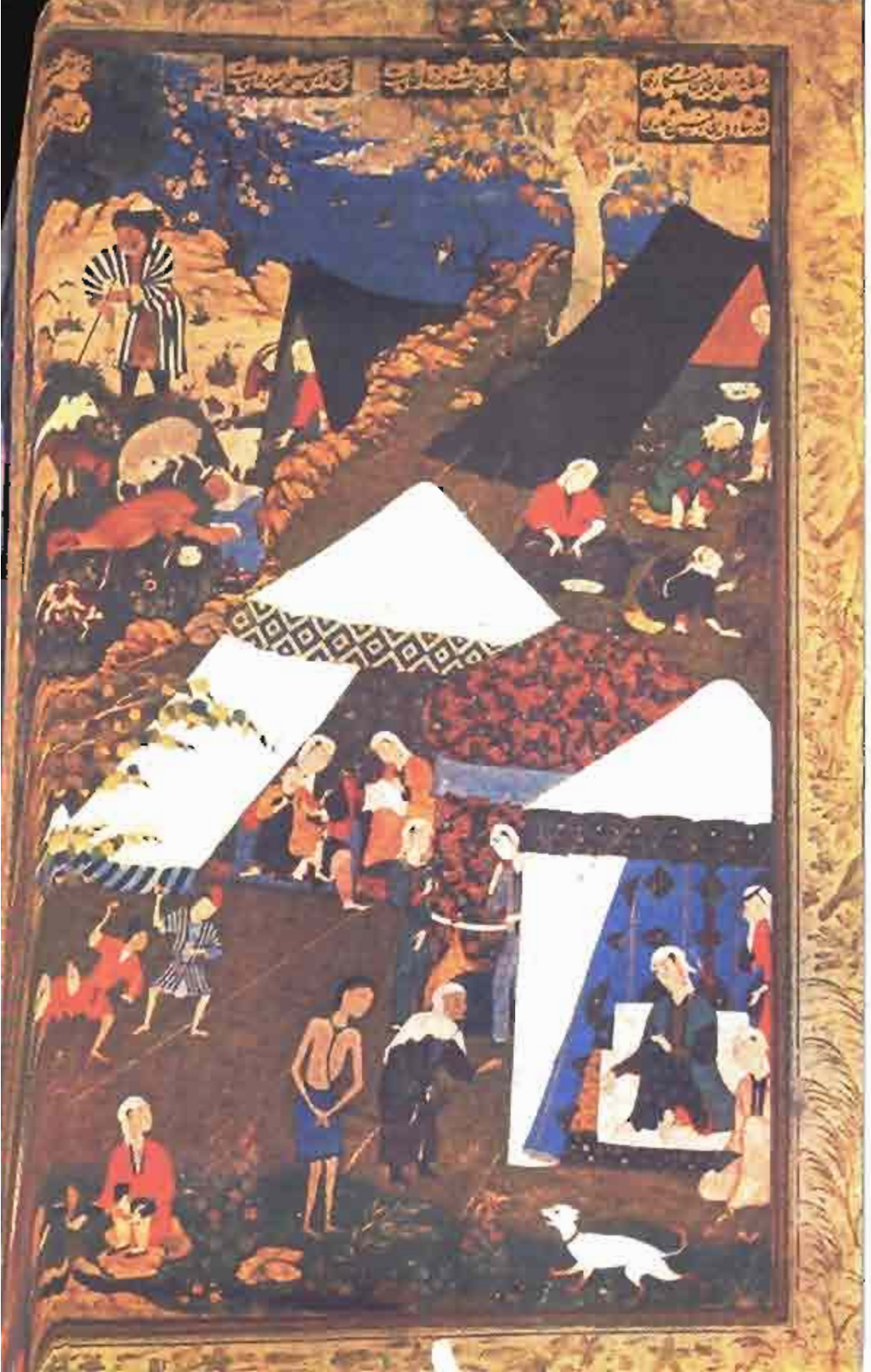
# سوره

## ماهنامه هنری

دورهٔ اوّل / شمارهٔ دهم، دیماه ۱۳۶۸، قیمت ۲۵ تومان

- هنر، تجلّی حضور هنرمند (نشستی با کاظم چلیپا)
- عروج (داستان) / راضیه تجار
- از تراژدی تاملودرام (نقد حضوری نمایش «پدر») / ناظرزاده کرمانی
- هنر نمایش در هند / دکتر قلب تصویر و زبان سینما / سید مرتضی آوینی
- بیرون از فرمولهای متعارف (گفتگو با ابوالفضل جلیلی، کارگردان فیلم «گال») / مهدی علم الهدی
- آفات غرض‌ورزی



# سوره

## ماهنامه هنری

دورهٔ اول/ شمارهٔ دهم، دی ۱۳۶۸

● **سرمقاله**/ در برابر فرهنگ واحد جهانی ۳ ● **ادبیات**/ در آیینهٔ شعر ۷/ عروج (داستان) ۸/ اشراق نارس ۱۰
با پروانه در باغ ابریشم ۱۱ / شعر ۱۲ / سلام بر حسین، درود بر زهرا ۱۶ ● **تئاتر**/ از تراژدی تا ملودرام ۱۸ / نگرشی
تحلیلی بر نمایشنامهٔ «پدر» ۲۳ / زندگینامهٔ «یوهان اگوست استریندبرگ» ۲۵ / «مهرکنتراکتور» و جشنوارهٔ تئاتر عروسکی ۲۶
● **تجسّمی**/ هنر، تجلّی حضور هنرمند (گفتگو با کاظم چلیپا، نقاش معاصر) ۲۸ / نقد نمایشگاه ۳۴/ طبیعت
مثالی در هنر ایرانی ۳۶/ چهرهٔ کلارا ۳۹ ● **سینما**/ قاب تصویر و زبان سینما ۴۰/ بیرون از فرمولهای متعارف(نشستی
با ابوالفضل جلیلی، کارگردان فیلم «گال») ۴۳/ تا مرز دیدار (گزارش سر صحنه) ۴۸/ جایگاه فیلم کوتاه درسینمای ایران
(نظرخواهی) ۵۰/ دستفروش، فستیوالها و مطبوعات خارجی ۵۳ ● **مبانی نظری هنرها**/ هنر، یاد بهشت و نوحهٔ
انسان در فراق ۵۴/ روح پاک هنرانقلاب ۵۶/ آفات غرض‌ورزی! ۵۸ ● **اخبار فرهنگی- هنری** ۶۱

● صاحب امتیاز: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی
● سردبیر: سید محمد آوینی
● گرافیک: علی وزیریان
● آثار و مقالات ارائه شده در سوره بیانگر آراء و مؤلّفین خود بوده، ضرورتاً نظرات حوزهٔ هنری را منعکس نمی‌سازد.
● نقل مطالب با ذکر مآخذ بلامانع است.
● حروفچینی: تهران تایمز/ چاپ و صحافی: مازگرافیک / لیتوگرافی: صحیفهٔ نور

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

# در برابر فرهنگ واحد جهانی

جهان امروز، علی‌رغم آنکه در نقشه‌های جغرافیایی، بیشتر از همهٔ ادوار تاریخ دچار مرزبندی و تفرّق است، امّا در حقیقت کشور واحدی بیش نیست، با حکومتی واحد. در همهٔ تاریخ بوده‌اند مستکبران و جبّارانی چون چنگیز و تیمور و ناپلئون بناپارت و... که اندیشهٔ حکومت واحد جهانی آنان را به کشورگشائی می‌کشانده است و گسترهٔ حاکمیتشان بخش عظیمی از ربع مسکون را می‌پوشانده، امّا این آرزو همچنان تحقّق نیافته ـ و شاید تحقّق‌ناپذیر ـ باقی مانده است.

امروز امّا تکنولوژی مدرن زمینه را آنچنان فراهم داشته است که جهان بتواند مجموعهٔ واحدی باشد، یکپارچه و هم‌آهنگ، با یک فرهنگ و تاریخ مشترک: با یک حکومت واحد، اگرچه در کفِ استکبار؛ و این استکبار جدید، نه در فردی چون چنگیز و یا تیمور، بلکه در نظامی استکباری چون آمریکا تحقّق یافته است. صرفنظر از آنکه ما نظام آمریکا را شیطانی بدانیم و یا خیر، این واقعیتی است انکارناپذیر؛ و از میان عواملی که آمریکا را در این سلطهٔ جهانی استکبار یاری داده‌اند، سه عامل دارای اهمیّتی رُکنی هستند:

۱. تکنولوژی مدرن را باید اساسی‌ترین عامل توسعهٔ جهانی استکبار دانست، چرا که از یک سو با ایجاد یک تحوّل بنیادین در حیات بشر، همهٔ تمدّنها را نابود کرده است و تمامی بشریت را در صورت واحدی از معیشت که آن را باید «معیشت تکنولوژیک» دانست، جمع آورده است. و از سوی دیگر، تکنولوژی مدرن همهٔ نیازهای بشر را در جنبه‌های مادّی و حیوانی وجودش خلاصه کرده است و با ارضاءِ گستردهٔ این سوائق تا حدّ اشباع، او را نسبت به حیات معنوی خویش غفلت بخشیده و آثار وضعیِ این غفلت در زندگی انسان امروز اگرچه سخت اسفبار است، امّا اسفبارتر از آن، جهل مرکّبی است که اجازه نمی‌دهد تا او بر این غفلت آگاهی پیدا کند.

تکنولوژی مدرن علی‌رغم آنکه خود را نسبت به فرهنگهای مختلف بیطرف نشان می‌دهد امّا در باطن، فرهنگ واحدی را بر زندگی بشر تحمیل می‌کند که تحمّل دیگر فرهنگها را نمی‌آورد؛ و آن همین فرهنگ است که اکنون بر سراسر جهان احاطه یافته است. در این فرهنگ، حقیقت وجود بشر مورد غفلت واقع می‌شود و او را جز از دریچهٔ نیازهای مادّیش نمی‌توان دید و اینچنین، خواه ناخواه، تکامل، مفهومِ «توسعهٔ امکانات مادی» را خواهد یافت تا آنجا که بشر حتّی به بهائی هم که باید در قبال این توسعه بپردازد نمی‌اندیشد؛ چرا که فرصت اندیشیدن ندارد.

انسان امروز فرصت اندیشیدن ندارد و همین فرهنگ واحد جهانی است که این فرصت را از او دریغ می‌دارد. البتّه آنچه مورد بحث ماست، نه تکنولوژی به مفهوم عام و مطلق آن است و نه ماشین و اتوماسیون (خودکار بودن). اگر برای تحقّق انقلاب تکنولوژیک، فقط ابداع ماشین بخار

■ انسان امروز فرصت اندیشیدن ندارد و همین فرهنگ واحد جهانی است که این فرصت را از او دریغ می‌دارد.

و ظهور اتوماسیون کفایت می‌داشت، چرا این انقلاب در تمدّن چین باستان رخ نداد، حال آنکه چینیان دوران باستان نیز با ماشین بخار آشنایی داشته‌اند؟

باز هم همه چیز به انسان بازمی‌گردد؛ تکنولوژی مدرن «جهت» توسعهٔ خویش را از «اهداف بشر جدید» اخذ کرده است. توسعهٔ تکنولوژی نیز در جهتِ همان مقاصدی رخ داده است که از چند قرن پیش امپراطوریهای بریتانیا، فرانسه، ایتالیا، اسپانیا و پرتغال را برای استعمار ملل محروم به دریاهای آنسوی کرهٔ زمین کشاند؛ اگرچه توسعه تکنولوژی در این جهات، اکنون ماهیتی بدان بخشیده است که ذاتاً از نظام سلطهٔ جهانی قابل تفکیک نیست.

این نظام سلطهٔ جهانی که حاکم بلامنازع آن آمریکاست، از لحاظ اقتصادی با یك سیستم جهانی بانکداری که شیرازهٔ آن در کف «وال استریت» است، همهٔ تحوّلات اقتصادی جهان را کنترل می‌کند و «دلار» معیار همهٔ پولهاست.

از لحاظ سیاسی نیز این نظام سلطهٔ جهانی نظام واحدی است با حاکمیت آمریکا، و مقابله‌های درونی آن را، مثلاً میان آمریکا و شوروی یا چین و آمریکا، هرگز نباید به یك تعارض ذاتی بازگرداند. وقتی که اختلاف نه در اصول، که در عوارض و فروع باشد، چندان پایدار نیست. ما اکنون در مرحله‌ای از تاریخ هستیم که این حقیقت نخست در «بازی پینگ‌پنگ مائو و نیکسون» و... بعد در توافقهای «سالت ۱» و «سالت ۲» و اخیراً در «پروسترویکا» و برنامه‌های دیگر «گورباچف» و پی‌آمدهای آن در اروپای شرقی، بخوبی خود را عیان ساخته است.

از لحاظ علمی نیز جهان امروز نظام واحدی است و البتّه ناگفته نباید گذاشت که آنچه تقدّس و اعتبار علوم جدید را تاکنون حفظ کرده، همین غفلت فراگیر است؛ اگر نه، نزدیك به یك قرن است که در نزد بسیاری از دانشمندان غربی، بتِ تقدّس و اعتبار علوم جدید بخصوص در زمینهٔ علوم انسانی فرو شکسته است. «هیدگر»، «رنه‌گنون»، «فیلیپ شرارد» و حتّی «ایوان ایلیچ» و «فرانسیس کاپرا»... تنها چند تن از این خیل هستند که بعضاً آثارشان به فارسی ترجمه شده و لذا نامشان بیشتر به گوش ما خورده است.

در جهان امروز، تلقّی واحدی نیز از «هنر» وجود دارد که خواه ناخواه، به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم، به همان اهداف مشترك نظام واحد سلطهٔ جهانی استکبار منتهی می‌گردد. هیچ یك از هنرهای هفت، هشت و یا دهگانه و یا وسایل ارتباط جمعی از این حقیقت مستثنیٰ نیستند؛ چه مستقیم و در کمال صراحت، چون سینما و تلویزیون، و چه پنهانی و همراه با عدم صراحت، چون نقاشی و شعر و ادبیات.

با نابود شدن همهٔ تمدّنها در تمدّن غرب، لاجرم همهٔ صورتها و قالبهای هنری متعلّق به تمدّنهای مختلف نیز نابود شده و یا در شُرف نابودی است. شاهدِ صادق ما بر این مدّعا وضعی است که اکنون سفالگری، سرامیك، معرّق و مقرنس‌کاری، تذهیب، معماری ایرانی- اسلامی و... در کشور ما یافته‌اند. اکنون در جوامع انسانی و از جمله جامعهٔ ما، هر فعالیتی، خواه هنری و یا غیر هنری، تنها در صورتی دوام و بقا خواهد داشت که از لحاظ اقتصادی «سودآور» باشد؛ و با توجّه به تغییر ذائقهٔ بشر به تَبَع اشاعهٔ فرهنگ غرب در سراسر جهان، روشن است که هیچ یك از هنرهای متعلّق به تمدّن ایرانی- اسلامی، باقی نخواهد ماند، مگر آنکه تحت عنوان محقّرانهٔ «صنایع دستی»، مبدّل شود به فعالیتی کاملاً اقتصادی و غیر خلاّقه و لاجرم غیر هنری. چرا که وقتی «خلاقیت» رخت بربندد، «هنر» نیز به همراه او خواهد رفت. پس لازمهٔ فرهنگ واحدی که در سراسر جهان اشاعه یافته، تلقّی واحدی است از همه چیز و مِنْ جمله از هنر. صورتها و قالبهای کار هنری نیز ضرورتاً غربی است: شعر نو، شعر سپید، رُمان‌نویسی، نقاشی، تئاتر، سینما...

البتّه تمدن غرب هم نهایتاً دستاوردی انسانی است، امّا علم به این واقعیت، از یك سو نباید باعث شود تا ما ضرورتهای دیگر انسانی و فطری را که منجر به اختلاف فرهنگها، تمدّنها، زبانها، آداب و رسوم می‌گردد فراموش کنیم و از سوی دیگر، هر چیز را به این عنوان که دستاوردی انسانی است نباید پذیرفت و اگر نه قرآن نمی‌فرمود: ظهرالفساد فی‌البرّ والبحر بما کسبت ایدی‌النّاس؛ فسادی که اکنون در برّ و بحر اشاعه یافته است نیز دستاوردی انسانی است. قرآن مجید در باب خلقت انسان، غایت جعل اختلاف در اقوام و رنگها و زبانها را در این عبارت عمیق «لتعارفوا» بیان فرموده است. در باب اینکه میان اختلاف در تمدّنها، اقوام و زبانها با معرفت انسان چه رابطه‌ای است، سخن بسیار است که این مختصر ظرف قبول آن نیست.

از این سخنها گذشته، ما نیز معتقدیم که دین اسلام «کافّةً للّناس» آمده است و بنابراین اذعان داریم که اگر قرار است همهٔ بشریت فرهنگ واحدی را قبول کنند، این فرهنگ باید دین حنیف و فطرت الله باشد، نه طریقی که مخالف با فطرت بشر است و او را جبراً به این سوی و آن سوی می‌کشاند.

دربارهٔ این موضوع که بین تمدّن و هنر چه رابطه‌ای است و این صورتها و قالبهای هنری جدید در تمدّن اسلام چه وضعی پیدا خواهند کرد، در مقالات و سرمقاله‌های دیگر، سخن خواهیم گفت.

۲. عامل دیگری که سلطهٔ جهانی استکبار را در اهداف خویش یاری داده، این است که انسانها غالباً ضعیف‌النفس، پایبند عادات و تعلّقات و فریفتهٔ «ظواهر» هستند و این امر آنان را از سرِ اختیار به جرگهٔ سرسپردگان این نظام واحدِ جهانی پیوسته است؛ چرا که این نظام، ظاهراً توانسته است که به همهٔ حوائج مادی بشر به وجه احسن جواب گوید. و البتّه در اینکه حقیقتاً این مدّعا صحّت دارد یا خیر، نیز سخن بسیار است که بماند تا وقتی دیگر.

کسی نیست که در ضرورت توسعهٔ امکانات مادّی برای اجتماعات بشری تردیدی داشته باشد و این موضوع، خود فی نفسه خطا نیست؛ خطا آنجاست که انتخاب این مسیر بدون اعتنا به حقیقت وجود بشر و نسبت میان روح و جسم او انجام می‌گردد.

توسعهٔ امکانات مادّی در این دوران، بناچار در همان جهات خاصّی معنا می‌شود که نظام واحد سلطهٔ جهانی اجازه می‌دهد: حرکت به سوی صنعتی شدن از طریق انتقال تکنولوژی و آن هم در همان محدوده‌ای که سیستم به هم پیوستهٔ اقتصاد جهانی اقتضا دارد؛ و مع‌الأسف طیّ این طریق با شیوه‌های معمول و تجربه شده در جهان، بلااستثناء کار را بدانجا می‌کشد که بشر از حقیقت وجود خویش غافل می‌گردد و فراموش می‌کند که از کجا آمده است، برای چه آمده و به کجا می‌رود.

آنچه را که در تاریخ انبیاء شواهد بیشماری بر آن وجود دارد امروز به مراتب عمیقتر و گسترده‌تر می‌توان دید. سخن حق در این روزگار با همان

عکس‌العمل‌هایی مواجه می‌شود که در تاریخ انبیاء خوانده‌ایم، اگرچه غالباً از تطبیق آن با مصادیق فعلی عاجز هستیم.

در روزگاری چنین که ما بعد از قبول قطعنامه و اتمام جنگ با آن مواجه هستیم و غربیها قرنهاست که با آن روبرو هستند، «مبشّران اخلاق الهی» با کج‌خلقی و استهزا و خطابهایی چون مخالف پیشرفت، ضدّ عقل، ضدّ منطق، کهنه‌پرست، گریه‌پرست، مخالف زندگی و شادی و نشاط و غیره روبرو می‌شوند؛ و در این گونه موارد غالباً بشر جز در مقیاسهای تاریخی متوجّه اشتباهات خویش نمی‌گردد.

نظام واحد سلطهٔ جهانی هم بشر را از طریق سوائق یا گرایشهای روحی و نفسانی او می‌فریبد: خرگوش را با هویج و موش را با گردو و پنیر... و در این میان آنکه از فریب آن جان سالم به‌در می‌برد کسی است که از موش بودن و خرگوش بودن... گذشته و پای بر فرق همهٔ این تعلّقات نهاده است.

۳. سومین عامل که به نحوی در ذیل همان عامل دوم قرار می‌گیرد «ترس» است و خصوصاً «ترس از مرگ». «میلیتاریسم و توسعهٔ تکنولوژی» را نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد و حتّی به عبارت بهتر باید گفت که میلیتاریسم روح نظام توسعهٔ تکنولوژی و حافظ قواعد و قوانین آن است. آمریکا از طریق «ایجاد رعب و وحشت»، به طور علنی یا غیر علنی، با استفاده از شبکهٔ واحد ارتباطات در سراسر جهان، مخالفین خود را به آنجا می‌کشاند که حتّی جرأت ارزیابی نظام میلیتاریستی آمریکا را به خود ندهند؛ اگرنه، در مواردی چون جنگ ویتنام و یا جنگ تحمیلی عراق علیه ایران، که موقعیتی تاریخی برای ارزیابی قدرت او فراهم گشته است، همواره سستی بنیاد، پوکی و پوشالی بودن خود را آشکار ساخته... امّا باز هم از یک سو با حیله‌های سیاسی و اقتصادی از سوی دیگر از طریق سلطهٔ گستردهٔ خویش بر تبلیغات جهانی، با حیله‌های گوناگون تخریب اطلاعاتی، کار را ظاهراً ـ و فقط ظاهراً ـ به نفع خود فیصله داده است.

و لذا آن کس که ضعیفتر است، از قدرت آمریکا بیشتر می‌ترسد و انسانهایی وارسته و قدرتمند چون حضرت امام خمینی(ره) که پای بر فرق همهٔ تعلّقات نهاده‌اند و ترس را در وجود خویش کشته‌اند، بحقیقت می‌دانند و می‌گویند که «آمریکا هیچ غلطی نمی‌تواند بکند».

●

تا اینجا، هرچه گفتیم مقدّمه‌ای بود برای رسیدن به نتیجه‌ای مشخص: آنچه در جهان امروز بیش از همه برای بشر ضرورت دارد دستیابی به «منطقه‌ای آزاد از سلطهٔ جهانی استکبار» است؛ اگرچه آنچه را که گفته شد شاید بتوان به مثابهٔ مبادیِ برهانیِ تحلیلی سیاسی عنوان کرد که نهایتاً به اثبات قدرت آمریکا و ضرورت تسلیم در برابر آن منجر شود و ما هرچه بنویسیم، برای انسانهای ضعیف‌النفس، در تحلیلهایی از نوع تحلیلهای «موج سوم»، «تکاپوی جهانی» و یا «کالبدشکافی چهار انقلاب» جایگیر خواهد شد. کتابهای مذکور و بسیاری دیگر از کتابها و مقالاتی که بخصوص این روزها منتشر می‌شوند، با این قصد نگاشته شده‌اند که انسانهای ضعیف‌النفس و فریفتهٔ ظواهر را به خضوع در برابر غرب و قدرت افسانه‌ای آن وادار کنند و این شیوهٔ شیاطین است که دام فریب خویش را به قصد ضعفها و عادات و تعلّقات انسانها می‌گسترند.

امّا این افسانه برای ما که چشم به این انقلاب اسلامی و رهبر بی‌نظیر آن گشوده‌ایم، جز دروغی بیش نیست: هرچند به هر تقدیر، برای مبارزه با آمریکا و نظام استکباری آن باید ارزیابی درستی از قدرت و شیوه‌های عمل آن به دست آورد.

اگر لزوم مبارزه با این نظام جهانی سلطهٔ استکبار را بپذیریم، تنها راهی که برای پیروزی در این مبارزه وجود دارد دستیابی به «منطقه‌ای آزاد» در جهان است. مفهوم «منطقهٔ آزاد» در اینجا مساوی با «کشور مستقل» و یا مجموعه‌ای از کشورهای مستقل است؛ استقلالی همه جانبه.

قدرت اقتصادی آمریکا از طریق «سیستم جهانی بانکداری و بورس جهانی» بر جهان اِعمال می‌شود و هر کشوری به مجرّد اتّصال به این سیستم، خواه ناخواه در قلمرو حاکمیت غرب واقع می‌شود. نیاز به ارز برای آنکه دلار را به عنوان معیار پول حفظ کند کافی است. تنها راهی که برای دستیابی به یک «منطقهٔ آزاد اقتصادی» در جهان وجود دارد، رفتن به سمت استقلال اقتصادی از غیر طُرق معمول است. تجربیات معمول در جهان همگی در جهت بسط و حفظ حاکمیت غرب عمل می‌کنند.

با وجود بسط شگفت‌انگیز سلطهٔ غرب بر جهان، مفهوم این «منطقهٔ آزاد» در همهٔ وجوه چه می‌تواند باشد؟ این بحثی نیست که بتوان آن را با این شتابزدگی که این مقاله دارد به پایان برد. سه نکته هست که اگر این مقاله بتواند از عهدهٔ تبیین آنها برآید، مقصود ما به تمامی حاصل آمده است.

«ارزیابی صحیح موجودیت و قدرت غرب» و لزوم دستیابی به «منطقه‌ای آزاد از سیطرهٔ نظام جهانی استکبار» دو نکته از آن سه نکته بود که مختصراً مورد تذکّر واقع شد. نکتهٔ سوم این است که نباید پنداشت مفهوم آزادی در این منطقهٔ آزاد، صرفاً به جنبه‌های اقتصادی و سیاسی و نظامی بازمی‌گردد. اکنون در سراسر این کرهٔ خاک، خلوتکده‌ای را نمی‌توان یافت که از سیطرهٔ فرهنگی غرب آزاد باشد. حرکت در جهتِ استقلال، پیش از هر چیز و فراتر از همه، در گرو «معرفتی» است که باید چراغ راه در این طیِ طریق باشد.

در جهان امروز، همان‌طور که گفتیم، تلقّی واحدی نیز از «هنر و ادب» وجود دارد که خواه ناخواه به همان اهداف مشترک نظام واحد سلطهٔ جهانی منتهی می‌گردد. این تلقّی واحد صورت یک «انسیکلوپدی» را دارد که همهٔ تعبیرات را در جهت اهداف استکباری غرب معنا می‌کند و اجازه نمی‌دهد که تفکّر تازه‌ای در جهان پیدا شود. چه‌بسا مابین مفاهیم و قواعدی که در این انسیکلوپدی جهانی عنوان شده است با آن اهداف سیاسی، ارتباطی مستقیم قابل تشخیص نباشد، امّا در نهایت باید دانست که این تعابیر و مفاهیم و قواعد، اجزایی از یک مجموعه هستند که دارای کلّیت و وحدت است. مقصود این نیست که ما باید قالبهای هنری روز و وسایل ارتباط جمعی را یکسره دور بریزیم، بلکه معتقدیم که باید جسم این قالبها را در روح اعتقادات و فرهنگ خویش مستحیل کنیم. این «استحاله» منوط به «معرفتی کافی و وافی» است که ما را از فریب خوردن و بخصوص از افتادن در تلهٔ «توسعه‌گرایی و تکنوکراسی» ـ که ضرورتاً ملازم با یکدیگر هستند ـ بازدارد.

● مجید راوی

# در آیینهٔ شعر

ماوای این صدای گمشده، شعر، کجاست؟ به کجا رفته است و آدمیان با او چه نسبتی دارند و او با آدمیان چه نسبتی؟ او اگر نبود، آدمی اشتیاقش را چگونه می‌سرود و چگونه دوست می‌داشت و به چه زبان می‌توانست بگوید آن که با آبها رفت در کدامین فصل زاده خواهد شد؟

شنیده‌ای شاید که روزی خورشید بر لب حوض نشسته بود و روی می‌شُست. غروب که از راه رسید او را در آب انداخت. در حال، همهٔ تکه‌های آب از رنگ خورشید وصله خورد. از آن پس ماهیان حیرتزده از آب سر به‌درآوردند و آسمان را دیدند که سرخ است. آنچنان که قطره‌ای خون در آب پراکنده باشند. آنگاه شاعران را سکوتی ابدی فرا گرفت و شعر غزلی شد گمشده: بی‌آنکه راه به جایی برده باشد، یا خاطره‌ای را به خاطر سپرده باشد. این رازها را که خواهد گشود؟

هنگام که میان کلام و انسان فاصله‌ای می‌نشیند، چونان آغوش گشودهٔ بین زمین و آسمان، شعر در کدام آیینهٔ حیرت بشکفد، بی‌آنکه وقتی یك دسته شقایق در چشمانش زل می‌زنند، از شرم سر به زیر نیندازد. این‌گونه است که گلهای سرخ دور از شاعر می‌شکفند بی‌آنکه پرسیده باشند در کدام بیت جای یك واژهٔ خالی مانده است.

جنگ میان واژه وشاعر،نه جنگ میان شعر است و واژه‌ها، که شعر بی‌واژه حجاب از چهره نمی‌گیرد و واژهٔ بی‌شعر چهره نمی‌نماید. آنچه میان آدمی و الهام شعری روی می‌دهد تمثیل همان ایوانی است که شعر و شاعر در دو سوی آن هم را می‌بینند، امّا پیدا نمی‌کنند.

شعر کلمه است و کلام معلّم اول است. و اگر تعلیم نیافته بود آدمی که بخواند، شعر در خانهٔ فراموشی می‌ماند: چونان خورشیدی که هیچگاه طلوع نکند و در پشت دیوار سَحَر، مُرغان پرفشانهٔ آوازخوان را به انتظار بگذارد. امّا شعر آیا می‌تواند در آدمی چیزی برانگیزد که او خیال خویش را به دست باد بسپارد؟ جان شعر از شرابی سیراب است که در انس با شاعر اربعینی از سر گذرانده باشد و از آن پس شاعر نه بخود شعر بگوید ـ آنچنان که آن بزرگ شعر گفت ـ بلکه تعلیم ببیند و از راه تالّم واژگان را به رشته کشد، و در این طریق رشتهٔ خویش را با معلّم کلام نگسلد و دل به تسبیح خلق ننهد: که اگر غیر از این باشد، باید به مکتب خود با دو چشم دیگر بنگرد و معلّم‌شعر خود را بشناسد که آن گریختهٔ قسم خوردهٔ تخم «من» کاشته نباشد: که آن‌وقت «من» شاعر در حصار جسم خواهد ماند و به تنگنا دچار خواهد شد و به هر جانب روی کند جز خود نخواهد دید. آنگاه لاجرم در آینهٔ شعر تنها خویش را خواهد شناخت و دور نباشد که جمعی را به گرد خود بخواند و بخواهد که تسلیم او باشند و دل به کلام او بسپارند، نه آن که استاد ازل گفت.

شعر عابری است میان رسیدن و دور شدن: می‌توان از طریق او رسید به سختی، و می‌توان از طریق او رهید به آسانی ـ تا نسبت شاعر با او چگونه باشد. شاعر اگر رمزی از آن هزاران راز را بیابد و از آن رمز رازی دیگر را، آنگاه دل به سجدهٔ خلایق نخواهد بست و خود پیشانی بر خاك شعر خواهد نهاد و جان به نیزهٔ کلام خواهد کرد تا سخنی را به گوش خلایق برساند که پروانه‌ای در باغ به گوش گلها می‌خواند. شاعر را مگر زرهی باشد از عنایت و سپری از نجابت، تا از کلام او همان طراواتی برخیزد که صبحگاهان از آواز مرغ صبح می‌خیزد. در این صورت او نیز بشیر نور و پاکی و روشنایی خواهد شد.

شعر کلامی است ناگفتهٔ مانده به انتظار و رازی است پنهان ماندهٔ آشکار، که اگر شاعر را از شوری نابخود هدیتی باشد که اهل خرد عشقش می‌خوانند، و این قلم جرأت بردن نام او را از زبان خود در خود نمی‌بیند، توفیق یافتن آن نصیبش خواهد شد و با گشودن راز این فرشتهٔ به خواب مانده را بیدار خواهد کرد و طلسم جدایی آدمی و شعر را خواهد شکست.

آذر ۶۸

● طرح از مصطفی گودرزی

●راضیهٔ تجار

# عروج

غروب بر شانهٔ تاکها نشسته. کفشها را کنده‌ام. و پاهایم را به خُنکای آب سپرده‌ام. بر قوس شانه‌ام، غروب دو بال رویانده که شاید تا ساعتی دیگر، آهسته بخار شده، در آبی لاجوردی کم شود.

از بلندای تپهٔ پناه گرفته در پس درختها، زاویه‌ای یافته‌ام، تا بتوانم روستا را ببینم. آب به زمزمه می‌خواند و من، دل‌بسته و دل‌خسته، با آن یکی می‌شوم. همراهش می‌روم: از سر سنگها، بالا و به زیر، هی‌هی‌کنان و نفس‌زنان. با هم می‌رویم و می‌دویم، می‌آییم. از کجا... تا به کجا؟ از اینجا تا آن سوی قنات، تا محلهٔ بالا؛ تا خرابه‌های دور، تا قبرستان ده، تا باغهای پُرچراغ انگور؛ و دور می‌زنیم. دور ده. دور آسیاب، دور خانه‌های گلی سر به زیر و انبار خوشه‌های گندم شیر. و چون برمی‌گردیم باور می‌کنم که هفت بار طواف کرده‌ام، هفت بار گشته‌ام، هفت بار دیده‌ام و هفت بار بوسیده‌ام همان خاکی را که مُهر پاهای تو را برخود داشته است. و امشب می‌خواهد که بار دیگر زیارتت کند.

از دور، ستونهای دود پیداست. هفت ستونِ بلند که نور شنگرفیِ غروب بر آنها ولوله انداخته است. هفت ستون به نشانهٔ وجود دیگهای چند منی بزرگ که در آنها برنج آب کشیده خواهند ریخت و گوشت گوسفندانی را که به حُرمت آمدنت ذبح کرده‌اند. تو تا ساعتی دیگر می‌آیی و باد، هم عطر دیسهای برنج را می‌آورد و هم بوی اسپند و کُندری که چشم زخمها را در منقلهای برنجی می‌ترکاند. مثل حالا که صدای ساززنها را می‌آورد و ولوله‌بچه‌هایی را که با پاهای برهنه و چشمهایی برّاق به دنبال آنها می‌دوند و همسرایی می‌کنند.

شادی، مسافر است. از این خانه به آن خانه، و از این محلّه به آن محلّه. هیچ کلون و دیوار و زنجیری نیست. همه می‌توانند همدیگر را بیابند و اسم هم را صدا کنند: همان‌طور که دوست داشتی.

پسرکی بر بلندترین درخت گردوی ده، جاخوش کرده تا به رسم همیشگی، با پیدا شدن اولین نشانهٔ ورود سفر کرده، کل بزند و اهالی را خبر کند. آن سوتر کلاغی است بر شاخه‌ای بلند، که طرحی، چون علامت سؤالی سیاه و مغشوش، بر فضا کشیده. دلم می‌گیرد از دیدنش سخت. سخت...

راستی چرا اینجایم؟ شاید واهمهٔ مدّتی دوری و رویارویی دوباره به اینجایم کشیده. شاید هم...

غروب از شانهٔ تاکها برمی‌خیزد. بالهای من هم کمرنگ‌تر می‌شود. ده در روشنایی شعله‌ها و حلقهٔ فانوسهای رنگین و چراغهای زنبوری می‌درخشد. سنگی بر آب: موجی بر موج، گردابی و چرخش. چرخش و چرخش. و من، در متن تاریک بیشهٔ پشت‌سر و همهمهٔ درختان روبرو، و زمزمهٔ آبی که می‌گذرد، آن روز را به یاد می‌آورم:

«من هستم و پدر. ماشین، همه سرعت: حرکت است و گریز: گریز از شهر و غوغایش. پیچاپیچ جاده است و چسبیدن درختها به هم. خط ممتد سبز رنگ و انعکاس نور بر طاق رودخانه. جنگل همه سبز، حک شده بر صخره و کوه. خط زمان شکسته: پرتاب تا آن سوی مرز اندوه. همه شادی و کش‌آمدن روح. ناگهان ستونی از نور: بالا بلند و کشیده. چون قامت مردی بلند، پیچیده در شولایی از روشنایی. ترمز شدید ماشین. چرخش و چرخش. صدایی بلند. برخورد با سنگ. توقّف ناگهانی و نفس از سر ترس یا آرامش؟ من دهانم باز است بی‌فریادی، و پدر دست به صورت دارد.

چشمها را باز می‌کنم. درختی را می‌بینم راست‌قامت. با تکه‌های کوچک و بزرگ آینه. لوزیهای جادویی، گلهای هزار چشم. باور نمی‌کنم، امّا... حقیقت دارد. درخت آینه‌برخود دارد و در آن، جوی و سبزه و جنگل و ابر؛ و مردی که پیش می‌آید:

ـ اتّفاقی که نیفتاده؟

پدر سرش را به علامت شگفتی تکان می‌دهد:

ـ باور کردنی نیست. نیست.

مرد برمی‌گردد و به درخت نگاهی می‌اندازد. با غرور و باشکوه:

ـ می‌بینید که هست.

درخت آسمان است و درخت رود. درخت پرنده است و درخت...

آن مرد تو هستی.

●

ده بیدار است. گرچه شب بر شانه‌اش افتاده، امّا می‌توان تلألؤ بیداری‌اش را در زیر بار آن همه چراغ و شعله و ستاره دید. طرح سؤال برانگیز کلاغ گم است و قامت پسرک هم؛ امّا یقیناً می‌آیی؛ می‌دانم که می‌آیی.

●

بهار است که می‌آییم. یک بار دیگر من هستم و پدر. رگبار گل است و سبزه بر زمین و کوه. ده بیهوش است و در آغوش بارانی ریز و خاکستری. هنوز درخت با لوزیهای جادویی، بالابلند و مغرور، ایستاده و نگاه می‌کند و در نگاهش ابر و جاده و پرنده و باران جاری است. حالا آینه‌کاری‌ها، از تنه‌اش گذشته و به شاخه‌ها

رسیده است. شعله‌ای در کف دستان درخت، و تو هنوز محو تماشایش. پدر نگاهت می‌کند و سلام.

ـ سلام دوست قدیمی. باز هم یادی از ما و روستایمان کردید. خوش آمدید.

ـ سلام به مردی که نور می‌فروشد.

ـ من معلّم ده هستم.

پدر لبخندی می‌زند.

ـ گفتم که نور می‌فروشید.

ـ به ده ما خوش آمدید.

ـ جای دنجی دارید. جان‌پناهی است در مقابل شهر. می‌توانیم چند روزی میهمان ده باشیم؟

ـ در این آبادی برای هر مسافری جا هست.

همراهت می‌آییم. و تو لبخندی پیوسته به صورت داری. در حال گذر. در روح همهٔ خانه‌ها حلول می‌کنی و رنج و شادی همهٔ اهالی را می‌شناسی.

ـ کربلایی سلام. شنیدم مرغت تازگیها تخم دوزرده می‌کند. مبارکه!

ـ اوس رجب. خدا قوّت. نیمه را خوب بالا می‌اندازی‌ها.

ـ بی‌بی خانم، از رستمت چه خبر؟ تازگی نامه نداده؟

ـ غلامعلی، پس کو کیف و کتابت؟ مگر مدرسه نداری؟

می‌آییم و می‌مانیم. بی‌کرانه است روحت. قطره‌ای از دریا را می‌شناسم. مدّتی نمی‌گذرد که با پدر در میان می‌گذاری چیزی را که در دلت می‌گذرد و پدر.

ـ با پیوندتان موافقم. موافق.

همه چیز سریع اتّفاق می‌افتد. حتّی گفتن من هم که

ـ من هم.

●

زیر نگاه شب، صدای طبل و دهل، بلندتر و بلندتر، شنیده می‌شود. هیاهوی بچه‌ها و همهمهٔ زنان را باد می‌آورد. فانوس به دستانی از حاشیهٔ تپه بالا می‌آیند.

ـ هی کجایی عروس، کجایی؟

خوشه‌ای انگور در دل آب می‌افتد و آه می‌کشد. دستهایم را دور دهانم حلقه می‌کنم.

ـ من اینجایم... اینجا.

فانوسها جلوتر می‌آیند. هاله‌شان صورتم را می‌کاود. صدای آشنای دایه، پر از شک و بدگمانی، شنیده می‌شود.

ـ کجا قایم شدی؟ آن هم حالا که همه به پیشوازش می‌روند؟

به خط جاده نگاه می‌کنم که سر به دامان روستا گذاشته.

ـ می‌آیم، همین حالا. فانوسها را هم کنار بکشید. تو را به خدا.

ـ همیشه غیر همه بودی دختر.

آنها می‌روند و من صورتم را می‌شویم: با همان آبی که از تاکستان گذشته و مدهوش است: همان آبی که به رود می‌ریزد: رودی که از پای آن درخت می‌گذرد: درختی که...

●

کنار درخت عشق ایستاده‌ایم. با پیراهنم سفید. موج در موج می‌شکنم و دل می‌بندم. هزار تکه می‌شوم و به هم می‌پیوندم. جمعیت شانه به شانهٔ هم، با دستمالهای سرخ و زرد و آبی، پر می‌کشند به هوا. صدای طبل و دهل است و شاباش قرانیها. بوی اسپند و کُندر، سوختن هیمه‌ها، جرقه‌های سرخ و جاری شدن خطبه‌ای مهربان که روحمان را به هم پیوند می‌زند.

ـ می‌بینی؟ اینجا می‌شود نفس کشید. برای زندگی کردن و حتّی مُردن. هیچ جا. اینجا نیست. روستا... روستا. هزار ریشه در زمین‌داری و هزار سردر هوا.

می‌خندم:

ـ اینجا زادگاه توست. مال من چه؟

ـ زادگاه جایی است که می‌شود عشق ورزید و عشق، حباب روشنی که از سطح مرداب می‌گذرد.

ـ یا گل قاصدی بر دریاچهٔ باد؟

ـ آفرین! یا گل قاصدی...

جمعیت کم‌کم پراکنده می‌شود. با لبخندهای سرخ و قطرات عرق. عکسی به یادگار کنار درخت می‌گیریم و دور می‌شویم. جمعیت از جاده به ده برمی‌گردد و ما از راه میان‌بر وسط جنگل. بوی صمغ درختان است و رطوبت هوا و نگاه خیرهٔ گلهایی بی‌نام. شیطانکی از پشت درختی سرک می‌کشد. سنگی به سویش می‌اندازی:

ـ هی، آمدای به یادمان بیاوری، وقتی را هم برای دعوا و بگومگو؟ امّا کور خوانده‌ای! سنگینی این آرزو تا ابد بر دوشهایت خواهد ماند: تا ابد.

شیطانک جیغی می‌زند و در پس درختها گم می‌شود. زمین پر از خزه است و گل و لای. چند قدم جلوتر برمی‌داری و من به دنبالت. موج در موج، دامن سفید پرستاره‌ام در حرکت است و من نگران کثیف شدنش. فکرم را می‌خوانی:

ـ بکذر. با دامن سفید پرستاره‌ات از گل و لای بگذر. مطمئن باش هیچ لکّه‌ای بر آن نمی‌نشیند. هیچ لکّه‌ای. وقتی که دوست داشته باشی میرایی. و تو عشق به یاد داری وقتی که می‌گذری...

به پنجهٔ تیغهایی نگاه می‌کنم که می‌آیند تا نزدیک تورها و ستاره‌های دامنم. چون به دوست داشتن فکر می‌کنم، گل می‌کنند و به پایم می‌ریزند. بقیهٔ راه را راه نمی‌رویم، که پرواز می‌کنیم.

شیطانک در تهِ جنگل زار می‌زند و گم می‌شود.

●

دل ده از رنج انتظار آماس کرده. ساعت آمدنت نزدیک است. جویبار می‌خواند و به رود می‌ریزد و رود، همان است که در یک زمستان قلبش ورم کرد و سه روز تمام دیوانه شد. سه روز تمام.

رود نعره می‌زند. می‌پرد، گریه می‌کند، می‌خندد. دست در کمر هرچه که می‌بیند می‌اندازد و با خود می‌برد. ده ملتهب است و مردان ده هم. و تو چون همیشه جلوداری: چکمه به پا و بالاپوشی از چرم سیاه. پل شکسته. راهی نیست. مدرسه آن سوست و بچه‌ها این سو.

از زنان ده خواسته‌ای که از علفهای بلند، توری ببافند: یک توری به بلندای پهنای رود. حالا مردان. آن را به شانه انداخته‌اند و با خود می‌کشند.

پل چون کیسوی بلند زنان زنده است: پرنفس و پرتلاش. سوار بر بلمی می‌شوی. آب را می‌شکافی و دیگر مردان هم. همراهت. تا پُل را به حاشیهٔ رود وصل کنید.

آب می‌غرّد و تو و مردان دیگر هم. پیروزی از آن شماست. وقتی که بچّه‌ها کتاب به دست. آرام آرام. از سوی پل می‌روند که مدرسه برپاست. گل کردن اشک در چشمانت تماشایی است.

●

صدای طبل و دهل خاموش شده است. پسرک بر بالای درخت گردو گل می‌زند. دو خط موازی زعفرانی رنگ از خم جاده می‌پیچد. همهمه را باد هی می‌زند. کفشها را می‌پوشم و با عجله از شیب تپه پایین می‌آیم. کرم شب‌تابی جلوی پایم چراغ می‌گیرد. به ده نزدیک می‌شوم. ستونهای بلنددود، حالا تبدیل به حلقه‌های نورانی آتش شده‌اند و بخار نیکها، زیر دمکنی‌ها، ورم کرده‌اند. به خانه می‌روم. ساکت است: چون عکست در قاب. امشب کسی در اینجا نمانده: همه به میدان ده و لب جاده رفته‌اند. حتّی چند دقیقه زودتر دیدنت، برایشان اهمیّت دارد. در اطراف سماور، بخار آبی رنگی حلقه بسته: بخاری که بعد از چند دقیقه به صورت قطرات آب، به جام سماور برمی‌گردد. مثل تو، که برای مردم ده باران بودی. وقتی که بر زمین ده، گل مدرسه و مسجد و درمانگاه رویاندی و بر کشتزارها، دانه‌های کوچک و طلایی گندم را.

از خانه بیرون می‌آیم، به آسمان نگاه می‌کنم. حلقهٔ ماه مسین است و کم‌کم بالا می‌آید. باد از غرب بوی انگور با خود دارد و زوزهٔ شغالی گرسنه را. حلقهٔ ماه مسین است و دلهره در دل ده. تو جلوداری و مردان دیگر همراهت. شغالی زوزه می‌کشد و شغالهای دیگر هم. درخت پرآینه دیده است که چطور آنها را در چین و شکن کوه نابود کرده‌اید.

خدای من، این تویی! امّا یک پا بیشتر نداری و آن پای دیگر... آن پای تکه چوبی است که بر آن خرده‌هایی از آینه چسبانده‌ای. پس به زانو می‌افتم وقتی که می‌بینم ماه و ستاره ستون زده‌اند تا به عرشت برسانند.

آذر ۶۷

●

■ نقد کتاب

# اشراق نارس

## ■ یادداشتی بر کتاب «باغ تناسخ»

● مهری حیدرزاده

می‌گویند یافتنی است و بافتنی نه؛ و آنکه که کُلی در وجود کسی می‌روید، اگر در درون وی بماند خواهد پوسید. کُل راهِ رویش را می‌داند و سر تعظیم و خاکساری بر قانونمندیِ حقیقت می‌سایَد. همین گونه است درونی پرخروش و دلسوخته که واژه‌های مناسب را برای بیان آوای «هی‌های» خویش می‌جوید و عاقبت می‌یابد.

با گذری بر «باغ تناسخ» احمد عزیزی، گویی روح مفاهیم مثنوی معنوی در کالبد اثر شاعر معاصر جلوه‌می‌کندو مخاطب را به وجد می‌آورد. واژه واژهٔ این دفتر به واقع یك تناسخ است: لغاتی ساده، روان و دلنشین، این بار با کنار همنشینی نوین، کلامی رسیده و معطر می‌سازند. گرچه به گفتهٔ خودِ شاعر، زمانی با اشراق نارس تویی و منی داشته، امّا هنگامی که «زخمه‌های دل بردوش واژه‌ها سنگینی می‌کند...» «دیوانِ ناسروده در صلب شاعر به پایکوبی می‌پردازد» تا این بار «اشراق رسیده» را جشن بگیرد، آنگاه که می‌گوید: «... شفیرهٔ الهام برسر شاخهٔ تکلمَم شکوفه می‌گرفت...»

در هجای کلام او حسّاسیت موج می‌زند: حسّاس به هرچه می‌بیند، می‌شنود، لمس می‌کند و یا می‌یابد با چشم دل. این حسّاسیت است که خلاقیت را به همراه دارد. آنگاه که شاعر، ذات قائم به غیرش با موسیقی هستی موج برمی‌دارد، حجابها فرو می‌ریزد و با زیرینهٔ هستی و با وجود کلّی پیوستگی می‌یابد، اصلاً خودِ هستی می‌شود، برکجاوه‌ای لغزان می‌جنبد و در نتیجه، جنبش و شدن را در «ممکنات» تصویر می‌کند. او خود از «شدّت» جنبش و شدن انگار پایا می‌نماید. آنگاه قدرتِ رسم مرسوم را به دست می‌آورد. کار او نه ترسیم روزمرّگی‌ها که نقش نمودنِ وجودِ جمالی معبود است که در سایه‌ها جلوه نموده است؛ و این کار هرکس نیست:

«... رفتم مشتی حقیقت در آستانهٔ بودا پاشیدم، چند نواله بشارت حوالهٔ گرسنگان برهما کردم. آنگاه مشعل برآوردم و نخستین آتش خانهٔ زردشت را برافروختم و دیدم که آسمان عناصر، ظلما نیست، پس چراغی از جان، فرا راهِ نابینایانِ برهان نهادم. رفتم بر کوهپایه‌های مدنیت پیکره‌ای از سقراط تراشیدم. افلاطون را به سایه‌های فراسوها خواندم و برای عبرت اهالی اندیشه، ارسطو را بردارهای بلند استدلال آویختم و...»

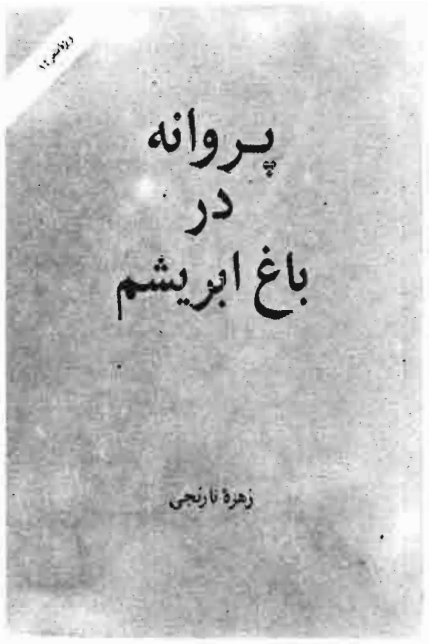
در این چند کلام، هنرمند بحثی فلسفی را در قالبی روان و جذاب بر ذهنها می‌نشاند. او بر ریسمان مطلق چنگ می‌زند؛ صاعقهٔ مطلق او را به ناکجای این پهنهٔ بیکران پرتاب می‌کند. به خود که می‌آید، می‌بیند که قادر به رسم نسبیت است. حقیقت در دلش شکوفا شده، بیقراری وجودش را آکنده، اشراقِ نارس پاسخگوی التهاب و اشتیاق درونی‌اش نیست. باید که راه را به سوی اشراق رسیده پیش ببرد و این طریق دریادلی می‌طلبد. آری دریادلی...

چرا ما از حقیقت روبگیریم؟
چرا ما در طبیعت بو بگیریم؟
نسیم سوز و دردی بین ما کو؟
دل دریانوردی بین ما کو؟

آذر ۶۸

# پروانه در باغ ابریشم

● اکبر بهداروند




■ پروانه در باغ ابریشم
سرودهٔ «زهره نارنجی»
چاپ اول: ۱۳۶۸
سه هزار نسخه/ ۳۵۰ ریال

نقد و انتقاد با همهٔ ارج و بهایی که دارد، وقتی از انصاف و نگرش علمی منتقد سرچشمه نگیرد، بی‌تردید آلوده به غرض می‌شود و همین غرض‌ورزی در خشکاندن ریشه‌های فرهنگی جامعه اثر نابخشودنی می‌تواند داشته باشد. با این امید که نوشتهٔ مجمل حاضر از چنین شائبه‌ای به دور باشد، نگاهی داریم به «پروانه در باغ ابریشم» سرودهٔ شاعرهٔ معاصر «زهرهٔ نارنجی».

این کتاب دارای بیست و نُه غزل و هشت شعر آزاد است که روی هم رفته مجموعه‌ای را می‌سازند با اشعاری ملتزم و متعهّد که صمیمیت و بی‌غل و غشی از نشانه‌های آن می‌باشد.

«پروانه در باغ ابریشم» حاصل ده سال از عمر شاعری زهرهٔ نارنجی است. گرچه کار او در مقایسه با دیگر شعرا، از نظر کمّی، کاری بسیار کم حجم می‌باشد، ولی از نظر کیفی نسبتاً خوب است، که اگر نارنجی به این بسنده نکند می‌توان به آینده‌اش امیدوار بود.

وسعت کلمه و تعابیر تازه و استقلال زبان از مشخصات بارز هویت یك شاعر می‌باشند که متاسّفانه نارنجی از وسعت کلمه و استقلال زبان چندان بهره‌مند نیست. شعر او در قلمروی بین غزل و غزلواره پَر می‌زند. او باید با درك و بینشی عمیق در دریای بیکرانهٔ شعر فارسی غور کند و خویش را بیاگاهاند که زبان شاعر امروز با زبان شاعر دیروز فرق کرده است. نارنجی هرچند همدم و همراز با رودخانه، جنگل، حباب، موج، ساحل و پرنده است، امّا بیشتر از اینها ذهنی تاثیرپذیر دارد و تحت تاثیر شاعران معاصر قرار می‌گیرد که از جمله می‌توان رد شعر «ایرج قنبری»، «محمد جواد محبت» و مرحوم «سلمان هراتی» را در کارهای او دید:

دلم گرچه زخم نمایان ندارد
عطش سوزی سینه پایان ندارد
«راه دریا» ـ ایرج قنبری

من آن سهره‌ام کاشیانی ندارد
بجز بی‌نشانی نشانی ندارد
پروانه در باغ ابریشم

بیا دوباره نگیریم چتر فاصله را
که روی شانهٔ گِل جای پای باران است
«دری به خانهٔ خورشید» ـ سلمان هراتی

روی گلبرگ گونه‌های دلم
باز هم جای پای باران است
پروانه در باغ ابریشم

یکی از ضعفهای شاعران جوان عدم مطالعهٔ دواوین شعر فارسی و عدم رعایت نکات دستوری می‌باشد: مثلاً پسوند «ناك» به آخر اسم معنی اضافه می‌شود نه اسم ذات، مانند «غم + ناك»، «ترس + ناك» و نه «ابر + ناك»:

دیدهٔ ابرناك می‌جویم
دل من در هوای باران است
پروانه در باغ ابریشم ـ ص ۱۲

و دیگر کلمهٔ «مکدّر» است که اسم مفعول است و خوب به کار گرفته نشده:

در دلم میاسایید ای پرنده‌های غریب
آسمان بارانی است دیدهٔ مکدّر من
پروانه در باغ ابریشم ـ ص ۳۸

که حافظ چه خوش از این واژه بهره گرفته است:

مکدّر است دل آتش به خرقه خواهم زد
بیا ببین که، کرا می‌کند تماشایی

در بعضی از غزلها حشو و ضمایر بی‌مورد دیده می‌شود که در واقع به بافت شعر لطمه وارد می‌سازد، و همچنین قوافی نادرست؛ گرچه از «شایگان» استفاده کرده است، ولی از عیوب قافیه محسوب می‌شود. مانند: چراغان/ شهیدان/ مژگان/ بهاران.

نارنجی در غزلهایش، که سهم بیشتری از کتاب را از آن خود کرده‌اند، توانسته است با تلفیق زبان سنّتی و زبان امروز از موفّقیتی نسبی برخوردار باشد. نیز در غزلهای خوب و زلال این دفتر ترکیبهای زیبا و بدیع کم نیستند: کوی نیاز/ شاهین مرگ/ نسیم سوخته بال/ توفان‌نشین شعله‌بال/ نبض لاله‌ها/ زائر دریا/ سلطهٔ شب/ سینه ریزآه/ سجادهٔ سبز ایمان و...

در میان شاعره‌های جوان، نارنجی می‌رود تا جایگاهی ویژه پیدا کند و این را از «پروانه در باغ ابریشم» می‌توان استنباط کرد و ای کاش نارنجی در انتخاب و چاپ اشعارش تعجیلی نشان نمی‌داد. به هرحال توفیق روزافزون این شاعرهٔ جوان را در سرودن اشعار ناب آرزو داریم.

## شعر

* شمس‌علی صفی‌خانی- اهواز

### ■ سرختر از شقایق

اصالت روشن نگاهت
میثاق منظم آفتاب و آیینه‌هاست
آنجا که می‌نگری
ستاره بی‌غروب بر مدار منظومه‌ای آشنا
می‌چرخد
- آنجا-
در نگاه عشق
قامتت، قیامتی است.
وقتی اشارتی سرخ
شیداترین شقایق را نشانه می‌رود
تو سبزتر از سرو برمی‌خیزی.
بی‌شك بهار
از چشمهٔ چشمان تو می‌جوشد.

* قادر طهماسبی- اصفهان

### ■ بهانه برای گریستن

ای بهترین بهانه برای گریستن
وی داغ جاودانه برای گریستن
با نام داغدار تو ای لالهٔ بهشت
زیباست هر ترانه برای گریستن
نام تو در گشایش دلهای داغدار
رمزیست عاشقانه برای گریستن
در راه بازگشت به خود، عشق کاشته است
داغ تو را نشانه برای گریستن
بیدار کرد داغ تو وجدان خفته را
با موج تازیانه برای گریستن
در راه کربلای تو، هر لاله می‌دهد
ما را به کف بهانه برای گریستن
شش سوی لاله می‌دمد، ای چشم بازکن
راهی از این میانه برای گریستن
لبریز شو زچشم من ای هرچه اشك من
تنگ است چشمخانه برای گریستن
آماده شو فرید به فتوای بازگشت
در خلوت شبانه برای گریستن

* عبدالمجید راد

### ■ کتیبهٔ خاك

چیزی می‌خواهم خواند
تا مرغان مسافر را
دانه‌ای باشد
و آئینه‌ای؛ تا آفتاب در او برخیزد.
وقتی صدا معبری است از نور و آب و آئینه
خاك، کتیبه‌ای است
که چشم را خاموش می‌خواند
آلاله را بینا.
و آسمان،
دشتی است که بی‌شمار ستاره
در او کاشته‌اند
بی‌آنکه تیغ ماه
گلوی یکی را بوسیده باشد.

■ جزئی از یك سیاه قلم اثر استاد محمود فرشچیان

* سعید اعتماد- اهواز

## ■ کارون

کارون،
رقص هزاران چراغ
با شکنج گیسوان تو
در آب
پهلو نمی‌زند
حتّی اگر
در سوگ ماهیها
چهره به نیلی ابر
زنی
چتر ستاره را
بگشای!
تا از دهلیزهای مه
ایمن بگذرم.

* عباس باقری- زابل

## ■ شعرواره‌ها

دری گشوده به مشرق
زی کاروان ادویه و عرفان
بی‌هیچ پرسشی
دری گشود، به «خود»
زی
پرخاش نام و نان
با خیل پرسندگان زشتخو.

●

خورشید را
در باغ ارغوان سحرگه تکانده‌اند
نک:
گرده‌های نور.

●

در کاسهٔ زمین
شیر سپیده‌دم از کف برآمده
آنک، ترنج روز
در سینی فلق.

* سعدی

## ■مذهب عاشقان

شورش بلبلان سحر باشد
خفته از صبح بی‌خبر باشد
تیرباران عشق خوبان را
دل شوریدگان سپر باشد
عاشقان کشتگان معشوقند
هر که زندست در خطر باشد
همه عالم جمال طلعت اوست
تا که را چشم این نظر باشد
کس ندانم که دل بدو ندهد
مگر آن کس که بی‌بصر باشد
آدمی را که خارکی درپای
نرود، طرفه جانور باشد
گو تر شروی باش و تلخ سخن
زهر شیرین لبان شکر باشد
عاقلان از بلا بپرهیزند
مذهب عاشقان دگر باشد
پای رفتن نماند سعدی را
مرغ عاشق بریده پر باشد

* مولانا

## ■ عقل و عشق

در میان عاشقان عاقل مبا
خاصّه در عشق چنین شیرین لقا
دور بادا عاقلان از عاشقان
دور بادا بوی گلخن از صبا
گر درآید عاقلی گو راه نیست
ور درآید عاشقی صد مرحبا
عقل تا تدبیر و اندیشه کند
رفته باشد عشق تا هفتم سما
عقل تا جوید شتر از بهر حج
رفته باشد عشق بر کوه صفا
عشق آمد این دهانم را گرفت
که گذر از شعر و بر شعرا برآ

* حسین کاشانی راد- گرگان

## ■ ای عشق

وقتی که ساده باشیم
قلب در نگاه نطفه می‌بندد
و عشق
از دهان گُل
فواره می‌زند
فواره‌ای که
مثل نقطهٔ تعلیق می‌ماند
و بازگشت را
نمی‌داند.

●

ای عشق!
ای نطفه‌گاه قلب
پاکی برهنه است
امّا، پاکیزگی هرگز برهنه نبوده است.

●

وقتی که ساده باشیم
پرواز
روی آواز
آغاز می‌شود
و باز- این پرندهٔ بی‌آواز-
آوازه می‌شود

●

وقتی که ساده باشیم
شعر بی‌واژه می‌شود.

* اکبر بهداروند

## ■ آواز سبزایل...

دلی پاك دارم
دلی ایلیاتی
دلی پاکتر از سپیده
دلی پاك مانند آیینه و صبح و شبنم
دلی بی‌قرار و پریشان
پریشانتر از یال اسبان وحشی

و می‌گفت آن شب رفیقی:
دریغا گِل‌آلود شد چشمهٔ دل
و ماهی مهرم فدای تو شد
ای غبار آزموده
نمی‌خواستم با تو این‌گونه باشم
نمی‌خواستم با کبوتر نباشم
نمی‌خواستم یك چمن لاله پرپر شود از نگاهم
چرا مادر نباید بپرسد
شقایق چرا داغ دارد

چرا با گذرنامهٔ دل نباید سفر کرد
چرا با شقایق نباید زدل گفت
چرا نسترن با بنفشه نجوشد
چرا با دل خویش بیگانه باشیم
چرا مادر من نباید بپرسد
«مگر حق ندارد بپرسد؟»
چه کس ریشه‌های عطش را گره زد به جانم
چه کس گفت باران نبارد
عطش در دلم ریشه زد
«آی باران دلم کُر گرفته».

هلا... ای کلامت زجنس سپیده!
مگر آسمان دلم را ندیدی
که پُر بود از ابر نازای تیره
چرا ابر دل بغض کرده
چرا این سترون به بام دل من نشیند
تمام دلم طعم باران گرفته
چه کس ابر دل را تکانید

چه خوب است
ای خوب دیرین
دمی با خیال بهاران شکوفیم
و پَر چین دل را ببندیم
مبادا خزان از سَر کین بیاید
مبادا چمن لاله‌گون گردد از تیغ

چه کس گفت باید قنات ده ما بخشکد
و از چشمهٔ پاك ده آب روشن نجوشد
چه کس گفت
مرغان عاشق نخوانند
مگر عاشقانه سرودن گناه است؟
چه کس گفت
اسبان بی‌زین و بی‌مرد
بی‌شیهه باشند
چه کس گفت توفان نخیزد زشط دل ما
بیا پل ببندیم بر رود دلها
زلاله، بنفشه، اقاقی و سوسن
بیا رود دل را به دریا بریزیم
اگر مایلی ای دل سادهٔ ایلیاتی
چو صبحی طلایی و روشن
دگرباره از پشت کوه گل آذین
برآییم.

بیا با کبوتر بخوانیم
آواز سبز رهایی
دریغا کتاب دلم پارچپارچست
دریغا نی سینه‌ام را شکستند
دریغا دلم زخم دیرینه دارد
چه کس از سر کین، کتاب دلم را ورق زد
چه کس یوغ و خیش دهم را شکسته
چه کس شاخه‌های کُنار دهم را بریده
چرا آفتاب از شقایق جدا شد
ندانم کدامین غریبه
سر مرز باغ دل ما و باغ محبّت
زکین تیغ خارا کشیده
ندانم کدامین...
چه کس بود هیهات
چرا عاشقانه نباید سفر کرد تا مرز خورشید
چرا اعتمادی میان من و دل نباشد
چرا...
چه باید کنم با دل خود
نمی‌خواستم با تو این‌گونه باشم
و هرگز نباید دلم را
فریبی دهم جلودانه...

* مرتضی نوربخش- کرج

## ■ باغهای نارون

نمی‌دانم چه شور است این که قصد جان من دارد
دلم تا التهاب لاله شوق پر زدن دارد
نسیم نوبهاری می‌وزد آهسته، آهسته
سر هر شاخه حرفی تازه از عهد کهن دارد
دریغا ریشه در این خاکدان کردم، ندانستم
که در آن سوی احساسم سپیداری وطن دارد
مرا ای عشق تا فهم بهار از خویش بیرون بر
دل من دوستی با باغهای نارون دارد
بهار ما به دور از آفت پاییز خواهد زیست
در این گلشن که پیوندی شقایق با چمن دارد

* امیرعلی مصدق

## ■ جلوهٔ ماهتاب

چشم تو آفتاب را زیر سؤال می‌برد
نرگس مست خواب را زیر سؤال می‌برد
روی تو را نگویمش ماه، از آنکه روی تو
جلوهٔ ماهتاب را زیر سؤال می‌برد
ناله نمی‌کنم چو نی، یا نکنم هوای می
زانکه لبت شراب را زیر سؤال می‌برد
وحدت چشم مست تو، بادهٔ‌خور اَلَست تو
فرقهٔ انشعاب را زیر سؤال می‌برد
بیهده رو سیه مکن روی سفید نامه را
زانکه قلم کتاب را زیر سؤال می‌برد
حرف تو آسمانی ار نیست «مصدق» از چه رو
نظم تو شعر ناب را زیر سؤال می‌برد
شهد و شکر به جای خود، شعر و ترانه‌های تو
شاعر خشکناب را زیر سؤال می‌برد

* سلیمان هرمزی- اهواز

## ■ سه شعر کوتاه

(۱)
کنکاش تو در خلوت بازار و
برچیدنِ ساقه‌های شکستهٔ نعنا
اشك
بر گونه‌هام
امتداد می‌دهد.

(۲)
پرسه‌هات
- در استتار ظهر
به یافتنِ ریحانِ پایمال-
خنجر
بر بام شعر می‌کشد.

(۳)
یتیمانت
کودکی
و دستانِ خالی‌ات
سرگذشت مرا ناب می‌کند.

* پرویز حسینی- ماهشهر

## ■ هجرانی

عشق
هدیتی بود
الماس‌گونه
به بهای رنجی ابدی
زخم ناسور دل را
آب کدام چشمهٔ دور
داروست؟
جهان را می‌گردم
آسیمه سر
سلام و بوسه به سیبهای سرخ!
شبانه‌های یلدایی را
می‌گردم
از بلندای گیسویت
فرو
می‌افتم.

● صالح عطارزاده - ماهشهر

## ■ دو طرح

### ۱

شمشیر نور
برگلوگاه شب
بارش تاریك خون
در قصرهای افسانه‌ای بغداد
و پرواز عاشقانه کبوتر
تا ستیغ دماوند.

### ۲

در عبور از جنگل شب
زیباترین ترانه است
فریاد ستاره‌ها
برای پیوستن من با صبح.

# سلام بر حسین، درود بر زهرا

● محمد نوری‌زاد

«تربت جام» می‌دانم که اسم آشنایی است برای تو حسین جان. تربت یعنی خاک: همین خاک زیر پا. امّا نمی‌دانم چرا خاک، همهٔ معنیِ تربت نیست. خاک انگار یك چیزی کم دارد. خیلی پیش پا افتاده است. حقیر است. دم‌دستی است. از پهنهٔ زیر پا که همه جا گسترده، تا غباری نشسته بر چهرهٔ برزگری خسته؛ از دانه‌ای که می‌روید، تا هر آنچه که آب، در سفر جویباری خویش، می‌شوید؛ از لجن بو گرفته و متعفّن، تا همان گِل خوشبوی مَثَل سعدی در حمّام، و خیل چیزهای دیگر. همهٔ اینها اسمش خاک است. مثل همان عنصر سخاوتمندی که دانهٔ کشاورز را به هفتاد می‌رساند. یا مثل همان جواهری که برق می‌زند و دلها را به خود می‌فریبد. اینها همه، اسمش خاک است؛ امّا تربت چیز دیگری است.

تربت: خاک است به اضافهٔ یك چیز دیگر. و حال آنکه طلا و مس و الماس، همان خاکند در اشکال مختلف. خاک را هزار مرتبه زیر و رو اگر کنی، باز همان خاک است. امّا تربت را، اگر که هزار مرتبه به دست باد صرصر هم بسپاری، باز همان است که بود: خاک به‌علاوهٔ یك چیز دیگر. این یك چیز دیگری که با خاک قاطی شده، رمز رجحان تربت است بر خاک. خاک را در قیافهٔ گُلهای رنگ برنگ هم می‌توان دید. در دامنهٔ کوه، در رمه، در اجتماع انسانها، در ظرافت پلك چشم حتّی! امّا تربت، همهٔ اینهاست به اضافهٔ همان عنصر گرانبها که با خاک آمیخته. بمانَد.

حسین جان، تو معنی تربت را خوب می‌دانی. این من و امثال منیم که از تربت، هیچ الاّ خاک نمی‌بینیم. امّا تو و امثال تو، مثل همین بر و بچه‌های بسیجی خودمان، خوب از پسِ معنیِ تربت برمی‌آیید.

برای دیدن تو حسین جان، راه دراز تربت جام را پیش گرفتم. برای دیدن تو و زهرا و ابوالفضل. که زهرا، همسرت بود و هست. و ابوالفضل، مولود این وصلت آسمانی. و چه سفر پُر خیری بود.

استشمام هوای تربت جام، که به یُمنِ حضور شما سه تن، بوی بهشت می‌داد، مرا و همسفرانم را تا پای مرز کشاند. مگر نه اینکه تربت جام، بر مرز آرمیده؟ تربتِ «تربت جام» هم هیچ ارتباطی به آن تربت اعلای مورد نظر من ندارد. خودت خوب می‌دانی چه می‌گویم. تو عادت کرده‌ای که با نگاه به صورتها، درون آدمها را بخوانی. امّا در عوض هیچکس، بجز زهرا، از سکوت چهرهٔ تو، درون تو را نمی‌خواند. این‌را خودت به من گفتی.

گفتی: زهرا با نگاه به صورت من می‌فهمد که من سردم است. می‌رود و پارچه‌ای می‌آورد و به دوش من می‌اندازد.

گفتی: زهرا با نگاه به صورت من می‌فهمد که من می‌خواهم وضو بسازم...

اینها همان رمز و رازِ تربت‌مورد‌ادّعای‌من‌است. تو جوان برومندی بودی. بلندبالا و پر جنب و جوش و هنرمند. نقاش بودی. تابلوهای آن ایّام تو را دیده‌ام. برخی را. از رنگهای در هم شده‌ات یك چیزی می‌جوشد که آدم را داغ می‌کند. می‌سوزاند. مخصوصاً این تابلوی آخری که برای ما کشیدی. به سفارش ما کشیدی. با کمك زهرا کشیدی. و چه کشیدی!؟ تونلی از برگهای سبز بهشتی که تا اعماق پیش رفته؛ و در وسط این روزنهٔ ملکوتی، زنی سپیدپوش رو به تو دارد. و خودت که نشسته بر چرخ معلولین، در خارج از این چشم‌انداز، به آن ملکِ سپیدپوش چشم انداخته‌ای.

این تابلوی آخریِ تو حسین، انتهای نمایش یك شوق درونی است. تو رجز خوانده‌ای با این تابلو! مثل همان تبسّمی که بر لب یك بسیجی نشاندی که گُلی می‌بوید.

وای حسین. تو با قلم مویی که به دهان می‌گذاری، از دهان چه کسی عطر معرفت را می‌بویی و بر بوم می‌نشانی؟ معمولاً در تقدیر از یك نقاش می‌گویند: دستت درد نکند. من به تو چه بگویم که سالهاست قلم مویت، به جای دست، با دهان و لبهای تو آشناست؟ تو حسین، چه چیز را باقلم مو می‌آمیزی؟ کارهای تو، رنگِ صرف نیست. تو از طریق همان چوب دستهٔ قلم، طراوت ذکر را راهیِ تارهای مویین قلمت می‌کنی. رنگهای تابلوهای تو، فراتر از ذوق و هنر و اندیشه را با خود حمل می‌کنند. تابلوهای نقاشی، مثل خاک می‌مانند. اغلبشان این‌طورند. امّا کارهای تو از خاک فاصله گرفته‌اند. تربتند. یا مثل تربت، یك چیزی قاطی دارند. این‌یك چیز را تو و امثال تو خوب کشف کرده‌اید. امّا بعید می‌دانم کسی مثل زهرا، از خمیرمایهٔ ارزشی کارهایت، زندگی و شعر و عشق و معرفت و خدا و پیغمبر را بیرون کشیده باشد.

تو جوان پرشوری بودی. قبل از انقلاب، فساد اوباش و عملهٔ دولت را نتوانستی تحمّل کنی. یك

شب برقها را خاموش کردی و با یکی دو نفر افتادی به‌جانشان و تا می‌خوردند، زدیدشان. چند شب بعد، آنها که خار میان خود راشناخته بودند، به جان تو و دوستانت افتادند. و تو از همان ضربتی که بر جسمت نشست، فروکشیدی و سالها بعد، آب شدی و دست و پایت از حرکت باز ایستاد و نشستی بر چرخ معلولین. حالا تنها عضو سالم پیکر تو، چشمها، لبها و قلب توست. نه دست، نه پا، و نه صدای رسایی که بگوید: فدای لب تشنه‌ات یا حسین!

انگار تبری بر تنهٔ درخت سروی فروکوفت، و سرو را با آن قامتِ افراشته بر زمین نشاند. انگار تار و پود قالیچه‌ای را از چلّه‌اش بریده باشند. انگار به تیغ تیزی، گُل سرخی را رگ زده باشند. انگار زیر پای چهار ستون خانه‌ای را روفته باشند. انگار بر خرمن طلایی گندمزار، کبریت کشیده باشند، و انگار راه بر جویبار بسته و گلبوته‌های گل سرخ را به نسیم داغ سپرده باشند.

امّا مگر تو الماس بودی که به یك حرارت خاکستر شوی؟ یا طلایی بودی که به یك سرقت، دست بدست شوی؟ تو خاك بودی قاطی شده با همان عنصری که بسیجی را شور می‌بخشد.

تو را اگر به تیغ جفا هزار قطعه می‌کردند، باز بالاتر از خاك بودی. مثل تربت! و زهرا این رجز را در تو دید. دانشجوی صنعتی شریف بود. آمده بود نوشته‌اش را به تو بدهد. قبل از زهرا، بسیاری تو را دیده بودند که بر چرخ آرمیده بودی و بی‌صدا، دَم گوش این و آن صحبت می‌کردی، امّا هیچکدام، جوهر تو را کشف نکردند. زهرا نمی‌دانم در تو چه دید: شاید به تعبیر من، آن عنصر مضاف بر خاك را در تو دید؛ شاید هم گم شدهٔ خود را در تو یافت. هر چه بود، با وجود مخالفت شدید خانواده‌اش، با تو وصلت کرد. زهرا از تمامی تعلّقات معمول و رایج دخترهای همطراز خود دست کشید و به تو پیوست. من زهرا را به خدا قسم، حماسه دیدم.

آن روز که زهرا به پندهای دوست و آشنای خود پشت کرد و رو به تو آورد، خدا به فرشتگان خود گفت: در مقابل بندهٔ مخلوق من سر فرود آرید...

خدایا، اگر کلام من دور از واقع است، توفیق انتقال به دیگری را از آن سلب کن.

من تمامی دیوهای گردنکش نفسانی را در زنجیر زهرا دیدم. من تمامی کلیدهای برج معرفت را در دست زهرا دیدم. خدایا، نمی‌دانم کفر می‌گویم یا نه؟ بگذار بگویم، تو حق داری به داشتنِ بنده‌هایی مثل حسین و زهرا بر خود ببالی؛ که این دریای پر تلاطم را تو به جولان آوردی. تو بودی که تربت را ارزش بخشیدی و از دست آن پناهندهٔ عراقی، مُهر کربلا را به حسین رساندی.

و تو، حسین جان! نمی‌دانم در جواب هدیهٔ احمد که برادرِ سر تا پا شوق و ناآرام تو بود، به او چه گفتی. وَ نمی‌دانم وقتی زهرا همین مُهر را از دست تو گرفت، به تو چه گفت. امّا این را می‌دانم که زهرا، مهریهٔ خود را با همان مُهر معنا بخشید.

تو حسین، حتماً در پیشگاه خدا بسیار عزیزی که خدا، آن هم در روزهایی که جسم استخوانیت سخت محتاج پرستاری، و وجود سرکش و پرتحرّکت سخت نیازمند یك غرور الهی و سربلندی بود، زهرا را مصیبت کرد.

با زهرا به مشهد رفتید. و از آنجا به تربت جام. انگار دنیا از وصلت الهی شما دو تن اعتبار یافت. انگار هابیل به خونخواهی خود برخاست. تربت جام راه به عرش بُرد و فرزندتان ابوالفضل به ستارگان آسمان دست کشید. زهرا رنگهای مورد علاقهٔ تو را آورد و قلم مو به دهان تو گذشت و تو، به کمك زهرا، از چرخ پایین آمدی و به خلق اثر پرداختی. زهرا چشم دوخت به خطوط چهرهٔ تو و خط عشق را بر معنی ایثار کشید.

یادت هست حسین جان که زهرا عشق را بالاتر از ایثار می‌دانست و یکی دیگر ایثار را بالاتر از عشق، و هر دو نزد تو آمدند تا بینشان داوری کنی؟ تو آن موقع هیچ احساسی نسبت به زهرا نداشتی. او دانشجوی دانشگاه بود و تو در مسجد دانشگاه، فعالیتهای هنری دانشجویان را نمره می‌دادی. یادت هست زهرا پرسید: «عشق بالاتر است یا ایثار؟» و تو با همان کلامِ بی‌صدا، گفتی: «ایثار از خود بخشیدن است و عشق خود را بخشیدن».

در عشق جایی برای خودخواهی نیست. و اینکه من می‌گویم زهرا یك رجز شیدایی است، خود می‌دانم که در تعریف او درمانده‌ام. مگر کلام را یارای نزدیکی به آن اشتیاق و جذبهٔ ماورایی هست؟ هرگز! خدا مرا ببخشد اگر این تعاریف سطحی از شما دو تن، روح لامکانی شما را بیازارد. آموخته‌ام که تعریف کسی را در مقابل رویش نکنم. امّا من که در تعریف ابتدایی‌ترین ارتفاعات روح شما درمانده‌ام، چرا شکوهِ فتح این صخره‌های سینه ستبر کبریایی را بازنگویم؟ کلام من نه تعریف شماست، که تعبیر آن دل سوخته‌ای است که از فصلِ دلدار می‌سوزد و وصل یار می‌جوید.

در این تابلویی که برای ما کشیدی، من دیدم زهرا را در عمقی از شاخ و برگهای بهشتی قرار داده‌ای و خودت را از این روزنهٔ مصفّا کنار کشیده‌ای. اگرچه جای تو در همان اعماق گلهای بهشتی و در کنار زهراست، امّا راستش را بخواهی کیف کردم از این همه تواضع و فروتنی. تو آن‌قدر با زهرا هستی که روز با خورشید. ولی زهرای سپیدپوش و آسمانی را برده‌ای در دل فضایی خدایی، و خودت نشسته بر چرخ، به تماشای او نشسته‌ای.

می‌دانی حسین جان یاد چه افتادم؟ یاد آن داستان کوتاهی که زهرا در همان دوران دانشجوییِ نوشته بود و تو باید آن را نقد می‌کردی. زهرا داستان بیماری را نوشته بود که چنگ به دامن سپید پرستاری زده و پرستار، هرچه می‌کرد، دست بیمار را نمی‌توانست از لباس خود دور کند. سر آخر دیگران به کمك آمده بودند و با قیچی، دامن پرستار را بریده بودند.

تو با خواندن این قصّه، مثل برق گرفته‌ها به خود پیچیدی و نزدیکی روح خودت را با زهرا در تمسّك آن دست چفت شده به دامن پرستار دیدی.

یادت هست بعدها برای زهرا چه نوشتی؟

اگر دیوانه‌ای چنگی زند بر دامن یاری
دگر قیچی نبرد مِهر بیمار و پرستاری
من از زهرا جدایی می‌نمایم از عسل دوری
وگرنه عاشقان را کِی بود سودای مهجوری

●

من در شما دو تن، و در ابوالفضل که فرزند شماست، دریا را می‌بینم؛ دریایی که دور تا دورش را ساحل نجات احاطه کرده.

شما معصوم نیستید؛ ادّعایی هم ندارید، شما بی‌های و هوی، سر به زندگی خود دارید و بیش از وسع خود برای انقلاب تلاش می‌کنید. هر لحظه از زندگی شما، خود دریاست؛ دریایی از همهٔ آن چیزهایی که خیلی از آدمها در زندگی خود کم دارند.

اکنون در پایان بخشیدن به این نوشته درمانده‌ام. این نوشته را انگار بی‌پایان باید نوشت. من چه دارم که تقدیم شما کنم، جز سلام؟

سلام بر حسین و درود بر زهرا.

●

تئاتر

# از تراژدی تا ملودرام

## نقد حضوری نمایش «پدر»

● نصرالله قادری

■ **پدر**

**نویسنده:** یوهان اگوست استریندبرگ

**مترجم:** دکتر مهدی فروغ

**کارگردان:** علی پویان

**بازیگران:** میکائیل شهرستانی، سهیلا تیلاوی، سعید قائمی، یوحنا حکیمی، دانش صابری، رؤیا آدینه، محمدرضا باقری، منصور مؤیدی و کیاندخت کیانفر.

تئاتر شهر (سالن چهارسو) ـ آبان و آذر ۶۸

■ اشاره

**یکی ز ملاکهای شناخت یك کارگردان، انتخاب متنی است که او برای اجرا به‌دست می‌گیرد.**

**کارگردان باید علاوه بر خلاقیت هنری و دانش فنی و مدیریت کافی... نسبت به ارزشهای فرهنگی و اعتقادی و شرایط زمانی جامعهٔ خود آگاهی داشته باشد.**

**اگر کارگردانی همهٔ نیروها و امکانات فنی و تئاتری و قوای هنری خود را در جهت اجرای متنی بسیج کند که کمترین قرابتی با فرهنگ جامعهٔ او ندارد، به دونده‌ای می‌ماند که در جهت خلاف مسابقه، با سرعت هرچه تمامتر می‌دود...**

**و متاسفانه اجرای متن «پدر»، اثر «استریندبرگ»، در شرایط امروز جامعهٔ ما چنین وضعیتی دارد. نه حرفهای این نمایش استریندبرگ مسالهٔ امروز و فردای ماست و نه شرایط استریندبرگ برای بیان چنین نظریاتی، با شرایط موجود ما تناسب دارد.**

**به عبارتی، کارگردان به بیان نظریاتی همت گماشته و نیروی خود و دیگران را صرف بیان حرفی کرده است که: اولاً: این نظریه و این حرف، در مبدا و مصدر آن از رده خارج شده و نویسنده با تحوّلاتی که پیدا کرده، در آثار بعدی‌اش در جهت نفی آن برآمده است. ثانیاً: اصل پیام، به فرض محال صحّت، در جامعه و شرایط ما محلّی از اعراب ندارد.**

**به هر حال، باامید دستیابی هنرمندانمان به خودآگاهی، جامعه آگاهی و زمان آگاهی هرچه بیشتر، به نقد حضوری نمایش «پدر» اثر استریندبرگ می‌نشینیم:**

با توجّه به اینکه «پدر» یك درام بسیار مشکل است، چگونه شما حاضر شدید به سوی این کار بروید؟ آیا قبلاً توان خود را سنجیده بودید و اطمینان داشتید که از عهدهٔ این متن سنگین برمی‌آیید؟

■ سؤال شما خیلی جالب و اساسی است. لازم می‌دانم که مختصر مقدّمه‌ای عرض کنم. من از دانشجویان دانشکدهٔ هنرهای دراماتیك بودم، آن هم در دوره‌ای که مترجم همین نمایش، آقای دکتر فروغ، ریاست این دانشکده را به‌عهده داشتند. اینکه عرض می‌کنم در آن زمان، به‌خاطر این است که دکتر فروغ راجع به متون کلاسیك و کارهایی که ترجمه می‌کرد خیلی حسّاسیت داشت. من قسمتی از «پدر» را به‌عنوان امتحان عملی ورود به دانشکده کار کردم. آقای فروغ با آن حسّاسیتی که داشتند و با تجربهٔ اندکی که من آن روز داشتم، از کار من ایراد نگرفتند. فقط باورشان نمی‌شد که یك نوجوان ۲۱ ساله تن به چنین کاری بدهد... همیشه آرزویم این بود که روزی بتوانم متن کامل را به‌عنوان بازیگر «آدلف» یا کارگردان به اجرا دربیاورم. امید این بود که آن‌قدر تجربه و مهارت پیدا کنم که بتوانم کار را روی صحنه بیاورم. البتّه اگر لیاقتش را داشته باشم.

● اگر موافق باشید به مسائل تکنیکی کار بپردازیم. ابتدا از بروشور آغاز می‌کنیم. بروشور شما ملغمه‌ای است از مقدّمهٔ کتاب «پدر»، فصلنامهٔ هنر و ترجمهٔ مقدّمهٔ کتابی که خود شما مترجم آن هستید. شاید به دلیل این اختلاط است که شما اطلاعات غلطی را به تماشاگر منتقل می‌کنید. برای نمونه شما زندگی «استریندبرگ» را به پنج دوره تقسیم می‌کنید و چند سطر پایینتر به «دورهٔ ناتورالیزم» اشاره می‌کنید که نمایشنامهٔ «پدر» در آن دوره نوشته شده است. امّا در آن تقسیم‌بندی پنجگانهٔ شما چنین

دوره‌ای وجود ندارد.

■ اگر چنانچه ناتورالیزم در آن تقسیم‌بندی پنجگانه نیامده است صرفاً به دلیل اشتباه چاپی است وگرنه من دورهٔ ششگانه‌ای برای استریندبرگ نمی‌بینم. این جزءِ همان دورهٔ پنج قسمتی است که من تقسیم‌بندی کرده‌ام و شما با موشکافی به آن دقّت کرده‌اید که برای من بسیار جالب است.

● در قسمتی دیگر از بروشور آمده: «انسان منهای جنسیت او برای ما مهم است و اینکه چگونه واکنشی در شرایط سخت از خود بروز می‌دهد». امّا نمایشنامه مشخصاً واکنش جنسیت خاصّی را در مقابل یك عمل مطرح می‌کند. بنابراین مقصود شما از این جمله چیست؟

■ با توجّه به اینکه جنابعالی مطالعات و تحقیقات و نقد مفصّل و بسیار موشکافانه‌ای نسبت به استریندبرگ و آثارش، بخصوص «پدر» دارید، توقّع داشتم این سؤال را کاملتر بیان می‌فرمودید تا من راحت‌تر بتوانم پاسخگو باشم. اگر شما به آخرین جملهٔ بروشور دقّت کرده باشید چنین است که: «همگان بخشوده می‌شوند». من براساس جملهٔ «همگان بخشوده می‌شوند» تم و زیربنای «پدر» را در اجرا مدّ نظر قرار دادم. درست است که کارگردان باید به متن وفادار باشد، امّا شما بهتر از من می‌دانید که کارگردان یك سری مانورها و راه حلهایی دارد که با توجّه به شرایط سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و حتّی هنری جامعه‌اش می‌تواند از آنها استفاده کند. من انسان را زیر لوای «همگان بخشوده می‌شوند» می‌بینم، نه اینکه این همگان که بخشوده می‌شوند زنها هستند یا مردها. جنسیت را از این نظر عرض کردم.

● شما حتماً می‌دانید که استریندبرگ دو دورهٔ زندگی کاملاً متضاد داشته است. او برخلاف «ایبسن» که از مذهب شروع کرد و به شرك رسید، از شرك شروع می‌کند و به مذهب و عرفان می‌رسد. چرا شما به‌عنوان کارگردان، روی نمایشنامه‌ای که متعلّق به دورهٔ شرك او و کاملاً ضد مذهب است دست گذاشتید؟

■ مثال خیلی زیبایی مطرح کردید. استریندبرگ و ایبسن. ایبسن به آینده چشم دارد: او به نسل جوان امید دارد، ولی استریندبرگ کمتر به این مسئله توجّه کرده است. حالا چرا این متن؟ به دلیل اینکه اگر توجّه داشته باشید من پیام نمایش را از حرکت و کلام شخصیت جوان یعنی «برتا» به مخاطبم منتقل می‌کنم. جایی که همه انتظار دارند او به سوی مادر برود، علی‌رغم همهٔ تلاشی که «لورا» می‌کند، او در یك فریب بسیار زیرکانهٔ بازیگری به سوی «پدر» می‌آید و دستها را باز می‌کند و می‌گوید: «پدر». پس حرف نهایی را «برتا» می‌زند؛ یعنی نسل نویدبخش، نسل آینده، نسلی که در راه است و می‌آید. من نخواستم روحیهٔ ناامیدی را که در شرك استریندبرگ هست، در اجرا داشته باشم؛ من خواستم امیدواری بدهم، چون خود نویسنده هم به قول شما بعد از این دوره به مذهب و عرفان روی می‌آورد.

● بله، استریندبرگ در نمایشنامهٔ «به سوی دمشق» که ان‌شاءالله بزودی چاپ خواهد شد به‌وضوح اعلام می‌کند که به مذهب روی آورده است. شما هم در بروشور اشاره کرده‌اید که در رساندن پیام نمایش سعی کرده‌اید تفکّری چون ایبسن داشته باشید. دیالوگی را هم که اشاره می‌کنید در متن نمایشنامه نیست و شما آن را به متن افزوده‌اید. با این طرز فکر، چرا «خانهٔ عروسك» ایبسن را که به تفکّر شما نزدیکتر بود و از مظلومیت زن هم دفاع می‌کرد برای اجرا انتخاب نکردید؟

■ اتّفاقاً خیلی جالب است. اگر شما به پروندهٔ پیشنهاد من در شورا مراجعه کنید، خواهید دید که یکی از پیشنهادهای من «خانه عروسك» است. شاید بعد از «پدر» دست به اجرای آن هم بزنم، چون خیلی قرابت و نزدیکی می‌بینم؛ البتّه اگر از این اجرا موفّق بیرون بیایم.

● آنچه در متن بارز است و نشانگر تفکّر نویسنده در دورهٔ شرك اوست این است که استریندبرگ زن را خفاشی می‌بیند که آرام آرام مغز مرد را می‌خورد. او در این دوره ضد زن و پیرو «نیچه» است. امّا نمایش شد! به این شدّت، ضدیت او را با زن نشان نمی‌دهد. استریندبرگ پیشتاز عصیان و شورش بر علیه «زن» است. او نمایشنامه‌ای به نام «قویتر» دارد؛ کلمه‌ای که در اندیشهٔ او از جایگاه خاصّی برخوردار است و در «پدر» هم مکرّراً از آن استفاده می‌کند. اگر شما، چنانچه خودتان ابراز می‌دارید، نمی‌خواهید مثل استریندبرگ باشید، چرا کلمهٔ «قویتر» را از متن حذف نکردید؟

■ اینجا برمی‌گردم به بحث جنسیت که من می‌گویم انسان برایم مطرح است نه جنسیت انسان. ما در واقع می‌بینیم که «آدلف» خود قربانی قدرت‌نمایی و قدرت‌مداری و قدرت محوری خودش می‌شود. اگر ما از کلمهٔ قدرت و «قویتر» استفاده کردیم می‌خواهیم بگوییم هر انسانی که در اوج قدرت قرار بگیرد، با توجّه به شرایطی که دارد، همین قدرت ممکن است باعث سقوط بشود و قدرت همیشه باعث صعود نیست. آیا این انسان منهای جنسیت نمی‌تواند قویتر باشد و همان قدرت باعث سقوطش بشود، چنانکه شده است؟ اتّفاقاً من روی کلمهٔ قوی و قویتر مسئله دارم. در آخر چه کسی به قدرت می‌رسد؟ چه کسی از قویتر بودنش استفاده می‌کند. ما می‌بینیم که «لورا» هم سقوط می‌کند؛ «لورا»یی که فکر می‌کند قویتر است و به قدرت رسیده، در نهایت او هم سقوط می‌کند و «آدلف» و «کشیش» هم سقوط می‌کنند. من اصلاً با کلمهٔ قویتر در این نمایش مسئله دارم.

● حتماً توجّه دارید که اینها حرفهای شماست نه استریندبرگ؟

■ دقیقاً. می‌دانید که استریندبرگ زمانی این نمایش را نوشت که خودش در مطبوعات قلم می‌زد و در همان زمان در سوئد قانونی در حال تصویب بود که «زن» را بهتر از «مرد» قرار بدهد. استریندبرگ با این قضیه مخالف بود. او مادرش را در کودکی از دست داده بود و پدرش با کلفت خانه ازدواج کرده بود و این زن همیشه باعث زجر و درد و سرکوفت او بود. او حتّی در ازدواجهای ناموفّق خودش هم تجربهٔ بدی داشت و در آخر هم در کنج عُزلت و تنهایی مرد.

● شما در اجرا برای رسیدن به پیامی که مدّنظر داشته‌اید قسمتهایی از نمایشنامه را حذف نموده‌اید و ضربهٔ مهلکی به متن وارد کرده‌اید. به‌عنوان نمونه، آغاز نمایش را حذف کرده و به جای آن رقص قرار داده‌اید. واقعه‌ای را که «نوید» قرار است بگوید با رقص به نمایش گذاشته‌اید. اگرچه کلام را حذف کرده‌اید امّا ما شاهد زهر عمل هستیم. چرا به جای این کار از خود دیالوگ استفاده نکردید؟

■ در آثار کلاسیك یونان، در یك مقطع عمل به جنایت را روی صحنه ممنوع کردند. روی صحنه از جنایت نام برده می‌شد ولی جنایت در صحنه اتّفاق نمی‌افتاد. در آثار «اریستوفان» و «سوفوکل»، ما این مسئله را بیشتر شاهدیم. من از این تمهید استفاده کردم. ما مسائل مخالف اخلاق و عفّت اجتماعی را حداقل در آغاز کمتر خواستیم مطرح کنیم، چون شروع همیشه باید دلنشین باشد. شروع می‌تواند هر توهّمی را از بین ببرد و یا آن را ایجاد کند. من نخواستم در شروع نمایشم مسائل ضد اخلاقی را مطرح کنم. سعی کردم تمهیدی در حرکت پیدا کنم و از حرکت استفاده کنم که تا حدودی هم به متن وفادار باشم. ولی اگر من در این جهت موفّق نشدم، این را تحت پوشش پیام خودم قرار دادم و گفتم خوب، اگر این فدا بشود مسئله‌ای نخواهد بود که من چیز مهمتری را عنوان کنم.

● در جایی دیگر، همین کار را

کرده‌اید. ظاهراً قصد داشته‌اید وقاحت جمله را بگیرید امّا با حرکتی که به بازیگر داده‌اید و قسمت پایانی دیالوگ که در گوش دکتر گفته می‌شود، اثر بسیار بدتری روی مخاطب می‌گذارید. ضمناً خاطرهٔ دوم سرهنگ را با آن زن مذهبی حذف کرده‌اید. استریندبرگ در اینجا و با این خاطره، نه تنها با زن که با مسیحیت و مذهب هم مسئله دارد. دلیل این حذف چیست؟ تاثیر معکوس قسمت اول را چگونه توجیه می‌کنید؟

■ متأسّفانه اگر برداشت این باشد که این حذف به این دلیل بوده که دقیقاً با مذهب مغایرت داشته، آن هم با مسیحیت، برداشت غلطی است. بد نیست برگردیم به آن مذهب خرافی که دور و بر زمان و تاریخ زندگی استریندبرگ را تشکیل می‌داده است. او از چه مذهبی صحبت می‌کند؟ از چه نوع زن مذهبی صحبت می‌کند؟ چرا «لورا» می‌خواهد که بچه‌اش نزد او بماند؟ او می‌خواهد «برتا» را چگونه تربیت کند؟ در دیالوگ می‌گوید: «همهٔ شما می‌خواهید به یك نحوی برتا را در محیط بسته پرورش بدهید.» این تنها آدلف است که می‌خواهد برتا برود و دنیای بزرگتر را ببیند و با آن دنیا مانوس بشود و رشد کند. در نتیجه من دیدم که در واقع تمهیدی که می‌توانیم بکار ببریم، اگر چنانچه قسمت اول درگوشی را صحبت نکنند، صرفاً یك دیالوگ و یك حرکت روی بازوی دکتر انجام شده؛ با توجّه به اینکه دکتر شخصیتی است که از پشت میز دانشکده بلند شده و با تمام آمال و آرزویش آمده که در اینجا کار کند، ولی دچار گرفتاری می‌شود و ملعبه و آلت دست لورای پخته و آگاه و نقشه‌کش قرار می‌گیرد. آن وقت می‌بینیم که حضور سرهنگ آدلف در موقعیت دوم به‌خاطر «فلاش‌بك»ی که می‌زند و تداعی ذهنی که می‌کند، راه حلّی برای اجرا ندارد؛ یا حداقل راه دیگری به ذهن من نمی‌رسد.

● مسئلهٔ دیگر نمایشنامه «مادر و معشوقه» است که در اجرای شما اصلاً درنیامده است. «لورا» می‌خواهد که مادر دوم «آدلف» باشد و وقتی از این مقام سقوط می‌کند، فاجعه آغاز می‌شود. همچنین مسئلهٔ «بچه» و «پدر» هم در این اجرا درست از کار درنیامده است. چرا شما مثلث «مرد ـ مادر ـ معشوقه» را حذف کرده‌اید؟

■ من عمداً خواستم آن را حذف کنم؛ نخواستم شخصیت آدلف را که مخالف با مشروبخواری و مسائل غیر عرفی جامعه است، حداقل در شخصی‌ترین و نزدیکترین اثر استریندبرگ به زندگی خودش، به این شکل عریان مطرح کنم، چون به شخصیت اصلی من، «آدلف»، ضربه می‌زد.

● با بیان شما کم‌کم به این نتیجه می‌رسیم که «پدر» آقای پویان و نه استریندبرگ؛ این را می‌پذیرید؟

■ اجازه بدهید من این را تعدیل کنم و بگویم اجرای «پدر» استریندبرگ با یك مقدار دخل و تصرّف که حقّ کارگردان است می‌شود: «استریندبرگ ـ پویان».

● عجب! شما در متن تصرّف اساسی کرده‌اید و حتّی به تم اصلی متن هم وفادار نمانده‌اید... خوب چه اصراری به انتخاب این کار داشتید؟

■ ... ما در چه جامعه‌ای زندگی می‌کنیم؟

● من هم دقیقاً همین را می‌خواهم بگویم. پیام و حرف این نمایش متناسب با جامعهٔ ما نیست. چه لزومی دارد متنی را در دست بگیریم که مجبور باشیم...

■ ... اگر اسم من یك هنرمند باشد که نیستم، یا قطره‌ای از دریای بیکران هنر و هنرمندان باشم، فکر می‌کنم که رسالت من این اجازه را به من نمی‌دهد که پیام یك نمایش را که ضدّ زن است به‌عنوان یك هنرمند روی صحنه بیاورم.

● مسئلهٔ اصلی من هم، همین است. شما حتّی نخواسته‌اید یا نتوانسته‌اید همهٔ زهر متن را بگیرید. مضاف بر اینکه تم «ضدّ مذهب» نمایشنامه را هم مطابق با اصل از کار درآورده‌اید. آیا در این مورد عمدی داشته‌اید؟

■ می‌توانم خواهش کنم که این سؤال را واضحتر مطرح کنید؟

● سرهنگ به «مارگریت» می‌گوید تو وقتی از خدا و مذهب حرف می‌زنی صدایت خشن می‌شود. «مارگریت» دقیقاً در دیالوگی که از خدا و مذهب حرف می‌زند جمله را خشن ادا می‌کند. چرا؟

■ «مارگریت» چه نوع مذهبی را می‌خواهد اشاعه بدهد؟ طرفدار کدام مذهب است؟

● از دید استریندبرگ یا پویان؟!

■ از دید من.

● من دیدگاه متن را عرض می‌کنم.

■ از دید متن صحبت می‌کنیم. من در تحلیل شخصیت مارگریت می‌توانم بگویم که او یك دوست نادان و زودباور است. دمدمی مزاج است. لحظه‌ای که مورد خشم آدلف قرار می‌گیرد به گریه می‌افتد. لحظه‌ای بعد، وقتی آدلف می‌گوید مرا ببخش، می‌آید و با مهربانی با او برخورد می‌کند. آیا درست است که ما فکر کنیم این زن با این ویژگی و با این طرز تفکّر بلندگوی مذهب ما باشد و اصلاً بلندگوی مذهب باشد؟

● استریندبرگ عمداً به این مسئله پرداخته. او با این کار می‌خواهد بگوید مذهب اساساً خرافه است.

■ امّا من نمی‌خواهم این حرف را بزنم.

● پس چرا در نمایش شما وقتی دکتر می‌خواهد از صحنه خارج شود، به کشیش می‌گوید: «علم من در اینجا تمام شد؛ حالا تو پاسخ بده.» و کشیش می‌گوید: «اول مرگ و بعد پرسش و پاسخ». دکتر با اعتراض می‌گوید: «نه پرسش و نه پاسخ». در اینجا تم ضدّ مذهبی کار انصافاً مطابق اصل درآمده است.

■ بله، درست است، ولی نوع مذهبی که ما با او برخورد می‌کنیم چیست؟ من فکر نمی‌کنم کشیش، مذهب درست و حسابی داشته باشد. او هم می‌لنگد؛ او هم مسئله دارد. شما چرا به صحنه‌ای که کشیش با «لورا» روبرو می‌شود اشاره نمی‌کنید؟ لورا به او می‌گوید: «دستهایت را نگاه کن». او دستهایش را نگاه می‌کند و سریعاً از آنها خجالت می‌کشد و دستهایش را می‌بندد. چون دستهای او هم آلوده است. اصلاً همهٔ دستها در این کار آلوده است...

● دقیقاً.

■ تنها کسی که من به او علاقه دارم و پاك و معصوم است «برتا» است. من به او امیدوارم. او دارد قربانی قدرت‌نمایی می‌شود؛ همان‌جایی که مسئلهٔ «قویتر» مطرح است. بله، قویتر چه کسی را نابود می‌کند؟ همهٔ آنها را نابود می‌کند. حتّی می‌خواهد برتا را هم نابود کند. من کارگردان، من پویان، این را نجات دادم. حالا شما بگویید کار پویان و نه استریندبرگ!

● بله، دوباره تأکید می‌کنم که کار پویان، به این دلیل که برخورد سرهنگ و برتا در رابطه با لورا و چراغ نفتی در کار شما حذف شده است. برتا به پدر می‌گوید: اگر به این کار ادامه بدهی دیگر پدر من نیستی. سرهنگ که در اوج شك و دودلی است می‌خواهد برتا را نابود کند. برتای نمایشنامه برتای پاك و معصومی نیست که شما توصیف می‌کنید؛ او لورای آینده است. شما در نمایش قصد کرده‌اید که او را عوض کنید...

■ ... مرسی...

● ... و به این دلایل من مدّعی هستم که اجرای شما از این جهات ربطی به استریندبرگ ندارد.

■ شما به یك جمله‌ای خیلی خوب اشاره کردید و آن مسئلهٔ کشتن است. دردناکترین نوع مرگ برای آدلف من این است که دست بسته تسلیم

شود. فکر او را گرفته‌اند و به همین دلیل قبل از اینکه دستش را ببندند او مرده است. زیباترین و قویترین نوع مرگ برای یک شخصیت نظامی و محقق مثل آدلف چیست؟ مرگی که خودش انتخاب کند و خودش را بکشد. این را هم از او می‌گیرند چون دستهایش را می‌بندند و کاری نمی‌تواند بکند. مسئلهٔ من این است.

● من به کشتن برتا اشاره کرده بودم، بگذریم. بفرمایید سبک اجرایی شما چیست و ژانرنمایش را چه تشخیص داده‌اید؟

■ من خواستم هرچه بیشتر به زندگی نزدیک باشد. شما ببینید این خواست من زیر لوای چه سبکی قرار می‌گیرد. اگر رئالیزم است همان است. اگر اعتقاد داشته باشیم به تئاتری که سردمدارش «استانیسلاوسکی» بود، همین است. ولی آنچه مسلّم است من خواستم بازیگران از تصنّع در کارشان اجتناب کنند. حتّی اجازه ندادم یک لحظه نابـاوری وارد کار شود. یک لحظه هم از فاصله‌گذاری استفاده نکردم و اگر این‌طور شده، به هر حال از دست من در رفته است. من خواستم به زندگی رو بیاورم.

● آنچه برای من مطرح است این است که سبک اجرایی شما چیست؟ نمایشنامه کاملاً ناتورالیستی است. توضیح شما هم گویای آن است که خواسته‌اید کار را در همین سبک اجرا کنید. در این صورت، تکان خوردن لته‌ها (که دیوار اطاق هستند)، باز شدن درها، بدون اینکه بازیگران از دستگیرهٔ در استفاده کنند؛ آوردن قوری و فنجان قهوهٔ واقعی امّا قهوه ریختن فرضی در فنجان و... اینها به شیوهٔ اجرا لطمه زده است. شما صریحاً سبک خودتان را مشخص کنید و بگویید ژانر نمایش شما کمدی، تراژدی، ملودرام یا چیز دیگری است؟

■ اگر اجازه بدهید من ابتدا جواب سؤال دوم شما را بگویم. روز اول که من این کار را دست گرفتم، آن را تراژدی دیدم. تراژدی که از عمق شروع می‌شود و وقتی به ما می‌رسد، ما ریشه‌ها را می‌بینیم نه شاخه‌ها را. امّا وقتی وارد مرحلهٔ کار شدم، یک ماه قبل از آنکه به اجرای نهایی برسم، احساس کردم می‌توانم بگویم که این تراژدی اولیه اگر ملودرام هم باشد، لطمه‌ای به هدف و جریان من نمی‌زند. الان آنچه را شما می‌بینید و ممکن است این توهّم را برای شما ایجاد کرده باشد که این ملودرام است یا تراژدی، من نمی‌توانم بگویم که از ملودرام دور است. ولی شیوهٔ اجرایی که من برای این کار انتخاب کردم و با توجّه به آنچه که شما در اجرا شاهد بودید، تلفیقی از این دو، نظر مرا تأمین می‌کرد.

● آنچه من در این سه اجرایی که حضور داشتم و از نزدیک دیدم، این بود که کار شما به ملودرام شبیه‌تر است تا تراژدی. در حالی‌که متن، یک نمایشنامهٔ تراژدی مدرن ناب است. آیا فکر نمی‌کنید با این شیوهٔ اجرا به متن لطمه زده‌اید؟

■ من سعی کردم که رنگ «ضدّ زن» را از متن بگیرم و آن را کم‌رنگ کنم. این باعث شد که علی‌رغم آنکه شما متن را تراژدی می‌بینید و مخاطب هم از ما توقّع تراژدی دارد و در آخر با قهرمان همدردی می‌کند، که یکی از ویژگیهای تراژدی است، ولی می‌فرمایید ملودرام. من خواستم تراژدی را مقداری کم‌رنگتر بگیرم و از تأثیرگذاری‌اش کم کنم، برای اینکه نخواستم رنگ و نوع برخورد استریندبرگ را که «ضد زن» است داشته باشم حالا چقدر موفّق شده‌ام نمی‌دانم، ولی در صحنهٔ فینال شاید من حرفم را زده باشم.

● بازیگران شما عموماً رادیویی بازی می‌کنند. مارگریت تنها کسی است که از میمیک بهره می‌برد که آن هم توأم با حرکات زیاد و آزاردهندهٔ چشم و ابروست. آدلف به‌عنوان قهرمان، بیشتر از بازی بر صدا تکیه می‌کند. به همین دلیل صدا بر اجرا مسلّط است و بازی و صدا توأم نیستند.

■ نمی‌دانم قصد شما از اینکه بازی و صدا را از هم تفکیک می‌کنید چیست. مگر اینها از هم جداشدنی هستند؟ مگر صدا جزئی از بازیگری نیست؟

● قطعاً. امّا در نمایش رادیویی صدا تعیین‌کننده است و روی صحنه صدا و حرکت توأم با یکدیگر مطرح هستند.

■ در اینجا چون من از بازیگر بخصوصی استفاده کرده‌ام و کار صحنه می‌کنم، قطعاً وقتی شما از بازی صحبت می‌کنید، بازیگر صحنه مدّنظر شماست. قبول دارم این هنرپیشهٔ ما (آدلف) صدایش ویژگی خاصّی دارد. اگر بازیگر دیگری بود شما اصلاً متوجّه این مسئله نمی‌شدید؛ یعنی اینکه آیا صدا بر حرکت و بازی تفوّق دارد یا حرکت و میزانسن بر صدا مسلّط است. این بازیگر چون صدایش ویژگی خاصّی دارد باعث شده که شما چنین تصوّر کنید. امّا من به هر حال فکر می‌کنم که او بازی نمی‌کند، بلکه زندگی می‌کند.

● مسئلهٔ دیگر این است که بیشتر بازیگران شما روی صحنه با زندگی واقعی خود هیچ تفاوتی ندارند. شاید همهٔ تماشاگران اینها را در زندگی واقعی نشناسند، امّا من به‌عنوان منتقدی که این آدمها را می‌شناسم، در نخستین برخورد بی‌درنگ این شباهت را دریافتم. برای نمونه در مورد دکتر، استیل ایست. حرکت، بیان و سایر کارهای او با زندگی بیرون صحنه هیچ تفاوتی ندارد. نقش کارگردان در اینجا چه بوده است؟ و...

■ من از دقّت و توجّه ویژهٔ شما تشکّر می‌کنم و همین‌جا جواب می‌دهم. البتّه می‌بخشید که حرفتان را قطع کردم. شما درست دریافت کرده‌اید. دکتری که من انتخاب کردم و نیز شاید تعدادی از بازیگران دیگر روی ویژگیهای شخصی‌شان انتخاب شده‌اند. من از دکتر همین را می‌خواستم. خوب البتّه آن ویژگیها به من کمک کرده که پرداخت بهتری داشته باشم.

● راجع به حرکتهای «اگزژره» چشم و ابروی مارگریت چه می‌گویید؟

■ من یک بازی در سکوت برای خانم مارگریت قرار داده بودم. می‌خواستم این بازی حضور مؤثّری در صحنه داشته باشد می‌خواستم‌هم در صحنه باشد و بیرون نرود و هم حضور مؤثّر داشته باشد. به این لحاظ او را در حرکت صورت آزاد گذاشتم؛ ولی اگر احساس کنم که در اجرای فردا شب این کار لطمه می‌زند، قطعاً این حرکتهای اضافی از او گرفته خواهد شد.

● شما کسی را به نام «لودیک» به نمایش اضافه کرده‌اید. این آدم با زنگی که در دست دارد به عنوان مثلاً عزرائیل، یا کسی که از فاجعه خبر می‌دهد یا هر چیز دیگری که در ذهن شما بوده، چهار بار وارد صحنه می‌شود و آخرین بار به دلیل نورپردازی خاصّ، تماشاگر لباس او را قرمز می‌بیند و آن در لحظهٔ مرگ سرهنگ است. «لودیک» قبلاً هم آمده و عروسک «لورا» را که از کشوی میز سرهنگ خارج شده بود، برده است. عروسکی که سمبل عشق و علاقهٔ سرهنگ به لورا بوده است. بفرمایید «لودیک» که شما او را به کار اضافه کرده‌اید کیست؟

■ تشکّر می‌کنم از اینکه این سؤال را اینقدر اساسی و دقیق مطرح کردید. لودیک یعنی من، یعنی روح ناظر کارگردان. شاید برای اولین بار است که من این جسارت را می‌کنم و برای اولین بار در ایران دست به این عمل صحنه‌ای می‌زنم. من لودیک را خودی‌ترین و بحق‌ترین و عادلترین شخصیت نمایش می‌دانم. لودیک حضور مؤثّر و لحظه به لحظهٔ کارگردان است که بر آنچه اتّفاق می‌افتد نظارت دارد. شما حضور لودیک را در چه صحنه‌هایی می‌بینید؟ در صحنه‌هایی که بازیگران اصلی ما فیکس می‌شوند، نور تعویض می‌شود، نور خاصّی در بک‌راند صحنه برای ورود لودیک وجود دارد. لودیک کسی است که بر تمام

توطئه‌های مخفی که در این نمایش و در این اطاق اتّفاق می‌افتد نظارت دارد. لودیك فقط از نظر اسم بین من و استریندبرگ مشترك است، ولی از نظر پرداخت و شخصیت‌پردازی و ورود و خروج اصلاً مشترك نیست. لودیك یعنی پویان در صحنه.

● این ورود و خروجهای مکرّر پویان (لودیك) روی صحنه چقدر آزاردهنده است و چه تاثیر بدی روی تماشاگر دارد...

■ شما فرمودید چهار بار. یك بار که خودش تنها می‌آید. راستی مسئلهٔ زنگ را فراموش کردم توضیح بدهم. آن زنگ، زنگ اخطار است و از حضور یك حقیقت و یك ناظر خبر می‌دهد.

● به همین دلیل می‌گویم مکرّر و آزاردهنده است؛ چون از پیش به تماشاگر می‌گوید آگاه باش که قرار است اتّفاقی در صحنه رخ بدهد.

■ من در این قسمت از سبکهای کلاسیك اجرایی در تئاتر روم و یونان استفاده کردم و مجازم که این کار را بکنم. من که مدرن کار نمی‌کنم. پس خوب، با این وضع حق دارم که از این تمهیدهای کلاسیك هم استفاده کنم. همسرایان در کارهای کلاسیك چه می‌کنند؟ مگر همین کار را نمی‌کنند؟

● امّا نمایش شما کلاسیك نیست.

■ نمایش من کلاسیك نیست، ولی در سبك اجرایی که می‌توانم از آن استفادهٔ لحظه‌ای بکنم. چرا این کار را نکنم؟ من همهٔ عوامل را به کار می‌برم برای اینکه بتوانم پیامم را رساتر و قویتر به مخاطبم برسانم.

● پس می‌پذیرید که اختلاط سبکها در کار شما مشهود است. تنها به این دلیل که بتوانید پیام مورد نظرتان را به مخاطب برسانید همه چیز را با هم آمیخته‌اید؟

■ دقیقاً همین‌طور است.

● در رابطه با لودیك شما معتقدید که برای اولین بار در ایران این کار را کرده‌اید، امّا ورود و خروجهای او و شکستی که ایجاد می‌کند دقیقاً یادآور «سفارتخانه» است. شما چقدر تحت تاثیر این نمایش بوده‌اید؟

■ من اصلاً نمایش «سفارتخانه» را متاسّفانه ندیده‌ام. باور کنید که ندیده‌ام.

● بعضی از میزانسنهای شما کپی دقیق از اجرای «پدر» در کشورهای دیگر است. اگرشمابه عکسهای اجرایی «پدر» در حارج دقّت کنید، شباهت عجیبی بین آنها و کار شما دیده می‌شود. آیا این عکسها را هم ندیده‌اید و این میزانسنها حاصل خلاقیت شخصی شماست؟

■ اصلاً آنها را ندیده‌ام. من فکر کردم مناسبترین میزانسن و حرکتی که می‌تواند مرا به مفهوم و پیام مورد نظرم برساند همین است. من اصلاً آن عکسها را ندیده‌ام.

● در تراژدی مدرن مرگ قهرمان الزامی ندارد. «پدر» یکی از نمایشنامه‌هایی است که قطعاً نمی‌توان حکم کرد که در پایان کار، قهرمان آن مرده است. امّا در اجرای شما «آدلف» می‌میرد. شما از کجا به این قطعیت رسیدید؟

■ ما او را در هاله‌ای از مرگ و زندگی قرار داده بودیم. اگر شما در حرکت آخر دستش دقّت کرده باشید، اشاره به طرف علم، به طرف اسپکتر سکوپ، یعنی مشخص‌ترین آکساسوار موجود در صحنه است که می‌تواند مسئلهٔ علم را به ما منتقل کند و جهت «برتا» را نشان دهد و راه آیندهٔ او را مشخص کند. حالا اگر ما دست سرهنگ را انداختیم، صرفاً به خاطر پیام فینال نمایش بود. ضمن اینکه من معتقد نیستم اگر قرار بشود «پدر» دومی نوشته شود، سرهنگ آدلف قطعاً مرده و لورا اختیار را در کف گرفته باشد؛ فکر می‌کنم شاید معالجه شود.

● وقتی «مارگریت» سرود می‌خواند مستقیماً به چشم تماشاگر نگاه می‌کند. شما که قصد داشتید کارتان به زندگی هرچه نزدیکتر باشد، دیوار چهارم را حتماً باید رعایت می‌کردید. به هرحال ما به این نتیجه رسیدیم که «پدر»ی که شما روی صحنه آوردید اولاً ناتورالیستی نیست؛ ثانیاً، تراژدی نیست؛ ثالثاً، تم اصلی ساخته و پرداختهٔ کارگردان است که در این مقطع خاصّ زمانی پیام را این گونه دیده است. آیا اینها را می‌پذیرید؟

■ من در جواب فرمایش شما عرض می‌کنم پدر همین‌است‌که در حال اجراست. شما مختارید هر فرمولی برای آن قرار دهید.

● موسیقی شما کمترین شباهتی به موسیقی پیشنهادی مترجم ندارد. آیا این موسیقی به موسیقی قرنی که نمایش در آن اتّفاق می‌افتد نزدیك است؟

■ ما مشکل ترجمه زیاد داشتیم؛ این ترجمه واقعاً اذیت می‌کرد. زبان محاوره‌ای و خیلی مسائل دیگری که داشتیم. موسیقی هم یکی از این مسائل بود. دکتر فروغ برای اولین بار حتّی نُت موسیقی را در انتهای کتاب آورده بود. امّا همین نت موسیقی به ما لطمه می‌زد. یك ماه اول که مارگریت خواننده و بازیگر این متن، سرود را براساس پیشنهاد نُت مترجم کار کرد، دیدیم که خیلی ایرانی است. این نُت اصلاً نُت ایرانی است. به همین دلیل از دوست هنرمندم آقای راسّخ که تحصیلات موسیقی را در ایتالیا گذرانده‌اند تقاضا کردم موسیقی نمایش را بسازند و ایشان دقیقاً از موسیقی‌ای استفاده کردند که سازندگان آن همعصر استریندبرگ بوده‌اند و این برای من بسیار جالب بود.

● با توجّه به اینکه شما می‌خواهید به اعتقادات عصری که در آن زندگی می‌کنید وفادار بمانید، آیا می‌توان امیدوار بود که در آینده اسم و شهرت نویسندگان خارجی شما را جلب نکند و متنی را برای اجرا انتخاب کنید که به فرهنگ ما نزدیکتر باشد و یا مثلاً یك کار ایرانی اجرا کنید؟

■ سؤال شمااین‌راه‌را باز کرد که یك مطلبی را در اینجا عرض کنم و آن اینکه برادر عزیزم جناب آقای علی منتظری، سرپرست محترم مرکز هنرهای نمایشی، روزی که من خدمتشان رسیدم فرمودند: چرا متن خارجی؟ چرا متن ایرانی دست نمی‌گیرید؟ من به ایشان قول دادم که بعد از تجربهٔ «پدر» اولین کارم یك متن ایرانی باشد که ویژگیها و فرهنگ خاصّ ما را دارا باشد.

● به عنوان آخرین سؤال بفرمایید به نظر شما نقد حضوری چه تاثیری بر تئاتر و پیشرفت آن می‌تواند داشته باشد؟

■ بفرمایید نقد بیواسطه، نقد صریح و روان. من به این شیوه اعتقاد دارم. کار اصولی را شما انجام‌می‌دهید. اینجاصحبت‌رو‌بروست، بیواسطه است. من این جوری راحت‌ترم؛ این جور نقد را راحت می‌پذیرم، چرا که به زندگی نزدیکتر است. این نقد جاری است، زنده است. تازه وقتی آدم این را توی صفحات مجلّه می‌خواند آن موقع است که احساس می‌کند چقدر حرف زدن خوبست و چقدر خواندن دردناك است! من تشکّر می‌کنم از شما که حداقل در این مملکت، شاید به جرأت بتوانم بگویم، اولین کسی هستید که با شهامت و با حفظ یك روحیهٔ دموکراسی کامل می‌نشینید و با مسئول نمایش رو در رو حرف می‌زنید.

● من هم متشکّرم.

# نگرشی تحلیلی بر نمایشنامه «پدر»

نوشتهٔ «یوهان اگوست استرینبرگ»
تاریخ نشر: ۱۳۳۶ ـ تهران

«پدر» تراژدی تنها زیستن، تنها رنج کشیدن و تنها مردن است. قهرمان این نمایشنامه در جدالی نابرابر و وحشیانه، روح و مغز خود را از دست می‌دهد و در پایان فنا می‌شود. او قطعاً نمی‌میرد، امّا در میان چرخهای زندگی نابود می‌گردد. «پدر» کابوسی وهم‌آور و درامی روانکاوانه است.

اساسی‌ترین ویژگی در نمایشنامهٔ «پدر»، مسئلهٔ «ضد زن بودن» آن است. لبهٔ تیز حملات نویسنده از آغاز متوجّه زن است: او نسبت به زن بدبین بوده و صریحاً از مرد حمایت می‌کند. روح نویسنده در «آدلف» قهرمان نمایشنامه، متجلّی است. «آدلف» به عنوان یك مرد درپی گمشدهٔ خود، «زن»، همه جا را می‌گردد و در نهایت درمی‌یابد که این کویر را بیهوده پیموده و آنچه به دست آورده سرابی بیش نیست. وی که یك فرماندهٔ مقتدر نظامی و در عین حال دانشمند است، در برابر زن دچار شکست می‌شود.

«لورا» حیوانی وحشی، درنده‌خو و بیرحم و قوی است. او در بازی خود، اوج این سبعیت و وحشیگری را به نمایش می‌گذارد تا مظلومیت «سرهنگ» هرچه بیشتر نمایان شود. «سرهنگ» در این مورد می‌گوید: «مثل این است که آدم را تو یك قفس پر از ببر انداخته باشند. اگر من مثل مربّی حیوانات وحشی، آهن داغ شده زیر بینی‌شان نمی‌گرفتم، هرآن ممکن بود که مرا ببلعند». (صفحهٔ ۹)

در نظر او، زنان حیوانات وحشی هستند. او در زندگی‌اش از هیچ زنی محبّت ندیده و حتّی مادر و خواهرش باعث آزار و اذیت او شده‌اند: «من عقیده دارم شما همه دشمن من هستید. مادر من دشمن من بود، چون نمی‌خواست من به دنیا بیایم... خواهر من دشمن من بود برای اینکه مرا وادار می‌کرد از او اطاعت کنم... دخترم وقتی می‌خواست بین من و تو یکی را انتخاب کند، دشمن من شد و تو زن من، سردستهٔ دشمنان من بوده‌ای» (صفحهٔ ۱۰۶)

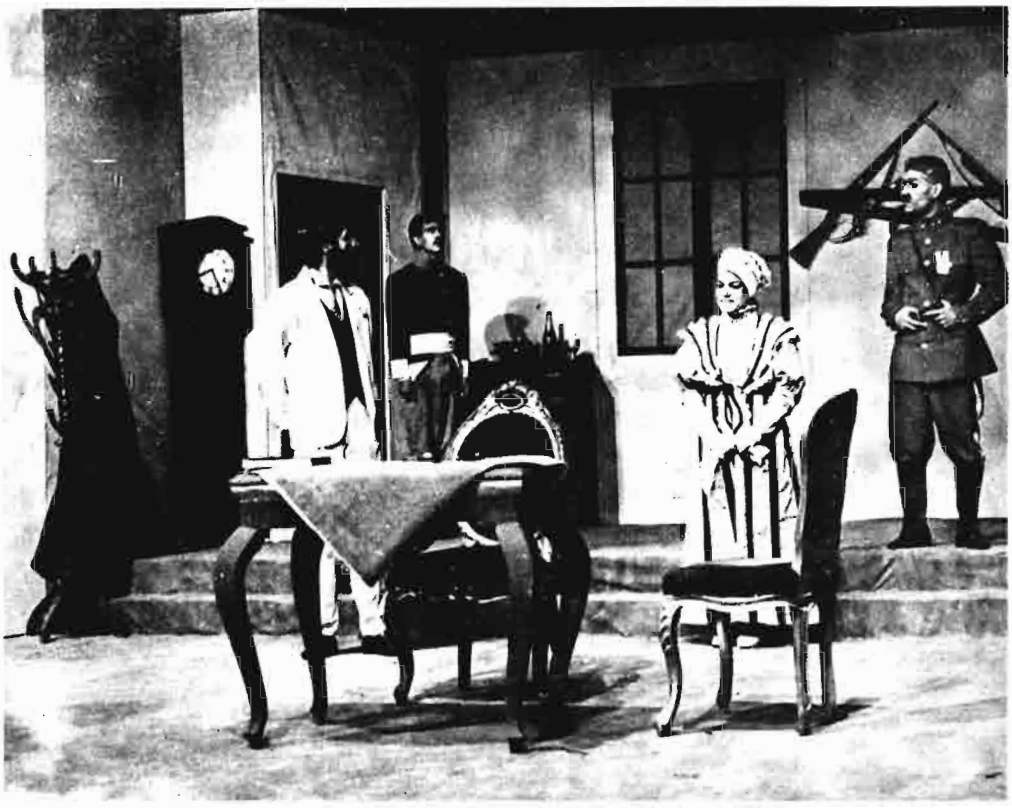
زن در نمایشنامهٔ «پدر» درپی حاکمیت و برتری است. «لورا» وقتی تصمیم به انجام کاری می‌گیرد، هیچ نیرویی نمی‌تواند او را منصرف کند. او اساساً ضدّ مرد است و نمی‌خواهد تحت سیطرهٔ کسی باشد. به همین دلیل علیه «آدلف» به پیکار برمی‌خیزد و در این نبرد از همهٔ امکانات بهره می‌گیرد. در این نبرد نابرابر، حسّ ترحّم مخاطب نسبت به «آدلف» برانگیخته می‌شود و با او به همدلی می‌پردازد. «لورا» حتّی از دکتر اطلاعاتی می‌گیرد تا بتواند «سرهنگ» را گرفتار عدم تعادل روحی و سوءظن نماید.

سرانجام فرماندهٔ مقتدر نظامی و دانشمند بزرگ، از سرِ ناچاری به «لورا» پیشنهاد صلح می‌دهد و به شکست خود اقرار می‌کند. او از سرِ عجز و درماندگی می‌گرید و از سرِ ترس و ناامیدی می‌نالد و فریاد می‌زند: «او مفال! اومفال! حالا تو گرز قهرمانی به دست گرفته‌ای و داری با آن بازی می‌کنی در حالی که هرکول پشت چرخ نخ‌ریسی پشم می‌ریسد». (صفحهٔ ۱۰۵)

عمق تراژدی زمانی چهره می‌نماید که «برتا» می‌آید و درست در لحظه‌ای که سرهنگ در این جنگ نابرابر شکست خورده، مادر را صدا می‌زند. «لورا» نیز او را «بچّه‌جانم» خطاب می‌کند. نویسنده در اینجا ضربهٔ نهایی را به «زن» وارد می‌کند. او از آغاز تا پایان همهٔ عوامل را به کار می‌گیرد تا «خباثت زن» را اثبات کند و نشان دهد که مسبّب اصلی تمامی جنایات روی زمین کسی جز «زن» نیست.

«لورا» وقتی وارد زندگی «آدلف» می‌شود، سعی می‌کند که به عنوان مادر دوم او باشد. او مادر بودن را بیشتر از «معشوقه بودن» دوست دارد. امّا آدلف نه تنها «لورا» را از آن مقامِ بلند پایین می‌کشد، بلکه درپی آن است که «مارگریت» را به عنوان معشوقه انتخاب کند و این بزرگترین اشتباه در زندگی «سرهنگ» است.* او گمان می‌کند که «لورا» خواستار مرد و مردانگی است، درحالی که وی بیش از هرچیز درصدد به دست آوردن مقام مادری است و این نیز از ترفندهای

■ صحنه‌ای از «پدر»/ تئاتر شهر- آبان و آذر ۶۸



زنانه‌اوست. «بله. اشتباه تو در همین بود. مادر دوست تو بود، ملاحظه می‌کنی؟ ولی زن دشمن تو شد و عشق بین دو جنس مخالف همین ستیز و زد و خورد». (صفحهٔ ۷۷)

در نمایشنامهٔ «پدر»، «مارگریت» نمایندهٔ زن در نسل گذشته، «لورا» سمبل زن در عصر حاضر و «برتا» مصداق زن در نسل آینده است که همه سعی در به حقارت کشاندن مرد و تسلّط یافتن براو دارند.

خصیصهٔ «ضد مذهب بودن» دومین محور این نمایشنامه است. نویسندهٔ «پدر» اساس مذهب، یعنی خدا را انکار می‌کند. این ضدیت از همان آغاز به روشنی دیده می‌شود. «سرهنگ» در زندگی هیچ تکیه‌گاهی ندارد. او حتّی وقتی از همه جا رانده و درمانده می‌شود نیز به سوی خدا رو نمی‌کند:

«کشیش: خیال می‌کنی کلام خدا در یك سرباز چقدر مؤثّر باشد؟»

«سرهنگ: در من که می‌دانی هیچ تاثیر ندارد». (صفحهٔ ۳)

وقتی خدا در زندگی انسان نباشد هر ظلمی مجاز است: امّا سرهنگ با وجود اینکه به خدا اعتقادی ندارد مظلوم جلوه داده می‌شود و این امر همدلی مخاطب را با او برمی‌انگیزد. او به دلیل خباثت زن، خدا را نیز به فراموشی سپرده و آشکارا با مذهب مخالفت می‌کند:

«برای اینکه خود من نه می‌خواهم به مذهبم اعتراف کنم و نه در راه مذهب شهید بشوم. دورهٔ این حرفها دیگر گذشته است». (صفحه ۱۵)

همه چیز در اطراف «سرهنگ» محو و تاریك است و او که کرفتار حیرت و سرگردانی است. کفر می‌گوید و عصیان می‌ورزد:

«خیلی عجیب است! به محضی که تو از خدا و دوستی صحبت می‌کنی صدایت خشن می‌شود و از چشمهایت آتش می‌بارد. نه مارگریت، خیال نمی‌کنم تو واقعاً ایمان و عقیدهٔ راست و درستی داشته باشی». (صفحهٔ ۳۶)

گذشته از «سرهنگ» به عنوان قهرمان نمایشنامه، «مارگریت» که سمبل زنان مذهبی محسوب می‌شود، زنی احمق است. نویسنده عمداً او را جاهل آفریده تا از این راه ضربهٔ دیگری به مذهب بزند. او شریك جرم «لورا»ست. همچنین «کشیش»، به عنوان نمایندهٔ طبقهٔ روحانی، دستش آلوده به جنایت است. او حتّی جرات نمی‌کند به دستهایش نگاه کند. «دکتر» در پایان نمایشنامه اساس عقیده به مبدأ و معاد را درهم می‌ریزد و به نحوی زیرکانه آن را زیر سؤال می‌برد:

«کشیش: اوّل مرگ و بعد سؤال و جواب».

«دکتر: خیر، نه سؤال و نه جواب. لاطائل نگویید. شما که معتقدید خداوند سرنوشت همهٔ ما را تعیین می‌کند، باید از خدا پرسید چرا سرنوشت او به اینجا منتهی شد». (صفحهٔ ۱۱۱ و ۱۱۰)

مسئلهٔ دیگری که در نمایشنامهٔ «پدر» بسیار مطرح است نقش «سرنوشت و تقدیر» است. این یکی از وجوه مشترك تراژدیهای قدیم و جدید، بویژه تراژدیهای یونانی است. «سرنوشت» قهرمان تراژدی از آغاز رقم خورده و او بیهوده تلاش می‌کند تا خود را از دام «تقدیر» رها سازد.

«آدلف» قهرمان نمایشنامه «پدر» نیز اسیر چنین تقدیری است. او نمی‌تواند به راهی که خود می‌خواهد برود، بلکه راه او را از پیش تعیین کرده‌اند. این عامل نیز سبب جلب ترحّم مخاطب نسبت به او می‌شود. او مانند «ادیپ» در اساطیر یونان اسیر سرنوشتی است که «ربّ النوعها» برایش معیّن کرده‌اند. «آدلف» نام این ربّ النوع را «ربّ النوع جنگ و ستیز» می‌گذارد و در برابر «لورا» که می‌گوید خدا سرنوشتها را تعیین می‌کند، می‌گوید: «باید اسمش را بگذاریم ربّ‌النوع جنگ و ستیز، شاید هم این روزها بتوانیم بگوییم «ربّةالنوع» سررشتهٔ تقدیر را به دست گرفته است». (صفحهٔ ۱۰۸)

چهارمین ویژگی نمایشنامهٔ «پدر» مسئلهٔ پیروزی «قویتر» است. این مسئله در تفکّر نویسنده نقش مهمّی دارد و یادآور «نیچه» و فلسفهٔ «ارادهٔ معطوف به قدرت او»ست. نیچه این اصل را از قانون حیات طبیعی و اصل تنازع بقاءِ «داروین» اخذ کرده است. در نظر او حق با کسی است که قدرت دارد: ضعیف باید پایمال شود و از میان برود. نسل موعود، نسل قدرتمندان است و انسان برتر (اَبَرمرد) کسی است که دارای قدرت باشد.

در آثار استریندبرگ، تعبیر «قویتر» بیانگر اندیشهٔ مشابهی است. او یك نمایشنامه به این نام نوشته است و در «پدر» نیز بارها بر این مسئله تاکید می‌کند:

«لورا: و حق با کسی است که قویتر است».

«سرهنگ: البتّه، برای اینکه قویتر است». (صفحهٔ ۷۹ تا ۸۱)

«پدر» یك تراژدی است. امّا برخلاف تراژدی به معنای متعارف آن اثر تزکیه کننده و اخلاقی ندارد. مخاطب این نمایشنامه در پایان حیران و خسته و با روحی مکدّر از تئاتر بیرون می‌رود. «ارسطو»، «کاتارسیس» یعنی قابلیت ایجاد نوعی پالایش روحی در مخاطب را از وجوه مشخصهٔ تراژدی برمی‌شمرد، امّا در دورهٔ جدید تراژدیها اغلب به ایجاد نوعی حسّ پوچی و بی‌هدفی

# ■ زندگینامهٔ «یوهان آگوست استریندبرگ»

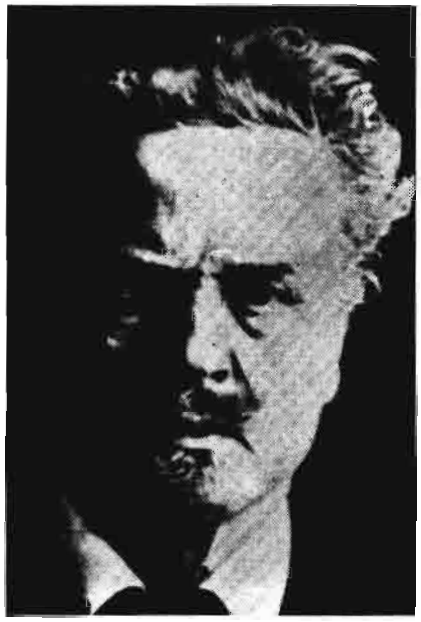
«اگوست استریندبرگ» در ۲۲ ژانویه ۱۸۴۹ میلادی در شهر «استکهلم» به‌دنیا آمد. پدرش در یك شرکت کشتیرانی کار می‌کرد و مادرش خدمتکار یك کافه بود و درآمد ناچیز آنها کفاف هزینهٔ خانوادهٔ یازده نفریشان را نمی‌داد. به همین سبب او دوران کودکی خود را با رنج و مشقّت و زیر فشارهای مادّی و روحی سپری نمود. در سنّ سیزده سالگی مادرش را از دست داد و پدرش با خدمتکار خانه ازدواج کرد. «استریندبرگ» از همان ابتدا مورد بی‌مهری نامادری خود قرار گرفت. خواهرش نیز با خشونت با او رفتار می‌کرد و گاه او را مجبور می‌نمود که ساعتها بی‌صدا و بی‌حرکت روی صندلی بنشیند. از همین ایّام ریشه‌های بدبینی و نفرت نسبت به «زن» در روح او پا گرفت.

«اگوست» با مرارت فراوان دورهٔ دبیرستان را به‌پایان رساند و در هجده سالگی وارد دانشگاه «اوپسالا» شد. او برای تأمین معاش و هزینهٔ تحصیل خود مجبور شد که کار کند و چون تحصیل و کار در کنار هم برایش مشکل بود، ناگزیر از ادامهٔ تحصیل چشم‌پوشی نمود و به معلّمی پرداخت. در این مدّت، او ذوق خود را در زمینهٔ نویسندگی آزمود و در رشته‌های مختلف کار کرد. پس از مدّتی به دانشگاه بازگشت و رسماً به ادامهٔ تحصیل پرداخت.

وقتی «استریندبرگ» اولین نمایشنامهٔ خود را نوشت، کارگردانان تئاترهای استکهلم تا شش ماه از اجرای آن خودداری کردند. امّا زمانی که این نمایشنامه به نام «استاد اولوف» برای اولین بار اجرا شد، نهضتی در ادبیات و هنر، بویژه نمایشنامه‌نویسی، در سوئد پدید آمد. در این هنگام او به روزنامه‌نگاری پرداخت، امّا متوجّه شد که برای گذراندن زندگی باید شغل ثابتی نیز برای خود دست و پا کند. به همین سبب در «کتابخانهٔ سلطنتی استکهلم» استخدام شد. در طول مدّتی که در آن کتابخانه کار می‌کرد، مجبور شد زبان چینی را بیاموزد. مطالعاتی که او در این دوره از زندگیش انجام داد، بعدها سرمایهٔ بزرگی برای نوشتن نمایشنامه‌های تاریخی‌اش شد.

«استریندبرگ» در این ایّام با اشتیاق زائدالوصفی به نوشتن ادامه داد و داستانهایش مورد استقبال مردم قرار گرفت. در سال ۱۸۷۰ در سنّ بیست و یك سالگی برندهٔ «جایزه آکادمی سوئد» شد. او به بازیگری نیز علاقه داشت و مدّتها در پی بدست آوردن نقش اول بود، ولی وقتی سرانجام به خواسته‌اش رسید، در اجرای این نقش شکست خورد و دست به خودکشی زد. امّا نجات یافت.

وی در سال ۱۸۸۳ برای بازدید از مراکز مهمّ ادبی و هنری اروپا، از سوئد خارج شد. در سنّ بیست و شش سالگی با «سیری فون‌اسن»، همسر یك «بارون» آشنا شد و با او ازدواج کرد. امّا پس از مدّت کوتاهی، به‌علّت اختلافات زیاد، از او جدا شد. این واقعه سبب گردید تا بیماری روانی او شدّت گیرد. او که فکر می‌کرد طرفداران برابری زن و مرد برای محاکمهٔ او توطئه می‌کنند، در پاسخ آنها دو نمایشنامه به نامهای «رفقا» و «پدر»، دربارهٔ جدال زن و شوهر برای کسب برتری در خانواده، نوشت. نمایشنامهٔ «پدر» یکی از برجسته‌ترین آثار اوست.



هنگامی که بیماری «اگوست» شدت گرفت، دوستانش برای او اعانه جمع کردند تا وی را برای معالجه روانهٔ «برلین» کنند. امّا او هیچگاه تا آخر عمر سلامت کاملش را باز نیافت و در همهٔ آثاری که پس از این دوره نوشت، رنگی از جنون وجود دارد.

«اگوست» در سال ۱۸۹۳ برای دومین بار با یك زن نویسندهٔ جوان اطریشی به نام «فریدا اول» ازدواج کرد. امّا این ازدواج نیز به شکست انجامید. سومین همسر وی «هریت بوس» نام داشت و هنرپیشه بود. ناکامیهای پی در پی در امر ازدواج، بدبینی «استریندبرگ» نسبت به زنان را تشدید نمود تا جایی که او در اغلب آثارش زنها را چون دیوهایی خوش‌خط‌و خال و خبیث معرّفی کرده است.

بیشتر آثار دراماتیك وی پیرامون مسائل خانوادگی و روابط میان زن و شوهر است. او در آثار خود جنبه‌های روانی و فکری زن را بررسی نمود. علاوه‌بر این، در شعر، تاریخ‌نگاری، روزنامه‌نگاری، نقاشی و رُمان‌نویسی نیز طبع

■ صحنه‌ای از «پدر»/ تئاتر شهر- آبان و آذر ۶۸

زندگی در مخاطب منجر می‌شوند. این تراژدیها از این نظر که انسان را بازیچهٔ دست تقدیر می‌دانند به تراژدیهای قدیم شباهت دارند، امّا اثر آنها منفی و مخرّب است.

«استریندبرگ» نمایشنامهٔ «پدر» را در دوره‌ای از زندگیش نوشت که گرفتار شرك بود. او در پایان عمر به «مذهب» روی آورد و نسبت به «زن» تغییر عقیده داد. «هاری‌یت بوس» دربارهٔ او می‌گوید: «... به من گفت که زندگی چه دشوار و تلخ بر او گذشته است و چقدر در آرزوی تابش نوری بوده است؛ «زنی» که بتواند او را با انسانیت و زنانگی‌اش آشتی دهد».

* از خوانندگان ارجمند برای طرح مباحثی از این دست و استفاده از تعابیری نظیر «معشوقه» و غیره پوزش میطلبیم، امّا چه کنیم! نمایشنامه‌هایی از نوع «پدر» در شرایط فعلی جامعهٔ ما نه تنها چاپ و منتشر می‌شوند، بلکه از مسئولین محترم امور نمایشی کشور مجوّز اجرا می‌گیرند و روی صحنه می‌روند.

خود را آزمود.

«استریندبرگ» در طول حیات خود ۶۲ نمایشنامه نوشت که از نظر تنوّع سنّتهای تئاتری و اندیشه خلّاق دارای اهمیّت هستند. او شیوه‌های گوناگون درام‌نویسی را تجربه کرد. زمانی در مکتب «ناتورالیسم» و زمان دیگر در مکتب «اکسپرسیونیسم» و گاه به شیوهٔ «تاریخی» نویسندگی کرد.

او در سال ۱۹۰۰ «تئاتر دسه» را در استکهلم تأسیس نمود و آثار خویش را در این تئاتر روی صحنه برد. «استریندبرگ» در اواخر عمر خود به مذهب روی آورد و نظرش دربارهٔ زن کاملاً تغییر کرد. وی در چهاردهم ماه مه ۱۹۱۲ در حالی که انجیلی را بر سینهٔ خویش می‌فشرد چشم از جهان فرو بست.

تئاتر «استریندبرگ» تئاتر روانکاوی است. بعضی از آثار او مانند تراژدی «رقص مرگ»، نمایشنامهٔ «رؤیا» و «سونات اشباح» آثار پیچیده‌ای هستند که کمتر به اجرا درآمده‌اند. از آثار غیر نمایشی او که بسیار مشهورند می‌توان به «اعترافات یك ابله» و «دوزخ» اشاره نمود.

نمایشنامه‌هایی که از «استریندبرگ» به فارسی ترجمه شده‌اند عبارتند از:

۱. «تودهٔ هیزم» ترجمهٔ «پرویز تاییدی»؛ انتشارات پرچم، ۱۳۵۰

۲. «طلبکارها» ترجمهٔ «عباس نعلبندیان»؛ تلویزیون ملّی ایران، ۱۳۵۱

۳. «سونات اشباح» ترجمهٔ «حسینعلی طباطبایی»؛ مؤسّسهٔ انتشارات دلفان، ۱۳۵۸

۴. «پدر» ترجمهٔ «دکتر مهدی فروغ»؛ ابن‌سینا، ۱۳۳۶

۵. «به سوی دمشق» ترجمهٔ «ایرج زهری»؛ چاپ نشده

۶. «میس ژولی» ترجمهٔ «آربی اوانسیان»

۷. «مادموازل ژولی» ترجمهٔ «غفار حسینی»

●

# «مهرکنتراکتور» و جشنوارهٔ تئاتر عروسکی

■ خانم «مهر کنتراکتور»، قائم مقام اتّحادیهٔ بین‌المللی نمایش عروسکی (یونیما) در آسیا و اقیانوسیه و سرپرست شعبهٔ این اتحادیه در هند، در اولین فستیوال بین‌المللی نمایش عروسکی تهران (مرداد ۶۸) با نمایش «رستم و سهراب» حضوری فعال داشت. او پس از بازگشت به کشورش با یکی از نشریات هندی به نام «مرینالینی» مصاحبه‌ای انجام داده که در اینجا گزیده‌ای از مقدّمه و متن این گفتگو را مرور می‌کنیم.

●

«مهر کنتراکتور»، گردانندهٔ نمایشهای عروسکی به حدّ کافی شهرت دارد که از او برای شرکت در جشنوارهٔ بین‌المللی نمایش عروسکی که از ۲۱ تا ۲۹ ژوئیه در تهران برگزار شد، دعوت شود. او پیش از این نیز به‌طور مرتب دیدارهایی از ایران داشته است، امّا آنچه این بار او را متحیّر ساخته، مطرح بودن تئاتر در عرصهٔ هنری پرجنجال آن کشور است.

● تا به حال چند بار از ایران دیدن کرده‌اید؟

■ این چهارمین دیدار من بود. سه بار در دوران رژیم شاه در سالهای ۱۹۶۴، ۱۹۷۲ و ۱۹۷۵، به ایران رفته بودم.

● آیا هیچ‌گونه تفاوتی در نحوهٔ زندگی مردم مشاهده کردید؟

■ وقتی اولین بار در سال ۱۹۶۴ به ایران رفتم، همه چیز کاملاً متفاوت بود. طبقهٔ خواص موقعیت ویژه‌ای داشتند و اغلب اعیان و ثروتمندانی را شامل می‌شدند که همسر خارجی داشتند. امکان تحصیل و آموزش برای زنان ناچیز بود، یا اصلاً وجود نداشت. فقط یك دانشگاه در تهران بود. یکی هم در شیراز. طبقات پایین بسیار فقیر بودند. چنانکه گفتم، خواص با آزادی زندگی می‌کردند و اغلب خارجی بودند...

● آیا در حال حاضر زنان می‌توانند در فعالیتهای اجتماعی شرکت کنند؟

■ چیزی مانع آن نمی‌شود که زنها سوار موتورسیکلت شوند، رانندگی کنند و یا کاری

پیشه نمایند. در کارگاه تئاتر، دختر جوان بیست و سه ساله‌ای را دیدم که شصت نفر زیر دستش کار می‌کردند. دختران در فیلمها بازی می‌کنند؛ همینطور در تئاتر و نمایش عروسکی فعالیت دارند. احیاناً کارگردان، نویسنده و یا تهیه

کننده‌اند و نقش فعالی در عرصهٔ تئاتر ایفا می‌نمایند و می‌توانند هر شغلی را که می‌خواهند انتخاب کنند.

● صحنهٔ هنر چگونه است؟ آیا تئاتر خوب در ایران هست؟

■ سالنهای تئاتر آنها به طرز زیبایی تجهیز شده و در کنار سالنها، کارگاه‌هایی نیز وجود دارد. تالار وحدت، بزرگترین تئاتر ایران، یك گالری و چند سالن کوچك نمایش هم در زیرزمینش دارد. ما در تئاتر مرکزی شهر برنامه اجرا کردیم که آن هم خیلی بزرگ است و سه یا چهار سالن کوچکتر برای بازیگران و نمایشهای عروسکی دارد که به شیوهٔ زیبایی تجهیز شده‌اند، با سیستمهای دقیق صوتی و همه‌گونه ملزومات نمایشی. نمایشهایی برای بزرگسالان و نمایشهای عروسکی به‌طور مرتب روی صحنه می‌روند؛ جوانهای آموزش دیده براساس قصّه‌های ملّی و با استفاده از لباسهای سنّتی و ادوات موسیقی و غیره برای بچه‌ها نمایش اجرا می‌کنند. با شرمندگی بگویم که ما چیزی شبیه به این برای کودکانمان نداریم. در این باره زیاد حرف می‌زنیم، ولی باید بگویم که من هنوز در هندوستان یك نمایش ندیده‌ام که در آن بازیگران جوان فقط برای بچه‌ها تئاتر اجرا کنند.

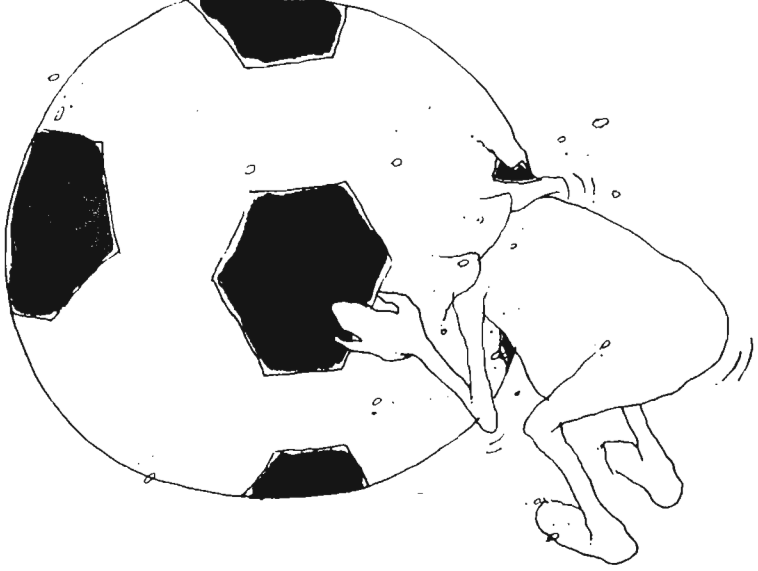
● تاثیر [امام] خمینی چه بوده است؟

■ با تبلیغاتی که می‌شود آدم ممکن است تصور کند در حکومت [امام] خمینی هیچ تئاتری وجود نداشته است. امّا آشکارا می‌شود دید که چقدر او کشور را خوب بار آورده و تربیت کرده است و تئاتر تا چه اندازه زنده است. در واقع، به موازات جشنوارهٔ تئاتر عروسکی، یك جشنوارهٔ تئاتر هم در سطح کشور برگزار می‌شد...

● واکنشها در برابر اجرای نمایش عروسکی سایه‌ای شما یعنی «رستم و سهراب» چگونه بود؟

■ از نمایشهای ما قدردانی شد و عکسهای زیادی گرفتند. از شیوهٔ سایه‌ای نمایش که برایشان کاملاً تازگی داشت استقبال کردند. از مجموع اظهار نظرات این طور برداشت می‌شد که چندی پیش، دو گروه تئاتری برداشتهای دیگری از این نمایش را اجرا کرده بودند، ولی تراژدی را به این خوبی به بیننده منتقل نکرده بودند. شنیدم که مردم در حین اجرای نمایش ما گریه می‌کردند. گفته می‌شد که متن و موسیقی کار ما بسیار مؤثّر بوده است که البته موسیقی کار عمدتاً از ایران و ازبکستان گردآوری شده بود. از ما دعوت شد که برای فستیوال بعدی «رامایانا» را نمایش دهیم که با عروسکهای «دارپانا» و به شیوهٔ سایه‌ای «آندهرا» اجرا می‌شود.

●



# کابوس • مبارزهٔ سمبلیك

این روزها، روزهای عجایب است و از شگفتیهای آن یکی هم آنکه جنگ تحمیلی ناغافل صورتی سمبلیك پیدا کرد و نبرد از میدانهای رزم به میدانهای چمن! کشیده شد و سرداران! ملبّس به گرمکن در مصاف با دشمن به‌طور سمبلیك صفربصفر مساوی شدند و باز هم به‌طور سمبلیك تیم عراق اول شد و واقعاً جایزهٔ سمبلیك جام سمبلیك صلح و دوستی را گرفت.

میزبان و میانجیِ سمبلیك صلح و دوستی هم «کویت» بود که براستی در تمام طول جنگ حق دوستی و همسایگی را دربارهٔ ما نگاه داشت. جناب شیخ فهد نیز به سبك و سیاق آن همنام خویش، با عمل سمبلیك توزیع قرآن واقعی بر این مدّعا صحّه گذاشت که قرآن، آن‌طور که وعاظ‌السلاطین آن را تفسیر می‌کنند، حتّی با جنگ «دفاعی» هم مخالف است و در تمام این هشت سال، این ما جنگ‌طلبان بوده‌ایم که با صلح مخالفت ورزیده‌ایم! یارانِ عراقی هم با رها کردنِ کبوترهای سمبلیکِ صلح، به زبانی سمبلیك ما را سرزنش کردند و ما نیز با تقدیم سمبلیکِ گل، به زبانی سمبلیك عذر خواستیم که ببخشید! ما نمی‌دانستیم که اصلاً ورزش طریق صلح است و جاهلانه فکر می‌کردیم که راهِ رسیدن به «صلح واقعی» در جهان «دفاع در برابر تجاوز»است و خوب! حالا به جبران این اشتباه خود را به کوچهٔ علی چپ می‌زنیم و به روی خودمان نمی‌آوریم که دُمِ خروس را در شورای همکاری خلیج فارس دیده‌ایم... و باز به روی خودمان نمی‌آوریم که این بساط، تحلیلی سمبلیك بود بر تاریخ این هشت سال، و گزارشگرِ تلویزیون ما هم چه خوب این واقعیّت را دریافته بود که مرتّباً می‌گفت: «کاپیتان تیم ایران «آرایش غیرمنطقی تهاجمی» را ترك گفته و به یك «شیوهٔ منطقی» روی آورده است!»

...و امّا حالا بنده دربه‌در دنبال آن آدم بی‌منطقی هستم که می‌گفت در این روزگار ورزش و مخصوصاً فوتبال وسیلهٔ توسعهٔ استعمار قرار گرفته است؛ می‌خواهم او را پیدا کنم و جزایش را کف دستش بگذارم تا دیگر... دلم برای «کورش فولادی» هم می‌سوزد که اگر در این هشت سال همان کُشتی فرنگی را ادامه می‌داد الآن در این مبارزهٔ سمبلیك قهرمان شده بود و الان سیمایش، سیمای جمهوری اسلامی را تسخیر کرده بود. امّا حالا دریغ از سلامی خشك و خالی. باز خدا پدر روزنامه‌ها و مجلّات را بیامرزد که اجازه ندادند این بندهٔ خدا از «زندانهای انگلیس» به «زندانهای فراموشی ما» منتقل شود و در آنجا بپوسد.

■ باید دید
انتخاب ما چیست؛
تجلّی ویژگیهای فرهنگی ما
در نقاشیمان چگونه است؟

# هنر، تجلی حضور هنرمند

## ● گفتگو با کاظم چلیپا

با کاظم چلیپا چندبار قرار گذاشته بودیم برای نشستی و صحبتی، امّا هربار مشکلی پیش می‌آمد و از جمله زیربار مصاحبه نرفتن ایشان بود. تا اینکه بعدازظهر روزی به سراغ او در محل کارش رفتیم؛ بناچار قلم و رنگ را نهاد و نشست به صحبت. از علاقه‌اش به نقاشی در دوران کودکی‌اش گفت؛ گفت در شش، هفت سالگی به سراغ رنگها و وسایل کار پدرش ـ استاد حسن اسماعیل‌زاده ـ که نقاش قهومخانه‌ای است، می‌رفته و از همان زمان علاقه به نقاشی در او ریشه گرفته و دیدن مرتّب تابلوها و نقاشی کردن‌های پدر در او جرات نقاشی به وجود آورده، تا اینکه بعدها خود قلم به دست می‌گیرد و شروع می‌کند به‌زدن زیر رنگ تابلوها و پرداختن به پُرتره‌ها. هرچند گاهی هم چشمها را چپ درمی‌آورده است.

بعد، از دوران هنرستان رفتنش می‌گوید و اساتیدش که مرحوم «محمدی» بوده است و «فرشچیان» و «اسدالله‌زاده» و «عالیوندی» بوده‌اند؛ تا راه یافتن به دانشکدهٔ هنرهای زیبا در سال ۵۴، از آن پس هم پیش رفتن با برنامه‌های دانشکده، همراهی با انجمن اسلامی و گاهی انجام کارهایی که هم رنگ اعتقادی داشتند و هم خط اعتراض؛ تا پیروزی انقلاب که به اتّفاق سایر هنرمندان انقلابی نمایشگاهی را درحسینیهٔ ارشاد برقرار می‌کنند؛ نمایشگاهی که پس از تهران حدود شش ماه در دیگر شهرها گردانده شد و به دنبال آن حوزهٔ اندیشه و هنر شکل گرفت.

از چلیپا راجع به اولین کار نقاشی‌اش که می‌شود روی آن به طور جدّی صحبت کرد سؤال کردیم و او از تابلوی «هفده شهریور» اسم برد که در سال ۵۸ برای گرامیداشت خاطرهٔ شهدای هفده شهریور ساخته بود. بعد از آن «مرزبانان دشت شقایق» را ساخته بود و بعد «ایثار» را، که به قول

خودش در آن خواسته به نقاشی سنّتی ایران نزدیک شود. صحبت ما هم با چلیپا از همینجا بود که گُل کرد و فشردهٔ آنچه گفتیم و گفتند ایشان، درپی می‌آید.

●

● از تابلوی «ایثار» نام بردید. سؤال این است که چرا در این تابلو روی ترکیب قرینه‌کار کرده‌اید؟ ضمن آنکه این ترکیب قرینه را در چند کار دیگر به نحوی بکار برده‌اید، امّا در «ایثار» این مسئله بارزتر است.

■ قرینه ویژگی هنر شرق است. در هنرهای سنّتی، معماری و در مساجد، ترکیب قرینه جایگاه خاصّی دارد. در واقع دو عامل باعث ترکیب قرینه در این تابلو شد: اول، نوعی تمایلات درونی که می‌خواستم یک حسّ مطلق و متافیزیکی را القاء کنم؛ و دوم اینکه خودِ موضوع استفاده از ترکیب قرینه را طلب می‌کرد.

● آقای جلیپا، ظاهراً قطع این تابلو درمیان کارهایتان از همه بزرگتر است. چرا اندازهٔ این کار را بزرگ انتخاب کردید؟

■ سعی من این بود که یک محراب را در اندازهٔ واقعی نشان بدهم. اصل قضیه این بود.

● در این ده سال که قلم زده‌اید، از میان کارهایتان کدامیک را بیشتر دوست دارید، یا ایده‌های شما را بیشتر نشان می‌دهد و از جهات دیگر، مثل ترکیب و تکنیک، موفّقتر است؟

■ البتّه هر یک از کارهایم در زمانی به‌وجود آمده که احساسی زمینه‌سازش بوده و می‌بایست آن فضا و اساس را درک کرد. احساس می‌کنم در میان کارهایم تابلوی «کویر» موفّقتر است و آن را بیشتر می‌پسندم؛ به‌خاطر احساس خالصی که در آن وجود دارد. با توجّه به کمپوزیسیون و رنگ، و همچنین به لحاظ شور و حال خاصّی که در قلم زدن‌ها هست، آن را موفّقتر می‌بینم. البتّه تابلوی «موشهای سکه‌خوار» هم با توجّه به تِم اجتماعی و سیاسی‌اش نسبتاً موفّق است.

● من فکر می‌کنم وجه تمایز «کویر» که به آن اشاره کردید با سایر آثارتان به چند دلیل است، هم به لحاظ احساس جاری در آن و هم به خاطر دوری از روایتگری. در این کار ما شاهد آن نوع روایتگری که در تابلوهایی نظیر «ایثار»، «یقین»، «هفده شهریور» و... بودیم، نیستیم. شاید بتوان گفت که به بیان خاصّ نقاش نزدیکتر است؛ یعنی بدون روایتگری احساس را منتقل می‌کند و بیننده در نگاه به تابلو احساس کامل را می‌گیرد. نظر خودتان چیست؟

■ هنر انقلاب، ویژگیهای خاصّ خودش را دارد. روایتگری هم یکی از ویژگیهای هنر هر انقلابی است، چنانچه این روایتگری را مثلاً در نقاشیهای دیواری مکزیک هم می‌توان دید. دلیل این روایتگری هم رساندنِ پیام به مردم و به اصطلاح ارتباط برقرار کردن با آنهاست. این ویژگی معمولاً در نقاشیهای انقلاب هست؛ یعنی کنار هم قرار دادنِ موضوعات و پیامی را القاء کردن. امّا در تابلوی «کویر» بدون اینکه چند موضوع کنار هم آمده باشد، با رنگ و کمپوزیسیون و فیگور کار انجام شده است. در نقاشی، رنگی که گذاشته می‌شود یا خطی که کشیده می‌شود یا نور و سایه، همگی عهده‌دارِ رساندن پیام هستند. فکر می‌کنم عناصر تصویریِ این تابلو خوب با هم گرد آمده‌اند.

● از سال ۶۳ به این طرف یک شتاب خاص در کارهایت دیده می‌شود؛ به قولی ردّ قلم را می‌شود در تابلوهایت حس کرد. این شتابزدگی در قلمهایت عمدی است یا نه، احساس شما باعث شده، بدون اینکه از پیش درنظر گرفته باشید؟

**■ هنرمند فاقد حضور موضوع کارش با تکنیکش نمی‌خواند؛ مثلاً یك بسیجی را کار کرده، امّا تکنیکی که به کار برده تصنعی است.**

■ می‌شود گفت این قلم زدن پشتوانهٔ حسّی دارد و به احساس فرد نسبت به موضوع بستگی دارد. گاهی موضوع آدم را دگرگون می‌کند و قلم زدن تند یا کند می‌شود. فرضاً وقتی کار جنبهٔ فلسفی دارد، قلمها حالت آرامتری به خود می‌گیرند؛ امّا زمانی با زندگی آدمها سر وکار و رودرویی دارید و متاثّر می‌شوید. اینجا قلم شتاب می‌گیرد؛ نمی‌گذارد زمان بگذرد. خلاصه اینکه قلم با موضوع و احساس، خودش را منطبق می‌کند.

● از میان مجموعه نقاشیهای ده سالهٔ انقلاب کدامیك را بیشتر می‌پسندی؟ کاری که خوشت آمده باشد؟

■ جواب دادن به این سؤال مشکل است. خیلیها کار کرده‌اند و کارهای خوبی هم داشته‌اند.

● چرا مدتی است که از شما کاری ندیده‌ایم آقای چلیپا؟

■ شاید بشود گفت یك بازنگری به گذشته دارم می‌کنم؛ عجولانه برخورد نکردن و ریشه‌ای‌تر دیدن. احساس می‌کنم نوعی التقاط در کارها وجود دارد؛ رکه‌های غربی یا به نوعی شرقیِ سیاسی، تکنیك و بخصوص بینشی که در پشت این تکنیك وجود دارد. در هرحال کار به این صورت نمی‌تواند دوام بیاورد؛ باید یکسویه شود. امّا اینکه جهت را چطور باید انتخاب کرد تا این التقاط به وضعیّتی زلال همراه با ارزشهای ریشه‌ای و ماندنی برسد، بدون شك تعمّق می‌طلبد.

● با توجّه به این بازنگری که فرمودید، تلاش شما در این چند سال برای هویت دادن به نقاشی شرقی ـ ایرانی امروز به کجا رسیدهٔ است؟

■ سالهای بعد از انقلاب عمدتاً تلاش در جهت کسب آموزشهای تکنیکی و تداوم بخشیدن آن در کارها بوده و فرصت تعمّق نبوده است؛ یك اتّفاق باید بیفتد، یك دگرگونی، رسیدن هوای تازه به آدم. حضور هنرمند در تابلو نقاشی نتیجهٔ حضور ذهنی و تکنیکی هنرمند است. به یك معنی وقتی در یك وضعیت فکری ـ ذهنی ـ حسّی، حضور جامعی داشته باشیم، این حضور در کار متجلّی می‌شود و مهم این است؛ حضور درونی است که اثر برونی می‌دهد.

● باز به تابلو «کویر» برمی‌گردیم. آیا اگر کار در ارتباط با وقایع جامعه باشد به ناچار

روایتگری خواهد شد و اگر به سفارش اجتماع نباشد آن وقت کار نقاشی‌تر می‌شود؟

■ به این شکل نمی‌شود تفکیک کرد. خیلی از کارهایی که فرضاً روایت انقلاب را می‌گوید وجود دارد که بسیار هم زیباست. در کشورهای اروپایی، در شرق [سیاسی]، و یا در بین هنرمندان مکزیک به نقاشیهای زیبایی می‌رسیم که روایتگری هم کرده‌اند. اصلاً باید دید علّت روایتگری چیست. اولاً از عناصر مهمّی که باید مورد توجّه باشد، پیام هنری است. فرضاً وقتی از انقلاب و نقاشی روایتی صحبت می‌شود، هنرمند

با توده‌های مردمی و بخصوص عامّهٔ مردم سر و کار دارد. از جهت دیگر ممکن است مخاطب، قشر روشنفکر و تحصیل کرده باشد. در هردو این موارد اثر باید با مخاطب خود ارتباط برقرار کند. فرضاً نقاشان مکزیک دو آمیزه در کارهایشان هست؛ هم با توده مردم سر و کار دارند و هم دوش بدوش هنر مدرن حرکت می‌کنند. از یك طرف بکارگیری روش نقاشی دیواری مکزیك که ریشه در سنّتهای آنها دارد؛ نقاشی دیوارهای معابد «آزتك»؛ و از طرف دیگر بکارگیری هنر مدرن به همراه پیدا کردن تیپ و شخصیتهای مردمی خودشان. این تلاش برای انسجام فرهنگ و هویت خودشان است. حالا باید دید انتخاب ما چیست؛ تجلّی ویژگیهای فرهنگی ما در نقاشیمان چگونه است؟

● طبق صحبتهای شما، نقاش امروز می‌تواند به سنّتهای هنری گذشته، مثلاً نقاشی قدیم ایرانی، مراجعه کند؟

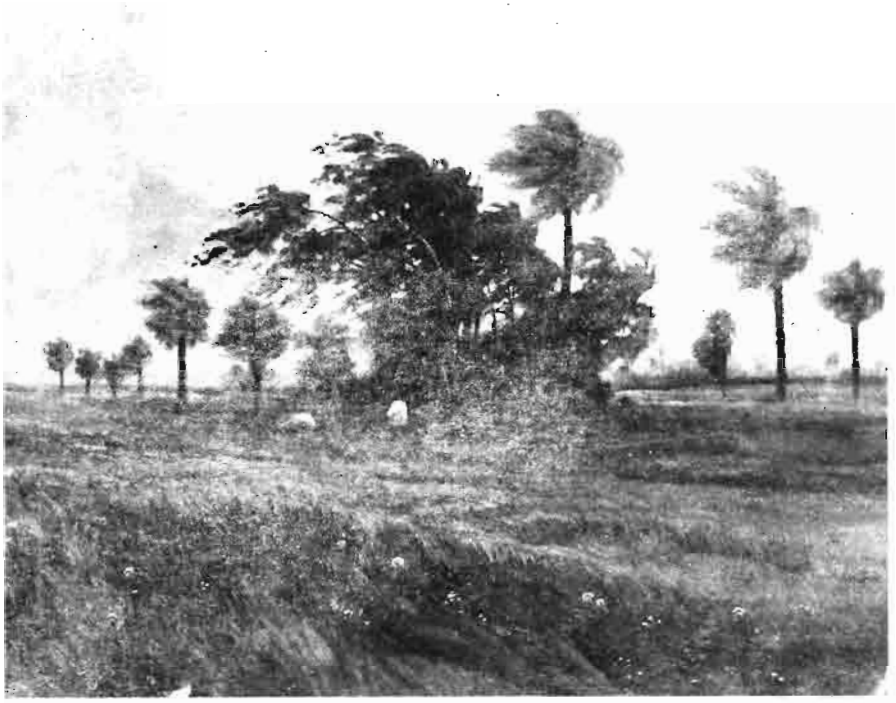
■ ببینید نکتهٔ مهم، نه بر سر به کار بردن هنر مدرن، هنر روایتی، مینیاتور یا نقاشیهای دیواری است؛ بلکه بحث برسر این است که یك پیام به کدام شیوهٔ زیبا و کیفی می‌تواند القا شود.

● این درست. امّا اینکه فرضاً محتوا و شکل نقاشی مکزیك را شما برمحور سنّتهای آنان قرار می‌دهید، نه براساس، به قول شما، تکامل درونی هنرمند است، بلکه به لحاظ ارتباط آنها با جنبش هنری اروپا از یك‌سو ورسوخ تفکّر مارکسیستی در جنبشهای آمریکای لاتین از دیگر سوست. مراجعه به سنّتهای هنری ما هم از همین طریق صورت گرفته. حال اینکه شما معتقد هستید هنرمند باید به خودش رجوع کند و این تغییر در درون او به وجود بیاید. درست متوجّه شده‌ام؟

■ ببینید، حضور هنرمند یك حضور شناختی است. یعنی از نظر درك مسائل هنر، هنرمند باید به یك کیفیت درونی رسیده باشد؛ حالا هرجای دنیا که می‌خواهد باشد. فرضاً در نقاشی تعزیه شما دیده‌اید؛ نقاش قدیمی سنّتی می‌نشیند با اعتقاد مذهبی و خلوص درونی خودش آن صحنه‌های تعزیه را نقش می‌کند؛ خیلی هم با جرات نزدیك می‌شود که نقش امام حسین(ع) یا پیکر بدون سر او را نشان بدهد. ولی ما امروزه این جسارت را نداریم که با آن خلوص نزدیك بشویم به این موضوع مقدّس‌وآن را نقاشی کنیم توی کارمان در حالی که او با یك اعتقاد خالص به موضوع نگاه می‌کند. مثلاً اگر صورت امام حسین را دارد کار می‌کند، سعی می‌کند مظلومیت و شجاعت را خیلی عالی نشان دهد. یا فرض کنید اگر رنگ آبی را برای گنبد یك مسجد می‌خواهد بگذارد سعی می‌کند قشنگترین آبی را که توی ذهنش هست برای آن گنبد انتخاب کند. منتها او توی کارش حضور دارد؛ ناخودآگاه حضور دارد. درحالی که یك هنرمند فاقد حضور، موضوع کارش، با تکنیکش نمی‌خوانَد مثلاً یك بسیجی را کار کرده، امّا تکنیکی که بکار برده تصنّعی است. یعنی هر هنرمندی فضای درك شده و خاستگاه خودش را بیان می‌کند.

● از این سخن شما می‌شود این نتیجه را گرفت که آن اطلاعات یا آموزشهایی که از هنر معاصر دنیا، به هرصورتش، منتشر می‌شود، چه از طریق دانشکده‌ها، چه از طریق آموزشهای غیر حضوری، چه از طریق انتشار تصاویر و کتب و... خودبخود روی صداقتهای ذهنی هنرمند اثر می‌گذارد؛ حجابی می‌شود بین او و باورهای خودش. حالا پرسشم این است که چطور می‌شود به دور از این تاثیرات ناخواسته و شفاف بود، آن جور که شایستهٔ هنر است؟

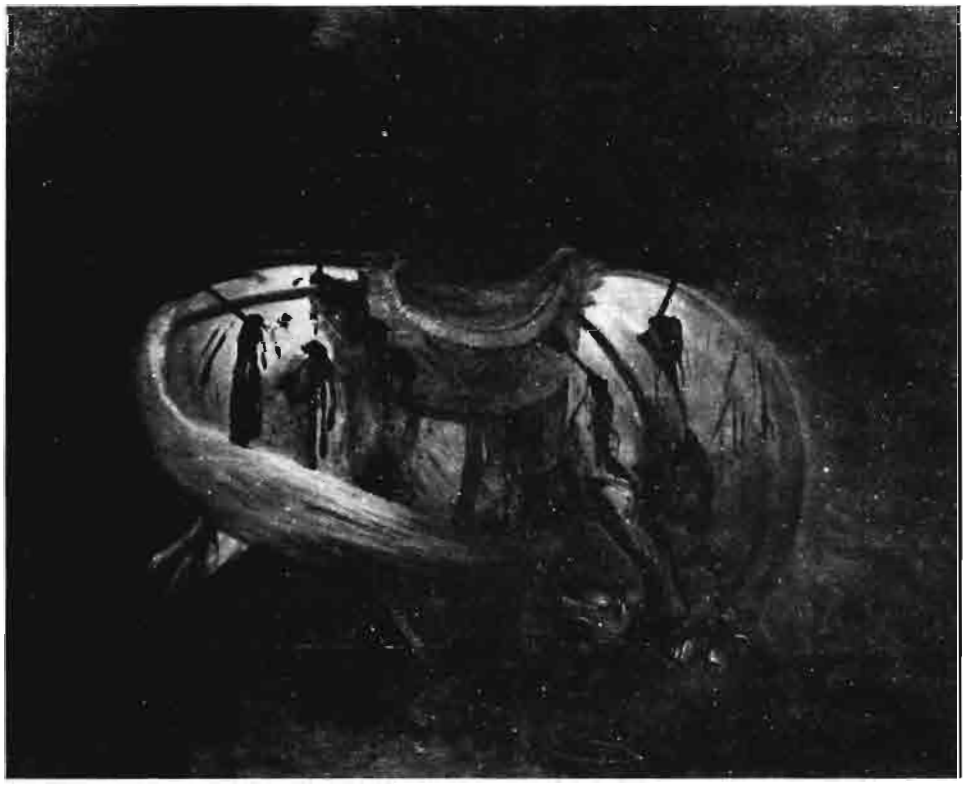
■ البتّه مسئلهٔ تداخل فرهنگها وجود دارد و بالطّبع یك کشور نمی‌تواند درهایش را ببندد و



فقط از خودش تغذیه کند. امّا می‌توان قضیه را از سردرگمی درآورد و هرچیزی را در جایگاه خودش قرار داد. جایگاه هنر مدرن، جایگاه هنر آکادمیك و جایگاه هنرهای سنّتی. درنتیجه وقتی هنرجو حدود دو سال در هریك از این رشته‌ها کار کند، ویژگیهای آن را یاد می‌گیرد و در نهایت راه خودش را پیدا می‌کند. امّا اینکه ما بخواهیم همه را جهت بدهیم در یك قضیه و یك سمت، نوعی کوری خلاقیت پیش می‌آید.

● روشن است که شیوهٔ آموزش در شکل‌گیری بینش هنری اثر زیادی دارد. در مورد شیوهٔ آموزش هنر، بخصوص نقاشی، در دانشکده‌های فعلی ایران، می‌توان گفت در مجموع تفاوت بنیانی با شیوهٔ آموزش نقاشی غربی ندارد و این شیوه متناسب با تفکّر آنجاست؛ در این مورد نظرتان چیست؟

■ ببینید، ما فرضاً در زمینهٔ معارف اسلامی و مسائل اعتقادی پشتوانهٔ بسیار و نیروهای استخواندار داریم؛ امّا در زمینهٔ هنر و زیبایی‌شناسی یا مسائل تجسّمی، از نظر داشتن استاد، چنین پشتوانه‌ای بسیار کم است.



گامهایی که فعلاً برمی‌داریم صرفاً براساس تجربه است. این صحیح است که باید عوامل ضربه زننده به هنر، از روند هنر ما حذف شود، اما خوب باید چیزی به جایش بگذاریم تا خلأ را پر کند.

● نظر شما به عنوان یك نقاش که در این ده ساله مدام کار کرده‌اید و قلم زده‌اید، راجع به فعالیت گالریها چیست درحالی که سطح کارهای به نمایش درآمده اغلب خیلی پایین است و قیمتها هم کاملاً سوداگرانه، و اینکه این گالریها ـ چه خصوصی، چه دولتی ـ در جهت تعالی نقاشی و یا متأسفانه در جهت انحطاط آن چه نقشی دارند؟

■ قبل از انقلاب هم این گالریها فعال بودند، که البتّه همزمان با انقلاب بعضی از آنها تعطیل شدند و صاحبانشان که آدمهای وابسته‌ای بودند از کشور خارج شدند و بعد که شرایط قدری مساعد شد اینها آمدند. از طرفی در طول جنگ مضامین تابلوها در رابطه با جنگ بود، امّا خوب، افرادی در این مملکت زندگی می‌کنند که ارتباط مستقیم و یا حتّی غیر مستقیم هم با این جنگ نداشتند. در هنرمندان نیز چنین طیفهایی داشتیم و بعضی روی موضوعاتی کار می‌کردند که ربطی به مسائل جامعه نداشت. در رابطه با این تابلوها قیمت کلانی نیز پرداخت می‌شد؛ با وجود تورم و گرانی در جامعه. وقتی یك تابلوی نقاشی آب رنگ را هشتاد هزار تومن بخرند خوب این برای دانشجوی نقاشی جاذبه دارد. او کدام راه را انتخاب بکند؟ آیا به طرف هنر انقلاب و هنر متعهّد کشیده بشود، یا به سمت اینکه با یك نمایشگاه گذاشتن، یك خانه و اتومبیل گران قیمت بخرد؟ این کار سوق دادن هنرمند جوان به بازاری کاری است؛ به سمت هنر بی‌درد و تنوّع طلب کشیده شدن. و اینکه گالریها چقدر در این امر سهیم هستند مهم است. گالریها باید در جامعه باشند و فعال هم باشند، امّا با چه برنامه‌ریزی؟ این مهم است.

● دولت چه فعالیتی در جهت هدایت کار به سمت مسیر سالم می‌تواند انجام بدهد؟

■ کاری که دولت می‌تواند بکند ارزش دادن به کارهای اصیل است؛ می‌خواهد منظره باشد یا موضوع انقلاب و جنگ.

● چطور باید این کار را کرد؟

■ با تقویت موزه‌ها. البتّه کار برای فروش هم باید گذاشته شود، ولی باید یك جای با ارزشتری هم داشته باشیم تا کارهای درجه یك را بخرند و نگهداری کنند؛ هم به عنوان سرمایه، و هم حمایت از هنر متعهّد و صحیح. نکتهٔ دیگر اینکه روزنامه‌ها، مجلات و رسانه‌های گروهی به کسانی که واقعاً کارهای خوب ارائه می‌دهند، بها و ارزش بدهند و انگیزه‌های انسانی‌تر و معنوی‌تری ایجاد کنند؛ تا هم ارزش یك هنرمند با محتوای هنری و کیفیتی بالا نسبت به هنرمندان بازاری که برای پول کار می‌کنند متفاوت باشد و هم اینکه دانسته شود گرایش به هنر بازاری، یعنی دوری از مردم و تبدیل شدن به یك ضد ارزش. خطر آنجاست که گالریهای مدّعی هنر اصیل و کیفی به تجارت تابلو روی بیاورند؛ یعنی به ابتذال کشاندن روح هنرمند و به حراج گذاشتن آن.

● لطفاً راجع به نقش گالریها و نقد هنرهای تجسّمی در مطبوعات توضیح بیشتری بفرمایید.

■ منتقدین عنوان می‌کنند که شرایط مساعد نیست؛ گویی در هنرهای تجسّمی منتقد وجود ندارد. به هرحال از همین نمایشگاهها می‌توان شروع کرد و نقاط مثبت و منفی آنها را به نقد کشید. علاوه براین، از یك سو منتقد نداریم و از سویی نیز گالریهایی فعال در دست کسانی است که صرفاً به بازار فروش تابلو فکر می‌کنند. چون کار را برای فروش می‌گذارند، نقش هنر برایشان مطرح نیست. خودبخود انتقادی هم وجود ندارد. فرضاً بعضی نمایشگاهها سه روزه است روز اول، کارها را به «سفرا» و... می‌فروشند و روزهای بعد به کسان دیگر. اصلاً نمایشگاه برای عرضهٔ آثار و ایجاد زمینه برای پیشرفت کیفی در کار هنر نیست؛ برای تعدادی خواص است، یعنی آنها که می‌خواهند کار را بخرند. البتّه اخیراً نقدهای نسبتاً خوبی در مجلات دیده می‌شود و این جای امیدواری است.

● اجازه بدهید در اینجا از نحوهٔ کار شما هنگام نقاشی کردن بپرسیم. در برنامه‌های آموزشی دانشکده‌ها، ظاهراً برای به وجود آمدن یك تابلو باید مراحلی طی بشود: اول طرح و موضوع ذهنی و اتود سیاه و سفید و رنگی، بعد اسکیس‌هایی که روی کاغذ می‌آید و بعد مطالعه روی آن و سپس ترکیب، و در مرحلهٔ آخر هم طرح روی تابلو پیاده می‌شود. شما هم این مراحل را طی می‌کنید یا در ذهن عمل می‌کنید و بعد بلافاصله روی تابلو می‌آورید؟

■ من یك طراحی اولیه می‌زنم و یك اسکیس اولیه هم تهیه می‌کنم و بعد به طور مستقیم عمل می‌کنم و شاید گاهی که آن آتمسفر حسّی برایم جا نیفتاده باشد یك اسکیس هم بزنم؛ بعد مستقیم روی کار می‌آورم.

● شما به عنوان یك هنرمند نقاش، فکر می‌کنید نقاشی تا چه حد می‌تواند برای اندیشه‌های انسان تحرّك‌آفرین باشد؟

■ هنرمند شناختی را که از یك معنی پیدا می‌کند با زبان هنرش بیان می‌کند. گاه یك شناخت از دید فلسفی مطرح می‌شود، گاه با کلام می‌آید و گاه به زبان تصویر. در نقاشی این ارتباط همان تختهٔ پرشی است که بینندهٔ اثر روی آن قرار می‌گیرد.

● ضمن تشکر از وقتی که مرحمت فرمودید و در اختیار «سوره» قرار دادید، اگر صحبت خاصّی دارید بفرمایید.

■ ان شاء الله در فرصتی دیگر. فعلاً صحبت خاصّی ندارم.

# عتاب نقش

## ■ نگاهی به آثار شکسته‌نویسی استاد کابلی خوانساری

در اوج‌گذاری خوشنویسی و ارجمندی خوشنویسان همین بس که توفیق می‌یابند کلام حق را به زیور خط خوش بنگارند. دیگر آنکه آثار پربهای ادبیات فارسی که نشئت گرفته از چشمه‌های ذوق و عرفان شاعران و عارفان و کاتبان گرانقدر است، در طول سالیان متمادی آب زلالی بوده که کام تشنهٔ ذوق خوشنویسان را سیراب کرده است. این پیوند که میان ذائقهٔ هنری و کلام وحی و خط و کتابت و معارف وجود دارد حُسن‌رویی است که به یك جلوه، هزاران نقش در آیینهٔ هنر خوشنویسی پدید آورده، و هنرمند خوشنویس از آنجا که توفیق آن را داشته تا مادّهٔ کار خود را چیزی قرار دهد که در تقرّب به حق، او را بیش از سایر رشته‌های هنری یاری رساند، لاجرم کمتر تحت تاثیر القائات نفسانی در هنر قرار گرفته است؛ و این همان گوهر گرانبهایی است که در دستان خوشنویسان غلتیده و توفیق تمام آنکه جان خویش را بدان گوهر بیارایند، آنچنان که سپیدی کاغذ را تحت تصرّف قلم خویش قرار می‌دهند و خطوطی برآن نقش می‌زنند که هم بصر را روشنی می‌بخشد و هم بصیرت را صفا می‌دهد.

هنر خوشنویسی در دورهٔ جدید شاید از آنجا که تحت تاثیر هنرهای دیگر تجسّمی چون نقاشی و گرافیك قرار گرفته، بیش از آنکه عدالت میان حظّ بصری و دل آگاهی را، همچنان که قادر است، حفظ کند، تمایلی خوشتر به سمت حظّ تصویری از خود نشان داده، که این شاید با توجّه به کاربردهای خط و خوشنویسی چون سایر لوازمات زندگی در ارتباطات اجتماعی، غریب نباشد، و امّا بهانهٔ این نوشته، که بهتر آن است به تفصیل کشیده نشود، به نمایش گذاردن مجموعه‌ای از آثار شکسته‌نویسی «استادیدالله کابلی خوانساری»، خوشنویس معاصر، در موزهٔ رضا عباسی است.

کابلی در کار خود هنرمندی با ذوق و لطیف طبع و قلم‌پرداز است و در این مجموعه، آثاری را ارائه نموده که توانایی قلم در پیچ و تابها و کش و قوسها و فراز و فرودهای خطوط به راحتی خود را به بیننده می‌نمایاند. و دیوان پربرکت شاعران، علی‌الخصوص شعر حافظ نیز همچنان دستمایهٔ کار اوست. هرچند کابلی در این آثار توجّه بسیاری به نقش بصری خط نموده و سعی داشته در هماهنگی میان نقشهای زمینه، رنگ، خطوط، قوسها و گردشهای قلم موفّق باشد، امّا در اغلب آثار او، پرداخت زمینه و رنگهای استفاده شده در آنها نتوانسته پاسخگوی قوّت قلم بوده و با او در ارائهٔ یك اثر کامل همراه گردد. از این نظر میل توجّه به فرم در آثار کابلی هنوز نتوانسته گردن سلاست قلم را به اختیار آورد.

شاید اگر در بستان خوشنویسی، هنرمند توجّه به شاخ و برگ را فرو می‌گذاشت و سعی در نزدیك شدن هرچه بیشتر و یکی شدن با مادّهٔ کار خویش می‌کرد، کمتر به عتاب نقش دچار می‌آمد و در کار خویش به معنا و خلوصی کاملتر می‌رسید. باشد که اینگونه باشد. ●

# نقاشیهای یادگاری

## ■ مروری بر نقاشیهای کامیار شاپور

گاهی خلاقیت در هنر جای خود را به نوعی آسانگیری و راحت‌اندیشی می‌سپارد. شاید دیری است که در نقاشی موازین و معیارها و اصول تجربه شده، تحت تاثیر احساسات بی‌شکل فردی قرار گرفته است و به این ترتیب برداشتهای صرفاً شخصی از نقاشی که ملهم از درك جزءنگر در این هنر است، عرصهٔ هنرنمایی‌های بسیاری شده است. مسلّماً در هنر جدید این موضوع چیز غریبی نیست و اساساً لازمهٔ مدرنیسم در هنر همین است. با این وجود، هنرمند مدرنیست در نقاشی به جستجوهای اساسی در

# مجالی برای شکفتن بغضی تاریخی

## ■ نظری به نقاشیهای اردشیر تاکستانی

عناصر این هنر برای رسیدن به درک فردی از آنها پرداخته و به جستجوی خود بهای لازم را نیز می‌دهد. امّا سهل‌نگری و آسانگیری موضوع دیگری است که بسیار متفاوت است از تجربیات عمیق شخصی و ارزش بخشیدن به ذوق ساده‌نگر و بی‌آلایش هنرمند. صمیمیت هنرمند با موضوع و هنرش، بدون ایجاد رابطه‌های پیچیده و سردرگم، در هنرهای بومی و سنّتی بخوبی پیداست. درک بی‌آلایش هنرمند سنّتی، با همان ذهنیت ساده و صمیمی به ارث رسیده به او، در کارش نمایان می‌شود و او در این رابطه، بدون اینکه خواهان تفسیر خاصّی باشد، با مخاطبان خود پیوند می‌یابد و با آنان به همدلی می‌رسد.

«کامیار شاپور»، آن‌گونه که در بروشور نمایشگاهش آمده، از جمله نقاشانی است که کارهای ارائه شده‌اش در گالری شیخ، به عنوان آثار نقاش «نائیف» آموزش دیده، مطرح شده است. از این جهت باید گفت آثار شاپور که با تخته‌بندی قلم مرکب و راپید و استفاده از رنگهای پاستل و مدادرنگی به وجود آمده، پیش از آنکه نشان از وجود نقاشی بدهند- با خصوصیات یک نقاش نائیف، که صمیمیت در کارش جای آموزش هنری را می‌گیرد- بیشتر حکایت از آسانگیری نقاش در ارتباط با موضوع و تکنیکهایش دارد. موضوع قسمت اعظمی از نقاشیهای شاپور را عکسهای یادگاری خانوادگی تشکیل می‌دهد که به نظر می‌رسد بی هیچ‌گونه تغییری در ترکیب و طرح، تنها با نوعی خام‌دستی طرح‌ریزی شده و با مدادرنگی یا رنگهای پاستل، رنگ شده‌اند. کامیار در این نمایشگاه کارهای پخته‌تر و با ترکیبهای قویتر را نیز به نمایش گذاشته بود که بهتر می‌بود مجموعه‌ای از آن کارها را که دارای شخصیت خاصّ خود هستند گرد می‌آورد و برای نمایش عرضه می‌کرد. در این صورت می‌توانست شخصیت نقاشانه‌تری را از خود و کارهایش ارائه دهد.

سنگ آسیاب تاریخ همواره بر شانهٔ مظلومان و دردکشیدگان چرخیده، همچنان که توفیق اوج و فرود آن نیز به عهدهٔ هم اینان واگذار شده است. در طول تاریخ هنر، هنرمندان بنا به ذوق و بینش خود، این اقبال را داشته‌اند که در کارهایشان گاهی نوک قلمی را اختصاص به این موضوع بدهند، امّا از آنجا که همواره هنر نقاشی به سفارش برگزیدگان توانمند جامعه صورت و موضوع خویش را می‌یافته است، جای خالی آلام مظلومان و محرومان در آثار هنری به وضوح نمایان است.

در هنر نقاشی بعد از انقلاب، هنرمند فرصتی می‌یابد تا بتواند آنچنان که جهت‌گیری انقلاب است، به موضوعاتی بپردازد که تاریخ محرومیتها را مصوّر می‌کند. این موضوع در آثار نقاشان انقلاب بخوبی هویداست. نگارستان شاهد هم طیّ روزهایی از آذر ماه امسال، شاهد برپایی نمایشگاهی از آثار نقاشی ایرانی «اردشیر مجرّد تاکستانی» در همین زمینه بود.

اردشیر مجرد تاکستانی از جمله هنرمندانی است که به شیوهٔ نقاشی قدیم ایران سعی در مصوّر کردن موضوعاتی دارد که در آنها بتواند وفاداری خویش را به مظلومان تاریخ به تصویر کشد. اکسپرسیون قوی نقاشی و طراحیهای او به صورت اغراقهایی در حالات صورت، دستها و پاهای فیگورهایش دیده می‌شود. نقاشیهای تاکستانی سرشار از بغضی است که گویای قرنها سکوت و در گلو ماندن است. گویی بغضی تاریخی در آثار او مجال شکُفتن پیدا می‌کند؛ امّا انفجار این بغض در آثار تاکستانی، بُعدی از انسان را به نمایش می‌گذارد که رنگی از یأس و افسردگی با خود دارد. زمین در نقاشیهای او تنها صخرهٔ کوچکی است که از پیرامون خود جدا مانده است و آدمها فرصت گریز از آن را ندارند. آنها در مقابل ظلم ظالمان تاریخ بی‌سلاح مانده‌اند و در دفاع از خویش چیزی ندارند جز اندامهای نحیفی که آمادهٔ تحمّل رنجهایی بیشتر است. به نظر می‌آید آدمهای تاکستانی ترجیح می‌دهند بی‌اعتنا به تازیانه‌های فرود آمده بر گرده‌هایشان و تحمّل زخمهای ناسور و بغضهای واخورده، در سماعی مظلومانه به پایکوبی بپردازند و تسلیم خویش را در تحمّل نامرادیها مجسّم سازند. از این جهت آنها بیشتر ظلم پذیرند تا مظلوم.

تاکستانی، با بهره‌گیری از قلم‌گیری‌های مینیاتوری و رنگها و فضاهای نقاشی ایرانی، می‌خواهد فضای تغییر یافتهٔ این نوع نقاشی را به نمایش بگذارد و مدّعی باشد که نقاشی ایرانی تنها به مصوّر کردن طبیعت و گل و گیاه و رویداد داستانهای مثالی نمی‌پردازد. او مطمئناً غافل نیست از لطافت خطوط، طرح، رنگ و ترکیب در نقاشی ایرانی، که با این صورت، تنها از پس همان فضاهای فراواقعی برمی‌آید. در نقاشی و طراحیهای او هرچند خطوط و فرمها حامل اکسپرسیونی خشن و زخمدار هستند، امّا هوای نقاشی ایرانی را هنوز می‌توان در فضای آنها استشمام کرد. شاید لازم باشد میزان توفیق تاکستانی در پیوند فضای نقاشی ایرانی و اکسپرسیون واقع‌گرای موضوعاتش، با تعمّق بیشتری مورد توجّه قرار گیرد.

حسین احمدی

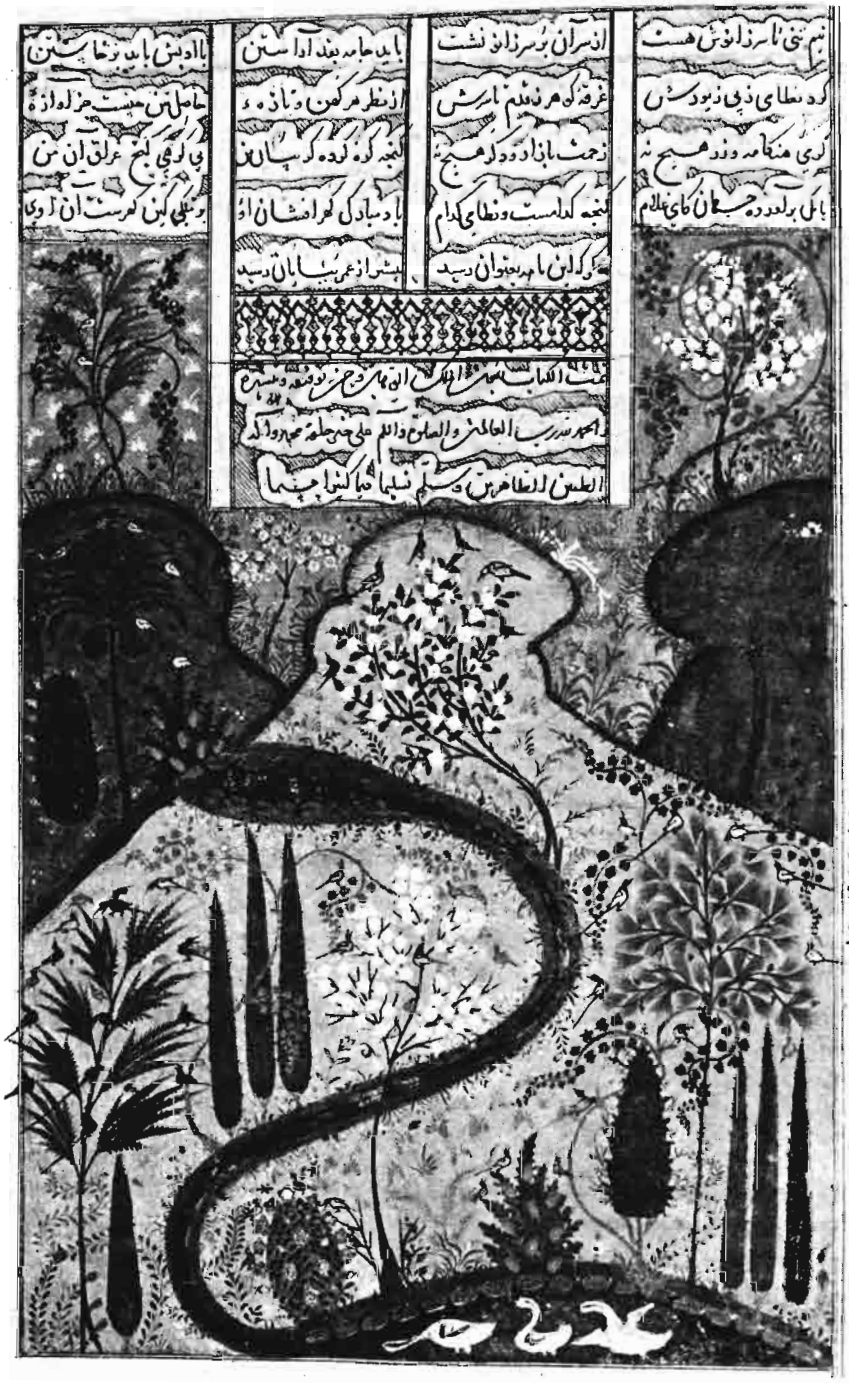
# طبیعت مثالی در هنر ایرانی

● فاطمهٔ ناطقی‌فر

پیش از ورود اسلام به ایران، این کشور تحت نفوذ مانویت و آیین مزدا قرار داشت. زمین در تخیّل فعال و اساطیری مزدایی یك مجموعهٔ واحد و پیوسته بود که براثر دخالت نیروهای اهریمنی به هفت کشور تقسیم شد. کشور مرزی «خومنیرثه» نام دارد که شش کشور دیگر آن را احاطه کرده‌اند. این مناطق به هیچ وجه نقاطی پراکنده در فضایی متجانس و کمّی نیستند، بلکه نمونه‌ای از فضای کیفی را ارائه می‌کنند: به این معنی که وضع و جهت کشورها توسّط مرکز تعیین می‌شود و با جغرافیای بطلمیوسی که در آن اقلیمها به وسیلهٔ نوارهای متوازی و از مبدأ استوا تصوّر شده‌اند، تفاوت اصولی دارد.

ارائهٔ چنین تصویری از زمین یادآور طرح «ماندالا» در تفکّر شرق دور است. از این دیدگاه، سیر اندیشه از طریق قضایا و اصول منطق، مسیری خطی و تکاملی را طی نمی‌کند، بلکه تفکّر دارای سیری معنوی است که همواره به سوی اصل، درون و مرکز هدایت می‌شود و بازمی‌گردد.

کوهساران در ترکیب منظرهٔ خیالی زمین نقشی اساسی دارند زیرا جایگاه تجلّی خدایان و



فرشتگان هستند: «آداب دینی دلالت بر آن دارد که در روز بیست و هشتم از ماه (زامیات روز) نیایشها و آیینهای دینی به زمین که فرشته است، به کوهساران سپیدهدمهای زرین، به همهٔ کوهساران، به «هالهٔ نور» عرضه شده است[1]».

تشبیه به نور نزدیکترین تشبیهی است که تفکّر ایرانی برای تجلّی امر قدسی می‌یابد و در هنر، آن را به عنوان نشانه‌ای از نزدیکی به عوالم برتر، به صورت هالهٔ دور سر بزرگان و روحانیون به‌کار می‌گیرد. این تشبیه بعدها در هنر مسیحی رسوخ می‌یابد و در ترسیم شمایل قدیسین مورد استفاده واقع می‌شود. هالهٔ نور در واقع تمثیل و صورت مثالی روح در کیش مزدا بوده است.

تفکّر ایرانی در سیر از آیین مزدا تا به اسلام و پس از آن، همواره آن فضای مثالی را که در آن صورت و معنا یا ظاهر و باطن به وجهی رازآمیز و ملکوتی به یکدیگر پیوند می‌خورند، حفظ نموده است. این سرزمین مثالی به‌طور کامل مشخصه‌های یك طبیعت سرسبز و درخشان را در خود دارد و از شهرها، کوهساران، چشمه‌ها، درختان و دیگر عناصر تشکیل شده، با این تفاوت که دارای غلظت جسمانی نیست، بلکه لطیف و اثیری است.

ذوق ایرانی در تلاش برای برقراری ارتباط با این فضای مثالی، یاد «پئیری‌دزه» یا «پردیس» را همیشه در دل زنده نگاه داشته است و طرح آن را به صورت ترکیبی از عناصر چهارتایی، نظیر چهارطاق، چهار باغ، نقش ستاره در شهرسازی، معماری، خانه و باغ آرایی و نقاشی تکرار می‌کند. باغ بهشت کهن‌ترین خاطره و صورت نوعی (آرکتیپ) در تفکر ایرانی است. بدیهی است که حضور در این جغرافیای مثالی به مدد حواس ظاهری میسّر نمی‌باشد و نمی‌توان آن را عیناً با هنر تجسّمی وصف کرد، بلکه گیاهان، آبها و کوهساران به صورت تمثیلی نشان داده می‌شوند: «بکار گرفتن بسیاری از نقوش خاصّ ایرانی، از جمله گرمسازی، طرحهای هندسی، نقش نخلچه، گل نیلوفر، برگ کنگر و طرحهای دیگر که هنر تصویری ایران در تمام دوران آنها را بکار گرفته است، معلوم می‌دارد که تخیّل ایرانی همواره اشکال و تصاویر دنیای خود را از عالمی مخصوص و معیّن دریافت داشته و این نقوش از آن عالم در روح هنرمند ایرانی پرتو انداخته است[2]».

علاوه بر تقدیس نور، شناسایی فرشتگان و تاثیر آنها در ادارهٔ امور طبیعی، از ارکان آیینهای ایران باستان به‌شمار می‌رود. در این مورد نیز روشن است که شهود فرشتگان که یاوران مزدا در نبرد با اهریمن هستند، یك تجربهٔ محسوس نیست و به قوّهٔ خیال وابسته است؛ امّا این امر از «واقعیت» تجربهٔ فوق چیزی نمی‌کاهد. تنها نوعی جغرافیای مثالی می‌تواند صحنهٔ وقوع حوادث شهودی باشد: «مناظر زمینی هم مانند سیماهای آسمانی، در آن احوال در هاله‌ای از نور ظهور می‌کنند، با صفای بهشتی، و در پرده‌ای از نقش کوهساران در سپیده‌دمان زرین، آبهای آسمانی، که در آن گیاهان جاودانی می‌رویند و نشو و نما می‌کنند و در آنجا منظره «زره توشترا» و دیدارهای او با هرمزد، در مخیّله مصوّر شده‌اند[3]».

میراث نور در فرهنگ ایرانی پس از ورود اسلام دوام می‌یابد. وجود گرامی رسول اکرم(ص) و آل ایشان، به چراغی تشبیه شده که نور الهی

از خلال منافذ آن به سراسر جهان پرتو می‌افکند و بقا و حیات همهٔ موجودات در گرو تابش انوار غیب است که وجود مبارک معصومین علیهم‌السلام، واسطهٔ رسیدن آن به عالمیان و آدمیان است. در قرن ششم هجری، سهروردی فلسفه اشراق و فرشته‌شناسی ایران کهن را دگرباره زنده می‌کند. فلسفهٔ اشراق، تفکّر شهودی است و سیر و سلوك در عوالم و گذر از مراتب وجودی و اتصال به «نورالانوار»، مبدأ و معاد عالم وجود. در حالی که فلسفهٔ یونانی، تفکّر عقلانی و غایت آن «شناخت مفهومی» است. با توجّه به این نکته در می‌یابیم چگونه هنر ایرانی برخلاف هنر یونانی که راه واقعگرایی و تطابق با دنیای بیرونی را در پیش می‌گیرد، همچنان فضای روحانی و مثالی خود را حفظ می‌کند. هنرمند یونانی می‌کوشد تا دنیایی شبیه دنیای محسوس بسازد و به طبیعت نزدیك شود، امّا هنرمند ایرانی موجودات طبیعی را «مظهر» می‌داند و جویای رازی است که در پسِ کثراتِ عالم، متجلّی است. «ظاهر و مظهر» اساس هنر ایرانی است و خطوط و نقوش و سایر عناصر بیانی، سیر از ظاهر به باطن را امکانپذیر می‌سازند(۴).

فرهنگ و هنر ایرانی از حکمت اشراق تاثیری عمیق پذیرفته است، چنانکه از طرح «سه عالم» برای بیان مراتب هستی سود می‌جوید: جهان خاکی که موضوع ادراك حواس ظاهری است؛ جهان مثال یا ملکوت که به‌طور اخص از طریق قوّهٔ تصوّر و خیال ادراك می‌شود؛ و جهان عقول محض یا جبروت که موضوع معرفت عقلانی است. بدین‌ترتیب، تخیّل محلّ تجلّی و ظهور صورتهای مثالی است و خیال هنرمند، پس از پالایش، به چنین عالمی راه می‌برد.

هنرمند یونانی با پرداختی مستقیم و عینی به طبیعت در پی آن است که جایگاه انسان را در این جهان، به گونه‌ای که می‌پندارد بازگو نماید، امّا هنرمند ایرانی با بهره‌گیری از خطوط و نقوشی هندسی، یا طرحهایی از طبیعت که جنبهٔ واقعی و عینی خود را از دست داده‌اند، جهانی می‌آفریند که در کلّیت تصویری آن، می‌توان از مرتبه‌ای به مرتبهٔ دیگر و از سطحی به سطح دیگر گذر نمود، و قید زمان و مکان این سیر را متوقّف نمی‌سازد. البتّه هنر ایرانی در دوره‌های مختلف به یك نحو باقی نمانده و تاثیرات زیادی از شیوه‌های هنری رایج در عصر خود گرفته است. لذا نمی‌توان مجموعهٔ متنوّع نقاشی ایرانی را که در سبکهای گوناگون به ظهور آمده، کلاً به هنر دینی منسوب دانست. تا آنجا که به دریافت حضوری از جهان مربوط می‌شود، هنر ایرانی یکی از والاترین نمونه‌هایی است که در آن، خلق طبیعت مثالی به مدد قوّهٔ خیال، هنر تصویری را در مسیر تجربهٔ حقیقی دینی قرار می‌دهد.

مینیاتور ایرانی را، با وجود اینکه همیشه مضامین دینی و اعتقادی نداشته است، می‌توان از نمونه‌هایی برشمرد که خلق طبیعت مثالی در آن با موفّقیت قرین بوده است. در طبیعت سازی به شیوهٔ مینیاتور، با آنکه هیچ‌گونه تقلید مستقیمی از طبیعت «خصوصاً گیاهان و جانوران» به عمل نیامده، امّا تصاویر دارای واقعیتی هستند که در حدّ خود، بیش از نقاشیهای تقلیدی صِرف، کیفیت ذاتی شیٔ را نشان می‌دهند. روح شاعرانه و لطیفی که در مینیاتور دیده می‌شود آمیخته به عرفانی است که در روزگار خود، در دل هر کس- به فراخور حال- زنده و سرشار بوده است و در خلوت درون هنرمند تجلّی می‌یافته: «هنرمند در هنگام خلق اثر خود از یك سو با عالم درونی خویش مشغول است و از آن کسب روشنی می‌نماید، و از سوی دیگر، با قطعه‌ای که در برابر خود نهاده است سر و کار دارد. هر خط، شکل و رنگی که به‌کار می‌برد مظهری است از آنچه وی پیش از بکار بردن آن بر روی قطعه، آن را در خود آفریده است. در این هنگام هیچ چیز به یك رویش خود بخود واگذار نمی‌شود و هر خط، رنگ و یا سطحی که نمایشگر دقیق خلاقیت ذهنی نقاش و قادر به نمایش جهان درونی وی نباشد، محو می‌گردد و نقوش و رنگهای دیگری جای آن را می‌گیرد(۵)».

ممارست نزد استاد و گذراندن مراحلی که هر یك مستلزم آموزشی سخت و طولانی است باعث می‌شود که منظر هنرمند را یك بارقهٔ ذهنی گذرا و خلق‌الساعه شکل ندهد. آثار و شیوهٔ کار نقاشان سنّتی ایرانی از دنیایی عمیق و وسیع حکایت می‌کند که تخیّل فعال هنرمند امکانِ ظهور و تجلّی آن را فراهم می‌آورد. در سایهٔ هماهنگی «درون و بیرون»، دست و چشم هنرمندی که پاك و صافی شده است، به وحدت می‌رسند و به باغ بهشتی که موعود تفکّر ایرانی است راه می‌یابند.

## ■ پاورقیها:

۱. «ارض ملکوت»، «هنری کُربن»، صفحهٔ ۵۴.

۲. «نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه»، «اکبر تجویدی»، صفحهٔ ۳۵.

۳. پیشین، صفحهٔ ۴۶.

۴. برگرفته از سلسله درسهای «حکمت و فلسفهٔ هنر»، استاد محمد مددپور.

۵. «نقاشی ایرانی از...»، «اکبر تجویدی»،

# چهره کلارا

■ چهرهٔ کلارا (۱۶۱۸ م.)
پیترپل روبنس
(۱۶۴۰-۱۵۷۷ م.)
رنگ روغنی روی بوم
گالری
«پرنس لیش تنشتاین»

«پیترپل روبنس» در ۲۸ ژوئن ۱۵۷۷ در «سیگن»، شهر کوچکی در آلمان، در خانواده‌ای بورژوا متولّد شد. روبنس که «استاد فلاندر» لقب یافت، شیوه‌های استادان نقاشی رنسانس- «میکل آنژ» و «تی‌سین»- و استادان «باروک»، یعنی «کاراتچی» و «کاراواجو» را با هم درآمیخت و شیوهٔ فردی خویش را بنیان نهاد. او در طیّ اقامت طولانی خود در «مادرید» و بازدیدهای مکرر از موزهٔ «پرادو» در خصوص حالات و حرکات فیگورها و رنگ و نور از آثار «تی‌سین» الهام گرفت. علاوه بر این، در زمینهٔ منظره‌سازی، روبنس را باید وارث «پیتربروگل» و «آنیباله کاراتچی» دانست. آثار او سرشار از **پیچ و تاب‌هایی** است که انسان، حیوان و مناظر طبیعی را درهم می‌آمیزد.

نقاشی روبنس به دوره‌ای تعلّق دارد که «باروک» نامیده می‌شود و تقریباً سالهای ۱۶۰۰ تا ۱۷۵۰ میلادی را دربر می‌گیرد. هنر باروک که در حقیقت ادامهٔ هنر رنسانس محسوب می‌گردد، هنری است درخشان و رنگارنگ، **نمایشی و** پرشور، پرشکوه و مُسرف. اگر در هنر رنسانس نمایش محسوسات، عضلات بدن، جنسیت اشیاء و عناصر، و جسمانیت و غرایز اهمیت خاصّی می‌یابد، اوج این ویژگیها را به همراه هیبت و جلال بی‌مانند، در صحنه‌های پرتحرک و رنگارنگ، در آثار نمایندهٔ بزرگ باروک، یعنی روبنس، می‌توان دید.

روبنس مظهر فرهنگ درباری بود که مضامین مذهبی را در قالبی دنیوی و اشرافی می‌نمایاند. او نقاش درباری «دوکهای مانتوا»، دوست پادشاه اسپانیا و مشاور او در گردآوری آثار هنری، نقاش «چارلز اول» پادشاه انگلستان، و «ماری دومدیسی» ملکهٔ فرانسه، و نقاش دائمی دربار حاکمان اسپانیایی فلاندر بود. از جمله آثار او نقاشیهایی است با مضمون «اوج افتخار پادشاه جیمز اول»، که سقف سالن ضیافت کاخ پادشاه انگلستان را تزئین نموده است.

روبنس به نقاشی بدنهای عریان تعلّق خاطری ویژه داشت. اگرچه نقاشان بزرگ دورهٔ رنسانس، از میکل‌آنژ تا تی‌سین، به نقاشی بدن عریان می‌پرداختند امّا هیچ یك چنین گرایشی به این کار از خود نشان نمی‌داد. تابلوهای عریان روبنس که اغلب جنبهٔ شهوانی دارند، عمدتاً طی سالهای آخرعمراو به وجود آمده‌اند. برهنه‌گرایی در آثار روبنس و به‌طور کلّی در نقاشی غرب، ریشه در ارج‌گذاری و تاکید هنرمندان دورهٔ رنسانس بر زیباییهای اندام آدمی دارد. آثار روبنس عموماً به‌تجسّم غرایز و نیروهای جسمانی می‌پردازند و این مسئله حتّی در آثاری که او در آنها به مضامین مذهبی روی آورده است نیز به‌چشم می‌خورد؛ مثل تابلوی «برپایی صلیب» که روبنس آن را برای کلیسای «سن‌والبورژ» نقاشی کرده است. در این تابلو، دیگر درد و رنج مسیح چنانکه فی‌المثل در آثار «ماتیاس گرونوالد» وجود دارد، دیده نمی‌شود.

حرکت در نقاشیهای روبنس نقش ویژه‌ای دارد. در اغلب آثار او همه چیز، از آسمان و زمین گرفته تا انسان و حیوان، در حرکتی پرپیچ و تاب به هم آمیخته‌اند. او صحنه‌های متعدّدی از شکار گرگ و شیر و تمساح و اسب آبی و ... در مناظر پرفراز و نشیب نقاشی کرده است، امّا در مجموع یك موضوع کلّی سایر موضوعات را در نقاشیهای او تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و آن بدن انسان است: پوشیده یا عریان، مرد یا زن، در جنبش و حرکت یا ساکن و بی‌تحرك.

نمایندهٔ بزرگ نقاشی باروک، **پیوسته پیش طرح‌هایی با رنگ روغنی برای نقاشیهای خود تهیه می‌کرد و برخلاف نقاشان پیشین، ترجیح می‌داد تصویرهای خود را از همان مرحلهٔ نخست به کمك نور و رنگ طرح‌ریزی کند. این روشی بود که نقاشان ونیزی، و بخصوص تی‌سین تجربه کرده بودند؛ امّا روبنس این شیوه را با توانمندی به اوج خود رساند. تاثیر او را بر «واتو»، «بوشه»، «فراگونار» و دیگران نمی‌توان نادیده گرفت.**

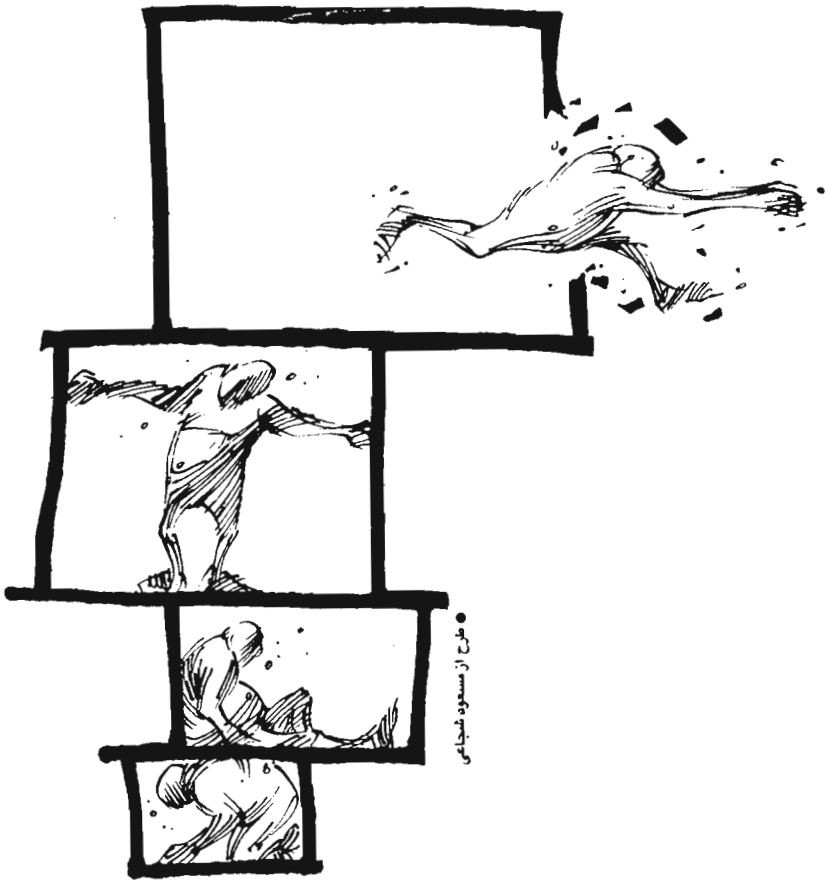
روبنس علاوه بر مهارت در ترسیم حالات و حرکات فیگورهای انسانی و حیوانات، در چهره‌سازی کودکان نیز استاد بود. این چهرهٔ کلارا- سرنا، یادگار همسر اول اوست. کلارا هنگام مرگش در سال ۱۶۲۳، فقط دوازده سال داشت. پیترپل روبنس نیز در ۳۰ مه سال ۱۶۴۰ در «آنوَرس» درگذشت.

سینما

# قاب تصویر و زبان سینما

●سید مرتضی آوینی

■ هرچیز به محض آنکه در قاب تصویر قرار می‌گیرد، از واقعیت خارج از ما جدا می‌شود و مفهوم خاصّی می‌یابد و در واقع تبدیل به «نشانه»ای می‌شود برای اشاره به «معنایی خاص».



● طرح از مسعود شجاعی

پردهٔ سینما کادری است محدود و مربع مستطیل و این محدودیت و شکل هندسی خاصّ پردهٔ سینما یا فریم فیلم، خصوصیتی است که بخش عظیمی از قواعد بیانی سینما نسبت به آن تعیین می‌شود. یعنی اگر فی‌المثل پردهٔ سینما یا فریم فیلم دایره بود این بخش عظیم از قواعد بیانی سینما دیگر وجود نمی‌داشت و این دایرگی مبنای قواعد بیانی دیگری واقع می‌شد که اکنون موضوعیتی ندارند.

تصوّر این امکان خاص اگرچه دشوار است، امّا مبیّن حقایق بسیاری است که اگر سینماگر نداند، نمی‌تواند زبان سینما را بیاموزد و بخوبی از آن استفاده کند. محدودیت کادر یا پردهٔ سینما سببی است که امکان استغراق کامل تماشاگر را در فیلم محدود می‌کند ولذا اگرچه با تاریک کردن فضای سینما و ایجاد سکوت و اِعمال حیله‌هایی رنگارنگ برای خلق جاذبیتی هرچه بیشتر، این نقص تا اندازه‌ای جبران می‌گردد، امّا باید انتظار داشت که یکی از اهداف لجستیکی صنعت سینما در آینده جبران این نقص باشد، چنانچه زمزمه‌های آغازین آن مدّتی است بخشی از حجم اخبار تازهٔ سینمایی را اشغال کرده است؛ پرده‌ها عریض‌تر خواهند شد و شیوه‌هایی نو برای پروژکسیون در یك فضای کروی مقعر پدید خواهد آمد برای آنکه تماشاگر هرچه بیشتر خود را در فضای واقعیت سینمایی احساس کند.

سینما به تمامی متّکی بر تکنولوژی است و این معنا بسیاری را در این جهت رانده است که هویتِ هنری سینما را انکار کنند و آن را صنعت بنامند و امروز نیز اگرچه بسیاری از قابلیتهای شگفت انگیز سینما کشف شده است، امّا هنوز نام «سینما» بر این «پدیدار تکنولوژیك» باقی است. برای سینما در زندگی بشر گذشته نمی‌توان نظیری پیدا کرد و نوع ارتباطی که انسان با این وسیله پیدا کرده کاملاً بدیع و بی‌سابقه است. این عالم جدید را وسیله‌ای صنعتی در اختیار بشر قرار داده است که تصویر و حرکت و صدا را ثبت و ضبط می‌کند. حرکت، مبیّن «زمان و حیات» است و لذا سینماتوگراف با «ثبت حرکت»، زمینه‌ای گشته است برای ظهور نحوی از «زندگی و حیات» در فیلم. و بدین‌ترتیب همه چیز برای «انعکاس تصویریِ تخیّلات بشر» به خارج از ذهن او فراهم شده است؛ و تخیّل، بال «هنر» است.(۱)

چنین است که عرصه‌ای برای تجلّی هنر در صنعت سینماتوگرافی فراهم می‌شود. «حرکت» در سینما محملی است برای آنکه فیلم بتواند «داستان» بپذیرد و از این طریق نیز با یکی دیگر از عمیقترین علایق فطری بشر پیوند بخورد.

...امّا این همه ضرورتاً در یك قالب تصویر مربع مستطیل اتّفاق می‌افتد و همان‌طور که در مقالات پیشین عنوان شد، همین امر دستورات و قواعد خاصّی را به عرصهٔ بیان سینمایی یا زبان سینما می‌کشاند. هر چیز به محض آنکه در قاب تصویر قرار می‌گیرد، از واقعیت خارج از ما جدا می‌شود و «مفهوم خاصّی» می‌یابد و در واقع تبدیل به «نشانه‌ای» می‌شود برای اشاره به «معنایی خاص».

صورت- به معنای تصویر- هرگز نمی‌تواند «کیفیات» را «بی‌واسطه» بنمایاند. نمایاندن یعنی «نمایش دادن» و «کیفیات» تا آنگاه که مبدّل به «کمیات» نشده‌اند امکان نمایش نمی‌یابند. کیفیات باطنی ما چگونه در صورتمان ظهور

می‌یابند؟ خنده مظهر شادی است که یك کیفیت باطنی است؛ اخم نیز، پریدن رنگ نیز، سرخ شدن نیز، سیاه شدن نیز... اخم مظهر کیفیتی باطنی چون غضب است و هر یك از کیفیات درونی ما، ترس، شرم، خشم و... به نحوی در قالب کمیاتی نمایشی ظهور می‌یابند.

در حرکات ما همواره علاماتی برای ابراز مقاصد باطنی ما وجود دارد و برای مخاطب نیز آن مقاصد از طریق همین علامات «کشف» می‌گردد و اگرنه صورت،به خودی خود نمی‌تواند کاشف از کیفیات باشد. در تصویر آتش، سوختن مشهود نیست و در تصویر آب، خنکی یا گرمی، گوارایی و یا شور بودنش معلوم نیست؛ هر یك از کیفیات مذکور باید توسّط علامتی خاص تصویر شود و البتّه همهٔ کیفیات نیز قابلیت تصویر شدن و نمایش ندارند. فی‌المثل آیا می‌توان حرکت و یا حالتی پیدا کرد که بتواند نشانهٔ شوری باشد؟ تصویری از چهرهٔ یك آدم اخم‌آلود که دهانش را جمع کرده است حدّاکثر مبیّن این است که او مزّه ناخوشایندی را در دهان احساس می‌کند؛ امّا اینکه آیا آن مزّهٔ ناخوشایند، شوری است یا تلخی و یا گسی، تصویر نمی‌تواند بیان‌کنندهٔ این تفاوتهای کیفی باشد.

پس برای بیان کیفیات توسّط تصویر باید آنها را به علامات کمّی ترجمه کرد. برای بیان «اضطراب» فی‌المثل باید کسی را تصویر کرد که با نگرانی مشغول جویدن انگشتان خویش است و برای بیان «بلاهت» در تصویر، باید به همان حدّی که بلاهت در چهره «نمایان» می‌گردد، اکتفا کرد.

برای ورود در بحث بیان تصویری در سینما این اولین مطلبی است که باید مورد تذکّر قرار گیرد: «قابلیت بیانی تصویر». آنان‌که با «ایلوستراسیون» کتابها و مخصوصاً کتابهای کودکان سر و کار دارند بخوبی ارزش این بحث را درمی‌یابند. «تصویرسازی» برای کتابهای کودکان یکی از مشاغل بسیار مرسوم هنری در روزگار ماست. کار این تصویرگران در یك عبارت کوتاه «نمایش دادن معانی و کیفیات» است برای کودکان. «والت دیسنی» نیز در فیلمهایی چون «باله دریاچهٔ قو» در واقع به همین کار روی آورده است، منتها به شیوه‌ای دیگر. قابلیت بیانی رنگها، خطوط، ترکیب سطوح مختلف، استیلیزاسیون فرمها، سایه و روشن و تُنالیتهٔ رنگها... در این جهت ابزار کار هنرمند تصویرگر هستند. در سینما نیز همهٔ این عوامل می‌توانند ابزار کار فیلمساز باشند.

هنر در واقع معرجی‌است‌برای عبور از عالم محسوسات به عالم معانی و کیفیات باطنی و در این جهت لاجرم قابلیت بیانی تصویر نیز محدود است. در بحث از زبان سینما، «قابلیت دراماتیك (نمایشی) تصویر متحرّك» یکی از مهمترین مباحثی است که باید مطرح شود و به پاسخی مقتضی دست یابد.

کیفیات و معانی «قابل دیدن» نیستند و بنابراین مسئلهٔ ما از آغاز برای عبور از عالم محسوسات به عالم معانی، این است که: «چگونه مفاهیم و احساسات درونی را نمایش‌پذیر سازیم؟» در اینجاست که بحث «سمیولوژی»[۲] یا نشانه‌شناسی به مثابهٔ یك امر اصولی به میان می‌آید.

در اینجا باید همهٔ قابلیتهای متعدّد فیلم مورد استفاده قرار بگیرد؛ باید راههایی برای ترجمهٔ کیفیتها به علامات تصویری پیدا کرد. حالات و حرکات، چهره و اندام پرسوناژها، سایه و روشن فضاها، ترکیب اشیاء در فضا، رنگها، حرکات و زوایای دوربین... به مثابهٔ کلماتی هستند که زبان تصویری سینما را صورت بخشیده‌اند و فیلمساز توسّط آنها با دیگران سخن می‌گوید. پیدایش سبکها قبل از هر چیز نتیجهٔ تلاشهای مختلف هنرمندان برای بیان مفاهیم و احساسات خویش از طریق نشانه‌ها یا سمبل‌ها بوده است.

دومین مطلبی که باید در بحث از بیان تصویری در سینما مورد تذکّر قرار گیرد این است که صحنه‌های طبیعت و یا صورتهای واقعیت به خودی خود حاوی نیّت و قصد و میل و اراده‌ای برای نفوذ بر ما و یا انتقال معنایی خاص به ما نیستند. واقعیت بیرون از ما هرگز آن‌چنان که هست در فیلم جلوه نمی‌کند چرا که صرفنظر از همهٔ مسائلی که ممکن است پیش بیاید، همین که یك شئ به قاب تصویر و یا پردهٔ سینما انتقال می‌یابد حکایت از یك «انتخاب یا گزینش خاص» می‌کند.

یك شئ در عالم واقع آن چنان که هست وجود دارد، امّا وجود همان شئ در قاب تصویر فیلم برای اشاره به معنای خاصّی است که مورد نظر فیلمساز است.[۳] اینجا عالم تخیّل فیلمساز است و آنجا عالم واقع؛ ولذا واقعیت معروض در فیلم، هرگز بازآفریدهٔ واقعیت خارج و یا تقلیدی ساده از طبیعت نیست. «نظریهٔ مؤلّف» نیز با توجّه به همین حقیقت پدید آمده است که فیلم اثری تالیفی است و فیلمساز مؤلّف آن. نظریهٔ مؤلّف برای آنکه هویت هنری فیلم شناخته گردد، ضرورت بوده است و می‌توان آن را چون یك ضرورت تاریخی مورد توجّه قرار داد.

مطلب سومی که باید در این بحث مورد توجّه قرار گیرد این نکته است که زبان سینما یا بیان سینمایی بخش عظیمی از دستورات و قواعد خویش‌را‌نسبت‌به‌کادرفیلم یاقاب‌تصویرپیداکرده است. گفتیم که از همان آغاز وقتی اشیاء از مجموعهٔ جهان واقعی خارج می‌شوند و در یك قاب مشخص قرار می‌گیرند، خودبخود ماهیتی مثالی می‌یابند و حامل معانی خاصّی می‌گردند. هر شئ تا هنگامی که در میان مجموعهٔ جهان اشیا قرار دارد، «توجّه خاصّی» را به خود جلب نمی‌کند؛ چه عاملی یا انگیزه‌ای ما را بدان سمت سوق می‌دهد که شئ خاصّی را انتخاب کنیم و از آن عکس یا فیلم بگیریم و یا آن را درون یك کادر مربع مستطیل نقاشی کنیم؟

قاب تصویر، حصاری است که شئ یا اشیاء خاصّی را در جستجوی «پیام خاصّی» از جهان واقعی انتزاع می‌کند و لذا، با این انتزاع لزوماً آن تصویر، پیام خاصّی می‌یابد حال آنکه همان‌طور که گفتیم صحنه‌های طبیعت و یا صورتهای واقعیت به خودی خود حاوی نیت و قصد و میل و اراده‌ای برای نفوذ در ما و یا انتقال معنایی خاص به ما نیستند.

پس در حقیقت، قاب تصویر مبیّن «ذهنیت» فیلمساز و یا عکاس است و انتزاعی که واقع می‌شود، نشان‌دهندهٔ توجّه خاصّ هنرمند به همان موضوع است که در قاب تصویر محدود و محصور شده. درجهان ذهن نیز توجّه ما به یك مطلب معیّن مستلزم انصراف از سایر مسائل است و لذا برای تفکّر در موضوعات خاص ما ناچار از انتزاع هستیم. قاب تصویر آینه‌ای است که ذهن هنرمند در آن انعکاس می‌یابد و بدین‌ترتیب کیفیات و معانی ذهنی او در کمیتهای قابل رؤیت چون اندازه،نسبت، ترکیب، زاویهٔ دوربین و غیره ظاهر می‌گردد.

در عالم واقع نیز «توجّه خاص» ما به اشیاء با «خیره شدن» انجام می‌پذیرد. اگر خیره شدن بخواهد به کمّیتی متناسب با خویش در قاب تصویر تبدیل شود، فیلمساز یا عکاس چه خواهد کرد؟ «تصویر درشت» همان نشانه‌ای است که خیره شدن را می‌رساند، و با این کار موضوع تا آنجا که ممکن است در کادر فیلم یا عکس بزرگ می‌شود و همهٔ کادر را «اشغال» می‌کند و اشغال کادر یعنی «اشغال ذهن هنرمند».

پس می‌بینیم که چگونه اندازه‌های مختلف اشیاء در قاب تصویر به معانی مختلفی دلالت خواهند کرد. وقتی مجموعه‌ای از عناصر یا اجزا در یك «تصویر دور یا لانگ‌شات» جمع شده‌اند، خودبخود این مفهوم در تصویر نهفته است که هنرمند توجّه خاصّی به هیچ‌یك از این عناصر ندارد و مجموعهٔ آنهاست که منظور نظر او واقع شده است و حال آنکه طبیعتاً توجّه خاص نسبت به جزئیات، تصاویر درشت‌تری را اقتضا می‌کند.

«تصویر دور یا لانگ‌شات» از کلّیت و جامعیت بیشتری برخوردار است و در کار مونتاژ عبور از لانگ‌شات به تصاویر درشت جزئیات، دقیقاً شبیه به «عمل منطقی قیاس» در ذهن ماست و بالعکس در «استقراء» ذهن سعی می‌کند که از تصاویر درشت جزئیات به یك نتیجهٔ کلّی دست پیدا کند و نسبت عناصر را با یکدیگر، در یك «لانگ‌شات» نشان دهد و صرفنظر از اینکه «سیر منطقی موضوعات» در ذهن ما لاجرم در مونتاژ ظاهر می‌گردد، هر یك از تصاویر نیز حامل «پیامی منطقی» است.[۴]

در جهان واقع نیز ما برای «تشخیص جزئیات اشیاء» بناچار به آنها نزدیك و نزدیکتر می‌شویم و با «دور شدن» از موضوع هر چند جزئیات بیشتری محو می‌شوند، امّا در عوض «احاطهٔ

کلّی» ما بدان بیشتر می‌گردد. لذا هر شئ یا عمل، متناسب با ارزشی که در سیر منطقی، عاطفی و یا دراماتیک فیلم دارد باید از اندازهٔ خاصّی متناسب یا متناظر با آن برخوردار شود. علّت اینکه فیلمساز ناچار است که یک عمل یا حادثهٔ واحد را به اجزاء متعدّدی تقسیم کند و برای هر یک از اجزاء در تصویر، اندازه و زاویهٔ خاصّی را انتخاب کند همین است که قسمتهای مختلف آن عمل یا آن حادثه در سیر منطقی یا عاطفی فیلم از ارزشهای متفاوتی برخوردار هستند و تبیین این ارزشهای متفاوت در فیلم، لاجرم باید از طریق انتخاب اندازه‌ها، حرکات و زوایای مختلف انجام شود.

تماشای فیلم در کادر روشن پردهٔ سینما، خودبخود به معنای انصراف از همهٔ آن واقعیتی است که بیرون از کادر قرار دارد. کادر پردهٔ سینما همهٔ واقعیت را به خود محدود می‌کند و اجازه نمی‌دهد که تماشاگر جز به آنچه در تصویر می‌گذرد، توجّه کند و بیندیشد. تماشاگر در فضای فرضی فیلم نیز تنها به همان چیزی می‌نگرد که در کادر آمده است و آنچه در کادر آمده نیز تصادفی نیست؛ فیلمساز با وسواس کامل همهٔ کادرها را، همان‌گونه که خود می‌خواسته، بسته است. پس تماشای فیلم یعنی تماشای انعکاسات ذهنی فیلمساز بر پردهٔ سینما.

بسیاری از کسانی که در کار فیلمسازی هستند، بدون توجّه به «نقش تألیفی فیلمساز» فیلم را «داستانی مصوّر» می‌انگارند. اگر از رابطهٔ خلّاقه‌ای که بین داستان فیلم و فیلمساز وجود دارد نیز صرفنظر کنیم، باز هم یک داستان می‌تواند به صورتهای متعدّدی مصوّر شود؛ چرا نهایتاً فیلم آن صورت خاصّی را پیدا می‌کند که به نمایش درمی‌آید؟

بستن کادر در فضای فرضی فیلم بر یک شئ خاص بدان معناست که کارگردان می‌خواهد بر آن شئ تأکید کند و به عبارت دیگر، کارگردان می‌خواهد «همهٔ حواس» تماشاگر را به این شئ خاص «محدود» کند و ذهن او را از ماسوای آن «انصراف» بخشد. چرا؟ زیرا که این تأکید منتهی به «پیام خاصّی» می‌گردد که وجود آن در «سیر دراماتیک» فیلم لازم است. سیر دراماتیک فیلم هم آن‌چنان اتّفاق می‌افتد که کارگردان «می‌خواهد». پس کادر فیلم یا قاب تصویر فی نفسه حامل «پیام» است چرا که همواره بر یک انتخاب مبتنی است. با «حرکات دوربین» نیز این «انتخاب» همراه است. اگر درست در ضرورت حرکت دوربین بیندیشیم، در خواهیم یافت که این حرکات در واقع «جانشین»[۱] حرکاتی است که از تماشاگر «سلب» شده است. این‌بار، به خلاف عالم واقع، چشم ثابت است و فضا در پیش چشم حرکت می‌کند. چرا که فیلمساز باید آنچه را که خود «می‌خواهد» به تماشاگر نشان دهد. این فیلمساز است که تماشاگر را با خود در فضای فرضی فیلم به گردش می‌برد.

در حرکت افقی، کارگردان تماشاگر را از واقعیتی به واقعیت دیگر «انتقال» می‌دهد و «پیوستگی» حرکت به آن دلیل حفظ می‌شود که فیلمساز می‌خواهد به‌طور خاص بر «رابطه»‌ای که بین آن دو واقعیت وجود دارد «تأکید» کند. یعنی حرکت دوربین نیز به همان دلیل ضرورت پیدا می‌کند که قاب تصویر وجود دارد. قاب تصویر، ظاهر کنندهٔ معنایی است که در اشیاء نهفته است؛ امّا نه معنای نفس‌الامری اشیاء، بلکه معنایی که اشیاء در نگرش فیلمساز به جهان واجد هستند. فیلمساز با کادر بستن بر واقعیت، در حقیقت همان معنایی را که خود می‌خواهد از اشیاء بیرون می‌کشد؛ این «سوبژکتیویسم»، خواه ناخواه، لازمهٔ کار سینماست و از آن گریزی نیست. در کتاب «نشانه و معنا در سینما»، در صفحهٔ ۱۲۹ آمده است: «در دههٔ ۱۹۳۰ فقط ژان رنوار بود که خود را بر آن داشت تا نگاهی به گذشته و به فراسوی چشمه‌هایی که وسیله تدوین پدید آمده بیندازد و بدینسان راز آن گونه شکل سینمایی را افشا سازد که بدون تقسیم دنیا به پاره‌های کوچک به همه چیز امکان می‌دهد به بیان درآید و معنای پنهان نهفته در آدمها و چیزها را بدون برهم زدن وحدتی که در طبیعت آنهاست برملا سازد».

مؤلّف این کتاب در صفحات بعد تلویحاً به تفاوتی که میان دنیای طبیعی و تصویر سینمایی وجود دارد پرداخته است، امّا مؤکّداً باید گفت که «دنیای تصویر» همان اندازه به «عالم واقع یا دنیای طبیعی» نزدیک می‌گردد که فیلمساز توانسته است خود را به «واقعیت» نزدیک کند. این فیلمساز است که واقعیت را به «پاره‌های کوچکتر» تقسیم می‌کند و آن را دیگرباره همان‌گونه که خود می‌خواهد «ترکیب» می‌کند. آنچه که فیلمساز را در این کار یاری می‌دهد، در مرحلهٔ اول این امکان است که او می‌تواند «نسبتهای طبیعی اشیاء را در قاب تصویر درهم بریزد و نسبتهای تازه‌ای میان آنها برقرار کند».

■ پاورقی‌ها

۱. در این مقاله هنر را همواره به مفهوم مصطلح آن به‌کار می‌بریم جز در مواردی که صراحتاً ذکر شود.

۲. SEMIOLOGY

۳. این مطلب در مقالات گذشته نیز مورد اشاره قرار گرفته است.

۴. در اینجا منطق را به مفهوم مصطلح آن به‌کار نبرده‌ایم و از آن معنایی اعمّ از مفهوم اصطلاحی مراد کرده‌ایم.

جلیلی را مدّتها بود که می‌شناختیم، امّا نه آنچنان که در «گل» با او روبرو شدیم. علی‌رغم جوانی، تفکّر مستقلی دارد و جرأتی بسیار برای تجربه‌های جدید. مشهورات سینمایی را بی‌چون و چرا نمی‌پذیرد و نامهای مشهور، فقط به صرف شهرت او را به خضوع و تقلید وادار نمی‌کنند، چرا که در جستجوی حق است و سعی می‌کند که خود را فریب ندهد. تعهّد او در برابر واقعیت نیز از همین جا ریشه می‌گیرد و لذا کار او به نحوی کاملاً مشخص «روحی مستند» یافته است.

بحث در این نیست که «قصّه» به معنای متعارف آن لازمهٔ کار سینماست یا خیر؛ امّا وقتی جلیلی در فیلم «گل» دراین قاعدهٔ مشهور که غالب فیلمسازان بدون هیچ تأمّل جدّی از آن تبعیت می‌کنند، شک می‌کند و «شکل متعارف قصّه» را کنار می‌گذارد، باید دانست که او در جستجوی

■موسیقی یك هنر است،امّا من آن را برای استفاده در فیلم جایز نمی‌دانم.در زندگی‌واقعی، هیچ‌وقت یك ارکستر به دنبال ما نیست که در لحظات دراماتیك‌زندگیمان هنرنمایی کند.

# بیرون‌از فرمولهای متعارف

## ■ نشستی با ابوالفضل جلیلی، کارگردان فیلم «گال»

هویتی مستقل است و در «قالبهای استاندارد» کار سینما نمی‌گنجد.

دربارهٔ موسیقی نیز تجربهٔ جلیلی در «گال» بسیار ارزشمند است؛ او اولین کسی‌نیست‌که دست به چنین تجربه‌ای زده و در جستجوی معنای تازه و گسترده‌تری برای«صدا یا افکت فیلم» برآمده است، امّا مهم این است که آنچه او را بدین تجربه کشانده نه یك تقلید کورانه است نه یك کشش روشنفکر مآبانه... در اینجا هم او «نگران درك و بیان واقعیت» است و چون احساس کند که حتّی موسیقی در فیلم او مانع از ظهور واقعیت می‌گردد، آن را کنار می‌گذارد. باز همین نگرانی است که باعث می‌شود تا او به رابطهٔ شهودی میان مخاطب و بازیگر خویش اهمّیت دهد؛ اگر بازیگر از همان «حسّی» که باید برخوردار باشد، تماشاگر نیز آن را بی‌واسطهٔ موسیقی یا کلمات و فقط از طریق تصویر دریافت خواهد کرد.

تجربه‌ای مستقل چون فیلم «گال» مشکلات خاصّ خویش را دارد که جلیلی سعی کرده است در اینجا مشتی از آن خروار را بازگو کند؛ امّا بحثی گسترده‌تر دربارهٔ فیلم «گال» بماند برای بعد از اکران عمومی. منظر جلیلی سینمایی است با هویت، مستقل، اهل تأمّل و تفکّر، با جاذبه‌هایی که چنگال خود را به روح انسان بند می‌کنند نه به جسم او. فیلم «گال» توانسته است که خود را از بیعاری، بیهودگی، سطحی‌نگری، بیماریهای مخصوص جامعهٔ روشنفکر مآبان، تفنّن‌گرایی و عوام‌فریبی... برهاند. فیلم «گال» سینمای ایده‌آل ما نیست امّا تجربه‌ای است موفّق و راهگشا به همان سو. توفیق بیشتر او را از خدا مسئلت داریم.

● قبل از هرچیز دربارهٔ خودتان و چگونگی ورودتان به عالم سینما صحبت کنید.

■ من از سنین نوجوانی علاقه به سینما را در خودم احساس می‌کردم، امّا چون مثل دیگر افراد خانواده‌ام مذهبی بودم و در آن زمان کار سینما را حلال نمی‌دانستم، بیشتر به نقاشی روی آوردم و پرتره و منظره می‌کشیدم. در سال ۵۳ سری به سینمای آزاد آن زمان زدم، ولی باز هم به واسطهٔ همین عرق مذهبی که داشتم، بعد از یك ماهی با مسئول آن وقت سینمای آزاد حرفم شد و آمدم بیرون. بعد یك دوربین هشت میلیمتری خریدم و با کمك برادرم که ایشان الان طرّاح صحنه هستند، شروع کردم به گرفتن فیلمهای کوتاه. در شروع انقلاب به صدا و سیما رفتم و با گروه کودك به همکاری پرداختم و کم‌کم چند فیلم ۱۶ م.م. هم ساختم.

● ممکن است برخی از فیلمهای ۱۶ م.م. را که ساخته‌اید نام ببرید؟

■ حدود پانزده یا شانزده فیلم مستند و داستانی ساخته‌ام که همهٔ آنها را خودم فیلمبرداری‌کرده‌ام.از فیلمهای مستند داستانی که ساخته‌ام یکی زلزلهٔ گلبافت کرمان است که دیداری است ۲۴ ساعته با بچه‌هایی که زیر آوار مانده و سالم بیرون آمده بودند. فیلمی هم دربارهٔ بچه‌های مهاجرین جنگ در اردوگاه فسای شیراز ساختم... فیلمهای دیگری هم هستند، مثل «خانه» دربارهٔ فلسطین و «ایثار» دربارهٔ «شهید فهمیده». فیلمهای ۱۶ داستانی من عبارتند از «قصّهٔ حسین» به مدّت نیم ساعت دربارهٔ ماجراهای انقلاب؛ «مواظب باش» دربارهٔ جنگ و... کلاً کارهای من یا دربارهٔ انقلاب است یا دربارهٔ جنگ. کارهای بلندم هم عبارتند از «میلاد»، «بهار» و «گال».

● چطور شد که به فکر ساختن «گال» افتادید؟

■ تا به حال چند بار به مناسبتهای مختلف گفته‌ام. این موضوع قبل از انقلاب در ذهنم بود. علاقه داشتم فیلمی در مورد زندان بسازم. نشستم و یك سری داستانهای تخیّلی نوشتم و بعد از کلّی رفت و آمد تبدیل شد به چیزی که الان هست.

● ساختن فیلمی مثل گال مشکلات خاصّی دارد. اگر ممکن است دربارهٔ این مشکلات صحبت کنید.

■ ما در بدو کار مشکلات خیلی زیادی داشتیم. من در این فیلم گذشتهٔ بچه‌ها را نشان ندادم؛ یعنی عمداً ریشه‌یابی نکردم که اینها چرا و چگونه به اینجا کشیده شده‌اند. ولی واقعیت این است که آنجا همه نوع بچه‌های بزهکار بودند و بعضی از آنها که سابقه‌دار بودند دوست نداشتند حتّی عکسشان چاپ شود. می‌گفتند اگر عکس ما چاپ شود پلیس ما را شناسایی می‌کند و لذا نمی‌گذاریم.

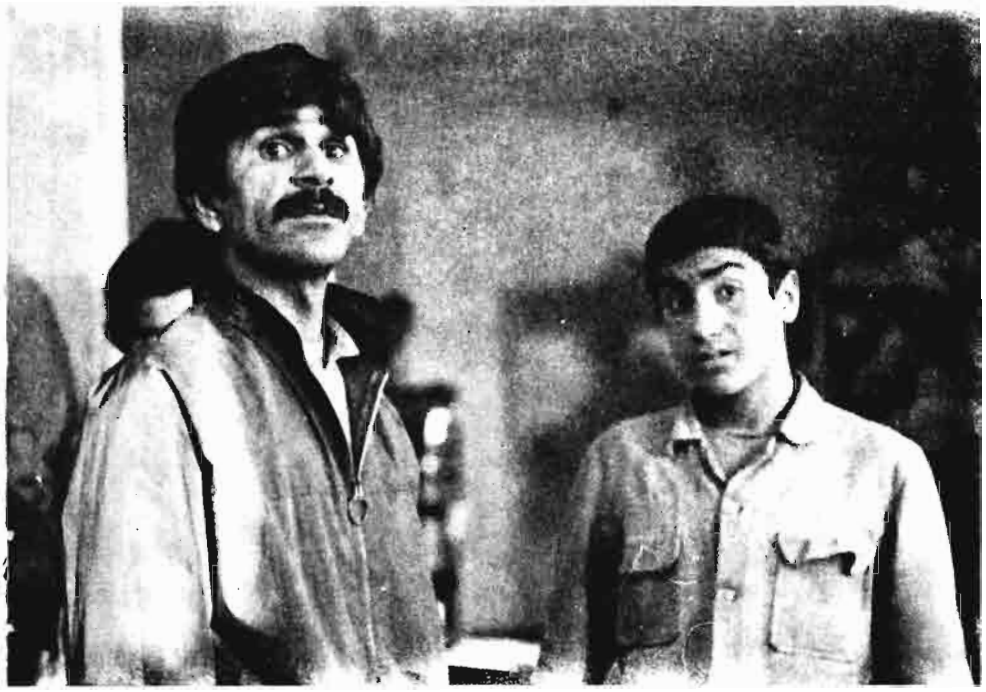
من حدود یکماهی از طرف مسئولشان به عنوان مربّی تربیتی معرّفی شدم. هیچ کس فکر نمی‌کرد می‌خواهم فیلم بسازم. برخورد خیلی لطیف و خارج از انتظاری با آنها داشتم. مثلاً برای بچه‌های کوچك شکلات می‌خریدم. با معاونت مسئول زندان که جزو انجمن اسلامی بود مشورت می‌کردم و نامه‌های آنها را پست می‌کردم. برای بعضی از آنها از خانه‌هایشان خبر می‌آوردم

و در ملاقاتهایشان شرکت می‌کردم و بتدریج اینها علاقه‌مند شدند.

ابتـدا شروع کردم به عکـاسی. اول مشکـل داشتم؛ بعضیها نمی‌گذاشتند ولی بعدکه عکسهارا گرفتیم و چاپ کردیم و به آنهـا دادیم، کم‌کم یك نوع صمیمیت به وجود آمد. آنجا به من می‌گفتند «عمو جلیلی». بعضی شبها که می‌خواستم بیایم، می‌گفتند نرو، ما تنهاییم و... بعد یواش یواش گفتم بچه‌ها می‌خواهم دربارهٔ شما یك فیلم بسازم: بایـد همکـاری کنیـد. اگـر نکنیـد من بازداشت می‌شوم. تا اینکـه بتـدریـج موافقتشان را جلب کردم. در این مدّت راجع به فیلمبرداری خیلی با آنهـا صحبت کردم: مثلاً برای آنها نمایش اجرا می‌کردم و می‌گفتم اگـر شمـا بتوانید این کار را بکنیـد این اتّفاق می‌افتد. یا تلویزیون را روشن می‌کردم و می‌گفتم ببینید، این مجری که با شما صحبت می‌کند دارد به دوربین نگاه می‌کند؛ امّا اگر یك بازیگر به دوربین نگاه کند، شما می‌گویید این به ما نگاه کرد.

اینهـا را یواش یواش با آنهـا کار کردم. بعد شروع کردم به فیـلمبـرداری. در شروع فیلمبرداری، ما با مسئولین آنجا مشکل داشتیم. مثـلاً یك صحنـه داشتیم که اینها باید به طرف استخر می‌دویدند. با مسئول آنجا صحبت کردیم و چون خودش علاقه‌مند بود این برنامه را ببینند موافقت کرد. بعـد بچـه‌هـا را لخت کردیم و یك ساعتی با آنهـا صحبت کردیم که چه کار بکنید. هنگـامی که یك دفعه ریختند و دویدند به طرف دوربین، رئیس زنـدان داد زد که: «سـربـازهـا، بگیرید!» از او پرسیدیم: «چرا این طوری می‌کنی؟ صدای سرصحنه است و صدایت ضبط می‌شه!» گفت: «آقـا اگـر اینهـا فرار بکنند ما چکار کنیم؟ برگردید.» بچه‌ها هم از من پرسیدند: «عمو جلیلی، برگـردیم یا نه؟» خلاصه این طوری درگیر شده بودیم. می‌گفتند: «آقا، نمی‌شه؛ شما نظم اینجارو به هم می‌ریزید!». بعد با او صحبت کردم که به این صورت نیست که اینها فرار کنند.

یك بار هم می‌خواستم اینهـا را ببـرم برای فیلمبرداری بیرون زندان و رئیس زندان به هیچ عنـوان موافـقت نمی‌کرد. می‌گفت اگـر تمـام سربازهای ایران بیایند حریف اینها نمی‌شوند. ما گفتیم شما اجازه بدهید ما اینها را تست بکنیم. امّا قبول نمی‌کرد. البتّه حق داشت، چون می‌گفت اگر اینها فرار بکنند ما که نمی‌توانیم تیراندازی کنیم؛ این قدر هم نفر نداریم که بدوند دنبالشان. خلاصه هرکـاری کردیم دیدیم نمی‌شود. بعد یك روز که رئیس زنـدان نبـود، من چون مجبـور بودم این صحنه را بگیرم، رفتم با مربّی آنها صحبت کردم و گفتم مسئولیتش با من؛ از من تعهّد بگیر. من سند می‌گذارم اینهـا را بیـرون می‌برم. بعـد با آنهـا صحبت کردم و گفتم: «بچـه‌ها»،! من برای شما می‌خواهم کار بکنم. اگر یکی از شما فرار بکنید، من گرفتـار می‌شوم. حالا اگـر می‌خواهیـد فرار بکنیـد. ما در را باز می‌کنیم که بروید؛ اگـرنه، بمانید.» جالب اینجاست وقتی ما بچه‌ها را بیرون بردیم نه تنها فرار نکردند، بلکه این قدر هم مؤدّب شده بودنـد که وقتی رئیس زنـدان موضـوع را فهمید، گفت: «شاید بهتر باشد که اینها را برای همیشه از اینجا بیرون ببریم»!



■ من با مونتاژ تکنیکی مخالفم. دوست دارم دوربین عملی را انجام دهد که چشم انجام می‌دهد.

■ در «گال» من می‌خواستم این سؤال را مطرح کنم که تکلیف این بچه‌ها چه‌می‌شود؟ می‌خواستم تماشاچی را به فکر وادار کنم.

آنها در آنجا نانهای خاصّ بی‌نمکی می‌خوردند و به همین دلیل عاشق نان بربری بودند. یك روز صحنـهٔ صبحـانـه خوردنشـان را می‌خواستیم بگیریم. با تلویزیون صحبت کرده بودیم و گفته بودیم ۲۰۰ عدد نان بربـری سرصحنه بیاورند. نانهـا را گذاشتیم جلویشان و من گفتم: «بچه‌ها نـخورید تا موقـعی که من بگـم.» بعد بـلافاصله تا ما برداشت اول را گرفـتیم، سریـع نانهـا را خوردنـد. گفتیم: «نـان کو؟» گفتنـد: «خوردیم»! «پنیر کو؟»... «خوردیم»! بعد ناچار شدیم سنگ تروانتین را خُرد کنیم و جای پنیـر روی میـزها بگذاریم. آنها بتدریج خیلی اُخت شده بودند.

یك بار در انفرادی کار می‌کردیم و یك کسی آنجا بود شبیه آقای آهنگران، و به همین دلیل من از او خوشم می‌آمد (چون من از صدای آهنگران خوشم می‌آیـد). به او می‌گفتم آهنگران، و او به خاطر اینکه‌من این‌اسم‌را روی او گذاشته بودم دچاریك نوع دوگانگی شخصیت شده بود. یعنی خودش چندان آدم درستی نبود، ولی به خاطر اینکه من به او می‌گفتم آهنگران، دچار حُجب و حیاء خاصّی شده بود. می‌گفت: «چرا به من می‌گی آهنگران؟» می‌گفتم: «چون توخیلی شبیه آهنگرانی و من تو را دوست دارم». یك روز دیدم او نیست. پرسیدم: «آهنگران کجاست؟» گفتند: «فرار کرد». گفتم: «ای وای، من باید خسارت بدهم، چون سند گذاشته بودم که برای فیلمبـرداری بیرون بیایید». بعد یکی از بچه‌ها آمد و یواشکی به من گفت: «عمو

جلیلی، اگر فردا اینجا باشه خوبه؟» گفتم: «آره». ولی اصلاً باورم نمی‌شد.

فردا نزدیک ظهر که ما بالای پشت بام بودیم و یک صحنه را فیلمبرداری می‌کردیم، از آن دور که پاسبان به او دستنبد زده بود و می‌آمد، داد زد و گفت: «عمو جلیلی، فقط به خاطر تو آمدم وگرنه الان ناف کرمانشاه بوْدم»!

حالا شما حساب کنید اینها چه رابطه‌هایی دارند. من که آنجا بودم نفهمیدم اینها چطور به هم خبر می‌دهند. از طرفی دوست داشتم که آزاد بشود؛ از طرفی او هم با مشقّت فرار کرده بود (بعداً آمد گفت که چطور فرار کرده بود). ولی از جهتی هم خیلی ناراحت شدم و اشکم جمع شد که واقعاً چقدر این بچه معرفت دارد، چون آنجا ماندن خیلی دردناک است. شما فکر کنید یک نوجوان پرانرژی، در یک اطاق، همین طور چند سال یا چندین ماه بماند... ولی این انسانیت او بود که آمد. از این اتّفاقها زیاد می‌افتاد.

● آیا از جهت تکنیک کار (حرکت دوربین و فشردگی کار) هم مشکلاتی داشتید؟ فیلم سناریو داشت؟

■ من داستانی سینمایی نوشته بودم که کشش داشت و از نظر بافت دراماتیک کامل بود. ولی وقتی رفتم آنجا و از نزدیک با واقعیات آنجا برخورد کردم، شدم یک آدم ضدِ قصّه: یعنی می‌گفتم قصّه‌ها همش دروغ است. تماشاچی خوشش می‌آید و باورش می‌شود، فیلم هم فروش خواهد کرد؛ ولی اگر خود بچه‌ها فیلم را ببینند، می‌گویند نه، این زندگی ما نیست. این بود که سناریو را گذاشتم کنار و شب به شب می‌نوشتم که بعد چه ماجرایی اتّفاق می‌افتد. بعضی اوقات برادرم که طرّاح صحنه بود می‌پرسید: «بعدش چی می‌شه؟» می‌گفتم: «نمی‌دونم».

● البتّه فیلم شما قصّه دارد. همین که آدم بخواهد ببیند آخرش چه می‌شود یک قصّه است. فیلم شما از اول این «بعدش چی شد؟» را دارد. یعنی درست است که وقایع حول یک محور نیست، ولی آدم می‌خواهد بفهمد که سرنوشت این بچه‌ها چه می‌شود، این بچه‌ها چه می‌کنند، فیلم چه می‌خواهد بگوید... اگر این را نداشته باشد، خود بخود التفات آدم به فیلم کم می‌شود. چون یک انگیزه‌ای در آدم ایجاد می‌کند که فیلم را دنبال کند و همین طور که خودتان گفتید یک قصّه‌ای که با شکل متعارف قصّه فرق می‌کند.

■ بله بیشتر به زندگی نزدیک است تا به قصّه چون توی قصّه زوائد کنار گذاشته می‌شود، ولی در زندگی خیلی از چیزها که ما فکر می‌کنیم زائد است وجود دارد. مثلاً همین الان که ما داریم با هم صحبت می‌کنیم ممکن است یک کسی در را باز کند و بیاید تو، چیزی بگوید و برود. این در بافت قصّه نمی‌گنجد، ولی واقعیت زندگی این است.

● راجع به مشکلات فنّی چه می‌گویید؟

■ هرکاری برای خود من تجربه است. ما سناریو را از قبل آماده کرده بودیم؛ فکر یک سری حرکتهای دوربین و تشکیلات آن را هم کرده بودیم، از قبیل کرین و... بعد که رفتم آنجا دیدم که آنجا جز سادگی چیز دیگری را نمی‌طلبد. یعنی همان طور که سوژه مثل خود زندگی ساده است، حرکات دوربین هم ساده می‌شود.

● روح فیلم گال مستند است. به نظر شما فیلم چقدر مدیون فضای مستندش است؟

■ البتّه اگر شما بروید آنجا، همان طور که بچه‌هایی که فیلم را دیده بودند و رفته بودند آنجا می‌گفتند، اصلاً این طوری نبود. آنجا خیلی بد بود، ساختمان خیلی ساده بود و... فیلم، مستند واقعی‌نیست. شما فرض کنید بعد از **برنامهٔ ملاقات**، آنها شب به آن صورت بزن و برقص ندارند ولی شادی دارند و من از شادی آنها این نوع مستند، یعنی یک نوع مستند بازسازی شده را ساختم. درنتیجه، فیلم مستند واقعی نیست. چون در مستند واقعی نمی‌شد فیلم گرفت. مثلاً بعضی اوقات که آنها می‌خواستند بروند حمام؛ هر ۱۵ روز یک بار یا ماهی یک بار. یک بچهٔ هفت ساله که نمی‌تواند با آدم بزرگ به حمام برود و ظرف سه شماره بیرون بیاید. بچه‌ها اصلاً نمی‌رفتند، یعنی می‌رفتند حمام و فوراً می‌آمدند بیرون و می‌گفتند که رفتیم حمام.

یک بار یک بچهٔ افغانی بود که خیلی هم مظلوم بود. با مداد زده بود چشم دوستش را کور کرده بود و آمده بود آنجا. من رفتم زدم پشتش و گفتم: «چطوری محمد؟» زدن من مثل طبل صدا داد. شاید پنج ماه بود که حمام نرفته بود. بنابراین، در آن شرایط شلوغ اصلاً نمی‌شد مستند کار کرد و ما همه چیز را بازسازی کرده‌ایم. صحنهٔ حمام را می‌خواستیم بگیریم. زمستان بود و سرد. شیر آب گرم را که باز کردیم، خیلی لذّت بردند. از صبحش گفته بودیم حمام را گرم کرده بودند. بعد هنگامی که دیدیم بخار می‌کند و باعث فلو شدن تصویر می‌شود، گفتیم: «بچه‌ها، شما باید با آب سرد حمام کنید.» همه صدایشان درآمد که: نه عمو جلیلی، سرد است و ما سرما می‌خوریم. گفتم: «بچه‌ها مجبورید». و تقریباً با آب نسبتاً سرد حمام کردند.

و یا صحنه‌های لباسشویی‌شان. آنها به طریق خیلی معمولی لباسها را می‌برند زیردوش حمام یا توی دستشویی سه نفر سه نفر می‌شویند می‌آیند بیرون. منتهی ما همین کار را تصویری‌تر کردیم؛ آن هم در زمستان که هوا فوق‌العاده سرد بود. چون عکس پروژکتورها در شیشه می‌افتاد، ما شیشه‌ها را هم درآوردیم بودیم. ساختمان را قبلاً رنگ کرده بودیم و از نظر هارمونی بازسازی شده بود. بچه‌ها را آوردیم آنجا و لختشان کردیم و حتّی گفتیم با هم شوخی کنند. این قدر گرم و راحت بودند که حدّ و حساب ندارد. و این فقط فکر می‌کنم به دلیل رابطهٔ خوب بود.

● حرکتهای دوربین بعضی جاها طولانی و تعقیب کننده است: مثلاً جایی که می‌خواهند استخر بروند، یا جایی که مربّیشان آنها را تنبیه می‌کند. آنجا دوربین نگاهش، نگاه مستند است. یا جایی که در بازی فوتبال دعوا می‌کنند، دوربین کات نمی‌خورد از مشت زدن یکی به لگد زدن دیگری؛ بلکه در آن فضا دوربین خیلی راحت حرکت می‌کند. یا جایی که کود برای گلها می‌برند، **دوربین از روی فرقان به روی بیل می‌رود و بالعکس**. یعنی مشخص نیست که فیلم بازسازی شده و کاملاً مستند نیست.

■ در اینجا فیلمبردارمان خیلی قشنگ کار کرد. روز اول که رفته بودیم، طبق معمول چسب زدند و نوشتند سه متر، دو متر... من گفتم: «اینها برای چیست؟» گفتند: «برای اینکه بتوانیم فوکوس کنیم». گفتم: «من این کار را نمی‌خواهم انجام بدهند.» گفتند: «چرا؟» گفتم: «چون اینها بچه‌اند و اگر چسب بچسبانید زیرپایشان، احساس می‌کنند که حتماً باید بیایند از روی آن راه بروند. هرچه به بچه‌ها بگوییم به این توجّه نکنید، این مال فیلمبرداری است، باز هم حواسشان را پرت می‌کند. به همین دلیل این نمی‌تواند خوب کار کند.» گفتند: «پس چه کنیم؟» گفتم: «بدون چسب کار کنید». و کار کردند و نتیجه هم خیلی خوب شد که در این مورد باید از «بهرام بدخشان» که مسئول فوکوس و نور بود تشکّر کرد. جدا از آن، به فیلمبردار هم دقیقاً حرکت دوربین و حرکت هنرپیشه را نمی‌گفتم. همیشه این طور کار می‌کنم و لذا با بعضی از فیلمبردارها مشکل دارم. یعنی می‌گویم حدوداً این آقا از اینجا بلند می‌شود می‌آید اینجا تلویزیون را روشن می‌کند: اینجا ممکن است کمی مکث داشته باشد و بعد برمی‌گردد. وقتی دوربین حرکت می‌کند، چون عامل متحرّک است، ذهن را به دنبال خودش می‌برد **و شما بازیگر را رها می‌کنید و این است که دقیقاً سینما می‌بینید. و این چیزی نیست جز تبحر فیلمبردار. «عطاءالله حیاتی» بهترین فیلمبرداری است که تا حالا با او کار کرده‌ام و دستیارش، «بهرام درخشان» هم همین‌طور. فیلم جدیدم را هم با ایشان به عنوان مدیر فیلمبرداری کار می‌کنم. به این دلایل است که زنده بودن را احساس می‌کنید و تنها دنبال دوربین نمی‌روید. صحنهٔ دعوا را هم چون نمی‌خواستم دعوای تکنیکی بشود، یعنی فقط خشونت حاکم برآنجا را می‌خواستم، نه اینکه تماشاچی را تحریک کنم، و چون برای من همه یکسان بودند و هرکس به**

**هرکس مشت می‌زد برای من دردآور بود، این بود که با تکنیکهای خاص واقعاً دعوایشان انداختم و بعد دوربین یك ضرب رفت. فقط دو جا قطع خورده. جایی که یکی از بچه‌ها شُل دعوا می‌کرد، خودم رفتم وسط و برای همین مجبور شدم این قسمت را در بیاورم.**

● حالا این صحنه واقعاً جدی بود؟

■ بله.

● چطور بچه‌ها را دعوا انداخته بودید؟

■ نوجوانها معمولاً یك مقدار حسّاسند و زود می‌شود تحریکشان کرد که به هم حسادت کنند. «ارشد» به من می‌گفت: «من نقش اولم یا حامد؟» گفتم: «هردو». بعد گفت: «توی سینما کسی که نقش اول است همه را می‌زند.» گفتم: «خوب، اینجا باید خودتان تعیین کنید که کی نقش اول است. هرکس توانست دیگری را بزند نقش اول است». از قبل هم برای هم کارد گرفته بودند. بچه‌هایی که آنجا بودند چون انرژیهای نهفته‌ای دارند، خیلی صحنه‌های دعوا را دوست داشتند. بقیهٔ بچه‌ها گفتند: «کدام دیگری را می‌زند، که ما طرفش را بگیریم؟» گفتم: «همه باید همدیگررو بزنید. هرکس پیروز شد نقش اول است». بعد با حرص و ولع همدیگر را زدند. حتّی وقتی که من می‌گفتم کات، باز همدیگر را می‌زدند. یکی از مسائل جالب این بود که آنها براساس ذهنیت خودشان از دعوای فیلمها و صداهای خاصّ مشت‌زنی، موقع دعوا همین صداها را ایجاد می‌کردند. موقع دعوا، مربّی که از بالای آسایشگاه نگاه می‌کرد تلفن زد به افسر نگهبان که در زمین فوتبال درگیری شدید شده و ماموری هم که رفته آنها را جدا کند، او را هم زده‌اند. من یك موقع در اوج کار دیدم یك عدّه نظامی دارند با عجله می‌آیند. تا آنها را دیدم، گفتم: «کات!» همه ایستادند. گفتند: «آقا ما را مسخره کردید؟ با چه زحمتی نگهبان جمع کردیم و... ماجرا چی بود؟» گفتم: «دارند فیلم بازی می‌کنند.» بعد هم یك بار که واقعاً دعوایشان شده بود، هرچه به افسر نگهبان زنگ می‌زدند که بچه‌ها با هم درگیر شده‌اند، جواب می‌داد «فیلم است»!

● فیلم شما واقعاً تفکّر برانگیز است. شما چه چیزی را در فیلم دنبال می‌کنید؟

■ ما چون یك مقدار محدودیت داشتیم و قبلاً به ما گفته بودند ریشه‌یابی نکنید که اینها چرا آمده‌اند اینجا، به همین دلیل من فقط می‌خواستم این سؤال را طرح کنم که: «تکلیف این بچه‌ها چه می‌شود؟ همین طور که در آخر فیلم یکی می‌پرسد: «بالاخره من کی آزاد می‌شوم؟». می‌خواستم تماشاچی را به فکر وادارم. البتّه تفاسیری هم نقدنویسان کرده‌اند که بعضیهایشان درست است و بعضیهایشان هم نه. فیلم در جشنوارهٔ «فیپا» که به نمایش درآمد، چون بیننده‌های آنجا اکثراً حرفه‌ای هستند و **علاقه‌مند به سینما**، من خیلی دوست داشتم نظر آنها را هم بدانم و اینکه فیلم تا چه حد با آنها رابطه برقرار کرده است. این بود که زیاد می‌رفتم و بیشتر هم عیب **وایرادهای کارم** را می‌پرسیدم. یکی از آقایان بعد از اکران ۲ آمد پیش من و پرسید: «شما ایرانی هستید؟» گفتم: «بله». گفت: «فیلم گال مال شماست؟» گفتم: «بله». گفت: «فیلم شما آدم را سخت به فکر وامی‌دارد.».

● بله، این خصیصه در فیلم وجود دارد، خصوصاً با جمله‌ای که در آخر گفته می‌شود.

■ البتّه ایراد هم گرفتند. یکی از ایرادها فقدان قصّه در فیلم بود. یك داور آلمانی آنجا بود. من رفتم به او گفتم: «ممکن است ایرادهای فیلم مرا بگویید؟» گفت: «نمی‌شود که همهٔ فیلمها جایزه بگیرند»! فکر کرده بود من می‌گویم فیلم چه ایرادی داشت که به کارم جایزه ندادید. بعد آقای ری‌پور گفت: «نه، این کارگردان برای کسب تجربه می‌پرسد». بعد او گفت که من خودم به کار کودکان آگاهی دارم و این کار، کار خیلی مشکلی است، مخصوصاً با بچه‌های واقعی دارالتادیب؛ ولی این کار ایرادش این است که قصّه ندارد. آن داور هم به این دلیل از فیلم ناراضی بود. خانمی می‌گفت فیلم شما متأثّر کننده است. خلاصه نظرات زیادی بود، انتقاد هم زیاد داشت.

● فیلم موسیقی نداشت، ولی دوستان می‌گویند موسیقی دارد. خود من هم آخر فیلم فکر کردم یك نوع موسیقی دارد، زیرا احساس می‌شد موسیقی بنوعی در فیلم وجود دارد.

■ موسیقی یك هنر است، امّا من آن را برای استفاده در فیلم جایز نمی‌دانم. در زندگی واقعی، هیچ وقت یك ارکستر به دنبال ما نیست که در لحظات دراماتیك زندگیمان هنرنمایی کند. البتّه این تنها یك عقیده است. من به نظر دیگران هم احترام می‌گذارم، ولی تصمیم دارم هیچگاه از موسیقی استفاده نکنم و این را در گال تجربه کردم. به صدای فرقون مقداری اِکو دادم و حالت کوبنده‌ای ایجاد شد و ریتمی پیدا کرد. تمام صداها بازسازی شده است. یك پلان هست که حامد دارد به صورت «اسلو» می‌دود. من آنجا سه تا صدا را داخل هم تلفیق کردم: همان احساسی را ایجاد کرد که موسیقی ایجاد می‌کرد.

● صدایی که روی تیتراژ آخر آورده بودید چه بود؟

■ اگر به کسی نگویید، صدای مشت بود. ما یك سکانس داریم که با مشت روی دیوار ریتم می‌گیرند؛ دیوارهای فلزی. آقای «حسن زاهدی» در میکساژ فیلم این صدا را یك مقدار اِکو داد، این طوری شد.

● **قوت فیلم در عین نداشتن موسیقی دلیل بر غنای کار می‌شود، به این علت که موسیقی خیلی از ضعفهای کار را می‌پوشاند. خیلی از کارگردانها برای پوشاندن ضعفهایشان به موسیقی رو می‌آورند، یعنی در واقع ضعف بیان سینمایی را با موسیقی جبران می‌کنند.**

■ اکثر فیلمهای ایرانی این طور است. فیلمی را دیدم که صحنه‌ای از آن اشکم را جاری ساخت، امّا وقتی گوشهایم را گرفتم، دیدم دارم به فیلم می‌خندم! یعنی اینقدر بازیها بد بودند که حدّ و حساب نداشت. ولی وقتی موسیقی می‌آید طور دیگری می‌شود. این تأثیر موسیقی است: یعنی اکثر فیلمسازها موسیقی را به این دلیل انتخاب می‌کنند. می‌روند به آهنگساز می‌گویند اینجا را می‌خواهیم پُرش کنی. خوب من می‌خواستم تجربه کنم، ببینم آیا اصلاً می‌شود بدون موسیقی کار کرد. کما اینکه چهار پنج جای فیلم. اگر موسیقی می‌گذاشتم، جا داشت که ۲۰ دقیقه به فیلم اضافه کنم چون موسیقی فیلم را می‌کشید.

● چرا اسم گال را انتخاب کردید؟

■ از نظر نمادین؛ چون گال یك نوع زخم است و این زخم در زندانها و اماکن عمومی که بهداشت رعایت نمی‌شود شیوع دارد و اگر معالجه نشود عواقب وخیمی دارد. این است که اسم فیلم را «گال» گذاشتم. البتّه یك مقدار هم به آن پرداخته بودیم منتها حذف شده است. کار خیلی مشکل بود. یعنی این طور نبود که آدم برود یك سکانس را بگیرد و بعد استفاده‌نکند، چون واقعاً پیر آدم درمی‌آمد. این بچه‌ها فقط از ساعت ۹ تا ۱۱ صبح در اختیار ما بودند. طول می‌کشید تا ما بچه‌ها را آماده کنیم و کار خیلی کُند پیش می‌رفت. حالا شاید به تعبیری اسم «گال» به نظر گنگ بیاید.

● البته خود اسم گال هم مثل فیلم آدم را به تفکّر وامی‌دارد. ولی به هرحال یك مقدار نامفهوم باقی مانده. آنجا که در حمّام هستند، می‌گوید: «بچرخ». به خاطر گال است؟

■ بله

● یا آنجا که دستش را نشان می‌دهد، من حس می‌کردم مسئله یك مقدار نامفهوم باقی مانده؛ حتّی اگر آدم بخواهد وجه سمبلیك را بپذیرد، تأکید کم است.

■ بله... ان شاءالله تجربه می‌شود برای دفعهٔ بعد. اصولاً تماشاچی ما عادت دارد همه چیز را آماده تحویلش بدهی. یك مقدار هم من احساس کردم ما باید خودمان را فدا کنیم. در کار اخیرم دیالوگ خیلی کم شده؛ ریتم خیلی سریع و برشی است. البتّه حمل براین نشود که من تحت تأثیر کسی واقع شده‌ام، ولی مثلاً «گدار» و یا «برسون» می‌گویند ما کاری به تماشاچی نداریم؛ تماشاچی

باید خودش را به فیلم برساند. یك مقدار باید بُرشی عمل کرد؛ بعد کم‌کم جا می‌افتد. یعنی اول برای تماشاچی صدای سرصحنه نامفهوم است چون صدای دوبله خیلی شارپ‌تر است؛ ولی بتدریج عادت می‌کند.

● فیلم «میلاد» و فیلم «بهار» را دیده‌ام. هرسه فیلم مرتبط با سینمای کودکان است، ولی فیلمهای «میلاد» و «گال» به اعتباری مضمون سیاسی دارند. چرا بیشتر به این موضوعات می‌پردازید؟

■ چون زندان برای من خیلی جالب و پرجذبه است، در کارهایم مرتّب تکرار می‌شود شاید به خاطر تاثیری است که زندان داشته است.

● فیلم «بهار» از نظر فیلمبرداری خیلی تابلویی بود. فیلمبرداری آرام و نماها طولانی و صحنه‌ها زیبا بود ریتم فیلم هم خیلی کند بود. ولی فیلم «گال» این طور نیست.

■ ریتم را خودِ سوژه تعیین می‌کند. من با مونتاژ تکنیکی مخالفم. من دوست دارم دوربین عملی را انجام دهد که چشم انجام می‌دهد. در «بهار» چون سوژه، سوژهٔ آرامی بود حرکتها هم همان طور است. مثلاً حرکت دوربین، متناسب با حرکت مه، خیلی آرام است. نمی‌شود موقعی که مه آرام **حرکت می‌کند**، حرکت دوربین سریع باشد چون همه چیز به هم می‌ریزد. در «گال» این طوری نبود: در گال همه‌اش آشوب و بلوا و تعقیب و گریز بود و ریتم تند را می‌طلبید.

● در کارهای شما حسّ خاصّی جریان دارد...

■ من به حس خیلی اهمیّت می‌دهم. یکبار هم رفته بودم جبهه ـ من جبهه کم رفته‌ام ـ رفته بودیم یك فیلم سفارشی بسازیم که اسم هم نداشت و یك قسمتی از آن در جبهه اتّفاق می‌افتاد. صحنه‌ای بود در یك خاکریز که بچه‌ها می‌دویدند و من خودم آن صحنه را فیلمبرداری می‌کردم و با آنها می‌دویدم. بعد می‌خواستیم افه‌های بمباران را فیلمبرداری کنیم. هوا خیلی گرم بود و تشنگی بچه‌ها را کلافه می‌کرد. همه چیز سوزان بود. یك دفعه یاد بچه‌های پشت صحنه افتادم و گفتم یك ظرف آب بیاورید برای اینها. اینها که رفتند آب بخورند، مقداری تی. ان. تی. بود که یك نفر باید کبریت می‌کشید. به من گفته بود سه ثانیه قبل بگو کبریت بزنم و بروم کنار. یکدفعه گفت: «آماده است، برادرها برگردید». حدود دوازده نفر بودند؛ همه برگشتند. گفتم: «مهم نیست، بروید آب بخورید». گفتند: «نه، برادر جلیلی وقتش تلف می‌شود»... فکر می‌کردند اگر چند دقیقه کارم دیر شود به بیت‌المال لطمه می‌خورد. عجیب تحت تاثیر قرار گرفتم، چون آنجا آب چیز دیگری بود. وقتی کار تمام شد به من گفتند: «خسته نباشید، زحمت کشیدید». گفتم: «ما کجا و شما کجا؟» اعصابم واقعاً بهم ریخته بود. به خودم می‌گفتم اینها کی هستند؛ آدمهای عجیب با روح و با ایمانی بودند و این در جبهه‌ها در نمی‌آید اگر بروی فیلم بگیری؛ مگر اینکه آنها را خوب بشناسی و بدانی که دوربین را کجا بگذاری و در دوربینت چه کادری را ببینی. به یکی از دوستان می‌گفتم که در آنجا هیچ وقت نباید کادر را ببندی؛ همان طور که «روایت فتح» می‌کند... اینها را با هیچ حرکت دوربینی نمی‌توانی بیان کنی، الاّ با همان **خلوص** نیتشان. دستشان درد نکند بچه‌های «روایت فتح»؛ خصوصاً در ضبط عملیات «امام مهدی» (عج) در دارخوین سوسنگرد. بعضی فیلمسازها که می‌روند از جبهه فیلم بگیرند و موفّق نمی‌شوند یك دلیلش همین است که جبهه را نمی‌شناسند و می‌خواهند بروند آرتیست‌بازی فیلمهای آمریکایی را بگیرند. کادرهایی که می‌بندند همان کادرهایی است که در فیلمهای آمریکایی دیده‌اند. به هرحال، بهترین فیلمهای جنگی همان «روایت فتح» بود و دیگر، درزمینهٔ ساخت فیلمهای جنگی، «ابراهیم حاتمی‌کیا» را خیلی دوست دارم، به خاطر ایمانش.

● فیلم شما در چه جشنواره‌هایی نمایش داده شده؟

■ در «فجر» و «فیپا». اخیراً شنیده‌ام قرار است به برزیل هم برود.

● در جشنوارهٔ فیپا، برخورد چگونه بود؟

■ مهم، مطرح شدن سینمای کشورمان بود. ما تمام کاتالوگهایی را که از ایران برده بودیم پخش می‌کردیم و دربارهٔ سینمای ایران صحبت می‌کردیم و برخوردها خیلی خوب بود. خصوصاً در پاریس که هفتهٔ فیلمهای ایرانی در آنجا برگزار شد و تاثیر خیلی مثبتی گذاشت. اگر این قدر که سینما در خارج از کشور کار تبلیغاتی کرده، ارگانهای دیگر هم کرده بودند به راحتی می‌شد انقلاب را صادر کرد. مثلاً در «کن» زیر عکس من و آقای عیاری نوشته بودند: «سینمای آیت‌الله‌ها انقلابی برپا کرد». این خیلی مهم است. از دیگر فیلمهایی که در پاریس به نمایش درآمد و بسیار مورد استقبال قرار گرفت، «دستفروش» مخملباف بود که پرفروش‌ترین فیلم شده بود و همین طور فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» عباس کیارستمی و این دو فیلم غوغا کرده بود. «دستفروش» یك مقدار دیرتر رسیده بود و قرار بود بعد از آن به جشنوارهٔ شیکاگو برود. از آن طرف مرتب از شیکاگو تلکس می‌زدند که فیلم را بفرستید. از این طرف اینها می‌گفتند گمرك فرانسه در اعتصاب است. مسئول سینمای فرانسه گفت من هرطور شده فیلم دستفروش را از اعتصاب درمی‌آورم. بعد هم رفت دو هزار فرانك داد و این فیلم را **بیرون آورد. این سینمای ایران بود که مطرح می‌شد. ما بایدسبقت‌بگیریم چون بچه‌های انقلاب هستیم و آنجا دقیقاً همین پیاده شده بود. فیلم محسن رفته بود راس؛ فیلم من، فیلم عیاری و فیلم «جاده‌های سرد» هم با استقبال زیادی روبرو شدند. با اینکه آنهایی که آنجا بودند بیشتر طرفدار کارگردانهای قبل از انقلابند، ولی فیلمها خیلی سر و صدا به پا کرد و خیلی تاثیر گذاشت. آقایی بود به اسم «میشل براو»، که یك فیلم انسانی به نام «عروسی کاغذی» ساخته بود. این فیلم یکی دو صحنه داشت که قابل نمایش در ایران نبود. به او گفتم که ممکن است این دو تا صحنه در ایران حذف شود. گفت هیچ اشکالی ندارد. و این تاثیر سینمای انقلاب بود**

**یك** چیزی برای من جالب بود و آن اینکه آنجا یك سری سینماهایی دارند به نام «سینمای هنر ـ تجربه». یعنی فیلمهای تجارتی را در سینماهای بزرگ با سالنهای دو هزار نفره نمایش می‌دهند و سینماهایی هم هست که پنجاه یا هفتاد نفر گنجایش دارند؛ سینماهای هنر ـ تجربه. به نظر من بد نیست که در ایران هم چنین کاری بشود. **تماشاچی** تکلیفش مشخص است و می‌داند این فیلمی که در سینمای «هنر ـ تجربه» می‌بیند، فیلمی نیست که جاذبه‌های تجاری داشته باشد. شما فکر نکنید اینکه سینمای ما مطرح می‌شود، صرفاً یك جنبه تبلیغاتی دارد؛ این واقعاً برای آنها جذاب است. مهمتر از همه این است که اول سینمای ایران را بشناسیم، بعد تزهای خاصی بدهیم راجع به جنگ و اسلام. الان باید قدری محتاطانه پیش برویم؛ در چندین جشنواره شرکت کنیم. وقتی پرچم ما می‌رود، آن را بشناسند، سینمای ما را بشناسند. بعد می‌توانیم حرفهای دیگر را بزنیم.

● تا چه حد این جشنواره‌ها اهداف سیاسی را دنبال می‌کنند؟

■ من فکر نمی‌کنم، چون قبل از اینکه فیلمهای ما به نمایش درآیند نه کسی سراغ ما می‌آمد و نه کسی تحویلمان می‌گرفت. بعد از نمایش فیلمهای ما آمدند و بحث و گفتگو کردند و این طور هم نبود که فقط تبلیغ کنند: انتقاد خیلی می‌کردند، حتی در مورد مسائل سیاسی. و من فکر می‌کنم دلیلش این است که ما تا حالا این کار را نکرده بودیم.

● کاری در دست ساخت نداری؟

■ یك سناریو دارم در مورد یك نوجوان پوسترچسبان که ان‌شاء الله ساخته می‌شود.

● از فرصتی که به ما دادید تشکر می‌کنیم.

■ من هم متشکرم.

●

■ گزارش سر صحنه

● اردشیر طلوعی

# تامرزدیدار

فیلمنامه: علی‌اکبر ثقفی؛ حسین قاسمی جامی
کارگردان: حسین قاسمی جامی
دستیار کارگردان: علی‌اکبر ثقفی
مدیر فیلمبرداری: کمال تبریزی
فیلمبردار: مصطفی بافرونی
دستیاران فیلمبردار: سعید صادقی؛ مهدی کریمی؛ محمد درآیند
مونتور: کمال تبریزی
مدیر تولید: علی‌اصغر مهرجویی
مدیر تدارکات: عنایت‌الله آزادیگانه
منشی صحنه: سعید عراقی
طراح صحنه: هادی قمشی
مشاور نظامی: قاسم دهقان
ناظر تولید: سعید حاجی میری
بازیگران: مجید مجیدی، هدایت‌الله نوید، جلیل فرجاد، ملیحهٔ نظری، فرحناز رضایی، حسن اسدی، هادی جلیلی، هادی قمشی، محسن صادقی.
به سفارش گروه تلویزیونی شاهد با همکاری مرکز گسترش سینمای تجربی و نیمه‌حرفه‌ای.

نزدیک ظهر، برای تهیهٔ گزارش از پشت صحنهٔ «تا مرز دیدار» راهی بیمارستان شهید دکتر رهنمون می‌شویم. در ابتدای ورود، از مسئول اطلاعات سراغ اکیپ فیلمبرداری را می‌گیریم و او پس از چند تماس کوتاه و بلند سرانجام ما را به طبقهٔ چهارم راهنمایی می‌کند. در آنجا گریمور را می‌بینیم که مشغول انجام آخرین اصلاحات در گریم بازیگران است. در محلّ فیلمبرداری «کمال تبریزی»، مدیر فیلمبرداری، سخت مشغول نورپردازی است. او سعی دارد با نُه نورافکن مسیری حدود پانزده متر را، به شکل متعادل، نور بدهد. بازیگران در گوشه و کنار منتظر آغاز تمرین و فیلمبرداری هستند.

در همین حال، «حسین قاسمی جامی»، کارگردان «تا مرز دیدار» را می‌بینم که با خوشرویی به سویم می‌آید. دستش را می‌فشارم و با استفاده از فرصت از او دربارهٔ داستان فیلم می‌پرسم. او در حالی که مراقب جریان کار است، می‌گوید: «سید مصطفی در آستانهٔ پذیرفته شدن در تیم ملّی فوتبال و اعزام به مسابقات خارج از کشور قرار دارد. در همین ایّام خبر می‌رسد برادر کوچکش، سید مرتضی، در جبهه مفقودالاثر شده است. سید مصطفی خود را بر سر دو راهیِ پیوستن به تیم ملّی یا رهسپار شدن برای یافتنِ برادر می‌بیند. او عاقبت تصمیم خود را گرفته، رهسپار جبهه می‌شود. در جبهه خود را با دنیایی جدید مواجه می‌بیند. او در این مدّت یک بار تا مرز دیدار برادر پیش می‌رود، امّا جز شال و پلاک او چیزی نمی‌یابد. عاقبت سید مصطفی در جریان یک درگیری مجروح شده به بیمارستانی در مشهد منتقل می‌شود. خانوادهٔ او به خیال اینکه سید مرتضی در بیمارستان بستری است (و به گمان اینکه سید مصطفی همراه تیم ملّی در خارج از کشور است) برای ملاقات او به مشهد می‌روند، امّا در کمال تعجّب، سید مصطفی را بر تخت بیمارستان می‌بینند و... صحنه‌ای که امروز برداشت می‌کنیم در واقع همان قسمتِ آمدن خانواده به مشهد و ملاقات با پسرشان است.»

جامی را رها می‌کنم چون می‌دانم کارش زیاد است و سؤالهایم را به وقت دیگری موکول می‌کنم. کمال تبریزی مشغول آزمایش فلاکسیمانت است. به سراغش می‌روم و از او دربارهٔ کارش می‌پرسم. می‌گوید: «این قسمت از فیلم که‌جزء صحنه‌های پایانی کاراست،یک پلان-سکانس است و به همین دلیل در متن دکوپاژ هیچ تقطیعی برای آن در نظر گرفته نشده است. طبیعتاً در چنین حالتی میزان و ناحیهٔ نورپردازی وسیع خواهد بود. من و آقای قاسمی و چند تن دیگر از گروه فیلمبرداری، از عصر دیروز نورپردازی این صحنه را شروع کرده‌ایم و تا به حال جمعاً حدود هفت الی هشت ساعت وقت مفید صرف آن نموده‌ایم.»

از او در مورد تناسب نورپردازی این صحنه و فضای موجود در همین قسمت از داستان می‌پرسم:

ـ این صحنه، صحنه‌ای است با فضای شاد، زیرا خانواده‌ای به گمان خود برای ملاقات با گمشده‌شان وارد می‌شوند. ما در راستای همین مفهوم سعی کردیم با نورپردازی، فضایی شاد و دلپذیر ایجاد کنیم و از افتادن در دام نورپردازی دلگیر بپرهیزیم. مهتابیهای این راهرو در اصل نوری معادل هفت درصد به ما می‌داد که بسیار کم به حساب می‌آید. به همین لحاظ مجبور شدیم از پروژکتورهای متعدّد با فیلتر ۱/۲ آبی استفاده کنیم. امّا در داخل اتاق، به دلیل وجود نور طبیعی، نیاز چندانی به منبع نور مصنوعی نیست و در صورت لزوم فقط از نورهای پُرکننده استفاده خواهیم کرد.

کمال تبریزی دوربین مجهز به لنز ۲۸ میلیمتری را به فلاکسیمانت روی شانه‌اش می‌بندد و به انتظار علامت شروع تمرین روی اسپایدر می‌نشیند. قرار است حرکات دوربین، تعیین‌نقاط‌ایست وحرکت مجدّدبازیگران‌وتعیین

متراژ دوربین در این چند دقیقه تمرین شود. کارگردان پس از راهنماییهای لازم، علامت شروع تمرین را می‌دهد و بعد از یکی دو تمرین، صحنه آمادهٔ برداشت می‌شود. «ثقفی»، دستیار کارگردان، همه را به سکوت دعوت می‌کند و با شمارش جامی اولین برداشت شروع می‌شود. بازیگران از جلوی میز اطلاعات بخش حرکت می‌کنند و با یک گردش ۹۰ درجه‌ای وارد راهرو می‌شوند و پس از چند قدم نزدیک در می‌رسند و می‌ایستند، در حالی که از فرط شوق نمی‌دانند چه باید بکنند. دوربین کمی عقب می‌رود تا کادر را تصحیح کند، امّا برخورد ناگهانی چرخهای اسپایدر به کنار دیوار برداشت را متوقّف می‌کند.

برداشت دوم بلافاصله انجام می‌شود و کارها بخوبی پیش می‌رود. کنار در اتاق دوربین تصحیح کادر می‌کند. کمال تبریزی از روی اسپایدر پیاده می‌شود و با دوربین به دنبال بازیگران وارد اتاقی می‌شود که «مجید مجیدی» (سید مصطفی) روی آن بستری است. کارگردان دستور توقّف می‌دهد و برداشت را قابل قبول اعلام می‌کند و «سعید عراقی»، منشی صحنه، در میان صدای صلوات گروه روی برگه می‌نویسد: «قابل قبول».

ساعت ۱۴/۴۵ برای صرف ناهار کار را متوقّف می‌کنند. من نیز به همراه «سعید صادقی»، عکاس جبهه‌ها که در حال حاضر دستیار فیلمبردار است، روانه می‌شوم. سر میز نهار از کارگردان می‌پرسم: «چطور بود آقای جامی؟»

ـ خوب بود؛ راضی هستم. بچه‌ها واقعاً زحمت می‌کشند؛ امّا خوب، من هنوز در حال تجربه کسب کردن هستم. این اولین کار بلند من است و خوشحالم که می‌توانم از تجربیات دوستانی مثل تبریزی و مجیدی و ثقفی استفاده کنم.

ـ چرا به عنوان کار اول یک سوژهٔ جنگی را انتخاب کرده‌اید؟

ـ امام فقیدمان (ره) فرمود: «راه قدس از کربلا می‌گذرد». من هم به تبعیت از ایشان می‌گویم راه سینمای آرمانی ما از سینمای جنگی می‌گذرد. به نظر من، جنگ آستانهٔ هویت یافتن سینمای ماست و به همین دلیل از بی‌توجّهی مسئولین سینمایی نسبت به سینمای جنگ (دلیل این مدّعا جشنوارهٔ سال گذشته بود که سینمای جنگ در آن مهجور و غریب ماند) گله‌مند هستم. چرا باید «پرستار شب» به جشنواره‌های خارجی برود، امّا فیلمهای جنگی که قادر هستند ارزشهای عقیدتی ما را بیان کنند به جشنواره‌ها فرستاده نشوند؟

ـ به عقیدهٔ شما چه کسی می‌تواند فیلم جنگی بسازد؟

ـ فیلم جنگی ساختن، محرمیت می‌خواهد؛ هر که محرم باشد می‌تواند فیلم جنگی بسازد. اصل، محرمیت با جنگ و ارزشهای آن است.

پس از ادای نماز کار دوباره شروع می‌شود. خانم «ملیحهٔ نظری» در فرصتی که به‌دست می‌آید شروع به صحبت می‌کند: «سی سال در سینما بازی کرده‌ام، امّا الان هیچ چیز در دست ندارم. فکر می‌کنم در این مدّت عمرم را تلف کرده‌ام. پسرم خیلی به بازیگری علاقه داشت، استعدادش هم خوب بود، امّا وضعیت من را که دید کاملاً منصرف شد.»

خانم نظری می‌رود تا برای فیلمبرداری آماده شود. از مجیدی می‌پرسم: «کارت را چطور دیدی و چطور شد که بازی در این فیلم را قبول کردی؟»

ـ دوست دارم همیشه با بچه مسلمانها کار کنم. فیلمنامهٔ «تا مرز دیدار» را که خواندم روح موجود در آن مرا تحت تاثیر قرار داد و از همان لحظه حس کردم که می‌خواهم در این فیلم بازی کنم. در مورد رضایت از بازی خودم چیزی ندارم که بگویم؛ باید نظر آقای جامی را پرسید. امّا در کل راحت هستم. آقای جامی احساسش را از نما و حالات بازی می‌گوید و من سعی می‌کنم با بازی خودم به آنها شکل بدهم.

سری به اتاق محلّ بستری شدن سید مصطفی می‌زنم. جامی مشغول صحبت کردن با آقای «نویدی» است:

ـ وقتی از در تو می‌آیی، منتظر هستی که مرتضی را روی تخت ببینی، امّا پسر دیگرت یعنی مصطفی را می‌بینی. نه می‌توانی متاسّف باشی و نه خوشحال؛ شاید بیشتر گیج شوی و جا بخوری. باید این احساس را تو بازی و حالت صورتت بیان کنی.

به حالات جامی که دقیق می‌شوم به نظرم می‌آید این کارگردانان جوان حزب‌اللهی همان رزمندگان جبهه‌ها هستند که در زمان جنگ با دوربینهای ترکش خوردهٔ سوپر هشت به ثبت صحنه‌های حماسه و ایثار مشغول بودند و پس از پایان جنگ آمده‌اند تا خاطرات و دریافتهای خود را از سالهای عشق و شهادت جاودانه‌کنند.

تا ساعت ۱۸ وقت صرف گرفتن نماهای اینسرت می‌شود و کار آن روز به پایان می‌رسد. از بیمارستان خارج شده، همراه جامی و مجیدی و ثقفی سوار ماشین می‌شویم. از جامی دربارهٔ گذشته‌اش می‌پرسم:

ـ کارم را در سپاه منطقهٔ ده و با افرادی مثل آقای حاتمی‌کیا و صنعتی شروع کردم. آن وقتها با سوپر هشت کار می‌کردیم، ولی بعدها به قطعهای بزرگتر پرداختم. فکر نمی‌کنم بتوانم به چیزی غیر از جنگ فکر کنم. در فیلم «تا مرز دیدار» سعی دارم بیننده را تا لب پنجره رو به جنگ ببرم؛ از آن به بعد خودِ بیننده است که باید تصمیمش را بگیرد.

ثقفی با شور و اشتیاق بسیار از جنگ و سینمای جنگ می‌گوید: «کسانی باید فیلم جنگی بسازند که از غمها و رازهای رزمندگان مطلعند. سینمای جنگ امانتی است که باید به سینماگر رزمنده سپرده شود.»

از ثقفی دربارهٔ سوژهٔ فیلم می‌پرسم، چرا که او نویسندهٔ قصّهٔ اولیه فیلم است. می‌گوید: «سید مصطفی و سید مرتضی همواره در درون خود من وجود داشته‌اند، چون من پانزده سال است ورزش می‌کنم و از اول جنگ هم در سپاه و جبهه بوده‌ام. همواره دلم می‌خواست در مورد نقاط اشتراک ورزشکار و رزمنده چیزی بنویسم و بالاخره موفّق شدم.»

جامی که بیشتر حرفهایش دربارهٔ سینمای جنگ است می‌گوید: «چند وقت پیش مصاحبه‌ای با تلویزیون داشتم که نگذاشتند آنچه را می‌خواهم بگویم؛ امّا الان آن حرف را می‌زنم و امیدوارم آن را درج کنید. واقعاً خیلی سخت و دردآور است که وقتی فیلمساز فیلم جنگی می‌سازد، احساس کند غریب است و در غربت کار می‌کند. من از مسئولین می‌خواهم که جدّاً و در عمل و نه صرفاً در شعار و حرف به سینمای جنگ بپردازند؛ سینمای جنگ دارد مظلوم واقع می‌شود.»

# جایگاه فیلم کوتاه در سینمای ایران

## نظرخواهی

■ در دو قسمت پیشین، با نظرات جمعی از صاحب‌نظران و دست‌اندرکاران سینما پیرامون «فیلم کوتاه» آشنا شدیم. اینک در سومین و آخرین بخش از نظرخواهی، پاسخهای آقایان «ایرج تقی‌پور»، «بهروز افخمی»، «جواد شمقدری» و «مجتبی اقدامی» را به سؤالات مطروحه مرور می‌کنیم. متذکر می‌شویم که هنوز پاسخ تعدادی از شرکت‌کنندگان در این نظرخواهی به دستمان نرسیده، مضاف بر اینکه چنانچه برخی از خوانندگان سوره مایل به ابراز نظرات خود در این زمینه باشند، نسبت به درج آن اقدام خواهیم کرد.

### ● سؤالات:

۱. وجوه مشخصهٔ «فیلم کوتاه» کدام است و غیر از کوتاه بودن، چه تفاوتهایی بین «فیلم کوتاه» و «فیلم بلند» قائلید؟

۲. آیا در راستای رشد سینمای کشور، توجّه به گسترش فعالیت در زمینهٔ ساختن «فیلم کوتاه» و حمایت از آن جایگاه و اهمیت خاصّی دارد؟ چرا؟

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

۴. از بین فیلمهای کوتاهی که دیده‌اید کدام را می‌پسندید؟

### ● ایرج تقی‌پور

چنانچه موافق باشید به هر چهار سؤال یکجا جواب داده شود و هر بخشی از جواب به عنوان جواب یك سؤال به ترتیب ارائه شده فرض شود:

چنانچه سینما را یك هنر بدانیم و برای فعالیت هنری خصوصیاتی قائل باشیم، بایستی هنر سینما را از بخش سینمای رسانه‌ای جدا کرد و فقط راجع به آن صحبت کرد. شاید هنرمند را بتوان کسی دانست که مکاشفاتی کرده و یا به مدینهٔ فاضله‌ای می‌اندیشد و یا به منظری برای تماشای جهان دست یافته که با زندگی عوامانه نمی‌توان به آن دست یافت و هنرمند از سایرین دعوت به حضور در چنان محفل یا منظری می‌کند.

در سینما می‌توان انواع مختلفی از فیلمها را برای بیان مقاصد معیّنی ساخت؛ فیلم بلند داستانی برای یك منظور، فیلم مستند و فیلم کوتاه و... هر کدام برای یك منظور دیگر ساخته می‌شوند. چنانچه هنرمندی به یك تجربهٔ حسّی کوتاه دست یافته که در حد درون‌کاوی یك اتّفاق یا فکر یا احساس نیست، مسلّماً چنانچه بخواهد به قول دکتر شریعتی پنجره‌ای به جهانی که بر او مکشوف شده بگشاید و راه مناسب را ساخت یك فیلم بداند، یك نوع از انواع فیلمسازی را انتخاب خواهد کرد که در حال حاضر در جهان چنین است و همین‌طور به نظر بنده، فیلمسازی کوتاه خواهد بود.

چنین تجربه‌هایی پشتوانهٔ سینمای یك کشور می‌تواند باشد و به عبارتی لوکوموتیو سینما، وجود هر چه بیشتر فکر و افراد فکور در سینما، به رشد سینما به مثابهٔ یك هنر که خود پشتوانهٔ کلّ سینماست، کمك می‌کند و چون همهٔ تجربه‌های ذهنی و حسی و شهودها در قالب فیلم بلند امکان بیان نمی‌یابند، بایستی از ساخته شدن فیلمهای کوتاه (نه به عنوان خوراك تلویزیون) از سوی مسئولین و دست‌اندرکاران و تولیدکنندگان سینما حمایت جدّی به عمل آید.

پیشنهاد می‌کنم بخشی در مؤسّسات مسئول سینما برای ساخت چنین فیلمهایی رسماً آغاز به کار کند؛ تولیدکنندگان فیلمها به چنین موضوعاتی اندیشیده و این نوع فیلمسازی را جدّی بگیرند؛ مسابقات مخصوص چنین فیلمهایی برگزار گردد، و سرانجام مؤسّسات دولتی و ملّی و حتّی خصوصی که توان انجام آن را دارند، با همکاری تولیدکنندگان و مسئولین سینما فیلمهایی را که سفارش ساخت می‌دهند سعی کنند که حول موضوع مورد علاقهٔ خود ولی با خصوصیاتی که در سطور بالا ذکر شده تهیه کنند.

از میان فیلمهای کوتاهی که دیده‌ام، در میان فیلمهای خارجی، فیلم «مادربزرگ» ساختهٔ خانمی که نامشان را به خاطر ندارم و نیز فیلمهای «مك لارن»، که هر دو در کانادا فیلم ساخته‌اند، را می‌توانم نام ببرم. از میان فیلمهای ایرانی، تعداد زیادی از محصولات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و فیلم «گل» ساختهٔ «نصرت کریمی» را می‌توانم نام ببرم.

WWW.GHAEM.INFO

## ● بهروز افخمی

### ■ پاسخ سؤال اول:

نمایش بعضی از فیلمها سی دقیقه طول می‌کشد و نمایش بعضی دیگر صد یا هشتصد دقیقه به طول می‌انجامد؛ بنابراین هیچ نوع تفاوت ذاتی میان فیلم کوتاه و بلند وجود ندارد. امّا به هر حال نمی‌توان منکر بعضی از تفاوتهای عرضی شد که معمولاً به دلیل فقدان یا محدودیت بازده مالی بر فیلم کوتاه تحمیل می‌شوند. فیلم کوتاه معمولاً بودجهٔ محدودی دارد و بسیاری از بلندپروازی‌هایی که در فیلمهای بلند امکانپذیر است، به دلیل همین محدودیت بودجه در فیلمهای کوتاه غیر ممکن می‌شود.

در مقام مقایسه می‌توان گفت که اگر داستان‌نویس باشید می‌توانید مثلاً یك داستان کوتاه چهار پنج صفحه‌ای بنویسید که در یك بعد از ظهر زمستانی در محلهٔ امیرخیز تبریز و در دوران انقلاب مشروطیت اتّفاق می‌افتد و می‌توانید در این داستان دربارهٔ برف سنگینی که می‌بارد، گل‌آلود بودن زمین، وضعیت سنگربندی خیابانها، تعداد مجاهدین، اسبها، تفنگها و غیره قلم‌فرسایی کنید. امّا اگر بخواهید با فیلمنامهٔ کوتاهی که بر اساس همین داستان نوشته‌اید فیلمی بسازید، از همین حالا به شما قول می‌دهم که شکست خواهید خورد.

### ■ پاسخ سؤال دوم:

توجّه به گسترش امکان فعالیت در زمینهٔ تولید فیلم کوتاه از آن جهت اهمیّت دارد که بعضی از داستانها یا موضوعاتی که برای ساخته شدن به صورت فیلم مناسب هستند زمانی کمتر از زمان استاندارد برای نمایش فیلم در سینماها را در برمی‌گیرند. همان‌طور که اشاره کردم، برای یك داستان‌نویس محدودیتی از جهت طول داستان وجود ندارد و به همین جهت داستان‌نویسان ایرانی و خارجی تعداد بسیار زیادی داستان کوتاه زیبا و خواندنی نوشته‌اند؛ امّا در زمینهٔ فیلمسازی، به دلیل محدودیتهایی که ذکرش رفت، امکان تولید بسیاری از فیلمهای کوتاه از بین رفته است و در واقع این حقّی است که از هنرمندانی که در زمینهٔ فیلمسازی فعالیت می‌کنند گرفته شده است.

### ■ پاسخ سؤال سوم:

گمان می‌کنم باید نوعی پشتوانهٔ مالی برای تولید مؤثّر و مداوم فیلمهای کوتاه فراهم شود و به نظر می‌رسد تنها دستگاهی که در تمام کشورهای دنیا و از جمله ایران می‌تواند از فیلمهای کوتاه استفاده کند و چنین فیلمهایی را خریداری نماید تلویزیون مملکت است. فیلمهای کوتاه در تلویزیون به صورت مجموعه‌های هفتگی (در صورت سنخیت موضوع) یا به صورت جداگانه قابل نمایش هستند و تلویزیون می‌تواند بخش مهمی از بودجهٔ برنامه‌سازی خود را به تهیهٔ آنها اختصاص دهد. امّا این کار نیاز به توجّه مسئولان تلویزیون به وظایف، امکانات و روشهای مناسب در ادارهٔ این دستگاه دارد و باید همراه با یك برنامه‌ریزی دقیق و جدّی باشد.

### ■ پاسخ سؤال چهارم:

فیلم کوتاه زیاد دیده‌ام و بسیاری از آنها را دوست دارم، امّا فعلاً حضور ذهن کافی ندارم و فقط به یادآوری دو فیلم کوتاه هشت میلی‌متری کفایت می‌کنم که هر دو را در یکی از جشنواره‌های چند سال‌پیش انجمن سینمای جوان در شیراز دیدم: یکی فیلمی بود به نام «قاصد» ساختهٔ «محمد ترکالکی» و دیگری «تلاش» ساختهٔ «قدرت الله کاویار».

## ● جواد شمقدری

### ■ پاسخ سؤال اول:

فیلم کوتاه به تناسب کوتاه بودنش از بازیگر و شخصیتهای محدودتر، لوکیشن کمتر و به تبع آن، مخارج صحنه و تولید کمتر و زمان‌بندی کوتاهتر تولید و... برخوردار خواهد بود. امّا اگر از ظواهر بگذریم و عمیقتر بنگریم، تفاوتهای دیگری را در مفاهیم و محتوای فیلمها خواهیم دید که به طور اختصار می‌توانم چنین نام ببرم:

- وجود ایجاز و اختصار بیشتر در بیان مفاهیم.
- بُرنده و گزنده بودن پیام کلّی فیلم.
- توانایی دوری جُستن از چارچوبهای معمول فیلمنامه‌نویسی و سینمای کلاسیك.
- توانایی برخوردار بودن از ارزشهای فرهنگی و هنری بیشتر.
- توانایی برخوردار بودن بیان فیلم از صمیمیت و سادگی، در عین زیبایی بیشتر.
- فیلم کوتاه بیشتر به فیلمسازش تعلّق دارد تا فیلم سینمایی.

### ■ پاسخ سؤال دوم:

فیلم کوتاه به پشتوانهٔ کوتاه بودنش مخارج و مشکلات مالی و اقتصادی و تولیدی کمتری دارد. از طرف دیگر، با توجّه به انتفاعی نبودن اکثر فیلمهای کوتاه، فیلمساز دغدغهٔ گیشه و جلب نظر تماشاچی و بازگشت سرمایهٔ اولیه را ندارد و این عوامل موقعیتی را ایجاد می‌کند که فیلمساز بیشتر با اتّکا به حس و نظر خود کار کند و به احساس و ایدهٔ ناب و اولیه خود وفادار بماند. به همین دلیل می‌توان گفت یك فیلم کوتاه بیشتر از یك فیلم سینمایی به کارگردانش تعلّق دارد. بین کارگردان فیلم کوتاه و اثرش حجابهای کمتری وجود دارد، تا کارگردان سینما و فیلم سینمایی‌اش. فیلمساز فیلم کوتاه در بیان و انتقال تجربه‌هایش از زندگی و هستی بیشتر به خود متّکی است تا عوامل خارج از خودش. فیلمساز سینمایی به هر حال به خاطر وجدان شخصی و حفظ ارتباطات و روابط حقوقی و اخلاقی، همواره باید گوشه‌ای از ذهنش متوجّه چگونگی برگشت سرمایهٔ تهیه‌کننده باشد و طبیعی است که ابتکارات و خلاقیتهای هنری‌اش همیشه متأثر از عوامل خارجی نیز خواهد بود.

از سوی دیگر، هر ساله به جامعهٔ سینمایی کشور، هنرمندان جدیدی افزوده می‌شوند که می‌توانند به سهم خود در تولیدات فیلم این کشور سهیم باشند. امّا با توجّه به تولید محدود فیلمهای سینمایی در بعضی رشته‌های تولید فیلم (بخصوص در آینده) با تمرکز نیرو مواجه خواهیم شد که این مسئله علاوه بر ایجاد حسّ ناامنی شغلی و هنری و رقابت ناقص و ناسالم، باعث می‌شود که یا افراد، فیلمسازی را همواره به عنوان کار دوم خود مدّنظر قرار دهند، یا اینکه آن را کاملاً در حاشیهٔ زندگی خود قرار دهند و کمتر افرادی موفّق می‌شوند سینما و فیلم را به عنوان چارچوب اصلی فعالیتهایشان حفظ کنند. این امر اگر چه در ظاهر مسئله‌ای ایجاد نکرده است، ولی اگر به آن توجّه شود، با بکارگیری درست و برنامه‌ریزی شدهٔ این نیروها در راستای تولید فیلم کوتاه می‌توان مشکلات و نیازهای فرهنگی و هنری و... جامعه را برطرف کرد. چه بسا استعدادهای خلاق و هنرمندی که در گوشه و کنار کشور به خاطر عدم امکان تولید فیلم به هدر می‌رود.

با توجّه به دو نکته‌ای که طرح شد، با یک برنامه‌ریزی دقیق می‌توان در راستای تولید فیلم کوتاه، همهٔ این نیروها و استعدادها را به کار گرفت که هم در مرحلهٔ فیلم کوتاه با مجموعهٔ فیلمهای مناسب روبرو خواهیم شد و هم از این میدان، نیروها و استعدادهای جوان و خلاقی خواهند شکفت که با قدم نهادن به عرصهٔ سینمای ۳۵ م. م. کشور، غنای خاصّی نیز به آن خواهند بخشید. در واقع فیلم کوتاه همچون برف زمستانی است که بر قلل رفیع استعدادهای مردم ما خواهد نشست که به برکت آن چشمه‌سارهای جوشان و آبهای گوارا از دامنهٔ آن در فرهنگ هنر ایرانِ اسلامی جاری خواهد شد تا تشنگان معنویت را سیراب سازد.

## ■ پاسخ سؤال سوم:

اولین گام را باید مراکز تولید فیلم بردارند. هم‌اکنون مراکز تولید فیلم کشور به فیلم کوتاه کمتر عنایتی نشان می‌دهند. در یک تقسیم‌بندی می‌توان از معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صدا و سیمای جمهوری اسلامی، حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی و کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، به عنوان مراکز اصلی تولیدکنندهٔ فیلمهای کوتاه نام برد. از این مراکز حوزهٔ هنری و کانون تا حدی در راستای صحیح اهداف فیلم کوتاه قدمهای مؤثّر و خوبی برداشته‌اند که البتّه این دو مرکز هنوز نیازمند دقّت و برنامه‌ریزی بیشتر و بهتر و توسعهٔ این بخش از تولید فیلم می‌باشند. سیمای جمهوری اسلامی به رغم تولیدات فراوان فیلمهای کوتاه نتوانسته جایگاه مناسبی کسب کند: اگر چه بعضی از فیلمهای تولیدی این مرکز در جهت طرح مفاهیم و ارزشهای اسلامی گام برمی‌دارند، امّا بیان و قالب هنری اکثرآثار تولیدی دارای ضعفهای اساسی است. معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی نیز از یک مجرای صحیح و برنامه‌ریزی شده به تولید فیلمهای کوتاه نپرداخته است. عمدتاً فیلمهای کوتاه این معاونت در مرکز گسترش سینمای تجربی و نیمه حرفه‌ای شکل می‌گیرند که بیش از آنکه محلّی برای فعالیت فرهنگی و هنری و ارتقاء سطح فرهنگ تصویری فیلمساز و جامعه باشد، به کسب تجربه در تکنیک فیلمسازی توسّط فیلمسازان جوان و تازه‌کار توجّه دارد: حال آنکه رسالت این بخش از فیلمسازی بیش از همه به عهدهٔ معاونت سینمایی می‌باشد.

تولید فیلم کوتاه به حمایت مالی و اقتصادی و اعتباری بیشتری نسبت به آنچه هم‌اکنون اِعمال می‌شود، نیازمند است. باید در مجامع فرهنگی و هنری و جشنواره‌ها به فیلمهای کوتاه اعتبار و جایگاه مناسبتری داده شود. فیلمهای کوتاه در جشنواره‌های فجر همیشه در غربت و بی‌توجّهی تماشاگران و مسئولین به نمایش درمی‌آیند و قضاوت می‌شوند و مورد بررسی قرار می‌گیرند و احتمالاً جایزه‌ای داده می‌شود.

باید فیلمهای کوتاه به تناسب ارزشهای بیانی و تکنیکی‌شان مورد توجّه منتقدین و نویسندگان و مجلات سینمایی قرار بگیرند: به فیلمساز فیلم کوتاه ارج و قُرب بیشتری داده شود. برای مخاطب‌یابی و شیوه‌های نمایش فیلمهای کوتاه نیز باید راه حلّی پیدا کرد: صفحهٔ تلویزیون برای نمایش کافی نیست. تعریف سینما را نباید تنها در فیلمهای بلند ۳۵ م. م. محدود کرد. یک فیلمساز موفّق فیلم کوتاه باید همچون یک فیلمساز موفّق سینمایی در جامعهٔ سینمایی و بین مردم طرح شود و در یک کلام، برای بازیابی ارزش و اعتبار فرهنگی- هنری فیلم کوتاه مبانی ارزشی و توجّه به فیلم کوتاه باید همعرض فیلم بلند گردد.

## ■ پاسخ سؤال چهارم:

متأسفانه به علّت اینکه فیلم کوتاه کمتر در راستای هدف صحیح و درست آن تولید شده است و اکثراً تنها به عنوان کانالی برای کسب تجربهٔ صنعت فیلمسازی به تولید فیلم کوتاه می‌پردازند، تا روزی خود را در زمرهٔ فیلمسازان ۳۵ م. م. بلند تثبیت کنند، کمتر با آثار موفّقی روبرو شده‌ایم. امّا تا جایی که به خاطر دارم می‌توانم از فیلمهای زیر به عنوان فیلمهای کوتاه خوب نام ببرم: «همسرایان»، «روح خدا»، «قبر» و «آستان».

## ●مجتبی اقدامی

## ■ پاسخ سؤال اول:

در مورد وجوه مشخصهٔ فیلم کوتاه شاید عمده‌ترین آن همان کوتاه بودن باشد که در نتیجه موارد دیگری را در پی دارد: از جمله اینکه فیلم کوتاه برخلاف فیلم بلند نیاز به گروه سازندهٔ بزرگ و حجیم ندارد: تهیه و تولید آن نسبت به برادر بزرگترش ساده‌تر و ساخت آن آسانتر است: در زمان کوتاهی تولید می‌شود، هزینهٔ کمتری دربرداشته و طبعاً محلّ عرضهٔ خاصّی را هم شاید می‌طلبد و بعضاً نوعی استفادهٔ خاص دارد. فیلم کوتاه به لحاظ شرایطی که گفته شد، زمینهٔ مستعد و میدان مناسبی است برای تجربه از هر جهت:

الف. تجربه برای آشنایی باامکانات سینما و فیلم و ساخت آن و یک نوع محک برای کسی که می‌خواهد فیلمسازی کند.

ب. تجربهٔ برای فیلمساز متبحّری که چون حوصلهٔ تنگ سینمای حرفه‌ای و فیلم بلند و فشار تجاری- اقتصادی- صنعتی آن به او اجازه نمی‌دهد تمام نیات درونی و اعتقادات و بیان خاصّی را که در نظر دارد بگوید، با بودجه و دردسر کمتری تجربه کرده و اهداف خود را به سینمای بلند نشان دهد و با سندی که در دست دارد راهی آن میدان شود.

## ■ پاسخ سؤال دوم:

از جهتی شاید فیلم کوتاه به لحاظ ساخت، بدنه، فرم و محتوا شبیه به داستان کوتاه باشد که لزوماً تابع تمامی اصولی که بر رُمان یا داستان بلند حاکم است و بعضاً خود میدان کاملی است برای ابراز افکار و نیات درونی فیلمساز با زبان تصویر که چیزی از آن نزده‌اند تا کوتاه شود، یا با افزودن چیزی تبدیل به فیلم بلند نخواهد شد.

## ■ پاسخ سؤال سوم:

فیلم کوتاه در کشور ما متأسفانه جایگاه خاصّ خود را نیافته است، هر چند امکانات قابل توجّه و شاید بیش از حدی را به آن اختصاص داده‌اند. فیلم کوتاه در شرایط فعلی فقط در تلویزیون قابل استفاده است و بیشتر وجه تبلیغاتی و رسانه‌ای خود را انجام می‌دهد تا وجه هنری‌اش را، در حالی که سازمانها و ارگانهای متعدّدی در کار ساخت فیلم کوتاه هستند.

به نظر می‌رسد که سینما در کشور جدّی گرفته شده است و فیلم کوتاه می‌تواند یاور فیلم بلند و سینمای حرفه‌ای باشد، ضمن اینکه خود مستقل است، باید قدری جدّیتر به آن نگاه شود و حمایت از آن صرفاً با اختصاص دادن دوربین و مواد خام و... نباشد، بلکه برنامه‌ریزی و محلّ عرضه برای آن در نظر گرفته شود. به نظر حقیر می‌توان از فیلمهای کوتاه مناسب، قبل از هر فیلم سینمایی در سینماها استفاده کرد و در آغاز این امر می‌تواند اجباری باشد. می‌توان سینمای مخصوصی را در طول سال (نه یک هفته- ده روز) در نظر گرفت و فیلمهای کوتاه هماهنگ را در سانسهای جداگانه و در روزهای مختلف به نمایش گذاشت.

## ■ پاسخ سؤال چهارم:

حیف است فیلمهای کوتاهی چون فیلم مستند «زندگی در ارتفاعات» (چون تهیه‌کنندهٔ آن تلویزیون بوده است، پخش شده است) و فیلم داستانی «همسرایان» را تمامی مردم نبینند و از آن لذّت نبرند و پند نیاموزند.

# دستفروش، فستیوالها و مطبوعات خارجی

کارگردان: محسن مخملباف
فیلمنامه: محسن مخملباف
فیلمبرداری: همایون پایور، علیرضا زرین دست، مهرداد فخیمی
موسیقی متن: مجید انتظامی
بازیگران: زهرهٔ سرمدی، اسماعیل سروریان، فرید کشن‌فلاح، مرتضی ضرابی
تهیه شده در حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی- ۱۳۶۵

■ نوشته‌ای که پیش روی شماست بخشی از بازتابهای نمایش فیلم «دستفروش» ساختهٔ «محسن مخملباف» را به عنوان مطرحترین فیلم ایرانی در مجامع و جشنواره‌های خارجی، مرور می‌نماید. اینکه چه ویژگیهایی در فیلمهای ایرانی نظر منتقد یا تماشاگر غربی را بیشتر به خود جلب می‌کند و آنها با تماشای فیلمهای ما چه تصوّر و برداشتی از سینما و جامعهٔ ایران پیدا می‌کنند، نکته‌ای جالب و در عین حال قابل تامل است.

●

«دستفروش» تا آبان ۶۸ در یازده فستیوال بین‌المللی شرکت کرده است. از این تعداد، دو فستیوال مسابقه‌ای و بقیه غیرمسابقه‌ای بوده‌اند. در فستیوال مسابقه‌ای «پورتلند» که در ایالت «اورگون» آمریکا با شرکت ۴۶ فیلم از ۲۷ کشور جهان تشکیل شد، دستفروش به مقام دهم رسید. فیلم هفتم این فستیوال «داستانهای نیویورکی» به کارگردانی «وودی آلن»، «مارتین اسکورسیسی» و «فرانسیس فورد کاپولا» بود. در جشنوارهٔ مسابقه‌ای «سائوپولو» فیلم دستفروش مقام ششم را به دست آورد در حالی که فیلم «ترن مرموز» از «جیم جارموش» به مقام هشتم رسید.

اسامی فستیوالهایی که فیلم دستفروش تاکنون در آنها شرکت داشته به شرح زیر است: لندن (۸۸)، گوتنبرگ (۸۹)، پورتلند (۸۹)، نیویورک (۸۹)، هنگ‌کنگ (۸۹)، ریوتارون (۸۹)، سیاتل (۸۹)، تورنتو (۸۹)، سائوپولو (۸۹)، ونکوور (۸۹) و تایپه (۸۹). از این نظر، دستفروش در میان فیلمهای ایرانی شرکت یافته در جشنواره‌های بین‌المللی، تا آبانماه ۶۸، مقام اول را داراست.

پس از نمایش دستفروش در جشنوارهٔ پورتلند، «تدماهار» در نشریهٔ «اورگانین» (یکشنبه ۲۷ فوریه ۸۹) نوشت: «دستفروش فیلمی است خوش‌ساخت و جذاب، هم به عنوان یک فیلم و هم از این نظر که دیدگاهی واقعیت‌گرایانه از اوضاع درونی ایران کنونی به دست می‌دهد. نکتهٔ جالب اینکه یک سازمان رسمی آن را به جشنواره فرستاده. دستفروش فیلمی است شگفت انگیز که هوشمندانه ساخته شده... کشفهایی از این دست است که جشنواره‌ها را جالب می‌سازد».

«اِدم» در «وَرایتی» (نیویورک- ۳۰ نوامبر ۸۹) نوشت: «فیلم دستفروش به اعماق کشف ناشدهٔ زندگی ایرانی نظر دارد. کارگردان ایرانی، فیلمی پرتنوّع و پرمحتوا و عمیق ساخته که برای پخش در جشنواره‌ها در نظر گرفته شده، جایی که فیلمهای ایرانی حکم کیمیا را دارند. علی‌رغم درونمایهٔ به ظاهر خشن، هر سه داستان طنزی ملایم و ترکیب شاداب و سرزنده‌ای دارند».

دربولتن جشنواره «تورنتو» آمده‌است: «نظربه مشکلات مسلّم، جای تعجّب است که دستفروش اصلاً وجود خارجی دارد و حتّی مهمتر از همه اینکه چه فیلم جالبی است. کارگردان این فیلم را به عنوان فیلمی که درونمایهٔ آن انسان است توصیف می‌کند. اولین داستان، تولّد یك انسان را نشان می‌دهد و ظهورش را در صحنهٔ حیات. دومین داستان، سفر انسان را در زندگی به تصویر می‌کشد و سومین داستان، ناقوس عزیمت او را از این دنیا به صدا در می‌آورد. این موضوع بحق می‌تواند پایهٔ مفهومی فیلم باشد. امّا این سه بخش به زندگی در پایین‌ترین طبقهٔ اجتماعی و اقتصادی معاصر نظر دارد. این سه داستان تقریباً ظاهری خشن دارند اما مخملباف صاحب طنز ملایمی است. به طور مسلّم در این روزها فیلمهای ایرانی زیادی با این کیفیت وجود ندارد؛ فیلمهایی که به وجهی کم‌نظیر، تصویری از اجتماعی حیرت انگیز که از ما بسیار دور است، به دست می‌دهد».

در بولتن جشنوارهٔ بین‌المللی «ریورتاون» (۲۸ آوریل تا ۱۷ مه ۸۹) آمده است: «در غرب تصورات ناچیزی از ایران، فراتر از تصویر مطبوعات از یك رهبر مذهبی با کلام آتشین وجود دارد. امّا کارگردان دستفروش ثابت می‌کند که علی‌رغم عناوین مطبوعات، فیلمسازی خلاق هنوز هم می‌تواند وجود داشته باشد».

«شیلا وتیاکر» در نشریه جشنواره فیلم لندن تحت عنوان «پیشزمینه» نوشت: «فیلم دستفروش سفر حیرت انگیزی است در میان ساکنان فقیر شهرهای ایران معاصر. هر سه داستان تصویر واضح و روشنی از کسانی است که در پایین‌ترین طبقات قرار دارند، عده‌ای از آنها به اندازهٔ محیط خود فاسد شده‌اند و عده‌ای دیگر نور روحیهٔ انسانی را در زندگی خود به کورسو حفظ می‌کنند. دستفروش نمونه شایان توجّهی است از اینکه چگونه فیلمسازان در ایران، علی‌رغم تمام مشکلات، هنوز هم می‌توانند داستانهای به‌یاد ماندنی بگویند که دست کمی از واقعیت خود زندگی نداشته باشد».

«فیلم کامنت» (ژوئن ۸۹) نوشت: «بهترین فیلم داستانی که در ND-NF به نمایش در آمد، دستفروش از ایران است. این تریلوژی تمثیلهای پوچ‌گرایانه و زخم زبان یك مرد را به دلفریبی و جذابیت «داستانهای نیویورکی» عرضه می‌کند... بعد از «رانندهٔ تاکسی» این فیلم قویترین اثر دربارهٔ رنج و عذاب انسانی است. دستفروش به آسانی می‌تواند جای «داستانهای نیویورکی» را بگیرد...».

مقاله

# هنر، یاد بهشت و نوحهٔ انسان در فراق

● سیدمرتضی آوینی



● نقاشی از علی وزیریان

بیان شوق چه حاجت که سوز آتش دل
توان شناخت ز سوزی که در سخن باشد
هوای کوی تو از سر نمی‌رود، آری
غریب را دل سرگشته با وطن باشد (۱)

هنر، «یاد بهشت» است و «نوحهٔ انسان در فراق». هنر «زبان غربت» بنی‌آدم است در فرقت دارالقرار و از همین روی همه با آن اُنس دارند: چه در «کلام» جلوه کند، چه در «لحن» و چه در «نقش» ... اُنسی دیرینه به قدمت جهان. هنر «زبان بی‌زبانی» است و «زبان همزبانی».

سخن «لسان‌الغیب»، آشنای دیرینهٔ آدم است و او خود بر این معنا واقف بود که می‌فرمود:

شعرحافظ در زمان آدم اندر باغ خلد
دفتر نسرین و گل را زینت اوراق بود

سالهاست که مردمان به شراب مردافکن غزل او سجّاده رنگین می‌دارند و بدان تفأل می‌زنند ولکن اگر از آنان بازپرسی که این رندِ خراباتی و قلندر خانه‌بدوش چه می‌گوید، زبان درمی‌کشند: یعنی که سخن او «زبان بی‌زبانی» است و از همین روی همگان «همزبان» اویند. همه این زبان را خوب می‌دانند چرا که آن را در باغ خلد، پیش از هبوط، بر اوراق دفتر نسرین وگل‌خوانده‌اندو از مطرب عشق به بانگ دف و نی شنیده‌اند.

شعر حافظ آنجا گویایی می‌گیرد که زبان در می‌ماند: آنجا که «پای عقل» در گل می‌ماند، «بال عشق» گشوده می‌شود و هنر، «نالهٔ عشق» است نه «زبان عقل»: عقل را که بدین مقامات بار نمی‌دهند. عقل خاکسترنشین است و اهل مقامات نیست:

بر «هوشمند» سلسله ننهاد دست عشق
خواهی که زلف یارکشی «ترک هوش» کن

«ترک هوش کن» که «هوشیار» در «خودی خود» اسیر است و تا خود باقی است یار از تو می‌رمد. بیهوده نیست این همه که عشّاق از عقل می‌نالند؛ عقل، عقال است و جان را پای‌بستِ خاک می‌کند و تا عقل باقی است، «خود» از میانه برنمی‌خیزد. مستان در جستجوی «بیخودی» به مستی روی آورده‌اند که «مستی و بیخودی» باهمند: مستی، «زوال عقل» است و از این روی همرهِ «بیخودی» است.

هنر نیز «زمزمهٔ مستی» است و خودآگاهان را حاجتی بدین زمزمه نیست. «سوز آتش درون» است که در «سخن» می‌ریزدوآن راکه این آتش ندارد، گو بسوز، که شعر، سوز جگر است و آهِ دل و اشکِ چشم ... و اینهمه را جز به «غریبان و شیدائیان» عطا نکرده‌اند.

بلبل «شیدای گل» است و این «آواز و الحان» که از او می‌جوشد «نالهٔ شیدایی» است که از ملکوت نازل می‌شود. بلبل نیز «مطرب ملکوت» است: حافظ نیز و هر آنکس که شعرش نالهٔ شیدایی است و «درد فراق» دارد.

عاقل، درد فراق ندارد و عقل در این وادی، لایعقل است: از عشق بازپرس که شرح این مشکل را جز او، کس نمی‌داند:

دل چو از پیر خرد نقل معانی می‌کرد
عشق می‌گفت به شرح آنچه بر او مشکل بود
دوش بر یاد حریفان به خرابات شدم
خمِ می دیدم، خون در دل و پا در گل بود
بس بگشتم که بپرسم سبب درد فراق
مفتی عقل در این مسئله لایعقل بود

حریفان، پا در گلند و خون در دل. آنان راز انسان را می‌دانند وبا فرشتگان «انّی اعلم ما لاتعلمون»[۲] می‌گویند. ماهی را به ساحل انداخته‌اند تا بر غربتِ این کرانهٔ خشک و تشنه در فرقت آب، قدر آب را دریابد و آدم را بر این مهبط عقل فرود آورده‌اند تا از «معلّم فراق»، «درس عشق» بیاموزد و «شوق وصل»... و مگر عشق را جز در هجران و فُرقت و غربت می‌توان آموخت؟ پس این درد فراق «همهٔ هستی» آدمی است و مایهٔ اصلی هنر نیز همین «غم غربت» است که با اوست از آغاز تا انجام.

به یاد آر این خطاب ازلی را که با تو گفت: «فلا یخرجنّکما من‌الجنةِ فتشقی. انّ لك الاّ تجوع فیها و لاتعری. و انّك لاتظمؤا فیها و لاتضحی»[۳]. اینجا دیار مشقّت است؛ جوع و عریانی و تشنگی و سوز آفتاب، و آدم «گمگشتهٔ زمین» است که اگر چون خواجه حافظ خود را بازیابد، سخت در شگفت خواهد آمد که «ای وای! من بر این خراب آباد چه می‌کنم؟»:

تو را ز کنگرهٔ عرش می‌زنند صفیر
ندانمت که در این دامگه چه افتادست

زمین، سراسر «صحرای عرفات» است و تو همان آدمی که با خطاب «اهبطوا»[۴] بر این «سیّارهٔ رنج» فرو افتاده‌ای. «عرفات» مثالی از حقیقت زمین است که تمثّل یافته؛ مشقّتِ جوع و عریانی و تشنگی و سوز آفتاب... و آن خطاب را تو از یاد برده‌ای، امّا آدم به یاد داشت که آن همه گریست تا بازش پذیرفتند.

«قصّهٔ هبوط» حکایت هجران و غربت انسان است و این خطاب «اهبطوا منها جمیعاً» نگاشته بر لوح ازلی فطرت، باقی است تا ابدالآباد که توبهٔ آدم مقبول افتد و از این ارض هبوط به دارالقرار بازگردد؛ از این مهبطِ عقل به جمع سلسله‌داران مقیم کوی عشق. پس همهٔ راز آنجاست که این ارض «مهبط» آدمی است نه «خانهٔ قرار» او و از همین است «بیقراری عاشق» و غم غربتی که سینه‌اش را تنگ می‌دارد. اینجا دیار دلکیر هبوط آدم است. در اینجا آینه نیز غبار می‌گیرد و رسول نیز «لیغان علی قلبی»[۵] می‌گوید. جوع زمینی جز به «فواکه روضهٔ رضوان» فرو نمی‌نشیند و عریانی‌اش جز در «احتجاب آغوش عشق» پوشیده نمی‌شود. تشنگی‌اش جز به «ماء مسکوب» سیراب نمی‌گردد و مخموری عقل زمینی جز به «کأس معین» زائل نمی‌گردد و ازسوز آفتابش جزبه «سایهٔ کشیدهٔ سدر مخضود»[۶] به کجا می‌توان پناه برد؟

مایهٔ اصلی هنر این درد غربت است: غربت آدمی که با خطاب «اهبطوا» از دریای جوار، بدین کرانهٔ تشنه فرو افتاده است تا «تشنگی عشق» را دریابد. غربت آدمی که از دیار عدم و قدم به این منزل حادثه فرود آمده: از دارالقرار به مهبط بیقراری و عشق ... و آن «وصل» که عاشقان می‌گویند حاصل نمی‌آید جز در «مرگ» که علاج لاعلاجیهاست. تا زنده‌ایم هوشیاریم و هوشیار در «خودی خود» اسیر است و تا «عقل» باقی است، «خود» از میانه برنمی‌خیزد.

مستی، «زوال عقل» است و از این رو همرهِ «بیخودی»است؛ امّا خمار مستی فانی است و حتّی «شُرب مدام»[۷] نیز علاج درد نمی‌کند. تا زنده‌ایم هوشیاریم و هوشیار اسیر خود است، مگر آن که «شراب مرگ» درکشیم که یکسره از عقل و از خود می‌رهاندمان: این سرّی است که‌در«موتوا قبل ان تموتوا»[۸] فاش کرده‌اند؛ بشنوید و بمیرید:

این قصّهٔ عجب شنو از بخت واژگون
ما را بکشت یار به انفاس عیسوی
خوش وقت بوریا و گدایی و خواب امن
کاین عیش نیست درخور اورنگ خسروی

## ■ پاورقی‌ها

۱ـ خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی (ره)ـ همهٔ اشعار متن از اوست.

۲ـ سورهٔ «بقره»، آیهٔ مبارکهٔ ۳۰: من چیزی می‌دانم که شما نمی‌دانید.

۳ـ آیات ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹ سورهٔ «طه».

۴ـ آیهٔ مبارکهٔ ۳۸ سورهٔ «بقره».

۵ـ «آداب الصلوة» امام خمینی (ره) صفحه ۵۵؛ انتشارات آستان قدس.

۶ـ آیات ۲۸، ۲۹، ۳۰ سورهٔ «واقعه».

۷ـ اشاره است به این بیت خواجه:
ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم
ای بی‌خبر زلذّت شرب مدام ما

۸ـ بمیرید قبل از آن که بمیرید (حدیث).

# روح پاک هنر انقلاب

## بیانات وصیّ عزیز امام در جمع هنرمندان حوزهٔ هنری

■ دستگاههای مختلف حتماً بایستی به شما کمک کنند و موانع را از سر راهِ شما بردارند تا بتوانیدَ پایه و هستهٔ مرکزیِ هنر را هر چه قویتر و ریشه‌دارتر پایه‌گذاری کنید.

■ بکار بردن هنر باید مثل همهٔ ابزارهای دیگری که حامل فکرند، جهت‌گیری‌اش خیلی دقیق، روشن و درست باشد.

■ اشاره:

از آن روزهـای سوک که دل جز به گریه رضا نمی‌داد، دیگر وصیِّ امام را ندیده بودیم تا این یکشنبه بیست و هشتم آبان. از آن روزها دیگر غم امـام ما را ترک نکـرده است؛ همچون چشمه‌ای صخره‌های دل ما را شکافته و جانِ ما را به نهرهای ساق عرش وصل کرده است؛ نیایدِ آن روز که این غم از دل ما برود و آن چشمه کور شود.

ما اهـل ولایت هستیم و همه چیزمان در گرو همین «اهلیّت» است. نرفتـه بودیم تا ایشـانَ دردمان را التیام دهند که خود هنوز در سایهٔ آن غم عظیم می‌زیند؛ رفته بودیم تا دست امام را در دستان ایشان بجوییم و تجدید پیمان کنیم... و مطلوبمان را یافتیم. بیت مصفّای ایشان در پناهِ روح ولایت است و دستـان سخـاوتمنـدشـان، واسطهٔ ما و مائده‌های آسمانی؛ عطر امام راحـل در همه جا پیچیده است. الحمدلله والمنّة

بسم‌الله الرّحمن‌الرّحیم

اولاً از زیـارت دسته‌جمعی شمـا برادران و خواهران خوشحالم و تشکر می‌کنم، اگرچه این دیدار دسته‌جمعی موجب می‌شود به جای اینکه بنـده از اظهـارات شما محظوظ بشوم، باز طبق معمـول اجتمـاعـات، ما صحبت کنیم و شمـا مستـمع باشیـد.

البتّـه جنـاب آقای زم فرمودند که آقایان قلباً محبت و اشتیـاق داشتیـد که ما دیـدار داشته باشیم. باید عرض کنم که بنده هم این اشتیاق را همواره داشته‌ام که با جمع هنرمندان انقلاب در دیدارهای خوب، چه کاری، چه تبادل‌نظری و چه اُنسی ملاقـات داشتـه باشیم. قبلاً هم به جناب آقای زم عرض کرده‌ام. پارسال من به ایشان گفتم که آماده هستم یك وقتی با آقایان ملاقات کنم، با اعضای حوزه، برادران و خواهران. و خوب، حالا هم خیلی خوشحـالیم لطف کردیـد و تشـریف آوردیـد؛ اگـرچـه این جمع بزرگ شما، به خاطر تراکمش، برای افرادی از قبیل ما که مستمع هنر هستیم، وقتی خیلی متراکم شد کمتر قابل استفاده می‌شود؛ چون شمـا یکی یکی که یك جا باشید، جمع کثیری را مستفیض خواهید کرد؛ وقتی همه با هم هستید، آن تراکم و تجمع این همه استعداد و فعلیت، طبعـاً موجب می‌شود که ما نتـوانیم بالفعـل و فی‌المجلس از شمـا استفاده کنیم. و حقیقتاً وقتی یك مجموعهٔ خوش‌استعداد و خوش فعلیت مثـل شمـا یك جا جمع شوند، این خیلی سرمـایـهٔ بزرگی است. هر یك هنـرمند می‌تواند کشوری را و بلکه دنیایی را با هنر خودش پوشش بدهد و ذهنیتهایی را بسازد، هدایتهایی را برای افراد بیافریند، یا لذّتهای روحی و معنوی را به کسانی که اهل التذاذ به هنر هستند ببخشد.

از این مطالب که بگـذریم، من یك جمله فقـط عرض می‌کنم، در حاشیهٔ فرمایشات جناب آقای زم که در حقیقت اظهـارات این جمع بود و آن این است که شمـا از اینکـه کسـانی نخـواهند هنر اسلامی را بفهمند و یا به آن اقرار کنند، نباید به نظر من خیلی متأثّر شوید. چرا، اینکه امکانات در اختیار یك مجموعه‌نگذارند چیزی است که انسان باید تلاش کند این مشکل را برطرف کند؛ امکانات بایـد در اختیـار مجمـوعه‌ای که دارد خوب کار می‌کنـد بگـذارنـد. این را من ایراد ندارم، یعنی اشکال ندارد که به دنبال جلب امکانات باشیم... لکن، اگر کسانی حاضر نیستند ما را قبول کنند، هنر ما را و ما را که هنرمندیم (از زبان شما عرض می‌کنم)، این اصلاً چیز مهمّی نیست و چیز بدی هم نیست. خوب، مگـر می‌شود همـه با یك هنر برخـاسته از یك انـدیشه و تفکّر خاصّی موافق باشند؟ لابد یك عدّه‌ای مخالفند ـ خوب، باشند؛ با محتـوا، با جهت‌گیری، لابد یك عدّه‌ای مخالفت خواهند کرد. این مسئله نباید برای آدم زیاد بزرگ جلوه کند. چیزی هست که با او کسی نمی‌تواند مخـالفت کنـد و آن خودِ هنر است، مایهٔ هنری شماست. شما اگر چنانچه یك نوشتهٔ خوبی، یك شعر خوبی، یك آهنگ خوبی، یك نقاشی خوبی، یك محصول خوب هنری را که سرشار و برخوردار از مایـهٔ هنـری است عرضـه کردیـد، هیچ کس نمی‌توانـد بگـویـد که این بد است، هیـچ کس نمی‌توانـد با او مخـالفت کنـد، زیـرا مثل همان

دشمنی با خورشید می‌شود:

مادح خورشید مدّاح خود است
که دو چشمم روشن و نامرد است • نامرد

اگر من هنر شما را ستایش کردم، در حقیقت از خودم ستایش کرده‌ام؛ کسی که از هنر شما تعریف می‌کند منّتی بر سر شما ندارد. اگر کسی به هنر شما تهاجم کرد، او در حقیقت به خودش حمله کرده است. مگر می‌شود کسی یك چیز هنری برجسته‌ای را- نمی‌گویم برجسته به معنای آثار استثنایی تاریخ؛ نه، یعنی برخوردار از مایهٔ کافی هنری- انکار کند؟ کسانی که اهل انصافند، او را تخطئه خواهند کرد. من می‌خواهم این نتیجه را بگیرم که شما، چه به عنوان شخص هنرمند و چه به عنوان مجموعهٔ حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات، باید به افزایش مایهٔ هنری بپردازید، تا خودِ مایهٔ هنری شما بیننده را خاضع کند؛ آن کسی را که چه مدّعی شماست، چه مستفسر حالات شماست و چه منتظر ره‌آورد شماست- هر کس هست- او را قانع کند که این مایهٔ هنری اینجا موجود است.

خوب، بله، شکی نیست که کسانی که تفکرات یا انگیزه‌ها یا اهواءِ غلط دارند از هنر استفاده خواهند کرد. هنر چیزی است که همهٔ ذیشعورهای عالم می‌خواهند از او استفاده کنند، چه با بکار بردنش و چه با التذاذ به او؛ یعنی عامل و مستمع. اصلاً در دنیا کسی وجود دارد که صاحب عقل باشد و نخواهد از هنر استفاده کند؟ همه می‌خواهند از هنر استفاده کنند.

یکی از انواع استفاده هم این است که یك نفر اندیشهٔ ناپاکی را با وسیله‌ای هنری در ذهنها بریزد. او هم می‌خواهد، استفاده کند؛ اصلاً جای ملامت نیست. مثل پول و سلاح که صاحبان اندیشه‌ها و روشهای ناپاك از آن استفاده می‌کنند. جلوی این را نمی‌شود گرفت؛ این هست. کاری که می‌شود کرد این است که ما بیاییم از آن چیزی که صاحب اندیشهٔ ناپاك استفاده کرده یا می‌خواهد بکند، آن را در اختیار سرپنجهٔ اندیشهٔ مقدّس و پاك و والا قرار دهیم. والّا اگر آن اندیشهٔ پاك و مقدّس و والا نتواند از این مایه استفاده کند، عقب خواهد ماند.

من همهٔ این صحبتم بدین معناست و در این جهت است که به شما عرض کنم، چه شما به عنوان مجموعهٔ حوزه که همه نوع هنری در آن می‌گنجد و چه به عنوان غیر این مجموعه، هنگامی که مایهٔ یك هنر را در خود یافتید و او را دنبال کردید و چشمهٔ هنر را در خود به جوشش درآوردید، باید کوشش کنید مایهٔ هنری را غلیظ کنید- این حرف من است- تا بتوانید این اندیشهٔ مقدس را، این روح پاك امروز دنیا را، یعنی انقلاب اسلامی را، که مثل یك روح پاکی، مثل یك اندیشهٔ معصومی در دنیای ناپاك افکار غلط در روزگار سیاه ما، بالأخره دارد جای خودش را در دنیا باز می‌کند، [در پهنهٔ جهان مطرح کنید]. ما هم خیلی در این مورد صاحب مسئله نیستیم: صاحب مسئله خود خداست که دارد این فکر را پیش می‌برد. این سنّتهای الهی است و ما هم یکی از آن کسان و مجموعه‌هایی هستیم که این سنّت روی ما عمل کرده، نه اینکه خیال کنیم که حالا ما بودیم اسلام را در دنیا به این ابهّت رساندیم که حالا در افریقا و در اروپا و در همه جا، مسئلهٔ اسلام برای استکبار جهانی، مسئلهٔ خطرناکی شده که از آن احساس خطر می‌کنند. یعنی این شبهه برای ما به‌وجود نیاید که این ما هستیم که استکبار جهانی را می‌ترسانیم و می‌لرزانیم؛ نه، این اسلام است. سنّت الهی در تاریخ اقتضا می‌کرد که تفکّر اسلامی و اندیشهٔ پاك الهی در یك نوبتی رو بیاید و معلوم می‌شود آن نوبت آغاز شده است. یکی از نشانه‌هایش ما هستیم، یکی از نشانه‌هایش لبنان است، یکی آفریقاست، کشورهای گوناگون اسلامی است؛ یکی از نشانه‌هایش احساس ضعف دنیا در مقابل تفکّر الهی و توحیدی است که وجود دارد و دارد به وجود می‌آید.

خوب، در این مجموعه و حرکت عظیم، این فکر پاك و مقدّسی که در دنیا به وجود آمده- فکر انقلابی، فکر توحیدی، فکر الهی- در صف‌آرایی بین این فکر و فکر شیطانی و اهریمنی، ما که اهل هنریم- شما را می‌گویم، از زبان شما حرف می‌زنم- اهل هنر باید این هنر و مایهٔ هنری را بکار ببرند و غلیظ کنند و شاعر و نویسنده و هر هنرمند دیگری در خدمت این تفکّر مقدّس قرار بگیرند. یعنی از هنر، از مایهٔ هنر و از ابزار هنر حداکثر استفاده را بکنند. البتّه حالا این بحثها که آیا هنر ابزار است، آیا تعبیر ابزار کردن برای هنر درست است، یا درست نیست... این بحثها را برای کسانی بگذاریم که اهل این بحثها هستند. مقصود من معلوم است که چیست. من خواهش می‌کنم خواهران و برادرانی که در این مجموعهٔ حوزه کار می‌کنند این را مهم بشمارند.

البتّه پیشرفت شما خیلی خوب بوده. اگرچه من شما برادرها و خواهرها را که غالباً از نزدیك نمی‌شناسم، نمی‌توانم بگویم پیشرفت شما؛ پیشرفت هنر متعهد و انقلابی خوب بوده است. کارهای شما را که انسان می‌بیند این را احساس می‌کند. و من مطمئنم که اگر تلاش کنید و امکانات هم فراهم شود، هنر حقیقی و پر جوشش در کشور ما که خیلی هم پایگاههای زیادی دارد خواهد توانست در آیندهٔ نزدیکی این فکر صحیح را، تفکّر انقلاب را و تفکّر توحیدی را، واقعاً بر جوّ این جامعه مسلّط کند و آن اندیشه را عمقَ ببخشد.

چیزی که خیلی مهم است این است که بکار بردن هنر باید مثل همهٔ ابزارهای دیگری که حامل یك فکر هستند، جهت‌گیری‌اش خیلی دقیق و روشن و درست باشد؛ دچار اشتباه در جهت‌گیری نباید شد. حالا ملاحظه کنید مثلاً پیغمبر اسلام(ص) از همهٔ ابزارها برای حمل همین فکر استفاده کرده است؛ همین فکری که شما دنبال آن هستید. حتّی ابزار هنر، آن هم در راقی‌ترین و فاخرترین حلّه و پوشش خودش، یعنی قرآن. قرآن واقعاً خیلیْ مایهٔ هنری عجیبی دارد که برای ما اصلاً قابل تصویر نیست. از اول تا آخر قرآن که شما ملاحظه بفرمایید و همین‌طور بیانات رسول اکرم، خواهید دید توحید در همهٔ این کلمات موج می‌زند، دشمنی با شرك و بت و شیطان که مظهر شرّ و بدی و پلیدی است. از اول تا آخر قرآن وجود دارد و موج می‌زند. تصمیم بر تلاش و کار و خسته نشدن در همهٔ قرآن موج می‌زند. همین‌طور محبّت به مردم و تکریم به انسان و انسانیت. یعنی اصول اسلامی و چیزهایی که پایه‌های انقلاب است در تمام قرآن و از اول تا آخر ادبیات اسلام- ادبیات صدر اسلام و ادبیات درست اسلامی، یعنی همین روایاتی که از ائمّه رسیده، نهج‌البلاغه و دیگر این چیزها- موج می‌زند. در آن، حالتِ حرکت زیگزاگی نیست که یك روز جهت‌گیری این‌طور باشد، روز دیگر آن طور؛ یك روز برویم طرف چپ، روز دیگر طرف راست. این غلط است. به مجوّز هنرمند بودن نمی‌شود این حالت تذبذب را ما برای خودمان روا بدانیم. چون شنیده می‌شود که فلانی هنرمند است دیگر؛ کانّه بعضی اصول زندگی هست که برای مردم اصل است و برای هنرمند اصل نیست! و هنرمند به‌خاطر رقّت روح و لطافتش، به‌خاطر مثلاً ظرافت اندیشه و برداشتش مستثنیٰ است از اصول معمول زندگی! نه، اصلاً چنین چیزی نیست. هنرمند به‌خاطر ظرافت و لطافت و حسّاسیت و غیره، حقیقت را بهتر و زودتر می‌فهمد، بهتر بیان می‌کند، به آن پایبندتر می‌ماند؛ نه اینکه این حقیقتی را که حالا زودتر از دیگران به دست آورده، یا لطیفتر و ظریفترش را به دست آورده، آسانتر از دست بدهد! مگر چنین چیزی می‌شود؟ اصلاً به نظر من این اهانت به هنر است که ما تذبذبهایی که در ذات خودمان هست، یا ناشی از احساساتی غلط در خود ماست، این را به پای هنر ببندیم، کمااینکه در گذشته هنرمندها غالباً معتاد بودند؛ نمی‌گویم همه‌شان، غالب آنها، اعتیادهای بدی داشتند، به انواع و اقسام این آلودگیها پایبند بودند. بنده بعضی را می‌شناختم، بعضی را هم از دور می‌شناختم و می‌دانستم در چه وضعیتی هستند. یك وقتی به یك نفر گفتم چرا اینها همه این جورند، هر که را شنیدیم، فهمیدیم یا دیدیم، معلوم شد که یك جور گرفتار است؟ گفت: خوب، آخر هنرمند است دیگر! ببینید، واقعاً هیچ اهانتی به هنر بالاتر از این نیست. او به عنوان اهانت نمی‌گفت، به عنوان عذرخواهی می‌گفت. می‌خواست بگوید که خوب، بالأخره هنرمند آدم لطیفی است و دچار یك چنین چیزهایی می‌شود. درحالی که‌این اصلاًمجوّز نمی‌شود.

غرض این است که آن خط اصیل اسلامیِ ناب، خط قرآن که همان خط انقلاب اصیل ماست و خط امام ماست [باید دنبال شود.]. ببینید، هویت

بقیه در صفحهٔ ۶۶

# آفات غرض ورزی!

●مهدی علم الهدی

■ مقدّمه

ما را از آغاز این قصد نبوده است و از این پس نیز نخواهد بود که در مقام معارضه با نشریاتی برآییم که پاسدار ساحت دین و دینداری هستند و حرمت تفکّر و هنر متعالی را نگاه می‌دارند. امّا از سوی دیگر برآن قصد بوده‌ایم و خواهیم بود که اگر ساحت دین مورد هجوم کج‌اندیشان واقع شود، با همهٔ وجود به دفاع از آن برخیزیم، تا آن نهال‌تازه رسته‌ای که با انقلاب اسلامی در خاک مستعد این کشور پا گرفته است، در حریمی از تقدّس، فرصتی برای رشد بیابد و به مصداق «اصلها ثابت و فرعها فی‌السّماء»، شاخ و برگ تا آنجا بگستراند که چتر عالمگیرش سایه بر سراسر این سیاره بیندازد.

مقالهٔ «آفات هنر دینی» اگر در شرایط دیگری جزاین چاپ می‌شد هرگز مورد اعتنای ما قرار نمی‌گرفت، خصوصاً آنکه شیوهٔ نگارش و محتوای آن حکایت از آن دارد که نویسنده با فلسفه و تفکّر فلسفی آشنایی چندانی ندارد و فقط برمبنای مشهورات عامیانهٔ قرن نوزدهم اروپا دربارهٔ انسان و جهان می‌اندیشد. امّا در این شرایط خاصّی که اکنون انقلاب اسلامی با آن مواجه است، حتّی در مورد مقاله‌ای چنین نیز مسامحه جایز نیست.

بعد از قبول قطعنامهٔ ۵۹۸ و خصوصاً بعد از ارتحال حضرت امام(ره) هجوم فرهنگی سازمان یافته‌ای در داخل و خارج از کشور علیه انقلاب و اصول آن آغاز شده و بخارات مسموم آن شتابزده فضای مطبوعات را نیز فرا گرفته است. ما نمی‌دانیم که این مقاله تا چه حد با آن هجوم متشکّل پیوند دارد، امّا هرچه هست از آن آبشخور سیراب می‌شود و در این میان آنچه اسباب تعجّب ما را فراهم داشته این است که این مقاله در نشریه‌ای چاپ شده که منتسب به «نظرگاه دینی در هنر» است.

بنابراین ما برخود لازم می‌دانیم که در برابر شبهات طرح شده در مقالهٔ مذکور جوابهایی مقتضی و مختصر بدهیم و بدیهی است که این مقابله، فقط با مقالهٔ «آفات هنر دینی» است و نه با نشریهٔ «هنرهای زیبا» که ما آن را تا آنجا که از حریم انقلاب و مقدّسات آن دفاع می‌کند از خود می‌دانیم.

●

مقالهٔ مذکور در اصل عنوان «آفات اندیشهٔ دینی» داشته است و شاید هم «آفات اندیشهٔ دینی در هنر»، چرا که هم در روی جلد و هم در فهرست صفحهٔ سه، مقالهٔ کذایی عنوان «آفات اندیشهٔ دینی» دارد و احتمالاً در هنگام

صفحه‌بندی، از آنجا که دیده‌اند عنوان «آفات اندیشهٔ دینی» می‌تواند محلّ شبهه و بسیار سؤال‌انگیز باشد، آن را به عنوان «آفات هنر دینی» برگردانده‌اند.

از نظر نویسندهٔ مقاله، آفات ذکر شده، آفاتی است که اصلاً به «اندیشهٔ دینی» باز می‌گردد و «هنر» در این میانه بهانه‌ای بیش نیست و اگرچه ما سابقهٔ این تفکّر و ریشه‌های آن را خوب می‌شناسیم، امّا از آنجا که مقالهٔ مذکور استحقاق اعتنایی بیش از این را ندارد، بررسی سابقهٔ تاریخی و مبادی و مبانی این تفکّر را به مهلتی دیگر واگذار می‌کنیم و فقط به موارد ردیف شده در مقاله، براساس همان شماره ردیف، جواب می‌دهیم:

۱. اندیشهٔ دینی اصلاً یک «فرایند تاریخی» نیست که «حاصل فکر و ذهن بشر» باشد تا به زعم نویسندهٔ مقاله «مظنونات و وهمیات و مشکلات دیگر بشری» در آن جلوه کند. نویسندهٔ مقاله، همان طور که عرض شد، برمبنای مشهورات عامیانهٔ قرن نوزدهم اروپا. نخست دین را تا حدّ یک «محصول ذهنی و فکری بشری» تنزّل می‌دهد و سپس با این قضیهٔ کبری که «پس‌معارف‌دینی هم دچار آفات می‌شوند» می‌خواهد بنیان برهانی را استوار کند که از اصل فاسد است.

تفکّر دینی «مبتنی بر وحی» است و اصلاً محصول تکامل تاریخی بشر نیست که بتوان دربارهٔ آن این گونه اندیشید. محتوای همهٔ ادیان آسمانی نیز یکی است و اگر اسلام را «کاملترین ادیان» می‌دانیم، مقصود از این تکامل هرگز «تکامل تاریخی» نیست. اگرچه تکامل خطی تاریخی و نظریهٔ ترقّی نیز از وهمیات و خرافات تفکّر جدید غربی است، امّا اگر عین حقیقت هم باشد، باز این دو لفظ تکامل فقط در لفظ مشترکند و نه در معنا. مقصود از تکامل ادیان نه آن چیزی است که در «تاریخ طبیعی دین» و یا بافته‌های بی‌اصل و ریشهٔ ماتریالیست‌ها آمده، بلکه «کمال» در اندیشهٔ دینی به مفهوم «تعالی روح» است که در آیاتی چون «الی الله المصیر» و یا «الی ربّک المنتهی» معناشده‌است. «تعالی ادواری روح کلّی بشر» اقتضا دارد که حقیقت دین از طریق وحی در طیّ مراحلی متعدد نازل شود. حقیقت دین، واحد است و اختلافات نه در اصل، که در فروع است و لذا همهٔ پیامبران به تصریح قرآن مصدّق ادیان پیش از خود بوده‌اند. انحرافات و تحریفاتی را هم که در ادیان پیش از اسلام روی نموده است نباید به اصل و حقیقت تفکّر دینی بازگرداند. چنان که در قرآن نیز خطاب به اهل کتاب آمده است: «قل یا اهل الکتاب تعالوا الی کلمة سواء بیننا و بینکم الاّ نعبد الاّ الله ولا نشرک به شیئاً ولا یتّخذ بعضنا بعضاً اربابا من دون الله» (آل عمران/ ۶۴)، که اشاره دارد به «کلمة سواء بیننا و بینکم»؛ کلمه‌ای که ما بین ما و شما، ای اهل کتاب، مشترک است: اینکه جز خدا نپرستیم و به او حتّی ذرّه‌ای شرک نورزیم و ولایت دیگری را جز او نپذیریم.

باز هم براساس حسن ظن اگر فرض کنیم که انتقادات نویسنده ناظر به انحرافات و تحریفاتی است که در ادیان واقع شده، امّا غالب آن مواردی که ایشان به مثابهٔ آفات نام برده‌اند: شهود قلبی، کلّ‌نگری و مطلق‌گرایی عین حقیقت دین هستند و با نفی آنها نه فقط آفات که اصل دین نفی خواهد شد.

۲. هنری را که امروز در جامعهٔ ما تجلّی کرده است، اگرچه توسّط «هنرمندان دیندار و مؤمن» ظهور یافته باشد، نمی‌توان «هنر دینی» خواند و تا آنجا که ما می‌دانیم کسی هم چنین ادّعایی ندارد که هنر خود را مصداق مفهوم «هنر دینی» بداند.

هنر منتسب به انقلاب اسلامی را نمی‌توان هنر دینی خواند. هنرمندان مؤمن، اعمّ از شاعران، نویسندگان، نقاشان... و یا فیلمسازان، «مادّهٔ» هنر خویش را از غرب گرفته‌اند و فقط می‌کوشند که به آن «صورتی»[1] متناسب با معتقدات خویش ببخشند، حال آنکه «هنر دینی» نه فقط در محتوی یا صورت که در قالب و مادّهٔ کار خود نیز منشا گرفته از دین است. و لذا مصداق این اصطلاح «هنر دینی» را فقط می‌توان دراعصار پیش از رنسانس جستجو کرد، نه امروز؛ امروز همهٔ هنرهای موجود متأثر از غرب و «تفکّر عصری» آن هستند، اگرچه بعد از پیروزی انقلاب اسلامی ضرورتاً در همهٔ هنرها حرکاتی بسیار امیدوار کننده برای دستیابی به استقلال فرهنگی، یا به تعبیر مصطلح، برای بازگشت به خویش انجام گرفته است که بعضاً به نتایج قابل ذکری نیز دست یافته‌اند.

نویسنده در اینجا «هنر و تفکّر اساطیری» را با هنر و تفکّر دینی خلط کرده است، گذشته از آنکه از اسطوره نیز تصوّری کاملاً عامیانه دارد و حتّی به نظریات «یونگ» و اتباعش نیز دربارهٔ اسطوره مراجعه نکرده است تا از این تنگ‌نظری در «رابطهٔ اسطوره و حقیقت» نجات یابد. نویسنده مقالهٔ «مطالعاتی در هنر دینی» اثر «فریتهوف شووان» را نیز به قصد جدل خوانده است واگرنه وراءِ حجاب غرض ورزی‌ها می‌توانست با استفاده از همان مقالهٔ ارزشمند بر بسیاری از این ظاهرنگری‌های منوّر الفکری متعلّق به قرن نوزدهم غلبه کند و خود را برهاند. در این تفکّر متأثر از اومانیسم، اختیار بشر با تقدیرالهی معارضه دارد و برای انسان، موجودیت و هویتی مستقل از خدا و عالم خلقت فرض می‌شود و آنگاه براساس این مقدّمات، اینچنین حکم می‌شود که در هنر دینی اختیار انسان، خیالی بیش نیست.

در تفکّر دینی اصلاً اختیار بشر در تعارض با تقدیر الهی قرار ندارد و اصولاً این دو نمی‌توانند هم عرض یکدیگر واقع شوند تا چنین فرضی مجوّز پیدا کند. حقیقت این است که انسان با اختیار خویش تقدیر الهی را رقم می‌زند و اصلاً اختیار بشر جلوهٔ «اسم مختار» خداوند است. این نوشته تحمّل تفصیلی بیش از این را ندارد.

عدم بروز نحله‌ها و سبکهای متفاوت هنری در هنر دینی نیز به آن دلیل است که هنر دینی «هنر وحدت و توحید» است، حال آنکه هنر امروز «هنر کثرت» است. در هنر دینی، همهٔ کثرات از طریق مثالهای مجرّد در وحدت و توحید مستحیل

---

**■ ما اکنون در عصر شکوفایی و احیاء تفکّر دینی زندگی می‌کنیم و باید امیدوار باشیم که در جهان فردا، تمدّن و هنری که بتوان آن را «دینی» خواند، پای به عرصهٔ ظهور بگذارد.**

می‌گردند و لذا عدم بروز سبکهادر هنر دینی، حُسن و جمال آن است نه نقص و عیب آن.

۳. در اینجا باز هم برای چندمین بار، نویسنده آفات را برشمرده و اولین آفت را غفلت از زیباییهای دنیا و جدّی نگرفتن آنها دانسته است و دومین آفت را انحصار هنر در رمز و تمثیل و اسطوره.

در تفکّر دینی جهان سراسر آیتی است برای حق و همهٔ موجودات، آیات و مثالهایی برای حقیقت هستند و لذا حُسن و زیبایی عالم نیز هرچه هست از خداست:

حُسن روی تو به یك جلوه که در آینه کرد
این همه نقش در آیینهٔ اوهام افتاد

آنچه که انسان را از خدا غافل می‌کند نه زیباییها که «تعلّق یافتن به زیباییها»ست و همان طور که مذکور افتاد، در تفکّر دینی طبیعت و یا انسان نه تنها در تعارض با عالم معنا و آخرت نیستند بلکه خود مثالها یا مثلهایی برای رسیدن به عوالم مجرّد هستند: «وله المثل الاعلی فی السّموات والارض»؛ و لذا اصلاً در کار هنر چاره‌ای جز روی آوردن به تمثیل و تمثّل نیست.

در هنر امروز هم همین است و آنان خود در «نشانه‌شناسی» به این حقیقت رسیده‌اند که همه چیز اعمّ از نقوش و اجسام و یا کلمات در هنر، نشانه‌هایی برای رسیدن به معانی و یا احساساتی متناسب هستند.

اگر هم نویسندهٔ مقاله «رمز» را نه به معنای عام «سمبل» بلکه نزدیك به معنای معمّا و لغز گرفته است باید گفت که رمزگرایی در هنر دینی امری مربوط به فطرت بشر و رابطهٔ او با عالم مجرّدات است. رفتن به سمت تجرید در هنر، امری اجتناب‌ناپذیر است، چنانکه در هنر مدرن نیز به نحوی دیگر این سیر به سوی انتزاع و تجرید واقع شده و در مرحله‌ای از تاریخ به آبستراکسیون محض انجامیده است. چیزی که نویسنده بدان توجّهی نداشته این است که رابطهٔ انسان گذشته با آثار هنری خویش با رابطهٔ بشر امروز با هنر کاملاً متفاوت است. انسان گذشته هرگز هنر را برای حدیث نفس یا بیان خویشتن، گریز از واقعیت، استغراق و تلذّذ و یا آرامش نمی‌خواهد؛ او در هنر به اقتضای فطری خلاقیت وجودی خویش پاسخ می‌گوید که جلوه‌ای از خلاقیت خداست و بدین ترتیب هنرمند در هنر خویش وسیله‌ای برای تقرّب به خدا می‌جوید. و البتّه باز هم لازم به تذکّر است که «هنر دینی» در این روزگار حتّی در میان ما مصداقی ندارد و اگر سخن از هنر دینی به میان می‌آید از یك سو راجع به گذشته‌هاست و از سوی دیگر مرتبط با افقی که در پیش روی داریم.

«کارکردهای اجتماعی هنر» ـ تعبیر از نویسندهٔ مقاله است ـ مورد انکار کسی نیست: آنچه هست اینکه به اعتقاد ما اگر کارکردهای دیگر هنر نیز از آن روح متعالی که اصل و حقیقت وجود انسان است مایه و مدد نگیرند، جز به ابتذال منتهی نمی‌شوند: آنچنان که در این عصر مصادیق بسیاری براین مدّعا وجود دارد.

«مواجهه با تزئین» نیز که به زعم نویسندهٔ مقاله، آفت چهارم است، یك مواجههٔ خیالی بیش نیست. نویسنده بدون اطلاع از مبانی و مبادی هنر دینی اولاً آثار هنری مؤمنان را مصداق «هنر دینی» انگاشته است و بعد در سایهٔ این اشتباه کلّی مدّعیاتی پرورانده است که از اصل، موضوعیتی ندارند. «زینت» در تفکّر دینی نه تنها مذموم نیست، که در آیاتی چون «و زیّنّا السّماء الدّنیا بمصابیح» و یا«خذوا زینتکم عند کلّ مسجد» و... مورد مدح و توصیه نیز قرار گرفته است. آنچه که به شیطان نسبت داده می‌شود: «لازیننّ لهم فی الارض» زینت به مثابهٔ «تعلّقی» است که انسان را از سیر الی الله و طیّ طریق تعالی باز می‌دارد. «زینت» هم می‌تواند محملی برای عبور به عوالم بالاتر باشد و همبندی برای‌ماندن‌و انحطاط؛ و آنچه که مذموم است این دومی است. بگذریم از آنکه جملاتی چون «همان‌طور که با رنج و درد و سختی می‌توان به خدا رسید با شادی و سرمستی و زیبایی هم می‌توان به خدا رسید» جز لفّاظی عوام فریبانه هیچ نیست.

دربارهٔ آفت پنجم که به زعم ایشان بینش تقدیری هنر دینی است پیش از این سخن رفت و دربارهٔ آفت ششم نیز که «مطلق‌گرایی در هنر دینی» باشد باید همان مطلبی را عنوان کنیم که پیش از این گفتیم: «مطلق‌گرایی» عین دین و از لوازم تفکّر دینی است و با نفی آن، همان طور که عرض شد، «اصل دین» نفی خواهد شد. امّا این مطلق‌گرایی فقط در عرصهٔ نظر است و در عمل، از آنجا که حقیقت مطلق در نسبتها و حدود و مقادیر ظهور یافته است، لاجرم باید شیوه‌ای در پیش گرفت که مقتضیات و شرایط و ضرورتهای زمانی و مکانی نیز ملحوظ شود تا آنچنان که فی‌المثل در مقرنس‌کاری‌های هنر اسلامی مشهود است، نسبتها و کثرات بتدریج و با نظم خاصّی در حقیقت واحد و مطلق مستحیل گردد. اگر چه مقاله‌ای اینچنین تحمل مباحثی از این قبیل را نمی‌آورد، امّا باید این نکته نیز مورد تذکّر قرار گیرد که اصلاً حکمت وجود «حدود و نسبتها و مقادیر» در عالم امکان همین است که انسان از طریق «سلب» این صفات به حقیقت «نامحدود و مطلق و بی‌نهایت» دست یابد، آنچنان که حضرت امام (ره) در شرح حدیث سی و پنجم از «اربعین حدیث» و در بعضی از مباحث «مصباح الهدایه» فرموده‌اند: «کمال، مصداق عرضی سلب نقص است».

●

ما اکنون در عصر شکوفایی و احیاء دیگر بارهٔ تفکّر دینی زندگی می‌کنیم و لذا باید امیدوار باشیم که در جهان فردا، تمدّن و هنری که بتوان آن را «دینی» خواند، پای به عرصهٔ ظهور بگذارد و اگر نه، امروزه جز هنر غربی چیزی رایج نیست و هنرمندانی هم که از ساحت دین پاسداری می‌کنند، همان طور که عرض شد، تلاش می‌کنند که به مادّهٔ هنر غربی، صورتی متناسب با معتقدات مذهبی و تفکّر دینی خویش ببخشند.

... و امّا در اصطلاح «هنر دینی» نیز سخن بسیار است که ما برای پرهیز از اطالهٔ کلام به تذکّری مجمل بسنده می‌کنیم و در می‌گذریم.

اگر انسان بر اصل فطرت و حقیقت خلقت خویش باقی بماند، هرچه از او به ظهور رسد، لامحاله «دینی» است و در شرایطی چنین، اصلاً اطلاق صفت «دینی" برای هنر، تفکّر و یا تمدّن وجهی ندارد، چرا که هرچه هست دینی است. تعابیر تفکّر، هنر و یا تمدّن دینی نیز هنگامی رواج می‌یابد که انسان از اصل فطرت خویش و به تَبَع آن از دین فاصله می‌گیرد و به مصداق آن ماهی دور افتاده از آب، تازه تفاوت موجود بین تفکّر دینی و غیر دینی را باز می‌یابد. بنابراین اصطلاح «هنر دینی» و یا «هنر قدسی» نیز بعد از رنسانس و در تمدّن امروز رواج یافته است و معنای آن، خلاف آنچه نویسندهٔ مقاله پنداشته، هرگز هنری نیست که در قالبها و مواد هنری، جدید و در محتوی یا مضمون و موضوع، دینی باشد؛ هنر دینی ماده و صورت، قالب و محتوی را هر دو از دین می‌گیرد و درست خلاف نظر نویسندهٔ محترم، الهامات و شوارق دینی و عرفانی، خود عین هنر هستند، نه آنکه الهامات و اشراقات دینی در قالبهایی مجزّا و منفك از خویش تزریق شوند.

بنابراین، حقیر، دوستانه از خدمت نویسندهٔ مقالهٔ «آفت هنر دینی» در خواست می‌کنم که یك بار دیگر و نه به قصد جدل، مقالهٔ «مطالعاتی در هنر دینی» را مطالعه کنند و به کمك آن خود را از قید مشهورات عوام فریبانهٔ منوّر الفکری قرن نوزدهم برهانند؛ آفات غرض‌ورزی همواره دامان همان کسی را خواهدگرفت که بدان دست یازیده است.

---

■ **پاورقیها:**

۱ـ در اینجا «صورت» به معنای ارسطویی لفظ آمده است، نه به معنای مشهوری که از آن برداشت می‌شود.

# اخبار فرهنگی و هنری

## ■ درگذشت «کاتب یاسین»، نویسندهٔ الجزایری

کاتب یاسین، نویسنده، شاعر و نمایشنامه‌نویس الجزایری، شنبه ۲۸ اکتبر ۸۹ در «گرونوبل» فرانسه درگذشت، درحالی که در پی نوشتن نمایشنامه‌ای دربارهٔ ناآرامی‌های اکتبر ۱۹۸۸ الجزایر بود.

وی در اوت ۱۹۲۹ به دنیا آمد. در شانزده سالگی شاهد سرکوب خونین تظاهرات «سطیف» در سال ۱۹۵۴ بود که بیشترین تاثیر را در افروخته شدن آتش عصیان در وجود او داشت. در زندان به افکار عمیقتری دست یافت و قصیده‌ای طولانی به نام «ستاره» سرائید.

یاسین ۲۰ سال آخر عمر خود را وقف تئاتر کرد و از سال ۱۹۷۰ نمایشنامه‌های بسیاری را به زبان عربی محلّی نوشت. از او مجموعه آثاری در زمینهٔ داستان، شعر و نمایشنامه به‌جا مانده است. «ستاره» (چاپ ۱۹۵۶ از انتشارات سوی‌پاریس) و «چند ضلعی ستاره‌ای» (چاپ ۱۹۶۶ از همان ناشر) از داستانهای بلند اوست.

«مناجاتها» (۱۹۴۶- الجزایر)، «شعرهایی برای الجزایر سرکوب شده» (۱۹۴۸- الجزایر)، «صدهزار باکره» (۱۹۵۸- انتشارات اوسولد - پاریس) و «زیر آواز خروس» (۱۹۷۲) از جمله شعرهای کاتب یاسین است. در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی می‌توان «جسد محاصره شده» (۱۹۵۵)، «کذشتگان سخت‌تر می‌شوند» (۱۹۵۹)، «مردی با دمپاییهای پلاستیکی» (۱۹۷۰) و «جنگ دوهزار ساله» (۱۹۷۴) را نام برد.

کاتب یاسین در مصاحبه‌ای گفته بود: نژادپرستی در آمریکا کاستی گرفته است امّا در فرانسه افزایش یافته و جلادان «ژان ماری‌لوپن» (رئیس حزب راستگرای ملّی فرانسه) هر روزه به اعراب شمال آفریقایی ساکن در فرانسه ظلم و تجاوز می‌کنند.

## ■ طلایه (جنوب)

چهارمین شماره نشریهٔ هنری- ادبی «طلایه» از انتشارات ادارهٔ فرهنگ و ارشاد اسلامی خوزستان منتشر شد. این نشریه شامل مطالبی در زمینه قصّه، شعر، سینما و تئاتر می‌باشد.

## ■ گاهنامهٔ تئاتر دانشجویی

شمارهٔ هفتم- آبانماه- گاهنامهٔ تئاتر از انتشارات جهاد دانشگاهی دانشکدهٔ هنرهای زیبا منتشر شد گاهنامه تئاتر شامل مباحثی است در زمینهٔ تئاتر در دانشگاه، نقد نمایش و رویدادهای تئاتری.

## ■ کتاب صبح

چهارمین شمارهٔ کتاب صبح- تابستان و پاییز ۱۳۶۸- از سوی «مؤسّسهٔ فرهنگی گسترش هنر» منتشر شد. کتاب صبح شامل مطالبی است تحت عناوین ادبیات، شعر، داستان، تئاتر، سینما و معرّفی کتاب.

## ■ کتابهای جدید انتشارات «برگ»

### * فرهنگ و زبان

مجموعه مقالات
نوشته شمس‌الدین رحمانی
تیراژ: شش هزار نسخه
چاپ اول/ ۲۹۸ صفحه/ ۱۳۶۰ ریال

### * سایه‌های ماندگار (جلد سوم)

نوشته علی منتظری
تیراژ: شش هزار نسخه
۱۵۲ صفحه/ ۴۲۰ ریال

### * کلاهی از گیسوی من

مجموعه داستان
نوشته علی مؤذنی
تیراژ: یازده هزار نسخه
چاپ اول/ ۱۱۹ صفحه/ ۳۴۰ ریال

### * منجر بعدی

مجموعه داستان
نوشته سمیرا اصلان‌پور
تیراژ: یازده هزار نسخه
چاپ اول/ ۴۷ صفحه/ ۱۶۰ ریال

## ■ کتابهای جدید انتشارات حوزهٔ هنری

### * منظومهٔ هشت ساله

نوشته صدرا ریحانه
تیراژ: شش هزار نسخه
چاپ اول/ ۱۴۰ صفحه/ ۳۵۰ ریال

### * اشک فانوس

مجموعه شعر
سروده همایون علی‌دوستی
تیراژ: شش هزار نسخه
چاپ اول/ ۱۱۲ صفحه/ ۳۲۰ ریال

### * شبیخون روزنها

گاهنامه داستان
به کوشش داریوش عابدی
تیراژ: یازده هزار نسخه
چاپ اول/ ۱۴۸ صفحه/ ۳۸۰ ریال

### * گل انتظار

مجموعه شعر
به کوشش محمدعلی مردانی
تیراژ: شش هزار نسخه
چاپ اول/ ۱۷۵ صفحه/ ۴۹۰ ریال

### * گزیده ده سال داستان نویسی

به کوشش ابراهیم حسن‌بیگی
تیراژ: یازده هزار نسخه
چاپ اول/ ۲۲۳ صفحه/ ۶۰۰ ریال

* ضریح آفتاب
گاهنامه شعر (دفتر پنجم)
تیراژ: شش هزار نسخه
چاپ اول/ ۷۹ صفحه/ ۲۵۰ ریال

* عبور از آخرین خاکریز
خاطرات پزشک اسیر عراقی
نوشته دکتر احمد عبدالرحمن
ترجمه محمدحسین زوار کعبه
تیراژ: شش هزار نسخه
چاپ اول/ ۱۹۲ صفحه/ ۶۲۰ ریال

* حزب بعث و جنگ (جلد اول)
نوشته خالد حسین النقیب
ترجمه محمدحسین زوارکعبه
تیراژ: شش هزار نسخه
چاپ اول/ ۱۹۸ صفحه/ ۵۶۰ ریال

■ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
* افطار
نوشته قاسمعلی فراست
تیراژ: چهل هزار نسخه
چاپ اول/ ۲۰ صفحه/ ۶۰ ریال

* پرواز به آبی‌ها/آیش ۱۶
تیراژ: پنجاه هزار نسخه
چاپ اول/ ۴۴ صفحه/ ۱۵۰ ریال

* کاوش (۴)
تیراژ: سی هزار نسخه
چاپ اول/ ۴۸ صفحه/ ۱۵۰ ریال

* با برگها سفر کنیم
مجموعه کوشش (۲)
تیراژ: سی هزار نسخه
چاپ اول/ ۲۸ صفحه/ ۲۰۰ ریال

■ انجمن خوش‌نویسان ایران
* یادنامهٔ محمدرضا کلهر
تیراژ: پنج هزار نسخه
چاپ اول/ ۱۱۲ صفحه/ ۳۵۰۰ ریال

■ فیلمخانه ملی ایران
* کتابشناسی اوقات فراغت
نوشته نوشین عمرانی
تیراژ: هزار نسخه
چاپ اول/ ۱۲۱ صفحه/ ۶۰۰ ریال

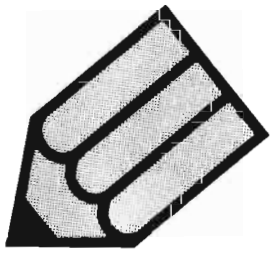
■ دفتر پژوهشهای فرهنگی
* کتابشناسی نقد فیلمهای ایرانی
نوشته شهرزاد خاشع
تیراژ: دو هزار نسخه
چاپ اول/ ۲۱۴ صفحه/ ۷۸۰ ریال

## ■ آثار ارسالی خوانندگان سوره

■ آثار ارسالی خوانندگان سوره

خوانندگان عزیز سوره محبّت فرموده، مطالبی را در زمینه‌های مختلف برای مجله ارسال داشته‌اند. ضمن تشکّر از این عزیزان که ذیلاً نام آنها خواهد آمد، منتظر دریافت آثار تازه‌تر آنها هستیم. لازم به توضیح است از دوستانی که آثارشان در مجلّه به چاپ رسیده در اینجا نام برده نشده است:

محسن تندرو صالح، مجید سیب سرخی، علی‌اصغر توحید، عباس اشرفی چهل حجره، محمد حسین رحمانی، صائم کاشانی، محمود تابنده، غلامعباس نفیسی، علی ترکی، شارخ تندرو صالح، نسرین منصوبی، امیرحسین مدرس، احمد نیکنامی، محمدتقی احمدی، محمدکاظم کاظمی، سیدمحمد موسوی، منوچهر نیکو، مجید حاجی، مهدی رستگار، شعبان ذلیکانی، محمد سیامرستمی، سپهر محمدی قمی، فریبرز رشید، حسین چهارلنگ دلجو، حامد علاقمندان، محمد چاووش و بهمن صالحی.



## ● آثار زند درپافر

نمایشگاهی از آثار نقاشی «ایرج زند» در گالری نوپای پافر در معرض دید علاقمندان قرار گرفت. زند در این نمایشگاه تعدادی از طرّاحیها و بلوکهای کنده‌کاری شدهٔ گچی و کلاژهایش را به نمایش گذاشته بود.

## ● سفالهای «انوشفر»

نمایشگاهی از آثار سفال «مهدی انوشفر» در آذرماه گذشته در گالری سیحون برپا شد.

## ● جناب در کلاسیک

نمایشگاهی از آثار نقاشی «بیژن جناب» در آذرماه جاری در گالری کلاسیک تهران برگزار شد.

## ● آثار نقاشی گرافیک

از دوم تا نهم اذرماه نمایشگاهی از آثار نقاشی گرافیک «داریوش نخعی» در نگارخانهٔ نور برگزار شد. در اغلب این آثار نخعی کوشیده بود تا با ایربراش آثاری عکس‌گونه بیافریند.

## ● مینیاتورهای کلاسیک

در نیمه دوم آبانماه، مجید مهرگان» تابلوهای مینیاتور خود را در گالری کلاسیک در معرض دید بازدید کنندگان قرار داد. «مولانا»، «شیرین و فرهاد»، «سنگواره»، «وارتان ولایت»، «درویش»، «اهریمن» و «رخسار» عناوین پاره‌ای از مینیاتورهای مهرگان بود.

## ● اسب و پرنده در گلستان

نمایشگاهی از آثار باتیک «ابراهیم حقیقی» در گالری گلستان برگزار شد. حقیقی که او را بیشتر به عنوان گرافیست می‌شناسند، در این نمایشگاه که به مدّت ده روز در آبانماه برگزار شد، تعداد ۲۸ قطعه تابلو از اسب و پرنده را که با شمع و رنگ برروی پارچه اجرا شده بود به نمایش گذاشت.

## ● آثار دانشجویان نقاشی

نمایشگاهی از آثار نقاشی رنگ روغنی دو تن از دانشجویان رشته نقاشی، «ابراهیم صاحب اختیاری» از ۲۹ آبانماه تا ۶ آذر، و مجموعه‌ای از طراحیهای «محسن ناصریان» از تاریخ ۷ آذرماه به مدت یك هفته در سالن نمایشگاه دانشکدهٔ هنرهای زیبا برگزار شد.

## ● نقاشیهای ایرانی در نگارستان شاهد

نمایشگاهی از آثار طراحی، نقاشی و تشعیر «اردشیر مجرّد تاکستانی» در نگارستان شاهد برپا شد. چنانکه تاکستانی خود در بروشور نمایشگاهش گفته بود، این نمایشگاه حاصل سالها کار و کوشش پیگیر او در زمینه‌های مختلف طراحی، نقاشی و کتاب آرایی بود.

## ● اطلاعیه شاهد

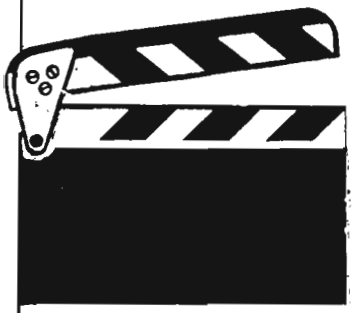
نگارستان شاهد طی اطلاعیه‌ای آمادگی خود را جهت برپایی نمایشگاههای مختلف تجسّمی از آثار هنرمندان سراسر کشور اعلام کرد. نشانی نگارستان شاهد: خیابان جمهوری اسلامی، خیابان بابی‌ساندز، شمارهٔ ۳۸ می‌باشد.

## ● شکیبادر سیحون

در آذرماه جاری «حجّت شکیبا» تعدادی از کارهای خود را در گالری سیحون به معرض فروش گذاشت.

## ● نگارخانه شیخ

نمایشگاهی از آثار رضا بانگیز» درنگارخانهٔ شیخ طیّ آذرماه سال جاری برگزار شد.



## ■ پایان فیلمبرداری «مهاجر»

**فیلمبرداری فیلم «مهاجر»، سومین ساختهٔ سینمایی «ابراهیم حاتمی‌کیا»، در اواخر آبانماه به پایان رسید و این فیلم وارد مراحل فنی خود شد. «حسین زندباف» کار تدوین «مهاجر» را در بنیاد سینمایی فارابی به عهده گرفته است. یادآوری می‌شود که «مهاجر» تِمی جنگی دارد و داستان آن دربارهٔ هدایت‌کنندگان هواپیماهای بدون سرنشین (پهپاد) در جریان جنگ تحمیلی است.**

**سال گذشته «دیدهبان»، دومین اثر سینمایی ابراهیم حاتمی‌کیا با موفقیت بسیار روبرو شد و تحسین محافل هنری و سینمایی را برانگیخت.**

## ■ دومین فیلم بلند مجتبی راعی

فیلمبرداری دومین فیلم سینمایی «مجتبی راعی» به نام «تابستان» که از آبانماه سال جاری آغاز شده، همچنان ادامه دارد. محور اصلی داستان فیلم که در ایرانشهر فیلمبرداری می‌شود حضور یکی از جوانان جهادگر در منطقه‌ای محروم در بلوچستان و درگیر شدن او با موانع و مشکلات است. اولین فیلم سینمایی مجتبی راعی به نام «انسان و اسلحه» سال گذشته برندهٔ جایزهٔ بهترین اسپشیال افکت در هفتمین جشنوارهٔ فیلم فجر شد.

نام فیلم: تابستان/ نویسنده و کارگردان: مجتبی راعی/ مدیر تولید: اکبر شیرازی/ مدیر فیلمبرداری: محمد داودی/ دستیار کارگردان: عبدالرسول گلبن حقیقی/ فیلمبردار: ناصر محمود کلایه: رضا جودی/ طراح گریم: مرتضی جهانمهر/ مدیر تدارکات: بهرام صابری/ مدیر صحنه: رضا قاسمی/ تهیه‌کننده: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

## ■ موفقیت «آب، باد، خاک» در «نانت»

فیلم «آب، باد، خاک» جایزهٔ اول یازدهمین جشنوارهٔ سه قاره (افریقا، آسیا و آمریکای لاتین) در «نانت» فرانسه را به خود اختصاص داد. این جشنواره که از سوم تا چهاردهم آذرماه (۲۴ نوامبر تا پنجم دسامبر) در شهر نانت برگزار شد، با اهدای جایزهٔ اول خود به فیلم «آب، باد، خاک» ساختهٔ «امیر نادری» به کار خود پایان داد. هیئت داوران که مرکب از شش نفر بود و ریاست آن را «آلن تانر» کارگردان سوئیسی به عهده داشت، جایزهٔ دوم جشنواره را که مجموعاً یازده فیلم در بخش مسابقهٔ آن به رقابت پرداخته بودند، به‌طور مشترک به دو فیلم «فینزان» ساختهٔ «شیخ عمر سیسوکو» از کشور «مالی» و «آ، آی» ساختهٔ «رها اردم» از ترکیه اعطا کرد.

«آب، باد، خاک» که محصول صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران است، داستان پسر بچه‌ای است که هنگام خشکسالی و بی‌آبی مفرط در یکی از مناطق جنوبی ایران، در شرایطی که همهٔ اهالی منطقه کوچ را بر نشستن و نظاره کردن ترجیح داده‌اند، به جستجوی پدر و مادر مفقودش برمی‌خیزد.

فیلمهای «دونده»، «مدرسه‌ای که می‌رفتیم»، «اجارمنشین‌ها»، «مادیان»، «خانهٔ دوست کجاست؟»، «شیرک» و «شاید وقتی دیگر» در بخشهای مختلف دوره‌های قبلی این جشنواره حضور داشته‌اند و «دونده» جایزهٔ اول هفتمین دورهٔ آن را در سال ۱۳۶۴ (۱۹۸۵) به خود اختصاص داده است. جشنوارهٔ نانت از سال ۱۳۵۸ (۱۹۷۹) هر ساله به منظور معرفی سینمای سه قاره از ۲۴ نوامبر تا پنجم دسامبر (سوم تا چهاردهم آذر ماه) برگزار می‌شود.

همچنین فیلمهای «آب، باد، خاک» و «شاید وقتی دیگر» برای شرکت در جشنوارهٔ دوران طلایی بروکسل دعوت شده‌اند. این جشنواره از دهم تا بیست‌وچهارم آذرماه (اول تا پانزدهم دسامبر) در شهر بروکسل بلژیک برپا می‌شود و فیلمهای خود را از میان فیلمهای به نمایش درآمده در سایر جشنواره‌ها و فیلمهای تولیدی در جهان انتخاب می‌کند. ایران برای اولین بار است که در این جشنواره شرکت می‌کند. «آب، باد، خاک» پیش از این در جشنواره‌های «لوکارنو»، «تورنتو»، «ونکوور» و سینمای جدید مونرآل، و «شاید وقتی دیگر» در جشنواره‌های «نانت» و «سن رمئو» شرکت داشته‌اند.

## ■ دومی‌ها

«عباس کیارستمی» براساس یک داستان واقعی فیلم جدید سینمایی خود را جلو دوربین برده است. این فیلم که «دومی‌ها» نام دارد دربارهٔ شخصی است که چندی پیش خود را به جای «محسن مخملباف» معرفی کرده، با استفاده از این عنوان و جلب نظر افراد یک خانواده چنین وانمود ساخته بود که در صدد ساختن یک فیلم است. آن‌طور که از قرائن پیداست فیلم حالتی مستند گونه دارد و در بخش کوتاهی از آن مخملباف در نقش خودش بازی می‌کند.

## ■ «تا مرز دیدار» در مرحلهٔ تدوین

با پایان یافتن فیلمبرداری فیلم سینمایی «تا مرز دیدار»، اولین کار بلند «حسین قاسمی‌جامی»، «کمال تبریزی» کار تدوین آن را آغاز نموده است. «تا مرز دیدار» سوژه‌ای جنگی دارد و با حمایت مرکز گسترش سینمای تجربی و نیمه حرفه‌ای در «سبحان فیلم» تهیه می‌شود.

## ■ کار تازهٔ گروه «روایت فتح»

گروه تلویزیونی جهاد سازندگی و سازندگان مجموعهٔ مستند جنگی «روایت فتح» در تدارک آماده نمودن سری جدیدی از برنامه‌های خود تحت عنوان «رایحهٔ انقلاب اسلامی در لبنان» هستند که پخش آن از اوایل زمستان در شبکهٔ سراسری سیمای جمهوری اسلامی آغاز خواهد شد.

مراحل فیلمبرداری این مجموعه در لبنان و در میان زندگی و مبارزات مسلمانان این کشور انجام گرفته است و گروه سازنده تلاش دارند تا پیوند عمیق مبارزان مسلمان و مردم لبنان را با رهبری و آرمانهای انقلاب اسلامی به نمایش بگذارند. این گروه همچنین تهیهٔ برنامه‌های مشابهی را در دیگر کشورهای مسلمان در برنامهٔ کار آینده خود دارد.

## ■ جلسهٔ نمایش فیلم و سخنرانی در مرکز آموزش فیلمسازی

دوازدهم آذر ماه گذشته اولین جلسهٔ سخنرانی و نمایش فیلم در محل مرکز آموزش فیلمسازی (باغ فردوس) با شرکت دانشجویان این مرکز و عده‌ای از علاقمندان تشکیل گردید. در این جلسه بعد از نمایش یك اپیزود از مجموعهٔ تلویزیونی «روایت فتح»، آقای مرتضی آوینی پیرامون «واقعیت‌گرایی در سینمای مستندِ جنگی» سخنرانی کرد و در پایان به سؤالات مطروحه پاسخ گفت. مشروح سخنرانی آقای آوینی و پرسش و پاسخها در شمارهٔ آیندهٔ سوره درج خواهد شد.

یادآوری می‌شود که برنامه‌های مشابهی در آینده توسّط مرکز آموزش فیلمسازی ارائه خواهد شد که طیّ آن، علاوه بر نمایش فیلم، صاحبنظران و دست اندرکاران امور سینمایی سخنرانی می‌نمایند.

## ■ درگذشت «شارل فورد»

«شارل فورد»، نویسنده، مورّخ و منتقد بلژیکی پس از شصت سال فعالیت در زمینه سینما، در سن هشتاد و یك سالگی درگذشت. وی از سال ۱۹۶۱ تا ۱۹۸۱ ریاست اتحادیهٔ بین‌المللی منتقدان سینمایی را برعهده داشت و دبیرکلّ دائمی آکادمی ملّی سینما بود. برخی از تالیفات فورد عبارتند از کتابی دربارهٔ سینمای ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۹، تاریخ وسترن غرب (۱۹۶۴)، دائرةالمعارف سینمای معاصر (۱۹۷۴)، تاریخ سینمای معاصر فرانسه (۱۹۷۷)، تاریخ سینما و تاریخ مصوّر سینما با همکاری «رنه‌جان» و...

## ■ «کاپولا» و قسمت سوم «پدرخوانده»

«فرانسیس فورد کاپولا»، کارگردان آمریکایی، فیلمبرداری «پدرخوانده- ۳» را در کاخ دادگستری رُم آغاز کرد. این بخش از فیلم که دربارهٔ خانوادهٔ مافیایی «کورلیونه» است تا ماه مارس آینده فیلمبرداری خواهد شد. هزینهٔ این فیلم چهل و پنج تا پنجاه میلیون دلار برآورد شده، در حالی که بخش دوم آن در سال ۱۹۷۵ تنها نُه میلیون دلار هزینه برداشته بود. نقش «پدرخوانده» (میکائیل کورلیونه پیر) را «ال پاچینو» بازی می‌کند. موسیقی فیلم توسط پدر کارگردان، «کارمین کاپولا» ساخته خواهد شد و «آنتونیو کاپولا»، عموی کارگردان، آن را به اجرا درخواهد آورد.

## ■ فستیوال «ریو-۸۹»

فستیوال «ریو-۸۹» که در شهر «فورتالیزا»ی برزیل برگزار می‌شود، شاهد رقابت دو فیلم می‌باشد: «سیپایوس» (جنگ تانگو) از «خورخه کوشیا» از آرژانتین و «کوپیوم تیوریویوا» (چقدر خوشحالم تو را زنده می‌بینم) به کارگردانی «لوسیاموورات» از برزیل. «جنگ تانگو» دربارهٔ انتقام آرژانتین از انگلیس بعد از جنگ «فالکلند» است. «چقدر خوشحالم تو را زنده می‌بینم» نیز یك فیلم سیاسی پیرامون شکنجه در رژیم نظامی برزیل در دههٔ هفتاد است.

در این فستیوال علاوه بر دو فیلم فوق، «لالونا نیگرا» (ماه سیاه) به کارگردانی «امانوئل اوریپ» از اسپانیا و «تیو سیریل» به کارگردانی «ژری سفوبودا» از چکسلواکی به نمایش درمی‌آیند. «ماه سیاه» دربارهٔ دختر کوچکی است به نام «لونا» که به تسخیر روح سرگردانی به نام «روح لیلیت» درمی‌آید. داستان «روح لیلیت» از خرافه‌های عامیانهٔ اسپانیائیهاست. «تیوسیریل» حکایت سقوط زن جوانی به جهنم است که به شیوه‌ای سورئالیستی ساخته شده است.

## ■ گردهمایی سینمایی مدیترانه در شهر مونپیلیه فرانسه

هیئت داوران «گردهمایی سینمایی مونپیلیه» (سینمای مدیترانه) جایزهٔ خود را به فیلم «سوسمار» (سیس) به کارگردانی «ژلفو بفانیللی» تقدیم کرد. همچنین فیلم «گل صحرا» ساختهٔ «رشیدبن حاج» از الجزایر جایزهٔ منتقدان و جایزهٔ انجمن جهانی سینمای هنر و تجربه را به خود اختصاص داد.

این گردهمایی در ۲۷ اکتبر ۱۹۸۹ و برای اولین بار در سطح جهانی برگزار شد. جایزهٔ هیئت داوران «آنتیگون طلایی» است که حدود دوازده هزار دلار ارزش دارد و ۳/۲ آن متعلّق به سازمان توزیع کنندهٔ فیلم در فرانسه است و ۳/۱ آن به کارگردان تعلّق می‌گیرد. این جایزه را رئیس هیئت داوران، کارگردان یوگسلاو «امیر کوستوریکا» به کارگردان ترك فیلم «سوسمار» اهدا کرد.

جایزهٔ منتقدان را مجلهٔ «نووِل اوبزرواتور» تأمین کرده است. این جایزه حدود ۲۴ هزار دلار ارزش دارد که به صورت آگهیهای تبلیغاتی برای فیلم برنده خرج می‌شود. جایزهٔ انجمن جهانی سینمای هنر و تجربه نیز نقدی نبوده، بلکه به توزیع فیلم کمك می‌کند.

فیلم «سوسمار» تاثیر کودتاهای نظامی پی‌درپی در ترکیه را بر یك خانوادهٔ ترك بیان می‌کند. این فیلم قبلاً در فستیوان کان و در بخش «دو هفته برای کارگردانان» به نمایش درآمده بود.

فیلم «گل صحرا» نیز در فستیوال کان در بخش «هفتهٔ جهانی منتقدین» به نمایش گذاشته شده بود. داستان این فیلم در مورد فردی تنهاست که با پای معیوب در دهکده‌ای دورافتاده زندگی می‌کند و بنابر اظهار کارگردان، بیانگر وضعیت کنونی انسان عرب است.

## ■ «ژراردو پاردیو»، بهترین هنرپیشهٔ خارجی دههٔ هشتاد

سازمان «یونیفرانس فیلم» که عهده‌دار ترویج سینمای فرانسه در خارج است اعلام کرد کمیته‌ای مرکّب از ۵۴ منتقد آمریکایی «ژراردو پاردیو»، هنرپیشهٔ فرانسوی را به عنوان بهترین هنرپیشهٔ خارجی دههٔ هشتاد برگزید.

گزینش «دوپاردیو» براساس یك نظرسنجی به وسیلهٔ مجلهٔ «امریکن فیلم» از ۵۴ منتقد صورت گرفت و وی به‌خاطر بازی در فیلم «ژان دوفلوریت» با اکثریت آراء به عنوان بهترین بازیگر انتخاب گردید. امّا بهترین هنرپیشهٔ زن خارجی به‌علّت تعدّد آراء معرفی نشد. در این نظرسنجی «میریل استریپ» و «جك نیکلسون» به‌عنوان بهترین هنرپیشه‌های «دههٔ هشتاد»، «مارتین اسکورسی» کارگردان «آخرین وسوسهٔ مسیح» به‌عنوان بهترین کارگردان و به دنبال او «وودی آلن» و «استیون اسپیلبرگ» برگزیده شدند.

همچنین «گاو وحشی» ساختهٔ «اسکورسی» به‌عنوان بهترین فیلم و فیلمهای «ای‌تی» به کارگردانی «اسپیلبرگ»، «مخمل آبی» اثر «دیوید لینش»، «هانا و خواهرانش»

کار «وودی آلن» و «آتلانتیک سیتی» اثر «لوی مال» از سوی منتقدین برگزیده شدند.

از میان بازیگران امریکایی «گلن کلوس»، «کاتلین ترنر»، «رابرت دی‌نیرو»، «داستین هافمن» و «ویلیام هارت» از سوی منتقدان به‌عنوان هنرپیشه‌های خوب معرّفی شدند.

## ■ فیلمی جدید درباره ویتنام

«بچه‌ای که در چهار ژوئیه به دنیا آمد» عنوان فیلمی است که «الیور استون» براساس یك داستان حقیقی دربارهٔ ویتنام ساخته است. این داستان را «کوویك»، سرباز ویتنامی که در جریان جنگ معلول شده و پس از بازگشت به سرزمینش اعتراضات مردم علیه جنگ را رهبری کرده، به رشتهٔ تحریر درآورده است.

«استون» می‌گوید این فیلم جزء سری سه قسمتی ویتنام است که نقش اول آن را «تام کروز» به عهده دارد. «تام کروز» سال گذشته در کنار «داستین هافمن» در فیلم «رِیْن مَن» «سخاوتمند» ایفای نقش کرده بود و منتقدان او را شایستهٔ دریافت جایزه اسکار می‌دانند.

## ■ «عمر شریف» در فیلم «دالیای مصر»

«عمر شریف» پس از چندین سال کار در سینما و تئاتر جهان به سینمای مصر بازگشت. اولین فیلم مصری وی «اراژوز» (رجزها یا پلیدیها) نام داشت که کارگردان آن «هانی لاشین» از مصر بود. این فیلم اخیراً برندهٔ جایزهٔ نخل برنزی فستیوال «والنسیا» در اسپانیا شد.

اکنون یك شرکت عربی مصری با عمر شریف توافق نموده تا نقش اول فیلم «دالیای مصر» را ایفا کند. داستان این فیلم برگرفته از پرونده‌های جاسوسی قبل از جنگ ۱۹۶۷ اعراب و اسرائیل است «اشرف فهمی» کارگردان مصری این فیلم را با مشارکت عمر شریف، عادل ادهم، محمود عبدالعزیز و هاله صدقی خواهد ساخت. هزینهٔ فیلم یك میلیون دلار برآورد شده و از فوریهٔ آینده کار فیلمبرداری آن در لندن، رم، جبل‌الطارق و مصر آغاز خواهد شد و توزیع آن به‌عهدهٔ یك شرکت آمریکایی است.

«فهمی» اینك در پی تهیهٔ سناریو و دیالوگ فیلم با همکاری «محمود مسعود» سناریست مصری است. همچنین به نوشتهٔ نشریه «الوفد»، عمر شریف پیشنهاد بازی در یك فیلم مصری- ایتالیایی- روسی به نام «جنبش چهارم» را به علّت شرکت در تئاتر بریتانیا تا پایان نوامبر آینده نپذیرفته است.

## ● توضیح

ادامهٔ سلسله مباحث تئاتر شرق (ژاپن، هند و چین)، تحت عنوان «تئاتر هند، از آغاز تا امروز» نوشتهٔ دکتر ناظرزاده کرمانی، در شمارهٔ آیندهٔ «سوره» تقدیم حضور علاقمندان خواهد شد.

## ●تصحیح و پوزش

در شمارهٔ نهم «سوره» (آذر ۶۸)، آخرین جملهٔ مقالهٔ «واقعیت و فرا واقعیت» نوشتهٔ «کارل گوستاویونگ» را به صورت زیر تصحیح بفرمایید: «میان دو گوهر ناشناختهٔ روح و مادّه، واقعیت امر روانی قرار دارد؛ واقعیت روانی تنها واقعیتی است که ما قادریم بیواسطه تجربه کنیم.».

### بقیه از صفحه

هنری امام بعد از رحلتشان برای همه آشکار شد. شاید خیلیها اصلاً نمی‌دانستند که امام اهل شعر است، یا شاعر است، آن هم شعر عرفانی با این مایه لطافت عرفانی و آن سوخته حالی مخصوص یك انسان عارف دلباخته. خوب، این بزرگوار با آن روح عرفانی همان کسی است که صدایش قویترین صداها علیه استکبار جهانی بود. یعنی لطافت روحی با چنان قوّت اراده‌ای همراه می‌شود که بزرگترین کارهای روزگار ما را انجام می‌دهد. واقعاً تشکیل جمهوری اسلامی فقط تشکیل یك حکومت جدید و از بین بردن یك حکومت قدیم نبود؛ خیلی مشکلتر از این بود. در دنیایی که همه چیز در جهت مادّیت است و الآن حدود شاید دویست سال است که به‌طور برنامه‌ریزی شده علیه دین، و بخصوص اسلام، دارد کار می‌شود، در یکی از حسّاسترین نقاط دنیا، یك حکومت اسلامی درست شود. این واقعاً یك چیز معجزآسایی بود؛ بدون مبالغه چیزی شبیه معجزه بود. و این بزرگوار با آن قوّت ارادهٔ خودش توانست همهٔ این نیروهای عظیم مردمی را به کار بگیرد و این معجزه را تحقّق ببخشد؛ البتّه به کمك پروردگار. خوب، آن روح لطیف با این قوّت اراده و آن استقامت در راه، در طول سالهای متمادی مبارزه، با این همه مشکلات، یك سرِ مو از این راه به چپ و راست نرفت. این خیلی مهم است. به نظر من ایشان برای همهٔ ما الگو هستند؛ برای شما به عنوان هنرمندان متعهد و مؤمن و برای هر قشری به عناوین مختلف، از ایشان بایستی تعلیم گرفت.

به هر حال، من اولاً عرض می‌کنم که من شخصاً به شما محبّت و علاقهٔ زیادی دارم، به‌خاطر ارزشهای زیادی که در شما هست و بنده برخی از آنها را احساس و ادراك می‌کنم، و به‌خاطر اینکه سرمایه‌ای که در وجود شماست برای ملّت و مردم ما، کشور ما و انقلاب ما و تاریخ ما یك چیز فوق‌العاده ضروری و لازم است و خواهش می‌کنم که آن را در خودتان تقویت کنید و آن را هر چه بیشتر در خدمت هدفهای پاك و مقدّس قرار بدهید. و ثانیاً من فکر می‌کنم که حتماً بایستی به شما، دستگاههای مختلف کمك کنند و موانع را از سر راه شما بردارند تا بتوانید ان‌شاءالله پایه و هستهٔ مرکزی هنر صحیح و اصیل اسلامی را هرچه قویتر و ریشه‌دارتر پایه‌گذاری کنید و شکل بدهید. دیگرانی هم که هنرمندند، امّا فکر و روحیه‌شان چیز دیگری است، جور دیگری است، آنها هم باید بدانند که هنر حقیقتاً حیف است، این سرمایه خیلی دریغ است که در راه چیزی غیر از خدا و معنویت و انقلاب و نجات انسانها و کمك به محرومین و مستضعفین به کار رود، حیف است که در مصارف خیلی کم‌ارزش و مبتذلات به کار رود.

یك بار دیگر هم تشکر می‌کنم از اینکه این توفیق را به من دادید که زیارتتان کنم؛ البتّه عرض می‌کنم من مقصودم از این دیدار این نبود که بنده صحبتهایی برای شما بکنم؛ مقصود این بود که بیشتر از شما بشنویم و استفاده کنیم، که آن هم در چنین جمعی طبعاً میسور نیست و بایستی یك برنامه‌ریزی خوبی را جناب آقای زم ان‌شاءالله برای این کار بکنند.

والسلام علیکم ورحمةالله وبرکاته

● بیرون از فرمولهای متعارف

گفتگو با ابوالفضل جلیلی،
کارگردان فیلم

# «گال»

■ چهرهٔ کلارا (۱۶۱۸ م.)
پیترپل‌روبنس (۱۶۴۰ - ۱۵۷۷ م.)
رنگ روغنی روی بوم
گالری «پرنس لیش‌تنشتاین»