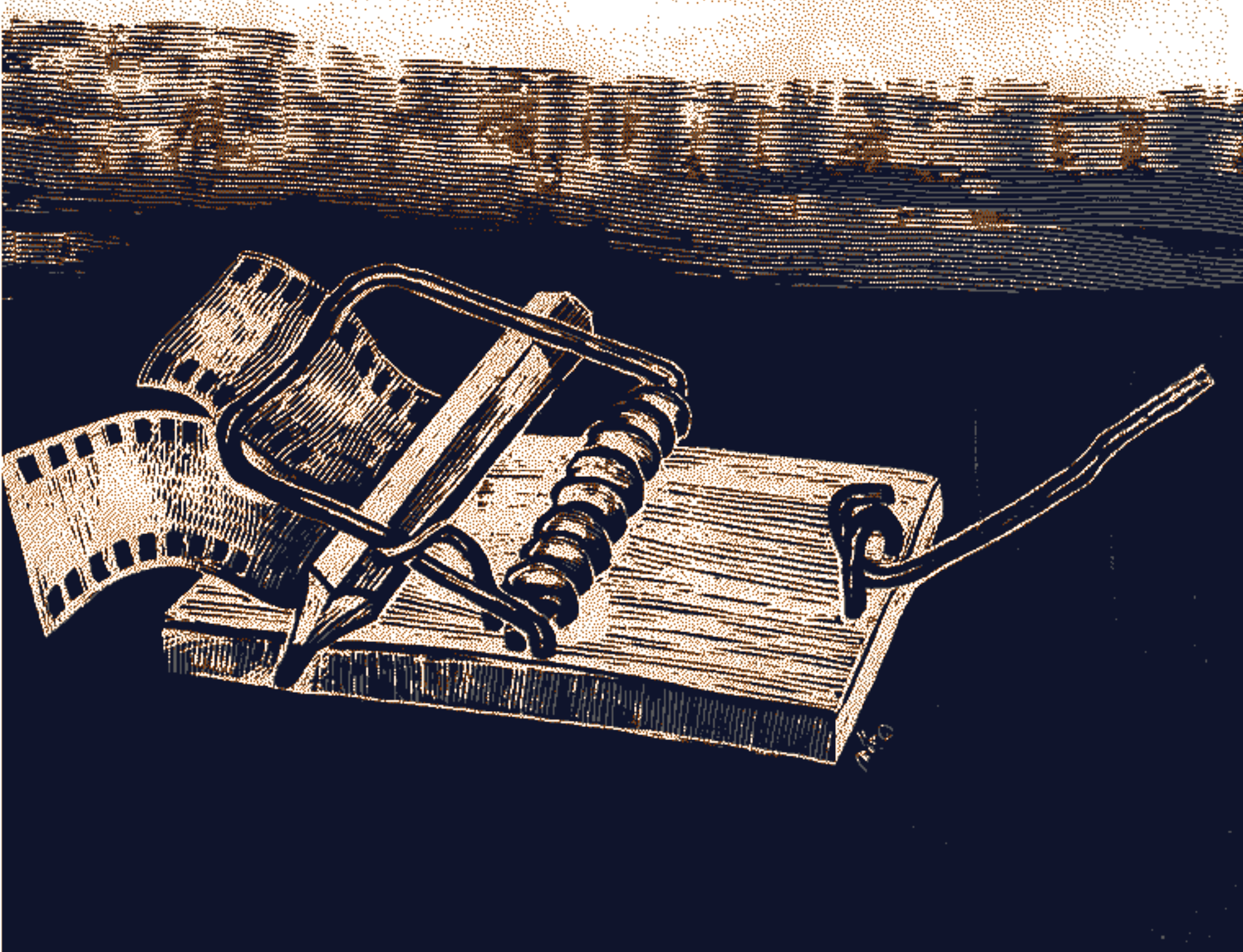
ماهنامه هنری

دوره اول/شماره نهم ، آذرماه ۱۳۶۸، قیمت ۲۵ تومان

- تشبیه انسی و هنر ● آینهٔ جادو
- انقباض، انساط و «بسط» شایذیر نقد فیلم
- مقدمه‌ای برای تحقیق در زبان گرافیک و سمبولهایش
- سیمای شاعر آوانگارد ● جلجتای خاطره ● پلان ثابت زندگی
- واقعیت و فراتر از واقعیت ● منطق واژونه
- هنر نمایش در زاپن ● نقد حضوری نمایشی مسلم بن عقیل



RTS MUSEUM.TEHRAN.IRAN.NOVMBER 3.13 1989. THE FIRST EXHIBITION OF ILLUSTRATION

نخستین نمایشگاه آثار تصویرگران کتاب کودک
موزه هنرهای معاصر/۱۲-۲۲ آبانماه ۱۳۶۸

THE FIRST EXHIBITION OF ILLUSTRATIONS OF BOOK FOR CHILDREN. CONTEMPORARY

سوره

ماهنامه هنری

دورهٔ اول/ شمارهٔ نهم، آذر ۱۳۶۸

صفحهٔ ۳ جلد:

■ «مهاجر»/ ابراهیم حاتمی‌کیا

● **سرمقاله** / هنر انقلاب و پاسبانان هنر منسوخ ۴ ● **مبشّر صبح** ۵ ● **ادبیات** / جلجتای خاطره ۶/ با قافیه در شعر ۸ / شعر ۱۰ / یك شبنم زندگی «داستان» ۱۴ / آقای نارکدل ۱۷ / سینماگر آوانگارد ۱۸ ● **تئاتر** / از زبان نمایشی تا لهجهٔ محلّی «نقد نمایشنامهٔ داخداران» ۲۱ / دعوتی به محراب «نقد حضوری نمایش مسلم» ۲۲ / هنر نمایش در ژاپن «گفتگو با دکتر ناظرزادهٔ کرمانی» ۲۶ ● **تجسّمی** / زبان گرافیك و سمبولهایش ۳۰ / رومیان و چینیان «آثار تصویرگران کتاب کودك در موزهٔ هنرهای معاصر» ۳۶ / هویت ۳۸ / نقد نمایشگاه ۴۰ / تالم مسیح ۴۱ ● **سینما** / «قبض» دائمی و «بسط» ناپذیر نقد فیلم ۴۲ / آیینه جادو / ۴۶ در حاشیه حضور بین‌المللی سینمای ایران ۵۰ / جایگاه فیلم کوتاه در سینمای ایران ۵۲ / مهاجر ۵۶ / هفتمین جشنوارهٔ فیلم وحدت ۵۸ ● **مبانی نظری هنرها** /شیدائی و هنر ۶۰ / واقعیت و فراواقعیت ۶۲ ● **کاکتوس** / باب المعارفه «در معرفی جناب کاکتوس‌بن کاکتوس» ۶۴ ● **اخبار فرهنگی، هنری** / ۶۷

■ صاحب امتیاز: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی

■ سردبیر: سید محمد آوینی

■ گرافیك علی وزیریان

■ آثار و مقالات مندرج در سوره بیانگر آراء مؤلّفین خود بوده، ضرورتاً نظرات حوزهٔ هنری را منعکس نمی‌سازد.

■ نقل مطالب با ذکر ماخذ بلامانع است.

■ حروفچینی: روزنامه تهران تایمز

■ چاپ و صحافی: چاپخانه آرین

■ لیتوگرافی: صحیفهٔ نور

■ نشانی: تهران، خیابان سمیه، تقاطع استاد نجات اللهی، شماره ۲۱۳ تلفن: ۸۲۰۰۲۳

هنر انقلاب
و پاسبانان هنر منسوخ

■ هنر انقلاب رفته‌رفته قالبهای متناسب و متّحد با روح و محتوا و صورت خویش را خواهد یافت.

انقلاب به معنای تحوّل و تغییر ناگهانی است. امّا نباید پنداشت که این تحویل و تبدیل همواره به یك صورت اتّفاق می‌افتد و درنتیجه این لفظ همواره به یك معناست. گاه هست که انقلاب فقط در عوارض است، و گاه هست که جوهر و ذات دگرگون می‌شود. در صورت اول جز تغییری ظاهری، محدود و زودگذر روی نمی‌کند؛ امّا در صورت ثانی، انقلاب همه چیز را تغییر می‌دهد: از اعتقادات، سنّتها و آداب گرفته تا نظام حکومتی و مدنی. و فقط این دومی را باید انقلاب به معنای حقیقی دانست.

کودتا یك تغییر ناگهانی هست. امّا انقلاب نیست **وتاثیرات تبَعی آن نیزغالباً به یك رفرم** منتهی می‌شود. از لفظ انقلاب پیش از هرچیز معنای سیاسی آن به ذهن می‌اید. اگرچه همهٔ انقلابهای سیاسی هم ریشه در تحوّلات فرهنگی دارند که در «باطن» اتّفاق می‌افتد و تغییرات سیاسی در حقیقت انعکاس آن تحوّلات باطنی است که به ظاهر کشیده می‌شود.

سیر تحوّلات غالبا از درون به بیرون است «نظیر آنچه کفتیم» و کاد هم از بیرون به درون: **همچون دگرگونیهایی که لازمهٔ سلطهٔ تکنیك** برزندگی بشر امروز است. ریشهٔ انقلاب صنعتی مسلّما در تحوّلی فرهنکی است. امّا این حکم جز دربارهٔ کشورهای اروپای غربی و امریکا واقعیت ندارد. سایر کشورهای دنیا بدون یك امادکی فرهنکی تاریخی، انقلاب صنعتی را نخست از طریق ابزار و محصولات ان پذیرفته‌اند و سپس فرهنک ان ابزار یا تکنولوژی، خود را برانها تحمیل کرده است

بشر «اهل عادت» است و حتّی ممکن است با انچه خلاف فطرت اوست و متعارض با حیاتش اُنس بگیرد. هرچند برای دوره‌ای کوتاه... **اگرنه** وجود کلّی بشر «یعنی انچه مدلول کلّی لفظ بشر یا بشریت است» هرگز نمی‌تواند چیزی را که مخالف فطرت اوست، به طور کامل و برای همهٔ عمر انسان بر کرهٔ زمین بپذیرد. واکنش کلّی بشر در برابر کمونیسم **اکنون** در «پروسترویکا» آغاز شده است و به نفی کامل این رویداد متعارض با فطرت بشر «یعنی کمونیسم» خواهد انجامید. کاپیتالیسم و صورت سیاسی آن امپریالیسم نیز سرنوشتی بهتر از کمونیسم نخواهند داشت و آثار این قضای محتوم نیز از هم اکنون قابل رؤیت است. آنچه که دربارهٔ امپریالیسم و کاپیتالیسم کار را کمی مشکلتر کرده است و مخالفت جمعی بشر را به تعویق انداخته، ان است که گرایش به استکبار و تکاثر و «اخلاد الی الارض» در بشر بسیار ریشه‌دار و کهنه‌تر از میل به زندگی اشتراکی است. چرا که زندگی اشتراکی مستقیماً فردیت و استقلال شخصی بشر را به جنگ می‌طلبد.

اشاعهٔ «ایدز»، سرطان و بسیاری دیگر از امراض در میان بشر ناشی از میل عمومی او به عاداتی است مخالف با خلقت و فطرتش... و این یك حکم کلّی و عمومی است که انسان در برابر آنچه با فطریات او سازگاری ندارند، واکنش تاریخی دارد و در نهایت نیز راهی را اختیار خواهد کرد، که کاملا متّحد با فطرت و خلقت اوست؛ و از این‌رو شکی نیست که انسان عاقبت به مقصود حیات خویش که حکومت جهانی عدل است، خواهد رسید

عمیق‌ترین تحوّلات نیز در زندگی بشر از وجود پیامبران و اولیاء خدا منشا کرفته است. و اکرچه شیرازه عالم ظاهر، ظاهرا در کف اهل دنیاست. امّا شیرازهٔ عالم باطن یا «عالم فطرت ثانی» یعنی فرهنک و ادب و تفکّر، در کف با کفایت انبیاء و اولیاست و برای آنان که اهل اشارتند همین یك اشارت کافی است که تاریخ عالم را مردمان از مبدأ میلاد مسیح(ع) و یا هجرت پیامبر اکرم(ص) شمارد کرده‌اند و آن ملعون هم که خواست تاریخ این کشور را به مبدئی موهوم در پیش از اسلام بگرداند، جز اندکی براین خیال، فرصت نیافت؛ کوتاهتر از عمر مکسی.

انقلاب اسلامی ایران را باید با انقلابهای پیامبران سنجید واگرنه هرگز راهی برای معرفت یافتن به اصول و ارزشهای آن وجود ندارد. شجرهٔ انقلاب پیامبران در خاك فطرت می‌روید و در هوای ایمان و یقین نفس می‌کشد و می‌بالد تا انجا که سربر افلاك ساید و تاریخ را در پناه خویش کیرد. هنر متعلّق به انقلاب در همین حال و هوا و توسّط کسانی بنیان نهاده می‌شود که خود از ان آفتاب و سایه و خاك و آب بهره‌مندند و در فضای انقلاب و ارزشهای آن نفس می‌کشند.

هنر انقلاب اگرچه در آغاز همان قالبهای پیشین را اختیار خواهد کرد و سعی خواهد داشت که این روح تازه را در همان قوالب کذشته بدّمد و هنر ماقبل خود را مادهٔ صورت خویش بکیرد... امّا رفته‌رفته قالبهای متناسب و متّحد با روح و محتوی و صورت خویش را خواهد یافت و چه در ماده، چه در صورت، چه در قالب و چه در محتوی از هنر پیشین تمایز خواهد یافت.

البتّه نمی‌توان توقّع داشت که همه، معنای این تحوّل تاریخی را دریابند و خود را بدان تسلیم کنند و مسلّم است آنان که نتوانسته‌اند دل از عادات و تعلّقات کهنهٔ خویش برکنند، درنقش «پاسبانان سنّتهای منسوخ هنر پیش از انقلاب» به فضا و ارزشهای تازه حمله خواهند کرد و چه بسا خود را خواهند کشت تا کناه را به کردن دشمن بیندازند و او را بدنام کنند.

نشریاتی چون «آدینه» و «دنیای سخن» و... پاسبانان سنّتهایی هستند که با ظهور انقلاب اسلامی منسوخ کشته و اگرچه مجلاتی چون «رایکان»، «ستاره»، «پیام آشنا» و... در میان ایرانیان خارج از کشور پا بکیرد. امّا در اینجا عصر تفکّراتی این چنین سپری شده است. آنها با استفاده از فضای آزادی که در کشور وجود دارد و با سوء استفاده از تفرقه و اختلاف نظرهایی که مع‌الاسف در میان ما شدّت بیشتری یافته، با وجود کمبود واقعی کاغذ، زنده مانده‌اند امّا یقین داریم که در این مسیر متنافر با مسیر حرکت انقلاب، تا انجا از ما و عصر و عهد انقلاب اسلامی دور خواهند شد که حتّی جای پایشان نیز براین کرانهٔ دریایی باقی نخواهد ماند.

●

تسبیح

دیدیم که می‌شناسیمش... و تصویرش را از این پیش درخاطر داشته‌ایم. دیدیم که می‌شناسیمش: نه آنسان که دیگران را... و نه حتی آنسان که خود را. چه کسی از خود آشناتر؟ دیده‌ای هرگز که کسی نقش غربت در چهره خویش بیند و خود را نبشناسد؟!

دیدیم که می‌شناسیمش، بیشتر از خود... تا آنجا که خود را در او یافتیم چونان نقشی سرگردان در آبگینه که صاحب خویش را بازیابد و یا چونان سایه‌ای که صاحب سایه را... و از آن پس با آفتاب، خود را برقدمگاهش می‌گستردیم و شب که می‌رسید به او می‌پیوستیم.

آن صورت ازلی را چه کس براین لوح قدیم نقش کرده بود؟ می‌دیدیم که چشمانش فانی است اما نگاهش باقی: می‌دیدیم که لبانش فانی است، اما کلامش باقی. چشمانش منزل عنایتی ازلی بود و دهانش معبر فیضی ازلی و دستانش... چه بگوییم؟ کاش گوش نامحرمان نمی‌شنید.

پهندشت «حدوث»، افقی بود تا «طلعت ازلی» او را اظهار کند و «زمان فانی»، آینه‌ای که آن «صورت سرمدی» را. دیدیم که می‌شناسیمش، و او همان است که از این پیش طلعتش را در آب و باد و خاک و آتش دیده‌ایم: در خورشید آن گاه که می‌تابد، در ابر آن گاه که می‌بارد، در آب باران آن گاه که در جستجوی گودالها و دره‌ها برمی‌آید: در شفقت صبح، در صراحت ظهر، در حجب شب، در رقّت مه و در حزن غروب نخلستان، در شکافتن دانه‌ها و در شکفتن غنچه‌ها... در عشق پروانه و در سوختن شمع.

دیدیم که می‌شناسیمش و آن «عهد» تازه شد. شمع می‌میرد و پروانه می‌سوزد تا آن عهد جاودانه شود. عهدی که آتش او با بالهای ما بسته است. دیدیم که می‌شناسیمش و دوستش می‌داریم: آن همه که آفتابگردان، آفتاب را، آن همه که دریا، ماه را... و او نیز ما را دوست می‌دارد: آن همه که معنا، لفظ را.

دیدیم که می‌شناسیمش از آن جاذبه‌ای که بالها را به سوی او می‌گشود: از آن قبای اشک که براندامش دوخته بود: از آن که می‌سوخت و با اشک از چشمان خویش فرو می‌ریخت و فانی می‌شد در نوری سرمدی: همان نوری که مبدا ازلی آدم و عالم است و مقصد ابدی آن. آب می‌گذرد اما این نقش سرمدی، فراتر از گذشتن‌ها برنشسته است. چشمانش بسته شد اما نگاهش باقی ماند: دهانش بسته شد اما کلامش باقی ماند.

زمین مهبط است نه خانه وصل. در اینجا، نور از نار می‌زاید و بقاء در فناست و قرار در بیقراری. زمین معبر است و نه مقر... و ما می‌دانستیم. پروانه‌ای دوران دگردیسی‌اش را به پایان برد و بال گشود و پیله‌اش چون لفظی تهی از معنا، از شاخه درخت فرو افتاد. رشته وحی گسست و ما ماندیم و عقلمان. عصر بیّنات به پایان رسید و آن آخرین شب، دیگر به صبح نیانجامید. در تاریکی شب، سیرسیرکی نوحه غربت زمین را زمزمه می‌کرد. خانه، چشم برزمین و آسمان بست و در ظلمت پشت پلکهایش پنهان شد: پرده‌ها را آویختیم تا چشممان به لاشه سرد و بی‌روح زمین نیفتد و در خود ماندیم و یتیمانه گریستیم.

●

دیری نپایید که ماه برآمد و در آینهٔ دریاچه خود را نگریست و شب پرکها بال به شیشه کوفتند تا راهی به دشت شناور در ماهتاب بیابند.

●

عزیز ما، ای وصیّ امام عشق، آنان که معنای «ولایت» را نمی‌دانند در کار ما سخت درمانده‌اند، اما شما خوب می‌دانید که سرچشمه این تسلیم و اطاعت و محبت در کجاست. خودتان خوب می‌دانید که چقدر شما را دوست می‌داریم و چقدر دلمان می‌خواست، آن روز که به دیدار شما آمدیم، سر در بغل شما پنهان کنیم و بگرییم.

ما طلعت آن عنایت ازلی را در نگاه شما بازیافتیم. لبخند شما شفقت صبح را داشت و شب انزوای ما را شکست. سرما و قدمتان که وصیّ امام عشق هستید و نائب امام زمان(ع).

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

جلجتای خاطره

صادق جعفری

● مجید راوی

گاهی که قلم تنها می‌شود و به تنهایی فکر می‌کند، چه اوقاتی که بر او نمی‌گذرد: کافی است شمعی پیش پای خود بگیرد و سر بر شانهٔ کاغذ بگذارد و به یاد تنهایی خود در غروب دستهای یك نویسنده، های های بگرید و بلغزد و بنویسد. و چه خواهد نوشت آنگاه؟ از بادبان دستانی خواهد نوشت که روزگاری دراز او را بر امواج کلمات رانده‌اند و هر کلمه دریایی بوده که هر کس بقدر همّت خویش از او قطره‌ای، جرعه‌ای یا قدحی برداشته است؛ و از رنگینیِ پرهای قوس و قزح بعد از باران خواهد نوشت که هفت خواهر رنگ را کنار هم می‌نشاند و سایه‌هایشان را شانه می‌کند، وقتی که آفتاب سر بر زانوی زمین می‌گذارد؛ و خواهد نوشت که تنهایی چیست و او را به چه کار میآید و چه تقابلی با جمعیت دارد. مگرنه آن است که جمعیت در تنهایی حاصل می‌شود؟ پس از چه روی دل می‌باید که خو کند به تنهایی و از تنها بگریزد؟ و از کدام تنها و به کدام سرزمین نامکشوف؟ و راستی اگر بر نمی‌خاست بلایی از جمعیت، تنهایی به چه کار می‌آمد؟ و در این

تنهایی آیا آدمی به حقیقت تنهاست یا نه. از کثرت تنها نبودن تنهاست؟

و قلم گاهی که تنها می‌شود، به تنهایی فکر می‌کند و به روزگاری که آدمی تنهایی را نمی‌دانسته که چیست اصلاً و چگونه. جمعیتی نبوده است که بخواهد تنها باشد. آدمی در جمعیتی که داشته، شب گهوارهٔ آرامشش بوده است و ستاره، دایه‌ای تا در چشمانش خواب را لالایی کند. شاید هم نمی‌دانسته اصلاً روزگاری خواهد آمد که ستاره‌ها برایش غریب خواهند بود و ماوای شاهزاده‌های کوچکی که در رؤیاها شکل می‌گیرند و تنها با رانندگان سفاین فضایی آشنا می‌شوند. و شب اگر فرصتی پیش آمد و بر بالای سر خود کف دستی آسمان و کور سوی ستاره‌های نگران را دید، ستاره‌ها به چشمش اجرامی ناشناخته می‌آیند که باید با انواع ماهواره‌ها به بررسی آنها نشست. شاید که قبایلی ناشناخته در آنها باشند با نیروی کار ارزان؛ یا ذخایری کشف ناشده ازعناصر جدول تناوبی. و نداند در همسایگی او بر جُلتجای خاطره‌های مسافر، غنچه‌ای می‌روید یا می‌پژمرد که به اندازهٔ همان ستاره‌ها با او غریب است و او را نمی‌شناسد.

جُلجتای معهودی که شبها برفراز آن هلال باریک ماه تا صبح بتابد، بی‌آنکه دغدغهٔ ساختمانهای بلند او را برماند در کدام سوی زمین منتظر ایستاده است؟ تا اسبی که از راه می‌رسد و نقرمگون است مثل ماه، کنار صلیبی که عیسی(ع) آن را بر دوش کشید، لختی بیارامد، یال به شانهٔ باد بسپارد و سر در چشمهٔ مهتاب نهاده، از آبهای مهتابی چین‌دار، نقش ماه را بنوشد و زمین را بیاد روزگاری بیندازد که بشر او را تهدید نکرده بود که اگر بخواهد می‌تواند بیست و پنج بار او را منهدم کند و بسازد و منهدم کند؟

زمین! هیچگاه تنها نبوده‌ای این چنین که امروز. آدمی هیچ‌گاه در محاصرهٔ آنچه خود ساخته است، این‌چنین تنها نبوده است. شاید اگر می‌دانست روزی مجبور خواهد شد در اثر آنچه خود بر خود آورده است به چهار گوشهٔ کوچکی بگریزد در ارتفاع طبقهٔ هفتادم یك چهار گوشهٔ بزرگ هشتاد طبقه، که ماه را از او می‌دزدد و خورشید را پنهان می‌کند. هیچ‌گاه تیغه‌ها و دندانه‌های پولادین ماشینهای خود را به جان تو نمی‌انداخت. آخر تو دایره‌ای نبوده‌ای محدود و تنها، یا گهواره‌ای که آدمی ناچار بوده باشد روزگار کودکیش را در آن بگذراند. روزگاری می‌رود که اُنسی داشته‌ای با آسمان معلّق و آن‌چه در او آویزان است. و ما اگر چه می‌دانیم این را، این دانستن آمیخته به ندانستن گاهی از یادمان می‌برد که این گهوارهٔ معلّق خود طفل گهوارهٔ دیگری است. همچنان که گهوارهٔ چوبین موسی(ع) بر آب می‌رفت و گهوارهٔ آب بر زمین می‌رفت و گهواره زمین...

روزی اگر ماهیهای قرمز به داد آدم نرسند و آدم به یاد ماهی جان خود نیفتد که از آب برون افتاده و منتظر است تا کسی بیاید که ابر بر شانه دارد و دریا در دل، در حوضخانهٔ چشم او کدام نیلوفر خواهد رست؟ و نه پیداست روزی اگر زمین از رفتار بماند، آدمی در مدّت کدام کسر مجهول از ثانیه خواهد دانست که خود و زمینش در فضا رها شده، سرگردان مانده و تنهاست: تنها، بی‌آنکه پیامهای صلح و دوستی‌اش به بیست و پنج زبان رها شده در فضا، یك همزبان داشته باشد.

زمین! کجاوهٔ رفتارت را بر شانه‌های خود بگذار و در سفری که پیش رو داری از مدار خورشید غافل مشو. بگذار زنجیر نور دستان تو را بسته نگاه دارد: خورشید نه غریبه است با تو. آدمی هر چه می‌خواهد بگذار بگوید: باور مکن که هیچ آشنایی نداری وگمشده‌ای هستی در جستجوی خویشی که زبانت را بفهمد. این همه از آن است که آدمی زبان تو را فراموش کرده و از یاد برده است که روزی زبان تو، زبان او و زبان آهو یکی بوده است: و همه با زبان ستاره‌ها مشترك.

امّا زمین، تو یك چیز را می‌دانی، می‌دانی اگر تنها بودی و اگر نبود ریسمانی که تو را به آسمان آویخته است، پیش از این، بسیار بسیار، نه تو بر مدار خویش مانده بودی و نه دیگر آدمیان بر تو ساکن بودند.

مهر ۶۸

با قافیه در شعر

مسعود دمیری

قافیه‌اندیشم و دلدار من
گویدم مندیش جز دیدار من
خوش نشین ای قافیه‌اندیش من
قافیه‌دوست تویی در پیش من

«مولوی»

در شعر بالا کلمات «دلدار- دیدار» و «اندیش- در پیش» قافیه بوده و کلمات «من» را ردیف می‌نامند.

● تعریف قافیه:

به دو کلمهٔ متفاوت که در آخر بیتها می‌آید (و یا مصراعها) و حروف آخرشان یکی است، اصطلاحاً قافیه می‌گویند. اگر مصراع ردیف داشته باشد، قافیه قبل از ردیف می‌آید. قافیه را در نثر «سجع» می‌نامند، مثل کلمات «دانستن» و «ندانستن».

● تعریف رَوی (بر وزن قوی):

آخرین حرف قسمت اصلی کلمه ساده قافیه است. برای مثال حرف «ت» در کلمات «نشست» و «ببست»، «بخت» و «تخت».

● کلمهٔ قافیه:

گفتیم که قافیه کلمه است و می‌دانیم کلمه در زبان فارسی بر دو نوع است: کلمهٔ «ساده» یا «بسیط» و کلمهٔ مرکب.

۱. کلمهٔ ساده مثل «درخت»، «بخت»، «تخت». کلمات ساده از یک جزء اصلی ساخته شده‌اند و هیچ حرفی به آنها نچسبیده است.

۲. کلمهٔ مرکب: این نوع کلمات از دو جزء اصلی و الحاقی ساخته شده‌اند، مثل «درختان» که از ترکیب کلمهٔ اصلی «درخت» و «الف و نون» جمع حاصل شده است. و یا مثل کلمات «چشمان»، «ابروان» و کلمهٔ «رفتم» که از دو جزء «رفت» و «ام» ضمیر فاعلی حاصل شده است. حروف الحاقی به کلمات اصلی و ساده بسیار هستند و ما سعی کرده‌ایم آنها را در زیر دسته‌بندی کنیم:

● حروف زاید بر کلمات اصلی

۱. نشانه‌های جمع (ان، ات، ین، ها) در کلمات چشمان، ابروان

۲. شناسه‌ها: مثل ضمیر متّصل فاعلی در کلمهٔ «رفتم».

۳. نون مصدری، مثل «نون» در کلمات «رفتن»، «دیدن»

۴. پسوندها، که تعدادشان زیاد است و با مراجعه به کتب دستور زبان می‌توان آنها را بهتر شناخت.

اشتباه عمده‌ای که اکثر شعردوستان و شاعران در مورد قافیه مرتکب می‌شوند این است که کلمهٔ سادهٔ قافیه را با کلمهٔ بسیط آن یکی در نظر می‌گیرند و به این ترتیب است که می‌بینیم در اکثر شعرهایی که شاعران جوان می‌سرایند، آخرین حرف از یک کلمهٔ بسیط را حرف «روی» تلقّی می‌کنند، در حالی که برای قافیه کردن دو کلمهٔ مرکب لازم است حروف الحاقی را کنار گذاشت و در نظر نگرفت: زیرا در قوافی کلمات و حروف الحاقی عیناً تکرار می‌شوند، ولی حروف قبل از رَوی قواعد دیگری دارند که آنها را بازگو خواهیم کرد.

● تعریف ردیف:

کلمه یا کلماتی را که در آخر مصراعها عیناً بعد از قافیه تکرار شوند، «ردیف» می‌نامند: مثل «بود» در بیت زیر:

توانا بود هر که دانا بود
زدانش دل پیر برنا بود

در مورد ردیف همین نکته کافی است. امّا در مورد قافیه لازم است مطالب دیگری را برشمریم.

● هجای قافیه:

سابقاً اصل قافیه را یک حرف می‌دانستند و آن را «رَوی» می‌نامیدند و معتقد بودند که قبل از «روی» هر یک از چهار حرف «تاسیس» و «دخیل» و «ردف» و «قید» ممکن است بیاید و بعد از آن نیز ممکن است چهار حرف الحاقی: «وصل» و «خروج» و «مزید» و «نایره» بیاید. آنگاه مفصّلاً آنها را یکی‌یکی تعریف کرده و بعد برای هر کدام قاعده‌ای گذاشته‌اند به طوری که یادگیری آنها اگر غیر ممکن نباشد، بسیار دشوار است. ما تمامی این بحثها را در هجای قافیه کنجانده‌ایم که در اینجا شرح می‌دهیم. قبل از شناخت هجای قافیه بهتر است هجاهای زبان فارسی را بشناسیم.

● هجاهای زبان فارسی:

در زبان فارسی به‌طور کلّی دو هجای کوتاه و بلند داریم:

● هجای کوتاه:

از تلفّظ یکی از حروف صامت الفبا با مصوّتهای کوتاه (زیر و زبر و پیش) حاصل می‌شود. یعنی: حروف صامت + ـَـ و ـِـ و ـُـ مثل: س، ب، م...

● هجای بلند:

از تلفّظ یکی از حروف صامت الفبا با مصوّتهای بلند، آ، او، ای حاصل می‌شود یعنی: حرف صامت + آ، او، ای: مثل: ما، سی، دو...

هجای بلند همچنین از ترکیب دو صامت و یک مصوّت کوتاه حاصل می‌شود.

تذکّر: دو مصوّت «او» و «ای» را در کلمات «سو» و «رفته‌ای» هجای مرکّب می‌نامند.

● هجای قافیه:

حداقل جزء اصلی مشترک کلمات قافیه، یک هجای کوتاه و یا بلند و یا مرکب است. بنابر این

ذیلاً به حداقل اصوات اصلی مشترک کلمات قافیه می‌پردازیم:

۱. «الف»، «و» و به ندرت «ی»، به تنهایی صوت قافیه قرار می‌گیرند: مثلاً در کلمات «صبا، آشنا»، «مو، سبو» و «نبی، وصی».

۲. مصوّت (چه کوتاه و چه بلند) + صامت، هجای قافیه واقع می‌شوند. مثلاً در شعر:

الهی سینه‌ای ده آتش‌افروز
در آن سینه دلی وآن دل همه سوز

می‌بینیم که مصوّت کوتاه «أ» با صامت «و» که یک هجای کوتاه است بین دو کلمه «افروز» و «سوز» مشترک است.

۳. مصوّت (چه کوتاه و چه بلند) + صامت + صامت، نیز می‌تواند هجای مشترک قافیه باشد. مثلاً در شعر زیر:

سرای از خس و خار بیگانه روفت
سر مار با سنگ تدبیر کوفت

می‌بینیم که مصوّت کوتاه «أ» با دو صامت «ف» و «ت» که یک هجای بلند می‌شود ترکیب شده و بین دو کلمهٔ «روفت» و «کوفت» مشترک است.

پس به طور کلّی مصوّتهایی که برای ایجاد کیفیّت قافیه الزامی و اجباری است یکی از این دوتاست:

۱. تکرار یک مصوّت بلند آ، او، ای، در پایان کلمهٔ ساده و بسیط مثل حرف «دا» در کلمات «جدا» و «ندا».

۲. تکرار یک مصوّت کوتاه، همراه با یک صامت در پایان کلمهٔ ساده و بسیط. مثل: حرف متحرک «ر» در «پسر» و «زر».

به این ترتیب می‌توان قافیه را به این صورت هم تعریف کرد که: قافیه هماوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند مصوّت با توالی یکسان، در پایان کلمهٔ بسیط می‌آید و گاه ممکن است قبل از ردیف و یا حروف الحاقی واقع شود.

● تعریف قافیه:

قافیه، همسانی مصوّت و صامتهای بعد از آن در هجای قافیه است. و اگر بعد از هجای قافیه حروفی آمده باشد همسانی آنها نیز منظور می‌شود.

● مبانی قافیه

هر یک از هجاهای قافیه ممکن است به صورتهای زیر بیاید که لازم است صامت آغازین آنها متفاوت باشد.

۱. صامت + مصوّت کوتاه: مثل دو کلمهٔ «تو و دو».

۲. صامت + مصوّت بلند: مثل دو کلمهٔ «ما و تمنّا»

۳. صامت + مصوّت کوتاه + صامت: مثل دو کلمهٔ «مو، سو».

۴. صامت + مصوّت بلند + صامت: مثل دو کلمهٔ «مار و تار».

۵. صامت + مصوّت کوتاه + دو صامت: مثل دو کلمهٔ «مغز و نغز».

۶. صامت + مصوّت بلند + دو صامت: مثل دو کلمهٔ «کارد و گزارد».

در تعیین هجای قافیه، حروف بعد از روی را در نظر نمی‌گیرند.

● قاعده‌ی روی متحرک و روی غیرمتحرک

«روی متحرک» آن است که بعد از آن مصوّتی آمده باشد، مانند «ت» در کلمات «کاشتم، داشتم».

«روی غیر متحرک» (ساکن) آخرین حرف کلمهٔ قافیه است، مانند «ت» در کلمات «دوست، پوست».

قاعده: در روی ساکن مثل قاعدهٔ کلّی قافیه لازم است که همسانی مصوّت کوتاه هجا را رعایت کنند. یا واضحتر بگوییم: هرگاه حرف روی و حرف قبل از روی هر دو ساکن باشند، لازم است که حرکت حرف قبل از آن دو در کلمهٔ بعدی هم رعایت شود. مثلاً «پُوست» و «بَست» را نمی‌توان با هم قافیه کرد، ولی «دست و بَست» را می‌توان با هم قافیه کرد.

نکتهٔ مهم: اگر حرف قبل از روی ساکن باشد ولی روی متحرک باشد، حرف قبل از آن دو را می‌توان با دو حرکت مختلف و ناهمسان آورد: مثل دو کلمهٔ «برند» و «شمُرند» در ابیات زیر

دنیی آن قدر ندارد که بر او رشک برند
یا وجود و عدمش را غم بیهوده خورند
کاشکی قیمت انفاس بدانندی خلق
تا دمی چند که مانده است غنیمت شمُرند

و یا دو کلمهٔ «عاقلی» و «مفصُلی» در ابیات زیر:

دنیا نیرزد آن که پریشان کنی دلی
زنهار بد مکن که نکردست عاقلی
باری نظر به خاک عزیزان رفته کن
تا مجمل وجودببینی مفصّلی

اگر حرف «ل» متحرک نبود، قافیه کردن دو کلمهٔ بالا درست نبود.

● عیوب قافیه

هر گاه انحرافی از قواعد گفته شده در قوافی دیده شود، می‌گویند: قافیه دچار عیب شده است. در اینجا برخی عیوب معروف قافیه را برمی‌شمریم:

۱. اقوا: رعایت نکردن همسانی مصوّت در هجای قافیه است. برای مثال:

ای جهان از سر زلف تو معطّر گشته
همه آفاق زروی تو معنبر گشته
کوی تو قبله شد و از قبل دیدن تو
بر سر کوی تو عشّاق مجاور گشته

در این شعر «طَر» با «بَر» و «وَر» قافیه شده در حالی که می‌بایست مثلاً با «وَر» قافیه شود.

۲. الفا: قوافی کلماتی است که تلفّظ روی آنها یکسان بوده امّا در نوشتن مختلف باشند: مثل دو کلمهٔ «مرگ» و «ترک» در بیت زیر:

بار جسمانی بود رویش چو مرگ
صحبتش شوم است باید کرد ترک

۳. ایطا: یعنی قافیه کردن کلمات مرکّب به نحوی که حرف روی جزو حروف الحاقی باشد: مثل قافیه کردن «مردان و زنان» که حرف روی «الف» جزو «الف و نون» الحاقی است. اگر ایطا را بتوان به خوبی در قافیه تشخیص داد، آن را ایطای جلی می‌خوانند و اگر دریافت ایطا در قافیه محتاج تأمّل بیشتری باشد، آن را ایطای خفی می‌خوانند.

مثال برای ایطای جلی: در شعر زیر کلمات «نکورو»، «گل‌رو» و «پری‌رو» که کلمات مرکّبی هستند و کاملاً مشخص است با هم قافیه شده‌اند:

در من این هست که صبرم زنکورویان نیست
از گل و لاله گریز است و زگل رویان نیست
عیب سعدی مکن ای خواجه اگر آدمیی
کادمی نیست که میلش به پری‌رویان نیست

مثال برای ایطای خفی: در شعر زیر کلمات گریان و خندان قافیه شده‌اند

یاد داری که وقت زادن تو
همه خندان بُدند و تو گریان
آنچنان زی که وقت رفتن تو
همه گریان شوند و تو خندان

۴. شایگان: در واقع همان ایطای جلی است ولی شایگان را بیشتر در مورد علامت جمع به‌کار می‌برند. در شعر زیر الف و نون را قافیه کرده‌اند:

در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع
شب‌نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع

مثال برای الف و ت جمع:

دیدار تو حل مشکلات است
صبر از تو خلاف ممکنات است
زهر از قبل تو نوشداروست
فحش از دهن تو طیبات است

«سعدی»

■ مآخذ

۱. «المعجم فی معیرالاشعار العجم»: شمس قیس رازی.
۲. «قافیه، سال دوم فرهنگ و ادب»: سیروس شمیسا.
۳. «اندیشیدن در قافیه»: نشر دانش، سال اول، شماره چهارم: تقی وحیدیان کامیار.
۴. «پرداختن به قافیه باختن»: نشر دانش، سال دوم، شماره دوم: علی‌محمد حق‌شناس.
۵. «فنون و انواع شعر فارسی»: دکتر مهدی حمیدی.
۶. «سخنی بر چند و چون قافیه»: سوره، جنگ سوم: مهرداد اوستا.

● آرش بارانپور- اهواز

■ حرمت عشق

عشق را
اگر که گرامی شمرده‌ام
یا که جانم
اگر به تمامی
حضور همین آزادی است
خاموش نمی‌میرم و می‌دانم
که ایران مادر من است.
تا تن
در تنورهٔ این تیشها
شعله‌ور است
غیرت گلگونم
رخصت نخواهد
کاین گونه با مادر به درشتی سخن
رود.

●

گل داده‌ایم و شکوفه
از خار نخواهیم ترسید.

رقص اسمان و آه من
رفتار آب
با ماه است
هنگام که
گریه در گلویم سنگ می‌شود.

●

اگر آسمان
بر وسعت شانه‌هایم
صعود کند
ستارگان را
چگونه گرد آورم
آن دم که یالهای صبح
بر سینهٔ جاریم می‌پیچد؟

●

آه ...
میلاد تبسم من!
در طلب عشق
بگذار
پیراهن شب را
سرخ بتکانم.

● حسین کاشانی راد - گرگان

■ ضیافت

آواز تو پر از ترنّم شبنم بود
وقتی فضای خلوت گُل را
در بند بند پیکر تو
- خون سبز برگ
ایثار می‌نمود.

با یك بغل چراغ
برهنه‌تر از آفتاب ظهر
می‌آمدی و می‌گفتی:
انبوه‌تر!
تو از ستاره‌های شب بلدا
با کوله‌باری از بنفشه و شمشادهای سبز

مهمان کیستی؟
گفتم:
بهار ...
وتو
در جواب قهقههٔ گل
لبخند می‌زدی.

● سعید اعتماد- آبادان

■ رمز یگانه میلاد

رفتن
اشارت پنهان مرگ
- نیست
ضبط بقایق خونین است
از انهدام سافهٔ نیلوفر
یك لحظه
در تلاقی بیتوتهٔ نسیم
با هر درخت
که ایستاده می‌میرد
سِر کلام مرا
دریاب
عمر زمین
یك دم ز خاطرات جوانه
در هُرم خون غافل نمانده است

● حبیب بهرامی- اهواز

■ طرحها

پنجره
پلك باز می‌کند
پرنده پر می‌گشاید
وقتی به تبسّم
شب در کوچه
پرپر می‌شود.

●

با این همه
رمز یگانه میلادیم
در باد شرطه
وقتی
هزار مرد
یکباره
در خون عاشقانهٔ میعاد باخدا
می غلتند.

● حافظ

■ بخت پریشان

خیال روی تو در هر طریق همره ماست
نسیم موی تو پیوند جان آکه ماست
ببین که سیب زنخدان او چه می‌کوید
هزار یوسف مصری فتاده در چه ماست
به رغم مدعیانی که منع عشق کنند
جمال چهرهٔ تو حجّت موجه ماست
اکر به زلف دراز تو دست ما نرسد
کناه بخت پریشان و دست کوته ماست
به حاجب در خلوتسرای خویش بکوی
فلان ز کوشه‌نشینان خاك درکه ماست
به صورت از نظر ما اکرچه محجوب است
همیشه در نظر خاطر مرقّه ماست
اکر به سالی حافظ دری زند بکشای
که سالهاست که مشتاق روی چون مه ماست

● صابر امامی

■ غزل توانستن

می‌توان در خزان باغبانی کرد
باغ یاد تو را ارغوانی کرد
در حضور شب و خیمه و اتش
تیغ مکر و ستم‌کر تبانی کرد
خشم چشمانت این‌کونه یادم داد
می‌توان اشك را پاسبانی کرد
می‌توان با تو پروانه‌ها را دید
با درخت و زمین همزبانی کرد
با کلام تو ای صبح بارانی
می‌توان مرک را زندکانی کرد
قصهٔ موج و توفان و دریا را
با لبی تشنه همداستانی کرد
کوه صبری ز پولاد می‌باید
دل اکر عزم در بیکرانی کرد
می‌توان بیش از اینها شکیبا بود
تا که اندیشه را آسمانی کرد
در رهت باید از بال دُرناها
زورق خسته را بادبانی کرد
دستهایت اکر مهربان باشند
می‌توان ترك دنیای فانی کرد
در دل برف با یاد لبخندت
می‌توان غنچه داد و جوانی کرد
سبزی باغ یاد تو را ای کل
می‌توان در خزان باغبانی کرد

● مجید زمانی اصل

■ خواب واره ...

شبی
کنار دیوان کشودهٔ حافظ
خوابم
به سان مرغی
تا دورترین شاخهٔ شب
بال کشید.
ماه شیراز
از پنجرهٔ کلبه‌ام آمد و
تمام پیراهنهای مرا
وصلهٔ خورشیدی زد و
رفت ...

●

صبحکاهان
تمام پیراهنهای من
بوی حافظ کرفته بود.

● امیر علی مصدّق

■ نمی‌خواهم

نمی‌خواهم چو اقیانوس باشم
که بر هر ساحلی پابوس باشم
دلم می‌خواهد از بهر غریقی
به شب سوسوی یك فانوس باشم

■ مهمان کلها

چراغ دیده مُرد و شمع دل مُرد
شقایق پرپر و لاله پژمرد
شبی مرک آمد و دست تو بکرفت
به مهمانی کلهای خدا برد

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

● عزیزالله زیادی

■ معبری از عطر

کاش ز کوی تو گذر داشتم
روزنه‌ای رو به سحر داشتم
کاش چنان شبنم، در صحن برگ
عاطفهٔ دیده تر داشتم
درگذر اَبی چشمان وحی
صاعقهٔ تیز نظر داشتم
چون دل سیمرغ به کوه افق
زهرهٔ زیبای خطر داشتم
کاش ز اسماء سحور عروج
همچو شهید تو خبر داشتم
کاش ز دلتنگی محصور درد
پنجره‌ای رو به سفر داشتم
کاش ز چشمان حریص هوی
همرهی‌ات بود و حذر داشتم
شوق دل این است که در حجم نور
ز اَبی چشمان تو پر داشتم
آه چه خوش بود اگر تا به دوست
معبری از عطر سحر داشتم

● محمدعلی مردانی

■ پیر عشق

ای غایب از نظر، نظری کن به سوی ما
تا بشکفد به دیده گل آرزوی ما
عمری است در غم تو بسوزیم روز و شب
خون گلوی ما بود آب وضوی ما
تا آفتاب حُسن تو تابد در این دیار
شب را چه زور و زهره که آید به کوی ما
ما را به دیر و مسجد و شیخ و ریا چه کار
چون نیست غیر ذکر تو در های و هوی ما
جز بادهٔ ولای تو جامی نمی‌زنیم
گر بشکند ز سنگ ملامت سبوی ما
عارض به خاک پای تو سودیم در دو کوْن
افزون شد از غبار رهت آبروی ما
پیوند جان به موی تو بستیم ای صنم
تا شد سپید در غم هجر تو موی ما
از فاضل گل تو دل ما سرشته شد
مبذول توست جوهرهٔ گفتگوی ما
از درس و بحث راه به منزل نمی‌بریم
گر پیر عشق وا نکند در به روی ما
ما هیچ نیستیم تو می‌دانی ای عزیز
می‌جوشد از نوای تو گل از گلوی ما
مردانی ار ز عشق اثر خواستی بیا
یك ره به خاك میکده در جستجوی ما

● عباس باقری ـ زابل

■ بوسه بر رکاب

های... ای بی قبیله، ای تنها
از سر سفرهٔ گمان برخیز
نان رؤیا به زاد ره مپسند
با درون گرسنه‌ات بستیز

هان و هان بوسه بر رکاب مزن
زین مکن اسب یادهایت را
صبح ننشسته‌روی در کاهی
خیره منشین به دیدن فردا

ای جهان در ترانه‌ات بیدار
کوه باش و کبود را بشکاف
انتظار چه می‌کشی، بشتاب
همچو سیرنگ تا نشیمن قاف

های... ای یک جهان قبیلهٔ تو
ای شکفته چو صبح در توفان
بوسه زن بر رکاب بیداری
شاعر کومه‌های بی‌باران

● فاطمهٔ علی‌پور

■ پیچك

شادی جوانه زد
در لحظه‌ای کبود
چون روح تازهٔ نفس سبز آفتاب
تصویر مبهمی
در قاب ماهتاب.
رقصی که پوچ بود
آغاز قصه شد
چون پایکوب عطش‌وار تشنگان
با پیچ و تاب خویش
نیلوفری عظیم شد
ـ این پیچك حقیر ـ
پای جوانه را در دام خود کشید
یادی جوانه زد
در لحظه‌ای کبود.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

● محمد جواد محبّت ـ باختران

■ آن عاشق بزرگ

آن عاشق بزرگ چو پا در رکاب کرد
جز حق هر آنچه در نظر آمد جواب کرد
چشم از جهان و هرچه در آن هست و نیست بست
یعنی به روی اهل خدا فتح باب کرد
چون دوست بهر دیدن او بود منتظر
او نیز عزم دیدن او با شتاب کرد
شوق لقا فکند به دلهای دوستان
وقتی به دشمنان ز شهامت خطاب کرد
چون جدّ خویش و چون پدر خویش در طریق
آن راه را که گفت خدا انتخاب کرد
مظلوم بود و صبر بزرگش بر آن بلا
بنیان ظلم را به حقیقت خراب کرد
آن را که چشمه‌هاست ز ایمان و عقل و عشق
باور مکن دگر طلب از دشمن آب کرد
او مرد بود و پردگیانش نه کم از او
یعنی جهاد خواهر او در نقاب کرد
راه صواب رفت و صواب است راه حق
تصدیق هر که کرد بر این ره ثواب کرد
مقصود یك دم است که با حق برآورند
هر لحظه را که عمر نباید حساب کرد

● اکبر بهداروند

■ آفتاب خفته

ستاره در دل شب آه می‌کرد
دلم را از غمی آگاه می‌کرد
کنار آفتاب خفته در خون
دعا از سوز دل آن ماه می‌کرد

■ مهر و ماه

به سوی کربلا آگاه می‌رفت
دلش پرمحنت و دلخواه می‌رفت
چو بوسه زد گلویش را تو گفتی
کنار آفتابی ماه می‌رفت

● عباس براتی‌پور

■ بهت نگاه

کدام باغ شکوفایی ترا دارد؟
کدام منظره زیبایی ترا دارد؟
تو از شکوفه روح سحر لطیف‌تری
کدام سرودل آرایی ترا دارد؟
تو ای همیشه به جوبار عاشقی جاری
کدام چشمه مصفایی ترا دارد؟
زلال زمزم چشمم به یاد تو جاریست
کدام عاطفه والایی ترا دارد؟
تو از تبسم صبح بهار پاکتری
کدام خاطره پویایی ترا دارد؟
گرفته سینه تنگم زشوق بی‌تابی
کدام سینه شکیبایی ترا دارد؟
اسیر سلسلهٔ گیسوی رهای توام
کدام جاذبه گیرایی ترا دارد؟
تو آفتابی و دیدار تو میسّر نیست
کدام چهره فریبایی ترا دارد؟
بخوان بگوش دلم نغمه‌ای، نوایی چند
کدام زمزمه گویایی ترا دارد؟
بیا و بهت نگاه مرا تماشا کن
که آرزوی تماشایی ترا دارد.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

● پرویز حسینی

■ کارون

نقش خیال
می‌رود بر آب ...
سایهٔ خمیده‌ای
در مهتاب
نهیب باد
بر نرده‌های فلزی
بوسهٔ «کاکایی» *
بر رکهای سیماب گونهٔ ماهی
شراب شفق
«بر دستهای کشادهٔ پارو»
چرخ موج
بر دامن خزه
و کیاهچه
تور سپید
بر شانهٔ برهنهٔ کرانه ...
نقش خیال
آه،
می‌رود بر آب

* کاکایی: پرنده‌ای است مهاجر در جنوب.

● هرمز علیپور ـ مسجد سلیمان

■ حرف بهار

ترنم درخت و اختیار هردو
دو خشت رفته برآب بود
●
چه آنکه باد به گریه‌اش آورد
چه آنکه دل به اب‌ها داد
هردو زخم از یك نظر دیدند
●
دل کبود
هلاك خواهد شد
به شهادت تمام ستارگان خدا
●
حرف بهار که سینه به سینه می‌چرخد!
آدم چه حرف سبزتری دارد.

یک شبنم زندگی

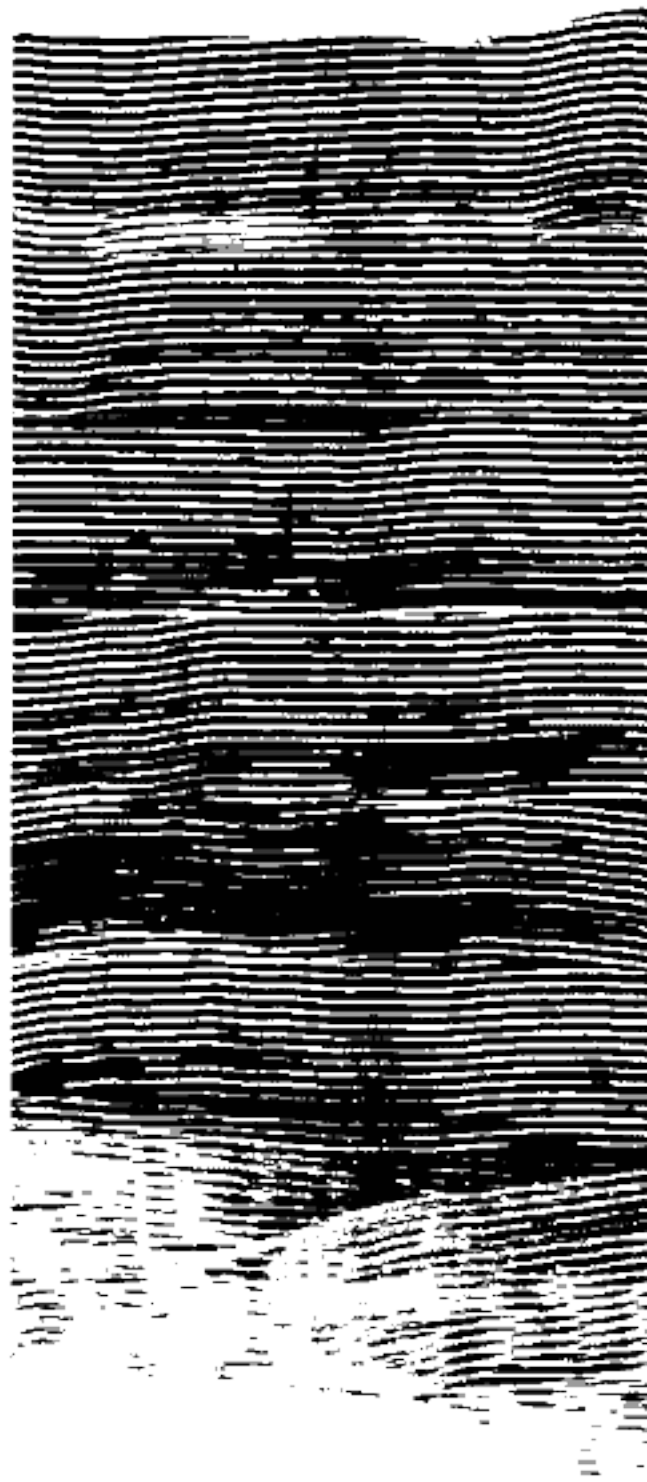
● ج. جان قربان

آفتاب کمرنگ پاییزی روی برگهای درخت مو حیاط لمیده بود. زیر سایهٔ درخت، کنار حوض مربع شکل کوچک «کریمه» و چهارفرزندش دورهم جمع بودند.

کریمه در حال پر کندن و تمیز کردن مرغهای صاحبخانه‌شان «ملوک خانم» بود و بچه‌ها محو تماشا مانده بودند. عرق مثل شبنم روی صورت کریمه نشسته بود. امّا او تمام هوش و حواسش به آب جوش بود و به مرغهایی که در آن می انداخت و به بچه‌ها که دورش را گرفته بودند. بخصوص «داوود» سه ساله. بالاخره طاقت نیاورد و با فریاد آنها را تاراند. «راضیه جوون مرگ شده. مگه نمی‌گم بلند شو داوود را ببر تو اتاق».

راضیه دستش را که برای گرفتن داوود دراز کرد، داوود بیشتر به مادر نزدیک شد. کریمه با وحشت فریاد کشید: «نیا جلو. وای خدا مرگم بده!».

احمد داوود را بغل زد و کریمه که اوضاع اطرافش حسابی شلوغ شده بود حکم صادر کرد.



همه بروید توی اتاق» وقتی مرغها تمام شد، دل و جگرش را تقسیم می‌کنم بین شما. امّا اگر ببینم یك نفرتان از اتاق بیرون آمده، از سیخ جگر که خبری نیست هیچ، با همان سیخ بدنش را داغ می‌کنم.»

ترس به جان احمد و مهناز افتاد. مادر اگرچه وقتی مهربان بود حسابی به آنها می‌رسید، ولی به تهدیدش هم عمل می‌کرد.

احمد به بقیه دستور داد: «راست می‌گه مادر. یالاّ بریم تو اتاق.»

و مهناز را به جلو هل داد. مهناز با صدای نازکش از کریمه پرسید: «کی مرغ آخری پاك میشه مامان؟»

کریمه به دومین مرغی که داشت پاك می‌کرد با خستگی نگاه کرد و گفت: «یك ساعت دیگه. حالا برو و بگذار سومیش را تمام کنم.»

احمد که دید مادر به مهناز با روی خوش جواب می‌دهد صدا کرد: «مامان ...»

کریمه جوابش را نداد. احمد مکثی کرد و دوباره التماس کنان گفت: «مامان، من دل و قلوه و سنگدان نمی‌خوام. فقط یك کم جگر می‌خوام سیخ کنم، باشد؟»

کریمه که از رفتار بچه‌ها و گرسنگیشان اطلاع داشت غرغر کرد: «وای از دست شماها! حالا تو برو تو اتاق، وقتی شکمشان را پاك کردم و دل و جگرشان را شستم، آن وقت چانه بزن.»

احمد، داوود به بغل، وارد اتاق شد و راضیه که جلوتر از او وارد شده بود و تلویزیون کوچك قرمز رنگشان را روشن کرده بود، منتظر شروع برنامه کودکان بود.

احمد داوود را زمین گذاشت و در اتاق را طوری بست که او نتواند آن را باز کند. خودش هم کنار کمد لباسهایشان روی زمین نشست. خیلی دوست داشت قبل از شروع برنامهٔ کودك، مادر جگر مرغها را سیخ می‌کرد و به دستش می‌داد تا به آشپزخانه می‌رفت و آنها را روی گاز می‌گرفت تا جلزّ و ولزّشان آشپزخانه را که نه، خانه را از دود و شر و صدا پُر می‌کرد.

احمد آب دهانش راه افتاده بود. صدای ناخوشایندی از درون شکمش او را خجلت زده کرد. مهناز زیرچشمی او را پایید و پرخاشگرانه بازخواست کرد: «صدای چی بود؟»

امّا احمد به روی خودش نیاورد.

زنگ در خانه را زدند. احمد زودتر از همه جنبید و دمپایی را پا کرده و پا نکرده، خود را به راهرو رساند. «ملوك خانم» بود، به همراه زن همسایه. احمد سلام کرد. ملوك خانم که چین و چروك پیری، پوست صورتش را شُل و آویزان کرده بود، با دندانهای مصنوعی جواب سلامش را داد و در همان حال از زن همسایه عذر خواست که: «ببخشین عزّت خانم مزاحم شدم. دستتان درد نکند زنبیل را تا دم در آوردید. نه دیگه اجازه نمی‌دم تا اتاق بیاورید. احمد کمکم می‌کند، خیلی ممنونم.»

احمد وظیفهٔ خود را فهمید. در حالی که سنگینی زنبیل پلاستیکی ملوك خانم او را مثل کمان خم کرده بود از کنار مادرش گذشت. بوی گوشت و خون مرغ، همراه بخاری که از آب جوش بلند می‌شد، بینی‌اش را قلقلك داد. صدای ملوك خانم که پشت سر او راه می‌آمد شنیده شد که: «وای خدا مرگم بده کریمه خانم، هنوز دستهایت به مرغهای من گیره؟ بابا ولش کن، فردا وقتی دخترها آمدن خودشون پاك می‌کنن.»

احمد نگاه پنهانی خیره‌ای به ملوك خانم انداخت. «چقدر دو رو و بدجنس است. صبح جلوی روی خودم آه و ناله می‌کرد که: ای کریمه خانم، دست ندارم، پاندارم، از نفس افتاده‌ام، فردا دخترهام می‌خوان با شوهر و بچه‌هاشون روسرم خراب بشن، هیچ کاری نکردم. مرغهام‌هم هنوز با کثافتشون تو یخچال مونده و بو گرفته ...

و مادرش، کریمه، در حالی که صد تا کار دور و برش ریخته بود و چهار تا بچه قد و نیم قد از سر و کولش بالا می‌رفت، تعارف کرده بود: «خوب من تا جایی که بتونم کمکتون می‌کنم. اگر نمی‌رسم آشپزی کنم، لااقل می‌تونم مرغها رو پاك کنم که...»

آن وقت ملوك خانم دو دستی تعارف مامان را چسبیده بود.

- وای چقدر بد می‌شه. نکو تو رو خدا کریمه خانم: من مهمون دارم تو مرغها رو پاك کنی؟

مکثی کرده بود و بعد گفته بود: «چکار کنم، دست تنهام. تو هم جای خواهر من هستی.»

آن موقع احمد نزدیك بود از غیظ این حرفها به ملوك خانم پرخاش کند، ولی باقی حرفهایش را که شنیده بود کمی آرام گرفته بود:

- آره کریمه خانم، می‌خوام این چند تا مرغ رو پاك کنم و واسهٔ سالاد الویه کنار بگذارم. نمی‌دونی این نوه‌های من چقدر سالاد الویه رو دوست دارند! انگاریه جونشون بسته است

مادر قبلاً هم برای ملوك خانم مرغ پاك کرده بود و ملوك خانم هم با دست و دل بازی، سر و گردن و پا و دل و جگر و سنگدان‌مرغهارابه مادر داده بود و تازه با تمنّا از او خواسته بود پوست مرغها را بکند تا خوب برای سالاد ریش ریش بشن. مادر هم همین کار را کرده بود و آخر سر با اضافیهای مانده از گوشت مرغها دو وعده آش عدس از کار درآورده بود.

احمد یاد دفعهٔ قبل افتاد که جگر مرغها چیزی نشد به جز سه سیخ کوچك که حتّی به داوود هم نرسید، امّا مزهٔ همان یك سیخ تا امروز به دلش مانده بود.

ملوك خانم به اتاق خودشان که رسید، بدون هیچ تشکّری زنبیل را از احمد قاپید و داخل اتاق رفت. احمد تا چند لحظه همان طور ماند و پشت سر ملوك خانم را نگاه کرد. بعد به طرف مادرش برگشت. مادر در حال جدا کردن دل و جگر یکی از مرغها بود. احمد جلوتر آمد: صدای نازکی به گوشش خورد. سر برگرداند. کسی نبود. صدا این بار واضحتر و نزدیکتر به گوش رسید و احمد گربهٔ بیحال و لاغر مردنی خانه‌شان را دید که بالای دیوار کنار نرده‌ها درحال تماشاکردن آنها بود. او در حالی که به دهان گربه که آب کشدار از آن سرازیر بود نگاه می‌کرد از کریمه پرسید: «مامان، باز هم این گربه مریض شده، مگر نه؟»

کریمه سرش را بالا آورد، شکم چسبیده به کمر گربه را دید و سینه‌های آویزانش را که از بس به چهار تا بچه‌اش شیر داده بود، خشك خشك به نظر می‌آمد.

- نه مریض نیست: گشنه و تشنه است.

احمد مقداری از آشغالها و رودهٔ مرغ را برداشت و جلوی گربه روی زمین ریخت. گربه با چند جست از روی دیوار و درخت خود را به آنها

رساند و چند دقیقه بعد زمین کاشی حیاط با زبان زبرش تمیز شده بود.

تمام مرغها پوست کنده، خرد شده و شکمشان خالی شده بود و کریمه حالا داشت دل و جگر آنها را در یك صافی کوچك می‌شست.

احمد چشمش دنبال جگر مرغها بود و در این خیال بود که کاش مادر مثل کبابیها کمی پیاز و گوجه هم با جگرها سرخ می‌کرد.

کریمه از جایش بلند شد. هنوز گربه در اطراف آنها می‌پلکید و میومیو می‌کرد. بچه‌گربه‌های کوچکش هم از روی پشت بام توالت جوابش را می‌دادند. کریمه مرغهای پاك شده را در صافی فلزی بزرگی ریخت و در حالی که هنوز قطره‌های آب از زیر آن می‌چکید، به طرف اتاق ملوك خانم رفت.

احمد تا چشم مادر را دور دید به طرف جگرها حمله‌ور شد. مهناز و راضیه از پشت در اتاق او را تماشا می‌کردند و هر دو با دیدن او، در را باز کردند. وقتِ وقتِ خوردن بودن و تنبلی باعث می‌شد سهمیه‌شان از دست برود.

ملوك خانم بعد از تعارفهای بریده بریده به کریمه، پوستها را از او قبول نکرد و گفت: «ما که نمی‌خوریم، چرا دور بریزیم؟ شما بچه دارید، به یك کاریش می‌زنید.»

مادر شرمنده درآمد که: «آخه آقاشون می‌یاره، باشه خودتون استفاده کنید.»

و ملوك خانم آن قدر اصرار کرد تا بالاخره مادر قبول کرد.

سر و صدای دخترها و احمد که سر جگرها با هم دعوایشان شده بود باعث شد کریمه زودتر قضیه را تمام کند و برگردد. ملوك خانم با لبخندی که بر لب داشت مرغهای تمیز شده را گرفت و در را پیش کرد.

راضیه و احمد که درحال کشمکش بر سر صافی جگرها بین خودشان بودند متوجّه سایهٔ کشیده و لاغر مادر که روی سرشان افتاد نشدند. احمد می‌خواست از امتیاز بزرگتر بودنش استفاده کند و در انتخاب تکه‌هایی برای سیخ خودش آزاد باشد، امّا راضیه و مهناز تقسیم عادلانه به وسیلهٔ مادر را قبول داشتند. دست قوی مادر با یك ضرب ظرف جگرها را از بچه‌ها گرفت و آتش‌بس اعلام کرد: «بس کنید! شکمتان بترکه، یه خورده آروم بگیرید.»

مهناز زیر زیرکی خندید. مادر جگرها را که هنوز چکه‌های خونابه، قطره قطره، از زیر آن می‌ریخت، چند بار به‌هم زد. بعد رو کرد به مهناز و گفت: «برو جانمکی را از آشپزخانه بردار بیار.»

مهناز به حالت دو رفت که ظرف نمك را بیاورد. لحظات شیرینی در انتظار بچه‌ها بود.

با آمدن مهناز جانمکی که یك شیشه سُس قدیمی بود با یك قاشق چایخوری در دستهای مادر قرار گرفت. مادر آرام و بی‌التهاب کمی نمك از شیشه برداشت و روی جگرها و دل و قلوه‌ها پاشید.

احمد که از همه بلندتر بود تکه‌های لزج و سرخ رنگ جگر را که روی هم می‌غلطید تماشا می‌کرد. آرزو داشت تکه‌های بزرگ جگرها متعلّق به او بود، امّا دهان باز مهناز و راضیه این خیال را از سرش دور می‌کرد. کریمه ظرف جگرها را کنار حوض برد. بچه‌ها کنجکاوانه اعمال او را دنبال می‌کردند.

کریمه در لابلای درخت اناری که شاخه‌هایش تانزدیك داربست رسیده بوددنبال جای مناسبی می‌گشت تاصافی را بگذارد. بچه‌ها دلشان هُری ریخت پایین. کریمه صافی جگر را داشت از دسترس آنها دور می‌کرد. احمد جسورتر از همه اعتراض کرد: «مامان چرا گذاشتیش بالا؟ مگه نمی‌خوای آنها را سیخ کنی؟»

مادر همان طور که داشت شاخه‌ها را امتحان می‌کرد، که نکند صافی از آن بالا بیفتد، جواب داد: «چرا بچه؛ می‌خوام نمك گیر بشه، چند دقیقه صبر داشته باش!»

و از جای صافی که مطمئن شد، ادامه داد: «حالا برید تو ببینم؛ قبل از اینکه باباتون بیاد اونها را سیخ می‌کنم.»

احمد از اینکه هنوز باید گرسنگی را تحمّل می‌کرد، دلش گرفت. مادر در حال جمع و جور کردن ظروف اطراف حوض بود و ملوك خانم صدای تلویزیون را آن قدر بلند کرده بود که آدم خیال می‌کرد صدای بلندگوی مسجد محل است.

کریمه بچه‌ها را به اتاق برد و خود با پوست مرغها به آشپزخانه رفت تا آنها را چرخ کند.

در اتاق، داوود کنار کمد لباس به خواب رفته بود و وقتی احمد بی‌هوا کف دست او را با پا لگد کرد از خواب پرید و گریه‌اش فضای اتاق را پر کرد. مهناز شروع به ساکت کردنش کرد، امّا داوود با آن خواب زدگی ساکت بشو نبود. کریمه از داخل آشپزخانه فریاد زد: «باز چه خبرتونه؟!»

احمد رفت که از داخل کیف مدرسه‌اش چیزی بیاورد و داوود را سرگرم کند، بلکه صدایش بخوابد.

صدای اذان مغرب فضای خانه را حزین کرده بود. بچه‌ها مشغول بودند و مادر در آشپزخانه پوست مرغها را چرخ می‌کرد تا برای شام با آن ماکارونی درست کند. گربهٔ لاغر مردنی خانه، زیر درخت انار، کنار قطره‌های خونابه‌ای که از جگرها می‌ریخت کشیك می‌داد، ولی جرات رفتن روی شاخه‌های باریك و بلند انار را نداشت.

●

کار کریمه که تمام شد، با کاسهٔ خالی از پوست مرغ به حیاط آمد. گربه درحال لیسیدن زمین بود. کریمه به یاد نداشت آشغالی به جا گذاشته باشد، به خاطر همین کنجکاو شد. جلوتر رفت و در تاریك و روشن غروب وقتی آبکش زرد رنگی را که جگرها در آن بود زیر پوزه و سبیلهای گربه یافت. یکه خورد و با خشونت گربه را عقب راند. روی کاشی حیاط به غیر از یك دل و سنگدان چیز دیگری نبود.

قلب کریمه لرزید. همهٔ جگرها خورده شده بود و او در دل سخت پشیمان و حسرت زده بود. «کاش همان وقت که بچه‌ها دورم بودند آنها را سیخ کرده بودم. کاش زودتر...»

«صدای ملوك خانم او را از حال خود در آورد. او در حالی که مابین درگاهی اتاق داشت دمپایی‌اش را به پا می‌کرد کریمه را صدا زده بود تا بگوید: «دستت درد نکند، خوب کاری کردی.»

کریمه با تعجّب پرسید: «چه کاری؟ چطور مگه؟»

ـ خوب معلومه، اینکه فکر گربه هم بودی رو می‌کم. آمدم وضو بگیرم، دیدم حیوونکی زیر درخت هی صدا درمی‌یاره. نگاه کردم دیدم یه آبکش روی درخته؛ فهمیدم برای این گربه گذاشتیش اون بالا. ولی می‌دونی کریمه خانم، گربه‌های این دوره و زمونه خیلی تنبل و تن پرورن؛ این یکی که فقط یاد گرفته بالای دیوار رژه بره.»

گربه دور دهانش را می‌لیسید و منتظر بود تکهٔ باقی مانده را هم به نیش بکشد. کریمه نگاه غمگینش روی زمین مانده بود و ملوك‌خانم هنوز صحبت می‌کرد: «اتفاقاً چقدر ثواب کردی، حیوونکی چهار تا بچه زاییده. حالا یك جون تازه می‌گیره تا بتونه شیر بده به اونا.»

مادر سری تکان داد. چه می‌توانست بگوید؟ سر و صدای بچه‌ها از توی اتاق به گوشش می‌رسید. روی رفتن داخل اتاق و نگاه کردن به بچه‌ها را نداشت. می‌دانست تا او را ببینند سراغ جگرها و وعده‌ای را که به آنها داده بود، می‌گیرند. به طرف آشپزخانه برگشت تا شام را زودتر آماده کند. دیر وقت شده بود.

هنوز به آشپزخانه نرسیده بود که صدای زنگ در بلند شد. کریمه خود را تا دم در حیاط کشاند. شوهرش بود با دستی پُر. سلام کرد و شوهرش با زمزمه و پشت سرهم جواب داد: «سلام، سلام...» و ادامه داد: «بگیر اینها رو ببینم!»

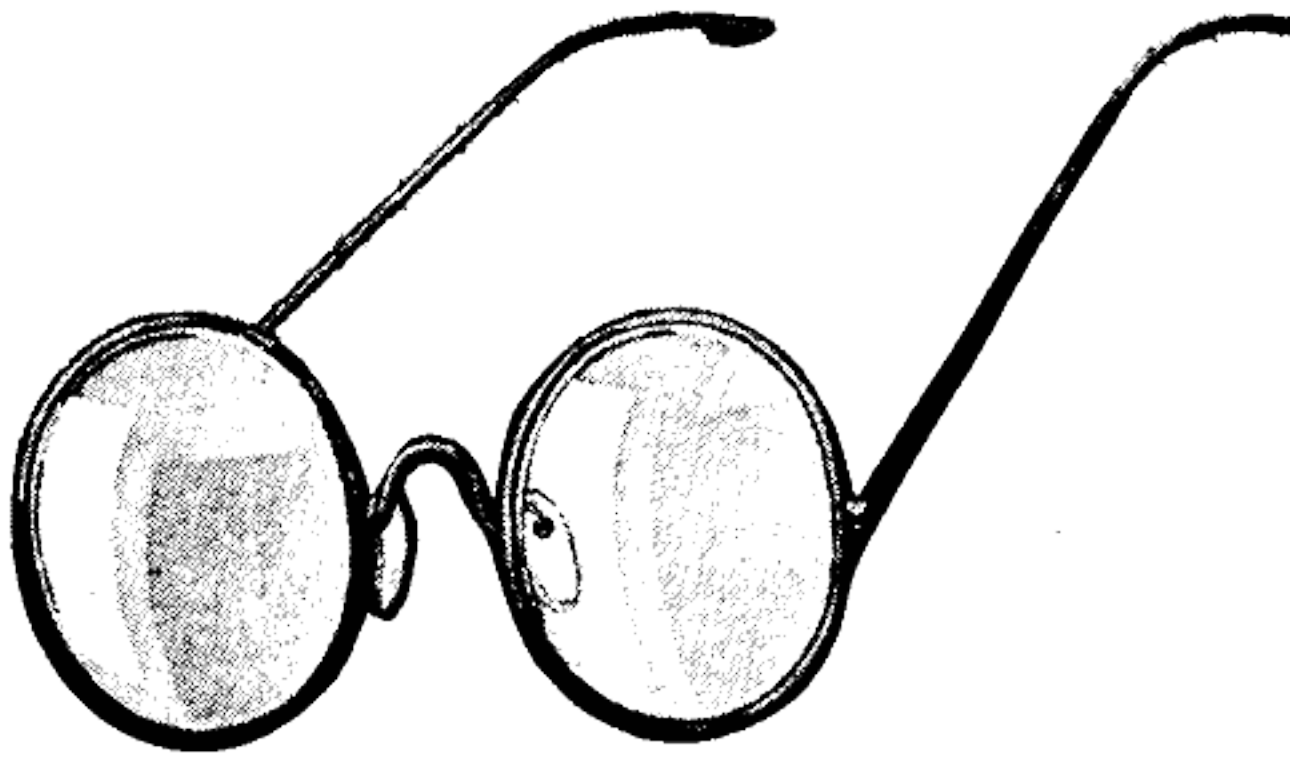
کریمه بسته‌ای را که در روزنامه پیچیده شده بود و گرمای مطبوعی از آن برمی‌خاست از دست او گرفت. آن را لمس کرد؛ نرم بود و گرمای ملایمی داشت. شوهرش نگذاشت بیشتر جستجو کند؛ پرسید: «بچه‌ها که خواب نیستن؟»

ـ نه، هنوز شام به اونا ندادم.

ـ خوب کاری کردی. دو سه تا سیخ کباب گرفتم؛ گفتم آخر هفته‌ای بچه‌ها یك دلی از عزا در بیارن.

کریمه نگاهی به شوهرش و نگاهی به بسته کرد و صورتش مثل گُلی باز شد.

●



آقای نازکدل

● داود غفارزادگان

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

آقای نازکدل، جوانی است متین و موقر، با قدی بلند، ظاهری آراسته و موهایی خرمایی که، از رقت قلب، خیلی زود شروع کرده‌اند به سفید شدن.

هرچند کسی به درستی از اصل و نسب آقای نازکدل خبری ندارد، امّا در واقع او مردی است به تمام معنی جنتلمن. دوست دارد در ظرف چینی غذا بخورد و بعد از غذا قهوهٔ رقیق میل کند. در انتخاب لباس وسواس عجیبی دارد. از رنگهای تند و روشن بیزار است و پارچه‌های تیرهٔ راه‌راه را بیشتر ترجیح می‌دهد. البته از کت اسپورت هم بدش نمی‌اید، مشروط براینکه سرآستینهایش سه دکمه کمتر نداشته باشند؛ امّا در انتخاب کفش همیشه دچار دردسر می‌شود، چون معتقد است که ایرانیها ذوق و ابتکار خاصّی در دوخت کفش ندارند. با این حال جوراب مردانهٔ استارلایت را پُر بدك نمی‌داند، اضافه اینکه نخ آن خارجی باشد. او همچنین به یاد ندارد هیچگاه لباس زیر وطنی برتن کرده باشد.

آقای نازکدل در انتخاب غذا هم ظرافت خاصّی از خود نشان می‌دهد. پیتزا را از انواع ساندویچها برتر می‌شمارد و بیفتك را غذایی می‌داند که می‌توان در مورد آن تأمّل کرد. از غذاهای چرب و سنگین ایرانی گریزان است و آن را نشانهٔ بارزی از فقر فرهنگی و سوء تغذیه یك جامعهٔ عقب مانده به حساب می‌آورد. در عین حال، در خفا آبگوشت را می‌پرستد و در خوردن خورش بادمجان افراط می‌کند.

آقای نازکدل عاشق موسیقی کلاسیك است. نظریات زیباشناختی‌اش ملهم از مکاشفه‌هایی است که بعد از سالها تفکّروتأنّی به دست آمده است. «موتسارت» را می‌فهمد و پاره‌ای از آثار «باخ» پسر را می‌پسندد. روح زنانهٔ «شوپن» را قابل ستایش می‌داند و نبوغ «بتهوون» را ارج می‌نهد. مع‌الوصف، سمفونیهای پرطمطراق «شوستاکویچ» رضایتش را جلب نمی‌کند. و چون موسیقی اصیل ایرانی در او ایجاد رخوت می‌کند، گوش به آهنگهای مبتذل و مدروز فراریها که در اروپا و آمریکا اجرا می‌کنند، می‌سپارد.

آقای نازکدل ادبیات عمیق را دوست دارد، ادبیات عمیقی‌که توام با طول و عرض باشد. به کتابهای قطور علاقهٔ بی‌شائبه دارد و از کتابهای قطع جیبی جداً متنفر است. مطالعهٔ آثار «رومن‌رولان» و یادداشتهایی که از آنها برداشته، مؤیّد این امر است. در ضمن، مختصری هم به عرفان «هرمان‌هسه» گرایش دارد. و شعر را تنها زمانی دوست دارد که آن را باصدای بلند برای دیگران دکلمه کند. بیشتر، اشعار مریخی «کریك‌رینه» را می‌خواند و گاهی هم در دنیای وهم‌آلود «بودلر» غرق می‌شود.

آقای نازکدل در نقاشی، «کوبیسم» را پایان راه می‌داند. «میکل‌آنژ» را بدوی، «گویا» را نقاش اجنّه و قتل‌عامها و «وان‌گوگ» را مجنونی که از سر تصادف اسمش برزبانها افتاده، می‌شمارد. معذالك شیفتهٔ تابلوهایی است که در آنها قدری رنگ بنفش بکار رفته باشد. در نظر او فلسفه، دل‌مشغولی بورژوا مآبانه و شبحرهٔ افراد ضعیف‌البنیه‌ای است که هوشی متوسّط دارند. «دکارت» را خشکه مغز، «نیچه» را مغرور و خودستا و «شوپنهاور» را نیمه دیوانه می‌پندارد، و وقتی تصویر «کارل‌مارکس» را می‌بیند به یاد انسان نئاندرتال می‌افتد.

با تمام اینها، آقای نازکدل در سیاست همیشه دست به عصا راه می‌رود. او مردی است فوق‌العاده باهوش. اقتضای زمانه را می‌داند و ضرورتها را درك می‌کند. تجربهٔ تعلیق از دانشگاه را به هیچ‌وجه از یاد نمی‌برد. ولی انقلابیگری در جمع دوستان مورد اعتماد را هم فراموش نمی‌کند.

با اینکه آقای نازکدل آدم خوش بینی است، امّا هر چیزی که رنگ و بوی میهنی داشته باشد، شکاکیتش را بر می‌انگیزد. روی همین حساب، شاعران متقدّم کشور را صوفی مسلکان دلق‌پوش شپشو تلقّی می‌کند. امّا در مورد کسانی که آثار و نبوغشان مورد تأیید مستشرقین قرار گرفته، شرط احتیاط را لازم شمرده و تنها در کنار نام هر کدام به لقبی اکتفا می‌کند. چنانچه فردوسی را ناسیونالیست عربده‌جو، حافظ را متناقض، مولوی را دنباله‌رو، خیام‌را مذبذب و سعدی را که معتقد است «حرفش را هم نزن»، سنایی را دورو، عراقی را منحرف و منوچهری را قلمبه‌پران می‌شمارد و از ادبیات معاصر، فقط «بوف‌کور» هدایت را آن طور که فرانسوی‌ها می‌فهمند، قبول دارد. مابقی را هرچه که هست، همه را یکجاچرت می‌داند.

از اینها که بگذریم، آقای نازکدل آدم خوش شانسی هم هست. زندگی خصوصی‌اش قرین سعادت و توام با خوشبختی است. شغلی آبرومند، خانه‌ای جمع‌وجور و دوستانی یك دل و یك زبان دارد که گاه دور هم جمع می‌شوند و... در انتخاب همسر هم آقای نازکدل، مثل تمام کارهای دیگرش، دقت شایان تحسینی از خود نشان داده است. همسرش دختر خانواده‌ای است متنفّذ که نسبت پدری‌اش به یکی از کنیزکان حرمسرای ناصرالدین شاه می‌رسد. رفتار آقای نازکدل با همسرش مطابق با شان و شعور اجتماعی اوست. آنها با ملاطفت همدیگر را مورد خطاب قرار می‌دهند و استقلال یکدیگر را رعایت می‌کنند و هروقت که لازم شد، خودشان را به کری و کوری می‌زنند.

با تمام این اوصاف، آقای نازکدل هم مثل همهٔ مردم، مشکلاتی دارد. بزرگترین مشکل آقای نازکدل مادرش است که در پایین شهر زندگی می‌کند و با رخت‌شویی او را بزرگ کرده است.

• سینم

از اتاق سردبیر که زدم بیرون، هنوز آهنگ صدایش در گوشم بود:

ـ یادت نره، فردا صبح، ساعت هشت!

شوفاژهای راهرو ی دفتر مجلّه هوا را حسابی گرم کرده بودند. بوی گازوئیل روی کفپوش راهرو، نفس آدم را بند می‌آورد. با عجله وارد حیاط شدم. هنوز نفس تازه نکرده بودم که «بهروز» را دیدم: مثل همیشه با سر و رضع مرتّب و با عجله. پاپیون سورمه‌ای او که حالا جزء لاینجزای شخصیتش شده بود، بیخ گلویش چسبیده بود. همیشه با دیدن او فکر می‌کردم چطور می‌تواند با این وضع نفس بکشد.

از پلکان که بالا آمد به سرعت از کنارم گذشت. می‌دانستم به اتاق سردبیر خواهد رفت. داد زدم: «مصاحبه رو گذاشته فردا صبح. میام دنبالت. ساعت هشت.»

تا وارد راهرو شود ادامه دادم: «سعی کن فیلم کداک بذاری توش.»

بهروز عکاس مجله بود. انصافاً عکسهای خوبی می‌انداخت. شاید هم از دستش در می‌رفت، نمی‌دونم.

•

سربالایی بود و هوا سرد. ماشین به زور می‌کشید. بهروز دائم حرف می‌زد: «میگن خیلی بارشه. «کامکار» رو می‌گم. با هر کسی قرار

گرآوانگارد

مصطفی مستور

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

مصاحبه نمی‌ذاره. وقتشو نداره.»

از خیابان اصلی پیچیدم به یك کوچه. به کوچه باغ شبیه بود: از دو سو و از میان خانه‌های دو طرف کوچه، شاخه‌های گل کاغذی روی دیوارها افتاده بود. منزل کامکار ته کوچه بود. تا ماشین را پارك کنم، بهروز چند عکس از در و دیوار کوچه انداخت. زنگ که زدیم، خود کامکار از پشت آیفون جواب داد: «بفرمایین تو.»

نور خورشید از لابلای توری پنجرهٔ اتاق کامکار گذشته بود و پهن شده بود روی ظرف میوه‌ها. چند برگ کاغذ از کیفم درآوردم. بهروز مثل همیشه دنبال زاویهٔ مناسب می‌گشت. تا کامکار بیاید، ضبطصوت را آماده کردم و گذاشتم روی میز. خودم هم روی یکی از مبلهای زیبایی که حاشیهٔ اتاق چیده شده بودند، نشستم.

چند لحظه بعد کامکار و یك خانم، که همسرش بود، وارد شدند. کامکار روبدوشامبر قهوه‌ای رنگی پوشیده بود، با حاشیهٔ آبی سیر. خانمش اما یك پیراهن خوشرنگ شرمن به تن داشت: نارنجی با کُله به کُله گلهای زرد. کامکار مرا به خانمش معرّفی کرد: «عزیزم، ایشون «آقای توانایی» از مجلهٔ «هنرمند» هستن.»

بعد به بهروز که مشغول عکس انداختن از آنها بود، اشاره کرد و گفت: «ایشون هم...»

یادم آمد که بهروز را نمی‌شناسد، گفتم: «آقای جمالی.»

ـ بله متشکرم. آقای جمالی. عکاس مجله.

خانم کامکار بیرون رفت و چند لحظه بعد با یك سینی برگشت. وسط سینی یك شیشه «ودکا» گذاشته شده بود و اطرافش سه گیلاس. سینی را روی میز. کنار ضبطصوت گذاشت و با لبخند ملایمی بیرون رفت. برای اینکه وقت را از دست ندهم در آمدم که: «اگه اجازه بدین مصاحبه رو شروع کنیم.»

کامکار داخل یکی از لیوانها ودکا می‌ریخت. دکمهٔ ضبط را فشار دادم. می‌خواست برای من هم ودکا بریزد که گفتم: «نه، متشکرم.»

کامکار رو به بهروز کرد:

ـ شما آقای جمالی، میل دارین؟

بهروز هم بی‌درنگ گفت: «نخیر، بنده معافم.»

برای دستگیری از کامکار پرسیدم: «اگه ممکنه به عنوان سؤال اول کمی دربارهٔ کارهای هنریتون برای خواننده‌های ما توضیح بدین.»

کامکار لپهایش زیر نور قرمز آبازورهای سقف اتاق سرخ شده بود. خودش را پشت میز جابجا کرد، ودکایش را تا ته سرکشید، صدایش را صاف کرد و گفت: «من از سال پنجاه وارد سینما شدم. کارهای اولم هر چند به لحاظ تکنیکی خام بودند ولی رگه‌های اصلی فیلمهای من توی اوناست. سال پنجاه اولین فیلمم رو ساختم به اسم «آلونك».

که اگه مطلع باشین این فیلم در فستیوال فیلمهای برتر جهان سوم، در لندن به نمایش درآمد و مورد تحسین واقع شد.»

کامکار داشت می‌گفت فیلم آلونك در لندن به نمایش درآمده بود و به لحاظ «نگاه بی‌پرده به زندگی آدمهای آلونك‌نشین» مورد ستایش قرار گرفته بود که بهروز یك عکس دیگر از او گرفت.

از پنجره به بیرون نگاه کردم. باد ملایمی شاخه‌های فرو ریخته بر دیوار را می‌آشفت. کامکار یك گیلاس دیگر ودکا سرکشید و افزود: «سال ۵۲ دومین فیلم خودم رو ساختم به اسم «موریانه» که اونهم راجع به فقر بود.»

یادم آمد که فیلمهای «عروسك» (۵۴) «مرداب» (۵۵) و «سپور» (۵۶) او هم‌دربارهٔ‌فقرابوده، برای همین پرسیدم: «ظاهراً شما تم فقر رو خیلی دوست دارین.»

ـ خوب البتّه. می‌دونید هنرمند همیشه یك حرف رو می‌زنه، منتها از زوایای مختلف. مثل همین آقای... جمالی که دائم از من عکس می‌گیره. ولی زاویهٔ دوربین را مرتّب تغییر می‌ده. بعلاوهٔ اینکه تحسین منتقدین اروپایی از فیلم آلونك منو مطمئن کرد که راه درستی رو پیش گرفته‌ام.

ـ فکر نمی‌کنید غربیها خودآگاه یا ناخودآگاه محرّك شما برای انتخاب این سوژه بوده‌اند؟

ـ نه، به هیچوجه...

–فکر نمی‌کنید چون غربیها و اصولاً بورژواها به «موضوع فقر و فقیر» علاقه‌مندند از فیلم آلونک هم تمجید کرده‌اند؟

– ابداً. البتّه اونا چون تو رفاه کامل هستن موضوع فقر براشون جالبه.

– می‌دونید که غربیها به فقرا مثل دانشمندان به موش آزمایشگاهی نگاه می‌کنند و...

کامکار گویا علاقه‌ای به این بحث نداشت با خنده و محترمانه گفت: «مثل اینکه قراره با من مصاحبه کنین نه اینکه غربو به محاکمه بکشین.»

برای اینکه از این بحث خارج شویم، سؤال دیگری را مطرح کردم: «راستش آقای کامکار می‌بخشین که یک سؤال کلیشه‌ای از شما می‌کنم. نظرتون راجع به تعهّد هنرمند چیه؟ هنرمند به چی تعهّد داره؟»

کامکار مثل اینکه از یک تنگنا رها شده باشد، پیپش را از جیب روبدوشامبر قهوه‌ایش بیرون آورد و قدری توتون خوشبو در آن چپاند و با یک نفس عمیق شعلهٔ فندکش را به داخل سوراخ پیپ کشید. بازدم این نفس عمیق، تودهٔ دودی بود که کامکار از پشت آن پیدا و ناپیدا می‌شد. از پشت تودهٔ دود صدایش به گوشم رسید که گفت: «هیچی!»

یادم رفته بود چه پرسیده بودم، امّا ادامهٔ حرفهای کامکار متوجّهم کرد: «هنرمند به هیچی تعهّد نداره جز به هنر، به زیبایی، به واقعیت، همین.»

بهروز از فراز چهارپایه‌ای که در اتاق بود، از یک زاویهٔ غریب عکس دیگری از کامکار که منتظر سؤال بعدی بود انداخت.

گفتم: «اگه هنرمند به هیچی تعهّد نداره، پس چرا مایل هستید همیشه تم فقر دستمایهٔ کارتون باشه؟»

«چون میل دارم قضیهٔ فقر رو هنرمندانه، زیبا و واقعی ترسیم کنم. اصلاً برای من محرومین و ندارها آدمهای جالبی‌اند. سوژهٔ خوبی برای مطالعه و تحقیقند. نه فقط برای هنر فیلمسازی، برای هر هنری. مثلاً برای نقاشی. تابلوهای روستاییها رو دیدین؟ خیلی جذابند. برای هنر عکاسی هم سوژهٔ جالبی‌اند. بهترین عکسها، همیشه عکس آدمهای مفلوک و بیچاره‌ست. دوست دارم قصه‌ها و داستانهای نوشته شده دربارهٔ اونارو بخونم. شرط می‌بندم بیشتر ادبیات داستانی جهان حول و حوش آدمهای این طبقه‌ست.

– فکر نمی‌کنید علت این امر اینه که گفتن دربارهٔ این آدمها، اونم با بیان هنری، حسّ ترحم و شفقت رو در آدمها تقویت می‌کنه و همین موجب تحسین هنرمند از سوی مردم می‌شه و یک حالت سمپاتیک...

– نه آقا، این حرفها کدومه! شما ظاهراً به مفهوم «شکوه واقعیت» توجّه ندارین. واقعیت «تحت فشار قرار گرفتن آدمها در اثر نداری» شکوهمند و باعظمته. برای فیلمبرداری فیلم «مرداب» رفته بودیم به یک روستای دورافتاده. در اونجا اتّفاقی افتاد که در واقع قصّهٔ فیلم مرداب هم همون اتّفاق رو بیان می‌کنه. وسط روستا، مرداب بزرگی بود که اهالی ده برای عبور و مرور، به وسیلهٔ بشکه‌های خالی روی آن پل زده بودند. پل مضحکی بود و هر چند وقت یکی از اهالی ده، البتّه بیشتر بچه‌ها، توی مرداب می‌افتاد و تا لب مرگ می‌رفت. از حماقتشون خنده‌ام می‌گرفت، چون می‌تونستن اونو با خاک پر کنن، یا آبشو هدایت کنن بیرون ده. به هر حال تراژدی جالبی بود. چی می‌گفتم؟ آره. «شکوه واقعیت» رو در همین تراژدی دیدم.

از غلظت دود، چهرهٔ کامکار را به سختی می‌دیدم. دو گلوله دود نقره‌ای رنگ صاف ایستاده بود جلوی صورتش. برای اینکه چهره‌اش را صاف ببینم، با کاغذهای توی دستم دودها را کنار زدم. حالا می‌شد کامکار را به وضوح دید. بهروز آمد که یک عکس واضح از او بگیرد، امّا دوربینش فلاش نزد.

– راجع به رابطهٔ بین هنر و سیاست نظرتون چیه؟

«سؤال جالبیه. به نظر من هنر مثل آب رودخونه‌ست و سیاست بستر و مجرای این آبه. مسیر هنر رو از قبل سیاست تعیین می‌کنه، و البتّه هیچ اشکالی هم نداره. تغییر مسیر رودخانه اصلاً به عهدهٔ هنر نیست. گفتم که هنر اصلاً تعهّد به هیچی نداره جز به خودش.

کامکار برای اینکه به ما بفهمونه وقتش را خیلی گرفتیم، نگاهی به ساعت دیواری انداخت و من که به ناچار شروع کرده بودم به جمع و جور کردن خودم، گفتم: «به عنوان آخرین سؤال، کار بعدیتون چیه؟»

«صدای خانم کامکار از سرسرای منزل زودتر از جواب کامکار رسید که: «عزیزم ساعت نُه و نیمه.»

– دیگه تموم شد. الان میام.

و بعد آهسته به من گفت: «مشغول تنظیم فیلمنامه‌ای هستم راجع به آمدن سیل در یک دهکده و مرگ و میر و بیماری ناشی از این سیل در بین اهالی و احشام، و نمایش موقعیت یکسان آنها در این گیر و دار.»

بهروز آخرین عکس خودش را هم گرفت و دوربین را سپرد به من تا عکسی هم از اون و کامکار بگیرم.

●

در راه برگشتن، از کنار سینما «اوانگارد» رد شدیم. فیلم روی پرده «مرداب» بود. بار دوم بود که اکران می‌شد. پوستر فیلم به طرز باشکوهی بر سر در سینما چسبیده بود و کنار گیشه صف درازی تا آن طرف سینما کشیده شده بود. سرعت اتومبیل را کم کردم و به جماعتی که توی صف ایستاده بودند، خیره شدم: دخترهای هفت قلم آرایش کرده با «بوی فرند»هایشان و نیز جوانان عینک بر چشم فُکلی، نه یک روستایی و نه حتّی آدمهای پایین شهر، در صف نبودند. گویی پوستر مرداب به ما دهن‌کجی می‌کرد. تصاویر درهم و مبهمی را بر پردهٔ سر در سینما دیدم: اول یک سکانس از فیلم «مرداب» که در آن پسر بچه‌ای در مرداب غرق می‌شد و بعد چهرهٔ کامکار که در ورای دود پیپش پیدا و ناپیدا می‌شد. بعد خود را دیدم که به عبث می‌کوشیدم با کاغذهایی که هنگام مصاحبه در دستم بود، دود غلیظ اتاق را از چهرهٔ کامکار بزدایم، و بهروز را که مرتّب جایش را عوض می‌کرد تا از یک زاویهٔ جدید عکس بگیرد، امّا هر کاری می‌کرد فلاشش نمی‌زد.

خرداد ۶۸

از زبان نمایشی تا لهجهٔ محلی

■ نقد نمایشنامه

● نصرالله قادری

■ داخداران
نوشتهٔ «هواس پلوک»
از انتشارات دفتر تهیه و تدوین و تولید متون نمایشی

«داخداران» حکایت برهه‌ای از تاریخ سرزمین ماست که استعمار انگلیس حتّی در اعتقادات مردم نفوذ کرده و نیمه‌شبهای ماه رمضان، مردم با فریاد «آب است و تریاک» بیدار می‌شوند.

دشمن با استفاده از فقر و بیچارگی مردم به فریب آنها می‌پردازد و ادّعا می‌کند که درمان همهٔ دردها در نزد اوست و مردم ساده‌اندیش، او را به جای دوست می‌پذیرند. روباه پیر استعمار تریاک را به عنوان تنها راه علاج دردها و بدبختی‌ها به آنها معرّفی می‌کند تا اولاً درمان دردشان باشد و ثانیاً سوختهٔ آن ممرّ درامد آنها گردد:

«... موارد استعمال این دارو بی‌شمار است. لیکن به علّت ضیق وقت من به ذکر چند نکته اکتفا می‌کنم. در اغلب موارد دیده شده است که فرزندان عزیز شما به کوش درد، سردرد، دل‌درد، قولنج، بیخوابی و امثالهم دچار می‌شوند... کافی است هنگام بروز درد، نخودی از این مادّه را پشت کوش بیمارتان بمالید. مثل آبی که بر آتش بریزند، درد بلافاصله فروکش می‌کند.» (صفحهٔ ۴۵)

«اقایان[۱] [این دارو] در هر خانه استعمال شود. ان خانه از کژند عقرب، مار، موریانه، رتیل و حشرات مشابه قرنطینه می‌شود.» (صفحهٔ ۴۶)

«... تریاک نان دارد. من بنا به تعهّدی که در قبال وضع اقتصادی شما دارم عموماً پیشنهاد می‌کنم کسانی که تمایل دارند برای دولت متبوع من، سوختهٔ تریاک تولید کنند البتّه جهت ترغیب و تشویق متقاضیان، دستمزد براساس کمیّت کار پرداخت می‌گردد. به این‌مفهوم، کسی که قادر است سوختهٔ بیشتری تولید کند پول بیشتری نصیبش می‌شود.» (صفحهٔ ۴۷)

«نظام، که متولّی حسینیه است ابتدا تنها می‌ماند. اما بتدریج موفّق می‌ود که مردم را علیه استعمار برانگیزد و اسلحه به دستشان بدهد. مردم به خانهٔ ظلم یورش می‌برند و بالاخره قدارجبند جیره‌خوار انگلیس به دست یکی از زیردستانش که مدّتی است به خود آمده از میان می‌رود.

روایت «پلوک» از این حکایت تاریخی‌اندکی اغراق‌امیز و به سبک و سیاق فیلمهای «قهرمان‌پرور» است. همچنین استفادهٔ بیش از حد از زبان محلّی ضربات جبران‌ناپذیری به اجرا وارد می‌کند. تماشاگر کتاب را در اختیار ندارد تا به پاورقی‌ها مراجعه کند و معنی اصطلاحات محلّی را دریابد. افراط در استفاده از زبان محلی تا آنجاست که حتی توضیحات مربوط به صحنه هم با همین شیوه بیان می‌شود.

«نگاه غمبار اقا نظام شیدا، کژه‌پرسوز خالو یادگار...» (صفحهٔ ۱۲)

«مراد آسیابان در حالی که بر خر دیزه‌ای (خر سیاهی) سوار...» (صفحهٔ ۱۵)

گاه نویسنده با همین توضیحات نارسا تلاش می‌کند به کارگردان در اجرای نمایشنامه کمک کند:

«جمال قوزی از ته دالان با حالتی خاص به خالو نزدیک می‌شود...» (صفحهٔ ۲۴)

«مراد آسیابان با شکلی عجیب از ته دالان عبور...» (صفحهٔ ۷۴)

باید پرسید «حالت خاص» و «شکل عجیب» به چه منظوری به کار رفته است. گاه توضیحات نویسنده سخت شاعرانه و گاهی پیش پا افتاده و ضعیف است:

«خورشید رو باختهٔ غروب پاییز. قارقار کلاغها در تنگ کلاغ پر، نگاه غمبار آقا نظام شیدا، کژه‌پرسوز خالو یادگار، نقش نقاشی کیوتمثیلی بر بوم پاره، خبر از مصیبتی نو می‌دهد.» (صفحهٔ ۱۲)

اگرچه اینگونه توضیح صحنه‌نویسی هنرمندانه است، امّا یکدستی کار تا پایان حفظ نمی‌شود. مثلاً در جای دیگری می‌آید: «شب چادر سیاهش را بر سر محل ولو می‌کند». (صفحهٔ ۶۷)

اوج این بی‌دقّتی‌ها در پایان کار است:

«یکی از آنان خود را با چاقو ناکار می‌کند... سپس به طرف بازار مسگرها طول مسیر را زیر پا می‌زند». (صفحهٔ ۷۱)

مسئلهٔ دیگری که به طور آشکار در متن به چشم می‌خورد زبان کار است. همهٔ آدمها تعبیرات شاعرانه دارند و همه یک جور حرف می‌زنند. حتّی «مستر فلیچر» بخوبی فارسی صحبت می‌کند و از کلمات مهجوری استفاده می‌کند که بیشتر در تاریخ موجودند تا در گویش قرن حاضر. به هر حال این یکدستی باعث تضعیف متن شده است، چرا که هر آدمی زبان خاصّ خود را دارد و با توجّه به فرهنگ خود سخن می‌گوید و تعابیر و کلمات او متاثّر از فرهنگ اوست.

قهرمانان «داخداران» در هر فرصتی از زندگی خود سخن می‌گویند. این کار صرفاً برای دادن اطلاعات به تماشاگر صورت می‌گیرد وگرنه دلیلی ندارد آدمهایی که یک عمر با هم زندگی کرده‌اند، یکباره‌به یاد گذشته بیفتند و خاطرات خود را بازگو کنند. دادن اطلاعات مستقیم به تماشاگر از این طریق، چه کمکی به پیشبرد کار می‌کند و چه ضرورتی دارد؟ چرا آدمها سریعاً دگرگون می‌شوند؟ کسانی که در آغاز، بیعت شکسته بودند در اثر چه معجزه‌ای به مبارزه برمی‌خیزند؟ این «نظام شیدا» کیست که در کالبد مردهٔ مردم روح می‌دمد و در نهایت در میان خیل قدارمبندان بی‌هیچ دلیلی زنده می‌ماند و «کیوتمثیلی» پیشمرگ او می‌شود؟

صرف نظر از همهٔ این نکات، زبان محلّی نیز در اجرا مشکلات فراوانی را در برقراری ارتباط با مخاطب به وجود خواهد آورد. اصولاً پرداختن به یک برههٔ حسّاس از تاریخ مبارزه با استعمار نیاز به کنکاشی دقیق دارد و نمی‌توان به سطحی‌نگری اکتفا نمود، بلکه در عین بررسی علل واقعه، باید هوشیار بود که اصول و قواعد درام نیز رعایت شود.

با عنایت به آنچه که بیان شد باید توجّه داشت که «داخداران» کار نویسندهٔ جوانی از خطهٔ باختران است. تلاش و همّت «پلوک» در ثبت و ترسیم برهه‌ای از تاریخ سرزمینش قابل تحسین است. صداقت و صمیمیت و سادگی او در کار سبب شده که حرفش به دل بنشیند. بدیهی است آنچه گفته شد همه از سر صدق و برادری و برای رفع نقایص و جبران ضعفها در کارهای بعدی است. مسلماً اگر او را یاری کنیم می‌تواند یکی از درام‌نویسان موفّق باشد. «پلوک» شور و درد و ایمان دارد و ضعف کارش مربوط به تکنیک است، که با تمرین و ممارست از میان خواهد رفت.

■ نقد حضوری نمایش مسلم

دعوتی به‌محراب

■ اخیراً نمایش «مسلم» به کارگردانی «دکتر محمود عزیزی» روی صحنه رفت و با استقبال کم‌نظیر علاقمندان هنر تئاتر و شیفتگان مکتب اهل بیت مواجه شد.

دکتر عزیزی در کار مسلم به فرم متفاوتی در میان کارهای نمایشی موجود دست یافت و توانست با الهام از تعزیه و تکیه بر نمادها و نشانه‌های تئاتری، برهه‌ای از تاریخ اسلام را به صحنه بکشاند.

به اعتقاد ما این نمایش می‌تواند از سویی نقطهٔ عطفی در کارهای تئاتری دکتر عزیزی تلقی شود و از سوی دیگر فتح بابی بشود برای دست‌یابی به قالبهای نوین در ارائهٔ مناسب فرهنگ اسلام و انقلاب اسلامی.

بر این اساس پیرامون کیفیت شکل‌گیری و نقاط قوّت و ضعف این نمایش، گفتگویی با دکتر عزیزی داشته‌ایم که از نظرتان می‌گذرد:

● آقای دکتر، با توجّه به اینکه سالها قبل نمایش «مسلم‌بن عقیل» را در فرم «تعزیه» کار کرده بودید، چه عواملی سبب شد که یك فرم تازه از همان نمایش را تجربه کنید؟

■ بسم‌الله الرّحمن‌الرّحیم. قبل از پاسخ به سؤال شما ناچارم پیشگفتار کوتاهی عرض کنم. من قبل از اینکه به ایران بیایم به این فکر بودم که تا حدّ ممکن با استفاده از متد تحقیق غربی بر روی ارزشهای تعریف‌پذیر تعزیه، تحت عنوان تئاتر ایرانی کار کنم، البتّه نه صرفاً به آن اعتباری که در غرب شناخته شده و عنوان نمایش مذهبی گرفته است. بخش قابل توجّهی از «تز» دکترای من نیز به همین امر اختصاص پیدا کرد. من مثلث متساوی‌الاضلاعی را از نقطه نظر تکنیك حاکم بر تعزیه و تقابل آن با تئاترهای حماسی «برشت» و تئاتر ارسطویی بررسی کردم. اگر فرصتی پیش بیاید روزی آن را ترجمه و منتشر می‌کنم. البتّه بخشی از آن در فصلنامهٔ تئاتر آمده است.

در راستای همین‌قضیه‌وقتی‌فضای‌باز انقلاب اجازه داد که این شیوهٔ تئاتر روی صحنه بیاید، در فرصتی که دست داد من به عنوان بازیگر آن نمایش سعی کردم بخشی از شیوه‌های بازیگری تئاتر را با برداشت شخصی‌ام از شیوهٔ بازیگری تعزیه تلفیق کنم و در نهایت نمایشی به صحنه آمد که اگر شما در آن سالها شاهد آن بوده‌اید می‌توانید نظر منتقدانهٔ خود را دربارهٔ آن ارائه کنید. بر همین اساس من از مدّتها پیش درصدد بودم که ارزشهای نمایشی موجود در تعزیه را به عنوان الگوی نمایشی منطقه‌ای خودمان وارد تئاتر کنم. قبل از اینکه به ایران بیایم در خارج از کشور در این زمینه تجربه‌هایی کسب کرده بودم و حتّی آن را تدریس می‌کردم. مسئلهٔ اصلی من در این تجربه «بدن و حرکت بدن» بود. شما بهتر می‌دانید آن چیزی که ویژگی خاصّی به تئاتر می‌بخشد و آن را از دیگر هنرهای نمایشی زنده یا مرده مثل تصویر و سینما و تلویزیون متمایز می‌کند خلاقیت بازیگر است.

خلاقیت کار تئاتر موقع اجراء و در مقابل تماشاگر به وجود می‌آید. تحویل مخاطب می‌شود و همان جا هم می‌میرد. زیبایی تئاتر برای این است که هر شب هنگامهٔ خلاقیت اوست و همان شب خلاقیت خود را با تماشاگر تجربه می‌کند و می‌میرد. در راستای این باور من سعی کردم در تجربهٔ «تبعیدی» جایگاهی را به‌وجود بیاورم و تماشاگر خودمان را با این شیوهٔ کار، که نشانهٔ اصیل و اصولی تئاتر است، یعنی امکانات بازیگر و بدن و حرکت او، آشنا کنم. متاسفانه ما آن طور که باید و شاید امکان تشکیل یك «مرکز تجربی تئاتر» را نداریم تا هم در آن مرکز تحقیقات تئوریك انجام شود و هم این تحقیقات به مرحلهٔ عمل درآید.

در راستای این فکر ما این آزمایش کوتاه را

تجربه کردیم و جواب تماشاگرانی که به شیوهٔ کار ما آگاه نبودند مثبت بود. در جلسهٔ نقد و بررسی هم دقیقاً مجموعه سؤالاتی که مطرح می‌شد در جهت نیاز و باور ما از این شیوهٔ کار بود. اینکه تماشاگر ما به راحتی پذیرای این سقف از کار تئاتر است در حالی‌که آشنایی چندانی با آن ندارد، جای خشنودی است. متأسفانه تلویزیون و سینما حتّی سقف هنر نمایشی زندهٔ ما را هم تعیین می‌کند. برنامه‌ریزی ناهمگون موجود در ده سال تئاتر بعد از انقلاب ریشه در همین مسئله دارد و تئاتر قبل از انقلاب بحث دیگری دارد که می‌شود بعداً درباره‌اش صحبت کرد.

ریشه‌های اساسی انگیزهٔ ما در گرایش به این شیوهٔ اجرایی در «مسلم‌بن عقیل» مسائلی بود که عرض کردم. دراین شیوه قرار بود که ما از چهار عنصر تشکیل‌دهندهٔ یك تئاتر کامل استفاده کنیم که همهٔ آنها در تعزیهٔ خودمان موجود است. ولی متأسفانه از این امکانات از جهاتی بهره‌برداری‌های سوء شده، خصوصاً در نوع تك‌خوانی‌های موجود در تعزیه و همچنین در نوع موسیقی و ریتم آهنگها این مسئله دیده می‌شود. ما قصد داشتیم با تکیه بر این چهار عنصر تئاتر کاملی را روی صحنه بیاوریم. ولی مسائلی پیش آمد که موفق نشدیم با امکانات مادّی موجود از آن سه عنصر دیگر بهره بگیریم و تنها از عنصر «بدن و حرکت بدن» که مرتبط با حرکت موزون در تعزیه است استفاده کردیم.

● شما در خلال صحبتهایتان فقط به یك عنصر از عناصر تئاتر کامل اشاره کردید. لطفاً آن سه عنصر دیگر را هم توضیح دهید.

■ سه عنصر دیگر عبارتند از:

۱ـ دیالوگ

۲ـ موسیقی زنده.

۳ـ لحن آوازین.

ما واقعاً به آن سه بخش نیاز داشتیم و حتّی برنامه‌ریزی هم شده بود. متأسفانه دوستان نتوانستند خودشان را با امکانات ناچیز ما همسو کنند و از کنار ما پراکنده شدند. در نتیجه ما مجبور شدیم از امکانات موجود استفاده کنیم، یعنی همین هنرآموزان دورهٔ کوتاه‌مدّت تئاتر که قریب به اتّفاق آنها کمتر پا روی صحنهٔ تئاتر گذاشته بودند. در این تجربه سه اجرا داشتیم که به دلیل استقبال تماشاگران وادار شدیم کارمان را با امکانات وسیعتری ادامه دهیم که باز متأسفانه آن نیروهایی که قرار بود با ما همکاری داشته باشند نیامدند. آن بخشی که بیشتر با ما مرتبط است بازیگر است و ما هم به همین بخش از امکانات موجودمان اکتفا کردیم و سعیمان این بود که تجربهٔ «مسلم‌بن عقیل» را حتماً روی صحنه بیاوریم.

وقتی «مسلم» روی صحنه آمد، چیزی حدود ۸۰۰۰ نفر تماشاگر این اجراها بودند. این آماری است که از طریق گیشه شمارش شده و به ما تحویل داده‌اند. تجربهٔ ما «تعزیه» نبود ولی برگرفته از قالب حاکم بر این هنر سنّتی بود. قریب به اتّفاق کسانی که کار ر ا دیده‌اند هرگز نمایش تعزیه را ندیده بودند و فکر نمی‌کردند که داستان مسلم به این زیبایی بتواند در اختیار آنها قرار بگیرد و بتوانند با او ارتباط برقرار کنند و نهایتاً متأثر از سرنوشتی بشوند که در وقایع کوفه بر مسلم‌بن عقیل وارد شده است. در حقیقت همین بخش از کار بود که خستگی کار را از تن ما می‌گرفت، چرا که ما توانسته بودیم این ارتباط را با تماشاگری که با مفاهیم موجود در تعزیه ناآشناست، برقرار کنیم. علیرغم مشکلات و کمبودهایی که داشتیم این شنیده‌ها بود که ما را واقعاً راضی و غنی می‌کرد و دستمایهٔ معنوی و مادّی خیلی خوبی برای گروه ما بود.

البتّه کمبود وقت ونداشتن بعضی ازوسائل و امکانات اجازه نداد که ما منطبق بر مجموعهٔ حرکات موزون موجود در تعزیه، آن برداشت سالم از نشانه‌ها را به تماشاگر القا کنیم. در نهایت ما یك جاهایی تصویر را فدای آن بخش حقیقی حرکت کردیم. مواردی پیش می‌آمد که برای القای مفاهیم موجود در یك ترکیب، استفاده از جسم زنده مهمتر بود تا اینکه مثلاً بخواهیم از مجموعه ریزه‌کاری‌های شکل‌دهندهٔ آن حادثه استفاده کنیم. بنابراین یك جایی آن تابلوی فینال برای ما مهم بود که بتواند آن حالت ملکوتی موجود در یك جمع و خباثت موجود در جمع دیگر، آن صفات شیطانی موجود در فرد و صفات عالیهٔ انسانی موجود در فرد یا جمع را در یك حرکت نهایی به تماشاگر القا کند.

در مجموع طبیعی است که به عنوان یك تجربه‌گر در راستای این کار هنوز به رضایت پنجاه درصد هم نرسیده‌ایم، چون این پرولوگ و پیشگفتاری است بریك سلسله کارهایی که‌باید در درازمدّت شکل بگیرد و از جهاتی به تعبیر من هنر نمایشی موجود در این جامعه را شکل ببخشد. البتّه این کار به تنهایی امکان‌پذیر نیست: تجارب بی‌شماری می‌خواهد و گروههای مختلفی باید کشفیات و تجربیات خود را با یکدیگر مبادله کنند و از مجموعهٔ اینها مخروطی به‌وجود آید که ارتفاع آن بتواند منزلت هنر نمایشی این جامعه را نشان بدهد.

● به عقیدهٔ من نمایش شما بدون نریشن هم گویا بود. تصاویر نمایشی به خودی خود حتّی برای کسی که زندگی مسلم را نمی‌شناخت، بیانگر حادثهٔ زندگی او بود. در تعزیه، نمایش بر دیالوگ استوار است هر چند دیالوگها هم تصویری هستند. ولی شیوهٔ کار شما بدون دیالوگ هم تصویری بود و واقعه به راحتی، حتّی به آدمهای بیگانه هم منتقل می‌شد. بنابراین اولاً چرا نریشن برای کار انتخاب

■ متأسفانه ما آن طور که باید و شاید امکان تشکیل یك «مرکز تجربی تئاتر» را نداریم تا هم در آن مرکز تحقیقات تئوریك انجام شود و هم این تحقیقات به مرحلهٔ عمل درآید.

■ این پرولوگ و پیشگفتاری است بر کارهایی که باید در درازمدت شکل بگیرد و از جهاتی به تعبیر من هنر نمایشی موجود در این جامعه را شکل ببخشد.

کردید و ثانیا آیا شما معتقدید که در این تجربیات نمایشی دیالوگ هم به عنوان یکی از چهار عنصر مورد اشاره جایگاهی دارد؟

■ صد درصد. ابتدا به بخش نخست سؤال شما پاسخ می‌دهم. ما در آغاز متنی را برای اجرای تئاتر کامل آماده کرده بودیم. چون این متن دیالوگ‌گونه با چنین اجرایی معنا می‌دهد که اصطلاحا در غرب به آن «تئاتر اُپرای مدرن» می‌گویند. ولی چون ما نتوانستیم آن‌نیاز خودمان را برطرف کنیم. بنابراین سرفصل‌های مهم را، که شاید از نظر خودم هم ضعفی برای کار بود، انتخاب کردیم. من فکر کردم اگر این سرفصل‌های مشخص را اضافه بر تابلوها قرار ندهیم، شاید تماشاگر نتواند آن ارتباطی را که ما نیاز داریم با کلّ تابلوها برقرار کند. در واقع چون ما کلّیت را نداشتیم، ا صل قضیه را نتوانسته بودیم انجام بدهیم و وقتی به فرع تبدیل شد طبیعی است که در مواردی دچار اشکالاتی شد.

در واقع نظر شخص من حذف کردن نریشنها و تک‌گویی‌ها بود، منتهی فکر کردم چون در آغاز کار هستیم شاید تماشاگرانی داشته باشیم که لازم باشد یک سلسله واژه‌ها را کنار یکدیگر قرار بدهیم تا مفهوم مورد نظر را سریعتر دریافت کنند، مثل یک تابلوی نقاشی که زیر آن می‌نویسند «منظرهٔ سقوط بهمن». تا مفهوم مورد نظر نقاش را سریعتر القا کند. این کار از یک جهت ضعف بود. برای آدمهایی مثل شما که دریافت نشانه‌های تصویری آنها سریع و غنی و همراه با معرفت بیشتری است و از سویی به دیگران کمک می‌کرد؛ دیگرانی که ضعف دریافتی از نشانه‌های تئاتری دارند.

● قسمت دوم سؤال من هنوز بی‌جواب مانده است.

■ بله. باز این هم یکی از مشکلاتی بود که متأسفانه من ناچار شدم خودم مسئولیت بیان این جملات را به‌عهده بگیرم. آن شبی که ما هم خیلی خسته بودیم و هم ناچار بودیم همان شب دیالوگها را ضبط و کار را تمام کنیم. من مجبور شدم که خودم این وظیفه را انجام بدهم. ولی تا جایی که ممکن بود سعی شد همان‌گونه که موسیقی متالیک بود، صدا هم متالیک باشد و بیانگر حسّ مضاعفی نباشد. ما اعتبار اصلی را به دریافت حسّی همان تابلوی زندهٔ تئاترمان دادیم و سعی کردیم که در جملات آن بار عاطفی موجود در واژه‌ها را یک مقدار منها بکنیم و سعی شد که صدا تقریبا متالیک باشد. حالا اگر یک جایی القای مفاهیم حسّی هم در آن هست، حتما از ضعف کوبندگی من بوده است.

● ویژگی دیگری که در کار شما هست و در ایران بندرت دیده‌ایم این است که یک کار سه کارگردان دارد در حالی که همه آنها تجربهٔ واحدی را به تماشاگر ارائه می‌دهند و این کار واحد تئاتر صحنه‌ای است نه تئاتر تلویزیونی. اگر امضاء نهایی از آن کارگردان اصلی باشد، کارگردان فنی و کارگردان حرکات موزون جایگاهشان کجاست؟ اینها در این کار چقدر به شما یاری داده‌اند؟ آیا فکر اصلی از شما بوده و اینها فقط مجری آن فکر بوده‌اند و یا نه آنها هم ایده داشته‌اند؟ اصولا وظیفه و کار اینها چه بوده است؟

■ حمل بر خودستایی نباشد، کار مال من است. منتهی یک گروه تجربی وقتی وارد یک مکان حرفه‌ای می‌شود نیاز به دانش مضاعف دارد. چون یک گروه تجربی تعریف خاصّ خود را دارد که ما الان نمی‌توانیم آن تعریف را داشته باشیم. یک گروه تجربی باید جایگاه تجربهٔ خودش را هم داشته باشد که در این صورت مجموعهٔ عوامل، کار را پیشنهاد می‌کنند و حاکمیت با فرد نیست که شاخص بشود.

اگر این گروه تجربی یک زندگی تجربی را در عملکرد حرفه‌ای خودش در پی داشت طبیعی بود که در سالن حرفه‌ای خودش می‌توانست به این مسائل نیاز نداشته باشد. ولی توی بروشور از فروشندهٔ بلیط، از کسی که تماشاگر را دعوت می‌کند و تمام عوامل روی صحنه و پشت صحنه و کریم اسم برده می‌شود و مسئولیت آنها مشخص می‌شود. در این صورت یک گروه تجربی حتّی عنوان کارکردانی فنی، کارکردان حرکات موزون و خیلی از مسائل دیگر را هم در بروشور اضافه می‌کند.

خوب، در اینجا دوستان همکاری کردند؛ از جمله آقای مهندس زعیمی که به مجموعهٔ امکانات سالن اشراف داشتند و طبیعی است که با این عنوان مسئولیت ایشان مشخص‌تر و هنرمندانه‌تر می‌شود و این مسئولیت در راستای اهداف گروه و کار تجربی ما می‌باشد.

همچنین وقتی یک گروه شروع به کار می‌کند طبیعی است که ما باید از خودمحوری کارکردان بپرهیزیم و مسئولیتها را تقسیم کنیم. البته روشن است که کارگردان امضای نهایی را می‌کند. مثلا در حالی که با طرّاح حرکات موزون صحبت می‌شود، طرح نهایی از کارکردان است. کارکردان شاهد است که این فرمها چگونه شکل می‌گیرد و آنها را تصحیح و هدایت می‌کند. مشخصا خود کارکردان با مشکلات مواجه می‌شود و می‌تواند از خواستهٔ اولیه‌اش عدول کند و یا آن را تصحیح کند و یا چیزهایی را به آن اضافه کند. چیزهایی را که هنگام آفرینش تابلو به آنها توجّه نکرده است. در نهایت مسئولیت کلّی با کارگردان است.

● آیادرشیوهٔ کار شما متن از پیش‌نوشته شده‌ای هم وجود دارد یا فی‌البداهه سر صحنه کار می‌کنید و همه چیز در ذهن شخص شماست؟

■ در رابطه با این کار من بارها یک سری از متون مرتبط با قصّه مسلم را خواندم و یک مقدار تحقیقات شخصی داشتم. یک سری دست‌نوشته‌های نسخ بازیگران گروههای حرفه‌ای را که حدودا ۱۷ـ۱۸ سال پیش جمع‌آوری کرده بودم بازبینی کردم و سعی داشتم که آن متن‌نهائی را در راستای تکنیک موجود در متون اپرایی منطبق کنم. به همین دلیل، ما اگر متن اصلی را به اجرا می‌گذاشتیم شاید مشکلی ایجاد نمی‌شد، ولی چون ما دد درصد متن را کار کردیم، مشکلاتی برای بعضی از بینندگان به‌وجود امد. متن مسلم یک متن کامل اُپرایی است؛ متنی کامل که تفاوتهای زیادی با یک متن سنّتی دارد، چرا که در شرایط اجرایی تازه‌تری قرار می‌گیرد. ما در این نوع تجربیات نیاز نداریم که مجموعهٔ اشعار موجود در متن سخنرانی یک شخصیت را همان طور که در تعزیه هست بیان کنیم، چون حوصله و مکان و شیوهٔ کار و تماشاگر و بالاخره همه چیز آن با تئاتر سنّتی متفاوت است. این نوع تئاتر، قواعد و قراردادهای خاصّ خود را دارد. ما در اینجا یک متن کامل داشتیم؛ متنی که از نظر بافت دراماتیک و تکنیک تشکّل جملات با یک متن سنّتی تفاوتهای بی‌شماری داشت.

● یکی از چهار عنصری که در رابطه با این نوع تئاتر نام بردید، موسیقی زنده است. با توجّه به این مسئله، چرا در نمایش مسلم

موسیقی زنده وجود نداشت و چرا از موسیقی خاصّ تعزیه استفاده نکردید؟ اصولاً دلیل شما برای استفاده از این نوع موسیقی بخصوص در نمایش مسلم چه بود؟

■ به مطلب جالبی اشاره کردید. با دوستانی صحبت شد و قرار بود که ما را در این زمینه هم هدایت و هم حمایت کنند. چرا که در هر صورت مقولهٔ موسیقی یك فرهنگ خاص دارد که من اشراف کافی به آن ندارم. قرار بود که در راستای این تجربه آن امکانات لازم را در اختیار داشته باشیم ولی متاسفانه نشد و شاید نیازی نباشد که دلایلش در اینجا توضیح داده شود. ما نیاز داشتیم که یك افکت و نشانهٔ مضاعفی داشته باشیم که تماشاگر را وارد یك فضایی بکند و مسئولیتش هم این باشد که در آن فضا تماشاگر ما فقط نظاره‌گر باشد. جنس موسیقی هم که ما انتخاب کردیم حالت متالیك داشت. درست شبیه شیوهٔ بیان یا نریشنی که ما هر از گاهی در متن داشتیم. موسیقی هم در واقع در اینجا یك نقش جنبی داشت که به تماشاگر برای ورود به این محراب کمك می‌کرد.

● در تعزیهٔ سنّتی گروه اشقیا فرم و رنگ خاصّی برای لباس دارند و گروه اولیاء نیز همین‌طور و رنگ لباس مشخص کنندهٔ این است که این فرد از چه گروهی است. چرا در نمایش شما از این سنّت نشانه‌ای نبود؟ اصولاً در نمایش مسلم‌چگونه این مسئله‌رامورد‌توجّه قرار دادید؟

■ اگر توجّه کرده باشید آنجا که ما قصد داشتیم سر فصل دو نیروی موجود در صحنه را مشخص کنیم، یك نشانه‌هایی بر پیکره و لباس بازیگران ما اضافه می‌شد که این نشانه در واقع مرز تعیین‌کنندهٔ نیروهای انبیایی و نیروهای اشقیایی بود. سمبل تبلور کامل این نشانه در پوشش آن دو نیروی رزمنده‌ای بود که هنگام دستگیری مسلم ظاهر می‌شدند و کلاً لباسشان سرخ بود و نیروهایی که در سوی اشقیاء بودند در واقع فقط همان نشانه را بر سینه داشتند.

● شکل اجرای شما ناگهان در تصویر مجلس یزید تبدیل به حرکت مکانیکی و عروسکی می‌شود. این تصویر بسیار زیبا و گویا بود. چرا شما در کلّ نمایش از آن بهره نبردید؟ ایا قصد خاصّی داشتید که فقط در همین مجلس از آن استفاده کردید؟

■ در کلّ نمایش ما با مجموعهٔ انسانها طرف هستیم که در میان آنها آدمهای خوب و آدمهای بد هستند. ادم خوب با یك نسبتی و در یك ارتفاعی و آدم بد هم همین‌طور. در آن صحنه کلّ قضیه، دربار است و مجموعهٔ عناصری که در آنجا هستند اهل باطلند. ما از قبل تماشاگر تئاتر سنّتی و تماشاگر خاصّ این شیوه را دعوت کرده‌ایم به پذیرش باطل بودن مسائلی که در این مقطع و در این مکان مشخص شکل می‌گیرد. اگر توجّه کرده باشید تنها بخشی که در کلّ این اجرا از مکانیزم صحنه‌ای و از مکانیك صحنه استفاده شد همین جا بود که جملگی این عناصر روی «شریو» هستند و جملگی مسائلی که رخ می‌دهد، برای ما مکانیکی است: مکانیکی به این معنا که ساخته و پرداختهٔ دستهایی است که از پشت اینها را حرکت می‌دهد، یعنی باطل بودنِ یك واقعیتی که در مقابل ماست.

● در نمایش مسلم تنها یك سکو وجود دارد که بر روی این سکو هم «ابن‌زیاد» قرار می‌گیرد و حرفش را می‌زند و هم مسلم بر آن جای می‌گیرد و پیام می‌دهد و به شهادت می‌رسد. در تعزیهٔ سنّتی یك شخصیت منفی و یك شخصیت مثبت از یك جایگاه برای نمایش استفاده نمی‌کنند و جایگاه نیروها مشخص است. چرا شما در این تجربه سنّت‌شکنی کرده‌اید و دست به این کار زده‌اید؟

■ اشاره به مطلب بسیار بسیار زیبایی کردید. ما در این اجرا از حاکمیت سیستم نشانه‌ای دکور استفاده نکردیم. مجموعهٔ لحظات صحنه لخت بود. فقط تنها بار همان «شریو» است که وارد می‌شود و کلّ نیروها در آن هستند. مکانیکی وارد می‌شوند و مکانیکی هم خارج می‌شوند. مکانیکی مسائلی را عنوان می‌کنند و اعمالی را انجام می‌دهند. ما در صحنه لخت هستیم و این سکو موارد کاربرد متفاوتی داشت: یعنی هر بار به اعتبار شخصی که روی آن قرار می‌گرفت، معنا می‌داد. این یك نشانهٔ لختی است که نشانه‌های مضاعف فقط می‌توانند معنای مضاعف از این نشانه را به ما القا کنند. در راستای این قضیه بود که ما از سکو استفاده کردیم: نه اینکه هر دوازیك جایگاه استفاده کنند. این فقط یك نشانهٔ کلّی موجود در کلّ صحنهٔ ماست. هر بار که کسی بر بلندی این نشانه قرار می‌گیرد و بر گردهٔ این نشانه می‌نشیند، این نشانه در اختیار آن شخص قرار می‌گیرد: نه اینکه ما تفاوت یا التقاط این نشانه‌ها را در نظر داشته باشیم.

● نمایش شما متکّی بر بدن و حرکت است و کارگردان حرکات موزون هم دارد. با همهٔ اینها ما در یکی دو صحنه هماهنگی لازم بین حرکات بازیگران را نمی‌بینیم. این بی‌توجّهی از طرف کارگردان حرکات موزون بوده یا اینکه خود شما مسئول آن هستید و متوجّه این بی‌نظمی نشده‌اید؟

■ در هر صورت مسئولیت آن با من است. آن چیزی که شما اشاره می‌کنید در یك کاری با این حجم و با این تعداد بازیگر، بخصوص بازیگری که هنوز به جفت و بست کار جمعی اُنس نگرفته، طبیعی است که ما دچار آن باشیم. یك شب ممکن است که مجموعهٔ نیروها با ضرب‌آهنگ خاصّ نمایش هماهنگ باشند و یك شب عدّه‌ای به هر دلیل، خارج بزنند. در کل مسئولیت با من است چون تا زمانی که تایید نشده و هماهنگ نشده روی صحنه نمی‌آید: وقتی آمد مسئولیت اشتباهش با کارگردان است. تماشاگر که نمی‌گوید امشب اینها خسته بودند یا مشکل داشتند. حالا تماشاگری که چند بار می‌آید مسئلهٔ دیگری است. به هر حال برای توجیه این مسئولیت باید عرض کنم که این گروه، یك گروه دائمی نیست. گروهی است که تصادفاً به مناسبتی دور هم جمع شده و شاید با امکانات موجود ما دیگر فرصت نداشته باشیم از این گروه که این تجربه را کرده مجدّداً استفاده کنیم. اشکال این قضیه در واقع در اختیار نداشتنِ مکانی با نیروهای ثابت برای تجربه است.

● بعضی از صحنه‌های نمایش مسلم هماهنگ با کلّیت کار نیست، در حالی که یك کارگردان آنها را رهبری کرده است. مثلاً در صحنهٔ جارچی که دقیقاً برگرفته از مراسم آیینی «زار» است، بخصوص طبلی که به گردن او آویخته است. در این صحنه حتّی نوع حرکات، نوع رقص و برخورد شبیه مراسم زار خصوصاً در آفریقاست. این ناهماهنگی شیوه‌های اجرایی را چگونه توجیه می‌کنید؟

■ شاید کمتر کسی به این مسئله توجّه کرده باشد: شاید هم اصلاً کسی به آن توجّه نکرده باشد. با اشاره‌ای که شما داشتید من می‌خواهم مسئله‌ای را بگویم و آن اینکه من در «آب- باد- خاك» یك نشانهٔ خیلی ساده را دیدم که بیانگر سوگواری زن بود. او فقط‌دستش را تا نزدیکی سر می‌آورد. این نشانهٔ بسیار زیبا تئاتری‌ترین و مهمترین بخش موجود در «آب- باد- خاك» بود. من از این نشانه استفاده کردم، امّا در جایی که ده بازیگر روی صحنه بود. یکی دیگر از نشانه‌های موجود در تعزیه که ما استفاده کردیم این بود که مسلم بالای بلندی در تنهایی قرار داشت و مجموعه‌ای در پایین سوگوار واقعه‌ای بودند که هنوز رخ نداده بود. مثل اطلاعی که ما از واقعهٔ کربلا داریم. اینها مسلم را نمی‌دیدند و مسلم هم آنها را نمی‌دید. در حالی که هر دو روی صحنه و در مقابل تماشاگر قرار داشتند. و من از این بهرهٔ خاصّی گرفتم. این قضیه را من از «آب- باد- خاك» گرفتم. منتها در شکل پرجمعیت‌تر و استتیك و تئاتری آن.

● از اینکه وقتتان را در اختیار ما گذاشتید متشکریم و برایتان آرزوی توفیق بیشتری داریم.

هنر نمایش در ژاپن

● گفتگو با دکتر ناظرزاده کرمانی

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

■ وعدهٔ ما به هنرمندان و علاقمندان تئاتر این بود که سیر و سیاحتی در هنر نمایشی کشورهای مختلف داشته باشیم و هر شماره، تئاتر منطقه‌ای را در محضر صاحب نظری به گفتگو بنشینیم. در دو شمارهٔ پیش مهمان حرفهای تازهٔ دکتر عزیزی بودیم در مورد تئاتر فرانسه و در این شماره و دو شماره آتی تئاتر در ژاپن، هند و چین را در گفتگو با استاد ناظرزاده کرمانی مرور خواهیم کرد.

هنر نمایش در شرق (هند، چین و ژاپن) دارای سابقه‌ای کهن و طولانی است و ارزش و اعتبار جهانی آن نیز والاست و شایستهٔ بررسی و پژوهش. ولیکن دراین زمینه به زبان فارسی پژوهشهای اندکی در دسترس قرار دارد. خوشبختانه به تازگی آقای دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی، استاد ادبیات و هنرهای نمایشی دانشکدهٔ هنرهای زیبا ـ دانشگاه تهران ـ سه کتاب دربارهٔ ادبیات نمایشی شرق (هند، چین و ژاپن) تالیف نموده و به چاپ سپرده است و از هرکدام از این سه کشور نمایشنامه‌های نمونه‌ای نیز ترجمه و ضمیمه کرده است. امیدواریم که این مجموعه، بزودی از سوی «انتشارات انجمن نمایش» منتشر شود.

بخش اول گفتکو با دکتر ناظرزاده به نمایش در ژاپن اختصاص دارد که ضمن تشکر از ایشان ـ که علیرغم ضیق وقت و کثرت مشغله، وقتشان را در اختیار ما گذاشتند ـ توجّه شما را به آن جلب می‌کنیم.

●

■ آقای دکتر ناظرزاده، اگر صلاح بدانید قدری به عقب برگردیم و از ریشه یا ریشه‌های هنر نمایشی در ژاپن آغاز کنیم. اصولاً تئاتر در ژاپن چطور پدید آمده و تئاتر اصیل و سنّتی ژاپن چه شکل و شمایلی داشته است؟

● ریشهٔ هنرهای نمایشی در ژاپن ـ و تا آنجایی که من می‌دانم درهمهٔ کشورهای جهان ـ در کنش و واکنش نسبت به اندیشه‌ها، باورها و کردارهای دینی و به صورت «آیین و مناسک» دینی ویژه‌ای جلوه کرده است. این «آیین و مناسک» نمایشی ـ دینی، غالباً با چند عنصر مهم همراه بوده است:

۱. رقص (حرکات موزون)،
۲. سرود (تک‌خوانی: همسرایی)،
۳. موسیقی (ادوات ضربی، بادی، سیمی)،
۴. پوشش بدن و صورت با پارچه‌ها، لوازم چهره‌پردازی و صورتکها ـ ماسکها ـ.

هنرهای اصیل و سنّتی نمایش در ژاپن، هنوز این عناصر اصلی «آیین و مناسک دینی ـ نمایشی» را در خود حفظ کرده است.

پیدایش هنر نمایش با دو مسئلهٔ حیاتی ـ به صورتی رمزآمیز ـ ارتباط و مناسبت داشته است:

۱. باززایی خورشید ـ حضور نور در زمین و آسمان.

۲. باروری زمین ـ کشت و برداشت برنج.

در اسطوره‌های ژاپنی آمده است که «رقاصه‌ای آسمانی» برای «ایزد خورشید» که در غاری پنهان شده بود به رقصی نمایشی پرداخته، ایزدان دیگر از رقص او به خنده درمی‌آیند و «ایزد خورشید» کنجکاوانه از غار بیرون می‌آید. و بدین ترتیب بار دیگر نور برزمین می‌تابد و تاریکی زائل می‌گردد.

از سوی دیگر، رقصهای نمایشی و یا به زبان دیگر «آیین و مناسک رماندن ارواح زشت و بدکار» را ریشهٔ دیگر پیدایش هنر نمایش در ژاپن دانسته‌اند. گویا ژاپنیهای کهن، برای نگهداشت و حاصلخیزی کشتزارهای برنج ـ که بزرگترین خزینهٔ خوراکی آنان بوده است ـ آیین و مناسک گریزاندن و رماندن «نیروهای خشکسالی و آفت» را، به صورتی نمایشی، به جای می‌آوردند.

در ژاپن دو گونه هنر نمایش پدید آمده است:

■ نمونه‌ای از نمایش کابوکی

۱. هنر نمایش سنّتی و کهن.
۲. هنر نمایش جدید که در واکنش و با گرته‌برداری از هنر نمایش در جهان، بویژه در کشورهای غربی ـ به وجود آمده است.

هنر نمایش سنّتی در ژاپن سه‌گونهٔ عمده دارد:

۱. نمایش «نو» (NÔ=NOA)
۲. نمایش «کابوکی» (KABUKI)
۳. نمایش عروسکی «بونراکو» (BUNRAKU)

البتّه باید به خاطر داشت که این گونه‌های نمایشی از گونه‌های نمایشی کهن‌تری پیدا شده و یا از آمیختن آنها آفریده شده‌اند.

■ آنچه در تئاتر ژاپن به نمایش «نو» مشهور است، چگونه نمایشی است و وجوه مشخصهٔ آن چیست؟

● پژوهندگان هنرهای نمایشی در جهان، نمایش «نو» را حاصل نبوغ هنرمندان ژاپن و نقطهٔ اوج هنرهای نمایشی در این کشور تلقّی کرده‌اند. «نو» ویژهٔ زُبدگان اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ ژاپن بوده است و مردم عادی ندرتاً با آن سر و کار داشته‌اند. نمایشهای «نو» برپایهٔ یك «یادآوری» و یا «نمایش خاطره» و یا «بازی دوبارهٔ گذشته‌ای به یاد ماندنی» آفریده شده‌اند. به این ترتیب که «شخصیت اصلی» این نمایشها، «برهه‌ای از گذشتهٔ بسیار مهم» خود را، بار دیگر، «رؤیت» و «بازی» می‌کند. اصولاً این نوع نگرش نمایشی براساس تفکّری «بوداگرایانه» استوار است. براساس تعالیم «بودا»، امور دنیوی ـ چه خوب و چه بد، چه زشت و چه زیبا ـ به هرحال شکننده و گذرانند و اصالت و دوامی ندارند. چنین تفکّری بربیشتر عناصر نمایشی «نو» سنگینی می‌کند: آنچه درگذشته روی داده است، چیزی جز حال نیست و آنچه در آینده روی می‌دهد، چیزی جز گذشته نیست؛ زندگی یك سره توهّم است و خاطره و رؤیا...

بنابر پژوهشهای «لئونارد پرُنکو»[1] که یکی از مهمترین پژوهندگان هنرهای نمایشی در ژاپن است نمایش «نو» دارای عناصر و المانهای فراوانی است که نُه مورد از آنها بسیار شاخصند:

۱. رقص،
۲. موسیقی،
۳. کلام: شعر،
۴. کار پرداختهای شیوه پرداخته و پالوده و پیراسته،
۵. نمایش آیین و مناسك رسمی ـ دینی ـ درباری ـ جنگاوری،
۶. نمایش با شیوه‌های القایی، کنایی،
۷. حرکات، سکنات و کلام موزون، آهنگین و رسمی،
۸. تاکید در نمایش امور نامرئی و ذهنی و درونگرایانه،
۹. نمایش لحظات و لمحات عالی و روحانی که فراتر از تجربه‌های حسّی و مادّی می‌باشند.

«دُنالدکین»[2] که‌یکی دیگرازپژوهندگان هنر نمایش ژاپنی ـ به ویژه «نو» ـ است، براساس ضوابط سنّتی و کهن، و با نقل از منابع ژاپنی، نمایشهای «نو» را ـ عمدتاً برمبنای درونمایه به پنج گروه تقسیم کرده است:

۱. نمایشهایی دربارهٔ ایزدان.
۲. نمایشهایی دربارهٔ جنگاوران.
۳. نمایشهایی دربارهٔ زنان.
۴. نمایشهای واقعیت گرایانه.
۵. نمایشهایی دربارهٔ دیوها.

و گویا در یك نشست نمایشی، معمولاً پنج نمایش، یك مورد از هرگروه ـ به اجرا درمی‌آمده است.

■ نمایش «نو» به لحاظ صحنه و صحنه‌پردازی هم‌ویژگی خاصّی دارد یا نه، فقط به لحاظ محتوی و عناصر اجرایی...

● بله، صحنه‌های نمایش «نو» اصولاً ساده و بی‌پیرایه است. آنها اندکی از سطح تماشاگران بالاترند، نزدیك به هفت متر مربّع وسعت دارند. چهار ستون سقف مزیّن آنها را حمل می‌کنند. بازیگر از «گذرگاهی» که از سویی به اتاق لباس و چهره‌پردازی و از سوی دیگر به صحنه متّصل است، «وارد» صحنه و از آن «خارج» می‌شود. چند «درخت کاج» نیز در پس زمینه نقاشی شده‌اند. خنیاگران نیز درپس صحنه نشسته‌اند و فلوت و طبل می‌زنند. در سمت چپ بازیگران، از بالا تا پایین صحنه، دستهٔ کوچك همسرایان ـ سرودخوانان ـ قرار دارند.

برای آنکه نمایش «نو» بهتر شناخته شود، به یکی از نمونه‌های بسیار بارز و والای آن به نام «سُتباکماچی»[3] نوشتهٔ «کوانامی کییوت سوکو»[4] اشاره می‌کنم.

«سُتبا کماچی» زنی زیبا و افسانه‌ای بوده که در دربار دودمان سلطنتی «هی ایان»[5] می‌زیسته است. زیبایی، هوش و قریحهٔ فوق بشری او سبب گردید که این شخصیت افسانه‌ای کهن، مضمون شماری از قطعات ادبی، و از جمله چند نمایشنامهٔ «نو» قرار گیرد. گویا این زن زیبا شاعر و یا شعرشناس پرمایه‌ای نیز بوده و به طور خلاصه محاسن همه خوبان را به تنهایی داشته است. «سُتباکماچی» که در نمایشنامه‌های «نو» به صورت عجوزهٔ زشتی ظاهر می‌شود، مقطعی از زندگی گذشتهٔ خود را به یاد می‌آورد: او که به سبب زیبایی و سایر امتیازات دیگر، به رذیلهٔ غرور دچار بوده، عشاق دلخستهٔ خود را به ویرانی و مرگ می‌کشانده است. و اینك در پیری، دربدری و تنگدستی، در چند لحظهٔ متراکم نمایشی ـ که روح یکی از عشاق گذشته در او حلول کرده ـ گذشته‌ای تلخ و جاودان را «بازنمایی» می‌کند، تا موقّتاً آرامش و قرار یابد.

■ بفرمایید که تئاتر «کابوکی» چگونه تئاتری است و آیا با تقسیم‌بندی‌های موجود می‌توان آن را تئاتر رئال یا واقعگرا تلقّی کرد؟

■ نمایش «کابوکی» را ـ در مقایسه با «نو» ـ

■ هنرهای نمایشی در ژاپن در کنش و واکنش نسبت به اندیشه‌ها، باورها و کردارهای دینی و به صورت «آیین و مناسك» دینی ویژه‌ای جلوه کرده است.

■ در دورهٔ جدید، در واکنش نسبت به جریان هنر نمایش در جهان و بویژه کشورهای غربی، «نوسازی» و «بازسازی» نمایشهای «نو» و «کابوکی» در ژاپن مورد توجّه قرار گرفته است.

■ تصویر ۲/ رقص شیوهٔ پرداخته در نمایش کابوکی

«نمایش عامّه» خوانده‌اند و ان البتّه به واقعیت‌گرایی یا رئالیسم بسیار نزدیک است و برخلاف نمایشهای «نو» در دربارها و بزرگخانه‌های زُبدگان اجتماعی و فرهنگی جایی نداشته و ویژهٔ شهروندان متعارف و بی‌تشخص جامعه بوده است.

در گذشته‌ای دور، «کابوکی» به وسیلهٔ زنان اجرا می‌شده و جنبه‌های هرزگی و بی‌بندباری در آن راه داشته است. امّا بتدریج جنبه‌های غیراخلاقی آن پاک گردیده و برجنبه‌های هنری آن افزوده گردیده است.

«هیجان»، جنگ میان شخصیتهای «خوب» و شخصیتهای «بد»، کارپرداختهای فراوان و لحظات خنده‌آور از ویژگیهای نمایشنامه‌های «کابوکی» است که آن را از بعضی جهات به ملودرام نزدیک می‌کند.

■ عناصر مشخص و قطعی و به عبارتی تعیین کنندهٔ نمایش «کابوکی» چیست؟

● نمایش‌های «کابوکی» از ترکیب عناصری چون

۱. اواز،
۲. رقص،
۳. تردستی،
۴. بذله‌گویی و بذله‌کاری و لودگری، و
۵. «طرح داستانی» براساس ادبیات عامّه، فولکلوریک، اسطوره‌ها و افسانه‌های قومی و نیز رویدادهای جالب تاریخی و... به وجود آمده‌اند.

یکی ازویژگیهای «کابوکی» وجودعنصررقص است. رقص تک نفره، رقص همراه با حرکات ایمایی والقایی[۶] و رقص گروهی.

یکی از صحنه‌هایی که در بیشتر نمایشهای «کابوکی» وجود دارد، صحنهٔ «نمایش جنگ است. که به‌زبان ژاپنی به‌آن«تاچیماواری»[۷] می‌گویند. این صحنه به کمک رقص و آواز به نمایش درمی‌آید. «تاچیما واری» ممکن است نمایشگر جنگ یک تن با یک تن، یک تن با چند تن، یا یک گروه با گروه دیگر باشد. به هرحال هنرمندان «کابوکی» پیوسته می‌کوشیده‌اند تا در اجرای این صحنه سنگ تمام بگذارند.

■ تئاتر عروسکی ژاپن از عمری طولانی و شهرتی دیرینه برخوردار است. در مورد منشا پیدایش و خصوصیات فعلی این نوع نمایش در ژاپن توضیح بفرمایید.

● ساختن و به حرکت درآوردن مهارت آمیز عروسکها (بونوکرا[۸]) به خودی خود هنر است. بویژه اگر این عروسکها در دست لعبت‌بازانی زبردست قرار گیرند و نقشهای انسانها را در نمایشنامه‌هایی ایفا کنند که آن نمایشنامه‌ها نیز، به خودی خود، دارای ارزشهای ادبی و فلسفی فراوانی هستند و این خواسته‌ها جملگی در «بونراکو» یا هنر «نمایش عروسکی ژاپن» تحقق یافته است.

درسال۱۶۸۵میلادی، «تاکه‌متوکیدایو»[۹] که مشهورترین روایتکر افسانه‌های کهن ژاپنی بود، با همکاری با نمایشنامه‌نویسی به نام «چیکاماتسوموزانمون»[۱۰] کارکاهی را پایه‌گذاری کرد که شاید بتوان ان را «کارگاه و تالار نمایش عروسکی» نامید. «تاکه متوکیدایو» و «چیکاماتسوموزانمون» به ساختن عروسک و نوشتن نمایشنامه و اجرای آن همّت گماشتند و از ان پس پدیدهٔ هنری ـ نمایشی جالبی که خاصّ فرهنگ نمایشی ژاپن است، روبه تحوّل و تکامل گذاشت. این پدیده در سیر تکوینی و تکاملی خود گاهی نیز روبه انحطاط گذاشته ولیکن باز از این خطر رسته است و ادامه یافته است.

«بونراکو» از ترکیب سه عنصر نمایشی به وجود امده است.

۱. نوازندگان «شامیزن» («شامیزن» گونه‌ای ساز سیمی است که در هنر «بونراکو» نقش عمده‌ای دارد)
۲. روایتکر داستان
۳. عروسک‌بازان

کار ویژهٔ «روایتکر» داستان نمایشی، که ناگزیر باید صدای گرم و لحنی شمرده و گیرا داشته باشد، آغاز داستان، افشای شخصیتها و حرف زدن به جای انهاست. «سه عروسک باز» عروسکها را به حرکت درمی‌آورند. سرپرست آنها، که معمولا لباس رسمی و متشخصی به تن می‌کند، مسئول به جنبش درآوردن سر و دست راست عروسکها که مهمترین اعضای نمایشی هستند، می‌باشد. سر شخص «سرپرست عروسک‌بازان» نیز در صحنه دیده می‌شود. امّا معمولا بقیهٔ عروسک‌بازها، از دید تماشاگران پنهانند.

عروسکهای نمایش «بونراکو» که با استادی فراوان ساخته می‌شوند معمولا دو سوم جثّهٔ انسانند. انعطاف و تحرک‌پذیری فراوانی دارند و برحسب نقش شخصیتی که ایفا می‌کنند، ساده و یا ظریف و پیچیده‌اند. عروسکهای پیچیدهٔ ان، درحین حرکت تغییر هیئت می‌دهند. مثلا قادرند با چند حرکت تند و ساده از صورت انسان به شکل دیو درآیند.

به هرحال این عروسکها عمدتا به هشت شکل ساخته می‌شوند.

۱. جنگجویان
۲. شخصیتهای زنستکار
۳. دکانداران و کسبه
۴. عشاق دلخسته
۵. زنان و مردان: زنان و شوهران
۶. درباریها
۷. پیرزنان و پیرمردان
۸. شخصیتهای کلیشه‌ای مضحک

■ نمایش «بونراکو» مضمون و محتوای خاصّی را دنبال می‌کند؟

● بله، مضمون نمایشنامه‌های «بونراکو» شباهت زیاد به مضمون نمایشنامه‌های «کابوکی» دارد. اصولاً این نمایشنامه‌ها جملگی از آبشخور ادبی واحدی مایه برمی‌دارند؛ به این ترتیب که مضمون بیشتر نمایشنامه‌های «بونراکو» مانند نمایشنامه‌های «کابوکی» پیرامون امور و مسائل خانوادگی خصوصی وشخصی دور می‌زند: عشق، فریب، بلاهت، مردم‌آزاری، رسوایی، واخوردگی و... البتّه بسیاری از نمایشنامه‌های «بونراکو» مانند نمایشنامه‌های «کابوکی» درباره رویدادهای مهم تاریخی ژاپن است.

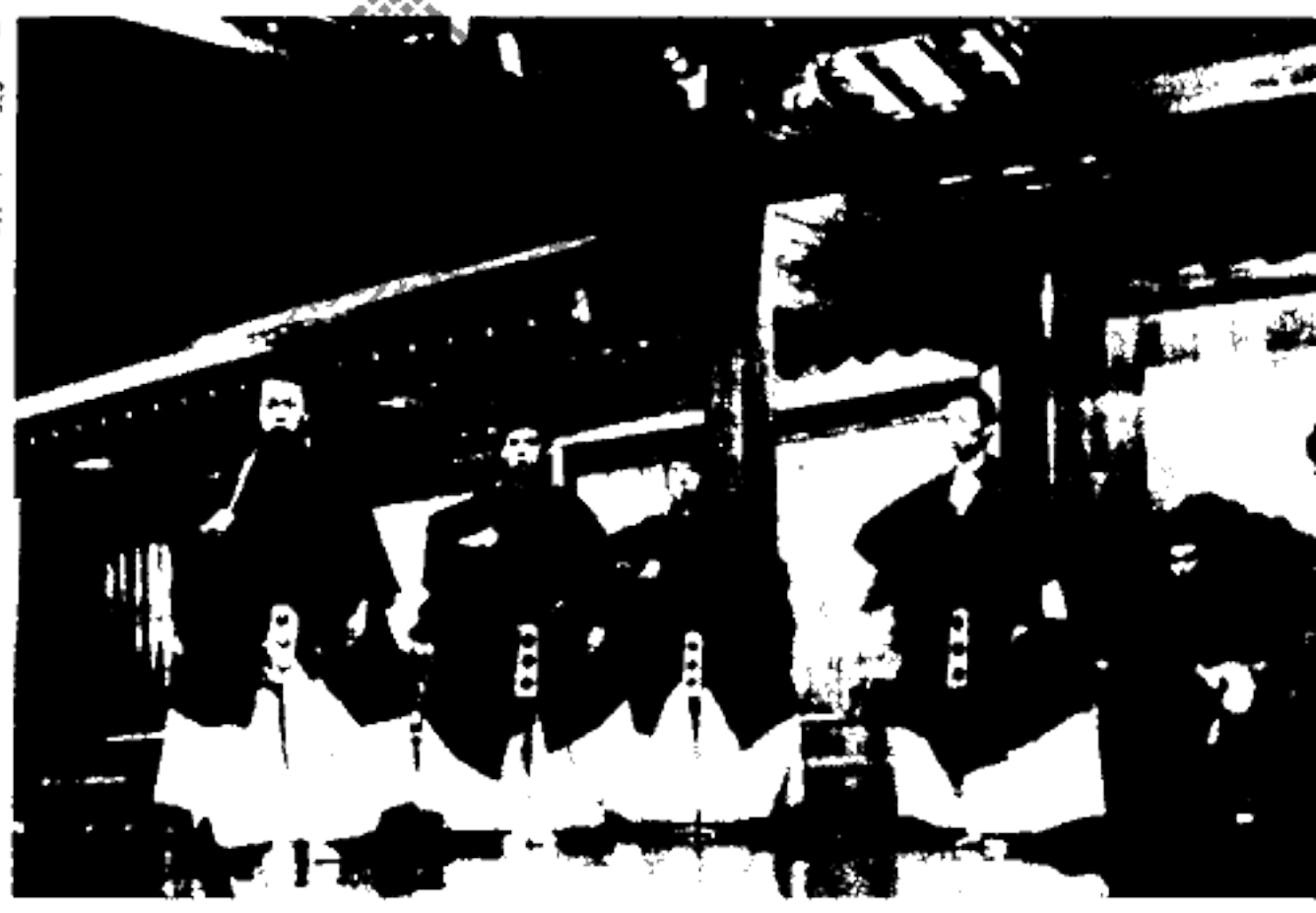
■ به نظر می‌رسد تئاتر ژاپن تحت تاثیر فرهنگ غرب، آرام آرام از نمایش سنّتی خود فاصله گرفته و دستخوش تغییر و تحوّلاتی شده است. مثلاً چیزی مثل «اپرا» که در ژاپن اجرا می‌شود، پیشینهٔ سنّتی دراین کشور ندارد. شما این تحوّلات را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

● در دورهٔ جدید، در واکنش نسبت به جریان هنر نمایش در جهان و بویژه کشورهای غربی، و نیز به منظور نوسازی شیوه‌های کهن نمایشی، «نوسازی» و «بازسازی»، نمایشهای «نو» و «کابوکی»، مورد توجّه دست اندرکاران هنرهای نمایشی در ژاپن قرار گرفته است. مثلاً «آکامّتوکیدو»[11] که‌بهترین نمایشنامه‌نویس تئاتر «کابوکی جدید»[12] به شمارمی‌رود، به مسائل تاریخی ژاپن روی آورده است. امّا در این نمایشها دیگر از بازیگری شیوهٔ پرداخته[13]، حرکتهای ویژه، موسیقی پس‌زمینه، ادوات ضربی چوبی، و کاربرد گذرگاه برای ورود و خروج بازیگران، که ویژهٔ تئاتر سنّتی ژاپن بوده است، خبری نیست. گویا نمایشنامه‌نویسان جدید ژاپن، زیر نفوذ «واقعیت‌گرایی»[14] در تئاتر جهان قرار گرفته‌اند.

ازسوی‌دیگر، باگرته‌برداری از کونهٔ «اُپرا»[15] کونه‌ای نمایش سرودی ـ موسیقایی به نام «تاکارازوکا»[16] به وجودآمده است. «تاکارازوکا» که کونه‌ای «اُپرای زنها»ست سازیگران آن همه زنان هستند ـ در سال ۱۹۱۳ پایه‌گذاری شده و از آن زمان به صورت یکی از هنرهای نمایشی جالب ژاپنی درآمده است.

«شینگه‌کی»[17] یاتئاتر نوگرای ژاپنی، که عالیترین نمونهٔ نفوذ تئاتر غرب در تئاتر ژاپن است، یکی از مهمترین پدیده‌های معاصر نمایشی در ژاپن به شمار می‌رود. این‌کونه نمایشی در اوائل قرن بیستم آغاز گردید و آن هنگامی بود که اجرای آثار «ایبسن»، «چخوف»، «گورکی» و «برناردشاو» و... در ژاپن تاثیر فراوان به جای گذاشت و دست اندرکاران هنرهای نمایشی ژاپن، با الهام از آنها به تصنیف و اجرای نمایشنامه‌های جدیدی پرداختند.

پس از جنگ دوم جهانی، تاثیر تئاتر غرب بر تئاتر ژاپنی شدّت بیشتری پیدا کرد و بر میزان کمّی و کیفی کسانی که زیر نفوذ تئاتر غرب قرار گرفتند، افزوده گشت. دو نمایشنامه‌نویس بزرگ به نامهای «آبه کوبو» و «میشیما یوکیو»[19] در راستای همین تئاتر، یعنی «شینگه‌کی» پدیدار شدند و آثاری تصنیف نمودند که برخی از آنان همتای ارزندهٔ تئاتر غرب به شمار می‌رود و در صحنهٔ تئاتر بین‌المللی با آنها رقابت می‌کنند.



■ تصویر ۲: کاجه‌کیو

■ توضیح تصاویر

۱. صحنه‌ای از نمایش «کابوکی» ـ فهرست متقاضیان ـ نوشتهٔ «نامیکی جوهه‌یی» که یکی از نمونه‌های مهم این کونهٔ ادبی ـ نمایشی ژاپن به شمار می‌رود. در این تصویر دو شخصیت اصلی این نمایش با هم مواجه شده‌اند.

۲. «رقص شیوهٔ پرداخته» در نمایش «کابوکی» یک عنصر مهم است. در این تصویر جنگ با دیو مشاهده می‌شود.

۳. صحنه‌ای از نمایش «نو» به نام «آتسو مُری» که در اواخر قرن چهاردهم تصنیف شده است. این نمایشنامه اثر «زِدامی متوکیبو» می‌باشد.

۴. «کاجه کیبو» نام یک نمایشنامهٔ «نو»ی ژاپن است که توسّط «زِدامی متوکیبو» نوشته شده است.

1- LEONARD PRONKO
2- DONALD KEENE
3- SOTOBA KOMACHI
4- KWANAMI KIYOTSUGU, 1333-1384
5- HEIAN
6- MIME
7- TACHIMAWARI
8-BUNRAKV
9- TAKEMOTO GIDAYU, 1651-1744
10-CHIKAMATSU MOZAEMON, 1653-1725
11- OKAMOTO, 1872-1939
12- NEO-KABUKI
13- STYLIZED
14- REALISM
15- OPERA
16- TAKARAZUKA
17- SHINGEKI
18- ABE KOBO, 1924
19- MISHIMA YUKIO, 1925-1970

گفتگو

■ مقدّمه‌ای برای تحقیق در:

زبان گرافیک و سمبولهایش

● سجاد شکیب

داستان «فارنهایت ۴۵۱» نوشتهٔ «ری برادبری»، نویسندهٔ آمریکایی، جلوهٔ نابخود یک گرایش پنهانی است که در باطن تمدّن جدید وجود دارد: گرایشی به سوی «زبان تصویر» در معارضه با «کتابت». داستان این کتاب در عصری اتّفاق می‌افتد که «زبان تصویر» به طور کامل جانشین «کتابت» شده است: استفاده از کلمات جز در محاوره ممنوع است؛ روزنامه‌ها منحصراً به سوی زبان تصویر روی آورده‌اند؛ نفوذ تلویزیون تا عمق جانها گسترش یافته است و حکم آن به مثابهٔ وحی مُنزَل تلقّی می‌شود و جوامع انسانها، از طریق یک نظام حاکم تبلیغاتی، در تحت سیطرهٔ فکری حکومتی قدرتمند واقع شده‌اند که از هریک از آنها، ماموری مخفی برای حفظ حاکمیت خویش ساخته است؛ نظامی که با «کتابت» دشمنی می‌ورزد و کتابها را می‌سوزاند، امّا هوش ریاضیات و مهارت تصویرخوانی مردمان را تقویت می‌کند.

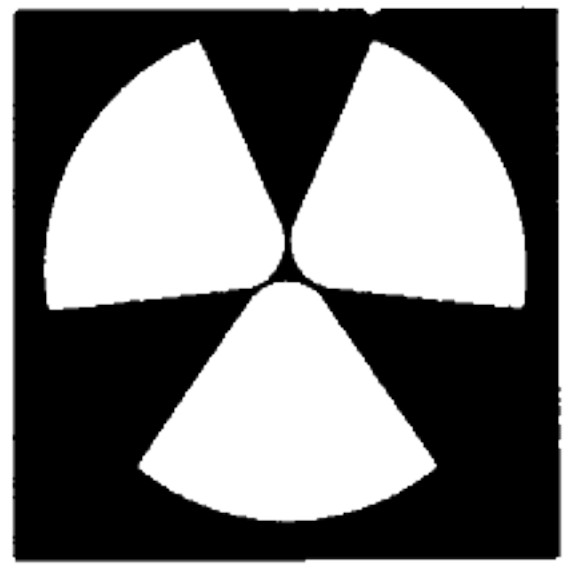
براستی اگر روزگاری کرهٔ زمین عصری اینچنین را به خود ببیند، چه روی خواهد داد؟ کم نیستند خرافه‌هایی که در این روزگار همچون حقیقتی مسلّم و خدشه‌ناپذیر تلقّی می‌شوند و لذا، همان‌طور که بشر امروز انسان را تا مرتبهٔ حیوانیت پایین آورده است و جهان را بنقشه‌ای خودرو برلب جوی می‌داند و هنرپیشه‌های سینما را در بُتکدهٔ نفس خویش می‌پرستد و ارزش زن را در آن می‌داند که پوشش ظاهری و باطنی عفّت را رها کند و اخلاق حسنه را مساوی جهل و مستحقّ تمسخر می‌داند و هزاران خرافهٔ دیگر، چه بسا روزی اینچنین نیز بیاید که با «کتابت» دشمنی ورزند و کتابها را بسوزانند.

آنگاه چه پیش خواهد آمد؟ آنگاه مردم برای بیان «مفهوم مار» از طریق تصویر چه خواهند کرد؟ شکل ماری را خواهند کشید و در جهت تسریع در انتقال مفهوم، آن تصویر را حتّی‌المقدور «استیلیزه» خواهند کرد و با حذف حشو و زوائد، بالاخره آنچه باقی خواهد ماند تصویری است از یک مار به «زبان گرافیک». صرفنظر از آنکه عصر ما چه نسبتی با عصر تخیّلی داستان «فارنهایت ۴۵۱» دارد، این همان اتّفاقی است که به طور محدود در روزگار ما نیز افتاده است. در نگاهی به تابلوهای راهنمایی و رانندگی، تابلوهای راهنما در بیمارستانها، فروشگاهها و... می‌توان شواهد بسیاری برای اثبات این مدّعا جستجو کرد. (تصویر ۱)

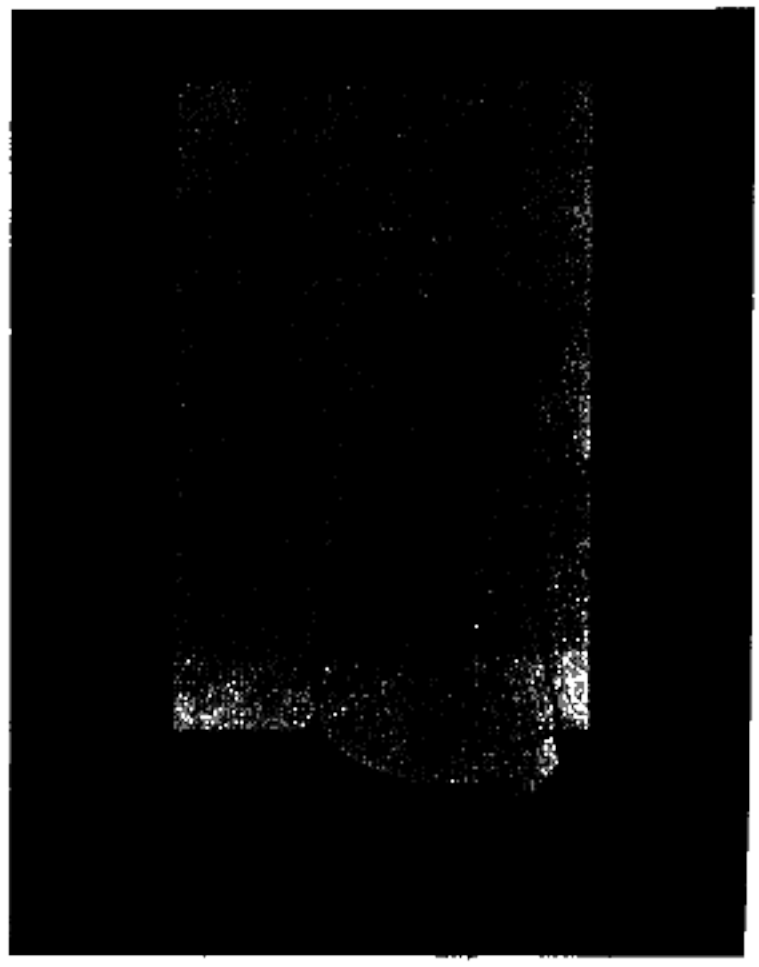
«تصویر خوانی» مهارتی است که همهٔ شهروندان لاجرم پیدا خواهند کرد و گرافیستها نیز در اثر ممارست در «تصویرنویسی»، تا آنجا «مهارت» یافته‌اند که غالب مفاهیم را می‌توانند توسّط تصاویر محض بیان کنند. گرافیک از آن نظر که «نوشتن با تصویر» یا «تصویرنویسی» است، بیشتر از «ذوق هنری» بر «مهارتی» متّکی است که هرکس می‌تواند با آموختن مجموعه‌ای از قواعد خاص، پیدا کند؛ امّا از آن لحاظ که کاری هنری است، با «ذوق هنری» و «حُسن و جمال صوری» ارتباط می‌یابد که از طریق مهارت صرف، کسب و شناخته نمی‌شود. آنها که خواسته‌اند با «گرافیک» همچون مجموعه‌ای از قواعد تصویرنویسی روبرو شوند، معمولاً کارشان به ابتذال کشیده است. نشریات ژورنالیستی و روزنامه‌ها پُر هستند از تصاویری که با این ابتذال ساخته شده‌اند و حکایت از این نظرگاه اشتباهِ عام دارند که گرافیک را نه همچون «هنر»، بل به مثابهٔ علمی نازل، با مجموعه‌ای از فرمولهای اکتسابی می‌شناسند.

روش کار این تصویرسازان همواره براین فرمول مشخص بنا شده است که نخست «مفهوم ترکیبی» مورد نظر خویش را به «چند عنصر ساده‌تر و بسیط» تقسیم می‌کنند و بعد در قبال هریک از آن عناصر بسیط، «معادلی تصویری» می‌جویند. تصویر نهایی مجموعه‌ای است مرکّب از این «معادلهای تصویری». فی‌المثل اگر مفهوم مورد نظر «صدور انقلاب» باشد، تصویرنویس نخست آن را به دو مفهوم یا عنصر بسیط تقسیم می‌کند: «صدور» و «انقلاب»؛ و آنگاه در قبال هریک از این مفاهیم، معادلی تصویری می‌جوید... و بالاخره تصویر نهایی «مشت گره کرده‌ای خواهد شد که دارد «بال» می‌زند» (تصویر ۲)

■ نشانه‌های تصویری باید «ساده و قابل فهم» باشند و حتّی‌المقدور بیواسطه و به طور مستقیم بیننده را به مفاهیم موردنظر دلالت کنند



■ تصویر ۱



■ تصویر ۲

از آغاز تاریخ نقاشی مدرن، مسئلهٔ «نسبت بین کلام و تصویر» همواره مورد بحث بوده است، اگرچه نه آنکه صراحتاً و همواره در تحت این عنوان خاص باشد. نقاشان به این سمت رانده شده‌اند که برای تابلوهای خویش «عناوینی مشخص» برگزینند. «عنوان تابلو» مفهومی است که به یکباره همهٔ «عناصر بسیط تصویری» را در تابلو، حول وجود خود «تفسیر» و تاویل می‌کند. عنوان تابلو تنها نقطه‌ای است که تصویر را به «زبان کلمات» پیوند می‌دهد و در غالب موارد، اگر وجود نداشته باشد، عناصر تصویری در تابلو، همچون اعضایی پراکنده و بی‌ارتباط با یکدیگر، به هیچ نقطهٔ وحدت مشخصی که آنها را به یکدیگر بپیوندد دست نمی‌یابند. بنابراین، نقاشی در تلاش خویش برای استقلال از کلمات نتوانسته است به توفیقاتی بیشتر از این دست یابد.

امّا «گرافیک» به طور محدود توانسته است که خود را از کتابت بی‌نیاز سازد و با محض تصویر از عهدهٔ بیان مفاهیم برآید، اگرچه این استقلال را نباید بدان معنا گرفت که «زبان گرافیک» بتواند جایگزین «کتابت» شود. هیچ‌چیز نمی‌تواند انسان را از کلمات بی‌نیاز سازد و کلمات نیز برای ماندن و ادامهٔ حیات و انجام وظیفهٔ خویش نیازمند به کتابت هستند. بقاء فرهنگ و تکامل آن در کتابت است و اگرنه، فراموشی و جهل، انسانها را خواهد گرفت و کلمات نیز در محاورات روزمرّه از معنا تهی خواهند شد: آنچنان که در روزگار ما نیز، از آنجا که زبان را فقط وسیله‌ای برای تفهیم و تفاهم می‌دانند و شان آن را در تسهیل محاورات شناخته‌اند. این فاجعه تاحدّی روی نموده است.

بعد از اختراع دوربین عکاسی و پیدایش صنعت سینما، معارضه‌ای که بین تصویر و کلام در ذهن انسانها وجود داشت، پای در مراحلی بسیار جدّی‌تر نهاد. سینمای صامت، بی‌نیاز از کلمات، به طور نامحدود از عهدهٔ انتقال مفاهیم برمی‌آمد، امّا سینما نتوانست خود را منحصر در تصویر محض نگاه دارد و لاجرم روی به کلام آورد. اگر وسعت کار سینما به تصویر محض انحصار می‌یافت، بی‌تردید سینما از این جاذبهٔ امروزی خویش در میان بشر بی‌بهره می‌ماند و مثل «پانتومیم» محدوده قبول و انتقال مفاهیم در آن بسیار تنگ می‌شد. گرافیک نیز، اگرچه توانسته است در محدوده‌ای از مفاهیم به استقلال از کلام دست یابد، امّا هرجا که این استقلال به چشم می‌خورد، عمق و دامنهٔ مفهوم بسیار تنگ گشته است.

باید «شان تصویر» را شناخت و برای همیشه از این خیال خام خارج شد که «زبان تصویر» بتواند انسان را از کتابت مستغنی کند. اگر قرار باشد که تصویر را به مثابهٔ زبانی دیگر مورد استفاده قرار دهیم، از همان آغاز، همهٔ مفاهیم مجرّد چون عقل و هوش و... از دامنهٔ زبان بیرون خواهند افتاد، چرا که تصویر راهی برای نمایش مستقیم مفاهیم مجرّد ندارد. برای آنکه محدودیت دامنهٔ تصویرنویسی را دریابیم، می‌توانیم به نقاشیهایی مراجعه کنیم که در آنها سعی شده است مفاهیم مجرّدی چون فرشتگان مصوّر شوند. تابلوی «معراج» اثر «سلطان محمد» نمونهٔ خوبی است. (تصویر ۳). در این تابلو که در اوج قدرت فنّی ساخته شده است، «فرشتگان» چون «دخترانی بالدار» تصویر شده‌اند و «بُراق» نیز اسبی است با چهرهٔ انسانی. این تصوّر از فرشتگان و مرکوب معراج حضرت رسول اکرم(ص)، حقیقتِ معراج را تا سطح خرافه‌ای عامیانه تنزّل داده است و این امر قبل از آنکه به ساده‌انگاری نقاش باز گردد، به «محدودیت تصویر در نمایش موجودات مجرّد» رجوع دارد.

اگر به شما بگویند که «عقل را نمایش دهید»، چه خواهید کرد؟ عقل موجودی مجرّد است و مجرّدات را با نقوش و صورتها نمایش دادن، محال است. فرشتگان و مرکوب معراج رسول

■ تصویر ۳

اکرم(ص) نیز اینچنین هستند و هیچ نقش و صورتی نمی‌پذیرند[۱]. برای بیان معانی مجرّد از میان نقوش باید از سمبُلیسم مدد گرفت، یعنی همان کاری که هنر به طور طبیعی بدان روی آورده است و ما در ادامهٔ این مقاله تا آنجا که مقدور است بدان خواهیم پرداخت. امّا پیش از آن، باید «زبان گرافیك» را با توجه به مقدّماتی که عرض شد، درحدّ اختصار و اجمال معنا کنیم:

گرافیك شیوه‌ای هنری برای تصویرنویسی است. تصویرنویسی اصطلاحی است که ما آن را به معنای «نوشتن به زبان تصویر» به کار برده‌ایم. نوشتن به زبان تصویر یعنی بیان یك مفهوم از طریق مجموعه‌ای از نشانه‌های تصویری ساده و قابل درك که بتوانند سریعاً بیننده را به مفاهیم مستتر در خویش راهنمایی کنند. آنچنان که در علائم راهنمایی و رانندگی و یا تابلوهای راهنما... می‌بینیم. علّت آنکه بشر نیاز به «تصویرنویسی» یافته، خاصیتی القایی است که در تصاویر نهفته است. خطوط، نقوش و مخصوصاً رنگها می‌توانند بخوبی محمل القائات روانی خاصّی قرار بگیرند که در تبلیغات موردنظر است. تصویرنویسی و گرافیك اصولاً در خدمت تبلیغات به وجود آمده‌اند و لذا تأثیرات روانی نشانه‌های تصویری از مهمترین عواملی است که در کار گرافیك دارای نقشی تعیین کننده است. اگر «القاء سرور» موردنظر است «رنگ زرد» یکی از نشانه‌های تصویری است که در این جهت تأثیراتی تجربه شده دارد. دایره نشانهٔ کمال است و مربّع، القاءِ ثبات و استحکام و استواری و اعتماد به نفس می‌کند. در خطوط مضرّس نمی‌توان در جستجوی انعطاف بود و از رنگ آبی نمی‌توان توقّع داشت که شور و التهاب بیافریند وقس علیهذا... در کار گرافیك و «تصویرنویسی»، «سرعت تأثیر» نیز بسیار حائز اهمیّت است و بنابراین نشانه‌های تصویری باید «ساده و قابل فهم» باشند و حتّی‌المقدور بی‌واسطه و به طور مستقیم بیننده را به مفاهیم موردنظر دلالت کنند، و براین اساس، استفاده از سمبولهای پیچیده نقض غرض است. در زبان گرافیك، اصل آن است که تصویرها بتوانند مستقل از کلمات و بی‌نیاز از عناوین، القاءِ مفهوم کنند؛ اگرچه این اصل در غالب موارد تنها درحدّ آرمان باقی می‌ماند و به تحقّق نمی‌پیوندد. هرآنچه که می‌تواند همچون مانعی در راه القاء پیام عمل کند باید حذف شود و لذا در زبان گرافیك، متناسب با نیاز، حشو و زوائد تصویر حذف می‌شوند و جزئیات تصاویر، در شاخصهای کلّی استحاله می‌یابند و نقوش در جهت اظهار هرچه بیشتر صفات موردنظر، استیلیزه می‌شوند. (تصویر شماره ۴)

آیا هرآنچه را که بتواند «نشانه و یا نمودار چیز دیگری» باشد می‌توان «سمبل» خواند؟ «اریك فروم» در کتاب «زبان از یاد رفته»، سمبلها را به سه دستهٔ قراردادی، تصادفی و همگانی (جهانی) تقسیم کرده و در تعریف آنها گفته است:

■ تصویر ۳

■ تصویر ۴

■ تصویر ۵

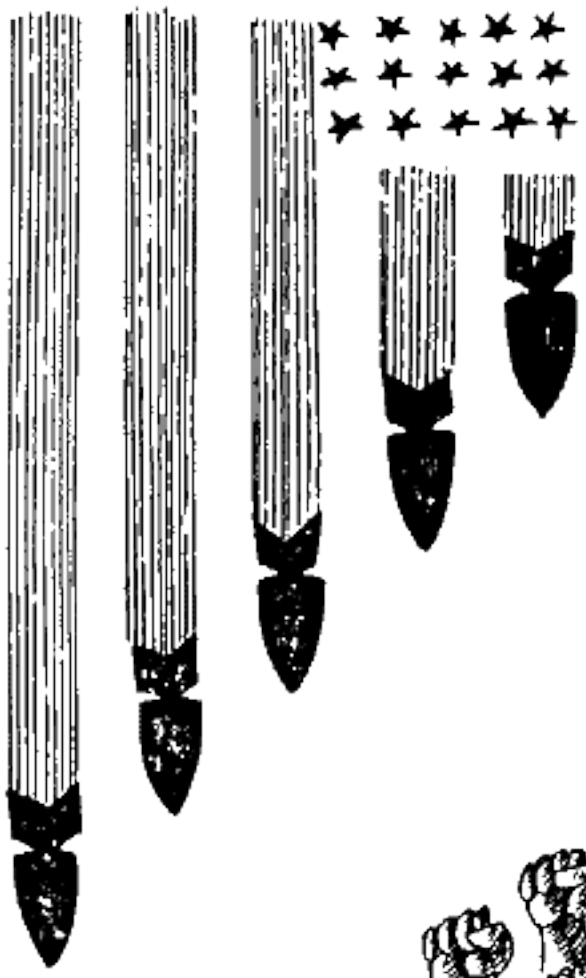
■ گرافیك و «تصویرنویسی» اصولاً در خدمت تبلیغات به وجود آمده‌اند و لذا تأثیراتِ روانیِ نشانه‌های تصویریِ در کار گرافیك، دارای نقشی تعیین‌کننده است

الف ـ «سمبلهای قراردادی»، سمبلهایی است که متضمّن پذیرش سادهٔ یك وابستگی پایدار است میان سمبل و چیزی که سمبل مظهر آن است. این وابستگی عاری از هرگونه اساس طبیعی و یا بصری است. مثلاً میان کلمهٔ «میز»، یعنی میان حروف م، ی، ز، و شیءِ میز که قادر به دیدن و لمس کردن آن هستیم، هیچ رابطهٔ ذاتی و اساسی وجود ندارد و تنها دلیلی که ما کلمهٔ «میز» را جانشین اصل آن «یعنی شیءِ میز» کرده‌ایم، رسم و عادت و قرارداد است، و همین طور بسیاری از علائم که در صنعت و ریاضیات و سایر حوزه‌ها به کار می‌روند، از این قبیل هستند...

ب ـ «سمبلهای تصادفی»، سمبلهایی است که صرفاً از شرایط ناپایدار ناشی می‌شود و مربوط به بستگیهایی است که ضمن تماس علّی حاصل می‌گردد. این سمبلها برخلاف سمبلهای قراردادی، انفرادی (شخصی) هستند و کس دیگری در درك آنها شریك نیست. مگر اینکه وقایعی را که سمبل یا رمز بدان مربوط است، نقل کنیم.

ج ـ «سمبلهای عمومی یا جهانی»، سمبلهایی هستند که ذاتاً با پدیدهٔ مورد اشارهٔ خود رابطه دارند. [و بعد می‌افزاید] چندان هم تعجّب‌آور نیست که یك پدیده یا رویداد مادّی برای ابراز احساس و تجربهٔ درونی انسان کفایت کند و دنیای مادّی به عنوان سمبلی از دنیای ذهن به کار رود. همهٔ ما می‌دانیم که جسم ما آیینهٔ ذهنمان است. در هنگام خشم، خون به سر و صورتمان می‌دود و در هنگام ترس، رنگ از رویمان می‌پرد. وقتی عصبانی می‌شویم، قلبمان به تندی می‌زند... در حقیقت جسم ما سمبلی از ذهن است... عواطفی که احساس شده‌اند و نیز افکار اصیل ما برتمامی وجود ما اثر می‌گذارند و این رابطه بین جسم و روان ما درست همان رابطه‌ای است که در مورد سمبلهای جهانی (همگانی) بین

■ تصویر ۷



■ تصویر ۸

■ تصویر ۹

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

مادّه و معنا وجود دارد. یعنی برخی از پدیده‌های جسمانی، به علّت ماهیت مخصوص خود، تجربیات عاطفی و ذهنی خاصّی را القاء می‌کنند و به طور سمبلیک جانشین آنها می‌شوند. سمبلهای جهانی یا همگانی با آنچه که جانشین آن شده‌اند رابطه‌ای ذاتی و درونی دارند و ریشه‌های این رابطه را در وابستگی کاملی که بین یك عاطفه یا یك فکر در یك سوی و یك تجربهٔ حسّی در سوی دیگر وجود دارد، باید جستجو کرد. [پایان نقل از کتاب «زبان از یاد رفته»]

«جسم، سمبل روح است» و این نسبت، فراتر از جسم و روح، میان عالم مادّه و عالم مجرّدات یا معانی حاکم است. عالم مادّه، سراسر، پیکری است برای روحی مطلق و همان طور که جسم ما سمبل یا مظهری برای روح ماست، این عالم نیز سمبل یا مظهری است برای آن روح مطلق. برای ما که به عوالمی فراتر از این جهان قائل هستیم، این تعبیر «فروم» می‌تواند بسیار پرمعنا باشد.

ما معتقدیم که عالم مادّه یا عالم شهادت، سایه یا انعکاسی از عالم مجرّدات و معانی است و هرآنچه در اینجا وجود دارد، صورت تنزّل یافته‌ای از آن عوالم متعالی است، و براساس این اعتقاد، رابطه‌ای را که «اریك فروم» بین «جسم وذهن» یافته است نیز به همان معادلهٔ دقیقی برمی‌گردانیم که بین روح و جسم وجود دارد. از میان آن سه دسته سمبلهایی که «فروم» تقسیم‌بندی کرده است، تنها می‌توان دستهٔ سوم، یعنی سمبلهای همگانی یا جهانی را سمبل یا مظهر به معنای حقیقی لفظ دانست. خنده می‌تواند سمبل شادی باشد و گریه سمبل اندوه؛ رنگ پریدگی می‌تواند سمبل ترس باشد و برافروختگی نشانه و مظهر خشم؛ مشت گره کرده می‌تواند سمبل انقلاب باشد و... امّا «علائم قراردادی»، یعنی آن نشانه‌هایی را که با مدلولهای خویش هیچ رابطهٔ ذاتی ندارند، نمی‌توان سمبل نامید. این حقیقتی است که اگرچه «فروم» درنیافته است، اما «کارل گوستاویونگ» در مقدّمهٔ کتاب «انسان و سمبولهایش» بدان توجّه کرده است:

«انسان برای بیان آنچه می‌خواهد ابراز دارد، به گفتن یا نوشتن کلمات می‌پردازد. زبان او آکنده ازسمبلهاست. امّاغالب نشانه‌ها (SIGNS) و صوَری را نیز که جنبهٔ توصیفی دقیق ندارند به کار می‌برد. برخی از اینها فقط علائم اختصاری یا سلسله‌ای از حروف اول کلمات هستند، مانند UN که علامت اختصاری سازمان ملل (UNITED NATIONS) است. برخی دیگر علائم تجارتی، نام داروهای ثبت شده یا نشانه‌ها یا نوارها هستند. اگرچه این علائم به خودی خود معنی ندارند، امّا براثر کثرت استعمال یا قصد خاص معنای مشخص یافته‌اند. ولی این قبیل چیزها «سمبل» نیستند،

■ تصویر ۱۱

■ تصویر ۱۰

■ تصویر ۱۲

بلکه علامت هستند و بجز بر مدلولهای خویش، براشیاء دیگری دلالت نمی‌کنند. آنچه که ما سمبل می‌نامیم عبارت است از یك اصطلاح، یك نام و یا حتّی تصویری که ممکن است نمایندهٔ چیز مانوسی در زندگی روزانه باشد و با این حال، علاوه برمعنی آشکار و معمول خود، معانی تلویحی نیز داشته باشد. سمبل، معرّف چیزی مبهم، ناشناخته یا پنهان از ماست... و بنابراین یك کلمه یا یك شکل وقتی سمبلیك تلقّی می‌شود که به چیزی بیش از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند.»

مرحوم میرداماد (ره) در آغاز قصیده‌ای بسیار معروف می‌فرماید:

چرخ با این اختران نغز و خوش و زیباستی
صورتی در زیر دارد آنچه در بالاستی
صورت زیرین اگر با نردبان معرفت
برزود بالا همان با اصل خود یکتاستی

«صورت زیرین» آیت یا مظهری است برای «صورت برین» که اصل آن است. اگر ما عالم را اینچنین بشناسیم، همهٔ جهان سمبلی است رازآمیز برای خدای جهان که این همه، تجلّی اسماء و صفات اوست. سمبل باید آیت یا مظهری باشد برای مدلول خویش و همان نسبتی که در این دو بیت از قصیدهٔ میرداماد (ره) بدان اشاره رفته است، میان سمبل و مدلول آن حاکم باشد.

بین علامات قراردادی و مدلولشان هیچ رابطهٔ حقیقی وجود ندارد. در «نشانه‌های تصادفی» نیز رابطه‌ای که بین نشانه و مدلولش موجود است، غیر حقیقی و ناپایدار است و همگانی نیست. اگر برای من در تعقیب یك «تجربهٔ شخصی»، قلوصسنگ، مرگ را «تداعی» کند، علّتی ندارد که برای دیگران نیز چنین باشد. غالب ارتباطاتی که ما بین اشیاء خارج از خویش برقرار می‌کنیم تابع تجربیات شخصی ما هستند و اگر ما، بدون اشاره برآن تجربیات، فی‌المثل بخواهیم «قلوه سنگ» را به مثابهٔ سمبلی برای «مرگ» به کار بریم، مخاطب ما چیزی درنخواهد یافت.

بین سمبل و معنای آن (دالّ و مدلول آن) باید رابطه‌ای ذاتی موجود باشد تا مفهوم بیفتد و بهترین حالاتِ ممکن آن است که رابطهٔ ذاتی بین سمبل و مدلولش رابطه‌ای «فطری» باشد. «فطرت» را به معنای «سرشت اولیهٔ ثابت و مشترك بین جمیع انسانها» به کار برده‌ایم؛ «سرشتی غیر اکتسابی» که اگرچه در هنگام تولّد «بالفعل» نیست، امّا با رشد انسان به فعلیت می‌رسد، همچون هیأت کامل درخت خرما که بالقوّه در هسته موجود است و در شرایطی مناسب فعلیت پیدا می‌کند. از هستهٔ خرما هرگز درخت گیلاس بیرون نمی‌آید و مواد کانی نیز همواره براساس طرحهایی معیّن و غیرقابل تبدیل «کریستالیزه» می‌شوند.

مسئلهٔ فطرت نه آنچنان که در نزد ما مطرح است، امّا به گونه‌ای دیگر در تفکّر غرب مورد بحث قرار گرفته است. بررسی تفصیلی نظرات غربیها دراین باره چیزی نیست که در حوصلهٔ این مقاله بگنجد، امّا از آنجا که «یونگ»، علاوه برپرداختن بدین مطلب، رابطهٔ آن را با «صور سمبلیك» نیز بیان کرده لازم است که به نظرات او اشاره‌ای هرچند مختصر داشته باشیم:

به اعتقاد یونگ، «ضمیر ناخودآگاه شخصی» برلایهٔ عمیقتری از ناخودآگاه قرار دارد که خود آن را «ضمیر ناخودآگاه جمعی» خوانده است. علّت اینکه این ناخودآگاه را «جمعی» می‌خواند این است که این ضمیر، خارج از حیطهٔ شخصیت

■ تصویر ۱۳

■ تصویر ۱۴

■ تصویر ۱۵

فردی، بین همهٔ افراد بشر مشترک است. ناخودآگاه شخصی، به اعتقاد یونگ، مخزن کمپلکس‌هاست، درحالی که «ضمیر ناخودآگاه جمعی» از «آرکتیپ‌ها[۲]» یا صورتهای نوعی» انباشته شده است.

«کهن الگو» معنای تحت‌اللفظی آرکتیپ است و آنچنان که از این نام پیداست، آرکتیپ‌ها، الگوهای قدیم، متعلّق به ضمیر ناخودآگاه جمعی هستند که مشترکاً در تمامی اساطیر و رؤیاها ظهور می‌یابند.

آیا کهن الگوها از درون ذات انسان برخاسته‌اند و یا نه، محصول تجارب تاریخی او هستند و رفته‌رفته در ضمیر جمعی انسان انباشته و فشرده شده‌اند؟ اگر این کهن الگوها موجودیت و زبان سمبلیک واحدی یافته‌اند، لاجرم باید آنها را همچون ودایعی موروثی پذیرفت و سرمنشا آنها را در ذات انسان و نه در خارج از او، جستجو کرد. یونگ در برابر این پرسش، جوابی روشن نداده است. او وجود آرکتیپها را به مثابهٔ «نهادهای موروثی» رد می‌کند و می‌گوید آنچه که ما به ارث می‌بریم جنبهٔ «پیش سازندگی یا طرح بخشی» آرکتیپهاست، که آن را با کریستالیزاسیون موادّ کانی قیاس کرده‌اند. آنها با پذیرفتن این مطلب، وجود فطرت را به نحوی از انحاء پذیرفته‌اند و البتّه این معنا با آنچه که ما در باب فطرت الهی بشر می‌گوییم، بسیار متفاوت است.

برای این که این بحث بتواند در جهت شناخت هرچه بیشتر زبان گرافیک مفید باشد، در اینجا حتّی‌المقدور به دسته‌بندی سمبلهایی خواهیم پرداخت که در آثار گرافیک مورد استفاده قرار می‌گیرند. و البتّه همهٔ شواهدی که برگزیده‌ایم میان مجموعه آثاری است که بعد از انقلاب توسّط هنرمندانی متعهّد به اسلام و انقلاب اسلامی ساخته شده است.

در تصویر شماره ۵ که «اژدهای وتو» نام دارد، از سمبلهای گرافیکی متعدّدی استفاده شده است که بررسی نحوهٔ دلالت این سمبلها برمعانی و مدلولهای خویش می‌تواند مدخلی مناسب برای این بخش از مبحث ما باشد. عناصر بیانی یا سمبلهای گرافیکی در این تابلو عبارتند از:

- مار
- کلمهٔ وتو (VETO) که روی بدن مار نگاشته شده است
- آرم سازمان ملل (UN)
- زبان مار و سایه‌اش که برآرم سازمان ملل افتاده است.

کلمهٔ VETO و آرم UN سازمان ملل، علائمی قراردادی هستند که با عنایت بدانچه از مقدّمهٔ کتاب «انسان و سمبولهایش» نقل کردیم، این علائم را نمی‌توان سمبل به معنای واقعی لفظ دانست. علامت UN بنابر یک «قرارداد پذیرفته شدهٔ جهانی» بر مدلول خویش که «سازمان ملل» باشد، دلالت دارد که اگر این قرارداد نبود، دلالتی هم انجام نمی‌گرفت و برای مخاطب، هرگز امکان درک معنای این علامت وجود نداشت. و همچنین است در مورد علامت VETO ولی «مار و سایهٔ زبان او برآرم سازمان ملل» سمبلهایی هستند که با مدلولها یا معانی خویش رابطه‌ای ذاتی دارند. «مار» در نزد همهٔ انسانهای روی زمین «سمبل شیطنت» است و «سایه انداختن» نیز، در این شرایط «وحشت و سلطه‌ای» را که مقصود هنرمند بوده است، به مخاطب القاء می‌کند: تا آنجا که در محاورات و ادبیات مرسوم نیز از این دلالت ذاتی استفاده می‌شود و می‌گویند: «وحشت برجانم سایه انداخته است».

پس مقدمتاً دلالت سمبلها و علائم گرافیکی برمدلولهایشان، بی‌واسطه و بالذّات است، همچون مار در تصویر شماره ۵، خفاشها در تصویر شماره ۶، که به طور فطری برشب‌پرستی و ظلم دلالت دارد، طلوع خورشید در تابلوی شماره ۷، که بیننده را بی‌واسطه و بالذّات به مدلول خویش که «پایان گرفتن عصر ظلم و ظلمت» است، دلالت می‌کند. «مشت گره کرده» سمبلی است که مخاطب را بدون واسطهٔ قراردادی معیّن، به معنای خویش که «قیام و انقلاب» است هدایت می‌کند (تصویر شماره ۸) و...

دلالت «رنگها» نیز بر مدلولهای خویش «بی‌واسطه و فطری» است: «رنگ زرد» ناظرین را به «شادی» دلالت می‌کند: (آبی کمرنگ) به «لطافت و عطوفت و رحمت و روحانیت»؛ «آبی تیره» به «آسودگی و فراغت بال»؛ «سبز» به «زندگی»؛ «نارنجی» به «نشاطی همراه با شور و اشتیاق»؛ «سفید» به «بیرنگی و آزادگی و صفا»؛ «سرخ» به «هیجان و خشم و انقلاب و ایثار و تلاش و...»؛ «ارغوانی» به «افسردگی» و... رنگها، علاوه برآن که دالّ بر حالاتی روحی متناسب با وجود خویش هستند، ماهیتی «القایی» دارند و مستقیماً مخاطب را به همان احوال روحی و معنوی می‌رسانند. «سمبلهای فطری» یعنی سمبلهایی که دلالتشان برمعانی نهفته در خویش مبتنی بر فطرت است، عموماً از این خاصیت القایی برخوردار هستند و لذا بخوبی می‌توانند در خدمت «تاثیرگذاری تبلیغی» درآیند. سایهٔ زبان مار در تصویر شماره ۵، تلحدّی همان حالت

وحشت و هراس را در ناظر ایجاد می‌کند، حال آنکه واکنش انسان در برابر آرم سازمان ملل با احساس و عاطفهٔ خاصّی همراه نیست.

دلالت «اشکال هندسی» نیز برمدلولها و معانی نهفته درخویش «فطری» است. دایره، مربّع، مثلث، نقطه، خط، خط مضرّس، خط منحنی و... انسان را عقلاً و قلباً به سوی معانی مشحون درخویش هدایت می‌کنند، هرچند برای غالب ناظرین قابل بیان نباشد. در معماری، تاثیر و تاثّر متقابل بین انسان و فضا، خواه ناخواه معمار را به سوی کشف رازِ سمبلیسمِ اشکال هندسی و رنگها می‌کشاند.

دلالت حرکات انسان برانگیزه‌های باطنی‌شان فطری است و لذا در میان همهٔ اقوام بشری مشترک است. «انگشت روی لب» نشانهٔ «سکوت» (تصویر شماره ۹) و «مشت برافراشته» نشانهٔ «قیام» (تصویر شماره ۸). حتّی زبان سمبلیک اعمال عبادی نیز مبتنی برفطرت است و لهذا، تکرار آن، انسان را به همان ملکات روحی متناسب با اعمال می‌رساند. رکوع، ادب حضور و تعظیم حق است و سجده، فقر و عجز در مقابل غنی مطلق...

۲ـ نحوهٔ دیگری از دلالت نشانه‌ها به معانی با وساطت «قرارداد» هاویا «رابطه‌هایی شخصی و غیرقابل تعمیم» امکان‌پذیرفته است که این نشانه‌ها را نباید سمبل به مفهوم واقعی لفظ دانست. باز کردن انگشت سبابه و میانه به علامت «پیروزی» از این نوع نشانه‌هایی است که ریشه در فطرت انسان ندارند و اگر کسی زمینهٔ تاریخی این نشانه را نداند، از درک آن نیز عاجز خواهد ماند (تصویر ۱۰). دراین تابلو، از دو نشانهٔ گرافیکی استفاده شده است: باز کردن انگشتها به نشانهٔ ۷ که میان آن و مدلولش که پیروزی(VICTORY)باشد، پیوندی ذاتی وجود ندارد. آن دو شمع فروزان نیز به نشانهٔ دومین سالگرد تولّد انقلاب اسلامی مورد استفاده قرار گرفته است، حال آنکه روشن کردن شمع در جشن تولّد از سنّتهای لاینفک مسیحیهاست و لذا این تابلو ی گرافیک در مجموع از بیانی متناسب با فطرت مخاطب و روح قوم برخوردار نیست.

تصویر «میدان ژاله» (شمارهٔ ۱۱) نشانه‌ای قراردادی است. «رمیِ جمرات» نیز نشانه‌ای است که اگر شرط «آشنایی با مناسک حج» در میان نباشد، هرگز مفهوم واقع نخواهد شد (تصویر شماره ۱۲).

دسته‌ای دیگر از سمبلها نیز وجود دارند که نه فطری هستند و نه قراردادی، اگرچه میان آنان ومدلولهایشان رابطه‌ای ذاتی وجود دارد. در تصویر شماره ۱۳، میان «سیم خاردار» و مدلول آن که «اسارت» باشد اگرچه نسبتی ذاتی برقرار است، امّا این نسبت مبتنی برفطرت نیست. اشیاء متضمّن معانی مجرّدی متناسب با کاربرد خویش می‌شوند، چنانچه «کلید» به معنای مطلق «مفتاح یا بازکنندهٔ درهای بسته» استعمال می‌شود و کلمهٔ «قفل» نیز بالعکس به معنای مطلق «بستن و مسدود کردن» می‌گویند: «برزبانم قفل زدم» و یا «حسن خُلق کلید همهٔ درهای بسته است». این دسته از نشانه‌ها را نیز باید در ذیل همان گروه اول دسته‌بندی کرد.

اشیایی که به مثابهٔ نشانه به کار می‌روند، اگر در میان همهٔ اقوام کاربردی مشترک و عام داشته باشند، زبانی جهانی خواهند یافت؛ امّا گاه هست که کاربرد اشیایی خاص، فقط به محدودهٔ آداب و سنّتهایی خاص باز می‌گردد که در میان بعضی اقوام رایج است (تصویر شماره ۱۴). در اینجا نباید توقّع داشت که تصویر، زبانی جهانی پیدا کند.

در تصویر شماره ۱۵ از موتیف‌های خاصّ معماری اسلامی به مثابهٔ نشانه‌ای برای «اصالتهای دینی و ملّی» استفاده شده است، که خوب از عهدهٔ افادهٔ معنا برمی‌آید. این موتیف‌ها، اشکال آبستره‌ای هستند که درک معانی سمبلیک آنها در کاشی‌کاری بناهای کهن، منتهی به دانستن زبان پیچیدهٔ سمبلیسم اساطیری یا هنر قدسی است که برای مردم این روزگار امکان‌پذیر نیست؛ امّا استفاده از این نقوش در کارهای گرافیک، با همان معانی سمبلیک اولیه، انجام نمی‌گیرد. هنرمند این نقوش را به مثابهٔ عناصری مطلق با یک مفهوم عام به کار برده است، با این قصد که ناظر را بدین وسیله به فرهنگ غنی و مستقل این مرز و بوم و اصالتهای ملّی و مذهبی نهفته در آن رجوع دهد. مسلّماً میان مردم این مرز و بوم و این نقوش، رابطه‌ای کاملاً نزدیک و معنوی وجود دارد که هنرمند نیز خواسته است از این رابطه برای بیان مفهوم استفاده کند.

●

نگارنده هرگز مدّعی نیست که همهٔ آنچه را که باید دربارهٔ «زبان گرافیک و سمبلهایش» گفت، بیان کرده است. امّا این مختصر، هرچه هست، می‌تواند به عنوان مقدّمه و مدخلی برای ورود تفصیلی در بحث مورد استفاده قرار گیرد.

* در مقالهٔ حاضر، بحثهای انجام شده در باب تابلوهای مختلف، مبیّن هیچ نوع تایید و یا تکذیب نیست و تابلوها فقط به مثابهٔ مصادیقی برای مطالب نظری مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

■پاورقیها:

۱. در این مقاله فرصت آنکه ما این مطلب را بیش از این تفصیل دهیم وجود ندارد، امّا بحث دربارهٔ نسبت بین کلام و تصویر از عناوینی است که ان‌شاءالله بدان خواهیم پرداخت.

۲. ARCHETYPES

رومیان و چینیان

■ آثار تصویرگران کتاب کودک در موزهٔ هنرهای معاصر

از عمر تصویرگری کتابهای کودکان دیری نمی‌گذرد. همچنان که در ادبیات کودک نیز عمر درازی نگذرانده‌ایم. البتّه این نه به معنای آن است که در این هر دو بی‌سابقه‌ایم. در تصویرگری کتاب هنرمندان ما از قدیم دست داشته‌اند، امّا به شکلی که در ادبیات کهن و نقاشی قدیم مطرح بوده و بیشتر برای تصویر کردن حادثه در ادبیات حماسی و حکایت نامه‌ها و کتابهایی که صبغه‌ای از قصه‌گویی داشته است. حتّی کمتر در زمینهٔ شعر آنچنان که شعر بوده است؛ هرچند تصویرگر امروز در مصوّر کردن ادبیات شعری کودک، که دست او را در تخیّل بازتر می‌گذارد، احساس راحتی بیشتری می‌کند.

نوشته‌هایی نیز که می‌تواند دستمایهٔ ادبیات تربیتی کودک قرار بگیرد، کم نداشته‌ایم. لیکن آن

نیز نه‌به‌شکلی مطرح بوده است که امروز، بلکه تعالیمی بوده است از دیدگاه بزرگان برای پرورش استعدادهای اخلاقی و تعالیم اجتماعی. حال اینکه ادبیات امروز کودک بار آموزش را نه صرفاً در تعالیم اخلاقی و اجتماعی، بلکه در همهٔ زمینه‌ها به اضافهٔ سرگرم کردن، بر شانه می‌برد. بگذریم از این حکایت.

اولین نمایشگاه آثار تصویرگران کتاب کودک برگزار شد، که بحق اقدام بسیار مناسب و بجایی بود و باید به دست اندر کاران آن خسته نباشید و خدا قوّت بدهد گفت. نمایشگاه محلّی شد و مناسبتی تا دوستان تصویر ساز و قصّه‌نویس کودک در زمینه‌ای گسترده آثار را ببینند و مقایسه‌ای داشته باشند و تجربه‌ای، و سرانجام نیز آن‌گونه که شایستهٔ تصویرسازی در ادبیات کودک است. این هنر زمینهٔ مطرح شدن و یافتن ارزشهای واقعی و مستقل خود را پیدا کند (به قولی چهل درصد کتابهای مربوط به گروه سنّی «الف» و بیست و پنج درصد کتابهای مربوط به گروه سنّی «ب» و «ج» را تصویر تشکیل می‌دهد). به هر حال، کمیها و کاستیها و حُسنهای این چنین نمایشگاهی بعد از این روشن می‌شود و به‌جای خود کمک خواهد کرد به پیشبرد اهداف آن که عبارتند از

۱. «ضرورت فراهم آوردن زمینه‌ای مناسب برای دگرگونی کیفی در هنر تصویرگری کتاب کودک.» که در حقیقت ستاندن فرصت از دست کسانی است که در زمینهٔ تصویرگری کتاب کودک، برخوردهای ناصواب و غیر هنری و احیاناً سودجویانه دارند، بی‌آنکه به اهمیّت اساسی آن توجّه داشته باشند.

۲. «ضرورت دستیابی به هویت ملّی در هنر تصویرگری کتاب کودک و درک شرایط فرهنگی جامعهٔ ایران.» که بی‌شک چنین هدفی هم شایسته است و هم سزا و هم رسیدن به آن ساده نیست و به تعجیل. یعنی که نه روسری کردن بر سر خانمهای نقاشیهایی که در ترجمهٔ کتابهای خارجی کودکان دیده می‌شود، و نه یعنی روی کردن به فضاها و پرداختهایی که با هویت فرهنگی ما بیگانه است. و نیز به معنی ساختن تصویرهایی بی‌توجّه به شناخت روحی و ذهنی و زمینه‌های تاریخی اخلاق و ادب و روابط خانوادگی کودک ایرانی با همهٔ لطافتها، پاکیها، غمها و شادیهای او.

۳. «تخصّصی کردن هنر تصویرگری کتاب کودک.» که لزوم آن نزدیک شدن هرچه بیشتر به دنیای کودک و آشنایی با روحیات و تخیّل کودکانه است، به اضافهٔ درک درست از تاثیر تصاویر در شکل‌گیری شخصیت، تخیّل و ذهنیت او. علاوه بر اینها هماهنگی تصویرگر با نوشته در جهت دادن تصویری مناسب یا در جهت آن. هم در اینجاست که تصویرگر می‌تواند با نقشهای خود به اعتلای نوشته یاری رسانده و بر ارزش آن بیفزاید. که این نه یعنی صرفاً تصویر کردن آنچه نوشته بدان می‌پردازد. ضمن آنکه در پاره‌ای متون به علّت قوّت اندیشهٔ مطرح در آن، تصویر باید در خدمت فهم درست و در خدمت آن قرار بگیرد، نه مستقل از آن. چنین نوشته‌هایی معمولاً بخشی از متون ارزشمند کهن است که بحثها و تفسیرها نیز بر سر آن به حدّ کفایت درگرفته و می‌تواند تصویرگر را یاری کند. در اینجا برداشت تصویرگر مهمترین نقش را در خلق تصویر متناسب با متن ایفا می‌کند. برای این منظور قصّهٔ «فیل در خانهٔ تاریک» از مثنوی معنوی مثال خوبی است.

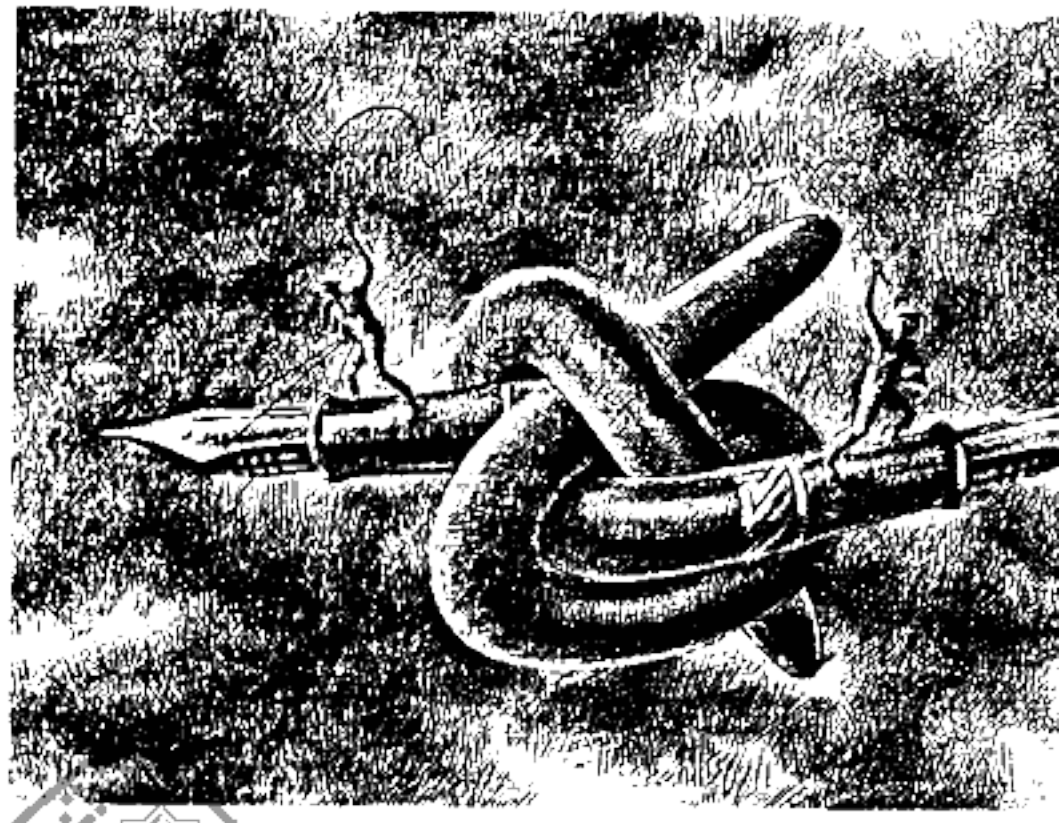
در نمایشگاه تصویرهای متعدّد از چند تصویرگر که قصّهٔ فیل در خانهٔ تاریک را مصوّر کرده بودند به نمایش گذاشته شده بود و می‌توانست درک و قدرت آنان را در تصویرگری آن حکایت کند. هر کدام از مصوّرها بنا به برداشت خود، نقشی زده بود. همچنان که چینیان و رومیان. بعضی به طور ساده و سطحی صرفاً معادلهای تصویری متن را آورده بودند. مثلاً به‌جای گوشهای فیل بادبزن کشیده بودند و به‌جای پاهایش ستون. کسی سعی کرده بود با تکنیک قلم زدن مینیاتور صرفاً آن را نقش بزند، و بعضی فیل را در زمینه‌ای تیره تصویر کرده بودند؛ و اکثراً اندازه و تناسب واقعی فیل و آدمها را که در حال مسّ اعضای فیل بودند، رعایت کرده و به این ترتیب تنها صورت ظاهر داستان را خوب نقش کرده بودند. که این گونه طرحی محدود کردن تخیّل کودک و تنزّل فضای بلند قصّه را در پی دارد. البتّه برداشت تصویری موفّقی نیز به چشم می‌خورد که فیل را در اندازه‌ای غریب- بسیار بزرگتر از واقعیت- ترسیم کرده و کادر نقاشی توانسته بود تنها پاره‌ای از هیکل او را در خود جای دهد، بی‌آنکه همهٔ فیل دیده شود، و کف کوچک آدمها را در حال مسّ قسمتهای مختلف بدن فیل. پر واضح بود که کفی چنان کوچک عاجز است از درک همهٔ اعضاء فیل و ارتباط آنها با یکدیگر و شناختن فیل. به این ترتیب برداشت درست تصویرگر از مفهوم قصّه، به اشتباه افتادن در ادراک کل، باتوجّه به شناخت

صرفاً یک جزء را نشان می‌داد و ... به هر صورت در تصویر کردن قصّه‌ها تصویر باید آیینهٔ مفهوم متن باشد و تصویرگر شمعی به دست بگیرد و تصویرش صیقل دهندهٔ معنی باشد، چینی‌وار؛ و نه رومیانه کشیدن معادلهای تصویری کلمات.

۴. «شناسایی هنرمندان مستعد جوان.» که ضرورت آن باتوجّه به میدان روز بروز گسترده‌تر شوندهٔ ادبیات کودک و نیاز بیشتر به تالیف و لزوم استفاده نکردن از ترجمه و تصویرهای بیگانه، روز افزون می‌شود، و تصویرگری به عنوان یک هنر قابل توجّه و عمیق، توجّه تصویرگران هنرمند را به خود جلب می‌کند.

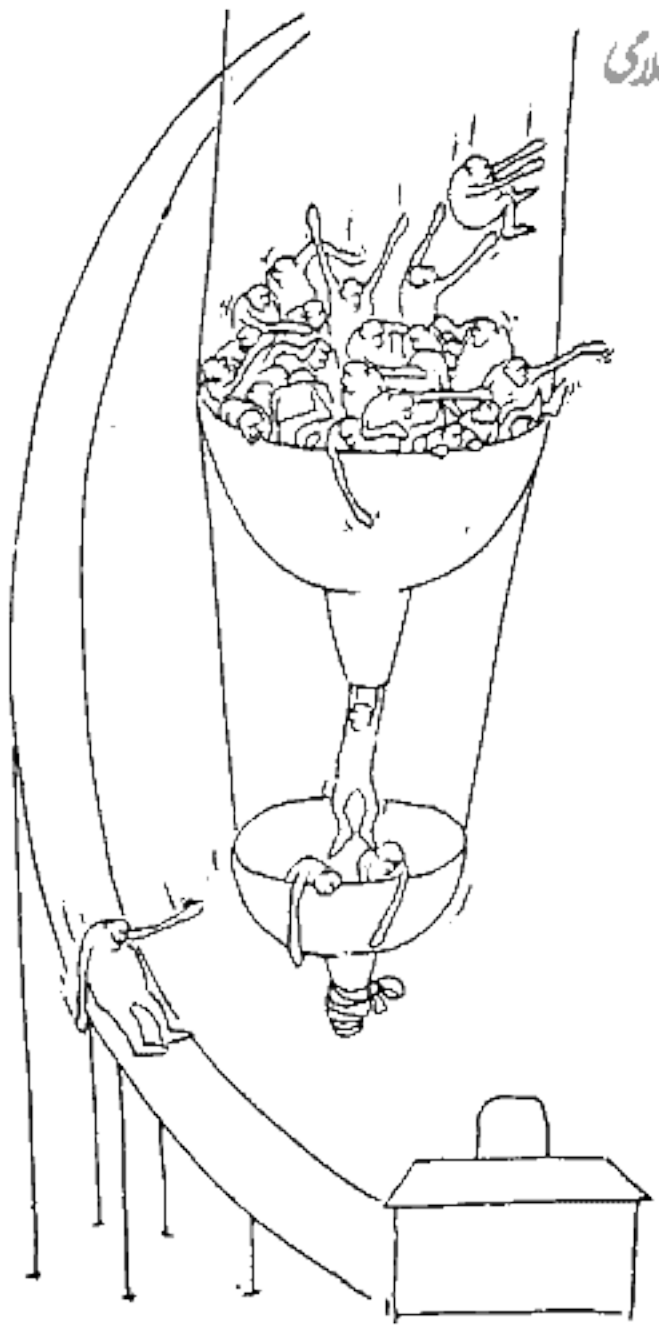
عبدالمحید حسینی‌راد

■ پرویز اقبالی



■ حسین نیرومند

■ مسعود شجاعی



هویت

«هویت» به همّت بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی، مجموعه‌ای از آثار هنرمندان کاریکاتوریست است در کنار مجسّمه‌های فرهاد ابراهیمی، پرویز اقبالی، اسدالله بینلخواهی، سعید حسنی، مسعود شجاعی طباطبایی، منصور فارسی، خشایار قاضی‌زاده، اصغر کفشچیان مقدّم، حسین نیرومند و فرهاد ابراهیمی هنرمندانی هستند که مجموعه‌ای از آثار خود را در «تالار مولوی» به نمایش گذاشتند.

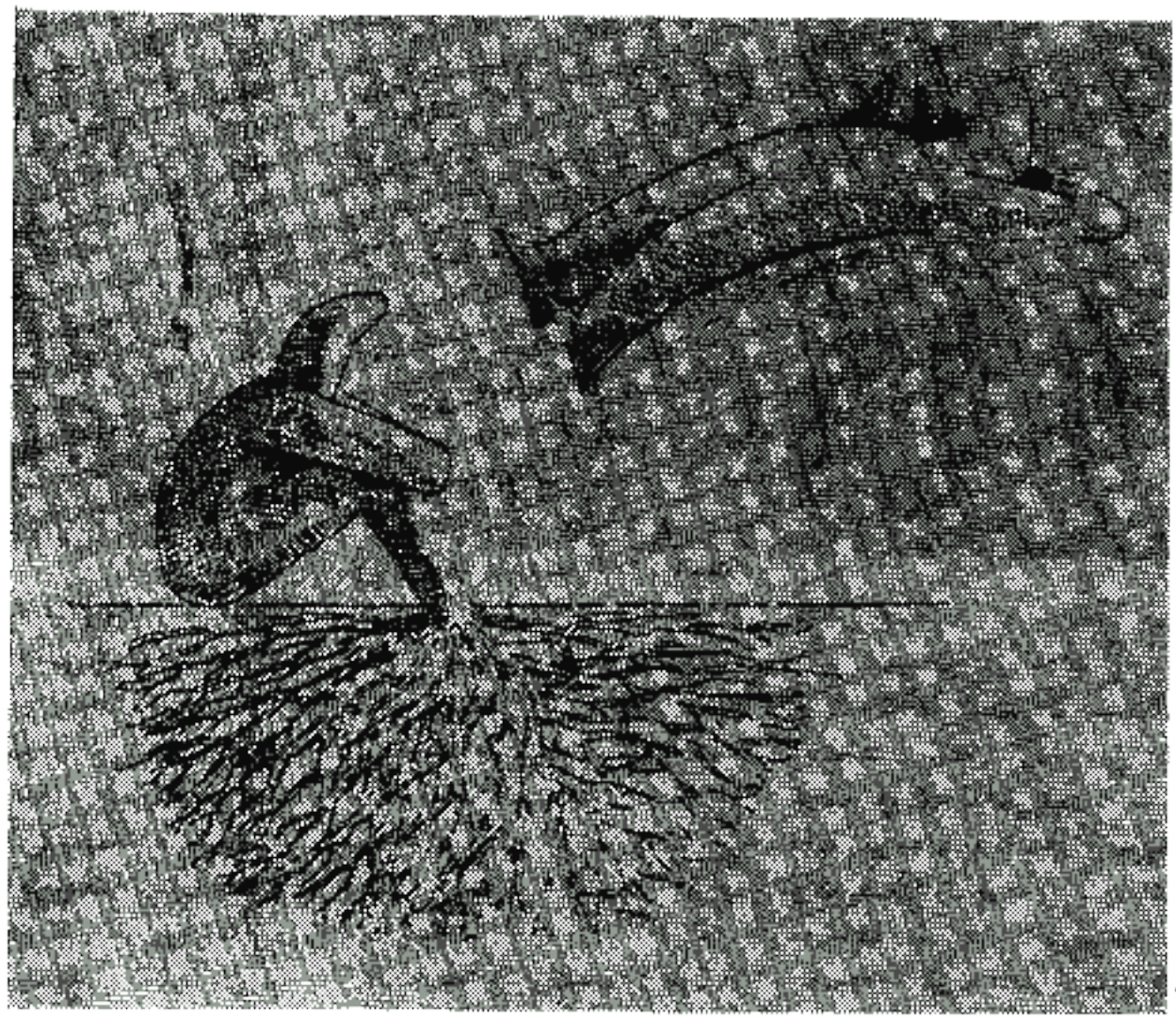
کاریکاتور هرچند در طول قرنهای اخیر حضور خود را مدیون مطبوعات است، و در واقع گسترش و جدّیت خود را در عرصهٔ مطبوعات مطرح کرده است، امّا پیش از این نیز در یادداشتها و طرّاحیهای نقاشان قدیم حضوری تفنّنی داشته است.

در جامعهٔ هنری ما کاریکاتور همواره به واسطهٔ نقشی که خود در برخورد با مسائل دارد و روحیهٔ ژورنالیستی حاکم بر آن، در میان هنرهای تجسّمی نتوانسته به عنوان یك هنر اصیل، ماندگار و جدّی مطرح و ارزشگذاری شود. به همین دلیل گرایش به آن به صورت نوعی تفنّن بوده و همین امر خود بیانگر غربت هویت کاریکاتور در میان هنرهای تجسّمی کشورمان است. از این جهت، برگزاری نمایشگاه کاریکاتور «هویت» شاید نوعی تلاش باشد برای کسب هویتی جدّی و مستقل برای مطرح شدن این هنر.

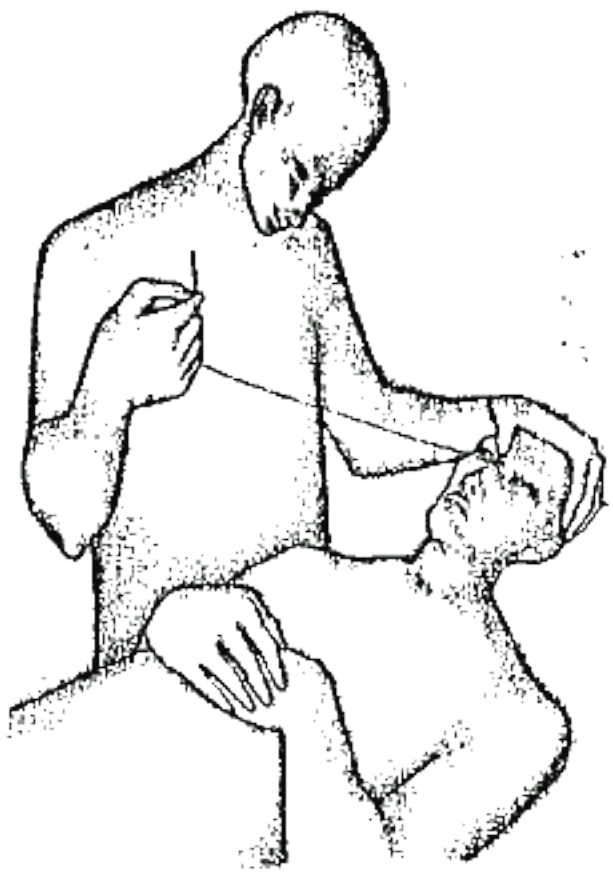
نمایشگاه هویت مجموعه‌ای است از تلاش کاریکاتوریستهای جوانی که اینجا و آنجا، در مطبوعات آثارشان را منتشر کرده یا گاهی به صورت مجموعه‌ای از کاریکاتور به چاپ سپرده‌اند. امّا از آنجا که جزئی از کار مطبوعاتی است کمتر توانسته مستقلاً مطرح باشد. در این نمایشگاه استقلال هویت کاریکاتور خود را بخوبی می‌نمایاند. و نشان می‌دهد که می‌تواند عرصهٔ هنرمندانی باشد که به زبان ظریف تصویری، مسائل فرهنگی - اجتماعی را مطرح می‌کنند. طنزی که با کاریکاتور طرح شود مخاطب خویش را در میان قشرهای مختلف اجتماع می‌جوید و کاریکاتوریست هنرمندی است که مسائل قابل بحث و جدّی را به زبانی لطیف به تصویر می‌کشد، به امید اصلاح و صلاح.

■ کفتجیان مقدم

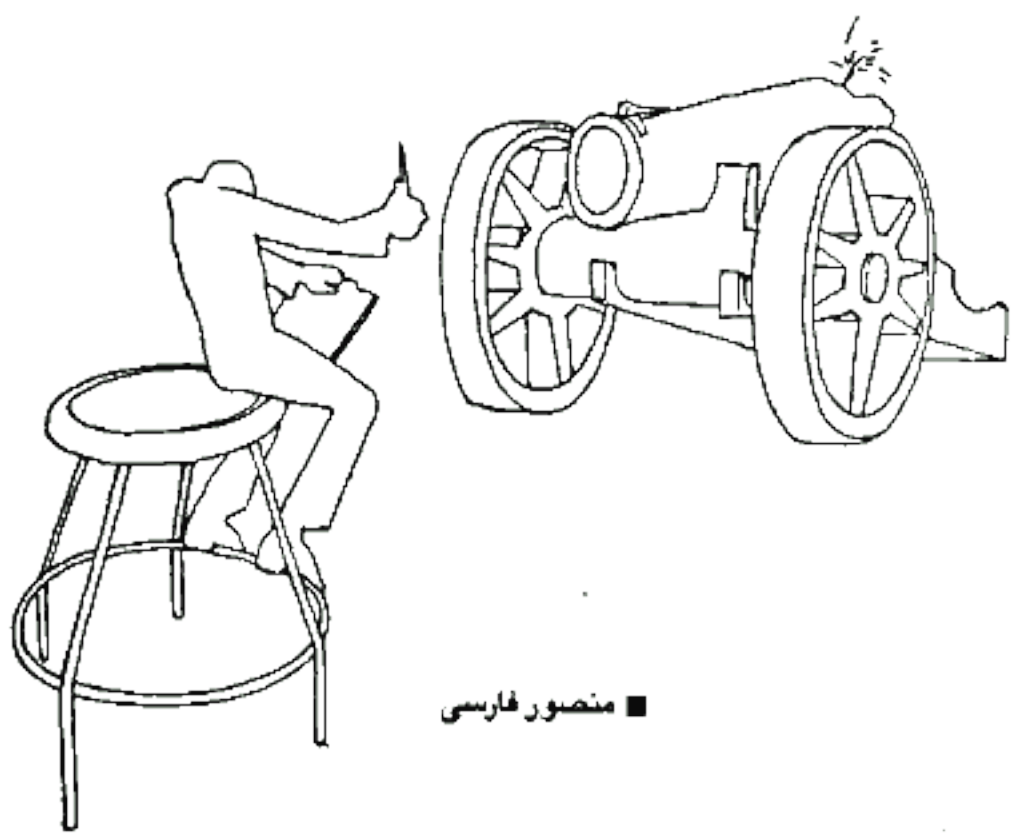
■ اسدالله بیناخواهی



■ سعید حسنی



■ خشایار قاضی‌زاده



■ منصور فارسی

در جستجوی فرم

■نگاهی به نقاشیهای حسن یاقوتی

نمایشگاه خانهٔ سورد در ابانماه شاهد گردآمدن مجموعه‌ای از نقاشیهای «حسن یاقوتی» بود. یاقوتی نقاش جوانی است که تجربه‌ای چندین ساله را به همراه ندارد. بلکه پشتوانهٔ کارهای او ذوق و علاقه‌ای است که وادار به جستجویش کرده، و این جستجو بیشتر در فرم صورت گرفته و به تبع آن ترکیب را باعث شده است. او اگرچه موضوع‌رادر این نقاشیها مدّ نظر نداشته و برایش رسیدن به ترکیب و شناخت فرمها از همه‌چیز مهمتر بوده، حتّی از رنگ. لیکن در جستجوی خویش، بی‌آنکه ادّعایی داشته باشد، در تلاش آشنایی با فرم اشیاء و فرمهای موجود در طبیعت می‌باشد و در این کنکاش روحیهٔ هنرمندانه خود را با تعمّق در ساختمان فرمها به نمایش می‌گذارد. صداقت و صمیمیت یاقوتی در این تلاش تنها عاملی است که مشوّق او بوده است، بی‌آنکه خواسته باشد مدّعی هنرنمایی خاصّی باشد. از این جهت کار او ستودنی است.

لیکن چشم‌پوشی از به نمایش گذاشتن بعضی تجربه‌هایش، که صرفاًبه عنوان تجربه می‌باید از آن سود می‌جست، می‌توانست یکدستی بیشتری را در نقاشی او به نمایش بگذارد. چنانچه فرمهای از دست‌رفته، پرتره‌ها و ترکیب ضعیف تعدادی از کارهای به نمایش گذاشته شده‌اش تلاش او را خدشه‌دار کرده است. از جهت دیگر، جستجوی در فرم نمی‌بایست او را از تجربه در رنگ بازدارد. مسلماً جرات در برخورد با فرم چنانچه در رنگ، نیز صورت می‌گرفت. این نمایشگاه دستاورد بیشتری رابه همراه داشت.

تلاش یاقوتی در نزدیک شدن به دنیای اشیاء، خود جای تأمّل دارد. و تأمّل بیشتر او در رنگ می‌تواند یاور او در نقاشیهایی باشد که در آینده انجام خواهد داد. این تلاش جرات بیشتری را در تجربه با رنگ طلب می‌کند که یاقوتی نشان داده است می‌تواند از عهده برآید.

پنجره‌های وجود

■دیدار از نقاشیهای فاطمه امدادیان

چشم را گفته‌اند آیینهٔ وجود آدمی است، و براستی که چشم دریچهٔ شایعترین ارتباطهای انسان با دنیای بیرون از وجود خویش است. از این جهت برای هنرمند نقاش، چشم حسّاسترین عضو صورت است.

امدادیان از جمله نقاشانی است که در مجموعهٔ کارهای به نمایش گذاشته شده‌اش در «گالری سیحون» آبانماه به انسان می‌پردازد و انسان او زنی است که از تمام صورت تنها چشمهایش پیداست و گاهی به‌جای دو چشم تنها یك چشم دارد و آن یك چشم گاهی به‌جای همهٔ اجزای صورت بر بوم می‌نشیند. امدادیان شاید از این طریق می‌خواهد احساسی را که از زن دارد- و او خود زن است- به دیگران نیز بازگو کند. البتّه همهٔ زنهای امدادیان دنیا را به یك چشم نمی‌بینند: پاره‌ای از پرتره‌های او زنهای محجوبی را نشان می‌دهد که با صورتی سبز یا آبی آرامشی خاص را به همراه دارند؛ بی‌آنکه مسخ شده باشند یا نشان دهند که می‌توانند مسخ شوند، و به این ترتیب دوگانگی نگرش او را درمی‌یابیم.

امدادیان در نقاشیهای خود از اکریلیك، رنگ روغن و گواش بهره جسته، امّا به گونه‌ای از آنها بهره برده که ویژگیهای خاصّ هیچ‌یك از این مصالح نمودار نمی‌شود و این تنوّع استفاده از مواد رنگی دلیل خود را نشان نمی‌دهد. و همچنین است تاثیری که از نقاشی مدرن پذیرفته، بی‌آنکه پیدا باشد اکسپرسیون حاکم در کارهایش چه پیوندی با موضوع نقاشیهایش دارد. البتّه چنین تجربیاتی برای امدادیان لازم و شایسته است و او را به نقاشی نزدیکتر می‌کند؛ همچنان‌که تبحّر و تجربهٔ بیشتر او در رنگ و فرم می‌تواند در کارهای آینده‌اش به یاری او بیاید و از او نقاش پخته‌تری را ارائه دهد.

در کنار پرتره‌های امدادیان از زن، چندکار که مایهٔ اصلی موضوع آنها را طبیعت نشان می‌داد نیز جای گرفته بود که بیانگر تجربهٔ نقاش بودند در مواجهه با فرمهای طبیعی و طبیعت. این تجربه نیز حوصله و ممارست بیشتری را طلب می‌کند. در مجموع این اولین نمایشگاه امدادیان گشایشی است تا در آینده نمایشگاه پربارتری را از او ببینیم.

●

حسین احمدی

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

■ تألم مسیح
ال گرکو ـ ۱۵۹۵
موزهٔ هنر «تولدو»

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

تألم مسیح

در میان تمایلات هنری که پس از دورهٔ رنسانس به منصهٔ ظهور رسید، «شیوه‌گری» (منریسم)، بیش از همه مورد بحث قرار گرفته است. و به شیوهٔ گروهی از نقاشان رُم و فلورانس اطلاق می‌شود که در میانهٔ قرن شانزدهم آثاری پر تصنّع وغیر معمول با تاثیر از برخی خصوصیات هنر «رافائل» و میکل‌انژ، به وجود آوردند.

از برجسته‌ترین هنرمندان دوران شیودکری و از آخرین آنها «دومنیکوس تئو توکوپولوس» (۱۵۴۷ـ ۱۶۱۴) می‌باشد، که به «ال‌گرکو» شهرت یافته است. ال‌گرکو و اسپانیا ازقدر به هم نسبت داده شده‌اندکه اغلب فراموش می‌شوداو سی و هفت ساله بود که در «تولدو» ساکن شد.

ال گرکو در «کرت» که آن هنگام مستعمرهٔ ونیز بود، تولّد یافت. در جوانی به ونیز رفت و در اندك مدّتی تعالیم «تیسین» و «تینتورتو» را فرا گرفت. علاقه به غنای رنگی، بافتهای نرم و فرمهای سیال از همان هنگام در جانش نشست. چند سال بعد به رم رفت و در انجا با آثار رافائل و میکل‌آنژ آشنایی یافت. تاثیر نقاشیهای میکل‌آنژ را می‌توان در قدرت جسمانی پیکره‌های ال‌گرکو دید. در واقع شیوهٔ هنری او پیش از رسیدنش به «تولدو» نضج گرفته بود و کمتر از نقاشی اسپانیا تاثیر گرفت. وی همچنان به سنّتهای اجداد بیزانسی خویش وفادار ماند، چنانچه آثاری راکه تا پایان عمر در اسپانیا به وجود آورد، به یونانی امضا می‌کرد.

پیکره‌های کشیده و پراحساس، رنگهای خیره کننده و نورپردازی از بالا، همه متاثر از نقاشیهای دیواری بیزانس می‌باشند. نبوغ ال‌گرکو در این بود که می‌توانست از موضوع کار خود نهفته‌ترین زوایای دراماتیك را استخراج کند. همچنانکه صحنهٔ پرعاطفهٔ «تألم مسیح» در این تصویر بخوبی بیننده را درگیر حادثه‌ای می‌کند که به وقوع خواهد پیوست.

در آثار ال‌گرکو، به غیر از پرتره‌ها، صحنه‌های مختلف یك موضوع، به گونه‌ای روایی ترکیب کار را تشکیل می‌دهد. در این اثر هیاکل پیچان و ناآرام در سمت چپ مسیح، در تلازم با نگاه معصومانهٔ حضرت، تألّم عاطفی بیننده را برای همدردی با او برمی‌انگیزد. در سمت راست صحنه، نیزه به دستان دیده می‌شوند و در بالای تصویر چهرهٔ گرفتهٔ مهتاب، همدلی با موضوع را افزون می‌کند. حضور فرشته و بشارت او به مسیح، حاکی از تقدس تألّم مسیح می‌باشد. فرمهای حجیم صخره‌ها وعناصر با وجود صلابت و سختی باطنی خود، نرم و موزون به نظر می‌رسند. انگار که در تحمّل درد مسیح شریکند. کنتراست تیرگی، روشنی و نیز حضور رنگهای سرد و گرم در کنار خرقهٔ سرخ رنگ مسیح، غنای رنگی کار را کامل می‌کند.

■ بنده اصرار دارم که
اولین شرط جدّی گرفته شدن
فیلم به عنوان «فیلم واقعی» این
است که با استقبال عمومی
سینماروها روبرو شود. البتّه واضح
است که این شرط
لازم است امّا کافی نیست.

■ چشم سفید سینما کافی است نور واقعی خود را بتاباند تا جهانی را به آتش بکشد. ولی اکنون لازم نیست نگران باشیم: نور سینما به نحو اطمینان بخشی مقید و بی‌رمق شده است.
لویی بونوئل. مانیفست

نمی‌دانم در کدام یك از نقدهایی که در یکی از مجلات هنری خودمان نوشته شده بود مطلبی خواندم قریب به این مضمون که مردم ما عادت دارند منتظر شوند و ببینند نظر منتقدین دربارهٔ فیلمی که تازه روی پرده آمده چیست و بعد برخلاف نظر ایشان عمل کنند: یعنی اگر اکثریت منتقد جماعت از فیلمی خوششان آمده باشد، مردم بعد از آگاهی از نظر آنها از دیدن فیلم

سینما

«قبض» دائمی و «بسط» ناپذیر نقدفیلم

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

● بهروز افخمی

مربوطه اجتناب می‌کنند و در صورتی که جمهور منتقدین با فیلمی مخالفت کنند، اقشار مختلف مردم به دیدن آن خواهند شتافت. البتّه منتقدی که این نکته را نوشته نظر به بازار فیلم ایران دارد، یعنی گمان نمی‌کنم اعتقاد داشته باشد که در اروپا و امریکا هم وضع برهمین منوال است. امّا من می‌خواهم ادّعا کنم که وضعیت ارتباط مردم سینمادوست با مقوله‌ای به نام نقد فیلم در آن سرزمینها نیز کم و بیش به همین صورت است و از آنجا که این ادّعا به نظر خود من هم تا حدّی عجیب و غیر منتظره می‌آید، مجبور هستم برای دفاع از آن دلایل قابل قبولی ارائه کنم.

به هرحال فکر می‌کنم باید از اینجا شروع کنیم که وضعیت عرضه و نمایش فیلم در بازاری مثل بازار امریکا تفاوت فاحشی با بازار فیلم ایران دارد. آنجا هرسال در حدود چهار صد فیلم امریکایی و صدها فیلم خارجی روی پرده می‌آید: یعنی هرهفته دهها فیلم جدید در معرض انتخاب تماشاچیان قرار می‌گیرد. در چنین شرایطی خیلی طبیعی است که بعضی افراد از انتخاب فیلم مناسب در میان انبوه فیلمهای موجود عاجز شوند و به‌مصداق مثل معروف «الغریق یتشبّث بکلّ حشیش»، برای راحت کردن خیال خودشان به نظریات منتقدین مراجعه کنند و انتخاب خود را

تحت تاثیر مطالبی که ایشان نوشته‌اند انجام دهند. امّا این گروه از مردم، یعنی کسانی که به نظر منتقدین اهمّیت می‌دهند، همان جا هم در اقلیت هستند و اکثریت مردم اعتنایی به سلیقه و پسند نقدنویسان نمی‌کنند. اگر چنین نبود در میان حرفه‌ایهای فیلمسازی اروپا و امریکا ضرب‌المثل «انتقاد فیلم را نمی‌توان به بانک سپرد» رایج نمی‌شد و فیلمهایی مثل «اولین خون» و دنباله‌هایش، «راکی» و دنباله‌هایش، «ایندیانا جونز» و دنباله‌هایش در میان فریادهای طرد و انکار منتقدین با استقبال توده‌های عظیم تماشاچی روبرو نمی‌شدند.

امّا اگر هنوز هم ادّعای من در مورد اینکه نظر نقدنویس جماعت در هیچ کجای دنیا برای مردم قدر و قیمتی ندارد برای شما غریب به نظر می‌رسد، به خاطر نشان دادن درجهٔ سعهٔ‌صدر و وسعت نظر خودم قبول می‌کنم که در زمانهای بسیار بسیار دور، یعنی در دههٔ شصت قرن بیستم میلادی، وضع به صورت دیگری بوده. یعنی در آن دوران برای چند سال سینمادوستان نظر سینمایی بنویس‌ها را جدّی گرفتند و به دلایلی که برما معلوم نیست، «فی‌مدّت المعلوم» هرچه را منتقد جماعت گفت ببین، دیدند و هرفیلمی را که گفت نرو، نرفتند. نتیجهٔ چنین وضعی این شد که آدمی به نام «آندروساریس» نظریهٔ «مؤلّف» را عرضه کرد و مدّعی شد که «کارگردان» خالق واقعی فیلم است و نسبت هر فیلم با شخص کارگردان مثل نسبت داستان با نویسندهٔ آن است. دراین نظریه تاثیر بقیهٔ افرادی که در تولید فیلم نقش دارند، از فیلمنامه‌نویس تا بازیگر تا فیلمبردار تا تهیه‌کننده، تدوینگر و سازندهٔ موسیقی متن، با تاثیر قلم و جوهر و کاغذ سفیدروی داستان‌نویسی قابل مقایسه بود.

از سوی دیگر در فرانسه، جوانانی که پشت در استودیوها مانده بودند، در مجله‌ای به نام «دفترهای سینما» جمع شدند و مطالبی نوشتند و چاپ کردند با این مضمون که سینمای فرانسه مجموعاً بی‌ارزش و مبتذل است و فیلم یعنی فیلم امریکایی؛ و از میان آثار امریکایی هم فیلمهای درجهٔ دو (از نظر مقدار بودجه) از فیلمهای درجه یک بهتر است. مردم این حرفها را هم باور کردند و نتیجه این شد که سینمای ملّی فرانسه، یعنی صنعتی که تا آن موقع زیر فشار رقابت تلویزیون از یک سو، و سینمای قدرتمند امریکا از سوی دیگر، صدمات فراوانی را تحمّل کرده بود، تتمّهٔ تماشاچیان خود را از دست داد و از هم پاشید. بعد این «آقاپسرها» با ارث پدری یا باقیماندهٔ پولهای تهیه‌کنندگانی که دیگر توانایی تهیهٔ فیلم درست و حسابی را نداشتند، مشغول ساختن نوعی فیلم ارزان‌قیمت شدند که به سینمای موج نوی فرانسه معروف شد. تهیه کنندگان زیرضربهٔ این موج نو کاملاً نابود شدند و از میان فیلمسازان «نو»، آنها که استعدادی داشتند، با ساختن چند فیلم یاد گرفتند که خط فرضی را رعایت کنند و بعضی از ایشان که فروتنی بیشتری داشتند، مثل «فرانسوا تروفو» حرفهای چند سال پیش خود را در مورد ارتجاعی بودن قواعد خط فرضی پس گرفتند.

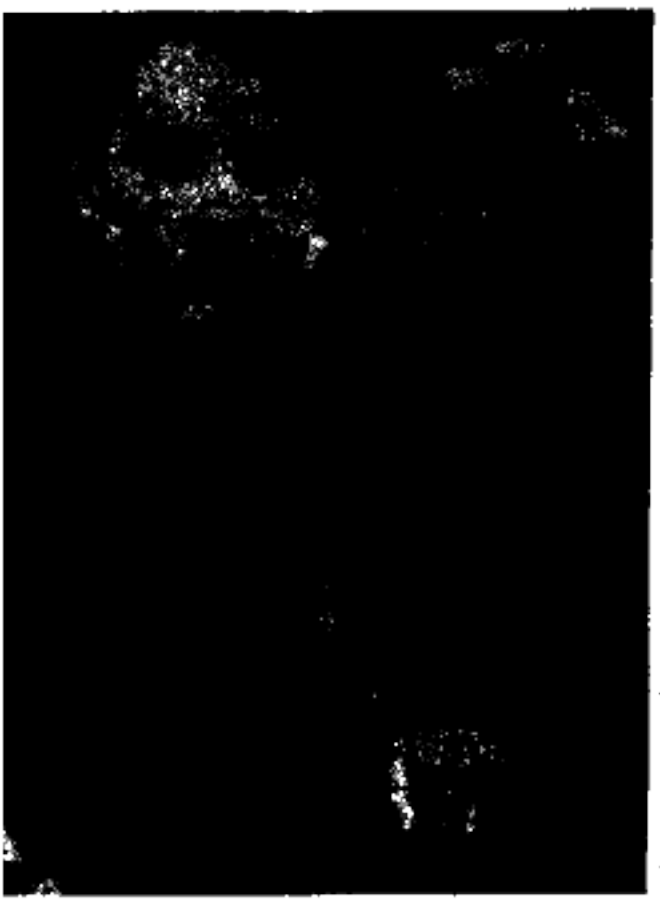
می‌بینید که من آدم با ظرفیت و واقع‌بینی هستم و انکار نمی‌کنم که نویسندگان سینمایی در دورانهای بخصوصی نقش مهم و شاید تعیین کننده‌ای در سرنوشت بعضی از فیلمها و فیلمسازان داشته‌اند و قبول دارم که فعالیتهای آنها در آن دوران منجر به نادیده گرفته شدن بسیاری از فیلمهای بزرگ و با ارزش تاریخ سینما و جدّی انگاشته شدن بعضی از تصاویر ضبط شده روی نوار سی و پنج میلیمتری شده است. مطمئن هستم اگر شما هم بتوانید فیلمهای نسبتاً مهجوری مثل «بیلیارد باز» (نوشته و کارگردانی شده به وسیلهٔ «رابرت راسن») یا «مرد» (نوشتهٔ «هریت فرانک» و کارگردانی شده به وسیلهٔ «مارتین ریت») یا «دکتر ژیواگو» (نوشتهٔ «رابرت بولت» و کارگردانی شده به وسیلهٔ «دیویدلین») را ببینید و عکس‌العمل منتقدین آن دوران را در مقابل این فیلمها با واکنش آنها در مقابل فیلمی مثل «باد در مردابها» (ساختهٔ «نیکلاس ری») مقایسه کنید با من همرای خواهید شد. امّا اگر واقعاً قصد داشته باشید که چنین مقایسه‌ای را انجام دهید با یک مشکل جدّی برخورد خواهید کرد، یعنی نخواهید توانست نسخه‌ای از فیلم «باد در مردابها» را پیدا کنید، زیرا این فیلم به رغم نظر منتقدین، جز در بعضی از قفسه‌های خاک گرفتهٔ آرشیوها جایی ندارد. حال اینکه سه فیلم قبلی، با وجود گذشت قریب به ربع قرن از تولیدشان، هم به صورت نوار ویدیو در میان سینمادوستان دست به دست می‌شوند و هم گاه به گاه در این سو و آن سوی دنیا روی پردهٔ نمایش عمومی می‌روند.

به هرحال اینها همه مربوط به دههٔ شگفت انگیز شصت است و در آن دهه اتّفاقات عجیب و غریب دیگری هم رخ داد، مثل آشوبهای دانشجویی مه شصت و هشت و رواج هیپی‌گری در امریکا و فروش پنجاه میلیون دلاری فیلم سینه سوختهٔ‌ای مثل «سوار سهل‌انگار» («ایزی رایدر») که باعث شد برای مدّتی این تصوّر در میان اداره کنندگان حیران هالیوود رایج شود: «تنها یک چیز برای به دست آوردن فیلم پرفروش لازم است و آن عبارت است از مردی جوان با موهای بلند و شلوار میخی وصله‌دار به عنوان کارگردان و خالق تمام عیار فیلم».

در این دهه، از طریق فعالیتهای نقدنویسانی که تاریخ سینما را هم در اوقات بیکاری می‌نوشتند، اسامی کسانی به عنوان فیلمساز وارد تاریخ شد که چند سال بعد در ذهنیت فرهنگی جامعه هیچ اثری از خود به جا نگذاشته بودند و نام کسانی از قلم افتاد که فیلمهایشان هنوز هم پس از گذشت دهها سال زنده و تاثیرگذار است. جای شکرش باقی است که تاریخ سینما اهمّیت چندانی ندارد و مثلاً با تاریخ سیاسی دنیا قابل مقایسه نیست وگرنه امروز مجبور می‌شدیم به تقلید از «گلاسنوست»، گورباچف از بسیاری از تصفیه‌شدگان تاریخ سینما اعادهٔ حیثیت کنیم. چون همان‌طور که استالین هرروز بعد از کشتن چند نفر از همقطارانش آنها را خاک می‌کرد و روی خاک را با دست صاف می‌کرد و بعد به سراغ کتابهای تاریخ می‌رفت و آنها را با حذف اسم و عکس مقتولین تجدید چاپ می‌نمود، بسیاری از آقایان سینمایی بنویس در زمینهٔ تاریخ سینما از وی تقلید کرده‌اند.

اگر دانشجوی سینما هستید و اسم «کلارنس براون» یا «الکساندر مکندریک» یا «کلود اوتان لارا» به گوشتان آشنا نیست، مبادا فکر کنید که اینها اشخاص کم‌اهمّیتی هستند، بلکه باید سعی کنید به جای اینکه وقت خود را با دیدن فیلم آخر

■ لوئیس بونوئل



■ «چهارصد ضربه» / فرانسوا تروفو

«روبرو برسون» هدر بدهید. فیلمهای مقتولین نامبرده را به دست بیاورید و به دقّت تماشا کنید. خیال نکنید فیلمهای نامبردگان خیلی کمیاب است. همان‌طور که قبلاً گفتم فیلم خوب درماندهٔ ارزش‌گذاری منتقدین نمی‌شود و حتّی تلویزیون خودمان که به تعداد محدودی از فیلمهای با ارزش تاریخ سینما دسترسی دارد، هرچند وقت یکبار فیلم «از راه رسیده در غبار» (کارگردانی شده به وسیلهٔ «کلارنس براون») و «قاتلین پیرزن» (کارگردانی شده به وسیلهٔ «الکساندر مکندریک») را نمایش می‌دهد.

فکر می‌کنم در این زمینه آقای بابک احمدی نیز با من موافق باشند، زیرا جناب ایشان در صفحات اول کتاب نغز و پرمغز خویش دربارهٔ «برسون» این نکته را به حدّ کافی مؤکّد فرموده‌اند که کار «برسون» سینما به حساب نمی‌آید و باید نام آن را «هنر سینماتوگرافی» یا چیز دیگری در این حدود گذاشت. من هم امیدوارم هرچه زودتر و با توافق همگانی نام جدیدی برای هنرنمایی‌های اخیر «برسون» وضع و مصطلح شود و این فیلمها یک بار برای همیشه و به نحوی قاطع و برگشت‌ناپذیر از سینمای واقعی جدا گردد.

به هرحال گمان می‌کنم یکی از علل عمدهٔ از دست رفتن اعتبار منتقدین فیلم همین جعل و تحریف و شعبده‌بازی‌های ایشان در ارزیابی و تحلیل فیلمها باشد. برداشتهای «بُعد ششمی» و تفاسیر مالیخولیایی برای مهم جلوه دادن فیلمهای مهمل از یک سو، و تحقیر فیلمهای اصیل و با ارزش یا سکوت در برابر آنها از سوی دیگر، گرچه در دوران کوتاهی باعث سرگردانی و تردید سینمادوستان گشت، امّا این دوران چندان طول نکشید، زیرا به قول معروف همهٔ مردم را برای مدّتی و بعضی را برای همیشه می‌توان فریب داد، امّا همگان را برای همیشه نمی‌شود گول زد.

سرگردانی سینمادوستان امریکایی در اوایل دههٔ هفتاد به پایان رسید و فیلمهایی مثل «نیش»، «جن‌گیر»، «طالع نحس»، «کوسه» و «جنگهای ستاره‌ای» که همگی مورد طرد و لعن منتقدین قرار داشتند با استقبال میلیونها تماشاچی روبرو شدند. یک وقت خیال نکنید منظور ما این است که فیلمهای نامبرده همگی آثار با ارزش و مهمّی هستند. حاشا و کلاّ، ما مدّعی نیستیم که جماعت سینمایی بنویس دیو وارونه‌کار است و هرچه ایشان نپسندند حتماً باید شاهکار باشد. منظور ما فقط این است که نسبت جدیدی را که میان منتقدین و مردم سینمادوست برقرار شده بود، واقع‌بینانه و از نظرگاه یک گزارشگر بی‌طرف بررسی کنیم و اگر نتیجهٔ این بررسی نشان می‌دهد که از اوایل دههٔ هفتاد تا به حال مردم مشغول دهن‌کجی به اکثر سینمایی بنویس‌ها بوده و از لج آنها بعضی وقتها حتّی به دیدن فیلمهای خیلی بی‌ارزش می‌رفته‌اند تقصیر ما چیست.

پس بدانید اینجانب طرفدار فیلم «جنگهای ستاره‌ای» نیستم، یا حداقل فعلاً نمی‌خواهم در چنین موضعی قرار بگیرم و اگر زمانی مجبور بشوم از این فیلم دفاع کنم این قدر سیاستمدار هستم که از جایگاه مناسب‌تری شروع کنم: مثلاً با اشاره به این نکته که همین فیلم مورد تحسین فیلمساز منتقدپسند و استثنائاً باهوش و توانایی مثل «ویم وندرس» است و در فیلم بسیار تحسین شدهٔ همین «ویم وندرس» یعنی «پاریس ـ تگزاس» ادای احترام مؤکّد و زیبایی نسبت به «جنگهای ستاره‌ای» صورت گرفته است.

اصل حرف ما این است که صف‌آرایی منتقدین و سینماروها در مقابل هم از حدود بیست سال پیش تا به حال کامل شده و طرفین یکدیگر را دشمن می‌انگارند. البتّه درصفوف هردو طرف «ستون پنجم» و «نفوذی» هم وجود دارد: یعنی بعضی از منتقدین طرفدار مردم هستند و بعضی از مردم هم از منتقدین هواداری می‌کنند. امّا این نکته فرعی است و تغییر مهمّی در وضعیت جبهه‌ها ایجاد نمی‌کند.

قبل از اینکه برویم برسر بررسی دقیقتر جبهه‌های جنگ، بهتر است به یک نکتهٔ حاشیه‌ای اشاره کنیم و از یک سوءتفاهم جلوگیری نماییم. مبادا کسی تصوّر کند اوضاع ناهنجاری که در زمینهٔ نقد فیلم برقرار است حالتی طبیعی است و جریان نقدنویسی برای سایر اشکال فعالیت هنری نیز به این نابسامانی گرفتار است: چنین نیست و تاریخ نقد و ارزیابی آثار هنری چنین بازدهی عظیم و سترونی را سراغ ندارد. برای مثال می‌توانید نگاهی به تاریخ نقد ادبیات دراماتیک (رُمان، داستان، نمایشنامه و...) بیندازید و ببینید که با وجود تفاوت سلیقه‌ها و عقاید و در عین عرضهٔ هرنوع کالایی، از نظریه‌های پرطمطراق و کم‌وزن تا تفاسیر حکیمانه و لطیف، یک تفاوت اساسی میان تاریخ نقد ادبی و تاریخ نقد فیلم وجود دارد: یعنی نقد ادبی به صورت یک جریان کلّی در تحوّلات تاریخی ادبیات تاثیر جدّی و مستمر داشته است و نویسندگان بزرگ و دوران‌ساز تاریخ ادبیات جهان همان کسانی هستند که به وسیلهٔ منتقدین ادبی کشف، معرّفی و تحسین شده‌اند.

منظور این است که در بازار ادبیات، توافق نسبی میان تولیدکنندگان (نویسنده‌ها)، مصرف کنندگان (خواننده‌ها) و ارزیابان (منتقدین) وجود دارد و اگر آدمهایی مثل «بالزاک»، «داستایوسکی»، «تولستوی»، «فیلدینگ»، «دیکنز»، «کنراد»، «کامو» و «بورخس» در تاریخ نقد ادبی نامهای درشت و درخشانی هستند، در ذهنیت فرهنگی جوامع نیز وضع برهمین منوال بوده است. انتشار داستان یا رُمان جدیدِ هرکدام از این نویسندگان در دوران خودش حادثهٔ مهمّی بوده که به طور مشترک درمیان منتقدین و عامّهٔ خوانندگان روی می‌داده است. می‌گویم عامّهٔ خوانندگان زیرا برخلاف توهّمی که ممکن است گریبانگیر بسیاری از فضلای «سینمایی بنویس» این روزگار شده باشد، آثار نویسندگان فوق‌الذکر در دوران خود واقعاً و به مفهوم مطلق کلمه موفّقیت عام داشته است. بسیاری از آن رُمانهای بزرگ در اولین نوبت نشر به صورت پاورقی عرضه می‌شدند و انبوهی از مصرف کنندگان آنها را مردم بیسوادی تشکیل می‌دادند که درست مثل تماشاگران سریالهای تلویزیونی عامّه‌پسند امروزی، توی یک اتاق پای بخاری می‌نشستند و به قرائت بخش تازه منتشر شدهٔ اثر جدید فلان نویسندهٔ مشهور از زبان یک شخص باسواد گوش می‌سپردند. اگر غیر از این بود، چطور ممکن می‌شد که در مرگ «داستایوسکی»، «تولستوی» و «بالزاک» چنان سوگواری ملّی ثبت شود که از عزاداری همان ملّتها در هنگام مرگ «تزار» یا «لنین» یا «ژنرال دوگل» پیش بیفتد.

واقع مطلب این است که مقابلهٔ مردم و منتقدین از خصوصیات عارضی نقد فیلم است و این حالت لذّت بردن بیمارگونه و رقّت‌انگیز از تحقیر مردم و مقابله باپسند ایشان از صفاتی است که در میان طایفهٔ سینمایی‌بنویس رواج خاصّی دارد. بنابراین هیچ‌کس نباید سعی کند خود را با توجیهات دستمالی شده‌ای از این قبیل گول بزند. که عامّهٔ مردم سطحی‌نگر و مبتذل‌پسندند و اغلب آثار هنری بزرگ موفّقیت عام نداشته است، زیرا این هم یکی از آن خرافه‌های شایع است که به وسیلهٔ تکرار بیش ازحد، صورتِ باورپذیری به خود گرفته و حقیقت مطلب «کمی برعکس» است.

حالا مختصری هم به بررسی وضعیت جبهه‌های اخیرالذکر می‌پردازیم. اول باید این نکته را مؤکّد کنیم که جامعهٔ منتقدین فیلم از معدود اقشاری هستند که از مدّتها پیش نسبت به وضعیت تاریخی خویش «خودآگاهی» پیدا کرده‌اند؛ یعنی می‌دانند که از بازار واقعی دادوستد فرهنگی میان فیلمسازان و مردم رانده شده‌اند. گیرم که میل ندارند این مسئله خیلی آشکار شود، امّا به هرحال می‌دانند که در کار خود، مخصوصاً وقتی بخواهند قواعد «فراماسون»وار بازی را رعایت کنند، از حمایت تماشاگران برخوردار نیستند. بنابراین در جبههٔ منتقدین تکیه‌گاههای اقتصادی به هم پیوسته و پیچیده‌ای مرکّب از مطبوعات، مطبوعات تخصّصی، جشنواره‌ها، انجمنهای فیلم و بسیاری سازمانها و ارگانهای دیگر به وجود آمده که تحت کنترل دقیق و جدّی اعضای این طایفه است.

مطبوعات تخصصّی و غیر تخصصّی امروز تقریباً در تمام دنیا نه با پولهای اندک خریدارانشان، بلکه با پولهای کلان سفارش دهندگان تبلیغات مستقیم و غیر مستقیم اداره می‌شوند و با هزاران رشتهٔ پنهان و آشکار به محافل و مراکز مختلف حزبی ـ سیاسی مربوط هستند. این مطبوعات وظیفه دارند که نظریات «محارم» پشت پرده را به نحوی منعکس کنند که

بازتاب نظریات مردم به نظر برسد.

در مورد اهمیّت نقش سیاسی و دیپلماتیک جشنواره‌های فیلم نیز گمان نمی‌کنم تردیدی برای کسی وجود داشته باشد. تقریباً همهٔ جشنواره‌های سینمایی به وسیلهٔ بودجه‌های دولتی یا حزبی برقرار می‌شوند و تقریباً در همهٔ آنها بدهو بستان جوایز و مطرح شدن فیلمها بیشتر به روابط سیاسی و دیپلماتیک میان کشورها یا احزاب و وابستگیهای فکری فیلمسازان به دار و دسته‌های مختلف مربوط می‌شود تا تواناییهای واقعی این هنرمندان در برقراری ارتباط با مردم و قدرت نفوذ واقعی فیلم در خاطرات فرهنگی جوامع.

این‌طوری می‌شود که می‌بینیم در حالی که بحرانهای سیاسی و اجتماعی ترکیه با کودتای نظامیان و برقراری دیکتاتوری زیر سرپوش می‌رود و در حالی‌که همین حکومت خودکامه تحت حمایت همه‌جانبهٔ اعضای پیمان ناتو از جمله فرانسه است، وزارت فرهنگ همین فرانسه از طریق جشنوارهٔ کان با اعطای جایزهٔ بزرگ به یك فیلم «سیاسی و ضد رژیم» ترك یعنی «راه» (یول) برای ترکها اشك تمساح می‌ریزد. هر فیلمسازی می‌داند که فیلم «راه» در یك ارزیابی واقعی هنری و در مقابل قلّه‌های سینمایی واقعاً مطرح دنیا رقمی نیست و مطمئناً ده سال بعد حتّی طرفداران صادق آن از دیدار احتمالی مجدّدش تعجّب خواهند کرد: امّا این مهم نیست. مهم این است که اولاً «یلمازگونی» کمونیست و از حمایت گروه خاصّی برخوردار می‌باشد و ثانیاً فیلم ضعیف و روشنفکرپسندی ساخته که نمی‌تواند برای دیکتاتوری پیمان ناتو در ترکیه مزاحمت جدّی ایجاد کند. بنابراین وزارت جنگ فرانسه (یعنی هم‌پیمان ارتش ترکیه) به این فیلم اهمیّتی نمی‌دهد و در مورد انتخاب آن نظر مخالف ندارد. ثالثاً وزارت فرهنگ فرانسه که وظیفهٔ پرداختن یك چهرهٔ آزاد و فرهنگ‌پرور از دولت را برعهده دارد، با انتخاب این فیلم توهّم عدم طرفداری دولت فرانسه از دولت ترکیه را تشدید می‌کند و در نتیجه به جمع طرفداران فیلم می‌پیوندد. حالا تعداد «لژ»هایی که برای هواداری از فیلم «راه» ائتلاف کرده‌اند اکثریت نسبی را در اختیار دارند و فیلم می‌تواند جایزهٔ مربوطه را به دست بیاورد.

اگر بخواهیم وضع جبهه‌ها را به طور دقیقتری بررسی کنیم، نقش «انجمنهای فیلم»، تلویزیون، وامها و کمکهای بلاعوض دولتی و بسیاری عوامل دیگر به جای خود قابل بررسی است. امّا بهتر است مطلب را با نگاهی به جبههٔ مقابل که از مردم سینماروست تشکیل می‌شود کوتاه کنیم. در این‌سو شبکهٔ پیچیده‌ای وجود ندارد: انبوه مردم هستند با پول مختصری که خرج خرید بلیط یك فیلم می‌کنند و چند لحظه یا چند ساعتی که توی صف پشت گیشه می‌ایستند و به این شکل کاملاً «هینتی» و نامنظّم برای حمایت از فیلم مورد نظرشان «بسیج» می‌شوند. البتّه گاهی از اوقات بعضی از ایشان برای انتخاب فیلم به نظریات منتقدین نیز مراجعه می‌کنند. امّا اغلب به روش «لقمان» و همان طور که در ابتدای مطلب از قول یك منتقد وطنی نقل شد.

حالا باز بعضیها خواهند گفت معلوم شد که این باباطرفدار سینمای تجارتی و مبتذل است و صف طویل خاکستری مردم منتظر پشت گیشه برایش قشنگترین منظرهٔ دنیاست. عیبی ندارد. بنده اصرار دارم که اولین شرط جدّی گرفته شدن فیلم به عنوان «فیلم واقعی» این است که با استقبال عمومی سینماروها روبرو شود. البتّه واضح است که این شرط لازم است امّا کافی نیست. یعنی فیلمی که تماشاچیانش هنگام خروج از سالن نمایش آن اظهار رضایت می‌کنند لزوماً فیلم خوبی نیست. امّا هرفیلمی که در یك سالن خالی یا با بیست نفر تماشاچی نمایش داده شود و تازه ده نفر از آن بیست نفر هم بتدریج و در طول نمایش تك‌تك و جفت‌جفت از سالن خارج شوند اصلا فیلم نیست: حتّی اگر ده نفر باقیمانده همه از فضلای بلغوئی مزاجی باشند که صفحات مطبوعات روشنفکرانه را در اختیار دارند و کارتهای عضویت «انجمن» کذایی را در جیب.

«فیلم واقعی» تصاویر ضبط شده روی نوار سلولوییدِ نیست. «فیلم واقعی» سایه روشن لرزانی که توی یك سالن تاریك روی پردهٔ سفید افتاده نیست: «فیلم واقعی» را باید توی ذهن انبوه بینندگانی که آن را دیده‌اند، در یاد نکه داشته و دوست دارند دوباره ببینند، جستجو کرد. و از میان فیلمهای واقعی آنهایی که بهتر ساخته شده‌اند در این حد متوقف نمی‌شوند بلکه درکنارمهمترین خاطرات وتجربیات بینندگانشان جای می‌گیرند و از طریق نفوذ در ضمیر ناخودآگاه، تصوّرات، نظریات، عقاید و حتّی جهان‌بینی ایشان را تغییر می‌دهند. چنین فیلمهایی که باید «فیلمهای بزرگ» خوانده شوند ذهن سینماروها را تکان می‌دهند و با متحوّل کردن ذهنیت، از ایشان انسان دیگری می‌سازند: انسان دیگر هم دنیای دیگری می‌سازد، یا به تعبیر «بونوئل»، چنانکه در مقدمهٔ مطلب آمد، جهان را به آتش می‌کشد.

می‌گویند شخص «داستایوسکی» یکی از علّتهای وقوع انقلابی بود که دهها سال بعد از مرگش در روسیه رخ داد و بیست سال بعد از اینکه «رُدیارد کیپلینگ» بهترین داستانهایش را نوشت، در اقصی نقاط مستعمرات بریتانیا ملجراجویان کشورگشایی ظاهر شدند که خود را در ظاهر و باطن به هیئت قهرمانان داستانهای «کیپلینگ» آراسته بودند. داستان «بیگانه» نوشتهٔ «آلبرکامو» علّت اصلی موجی از خودکشی که کمی بعد از انتشار آن سراسر فرانسه را درنوردید به حساب می‌آید. «جان فورد» با ساختن وسترنهای معروفش برای ملّت بی‌تاریخ آمریکا سابقه‌ای ساخت که بیشتر از گذشتهٔ تاریخی ایرلند (سرزمین مادری «فورد») ملهم بود تا تاریخ آمریکا. امّا مردم دنیا و خود آمریکاییها این افسانه را به جای واقعیت پذیرفتند. چنین شد که ملّت آمریکا از خویشتن تصّور دیگری پیدا کرد و براساس این تصّور جهت‌گیری و عمل نمود و به‌این‌ترتیب افسانه واقعیت را مقهور ساخت.

«هنرمندان بزرگ» مثل «دانشمندان بزرگ» یا «سیاستمداران بزرگ» به جای تفسیر کردن دنیا، دست‌اندر کار تغییر دادن آن هستند. ایشان دنیایی را که نمی‌پسندند به آتش می‌کشند تا دنیای دیگری از خاکسترهای آن سر برآورد، امّا این کار پیچیده و سهمگینی است که تحلیل و نقد آن از عهدهٔ هر کسی برنمی‌آید. تاریخ نقد فیلم نشان می‌دهد که منتقدین، چه به لحاظ عوارض حرفهٔ خویش و چه به دلیل پیچیدگی ذاتی این تحقّق یافته‌ترین شکل فعالیت هنری (سینما)، از نقد و ارزیابی مؤثّر و واقعی آن عاجز هستند و به طور معمول جز ایجاد بیراهه و چاه و چاله در مقابل دوستداران فیلم دیدن و فیلم ساختن، و خلاصه بی‌رمق کردن نور سینما کار دیگری صورت نمی‌دهند.

براهل نظر پوشیده نیست که تلزگیها بازار بحث دربارهٔ یك شاخه نسبتاً جدید از علم یعنی معرفت‌شناسی داغ شده است. در معرفت‌شناسی خصوصیات کلّی، مسایل مبتلا به و دستاوردهای نهایی تحوّلات واقع در شاخه‌های مختلف علوم با بررسی دورنمای تاریخی هرعلم مورد بحث قرار می‌گیرد. نقد فیلم‌نویسان باید بترسند ازروزی‌که سر و کلهٔ یك آقای معرفت شناس پیدا شود و برای عیارگیری تاریخی مقولهٔ نقد فیلم کمر همّت ببندد. چنین معرفت شناسی قصد خواهد کرد تحوّلات تاریخی نقدنویسی را بررسی کند، برآیند تقابلات میان نظریه‌های مهم فیلم‌شناسی را تعیین نماید و مسیر تکامل این شاخه از اندیشه سوزیهای بشر را ترسیم کند. امّا خود منتقدین بهتر می‌دانند که معرفت‌شناس مفلوك مفروض در بیابان برهوتی پا گذاشته که جز «کلکتوس»های «شبه نظریات مهمل»، «درازگویی بی‌پایان»، «ابهامات حل ناشدنی» و «سوءتفاهمات همیشگی» چیز چندانی یافت نمی‌شود و کوشش دانشمند فوق‌الذکر برای معرفت‌شناسی نتیجهٔ مهمّی جز در جهت «بی‌معرفت‌شناسی» نخواهد داشت.

آینهٔ جادو

● سید مرتضی آوینی

در فیلم، هیچ تصویری نمی‌تواند «سهواً یا به طور تصادفی» در میان مجموعهٔ تصاویر فیلم قرار بگیرد: این یك اصل کاملاً بدیهی است که انسان را به یك خصوصیت جامع دربارهٔ «واقعیت سینمایی» راهبر می‌شود. مُراد از واقعیت سینمایی همان «واقعیتی است که برپردهٔ سینما عرضه می‌گردد.»

چرا چنین است؟ چرا در فیلم هیچ تصویر غیر ضرور، اشتباهی و یا تصادفی نمی‌تواند وجود داشته باشد، حال آنکه در «واقعیت خارج یا واقعیت پیرامون ما» هرگز چنین نیست؟[1] درفیلم هریك از تصاویر با تصاویر قبل و بعد از خویش و با مجموعهٔ فیلم «ارتباطی معیّن و پیش‌بینی شده» دارد و پیوند بین تماشاگر و فیلم نیز موکول به آن است که تماشاگر این روابط معیّن و پیش‌بینی شده را دریابد. در اینجا هرگز این امکان وجود ندارد که دو تصویر «بدون قصد خاصّی» کنار یکدیگر قرار بگیرند و یا تصویری «بی‌دلیل» در میان مجموعهٔ تصاویر فیلم جاگیر شود. چرا چنین است؟

ممکن است در جواب این سؤال بگوییم: «خوب! هرفیلم به ناگزیر دارای سیر دراماتیك و منطقی معیّن و مشخصی است و اگر یك تصویر بدون رابطهٔ درست با آن، در آن میان بنشیند هیچ فایده‌ای نخواهد داشت جز آنکه تماشاگر را گیج خواهد کرد و مانعی خواهد شد در سر راه درك کامل معنای فیلم.»

دراین جواب مسامحه‌ای وجود دارد و آن این است که باز هم اصل سؤال مورد بی‌اعتنایی قرار گرفته است. باز هم می‌توان پرسید: «این درست! امّا چرا چنین است؟ مگر تماشاگر در زندگی معمول خویش از این قدرت و اختیار برخوردار است که همهٔ حوادث و وقایع و اشخاص و اشیاء را درست آنسان که خود می‌خواهد به عرصهٔ وقوع و وجود بیاورد؟»

جواب را نهایتاً باید در بررسی ماهیت «واقعیت سینمایی یا واقعیت معروض در فیلم» جستجو کرد که لاجرم با «کیفیت وجود اشیاء در قاب تصویر، ـفریم فیلمـ نیز ارتباط خواهد یافت. واقعیت عرضه شده در فیلم «آرمانی و مطلق‌گرا»ست و از این لحاظ امکان وجود صُدفه ـتصادفـ اشتباه و یا عدم قصد در آن وجود ندارد: و با صرفنظر از مهارت فیلمساز، هرچه برپرده می‌آید دارای «معنایی معیّن» است و «رابطه‌ای مشخص با دیگر اجزاء و عوامل». واقعیت سینمایی «مصنوع فیلمساز» است و در آن همهٔ شخصیتها، حوادث، زمان و مکان برطبق خواست فیلمساز و با عنایت به پیام و محتوا، غایات و سرنوشت واحدی شکل گرفته‌اند که فیلم بدان منتهی خواهد شد. تکلیف نهایی را «غایات فیلمساز» تعیین می‌کند و بنابراین همه چیز: زمان و مکان، حرکات و روحیات پرسوناژها و... حتّی طول پلانها با توجّه به صورت آرمانی فیلم آنچنان که مورد نظر فیلمساز است، از «سرنوشت واحدی» تبعیت خواهند کرد. تلاشهای فیلمساز چه در هنگام دکوپاژ، فیلمبرداری و یا مونتاژ بالاخره باید به آنجا منتهی شود که او نتیجهٔ کار را به مثابهٔ «اثر خویش» تصدیق کند. «زبان سینما» نیز زبان واحدی است که در آن «بیان عواطف و احساسات از طریق تصویر متحرك» اصالت خواهد یافت که با صرفنظر از تفاوتهای فردی، با توسّل به «گرامر یا دستور زبان معیّنی» انجام می‌شود. و لذا فیلم صورتی آرمانی و مطلق‌گرا خواهد یافت که در آن، همان طور که گفتیم، از جانب فیلمساز جایی برای تسامح، عدم قصد، اشتباه و یا صُدفه وجود نخواهد داشت.

در فیلم جایی برای «انتخاب تماشاگر» وجود ندارد: فیلمساز به جای تماشاگر فکر و انتخاب کرده است و همهٔ اشیاء و اشخاص و وقایع و حرکات در واقعیت سینمایی، «نشانه»هایی هستند که به غایات، مفاهیم و عواطف مورد نظر فیلمساز اشاره دارند. دخالتِ «عوامل پیش‌بینی نشده» را در کار، چه از سر «ناشیگری» باشد و چه از سر «مهارت بسیار فیلمساز» نباید نقض کنندهٔ این معنا دانست.

«واقعیت عرضه شده در فیلم» بیش از هرچیز قابل قیاس با «فضای مثالی رؤیا»هاست در رؤیاها نیز همه چیز «نشانه و علامت» است نه واقعیت: نشانه‌هایی سمبُلیك، دالّ بر معانی خاص. رؤیا نیز «جهان سوبژکتیو» درون انسان است که انعکاس بیرونی یافته است: همچون فیلم که خواه‌ناخواه نشان دهندهٔ دنیایی ذهنی است که فیلمساز در آن زندگی می‌کند. هرکس در «جهان معرفت» خویش می‌زید و این جهان همان قدر به «جهان واقعی» نزدیك است که معرفتِ او را راهبر به حقیقت شده است.

«جهان رؤیا» فضایی مثالی است و هرگز احکام «دنیای واقعی» برآن بار نمی‌گردد. در عالم واقع، «قوانین طبیعی، قراردادهای اجتماعی و احکام شریعت» امیال آدمها را مقیّد می‌دارند. در جوامع غربی هم که با نیرنگ «آزادی دین»، در واقع «قیود احکام دینی» را از سر راه خویش برداشته‌اند، قراردادهای اجتماعی و محدودیتهای طبیعی وجود بشر، او را از دستیابی به متعلّقات اهواء و آمال شهوت‌پرستانهٔ خویش باز می‌دارد و لذا بشر غربی، جهان رؤیا را که از سیطرهٔ «ضمیر خودآگاه» رهایی دارد و احکام عالم واقع برآن بار نمی‌گردد، «جهانی آزاد» می‌داند. «آزادی» بدین مفهوم، «آزادی نفس امّاره» است که درست در تضاد با معنای «حُرّیت» ـکه آزادی واقعی است ـ قرار می‌گیرد. آزادی حقیقی، «آزادی از پرستش اهواء» است: «لاتکن عبد غیرك، قد جعلك الله حرّاً.»

اگر رؤیا بنابر صورت عامیانهٔ تعلیمات «فروید»، جهانی آزاد باشد، سینما را نیز باید جهانی آزاد نامید، چرا که بشر توانسته است از سیطرهٔ ضمیر خودآگاه که ضامن حفظ قراردادهای

اجتماعی و قوانین طبیعت در درون آدمی است، به آن پناه برد و نفس امّارهٔ خویش را رها کند. برپردهٔ سینما می‌توان «انعکاسات ضمیر ناخودآگاه جمعی بشر» را نیز نظاره کرد.

آنان که از نفوذ «فیلمهای پورنو» در میان غربیها با خبرند در جستجوی شاهد و مصداق بر مدّعای ما چندان درنمی‌مانند. اگرچه نگاهی به «دنیای کارتون»، خصوصاً در نمونه‌هایی چون «سوپرمَن» و امثال آن می‌تواند کافی باشد. بشر جدید در پرسوناژهایی چون سوپرمن و «مرد شش میلیون دلاری» و.... خود را در جریان یك «تخیّل سینمایی» از بار «محدودیتهای طبیعی وجود خویش» رها کردهٔ است و میدان عملی وسیع‌تری برای «ارضاء قوّهٔ غضب» خود به دست آورده. توسّط «پورنوگرافی» نیز سدّ محدودیتهای وجود طبیعی خویش را در جهت اطفاء شهوات حیوانی، حتّی‌المقدور از سر راه برداشته و امکان استغراق هرچه بیشتر در لذّات جنسی را برای خود فراهم آورده است. «فیلمهای جادویی» نیز انعکاس ـ یا «پروژکسیون» ـ اوهام و تخیّلات رؤیایی بشر جدید به خارج از وجود اوست.

با پذیرش این مقدّمات، پس باید پذیرفت که سینما بتواند گاه به مثابهٔ «رؤیـایی صادقـه» جهان فردا و سرنوشت انسان را درپیش چشم ما بگشاید... و مگر چنین نبوده است؟ «حسّی غریب» بشر امروز را نسبت به عاقبت خویش «تذکّر» بخشیده است و اگرچه این «تذکّر ضمنی» هرگز فرصت نیافته که به «خودآگاهی» برسد، امّا فیلمها توانسته‌اند آینهٔ این حسّ غریب باشند و در چشم آگاهان، پرده از سرنوشت محتوم بشر بردارند.

سینما اکنون «آینهٔ ضمیر» بشر غربی است و برپردهٔ آن، همهٔ آنچه او از خود و دیگران می‌پوشاند، انعکاس یافته است. ادبیات، تئاتر و سینمای ابسورد[2] که دراینجا مرادف با معنای «پوچی» گشته است، در حقیقت «بازتاب» همان «بن‌بست روحی» بشر جدید است، در آینهٔ هنر. «ابسورد» بن‌بستی است که غرب در آن به آخر خط رسیده است. سینما بشر غربی را لوْ داده است و صفات باطنی او را آشکار ساخته... و در کنار آن ناگفته نباید گذاشت که وجدان نیم خفتهٔ او و فطرتش که هنوز نمرده است نیز در این آینهٔ جادو انعکاس یافته. فی‌المثل در نگاهی به فیلمهای «کوروساوا» می‌توان تحوّلات باطنی ـ فرهنگی ـ جامعهٔ ژاپن را در ذیل تاریخ غرب و گرایش پنهان روح ژاپنی را برای بازگشت به خویش و سنّتهای فراموش شدهٔ شرقی نظاره کرد. «دوداسکادن» و «درسواوزالا» نمونه‌های خوبی هستند.

«درسواوزالا» در نزد «کوروساوا» مظهر «حضور شرقی انسان» است[3]: روحی که «رعایت ظاهری سنّتها» نمی‌تواند حیاتش را تضمین کند و لاجرم در نهایت غربت و گمگشتگی می‌میرد. «دوداسکادن» نیز آینه‌ای است که ژاپن می‌تواند خود را در آن بنگرد و اگر غفلت ناشی از غربزدگی اجازه دهد، به نحوی از «خودآگاهی» دست یابد. در همهٔ فیلمهای «کوروساوا» و بسیاری از فیلمهای ژاپنی این «میل باطنی» در تعارض با «روح تمدّن غربی» جلوه کرده است و البتّه باید گفت که این «تعارض» در عموم جوامعی که تاریخشان در «فرهنگ و تمدّنی کهن و ریشه‌دار» معنا شده است وجود دارد و ناگزیر کم و بیش در عرصهٔ هنر و خصوصاً برپرده سینماهایشان انعکاس یافته. در ایران خودمان نیز این تعارض از یك سو در فیلمهایی چون «قیصر»، «کاو»، «آقای هالو»، «تنگسیر»، «طبیعت بیجان»، «گوزنها»، «سرایدار»، «باغ سنگی»، «شیر خفته»، «گزارش» و «سفر سنگ»، و از سوی دیگر در فیلمهایی چون «مغولها»، «زیر پوست شب»، «اوکی مستر»، «گراند سینما»، «جعفرخان از فرنگ برگشته»، «اتوبوس»، «حاجی واشنگتن»، «هی جو» و... جلوه یافته است.

البتّه برای جلوگیری از سوءتفاهم و برای جواب گفتن به سؤالات مقدّر باید گفت که این انعکاسات نه در کشور ما و نه در هیچ یك از کشورهای غیر غربی، «خودآگاهانه و پالایش یافته» نیست. چنان که در همهٔ این فیلمها «آثار غربزدگی» نیز در التقاطی آشکار و پنهان با «انعکاسات ضمیر ناخودآگاه جمعی» وجود دارد و البتّه توقّعی هم جزاین نمی‌توان داشت. «عصر تاریخی خودآگاهی ما» از این پس آغاز گشته و پیش از این، ظهور معارضهٔ فرهنگی نهفته در باطن اجتماع ما نمی‌توانسته است که از حدّ بازتابهایی ضمنی و ناخودآگاه فراتر رود.

پردهٔ سینما قلب آینهٔ ضمیر خود ماست و

■ واقعیت سینمایی «مصنوع فیلمساز» است و در آن، همهٔ شخصیتها، حوادث، زمان و مکان بر طبق خواست فیلمساز و با عنایت به پیام و محتوا و غایات و سرنوشت واحدی شکل گرفته‌اند که فیلم بدان منتهی خواهد شد.

■ «طبیعت بیجان» / شهید ثالث

بنابراین، از این پس رفته‌رفته جلوه‌های خوداگاهی ما در این آینه ظاهر خواهد شد و به محاکات آن تحوّل فرهنگی که در باطن قوم ما رخ داده است خواهد پرداخت. آنچه را که باید اعتراف کرد این است که «سایهٔ منوّر الفکری قرن نوزدهم» برادهان بسیاری از روشنفکران و هنرمندان ما حجابی ظلمانی است که اجازه نداده است تا آنها بتوانند با «مردم» در سیر تکاملی انقلاب اسلامی همراهی کنند. آنها بدون درکی عمیق از تاریخ و ضرورتهای آن سعی کرده‌اند که از قبول تقدیر تاریخی انقلاب، استنکاف ورزند و لذا چونان کبکی که سر در برف فرو برده است، خود را نسبت به انقلاب اسلامی و آثار تاریخی و جهانی آن به غفلت زده‌اند و البتّه انتظاری هم نباید داشت که تحوّل فرهنگی آرمانی ما توسّط کسانی که اعتقادی به اصل آن ندارند، بنیان نهاده شود. دوران ظهور هنرمندان نسل انقلاب از این پس فرا خواهد رسید و هنر انقلاب برای انجام وظیفهٔ تاریخی خویش آماده خواهد شد.

چرا سینما از قابلیّتی چنین وسیع برای جلوه بخشیدن به فضای ذهنی بشر برخوردار گشته است؟ آنچه را که ما واقعیت سینمایی یا واقعیت عرضه شده در فیلم نامیده‌ایم چگونه ایجاد شده است؟

با اختراع دوربین عکاسی، بشرامکان یافته است که «ظاهری» از واقعیّت را در یک «لحظهٔ خاص» ثبت کند. «لحظه» به مفهوم «کوچکترین جزء زمان» یک اعتبار عقلی است و هرگز نمی‌تواند «وجود خارجی» داشته باشد. آنچه در عکس تثبیت می‌شود نیز «لحظه» نیست: «حالات خاصّی است از اشیاء که ثابت مانده‌اند»[۲].

«حرکت» در فیلم «توهّمی» است که از ردیف کردن عکسهایی از حالات متوالی یک شیء ایجاد می‌شود، امّا به هرحال، با این توهّم حرکت، «زمان» به نحوی خاص در فیلم وجود پیدا می‌کند و همین «امکان» است که به سینما چنین قابلیت شگفت‌انگیزی بخشیده است. اگر «زمان» با مفهوم خاصّ سینمایی خویش در فیلم وجود پیدا نمی‌کرد، هرگز این امکان به وجود نمی‌آمد که فیلم بتواند «داستان» پیدا کند و کیست که نداند بخش عظیمی از جذّابیت سینما به وجود داستان باز می‌گردد. تا آنجا که بسیاری از کارگردانان قدیم و جدید سینما، مفهوم فیلم را مساوی با «داستان مصوّر» انگاشته‌اند. غالب فیلمهای تاریخ سینما نیز چیزی جز داستان مصوّر نیست.

در هنگام سخن گفتن از عکس یا یک فریم از فیلم، تنها دربارهٔ حالت تصویر، گویایی آن و رنگهایش بحث نمی‌کنیم؛ آنچه ضرورتاً در مباحث مربوط به «کمپوزیسیون» در عکاسی و سینما مورد بحث واقع می‌شود، «نحوهٔ قرار گرفتن و ترکیب اجزاء تصویر نسبت به کادر یا قاب تصویر» است.

هر شیئی در واقعیت سینمایی ـ واقعیت معروض در فیلم ـ به دو دلیل معنای خاصّی متفاوت با عالم خارج از فیلم پیدا می‌کند.

ـ یکی از آن لحاظ که وجودش در یک سیر کلّی به هم پیوسته معنا می‌شود.

ـ دیگر از آن جهت که در کادر مربّع مستطیل قاب تصویر محصور می‌گردد.

پُر روشن است که وقتی در ادامهٔ فیلم، در نقطه‌ای از یک ماجرای به هم پیوسته، تصویری از «گلی سفید در باد» قرار می‌گیرد، مفهوم آن به طور کامل با همان گل سفید در معرض باد ـ به مثابهٔ جزیی از واقعیت یا طبیعت خارج از فیلم ـ فرق می‌کند. در فیلم، «گل سفید در معرض باد» نشانه‌ای است که به «مفهوم خاصّ مورد نظر فیلمساز» اشاره دارد. امّا تصویر این گل سفید از یک لحاظ دیگر نیز با اصل آن در خارج از فیلم تفاوت یافته است. از آن لحاظ که در «کادر مربّع مستطیل قاب تصویر» محصور گشته و از کلّ

■ سینما «آینهٔ جادو» است؛ آینه‌ای که در آن «چهرهٔ باطنی بشر امروز» بی‌پرده انعکاس یافته است.

■ «گراند سینما» / هدایت

واقعیت جدا شده است.

«قاب تصویر یا کادر فیلم» اگرچه عاملی است که بیشترین اثر را در صورت بخشیدن به واقعیت سینمایی دارد، امّا در عین حال بیشتر از سایر عوامل سعی در پنهان کردن خویش دارد. تا آنجا که تماشاگر مستغرق، فراموش می‌کند که همهٔ ماجرا در یک کادر مربّع مستطیل اتّفاق می‌افتد. آنچه در قاب تصویر ضبط می‌شود، «قسمتی است انتخاب شده از یک واقعیت، و نه همهٔ آن: لذا خود کادر یا قاب تصویر، فی‌نفسه به یک «انتخاب خاص» اشاره دارد.

فی‌المثل شعار «مملکت مال کوخ‌نشین‌هاست» بر در و دیوار شهرها، در نزد عموم مردم به همان معنایی اشاره دارد که مورد نظر گویندهٔ این سخن بوده است، امّا وقتی همین شعار درسکانس آغازین فیلم «عروسی خوبان» زیر یک آرم بنز به نمایش درآید، با عنایت به قرائنی که قبل و بعد آن و در سیر کلّی فیلم وجود دارد، به معنای کنایه آمیز دیگری که مورد نظر فیلمساز است اشاره دارد و قس‌علی هذا. برهمین قیاس، واقعیت عرضه شده در فیلم، «واقعیتی مثالی» است که در آن همهٔ اشیاء و اشخاص و وقایع نشانه‌هایی برای اشاره به مفاهیم معیّن موردنظر فیلمساز هستند و از این لحاظ هیچ تصویر یا عنصر زائد، تصادفی و یا سهوی نمی‌تواند در «واقعیتِ بالایش یافته» آرمانی و مطلق‌گرای سینمایی» وجود داشته باشد. در آرمانها و آرزوهای انسان نیز هیچ عنصر زائدی وجود ندارد و همه چیز درست عین مطلوب است.

اگر «کادر عکس یا قاب تصویر» چنین خصوصیّتی نداشت، هرگز عکاسی «به مثابهٔ یک هنر» شناخته نمی‌شد: آنچه در کادر عکس می‌آید حکایتگر «انتخاب عکاس» است و انتخاب عکاس نیز بر «عواطف و مکنونات درونی او» مبتنی است، و مهارتش در زیبایی‌شناسی و فنّ عکاسی.

این انتخاب در فیلم صورتی تکمیل یافته و به مراتب پیچیده‌تر پیدا می‌کند، چرا که در فیلم «حرکت» نیز وجود دارد: حرکت دوربین و سوژه. «انتخاب فیلمساز» که منشا گرفته از گرایشات باطنی، ذوق، عواطف و احساسات و مکنونات درونی اوست برهمهٔ فیلم در تمام مراحل آن، از نوشتن یا انتخاب سناریو و دکوپاژ تا انتخاب هنرپیشه، طراحی صحنه... فیلمبرداری و مونتاژ تحمیل می‌شود و براین اساس، فیلم هرگز نمی‌تواند از «آرمان جویی ومطلق‌گرایی» برهیزکند. گذشته از آن که «ساختار سینمایی و دراماتیک فیلم»، بافت زمانی آن و در مجموع معماری مونتاژ خواه ناخواه واقعیت سینمایی را به «صورتی مثالی، آرمانی و مطلق‌گرا شکل می‌دهند.

رؤیاها و آرزوهای انسان نیز چنین هستند و به همین دلیل انسانهایی که دل به آرزو باخته‌اند و درصدد بنا کردن بهشت آرمانی خویش در زمین هستند، هرگز به مطلوب خود نخواهند رسید؛ چرا که در واقعیت عالم هیچ کُلی بی‌خار نیست. در دنیا هیچ چیز به طور کامل منطبق برخواسته‌های انسان وجود پیدا نمی‌کند و احادیثی چون «الکمال فی الدّنیا مفقود» و یا «عرفت الله بفسخ العزائم...»، به همین حقیقت اشاره دارند. امّا در واقعیت سینمایی لاجرم گلها بی‌خارند و خارها نیز بی‌گل... و اگر هم فیلمساز بخواهد خود را ملتزم به واقعیت خارج نگاه دارد، باز هم به طور کامل موفق نمی‌گردد و اصلاً باید اذعان داشت که چنین انتظاری از سینما بیهوده است.

حتّی «سینمای مستند» نیز با آنکه از قابلیت بیشتری برای نزدیک شدن و وفادار ماندن به واقعیت برخوردار است، از این قاعده خارج نیست، چرا که از یک سو اصلاً ساختار سینمایی و دراماتیک فیلم آرمان‌جو و مطلق‌گراست و از سوی دیگر، فیلم مستند نیز نهایتاً جلوهٔ واقعیت در چشم فیلمساز است و لاجرم همان قدر به واقعیت نزدیک خواهد بود که سازندهٔ آن.

موضوع فیلم «روزنه» کار آقای «شورجه» تحولّ باطنی پزشکی است که بالاجبار به جبهه می‌رود، امّا در برخورد با فضای جبهه وصول به حقیقت پیدا می‌کند. در میان پزشکانی که به جبهه رفته‌اند، چند نفر با چنین تحوّلی بازگشته‌اند؟ پزشک مزبور یک «قهرمان» نیست امّا نهایتاً دارای یک «خصوصیّت آرمانی» است که محورفیلم قرار گرفته است.[5] چرا از زندگی سایر پزشکانی که به جبهه رفته‌اند و تحوّل نایافته بازگشته‌اند فیلمی ساخته نشده است؟ اگر چنین فیلمی هم ساخته شود، «پیامی تعمیم یافته» خواهد داشت و آن این است: «جنگ هم نمی‌تواند پزشکان را متحوّل کند.» و یا «در جبهه‌های جنگ هیچ واقعه‌ای که بتواند زمینهٔ تحوّلات باطنی را فراهم آورد، وجود ندارد»... و در هرحال، پیام فیلم «تعمیم یافته و آرمانی» است.

کریزی نیست. اگر فیلمی ساخته شود دربارهٔ کسی که نه قهرمان است[6] ونه ضدقهرمان، یک فرد کاملاً معمولی، باز هم پیام فیلم «حکمی کلی و تعمیم یافته» خواهد بود: «نباید در جستجوی قهرمان بود» و یا «انسانها قهرمان نیستند» و قس علی هذا.

●

اگر برای «مصداق جمعی بشر» بتوان ضمیری تصوّر کرد، هنرمندان حکایتگر آن «ضمیر» هستند. «هنر، محاکات حضور و غیاب بشر نسبت به حق است»؛ همهٔ هنرها این چنین هستند و در میان هنرها، سینما «آینهٔ جادو» است؛ آینه‌ای که در آن «چهرهٔ باطنی بشر امروز» بی‌پرده انعکاس یافته است.

منتظر بمانیم تا «خودآگاهی تاریخی» این قوم نیز در این آینه ظاهر شود و باطن زیبای انقلاب اسلامی را تا آنجا که این آینه قابلیت انعکاس آن را دارد، به جهانیان عرضه کند.

●

■ «می جوا» / عسگری نسب

■پاورقی‌ها:

۱. در خلقت خدا نیز هیچ صُدفه، اشتباه و یا حتّی عدم ضرورتی وجود ندارد، چرا که ممکن تا به ضرورت و وجوب نرسد، وجود پیدا نمی‌کند. سخن از نسبتِ میان انسان و واقعیت پیرامون اوست، نه از واقعیت به مثابهٔ مخلوق و مصنوع خدا.

۲. ABSURD

۳. مقصود شرق سیاسی نیست.

۴. در ماهیت عکس سخن بسیار است که فرصتی دیگر می‌طلبد.

۵. قصد نقادی در میان نیست و اشاراتی که به فیلمهای مختلف می‌شود برای نزدیک شدن به مطلب از طریق ذکر مثال است نه چیز دیگر.

در حاشیه حضور بین‌المللی سینمای ایران

«ایران، شکفتی کن». این تیتر گزارش روزنامهٔ «لاکروآ» چاپ فرانسه دربارهٔ نتایج سومین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلمهای تلویزیونی «فیپا» در تاریخ ۱۲ اکتبر سال جاری میلادی بود. این روزنامه در بخشی از گزارش ویژهٔ خود نوشت: شکفتی بزرگ جشنواره، موفقیت فیلمی بود که جایزهٔ طلا را به دست آورد: فیلم سینمایی «آن سوی آتش» که جایزهٔ انجمن مؤلفین و مصنفین فرانسه را نیز به خود اختصاص داد. کیانوش عیاری با لحنی شاعرانه زیر بمباران عراقیها، در سال ۱۹۸۶، از داستان جدال دو برادر که زندگی خود را به شرکت نفت فروخته‌اند حکایت می‌کند.

مجلهٔ «تله راما» نیز با اشاره به کارگردانی استادانهٔ کیانوش عیاری و برنده شدن «آن سوی آتش» در فیپا (کن) نوشت: چه کسی در پاریس می‌توانست حدس بزند که در ایران سینمای با ارزش و نوینی در حال شکل گرفتن است؟

و «اومانیته» در شمارهٔ ۱۳ اکتبر خود تحت عنوان «برخوردهای زیبا» به بررسی پیروزی‌های سینمای ایران اشاره کرد و دربارهٔ «آن سوی آتش» نوشت: «کیانوش عیاری سبکی ساده، مؤثر و شاعرانه را به نمایش گذارده است. این فیلم جایزهٔ طلایی فیپا را در کن به دست آورد».

اظهار شگفتی منتقدین و محافل سینمایی و جراید غرب از تولد سینمایی نو و بالنده در ایران در این موارد خلاصه نمی‌شود. چندی است که همزمان با گسترده شدن حضور سینمایی جمهوری اسلامی در جشنواره‌های جهانی، صفحات هنری روزنامه‌ها و مجلات و نشریات سینمایی، ناباورانه به موفقیت‌ها و ویژگیهای فیلمهای ایرانی اشاره دارند. «لیبراسیون» در شمارهٔ ۱۴ اکتبر خود می‌نویسد: «ایران سالانه حدود پنجاه فیلم تولید می‌کند. اینکه تعداد قابل توجهی از آنها در جشنواره‌های معتبر جهانی پذیرفته می‌شوند نکته‌ای است که جای تأمل بسیار دارد». همچنین روزنامهٔ «نیس مَتن» تحت عنوان «پیروزی سینمای جدید ایران» دریکی از آخرین شماره‌های خود می‌نویسد: «سینمای ایران که اخیراً در جشنواره‌های ریمینی و مانهایم با موفقیت روبرو شد، بار دیگر در جشنوارهٔ «کن» به خاطر خصوصیات هنری‌اش، توسط یك هیئت داوری بین‌المللی مورد تجلیل قرار گرفت». این روزنامه در مطلب نسبتاً مفصلی در یکی دیگر از شماره‌های خود با عنوان «انقلاب سینمای ایران» وضعیت رو به رشد تولید فیلم در ایران را مورد بررسی قرار داده، می‌نویسد: «سینمای جدید ایران که ماحصل جمهوری اسلامی است، به شکل قابل توجهی در کاخ جشنوارهٔ کن چهره نمایانده است... «به نام خدا»: با این جمله است که پروندهٔ مطبوعاتی سینمای جدید ایران آغاز می‌شود: سینمایی به شدّت مطرح که اخیراً جایزهٔ جشنوارهٔ ریمینی را با فیلم «بای‌سیکل ران» اثر محسن مخملباف به دست آورده است».

به دنبال فعالیتهایی که طی سه چهار سال اخیر برای معرّفی فیلمهای ایرانی در محافل سینمایی جهان به عمل آمده، سال جاری یکی از درخشانترین قرارهای حضور بین‌المللی سینمای ایران از ابتدای پیدایش تاکنون بود. تنها در هشت ماه اول سال ۶۸ بیش از ۲۳ فیلم ایرانی در ۴۸ جشنواره و محفل سینمایی در سطح جهان پذیرفته شده و شرکت نمودند. موفقیتهای سینمای ایران در جشنواره‌های بین‌المللی بسیار چشمگیر بود. فیلم «دستفروش» ساختهٔ محسن مخملباف و از تولیدات حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، با حضور در ۱۱ جشنوارهٔ بین‌المللی از بیشترین استقبال جهانی برخوردار گشت. فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» ساختهٔ عباس کیارستمی با شرکت در جشنوارهٔ بین‌المللی لوکارنو (سوئیس) عنوان سومین فیلم برتر را با دریافت جایزهٔ پلنگ برنز کسب نمود و این در حالی بود که مطبوعات و منتقدین سینمایی سوئیس «خانهٔ دوست کجاست؟» را شایستهٔ عنوان اولین فیلم برتر جشنواره و جایزهٔ پلنگ طلایی می‌دانستند. این فیلم برای اولین بار در چهل و دو دوره برگزاری جشنوارهٔ لوکارنو، همهٔ جوایز جنبی و خصوصاً جایزهٔ ویژه منتقدین بین‌المللی را که اعتباری بیش از جایزهٔ اصلی جشنواره دارد، به خود اختصاص داد.

فیلم «نار و نی»، اولین اثر سعید ابراهیمی‌فر، پس از شرکت در بخش سینمای امروز و فردای جشنوارهٔ بین‌المللی مونترال (کانادا) و استقبال چشمگیر منتقدین، از جانب چهار جشنوارهٔ معتبر جهانی برای شرکت در بخش مسابقه دعوت شد و به اتّفاق یك فیلم انگلیسی جایزهٔ اول جشنوارهٔ بین‌المللی مانهایم (آلمان غربی) را کسب نمود.

فیلم «بای‌سیکل ران» ساختهٔ محسن مخملباف در پی شرکت در دومین دورهٔ جشنوارهٔ بین‌المللی «ریمینی سینما» (ایتالیا) که یکی از جشنواره‌های معتبر ایتالیا بوده و در رقابت با جشنوارهٔ ونیز برگزار می‌گردد، برندهٔ جایزه طلایی بهترین فیلم شد و رقبای آمریکایی و اروپایی خود را پشت سر گذاشت.

با برگزیده شدن «آن سوی آتش» ساختهٔ کیانوش عیاری به عنوان بهترین فیلم در جشنوارهٔ فیپا (کن) و کسب جایزهٔ نقره برای بهترین فیلمنامه از سوی مجمع مؤلّفین و مصنّفین فرانسه که معتبرترین و قدیمی‌ترین مجمع فرهنگی- هنری فرانسه است، در مجموع طیّ هشت ماههٔ اول سال ۶۸، سینمای حرفه‌ای ایران با کسب چهار جایزهٔ اصلی و شش جایزهٔ جنبی، جایگاه ویژه‌ای را در سطح جهان فتح نمود و به گفتهٔ مسئولان سینمایی کشور، مجموع جوایزی که سینمای ایران در این هشت ماه کسب کرده، از مجموع جوایزی که از ابتدای حضور در صحنه‌های بین‌المللی (سال ۱۳۴۵) تا پایان سال ۱۳۶۷ کسب نموده، بیشتر است.

در این مدّت جشنوارهٔ فیلمهای ایرانی در سینما اتوپیای پاریس برگزار گردید و با استقبال

چشمگیر خبرنگاران، توزیع‌کنندگان فیلم فرانسوی و ایرانیان مقیم آن کشور روبرو شد. «اتوپیا» محلّ برگزاری جشنوارهٔ فیلمهای ایرانی. از جمله سینماهای زنجیره‌ای موسوم به اتوپیاست که پیوسته اقدام به نمایش آثار ارزشمند سینمای جهان می‌نماید. استقبال از فیلمهای ایرانی در این جشنواره به گفتهٔ مدیر اتوپیا، در مقایسه با برنامه‌های مشابه قبلی، بی‌نظیر بود. ازدحام تماشاگران علاقمند به تماشای آثار سینمای ایران، تشکیل صفهای طویل تهیهٔ بلیط قبل از آغاز هر سانس و اشتیاق تماشاگرانی که از شهرها و حتّی کشورهای مجاور برای حضور در برنامه مراجعه می‌کردند، شگفتی همگان را برمی‌انگیخت. منتقدان و نویسندگان سینمایی «کایه‌دو سینما و لارودو سینما» که از نشریات معتبر سینمایی فرانسه‌اند و «لیبراسیون» و «اومانیته» از جمله تماشاگران دائمی فیلمهای ایرانی بودند. استقبال پرشور تماشاگران به حدّی بود که سینما اتوپیا را مجبور ساخت تا برنامه‌ریزی قبلی خود را تغییر دهد و نمایش فیلمهای ایرانی را به مدّت یك هفته تمدید نماید. در این جشنواره ۱۰ فیلم ایرانی در طیّ سه هفته به نمایش درآمد.

برگزاری جشنوارهٔ فیلمهای ایرانی در سه شهر شوروی (مسکو، پسکوف و دوشنبه) با شرکت ۹ فیلم، و برگزاری دوره‌ای جشنواره‌های مشابه با هفت فیلم در شهرهای بزرگ کانادا، و تشکیل غرفهٔ ایران در بازار جهانی فیلم «میفد» که در سال جاری از پررونق‌ترین غرفه‌های بازار بوده است، از دیگر موارد حضور سینمای ایران در عرصه‌های جهانی بود.

در جریان برگزاری این برنامه‌ها و هنگام نمایش فیلمهای ایرانی در محلّ برگزاری فستیوالهای جهانی، غالب تماشاگران از کیفیت بالا و تنوّع مضامین شگفت‌زده می‌شدند و بدبین‌ترین تماشاگران، ناچار از اعتراف به این واقعیت بودند که سینمای ایران راه درخشانی را در جهت رشد در پیش گرفته است. انعکاس حضور سینمای ایران در صحنه‌های بین‌المللی در رسانه‌های گروهی خارجی نیز بسیار وسیع بوده است و در بسیاری موارد صاحبنظران و نویسندگان و دست‌اندرکاران سینمای جهان با شگفتی و تحسین به موفّقیت فرهنگی جمهوری اسلامی در این عرصه اقرار کرده‌اند.

اکنون با امید به پیروزی و موفّقیت روزافزون هنرمندان و سینماگران کشورمان در عرصه‌های بین‌المللی، تذکّر نکاتی چند را لازم می‌دانیم:

۱. به شهادت تاریخ، هرگاه جریانات فرهنگی و هنری از بالندگی و غنای لازم برخوردار گشته‌اند، توانسته‌اند مرزهای سیاسی و جغرافیایی را درنوردند و در قلب و روح جوامع دیگر نفوذ نمایند. جمهوری اسلامی با بهره‌گیری از توان و استعداد هنرمندان متعهّد و با الهام از ارزشهای فرهنگی والای اسلامی و انسانی می‌تواند از طریق تقویت جریانات سالم فرهنگی و هنری و سعی در جهانی نمودن آنها، اندیشه‌های ناب اسلامی را بیش از پیش گسترش دهد و انسان تشنهٔ امروز را در اقصی نقاط جهان از چشمه‌های زلال معنویت و زیبایی ذوق و هنر ایرانی و اسلامی سیراب نماید. توجّه جدّی و عملی به گسترش کمّی و کیفی فعالیتهای فرهنگی و هنری از سوی مسئولان و سیاستگذاران نظام و قائل شدن جایگاه شایستهٔ فرهنگ در برنامه‌های بازسازی و توسعهٔ کشور و حمایت همه‌جانبه از هنرمندان، پیامدهای مادّی و معنوی درخشانی را برای کشور عزیز اسلامیمان به ارمغان خواهد آورد.

۲. موفّقیت‌ها و پیروزی‌های فرهنگی و هنری در صحنه‌های جهانی ارزشی همپایه و چه بسا بالاتر از پیروزی‌های ورزشی و علمی و غیره را دارا می‌باشد. چه کسی می‌تواند ادّعا کند که ارزش پیروزی یك هنرمند سینماکر در یك جشنوارهٔ بین‌المللی معتبر از پیروزی یك کشتی‌گیر یا وزنه‌بردار در مسابقات جهانی کمتر است؟ با وجود این، متاسّفانه شاهد هستیم که از موفّقیت‌های هنری سینماگران ایرانی آن‌طور که شایسته است از سوی مسئولان بالای مملکتی و رسانه‌های گروهی داخلی قدردانی به عمل نمی‌آید. توجّه بیشتر به تشویق و قدرشناسی از هنرمندان موفّق آن هنگام اهمیّت می‌یابد که پیروزی یك اثر هنری و سینمایی را در یك رقابت جهانی، همچون پیروزی‌های دیگر در عرصهٔ ورزش و علم، یك پیروزی ملّی به حساب آوریم و تاثیرات آن را بر غرور و اقتدار ملّی مورد ارزیابی صحیح قرار دهیم. نباید فراموش کرد که حضور و موفّقیت فرهنگی و هنری در صحنه‌های جهانی برای هر ملّتی، علاوه بر اینکه مبیّن بالندگی و پویایی فکری، فرهنگی و هنری آن ملّت است، زمینه‌ساز ارتقاء و اقتدار بیشتر فکری، فرهنگی و هنری آن کشور نیز می‌شود.

۳. شگفتی و حیرت مخاطبین و داوران جشنواره‌های بین‌المللی فیلم که عموما افرادی آشنا به سینما هستند و عکس‌العمل صاحبنظران و منتقدین سینمایی در رسانه‌های گروهی غرب، که در بسیاری موارد علیرغم میلشان ناگزیر از ابراز حیرت و تحسین بوده‌اند، و چهره‌های شگفت‌زده و متاثّر تماشاگران عادی فیلمهای ایرانی در برنامه‌های خارج از کشور، بخصوص در غرب، نه به دلیل جاذبه‌های معمول سینمایی و تکنیکهای پیچیده و خیره‌کننده است. هر چند بحق باید به ارتقاء سطح تکنیکی سینمای ایران نیز در سالهای بعد از پیروزی انقلاب اسلامی اذعان نمود؛ آنچه بیش از همه در فیلمهای ایرانی مخاطبین را مسحور و مجذوب خود ساخته مضامین تازه و انسانی فیلمها و هویت فرهنگی و هنری مستقل و ملهم از فرهنگ انقلاب اسلامی است. حتّی فیلمهایی که ظاهرا ارتباطی با مسائل جامعهٔ امروز ایران و انقلاب اسلامی ندارند، لااقل در دوری جستن از ابتذال و جاذبه‌های مخرّب، همچون سکس و خشونت، و نزدیك شدن به مفاهیم و سوژه‌های فطری و انسانی، از جریانات فرهنگی انقلاب اسلامی بهره جسته‌اند. در حقیقت سینمای نو و جدیدی که غربیها در تحلیلها و قضاوتهایشان در خصوص فیلمهای ایرانی، از آن نام می‌برند، سینمایی است که با دستمایه‌های متعارف سینمای غرب متفاوت است و روح حاکم بر آثار هنری هنرمندانی که به واسطهٔ تنفّس در فضای انقلاب، خودآگاه یا ناخودآگاه از آن تاثیر پذیرفته‌اند، بیش از هر چیز باعث جذب و شگفتی و تحسین مخاطبان گردیده است. بنابراین هنرمندان و سینماگرانی که به واسطهٔ تاثیر از فضای فرهنگی بعد از انقلاب موفّق به خلق آثاری باارزش و متفاوت و نو گشته‌اند، باید قدر این گوهر گرانبها را شناخته و در جهت کشف و درك ارزشهای فرهنگی جامعه و انقلاب اسلامی بیش از پیش تلاش نمایند.

۴. سینمای ایران در وضعیت فعلی هنوز با سینمای مطلوب جمهوری اسلامی فاصلهٔ بسیار دارد. هر چند همان‌گونه که قبلاً اشاره شد علّت اصلی توفیق فیلمهای ایرانی را در جشنواره‌ها و محافل جهانی باید در هویت مستقل فرهنگی و هنری ملهم از فرهنگ انقلاب اسلامی جستجو کرد. امّا تا همسویی کامل این سینما با ارزشها و آرمانهای اسلامی انقلاب راه درازی در پیش است. مخاطبین جهانی فیلمهای ایرانی در شرایط حاضر و در بیشتر موارد تنها با خطوط کمرنگی از هویت فرهنگی غنی و متفاوت و روحانیت، زیبایی و خلوص فطری موجود در آثار سینمای ایران مواجه می‌شوند و از آن تاثیر می‌پذیرند. در صورتی‌که هنرمندان ما خود در دریای بیکران معارف و ارزشهای فرهنگی اسلام غرق شوند و به درك و دریافت موضوعات و مفاهیم متنوّع، عمیق و گستردهٔ تاریخ اسلام و انقلاب اسلامی همّت گمارند. و از سوی دیگر بر تکنیك و بیان ویژهٔ سینما نیز اشرافی قویتر پیدا کنند، بدون شك توفیقات شگفت‌آورتری را در عرصه‌های جهانی کسب خواهند نمود. در این صورت، نه فقط قشر معدود شرکت‌کنندگان در فستیوالها، بلکه میلیونها انسان تشنهٔ زیبایی و خلوص و لطافت و عشق، به مخاطبان مشتاق آثار آنان خواهند پیوست.

به هر تقدیر، موفّقیت کنونی سینمای ایران در صحنه‌های جهانی همچنان ارزش و اعتبار خاصّ خود را دارد و می‌تواند زمینه‌ساز طرح و انتقال تفکر و فرهنگ انقلاب اسلامی در سراسر جهان باشد.

نظرخواهی

جایگاه فیلم کوتاه در سینمای ایران

■ بخش اول نظرخواهی دربارهٔ «اهمیّت و جایگاه فیلم کوتاه در سینمای ایران» را در شمارهٔ قبل خواندید. خوشبختانه هم طرح موضوع و هم نظراتِ ارائه شده از انعکاس گسترده‌ای در بین علاقمندان به هنر سینما برخوردار بود. در این شماره بخش دوم دیدگاههای شرکت‌کنندگان در نظرخواهی را مطالعه می‌کنید. ضمن اینکه پاسخ تعداد زیادی از دعوت‌شدگان هنوز به دستمان نرسیده است. امیدواریم در شمارهٔ آینده بتوانیم ضمن درج نظر سایر پاسخ‌دهندگان به سؤالات مطرح شده، جمع‌بندی ونتیجه‌گیری قابلی هم‌از این موضوع ارائه نماییم.

در این شماره با نظریات آقایان «حمیدرضا آشتیانی‌پور» کارگردان فیلمهای کوتاه و فیلم سینمایی «در جستجوی قهرمان»، «سیف‌الله داد» (رئیس مرکز آموزش فیلمسازی و کارگردان سینما)، «سعید حاج‌میری» (کارگردان سینما)، و «جواد شمقدری» (سازندهٔ فیلمهای کوتاه) آشنا می‌شویم.

● سؤالات:

سؤال اول: وجوه مشخصهٔ «فیلم کوتاه» کدام است و غیر از کوتاه بودن، چه تفاوتهایی بین «فیلم کوتاه» و «فیلم بلند» قائلید؟

سؤال دوم: آیا در راستای رشد سینمای کشور، توجه به گسترش فعالیت در زمینهٔ ساختن «فیلم کوتاه» و حمایت از آن جایگاه و اهمیّت خاصّی دارد؟ چرا؟

سؤال سوم: برای بازیابی ارزش و اعتبار فرهنگی و هنری «فیلم کوتاه» در جامعهٔ سینمایی چه راهی را پیشنهاد می‌کنید؟

سؤال چهارم: از بین فیلمهای کوتاهی که دیده‌اید کدام را می‌پسندید؟

● حمیدرضا آشتیانی‌پور

■ پاسخ سؤال اول:

«فیلم کوتاه» اگرچه کوتاه است، امّا زمینه‌ای بلند برای عرضهٔ کلام گفتنی است. از ویژگیهای کار یا فیلم بلند اطلاق صفت حرفه‌ای به آن است و متأسفانه همین صفت بلای خانمانسوز «فیلم کوتاه» شده است، چرا که حرفه‌ایها آن را حرفه‌ای نمی‌دانند و... لذا سرخوردگی «فیلم کوتاه» در ایران به خاطر عدم توجّه به آن است. در صورتی که در خوراک بصری و روزانهٔ هر فرد در جامعهٔ امروز اگر حداکثر یك فیلم بلند جای داشته باشد، قطعاً ساعتی بیش از این با فیلمهایی نه در قالب فیلم بلند پُر می‌شود. و اگر می‌بود فیلمهای کوتاه «حرفه‌ای»، چه بسا بسیاری از معضلات سینمای حرفه‌ای (بلند) هم حل می‌شد.

«فیلم کوتاه» به خاطر محدودیت عواملش، در ترکیب از یك ساختار صمیمی تشکیل می‌شود. بنابراین روح کار بسیار صادقانه‌تر به پرواز درمی‌آید. از طرفی به دلیل عدم نیاز به بازگشت مالی در حدّ وسیع، تمایلات غیر هنری کمتر در آن رسوخ می‌کند و لذا همواره زمینهٔ مساعدتری برای رشد و شکوفایی اندیشه دارد و همچنین به دلیل امکانات دسترس آن، شرایط حضور اندیشه‌های نو و تازه در آن فراهم‌تر است.

امّا متأسفانه در شرایط فعلی حتّی جشنواره‌های «فیلم کوتاه» دنباله‌روی فیلمهای بلند هستند و صرفاً در حدّ یك تجربهٔ فنّی کاربرد دارند و نه خلق یك اثر هنری ناب، و به خاطر مسیر ناصواب فعلی تمایل فیلمسازان به «فیلم کوتاه» ناچیز و صدمات ناشی از همین عدم توجّه به کار کوتاه قبل از یك کار بلند سنگین، تا به حال که جبران‌ناپذیر بوده است و آینده نیز نگران همین خسارت است.

این اشتباه است که بگوییم مفاهیم ارزشمند و مهم را نمی‌توان در کار کوتاه عرضه کرد و یا حتماً باید فیلم کوتاهمان را با یك شاخه گل، یك گلدان و یك پنجره رو به خیابان بسازیم. لذا ضمن عدم محدودیتی که من هم به لحاظ فرم و هم محتوی برای آن قائلم- گذشته از بعضی ویژگیهای تخصّصی که به هر حال اجتناب‌ناپذیر است (و اینجا جای بحث آن نیست)- در مجموع «فیلم

کوتاه» را گستره‌ای وسیع در سینمای واقعی و شکل‌یافته، با ایجاز کامل و قدرت در بیان می‌دانم.

■ پاسخ سؤال دوم:

قطعاً توجّه و اهمیّت دادن به «فیلم کوتاه» در راستای رشد سینمایی کشور است چرا که از سویی فیلمهای سینمایی ما (بحث حرفه‌ای را حذف می‌کنم چرا که در شرایط فعلی یک فیلم بلند نیز می‌تواند غیر حرفه‌ای باشد و احیاناً فیلم کوتاه، حرفه‌ای) کم‌کم دارد به فیلمهای کوتاه تبدیل می‌شود؛ پس در واقع حمایت از «فیلم کوتاه» حمایت از فیلم بلند هم هست، آن هم در شرایطی که تایم استاندارد سینمای بلند با اکران فیلمهای ۷۰ دقیقه‌ای معلوم نیست چقدر است؟!

فیلمسازانی مجبورند برای اکران فیلمشان یا صحنه‌هایی به آن اضافه کنند و یا بپذیرند که آغاز نمایش فیلمشان تصاویری از مثلاً فیلمهای والت‌دیزنی باشد (البته از این دسته، این نوع خوش‌شانس‌ترین آنهاست) و در مقابل، فیلمسازانی هم به دلیل عادت تماشاچی به دیدن فیلمهای بلند کوتاه مجبور هستند فیلم خود را، حتّی بدون داشتن اشکالات کششی و دراماتیکی کوتاه کنند و...

امّا اگر موضوعی بسیار ناب می‌توانست در سینمای ایران جای درخشش پیدا کند شاید هرگز فیلمسازی حاضر نمی‌شد با تحمیلاتی‌به‌فیلم و همچنین تماشاچی، اصرار به ساختن فیلم بلند بدی کند که بالقوّه فیلم کوتاه خوبی است ـ البتّه اگر بپذیریم که مطرح شدن (به غیر معنای نفسانی آن) به معنی امکان نمایش شایسته پیدا کردن، جزء ضروریات هنر سینماست و قبول کنیم که حتّی بهترین فیلم دنیا هم با کم‌توجّهی و یک نمایش نامناسب به هدر می‌رود.

■ پاسخ سؤال سوم:

باید در تامین مخارج تولید و سازندهٔ «فیلم کوتاه» کوشش کرد و این هنر را به صورت یک حرکت فرهنگی غیر انتفاعی برای دولت و نه برای فیلمساز، درآورد تا علاقه به ساخت آن زیاد شود. از سویی فراهم نمودن امکان نمایش و حتّی قائل شدن امتیازاتی برای سازندگان فیلمهای خوب کوتاه و همچنین شرکت در جشنواره‌های بین‌المللی «فیلم کوتاه» و فراهم نمودن فیلمهای برجسته (البته نه به انتخاب هیئت داوران جشنواره‌ها) و امکان دیدن فیلمهای خوب امّا کوتاه، بسیار راهگشاست. چرا که حتّی یک فیلم بلند بسیار خوب هم نمی‌تواند الگوی یک فیلم کوتاه باشد و از طرفی باید زمینهٔ تجربه‌های تازه در مفاهیم ارزشمند اسلامی به لحاظ فرم و محتوی در جستجوی بیان مناسب برای انتقال مفاهیم معنوی اسلام، انقلاب و ایران فراهم شود.

یک تذکّر: همواره توقّع تولیدکنندگان و حامیان فیلمسازان است که مسیر فیلمسازی را تعیین می‌کند ـ شاهد این مدّعا مسیری است که پس از هر جشنواره طی می‌شود ـ لذا تصمیم‌گیرندگان هنر باید با کسب معارف علمی و معنوی و در نتیجه بالا بردن میزان توقّع خود (توقّع منطقی) بتوانند سطح فکری‌جامعه‌را بالاببرند و یا لااقل مانع از این ارتقاء نشوند.

● سیف‌الله داد

■ پاسخ سؤال اول:

باید بگویم اگر مفهوم «زمان» در فیلم بخوبی روشن شود، نیاز چندانی به ملاکهای دیگر برای تعریف فیلم کوتاه نخواهیم داشت. بخصوص که تا به امروز هم با بکار بردن صفات کوتاه و بلند فیلمها را از یکدیگر تفکیک کرده‌اند. ولی از بس این صفات به دفعات بکار رفته مفهوم اولیهٔ آن ـ که کاملاً مرتبط با زمان است ـ از دست رفته و فقط پوسته‌ای از آن باقی مانده که عبارت باشد از طول زمانی. یعنی وقتی گفته می‌شود فیلم کوتاه یا بلند، تصوّر عموم فوراً متوجّه زمان بین ده تا پانزده‌دقیقه‌یابین‌نودتاصدو بیست‌دقیقه می‌شود. شاید هم معنایی که می‌خواهم عرض کنم در بطن اصطلاح نباشد، امّا بتوان با استدلالی که خواهد شد آن را بر اصطلاح «کوتاه» حمل کرد و بدان نسبت داد.

«زمان» یک فیلم یکی از عناصر و مؤلّفه‌های قالب و فرم آن است. همان طور که هیچ کدام از اجزای قالب را نمی‌توان از پیش خود و با تصمیم دلخواهانه و رای مستبدانه تعیین نمود، «زمان» فیلم را نیز نمی‌توان بدون دخالت و تاثیر عوامل محتوایی اثر مشخص نمود. آیا می‌توان طول زمانی یک سکانس از یک فیلم را بدون توجّه به مضمون آن کم و زیاد نمود؟ مسلّماً پاسخ سازندگان فیلم منفی است. این مضمون سکانس است که در وهلهٔ اول ریتم سکانس و به تَبَع طول زمانی آن را تعیین می‌کند. همین حرف را می‌توان دربارهٔ خود فیلم گفت: درونمایه و سوژهٔ فیلم است که به ضرورت خاصّ خود ابتدائاً ریتم و به تبع طول زمانی فیلم را مشخص می‌کند. به عبارت دیگر، به مجرّد اینکه سوژه به ذهن فیلمساز خطور می‌کند، با خود ریتم و طول زمانی خود را نیز به ذهن او متبادر می‌کند و فیلمساز با خود می‌گوید سوژه‌ای خوب برای فیلمی کوتاه به ذهنم رسید یا سوژه‌ای گیرا برای فیلمی سینمایی به فکرم رسید. اگر کسی به او اصرار کند که سوژهٔ فیلم کوتاهش را کمی کش بدهد و از آن فیلمی بلند بسازد، زیر بار نمی‌رود و اگر هم چنین کرد، بینندهٔ تیزبین او را ملامت می‌کند، با این عبارت که سوژهٔ فیلم بیشتر متناسب با یک فیلم کوتاه بود!

پس اجازه بدهید بگوییم فیلم کوتاه فیلمی است که کوتاه است، و برای رفع شبههٔ تعریف توتولوژیک فوق (که موضوع را با خود موضوع تعریف کرده‌ایم) همیشه رابطهٔ زمان و ریتم و سوژه را در نظر داشته باشیم.

چون در اینجا ممکن است شما از میدان به در نروید و سؤالتان را مجدّداً به این شکل مطرح کنید که چه سوژه‌ای خاصّ فیلم کوتاه است، پیشاپیش با ذکر چند نمونه به استقبال این سؤال می‌روم. کسانی که فیلم کوتاه «همسرایان» کارگردان خوش‌فکر آقای کیارستمی را دیده‌اند، حتّی بعد از گذشت چند سال هرگاه به یاد آن می‌افتند، مزّهٔ آن وجد و شور و حالی را که هنگام تماشای فیلم تجربه کرده‌اند، مجدّداً زیر زبان خود احساس می‌کنند. به گمان من علّت این است که «همسرایان» و فیلمهای کوتاه واقعی، همگی مثل نسیم هستند، یا مثل طفل دو ساله‌اند. طفل دو ساله از هر نظر مثل آدم (بزرگسال) است: دست و پا دارد و لب و دهان و چشم و ابرو و خنده و گریه و... امّا یک چیز دارد که بزرگسالان ندارند و آن «ملاحت» است. او روابطی بین اشیاء پیدا می‌کند که از عهدهٔ جادوگران و ساحران هم خارج است. گاه حرفی را بزرگسالی می‌زند و ما از کنارش بسادگی می‌گذریم. امّا همان حرف در یک لحظهٔ جذبه از دهان کودک خارج می‌شود و ما ناگهان معنای شگفت انگیز آن را درمی‌یابیم. کوبی کوچکی گوینده ظرف مناسبی است تا عظمت آن سخن دو چندان جلوه‌گر شود. از این رو فیلم کوتاه با سوژه و قالب متواضعانهٔ خود به سخنی که می‌گوید عظمت می‌بخشد. این همان «ملاحت» سوژهٔ فیلم کوتاه است.

از یک نظر دیگر، سوژهٔ فیلم کوتاه مثل «نسیم» است: نسیم در روزی با هوای ساکن، در یک روز شرجی خرمشهری که سکون هوا خفگی‌آور است. بعد در یک لحظه، ناگهان هوا حرکت خفیفی می‌کند، بوسهٔ دزدانه‌ای بر گونهٔ تبدار آدمی می‌زند، می‌گذرد و می‌رود. این است که نسیم هم در هنگام آن بوسهٔ دزدانه و راهزنانه لذّت‌بخش است و هم تا سالیان سال، خاطره‌انگیز. سوژهٔ فیلم کوتاه بوسهٔ دزدانه‌ای است بر چهرهٔ حقیقت، زندگی و درون آدمی، و فیلم سینمایی بلند ماچ آبدار و پر ملاطی است بر لُپ آن، با طمطراق و آئین خاصّ خود.

اگر بخواهم از این تشبیهات کمی دور شوم و مطلب را مختصر کنم، باید اضافه کنم که برخلاف فیلم بلند که باید داستان و درام و شخصیت‌پردازی و... داشته باشد تا بتواند گوشه‌ای از زندگی بشر را تعریف کند، سوژهٔ فیلم کوتاه طنزی، هزلی، هجوی از کلیت زندگی بشری است. گاه یک لحظهٔ خاصّ زندگی مستعد چنین هزل و هجو و طنزی است و گاه تمامیت آن. فیلم کوتاه هر دو موقعیت را بسادگی به چنگ می‌آورد و نسیم‌گونه حرفش را می‌زند و می‌رود. وقتی هم که مرثیه‌ای بر بشریت سروده، در حدّ ذکر مصیبت پایان سخن وعاظ است که بشدّت تاثیرگذار و در عین حال کوتاه است، و نه در حدّ تعزیه یا مجالس ندبه.

سوژهٔ فیلم کوتاه به این ترتیب چیزی نیست که بتوان طرح آن را ریخت، روی آن بحث و جدل قبلی کرد، با شورای سناریو کنار آمد و حک و اصلاحش کرد... خودش سراغ آدم می‌آید اگر آدمی به طنز عمیقی که در زندگی بشر وجود دارد وقوف شاعرانه داشته باشد. اگر «چخوف» فیلمساز بود، یقیناً فیلم کوتاه می‌ساخت چون به این طنز وقوف یک شاعر را داشت.

■ پاسخ سؤال دوم:

حقیقت اینکه فیلمسازی کوتاه فقط از یک نظر می‌تواند در رشد سینمای کشور واجد نقش باشد و آن متوجّه کردن سینماگران حرفه‌ای به تعهد و رسالت فرهنگی و هنری سینماست و اعتلاء ذائقهٔ بینندگان سینما. اگر آنچه در پاسخ سؤال اول گفته‌ام درست باشد، فیلم کوتاه تبدیل می‌شود به نفس لوّامه فیلم بلند! آن‌قدر نق خواهد زد تا فیلم بلند اصلاح بشود.

■ پاسخ سؤال سوم:

تا زمانی که تصوّر آدمهای جدّی ما از کار فرهنگی تصوّری باشد که کودکان از طبل و دُهُل دارند، و تا زمانی که تصوّر بر این باشد که «تازه‌کارها» و «جوانهایی» که می‌خواهند نشان بدهند می‌توانند فیلمساز حرفه‌ای بشوند باید بروند اول «فیلم کوتاه» بسازند، و کلاً تا زمانی که کوتاهی و بلندی فیلم را براساس سن و تجربهٔ فیلمساز تقسیم می‌کنند، هیچ وقت ارزش و اعتبار فرهنگی فیلم کوتاه به تعبیر شما «بازیابی» نخواهد شد. توضیح اینکه جامعهٔ فرهنگی ما دچار بیماری «طول» است! در هزار فیلمسازی که بلند می‌سازند، فقط می‌توان یکی را سراغ کرد که «کوتاه» هم بسازد. در هزار دکتری که در دانشگاه درس می‌دهند، یکی را می‌توان یافت که ساعتی در هفته را با دبستانیها بگذراند. در هزار فیلسوف ما، یکی را می‌توان دید که از شئونات «فلسفی» خود بگذرد و به تماشای فیلم بنشیند. وقس علی هذا... این بیماری «شئونات طولی» است. شهید مطهری یکی از آن نمونه‌هایی است که چنین شئوناتی را زیر پا گذاشت. او که به اصول رئالیسم علامه طباطبایی(ره) حاشیه زده بود، «داستان راستان» نوشت: گرچه در مباحث فقهی و فلسفی و قرآنی غور می‌کرد، نقد فیلم هم نوشت. و باز گرچه در حوزه و دانشگاه درس خوانده بود، مقالات مربوط به زن در اسلام را برای مجله «زن روز» همان موقع نوشت که از نظر هر دو جا تحریم شده بود. با این حال، شهید مطهری به ظرف نمی‌اندیشید، به مظروف فکر می‌کرد و به نسلی که از همه طرف مورد تهاجم واقع شده بود.

با این مقدّمه گمان می‌کنم نظر من در پاسخ به این سؤال روشن شده باشد: سینماگران حرفه‌ای ما باید بدانند که فیلم کوتاه به دلیل کوتاهی آن نباید مغضوب باشد. مسئولین سینمایی کشور باید بدانند که «فیلم کوتاه» را باید از تیول «تازه‌کارها» در بیاورند. این تقسیم‌بندی «طولی» مانع اصلی بازیابی ارج و قرب فیلم کوتاه است. به همین دلیل، طراحان و مجریان سیاستهای سینمایی کشور می‌بایست زمینه‌ای فراهم کنند تا فیلمساز حرفه‌ای ما، در گوشهٔ ذهن خود، جایی برای فیلمسازی کوتاه نگه دارد؛ بداند که این نیز یک ابزار بیانی است و چه بسا مؤثرتر از سینمای داستانی بلند. من حتّی معتقدم در بخش خصوصی سینمای ایران در حال حاضر زمینه‌هایی برای سرمایه‌گذاری فیلم کوتاه هست که عاطل مانده و اگر این بخش از سیاست سینمایی ما تقویت بشود، حتّی آنها هم به کمک خواهند آمد.

■ پاسخ سؤال چهارم:

کاش شما لیستی از اسامی فیلمهای کوتاه می‌داشتید تا حافظهٔ امثال من را یاری می‌کرد. به هر حال به خاطر آوردن اسامی فیلمهای کوتاه کمی مشکل است؛ این است که بعضیها را ناچارم آدرس بدهم: «همسرایان» کیارستمی؛ «صراط» حاتمی‌کیا؛ «عمو ابراهیم» ساختهٔ آقای احمدجو؛ «نگاه» آقای فروزش؛ «تابلو» که یک کار هشت میلی‌متری است از انجمن سینمای جوان تبریز ساختهٔ سارا طاهر مقدس؛ «کار و زندگی» ساختهٔ یکی از دانشجویان مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی.

● سعید حاج‌میری

■ پاسخ سؤال اول:

به نظر حقیر، نسبت فیلم کوتاه به فیلم بلند (سینمایی) همانند نسبت غزل است به قصیده. فیلم کوتاه به لحاظ قالب خاصّ خود، دارای بافت ظاهراً ساده‌تر ولی تاثیر عمیقتری است. زمان، مکان و موضوع واحد که سه مشخصهٔ اصلی داستان کوتاه و لزوماً فیلم کوتاه نیز می‌باشد، منجر به این بافت ساده می‌شود و به همین دلیل، خلق (تولید) یک فیلم کوتاه، پروسهٔ کوتاهتر و ساده‌تری را طی می‌کند. همانند یک غزل. و به همین خاطر است که فاصلهٔ بین اثر و مؤثّر (هنر و هنرمند) کمتر و به اصطلاح حسّی‌تر و غریزی‌تر می‌شود و تعقّل، نقش کمتری در ساختار این گونه فیلمها دارد. در صورتی که در ساختار فیلم بلند (سینمایی) فن و تکنیک در تمامی مراحل (فیلمنامه، کارگردانی، تدوین، بازی و...) نقش مهمتری را داراست و همین امر موجب استهلاک حسّ هنرمند در خلال این مراحل می‌گردد. خودآگاهی به هنگام خلق اثر هنری از تاثیر حسّی آن می‌کاهد و نقطهٔ داغ تاثیرپذیری مخاطب اثر هنری را که باید قلب (حسّ) او باشد به مغز (تعقل) او تغییر می‌دهد. فیلم کوتاه معمولاً از «آن» بیشتری برخوردار است زیرا با واسطه‌های کمتری با صاحب آن «آن» یعنی هنرمند متّصل است. ولی در فیلم بلند اگر هم بخواهیم چنین «آنی» در اثر داشته باشیم باید آن را به وسیلهٔ فن و تکنیک بازسازی نماییم. خلاصهٔ کلام آنکه فیلم کوتاه بیشتر از فیلم بلند بازتاب احساسات درونی هنرمند است، زیرا از تعداد کمتری فیلترهای عقلانی عبور می‌کند.

در فیلم کوتاه به خاطر صفات هنری ذاتی‌اش که ناشی از تعریف آن می‌شود، مسئلهٔ سرمایه، تهیه‌کننده، بازگشت سرمایه، جذابیتهای کاذب و حتّی ابزار پیچیدهٔ فیلمسازی نقش بسیار کمتری در تولید دارد و همین امر باعث استقلال عمل هنرمند در خلق اثرش می‌شود و در این صورت، اثر نهایی هنری‌تر خواهد بود.

در تولید فیلم کوتاه، به دلیل عدم پیچیدگی ساختار ذاتی آن، امکان عدم دخالت افراد و تخصّصهای متفرقه (غیر از کارگردان) فراهم

می‌شود و به تفکیک وظایف به سبک حرفه‌ای و نهایتاً ایجاد کثرت بیشتر در عوامل دخیل در ساخت اثر نیازی نیست و همین امر به حذف واسطه‌هایی می‌انجامد که در هر صورت و هر چقدر که توجیه شده باشند، باز هم به ذهنیت کارگردان به صورت مطلق دست پیدا نخواهند کرد.

در فیلم کوتاه به علت آنکه سرمایهٔ کمتری به خطر می‌افتد و امکان بیشتری برای به اصطلاح «ریسک» وجود دارد، وفادار ماندن هنرمند به احساسات شخصی و درونی‌اش امکان‌پذیرتر است و همچنین زمینه برای دستیابی به تجربه‌های جدید فراهم‌تر است.

با توضیحات فوق، نتیجه می‌گیریم که فیلم کوتاه بیشتر از سایر قالبهای سینمایی می‌تواند دستمایه و مورد استفاده سینماگران تجربی که نمی‌خواهند صرفاً به استانداردهای موجود تن بدهند و بنحوی پویا با این وسیله بیانی سر و کار دارند، قرار گیرد

■ پاسخ سؤال دوم:

با توجّه به مسائل مطرح شده در جواب سؤال اول، اگر فرض کنیم سینمای ایران به طور کل باید در جهت فرهنگ اسلامی رو به تحوّل رود، قاعدتاً آبشخور اصلی آن سینمای تجربی و لزوماً تولید فیلم کوتاه می‌باشد. رشد سینمای تجربی می‌تواند به تغییر استانداردهای تثبیت شدهٔ موجود سینما در جهت فرهنگ اسلامی ایرانی ما منجر شود. پس قطعاً باید به آن ارج گذاشت.

■ پاسخ سؤال سوم:

به اعتقاد حقیر لزومی ندارد که فیلم کوتاه (سینمای‌تجربی)مخاطب عام و گسترده در جامعه داشته باشد، زیرا رسالت سینمای تجربی ایجاد تحوّل در سینما به طور عام است ولی رسالت سینمای حرفه‌ای‌تحوّل در مخاطب خویش است. هر چند که هر دو این قالبهای هنری می‌توانند در عین حال به حیطهٔ دیگری نیز وارد شوند، ولی به لحاظ تعریف عام این تقسیم‌بندی قابل تعمیم است. پس مخاطبین اصلی فیلمهای تجربی و کوتاه عمدتاً خود سینماگران هستند و مخاطبین اصلی فیلمهای حرفه‌ای و بلند، مردم جامعه هستند. پس اگر بتوان در بین هنرمندان خصوصاً سینماگران، جایگاه فیلم تجربی (کوتاه) را بازشناساند، خدمت بزرگی به کلّ سینما شده است.

■ پاسخ سؤال چهارم:

زیاد به خاطر ندارم. آنهایی را نیز که به یاد دارم، بنحوی در تولیدشان نقش داشته‌ام؛ لذا از بردن نامشان معذورم.

● نامهٔ یکی از خوانندگان

منطق واژگونه

سلام علیکم. قصد تعارف کردن با شما را ندارم، اگرچه از مجله‌تان ـ از بعضی نکات گذشته ـ در مجموع راضی هستم. خدا عاقبتتان را به خیر کند چون مجلهٔ سروش هم آن اوایل خیلی خوب بود، امّا حالا بنده تصوّر می‌کنم که براساس این گفته که

هرکسی کودور ماند از اصل خویش
باز جوید روزگار وصل خویش

مجلهٔ سروش کمکم دارد به اصل خود که «تماشا» باشد، باز می‌گردد. درباره شما هم به این زودی نمی‌توان قضاوت کرد: شاید شما هم پس‌فردا کارتان به آنجا بکشد که مجله‌تان برشود از ترجمه‌هایی بی‌محتوی در مدح فیلمسازان و هنرپیشه‌ها و سایر هنرمندان خارجی و مقالاتی چون «فیلمسازی با منطق واژگونه»(سروش۴۹۲)

بنده سینماگر نیستم امّا سینماگرها را دوست دارم و باید بگویم که سینما را دوست دارم. سنّم آن قدر نیست که بیش از هجده بهار در زمان طاغوت زیسته باشم، امّا بعد از انقلاب کمتر فیلمی بوده است که ندیده باشم. نمی‌دانم فیلمی از «پدرو المودوار» به ایران آورده‌اند یا نه، امّا تصوّر نمی‌کنم که امکان نمایش فیلمهایی نظیر آنچه در مجلهٔ سروش خواندم در ایران وجود داشته باشد. حتماً مقالهٔ «فیلمسازی با منطق واژگونه» را خوانده‌اید. در آنجا خلاصهٔ داستان یکی از فیلمهای او را با نام «ماتادور» نوشته است: «شخصیت محوری ماتادور که «دیه‌گو» نام دارد و سابقاً گاوباز بوده است به این نتیجه می‌رسد که هیچ چیز به اندازهٔ کشتن او را راضی نمی‌کند. بعد شیفتهٔ «ماریا» می‌شود: یک وکیل جوان و زیبا و علاقمند به گاوبازی که در خونخواری ماتادور شریک می‌شود. دو نقش جایگزین: فریب دهنده و فریب خورنده. و پس از به جای گذاشتن ردی از جسدها نزدیک مادرید، آنها در قرار ملاقاتی واپسین و دلسرد کننده به هم می‌پیوندند».

آیا نویسندگان مقالاتی چنین و سردبیر محترم مجلهٔ سروش به «تاثیر تربیتی» مطالبی از این قبیل فکر کرده‌اند؟ و یا اصلاً اشتباه از من است که مسائل تربیتی را با هنر قاطی کرده‌ام؟ آیا واقعاً همیشه کار هنر و هنرمندی باید به لامذهبی ختم شود و هیچ امکان دیگری وجود ندارد؟ اگر هم این طور باشد ـکه بنده خیال نمی‌کنم ـ آن وقت باید پرسید ما را چه نیازی است به هنری که کارش خواه ناخواه به لامذهبی می‌کشد؟ ما که راه خود را خوب می‌شناسیم و در این یکی که دیگر ان‌شاءالله شک نکرده‌ایم؛ نه؟

و یا در آخر مقاله آمده است: «در صحنه‌ای از فیلم ماتادور خبرنگاری از یک طراح لباس سؤال می‌کند که آیا به ازدواج اعتقادی دارد یا نه و او پاسخ می‌دهد آری، زیرا در غیر آن صورت لباس عروسی وجود نخواهد داشت. این منطق واژگونه است و منطق واژگونه نقطهٔ اتکاء عجیب امّا جذاب فیلمهای پدرو المودوار است».

بله... منطق واژگونه و شکستن سنّتهای مذهبی برای کسانی شیرین و جذاب است که «هرهری مذهب و ضد اخلاق» هستند و اگرنه واقعاً چه کسان دیگری از این سخنان و یا مطالب ارضاء می‌شوند؟ آیا نویسندهٔ مقاله، آن را برای مخاطبی این چنین نوشته است؟ در قسمتهایی از مقاله آدم به این خیال می‌افتد که نکند خود نویسنده هم به آنچه «پدرو المودوار» می‌گوید معتقد است. در اوایل مقاله می‌خوانیم: «... خودش معتقد است که کارهایش به آنچه او در طبع انسان حقیقت می‌داند راه پیدا می‌کنند. او می‌گوید: «من کاملاً رئالیست هستم. جنبه‌های عجیب و غریب زندگی درنظر من کاملاً طبیعی هستند. آدمهای عجیب کسانی هستند که همواره نقاب به چهره دارند».

این آقا به همان توهّمی دچار است که خیلی از غربیها امروز به آن دچارند: آنها شرّ و جنایت را به حقیقتِ طبع بشر باز می‌گردانند. نویسندهٔ مقاله در ادامهٔ این جملات به نحوی این سخن را تایید کرده است و اخلاق را چیزی از قبیل «نقابهای اجتماعی» و «سنّتهای سیاه» تلقّی کرده است.

بنده مخالف آزادی مطبوعات نیستم امّا معتقدم که این آزادی تا آنجاست که اخلاق فردی و اجتماعی دچار خدشه نگردد. اگر قرار است که رعایت این آزادیها به آنجا منجر شود که بعضیها بتوانند پوچی و لامذهبی و هرهری زیستن را اشاعه دهند دیگر چه برجای می‌ماند که بتواند پشتوانهٔ «اسلامی بودن نظام و مردم» باشد؟

نمی‌دانم تا کجا می‌توانم به چاپ این نامه در مجله امیدوار باشم سلام مرا به آقای علم‌الهدی برسانید.

خدا نگهدار

ق. بخشی ریزی

■ گزارش سر صحنه

مهاجر

کارگردان: ابراهیم حاتمی کیا

نویسندهٔ فیلمنامه: ابراهیم حاتمی کیا

مدیر فیلمبرداری: محمد تقی پاک‌سیما

دستیار کارگردان: اسماعیل سلطانیان، حمیدرضا چارکچیان

دستیار فیلمبردار: ناصر کاووسی، سیدجواد هدا

گریمور: فرید کشن فلاح

مدیر تولید: عبدالله باکیده

مدیر تدارکات: محسن صابری

طراح و مشاور نظامی: حسن صالحی، شجاعی

منشی صحنه: علیرضا سبزواری

جلوه‌های ویژه: اصغر پورهاجریان

بازیگران: سیدعلیرضا خاتمی، ابراهیم اصغرزاده، فرید امیری، علیرضا زاهدی

تهیه‌کننده: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی

حدود ساعت شش صبح به همراه چند بسیجی با یك مینی‌بوس خاك‌آلود به سوی محلّ فیلمبرداری حرکت می‌کنیم. در بین راه عدّه‌ای دیگر به جمع مسافرین اضافه می‌شوند، از جمله «ابراهیم حاتمی‌کیا». پس از طی ۳۶ کیلومتر راه در جاده‌ای خاکی سرازیر می‌شویم و بتدریج در دل نیزارهای «قرچك» ورامین فرو می‌رویم و به محلّ فیلمبرداری می‌رسیم. یك قبضه توپ ضد هوایی که یادآور سالهای جنگ و حملات هوایی دشمن است در گوشه‌ای خاموش ایستاده است. چادرهای امداد، تدارکات و ... در کنار هم صف کشیده‌اند. داخل اردوگاه کنار سفره می‌نشینیم و با بسیجیان «مهاجر» در فضایی اکنده از صفا و صمیمیت مشغول خوردن صبحانه می‌شویم.

سر صبحانه آقای «سلطانیان» می‌گوید «امروز اگر کسی خوب کار نکند، او را دور تا دور قرارگاه سینه خیز می‌برم!» البتّه همه می‌دانند که سینمای جنگ جدا از فرهنگ جبهه نیست و هر دو مستلزم انضباطی دقیق هستند. «سلطانیان» این را به مزاح می‌گوید تا بسیجیان بخندند و نشاط روزهای جنگ را تداعی کنند. بعد از صبحانه با اجازهٔ آقای حاتمی کیا از خاکریز بالا می‌روم و پیش رویم دنیای آشنا را مشاهده می‌کنم: قرارگاهی در دل «مجنون» با قایقهای موتوری و انفرادی، خودروها و نفربرها، آمبولانس، سنگرهای متعدّد، هواپیماهای «مهاجر»، کامیون حامل لابرانوار ظهور و چاپ عکسهایی که توسّط هواپیماهای بدون سرنشین گرفته شده و ...

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

حاتمی کیا در کنار پرچمی خوش رنگ ایستاده است. به سراغش می‌روم و از او می‌پرسم: داستان فیلم دربارهٔ چیست؟ می‌گوید: فیلم به رزمنده‌هایی می‌پردازد که هواپیماهای بدون خلبان را برای عکسبرداری از مواضع دشمن هدایت می‌کنند. دشمن دست به نقل و انتقال نیرو می‌زند و به همین دلیل بچه‌ها نمی‌توانند هواپیماها را برای انجام ماموریت بفرستند. چرا که فاصلهٔ محل نقل و انتقال دشمن فراتر از میزان بُرد هواپیماهاست. این امر موجب می‌شود که ضرورت انجام پرواز کور مطرح شود. در پرواز کور خلبان باید به طور ذهنی هواپیمایش را کنترل کند. «اسد» شخصیت اول فیلم طیّ تمریناتی سعی می‌کند پرواز کور انجام دهد. پس از کسب موفقیّت نسبی، قرار می‌شود نیروها تقسیم شوند و عدّه‌ای به صورت نفوذی به داخل مواضع دشمن بروند و گروهی دیگر در داخل مواضع خودی هواپیماها را به پرواز دراورند و بعد از طیّ مسافتی، هدایت آنها را به بچه‌های نفوذی در مواضع دشمن بسپارند. «اسد» در حالی که زیر آتش توپخانه قرار دارد و در خود می‌پیچد، به طور ذهنی وضعیت هواپیما را حدس زده و به کنترل آن می‌پردازد و به صورت نسبی موفق می‌شود. «محمود» که در مواضع خودی است در حالی که شدیداً نگران «اسد» و گروهش به نظر می‌رسد، بر سر دو راهی مردّد است. آیا طبق دستور فرمانده هواپیمای «مهاجر» دیگر را برای تهیهٔ عکس از خطوط دشمن بفرستد یا آن را برای یافتن «اسد» پرواز دهد. بالاخره هواپیما را برای یافتن «اسد» و همراهانش به پرواز درمی‌آورد. داستان فیلم به روابط این دو گروه، خصوصا رابطهٔ «اسد» و «محمود» می‌پردازد.

از حاتمی کیا تشکّر می‌کنم و مشغول گشت‌زنی می‌شوم. تا آماده شدن مقدّمات فیلمبرداری، سری هم به پشت جبهه می‌زنم تا ببینم دیگران چه می‌کنند. «فریدکشن فلاح» را می‌بینم که با لباس بسیجی مشغول گریم «اسد» (علیرضا خاتمی) و «محمود» (ابراهیم اصغرزاده) است. از او دربارهٔ کارش می‌پرسم. همان‌طور که مشغول است می‌گوید: «مسئولیت من طراحی و اجرای گریم است. خوشحال هستم که با حاتمی کیا کار می‌کنم. دوست دارم همکار آثار جنگی باشم.»

سراغ «سلطانیان» می‌روم:

ـ خسته نباشی.

ـ خسته دل نباشی.

ـ آقای سلطانیان، مشغول چه کاری هستی؟

ـ همه‌کار. هرجا لازم باشد کوشهٔ کار را می‌گیرم. مسئولیتهای من عبارتند از: مشاور در هدایت بازیگران، دستیار کارگردان و دستیار برنامه‌ریز.

راست می‌گوید: اینجا هر کدام از بچه‌ها که دستشان برسد یك گوشهٔ کار را می‌گیرند و در عین حال همهٔ کارها با نظم و انضباط دقیقی توام است.

فیلمبردار در سنگر هواپیماها (محل

فیلمبرداری) همراه دستیارانش مشغول نورپردازی است. او چند ورقه مقوای سفید را به سقف سنگر وصل کرده و نور را مستقیما به آنها می‌تاباند. از او دربارهٔ نحوهٔ کارش می‌پرسم:

ـ نورپردازی این پلان باید تداعی کنندهٔ شب و وجود یک منبع نور یعنی فانوس باشد. ما برای این کار نورها را توسّط باریکودا از سقف آویزان کرده‌ایم و با دیمر، میزان روشنایی را تا حدّ دلخواه تنظیم می‌کنیم. در این پلان از عدسی زوم استفاده خواهیم کرد. کلّ این سکانس ۵۰ ثانیه است که در چهار پلان برداشت می‌شود. این سکانس مربوط به قسمتی از فیلم است که گروه «اسد» زیر آتش توپخانه هستند و «محمود» در سنگر نشسته و به یاد آنهاست. محمود دو دل است که هواپیما را برای ردیابی اسد بفرستد یا برای عکسبرداری از مواضع دشمن. او در همین سکانس تصمیم خود را می‌گیرد.

همه‌چیز آماده است. حاتمی کیا «محمود» را راهنمایی می‌کند تا بازی را اجرا کند. یک نفر جلوی سنگر را آب می‌پاشد تا گرد و غبار به پا نشود. همه‌چیز آمادهٔ اولین برداشت است. امّا در اثر بی‌توجّهی یکی از افراد، خاکهای بالای سنگر سرازیر می‌شود و با به پا شدن گرد و خاک کار متوقّف می‌گردد. حاتمی کیا با لبخند از سنگر بیرون می‌آید. سلطانی می‌پرسد: «چه شد؟»

ـ داخل سنگر پر از گرد و خاک شد. چند دقیقهٔ دیگر دوباره شروع می‌کنیم.

بالاخره گرد و خاک فرو می‌نشیند و کلاکت وارد صحنه می‌شود. روی آن نوشته شده «یا ثارالله». تماها یکی پس از دیگری گرفته می‌شوند و کار به آرامی پیش می‌رود. ساعت ۱۲/۳۰ دقیقه، حاتمی کیاکار را متوقف می‌کند. همگی محل فیلمبرداری را ترک کرده، برای صرف نهار به جمع دوستان می‌پیوندیم. در طول مدّت استراحت بچه‌ها از خاطرات شیرین جنگ می‌گویند.

دوباره به سراغ حاتمی کیا می‌روم. به نظر می‌رسد از کار راضی است. از او دربارهٔ مشکلات کار می‌پرسم:

ـ مشکلات در کار جنگی زیاد است. تدارکات وسیع، جزء غیر قابل انفکاک فیلم جنگی است و همین مسئله مشکلات عدیده‌ای برایمان پیش آورده است. از دیگر مشکلات، استفاده از بازیگران غیر حرفه‌ای و کم‌تجربه است. دیگر مشکل ما سر و کار داشتن با هواپیمای کنترل از راه دور است که مشکلی تازه به حساب می‌آید.

ـ چرا بر استفاده از بازیگر غیر حرفه‌ای پافشاری می‌کنید؟

ـ به نظر من اصلی‌ترین مسئله‌ای که به صداقت کار کمک می‌کند، چهرهٔ بازیگران است. اگر در کار جنگی متعهد، چهره‌های شناخته شده که هزار جور نقش بازی کرده‌اند به‌کار گرفته شوند، قدرت تأثیر گذاری فیلم کاهش پیدا خواهد کرد. من تجربهٔ تلخی از کار با بازیگران حرفه‌ای دارم. یک بازیگری بود که در کار من نقش رزمنده را ایفا می‌کرد و بعد در یک کار تلویزیونی نقش یک گدای کلاش را بازی کرد. هرچه فکر می‌کنم با توجّه به مشکلات زیادی که در کار با غیر حرفه‌ای ها وجود دارد، عزمم در مورد کار با بازیگران غیر حرفه‌ای راسخ‌تر می‌شود.

ـ چرا فیلم جنگی کار می‌کنید؟

ـ کار من فیلم جنگی است. اگر جنگ نمی‌بود من هرگز وارد حیطهٔ سینما نمی‌شدم. من در جبهه با افرادی برخورد کرده‌ام که به معنای واقعی انسان صیقل یافته بودند به همین دلیل اگر بخواهم این‌گونه افراد را تصویر کنم باید فیلم جنگی بسازم. از سوی دیگر انگیزهٔ ورود من به سینما مثل انگیزهٔ یک بسیجی برای شرکت در جنگ، با کلمات بیان نمی‌شود. سینمای جنگ برای من بهانه‌ای است تا همیشه به یاد جبهه و فضای زیبای آنجا بوده و یادآور آن دوران برای رزمنده‌ها باشم.

مسئله دیگری که باید بگویم این است که برایم مطرح نیست که قصّهٔ فیلم قوی باشد. برای من مهمتر، ساختن فیلمی است که یادآور جبهه و ارزشهای آن باشد. حرف دیگر من این است: کسی که فیلم جنگی می‌سازد نباید از کمبود امکانات گله کند. فیلمساز جنگی باید با امکانات کم تا حدّ توان فیلمی خوب و در جهت ارزشهای جنگ بسازد. ما با امکانات کم جنگیدیم و به دنیا فهماندیم که هستیم و خواهیم بود و اسلام را یاری خواهیم کرد. اگر کمبود امکانات را عمده کنیم، در صورت ساخته شدن یک فیلم جنگی خوب، گفته خواهد شد: حتماً در اثر وجود امکانات کامل، این فیلم خوب از آب درآمده است.

حاتمی کیا می‌رود تا وضو بگیرد. بسیجیها تکبیرة‌الاحرام می‌بندند. ساعتی بعد با مینی‌بوس راهی تهران می‌شویم.

●

■ گزارش

هفتمین جشنوارهٔ فیلم وحدت

هفتمین جشنوارهٔ فیلم وحدت از ۲۱ الی ۲۶ مهرماه سال جاری در شهر تبریز برگزار گردید. درشمارهٔ قبل، ضمن اشاره به برگزاری این جشنواره، وعده دادیم که گزارش مفصّل این مراسم را در اختیار خوانندگان عزیز قرار خواهیم داد. با تشکّر از برادر «حسن زریابی» که کار تهیهٔ این گزارش را برعهده داشتند، در این شماره گزارشی هرچند نه چندان مفصّل را ارائه می‌نماییم.

هفتمین جشنوارهٔ فیلم وحدت در فضایی معنوی و فرهنگی، توأم با وحدت و اخوّت، پیرامون سوژهٔ «جانباز» کار خود را از تاریخ ۲۱ مهرماه در تبریز آغاز کرد. این جشنواره در دو بخش فیلم و عکس برگزار گردید. در بخش فیلم جشنواره از میان ۱۸۸ فیلم رسیده، ۵۷ فیلم هشت و ۱۶ میلیمتری، برای شرکت در بخش مسابقه انتخاب شدند.

● بخش فیلم

الف فیلمهای هشت میلیمتری (مسابقه)

در این بخش ۵۳ فیلم شرکت داشتند که به سه گروه تقسیم می‌شدند:

۱. فیلمهای داستانی:

- «قانون اول» کاری از «حمید آل محمودی» (اهواز)
- «آرزو ... گذشت» کار «فاطمهٔ زمانی» (رفسنجان)
- «گلهای پرپر شده» ساختهٔ «علی سهیلی» (ارومیه)
- «چغیه» ساختهٔ «فرامرز گرجیان» (دزفول)
- «پول» کار «حسن امیری» (مراغه)
- «در کودکی» ساختهٔ «نعیم بزاز عطائی» (اردبیل)
- «بازگشت» ساختهٔ «محمد حسین حاجی ده آبادی» (یزد)
- «گل» کار «بدرالسادات برنجانی» (اهواز)
- «زمستان» ساختهٔ «اکبر منصوری» (لاهیجان)
- «راز آفتاب» کار «عباس طهماسبی» (خرم‌آباد)
- «بهار یک فیلمساز» کار «فریبرز مولا زاده» (شیران)
- «آدمک» ساختهٔ «فرحناز مجرب» (شیران)
- «شیههٔ زخم» ساختهٔ «قاسم آهنین جان» (اهواز)
- «برای خواهرم» کار «امیر رضا وزیری» (یزد)
- «عواطف ماشینی» کار «مجید آتشی نژاد» (کرمان)
- «اشتباه» ساختهٔ «وحید خسروی» (ساری)
- «گل کاغذی» کار «سونیا فتحی» (اردبیل)
- «در آرزوی پرواز» کار «سیف‌الله احمدی» (اهواز)
- «گل را بنگر» ساختهٔ «علیرضا رحمان‌طلب» (تبریز)
- «فردا روز دیگری است» کار «فرهاد ربیعی» (رشت)
- «جنگ نمونه» ساختهٔ «کاوه بهرامی مقدّم» (تهران)
- «روز از نو» ساختهٔ «محمد اسلامی» (رفسنجان)
- «توپ پلاستیکی» کار «یوسف صیادی» (تهران)
- «دست مرموز» کار «علی فرداد» (رفسنجان)
- «شبگیر» ساختهٔ «رحیم عباسیان ناظم» (مراغه)
- «آن تولّد یافته امّا» ساختهٔ «فردین‌پور آتش» (کرمان)
- «والّه» کار «هادی افتخارزاده» (مراغه)
- «ماهیهای من» کار «مجتبی ایمانی» (خرم‌آباد)
- «آدم برفی» کار «مهناز اسکندری» (اردبیل)
- «خوره» ساختهٔ «اردشیر لرد» (رودسر)
- «اتّحاد» ساختهٔ «علی اکبر سرهنک‌پور» (شیران)
- «کارد و پنیر» ساختهٔ «جبار وزیری» (سنندج)
- «معمّای یک بند» کار «علیرضا گران» (گرگان)
- «حریم گل» کار «منصور صفایی فرد» (دزفول)
- «شاهد» ساختهٔ «یوسف پیشاهنگ» (مراغه)
- «کبریت سوخته» ساختهٔ «آرمان تیمور» (دزفول)
- «تکلیف شب» کار «امیرحسنی» (لاهیجان)
- «وارث» کار «میردولت موسوی» (اردبیل)
- «کلاغ و روباه» ساختهٔ «حسن امیری» (مراغه)
- «کلی برای مادر» ساختهٔ «ارمان تیمور» (دزفول)
- «طبیعت بیجان» کار «بهروز امانی» (شهر کرد)
- «اگر یکی شویم» کار «معصومهٔ بهاردار» (شیران)
- «درها» ساختهٔ «فردین محمد تبار» (ساری)

«راز آفتاب»، «والّه» و «خوره»، از فیلمهای برجستهٔ جشنواره بودند. «راز آفتاب» برای استفادهٔ متفکّرانه از نماها جهت القای موضوع جنگ. «والّه» به دلیل پشتوانهٔ فکری و تدوین مناسب و «خوره» به جهت خوش ساخت بودن تیتراژ و استفادهٔ بجا از تکنیکها و فضا از دیگر فیلمهای جشنواره ممتازتر بودند. سه فیلم «گل»، «گل را بنگر» و «حریم گل» با سوژه‌ای واحد به موضوع «یک شاخه گل» می‌پرداختند. در این سه فیلم، فیلمسازان کوشیده بودند تا همگونی دنیای کودکان و لطافت گل را تصویر نمایند. امّا متاسّفانه هر سه آنها در ایجاد کشش در اوج کار ناکام مانده بودند. فیلم «ماهیهای من» دارای سوژه‌ای لطیف، مشابه سه فیلم یادشده بود. در این فیلم یک ماهی محصور در تنگ آب، به جای شاخه‌ای گل قرار گرفته بود که پرداخت پایانی آن موفّق به نظر می‌رسید. فیلمهای «آدمک» و «در کودکی» نیز در این گروه قرار می‌گرفتند. از فیلمهای قابل توجّه دربارهٔ موضوع جنگ، فیلم «شاهد» بود که نگاهی ظریف به لطافت روحی فرزندان شهدا داشت.

در میان فیلمهای بخش مسابقه، فیلم «بازگشت» به همراهی فیلم «شیههٔ زخم» به رابطهٔ ماشین و انسان پرداخته بودند، امّا متاسّفانه فیلمنامهٔ فیلم «بازگشت» در بیان این رابطه به شدّت دچار ضعف بود و پیام آن بسیار خام و ابتدایی به نظر می‌رسید: در عوض فیلم «شیههٔ زخم» دارای تحلیل لطیف‌تری بود.

در این بخش شش فیلم با تکنیک انیمیشن به نمایش درآمدند فیلمهای «کلاغ و روباه»، «درها» و «اگر یکی شویم» به طریق نقاشی

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

متحرّک اجرا شده بودند و فیلمهای «اتحاد»، «کارد و پنیر»، «کبریت سوخته» و «کفشها» با جانبخشی اشیاء بیجان شکل گرفته بودند. در این میان، فیلم «درها» دارای ساختی بهتر و سوژه‌ای متناسب با تکنیک به کار گرفته شده، بود. فیلم «اشتباه» تلفیقی از فیلم زندهٔ داستانی و نقاشی متحرّک بود که بخش نقاشی متحرّک آن بیشتر از قسمتهای دیگر جلب نظر می‌کرد.

۲. فیلمهای مستند بخش مسابقه عبارت بودند از:

- «ابکاری» از «علی فرهی بناب» (تبریز)
- «لاهیجان» ساختهٔ «محمد تقی لون‌آمیز» (لاهیجان)
- «قزلار قالاسی» کار «علی ساعد پوریگانه» (مراغه)
- «راه» کار «ایرج حقیقی پور» (شهر کرد)
- «روشور» از «جعفر باقری» (یزد)
- «زندگی، زندگی» کار «جواد بهمنش راد» (تبریز)
- «پمپ ایران» کار «اسد راستگو» (تبریز)

از میان فیلمهای مذکور، فیلم «پمپ ایران» از نظر فیلمبرداری و فیلم «قزلار قالاسی» از جهت پرداخت بهتر، از دیگر فیلمهای این بخش متمایز بودند.

ب. فیلمهای ۱۶ میلیمتری (بخش مسابقه)

در این قسمت از جشنواره ۱۰ فیلم شرکت داشتند که از آن میان شش فیلم به صورت داستانی و چهار فیلم دیگر مستند بودند.

۱. فیلمهای داستانی:

- «حریم» ساختهٔ «عبدالعظیم موسوی» (تهران)
- «سرود کهن» کار «رحیم مرتضی‌وند» (تبریز)
- «ریحانه» کار «جواد اردکانی» (تهران)
- «کلن» ساختهٔ مشترک «محمد حسن دامن زن و مهدی ودادی» (تهران)
- «عکس، عکس» کار «مهدی عبداللهی» (تهران)
- «از ماه تا خورشید» ساختهٔ «مسعود جدی» (تهران)

۲. فیلمهای مستند:

- «کاندو» ساختهٔ «سید محسن موسویان» (تهران)
- «این مجموعه» کار «سید جواد فرشید» (تهران)
- «لیالستان» ساختهٔ «فرخنده شمس‌الدین» (تهران)
- «چکاوک» کار «پرویز جاهد» (تهران)

از میان فیلمهای داستانی ۱۶ میلمتری «ریحانه» به سوژهٔ جانباز می‌پرداخت. فضای مناسب، روانی قصّه و بازیگری خوب از محاسن این فیلم بود. فیلم «عکس، عکس» نیز از دیگر فیلمهای خوب جشنواره بود. پرداخت خوب سوژه، تدوین مناسب، فیلمبرداری قابل توجّه و بازیگری مسلّط بازیگران ازموارد قابل ذکر در این فیلم محسوب می‌شد. فیلم «از ماه تا خورشید» به عنوان تنها فیلم انیمیشن در این بخش حضور داشت.

در بخش مستند، از چهار فیلم شرکت کننده در مسابقه، فیلم «این مجموعه» را می‌توان موفق‌ترین فیلم در ایجاد فضا به تناسب سوژه دانست. فیلم مستند «کاندو» نیز از فیلمهای خوب این قسمت بود.

ج. فیلمهای هشت میلیمتری بخش جنبی:

- «ایزو» ساختهٔ «بابک داد» (شیراز)
- «هدیه» کار «سیدرضاسادات» (تبریز)
- «راه» کار «علی اکبر ذاکری» (جالوس)
- «سنگریزه» ساختهٔ «علی خوش لهجه آذری» (تبریز)
- «مثل خود ما» کار گروهی (تهران)
- «بادبادک» ساختهٔ «علی فریدونی» (شیراز)
- «بیشه» کار «عزّت کوتی عرب» (اهواز)
- «اثری در طوفان» ساختهٔ «طالب موسوی» (دزفول)
- «زیر تیغ آفتاب» کار «مجید دهقان نیری» (کرج)
- «روح بختیاری» ساختهٔ «سید جلیل حسینی» (شهر کرد)

فیلم «زیر تیغ آفتاب» به خاطر ساخت بهتر، از دیگر فیلمهای این بخش متمایز بود. «سنگریزه» به عنوان کوتاه‌ترین فیلم زندهٔ جشنواره، ساده‌ترین موضوع را تعقیب می‌کرد.

د. فیلمهای ۱۶ میلیمتری بخش جنبی:

- «پدافند» کار گروهی (تهران)
- «آستان» از «علیرضا غاروریانی» (انزلی)
- «راز» ساختهٔ «یوسف اکرمی» (تهران)
- «دیوانه گریخت» کار «محمود مزرعتی» (تهران)
- «قدیر پرنده‌ها را دوست دارد» از «سیاوش دولت سرایی» (تهران)
- «کندوهای‌شکسته» کار «سهیل موسویان» (تهران)
- «روناس» ساختهٔ «محمد حسین حاجی ده آبادی» (تهران)
- «مایهٔ حیات» ساختهٔ «سیدمحسن موسویان» (تهران)
- «گره چینی» کار «رسول بابا رضا» (تهران)

وجود چند فیلم خوب در این بخش، باعث بالا رفتن سطح کیفی جشنواره شده بود. از جمله فیلمهای «راز»، «آستان» و «مایهٔ حیات»، که از فیلمهای خوش ساخت جشنواره به شمار می‌آمدند.

● نتایج آراء هیئت داوران بخش فیلم

الف. فیلمهای هشت میلیمتری

هیئت داوران هفتمین جشنوارهٔ وحدت در پایان این مراسم از میان کلیهٔ فیلمهای «مستند»، «داستانی» و «مستند- داستانی» هشت میلیمتری، فیلمهای زیر را برگزید و جوائزی به آنان اعطاء کرد:

۱. ضمن تقدیر از فیلم داستانی «در کودکی» به کارگردانی «نعیم بزاز عطایی» از اردبیل، دیپلم افتخار به عنوان جایزهٔ بهترین کارگردانی به فیلم «شاهد» برای نگاه ظریف به عواطف فرزندان شهدا تقدیم گردید.

۲. ضمن تقدیر از فیلمبرداری فیلم مستند «پمپ ایران» ساختهٔ «اسد راستگو»، دیپلم افتخار به عنوان جایزهٔ بهترین فیلمبرداری به «فرج‌الله طالبی» فیلمبردار «چفیه» تعلّق گرفت.

۳. ضمن تقدیر از فیلمنامهٔ ساده و تأمل برانگیز فیلم داستانی «ماهیهای من» ساختهٔ «مجتبی ایمانی»، دیپلم افتخار به عنوان جایزهٔ بهترین فیلمنامه به «آهنین جان» نویسندهٔ فیلمنامهٔ «شیههٔ زخم» اهدا شد.

۴. ضمن تقدیر از تدوین مناسب فیلم «پمپ ایران»، دیپلم افتخار به عنوان جایزهٔ بهترین تدوین به «افتخار زاده» تدوینگر فیلم «واله» برای رعایت ضرب آهنگ، کشش و اندازهٔ مناسب نماهای فیلم اعطاء شد.

۵. هیئت داوران از بازیگران نوجوان فیلم داستانی «چفیه» ساختهٔ «گرجیان» از دزفول تقدیر نمود.

۶. ضمن تقدیر از صداگذاری فیلم داستانی «در کودکی»، دیپلم افتخار برای بهترین صداگذاری به فیلم «آبکاری» تقدیم شد.

۷. ضمن تقدیر از عنوان بندی آغازین فیلم «واله» ساختهٔ «هادی افتخارزاده»، دیپلم افتخار به فیلم «خوره» ساختهٔ «اردشیر لرد» از رودسر اهداء شد.

۸. از میان فیلمهای نقاشی متحرّک و عروسکی، ضمن تقدیر از فیلم «کارد و پنیر» ساختهٔ «جبار وزیری» از سنندج، دیپلم افتخار به «فردین محمد تبار» سازندهٔ فیلم نقاشی‌متحرّک «درها» اهداشد.

۹. ضمن تقدیر از فیلم مستند «قزلار قالاسی» ساختهٔ «علی ساعد پوریگانه»، دیپلم افتخار به «علی فرهی بناب» برای فیلم مستند «آبکاری» تعلّق گرفت.

۱۰. هیئت داوران از میان فیلمهای شرکت کننده در بخش مسابقه، به دلیل کمبودها و نارسایی‌های موجود در اکثر فیلمها، موفّق نشد که فیلمی را به عنوان «بهترین فیلم» معرّفی نماید.

۱۱. هیئت داوران ضمن تقدیر از فیلم کوتاه و منسجم «قصّهٔ کفشها» ساختهٔ «فریدون فکوری» از تهران، دیپلم افتخار و لوح زرین جشنواره را به عنوان «جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران» برای توجّه خاصّ فیلمساز

● بقیه در صفحهٔ ۷۳

● سید مرتضی آوینی

شیدایی و هنر

اگر «شیدایی» را از انسان بازگیرند «هنر» را بازگرفته‌اند؛ «شیدایی جانِ هنر است»... امّا خود ریشه در «عشق» دارد. «شیدایی همان جنونِ همراه عشق است»؛ ملازم ازلیِ عشق. «جنون و شیدایی» نیز عاطف و معطوف هستند و مرادف با یکدیگر.

حق انسان را به «جنون» ستوده است: انّه کان ظلوماً جهولاً[1]. عاشق، مجنون است و مجنون را با «عقل» میانه‌ای نیست؛ ظلوم است و جهول... و اگر این «جنونِ عشق» نبود، با ما بگو که انسان آن «امانتِ ازلی» را بر کدام کُرده می‌کشید؟ کدام کُرد است که ثقل این بار را صبر آورد، جز مجنونِ ظلوم و جهول؟

در چشم عاشق جز معشوق هیچ نیست. با عاشق بگو که در کارِ عشق، عقل ورزد؛ نمی‌تواند. با عاشق بگو که در کارِ عشق انصاف دهد؛ نمی‌تواند. «عشق» همواره فراتر از «عدل و عقل» می‌نشیند؛ «جنون» نیز... و اصلاً عشّاق می‌گویند که این جنون، عین عدل و عقل است.

عاقلان می‌گویند: خداوند عادل است؛ عاشقان می‌گویند: بَل عدل آن است که معشوق می‌کند.

عاقلان چون گرفتار بلا شوند، گویند: شکیبایی ورزیم که این نیز بگذرد. امّا عاشقان... چون در معرکهٔ بلا درآیند گویند:

اگر با دیگرانش بود میلی
چرا ظرف مرا بشکست لیلی؟

...عاشقان، عاشق بلایند. «دُرّ حیات» در احتجاب «صدف عشق» است و آن را جز در «اقیانوس بلا» نمی‌توان یافت. در ژرفنای اقیانوس بلا، عاشقان، غوّاصانِ این بحرند و اگر مجنون نباشند چگونه به دریا زنند؟

کار عشق به شیدایی و جنون می‌کشد و کار «جنون» به «تغزُّل»: تغزُّل ذات هنر است[2]. جنون، سرچشمهٔ هنر است و همه، از آن «زمزمه‌های بیخودانه» آغاز می‌شود که عاشق با خود دارد، در تنهایی. جنونش را می‌سراید، و این یعنی تغزُّل. «بابا طاهر» را ببین...: «عریان» است از لباس «عقل» و همین «جنون» برای آن که «شاعر» شود، کافی است:

مو آن رندم که عصیان پیشه دیرم
به دستی جام و دستی شیشه دیرم
اگر تو بیگناهی رو ملك شو
من از حوّا و آدم ریشه دیرم

...کار جنون به تغزُّل می‌کشد و چگونه می‌تواند که نکشد؟ مگر چشمه می‌تواند که نجوشد؟ ...و چون می‌جوشد مگر می‌تواند که غلغل نکند؟ چرا آب در عمق زمین نمی‌ماند و از چشمه‌ها فرا می‌جوشد؟ و این آب چیست و چرا در عمق زمین خانه دارد؟

دل «خانهٔ جنون» است، پس ریشهٔ شعر و تغزّل نیز در دل است؛ در اعماق دل. امّا دل نه آنچنان است که هر چه به عمق آن فرو روی از خود دورتر شوی: دل در عمق خویش به اصل وجود می‌رسد. از عمق دل راهی به آسمانها گشوده‌اند.

راز عشق را در این پیغام فاش کرده‌اند: «ثمّ استوی الی العرش و هی دخان. فقال لها و للارض ائتیا طوعاً او کرهاً. قالتا اتینا طائعین(۳). فرمود به آسمان و زمین که به سوی من بیایید، خواه یا ناخواه. گفتند: آمدیم از سر طوع و رغبت؛ اینجا چه جای کُرْه است؟

...و این عشق است: عشقی که آسمانها و زمین را به سوی او می‌کشد. چون فرمود: بیایید، دیگر چگونه آب از چشمه‌ها نجوشد؟ دیگر چگونه غزلها ناسروده بمانند؟

حق با توست اگر فریاد اعتراض برداری که: «غزل فوران آتش است، نه جوشش آب».

آری، آتش درون است که فوران می‌کند. و راستی این «غم» چیست که هم «آتش» است و هم «آب»؟ ناله هم آبی است بر سوز دل و هم بادی است که آتش را دامن می‌زند؛ یعنی قرار دلِ عشّاق در بی‌قراری است. آب از چشمه‌ها می‌جوشد و تشنگان را سیراب می‌کند و باز... به عمق زمین بازمی‌گردد.

غزل، گاه ترنّم غلغل چشمه است:

چو برشکست صبا زلف عنبرافشانش
به هر شکسته که بگذشت تازه شد جانش
کجاست همنفسی تاکه‌شرح غصّه دهم
که دل چه می‌کشد از روزگار هجرانش
نسیم صبح سعادت که نامه برد به دوست
زخون دیدهٔ ما بود مُهر عنوانش
زمانه از ورق گل مثال روی تو ساخت
ولی ز شرم تو در غنچه کرد پنهانش
تو خسته و نشد این عشق را کرانه پدید
تبارك‌الله از این ره که نیست پایانش
جمال کعبه مگر عذر رهروان خواهد
که جان زنده‌دلان سوخت در بیابانش
بدین شکستهٔ بیت الحزن که می‌آرد
نشان یوسف دل از چه زنخدانش
بگیرم آن سر زلف و به دست خواجه دهم
که کشت حافظ مسکین به مکر و دستانش

...و گاه فریاد هوهوی آتش‌فشان:

این کیست این، این کیست این، هذا جنون العاشقین
از آسمان خوشتر شده در نور او روی زمین
بیهوشی جانهاست این یا گوهر کانهاست این
یا سرو بستانهاست این یا صورت روح الامین
سرمستی جانِ جهان، معشوقهٔ چشم و دهان
ویرانی کسب و دکان یغماجی تقوا و دین
بسم‌الله ای روح البقا، بسم‌الله ای شیرین لقا
بسم‌الله ای شمس الضّحا، بسم‌الله ای عین‌الیقین
هین رویها را تاب ده، هین کشتِ دل را آب ده
نعلین برکن برگذر، بر تارك جانها نشین
ای شهسوار امر قل ای پیش عقلت نفس کل
چون کودکی کز کودکی وز جهل خاید آستین
چون بیندش صاحب‌نظر صد تو شود او را بصر
دستك‌زنان بالای سر گوید که یا نعم‌المعین
در سایهٔ سدرهٔ نظر جبریل خود آمد بشر

در خورد او نبود دگر مهمانی عجل سمین
این نامهٔ اسرار جان تا چند خوانی بر چپان
این نامه می‌پرد عیان تا کف اصحاب الیمین

...تغزّل بیان شیدایی و جنون است و ذات هنر نیز جز این نیست: تغزّل.

فرمود بیایید که گیاه در جستجوی نور، سر از خاک بیرون می‌کشد. فرمود بیایید که آفتابگردان، جانب شمس را نگاه می‌دارد... و خودش را بنگر، شمسی دیگر است طالع شده بر افق جالیز: یعنی که عاشق تشبّه به معشوق می‌کند. فرمود بیایید؛ پس دیگر چگونه انسان غزل نسراید؟

می‌سراید، امّا حزین. دل، بیت الاحزان است و از بیت‌الاحزان امید مدار که جز نالهٔ حزن بشنوی. یار «هجران» گرفته است تا «شوق وصل» هماره باشد: امّا هجران، «شوق و حزن» را با هم برمی‌انگیزاند. جهان بی‌حُزن گو مباد، که جهانِ بی‌حزن، جهانِ بی‌عشق است.

امّا این حزن، نه آن حزن است که خواجه فرمود: «کی شعر تر انگیزد خاطر که حزین باشد»؛ این، آن «شرر» است که «دلسوختگان» را بر جان و دل افتاده است تا لیاقت «لقاء» یابند.

آنجا «دارالقرار» است و «قلنا اهبطوا منها جمیعاً»[۴]. حکایت «هجران و بیقراری» ماست، نوشته بر لوح «فطرت»... و هنر، حکایت این بیقراری است، حکایت این غربت. و از همین است که زبان هنر «زبان همزبانی» است، زبان غربت بنی‌آدم است در فرقت دارالقرار... و همه با این زبان «اُنس» دارند: چه در «کلام» جلوه کند، چه در «لحن» و چه در «نقش»: اُنسی دیرینه به قدمت جهان.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

■پاورقی

۱. آسمان بار امانت نتوانست کشید
قرعهٔ فال به نام من دیوانه زدند

حافظ

دوستان می‌زده و مست و زهوش افتاده
بی‌نصیب آنکه در این جمع چو من عاقل بود
آنکه بشکست همه قید ظلوم است و جهول
آنکه از خویش و همه کَوْن و مکان غافل بود

امام خمینی(ره)

در رسالهٔ «مصباح الهدایه» (چاپ پیام آزادی، صفحه ۱۲۰) حضرت امام خمینی «ظلومیت» را «تجاوز از همهٔ حدود و پای گذاشتن بر فرق همهٔ تعیّنات و رسیدن به مقام لامقامی» معنا فرموده‌اند و «جهولیت» را «مقام فنا از فنا».

۲. مقصود از تغزّل فقط سرودن غزل به مثابه یکی از قوالب شعری نیست. در اینجا از تغزّل معنای عامّی استفاده شده است که می‌تواند نزدیک به «سرودن از سر عشق و مستی» باشد.

۳. «فصلت» ۱۱.

۴. «بقره» ۳۸. گفتیم که همه از آن (بهشت) هبوط کنید.

ترجمهٔ سید محمد آوینی

● کارل گوستاویونگ

واقعیت و فراواقعیت

■ در خصوص مقالهٔ حاضر ذکر چند نکته ضروری به نظر میرسد.

۱. «واقعیت» در تفکر جدید غرب منحصر به «جهان محسوس» یا «عالم شهادت» است. این تلقّی از واقعیت در دیگر ادوار تاریخ تفکر غرب چندان بی‌سابقه نیست. امّا در دورهٔ جدید، دیدگاه اومانیستی و بشر انکارانهٔ غربی به نفی و انکار صریح عالم غیب منتهی شده و جز آنچه از طریق حواسّ ظاهری دریافت می‌شود، واقعیتی نمی‌شناسد.

«کارل گوستاویونگ»، روانشناس و متفکر سوئیسی معاصر، در اغلب آثار خود و از جمله مقالهٔ حاضر، این تلقّی ماتریالیستی را زیر سؤال می‌کشد و در عین وفاداری به متدولوژی علوم جدید، تلاش می‌کند با استفاده از تعابیر مأنوس و متعارف علمی، افق تازه‌ای را به روی بشر غربی بگشاید. یونگ که با اندیشهٔ متفکران و عرفای مسیحی و ذخایر دینی و معرفتی تاریخ مسیحیت اُنسی دارد، می‌کوشد نوعی ایمان به غیب را در برابر تفکّر ماتریالیستی رایج، طرح و تجدید نماید. اگر چه التزام و تقیّد یونگ به روش علمی، درک مباحث او را برای مخاطب عام آسانتر می‌کند، امّا گاه به تکلّفی آزاردهنده می‌انجامد که گویی خود او نیز در نگارش آثار خویش از آن رنج می‌برده است.

۲. بسیاری از مکاتب و شیوه‌های هنری غرب بعد از رنسانس، ظاهراً تلقّی مشترکی از واقعیت را تحت عنوان کلّی «رئالیسم»، اساس گزینش فرم و مضمون در خلق آثار خود قرار داده‌اند. بررسی اینکه این واقعیت مشترک چه ویژگیهایی دارد و از چه عناصری تشکیل شده، لازمهٔ شناخت این مکاتب و شیوه‌هاست. از سوی دیگر، برخی حرکتها و شیوه‌های هنری در سدهٔ اخیر کوشیده‌اند این برداشت مشترک از واقعیت را نفی نموده، بنوعی از آن بگریزند و یا آن را در قالب فرمهای انتزاعی، تجزیه و متلاشی کنند و «واقعیت» دیگری را جایگزین آن نمایند. علل و انگیزه‌های این گریز از واقعیت، که به صورت مکاتب سوررئال یا شیوه‌های آبستره و انتزاعی جلوه‌گر می‌شود، با مطالعهٔ مفهوم «واقعیت» در سدهٔ حاضر روشنتر می‌گردد و مقالهٔ حاضر این مسئله را اجمالاً مورد بررسی قرار می‌دهد. بدین‌ترتیب، شاید بتوان یکی از عوامل اصلی واقع‌گریزی در هنر جدید را محدودیت برداشت هنرمند از واقعیت بشمار آورد.

۳. آنچه یونگ «روان» psyche می‌نامد تقریباً معادل «نفس» در معارف ماست. روح در مقام تعلّق به بدن «نفس» خوانده می‌شود و بدین‌گونه، نفس از یک سو واجد گرایشها و استعدادهای روحانی است و از دیگر سو، در بند محدودیتها و مقتضیات و حوائج جسمانی. روان از آن حیث که با عالم محسوس پیوند دارد «ضمیر خودآگاه»، و از آن جهت که با عالم غیب مرتبط است «ضمیر ناخود» نامیده می‌شود. این ربط و وصل به معنای تامّ خود در «ضمیر ناخود جمعی» متحقق و متجلی است.

۴. مقالهٔ حاضر بخودی خود ناقص و نارساست و هدف از ارائهٔ آن تنها برانگیختن عطش مطالعه در معنای «واقعیت» از منظر متفکّران و هنرمندان غربی و شرقی است. فی‌المثل، در بررسی وجوه تمایز هنر دینی و هنر غیر دینی، می‌توان به نحوهٔ نگرش هر یک به واقعیت رجوع نمود و ویژگیهای آثار هنری را از این دریچه مطالعه کرد که واقعیت به چه نحو و با چه خصوصیاتی در آنها انعکاس یافته است. و یا برای نمونه می‌توان پرسید: آیا واقعیت در مکتب سوررئالیسم به واقعیت دینی نزدیک می‌شود؟ آیا سوررئالیسم در جستجوی تعالی است و پنجره‌ای به عالم غیب می‌گشاید، یا تنها به قلب و مسخ واقعیت محسوس می‌پردازد؟ مقصود از «تطابق با واقعیت» در هنر چیست؟ آیا این تطابق در رئالیسم حاصل می‌شود؟ و...

●

«فرا واقعیت» برای من معنایی ندارد. واقعیت تمامی آنچه را که می‌توانم بفهمم در برمی‌گیرد. هر

■ میان دو گروه شناختهٔ روح و مادّه، واقعیتِ امر روانی قرار دارد و واقعیت روانی تنها واقعیتی است که ما قادریم بیواسطه تجربه کنیم.

چه بر من تاثیر می‌گذارد و مرا برمی‌انگیزد. واقعی و عینی است. اگر چیزی مرا بر نیانگیزد و به نحوی متأثرم نکند، بر من پوشیده می‌ماند و نمی‌توانم ان را بشناسم. بنابراین، تنها می‌توانم در خصوص اشیاء واقعی حکم کنم و اظهار نظر نمایم، نه پیرامون آنچه «غیر واقعی»، «فرا واقعی» یا «مادون واقعی» است. مگر آنکه معنای «واقعیت» را چنان محدود کنیم که صفت «واقعی» صرفاً به بخشی از واقعیت جهان اطلاق شود.

حصر واقعیت به ساحت به اصطلاح «مادّی» یا «غیر انتزاعی» و محسوس، نتیجه و محصول شیوهٔ تفکّر خاصی است: تفکّری که مبنای عقل سلیم همگانی است و زمینه و اساس کاربرد متعارف زبان را تشکیل می‌دهد. این تلقّی از واقعیت بر این اصل مشهور مبتنی است که در ذهن ادمی چیزی جز محسوسات وجود ندارد، غافل از انکه بسیاری از محتویات ذهن از داده‌های حسّی ناشی نمی‌شود. بنابر تلقّی فوق، فکر یا تصوّری «واقعی» است که به طور مستقیم یا غیر مستقیم، از جهانی که حواس بر آدمی مکشوف می‌دارند اخذ شده باشد، یا ظاهراً چنین بنماید.

این تصویر محدود از جهان زاییدهٔ یکسونگری بشر غربی است. واقعیت «مادّی» بخش وسیعی از کلّ واقعیت را در برمی‌گیرد، امّا به هر صورت تنها جزئی است در احاطهٔ وسعتی ظلمانی، نامحدود و نامتعیّن، که آدمی بناگزیر آن را «غیر واقعی» یا «فرا واقعی» می‌خواند. از منظر جهان‌بینی شرق، این چشم‌انداز تنگ‌نظرانه و محدود، غریب و ناآشناست. از این رو، تفکّر شرقی هرگز نیازمند تصوّری فلسفی به نام «فرا واقعیت» نبوده است. واقعیت غربی که به صرف قرارداد محدود تلقّی می‌شود، همواره در معرض تهدید و تهاجم عناصر و نیروهای فرا حسّی ماوراء طبیعی و فوق بشری و مخاطرات فراوان دیگر قرار دارد. امّا واقعیت شرقی تمامی این عوالم را به صورت طبیعی شامل می‌شود. برای ما غربیان، پریشانی و نگرانی با همین تصوّر «امر روانی» آغاز می‌گردد. امر روانی در محدودهٔ واقعیت ما چیزی جز یک معلول و نتیجهٔ دست سوم نمی‌تواند باشد که منشا آن علّتی فیزیکی است: «تراوشی مغزی» یا چیز خوشایند دیگری از این دست. با این وجود، این زائدهٔ جهان مادی نه فقط به کشف اسرار و زوایای پنهان عالم محسوس می‌پردازد، بلکه در مقام «ذهن»، قادر است خود را بشناسد. اما باز هم واقعیتی فرعی و اضافی شمرده می‌شود و بس.

آیا یک فکر یا تصوّر «واقعیت» دارد؟ احتمالاً تا آنجا که به شیئی محسوس اشاره کند. در غیر این صورت، «غیر واقعی»، «خیالی» و «موهوم» است و لذا «وجود» ندارد. چنین قضاوتی هر چند عملاً همیشه اعمال می‌شود، امّا حاکی از بی‌مهری و بی‌مبالاتی فلسفی است. تصوّر مورد اشاره، اگر چه به واقعیت ملموسی دلالت نمی‌کند، «هست» و حتّی منشا اثر هم واقع می‌شود، والاّ چگونه به وجود آن پی می‌بردیم؟ امّا چون این واژهٔ کوچک «هست»، از دید ما فقط بر اشیاء مادّی دلالت دارد، تصوّرات «غیر واقعی» باید به زندگی در فرا واقعیتی کنگ و مبهم، و عملاً غیر واقعی، رضایت دهند.

بنابراین، برداشت ما از واقعیت، حداقل در عرصهٔ عمل، نیازمند تجدید نظر است. حتّی ادبیات رایج نیز واژه‌های بسیاری را با پیشوند «فرا» و «فوق» در افق ذهنی خویش گنجانده و می‌گنجاند، و این کاملاً طبیعی است چرا که نگاه ما به جهان حقیقتاً از وجهی ناقص است. ما در ساحت نظر اغلب فراموش می‌کنیم و در عرصهٔ عمل هم هرگز متذکّر آن نیستیم که ضمیر خودآگاه ما با هیچیک از اشیاء مادّی پیوند بیواسطه ندارد، بلکه صور خیال به واسطهٔ دستگاه عصبی پیچیده‌ای به ما منتقل می‌شوند. میان پایانه‌های عصبی اندام حسّی و صورتی که در آگاهی ما به ظهور می‌رسد، فرایندی نابخود، فی‌المثل واقعیتِ فیزیکی نور را به صورت روانی «نور» مبدّل می‌سازد. امّا ضمیر ما در ازای این فرایند نابخود و پیچیدهٔ تغییر و تبدیل، هیچ چیز مادّی را در نمی‌یابد. آنچه به مثابهٔ واقعیت آنی و بیواسطه تلقّی می‌شود صور اشیاء است که طیّ مراحلی، به دقّت پرورده شده و شکل پذیرفته‌اند. ما بیواسطه در عالم صورتها زندگی می‌کنیم نه در جهان اشیاء مادّی، و برای تعیین تقریبی ماهیت واقعی اشیاء، ناگزیر به ابزارهای دقیق و روشهای پیچیدهٔ علوم فیزیک و شیمی نیازمندیم. این علوم و نظامها در واقع وسایلی هستند که عقل بشری به مدد آن بتواند در ورای حجاب فریبندهٔ صور خیال، به طور اجمالی و گذرا، به جهانی غیر روانی نظر اندازد.

بدین ترتیب جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم نه جهان مادّی، بل عالمی روانی است که تنها ما را مجاز می‌دارد پیرامون ماهیت واقعی مادّه به استنباطهای فرضی و غیر مستقیم بپردازیم. تنها «امر روانی» است که از واقعیت حضوری و بلاواسطه برخوردار است و این دربارهٔ همهٔ امور روانی، حتّی افکار و تصوّرات «غیر واقعی» که مابازای «عینی» ندارند صدق می‌کند. می‌توانیم آنها را «وهم» یا «خیال» بنامیم. امّا این نامگذاری از دامنهٔ نفوذ و تاثیرشان چیزی نمی‌کاهد. در واقع هیچ تصوّر «واقعی» وجود ندارد که در مجالی دیگر، جای خود را به تصوّری «غیر واقعی»، نسپارد و اینچنین، توانمندی و تاثیربخشی افزونتر آن را به اثبات نرساند. آثار و نتایجی که از تصوّرات فریبنده و افکار موهوم ناشی می‌شود گاه عظیمتر از مخاطرات فیزیکی است و با این وجود، ضمیر محجوب از واقعیت ما، واقعیت چنین افکار و تصوّراتی را انکار می‌کند. عقل و اراده که ما در ستایش از آنها و توصیف تواناییهایشان راه مبالغه می‌پوییم، بعضاً در برابر تصوّرات «غیر واقعی» کاملاً عاجز می‌مانند و خلع سلاح می‌شوند. نیروهایی که بر نوع بشر سیطره یافته‌اند، اعمّ از خیر و شر، عوامل روانی ناخودآگاهند: هم اینها به آگاهی جان می‌بخشند و اساساً شرایط لازم برای هستی پذیرفتن و ظهور هر جهانی را می‌آفرینند. ما در عالمی بسر می‌بریم که روانمان به آن هستی بخشیده است.

از اینجا می‌توان به ابعاد وسیع خطای آگاهی غربی که روان را صرفاً واقعیتی ناشی از عوامل فیزیکی می‌پندارد، واقف شد. شرق خردمندتر است زیرا جوهر و اساس همه چیز را در روان می‌جوید و می‌یابد. میان دو گوهر شناختهٔ روح و مادّه، واقعیتِ امر روانی قرار دارد و واقعیتِ روانی تنها واقعیتی است که ما قادریم بیواسطه تجربه کنیم.

کاکتوس

■باب المعارفه

در معرفی

جناب «کاکتوس بن کاکتوس» نامه‌های بسیاری رسیده است که «این کاکتوس کیست و معتقداتش چیست؟ ... و اگر ریگی به کفش ندارد، خود را معرّفی کند تا بدانیم که دربارهٔ او چگونه بیندیشیم.» از کاکتوس خواستیم که خود این کار را برعهده بگیرد و باب معارفه را باز کند؛ که از سر خود جلوگیری نپذیرفت. لاجرم فعلاً به همین مختصر که در معرّفی جناب کاکتوس از کلّک یکی از همقطاران نازل شده است اکتفا کردیم تا ببینیم که بالاخره ایا می‌توان ایشان را به نوشتن اتوبیوگرافی وادار کرد یا خیر.

●

کاکتوس دست راست و چپش را خوب می‌شناسد و هرگز شمال و جنوب و شرق و غرب را گم نمی‌کند. لهجه‌اش دهاتی است و غیر از لهجه، قلبش هم دهاتی است؛ اما فکر نکنید که تخصّصی ندارد؛ خیر، تخصّصهای فراوانی دارد. از جمله در موش شناسی و ساختن تله موش.

کاکتوس می‌گوید موشها انواع و اقسام دارند و موذی‌تر از همه «نوع خانگی» آنهاست. به بعضی از خُلقیات می‌گوید «خصلتهای موشی» و حتّی خیلی از تقصیرها را به گردن آنها می‌اندازد. یک روز می‌شنیدم که به اقای «بی‌خیال منش» می‌گفت: «شک ندارم که تو تازگی به جشنهای موشانه می‌روی ... و با یک فرد دیگر هم که بعدها معلوم‌شد زیر پایش پوست موز گذاشته‌اند، وقت و بی‌وقت «دالی موشه» می‌کرد و با حالتی که نمی‌شد بفهمی شوخی است یا جدّی، به او می‌گفت: «دو تا موش خانگی توی چشمهایت دودو می‌زنند؛ برو مرگ موش بخور!...»

اگرچه اعتقادی به مرگ موش ندارد و برای مبارزه با موشها راه حل‌های عجیبی پیشنهاد می‌کند که عقل جن هم نمی‌رسد. آن روزها که موشها تهران را تسخیر کرده بودند، در جواب من که خبر هجوم موشها را به او داده بودم گفت: «سوراخها کار دستمان داده‌اند.» با تعجّب پرسیدم: «کدام سوراخها؟» جوابی نداد و رفت. در دفتر مجلّه هم هرچند روز یکبار همهٔ «گنجها» را «می‌کاود» تا از موشهارو دست نخورد.

تعبیر «موشهای روحی» را برای اولین و آخرین بار از کاکتوس شنیدم، در جواب آن خبری که از روزنامه برایش خواندم: «پیرمردی با مرگ موش خودکشی کرده است.» گفت: بیچاره از دست «موشهای روحی» اش دلّه شده بود.

اگر به او بگویی: «آسته برو آسته بیا که گربه شاخت نزنه» می‌گوید: «این حرف موشهاست.»

به بنی‌صدر می‌گفت: «جناب موش پرور، منُ‌مُنُ الممالک سپهسالار ثانی طلووسقلیشاه اعظم» به صفحهٔ اول روزنامه‌ها می‌گوید: «صفحهٔ تبریک انتصابات بجا و شایسته» و وقتی پوستر چهار رنگ کاندیداهایی را که هرگز انتخاب نمی‌شوند بردر و دیوار می‌بیند، به شوخی می‌گوید: «به‌به! چه رنگی، چه کاغذی! من حتما به این آقا رای می‌دهم!» امّا نه خیال کنید که عادت دارد برخلاف جریان اب شنا کند؛ خیر ... و از شما چه پنهان، اصلا شنا بلد نیست. از خودش شنیدم که در جواب اعتراض چند تن از بچه‌ها می‌گفت: «نه آقاجان، من اصلا شنا بلد نیستم؛ اب برعکس می‌رود!»

نظرش دربارهٔ هیچ چیز به آدمهای حسابی! نمی‌ماند. مثلا بعد از انکه در یک کنفرانس ژاپنی اعلام شد که «تهران الوده‌ترین شهرهای دنیاست» همهٔ زورنالیست‌ها قلم را برداشتند و در تایید این سخن، ترکتازیها کردند و طنزها پرداختند که یادتان هست؛ امّا کاکتوس شدیدا

دلخور شد و گفت: «آلودگی از خودشان است! خدارا شکر که بوی آلودگی روح را جز ملائکهٔ خدا نمی‌شنوند اگر نه در این کرهٔ فسقلی جزایران جایی برای زندگی نبود...

... و البتّه نه فکر کنید که از وضع تهران راضی است: خیر. اصلاً. می‌گوید: «اگر ما بخواهیم به اشتهای سلطنت طلبها غذا بخوریم کم‌کم کارمان به خوک‌پروری می‌کشد...»

کاکتوس اهل شوخی هم هست و با همه می‌گوید و می‌خندد. امّا شوخیهایش هم به آدمیزاد نیامده! مثل همان گلهایی که نوک خارهای تنش می‌شکفد. یك شب که با هم از کنار یك خانهٔ بسیار مجلّل می‌گذشتیم. چشممان افتاد به خانه بدوش آسمان جلی که در پناه یکی از دیوارها زیر اسمان پرستارهٔ شب! خفته بود. کاکتوس به شوخی گفت «چرا شهرداری این آت آشغالها را از کنار کوچه‌ها جمع نمی‌کند! آخر «وجدان» کاخ‌نشینها هم نیاز به «رفاه» دارد...»

چندوقت پیش بعد از مصاحبه‌های اخیر در «تهران تایمز» عیال کاکتوس با حالتی آبغوره گیران به متعلّقهٔ اینجانب زنگ زده بود که «چه‌نشسته‌اید که کاکتوس دیوانه شده است... چند روز است صبحها بلند می‌شود و پانصد و نود و هشت بار دست راست و چپش را به نوبت باز می‌کند و می‌گوید: دست راست. دست چپ. دست راست. دست چپ...»

بنده با اشنایی قبلی نسبت به خُلقیات ایشان فوراً فهمیدم که چه اتّفاقی افتاده است: گوشی را گرفتم و متعلّقهٔ آقای کاکتوس را دلداری دادم که: «شما دیگر چرا خانم کاکتوس؟ شما که باید شوهرتان را تا به حال شناخته باشید! اصلاً ناراحت نباشید. ایشان می‌خواهد دست راست و چپش را کم نکند...»

به بعضی از نشریات هم می‌گوید: «رستوران»! می‌گوید: بازار رستورانها همیشه‌داغ است. برای باز کردن یك رستوران مطبوعاتی تنها کاری که لازم است این است: شناختن ذائقهٔ مردم و استخدام چند آشپز ماهر... چند خبر داغ! و اگر هم نشد چند خبر دست دوم با تیترهای داغ: از آن تیترها که شومن‌ها به کار می‌برند. یك مشت مطلب دستمالی شدهٔ شکفت‌انگیز علمی به سبك مرحوم ذبیح‌الله منصوری راجع به کامپیوتر. آدمهای ماشینی و ... یك داستان دنباله‌دار آبغوره‌ای دربارهٔ رنجهای الکی آدمهای کمکشته در تاریکیهای غربزدگی. چند گزارش دربارهٔ بحرانهای روز: از قبیل سیب‌زمینی، پیاز، پنیر، کره، لاستیك و ... مقدار معتنابهی ورزش. مشتی مطالب روز سینمایی و یك صفحه جوك و جدول.

... و امّا جناب کاکتوس آدم خشك و خشن و بی‌احساسی نیست و طبع هنرمندانه‌ای هم دارد. اخیراً یك گل قرمز کوچك بسیار قشنگ. درست در نوك یکی از خارهایش رویید. کاکتوس عکاس مجلّه را واداشت تا عکسی رنگی از این گل بگیرد: و حالا این عکس را بالای سر خود. کنار عکس رزمنده‌ای چسبانده که سلاح بر دوش دارد و گل میخك قرمزی از شعله‌پوش تفنگش بیرون زده است.

■ اشك کاکتوس، یا: نیست دردی بتر ز بیدردی

از قدیم‌الایّام ادخال سرور در قلوب مرفّهین و اغنیاء کاری بسیار پرسود بوده است تا آنجا که همیشه در دربار پادشاهان نیز کماشتگانی به این شغل شریف اشتغال داشته‌اند و عمر خویش را وقف قلقلك دادن خاطر مبارك کرده‌اند.

در جمعهٔ گذشته ما را نیز گذر افتاد به یکی از مؤسساتی که به این مهم اختصاص دارد ... و البتّه پوشیده نماند که راقم این سطور خود از فقرایی است که شیشها هم در جیبهایش اجاره نشین هستند: نه اهل «بولینگ» است، نه اهل «اسکیت» و «پاتیناژ» و نه اصلاً حال و حوصلهٔ خندیدن دارد و اگر نبود دعوت آن رفیق جانجانی، صد سال سیاه هرگز پایش به این نوع امکنه باز نمی‌شد.

روبروی در ورودی، تابلو نوشته‌ای بود از این قرار: شرایط ورود بانوان به مجموعه داشتن پوشش کامل. داشتن جوراب ضخیم. پوشاندن روسری به طور کامل. نداشتن آرایش در حدّ مبتذل.

رفیق جانجانی در گوش بنده زمزمه کرد که «خدا را شکر در اینجا چشم و دلمان از شرّ کسانی که می‌خواهند به زور فرضیه‌های فرویدیستها را اثبات کنند راحت است.» امّا ناگاه چشمانمان به پریرویان مستفرنگی افتاد که متلوّن به الوان مختلفه. به شیوهٔ طاووسان با کاکُلهایی برآمده. دست در دست جفتهای خویش. حتّی در اطراف تابلوی مربوطه‌این‌سوی‌و آن سوی می‌چمیدند و رایحهٔ عطور نفیسه‌شان نسیمی خوش بود که از شانزلیزه می‌وزید. دریافتیم که این تابلو را نیز برای ادخال سرور و از باب مضاحکه در آنجا نصب کرده‌اند. به خنده افتادیم و بر ابتکار آنان افرین گفتیم.

راه پله‌ها را در پیش گرفتیم که خود را به‌سالنهای بالا برسانیم. در زیر پله‌ها، یکی در میان پلاکی فلزی نصب شده‌بود

«PAN. AM. FIRST WITH THE 747»

بان آمریکن اول با ۷۴۷. رفیق جانجانی یواشکی درگوش بنده‌گفت: «پچ پچ پچ پچ پچ ...!» و بنده‌مقصود اورابه‌خوبی‌دریافتم.

در سالن اسکیت جوانان و نوجوانان، دختر و پسر در اوج لذّت و سرمستی سوار بر کفشهای چرخدار لابلای هم مانور می‌دادند و البتّه با هوشیاری کامل روانکاوانه! سعی شده‌بود که‌هیچ آدم‌فقیرو مستضعفی در آن حوالی نباشد که گرفتار عقده شود. در سمت چپ سالن پیشخوان بزرگی بود و بالای آن تابلویی با این مضمون: آموزش اسکیت- ۸ جلسه یك‌ساعت‌ونیم. زیرنظرمربّی: ۲۰۰۰۰ ریال.

رفیق ما پرسید: «می‌خواهی سری هم‌به‌سالن‌بولینگ‌بزنیم؟»... وبنده‌در این‌تردید‌بود‌که‌جهل‌خودرانسبت‌به این‌لفظ‌بولینگ آشکارکنم‌یانه، که‌او از حالت ابلهانهٔ چهرهٔ بنده همه چیز را خواند و گفت: «بولینگ از تفریحات خاصّ آمریکاییهاست که یادشان رفته هنگام رفتن با خودشان ببرند: ظاهراً کیفی ندارد. امّا بعد از چند نوبت بازی، تازه‌می‌فهمی که‌این‌آمریکاییها چه تخصّص شگفت‌انگیزی در لذّت بردن دارند ... و آن‌وقت دیگر نمی‌توانی دل بکنی. حق عضویت سالیانه هزار و پانصد تومان. صبحها ساعتی دویست تومان و عصرها ساعتی سیصد تومان».

چیزی به شروع نمایش نمانده بود. خود را به سالن رساندیم و نشستیم. در بالای سن عکس کوچکی از یکی از بزرگان را قاب گرفته بودند که درست زیر دریچهٔ تهویه قرار داشت و با باد دائماً می‌چرخید. چراغهای سالن خاموش شد و صدای مردی طنین انداخت که: «گروه هنرمندان صبح جمعه با شما تقدیم می‌کنند: بنگاه معاملاتی عدالت و خاطرات یك هنرمند».

نمایش در یك بنگاه معاملات املاك اجرا می‌گردد. بنگاهدار مشغول صحبت با تلفن است که آبدارچی بنگاه وارد می‌شود. او مردی است روستایی با لهجهٔ لری و ... قهقهه‌های جمعیت. اولین ارباب رجوع مراجعه می‌کند: مستاجری است که دربدری او را به

دیوانگی کشانده است و تماشاچیان از باب دلجویی! به حرکات غیر عادی او قاه قاه می‌خندند. اوج خنده‌ها آنجاست که مستاجر ادای صاحبخانهٔ ترک‌زبان خود را درمی‌آورد و ... باز هم قهقهه‌های جمعیت. نفر بعدی یک لوطی است با قمه و پس از او هنرمندی است با لهجهٔ فرنگی که برای هر چیز شعری بی‌سر و ته می‌سازد و بعد از او مردی است معروف به علی مستاجرالدّوله مفلوک‌نژاد و به‌دنبال او فردی که همه به او احترام می‌کنند و معلوم می‌شود که صاحبخانه است. مباحثه‌ای بین مستاجر و صاحبخانه درگیر می‌شود و بعد از شکایت صاحبخانه، بنگاه تبدیل به دادگاهی می‌شود که در آن مستاجر مورد محاکمه قرار می‌گیرد. بنگاهدار نقش رئیس دادگاه و آبدارچی نقش دادستان را برعهده می‌گیرند و ماءمر فرنگی مآب نقش وکیل مدافع مستاجرالدّوله را که گاه همچون تعزیه‌خوانان زانو می‌زند و مصیبت‌خوانی می‌کند و تماشاچیان زارزارا می‌خندند ... و بالاخره قرار می‌شود که آقای مستاجرالدّوله مفلوک‌نژاد را به عقد صاحبخانه دربیاورند (!؟) با تمام مقدّمات و مراسمی که برای عقد زناشویی وجود دارد، ازقبیل قندسایی بالای سر عروس و داماد، بله‌گرفتن از آقای عروس همراه با طنّازیهای مربوطه! ... و عقد را هم جناب بنگاهدار می‌خواند.

نمایش بعدی با حضور مردی آغاز می‌شود که لباسهای فرنگی پوشیده است و خود را فارغ التحصیل رشتهٔ کارگردانی از دانشگاه ماساچوست (؟) معرفی می‌کند. او قصد دارد خاطره‌ای را تعریف کند و می‌گوید: «ماجرا از آنجا شروع شد که ... سروصدایی از پشت صحنه شنیده می‌شود و سه مرد با فرغون و بیل و غیره وارد می‌شوند. آنها اشتباه آمده‌اند امّا کارگردان تصمیم می‌گیرد که از آنها برای ایفای نقش در فیلم خود استفاده کند. قرار می‌شود که آنها استعداد هنرپیشگی خود را به نمایش بگذارند و باز هم همان داستان همیشگی ... لهجه‌ها و سادگی روستاییان، مضحکه و ملعبه واقع می‌شود تا حضّار محترم خنده فرمایند. غافل از آنکه هیچ جایی برای خنده وجود ندارد و اگر هم به چیزی باید خندید به غفلتی است که باعث می‌شود تا کسانی هفتاد تومان پول بدهند و نُنُر بازی بخرند. سر کارگر که دهقانی لُر و ساده‌لوح است می‌گوید: «من می‌توانم نقش حیوانات را زبقالا بازی کنم.» و شروع می‌کند به تقلید حرکات میمونها و ... قهقههٔ حضار، سپس ادای هنرپیشه‌های فیلمهای وسترن، ایرانی و هندی را درمی‌آورد و در آن اثناء ناگهان شعر «دایه دایه وقت جنگ است» را می‌خواند و تماشاچیان رکبار خنده را به قلب غم‌شلیک می‌کنند بالاخره قرار می‌شود که یکی از روستاییان نقش رئیس را بازی کند. دیگری نقش پزشک وسومی کارمند. نور صحنه کم می‌شود و در روشنایی یک چراغ چشمک زن و با یک موسیقی «ریتمیک» کاباره‌ای، کارمند به بهانهٔ نمایش مشکلاتی که کارمندان برای یافتن تاکسی و اتوبوس و ... دارند شروع می‌کند به رقصی شکسته‌شبیه به «بریک». بالاخره کاشف به عمل می‌آید که این سه روستایی دیوانه بوده‌اند و آنجا یک تیمارستان است. کارگردان به دو نفر دکتری که آمده‌اند تا آن بیمارهای روانی را ببرند اعتراض می‌کند و کاغذی را نشانشان می‌دهد که مجوّز فیلمبرداری در آن تیمارستان است. یکی از آن دو پزشک امضای زیر نامه را تایید می‌کند که بله امضای من است. حالا اجازه بدهید هماهنگی کنیم و نتیجه را به شما اطلاع دهیم. بعد آن دو پزشک شروع به هماهنگی می‌کنند به این صورت که کف دست خود را به یکدیگر می‌زنند و با لحنی کودکانه می‌گویند: «آن مان نواران، تو تو اسکاچی ... آنی مانی کلاچی» و با فریاد تعجّب کارگردان پرده پایین می‌افتد و تماشاگران کف می‌زنند.

رفیق جانجانی پرسید: «کاکتوس جان برای چه کف می‌زنند؟» عرض کردم: «آخر کار هر کس نیست که بتواند این همه لوس و بی‌محتوا و مبتذل باشد: نُنُر بودن هم تخصّص می‌خواهد.» ... و در راه بازگشت دیدم رفیق ما سخت دَمَغ است و لام تا کام حرف نمی‌زند. بنده هم حالی بهتر از او نداشتم، امّا برای اینکه آن سکوت درد آور را بشکنم پرسیدم: «چرا این‌قدر ساکتی؟» گفت: «چه بگویم؟ اشکال ما فقرا آن است که عادت به آلکی خندیدن نداریم؛ امّا نمی‌دانم مگر خنداندن این جماعت چه اهمّیتی دارد که باید مؤسّسات و باشگاههای مختلفی را بدان اختصاص داد. باشگاههایی مسمّی به اسم شهدا را؟ و مشکلاتی هم مضحکهٔ آنها واقع شود که خودشان به آن دچار نیستند ... و از همه بدتر حکایت ما روستاییان است: مرغهایی که چه در عزا و چه عروسی سرشان را می‌بُرند و لای پلوی اغنیاء می‌گذارند.

شما فکر می‌کنید کاکتوسها اشک نمی‌ریزند؟ چرا، از رفیق ما بپرسید: او اشک کاکتوس را به چشم دیده است.

اخبار فرهنگی و هنری

■ انتشارات حوزهٔ هنری منتشر کرده است:

● کتاب مقاومت

گردآوری: «دفتر ادبیات و هنر مقاومت» حوزهٔ هنری
چاپ اول/ ۲۱۵ صفحه/ ۷۲۰ ریال

● بر تربت خورشید/ مجموعهٔ شعر

تیراژ: شش هزار نسخه
چاپ اول/ ۱۷۱ صفحه/ ۴۸۰ ریال

● چشم بیمار/ مجموعه شعر

تیراژ: شش هزار نسخه
چاپ اول/ ۱۲۶ صفحه/ ۳۶۰ ریال

● سوره بچه‌های مسجد/ شماره ۲۶

تیراژ: بیست و دو هزار نسخه
چاپ اول/ ۱۳۶ صفحه/ ۳۰۰ ریال

● تابلو نوشته‌ها/ فرهنگ جبهه

گردآوری سید مهدی فهیمی/ دفتر ادبیات و هنر مقاومت
تیراژ: شش هزار نسخه
چاپ اول/ ۸۸ صفحه/ ۲۵۰ ریال

● اصطلاحات و تعبیرات/ فرهنگ جبهه

گردآوری سیدمهدی فهیمی/ دفتر ادبیات و هنر مقاومت
تیراژ: شش هزار نسخه
چاپ اول/ ۹۵ صفحه/ ۲۸۰ ریال

● غم دلدار/ مجموعه شعر

تیراژ: شش هزار نسخه
چاپ اول/ ۱۲۲ صفحه/ ۳۵۰ ریال

■ انتشارات برگ منتشر کرده است

● شلیک در آشیانهٔ کرکس/ فیلمنامه

نوشتهٔ محمد نوری‌زاد
تیراژ: شش هزار نسخه
چاپ اول/ ۱۵۵ صفحه/ ۴۵۰ ریال

● کودک و طوفان/ داستان

نوشتهٔ حسین فتاحی
تیراژ: یازده هزار نسخه
چاپ دوم/ ۱۲۷ صفحه/ ۲۸۰ ریال

● زالو/ نمایشنامه

نوشتهٔ محمد کاسبی
تیراژ: شش هزار نسخه
چاپ اول/ ۱۰۰ صفحه/ ۲۸۰ ریال

● روز تنهایی من/ مجموعه قصه

نوشتهٔ محمد میرکیانی
تیراژ: یازده هزار نسخه
چاپ چهارم/ ۵۴ صفحه/ ۱۷۰ ریال

● چته‌ها/ مجموعه داستان

نوشتهٔ ابراهیم حسن بیگی
تیراژ: یازده هزار نسخه
چاپ دوم/ ۱۱۱ صفحه/ ۲۹۰ ریال

● خطها و سایه‌ها

نوشتهٔ عبدالمجید حسینی‌راد
تیراژ: یازده هزار نسخه
چاپ اول/ ۱۱۵ صفحه/ ۳۲۰ ریال

■ انتشارات نوید شیراز

● حالی‌ست مرا.../ دفتر شعر

سرودهٔ منصور اوجی
تیراژ: سه هزار نسخه
چاپ اول/ ۱۴۰ صفحه/ ۸۸۰ ریال

■ دفتر نشر آثار هنری

● راه دریا/ دفتر شعر

سرودهٔ ایرج قنبری
تیراژ: سه هزار نسخه
چاپ اول/ ۳۵۰ ریال

● پروانه در باغ ابریشم/ دفتر شعر

سرودهٔ زهره نارنجی
تیراژ: سه هزار نسخه
چاپ اول/ ۷۵ صفحه/ ۳۵۰ ریال

■ انتشار کتاب «مجمع الجزایر گولاگ» در شوروی

نشریه ادبی مشهور شوروی به نام «نووی‌میر» در شمارهٔ ماه اوت خود حدود ۹۰ صفحه از کتاب «مجمع‌الجزایر گولاگ» را که منجر به تبعید نویسنده‌اش «الکساندر سولژنتسین» از اتحاد شوروی شد، چاپ کرده است. سردبیر این نشریه، «سرگی زالیگین»، انتشار این کتاب را نشانه‌ای از آزادی دانست. پیش از این در سال ۱۹۶۲، یعنی در زمان خروشچف، این مجله داستان «یك روز از زندگی ایوان دنیسوفیچ» دربارهٔ زندگی روزانه در بازداشتگاههای عهد استالین را چاپ کرده بود.

دولت شوروی که تابعیت روسی سولژنتسین را به خاطر دشمنی شدیدش با کمونیسم از وی سلب کرده بود، پس از انتشار این کتاب در خارج از شوروی، او را از کشور بیرون راند، امّا او اخیراً از شورای عالی حکومت شوروی خواسته است تا اجازه دهند به کشورش بازگردد. علاوه بر این اتّحادیهٔ نویسندگان شوروی در

ژوئیهٔ گذشته تصمیم قبلی خود مبنی بر اخراج او به دلیل اعمال ضد اجتماعیش را لغو کرد.

در ضمن در ابتدای ماه جاری تحریم کتابهای سولژنتسین در شوروی لغو شد و نشریه «وچارنایاموسکوا» بخشی از یک کتاب وی را چاپ کرد. همچنین چند نشریه فرهنگی دیگر نیز اعلام کرده‌اند آثاری از این مؤلف را، که هنوز در تبعیدگاه خود در «ویرمونت» آمریکا بسر می‌برد، چاپ می‌کنند.

■ شیشه

شیشه عنوان کتابی است که از سوی سازمان میراث فرهنگی کشور انتشار یافته و در آن مجموعه‌ای از آثار موجود در موزه ملی ایران ارائه شده است. این مجموعه در تیراژ سه هزار نسخه و با قیمت ۱۵۰۰ ریال به بازار عرضه شده است.

■ جوائز ده سال اخیر نوبل برای ادبیات

امسال جایزهٔ نوبل ادبیات به نویسندهٔ اسپانیایی «کامیلوخوزه سیلا» اعطا شد. بدین ترتیب آکادمی سوئد از ابتدا تاکنون، یعنی از سال ۱۹۰۱، به پنج نویسندهٔ اسپانیایی جایزه داده است.

از زمانی که اولین جایزهٔ نوبل ادبیات به «سولی برودوم فرانسوی تعلق گرفت، تاکنون ۸۶ نویسنده که شش نفر آنها زن هستند، به این جایزه دست یافته‌اند و تنها دو نفر آن را نپذیرفته‌اند: یکی «بوریس پاسترناک» در سال ۱۹۵۸ و دیگری «ژان پل‌سارتر» در سال ۱۹۶۴.

ده برندهٔ اخیر نوبل ادبیات از سال ۱۹۷۹ عبارتند از

۱- اودیسوس الیتیس /یونان / ۱۹۷۹

۲- چسلاوملیوش /لهستانی ساکن آمریکا / ۱۹۸۰

۳- الیاس کانیتی /بریتانیا / ۱۹۸۱

۴- گابریل گارسیامارکز /کولمبیا / ۱۹۸۲

۵- ولیم گولدینگ /بریتانیا / ۱۹۸۳

۶- جروسلاو سیور /چکسلواکی / ۱۹۸۴

۷- کلودسیمون/ فرانسه/ ۱۹۸۵

۸- وولی سونیکا /نیجریه / ۱۹۸۶

۹- ژوزف برودسکی /آمریکایی روسی الاصل /۱۹۸۷

۱۰- نجیب محفوظ /مصر /۱۹۸۸

■ شبهای شعر و قصهٔ «آیش»

چهارمین برنامه شبهای شعر و قصهٔ ایش همراه با نمایش فیلم ازسوی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان از روز سه‌شنبه ۲۵ مهرماه سال جاری به مدت چهار روز در تالار تربیت مشهد برگزار شد.

جشنوارهٔ سراسری تئاتر سوره

■ جشنوارهٔ تئاتر «سوره»

نخستین جشنوارهٔ سراسری تئاتر «سوره» اول تیر ماه ۶۹ در دو مقطع کودکان- نوجوانان و بزرگسالان در مشهد مقدس برگزار خواهد شد. علاقمندان می‌توانند متون نمایشی خود را در سه نسخه، حداکثر تا اول اسفند ماه ۶۸ به آدرس «مشهد، بلوار شهید مدرس، سازمان تبلیغات اسلامی، ستاد برگزاری جشنوارهٔ تئاتر سوره» ارسال نمایند.

تلفن: ۲۹۰۰۰، ۲۹۴۳۴، ۲۲۳۴۴

■ جشنوارهٔ منطقه‌ای همدان

این جشنواره از اول آبانماه به مدّت ده روز برگزار شد. از ۹ نمایشی که در این جشنواره شرکت کرده بودند، دو نمایش به نامهای «ای کچلا» نوشته «صادق عاشورپور، کار «جواد کبوترآهنگی» و «خوان آخر» نوشته و کار «بهمن مرتضوی»، مشروط به رعایت مواردی که از سوی هیئت داوران تذکر داده شد، برای شرکت در جشنوارهٔ سراسری تئاتر فجر انتخاب شدند.

■ نخستین جشنوارهٔ تئاتر منطقه‌ای گرگان

نخستین جشنوارهٔ تئاتر منطقه‌ای گرگان (منطقه یک) در روز دهم مهر ماه گذشته با شرکت هنرمندان استانهای آذربایجان شرقی، گیلان، خراسان و سمنان در تالار فخرالدین اسعد گرگانی شهرستان گرگان افتتاح شد. ابتدا گزارش کوتاهی به وسیلهٔ دبیر جشنوارهٔ تئاتر از عملکرد ستاد برگزاری جشنواره ارائه گردید و سپس پیام وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی قرائت شد. آنگاه حجت‌الاسلام نورمفیدی امام جمعه گرگان و آقای علی منتظری سرپرست مرکز هنرهای نمایشی سخنانی در باب هنر نمایش ایراد نمودند و جشنواره با اجرای قسمتهایی از دو نمایش میهمان «ابراهیم توپچی» نوشته «منوچهر رادین» و به کارگردانی «داود سعیدی»، و «خون سرخ قفقاز» نوشته و کار «عبدالخالق مصدق»، کار خود را آغاز کرد.

در جشنوارهٔ منطقه‌ای گرگان، نمایشهای زیر روی صحنه رفتند:

● «نقل تلخ»

نویسنده و کارگردان: علی آزادنیا

کار گروه تئاتر مرکز آموزش ادارهٔ کل فرهنگ و ارشاد اسلامی خراسان

● «برگ تابوت»

نویسنده و کارگردان: روح‌الله حبیب‌زاده

کار گروه تئاتر ادارهٔ فرهنگ و ارشاد اسلامی اردبیل

● «اکسیژن»

نویسنده: ناصر باقری

کارگردان: حسین یزدانی

کار گروه تئاتر ادارهٔ فرهنگ و ارشاد اسلامی شاهرود

● «میهمان سرخ»

نویسنده: حسین شمس‌آبادی

کارگردان: حسین کارگری

کار گروه تئاتر انجمن نمایش ادارهٔ فرهنگ و ارشاد اسلامی سبزوار

● «منجی در صبح نمناک»

نویسنده: اکبر راوی

کارگردان: منصور حمیدی

کار گروه تئاتر ادارهٔ کل فرهنگ و ارشاد اسلامی آذربایجان شرقی

● «گوهر آفرینش»

نویسنده: غلامحسین منیرزاد

کارگردان: اصغر کهن‌قنبریان

نخستین جشنوارهٔ تئاتر منطقه‌ای گرگان در روز هجدهم مهر به پایان رسید و هیئت داوران نتایج آرای خود را به شرح زیر اعلام نمود:

۱. نمایش «گوهر آفرینش» نوشته غلامحسین منیرزاد به کارگردانی اصغر کهن‌قنبریان از بندر انزلی

۲. متن نمایش «نقل تلخ» از استان خراسان مورد پذیرش قرار نگرفت، ولی بازیکری و کارگردانی این نمایش توسط هیئت داوران برگزیده شد.

■ «وقتی که گرگ زوزه می‌کشد»

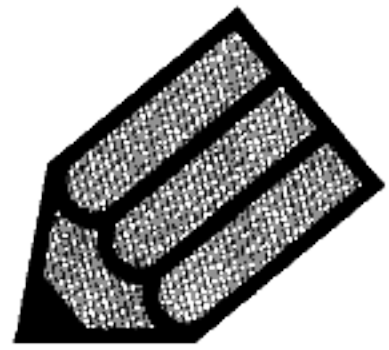
«حسین جعفری» بعد از نمایشنامهٔ «خداحافظ» نمایشنامهٔ «وقتی که گرگ زوزه می‌کشد» نوشتهٔ «حسین زاهدی نامقی» را در دست تمرین دارد. «بدیدار» و «راضی» از جمله بازیگران این نمایش هستند که در «خداحافظ» هم با جعفری و گروه «تارانه» همکاری داشتند.

■ دو نمایشنامه از واحد تئاتر حوزهٔ هنری

■ واحد تئاتر حوزهٔ هنری دو نمایشنامه به نامهای «وقتی که گرگ زوزه می‌کشد» نوشته «حسین زاهدی نامقی» و «صد بار اگر توبه شکستی بازا» نوشته «داود کیانیان» را آماده چاپ نموده است.

■ جلسات نمایشنامه‌خوانی در حوزهٔ هنری

از اول آذر ماه جلسات نمایشنامه‌خوانی در واحد تئاتر حوزهٔ هنری برگزار خواهد شد. نمایشنامهٔ «منتظران» نوشتهٔ «حسین جعفری»، «ساحل» نوشتهٔ «سید مهدی شجاعی»، «دشت خون» نوشتهٔ «رحمت‌الله محرابی» و «صد بار اگر توبه شکستی بازا» نوشتهٔ «داود کیانیان» برای چهار جلسهٔ اولیهٔ در نظر گرفته شده‌اند. این جلسات روزهای دوشنبه هر هفته از ساعت ۱ تا ۳ بعد از ظهر برگزار خواهند شد.



■ گارگاه هنر

«حسن کیوان» فارغ‌التحصیل نقاشی مجتمع هنر و «شبرخ گلباز» مجسمه‌ساز، آثار نقاشی و مجسمه خود را از ۱۵ تا ۳۰ مهرماه به نمایش گذاشتند. موضوع آثار نقاشی کیوان را مناظری از طبیعت و موضوعات اجتماعی تشکیل می‌داد که با آبرنگ، رنگ روغنی و طراحی با مداد به وجود آمده بودند. مجسمه‌های گلباز نیز با استفاده از بتون ساخته شده بودند.

■ حسینیه ارشاد

مجموعه‌ای از عکسهای «مرتضی مهماندوست» طی روزهای ۱۱ تا ۱۷ مهرماه به نمایش درآمد. این مجموعه که قبلا در «نشر نقره» به نمایش درآمده بود مناظری از طبیعت، معماری و بناهای تاریخی را در معرض دید قرار می‌داد.

■ نگارخانه نور

■ نقاشیهای رنگ روغنی «محمود سمندریان» فارغ‌التحصیل دانشکدهٔ هنرهای زیبا از ۲۵ مهر تا ۹ آبانماه به نمایش گذاشته شد. این مجموعه شامل ۳۱ تابلو بود که طی دو سال اخیر کار شده بودند.

■ مجموعه‌ای از آثار نقاشی «احمد وکیلی» از ۱۱ تا ۲۲ آبان به نمایش درآمد. نقاشیهای طبیعت و پرترهٔ وکیلی با استفاده از رنگ روغنی کار شده بود.

■ خانهٔ سوره

■ مجموعه‌ای از آثار نقاشی «حسن یاقوتی» از ۶ تا ۲۵ آبان در «خانهٔ سوره» به نمایش گذاشته شد. یاقوتی در این نمایشگاه با استفاده از رنگ روغنی، قیر، پاستل و آبرنگ، نقاشیهای پرتره، طبیعت و طبیعت بیجان خود را عرضه کرده بود.

■ انجمن خوشنویسان ایران

■ مجموعهٔ ۳۵ قطعه آثار خوشنویسی «علی رضایی» از ۳۰ مهر تا ۱۰ آبانماه در معرض تماشای علاقمندان قرار گرفت. رضایی که اهل بروجرد است، در این مجموعه، شکوفه‌هایی از گلستان شعرای بروجرد را ارائه کرده بود.

■ تصویرسازی کتابهای کودک

نمایشگاهی از مجموعهٔ بیست سال تصویرسازی کتابهای کودک کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان طی آبانماه امسال در موزهٔ هنرهای معاصر برگزار شد. این نمایشگاه پیش از این نیز در فروردین ماه سال جاری در نمایشگاه بین‌المللی کتاب کودک «بولونیا» عرضه شده بود.

■ بزرگترین نمایشگاه آثار «وان گوگ»

■ هلندسال آینده شاهد بزرگترین نمایشگاه آثار وان‌گوگ به مناسبت یکصدمین سالگرد مرگ وی خواهد بود به همین مناسبت موزهٔ وان‌گوگ در آمستردام و موزهٔ ملی کرویلر مویلر در «اوترلو» ۱۲۰ تابلو و ۲۵۰ طرح از این هنرمند را به نمایش خواهند گذاشت

شرکتهای بیمهٔ هلندی برای بیمه کردن ۷۸ تابلوی رنگ روغنی و ۱۳۰ طرح که از صاحبان ناشناس و یا موزه‌های خارجی مانند موزهٔ پوشکین در مسکو و یا موزهٔ هنر جدید در نیویورک به عاریت گرفته خواهد شد، از هم اکنون دست به

دامن شرکتهای بیمهٔ بریتانیایی شده‌اند. بقیهٔ تابلوها که به دولت هلند تعلّق دارند، بیمه نخواهند شد. مبلغ بیمه تقریباً شش میلیون فلورن (حدود ۳ میلیارد دلار) خواهد بود که در جهان هنر بی‌سابقه است. بیشترین مبلغ بیمه پیش از این ۷۵۰ میلیون دلار بود که به نمایشگاه آثار «پل گوگن» تعلّق داشت.

■ آثار تجسّمی هنرمندان معاصر

موزهٔ هنرهای معاصر در مهرماه امسال نمایشگاهی از آثار هنرهای تجسّمی هنرمندان معاصر را در کنار آثاری از هنر نقاشی معاصر چین به معرض تماشای عموم گذاشت. در آثار به نمایش درآمدهٔ هنرمندان ایرانی که مجموعه‌ای بود از نقاشیهای بیش از پنجاه هنرمند، تنوّع آثار و گزینش بجای پاره‌ای آثار خوب، قابل توجّه بود. از جمله آثار نامی پتکر، روزبه وعلیجان‌پور، که هرکدام از جهتی گیرایی داشتند.

گالری یك و دوی موزه نیز اختصاص یافته بود به مجموعه‌ای از نقاشیهای چینی که در جای خود این نوع فعالیت موزه قابل توجّه و گسترش بیشتر است و بجاست که موزه برپایی نمایشگاههایی از این دست را بیشتر مورد عنایت قرار دهد. در واقع فراهم آوردن امکانات آشنایی با هنر سایر ممالك و گسترش تبادل تجربهٔ بصری می‌تواند در ارتقای سطح کیفی آثار هنرمندان تجسّمی مؤثّر باشد. ضمن آنکه شایسته است این گونه نمایشگاهها در ادامهٔ خود در برگیرنده و عرصهٔ نمایش آثار هنری کشورهایی باشند که هنوز رنگ و بوی سرزمین، سنن و آداب خود را در هنرشان حفظ کرده‌اند.

■ نگارستان شاهد

بمناسبت آغاز سال تحصیلی نمایشگاهی از آثار نقاشی و کولاژ کودکان و نوجوانان مرکز آموزشهای هنری شاهد، از ۱۵ تا ۲۵ مهرماه برگزار شد. کارهای به نمایش گذاشته شده عمدتاً دارای مضامینی بودند از جنگ، صحنه‌هایی از زندگی مردم و تصاویر تزیینی.

■ گالری پافر

■ از ۱۵ مهرماه تا ۲ آبان آثار نقاشی «منوچهر شیبانی» به نمایش گذاشته شد. شیبانی از فارغ‌التحصیلان قدیمی دانشکدهٔ هنرهای زیبا می‌باشد که دوره‌هایی را نیز در دانشکدهٔ هنرهای زیبای رم و دانشکدهٔ سینمایی پاریس گذرانده است. ایشان علاوه برنقاشی، در زمینه‌های نمایش و سینما نیز فعال بوده و طی سالهای گذشته چند مجموعه از آثار نقاشی خود را در ایران و خارج به نمایش گذاشته است.

■ مجموعه‌ای از آثار نقاشی «منوچهر معتبر» از ۵ الی ۱۵ آبانماه به نمایش گذاشته شد. معتبر از فارغ‌التحصیلان دانشکدهٔ هنرهای زیباست که دورهٔ آموزش هنر و دورهٔ

طراحی را در خارج از کشور دیده و کارهایش را در نمایشگاههای متعدّد داخلی و خارجی به نمایش گذاشته است.

■ نگارخانه شیخ

■ مجموعه‌ای از آثار نقاشی «شهلا حسینی» طی روزهای اول تا هشتم آبانماه به نمایش گذاشته شد. این نقاشیها با استفاده از مداد رنگی کار شده بودند.

■ نمایشگاهی از آثار نقاشی «فرشید ملکی» از ۱۷ تا ۲۵ آبانماه در این گالری برگزار شد که مجموعه‌ای از نقاشیهای آبسترهٔ او را دربر می‌گرفت.

■ تالار مولوی

مجموعه‌ای از کاریکاتور و مجسمه تحت عنوان «هویت» از ۱۸ تا ۳۰ مهرماه به نمایش گذاشته شد. این مجموعه با مضامین اجتماعی دربرگیرندهٔ آثار «فرهاد ابراهیمی»، «پرویز اقبالی»، «اسدالله بیناخواهی»، «سعید حسنی»، «مسعود شجاعی طباطبایی»، «منصور فارسی»، «خشایار قاضی‌زاده»، «اصغر کفشچیان مقدم» و «حسین نیرومند» بود.

■ گالری سیحون

■ نقاشیهای رنگ روغنی «علی‌رضا» طی روزهای ۱۵ تا ۲۳ مهرماه به نمایش گذاشته شد. موضوع آثار این هنرمند در هشتمین نمایشگاه انفرادی او، طبیعت و نقاشیهای تخیّلی بود. علی‌رضا فارغ‌التحصیل رشتهٔ جامعه‌شناسی می‌باشد.

■ مجموعه‌ای از آثار نقاشی «فاطمه امدادیان» از ۱۰ تا ۱۸ آبانماه امسال به نمایش گذاشته شد. دراین آثار، امدادیان با استفاده از کواش و رنگ روغنی، طبیعت و انسان را نقاشی کرده بود.

■ «فرح اصولی» از ۲۵ مهر تا ۵ آبانماه مجموعه‌ای از آثار نقاشی خود را به نمایش گذاشت. این سومین نمایشگاه انفرادی نقاشی ایشان بود که طی پنج سال اخیر با الهام از مینیاتورهای دورهٔ صفوی و بخصوص «رضا عباسی» برگزار می‌شد.

■ «تابستانی که گذشت ...» عنوان مجموعه‌ای است از آبرنگهای «پروین مدیر زاده» که از ۲۲ تا ۲۹ آبانماه به نمایش گذاشته شد. موضوع نقاشیهای مدیر زاده را طبیعت و طبیعت بیجان تشکیل می‌داد.

■ هشتمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر

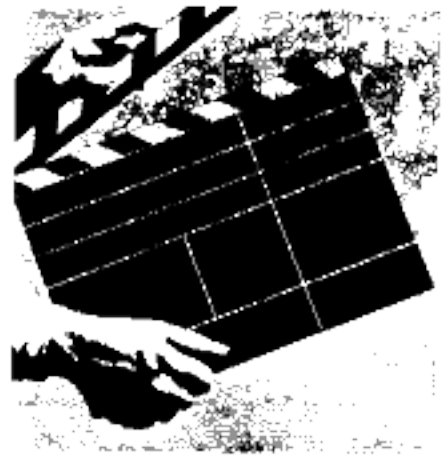
هشتمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر از دوازدهم تا بیست و دوم بهمن ماه ۱۳۶۸ همزمان با یازدهمین سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی در تهران برگزار خواهد شد. به همین مناسبت مقرّرات ویژهٔ برگزاری جشنواره، توسّط مدیریت جشنواره‌ها و مجامع سینمایی بدین شرح اعلام گردیده است:

هشتمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر در دو بخش سینمای ایران و سینمای بین‌المللی برنامه خواهد داشت. بخش سینمای ایران شامل قسمتهایی تحت عناوین مسابقه، خارج از مسابقه، مرور یك سال سینمای ایران، نمایشگاه پوسترهای سینمایی، عکس و چشم‌انداز نمونهٔ فیلم (آنوس) می‌باشد. برنامه‌های سینمای بین‌المللی شامل جشنوارهٔ بین‌المللی کودکان و نوجوانان، جشنوارهٔ جشنواره‌ها، نمایش ویژه و کنجینهٔ فیلمخانه‌ای خواهد بود.

برگ درخواست شرکت در جشنواره باید تا تاریخ پانزدهم آذرماه ۱۳۶۸ به دفتر جشنواره تحویل گردد.

■ سومین جشنوارهٔ فیلمهای ایرانی در پاریس

جشنوارهٔ فیلمهای ایرانی در پاریس با نمایش ده فیلم برگزیدهٔ سینمای ایران برگزار شد. در سومین دورهٔ برگزاری این جشنواره که از



تاریخ پنجشنبه بیستم مهر به مدت ده روز در سینما «اتوپیا»ی پاریس برگزار گردید. فیلمهای «آن سوی آتش»، «گل»، «باشو غریبهٔ کوچك»، «دستفروش»، «ناخدا خورشید»، «آب، باد، خاك»، «اجاره نشین‌ها»، «کمال‌الملك»، «خانهٔ دوست کجاست؟» و «جاده‌های سرد» به نمایش گذاشته شد.

جوایزی که تاکنون در جشنواره‌های متعدّد به برخی از این فیلمهای برگزیده تعلّق گرفته به شرح زیر است:

۱. فیلم «ناخدا خورشید» برندهٔ پلنك برنزی در چهل و یکمین دورهٔ جشنوارهٔ «لوکارنو».

۲. فیلم «خانهٔ دوست کجاست»، برندهٔ پلنك برنزی جشنوارهٔ «لوکارنو»، جایزهٔ ویژهٔ شهر «لوکارنو»، جایزهٔ اول فدراسیون بین‌المللی منتقدان سینمایی، جایزهٔ دوستداران سینمای جوان، جایزهٔ اول فدراسیون بین‌المللی منتقدان سینمایی، جایزهٔ دوستداران سینمای جوان، جایزهٔ اول فدراسیون «بارکلی» به عنوان فیلم منتخب برای بخش جهانی چهل و دومین دورهٔ جشنوارهٔ «لوکارنو».

۳. فیلم «آن سوی آتش» برندهٔ مدال طلای بهترین فیلم در اولین جشنوارهٔ تلویزیونی «کن» (فیپا) و جایزهٔ نقرهٔ انجمن نویسندگان و آهنگسازان برای بهترین سناریو.

■ دومین شمارهٔ «فصلنامهٔ فارابی» منتشر شد

فصلنامهٔ فارابی ویژهٔ بهار ۶۸ با

مطالبی تحت عناوین زیر منتشر شد:

«امام، هنر و سینما»، «سینمای جنگ پس از جنگ»، «مشوقهای مالیاتی برای سینما»، «سینمای کودك و نوجوان»، «نقد موسیقی فیلم در مطبوعات»، «تارکوفسکی و موسیقی فیلم»، «مقدمه‌ای بر سینمای کمدی»، «گزارشی از جشنواره کن» و «ملاحظاتی در باب سینما».

این فصلنامه با ۱۸۰ صفحه در قطع وزیری و بهای ۶۰۰ ریال انتشار یافته است.

■ انتشار اولین بولتن فیلمخانهٔ ملّی ایران

اولین شماره بولتن فیلمخانهٔ ملّی ایران در چهل صفحه به زبان انگلیسی منتشر شد. این بولتن که عمدتاً برای ارسال به مراکز آرشیو و اطلاعات سینمایی جهان انتشار یافته است، علاوه‌بر معرفی فیلمخانه ملّی ایران، بخشها و برنامه‌های آن، مطالبی را با عناوین زیر ارائه نموده است: «مروری اجمالی بر رشد و تحوّل سینمای ایران»، «هفتمین دورهٔ فستیوال بین‌المللی فجر»، «مراکز آموزش فیلم در ایران»، «تاریخ دوبله در ایران» و «انتشارات سینمایی در ایران».

■ «دوباره بر خاك» برندهٔ مدال نقرهٔ جشنوارهٔ «دانوبیاله»

فیلم هشت میلیمتری «دوباره بر خاك» ساختهٔ «مهدی بهانی» در جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم و ویدئو «دانوبیاله» که در شهر «کرمز» اتریش برگزار گردید، به عنوان بهترین فیلم انتخاب شد و مدال نقرهٔ جشنواره را به خود اختصاص داد. این فیلم علاوه بر جایزهٔ فوق، یك جام کریستال از سوی شهردار شهر «کرمز» و یك جلد کتاب از سوی سفیر یوگسلاوی در اتریش دریافت نمود. در جشنوارهٔ «دانوبیاله» که از روز پنجم تا نهم مهرماه در اتریش برگزار شد، هشتاد و هشت فیلم هشت و شانزده میلیمتری و ویدئو به صورت داستانی، مستند و نقاشی متحرك شرکت کرده بودند.

بجز فیلم «دوباره برخاك»، فیلمهای «روزی که گذشت»، ساختهٔ «محمدرضا سرکانیان» و «هرکسی از ظنّ خود» ساختهٔ «اشرف موسی خانی» در این برنامه شرکت داشتند که مورد تقدیر مسئولین و دست اندر کاران جشنواره قرار گرفتند.

«دوباره بر خاك» که توسّط «انجمن سینمای جوانان مشهد» تهیه شده است، داستان زندگی پسری است که با واکس زدن کفش مخارج خانواده‌اش را تامین می‌کند. او در عالم خیال قصد دارد روزی برای خود و خانواده‌اش کفش نو تهیه کند، امّا در طی کارش با افرادی مواجه می‌شود که حتّی پا ندارند. مشاهدهٔ این واقعیتها او را تکان می‌دهد و تصمیم می‌گیرد که کفشهای خود را تعمیر کرده و از آنها استفاده کند.

«مهدی بهانی» در سال ۱۳۴۷ در مشهد تولّد یافته و از سال ۱۳۶۳ در انجمن سینمای جوانان ایران مشغول فعالیت است. فیلم «دوباره بر خاك» دومین کار اوست که در هفتمین جشنوارهٔ سینمای جوان

تهران برندهٔ برگ زرین برای بهترین صداگذاری شد.

■ موفقیت «آرزو» در جشنوارهٔ «ایگوآلادا»

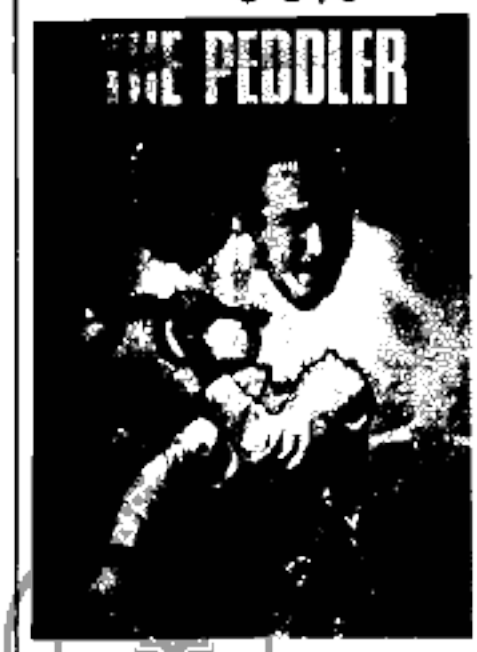
فیلم هشت میلیمتری «آرزو» کار «ساعد نیک‌ذات» از سوی هیئت داوران جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم «ایگوالادا» در اسپانیا، به عنوان بهترین فیلم هشت انتخاب شد و «تندیس زرین» جشنواره و جایزه‌ای نقدی را به خود اختصاص داد.

جشنوارهٔ «ایگوآلادا» هر دو سال یک بار از بیستم تا بیست و نهم مهر ماه در نزدیکی «بارسلون» برگزار می‌شود. در این دورهٔ جشنواره ۱۷۱ فیلم داستانی، مستند و نقاشی متحرک در دو قطع هشت و شانزده میلیمتری شرکت داشتند. علاوه بر «آرزو»، دو فیلم دیگر به نامهای «روی آسفالت داغ» به کارگردانی «مسعود مددی» و «هستم اگر می‌روم» به کارگردانی «سعید پوراسماعیلی» در بخش مسابقه این جشنواره به نمایش درآمدند.

فیلم «آرزو» که توسط انجمن سینمای جوانان ایران (دفتر مشهد) تهیه شده، داستان زندگی دختر بچه‌ای به نام آرزوست که با مادر افلیج و برادر کوچکش زندگی می‌کند. او ضمن تحصیل، برای امرار معاش در یک کارگاه قالیبافی مشغول به کار می‌شود. وی بر اثر فشار روحی و فقر، کتابهای یکی از همکلاسهای خود را می‌دزدد و...

«آرزو» در هفتمین جشنوارهٔ سینمای جوان تهران در فروردین ماه گذشته، برندهٔ دو برگ زرین و یادوارهٔ افتخار به عنوان بهترین کارگردانی و بهترین فیلمبرداری شد. «ساعد نیک‌ذات» در سال ۴۲ متولد شده و از سال ۶۴ به عنوان مربی عکاسی انجمن سینمای جوانان مشهد مشغول فعالیت بوده است.

■ «دستفروش» در جشنوارهٔ «سائوپولو»



روابط عمومی بنیاد سینمایی فارابی اعلام کرد تماشاچیان سیزدهمین دوره جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم «سائوپولو» که از بیستم مهر تا نهم آبان در شهر «سائوپولو»ی برزیل جریان داشت، از میان فیلمهای به نمایش درآمده در این جشنواره ده فیلم را برگزیدند و فیلم «دستفروش» ساختهٔ «محسن مخملباف» مقام ششم را به خود اختصاص داد. جایزهٔ مخصوص جشنواره به فیلم «داستان باد» کار مشترک «یوری ایونز» و «مرسلین لوریدان» اهدا شد.

جوایز هیئت منتقدین جشنواره به فیلمهای زیر اهدا گردید:

۱. جایزهٔ اول به «کریستوف کیسلووسکی» برای فیلمهای عرضه شده توسط او در سال جاری: «فیلمی کوتاه درباره عشق»، «فیلمی کوتاه در بارهٔ کشتن» و فیلم «دکالوگ».

۲. جایزهٔ بهترین فیلم کوتاه به «آرکادیا» ساختهٔ «پل بامبورو» از انگلستان.

۳. جایزهٔ ویژهٔ منتقدین به «آناتول دومان» از فرانسه برای چهل سال تهیه فیلم توسط کمپانی او: «آرگوس فیلم». جشنوارهٔ بین‌المللی «سائوپولو»، «جشنوارهٔ جشنواره‌ها»ست. یعنی از میان فیلمهای شرکت‌کننده در سایر جشنواره‌ها چند فیلم را انتخاب و دعوت می‌کند. این جشنواره به صورت مسابقه‌ای برگزار نمی‌شود و مقامهای اعلام شده برای ده فیلم مذکور براساس نظرخواهی از تماشاچیان تعیین شده است.

«دستفروش» پیش از این در جشنواره‌های لندن، گوتبرگ، پورتلند، نیویورک، هنگ‌کنگ، ریورتاون، سیاتل، تورنتو، و نکوور و تایپه شرکت کرده بود.

■ «خارج از محدوده» درجشنوارهٔ بین‌المللی توکیو

نمایش فیلم سینمایی «خارج از محدوده» ساختهٔ خانم «رخشان بنی اعتماد» در سومین جشنوارهٔ بین‌المللی توکیو با استقبال هیئت داوران و تماشاگران روبرو شد. این جشنواره هر دو سال یک بار در شهر توکیو برگزار می‌شود.

هیئت داوران ضمن تقدیر از این فیلم، ساخته شدن فیلمی دربارهٔ مسائل اجتماعی با کیفیتی ارزنده توسّط یک فیلمساز زن ایرانی را ستودند. همچنین حضور خانم «رخشان بنی اعتماد» به عنوان یک زن فیلمساز از ایران باعث شکفتی مسئولین، میهمانان و هیئت داوران گردید.

فیلم «خارج از محدوده» دو بار در سالنی با گنجایش ۱۲۰۰ نفر که مملو از جمعیت بود، نمایش داده شد. یک بار برای خبرنگاران و بار دیگر برای عموم تماشاچیان، همراه با زیرنویس انگلیسی و حاشیه‌نویسی به زبان ژاپنی که مایهٔ ارتباط کامل میان فیلم و تماشاگران شده بود.

پس از نمایش عمومی فیلم، کارگردان ضمن شرکت در یک جلسهٔ پرسش و پاسخ، در جواب این سؤال که با وجود مشکلات فیلمسازی برای زنان، چگونه این غیر ممکن را ممکن ساختید، اظهار داشت: «در کشور ما منع قانونی برای فعالیت زنان وجود ندارد و ما فیلمسازان زن بسیاری داریم که کارهای مستند آنها از محافل جهانی جایزه گرفته‌اند».

جشنوارهٔ بین‌المللی توکیو از تاریخ هفتم تا شانزدهم مهرماه در مجموعهٔ سینمایی «یونکامورا» در شهر توکیو برگزار گردید و فیلم «خارج از محدوده» در بخش مسابقهٔ بین‌المللی سینمای جوان این جشنواره شرکت کرد. رئیس هیئت داوران این بخش ضمن قرائت بیانیهٔ نهایی و تقدیر از فیلم «خارج از محدوده» اعلام کرد جوایز این بخش به دو فیلم از ژاپن و بورکینافاسو تعلّق گرفته است. بر پایهٔ همین گزارش خانم «اتزوکوتاکانو» عضو مؤثر برگزاری هفتهٔ بین‌المللی فیلمسازان زن جشنوارهٔ بین‌المللی توکیو خواستار شرکت فیلمهای خانم «بنی اعتماد» در این بخش از جشنواره شد.

■ جشنوارهٔ سینمای جوان استان همدان

چهارمین جشنوارهٔ سینمای جوان استان همدان در دو بخش فیلم و عکس از تاریخ ۱۳ الی ۱۶ مهرماه در تالار فجر شهرستان همدان برگزار گردید.

در بخش مسابقهٔ فیلم جشنواره ۲۹ فیلم ۸ م.م. و ۵ فیلم ۱۶ م.م. ساختهٔ هنرمندان استان و در بخش جنبی ۱۲ فیلم ۱۶ م.م. به نمایش درآمد. همچنین در بخش مسابقهٔ عکس این جشنواره از بین ۹۳۳ عکس فرستاده شده، تعداد ۱۷۰ عکس از ۸۰ هنرمند عکاس انتخاب و به نمایش گذاشته شد. این جشنواره در روز یکشنبه ۱۶ مهرماه طیّ مراسمی با حضور جمعی از مسئولین استان و میهمانان، با انتخاب بهترین آثار به کار خود پایان داد و نتایج آراء هیئت داوران به شرح زیر اعلام گردید:

● بخش عکس:

الف. بخش مجموعه عکس:

۱. دیپلم افتخار به «اشرف بابائی» از همدان برای ارائهٔ یک مجموعه عکس ساده و موفّق.

۲. تقدیر نامه و جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران به «مهناز نورالهی فرد» از همدان.

۳. تقدیر نامه و جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران به «علیرضا کریمی صارمی» از ملایر.

ب. بخش تک عکس:

۱. دیپلم افتخار به «عصمت چراغی» از ملایر برای نگاه کنجکاوانه به موضوعات روزمرّهٔ زندگی.

۲. دیپلم افتخار به «مجید مصلح» از همدان، برای خلق عکسی موفّق از موضوعی بسیار ساده.

۳. دیپلم افتخار به «سعید ایپکی» از همدان برای دید طنزگونه نسبت به اجتماع.

۴. دیپلم افتخار به «حمید بداغی» از ملایر، برای ساده دیدن و جسارت در برخورد با طبیعت

۵. دیپلم افتخار به «شهره عطار» از همدان، برای نگاه جستجوگر به محیط اطراف

۶. دیپلم افتخار مشترکاً به «جواد صادقی هدایت» و «مجید مصلح» از همدان برای نگرشی متفاوت به معماری بومی.

۷. تقدیرنامه و جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران به سه تک عکس «امیر لطفیان» از همدان.

۸. «مهدی جابری»، «شهاب رضویان»، «حسن محمدی»، «مصطفی سموات»، «صفی‌الله سعیدی‌فر»، «محمود ظفری»، «اشرف بابایی»، «امیرحسین حامی‌خواه» و «بابک رضاپور» نیز در این بخش تقدیرنامه گرفتند.

● بخش فیلم:

الف. بخش مسابقهٔ هشت میلیمتری:

۱. هیئت داوران از بین فیلمهای «سقوطی برفراز»، «نیم قرن تلاش» و «من می‌توانم»، علیرغم اشکالات ساختاری آنها، دیپلم افتخار و جایزهٔ بهترین فیلمنامه را به فیلم «من می‌توانم» کار «محمدرضا کریمی صارمی» اهدا نمود.

۲. دیپلم افتخار و جایزهٔ بهترین فیلمبرداری از میان فیلمهای «سپیدهٔ عشق»، «سقوطی بر فراز»، «معبر» و «نیم قرن تلاش» مشترکاً به «جواد صادقی» فیلمبردار «نیم قرن تلاش» و «فرح عقیقی» فیلمبردار فیلم «معبر»، به دلیل ارائهٔ کادربندی مناسب و حرکات خوب دوربین اهدا گردید.

۳. هیئت داوران از میان فیلمهای «من می‌توانم»، «سقوطی برفراز»، «رزین بری»، «معبر» و «نیم قرن تلاش»، دیپلم افتخار و جایزهٔ بهترین کارگردانی را به فیلم «معبر» ساختهٔ خانم «نسترن نسرین دوست» تقدیم نمود.

۴. دیپلم افتخار و جایزهٔ بهترین فیلم مستند، علیرغم تکراری بودن موضوع، به فیلم «رزین بری» ساختهٔ «محمد رضا خالقی زاده»، به دلیل یک دست بودن ارائهٔ موضوع و ایجاز در بیان اهدا گردید.

۵. دیپلم افتخار و جایزهٔ بهترین موسیقی، افکت و صداگذاری به فیلم معبر ساخته «نسترن نسرین دوست»، به دلیل ایجاد و انتقال حسّ فیلم به تماشاگر اعطا گردید.

۶. هیئت داوران در بخش پروژهٔ پایانی از فیلم «دلشده» تقدیر نمود

۷. هیئت داوران از تدوین فیلمهای «نیم قرن تلاش» و «رزین بری» و «سقوطی بر فراز» تقدیر نمود.

ب. بخش مسابقهٔ ۱۶ میلیمتری:

۱. دیپلم افتخار و جایزهٔ بهترین فیلمبرداری به «فرهاد علیزاده آهی» فیلمبردار فیلم «تشنهٔ نور» به دلیل فیلمبرداری زیبا و نورپردازی مناسب اهدا گردید. همچنین از «مهرداد زاهدیان» فیلمبردار فیلم «آسمان، باران و سپیده» و «ایرج آشوری» فیلمبردار فیلم «باطن حزن» تقدیر به عمل آمد.

۲. هیئت داوران ضمن تقدیر از صدابرداری فیلم «باطن حزن» کار «محسن معصومی»، جایزهٔ بهترین موسیقی، افکت و صداگذاری را به فیلم «تشنهٔ نور» ساختهٔ «امیر لطفیان»، به دلیل هماهنگی صدا و تصویر، اهدا نمود.

۳. هیئت داوران دیپلم افتخار و جایزهٔ ویژهٔ خود را به «شهاب رضویان» برای نگاه صمیمی به آداب و سنن و فرهنگ بومی در فیلم «مهرمریزان» تقدیم کرد.

۴. هیئت داوران از نگاه صمیمی و حسّاس «حسن کوثری» سازندهٔ فیلم «تابلو»، به دلیل توجّه به روحیهٔ لطیف کودکان و تلاش در بیان آن، و «پور پروانه» بازیگر این فیلم تقدیر به عمل آورد.

۵. هیئت داوران از فیلم «باطن حزن» اولین تجربهٔ «بابک رضاپور» قدردانی نمود.

در مراسم اختتامیهٔ جشنواره از طرف سرپرست استانداری همدان مبلغ یک میلیون ریال به منظور گسترش دامنهٔ فعالیت انجمن سینمای جوان استان در اختیار ادارهٔ کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان همدان قرار گرفت. همچنین از طرف ادارهٔ کل فرهنگ و ارشاد اسلامی جایزه‌ای به خانوادهٔ هنرجوی شهید «علی تقوی ورکانه» اهداشد.

■ جشنوارهٔ سینمای جوان زنجان

چهارمین جشنوارهٔ سینمای جوان زنجان از تاریخ ۲۵ الی ۲۸ مهرماه در کتابخانهٔ شهروردی این شهرستان برگزار گردید. در این جشنواره در بخش مسابقه ۲۹ فیلم ۸ م.م. و در بخش جنبی ۳۱ فیلم ۸ م.م.، ۱۸ فیلم ۱۶ م.م. و ۸ فیلم ۳۵ م.م. به نمایش گذاشته شد. همچنین تعداد ۱۸۵ قطعه عکس در بخش مسابقه در معرض تماشا قرار گرفت. در مراسم اختتامیهٔ این جشنواره که باحضور مسئولین و دست اندر کاران هنر برگزار شد جوائزی به رسم یادبود به برندگان بخش فیلم و عکس اهداء گردید.

● بخش فیلم:

۱. «رضا نصیری وطن» کارگردان فیلم «بره شوران» برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلم مستند

۲. «علی خان محمدی» کارگردان فیلم «یک تجربه» برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلم انیمیشن

۳. «علیار حیدری» برندهٔ جایزهٔ بهترین کارگردانی برای فیلم «خندهٔ شمع»

۴. «سعید خطیبی» برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلمبرداری برای فیلم «کودکانه».

۵. «عادل زلقی باهر» برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلمنامه برای فیلم «کردو»

۶. «ساسان فجر» برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلم داستانی به نام «آزادی»

۷. «غلامرضا سُاغرچیان» برندهٔ جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران برای فیلم «قرس»

۸. «رضا امیر مقدلی» برندهٔ جایزهٔ بهترین بازیگر خردسال

● بخش عکس:

الف. بخش تک عکس آماتور

۱. «علیار حیدری» برای عکس پرتره

۲. «شهلا اصانلو» و «زین‌العابدین نصیری» برای کادربندی مناسب و نگاه جستجوگرانه.

ب. بخش پنج عکس حرفه‌ای

۱. «فرحناز صادقی» برای رعایت اصول پنج عکس در بیان سیر تولید آجردرآجرپزی به صورت فتورمان.

ج. بخش عکاسان نوجوان

۱. «سید رئوف حسینی» برای رعایت اصول کادربندی در پنج

عکس

جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران در بخش عکس:

۱. «کریم باقری» برای انتخاب سوژه‌های چشمگیر و زاویهٔ دید مناسب

۲. «حسن رضائی» برای تهیهٔ آثار زیبا و جالب

■ جشنوارهٔ سینمای جوان قزوین

چهارمین جشنوارهٔ سینمای جوان قزوین از ۱۸الی ۲۱ مهرماه برگزار گردید. در این جشنواره ۳۲ فیلم ۸ م.م. ساختهٔ فیلمسازان جوان قزوین به نمایش درآمد که از میان این تعداد ۲۰ فیلم در بخش مسابقه و ۱۲ فیلم در بخش جنبی قرار داشت. همچنین ۱۰ فیلم از استان زنجان به عنوان استان میهمان، همراه با ۱۳ فیلم ۱۶ م.م. هفتمین جشنوارهٔ سینمای جوان در طول جشنواره به نمایش گذاشته شد. در پایان جوایزی به رسم یادبودبه برندگان بخش فیلم و عکس اهدا گردید:

● بخش فیلم:

بهترین بازیگر خردسال: «مجید نصیری شهرکی»

بهترین بازیگر زن: «ویدا رضی کردی»

بهترین بازیگر مرد: «احمد تاچه بندها»

بهترین صداگذاری: «علی رضا جلالی»

بهترین تدوین: «حسن لطفی»

بهترین فیلم مستند: «ناصر جهان تیغ «برای فیلم «کوره»

بهترین فیلمنامه: «زهرهٔ متولی»

بهترین فیلمبرداری: «محمد شفیع خانی»

بهترین کارگردانی: «مسعود فرجی قزوینی»

بهترین فیلم داستانی: «جعفر نصیری شهرکی»

بهترین نگاه صمیمانه: «نسرین خلیلی»

● بخش عکس:

الف. بخش زندگی

۱. نفر اول انتخاب نگردید.

۲. نفر دوم: «ناصر جهان تیغ»

۳. نفر سوم: «نسرین خلیلی»

ب. بخش فرهنگ

۱. نفر اول انتخاب نگردید.

۲. نفر دوم: «افسانه جبرئیل زاده کارگر»

۳. نفر سوم: «مصطفی هدایت زاده»

ج. بخش تکنیک

۱. نفر اول: «مریم اعتمادزاده»

۲. نفر دوم: «علی رجبی»

۳. نفر سوم: «محمد مهدی تیرکار»

د. بخش طبیعت

۱. نفر اول: «جعفر نصیری شهرکی»

۲. نفر دوم: «زهرا دربهانی نژاد»

۳. نفر سوم: «محمدرضا فرزانفر»

■ تصحیح و پوزش

در شمارهٔ هشتم سوره، در بخش نظرخواهی پیرامون «جایگاه فیلم کوتاه در سینمای ایران»، نام آقای «علیرضا غاروریانی» سهواً «علیرضا فاروریانی» درج شده بود که بدین وسیله پوزش می‌طلبیم.

●

در شماره قبل علامت (.) در عنوان گفتگوی استاد امیرخانی زائد بوده و صحیح آن چنین است: آنجا که خامه شکر گفتار بشکند

■ جشنوارهٔ وحدت

● بقیه از صفحهٔ ۵۹

به عواطف پاک نوجوانان و به تصویر درآوردن شور و شوق آنان در رویارویی با دشمن متجاوز به «فرامرز گرجیان» سازندهٔ فیلم «چفیه» اهدا کرد.

ب. فیلمهای ۱۶ میلیمتری

۱. ضمن تقدیر از فیلم داستانی «عکس، عکس» ساختهٔ «مهدی عبداللهی» از تهران، دیپلم افتخار برای بهترین کارگردانی به فیلم مستند «کاندو» ساختهٔ «محسن موسویان» از تهران تعلّق گرفت.

۲. ضمن تقدیر از گفتار متن فیلم مستند «کاندو»، دیپلم افتخار برای بهترین فیلمنامه به فیلم داستانی «ریحانه» ساختهٔ «جواد اردکانی»، برای طرح ظریف مسائل عاطفی کودکان در برابر جانبازان اهدا شد.

۳. ضمن تقدیر از فیلمبرداری فیلم «کاندو» دیپلم افتخار برای بهترین فیلمبرداری به فیلمبردار فیلم داستانی «عکس، عکس» تقدیم گردید.

۴. دیپلم افتخار برای بهترین تدوین به «فریما نمازی» تدوینگر فیلم داستانی «عکس، عکس» از تهران، اعطاء شد.

۵. ضمن تقدیر از بازیگر نوجوان فیلم داستانی «عکس، عکس»، دیپلم افتخار برای بهترین بازی به «نسرین اردکانی» بازیگر خردسال فیلم داستانی «ریحانه»، برای بازی طبیعی و دلنشین وی تقدیم گردید.

۶. ضمن تقدیر از صداگذاری فیلم مستند «کاندو» ساختهٔ «محسن موسویان»، دیپلم افتخار برای بهترین صداگذاری باتوجّه به انتخاب صدا و موسیقی مناسب، به فیلم مستند «این مجموعه» ساختهٔ «سید جواد فرشید» تقدیم گردید.

۷. دیپلم افتخار و جایزهٔ بهترین فیلم به مفهوم مطلق به فیلم داستانی «عکس، عکس» ساختهٔ «مهدی عبداللهی» از تهران اهدا شد.

۸. هیئت داوران با توجّه به سوژهٔ اصلی جشنواره، دیپلم افتخار و لوح زرّین را به «جواد اردکانی» سازندهٔ فیلم داستانی «ریحانه» برای توجّه ویژهٔ سازندهٔ فیلم به مسئلهٔ «جانباز» اعطاء نمود.

۹. به پاس تلاشهای تحسین‌آمیز جانباز هنرمند و متعهّد و به منظور قدردانی از حضور مداوم او در سنگر هنر فیلمسازی، دیپلم افتخار و جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران به برادر جانباز «رسول بابارضا» از تهران تقدیم شد.

● بخش عکاسی

هفتمین جشنوارهٔ فیلم وحدت، در کنار بخش فیلم اقدام به برپایی نمایشگاه عکس نمود. از میان ۹۶ عکس فرستاده شده به دفتر جشنواره، ۲۹ قطعه عکس از پانزده عکاس با مضمون «جانباز» برگزیده شد. عکاسان تجربی بخش مسابقهٔ نخستین نمایشگاه عکس جشنوارهٔ وحدت عبارت‌بودنداز:

۱. «حمید گودرزی» از خرم‌آباد

۲. «مجتبی ایمانی» از خرم‌آباد

۳. «عبدالرحیم شرفی فریمانی» از تهران

۴. «خسرو ورکانی» از تهران

۵. «حسین سید حسینی» از گرگان

۶. «ابوالقاسم قاسمی» از گرگان

۷. «نیلوفر مرادی» از کرج

۸. «محمدرضا حسینی» از رامهرمز

۹. «مرتضی کریمی» از اراک

۱۰. «سید نورالدین خلخالی» از تبریز

۱۱. «حسن سربخشیان» از تبریز

۱۲. «محمدرضا عظیمی» از تبریز

۱۳. «یونس انور حقیقی» از تبریز

۱۴. «بهزاد پروین قدس» از تبریز

● نتایج آراء هیئت داوران بخش عکاسی

هیئت داوران بخش عکاسی هفتمین جشنوارهٔ فیلم وحدت، چهار نفر از عکاسان را به عنوان نفرات اول تا چهارم برگزید.

۱. «حسین سید حسینی» به عنوان نفر اول برای استفادهٔ مناسب از نور و فرم در بیان موضوع.

۲. «بهزاد پروین قدس» به عنوان نفر دوم برای ارائهٔ یک مجموعه، با روش تجربی مقایسه‌ای.

۳. «ابوالقاسم قاسمی» به عنوان نفر سوم، برای ارائهٔ نگاهی ساده به زندگی جانباز.

۴. «خسرو ورکانی» به عنوان نفر چهارم برای بیان لحظه‌ای گذرا از پیوند مرید و مراد.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

■ تألّم مسيح
ال گركو ـ ١٥٩٥
موزهٔ هنر «تولدو»