دوره چهارم/ شماره یازدهم
بهمن ماه ۷۱/ ۴۵ تومان

سوره

آغازی بر یک پایان / سیدمرتضی آوینی
لُب احساس و خیال / سخنرانی حضرت آیت‌الله خامنه‌ای در کنگره بزرگداشت استاد سید محمدحسین شهریار
درآمد / یوسفعلی میرشکاک
شعر معاصر از نظر جلال آل‌احمد
دو شعر از هولدرلین برگردان علی علیشناس، یوسفعلی میرشکاک
آزمون‌پذیری تجربی و تعمیم نبوت / شهریار زرشناس
مار زخمی خطرناکتر است / نقد نمایشنامه نفاق / نصرالله قادری
ویدئو... و بعد هم، ماهواره / کیومرث صابری /
مهندس مهدی فیروزان /
محمد سرافراز
معجزاتی به سادگی لبخند / گفتگو با کیومرث پوراحمد کارگردان
سریال «قصه‌های مجید»
هنر هشتم / ن. پرویزی
اتودهایی به عظمت یک ساختمان / گفتگو با رُی لیختن اشتاین /
هنری گلد زاهلر /
ترجمه سیما ذوالفقاری

(1770 - 1843)

Johann Christian Friedrich Holderlin

يوهان
كريستيان
فريدريش
هولدرلين

دوره چهارم/ شماره یازدهم
بهمن ماه ۷۱/ ۴۵ تومان

سوره

سرمقاله
آغازی بریك پایان/ ۴
لُب احساس و خیال/ سخنرانی حضرت آیت‌الله خامنه‌ای در کنگره بزرگداشت استاد سید محمدحسین شهریار/ ۸
شعر
درآمد/ یوسفعلی میرشکاك/ ۱۰ شعر معاصر از نظر جلال آل‌احمد/ ۱۱ یوهان کریستیان فریدریش هولدرلین/ ۱۳ دو شعر از هولدرلین/ به الهه‌های تقدیر- قانون حیات/ برگردان علی علیشناس، یوسفعلی میرشکاك/ ۱۵ اشعار/ مولانا سیف‌الدین فرغانی/ میرزا اسدالله غالب دهلوی/ نیما یوشیج.../ ۱۷
مباحث نظری
تأملاتی درباره سادگی/ ف. شووان/ ترجمه بابك عالیخانی/ ۱۸ آزمون‌پذیری تجربی و تعمیم نبوت/ شهریار زرشناس/ ۲۴
ادبیات
عکسها/ ر. عابدینی/ ۲۹
گزارش ویژه
ویدئو... و بعد هم، ماهواره/ کیومرث صابری/ مهندس مهدی فیروزان/ محمد سرافراز/ ۳۰
تئاتر
معرکه چیست؟/ نصیر مغری- مسعود حسینی/ ۳۷ گرت چو شمع جفائی رسد بسوز و بساز/ نگاهی به نمایش «خوان هشتم»/ امیر دژاکام/ ۴۰ مار زخمی خطرناکتر است/ نقد نمایشنامه نفاق/ نصرالله قادری/ ۴۲ مکر زنان/ زهره پهلوانی- صادق عاشورپور
تجسمی
گپ و گفتی با محمد زمان/ سیدرضا علوی/ ۴۶ گرافیك ماه/ نقد صفحه‌آرایی کیهان کاریکاتور/ طراحی جلد هفته‌نامه سروش/ پوستر مسافران/ طراحی جلد کتاب «زندگی ژول ورن»/ و.../ ۴۹ اتودهایی به عظمت یك ساختمان/ گفتگو با رُی لیختن اشتاین/ هنری گلدزاهنر/ ترجمه سیما ذوالفقاری/ ۵۲
عکاسی اعتبار واقعیت است/ گفتگو با محسن راستانی/ ۵۶
طرح
این شماره: شهامت/ اثر محسن نوری نجفی/ ۶۳
سینما
معجزاتی به سادگی لبخند/ گفتگو با کیومرث پوراحمد کارگردان سریال «قصه‌های مجید» هنر هشتم/ ن. پرویزی/ ۷۱ سینما در سال ۷۱/ فرامرز مقدم‌نیا/ ۷۳ درام اخلاقی یا بیانیه سیاسی/ ۷۴
موسیقی
ما ولشدگان، خسته و پرت از همه جاییم.../ نقدی از دیدگاه موسیقی برفیلم دلشدگان/ رامتین همایون/ ۷۸

یادش بخیر.../ ۸۱

○ دبیر سرویس شعر: یوسفعلی میرشکاك
○ دبیر سرویس مباحث نظری: سید مرتضی آوینی
○ دبیر سرویس تئاتر: نصرالله قادری
○ دبیر سرویس تجسمی: رضا عابدینی
○ دبیر سرویس سینما: حمید روزبهانی
○ دبیر سرویس موسیقی: سیدعلی رضا میرعلینقی

○ صاحب امتیاز: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ○ مدیرمسئول: محمدعلی زم ○ سردبیر: سید مرتضی آوینی ○ مدیر هنری: رضا عابدینی ○ صفحه‌آرایی: سیدعلی میرفتاح ○ حروفچینی: تهران‌تایمز ○ لیتوگرافی: حوزه هنری ○ چاپ و صحافی: شقایق ○ ناظر فنی چاپ: سعید یونسی ○ آثار و مقالات مندرج در این ماهنامه بیانگر آراء مؤلفین خود است. ○ نقل مطالب بدون اجازه کتبی ممنوع است. ○ ماهنامهٔ سوره در حك و اصلاح مطالب آزاد است و مقالات ارسالی مسترد نمی‌شود. ○ نشانی: تهران، خیابان سمیّه، تقاطع استاد نجات‌اللهی، شماره ۲۱۳، تلفن ۹-۸۸۲۰۰۲۳

□ آغازی بر یك پایان

تردید دارم که در سیّارهٔ زمین، هنوز هم جوامعی وجود داشته باشند که تسلیم اقتضائات تمـدن اروپـایی که جهان امروز را یکسره در تسخیر دارد نشده باشند. نهادهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی دنیای متمدن تا آنجا انسان جدید را محاصره کرده‌اند که اصلاً تصور دیگری از «حیات بشری» جز اینکه هست، ندارد. بچه‌ها در میان خانواده‌هایی به دنیا می‌آیند که عادات و فرهنگ ملازم با همین صورت خاص از زندگی بشری را بناچار پذیرفته‌اند. تلویزیونها در واقع امـر، با یك آنتن مشترك در سراسر جهان به یك فرستندهٔ مرکزی متصلند که یك پیام مشترك جهـانی را به جذابتـرین صورتهـا ارائـه می‌دهد. کودکان، پای تلویزیونها رشد می‌کنند و به مهدکودکها، کودکستانها و مدارس و دانشگاههایی می‌روند که باز هم از آموزش و پرورش و تعلیم و تعلم هیـچ تصور دیگری جز اینکه هست ندارند. این آموزشگاهها از مهدکودك تا دانشگاه متعهدند که شهروندان خوب و مطیع و کاملاً استانداردی برای دهکدهٔ جهانی تربیت کنند؛ و چنین می‌کنند. و بالاخره ضرورت معاش، جوانان را تحصیل کرده و یا تحصیل ناکرده به صورتی جابـرانـه و مکـانیکی به درون نهـادهایی اجتماعی می‌راند که بر سراسر سطح سیارهٔ زمین گسترده‌اند و با یك مکانیسم واحد و در خدمت غایاتی مشترك، اداره می‌شوند. تمدن نهادی شدهٔ غرب که موفق شده است فرهنگ خویش را به صورت اشیایی هدفمند و نظامی تکنولوژیك که روز به روز به آخرین مراحل اتوماسیون ـ خودکاری ـ و دقت ریاضی‌وار، نزدیك می‌شود، درآورد و از طریق متدولوژی و ابزار پیچیدهٔ اتوماتیك، جهان را تسخیر کند، مطلقاً اجازه نمی‌دهد که هیچ یك از افراد بشر، صورت دیگری از حیات را جز اینکه اکنون هست، تجربه کنند. و بنابراین وضع انسـان در برابر حیات، یك «وضع جبری» است. او حق انتخاب ندارد و بنابراین اصلاً آزاد نیست. آزادی در اختیار انتخاب است، در ارادهٔ آزاد، و حال که بشر، نمی‌تواند هرطور که خود می‌خواهد زندگی کند و از این بدتر، حتی کمترین امکان شناخت صورتهای دیگری از زندگی انسانی را از دست داده است، چگونه باید از آزادی و اختیار سخن گفت؟

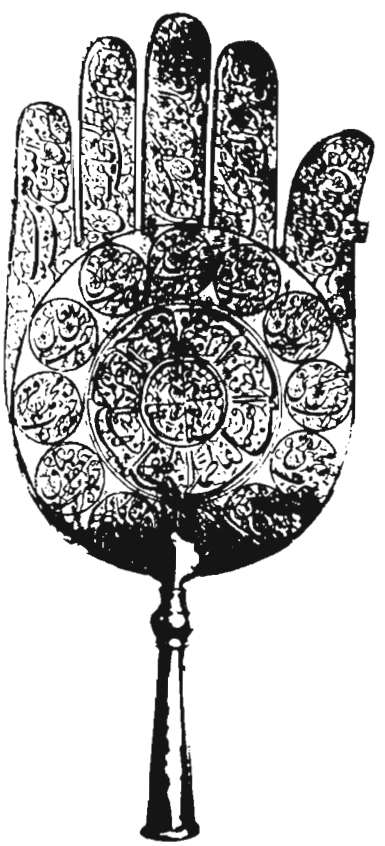
چرا هیچ یك از انقلابهای پاگرفته در این سوی کرهٔ زمین امکان نیافته‌اند که پس از پیروزی، به فرهنگ مستقل خویش و نهادهای اجتماعی متناسب با آن، روی بیاورند و بناگزیر در یك مقابلهٔ فرسـایشی، رفته‌رفته معیارها و مقیاسهای تمدن غربی را پذیرفته‌اند؟ چرا چنین است؟ تمدن امروز، کلیت و شمولیتی دارد که آن را تجزیه‌ناپذیر می‌سازد. همهٔ این انقلابها حتی انقلابی همچون الجزایر که در نسبت با دین، برپا شده است، بعد از پیروزی به این توهم دچار آمده‌اند که می‌توانند فرهنگ مستقل خویش را با تکنولوژی غربی و برنامه‌های جذّاب غرب برای توسعهٔ اقتصادی، جمع آورند حال آنکه این امر، عملاً ناممکن است.

هرچـه به پایان قرن بیستم نزدیکتر می‌شویم، بیشتر و بیشتر می‌توان صورتهای متناقض نهفته در باطن تمدن تکنولوژیك را آشکارا دید. تمدن امروز، ذاتاً گرفتار تناقض است و از زمرهٔ جدیترین این تناقضها، آن است که بشر متمدن، در عین آنکه در جهان «محاکمه کافکا» می‌زید و از هیچ حق انتخابی برخوردار نیست، امّا جامعهٔ محیط برخویش را باز و آزاد می‌انگارد. کافکا راست می‌گوید؛ لازمهٔ عمل مسئولانه آزادی است و در جهان کنونی، انسان با زنجیر به دنیا می‌آید. زنجیرهایی نادیدنی که او را خواه‌ناخواه و بی‌آنکه بداند به سوی غایاتی که ملازم با تمدن کنونی است، می‌کشانند. این تناقض، هنگامی خود را به صورت تمام، نشان می‌دهد که بدانیم همین بشری که جامعهٔ محیط بر خود را «باز» می‌داند و به تقدیس آزادی روی می‌آورد، در هیچ یك از ادوار حیات خویش برکرهٔ زمین تا این اندازه که امروز هست، اسیر و برده نبوده است؛ نه فقط بردهٔ نفس امّارهٔ خویش بلکه زندانی تمدنی که افراد بشر را از گهواره تا گور به بند کشیده است. جهان امروز جهانی است که آلدوس هاکسلی در «دنیای متهورنو» تصویر کرده است. آنچه موجب شده که بشر نمی‌تواند براین واقعیت، آگاه شود و اسارت خفّت بار و ذلیلانه و بسیار وحشت آور خویش را نسبت به جهان بیرون دریابد، همین نظام صنعتی جابرانه و بی‌رحمی است که با دقتی تقریباً مطلق و شیوه‌هایی انتزاعی سیطرهٔ خویش را برحیات انسان گسترانده است. تکنولوژی، موجودیتی کاملاً فرهنگی دارد و هرچه به سوی خودکاری ـ اتوماسیون ـ بیشتر حرکت کند، بیشتر و بیشتر از صورت ابزار خارج می‌شود و جز به استخدام فرهنگ غرب درنمی‌آید.

یکی دیگر از این تناقضها، «دموکراسی» است. دموکراسی به مفهوم «حکومت مردم» است اما در عمل، حتی در بهترین نمونه‌های حکومت دموکراسی، حقوق ملت، نقابی است که در پس آن ثروتمندان پنهان شده‌اند. اشپنگلر[۱] می‌گوید: «اگر در میان طرفداران دموکراسی نفوس مقتدری وجود نداشت، موضوع دموکراسی فقط در درون دلها و روی کاغذ باقی می‌ماند... در نزد این نفوس مقتدر، ملت فقط میدانی است برای اعمال قدرت و عقاید و ایده‌آلها وسیله‌ای است برای به دست آوردن آن.» دموکراسی، یکی دیگر از تناقضهایی است که در ذات تمدن غربی وجود داشته و اکنون آشکار شده است. تصور دموکراسی یعنی حکومت مردم، بسیار فریبنده و جذّاب است امّا در عمل، همواره قلیلی از مردم، با استفاده از ریاکاری و مردم‌فریبی حکومت را به دست می‌گیرند. اشپنگلر می‌گوید: «همان طور که در قرن نوزدهم تاج و عصای سلطنتی را وسیلهٔ ظاهرسازی و نمایش ساختند، اینک، «حقوق ملت» را در مقابل انبوه مردم، سان می‌دهند... پول، جریان انتخابات را اداره می‌کند و آن را به نفع پولداران خاتمه می‌دهد و جریان انتخابات،به صورت یك بازی ساختگی در خواهد آمد که تحت عنوانِ «اخذ تصمیم ملت» به معرض نمایش عمومی گذارده می‌شود...»[۲]

دموکراسی نمی‌تواند به صورت یك ایدئولوژی حکومتی درآید چرا که همواره در عمل، به چیزی متناقض با مفهوم اصلی خویش مبدّل خواهد شد. یعنی در درون دموکراسی، وقتی کار به تشکیل حکومت می‌کشد، امری ناقض «حکومت مردم» وجود دارد چرا که مفهوم «مردم» در حیطهٔ عمل، مصادیق بسیار متفاوت و متضادی پیدا می‌کند. عملاً گروههایی از مردم، حکومت را در دست خواهند گرفت و قدرت را مصادره به مطلوب خواهند کرد که بیشتر، از ثروت و نفوذ برخوردار هستند. نمونه‌های تحقق یافتهٔ دموکراسی در جهان امروز بدون استثناء مؤید نظراتی هستند که اشپنگلر در سال ۱۹۲۰ بیان کرده است: «حس قدرت‌طلبی که در زیر لفافهٔ دموکراسی به فعالیت مشغول است شاهکار خود را به چنان خوبی انجام داده که حتی وقتی مردم را به شدیدترین وضعی به قید رقیت و بردگی می‌کشد، اینان به قدری اغفال شده‌اند که تصور می‌کنند معنی آزادی همین است و هرچه طوق اسارت تنگتر می‌شود به نظر مردم چنین می‌رسد که دایرهٔ آزادی وسیعتر شده است.»

●



تحول تاریخی بشر، جز از طریق انقلاب ممکن نیست. آنان که این نظریه را نمی‌پذیرند، به وضع موجود دل بسته‌اند. در درون انسان، میلی برای ماندن هست و میل دیگری هم برای رفتن؛ و این دومی قویتر است. از آنجا که بشر، اهل عادت است و دل به ماندن می‌سپارد، تحول تاریخی‌اش، جز از طریق انقلاب، ممکن نیست. انقلاب، یك تغییر دفعی است و ناگهانی روی می‌دهد و همهٔ عادات گذشته را در هم می‌ریزد؛ و بنابراین نمی‌تواند که صورتی مداوم پیدا کند. «انقلاب دائمی» یك آرزوی شیرین اما دست‌نیافتنی است. زندگی، فی‌نفسه، ملازم با سکونت و آرامش و امنیت و امکان آینده‌نگری است. یعنی زندگی بشر، ملازم با عاداتی است که او را دعوت به ماندن می‌کنند و انقلاب، کوچیدن است. عشایر کوچ‌رو، با آنکه عاداتشان را نیز با خویش به ییلاق و قشلاق می‌برند، و کوچیدنشان از مصادیق هجرت معنوی نیست، رفته‌رفته وادار به ماندن می‌شوند و هم‌اکنون نیز، جز گروههایی قلیل از آنان، همه را جاذبهٔ امکان بلعیده است.

گسترهٔ عادات، هرچه عمیقتر و وسیعتر باشد، انقلابی بزرگتر لازم است تا بندهایش را از دست و پای جانِ بشر بگسلد؛ و خواه‌ناخواه چنین نیز خواهد شد. و هرچه عادات ملازم با ماندن، عمیقتر و وسیعتر باشد درد و رنج هجرت و انقلاب، بیشتر است؛ و بنابراین از هم‌اکنون می‌توان وسعت مصائبی را که «انقلاب جهانی فردا» برای بشر پیش خواهد آورد، به حدس و گمان، دریافت. تردیدی نیست که بشر امروز از یك «انقلاب جهانی» گریزی ندارد، چرا که تمدن امروز خواه‌ناخواه وسعتی جهانی یافته است. هیچ یك از تمدنهای گذشته، پایدار نمانده‌اند چرا که تمدن، دعوت به ماندن و سکون و استقرار می‌کند و ذات بشر، عین بی‌قراری و تحوّل است. قرار انسان در بی‌قراری است چرا که او «دارالقرار» را در بهشتی بیرون از این عالم می‌جوید و

بهشتهای زمینی، هرچند او را برای زمانی کوتاه بفریبند، نمی‌توانند که از هجرت معنوی بازش دارنـد. این یك کشش ماوراءالطبیعی است که هرگز تعطیل بردار نیست، اگرچه ممکن است همچون جزر و مد آب اقیانوسها در تبعیت از یك نظم ادواری، شدت و ضعف داشته باشد.

تقابل انقلاب و استقرار، تقابل «فرهنگ و تمدن» است. تمدن، همان فرهنگ است که تعین یافته و در پی استقرار برآمده است. «فرهنگ»، طالب «انقلاب» است و «تمدن» طالب «استقرار»؛ و بنابراین چه بسا که تقابل فرهنگ و تمدن، به یك تعارض جدّی بینجامد. آنچه دربارهٔ تمدن غرب روی داده ، آن است که فرهنگ غرب، چیزی جز روشها و ابزاری که تمدن غرب به وجود آورده است، نیست. یعنی متدولوژی و تکنولوژی صورت مبدل همان فرهنگی هستند که تمدن غرب برآن تأسیس یافته و این، واقعهٔ بسیار عجیبی است. به عبارت ساده‌تر باید گفت که در تمدن امروز غرب، فرهنگی به جز روشها و ابزار وجود ندارد ـ و این گفته، صورت اعمِ این سخن ملکلوهان را به یاد می‌آورد که رسانه، همان پیام است ـ و بنابراین پذیرش فرهنگ غرب، مفهومی جز پذیرش روشها و ابزار ـ متدولوژی و تکنولوژی ـ ندارد و این توهم که ما ابزار را اخذ می‌کنیم و فرهنگ غرب را رها می‌کنیم جز سرابی بیش نیست.

روزگـار ما، روزگار اصالت فایدهٔ عملی نیز هست و اغلب مردمان، خواه‌ناخواه، دانسته یا نادانسته پراگماتیست هستند و بنابراین، بلادرنگ به این پرسش دچار خواهند آمد که فایدهٔ عملی این سخنـان چه می‌توانـد باشد. آیا نتیجهٔ عملی این سخنان، آن است که ما باید به متدولوژی و تکنولوژی عالم جدید پشت کنیم و هرچه را که هست بدون هیچ گزینشی به دور بیندازیم؟ جواب این است که: «خیر! امّا گزینشی هم که از آن سخن می‌رود، سهل نباید انگاشت. ما باید درصدد تسخیر روح و جوهر تمدن جدید برآییم، نه جسم آن. ما نباید تسلیم همان نسبتی شویم که بین بشر جدید و تکنولوژی و متدولوژی وجود دارد. تسخیر جوهر تمدن جدید در گرو همین تغییر نسبت است و اگر نه، گزینشی آن سان که ما انتظار می‌بریم امکان پذیر نخواهد بود. علی‌رغم، اهمیت بسیار زیادی که برای این بحث قائل هستم قصد ندارم که بیش از این یعنی آن سان که چنین بحثی اقتضا دارد در آن ورود پیدا کنم. دنبالهٔ این بحث، آن همه بلند است که به هر تقدیر، ناگزیر خواهیم شد که آن را نیمه کاره رها کنیم.

دهها سال است که تلاش همهٔ فیلسوفان و متفکران مؤمن به تمدن تکنولوژیك غرب متوجه آن است که «تئوری انقلاب» را نفی کنند و معترضان را به «اصلاح» حواله دهند حال آنکه، رفته‌رفته برآشفتگان، نه به انکار اعراض که به انکار ذات غرب رسیده‌اند و اینان، بالتبع در جست و جوی تفکر تازه‌ای هستند که بالذات با آنچه هست، متفاوت باشد. اضطرابی که بشر امروز را فرا گرفته است نشان از یك زلزلهٔ قریب الوقوع دارد؛ زلزله‌ای که تمدن غرب را از بنیان، ویران خواهد ساخت و نسبت انسـان را با خویشتن خویش و عالم، دیگرگون خواهد کرد. از آنجا که تمدن امروز، جهان را در تسخیر دارد، انقلاب فردا نیز یك واقعهٔ جهانی خواهد بود و به یك باره همهٔ عالم را خواهد بلعید.

●

حتی اگـر هیچ برهان دیگری در دست نداشتم، ظهور انقلاب اسلامی و بهتر بگویم بعثت تاریخی انسان در وجود مردی چون حضرت امام خمینی (س) برای من کافی بود تا باور کنم که عصر تمدن غرب سپری شده است و تا آن وضع موعود که انسان در انتظار او است فاصله‌ای چندان باقی نمانده است. حقیقت دین را باید، نه در عوالم انتزاعی که باید در وجود انسانهایی جُست که به خلیفة‌اللهی مبعوث شده‌اند. فصل الخطاب با انسان کامل است و لاغیر.□

■ پانوشت:

۱. اسوالد اشپنگلر ۱۹۳۶ـ۱۸۸۰ میلادی. انحطاط غرب فلسفه سیاست ترجمه هدایت‌الله فروهر. صفحه ۷۹

۲. همان کتاب صفحه ۹۴

اشاره:

حضرت آیت‌الله خامنه‌ای در جمع اعضای هیئت عالیرتبهٔ فرهنگی جمهوری آذربایجان و هیئت علمی برگزارکنندگان کنگره بزرگداشت استاد سید محمدحسین شهریار سخنانی بسیار شیرین دربارهٔ شهریار ابراز فرموده‌اند که می‌خوانید:

لُبّ احساس و خیال

بسم‌الله الرحمن الرحیم اولاً به برادران عزیزی که از آن سوی مرز، تشریف آورده‌اند، خوش‌آمد می‌گویم. چرا که آنها در حقیقت به خانه و وطن خودشان آمده‌اند. ما، شما را از خود می‌شماریم و اینجا را خانهٔ شما می‌دانیم و مرز جغرافیایی را بین خود و شما فاصله نمی‌دانیم. همچنین از همه خواهران و برادران عزیزی که این کنگره را، راه انداخته و در آن شرکت کرده‌اند، تشکر می‌کنم. انشاءالله در مجموع، این کنگره برای شاعر عزیزمان شهریار یادبود مناسبی بوده باشد.

●

دربارهٔ استاد شهریار حرف گفتنی فراوان است. یک مقوله، مقولهٔ شاعری اوست. دربارهٔ شاعری شهریار دو سخن می‌توان گفت، یک سخن این که: شهریار یکی از بزرگترین شاعران معاصر ما، هم در شعر فارسی و هم در شعر ترکی است. (البته شعر فارسی او خیلی بیشتر از شعر ترکی است) و به نظر می‌رسد که نخستین و معروفترین شعرهای او نیز به زبان فارسی باشد. البته شعر «حیدربابا یه سلام» را باید استثناء کرد. چون «حیدربابا یه سلام» یک داستان جداگانه‌ای دارد، که آنرا در بخش دوم، راجع به شاعری شهریار باید بگویم. لکن اگر «حیدربابا یه سلام» را کنار بگذاریم، شعر فارسی شهریار، اوج بیشتری از شعر ترکی او دارد. در شعر فارسی شهریار، خصوصیت عمده‌ای که وجود دارد (این مطلب را برای برادران ترک‌زبان می‌گویم، اگرچه ترکان فارسی‌دان مثل آقای تجلیل و دیگران کاملاً به موضوع واقفند)، این است که «شعر» به معنای واقعی کلمه است و به معنای حقیقی شعر است. یعنی فقط نظم کلمات نیست. لُبّ احساس و خیال است. گاهی این زبان تا آنجا اوج می‌گیرد که ما غزلهایی را در اشعار فارسی شهریار می‌بینیم که در ردیف غزلهای درجه یک اشعار فارسی است. البته زیاد نیستند، اما هستند، گاهی هم این زبان تنزل می‌کند. البته ما از شاعری که در یک منطقهٔ غیرفارسی متولد شده است، توقعی غیر از این هم نداریم. ولی آنچه که از شهریار در شعر فارسی او می‌بینیم، او را در ردیف یکی از بزرگترین شاعران زمان ما قرار می‌دهد.

مطلب دومی که در مورد شاعری شهریار باید گفت، چیزی بالاتر از اینهاست. می‌توان گفت شهریار یکی از بزرگترین شاعران همهٔ دورانهای تاریخ ایران است. و این به لحاظ شعر «حیدربابا یه سلام» اوست. «حیدربابا یه سلام» یک شعر استثنایی است و همه خصوصیات شعری مثبت شهریار در آن هست. یعنی آن روانی، صفا، ذوق، سخن شیرین و چیزهایی که مربوط به یک شعر است، همه در شعر «حیدربابا یه سلام» جمع است. لکن علاوه برهمهٔ اینها یک چیز دیگر هم در شعر «حیدربابا یه سلام» هست. در یک شعر معمولی که تصویری از سابقهٔ ذهنی خود شاعر است، مطالب حکمت‌آمیز بسیاری وجود دارد که با این حساب می‌توان شهریار را یک حکیم به حساب آورد. ولی پایهٔ شعر «حیدربابا یه سلام» به نظر ما خیلی بالاست. این شعر آمیزهٔ بسیار هنرمندانه‌ای از شعر، حکمت، زبان زیبا و قدرت فوق‌العادهٔ تصویر است. علاوه براین، شهریار این شعر را در زمانی سروده که خیلی جوان بوده است. ایشان در نسخه‌ای از این شعر که برای من فرستاده، در بالای صفحه اول آن نوشته است که گمان می‌کنم شعر را در سال ۱۳۲۴ گفته باشم. در سال ۱۳۲۴ شهریار خیلی جوان بوده است. من برای اینکه از شعر فارسی شهریار، بعنوان شیرینی مجلس برای برادران شاعر و آقایانی که حضور دارند چیزی گفته باشم، به غزلی از شهریار که در ذهنم هست، اشاره می‌کنم:

در وصل هم زشوق تو ای گل در آتشم
عاشق نمی‌شوی که ببینی چه می‌کشم

این بیت در ردیف بالاترین شعر فارسی است.

با عقل، آب عشق به یک جو نمی‌رود
بیچاره من که ساخته از آب و آتشم

البتـه در همین غزل شهـریـار یك بیت خیلی پایین دارد که قافیه‌اش «پیراهن‌کشم»، ذکر شده است و این از خصوصیات شهـریار است که در شعر خود گاهی اوج می‌گیرد و گاهی هم نزول می‌کند. یعنی اگر چنانچه همهٔ غزل را به روال مطلع هم می‌گفت، یك چیز فوق‌العاده می‌شد. از شعر «حیدربابا یه سلام» او هم یك بندش را می‌خوانم:

حیـدربـابـا، دنـیـا یالان دنیـادی
سلیمـانتـان، نوحـدان قالان دنیـادی
او غول دوغـان، دردَ سالان دنیـادی
هرکـیـم سیـه هر نه و ریب آلیبـدیـر
افلاطونلان بیر قوری آد قالیب دیر

درباره شهریار یك نکتـه‌ی اساسی وجود دارد که اگر ما برآن تکیه کنیم، به نظرم شایسته است: شهریار در دوران مهمی از زندگی‌اش، (در حدود شاید سی سال آخر زندگی‌اش) یك دوران عرفانی و معنوی بسیار زیبایی را گذراند و به اُنس با قرآن و معنویات و خودسازی پرداخت: به خودش پرداخت و سعی کرد باطن و معنـویت خود را صفـایی ببخشـد. خود او در اشعار بیست- سی سال اخیـرش، این معنـا را به روشنی بیان کرده است. حتی آن‌طور که شنیدم (شاید از خودش شنیده باشم) ایشـان قرآنی به خط خودش نوشت، که ظاهـراً تمـام نشـد. هنگامیکه انقلاب پیروز شد او با همان روحیه، دینی و ذهنیت صاف و روشن خود از انقلاب، استقبال بسیار خوبی کرد. شاید در یکی دوسال اوّل‌انقلاب، کسی از ما به یاد شهریار نبود، چون گرفتاریها آنقدر زیاد بود که انسان به یاد شهریار نمی‌افتاد. ولی در یك زمان دیدیم که صدای شهریار از تبریز در ستایش انقلاب، بلنـد شد و دیدیم که این مرد، همه جزئیات انقلاب را تعقیب می‌کند. او در همه مواقع حساس انقلاب، نقش مؤثری را ایفا کرد. شما می‌دانید که یك جنگ هشت ساله برما تحمیل شد و این جنگ یکی از سخت‌ترین تجربه‌های ما بعد از پیروزی انقلاب بود. تعداد شعرهایی که شهریار برای جنگ گفته، حضوری که او در مراکز مربوط به جنگ مثل کنگره‌های مربوط به جنگ و شعر جنگ، داشته و ستایشی که او از بسیج عمومی مردم و یا سپاه و ارتش کرده، به قدری زیـاد است که اگـر انسـان نمی‌دید و نمی‌شنید، به دشواری می‌توانست آنرا بـاور کند. از مردی در حدود هشتاد سال سن و بلکه بیش از هشتاد سال، شگفت‌انگیز است که در مجامع شعری حضور پیدا کند و برای هرمراسمی شعرهایی بگوید، در حالیکه از مثل او چنین توقعی هم نبوده است. این نشاندهنده نهایت اخلاص و صفا و بزرگواری این مرد بود. به هرحال، شهریار یك شاعر اسلامی و انقلابی بود. در همان اوقـاتی که شهـریـار برای انقلاب شعر می‌سرود. خبر داشتم عده‌ای از روشنفکـران وابسـتـه به رژیم گذشته، که با شهریار سابقهٔ دوستی داشتند، مرتب به او فشار می‌آوردند، برایش کاغذ می‌نوشتنـد، در هجـوش شعـر می‌گفتنـد و حتی او را ملامت می‌کردنـد که تو چرا برای انـقـلاب اسـلامـی ایـنچنین دل می‌سوزانی؟ ولی او مثل کوه ایستاده بود و من حقیقتاً تعجب می‌کردم. من بعضی از کسانی را که به او فشار می‌آوردند، از نزدیـك می‌شنـاختم و شعر و سابقهٔ ذهنی‌شان را می‌دانستم. بعضی از آنهـا وابسـتـه به رژیم و جزء دربـار و دستگاه شاه محسـوب می‌شدنـد و بعضی از آنهـا هم توده‌ای بودند و از جیره‌خواران شوروی سابق بشمار می‌رفتند. همهٔ اینها علیرغم اینکـه از نظر ظاهری با هم فاصله داشتند ولی از نظر مبنا و منطق، در فشار برروی شهریار، شریك بودند. اما شهریار محکم و مقـاوم ایستـاده بود. بهرحال شهریار، شاعر متواضعی بود. دنبال نام و نشان نبود و برای خدا و به عنوان وظیفه کار می‌کرد و امـروز خدای متعال پاداش او را می‌دهد. امروز شهریار در کشور ما یك چهرهٔ بسیار نورانی است. چند شب پیش، تلویزیون به مناسبت هفتهٔ بسیج مراسمی را نشان می‌داد که شهریار در آن مراسم و در جمع بسیجیان شعر می‌خواند. من مطمئنم، آن بخش از برنامه را هرکسی که متوجه شد، تماشا کرد. من خودم تصمیم داشتم بخوابم ولی وقتی صدای شهریار را شنیدم بلند شدم، رفتم و تماشا کردم. دیدم فرزندان من هم، همه ایستاده‌اند و تماشا می‌کنند. این محبوبیت عجیبی که شهریار پیدا کرده است، به‌خـاطر خدمات و کاری است که او برای خدا انجام‌داده است. شهریار قطعاً ماندنی است. او از آن دسته شعرایی است (مثل سعدی، حافظ، مولوی و...) که در دورانهای بعد معروفتر و بزرگتر از دوران خود شده‌اند. حضور شهریار در هرکشوری و بین هرملتی حضور مبارك و مفیدی است.

برادران ما در جمهـوری آذربـایجـان اگرچه قاعدتاً از شعر فارسی شهریار استفاده‌ای نمی‌کنند، اما استفاده آنان از شعر ترکی او هم خیلی مغتنم است. ای کاش می‌توانستند خط فارسی و عربی را نیز بخوانند تا دستخط خود شهریار را هم می‌دیدند و می‌فهمیـدنـد. شهریار از آن افراد بسیار خوش‌خط بود و تا سالهـای آخـر عمـرش هم مشق خط می‌کرد. اگر خط او را هم می‌توانستند بخوانند پلهٔ دیگری برای معرفت شهریار، بود.

●

ما از آقـای دکتر لاریجانی و همه برادران و خواهرانی که این کنگـره را راه انـداختنـد و همچنین آقایان و خانمهایی که زحمت کشیـده‌اند و از جمهوری آذربایجان تشریف آورده‌اند، صمیمانه تشکر می‌کنیم. از برادران شاعر، ادیب، نویسنده و محقق خودمان نیز که اینجا تشریف دارند، متشکریم. انشاءالله خدا شما را برای ما نگه دارد و همهٔ شما مایهٔ خیر و برکت برای این کشور و این ملت و تاریخ ما باشید. (والسلام علیکم و رحمةالله و برکاته) □

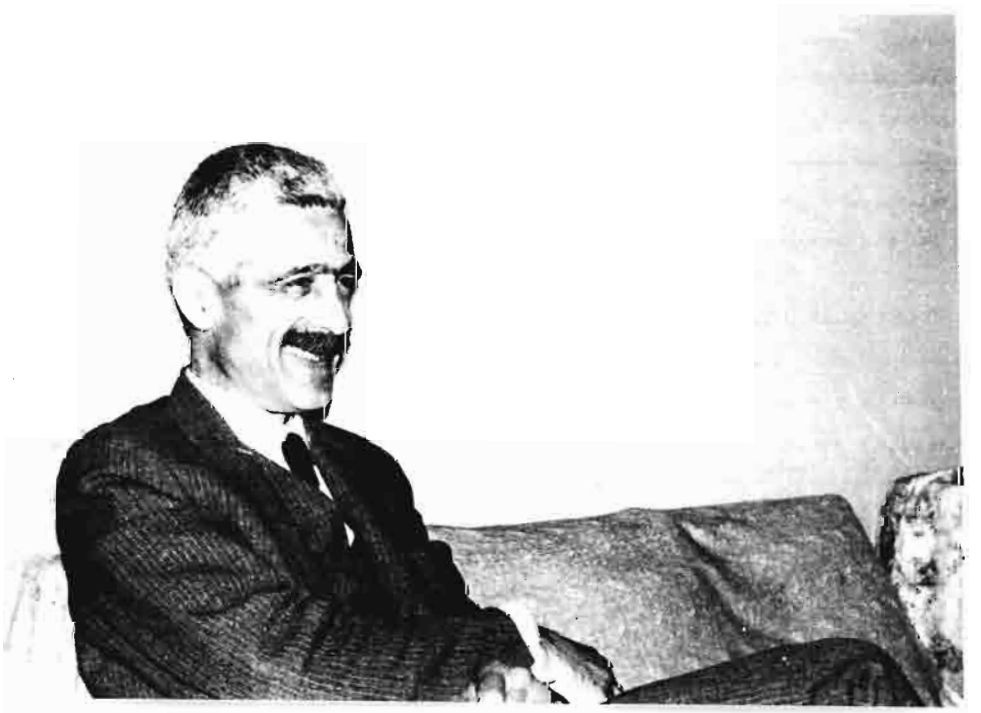
هوالاّول والآخروالظّاهروالباطن

«درآمد»

جماعت سلام!

تا پیش از این، کار شعر و کارنامهٔ آن، در این مجله، از آن‌گونه بود که دیده‌اید. هرچه بود، بود اکنون کار به تیغ افتاده است و لابد شنیده‌اید که «از بریدن تیغ را نبود حیا». اگر شاعر اتفّاقی هستید و شعرتان دست برقضاست، شما را به خیر و ما را بسلامت. من شعر را «زبان حکمت» و «خانهٔ حقیقت» می‌دانم نه سرگرمی و تفنن و اشتغال به لفظ و تنیدن در اوهام و میدانی برای تاخت و تاز عواطف آبدوغ خیاری. شعر مدرن بازی ابلهانه و ناخودآگاهانه نیست، تتبع سبک حکیم عنصری و فرخی هم نیست. ممکن است وزن و قافیه داشته باشد، ممکن است نداشته باشد. امّا در یك کلام یا باید «سعی سالك» باشد یا «حوالت حق»ـ این معانی مجمل را پس از این به تفصیل شرح خواهم داد. امّـا همین جا خدمت همهٔ شما عرض می‌کنم که به هیچ وجه اهل چاپ کردن شعری که نشان دهندهٔ کنش‌پذیری شاعر از اشیاء باشد نیستم. و چون برآنم که در برابر فلسفه زندگی و سیاست‌زدگی، هنوز هم باب‌الحوائج فرهنگ، شعر به معنای اصیل و قدسی کلمه است، هیچ ضرورتی نمی‌بینم که در صورت نبود شعر معاصر مناسب، از شعر فلك فرسای گذشتگان استفاده نکنم، سـر فردوسی و سنایی و عطار و عراقی و مولوی و جمال‌الدین عبدالرزاق و نظامی و خاقانی و سیف‌الدین فرغانی و سعدی و حافظ و کمال‌خجندی و کلیم و سلیم و طالب و صائب و بیدل و... دیگر سرهنگان سخن بسلامت باد که هم بسیارند و هم شعرشان نامیرا و جاودانه و هم فکر و ذکرشان فرا تاریخی و همیشگی.□

یاعلی ـ میرشکاك



□ شعر معاصر از نظر جلال آل احمد

اگر از ندرتها بگذریم، شعر معاصر فارسی در چارچوب وصف درجا می‌زند. و گاهی نیز در چاردیوار وصف حالات روحی. جوانی که گذشت به زحمت، گوشت بدهکار شعر معاصر است که در جوانی چنان سرحالت می‌آورد و چنان شور و شوقی می‌داد که خودت هم قلم به دست می‌گرفتی و طبعی می‌آزمودی. و حالا که زمان تحریک عواطف برایت گذشته و سعی می‌کنی با معیار اندیشه دنیا را بنگری و چارهٔ دردها را بجویی ـ یا درد خودت را از زبان شاعری بشنوی یا درد انسانیت را ـ حالا چه می‌گویی؟ و چه می‌کنی؟ برمی‌داری و آنچه را که در جوانی به جان پسندیده بودی ورق می‌زنی، یکبار و دو بار. و هیهات! «دیدی» تا سر دماغ ـ فقط انگیزه‌ای برای «حالی» یا «آنی» و هیچ نیازی به هیچ اندیشه‌ای برای خواندنش ـ و نه ویروس اضطرابی در خاطر مشوش تو که نگران آیندهٔ این جهانی. و صرفاً لقلقهٔ زبان. و خیلی که به خود زحمت داده باشند زیبایی کلامی یا تعبیر تازه‌ای، و از قید «متفاعلن متفاعلات» هم که رسته باشند تازه دربند «متطنطن متطنطنات» گرفتار. و به همین علت است که در زمان ما هنوز هرشاعری بهترین راوی اشعار خویش است. «دیدی چه خوب می‌خواند؟» درست همچو آوازخوانی یا چون واعظی برسر منبری. همچنانکه رودکی بود. یا اگر نبود و چشمی نداشت و حافظهٔ پرکاری ـ راوی می‌گرفت. همین است که قسمت اعظم شعر امروز فارسی فقط به درد کارهای خطابی می‌خورد. فرنگی‌مآب بگویم: به درد «دکلاماسیون» می‌خورد. در مجلس جشن توزیع گواهینامهٔ رانندگی، یا در یك محفل انس خانوادگی ـ به عنوان نقل محفلی تا در سکوت بیمزه و تنبل هضم غذا، زحمت صاحبخانه به هدر نرود که بگویند «عجب مجلس لوسی بود»... من اگر قدرت می‌داشتم یا ناشر محترمی می‌بودم، با دلی فارغ و دستی باز ـ دیوانهای شعر معاصر را به استثنای معدودی پهلوی هم و یکجا چاپ می‌کردم و روی جلدش می‌نوشتم «دوربینها و نقاشیهای کودکانه»... لابد می‌پرسید چرا؟ برای اینکه ممکن نیست کسی از این شعرای محترم بپرسد. آخر تو که شاعری و به حق جرأت داری، دیوان صد و پنجاه صفحه‌ای‌ات را فقط با دو هزار و پانصد کلمه بیان کنی و در چنین گرانی چاپ و کاغذ چنان کفران نعمت کنی که نطع سفید هرصفحه‌ای از دیوانت ـ از کارنامه‌ات ـ فقط قتلگاه یك لشکر نقطهٔ تعجب و استفهام باشد ـ باید بدانی که دست کم هرکلامی را چون گلولهٔ سربی در عمق چاه فکر خواننده‌ای بیفکنی و نه چون پرکاهی برروی حوض آبی ـ که شیر لوله را که باز کردی و حوض را انباشتی، برود. و یکی نیست که از این شاعر محترم بپرسد که تو، که به عنوان نمایندهٔ شعر زبان فارسی در کنگرهٔ شعرای جهان، به بلژیك می‌روی و به دلقك‌مآبی تنها کاری که می‌کنی این است که غزلی را به فارسی برای جماعت فارسی‌مدانان بخوانی ـ آخر هنوز ندانسته‌ای که دیگر در عهد عمعق بخارایی نیستی و اجباری نداری که تومار شعرت را

که همچون کودک سر پیری رسیده‌ای است. چون زنگوله‌ای به تابوت امیری بیاویزی؟

شاعر امروز هم مثل آدم هرکارهٔ دیگری، آدمی است سرگردان در این جهان بیم و امید. چه بخواهد و چه نخواهد قبل از شاعری باید بداند که کجای این دنیا را گرفته یا کجایش را از او گرفته‌اند و نه تنها این را بداند، بلکه باید این همه را در شعرش بگوید.»

□

اگر شعر اغلب شعرای معاصر را به یك زبان بیگانه ترجمه کنی، هیچ خواننده‌ای نخواهد فهمید که شاعر به کدام دیار وابسته و از کدام گوشهٔ دنیا ناله سر داده؟

□

در چنین دنیای پر از غمی که ما داریم، رها کن این دنیای ساختگی و شهوانی «کام» و «ناکامی» و «وداع تلخ» و «دختر جام» و «مرگ صبح» و عشق و خیال را، آخر در این زمانه چطور می‌توان سنگ بود و دل به این تخیلات شیرین بست.

□

تا کی «شعر به اصطلاح جدید» ما می‌خواهد زبان پورنوگراف‌ها باشد؟ (عذر می‌خواهم که فرنگی به کار بردم، می‌دانی که ترجمه‌اش زشت می‌شود.) بوق را چنان از سر گشادش می‌زنیم که زنهامان هم وقتی می‌خواهند مثلاً در شعر انقلاب کنند، تازه پورنوگراف می‌شوند و آنهم به نفع مردها. مبلّغی می‌شوند برای ناشناس ماندەترین قابلیت‌های زنانهٔ خویش.

من نمی‌دانم «شعر جدید» تا کی می‌خواهد فقط ارضاءکنندهٔ محرومیت‌های دختر مدرسه‌ای‌ها باشد؟

□

غم تیراژ شعر را نخوری که بدست دختر مدرسه‌ای‌ها خواهی افتاد... شعر تو هم در بیشتر جاها به درد «شعر معاصر» مملکت دچار است. به درد وصف خالی از درد- به درد کلمات مطنطن -به درد پایین تنه- به درد بیدردی و بی‌غمی.

□

پس چرا رها نمی‌کنی زبان این پرخورهای پرمدعا را که زینت المجالس‌اند و «مد روز»ند و یا حداکثر همپالکی دستگاه شور و ابوعطا؟ باید در هربیتی، مویی از سرت سفید بشود و با هرشعری گوشه‌ای از جانت بسوزد. مبادا شعر تو هم مثل زندگی دیگران فقط از بغل گوشت رد شده باشد! یعنی از زبانی و مغزی برقلمی رفته باشد و ثبت شده، نه دردی از خودت را دوایی -نه حالی در آن رفته- نه شوری از آن انگیخته- و همچون بازی کودکان، زودگذر و فراموش شونده.

□

شعر فارسی امروز ما بدجوری سرنوشت خود را به سرنوشت تصنیف‌ها بسته است. چرا که بیشتر شعرای ما از درد زمانه بیخبرند. چرا که بیشترشان با چشمان باز، همان کاری را می‌کنند که هزاره‌ای پیش از این، رودکی با چشمانی به ستم بسته می‌کرد. چرا که از موارد نادر که بگذریم همهٔ این رجعت هزارساله را، تحوّل هم می‌دانند. نگاهی به انتقادهای شعری در هرمجله و مطبوعه‌ای و نیز نگاه دیگری به مقدمهٔ خود نوشتهٔ هرشاعر نامداری. این غرور و بی‌خبری کودکانه را به چشم می‌کشد.

□

دیگر زمان آن رسیده است که شعر فارسی خود را از چاردیوار وصف و تغزل خلاص کند و به دنیای منظومه‌هایی پا بگذارد که زبان زمانهٔ ما هستند و انتقام دردهامان. ثبت فلان تعبیر زیبا- ضبط فلان حالت گذرا در لباس غزل یک زمانی بدرد می‌خورد که نقاشها مینیاتور می‌ساختند و حاشیهٔ همین‌گونه دیوانها را تذهیب می‌کردند. امّا نقاش امروز با تلمبه رنگ می‌پاشد و به کجا؟ به دیوارهای سرد و سنگین مرزها و دوئیت‌ها و بیگانگی‌ها. شاعر فارسی‌گوی زمانهٔ ما یك تن است از این نرسیده به بیست میلیون گرسنهٔ درماندهٔ نومید از همه جا رانده (سالی که سیدنا جلال این کلمات را می‌نوشته جمعیت این پریشان‌بوم، در حدود بیست میلیون نفر بوده، سال ۱۳۳۸) که ثروتش باید گردانندهٔ چرخ عظیم «دنیای مدعی تمدن» باشد، فرهنگ و زبانش پایمال مصنوعات همان ماشینها- یا روفته از دم جاروب سینما و رادیو و المپیاد- و همه چیزش طعمهٔ بالقوهٔ این یکدستی عظیمی که دنیای ما به اجبار ماشین محکومش گشته. آخر این شاعر نباید بداند که کجاست؟ و نباید همین را بگوید؟□

● «ارزیابی شتابزده»

یوهان کریستیان فریدریش هولدرلین

(1770 - 1843)

Johann Christian Friedrich Holderlin

روزشمار زندگی هولدرلین

۱۷۷۰ ● ۲۰ مارس. تولد یوهان کریستیان فریدریش هولدرلین، فرزند پیشکار موقوفه دیر، هایزیش فریدریش هولدرلین و همسر وی یوهانا کریستیانه هاین، در لائوفن، کنار رود نکار.

۱۷۷۲ ● مرگ پدر در سن ۳۶ سالگی.

● ۱۵ اوت. تولد خواهر هولدرلین، هایزیکه که بعدها با پروفسور دیربرووینلین در بلائوبویرن ازدواج کرد.

۱۷۷۴ ● مادر هولدرلین برای دومین‌بار با مباشر اداره دوک‌نشین و شهردار نورتینگن، گُک، در شهر نورتینگن ازدواج کرده و در آنجا سکنی می‌گزینند.

۱۷۷۶ ● ۲۹ اکتبر. تولد کارل گُک، برادر ناتنی هولدرلین در نورتینگن.

۱۷۷۹ ● ۸ مارس. مادر هولدرلین بار دیگر مصیبت از دست دادن همسر را تجربه می‌کند. دومین همسرش براثر ذات‌الریه جان می‌سپارد. در این سالها هولدرلینِ نونهال، به مدرسه لاتین نورتینگن می‌رود. براساس تصمیم خانواده، قرار براین می‌شود، هولدرلین کشیش شود.

۱۷۸۴ ● پائیز. هولدرلین به مدت ۲ سال به مدرسه ابتدائی دیردنکن دورف فرستاده می‌شود.

۱۷۸۶ ● ۲۰ اکتبر. او وارد مدرسه متوسطه دیر در شهر مائول برون می‌گردد. دوستی با ایمانوئل ناست، فرانس کارل هیمر، کریستیان لودویگ بیلفینگر و دیگران. او با آثار کلوپشتوک، شوبارت، شیلر و نیز با «اوسیان» آشنا می‌شود. اشعار متعددی می‌سراید.

۱۷۸۷ ● هولدرلین با لوئیزه‌ناست، دختر رئیس موقوفه مائول برون آشنا می‌شود. نامزدی آنها در بهار ۱۷۹۰ به‌هم می‌خورد.

۱۷۸۸ ● ۲ الی ۶ ژوئن. مسافرت از مائول برون به منطقه فالتس (بروخزال، شپایر، شوتسینگن، هایدبرگ، مانهاهیم).

● پائیز. پایان مدرسه دیر مائول‌برون.

● ۲۱ اکتبر. ورود به موقوفه توبینگن.

۱۷۸۸/۸۹ آغاز دوستی و کار شاعری میان هولدرلین، لودویگ نویفر و رودلف ماگِنائو که در سال ۱۷۹۰ به اوج خود می‌رسد. تأثیر شیلر براو در توبینگن. آغاز خلق سرودهای توبینگنی.

۱۷۸۹ ● آشنایی با گوتهولد فریدریش اشتویدلین، ملقب به «کاهن اعظم هنر در شواب».
شوبارت نیز با هولدرلین آشنا می‌شود.

● ۱۴ ژوئیه. آغاز انقلاب فرانسه.

۱۷۹۰ ● سپتامبر. پایان‌نامه علم و حکمت در توبینگن. هولدرلین تحصیلاتش را در موقوفه آن شهر ادامه می‌دهد.

● پائیز. او با الیزه لبرت آشنا می‌شود.

● آوریل. سفر کوتاه با دو دوست به سوئیس. دیدار از لافاتر در زوریخ.

۱۷۹۱ ● سپتامبر. درگاه نامه هنری اشتویدلین به سال ۱۷۹۲ نخستین اشعار هولدرلین به طبع می‌رسد. سال بعد نیز برخی آثار او منتشر می‌شود.
نویفر و ماگنائو موقوفه را ترک می‌کنند.

● ۱۰ اکتبر. مرگ کریستیان دانیل شوبارت در اشتوتگارت.

۱۷۹۲ ● تابستان. برخورد با زنی ناشناس، با «آن زیباصفت».

۱۷۹۳ ● سپتامبر. رها کردن امتحانات نهائی موقوفه توبینگن.

● پایان سپتامبر. شیلر که در لودویگز بورگ اقامت گزیده، به هولدرلین پیشنهاد شغل استادی در بارگاه شارلوته فون کالب در والترز هائوزن در نزدیکی شهر ینا می‌کند، که او می‌پذیرد.

● ۶ دسامبر. پایان‌نامه الهیات جهت احراز مقام کلیسائی در اشتوتگارت.
۲۰ دسامبر. ترک اشتوتگارت به مقصد والترزهائوزن از طریق نورنبرگ، ارلانگن، بامبرگ، کوبورگ. در ۲۸ دسامبر به آنجا رسیده و شغل جدیدش را نزد خانم شارلوته فون کالب آغاز می‌کند.

۱۷۹۴ ● ماه مه. آغاز تدریس فیشته در ینا.شیلر با خانواده‌اش به ینا بازمی‌گردد.

● تابستان: آغاز دوستی شیلر و گوته.

● اوایل نوامبر. هولدرلین به همراه کودک تحت سرپرستی خود که وضع تربیتی وی بسیار نامطلوب است، به ینا می‌رود.در کلاس دروس فیشته ثبت نام می‌کند. رفت و آمد با شیلر. در طول زمستان مکرراً میهمان شیلر است. با گوته و هردر نیز شخصاً آشنا می‌شود.

طرح ناتمام «هیپریون» در نشریه «تالیا» که توسط شیلر منتشر می‌شود به طبع می‌رسد.

۱۷۹۵ ● اوایل ژانویه. انتشار «ویلهلم مایستر» گوته و «هورن» شیلر.

● ۱۶ ژانویه. قرارداد استخدام با شارلوته فون کالب فسخ می‌گردد.

● اواخر مارس. گروش تحصیلی از ینا به لوتن، هاله، دسائو و لایپزیگ.

● ۲۵ آوریل. مرگ روزینه اشتویدلین، نامزد نویفر.

● اواخر مه. فرار از ینا. بازگشت به موطن نورتینگن. وضع روحی ناراحت در طول تابستان.

● ۲۸ دسامبر. ورود به شهر فرانکفورت.

۱۷۹۶ ● اوایل ژانویه. آغاز شغل جدید هولدرلین در خانواده گُنتارد به عنوان آموزگار و مربی فرزندان خانواده. عاشق زوزت گنتارد، همسر صاحب کار خود می‌شود.

● ۱۰ ژوئیه. به علت بروز جنگ، زوزت و فرزندانش در معیت هولدرلین و هاینزه فرانکفورت را ترک می‌کنند.
سفر به کاسل، از آنجا به باد دریبورگ واقع در وستفالن و اقامت تا اکتبر (در آنجا).

● سپتامبر. دوست قدیمی هولدرلین، گتهولد اشتویدلین خود را در رود راین می‌افکند و به زندگی خود پایان می‌دهد.

۱۷۹۷ ● عید پاک. جلد اول «هیپریون» توسط انتشارات کوتا به طبع می‌رسد (جلد دوم آن در سال ۱۷۹۹).
اوت. شعر «و اندرِر» در فصل‌نامه هورن (شیلر) منتشر می‌شود.
۲۲ اوت. هولدرلین به دیدن گوته در فرانکفورت می‌رود.

۱۷۹۸ ● اواسط سپتامبر. هولدرلین، خانه گنتارد را ترک می‌گوید و برای‌اینکه بتواند از زوزت دور نشود، در شهر هومبرگ سکونت می‌گزیند. دوستش اسحاق سینکلر او را نزد خود می‌پذیرد. هولدرلین روی منظومه امپدوکلس کار می‌کند.
طرح مجله هنری (ایدونا). مقاله‌های فلسفی.
نوامبر. هولدرلین سینکلر را در سفرش به مجلس مؤسسان راستشتات (نهضت اصلاح‌طلبان سیاسی در آلمان) همراهی می‌کند.

۱۷۹۹ ● آوریل تا ژوئیه. بولندورف در هومبورگ به دوستان می‌پیوندد.

۱۸۰۰ ● اوایل ژوئن. بازگشت به موطن. هولدرلین تابستان و پائیز را در میان دوستان خود در اشتوتگارت به سر

می‌برد.

۱۸۰۱ ● معاهده صلح لونه ویل.

● اوایل ژانویه. هولدرلین جهت امرار معاش و اشتغال به تدریس خصوصی، مجدداً جلای وطن می‌کند. او در خانواده گونتسن باخ در هائوپت ویل واقع در زانگت گالن مشغول کار می‌شود.

● اوایل آوریل. در کار جدیدش نیز ناکام مانده و به نورتینگن بازمی‌گردد. سعی می‌کند در ینا تدریس کند، ولی موفق نمی‌شود.

مرثیه‌ها و سرودهای بزرگ هولدرلین آفریده شدند.

● ۱۰ دسامبر. هولدرلین آهنگ آخرین سفر خود، این بار به فرانسه، می‌کند.

۱۸۰۲ ● ۲۸ ژانویه. پس از یك راه پیمائی پرخطر و عبور از بلندیهای برف پوشیده اُورنی، هولدرلین به شهر بوردو می‌رسد. در آنجا به عنوان معلم خصوصی در منزل سفیر دانیل مایر آغاز کار می‌کند. پس از چندماه ناگزیر، از این کار نیز دست می‌کشد.

اواسط ژوئن. هولدرلین، با وضع روانی نگران کننده به نورتینگن می‌رسد.

۲۲ ژوئن. مرگ زوزت در فرانکفورت.

پائیز. مسافرت به شهر رگنس بورگ جهت شرکت در کنگره دوك‌ها.

۱۸۰۳ ● در منزل مادری در نورتینگن به سر می‌برد.

۱۸۰۴ ● آوریل. ترجمه سوفوکل توسط انتشارات ویلمان در فرانکفورت به طبع می‌رسد.

● ژوئن. سینکلر دوست بیمار خود (هولدرلین) را به هومبورگ می‌آورد.

هولدرلین دو سال در آنجا زندگی می‌کند.

۱۸۰۵ ● ۹ مه. مرگ شیلر.

۱۸۰۶ ● سپتامبر. سینکلر دوست خود را در درمانگاه آئوتن ریت بستری می‌کند.

۱۸۰۷ ● هولدرلین بیمار، جهت مراقبت به (نجار) استاد کار به نام سیمر در شهر توبینگن واگذار می‌شود و هولدرلین تا پایان عمر در آنجا به سر می‌برد.

۱۸۱۵ ● ۲۹ آوریل. مرگ سینکلر در شهر وین.

۱۸۲۶ ● شاعران (هم ولایت هولدرلین) اهل شوابن، گوستاو شواب، لودویك اولاند و یوستینوس کرنر اشعار هولدرلین را جهت نخستین انتشار گردآوری می‌کنند.

۱۸۲۸ ● ۱۷ فوریه. مرگ مادر.

۱۸۳۹ ● ۲۹ ژوئیه. مرگ دوست دوران جوانی، نویفر.

۱۸۴۳ ● ۷ ژوئن. مرگ هولدرلین در توبینگن.

دو شعر از هولدرلین

یوسفعلی میرشکاك

برگردان علی علیشناس

«به‌اله‌های تقدیر»

ای شما فرمانروایان
تنها یك تابستان به من امان بدهید
و یك خزان.
برای سروده‌ایی بلیغ[۱]
تا دلم به رغبت تمام
سرشار از بازی شیرین خویش
بمیرد.
روح که در زندگی به حق الهی‌اش نرسید[۲]
در جهان پس از مرگ نیز نمی‌آرامد[۳]
ولی سرانجام
آن امر مقدس
که دل در گرو آن دارم
آن منظومه[۴]
آنچنان شد که باید.
پس خوش آمدی ای سکون قلمرو سایه‌ها[۵]
هرچند که زمزمهٔ چنگ من[۶]
بدرقهٔ راهم نیست
خشنودم که یکبار همچون خدایان زیستم.
و به بیش ازین نیازی نیست.

■ پانوشتها:

۱ـ «برای سروده‌ای رسیده». «برای شعری کامل»، «برای آوازی کامل».

۲ـ این مصرع را اینطور هم می‌شد ترجمه کرد: «روح که در زندگی به حق ملحق نشد» ـ «روح که در زندگی، حق الهی‌اش متحقق نشد» ـ «روح که در زندگی به عطای حق نرسید»

۳ـ «در جهان مردگان نیز». مراد از قلمرو سایه‌ها و جهان مردگان «ORKUS» ـ است. هولدرلین از این جهان، به تعبیرات اساطیری مختلف رومی و یونانی یاد کرده است.

۴ـ مراد از منظومه ـ منظومهٔ ناتمام «امپدوکلس» سرودهٔ خود هولدرلین است این توضیح را از پاورقی متن اصلی گرفته‌ایم.

۵ـ قلمرو سایه‌ها «جهان مردگان، جهان پس از مرگ» Schttenwelt

۶ـ «زمزمهٔ چنگ» به شعر و بویژه به منظومهٔ امپدوکلس اشاره دارد.

«قانون حیات»[1]

تو نیز درپی «والاترین» بودی
امّا عشق،
همهٔ ما را بر خاك می‌نشاند
به ناگزیر.
ورنج
خم می‌کند
بی‌امان‌تر.
زنهار!
به عبث باز نمی‌گردد.
کمان ما به نقطهٔ آغاز.[2]

□

به فراز
یا در فرود
در «شب قدسی» می‌وزد.[3]
ـ آنجا که طبیعت خاموش
روزهای ناآمده را پی می‌افکند ـ
آیا در دوزخ خردمداران نمی‌وزد
نسیمی از رحمت عشق.[4]
من خود اینرا دریافتم
زیرا تا آنجا که به یاد دارم
شما ای آسمانیان
ای نگهدارندگان همه چیز
هیچگاه
همانند استادان زمینی
به رعایت من،
راه هموار را به من ننمودید.

□

آسمانیان می‌گویند:
«آدمی همه چیز را آزمون کند
تا برومند و بالنده
سپاس‌گذاری از برای همه چیز را
فرا گیرد
و دریا بدآزادی را
برای عزیمت به آنجا که اراده می‌کند.

۱ـ شعـر هولدرلین پلکانی نیست، گستاخی من ـ میرشکاك ـ برای حفظ نوعی آهنگ در خواندن این ترجمه‌ها، موجب شد که آنها را پلکانی بنویسم. امیدوارم که روح این شاعر ایمانی بر من ببخشاید. و امّا هولدرلین که نماینده اوج شعر کلاسیك (یا نئوکلاسیك) معنوی در غرب است شاعری نیست که به سادگی ترجمه‌پذیر باشد. معانی بیشتر از ظرف است و ایجاز در نهایت و هر لفـظی چنانکه سنّت حکمت و شعر آلمانی اقتضا داشته، به چند معنا اشاره دارد که مسلّماً بیان اینهمه، نه در ترجمه ممکن است و نه در حدود بضاعت ماست. مشکل ترجمهٔ اشعار هولدرلین مشکل ترجمهٔ فلسفهٔ دوست و همکـلاس او «هگل» است. این شاعر شوریده سر، به ساحت قدس دیانت مسیح و اساطیر یونان ـ یونانِ قبل از سقراط ـ دلبسته بود و بیشتر روی به آسمان داشت تا به زمین و... الخ. و امّا بار ترجمهٔ اشعار این شاعر، بیشتر بر دوش برادرم جناب علی‌شناس است. ایشان به آلمانی آشنایی کامل دارد و بنده جز یکی دو کلمه در این زبان بیلمزم. به عبارت دیگر بنده مزاحم اوقات ایشان هستم تا از هر شعر و بویژه از هر کلمه چند ترجمه و چندین معنا و مفهوم ارائه بفرمایند. الفرض کار من بیشتر در زبان فارسی است. خدا بخیر بگذراند. در ضمن برادرم رضا عابدینی نیز گاه ما را مدد می‌رساند.

۲ـ به نقطهٔ آغاز یعنی به نقطهٔ کشیده شدن کمان، مراد شاعر این است که جوانی و برومندی باز نمی‌گردد و آدمی مفت و پانصد به نقطهٔ پرتاب شدن در هستی برنمی‌گردد مگر اینکه مشمول رحمت و عنایت عشق الهی باشد.
به سعی خود نتوان برد پی به گوهر مقصود
محال باشد کاین کار بی‌حواله برآید.

۳ـ شب قدسی یا شب مقدس، شب تولد عیسی مسیح است و معادل با شب قدر در حکمت دینی ما. در این شب به اعتقاد هولدرلین روزهای ناآمده پی‌افکنـده می‌شونـد و نسیم رحمت عشق شامـل حال همـه است حتی خردمدارانی که در دوزخ عقل چون و چرا کنندهٔ خود دست و پا می‌زنند.

۴ـ برادرم «علی‌شناس» این فراز از شعر را در ترجمه اینطور می‌پسندند و من ـ به حکم اینکه ایشان در کار ترجمهٔ اشعار هولدرلین اساس جلسات ما هستند ـ آن را در اینجا نقل می‌کنم:
«به فراز یا در فرود/ آیا در شب قدسی/ آنجا که طبیعت خاموش/ روزهای ناآمده را پی‌می‌افکند/ و در دوزخ خردمداران/ نمی‌وزد نسیمی از رحمت عشق نیز؟

□ خطاب به دین‌فروشان

■ مولانا سیف‌الدین فرغانی

ای هشت خلد را به یکی نان فروخته
وز بهر راحت تن خود جان فروخته
نزد تو خاکسار چو دین را نبوده آب
تو دوزخی، بهشت به یك نان فروخته
نان تو آتش است و به «دین»ش خریده‌ای
ای تو زبخل آب به مهمان فروخته
ای از برای نعمت دنیا چواهل کفر
اسلام ترك کرده و ایمان فروخته
ای تو به گاو، تخت فریدون گذاشته
وی تو به دیو، ملك سلیمان فروخته
ای خانهٔ دلت به هوا و هوس گرو
وی جان جبرئیل به شیطان فروخته
ای تو زمام عقل سپرده به حرص و آز
انگشتری ملك به دیوان فروخته
ای خوی نیك کرده به اخلاق بد، بدل
وی برگ گل به خار مغیلان فروخته
ای بهر نان و جامه زدین بینوا شده
بهر سراب چشمهٔ حیوان فروخته
ای غمر خشك مغز که از بهر بوی خوش
جاروب تر خریده و ریحان فروخته
تو مست غفلتی و به اسم شراب ناب
شیطان کمیز خر به تو سکران فروخته
دزد هوات کرده سیه‌دل چنانکه تو
از رای تیره شمع به کوران فروخته
دین‌ست مصر ملك و عزیز اندروست علم
ای نیل را به قطرهٔ باران فروخته
از بهر جامه، جنت مأوی گذاشته
وز بهر لقمه، حکمت لقمان فروخته
کرده فدای دینی ناپایدار دین
ای گنج را به خانهٔ ویران فروخته
ترك عمل بگفته و قانع شده به قول
ای ذوالفقار حرب به سوهان فروخته
عالم که علم داد به دنیا، چو «لشکری»ست
هنگام رزم جوشن و خفتان فروخته
در هیچ وقت و دور، به فرعونیان- که دید
هارون عصای موسی عمران فروخته
هرگز ندیده‌ام زپی آنکه خَر خرد
سهراب رخش رستم دستان فروخته
آن نقد را کجا به قیامت بود رواج
وین سرمه کی شود به سپاهان فروخته
چون مصطفی شود به قیامت شفیع تو؟
ای علم بو هریره به انبان فروخته
وزّان با تصرف معیار دولتی
ای تو به خاك جوهر ازین سان فروخته
ای دین پاك را به سخنهای دلفریب
داده هزار رنگ و به سلطان فروخته
داده به باد خرمن عمر خود از گزاف
پس جو به کیل و کاه به میزان فروخته
ای نفس تو زبون هوا کرده عقل را
روز وغا سلاح به خصمان فروخته
این علم‌ها که نزد بزرگان روزگار
چون یخ نمی‌شود به زمستان فروخته
دشوار کرده حاصل و آسانش گفته ترك
گوهر گران خریده و ارزان فروخته
مکر و حسد مکن که نه اخلاق آدمی‌ست
ای دیو و دد خریده و انسان فروخته
کز کید حاسدان به غلامی و بندگی
در مصر گشت یوسف کنعان فروخته
علم از برای دین و تو دنیا خری به آن
دایم تو این خریده‌ای و آن فروخته
در ماه دی دریغ و تأسف خوری بسی
ای مرد پوستین به حزیران فروخته
این رمزها که با تو همی گویم ای پسر
هرنکته گوهری‌ست به نادان فروخته

□ «در نعت خواجهٔ کائنات»

■ «میرزا اسداله غالب دهلوی»

حق جلوه‌گر زطرز بیان محمد است
آری‌کلام حق به زبان محمد است
آئینه‌دار پرتو مهر است ماهتاب
شان حق آشکار زشان محمد است
تیر قضا هرآینه در ترکش حق‌ست
امّا گشاد آن زکمال محمد است
دانی اگر به معنی «لولاك» وارسی
خود هرچه از حق‌ست، از آن محمد است
هرکس قسم بدانچه عزیزست می‌خورد
سوگند کردگار به جان محمد است
واعظ حدیث سایهٔ طوبی فرو گذار
کاینجا سخن زسرو روان محمد است
بنگر دو نیمه گشتن ماه تمام را
کان نیم جنبشی ز بَنان محمد است
ور خود زنقش مُهر نبوتّ سخن رود
آن نیز نامور زنشان محمد است
«غالب» ثنای خواجه به یزدان گذاشتم
کان ذات پاك مرتبه دان محمد است

□ اجاق سرد

■ نیما یوشیج

مانده از شبهای دورادور
برمسیر خامش جنگل
سنگچینی از اجاقی خُرد
اندرو خاکستر سردی
همچنان کاندر غبار اندوده‌ی اندیشه‌های من ملال‌انگیز
طرح تصویری در آن هرچیز
داستانی حاصلش دردی
□
روز شیرینم که با من آتشی داشت
نقش ناهمرنگ گردیده
سرد گشته، سنگ گردیده
بادم پاییز عمر من کنایت از بهار روی زردی
همچنانکه مانده از شبهای دورادور
برمسیر خامش جنگل
سنگچینی از اجاقی خُرد
اندرو خاکستر سردی.

آبان ۱۳۲۷

□ خدنگ‌ها

هرچند که مرد قول و فعلش تبه است
برداشتن پرده زکارش گنه است
رسوا شود آنکه می‌درد پردهٔ خلق
زر قلب درآید و محك روسیه است

■ «کلیم کاشانی»

بیدل به سجود بندگی توأم باش
تا بار نفس به دوش داری خم باش
زین نقص که در کارگه طینت توست
الله نمی‌توان شدن آدم باش

■ «عبدالقادر بیدل»

در دل همه در گرهگشایی‌ست خدا
با ما به سر لطف خدایی‌ست خدا
مفلس چو شدیم روبه او می‌آریم
معشوقهٔ روز بینوایی‌ست خدا

■ «سلیم تهرانی»

تأملاتی درباره سادگی

■ ف. شووان ● ترجمه بابك عالیخانی

رسم است که به همه پیشینیان نسبت ساده بینی دهند[۱] چه خود ستایی سهلتر از این؛ آسانی و کشش این کار، مخصوصاً از آنجاست که برپایه برآوردهای دقیق و در عین حال ناتمامی قرار گرفته که به کمك تعمیمهای خلاف و تفسیرهای گزاف و با وصل کردن آن به پندار پیشرفت تکاملی در همه ابعاد، آن برآوردها را به طریق مبالغه به کار برده‌اند. ولی کلمه «ساده دل» و نیز کلمات دیگری را که معنی آنها کم و بیش قابل قیاس با این کلمه است، بر معنی‌های متعدد ممکن است حمل کرد. کاش کسانی که این کلمات را به کار می‌برند، اول معلوم کنند که از چه چیز سخن می‌گویند. اگر ساده دلی یعنی صریح و صمیمی بودن و از پنهانکاری و حقه‌بازی خبر نداشتن و نیز برخی تجربه‌ها را ندانستن، پس مردمان غیر متجدد، بی‌شك از ساده‌دلی به این معنی برخوردارند (یا برخوردار بودند)[۲] اما اگر ساده دلی تنها یعنی بی‌خردی و بی تمییزی و استعداد فریبخواری، یقیناً دلیلی در دست نیست که معاصران ما کمتر از گذشتگان خویش ساده‌دل به این معنی باشند.

به هرحال، چیزی که این موجود «بریده» که خود را «انسان امروزی» می‌نامد، هیچ طاقتش را ندارد این است که مبادا ساده‌دل جلوه نماید. همین قدر که حس کند در برابر همه‌گونه فریب مصون است، دیگر هرچیزی را حاضر است که به جان بخرد. در حقیقت این عقیده که بشر در هرزمینه‌ای می‌تواند از سادگی بگریزد و به اتکاءِ کوششهای خویش به کلی عاقل و فهمیده باشد، خود اوج ساده‌لوحی است. کسی که از روی نیرنگی بخواهد همه چیز به دست آورد، کارش منتهی خواهد شد به باختن همه چیز در عین کوردلی و بی‌حاصلی. گروهی که نیاکان ما را نکوهش می‌کنند که چرا چنان ابلهانه زود باور بوده‌اند، از یاد می‌برند که اولاً: دیر باوری ابلهانه نیز امری ممکن است و ثانیاً: این به اصطلاح، زدایندگان اوهام، خود در وهمی به سر می‌برند که در عالم زود باوری ثانی ندارد. ای بسا زود باوری ساده، جای خود را به زود باوری پیچیده دهد که هرچند به نقشهای اسلیمی یك نوع شك سنجیده که خود جزیی از سبك کار است منقش شده باشد باز زود باوری، زودباوری است نه چیز دیگر. پیچیدگی‌ها از نادرستیِ نادرستی و از نابخردیِ نابخردی، چیزی کسر نمی‌کند.

قرون وسطی را در برابر قرن بیستم خردمند، به عنوان عصر ساده لوحی ای که علاج ندارد تصور کردن، چیزی است که از دست آن باید خلاص شد. در مقابل این رأی یکی این واقعیت را باید قرار داد که تاریخ هرگز ناسخ ساده‌دلی نیست بلکه تنها جای آن را به ساده‌دلی نوع دیگر می‌سپارد و دیگر این واقعیت را که رسواترین همه ساده‌لوحیها آن است که به ساده‌لوحی درجایی که هست پی نبرند. همین طور آنچه نهایت ساده‌انگاری است، ادعای «آغاز کردن از نو» در همه زمینه‌هاست و دیگر ادعای برآوردن یا برکندن خویش است به طور سنجیده و گستاخانه‌ای که در باور نمی‌گنجد و از خصایص برخی گرایشهای موجود در عالم معاصر است. معمولاً گذشته از مردم قرون وسطی، حتی مردم همین چند نسل اخیر را نیز به همه وجوه فریب خورده می‌پندارند و هرگونه شباهت به ایشان را مایه شرمندگی می‌شمارند و از این حیث قرن نوزدهم، تقریباً به همان دور دستی عصر مرو ونژی[۳] به نظر می‌رسد. آنچه که «زمانه ما» یا «قرن بیستم» یا «عصر اتم» می‌نامیم، چنان است که گویی یك جزیره برآورده یا برکنده با یك جوهر فرد[۴] با «تراش» افسانه‌ای بر فراز هزاره‌های طفولیت و بطالت سر برافراشته است. مثل

جهان معاصر مثل کسی است که از وجود پدر و مادر خویش شرمسار است و دوست دارد خود آفریننده خویشتن باشد و فضا و زمـان و همـه قوانین طبیعی را نیـز خود بیافریند و از بطن عدم، جهانی بیرون کشد که از حیث مشهـود[۵] کامـل و از حیث شاهد[۶] پر آسایش باشد و همه این کارها را به کمـک فعل خلاقی انجام دهد مستقل از خداونـد یا در مقـابـل خداونـد. بدبختی اینجاست که همه این مجاهدتها که متوجه خلق یك نظام نوین هستی است سرانجامش چیزی نیست مگر بر باد دادن خویش. ظاهراً جوانـان میـانـه حال امـروز، پدران ما را مسئول همه مصیبتها می‌دانند. این موضع، موضع کاملاً باطلی است زیرا گذشته از این که پدران ما نیز می‌توانستند پدران خود را به همین مناسبت ملامت کنند، از کجا معلوم که کوچکتران امروز نیز، فردا بزرگتران خود را به دلایـل قوی سرزنش نکنند. اگر این گونـه جوانـان، خود را از اصـل استثنـاءً بی‌گنـاه می‌شمـارنـد چرا که تابـع مرامی نیستند و به سیاست دلبستگی ندارند، از یادشان می‌رود که همین امر خود چه بسا جهانی را به ورطه هلاکت افکند. اگر دست به کار شدن عده‌ای گاهی مصیبت زاست، همچنین بسا مصیبتها به بار می‌آید به سبب ایـن که کسـی دسـت به کاری نمی‌زنـد؛ مخصـوصاً که هیچ کس در این دنیا مفرد نیست و اگر شخص خود به وظیفه نظری و عمـلی قیـام نکنـد، دیگـران به جای او می‌انـدیشند و کار می‌کنند. انسان امروز تجـربه‌های هنگفتی اندوخته و بنابراین تا حدودی می‌توان گفت که از پندارها بیرون آمده است اما نتایجی که از این تجربه‌ها به دسـت می‌آورد چنـان مخـلوط اسـت که محصـول کار او را یا آنچه را باید حاصل می‌کرد تقدیراً به هیچ می‌رساند.

●

واقعیتی که چه بسا منتهی به خطا گردد و معمـولاً بی‌دغـدغه به کار گرفته می‌شود راجع به تناظر بین طفولیت اشخاص و اقوام است ولی این تناظر یك تناظر جزئی است و به اعتباری حتی آن را یك تناظر معکوس باید دانست زیرا بدین اعتبار مخصوص، جمعیت در مقابل شخص یا صورت معکوس شخص است. درواقـع اگـر در اشخـاص به طور متعـارف سن نشـانـه خرد است، در یك جمعیت مبنی بر ودایع معنوی و نیز در بشر به طور کلی خرد قرین سرآغاز یعنی «عهد رسالت» در تمدنی از تمدنها و «عهد زرین» در بشر به طور مجموع خواهد بود. از طرف دیگر همان طور که هرتمدنی از تمدنها نظیر خود عائله بشری، همقدم با دوری از مبادی و نزدیکی به «آخر زمان» افول می‌نماید، به همین طور شخص نیز در طول سنین لااقل جمعاً سیر نزولی طی می‌کند و همان طور که «عهد وحی» یا «عهد زرین» وقتی است که بیـن آسـمـان و زمـیـن صحبتی است و فرشتگـان با مردمـان سخن می‌گویند، به همین طور طفولیت شخص به اعتباری وقت معصـومی و خوشـدلی و قرب به ملکوت است.[۷] پس تنـاظر مستقیمی هست بین حیـات شخص و ادوار جمـعی به موازات تناظر معکوسی که خرد را در سر حیات جمع و در بن حیات شخص جای می‌دهد. با این همـه جای انـکـار ندارد که یك جامـعـه سالخورده تجربه‌هایی فراهم آورده و فنونی را پیش برده است هرچند که اینها همه از قبیل ظواهر باشد و وقتی که اصول موضوعه اصالت تکامل را ابتدائاً قبول کرده باشند، درست همین واقعیت، کار را به خطا خواهد کشانید.

بین سادگی ذاتی و عرضی به وضـوح فرق مهـمی وجـود دارد؛ سادگی عرضی، صرفاً به طرز عارضی و نسبت به جهانی که ساختـه برخی تجـربـه‌هـا و درعین حال مشحـون از دورویی‌ها و زیرکیهای باطل و پنهانکاریهاست سادگی است. کسی که از وجـود مغلطه‌کاری بی‌خبر است یا تنها به عنـوان یك گنـاه بزرگ و استثنـایی آن را می‌شنـاسـد، چگـونه در چشم یك جامعه فرومـایـه و حیـله‌گـر به صورت یك فرد ساده‌لوح جلوه نکند؟ در دیده شخصی که به طور بیمـارگـونـه پر مکـر و فن است، هرانسان متعارفی شخصی است «بسیط». در دیـده یك شخص سوقی مردم منصف بی‌هنرانند. حتی وقتی قوه تمییز و تشخیص خاصی در کار باشد، باز وجود این قوه خود فی‌نفسه مزیتی نیست و صرفاً آن را زیادتی بایـد شمرد که زاییده محیطی است سراپا تحریف شده. این خود نمونه‌ای است از این که طبیعت به چه کیفیت انعکاسهای دفاعی و انطباقهایی را پدید می‌آورد که تفسیر آنها تنها برحسب محیط یا اوضاع و احوال غالب ممـکـن است و بس. به آسـانی می‌توان پذیرفت که خصایص جسمانی یك شخص اسکیمو، یا یك شخص بوشمن[۸] مزیتی به شمار نمی‌رود. اگر قدما گاهی ساده‌دل به نظر می‌رسند غالباً از آنجاست که از دیدگاه کژ و مژی به آنها نگریسته می‌شود که لازم لاینفـك هرنـوع تبـاهی کم و بیش عمومی است. متهم داشتن ایشان به کودك صفتی، قصـاص قبـل از جنـایت است به معنی مستعمل در فنون قضایی. به همین سان، یك نویسنده قدیم چه بسا ساده بین به نظر آید اما این امر بیشتر از آنجاست که چنین نویسنده‌ای در آن زمانها هنوز مجبور نبود که هزارها خطا را در مدنظر آورد و هزارها امکان سوء تعبیر را در پیش چشم بدارد و نیز از آنجاست که نیازی نداشت که شیوه کلام خود را همچـون رقص اسکـاتلنـدی گردانـد که در آن رقصنده ناچار است از تخم‌مرغهایی که برای آزمودن درجه چالاکی او ترتیب داده‌انـد بپرهیزد و به این اعتبار نویسنده قدیم می‌توانست تا حدود بسیاری از سایـه‌روشنهای ظریف معنی صرف نظر نماید. کلمات را هنوز شادابی، سرشاری و یا جادویی بود که تصور آن برای امثال ما که در آب و هوای آماس زبانی به سر می‌بریم البتهٔ دشوار است.

آن سادگی که صرفاً از لوازم کم تجربگی باشـد، بی‌شك تنهـا امـری نسبی است. اشخاص و جوامع به طور عموم ناچار درباره آنچه تجربه نکرده‌اند یا درباره تجربه‌هایی که زاینده امکانهایی است که نمی‌توان توقع داشت پیش‌بینی کننـد ناچار خام خواهند بود. کسانی که چنین تجربه‌هایی آزموده‌اند به چه دلیل حق دارند از بی‌تجربگی دیگران در این باره خرده بگیرند و خود را فوق آنان بشمارند. قدر مردمان نه از روی تجربه‌هایی که اندوخته‌اند بلکه از روی توان ایشان در بهره بردن از آن تجربه‌ها معلوم می‌شود. ای

بسا، ما درباره آنچه آزموده‌ایم از دیگران خبیرتر باشیم، با این حال درباره آنچه هنوز نیازموده‌ایم یا درباره آنچه که از عهده آزمودن آن برنمی‌آییم حال آن که دیگران به جای ما آزموده‌اند، نسبت به ایشان ساده خمیرتر خواهیم بود، زیرا یك حادثه را از سر گذرانیدن، غیر از نتیجه گرفتن درست از آن است. بازی با آتش کردن از روی بی‌خبری از سوزندگی آتش، بی‌شك نوعی خامی است ولی اگر کسی به سبب سوختگی انگشتش خود را به رودخانه پرتاب نماید البته وضع او بهتر نخواهد بود زیرا ندانستن سوزندگی آتش در خامی دست کمی از ندانستن این نکته ندارد که راه گریختن از آتش، غرق شدن در آب نیست. خطا خطای عظیم و دیرین علاج نابسامانی با نابسامانی دیگر است که این نابسامانی اخیر، گرچه ظاهراً ناچیزتر باشد اما درواقع به دلیل آن که اصول را فدای مصالح می‌کند، بنیادی‌تر خواهد بود. به عبارت دیگر خطا خطای دور ساختن بیماری از بیمار است از طریق کشتن بیمار.

●

در زمینه علوم طبیعی نوعی سادگی هست که شاید زبان عده‌ای را در طعن نیاکان ما بگشاید و این سادگی به صورت نوعی خلط بین قلمروهاست. قدما از روی نقص تجربه یا نقص مشاهده (گرچه این امر فی‌نفسه جای غصه خوردن ندارد) گاهی در میدان تناظرهای کیهانی به مبالغه می‌گراییدند. به همین سبب، قوانین یك مرتبه را گاهی بی‌حساب به مرتبه‌های دیگر اطلاق می‌کردند و مثلاً باور داشتند که آتش سمندر را نمی‌سوزاند و حتی سمندر مایه اطفاءِ آتش است. وجود برخی خصایص در این گونه خزندگان ایشان را به خطا دچار می‌ساخت و اشتباه کردن این خزندگان با «ارواح ناری»[۹] که به همین نام (سمندر) خوانده می‌شوند حتی بیشتر از وجود آن خصایص راهزن فهم آنان می‌گردید. مردمان باستانی مخصوصاً در معرض این گونه اشتباهها بوده‌اند زیرا که آنان به تجربه از خصوصیت پیش‌بینی گریزی جوهر لطیفی آگاه بودند که عالم جسمانی را در بر و فرو گرفته است و به عبارت دیگر علت آن گونه اشتباهها این بود که حایل بین مرتبه‌های جسمانی و نفسانی در آن عهود، به درجه انجماد زمانهای متأخرتر نرسید بود[۱۰] اما مردم این روزگار به طریق عکس آنچه درباره قدما گفته شد، کم و بیش در این باره معذورند زیرا فقدان تجربه ظهورهای نفسی قابل درك گویی خود مؤید مادی مسلکی ایشان است. با این همه، تجربه انسان امروز در خصوص چیزهای مربوط به مرتبه نفسی یا لطیف، به هردرجه که محدود باشد، باز پدیده‌هایی از همین نوع وجود دارد که اصولاً از دسترس او هرگز خارج نیست ولی او از همان ابتدا آنها را «خرافات» می‌پندارد و به اصحاب علوم خفیه[۱۱] حواله می‌دهد.

اذعان به وجود ساحت نفسی به هرحال جزوی از دین است. انکار وجود ملازم است با انحراف از ایمان. علل و اسباب معجزه ورای صفحه نفسی است ولی آثار معجزه از طریق این صفحه پدیدار می‌آید. لفظ «خرافات»[۱۲] در زبان علم کلام موجب اشتباه است چون دو معنی کاملاً متفاوت را می‌رساند یکی اطلاق غلط عواطف دینی را خرافات گویند و دیگر اعتقاد به اشیایی را که عین و اثر آنها منتفی است. به این ترتیب اسپریچوالیسم را خرافات می‌خوانند که از حیث تفسیرهای غلط آن نحله از پدیدارهای نفسی و آیینهای مخصوصش اطلاق صحیحی است اما از حیث خود پدیدارهای نفسی چنین نیست. از طرف دیگر علومی همچون تنجیم، از واقعیت و تأثیر کاملاً برخوردار است و کژرویهای شبه دینی لازمه وجود آنها نیست. کلمه «خرافات» حقاً جایز نیست که بر علمها و واقعیتهایی اطلاق شود که موضوع جهل هستند و درعین حال که یك کلمه از آنها مفهوم کسی نیست مورد سخریه‌اند. این کلمه را در مورد عملیاتی می‌توان به کار برد که یا از اساس بی‌ثمر است یا کاملاً بد تعبیر شده و دست آویز پر ساختن گودالی قرار گرفته که از غیبت معنویت راستین یا عبادتهای دینی[۱۳] اثر بخش پیش آمده است. همچنین تفسیر نادرست و نابجای یك تمثیل یا یك مقارنه آن هم اغلب از راه مربوط کردن آن با ترسها و دغدغه‌های خیال‌آمیز و غیر ذلك، کمتر از این که گذشت خرافی نخواهد بود. در این روزگار کلمه «خرافات» دیگر بی‌معنی شده است. وقتی متکلمان این کلمه را به کار می‌برند (قبلاً گفتیم و باز تکرار می‌کنیم) هیچ معلوم نیست که آیا یك امر شیطانی واقعی را تخطئه می‌کند یا یك امر وهمی محض را. در دیده آنان عمل جادوگری و دعوی جادوگری یك چیز است نه دو تا و دیگر توجه نمی‌کنند که در گفتن این که جادوگری گناه عظیم است و درعین حال آن را صرف خرافه شمردن تناقضی نهفته است.

برگردیم به سادگیهای علمی قدما. قدیس *توماس اکوینی*[۱۴] گفته است: «درباره آفرینش به خطایی دچار آمدن، علم الهی غلطی پدید می‌آورد». معنی این عبارت چنین نیست که شناختن خدا مستلزم علم جامع به همه پدیدارهای جهان است که تحقق آن علم جامع امری است کاملاً محال بل به این معناست که علم ما به پدیدارها باید یا از حیث تمثیلی درست و یا از حیث طبیعی با واقعیت مطابق باشد. در مورد دوم این علم باید به مقبولیت تمثیلی[۱۵] مجال دهد زیرا بدون این مجال، هرعلمی عبث و زیان خیز است. مثلاً علم بشری را حق این هست که درحد بینشی که زمین را صفحه و آسمانها را گردان می‌انگارد متوقف شود یا به این حد خود را محدود کند زیرا این تصویر، انعکاسی راست و درست از وضع حقیقی امور را به طور معنوی ممثّل می‌نماید. اما قضیه فرضیه تکامل هم غلط است و هم مهلك، زیرا گذشته از آن که مطابق با طبیعت اشیاء یا نفس الامر نیست بلکه به یك ضرب هم معنی ذاتی انسان را از او باز می‌گیرد و هم معقولیت جهان را در هم می‌ریزد. در هرگونه علم بشری که موضوعش پدیدارهاست، لاجرم نکته‌ای از خطا هست. در زمینه پدیدارها به چیزی بیش از یك علم نسبی نتوان رسید که در متن معرفت معنوی ما همین قدر نیز کاملاً کافی است. قدما آن گروه از قوانین طبیعت را می‌شناختند که مستقیماً در ادراك می‌گنجد علم نجوم قدیم

کمابیش مبنی بر ظواهر بود و در قلمرو ماده خطاهایی در برداشت نه در قلمرو معنی؛ زیرا ظواهر را امری مقدر و برای انسان حامل معنی باید شمرد. نقص آن علم در قلمرو ماده تا حدود بسیاری از طریق معرفت مبنی بر ودیعت معنوی جبران می‌گردید. این معرفت فرشتگان و بهشت‌ها و پریان[۱۶] و دوزخها و خلوت غیر تکاملی در آن واحد[۱۷] «یعنی تبلور صور علمی یا معانی ملکوتی[۱۸] در هیولای[۱۹] عالم» و نیز خاتمه کار جهان از چشم اخبار غیبی و بسیاری از معانی دیگر را در نظر می‌گرفت. از آن طرف، علمی که همه این چیزها را منکر است اگردر مشاهده مادی پدیدارهای محسوس ید بیضا هم بنماید، باز نمی‌توان مدعی شد که با اصل مقرر قدیس *توماس*، مطابقت دارد. زیرا، اولاً: علم به اوائل موجودات، مقامش والاتر است از علم به ثوانی و ثانیاً: علمی که واقعاً و از حیث اصول[۲۰] مبادی خلقت را به گوشه‌ای افکند بی اندازه از مطابقت دقیق و تمام یا حقیقت امور بعیدتر خواهد بود نسبت به علمی جامع مبادی خلقت که ظاهراً ساده می‌نماید. اگر اعتقاد به این که ـ همان طور که چشم آدمی می‌بیند ـ زمین سطح مستوی است و آسمان و ستارگان به دور آن در چرخش، اعتقادی کودکانه باشد این عقیده که جهان محسوس تنها عالم یا همه عالم است و ماده یا بفرمایید انرژی عین وجود منبسط یا ظاهر وجود است،[۲۱] کمتر از آن عقیده کودکانه نخواهد بود. خطاهایی از این قبیل بی اندازه از خطای منطق زمین مرکزی[۲۲] عظیم‌تر است. وانگهی مؤکداً باید گفت که خطای مادی مسلکانه و تکامل باورانه، بسی زیان‌آور است درحالی که جهان شناسی بدوی[۲۳] و «طبیعی» را چیزی از نوع دیگر باید دانست. پس معلوم می‌شود که هیچ مقیاس مشترکی بین نارسایی جهان نگاری[۲۴] قدیم و غلطهای کلی (و نه جزوی) علم پرومته‌وار[۲۵] وتیتانن[۲۶] که اصل آن از تقهقر یونان به ما به ارث رسید وجود ندارد.

نمونه‌ای از «علم زدگی» و روان‌شناسی مخصوص آن چنین است: اگر کسی به یکی از حواریین ثابت قدم بروغره (ترقی) بگوید که انسان از حیث روانی مشکل بتواند اوضاع و احوال سیاره دیگری را تاب آورد (و سخن از آباد کردن سیاره‌های دیگر در خلاصی از افزایش جمعیت زمین در میان باشد) بی‌هیچ تزلزل پاسخ خواهد داد که پس بنابراین نوع نوینی از بشر با کیفیتهای لازم تولید خواهد شد. بی‌خبری و بی‌حسی از این قبیل از افق نسناسی[۲۷] محض و دیوی خالص چندان دور نیست، زیرا نفی چیزی که در انسان اختلاف و تخلف[۲۸] نمی‌پذیرد یعنی خندیدن به ارادهٔ الهی که ما را چنان که هستیم ساخته و فطرت ما را از طریق «تجسد کلمه»[۲۹] تقدیس کرده است. تاکیتوس[۳۰] به ژرمنهایی که سعی می‌کردند جلوی طغیان آب را با سپرهای خود بگیرند خندیده است اما مهاجرت به سیاره‌ها یا عقیده به تأسیس یك جامعهٔ کاملاً سیر و تماماً صلح‌جو به وسایل صرفاً بشری و استمرار پیشرفت تا ابد، کمتر ازاین کار ژرمنها کودکانه نیست. همه اینها ثابت می‌کند که با وصف این که بشر از برخی جنبه‌ها ناچار از ساده‌دلی بیرون آمده است، باز راجع به امور اساسی چیزی نیاموخته و این کمترین سخنی است که درباره او می‌توان گفت. تنها کاری که انسان واگذاشته به حال خود بر آن قادر است «ارتکاب قدیم‌ترین معاصی است به تازه‌ترین وجهی» (شکسپیر)[۳۱]. و جهان بر این حالت امروزی که هست اگر کسی بر این گفته بیفزاید که رهسپار بهشت شدن درحال بی‌دست و پایی بهتر است از رفتن به دوزخ به وضع زیرکی، البته متهم به توضیح واضحات نخواهد شد.

●

هنگامی که اشخاص درصدد باز ساختن روان‌شناسی نیاکان ما برمی‌آیند، تقریباً همیشه از روی خطا، طنینهای باطنی متناظر با ظواهر خارجی را از نظر دور می‌دارند چه مهم پیشرفت به طرف کمال بیرونی که نیست بلکه قدر و اعتبار وجهه نظر ما در برابر غیب و در برابر مطلق مهم است. آن گروه از شیوه‌های نظر و عمل که گاهی به ظاهر ساده خود ما را به راه خطا می‌افکنند غالباً (و خصوصاً در زندگانی اولیا) بر نوعی شدت و قوت پرده‌ای می‌پوشند که به همین دلیل آن را سخت ژرف باید دانست. علی‌رغم اینکه بشر در روزگاران اخیر انبوهی تجربه و کوهی زرنگی اندوخته است باز یقیناً در قیاس با نیاکان دیرین خویش کمتر «اصیل» و «شدید»[۳۲] و یا کمتر قابل فیضهای مینوی است. چه بسا که او به یك استدلال ظاهراً خام یا به یك وجهه نظر که در نظر اول کودکانه با «ما قبل منطق» جلوه می‌کند تبسم نماید (زیرا مگر او سرانجام «متمدن» و «بالغ» نشده است؟) ولی نوعی کارگری باطنی که بالقوه در اشارتهای آن صورت خاص وجود دارد از دیده او پوشیده می‌ماند.[۳۳] به خاطر مورخان و روان‌شناسان هرگز نمی‌گذرد که اجزاءِ صوری رفتار بشری همواره نسبی است و زیادت و نقصان در مجرد این زمینه هرگز قطعی نیست چون اهمیت واقعی تنها از آن کیفیت روال باطنی مواجهه ما با مرتبه‌های بالاتر وجود یا صوا در ملکوتی است. فاصله

بین یك شخص به اصطلاح «بدوی» حی و حاضر و یك شخص متمدن را معادل هزاران سال می‌شمارند، حال آن که از تجربه برمی‌آید که این فاصله در جایی که یافت شود معادل چند روزی بیش نیست زیرا که انسان در هرمکانی و در هرزمانی انسان است و نه چیز دیگر.

●

گذشته از ساده‌دلی و خرافه که جای خود را به خرافه و ساده‌دلی نوع دیگر داده است، خرد نیز جابه‌جا شده و حرکت همه اینها به اتفاق یکدیگر بوده است، برای باور کردن این نکته کافی است کسی متن‌های فلسفی و نقدهای هنری را بخواند تا ببیند نوعی فردپرستی لجوج کوشش می‌کند تا با سوار شدن بر پاهای چوبی روان‌شناسی دروغینی که بس پر مدعاست از حد متعارف خود را بالاتر بکشد. وضع چنان است که گویی وقت نظر مدرسیان را به وام گرفته‌اند تا به این وسیله بگویند که سردشان و یا گرمشان شده است. توان ذهنی عجیب و غریبی به خرج می‌دهند تا عقایدی را طرح کنند که هیچ به خرد مربوط نیست. کسانی که طبعاً از خرد بهره‌ای نبرده‌اند یاد می‌گیرند که چطور با تفکر بازی کنند و حتی کارشان بی این تکلفها پیش نمی‌رود درحالی که برخی کسان که مستعد تفکرند بیم آن است که با سقوط در این جریان قوه تفکر خود را ببازند. آنچه که در ظاهر عروج است در حقیقت نزول باید دانست. جهل و بی‌خردی با نوعی پروردگی کاملاً سطحی توأم شده و محصول این کار آب و هوایی است که در آن حکمت به صورت خامی و نپروردگی و خیالبافی جلوه خواهد کرد. در زمان ما همه می‌خواهند که فهمیده به نظر برسند. متهم شدن به جرم را در صورتی که از خطر برخی لوازم آن بتوان گریخت، بر متهم شدن به سادگی ترجیح می‌دهند اما چون خرد را از خلأ نمی‌توان برآورد، ناچار دست به هرحقه‌بازی می‌آویزند که یکی از شایعترین این حقه‌بازیها جنون «افشاگری» است که شخص را در چشم دیگران به کمترین هزینه خردمند جلوه می‌دهد زیرا برای چنین کار همین قدر کافی است که بگویند واکنش معمول نسبت به یك پدیده خاص «مبنی بر پیشداوری» بوده است و وقت، وقت زدودگی «افسانه»هایی است که آن پدیده را فرا گرفته است. اگر بتوان اقیانوس را باریکه آبی یا هیمالایا را تل مختصری شمرد همین کار را خواهد کرد. بعضی از نویسندگان تصدیق این واقعیت را که هرشیء یا هرشخص، خصوصیت یا سرنوشت مخصوصی دارد، هیچ ممکن نمی‌دانند درحالی که پیش از این همه تصدیق می‌کردند که چنین است. همچنین حرف خود را باید با این گفته آغاز کنند که «معمولاً گفته شده است که...» و بیفزایند که واقعیت غیر از این است و بالأخره کشف شد تاکنون همه «در خطا می‌زیسته‌اند». ین ترفند مخصوصاً دربارهٔ امور بدیهی و معلوم همگان به کار برده می‌شود. البته کار خیلی آسانی است که با طول و تفضیل اعلام شود که شیر از قبیل گوشتخواران است و دیدار او چندان مقرون به ایمنی نمی‌باشد.

به هرحال ساده‌دلی در همه مکانها و در همه زمانها هست و بشر از چنگ آن نمی‌تواند گریخت مگر از حد بشریت خود در گذشته باشد. مفتاح و راه حل مسئله را در این حقیقت باید جست و جو کرد زیرا مسئله این که آیا شیوه کلام یا شیوهٔ سلوك *افلاطون* یا هرشخص دیگر ساده بوده یا نبوده و آیا تا حدی بوده و بیش از آن حد نبوده هیچ مهم نیست (کاش می‌دانستیم که با کدام معیارهای مطلق این مسئله را می‌توان حل کرد) بلکه مهم فقط اتصال باطنی حکیم یا ولی است به عین حقیقت.

اگر کتب آسمانی را ساده گویند، پس

سادگی را فخر خود باید دانست. اگر فلسفه‌هایی که منکر «روح»[۳۴] هستند فلسفه‌های خردمندانه باشند، پس خرد اصلاً وجود ندارد. اعتقاد ساده به وجود بهشت در لابه‌لای ابرهای آسمان، لااقل زمینه‌اش حقیقتی است که تبدیل و تحویل نمی‌پذیرد اما گذشته از این و بالاتر از این زمینه‌اش رجعتی است بی‌غل و غش که بهای آن را نمی‌توان گفت که چیست. □

■ پانوشتها:

۱. این مقاله فصل ششم است از کتاب «Light on the ancient worlds» که متن فرانسه آن در سال ۱۹۶۵ منتشر شد. نویسنده مقاله Frithjof Schuon از استادان بزرگ معارف دینی در جهان معاصر است که بر طریق تفکر رنه گنون، استاد مؤسس فرانسوی سیر کرده و ارمغانهای فکری عظیمی به بشر معاصر تقدیم کرده است. در نگارش سبک مخصوصی دارد و کلام او که از بینشی فراخ و ژرف سرچشمه گرفته، در سیراب ساختن جویندگان حق و حقیقت سخت مؤثر است.

۲. اشاره به این است که طرز فکر متجدد با همه نامردمیهای خود در همه جای زمین گسترش یافته و حتی می‌توان گفت که بدون جهد آگاهانه و آموزش مخصوص هیچ کس نمی‌تواند مدعی سلامت از آثار سوءِ «اندیشه‌های نوین» شود. همه اعم از عارف و عامی کم و بیش از این افکار بیمار شده‌اند «بر هر که دست می‌زنم از دست رفته است».

۳. Merovingian age. مقصود زمان سلطنت نخستین سلسله فرانکهاست که بین سالهای ۵۰۰ تا ۷۵۰ میلادی امتداد داشته است.

۴. Monad. از مصطلحات خاص فیلسوف آلمانی قرن هفدهم لایب نیتس (Leibniz) است. موناد، یك سیستم بسته تلقی شده که همه جهان در آن منعکس است. اصطلاح «جوهر فرد» که متکلمان اسلامی به کار برده‌اند، تا حدودی قابل مقایسه با موناد لایب نیتس است.

۵ و ۶. Subject – Object. ترجمه این دو لفظ آسان نیست. در متون استاد شوون، به نظر می‌رسد که به جای دو لفظ عین و ذهن که در نوشته‌های فلسفه متعارفی و غیر متعارفی به کار می‌برند، بتوان از دو لفظ: مشهود و شاهد استفاده کرد.

۷. «ثم لاتینّهم من بین ایدیهم و من خلفهم و عن ایمانهم و عن شمائلهم و لاتجد اکثر هم شاکرین» (سورهٔ اعراف، آیه ۱۷). در این آیه از قول شیطان نقل شده است که: «من از پیش روی و پشت سر و از راست و چپ، آدمیان را فرا می‌رسم و تو که خداوندی اکثر ایشان را سپاسدار نخواهی یافت». دو جهت بالا و پایین از مهاجمه شیطان استثنا شده است زیرا جهت بالا همان سادگی فطری اولیاءِ خداست و جهت پایین سادگی کودکان است.

۸. Bushman. نام برخی عشایر شکارچی افریقای جنوبی.

۹. مقصود از «روح ناری» همان «جن» است در زبان قرآن کریم. این گونه موجودات در عالم مثال یا نفس قرار دارند و خزندگان رمزی از آنها هستند.

۱۰. به فصل هفدهم «سیطره کمیت» رجوع شود.

۱۱. Occultists

۱۲. Superstition. این لفظ از لغت لاتینی Super – Stare مأخوذ است یعنی آنچه «بازمانده» است. ودایع معنوی پس از آن که دیگر معنی آنها معلوم کسی نبود مبدل می‌شدند به «خرافه» که قالبی است بی‌روح.

۱۳. rites.

۱۴. Saint Thomas of Aguinas. از بزرگان فلسفه مدرسی (Scholastic) در قرن سیزدهم میلادی که مکتب فلسفی تومیسم (Thomism) منسوب به نام اوست.

۱۵. در این باره رجوع شود به کتاب «معانی رمز صلیب» نوشته رنه گنون.

۱۶. Demons

۱۷. Spontaneity of the creation

۱۸. Celestial ideas.

۱۹. Substance. مؤلف در کتب دیگر خود، نظریه تکامل را مبنی بر جهل مطلق علم امروز نسبت به قلمروهای مینوی دانسته و خود به نحو بی‌سابقه‌ای ظهور انواع زیستی را ناشی از تنزل مُثُل افلاطونی و معانی غیبی (از حیث اثر البته زیرا عین آن حقایق هرگز نازل شدنی نیست) در بطن ماده جهان شمرده است.

۲۰. به فصل چهارم «بحران دنیای متجدد» رجوع شود.

۲۱. Existence. مقصود از این اصطلاح، رحمت گسترده‌ای است که برهمه اشیاء سایه افکنده است. «اعلم ان للوجودات مراتب ثلاث: الاولی الوجود الذی لایتعلق بغیره و لایتقید بقید مخصوص و هوالجری بان یکون مبدأ الکل

الثانیة الوجود المتعلق بغیره کالعقول والنفوس و الطبائع و الاجرام و المواد

الثالثة الوجود المنبسط الذی شموله و انبساطه علی هیا کل الاعیان و الماهیات لیس کشمول الطبائع الکلیه و الماهیة العقلیة بل علی وجه یعرفه العارفون و یسمونه بالنفس الرحمانی اقتباساً من قوله تعالی «و رحمتی وسعت کل شیء» و هوالصادر الاول فی الممکنات عن العلة الاولی... و هو اصل وجود العالم و حیوته و نوره الساری فی جمیع ما فی السموات و الارض فهی فی کل بحسبه (رسالهٔ مشاعر، مشعر هفتم)

۲۲. در این باره به مقاله تیتوس بورکهارت، به نام «Cosmology and modern science» رجوع شود در کتاب «the sword of gnosis» گرد آورده: Y. Needleman

۲۳. به مقاله *کوماراسوامی* (Coomaraswamy) رجوع شود بنام ت «Peimitive Mentatity» در مجموعه مقالات *کوماراسوامی*

۲۴. Cosmogcaphy.

۲۵ و ۲۶. پرومته از شخصیتهای اساطیری یونان باستان است که آتش آسمانی را از چنگ خدایان ربود و به زمین آورد و به همین جرم از طرف خدایان محکوم به مرگ تدریجی شد. *تیتانها* موجودات شریری هستند که در اساطیر یونانی دائماً با خدایان در ستیزه هستند.

۲۷. «نسناس» در برابر «انسان» در متون عربی و فارسی قدیم، به معنی نیمه مردم یا نامردم به کار رفته است.

۲۸. در فلسفه می‌گویند «الذاتی لایختلف و لایتخلف» آنچه که جزو ذات یك شی است در هرشی تمام است و کم و کسر ندارد (عدم تخلف) و نیز همه افراد همنوع آن شی در آن ذاتی مشترکند (عدم اختلاف) در آیهٔ عظیم‌الشأن فطرت آمده است: «فطرت الله الّتی فطر النّاس علیها لا تبدیل لخلق الله ذلك الدّین القیّم» (سورهٔ روم، آیه ۳۰) «فطر الناس علیها» اشاره است به عدم اختلاف و «لاتبدیل لخلق الله» اشاره است به عدم تخلف در فطرت انسانی ذکر این نکته هم لازم است که تصور متعارفی عموم خلق از فطرت، خیلی محتاج افزودن مایه «خرد» و «نور» است تا بشود فطرت قرآنی. معمولاً فطرت را با طبیعت در هم می‌آمیزند.

۲۹. «تجسد کلمه» در مسیحیت، عبارت است از القاء کلمة الله در بطن مریم(س) (بیان مسیحی اندکی با این فرق دارد) در اسلام کلمة الله قرآن عظیم است که در قلب نبی امی(ص) نازل گردیده است، به هردو حالت از طرف خداوند گواهی داده شده که فطرت انسانی فطرت الهی است نه چیز دیگر.

۳۰. Tacitus مورخ رومی معروف

۳۱. شاه هانری چهارم، بخش دوم، پرده چهارم، صحنه پنجم. مارتین لینگس (M. Lings) از شاگرد ان مبرّز استاد شوون در کتاب «شکسپیر در پرتو هنر عرفانی» (ترجمه س. فضائلی) آثار این نمایشنامه نویس بزرگ انگلیسی را به طرز بدیعی تفسیر کرده است.

۳۲. «شدید» به معنی بالفعل چنان که در فلسفه اسلامی به کار رفته است.

۳۳. «یعلمون ظاهراً من الحیوة الدّنیا و هم عن الاخرة هم غافلون» (سوره روم، آیه ۷)

۳۴. مقصود از روح، حقیقت حقیقتهای عالم یا به عبارت دیگر عقل کل یا عقل اول است. □

□ آزمون پذیری تجربی و تعمیم نبوت

■ شهریار زرشناس

پوزیتیویسم، صورتی از اندیشه معرفت‌شناختی و فلسفی غربی است که به صورت نهفته و مستور با آراء *فرانسیس بیکن*، *جان لاک* و *دیوید هیوم* آغاز می‌گردد و در آراء عصر روشنگری و نظرات کسانی چون *هولباخ*، *هلوسیوس* و *لامتری* بسط و تداوم می‌یابد و با ظهور *کانت* و نفی اساسی مابعدالطبیعه توسط او، از قدرت و استحکام خاصی برخوردار می‌گردد.

پوزیتیویسم در آراء *اگوست کنت* صورت صریح و کلاسیک می‌یابد و سایه سنگین خود را بر بخش عمده‌ای از قرن نوزدهم می‌گستراند. در واقع پوزیتیویسم کلاسیک *اگوست کنت* و *جان استوارت میل* صورت بسط یافته و صریح پوزیتیویسم مستور در فلسفه حسی و تجربی است و آنچه که به نام پوزیتیویسم منطقی و آراء حلقه‌وین معروف شده و در آراء *رودلف کارناپ* و *موریس شلیک* ظاهر گردیده، در واقع صورت افراطی بسط پوزیتیویسم کلاسیک است، صورتی افراطی که ظهور آن، نشانه بحران عمیق فکری و فرهنگی و غلبه تمام عیار سفسطه براندیشه غربی است.

پوزیتیویسم، در حوزه معرفت‌شناختی، جز به روش‌شناسی تجربی بها و اصالت نمی‌دهد و مدعی است که تنها معرفت حقیقی و یقینی، معرفتی است که توسط تجربه حسی و روشهای تجربی و کمّی (روش علمی) به دست آمده باشد. پوزیتیویست‌ها، عموماً از پرداختن به بحثهای عقلی و مابعدالطبیعی خودداری می‌کردند زیرا این بحثها را از طریق روش‌شناسی تجربی غیرقابل آزمون می‌دانستند. تا زمان هیوم، استقراء مبنای اصلی و بنیان روش‌شناسی تجربی پوزیتیویسم را تشکیل می‌داد. از زمان هیوم به بعد، مقام استقراء، در نحله پوزیتیویسم، دچار بحران و تزلزل گردید و با ظهور کانت و پوزیتیویسم کلاسیک، صورت جدیدی از این نحله ظاهر شد.(۱)

پوزیتیویسم معاصر، به دو شاخه «پوزیتیویسم منطقی» و «نئوپوزیتیویسم پوپری» تقسیم می‌گردد. به طور خیلی مختصر و فشرده وجوه اشتراک و تفاوت این دو شاخه را می‌توان این گونه بیان کرد:

۱. اعتقاد هر دو شاخه به **آزمون پذیری تجربی**

۲. تکیه پوزیتیویسم منطقی، بر اثبات پذیری تجربی و نئوپوزیتیویسم پوپری، بر ابطال‌پذیری تجربی.

نئوپوزیتیویسم پوپری، صورت غالب و کنونی پوزیتیویسم در غرب است. نسل کنونی جریان روشنفکری ایران نیز که همچون نسل‌های پیشین جوهری مقلد و سطحی دارد و با تبعیت از گرایشهای فکری و ایدئولوژی‌های مختلف غربی صاحب «هویت» می‌شود، در دوره فعلی گرایش محسوس و نسبتاً شدیدی به سمت آراء نئوپوزیتیویستی از خود نشان می‌دهد (این نکته قابل تأمل و توجه است که روشنفکری ایران از عهد مشروطه تا امروز صبغه‌ای پوزیتیویستی داشته است و این صبغه به ویژه در شاخه به اصطلاح دینی نسل کنونی روشنفکری ایران، به غایت تشدید شده است و اساساً، گرایش اصلی شاخه به اصطلاح دینی روشنفکری ایران، به نماینده و مبلغ نوعی تفسیر نئوپوزیتیویستی از دین بدل شده است)؛ روشنفکری مروج «مدرنیسم دینی» در ایران تلاش می‌کند تا تحت لوای «فهم عصری دین» نوعی تعبیر و تفسیر پوزیتیویستی از حقایق و تعالیم دینی ارائه دهد. این مسئله امری مشخص و مسلم است که معانی و اندیشه‌های بلند دینی که صبغه و جوهری ماورایی و ملکوتی دارند، به هیچ روی از طریق روش‌شناسی تجربی قابل فهم و درک نبوده و به کار گرفتن متد آزمون تجربی (که متد اصلی پوزیتیویست‌ها است) جز به نفی و مسخ اندیشه دینی نخواهد انجامید زیرا که معانی و مفاهیم دینی، صبغه، جوهر و شأن و ماهیتی روحانی و فرامادی دارند و دست کوتاه و حریم تنگ روش‌شناسی تجربی را توان رسیدن و احاطه و فهم آنها نیست.

از همان زمان که نظریه «قبض و بسط تئوریک شریعت» و «عصری کردن دین» در فضای مطبوعاتی و فرهنگی کشور ما مطرح شد و مسئله انطباق حقایق دین با علوم عصری (علوم و دانشهای تجربی و حسی) و مبنا پنداشتن شأن حسی و تجربی عقل جزوی و خودبنیاد بشر جدید و تابع گرفتن حقایق و اندیشه‌های ماورایی و ملکوتی و قدسی دینی مطرح گردید، روشن بود که این نظریه صورتی دیگر از صور مسخ اومانیستی و پوزیتیویستی دین است. اگرچه مبدع و واضع نظریه، در ابتدا و در مقالات و مکتوبات نخستین، به انکار ماهیت پوزیتیویستی نظریه خود می‌پرداخت اما به مرور زمان و به موازات رویارویی با امواج مختلف انتقادی، ناگزیر به عیان کردن ماهیت و جوهر تجربه‌گرایانه خود گردید.

یکی از مکتوبات دکتر سروش که تأکیدات صریح و علنی بر روش‌شناسی تجربی و حسی و آزمون‌پذیری پوزیتیویستی دارد، مقاله «عقیده و آزمون»[۲] است. آقای سروش در این مقاله در خصوص آزمون‌پذیری تجربی و نسبت آن با دین و تبعات و لوازم تطبیق دین بر آزمون‌پذیری تجربی (روش‌شناسی پوزیتیویستی) سخن گفته‌اند.

ایشان با اصل گرفتن عقل تجربی و روش‌شناسی پوزیتیویستی و بحث بر سر مفاهیم و مباحث کلامی و معانی دینی به اصطلاح، اثبات ناپذیر بودن معانی دینی و مفاهیم کلامی را نتیجه گرفته‌اند! نکته مهم اینجا است که ایشان توجه نکرده‌اند که بحثهایی چون: عدل الهی، صفات خداوند و... از سنخ بحثهای کلامی و دینی هستند و این امری طبیعی است که آزمون‌پذیری تجربی قادر به تبیین آنها نبوده و توان و امکان توضیح و پاسخ‌گویی بدانها را نداشته باشد. اساساً طرح این ادعا که گویا «آزمون‌پذیری تجربی» معیار تشخیص و فهم و تبیین معانی دینی و مباحث کلامی است، امری گزاف و بی‌بنیان است.

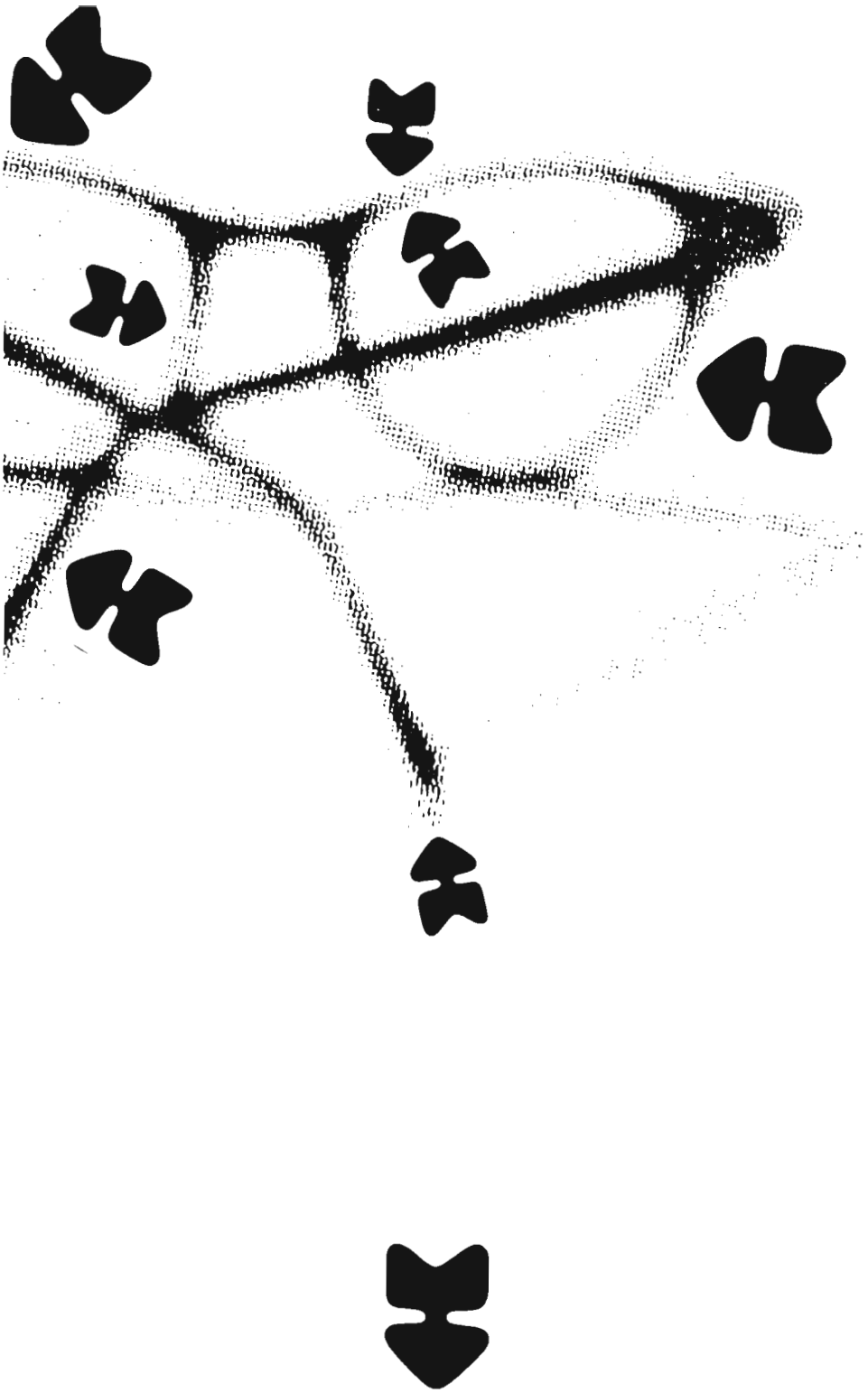
آقای سروش، با اصل گرفتن و مبنا پنداشتن آزمون‌پذیری تجربی و بررسی مفاهیم کلامی و دینی بر آن اساس، به خیال خود نااستواری مفاهیم کلامی را نشان داده‌اند!، در حالی که ایشان فراموش کرده‌اند که فهم حقایق دینی و امور غیبی و مفاهیم کلامی مبنایی تأویلی می‌خواهد و بر آن اساس قابل فهم و تبیین است، نه بر پایه روش‌شناسی پوزیتیویستی و آزمون‌پذیری تجربی. دکتر سروش، در مقاله‌ای که از آن نام بردیم، مدعایی این گونه را مطرح می‌کند:

«اگر اصل آزمون‌پذیری تجربی را درباره مفاهیم و معانی دینی به کار نگیریم، در واقع آنها را اموری غیرقابل تحقق و غیرقابل اثبات دانسته‌ایم و اگر آزمون‌پذیری تجربی را در مورد آنها به کار ببریم، آن مفاهیم و معانی را اموری غیرقابل اثبات به لحاظ تجربی می‌یابیم»

و نتیجه در هر دو حال یکی است: تشکیک در مبانی و حقایق و تعالیم دینی، تردید و تشکیکی که از دل تفسیر پوزیتیویستی دین برمی‌خیزد و به مسخ حقیقت دین می‌انجامد. عین عبارات آقای سروش چنین است:

«یك خداشناس می‌خواهد دست خدا را در این عالم ببیند. وقتی می‌گوید که خداوند رحمان و رحیم و مجیب است، خداوند عادل است، خداوند منتقم است، مرادش این نیست که خداوند به یك معنایی که من نمی‌فهمم و نمی‌بینم و نمی‌توانم امتحان کنم واجد این اوصاف است. من می‌خواهم عدل و رحمت او را بچشم. پس یا باید معنای عدل و رحمت را عوض کرد، یا جهان را از حضور خدا پیراست. و یا باید پاسخ درخوری به سؤال آزمون‌پذیری داد. اگر به آزمون‌ناپذیری اندیشه‌های دینی (خصوصاً مدعیاتی که در باب صفات خدا آمده است) فتوا بدهیم، از یك بابت خیالمان راحت می‌شود. از این بابت که نمونه‌های ناقض، نقضی بر اعتقاد ما وارد نمی‌آورد. می‌گوییم خدا به یك معنای خاصی عادل است حتی اگر هزاران طفل ناقص‌الخلقه و سلطان جبار و میکروبهای جرّار و مرضهای مرگبار بیافریند...

آزمون‌ناپذیر دانستن و ابطال ناپذیر دانستن این گزاره‌ها این حسن را دارد که اعتقاد شما را از گزند حوادثی که در سطح جهان می‌گذرد فراتر نگه می‌دارد... آنکه به خدای رحیم و عادل و منتقم گرایش و اعتقادی دارد آیا به رحمتی اعتقاد دارد که در این دنیا دیده نمی‌شود؟ آیا به عدالت و انتقامی اعتقاد دارد که هیچ نمونه‌ای را برای آن نمی‌توان نشان داد؟ یا اینکه می‌خواهد در صحرا و دریا و کوه و دشت، نشانی از قامت رعنای او ببیند؟ این دیدن،



دیدنی عینی و ابژ کیتو و نشان دادنی و شرکت‌پذیر همگانی و بین الاذهانی است؟ یا دیدنی است فقط از چشم مومنان و درخور آنان؟(۳)

هدف آقای سروش از پراکندن این تردیدها و تشکیکات چیست؟ آیا ایشان با اشاره به آزمون‌ناپذیری مفاهیم و معانی دینی، درصدد طرح این رأی صائب و صحیح هستند که فهم حقایق و معانی دینی نیازمند علم تأویل و دانستن سمبولیسم وجودی عالم و دست یافتن به حکمت معنوی است و فهم ناقص و محدود و اعتباری علوم تجربی را توان رسیدن به مرتبه بلند و ملکوتی معانی دینی است؟ اگر پاسخ مثبت است باید گفت این که رأی جدید و نظر تازه‌ای نیست که ایشان طرح کرده باشد یا اساساً نیازی به طرح داشته باشد؛ کتب عرفانی و حکمی و فلسفی متأخرین و متقدمین ما مشحون از تأکید بر حقیقت تأویلی و مرتبه‌مند و نارسائی عقل و فهم جزوی منقطع از وحی در درک حقیقت عالم است. اگر، نظر *آقای سروش*، تأکید بر نیاز به درک تأویلی عالم و ناتوانی علوم تجربی است پس چرا آن را صراحتاً مطرح نکرده و بسط نداده‌اند؟ ایشان حتی از اشاره‌ای به این امر هم دریغ ورزیده‌اند.

اما، در مقابل، ایشان اساساً بر این نکته تأکید ورزیده‌اند، که «عدل، اراده، علم...» و دیگر صفات الهی اگر در حیطهٔ آزمون تجربی نگنجند، برای بشر فهم پذیر و قابل اثبات نیستند و چون به دلیل سنخ وجودی خود در حیطهٔ آزمون تجربی و روش‌شناسی حسی (به طور کامل و تمام عیار درنمی آیند) پس اساساً «اثبات‌ناپذیرند»؛ بدین سان آقای سروش، مخاطبین خود را با نوعی دو راهی روبه رو کرده‌اند که هر راه آن به طریقی به بن‌بست و تردید در معانی و مفاهیم دینی می انجامد و ریشه و مبنای این بن‌بستها، اصرار ایشان بر «آزمون‌پذیری تجربی» است. اگر آقای سروش با نشان دادن ناتوانی آزمون تجربی در فهم معانی و مفاهیم دینی، مخاطبین خود را به طرق کلامی و تأویلی و عرفانی و متعالی فهم این معانی راهنمایی می‌کرد، مسئله و مشکلی وجود نداشت اما ایشان با نشان دادن بن‌بست آزمون تجربی در فهم حقایق دینی، به ایجاد تشکیک و تردید در اصل و حقیقتِ معانی و مفاهیم دینی در ذهن مخاطبین خود می‌پردازد و این، البته نتیجه **پای بندی ایشان به روش‌شناسی پوزیتیویستی است**.

مجموع آنچه گفتیم را می‌توان این گونه فهرست کرد:

۱. فهم و درک عدل الهی، علم خداوند، اراده... و دیگر صفات حضرت حق در زمرهٔ مسائل و مباحث کلامی و عرفانی هستند و فهم و درک و پاسخگوئی آنها نیازمند تکیه بر علم تأویل و حکمت متعالی و معنوی است و این، امری کاملاً روشن و طبیعی است که «آزمون‌پذیری تجربی» و روش‌شناسی پوزیتیویستی قادر به فهم و تبیین آنها نباشد.

۲. حضور عدل خدا در عالم، لزوماً به معنای فهم و اثبات آن از طریق

روش‌شناسی تجربی نیست. بنابراین ناتوانی آزمون‌گری تجربی در فهم و اثبات صفات الهی، خللی در حقیقت و اثبات عدل الهی و دیگر صفات حضرت حق پدید نمی‌آورد.

۳. آقای سروش، مدعی هستند که چون رحمانیت و عدالت و... دیگر صفات الهی اموری به لحاظ تجربی آزمون‌ناپذیر بوده و از طریق روش شناسی تجربی قابل اثبات نیستند، پس اساساً غیرقابل اثبات و اثبات‌ناپذیر هستند. این نتیجه‌گیری شگفت و واهی ریشه در باورهای پوزیتیویستی ایشان در خصوص آزمون پذیری تجربی دارد.

۴. آقای سروش می‌گویند، معانی و مفاهیمی چون: عدل الهی، رحمانیت خداوند... یا پذیرای آزمون تجربی هستند یا نه، اگر بگوییم آزمون‌پذیر نیستند به معنای غیرقابل فهم بودن آنها است زیرا اموری که آزمون تجربی پذیر نباشد، غیرقابل فهم و غیرقابل اثبات هستند؛ و اگر آزمون پذیر باشند هم از طریق آزمون تجربی اثبات آنها ناممکن است: پس در هر دو حالت نتیجه یکی است غیرقابل فهم و غیرقابل اثبات بودن معانی و مفاهیم دینی و القاء شك و تردید و سستی پایه‌های ایمان دینی در ذهن مخاطبان.

بسیاری از تردیدها و تشکیك‌های دکتر سروش شباهت زیادی با تردید آفرینی‌های روشنفکران عهد مشروطه در خصوص معانی و حقایق دینی دارد و در زمرهٔ اموری است که متکلمین و اندیشمندان اسلامی معاصر از جمله استاد شهید مطهری در آثار مختلف خود به آنها پاسخ گفته‌اند.

در تاریخ اندیشه جدید غربی، پوزیتیویسم معرفت شناختی، در پیوند و ارتباط تنگاتنگ با لیبرالیسم سیاسی و اجتماعی قرار دارد؛ اساساً مبادی و مقدمات پوزیتیویستی در حوزه معرفت شناختی، در صورت تعمیم و امتداد منطقی آن به لیبرالیسم سیاسی و اجتماعی منجر می‌گردد و این، امری مستند، مستدل، واقعی و روشن و مشخص است. پوزیتیویسم، با ات جزئی‌نگر و مبتنی برتجربه حسی و فردی است و طبعاً آن نظام سیاسی و اجتماعی نیز که نتیجه تعمیم و بسط آن باشد، نظامی فردگرا، اندیوید و آلیستی و اتمیستی خواهد بود.

آن گرایش از شاخه به اصطلاح دینی روشنفکری ایران نیز که صبغه و جوهری پوزیتیویستی دارد، در قلمرو مباحث سیاسی نوعی لیبرالیسم را دنبال می‌کند.

اگر داعیه‌داران تفسیر و مسخ پوزیتیویستی دین؛ در آغاز، غایات لیبرالیستی خود را اندکی و تا حدودی پنهان می‌کردند، امروزه به گونه‌ای صریح و با شدت وحدت تمام به تبلیغ و ترویج لیبرالیسم (البته بدون بردن نامی از آن) پرداخته‌اند.

لیبرالیسم، در قلمرو اندیشه دینی، معتقد به وجود فهمهای متعدد و مختلف فردی از دین است که هیچ معیاری برای تشخیص صحت و سقم و تشخیص سره از ناسره در میان آنها وجود ندارد. جوهر اصلی تعالیم اندیشه پروتستانتیستی در صدر رنسانس، طرح نظریه اصالت فهمهای متعدد و مختلف و متمایز فردی از دین و فقدان یك معیار و میزان روشن و مشخص جهت تعیین صحت و سقم آراءِ دینی و مبارزه با کلیسای کاتولیك (که مدعی ارائه تنها تفسیر صحیح و اصولی از دین بود) بوده است.(۴)

فهم لیبرالیستی دین که در قالب نهضت پروتستانتیسم ظاهر شده بود، مدعی نوعی «فردگرایی در دین» بود، به این معنا که می‌گفت هرکس می‌تواند و باید تعبیر خود از دین را به کارگیرد و دین، اساساً امری فردی و شخصی است و هیچ ضابطه‌ای برای تعیین حق و باطل در میان این دینهای فردی و شخصی بیشمار وجود ندارد! پروتستانتیست‌ها بدین ترتیب زمینه‌های به انزوا کشاندن و به حاشیه راندن دین و نفی مقام و شأن و مرکزیت اجتماعی و سیاسی آن را پدید آوردند و اندکی بعد تفکیك کامل دین از سیاست و جدایی زندگی دینی و زندگی دنیوی از یکدیگر اعلام گردید. به نظر می‌رسد که پروتستانتیست‌های اسلامی در ایران نیز، برای تحقق هدف خود در جهت مسخ اومانیستی دین و تبدیل دین به امری حاشیه‌ای و غیرمرکزی و فردی و شخصی و مقابله با نظام ولایت فقیه (تجسم حکومت دینی) که ایشان تحت عنوان «مدیریت فقهی» آن را «ناتوان از اداره جامعه امروز و حکومت کردن» می‌دانند؛ همان شگردهای پروتستانتیست‌های اروپایی را در پیش گرفته‌اند.

آقای سروش، در یکی از نوشته‌های اخیرشان صراحتاً مدعی شده‌اند که ما در جامعه با فهمهای مختلف و حتی متضاد دینی رو به‌رو هستیم که نمی‌توان در خصوص صحت و سقم هیچ یك نظر داد و هرفرد یا جامعه‌ای که برمبنای فهم خود از دین عمل کند، فرد یا جامعه‌ای دینی است بنابراین ما می‌توانیم در ذیل و تحت هدایت یك دین، فهمهای مختلف و متضاد دینی داشته باشیم که همگی هم برحق باشند و نتوان هیچ یك را بردیگری رجحان داد.

می‌دانید نتیجه منطقی این سخن چیست؟ هرج و مرج و اغتشاش کامل در عرصه مفاهیم و مسائل و احکام دینی و غلبه اهواء و نفسانیات فردی و جمعی برحقایق دینی. یعنی فی‌المثل در یك جامعه و تحت پیروی از یك دین (اسلام) فهم دینی فردی مدعی حلال بودن شراب‌خواری و زناست و فهم دینی دیگری مدعی حرام بودن آنها و هردو هم «دینی» هستند فقط هریك به فهم خود از دین عمل می‌کند و هیچ یك را نمی‌توان برحق یا برباطل دانست، زیرا که فهم دینی نه تنها امری سیاسی و مستمر است بلکه از فردی تا فردی و جامعه‌ای تا جامعه‌ای فرق می‌کند و متفاوت است و هرکس باید برمبنای فهم خود از دین که لزوماً عصری است عمل کند.

به عین عبارات آقای سروش توجه کنید:

«دینداری یك طَلَب است. تمام راهش طلب است. البته همه طرب می‌کنند که در طریق طلب، به مقصد حق رسیده‌اند، لکن اهل باطل هم در طلب باطل طربناکند آخر آنها هم خود را حق می‌دانند. به نظر من هیچ مشکل خاصی را نمی‌شود نشان داد و گفت اگر جامعه به این شکل باشد، دینی است. و هرکس چنین چیزی بگوید رایی داده در میان آراء کثیر دیگر، نه اینکه تکلیف دینی بودن را برای همیشه و نزد همه معین و تمام کرده باشد... در هرعصری مردم خودشان ضابطه‌شان (ضابطه دینی بودن)

را تعریف می‌کنند، این ضوابط باید البته روش‌مندانه و محققانه به دست آمده باشد. و این ضوابطی که متعلق به عصرهای مختلف‌اند، لزوماً منافات با یکدیگر ندارند و وقتی که مردمی مطابق ضوابط خودشان (ضوابطی که سیالند، نه ثابت و مردم خود به وضع آن می‌پردازند نه اینکه دین که امری نامکشوف است آن را تعیین کرده باشد) عمل کردند آن جامعه دینی است... می‌خواهم بگویم ما اگر تصورمان این باشد که دین با آوردن احکام و مقرراتی نوع خاصی از جامعه را تعیین و تبلیغ می‌کند این از بُن باطل است.»[۵]

آنچه آمد، صریح‌ترین بیان نظری و تئوریک دین در ذیل اومانیسم و تفسیر خود بنیادانه دین است. بنا به ادعای آقای سروش، ضوابط دینی را مردم برمبنای فهم خود از دین تعیین می‌کنند، فهمی که خود عصری است و به مقتضای تحول در معیشت جوامع، تغییر می‌یابد و عمل به این فهم و ضوابط (که لزوماً امری بشری است) معیار دینی بودن یك جامعه و حکومت است. ایشان می‌گویند اساساً نظر دین درباره حکومت و مفاهیمی چون عدالت و آزادی و... نیز روشن نبوده و برمبنای فهم سیال و عصری ما دائماً تحول و تغییر می‌یابد.

«کار عالم دین همین است که در هرعصری به مقتضای تحولی که معیشت پیدا می‌کند این مفاهیم را از نو تعریف کند... ممکن است کسی بگوید این مفاهیم زهد و قناعت و... فقط به جوامع ساده و بدوی می‌خورند و در جوامع جدید جایی ندارند. به هرحال تعیین همین مطلب که کدامشان رفتنی‌اند و کدام ماندنی و کدام در خور امروزند و کدام در خور دیروز، یك کار اجتهادی و محققانه و لازم است و شاید بعضی‌هاشان واقعاً شایسته ابقاء نباشند... همیشه باید راجع به اینکه نظریه حکومتی دین چیست، بحث بکنیم، مراد دین از عدالت و آزادی و غیره چیست را باید همیشه بحث بکنیم، بحث‌هایی که جاری خواهد بود و هیچ‌کسی نمی‌تواند به آنها مهر خاتمیت بزند... تعریف سلامت در طب امروزی با چند قرن گذشته تفاوت کرده است یعنی مقدار قند خون، مقدار هورمونها در خون، مقدار نمك خون... مسلماً هرچه که جلوتر برویم تعریف سلامت پیچیده‌تر خواهد شد. درك ما از سلامت و عدالت و آزادی و کثیری از مقولات دیگر درکی عصری است.»

براستی که در این عبارات با طوفانی از نسبیت و اومانیسم روبه‌رو هستیم، تعیین و تبیین حدود و تعاریف و مفاهیم دینی و معنوی تماماً به عهدهٔ بشر و عقل و فهم جزوی او گذارده می‌شود و تمامی این مفاهیم و معانی نیز اموری نسبی و عصری پنداشته می‌شود؛ نتیجه این سخن این است که اگر فی‌المثل مفهوم آزادی در عصر پیامبر(ص) با نفی شرك و کفر و بت‌پرستی و گرویدن به دین اسلام تحقق می‌یافت، امروزه با توجه به معنای سیال آزادی و فهم متغیر ما از دین، ممکن است با بت‌پرستی و کفر تحقق یابد و البته بندگان خدا هم معذورند چون به «فهم خود ازدین» عمل کرده‌اند و معیاری برای تشخیص صحت و سقم فهمها که نداریم و هرفرد یا جامعه‌ای که دغدغه عمل به فهم خود از دین داشته باشد (محتوای فهم که تفاوتی ندارد، چون به تعداد افراد و جوامع می‌توانیم فهم دینی داشته باشیم)، فرد و جامعه‌ای دینی است!

این نظریه که مدعی است، حقیقت دین امری نامکشوف بوده و ما فقط با فهم دینی سر و کار داریم و فهم دینی نیز از عصری تا عصری و در هرعصر از فردی تا فردی دیگر متغیر است و هرکس که به فهم عصری خود عمل کند فردی «دین‌دار» است در دل خود نوعی «تعمیم نبوت» را نهفته دارد، آقای سروش در مکتوبشان در مجله *«احیاء»* این نهفتگی را به مرتبه صراحت رسانید. و مدعی «بارش وحی» برهمه افراد در همه اعصار شده‌اند. ایشان می‌گویند:

«نزد پیامبر اسلام، عین تجربه باطنی پیامبر، بدون تفسیر در اختیار مردم قرار می‌گیرد، یعنی خودِ قرآن. بنابراین همان طور که پیامبر مخاطب این کلمات بود، ما هم هستیم، گویی که آن تجربه برای ما و برای هرنسلی در هرعصری تکرار می‌شود، خودِ همان کلمات عیناً برما هم فرو خوانده می‌شود، به همین دلیل ما همیشه با یك وحی تازه و مطّرا رو به‌رو هستیم، کهنگی ندارد. مثل اینکه همیشه این وحی بانگش در فضا هست و همهٔ افراد آن را می‌شنوند، چنین نیست که یك نفر آن را بشنود و به دیگران اطلاع بدهد... ما با یك تجربه باطنی تفسیر نشده روبه‌رو هستیم و لذا آن را مستمراً تفسیر می‌کنیم و لذا مستمراً برما وحی می‌بارد و همان طور که عربها مخاطب آن وحی بودند ما هم مورد خطاب وحی قرار داریم، گویی پیامبر امروز مبعوث شده‌اند»[۶] پس به این معنا باید گفت دوام یافتن پیامبری راز خاتمیت است.»

براستی آقای *سروش* از چه سخن می‌گوید؟ «بارش مستمر وحی برما» و «تکرار تجربه وحی در هرعصری و برای هرنسلی» یعنی چه؟ «دوام یافتن پیامبری» دیگر چه صیغه‌ای است؟ نتیجه طبیعی و روشن سخن *سروش* این است که همهٔ افراد بشر در همهٔ ادوار مخاطب وحی الهی هستند و «باران وحی برآنها می‌بارد» و معنای «دوام یافتن پیامبری» نیز همین است. از نظر آقای *سروش*، همهٔ ما همچون حضرت رسول(ص) «بانگ وحی را که همیشه در فضا هست، می‌شنویم»، اگر بخواهیم معنی سخن آقای سروش را به زبان ساده و عامیانه بیان کنیم، این است که همهٔ ما پیامبریم («دوام پیامبری») و مگر این قول چیست جز بیانی دیگر از نظریه «تعمیم نبوت»؟

■ پانوشت‌ها:

۱. برای تفصیل مطلب، نگاه کنید به:
- Passmore, John/ What is the Meaning of Logical Positivism/ Philosophy of Encyclopedia/ New york/ ۱۹۷۲

- *کاپلستون، فردریك/ تاریخ فلسفه از بنتام تا راسل/* جلد هشتم/ انتشارات سروش.

۲. سروش، عبدالکریم/ عقیده و آزمون/ مجله *کیان*/ شماره ۸/ مرداد و شهریور ۷۱.

۳. پیشین/ ص ۲۱.

۴. نگاه کنید به:
- *بارنزوبکر/ تاریخ اندیشه اجتماعی/* ج اول/ ص ۳۸۸ـ۳۴۴
- *آربلاستر، آنتونی/ ظهور و سقوط لیبرالیسم/* ص ۲۸۱ـ۲۷۹، ۱۹۰ـ۱۶۰

۵. مجله *احیاء*/ شماره ۵/ مقاله *باور دینی و داور دینی*

۶. پیشین/ ص ۳۲ و ۳۱

عکسها

■ ر. عابدینی

سحر،صدای اذان تمام فضای خانه را پر کرده بود. فضای مابین انبوه زیراندازهای پر و خالی از آدم. فضای خالی دو رفِ کوچك دیوار را که یکی جای زیراندازها و پتوها بود و دیگری جای ظرفها و سفره‌و پارچ آب که حالا نه‌مانده غذاها را در خود داشتند و کنار حوض انباشته شده بودند. صدای اذان گوش آدمها را هم پر کرده بود و هم گوش قدیر را. او مابین فرش کم‌پشت و یك رواندازِ لاغر و کم‌گوشت، کرخت افتاده بود. و گاه و بیگاه حرکتی به خود می‌داد و از شانه‌ای به شانه‌ای می‌شد تا بلکه بتواند لحظه‌ای در حالتی قرار بگیرد که هم صدای اذان را نشنود و هم «هقِ هقِ» مادرش را. گاهی پاها را بالا می‌آورد و زمانی دستش را زیر سرش می‌گذاشت یا از این پهلو به پهلوی دیگر می‌چرخید و پاهایش را در سینه جمع می‌کرد و سرش را فرو می‌کرد توی متکا. دست آخر هم چشمهایش را باز کرد و نیم‌خیز نشست و به طرف صدای مادر خیره ماند. سعی داشت در تاریك روشنی صبح شبح نحیف مادر را ببیند که حالا داشت بشدت می‌لرزید و هرچه به خودش فشار می‌آورد نمی‌توانست بفهمد چرا؟! هربار که، می‌آمد وضع بهتر از این بود ولی این بار همه چیز طور دیگری بود. دفعات پیش مادر برایش لباس تمیز و مرتب آماده می‌کرد و داداش محسن که به منزل می‌آوردش بقچه را برمی‌داشتند و یکراست به طرف حمام می‌رفتند. گو اینکه او از حمام خوشش نمی‌آمد ولی از داداش محسن خوشش می‌آمد. توی راه تا منزل هم مقداری پولکی می‌خریدند و سر راه هم جلوی مجله‌فروشیها می‌ماندند تا قدیر هرچقدر که دوست دارد «عکسها»ی مجله‌ها را تماشا کند و تا او سیر نمی‌شد راه نمی‌افتادند و گاهی هم ممکن بود یك مجله پرعکس هم نصیب قدیر بشود. از حمام که درمی‌آمدند بساط سور و سات به پا بود. چای و پولکی. غذا. تماشای عکسهای بریده شده مجله و گپ زدن با مادر و داداش محسن و دو سه تایی از فسقلیهای توی حیاط. بعد هم لب حوض نشستن و تماشای ماهیها کردن، گرداندن پنجه رکاب دوچرخه حسین پسر همسایه، شمردن کاشیهای غیردست کف حیاط و از همه چیز خوشایندتر تماشای پاچه‌ها و آستینهای زیرشلوارها و پیراهنهای راه‌راه و گل‌گلی که روی بند باد تکانشان می‌داد و قدیر را بیاد صاحبان لباسها می‌انداخت و آنها را توی لباسهایشان تصور می‌کرد و از خنده روده‌بر می‌شد مخصوصاً وقتی آستین پیراهنی به پاچه شلواری گره می‌خورد و یا پاچه شلواری یکی دو دور به طناب می‌چرخید. دیگر آن وقت بود که قدیر یادش می‌رفت به صدای بلند نخندد که یدالله خان هم از دالان اتاقش فریاد کند به محسن که: «صدای اون داش دیوونتو ببُر دیگه»!!

ولی حالا همه چیز طور دیگری بود. درست در روزهایی که دیگر طاقتش تمام شده بود و برای بار چهارم پلو خورده بود به جای داداش محسن امیر آقا شوهر خواهرش را دید که آمده بود دنبالش و خالی از تمام خوش‌رویی‌های محسن به او امر کرد که: قدیر، لباس بپوش بریم. بدو بابا بدو...

قدیر فکر کرده بود چقدر خوب است که سربازی او! با داداش محسن یکزمان تمام می‌شود! آخر داداش محسن به قدیر گفته بود که اینجا سربازخانه است و هروقت خدمت من تمام شد مال تو هم تمام می‌شود. و او دلش به حال داداش محسن می‌سوخت که لابد: او را هم وقتی دلش برای خانه تنگ می‌شود و می‌خواهد برود با کمربند به تخت می‌بندند. بیچاره او!

تمام طول راه را امیر آقا جلو می‌رفت و قدیر بدنبالش که اگر فرصتی می‌یافت عکسهای در و دیوار را نگاه کند بی‌آنکه مثل همیشه آسوده باشد. با محسن که راه می‌رفتند قدیر التماس می‌کرد که عکسهای آگهی‌های فوت را هم بکنند. این عکسها برای قدیر ارزش زیادی داشت چون هم دور و برش سفید بود و هم پشتشان و ضمناً ممکن بود بتوانند از یك عکس تا ۵ عدد داشته باشد. ولی حالا...

به خانه که رسیدند چیزهای عجیب و غریب دیده بود. پرچم. هیاهوی آدمها. استکانهای چای. همش صدای اذان. تمام روز را توی اتاق یکی از همسایه‌ها گذرانده بود و در حسرت زدن چرخی در حیاط و کوچه. امیر آقا منعش کرده بود. ای لعنت به این داداش محسن که اگر یك لحظه می‌آمد خلاص می‌شد. لااقل یك مجله نمی‌آورد که او با عکسهایش مشغول شود. ولی توی همان شلوغیها چیزی دیده بود که از خوشحالی داشت پر درمی‌آورد و فقط به انتظار یك فرصت بود که این وضع را تحمل می‌کرد...

حالا قدیر فرصت را به دست آورده بود. روی پا نشست. هنوز صدای مادر که پشتش به او بود گوشهایش را چنگ می‌زد بقیه هم یا خواب بودند یا به خود مشغول. جستی زد و پرده رف را کنار زد. درست دیده بود:

انبوهی از عکسهای داداش محسن که روی هم چیده شده بود و می‌شد براحتی آنها را برید.

همه را برداشت و در حالی که نمی‌توانست جلوی خنده‌اش را بگیرد به کوچه دوید تا بقیه عکسهایی را هم که به دیوارهای کوچه چسبیده بود بکند...□

اشاره:

مطالبی که در مصاحبه‌ها عنوان شده است، صرفاً نظرات اساتید و هنرمندان محترمی را که در مصاحبه شرکت کرده‌اند، ارائه می‌کند و نباید آنها را به سیاستهای فرهنگی ماهنامهٔ سوره نسبت داد.

□ ویدئو... و بعد هم، ماهواره

□ «بشقاب»!

■ **کیومرث صابری**

● **صاحب امتیاز و مدیرمسئول هفته‌نامه گل آقا**

محققان آینده، در قرون و اعصار آتی، حتی اگر جمیع چَم و خَم‌های تحقیقات‌شان را کمپیوتری بکنند هم، قادر به تعیین تاریخ دقیق تشکیل و تکوین و تأسیس «آبدارخانهٔ شاغَلام» نخواهند بود. چیزی را که محققان معاصر ـ که بعضی‌شان در همین آبدارخانه و از دست همین شاغلام، دیشلمهٔ سنّتی گرفته و نوش جان کرده‌اند ـ در نیابند، آیندگان‌شان می‌خواهند دریابند؟

ما البته از این بابت، چیزی بروز نخواهیم داد.

قطعه:

«زبان در دهان ای خردمند، چیست؟
کلید درِ گنجِ صاحب هنر
چو در بسته باشد، چه داند کسی
که جوهر فروش است یا پیله‌ور»؟

قدر متیّقن آنکه اهل تحقیق ـ اعم از سَلَف و خَلَف ـ ما را که گل آقا باشیم، در شمار پیله‌وران محسوب و منظور نخواهند کرد. آنان، خیلی هم که مو را از ماست بکشند، در جوهرفروشی ما تشکیک خواهند کرد... آن هم از باب نفسِ وجود «جوهر!» در وجود ما! وألا اگر قلممان جوهر نداشت، پس این جملات را چه جوری می‌توانستیم نوشت؟

آری! ما از باب تاریخ ایجاد آبدارخانه، اطلاعاتی به کسی نخواهیم داد. همین طور در باب چند و چون و طول و عرضش. همین قدر عرض می‌کنیم که این آبدارخانهٔ مبارکه، سالها پیش از آن که عیان و آشکار و برملا شود، وجود داشت؛ امّا هرکس را به آنجا، راه نبود.

بیت:

«سر زده وارد مشو، میکده حمّام نیست
حرمت پیر مغان، بر همه کس واجب است.»

مصراع:

«در سرای مغان رُفته بود و آب زده...»

علّت این مخفی کاری، البته بر اهل نظر و اصحاب بصر پوشیده نیست. اگر می‌خواستیم آشکارش کنیم که دیگر اسمش مخفی کاری نبود!

سؤال نفرمایید که منظور عرضمان از «اهل نظر» کیانند. ما اگر بخواهیم آنان را معرفی کنیم، لابد قبل از هرکسی، از همین اصحاب و اذناب! و یاران خودمان اسم خواهیم برد: غضنفر و شاغلام و ممصادق و کمینه ـ عیال ممصادق و قس علیهذا!

باری! آن روز که تصمیم گرفتیم پرده را تا حدودی بالا بزنیم و صحن سرای آبدارخانه را به رؤیت دیگران برسانیم، همین هفت ـ هشت ـ ده سال قبل بود. یعنی در یک فصل زمستان، همین برادران فوق‌الذکر را دور و بَرمان جمع کردیم و گفتیم: «این شما، این هم عصا و عینک و قلم و دیشلمه و کشك و قوری و سماور و مابقی اسباب و ابزار کار گل آقایی. ما اینجا، در همین صدر محفل، می‌نشینیم و حرف حساب می‌زنیم. شما در صف نعال، موضع بگیرید. شاغلام دَم به دَم، دیشلمهٔ تازه دَم عنایت بفرماید،

حضـرات هم ضمن الـتفـات مبسـوط به عرایضمان، آن عرایض را از غث به سمین، طبقـه‌بنـدی فرموده، یك قسمت را بگذارید دست راست ، یك قسمت را بنهیـد دست چپ. البته مواظب باشید مواضع را قاطی نفـرمـایید، چون هرکـدامش یك دوسیـهٔ علی‌حده دارد. چپ و راسـت‌مان که قاطی بشود، ما نیز قاطی نمـوده، تُپُق می‌زنـیم. آن گـاه کـه حسـاب چـپ و راسـت، کماهوحقهما، روشن گردید، شما اذناب! و اصحـاب عالیمقام، تحت ریاست و نظارت شاغـلام، تدریجـاً و متنـاوبـاً بیایید کَت و شانه‌مان را بمالید! زیرا زدن دو کلمه حرف حساب، همچین الکی و کشکی نمی‌باشد...»

این عرایض را عرض کردیم و بعـدش عرض کردیم که: «حالا کسی فرمایشی ندارد؟»

هنوز دال آخرِ ندارد را ادا نکرده بودیم که داد شاغلام بلند شد که: «عجب است از شما! حضرتعالی حرف حسابت را می‌زنی و تشـریفت را می‌بری. بقیـهٔ برادران نیز به ترتیب سن و سال و قد و قواره، با تأسّی به سرکـار عالی، آهنـگ خروج می‌نمایند. ما می‌مانـیـم و ایـن آبـدارخـانـه... یعنی می‌فرمایی ما اینجا از تنهایی دغمرگ بشویم و شما بی شاغلام بشوی؟ این است مروّت گل آقایی؟ این است مزد سالها شاغلامی؟ نخیر... شما یك دستگاهی برایمان ابتیاع بفـرمـا که انیس و جلیس ما باشد. ما نیز متعاقباً متعهد و ملتزم می‌شویم که دست از پا خطا نکنیم...»

آری! (تـا اینجـا، شد دو تا آری و یك باری) باری! (حـالا شدیم پر به پر)! این جوری بود که طاقـتمـان طاق شدَ و برای شاغلام یك دستگاه ویدئو خریدیم! از کجا؟ لال بشـویم اگـر دروغ بگـوییم. از همین سازمان تبلیغات اسلامی خودمان خریدیم! بنجاقش را هم در بایگانی آبدارخانه داریم! کی خریـدیم؟ ده- دوازده سال قبـل! چند خریـدیم؟ لابد به نرخ بازار آزاد نخریدیم. زیرا که اگر آن قدر پول داشتیم، همان وقت از بازار آزاد می‌خریدیم. البته کور بشویم اگر دروغ بگوییم. همان موقعش هم همین وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی دستش از ویـدئـو، همچین کوتـاه کوتـاه هم نبـود! مستنـداتش تمـامـاً در بایگانی آبدارخانه موجـود است. یکی بفـرماید نخیر... تا ما همـه‌اش را یکجا به رؤیت برسانیم. ما که بی‌گدار به آب نمی‌زنیم. فلذا! ما ویـدئـو ندیده که نیستیم.

بیت:

«بودم آن روز من از طایفهٔ دُرد کشان
که نه از تاك نشان بود و نه از تاکنشان!»

این از این. حالا برویم سر اصل مطلب.

می‌گویم: برادر شاغـلام! فرمـودی این برادران عزیز مستقر در ماهنامهٔ سوره، به شما تلفن زده‌اند که به ما چه بفرمایی؟

می‌گویـد: به ما فرمـوده‌اند که به شما عرض کنیم یك مقداری مطلب که مختصری حرف حسـاب سنـتّی هم قاطیش باشـد، مرحمت بفـرمـایی تا تقـدیمشـان کنیم که می‌خواهند در ماهنامه‌شان یك بحث تازه‌ای در مقولهٔ کهنهٔ ویدئو بگشایند... امّا جان آن سبیل گل آقایی، یك مقداری هم از محاسن آن بنویس که زیر آب بحث را نزده باشی! باشد؟

می‌گویم: عوام! ما اگر اهل زدن زیر آب بودیم، اوّل زیـر آب همین آبـدارخـانـه را می‌زدیم که از امـاکن اولیـهٔ استقـرار این دستگاه بود. یادت رفته چند بار، پای همین ویدئو گوش حضرت عالی را چلاندیم؟

می‌گویـد: غمض عین بفرما! راز داری بنمـا! جنـاب عالی که اهـل دعـوا مرافعه نبودی! به جان عزیزت، سبیل‌مان را با دست خودت کفن کرده باشی، بگویی... می‌گویم! بزنی... می‌زنم!

بیت:

«خوشتر آن باشد که سرّ دلبران
گفته آید در حدیث دیگران!»

یعنی به قول شاعـر: «گر حکم شود که مست گیرند...»... ولی گل آقا جان! مصراع دوّم آن از یادمان رفته!

می‌گویم:...

می‌گویـد: شمـا اول اجازه بده ما بقیهٔ عرایضمـان را عرض کنیم، بعـدش شمـا بفـرمـا... سرکار عالی بزرگتر مایی. دل و زهره‌ات بیش از ماست. لولهنگ شما بیشتر از ما آب می‌گیرد. ما کوچکتریم. بگذار اول عرضمـان تمام شود، آن وقت ما سر تا پا می‌شویم یك جفت گوش آماده به فرمان تا حضـرت عالی رهنمـودهـای لازم را ارائـه بفرمایی. بله... عرض می‌کردیم آن وقت که شمـا برای آبـدارخـانـه، ویـدئـو ابتیـاع می‌فرمـودی، صحبـت از ایـن آنتن‌های بشقابی ماهواره که نبود! تازه چند سال بعد بود که صداش در آمد، آن را هم خوشبختانه مدیرعامل تلویزیون به احسن وجه تکذیب و ترمیم نمود... خلاف که عرض نمی‌کنم، بله؟ حالا اگر شما گل آقایی، اگر گل آقای مایی، از این بشقاب‌ها ابتیاع بفرما، عوضش ما التـزام می‌دهیم فقـط از برنـامه‌های مجاز ماهواره دیدن بنماییم. قبول؟

می‌گویم:...

می‌گویـد: بزرگـواری فرمـودی،مصدع اوقـات شدم. چنـد کلام دیگر باقی مانده. شما مختصری دندان روی جگر بگذار، این چنـد کلام باقی را عرض کنیم، بعدش لال می‌شویم. باشـد؟ یعنی ما شاغلامیم. این ماهـواره چه قابلی دارد که به ما تهـاجم فرهنگی بنماید؟ از سن و سال‌مان گذشته. عوضش به این غضنفر، به این ممصادق، به این کمینـه، به این و غیره...! موکداً بفرما مزاحم اوقات آبدارخانه نشوند. همان بیرون در بمانند، ما دیشلمه‌شان را روی چشم‌مان می‌گذاریم و تقدیم می‌کنیم.

می‌گویم:...

می‌گویـد: دِ... نشـد! لاکـردار! ماشاغلامیم. دیشلمه‌شان را سروقت، طبق شرح وظایف، تقـدیم می‌کنیم. سمـاور را «دائم جوش» نگه می‌داریم. حوصله‌شان هم سر رفت، بنشینند کشك بسابند!

حالا گل آقـاجـان! قربـانـت بروم... تصـدقت بشـوم... از این بشقاب‌ها برایم می‌خری؟ به جان عزیزت، امتناع بفرمایی، امسـاك بنمایی، ناخن خشکی بکنی... ما دقـمـرگ می‌شویـم، شمـا بی شاغـلام می‌شوی‌ها! دیگر خود دانی...□

«گل آقا»

□ ...خیلی دیر شده است.

■ مهندس مهدی فیروزان
● سردبیر هفته‌نامه سروش

لطف کنید در ابتدا نقش تکنولوژیك ویدئو را بررسی کنید. ویدئو به عنوان وسیله و ابزار، چه نقش تکنولوژیکی دارد؟

بسم الله الرحمن الرحیم. ویدئو را می‌توان از سه دیدگاه بررسی کرد: دیدگاه فرهنگی، دیدگاه سیاسی و دیدگاه اقتصادی. من از دید اقتصادی شروع می‌کنم. ویدئو یك وسیلهٔ اقتصادی است. می‌تواند مزاحم سینما باشد. خودش می‌تواند در پر کردن اوقات فراغت مردم نقش داشته باشد و به عنوان وسیله‌ای که حق انتخاب برای مخاطب قائل است، نظر مخاطب را جلب کند. به همین دلیل می‌گویم ویدئو جایگاهی اقتصادی دارد، هم از نظر فروش نوار ویدئو و هم دست اندرکاران توزیع و تولید نوارها برای مصرف کننده. پس به این ترتیب، وقتی که من حق انتخاب آن چه را که می‌بینم، دارا هستم، بازار نوار ویدئو و دست اندرکارانش سودآور می‌شود و بازاری پرجذبه پیدا می‌کند برای عموم. این بازار، تنها بازاری است که تا سالهای سال، امکان حضور رقبای متعدد وجود دارد. یعنی این گونه نیست که اگر دو ویدئو کلوپ تأسیس شد، سومین ویدئو کلوپ قانونی یا غیرقانونی قادر به فعالیت نباشد. بنابراین، ازاین جهت ویدئو می‌تواند رقیب سینما شود، رقیب نوار موسیقی شود، رقیب تلویزیون شود و جاذبه خود را پیدا کند تا آنجا که علی‌رغم محدود بودن ساعات استفاده از ویدئو، جای سینما و تلویزیون را گرفته، حداقل در ذائقهٔ مردم این مکان را اشغال کرده است. حالا از سوی دیگر، نکته‌ای روانی وجود دارد؛ آستانه تفریح آدمی و قلمرو این تفریح، محدود است. این طور نیست که آستانه روانی من برای دیدن فیلم سینمایی بی‌نهایت باشد. مثلاً روزی ۲۰ ساعت فیلم ببینم. خستگی اعصاب می‌آورد. ورزش هم همین طور، بقیهٔ امور هم به این گونه است. یعنی یك آستانه ارضا شوندگی دارد هر انسان وقتی پرشد، خسته می‌شود. به همین دلیل، ویدئو آن آستانه را پر می‌کند و آدم را از تلویزیون بی‌نیاز می‌کند. از نظر آستانه فرهنگی، ویدئو می‌تواند مرا منزوی کند تا از جامعه دور شوم. به چه شکل؟ مثلاً من در روز می‌توانم دو ساعت وقت بگذارم برای دیدن یك برنامه. حالا وقتی این دو ساعت در خلوتِ خانه به ویدئو اختصاص یافت، آهسته‌آهسته از جریانات کشور کنار می‌روم، اخبار تلویزیون گوش نمی‌کنم، اخبار رادیو گوش نمی‌کنم، من می‌مانم با یك ویدئو و یك بنگاه توزیع نوار ویدئو و ناخودآگاه از تلویزیون و از جامعه دور می‌شوم. نکته دیگری که در مورد ویدئو وجود دارد این است که ویدئو در خیلی از کشورها جای مقولات رسانه‌ای دیگر را گرفته است. یعنی جای کتاب خواندن و رادیو گوش دادن و خیلی چیزهای دیگر را گرفته است که البته این بستگی دارد به روح و روان آن ملّت و جامعه اما به هر حال آمارها نشان می‌دهد، تماشاگر ویدئو به دلیل وجود آن سلیقه شخصی، می‌خواهد برنامه خاص انتخاب کند و از جامعه فاصله می‌گیرد. این فاصله‌گیری از جامعه خیلی ابعاد گسترده‌ای دارد که بحثش طولانی است. اما از نظر سیاسی در کشورهایی که مسئله فرهنگی یك سانترالیزمی دارد که آن فرهنگ را می‌خواهد تبلیغ کند، طبعاً دچار مشکل خواهند شد. یعنی وقتی ما می‌خواهیم یك ارتقاء و رشد برای مردممان در نظر بگیریم، در کنار این اعتقاد می‌آییم برنامه‌هایی برای سینما و تلویزیون و دیگر مقولات در نظر می‌گیریم که ویدئو مزاحم این سیاست می‌شود. حالا اینکه در اروپا یا در جاهای دیگر چگونه با این وضعیت برخورد می‌شود، بحثی دیگر است که به دلیل پیچیده شدن مباحث‌رسانه‌ها و وسایل ارتباط جمعی و تبلیغات و غیره گونه‌ای دیگر دارد. مثلاً همین سیاست را آنها با کمپانیهای ویدئویی انجام می‌دهند. همه کمپانیهایی که اصل نوارهای ویدئویی را تولید می‌کنند محدودند. خیلی نیستند در دنیا. توزیع کننده‌ها متنوع و پرشمارند اما تولید کننده‌ها محدودند. خب اینها را که تحت اختیار داشته باشید مسئله حل است. این طور نیست که بگوییم در آنجا سانترالیزم فرهنگی وجود ندارد. منتها آنها اگر از طریق تلویزیون نتوانند به هدفشان برسند، از طریق کمپانیهای ویدئویی عمل می‌کنند. ولی جوامعی که منفعل هستند و نشسته‌اند تا هر نوع نوار ویدئویی داخل کشور شود طبعاً آن سانترالیزم فرهنگی از بین می‌رود. مخاطب که دوست دارد انتخاب کند و ببیند و از نظر

اقتصادی هم با ویدئو راحت‌تر است، مسلماً از آن پوشش سانترالیزم فرهنگی خارج می‌شود و اینجاست که سیاست فرهنگی دچار مشکل می‌شود.

پس اجازه دهید از همین قسمت، بحث را متوجه نقش ویدئو در ایران کنیم. با این توضیحات شما، لازم است وضعیت ویدئو در آن جوامع منفعل، من‌جمله جامعهٔ ما روشن شود. در این باره توضیح دهید.

خوب، اینجا دو نکته مطرح می‌شود؛ آیا ما همین طور منفعل بمانیم که ویدئو وارد کشور شود؟ آمارهایی که دربارهٔ ویدئو اعلام می‌شود وحشتناک است. این آمار به ما می‌گوید این انفعال ما در برابر ویدئو و اینکه تصور کنیم اگر مخالفت کنیم مسئله حل می‌شود دقیقاً یك واکنش «کبکی» است. سرمان را کرده‌ایم زیر برف تا نبینیم چه اتفاقی می‌افتد. آمار کسانی که ویدئو تماشا می‌کنند در این کشور، خصوصاً در بین جوانان، آمار عجیبی است. این طور نیست که اگر بافت جنوب شهر ما مذهبی است، در آنجا ویدئو یافت نشود. در آنجا هم ویدئو دیده می‌شود منتها به شکل دیگر. به این صورت که ویدئو در خانه من دیده نمی‌شود، پسرم می‌رود در خانه پسرخاله‌اش می‌بیند. ممکن است تعداد ویدئوداران کشور تعداد زیادی نباشد اما تعداد کسانی که دارند ویدئو می‌بینند تعداد بسیار زیادی است. این خودش بسیار خطرناك است. یعنی من دارم می‌رسم به جایی که تسلیم شوم در برابر فرزند ۱۶ ساله‌ام که برود خانه پسرخاله‌اش و در کنار دوستان پسرخاله‌اش ویدئو ببیند و مگر من چقدر می‌توانم مخالفت بکنم. طبعاً بچه‌های ما به دلیل مخالفتهایی که با پدیده ویدئو شده است، دارند از کنترل نظام خانوادگی خارج می‌شوند و می‌روند در فرهنگهای خانوادگی دیگر و در آنجا تعلیماتی را می‌پذیرند که من به آن اشراف ندارم. این وضعیت باعث می‌شود نظارت پدر و مادر و حتی ارگانهای تربیتی مثل مدارس و مجامع فرهنگی، تربیتی از بین برود. خوب، راه حل این چیست؟ راه حل این معضل، مقاومت برای ادامه غیرمجاز بودن ویدئو نیست. چرا؟ به دلیل اینکه وقتی دستگاه ویدئو وجود دارد و وقتی در مسئله ویدئو قدرت انتخاب من به عنوان یك بیننده وجود دارد، طبعاً مَن دائماً به ویدئو گرایش پیدا می‌کنم. وقتی این گرایش انجام شد و نوارهایی هم که در دسترس هست کنترل نشده و نظارت نشده است و هر چیزی می‌تواند باشد، من نسبت به اینکه هر روز فیلم غیرفرهنگی‌تری را درخواست کنم و از کانالهای غیرقانونی اینها را دریافت کنم، میل بیشتری پیدا می‌کنم. چون اصولاً انسان وقتی که حد اولی را شکست راحتتر می‌تواند حد بعدی را بشکند و بسیار راحتتر می‌تواند حدود بعدی را بشکند. بنابراین به نظر می‌رسد که اگر من ویدئو داشته باشم و ویدئو هم آزاد باشد در کشور و مراکزی باشند که نوار در اختیار مردم بگذارند، من به عنوان کسی که ویدئو دارم و می‌خواهم قدرت انتخاب و ارادهٔ خودم را تحمیل کنم در دیدن برنامه‌ها، طبیعتاً به سراغ راحت‌ترین راهها می‌روم. یعنی به سراغ مراکز ارائه نوار ویدئو می‌روم. خوب، ما در قسمت کتاب و سینما و غیره نظارت می‌کنیم، در قسمت ویدئو هم می‌توانیم نظارت کنیم. هرکس هم برنامه مورد علاقه‌اش را می‌گیرد. این است که وجود مراکز توزیع نوار ویدئو و تعدد آنها، روالی حداقل کم آسیب‌تر از امروز ایجاد می‌کنیم. روالی که امروز در پیش گرفته‌ایم، می‌شود گفت نوددرصد آسیب می‌رساند. اما در آن شرایط این رقم را به سی درصد کاهش می‌دهیم و سهل می‌کنیم برای مردم دستیابی به آنچه را که علاقه‌مندند. و سخت کرده‌ایم راههای غیرقانونی بودن و غیرقانونی عمل کردن را.

ظاهراً به تمامی نکته‌ها اشاره کردید. امّا می‌خواهم بدانم اولاً اعتقاد شما دربارهٔ ممنوعیت ویدئو چیست. یعنی دلایل ممنوعیت قبلی ویدئو را چه می‌دانید؟ و ثانیاً دلایل آزادی فعلی را چه می‌دانید؟ یعنی می‌خواهم توضیح دهید که دلیل این آزادی اجبار است یا تغییر دیدگاهها؟

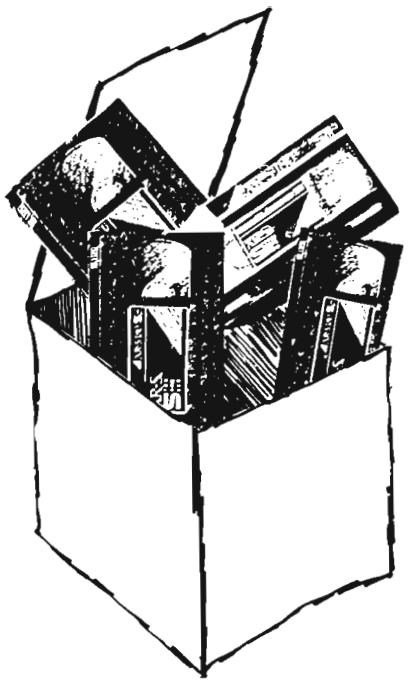
ببینید، در ابتدای انقلاب، به نظر می‌رسد چند مسئله مطرح بود و این تصمیم گرفته شد. این چند مسئله، یکی مشکل اسنادی بود که در جاسوسخانه بود و حضور آمریکا را از طریق نوارهای ویدئویی برای تحمیل مقاصد آمریکا بیان می‌کرد. مسئله دوّم عدم وجود سیستم درست برای نظارت بر نوار ویدئو مطرح بود. مسئله سوم رقابتی بود که ویدئو با سینما داشت. چند عامل این گونه و چند عامل خُرد دیگر، دست به دست هم دادند و چنین تصمیمی گرفته شد. حالا آیا در آن موقع با آینده‌نگری و با در اختیار داشتن همهٔ اطلاعات و جوانب، این تصمیم اتخاذ شده بود یا خیر، یك بحث دیگر است. ولی اینها یك سری عواملی بود که منتهی به این تصمیم شد. اما زمان که گذشت، دیدیم ویدئو از این طریق کنترل نشد. سرعت رشد تکنولوژی به حدی شتاب گرفت که ویدئو به هر شکل وارد کشور شد و حتی در زمان ممنوعیت در همهٔ کشور می‌توانستید ویدئو تهیه کنید. یعنی حتی مثل قاچاق مواد مخدر، مخفی نبود. خیلی علنی بود و در همه جا یافت می‌شد. به هر حال رشد تکنولوژی تولید باعث شد، ویدئو در کشور فراوان شود و راههای ورودش قابل کنترل نبود، نوارها به شیوه‌ها و اشکال گوناگون وارد شد و امروز در یك جمع‌بندی می‌بینیم، ممنوع کردن، هدفمان را مخدوش کرده و پیامدهای ناگواری داشته است از جمله آسیب فرهنگی که از همه حدود نظارتی خارج شده است. بنابراین ما امروز در این جایگاه هستیم و به نظر می‌رسد شاید به این دلایل است که داریم می‌پذیریم ویدئو آزاد شود. ویدئو هم مثل هر رسانه دیگر در ابتدا تصور می‌شود قابل کنترل است. اما پس از مدتی می‌بینید قابل کنترل نیست. کما اینکه امواج رادیویی را هم فکر کردیم با پارازیت می‌توان از بین برد. ما در آن موقع، پارازیت روی امواج رادیویی فرستادیم و گمان کردیم حمله دشمن به این شکل منفعلانه دفع می‌شود. اما وقتی زمان گذشت و ما آینده‌نگری نکردیم، او از طُرق دیگر موجش را رساند و ما چون در فکر پارازیت بودیم، به فکر تقویت خودمان نیفتادیم، خودمان را غنی نکردیم، خودمان را متنوع نکردیم، خودمان را متعدد نکردیم و او مشکل پارازیت را حل کرد.

بحث را به جایی رساندید که زمینه

کاملاً مناسب شد برای بحث ماهواره. می‌دانید که مسئله ماهواره جدی است و ما فکری نکرده‌ایم. چه کنیم؟

ببینید، ماهواره همین وضعیت را دارد که می‌گویید. من چهار سال پیش را به خاطر دارم که خود ما آغازگر این مسئله بودیم و گفتیم ماهواره‌ها جدی و قطعی هستند و سرمقاله‌های من این نکته را هشدار داده‌اند که ماهواره جدی است و سالهای آینده در تهران دریافت می‌شود و از هر دو سیستم، چه سیستمی که نیاز به آنتن بشقابی دارد و چه سیستمی که با آنتن معمولی سر و کار دارد، در کشور وارد می‌شوند و باید فکری کرد. من اصلاً در آن زمان بحث ارزشی نداشتم که ماهواره خوب است، بد است، چه است. بحث بود که چنین پدیده‌ای دارد اتفاق می‌افتد و ما فکر کنیم که چه می‌خواهیم بکنیم. بعدها بحث ارزشی هم مطرح شد و حالا به اینجا رسیده‌ایم. ما هرچقدر گفتیم ماهواره‌ها جدی هستند و می‌آیند و هیچ دیواری هم قدرت مقاومت ندارد، هیچ سدی نمی‌تواند در برابر ماهواره مقاومت کند، شما اگر تا دیروز فکر می‌کردید وقتی یك کوه در برابر موج باشد، نمی‌شود آن موج را دریافت کرد و بنابراین می‌شود در پشت آن کوه پنهان شد، امروز اگر شما در تَه یك چاه هزار متری پنهان شوید، موج ماهواره به آنجا هم می‌رسد. بنابراین، این وسیله از نظر تکنولوژیك مقاومت‌پذیر نیست. پس چه چیزی در مقابل این قرار می‌گیرد؟ ماهواره در همه جا دریافت می‌شود و خطراتش هم گفته شده است. امروز در شرایطی قرار گرفته‌ایم که در ماه، دو یا سه کانال ماهواره‌ای افزوده می‌شود بر کانالهای قبلی. پس اگر تصور درستی داشته باشیم، وقتی امروز ۲۷ کانال قابل دریافت است، تا پایان سال ۷۱، ۳۵ کانال دریافت می‌شود و تا پایان سال ۷۲ رقمی دو برابر این. بگذریم از اینکه الان اطلاعاتی وجود دارد مبنی بر دریافت سیگنالهایی بسیار بیشتر از این حرفها. من یادم هست در قدیم وقتی رادیوی کشوری شروع به کار می‌کرد تا مدتها صدایش به کشورهای دیگر نمی‌رسید. برای خودش کار می‌کرد و آهسته‌آهسته ایستگاههایش را تقویت می‌کرد تا همهٔ کشور و سپس آن سر دنیا هم موج می‌فرستاد. ماهواره‌ها هم به این شکل هستند. در ابتدا ماهواره‌ای برای پوشش مثلاً آلمان و ترکیه بوده است. همان طور که ماهوارهٔ صدا و سیمای ما الان در بیروت قابل دریافت است، در عراق، شمال سرزمینهای اشغالی، اردن، کشورهای جنوب خلیج فارس، پاکستان و افغانستان و... قابل دریافت است. این یك بحث تکنولوژیك است. اما گروهی از این ایستگاهها در معارضه فرهنگی با ما هستند و به قصد معارضه فرهنگی کار می‌کنند. گروهی هم نه، برای خودشان کار کرده‌اند و حالا قسمتی از تابششان روی ایران را هم گرفته است. بنابراین ما با دو سلسله و دو گروه برنامه ماهواره‌ای روبه رو هستیم. برنامه‌هایی که به قصد تهاجم به ما و شرق و کشورهای اسلامی و فرهنگ اسلامی برنامه‌ریزی شده‌اند. یعنی برای اسلام‌زدایی، دین‌زدایی، برای تبدیل ذهنیت خدا محوری که در شرق وجود دارد به ذهنیت انسان محوری. آنچه که آنها بعد از رنسانس دچارش شدند و اومانیسم را آغاز کردند. چون این اتفاق در شرق نیفتاده و عاملی هم برای ایجادش وجود نداشته است و اصلاً بافت سنّتی شرقیها اجازه رنسانس نمی‌دهد، آنها که می‌دانند این امکان وجود ندارد آمده‌اند از طریق ماهواره‌ها شکلهای بیرونی انسان این ناحیه را از فرهنگش تهی کنند و این تمدن را به انسان محور تبدیل کنند. این غرض اصلی آن گروه است. دسته دیگری هم هستند که کار خود را می‌کنند اما همانها هم شاید برای ما مضر باشند و با فرهنگ ما تضاد دارند اما به قصد تهاجم به ما وارد نشده‌اند. مثلاً اگر ماهواره‌ای از هند را دریافت کنیم به قصد تهاجم کار نکرده است، می‌خواسته خودش را پوشش دهد و حالا ممکن است برنامه‌هایی داشته باشد که با ما سرسازگاری ندارند. بنابراین می‌توانیم بگوییم یکی عمداً آسیب می‌رساند و دیگری غیرعمد. خوب، این وضع وجود دارد و به این راحتی هم نمی‌شود گفت چه راههایی می‌توان پیش‌بینی کرد. هر راهی را که بنده بگویم، شما بگویید، هر متخصص و کارشناسی بگوید، بسیاربسیار ابتدایی است و سهلترین راه است برای برخورد با ماهواره. برخورد می‌گویم نه به معنای جنگ با ماهواره و نه به معنای صلح. یعنی چگونه روبه‌رو شویم با ماهواره. چگونه هضمش کنیم. باید در یك سمیناری، سمپوزیومی، نمی‌دانم چنین مجامعی، کار شود روی این قضیه و راههای این مواجهه استخراج شود. بنده ممکن است حالا پیشنهاداتی داشته باشم. بله، تعدد کانالهای تلویزیونی. یك کانال ورزش. یك کانال کارتون برای کودکان. یك کانال موسیقی که شکلش را ما تعیین می‌کنیم. یك کانال فیلم سینمایی و... راههای بسیاری ممکن است پیشنهاد کنیم. تعدد کانالها، ایجاد تلویزیون کابلی و همه اینها. اما همه کاری که ما در این چهار سال کرده‌ایم این بوده که به رادیو تلویزیون خودمان نرسیده‌ایم، کمترین بودجه ممکن را برای رادیو تلویزیون در نظر گرفته‌ایم و تلویزیون با این پول همین را می‌تواند بسازد. حالا امروز به اینجا رسیده‌ایم که ماهواره‌ها با قدرت فنی و تولیدی خوبی برنامه‌ریزی می‌کنند و تلویزیون ما می‌تواند اعلام کند از پنج ساعت تولید روزانه‌اش، یکساعتش کار قوی است و مخاطبش را جذب می‌کند. از اینها گذشته اگر ما در آینده تعداد کانالهای تلویزیونی را زیاد کنیم و به زبان فارسی برنامه پخش کنند، یقیناً مردم به سراغ کانالهای زبان خارجی نمی‌روند. ما در مقابل بنگاههای فرهنگی، طی این چهار سال کوتاهی کرده‌ایم. یعنی در تقویت رادیو تلویزیون خودمان کوتاهی کرده‌ایم، در تقویت سینمای خودمان کوتاهی کرده‌ایم، در تقویت ویدئو کوتاهی کرده‌ایم و امروز دیگر خیلی دیر شده‌است. ما امروز هم که پرداخته‌ایم به بحث ویدئو و ماهواره زمانی است که یکسال از گرفتن ماهواره در تهران می‌گذرد. یعنی ما اصلاً عقبیم از ماهواره باید خسارتش را بدهیم. ماخسارت کرده‌ایم. این را مسئولین و مردم باید بفهمند. ما خسارت کرده‌ایم از بابت اینکه چهار سال پیش در باب ماهواره برنامه‌ریزی نکرده‌ایم و این خسارت باید جبران شود. این خسارت، با خشونت جبران نمی‌شود، با لطف جبران نمی‌شود، با بازگذاشتن وسعه صدری که در آن شیطان هم جای بگیرد جبران نمی‌شود، با بستگی و محدودیت هم جبران نمی‌شود. ما این قدر، یکمرتبه و روزمره تصمیم نگیریم

در مورد پدیده‌ها. هر تصمیمی که امروز بگیریم، اگر تصمیم جدی و کارشناسانه و آینده‌نگر نباشد دو روز دیگر قابل نقض است. بنابراین امروز در مورد پدیده ماهواره، من به قطع می‌توانم بگویم که ما در مقابل مردم، خدا و انقلاب باید پاسخ بدهیم که چرا این چهار سال ما به رادیو تلویزیون آن قدرت را ندادیم که هم عرض برنامه‌های جهانی قدرت تولید و کیفیت داشته باشد و این اشکال از ماست. اشکال از مجموعه مجلس ماست، اشکال از سازمان برنامه و بودجه ماست که بودجه تصویب می‌کند چه برای وزارت ارشاد و چه صدا و سیما. این فرقی نمی‌کند. مهم ارگانهای تولید تصویر است. و آنها می‌دانستند مسئله ماهواره را و جدی نگرفتند. علت این حساسیت بنده این است که من چهار سال قبل گفتم این مسئله را و آن موقع در مجلس بودم و در مجلس این خطر را به نمایندگان گفتم و در جاهای دیگر هم گفتم و اما به آن پرداخته نشد و امروز ماهواره تا زیر گوشمان آمده و می‌گوییم چکار کنیم؟ خوب، چهارسال کوتاهی کرده‌ایم و امروز باید پاسخ این کوتاهی را بدهیم. اگر امروز جایی در این مملکت باشد که بخواهد به عملکرد ما رسیدگی کند باید به عملکرد تک‌تک مسئولینی که در بخش فرهنگ، با دادن امکانات به بخش فرهنگ مخالفت کردند، رسیدگی کند. اینطوری نمی‌شود از ماجرا گذشت. ما چطور در مقابل همهٔ «بله»های مسئولین امکان تفحص و بررسی و عملکرد می‌گذاریم، اما در برابر «نه»هایی که مسئولین گفتند فکر نکردیم و ببینیم چرا «نه» گفتند و اگر اشتباه کرده‌اند باید بیایند پاسخ بدهند دربارهٔ آن «نه» که گفته‌اند. ما امروز در امواج مختلف ماهواره محاصره شده‌ایم، در حالی که این را از چهار سال قبل می‌دانستیم و به آن پرداخته نشد. اگر مجلس بودجه نداده، نمایندگان مجلس بیایند توضیح دهند که چرا آن زمان با افزایش بودجه برای تقویت ارگانهای تصویری و صوتی این کشور مخالفت کردند. اگر مقصر، برنامه و بودجه است، آنها بیایند پاسخ دهند. بالاخره برای یکبار هم که شده باید به این عملکردها رسیدگی کرد. نمی‌شود و نباید گذشت کرد.



□ فروش آزاد ماهواره

■ **محمد سرافراز**
● **قائم‌مقام سردبیری روزنامهٔ رسالت**

۱. ویدئو، یك ابزار برای برقراری ارتباط تصویری با مخاطبان خصوصی است. چرا که مخاطب خصوصی تحت کنترل هیچ دستگاه رسمی کشور قرار نمی‌گیرد. تولید و پخش سریع و آسان نوارهای ویدئویی، می‌تواند این ابزار را در جهت مخالف خواست و اراده ملی کشورها قرار دهد. از این‌رو ویدئو، برای تمامی حکومتها می‌تواند به‌عنوان یك حربه سیاسی یا فرهنگی به‌کار گرفته شود. بی‌دلیل نیست که در کشورهایی چون عربستان که به شدت از مشارکت سیاسی مردم در حکومت جلوگیری می‌شود، ویدئو، نقش سیاسی یافته و پیامهای مخالفین، از این طریق انتشار می‌یابد. حتی دولتهای غربی از اینکه چنین ابزاری از کنترل آنها خارج شده، شکایت دارند و برخی از متفکرین آنها که هنوز رابطه خود را با «اخلاق» به‌طور کامل، قطع نکرده‌اند، از پیدایش چنین وضعی نگران هستند.

۲. در کشور ما اصولاً سیاست مشخصی نسبت به ویدئو وجود نداشته است و ما از این ناحیه، بیشترین لطمه را خورده‌ایم و تا این تاریخ، مواضع متناقض از ناحیه مسئولین و دست‌اندرکاران اتخاذ شده است.

در سال ۶۲ وزارت ارشاد، ورود ویدئو را ممنوع اعلام کرد. اما می‌گویند اکنون حدود ۲ تا ۳ میلیون دستگاه ویدئو در خانه‌ها وجود دارد. این در حالی است که طی همین مدت، بسیاری از مسئولین برای مصارف شخصی ویدئو خریده و در منازل خود نگهداری کرده‌اند!

بنابراین، باید اذعان کرد که در مورد مسائل فرهنگی یا سیاست مشخص و مورد پذیرش همه سازمانها و نهادها وجود نداشته و یا دستگاههای مسئول از اجرای سیاستهای اعلام شده، عاجز بوده‌اند؟ البته، منطقی است که جمع هردو را بپذیریم! تداوم چنین وضعی موجب شده تا ما اکنون تا نیمه جام زهر فرهنگی را بنوشیم! و هیچ‌کس خود را مسئول چنین وضعی نداند. وزیر کشور و مسئولین انتظامی، غالباً بر کار فرهنگی که در حیطه اختیارات آنها نیست، تأکید می‌کنند! و مسئولین فرهنگی کشور پس از آنکه کار به شورای عالی امنیت ملی کشیده شد، آن‌را به شورای عالی انقلاب فرهنگی واگذار کردند و در نهایت، از وزارت ارشاد خواستند که طرح خود را برای مقابله با تهاجم فرهنگی غرب، که حتماً یکی از موارد آن، ویدئو و ماهواره‌های نوظهور است، ارائه نماید. آیا معنای این کار این نیست که *بنای برخورد نیروی انتظامی را* باندهای تولید فساد و فحشاء منتفی

کرده‌اند؟!

سخنی که امروزه در مورد ویدئو می‌توان گفت با زمانی‌که به صورت انبوه وارد کشور نشده بود، متفاوت است. امروزه ما با واقعیت چند میلیون ویدئو مواجه هستیم.

۳. ما برای برخورد با پدیده ویدئو و ماهواره، هم به کار سلبی و هم به کار ایجابی نیاز داریم و هیچ‌کدام را نمی‌توانیم فدای دیگری سازیم. ما باید امروز متوجه فیلمهای ویدئویی باشیم تا دستگاه ویدئو.

متأسفانه، مسئولین ماقبل از اینکه طرح مشخصی برای نحوه بهره‌برداری صحیح از ویدئو داشته باشند، سیاست جدیدی را اعلام می‌کنند. اعلام مواضع سیاسی هیچ دردی را درمان نمی‌کند. اینکه می‌گویند ویدئو باید آزاد شود، با چه طرح و برنامه و پشتوانه‌ای؟ البته، معتقدم اجرای یك سیاست با درصدی از خطا، بهتر از هرج و مرج است. اما برای تعیین تکلیف ویدئو، حداقل به این سؤالات باید پاسخ داد.

الف- ایا دولت توان کنترل ویدئو کلوپها را دارد؟ تا چند درصد؟

ب- آیا توان تولید انبوه فیلمهای ویدئویی بی‌ضرر وجود دارد؟ در چه فاصله زمانی و با چه برنامه‌ای؟ در غیر این‌صورت، وضع موجود ناهنجار بازار ویدئو رسمیت خواهد یافت!

ج- آیا دستگاههای انتظامی و قضایی برای مجازات باندهای مخوف تولید و تکثیر فیلمهای مستهجن، توانایی دارند؟ با توجه به اینکه هیچگاه نشنیده‌ایم با چنین باندهایی مانند شبکه‌های اصلی توزیع مواد مخدر، برخورد شده باشد.

شرط مهم سیاست‌گذاری این است که مسئولان ما باور کنند، می‌توانند در این میدان وارد شده و پیروز شوند. اگر مثلاً بگویند ماهواره‌ها دارند می‌آیند و ما قدرت منع نداریم، مانند این است که از ترس مرگ باید دست به خودکشی بزنیم! ما باید از گسترش فساد و فحشاء به هر طریق ممکن، جلوگیری کنیم.

قطعاً توانایی‌های ما از کشور مالزی که نصب آنتنهای ماهواره‌ای برای مصارف شخصی را ممنوع کرده است، کمتر نیست. حتی در مراحل بعدی، امکان اخلال در سیستمهای ماهواره‌ای وجود دارد و متخصصین ما در این زمینه می‌توانند راه حل ارائه دهند. قطعاً فکر و برنامه‌ریزی برای جلوگیری از فساد بهتر از این است که ما دستهای خود را به علامت تسلیم، در مقابل دشمن فرهنگی بالا ببریم.

اما همان‌طور که اشاره کردم، هم کار سلبی و هم ایجابی نیاز است. راه حل برای ویدئو یا ماهواره، فقط به این ابزارها محدود نمی‌شود و این‌طور نیست که دشمن از هر راهی وارد شد، ما هم بتوانیم فقط از همان راه دفاع کنیم.

یکی از اهداف تولیدکنندگان فیلمهای مستهجن، جلوگیری از پیدایش و استحکام تهاد خانواده است. بنابراین، برنامه‌ریزی برای چند میلیون جوان آماده برای ازدواج و ایجاد تسهیلات لازم، اجتناب‌ناپذیر است. اگر نتایج شوم ترویج فحشا در غرب برای خانواده‌های ما روشن شود، بسیاری از انگیزه‌ها از بین خواهد رفت.

اساس انقلاب ما فرهنگی است. ولی توجه لازم برای سرمایه‌گذاریهای فرهنگی نشده است. در برنامه ۵ ساله دوم، باید بین بودجه فرهنگی و اقتصادی کشور، تعادل برقرار شود. چرا ما برای غذای جسم مردم کشور، سرمایه‌گذاری کلان می‌کنیم و حتی سوبسید می‌پردازیم، اما برای غذای روح آنها این‌چنین عمل نمی‌کنیم؟ با علم به اینکه اگر جسم سالم را همراه با روح ناسالم تحویل اجتماع دهیم، نتیجه عکس خواهد داد. پیشنهاد سازمان برنامه و بودجه برای برنامه ۵ ساله دوم، همانند برنامه اول، یك برنامه کاملاً اقتصادی است و با دید فرهنگی به مسائل و مشکلات نگاه نمی‌کند.

این وظیفه مجلس شورای اسلامی است که به هر دو نیاز روحی و جسمی مردم، توجه نماید و برای هر دو برنامه‌ریزی کند. حتی در بهترین شرایط رشد اقتصادی، اگر رشد فرهنگی در جامعه وجود نداشته باشد، احتمال اینکه نتیجه منفی باشد، وجود دارد. در کشور ما حدود ۱۶ میلیون دانش‌آموز مشغول‌تحصیل‌اند. تعلیم‌وتربیت، در محیط آموزشی، باید با هم باشد. در آموزش و پرورش، سرمایه‌گذاری لازم برای «تربیت» نسل کودك و نوجوان وجود نداشته و فکر و ذکر و سرمایه‌گذاری، عمدتاً صرف «تعلیم» شده است. در برنامه پنج ساله دوم، تمام دستگاههای رسمی و نهادهای کشور باید موظف به ارائه برنامه‌های فرهنگی شوند.

۴. اما در مورد ماهواره و فروش آزادانه آن در تهران! باید گفت، متأسفانه مسئولین ما شناخت کافی برای نحوه برخورد با این پدیده را ندارند. ماهواره با ویدئو تفاوت دارد و به راحتی می‌تواند از خارج مرزها، حاکمیت ملی کشورها را نقض نماید و در عین حال، به صورت وسیع و گسترده در همه خانواده‌ها نفوذ کند. در حال حاضر، عمده برنامه‌های ماهواره‌ای، یك منکر بزرگ محسوب می‌شود. آیا می‌شود ما برای نهی از این منکر، هیچ برنامه‌ای نداشته باشیم؟ یا بنابراین بگذاریم که کاری از دست ما ساخته نیست و ما چاره‌ای جز تسلیم به اراده دشمن نداریم؟! شایعات دریافت ماهواره با آنتن‌های معمولی فعلاً بی‌اساس است و برای تضعیف اراده نیروهای خودی مطرح می‌شود. از این‌رو تعیین زمان مثلاً یکسال برای دریافت برنامه‌های ماهواره‌ای از طریق گیرنده‌های معمولی، بی‌معناست. اما اینکه عده‌ای معتقدند جنبه خبری ماهواره، خطرناکترین جنبه آن است، صحیح به‌نظر نمی‌رسد، زیرا:

اولاً؛ هم‌اکنون حدود ۷۰ درصد اخبار خارجی رسانه‌های کشور، از چند خبرگزاری وابسته به قدرتهای بزرگ غربی نقل می‌شود.

ثانیاً؛ آن بخشی از القائات آنان که مستقیماً در رسانه‌های داخلی منتشر نمی‌شود، از طریق رادیوهای بیگانه انعکاس می‌یابد و در سطح کشور، قابل دریافت است. اما از آنجا که ملت ما تا حدود زیادی در مقابل القائات سیاسی دشمن واکسینه است، این تبلیغات اثر چندانی ندارد. اینکه گفته می‌شود پیروزی آمریکا در جنگ خلیج فارس ناشی از شبکه‌های خبررسانی آن بود و اگر عراق نیز چنین قدرتی می‌داشت، پیروز می‌شد، سخن درستی نیست. رژیم عراق به‌خاطر اشغال خاك کویت، هیچ توجیه منطقی تبلیغاتی نداشت. در نتیجه، از نظر روانی مقهور مخالفین خود شد.

ثالثاً؛ ما از نظر سیاسی، هویّت مستقل خود را شناخته‌ایم و مرزهای آن‌را بخوبی درك می‌کنیم. بنابراین، امکان اینکه دشمن در یك جنگ تبلیغات ماهواره‌ای بتواند بر اراده ما تسلط پیدا کند، بسیار ضعیف و غیرمحتمل است. □

□ معرکه چیست؟

«جنگگاه و جای کارزار و این صیغه اسم ظرف است از «معرك» که به معنی گوشمال دادن و چراشیدن است. کارزار، نبردگاه، حربگاه، معارك، جایی‌یامیدانهایی که شعبده‌بازان و حقه‌بازان و مارگیران و دیگر شیّادان بساط خویش گسترند و عوام مردم را بر خود گرد کنند تا کیسه آنان تهی و جیب و آستین خود پر کنند. جایی از میدان یا گذرگاه که سخنوری یا مدیحه‌سرایی یا قصه‌سرایی یا مسئله گویی یا مارگیری و یا شعبده‌بازی بساط خویش گسترد.

ببین چه معرکه بسته [است] چشم بر کارش
نشسته فتنه و از گوشه[ای] تماشایی است[1]

معرکه گرفتن به معنای: «مردم را گِرد خود جمع کردن و آنان را با شعبده‌بازی و مسئله‌گویی یا مارگیری و شرح معجزات رسول اکرم و اولیای دین گفتن و یا سرگرم کردن با وسایل دیگر (از قبیل پهلوانی، قصه‌گویی و غیره) آنان را مشغول ساختن و سرانجام پولی را به عنوان خرجی از آنان خواستن. چنین اشخاصی را «معرکه‌گیر» و کارشان را معرکه‌گیری و مجموع گوینده و شنونده و مجلسی را که منعقد شده است معرکه نامند. در میدانها و معابر به سخنوری یا مدیحه‌خوانی و یا قصه‌سرایی یا مسئله‌گویی یا مارگیری و شعبده‌بازی پرداختن.

از بهر وصال جانها نماند
چون معرکه و خیال گیرند»[2]

معرکه‌گیر کسی است که: «چون کُشتی‌گیر، طاس‌باز، سگ‌باز، میمون‌باز و مانند آن. کشتی‌گیر و دیگر اهل بازی که در بازار مردم تماشایی را جمع کند- ریسمان‌باز[3] و شعبده‌باز، هنگامه‌گیر.» و معرکه در بعضی از جاها به عنوان هنگامه‌گیر نیز آمده است. در فتوّت نامه سلطانی، درباره معرکه چنین آمده است:

«بدان که معرکه در اصل لغت حرب‌گاه را گویند، چنانچه در صحاح[ی] گوید: اَلمَعارك اَلقِتالُ و اَلمَعْرَكْ موضعُ اَلحَرب و کَذلِکَ اَلمُعرك و اَلمَعْرَکه. و در اصطلاح، موضعی را گویند که شخصی آن جا باز ایستد و گروهی مردم آن جا بر وی جمع شوند و هنری را که داشته باشد، به ظهور رساند و این موضع را معرکه گویند. برای آنکه چنانچه در معرك حرب هرمردی که هنری داشته باشد بروز نماید و اظهار آن می‌کند. این جا نیز معرکه‌گیر هنر خود ظاهر می‌کند چنانچه در حرب‌گاه بعضی به هنر نمودن مشغول‌اند و بعضی به تفرج، این جا نیز یکی هنر می‌نماید و گروهی تفرج می‌کنند».

معرکه در بعضی اوقات، به عنوان «حقه‌بازی» مطرح می‌شود که این مسئله، از ریشه غلط و نابجا مورد استفاده قرار گرفته است. حقه‌بازی نه به معنای مصطلح آن که تزویر و نیرنگ‌بازی معنی می‌کنند، بلکه به معنای نوعی از معرکه است که در آن کارهای خارق‌العاده، نظیر شمشیر خوردن، آتش خوردن، کاغذ خوردن و تردستی، انجام می‌شود. پس معلوم می‌شود که حقه‌بازی خود یکی از شاخه‌های

معرکه‌گیری به حساب می‌آید.

ریشه معرکه

«اگر پرسند که معرکه از کی پیدا شده است؟ بگو از زمانی که آدم صفی علیه السلام، ملائکه را تعلیم اسماء می‌داد. چنانچه خدای تعالی می‌فرماید: قَالَ یٰا آدَمُ اَبِیْتَهُم بِأَسْمٰائِهِمْ.

و این صورت چنان بود که چون خدای تعالی آدم را بیافرید، فرشتگان او را به غایت حقیر دیدند و برحال او طعنه کردند: اَتَجْعَلُ فِیْهٰا مَنْ یفسِدُ فیهٰا.

در ادامه این موضوع خداوند که آدم را تاج اصفیا نامید از ملائکه خواست که اسم آدم را بگویند. اما آنها چون دانش نامحدودی داشتند، نتوانستند از عهده پاسخ خداوند برآیند. پس خداوند به آدم فرمود تا اسماء فرشتگان بگوید و آدم چنین کرد. پس همه ملائکه بر او سجده کردند به جز شیطان»[۴]

پس حاصل سخن آنکه در کُتب مختلف، مانند «تذکرة الشعراء دولت سمرقندی»، «روضة الشهدا» و «فتوت نامه سلطانی»، هرگاه سخنی از معرکه و ریشه آن می‌رود، اشاره به این حدیث قرآنی و تاریخی می‌شود. مقصود از بیان این حدیث، آن است که معرکه‌گیری زنده است. مبارزه‌طلب، یکه بر حریفان خود که در مقابل حق و حقیقت ایستادگی می‌کنند، سرانجام چیره خواهد شد و این پیروزی، به وسیله رموز، فنون تجربه اوست که به دست می‌آید. با کمی دقت، می‌توان این اقوال را درست و بجا دانست. همچنان که اگر به معرکه‌های امروزی نیز نگاه کنیم، خواهیم دید که شخصیت و تیپ معرکه‌گیر، برمجرب بودن، استاد بودن و کارآزموده بودن و طرفدار حق و حقیقت بودن او دلالت می‌کند، معرکه‌گیر، فردی است به تمام معنی لوتی (لوطی). نمایش او در حقیقت پیکاری است با نیروهای ضد عدالت که مقابل حقیقت ایستاده‌اند. اگرچه امروزه به دلیل افتادن معرکه‌گیری در دام تجارت، به این مسئله کمتر برمی‌خوریم. با این همه، تمام مسائلی که در مورد معرکه‌گیری در کُتب مختلف آمده است، جنبه تحلیل دارد و کمتر (سندی) پشتوانه آن است. به آن دلیل است که معرکه‌گیری، بدون متن بوده و کمتر نوشته‌ای را در خود داشته است. در حقیقت، سخنوری و مدح معرکه‌گیران، برگرفته از مداحی خاندان رسول اکرم(ص) است. خداوند، در قرآن کریم، مردم را به دوستی و مدح اهل بیت دعوت می‌کند: «قُل لا اَسْئَلُکُمْ عَلَیهِ اَجرْاً اِلاَّ اَلْمَوَدَّة فی اَلْقربیٰ» یعنی ای محمد، مزدی نمی‌خواهم بر نبوّت، الا به دوستی اهل بیت من.

در تمام معرکه‌های امروزین، معرکه‌گیر، بیش از نیمی از سخنان خود را اختصاص به این مداحیها می‌دهد و مرتب، حضرت علی(ع) و یازده فرزندش را مدح می‌کند. آن چنان که از کتب مختلف گذشتگان معلوم است، مداحی به شیوه‌ای مستقل در میان مردم کوچه و بازار رایج بوده است و تعدادی از شعرا، ابیات منظوم خود را به این مداحیها اختصاص می‌داده‌اند. و عده‌ای از آنها در کوچه و بازار می‌خوانده‌اند. همچنان که سقایان نیز این اشعار را در میان مردم با آواز خوش می‌خوانده‌اند. چون مداحی امری مقدس بود و افراد مداح از مقدسین شمرده می‌شده‌اند، معرکه‌گیران نیز بالطبع، از قداست و احترامی خاص در نزد مردم برخوردار بوده‌اند.

در معرکه‌گیری پهلوانی در گذشته دور، شخص دومی را وارد کارزار می‌کند. این فرد مقابل، نماد نیروهای مقابل معرکه‌گیر و مرشد است. او نماد خشکسالی، بدبختی است و پیکار معرکه‌گیر با او و پیروزی معرکه‌گیر بر او، پیروزی حق بر باطل است. حرمت پهلوانی و کشتی‌گیری را نیز از اعمال پهلوانی و کُشتی و پیکار خاندان پیامبر(ص) برعلیه کافران دانسته‌اند. حمزه سیدالشهدا و حضرت علی(ع) و حضرت عباس(ع) در معرکه‌ها به دفعات، مورد تمجید و تکریم معرکه‌گیران قرار می‌گیرند و یا در زمینه آداب سنگ‌اندازی که هم اکنون تبدیل به وزنهای فولادی و سنگین شده است، معرکه‌گیران داستان پیکارهای علی(ع) با جهودان را مطرح می‌سازند. در جنگ خیبر، بنابر روایات (درست یا غلط بودن معلوم نیست)، علی(ع) سنگ عظیمی را بلند می‌کند و به طرف یهودان پرتاب می‌کند. این سنگ پس از مسافت طولانی با قدرت تمام، بر آنان فرود می‌آید. در زمینه سرمنشأ اعمال معرکه‌گیران، برداشتهای مختلفی در بسیاری از کتابها از جمله فتوت نامه

سلطانی، تذکرة الشعراء سمرقندی آمده است که همگی جنبه تحلیلی دارد و درست و غلط بودن آن به برداشت اشخاص از این مسایل برمی‌گردد. اما آنچه که امروز بنابر مشاهدات خود می‌توانیم از این مسایل استنتاج کنیم، آن است که اعمال معرکه‌گیری در طول زمان، متکامل شده و ابتدا شامل عناصری مانند سخنوری[5] و نقالی[6]، پرده‌خوانی، خطبه‌خوانی، مناجات خوانی مبارز طلبیدن، عناصر پهلوانی و زورخانه‌ای بوده است.

شعبده‌بازی نیز به آن اضافه گشته است. خصوصاً در نمایشهای پرده‌داری، یك نوع معرکه‌گیری، یعنی مارگیری اضافه شده است و هم پرده‌خوانی داریم و هم مارگیری[7]. معرکه‌گیر، برای جمع کردن تماشاچیان، از مار استفاده می‌کند. شیوه گفتار معرکه‌گیر را که اصل و اساس معرکه را تشکیل می‌دهد، می‌توان با اطمینان کامل برگرفته از نقالی و سخنوری دانست. همچنان که نحوه بیان و ارائه موضوعات در نقالی، به وسیله حرکات بدن و اشارات نقال انجام می‌گیرد، در معرکه‌گیری نیز معرکه‌گیر باید با مهارت تمام و قدرت بازیگری فوق‌العاده، به انتقال پیام خود بپردازد، و در کلام از نظر حجّت و استدلال آوردن، حریف خود را به اصطلاح اهل معرکه و نمایشهای سنتی، زبان بند و متحیّر سازد.

فردی که معرکه‌گیری را هدایت می‌کند، به عنوان معرکه‌گیر، هنگامه‌گیر، لوتی[8]، مرشد نامیده می‌شود. معرکه خود نوعی از نمایشهای میدانی است که در فضای باز، کوچه‌ها، کنار چشمه‌ها، بازارها انجام می‌گیرد. افراد معرکه‌گیر، اکثراً در شهرها و نقاط مختلف ایران در سیر و سفرند. بیشتر معرکه‌گیران حرفه‌ای در شهرها کار می‌کنند و معرکه‌گیران دست دوم و سوم بیشتر در دهات و یا شهرستانهای کوچك‌تر معرکه می‌گیرند و پس از چند سالی، به شهر می‌آیند و خود را معرفی می‌کنند و معرکه می‌گیرند. بنابراین، یکی از خصوصیات معرکه‌گیران، دوره‌گردی از شهری به شهر دیگر است.

معرکه‌گیر از زبان نقالی و تکنیکهای سخنوری در ارائه کلام و از روان‌شناسی عامیانه و مردم‌شناسی استفاده می‌کند و بسته به موقعیت زمانی و مکانی، حساسیت فرم و محتوی آن را تغییر می‌دهد. به طور مثال، آن معرکه‌گیری که در فصل زمستان و در اردبیل اجرا می‌شود، با همان نوع معرکه (مثلاً مارگیری، شعبده‌بازی و انواع آن) که در تابستان و در بندرعباس اجرا می‌شود، فرق زیادی دارد. در این جا موقعیتهای مکانی (جا) و زمانی (تابستان، زمستان) باعث می‌شود که معرکه‌گیر، خود و معرکه‌اش را با عوامل و خصوصیات منطبق سازد و حتی با توجه به علایق و پسند مردم، این روش را در کارش دخالت می‌دهد. این موضوع یکی از مهمترین عواملی است که می‌بایست برای هرتحلیلگر علاقه‌مند مطرح باشد.

از مسایل دیگری که در معرکه‌گیری مهم است، روایتی[9] بودن است. اهمیت نقل موضوعات داستانها و لطیفه‌ها به صورت مستقیم و توسط مرشد یا معرکه‌گیر است. معرکه‌گیری، اجراء فی‌المجلس این گفت‌وگوها به اضافه مجموعه اعمال پهلوانی، شعبده‌بازی، مارگیری و غیره است. در بسیاری از این معرکه‌گیریها (مخصوصاً معرکه‌های جدیدتر) دو نفر این اعمال و گفت‌وگو را انجام می‌دهند و رد و بدل می‌کنند. البته این وظیفه، به عهده بچه مرشد بوده است.

در این جاست که می‌توانیم بگوییم معرکه‌گیری، یك نوع تئاتر دیالکتیك[10] است. معرکه‌گیری، همانند تئاتر دیالکتیك، سیر جدالی کلام است. به صورت گفتم، گفت و پرسش و پاسخ رو در رو، حتی در اکثر این نمایشها، طرف گفت‌وگو را مردم تماشاگر تشکیل می‌دهند. معرکه‌گیر از تماشاگران در مورد کارشان و مسایل مذهبی و آیینی، پرسشهایی از مردم می‌کند و مردم نیز به او پاسخ می‌دهند. این چنین است که هرگونه فاصله گذاری از میان تماشاگر و معرکه‌گیر برداشته می‌شود. مردم خود و جزئی از این نمایش هستند. بنابراین، نباید ارزش، بُعد و نقش معرکه‌گیری و مسئله مردم‌شناسی آن را فراموش کرد. چون این نمایشی است انتقاعی که متأسفانه براین مسئله، در چند دهه اخیر و بخصوص سالهای نزدیك، بیشتر تکیه می‌شود و همگان فکر می‌کنند که معرکه‌گیری، جنبه کاسبی مشتی حقه‌باز را دارد.

اگر بخواهیم در پایان این بحث، تعریفی جامع از معرکه‌گیری داشته باشیم، آن را چنین می‌توانیم بیان کنیم:

معرکه‌گیری نمایشی است بدون متن روایتی که در آن کار، معرکه‌گیر یا مرشد، با استفاده از جدال لفظی، فیزیکی و جسمانی که خود با خود یا با فرد مقابل یا تماشاگران، روبه‌رو انجام می‌دهد، در مکانی غیر ثابت اجراء می‌شود. □

نصیر مغزی

مسعود حسینی

■ پانوشتها

۱. به نقل از آنندراج، علی‌اکبر دهخدا، لغت‌نامه، انتشارات دانشگاه تهران، ص ۷۱۸.

۲. همان منبع، شماره یك، ص ۷۱۸.

۳. ریسمان بازی، عبارت است از نوعی معرکه که چند دهه قبل متداول بوده است و در آن ریسمان‌باز، بر روی ریسمان کُلفتی راه می‌رفته و برروی آن کارهای خارق‌العاده‌ای انجام می‌داده است. مثلاً معلق می‌شده، با مجمع مسی برروی آن راه یافته و یا با یك صندلی، عملیات اکروباتیك انجام می‌داده است.

۴. فتوت نامه سلطانی

۵. نوعی نمایش عامیانه که شامل درگیری لفظی بین دو گروه مردم عام بوده است.

۶. نقالی جزو نمایشهای آیینی ایرانی است که شامل نقالی مذهبی و حماسی می‌شود. در نقالی، گفتار و نحوه بیان، بسیار مهم است و از عناصر اصلی آن به حساب می‌آید.

۷. این نوع پرده‌خوانی، بخصوص در نواحی لرستان و غرب استان اصفهان، اجرا می‌شود و پرده‌دار، یك عنصر معرکه‌گیری را برای جلب توجه بیشتر به کار می‌گیرد.

۸. عنوان کلی برای عاملان و مجریان انواع خرده نمایشها. شاید این واژه با لوتی و کولی که اغلب به بازیگری مشغول بوده‌اند، ارتباط نداشته باشد و به گویش آشتیانی به خنیاگر ساز زن و رقّاص و آوازخوان گویند: دائرةالمعارف دانش نو، امیرکبیر، ص ۱۶۴۵.

۹. نمایش روایتی (Epic)، به تئاتری گفته می‌شود که برگرفته از نمایشهای شرقی است و برشت، این برداشت را انجام داده است. در این نمایش، یك نفر به نام نقال، داستان و موضوع را به صورت مستقیم، برای تماشاگران تعریف می‌کند.

۱۰. مناظره‌ای، جدلی (Dialectic)، تئاتری است که در آن یك سری پرسش و پاسخ که توسط بازیگر مطرح می‌شود، ساختمان کار را تشکیل می‌دهد.

□ گرت چو شمع جفائی رسد بسوز و بساز

● نگاهی به نمایش «خوان هشتم».

امیر دژاکام

به سختی توانستم راه خود را در ظلمات بین شب و روز به سوی تالار مولوی پیدا کنم. وقتی وارد سالن انتظار شدم، در دلم داغی کهنه، تازه‌تر شد، «غربت تئاتر»، ۶نفر تماشاچی با من. چرا؟ تبلیغات کم است؟ نمایش مزخرف است؟ چه کسی می‌تواند به این سؤال با قاطعیت پاسخ دهد؟ آیا تمامی گناهِ خالی بودن سالنها به گردن گروه اجرائی می‌باشد؟ آیا نبوغ و خلاقیت در ایران وجود ندارد؟ آیا یك نمونه برای قضاوت کافی است؟ آیا مسئولین تمامی وظایف خود را به طور کامل، انجام داده‌اند؟ آیا نیروهای جوان، به طور معنوی و مادی، حمایت شده‌اند؟ آیا سالن اجرای این جوانان، مشخص بوده است؟ آیا تاریخ اجراء تعیین شده است؟ آیا امکانات به موقع، به گروه رسیده است؟ آیا گروه سالن تمرین داشته و...؟

با خود گفتم، ثمره تمامی زحمات طاقت فرسای به صحنه کشیدن یك نمایش، برای این گروه چیست؟ سعی کردم خودم را در شرایط آنها ببینم. فکر کردم اگر روزی بخواهیم شروع به کار کنیم، چه باید کرد. انتخاب متن با در نظر گرفتن تمامی پارامترهای موجود، تصویب متن، آمد و رفتهای متعدد، بحثها و جدلها. خوب، فرض می‌کنیم که متن تصویب شد، حالا باید دنبال تیم مورد نظر رفت. آیا ممکن است؟ همه آنها که یك بار به مصیبت کارگردانی نائل شده‌اند، خواهند گفت: خیر! بگذریم! وقت تمرین است، امّا کجا و چه وقت؟

ـ می‌دانید آقا، فقط ساعتهای ۸ تا ۱۰ ممکن است. آن هم سه روز در هفته؟

ـ اما آخر، همه اعضای گروه من، در این ساعات امکان تمرین ندارند.

ـ ببخشید. ولی چاره دیگری نیست.

ـ بله، می‌دانم!

حالا فرض می‌کنیم، سالن تمرین هم جور و کار هم آماده بازبینی شده است. امّا تازه، اول راه است. مشکل، اصلاً شورا نیست و سریع تصویب می‌شود! حالا کجا و چه وقت می‌خواهی اجراء کنی؟ هی روزگار!

ـ سالن، بهمن ۷۰.

ـ اما حالا که خرداد؟

ـ کار جا می‌افته، یه خورده بیشتر کار کن. فکر می‌کنی دیگه هیچ مشکلی نداری؟

ـ اما آخه دیگه وقت سالن تمرین را تمدید نمی‌کنند.

ـ خوب، شما که نیاز به تمرین کامل ندارید. هفته‌ای یك مرتبه، نگاهی به متن بیندازید، دور هم جمع شوید و...

فرض می‌کنیم که وقت اجراء است. خوب با لباس، گریم، دکور، نور، چه خواهی کرد؟ باز هم بگذریم، خوان هشتم، مرا به یاد هشت خوان تئاتر انداخت:

خوان اوّل: انتخاب متن
خوان دوّم: تصویب متن
خوان سوّم: تکمیل گروه
خوان چهارم: سالن تمرین
خوان پنجم: مجوزِ اجراء
خوان ششم: سالنِ اجراء
خوان هفتم: امکانات برای اجراء
خوان هشتم: اجراء
خوان نهم: نداشتن تماشاچی و داشتن منتقد.

و خوا... ببخشید. مثل اینکه قرار بود هشت خوان باشد. داشتم اشتباه می‌کردم...

به راستی اگر از همه اینها گذشتی، اکنون دلیل نبودن تماشاچی در سالن نمایش چیست؟ انگار همه چیز، دست به دست هم داده است تا تئاتر، بدون

تماشاچی بماند! این همه را نه از سر ناامیدی، که به جهتِ آمادگی بیشتر خود در ذهنم مرور کردم، زنگ سالن، مراسم جادویی شروع تئاتر را اعلام می‌کرد. جرقه‌ای در دلم شعله زد، مرا گرم کرد و سرمای وجودم را یکسره، با خود برد. با خود گفتم، هستند کسانی که از هفت خوان بگذرند و به حیات خود ادامه دهند.

علی مقدم و علیرضا حنیفی، دانشجویان سال چهارم دانشکده هنرهای زیبا، با دلهای پرمهرشان، به میدان آمده‌اند. اما من که هستم در این میان؟ تماشاگری فضول، بهانه‌گیر و خرمگس معرکه.

یادم آمد: «غم حبیب نهان به ز جست و جوی رقیب»[1]. بگذار سعی کنم حلقه‌ای باشم میان مردم و نمایش. تا این زنجیر، هرچند از ناحیه‌ای ضعیف چون من، متصل شود. نویسنده «خوان هشتم» سعی می‌کند با تطبیق معقول بر محسوس، زخمه‌ای بر جان هنرمند بزند و یاد ایده‌الهای ارزشمند را در وجود او زنده کند.

«بروز احساسات ناب و عواطف عالی و مثبت و تجسم آن بطور طبیعی و آزاد زیباست. این آرمان معقول نه بدان جهت مطلوب و جالب است که اطلاع و آگاهی انسانها از درون همدیگر در ارتباطات متنوع زندگی از نیازهای ضروری است، بلکه بدان جهت جالب و زیباست که احساسات ناب و عواطف عالی درست مانند گلهای شکوفای حیات است که از آب خود حیات آبیاری می‌گردد و مانند امواج حیات است که یا از طوفانها و یا از **نسیم‌های** لطیف درونی سر می‌کشند و بطور مستقیم از راه حواس ناظر وارد درون او می‌گردند و سطوح حیات او را به اهتزاز و **رعشه** درمی‌آورند».[2]

با به تصویر کشیدن حیات عاطفی دو انسان؛ انسانها که هر یك به نوبه خود خواسته‌ها و آرمانهایی دارند. متن نمایش، هم زمان دو تحلیل را با خود یدك می‌کشد. این کارگردان است که می‌تواند یکی از آن دو را (به ظن من) انتخاب کند: تلاش انسان برای اینکه خودش باشد و جست و جوی هنرمند برای به تصویر کشیدن حیات راستین و حقیقی انسان.

کارمند بازنشسته‌ای که تمام عمر، با فقر و بدبختی زندگی کرده است و حتّی حسرت کوچکترین خواسته‌های انسانی بر دلش مانده، اکنون می‌خواهد یك عکس برای سنگ قبرش بگیرد که زبان حال زندگی او باشد، او برخلاف تمام عمرش، این بار، حاضر نیست روبه روی دوربین ژست بگیرد. عکاسی جوان که دستی به قلم دارد و تحصیلات عالیه را پشت سر گذاشته است، درگیر این بازی شده، رفته، رفته، این امر برای او حیاتی می‌شود. براستی چگونه می‌شود عکسی گرفت که یك «عمر» را در خود داشته باشد؟ عکسی که دروغ نباشد، عکسی که خود واقعی مرد را نشان دهد؟

آنچه که گذشت، از آنجا که عمل می‌شود و قابل دریافت از طریق حواس ظاهری ما می‌باشد، «محسوسات» نام می‌گیرند: «... تطبیق معقول بوسیله تشبیه و تجسم و تنظیر و تمثیل به محسوسات در همه علوم انسانی، مخصوصاً در ادبیات چه در قلمرو نثر و چه در قلمرو نظم. معنی این آرمان این است که اکثریت بسیار چشمگیر مردم، حتّی عده فراوانی از رشد یافتگان مغزی و روانی، علاقه شدید به نمودار ساختن حقایق معقول در صور و اشکال و نمودهای محسوس دارند.»[3]

و خوان هشتم، با شکل دادن به موقعیتی که در میان تماشاگران وحدت و اشتراك به وجود می‌آورد، مسائل خود را به امور معقول تعمیم می‌دهد. عکاس، با تلاش بسیار و جست و جو در زوایای مختلف زندگی کارمند، موفق می‌شود و نمایش با کلمه «گرفتم» پایان می‌پذیرد. اما عکاس، عکس را نگرفته است و نویسنده، کلمه «گرفتم» را به معنی «یافتم» به کار می‌برد و ما حتی در حرکت هم شاهد این هستیم که او از دوربین فاصله دارد. کارگردان با در نظر گرفتن وجهه دوم دریافت تحلیلی متن، (جست و جوی هنرمندانه برای دست یافتن به حقیقت) نمایش خود را شکل می‌دهد. اما او بجز از آنچه در متن وجود دارد، چیزی به آن اضافه نمی‌کند. نمایش، خالی از خلاقیت تصویری است و دریچه نگاه کارگردان، در افق متن بسته می‌شود. او تمام سعی خود را در انتقال صحیح مفاهیم به کار می‌بندد، اما از جذابیت و زیبایی، به عنوان یك اصل و رکن، غافل می‌ماند.

علیرضا حنیفی، تا حد ممکن، به شخصیت مرد بازنشسته نزدیك می‌شود و با هوشیاری، حتی حرکات سر انگشتان، چشمها، لب وایست بدن را منطبق با شخصیت کارمند بازنشسته، ارائه می‌دهد. او خود را در اختیار عواطف قرار نمی‌دهد و از عقل نیز پیروی می‌کند. از این جهت می‌توان گفت که او بازیگری روشنفکر است. متأسفانه، بازیگر عکاس به دلیل عدم آمادگی جسمانی، نمی‌تواند ازعهده کار برآید و تنها تمرکز حسی قوی دارد. امّا نباید فراموش کرد ابزار کار بازیگری، فقط ذهنی نیست، بلکه بدن، بیان تربیت شده نیز جزو وسایل منفك کار او می‌باشند. و «خوان هشتم» حکایت دردمندانه بودن نمایش از سر تعمّد است.□

■ پانوشتها:

۱. حافظ

۲. محمدتقی جعفری، زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام، وزارت ارشاد اسلامی.

۳. همان منبع

● نقد نمایشنامه

■ نصرا... قادری

□ مار زخمی، خطرناکتر است

نفاق/ صادق عاشورپور

مجموعه نمایشنامه سوره/ دفتر یازدهم

چاپ اول/ ۱۳۷۰

«عظمت یك فرد نه تنها به عمل او بلکه بیشتر به شیوه پیگیری عملش بستگی دارد. مفهوم هستی و زندگی تنها پیمایش یك منحنی یکنواخت تصاعدی نیست، بلکه مجموعه‌ای است از حرکات کُند، سریع، دردآور و سراسر فراز و نشیب. من از ضعف وحشت دارم. از چگونگی راحتیها آگاهم، ولی هیچ علاقه‌ای، به آنها ندارم. نظر آن گروه را که فکر می‌کنند می‌توان راحت و بی‌دغدغه زندگی کرد از شرافت انسانی به دور می‌دانم. من این شیوه را اصلاً نمی‌پسندم و فکر می‌کنم تو نیز با من هم عقیده‌ای».

پیش از اینکه این سخنان را «فانون» بگوید، *لطفعلی خان* در عمل به اثبات رساند. او مردانه در برابر خصم ایستاد و «نفاق» ناهمرهان، به مسلخش سپرد. دیده از دست داد، امّا استوار و مقاوم در برابر دشمن ایستاد. این برهه از تاریخ، دستمایه نویسنده شده تا «نفاق» را رقم زند.

عاشورپور، نویسنده‌ای پرکار اما گوشه گیر، از خطه همدان است. او همدرد *باباطاهر*، در کارهایش می‌گرید. اما زعمای هنر، هرگز به او و کارهایش نپرداخته‌اند؛ به دو دلیل روشن: اولاً شهرستانی است و ثانیاً مذهبی. او براساس باورهایش قلم می‌زند. ادا ندارند. و به جرأت می‌توان گفت که امروزه، یکی از چهره‌های مطرح هنر نمایش مذهبی است. بی‌تکلف و بدون مقام و موقعیتی می‌نویسد. و مسئولین، حتی در پرداخت حق‌التألیف اندکش، انواع توهینها را به او روا می‌دارند که به چشم دیده‌ام.

شاید «نفاق» رسواگری همین چهره‌های منافق است که بر اریکه نشسته‌اند و با گشاده‌دستی، دردمندان و قلم به دستان مستعد را از میدان به در می‌کنند. به همین دلیل است که صاحب این قلم از امثال او، انتظار بیشتری دارد. چرا که تاریخ نمایشنامه نویسی آینده ما را همین نامها زینت خواهد داد. و مدعیان، در صف «منتظران» خواهند ماند، تا در عُجب و حسادت بپوسند.

«نفاق» حکایت آخرین روزهای «زندیه» و آغاز قتل و غارتهای مرد ی مخنّث به نام *آغامحمدخان* است. نویسنده با تکیه برتاریخ، سعی در پرداخت دراماتیك این واقعه را دارد. اولین نکث و کاستی اثر نیز از همین جا رخ می‌نماید. تمام شواهد و قرائن استناد دقیق تاریخی ندارند. از سویی دیگر، گوشه‌هایی از حیات قهرمان اثر، در پرده ابهام مانده است و تاریخ بدان نپرداخته؛ هرچند که در افواه عمومی تا مرز اسطوره نیز پیش رفته است. همین اختلاط، گریبانگیر نویسنده نیز شده است.

نمایشنامه‌نه در ژانر آثار تاریخی‌مستند جای دارد و نه یك اثر پرداخته تخیّل و ذهن مؤلف با نگاه به تاریخ است. همین جا ضرورت دارد، این نکته را یادآوری کنم که نگاه به تاریخ و آمیزش تخیل مؤلف با آن، چنان بلایی را به سر آثار تاریخی ما آورده است که مخاطب محترم بهتر می‌داند. نمونه‌های بارزش، «بوعلی‌سینا» و «سربداران» بود.

اما قصد من از طرح پارامتر دومی که مطرح نمودم، منظر نگاهی به وسعت آثار شکسپیر است. «مکبث» در تاریخ «هالنشید» سرگذشتش آمده و نویسنده آن را خوانده است. اما «مکبث» شکسپیر، همان «مکبث» تاریخ نیست. و هیچ محققی هم به آن استناد نمی‌کند. خود نویسنده هم هرگز مدعی تاریخنگاری نیست. او درام‌نویس است. عاشورپور نیز مدعی روایت تاریخ نیست. اما در بهره‌گیری و روایت آن سعی کرده است، مستند عمل کند و تخیّل را دراثر کمتر راه دهد. با این همه هراز گاهی، تنگی قافیه او را به بیراهه برده است.

لطفعلی خان از همان گام اول، پرخروش و با ایمان و استوار می‌ایستد و ندا در می‌دهد:

«لطفعلی‌خان: ... پذیرفتن یوغ بندگی اجنبی. حال آنکه در مذهب ما پذیرفتن یوغ

بندگی به هرشکل، حرام است و مردم این سرزمین که من خود یکی از آنانم، هرگز زیر بار چنین ننگی نخواهند رفت»، (ص ۱۹).

اما او نمی‌داند که همرهان سُست عناصر، ترسیده و بی‌عرق ملی و مردانگی، مدتهاست که تنها نشانه مردانگی را فقط در داشتن سبیل معنا کرده‌اند. آنان به ظاهر، همراه او و در باطن، منتظر جلّاد مخنثی هستند که از سربزرگواری، به بندگیشان بپذیرد.

«کلانتر:... بیچاره کسی که صلاح خویش را نداند و نداند درخت به جهت وزش باد خم می‌شود./ مکث/ باید در خفا به اطاعت خواجه در بیایم، چون قدرت او روز افزون است. اما این جوانک در حال فنا در سایه قدرت خواجه است که می‌توانم از هرجهت آسوده باشم.»(ص ۲۱).

بزدلان، ناجوانمردانه، مردی را که قد برافراشته تا از آزادگی و بزرگی آنها دفاع کند، به خصم می‌سپارند، به مردی که فاجعه کرمانش در آوردن چشمهای هزاران انسان بوده که هنوز رعشه براندام هرشهروند این خطه می‌اندازد.

او کینه توز و بی‌گذشت آمده تا اعتبار از دست رفته خاندانش را احیاء کند و انتقام سالها اسارت و حقارت را از فرزند کریمخان بازستاند «کلانتر» او را در این راه، همراهی کرده است. دوستان لطفعلی خان یا به کلانتر پیوسته‌اند و یا زندانی شده‌اند. او اینک تنها، بی‌کس، غریب و از همه جا رانده شده و هیچ یاری به همپایش نمی‌آید و آدمهای «خواجه»، همه جا در تعقیبش هستند. تا اینکه به اسارت در می‌آید.

«جوان:/ به پیرمرد/ به گمان تو خواجه با لطفعلی خان چه خواهد کرد؟

خارکن/ پیش دستی می‌کند/ زجرکشش می‌کند.

پیرمرد، اول کورش می‌کند.

مرد کور: کوری بد دردی است.

پیرمرد: تا جایی که من به یاد دارم، کورکردن رسم شاهان است.»(ص ۶۱).

بیچاره معتمدان شهر، خیال کردند با تحویل لطفعلی خان، دفع شر می‌کنند. اما وبا چون بلا، گریبانگیرشان می‌شود. اگر نویسنده، نقطه شروع را «شروع با موضوع» انتخاب نمی‌کرد، و اگر ریتم کار چنین کُند نبود که گاه به بی‌تفاوتی مخاطب بینجامد: و کم خونی در پرداخت دیالوگها، آنها را آزار نمی‌داد، اثر بیش از اینها می‌درخشید. ولی با این همه که گفته شد، «نفاق» در شاکله فعلی خود نیز اثری شایان توجه است و ضعفهایی که به نمایشنامه وارد است، ضعف این نویسنده خاص نیست، مشکل نمایشنامه نویسی این دیار است. متأسفانه آثار مذهبی ما از نظر محتوی غنی و قابل ستایش، اما از نظر شکل، ضعیف و ناشکیل است. در حالی که شکل و محتوا، مکمل یکدیگر هستند.

«نفاق» با همه نکث و کاستیهایش، مخاطب را دفع نمی‌کند. مخاطب، همپابا قهرمان پیش می‌آید و برتنهائیهای او دل می‌سوزاند. از خصمش، کینه به دل می‌گیرد و شاید در پایان اثر، همصدا با «خواننده» در زوزه باد زمستانی می‌خواند:

فلك داد و فلك داد و فلك داد

فلك ملك سلیمان داد برباد.

تصویرهای زیبا، اما پراکنده و نمایشی اثر، قابل تقدیر است. تلاش نویسنده در ترجمان تاریخ به درام نیز ستودنی است ما در انتظار آثار بهتری از عاشورپور می‌مانیم. به این امید که آثار بعدی ایشان و همه هنرمندان خوب شهرستانی، با چنین کیفیت نازلی چاپ نشود. اگر ما این هنر را جدی نگیریم، بزودی، شمع وجودش خواهد فسرد. باشد که دستی از غیب برآید و کاری بکند. □

■ گردآورنده: زهرهٔ پهلوانی
تنظیم: صادق عاشورپور
محل گردآوری: همدان
به نقل از: اسداله پهلوانی، علی رضایی

□ مکر زنان

آدمها:

مرد زن شوهر

صحنه: کوچه‌ای است. مردی، کتابی قطور و حجیم در دست دارد و شادمان، دست‌افشان و پای‌کوبان درحال گذر از کوچه است. می‌ایستد و کتاب را پیش روی گرفته، می‌بوسد و برسینه فشار می‌دهد.

مرد: خدایا شکرت. پس از عمری تلاش، سرانجام توانستم (با اشاره به کتاب) این گنج پر ارزش را به دست بیاورم (شاد می‌خندد). یقین دارم که سلطان با دیدن این کتاب، هزار سکه به من انعام خواهد داد...

و زن که در وسط کلام وی پنجره را گشوده و به سخنانش گوش می‌دهد.

زن: (در میان پنجره) آهای مرد! از چه سخن می‌گویی؟

مرد: (کتاب را نشان می‌دهد) از این گنج.

زن: اما به غیر از یک کتاب، گنجی در دست تو نمی‌بینم.

مرد: بله، همین کتاب، با ارزش‌تر از هرگنجی است.

زن: چطور؟

مرد: معلوم است. چون در این کتاب، تمام راه و روش به کار بردن مکر و حیله‌های متداول در عالم، گردآوری شده است.

زن: آهان، حالا آن را می‌خواهی چه کار کنی؟

مرد: می‌خواهم به خدمت سلطان ببرم تا ایشان بخواند و برای ادارهٔ مملکت به کار ببرد و می‌دانم که به ازای این، پاداشی قابل توجه به من خواهد داد.

زن: (می‌خندد)...

مرد: (متعجب) به چه می‌خندی؟

زن: به تو که این اندازه ساده‌لوحی.

مرد: من ساده لوحم؟

زن: بله...

مرد: چرا؟

زن: چون کتاب تو جزء کوچکی از حیله‌هایی که من بلدم نمی‌شود.

مرد: برو پی کارت زن.

مرد می‌خواهد حرکت کند، ولی زن مانع وی می‌شود.

زن: حرفم را باور نمی‌کنی؟

مرد: معلوم است.

زن: مایلی امتحان کنی؟

مرد: امتحان کنم؟

زن: بله.

مرد: چطور؟

زن: به خانه بیا تا تو را آگاه کنم.

مرد: (می‌خندد) فکر می‌کنی با این حرفها می‌توانی این کتاب را از چنگ من بیرون بیاوری؟

زن: حالا که این طور فکر می‌کنی، باشد. اما مطمئن باش که در محضر سلطان، من مکری عرضه خواهم کرد که در مکتوب تو نباشد.

مرد: (یکه می‌خورد) هان...؟

زن: بله، در محضر سلطان، صحت و سقم حرف من معلوم می‌شود.

مرد: (می‌خندد)...

زن: آن وقت دروغ تو در پیش سلطان، آشکار می‌شود.

مرد در اندیشه زن، پنجره را بسته و خود به داخل می‌رود. مرد به خود می‌آید، در می‌زند و زن، پنجره را دوباره باز کرده، سر خویش را بیرون می‌کند و مرد را می‌بیند.

زن: چه می‌خواهی؟

مرد: می‌خواهم به داخل خانه بیایم

زن: آهای! نکند خیالی به سرت زده؟ اگر خیالی به سرت زده است، مطمئن باش حریف من نخواهی شد.

مرد: نه من هیچ خیالی به سر ندارم.

زن: خب، حالا که خیالی به سر نداری، در را برایت باز می‌کنم.

زن می‌آید و در حیاط را باز می‌کند و هردو، به داخل اطاق می‌روند.

* * *

صحنه: داخل خانهٔ زن. مرد، نشسته و زن برای وی میوه می‌آورد و از او پذیرایی می‌کند.

مرد: آه...! خانم، شرمنده‌ام می‌کنید. دیگر به این همه زحمت شما راضی نبودم.

زن: اختیار دارید، هیچ زحمتی نیست.

مرد: چرا، شما فقط لطف بکنید، و چند نمونه از مکرهایی را که می‌دانید، به من عرضه کنید.

زن: باشد، عرضه می‌کنم. چه عجله‌ای دارید؟

مرد: گفتم که باید به خدمت سلطان بروم.

زن: حالا که عجله دارید باشد، عرضه می‌کنم.

مرد: خیلی ممنونم.

زن: و اما مکر اول...
ولی صدای دق‌الباب، حرف زن را قطع می‌کند. زن وحشت می‌کند و مرد نیز از وحشت زن، در وحشت می‌شود.

زن: وای! وای! شوهرم، شوهرم...

مرد: (متعجب) شوهرتان چه؟

زن: اگر وارد شود و ترا ببیند، چه جوابش بدهم؟

مرد: یعنی چه؟، حقیقت را بگو.

زن: فکر می‌کنی که او باور کند؟

مرد: چرا باور نکند؟

زن: او آدم بددلی است، هر دو ما را خواهد کشت.

مرد: (ترسیده) راست می‌گویی؟

زن: دروغم چیست. من سالها است که با او زندگی می‌کنم.

مرد: پس حالا تکلیف من چیست؟

زن: من هم مثل تو...
دق‌الباب شنیده می‌شود.

مرد: دستم به دامنت، خانم جان کاری بکن.
زن لحظاتی فکر می‌کند.

زن: برو به صندوقخانه...

مرد: (حرکت می‌کند) باشد...

زن: نه...، نه...، ممکن است که در آنجا کاری داشته باشد. اصلاً برو به تنوی...

مرد: (حرکت می‌کند) باشد...،

زن: نه نه...، نه نه...! آنجا هم مناسب نیست. او به محض وارد شدن می‌رود به تنوی و استراحت می‌کند،

مرد: خانم، خانم، دستم به دامنتان، جایی پیدا کنید من پنهان شوم.

زن: پیدا کردم، پیدا کردم، بروید توی صندوق،
زن، در صندوق را باز کرده و مرد به میان صندوق می‌رود و زن در صندوق را می‌بندد و زن می‌رود و در حیاط را باز می‌کند. ولی به محض این که شوهر خویش را می‌بیند، شروع به گریستن می‌کند.

شوهر: چه شده؟ چرا در را باز نمی‌کردی؟ برای چه گریه می‌کنی؟

زن: (گریان) وای! وای...! چه خوب شد آمدی! وگرنه من چه خاکی به سر خود می‌ریختم!

شوهر: چرا، مگر چه شده؟

زن: چه می‌خواستی بشود؟ مردی اجنبی به قصد تجاوز به حریم تو، به زور وارد خانه شد.

شوهر: (نعره می‌زند) های...! پدرش را در می‌آورم! بگو کجا است؟

زن: توی صندوق.

شوهر: توی صندوق؟

زن: بله، من او را به حیله، توی صندوق کردم تا تو بیایی.

شوهر: پدرش را در می‌آورم. شمشیر مرا بیاور تا رهسپار جهنمش کنم.

زن: باید هم چنین کنی تا عبرتی شود برای دیگران.

شوهر: شمشیر...
زن دوان می‌رود و شمشیر می‌آورد و به دست مرد می‌دهد. و مرد، شمشیر را از نیام بر می‌کشد و دست به در صندوق می‌برد تا باز کند، زن ناگهان جیغ می‌کشد و سپس...

زن: یاد از من و فراموش.
مرد یکه خورده و شُل شده و صندوق را نیز رها می‌کند و ناگهان می‌خندد.

شوهر: بالاخره شرط را بردی؟

زن: آری! روزی که جناغ را شکستم، گفتم که ترا خواهم برد.

شوهر: (می‌خندد) اما فکر نمی‌کردم که این گونه مرا ببری، با ساختن یک قصه.

زن: این قصه نبود.

شوهر: قصه نبود؟

زن: نه...، در میان صندوق مردی است. وی مدعی بود که تمام مکر و حیله‌ها را در کتابی مکتوب کرده و برای سلطان می‌برد. من به وی گفتم، مکر و حیله‌های تو جزء کوچکی از حیله‌هایی که من بلدم نمی‌شود.

شوهر: خب، خب...

زن: ولی این مرد قبول نکرد و من اولین حیله را به کار بردم و او را به داخل خانه کشیدم. در داخل خانه، باز با حیله او را درون صندوق کردم.

شوهر: خب، خب، باز اگر می‌خواهی که حیله کنی، لازم نیست، من اقرار می‌کنم که شرط را باخته‌ام.

زن: تو اقرار کردی. اما او که داخل صندوق است، هنوز اقرار نکرده است.

شوهر: بیهوده به خودت زحمت نده. من دیگر فریب نخواهم خورد.

زن: باشد، پس خوب نگاه کن.
زن به پیش صندوق می‌رود و در آن را باز می‌کند و مرد در داخل صندوق، آرام آرام بلند می‌شود.

مرد: (ترسیده) من هم اقرار می‌کنم، من هم اقرار می‌کنم.
شوهر، متعجب به نزدیک مرد می‌رود. زن هم جلو می‌رود. اما ناگهان گویی هردو از چیزی مشمئز می‌شوند، بینی‌های خود را می‌گیرند. مرد از صندوق بیرون آمده، درحالی که پاهای خودرافراخ‌فراخ می‌گذارد، از اطاق بیرون می‌رود. □

□ گپ و گفتی با محمد زمان

■ گفت و گویی از
سیدرضا علوی

● اشاره:

طبق داستانی که در یکی از صفحات ماجراجویان ونیزی در هند مغول آمده، دکتر نیکو لائومنوچی، می‌گوید: *محمدزمان*، در ایتالیا به دین مسیحیت گروید و نام «پائولو» را برخود نهاد و به همین علت نیز جرئت بازگشت به ایران را از دست داد و به هند رفت و به خدمت *شاه جهان* در آمد. در مورد بازگشت وی به ایران، اقوال گوناگونی وجود دارد و عده‌ای نیز براین باورند که وی به عرفان هندی روی آورد و هیچ گاه به ایران بازنگشت. گرچه گفته شده است که محمدزمان، تحت فشار جانشین شاه جهان، مجبور به ترک هند و عزیمت به ایران شد.

به هرجهت، غرض از این مقدمه شتابزده و کوتاه اینکه چندی پیش، تلفن ناشناسی به دفتر مجله شد که خود را *محمدزمان* می‌نامید و از «باز هم از نقاشی» و «تراستهای گرافیکی» و...، هم متشکر بود و هم می‌نالید و گله داشت از بی‌توجهی (یا به قول خودشان کم لطفی) بخش تجسمی سوره به نقاشی ایرانی.

چنین باوری که محمدزمان زنده باشد و در ایران و از خوانندگان سوره، بسیار صعب می‌نمود. با ایشان قرار ملاقات گذاشتیم و به اصرار ایشان، قرار شد به همراه دوست عزیزم، روزبه *دوامی*، صبح پنجشنبه، در گالری شماره ۴ موزه هنرهای معاصر، به دیدارشان برویم.

پنجشنبه را با مصاحبت ایشان تمام کردیم و از نقاشی و موزه هنرهای معاصر نیز فراتر رفتیم. جز یکی دو مورد، سخنی نبود که انتشار آن مشکل آفرین باشد. اما محدودیت صفحه، بیش از این مقدار را برای ما منظور نکرد. به هرحال، بی‌مناسبت نیز نیست تا به خاطر نمایشگاه جلوه هنر معاصر ایران، خلاصه‌ای از این گفت و گو را با اولین نقاش غربزده دوران صفویه، تقدیم کنیم:

مطابق رسم معمول مصاحبه، لطفاً مختصری درباره خودتان بفرمایید.

مرحوم بازیل‌گری، صاحب «نقاشی ایرانی» مشتمل بردو صفحه نسبتهایی داده که هم رواست و هم ناروا. محرر کتاب مذکور و مقرر تاریخ منثور نگارگری، ناقل روایتی است از حضرت نیکو لائومنوچی، به نقل از صفحهٔ من صفحات «ماجراجویان ونیزی در هند مغول»، که البته اعتبار آنچ به این فقیر از لطایف و ظرایف نسبت می‌دهد، مورد شبهه است. الغرض، این بنده در صغر سن، به توفیق تلمذ نگارگری مشرف گردیدم و به حسب اقتضای طبیعی و اشتهای غریزی، رغبت به تحصیل نقش و نگار، خصوصاً صورتگری که رکنی از ارکان نگارگری و جزئی از اجزاء هنر است، غالب بود.

در نگارگری، سعی بلیغ به حدی رسانیدم که برنقیر و قطمیر آن مجموع مطلع و در عملیات نیز برسایر استادان فاخر و نقاشان ماهر، واقف شدم. و بعد از ممارست بسیار و مداومت لیل و نهار، در استنباط رنگ و استخراج خط و تلفیق الوان و اختراع تراکیب، به قدر وسع و طاقت خوض کردم- و چنانکه محرر جریده شما تقریر کرد- حیف و صد حیف که از سر تقلید و نه از راه تحقیق. عین، مسحور سایه روشنهای فرنگیان شد و دستِ چیره تقلیدگر کار آنان. و دل از حق رمیده، به دنبال نگارگری هند مغولی، و مدام در پی صورتگری. و این به زمان سلطان صفوی، عباس دوم بود که حضرتش را بسیار خوش می‌آمدم و «گل و مرغ»های میرزا شفیع عباسی، ولد خلف استادالاساتید، رضای عباسی پررونق بود و زبانزد خاص و عام و یکه‌تاز دربار، و دربار -البته- در قرق نگارگران هلندی، که چل‌ستون را به خط و رنگ خود زیب نمودند و حقیر فقیر را به شاگردی خود مزین. که این را در مقالت خود نبشتید: «تقلید در نقاشی کافی بود که بزرگان قوم، به بهانه پرستش گاو سامری دادند.» علی ایّ حال، سفر حقیر به مملکت روم از سرلطف سلطانی بود و علقه‌ای که چون عشقه، این نهال دلداده را خشکاند و مسافرتی بود که اینك بدان «بورسیه» می‌گویند.

چه شد که «پائولو» شدید؟

تن نحیف حقیر، رنج سفر بسیار کشید و کام ضعیف فقیر، زهر هجران به زیادت چشید و این درد عظیم در معیّت نوستالگیا بود. لیکن دل از سیمرغ بریده و از تذهیب رمیده و از تهذیب دریده را نه سایه روشنهای رومی انیس شد و نه قلمگیریهای پرکنتراست مونس. حقیر را توان تحقیر فرنگی جماعت نبود و بضاعتم فراتر از رنگ و بوم آنان می‌نمود. در خلوتی بودم با استاد خویش و زانوی تلمذ به برگرفته و شاکی و حاکی رنج گنجی که آنها به رومیایی می‌گفتند: «Paesista»،استادی بود به نهایت فرهیخته و به کفایت نقاش. به فارسی الکن و رومی افصح تفهیم شدم که نقاشی اروپایی، آبی است از سرگذشته و چه یك نی و چه صدنی. و ملقب شدم به لقب «پائولو». مشهور بود که: «گرگنه می‌کنی اندر شب آدینه بکن/ تا که از صدر نشینان جهنم باشی» و نه چون نقاشکان «inganno» دوران شما که یمشون علی الارض، بدان حیلت که گربه شاخشان نزند.

پس چرا پشیمان شدید؟

باور براین بود که هرکه نگارگری فرنگی و حتی علوم عقول ایشان کما هوحقه معلوم کند و در آن امعان نظر لازم دارد، برمجموع قواعد علمی وعملی و مصطلحات قوم اطلاع یابد و به مملکت دیگر محتاج نشود. چه به حل مشکلات در فرنگستان اشارت کرده شده است، مع‌فواید کثیره و زواید لطیفه. لیکن اکنونْ این باور وضع لفظ شده است به «غربزدگی» و هکذا عیان است که برتناقض کلام و اعتراضاتی که برآنها وارد است، کسی را وقوف نیست. ما نیز چنین و هرچند روی سپید جماعت آرتیست معاصر شما. بعدها که کار از کار یك نی از صد نی گذشت، التفات حاصل شد، که کسی را که طبع سلیم مستقیم نباشد، تحقیق این فن نتواند کرد. زیرا که به مجرد تقلید، تحقیق آن میسورنشود و از ما که گذشت، لیکن در زمان شما و در این باقیات ضایعات به نمایش در آمده، کسی را ندیدم که در اصناف علوم شتی، ید طولا و مرتبه اعلا داشته و مدتهای مدید، در این علم و عمل سعی بلیغ به تقدیم رسانیده و از این علم و عمل بی‌بهره مانده باشد. بای نحوکان، دیگر چه روی و چه همت و چه جسارت و چه شجاعت برگشت به آب و خاك پهلوانان. سعی براین بود تا به مدد اسلوب نقاشی عصر رنسانس رومیایی، قالبی اخذ کنیم تازه و نو، برای بیان مضامین سنتی نقاشان ایران که از این رو، دست یازیدیم به «عمق نمایی خطی»، «برجسته نمائی رنگی» و «سایه‌پردازی».

آیا موفق شدید؟

اگر توفیق با ما رفیق بود که این همه لعن و نفرین،سایبان نداشتیم. ایضاً مگر در عصر شما شد؟ و تازه ما هنوز فرق میان نقرات و ابعاد می‌دانستیم و نشد در عصر شما که خود معترفید، توفیر دوغ و دوشاب هم نمی‌دانند.

خوب، نقاشان ما راهی را رفتند که تو پیش پایشان گذاشتی.

تحیر حقیرفقیر سراپا تقصیر، آن است که به بنده که هیچ، به حضرت شفیع و رضای عباسی و آقارضا و بهزاد و... علیهم‌الرحمه، در رسالات و مقالات و اقوالتان «نقاش» نمی‌گویید و طعن «الوستراتور» می‌زنید. لیکن به این چهار پنج تن از معاصرین خود، نقاش می‌گویید. هرکدام ایشان ولو از سرتقلید، اگر خطی و قلمی چون آنچه بهزاد می‌نمود کشید، حقیر زهر انابت از غربزدگی و شرقزدگی را دو صدبار خواهم چشید. به شرط آنکه دوپینگی صورت نگیرد! و ایضاً کدام نقاشکی از معاصرین شما جسارت «پائولو» شدن دارد. لحن داودی شنیدن و دو تار خراسانی نواختن و پیراهن نیشابوری پوشیدن و آب در سفال نوشیدن و گه گاه،

پنهـان از محتسب، عطریـات و عرقیـات چشیـدن و... ونقـاشی آبستره؟ می‌شودهمین زشتی خط. که البته زشتی نقاش هم هست. حقیر فقیر چه در سپاهان و چه در روم و چه در مملکت طوطیان شکرشکن شیرین گفتار، در این علم و عمل تراکیب ساختم و آنچ در عملیات بود، تراکیب سهلةالمأخذ که طباع عامـه را خوش آمـدی و بعضی از آن را بعضی از تلامیـذ، ضبـط و حفظ کردند و معـاصـرین شمـا در این موزه معـاصـر فی‌الجـار ری که یسمی بالطهـران سیـخ سیخ شکمبه، عروس دائیم قشنگه. و علی ای حال، هنوز اگر قصور از من است که تمت النقوش و استغفرا... من جمیع الذنوب.

چه شد که به هند رفتید؟

پادشاه محتشم هند *شاه جهان*، مشهور بود به بیداری و حزم و احتیاط و هنرپروری و سبك هند مغولی هم که از عهد عتیق در نکاح ما. از پائولو شدن هم که زار و نزار. نه غربـی، نه ایـرانی، می‌مانست شرقی. که هندیان نیز ما را خوش می‌آمد. و داستانش عیـان است که طرحی نو در انـداختیم و سبکی جدید.

یعنی شما معتقد به اصالت نو هستید؟

العیاذ باا... ما آمیخته بودیم با نظامی، سعدی، حافظ و حکیم ابوالقاسم فردوسی و اصـلاً ما کجـا و «به کجای این شب تیره بیاویزیم...» کجا؟

ولی شما مینیاتور را از بین بردید.

چی چیا طور را؟

مینیاتور. واژه فرنگی همان نگارگری یا نقاشی ایرانی است. معنایش نقاشیهای کوچك یا نقش و نگار روی عاج است.

بله. در کتب و جرایـد، بسیـار دیده‌ام. گمـان داشتم به خطا می‌نویسنـد. که به هرحال این را که شما می‌گویید، در قیاس است با عهد ماضی. و حقیر معترف است که ایـن ضرورتـی بود به یداین مسکین. چنانکه شعر ایرانی، بدین حضیض گرفتار آمد به ید مرحوم نیما. و این گناهی نباشدبه عهد ماضی که اکنون پشیمانی برآن صادر شود و تأسفی برآن تأسف با قیاس با زمان مستقبل. علی ای حال، آنچ در پیش از ما نقش می‌شد، چیزی بود و آنچ ما صناعت می‌کردیم، چیزی دیگر. و آنچ در عهد شما می‌نگارند، خارج از حلقه ما. بای نحوکان، شمـا که اعتقاد به نسبت دارید، باید بهتر بدانید، اقوال و نوشته‌های شما پراست از نسبت میان چی و چی و حتی نسبت میان کشك و خیار. حالا در عهد ما باز نسبتی بود میان همان نقش و نگار با حقیقت مستور. به عهد شما چه بگویم!

چنـدی پیش، به مسـجـدی شدم که تماشاخانه را می‌مانست. متعرض که شدم، فرمودند اینجا مجلس ختم است. و شبی نیز به ضیـافتی شدیم در بیت یکی از رفیقان شفیق که جام جهـان‌نمایی داشت و ایضا ویـدئـویی. آگهی یکی از بانکها را تصویر می‌کردنـد. آن هم با یك نقاشی یا به قول خودشـان مینیـاتـور متحـرك. که گزمه‌ای می‌خواست مرکبش را به جبر پژوی ۴۰۵ کند و نمی‌شد. و این شده است مینیاتور زمـان شمـا. در همـیـن گالری و همـین مینیـاتوریستها. اصلاً اینها کجا و حقیقت مکشوف و مستور کجا. اینها همه اروتیك و پرونو است. العیاذ باا... اینها کجا و نقاشی ایرانی.

نقـاشی شما چی؟ ایرانی است، مثلاً مریم و الیزابت؟

اولاً که مریم و الیصابات. ثانیاً، خود غلط بود آنچـه می‌پنـداشتیم. و ثالثـاً، آنها که اروتیـك نبـود. رابعـاً، نقـاشی که بود. و خامساً، آن کجا و این نقاشهای روی کاهگل کجـا. و معترضه عرضه بدارم، مگر بوم و کاغذ در قحط است که ایشان روی کاهگل و آجر نقاشی می‌کشند؟ سادساً یا زنگی زنگ یا رومی روم. و البته حقیر فقیر رومی روم.

شما که به نقاشی دوره ما بدبینانه‌تر از خود ما نگاه می‌کنید؟

پرسشی دارم ز دانشمندمجلس بازپرس: مگر در عهد شما هم نقاشی هست؟ نکند به پرده سردرهـای سینمـا توگـرافهـا نقاشی می‌گویید و یا تابلوهای اخضر معابر را؟

خیر، اینها را که اشاره کردید، گرافیك است.

ما که به جهل خود معترفیم. پس بفرمایید نقاشی شما کجاست؟

در همین نمایشگاه که می‌بینید.

عجب، انی اعوذبك من غُضب النقاشان. ما را با حضرات عظام در نیندازید. ولی شما که حرفه‌ای ترید، خود پنبه‌شان را بزنید و بین خودمان باشد که این جماعت، خود پنبه هم را هم می‌زنند ـ و گرافیك را که فرمودید، مزاحی است قابل تحمل و البته، محل تأمل.

چطور؟

این طور که جماعت مزاح می‌کنند و هیچ چیز را جدی نمی‌گیرند. از نقاشی قدیمی و اشعار اکابر و... تا طباع ضعیفه عامه مردم. این را دیگر خودشان بهتر می‌دانند.

جنـاب محمدزمان، از کاری که کردی پشیمان هستی یا نه؟

وا ستغفرا... ما که همیشه، دست انابت به امیـد اجابت برآسمان داریم ولیکن این انابت مورد نظر، اهل هنر را نشاید، که این نه گناه که خطا بود و به زعم حقیر، به جبر هم بود. و البته، به بیدلی هم بود و به هزار چیز دیگر و به زعم شما به بی‌کفایتی. و به هرحـال، فیض و رحمت حق، از رنگ و بوم فراتر است.

اگر حرف دیگری دارید، بفرمایید.

از اینکه صوت این ذرة المثقال را حبس نمودید، بسیار منت دارمتـــان. این نقاش گنهکار، به جرم خود معترف است. لیکن از گزیـده شدن در ایـن سوراخ، در ایـن دفعةالالف، برحذر باشید. که عاقل، دوبار از یك سوراخ گزیـده نشـود. و من گرچـه کوچکتر از آن باشم تا پیامی دهم، لیکن به خط و رنگ و نقش و نگار خود، مشت محکمی بزنید بردهان یاوه‌گویان دیار افرنگ.

با تشکـر از اینکـه در این گفت و گو شرکت کردید.□

□ گرافیک ماه

□ ماهنامه «کیهان کاریکاتور»
موضوع: صفحه‌آرایی
طراح: بیژن صیفوری

اصولاً پرداختن به صفحه‌آرایی چنین نشریه‌ای، قبل از هر چیز، جسارت زیادی می‌طلبد. چرا که کنار آمدن با آدمهایی که خودشان مو را از ماست می‌کشند، بی‌حد و حساب، دشوار است و صیفوری از عهده این مشکل، به نحو احسن برآمده است.

برقرار ساختن هماهنگی و یکدستی در آرایش صفحات نشریه‌ای که مملو از طرحهای گوناگون و ناهمگون است، کار بسیار دشواری است و این از عمده مسائلی است که در صفحات کیهان کاریکاتور، کاملاً حل شده و این امکان را به بیننده می‌دهد که در هر صفحه، براحتی تأمل کند تا عناصر طراحیها را درک نماید.

انرژی فراوان برای ایده‌های تازه و متنوع در حیطه کار خود، به روشنی در طراحی این صفحات پیداست. همچنین دقت او در اجرا و حساسیتش برای به کارگیری عناصری چون آرم مجله در خاتمه مطالب قابل تحسین است.

آنچه که در این میان باعث اشکال در صفحات شده است، عدم هماهنگی در انتخاب حروف و اندازه عناوین در هر مقاله است، که پیدا نیست اگر طراح عمدی هم در این کار داشته، چه مددی به آرایش صفحات رسانده است. والبته، باید به این مشکل، اندازه و جایگزین شماره صفحات ولوگو تایپ را در هر صفحه افزود. که به نظر می‌رسد برای مجله‌ای که مبتنی بر تصویر است بسیار پر حجم و پراکنده می‌نماید.

از دیگر نکات مثبت و زیبای این مجموعه، سادگی و زیبایی توأم با کارآیی زیاد صفحه فهرست و سر کلیشه‌هاست که به همراه استفاده بجا و آگاهانه طراح از رنگ دوم، این ماهنامه را به یکی از زیباترین و شکیل‌ترین نشریات این روزها، تبدیل کرده است.□

□ هفته‌نامه سروش
موضوع: طرح روی جلد مجله
اندازه: ۲۱×۲۹
طراح: گروه گرافیک سروش

سردبیر: چرا در صفحه گرافیک ماه از طرحهای جلد مجله سروش نمی‌نویسید؟

دبیر تجسمی: سروش که طرح جلد ندارد.

سردبیر: می‌بخشید!□

□ مسافران

موضوع: پوستر فیلم
اندازه: ۷۰×۵۰
طراح: علی خسروی

فضایی که این پوستر، ارائه می‌دهد همان فضای سوررئالیستی است که در فیلم مسافران نیز وجود دارد. و برای یك پوستر فیلم، بدون تردید، این تطابق را باید امتیازی بزرگ محسوب داشت. به نظر چنین می‌رسد که ایدهٔ اولیهٔ این طرح نیز باید به ذهن خود کارگردان فیلم رسیده باشد. یك عروسی به عزا تبدیل می‌شود و «جاده» مسبب این ماجراست. جادهٔ سفیدی که در کنتراست با محیط اطراف خود را به خوبی نشان می‌دهد، مارپیچ تا افق ابرآلود در بالای پوستر پیش می‌رود. طراحی پوستر به گونه‌ای است که جادهٔ سفید، فضای کافی برای ارائهٔ خویش دارد، به این علت که در طول کادر، و نه در عرض آن، قرار گرفته است. قامتِ سیاه قلم دو مرد با لباسهای سیاه و سفید که در پایین جاده پیش می‌آیند و سایه‌هایشان نیز با دوتاش سیاه مشخص شده است، احساس حزن‌آلود جاده را کامل می‌کنند. تیتر قرمز «مسافران» نیز جایگاه خاص خود را یافته است. مهمترین عنصری که فضای سوررئالیستی پوستر را ایجاد کرده، آن است که دنیای پیرامون جاده را چهرهٔ نیمرخ زنی خفته‌تشکیل‌می‌دهد. رنگِ‌بنفش و بافت مشخص این چهره در تشدید فضای اثیری و نوستالژیك طرح بسیار مؤثر است. جاده از روی چشمهای این چهره پیچ می‌خورد و به سوی افق ابرآلود می‌رود.

پوستر فیلم «مسافران» در میان پوسترهای سینمایی که عموماً از ایده‌ها و اجراهای هنرمندانه‌ای برخوردار نیستند و به نوعی از اقتضائات بازار سینما تبعیت می‌کنند کاری است بدیع و قابل تحسین. در فیلم مسافران، «آئینه»، اله‌مانی است سمبولیك که مضمون سوررئالیستی فیلم، حول آن شکل می‌گیرد. به نظر می‌رسد که تنها نقطهٔ نقص این پوستر آن است که از این اله‌مان- آئینه- برای ارائهٔ فضای فیلم سودنجسته است.□

□ زندگی ژول ورن

موضوع: روی جلد کتاب
اندازه: رقعی
طراح: مجید اخوان

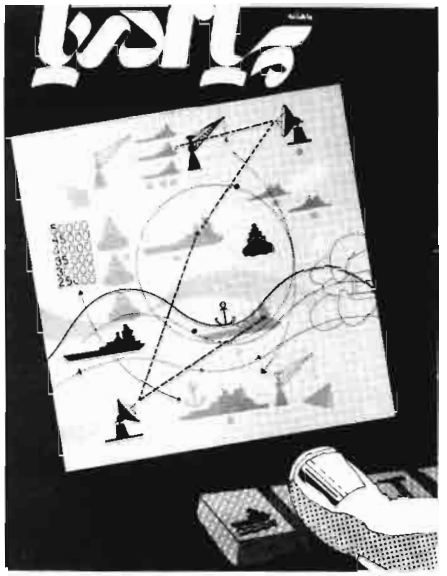
شاید بی‌اغراق، بدترین و سطحی‌ترین روی جلدهایی که طی دو سه سالهٔ اخیر دیده‌ایم، طرح جلد کتابهایی باشد که محتوایی جدی و عمیق دارند ولی توسط جناب اخوان طراحی شده‌اند. کتابهایی چون «چنین گفت زرتشت» از نیچه و «آفاق تفکر اسلامی» از داریوش شایگان و...

مجید اخوان، نگاهی سطحی، کوتاه و غیرتصویری بر گرافیك دارد. این امر، ریشه در اطلاعات بسیار محدود او به عنوان یك طراح گرافیك، نسبت به تصویر و ارتباط آن با معنا دارد. هرچند بسیاری از آثار او به قدری سطحی و ابتدایی‌اند که به هیچ عنوان، در این حوزه‌ها نمی‌گنجند.

اخوان، گذشته از اینکه از طراحی و اجرای دقیق چهره‌ها، فیگورها و اشیاء عاجز است، توان و شجاعت همکاری با یك تصویرساز چیره‌دست را نیز ندارد. چرا که او حتی قادر به کارگردانی آثار خود نیست، چه رسد به همکاری با دیگران. و تمامی این ضعفها، یکجا در طراحی و اجرای روی جلد کتاب فوق، جمع شده است.

ترکیب‌بندی ابتدایی و حتی ناصحیح این طراحی، به علاوه انتخاب حروف و رنگ آنها باعث شده تا این اثر براحتی، در تحت آثار هنرجویان رشته هنر دوره دبیرستان قرار گیرد.

ناگفته پیداست که این اثر، به لحاظ ایده در چه مقامی قرار می‌گیرد. طراح، نه تنها از احوالات و افکار سوژه (ژول ورن) بی‌اطلاع است، بلکه بعد از مطالعه مطالب نیز به این درك نائل نمی‌گردد و حتی کوچکترین تأثیری از داستانها و فضاهای علمی- تخیلی و پیشگویانهٔ ژول ورن نمی‌گیرد و به طریق اولی، اثرش نیز در بیننده نیز تأثیری نمی‌گذارد.□



□ ماهنامه «پیام دریا»
موضوع: روی جلد مجله
اندازه: ۲۱×۲۹
طراح: قباد شیوا

انگار بعضی از سؤالها برای همیشه بی‌جواب می‌مانند. مثل سؤال من و اینکه چگونه است که بعضیها معروفیت پیدا می‌کنند و بر سر زبانها می‌افتند و حتی لقب استادی می‌گیرند. در حالی که هر کار جدیدشان، دریغ از کار قبلی است.

ودیگر اینکه تصور می‌کنم زمانی که کتابی از خارج به ایران وارد نشود، خصوصاً کتب منتخب آثار گرافیک جهان، چه مصیبتی، دامن گرافیست جماعت را در ایران می‌گیرد! خدا می‌داند. گویی به این طرّاح سفارش شده بوده طرحی بسازد که ما را به یاد «Roy lichten stein» بیندازد. (نگاه کنید به مقاله اتودهایی به عظمت یك ساختمان، در همین شماره ماهنامه سوره) و در ضمن کاری کند که بلافاصله، متوجه شویم این اثر دست دوم است. طرّاح نیز انگشتی به سبك و سیاق او طراحی کرده (کپی کرده) و معلوم نیست، به کدام دلیل در زاویه کادر قرار داده و به فکر رفته تا چه کند که بخش دوم سفارش، یعنی دست دوم بودن اثر هم لحاظ شود، که به یاد یك مربع می‌افتد با تعداد زیادی دیاگرام و طرحهای آرشیوی و چند فلش که همگی در همین کشورهای دم دست، به سادگی یافتنی است. و حاصل، روی جلد بی‌حاصل پیام دریا، که خدا می‌داند خواندن لوگوتایپ این مجله، چه قدر مکاشفه لازم دارد!

ایده طرح هم در صفحه ۳ مجله توضیح داده شده، به این شرح: کامپیوتر و هوش مصنوعی در عرصه دریانوردی، با الهام از گزارش ویژه. در واقع طرّاح، به غیر از کشیدن چند خط منحنی و تعدادی شماره که به او الهام شده، بقیه عناصر را از عنوان مقاله به وام گرفته است. که البته صلاح ندیده‌اند، با افزودن چند اسلیمی، لفظ ایران را هم در تصویر بگنجانند.

به هر ترتیب، برای نشریه «پیام دریا»، آرزوی ورشکست نشدن داریم!□

□ سومین نمایشگاه دو سالانه آثار طراحان گرافیك
موضوع: طرح روی جلد کاتالوگ
اندازه: ۲۱×۲۹
طراح: بیژن جناب

ابتدا گمان خواهید برد که طرّاح برای یك کتاب الکترونیك و یا راهنمای سیستمهای عامل کامپیوتر طراحی کرده است و دست اندرکاران نمایشگاه نیز این طرح را به عنوان نمونه، بر روی کاتالوگ سومین نمایشگاه طراحی کرده‌اند. اما مکاشفات بسیار، شما را متوجه می‌کند که این طرح، نه آبگرمکن‌های خورشیدی را نشان می‌دهد و نه کارخانه‌های مدرن صنعتی را و نه آنچه در بالا مورد شبهه قرار گرفت. بلکه طرحی است به اصطلاح نو با زاویه‌ای به اصطلاح نو، از موزه هنرهای معاصر تهران.

شاید کثرت فعالیت هنری(!) در حوزه تجارت، موجب این گونه «دیدن» هنرمند شده باشد. اما آنچه جای تعجب و بلکه تأسف بسیار دارد، بی ایده بودن بسیار حاد طرح جلدی است که نمایانگر گرافیك یك کشور است. طرحی که طرّاح تنها با استفاده از نگاتیو اسلاید و کمی رنگ، به آن دست پیدا کرده و حتی زحمت برقراری تناسبی میان اسلاید موجود و کادر کشیده شده را به خود نداده است. می‌بینیم که قسمت بالایی اسلاید، با فاصله‌ای مشهود، بی‌مورد کات شده است. همچنین سایه‌ای که با ایربراش، خارج از کادر (به عنوان سایه) بدون دقت کافی اجرا شده است و طرّاح از همین طرح، بدون هیچ کم و کاستی در صفحه آخر جلد، حتی بدون معکوس کردن آن استفاده می‌کند و همچنان جای سؤال برای هر بیننده، در این طرح (ولو عادی) باقی است، که چرا موزه هنرهای معاصر؟ چرا این نوع حروف و این نوع لی‌آت و چرا استفاده از معماری در یك کار گرافیکی؟ و...

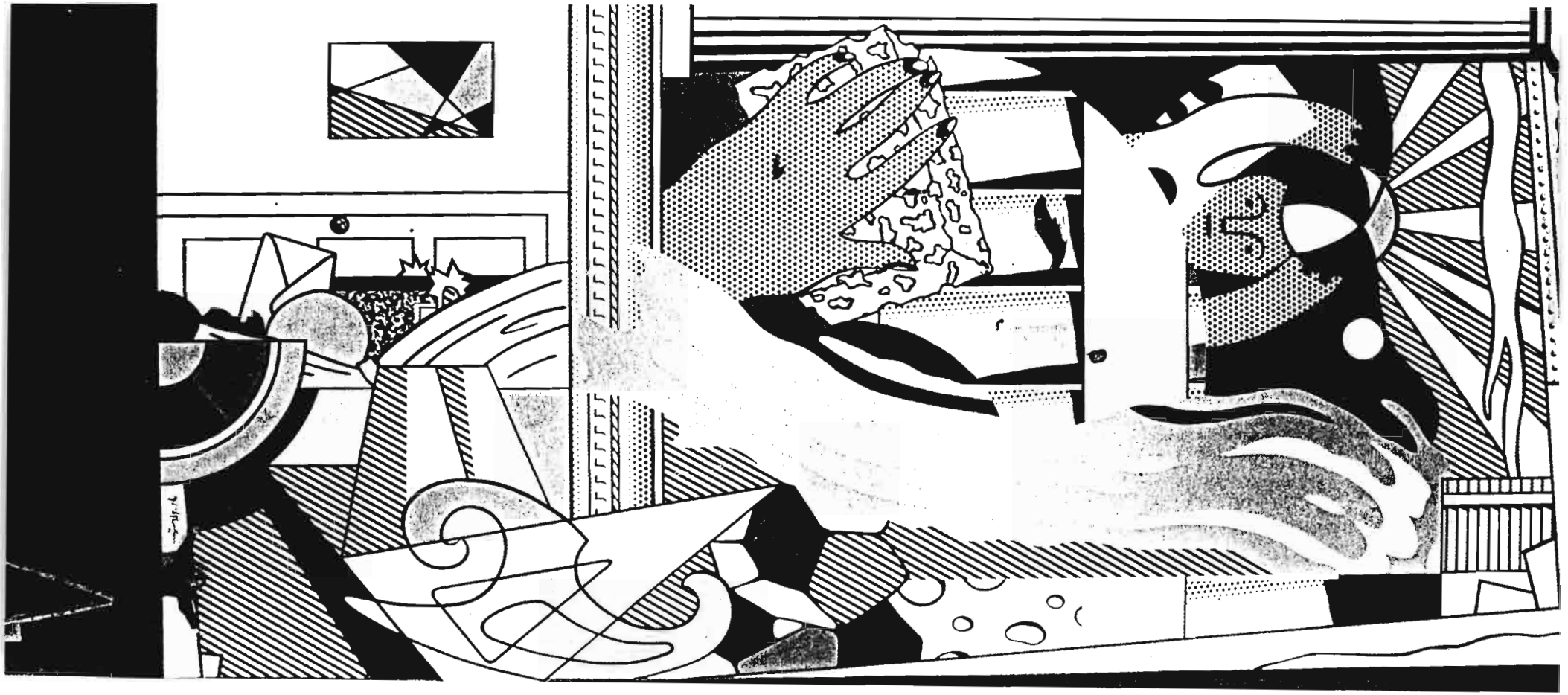
به نظر می‌رسد آقای جناب، بیش از حد، مرعوب کارهای امریکایی شده‌اند و حتی در این طرح از اسلیمی‌هایی که هر طراحی از این دست، برای افزودن هوّیت ایرانی به اثر خود بهره می‌برد، پرهیز کرده است و در نهایت، کاری ارائه داده‌اند بی‌ایده و بی‌هوّیت که در عین حال، ادعای آوانگارد بودن زیادی را هم دارد.□

□ اتودهایی به عظمت یک ساختمان

● گفت و گو با: رُی لیختن اشتاین (Roy Lichtenstein)

■ هنری گلدزاهلر (Henry GeldZahler)

● ترجمه: سیما ذوالفقاری



اســاس هنــر مبتنی بر عقـل و منـطق رُی‌لیختن اشتاین، دراین است که او تلاش می‌کنـد تا افکـار و موتیفهای پیچیده را با دقت و وضوح تمام توصیف کند و موفقیت او هم (در کارش) در این است که هر گونــه اثری از این تلاش و کشمکش را می‌زداید.

شخـصـیـت اجـتمــاعی آرام، متین و بی‌پروای لیـخـتن اشتـاین را به نحـوی می‌توان در حد یك آرزو دانست؛ آرزویی که از طریق تلاش مستمـر و پیگیر، با موفقیت تمام تحقق یافته است.

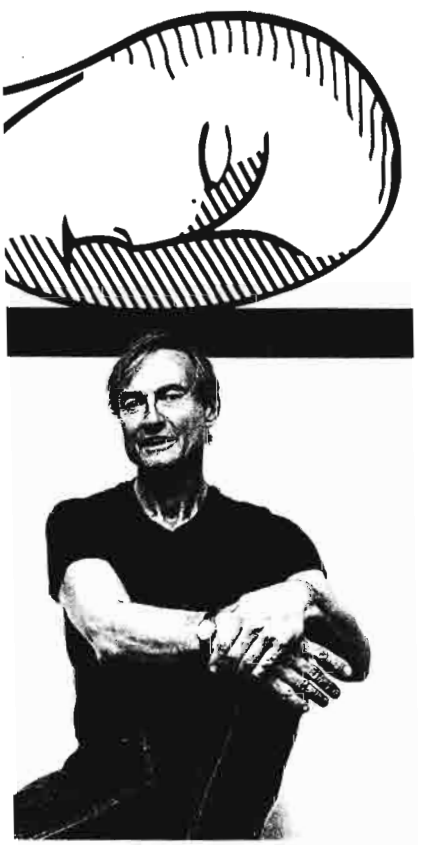
میـزان تصـاویـر و بازنگـریهایی که در آفـرینش چشمگیـرتـرین اثر وی، «نقاشی دیـواری با ضربات قلم موی آبی»، به کار رفته است، شگفت‌آور هستند. خوشبختانه تمام مراحل خلق این اثر، به طور کامل در یك کتـاب به همین نام ثبت شده‌انـد و توسط انتشارات -calvin Tomphins & Bob Adel» «man به چاپ رسیـده است. این نقـاشی عظیم که بر دیوار ساختمان «Equitable» در مرکز مانهاتان کشیده شده است، در نوامبر ۱۹۸۵ آغاز و در طی شش هفتــه، کامـل شد. مقدمات کار از یك سال پیش آغاز شده بود و نقـاشی بر روی دیـوار ساختمـانی کشیده شـد که هنوز در حال ساخته شدن بود. طول نقاشی، شصت و هشت پا و عرض آن، سی و دو پاست (حدود ۱۰×۲۰متر). ماکت این اثـر، کولاژی بود از کاغـذهـای نقاشی شده و چاپ شده و مرکب چین بر روی کاغـذ دست ساز (rag papers) که در مجموع، ۱۷×۳۴ اینچ اندازه داشت.

امـروزه روشهـای حفظ آثار هنری، هم پیشــرفتــه هستنـد و هم در عین حال با محـدودیتهـا و سختیهـایی که در گذشته، باعث لطمه زدن به هنرهای دیواری، فرسکها و نقـاشیهـای دیواری می‌شد، کاملاً آشنا هستند و در برخورد با آنها هوشیارانه عمل می‌کنند. پاری استیو، متصدی اجرای طرح بر«Equitable» ، می‌گویـد: «نقاشی دیواری باید با تکنیك آکریلیك روی بوم انجام می‌شد که توسط یك مادهٔ چسبندهٔ طبیعی بر روی دیــوار پلاستــر شده به کار گرفتــه شد. پلاستر، بر روی یك بستر لانه زنبوری مشبك کشیـده شد تا تغییـرات ساختمانی بنا را تحمل کند و نیز مانع ایجاد ترك و شکاف بر سطح نقاشی شود.»

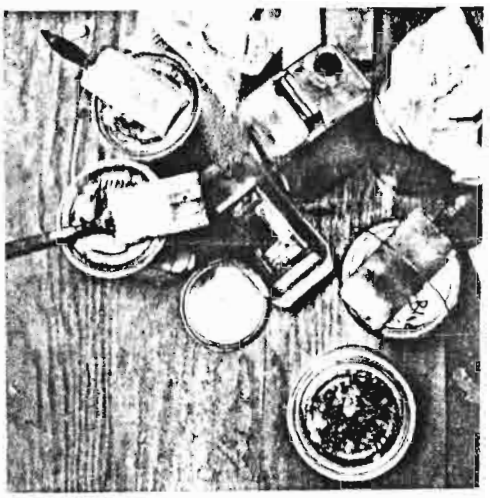
زمانی پیکاسو گفت؛ یك هنرمند باید، در آن واحـد دو نفـر باشـد: یکی که می‌داند چگونه نقاشی بکشد و دیگری که می‌داند کی نقـاشی را تمـام کنـد. در این گفتــه، وضـعیت هنــرمنـد در استـودیـواش به ساده‌تـرین و مختصرین شکل ممکن، بیان شده است. او در آن واحد، هم هنرمند است هم منتقد، هم نویسنده و هم ویراستار. در تاریخ هنر معاصر، نمونه‌های معروف زیادی وجود دارند که این گفته را تأیید می‌کنند؛ نمونه‌هایی که در آنها یك هوشیاری و حس ثانوی، نقشی اساسی و اولیه را ایفا می‌کند.

در سال ۱۹۵۴، ویلم دوکونینگ (Willem de Kooning) ، به استودیوی لاری ریورز (Larry Rivers) ، که در آن زمان در حال کار بر روی نقـاشی معروفش «واشنگتن در حال عبور از رودخانهٔ دِلاور» بود، وارد شد. ریورز پرسیـد: «چطوره؟» دوکونینگ، جواب داد: «تمام شده». و نقل است که به این ترتیب، یك سبك فرعی بنا نهاده شد؛ نوعی آبستره اکــسـپـرسـیـونـیـسـت که در خدمـت آشنایی‌زدایی از اسلاف خود قرار گرفت.

نحـوهٔ دیگـر بیـان همین مطلب، آوردن مثالی است که از مطالعات رفتارگرایان بر روی پریمــاتهــا به دست آمــده است. به



گوریلی در یك باغ وحش، مقداری رنگ و دسته‌ای کاغذ بدهید. خواهید دید که گوریل باانگشتانش‌برای مدتی،به‌تزیین‌تعدادی از

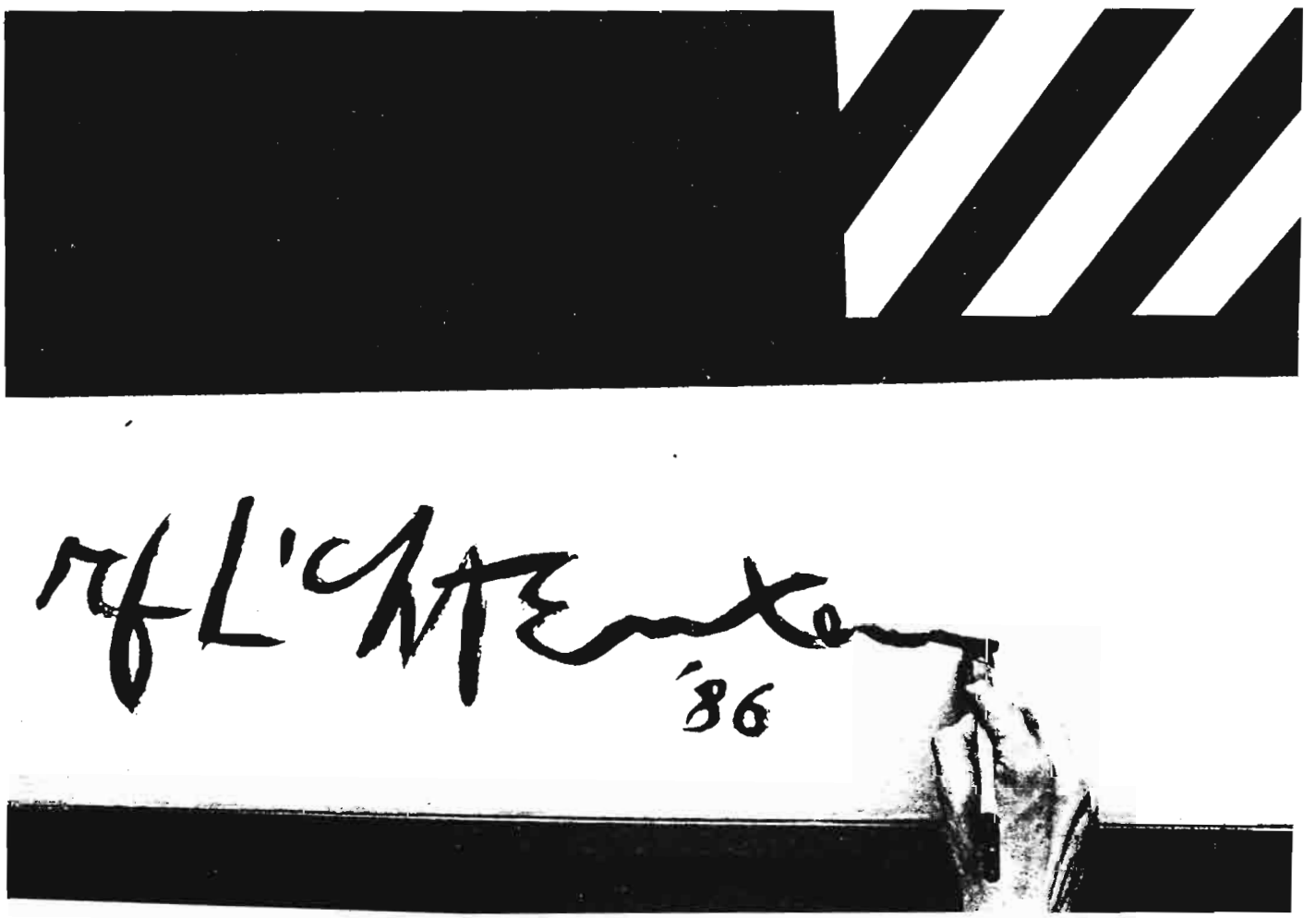


کاغذها می‌پردازد. اما در لحظه‌ای شروع به مچاله کردن آنها می‌کند و اگر سرنگهبان به موقع نرسد، گوریل کاغذهای رنگی مچاله شده را می‌خورد. مجدداً، تجربه‌ای مشابه آنچه که در روند یك کار هنری رخ می‌دهد. یعنی، منتقدی که در ابتدا در کناری ایستاده است، پس از مدتی دخالت خود را آغاز می‌کند.

در مورد نگارش، این ویراستار است که در میان دست نوشته‌ها به جست و جو می‌پردازد تا در آخر، به کپی کامل و بی‌نقص برسد. در حالی که خود دست نوشته‌ها هم در واقع ریزه‌ها و پسله‌هایی بسیار آکادمیك محسوب می‌شوند. در طراحی نیز، به اسکیس‌های فراوانی که شبیه و نزدیك به طرح نهایی و در واقع، به وجود آورندهٔ آن هستند، کمتر توجهٔ خاصی مبذول می‌شود.

در روندکار نقاشی دیواری لیختن اشتاین، می‌توانیم بدون مراجعه به نقاشی تکمیل شده، بارها در یك طرح مقدماتی «تمام شده»، که اساساً کامل و رضایت‌بخش به نظر می‌رسد، توقف کنیم. همان طور که تا حد زیادی، در مورد هنر رنسانس صدق می‌کند، آگاهی از زمینهٔ خلق یك اثر، مثلاً پروژه‌ای خاص، به جذابیت و گیرایی آن می‌افزاید. اما این شناخت، برای درك و ارزیابی آن ضروری نیست. در هر حال، آنها هم به نوبهٔ خود، بوضوح دارای ارزش و اعتبارند.

حقیقت این است، بسیاری از این کارهای مقدماتی که از طریق عکسهای رنگی و پر جلا در کتاب به نمایش گذاشته شده‌اند، یا جزییات ساختن ماکت هستند، که بعد از گرفتن عکس از بین رفته و یا در



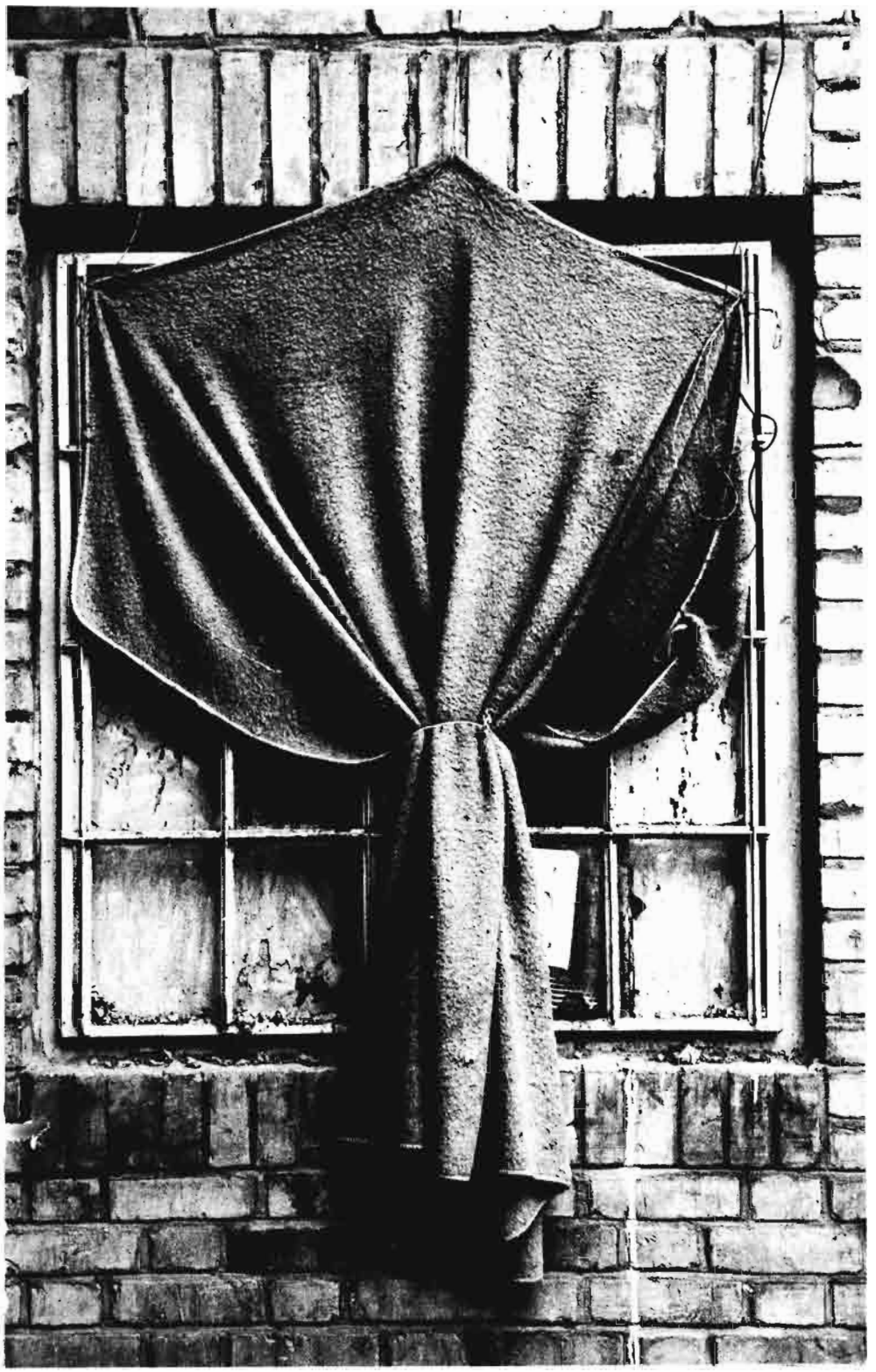
آرشیو، بدقت دسته‌بندی و نگهداری شده‌اند، و تنها تعداد کمی که «نجات یافتند» آنهایی هستند که لیختن اشتاین به دستیاران، خانواده و دوستانش داد، شکی نیست که این کارها، به عنوان یادگاری و نیز به عنوان آثار دارای اهمیت معنوی و حقیقی، بسیار حائز اهمیت‌اند. متأسفانه ارزش مادی این آثار، به شدت پایین آمده است، آن هم به این دلیل که این کارها را نمی‌توان به آسانی در تقسیم‌بندیهای «قابل درك» مطلوب حراجگزاران و گالری دارها جای داد، این کارها نه دقیقاً نقاشی هستند و نه طراحی و مسلماً کارهای چاپی هم نیستند.

می‌توان در کارهای مقدماتی معماران یك مورد قابل قیاس که در دههٔ گذشته تا حدی مورد توجه قرار گرفته بود، را دید. اخیراً، یك دلّال جوان آثار هنری در نیویورك، در گالری خود نمایشگاهی از طرحهای مقدماتی و یادداشتهای هنرمندان ترتیب داده بود. من چندین نقاشی گل از «Andy Warhol» دارم که بر روی کاغذ کشیده شده‌اند. این نقاشیها صرفاً به دلیل اینکه کمتر معروف هستند، کم ارزش در نظر گرفته می‌شوند، و من ساده‌لوحانه فکر می‌کنم که روزی، شرایط کاملاً عکس خواهد شد. نه، امروز تنها اثر معروف و اثر قابل مقایسه است که صاحب ارزش و اعتباری باشد.

ـ آیا این نقاشی دیواری یك موفقیت است؟

ـ من فکر می‌کنم این طور بوده است. هم مردم و هم تفکر قراردادی متخصصان، این را نشان می‌دهند. به نظر من، این نقاشی وظیفهٔ خود را ـ بیان اینکه ساختمان مذکور یك شرکت تجاری است ـ بخوبی انجام داده است.

اما اینکه در ۵۰ تا صد سال آینده، چگونه این اثر مورد ارزیابی قرار می‌گیرد و یا آیا کار لیختن اشتاین، در زمان خود، آکادمیك بوده است یا نه، سؤالاتی هستند که الان نمی‌توان به آنها پاسخ داد. چرا که پاسخ به آنها بستگی به این دارد که چگونه هنر، جامعه و توقعات فرهنگی پیشرفت کنند. در صد سال آینده، نحوهٔ عمل جان‌افکندی را چگونه می‌بینند؟ جواب، بسته به این خواهد بود که به طریقی، تاریخ شکافته و به نمایش گذاشته شود. □



● گفت‌وگو با محسن راستانی

محسن راستانی عکاسی را در دانشکده هنرهای زیبا، (دانشگاه تهران) خوانده و اولین نمایشگاه انفرادی خود را در بیروت برگزار کرده است. وی در مسابقات و نمایشگاههای متعددی در داخل و خارج از کشور شرکت جسته و در سال ۱۹۹۲ میلادی موفق به دریافت جایزه مدال طلا به عنوان برنده اول مسابقه بین‌المللی عکاسی خلاق انگلستان شده است.

به همین مناسبت فرصتی دست داد تا با او به گفت‌وگو بنشینیم که حاصل آن را در پیش رو دارید.

راستانی در عکاسی تنها از یك لنز وایـد ۲۴ استفاده می‌کند و تلاش دارد به سبك خاص خود در عکاسی دست پیدا کند و به عکاسی به چشم یك آئین مقدس، فراتر از مسئولیت امروزی آن نگاه می‌کند.

فکر می‌کنم برای شروع بحث بهتر است از نگاه عکاسانه، شروع کنیم؟

راستانی: اتفاقاً درست است، بحث عکاسی از همین نگاه آغاز می‌شود، خوب باید بگویم اگر قرار باشد ما مثل افراد معمولی نگاه کنیم، نمی‌توانیم ادعایی درباره نگرشمان نسبت به پیرامون داشته باشیم. یعنی وجه تمایز ما با دیگران از همین نوع دیدن آغاز می‌شود. به‌طور فطری می‌بینید که ما با کمترین مقدار انرژی در موقع دیدن، می‌توانیم بیشترین اطلاعات را دریافت کنیم. یعنی برای دیدن، هیچ زحمتی نمی‌کشیم. همین باعث شده که امروزه مردم برای

□ عکاسی اعتبار واقعیت است

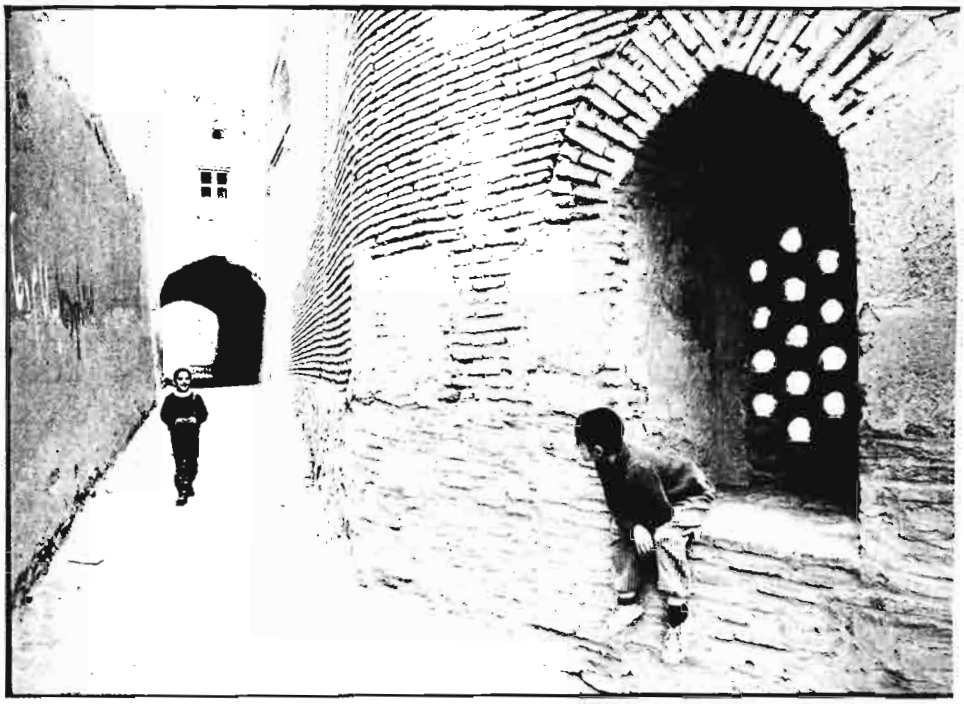
نگاهشان اهمیتی قائل نشوند. در واقع مردم تلاشی برای بهتر دیدن ندارند و در سطوح اولیه واقعیت ماندگار می‌شوند. معانی متفاوتی از دیدن برای ما متصور است. مشاهده کردن، مطالعه، کسی را نشان دادن، خیره شدن، واکنش بصری به شکل ایجاد یک شوک، همه به معنی دیدن است برای مردم. اما آنچه ما عکاسها به آن دیدن می‌گوییم نوع بسیار متمایزی است از آنچه که مردم می‌گویند. دیدن ما متفاوت است. چرا؟ چون ما عملاً دیدن را از پشت ویزور تجربه می‌کنیم و این تجربه‌ای است که مردم کمتر به انجامش همت دارند. اگر هم می‌بینید که امروز دوربین دست مردم است و عکاسی می‌کنند، هیچوقت به این فعل و انفعال نظر ندارند و در رخدادهای اطرافشان عمیق نمی‌شوند. برای آنها کافی است خاطره‌ای را به وسیله دوربین ثبت کنند، در واقع عکس یادگاری آنها کمکی برای حفظ خاطراتشان است. البته در عکاسی ما هم این اتفاق می‌افتد اما هدف ما فقط بایگانی واقعیت نیست. به عکاسی بیش از یک اتفاق ساده و بایگانی شده نگاه می‌کنیم. ما سعی داریم با دیدن توسط عکاسی حقایقی را در پیرامونمان کشف کنیم که گاه در یک متری ما قرار دارند. ولی از حیث ادراک از قوای مدرکهٔ ما دور است. وقتی به این مضمون رسیدیم عکاسی کار ساده‌ای نخواهد بود. در نگاه عکاسی ما به دنبال چیزی هستیم که عکاس می‌گوید، نه آن چیزی که ردپای یک روایتگری محض از موضوع است، در عکاسی دنبال نوعی تجزیه و ترکیب هستیم. این نوع نگاه کردن گاهی با راز حیات همگون می‌شود و نکاتی را در ساده‌ترین اشکال می‌یابیم. عکسهایی که امروز از بزرگان عکاسی باقی مانده یکنوع رازیابی در حیات را به ما نشان می‌دهد. مثلاً یک عکس از فلفل درهم پیچیده نوعی آناتومی حیات را نشان می‌دهد. در واقع با درک زبان و نگاه عکاسی ما قادر خواهیم بود که جریان زندگی را حتی در اشیاء و اجسام بسیار ساده از قبیل یک فلفل سبز، یک گوش ماهی، یک کلم و هرچیز دیگری دنبال کنیم و آنها را به تندیس‌های ذاتی بدل کنیم، آثار ادوارد وستون مبین همین معناست. او با درک عمیق رازهای بیان در عکاسی و نیز رهائی «دید» خود از چارچوب انتظارات و خواستهای مرسوم توانسته مفهوم و علت زندگی را در ساده‌ترین اشیاء پیرامونش دریافت کند و با زیبایی خارق‌العاده‌ای آنها را به ما نشان دهد و متعاقباً درک ما را از چگونگی جهان و زندگی تغییر دهد. آلبرت انیشتین می‌گوید بین ما و واقعیت پرده‌ای وجود دارد و آدمی همیشه سعی دارد این پرده را کنار بزند. عکاسی همین کار را می‌کند. سعی می‌کند این پرده را کنار بزند تا ما به سطوح درونی واقعیت دست پیدا کنیم و به عمق هسته مرکزی آن برسیم باید گفت جنگل یک عکاس، جنگل یک گیاهشناس و یا شکارچی نیست بلکه جنگل یک مرد ادیب و شاعر است.

آیا در نفس عکاسی، سهولتی برای بیان درون نیست که اگر مردم اینقدر فاصله نداشته باشند و مقداری نزدیک شوند به تکنیک و نحوه استفاده از دوربین، و کمی هم توجه کنند به درونشان، به راحتی می‌توانند از عهده عکاسی برآیند. آیا این در ذات عکاسی نیست؟

چرا. ببینید عملا عکاسی کسی را ناامید نمی‌کند و ما هم این کار را نمی‌کنیم و بحث را پیچیده نمی‌کنیم. بحث به همین سادگی است. ما به پیچیدگی که در واقعیت وجود دارد، اشاره کردیم و گفتیم عکاسان به کمک زاویه دید و خلاقیتشان می‌توانند این پیچیدگی را باز شناسند و آنالیز کنند. ما به طور طبیعی می‌گوییم آدمهایی که از این خلاقیت و استعداد بهره‌مند نیستند، نمی‌توانند آن بازآفرینی واقعیت را انجام دهند و آن را به شکل یک تصویر ببینند.

به نظر من آدمها به جهان، آن دیدی را دارند که با آن زندگی می‌کنند. یعنی براساس دنیای درونی خودشان زندگی می‌کنند. حالا اگر مردم، منظورم از مردم همان قشری است که می‌خواهند تفکر کنند و برای ابراز این تفکر، به وسیله‌ای پناه می‌آورند، با پی بردن به مسائل تکنیکی عکاسی و یک مقدار توجه به درونیات و ذهنیت خود، قادر به بیان با این وسیله هستند. نظر شما در این مورد چیست؟

اینکه دیگران هم آموزش عکاسی ببینند



و عکس بگیرند، دلیل این نیست که همه مثل هم ببینند و به قدرت هم برسند. عکاسی به نوعی یك آزمون بصری است که ممکن است بعضی از آن پیروز بیرون نیایند و برخی پیروز شوند. این بحث قبل از آنکه به عکاسی مربوط شود به خود آدم مربوط می‌شود. دوربین عکاسی فی‌نفسه وضع خاص و خارق‌العاده‌ای ندارد. در این زمینه دو تعبیر داریم. به قول آندره بازن، عکاسی تنها هنری است که بدون دخالت دست بشر شکل می‌گیرد. البته این به آن معنا نیست که آقای بازن معتقد باشد دوربین عکاسی مثل یك ماشین عمل می‌کند و ماشین تکثیر است یا، ماشین بصری است برای دیدن، و آن چشمی که پشت این دوربین قرار می‌گیرد را نادیده بگیرد. ما وقتی صحبت از اختراع دوربین عکاسی می‌کنیم پشت این اختراع انسان وجود دارد. قبل از اینکه دوربین چیزی را مشاهده کند، این انسان است که نگاه می‌کند و انتخاب می‌کند. این انتخاب حتی در سریعترین و گذراترین لحظات وجود دارد. فرمان از طرف عکاس صورت می‌گیرد. اما با همه این احوال باید پذیرفت که دوربین عکاسی فی‌نفسه یك کار مکانیکی بدون دخالت دست بشر انجام می‌دهد و فقط شما دکمه را می‌فشارید و شاید دوربین عکاسی تنها فعلی است که در هنرها اینچنین سریع، مستقیم و بدون واسطه انجام می‌پذیرد. ما در هیچ یك از هنرها چنین چیزی نداریم که خورشید را با همه انرژی و توان وارد تصویر دوبعدی‌مان کنیم و چیزی از آن کم نشود. در هیچ هنری این انتقال به این سرعت و دقت و با این صمیمیت نسبت به ثبت واقعیت عمل نمی‌شود، شاید منظور بازن همین حادثه باشد. ما به این اعتقاد داریم که این وسیله آنقدر به واقعیت وفادار است که در روزهای اول اختراع نزاعی برسر اینکه عکاسی هنر است یا نتیجه مکانیکی یك دستگاه، چندان وجود نداشت، اگر هم وجود داشت خیلی سریع حل شد و همگی در اینکه عکاسی زاییده هنر است به توافق رسیدند. همین که بعد از واقعیت، شما به عکسها پناه می‌آورید، به عنوان شاهد اول واقعیت، برای ما کفایت می‌کند. حالا بحث برسر این است که نتیجه اختراع این هنر به چشم بستگی دارد یا تخیل. می‌شود گفت در عکاسی این واقعه زاییده هردو است و توافقی بین چشم و تخیل است. شما از یك وضعیت واقعی برداشتی تصویری دارید. شما حتی در خوابها و مکالمات و مکاشفات خود، قبل از طرح هرچیز به طور کلامی، به شکل تصویری فکر می‌کنید. قبل از اینکه دوربین عکاسی، واقعیت را به ما تحمیل کند ما پیش زمینه‌هایی تصویری در ذهن و در ناخودآگاه خود داریم. ما گاهی می‌آییم این حافظه ذهنی را با واقعیات بیرون انطباق می‌دهیم. یکی از نکات اصلی در هنگام عکاسی همین حافظه‌های ذهنی ماست که قبلا دیده یا شنیده است. حتی بعضی اخبار قبل از اینکه توسط گوش ثبت شوند شکل تصویری می‌گیرند. فرض کنید به شما می‌گویند یك نفر آدم بدی است، شما تمام تصاویر خوبی را که از او در ذهن دارید به یاد می‌آورید و حالا دنبال بدیهای او می‌گردید و بعد به این نتیجه می‌رسید که نه اعتقاد به بدی او ندارم. در واقع شما نسبت به او بصیرت دارید. بصیرت یك وضع کلامی نیست، تصویری است. موفق بودن بعضی عکاسان، به غنی بودن همین حافظه‌های تصویری بستگی دارد. آنها حافظه و ذهن خود را، طی تمرینهای متعدد بصری به تکاپو وا داشته‌اند و شفاف کرده‌اند. عکاسها به نظر من با ذهنشان تصویر می‌سازند و به همین دلیل دارای این گنجینه تصویری هستند. لذا وقتی با واقعیت روبرو می‌شوند، نمی‌توانند با تصاویر واقعی سازش کنند و آن تصاویر نمی‌توانند خودشان را برچشم آنها تحمیل کنند. در دنیای امروز اشیاء با زرق و برق و ظاهری که دارند خودشان را به ما تحمیل می‌کنند. قبل از تصمیم‌گیری برای دیدن چیزی، اشیاء خود را به ما تحمیل می‌کنند، چرا که چشم ما حالتی دارد که به طور اتوماتیك تصاویر را دریافت می‌کند. تنها در آن لحظاتی دیدن شکل می‌گیرد که به چیزی خیره شوید.

وقتی خیره شدید یعنی دارید مکاشفه می‌کنید. دارید آن وضعیت را تجزیه وترکیب و آنالیز می‌کنید. مثلا وقتی می‌خواهید آدمی را بشناسید، دیدن صورت می‌گیرد. آن آدم را از بین هزاران چهره‌ای که شبیه اوست، باز می‌شناسید. خاطرات خود را مرور می‌کنید تا به آن تصویر ذهنی واقعی دست یابید. می‌شود گفت این حالت برای بیشتر ما به صورت ناخودآگاه صورت می‌گیرد. فکر می‌کنیم با یك پلك زدن، یك عنصر را دریافته‌ایم، در حالی که قضیه پیچیده‌تر از اینهاست. مثلا وقتی شما وارد یك لوسترفروشی می‌شوید از انتخاب عاجزید. به چه جهت این اتفاق می‌افتد؟ چون اشیاء و رنگها و نورها و ابزار، به نحوی شما را محاصره کرده‌اند که اجازه نمی‌دهند شما لوستری را انتخاب کنید. وقتی یك لوستر با پس زمینه‌ای از نوع خودش آذین شد. شما

نمی‌توانید انتخاب احسن داشته باشید. شما موقعی می‌توانید چیزی را ببینید که حذف و اضافه کنید و این حذف و اضافه کردن در یك چنین محیطی بسیار کار مشکلی است. بسیاری از مردم ما، قدرت دیدنشان را به خاطر هجوم واقعیت در شکلهای اغواکننده و پیشرفت تکنولوژی از دست داده‌اند. صاحبان تجارت و تکنولوژی، اشیاء را انتخاب و در معرض دید مردم می‌گذارند. حتی در دوربینهای عکاسی هم این اتفاق افتاده و کافی است شما دکمه را بفشارید و کاری به مناسبات این عمل نداشته باشید. این اتفاقی است که متأسفانه در دنیای امروز ما می‌افتد و من غبطه می‌خورم به آن روزهای اولی که دوربین عکاسی اختراع شد و تصاویر عکاسی به اندازه تندیسهای میکل آنژ تقدس داشت. تصاویر آنقدر معتبر بود که گاهی اوقات برای احترام به آنها کلاه را از سر برمی‌داشتند. اما امروزه متأسفانه به علت کثرت دوربین عکاسی، از آن عنصر و انگیزهٔ اصلی اختراع دوربین عکاسی که درباره‌اش تألیفاتی هم شده، دور شده‌ایم و هرروز فاصله‌ها بیشتر می‌شود.

اشاره کردید به دیدن تحمیلی که بیشتر اوقات، دیدن ما را پر می‌کند و عرصه برای دیدن تصاویر متفکرانه تنگ می‌شود یا تصاویری که با یك نوع سلامت خاطر، خبر از درون صاحبشان می‌دهند. حالا این را یك مقدار بحث روز کنیم. هیچکس منکر این نیست که آن مفاهیم مقدس مورد اشاره شما مورد هجوم واقع شده است. هجومی که به ظاهر تکنیکی است، اما نشانه‌ها و الهامهای خاصی را هم با خود می‌آورد.

عکاس باید در این رابطه چکار کند؟

من فکر می‌کنم یکی از مسئولیتهای سازنده ما عکاسها مقابله با چنین هجومی باشد. ما نمی‌خواهیم بگوییم با واقعیت موجود سر جنگ داریم. اما می‌گوییم واقعیتها گاه انسان را مرعوب می‌کنند و ذهن آدمها را باز می‌گذارند. بعضی آدمها به نحوی دچار اغوای پرسپکتیو و مبانی آثاری می‌شوند که در مقابل آنها تسلیم هستند. به اعتقاد من گاهی این اغوا در دیدن اشیاء یك موزه هم صورت می‌گیرد بطوری که ما را از دیدن زیبایی‌های بیرون از موزه محروم می‌سازد. ما باید بتوانیم با این اغواگری که هرروز با رشد تکنولوژی و تجارت و سیاست بیشتر می‌شود، مبارزه کنیم. و این هم توسط عکاسی انجام می‌شود. پاسخ به صحبت شما و پیشنهاد من این است که ما عکاسی کنیم. عکس بیشتر بگیریم و به افراد نشان دهیم. یعنی در یك مکالمه نزدیك با مردم، از عکاسی استفاده کنیم. ممکن است ما در معرفتهای کلامی با هم مشکل داشته باشیم چرا که امروزه چیزی حدود سه هزار زبان رایج داریم و تازه از لهجه رایج هم بگذریم این تعداد زبان وجود دارد. شاید بسیاری نزاعها در جهان به جهت همین عدم درك زبان همدیگر رخ می‌دهد. اما در مورد معرفتهای بصری چنین مشکلی نداریم. یعنی برای واسطه قرار دادن دوربین عکاسی فقط به دو چشم سالم اکتفا می‌کنیم. همین برای ما کفایت می‌کند. ما در مورد یك تصویر درخت، در هیچ کجای دنیا اختلاف نظر نداریم و همه موافقند که این درخت است. چرا که درخت در همه جا هست. حالا شاید شکل آناتومی فرق داشته باشد ولی بهرحال از آن آدمهای بدوی تا ما شهرنشینهای قرن بیست و یکم، همه معتقدیم این درخت ریشه در زمین دارد. فکر می‌کنم مسئله مقابله با این هجوم، مسئولیت عکاسها را بیشتر از دیروز می‌کند. چون موضوع قبلا زیاد پیچیده نبود و عکاس مسئولیت بزرگی به عهده نداشت. تا جایی که در آن دوره‌ای که دوربین اختراع شد، نقاشها به عبث بودن کارشان پی بردند. چرا که همه آنچه را که آنها با تمهید، خلاقیت و استعداد به تابلوهای نقاشی، منتقل می‌کردند، عکاسها خیلی سریعتر با ترسیمی دقیقتر و صداقتی بیشتر، آن را انتقال می‌دادند و همین باعث شد نقاشی آن دوره از یك بحران رها شود و آنها احساس کردند باید به یك دوره نامرئی پناه ببرند. چرا که دوره مرئی را امروز عکاسی به پایان برده است. سعی نقاشها این بود که سبك ناتورالیستی را به سقف ممکن برسانند و رسانده بودند اما متوجه شدند که عکاسی این سقف را شکست و خیلی دقیقتر از آنها کار کرد. به همین دلیل آنها وارد دوره مرئی شدند. به قول ژان پل‌سارتر که اعتقاد درستی است، هنرهای تجسمی معاصر، ماحصل تلاش دوربین عکاسی است و اختراع دوربین باعث چنین تحولاتی در هنرها شد. یعنی سبك امپرسیونیستها و اکسپرسیونیستها و دادائیسم‌ها و تمام این مقولات تلاشی برای رهایی از واقعیت و به عبارتی حضور یك به یك واقعیت بود. امپرسیونیستها لحظه‌گرا شدند، به لحظات زمان تفکر کردند. در آن دوره البته مخالفتها و موافقتهای زیادی می‌بینید. مثلا اوژن دلاکروا نقاش فرانسوی از کسانی بود که توصیه می‌کرد، عکاسی ما را از یك بحران زندگی رها کرده و به کمك ما آمده و منجر به تمهیدات جدیدی برای دیدن واقعیت شده و بایستی از آن استقبال کرد. خودش این استقبال را می‌کرد و می‌آمد به استودیوی دوستش و فضاسازی می‌کرد و حالتهای خاصی به انسانها و اشیاء می‌بخشید و از این حالتها عکاسی می‌شد و آنها را در نقاشیهایش استفاده می‌کرد. در واقع دلاکروا از بنیانگذاران نخستین انجمن عکاسی در فرانسه بود حتی به نقاشهای آن دوره پیشنهاد می‌کرد برای آشنائی با ویژگیهای دقیق سایه روشن و مشاهده آنها، عکاسی کنند. آدمهای مخالفی هم بودند مثل مونش، و دیگران که مخالف این قضیه بودند. حتی مونش در یك صحبت صریح، مخالفت خودش را اعلام می‌کند و می‌گوید قرار نیست من چهره آدمها را مثل عکاسی بکشم. من اگر چهره‌ای را می‌کشم می‌خواهم نفرت، عشق، احساس، دلباختگی این چهره را نسبت به چیزی که دورنش هست بکشم. یعنی به نوعی درونگرایی می‌کرد. این بود که با اختراع دوربین عکاسی این رقابتهای پاپاپای آغاز شد و وقتی عکاسان برای عکاسی به شهرها روی آوردند، مناظرگرایی در کار نقاشان شروع شد. عملا هرجا حس می‌کردند با عکاسی تلاقی می‌کنند، از این تطابق فرار می‌کردند. هرچه عکاس درپی وضوح واقعیت بود، آنها به محو شدن واقعیت توجه داشتند. پرانتز را باید ببندم و برگردیم به سوال اول. برای مقابله با این هجوم واقعیت به چشمها، باید آئین دیدن را به مردم و چشمها آموزش دهیم. این آموزش هم نیاز به تحصیلات دارد و هم نیاز به دیدن زیاد. اولاً باید نگاه

ما عکاسها حتی‌المقدور از هم دور شود و وقایع را مثل هم نبینیم و صاحب سبک شویم و این هم جز با قبول مشقات راه امکان‌پذیر نیست. تنها کافی است به یك الگوسازی برای چشمان خود دقت کنیم و جهان هستی را از دید خودمان ببینیم و قرار نیست این دیدن را بردیگران تحمیل کنیم. به تعداد آدمها تمایز نگاه وجود دارد و همین تمایز، گوناگونی افکار و برداشت نسبت به پیرامون را به وجود می‌آورد.

عکاسی، ما را قادر به بیان ذهنیاتمان می‌کند. به تعداد آدمهای روی زمین هم به خاطر تفاوت ذهنیتمان، تنوع در دیدن داریم. ما چطور می‌توانیم آدمها را به یك منشا واحدی برای رجوع به آن ذهنیت برسانیم؟

دقیقاً نمی‌دانم منظور چیست، اما احساس می‌کنم باید سعی کنیم همه را به دیدن یك حقیقت متوجه کنیم. اما اینکه آنها از چه زاویه‌ای و با چه تمهیدی این حقیقت را ببینند، این دیگر به نگاه خودشان مربوط است. ما سعی داریم آن نگاه را تقویت کنیم. هرکس همانطور که حس می‌کند و می‌خواهد، می‌بیند. ما به این قائل هستیم که مردم از طریق آزمون و خطا، دیدن را تجربه می‌کنند و این آزمون- خطا یك بحث بسیار طبیعی است. مثلاً در زندگی روزمره برای یافتن شیئی، یك نگاه خطا به چپ داریم و وقتی آن را پیدا نکردیم نگاهمان را متوجه راست می‌کنیم و آن شیئی را می‌یابیم. این را نمی‌شود گفت خطاست.

یعنی هنرمند عکاس این است که این حقیقت را زودتر از مردم عامی بشناساند.

خب ما تلاش داریم از این فرسایش چشمها در این آزمون و خطا بکاهیم و تصاویری نشان دهیم که مردم با دیدن آنها چشمشان آزموده شود و به نسبت کمتری خطا داشته باشند. اما اگر ایشان به چپ نگاه کنند آنها خطا نکرده‌اند. این عنصر ذاتی درست دیدن است. خطا از نوع مصالح دیدن است. این خطا و اصلاح از نوع آن جوانکهایی نیست که سر چهارراه سوت بزنند و هرکس از کنارشان رد شد نگاهش کنند. ما این فرسایش دیدن را در جامعه خودمان و جهان داریم. دیر رسیدن مردم به حقیقت به همین بستگی دارد که جستجویشان بی‌نظم است و هندسه ندارند. ما سعی داریم با عکاسی یك هندسه برای دیدن به وجود آوریم، تا دیدن دارای حسابگری باشد و از نوع فرسایش نباشد. این فرسایش با پیشرفت تبلیغات در کوچه و خیابان صورت می‌گیرد و ما باید سعی کنیم با نمایش عکس، از این فرسایش بکاهیم. مثلا وقتی به مردم آموختیم برای دیدن واقعیت یك کادر انتخاب کنند، این یك شیوه آموزشی است که به او یاد می‌دهیم واقعیت را از هجوم وقایع پیرامونش حذف کند و آنچه را ببیند که باید در کادر ببیند.

بحث ما یا شما دارد به اینجا می‌رسد که مخاطبمان را نهایتاً می‌خواهیم متوجه چه چیز کنیم؟ مخاطب می‌خواهد به چه برسد؟ به ذهنیت ما؟ می‌خواهد از ذهنیت ما و نگرشمان به جهان مطلع شود؟ حالا من می‌گویم بیاییم خودمان در درجه اول به عنوان یك عکاس، وقایع را به یك منشا حقیقی که همه آدمها به آن متصلند، برسانیم.

ببینید، من به توافق آفرینی عکاسی در نزاعهای انسانها معتقدم. اما می‌خواهم بگویم تصویر عکاسی به شکلی نیست که به صورت قوانین منضبط الهی یا مذهبی به آن نگاه کنیم. ما واقعه را ثبت می‌کنیم اما قضاوت روی این ثبت و عکس، چیزی نیست که در آن تصرف کنیم.

یعنی کار ما به عنوان عکاس، فقط ثبت مکانیکی است؟ یا نه یك داوری هم می‌کنیم؟

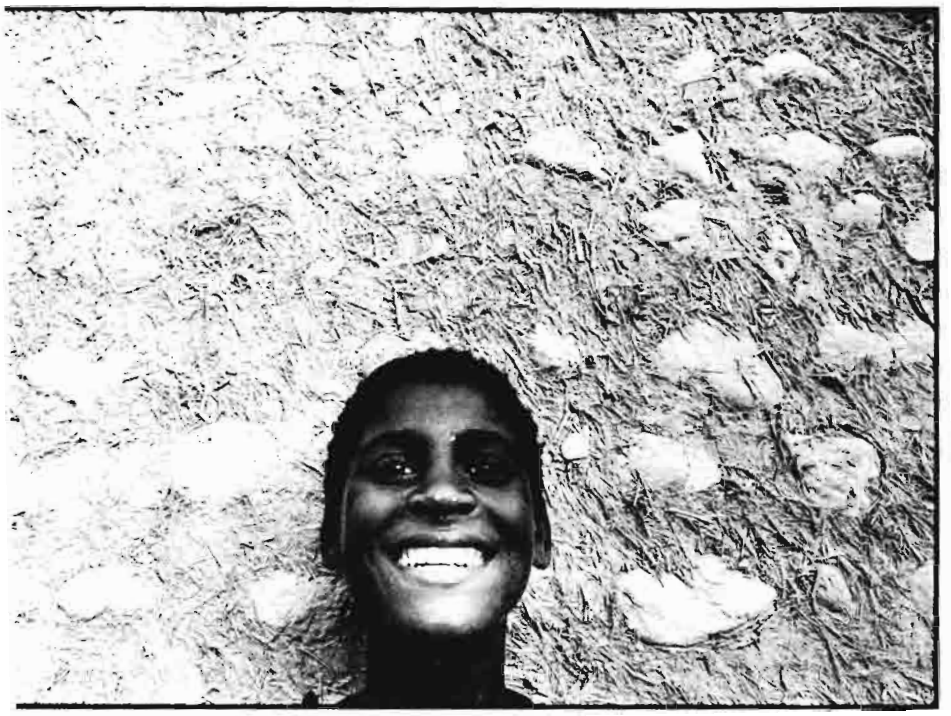
ببینید من اعتقاد دارم قضاوت در عکاسی حدی نسبی دارد. یعنی عکسها اگرچه امروز گرفته می‌شوند، ولی قضاوتشان متعلق به امروز نیست. ما در هر شرایطی که می‌خواستیم این عکسها را بررسی کنیم چه در گذشته و چه امروز و چه آینده، به نظرم این قضیه یك نسبیت با زمان حال دارد. یعنی به‌یك حال گذشته، یك حال اکنون و یك حال آینده معتقدم. یعنی عکاسی این سه عنصر زمانی را دارد. عکسی که در دیروز یا امروز یا آینده گرفته می‌شود به طور مشترك در یك زمان نسبی معاصر یعنی حال سیر می‌کند. یعنی الان به نسبت من زمان حال است و چون از آن گذشته، فاصله گرفته‌ام، به آن می‌گویم گذشته و چون آینده از من پیشتر است به آن آینده می‌گویم. درحالی که وقتی عکسی گرفته می‌شود از نظر زمانی، عرض زمان را در خود جای می‌دهد. چیزی که هست، وقتی به یك انسان امروز مثل من می‌رسد یکنوع قضاوت هست و در گذشته و آینده، قضاوتهای نسبی دیگر. ممکن است این قضاوتها ۱۸۰ درجه با هم تفاوت داشته باشند اما این تفاوت در عکاسی نیست. عکس چیز ثبت شده‌ای است. یعنی تا وقتی که امولسیون (عنصر نگهدارنده تصویر عکاسی) روی کاغذ از صدمات احتمالی مصون بماند، قضاوت پایدار است. حتی گاهی اوقات ممکن است با عکسی روبرو شوید که دچار فرسایش رنگ شده، شکسته، پاره شده، اما با همه این احوال آن را به شاخص‌ترین تابلوی نقاشی ترجیح می‌دهید. احساس می‌کنید در آن تصویر پاره و رنگ پریده، هنوز ذرات واقعیت وجود دارد. این ناشی از تعلق عکاسی است به واقعیت.

صحبت از قضاوت در عکاسی بود و سه گانه بودن این زمان که در عکاسی مشترك است. این قضاوت نسبی را با یك مثال توضیح می‌دهم. شما عکسی که در دوران کودکی‌تان گرفته شده، تا وقتی زنده هستید، خاطره دوران کودکی شماست. اما اگر اطرافیان شما آدمهای امروز نباشند و در صد سال آینده، این اطرافیان به وجود آیند و این عکس را ببینند دیگر تعلق خاطری به خاطرات شما ندارند. آنها به نحوی حوادث گذشته را مرور می‌کنند و اتفاقاتی را که برای دیگران افتاده از نظر می‌گذرانند. آنها به آدمهای آن زمان و چهره و لباس و آدمهای اطراف و حیاط و وقایع درون آن قاب تصویر نظر می‌کنند و به شکل یك اثر جامعه شناختی نگاه می‌کنند. دیگر با خاطرات شما ارتباطی برقرار نمی‌کنند. آنها سعی می‌کنند با این تمایز خاطرات گذشته و حال ارتباط برقرار کنند. یعنی بگویند آنها چهره‌شان اینطور بوده و شلوارشان تنگ بوده و آرایش صورت یا مویشان آنطور بوده و مقایسه صورت می‌گیرد.

این در مورد عکسهایی است که فقط یك پلی‌کپی از واقعیت هستند. اما وقتی شما قضاوتت را در یك عکس تمام کرده باشی،

چطور است؟ آنجایی که آنسل آدامز از آن قله‌ها بالا می‌رود و زیباترین عکسها را از طبیعت می‌گیرد، در آن زمان زیبا بوده، سی سال بعد هم ما می‌گوییم زیباست. آیا زمانی هم می‌رسد که افرادی به این طبیعت زیبا بگویند زشت است؟

بله. من مطمئنم این اتفاق خواهد افتاد. به جهت اینکه آدمها موجودات متغیری هستند. همانقدر که امروزه ما با اهرام ثلاثه به شکل افسانه برخورد می‌کنیم، روایات متعددی هست که امکان می‌دهند انسانهایی از کرات دیگر آمده‌اند و اینها را به وجود آورده‌اند، همانقدر که من امروز نمی‌توانم درباره گذشته اطلاعات کافی داشته باشم و قضایا را دریابم، این ناتوانی در آینده هم وجود دارد و حتی این تمهیدات هنری مثل همین معماری، قادر نیستند ذهنیتها را به هم نزدیک کنند. شما درباره معماری اهرام ثلاثه دچار یک توهم می‌شوید. آنچه ما را آرام می‌کند همان تاییدات تاریخی است که به آن اعتقاد داریم. در قرآن آمده، بوده‌اند کسانی که از شما قدرتمندتر بوده‌اند و شهرها و تکنولوژی و تفکراتشان قویتر از شما آدمهایی بوده که در آستانهٔ قرن بیست و یکم زندگی می‌کنید. اما چون کفر ورزیدند آنها را درهم کوبیدیم. یعنی می‌بینید قرآن هم نفی آن تکنولوژی را نمی‌کند. ما به نص صریح همین آیه است که در واقع معتقد به وجود واقعیتی در تاریخمان هستیم، چون این کلام خداوند است. شاید بسیاری از اسناد تاریخی ما در همین متون مقدسه باشد که به شکل یک لوح محفوظ برای ما مسلمانها باقی مانده است. اما اگر این رابطه با خدا را نداشتیم خیلی گنگ‌تر از امروز بودیم و اینکه احساس خلاء و پوچی را در جهان امروز نمی‌کنیم به دلیل رابطه و گویش خداوند با ماست. ما در تصاویر عکاسی هم به چنین وضعی می‌خواهیم برسیم و انسان را از محو شدن و پنهان شدن نجات دهیم و با تصاویر عکاسی او را به ثبت برسانیم و لحظات را مومیایی کنیم. یعنی همان افسانه‌ای که انسانها همیشه به آن فکر می‌کردند و حس جاودانگی داشتند، ما هم داریم سعی می‌کنیم همان حرکت را انجام دهیم تا بدانیم آدمهایی قبل از ما بودند و بعد از ما هم خواهند بود.



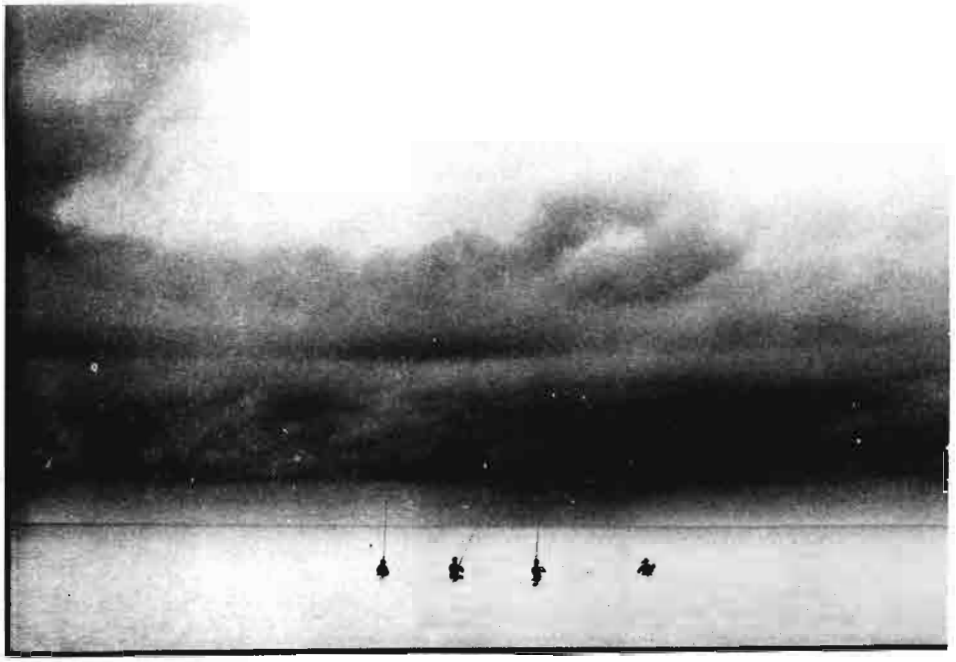
من به یک غنا در تصاویر فکر می‌کنم، که این غنا آنقدر قوی باشد تا دوست و دشمن در موردش به توافق برسند. خودش را بر چشم دوست و دشمن تحمیل کند. وگرنه قرار نیست من با تصاویر عکاسی لشکرکشی کنم و یک اعتقاد جهانی را گسترش دهم. می‌توانم اعتقاداتم را از مرز جغرافیایی خودم گسترش دهم و به دیگران برسانم و برای این کار نیازمند معرفتی تصویری هستم که تلاش می‌کنم به آن برسم. یعنی اگر حقی وجود دارد با تکثیر آن حق آن را به اثبات برسانم تا حدی که این سبک من بشود. البته این به فاکتورهای متعددی مربوط است و درایت لازم می‌خواهد.

رسیدن به آن غنا چگونه است؟

می‌توانید این غنا را در طبیعت و صحنه‌های زندگی مشاهده کنید. اما مشروط به این است که آن بصیرت لازم را پیدا کنید. همان جمله اول، که گفتم این غنا در آن ساختمان فلفل وجود دارد. این غنا در کارهایی که برسون در خیابان انجام می‌دهد با طبیعتی زنده و جاندار، وجود دارد. بخشی از این غنا در کارهای رابرت فرانک آمریکایی هم وجود دارد. اما این غنا، تنها مربوط به واقع‌گرایی نیست بلکه به قول فرانک حضور بینش و دید عکاسی، لازمهٔ رسیدن به این غناست.

چه ویژگیها یا چه کارهایی از برسون در ذهنت هست

برسون یک عکاس واقع‌گراست و این واقعیت را بنا به آن تمهیدی که به آن معتقد است، تحت عنوان *لحظه قطعی*، موفق می‌شود این تصاویر را بگیرد. البته این را بگویم که برسون به این جهت واقع‌گراست که در دوره‌ای به سر می‌برد که همه واقع‌گرا هستند. فیلمسازان، نقاشان و همه دنیا دچار واقعگرایی‌اند. عملاً او آبستره کار، نمی‌شود. خود آمریکا در این دهه دچار واقع‌گرایی است. دایان آربوس هم از همدوره‌های همین نسل است که از نفس شهروندی آمریکایی پرده برمی‌دارد. آربوس لایه‌های درون شهری این شهروندی را به هم می‌زند و نقص زندگی را می‌نمایاند. با عکاسی از آدمهای عجیب الخلقه ما را به ترسی وا می‌دارد که هرگز حاضر نیستیم آن را در زیر سقف شهروندی مدرن امریکا تجربه کنیم آنچه از برسون در ذهنم هست همین حادثه است که واقعیات پنهان خودشان را در یک لحظه نشان می‌دهند. و یا به عبارتی درون حرکت لحظه‌ای است که در آن تمام عناصر درحال حرکت متوازن می‌شوند. این نقطه، لحظه تعادل یا لحظه قطعی است. آن لحظه‌ای است که به چشمان ما نمی‌آید و هدف عکاسی ثبت همین لحظات است. عکاسانی که



توانسته‌اند متمایز شوند، همان‌هایی هستند که توانسته‌اند این زوایا را بیابند. شما در کارهای رابرت فرانک همین وضع را می‌بینید. در جامعه آمریکا انسان بیش از هرچیز تنهاست و فرانک روی همین آوارگی و غربت آدمها در کنار رشد تکنولوژی کار کرده است. فرد دیگری مثل گری وینوگراند در آمریکا با تمهیدات متفاوتی همین کار را کرده است. به این ترتیب که زاویهٔ دوربین را نسبت به زاویه افق تغییر داده و انگار آدمها دارند از سطح خیابان به پایین می‌ریزند. آدمی که یك دستش معلوم است و چهره‌اش نیست. البته این شخص نظری برخلاف برسون دارد و معتقد است همیشه آن «لحظه قطعی» وجود دارد که تاحدی هم شاید حرف درستی باشد. چرا که برای بسیاری از عکاسان آزموده، تا زمانی که این اتفاق نیفتد، آن دکمه را نمی‌چکانند. در بسیاری صحنه‌ها می‌بینید عکاس وارد می‌شود و عکسی نمی‌گیرد. او منتظر همان صحنه و همان لحظه است. حالا گاهی اوقات، قضیه ورای این صحبتهاست که نه دنبال لحظه قطعی هستیم و نه لحظه غیر قطعی. بلکه مثل وینوگراند، من دنبال این نیستم که شما دنبال فلسفه خاصی در عکسهایم باشید. من می‌خواهم عکاسی کنم و ببینم تصاویر از دریچه دوربین من چه شکلی هستند. به همین سادگی و صداقت و راحتی. یا آدمی مثل آربوس، عکاسی می‌کرد تا حس کند. شاید دلمشغولی بسیاری عکاسان همین باشد و می‌گویند که ما ضمن کار به مخاطبی نمی‌اندیشیم. البته من فکر می‌کنم آنها به مخاطب فکر می‌کنند. خودشان مخاطب اولیه هستند. انسان تا با خودش کنار نیاید و راضی نشود تصمیم نمی‌گیرد. این ویژگیها را وقتی بررسی می‌کنیم به یك تمایز در دیدن معتقد می‌شویم و شاید جاودانگی این تصاویر به همین تمایز برمی‌گردد و همین که ما قادر به دیدن آن تصاویر نبودیم. همین جاست که نگاه یك عکاس شکل می‌گیرد و معتبر می‌شود و همه متفق می‌شوند که این تصویر، خاص یك فرد است به دلیل ویژگیهای خاص آن.

چه مفاهیمی را در عکس مدنظر دارید و به چه موضوعاتی راغب هستید؟

در جواب شما یك صحبتی از دایان آربوس و ریچارد اودان به‌نظرم می‌رسد. آربوس عنوان می‌کند عکس رازی است درباره راز دیگر. من هم درواقع به چیزی شبیه به این، پیگرد آن راز در اطرافمان فکر می‌کنم. من به چیز خاصی هنگام عکاسی فکر نمی‌کنم. یعنی تصمیم قبلی برای دیدن چیزی کمتر به خود راه می‌دهم. البته نه اینکه از قبل هیچ تدبیر و جستجویی نداشته باشم. ولی به طور ذاتی، با هندسه خاصی به موضوع نزدیك نمی‌شوم و می‌گذارم چشمهایم با فراغ بال همه چیز را ببینند. و روابط پنهانی میان اشیاء را حدس بزنند و حتی وقتی چشمهایم را می‌بندم این مکاشفه هنوز ادامه دارد.

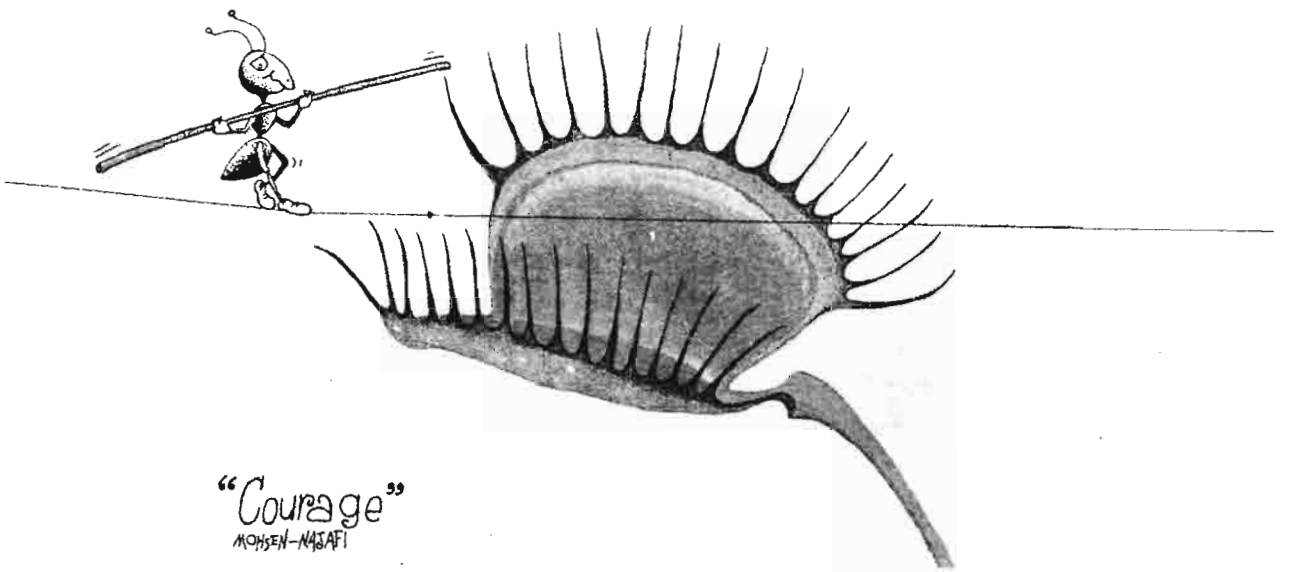
یعنی مثلاً به طبیعت، گرایش خاصی ندارید؟ به زندگی کودکان گرایش ندارید؟ یا نه، با همه زمینه‌ها برخورد یکسان دارید؟

بله من با همه زمینه‌ها برخورد یکسان دارم. من اهمیت زیادی برای این تقسیمات قائل نیستم، این تقسیماتی که سؤال شما هم نتیجه اینجور آموزشها و رواج ارزشهاست، این تقسیمات برای ساده کردن معانی است. فکر می‌کنم همه چیز برای ما موضوع است و آنچه من باید به آن برسم موضوع نیست، گرایش من است. من با طرح موضوعات مختلف و متنوع، سعی می‌کنم به گرایش خاص خودم برسم. که این گرایش همه‌موضوعات را در برمی‌گیرد و راجع به همه موضوعات قضاوت دارد. حال در دنیای کنونی برای اینکه ذهن عکاس را ترجمان کنند، می‌آیند تقسیماتی قائل می‌شوند و عموماً این تقسیمات توسط مسابقات جهانی صورت می‌گیرد. مثلاً مسابقه‌ای مثل وردپرس فتو، موضوعات را در ۸ یا ۹ قسمت تقسیم می‌کند. عکاسی از هنر، عکاسی از ورزش، عکاسی از طبیعت، عکسهای گزارشی، خبرسازان، زندگی روزمره، رویدادهای شاد، علم و تکنولوژی و... اما این تقسیم ابتدا برای من شکل نمی‌گیرد. درعین اینکه به کودك فکر می‌کنم امکان دارد طبیعت هم در دستهایش مچاله شده باشد. معتقدم طبیعت چیزی نیست که فقط جایگاهش در تپه و جنگل باشد. طبیعت می‌تواند در یك گلدان شمعدانی، در پنجره یا حتی در یك چهره و یا دستهایی وجود داشته باشد. ما هرروز با رفتن کنار آینه تغییراتی را که در طبیعت چهره‌مان صورت گرفته می‌بینیم یعنی‌من می‌گویم خانمی که ساعتها جلوی میز توالت می‌نشیند و آرایش می‌کند، دخل و تصرفی در این طبیعت می‌کند و گاه با طبیعت تازه‌ای روبرو می‌شود. حتی وقتی مانع می‌شوید مگسی روی غذا بنشیند، طبیعت را تغییر داده‌اید. همه ذرات این عالم طبیعت دارند و این تقسیماتی است که ما برای درك بهتر آنها قائل می‌شویم. در مجموع برایم اهمیتی ندارد اگر موضوع پمپ بنزین باشد یا کیك جشن تولد دخترم، درواقع موضوع من پمپ بنزین نیست، بهانه‌ای است که از آنجا عکس بگیرم. جایی است که در آن توقف کنی و به حیرت بیایی. □

علی‌اصغر فراهانی.حمید روزبهانی

شهامت: محسن نوری نجفی

برندهٔ جایزه ویژه چهارمین نمایشگاه
بین‌المللی یومیوری سیبون ژاپن
۱۹۹۲



□ معجزاتی به سادگی لبخند

• گفت و گو با کیومرث پوراحمد کارگردان سریال «قصه‌های مجید»

کیومرث پوراحمد از معدود فیلمسازانی است که در طول فیلمسازی خود، ویژگیهای کاری‌اش را حفظ کرده است: روایت‌گری ساده، علاقه به قصّه، استفاده از بازیگران غیر حرفه‌ای، دلبستگی به فضای واقعی، عدم استفاده از فلاش بك و حضور شخصیت محوری کودکان، بخشی از این ویژگیها به شمار می‌رود.

او دربارهٔ حفظ این نوع ویژگیها چنین می‌گوید:

خُب آدم هرروز که عوض نمی‌شود... ممکن است آدم در مرحله‌ای از زندگی پوست بیاندازد که آن هم پوست انداختنی است:... در نگاه، در برداشت؛ در قضاوت آدم تغییراتی بوجود می‌آید، ولی باز هم چیزهایی در آدم هست که عوض نمی‌شود.

حتی در *شکار خاموش* و *لنکرگاه* هم نشانه‌های زیادی هست که فیلم، فیلم شماست؟

خُب بله هست. اما شکل (ظاهر) این دو فیلم، با بقیه کارهای من فرق دارد. همین که تو می‌گویی «حتی...»، به این معنی است که این دو فیلم یك جور دیگر است. در این دو فیلم تا جایی که بلد بودم می‌خواستم محض رعایت سرمایه مردم،رعایت بازار را هم بکنم. حتی برای برگشت سرمایه هم اگر فیلمساز از راههائی که بلد است و در راستای کارش قرار دارد، استفاده کند، احتمال موفقیت بیشتر است.

یکی از موارد تغییر در کارهای شما که قبلاً در مصاحبه‌ای هم به آن اشاره شده بود، تنها شدن قهرمانان جفتی است و...

بله، مثلاً در به ترتیب قد دو تا دوست هستند. همینطور در *پلکان* و *آلبوم تمبر*. در *لنکرگاه* دو برادر، در تار و پود خواهر و برادر و گاه هم بچه‌ها با بزرگترها جفت هستند، با دائی، با پدر، با یك مرد مُسن *(بی بی چلچله)*، اما مجید تنهاست.

ولی گفته بودید که این تنهائی، از قصّه‌های آقای کرمانی می‌آید؟

بله در قصه‌ها هم، مجید به نوعی تنهاست و من این تنهایی را در فیلم حفظ و گاهی حتی تشدید هم کردم. در قصّه‌ها مواردی هست که مجید با بی‌بی جفت می‌شود، مشکلاتش را با بی‌بی در میان می‌گذارد مثل داستان «طلبکار» (که مبنای فیلم شرم است) اما در فیلم می‌بینیم مجید تا آخر تنهاست....

و این تنهائی در *سفرنامهٔ شیراز* واویلاست، مجید تنهاست، بی‌بی تنهاست، محمود آقا تنهاست، دائی و زن دائی و شاگرد مکانیك و... همه به نوعی تنها هستند، آن جفت بودن‌ها و این تنهائی‌ها از کجا می‌آید؟ حساب شده بود؟

حساب شده که نبود. اینها را فکر نکرده‌ام، دیگران پیدا کرده‌اند و به من گفته‌اند. آن جفت بودن‌ها لابد مربوط به آن دوره‌ای است که آدم بیشتر به دیگران متکی است و فکر می‌کند حتماً باید جفت باشد تا کامل باشد...

یعنی حالا اینطور فکر نمی‌کنید.فکر می‌کنید در تنهایی...

نه، اصلاً قضیه به شکل سانتی مانتال آن نیست که «آه ای تنهائی» و از این حرفها... در *سفرنامهٔ شیراز* حداقل محمود آقا علی‌رغم اینکه تنهاتر از بقیه به نظر می‌رسد، اصلاً تنها نیست... فکر می‌کنم این گفته از شمس تبریزی است که:

چون خود را بدست آوردی خوش می‌رو
اگر کس دیگر را یابی دست به گردن او

در آور

و اگر کسی دیگر نیابی دست به گردن خویش در آور

محمود آقا خودش را بدست آورده، خودش را شناخته، با خودش قهر نیست در ستیز نیست، پس تنها هم نیست، آدمی که می‌تواند دست به گردن خودش ببرد، می‌تواند دست دیگرش را هم در گردن خیلی‌ها بیاندازد. اما اگر با خودش قهر باشد، اگر با خودش در ستیز باشد، یك فوج آدم هم که دورش باشند باز هم تنهاست.

خُب براین اساس، محمود آقا تنها نیست، با همان ماشین قراضه‌اش خوب زندگی می‌کند. توی راه برای خودش تخمه می‌شکند، آواز داریوش رفیعی می‌خواند، کنار یك منظره توقف می‌کند، چای می‌خورد...

این محمود آقای *سفرنامهٔ شیراز* با راننده کامیون سفرنامهٔ اصفهان که در قصّه‌های مجید هست کاملاً متفاوت است. یعنی در قصه فرصت پیدا نمی‌کند که شخصیت بشود. درواقع فقط وسیله‌ای است برای بردن مجید به سفر. ولی در فیلم یك شخصیت است و فراتر از یك وسیله، حضورش، شخصیتش، حرفهایش، رفتارش و خیلی چیزها هم به مجید می‌آموزد. محمود آقا مجید را و ما را برای اتفاقات تلخ آینده آماده می‌کند. محمودآقا نسبت به زندگی و محیط، طرز تلقی خاصّی دارد و دنیا را به گونه‌ای دیگر می‌بیند... نسبت به آینده اسیر خیال‌پردازی نیست، صبور است، و به مجید در درك زندگی و شناخت دنیای بزرگ و پر فراز و نشیب کمك می‌کند. ارزش لحظه‌ها را به او یادآوری می‌کند و مجید هم اگر چه گاهی به درستی با حرفهای محمود آقا رابطه برقرار نمی‌کند. مثلاً کنار جاده، کنار آن منظره که محمود آقا حرف می‌زند و حرفهایش زیر صدای کامیونها و ماشین‌ها به سختی شنیده می‌شود، اما گاهی هم استنباطهای محمود آقا را درك می‌کند. مثلاً صحنهٔ فراموش نشدنی سوت زدن کنار آتش...

این محمودآقا از کجا آمده؟

این محمودآقا به نوعی، همان رانندهٔ کامیون فیلم *بی‌بی چلچله* است. در قصّه مرادی کرمانی هم، کامیون بود که به علت کمبود بودجه آن را به وانت تبدیل کردیم.

محمودآقا فامیل ما بود، دوست صمیمی پدرم و رانندهٔ کامیون هم بود. بچه که بودم، خیلی دوستش داشتم. خیلی روی من تأثیر گذاشت و این محمودآقای *سفرنامهٔ شیراز*، ترکیبی از آن محمودآقا و پدرم است. کلاه و پالتوئی که آقای جهانبخش سلطانی در فیلم پوشیده، کلاه و پالتوی پدرم است. پدرم هم همین جوری بود، مثل محمودآقا. در سن ۶۷ سالگی صبح زود می‌رفت توی پارکهای اطراف زاینده رود قدم می‌زد و تمام عشقش این بود که دور از چشم نگهبان پارك، یك شاخه گل بچیند و بیاورد خانه...

تکه کلامهای محمودآقا چطور؟

«اووَه» که یعنی دنیا خیلی بزرگ است، که زندگی فراز و نشیب زیاد دارد، که صبر و تحّمل و توکل و قسمت و...

بله هرجا معنی خاص خودش را دارد، نمی‌دانم این تکه کلام از کجا آمده، به هرحال همیشه مفهومش در ذهن خودم هست، خودم گاهی این تکه کلام را به کار می‌برم، شاید از فیلم گرفته‌ام.

اواخر فیلم توی تاکسی که مجید «اووَه» را تحویل دائی‌اش می‌دهد چقدر پرمعنی و زیباست...

تکه کلام «مقصد همین جاست» چطور؟

چیزی نزدیك به چنین بیانی را توی یك کتاب خواندم. البته صرف خواندن و مثلاً حفظ کردن در فیلم نیامده،ـ مفهومش از تجربه‌های شخصی است و بیانش از آنجا. مثل اینکه شما بخواهید مطلبی را بیان کنید و دنبال جملهٔ مناسبش بگردید...

مورد دیگری که در کارهای اخیرتان آمده، تقدیر است. در جشنوارهٔ اصفهان هم صحبتش شد، آن غلطیدن لاستیك در فیلم *شکار خاموش* و بعد ماجرای لنگه کفش مجید در فیلم *ورزش*، که البته در حاشیهٔ داستان اصلی است، اما تقدیر در *سفرنامهٔ شیراز* خیلی پررنگ‌تر شده و به نوعی در تار و پود درام تنیده شده و با قصّه پیش می‌رود، حسن آن هم در این است که توی چشم نمی‌زند. باور کردنی است، و این انتقاد را برنمی‌انگیزد که سناریو ضعیف است، چون تقدیر و تصادف نقش تعیین کننده دارد. از همان شروع سفر، مجید توی اتوبوس در سفرنامه‌اش می‌نویسد که به مجرد رسیدن به شیراز و تقدیم هدیه‌ها، به دیدار آثار باستانی خواهد رفت ولی اینطور نمی‌شود... و آن پلان آخر فیلم، دائی به مجید نزدیك می‌شود که بلیط را به او بدهد، دوربین به جای اینکه به بالا تیلیت کند و دائی را هم در کادر بگیرد به پایین تیلیت می‌کند و به نوعی دائی و مجید از هم جدا می‌شوند.

هروقت یك پیش‌بینی در ذهن دارم به یاد این شعر می‌افتم که: *مجو درستیِ عهد از جهانِ سست نهاد*.

مَحمود آقا انگار زبان تقدیر هم هست... همان «اووَه» که دائم می‌گوید و اینکه همیشه ترمز مجید را می‌کشد. تقدیر در فیلم *اردو* هم به نوعی هست. آن چهار چرخهٔ نفتی که در آن کوچه تنگ، راه را بر جیپ آقای حیدری می‌بندد و مجید به جیپ می‌رسد و به اردو می‌رود.

بله، قرار است علیمراد با آن چهار چرخه‌اش بار مجید را برساند، بار برگردانده می‌شود اما خودش عامل رسیدن مجید به اردو می‌شود. اتفاقی است خیلی عجیب و به همان اندازه ساده!

یك ویژگی دیگر این فیلم و تفاوتی که با قصه‌ها دارد، این است که شخصیتهای فرعی هم نقش خودشان را دارند. همین علیمراد یك شخصیت کاملاً فرعی است، آنجا که باید، نقش اصلی خودش را ایفاء می‌کند و می‌رود. در فیلم *شرم* هم همینطور است. یا در فیلم *ورزش* آن پهلوان دورمگرد ظاهراً نقش تعیین کننده ندارد، اما انگار حضورش در روند فیلم واقعاً لازم است. چون وجهی از مسیری که مجید در آن است را نشان می‌دهد. فصل پهلوان دورمگرد خیلی هم تأثیر گذاراست.

خود من هم آن فصل را دوست دارم.

پشت صحنه هم ماجراهای تلخی داشت؟ نه؟

خودت بگو، یادت که هست...

درست یادم نیست، آنقدر درگیر تدارکات و برنامه‌ریزی فیلم بدون سناریو و بدون دکوپاژ شما بودم، که نمی‌توانست یادم باشد.

(با خنده) اینجوری نگو که خواننده‌ها فکر کنند همهٔ این فیلم‌ها را روی‌هوا ساخته‌ایم. ۸ـ۹ ماه روی سناریو کار کردیم. دو سه تا فیلم سناریو نداشت که تصمیم داشتم در خلال تعطیلی‌ها آنها را بنویسم

اما عملی نشد و به ناچار تقریباً بدون سناریو شروع کردیم. بدشانسی تو، ورزش هم جزو آنها بود. وگرنه *ملخ دریائی* که یادت هست، سناریو کامل بود...

دیگر کدام فیلم‌ها سناریو نداشت؟

ورزش سناریو نداشت که در خلال کار با مشاورت همسرم که قبلاً ورزشکار بود، فکر شد. *سفرنامهٔ شیراز* هم فقط طرح سکانسها بود، *اردو* هم قسمت دوم و سوم سناریو نداشت.

البته شما سناریو که داشته باشید، خیلی به آن متکی نیستید. همینطور است؟

خب بله، سناریو فقط یك نقشهٔ راهنماست، یك نگاه که بهش بکنی کافی است. بقیه‌اش را مسیر کار و حس کارگردان در لحظهٔ کار تعیین می‌کند.

پایان شرم هم گویا فیلمنامه نداشت، همینطور است؟

بله. در فیلمنامه نبود. در ذهنم خیلی کلنجار رفتم تا به آن رسیدم و البته بعدکه برای خودم قطعی شد، به دقت آن را نوشتم. چون حساس بود و باید تکلیفم روشن می‌شد. البته باز هم در لحظهٔ فیلمبرداری تغییر مهمی کرد. نوشته بودم وقتی من به مجید می‌گویم: «بارك الله خوب بازی کردی»، او هم تشکر می‌کند و فیلم تمام می‌شود. ولی وقتی صحنه را تمرین کردیم، دیدم اصلاً آن چیزی نیست که باید باشد و به این صورت در آمد که من به مجید می‌گویم «بارك الله خوب بازی کردی» و مجید با عصبانیت می‌گوید «نه خیر من بازی نکردم».

داستان پهلوان فراموش شد...

بله، پهلوان سهراب دهقان، واقعاً پهلوان بوده و نمایش‌های موفقی در کشورهای مختلف داشته است. ولی بعداً بازارش کساد می‌شود و از طرف شهرداری به نگهبانی باغ‌وحش اصفهان گمارده می‌شود. یك روز دُم یکی از شیرها زخمی بوده و پهلوان از روی دلسوزی ساولُن می‌خرد و موقعی که شیر مشغول غذا خوردن بوده، ساولُن را می‌ریزد روی دُم شیر. مایع ضدعفونی کننده آنچنان شیر را می‌سوزاند که عصبانی می‌شود و به او حمله می‌کند. پهلوان نیمساعتی با شیر گلاویز بوده وبعد هم گویا شیر را می‌کشد. اما به سختی مجروح می‌شود و چشمش آسیب می‌بیند. بعد از آن دیگر نمی‌توانست به خودش فشار بیاورد، چون برای چشمانش خطر داشت... روز فیلمبرداری سر صحنه نیامد... حق داشت، پهلوانی که یك سینی مسی بزرگ را به راحتی کاغذ، پاره می‌کرد، حالا باید بیاید جلوی دوربین و ادای پهلوانی در بیاورد. خُب این برایش خیلی سخت بود، بالاخره، آقای فریدون بهمنی رفت و کلی با او حرف زد تا قبول کرد.

آیا کار کردن با بازیگران غیر حرفه‌ای و تحمل این همه مشکلات می‌ارزد...؟ آدمها خیلی باور کردنی و دلنشین هستند، معیار انتخاب این بازیگران چیست؟

هرکدام معیار خودشان را دارند، دو دو تا چهار تا نیست. هرچه نزدیکتر به نقش خودشان باشند، راحت‌تر کار می‌کنند. مثلاً بی‌بی خودِ خودش است، زندگی می‌کند، علیمراد هم همینطور. برای نقش علیمراد در فیلم شرم چند تا بازیگر حرفه‌ای آوردیم ولی به دل‌نمی‌نشستند. دستهایشان کار کرده نبود، چین و چروك صورتشان اصل نبود.

دائی فیلم *سفرنامهٔ شیراز* هم انگار اولین انتخاب نبود؟

نه، یك بازیگر حرفه‌ای آوردیم. دو تا صحنه هم فیلمبرداری کردیم. نه اینکه بد بازی کند، حس لازم را نداشت، آنطور نبود که چنگ بیاندازد توی آدم. کار را تعطیل کردیم و رفتیم به جستجو. «امیر حکیمی» که نقش دائی را بازی می‌کند، خود خودش بود و با تمهیداتی که سر صحنه به کار بردیم همین در آمد که دیدید.

نحوهٔ انتخاب مجید و بی‌بی سؤالی است که همه دارند. و برای همه جالب است...

انتخاب آنها یك ماه طول کشید، خیلی از مدارس راهنمایی اصفهان را جستجو کردیم. شاید سی تا مدرسه، از هر مدرسه ۱۰، ۱۵ نفر را انتخاب کردیم. توی دفتر مدرسه امتحانات اولیه انجام می‌شد. در نهایت از هرمدرسه یکی دو نفر را برای تست ویدئو انتخاب می‌کردیم. حدود سی نفر تست ویدئو شدند. بعد تست‌ها را مشکل‌تر و مشکل‌تر کردیم... در آخر برای انتخاب نهایی دو سه نفر باقی ماندند. مهدی باقر بیگی هم جزو آخرین نفرات بود. روزی که برای تست زدن ویدئو قرار داشتیم، نیامد. من هم فراموشش کردم. روز بعد بین آن چند نفر آخری داشتم سبك سنگین می‌کردم که مهدی آمد. روز قرار را اشتباه کرده بود، چون جدا از بچه‌های دیگر آمده بود. انگار تازه دیدمش. خود مجید بود. بدون تست انتخاب شده بود. با اینحال تست هم شد... انتخاب بی‌بی مشکل‌تر بود. زنی که مُسن

باشد، سرپا باشد، حرّاف باشد، اعتماد به نفس داشته باشد، رنج کشیده باشد، با هوش باشد، دوست داشتنی باشد و مهمتر از همه اینکه بتواند یکسال در اختیار ما باشد، خُب خیلی مشکل بود. در نهایت ۴ـ۵ نفر انتخاب شده بودند که مادرم هم جزو آنها بود که به نظرم از همه بهتر بود. فکر می‌کردم ممکن است عِرق مادر و فرزندی تأثیر داشته باشد. تست‌ها را آوردم تهران، دوستانی که صاحب‌نظر بودند و مادرم را می‌شناختند تست‌ها را که دیدند، همه به اتفاق به خانم پروین‌دخت یزدانیان رأی دادند. مادرم.

در طول یکسال فیلمبرداری با این دو بازیگر اصلی چه مشکلاتی داشتید؟

هیچ، واقعاً هیچ! شانس بزرگی بود، اگر قرار بود با اینها مشکل جدّی داشته باشم برای یکسال فیلمبرداری و یازده تا فیلم واویلا می‌شد... مهدی که فوق‌العاده با هوش، با حس، منظم و با پشتکار بود و خیلی بیشتر از سن و سالش خوددار بود... بی‌بی هم همینطور.

بی‌بی که بخشی از تدارکات فیلم را هم خودش انجام می‌داد. قبل از فیلمبرداری، فیلمنامه‌ها را می‌خواند و هرروز می‌پرسید که فردا کدام صحنه را فیلمبرداری می‌کنیم و صبح که می‌خواستیم برویم سر صحنه، همه وسایل کارش را مهیا کرده بود. مثلاً می‌گفتیم فردا صحنهٔ پختن آش رشته است یا تهیه رب‌گوجه، حرفه‌ای شده بود. می‌پرسید «کامل می‌خواهید؟ یا نمایشی؟» می‌گفتیم کامل. فردا صبح همه چیز سر صحنه حاضر بود.

حتی بسیار پیش آمد که در تهیه لوکیشن‌ها و بازیگران کمک می‌کرد. چند تا از بازیگران فرعی و لوکیشن‌ها را او پیشنهاد کرد. خوب می‌دانست که چه می‌خواهیم. برای تهیه «ژاکت»، طرح و رنگش را به او دادم. همهٔ سعی خودش را کرد. درست مثل توی فیلم، دوبار ژاکت را شکافت و دوباره بافت تا مطابق سلیقهٔ من در بیاید. باز هم راضی نبودم. گفت: بهتر از این نمی‌توانم خودت یك جوری توی فیلم درستش کن.

ما هم به ناچار در فیلم به این صورت عمل کردیم که مجید به بی‌بی قُر می‌زند: «این آن چیزی نیست که من می‌خواستم» و بی‌بی می‌گوید «بهتر از این نمی‌شود...»

... به هرحال بزرگترین امتیاز بی‌بی، پای بند بودن به قول و قرار و احساس مسئولیت شدید است. پدرم (خدا بخش) بعد از فیلمبرداری سومین فیلم، فوت کرد. مادرم کلنجار غریبی با خودش داشت. از یك طرف با تمام وجود عزادار مرگ شریك نیم قرن زندگی‌اش بود و از طرف دیگر دلش می‌خواست هرچه زودتر کار را ادامه بدهد تا من بیشتر متضرر نشوم....

مادرتان واقعاً این کار را دوست داشت یا به خاطر شما قبول کرد؟

بی‌علاقه که نبود. ولی بیشتر به خاطر اینکه کار من راه بیفتد قبول کرد، چون واقعاً برایش سخت بود، مثل هر مادربزرگ دیگر. مشغلهٔ خانه‌داری، بچه‌داری، عروس، داماد، نوه و پدرم که بیمار بود و... یکی دوبار ابراز خوشحالی کرده است که دینش را به فرزندش ادا کرده و من نیز می‌خواهم جلویش زانو بزنم و بگویم «تو با بازی در این فیلمها بیشتر از همیشه مرا مدیون خودت کردی.»

روش فیلمسازی شما، دوری از هرگونه اغراق و بیان مطلب به ساده‌ترین شکل است. از حرکتهای پیچیدهٔ دوربین، میزانسن‌های پیچیده و امکانات لابراتواری و غیره استفاده نمی‌کنید و حتی پرهیز می‌کنید. حتی در مورد مکان و اشیاء هم این موضوع به چشم می‌خورد. مکان و اشیاء و هرچیز دیگر زیر تسلط روابط انسانی و روایت قصه‌گونه کمرنگ می‌شود.

اینها احتمالاً مربوط به طبیعت خود من است من همیشه فکر می‌کنم آفتاب و مهتاب معجزه است، خنده‌ها و گریه‌های یك کودك معجزه است. نواختن تأثیرگذار یك قطعه موسیقی معجزه است، هرروز صد تا معجزه در اطراف ما روی می‌دهد، معجزاتی به سادگی یك لبخند. به هرحال دوست دارم در فیلمهایم همه چیز طبیعی و باورکردنی باشد شاید به همین علت است که تکنیکهای ساده به کار می‌برم...

البته تکنیکهای ساده‌ای هم که چنین به نظر می‌رسند، ساده به دست نیامده‌اند...

طبیعت قصه‌هائی را هم که کار می‌کنم، سادگی تکنیك را ایجاب می‌کند. والّا من هیچ بدم نمی‌آید مثلاً کرین به کار ببرم، حتی دوست دارم، ولی در کارهایم به نظر می‌آید که زیادی باشد.

در شرم از تراولینگ خیلی استفاده کرده بودید.

بله، به نظرم لازم بود. اکثر صحنه‌های فلاش فوروارد دوربین روی ریل است،

سعی شده احساس، دوران و کلنجار ایجاد شود. البته حرکتها کمتر محسوس است. یعنی سعی شده توی چشم نزند. حرکت و موضوع با هم همخوانی دارند.

فلاش فورواردهای فیلم شرم به ساده‌ترین شکل برگزار می‌شود. یعنی به جای استفاده از تمهیدات بصری و تکنیکی، بیشتر روی حالت نمایشی آنها تکیه کرده‌اید.

دربارهٔ فلاش فورواردها با همکارانم خیلی صحبت کردیم و نحوهٔ استفاده را بررسی کردیم، که در نهایت دیدم هیچکدام

مناسب نیست. درواقع، مسئله شبیه مناسبات بین آفتابه لگن و شام و نهار است. وقتی ما، در ذهن خودمان کلنجار می‌رویم نه با فیلتر، نه با لنز تله، نه با لنز واید. و نه با چیز دیگری سر و کار داریم. بیشتر یك حس است، که من دوباره به دنبال آن حس رفتم و البته به ساده‌ترین شکل خود، و از همهٔ تمهیدات، فقط حرکت روی ریل را انتخاب کردم و تأخّر و تقدّم صدای صحنه‌های فلاش فوروارد را...

در ضمن قرار نبود که در فیلم شرم تماشاگر در مقابل فلاش فورواردها غافلگیر شود. در شرم که بیشتر از نصف فیلم در فلاش فوروارد می‌گذرد، دیگر جایی برای غافلگیری نمی‌ماند. می‌بایست حالت انتظار را ایجاد کرد، که: خب حالا فلاش فوروارد بعدی چگونه است!

راستی این کلنجارها از کجا می‌آید؟

از ذهن خود ما... وقتی کاری را خراب می‌کنیم، وقتی شکست می‌خوریم، وقتی شرم می‌کنیم، وقتی درمانده می‌شویم، وقتی گناه می‌کنیم و... به شکلهای مختلف شروع به بازی با ذهن می‌کنیم.

شیوهٔ داستانگوئی شما خطی است. حتی شرم هم به صورت خطّی پیش می‌رود. هیچ رجوعی به گذشته ندارید؟

من فلاش بك روایتی را دوست ندارم. درحدّ تلنگر را می‌پسندم، ولی دوست ندارم بخشی از داستان را فلاش بك روایت کند، یا بهتر است بگویم تا به حال لازم نبوده که فلاش بك کار کنم.

فلاش فورواردهای فیلم شرم هیچکدام قطع ندارد. یعنی به صورت پلان - سکانس (اگر بشود گفت سکانس) گرفته شده.

به نظر من این حس درست یك صحنهٔ ذهنی است. چه فلاش فوروارد، چه فلاش بك. حتی برای موسیقی یك صحنهٔ فلاش بك یا رؤیا هم فکر می‌کنم باید ریتم‌ها حس نشود و قطعه کاملاً پیوسته باشد. مثلاً سازهای زهی حتماً (به قول آهنگسازها) «لگاتو» بزنند. و خلاصه همه چیز حس یك دیزالو طولانی را داشته باشد، علت اینکه این مثال را زدم این است که تکنیك این حس را (یا حس این تکنیك را) از موسیقی گرفته‌ام.

در *سفرنامهٔ شیراز* هم بارها صحنه بدون قطع گرفته شده، ضمن این که به نظر می‌رسد فیلم‌ها در اصل تلویزیونی است و باید بیشتر از کلوزآپ استفاده می‌کردید. اما...

هرکجا لازم بوده و به حس ارتباط کمك می‌کرده از کلوز آپ استفاده کرده‌ام. زیاد در قید اینکه فیلم تلویزیونی است، نبوده‌ام. بیشتر دنبال تأثیر هستم. استفادهٔ زیاد و بی‌مورد از کلوزآپ به صرف اینکه مثلاً صفحهٔ تلویزیون کوچك است حس طبیعی بودن و واقعی بودن صحنه را می‌تواند مخدوش کند... فرض کنید صحنهٔ دست و روبوسی و حرفهای مجید و دائی یا صحنهٔ مجید و زن دائی، در یك مدیوم شات بدون قطع (همینطور که می‌بینید) به نظرم تأثیر بیشتری دارد. درواقع می‌خواستم تماشاگر، نیم‌خیز به فیلم خیره شود. در حالی که قطع به یك کلوزآپ، باعث می‌شد که تماشاگر راحت شود و تکیه بدهد. البته نمی‌دانم تا چه حدّ موفق بوده‌ام. و در جای دیگر در صحنه‌ای که مجید با شاگرد مکانیك حرف می‌زند، یك شات دو نفرهٔ باز است و تماشاگر قاعدتاً باید تکیه داده باشد و راحت فیلم را تماشا کند. وقتی شاگرد مکانیك می‌گوید اهل خوزستان است به کلوز آپ او قطع می‌شود و اینجا قاعدتاً باید تماشاگر نیم‌خیز بشود، البته این تکیه دادن و نیم‌خیز شدن، بیان اغراق‌آمیز یك حس است. بیان نوسان حس تماشاگر است...

راستی «بهروز کجاست؟» مجید از دائی‌اش می‌پرسد و دائی‌اش می‌گوید «بهروز رفته خونهٔ خاله‌اش». چرا بهروز توی فیلم حضور ندارد؟ در قصه‌های کرمانی بچه‌های دائی حضور دارند و مجید با آنها کلی زندگی می‌کند.

بهروز را سر صحنه هم آوردیم پلان اول را هم تمرین کردیم. اما احساس کردم بهروز نباید حضور داشته باشد. اگر بهروز می‌بود فضای خانه خود به خود تلطیف می‌شد. غیبت بهروز به نظرم به تلخی فضای خانه کمك می‌کرد. اگر بهروز حضور داشت، مجید راحت‌تر می‌بود. حداقل می‌توانست با بهروز رابطه برقرار کند و سبك شود، می‌خواستم مجید با یك بار سنگین از این سفر بیرون بیاید.

برگردیم به ویژگی کار شما در مورد استفاده از مکانها. موضوع آنقدر راحت و طبیعی در فضا جریان دارد که استفاده از لوکیشن‌ها شکل توریستی پیدا نمی‌کند...

خب اینها مقداری «قلق» و «تکنیک» است. مقداری هم در حس و طبیعت و بینش خود آدم وجود دارد.

به هرحال این نوع کار، روش آسانی نیست. یعنی کاری که از همهٔ عوامل پیچیده اغراق‌آمیز، تکنیکی و برجسته که می‌توانند عامل ایجاد جذابیت باشد، پرهیز شود. درعین حال خیلی هم جذاب باشد. یعنی با چند آدم معمولی، یک دوربین، لنزهای نرمال، بدون تروکاژ، فیلترهای خاص و... و فقط با اتکاء به حس عاطفی و روابط انسانی، جذابیت ایجاد کرد.

در آثار شما از برخورد سمبلیک با اشیاء هم پرهیز می‌شود. مثلاً در «ژاکت» فقط یک لباس است و معنا و برداشت دیگری را به دنبال ندارد. درحالی که خیلی از فیلمسازان تمایل دارند که به اشیاء معانی چند لایه بدهند.

البته من هم بدم نمی‌آید که اشیاء معانی چند لایه داشته باشند. اما به شرطی که از فیلم بیرون نزنند. به شرطی که هر شیئی در وهلهٔ اول در جای خودش قرار گرفته باشد، سپس اگر معانی جانبی پیدا کرد بهتر وگرنه که نه....

در فیلم *سفرنامه شیراز* قضیهٔ عینک مجید و بی‌بی و عینک محمودآقا و بخصوص ارتباط عینک محمودآقا و مجید می‌رفت که به ورطهٔ مفاهیم عمیقه بیفتد و جای طبیعی خودش را در اذهان تنگ کند. این بود که سعی کردم در خلال کار یک جوری عینک محمود آقا را گم و گور کنم... این از اشکالاتی بود که به علت نداشتن فیلمنامهٔ کامل پیش آمد.

قصه‌ها با فیلمها تفاوت‌هائی دارد و مجید آثار شما از نظر روحیه بامجید قصه‌های مرادی کرمانی تفاوتهایی دارد. مثلاً مجید در قصهٔ «ژاکت» می‌خواهد به بهانهٔ خون دماغ از کلاس بیرون برود و به معلم نگوید که پدر و مادر ندارد. در حالی که درفیلم، با شهامت حرفش را می‌زند و یا برای طراحی ژاکت خلاقیت‌هائی به کار می‌برد، طرح می‌زند، رنگ می‌زند و... که در قصه بدون این کارها برگزار می‌شود. یا مثلاً همان شخصیت محمودآقا در سفرنامه که به کلی از شخصیت رانندهٔ قصه فاصله می‌گیرد. یا در قصهٔ نمره، مجید برای معلم ورزش شعر می‌خواند، ولی معلم عکس‌العمل خاصی ندارد. درحالی که در فیلم، معلم یک عکس‌العمل بسیار جالب دارد، او هم شروع می‌کند فی‌البداهه شعری را که به مراتب محکم‌تر از شعر مجید است می‌خواند. بر وزن شاهنامه هم هست و به این ترتیب است که مجید واقعاً دفتر شعر را می‌بندد و می‌رود دنبال ورزش.

آیا این تفاوت‌ها ناشی از آن است که قصه‌های مرادی کرمانی، سی سال پیش در کرمان می‌گذرد و مجید آثار شما در زمان حال در اصفهان زندگی می‌کند؟ آیا تفاوت‌های مکانی و زمانی باعث ایجاد این تغییرات شده؟

به هرحال لُب مطلب این است که من و آقای کرمانی دو نفر هستیم، قصه‌های آقای کرمانی یک هستهٔ خوب و دلنشین دارد. من این هسته‌ها را برداشته‌ام و روی آن کار کرده‌ام. یعنی این هسته‌ها درواقع در من کاشته شده و ثمره‌اش فیلمها شده است. حالا گاه فیلمها به قصه‌ها نزدیک است و گاه دور می‌شود... من و آقای کرمانی دو نفر هستیم با دو دیدگاه، و دو طرز تفکر، دو روحیه و... پس طبیعی است که این اختلافات وجود داشته باشد.

اشاره‌ای هم به شهامت مجید کردید، این شهامت‌ها همیشه از شهامت‌های من نمی‌آید گاهی هم از بزدلی‌های من می‌آید، یکی از کارهایی که آدم در هنر می‌کند، جبران کمبودها و نداشته‌ها است.

این تفاوت‌ها در پایان فیلمها و قصه‌هاست که اصل می‌شود. پایان قصّه‌ها یک «پایان» است. پایانی برابر با اصول روانشناسی کودک. همه چیز روشن و واضح تمام می‌شود و نتیجهٔ مشخص را می‌دهد. اما در فیلمها با اینکه به اصول روانشناسی کودک پشت نکرده‌اید، ولی زیاد هم مقید به آن

نبوده‌اید. پایان فیلمها به گونه‌ای است که در ذهن تماشاگر ادامه پیدا می‌کند و این بخصوص برای بزرگسالان جذاب‌تر است. این حساب شده بود؟

اینکه برای چه قشری جذاب باشد، نه، حساب شده نبود. ولی من اینگونه پایان را دوست دارم. اینکه فیلم، تماشاگر را رها نکند و تماشاگر بعد از پایان آن، با فیلم درگیر باشد و... به هرحال این موضوع را همیشه در ذهن دارم که «پایان» وجود ندارد.

البته این به مجموعهٔ هرفیلم هم برمی‌گردد.

بله، و البته نوع پایان هم، تأثیر بیشتری دارد.

آقای پوراحمد، بارها گفته‌اید که فیلمسازی کودک و نوجوان را با تصمیم قلبی انتخاب نکرده‌اید. اما جدا از اینکه قهرمانان اکثر آثار شما بچه‌ها هستند، شکل روایتی آنها هم برای بچه‌ها جدای از جذابیت، کاملاً قابل هضم و درک است. آیا می‌توان گفت که شما به طور غریزی فیلمساز این رشته هستید؟

خُب دربارهٔ این مسئله، قبلاً خیلی صحبت کرده‌ایم و تکراری می‌شود. البته همین تکرارها مرا به فکر واداشته که واقعاً چرا.... هنوز هم جواب قطعی ندارم. ولی یك حرف تازه دارم: من یك نوجوانیِ نیمه تمام داشته‌ام. نوجوانی ناکام و شایدَ تأثیر این ناکامی به این صورت در کارهایم بروز می‌کند. خب اگر روزی این نوجوانی نیمه تمام در فیلمهایم تمام بشود و از قید آن خلاص بشوم، لابد به مسائل بزرگسالی‌ام می‌پردازم.

چه مسئلهٔ بزرگسالانه‌ای دارید که فکر می‌کنید به آن خواهید پرداخت؟

خیلی... مثلاً «قضاوت» برایم مسئله مهمی است. اگر فرصت و امکانی باشد شاید روزی فیلمهائی دربارهٔ قضاوت بسازم.

این نوجوانی نیمه تمام کی تمام می‌شود؟ شما گاهی حتی در فیلمهایتان تکرار دارید. صحنهٔ اول فیلم *ژاکت* که معلم تازه وارد کلاس می‌شود و بچه‌ها هرکدام از دید خودشان او را می‌بینند. عیناً در فیلم به ترتیب قد بوده است.

البته در ژاکت پیشرفته‌تر است. یعنی بیشتر در ذهن بچه‌ها پیش رفته‌ام و آنها حتی معلم را پیرتر یا جوان‌تر می‌بینند. ولی به ترتیب قد فقط شیطنت می‌کنند... به هرحال اصلاً نگران نیستم. ده تا فیلم دیگر هم که بسازم، معلم که وارد کلاس بشود صحنه‌هایی شبیه به این هم خواهد بود... مهم دید ما نسبت به موضوع، در لحظه است، که خواه ناخواه تکراری نمی‌شود... تکراری هم که شد مسئله‌ای نیست. مهم این است که خود سازنده به کارش واقف باشد.

در بین فیلمهایی که از مجموعهٔ مجید نشان داده شده، *سفرنامهٔ شیراز* نسبت به بقیه پخته‌تر و بهتر است. کلافه‌گی‌های مجید در شب قبل از سفر، همهٔ فصل جادّه، محمودآقا، قهومخانهٔ بین راه، آتش روشن کردن در راه، تعمیرگاه و بالاخره فصل بسیار تأثیر گذار خانه دائی...

نظر خود شما چیست؟

خُب خود من هم سفرنامه را دوست دارم. علت این که تأثیرگذار بوده هم لابد این است که شخصی‌تر است. کار هرچقدر شخصی‌تر باشد، می‌تواند تأثیرگذارتر باشد. سخنی کز دل برآید لاجرم بردل نشیند.

بطور کلی علت موفقیت این مجموعه را می‌توان در شخصی بودن آن دانست؟

به این علت هم می‌تواند باشد. هرکار موفقی شخصی است. البته این به آن معنا نیست که هرکار شخصی الزاماً موفق باشد. البته موفقیتهای مشخص هم فرق می‌کند. موفقیت و لحظهٔ مشخص. اگر این مجموعه را سال ۶۷ و ۶۸ می‌ساختم نمی‌دانم چقدر از آب در می‌آمد... امتیاز دیگری که من داشتم. فیلمبرداری در اصفهان بود. البته ما به علت «امکانات» اصفهان را به جای کرمان انتخاب کردیم. اما حالا که فیلمها را می‌بینم، متوجه می‌شوم که کار کردن در فضای اصفهان هم مؤثر بوده است. من مجید را در کوچه پسکوچه‌های اصفهان و در فضای اصفهان که شهر خودم است، بیشتر حس و لمس می‌کنم.

رابطه‌تان در کار با مرادی کرمانی چگونه بود؟ او در فیلمنامه‌ها هم کمك کرد؟

در مرحلهٔ نوشتن فیلمنامه، احتیاج به یك فکر سوم داشتیم که خسرو دهقان آمد... از نظر اخلاقی، رضایتِ مرادی کرمانی برایم مهم بود، بنابراین فیلمنامه‌ها که آماده می‌شد به او می‌دادم تا بخواند. موارد جزئی هم اگر انتقاد داشت، بیشتر سلیقه‌ای بود. به هرحال با کرمانی رابطهٔ خوبی داشتیم.

با خسرو دهقان چطور کار می‌کردید؟

خسرو دهقان، قصه‌ها و فیلمنامهٔ اولیه را می‌خواند. بعد دو، سه، یا چهار جلسه می‌نشستیم و روی فیلمنامه‌ها کار می‌کردیم. نقش خسرو دهقان در فیلمنامه‌های قصه‌های مجید، نقشی کوتاه اما حساس و گاه تعیین کننده است.

درباره رابطه‌تان با گروه و همکارانتان بگوئید؟

فیلمسازی یك کار گروهی است. هماهنگی یا عدم هماهنگی یك همکار یا عدم تفاهم- مهارت یا عدم مهارت و اخلاقی بودن یا غیراخلاقی بودن روحیات یك همکار، قطعاً در کار تأثیر دارد... از این کلیات که بگذریم می‌خواهم ضمن تشکر از دوستانی که همهٔ تلاش خودشان را کردند، بگویم که حضور اعضاء خانواده‌ام در جریان فیلمبرداری خیلی تعیین کننده بود. با شرایط سخت و تنگناهائی که داشتیم حضور دلسوزانهٔ آنها بار مرا خیلی سبك می‌کرد و مهمتر از همه حضور برادری که فامیلش پوراحمد نیست- فریدون بهمنی- مدیر تولید مجموعه؛ که واقعاً در کار و برادری و رفاقت سنگ تمام گذاشت. خدا حفظش کند. □

گفت و گو از:
محمدرضا سرهنگی
مهرداد پورعلم

□ هنر هشتم

■ ن- پرویزی

● چگونه می‌توان سینما را نشناخت و از آن سخن گفت؟

وقتی مجری شیك با موهای جوگندمی سشوار کشیده و با آن لبخند همیشه مرموز «هنرهفتمی»، پس از پایان دو ساعت نمایش فیلم و یك ساعت سخنرانی قبل و بعد آن، یك تنه نتیجه می‌گیرد که حالا این بود پیام فیلم. اما خود تماشاگران عزیز باید قضاوت کنند و بفهمند فیلم چه بوده است، ما هم به این نتیجه می‌رسیم که اصلاً چه نیازی به مجری و مهمان در این برنامه هست؟ برنامه‌ای که کارش نشان دادن یك فیلم کلاسیك و یا هنری، با محتوای جدید و قدیم در هفته‌ای یك بار است و با مقدمه‌ای مثلاً توضیح واضحات؛ که این فیلم را چه کسی ساخته، چه داستانی دارد و اصولاً از چه صحبت می‌کند. به همین سادگی. اما همین سادگی در برنامه «هنرهفتم» به چنان پیچیدگی رسیده که آدم دعا می‌کند متصدی پخش برنامه اشتباه کند و نوار سخن‌پراکنی دوستان را سر و ته نشان دهد (که یکبار اینطور شد) و خلاصه قبل از کلی تمسخر در مورد محتوای حرف‌های بی‌ربط آنها، به خود آنها بخندد!

این برنامه جز نمایش فیلم و احیاناً توضیحی کوتاه در باب خود فیلم، چه انگیزه‌ای را دنبال می‌کند؟ مجری و مهمانان هریك به نوبه خود سعی برآن دارند تا بیشتر از دیگری حرف و سخن بگویند و لاجرم تصویر آنها بیشتر روی صفحه تلویزیون باقی بماند. این است که هریك می‌کوشد دور را از دست دیگری برباید... این وسط، اغلب مجری در لحظاتی که می‌بیند مهمان برنامه دارد اراجیف می‌گوید، به او میدان می‌دهد و آرام می‌نشیند و به مهمان و نقد او لبخند معنی‌دار می‌زند.

اما در انتخاب فیلم‌ها- آنطور که بالاخره پی برده‌ایم- هیچ ترتیب و توالی وجود ندارد، مگر فقط پیدا کردن یك فیلم در ته انبار. و این اواخر هم یافتن فیلم‌هایی کهنه که گویا صرفاً برای همین برنامه هنری دوبله می‌شود و موسیقی و افکت آن نیز از بین می‌رود!

بنابراین، با دلیلی که ذکر شد، هیچ تعجبی ندارد که مثلاً ناگهان *جاسوسان* و یا *شب فراموش نشدنی* و یا *کرامول* به مثابه یك اثر هنری در آن میان سر در آورد و تازه مهمانان منتقد عزیز برنامه، این فیلمهای تجاری و سطحی را هم نتوانند بفهمند و تحلیل و تفسیر کنند. (به هنگام نمایش یکی از همین فیلمها بود که «مدیر تهیه»، ببخشید منتقد محترم گفت کارگردان صحنه‌ها را خوب به هم چسبانده است؟!) ولی وقتی برنامه به فیلمهای کلاسیك و هنری می‌رسد واقعاً آدم را از هرچه اثر هنری و کلاسیك است بیزار می‌کند... در جایی وقتی مردسوم اثر کلاسیك سینما- که در مدارس سینمایی دنیا تدریس می‌شود- به نمایش در می‌آید، یك کارگردان فیلم در مقام منتقد می‌نشیند و با حرارت شروع به انتقاد از فیلم می‌کند. اساس داستان را مردود می‌شمرد، فیلمساز را ناآگاه و هنرپیشه اول را به نقل قولی از طرف خودش،مسئول چند صحنه خوب فیلم می‌داند و خلاصه آدم را انگشت بردهان باقی می‌گذارد که یك کارگردان آماتور که هنوز نتوانسته حتی یك صحنه صحیح در فیلمش خلق کند چطور به خودش جرأت می‌دهد که مثلاً گریهام گرین، کارول رید و اورسن ولز را دست بیندازد(!). در همین مورد- منتقد مهمان- که ما اولین بار بود اسمش را می‌شنیدیم چنان تفسیری برفیلم *خرابکاری* هیچکاك کرد که روح رابین‌وود و فرانسوا تروفو را در قبر لرزاند(!) این منتقد- که گویا از شاگردان خود مجری باشد- به سبك یك استاد، باد در غبغب انداخته و فیلم هیچکاك را دون شأن خود می‌بیند و می‌گوید: فیلم حرفی ندارد و کهنه است. فقط یك مقداری تکنیك در آن به کار رفته که هیچکاك تقریباً بلد است چگونه از آن استفاده کند. (خداپدرش را بیامرزد که لااقل یکباره‌هیچکاك را مثل آن یکی استاد سینما، رد نکرد!)

از تمامی این مهمانان عالیقدر منتقد (که به راستی باید به حسن انتخاب مجری برنامه آفرین گفت) یك نفرشان سرآمد همه است و این یکی، استاد سینماست. اما در حد همان الفبای سینما و هنوز فرق بین سینما و سه پایه را نمی‌داند.(!) در انتقاد از یك فیلم تاریخی با عظمت که صحنه‌های آن مملو از جمعیت سیاهی لشگر و سرباز و توپ و اسب بود، ایشان صحنه‌ها را فاقد میزانسن و حرکت و تسلط کارگردان تشخیص داد. ولی گویا یادش رفته بود، که خودش حتی بلد نبود دو هنرپیشه را در یك اتاق و پشت یك میز چگونه میزانسن و حرکت بدهد(!) این استاد که اصولاً منکر وجود هیچکاك، فورد، لین و دیگر بزرگان سینماست؛ در زمستان شلوار و کفش کتانی سفید می‌پوشد، وقتی فیلم تمام می‌شود روبه مجری و بعد تماشاگران می‌کند و می‌گوید «خُب، حالا چرا شخصیت اول داستان نویسنده انتخاب شده؟ چرا این همه معما در فیلم هست؟ چرا مجسمه و عروسك‌ها حرکت می‌کنند و می‌خندند؟ و چرا یکی انگلیسی است و آن دیگری ایتالیایی؟ راستی چرا؟»

این در واقع جدیدترین نوع بررسی و نقد فیلم است که منتقد از تماشاگر می‌پرسد و منتظر جواب می‌ماند، که ما آنرا «هنر هشتم» نام گذاشته‌ایم. و در خاتمه حرفهایمان به سبك خود مجری برنامه و استاد سینما، مهمان ایشان، از آنها می‌پرسیم «راستی چرا شما سینما را انتخاب کرده‌اید؟ یعنی کار و شغل دیگری نبود؟» □

□ سینما در سال ۷۱

یك سال دیگر به عمر سینمای پس از انقلاب افزوده شد و در آستانهٔ یازدهمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر هستیم. این چند سالِ اخیر مهمترین دورانی بود که می‌توانست یك سینمای با هویت، روشنگر و متشخص در آن شکل پذیرد. زیرا این دوره سرشار از تکان دهنده‌ترین وقایع، شکوهمندترین حماسه‌ها و پُر تراکم‌ترین اندیشه‌ها بود. در این دوره نیز غیر ممکن‌ترین تحولات و تبدیلات صورت گرفت.

در این مدت مسئولان سینمای ایران کج‌دار و مریز و با شعار حماسه و هدایت، هر ساله بطور عمومی، مضمونی را تجربه کرده و هربار نیز ناموفق کنار گذاشتند. به نحوی که به نظر می‌رسید سعی در عمل به رویاهای شخصی و کاملاً ذهنی خویش دارند. باید اذعان داشت که سینمای ارائه شده نتوانست جذاب، عمیق و تأثیرگذار باشد و تفکراتِ متعهدانهٔ فرهنگی، اجتماعی، هنری و سیاسی زاییدهٔ این انقلاب استثنایی را تصویرگری کند. و حداقل دِین نجات خود از ابتذال را به انقلاب ادا کَند.

درحال حاضر هرگاه بخواهیم مروری به سینمای یکسال سپریَ شده داشته باشیم، جبراً باید تمام حواس و فعالیتمان را متوجهٔ جشنوارهٔ فیلم فجر مربوط به آن سال کنیم. همچنان که در جشنواره‌های قبل، مضمون‌های خانوادگی، جنگی، عشقی، شبه عرفانی و شبه روشنفکری به ترتیب بر فضای جشنواره‌ها حاکم می‌شدند، سینمای سال ۷۱ نیز که تقریباً ماحصل جشنوارهٔ ۷۰ است چندان از رسم فوق مستثنی نبود و علی‌رغم نظر صریح سیاستگزاران در طرد سرگرمی و تفریح از سینمای ایران، تفریح و خنده حضور برجسته‌ای در آن داشت. اگر بخواهیم بدنبال ریشه‌های این خصوصیت سینمای ایران یا درواقع جشنواره‌های فیلم فجر باشیم، مطمئناً اولین موردی که به ذهن می‌آید، عدم استفادهٔ بهینه از سیاست معروفِ حمایت و هدایت است که متضمن وجودِ قضایای ذکر شده می‌شود. بدیهی است اولین جایی که حمایت و هدایت از آن نقطه شروع می‌شود، تصویب فیلمنامه است، با کمی تأمل می‌توان نتیجه گرفت که سطح و نوع آگاهی اعتقادی و اقتصادی افراد مسئول و نویسنده‌ها و منابع تهیه و نگارش و احتمالاً تهیه کننده، به هم نزدیك است. پیشنهاد نگارنده این است که شرایطی فراهم شود تا جوانان گمنام و با استعداد بتوانند در شرایط مساوی با تجربه کرده‌های موفق و ناموفق عرض اندام کنند. تا هم تنوع بیشتر شود و هم لایق‌ترین‌ها بتوانند کار کنند.

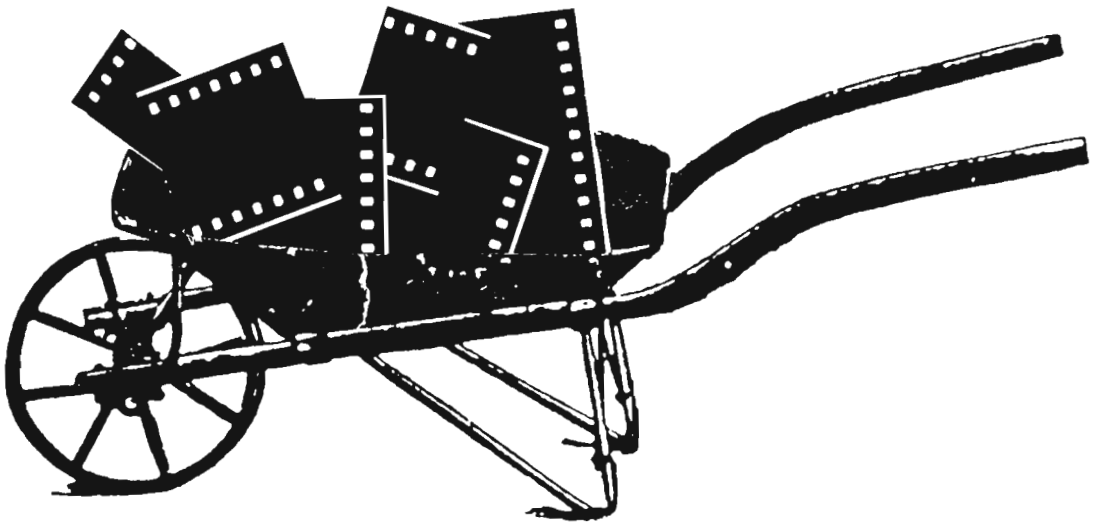
نکته مهم دیگری که ادامهٔ سیاستگزاری فوق می‌تواند در آن دنبال شود، جشنواره‌های، مخصوصاً جشنوارهٔ فیلم فجر است. مطمئناً در فضای جشنواره‌های فیلم فجر، مسئولینِ حمایت کننده و یا هدایت کننده، هرچه بهترَ می‌توانند به اهداف خود نزدیك شوند. در این مورد مسئولین می‌توانند با ایجاد انگیزه‌های رقابت سالم و یا تقویت آنها به مطلوب خود نزدیکتر شوند. این نکته از آن جهت یادآوری می‌شود که: قطعاً انگیزه‌های رقابتی و فضای حمایتی- هدایتی جشنواره‌ها، چندان قوی نیست که اکثر فیلمسازان شرکت کننده، یا مانند دهمین دوره اکثراً به یك رقابت صرفاً اقتصادی- تفریحی سبك روی می‌آورند، یا اینکه به زندگی محض در فضای خاص فکری رقیبان و رفیقان جشنواره‌ای کشانده می‌شوند و انتزاعی کار می‌کنند و جامعهٔ واقعی و انبوه مخاطبان را و به طبع آن سمت و سوی انقلاب را فراموش می‌کنند.

■

با به پایان رسیدن اکران کلیه فیلمها در سال ۷۱ مشخص شد که هنوز مشکل همیشگی ضعف در فیلمنامه گریبانگیر این سینماست. اما سینمای ۷۱ از بابت سبك و اجراء فرم و محتوی نیز دچار آشفتگی بود.

در این سال گروهی از فیلمسازان به سیاق تجربه‌های سابق خود ظاهر شدند و با همان نوع دید سابق و سبك بیان منحصر به فرد خود در گذشته حرفهای دیگری را به فیلم در آوردند: ابراهیم حاتمی کیا با همان بیان و کشمکش‌های درونی‌اش همچنان سعی در اثبات حقایق جنگ با تفکرات خویش می‌کند. او می‌خواهد این طریق آنچنان که محکم باشد که هرکسی را تحت تأثیر قرار دهد. این مشکل پسندی در *وصل نیکان* نیز وجود دارد، اما در همان سطحِ خواستن، مانده و به شدن نزدیك نشده است.

محسن مخملباف با *ناصرالدین شاه*



آکتور سینما، همچنان چهره عجول برای زدن حرفهای دو پهلو و تُند سیاسی، اجتماعی را از خود نشان می‌دهد، این بار او درد دل کرد، اعتراف کرد، اعتراض کرد و از همه بیشتر از خودش دفاع کرد. بهرام بیضایی نیز با ارائه فیلم *مسافران* این بار خیلی شخصی‌تر عمل کرد و این فیلم نتوانست تبیین کنندهٔ چیزی باشد. و افکار عمومی مخاطبان را به سمت ناامیدی از خودش سوق داد.

علی حاتمی هم با فیلم *دلشدگان* حضور خود را در سینمای ۷۱ اعلام کرد، او در *دلشدگان* اینقدر پشتش از شهرت شجریان گرم بود که هیچ زحمتی جز هماهنگ کردن موسیقی و آواز شجریان روی فضاهای معماری به خود نداد، گرچه شجریان باعث شد که فیلم فروش خیلی خوبی داشته باشد اما دلشدگان پیام یا تفکری به این عنوان که موسیقی سنتی و استادان آن ارزشمند هستند، را انتقال نداد.

کارگردانان دیگری نیز مانند رخشان بنی اعتماد و علیرضا داودنژاد توانستند آبرومندانه سینمایی ارائه دهند که پیام داشته باشد و در عین سادگی، تأثیرگذار نیز باشند. بنی اعتماد با فیلم نرگس در جهت اهمیت دادن به انسانها و راهیابی به هویتشان با تصویری خوب و ساختاری مناسب در سینمای ۷۱ حضور داشت. داودنژاد نیز که با فیلم نیاز، صفتِ سادگی و صداقت را به دنبال داشت، توانست به تصویرگری ارزشهای انسانی نزدیک شود.

این دو فیلم ضمن فروش خوب، احترام و ارزشی را در بین مردم برای خود کسب کردند. اما آیا بنی اعتماد و داودنژاد قادر به حفظ سیر صعودی آثار خود در آینده هستند؟

تعدادی از کارگردانها در این سال بسیار متفاوت ظاهر شدند و تمام زمینه‌هایی را که در سالهای قبل برروی آنها سرمایه‌گذاری و تجربه کرده بودند و حتی ادعاهایی نیز در آن مورد داشتند، را با بی‌وفایی تمام، ناموفق رها کردند.

یدا... صمدی *با دو نفر و نصفی* و شهریار پارسی‌پور با *شانس* زندگی پس از مدتی سر کردن در عالم خود، سرانجام به گیشه روی آوردند. البته عواقب انگیزه‌های نامشخص جشنواره‌ای در این قضیه بی‌تأثیر نیست.

از دیگر افراد این گروه از تهمینه میلانی سازندهٔ فیلم دیگه چه خبر؟ و کیانوش عیاری کارگردان دو نیمه سیب می‌توان نام برد. کیانوش عیاری در دو نیمه سیب تصاویر زیادی از ادا و اطوارهای دخترهای دو قلو و مادر مرحومه‌شان را داشت که شکل ظاهری آنها مورد اعتراض واقع شد. گرچه این خصیصه‌های بکار گرفته شده، تأثیری در حس فیلم نداشت و از جدایی و یا وصل آنها نیز حس پیامی حاصل نشد. اما خواهران دوقلو حس کنجکاوی عدهٔ زیادی را برانگیخت و فیلم فروش بالایی را نصیب خود کرد.

اما تهمینه میلانی در دیگه چه خبر؟ فلسفه و یونگ و عرفان و مقام زن را ناکام رها کرد و با استفاده از شیطنت‌های دختری جوان در ارائهٔ مُدل‌های مختلف، دینِ خود را به گیشه ادا کرد. در سال ۷۱ عیاری و میلانی گیشه‌ها را به بهای وا نهادن ریشه‌ها تصاحب کردند و معلوم شد که استعداد خوبی در این زمینه دارند.

مهدی صباغ‌زاده نیز با ارائه فیلم *خانهٔ خلوت* موفق شد توانایی‌های بالقوهٔ خود را نشان دهد و اما عزیزا... حمیدنژاد، که با فیلم *هور در آتش* مهمترین اتفاق مطلوب سینمای ۷۱ است، و حقش بود که بیشتر مورد توجه قرار گیرد. زنده کردن فضای جبهه، و حال و هوای بسیج و نهفته کردن ماهرانه اکشن‌ها در داستان و نیز کاربرد دلنشین سمبل‌ها، از خصوصیات کار او در اولین تجربه‌اش است. از میان بقیهٔ اولیها مجید مجیدی نیز با ساختن فیلم *بدوک* نشان داد که اگر راه مطمئنی برای تازه نفس‌ها باز باشد، اتفاقات غیر مترقبهٔ مطلوبی در سینمای ایران می‌افتد. بهرحال در کارهای بعدی این دو فیلمساز است که می‌توان بیشتر به کم و کیف فعالیت آنها واقف شد.

■ **فرامرز مقدم‌نیا**

□ درام اخلاقی یا بیانیه سیاسی

اشاره:

در پی انتشار سخنان انتقادآمیز استاندار محترم سیستان و بلوچستان به فیلم بدوک جوابیه‌ای از طرف جمع کثیری از هنرمندان حوزهٔ هنری تنظیم شد و برای روزنامه‌های صبح و عصر ارسال شد. متأسفانه بجز روزنامه ابرار هیچ یك از روزنامه‌ها حاضر به چاپ این بیانیه نشدند و در روزنامه ابرار نیز تنها گزیده‌ای از متن اصلی به چاپ رسیده بود. متن کامل این بیانیه را خواهید خواند:

ماعِنْدَکُمْ یَنْفَدْ وَ ما عِندَالله باقْ (آیه ۹۶ از سوره نحل)

در خبر روز پنجشنبه نوزدهم آذر ماه آمده بود که استاندار سیستان و بلوچستان طی سخنانی در جمع اعضای شورای اداری استان به انتقاد از فیلم «بدوك» پرداخته است. این انتقادات هرچند از سر خیرخواهی و به نیت حمایت از نظام اسلامی اداشده بود اما نشان از آن داشت که متأسفانه در میان برخی از مسئولان نظام، درباب فرهنگ و هنر تصوری بسیار نادرست و دور از حقیقت وجود دارد که می‌تواند منشاء گرفته از ساده انگاری و عدم شناخت نسبت به ماهیت فرهنگ و هنر و چگونگی تعالی و تکامل آن در جوامع انسانی باشد. و البته بدون تردید رواج تبلیغات مستقیم در عموم رسانه‌های گروهی را نیز باید ناشی از همین عدم شناخت و فقدان تجربه دانست. تأثیرات این تبلیغات مستقیم در طول سالهای بعداز پیروزی انقلاب اسلامی در میان اقشار مختلف اجتماع و حتی بعضی از مسئولان فرهنگی نظام که قاعدتاً باید از دهاء و زیرکی بیشتری برخوردار باشند، نوعی ساده‌انگاری و ساده‌پسندی را رواج داده است که متأسفانه هنر و فرهنگ را از شأن حقیقی خویش دور می‌سازند. لازم به ذکر است که این نظرگاه خواه ناخواه، مستلزم نحوی تحقیر نسبت به هنرمندان و اهل فرهنگ نیز هست چرا که آنان را در نهایت، همچون کارگزارانی می‌شناسد که باید بنا به سفارش، آثاری تبلیغاتی بسازند که فی‌المثل بستر اجتماعی آماده‌تری برای اعمال سیاستهای اقتصادی و یا دیپلوماتیك فراهم آورند، حال آنکه شأنیت حقیقی هنر و فرهنگ هرگز این نیست و همچنان که رهبر معظم انقلاب اسلامی بارها فرموده‌اند، هیچ واقعه‌ای تا در قالب هنر تجلی نکند، ماندگاری و جاودانگی نخواهد داشت و از یادها خواهد رفت (نقل به مضمون)

ناگفته نباید بماند که جمعی از هنرمند نمایان که نان خویش را هرچه چربتر و شیرینتر می‌خواهند نیز با ارائه آثاری باسمه‌ای و غیرهنری مبتنی بر تبلیغات مستقیم که فقط به قصد جلب مشتری ساخته شده‌اند، به این تصور دامن زده‌اند. اینان منافع خویش را در رواج

همین تصور غلط از فرهنگ و هنر می‌دانند چرا که در عرصه واقعی هنر و فرهنگ قادر به رقابت و فعالیت نیستند. بدیهی است که ما به خود اجازه نمی‌دهیم که در این باب، از حد کلیات خارج شویم و به ذکر مصادیق مشخص و معین بپردازیم اما باز هم به مصداق «اَلعاقِلُ یَکفیهُ الاشاره» مطمئنیم که برای اهل هنر و فرهنگ، این سخنان نیاز به تفضیلی بیشتر از این ندارد.

استاندار محترم سیستان و بلوچستان اظهار داشته که در فیلم «بدوک»، این دیار همچون منطقه‌ای قاچاق زده معرفی شده و فرهنگ غنی، امکانات بالقوه کشاورزی، منابع آب، معادن و آبزیان این منطقه نادیده گرفته شده است.

گویا استاندار محترم هیچ تصوری از کار هنری جز گزارشهای خبری که بر کلیشه‌هایی کاملاً تکراری و نخ‌نما متکی هستند، در ذهن ندارد. آیا براستی این سخنان از سر احترام نسبت به شأنیت هنر و هنرمندان برآمده است یا از سر تحقیر و توهین نسبت به آن؟ آیا این سخنان نشان از آن دارد که‌استاندار محترم، هنر و هنرمندان را همانگونه که جایگاه واقعی آنها در میان جوامع انسانی از صدر تاریخ تاکنون، اقتضا دارد نگریسته‌اند و یا نه؟ آیا براستی این سخنان مبین آن نیست که استاندار محترم، هنرمندان را تنها در جایگاه پذیرش سفارشات سیاسی، اقتصادی و تکنولوژیکی می‌نگرند و لاغیر؟ آیا این کلیشه که از جانب ایشان عرضه شده است اصلاً سابقه‌ای در طول تاریخ دارد؟ آیا کار شعرا این است که در باب منابع غنی آب و معدن و آبزیان! شعر بسرایند و یا فی‌المثل وظیفه نقاشان آن است که از سدهای بزرگ که مشکلات کشاورزی بعضی از استانها را مرتفع کرده‌اند، نقاشی کنند؟ اگر از شعرا و نقاشان چنین توقعی نمی‌رود آیا صحیح است که از سینماگران چنین انتظاری داشته باشیم؟ آیا استاندار محترم اصلاً در باب تفاوت فیلمهای هنری سینمایی با گزارشهای خبری مستقیم تلویزیون اندیشیده‌اند؟

در قسمتی دیگر از سخنان خویش ایشان چنین انتقاد فرموده‌اند که فیلم «بدوک» چهره‌ای نادرست از وضع منطقه سیستان و بلوچستان را ترسیم کرده است. براستی شنیدن این سخنان از زبان فردی که در بالاترین مقام مسئولیتهای استانی قرار گرفته‌اند، بسیار شگفت‌آور است. مسلماً ایشان خوب می‌دانند که جاده هروئین مستقیماً از سیستان و بلوچستان می‌گذرد و این امر تنها محدود به همین سالهای پس از انقلاب نیست. خاندان دربار رژیم گذشته خود در ایجاد این جادهٔ قاچاق، سهمی غیرقابل انکار داشته‌اند و این امر، از همان زمان، گذشته از منافع اقتصادی کلانی که برای خاندان پهلوی داشته صورتی سیاسی نیز گرفته بوده است. در سالهای پس از پیروزی انقلاب اسلامی، غرب با سوء استفاده بیشتر از همین بستر آماده اجتماعی و جغرافیایی است که به تهاجم بیشتر علیه انقلاب اسلامی دست می‌یازد: نکته دیگری که باید ذکر شود آن است که شهرت گرفتن جاده هروئین در سالهای بعد از پیروزی انقلاب اسلامی و بالخصوص در این چهارساله بعد از اتمام جنگ، دلیل دیگری نیز دارد و آن این است که ایران به عنوان سرچشمه انقلاب اسلامی، مرکز همه توجهات خبری است. قاچاق دختر بچه‌ها که از طریق همین جاده هروئین و توسط همین باندهای بین‌المللی قاچاق صورت می‌گیرد، نیز خبری پنهان نیست و در همین روزنامه‌های خودمان، هراز چندگاه بارها و بارها صورت خبر روز پیدا می‌کند. و اگر هرکس نداند، خود جناب استاندار خوب می‌دانند که همین حساسیت منطقه سیستان و بلوچستان است که انگیزه توجهات خاص دولت اسلامی به آنجا قرار گرفته است. فیلم مستندی را هم که در ارتباط با مشکلات بلوچستان برای هیات دولت به نمایش درآمده است، همین هنرمندان متعهد حوزه هنری تهیه کرده‌اند. آنچه که در فیلم «بدوک» به نمایش درآمده جز مشتی از خروار نیست اما براستی جای این سؤال وجود دارد که چرا جناب استاندار محترم منطقه، ذکر بخشی از واقعیات را به عنوان «ضربه زدن به نظام اسلامی» قلمداد می‌کنند؟ مگر این مشکلاتی است که نظام کنونی برای این منطقه به ارمغان آورده است؟ آیا بهتر نیست که دولت

خدمتگزار با ذکر معضلات و دشواریهای موجود در این منطقه که نشان از توطئه دشمنان خارجی انقلاب اسلامی دارد، در حد ضرورت مردم را به مقابله با این مفاسد دعوت کند و روزنه‌های نفوذ قاچاقچیان را کور کند تا آنکه بالعکس مردم را نسبت به آن غفلت ببخشد و آنان را با هیپنوتیزم به خواب خرگوشی بکشاند؟ اگر ما وانمود کنیم که همه معایب اصلاح شده و اوضاع کاملاً بروفق مراد است آیا این کار، انعکاسات سوء بیشتری‌رابه‌دنبال‌ندارد؟ سؤال این است که اگر ما واقعیات را در حد ضرورت، با مردم در میان بگذاریم اعتماد و اطمینان مردم را بیشتر جلب کرده‌ایم یا بالعکس؟ باید دانست که نفرت بخشیدن به مردم نسبت به مفاسد اجتماعی خود یکی از بهترین شیوه‌های تبلیغ است و از شیوه متضاد آن یعنی علاقه‌مند کردن مردم به صلحاء و خوبان، بدون تردید مؤثرتر است. و از آن گذشته براستی اگر قرار شود که ما فقط هنر و هنرمندانی بخشنامه‌ای و آئین‌نامه‌ای داشته باشیم چه بر سر هنر و فرهنگ این مرز وبوم خواهد آمد؟

آنچه در بلوچستان اتفاق می‌افتد جزیی از یك توطئه بین‌المللی است و این واقعیت در فیلم «بدوك» از طریق وجود جنایتکاران و قاچاقچیانی چون عبدالله و خالد که ایرانی و بلوچ نیستند و یك شبکه بزرگ قاچاق انسان را اداره می‌کنند نشان داده می‌شود. موضوع فیلم «بدوك» اصلاً یك درام اخلاقی است نه یك بیانیهٔ سیاسی. گویا استاندار محترم انتظار می‌برده‌اند که این توطئه بین‌المللی از طریق دیالوگ‌هایی مستقیم و شعارگونه به تماشاگر تزریق شود حال آنکه هرکسی نسبت به کار فیلمسازی آگاهی داشته باشد- و یا حتی نسبت به کار تبلیغ- می‌داند که مایه اصلی یك فیلم، «داستان» آن است و هرچه داستان از فراز و فرودهای دراماتیك بیشتر برخوردار باشد، تماشاگر با آن ارتباط بهتری خواهد گرفت و لاجرم بیشتر تحت تأثیر فیلم واقع خواهد شد.

فیلم «بدوك» براساس این تم دراماتیك بسیار مؤثر یعنی جدایی خواهر و برادر از یکدیگر شکل گرفته است و به همین علت نیز تأثیر بسیاری بر تماشاگر باقی می‌گذارد. آنچه که محور اصلی فیلم «بدوك» است همین جدایی است، این جدایی است که عواطف تماشاگر را برمی‌انگیزاند و او را از عافیت طلبی بیرون می‌آورد و به چهره واقعی زندگی، متوجه می‌سازد. قاچاقچی‌ها در واقع، زمینه این جدایی را فراهم می‌آورند تا درام، شکل بگیرد و تماشاگر به داستان فیلم، علاقه‌مند شود.

بزرگترین خیانت نسبت به نظام مقدس جمهوری‌اسلامی ساختن فیلمهایی است که مشکلات استقرار نظام اسلامی و واقعیتهای ناشی از کینه‌توزیهای استکبار جهانی را با این نظام، پنهان کند و واقعیتها را از مردم بپوشاند و همه چیز را در لفافی دروغین از یك آرامش قلابی نشان دهد، نتیجه این کار جز آن نیست که مردم نسبت به معضلات نظامی که از آن خویش می‌شناسندش دچار غفلت می‌شوند و در خواب فرو می‌روند و دزد، با چراغ سر می‌رسد و همه چیز را به غارت می‌برد. براستی اگر نظام اسلامی در راه استقرار خویش با هیچ مشکلی مواجه نبوده است- و نیست- چرا مشکلات اقتصادی مردم، تورم جانکاه و گرانی طاقت فرسا، اصلاح نشده است؟ عقلای عالم می‌دانند که در میان گذاشتن مشکلاتی که نظام اسلامی در راه استقرار خویش با آن مواجه است با مردم، همدلی و همدردی آنان را نسبت به نظام برمی‌انگیزاند و شرایط آماده‌ای برای انجام اصلاحات فراهم می‌آورد. و باز هم سؤال اینجاست که با توجه به واقعیتهای موجود در بلوچستان چه راهی بهتر از ساختن فیلمی چون «بدوك» برای جلب نگاهها و توجهات به بلوچستان می‌توانست مؤثر باشد؟

محتوای فیلم «بدوك» را نباید با مسائل گذرای سیاسی سنجید و برای آن باید صورتی فراگیر و کلی‌تر قائل شد. فیلم بدوك به رنجهای بشری اشاره دارد، رنجهایی که ارباب جور بر مردمان محروم،تحمیل می‌کنند، رنجهایی که نیمهٔ مرفه آن سوی کره زمین به این نیمهٔ دیگر عطا کرده‌اند. اگر آن نیمه عافیت زده و مرفه وجود نداشتند این نیمه محروم نیز، نبودند. عدم وجود قانون و عجز دولت از برخورد با قاچاقچیان... از پیامهایی نیست که ایجاباً فیلم بدوك دربرداشته باشد و همان طور که گفتیم این یك نتیجه ثانوی است که تماشاگرانی چون استاندار محترم بیرون از فیلم به آن می‌رسند. مردم تلویحاً به این

معنا دست یافته‌اند که قاچاق، امری فراتر از قانون است و با قانون نمی‌توان آن را به طور کامل مهار کرد و در همه جهان حتی در کشورهایی که مدعی اصالت قانون هستند این امر به طور وسیع اتفاق می افتد. مردم اصلاً با داستان فیلم و شخصیتهای آن ارتباط می‌گیرند و با فیلم چون کلیشه‌های خبری یا رپرتاژ آگهی برخورد نمی‌کنند. و بنابراین اینگونه تحلیلها و تفسیرها که از جانب جناب استاندار بلوچستان ارائه شده ناشی از آن است که مسئولانی چون حضرت ایشان فارغ از ظرافتهای هنری و تأثیرات فرهنگی یك فیلم، با معیار تأیید و یا تکذیب خویش به تماشای آن می‌نشینند و با کمال تأسف از کوچکترین قابلیت انتقادپذیری هم برخوردار نیستند، حال آنکه، اعمال اصلاحات ناگزیر مستلزم قبول انتقادات است. و حتی با توجه به نمونه‌های دیگر، باید تردید داشت که اصولاً استاندار محترم بلوچستان فیلم «بدوك» را دیده‌اند و یا نه صرفاً براساس شنیده‌های خویش اقدام به انتقاد فرموده‌اند؟

فیلم «بدوك» اگرچه از کلیشه‌های تکراری خسته کننده خالی است امّا در عین حال فیلمی اخلاقی است که غیرت و مردانگی و از خودگذشتگی و دینداری را ترویج می‌کند و بنابراین هرچند علی الظاهر فیلم از شعارهای مذهبی پر نیست اما باطناً اثری هنری است که به شکوفایی فطرت دینی در وجود مخاطبان خویش مدد می‌رساند. فیلم «بدوك» یك شعر عاشقانه و بشدت انسانی و عاطفی است. سخن گفتن از دو نیمهٔ یك وجود که ظلم و جور اذناب شیطان، اسباب جدایی آن دو را از یکدیگر فراهم می‌آورند، بسیار زیباست بالخصوص وقتی این شعر زیبا را غیرت و مردانگی و شجاعت یك نوجوان بلوچ در مبارزه با ظالمان، کامل می‌کند. فیلم «بدوك» هشداری است بسیار بیدارگر برای بشر امروز و همین طور برای همین نسل پرامید و فعال که او را از غفلت‌زدگی و استغراق در تبعات دوران سازندگی که خواه ناخواه برای بسیاری با عافیت طلبی و رفاه زدگی همراه است باز دارد و به او محرومیت واقعی را بشناساند، دشمنانش را به او معرفی کند و در عین حال، خطه محروم بلوچستان را نیز که در زیر فشار یك توطئه بزرگ و وسیع دارد له می‌شود، از غربت و فراموشی بیرون بیاورد. و بالاخره برای رفع شبهات احتمالی، باز هم باید گفت که فیلم «بدوك» که به علت هویت هنری- فرهنگی و غیرتجاری اش برای شرکت در جشنوارهٔ کَن انتخاب شده بود، به آن دلیل از بردن جایزه محروم- و بهتر بگوییم، معاف- شد که تلقی بسیاری از داوران و منتقدان خارجی از فیلم «بدوك» این بود که آن را یك پروپا گاند در جهت اهداف سیاست خارجی نظام اسلامی تشخیص داده بودند. کارگردان این فیلم هرگز هنر و پروپاگاند را با یکدیگر اشتباه نمی‌گیرد و می‌داند که درست‌ترین شیوه تبلیغ آن است که هرچه کمتر تبلیغاتی و پروپاگاند به نظر بیاید و بیشتر، تماشاگر یا مخاطب را از درون وجودش متحول کند، نه از بیرون.

فیلم «بدوك» نه برای شرکت در جشنواره‌ها ساخته شده است، نه برای تجارت و نه حتی برای پروپاگاند، له یا علیه سیاستهای اقتصادی نظام اسلامی در بلوچستان. هنرمند، روح خویش را در درون اثر هنری‌اش می‌دمد و کارگردان فیلم «بدوك» این اثر هنری را در حالی ساخته است که بشدت از واقعیاتی که در بلوچستان می‌گذرد متأثر بوده و می‌خواسته است که بهرصورت ممکن در برابر ظلمی که از جانب باندهای بین المللی قاچاق که بدون تردید مبدأ آنها در کاخ سفید واشنگتن است، برمردم این خطه تحمیل می‌شود قیام کند. فیلم «بدوك» نه تنها نسبت به بلوچستان و فرهنگ و سرنوشت آن بی‌اعتنا نیست بلکه اثری است با نفوذ که جوانان و غیرتمندان خطه بلوچستان را در جهت دفاع از خویش، همراه و همسو با سیاستهای نظام اسلامی در بلوچستان، تحریض و تشویق می‌کند و چه عبادتی در پیشگاه خداوند بیش از این مأجور و مرضی است؟□

گروهی از هنرمندان حوزه هنری

هنرمندان بزرگ دنیا، رویاهای خویش را عینیت هنری می‌بخشند و هنرمندان فرودست‌تر، به تقلید و دوباره‌سازیِ کار اساتید می‌پردازند. هرنفر از صدها قشر مختلفِ هنرمند (به مفهوم صحیح و منطقی کلمه)، به هرحال سعی می‌کنند با بهره‌وری از صناعت کار و ابزار بیان و قواعد آن، به نحوی، مکنونات ذهنی‌شان را صورت بهنجار و درستی بدهند و اگر از دستشان برآید، تفکری نیز القا کنند. اما در این مرز پرگهر، که در آن «هیچ چیز، دلیل هیچ چیز نیست»، افرادی هستند که کارشان نه این است و نه آن. و در واقع، کارشان همه چیز است، غیر از آنی که عنوانش را یدک می‌کشند. بارزترین چهره در این زمینه و در عصر درخشان فرهنگ توسعهٔ فرهنگی ما، جناب آقای علی حاتمی است. این بزرگ سمسارِ تاریخ سینما توغرافِ مملکت محروسهٔ ایران، که در گرامی جریدهٔ فیلم، از لسان مبارک بزرگ سانتیمانتال همیشه پدربزرگ سینما توغراف، لقب «سعدی سینما» را دریافت فرموده و بزرگوارانه، لای سبیل گذاشته است. لقبی که چه در شکل ظاهری و چه محتوای باطنی، به اندازهٔ کار و آثار خود آقای حاتمی پرت، مغشوش و هردمبیل است و برخلاف ظاهرش، فاقد هرگونه ریشهٔ فرهنگی- بومی و حتی، سانتیمانتال- نوستالژیسم مثبت و سالم.

آدمی که دهها هزارمتر نگاتیو نور داده تحت عنوان فیلم را در کارنامهٔ بیست و چند ساله خود دارد و انشانویس درجه اول است، و سوابق داستان‌نویسی و شعربندی متفنانه دارد، و محوالی لابدِ آفتابه لگنهای اواخر دورهٔ شاه باباست و بزرگترین دلمشغولی‌اش، فربه کردنِ آرشیو شخصی و سمساری ایرانی پسندش، و مطالعه تاریخ. و همه اینها در حالی است که ایشان نه فیلمساز است، نه مورّخ، نه داستان‌نویس، نه شاعر و نه حتی تاریخ‌شناس.

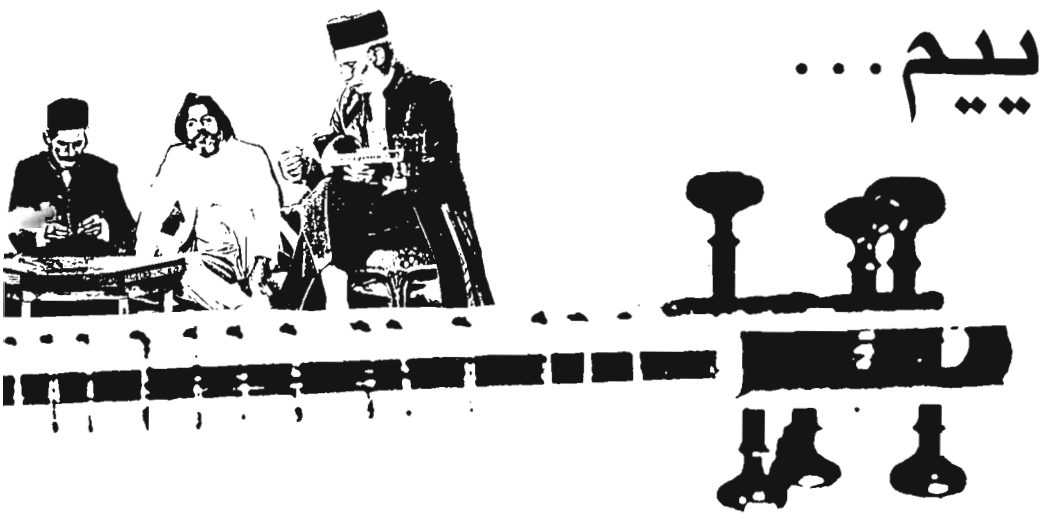
حاتمی، فیلمساز نیست. چرا که بعد از ربع قرن تنفس در فضای نیم بند سینمای وطنی و همنسلی با آدمهایی مثل بیضایی، مهرجویی، نادری و حتی کیمیایی بارگ و غیرت(!)، حتی به ابتدایی‌ترین ابزار و عوامل بیان سینمایی مسلط نیست و این بی‌تسلطی را با شگردی که مخصوص حاتمی است- تأسی جستن به گویشی غریب و «خط سوم» وار، که نه خود توانستی خواند و نه دیگری، جبران می‌کند. گویشی که روز به روز، نامفهوم‌تر، تصنعی‌تر، ارزان قیمت‌تر، احساساتی مآبانه‌تر و انتزاعی‌تر می‌شود. تا جایی که حتی به پای «حسن کچل» هم نمی‌رسد. گویی عدم درک درست از جریانات جاری جامعه بعد از انقلاب، به معلولیت ذهن ایشان افزوده است و از همین معلولیت است که تاریخ و همه مختصاتش، در چنتهٔ مغز و همی حضرت استاد، تبدیل به آشِ شله‌قلمکاری می‌شود که مَثَل شیرِ معروف بی‌یال و دم و اشکم، در مقابل آن، مانند پیکره‌ای کامل و زیباست. از همین جاست که ترک زبانان اواخر عهد قجر، در نگاتیوهای ایشان، به زبان گلستان سعدی و منشآت قائم مقام، حرف می‌زنند و آن هم به چه طرز مضحکی! که بین صحبتهای وزیر مختار و شاگرد آشپز، هیچ فرقی نیست. و از همین جاست که آفتابه لگن صحنه‌های ایشان، هرروز پرحجم‌تر و کثیرتر می‌شود. گلابیها و سیبها به رنگ آبی نفتی و طلایی دودی در می‌آیند. درختها رنگ می‌شوند و تماشاچیان هم.

حضرت استاد، در مصاحبه‌ای فرموده بودند که دقت و مطالعه تاریخی ایشان، حتی رنگ لیمونادها را هم در برمی‌گیرد. اما نمی‌دانم چرا ناگهان تار دست زمان درویش و میرزا حسینقلی (اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم) که در «ولشدگان» به دست «دلنوازخان» می‌افتد، نه تار کوچك و ظریف پنج سیمه آن دوران است که روی سینه می‌گذاشتند و زخمه می‌زدند؛ بلکه تار درشت و زمخت و شش سیمه حضرت کلنل وزیری... است که جز روی زانو نمی‌توان گذاشت و نواخت!

غرض ایرادگیری نیست و الّاتمام حجمَ

□ ما ولشُدگان، خسته و پرت از همهَ جاییم...

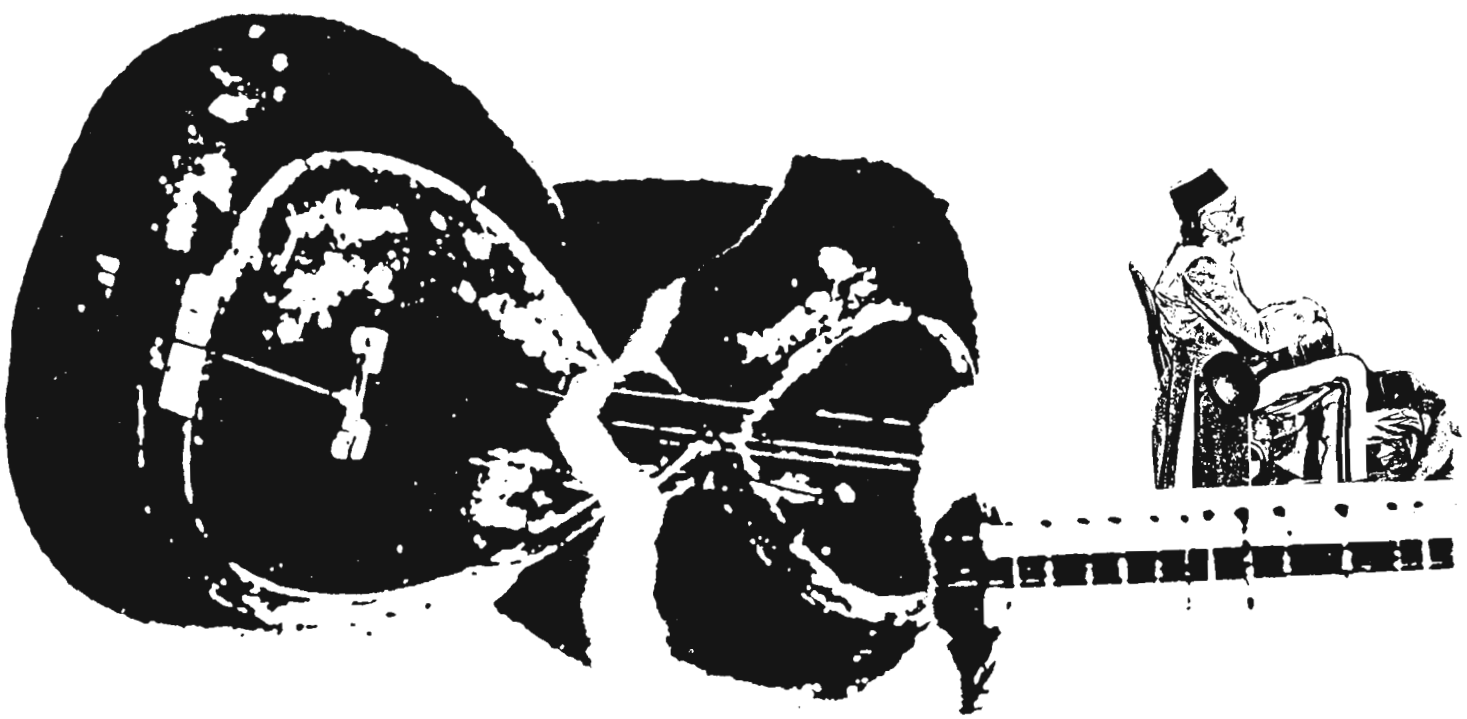
■ رامتین همایون



صفحات مجله هم برای درج یك یك ایرادها کافی نیست، که نه تنها کاری غیر لازم است، بلکه نوعی بی‌حرمتی است به ذهن و وقت خوانندگانی که از سانتیمانتالیسم غلیظ سمسار بزرگ سینمای وطنی به ستوه آمده و از اداابازی خسته شده‌اند.

جملات اول این گلایه نامه، ذکر خیری از هنرمندانی داشت که تخیلات (نه خیالبافی)، تفکرات و انگاره‌های ذهنی خود را درست و هنرمندانه پرداخت می‌کنند و اگر در این حد نیستند که خود صاحب دنیای درونی و بیانی فراگیر باشند، لااقل از روی دست استاد مشق کرده‌اند و می‌دانند که حداقل شرایط برای این که آدم حرفی را درست، محکم و استخواندار بزند چیست. اما، در این مرز پرگهر، آدمهایی را داریم که نه این‌اند و نه آن، و کارشان، کار منحصر به فردشان، وقوع بخشیدن به کابوسهای ذهنی مخاطبین ذی‌شعور است! کابوسهایی که دو سال قبل، با خواندن اخبار جسته و گریخته‌ای درباره ساختن مجموعه نگاتیوهای «دلشدگان». در ذهن دوستداران جدی موسیقی مظلوم ایرانی، شکل می‌گرفت و اکران فیلم، کابوسها را وقوع عینی بخشید. وقوع عینی به این که چطور می‌شود آخرین ذخیره‌های سالم فرهنگ موروثی را هم، خیلی با احساسات و حق به جانب، به گند کشید و مدعی هم شد. تاریخ معاصر موسیقی ایران، بخصوص بعد از مشروطه، گنجینه‌ای غنی از سوژه‌های بکر و عالی بود که اگر به دست فیلمساز هنرمندی می‌افتاد، می‌توانست جذاب‌ترین آثار را بپروردو حرف‌ودرد و داغ و تفکری هم بپراکند. اما در این مجموعه، جناب سمسار و کاسبکاری که اگر از هنر فیلمسازی پرت است، لااقل صناعت خوانندگی خود را خوب می‌داند و برای خودکسی است، و دلالی که او هم علی‌رغم ادعای بیجایش در تسلط برموسیقی سنتی کهن، لااقل بر تکنیك فرنگی بازیهای کار ناوالیزهٔ خودش در «موزیك سنتی عرفان زده» جدید مسلط است، دست به دست هم می‌دهند و بلایی به سر سوژه اصلی می‌آورند که تخمین میزان ابتذالش ممکن نیست.

اگر یادتان باشد، روزی و روزگاری در همین «سوره»، دوستی داشتیم کاکتوس نام، که در وصف صدا و سیمای وطنی جمله جالبی می‌فرمود: «صدا و سیمایی که دوست و دشمن از آن ناراضی هستند». و حالا مصداق عینی نگاتیوهای جدید جناب سمسار است، وقتی سینما دوستِ سینماشناسِ حرفه‌ای، به تماشایش می‌نشیند، عصبی، سرخورده و گیج بیرون می‌آید و اگر رمقی داشته باشد، ناسزایی هم می‌گوید و در این وضع، جایی نیست که بپرسیم، فی‌المثل از لحاظ بیان سینمایی و (لااقل) بافت درست قصه چگونه است. چرا که جایی برای این چند و چونها نیست و اصل کار هم خیلی پرت‌تر از این حرفهاست. از طرف دیگر، وقتی موسیقیدوستِ موسیقی شناسِ حرفه‌ای هم با امید و شوق وافر می‌رود که نخستین فیلم ساخته شده و درباره تاریخ موسیقی معاصر را نگاه کند، متحیر و گنگ از سینما بیرون می‌آید و تنها چیزی که در نظرش مجسم می‌شود، مثل خوره ذهنش را می‌جود. نماهای عصبی کننده و ناچسب صدای حضرت شجریان، برصورت جناب امین تارخ یا طاهرخان بحر نوردر فیلم، که قرار است مثلاً جای مرحوم سیدحسین طاهرزاده باشد و نیست، جز «جلال‌الدین» نگاتیو «مادر» و «ابوعلی سینا»ی همان آقای محترمی که مثل سمسار ما، معتقد بود که به هنر نمایش متعهد است و نه به تاریخ! و حقیقتاً از هر دو بسیار پرت بود. در این آشفته میدان، شنونده موسیقیدوست که عندالاقتضای سطح و فرهنگ نازل خود، اصلاً در مقولات بیان سینمایی وارد نیست و فرق بین داستان مصوّر و فیلم را هم نمی‌داند، با مشاهده آینه‌کاریها و آفتابه لگنها و سازهای موسیقی ایرانی که هنوز هم نشان دادن شکلشان از سیمای محترم ماهواره ستیز ما ممنوع است، اما آشغال صوتهای بازمانده از دوره ویگن، گوگوش، حمیرا و هایده، شبانه روز،



لابه لای برنامه‌های پرمحتوایش، گوش و دل خلق‌الله را می‌آشوبید و با استماع صدای پخته و پرورده جناب شجریان (که با رندی هرچه تمامتر و زرنگی نهانی خود، از لب‌خوانی به شیوه فردین از این فیلم، طفره رفته و چه به جا کرده) و ایضاً با مسخره بازیهای آشکار و نهان چهره‌های کلیشه شده کمیکی، مانند اکبر عبدی و حمید جبلی- که معلوم نیست در این معرکه به چه کار آمده‌اند و ویژگی‌شان برای این موضوع و نقش چیست- احساسات نازل خود را قلقلك می‌دهد. حضور شاهزاده خانم شیرین زبان و موی میان و غنچه دهان مسلمان ترك کور موسیقیدوست و بحرنور پسند هم مزید برعلت شده است، لیلایی برای مجنون همیشه احساساتی فیلم که پرستیژ ظاهری‌اش، حالتی از طاهر بودن را با خود ندارد و بیشتر شبیه عاشق پیشه‌ای محبوب الاناث و رند و متلك گوست. و نمی‌دانم اگر لیلا خانم، مصلحتاً جهت رعایت شئونات قانونی- عُرفی جامعه، نابینا انتخاب نشده بود و می‌توانست از این رابطه عارفانه خوشکام شود، آیا اصلاً دلیلی برای فوت جناب آوازخوان می‌ماند که با آن بشود بی‌سر و تهی فیلم را یك طوری به هم آورد؟ گرچه، باز هم تکرار می‌کنم؛ اصل موضوع، خیلی پرت‌تر از این حرفهاست که بخواهیم در بند نقش کج ایوان باشیم.

این از وضع و موضع دوست و دشمن در برابر این اثر جانشکار. می‌ماند یك شق دیگر، که خوشبختانه، اگر مخاطب زیادی ندارد (و شاید اصلاً یکی دو مخاطب هم بیشتر نداشته باشد)، نظری مهمتر و شاید صائب‌تر دارند. اشخاصی که هم تاریخ معاصر را خوب خوانده‌اند و هم موسیقی را خوب می‌شناسند و عجالتاً دم دست‌ترین این افراد، سیدعلیرضا میرعلی نقی است که «سوره» خوانها با قلم‌اندازیهایش آشنا هستند و تنها آدمی است که درست یا غلط، تمام جدّ و جهدش را صرف مطالعه و تحقیق و نگارش تاریخ موسیقی معاصر ایران می‌کند. اما، با این که اکران این فیلم برای او حادثه مهمی تلقی می‌شد، ترجیح می‌داد که نظری ندهد و چیزی ننویسد و بهانه‌اش هم این بود که «حرف ما- اگر بخواهد اساسی و درست باشد- اصلاً مخاطبی ندارد و خوانندگان ما یا از سینما دورند یا از موسیقی یا تاریخ و یا از هرسه اینها. غیر از اینها، نوستالژی بازیها و باند بازیهای اهل موسیقی هم لزوم محافظه‌کاری را برای بنده (که از محفل بازیها و نان قرض دادنها دوری می‌کنم) بیشتر می‌کند و دنبال دردسر نیستم». با این همه، اصرار ما سبب شد که خلاصه نظریاتش را با کمی احتیاط، اما بی‌تعارف و دور از ایهام، برای ما بنویسد که در این جا می‌خوانید:

«دلشدگان»، روایتِ چه چیز را متعهد است؟ روایتگری درست تاریخ موسیقی معاصر؟ عرضهٔ نوع قدیم و فراموش شده‌ای از موسیقی دلنشین ایرانی؟ بیان سینمایی صحیح (حداقل با رعایت الفبای بیان)، حتی به قیمت تخریب و دستکاری در دوتای اولی؟ هیچ کدام! نه روایتی درست از تاریخ معاصر دارد، نه موسیقی‌اش، موسیقی قدیمی است و نه بیان سینمایی دارد. فقط تصویر تمام نمای تلفیق ذهنیتی مغشوش و مهمل باف و بی‌مایه است، شخصیتی مردِرند و کاسبکار- گاه مثل شترمرغ، وقت پریدن شتر است و وقت باربردن، مرغ!

حاتمی، از بازسازی تاریخ می‌گریزد و گویی آن را دون شان اجل خود می‌داند. یا این که عقدهٔ صاحب سبك بودن، ذله‌اش کرده باشد، عمداً زیر و رویش می‌کند و نه حساب شده، دقیق و هنرمندانه، بلکه دمدمی و هردمبیل و خط‌سومی. از یك طرف، رنگ اصلی لیمو نادهای در آن دوره را هم رعایت می‌کند و از طرفی، محتملاً بی‌اطلاع است که فرم اصلی و رایج اجرای موسیقی ایرانی در اواخر دوره قاجار، تکنوازی و یا تکخوانی به همراهی ساز بوده و نه ارکسترهایی که صدای گروه نوازیهای محمدرضا لطفی را می‌دهند! و آیا همین هنرمند ارجمند که به زعم خود، تاریخ خوان و تاریخدان است، نمی‌دانسته که فی‌المثل، «پیانو» سازی نیست که هنرمندان مسافر در خارج از کشور و در دیار فرنگ، کشفش کرده باشند. بلکه حداقل، بیست سال پیش از آن در دربخانه قاجار و منازل ارمنیان و مراکز موزیك نظام وجود داشته است و لومر (Lemaire) فرانسوی- رئیس دستجات موزیکانچی باشیها- مایه‌هایی از چهارگاه و ماهور موسیقی ایرانی را برای آن تنظیم و چاپ کرده است. اگر آقای علی حاتمی به راستی تاریخدان باشد (و به تفنن، تا حدودی هم هست) و بخواهد با زیر و رو کردن ناهنجار و بی‌قاعدهٔ کل تاریخ، بازیهای ذهنیت هردم جوش خود را ثبت نگاتیو می‌کند، ظاهراً مسئله‌ای نیست که به کسی و چیزی بربخورد، غیر از آنکه یك تصویر عوضی را از تاریخ به ذهن سالم قشر جوان و کم اطلاع فروکند، تصویری که نه تأویل هنرمندانه دارد، نه بیان دقیق، درست و نه هیچ چیز دیگر.

در این که ایشان تا حدی، تاریخدان است و عمداً دخل و تصرفاتی به نفع خود در تاریخ می‌کند، کمتر جای شك است. اما در این که بیان درست سینمایی را بداند و عمداً نخواهد به کار ببرد، به هیچ وجه، جای یقین نیست. به همین دلیل بسیار ساده، تمام زندگی و آثار و حرفهایش، گواه این ندانستن است و اگر می‌دانست، محال بود

که به کارنبرد و در این قواعد من در آوردی‌اش برای «سینمای» شخصی‌اش، چیزکی بالاتر و فراتر از متعارفات وجود نداشته باشد. و این از ظریفترین شگردهای رندانه او در جامعه‌ای است که دوغ و دوشابشان یکی است و در مجامعش، سکوت طولانی از لوازمات اثبات خردمندی است؛ بدون این که اصلاً کسی به شك بیفتد که مبادا از عقب ماندگی و کند فهمی باشد. البته در اینجا، کاربرد مثل دون مصداق و مناقشه است و آقای حاتمی، تنها کند ذهن نیست، بلکه موجود بسیار تیز فهم و قوی الشّامه‌ای است که اگر چه برخلاف دیگر همکاران تیز هوشش، نظیر مهرجویی و کیمیایی، اصول اولیه و الفبای مبتدیه بیان سینمایی را نمی‌داند، اما در عوض، خوب می‌داند که در چه جامعه‌ای زندگی می‌کند و رگ خواب جماعت هزار دستان پسند چیست و مهرهٔ مارشان کجاست و ره و رسم کاسبکاری کدام است و... بگذریم از این که همین تسلط بی‌حد ایشان برشناخت محیطش، تا گلو غرایزی است و مثل مجموعه نگاتیوهای انشانویسی شده‌اش، «بافت» (؟) بسیار سستی دارد که با کمترین اتفاق پیش‌بینی نشده، از هم می‌پاشد و فقط میزان پوسیدگی‌اش را نشان می‌دهد، نه قدرت عامل مهاجم را. البته اگر موضوع «تهاجم» در اینجا مصداق درستی داشته باشد.

اگر ملغمه نگاتیوهای «کمال الملك» تا درصد اندکی با میرزا محمدخان غفاری نسبت داشت، این یکی، سر سوزنی هم با درویش خان و طاهرزاده و دوامی و... نسبت ندارد. نسبت که سهل است، اصلاً در این ناکجا آباد، هیچ چیز شناخته نمی‌شود و حکایت همچنان باقی است...□

□ یادش بخیر...

مسافری که در میدانهای شهر سوسنگرد، آن مجسمه‌های زشت شتر و مرغابی و کُرّه اسب و عقاب و گوزن را دیده است و در سر راه، در نزدیکی حمیدیه با چشمهایش به جست و جوی تانکی برآمده است که در وسط یك مزرعه، کمی دورتر از جاده زمین‌گیر شده‌بود؛ و چیزی نیافته است و بعد در هویزه در مدخل شهر جز یك تابلوی فکستنی و از ریخت افتادهٔ شهید بزرگوار حسین علم الهدی را ندیده است و در سراسر دشت هویزه، هیچ نشانی از آنهمه تانك و نفربر سوخته نیافته و در سراسر جبهه‌های جنوب، دریغ از نشانه‌ای، یادی، یادگاری از مقاومت هشت ساله در برابر تاراجگران... وقتی در میدان مقاومت خرمشهر، مجسمه‌ای را می‌بینند که معلوم است از زیر دست هنرمندی آشنا با هنر خویش بیرون آمده و محل نصب مجسمه هم درست انتخاب شده باشد آن‌قدر خوشحال می‌شود که دیگر نسبت به کوچکی مقیاس مجسمه، غمض عین می‌کند، با خود می‌گوید: «کاش کمی بزرگتر بود و کاش لااقل روی سکوی کوتاهتری نصب شده بود که کاملاً به چشم بیاید. و کاش روی مجسمه به سمت پل نو و شلمچه می‌چرخید که تهاجم و تجاوز دشمن از آنجا آغاز شده است... امّا این کاش‌ها را بگذار تا آن زمان که فرصت انتخاب داشته باشی، نه امروز که دیگر یاد جنگ هم

عتیقه‌ای نایاب است. باز خدا پدر و مادر و همه امواتشان را بیامرزد که کار را به کاردان سپرده‌اند و مجسمه‌ای به یاد آن فراموش شده ساخته‌اند که حالی و هوایی از آن روزها با خود دارد.»

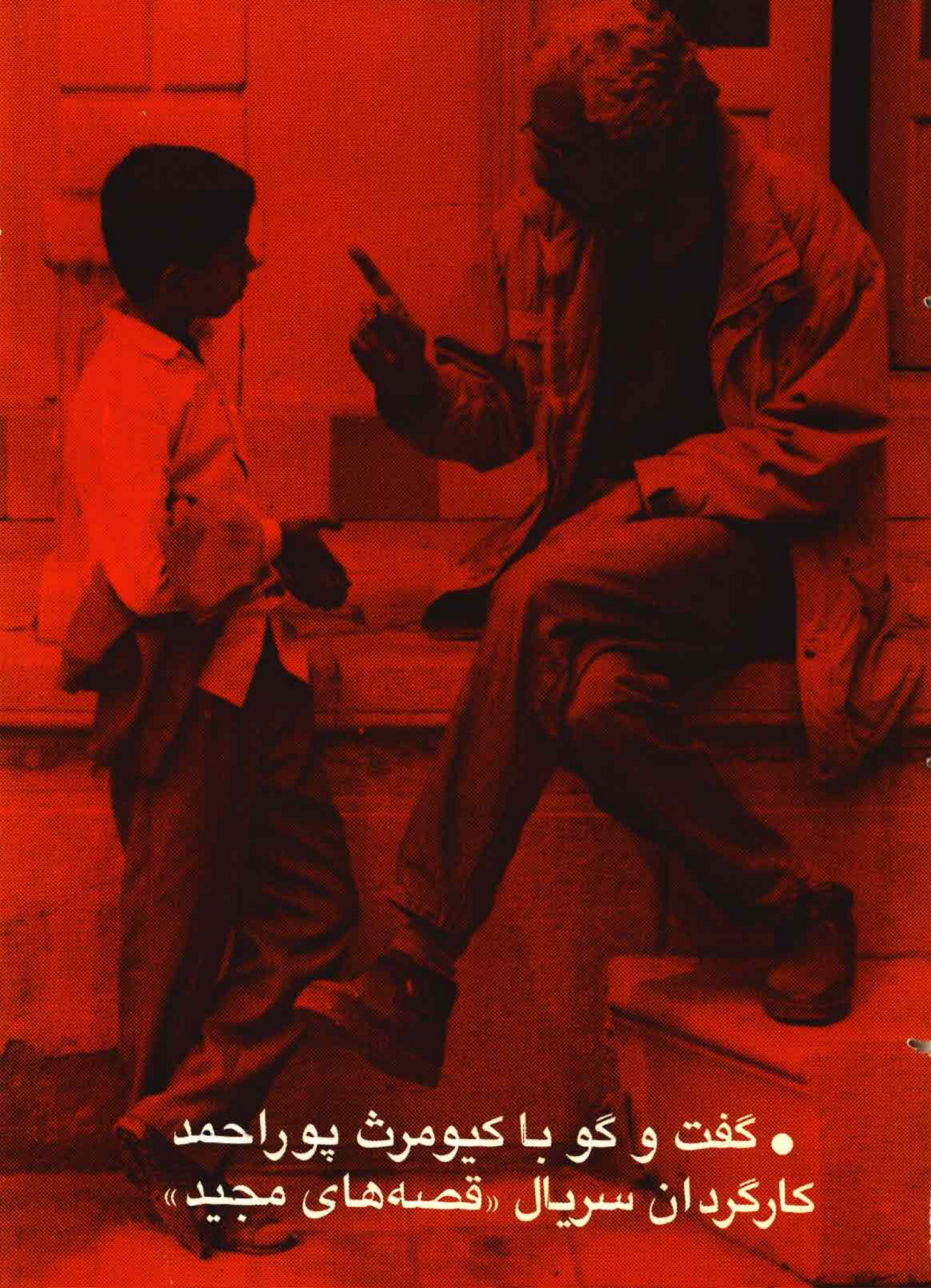
راستش من هیچ جامعهٔ دیگری را نمی‌شناسم که تا این‌قدر نسبت به گرانبهاترین دستاوردهای تاریخی و فرهنگی خویش قدرناشناس باشد. آنها که موزه‌های طبیعی جنگ را در ژاپن و کره دیده‌اند و من که اگر آنجاها را ندیده‌ام دوشنبه و باکو را که دیده‌ام و از آستارا تا باکو را هم با اتومبیل و در روز روشن سفر کرده‌ام، می‌دانند و می‌دانم مواجهه‌ای که ما در ایران با نشانه‌های روزهای انقلاب و جنگ کرده‌ایم بدون تردید از سر قدرناشناسی و بی‌انصافی است. روزگار غریبی است، من خوفی ندارم اما هرکس جای من بود می‌بایست بترسد از آنکه بعد از بیان این حرفها چون یك دایناسور واقعی در خیابانهای تهران، اسباب تعجب و شگفتی شود. بگویند: «نگاهش کن! نگاهش کن! این همان است که می‌گفتم، هنوز به یاد روزهای جنگ است! عجب! یعنی حقیقت دارد؟! وای، وای، وای! به قیافه‌اش که می‌آید!...» و زمزمه‌های دیگری از این نوع

در تمام منطقهٔ جنوب، حتی یك تانك سوخته برای موزهٔ طبیعی جنگ پیدا نمی‌کنی؛ همه را ادارات مسئول، به ثمن‌بخس فروخته‌اند و مجوز داده‌اند که سودجویان بیایند و همه فولادهای منطقه را جمع کنند و با جراثقال و کمرشکن به کارخانهٔ فولاد اهواز حمل کنند و پول خوبی هم بگیرند. آن تانك بدبخت در بازار سوسنگرد درابگو، آن یادگار محاصره دوم را، همان تانکی را می‌گویم که راننده عراقی‌اش چند قدم آن‌طرف‌تر در پیاده‌رو دفن شده است، آن تانك بدبخت اکنون چیزی بیشتر شبیه به آشغالدانی است. گربه‌ها و پوست هندوانه‌ها و آشغالهای خیابان، جایی بهتر از زیر تانك برای لانه ساختن پیدا نکرده‌اند. و یا آن نفربر بدبخت در خیابان اصلی خرمشهر را بگو که سرنوشتی بمراتب بدتر از این یکی دارد؛ رویش نوشته‌اند: فتوکپی، و فلش کشیده‌اند به راست که یعنی فتوکپی چند قدم آن طرفتر است. موزهٔ طبیعی جنگ! چند سال دیگر فرزند من خواهد پرسید: کدام جنگ؟ و من در خواهم ماند که چه بگویم.

بگذریم. باشد، بگذریم اما به کجا؟ وقتی این مجسمه را در میدان مقاومت خرمشهر دیدم به ذهنم خطور کرد که این مجسمه را حوزهٔ هنری ساخته است. تا اینکه بعضی از مردم شهر چیز دیگری گفتند: «نه این مجسمه را به آذربایجان شوروی سابق سفارش داده‌اند» و از این قبیل حرفها. با تأسفی بسیار، همین مسئله را در یکی از جلسات مسئولان فرهنگی حوزهٔ هنری در میان گذاشتم. جوابم را گفتند و فهمیدم که اشتباه کرده‌ام:

این مجسمه را آقای قدرت‌الله معماریان از هنرمندان آتلیهٔ مجسمه‌سازی حوزهٔ هنری طراحی کرده است. ساخت آن را به جمهوری آذربایجان سفارش داده‌اند تا ارزانتر درآید؛ و اینکه صنعتگران این خطه، در این صناعت، مهارت بسیاری دارند. این مجسمه برنزی، بدون پایه‌اش، چهار متر و هشتاد سانتیمتر، ارتفاع دارد و در سوم خرداد ۱۳۷۱ ـ همین امسال ـ پرده‌برداری شده است. نیازی به تفسیر و تأویل مفهوم مجسمه نیست چرا که کار هنری خودش باید مبین خود باشد اما از باب توضیح واضحات: این مجسمه، رزم‌آوری را نشان می‌دهد که در یك دست ژ-۳ دارد و در دست دیگر، پرچمی با یك عَلَمَك، به نشانهٔ پیمانی عاشورایی. پیشانی‌بندی با نام امام‌حسین(ع) نیز برپیشانی دارد. برای القای مفهوم عروج، مجسمه کمی روی نوك پاهای خود از زمین بلند شده و به آسمان می‌نگرد و به همین دلیل، چشم بیننده را با خود به سوی بالا می‌کشاند.

نمی‌دانم حرف دیگری برای گفتن باقی مانده است یا نه؟! □



• گفت و گو با کیومرث پوراحمد
کارگردان سریال «قصه‌های مجید»