دوره پنجم
شماره اول
نوروز ۷۲
۲۵ تومان

○ تجدید و تجدد ○ پشت دیوارهای ندبه/ یوسفعلی میرشکاک ○ استقلال هنر، اندیشه و تبلیغات ○ جادوی کلمات
○ بوشاسپ، اهریمنی از باختر/ محمدرضا محمدی نجات ○ تکنیک در سینما/ سیدمرتضی آوینی ○ ویدئو... و ب

هنر

○ معیارهای باز/ گفتگو با اسفندیار شهیدی ○ با هنرمندان تربت‌جام/ محمدرضا الوند ○ رهانیدن تماشاگر/ برنارد
○ هنرمند یا تکنیسین/ گفتگو با خوزه اورتگا/ ترجمه سیما ذوالفقاری ○ گرافیک ماه ○ منطقه‌ای در معرض انفجار

زیانهای مالی را از طریق بیمه ایران جبران کنیم
بیمه ایران
BANK MARKAZI IRAN

بسم الله الرحمن الرحیم

سوره

ماهنامهٔ هنری، ادبی و فرهنگی

دوره پنجم • شماره اول • نوروز ۷۲

● **سرمقاله**

تجدید و تجدد/ سیدمرتضی آوینی ۴ پشت دیوارهای ندبه/ یوسفعلی میرشکاک ۶

● **دیدار**

استقلال هنر، اندیشه و تبلیغات/ بیانات مقام معظم رهبری حضرت آیت‌الله خامنه‌ای در مراسم دیدار از اعضای حوزه هنری ۸

● **شعر**

هرکه عاشق نیست/ عبدالرحمان جامی. اُحُد/ محمدکاظم کاظمی. برفراز دشت. نیمایوشیج ۱۴ جادوی کلمات/ آندره‌بلای. ترجمه پریسا بختیاری‌پور، سعید یوسف‌نیا ۱۶ بوشاسپ، اهریمنی از باختر/ محمدرضا محمدی‌نجات ۲۲

● **سینما**

تکنیک در سینما/ سیدمرتضی‌آوینی ۲۴ معیارهای باز/ گفتگو با اسفندیار شهیدی ۳۰ از «کرخه» تا «راین»، از «تکلیف» تا... ۳۸ جشنوارهٔ جشنواره‌ها/

سیدمسعود حسینی شیرازی/ ۴۲

● **تجسمی**

گزینه‌ها ۴۵ هنرمند یا تکنیسین/ گفتگو با خوزه اورتگا. ترجمه سیما ذوالفقاری ۴۶ گرافیک ماه ۵۲

● **طرح**

این شماره: کتابخوان! رضا عابدینی ۵۵

● **گفتگو**

منطقه‌ای در معرض انفجار/ گفتگو با نادر طالب‌زاده ۵۶

● **ادبیات**

آن شب سرد زمستان/ حسین ستاره ۶۳

تئاتر

با هنرمندان تربت جام/ محمدرضا الوند ۶۶ رهانیدن تماشاگر/ برنارد دورت. ترجمه کاوه میرعباسی ۷۲

● **موسیقی**

موسیقی مقدس و آلات آن ۷۴

● **گزارش ویژه**

ویدئو بعد هم ماهواره/ مهدی فخیم‌زاده. حمیدرضا زاهدی. علیرضا داوود نژاد. رخشان بنی‌اعتماد، هوشنگ گلمکانی ۷۶

○ دبیر سرویس شعر: یوسفعلی میرشکاک

○ دبیر سرویس مباحث نظری: سیدمرتضی آوینی

○ دبیر سرویس تئاتر: نصرالله قادری

○ دبیر سرویس تجسمی: رضا عابدینی

○ دبیر سرویس سینما: حمید روزبهانی

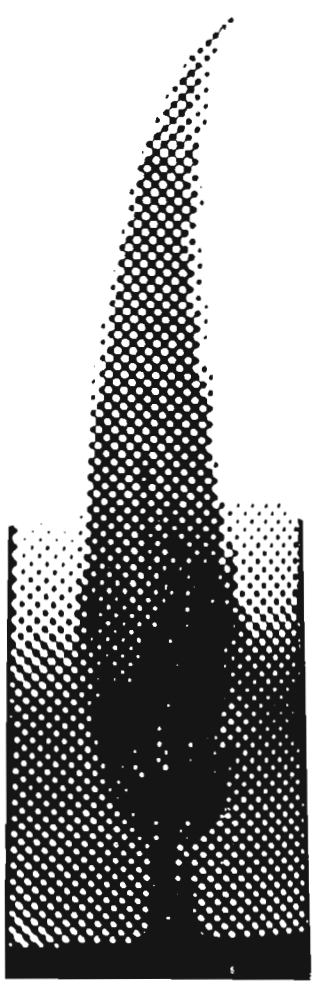
○ دبیر سرویس موسیقی: سیدعلی رضا میرعلینقی

○ صاحب امتیاز: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ○ مدیر مسئول: محمدعلی زم ○ سردبیر: سیدمرتضی آوینی ○ مدیر هنری: رضا عابدینی ○ صفحه‌آرایی: سیدعلی میرفتاح ○ حروفچینی: تهران تایمز ○ لیتوگرافی: حوزه هنری ○ چاپ و صحافی: جلالی ○ 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 حک و اصلاح مطالب آزاد است و مقالات ارسالی مسترد نمی‌شود.

○ نشانی: تهران، خیابان سمیّه، تقاطع استاد نجات‌اللهی، شماره ۲۱۳، تلفن ۹ـ۸۸۲۰۰۲۳

□ تجدید و تجدد



طبیعت بهار، طبیعت کودکی و نوجوانی است و همچنان که همه کودکان، تن به پختگی و پیری و سپس مرگ می‌سپارند، طبیعت نیز، ناگزیر است از آنکه تابستان و پاییز و سپس زمستان را بپذیرد. صدها هزار سال است که چنین بوده است و چرا باید، اکنون که دور ما رسیده، این نظام همیشگی، تغییر و تبدل پذیرد؟ از بهار تا زمستان، تحول طبیعت، تدریجی و متداوم است امّا حدوث بهار، پس از مرگِ زمستانیِ طبیعت ، انقلابی دفعی است و نامنتظر.

بگذریم از آنکه ما گرفتارانِ جهان عادات، دیگر چشمِ تماشای راز نداریم و در عالم بیرون از خویش آن‌گونـه می‌نگـریم که روح عافیت‌طلبی و تمتع، اقتضا دارد. چنین است که انقـلاب شگفت‌انگیز بهاری، دیگر حتی شگفتی ما را نیز برنمی‌انگیزد چه برسد به آنکه نشانه‌ای تأویلی باشد برای تقرب به حقیقت وجود آن‌سان که در کلام الهی و گفتار بزرگان می‌توان یافت که انقلاب ربیعی را حجتی بررستاخیز پس از مرگ، دانسته‌اند. بی‌تردید، چنین است‌اگرچه در روزگار ما «مرگ آگاهی» را عارضه‌ای روانی می‌شمارند که بشر را از نورمالیته یا سلامت روانی دور می‌دارد. اگر چشم سِرّ داشتیم در هرنهالی که سبزه می‌زد و در هرجوانه‌ای که می‌رویید و در هرشکوفه‌ای که می‌شکفت، ذکری از آن روز می‌یافتیم که بذر اجساد ما در گورها خواهد شکافت و ناگاه سر از قبرها برخواهیم داشت و چشم به جهانی دیگر خواهیم گشود.

* * *

تکرار از آنجا لازم می‌آید که ذات این عالم عین فناست. خلقت، چون قلبی که می‌تپد، تجدید می‌شود و خون حیات را در رگهای عالم وجود می‌دواند. این قلب تپنده در کجاست و چرا می‌تپد؟

مراد ما جواب گفتن به این پرسش نبوده است و اگرنه، شاید هیچ پرسشی از این مهمتر در عالم، وجود نداشته باشد. بهار، روزی نوین است و رستاخیز پس از مرگ، نوروزی دیگر. روزگار نیز، در انقلابهایی که روی می‌دهند، نو می‌شود.

به این معنا، «تجدید»، مقتضای ذاتی عالم وجود است اما دربارهٔ «تجدّد» چه باید گفت؟

«نوجویی» از صفات فطری بشری است که اگر نبود، تحول و تکامل وجود پیدا نمی‌کرد. اگر این صفت نبود، انسان، تن و دل به عادات می‌سپرد و بدون دلزدگی از تکرار، آغاز تا انجام حیاتش را بی‌آنکه پوست بیندازد سپری می‌کرد؛ و آنگاه نه «تمدن» معنا می‌گرفت و نه «فرهنگ».

همین میل فطری به نوجویی است که تمدنها را تجدید می‌کند. تمدنهای بشری، همواره پس از استقرار نخستین، نهادهایی برای حفاظت از خویش و ممانعت از تحول، ابداع می‌کنند؛ چنان که حکومتها نیز چنین می‌کنند. اما ذات انسان عین تحول است در عین آنکه این تحول ذاتی، برحقایقی ثابت و لاتتبدل، مبتنی و متکی است. بشر مدام خواهان «تحول» است اما سررشتهٔ این طلب، در کف با کفایت، حقیقتی ازلی و ابدی است که وجودش عین «نظم و ثبات» است. زمین، در عین چرخش مدام، برمداری ثابت راه می‌سپارد و خورشید در عین ثبات، در یك سفر کهکشانی به سوی مقصدی متعالی، کوچ می‌کند.

تمدن کنونی که ذاتاً اروپایی است چنین نشان می‌دهد که هرگز از «نو شدن» ـ تجدد ـ بازنمی‌ایستد و این‌گونه، طمع کرده است که «فطرت نوجویی و طلب تحول» را در بشر امروز مهار کند. امّا همچنان که بشر جدید، «حقیقت ازلی» وجود خویش را به مثابه انسانی که خلیفةالله است انکار می‌کند، در این «تجدد مداوم» نیز از آن حقایق ثابت که همچون فصول طبیعت و منازل متناظر آن در حیات انسان ـ کودکی،جوانی، پختگی و پیری ـ ظهوری ادواری دارند عدول کرده است. و چنین است که این تجدد مداوم هرچند میل بشر جدید را برای ایجاد تحول و نفی سیطرهٔ تمدن امروز، به تعویق انداخته امّا نتوانسته است که آن را برای همیشه مهار کند. دیگر آثار دلزدگی و خستگی و عدم اعتماد به اصول جامعهٔ متَمدن را، به روشنی می‌توان در همه جا دید. دیگر، این طلب تحول، بزرگترین معضلی است که جامعهٔ غرب در برابر حفظ سیطرهٔ خویش می‌یابد.

«آزادی»، اگر نتواند بستر رجعت انسان را به حقیقت ازلی وجود خویش، فراهم کند به بن‌بست می‌انجامد و به امری متضاد با خویش، یعنی «اسارت» مبدل می‌شود. روی آوردن هنر و فلسفه به «آبسورد» نشانهٔ آن است که حیات فردی و اجتماعی بشر جدید خود را در برابر بن‌بستی کور می‌یابد. و همین‌طور «سنت» به مفهوم حقیقی خویش، در عین نظم و ثبات، ذاتاً امری متحول است. سنت را به مفهومی که در برابر تجدد قرار می‌گیرد به کار نبرده‌ام. این «سنت» که گفته‌ام «صورت متعین دین» است در حیات اجتماعی اُمتی که به آن دین گرویده است.

* * *

عادات، هرنوع عمل ـ و از جمله، عبادات ـ را فاسد می‌کنند. حکمت وجود شیطان در عالم، آن است که فرد مؤمن، همواره نسبت عمل خویش را با معنای حقیقی آن، تجدید کند و از گرفتار آمدن در چنبرهٔ عادات بپرهیزد. وظیفهٔ شیطان ایجاد شك است و شك، هرچند بنیان اعتقادات را سُست می‌کند امّا در عین حال رشتهٔ یقین را مستحکم می‌دارد. تا شك نباشدکی می‌توان به یقین رسید و تا شب نباشد کی می‌توان به حقیقت نور واصل شد؟ کیست که از این مجاهده بی‌نیاز باشد؟

ادوار چهارگانه‌ای که طبیعت طی می‌کند، دلالتی است تأویلی که حکمت وجود تقابل و تضاد را در عالم برملا می‌دارد. زندگی از درون مرگ سر برمی‌آورد چنان‌که بهار از درون زمستان؛ و این تجدید خلقت با انقلابهایی مکرر انجام می‌پذیرد.

به این معنا، آفرینش و انقلاب، به یك معنا رجوع دارند: «فطرت»، شکافتن است، همچنان‌که هسته‌ای می‌شکافد و نهالی از درون آن سر برمی‌آورد. فطرت، شکافتن است، آن‌چنان که پوست شاخهٔ درخت می‌شکافد و جوانه‌ای سر برمی‌آورد. فطرت شکافتن است، چنان‌که جوانه‌ای می‌شکافد و شکوفه‌ای از دل آن بیرون می‌آید.

انقلاب نیز، با این شکافتن و شکفتن ملازمه دارد؛ پوسته‌ای می‌شکافد و از درون آن نهالی شکفته می‌شود. شکافتن، شکفتن و شکوفه. و چنین است که عالم، در خود تجدید می‌شود. و انسان نیز.

□ پشت دیوا

■ یوسفعلی میرشکاک

نوروز فرا رسید ای به غفلت خفتگان، بی‌آنکه جانی نو کرده باشید. در حصار مرگ، در محاصره فلسفه درایان و ستاره داوود، در چنگال صربستان و جهود افشردگان آمریکا، خانه تکانی کنید! سبوهای سبزه، شادیهای کوچك، روزنامه چهار رنگ، آجیل و اسکناس‌های نو برشما مبارك باد ای آغشتگان به اطراق!

□

آه ای مرگ! چندان بر آستانه یأس به زانو درآمده‌ام که سیاه ترا نیز می‌پذیرم. سرخ تو سهم آنان باد که پاکند، نوروز من تو بودی ای پیك فردای وضع موعود! نیامدی و خانه جانم تاریك ماند. همچون خانه وجود برادران افغانی من که پس از تاراندن دشمن، به جان یکدیگر افتاده‌اند.

نوروز من تو بودی ای کشاکش روح و خمپاره! به هیئت گلوله خاکریز نورد تانك از فراز سر من در سیاهی شبهای شیب نیسان گم شدی تا بمانم و لجن را مزمزه کنم و ببینم که «چی‌کی‌تا» سرنوشت آخرین فرزندان مهجور من است، نه آن داغ ازلی. آیا باز خواهی آمد و خواهی گفت: برخیز تا گردنت را برنطع خاك بکارم و سرت را به نزد سرورت ببرم؟

□

آه ای گم شده در تاریکی! ای مرگ! نوروز بوسنی چه رنگی دارد؟ از کلمات خسته شده‌ام زیرا که نردبان آسمان نیستند، دستمایه تبلیغات‌اند مگذار جان فریدونی من بازیچه «بانك» باشد، من به سوی نیستی می‌روم. مرا با «سونی» چکار؟ تو می‌دانی کدام آرزو مرا بردرگاه این ستیز خفقان‌پوش، گهگاه به عربده فرا می‌خواند! پس چرا درنگ می‌کنی؟ ببین! زیر پای من فاضلاب. در فاضلاب زمین آماده رقصی مدهش است و روبه‌روی من پنجره‌های لرزان آلومینیومی نوروز منتظرند. درنگ مکن. این آیینه روسپی‌نمای را که روبروی غرب، در زاویه ایمن البرز ـ کنام ضحاك جادو ـ ایستاده است و در سرزمین موعود امم‌طاعون می‌پراکند، به سنگی مهمان کن.

مگر ما آن گروه سفر سامان نیستیم که باید تا پایان جهان بار انتظاری فرساینده را برگردهٔ جان خویش داشته باشند؟ از در و دیوار رنگ و نیرنگ می‌بارد. باری من برخاستم تا از زمره ارغوان‌پوشان باشم، نماز جمعه و روسری، برای من کافی نیست. کمك به بوسنی نشاندن خنجر روزی نو در چشم روزگار کهنهٔ اروپایی بیدادگرست.

رهای ندبه

□

مولای من! اگر عذر من سیاهدلِ دست و پا بسته پذیرفته نیست با آنان که به دراز دستی اردشیرند چه خواهی کرد؟ آیا آزمون سراسری دوزخ باید مسلمانان را ناگزیر کند تا کوپن مرزهای یهود فرموده را باطل اعلام کنند؟

مولای من! با توأم! به من پشت مکن با تمام سیاهی دست‌هایم، برتو سلام می‌کنم نوروز من تویی! نوروز جهان تویی! و من این را در سرزمینی فریاد می‌کنم که کنش پذیرانش در همه جا نوروز دهکدهٔ جهانی را جار می‌زنند. آیا جرأت من ستودنی نیست؟ چرا برنمی‌گردی؟! آیا شهامت ما گرسنگان که بدون هیچ برهانی، جز انتظار، به ظهور تو گواهی می‌دهیم ستودنی نیست؟

پشت مه ابهام و افسانه و تاریخ مانده‌ای تا من نیز به نوروز «شارپ» چشم بدوزم؟ حاشا! در اعماق این دوزخ به بهشت حضور تو ایمان دارم، غلبه نوروز آمریکایی هرگز ترا از من نخواهد گرفت. من به نوروز کیخسروی آغشته‌ام مگر تو کیخسرو نیستی؟ مگر تو تمام پیامران نیستی؟ مگر تمام جهان چون سیل به سوی تو سرازیر نشده است. بیا و ما را به نو کردن روزهایمان در رکاب خونین خویش سرافراز کن. مولای من! اگر منتظری، بازار از شرکتِ با شیطان دست بردارد و سیاست، دیپلماسی ذوالفقار را اتخاذ کند، وای بر ما گرسنگان که هیچ سپرده کوتاه مدتی جز عمر انتظارآلود خود نداریم.

حالا حتماً باید به تمام بلاها مبتلا شویم؟ اگر طاقت نیاوردیم چه؟! ببین اگر تو بیایی و کنکور جهاد واجب برگزار کنی، باز هم روسیاهی به زغال می‌ماند. چه فرقی می‌کند؟ چقدر باید امتحان غیابی بدهیم؟ وسوسه، ارزان است و نان، اغلب ربح شرافت و آزادگی‌ست ایمان به تو را در تمام بانک‌ها به ارز آزاد می‌خرند، تو که نمی‌خواهی در برابر برق چشمهای فرزندان خود تسلیم شویم؟ ببین دموکراسی چه‌طور ما را از آمار حذف می‌کند؟! یعنی تو نباید نگران ما باشی؟ ای وای بر اسیری کز یاد رفته باشد...

□

نع! نوروز ما همچنان پشت دیوارهای «ندبه»ست.

□ استقلال هنر، و تبلیغات

گزارش عملکرد حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، توسط حجت‌الاسلام زم، در دیدار با مقام معظم رهبری

در تاریخ ۷۱/۱۱/۴، مقام معظم رهبری، مسئولان حوزه هنری را به حضور پذیرفتند. با آن که معظم‌له، با حوزه هنری و دامنه فعالیتهای آن از پیش آشنایی کامل داشته و همواره محبت خاصی نسبت به این نهاد مبذول فرموده‌اند سرپرستی حوزه هنری در این دیدار، درباره سمت‌گیریهایی که در پرتو هدایت و عنایت حضرت باری تاکنون در حوزه هنری مورد توجه بوده است، مطالبی به شرح ذیل به استحضار رسانیدند:

۱. حوزه هنری، همواره در جذب نیروی انسانی بر آموزش، پرورش و رشد شکوفایی استعدادهای جوان و مؤمن تأکید داشته است و به دور از گرایشهای انحرافی و گروهی، جذب عناصر مؤمن و حزب اللهی را در اولویت قرار داده است.

۲. از آنجا که حوزه هنری، سنگری فرهنگی و هنری در مقابل تفکرات التقاطی، انحرافی و چپ و راست بوده، همواره کوشیده است تا محتوای حرکتهای خود را در جهت اثبات ذات فرهنگ دینی و اسلامی و نفی ذات فرهنگ شیطانی غرب، سمت‌گیری کند.

۳. تلاش حوزه هنری در قلمرو نوآوری و خلاقیت‌های اصیل هنری و ادبی، همواره در جهت رسیدن به قالبهای متناسب با مضامین و تفکر دینی بوده است.

۴. در اجرای برنامه‌ها و روند فعالیتها و خط مشی حوزه، همواره روح دینی و مذهبی بر محیط، غالب بوده و بر افزایش اعتماد به نفس، تسریع کمی و کیفی در انجام کارها و برنامه‌ها و حفظ اعتدال و پرهیز از افراط و تفریط، تأکید شده است.

۵. حوزه هنری، به پیروی از حضرت امام (ره) و فرمایشات حکیمانه آن رهبر معظم، همواره برآن بوده است که در سیستم و اداره امور، از بوروکراسی و مقررات دست و پاگیری که آفت محیطهای فرهنگی است، پرهیز کند.

۶. از آنجا که حوزه هنری، یك ارگان و نهاد انقلابی و فرهنگی است، به موضوع استقلال هنر و اندیشه و تبلیغات، اعتقاد داشته و غایات و برنامه‌های خود را بر محورهای زیر ترسیم کرده است:

- تحقق و نمود عینی هنر دینی
- ایجاد فضای مناسب برای بروز و ظهور هنرمندان مسلمان
- محوریت و میداندارای حوزه در قلمرو هنر ملتزم و ادبیات متعهد در جهان اسلام.

*** فعالیتها و کارهای انجام شده**

حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی از بدو تثبیت تاکنون، بی‌وقفه، در رسیدن به اهداف مقدس خود در سایه التزام فکری و عملی به احکام جاودانه اسلام و تبعیت از فرامین و رهنمودهای ولایت فقیه تلاش کرده است. حاصل این کوششهای پیگیر و فعالیتهای مداوم، کارهایی است که توصیف اجمالی آنها به‌عرض می‌رسد:

۱. انتشار هزار عنوان کتاب (البته ۲۰۰ عنوان هم زیر چاپ داریم).

۲. هشتاد فیلم و ۱۵۰ برنامه تلویزیونی تولید کرده‌ایم.

۳. تهیه و ارائه صدها تابلو و اثر هنری و مجسمه و...

اندیشه

۴. تشکیل صدها نمایشگاه تجسمی و کنسرت موسیقی پژوهشی و علمی و آموزشی در داخل و خارج از کشور.

۵. انتشار چهار نشریه ماهانه و چند ویژه‌نامه و فصلنامه در زمینه‌های تئاتر و سینما و ادبیات داستانی.

۶. آماده‌سازی حدود یک صد تحقیق هنری و فرهنگی و...

۷. آماده‌سازی حدود ۳۰ ساعت اثر موسیقی.

۸. پذیرش و تعلیم حدود سه هزار هنرجو در کلاسهای مختلف هنری.

۹. تأسیس و اداره دو هنرستان موسیقی و تجسمی.

۱۰. برگزاری مرتب ۳۰ جلسه ماهانه در زمینهٔ نقد و بررسی ادبی و هنری در حوزه، که در حال حاضر نیز ادامه دارد.

۱۱. اداره حدود یکصد سینما و دو هزار نفر نیروی انسانی در مجموعه حوزه هنری

۱۲. برقراری روابط هنری با عناصر خودی در عرصه‌های بین‌المللی و تهیه دهها برنامه مفصل هنری.

● مشکلات حوزه هنری

در حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، مثل هر ارگان و نهاد و مرکز انقلابی دیگری، همواره مشکلات و کمبودهایی وجود داشته است و سرپرستی حوزه و مدیریت آن، کوشیده‌اند تا هریک را باتدبیر و تحرّک بجا و منطقی و ضروری، با یاری خدا و استعانت از رهنمودهای مقام معظم رهبری، از میان بردارند. در زیر به خلاصه‌ای از مشکلات و دشواریهای موجود و توان و قابلیتهای حوزه در عرصه‌های مختلف فرهنگی، هنری و دینی، اشاره می‌شود:

۱. حوزه در حال حاضر، پس از کسب تجربه ۱۴ ساله، به یك ثبات و پایداری تشکیلاتی و کارآمد متشکل از نیروهای ورزیده، دست یافته است. امروز، توان و کارآیی حوزه در آموزش و رشد نویسنده و هنرمند، بر همگان و حتی دشمنان ثابت شده است.

۲. بسیاری از ماهیهای ریزی که در ابتدای نهضت در این حوزه وارد شده بودند، امروز به حول و قوهٔ الهی، بزرگ و قوی شده‌اند و همچنان مورد توجه پیران و صاحب‌نظران و عناصری که در جرگه هنر و ادبیات دست و پنجه داشته‌اند، قرار گرفته و مورد طمع بیگانگان می‌باشند.

۳. مشکل امروز ما حفظ نیروهای «خودی» است! خودی از نظر معرفت دینی و دارا بودن ارزشهای انقلابی.ما در برابر این مشکل، در اندیشه رسیدن به یك روش صحیح فضاسازی و نقادی و مدیریتی هستیم که همان تبلور هنری هنرمند و برخاسته از ذات و درون اوست. این چیزی است که ما متوقع هستیم. والّا، هنر بخشنامه‌ای و کلیشه‌ای و دستوری، در این میدان، بی‌اعتبار و بی‌اثر است.

در حال حاضر، نیروهای خودی، کشتهای حاصلخیز و مرغوب و زودرسی هستند که توسط بیگانگان درو می‌شوند. پرسشی که در این وضع مطرح است اینکه: آیا جبهه انقلاب، قادر به حفظ و نگهداری و تأمین نیروهای انسانی وفادار خود نیست؟ آیا می‌توان گفت که تلاش مقاوم گونه امروز حوزه هنری در برابر سیل بحرانها، به تنهایی، کارساز می‌باشد؟ به نظر ما باید در برابر این مشکلات، مجموعه عواملی دست به دست هم بدهند و به صورت هماهنگ و منظم و پیگیر، اقدامات لازم به عمل آورند.

۴. از دیگر مشکلاتی که در حال حاضر، به صورت یك «تأسف» و «هراس» در برابر چشمهای ما، گاه و بیگاه، ظاهر می‌شود، توسعهٔ روزافزون بازار مکاره و مصرفی و تبلیغاتی است که جریان هنر ملتزم را در زمینه‌های فیلمسازی، تصویرسازی، هنرهای تجسمی، موسیقی و ادبیات به سمت خود کشانیده و با تحریك نفسانیتها، در برابر فقدان حداقلهای معیشتی، آن را از مسیر اصلی و انقلابی منحرف کرده است. آیا این بازار مکاره که با ضرب پول، دادن آزادیهای بی‌حد و حصر مادی و شخصیتی و امتیاز سفرهای خارجی، تشویقهای بی‌اندازه و مطرح کردنهای خارج از حدّ آدمهای مرفه و غیر صالح، دنیای امروز ما را به خود مشغول داشته است، نمی‌تواند هراس چشمهای حقیقت جویان و اسلام خواهان باشد؟

۵. فقدان امکانات معیشتی و کاری، کمبود بودجه در برابر هزینه‌های ضروری و جناح سازیهای مختلف، از دیگر مشکلاتی است که در حال حاضر حوزه هنری به عنوان یك نهاد مقاوم، در مقابل خود مشاهده می‌کند. □

بیانات مقام معظم رهبری حضرت آیت‌الله خامنه‌ای در مراسم دیدار اعضای حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی با معظم‌له. ۷۱/۱۱/۴

بسم‌الله الرحمن الرحیم

برادران و خواهران عزیز، خیلی خوش آمدید، انشاءالله خداوند به شما کمك کند تا بتوانید این بارهای سنگین را که توصیف کوتاهی از آن در گزارش آقای زم منعکس بود، بردوش بگیرید و افتخار آن را کسب کنید. چون همواره افتخارات، متعلق به کارهای سنگین است. در عرصه‌های وجود بشر، هزاران هزار نفر از مرفهین، برخوردارها، پولدارها، تجار، ثروتمندها، میلیونرها و خوانین گوناگون وجود داشته‌اند، لکن اینها کسانی نیستند که بشریت تداوم خودش را به وجود آنها ببیند. اگر شما نگاه کنید می‌بینید، کسانی که به نظر ما و شما در اروپا و آسیا سازندگان تاریخ دوران اخیر هستند مانند ادبا و شعرا و نویسندگان و مورخین و دانشمندان و مکتشفین، هیچکدام از آنان جزو فئودالها، ثروتمندها و برخوردار از لقمه‌های چرب و شیرین نیستند. البته ممکن است تصادفاً زمانی هم یکی از اینها به غلط روزگار و برطبق تصادف از آن برخوردارها بوده است، اما در قبالش هزاران فیلسوف و دانشمند و مکتشف و مخترع و شاعر و ادیب و موسیقی‌دان و آدمهای حسابی دنیا بوده‌اند که با فقر و فلاکت زندگی می‌کردند. اما نه شما و نه هیچ با شعوری، در توزین انسانی خودش، یکی از این گدا گرسنه‌ها و درمانده‌های به نان شب محتاج را در مقابل صدها و هزارها از آن برخوردارها و لذت‌برها، نمی‌گذارد. اینها کسانی هستند که تاریخ ملتها را

نوشتند و رقم زدند، ملتها را پیش بردند و برای ملتها آبرو درست کردند. البته این مطلب را که ما می‌گوییم در مقیاسهای بالاست. یعنی اینطور نیست که هرنویسنده یا هنرمندی، آن کسی باشد که در پیشرفت کشور خود و تاریخ بشریت مؤثر است، چه بسا کسانی از این قبیل هم هستند که به این دلخوشند که ریزه‌خوارخوان و کاسه‌لیس همان ثروتمندان مرفه باشند. البته این قبیل افراد را هم داریم و آنها هم بایستی در محاسبهٔ ما وارد بشوند. مقصودم از این بیان این است که هرچه بار سنگین‌تر و هرچه غم و غصه و دغدغهٔ کار بیشتر باشد، ارزش معنوی کار بالاتر و شاید تأثیرش در روند عمومی تاریخ بشر و تمدن و معرفت بشری و آن چیزهایی که در تقویم صحیح عقلانی مورد احترام قرار می‌گیرد، والاتر و بالاتر باشد. از این که بگذریم، البته ثواب الهی در جای خودش محفوظ است و فراتر از همهٔ اینهاست. یعنی شما که با تحمل زحمت خدمتی را انجام می‌دهید، با کسی که بدون تحمل آن زحمت، همان خدمت را انجام می‌دهد، مساوی نیستید. ما که به این چیزها اعتقاد داریم و معتقدیم که ثواب خدا، هم بهتر و هم ماندگارتر و هم باارزش‌تر است و فاصلهٔ بین ولادت و گورستان را که طی می‌کنیم، اساساً برای اینست که بتوانیم زندگی بعد را بسازیم و به آن تکامل انسانی برسیم و همان کسی بشویم که خدای متعال از ما خواسته است، تا به ثواب‌الله برسیم. مبنای اعتقادی ادیان الهی این است و هیچ دینی نیست که این اعتقاد را نداشته باشد، لذا هرچیز دیگری باید در درجهٔ دوم قرار داشته باشد. اگر چنانچه ما در همین روال زندگی، در عالم شعر، در عالم هنر و ادبیات، در عالم موسیقی، در عالم نقاشی، در عالم گرافیک و یا در عالم قصه‌نویسی توانستیم کاری را پیدا کنیم که دل غمگین ما را شاد می‌کند، هم احساس انجام وظیفه به ما دست می‌دهد، هم در سرنوشت کشور، ملت، ادب و تاریخمان اثر می‌گذارد، هم یك عده گمراه بیچاره را نجات می‌دهد و هم رضای الهی را کسب می‌کند، آیا می‌توان چیزی را در مقایسه با آن پیدا کرد؟ این والاترین و بهترین چیزهاست و چیزی است که اگر کسی به آن دست پیدا کرد بایستی هرلحظه هزاران بار خدای متعال را شکرگزار باشد. این زبان قاصر، نخواهد توانست شکرگزار آن انسانی باشد که توانسته است کاری را پیدا کند که گمراهان و لغزندگان و بی‌دست و پاهای سرگشته، بوسیلهٔ کار او هدایت می‌شوند، راه پیدا می‌کنند، دلی شاد پیدا می‌کنند و می‌توانند به سعادت برسند. چرا که این کار مورد علاقهٔ اوست و براو تحمیل‌نیست. چون انسان اهل ذوق و هنر و ادب بایستی از درون خودش بجوشد و آن‌کاری را که برمیل خودش است،انجام بدهد. و در این‌صورت است که هم کرام‌الکاتبین و هم کروبیان ملاء اعلا و شهدایی که خدای متعال برای همهٔ اعمال ریز و درشت ما گماشته (و انت‌الرقیب علیهم من ورائهم)، از آن کار راضی و خشنود هستند و صد احسنت و مرحبا می‌گویند برشما که یك سطر این قصه را نوشتید، یا پنج دقیقه این فیلم را ساختید، یا دو بیت از این شعر را گفتید و یا فلان خط را در فلان بوم نقاشی کشیدید. خدای متعال هم به این فرزند خاك که در این مجاهدتش با افلاکیان برابری می‌نماید تفاخر می‌کند. آیا اگر چنین افتخاری نصیب کسی شد چیز کمی است؟ البته چنین اخلاص و توجهی به آسانی بدست همه‌کس نمی‌آید، اما اگر نصیب کسی شد باید آن را روی چشم بگذارد و از همهٔ تنخواههای عالم باارزش‌تر بداند.

همان‌طوری‌که‌اشاره شد حوزه هنری از همان اول که به‌وجود آمد، چشم بنده را جذب کرد، یعنی من احساس کردم یکی از کارهای صوابی که در طول تاریخ کار و تلاش فکری و عملی خودم سراغ دارم همین است و از همان اول فهمیدم که این کار یکی از همان کارهایی است که: «اصلها‌ثابت و فرعها فی‌السماء» باید باشد و یك کلمه طیبه است. من حوزهٔ هنری را از اول این چنین احساس کردم و علتش هم این بود که قبل از انقلاب با جامعهٔ هنری و ادبی از نزدیك کم و بیش آشنا بودم و بلکه آدم‌هایشان را هم می‌شناختم و از نزدیك با چهره‌های نام و نشان‌دار ادب و هنر کشور نشست و برخاست داشتم. انسان وقتی حرف زدن و ذهنیات و عقلیات و آثارشان را از دور و از لابه‌لای صدورق کاغذ که زرورق پوشانده شده به‌دست ما می‌رسد می‌بیند تا این‌که از نزدیك، خودش این زرورق‌ها را کنار می‌زند، می‌بیند این مقواست و آن نقش و نگارها را هم ندارد، بیشتر آنها را می‌شناسد.

من در محیط انقلاب فهمیدم که انقلاب نیاز شدید و مبرم و عطش‌گونه‌ای به یك حرکت هنری دارد و اعتقاد و باور قلبی من این است که بدون این حرکت، تفکر انقلاب نمی‌تواند آنجایی که باید برود اصلاً راه پیدا کند و فضای فرهنگ و ذهنی مردم را سیر کند. در یك برهه از زمان و در همان اوائل انقلاب همه‌چیز در تیول حزب‌توده بود و در داخل جمهوری اسلامی و زیر نظر حکومت جمهوری اسلامی و زیر قدرت ظاهری پاسداران کمیته و سپاه و جبهه جنگ و رزمندگان و هیاهوی سیاسی و دیپلماسی که همهٔ ظواهر متعلق به اسلام بود، وقتی آن زیر جوی آب را که نگاه می‌کردیم می‌دیدیم یك حرکت و جریانی به سمت دیگر می‌رود و علی‌رغم همهٔ اینها مثل اروندرود که یك جریان ظاهری دارد و در بسیاری از مواقع شش، هفت متر قطر این جریان ظاهری است، آن جریان باطنی چیز دیگری است و از یك طرف به‌طرف دیگر می‌رود. مثل آن بود که آن، از طرف دریا می‌آید و این به‌طرف دریا می‌رود. چنین حالتی را من و هرکسی در اوائل انقلاب حس می‌کرد که توده‌ای‌ها و

جریان چپ، بخصوص حزب توده برهمه چیز مسلط بودند و اصلاً حرکت انقلاب را می‌خواستند منحرف کنند. در آن اوائل کار و در آن بهم‌ریختگی همه طرفه‌ای که آدم نمی‌فهمید جای هرچیزی کجاست، و خیلی‌ها ملتفت نبودند که اصلاً مسائل هنری چه نقشی دارد، ناگهان دیدیم یك گیاه سرسبز و خوش‌چهرهٔ شاداب و صحیح‌العمل در یك سرزمین درستی روئیده است. البته ممکن بود ما صد نمونه چنین چیزی را یا در حد بالقوه و یا در حد بالفعل، منتها ضعیف، در تهران و در سراسر کشور داشتیم، اما به‌هرحال چشم ما تصادفاً این حرکت را دیده بود و بنده به این امید بستم. البته نباید من و هیچ‌کس دیگری ادعا کند که کسی غیر از خود آن تشکیلات و نیروهای درونی آن در رشد آن گیاه مؤثر بوده است. بلکه ما فقط در حد آشنایی مرتبط بودیم و در مورد خودم باید عرض کنم که ما فقط فهمیدیم و خوشحال شدیم. یعنی در آن زمان گرفتاریها بیش از آن بود که کسی مثل بنده را در آن حدّ و در آن سطح اشتغالی رها کند تا بتوانم به حمایت این گیاه تازه‌روئیده برسم. اگرچه قلباً دوست میداشتم، اما به‌هرحال ممکن نبود.

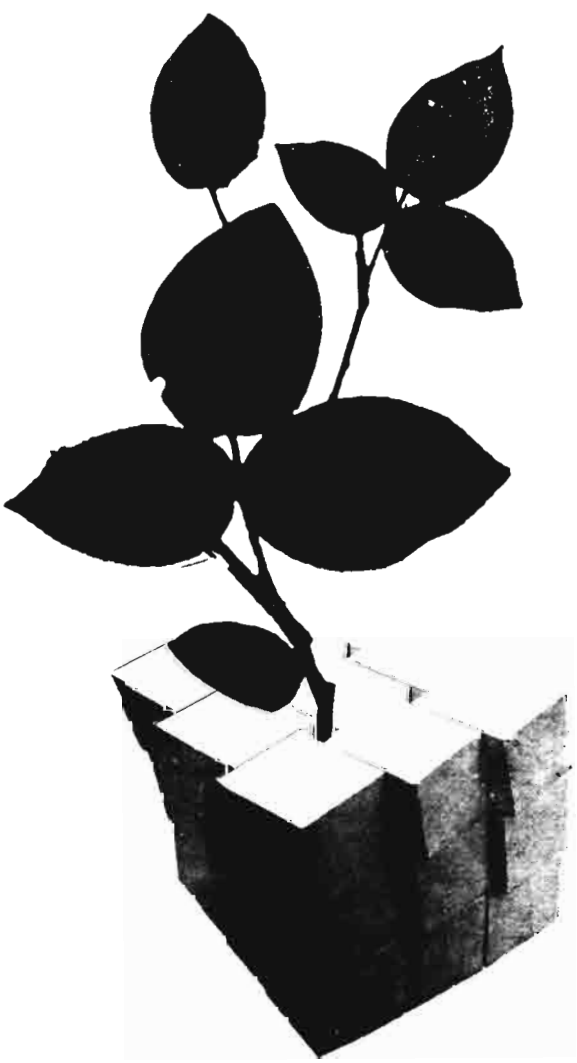
بحمدالله این گیاه روزبه‌روز رشد کرد، و آن مزاج سالم توانسته است عناصر مستعد را جذب کند و توسعه و رشد پیدا کند و کارهای زیادی انجام بدهد. نکته‌ای که در کار حوزهٔ هنری مهم است و همهٔ برادران و خواهران البته به این نکته متوجه هستند و آقای زم هم در بیاناتشان اشاره کردند و درست هم هست، اینست که: مرزبندی‌ها باید در حوزه حفظ شود. یعنی شما برای چه این حوزه را تشکیل می‌دهید و چرا دارید آنجا جهاد و مبارزه و تلاش می‌کنید و با این کمبودهایی که اشاره شد می‌سازید؟ برادرانی در اینجا هستند که با نهایت دشواری، آنچنان که در آثارشان هم منعکس می‌شود، کار سختی را با دلخوشی انجام می‌دهند.

چرا این مجموعه تشکیل شده است؟ جز این است که شما مرزی را به‌وجود آورده‌اید و می‌خواهید آنرا حفظ کنید و نگذارید هنر وابسته به جناح زروزور استکبار و آلوده به انواع ابتلائات بشری و حیوانی برذهنیت مردم جامعهٔ شما مسلط شود؟ آنها می‌خواهند همان هدفهایی را که امروز هنر در بسیاری از جاها انجام می‌دهد، شما هم دنبال کنید. آیا شما این را می‌خواهید؟ این‌که ما می‌گوییم «هنر اسلامی»، یعنی‌چه؟ هنر اسلامی یعنی هنری که با محتوا و هدفها و آرمانهای اسلامی به‌وجود بیاید تا بتواند در مقابل آن هنری که انسانها و جوانها را گمراه می‌کند، بشر را با سرگرم کردن به چیزهای غیرواقعی و دروغ از آرمانها و ایده‌آلهای خودش بازمیدارد و در صحنهٔ عملی به ظلمهٔ عالم کمك می‌کند، از مظلومین عالم هرگز دفاعی نمی‌کند و در خدمت زر و و زور استکبار است، بایستد. به‌هرحال شما باید در مقابل این هنر بایستید و نگذارید این هنر برذهنیت مردم تسلط پیدا کند. ما جز این، هدف دیگری نداریم. حرف ما با حوزه این است که در مرز، همه چیز باید مستحکم باشد. چون شما مرزبان هستید. زمانی ممکن است ما در رفت و آمدهایمان در خیابانهای شهر تهران یك سری مراقبت‌هایی را اصلاً نه خودمان بکنیم و نه از مردمی که در کنارمان رفت و آمد می‌کنند توقع داشته باشیم، اما وقتی به مرزها و بخصوص در آنجائی که مورد تهاجم قرار میگیریم، برویم، (فرضاً در مرز عراق) دیگر نمی‌توانیم این‌جور راحت و بی‌خیال و بی‌هوا راه برویم. ای‌بسا که ممکن است شما در اینجا حتی چکمه پایتان نکنید، اما آنجا ناگزیرید اسلحه هم ببندید. اگر چنانچه روزی در آنجا جنگ نبود و انشاءالله مرزها امن شد و دشمن قدرت تهاجم پیدا نکرد، همان‌جا را هم ما مزرعه درست می‌کنیم و در همان خط مرزی باغ احداث می‌کنیم و قالیچه‌ای پهن می‌کنیم و با آقای معلم (شاعر) می‌نشینیم و گل میگوییم و گل می‌شنویم. ایشان شعر می‌گوید و ما هم به‌به می‌گوییم. اما حالا اگر بخواهیم آنجا راه برویم و اگر بنا باشد شعر بخوانید، باید شعر جنگی باشد که دشمن را بیادمان بیاورد و ما را تذکر بدهد که اسلحه از ما ربوده نشود، این طبیعت مرز است و طبیعت مرز غیر از محدودهٔ زندگی عادی است.

در زمینهٔ هنر اگر چنانچه آن گروه مرزبانمان، دقت و حتی دقت وسواس‌گونه را در حفظ و رعایت معیارها از دست بدهند، آنوقت مرزهای ما آسیب‌پذیر خواهد شد. این نکته‌ای است که در ضمن صحبتها بود و من هم صددرصد تأیید می‌کنم. دشمن امروز به هردلیلی، از امکاناتی برخوردار شده است، یا خودی بد عمل کرده، یا دشمن در این مقوله، سرمایه‌گذاری زیادتری کرده است که این هم یك احتمال است و الآن شما در سفرهٔ آنها لقمهٔ چرب می‌بینید. این ممکن است از کجا تأمین بشود؟ لابد یك جناحی روی آن سرمایه‌گذاری می‌کند و این نشان‌دهندهٔ اهمیت بیشتر قضیه است. مبادا بگذاریم دشمن با امکاناتی که به هردلیلی دارد، فضا را جوری برای ما بسازد که ما هم احساس کنیم که گویا ناچار هستیم دنبال او حرکت کنیم. زمانی یکی از شما آقایان و شاید برادر عزیزمان آقای زم، به من گفتند: چون امروز در جمهوری اسلامی، زن بی‌حجاب مورد قبول اسلامی نیست و نمی‌تواند وارد صحنه بشود، لذا در فیلم‌هایی که می‌سازند، برای اینکه مسألهٔ جاذبهٔ جنسی را که در جای خودش معین شده به‌گونه‌ای در فیلمها وارد کنند، همان زن چارقد بسته را طوری در فیلمها وارد می‌کنند که آن مقصودشان تأمین شود. بالاخره زن زیر چادر هم زن است! اگر کسی بخواهد زن را با جاذبهٔ جنسی ارائه بدهد، از زیر چادر هم می‌تواند تا چه رسد به روسری! او در فیلم خودش می‌خواهد طبق همان

نسخه و سرمشق شناخته شدهٔ قدیمی که همواره در اروپا و در فضای هنر غربی وجود داشته که؛ جاذبهٔ جنسی باید در فیلمها شکل غالب باشد، عمل کند. حتی در بسیاری از آثار هنری دیگر هم در حقیقت، زن را به شکل رندانه‌ای وارد فیلم می‌کنند، به‌گونه‌ای که اگر ظاهرش را هم نگاه کنی، نمی‌توانی بگوئی چادر ندارد، یا فرضاً روسری دارد. اما مطلبی را که برادرمان گفتند این است که: دلبری و عیاری لازم را با پوشش مجاز به شکلی وارد فیلم می‌کنند که به این طریق این فیلم از محدودهٔ مجاز، وارد محدودهٔ ممنوعه می‌شود. حالا اگر چنانچه دشمن این کار را کرد و اتفاقاً وزارت ارشاد هم غفلت کرد و فیلمهایی از این قبیل وارد بازار شد و مشتری بیشتر و درآمد بیشتری هم کسب کرد، ما باید چکار کنیم؟ آیا این صحیح است که ما بگوییم چون دشمن ما آدمهای ناجور و ناباب در اختیار دارد و با این ترفندها اینهمه مشتری برای این فیلمها درست می‌کنند و جوانها جلو سینماها صف می‌کشند و وقتی فیلمی این عوامل را نداشت اگر روی پرده سینما هم برود این‌قدر صف نخواهد داشت؟! آیا به‌نظر شما این منطق، منطق صحیحی است که گفته شود حالا که او خیلی از این صحنه‌ها نشان داده، پس ما هم یك بر رویی (بقول ما خراسانیها) از آن کنار نشان بدهیم تا فیلم ما خیلی خشك و خالی نباشد!؟ آیا این درست است و از این طریق می‌شود آن مرزی را که شما می‌خواهید حفظ کنید، حفظ کرد؟ در پای‌بندی به اصول، شرط لازم یك جهاد حقیقی است که از اول تا آخر بایستی این پای‌بندی حفظ شود. امام رضوان‌الله تعالی علیه واقعاً یك‌حکیم‌واقعی بود. در معنای حکمت و تفسیر حکمت، چه در آثار فلسفی و چه در آثار اسلامی، تجسم آن را من در امام دیدم. یك حکیم، آن کسی است که: آن حرف آخر را که ما با مقدماتی باید به آن برسیم، در همان اول با یك جمله خیلی کوتاه بیان می‌کند و یك قاعدهٔ کلی به‌دست انسان میدهد. همان‌طور که قاعدتاً شما هم باید شنیده باشید، ایشان بارها و بارها در جاهای مختلف گفتند: ما برای تکلیف کار می‌کنیم، حتی برای نتیجه هم کار نمی‌کنیم. شما ببینید این جمله چقدرحکیمانه است؟ آیا این‌که دلخواه ما این است که فیلمهای‌مان باید پرفروش‌تر باشد تا با این ترفند پرفروش‌تر بشود و بیشتر به نتیجه برسیم و یا گوشه‌ای از جاذبه‌های جنسی را باید به شکل نجیبانه‌تری به میان بیاوریم که بیشتر به نتیجه ختم بشود، درست است؟ آیا تکلیف این است؟ تکلیف این نیست، بلکه تکلیف این است که ما اصلی را که به آن اعتقاد پیدا کرده‌ایم و پای آن را با خون به امضاء رسانده‌ایم، حفظ کنیم.

هشت سال جنگ و مقاومت در مقابل دشمن شوخی نیست. ما برای چه مقاومت کردیم؟ دشمن از ما چه می‌خواهد که ما نمی‌دهیم و این‌چنین فشار وارد می‌کند؟ این دیگر جای ابهام



ندارد که ما در روز الست بلی گفتیم و پای این بلی را امضا کردیم. ملت ما پای این بلی را با هدیه هزاران بلا امضاء کردند و شما باید بیشتر از همه پای این اصول بایستید و مقاومت کنید، البته این مقاومت سخت است و من قبول دارم که عدهٔ کمتری آن را برمی‌تابند. اما این عدهٔ کمتر همان کسانی هستند که: «کم من فئة قلیلة غلبت فئة کثیرة»، در این هیچ شکی نداشته باشید، اینطور نیست که این فئه‌ی قلیله، دارای این خصومت و پایداری نباشند، بلکه جلوتر خواهند رفت و بیشتر غلبه خواهند کرد. این توصیه من به شما برادران و خواهران از باب این نیست که شما نمی‌دانید. من می‌دانم که شما واقف و آگاه هستید. من آثار شما بخصوص نوشته‌های دفتر مقاومت را می‌بینم. شاید کمتر موقعی باشد که من یکی از اینها را بخوانم و به نویسنده، ناشر و مجموعه تهیه‌کنندهٔ آن از ته دل دعا نکنم. شما برادران حوزه هنری بدانید که من شما را به‌طور خاص دعا می‌کنم، اگرچه دعای بنده ارزش ذکر ندارد، لکن برای این عرض می‌کنم که شما بدانید چقدر بنده، دل‌بستهٔ به شما و کارتان هستم. من به‌طور ویژه و با اسم شما را دعا می‌کنم و از خدای متعال درخواست می‌کنم که شما را کمك و هدایت کند و امیدها و توفیقات خودش را به شما عنایت فرماید. به‌هرحال شما کارهای زیادی می‌کنید و خودتان هم خوب میدانید. من از باب تأکید و تأیید این مطالب را عرض می‌کنم و نه از باب این که شما این‌طور نیستید و یا این مطالب برای شما تازگی دارد. باید راه را به‌طور مستقیم دنبال کرد.

ابوخاتم رازی کتابی رد برنظریات الحادآمیز محمدبن زکریای رازی نوشته است. اینها هردو دانشمند و اهل ری بودند و در یك زمان زندگی می‌کردند و با هم درگیری نیز داشتند. ظاهراً محمدبن زکریای رازی حرف‌های الحادآمیزی گفته و ابوخاتم رازی هم چون مسلمان مؤمنی بوده، این حرف‌ها را در نوشته‌ای رد کرده است. ابوخاتم نوشتجات قوی، متین و زبده‌ای دارد من در همین اثر او دیدم که می‌گوید:

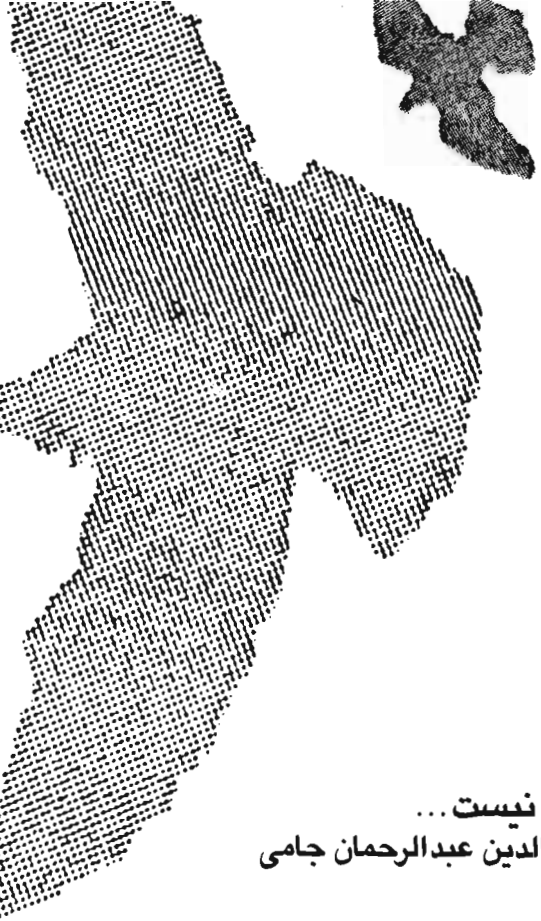
راه مستقیم همچون جاده‌ای است که در قدم به قدم آن پنجره‌ها، درها و دروازه‌ها از دو طرف باز شده و در مقابل این دروازه‌ها حجاب و پرده‌های حرمات الله قرار داده شده و انسان را تشویق می‌کنند که از این طرف و آن طرف برود. یعنی پردهٔ حرمات الهی را ندرید و نروید والا از صراط مستقیم دور خواهید شد. اگر پرده را پس زدید و آن‌طرف رفتید به هدف نخواهید رسید، زیرا فقط با پیمودن این جاده مستقیم به هدف خواهید رسید ولاغیر، والا بهتر بود که انسان مورچه یا گربه می‌شد و انسان نمی‌شد. این انسان، یعنی اشرف مخلوقات، به سمت آن هدف بسیار والائی در حرکت است که حتی تصورش برای عقل و مزاج عقلانی و مادی ما ممکن نیست. ما به سمت آن هدف حرکت می‌کنیم و جاده هم منحصراً صراط مستقیم است. لذا شما می‌بینید که در قرآن کریم آن همه روی صراط مستقیم تکیه شده و پیغمبر را رهرو صراط مستقیم می‌داند و می‌فرماید: «یس و القرآن الحکیم انك لمن المرسلین علی صراط المستقیم» یا در سورهٔ حمد هرروز بارها تکرار می‌شود: «اهدنا الصراط المستقیم». آیات متعددی در مورد صراط مستقیم در قرآن هست، برای این‌که اهمیت صراط مستقیم را به ما نشان بدهد. این صراط مستقیم از میان حرمات الله عبور می‌کند که دائم انسان در وسوسه و جاذبه است.

این‌که هرروز ما چند بار آیه: «اهدنا الصراط المستقیم» را در نماز تکرار می‌کنیم و اصرار داریم که با حضور قلب بگوییم و اگر با حضور قلب نگفتیم فایده ندارد، برای چیست؟ برای اینست که حقیقتاً یك انشعاب سه‌راهی، چهارراهی و چندراهی وجود دارد، به نحوی که ممکن است گاهی از اوقات صراط مستقیم در این جاده گم بشود. انسان وقتی در جاده‌ای می‌رود که علی الظاهر مستقیم است، یك کوره راهی است که به یك کوره‌ده می‌رسد ولی در حقیقت آن راه اصلی یك انحنایی دارد و انسان تصور می‌کند که این کوره راه، راه اصلی است، درحالی که راه مستقیم همان است که انحنا دارد. بهرحال شناختن راه مستقیم خیلی کار مشکلی است و انسان باید از خدای متعال کمك بخواهد.

کارهایی که در حوزهٔ هنری انجام شده خیلی خوب و واقعاً مایه خوشحالی است. من کتابهای منتشرهٔ حوزه را که آقای زم برای من می‌آورند همه را تورقی می‌کنم و گاهی هم فوراً می‌خوانم. به‌هرحال خوشحالیم که الحمدلله خدای متعال به شما توفیق داده و شما را از بهترین‌هایی قرار داده که این بار سنگین را بردوش گرفتید. انشاءالله خداوند به شما باز هم بیشتر کمك کند تا هرچه بیشتر بتوانید این راه را ادامه بدهید. نشریه‌ای را هم که برای قصه‌نویسی و ادبیات داستانی منتشر کرده‌اید، نگاه کردم بسیار خوب بود، جای این نشریه هم خالی بود. یعنی لازم بود که چنین چیزهایی در بازار فرهنگ بوجود بیاید. از این قبیل کارها هرچه بتوانید بکنید خوب است.

نکتهٔ دیگری را هم که باید عرض بکنم و در صحبت‌های شما هم بود و نکته درستی است این است که همهٔ برادران بخصوص آقای زم هرچه می‌توانند باید در زمینهٔ سازمانی و تشکیلاتی، از کاغذبازی و بوروکراسی اداری بپرهیزند و این مسئله را جدی و عملی مورد توجه قرار دهند. از جمله اینکه باید تشکیلات را زیاد حجیم نکنید و درنظر داشته باشید که اگر بزرگ و گسترده شد، مشکلات هم روزبه‌روز به‌وجود می‌آید. در روایت هست که: «قلیل یدوم خیر من کثیر یزول» یعنی هرچیز کمی که استمرار داشته باشد بهتر از چیز زیادی است که‌گاه هست و گاه نیست. انشاءالله موفق و مؤید باشید.

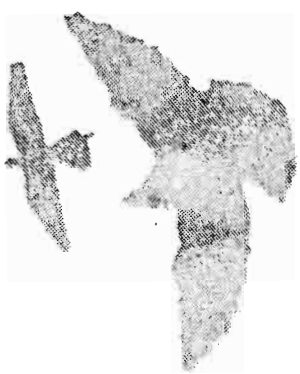
والسلام علیکم و رحمة الله و برکاته



صحرای هوس، خارِ تمناخیزست
زین ره به سفر مرو که غوغاخیزست
این بادیهٔ کفر و تو سوداگر دین*
زین مرحله کوچ کن که رسواخیزست

■ «عرفی شیرازی»

* در متن چاپی دیوان: «ای بادیهٔ کفر تو سوداگر دین» چه باید گفت جز زهی تصحیح آکادمیک!؟



هرکه عاشق نیست...
مولانا نورالدین عبدالرحمان جامی

آرند که واعظی سخنور
بر مجلس وعظ سایه گستر
از دفتر عشق نکته می‌راند
و افسانهٔ عاشقان همی خواند
خر گم شده‌ای براو گذر کرد
و زگم شدهٔ خودش خبر کرد

□

زد بانگ که کیست حاضر امروز
کز عشق نبوده خاطر افروز
نی محنت عشق دیده هرگز
نی داغ بتان کشیده هرگز
برخاست زجای ساده مردی
هرگز زدلش نزاده دردی
کان کس منم ای ستودهٔ دهر
کز عشق نبوده هرگزم بهر

□

خر گم شده را بخواند کای یار
اینك خرتو بیار افسار
این را زخری کزان دژم نیست
جز گوش دراز هیچ کم نیست

□

سرمایهٔ محرمی زعشق است
بل کآدمی، آدمی زعشق است
هرکس که نه عاشق، آدمی نیست
شایستهٔ بزم محرمی نیست
جامی به کمند عشق شوبند
بگسل زهمه، به عشق پیوند

گرفاش شود عیوب پنهانی ما
ای وای به خجلت و پریشانی ما
ما غرّه به دینداری و شاد از اسلام
گبران متنفر از مسلمانی ما

■ «هاتف اصفهانی»

هرکس زحقیقت خبری داشته است
برخاك ره عجز سری داشته است
زاهد زخدا «ارم» به دعوی طلبد
«شداد» همانا سپری داشته است

■ «غالب دهلوی»

برهان محبّت نفس سرد من است
عنوان نیاز چهرهٔ زرد من است
میدان وفا دل جوانمرد من است
درمان دل سوختگان درد منست

■ «سنایی غزنوی»

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

■ «هلالی جغتائی»

اُحُد

ای به امید کسان خفته، زخود یاد آرید
تشنه کامان غنیمت! زاحد یاد آرید
سر به سر بادیه بازار هیاهو شده است
سنگ گور شهدا سنگ ترازو شده است
گرچه مرحب سپر انداخته، خیبر باقی است
بت مگوئید شکستیم که بتگر باقی است
ره دراز است مگوئید که منزل دیدیم
نیست، این پشت نهنگ است که ساحل دیدیم
ره دراز است، سبکتر بشتابیم ای قوم
خصم بیدار است، یك چشمه نخوابیم ای قوم
نه بنوشیم از این رود، که زهرآلوده است
غوطه باید زد و بگذشت که پل فرسوده است
وای اگر قصهٔ ما عبرت تاریخ شود
خیمهٔ قافله را دشنهٔ ما میخ شود
وای اگر طعمهٔ گرداب شود زورق ما
وای اگر پرده تزویر شود بیرق ما
«لالهٔ این چمن آلودهٔ رنگ است هنوز
سپر از دست مینداز که جنگ است هنوز»(*)
خیمه بگذار و برو، بادیه توفان جوش است
کوه آتش به جگر دارد اگر خاموش است
فتنه می‌بارد و سنگین ز در و دیوارش
هرکه این جا خفت، سیلاب کند بیدارش
می‌رویم امروز با صاعقه همپای سفر
گردبادیم و زسر تا به قدم پای سفر

محمد کاظم کاظمی

* این بیت از مولانا علامه اقبال لاهوری است.

برفراز دشت

بر فراز دشت باران است. باران عجیبی!
ریزش باران سرآن دارد از هرسوی و زهرجا
که خزنده، که جهنده از ره آوردش به دل یابد نصیبی
باد لیکن، این نمی‌خواهد

□

گرم در میدان دویده، برزمین می افکند پیکر
با دمش خشك و عبوس و مرگ‌بارآور
از گیاهی تا نه دل سیراب آید
برستیز هیبتش هردم می افزاید
زیر و رو می‌دارد از هرسو
رُسته‌های تشنه و تر را
هر نهال بارور را

□

باد می‌غلتد
غش در او، در مفصلش افتاده، می‌گرداند از غش روی
چه بناهنگام فرمانی
با دم سردی که می‌پاید!
از زن و از مرگ هم، با قدرت موفور
این چنین فرمان نمی‌آید

□

باد می‌جوشد
باد می‌کوشد
کاورد با نازك آرای تن هرساقه‌ای در ره نهیبی
بر فراز دشت باران است، باران عجیبی!

■ **نیما یوشیج**
۱۳۲۸

□ جادوی کلمات

■ آندره بلای

● ترجمهٔ: پریسا بختیاری‌پور، سعید یوسف‌نیا

اشاره:

آندره بلای (Andrei Bely) . نام‌مستعار بوریس نیکولویچ بوگو، پسر پروفسور نابغهٔ ریاضیات است که در سال ۱۸۸۰ در مسکو از مادری هیجانی و احساساتی زاده شد و در کودکی نیز، بشدت تحت تاثیر مشاجرات والدین ناسازگارش قرار گرفت. بلای در مسکو به تحصیل علوم طبیعی و فلسفه پرداخت و در این رهگذر، نوشته‌های ولادیمیر سولویف، نیچه، کانت و ادبیات عرفانی را مطالعه کرد. بلای بعد از سال ۱۹۱۳ استاد علوم طبیعی و ماهیت انسانی در دانشگاه مسکو شد. از شروع قرن بیستم، او به همراهی نویسندگان و شاعران پترزبورگ خود را به عنوان یکی از اصلی‌ترین صداهای سمبولیسم مطرح کرد و بیشتر از تمام شاعران همدورهٔ خود شعر سرود. نگارش رمان و مقاله‌های انتقادی- ادبی او نیز که همگی بافتی فلسفی داشتند حاکی از حساسیتهای زیرکانهٔ او در ارائه مکتب سمبولیسم هستند. بلای در سال ۱۹۳۴ چشم از زندگی فرو بست.

زبان، یکی از قدرتمندترین ابزار آفرینش است. هنگامی که ما نامی به روی اشیاءِ می‌گذاریم، در حقیقت، هستی آنها را در نظر می‌گیریم، همهٔ دانشها، نتیجهٔ نامگذاری‌اند. دانش بدون کلمه شدنی نیست. مراحل درك و شناخت عبارت است از ایجاد رابطه میان کلماتی که پی‌درپی به اشیاء مطابق با خود می‌پیوندند و دانشی را منتقل می‌کنند.

وجوه گوناگون دستور زبان که ساختمان جمله را می‌سازند، هنگامی به کار می‌آیند که مصالح اولیه یعنی کلمات موجود باشند. تلفظ شمرده و منطقی کلام نیز، بعد از درک روابط میان کلمات به وقوع می‌پیوندد. درک روابط کلمات، همان درک روابط میان اشیاء است. در این ادعا که خلاقیت بر دانش پیشی دارد، من تفوق خلاقیت را نه فقط در برتری معرفت‌شناسی آن، بلکه در توالی ژنتیکی آن نیز می‌دانم.

عبارات رمزی از کلماتی ساخته شده‌اند که به طور منطقی، احساس غیرقابل توصیفی را در مورد محیط اطرافمان ارائه می‌دهند. احساس ناشی از درک موسیقی، همیشه غیرقابل توصیف است. کلمات در کنار یکدیگر، مانند موسیقی، بیانگر احساسی ناشناخته‌اند. توتچف (Tyutcher) می‌گوید: «هرآنچه قابل شرح است، جز دروغی نیست!» این اعتقاد زمانی صحیح است که انسان با توسل به قوهٔ تفکر، چیزهایی را درک کند که به صورت یك سری از مفاهیم اصطلاحی درآمده‌اند. امّا کلام زنده‌ای که جادویی است یك دروغ نیست، بلکه ارائه دهندهٔ سرشت مرموز و جادویی من است و از آنجایی که طبیعت من به طور کلی، پیچیده و اسرارآمیز است، بنابراین کلام من، ارائه دهندهٔ درونی‌ترین رازهای طبیعت است.

هر کلمه یك صداست. من بوسیلهٔ کلمه، روابط اتفاقی و فضای اطراف خود را درک می‌کنم. اگر صدا وجود نداشت، جهان قابل درکی وجود نداشت، صدا نیز تنها یك کلمه است. ارتباط من و جهان به عنوان دو موجود مجزا از یکدیگر، زمانی امکان‌پذیر خواهد بود که صوت یا صدا وجود داشته باشد. طبیعت، در حین نامگذاری و سمبول‌سازی، آگاهی انسان را تسخیر می‌کند. بنابراین، آگاهی از طبیعت و جهان، هنگامی برای انسان معنا می‌یابد که نامها آفریده شوند. خلاقیت در ذات کلمه است. در حقیقت این کلمه است که جهان نادیدنی و خاموش اعماق نیمه هوشیار آگاهی مرا، با جهان بی‌معنی اما نظم یافته‌ای که بیرون از من قرار دارد، مرتبط می‌کند. کلمه با برقراری ارتباط میان این دو جهان، سومین جهان را خلق می‌کند: دنیای سمبولها و رمزها. با خلق این سمبولها، جهان درون و بیرون من، در شکلی جدید متبلور می‌شود، شعر، نهایت خلق چنین دنیایی است. درك جهان، درکی سرشار از رمزها و سمبولهاست. جهان بیرونی، تنها زمانی در روح انسان جاری می‌شود که او به طلوعی درونی رسیده باشد. تا آنجا که قادر باشد روح صدای برگهای خشك درختان، و عمق این صدا را حس و درك کند. شاعر همهٔ اطرافش را دوباره خلق می‌کند و تنها وسیلهٔ او برای ارائه آنچه از دنیای درون و بیرون خود حس کرده است، کلمه می‌باشد. زیرا که همه چیز کلمه است و ما نیز چیزی جز کلمه نیستیم، فقط یك کلمه.

کلمه، یك سمبول است، ترکیبی است که تا اندازه‌ای برای ما قابل فهم است، ترکیبی از دو ذات که به تنهایی غیرقابل درك می‌نماید. نسبت دادن ظلمت به پدیده‌های طبیعی و مادی، در حقیقت نوعی افسونگری است تا ما را در برابر هجوم ناشناخته حفظ کند. نامگذاری، چیزی جز جادوگری در عمل قالب‌گیری نیست. به زبان دیگر، ما با ارتباط میان کلمات و وجوه دستور زبانی و نمایشی، در مراحل قالب‌گیری یك جادو قرار داریم. ما با چنین جادویی که در اختیار داریم، ظاهراً طبیعت را مقهور خویش می‌سازیم. به عنوان مثال، نامگذاری در مورد صدای رعد یا تندری که ما را می‌ترساند، نوعی دفاع محسوب می‌شود. ما با تقلید صدای تندر (thunder) و نامگذاری صوتی و تقلیدی در مورد این صدا، در حقیقت به قالب‌گیری پرداخته‌ایم و با جادوی کلمه‌ای که اکنون در اختیار داریم، دست به آفرینش زده‌ایم. اما در شعر، برای ایجاد فضا و نامهای سمبلیك، نیازمند قدرتی درونی برای دوباره سازی هستیم. اساساً شعر، صرفنظر از تقلید صدای تندر، راوی حادثه‌ای است که در اثر درکی تازه‌تر در طول زمان خلق شده است. متصل ساختن کلمات به یکدیگر، چیزی جز توالی صداها در یك دورهٔ زمانی نیست. و به همین دلیل، اعتقاد به رابطهٔ علت و معلولی، ناچاراً پذیرفته می‌شود.

خاصیّت سببی علت و معلول، الحاق زمان و فضا با یکدیگر است. صدا ـ که هم سمبول فضا و هم سمبول زمان است ـ ظاهراً توصیف معلومی است تا زمان و فضا را، تا اندازه‌ای در حس تازهٔ خود به هم ارتباط دهد. تقلید یك صدا، مستلزم دریافت لحظه‌ای از زمان است. از این گذشته، یك

صدا، همیشه در محیط منعکس می‌شود، زیرا صدا، چیزی جز محیط منعکس شده نیست. فضا و زمان متصل به صدا هستند. بنابراین، صدا ریشهٔ همهٔ علت و معلول‌هاست. ارتباط میان اشاره‌های صدایی، مشخص‌کنندهٔ روابط میان پدیده‌های طبیعی زمان و فضاست. بنابراین کلمات، همیشه بیان کننده و موجد خاصیت سببی هستند. چنین خاصیتی است که بعدها هدف دانش قرار می‌گیرد.

توضیح سببی در مراحل ابتدایی پیشرفت، فقط آفرینش کلمات است. اما جادوگر کسی است که کلمات بیشتری در اختیار دارد و طبیعتاً کسی که خوب صحبت می‌کند در حال قالب‌گیری افسون واژه‌هاست. نباید تصور کرد که جادو به خاطر هیچ و پوچ، تصدیق کنندهٔ قدرت کلمات است. کلام زنده و پویا و نهایت آن شعر، خود چیزی جز جادوی منسجم و طرح‌ریزی شده نیست.

انسان قادر است با یك صدا، یك پدیدهٔ طبیعی را عمیق‌تر از تحلیل و توصیف منطقی آن پدیده درك کند. ذات پدیده‌ها را با تحلیلها و توصیفهای عقلانی نمی‌توان دریافت، اگر چه فکر قادر است پدیده را قابل تشخیص کند. اما نمی‌تواند کنترلی روی آن داشته باشد. اینجاست که صدا یا کلمه برای کنترل بر پدیده، از تحلیل‌های عقلانی فراتر می‌رود، و به آفرینشی کمال یافته ختم می‌شود، آفرینشی که نشان دهندهٔ نزاع انسان، با عناصر متخاصمی است که او را احاطه کرده‌اند. کلام زنده در واقع، تاریکی انسان را با نور پیروزی فروزان می‌کند. به بیان دیگر، زبان زنده و بالنده، شرطی برای درك وجود نوع انسان است. این شرط، جوهر ذات انسان است که در چرایی شعر و موسیقی کلام متبلور می‌شود. چرایی شعر، پاسخ و عکس العمل در برابر طبیعت جادویی و سحرآمیزی است که او را فراگرفته است.

افسانه‌های قدیمی، نشان دهندهٔ درك ماهیت جادویی کلمات هستند، کلماتی که طبیعت را افسون خویش می‌کنند. گفتنی است که هیروگلیف مقدس در مصر، معنی سه گانه‌ای داشته است:

اولین معنی با صدای کلمه مشخص می‌شود که نامی برای تصویر هیروگلیف است. دومین معنی با طرح فضایی صدا مشخص می‌شود، یعنی با هیروگلیف. سومین معنی که شامل شماره‌ای مقدس، حاکی از اشاره‌ای رمزی است.

نتایج طبیعی اسطوره‌ها در مورد زبان، به درجهٔ عینیّت آنها وابسته نیست. بلکه در حقیقت به کوشش بی‌اختیار انسان برای رمزی کردن آن وابسته است که نهایتاً چنین کوششی قدرت جادویی کلمات را تفسیر می‌کند.

نامگذاری، آفرینش پویای زندگی است. زندگی نوع بشر، ارتباط میان افراد را قانونی از پیش تعیین شده تلقی می‌کند. اما این ارتباط فقط بوسیلهٔ سمبول‌ها و کلمات بوجود می‌آید. به طور کلی شروع ارتباط، حاکی از طلوع آفرینش است و در این فعالیّت خلّاق، روح و روان، گرانبهاترین تصاویرشان را مبادله می‌کنند. چرا که هدف از ارتباط، به تصویر کشیدن رموز زندگی و روشن کردن این رموز از طریق برخورد دو دنیای داخلی است. سومین جهانی که از ارتباط آفریده می‌شود، برای کسانی که قابلیت برقراری رابطه را دارند، کاملاً یکسان خواهد بود. اما نتیجه تصویرهای ذهنی و فردی این است که به طور غیرمترقبه‌ای روح و روان انسان، عمق و معنا می‌یابد. به همین دلیل لازم است که واژهٔ «ارتباط» را یك مفهوم انتزاعی تلقی نکنیم. یك مفهوم تجریدی، قطعاً چگونگی دانشی را که به وقوع پیوسته است، روشن نمی‌کند. قصد نوع بشر، خلق اهداف دانش است. اما قصد «ارتباط» روشن کردن علائم ارتباطی است. به بیان دیگر، کلمات با رسیدن به مراحل تازهٔ خلاقیت، به سمت ارتباطی زنده با آینده گام برمی‌دارند. بنابراین کلمات تجریدی، هنگامی به عنوان علائم ارتباط مشخص می‌شوند که انسان را به آنچه که درگذشته بوده است رجوع دهند.

زبان، اگر پویا و دینامیك باشد، با ایماژهای خود، تخیل ما را با آتش آفرینشهای جدید روشن می‌کند. در حقیقت ترکیب دو کلمه با یکدیگر، آغاز دانشی جدید است. زبان شعر، زبانی است که در احساس حقیقی کلمه رسوخ می‌کند. اهمیت اصلی شعر در این است که سعی دارد با «کلمه» «هیچ» را اثبات کند. زبان شعری، کلماتی را گردهم می‌آورد که حاکی از تصاویری غیرقابل توصیف‌اند. چنین تصاویری حتی از لحاظ بصری نیز غیرقابل توصیف می‌نمایند. زبان شعر در تکاپوی خود، ما را برای خلق تصاویری جدید تحریك می‌کند. این زبان، به صورت یك روند کلی در هر انسان زنده‌ای قادر به فعالیت و خلاقیت است. اما درجه این خلاقیت به علت عوامل ژنتیکی، یکسان نیست. اصولاً، کلام سمبلیك، موجب خلق ایماژها می‌شود. هر انسانی با شنیدن کلامی کنایه‌ای و استعاره‌ای و یا تشبیهی، به شکوفایی حس تازه‌ای در وجود خود پی می‌برد. کلام زنده، شبیه دانهٔ گیاهی روبه رشد در روح و روان انسان است. دانه‌ای که پس از گذشت زمان، از حضور هزاران گل خبر می‌دهد. چنین دانه‌ای، بنا به شخصیت درونی انسان، به گونه‌های مختلفی پرورده می‌شود. در یك نفر، مثل رُزی سفید رشد می‌کند و در دیگری شبیه گل گندم آبی رنگ.

معنای کلام زنده، ابداً در اهمیت منطقی آن نهفته نیست. منطق، خود محصول کلام است. چنین مسئله‌ای نیز بی‌دلیل نیست که: شرط وجودی ادعاهای منطقی، برای اینکه آنها را برای مقاصدی ویژه در نظر بگیریم، اجباری‌ست. این اهداف، با هیچ وسیله‌ای قصد واقعی زبان را بعنوان اندام ارتباطی در نظر نمی‌گیرند.

وظیفه اصلی زبان، خلق ایماژهای جدید و اشباع کردن روح مردم با تشعشعاتی درخشنده است، تا آنجایی که قادر باشد، جهان را با شعاع خویش بپوشاند. تکامل زبان به هیچ وجه نتیجهٔ حذفی سیستماتیك در زمینهٔ کنایه‌ای کلمات نیست، یك کلمه بدون زمینهٔ کنایه‌ای، مفهومی تجریدی است و مفهوم تجریدی نیز مرحله انقیاد طبیعت را محدود می‌کند. از این جهت، نوع بشر، در مراحل معین پیشرفت، معابد دانش را خارج از حوزهٔ زبان زنده برپا کرد. به همین دلیل نیازی جدید برای آفرینش احساس شد. دانهٔ کلمه که در اعماق ناخودآگاه فرو می‌رود، متورم می‌شود و از پوستهٔ خود بیرون می‌آید و به جوانه‌ای بدل می‌شود. چنین روندی، یعنی جان بخشی و انگیزش

کلمه، به یك دورهٔ ارگانیك از فرهنگ اشاره دارد.

نیاکان فرهنگ دیروز، تحت فشار کلمات جدید، معابدشان را رها کردند و به سوی جنگلها و مزارع بازگشتند، چنین بازگشتی به منظور قالب‌گیری جادوی واژه‌ها و به منظور غالب شدن دوباره بر طبیعت است. در دوره‌ای خاص، این کلمات جدید از پوستهٔ تصور خود بیرون آمدند و با تنوعی سودمند و در عین حال وحشیانه از رنگها جلوه‌گر شدند. از همان هنگام که کلمه از پوستهٔ تصورات خویش خارج شد، نطفه تمدن شکل گرفت.

چنین دوره‌هایی از فرهنگ، با ورود شعر در حوزهٔ زبان قراردادی، و با حلول روحیهٔ موسیقی در شعر، دگرگون می‌شوند و قدرت موسیقیایی صدا در کلمه، دوباره متولد می‌شود و این بار، ما نه بوسیلهٔ معنی، بلکه بوسیله صدای کلمات تسخیر می‌شویم و در اشتیاقی ناآگاهانه احساس می‌کنیم که عمیق‌ترین و اساسی‌ترین معنی کلمه بر ما روشن شده است. همین جاست که باید گفت: «کلمهٔ خلاق، آفرینندهٔ جهان است.»

کلمهٔ خلاق، نمونهٔ مجسم یك کلمه است. یك کلمه هم جسم دارد و هم روح. روح کلمه احساسی نهفته است که بازتاب آن مختلف می‌باشد و جسم آن هم، خودِ کلمه به معنای صورت آن است. جسم زندهٔ انسان به عنوان نشانه و سمبولی از روح اوست. به زبان دیگر، کلمه یك اسکلت است و طبیعتاً هیچ کس اهمیت کار استخوان‌شناس را انکار نمی‌کند. دانش او لازم است چرا که به عنوان ضرورتی عملی در زندگی او نقش دارد. علم آناتومی در رأس همهٔ اینهاست. یکی از شروط لازم برای یك متخصص ارتوپدی این است که او در کارش مهارت داشته باشد. مثلاً قادر باشد انحنای شدید شانه‌ها یا کمر را برطرف کند و یا استخوان شکسته‌ای را جا بیندازد و مورد مداوا قرار دهد. اما آیا با چنین دانشی می‌توان ادعا کرد که اسکلت، محور مرکزی تکامل و قوهٔ استعدادهای ذهنی است؟

هنگامی که ما وسایل کمکی کلام را در درجهٔ اول اهمیت قرار می‌دهیم، در حقیقت زبان را تباه می‌کنیم. اصولاً در کلام زنده، تمرینی متصل و هماهنگ، برای ایجاد قدرتهای خلاقهٔ زبان به چشم می‌خورد. انسان، فی نفسه با قدرتی درونی به تمرین خلق تصاویر و ترکیب صداها می‌پردازد. شاید به ما بگویند که چنین تمرینی تنها یك بازی است. ولی آیا این بازی، براستی تمرینی در آفرینش و خلاقیت نیست؟

تنوع صداها همیشه از چنین بازی به ظاهر ساده‌ای ناشی می‌شوند، خودبازی یك غریزهٔ اساسی است. در بازیهای ورزشی نیز، ماهیچه‌ها با تمرینات سخت، قدرتمند می‌شوند. طبیعی است که یك مبارز، هنگام مواجهه با دشمنش، به ماهیچه‌های ورزیده‌اش احتیاج پیدا می‌کند.

در کلام زنده نیز، به این دلیل نیروی خلاقیت ذهن تقویت می‌شود، زیرا زمانی که بیشتر مورد تهدید قرار بگیرد، ناگزیر به خلاقیت خود محتاج می‌شود. اگرچه این مسئله برای گوش عقب مانده خنده‌دار به نظر می‌رسد، اما باید گفت که تمرین ذهن برای ترکیب صداهای کلمات و آفرینش آنها، و حتی برای نامگذاری پدیده‌های ناشناخته، اهمیتی بسزا دارد. ما پدیده‌های طبیعی را با صداها ظاهراً مقهور می‌سازیم و افسون خویش می‌کنیم. شاعر، تنها در کلمات، ابزاری را برای افسون واقعی تشخیص می‌دهد. سپس پوستهٔ کلمات فسیل شده را می‌شکافد و چشمه‌ای درخشان از معانی کلمهٔ جدید روان می‌شود. در این جادوگری، کلمات جدیدی خلق می‌شوند و فساد تدریجی به یك کلام زنده و سالم اما غیرمصطلح و نامتعارف، تغییر شکل می‌دهد.

دلیل فساد تدریجی زبان، مرگ کلمهٔ زنده است، و نزاع با این فساد، سبب آفرینش کلماتی جدید می‌شود. روح مذهبی کلمات، دلیل مؤثر آفرینش جدید است. روی هم رفته زوال فرهنگ، با رشد روح دینی کلمات همراه می‌شود. آگاهی محصور، همواره علت و معلول را با هم اشتباه می‌کند. روح مذهبی و خلاق کلمه با فساد تدریجی آن رابطه دارد، اما باید خاطرنشان کرد که فساد تدریجی، نتیجهٔ انقراض کلمات است. اما روح مذهبی کلمه، شروع تولد تازه‌ای است. کلمه‌ای که مثل کریستال، مُرده و زیباست، در نتیجهٔ مراحل روبه زوال کلمهٔ زنده، شکل گرفته است. کلمهٔ زنده، یك ارگانیسم روبه رشد است.

این گونه حرفها در ما بوسیلهٔ احساس زوال یافته در لحظهٔ مرگ درك پذیرتر می‌شوند. بعد از مرگ، جسم ما مثل نعشی فاسد و بدبو می‌شود، اما زمانی که مرحله فاسد شدن پایان می‌پذیرد، ما در نگاه خیرهٔ آنهایی که ما را دوست داشته‌اند، به صورت دسته‌ای از بلورهای زیبا دیده می‌شویم. چنین ایده‌آلی یعنی کریستالی شدن ابدی، تنها از راه آخرین فرسودگی حاصل می‌شود.

ایماژ کلمه، شبیه موجودی انسانی است که ماهیت خود را می‌آفریند و تأثیر می‌گذارد و تغییر می‌دهد. یك کلمهٔ بی‌روح و معمولی که فاقد صدا و شبیه‌سازیهای توصیفی

است، بی‌شباهت به همان لاشهٔ بدبو و متعفن نیست. اما گویا چنین مسئله‌ای به صورت یك ایده‌آل مطرح است، زیرا به همان نسبت که کلماتِ زنده و خلاق بسیار اندکند، کلِ زندگی ما با کلمات فاسدی که بوی غیرقابل تحملی دارند، پر شده است. استفاده از این کلمات ما را به زوال لاشه، مبتلا می‌کند، چرا که: «کلمه، توصیف صریح زندگی است».

بنابراین، تنها چیزی که نیروی حیاتی ما را در جهتی صحیح رهنمون می‌شود، آفرینش کلماتی زنده است. شاعر باید قدر و منزلت کلمات را همیشه به خاطر داشته باشد. در این راه او باید اسلحه‌ای با کلمات

بسازد که بوسیلهٔ آن قادر باشد تا با لاشه‌های به ظاهر زندهٔ کلمات که با فعالیتهای خلاقهٔ ذهن او تصادم می‌یابند، گلاویز شود و بیرحمانه و وحشیانه با کلمهٔ متداول و کلیشه‌ای بستیزد. چنین جنگهایی هنگامی است که شاعر نتواند روح زندگی را در کلمات بدمد.

کلمه‌ای که کاملاً کلیشه‌ای شده است موضوع دیگری است. چنین کلماتی، ادعای زنده بودن می‌کنند، اما ماهیت وجودی آنها، همان است که هست، و هیچ کس قادر نیست آنان را به زندگی برگرداند. خصوصیت ژنتیکی این کلمات آنان را نه مضر می‌سازد و نه سودمند. این کلمات ضرری ندارند، چرا که مسمومیت آنها را ابتلایی نیست. عده‌ای عقیده دارند که

زندگی روزانهٔ ما به منظور تحلیل بردن قدرت آفرینش است، چرا که آفرینش، ترکیب بی‌ثمر کلمات است و دانش نیز کاتولوگی بی‌ثمر از اصطلاحات می‌باشد. شاید این ادعا که رمزی بودن زبان، نمایشی بی‌هدف با واژه‌های حقیقی است، به این دلیل باشد که ما معنی معلوم را در گزینش کلمات، برطبق صدا و ایماژ نمی‌یابیم. قصد چنین انتخابی، قصدی بدون هدف است. و چقدر عجیب است که فیلسوف اندیشمندی چون *کانت*[2] که برای آثار هنری، ارزش فوق‌العاده‌ای قائل است، هنر را با این کلمات توصیف می‌کند. یکی از بهترین منتقدین موسیقی، *هانسلیک*[3] (Hansleak) نیز موسیقی را به همین صورت توصیف می‌کند.

هانسلیک و کانت، یا هر دو دیوانه‌اند، و یا کلماتشان تنها به برخی از واقعیات مطلق هنر اشاره دارد. هنر، اگرچه در محدوده‌های هنری هیچ قصدی ندارد، اما هدف آن در آفرینش، از همان اهداف دانش نشأت می‌گیرد. به هر حال یك نفر باید زندگی را به هنر تغییر شکل دهد و یا از هُنر، چیزی زنده و پویا خلق کند، بنابراین معنای هنر، به وضوح، معنایی خاص و مقدس می‌شود.

در چنین حالتی، قصد هنر، آفرینش زبان و قصد زبان، آفرینش روابط زنده است. اگر نمایش یك کلمه، هیچ هدفی ندارد، پس ما فقط قادریم نقطه نظر زیبایی شناسی صرف را بپذیریم. اما زمانی که تشخیص می‌دهیم زیبایی شناسی نیز مثل یك مداد تراش، آفرینش زندگی را به روش خود می‌تراشد و تجزیه می‌کند، به چنین درکی نائل می‌آییم که زیبایی در ذات خود، ماوراء این آفرینش، چیزی برای نمایش دادن ندارد.

بنابراین نمایش بی‌هدف کلمات و ترکیب آنها بدون اعتنا به معنای منطقی‌شان، وسیله‌ای است که با آن، انسان از خودش در مقابل فشار و هجوم ناشناخته، دفاع می‌کند.

انسان، هنگامی که با کلمات مسلح شد، هرچیزی را که می‌بیند، دوباره می‌آفریند و بر محدودیتهای درك ناشناخته، مانند یك مبارز، چیره می‌شود و در صورت پیروزی، تُندر کلماتش، چرخه‌های صورفلکی را روشن می‌کند. او با چنین جادویی، شنوندگانش را با ظلمت فضای میان سیاره‌ها می‌پوشاند و سپس آنها را به سیاره‌ای ناشناخته می‌فرستد. یعنی جایی که رنگین کمانها پرتو می‌افکنند و رودخانه‌ها می‌خروشند و شهرهای عظیم سر به آسمان می‌کشند و در آن حال، شنوندگان او، همان طور که در رؤیا هستند خود را خسته در چهارچوب حجمی به نام اطاق می‌یابند، و درمی‌یابند کسی با آنان حرف می‌زند. جادوی کلمات، اینجاست که آشکار می‌شود و با ظاهر فریبنده‌اش تأثیر می‌گذارد و تغییر می‌دهد. در اینجا به نظر می‌رسد که دانشی پنهانی در پشت این کلمات حضور دارد. که قابل تفکیك از کلمه است. اما در آن واحد، کل این رؤیا بوسیله کلمات خلق شده است.

کل دانش، اغفالی است که حرکت کلمه را تداعی می‌کند. ترکیبات کلمه‌ای و قیاسهای صدایی، به طور کامل در فورمهای رمزی کلام طلوع می‌کنند. اگر کلام به صورت استعاره‌ای و یا با عنوان کردن علت به جای معلول یا ذکر ارادهٔ جزء به کل شکل بگیرد، تزکانت در مورد طبقه‌بندی مفاهیم اصلی، بی‌دلیل خواهد بود. زیرا که در این صورت دانش و تز او تنها شرحی لفظی است و دیگر هیچ.

کسی که حرف می‌زند، همان کسی است که خلق می‌کند. اگر او با اطمینان و محکم حرف بزند، آنهایی که با صحبتهای او تحت تأثیر واقع می‌شوند، احساس می‌کنند که با حسی منحصر به فرد درگیر شده‌اند. در صورتی که هیچ معلم و شاگردی و هیچ چیز قابل شناختی هم وجود ندارد.

آنچه که تصور می‌شود شناخته شده است، چیزی به جز صداهای مخالف با عناصر زندگی نیست. اینها فقط آتش بازیهای کلماتی هستند که در حاشیهٔ میان دوپوچی غیروابسته، که ظاهر فریبندهٔ دانش را می‌آفرینند، منفجر می‌شوند. این دانش، هنوز دانش نیست، بلکه آفرینش دنیای جدیدی در لفافهٔ صداهاست.

صدا، خود، نامرئی، قادر مطلق، ابدی، و تغییر ناپذیر است، اما آمیزهٔ اصوات با یکدیگر و پژواك درهم و برهم آنها، توسط

خاطره به یاد آورده می‌شود و پوششی فریبنده و به ظاهر ابدی برای ذهن می‌سازد. این پوشش فریبنده را دانش می‌نامیم. این دانش تا بدانجا ادامه می‌یابد که صدا را به دور می‌اندازد و به فهرستی از کلمات بی‌صدا و توخالی تبدیل می‌شود. مثل علامتی در ریاضی.

این کلمات بی‌صدا هستند، زیرا احساسی را باز نمی‌نمایند و توخالی‌اند. زیرا از محتوا تهی شده‌اند. مفاهیم اساسی معرفت‌شناسی نیز چنین‌اند یا حداقل سعی دارند که چنین باشند. این مفاهیم قصد دارند از کل زندگی جسمانی رها باشند، اما هیچ صدا، هیچ کلمه و هیچ آفرینشی در کنار آن وجود ندارد.

دانش، جهل خود را ثابت می‌کند. در هبوط مستقیم دانش و تنزل بلامانع آن، صراحتها و دُرستیهایی، تنها در ارتباط با ترکیب مستقیم صداها برای خود صداها، وجود دارد. کلمات دانش با روشی حاکی از ترس و وحشت در آن ظلمات، به فساد و تعفن کشیده می‌شوند و به کلماتی تغییر می‌یابند که نه مستقیماً کنایه‌ای و نه شکوفا هستند. هر عملی اگر مستقیماً ریاضی‌گونه و مستدل باشد، ما را به سوی فساد تدریجی هدایت می‌کند. به طور کلی اگر زبان زنده، آشکارا خلسه‌آور نباشد، با آتش‌بازیهای لفظی صداها و ایماژها اشباع شده و دیگر این زبان، زنده نخواهد بود، بلکه به زبانی اشباع شده از سموم لاشه‌ها بدل خواهد شد.

بیایید صادقانه بگوییم: هیچ دانشی برای درک پدیده‌های طبیعی با کلمات وجود ندارد. بنابراین، کشفیات علمی براساس آزمایش و تجربه، به قیاس صداها نیاز دارند. صداهایی که نمودار می‌شوند و تأثیر می‌پذیرند و ریشه در خود آفرینش دارند. آزمایش چیست؟ آزمایش یا تجربه، همیشه با عمل سر و کار دارد و شرایط محیط را به روشی مجزا ترکیب می‌کند. یک آهن‌ربا را در نظر بگیرید. آن را داخل ماسوره‌ای سیمی جای می‌دهیم و پدیدهٔ طبیعی الکترو مغناطیس را به دست می‌آوریم. در این اعمال، هیچ کلمه‌ای وجود نداشته است. اما به ما می‌گویند: پدیدهٔ طبیعی الکترومغناطیس به طور لفظی قابل بیان است و ما صراحتاً پاسخ می‌دهیم که: چنین چیزهایی تفسیر نمی‌شوند. چرا که حوزهٔ تفسیر و شرح یک آزمایش، تبدیل به تفسیری می‌شود که تنها بر فورمولها یعنی اعمال تکیه دارد. اما یک فرمول بطور کلی یک ادا و اشاره است، یک علامت خاموش است. تفسیر فرمول با کلمات، بر قیاسها تکیه دارد و قیاس هنوز دانش نیست.

برعکس اگر کسی ثابت کند که آزمایش یا تجربه از کلمات نشأت می‌گیرد، چنین اثباتی دلیل بر این نیست که علم دقیقاً از مفاهیم تجریدی نشأت گرفته است. کسی نمی‌تواند ثابت کند که اولین آزمایش دلیل بر وجود کلمه بود و همین مسئله، خود دلیل بر وجود جادوگری است. در این آزمایش، کلمه تنها به عمل هستی می‌بخشد، نه به چیزی که قبلاً وجود داشته است. و عمل نیز، ادامهٔ ترکیب اسطوره‌ای است، مفاهیم تجریدی مانند جوهرها، بدون توجه به آنچه که روحیه و ذات می‌نامیم واقعی نیستند، این مفاهیم بدون کلمه هستی ندارند. کلمه شبیه سفینه‌ای واقعی است که ما بوسیلهٔ آن از یک ناشناخته به ناشناخته‌ای دیگر می‌رویم و از میان فضاهای ناشناخته زمین و آسمان عبور می‌کنیم. ما با کلمه در زمانهای ناشناخته‌ای سفر می‌کنیم که خدایان، شیاطین و ارواح نام دارند. ما نمی‌دانیم ماهیت این ناشناخته‌ها چیست و حتی نمی‌دانیم خدا و شیطان و روح چه هستند. ما اگرچه قادریم باکمک کلمه بگوییم: من، تو، او، اما در نامیدن ناشناخته‌ها با کلمات، ما تنها جهانی را برای خودمان خلق می‌کنیم که از یک سو واقعی از دیگر سو غیرواقعی است. کلمه همان قالب‌گیری جادو و افسون چیزهاست. آیا کلمهٔ خدا در لفافهٔ صدا قادر است وجود خدا را برای ما ثابت کند. حتی زمانی که می‌گوییم: «من»، یک سمبول صدایی خلق می‌کنیم و ادعا داریم که این سمبول وجود دارد. اما در این لحظه آیا ما از خود، آگاه می‌باشیم و یا با گفتن این کلمه خودآگاهی می‌یابیم؟

کل دانش، آتش‌بازیهای کلماتی است که با آنها، فضای خالی اطرافمان را پر می‌کنیم. اگر کلمات با رنگها جرقه بزنند و روشن شوند، یقیناً ظاهر فریبنده‌ای را برای نور می‌آفرینند، و این ظاهر فریبندهٔ نور، دانش است. کسی نمی‌تواند شخص دیگری را قانع کند. هیچ کس نمی‌تواند برای دیگری چیزی را ثابت کند. هر بحث، صحنهٔ مبارزهٔ الفاظ و لذا یک جادوست. ما فقط به منظور قالب‌گیری یک افسون حرف می‌زنیم. مبارزهٔ با کلمات، در حقیقت مشاجره‌ای است که بیهودگی محیط ما را ساحرانه پُر می‌کند.

طبیعی است که در اینجا، سکوت تنها سلاح برای مخالفت با کلمات پوسیده است، اما سکوت، اقناع کننده نیست. مخالفی که بعد از بحث به خانه برمی‌گردد، از کلمات پوسیده بیزار می‌شود. در زمان گذشته چنین بیزاری و بیهودگی با نور و آتش ایماژها پر می‌شد. و این مرحله، مرحلهٔ آفرینش اسطوره‌ها بود. کلمه باعث توصیف سمبلیک و کنایه‌ای شد و در نتیجه، اسطوره به وجود آمد و اسطوره نیز باعث مذهب، مذهب باعث فلسفه و نهایتاً فلسفه باعث اصطلاح شد.

در آخر باید گفت که مرحله کامل خلق سمبول، شامل ابزار کنونی در خود زبان است. در زبان پویا، وسایل نمایش در ابتدا ارگانیک هستند و از طرف دیگر مستقیماً بر روی توسعه وجوه دستور زبانی تأثیر می‌گذارند. □

■ پانوشتها:

۱ـ فئودور توتچف (۱۸۷۳ـ۱۸۰۳) شاعر، فیلسوف و اسلاوی مبارز بود. این جمله قسمتی از شعر او به نام سکوت است:

چگونه قلب به تفسیر خود بیاویزد؟
بگو کسی آیا
تو را، نگاه تو را درک می‌کند؟ آیا
کسی توان فهم تو را دارد؟
و درک زندگی‌ات را؟
هرآنچه قابل شرح است، جز دروغی نیست.

۲ـ امانوئل کانت (۱۸۰۴ـ۱۷۲۴)، فیلسوف آلمانی است. «قصد بدون هدف»، از آلمانی به روسی ترجمه شده که این اصطلاح در زبان آلمانی چنین است:
(Zweckmassigket ohne). این اصطلاح در مقالهٔ نقد داوری زیبایی شناسی، از کتاب نقد داوری، نوشته کانت است.

۳ـ هانسلیک: (۱۹۰۴ـ۱۸۲۵)، منتقد موسیقی اتریشی و متخصص علوم نظری است که در مقاله «زیبایی در موسیقی» به انتقاد از رمانتیسم و زیبایی شناسی احساساتی پرداخت.

□ بوشاسپ، اهریمنی از باختر

● در حاشیه مثنوی «نی انبان مشرك»

■ محمدرضا محمدی‌نجات

بارها در برابر زبان به ظاهر پیچیده و مغلق شعر *معلم*، به ستوه آمده‌ام. خصوصاً آن‌گاه که به دنبال کلمه و یا عبارتی یافت می‌نشده در مراجع و فرهنگهای متداول و مرسوم، فرهنگها، منابع و متون کهن را زیر و رو کرده باشم و باز هم ناامیدانه، آخرین مرجع معنا را بطن شاعر بیابم. با خود به گفت‌وگو نشسته‌ام که مجموعه‌ای ناهمگون، پر از کلمات عربی، فارسی، پهلوی، سانسکریت، اوستایی، عبری و... که بدون هیچ‌گونه پیوند مستحکم ظاهری در کنار هم قرار گرفته و آن‌چنان صورت زبانی را فراهم آورده‌اند، به چه کار می‌آیند و چگونه می‌توانند مورد استفاده قرار گیرند. با این حال، عمق معنی و وسعت اندیشه شعر، مرا وامی‌دارد تا آن‌چه را که در ذهن دارم، به کناری نهم و به مسئله طور دیگری نگاه کنم. البته، بی‌آنکه برای این معضلات، پاسخی درخور یافته باشم.

این گیر و دار ادامه داشت، تا پس از گرفت و گیری چند که خود حدیثی است مفصل، مثنوی «نی انبان مشرك» به چاپ رسید[۱] و پس از آن نشریه یومیه‌ای نیز، جرأت چاپ آن را پیدا کرد. چندی بعد، مطلبی ظاهراً در نقد آن شعر، در همان جریده شریفه به چاپ رسید.

مجموعه مسائل فوق، به همراه حساسیتهای ایجاد شده پیرامون این شعر، باعث شد تا با نگاهی دیگر و تأملی خاص، مثنوی نی انبان مشرك را برای چندمین بار بخوانم. در این بین، کاربرد لفظ بوشسب، در ساختار معنوی شعر و ارتباط طولی ابیات مرا برآن داشت تا نگاهی به آن‌چه که بتواند دورنمایی از معنای این واژه را ترسیم کند، داشته باشم. آن‌چه در پی می‌آید، گزارشی است از این تلاش.

. . . این بانگ زیر و زار خروش شما نبود
بوشسب دیو چرت سروش شما نبود
بوشسب دیو خفتن بیگاه دیو مرگ
دیو سیاه تفرقهٔ مرد و تیغ و ترگ
بوشسب دیو فتنهٔ ماندن به وقت کوچ
بوشسب دیو احول آلفته دیولوچ

●

مرغی است بی‌خروه که بی‌گه خروش کرد
بوشسب هرزه بود که بانگ سروش کرد[۲].

براستی بوشسب کیست که این‌گونه شاعر را به انذار واداشته است؟

در لغت، *بوشاسب* را اسم مصدر از bušyaht و به معنای آن‌چه در آینده است، در آینده دانسته‌اند[۳] ولی در «اوستای نوین»، به معنی اهریمن خواب‌آلودگی[۴] آمده است. بوشاسب، به مفهوم دیو خواب از اهریمنان ماده (مؤنث) است و تنها یکبار از آن به صورت مذکر یاد شده است. یشت (۱۸، ۲)[۵] ایزد آذر دشمن براندازنده اوست[۶].

بوشاسپ را نوعی حالت رخوت و سستی که شبیه به مرگ است نیز، ذکر کرده‌اند[۷] و نقل است که: چون سام که از مشهورترین جاودانان است با آیین مزدیسنی از در خلاف در آمد، به آن هنگام که در دشت «پیشانسه» خفته بود، تیری براو انداخت و این ضربت، او را به حالت بوشاسپ در افکند و سام تا روز شمار (قیامت) براین حالت خواهد بود تا در پایان جهان، برای سرکوبی *ضحاك* که توسط *فریدون* در کوه *دماوند* در بند شده است و در روزهای پسین، زنجیر خواهد گسست توسط دو تن از فرشتگان به نامهای *سروش* و *نریوسنگ*، با بانگی که سه بار تکرار می‌شود بیدار شده و از بوشاسپ، درمی‌آید[۸].

پورداود، در حاشیه‌ای که برمتن

«یشت‌ها» نگاشته، آورده است:

«بوشاسب اسم دیو خواب سنگین است که در فرهنگهای فارسی هم ضبط گردیده، در بندهش، فصل ۲۸، فقره ۲۶، چنین تعریف شده است: بوشاسپ، دیوی است که تنبلی آورد. در اوستا بوشینستا Būsyānstā آمده. در وندیداد فرگرد ۱۱، فقرات ۹ و ۱۲ و فرگرد ۱۸، فقره ۱۶ و مهر یشت، فقرات ۹۷ و ۱۳۴ از او، اسم برده شده است، غالباً با صفت دَرغوْگو Daregho-gava یعنی دراز دست آمده است.»(۹).

در پنجمین بخش از بندهش، ذیل عنوان «تازش اهریمن برآفرینش» و در زمره اعمال و افعال اهریمن آورده شده است:

«اوآزو نیاز و سیچ (خطر، نابودی، زوال، مایه هلاکت)، درد و بیماری و هوس و بوشاسپ را بر(تن) گاو و کیومرث فرازهشت»(۱۰)

در دوازدهمین بخش از همین متن می‌خوانیم:

«بوشاسپ دیو، آن است که اژگهانی کند(۱۱).

در معنای اژگهان نیز آورده‌اند:

«مردم کاهل و باطل و مهمل و بیکار»(۱۲).

در اوستا نیز، به شکست «اهریمن پر گزند» و خشم و سلاح خونین آزنده و «بوشاسپ خواب‌آلود» توسط فرّ ایرانی اشاره شده است(۱۳).

بوشاسب، در کتاب «شایست نشایست» که از متون کهن فارسی میانه است به کار رفته و درباره صورتهای لفظی و معنای کاربردی آن در واژه‌نامه این متن، چنین آمده است:

«būšāsp ، بوشاسب، دیو کاهلی، دیو خواب، صورت اوستایی būšyastā. صورت پازندی .būšyāsp» (۱۴).

همچنین در یکی از قطعات اوستایی آمده است:

«ایدون پیش از سپیده دم مرغ پرودرش (خروس) که مرغ کرتودا سو Ko-reto-dâsu [خوانندش] آواز آذر بشنود. همان گاه بوشیاستا پرآسیب درازدست از سوی باختر، [آری] از کرانه‌های باختر بشتابد و چنین گوید آن نابکار، بخواب ای مرد بخواب ای گناهکار»(۱۵).

نکته جالب در این بین، شتافتن بوشاسپ از سمت باختر است که در مزدیسنا، پایگاه اهریمن و دیوان است و دوزخ و آسیب را نیز، در آنجا دانسته‌اند(۱۶). □

■ پانوشتها:

۱. نشریه سوره/ شماره پنجم از دوره چهارم.
۲. ابیات، از مثنوی نی انبان مشرك است.
۳. *بندهش هندی*/ تصحیح و ترجمه *رقیه بهزادی*/ مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی/ چاپ اول، ۱۳۶۸/ ص ۲۲۳.
۴. پیشین.
۵. پیشین.
۶. پیشین.
۷. پیشین/ ص ۲۸۴.
۸. پیشین.
۹. *یشت‌ها*/ جلد دوم/ گزارش *پورداود*/ انتشارات دانشگاه تهران/ ۱۳۵۶/ ص ۲۰۴
۱۰. بندهش/ فرنبغ دادگی/ گزارنده: مهرداد بهار/ چاپ ۱۳۶۹/ انتشارات توس/ ص ۵۲
۱۱. پیشین/ ص ۱۲۱
۱۲. آنندراج/ *فرهنگ جامع فارسی*/ به کوشش محمددبیر *سیاقی*/ تألیف محمد پادشاه/ چ اول/ ص ۲۴۹
۱۳. به پانوشت ۹ رجوع شود.
۱۴. واژه‌نامه *شایست نشایست*/ تألیف دکتر محمود *طاووسی*/ انتشارات *دانشگاه شیراز*/ چاپ ۱۳۶۵/ ص ۱۰۸
۱۵. *فرهنگ ایران باستان*/ نگارش *پورداود*/ جلد اول/ انتشارات *دانشگاه تهران*/ ۱۳۵۵/ ص ۳۲۰
۱۶. پیشین.

□ تکنیك در سینما

● به بهانهٔ قصه‌های مجید

■ سیدمرتضی آوینی

«قصـه‌هـای مجیـد» برای آنکه بهانهٔ بحث در ماهیت «تکنیك سینما» واقع شود، نمونهٔ مناسبی است. خوانندگان این نوشتار، آن را همچون یك نقد سینمایی نخوانند. و بعد هم، از آنجا که فرصت کافی برای پرداختن به این بحث و تنقیـح و ویـرایش این نوشتار نداشته‌ام توقع دارم که آن را همچون اشاره‌ای که قرار است طرح اولیهٔ یك مقالهٔ جدی رافراهم آورد، تلقی کنند، و نه بیشتر.

۲

ماهیت آنچه که ما با عنوان «تکنیك» در سینما می‌شناسیم بیشتر به معنای «تخنه» (TECHNE) در تفکر یونانیان نزدیك است تا مفهوم خاصی که از تکنولوژی در میان ما وجود دارد. در زبان قدمای ما نیز «صنع و صنعت و صنعتگری» مفهومی وسیع‌تر از تکنولوژی داشته و بر معنای «هنر و هنرمندی» نیز دلالت می‌یافته است. اکنون دیگر نمی‌توان یك نقاش و یا یك شاعر را صنعتگر خواند و کلمهٔ «هنر» تنها به مجموعه‌ای از فعالیتهای انتزاعی و کاملاً شخصی اطلاق می‌شود. کلمهٔ «تخنه» نیز در تفکر یونانیان مفهومی فراتر از مهارت صنعتی داشته است و آن را متعلق مفهوم پوئیسیس (POIESIS) که به «ابداع» ترجمه می‌شود، می‌دانسته‌اند. شعر (POEM) نیز از مشتقات همین کلمه است؛ و بر این قیاس، هنر و صنعت از لحاظ نسبت مشترکی که با ابداع دارند در کلمهٔ واحد «تخنه» جمع می‌آمده‌اند. ابداع به مفهوم پیدا آوردن و ظاهر ساختن است و با تکنیك ـ یا تخنه ـ نیز نحوی انکشاف صورت می‌گیرد.

کلمهٔ تکنیك در سینما نیز به صرف مهارت فنی و کمال تکنولوژیك اطلاق نمی‌شود و مفهوم «هنر» را نیز در درون دارد. با تکنیك در سینما، نحوی انکشاف صورت می‌گیرد که در عین حال، متضمن صورت و معنا یا قالب و محتوا به همراه یکدیگر است. در این مرحله، قالب و محتوا و یا صورت و معنا را نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد. انتزاع این دو مفهوم از یکدیگر در مرحلهٔ تفکر انتزاعی است که انجام می‌شود. آیا هیچ شاعر خوبی را می‌شناسید که در هنگام سرودن شعر، نخست مضمونی را بیندیشد و آن‌گاه بنشیند و قالب مناسبی برای این مضمون جفت و جور کند؟ شاید آنان که شعر «می‌سازند» چنین کنند اما چنین کسانی را «شاعر» نمی‌توان دانست. گاه هست که شاعران هرچه کنند حتی مصرعی نمی‌توانند سرود و گاه هست که ناگاه چشمه‌ای از شعر از درونشان بیرون می‌تراود؛ در این مرحله، که مرحلهٔ خلق و ابداع است، صورت و معنا با هم بیرون می‌تراوند و حتی خود شاعر بر این معنا که چگونه معانی را در قالب کلمات می‌ریزد، شاعر و آگاه نیست. اما این واقعه برای کسی که «تکنیك شعر» را در اختیار ندارد، هرگز روی نمی‌دهد. حتی در «شعر سپید» که علی‌الظاهر از قید قافیه‌پردازی و اوزان عروضی فارغ است، نمی‌توان حکم بر این امر روا داشت که سرودن شعر سپید برای همه ممکن است. هرچند این درست است که شعر سپید از بند معنا و مضمون رسته است و خود را به صرف یك مهارت فنی مستقل از هنر نزدیك کرده است و اگر مبتدیان نیز اغلب طبع خود را در این عرصه می‌آزمایند، از همین جاست که مهارت فنی، خلاف ذوق هنری امری اکتسابی است.

داعیهٔ نوسرایان در شعر این است که وزن و قافیه بندهایی برپای مضمون و معنا هستند. پس لازمهٔ آنکه این حکم درست باشد آن است که «ظرف» شعر سپید قابلیت هر مضمونی را داشته‌باشد. حال آنکه چنین نیست. شعر سپید یك ایماژ ذهنی انتزاعی است که در **عین حال هم قالب است و هم مضمون. در شعر سپید ظرف و مظروف و قالب و محتوا یکی است و به تعبیری دیگر، در اینجا مضمون، ایماژی انتزاعی است که به توسط ترکیبی از کلمات انکشاف یافته است، به صورتی که اگر آن کلمات را حذف کنیم چیزی به مثابه مضمون نیز وجود نخواهد داشت. در موسیقی نیز چنین است که** ظرف و مظروف و قالب و محتوا یکی است. در یك جملهٔ موسیقی مفهومی که بتواند مجرد از ملودی و ریتم و هارمونی وجود داشته باشد، متصور نیست. در نقاشی مدرن نیز از آن گاه که فیگورهای طبیعی انکار می‌شوند، همین اتفاق افتاده است که دیگر مفهومی مجرد از فرم، وجود ندارد؛ هرچه هست، همان است که بر تابلو می‌بینیم و پرسشی از این قبیل که نقاش چه می‌خواسته بگوید، بی‌معنا است.

در سینما نیز چنین است که مهارت فنی را می‌توان کسب کرد اما ذوق هنری را نمی‌توان، و این هر دو ـ مهارت فنی و ذوق هنری ـ در این عبارت «تکنیك» جمع می‌آیند و چنین است که این عبارت به طور عام در هنر و به طور خاص در سینما به معنای «تخنه» در تفکر یونانی نزدیك می‌شود. ضرورت این بحث آنجا پیش می‌آید که اغلب، از تکنیك در سینما، تلقی یك مهارت فنی صرف دارند که به مضمون یا به قول امروزیها «ایده» امکان ظهور و بیان می‌بخشد. تعریفی که اینان از تکنیك دارند، همان «ابزار» است و این ساده‌انگاری تنها در این مرحله نیست که وجود دارد؛ آنان تکنولوژی را نیز وسیله‌ای می‌دانند که می‌تواند در خدمت هر غایتی درآید. در این تعبیر، تلوس (TELOS) یا جهت فطری تکنولوژی ساده‌لوحانه مورد غفلت واقع می‌شود. تکنولوژی با غایات معینی پدید آمده است و به تعبیر روشن‌تر، فرهنگی است که شیئیت پیدا کرده و به صورت ابزار درآمده است.

خلق یا تولید یك اثر سینمایی، در نظر اوّل فعالیّتی است که به اجزای متعددی تجزیه می‌شود: طرح، فیلمنامه، انتخاب بازیگران، طراحی صحنه، دکوپاژ، میزانسن، فیلمبرداری و مونتاژ. و اما ربط واقعی بین این اجزای پراکنده به واسطهٔ کارگردان ایجاد می‌شود. تنها در مرحلهٔ تحلیل فیلم است که می‌توان این اجزاء را از یکدیگر انتزاع بخشید اما در مرحلهٔ تولید، اگر این اجزای متعدد بخواهند به صورتی منتزع از یکدیگر و فارغ از روابط متناسبی که باید بین آنها برقرار باشد عمل کنند، نتیجهٔ کار از ساختاری واحد و پیوستگی و یکپارچگی در بیان برخوردار نخواهد شد. یعنی این اجزاء، در مرحلهٔ خلق یك فیلم، به میزان احاطهٔ کارگردان بر تکنیك سینما، از وحدت و کلیت نصیب خواهند برد. گاه هست که این اجزاء همچون تار و پود یك پارچهٔ ریزبافت آن‌چنان درهم تنیده می‌شوند که حتی بافت ساختاری فیلم جز با دقت بسیار قابل تشخیص نیست. و گاه هست که فیلم، ساختمانی آن‌چنان نااستوار دارد که اجزای پراکندهٔ آن یکایك منتزع از یکدیگر تشخیص پذیر هستند. و این هردو، به

نسبتی که کارگردان با تکنیك سینما برقرار کرده است بازمی‌گردند.

۳

با تکنیك سینما، نسبتهای مختلفی می‌توان برقرار کرد. قریب به اتفاق فیلمسازان دنیا، کاری که می‌کنند آن است که تِلوس یا جهت فطری تکنیك سینما را می‌یابند و خود را به آن می‌سپارند. بدون تردید، سینما هم همچون دیگر فرآورده‌های تکنولوژی و مظاهر تمدن غرب، ماهیتاً دارای غایت و جهتی فطری است. این معنا را هایدگر، تقدیر یا سرنوشت (DESTINY) می‌خواند. این جهت فطری یا تقدیر مقتضای آن نحو از تعیّن است که تکنولوژی دارد. تعیّن تکنولوژی در تاریخ معاصر بر طبق نظام معینی اتفاق افتاده است. و اصلاً چگونه ممکن است که تعیّن، بدون نظم و خاویه‌وار صورت پذیرد؟ آنچه از تکنولوژی، تا به حال ظهور یافته است، نظام معینی را ارائه می‌دهد که همهٔ مردم حتی ناهوشیارترین آنها، نسبت به آن نحوی آگاهی غیر خودآگاهانه دارند. درست مثل اینکه همه می‌دانند که بچه‌ها، بزرگ می‌شوند، به پیری می‌رسند موهایشان سپید می‌شود، دندانهایشان می‌ریزد، اندامشان فرسوده می‌شود و می‌میرند؛ و البته این مثال، اصلاً دقیق نیست و نمی‌تواند مبنای قیاس، واقع شود.

همین آگاهی است که وقتی صورتی نیمه خودآگاه می‌یابد، به پیش‌بینی‌هایی منجر می‌شود که در آثار «ژول ورن» و «اچ.جی.ولز» می‌خوانیم. آنچه در اینجا روی داده آن است که «ژول ورن» با این جهت فطری یا تقدیر تکنولوژی، نسبتی آگاهانه پیدا کرده است. آنچه دربارهٔ «آلدوس هاکسلی» در کتابهایی چون «دنیای متهور نو» و یا «بوزینه و ذات» اتفاق افتاده، بسیار شگفت‌آورتر است منتها از آنجا که پیش‌بینی‌ها، صورتی فلسفی دارند چندان در افواه نیفتاده‌اند. و یا فی‌المثل اگر «ری برادبری» این میل همسو با تقدیر تمدن جدید را درنیافته بود که «زبان تصویر» را جایگزین «زبان کلمه» می‌خواهد، هرگز داستان «فارنهایت ۴۵۱» را نمی‌نوشت. این میل در ماهیت یا فطرت تکنولوژی وجود دارد و برای اثبات این مدعا شواهد بسیاری می‌توان ارائه کرد؛ هرچند، باز هم، شواهدی وجود دارد که تکنولوژی هرگز موفق نخواهد شد زبان تصویر را جایگزین کلام کند.

سینما، جهتی فطری دارد که اگر تسلیم آن شویم دیگر این سینماست که مضامین مناسب تکنیك خویش را برخواهد گزید. فی‌المثل تکنیك سینما چنین اقتضا دارد که قصهٔ فیلم در کشاکش کنش و واکنش متقابل شکل بگیرد نه در محاورات و مکالماتِ هرچند متفکرانه و عمیق. آنگاه وقتی انسان فیلم «بیگانه ساتیا جیت رای» را می‌بیند که از آغاز تا یکی دوسکانس آخر، همه چیز در جریان مکالماتی هرچند متفکرانه صورت می‌بندد بر سر این دو راهی تردید واقع می‌شود که آیا باید تسلیم اقتضائات فطری سینما شد و مضامینی را برگزید که تکنیك سینما قبول می‌کند؟ و یا خیر، باید هویت خودمان را حتی از طریق انکار جهت فطری سینما و اقتضائات ماهوی‌اش در آن بدمیم؟ آیا راه سومی وجود دارد؟

«ساتیا جیت رای» در فیلم «بیگانه» راه دوم را پیش گرفته است و به همین علت، این فیلم را باید نحوی عدول از ماهیت سینما دانست. او به صورتی دیگر همین اشتباه بسیاری از فیلمسازان خودمان را تکرار کرده است که هر نوع داستانی را که به هر نحو مصور شده باشد، سینما می‌دانند.

ظرف و مظروف و یا قالب و محتوای سینما هم، مثل همهٔ هنرهای دیگر، در مرحلهٔ خلق یا تولید، باید تواماً ظاهر شوند و اگر هریك بر دیگری پیشی بگیرند نتیجه کار، از صورت مطلوب، فاصله خواهد گرفت. اگر تکنیك سینما را تا حد مجموعه‌ای از مهارتهای فنی، تنزل دهیم، جوهر سینما هرگز فراچنگ ما نخواهد آمد. فیلمهایی خواهیم ساخت که در آنها رزم آوران مسلمان تنها در ظاهر امر، جایگزین کلاه سبزهای آمریکایی خواهند شد و یا مأموران نیروی انتظامی جانشین اعضای اف.بی.آی. واگر به امکانات فنی سینما بی‌اعتنا شویم روح قصه یا فیلمنامه فرصت انکشاف نخواهد یافت، همچون روحی زیبا و پرتوان که بر کالبدی زشت و علیل تعلق یابد.

فیلمی همچون «ترمیناتور ۲» بیشتر از آنکه کمال تکنیك سینما را اظهار کند نتیجهٔ دستیابی سینما به آفاق شگفت‌آور کمال فنی است و البته قبول این واقعیت از اهمیت بسیار این فیلم، چیزی نمی‌کاهد. در این فیلم تکنیك و تکنولوژی سینما به محاذات یکدیگر تا آنجا تکامل یافته‌اند که بیننده کاملاً مقهور می‌شود و همچون آهویی که مسحور چشم مار شده از هر فرصتی برای درنگ و تأمل در خویش، محروم می‌ماند. چنین غفلتی را نمی‌توان بلاشرط مذموم دانست چرا که ممکن است در آن از طریق یك تجربهٔ روحی دعوتی به استعلا و استکمال نهفته باشد.

۴

از تکنیك در سینما تلقی دیگری هم می‌توان داشت که من نمی‌دانم آیا دیگری هم دربارهٔ آن سخن گفته است یا نه. هرچه هست ریشهٔ این تلقی متفاوت از تکنیك برای من به تجربیات عملی در مستندسازی باز می‌گردد.

از سینما برمی‌آید که در دو جهت کاملاً متفاوت و حتی متضاد با

● کلام

یکدیگر به کمالی متناسب با آن جهت خاص دست یابد؛ تضادی که در ذات سینما نهفته است اقتضایی چنین دارد.

با ظهور «حرکت» در تصویر یعنی با پیدایش تصویر متحرک، «زمان» به درون تصویر راه می‌یابد چرا که «زمان از لحاظ فیزیکی چیزی جز حرکت نیست». ظاهر این سخن اگرچه خود را بسیار ساده و قابل قبول می‌نمایاند امّا باطنی بسیار پیچیده و شگفت‌آور دارد. ظهور زمان و مکان در تصویر، سینما را به «مثلی محدود برای خلقت» مبدل کرده است. پیدایی سینمای ناطق این واقعهٔ عجیب را که به «تمثل» شبیه است به کمال خویش می‌رساند. تصویر، جان می‌گیرد، راه می‌رود و از آن عجیب‌تر آنکه حرف می‌زند. با ظهور زمان در تصویر، «مفهوم بی‌زمانی یا جاودانگی» نیز به صورتی محدود امکان ظهور در سینما می‌یابد. سینما علاوه بر اینکه امکان بازسازی همهٔ عواطف بشری را پیدا می‌کند از این حد نیز فراتر می‌رود و رؤیاهای دست نایافتنی بشر را به بیرون از ذهن او فرا می‌افکند و به آنها شیئیت می‌بخشد. به تعبیری دیگر سینما عرصه‌ای برای انعکاس سوبژکتیویته نیز فراهم می‌آورد. موسیقی فیلم نیز بر تواناییهای سینما برای نمایش عوالم درونی بشر می‌افزاید.

آنچه در این پاراگراف بیان شد، سیر تاریخی و متافیزیکی «تکامل امکانات و تواناییهای سینما را در جهت ایجاد مثلی محدود برای خلقت» بیان می‌دارد. اگر امکان دستیابی به واقعیت برای ما موجود بود، می‌دیدیم که واکنش اولین تماشاگران تصویر متحرک بسیار واقعی‌تر است از این نحو مواجهه‌ای که ما با سینما داریم. سینما از یك سو می‌تواند آئینه‌ای واقع‌نما در برابر ابژکتیویته باشد و از دیگر سو، از این توان برخوردار است که سوبژکتیویته را به صورتی محدود شیئیت ببخشد؛ و این امری بسیار شگفت‌آور است.

به هرتقدیر، سینما هم می‌تواند عرصه‌ای برای «انعکاس دست نایافتنی‌ترین رؤیاهای بشر» باشد ـ چنان که در فیلمی چون ترمیناتور ۲ می‌بینیم ـ و هم از این قابلیت بهره‌مند است که چون آئینه‌ای در برابر «واقعیت عالم» قرار بگیرد و بی‌آنکه تصرف و تغییری در آن صورت دهد آن را به نمایش بگذارد. و من اگرچه نمی‌توانم از ستایش تواناییهای سینما در کالبد بخشیدن به رؤیاهای بشری خودداری کنم اما به این قابلیت دیگر که در ذات سینما وجود دارد علاقهٔ بیشتری دارم.

۵

همگان کم و بیش از تمهیداتی که لازمهٔ تولید فیلمی چون «گودزیلا» است آگاهی دارند. امّا به اعتقاد من «آئینه سانی» یعنی «عدم تصرف در واقعیت جهان» برای سینما بسیار دشوارتر است.

تکنیك و تکنولوژی سینما در این هر دو جهت که ذکر شد می‌تواند قابلیتهای ذاتی خود را آشکار کند. با پیدایی و تکامل تکنولوژی، نحوی انکشاف جهت‌مند از ممکنات اتفاق می‌افتد امّا شگفت‌آور است که این امر در سینما می‌تواند در دو جهت ظاهراً متناقض سیر کند. این بحث بسیار پیچیده‌ای است که اگرچه التفات بیشتری را از ما طلب می‌کند امّا ناگزیر هستیم که از آن در گذریم چرا که این التفات، فرصتی به وسعت همین نوشتار می‌خواهد.

به هرتقدیر برای سینما «آئینه سانی» یا «عدم تصرف در واقعیت» بسیار دشوارتر است چرا که اصلاً وجود سینما عین تصرف در واقعیت است. سینما، زمان و مکان را تقطیع می‌کند و با چیدن

دوبـارهٔ این قطعـات در کنـار هم توهمی از واقعیت را به نمـایش می‌گذارد. پس با سینمـا خلق واقعیتی دیگـر در عالم وهم انجـام می‌گیرد و این امر، عین تصرف در واقعیت است. اگر چنین است، این «آئینه سانی» چه مفهومی به خود می‌گیرد؟

آئینه سانی یعنی آنکه این آفرینش مجدد تا آنجا نزدیك به واقعیت باشد که انگار هیچ تصرف و تغییری در آن، صورت نگرفته است؛ و این با عنایت به چگونگی تولید فیلم بسیار دشوارتر است. چرا که فیلم از سوی دیگـر مجلای وجود خود فیلمساز است و تا شخص فیلمساز یا کارگردان، معرفتی کافی نسبت به واقعیت نداشته باشد، نتیجهٔ کار او به واقعیت، نزدیك نخواهد شد.

۶

تکنیك سینما، حتی از همان نخستین مرحله که انتخاب یك طرح داستانی یا داستان گونه است خود را منکشف می‌کند هرچند اوج انکشاف تکنیك در مرحله‌ای است که فیلمنامه به فیلم تبدیل می‌شود. از همین اولین مرحله، فیلم با «تصرف در واقعیت» شکل می‌گیرد، چرا که متکی بر تخیلات است. چگونه ممکن است که بشر تا آنجا تخیل خود را از توهمات و زوایدی که ناشی از جهل است پیرایش و پالایش کند که در خیال او چیزی جز واقعیت برجای نماند؟

یعنی اولین مانع و حجاب، در نزدیك شدن به واقعیت، خود تکنیك سینمـاست. آنچـه در سینمای نئورئالیسم انعکاس یافته، واقعیت نیست و درست بالعکس کاری که مثلاً در فیلم «دزد دوچرخه» و یا نمـونهٔ ایرانی آن «آبادانیها» انجام شده آن است که فیلمساز بر بسیـاری از مظاهـر واقعیت- و فی‌المثل نشانه‌های وجود متعالی انسان- چشم می‌پوشد تا واقعیتی را که خود می‌پسندد به نمایش بگذارد.

مُراد من آن نیست که فیلمساز باید صرفاً به چهره‌ای از واقعیت، التفات پیدا کند که عمومیت دارد. در فیلم «کلمه» کارل تئودور درایر، معجزه‌ای را که‌بی‌شباهت به‌زنده شدن لازاروس به دست مسیح نیست با موفقیت به نمـایش می‌گذارد. سینمـا، از آنجـا که با «بـاور» تماشاگر سر و کار دارد همـه چیز، حتی معجزه و خوارق عادات را باید به گونه‌ای باورپذیر ارائه دهد؛ این یك قاعدهٔ عام سینمایی است اما آنچه دربارهٔ تقرب به واقعیت محض در سینما بیان کردم، یك قاعدهٔ عام نیست و تکنیکی سخت دور از دسترس دارد.

هنر جدید با اصالت دادن به سوبژکتیویته آغاز می‌شود و اصلاً تعریف مقبول هنر در این روزگار همین است که: «هنر نحوی تصرف زیبا شناختی است در طبیعت و واقعیت به قصد خلق واقعیتی دیگر» و البته زیبایی شناسی- استتیك- هنر جدید نیز امری است متعلق به خود آن با زیبایی شناسی سنتی، قابل تطبیق نیست.

۷

آقـای کیـومرث پوراحمد، در اولین ملاقاتی که با هم داشتیم، می‌گفت: در قصه‌های مجید، همهٔ تلاش من این بود که هیچ دخالتی در هیچ چیز نکنم تا هرچه هست خودش ظاهر شود- نقل به مضمون- و این همان تلقی غیر متعارف از تکنیك است که می‌گفتم.

از همان آغاز با تأمل در تکنولوژی سینما تناقضی بر ما آشکار می‌شود و آن این است که «همه چیز درعین اینکه ساختگی است بایـد از تصنع و ساختگی بودن، دور باشد». وجود دوربین، خود معضلی است وقتی ما می‌خواهیم وانمود کنیم که دوربینی در میان نیست و آنچه به چشم تماشاگر می‌آید واقعی است. یعنی دوربین باید تا آنجا که می‌تواند خود را پنهان کند درحالی که واقعیت این است که هرچه تماشاگر می‌بیند، از چشم دوربین است. چه باید کرد؟

معمول آن است که با استفاده از تمهیدات و شیوه‌های مختلف، فرصت تأمل را از بیننده سلب کنند و او را آنی به خود وا نگذارند. تکنیـك سینما برای رسیدن به چنین رابطه‌ای با تماشاگر سنتهای تجربه شده‌ای دارد که در کتابهای بسیاری نگاشته‌اند و در مدارس سینمایی تدریس می‌کنند. نه قصد این نگارنده ورود در این مباحث است و نه حوصلهٔ این نوشتار چنین اقتضایی دارد. هرچه هست، مساعی فیلمسازان آن است که تماشاگر اصلاً فرصت انکشاف این تناقض را که در فیلم ساختن و فیلم دیدن نهفته است پیدا نکند.... و گریـزی از این امـر نیست. اما در میان فیلمسازان کسانی هم هستند که راههایی برای وفادار ماندن به واقعیت پیدا می‌کنند؛ آنها خلاف دیگران نه به سوبژکتیویته، که به ابژکتیویته اصالت می‌دهند، و تلاش می‌کنند که از طریق تکنیك و تکنولوژی سینما، حقیقت هستیِ آنچه در برابر دوربین آنهاست، انکشاف پیدا کند، نه عوالم درونی خود آنها. درك این معنا اگرچه در مرحلهٔ سخن، دشوار است امّا در مرحلهٔ عمـل از این هم بسیـار دشوارتر است چرا که علی‌الظاهر کارگردانان مختلف امکانات مساوی در اختیار دارند و مراتب عملی مشتـرکی را برای تولید یا خلق یك اثر سینمایی طی می‌کنند. اما چنین نیست.

اثر سینمایی یك کارگردان پیش از آنکه مراحل عملی را طی کند، در نسبتی که او با جهانی معین برقرار می‌کند، خلق می‌شود. این

نسبت را می‌توانیم نوعی التفات وجودی (EXISTENTIAL INTETIONAL-ITY) بنـامیم. پیش از هرچیز، فیلمساز با عالم معینی که بعدها در فیلمش انکشـاف پیـدا خواهد کرد ارتباط پیدا می‌کند و شیفته و دلبستهٔ آن می‌شود. اولین جرقهٔ انکشاف این عالم در ذهن فیلمساز به یك طرح داستانی یا داستان‌گونه که رفته‌رفته بسط خواهد یافت، مبدل خواهد شد. چرا می‌گویم «ارتباط با عالمی معین»؟ چرا که به هرتقدیر یك اثر سینمایی، با واسطهٔ سوبژکتیویتهٔ یك فیلمساز خلق خواهد شد و هرکسی در عوالمی خاص خویش می‌زید؛ مهم این است که عوالم سوبژکتیو یك کارگردان تا چه حد به حقیقت عالم نزدیك است.

جنـگ هشت ساله‌ای که ما از سر گذراندیم واقعیتی است که بسیاری دربارهٔ آن فیلم ساخته‌اند اما در کدام یك از این فیلمها، حقیقت آن انکشاف یافته است؟ هرفیلم، جهانی خاص خویش دارد. فیلم «آبادانیها» عالمی دارد که همان عالم «دیده‌بان» نیست اگرچه هردو دربـارهٔ همین جنـگ هشت ساله هستنـد. یك بار هست که فیلمسازی در جنگ، عوالم درونی خویش را می‌جوید و یك بار هست که فیلمسازی دل به انکشاف حقیقت می‌سپارد و خود را همچون آئینه‌ای صادق در برابر آنچه هست، قرار می‌دهد، نه در برابر آنچه او می‌خواهد باشد. و البته هیچ کس نمی‌تواند آئینه‌ای مطلق باشد و خواهناخواه رشحاتی از سوبژکتیویته او نیز در اثرش پیدا خواهد آمد.

ما در گروه «روایت فتـح»، شیـوهٔ مستنـدسـازی خودمـان را «اشراقی» می‌خواندیم. ما به تجربه دریافته بودیم که حقیقت هستی امکان ظهور در سینما را دارد منتها باید، تکنیك و تکنولوژی سینما را که همـواره مانع و حجاب این تقرّب هستند «اهلی» کرد. و این اهلیت اگرچه با مهارتهای فنی نسبتی غیرقابل انکار دارد امّا بیش از هرچیز به نسبتی رجوع دارد که فیلمساز با عالم وجود برقرار می‌کند؛ یعنی همـان «التفات اگزیستانسیل» چرا که به هرتقدیر، حقیقت با واسطهٔ هنرمند در اثرش اشراق خواهد یافت. ما آموخته بودیم برای آنکه قابلیت این اشراق در کارمان فراهم آید، باید اجازه ندهیم که سوبژکتیویته در کارمان اصالت پیدا کند و بنابراین خودمان را یکسره تسلیم واقعیتی می‌کردیم که در جبهه‌ها وجود داشت.

نمی‌دانم آن روز به آقای پوراحمد گفتم که سخن ایشان مرا به یاد این شعر مولوی می‌اندازد یا نه؟

چون غرض آمد هنر پوشیده شد / صد حجاب از دل به سوی دیده شد

... اما این تلقی غیر متعارف از تکنیك، عین «بی غرضی» است. عمر این سخن به درازای عمر عرفان شرق است.

در سراسر «قصه‌های مجید»، نه فقط در مضامین که در تکنیك،

سفرنامه شیراز

این «بی‌غرضی» که عین هنر به مفهوم عرفانی آن است وجود دارد. مرادم از عرفان در اینجا، معنای عامی است که میراث شرق و فرهنگ اشراقی است نه عرفان اسلامی که اگرچه این معنای عام را انکار نمی‌کند اما مسند و مبنای دیگری دارد که به این سخن، ارتباطی مستقیم نمی‌یابـد. مراد از اشـراق نیز در این نوشتار معنای عام اشراق است نه اصطلاحی که در برابر مشرب فلسفی خاصی قرار می‌گیرد.

آقای پوراحمد در قصه‌های مجید از حداقل امکانات و تکنولوژی سینما سود جسته است و در تکنیك نیز مبنا را بر «بی‌غرضی» نهاده است تا زنـدگی، آن چنان که هست در آن تجلی یابد. دوربین با فضاها، اشخاص و وقایع مواجهه‌ای مستند گونه دارد و همه چیز در نهایت سادگی است. مسلم است که این سادگی و سلامت را نخست بایـد در وجـود هنرمند جست. قصه‌های مجید یکسره از ورود در پیچیدگیهای جلوه‌فروشانهٔ عالم سینما اعراض دارد و البته خود آقای پوراحمد هم اذعان دارد که نتیجهٔ کار، نه از لحاظ تجربهٔ سینمایی که از لحـاظ نمـایش یك ژانـر تلویزیونی است. جز این هم انتظار نمی‌رفته است چرا که اصلاً فیلمها به سفارش تلویزیون و اغلب برای نمایش در تلویزیون ساخته شده‌اند.

برای آنکه چگونگی «خرق حجاب تکنولوژی» را در قصه‌های مجید تحلیل کنیم فرصتی دیگر لازم است اما از این اشاره نمی‌توان دریغ کرد که در قصه‌های مجید ذات سینما خود را همچون آئینه‌ای در برابر واقعیت ظاهر کرده است و این امر، برای آنان که نگران هویت ملی و دینی‌مان در برابر غرب، هستند، بسیار ارزشمند و گرانقدر است.□

□ معیارهای باز

گفتگو با اسفندیار شهیدی، عضو هیئت داوران یازدهمین جشنوارهٔ فیلم فجر

گفتگو کننده: حمید روزبهانی

اسفندیار شهیدی

لطفاً راجع به فعالیتهای فیلمبرداریتان، از ابتدا، و سوابق هنری و مشغولیاتتان کمی برای ما توضیح دهید.

شهیدی: بسم الله الرحمن الرحیم. کاربنده در وحلهٔ اول تئاتر بوده و بعد سینما. من خیلی وقت پیش فعالیت تئاتری‌ام را چه به عنوان بازیگر و چه به عنوان کارگردان داشته‌ام و حتی قبل از اینکه وارد دانشکدهٔ فنی یا هنرهای زیبا و غیره شوم، در زمینهٔ کارگردانی تئاتر فعالیت می‌کردم. بعد از اینکه وارد دانشگاه شدم، ابتدا علم و صنعت و بعد هم دانشکده‌های دیگر، بیشتر در زمینهٔ تئاتر فعّال بودم خصوصاً زمانیکه آقای سمندریان آمده بودند ایران و گروه پاسارگارد را تشکیل داده بود با همین هنرمندان حاضر که همه از این گروه بودند مثل آقای کشاورز و مرحوم فنی‌زاده و آقای محرابی و دیگران که بنده هم با آنها کار می‌کردم و در چند کار آقای سمندریان به عنوان بازیگر حضور داشتم. از همانجا بود که در فعالیتهای فیلمسازی آقای ابراهیم گلستان وارد شدم. مسئله سینما برایم بسیار ریشه‌ای است. از قدیم، از بچگی، در استودیوهای فیلمسازی آن موقع کارهای کوچکی انجام می‌دادم و حتی پادویی هم می‌کردم و یا به عنوان دستیار چندمی یك فیلمبردار کار می‌کردم. بعد هم که گفتم در استودیوی آقای گلستان کار کردم. اما زمینهٔ آکادمیك این قضیه خیلی بعد از اینها بود. من وقتی در زمینهٔ فنی و مهندسی طراحی تحصیل می‌کردم، در زمینهٔ سینما بنا به سابقه‌ای که از قبل داشتم کار می‌کردم. بعداً بنا به دلایلی، پس از اتمام تحصیلاتم از ایران به آلمان رفتم و حدود یك سال، دوره‌ای دربارهٔ عدسی، شناخت عدسی و ساخت عدسی گذراندم و سپس رفتم انگلیس که بنا به دلایلی در آنجا نتوانستم تحصیل کنم و رفتم آمریکا و مدتی در حد دستیار کار کردم و بعداً برگشتم انگلیس و رسماً تحصیلاتم در زمینهٔ سینما را در کالج ملی لندن آغاز کردم. در ضمن تحصیلاتم چون علاقه‌ام به فیلمبرداری بیشتر بود، در گروههای کوچك فیلمسازی لندن، به عنوان فیلمبردار و دستیار و مدیر فیلمبرداری کار کردم تا تحصیلاتم تمام شد. مدتی در تلویزیون انگلیس کار کردم به عنوان مدیر فیلمبرداری، تا اوایل سال ۵۸ بود که برگشتم به ایران و مستقیماً هم به صدا و سیما رفتم و بعد از مدتی به لحاظ علاقه‌ام به جنبه‌های آکادمیك، زمینهٔ دانشکده را به کمك بسیاری از برادران بازسازی کردیم که با جریان انقلاب فرهنگی فرصت خوبی برای بهتر شدن آن پیش آمد. البته برنامه‌ها را با کمك دانشکده‌های انگلیس و آمریکا که من آشنایی داشتم، دریافت کردیم و تنظیم شد و اهداف کلی دانشکده مشخص شد و بعد هم که راه‌اندازی شد و دانشجو پذیرفتیم. من این زمینه را همیشه داشتم که می‌خواستم کار کنم اما در ابتدا درگیری‌ام به عنوان مسئول آموزش تلویزیون زیاد بود. ضمن اینکه کار در زمینهٔ جنگ بسیار بود و هرگاه فرصت ایجاد می‌شد، حتی اگر شده برای دیدن صحنه‌های جنگ به جبهه‌ها می‌رفتیم و من به عنوان فیلمبردار کارمی‌کردم مضافاً به اینکه دوره‌های کوتاه آموزشی مختلفی برای سپاه و ارگانهای دیگر (دورهٔ آموزش فیلمسازی و فیلمبرداری) گذاشتیم که آدمهای مفیدی هم تربیت شدند. تا اینکه در

زمانیکه کم‌کم احساس فراغت کردم، سه چهار فیلم مستند و سه چهار فیلم داستانی برای تلویزیون کار کردم و در سینما هم به عنوان مدیر فیلمبرداری کار کردم. در کار حرفه‌ای سینما هم فکر کنم ده‌تایی کار انجام دادم و تا حالا که در خدمت شما هستم.

وقتی که داوری جشنواره به شما پیشنهاد شد، چطور راجع به داوری فکر می‌کردید و چطور شد که قبول کردید؟

خب، وقتی به من گفتند برای داوری حضور پیدا کن اوّل با خودم کلنجار می‌رفتم که چنین کاری بکنم یا نکنم. منتها از نظر خودم به این دلیل قبول کردم که فرصتی بود برای دیدن تولیدات یکسال مجموعه سینمای کشور، در یك زمان. چون سال پیش فیلمها را با فاصلهٔ زمانی بین هرکدام می‌دیدیم و این اجازه نمی‌داد که یك دید کلی از فیلمها به دست آورم. به همین دلیل برایم جذاب بود که در این فاصلهٔ ده روزه همهٔ فیلمها را تماشا کنم و به یك دید کلی از مجموعه سینمای ایران در سال گذشته دست پیدا کنم. علت واقعی این بود. برای داوری هم که هیچ مشکلی نداشتم. چون در این ۵۷، ۵۸ فیلم وضعیت آنگونه نبود که همهٔ این فیلمها دارای کیفیت نزدیك به هم باشند که آدم بخواهد دچار سختی و عذاب شود. حداقل این بود که حدود ۸۰ درصد فیلمها را همان اول که می‌دیدی تکلیف آدم با فیلم روشن بود. در طول داوری هم فی‌الواقع آنطور نبود که من راجع به کارگردانی، یا فیلمبرداری صحبت کنم. هرکس راجع به همه چیز نظر می‌داد. آدمهایی هم که آنجا بودند تخصصهای مهمی داشتند. آقای انتظامی در زمینهٔ بازیگری، آقای آوینی در زمینهٔ کارگردانی و تدوین، آقای حمیدنژاد در زمینهٔ کارگردانی و بنده هم در این زمینه، اما بحث و شورمان کلی بود و اینگونه نبود که من فقط در یك زمینهٔ خاص نظر بدهم. اصلاً مشکل زیادی با ردکردن یا انتخاب کردن حدود ۷۰ درصد فیلمها نداشتیم. این هم یك واقعیت بسیار مشخص است که یکوقتی یك فیلمی بد می‌شود و شما نمی‌توانید در آن یك فیلمبرداری خوب پیدا کنید، تدوین خوب پیدا کنید، هیچ چیز خوب دیگری پیدا نمی‌شود. هرچند که علت و انگیزهٔ اصلی از اینکه فیلمها را هیئت انتخاب ندید و همه را ما دیدیم، همین بود که احیاناً در یك فیلم تخصصی وجود داشته باشد و مثلاً تدوین خوب یا طراحی صحنه‌اش خوب باشد؛ ولو اینکه فیلم در مجموع بد باشد. به همین لحاظ با دقت به فیلمها نگاه می‌کردیم. اما سرانجام به این نتیجه رسیدیم که وقتی فیلمی از نظر کارگردانی ضعیف باشد و فاقد خصوصیات یك فیلم خوب باشد، فیلمبردار هم در آن کاره‌ای نیست، تدوینگر هم کاری نمی‌تواند انجام دهد. آخر سر به حدود ۱۰ فیلم رسیدیم که بین آنها انتخاب کردیم. معیارهای ما هم معیارهای «باز»ی بود و به اسمها اهمیت نمی‌دادیم و همه را با دقت دیدیم و آخر کار هم بیشتر از ده فیلم در کیسه نماند و با در نظر گرفتن شرایط سینمای ایران و با توجه به هیکل مریض آن و بدبختیها و مشکلات دیگر، حساب کردیم که چگونه امتیاز دهیم. هرچند که از اول حساب مثلاً آن فیلمبردار را می‌کردیم که امکانات کافی ندارد و مثلاً وقتی دارد در شب فیلمبرداری می‌کند امکانات ندارد و در ذهن من بود که مثلاً الان این کیفیت کار با چه بدبختی فراهم شده است. اما نمی‌شد اینها را ملاك قرار دهیم که فلان فیلم در خارج ظاهر شده، پس بنابراین کیفیتش خوب است یا مثلاً این آدم برای تدوین این امکانات را داشته است. من نمی‌خواهم بگویم در مورد بعضی‌ها قضیه اینطور بوده، دارم ملاحظات خودمان را شرح می‌دهم. به همین دلایل به آنچه که فی‌الواقع روی پرده داریم می‌بینیم، بسنده می‌کردیم. اما من تصدیق می‌کنم که این مشکلات وجود دارد و شاید بالطبع، فیلمبردار، موزیسین، طراح صحنه و... با توجه به شخص کارگران باید محك بخورد و این از نصیحت‌هایی است که خودم به خودم می‌کنم که با آدمی که نمی‌شناسم کار نکنم و کسی را انتخاب کنم که طرز تفکرش را می‌دانم و می‌شناسمش.

صحبتهایی شده که شما همه را راضی کرده‌اید و جوایز را تقسیم کرده‌اید. نظرتان چیست؟

من در آن مصاحبهٔ مطبوعاتی هم این قضیه را توضیح دادم. اگر روش کار را ملاحظه می‌کردید متوجه می‌شدید که روند کار دارد به آن سو می‌رود که اینگونه انتخاب کند. ما از اول به همراه دوستان دیگر، اولین چیزی که صحبت کردیم این بود که بیایید خودمان را فارغ کنیم از اسمها و نگوییم چون این فیلم را آقای فلانی کار کرده، پس با دقت ببینیم. واقعاً به دنبال این گشتیم که چه کسی خوب کار کرده و در چه تخصصی خوب بوده است. وقتی که اینطور تعیین ملاك کردیم، کار را شروع کردیم. مدتها صحبت کردیم که واقعاً چگونه

بازی بزرگان

می‌شود کار یك تدوینگر، یك فیلمبردار، یك طراح صحنه را در فیلم شناسایی کرد و به این نتیجه رسیدیم این کاری را که روی پرده قرار گرفته چگونه می‌شود تجزیه‌اش کرد، چگونه می‌شود تحلیلش کرد، تا برسیم به اینکه یك فیلم مجموعهٔ اجزاء مختلف است که در کنار هم قرار گرفته‌اند و می‌شود حالا عملکرد هریك از تخصصها را نسبت به ایدهٔ اصلی پیدا کرد. حالا اینجا ما برخورد می‌کنیم با این مسئله که مثلاً فیلمبردار، جدا از مسئلهٔ کارگردان، چه سبکی دارد، چقدر در کارش موفق بوده است. فیلمبردار برای اینکه این ایدهٔ مشخص و این لحظه از فیلم در بیاید چه کمکهایی کرده است. اصلاً فیلمبردار چه ابزارهایی در اختیار دارد. عدسی دارد، زاویه دارد، نوردارد، ارتفاع دوربین، بافت، رنگ، شدت و همهٔ اینها که دارد به اضافهٔ خلاقیت خودش، چقدر مؤثر بوده است، کاری کرده یا صرفاً صحنه را روشن کرده است. همینطور تدوینگر چه کرده، موسیقی چه کرده. مثلاً موسیقی صرفاً دارد ملودیهای خیلی قشنگ هارمونیك می‌نوازد یا اینکه آمده واقعاً لحظه را کار کرده و ساخته است. یا طراح صحنه صرفاً چهار تا آباژور گذاشته در صحنه یا اینکه عملکرد داشته است. خب، ما وقتی به این عملکرد و نوع کار می‌رسیدیم و این نوع طبقه‌بندی کردیم کم اتفاق می‌افتاد برسیم به چنین موردی که همهٔ عوامل اینگونه عمل کرده باشند. ممکن است فیلمی خوب باشد اما این خوب بودن به واسطهٔ مثلاً فیلمنامه بوده است. وقتی ما بطور دقیق به آن نگاه می‌کردیم، می‌خواستیم ببینیم چه کسانی در هرفیلم به آن الگوهای مطلوب رسیده‌اند و به همین لحاظ یك تخصص در یك فیلم، نشان دهندهٔ خوب بودن تخصصهای دیگر فیلم نیست. حالا ممکن است منتقدین به آن فیلم خیلی بد بگویند، اما این آدم بخصوص، برای همان کار حتی بدهم خوب کار کرده است و مثلاً تدوینش را خوب انجام داده است. ما به کلیت نگاه نکردیم و به حرفهٔ هرکس بسیار بسیار دقیق شدیم. برای ما اصلاً خوب بودن کل فیلم مطرح نبوده است. بهرحال ما قصد راضی کردن کسی را نداشته‌ایم. همانطور که حالا هم همه راضی نشده‌اند و در هرصورت نظرات متفاوتی وجود دارد.

عده‌ای می‌گویند که هیئت داوران حرفه‌ای عمل نکرده‌اند و بیشتر برخوردهای سیاسی بوده، مثلاً نمونه‌اش *بازی بزرگان*، نظر شما چیست؟

ببینید ما کاری که نکردیم این بود که به مضمون فیلمها نگاه نکردیم. که اگر اینگونه عمل می‌کردیم اوضاع خیلی بد می‌شد. یعنی اینکه این فیلم از نظر مضمون، سیاسی هست یا نیست. حالا اینکه این سیاسی بودن به نفع جمهوری اسلامی است یانه، به کنار. حتی ممکن است موافق با جمهوری اسلامی باشد. ما اصلاً مضمونی نگاه نکردیم. من که اصلاً فکر نمی‌کنم *بازی بزرگان* مسئله سیاسی داشته باشد، قبلاً هم گفته‌ام، یك فیلم مثله شده بود. سوژهٔ بسیار زیبایی داشت و این را همه قبول داشتند. اما این فیلم در ساخت در نیامده بود. کاملاً از نظر ساختاری مشکل داشت. خب اگر مضمونی برخورد می‌کردیم باید به آن جایزه می‌دادیم که در اینصورت به خیلی از فیلمها که الان جایزه داده‌ایم، از نظر مضمونی نباید جایزه داد. من تا آنجا که از اول تا آخر در جریان بودم با هیچ فیلمی، موضوعی و مضمونی برخورد نکردیم که به خاطر آنکه فیلمی جنگی است و به سیاستهای دولت کمك می‌کند، خوب است و جایزه می‌گیرد، آن یکی که برخلاف سیاستهای دولت عمل کرده، جایزه نگیرد، هرچند که چنین چیزی هم نبود، نه اصلاً از اول چنین بنایی نداشتیم.

راجع به مبحث فیلمنامه و کارگردانی؛ صحبت هست که فیلمنامهٔ *سارا* قوی نبوده و فیلمنامه اقتباسی است و اگر چیزی دارد از نمایشنامهٔ ایبسن است. در حالیکه فیلمنامهٔ *یکبار برای همیشه* بهتر بوده ولی کارگردانی‌اش جایزه گرفت. در مورد این فیلمها توضیح دهید.

ببینید، در آن قوانینی که برای جشنواره گذاشته‌اند چنین چیزی به ما نگفته‌اند که اگر یك فیلم اقتباسی بود به آن جایزه و پوئن ندهید و بگذاریدش کنار. چنین چیزی نداریم. گرچه در جشنواره‌های دیگر، این فیلمنامه‌ها تفکیك شده که یکی اریژینال است و دیگری اقتباسی. بله، اگر ما هم چنین تفکیکی داشتیم، می‌شد فیلمنامه‌ها را تقسیم‌بندی کرد. بنابراین چنین ملاکی نداشتیم و صرفاً به خود فیلمنامه نگاه می‌کردیم. قرار نبود در این مورد بحث کنیم. این یکطرف، و بعد حالا اینکه چرا این فیلم اول شده، برمی‌گردد به معیارهای ما برای بخش فیلمنامه. فیلمنامه به عنوان بستر کار عمل می‌کند. یعنی فیلمنامه چیزی است که تمام آدمها و عناصر سینما را به حرکت وا می‌دارد، و باید دارای خصوصیاتی باشد. حداقل اینکه از نظر طرح و پلات، یك حالت محکمی داشته باشد و بتواند عوامل را با خودش جلو ببرد و از همه مهمتر اینکه اجازه ندهد تماشاگر از فیلم جلو بزند و ملاکهای دیگری که جای گفتنش نیست. وقتی صحبت می‌شد، البته فیلمنامهٔ *یکبار برای همیشه* هم مورد توجه بود و دیدید که جزء پنج انتخاب اول بود و بحث بسیاری در گرفت که کدام انتخاب شوند و بحث اصلی هم روی همین دو فیلمنامه بود. فیلمنامهٔ *یکبار برای همیشه* هم فیلمنامهٔ بسیار محکم و خوبی بود. اما نهایتاً با سه چهار ساعت صحبت کار به رای‌گیری رسید که این از موارد معدود بود. اکثراً به راحتی به توافق می‌رسیدیم و مثلاً مخالفان دلایلشان را می‌گفتند و موافقان با بحث راضی‌شان می‌کردند. اما دربارهٔ فیلمنامه پس از بحث بسیار، رای به فیلمنامهٔ فیلم *سارا* داده شد. در مورد کارگردانی هم راجع به این دو فیلم بحث شد. به عقیدهٔ من کارگردانی فیلم *سارا* اشکالات بسیاری داشت و این عقیدهٔ شخصی من است. ما کارگردانی را هم مقایسه کردیم و *سارا* اصلاً در حدی نبود که کارگردانی‌اش با *یکبار برای همیشه* مقایسه شود. در زمینهٔ کارگردانی *سارا* نقاط ضعف بسیاری داشت و منهای خسرو شکیبایی، شخصیت بقیه بازیگرها و بازیها خوب نبود، البته به جز آن خانمی که نقش دوم بودند و یك بازی کاملاً سینمایی و متفاوت با دیگران ارائه دادند و بسیار عالی کار کردند. اما در زمینهٔ هدایت

کاراکتر اصلی که خانم کریمی آن را بازی می‌کردند، من فکر می‌کنم اصلاً برداشت آقای مهرجویی از این شخصیت دچار اشکال بود. در حالیکه حتی اگر به اصل نمایش مراجعه کنیم آن زن وقتی می‌فهمد شوهرش علیرغم همهٔ این فداکاریها که او برایش انجام داده، در یك حد سطحی باقی می‌ماند، به شدت در خودش فرو می‌رود و کمتر حرف می‌زند و فقط شوهرش را ترك می‌کند، و به یك بلوغ رسیده و نمی‌تواند مرد را تحمل کند. اما در فیلم بسیار سبکسرانه برخورد شده و این زن در آخر، همان جیغ و همان رفتار و همان جنبش را دارد و احساس می‌شود خیلی بد برخورد کرده و از آنسو شخصیتی که آقای تارخ بازی می‌کند بسیار ابله نشان داده می‌شود و آدم احساس می‌کند این از ابتدا پایین بوده و آن یکی بالا. این حالت در نمایشنامه هم نبوده و در اصل فیلمنامه هم نیست. احساس می‌شود در فیلمنامه هم اینطور نبوده و حالا در فیلم رینگ بوکسی درست شده که در یك طرف «کلی» است و در طرف دیگر یك آدم معمولی ساده. رینگی نیست که دو طرف یکسان باشند و مسابقهٔ تمیزی در بگیرد و با یك مرد کاملاً ابله و نادان طرف هستیم و آن زن هم سطحی برخورد می‌کند. بنابراین درکارگردانی بامشکل روبروهستیم و مقایسهٔ این دو باهم ناعادلانه است. در *یکبار برای همیشه* آن زن به پختگی و کمال می‌رسد و آن دعوای آخر هم شخصیت مرد را می‌سازد و ضربهٔ اصلی را می‌زند. حالا بگذریم از آن صحنهٔ آخر که به خاطر گیشه است و من هم خوشم نیامد.

در مورد رشته‌های دیگر مثل بازیگری. بعضی‌ها به بازی قریبیان در *بندر مه‌آلود* ایراد می‌گیرند و بازی او در *ردپای گرگ* را بهتر می‌دانند. نظر شما در این مورد چیست؟

آقای قریبیان، خوشبختانه در مجموعه فیلمهایی که امسال از او دیدیم، یك نوع تحول بسیار خوبی در بازیگری پیدا کرده بود. من قبلاً هم گفته‌ام که ما برسر اینکه دریافتمان از نوع بازی در سینما چیست، مشکل داریم و این برایمان جا نیفتاده است. علت جا نیفتادنش هم با عرض پوزش، اغلب تقصیر کارگردانهاست. حالا باز هم تعمیم نمی‌دهم به همه، اما کارگردانی که اعتقاد به امکانات سینمایی ندارد این مشکل را دارد. این مثال را زده‌ام که مثلاً در یك نمای بسته به بازیگر می‌گوید عصبانی بشو و او سگرمه‌هایش را درهم می‌کشد. کارگردان می‌گوید کم است، او بیشتر سگرمه‌ها را در هم می‌کند و بازیگر حالت چهره‌اش اصلاً دفرمه می‌شود. این کارگردان، کسی است که به امکانات سینمایی، نمی‌خواهم بگویم آگاهی ندارد، اعتقاد ندارد. فکر نمی‌کند عصبانیت یك ایده است و این ایده باید ساخته شود و هنرپیشهٔ تنها از عهدهٔ آن عصبانیت برنمی‌آید. کارگردان اعتقاد ندارد که سینما، دوربین دارد، عدسی دارد، زاویه دارد، ارتفاع دوربین دارد، کنتراست دارد، رنگ دارد، نوردارد و همهٔ این چیزهاست که باید در خدمت به وجود آمدن آن ایدهٔ بخصوص قرار گیرد. چنین کارگردانی می‌رود به سمت بازیگرانی که قادر هستند این کارها را بکنند و به لحاظ پس زمینهٔ تئاتری خوب کار کنند. چون در تئاتر این نمایش درون را به وسیلهٔ فیزیك نشان داده‌اند و با حفظ احترام برای همهٔ بازیگران تئاتری، آنها بیشتر بازیهای تئاتری ارائه می‌دهند و باعث می‌شوند کارگردان هم وقتی می‌بیند اینها خوب کار می‌کنند دیگر به یاد سینما نمی‌افتد و به همین بازی قانع می‌شود. همین الان هم این مورد را در اغلب کارها می‌بینید. اما در سینما، بازیها بسیار ساده و بی‌پیرایه است و آقای قریبیان در چند فیلمی که من از او دیدم، این خاصیت وجود داشت. در مورد *بندر مه‌آلود* و *ردپای گرگ*، در هردو این حالت وجود داشت و در هردو کار، بازی نرم و روانش، خصوصاً در بندر *مه‌آلود*، چشمگیر بود. منتها در مورد فیلم *ردپای گرگ*، نظر همه این بود که کاراکتری که خلق می‌شود یك کاراکتر بی‌معنا و بی‌منطق است. آدمی است که کارهای عجیب و غریب انجام می‌دهد. با وجود اینکه چاقو خورده، سوار اسب می‌شود و آن نوع کارها. وقتی فیلم نشانه‌های واقعی بودنش را ارائه می‌دهد و حرف از انقلاب و موشك صدام و دیگر چیزهاست، این کاراکتر غیرواقعی و در ذات معلول است و خودش کاراکتر سرپایی نیست. حالا خوب بازی کردن چنین کاراکتری که در درون مسئله دارد، خودش مسئله می‌شود. اما دربارهٔ بندر *مه‌آلود* که دارای چنین نقصی نیست، طبعاً آن بازی مورد توجه قرار می‌گیرد. شاید هردو از نظربازی همطراز باشند ولی وقتی اینطوری نگاه کنید، آدم بالتبع سراغ آن کاراکتری می‌رود که بی‌نقص‌تر است.

در مورد فیلمبرداری توضیح دهید. کار آقای رضی در *پرواز را به خاطر بسپار* چه مشخصه‌هایی داشت که دیگران کمتر داشتند؟

● یکبار برای همیشه

من ضمن اینکه حفظ احترام می‌کنم برای آن پنج نفر دیگری که کاندیدای دریافت جایزه بودند، برمی‌گردم به حرفهای اولیه خودم که وظیفهٔ یك فیلمبردار در این مجموعه‌ای که به اسم فیلم نامیده می‌شود، چیست و چکار باید انجام دهد. آیا صرفاً باید صحنه را با نورهای تخت روشن کند و اکسپوز خوبی بدهد؟ یا کمپوزیسیونهای ایستا، لوکس، کارت‌پستالی بدهد که صرفاً زیبا هستند و در تماشاگر حظّ بصری ایجاد می‌کند، یا به کارگیری عدسی‌های بسیار سریع و خوش کیفیت برای به دست آوردن تصویر لوکس، یا اینکه به عنوان فیلمبردار به درون فیلم حرکت کند و به کمك محتوای فیلم بیاید و سعی کند ایده‌های فیلم را بسازد؟ و یا اینکه مجموعه‌ای از همهٔ اینها باشد؟ اینها سئوالاتی بود که در بین این پنج فیلم

منتخب به دنبال جواب آنها بودیم و نهایتاً به این نتیجه رسیدیم که کار آقای رضی ویژگیهای مشخص‌تری در رابطه با این معیارها دارد. خصوصاً در رابطه با حرکت و به کارگیری دوربین به عنوان عاملی برای ایجاد میزانسن. ایجاد میزانسن بسیار موثر. میزانسن خودش تعریفاتی دارد که اساساً از تئاتر گرفته شده است. اما منظور ما، میزانسن به معنای عاملی برای انتقال وجه توجه از یك قسمت صحنه به قسمت دیگر صحنه، به وسیلهٔ یکی از ابزارهای میزانسن که در اینجا حرکت است. یعنی ما از حرکت استفاده کنیم برای اینکه میزانسن را خلق کنیم. حالا شاید گفته شود این بیشتر برمی‌گردد به کارگردان که دارای این درك و شعور باشد که اینطور به قضیه نگاه کند. اما سوی دیگرش هم واقعاً برمی‌گردد به فیلمبردار که چگونه این حرکتها انجام شوند و چه تناسباتی انتخاب شوند که این حرکتها انجام شود. درعین اینکه خود حرکت تبدیل نشود به مرکز توجه و حواس تماشاگر به حرکت دوربین نباشد. این زمینه به علاوهٔ زمینهٔ بسیار بسیار هوشمندانهٔ طراحی نوری، که خصوصاً برای سکانسهای داخلی فیلم در نظر گرفته شده است طراحی نور برای سکانسهای داخلی بسیار هوشمندانه است و آدم احساس می‌کند روی این موضوع زیاد کار شده و این در حالی اهمیت پیدا می‌کند که در حدود ۹۰ درصد فیلمهای جشنواره، فیلمبرداران این زحمت را به خودشان نداده‌اند که نور داخل را با خارج، از نظر شدت نور بالانس کنند و غالب اوقات نماهایی که در بیرون پنجره دیده می‌شوند با داخل تفاوت بسیار شدید دارند. نمایی که آدمی از بیرون می‌آید و کات می‌شود به یك نمای داخلی، زحمت بالانس کردن به خودشان نداده‌اند. و اگر آن مثافت نقاط مهم صحنه باشند به این نتیجه می‌رسیم که فیلمبردار اصلاً توجهی نکرده که این فریم و این کادر باید جلب توجه کند و قرار است حس سوژه‌ای انتقال یابد. و حالا در این فیلم می‌بینیم صحنه‌های داخلی و خارجی این فیلم با چه وسواسی

● سایه‌های هجوم

بالانس و نورپردازی شده‌اند و چقدر کیفیت رنگها درست درآمده و چقدر کنتراستها در عین حفظ شدن، پیوسته هستند. مجموعهٔ اینها و بکارگیری خوب عدسیها و رعایت پرسپکتیو عدسی‌ها را بسیاری از فیلمبردارها توجه ندارند که این عدسی صرفاً سوژه را نشان نمی‌دهد و باید آن عدسی با زاویه و رنگ متناسب باشد و رابطهٔ زمان و مکان شات را تعیین کند. وگرنه در یك فاصلهٔ مشخص ایستادن و عدسی عوض کردن سودی ندارد. علاوه بر استفادهٔ درست از رنگ، کارگردان و فیلمبردار سراغ لوکیشنهای متفاوتی رفته‌اند و جاهایی هست که فضایی چینی و ژاپنی و شرقی وجود دارد و چقدر آنجا درست عمل کرده‌اند با یك رنگ زرد کنترل شده و فضای چینی درآمده و حرکتهای مناسبی روی صورت دارد و اگر حرکات پیوسته دوربین هوشمندانه نباشد، حتماً در وسط نماها پرش به وجود می‌آید. *پرواز را به خاطر بسپار* از فیلمهای بسیار خوب بود که ضمن القاء پیام خوبش، عواملش خوب کارکرده‌اند. این انتخاب هم نظر من تنها نبود و از آن موارد بود که خیلی زود همه توافق کردند.

نقش جشنواره را در ارتقاء سطح سینمای داخلی تا چه حد می‌دانید؟

اگر تولیدات یك سال سینمای کشور در یك جا و همه با هم عرضه شوند و در کنار هم مقایسه شوند و این مقایسه هم توسط یك نفر و دو نفر صورت نگیرد و فرصت زیادی وجود داشته باشد که آدمهای بسیار زیادی بیایند و در این زمینه صحبت کنند، سودمند خواهد بود. مثلاً در سینما شهر قصه، با کارگردانها صحبت می‌کردند. من در هیچیك از جلسات حضور نداشتم ولی شنیده‌ام با قضایا خیلی خنثی برخورد شده است. مثلاً به کارگردان گفته‌اند چرا فیلم شما فلان عیب را دارد. او پاسخ داده این نظر شماست. یا فلان چیز چرا اینطوری است و کارگردان جواب می‌دهد من اینطوری فکر می‌کنم. بسنده کرده‌اند به جوابهای اینطوری و قضیه را می‌بندند. خبرنگاران هم ظاهراً جدی برخورد نکرده‌اند. این جلسات می‌تواند راهی باشد برای گفتن مشکلات و پیشبرد کارها. وقتی به جشنواره اینطوری نگاه کنید فکر می‌کنم بسیار مفید است و کیفیت را بالا می‌برد. ولی اگر طبق آنچه هم اکنون می‌گذرد نظر بدهیم، نه، من فکر نمی‌کنم در پیشبرد یا تعالی کیفیت سینمایمان موثر باشد. به ظاهر قضیه بیشتر توجه می‌شود و اصل فراموش شده است.

پس به نظر شما، جشنواره فعلاً فعالیتش جدی نشده است.

بله. فکر می‌کنم اگر فعالیت بیشتری انجام شود، نتیجهٔ مثبتی خواهد داشت. اصلاً نگاه کنید واقعاً چرا مردم هنگام برگزاری جشنواره اینقدر هجوم می‌برند به سینماها، در حالیکه همان فیلمها چند ماه بعد که آمد روی پرده کسی نمی‌رود ببیند و سینما خلوت است. باید دید این تب جشنواره است یا اینکه می‌خواهند جایزه‌ها که توزیع شد با فیلمهای دیده شده تطبیق بدهند یا... احتمالاً همین است چون می‌گویند در روز ۲۲ بهمن که نمایش فیلم ادامه دارد شلوغی از بین رفته و ازدحام وجود ندارد. باید از این حالت جایزه و جایزه‌بازی و این کارها دربیاید و یك رقابت عادی ایجاد شود.

در مورد جایزهٔ فیلم اول در بخش مسابقه اول و دوم هم توضیح دهید.

بله. *سایه‌های هجوم* به عقیدهٔ من یکی از بهترین فیلمهای جشنواره است. ببینید، یکی از اشکالات اساسی که تصور می‌کنم همیشه در سینما وجود دارد، این نوع برخوردهایی است که با این فیلم کردند. این فیلم نه به لحاظ اینکه مثلاً یك تکنیك آمریکایی است، نه، شاید این تکنیك در فرانسه یا انگلیس هم دیده شود، منهای بعضی تشابهاتش با مثلاً فیلم وسترن؛ اهمیت به این جهات نبود. اهمیت این فیلم به این است که در اینجا کاراکترها در برابر عمل قرار می‌گیرند و به لحاظ عملی که انجام می‌دهند از خودشان واکنش نشان می‌دهند باعث شناخته شدن خودشان و مسیر داستان می‌شوند و کسی که آنرا کارگردانی کرده با هوشمندی بسیار، یك هارمونی بین این عکس‌العملها ایجاد کرده است. به همین دلیل شما در هیچ کجای فیلم احساس از هم گسیختگی نمی‌کنید و با ایجاد این هارمونی است، نه اینکه بگیرند بنشینند و فکر بکنند و نه با آن عرفان بازیها که در ۹۰ درصد فیلمها سه تار می‌بینید و هیچ‌کس عملی انجام نمی‌دهد و داستان بر اثر عمل افراد جلو نمی‌رود، بلکه بر اثر تخیلات و فکرهای افراد جلو می‌رود. اما در این فیلم بخصوص، افراد دقیقاً در معرض حادثه قرار می‌گیرند و نسبت به حادثه عکس‌العمل نشان می‌دهند و این عکس‌العملها بسیار هارمونیك است. حالا شاید این فیلم مثلاً به فلان فیلم جان فورد شبیه باشد، اما این شباهت اجرایی نیست، شباهت تکنیك است. در خیلی از فیلمهای جان فورد، مثلاً یك قلعه وجود دارد که حالت پادگان دارد و عده‌ای نظامی درونش قرار گرفته‌اند. یك خطر هجوم سرخپوست وجود دارد به این قلعه. در فیلمهای جان فورد کمتر می‌بینید سرخپوستی کشته شود یا وارد عمل شود. همیشه این «خطر» وجود دارد و آن خطر است که باعث می‌شود افراد درون قلعه دچار عمل شوند و طی این فرایند عمل و عکس‌العمل، افراد شناخته می‌شوند. و شجاع و دروغگو و بلوف‌زن شناخته می‌شوند و عشقهای واقعی شناخته می‌شود و با هم در یك ترکیب کلی عمل می‌کنند و جلو می‌روند. اینجا هم دقیقاً همین است. یك خانواده هست که اصلاً مشکلی ندارند و می‌روند و می‌آیند. از آنسو خطر حملهٔ عراق است که به عنوان یك هجوم، خانواده را دچار دگرگونی می‌کند و شروع می‌کنند به عمل کردن. حالا فرار کنند، دچار وحشت شوند، با هم در تناقض باشند، پسری که از مادر خواندهٔ خود بدش می‌آید، بخاطر قرار گرفتن در بحران و حادثه، دچار تحول می‌شود و نه همینطور الکی متحول شود، می‌بینید که آن زن برایش فداکاری کرده و همهٔ این تحولات نتیجهٔ اعمال است که از موارد بسیار بسیار نادر در فیلمهای ما است. شما ببینید در فیلمی مثل *آذرخش* که اصلاً قرار است بر مبنای حادثه عمل کند، چند بار حادثه در داستان نقش دارد، جز یکی دو صحنهٔ اکشن. بقیهٔ فیلم همه حرف است و خیال؛ من آذر خشم. من عرفان دارم، دست ندارم و... شما اصلاً حادثه‌ای نمی‌بینید و بعد یك تغییر و تحول هم در آخر فیلم هست. اما در *سایه‌های هجوم* شناخت سینما وجود دارد. شخصیتها همدیگر را می‌شناسند و با هم برای عبور کردن از این

● آذرخش

کانال حادثه پیوسته می‌شوند. تدوین فیلم براساس حادثه شکل گرفته است. موسیقی فوق‌العاده‌ای دارد که آنقدر روی فیلم نشسته که گاهی آدم فکر می‌کند این موزیك، Sound Efect است. موسیقی درونی است. ملودی نیست، که آهنگهای قشنگ بنوازد و تماشاگر هم بشکن بزند. موسیقی گاه اصلاً شنیده نمی‌شود. مثل روح در قالب اثر است. اساس همهٔ کارهای فیلم، دکوپاژ و برشها و غیره منطبق با حوادث است و این خیلی با ارزش است. حالا شاید در مقایسه با فلان فیلم اروپایی و آمریکایی، این فیلم چندان برجسته نباشد، اما برای کشور ما خیلی مهم است. مثلاً در فیلمی مثل *ردپای گرگ* که باز هم اساس برحوادث است، آن حوادث چگونه خلق می‌شوند و به چه درد قصه می‌خورند. حوادث کاری را انجام نمی‌دهند. اما در *سایه‌های هجوم*، یکایك حوادث باعث تحول می‌شوند و فیلم را جلو می‌برند و از آنسو هم فیلمبرداری آقای بدخشانی بسیار درخشان است. فیلمبرداری بسیار مؤثر و جاافتاده‌ای داشت.

ضعف کلی جشنواره را در چه می‌دانید؟

این همان چیزی است که در بیانیه آمده

بود. ضعف کلی، ضعف فیلمنامه است. ببینید، حالا من نمی‌خواهم از این شعارهای معمول بدهم. همان که در بیانیه خوانده شده بود به نظرم مؤثر است که کار گروهی انجام دهند و دسته‌جمعی روی فیلمنامه کار کنند. یکی این است و دیگر اینکه فیلمنامه‌هایی که ما داریم با آنها کار می‌کنیم، در حقیقت فیلمنامه‌های سینمایی نیستند. شما مثلاً دارید یك فیلم می‌بینید که آن فیلم اینطوری به شما می‌گوید: حسن روی صندلی نشسته و دارد صحبت می‌کند، به حسین می‌گوید: حسین برو من هم الان می‌آیم. دوربین می‌ایستد و بلند شدن حسین را نشان می‌دهد که از در می‌رود بیرون. بعد دوربین می‌رود توی حیاط خلوت و رفتن حسین را نشان می‌دهد و بعد می‌رود دم در و باز رفتن او را نشان می‌دهد و بعد نشان می‌دهد حسین تاکسی گرفت و داخل تاکسی می‌شود و سه دقیقه در خیابانهای تهران می‌چرخد و می‌رسد به خانهٔ مادرش. نشان می‌دهد از پله‌ها رفت بالا، نشان می‌دهد رفت تو و... خب، اینجا ضعف فیلمنامه وجود دارد. در این اتفاقات، چه چیزی دارید به تماشاگر می‌دهید؟ مسئله چیست؟ من ۵ دقیقه فیلم دیده‌ام و در همان ۵ ثانیهٔ اول از این ۵ دقیقه جلوتر بوده‌ام. در ۵ ثانیهٔ اول فهمیدم حسین می‌خواهد برود خانه‌اش. خب، حالا می‌خواهم بدانم در خانه‌اش چه اتفاقی می‌افتد. آن ۵ دقیقه را می‌خواهم چکار کنم. در چنین سکانسی من تماشاگر از فیلم جلو می‌زنم. این ۴ دقیقه و ۵۵ ثانیه اضافی است و تمام این مدت تماشاگر از فیلم جلو زده است. اصلاً صفت مشخصهٔ یك فیلم بد همین است که به تماشاگر اجازه می‌دهد از فیلم جلو بزند. شما وقتی طی ۳۰ ثانیه، یك پلان می‌بینید که یك نفر از آن سوی خیابان دارد می‌آید اینطرف، در همان ۵ ثانیهٔ اول فهمیده‌اید که قرار است این آدم از خیابان بگذرد و ۲۵ ثانیه، تماشاگر از فیلم جلو زده است. اصلاً برای چه باید این همهٔ وقت آن آدم را نشان دهیم. خب، مسلم است که می‌خواهد بیاید اینطرف، مگر اینکه در این ضمن حادثه‌ای برایش پیش بیاید و در غیراینصورت، تماشاگر جلو زده است. حالا این مورد در کل فیلم وجود دارد. غالب اوقات وقتی فیلمهای سینمایی ما را از تلویزیون پخش می‌کنند، تازه دلچسب می‌شود و آدم می‌تواند تحمل کند. مسلم می‌شود که این فیلمی که روی پردهٔ ۱۶ متری نمایش داده شده، ظرفیت پرده‌ای بیش از صفحهٔ تلویزیون را ندارد. در تصویر کوچك آدم راحت است و آن اشکالات را نمی‌بیند. تماشای تلویزیون راحت است. آدم تخمه می‌خورد ومی‌رود و می‌آید. اما رفتن به سینما، فرایند مشکلی است. می‌روی توی صف، بلیط می‌خری، در سالن می‌نشینی، همه جا تاریك می‌شود، خودت را ساکت و محدود می‌کنی برای تماشای فیلم. خب، این کار مشکلی است و نگهداشتن تماشاگر در این حالت مشکلتر. اشکال عمده هم از اینجاست که غالباً یکسری فیلمهای کوتاه و خوب تلویزیونی، تبدیل می‌شوند به فیلمهای بلند و بد سینمایی. همه هم به این دلیل است که نمی‌رویم دنبال کار درست، و حادثه‌هایی ایجاد نمی‌کنیم که مثل زنجیر به هم پیوسته‌اند و فیلم را نجات می‌دهند. دوربین را می‌کارند، یك نفر در جلوی کادر ایستاده و یکی از عمق صدمتری می‌آید و می‌آید و می‌آید، تا به این یکی می‌رسد و سلام می‌کنند و از کادر خارج می‌شوند. سلام مش‌حسن و مش‌حسین که ۳ دقیقه نما نمی‌خواهد. این واقعاً مشکل ایجاد کرده و آدم حس می‌کند همه سعی دارند فقط فیلم را ۹۰ دقیقه بکنند. در حالیکه اگر درست کار شود یك فیلم ۴۵ دقیقه‌ای خوب درمی‌آید و قابل تحمل. من یکدفعه جای دیگر هم گفتم که این سینمای داستانی ما یك حالت پا درهوا پیدا کرده و در آن بالا قرار گرفته و هیچ ریشه‌ای ندارد. در حالیکه در همه جای دنیا، سینما ریشه دارد. ریشهٔ سینمای ما هم باید فیلمهای مستند، فیلمهای کوتاه مدت داستانی و از این قبیل باشد. کارگردانها باید از اینجا شروع کنند و بالا بروند. بیایند فیلمهای کوتاه بسازند، مستند بسازند. سینمای مستند ما از بین رفته و هیچ کس نمی‌داند مستند چی هست. سینمای حرفه‌ای ما ریشه ندارد و ریشه‌اش فیلم کوتاه و مستند است و کارگردانها باید از این ریشه‌ها بالا بروند و به سینمای حرفه‌ای برسند. اگر در اینجا اشتباه کنند، ۲۰ دقیقه اشتباه کرده‌اند. مضافاً با این حجم فیلمها که سالی ۴۰، ۵۰ فیلم بیشتر نمی‌توان ساخت. اما اگر حساب کنید ۲۰۰، ۳۰۰ تا کارگردان داریم. این را تقسیم کنید بر ۵۰، هر ۴، ۵ سال یکدفعه نوبت هر کارگردانی می‌شود. خب، در این چند سال اگر فیلم کوتاه کار کند، هم خودش آمادگی پیدا می‌کند و هم سینما پشتوانه پیدا می‌کند و ریشه‌دار می‌شود. آدمهایی وارد سینما می‌شوند که کار کرده‌اند. آدم می‌بیند یك عده کارگردان، هر سال یك فیلم بد می‌سازند و باز سال بعد می‌سازند و باز سال بعد هم می‌سازند و... هفتمین فیلم کارگردان، با اولین فیلمش هیچ تفاوتی ندارد. تازه بعضاً نزول هم کرده‌اند. امسال دیدیم و می‌دانید که فیلمهای اول آنهمه عالی و فیلمهای دوم آنقدر بد هستند که به سختی می‌توان مثلاً خون بس را انتخاب کرد. فیلمهای اول دوم را ببینید، فیلمهای

● بریال فرشکان

ششم هفتم را هم ببینید. واقعاً اینها در هیچ سالی پیشرفت نمی‌کنند، اما همچنان فیلم می‌سازند و سرمایهٔ کلانی را حرام می‌کنند. باید بیایند از ریشه کار کنند. چرا سینمای مستند مرده است؟ خود ارشاد اگر بروید و بگویید، من پنج فیلم مستند ساخته‌ام و حالا می‌خواهم کارگردانی کنم، قبول نمی‌کنند و می‌گویند یك فیلم داستانی بیاور. این خیلی زشت است که آدمی بیست فیلم مستند بسازد اما ارشاد بگوید برو یك فیلم پانزده دقیقه‌ای داستانی ویدئویی بساز تا قبولت کنیم. خیلی زشت است.

در مورد فیلمهای جنگی امسال چه نظری دارید؟

با احتساب *از کرخه تا راین*، حدود پنج شش فیلم جنگی داشتیم. نمونهٔ بارز و خوبش که از کرخه تا راین بود که از آنها همین انتظار هم می‌رفت. این را کنار بگذاریم، بربال *فرشتگان* هم فیلم قابل اعتنایی بود، اما اشکال عمده‌اش آن نیمهٔ فیلم است که در شهر اتفاق می‌افتد و واقعاً ضعیف است و آدم حس می‌کند اصلاً شناختی نسبت به کار کرد درون شهر وجود ندارد و حتی دوربین هم در این قسمت ضعف دارد و تدوین و موزیك هم سرگردان می‌شوند و اما به محض ورود به جبهه، صحنه‌ها از نابترین صحنه‌های جنگی است که در ایران ساخته شده است. طراحی صحنهٔ فوق‌العاده و جلوه‌های ویژهٔ عالی، منهای کاراکتر اصلی. فکر می‌کنم شخصیت اصلی فیلم، با حفظ احترام برای ایشان، اصلاً جا نیفتاده است. اما در عوض این فیلم آکنده است از کاراکترهایی که نقش کوچکی باز می‌کنند اما فوق‌العاده‌اند. یعنی آنقدر خوبند که کسی که اصلاً جبهه نرفته هم به راحتی آنها را می‌پذیرد و می‌فهمد. تکه‌های صحنه‌های جنگ با آن حرکات دوربین و آن برشها و آن انفجار و آن انرژی واقع در نماها، فوق‌العاده‌اند. اما متأسفانه در شهر مشکل پیدا می‌کند و اگر دست من بود صحنه‌های شهر را تا حد ممکن کوتاه می‌کردم. به غیر از این دو فیلم،فیلمهای دیگری بودندمثل *صلیب طلایی* که بسیار فیلم بدی است. بنده برای آقای باکیده احترام قائلم و فیلم پوتین هم فیلم خوبی بود و بسیار خوش ساخت‌تر بود، فیلمنامهٔ خوبی داشت و آگاهی کارگردان در آن نمایان بود. اما این فیلم متأسفانه فیلم بدی است. فیلم نپخته‌ای است. از نظر جغرافیایی گیج است. از نظر هدایت بازیگر راه به جایی نمی‌برد. به سمت سانتی مانتالیزم و تأثیرات لحظه‌ای رفته که در آن هم موفق نیست؛ مضافاً به اینکه خود داستان مسئله دارد. قرار است شرکت و فداکاری یك برادر ارمنی نشان داده شود، فیلم که اینرا نشان نمی‌دهد. برادر ارمنی کاره‌ای نیست و مسلمانان او را نجات می‌دهند. و مشکلات دیگر که در این فیلم جای صحبت ندارد. فیلمهای دیگر *بازی بزرگان* است که درباره‌اش صحبت کردیم و *سایه‌های هجوم* است که فیلم جنگی نیست و بی‌دلیل جزء فیلمهای جنگی محسوب می‌شود. در مجموع، بین فیلمهای جنگی، فقط بر *بال فرشتگان* و *از کرخه تا راین* قابل بحث هستند که البته *از کرخه تا راین* را من نمی‌توانم جزء این نوع فیلمهای جنگی حساب کنم. فیلم استواری است برای خودش و آوردنش درحد این فیلمها، پایین آوردن مقامش است و باید برای خودش بررسی شود و نقدش هم مربوط به فیلمهای جنگی امسال نمی‌شود و اثری مجزاست. من فقط بر *بال فرشتگان* را پسندیدم که صحنه‌های جنگی‌اش ناب است.

دربارهٔ *از کرخه تا راین* بیشتر صحبت نمی‌کنید؟

فقط می‌گویم فیلم بسیار خوبی است و چیز دیگری ندارم بگویم. حرفها را دیگران گفته‌اند.

عده‌ای معتقدند کارگردانی این فیلم از کار آقای الوند بهتر بوده است.

خب، من هم همینطور فکر می‌کنم وگرنه عنوان بهترین فیلم را به آن نمی‌دادیم.

پس چرا جایزهٔ بهترین کارگردانی را نگرفت؟

ببینید، عنوان بهترین فیلم را به کاملترین فیلم می‌دهند. نه اینکه تمام عوامل آن فیلم بهترین بوده‌اند. بالاخره مرا مجبور کردی این حرفها را بزنم، هرچه خواستم طفره بروم، نشد. چون نمی‌خواستم این حرفها را بزنم، اما بهرحال مجبورم کردی. این فیلم بیشتر از هرچیز، لطمهٔ خودش را به این

● از کرخه تا راین

خاطر می‌خورد که یك ملودرامی است که به مقدار بسیار زیادی تلاش می‌کند که اشك جمع کند و بارها هم در این جشنواره شنیدم که گفته‌اند از اول تا آخر فیلم را گریه کرده‌اند. من نمی‌دانم واقعاً درست است که از اول تا آخر فیلم گریه کنند و اگر به جای آن شخصیت بسیجی و خانم روستا، فرض می‌کنیم یك آدمی در تهران هست و خواهرش رفته آلمان. این آدم در تهران تصادف می‌کند و کور می‌شود و می‌رود آلمان و چشمش را مداوا می‌کنند و بعد متوجه می‌شود یك مرض دیگر دارد و قرار است بمیرد. آیا این فیلم هم مثل همین نمی‌شد و باز همین گریه را راه نمی‌انداخت؟ من فکر می‌کنم شخصیت بسیجی هیچکاره است. در اینجا منهای آن صحنه‌های حضور در جبهه‌اش که آن هم جای صحبت دارد. اینجا چیزی اضافه بر قضیه وجود ندارد و حتی آن بسیجی که می‌خواهد پناهنده شود غُر بیخود می‌زند. برای چه غر می‌زند؟ این آدم را برایش زحمت کشیده‌اند و فرستاده‌اند آلمان. اگر قرار است کسی غُر بزند باید آن بسیجی ناراحت باشد که شیمیایی شده و در تهران است. آدم احساس می‌کند این نوع روابط سطحی است. اما از آن سو صحنه‌های درخشانی در فیلم وجود دارد که اینها را می‌پوشاند. اعتراضش به خدا در کنار راین و آن صحنه‌ها که درون دستگاه قرار دارد برای معالجه و غیره، صحنه‌های درخشانی هستند. روی صحنه‌ها کار شده است. خصوصاً روابط دراماتیك و نقل قصه عالی است. فیلم توانسته قصهٔ خودش را بگوید.

با تشکر بسیار از شما که در این گفتگو شرکت کردید.

من هم متشکرم.

■ ح. بهمنی

□ از «کرخه» تا «راین» از «تکلیف» تا «...»

فیلمساز، اینبار به گوشهٔ دیگری از تأثیرات حماسهٔ ۸ سال دفاع مقدس می‌پردازد. تأثیراتی که دامنه‌اش مرزها را درهم می‌نوردد و تا عمق اروپای مذهب ستیز پیش می‌رود. «سعید» از آسمان و از میان ابرها، به شهر کلن فرود می‌آید. به مثابهٔ فرشته‌ای که از دنیای معنا و صفا، به دنیای ظواهر و مادیت نزول کرده باشد. او که سه سال است چشم از ظواهر برون بربسته و به کندوکاو در دنیای درون پرداخته رویاروی مسائلی قرار می‌گیرد که جز بیانی با دل و درکی بواسطه دل راهگشای درون آن نیست. کوشش حاتمی‌کیا را در دست‌یابی به دنیای درون از طریق نمایش نمودهای بیرونی «اهالی دل» پیش از این نیز در «*دیده‌بان*»، «*مهاجر*» و «*وصل نیکان*» شاهد بوده‌ایم؛ کوششی که بسیاری از دلها را با خود همسو ساخت.

حاتمی‌کیا فرزند انقلاب و جنگ است و از آنجا پا به دنیای هنر و سینما گذاشته است. تلاش او بازتاب احساسهائی است که آدمهای جنگ ناشی از انگیزه‌هایشان، اعمال و کوره‌های گداخته صحنه‌های نبرد بدانها دست یافته بودند. «مقاومت و ایثار» در *دیده‌بان*. جنگ میان «عقل و دل» در *مهاجر*. ستیز «عقل و احساس» در *وصل نیکان* و اینک با درهم نوردیدن مرزهای قراردادی جغرافیائی و سیاسی به رویارو قرار دادن «تکلیف و نتیجه» دست می‌یازد.

«کتب علیکم القتال و هوکره لکم»[1]

جنگ فی‌نفسه چیز خوبی نیست. انسان از آن کراهت دارد. با جنگ ویرانی، آوارگی، کشتار و خون‌ریزی، و بالاخره معلولیت‌های زجرآور و دردناک همراه است. ناجوانمردی در جنگ شیمیائی به حد اعلا می‌رسد و تیری که چهارسال پیش شلیک شده، اینک در زمان صلح به قلب مظلومی می‌نشیند (آثار مسمومیت گازهای شیمیائی). بدیهی است که این آثار همه منفی و تنفرآورند. با این همه چه حکمتی است که خداوند آن را در شرایطی (بسته به زمان معصوم(ع) یا در غیبت ایشان) واجب می‌شمارد؟! مسلمان زیباجوی و کمال‌طلب اما، در میان پری‌رویان و زیرزمینها (دیسکوتکها) و گوشه‌نشینی‌های غار یا تجارت هرزگی دل بدنبال مقصود نمی‌گردد. بلکه از دریای خون (هم که باشد) شنا می‌کند تا به سر منزل مقصود ره یابد. آیا او رمز و حکمت این آیه را درنیافته که «وعسی ان تکرهوا شیئاً و هوخیرٌ لکم»[2]. راز و رمزی که دین به دنیافروشان آن را فروخته‌اند و دیگر از آن بهره‌ای ندارند. بجاست تا ظاهر فریبی فرود فرشته‌ای خیالی (نه واقعی) از آسمان برلین را در فیلم «ویم وندرس» بیاد آوریم. فرشته‌ای که زمینی شدن را از دیدن رقاصهٔ بزک کرده دیسکوتک‌های زیرزمینی آرزومند است. اینک، فرشته‌ای از دریای خون و آتش به پرواز درآمده است. از فراز ابرهای رؤیائی می‌گذرد و درکلن فرود می‌آید. چشمانش را بال و پر فرشتگان برده‌اند و دیدگان درون او را روشن ساخته‌اند. او برخلاف فرشته «وندرس» عاشق هرزگی نیست. زیبائی عشق او را در گلایه‌اش با خدا در کنار راین باید جستجو کرد.

فرشتهٔ ما سند دیگری است بر فجایع بی‌شماری که ظالمانه از سوی عدل‌ستیزان و منفعت‌طلبان طویلهٔ اومانیسم بر انسانهای حق‌طلب و ظلم ستیز وارد آمده است. و غرب (که در چهرهٔ خبرنگاران و نمایندگان رسانه‌های گروهی آن دیار تجلی می‌کند) چقدر با پرروئی درصدد بهره‌برداری از همین مصدومان مظلوم علیه خود آنهاست. جنگ‌ها را برپا کرده، دامن می‌زنند تا آزمایشگاه مواد مخرب، سلاحهای هسته‌ای، میکربی و شیمیائی را برپا کرده باشند. دست نشاندگان، دیکتاتورهای افسار در دست تکنسینهای این آزمایشگاه مرگ، و مردم آزادهٔ حق‌طلب موشهای آزمایشگاهی آنان. مراکز تحقیقاتی و درمانی را برای پذیرش مصدومین این سلاحها در کشور خود بنا می‌کنند تا هم نتایج آزمایشها را کنترل کنند، هم چهره‌ای انسان دوستانه و طرفدار «بشر» از خود ترسیم نمایند. فیلمساز بسیجی ما همه چیز را چه استادانه و زیبا نقش بر آب می‌کند: نمای زیبائی از سرفه‌های خشک «سعید» در تراموای شهری در دل شب. در حالیکه از پنجره آنچه در بیرون دیده می‌شود کارخانجات تولید مواد و سموم شیمیائی است. بینندهٔ تیزبین در پس اینهمه زرق و برق و رنگ و روی ظاهری و ادعاهای بشردوستانه، ریشه‌های فساد و ظلم را با نتیجهٔ ستمی که بر مظلومی رفته است یکجا می‌بیند. بسیجی فرشته افشاگر چهرهٔ نفاق و دو روی منفعت‌طلبان اومانیست است و این تنها کار او نیست.

او پا در معبد گذاشته است. آنجا که مسیحیان به نیایش مشغولند. در گوشه‌ای خرامیده و ناله‌اش به سوی معبود بلند است. پیام یك ریشگی مذاهب آسمانی را با خود دارد و کشیش درمی‌یابد. راستی مگر جز این است که دستهای مرموز ماتریالیسم مذهب ستیز، رشتهٔ پیوند مذاهب آسمانی را از هم گسست و تفرقه‌اندازی‌اش منجر به حکومت زور و غارتگری شد؟ مذاهب راستین الهی همه از یك ریشه‌اند و مؤید هم و به یك ریسمان متصل.«توحید». گام اول را فرشتهٔ بسیجی ما به زیبائی برداشت. اتحاد و همبستگی ادیان الهی آرزوی دلسوختگان «خدا» باوراست و موجب وحشت کافران.

گفتنی‌ترین حرف فیلمساز در قاموس بررسی کشمکش میان «تکلیف و نتیجه» رخ نموده است. فرشتهٔ بسیجی ما رویاروی فرشتهٔ دیگری قرار می‌گیرد. فرشته‌ای دلشکسته و تنها، «نوذر». او بر اثر استنشاق گازهای شیمیائی ریه‌هایش را از دست داده و حنجره‌ای مصدوم دارد. او در کوران تردید و دلهرهٔ انتخاب درمانده است. فرشتهٔ آسمان جبههٔ نور مسئله‌دار شده است تا حدی‌که قصد دارد پناهنده شود. انگیزهٔ او چیست؟ او نسبت به بی‌مهری و بی‌توجهی محیط و خانواده گله‌مند است. همسرش از وحشت زندگی با یك مصدوم شیمیائی که ریه‌هایش را از دست داده و دائماً سرفه‌های خشك می‌کند از او جدا شده است. آرزوی داشتن فرزند را هم به علت تأثیرات مضر گازهای شیمیائی باید به فراموشی بسپارد. یك بسیجی تنها و مصدوم. همهٔ امیدش را از دست داده. هیچکس در وطن منتظرش نیست. آینده‌ای مبهم و تاریك پیش‌رو دارد. او دچار غفلت شده که «ما مأمور به نتیجه نیستیم. مأمور به تکلیفیم». آنچه موجب رنجش او شده است بی‌مهری، بی‌توجهی و بی‌حرمتی محیط است. او جویای توجه، محبت و عزت است. در سیر «الی‌الله» در منزل «خلق» دست و پا می‌زند. مردد با خود و درون پرغوغای خود دست به گریبان است. فرشتهٔ بسیجی ما با او درمی‌آویزد که: «ارزان فروخته‌ای». ضربه‌ای هوشیار کننده که می‌تواند انرژی بخش خروج از «خلق» به سوی «حق» باشد. افشاگر چهرهٔ دیگر نفاق «غرب» در جوف «پناهندگی دادن به از خودگریختگان». از خودگریختگان به سوی چه معبودی مأوا می‌گیرند؟ و ابزار دغل‌زنی‌های چه دجالانی می‌شوند؟ از چه چیز خود می‌گذرند تا چه چیز بدست آورند؟ چاه ویل زباله‌دانهای کمپهای گدائی پناهندگی یا «طویله‌های ویلائی»؟ این هر دو آخر کدامین خط «اومانیسم»اند؟ مگر خود پناه دهندگان چه جائی بالاتر از «خور و خواب و خشم و شهوت» را فتح کرده‌اند؟ و مگر با پناه آوردگان تا کجای این قلهٔ حیوانیت را تقسیم خواهند کرد؟ گریز از جنگ! «وعسی ان تحبوا شیئاً و هوشرٌلکم».[۳] شوق فرنگ و شرّ فرنگ. رمز آیه در چیست؟ شر فرنگ چگونه گریبان بسیجی را خواهد گرفت؟ نتایج مادی و محصولات ظاهری آنها غایت اعمال نیستند. سیر «الی الله» بدون توجه به «تکلیف» و با نگرانی از «نتیجه» محقق نمی‌شود. توجه و هدف انگاری نتایج برای بسیجی «مفت باختن» است. بسیجی اگر برای خدا و ادای «تکلیف» جنگیده باشدبرده‌است و اگر برای‌خوش‌آمداین‌وآن‌و یا گرفتن‌ثمرات‌دنیوی،سخت ضرر کرده است. حتی اگر در دنیا به ثمراتی هم دست یابد، معامله‌ای یکسویه کرده. هرآنچه غیر از «فی‌سبیل الله» بوده، «فی‌سبیل الطاغوت» شده و عمل و درد و رنج و سختی‌ها همه برباد! ملاك ارزشمند شدن «عمل»، «نیت» است، نه «نتیجه»! «الذین آمنوا یقاتلون فی‌سبیل الله والذین کفروا یقاتلون فی‌سبیل الطاغوت».[۴] در جنگیدن، کشتن و کشته شدن ایمان به خدا، عمل به تکلیف اصل است. نتیجه هرچه می‌خواهد باشد. شهادت در میدان رزم دست‌یابی سریع به مقصود است. برای هرکسی هم میسر نیست و بسیار دشوار بدست می‌آید. جانبازی و معلولیت عوارض جنگ آسان بدست نمی‌آید اما وقتی بدست آمد خود وسیلهٔ آزمایش در کورهٔ گداخته‌تری است که حفظ «ایمان» محصول آبدیدهٔ آن خواهد بود. مرز بسیار باریکی است میان «مؤمن» ماندن بعد از «جانباز» شدن با از دست دادن «ایمان». این خطری است که بسیاری بلکه همهٔ فرشتگان جانباز بسیجی و خانواده‌های شهدا و ایثارگران را تهدید می‌کند. شیطان نفس و خناسان همه مشغولند تا از این صف خداجوی کاسته بر صف دوزخیان بیافزایند. هشدار فرشتهٔ بسیجی ما به همهٔ جانبازان و ایثارگران است که فریب نامهربانی‌های محیط را نخورید و از سیر «الی الله» باز نمانید.

نامهربانی برای مردان خدا، خودنردبان سیر به سوی «مطلوب» است.

«جا دارد تا بسیجی فیلمسازمان هم از نامهربانی‌ها نردبانی به سوی «کمال» بسازد. او هم خوب می‌داند که فیلم ساختن برای خوش آمد این و آن و یا مشتریان جشنواره‌های خارجی و نمایش‌های برون مرزی و به‌به گفتن منتقدین و امثالهم مفت باختن است. چه باك اگر جوایز بهترین‌های کارگردانی و فیلمنامه‌نویسی را به کپی‌های سینمائی سریال «آینه» بدهند! فیلم اگر برای خدا ساخته شده باشد خدا خود جایزه‌اش را می‌دهد. چه جایزه‌ای بهتر از «نجات از عذاب الیم». دنیای پررنگ و لعاب هنر و مفاسد عدیدهٔ این محیط مقدس بدون عنایت حق تعالی پرتگاه مستقیمی است به سوی عذاب الیم. پس پر بی‌راه نیست اگر این آیه در رابطه با هنر و فیلمسازی حجت آورده شود: «یا ایها الذین امنوا هل ادلکم علی تجارة تنجیکم من عذاب الیم تجاهدون فی‌سبیل الله باموالکم و انفسکم». در همین هنر و همین فیلمسازی هم برای فیلمساز مسلمان و بسیجی تنها مقداری می‌ماند و به فریادش می‌رسد که برای «خدا» انجام شده باشد».

طرح این مصدوم مسئله‌دار بسیجی شیمیائی شده، هشدار فیلمساز است به جامعه و مسئولین که اینگونه افراد را دریابید. او که با تلنگری از «سعید» در ادارهٔ مهاجرت در تردید می‌ماند، تشنهٔ توجه است. تشنهٔ احترام است و می‌خواهد که فراموش نشود. چرا فیلمساز او را در تردید رهامی‌کند؟ مشکل عمدهٔ این قسمت از فیلم عدم تقابل این انگیزشهای منفی ناامیدکنندهٔ «نوذر» با انگیزشهای امیدبخش و آرمانی او در هنگامی است که آزاد و انتخابگر قدم بدین راه نهاد. در اینجا حاتمی‌کیا بسیجی آرمانی، «نوذر» جبهه را به یکسو نهاده و به سراغ «نوذر» مسئله‌دار کلن آمده است. اگر قرار است ناامیدیها و سیاه‌بختی‌ها و آینده‌های تاریك را مطرح کرد، چرا نسبت آن با دفاع مقدس خونین کفنان عاشق و گمنام به ترازوی «اومانیسم» لیلا (خواهر سعید) گذارده می‌شود؟ «لیلا»ی از خودگریختهٔ هویت باخته‌در غرب چرا باید ترازوی دفاع مقدس باشد؟ مگر سیاه‌بختی در جامعهٔ بشریت کم است که «نوذر» بهانهٔ طرح آن شود؟ هنر فیلمساز بسیجی نمایش تقابل گرایشهای «نفس امارهٔ» دنیابین با گرایشهای «نفس مطمئنه» می‌بود. اگر چنین می‌کرد!

بسیجی هم «آدم» است. او هم در لحظاتی دچار تردید و وحشت می‌شود اما تفاوت او با غیر بسیجی حضور قدرتمند «نفس مطمئنهٔ» اوست. در شخصیت «نوذر» بسیجی بریده، حاتمی‌کیا یك بُعدی می‌بیند. بی‌جهت نیست که آفرین گوئی‌های منتقدان و سینماپردازان غیرمذهبی را هم بلند کرده. بالاخره می‌توان در جائی دید مثل خودشان حرف زده می‌شود! حاتمی‌کیا در پرداخت سایر شخصیتها هم دچار این تك بعدی نگری است. آنچنانکه مذهبی‌ها را هم بوجد می‌آورد. این روی نگاه حاتمی‌کیا به شخصیتهای بسیجی مثل «اصغر» که صددر صد بدون مسئله هستند نیز ضعف نگاه اوست. اینطور نیست که شخصیتهای

شکل سطحی و یك بعدی و شعاری، از جنگ و صلح و سیاست و... حمایت کند. اگر حمایت کننده نفس زکیه نباشد، حمایت او آبکی از آب درمی‌آید و لاجرم ضد تبلیغ. آنچه از برخورد مجروح شیمیائی در سکانس مصاحبهٔ خبرنگاران مشاهده شد همین سطحی نگاه کردن به روابط و علل سیاسی پدیدهٔ جنگ شیمیائی است. و در مقابل سکانس عبور تراموای حامل سعید از کنار کارخانجات شیمیائی نگاه عمیق‌تری دارد. این سطحی نگری و نگاه یك بعدی، بر شخصیتهای غیربسیجی هم وجود دارد. «لیلا» و «شوهر آلمانی» او نیز چنین‌اند. هیچ نسبتی با مذهب و خدا در آنها دیده نمی‌شود. که مسلماً اینطور نیست. حتی کافران هم لحظاتی با خدا دارند، هرچند در ظاهر آن را می‌پوشانند.

فرشتهٔ بسیجی ما «سعید» وقتی چشم می‌گشاید که سه سال در درون سیر کرده است. آنگاه که امامش و مرادش، پیر جماران به سوی معبود پر گشود. چشمان ظاهربین سعید خاموش بودند. حالا قلبی مالامال از غم فراق دارد. فیلم مراسم عروج روح الله اشکانش را جاری و حالش را دگرگون می‌کند. چاره‌ای ندارد کاش می‌توانست با او به سوی حق بال گشاید.

وقتی او ۱۲، ۱۳ ساله بود علی‌رغم مخالفت خانواده به قبله‌گاه کاذب «اومانیسم» پناه آورده و خانواده با او قطع رابطه کرده است. حال پس از ۸، ۹ سال تنهائی و غربت را حس کرده. برادر با پرواز ملکوتی خود به آسمانها، خواهر و خانوادهٔ او را به محیط عشق پرواز می‌دهد و خود به سوی معبود پرمی‌گشاید.

فصل زیبای عاشقانه فیلم گفتگوی تنهای فرشتهٔ بسیجی با خدا و معبود خویش در ساحل رودخانهٔ «راین» است. زمانی که همه خفته‌اند و آنان که بیدارند «مستانند». یکی مست از شراب سکرآور متعفن و دیگری مست از وصال معبود. فریاد گلایه‌آمیز سعید این است که «چرا اینجا؟» او که در تب و تاب آتش و خون عشق وصال حق داشت و به مقصد نرسید، اینك گلایه دارد که چرا باید این مکان متعفن با ظاهر و رنگ و روی آراسته و درونی پوسیده و کفرآلود معراج او باشد. آنچه که در کنار رود آغشته به خون عاشقان «کرخه»، بدان نرسید، اینك در کنار رودآلوده به ظلم و فساد «راین» برایش محقق گشته است. حاتمی‌کیا بدینسان مرزها را می‌شکند و معراج حق‌طلبان را حد و مرزی نمی‌شناسد. آنچنانکه زمان هم می‌شکند. زمان و مکان هواپیمای مهاجر به آسمان در دل ابرها به پرواز درآورده بود. این پرواز تداعی کنندهٔ پرواز شهید می‌شود و بازگشت خانوادهٔ لیلا به ایران و هویت خویش. نوسان پلاك سعید در دست کودك معصوم. معصومیت بسیجی همان معصومیت کودکان است. کودکان پاك و معصوم با قلبهای شفاف و ناآلوده‌شان هستند که از بسیجیان در برابر «حملهٔ» سگهای بی‌قلادهٔ «غرب» دفاع می‌کنند. و بسیجیان را اگر همین مدافعان را هم نباشد باکی نیست. هر ناملایمتی ایشان را پله‌ای است به سوی «خدا».

ان الله جمیل، یحب الجمال□

■ پانوشتها:

۱و۲و۳. سورهٔ بقره آیهٔ ۲۱۶

ترجمه: ۱ـ حکم جهاد بر شما مقرر شد و حال آنکه بر شما ناگوار و مکروه است.

۲ـ لیکن چه بسیار شود که چیزی را شما ناگوار شمارید ولی حقیقت خیر و صلاح شما در آن است.

۳ـ و چه بسیار شود که چیزی را دوست دارید ولی در حقیقت شر و فساد شما در آن بوده است.

۴ـ سورهٔ نساء آیه ۷۶

ترجمه: اهل ایمان در راه خدا و کافران در راه شیطان جهاد می‌کنند.

۵ـ سوره شمس آیه ۹

ترجمه: بدون شك هرکس نفس خود را از گناه پاك سازد به یقین رستگار خواهد بود.

سیدمسعود حسینی شیرازی

جشنوارهٔ جشنواره‌ها

باید پرسید با فقدان و یا کمبود آثار سینمائی از کشورهائی مثل آمریکا، فرانسه، ایتالیا و انگلیس که در تمامی طول عمر صد سالهٔ سینما، به عنوان مهد این (هنر، صنعت)، مطرح بوده‌اند، می‌توان عنوان بخش جشنوارهٔ جشنواره‌ها را به این قسمت از جشنواره یازدهم فجر اطلاق کرد یا نه!

بدون آنکه در مورد چرائی این فقدان، نظری ارائه کنیم، نمی‌توانیم این قسمت از برنامهٔ جشنواره را بخشی کامل و چشم‌اندازی واقعی از سینمای دههٔ نود بنامیم. مهمتر آنکه در این قسمت حذف‌های دقایق بیشماری از همین آثار استرالیائی (که بیشترین فیلم را داراست)، ژاپنی یا دانمارکی و غیره، باعث نزول ارزش بیش از پیش این بخش از جشنوارهٔ فیلم فجر شده است.

از قرار معلوم و آنچنانکه از محتوای بسیاری از آثار سینمائی اروپائی و آمریکائی و دیگر آثار خارجی برمی‌آید محتوای بازگشت به معنویت و مذهب، از مهم‌ترین دلمشغولیهای هنرمندان این جهانِ فاقد معنویت و پیوندهای مذهبی شده است. جدا از آثار خارجی معروفی که از طرق مختلف در این زمینه دیده‌ایم و اینروزها تا دلتان بخواهَد یافت می‌شود (بطور مثال آثاری چون برلین زیر بال فرشتگان اثر وندرس یا آثار تارکوفسکی). از شش فیلمی که در قسمت دوم جشنوارهٔ جشنواره‌ها دیده‌ام، سه فیلم از آنها بصورت مستقیم به عامل مذهب می‌پردازد. *ردای سیاه* (بروس برسفورد)، *ملوان* (اثر وینست‌وارد) و *فرزندان طبیعت*. همچنین فیلمهای *ویدئوی بنی* (در مرحله‌ای بیشتر) و *سرهنگ ردل* (بصورت کم و بیش) به مسئله بحران اخلاقی ناشی از عدم وجود مناسبات مذهبی می‌پردازند. فیلمسازان این آثار، در طول این فیلمها، بیش از همه شخصیت‌های فاقد معنویت را مورد انتقاد قرار می‌دهند و بحران‌های روحی و اخلاقی شخصیت‌های فیلمشان را به تصویر می‌کشند.

سرهنگ ردل، واپس‌گرائی همیشه تازه و گیرا

فیلمنامه: ایشتوان ژابو، پیتر دوبای- کارگردان: ایشتوان ژابو، فیلمبردار: لایوش کولتای- موسیقی متن: زدونکو پاماسی- بازیگران: کلاس ماریا براندائر- هانس کریستین بلچ، آرمین مولر اشتال- محصول: آلمان غربی، مجارستان و اتریش ۱۴۹ دقیقه.

* * *

وقایع فیلم *سرهنگ ردل*، همانند دو بخش دیگر تریلوژی معروف ایشتوان ژابو، *(مفیستو و هانوسن)*، در یك موقعیت بحرانی از نظر تاریخی و سیاسی می‌گذرد. در فیلم‌های *مفیستو* و *هانوسن*، این زمان بحرانی سالهای تولد و رواج نازیسم در آلمان است و در فیلم *سرهنگ ردل*، زمان نزول امپراطوری پروس که در واقع سالهای قبل از شروع جنگ جهانی اول بشمار می‌رود، به تصویر کشیده شده است. امپراطوری کهنسال پروس که تا قبل از جنگ جهانی اول برقرار بوده و شامل سرزمینهای بسیار وسیعی در اروپای مرکزی و شرقی بوده است، اقوام و قومیت‌های بسیار گوناگونی را در سرزمین‌های مختلف اروپای مرکزی و شرقی شامل می‌شده است. این امپراطوری با شروع جنگ جهانی اول مضمحل و به کشورهای مختلفی چون مجارستان یوگوسلاوی و اطریش تقسیم شد؛ که اطریشی‌ها بطور سنتی رهبری آنرا بعهده داشتند و شامل مجارها، صرب‌ها، کروات‌ها، اسلاوها، اطریشی‌ها و مسلمانان بود. اطریشی‌ها در طول چند قرن حیات امپراطوری پروس از جهات فرهنگی و اجتماعی تبعیضات آشکار و نهان فراوانی در حق دیگر اقوام امپراطوری پروس، روا داشتند. تبعیض و تمایز بین اشرافیت اطریش و شخصیت ردل که برخاسته از یك قومیت پست امپراطوری پروس است، عامل عمده‌ای در ارائه محتوای فیلم *سرهنگ ردل* است و یکی از هسته‌های عمدهٔ آن محسوب می‌شود.

سرهنگ ردل با آنکه در سالهائی بحرانی از نظر تاریخی رخ می‌دهد، هدف فیلمساز بیش از آنکه تحلیل سیاسی و تاریخی گوشه‌هائی از تاریخ اروپای مرکزی باشد، ساختن درامی اساطیری از موقعیت انسان در تمامی اعصار است. بنیان این درام اساطیری همچون آثار اساطیری کلاسیك در عرصهٔ ادبیات، تئاتر و سینما ارائهٔ شخصیت‌هائی بسیار عمیق و گیرا است بگونه‌ای که تمامی ساختمان این اثر، برپایهٔ شخصیت ردل پی‌ریزی و ساخته شده است. اگر هدف از ساختن این فیلم را معرفی یك شخصیت، یعنی سرهنگ ردل بنامیم چندان اغراق نکرده‌ایم و به بیراهه نرفته‌ایم. در این میان مسئله اخلاق و سقوط اخلاقی ردل، رکن اصلی محتوای فیلم را تشکیل می‌دهد (همچنانکه در مفیستو و هانوسن این مضمون پرداخت شده است)، این نکته هنگامی که برکاتولیك بودن ردل در طول فیلم تأکید می‌شود، برجسته‌تر می‌نماید. سقوط اخلاقی ردل، از یك کاتولیك‌زادهٔ فقیر که می‌بایست مقید به خصوصیات اخلاقی باشد، به ورطهٔ جاسوسی و به اصطلاح آدم‌فروشی برای امپراطوری اطریش، مرحله به مرحله تکامل می‌یابد. در صحنه‌ای کلیدی در اواسط فیلم پس از آنکه ردل به عنوان مسئول ضد اطلاعات ارتش پروس انتخاب می‌شود، بطور تصادفی پرونده شخصی‌اش به دست خودش می‌افتد. در پرونده ردل، از او به عنوان یك افسر قدرت‌طلب و ریاست‌جو یاد شده است؛ اما ردل در خاتمهٔ پرونده‌اش کلمه ریاکار را به دیگر خصوصیات اخلاقی‌اش اضافه می‌کند و ایشتوان ژابو طی یك نمای بسیار نزدیك براین کلمه تأکید می‌کند.

بیشترین دقایق فیلم سرهنگ *ردل* به معرفی شخصیت و تکامل سرهنگ ردل از سنین نوجوانی تا زمان مرگ او می‌پردازد و این شخصیت‌پردازی تا دقایق پایانی فیلم همچنان ادامه دارد و لحظه به لحظه اطلاعات بیشتری از شخصیت ردل چه بصورت تصویر و چه در دیالوگ‌ها به تماشاگر منتقل می‌شود. در صحنه‌های ابتدائی فیلم، ردل نوجوان را می‌بینیم که بدلیل سرودن قطعه شعری که در مدح امپراطور اطریش است برای تحصیل به مدرسهٔ سلطنتی نظامی فرستاده می‌شود. بدین‌ترتیب خصوصیت چاپلوسانه و وابستهٔ وی از همان سنین نوجوانی و کودکی پرداخت می‌شود. پیش از آن زمانی که وی در مدرسه نظام به تحصیل مشغول می‌شود، بدلیل همین خصوصیت چاپلوسانه و فرمانبرانه، به عنوان مبصر کلاس دانش‌آموزان مدرسهٔ نظامی انتخاب می‌شود و در سر کلاس، بصورت مخفیانه همکلاسی‌های فاقد انضباط را به مسئولین مدرسه معرفی می‌کند و به اصطلاح آنها را لو می‌دهد، عملی که در اواخر فیلم و زمانیکه بعنوان مسئول ضد اطلاعات ارتش انتخاب می‌شود، در حق دوستان همکارش و افسران نظامی انجام می‌دهد و اسباب دستگیری آنها را فراهم می‌سازد. چاپلوسی و وابستگی او به نظام در حدی است که زمانی که پدرش فوت می‌کند و مسئول مدرسهٔ نظامی او را برای رفتن به مراسم تدفین پدرش تشویق می‌کند، ردل بدلیل همزمانی مراسم تدفین با مراسم تشریفاتی سوگند برای امپراطور که در مدرسهٔ نظامی برگزار می‌شود، آنرا رد می‌کند و به جای رفتن به محل زادگاهش، در مراسم سوگند به امپراطور شرکت می‌کند. این صحنه بیان استعاری و نمادین زیبائی را به همراه دارد. ردل بجای آنکه با شرکت در مراسم تدفین پدرش براصل و نسب خود صحه بگذارد،

بیش از همه سعی دارد مناسبات خانوادگی‌اش را فراموش کند و بجای تأکید براصل و نسب خود، سوگند همراهی با امپراطور و دیکتاتور پروس را بجا آورد. در اواسط فیلم هنگامی که خواهر وی بصورت ناگهانی برای دیدار وی به پادگان نظامی محل کار او می‌آید ردل از اینکه با خواهرش مواجه می‌شود شدیداً ناراحت و عصبی می‌شود و به او می‌گوید که او و خانواده‌اش هیچگاه حق ندارند برایَ ملاقات مجدد با وی، به آنجا بیایند. دلیل پرخاشجوئی ردل نسبت به خواهرش سعی در فراموش کردن اصل و نسب خانوادگی و سرپوش نهادن برنژاد غیراطریشی و فقر خانواده‌اش است. ردل بیش از همه، از آن واهمه دارد که همکاران اطریشی سر و وضع نابسامان خانوادهٔ او را ببینند و سبب تحقیر وی را فراهم کنند. بدلیل همین خصوصیات ریاکارانه و چاپلوسانه است که از همان ابتدای شروع به کار، شاهد ترقی بسیار سریع وی هستیم و در همه جا از او به عنوان یك افسر لایق امپراطور نام برده می‌شود. او آنچنان مطیع سلسله مراتب نظام و اوامر حکومت امپراطوری اطریش است که حاضر است، از تمامی علائق خانوادگی و شخصی‌اش چشم‌پوشی کند. به عنوان مثال او دوست بسیار صمیمی خود، کنت کریستوفر کوبینی را که از دوران نوجوانی با وی همکلاس بوده است بدلیل انتقاد کردن وی از امپراطوری اطریش، از خود می‌راند و او را دلگیر می‌سازد و در یك جلسه مهمانی که کوبینی برعلیه نظام امپراطوری دست به انتقاد می‌زند، به ضرب و شتم او می‌پردازد و به او ناسزا می‌گوید. رفتار وی با دیگر همقطارانش نیز نه براساس خواسته‌های شخصی و عاطفی‌اش، بلکه براساس خواسته‌های رژیم امپراطوری شکل گرفته

است. چاپلوسی و ریاکاری ردل، سرهنگ فون روان را برآن می‌دارد که او را به عنوان رئیس سازمان جاسوسی ارتش، به ولیعهد امپراطور معرفی می‌کند و ردل در پست جدیدش شدیداً به جاسوسی برای رژیم می‌پردازد و بسیاری از افسران عالیرتبه و عادی را لو می‌دهد و گرفتار رژیم امپراطوری می‌سازد.

تراژدی زندگی ردل، جدا از اصل و نسب خانواده فقیرش، از آنجا ناشی می‌شود که وی در مورد مناسبات ریاکارانه و پیچیدهٔ اشرافیت اطریش، دچار نوعی خوشبینی و عدم آگاهی است و چنین می‌پندارد که می‌تواند در این مناسبات پیچیده و بی‌رحم رسوخ کند. اما همین عدم آگاهی و خوش‌بینی است که در پایان سبب نابودی او را فراهم می‌سازد. اشرافیت پروس حاضر است برای رسیدن به منافع سیاسی خود بهترین گماشتگان و مهره‌های خود را به طرز ناجوانمردانه‌ای قربانی مطامع خود کند و مهمتر از همه چیز، شخصیت مهره‌هائی چون ردل را مفتضح و خرد نماید.

شخصیت ردل در مقایسه با شخصیت کوبینی (رفیق و همکلاس او در مدرسهٔ نظامی، برخاسته از یك خانوادهٔ اشرافی اطریشی)، اگرچه با پشتکار و اراده‌ای قوی و کارآمدتر بنظر می‌رسد اما از نوعی سادگی خاص افراد طبقات پائین اجتماع برخوردار است. در حالی که کوبینی نزول و اضمحلال قریب الوقوع امپراطوری پروس را حس کرده و به همین دلیل چندان رغبتی به طرفداری چشم و گوش بستهٔ امپراطوری ندارد و حتی دست به انتقاد از مناسبات آن می‌زند. این ردل است که به دلیل سادگی خاصش، هرگونه انتقاد نسبت به امپراطور را یك گناه بزرگ می‌داند و در مقابل‌واقعیات سیاسی می‌ایستد. حتی ولیعهد اطریش (آرچروك فرنس فردیناند) نیز، بدلیل ضعف امپراطور فرتوت اطریش، در حال تدارك اقداماتی علیه امپراطور است و همین مسئله سبب رنجش وی نسبت به ردل را فراهم می‌کند و ولیعهد را برآن می‌دارد که ردل را با توطئه‌ای حساب‌شده از میان بردارد. به عنوان تماشاگر، زمانی که شاهد خودکشی ردل هستیم از یك طرف با صحنه‌ای طنزآلود مواجه هستیم و از طرف دیگر به دلیل قربانی شدن ظالمانه او، نسبت به سرنوشت تیره و تار ردل، احساس ترحم و شفقت می‌کنیم. صحنهٔ پایانی این فیلم درَ حقیقت همانند آثار کمدی تراژدی در عین دارا بودن طنز نهفتهٔ آن، دارای بیانی تراژیك و یأس‌آلود است: ردل شخصیتی چاپلوس، که ریاست سازمان جاسوسی را یدك می‌کشد، طی یك ماجرای ساختگی، به عنوان جاسوس معرفی می‌شود و بسادگی قربانی مطامع ولیعهد اطریش می‌شود و این امر کارکرد طنزآمیز دارد. اما این پایان بدین دلیل تراژیك است که ردل همچون شخصیت‌های تراژدی‌های معروف، اسیر سرنوشتی سیاه و یأس‌آلود شده است که فرار از آن میسر نیست. البته این سرنوشت تراژیك بدست خود ردل ساخته و پرداخته شده است و ردل خودش را در دامی که اشرافیون حکومتی برای وی تدارك دیده‌اند، می‌اندازد. اینکه وی بدست خودش کشته می‌شود و خودکشی می‌کند بیانی استعاری از همین مضمون است.

ایشتوان ژابو بدون متوسل شدن به ترفندهای اضافی دوربین و صحنه، و تنها با روایتی ساده و داستانی، درامی عمیق و مملو از تفکر ارائه کرده است. در این میان استفاده از نماهای درشت و بازی گیرای بازیگر نقش سرهنگ ردل (کلاس ماریا براندائر) نقشی اساسی در ارائه چنین پرداختی داشته‌اند. ارائه تمامی صحنه‌های فیلم در فضاهای بسته و تاریك که عموماً با رنگ آبی بسیار دلمرده‌ای همراه است بیش از همه، خبر از سرنوشت یأس‌آلود و غم‌انگیز ردل می‌دهد.

در زمانه‌ای که ارائه نسبی‌گرائی در اخلاقیات و کوشش برمحو نمودن مناسبات اخلاقی چه برپردهٔ سینما و چه در دیگر انواع هنرها از پسندیده‌ترین مضامین هنری بشمار می‌رود، کوشش ژابو را در ساختن درام‌های اخلاقی چون مفیستو و سرهنگ ردل باید ارج نهاد و از آن به عنوان یك واپس‌گرائی همیشه تازه و گیرا، ستایش کرد. □

□ گزینه‌ها

۱۸. اگر هنر نبود، حقیقت انسان را نابود می‌کرد.*

۱۹. از اینکه در عالم کاری برای نقاشان باقی نمانده است پیداست که آخرالزمان نزدیک است.

۲۰. برخلاف آنچه گفته‌اند توفیق هنرمند، نه در دانسته‌ها که در نادانسته‌های اوست.

۲۱. گرافیستهای تجاری چرب‌زبانی‌های فروشندگان را به تصویر تبدیل می‌کنند.

۲۲. معلوم نیست آدمها به چه جراتی، استعداد نقاشی از خداوند می‌گیرند و به گرافیک تبدیلش می‌کنند.

۲۳. نقاشان برای دروغ گفتن در آثارشان ابزاری را برمی‌گزینند که تنها حقیقت از طریق آنها آشکار می‌شود!

۲۴. از بی‌جانیِ نقاشان عهد جدید است که «طبیعت بی‌جان» در نقاشی معاصر موجود شده است.

۲۵. این یکی نقاش است، آن دیگری موسیقی‌دان و آن یکی نویسنده. تا چه پـــــایه این جملات بی‌وجه می‌نماید، اگر بدانیم حقیقت هنر چیست؟!

۲۶. اگر شیطان نقاش بود، مانند چه کسی نقاشی می‌کرد: ژرونیموس‌بوش، کاندینسکی و یا کمال‌الدین بهزاد؟!

۲۷. اگر قرار بود شیطان شغل ثابتی برگزیند، یقیناً گالری‌دار می‌شد.

۲۸. نقاشی مدرن ایرانی یعنی ترجمه نفس نقاشان غربی به زبان فارسیِ نقاشی.

۳۰. «طبیعت بی‌جان»! آیا علمی‌تر از این ترکیب در عالم نقاشی مدرن وجود دارد؟!

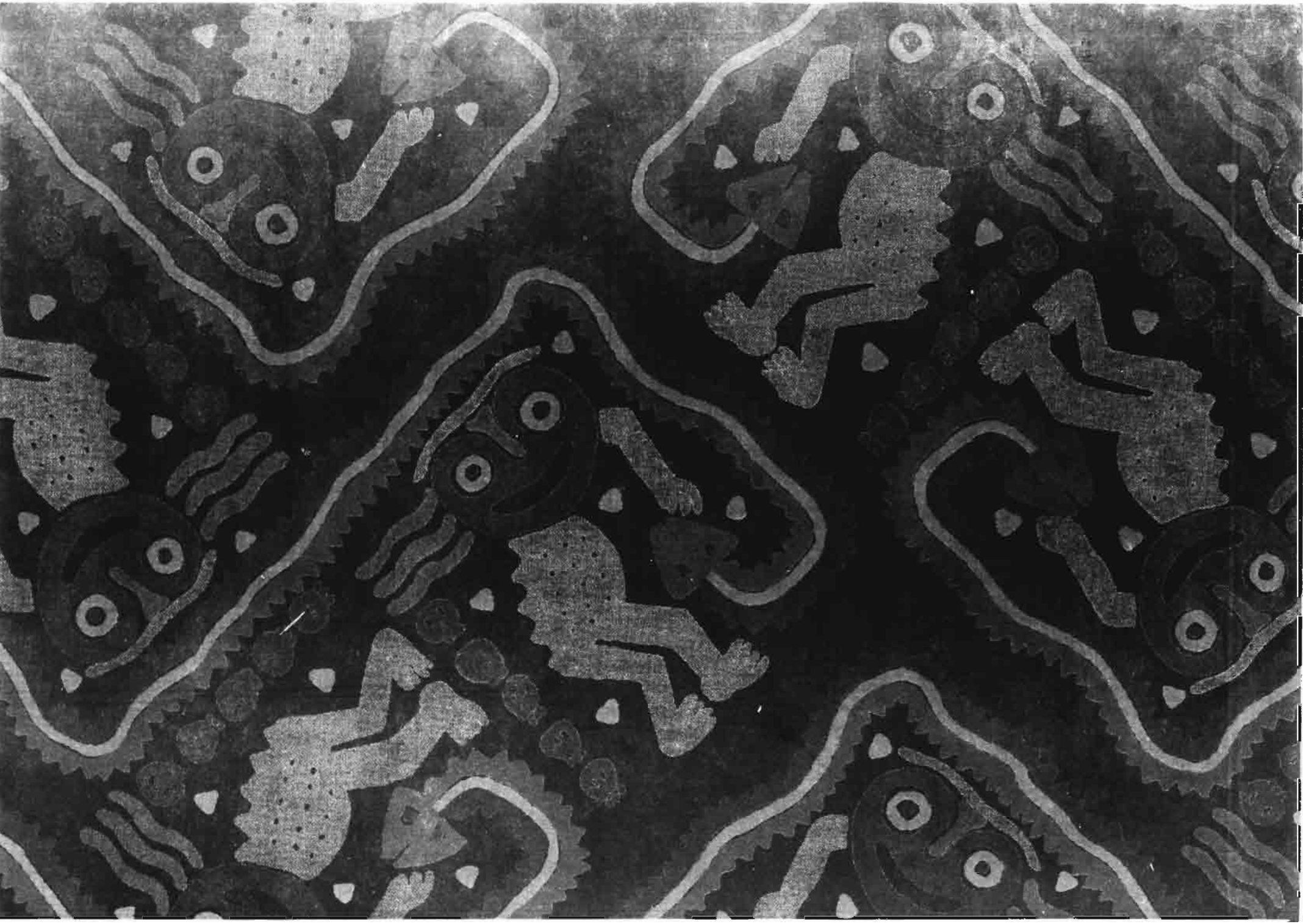
۳۱. نقاشان تنها به هنگام مغازله با نفس خود است که Self Portrait می‌کشند.

۳۲. مردمان برسه گروهند: سنرمندان، منتقدان و منتقدان.

۳۳. نقاد هنر آن کسی است که هیچ راهی به هنر نیافته است.

۳۴. شاید پیش از عهد غارنشینی نیز نقاشی وجود داشت. و لابد به علت استفاده نقاشانش از رنگهای نامرغوب و تکنولوژی ضعیف هیچ خبری از آن نیست.

* این گزاره از نیچه است.



● خوزه اورتگا

□ هنرمند؛ یا تکنیسین

● گفت‌وگو با خوزه اورتگا JOSÉ ORTEGA

گفت‌وگوکننده: جیل باسرت By: JILL BOSSERT

ترجمه: سیما ذوالفقاری

آدم، از جوانی بیش از حد خوزه *اورتگا*، متعجب می‌شود. منظور از جوانی، تنها سن او نیست، چون به هرحال، بیست و چهار سالگی برای بروز نبوغ زودرس یك هنرمند، سن کمی نیست. بلکه مقصود صداقت بسیار و طبیعت بکر و دست نخورده اوست و اثرش بخوبی این خصوصیات را منعکس می‌کند. طرحهای قدرتمندی که مملو از نشاط و پویایی هستند.

اورتگا که زاده *اکوادور* است، در سن پنج سالگی به همراه مادرش *جوآنا* به آمریکا آمد. زمانی که در نیوجرسی به دبیرستان می‌رفت، به این نتیجه رسید که دلش نمی‌خواهد جز طراحی هیچ کاری انجام دهد. با صدایی که کمی لحن لاتینی در آن حس می‌شود می‌گوید:

«من کامپیوتر و معماری را هم امتحان کردم، اما تنها طراحی چیزی بود که دنبالش می‌گشتم. نمی‌دانستم که تصویرسازی هم وجود دارد. فکر می‌کردم آدم یا باید برای آگهی‌های تبلیغاتی کار کند و یا یك هنرمند گرسنه باشد.»

سخنرانی Doug Smith (تصویرگر) برای دانش‌آموزان مدرسه هنرهای تجسمی *نیویورك*، نظر او را تغییر داد. او فهمید که: «می‌توان هم طراحی کرد و هم بابت آن مزد گرفت.» زمانی‌که در یك مدرسه آموزشی هنر شرکت کرده بود، معلمهایش را غرق در آثار کپی‌شده از مجلاتی چون Communication Arts, Print و Graphis کرد. اما هنوز خلأ یك تأثیر اساسی را حس می‌کرد:

«تاریخ هنر در آن مدارس مطرح نمی‌شد. من مرتباً از روی برنامه‌های تلویزیونی و کتابهای کمیك طراحی می‌کردم اما به هرحال، تمام اینها هنر تجاری بودند. فایده مدرسه هنری این است که به آدم نشان می‌دهد چقدر در بیان خود ناتوان و بی‌ذوق است. در ادامه به بخش هنرهای زیبای SVA (مدرسه هنرهای تجسمی *نیویورك*) رفتم. اما آنجا به نظرم بیش از حد مبهم و عجیب آمد. قصد من این بود که یاد بگیرم چطور نقاشی کنم. می‌خواستم اول تکنیك یاد بگیرم و بعد بنشینم و فکر کنم که چه می‌خواهم بگویم. در آنجا به طراحی اهمیت چندانی داده نمی‌شد. از تو می‌خواستند سریعاً تصمیم بگیری چه چیز را می‌خواهی بیان کنی. این خواسته احمقانه بود. آخر من هنوز به حد کافی مهارت نداشتم.»

«سرانجام کلاسهای تجاری را انتخاب کردم. اما حس کردم در آنجا هدف فقط تکنیك است و بس. آنها تنها به تکنیك چسبیده بودند. یکی فقط دور و آینده را می‌دید، دیگری فقط نزدیك و حال را.»

مارشال *آریسمن*، یکی از کسانی بود که بر *اورتگا* تأثیر گذاشت، هرچند معروف بودن وی باعث می‌شد که نزدیکی و صمیمیت با او را برای *اورتگای* جوان مشکل سازد.

«او پیش از اینکه نقاشی کند، گیتار و ساکسی‌فون می‌زد. این نوع نزدیك شدن به هنر خیلی رمانتیك است و البته هنری‌تر: این چیزی بود که من دلم می‌خواست بشنوم، تصویرگری، که بیشتر هنرمند است تا متخصص در تکنیك.»

و *اورتگا*، این مسیر را برگزید اما در واقع معلم طراحی او، *کارل تیتولو* (Carl Titolo) بود که برهنر او تأثیر بسزایی داشت. *تیتولو*، با او کار می‌کرد و از نزدیك برکارش نظارت داشت.

«کارل با گروهی تندرو و سنت‌شکن کار می‌کرد که مخالف سبك واقع‌گرایانه بودند و برای آنها در حکم دوستی با تجربه و قابل اعتماد بود. او زمانیکه به من گفت: یك مداد سفید و کاغذ سیاه بیاور، زندگی مرا دگرگون کرد. قبلاً هیچ‌وقت این کار را تجربه نکرده بودم، منظورم طراحی نور است. این کار باعث شد همه چیز را طور دیگری ببینم. او بود که مرا با اسکرچ بورد (Scratch board) آشنا کرد. او می‌گفت: وقتی با هم کار می‌کنیم، به پول فکر نکن، اصلاً فراموش کن که یك مجموعه کار درست کنی؛ ما فقط بازی می‌کردیم. بالأخره در زندگی زمانی پیش می‌آید که آدم با چیزی برخورد کند که دلش بخواهد به عقب برگردد و راجع به آن تحقیق بیشتری کند. و من در مورد اسکرچ بورد چنین حالتی داشتم.»

کم‌کم یك روند کاری شکل گرفت و تکامل یافت. *اورتگا*، در ابتدا از اسکرچ بورد زیراکس می‌گرفت و بعد برروی آن رنگ می‌گذاشت، البته به شیوه‌ای که برای سیلك اسکرین (Silk Screen) انتخاب رنگ می‌کنند سپس به این نتیجه رسید که این طرحها، خودی خود تصاویری کامل و تمام‌شده هستند. و اکنون کاری که او به صورت حرفه‌ای به آن می‌پردازد همین زیراکسهای رنگی است. او می‌گوید بقیهٔ کارها را اتفاقی و برحسب سرنوشت انجام می‌دهد.

«من در مورد انتخاب رنگها خیلی حساب‌شده و وسواسی عمل نمی‌کنم. تنها رنگهایی را که می‌خواهم، به‌کار می‌گیرم و نتیجه نهایی (برروی صفحه چاپ‌شده) از هماهنگی مجموعه کار به‌دست می‌آید. بنابراین شما نه می‌توانید از کار شکایت کنید و نه راجع به آن خیلی پیش‌داوری داشته باشید.»

زمانی‌که سال سوم مدرسه هنری بود برای اولین بار اثرش به چاپ رسید و معروفیت نسبی به‌دست آورد. موضوع نمایشگاه سالانه SVA ستاره دنباله‌دار هالی بود و از دانش‌آموزان دعوت شده بود آثاری ارائه دهند که بتوان برای پوسترها، کارتهای دعوت و تشویق‌نامه‌ها به‌کار گرفت. این نمایشگاه، از وجهه اجتماعی بسیاری برخوردار است. *اورتگا*، باالهام از داستانی که دوستش تعریف کرده بود،

کارش را ارائه داد. او در تصویر، سه تا سگ کشید که به بالا و به ستاره *هالی* نگاه می‌کردند. کارش را دیر تحویل داد و تنها به صورت یك زیراکس بود.

اما برخلاف انتظار او، *هیأت* داوران کارش را برگزیدند. هرچند که این کار به عنوان اولین اثر چاپ شده او محسوب می‌شد، اما در آن زمان خیلی این مسئله را جدی نگرفت و به نقاشی موضوعات واقع‌گرایانه با حساسیتی که برای چنین روشی ضروری بود، ادامه داد.

«آنها یك برنامه اهدای جوایز هم برپا کردند ولی به من چیزی ندادند. به این نتیجه رسیدم که انتخاب کارم برای نمایشگاه چیزی را عوض نکرده است. اما مسئولین مدرسه آن اثر را در هرمسابقه‌ای که برپا می‌شد، شرکت می‌دادند و اثر هم در تمام آن مسابقات مقام کسب می‌کرد.»

«بعد جَنِت *فرولیچ* (Janet Froelich) و رَندی *دَن‌بار* (Randy Dunbar) از Daily News *نیویورك* به من زنگ زدند و خواستند که مجموعه آثارم

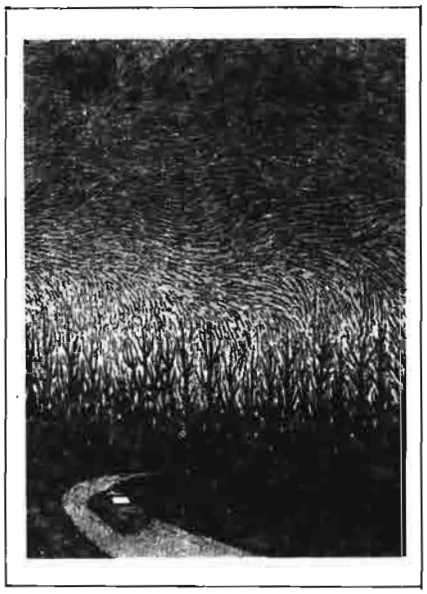
را ببینند. گفتم: مجموعه آثار ندارم. من فقط دو تا کار دارم؛ چیزی که واقعاً داشتم یك مجموعه اسکیس از این چیزهای مسخره و عجیب غریب بود.»

آنها به عنوان اولین کار به او سفارش یك ایلوستراسیون تمام صفحه را دادند و پس از آن، تماسهای دیگران شروع شد. با جمع‌آوری و درست کردن یك مجموعه کار به قصد ارائه به دبیران هنری نشریات مختلف، *اورتگا* توانست زبان هنری خود را هم تکامل ببخشد. با وجود کم سن بودن، اورتگا گرایشی خام و نوپا به جدی‌تر شدن دارد و اینکه جملاتی سیاسی و اجتماعی ادا کند. هرچند که شاید این مفاهیم را هنوز بخوبی درك نکرده است.

«من مجبورم روش خودم را برای برقراری ارتباط پیدا کنم. موقعیت فعلی خودم را بخوبی درك می‌کنم، اما من فوق‌العاده نسبت به خودم سخت‌گیر هستم و نگاهی نقادانه دارم. دلم می‌خواهد کارهایم عمق بیشتری داشته باشند و باعث هوشیاری و آگاهی مردم شوند.»

در کارهای او نشانه‌های زیادی از گرافیك لاتینی به چشم می‌خورد، اسکلتها، اشکال برجسته که پررنگ و درخشان هستند، درست مثل نقاشیهای روی نمد مکزیکی است.

«دلیل عمده این ارجاعات مداوم به گرافیك لاتینی، تلاشی برای خلق انرژی نهفته در آنهاست: انرژی موجود در موسیقی سالسا (Salsa)، زندگی خیابانی و خلاصه کردن تمام آنها در یك اثر، و بیان فشرده تمام انرژی‌ای که احساس می‌کنم.



زمانی تمام این تصاویر را تنها در حاشیه کارهایم می‌کشیدم. آن کارها ممکن است شاد به نظر برسند اما من در آن موقع خیلی دلسرد بودم. غمگین نه، فقط دلسرد بودم.»

شاید در آن زمان، *اورتگا* در درون خودش افتی شخصیتی را احساس می‌کرد، اما از نظر شغلی و حرفه‌ای، مرتباً در موقعیتهای خواستنی و غبطه‌آور قرار گرفته است. مدتها با مجموعه آثار جدیدش برای یافتن کار از اینجا به آنجا می‌رفت. مجموعه کارش کتابی به اندازه یك مجله است که در یك مغازه زیراکس صحافی‌اش کرده، بدون جلد مناسب و حتی بدون ورقه‌های طلقی.

«دلسرد شده بودم. همه از کار خوششان می‌آمد اما می‌گفتند باید منتظر بمانیم تا یك داستان مکزیکی گیر بیاوریم.»

بنابراین یك مجموعه کار جیبی درست کرده به همراه کارتی رنگی و یك یادداشت.

«یك لیست از کسانی که دوست داشتم برایشان کار کنم فراهم کردم مثل انتشارات Bloomingdale's و The Progressive و مجموعه

کار را برایشان فرستادم و با خود گفتم اگر کار بخواهند، می‌توانند به من زنگ بزنند، من دیگر به آنها تلفن نمی‌کنم. رابرت والنتین (Robert Valentine) که تازه به انتشارات Bloomingdale's پیوسته بود، چند روز بعد به من زنگ زد. من به دیدنش رفتم و وقتی که به خانه برگشتم پیغامی روی نوار تلفن بود: شما مایل هستید که یك ساك خرید کریسمس طراحی کنید؟ تقریباً از حال رفتم. نوار را چند بار به عقب بردم و گوش کردم تا مطمئن شوم.»

سفارش دیگری که باعث حسرت خوردن هم‌قطارانش شد، کاری بود که از طرف طراحان پارچهٔ شرکت Williwear به او سفارش دادند.

«این یکی از اتفاقاتی بود که حرص خیلی‌ها را درآورد. ولی به هرحال این اتفاق رخ داد. در Ogilvy & Mather مجموعه‌ام را به کسی نشان دادم و او گفت: شما باید این را به Williwear نشان دهید؛ آنها از کتاب من خوششان آمد و فکر کردم که احتمالاً به من

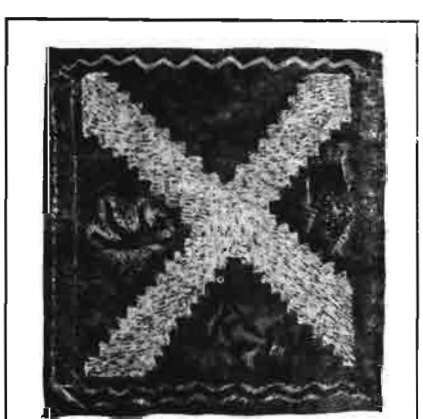
سفارش طراحی برچسبهای قیمت را می‌دهند. یك وقت دیدم پارچه طراحی می‌کنم، چیزی که همیشه در رؤیایش بودم.»

یکی از طرحها «Manifesto» نام داشت، تصویری از شوروی دهه ۱۹۲۰. دیگری «مسابقه اتومبیل‌رانی در Katmandu.»

«آنها به قصد ایده دادن به من عکسهایی از آدمهای کوتوله‌ای که بدنشان خالکوبی شده بود، رانندگان اتومبیلهای مسابقه‌ای جیمز دین (James Dean)، نشانهای پیروزی و غیره، در اختیارم قرار دادند.

در ابتدا من هم انواع و اقسام چرخهای اتومبیل و جاده‌های پرپیچ و خم و خلاصه تصاویر مشخصه مسابقات اتومبیل‌رانی می‌کشیدم. اما بعد جلوی خودم را گرفتم. نه، این‌طوری نه. این کار به اندازه کافی پیچیده و پرمعنی نیست. بعد فکر کردم آن‌چه آنها می‌خواهند لباسی است که یك فرد در مسابقات اتومبیل‌رانی Katmandu به تن می‌کند. خوب، این نوع کار را روشن می‌کند. بنابراین کمی طرح کشیدم که خیلی جنبه hi-tech * داشتند. چیزی نگذشت که به این نتیجه رسیدم آنها اصلاً خودشان هم نمی‌دانند چه می‌خواهند و فهمیدم که می‌توانم به تنهایی جولان بدهم.»

«تازه یك دستگاه زیراکس خریده بودم... بدون این ماشین هرگز نمی‌توانستم الگوهای مورد نظرم را خلق کنم. زیراکس می‌گرفتم و نسخه‌های مشابه را تکثیر و جفت و جور می‌کردم. خیلی‌هاشان را رد کردند، اما این پروژه باعث شد که خیلی چیزها درباره طراحی (design) یاد بگیرم. پول



درست و حسابی هم نمی‌دادند. فقط دستمزدی اندك. وقتی از مسئول مربوطه راجع به این موضوع سؤال کردم گفت: همین که این کار را گیر آوردی باید خوشحال باشی.

اورتگا، در اثر برخورد با شغلهای جالب و خواستنی از این دست به نتایج و تجارب جدی پخته‌تری رسید:

«عجیب است. وقتی در رؤیای چیزی هستی، بعد که به آن می‌رسی، خوب تو دیگر آن را داری و در جریان و درون آن قرار می‌گیری. مسلماً از آن لذت می‌بری. اما من فکر می‌کنم اگر مثلاً دوستی داشتم که طراحی پارچه می‌کرد، از دیدن کار او بیشتر لذت می‌بردم. چون در آن صورت در خارج از کار قرار داشتم و آن را تحسین می‌کردم و مجبور نبودم که واقعاً از ساعت ۴/۵ صبح پای کار بشینم و اجزای آن را جفت و جور کنم. شعار من این است: مواظب باش چی آرزو می‌کنی، و این واقعاً درست است. مثل جریان Bloomingdale's. به آنها گفتم

خیلی دوست دارم که آن ساك خرید کریسمس را طراحی کنم و خوب این کار را کردم. فکر می‌کردم کار فوق‌العاده‌ای است. فوق‌العاده هم بود. اما همان هنگام که روی اسکرچ بورد طرح را خراش می‌دادم، فکر کردم این‌هم مثل بقیه کارهاست و چیز خاصی ندارد.»

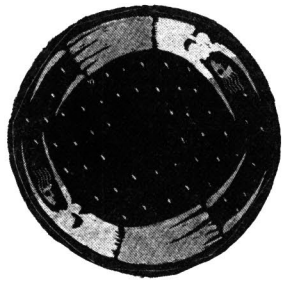
نحوه سفارش دادن طرح جلد مجلهٔ Wig-wag، یعنی تنها مجله‌ای که می‌خواند، از این قرار بود که *پُل دیویس* (Paul Davis) (طراح)، یکی از طرحهای *اورتگا* را دید که برای روکش جلد یك کتاب کشیده بود و از قضا موضوع آن مشابه با طرح جلد مجله بود: اتومبیلی در یك بزرگراه.

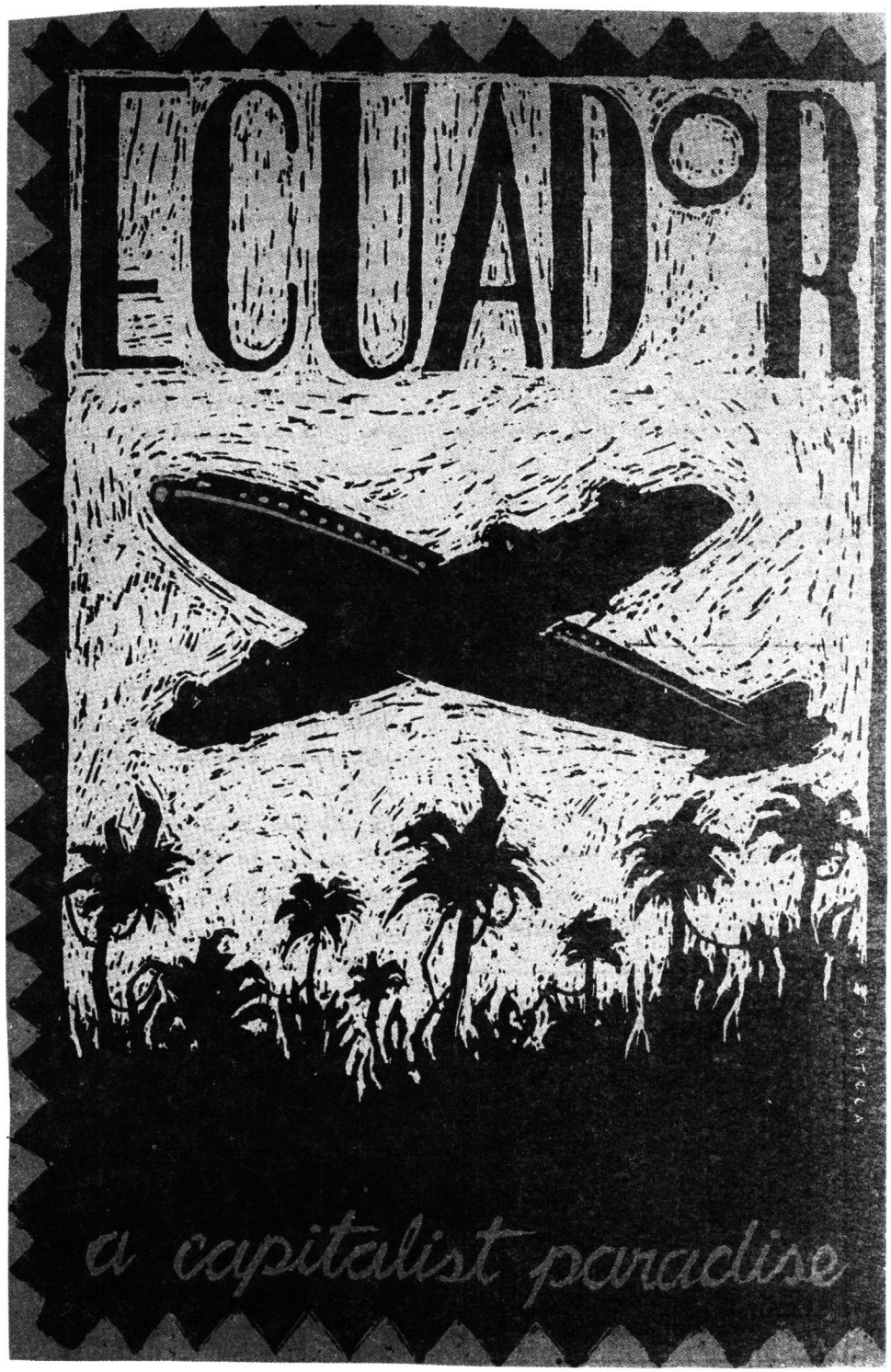
«به نظر نمی‌رسد که دیویس، سراغ کارهای ابتدائی و پیش‌پا افتاده برود، اما چیزی که هست، او از هرچه که به کارش بخورد استفاده می‌کند. برای نمونه همان اتومبیل که در جاده‌ای دیگر به سمت پایین در حال حرکت است. دلم می‌خواهد بتوانم از این ابتدائی بودن ـ نه پرسپکتیو، نه نور و تنها تصویر ـ به سمت کارهای واقع‌گرایانه‌تر پیشرفت کنم. هنوز هم گرایشی واقع‌گرایانه در درون من وجود دارد. من می‌توانم برای یك مشکل، از راههای مختلف راه حل پیدا کنم. گاهی فکر می‌کنم زیادی به واقع‌گرایی تمایل دارم که از ساده‌ترین و راحت‌ترین روشهای زندگی کردن است. می‌خواهم با جدیت بیشتر در سایر جهات هم تجربه کسب کنم.»

آیا کار او پیچیده‌تر خواهد شد؟ آیا او به همین تکنیك ادامه می‌دهد؟

«نمی‌توانم. آنها دیگر کار با اسکرچ بورد را ادامه نمی‌دهند. مجبورم با پاستل و آبرنگ کار کنم. من حتی در کار با اسکرچ بورد هم، روشهایی برای کار بدیع پیدا کرده‌ام. در حین کار برروی یك پروژه بزرگ با خودم گفتم: این دفعه اصلاً خراش نمی‌زنم. برای این‌کار در پشت یك ورقه طلق، کاغذی سیاه قرار دادم و نقشها را با قلم مو و مرکب سفید، روی آن کشیدم. با این روش، کار ظاهری مشابه با روش قبل خواهد داشت. با این تفاوت که کنترل کمتری روی نقش می‌توان اعمال کرد. اما در عوض سریعتر انجام می‌شود و به سختی می‌توان به تفاوت آنها پی برد.»

«روش کار با اسکرچ بورد، مراحل میانی





WWW.GHAEM.INFO

زیادی دارد. اول باید طراحی کرد. بعد باید طرح را روی اسکرچ بورد انتقال داد که به معنی کشیدن دوباره همان تصویر است. و بعد خراش دادن آن، در نتیجه همان تصویر را یکبار دیگر هم می‌کشم. سپس رنگ روی آن می‌گذارم. بنابراین تنها جنبه خلاقه کار وقتی است که آن را رنگ می‌کنم و یا خراش می‌دهم. در حین خراش دادن اغلب جزئیاتی را تغییر می‌دهم که البته به ندرت به کیفیت کار لطمه می‌زند. من می‌خواهم دخالت مستقیم‌تری روی کار داشته باشم، به همین دلیل مدتی است که با مرکب کار می‌کنم.»

حاصل این روند جدید یك کتابچه باد کرده پر از تصاویر آبرنگی است. این کتابچه ۱۸۰ درجه متفاوت از اسکرچ بوردهایی هستند که با خطوط معین و کنترل شده طراحی شده‌اند. *اورتگا*، توضیح می‌دهد:

«من از دیدن نقاشی کردن فی‌البداهه پیکاسو، خشکم زد. او یکباره نقاشی می‌کند. بدون هیچ طرح مقدماتی. هنرمندان زیادی اعتقاد به طرحهای مقدماتی دارند، اما این کار، دست و پای آدم را می‌بندد و نمی‌گذارد راحت و بی‌دغدغه کار کرد. هرچند که کتابچه من کوچك و ناچیز است، اما در واقع گواه تلاش من برای این رهایی است.»

اورتگا، مرتباً باید برای گالریهای Illustration و Helio آثاری را آماده کند. او در این گالریها کارهای سیلك اسکرین و نقاشی‌هایش را به نمایش می‌گذارد. علاوه براینها در حال کار کردن روی یك پروژه درازمدت است. او در حال راه‌اندازی یك مجله طنز با قطعی بزرگ است که Gin and Comix نام دارد و در این کار، طراحانی چون Philippe Lardy و Sherry Lec از Boston Globe با او همکاری دارند. این مجله، همچنین شامل آثاری از Phillipe Weis-becker و Frances Jetter، David Sandlin، Jerry Moriarity و چند تن دیگر می‌باشد.

هرچند ممکن است خوزه *اورتگا*، به خاطر توجه و استقبالی که کارهایش برای او به ارمغان آورده‌اند، گاهی دچار سردرگمی و مشغله زیاد شود، اما به نظر می‌رسد هنگامی که در استودیو نشسته و به تنهایی مشغول خراش دادن صفحات و خلق

تصاویرش است، از زندگی لذت می‌برد و در این حالت، او آزاد و رهاست که به کشف و پژوهش در زبان هنری نوپا و در حال رشد خود بپردازد. چنین انتظار می‌رود که استعداد او برای همیشه، روبه سوی رشد و تکامل داشته باشد. □

برگرفته از: مجله Graphis

■ پانوشت:

* hi-tech → high-tech سبکی در طراحی داخلی که در آن از مواد و تجهیزات صنعتی، تجاری و یا تأسیسات علمی استفاده می‌شود. وسایلی چون انواع فلزات چراغهای کارخانجات، لوله‌های برجسته و... که با به کارگیری توامان این ابزار، ظاهر سخت و فضای کاری طراحی صنعتی به نمایش گذاشته می‌شود.

□ گرافیک ماه

● سوره، دورهٔ پنجم، شماره اول/ ۵۲

□ نشریات «ادبستان»، «اطلاعات» و...

موضوع: تصویرسازی
طراح: حبیب‌الله صادقی

ایده‌های نکته‌دار و ظریف به همراه درک و شناخت صادقی از طراحی سیاه و سفید، اولین مشخصه‌های آثار اوست.

صادقی از معدود کسانی است که آثارش در لابه‌لای طراحیهای بی‌شمار مجلات، بدون امضا هم قابل تشخیص است. دفرماسیونها در تمامی فضای آثارش یکسان و پرقدرت اعمال می‌شود و این مجموعه با شناخت صحیح او از کمپوزیسیون در گرافیک، کمال می‌یابد. تلفیق عناصر نقاشی ایرانی با عناصر تصویری مدرن، از تلاشهای بسیار ارزشمند صادقی در تصویرسازیهایش است. عناصری چون اژها / ابرها / درختان / پرندگان و...

بافت در آثار صادقی به گونه‌های مختلف، نقش بسیار مهمی به عهده دارد و در پاره‌ای از موارد که با استفاده خوب و متفاوت او از تکنیک اسکراچ بُرد تلفیق می‌شود، تصاویری بسیار درخشان پدید می‌آید.

صادقی از پرکارترین تصویرسازان این روزهاست و شاید همین امر، باعث بروز دو مشکل در آثارش شده است: یکی تعدد تکنیکی در طرحها که تا اندازه‌ای با بی‌توجهی در اجرا توأم شده‌اند و دیگر آنکه آثار او به چند دسته جداگانه که می‌تواند حاصل کار چندین سال یك هنرمند باشد، قابل تقسیم است. حال آنکه این طرحها، غالباً در یك زمان ساخته شده‌اند. □

□ استاد بنایان / خانهٔ مردم

موضوع: طرح جلد کتاب
طراح: بهزاد غریب‌پور

آنچه در نگاه اول از این طرح جلد دریافت می‌شود، تازگی تکنیك در عین استواری و قدرت است که غریب‌پور به واسطه تسلط بر تصویرسازی، به آن دست یافته است.

طراح به قدری بر قدرت اجرایی خود تکیه دارد که برای ساختن این روی جلد، نیازی به ایجاد ایده روایی در اثر نمی‌بیند و از طریق دفرماسیون و به کارگیری درست عناصر ساده، به مقصود خویش که همان محتوی کتاب است، دست می‌یابد.

به کارگیری آگاهانه رنگ تن‌پلات پس زمینه و شکل این زمینه اثر را به سطح آثار بسیار موفق جهانی مبدل کرده است. درك درست غریب‌پور از طراحی و خصوصاً طراحی خطوط محیطی (طراحی پالتو) به روشنی پیداست و این درك در انتخاب کمپوزیسیون فوق‌العاده‌اش به نهایت می‌رسد.

جایگزینی عناوین بر زمینه سیاه و قرار دادن دسن‌های سفید میان آنها شاید مواردی باشد که چندان به‌چشم نیایند. اما همین نکته سنجیهاست که باعث متفاوت بودن یك اثر از دیگر آثار همتراز خود می‌شود.

وجود طراحی چون غریب‌پور در میان خیل عظیم طراحان عکس‌باز در ایران، بسیار غنیمت و مبارك است. □

□ خانه ادریسیها

موضوع: طرح جلد کتاب
طراح: یارتا یاران

نوع اجـرا و گزیـنش تکنیـك از سوی طراح، بیـانگر ارزش بسیاری است که او برای سفارشات و آثار خود قائل است و بر همین مبناست که انرژی فراوانی را صرف ساختن این طرح جلد، درحد یك تابلو (و نه طرح جلد) می‌کنـد. انـرژی فراوانـی که گذشته از زحمت فیزیکی ذهن طراح را نیز به خود مشغول کرده است.

پیش از این آثاری در همین سطوح از این طراح دیده بودیم: کار بسیار زیبای او بر جلد کتاب «کلیدر».

این طرح که بر مبنـای تصـویرسازی اسـتـوار اسـت، علاوه بر آرایش دادن و معرفی کتاب، که از وظایف اصلی طرح جلد است، تاحد بسیار زیادی به روابط داخلی رمان و حتی ذهنیات نویسنده آن اشاره دارد (گو اینکه این طرح ممکن است لزوماً برای این کتاب هم ساخته نشده باشد). اما همین نکتـه مثبت، از جهت دیگری باعث مشکل تازه‌ای شده است، چرا که وجود المانهای بی‌شمار، آن هم در اندازهٔ بسیار کوچك (که بی‌تردیـد به خاطر کوچـك شدن اثر چنین متراکم شده‌اند)، به ما می‌گوید که این اثر یك طرح جلد نیست و شایـد بهتـر بود یك نقاشی دیواری و یا یك پوستر باشد.

این طرح جلد از لی‌آت بسیار خوبی نیز برخوردار است. شاید با دقت بیشتر در رنگ نوشته‌ها، اثر می‌توانست زیباتر از این باشد. □

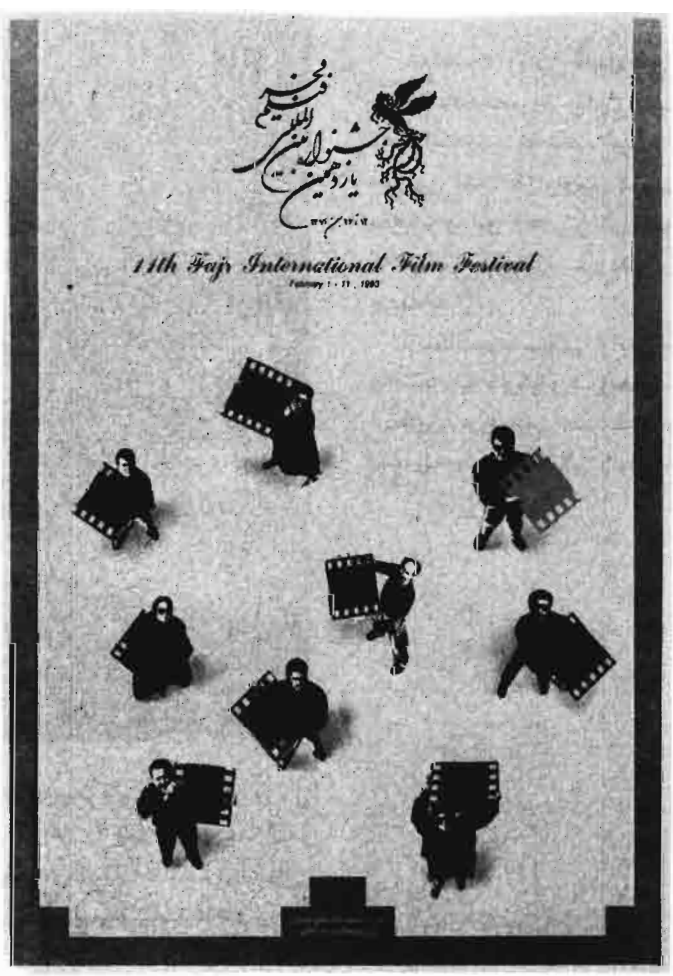
□ یازدهمین جشنواره فیلم فجر

موضوع: پوستر
طراح: حسین خسروجردی.

«... چرا این آدمها یازده تا نیستند؟ این هم که خود حسین آقـاست! دِ این هم که مخملبافه!؟ نه، مخملباف نیست. این اکبر نیکانپور نیست؟ لابد این هم خانم درخشنده است؟ اینهای دیگه هم لابد کارگردانند؟ این بغل نوشته: طرح حسین خسروجردی. اجرا هرجی. عکس: نغمهٔ افشین‌جاه، شیوا شمشیردار.

ماشاالله، سر حسین آقا آن قدر شلوغه که پوستـر جشنـواره فجر رو خودش اجرا نمی‌کنـه. اما بازم خدا پدرش رو بیامرزه. مردیم از بس هرسـال، سیمـرغ و گل‌بتـه ایـرانی پیـوند خورده به فریم دیدیم. خدا وکـیـلی، کار قشنگی شده: فکـرش خیلی خوبـه، امـا اجراش، مخصوصاً سایه‌های ایـربراش شده، اصلاً جا نیفتاده. این پلّه مِلّه‌هام که توی کارها پدر مارو در آورد. آقـا بی‌انصافی نکن. ببین چه تمرکزی داره ایدهٔ کار. رنگ کار چه‌قدر متمرکزه! مَشتی ببین نقش فرش رو خاکستری تو زمینه، زیر پای آدمها، اینها الکی نمی‌شه. آقا ایدهٔ پوستر، حرف نداره، ولی اجراش خوب نیس!»

جملات بالا نقدهای شفاهی تعداد زیادی از دوستان گرافیست بود در خصوص این پوستر. □



□ ماهنامه تصویر

موضوع: طرح روی جلد
طراح: مرتضی ممیز

بیننده‌ای که هنوز عبارت توصیفی داخل مجله را در وصف طرح روی جلد، نخوانده باشد در کشف مفهوم طرح و مقصود طراح، درمی‌ماند و راه به جایی نمی‌برد. ناگزیر، به شرح روی جلد مراجعه خواهد کرد: «فجر سینما در آسمان البرز». نخست با توجه به سابقهٔ بسیار طولانی آقای ممیز در طراحی گرافیك، بیننده احتمال خواهد داد که شاید مُجری طرح نتوانسته باشد آن‌طور که باید و شاید از عهدهٔ اجرای ایدهٔ ایشان برآید اما بعد با کمی تأمل درخواهد یافت که این طرح در مرحلهٔ ایده نیز از گویایی کافی برخوردار نیست. سلسله جبال البرز، مثل دماوند و یا کوه فوجی‌یاما در ژاپن، نیست که بیننده بتواند از شکل ظاهری‌اش، پی به هویت آن ببرد و بنابراین هرچه به‌مغزش فشار بیاورد

که این کوهها چیست فایده‌ای ندارد. طرحی که گویایی خویش را بخواهد از عبارات و جملات توصیفی کسب کند مثل نامه‌هایی است که خود نویسنده هم باید برای خواندن نامه به همراه آن برود. طرح موفق آن است که بی‌نیاز از شرح باشد. نگارنده، بعد از خواندن عبارت فجر سینما در آسمان البرز بود که توانست سوراخهای فریم فیلم را روی گل آبی، کشف کند و دریابد که: «هان! پس مقصود از این گل، سینما است!» با اینهمه نگارنده نتوانست مفهوم رشته‌های رنگی نخ‌مانندی را که از داخل گل بیرون آمده است دریابد. رابطهٔ این نخ‌های رنگی با گل آبی، مشخص نیست. و بالاخره طرح مزبور دچار ضعف مفرط در اجرا و فقر بسیار در استفاده از رنگ است تا آنجا که شاید همین فقر رنگی یکی از مهمترین عللی باشد که گل آبی نتوانسته است، مفهوم «فجر» را به بیننده القاء کند.

□ سروش نوجوان

موضوع: صفحه‌آرایی
طراح: کبری آبنوس و حمیدهٔ ابراهیمی

صفحات روان، قابل قبول و شیطنت‌بار وشاد، خصوصیاتی است که در این ماهنامه، لحاظ شده است. اما این در صورتی است که سروش نوجوان در مقام مقایسه با انواع فرنگی‌اش واقع نشود، چرا که در این صورت، بسیار فقیر و بی‌رنگ و رو می‌نماید.

از نکات برجسته در آرایش صفحات این ماهنامه، به کارگیری شیوه‌های صفحه‌آرایی از طریق حروفچینی است که با حال و هوای نشریه نیز هماهنگی کامل دارد. یکی از درخشانترین صفحات نشریه که با این روش طراحی شده‌اند، صفحه ۲۱، شماره بهمن ماه (صفحه چاپ شده) این ماهنامه است که بی‌تردید طراح، برای به وجود آوردنش، دردسر زیادی را متحمل شده است.

به نظر می‌رسد هنوز صفحه‌آرایی نشریه با تمامی تلاش دوستان، دارای مشکلات زیادی است: به کارگیری نادرست و سهل‌انگارانه عناوین، که در هفته‌نامه سروش معمول است. بدیهی است که وجود آنها در ماهنامه‌ای با این گرایش، باعث اشکال خواهد بود. بسیاری از صفحات این ماهنامه، بدون کوچکترین عنصر بصری بسته شده‌اند. در صورتی که حتی یك مربع و یا یك دایره خاکستری، می‌توانست ایستگاه خوبی برای استراحت چشم مخاطبان نوجوان نشریه باشد. □

کتابخوان: رضا عابدینی

● استفاده از عکسها بدون اجازهٔ کتبی عکاس ممنوع است.

□ منطقه‌ای در

● گفتگو با نادر طالب‌زاده

○ عکسها از رضا بُرجی

با توجه به اینکه شما سفر جدیدی به بوسنی و هرزگوین داشته‌اید می‌خواهیم بدانیم که چه چیزهای جدیدی دیده‌اید و چه اتفاقات مهم دیگری به وقوع پیوسته است؟

در ابتدا باید عرض کنم که سفر من این بار دو بخش داشت.بخش اول سفر را همراه با گروه خبری روزنامهٔ کیهان بودم که مرکب بود از آقایان اصغری و نصیری و عابدی و من، که دو هفته به درازا کشید. از پایتخت صربستان یعنی بلگراد شروع کردیم و هدفمان، سفر به منطقهٔ مسلمان‌نشین صربستان بود. مخصوصاً ایالتهای «کوزوو» و «سنجاك».

همان طوری که در مطبوعات نیز انعکاس یافته، منطقه کاملاً انفجارآمیز است و آینده‌ای شبیه به بوسنی و هرزگوین در انتظار آن است. منظورم از منطقه همین ایالتهای مسلمان‌نشین داخل خاك صربستان هستند. بلافاصله پس از آنکه گزارش روزنامهٔ کیهان دربارهٔ «کوزوو» و «سنجاك» به چاپ رسید، وزارت خارجه برای سازمان ملل بیانیه‌ای فرستاد که به داد این منطقه برسید. در مورد بوسنی و هرزگوین ما دیر جنبیدیم و شاید اگر کمی زرنگتر بودیم و پیشقدم و پیشتاز و تهاجمی عمل می‌کردیم، فاجعه این قدر گسترش نمی‌یافت.

از پایتخت صربستان ساعت ۹ شب به راه افتادیم و ساعت ۲ بعد از نیمه شب رسیدیم به «نوی‌پازار» مرکز ایالت سنجاك. چند نفر از مسلمانان به استقبال ما آمدند و ما را از ایستگاه اتوبوس به استراحتگاهمان راهنمایی کردند. می‌گفتند: ما دوستان امام خمینی هستیم، دوستان انقلاب ایران. به قول خودشان، می‌گفتند که منطقه «اکسپلوسیو» است یعنی انفجاری، در معرض انفجار. و می‌گفتند که نمی‌دانیم تا فردا صبح و یا حتی تا یك ساعت دیگر چه بلایی برسر ما می‌آید. منتظر همان واقعه‌ای بودند که در بوسنی و هرزگوین پیش آمد. ما در «کوزوو» و «سنجاك» تانکهای صربها را می‌دیدیم که در حاشیهٔ شهر، پشت خاکریزها موضع گرفته‌اند. عکس داریم. فیلم هم گرفتیم. صدها تانك گرد «نورویك پازار» حلقه زده‌اند. در داخل شهر نظامیهای صرب، قلیلند امّا دور شهر را خاکریز زده‌اند و می‌توان گفت که شهرها در محاصرهٔ تانکهای صربها هستند. مسلمانها به ما می‌گفتند: بیایید نشانتان دهیم که چه اتفاقی دارد می‌افتد. و ما را می‌بردند بالای سقف خانه‌هاشان و ما از آنجا توانستیم ببینیم و فیلمبرداری کنیم. تانکها را در فاصلهٔ هفتاد، هشتاد متری دیدیم. می‌گفتند که همین سناریو برای بوسنی و هرزگوین پیش آمد. در ابتدا محاصره‌اش کردند، مدتی صبر کردند و سپس آنجا را کوبیدند. می‌گفتند شما لااقل خبر ما را به جهان اسلام برسانید. به ایران و ایرانیها بگویید که ما در چه وضعی زندگی می‌کنیم.

ما با گروه کثیری مصاحبه کردیم و در جواب این پرسش که آیا پخش این فیلمها برای شما مشکلی ایجاد نخواهد کرد می‌گفتند دیگر آب از سر ما گذشته است، ما در زندان به سر می‌بریم. خیلی شجاعانه برخورد می‌کردند. همان طور که می‌دانید به محض اینکه فیلم، پخش شود بلافاصله پلیس صربستان به سراغ آن خانواده‌ها خواهد رفت. پلیس صربستان با شدت و خشونت زیاد عمل می‌کند چرا که تعلیم یافته‌های اسرائیل هستند. ولی مسلمانان با کمال جسارت و شهامت می‌خواستند که خبر به تهران برسد. حتیٰ پیشنهاد می‌کردند که خبر از داخل خانهٔ خودشان فکس شود؛ که ما قبول نمی‌کردیم.

ببینید! من از سفر پیش خاطرات بسیاری دارم. یادم می‌آید هنگامی که رادیو بوسنی و هرزگوین اعلام کرد که نمایندگان مسلمانان و نمایندگان صربها در نقطه‌ای مثل ژنو جمع شده‌اند و به دنبال راهی برای صلح هستند، دیدیم که رزم‌آوران بوسنیایی دور رادیو را گرفته‌اند و اظهار خوشحالی می‌کنند که جنگ تمام می‌شود. من در آن هنگام خنده‌ام گرفته بود که چقدر اینها ساده‌اند و چرا به همین سادگی فریب می‌خورند؟! چون صربها همان چند ماهی را هم که کمی آرامش از خود نشان می‌دادند در واقع خودشان را تجهیز می‌کردند. و بلافاصله پس از آن چند شهر مسلمانان را به تصرف در آوردند. منظورم این است که ما متوجه می‌شدیم که این اخبار بازی است اما آنها نمی‌فهمیدند. ما تجربه جنگ داریم و چهارده سال از پیروزی انقلابمان می‌گذرد اما آنها نه. ما باید تجربیات خودمان را در اختیار آنها بگذاریم. ما باید وقایع جهان را خیلی زودتر از اینها بفهمیم و تعقیب کنیم و با همین شیوه فیلمسازی، یعنی مستند خبری به آنها بپردازیم.

باید علاج واقعه را قبل از وقوع کرد. ما در مورد مصر کاری نکرده‌ایم، در مورد الجزایر کاری نکرده‌ایم. دربارهٔ هند هم همین طور. موضوع مسجد بابری به امروز تعلق ندارد. چندین سال است که مرتباً سخن از مسجد بابری است. اگر ما سه سال پیش می‌رفتیم و می‌دیدیم و کاری انجام می‌دادیم شاید وسعت این فاجعه تا به این اندازه نمی‌شد. در اینجا ژورنالیسم مفهوم و نقش دیگری پیدا می‌کند و به صورت سلاحی برّنده در می‌آید.

وقتی موضوع سفر به صربستان پیش آمد خیلی خوشحال شدم از این لحاظ که

شاید بتوانیم این بار، کاری قبل از وقوع فاجعه انجام دهیم. صربها با خشونت بسیار با ما روبه رو می‌شدند. چند بار در معرض دستگیری قرار گرفتیم. در عین حال برایشان بسیار شگفت‌آور بود و بازبان بی‌زبانی می‌گفتند که شما چقدر پررو هستید! که بلند شده‌اید و آمده‌اید به این کشوری که می‌دانید دشمنتان هستیم. می‌گفتند که ما در جبهه‌ها از مسلمانان کشورهای دیگر هم اسیر گرفته‌ایم و می‌دانیم که شما آمده‌اید تا از ما خبر تهیه کنید. و مزاحمت بسیاری فراهم می‌کردند. و البته ما هم به آن اندازه در یك جا توقف نمی‌کردیم که موجبات مزاحمت برایمان محاصرهٔ کرواتها هستند؛ کاتولیك‌های مسیحی که علی‌الظاهر با مسلمانان همیاری دارند، اما برخوردشان شایسته نیست یعنی مشکل تراشی می‌کنند رفت و آمد ما را به بوسنی و هرزگوین خیلی مشکل کرده‌اند. کنترل می‌کنند جاده‌ها را و ایجاد مزاحمت می‌کنند. باید برای کمك کردن به مردم بوسنی و هرزگوین راه دیگری پیدا کنیم. راههای دیگر فی‌المثل می‌تواند از مقدونیه باشد یا از آلبانی... اینها کشورهای اسلامی هستند که به دریای آتلانتیك راه دارند. و یا حداقل ما باید تجربه کنیم که آیا از این راهها هم می‌توان کمك کرد یا خیر.

معرض انفجار

ایجاد شود. یعنی شب در یك مرکزی بودیم و بعد با اتوبوس شبانه به جایی دیگر می‌رفتیم.

دربارهٔ برخورد پلیس صربستان با خودتان بیشتر بگویید.

از ابتدای ورود به مرز، برخوردها شروع شد، منتها حق با ما بود. هم کارت خبرنگاری داشتیم و هم مجوز. هنوز هم در بلگراد نمایندگی داریم اگرچه بسیار محدود شده است. و اینکه در دنیای غرب، عرف این است که خبرنگار می‌تواند هرجا که می‌خواهد برود. مثلاً وقتی که عراق با آمریکا درگیر بود، خبرنگارهای شبکه‌های تلویزیونی آمریکا در هتلهای بغداد بودند. بنابراین ما هم باید از این حق، استفاده کنیم ولو آنکه آنها دو روزی هم ما را بگیرند و در جایی زندانی کنند. باید برویم و از «کوزوو» و «سنجاك» خبر بگیریم و به جهان مخابره کنیم. مثلاً می‌دانید که ما نمی‌توانیم به مردم مسلمان بوسنی و هرزگوین کمکهای شایسته‌ای برسانیم چرا که آنها در

از آلبانی برایمان بیشتر بگویید.

بعد از دیدن «کوزوو» و «سنجاك» از صربستان بیرون رفتیم ابتدا به مقدونیه و سپس آلبانی. قصدمان این بود که وضع مسلمانان حوزهٔ بالکان را اجمالاً بررسی کنیم. آلبانی یك کشور اسلامی است و بسیار فقیر. استعداد همه طور تغییر و تحول دارند و از ما استمداد می‌کردند. و ما در آنجا نمایندگی دایر کرده‌ایم؛ چهارده سال از انقلاب گذشته و ما به تازگی در آنجا نمایندگی دایر کرده‌ایم. آلبانی، مقدونیه، کوزوو و سنجاك با هم همسایه هستند و متصل می‌شوند به بوسنی و هرزگوین. در آنجا دیدیم که دیگران از ما زودتر جنبیده‌اند: شرکتهای آلمانی، آمریکایی، فرانسوی و ایتالیایی به سرعت زمینهای آلبانی را می‌خرند و شرکتهایی فراملیتی تأسیس می‌کنند. رئیس جنبش مسلمانان که مرد بسیار عارف و فاضلی بود و شباهتی به حضرت امام داشت، در «تیرانا» می‌گفت بجنبید. می‌گفت الان وقت آن است که شما عجله کنید. این مرد در دانشگاه الازهر مصر تحصیل کرده بود و به عربی تکلم می‌کرد. بیست و یك سال از زندگی‌اش را در زندان دولت کمونیست آلبانی گذرانده بود و در اردوگاه کار اجباری کوه می‌کنده است. می‌گفت: من پارسال با شصت هزار مسلمان تیرانا رفتیم و مساجد را آزاد کردیم در حالی که آنجا دویست یا سیصد هزار نفر بیشتر جمعیت ندارد. می‌گفت: ما همه جور آمادگی داریم، تشنه‌ایم، فقیریم، گرسنه‌ایم، اگر شما نرسید، آمریکایی‌ها زودتر می‌آیند چنان که آمده‌اند. در حال حاضر آلمانی‌ها دارند می‌آیند. و راست می‌گفت من در هتل‌هایشان دیدم که پر از غربیها بودند. ولی آنها، مردم آلبانی برای ما سر و دست می‌شکنند. آنها محرومند. واقعاً مستضعف هستند. مسلمان اما بی‌چیز و سخت محتاج کمك. عربستان سعودی هم آمده بود و می‌خواست که در آنجا پایگاه بزند.

یعنی چه طور؟!

یعنی هرجا که زمینی هست وهابیها ریخته‌اند و در آنجا کار می‌کنند اما زمینه برای ما به مراتب مساعدتر است.

یعنی به این تمایز رسیده‌اند؟!

بله، ما را با چشم دیگری نگاه می‌کنند. توجه کنید! شما می‌بینید که در بوسنی و هرزگوین عربستان خرج زیادی می‌کند. در این سفر ما دریافتیم که نُه‌دهم غذای مردم مسلمان بوسنیایی را کشورهای اسلامی تأمین می‌کنند اما اسم ایران، بیشتر از همه سر و صدا کرده است. مثلاً در لو رفتن آن هواپیما، خب! خیر و برکتی نهفته بود. حالا در زاگرب چه کسی لو داده بود که باید گفت توطئهٔ سازمان سیا بوده است. فشار آورده بودند و دولت کرواسی هم اعلام کرده بود که بله! هواپیمایی پر از سلاح از ایران به اینجا فرستاده‌اند. و همین به اندازهٔ صد هواپیما برای ما تبلیغ کرد. ممکن است چند تا کلا شینکف و چند قبضه آرپی‌جی هفت چیز مهمی نباشد امّا ۶۰ میلیون مسلمان از یك کشور قدرتمندی مثل ایران

ABIC
KEMAL

IMAMOVIĆ
MIRZA
BEĆIROVIĆ
EDIN
REŠIDOVIĆ
UZEIR

پشت ما ایستاده‌اند واقعاً چه کسی چنین جسارتی دارد که به آنها این طور کمك کند؟

در مورد نیاز آنها به اسلحه توضیح بیشتری بدهید.

سه ماه پیش ما در محاصرهٔ گوراژده، به اردوگاهی جنگلی برخوردیم اینکه می‌گویم جنگلی، یعنی که اردوگاه واقعاً در جنگل بود و خانه‌های مردم از شاخه‌های درختان ساخته شده بود. می‌گفتند که چهارهزار نفر سکنه دارد. و می‌گفتند که این تعداد از زنان، مادر هستند و چند صدتن کودك نوزاد در اینجا هست. می‌گفتند که شیرخشك اصلاً نداریم و شیر اغلب مادرها هم خشکیده است و گاو و گوسفند هم نداریم. و حتی می‌گفتند آرد هم جز برای دو روز دیگر نداریم. ولی در عین حال می‌گفتند که ما از شما غذا نمی‌خواهیم، شیرخشك نمی‌خواهیم به ما اسلحه برسانید. بسیار عجیب است امّا این چیزی نیست که من از دیگران شنیده باشم، خودم با آن مواجه شده‌ام.

مردم دنیا دارند کم‌کم متوجه می‌شوند که چه فریبی خورده‌اند. همه چیز دارد رفته رفته روشن می‌شود. علیه پطرس غالی موضع رسمی گرفته‌اند و این خود یك نعمت است که آنها چهرهٔ سازمان ملل را بی‌نقاب، ببینند.

حادثهٔ عجیبی را که در این سفر برایم پیش آمد برایتان نقل می‌کنم: من در آنجا با کشیشی مسیحی برخورد کردم که از انگلستان آمده بود، از کلیسای پراس پیترین. آنها غیر کاتولیك هستند و در انگلستان به طور اقلیت زندگی می‌کنند. ایشان آمده بودند به ایتالیا و در آنجا از طریق کلیسای خودشان، مقدار بسیار زیادی مواد غذایی و پوشاك و از این قبیل چیزها آماده کرده بودند که وزن آنها به چندین تن می‌رسید. تمامی این مواد، پشت مرز ایتالیا تل انبار شده بود و دولت کرواسی که به ظاهر همدست مسلمانها است اجازه نمی‌داد که این محموله وارد مرز کرواسی شود و به دست مردم بوسنی و هرزگوین برسد. این کشیش از ما درخواست کمك کرد. او به ما می‌گفت که آیا شما به عنوان خبرنگار، نمی‌توانید کمکی به ما بکنید؟ می‌گفت مرا فرستاده‌اند تا اردوگاههای مسلمین را پیدا کنم و ببینم که در کجا نیاز بیشتری هست. می‌گفت من مقدار زیادی شیرخشك آورده‌ام، کنسرو آورده‌ام لباس آورده‌ام اما دولت مسیحی کرواسی اجازهٔ ورود این اجناس را از مرز ایتالیا نمی‌دهد.

شما کمکش کردید یا نتوانستید کاری بکنید؟

ما راه را به او نشان دادیم یعنی به او یاد دادیم که چطور خودش را به داخل بوسنی برساند. می‌خواستم بگویم ما با او خیلی حرف زدیم. این کشیش مسیحی می‌گفت که ما معتقد به آخرالزمانیم و علائمش هم روشن است. و بعد می‌گفت ما منتظر حضرت مسیح هستیم اما می‌دانیم که نفر دومی هم با حضرت مسیح خواهد آمد. می‌پرسید که این نفر دوم کیست؟ و بحث کشیده شد به موضوع امام زمان علیه‌السلام. بعد با ایشان همسفر شدیم تا مسافت زیادی و بعد از آن هم واقعاً کمك کردیم تا بتواند برگردد و آذوقه‌ها را با خود به داخل بیاورد. آنها یك اقلیت مسیحی هستند که اعتقاداتی نزدیك به ما دارند، از جمله گوشت خوك نمی‌خورند، مشروبات الکلی نمی‌نوشند یعنی برایشان حرام است، زنان در داخل کلیساهایشان محجوب هستند و خیلی چیزهای دیگر.

این کشیش مسیحی با شوخی به ما می‌گفت بالاخره در این سفر،مسلمان می‌شوم. آن قدر این مسئله برایش جذابیت داشت که مثلاً می‌گفت من دیشب خواب دیده‌ام که این طور و آن طور. ما یك انگشتر عقیق به او هدیه دادیم. من اگر خدا بخواهد در سفر آینده‌ام می‌خواهم در این باره تحقیق کنم. بروم دنبال جواب این سؤال که اینان چه کسانی هستند و چه اعتقاداتی دارند و جمعیت آنها چقدر است و.... این کشیش می‌گفت که من به شما غبطه می‌خورم. در انگلستان بیشترین رشد را دین اسلام دارد و هرروز دهها نفر مسلمان می‌شوند.

شما در میان حرفهایتان اشاره‌ای به ژورنالیسم داشتید ولی بیشتر کار شما تبلیغاتی است تا ژورنالیستی.

بله، درست است. در واقع ما خبرنگار به مفهوم مصطلح آن نیستیم. ما در جست و جوی اخباری هستیم که با این تحول معنوی که در سراسر جهان آغاز شده، ارتباط دارد، نه خبرنگار به آن مفهومی که در غرب مرسوم است به این معنا که دنبال جدیدترین خبرها باشیم. من انقلاب اسلامی را در آمریکا یافتم، خیلی روشن و قوی بود و خیلی فعال. در بوسنی و هرزگوین هم دیدم. در صربستان هم آن را یافتم و همه جا با ما طوری روبه‌رو می‌شوند که گویا منتظر ما بوده‌اند.

آیا حرف شما به اهمیت رسانه‌ها اشاره دارد؟

بله، دقیقاً. اما رسانه‌ها فقط منحصر در تلویزیونهای دولتی نیستند. اگر این کاری که انجام می‌شود هرچه مردمی‌تر بشود و بیشتر به بخش خصوصی مربوط گردد، این کار به صورتی قویتر انجام خواهد شد. متوجه عرایض بنده هستید؟ یعنی این کار هرچه بیشتر مردمی و غیردولتی باشد تا بالفرض اگر فیلمی ساختیم که تلویزیون پخش نکرد، مشکلی نباشد. مثل همان سیستمی که ما کم‌کم داریم در حوزهٔ هنری پیدا می‌کنیم. معمولاً ما فکر می‌کنیم که تنها مخاطب ما مردم خودمان هستند حال آنکه چنین نیست. مثلاً مردم مسلمان هندوستان صدمیلیون نفر هستند و همهٔ تلویزیون و رسانه‌ها در کنترل دولت هند نیست و یا در پاکستان و حتی چین ... این فیلمها را می‌بلعند.

و حتی در مورد مردم خودمان، الان با سیستم نمایش ویدیویی،روی پرده‌های نسبتاً بزرگ، در اغلب دانشکده‌ها،مراکز فرهنگی، مساجد، نمایشگاهها سریال خنجر و شقایق را مردم ما دیده‌اند... راستی آیا خبرنگاری از کشورهایی که اسم بردید در بوسنی و هرزگوین هست؟

نه... من خبرنگار پاکستانی و یا هندی ندیدم، اما از ایرانیها بسیارند کسانی که برای رفتن به آنجا سر و دست می‌شکنند.

نحوهٔ خبررسانی و ارتباط بین خبرنگاران و رویدادها در آنجا به چه صورت است؟

مراکزی وجود دارد که خبرنگاران در آنجاها جمع می‌شوند. عده‌ای در سارایوو، عده‌ای در موستار... و سوژه‌هایی را بنا به درخواست شبکه‌ها کار می‌کنند و طبق سفارش، تصویر می‌گیرند و مخابره می‌کنند. مثلاً از حضور تانکهای سازمان ملل در جاده‌های بین موستار... و یا اینکه مثلاً یکصد تانک انگلیسی آورده‌اند و رنگ سفید زده‌اند و به قصد رساندن دارو و آذوقه به نمایش در می‌آورند و از این جورچیزها. یک نمونه‌اش را برایتان تعریف کنم:

شبی در زاگرب بودیم و خبری به زبان انگلیسی پخش شد. تصویر یک ستون نظامی مثلاً سی تانک و زره‌پوش انگلیسی در اختیار سازمان ملل را با آب و تاب نشان می‌داد که می‌خواستند بروند به مرز یکی از شهرهایی که در محاصرهٔ صربها بود. آنها تا سرمرز رسیدند اما به علت تیراندازی صربها تانکهایشان را پشت کوه بردند تا خطری نباشد. ده دقیقه خبر بود که با آب و تاب نشان دادند و گفتند که متأسفانه چون صربها گلوله‌هایشان فلان طور بود و آتش بس طبق توافقی که کرده بودیم انجام نشد، نتوانستیم دارو و آذوقه را به فلان شهر برسانیم. معلوم نیست که پس تانک و زره‌پوش برای چیست. این یک صورت از همسویی با اهداف صربهاست که تحت پوشش اخبار انجام می‌شود. کاری جز کش دادن کار انجام نمی‌دهند تا صربها به اهدافشان برسند درست مانند خبرنگارهایشان.

درخطوط مقدم، هرجا مسلمانها هستند- نه کرواتها- اگرچه فقط سلاحهای سبکی مثل کلاشینکف دارند اما خط را حفظ کرده‌اند و با قدرت زیاد، پدافند می‌کنند. در مصاحبه‌ها، فرماندهان جبههٔ مسلمانها می‌گفتند که صربها خسته شده‌اند، کارشناسهای متعدد آورده‌اند که راهی برای غلبه برما گیر بیاورند اما فایده‌ای ندارد. آنها سلاح سنگین دارند، پروفسور و مهندس و کارشناس دارند امّا نیروی پیاده کم دارند. جوانان مسلمانان پشت خط بدون اسلحه در انتظار هستند که نوبتی اسلحه تحویل بگیرند و به خط بروند. در «مگنای» خبر رسید که دو هفته قبل چهارتانک تی- ۸۴ را دست خالی گرفته‌اند. ما بیشتر مشتاق

● سوره. دورهٔ پنجم. شماره اول/ ۶۲

بودیم که خطوط مقدم را ببینیم. و دیدیم که خدا را شکر وضع آنها روز به روز بهتر می‌شود. کشورهای اسلامی کمکهای زیادی کرده‌اند از لحاظ دارو و آذوقه. اما باز نیاز شدیدی به اسلحه دارند. مانع ورود اسلحه به داخل بوسنی و هرزگوین .H.V.O است یعنی همان کرواتهای داخل بوسنی. و دولت کرواسی. با اینهمه مسلمانها روز به روز مجرب‌تر و کار کشته‌تر می‌شوند و قدرت بیشتری پیدا می‌کنند.

آیا با جبهه‌های جنگ خودمان قابل مقایسه هستند؟

سؤال خوبی است. از یك لحاظ غیرقابل مقایسه ولی از بسیاری جهات دیگر کاملاً نزدیك به خود ما هستند. از لحاظ مظلومیتی که ما در جنگ داشتیم و کمبود تسلیحات آنها هم این گرفتاری را بمراتب بیشتر از ما دارا هستند. اگرچه تجربیات تثبیت شده‌ای پیدا کرده‌اند. مثلاً می‌گفتند که پیش از این هرجا خط تشکیل می‌دادند روستاهای آن منطقه را تخلیه می‌کردند و روستاها را تخریب می‌کردند اما بعد فهمیدند که اگر روستاهای آن منطقه را تخلیه نکنند، جبهه بهتر حفظ می‌شود، چرا که رزمندگان با تمام قدرت از عرض و ناموس خود دفاع می‌کنند تا دست صربها به مردم روستا نرسد. بنابراین الان خطوط مقدم و زندگی عادی مردم در هم آمیخته است. رزمنده‌ای در خط است و چهارصد متر این طرف خانه و زندگی و همسر و بچه‌هایش زندگی می‌کنند. شیوه‌های نبرد آنها نیز شبیه به خود ماست و با جنگ کلاسیك کاملاً متفاوت است. به «مثلای» که شهری است در بوسنی و هرزگوین رفته بودیم که جبهه فعالی هم دارد. البته خیلی به ما اصرار کردند که به این شهر نرویم. می‌گفتند که روز قبل صربها هلی‌برد کرده‌اند و در تپه‌های مشرف براین خط نیرو پیاده کرده‌اند. به ما می‌گفتند که قطعاً امروز پاتك خواهند زد و نمی‌خواستند که خبرنگاران ایرانی هیچ در معرض خطر قرار بگیرند. بالاخره پس از مدتی جر و بحث ما را به همراه بردند. متوجه شدیم که در پانصدمتری خط مقدم روستایی هست و اغلب سربازان آن خط، خانواده‌هایشان در همین روستا هستند. مثلاً کسی که راهنمای ما بود، مادرش همانجا بود، خواهر کوچك هفت ساله‌اش که با عروسك بازی می‌کرد همانجا بود، خواهر هیجده ساله‌اش همانجا بود و دو برادر دیگرش که در محور بودند، همانجا بودند. مادر، برای ما قهوه آورد و بعد نهاری هم ترتیب داد. از او در مصاحبه پرسیدیم که چرا اینجا مانده‌اید؟ اینجا که الان مرتباً خمپارهٔ شصت میزنند؟ گفت کجا بروم؟ اولاً هرجا که بروم آواره محسوب می‌شوم یعنی بخواهم یك دوش بگیرم باید درصف بایستم غذا بخواهم باید در صف بایستم، هرکار بخواهم بکنم باید مثل آواره‌ها باشم و اینکه مرا به کدام کشور بفرستند معلوم نیست، چك و اسلواکی، رومانی، لهستان و با چه ذلتی در کدام واگن متروکه زندگی کنم معلوم نیست. اینجا زیرزمینی ترتیب داده‌ایم، سنگر بندی کرده‌ایم و شبها را آنجا می‌خوابیم روزها هم بالاخره هرطور هست از خودمان مواظبت می‌کنیم. و بعد به یك پسر رزمنده‌اش که راهنمای ما بود اشاره کرد و گفت اگر من بروم چه کسی به این غذا بده، این شب کجا بخوابه خونهٔ کی بره، خب! من مادرشم این خواهرشه و این برادرش ... خانوادهٔ پرجمعیتی بودند. این یك تحول است. این مادر محجبه بود یعنی هرچه به خط مقدم نزدیکتر می‌شدیم مذهب، جدی‌تر می‌شد. این یك تحول بسیار جدی است که باید به نمایش در آید و همهٔ دنیا از آن خبردار شوند. □

□ آن شب سرد زمستان

■ حسین ستاره

حتماً تا به حال توهم به انتظار کسی نشسته‌ای؟درست مثل عصریکشنبه‌ای که مریم، تنها فرزند خانواده حسابدار شعبه‌ای کوچك از شرکتی بزرگ در شهری دور افتاده، ساعتها کنار بخاری هیزمی نشسته بود و رقص برفها را از پشت شیشه تماشا می‌کرد. چراغ پرنوری که از پایه میله‌ای در کنار حوض سنگی وسط حیاط آویزان بود، هاله‌ای از برف در گرداگرد خود پخش کرده بود. ردپای حسابداری، برروی برفها به‌طرف عمق خاکستری حیاط پیش‌رفته بود و در انتهای فضای خاکستری، در امتداد حوض سنگی، ردپایی ناآشنا می‌نمود. اگر برف تا دقایقی دیگر همچنان به بارش ادامه می‌داد، به سختی می‌شد حدس زد که حسابداری به‌طرف عمق‌خاکستری حیاط پیش رفته است. حوض سنگی وسط حیاط، با پوششی از برف، به حوضی مرمرین تبدیل شده بود که کمتر استادکاری می‌توانست چنین انحناهایی در زوایای آن ایجاد کند. پایه به‌جا مانده درخت پیر، به پایه بلورین مجسمه‌ای طلایی تبدیل شده بود که کلاغ سیاهی روی آن نشسته بود. بدون هیچ حرکت. همانند یك مجسمه. گرمای حاصل از سوختن قطعه‌ای از پیکره درخت پیر، غروبی بدون خورشید و قرمز را روی بدنه فلزی بخاری هیزمی در کنار مریم ایجاد کرده بود. ساعتی قبل، آسمان هم می‌توانست قرمزی بدون خورشیدی را در لابه‌لای ابرهای پراکنده در بستر خویش به تماشا بگذارد، لیکن آن روز غروب آسمان، غروبی خاکستری بود، به همراه تکه‌های بسیار ریز ابر سفید که ترجیح داده بودند با ریزش خود، قصری مرمرین در مقابل چشمهای دخترك ایجاد کنند.

مریم، جلو پنجره ایستاده بود. شاید زمانی که به ردپای پدرش فکر می‌کرد به جلو پنجره رسیده بود و شاید به خاطر اینکه دیگر نمی‌توانست به وضوح دانه‌های برف را ببیند، از کنار بخاری هیزمی حرکت کرده بود. از ذهنش گذشت که مانند دانه‌ای برف، رقص‌کنان از کنار پنجره و چراغ داخل حیاط پایین بیاید و برلبه حوض سنگی بنشیند اما نتوانست تصور کند که ردپایی گرچه غریبانه، به طرف عمق خاکستری حیاط ایجاد کند؛ گرچه در صورت بروز چنین تصوری، اینك ردپای او تنها ردپای روی برف به حساب می‌آمد. دیگر اثری از ردپای حسابدار نبود و حیاط خانه، به سرسرای مرمرین تالاری بزرگ تبدیل شده بود. دخترك دو دایره کوچك از بخار روی شیشه پنجره را پاك کرد. درست به اندازه فاصله چشمهای خودش. کلاغ سیاه، همچنان روی پایه به جا مانده درخت پیر نشسته بود. با انگشت، دایره‌ای به دور محل چشمهای خودش روی شیشه بخار گرفته کشید و کلاه شاپوی بلندی روی سر آن گذاشت. شاید می‌خواست شکل یك آدم‌برفی را نقاشی کند ولی مکث کرد. شاید به آخرین بار که مادرش را دیده بود فکر کرد. کمی از پنجره فاصله گرفت. دیگر اثری از ردپای پدرش برروی برفها نبود. شب گذشته، زمان برگشت پدرش از بیمارستان، ردپای رفتنش روی برفها پر نشده بود، بارش برف، تندتر از دیشب بود یا پدر امشب دیرتر می‌آمد؟ بینی و گوشهای آدم‌برفی را هم کشید. سرش را کمی کج کرد و به صورت نقاشی شده دقیق شد. به پنجره

نزدیك شد و چشمهایش را به‌جای چشمهای آدم‌برفی گذاشت. منتظر بود تا پدرش برگردد و مثل شبهای پیش بگوید: «مامان خوب بود. سلام رساند و گفت به مریم بگو بچه خوبی باش». لبخندی روی صورت آدم برفی کشید و برایش دست و پا گذاشت. به آدم برفی نگاه کرد. از پشت چشمهای آدم‌برفی دید که کلاغ‌سیاه، همچنان روی پایه به‌جا مانده درخت پیر نشسته است.

کنار بخاری هیزمی برگشت، دیگر اثری از غروب قرمز روی بدنه فلزی بخاری نبود. از هیزم درخت پیر، چیزی جز خاکستر به‌جا نمانده بود. پلکهای مریم، خود را برای استراحتی طولانی آماده می‌کردند. بخار پنجره، مانند مه غلیظی مانع دیدن حیاط می‌شد. از پشت لبهای خندان آدم‌برفی روی شیشه، دانه‌های برف با عجله کمتری فرود می‌آمدند. شاید آنها هم خود را برای استراحت آماده می‌کردند. هنوز ردپایی از عمق خاکستری حیاط به طرف پنجره نیامده بود. شاید مریم ترجیح داده بود به چیزهایی قشنگ فکر کند. شاید به یاد یکی از داستانهایی که مادرش از پریان سرزمینی بدون خورشید و غول کوههای برفی برایش گفته بود، افتاد. در هرحال دید یا تصور کرد که بارش برف قطع شده و سطح مرمرین حیاط با درخشش خاصی می‌درخشد. آسمانی صاف و آبی با لکه‌ای زرد و خیره‌کننده در بالای سرش بود. همه‌چیز، مثل قصر مرمرین ملکه سرزمین گلها بود. همه چیزمی‌درخشید. شاید مادرش در یکی از روزهای گذشته برایش گفته بود که ملکه سرزمین گلها لباس توری بلندی به رنگ آبی آسمانی به تن داشته و ستاره‌ای طلایی رنگ برگردنش آویزان بوده؛ چرا که وقتی به خودش نگاه کرد، دید لباس توری بلندی به رنگ آبی به تن دارد و ستاره‌ای طلایی روی سینه‌اش نصب شده است. شاید پدرش در یکی از شبهای گذشته، این داستان را از کتابی برایش خوانده بود ولی هرچه بود، زمانی که خودش را در آن لباس دید، همه‌چیز برایش آشنا بود. حتی می‌دانست که در آن لحظه، باید تبسمی برلب داشته باشد و به روبه‌رویش نگاه کند. درست در کنار حوض مرمرین، به بالای پایه بلورینی که مجسمه یك کلاغ نقره‌ای روی آن قرار داشت. و قرار داشت. می‌دانست که در بدن این مجسمه نقره‌ای رنگ و زیبا، روح یك دیو سیاه زندانی است. مکث کرد و لحظاتی افکارش را مرور کرد. شاید می‌خواست دنباله داستان را به‌یاد بیاورد. تا این لحظه، همه‌چیز درست بود. ملکه باید به طرف حوض مرمرین می‌رفت. دامن بلند و آبی مریم، به دنبالش روی زمین کشیده شد. در انتهای دامن، گلهای کوچك زرد و قرمزی نصب شده بود. زمانی که مریم به پشت سرش نگاه کرد، متوجه گلها شد. یادش نبود که لباس ملکه هم گل داشت، یا نه؟ با خودش گفت: «حتماً داشته». چرا که لباس او داشت. آهسته به کنار حوض مرمرین رسید. در داستان آمده بود که: «ملکه به داخل حوض نگاه کرد، ماهی قرمز کوچکی به رقص و شنا مشغول بود» و مریم با دیدن ماهی، فریاد کوتاهی کشید: «آه خدای من». در حالی که ملکه چنین حرفی نزده بود. بلکه او فقط با تبسم به ماهی نگاه کرده بود. مریم، دیگر در این فکر نبود که باید مطابق داستان پیش برود. کاملاً محو تماشای ماهی قرمز بود. دقیقه‌ها گذشت و او همچنان محو حرکات ماهی بود.

صدایی از پشت سرش شنید و به عقب برگشت ولی قبل از آنکه به صاحب صدا نگاه کند، به گلهای زرد و قرمزی که در ادامه دامن بلندش وجود داشت نگاه کرد. صاحب صدا، یك دلقك یخی بود که کلاه شاپوی بلندی به سر داشت، تناسب اندام دلقك به نقاشیهای کودکانه شبیه بود. دلقك آن‌قدر درنظر مریم آشنا و عادی آمد که می‌خواست برگردد و دوباره محو تماشای ماهی قرمز شود ولی ناگهان به یاد داستان افتاد. در ذهنش گذشت که ملکه اسیر یك طلسم است. در داستان آمده بود که: «ملکه دچار طلسم سکوت بود و نمی‌توانست حرف بزند». به‌خاطر نیاورد که این جمله را از زبان مادرش در یکی از روزهای گذشته شنیده و یا پدرش از روی کتابی برایش خوانده، ولی هرچه بود، او در آن لحظه از طلسم سکوت ترسید و مرور این افکار بود که باعث شد مریم باز هم فریاد کوتاهی بکشد تا شاید مطمئن شود که او دچار طلسم سکوت نیست: «آه خدای من». شاید بعد از دیدن دلقك یخی، از فرط هیجان یا تشابه و آشنایی آن با چیزی که در آن لحظه نمی‌دانست چیست، باعث شد که فریاد کوتاهی بکشد؛ گرچه او هیچ‌وقت راجع به این مسئله فکر نکرد.

دلقك آرام به طرفش آمد. مریم به نظرش رسید که دلقک گریه می‌کند و براستی قطراتی چون اشك، از صورت دلقك سرازیر بود. به چشمهای او نگاه کرد ولی نتوانست به یاد بیاورد که از پشت همین چشمها، به بارش برف نگاه می‌کرد. دلقك یخی، درحالی که اشکهایش سرازیر بود، از کنار مریم گذشت و قطرات اشکش روی گلهای زرد و قرمز دامن بلند مریم ریخت و مریم به جای اینکه حرکت دلقك را دنبال کند، محو تماشای گلهای دامنش شد. گلها جان گرفتند و شروع به رشد کردند و بزرگ و بزرگتر شدند و دامن آبی در زیر گلها ناپدید شد. او همیشه در این قسمت از داستان، خوابش برده بود و به همین خاطر، زمانی که سرش را برگردانید و اثری از دلقك یخی ندید، نتوانست بفهمد کجاست. با صدای بلند دلقك یخی را صدا کرد ولی زمانی که صدایش به گوش رسید فکر کرد: «کس دیگری هم دلقك را صدا می‌کند». صدا، صدای او نبود. شاید صدای ملکه بود که طلسمش شکسته شده بود و زمانی که به دنبال صاحب صدا به اطرافش نگاه کرد، متوجه ردپای دلقك یخی شد. قطرات اشك او روی زمین ریخته بود و به طرف حوض مرمرین ادامه داشت و در کنار ردپا، گلهای زرد و قرمز روییده بود. حوض مرمرین پر از آب بود و ماهی قرمز، همچنان به آرامی به رقص زیبای خود ادامه می‌داد. شاید به خاطر اینکه دلش می‌خواست مثل ماهی قرمز داخل حوض مرمرین شنا کند، لباس آبی را از تنش درآورد. شاید هم سنگینی گلهای روی لباس، مزاحم حرکتش بود و شاید این فقط یك توهم و رؤیا بود. او اینك برهنه در کنار حوض ایستاده بود و با تبسم به ماهی نگاه می‌کرد. دیگر در فکر داستان و ملکه گلها نبود. هرچه بود رؤیایی در خواب بود که او از نیمه داستان شروع کرده بود. ماهی قرمز شروع به بزرگ شدن کرد و کم‌کم جثه‌اش عظیم‌تر شد و زمانی که سر و دم ماهی از حوض بیرون زد و شروع به تقلا کرد، لبخند مریم محو شد. شاید تمام این اتفاقات در یك لحظه رخ داد و شاید هم ساعتها طول کشید. سعی کرد سرش را حرکت دهد و به اطراف نگاه کند ولی نتوانست. ترسیده بود، دستهایش را جلوی چشمهایش گذاشت. حس کرد وسط هردو دستش سوراخ است و آن چه را که از درون سوراخهای کف دستش دید، نتوانست باور کند. پاهای لختش، بدون حمل بدنش به تنهایی در حال فرار بودند. دلش می‌خواست فریاد بکشد ولی گویی که او هم دچار طلسم سکوت شده بود. دیگر در اطرافش اثری از گلهای زرد و قرمز نبود و سرسرای مرمرین، به فضای بی‌انتهای سفید و خیره‌کننده‌ای تبدیل شده بود و تنها چیزی که شاید می‌توانست نشانگر ماهی باشد، لکهٔ قرمزی بود که به هرطرف خیره می‌شد وجود داشت.

دقیقاً متوجه نشد که صدای باز شدن درب حیاط او را از خواب بیدار کرد یا شدت سرمای اتاق ولی زمانی که بیدار شد، از سرما می‌لرزید و با تصور اینکه صدایی شنیده به طرف پنجره رفت. آفتاب، حیاط برف گرفته را روشن کرده بود. چراغ داخل حیاط همچنان روشن بود. روی شیشه اثری از بخار و آدمك برفی شب گذشته نبود، فقط نقاطی پراکنده روی شیشه پایینی پنجره یخ بسته بود. به پایه به‌جا مانده درخت پیر نگاه کرد. اثری از کلاغ نبود. زمانی که به حوض سنگی وسط حیاط نگاه کرد، لرزش خفیفی در خود حس کرد که به‌خاطر سرما نبود. از انتهای حیاط، دو ردپا به طرف ساختمان آمده بود. ردپاهایی آشنا.

امروز شاید سالها از آن شب سرد زمستانی گذشته باشد ولی مریم در خاطرش مرور نکرده است که چرا از حوض سنگی سفید و ماهی قرمز متنفر است. شاید گذشت زمستانهای زیاد، به او اجازه نداده تا به این موضوع فکر کند ولی امروزه هرگاه روی برف راه می‌رود، در این فکر است که آیا زمان بازگشت، جای پایش روی برف پر شده است یا نه؟

حتماً تا به حال توهم به انتظار کسی نشسته‌ای؟ درست مثل عصر یکشنبه‌ای که مریم، تنها فرزند خانواده حسابدار شعبه‌ای کوچك از شرکتی بزرگ، در شهری دورافتاده، ساعتها کنار بخاری هیزمی نشسته بود و رقص برفها را از پشت شیشه تماشا می‌کرد. □

□ با هنرمندان تربت جام

■ محمدرضا الوند

در میان جمعی از هنرمندان شرکت‌کننده سومین جشنواره استانی تئاتر منطقه جنوب خراسان- مهرماه ۱۳۷۱- حاضر شدیم تا از نزدیک شنونده حرفهای آنها و درد دلهای ناگفته‌شان باشیم. در این گردهمایی دوستانه که به پیشنهاد و همت داوود کیانیان، سرپرست سابق مرکز هنرهای نمایشی مشهد، برگزار شده بود، گروهی از هنرمندان تئاتر «تربت حیدریه»، «تربت جام»، «بیرجند» و مشهد به اتفاق آقایان کیانیان، همایونی، مصطفی‌زاده و قادری حضور داشتند.

علی‌رغم اشتیاق و دعوی هنرمندان شهرستانی، مبنی برایجاد محیطی مناسب برای بیان درد دلها، تعداد قلیلی از هنرمندان و تئاتر دوستان در این جشنواره شرکت کرده بودند.

آقای همایونی با بیان تاریخچه مختصری از تئاتر خراسان، بحث را آغاز کردند و پس از آن پای صحبت دوستان خراسانی نشستیم:

آقای ابراهیم‌گوهرشاهی: من در شهر تربت‌جام زندگی می‌کنم. این شهر از نظر جغرافیایی محروم است و فاصله سیاسی اجتماعی زیادی با شهرهای دیگر دارد. به نظر من پیش از آنکه بچه‌های تئاتر، فکری برای تئاتر بکنند، بهتر است خود مسئولین در این باره بیندیشند و در چنین محافل صادقانه‌ای حضور پیدا بکنند.

در تربت جام وضعیت فرهنگی متفاوتی وجود دارد. فرهنگ افغانی در تربت جام حاکم شده است. مردم هم به دو دستهٔ شیعه و سنی تقسیم شده‌اند. اما با همه اینها اگر استعدادهایی باشند، در همین منطقه هم وجود دارد. شرایط به گونه‌ای است که هنرمند و غیر هنرمند مانده‌اند، چه کنند. خیلی از کارگردانان و نویسندگان تئاتر هستند که خود نمی‌دانند چه می‌کنند.

در همین برنامه‌ما- نمایش گروه تربت‌جام در جشنواره آستانی خراسان- که دیدید، خیلی صحبتهای زیبا و جالبی بود که چون به شکل دیگری اجرا شد، خیلیها متوجه نشدند. به هرحال از دیدگاه ما پرمعنا و مفهوم بود. اگر در مقدمهٔ نمایش دقت می‌کردید، درد دلی بود، منتها شکلش فرق می‌کرد.

در حال حاضر، می‌بینم که خیلی از برنامه‌ها با قدمت سیاسی مذهبی- مثل نقالی و روضه خوانی- در مرکز استان ما اجرا می‌شود. چرا روضه‌خوانی هنوز این قدر موفق است؟ چون در صراط مستقیم است و آزادی عمل خاصی هم دارد. به نظر من روضه‌خوانی، هنر خاصی است که با توجه به شناخت و روان‌شناسی مردم، پدید می‌آید. این پدیده‌ها فراوان هستند و امیدوارم از جانب مسئولین فرهنگی کشور، شناسایی و هماهنگ شوند. آن وقت است که می‌توان امید داشت، از این حالت چندگانگی در آییم. صحبت‌ازخط‌بازی می‌شود. یکی دستش باز است، عرض اندام می‌کند و دیگری الگو تعیین می‌کند و... اینها باعث تزلزل می‌شود. ممکن است خیلیها بهتر بنویسند و بهتر اجرا کنند، اما خود من در تربت‌جام، احساس امنیت نمی‌کنم. ما در تربت جام که هیچ، در هیچ جای ایران تئاتری که واقعاً مثمرثمر باشد و آدمها را از بلاتکلیفی در آورد نداریم. اگر هم تک مضرابهایی در سینما یا جشنواره‌ها باشد، گنگ است یا مردم، نمایشنامهٔ خوب

را نمی‌فهمند و هم آن قدر مشکل دارند که فرصت ندارند. حالا نمی‌دانم جواب سؤال شما را دادم یا نه. کلی گویی کردم.

الوند: شما تئاتر شهرتان را از چه زمان به یاد دارید؟

گوهرشاهی: من متولد ۲۸ هستم. در زمان دانش آموزی که برای سیکل آمدم مشهد، نمایش بازی کردم. در سال ۵۱ به دانشگاه راه یافتم و ضمن تحصیل در رشته تربیت بدنی، دو سه نمایشنامه بازی کردم و بعد از انقلاب هم هیچ. من معلم ورزش هستم و می‌دانید وقتی که یك معلم ورزش هنرپیشه هم باشد، یعنی چه؟ چهار سال است در تربت جام فعالیت دارم.

الوند: چه کسانی در آن زمان در تربت جام کار تئاتر می‌کردند؟

گوهرشاهی: یك آقای معمار خوان بود که زمان دانش آموزی من کار می‌کردند. گروه منسجمی در کار نبود. خودش علاقه‌مند بود و گاه کسانی را انتخاب می‌کرد. در حال حاضر، چند سالی است گروهی به نام «نوید» زیر نظر آقای علی یزدانی ـ کارگردان نمایش شرکت کننده ـ هست که ما در آن کار می‌کنیم.

الوند: چه مسئله‌ای به عنوان مشکل اساسی تئاتر تربت‌جام برای شما مطرح است؟

گوهرشاهی: مسئله کمبود بودجه، جدی است. در شهرستان از قبل همین مشکل با بی‌حرمتی و سرگردانی روبه روییم. برای دلخوشی هم که شده، یك تشویق نامه نمی‌دهند.

الوند: آقای یزدانی گفتند کار ما ـ نمایش شرکت کننده ـ درد مردم بود که روی صحنه ارائه دادیم و مردم هم خیلی خوب استقبال کردند. چرا از چنین ارتباط خوبی استفاده نمی‌کنید؟

حسنی: خب از نظر استقبال عامه درست است، اما از نظر کیفیت، مشکل وجود دارد. مردم در شرایطی هستند که احساس پوچی کرده و فکر می‌کنند اختیاری ندارند.

الوند: سؤالی از دوست بغل دستی شما دارم: فکر می‌کنید فرهنگ افغانی که ایشان اشاره کردند، تا چه حد وجود دارد؟

گوهرشاهی یکی ازبازیگران تربت‌جام: من حس می‌کنم شاید پنجاه پنجاه شده باشد. رشد افغانی در تربت‌جام زیاد است و اصلاً جایگزین رفتارها و فرهنگ خودی شده است. اگر وارد تربت جام شوید، یك افغانی و تربت‌جامی را از هم تشخیص نمی‌دهید. (خندهٔ حضار) باور بفرمایید، اقتصاد تربت‌جام، دست افغانیها افتاده است و می‌چرخد.

حسنی: فرهنگ هم به گونه‌ای نیست که پشت تریبون اعلام کنند. وقتی به قول ایشان بیش از پنجاه درصد افغانی نشین شده است، در اثر معاشرت بدآموزی پدید می‌آید. آنها که سرشان به تنشان می‌ارزید، اینجا نیستند. و آن دسته که وضعشان از ما بدتر بوده، آمده‌اند ایران و وضع سواد و آموزش آنها از ما بدتر است و از نظر بهداشت، پنجاه سال از ما عقب‌تر هستند. باید در آن شرایط قرار بگیرید تا اینها را ببینید. آمار منتشر شده از بیماریهایی که در اینجا رواج یافته، از بیست، سی سال پیش، در ایران دیده نشده است.

الوند: عیب آن گفتی، حسنش... یکی از دوستان می‌گفت، به موسیقی و زبان افغانی، خیلی علاقه‌مند است الان، این تعارض لااقل برای جمعیت تئاتری قابل بررسی است. حالا علت این جذبه را از زبان ایشان بشنویم.

حسنی یکی از جوانترین گروه موسیقی نمایش تربت حیدریه: طی چند سفری که به تربت‌جام داشتم، بنا به علاقه شخصی‌ام، تحقیقی در زمینهٔ موسیقی اصیل تربت‌جام انجام دادم. به اعتقاد من، بهترین موسیقی آنجا، تحت نظارت آقای سرور احمدی و گروهش، اجرا می‌شود. اینها با ساز اصیل و اصلی خراسان، یعنی دو تار کار می‌کنند و حدود ۱۲ نفر بیشتر نیستند و اشعار جامی، ورد زبانشان است. اما متأسفانه گروههایی، مشهور به مجلسی هستند که با آکاردئونهای افغانی کار می‌کنند. این روزها نوارهای مبتذل افغانی، همردیف نوارهای مبتذل دورهٔ قبل از انقلاب به بازار آمده و حتی وقتی در مسابقات سرود، صحبت از موسیقی اصیل تربت جام می‌شود، اینها آکاردئون را در کنار دو تار قرار می‌دهند. این مسئله، به گونه‌ای شده که اکثر جوانان تربت جامی، رقص افغانی یاد گرفته و رقص اصیل تربت‌جامی را از یاد برده‌اند.

الوند: مشابهت موسیقی تربت‌جام و افغانستان در کجاست؟

حسنی: فقط در ساز دو تار است. اما از نظر پرده‌بندی، فرق می‌کنند.

الوند: اما از نظر گوشه‌ها و دستگاهها حتی مشابهت‌هایی بین موسیقی افغانی و هندی هست و گوشه‌های فراوانتری نسبت به موسیقی ما دارند. این طور نیست؟

حسنی: یك قسمت از افغانستان هست که موسیقی اصیل دارند. ولی به خاطر این جنگ، همه از بین رفته است و شباهت خاصی نمی‌توان ذکر کرد. فقط در برخی گوشه‌ها و نواها شباهتهایی دارند. اما پرده‌بندی افغانی روی دو تار با نوع اصیل خراسان فرق دارد.

قادری: با توجه به اینکه همه شهرستانیها می‌نالند و می‌گویند آموزش و یادگیری وجودندارد و ما مشکل داریم، آنچه را که من به دور از بازیهای جشنواره‌ای در شهرستانها دیده‌ام ـ البته ببخشید من بنا به خصلت منتقد بودنم، رُك هستم و امیدوارم ناراحت نشوید ـ با کمال تأسف، دروغ می‌بینم و بازی بیشتر سرجشنواره است. حقیقت این است که ما در پی یادگیری و شناخت فرهنگمان نیستیم. چون راجع به تربت‌جام صحبت کردیم، برای من غریب است که چرا راجع به «سوگ سیاوش» اطلاعات ندارند. یك نمایشنامه‌نویس، لازم نیست تمام تکنیکها را بداند. اما باید نسبت به آیین‌های شهرش، با توجه به تهاجم فرهنگ افغانی مطلع باشد. البته برخلاف آن دوست بیرجندی، معتقدم، نه فقط در بیرجند و تربت‌جام، که در تهران هم حضور پررنگ‌تر فرهنگ غیرخودی هست. شما نمی‌توانید منکر شوید که مایکل جکسون، در رفتار و لباس پوشیدن جوانان شهرتان تأثیر نداشته است. ولی تئاتریهای ما به عنوان هنرمندانی دلسوخته، حداقل در همین مقطع به قول آن دوست عزیز بیشتر به عنوان رقاص معروف شده‌اند و هنرشان، هنر مطرودی است. چرا باید این گونه باشد؟

سؤال دیگر من از همه بچه‌های شهرستان این است که چرا دوستان علی‌رغم این همه مشکلات، از دیشب که

تشکیل این جلسه اعلام شده است، حضور ندارند؟! حداقل گفته‌اند، بیان درد، نیمی از درمان است. چرا از این هفتاد نفر، که در این جشنواره حضور فعّال دارند. فقط پانزده نفر شرکت کرده‌اند؟ اگر هدف دلسوزی برای تئاتر و نجات تئاتر است، چرا باید نیاییم و نگوییم؟ حداقل مسئولین تئاتر خراسان گفتند، ما اینجا هستیم و هستند حرفهای شما را می‌شنوند. حداقل من به عنوان مهمان شما هستم و حرفهای شما را در مطبوعات منعکس می‌کنم که این مشکلات در شهرستانها وجود دارد. اما نیامدند. اگر در تئاتر این مملکت را گل بگیرند، کسی صدایش در نمی‌آید. ضعیف شده‌ایم. دوران پیش از انقلاب را به یاد می‌آورم که خیلی بهتر از حالا نبود. آن موقع هم این مشکلات و کمبود بودجه‌ها در تئاتر بود. باور کنید مرا به تالار وحدت (رودکی سابق) به جرم نداشتن کراوات راه نمی‌دادند. در تالار سنگلج که می‌رفتی، تحویل نمی‌گرفتند و باید شبهای متمادی، در صف می‌ایستادیم. خب آن زمان حداقل تئاتر خراسان یکی از پایه‌های تئاتر کشور بود و مثل تئاتر گرگان، پا به پای تهران مطرح می‌شد. اما بعد از انقلاب همه‌مان نازك نارنجی شده‌ایم.

ما در حرفهایمان باور داریم، مسئولین ما را باور نمی‌کنند و فراموش کرده‌اند. این را در صحبتهایمان تصریح می‌کنیم. خب، چرا خودمان، خودمان را فراموش کرده‌ایم؟ چرا با همین ابزارهای موجود کار نمی‌کنیم؟ فقط دنبال این بهانه جویی‌ها هستیم.

این مشکلات مادی و ضعف فرهنگی که در شهرستان هست، در تهران فاجعه‌آمیزتر است. همان هنرمندانی که برای بچه‌های شهرستان، بت شده‌اند، بیایید اجراهایشان را در تهران ببینید؛ لاله‌زاری صرف است، و تئاتر نیست. آنها از فرهنگ خود بریده‌اند و شما در بطن فرهنگ زندگی می‌کنید. چرا شما بریده‌اید؟ اگر شما از مسئله خان صحبت می‌کنید که در این زمان دارد برشما حکومت می‌کند و جدا از فرهنگ شما حرف می‌زند، مسئول این بریدگی خود شما هستید یا مسئولین؟ فکر نمی‌کنید که این مشکل، از اول به خود شما برمی‌گردد؟

رضاحسینی: آقای قادری صحبتهای شما منطقی است. اما تئاتر شهرستان یا خراسان را نمی‌شود جدا از تئاتر ایران بررسی کرد. اینها هم شاخه‌ای از همین درخت هستند. اینها که شما گفتید، پدیدهٔ جشنواره است. من این طور شروع می‌کنم که جشنواره چه به ما داده و چه از ما گرفته است. جشنواره، باعث شده ما یکدیگر را بیشتر بشناسیم. البته زیاد هم چیز مهمی نیست. بنده می‌توانستم با یك سفر به تربت‌جام، بچه‌های اینجا را بشناسم اما چه چیزهایی را گرفته است؟ دوستی، محبت، نگاه انسانی و آن عواطف و نگاه هنرمندانه و تمام آنچه باید درون یك هنرمند باشد، جشنواره‌ها را برای هیچ به ابتذال کشانده‌اند. بنده که سه سال است کارهایم در جشنواره خراسان، برگزیده می‌شود، یك آب نبات خشك و خالی هم نگرفته‌ام. اگر برای من امتیاز اقتصادی، اجتماعی، مادی داشت، شاید این جنجال قابل قبول بود. و اگر نه، اینها چه سودی دارد؟ البته من گروه فردوس را در سطح خراسان گروه با شعوری می‌دانم. اما امسال آنها حضور نداشتند و هیچ کس نپرسید چرا. چون که تئاتر برای جامعهٔ ما، ضرورت نیست، کوپن ضرورت است. اگر یك سال هم تئاتر نباشد، کسی صدایش در نمی‌آید. چون ضرورت مردم جامعه نیست. از این رو مردم و مسئولین هم بی‌تفاوت هستند.

قادری: در گذشته دولت جلوی تعزیه را می‌گرفت. همین باقمه و چوب، جلو دولت می‌ایستادند و می‌خواستند؛ چون ضرورت بود. حتی در دوران مردسالاری وحشتناك جامعهٔ ما، زنان در خانه، مجالس زنانه داشتند و ضرورتشان بود. این را ما که تازه آمده‌ایم، از تئاتر گرفته‌ایم. این مشکل، اصلاً ربطی به مسئولین ندارد. اگر تئاتر از مردم بریده است، تقصیر ماست که نتوانسته‌ایم، حرف مردم را بزنیم. اگر همین الان تعزیه بگذارید، مردم استقبال می‌کنند.

رضاحسینی: من به شما می‌گویم، اگر تعزیه هم در مشهد بگذارید، استقبال نمی‌کنند و دلیل هم دارم، شما شرایط اقتصادی را در نظر نمی‌گیرید. منتها اگر این طور هم نگاه کنید، باز از پدیده‌های جشنواره است. از زمانی که جشنواره تئاتر معمول شد، برای کارهای بهتر، شهرستانیها هم آنها را تولید کردند و لذا از مردم جدا شدند. انگیزه یك کار برمی‌گردد به شرکت در جشنواره. این را هم بدانید، تئاتری که در جشنواره‌ها پذیرفته می‌شد، دیکته شده بود و به سمت تئاتر فرم می‌رفت. همه می‌رفتند طرف فرم. یادم هست، مدتی همهٔ نمایشها رفته بودند زیر پوشش موسیقی. این از کجا سرچشمه گرفته بود؟ دوستی، کاری کرده بود که همه رقص و آواز بود. پرسیدم، چرا این کار را کرده‌ای. گفت، جشنواره می‌پسندد. این جشنواره است. ناگزیر از مردم، جدا می‌شویم. مرحله دوم دربارهٔ تئاتر خراسان است. که‌افت شدیدی کردهو اصلاً چیزی به‌نام تئاترخراسان نداریم. ماکسی که‌در تئاتر خراسان، تفکرهنری داشته‌باشد، نداریم، یا خیلی کم داریم. خود من، تئاتری در خراسان نمی‌بینم که درباره‌اش بحث کنم. خراسان، از نظر بازیگر و نمایشنامه قوی است، ولی هیچ کدام در اینجا نیستند و در تهران حضور دارند، که می‌شناسید. من معتقدم تئاتر علم است و اگر تئاتر تغذیه فرهنگی نشود پیش نمی‌رود و تئاتر خراسان، تغذیه فرهنگی نمی‌شود. چون آدمهایی که هستند، به این فکر نمی‌کنند و آنها هم که هستند، احترام ندارند. من به بزرگان، احترام می‌گذارم. اما کو بزرگان؟ کجا هستند بزرگان؟ صحنه تئاتر مشهد، بزرگی ندارد. دوستمان می‌گوید، بچه‌های تربت جام، بروند مشهد آموزش ببینند و من می‌گویم نیایند. خود بچه‌های مشهد، آموزش ندارند. اصلاً دیسیپلین تئاتری ندارند. اول بچه‌های شهرستان باید تئاتر را بفهمند. من با شما موافقم. امکانات همه بهانه است. ما بچه‌های شهرستان تنبلیم؛ آدمهای تنبلی هستیم و حاضر نیستیم برای تئاتر ریاضت بکشیم.

قادری: ببخشید، من نظر شما را قبول ندارم. من با هیچ کس تعارف نمی‌کنم. اگر الان آقای کیانیان اینجا کلاس بگذارد، من مثل یك شاگرد در کلاسش می‌نشینم. پس داود کیانیان را در مشهد داریم. در مشهد دکتر افضل وثوقی را داریم که سه شب است دارم التماس می‌کنم، یك سؤال از او بپرسم. از تهران آمده‌ام یك سؤال از او بپرسم. تئوری‌هایی که دکتر وثوقی درباره نمایشنامه‌نویسی می‌گوید، دانشکده‌های

تئاتر در آن مانده‌اند. ما عموماً دوستانه قضاوت نمی‌کنیم. اگر قرار شود، من اسم ببرم، خیلیها هستند. چون آقای کیانیان در جلسه بودند، من اسم بردم. تجربه‌ای که ایشان درباره نمایش کودک دارد، در سراسر ایران کسی ندارد. چرا بچه‌ها از اینها استفاده نمی‌کنند؟ اگر بخواهید، من خیلی از اینها را ردیف می‌کنم. وقتی نمایشنامه‌نویسهای ما به یك باغبان و چوپان شهرتان رجوع می‌کنند، می‌مانند که چگونه از زبان آن آدم حرف بزنند. از تهران می‌آیند شهر شما که درباره مراسم آیینی شما کار کنند، اصلاً تئاتر از آیین، زاده شده است. شما مراسم آیینی را فراموش کرده‌اید و اصلاً بلد نیستید. در حالی که اگر از پدربزرگ یا مادربزرگتان بپرسید دقیقاً بلدند و آن وقت آدمی مثل من از تهران می‌آید و از شما می‌دزدد و می‌برد تهران، به اسم خودش چاپ می‌کند و از قبل اطلاعات تو، اسم و رسمی به هم می‌زند و فردا برخود شما سروری می‌کند. این مشکل ما تئاتریهاست. ما حداقل در مورد داشتن متخصصینی چون آقای کیانیان و آقای وثوقی، به توافق رسیده‌ایم.

رضا حسینی: من گفتم که به چه دلیل بچه‌های شهرستان تنبل‌اند و داشتم ادامه می‌دادم. حالا آقای کیانیان را شما مثال زدید. من می‌پرسم، مگر یکی از تخصصهای ایشان، کارگردانی نیست؟ پس چرا کار نمی‌کنند؟ من می‌گویم هستند، اما چرا کار نمی‌کنند؟ آن دکتر را که شما گفتید، من نمی‌شناختم. بچه‌های شهرستان تنبل‌اند. شما بچّه‌ها را در فوتبال بازی کردن مصرتر و جدی‌تر از تئاتریها می‌بینید.

با این همه، قضایای اقتصادی را هم خیلی مهم می‌دانم و نمی‌دانم نظر شما چیست. اگر زندگی تأمین نشود، جایی برای اینها نمی‌ماند. من به شما می‌گویم که فلان کتاب و ویژه‌نامه را برای من بفرست. اما زندگیم تأمین نیست. اداره کل فرهنگ و ارشاد خراسان، مثل خیلی از جاهای دیگر تفاوتی بین هنرمند با شعور و فهمیده و آنکه نمی‌فهمد، نمی‌گذارد. باید تفاوت قائل شود. باید برای کسی که می‌خواهد تحقیق و کارکند، سرمایه‌گذاری کند. من الآن شش ماه است حقوق نگرفته‌ام و مرتب، هزینه می‌کنم تا کاری اجرا کنم و بعد می‌بینم تفاوتی با آن که کار نکرده، ندارم.

همایونی: ایشان حق دارند. الآن سه سال است که کارهایشان برگزیده می‌شود و به قول خودشان، شش ماه هم است که حقوق نگرفته‌اند. اما این یك معضل عمومی است. الآن من هم تمام مزایایم را از دست داده‌ام و هفت ماه است با وجود زن و بچه و در سن مریضی و بیماری حقوق نگرفته‌ام. ایشان که حالا جوانند. من به راحتی می‌توانستم بروم فرنگ، اما آمدم اینجا سرمایه‌گذاری کردم و در آن روزگار، باعث تحوّلی در تئاتر شدم. دو سال تمام هرشب، نمایش داشتم. آن زمان، به شهادت کسانی که زنده‌اند، نقطه عطفی بود. من با وجود بیماری، سه سال است که همه شهرهای خراسان را رفته‌ام. عشقی است که‌مرا می‌کشد. ایشان- آقایان حسینی و قادری- هم نباید یکطرفه قضاوت کنند. سال گذشته هم کلاس تئاتر تشکیل شد و حدود ۳۰، ۴۰ نفر آموزش دیدند. امسال هم برقرار بود. از حضور آقای حسینی و آقای کیانیان استفاده کردیم. ایشان تمام تابستان، در مشهد بودند. آقای مصطفی‌زاده درباره تعزیه، و آقای صابری و خودم در قسمتهای دیگر و مجموعاً یازده نفر بودیم که کار کردیم و ۱۲۰ ساعت پربار را، تابستان امسال گذراندیم. این هنر آموزان، سرمایه‌های آینده ما هستند. اینها کار کیفی ما را ارتقاء می‌دهد.

درباره قضیه رقص و این اپیدمی که راه افتاده بگویم، چون بنده در گزینش کارها ناظر بوده‌ام و دیده‌ام که عموماً بدون اینکه ربطی داشته باشد، مثل فیلمهای سابق که رقص بی‌ربطی را برای فروش به فیلم می‌چسباندند، کار شده و رواج یافته است. حالا این قضایای قدیم، دارد شایع می‌شود. سال گذشته نمایشهای بسیاری از این دست دیدیم و محکم ایستادیم و گفتیم نه و اینها را قیچی کردیم. مسئله گزینش، خیلی مهم است.

درباره جشنواره هم باید بگویم که در کشور ما تئاتر برای جشنواره به وجود آمده، در حالی که باید برعکس باشد. من پس از ۲۸ سال کار، به یاد می‌آورم که اولین بازیگر در روی همین صحنه بوده‌ام؛ بازیگر نمایشی به کارگردانی داریوش ارجمند. من به این نتیجه رسیده‌ام که باید به خودمان متکی باشیم. باید مکانی را به دست آوریم، حتی اگر بشود، زیرزمینی را بخریم و یك مدیر عامل و یك خطمشی فرهنگی، تعیین کنیم و تمام گروهها در آن کار کنند. خطمشی برای اینکه کارها معلوم شود و تماشاچی را از دست ندهیم و تماشاچی به سالن بیاید و بلیط بدهد و پشتیبان باشد.

حرف آخر من این است که باید به مردم و خودمان متکی باشیم، نه به دولت. راهش این است.

حسینی: درباره کلاسها که شما فرمودید، درست است بهترین کار بود. چند وقت پیش رفته بودم به گیلان، پیش یکی از

دوستـان. دیدم که در محیط تمرین، بساط چای، نوشابه و شیرینی برپاست. پرسیدم مهمان دارید؟ گفت: «نه اینجا همیشه همین طور است.» وقتی از وضعیت کار خودمان برایش تعـریف کردم، اظهـار تأسف کرد و معتقد بود که اصلاً چرا اینجا کار می‌کنم. می‌گفت، پارسال که من دو کار برگزیده در سطح استان گیلان داشتم، مدیرکل ارشاد چکی برایم کشیـد (که حالا من مبلغش را نمی‌گویم، امـا برابر بود با یك سال حقوق بنده و شاید هم بیشتر!).

الوند: به نظر شما، این راه حل مناسبی است؟

تهرانی: نه راه حل نیست، آقای الوند، راه حل نیسـت. من دارم چیـز دیگـری می‌گویم. من هنوز دستمزد بازیگری‌ام را از سال پیش، دریافت نکرده‌ام.

الوند: این یك بُعد قضیه است. بَعد از صحبتهـایی که دوستان کردند، متوجه یك نکته مشترك در عقاید آنها شدم. تئاتر برای عده‌ای وسیله قرار نمی‌گیـرد، بلکـه هدف است. این قطعـاً اشتباه است. اما جالب اینجـاست که تئـاتر در محیط شهرستان، وسیله‌ای است برای مطرح شدن، نه تعالی. و این مایه تأسف است.

در آنجا که از پشتیبانی مردم و بازگشت به ارزشهای خودی صحبت شد، همچنان که به راه حل مشترك می‌رسیدیم، به تعریف یك تئاتر زنده هم نزدیك شدیم. آنچه خود داریم، یعنی نیـروهـای بالقوه‌یی که ناآگاهانه رها شده است؛ همین موجـودیتی که دوستم، آقـای قادری دربـاره مراسم آیینی اشاره کردند. شاید لازم باشد که اساس کار ما، آگاهی و بینش درست از خودمان باشد.

اگـر تئاتر برای مردم ما مطرح نیست، این یك واقعیت است. چرا که هنرمند را به عنوان دردمند نشناخته‌اند. به نظر می‌رسد که تئاتر و سینما در اذهان عمومی، به جای حرف و درد، بیشتـر جلوه‌فـروشی است. بنابراین، مورد حمایت مردم هم قرار نگرفته است.

قادری: آدمی به نام پیتـر شومـان پدر «نان و عروسك»، اصلاً حاضر نیست در یك سالن اجرا کند و یا از دولت کمك بگیرد. اما کارش، به جایی رسیده که از سراسر دنیا دعـوتش می‌کنند. چون زبان مردم را پیدا کرده است.

اگـر یادتـان باشـد، به شوخی به شما می‌گفتم، اصـلاً تربت حیـدریـه در نقشه جغرافیایی هست؟ و حالا قدرتتان به جایی رسید، که کارتان در سطح تهران اجرا شده است. خب، این قدرت در همـه بچـه‌هـای شهـرستـان هست، اگـر کار کرده و زبان مردمی را پیدا کنند. شکی نیست که دولت بایـد کمك کند. از عصر زایش تئاتر تا به حال، دولتها حامی بلامنازع تئاتر بوده‌اند. اما حالا که حمایت نمی‌کنند، باید چه کار کنیم؟ چنـد نفـر از دوستـان به اینجا کار آوردنـد. همین دوستمان که ابتدا صحبت می‌کرد، گفت که معـلم ورزش اسـت. در صورتی که هیچ یك از مراکز دولتی هنری، ایشـان را حمـایت یا جذب نکـرده است. زندگی‌اش از جای دیگر تأمین می‌شود. این معضل گریبانگیر کل جامعه است و من منکر نمی‌شوم. اما آنچه امروز در تئاتر ما هست، یکی آن است که آقای همایونی اشاره کرد: شایـع شدن یك سری حرکـات آیین‌وار در تئاتر و تنها به منظور دلپسند بودن.

یا اینکه ما دائماً می‌گوییم که نمی‌شود. می‌گوییم که اگـر آب دریـا تمام شود، چه کنیم. سالن تئـاتـر نداریم، سالن تمـرین نداریم. اما در شهرمان یك پارك، یا کلاس یا مکـانی پیـدا می‌شود و می‌توانیم به تئاتر بپردازیم و مسئولین را با عملمان به زانو در آوریم و بقبولانیم که باید به ما کمك کنند. باید ما را باور کنند.

حسینی: بله، حرف شما درست است. من این را قبلاً هم در یك مصاحبه گفتم که اینهـا همه بهانه است. ما شهرستانیها تا خود را باور نکـنـیم، مسئـولین ما را باور نخواهند کرد. من حرف شما را قبول دارم، آقـای قادری. امـا ما با هم که صحبت می‌کردیم و شما گفتید، یکی از دلایلی که یك نمایش را در تهران نیمه کاره رها کردید و ادامه ندادید، به علت عدم امکانات و مسائل مادی بود. پس شما خودتان هم درگیر این قضایا هستید. وقتی پول بازیگر پارسالم را نداده‌ام، چطور امسال بیاورمش؟

قادری: من کار را تعطیل نکردم. بازیگران تعطیل کردند و رفتند و مشکل من نبود.

حسینی: بله، متوجهم. اما به هرجهت، مشکل، مشکل مادی بود. این را می‌خواهم بگویم که اگر راه حل را در تئاتر شهرستان می‌جوییم، مشکـل جشنواره است. باید به جشنواره نیندیشیم، به جشنواره فکر نکنیم. اگر تفکر جشنواره‌ای را از خود دور کنیم، به مردم نزدیك می‌شویم. مردم از آنجایی فرار کردند که مسئولین گفتند، کار جشنواره‌ای بکنیـد و برای جشنـواره‌هـا تولید کنید، تا جایـزه ببـریـد. زمـانی که برای همسایه و دوستم کار می‌کنم، می‌دانم چه باید انجام بدهم.

سرپرست گروه تربت جام: من فقط یك سؤال را صادقانه از آقای قادری می‌پرسم: شما که صحبت مسئولین و مسائل مادی را رد می‌کنیـد، بگویید آیا نمایشنامه «به من دروغ بگـو» را مجـانـاً در اختیار بچه‌های تربت حیدریه گذاشتید؟

قادری: صادقانه می‌گویم، شایعه‌اش را هم شنیـده‌ام که صد و بیست هزار تومان گرفـتـه‌ام. من هیـجـده سال اسـت که می‌نویسم، امـا هنـوز حق‌التـألیف صد و بیست هزار تومانی نگرفته‌ام. من هیچ پولی از بچه‌های تربت حیدریه نگرفته‌ام. اگر شما یا ایشان یا هردوست دیگر از لارستان فارس و لاهیجـان هم می‌آمـدنـد، نمـایشنامه را می‌دادم. اگر آن صد و بیست هزار تومان را بدهند، خوشحال می‌شوم.

عبدالرحمنی یکی از بچه‌های تربت جام: به نظر من آنچه می‌تواند تئاتر را در شهرستانها رونق دهد، دعوت، حمایت و تشویق است. تا این سه مسئله در کنار یك هنرمند هست، او می‌تواند هنرش را مطرح کند. ما در همان زمان که کار کردیم، هیچ تشویق و حمایتی نبوده است. کلاسی هم که آقای همایونی گفتند، از شهرستانیها دعوت نشده بود و فقط اختصاص به مرکز استان داشته است.

الوند: به نظر من، امکانات همیشه مؤثر نیست و جایی ندارد. آقای حسینی، دکور را با کاغذ روزنامه زده، متن‌را، از یکی از دوستان در تهران گرفته، آموزش هم حالانه در سطح عالی، ولی در همه جا پیدا می‌شود؛ حداقل با کتاب. یك چیز، تئاتر شهرستان را از بین برده و آن، عدم باور است که مانع رشد شده است. وقتی جلو حرکت عادی هم سد می‌شود، معضل تئاتر شهرستان پدید می‌آید، که به نظر من هیچ گاه و به هیچ وجه، حل نخواهد شد. تئاتر، دلگرمی می‌خواهد. به قول آقای قادری، تربتی را که به شوخی می‌گفتند روی نقشه نیست، در تهران اجرا می‌گذارد. اگر به حسینی پول ندادند، اما چیزی او را دلگرم کرده و کار می‌کند.

قادری: این مسئله‌ای که ایشان یا آقای همایونی مطرح کردند، جوهره ناب نمایش و تفکر خالص، در تئاتر شرق خوابیده است و اگر ما عرضه مطرح کردن این را داشته باشیم، هنر کرده‌ایم؛ چه رسد به تئاتر متوقع. آقای حسینی گفتند که باید تئاتری در شهرستان بگذاریم که خوشایند مردم باشد. ولی این طور نیست. هنرمند باید مردمش را بشناسد و یك قدم از او جلو باشد و سطح توقعش را بالا ببرد.

حسینی: من درباره فرایند نمایش در شهرستان، باید بگویم که از تماشاچی متوقع هستم. تماشاچی، فقط برای لذت بردن به تئاتر نمی‌آید. او باید دریافتها و مواردی داشته باشد تا ایجاد انگیزه کند و دوباره به تئاتر بیاوردش. البته انتظار بیش از حد ندارم.

الوند: من اطمینان می‌دهم که شعور تماشاچی بالاست، به شرط آنکه ما مشکلی نداشته باشیم. اگر زبانتان درست باشد، تماشاچی آن را دریافت می‌کند.

حسینی: من در مورد مطلبی که شما اصلاح کردید، تشکر می‌کنم. اما مقصود من این نبود. من گفتم، باید زبان تماشاچی را پیدا کرد و به زبانی که او می‌فهمد، نزدیك شویم. نه اینکه هرچه او دوست‌داشت، کار کنیم.

مصطفی‌زاده: ظاهراً محور اصلی بحث گم شده است و بحثهای پراکنده‌ای می‌شود. یکی از دید تئوریك و یکی براساس تجربه صحبت می‌کند، که همه هم درست می‌گویند. اما مسئله‌ای که من قبلاً هم تأکید کرده‌ام، مسئله تماشاچی است. تئاتر مثل هنرهای دیگر نیست که بدون تماشاچی انجام شود. شما حتی فیلم را بدون تماشاچی می‌توانید بسازید. تئاتر را با امکانات کم یا بدون امکانات، می‌توانید اجرا کنید، اما بدون تماشاچی نمی‌شود. حالا چرا تماشاچی از تئاتر دور شده است؟ گفتند باید برای تماشاچی، جاذبه باشد. جاذبه را در چه می‌بینید؟ در عوامل صحنه یا در عوامل فنی و متن و غیره؟ آنچه مهم است، توجه به تفکر تماشاچی است. باید ضمن استفاده از تئاتر به عنوان یك وسیله، فکری هم القاء شود. وقتی تئاتری از فضای تماشاچی دور است و به او توهین می‌کند یا از این طرف، صرفاً سرگرمی است، مشکل پدید می‌آورد.

در مورد تعزیه که آقای قادری اشاره کردند، یك نکته را فراموش کردیم و آن، اعتقاد مردم بود. اگر مردم دفاع و مبارزه کردند، فقط به خاطر تئاتر نبود؛ به خاطر اعتقاد و عقیده‌شان بود. حالا اگر تئاتر ما بتواند همان اعتقاد مردم را بیان کند و همان رابطه را برقرار نماید، طبعاً حالت قهر از بین می‌رود.

آقای حسینی، برای متن به دورترین جاها می‌روند. چرا متن را از همین مشهد، انتخاب نمی‌کنند؟ جوینده، یابنده است. اما توجه نمی‌شود. آقای حسینی گفتند، ما جشنواره‌ای نبوده‌ایم، ولی این کارها به هرحال، جشنواره‌ای بوده است. این کار که در جشنواره انتخاب شده، چه قدر در شهرستان اجرای موفق داشته است؟ یا ایشان گفتند، به دلگرمی نیاز است، که درست می‌گویند. دلگرمی برای هنرمند، مهمتر از مادیات است. مهمترین مشکل تئاتر، خودبینی و خودخواهی است و فقط هم این است که در تئاتر، بیشترین امکان تکبّر را به وجود می‌آورد، چون در تئاتر به شدت، رو در رویی وجود دارد. اکثراً فکر پشت کار در اهل تئاتر نیست. یکی تا جایزه می‌گیرد یا بازی خوب می‌کند، سلام کسی را جواب نمی‌دهد. تئاتری متخلق به اخلاق الله نداریم. یك تئاتری، ننگ می‌داند وقتی اذان گفتند، برود نماز بخواند و در ادعا هم مسلمان است. یك وقت کسی می‌گوید من مارکسیست هستم، خدا پدرش را بیامرزد. اما کسی که مدعی مسلمانی است، چرا وقتی بودجه و امتیاز می‌دهند، از همه مسلمانتر می‌شود؟ ما چه قدر برای اعتقادمان مایه می‌گذاریم؟ به قول دکتر شریعتی برای یکی، انتلکتوئل می‌شویم وبرای دیگری، حزب‌اللهی. پس خودمان کجاییم؟ اعتقاد، کجاست. بله تئاتر، بی‌حمایت مادی دولت، نمی‌شود. اما چه کسی در این جشنواره، نشسته بگوید که این چهار کار، کنار برود و این دو تا بماند؟ بعضی‌ها هم که اخلاق و آزادگی ندارند. اگر قرار است از این آقا انتقاد کنیم، چه بهتر که روبه رویش بگوییم. هیچ کس تحمل ندارد. کسی از من نمی‌پرسد که نظرت درباره من چیست؟ من

سختیهای بسیار در این شهر کشیده‌ام و تهمتها و صحبتهای بسیاری، پشت سرم بوده است. برای هراختلافی پیش من آمدند و بعد پشت سرم بد گفتند. یکی از آرزوهای من همین فضای اخلاقی صحنه است. اگر به اسلام معتقدیم، عمل کنیم. تئاتر عمل است. بزرگترین وجه تشابه عرفان و تئاتر، همین است که هردو، عملی هستند. در عرفان که هفت شهر و صد میدان و چهل مجلس می‌گویند، همه رفتن است. عرفان، تئوری نیست و عمل است. چرا در تئاتر اصیل این حرکات را نمی‌یابیم؟ باید پیتر *بروک*، منطق‌الطیر ما را کار کند؟ او با آنکه از جهت اعتقادی و عرفان اسلامی زیاد کار نکرده، در آن حرکت و قدرت دیده است.

جشنواره به خودی خود، بد نیست. ما می‌توانیم هم خوب کار کنیم، هم بد. ما باید به تئاتر کلی، و از همه سونگاه کنیم. همیشه هیئت داوران، حاضر بوده برای دفاع از نظرات خود، ساعتها صحبت کنند و این کار هم انجام شده است. امیدوارم این نظر میان دوستان اهل هنر باشد که یك سوزن به خودشان بزنند و یك جوالدوز به دیگران. □

● برنارد دورت
■ ترجمه: کاوه میرعباسی

□ رهانیدن تماشاگر

گروه سدیتاد ـ مرکز مطالعه و نشر تکنیك‌های فعال بیان (متد بوآل) ـ که انجمن نمایش دهنده «تئاتر ستمدیدگان» است، به دفعات «نمایشهای مشورتی» را به اجرا درآورده است. این گروه، در ماه دسامبر گذشته، مهمان تئاتر «پرزان» در محله *پانتن* بود، با اجرای نمایشی تحت عنوان «بازی بر سر زندگی» این کار از دو برنامه تشکیل می‌شد که هریك شامل دو نمایش مشورتی بود. تماشاگران آمدند، در بازی شرکت کردند و دست به عمل زدند. اما آیا این کفایت می‌کند برای آنکه مدعی شویم آنها از قید تماشاگر بودن رها شده‌اند؟

به اختصار، نحوه عمل تئاتر مشورتی را توضیح می‌دهم. پس از چند تمرین جمعی ـ برای آنکه تماشاگران و بازیگران گرم شوند و با یکدیگر در ارتباط قرار گیرند ـ بازیگران تئاتر ستمدیدگان در برابر ما یك نمایش کوتاه را به اجرا درمی‌آورند که آن را «نمونه» می‌نامند. این نمایش، نشان دهنده یك شکست، سرکوبی درهم شکسته نشده و یا یك تردید است.

شبی که من به تئاتر *پرزان* رفتم، دو نمایشی که اجرا شدند، عبارت بودند از: «زن یهودی» ـ بخشی از نمایشنامه «ترس و نکبت رایش سوم» اثر برشت، که در اینجا آن را *زن یهودی* نامیده بودند ـ و «اما من او را دوست دارم» که یك کار جمعی بود. در نمایش اول آن چه مطرح می‌شد، سرکوبی جمعی بود که زنی یهودی در سال ۱۹۳۵ با آن برخورد می‌کرد و تصمیم می‌گرفت که آلمان نازی را ترك گوید. در همان حال، او از اینکه نمی‌توانست طغیان خویش را به زبان آورده و فریاد کند، رنج می‌کشید. پس از پایان اجرا، بازیگران از تماشاگران سؤال می‌کنند که آیا عملکرد فلان شخصیت پذیرفتنی بوده است یا خیر؟ آیا او دچار شکست نشده است و اگر چنین است نمی‌شود چیزی دیگر گفت و به گونه‌ای دیگر عمل کرد؟ آن گاه نمایش را دیگر باره بازی می‌کنند و هرگاه یکی از تماشاگران، با آن چه که یکی از شخصیت‌ها می‌گوید و انجام می‌دهد موافق نباشد و یا گمان برد که او در برابر سرکوب تسلیم شده است، فریاد برمی‌آورد: «بازی را قطع کنید» و سپس خود جای بازیگر را می‌گیرد و راه حل خویش را پیشنهاد می‌کند. البته سایر تماشاگران نیز می‌توانند در مراحل بعدی جای او را بگیرند و بدین طریق، آن چه را که *بوآل* «ضدنمونه» می‌نامد، شکل دهند. این ضدنمونه به منزله پیش‌نویس اعمال فرد است وظیفه هدایت بازی، به عهده یکی از اعضای گروه است.

پس از آنکه لحظات تردید سپری شد و تماشاگران از قواعد بازی آگاهی یافتند دیگر در مشارکت درنگ نمی‌کنند و به آسانی جایگزین بازیگران می‌شوند. نتیجه آنکه جوی دوستانه بر سالن حاکم می‌گردد، کسی حوصله‌اش سر نمی‌رود و شوکهای نمایشی، یکی بعد از دیگری رخ می‌دهند. آلمان ۱۹۳۵، که اکثر تماشاگران درباره‌اش چیزی نمی‌دانند، تبدیل به لبنان ۱۹۸۲ می‌شود. زن یهودی، به زنی فلسطینی بدل می‌گردد. مادر بزرگ «اما من او را دوست دارم» تصمیم می‌گیرد به جای نگاهداری از نوه‌اش، به سورچرانی برود. تماشاگران، شادمانه تغییر سن و جنسیت می‌دهند و حتی یکی از آنها نقش کودك نوزاد را به عهده می‌گیرد و با خرناسه کشیدن، هزار و یك چیز مختلف را مطالبه می‌کند.

اما ضدنمونه، از نظر استحکام و ظرافت اندیشه با نمونه که امضای برشت، بر پای

آن است، فرسنگها فاصله دارد. سرگشتگی عمیق زن یهودی که در مونولوگ خود گم می‌شود، جای خود را به فریادهای بدوی و طغیانزده تماشاگر- بازیگر می‌سپارد. تمام آن چه را که برشت با زیرکی کشفش را به عهده ما گذاشته بود، دراینجا عینیت می‌یابد و به صورتی زمخت و علنی مجسم می‌شود. حتی مخاطبین تلفنی جودیت که در اثر غائب بودند، در اینجا بر صحنه حضور دارند.

نمایش زنان یهودی واژگونه می‌شود. برشت، نظام اجتماعی را زیر علامت سؤال می‌برد. دراینجا این شخصیت‌ها هستند که در معرض اتهام قرار می‌گیرند. روان‌شناسی، شتابان از راه می‌رسد. چیزی نمانده است که به جای نازیسم و گرایشهای ضدیهودی، جودیت و دوستان و نزدیکانش مقصر قلمداد شوند. آنها را عوض کنیم، عملکردهایشان را تغییر دهیم و همه چیز عوض خواهد شد. اگر نمایش دوم برای تئاتر مشورتی مناسب‌تر است و مشارکت تماشاگران، ضدنمونه بهتری به وجود می‌آورد، به این علت است که مدل اولیه فاقد متن است و بازیگران به جای کلمات، از اصوات استفاده می‌کنند و در این حال کار تماشاگر، پر کردن فضایی خالی است. در صورتی که در حالت اول، کلامی ابتدایی جایگزین متنی منسجم می‌شود.

نکته دیگر: آیا شرکت تماشاچی در نمایش، به راستی به منزله رهایی یافتن او است و یا آنکه برعکس پیامد آن، عبودیت در قبال تئاتر است؟ کسی که در برابر ما بداهه‌سازی می‌کند، واقعاً تماشاگر است و یا هنر پیشه‌ای است که تماشاگر خود را ملزم ساخته تا به آن بدل گردد؟

تئاتر مشورتی، توان آن را ندارد که فضایی برای زیستن را به ما عرضه دارد تا در آن تماشاگر، خویشتن خویش را باز یابد. زیرا عواملی بسیار سد راه هستند و مانع از رسیدن به این هدف می‌شوند. از یکسو چارچوب دراماتیک نمونه وجود دارد که هرچند می‌شود تغییراتی سطحی در آن ایجاد کرد، لکن در زمان کوتاهی که در اختیار ماست، امکان تغییر بنیادین آن موجود نیست. از سوی دیگر، فشار سایر تماشاگرها بر ما سنگینی می‌کند. تماشاگرانی که سخت متوقعند و آماده‌اند که با کوچکترین خطا، جای شما را در بازی اشغال کنند.

آیا تماشاگر- بازیگر، به جای آنکه به اول شخص صحبت کند، به سوم شخص سخن نمی‌گوید؟ و به جای آنکه خودش باشد، به بازیگر آن هم بازیگری نازل بدل نمی‌شود؟ آیا ضدنمونه به جای آنکه راه به واقعیت برد، در جهت تخیل گام برنمی‌دارد؟

یکی از علل این امر، آن است که *آگوستو بوآل*، مسئله جایگزین ساختن «راه حلی مناسب» را به جای راه حلی نادرست مطرح می‌سازد. این نظریه‌ای است عمیقاً سنت‌گرایانه که تئاتر را به عنوان مکانی می‌شناسد برای ظهور «رفتارهای قابل پیروی». نمایش «زن یهودی» شاهدی است گویا بر این مدعا. در حالی که برشت، از ورای عملکردی فردی، وضعیتی سیاسی را ترسیم می‌کرد، *بوآل*، به جابه‌جایی مرکز ثقل ماجرا، دست می‌زند: در اینجا قابلیت جودیت و دوستانش برای بیان حقیقت و عمل کردن بر این مبنا، محور اصلی نمایش می‌شود. او از این طریق اخلاق را جانشین سیاست می‌کند. تئاتر بوآل، فاصله‌گذاری و تعمق را نادیده می‌گیرد و تنها در فکر مسئولیت و عمل است. از برشت، به جانب *سارتر* می‌رویم و دیگر همه چیز به قضاوت کردن محدود می‌گردد.

آخرین سؤالی که طرح آن ضروری به نظر می‌رسد این است:

آیا می‌شود از طریق تئاتر به بیرون از عرصه تئاتر قدم گذاشت، با آن پیوند گسست و جنبه نمایشی آن را حذف کرد؟

جواب *بوآل*، مثبت است. حال آنکه عمل تئاتر مشورتی، درست عکس این نکته را به اثبات می‌رساند. آزادی تماشاگر، به معنی قدم گذاشتن در نمایش نیست، زیرا در این حال مسخ می‌شود و به عنوان هنرپیشه، اسیر بازی تئاتری می‌گردد. به نظر من باید درست در جهت عکس عمل کند یعنی تا آنجا که می‌تواند، در جایگاه خود به عنوان تماشاگر استوارتر بنشیند، هویت خویش را در شخصیت‌های اثر محو نسازد و گرفتار جذابیت نمایش نشود. به دلیل بازشناختن خصلت بازی‌گرایانه و تخیلی نمایش است که تماشاگر می‌تواند به ادراک دست یابد. در این حال لذت و دانش با هم آشتی می‌کنند و موجب رهایی می‌شوند.

تنها با پذیرفتن ماهیت‌بازی و تخیل است که این دو به عواملی رهایی بخش بدل می‌شوند و موجب سرکوب نمی‌گردند، پوسته تماشاگر را درهم می‌شکنند و به «ما» می‌رسند. هم اکنون «هملت» این موضوع را در تئاتر شایو، دیگر بار باز می‌گوید: «شنیده‌ام که برخی تبهکاران در تماشاخانه چنان تا اعماق جان از هنر نمایش منقلب گشته‌اند که بی‌درنگ فریاد برآورده بر جرم خویش اعتراف کرده‌اند »دراینجا *کلودیوس* سرکوبگر در برابر «نمونه» خطایش، راهی ندارد جز آنکه از تئاتر بگریزد.□

موسیقی مقدس و آلات آن

در کلیسا ارتدوکسی اتیوپی

از میان بیش از بیست هزار کلیسای اتیوپی، کلیسای اسقفی مریم مقدس در زوین (Zoin) آکسوم (Axum) مقدس‌ترین آنها تلقی می‌شود. این کلیسا در قرن هفدهم میلادی، توسط امپراتور فاسیلدس (Fasiledes) ساخته شده است و با قلعه‌ها و کنگره‌های سربه فلك کشیده‌اش، از یك نظر، جلوه‌ای از یك کلیسای روحانی دارد و از نظر دیگر، همچون قصر جلوه می‌کند.

در فضای سرد، تاریك و آرام داخل آن، غیر از آواز شمّاسان و زمزمهٔ مؤمنان نمازگزار، چیز دیگری به گوش نمی‌رسد و از یك حیات معنوی و زندگی مذهبی حکایت می‌کند. در میان ویژگیهای برجسته و مهم این کلیسای مقدس، شماری از تابلوهای قدیمی و کهن جلب توجه می‌کند که دیوارهای آن را مزّین کرده است. برخی از آنها در فضای تاریك، به سختی قابل رؤیت هستند. ولی به هنگام روز که درهای چوبی آن باز است و از روزنه‌های آن اشعه‌های طلایی خورشید، قدم به این فضای آرام می‌گذارند، مناظر زیبای آن دیده می‌شود. باید قدمی به جلو گذارد و از نزدیك، جزییات آن را مشاهده کرد. برروی تختی آراسته و مزّین، پادشاهی با تاجی برسر ترسیم شده است؛ در حالی که نیزه‌ای بلند را محکم در دست گرفته و به طرف جلو تکیه کرده است. در مقابل او کشیشی با لباسهای سفید و بلند ایستاده است و چوبهٔ دعا را در دست چپ و عودی نیز در دست راست دارد.

به نظر می‌رسد که هردو آنها محو چیزی شده‌اند. احساس غریبی دست می‌دهد؛ احساسی که به دشواری می‌توان بیان نمود. اکنون که حس کنجکاوی شما تحریك شده، باید قدمی جلوتر گذاشت. پلکها را یك بار برهم زد و تلاش نمود که جزییات بیشتری را دریافت. حیرت‌آور خواهد بود که مشاهده کنید نوك نیزه‌ای که پادشاه برآن تکیه کرده است، عمیقاً درپای برهنه کشیش فرو رفته و جویباری از خون، از محل زخم جاری شده است. به نظر شما در اینجا چه اتفاقی افتاده است و این صحنه چه پیامی دارد؟

پاسخ این سؤال در کیفیت خلسه‌آور موسیقی کلیسای اتیوپی و احترام خاصی که پیروان آن برایش قائلند، نهفته است. پادشاه برتخت تکیه زده، *گبری ماسکال* (Gebre Maskal) ، (یعنی بندهٔ صلیب) است که از سال ۵۱۴ تا ۵۴۲، پس از میلاد برآکسوم حکمرانی کرده است؛ یعنی حدوداً پس از دو قرن از گرویدن اتیوپی به مسیحیت. کشیشی که پایش به سختی مجروح شده، یارد (yard) مقدس است که سیستم پیچیده نت موسیقی مقدس این کلیسا را اختراع کرده است. امروزه نیز این موسیقی در اجرای مراسم سرود و آواز خوانی در کلیسای اتیوپی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

داستانی که در این تابلو توصیف و تقدیس شده است، از این قرار است که پادشاه مزبور یك بار به اندازه‌ای مجذوب آواز و آهنگ یارد می‌شود که بی‌اختیار، نیزه‌اش را در پای او فرو می‌برد. در همین حال شخص یارد نیز به گونه‌ای در آهنگ روحانی خود، غرق شده که تا پایان آهنگ، متوجه مجروح شدن خود نمی‌شود. چنین نقل می‌شود که یارد، ادعا می‌کرد برای خلق این موسیقی به وی الهام شده است و اینکه آهنگ این موسیقی را با آواز ملائك در بهشت شنیده است. نکته‌ای که پیروان این کلیسا و شرکت کنندگان در مراسم آن، برآن باور دارند. ذکر این نکته لازم است که موسیقی کلیسای اتیوپی، نوعاً با صدای انسان خلق می‌شود که فقط صداهای بم طبل که از پوست گاو تهیه شده و برروی قابی چوبی نصب شده است و نیز آلتی که با دست گرفته و با تکان دادن آن صدا ایجاد می‌شود (tsenatsil) ؛ همراه‌می‌گردد.

آوازخوانی و سرود دسته جمعی در مراسم بدین نحوه است که یك دسته، بیت‌هایی را می‌خوانند. در حالی که دسته مقابل آنان ساکت هستند. سپس، گروه مقابل به آواز آنها پاسخ می‌دهند و شکل دوطرفه دارد.

آلات موسیقی

بزرگترین آلت موسیقی در این مراسم که مورد احترام و توجه بیشتری نیز هست، **بگنا** (Begena) نام دارد؛ آلتی است که ده رشتهٔ سیمی دارد و با انگشتوانه‌ای از عاج

یا استخوان به صدا در می‌آید. از آنجا که این آلت موسیقی، صدای سنگین و مرتعشی را ایجاد می‌کند، در گذشته در دادگاه از آن استفاده می‌شده است و برخی عقیده دارند که این آلت، به تقلید از روی «چنگ داود (علیه‌السلام)»، ساخته شده است.

همچنین در مورد **ماسنکو** (Massenko) که کمانچه‌ای با یك تار است که از موی اسب تهیه می‌شود؛ چنین نظری وجود دارد. آلت دیگری که تار دارد، **کرار** (Kirar) است؛ چوب مدوّری است که شش رشته در آن تعبیه شده است. این رشته‌ها از رودهٔ گاو تهیه می‌شود و نهایتاً به شکل ۷ در می‌آید.

آلت دیگری که از بقیه کوچکتر است و در دست جای می‌گیرد، **آتامو** (Atamo) است. بدنه این آلت از سفال و گاهی نیز از چوب ساخته می‌شود و معمولاً اشیاء کوچکی از سنگ یا دانه‌هایی در آن قرار می‌دهند و با ضربات انگشتان به آن، صدا ایجاد می‌شود.

علاوه برآلات موسیقی ذکر شده، باید آلات دمیدنی را نام برد. در اتیوپی دو شکل نی وجود دارد: **واشنیت** (Washint) **وامبیلتا** (Embilta). اولی، لوله‌ای است که چهار سوراخ برروی آن تعبیه شده است و معمولاً چوپانها از آن استفاده می‌کنند و در اندازه‌های مختلف ساخته می‌شود تا صداهای مختلفی را ایجاد نماید. در حالی که دیگری، اصلاً سوراخ ندارد و فقط نت ایجاد می‌کند.

به هرحال، از این آلات موسیقی در مراسم عید تجلی (Epiphny) و ماسکال (Maskal) استفاده می‌شود و در این مراسم است که می‌توان هم با آلات موسیقی، مورد استفاده و هم شکل اجرای مراسم آشنا گردید. برای مثال در مراسم عید تجلی، تابوت یا صندوقچه‌ای که ده فرمان در آن قرار دارند و گفته می‌شود این فرامین با انگشت خداوند، برروی سنگ حك شده است، از محل مقدس خارج کرده، به معرض دید هزاران نفر، گذاشته می‌شود. هرکس یك آلت موسیقی را برای خود انتخاب کرده، زنان نیز با دست زدن و آواز **لی‌لی** مراسم را گرم می‌کنند.

در مورد همین آوازه خوانی **لی‌لی** زنان نیز یك محقق که قاعدتاً باید یهودی باشد، تحقیقی کرده است و ادعا می‌کند که این آواز، از عهد قدیم به کلیسای اتیوپی راه یافته است. وی می‌گوید که این آواز، از تکرار کلمهٔ **الی** (elel) ایجاد می‌گردد. این کلمه نیز از کلمه عبری «hallel» اخذ شده است که در زبان اتیوپیایی، به این شکل درآمده است. شاید معنای درست کلمه «halleluyah»، این باشد که آواز «hellel» را در حضور خداوند «Jehoval» سردهید. در فصل ششم از کتاب اسماعیل در تورات محرّف آمده است:

«داود رقصید و تمام خاندان اسرائیل در پیشگاه خداوند، به نوازندگی پرداختند».

البته این نکته قابل توجه است که کلیسای ارتدوکسی اتیوپی، نسبت به عهد قدیم احترام شایانی قایل است و به خصوص، نسبت به ده فرمان احترام ویژه می‌شود و در زبان امهریك، برای این احترام از کلمه **تعبّد** استفاده می‌کنند؛ احترامی که پروتستانها آن را حرام می‌دانند. همچنین کلیسای اتیوپی، ادعا می‌کند که ملکه سبا و داستان بازدید وی از قصر حضرت سلیمان (ع) که در کتاب اول پادشاهان در عهد قدیم مطرح شده است، یك زن اتیوپیایی بوده است که در منطقه آکسوم حکومت می‌کرده است؛ ادعایی که از نظر تاریخی مردود است. زیرا برطبق مدارك موجود، وی برمنطقه جنوبی جزیرةالعرب، حکومت می‌کرده است و حبشه نیز بخشی از قلمرو فرمانروایی وی بوده است.

به هرحال، این گرایش در کلیسای اتیوپی وجود دارد که خود را به سرزمین مقدس ارتباط دهند و محققین یهودی نیز با لطایف الحیل، در صددند این ارتباط را مسجل کرده، برای اهداف خود از آن استفاده کنند. مطلبی که در گزارش مربوط به صندوقچهٔ ده فرمان بیان شده است و نیاز به تکرار ندارد. □

وابستگی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران/ آدیس آبابا

کتابهای تازه

برای آنان که می‌خواهند فیلمنامه بنویسند

انتشارات سوره- برگ به زودی مجموعه زیر از کتاب‌های سینمایی را که عمدتاً در زمینهٔ فیلمنامه‌نویسی است و در دههٔ هشتاد به رشتهٔ تحریر در آمده، منتشر می‌کند.

این مجموعه که ترجمهٔ آنها توسط عباس اکبری به پایان رسیده، برای کسانی است که می‌خواهند «فیلمنامه بنویسند» نه برای افرادی که می‌خواهند دربارهٔ آن «حرف» بزنند.

چنانچه «ویکی کینگ» نویسندهٔ کتاب چگونه در ۲۱ روز فیلمنامه بنویسیم می‌گوید: ما در این کتاب[ها] به شما نمی‌گوئیم که «تعریف فلان، چنین است» و «معنی فلان، بهمان.» شما فوراً از همان ابتدا وارد گود می‌شوید و قبل از اینکه بخواهید نگران چگونگی شروع کردن فیلمنامه باشید، کار را تمام کرده‌اید.

۱- روند فیلمنامه‌نویسی نوشتهٔ رابرت برمن

۲- چگونه در ۲۱ روز فیلمنامه بنویسیم نوشتهٔ ویکی کینگ

۳- چگونه فیلمنامه را بازنویسی کنیم نوشتهٔ لیندا سیگر

۴- فیلمنامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون نوشتهٔ آلن آرمر

۵- دستور زبان سینما (کارگردانی) نوشته: دانیل آریخون

□ خروج از سیستم تدافعی

مهدی فخیم‌زاده، کارگردان سینما

از اینجا شروع می‌کنیم که ویدئو از نقطه نظر تکنولوژیك، چه نوع وسیله‌ای است. اگر ویدئو را از جهت کارکرد بررسی کنیم، به عنوان یك ابزار صوتی تصویری، چه قابلیتهایی در آن می‌بینید؟

مسئله ویدئو و اپیدمی‌اش، تقریباً با شروع انقلاب اسلامی توأم بود. یعنی قبل از انقلاب، پدیده‌ای به اسم ویدئو نمی‌شناختیم، فقط عملکردی در تلویزیون داشت. کم‌کم از آن ویدئوهای بزرگ فاقد کاربرد اولیه، ویدئوی بتاماکس ظاهر شد که حالت بلبشویی به وجود آورد و دایره منکرات، نظمی به آن داد و فیلمهایی مجاز اعلام شد. اکثر آن فیلمها هم فرنگی بودند، به جز چند فیلم داخلی که در آن زمان با استقبال روبه رو شده بود. در نتیجه، بازار منحصر شده بود به فیلمهای فرنگی که علی‌الظاهر، مغایرتی با فرهنگ جامعه ما نداشتند. روی علی‌الظاهر تأکید می‌کنم. چون اگر صحنه‌های سکسی نداشتند، مشکلات محتوایی پنهان، وجود داشت.

این مقارن بود با همان زمانی که آقای خاتمی به سرکار آمد و سیستم سینما، در اختیار مسئولین قرار گرفت. سینما هم چون از آن شرایط قبل از انقلاب در آمده بود، قسمت اعظم دست اندرکاران و هنرپیشه‌ها و کارگردانها، کنار رفتند و سینما دچار یك خلأ شد. در آن شرایط که عده باقیمانده، در پی ایجاد سینمای نوین بودند، ویدئو به شکلی موریانه‌ای، جلو می‌رفت و نفوذ می‌کرد. این بود که آقایان، ویدئو را تحریم کردند و جلویش را گرفتند. این کار در آن زمان، شدیداً به صلاح بود خصوصاً با آن وضعیت فیلمهای فرنگی. زمینه برای سرمایه‌گذاری در زمینه فیلمهای ایرانی ایجاد شد و فیلمهای جدیدی به وجود آمد. خوب، آن صلاح اندیشی که البته راه منحصر به فردی بود و راه علاج نبود، یك تبعاتی هم داشت. ویدئو از پای نیفتاد. این دستگاه یك تکنولوژی است که با ممنوعیت از پای نمی‌افتد و هیچ وقت نشده جلوِ یك تکنولوژی همگانی را گرفت. باید سعی کرد منطبقش کرد و با موازین و معیارهای جامعه همسویش نمود. خوب، این آمد و هرچه کردند، نتوانستند مانع ورودش شوند ویدئو با خودش نوارها را هم آورد و باعث شد که یك شبکه مافیایی گسترده و عجیبی با درآمدی بسیار وحشتناك تشکیل شود برای توزیع و تولید این نوارها. حالا دیگر هرچه سخت‌گیری بیشتر می‌شد به نفع او بود. چون او قیمت نوارها را بالا می‌برد و آدمهای خطر پیشه‌تری وارد این میدان شدند؛ با سرمایه‌های کلان و دستگاههای تکثیر و مخفی کاری بیشتر. در نتیجه یك تشکیلات توزیع و تولیدی به وجود آمد که دستگاههای ویدئو را پوشش می‌داد.

این مقدمه را گفتم تا بدانید وضعیت به چه صورت بوده و حالا وضع به جایی رسیده که در عین ممنوعیت، همه سوپرها و مغازه‌ها، نوار ویدئو می‌فروشند. آنها هم مثل سابق می‌آیند به خانه‌ها و تغذیه می‌کنند. هرچه هم نسبت به اینها سخت گرفتند، تشکیلاتشان رادیکالیزه‌تر شد و خرده پاها از بین رفتند.

به نظر من در چنین شرایطی مسئولین باید از دو سه سال پیش، فکری برای این دستگاه می‌کردند. متأسفانه به دلیل فشارهایی که از بیرون به سینما وارد می‌شد، مسئولین فرصت نکردند هماهنگی لازم را ایجاد کنند. این امر طول کشید تا همزمان با ماهواره شد.

بله، آن مشکل قدیمی با این معضل جدید، عجین شد و حالا رودرروی هردو قرار داریم.

درست است، دلیلش هم این است که ماهواره را جدی نگرفتیم و همیشه کلیه مسئولین آن را بی‌اهمیت تلقی کردند. اما حالا قضیه رو شده است. من مصاحبه‌ای خواندم از آقای زم که گفته بود، بله الان ده ماهواره دارد کار می‌کند و این تعداد به بیست می‌رسد و از ژانویه بدون «دیش» کار می‌کند و از طرفی، رقم بیست هزار «دیش» در تهران کار می‌کند. روی پشت بام گذاشته‌اند و قابل کشف هم نیست. در چنین شرایطی، مسئولین به فکر افتاده‌اند که ویدئو را آزاد کنیم. اما آزاد شدن این چنینی این پدیده، خودش می‌تواند تبدیل به یك تهاجم فرهنگی شود. چرا؟ چون وقتی پس از آزادی، رقم دستگاههای ویدئو، به سه چهار برابر افزایش یافت، آن تعداد عظیم، خوراك می‌خواهد و می‌رود به سوی کمپلت فیلمهای فرنگی.

ما می‌خواهیم از طریق ویدئو، جلو تهاجم فرهنگی و جلو ماهواره را بگیریم. اما با این اوضاع، خودش تبدیل به معضل فرهنگی می‌شود. پس چه کار می‌شود کرد؟ یك راه بیشتر وجود ندارد و آن اینکه دست به یك تولید انبوه بزنیم، نه با این نیروهای موجود که برای پنجاه فیلم تعبیه شده‌اند. سیستم ویدئو، ارتباطی با سینما ندارد. باید برای تغذیه‌اش حداقل روزی پنج فیلم نو ساخته شود. یعنی، چیزی حدود سالی حداقل هزار فیلم. بنابراین، مقوله مشکلی در پیش رو داریم و به نظرم باید یك بسیج همگانی انجام شود. این مسئله‌ای است که جنبه ملی، اسلامی و فرهنگی دارد و باید به آن پرداخته شود.

مسئله ماهواره را تا چه حد، جدی می‌دانید؟

ماهواره که یك معضل اساسی است. الان، در صحبتهایی که با دوستان داریم می‌بینیم که همه نگران دخترهای خودشان هستند. می‌گویند اگر این دختر ماهواره تماشا کرد آن وقت قضیه «مادونا» و غیره چه

ویدئو... وبعد هم، ماهواره

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.

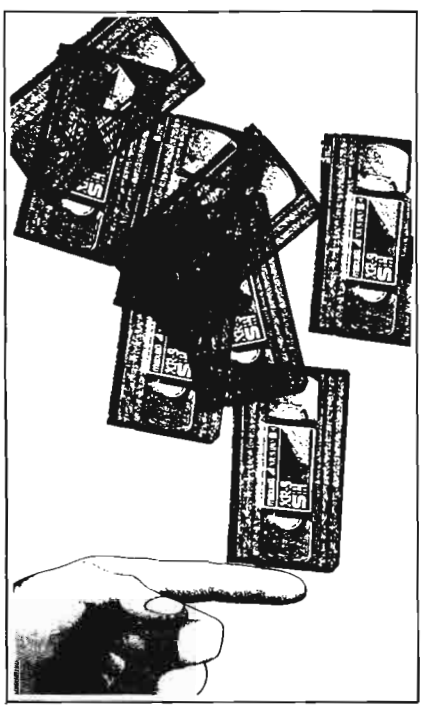
می‌شود؟ در همه اقشار جامعه چنین نگرانی وجود دارد، حتی آنها که معروف به حزب اللهی نیستند، اما به هرحال، مسلمانند و نمی‌خواهند بچه‌شان با چنین تربیتی که هیچ موانستی با فرهنگ جامعه ما ندارد، رودرروشود. حتی اگر از جنبه اسلامی هم که در صلاحیت من نیست، نگاه نکنید، از جنبه فرهنگی مغایرتی دارد که منجر به فاجعه می‌شود. این ماحصل پدیده ماهواره است و ما الآن باید تمام هم و غممان را متوجه این مسئله سازیم. باید تمام سیاستهای گذشته تولید، بازنگری شود و در آن چه که به عنوان نظارت می‌شناخته‌ایم، تجدید نظر کنیم. باید الآن فکری کرد. من صحبتهای آقای زم را که دیشب خواندم به نظرم بسیار هوشمندانه آمد. باید دست از تنگ نظری برداریم. تمام نیروها، اعم از دولتی، ملی و همه دست به دست هم بدهند. نیروهای موجود کافی نیستند، حتی اگر همه باز نشسته‌ها را هم صدا کنید. اگر قدرت تولید ما به بالای هزار فیلم در سال برسد، با استفاده از پوئن زبان فارسی مردم را جلب خواهیم کرد.

البته من عموماً می‌شنوم که برنامه‌های ماهواره، مشکل ظاهری ندارد. یعنی پخش کنندگان برنامه‌های ماهواره، به دلیل وضعیت فرهنگی منطقه خاورمیانه، صحنه‌ها و فیلمهای آن چنانی پخش نمی‌کنند. به همین دلیل بعضاً عقیده دارند که ماهواره جذابیت خاصی برای مردم نخواهد داشت و پس از دو سه ماه که حس کنجکاوی عمومی از بین رفت، ماهواره از دور خارج خواهد شد، خصوصاً که امتیاز زبان برای ماهواره وجود ندارد. نظر شما در این مورد چیست؟

به نظر من این گونه دیدن مطلب، ساده اندیشانه است. بدبختی از همین جا شروع می‌شود که آنها چنین مراعاتهایی را بکنند. چون اگر این مسئله را رعایت نکنند و فیلمهای مغایر اخلاق و مذهب نشان دهند، احتمالاً بسیاری از خانواده‌ها ارتباطی با ماهواره برقرار نمی‌کنند. بدبختی اینجاست که آنها فیلمهایی علی‌الظاهر، مطابق با فرهنگ جامعه ما نمایش دهند و از این طریق، همه خانواده‌ها را جذب کنند و آن گاه، اهداف واقعی‌شان را پیاده کنند.

یکی از دوستان که برنامه تلویزیون اسرائیل را دیده بود، می‌گفت آنها از مراسم حج بخوبی فیلمبرداری کرده بودند که بسیار خوش تکنیک و زیبا بود و در آن هیچ مطلبی هم علیه مسلمانان گفته نشده بود و نشان می‌داد که یهودیان و صهیونیستها می‌آیند حاجیان مسلمان را به آغوش می‌کشند و تبریک می‌گویند. بله، با این برنامه بسیار زیبا، اهدافشان را پیاده می‌کنند. خطر اینجاست. یعنی اگر این کار را بکنند، مهم است و اختمالاً تا یکی دو سال هم این گونه عمل خواهند کرد.

این تا مدتی است که قبح مسئله بشکند



و همه اعتماد کنند و بیایند با ماهواره، صلح کنند. آن گاه، آرام آرام موارد دیگر شروع می‌شود. ببینید، در سینمای قبل از انقلاب، تا دهه ۴۰ آن سکس بی‌پروا و مستهجن وجود ندارد. وقتی مردم به سینما خو گرفتند و آمدند، آن وضعیت شروع شد که لازم به توضیح نیست و همه می‌دانند.

این نظر اشتباهی است که تصور کنیم مردم پس از مدتی، ماهواره را رها کنند. مگر اینکه ما در قبالش چیزی داده باشیم و جلو تنوع ماهواره را گرفته باشیم و آن هم بعید است. چرا که همین طور تعداد ماهواره‌ها زیاد می‌شود. تکنولوژی که در یک جا نمی‌ایستد. الان می‌گویند تا ژانویه، دو ماهواره می‌آید که نیازی به «دیش» ندارند. تکنولوژی آنها مرتب دارد جلو می‌آید و راه جلوگیری‌اش، فقط تولیدات متنوع و پربار است، تا اینکه ماهواره فقط برای کنجکاوی مردم باشد و سپس، رها شود. وگرنه وضعیت اسفبار خواهد بود.

یکی از ساده‌ترین پیامدها این است که زبان انگلیسی شیوع پیدا می‌کند و اصلاً نسل جدید ما زبان اصلی‌اش انگلیسی می‌شود و فرهنگ انگلیسی حاکم می‌شود. وقتی ریشه زبان فارسی کنده شد، حساب بقیه چیزها را هم باید کرد. ما الآن باید تعداد دانشگاههای هنر را بالا ببریم. کلاسهایی در سازمان تبلیغات، حوزه هنری، وزارت ارشاد، صدا و سیما، مجمع تولید کنندگان، کانون کارگردانان و هرجای ممکن دیگر، تشکیل شود تا نیرو تربیت کنند و به تولید انبوه برسیم. از ابتدا باید ریشه ماهواره را قطع کرد. اگر ریشه دواند، وضعیت مشکل می‌شود.

شما راههای مقابله با ماهواره را چه می‌دانید؟ الآن فقط به تولیدانبوه فیلمهای ویدئویی اشاره کردید و ویدئو را یک عامل مؤثر در مقابله دانستید. آیا همین کافی است، یا موارد دیگری هم در نظر دارید؟

ویدئو می‌تواند بخشی از این قضیه باشد. منتها چون در آن انتخاب وجود دارد، عامل مؤثری است و مردم را عادت می‌دهد. راه دیگر، تعدد کانالهای تلویزیونی است. تلویزیون کابلی موثر است. مثلاً ما باید یک کانال ورزشی داشته باشیم که از صبح تا شب، برنامه‌های ورزشی پخش کند. چه اشکالی دارد؟ یا کانالی که برنامه علمی و تحقیقاتی پخش کند، یا فیلم سینمایی. خلاصه، باید تلویزیون منبعی شود برای تغذیه سلائق مختلف. حالا این به صورت تلویزیون کابلی باشد یا معمولی، دیگر به نظر کارشناسان بستگی دارد. باید تلویزیون ما از دو کانال پنج شش ساعته، به حداقل، پنج کانال ۲۴ ساعته برسد.

فکر می‌کنید تلویزیون ما با این امکانات و با این وضعیتی که دارد، می‌تواند به آنجا برسد؟

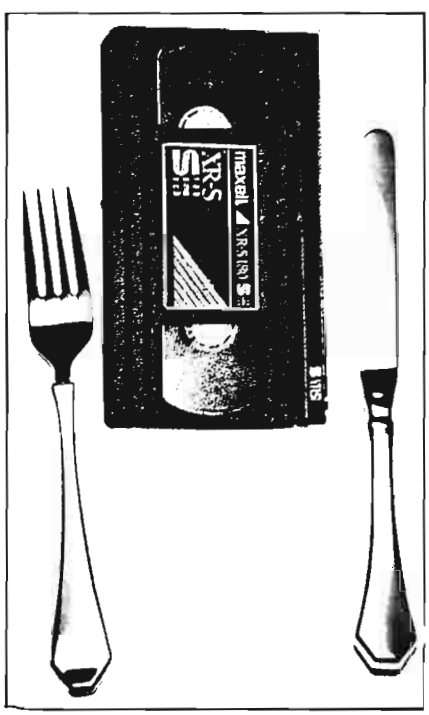
با این سیاست، این کادر، نوع برنامه‌ها و این بودجه، خیر. به هیچ وجه. ببینید، الان

تلویزیون جمهوری اسلامی، حالت انحصاری دارد. یعنی هربرنامه‌ای که پخش کند، ما روشن می‌کنیم. اما وقتی پای انتخاب به میان آمد، وضع فرق می‌کند. کدام برنامه ما با یك سریال دست پنجم ماهواره رقابت می‌کند؟! الآن در جامعه ما، فیلمهای زبان اصلی هواخواه دارد و مردم با اینکه زبانش را نمی‌فهمند، شبی صدتومان کرایه‌اش را می‌دهند. ویدئو که به قشر مرفه منحصر نمی‌شود و الآن روستاییان ما هم ویدئو دارند. یعنی آن بخشهایی که رزرواتور فرهنگ مملکت هستند، امروز از ویدئو استفاده می‌کنند و فردا از ماهواره. آنها از نظر جامعه شناسی، باید حافظ فرهنگ ما باشند. چون از طبقه اشراف انتظاری نمی‌رود. بدین ترتیب، آنها معمولاً خودشان نابود کننده فرهنگ اصیل جامعه می‌شوند. یعنی، توده مردم که اصطلاحاً «رزرواتور» و حافظ فرهنگ هستند، دارند آسیب می‌بینند. این تهاجم مستقیماً آنها را هدف گرفته است.

مثلاً حساب کن، وقتی که رضاخان دستور کشف حجاب داد، ابتدا طبقه اشراف چادرها را برداشتند. پس از مدتی، طبقه متوسط هم مثلاً یك کلاه گذاشت و هم روضه می‌رفت و هم بی‌حجاب می‌گشت. ولی توده مردم، حجاب را حفظ کردند. این رزرواتوری است. اما همانها هم از تبعات بی‌حجابی برکنار نماندند. یك مقاومتی کردند. اما ببینید، آیا دکان مشروب فروشی باز نشد؟ چون شرابخواری با بی‌حجابی، هم عرض است. در آن زمان، بی‌حجابی سمبل بقیه تهاجمات بود. قضیه این طور است. یك بعدی هم نیست و هدف هم توده مردم است. به شما قول می‌دهم که آنها اصلاً کاری با قشر مرفه و متوسط ندارند. همین جا هم در پرانتز عرض کنم، من، به همین دلیل در طی این سالها با فیلمهای روشنفکری مخالفت کرده‌ام. در حالی که وقتی من در تئاتر کار می‌کردم، همان نگاه روشنفکری را داشتم و نمایشهای ما از سلك تئاتری روشنفکرانه بود. اما تئاتر، یك فضای بسته و خاص دارد. در سینما نباید این طور بود. اگر قرار است حرفی بزنید، باید به کل جامعه بگویید. مگر همین تهاجم فرهنگی، مختص قشر خاصی است. من این عقیده را دارم و می‌خواهم با مخاطب عام روبه رو شوم. حالا گاهی می‌توانم و گاهی نمی‌توانم. در «شتابزده» نتوانستم و شکست خورد اما در «خواستگاری» توانستم. اما به هرحال، هدفم اوست. فیلم برای جشنواره «کن» نساختم. آن کار را نمی‌کنم. من می‌گویم اگر می‌خواهیم، در مقابل این تهاجمات واکسن باشیم، باید مخاطب عام را هدف بگیریم.

بسیار خوب. اگر نکته خاصی را ناگفته گذاشته‌اید، بفرمایید.

فقط بگویم که ما شبانه روز در تلاشیم تا کمکی به این امر بنماییم. من در فیلمسازی خودم، به مصداق «لایکلف الله نفسا الا



وسعها» به اندازه وسعم، تلاش می‌کنم. اما این مشکل با کمك من تنها و شمای تنها و وزارت ارشاد تنها، حل نمی‌شود باید واحد بسیجی ایجاد کنیم که اولاً مرتب سرباز بگیرد و پیش برود و ثانیاً، به دیگران حمله کنیم. چون پس از مدتی، دچار یك بلیه دیگر می‌شویم. به فرض که ما الآن یك سیستم تدافعی اتخاذ کنیم و فرار کنیم، فردا یك چیز جدیدتر از ماهواره می‌آید که اصلاً نمی‌شود فرار کرد و به قول معروف، بیا و درستش کن.

بله، آینده تکنولوژی را نمی‌توان پیش بینی کرد.

دقیقاً. ما باید تهاجمی عمل کنیم. هرچند که انصافاً باید از تلاش بچه‌های فارابی به خاطر معرفی سینمای ایران تشکر کرد، ولی جشنواره‌ها بحث دیگری است. معتقدم ما باید بازار فیلم ابوظبی را بگیریم. باید اکران دوبی، کویت و کشورهای اسلامی را بگیریم. آن کار خوب بود و شایان توجه است. ولی معرفی سینمای ایران به چند آدم جشنواره‌ای، با ارتباط با مردم آنجا، تفاوت دارد. وقتی نمی‌توانیم با مردم آمریکا و اروپا ارتباط برقرار کنیم، با مردم آفریقا و کشورهای عربی و غیره که می‌توانیم. باید از سیستم تدافعی، خارج شد وگرنه فردا در دام یك تکنولوژی عجیب و غریب دیگر می‌افتیم.

بسیار ممنونم.□

□ وسایل ارتباط جمعی، نیاز زمانه ما

● گفت‌و گو با حمیدرضا زاهدی، دبیر سرویس هنری روزنامه اطلاعات

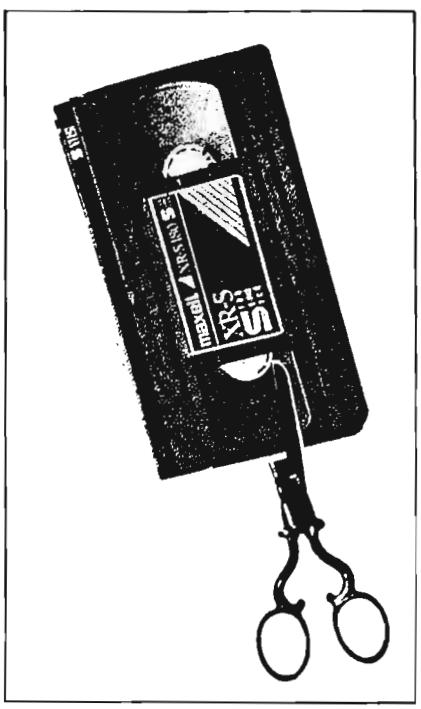
ابتدا از قابلیتهای تکنولوژی و توانایی رسانه‌های صوتی تصویری صحبت کنید.

وسایل ارتباط جمعی با گسترش خود زمان را توسعه می‌دهند. شما با پدیده‌ای به نام تکنولوژی روبه رو هستید و وسایل ارتباط جمعی، به اعتقاد من، قبل از تکنولوژی قرار دارند. یعنی در حقیقت وسایل ارتباط جمعی هستند که زمان را، تکنولوژی را و انسان را وارد مرحله نوینی می‌کنند. این بحث، بحث فرهنگ است و وسایل ارتباط جمعی، به عنوان یك عنصر اساسی در فرهنگ، همواره یك گام جلوتر از خود انسان هستند. در قرن حاضر، دامنه این وسایل بیشتر به سوی وسایل الکترونیکی کشیده شده و تقریباً دوره رسانه‌های چاپی طی شده است. زمانی که شما با فشار دادن یك دکمه بتوانید به آخرین اخبار روز دنیا دسترسی پیدا کنید، جای خیلی زیادی برای وسایل ارتباط جمعی چاپی نمی‌ماند و وسایل مدرن و امروزی

الکترونیک، جای همه اینها را می‌گیرد. مشخصه زمان ما هم این است که از ویدئو به عنوان یك وسیله استفاده می‌شود که توانایی‌های زیادی برای انتقال اطلاعات دارد و یکی از شاخه‌های استفاده از ویدئو نیز بحث تفریح است. خوب، شما در دنیا می‌بینید که به راحتی از این وسیله استفاده کمك آموزشی می‌شود و حتی یونسکو برای آموزش بیسوادان از این دستگاه سود جسته است. بنابراین به ویدئو نمی‌توان از یك جنبه نگاه کرد و در دنیا، از این وسیله استفاده‌های آموزشی، تفریحی و انواع استفاده‌های دیگر صورت می‌گیرد. به نظرم باید تعریفی از هر وسیله‌ای که می‌خواهیم درباره‌اش صحبت کنیم داشته باشیم و ویدئو یك وسیله فرهنگی است که دارای وظائف تبلیغاتی، فرهنگی، تفریحی، آموزشی و غیره می‌باشد.

لطفاً از نحوه ورود ویدئو به ایران و چگونگی اولین برخوردهای عمومی بگویید.

ویدئو در سالهای ۵۶، ۵۷ وارد ایران شد و ابتدا استقبال چندانی از آن صورت نگرفت. به این دلیل که اولاً در دنیا گسترش نیافته بود و ثانیاً در شرایط فرهنگی ابتدای انقلاب، چندان توجهی به آن نشد. مدتی پس از انقلاب، به دلیل شرایط خاصی که می‌دانید، به یکباره، ویدئو مورد توجه قرار گرفت. برنامه‌سازان تلویزیون هم که شناخت درستی از نیاز مخاطب نداشتند و تلویزیون صرفاً به مثابه وسیله‌ای تبلیغاتی مورد استفاده قرار گرفته بود، در حالی که یك تلویزیون خاموش، هیچ گونه بُردی ندارد. هر وسیله تبلیغاتی، ابتدا باید مخاطب را جلب کند و بعد اهدافش را پیاده کند. در آن سالها، سیاستی فرهنگی به معنای واقعی کلمه، تدوین نشده بود و مرزها هم کنترل نمی‌شد و همه این عوامل، سبب شد ویدئو حتی به نسبت کشورهای همجوار، سرعت نفوذ بیشتری داشته باشد و این به نظرم بیشتر معلول همان سیاستگذاریهای خام تلویزیون بود. شرایط ویدئو کلوپها هم سبب شد که متأسفانه با ویدئو برخورد منفی بشود و کار به قاچاق ویدئو کشیده شد اما تکرار می‌کنم که جلوی وسایل ارتباط جمعی را نمی‌توان گرفت. وسایل ارتباط جمعی، نیاز زمانه ما هستند و از ما هم جلوترند. قبل از اینکه بتوانیم برای مقابله با پدیده‌ای فکری بکنیم، آن رسانه خودش را به ما تحمیل کرده است. جمیع این عوامل که ذکر شد، باعث بروز تناقضهایی گردید که خود، دلیل بر درستی همین صحبتهاست. مثلاً با وجود ممنوعیت ویدئو، در روزنامه‌ها آگهی فیلمبرداری ویدئویی از مجالس یا فروش قطعات یا تعمیر ویدئو به چشم می‌خورد که نشان می‌داد با وجود اینکه قانونی نیست، قانونی هست! ادامه این روند، به آنجا کشید که بازارها پر شد از نوار کارتون مجاز (که نمی‌دانم این لفظ مجاز تا چه حد درست است در شرایطی که خود دستگاه غیرمجاز



است)، فوتبال مجاز و فیلم مجاز. ما تا وقتی که نتوانیم تکلیف خودمان را با پدیده‌های فرهنگی روشن کنیم در قبال ویدئو هم موضع درستی نخواهیم داشت.

همین جا بفرمایید که به اعتقاد شما، سیاست آزاد کردن ویدئو جبری است یا انتخابی؟ یعنی طبق گفته شما، ویدئو خودش تکلیفش را معلوم کرده و در عین غیرقانونی بودن، قانونی است. پس مسئولین هم به چنین نتیجه‌ای رسیده‌اند و گفته‌اند حالا ما هم مهر تایید بزنیم یا اینکه واقعاً دیدگاهها تغییر کرده است؟

من فکر می‌کنم هر دو توأم است. یعنی به نظرم هر دو گرایش در سیاستگذاران فرهنگی دیده می‌شود. یك گرایش می‌گوید وقتی در برابر پدیده‌ای توان برخورد نداریم، باید تسلیم شویم. یك حالت هم کسانی هستند که می‌گویند این وسیله خدمت می‌کند به فرهنگ. اما هر دوی این گرایش در حقیقت تسلیمی است و این موضع‌گیری‌ها برای این است که می‌خواهند بر موج سوار شوند. فقط یك نتیجه می‌توان گرفت و آن اینکه: ویدئو خودش را به عنوان یك ابزار حقیقی فرهنگی تحمیل کرده است. من فکر نمی‌کنم ته قلب هیچ کدام از مسئولین فرهنگی به طرح گسترده مسئله ویدئو رضایت دهد. در حالی که بنده شخصاً به اطاق بسیاری از مدیران عامل و مسئولین شرکتها و وزارتخانه‌های دولتی رفته‌ام و دیده‌ام که مثلاً از سال ۶۲ در اطاقهای این مسئولین ویدئو وجود دارد. این مورد را بسیار دیده‌ام بدون اینکه این دستگاه، هیچ ربطی به شغل آنها داشته باشد. یعنی این دستگاه را از مردم به اصطلاح عادی و عوام دریغ کرده‌ایم و اختصاصی اش کرده‌ایم، در حالی که من هیچ دلیلی نمی‌دانم برای اینکه آدم عوام، کمتر از فلان مسئول بفهمد و به آن دلیل، مسئولین ویدئو را اختصاصی کنند. این مورد، الان دقیقاً در مورد ماهواره هم اتفاق می‌افتد. ماهواره نیز در حال حاضر برای ارگانها و ادارات خاصی اختصاصی شده و دیگران محرومند. ماهواره هم فی‌نفسه چیز بدی نیست. می‌توان به جای این گونه برخوردها، برنامه‌ریزی درست کرد. یك برنامه‌ریزی واقع‌بینانه و نه از آن نوع برنامه‌ریزی‌ها که قابل اجرا نیستند.□

□ سینمای خصوصی

● علیرضا داوود نژاد
کارگردان سینما

ویدئو یعنی سینمای اختصاصی. این روزها یك تلویزیون و یك ویدئو، آرزوی داشتن سینمای اختصاصی را برای

بسیاری از مردم، برآورده کرده است. سینمایی به دور از نظارت دولتی، با فیلمهایی که به هیچ وجه، با معیارهای سینما و تلویزیون و تئاتر و کلاً فضای نمایشی کشور، همرنگی و همراهی ندارد. برای خیلی‌ها از پیش روشن بود که سیاست مبارزه با توسعه ویدئو، نمی‌تواند عمر طولانی داشته باشد.

●

یکی از دلایل مهمی که باعث شد سینمای ایران بعد از انقلاب، دوباره جان بگیرد و به حرکت درآید و بدون استفاده از سکس و خشونت و سوپراستار سرپا بماند، یقیناً خالی بودن فضای نمایشی کشور بود از رقیب نیرومند خارجی. رقیبی که به صورت فیلم سینمایی و فیلم ویدئویی، مجالی برای تنفس و رشد هنرهای نمایشی در بعد از انقلاب باقی نمی‌گذاشت. محدودیت فیلمهای خارجی، چه در سینماهای عمومی و چه در «سینماهای خصوصی» در حقیقت فرصت رشدی بود که انقلاب، برای سینمای داخلی به ارمغان آورد.

●

ماهواره، یعنی مصادره سینماهای اختصاصی. اگر انقلاب سینماهای عمومی را مصادره کرد، ماهواره قدمی پیشتر می‌گذارد و سینماهای خصوصی را مصادره می‌کند. دیگر لازم نیست شما زحمت انتخاب و تهیه فیلم را بکشید. ماهواره برای راضی کردن همه سلیقه‌ها خواهد کوشید! فقط کافی است به دگمه کانال‌یاب اشاره کنید! و این یعنی کوشش برای مصادره همه چشمها و مغزها که قرار است برای استقلال و آزادی این سرزمین کار کنند.

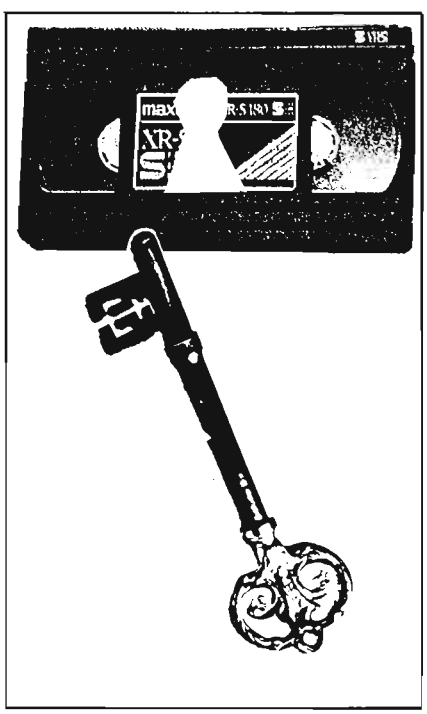
آیا ما در مقابل بازار پر از کالای ماهواره، چیزی برای عرضه کردن داریم؟ برای به دست آوردن پاسخ این سؤال جدی و اساسی و پایه‌ای، چه چاره‌ای مانده است جز آنکه عرصه را برای شکوفایی هنر ملی باز و آماده کنیم؟! آیا ما در اصالت فرهنگ ملی تردید داریم؟□

□ تولید کمی یا کیفی؟

● گفت‌وگو با رخشان بنی‌اعتماد، کارگردان سینما

در ابتدا اجازه بفرمایید یك بررسی داشته باشیم درباره تکنولوژی و ارتباطات و سپس نقش تکنولوژیك وسایل ارتباط جمعی، بالاخص ویدئو و رابطه آن با دیگر وسایل ارتباطی.

می‌دانید که در عصر ارتباطات هستیم و



ظاهراً همه چیز، تابع مسیر جریانی است که ارتباطات به ما می‌دهند. در دوره‌ای هستیم که نیاز متقابل داریم و نیاز دستیابی هرچه بیشتر به این وسایل. ویدئو هم به تبع اینها وسیله‌ای است که فی‌نفسه، قابلیتهای خیلی خیلی زیاد و مؤثر و کاربردی در شرایط حاضر دارد. در واقع، نوع استفاده و بهره‌گیری درست از وجوه مختلف کاربرد پدیده ویدئو، در اشکال مختلفش، به دلیل ارزان قیمت‌تر بودنش، سهل‌الوصولتر بودنش، به دست آوردن سریعتر نتیجه مطلوب و غیره، می‌تواند حتی روی سینما نیز در دنیا تأثیر بگذارد.

به هرحال، ویدئو مثل پدیده‌های دیگر، هم وجوه مثبت دارد و متأسفانه هم وجوه قابل استفاده بازاری. اما آنچه خطرناك است ندیده گرفتن وجه مثبتش و پرداختن و نهایت سوء استفاده کردن از وجه دیگرش است. در صورتی که خود این وجه می‌تواند به عنوان یك عامل خیلی مهم، مورد استفاده قرار گیرد. با اینکه هنوز نتوانسته‌ام با تکنولوژی ویدئو به خوبی آشنا شوم و هنوز برایم جا نیفتاده که واقعاً چگونه می‌توان بدون لمس امولسیون فیلم، دو تا نوار درون دستگاه جای داد و پلانها را پشت هم چید، اما تجربه‌ای در یك کار مستند داشته‌ام که بنا به ضرورت، امکان استفاده از فیلم میسر نبود و باید در مقاطعی با شتاب بیشتر کار می‌کردیم. در این تجربه از ویدئو استفاده کردم و متوجه شدم حرمتی که نگاتیو دارد، باید برای یك سری از کارها حفظ کرد. با این محدودیت نگاتیو، این وسیله می‌تواند خصوصاً در کار مستند بسیار مؤثر باشد. من فکر می‌کنم استفاده درست از ویدئو می‌تواند بسیار مثمرثمر باشد. البته، در کنارش هم استفاده‌های نادرست و غیرحرفه‌ای وجود دارد که طبیعت برخورد با هرپدیده جدید است.

درباره نحوه استفاده از ویدئو که اشاره دارید، فکر می‌کنید تفاوتی بین نحوه استفاده از ویدئو در خارج از کشور و در داخل کشور ما وجود دارد، بویژه که عموماً بحث برسر این است که ویدئو با شرایط عقیدتی ما همسوئی ندارد؟

ببینید، ما چطور می‌توانیم با پدیده‌ای که از ضروریات عصر ماست، مخالف باشیم. مثل این‌که فکر کنیم چون ممکن است در یك مکالمه تلفنی، مکالمات نامربوطی رد و بدل شود، پس استفاده از تلفن را ممنوع بدانیم. این مبادله ارتباطات امری بدیهی و ضروری است و چطور ممکن است به دلیل امکان استفاده نادرست از ویدئو ما خود را در قرنطینه نگه داریم؟ چرا به جای به‌کارگیری امکانات مثبت و مفید یك تکنولوژی، نیروی خود را صرف مقابله با آن می‌کنیم؟

متأسفانه ما همیشه مقهور ظواهر تمدن می‌شویم. این خطری است که وجود دارد. بگذارید یك مثال بزنم، وقتی دستگاه مونتاژ

کامپیوتری وارد ایران می‌شود، یکباره، تمام آگهی‌ها، تیتراژها و برنامه‌های تلویزیون نزول می‌کند. یعنی با آکروباتهای تصویری در حد اسباب‌بازی یك کودك، قابل استفاده می‌شود. این مسئله، نوعی ساده‌انگاری نسبت به یك تکنولوژی جدید است. و الا اگر بتوانیم مثلاً فیلمهای مناسبی با استفاده از ویدئو تولید کنیم، چه ایرادی دارد. منتها باز هم چنین کاری نباید توسط افرادی که از نظر فرهنگی صلاحیت ندارند، انجام شود. موضوع فقط این است که جهت‌گیریهای ما پس از آزادی ویدئو تا چه حد برپی‌ریزیهایی که برای کار فرهنگی تصویری توسط سینما و دیگر رسانه‌ها انجام شده است، مبتنی است.

اشاره‌ای داشتید به برخورد سینماگران ایرانی با ویدئو. به نظر شما ویدئو می‌تواند مزاحم سینما باشد و به آن لطمه بزند؟

لطمه که خواهد زد. به این معنا که آن بحران اقتصادی که حاکم برسینما خواهد شد، از یك سو سبب گرانی تولید فیلم در سینما خواهد شد و از سوی دیگر، با فشار اقتصادی که از جوانب مختلف زندگی برمردم می‌آید، طبیعتاً وقتی هرخانواده‌ای برای تهیه مواد غذایی دچار مشکل است، سینما رفتنِ ماهی یکبار خانواده‌اش را حذف می‌کند و در این شرایط به ویدئو روی می‌آورد و این پدیده، در مقابل سینما قرار می‌گیرد. ویدئو با هزینه کمتری و با فیلمهایی که عموماً جذابیت بیشتری برای مردم دارند، ساعات فراغت آنها را پر می‌کند. پس طبیعی است که برای اهل سینما این نگرانی وجود داشته باشد. مگر اینکه‌مثلاً تولید فیلم ویدئو در انحصار نه همه اهالی سینما، بلکه آن بخشی که برای سینما زحمت کشیده‌اند، باشد. اما به هرحال، این نگرانی وجود دارد.

فکر می‌کنید ویدئو، روی سطح سلیقه مردم هم تأثیر بگذارد؟

چطور ممکن است تأثیر نگذارد؟

این تأثیر با رواج بی‌رویه فیلمها ایجاد می‌شود یا عدم کنترلشان؟

ببینید، شاید کنترل اصلاً معنایی نداشته باشد. کنترل تا یك حیطه‌ای قابل اعمال است. مگر در شرایط موجود، مردم همه فیلمها را نمی‌بینند و با وجود کنترلی که وجود دارد، انواع فیلمها حتی در بین خانواده‌ها دیده نمی‌شود؟ شکل مقابله ما با این پدیده، واقعاً با کنترل درست نیست. باید با شکل تغذیه‌ای باشد که از طریق تصویر ارائه می‌دهیم و می‌توانیم حق انتخاب را برای بیننده ایجاد کنیم. وگرنه با در اختیار نگذاشتن، نمی‌توانیم کنترل کنیم و مطمئناً تا نهایت ادامه نخواهد داشت. باید ببینیم ما در مقابل، چه چیزی می‌دهیم که بتواند با ویژگیهای خود معیار ارزشیابی شود.

پس به این ترتیب که شما اشاره کردید، فکر می‌کنید همان آزاد گذاشتن بهتر است، یا به حال خود رها کردن؟

یعنی با آزاد کردن ویدئو می‌توانیم آن فیلمهای مورد نظر شما را ارائه دهیم یا اینکه همین وضع فعلی بهتر است؟

بحث آزاد گذاشتن و محدود کردن در این شرایط، اصلاً معنایی ندارد. ما داریم راجع به تکنولوژی ویدئو صحبت می‌کنیم. ویدئو یك تکنولوژی است که آمده و جای خود را پیدا کرده است. اما بخش استفادهٔ منفی آن بیشتر صورت می‌گیرد تا استفاده مثبتش. به هرحال، این یك واقعیت است که وقتی مدتی دیگر ماهواره، به راحتی در خانه‌ها قدم گذاشت، عملاً ما چیزی به اسم عدم آزادی ویدئو نداریم. یعنی با آمدن ماهواره، قضیه منتفی است.

من از صحبتهای شما این‌طور برداشت کردم که آزاد کردن ویدئو به این شکل، یك نوع سیاست جبری است. یعنی مسئولین گفته‌اند حالا که ویدئو این‌قدر نفوذ کرده و ماهواره هم به قول شما آمده است، پس بگذارید ما هم ویدئو را آزاد کنیم. شما فکر می‌کنید این سیاست، از آنجا ناشی شده که مسئولین فکر می‌کنند اشتباه کرده‌اند و الآن ویدئو می‌تواند کارساز باشد، یا خیر؟

خیر. به هرحال، مجموعه نظرات مثبت و منفی که گاهی در یك مقطع خاص، استدلالاتی و منطق خودش را دارد، ممکن است در مقطع زمانی دیگر، غیرمنطقی باشد. اما دیدگاه من این است که در شرایط حاضر، اصلاً بحث آزادی و ممنوعیت ویدئو معنا ندارد. آن انرژی که صرف چنین مواردی می‌شود، باید در جهت ساختن به کار گرفته شود.

من سئوالی در مورد ماهواره دارم. ماهواره، چه بخواهیم و چه نخواهیم مسئله‌ای جدی است و به هرحال، روزی خواهد رسید که آنتنهای معمولی هم برنامه‌های ماهواره را دریافت می‌کنند. شما به‌طور کلی، تکنولوژی ماهواره را مضر می‌دانید یا مفید؟

من باز باید برگردم به این نکته که ما در دورانی نیستیم که بتوانیم پیله ضخیمی به دور خود بتنیم و با هرپدیده جدیدی برخورد دلخواه داشته باشیم. ماهواره حتماً تأثیرات دگرگون‌کننده‌ای در جامعه ما خواهد داشت. البته در مقابل وجوه مثبت، وجوه منفی هم حتماً خواهد داشت. حالا کدام یك از این دو وجه، بردیگری غلبه کند، چیزی است که در زمان وقوع مشخص می‌شود؛ یعنی در زمانی که ماهواره به شکل راحتی دریافت شود و شاید زمان دوری هم نباشد.

باز در مقابل، باید بگوییم که ما چه خواهیم داشت. به عنوان مقابله نگاه نکنیم. اگر از این به بعد هم قرار باشد برنامه و فیلمی بسازیم، در پاسخ به فلان برنامه ماهواره، انرژی هدر داده‌ایم. موضع تهاجمی داشتن در برابر هرپدیده غلط است. ببینیم ما کجاییم و می‌خواهیم چه بگوییم. آیا تصویری از خودمان و فرهنگمان داریم که ارائه دهیم؟

من تا به حال با هرکسی صحبت کرده‌ام، عموماً همین نظر شما را داشته‌اند. یعنی که باید خودمان کار کنیم و خودمان تولید کنیم، تا با تولیدات خودمان به مقابله با فرهنگ غرب بپردازیم. حالا بفرمایید شما قدری مسئله را بازتر کنید و توضیح دهید که آیا چنین نیروی بالقوه‌ای داریم و می‌توانیم این کار را انجام دهیم و چگونه باید کار کرد و وظیفه مسئولین در قبال این قضیه چیست و خود شما به عنوان یك فیلمساز، چه می‌توانید بکنید؟

وقتی شما می‌گویید ما برای مقابله با ماهواره، توانش را داریم یا نداریم، باید بگویم نه ما چنین توانی نداریم ـ نه به لحاظ کمی، نه به لحاظ کیفی ـ آن هم در برابر جذابیتهای قدرتهای تصویری و رسانه‌ای دنیا در عصر حاضر.

با توجه به شرایط موجود می‌فرمایید یا به‌طور کلی؟

به هرحال با توجه به امکاناتمان، بضاعتمان، بضاعت تکنیکی و فرهنگی‌مان. ما مثلاً نمی‌توانیم یك سری کانالهای تلویزیونی ایجاد کنیم که تمام مدت، با کانالهای ماهواره رقابت کند و پیروز شود. ما نباید قضیه را این‌گونه ببینیم. ما باید چیزهایی از خودمان داشته باشیم، که به نظرم نداریم. ما از نظر کمّی، دچار ولع شده‌ایم. یعنی می‌خواهیم چندین کانال تلویزیونی ایجاد کنیم که با نیروهای بسیاری، برنامه‌سازی ویدئویی را انجام دهند. هیچ بد نیست که چنین خوراکی ایجاد کنیم. اما این فقط یك مقابله کمّی است و مقابله کیفی این‌طور نیست. شاید در تولید انبوه، امکان ساخته شدن آثار باارزش هم وجود داشته باشد. ولی اگر فقط به این‌سو برویم که به داشتن مثلاً پنج کانال تلویزیونی دلخوش باشیم، مشکلی حل نخواهد شد. به وجود آوردن چندین شبکه تلویزیونی، در مقابله با ماهواره، اصلاً موفقیتی محسوب نمی‌شود. من ضمن اینکه اصلاً چیزی به اسم مقابله را با ماهواره رد می‌کنم، وظیفه یك فیلمساز را هم بنا به نگرش او نسبت به فیلمسازی تعیین می‌کنم و می‌دانید که این‌گونه تعیین وظیفه کار مشکلی است، با توجه به این که سینمای فعلی ایران، شدیداً مشکل اقتصادی دارد و باید ضمن حمایت از آن، به سینمای فراموش‌شده مستند نیز توجه بسیار شود. سینمایی که متأسفانه در شرایط حاضر، جز تك‌جرقه‌هایی، وجود ندارد و باید به عنوان یك ضرورت در ماندگار کردن رویدادهای اجتماعی مورد توجه قرار گیرد. من معتقدم با باور کردن سینمای مستند در شرایط حاضر، بسیاری از اهداف مورد نظر دست‌یافتنی است.

□ رسانه‌های افسارگسیخته

● **هوشنگ گلمکانی**
سردبیر ماهنامه فیلم

ویدئو و ماهواره را، به درستی، رسانه‌های افسارگسیخته نامیده‌اند. با گسترش استفاده از ویدئو ـ و قانونی شدن آن ـ و برقرار شدن همگانی پیوند با ماهواره‌ها، وضعیت کشور ما تقریباً با همه نقاط دنیا متفاوت خواهد بود. بسیاری از کشورها، حساسیتهایشان در این زمینه، عمدتاً به مسائل سیاسی برمی‌گردد امّا در اینجا، حساسیتهای ایدئولوژیك و اخلاقی را هم باید افزود. مسئله مهم در مورد ماهواره‌ها ـ که با ویدئو متفاوت است ـ اهمیت تأثیر تجربه‌های مشترك است. نوارهای ویدئو را استفاده‌کنندگان، به شکل پراکنده و در زمانهای متفاوت می‌بینند اما فردای روزی که شب قبلش میلیونها نفر تصویرهای واحدی را دیده‌اند، می‌تواند متفاوت با روزهای قبل باشد.

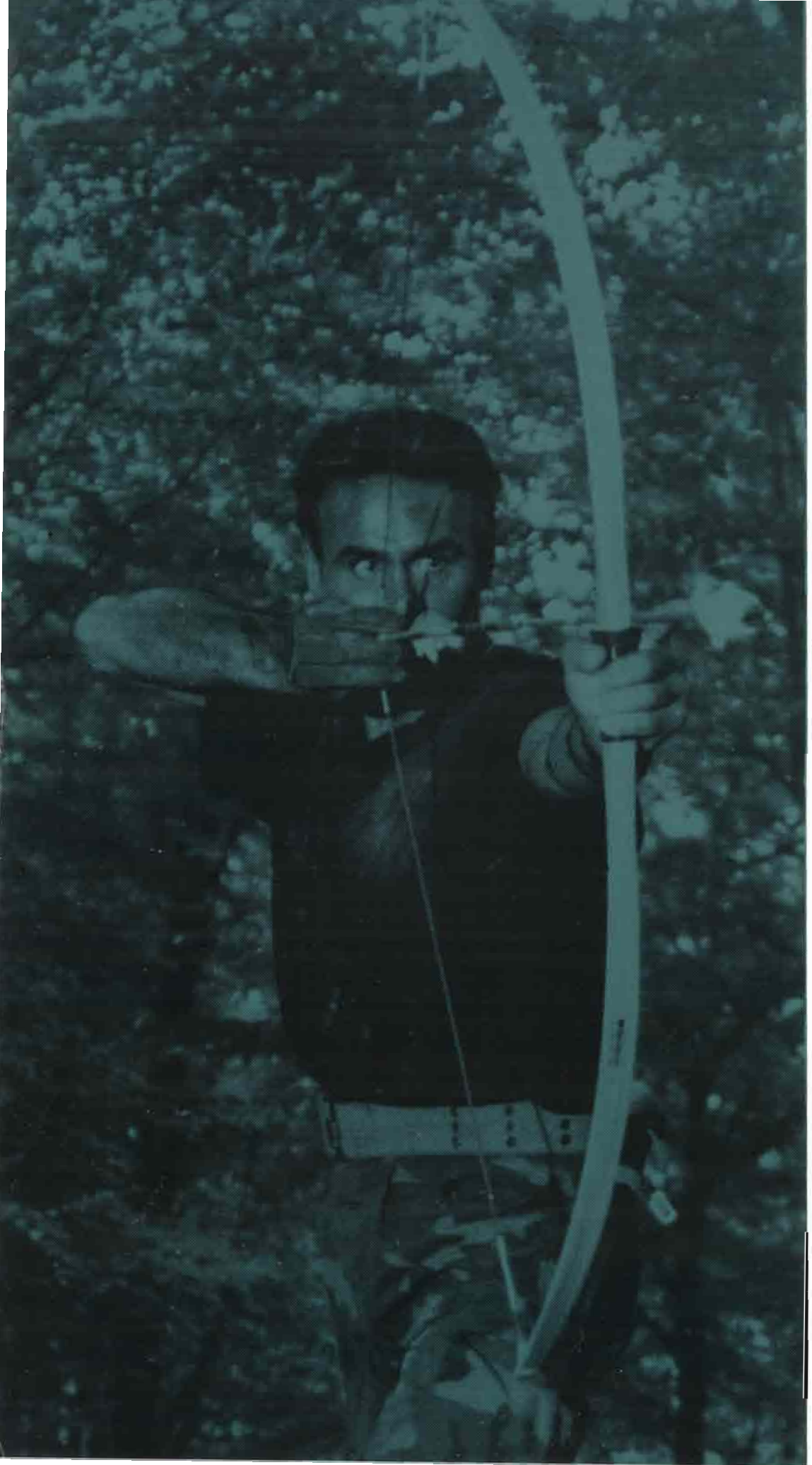
ویدئو و ماهواره تقریباً غیرقابل کنترل هستند و به نیازهای متفاوتی پاسخ می‌دهند. در این بازار غیرقابل کنترل و پرکالا، مخاطبان دارای حق انتخاب گسترده‌ای هستند. برای رقابت در این بازار، باید کالاهایی عرضه کرد که دارای چنان جذابیتهایی باشد تا مخاطبان برای برداشتن آن، در میان انبوه کالاهای روی پیشخوان، دست دراز کنند. اگر مدعی هستیم و نگرانی‌مان هم از این است که بازار غرب بیشتر به نیازهای غیرانسانی آدمها پاسخ می‌گوید و اگر مدعی هستیم که توانایی این را داریم که به نیازهای انسانی پاسخ بگوییم، دیگران تکنولوژی‌اش را برایمان مهیا کرده‌اند. این گوی و این میدان. حالا وقتش است که ادعاهایمان را ثابت کنیم.

◆

مجموعه گفتگوهای شماره‌های پیشین و این شماره، که در قالب گزارش ویژهٔ ویدئو و ماهواره به نظرتان رسید، توسط محمدحسین معززی‌نیا تهیه و تنظیم شده بود.

دوست عزیز، سیدعلی میرفتاح،
درگذشت پدر گرامیتان را
تسلیت می‌گوییم.
ما را در غم خود سهیم بدانید.
غم آخرتان باشد.

دوستان و همکاران شما در ماهنامه سوره



افعی

نویسنده و کارگردان
محمدرضا اعلامی

مدیر فیلمبرداری :
جشمید الوندی

تهیه‌کننده :
مرتضی شایسته

بازیگران :
جمشید هاشم‌پور
ایلوش خوشابه
بهاره رهنما
کامران باختر
امیر صادقیان

تهیه و پخش از
هدایت فیلم

نوروز

نوروز

نوروز