دوره

ماهنامه هنری

دورهٔ اول/ شمارهٔ دوازدهم، اسفند ۱۳۶۸، قیمت ۲۵ تومان

سوره

ماهنامه هنری

دورهٔ اوّل/ شمارهٔ دوازدهم. اسفند ۱۳۶۸

● شرح روی جلد: ادبیّات بالندهٔ انقلاب

● **سرمقاله**/ پس از یازده سال ۴/ ● **ادبیات**/ جنگل و جاده ۵/ کسی که آمدنی است ۶/ یادداشت
روشنفکری ۸/ جلال، روشنفکری و غرب در گفتگو با شمس آل‌احمد ۱۰/ شباهت وهمی ۱۴/ شعر ۱۷/
نامه‌های شاعرانه ۲۰/ ● **تئاتر**/ عناصر تشکیل‌دهندهٔ هنر نمایش ۲۲/ حدیث آشفتگی (نقد حضوری نمایش «سوار
سرنوشت») ۲۴/ مشکل تئاتر (نظرخواهی از صاحب‌نظران رشتهٔ تئاتر) ۳۰/ ● **تجسّمی**/ طبیعت از نگاه هنرمندان
ژاپنی ۳۴/ در معنای هنر ۳۶/ سفالهای تاریخی موزهٔ رضا عباسی ۳۸/ کیمیای نقش ۴۰/ نقاشی ایران و
نمایشگاههای جمعی ۴۲/ معجزهٔ موسی(ع) ۴۵/ ● **سینما**/ واقعیت در سینمای مستند ۴۶/ کاندیداها و
برگزیدگان هشتمین جشنوارهٔ فیلم فجر ۵۱/تابستان (گزارش پشت صحنه) ۵۴/گفتگو با زهرهٔ سرمدی۵۶/هبوط به روایت
آقای وندرس ۵۸/عشق رهایی‌بخش! ۶۰/● **موسیقی**/ نشستی با استاد جواد معروفی ۶۲/ ● **اخبار ۶۴**

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

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

پس از یازده سال

یازده سال از زیباترین و پرشکوه‌ترین واقعهٔ تاریخ معاصر جهان، پیروزی انقلاب اسلامی، می‌گذرد. برکات ظهور انقلاب اسلامی در ایران و جهان، حتّی برای دشمنان آن نیز قابل انکار نیست. حتّی دشمنان انقلاب با ما در این حقیقت اتفاق نظر دارند که غالب تحوّلاتی که امروز در جهان روی می‌دهد، به‌طور مستقیم و یا غیر مستقیم متاثّر از انقلاب اسلامی است.

تحوّلات بسیار گسترده و سریعی که اکنون در سراسر جهان روی می‌دهد، حکایتگر آغاز یك «دوران تاریخی جدید» است؛ دورانی که مشخصهٔ اصلی آن «بازگشت انسان به معنویت و دینداری» است و می‌توان گفت که در این دوران آنچه روی می‌دهد، از جهات بسیار، عکس آن واقعه‌ای است که در رنسانس روی نمود.

عصر آینده، عصر بازگشت بشر به فطرت الهی خویش است و ظهور انقلاب اسلامی نشانه‌ای است تاریخی برای تحقق این حقیقت. همهٔ ادوار جاهلی تاریخ با انقلابهای دینی به اتمام رسیده‌اند و «جاهلیت مدرن» نیز با انقلاب اسلامی، پای به دوران افول خویش نهاده است. تحوّلاتی که اکنون در سراسر جهان روی می‌دهد یا مستقیماً متوجّه این غایت است و یا به طور غیر مستقیم زمینه‌ساز ظهور جهانی اسلام خواهد بود. این یك سیر تاریخی است که خواه ناخواه توسّط مردم، که خواهان بازگشت به اصل و فطرت الهی هستند، طی خواهد شد.

امّا علیرغم آنچه گفتیم، فضای فرهنگی و هنری داخل کشور نه تنها با این تحوّلات عظیم همسویی و هماهنگی کامل ندارد، بلکه در آن نشانه‌های بسیاری خلاف این جریان کلّی تاریخی دیده می‌شود:

بعد از یازده سال هنوز اغلب نشریات ما عرصهٔ ظهور فرهنگی هستند که حیات خود را مدیون ترجمهٔ آثار بیگانگان است. از همان آغاز که کتاب «سه‌تفنگدار» از «الکساندر دوما» به فارسی مغلق دوران قاجاریه ترجمه شد، تا امروز که عرفان اصطلاحی سرخپوستی «کارلوس کاستاندا» در برابر معارف عرفانی ما علم شده، ترجمهٔ آثار بیگانگان با تخریبی مداوم و تدریجی در فرهنگ ما همراه بوده است. زبانی که در قرن هشتم به اوج زیبایی خویش در اشعار حافظ دست یافت، اکنون در سایهٔ فرهنگ ترجمه و ابتذال ژورنالیستی سوغات غرب، به صورتی که امروز در غالب نشریات و رسانه‌های گروهی می‌خوانیم و می‌شنویم درآمده است. ترجمهٔ آثار دیگران ضرورتی است که نمی‌تواند مورد انکار واقع شود، امّا با عنایت به آثار وسیعی که برزبان و فرهنگ ما باقی می‌گذارد، پرداختن به آن باید کاملاً آگاهانه انجام شود.

بعد از یازده سال هنوز نتوانسته‌ایم مبانی نظری هنر در اسلام را تدوین کنیم، بلکه بار دیگر به اثبات جریانهای هنریی پرداخته‌ایم که چه در قالب و چه در محتوا، روی به قبلهٔ غرب دارند. در عرصهٔ آموزش هنر، بار دیگر به همان درسها و شیوه‌های آموزشی بازگشته‌ایم که پیش از پیروزی انقلاب رواج داشت. در عموم مراکز آموزشی و بخصوص در دانشکده‌های هنری، ظاهراً هرجا نکته‌ای خلاف شرع موجود بوده حذف شده است، امّا در باطن، با پرهیز از تفکّر حقیقی در مبانی نظری هنرها، این گونه وانمود می‌شود که نظر اسلام در عرصهٔ هنر با آنچه از غرب آمده است تعارضی ندارد و حتّی بعضاً گفته می‌شود که سیر تاریخی هنر در غرب به همان افقی منتهی شده که مورد نظر اسلام بوده است.

بعد از یازده سال در عرصهٔ موسیقی اگرچه کاملاً به همان نقطه‌ای که پیش از پیروزی انقلاب قرار داشتیم بازنگشته‌ایم، امّا نیاز به این «بازگشت» را در بسیاری از مردم ایجاد کرده‌ایم و در زمینهٔ هنرهای تجسّمی،بعد از یك دوران فترت هشت ساله، بار دیگر در غالب گالریها و نمایشگاهها به‌همان‌تعریفی از هنر بازگشته‌ایم که پیش از انقلاب رایج بود. در عرصهٔ تئاتر، اغلب نمایشهایی که روی صحنه می‌روند یا به نوعی روشنفکرزدگی مزمن مبتلا هستند، یا از ابتذال و سطحی‌نگری رنج می‌برند. سینما در ایجاد پیوند با مردم و انقلاب توفیق بیشتری داشته است و خصوصاً سینمای جوان و غیر حرفه‌ای چشم‌انداز روشنتری پیش‌رو دارد. با این همه، سیاستهای سینمایی کشور ظاهراً بیش از آنکه برای دستیابی به سینمایی مستقل و متناسب با آرمانهای انقلابی و مردمی نهضت جهانی اسلام تدوین شده باشند، به عرصه‌های رقابت جهانی در جشنواره‌ها چشم دوخته‌اند. درصورتی می‌توان به آیندهٔ سینمای ایران امیدوار بود که فراتر از شرایط و مقتضیات «چه در جهان و چه در داخل کشور» راهی برای وصول به غایات مستقل خویش بگشاید...

●

چه باید کرد؛ آیا می‌توانیم فقط به انتظار بنشینیم تا موجبیتهای تاریخی، به اکراه، هنر و فرهنگ کشور را بدانجا که سیر تاریخ اقتضا دارد هدایت کنند؟

بین اختیار انسان و نظم تاریخ، نسبتی حاکم است که هرگز نمی‌توان دل به چنین توقّعی خوش داشت.

●

● مجید راوی

رازهای این جهان را نظمی است که پی نبردن به‌آن همچنان است که آدمی با دو چشم باز در زیر آسمان خدا به‌دنبال آفتاب بگردد و او را نیابد، در حالی که سایه‌اش پیش از او در حرکت است. در کار این راز و نظم آن نه خلایق بی‌سهمند و نه ستارگانی که سالیان سال نورشان برای رسیدن به این سیاره در راه مانده است. در این میان سهم آدمها به نسبت میانه‌ای که با زندگی و روزگار خویش دارند متفاوت خواهد بود و هر کس به‌قدر طاقت این سهم، بال خواهد گشود... تا خود به موم کدام نسبت پر ساخته باشد.

اینک جهان در فراز است یا فرود؟ راهی که این سیاره طی می‌کند همان راهی است آیا که آدمیان سوار بر آن می‌خواهند بپیمایند؟ و آدمیان سواره آیا همگان به‌یک جهت در حرکتند؟ بعضی می‌دانند به کجا می‌شتابند و بعضی نمی‌دانند اینکه در مقابلشان است خورشیدی است عالم‌سوز یا روزنهٔ نوری است گشوده بر غار کبود زمانه‌ای که در آن روزگار می‌گذرانند. کثیری نیز نمی‌دانند: از خود غافلند و به‌خود مشغول. آنچنان که نه در اندیشهٔ رفته‌اند و نه در فکر آینده. از این دست آدمیان نیز هستند کسانی که با دو چشم در مقابل و دو چشم در پس سر در حیرت مانده‌اند: نه راهی را می‌بینند که جهان می‌پیماید، نه قادر است از آنچه رفته است تاکنون بر سر او و بر نوع آدمی، بداند که این جهان به‌کجا خواهد رفت. لاجرم می‌ماند بی‌آنکه دانسته باشد یا بداند که چرا مانده است. و نخواهد دانست به کجا خواهد رفت زیرا ندیده است که از کجا آمده و بر او چه گذشته است تا امروز. پس چگونه روزگار خواهد گذراند این‌گونه آدمی، در حالی که مدّعی است آنچنان که باید دانسته است؟ و خود نمی‌داند که ندانسته است. او اما از ان جهت ندانسته است که آسمان را وانهاده و سردر برابر دنیا فرود می‌آورد که او را از خود گرفته: و نه تنها او را، آدمیان از جنس او را هم. پس پیشانی غریبی و غربت و حقیقت خویش را در برابر صنمی می‌گذارد بر خاک که او را به ریسمانی در هوا معلّق داشته و دو بال کاذب مومی بر شانه‌هایش چسبانده و می‌خواهد از او فریاد برآورد که: «هیچ‌کس مرا نشناخته. من گمگشته‌ای آواره‌ام. بی‌سرزمینی و حقیقتی در مرزهای تنهایی خویش پرتاب شده‌ام و تنها به سیمانی هیئت آراسته‌ام و هیچ و هیچ و دیگر هیچ: و سیمان، سیمان، دود و توهّم... بی‌آنکه دانسته باشد چه کس او را پرتاب کرده است. و فریاد! که این جهان پیش از ما شکل گرفته می‌خواهد آدمی این نسل را به شکلی بیاراید که می‌خواهد. مشاطگان روزگار همه می‌خواهند در برابر آدمی آیینه‌ای بگذارند که او خود را آنچنان ببیند در آن، که اصنام متبلور این روزگار: روزگاری که آدمی عهد خویش را بر پشت کلاغان جهل نهاده است و آتش قهر بر پشت شتر خویش تا با حقیقت به متارکه برخیزد و بر سر انکار آن همچنان بماند.

راز این جهان در نظم او خفته است و نظم او، بر شانه‌های آگاهی و خویشتن‌شناسی. اکنون نسبت آدمیان با حقیقت خویش چونان پرنده‌ای است به آشیان برگشته. همه چیز رنگ دیگر گرفته و درختان نهالهایی تازه‌رسته در آغوش دارند. زمین بر فطرت خویش سیر می‌کند و آدمی بناچار همراه این فطرت به پیش خواهد رفت و این روزگار هرچند از جان خویش غافل مانده است، از آنجا که این غفلت نه بر پایه‌ای راستین بنا شده و نه ریشه در خاک حقیقت دارد. چون پوسته‌ای فرسوده فرو خواهد ریخت و از بطن آن پروانه‌ای پر خواهد گشود که جز دلسوختگان دل بر او نخواهند فشاند. او بر آتشی طواف خواهد کرد که خرمن پروانگان را سوخته است؛ آتشی که هیمه‌اش دلهایی خواهد بود که میراث روزگار فرو می‌گذارند و توشهٔ سفر فرا می‌گیرند و سر به بیابانی خواهند گذاشت که آفتاب آن دلها را تطهیر می‌کند.

آدمی، جنگل، جاده... و سفر، و مه اثر دستی است که خواب را از شانه‌های جنگل تکانده است. کاش مسافری بودیم از جنس ستارگانی که پر به شهاب خورشید سوختند. و راستی انسان این سرزمین مگرنه از صلب همان حقیقتی است که جهان را به‌لرزه درآورد و حقیقت خویش را بر جهان شناساند؟ از پس او امّا روزگار ما در مسیری دیگر افتاد؛ مسیری که بر سیرت خود خواهد رفت و پی فطرت خود خواهد گشت.

کسی که آمدنی است...

● سید مهدی شجاعی

بی‌آنکه امید داشته باشد کسی از آن سو صدایش را بشنود، در گوش بی‌سیم زمزمه کرد: «عراقیها آمدند. الآن درست در ده متری من هستند. در روشنایی منوّر آنها را به‌وضوح می‌بینم. آنها هم می‌توانند مرا ببینند ولی هنوز ندیده‌اند. یکی‌شان به‌این سمت می‌آید...»

با ناباوری از بی‌سیم شنید:

ـ کشف صحبت نکن سعید! با کُد صحبت کن.

صدای فرمانده بود، بی‌تاب و قرار و بالرزشی که نشان از ترسی کمرنگ داشت.

ـ نیاز به کُد نیست این دقایق آخر. بگذارید راحت باشم. خودم باشم.

ـ راحت باش، هرجور که راحتی، باش. حتما نمی‌ترسی که؟

تامّل کرد در پاسخ دادن. تلاقی نگاهش با چشمهای سرباز عراقی در روشنای منوّر او را به تامّل واداشت. سرباز نبود؛ آخرین رمقهای منوّر، درجه‌های روی دوش او را نشانش داد. افسر بود و سعی می‌کرد فاتحانه به اطرافش نگاه کند.

همان‌طور که نشسته بود و گوشی رامیان سر و شانه نگاه داشته بود، ماند. بی‌حتّی لرزشی در مژگان. از نگاه افسر عراقی خود را تمام کرده دید.

منوّری دیگر فضا را روشن کرد و او دوباره شنید:

ـ حرف بزن سعید، نمی‌ترسی که؟

پیش پای افسر عراقی، جواد افتاده بود و سرش را ـ شاید از عطش ـ تکان می‌داد.

افسر عراقی با اینکه کلاشینکفی در دست داشت، کلتش را بیرون کشید، دو پایش را قدری از هم باز کرد، مغز جواد را نشانه کرفت و شلیک کرد.

ـ چه شدی سعید؟ حرف بزن.

ـ احساس کرد که افسر عراقی در مقابل دوربین فیلمبرداری ایستاده است. رضایت و خرسندی را آشکارا در چشمهای او دید.

ـ هستم، هنوز زنده‌ام. تیر خلاص جوادبودکه شلیک شد.

افسر عراقی دو قدم دیگر پیش گذاشت و به بالای سر محسن رسید. محسن همان ابتدا با تیر مستقیم تمام کرده بود. الآن شاید سه ربع بیشتر از شهادتش می‌گذشت.

با اعلام خبر شهادت جواد، آن سوی بی‌سیم برای لحظاتی در سکوت فرو رفت.

برای اینکه اطمینان پیدا کند از برقراری ارتباط، گفت: «شما چه می‌کنید؟ آن طرفها چه خبر است؟»

صدای محزون فرمانده را شنید:

ـ برای نجات شما فکر می‌کنیم. دنبال راه چاره می‌گردیم.

ـ فکر نکنید. پیش از آنکه فکر کنید، کار تمام شده است. به عملیات فکر کنید. این صدای تیر خلاص محسن بود.

صدای متعجب فرمانده گفت: «محسن که...»

ـ بله، محسن قبلا رفته است. امّا افسر عراقی دلش به همین تیرهای خلاص، خوش می‌شود. همه را در آمار خودش ثبت می‌کند. الآن در پنج قدمی من است. بالای سر حمید. یک منوّر دیگر. حمید هنوز زنده است. فقط از ناحیهٔ کتف جراحت دارد و پای چپ. حالا باز افسر عراقی دو پایش را باز کرده است و مغز حمید را نشانه رفته است. حمید تلاش می‌کند که به خود تکانی بدهد. از جا برخیزد و کاری بکند. امّا پیداست نمی‌تواند. خون زیادی از او رفته است.

ـ خودت را بکو در چه حالی. نگفتی که می‌ترسی یا نه.

ـ ترس؟

به یاد نگاه پدر افتاد. دستش را بر چهارچوب در تکیه داده و براق شده بود:

ـ تو پسر بچهٔ شانزده ساله به چه درد جبهه می‌خوری؟ ترقه درکنند می‌ترسی، چه رسد به تیر! شبها هم که با صدای توپ بیدار نمی‌شوی.

و او گفته بود: «منکر نیستم. می‌خواهم خودم را آنجا درست کنم.»

ـ تیر خلاص حمید هم شلیک شد. حمید هم آرام گرفت و فضا دوباره خاموش شد. الآن فقط من مانده‌ام و حسین. حسین مانده است و من. او نزدیکتر است. درست در سه قدمی من و افسر عراقی دارد نزدیکتر می‌شود؛ به او و به من.

صدای بغض‌آلود فرمانده را از آن سوی بی‌سیم شنید:

ـ به‌خدا توکّل کن. ذکر بگو. ذکر یا رحمن. ذکر یا ارحم‌الراحمین. راستی نگفتی که با درد چه می‌کنی؟

افسر عراقی به بالای سر حسین رسیده بود.

احساس می‌کرد که حسین دستش را بر روی خاک دراز کرده است و او را به یاری می‌طلبد. چه می‌توانست بکند؟ دلش گرفت. هیچ چیز بدتر از این نیست که حسین کمک بخواهد و آدم نتواند هیچ کاری انجام بدهد. کاش می‌توانست روده‌های حسین را که بیرون ریخته، بردارد و سر جایش بگذارد. شاید از درد حسین کاسته شود.

ـ نه. من درد ندارم. یك پایم کمی آن طرفتر افتاده است که الان می‌بینمش. با پوتینی خون‌آلود. سوزشی در ناحیهٔ کمرم احساس می‌کنم امّا آن‌قدر نیست که از هوشم ببرد. هنوز می‌فهمم که در اطرافم چه می‌گذرد. راستی علی به سلامت رسید؟ خبرها را آورد؟ برنامه‌ها را گفت؟ دلم برایش عجیب تنگ شده است.

صدای خش‌خش بی‌سیم، کار شنیدن را برایش مشکل کرد. همین‌قدر فهمید که:

ـ علی همین جاست... در نزدیکی ما... چادر امداد... زیر سرُم. خبرها رسید... نتیجهٔ کارتان سحر روشن می‌شود. علی هنوز زنده است.

و پاسخ داد: «علی هم ماندنی نیست. پشت سر من می‌آید. بدرقه‌اش کنید...

وقتی هر دو با هم به دفتر مدرسه رفته بودند که فرم اعزام بگیرند، مدیر گفته بود: «شما هر دو گل سر سبد مدرسه‌اید. با هم بروید. یکی‌تان بمانید که دل مدرسه نگیرد. در استان هم مقام اول باید از این مدرسه باشد. یکی‌تان بمانید که بشود».

و او به‌جای علی هم جواب داده بود: «اگر می‌توانستیم، هر دو می‌ماندیم. نمی‌توانیم».

و مدیر به علی نگاه کرده بود تا اگر کمترین تردیدی در نگاهش می‌یابد، بر آن تکیه کند. علی ادامه داده بود: «دست خودمان نیست. هر دو بی‌تاب شده‌ایم».

منوّری دیگر باز سیاهی را کمرنگ کرد. نگاه افسر عراقی که به دل و رودهٔ حسین خیره مانده بود، بالا و بالاتر آمد تا به چشمهای غضبناك حسین رسید. حسین انگار به شیطان نگاه می‌کرد. آشکارا می‌خواست درد و ضعف را از چشمها کنار بزند و غرور و صلابت را جای آن بنشاند و... موفق بود.

افسر عراقی ناگهان پایش را بر دل و رودهٔ حسین گذاشت و وحشیانه فشرد. آنچنان که حسین ناگهان چون اسپندی بر سر آتش از زمین کنده شد و چون لخته گوشتی بی‌جان بر زمین افتاد و تمام کرد.

بی‌آنکه بخواهد فریادی خفه در گلویش پیچید و نگاه افسر عراقی را به سویش کرداند. از آن سوی بی‌سیم شنید:

ـ چه شدی سعید؟ قرار بود ذکر خدابکویی.

آرام، آنچنان که فقط خودش بشنود، در گوش بی‌سیم زمزمه کرد: «چشم. قصدم تمرّد نبود. ولی من الآن خود تمامْ ذکرم و خدا اینجاست. که را صدا کنم؟»

احساس کرد شهادتین در دلش با ضمیر مخاطب جاری می‌شود. برای خودش هم این‌گونه شهادت گفتن، تازگی داشت:

ـ اشهد ان لااله الاّ انت.

و باز از دلش شنید:

ـ واشهد انّك رسول الله!

تنهایی و اضطراب رفته بود و اُنس و آرامشی شیرین جایش را گرفته بود. یك منوّر دیگر آسمان را نصف کرد. افسر عراقی جلوتر آمد و درست بالای سرش ایستاد. احساس کرد هنوز جای کسی خالی است. دلش را به سمت کربلا کرداند.

ـ اگر آمدنی هستی، الآن وقت آمدن توست آقا!

هنوز «آقا» را تمام و کمال همان‌جور که می‌خواست ادا نکرده بود که نورآقارادر چشم و دلش ودست آقارادردستهایش احساس کرد. دلش غنج رفت. حسّ تازه‌ای که هیچ‌گاه تجربه‌اش نکرده بود. با تمام دلش خندید. «آقا» هم خندید. انگار غنچه‌ای پیش روی او باز شد و عطر افشاند. رایحه‌ای بی‌نظیر تمام فضا را انباشت.

از آن سوی بی‌سیم همچنان صدای حرف می‌آمد که او دیگر نمی‌شنید.

آقا دستش را کرم فشرد، او را از جا بلند کرد و حرکت داد.

ـ پایم «آقا» جا مانده است.

و شنید:

ـ پایت پیش از تو رفته است... به بالهایت نگاه کن.

سوزشی ناگهانی در پیشانی‌اش احساس کرد. صدای گریه در بی‌سیم پیچید و او ناگهان از زمین کنده شد.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

یادداشت روشنفکری

● افشین شیروانی

جریان موسوم به «روشنفکر» و «روشنفکری» در تمدّن معاصر مقوله‌ای است که در سطوح خاصّی از مبارزات اجتماعی جوامع، مورد بحث و بررسی قرار گرفته است. به همین دلیل، اهل نظر و اهل این جریان به‌گونه‌ای سعی در تدوین مواضع و تعابیر، و به‌دست دادنِ تعریفی از روشنفکر و خصوصیات اجتماعی- فرهنگی- سیاسی او داشته‌اند. جدّیتِ این بحث و بررسی و تدوین آرا، با توجّه به تعابیری که از روشنفکر و نقش او در مبارزات اجتماعی سدهٔ اخیر (انقلاب سوسیالیستی شوروی، چین و مبارزات ملّی و رهایی‌بخش کشورهای موسوم به جهان سوم) شده، شکل پیدایی به خود گرفته است. البتّه به نظر آوردن این نکته لازم است که نقش و شخصیت اجتماعی روشنفکران در مبارزات اجتماعی و انقلابات یکسان و همانند نبوده است. میزان تاثیر آنها بستگی به فاکتورهای اجتماعی دیگری داشته که می‌توانسته‌اند عامل حرکات و مبارزات اجتماعی باشند یا نباشند. از این نظر با تعبیر و تعریفی که این بخش از نیروهای اجتماعیِ نظریه‌پرداز از خود دارد، نیروهای روشنفکر در جنبشهای مبتنی بر ایدئولوژی مارکسیستی نقش اساسی داشته‌اند، زیرا در این جنبشها عامل نظری حرکت، اندیشه‌ای بوده که ریشه در تفکّر فلسفه و تمدّن معاصر دارد. این موضوع بسیار طبیعی می‌نماید زیرا که مارکسیسم خود به نوعی زاییدهٔ همین تمدّنی می‌باشد که بر مبنای تحلیل از انسان، سود و سرمایه شکل گرفته. از این جهت با وقوف به عمده شدن تضادهای درونی سیستم سرمایه‌داری در غیاب عوامل اعتقادی سنّتی و ریشه‌های اصیل پیوندهای اجتماعی، می‌توان مارکسیسم را سوی دیگری از تمدّن غربی دانست. امّا در کشورهایی که مبارزات اجتماعی نه بر مبنای نقش عوامل تولید و تضادهای درون سیستم سرمایه‌داری شکل گرفته، روشنفکران تا جایی توانسته‌اند در مبارزات اجتماعی سهمی برعهده بگیرند که عملاً در تطبیق خود با معیارهای حرکات اجتماعی موفّق بوده باشند. در غیر این صورت، یا نتیجه‌گیری از مبارزات اجتماعی را عملاً به تعویق انداخته‌اند، یا با طرح شعارهایی بدون درنظر داشتن معیارها و اعتقادات سنّتی، ضمن سردرگم کردنِ حرکات اجتماعی، نتوانسته‌اند خود را با آن همسو و هماهنگ سازند. این البتّه مربوط به زمانی است که «روشنفکر» در کنار انبوه حرکات اجتماعی تحت رهبری نیرویی، که صرفاً به قائدهٔ روشنفکران حرکت نمی‌کند، برای ساخت و بنیادگذاری نظامی جدید در جهتِ خواست اجتماعی مردم، قرارگرفته باشد.

در ایران امّا به دلایلی که اجتماعِ آن دلایل تنها در وقوع انقلاب اسلامی و شناختِ آن خود را می‌نمایاند، این جریان از آغاز عمدتاً یا تحت سلطهٔ تجدّدخواهی مستفرنگها قرار داشته و یا زیر نفوذ تئوریهای ورشکستهٔ مارکسیستی متنزّل شده است. به این دلیل همواره در موضعی قرار گرفته که نتوانسته نقش برجسته و پیشروی را در مبارزات اجتماعی داشته باشد؛ و ای بسا که در مقاطعی ترمز این حرکت نیز بوده است. یا در حاشیه تنها توانسته تماشاگری باشد که در بالکن ساختمان فکری خود به نظارهٔ حرکات اجتماعی و مبارزات مردم بنشیند.

گذشته از اینها جریان روشنفکری به دلیل نداشتن شاهین ارزشی در ترازوی تفکّر، هیچگاه نتوانسته برداشتی درست و صحیح از مواضع خود و حرکات اجتماعی داشته باشد؛ نیز نتوانسته در تشخیص مقصد حقیقی اجتماعی چون ایران توفیق پیدا کند. به همین خاطر در دستگاه کودتای پس از شهریور ۲۰ یا عَلَمدار شیر و خورشید باستانی می‌شود و به سلسله‌های کهن ایرانی نماز می‌برد، به بهانهٔ تجدید اقتدار باستانی و در واقع برای سُست کردن اساس اعتقادی مردم؛ یا پا به نردبانِ قدرت می‌گذارد تا رژیم کودتا بر شانه‌هایش سوار شود و از فراز قامت او، برنامه‌های استعماری را یک به یک اجرا نماید. آن وقت عقاب روشنفکری جماعت بدل به زاغ[1] یک‌چشمی می‌شود که در جستجوی عمر دراز به مرداب زندگی پناه می‌برد. او در این دوران اگر قلمی به‌دست دارد پا به کرسی وکالت می‌گذارد و از وکالت به وزارت می‌رسد و سرانجام سناتوری می‌شود سوار بر یابوی زینت‌شدهٔ رفاه

و قدرت که نُه کرسی فلک را زیر پای اندیشه می‌گذارد تا به رکاب ملک پهلوی بوسه زند، و می‌شود عملهٔ مصونیت رژیم و توجیه‌گر عملکردهای او در اصلاحات تجدّدگرایانهٔ لائیک. تا پس از آن، جامعه از نیروی اعتقادی در برابر آنچه از دروازه‌های باز فرهنگی سرازیر می‌شود، خلع شده، یکسربه‌یکی ازوصله‌های ناجسب تمدّن غرب تبدیل شود. در این حال مبارزهٔ روشنفکری یعنی به تصرّف درآوردن بخشی از امتیازات اجتماعی جامعهٔ متروپل، که او خود حاضر است برای گرفتن امتیازاتی بزرگتر، دودستی تقدیم کشور مستعمره کند: «آخرین راه حلّ روشنفکر در ۵۰ سالهٔ اخیر وسوسهٔ شرکت یا عدم شرکت در حکومتها شده است. که بکنم یا نکنم؟ اگر بکند، چه جور شرکت کند در این حکومتهای دست‌نشانده، با آن همه اصول که او دارد و اگر نکند، چه کند با بیکارگی ناشی از بی‌اثر ماندن؟ و با این همه احتیاجی که به‌وجود او هست؟

همین جوری است که روشنفکر ایرانی به محض اینکه پا به سن گذاشت و از اصول‌پرستی خسته شد، یا وسوسهٔ رفاه اثر کرد، دست از لاهوت و ناسوت حقوق و وظایف و استعمارزدگی می‌شوید و به قصد ادای خدمتی در الباقی عمر، اول در گوش خودش قرم‌قرم می‌کند تا حاضر و آماده که شد می‌رود و می‌شود توجیه‌کنندهٔ حکومتها. و بعد هم وکیل و وزیر تا اثری از خود به‌جا بگذارد.»[۲]

و این حکایت همچنان باقی است تا کودتایی دیگر در سال ۳۲. این بار نیز گذشته از روشنفکرانی که تن به شکنجه و زندان و تبعید دادند، گروهی تن به خاموشی سپردند و در فراموشی ایّام و سالها فسردند؛ و پاره‌ای نیز به نوایی رسیدند و دکانی دیگر گشودند و شدند عملهٔ فرهنگی رژیم در وزارتخانه‌ها یا سفارتخانه‌ها؛ و تا بود، سر در کاسهٔ خود داشتند. و اکنون نه پیداست چه شده است یا چه می‌خواهند بکنند که مجله‌ای می‌آید و آنها را غلَم می‌کند[۳] و نمی‌دانند که دیگر از این قلمها و ورقها گذشته است که یخرج الحیّ من المیّت باشند.

این بحث و گفتار نه تمام است در این مختصرگویی. ضمن آنکه دو چیز دیگر را ناگفته گذاشتیم، یکی حرکات و موضع‌گیریهای مزوّرانهٔ حزب توده، که از بدو تاسیس به این طرف عامل اصلی انحراف روشنفکران و مبارزات اجتماعی بوده است؛ هم به استشهاد تاریخ مبارزات اجتماعی ایران در دهه‌های اخیر، هم به اقرار سران و تئوریسینهای آن. به هر حال طشت رسوایی این حزب درافتادن از بام خیانت چنان به صدا درآمده است که دیگر جایی برای کوبیدن ما نمانده است.

دو دیگر مبارزهٔ روشنفکران مسلمانی است که در آن شرایط دام‌گستری رژیم و رواج همه‌گیر ایدئولوژی مارکسیسم، بر سر ایمان خویش ماندند و هرچه بیشتر ارتباط خود را با مبارزات اصیل مردم و رهبری روحانی آن مستحکم کردند. و سیاست را در کفّهٔ دیانت نهادند و مبارزه برایشان محملی بودتا بار اعتقادی خویش را به مقصد برسانند، نه تیغی نابکار تا به بریدن زوائدی از دمکراسی غربی، به حکم موبی از خرس کندن، دل خوش دارند و سرگرم شوند.

این طیف، که از نمونه‌های برجستهٔ آن می‌توان مرحوم شریعتی و مرحوم آل احمد را نام برد، نخواستند چون روشنفکر غربی و روشنفکر غرب‌زده عامل مستقیم یا غیرمستقیم استعمار باشند. رجعت این بزرگان به خویش و مبارزهٔ آنها برپایهٔ اعتقاد به اهداف والای تفکّر دینی بود، نه براساس دلخوش داشتن به دمکراسیهایی از نوع غربی. مرحوم آل احمد با تعبیرهای خود از روشنفکر ایرانی (غرب‌زده) و روشنفکر غربی این موضوع را بخوبی روشن می‌کند و نشان می‌دهد که درصدد کسب امتیازاتی با خصوصیات مدینهٔ فاضله غربی نیست. ایرادهایی هم که به این دو گرفته می‌شود، که در مدار تمدّن غربی، با همان چیزی به مبارزه برخاسته بودند که خود به دنبال همان می‌رفتند، از همین‌جا ناشی می‌شود که آنها سعی در عریان کردن مواضع اعتقادی و پایگاه روشنفکر غربی و وطنی داشته‌اند. و اینکه سعی کنیم از آن دو شریک جرمی بسازیم تا در مدار تفکّر و تمدن غربی قرارشان دهیم چیزی را حل نمی‌کند: «فرق اصلی روشنفکر ایرانی و روشنفکر غربی- به‌فرض اینکه هر دو از یک سرچشمه سیراب بشوند یا بایست سیراب شده باشند- در این است که روشنفکر غربی در حوزهٔ متروپل(= پایتخت) با دستی باز در تجربه به تمام مؤسّسات آموزشی و آزمایشگاهی و موزه‌ها- که همه از راه غارت مستعمرات غنی شده‌اند- قدرت این را یافته است که به‌جای ماوراء طبیعت باستانی ادیان، ماوراء طبیعت جدیدی را بجوید که جهان‌بینی علمی دارد و بر بنای آزاداندیشی نهاده است. امّا روشنفکر ایرانی که در یک حوزهٔ نیمه مستعمراتی بسر می‌برد، بی‌دسترسی به آن مؤسّسات که از او به غارت رفته و بی‌هیچ سهمی در دنیای برخورد آرادانهٔ عقاید و آراء (به‌علّت بی‌سوادی اکثریت و...) در قدم اول با هجوم روزافزون استعمار طرف است که به همراه تکنولوژی و محصولات ساختهٔ خود، آراء و معتقدات و آداب خود را نیز می‌آورد. و همچنان که ابزارهای سنّتی و بومی را از معرکهٔ حیات خارج می‌کند، اندیشه‌ها و اعتقادات سنّتی را نیز بی‌اعتبار می‌کند. مهم نیست که آسیابهای دزفول موتوری بشوند. مهمتر این است که ملاک ارزش اخلاقی دزفولی‌ها به چه چیز جای خواهد پرداخت؟ هجوم استعمار نه تنها به قصد غارت مواد خام معدنی و مواد پختهٔ آدمی (فرار مغزها) از مستعمرات صورت می‌گیرد؛ بلکه این هجوم، زبان و آداب و موسیقی و اخلاق و مذهب محیطهای مستعمراتی را نیز ویران می‌کند. و آیا صحیح است که روشنفکر ایرانی به‌جای ایستادگی در مقابل این هجوم همه‌جانبه، شریک‌جرم استعمار بشود؟

اگر روشنفکر خود را تنها یک محصول غربی بداند، ناچار در هر کجای دنیاکه افتاده باشد توجّهش فقط به متروپل است. به کعبه‌ای که در آن و با ملاکهای آن پرورده شده. و چون ماهیی که فقط در آب متروپل می‌تواند شنا کند، کوشش دارد که محیطهای بومی را نیز به چنان آبی بدل کند. امّا متروپل از این محیّطهای بومی جز مواد خام معدنی و مواد پخته و رسیدهٔ آدمی چه می‌خواهد؟ و رفتار او نسبت به این محیطهای بومی چیست جز حکومتهای مستبد نظامی بر ایشان گماشتن و... همان استعمار؟ پس چنین روشنفکری یک عامل استعمار است. و به این دلیل با محیط بومی خود بریده است. متوجّه مسائل بومی و سنّتی نیست. یا اگر هست نه به قصد حلّ مشکلات آن، که به قصد انتفای آنها قدم و قلم می‌زند. امّا از طرف دیگر چون مجموع عوامل انسانی و حیاتی و فرهنگی و اقلیمی و سنّتی که سازندهٔ تمدّنی بومی است به‌هر صورت مقتدرتر از جامعهٔ روشنفکران وارداتی عمل می‌کند- یعنی مقاومت می‌کند- پس روشنفکر وارداتی روزبه‌روز وازده‌تر می‌شود و تنها مانده‌تر و شکست‌خورده‌تر. و به این دلیل اغلب اوقات برای شکستن عوامل مقاوم بومی به عوامل غربی (= استعماری) تکیه می‌کند، تا شاید به قدرت آنها محیط زندگی خود را آماده‌تر کند. تمام روشنفکرانی که از شکست مبارزهٔ نفت به بعد در ایران مصدر کارهای حکومتی بوده‌اند، از این مقوله‌اند. به استثنای انگشت‌شماری.»[۴]

■ پاورقیها:

۱. تعبیر از جلال است

۲. «در خدمت و خیانت روشنفکران». چاپ سوم. انتشارات رواق. صفحهٔ ۳۱۹

۳. رجوع کنید به مجلهٔ «دنیای سخن» شمارهٔ ۳۹؛ مصاحبه با دکتر غلامعلی سیار.

۴. «در خدمت و خیانت روشنفکران». صفحات ۵۱ و ۵۲ و ۵۳/ و نیز در این باب رجوع کنید به «اسلام‌شناسی» مرحوم دکتر شریعتی.

جلال، روشنفکری و غرب

در گفتگو با شمس آل‌احمد

اواخر دیماه امسال خدمت شمس آل‌احمد رسیدیم، به این بهانه که دیداری تازه کنیم و احوالی بپرسیم. ضمن احوالپرسی، صحبتی نیز داشتیم از کم و کیف نسبت مرحوم جلال آل احمد با روشنفکری معاصر. هرچند جلال خود مقالات و کتب متعددی در این باب به قلم کشیده و نظرات خود را پیرامون «غربزدگی» و جریان «روشنفکری» بموضوح بیان داشته، لیکن از آنجا که قلمها و قدمهایی برای خدشه‌دار کردن نظرات و نقش ایشان در جریان معاصر اینجا و آنجا زده شده، سر گفتگویی را در این باب با شمس گشودیم و خواستیم تا نظر خود را در این باره و کلاً مباحثی که در حول و حوش کار جلال در این زمینه‌ها صورت گرفته، اگر حالی هست برایمان بگوید. و گفت:

■ بعضی از رفقای نزدیک من یا رفقای نزدیک

جلال را دیده‌ام که یکی دو جا خواسته‌اند توجیه
یا ایرادی داشته باشند به آراء جلال، و عمدتا
اشارهٔ آنها به «غربزدگی» ۱۱۶ صفحه‌ای چاپ
اول است که در سال ۱۳۴۰ در هزار نسخه درآم
و یک مقدارش هم از دست رفت. بعد از آن هم البتّ
به کرّات چاپ شد: بیست و اند چاپ مختلف آن
در آرشیو دارم. کمتر از منتقدان را می‌شناسم ک
چاپ کاملش را در ۲۲۷ صفحه که انتشارا
«رواق» درآورد، دیده باشند. در آن زمان (۱۳۴۰
عدّه‌ای «غربزدگی» را خوانده بودند و نظراتی
چه شفاهی چه کتبی، و یا در مطبوعات داد
بودند و جلال برمبنای آنها یک بازنویسی کرد د
سال ۴۳، که حضرات انگار دیگر آن را ندیدند. ا
برای قضاوت کردن راجع به افکار اجتماعی
سیاسی یا فرهنگی جلال این کتاب به تنهایی کاف
نیست. همزمان یا قبل از این باید «سه مقاله»
خواند. خود جلال می‌گوید «من در سه مقا
تمرین غربزدگی را کردم». یکی از کسانی که به
ایراد می‌گیرد دکتر «محمود هومن» است که به ا
می‌گوید «تو که این کتاب (غربزدگی) را نوشتی
آیا با «یونگر» آشنا بودی؟» و جلال می‌گوید «نه»
به این ترتیب بود که «عبور از خط» ارنست یونگ
به تقریر دکتر محمود هومن و تحریر جلال. پس ا

چند ماه مجالست با ایشان ترجمه شد، و به قول خود جلال در این مدّت یك دورهٔ فلسفه بازخوانی می‌شود. و بعد هم کتاب روشنفکران (در خدمت و خیانت روشنفکران) که در واقع مکمل غربزدگی است. اینها باید با هم خوانده و قضاوت شوند و منتقدانی که این مجموعه را نخوانده باشند، خیلی صلاحیت قضاوت ندارند.

جلال خودش با دیدی که داشت مسائل جامعه را تحلیل می‌کرد. در نوشته‌هایش غالباً استناد به کسی نمی‌کند بلکه حکم صادر می‌کند. برمبنای یك مشی فرهنگی که دارد: از خانه‌اش گرفته تا سیر و سلوك زندگی‌اش، عضویت در حزب توده‌اش و انشعاب از آن و شرکت در مبارزات دوران «مصدق» یا دوران نهضت ملّی و از آنجا هم سَر خوردن و بیرون آمدن. و از سال ۳۲، جلال دیگر در حرکات جمعی سیاسی ـ به معنای حزبی کلمه ـ شرکت نکرد. و گفتند تك‌رو است و مرشد است و مرید طلب!

● شما فکر می‌کنید دلیلش چه بود؟

■ دلیلش به نظرم این بود که هم در حزب توده، هم در نیروی سوم جلال رسید به آن جایی که این تمرکز یا سانترالیزم دمکراتیکی که در معتقدات حزب توده یا کمونیستها می‌گفتند هست، در عمل بدل می‌شود به دیکتاتوری. به خفقان. هم در حزب تودهٔ دورهٔ «استالین» و هم در حزب نیروی سوم این را تجربه و احساس کرد که «خلیل ملکی» خودش دارد شبیه استالین می‌شود. در «یك چاه و دو چاله»، وقتی دارد درد دل می‌کند، یك انگیزهٔ جدا شدنش را از جریانات، گروه بندی‌ها و دسته‌بندی‌های آنها بیان می‌کند. به این دلیل به نظر می‌آید جلال به این فکر رسیده بود که می‌شود به صورت فردی کار فرهنگی کرد که البتّه گاهی هم مورد ایراد و انتقاد شفاهی، ملایم و شدید دوستش یا استادش مرحوم ملکی هم قرار می‌گرفت.

در فصل ششم «در خدمت و خیانت روشنفکران»، اگر دیده باشید، نمونه‌های روشنفکران معاصر را که می‌شمارد، یك بخشش راجع به مرحوم ملکی است که از این بخش، غالب شاگردهای صمیمی ملکی خوششان نیامده بود. بعد هم که «یك چاه و دو چاله» را ما درآوردیم بدتر شد. اتّفاقاً آقای «سیّار» هم در یك مصاحبه‌ای که راجع به روشنفکران کرده این ایراد را دارد: البتّه با این لفظ که جلال حرکت روشنفکری مملکت را به گمراهی کشید. آقای سیّار گفته بود که جریان روشنفکری در مملکت ما در سطح حرکت می‌کند و یکی از عوامل این قضیه را حضور جلال و نفوذ کلام او دانسته بود و به اعتقاد ایشان روشنفکری معاصر به مناسبت حرکت در سطحش در انقلاب معاصر بدترین باخت را داشته‌است.

این از اقبال بلند «سیّار» است که در بیست و اند سالگی در کافه‌های «مون پارناس» پاریس همنشین فیلسوف قورباغه شکل فرانسه و «آندره ژید» و دیگر بزرگان نهضت روشنفکری فرنگ می‌شود و آن همه معلومات را نواله می‌کند تعجّب در این است که چرا ایشان در آغاز جوانی از آن غذاهای مقوّی فکری دچار قولنج یا نقل سرد نشده است. و شکر خدا که هنوز زنده است و با کراوات می‌نشیند پای مصاحبه و می‌گوید جلال ناخنش بلند بود(!) یعنی تا نوك ناخن غربزده بود. جلال با یك من ریش، و ایشان غربزده نیستند با صد من بی‌حوصلگی و نیم من کراوات!

● شما فکر نمی‌کنید که تعبیر ایشان از روشنفکر اصلاً تعبیری نیست که جلال دارد؟

■ کاملاً پیداست. می‌خواستم همین را بگویم. جلال به عنوان الفبای کار در آغاز شروع می‌کند با خواننده به تفاهم رسیدن. می‌گوید: من راجع به غربزدگی صحبت می‌کنم منظورم این است؛ من راجع به روشنفکر صحبت می‌کنم منظورم این است. منظورش را دارد می‌گوید؛ دارد تعریف می‌دهد. نه به این خاطر که تو بپذیری؛ به این خاطر که تفاهم شود روی مقدّمات یك بحث. اصراری هم روی این قضیه ندارد. می‌گوید در ذهن من، در منطق من، غرب به این معناست، شرق به این معناست، غربزدگی به این معناست، روشنفکری به این معناست. احکام بعدی را هم که صادر می‌کند مستند به آن مقدّمات قضاوت می‌شود. امّا اقایان غالباً با تالیفی که جلال می‌کند موافق نیستند. خوب، این را می‌توانند بنویسند؛ این همه فحاشی لازم نیست. جلال نظرات خیلیها را دربارهٔ غربزدگی گرفت. بگو: تو هم اگر حرف داشتی، بندهٔ خدا، همان ایام را هم می‌نوشتی و می‌گفتی. اگر غرضی نیست. این همه سال سکوت چرا؟ حالا که بیست سال از مرگ جلال گذشته آمدی؟ جلال در غربزدگی همه را زده، ایراد و انتقاد کرده. در ترازوی نقد گذاشته. اگر روشنفکری در سطح حرکت می‌کند، که می‌کند: اگر روشنفکری بزرگترین یا بدترین باخت را در این انقلاب داده، که داده؛ با توجّهی که سی سال پیش جلال به این حضرات هشدار داده بود که حرفش را نشنیدند و نگرفتند، این باز تقصیر جلال است که روشنفکری به گمراهی کشیده شده است؟

مگر در غربزدگی یا در روشنفکران جلال تنها سعی کرد روشنفکری را به بیراهه بکشد؟ جلال سه غشا از فرهنگ‌مداران عمدهٔ جامعه را شناسایی می‌کند. روحانیان، روشنفکران و نظامیان. کاری ندارم که این تقسیم‌بندی درست است یا نه. امّا پس از تعریف هرکدام از این لایه‌های روشنفکری یا فرهنگ‌مداری، و پس از مشخص کردن چهارچوبه‌های کلماتی که به کار می‌برد و آسیب‌شناسی‌هایی که می‌کند، هم به روحانیان ایراد دارد، هم به روشنفکران و هم به نظامیان. و به هرسه غشا، پیشنهادهایی هم می‌دهد. سی سال پس از این بحث، بیست سال پس از مرگ جلال، انقلاب اسلامی می‌شود.

بردو باخت روشنفکر یا روحانی

را که دیگر نباید درحساب سی سال پیش جلال نوشت. و چماق را برداشت و افتاد به جسد مردهٔ او. کی؟ بیست سال پس از خاموشی او. شیوه سیار که می‌گوید دوست جلال بود و می‌گوید عضو حزب توده بود می‌گوید از انشعابیون بود. یك شیوهٔ جدیدی است از عیّاری و جوانمردی. که وقتی به ریشه‌های این شیوه نگاه می‌شود انکار سیّار که یادم نیست-این مدّعیات او مطابق با واقع باشد (اصلاً جزو انشعابیون نبود)ـ به جای مرحوم «ملکی» یا به جای مرحوم «سارتر»، از چهار صد سال پیش به این‌ور شاگرد «ماکیاول» بوده است. یا چرا اسامی کنده‌کنده بگوییم. شیوهٔ سیّار شبیه شیوهٔ عزیزکردهٔ پسر کوچك لوس من است. که شیوهٔ رفتارش با گربهٔ بی‌نسبی که خود انتخاب کرده این شده که منتظربماند تا مادرش گوشت کوپنی را بیاورد خانه و تمیز کند و او آشغالهایش را بریزد جلوی گربه. که البتّه گربه نمی‌خورد. امید دارد که یك روز بعد حامی‌اش که پسر من باشد، می‌رود گوشتهای بی‌رگ و ریشهٔ کوپنی مادرش را از یخچال برمی‌دارد و می‌ریزد جلوی او. یعنی جلوی گربه‌ای که کمین دو تا ماهی قرمز باقی مانده درحوض را کرده است (قبل از آن چندتایش را دزدکی خورده است). ماکیاول باید شاگرد گربهٔ عبیدزاکان بوده باشد.

● در واقع خود روشنفکران ضعف داشتند و نتوانستند همراه مردم در حرکتهای اجتماعی شرکت کنند. به قول «صادق هدایت» که جلال توی خدمت و خیانت از او نقل کرده: «روشنفکر ایرانی همچون کنده‌ای است که کنار اجاق مانده و سیاه شده. نه به آتش زیردیگ کمکی کرده و نه چوب سالم باقی مانده.»

■ بارك الله. درست است. خودشان غافل شدند. از خود آقای سیّار وقتی خبرنگار «دنیای سخن» می‌پرسد «آقا تو کجا بودی؟»، می‌گوید «آره، این ۲۶ سالی که من در وزارت امور خارجه بودم کارهای حسّاس و غیرقابل بیانی داشتم که در کم کاری من بی‌اثر نبود. مگر تمام کسان دیگری که صاحب اثر شدند، مثل مرحوم «شریعتی»، مرحوم جلال، یا همهٔ رفقایی که ایشان اسم برده، از جمله دکتر خانلری و دکتر یارشاطر، اینها مگر مسئولیتها و وظایف اداری خاصّ خودشان را در زمان خود نداشته‌اند و مگر صاحب آثارشان نیستند که آنها را معرّفی می‌کند؟ آقای سیّار هم بندهٔ خدا مثل من ـ او با ۶۶ سال، من با ۶۰ سال ـ دو سه کتاب بیشتر ندارد. این پاسخ یك زندگی نیست. حالا بعد از عمری می‌خواهد جبران مافات بکند. ان‌شاء الله مؤیّد باشد. من نگران آنم که با این شتاب کم بیاورد. یا به روغن سوزی بیفتد.

خاطرم می‌آید که در ارشیو نامه‌های جلال که خدمت خانم دانشور است نامه‌های سیّار را گاهی می‌خواندم. سیّار برای جلال نامه می‌نوشت.

فرنگ که بود با هم مکاتبه داشتند. ظاهراً بعد از اینکه اینجا انشعاب شد، جلال یکی از وظایفش این بود که با دوستان همسن و سالش در دارالفنون، که‌از آنجا رفته بودند در حزب توده، مثل دکتر «هادی هدایتی» که بعد وزیر کابینهٔ هویدا شد، مثل دکتر «امیرحسین جهان بگلو» مثل همین آقای سیّار، با اینها مکاتبات داشت که اینها را آگاه بکند که چه رفت و چه شد که در ایران ما از حزب توده جدا شدیم. شاید آنها هم بپیوندند.

آقای هدایتی را که خودتان می‌دانید تجربه‌اش چه شد و به چه زندگی فلاکت‌باری دچار شد. دکتر امیرحسین جهان بگلو هم اوایل شیفتگی‌های خودش را داشت، امّا یواش یواش می‌بینیم با ترجمه‌هایی که می‌کند دارد به واقعیات نزدیک می‌شود. دکتر سیّار را هم خبر نداشتم، چون ۲۶، ۲۷ سال ساکت بود. حالا می‌بینم که آمده وارد گود شده؛ مبارک باشد.

راجع به جلال مگر خیلیها نظر ندادند؟ «باقر مؤمنی» مگر نظر نداد؟ این قدر نظر نوشتند راجع به‌جلال آن‌قدر ناسزاها گفتند که نگو! یکی هم آقای سیّار. ایشان رنجیده خاطر است از اینکه روشنفکری در سطح حرکت می‌کند. آخر شما چرا خودت در سطح حرکت می‌کنی؟ شما که می‌گویید جلال کم سواد بود، جلال در مسائل سیاسی بی‌اطلاع محض بود و حق نداشت اظهار نظر بکند؟ بندهٔ خدا، جلال در همان سالهای سیاه، عضو کمیتهٔ ایالاتی تهران بود، مدیر داخلی مجلهٔ «مردم» ارگان تئوریک حزب توده بود. و بعد سردبیر «علم و زندگی» بود. جلال در نیروی سوم همین موضع را داشت. جلال آتیه‌نگر بود. شما کجا بودی؟ دکتر سیّار چون فرنگ بوده خیال می‌کند که جلال عقدهٔ خود کم‌بینی داشته به خاطر دکترا. همین را اگر از رفقایش می‌پرسید، می‌دید که جلال امتحانات دکترایش را هم تمام کرد، گذراند. فقط دفاع از رساله‌اش نکرد چون یک مرتبه متوجّه شد که در زندگی دارد می‌بازد و دنبال دکترا رفتن در واقع فخ دادن به زندگی آرامی است که او را از زندگی مبارزاتی و فکری‌اش کنار می‌کشد.

● البتّه او هم اگر می‌خواست می‌توانست خودش را به دستگاه بچسباند و به نان و نوایی برسد. هم زرنگی‌اش را داشت و هم سوادش را. ولی تمام مساله همین است که او نمی‌خواست مثل خیلی دیگر از هرهری مذهبها، خودش را بفروشد و بشود نردبان قدرت دستگاه سانسور رژیم، و از این راه به نواندانی و مقامات حکومتی برسد. در واقع او نمی‌خواست نان به نرخ روز بخورد. او خودش را کاملاً از این غربزده‌ها جدا می‌دانست، که همه چیز برایشان علی‌السّویه است و وقتی خودشان هستند و خرشان از پل گذشت، دیگر بود و نبود پل برایشان فرق نمی‌کند. جلال عیبش این بود که با قلمش شمشیر می‌زد و می‌خورد و عاقبت هم با قلمش جوری تا نکرد که دل کسی را به دست بیاورد، چه رسد به وجاهت ملّی. به قول خودش، اگر کشته‌ای باقی نیست، کشته‌ای که باقی هست.

■ اینها فکر می‌کنند اگر مشروعیت را از جلال و شریعتی بگیرند، از انقلاب گرفته‌اند... خیال می‌کنند که این مشروعیت را جلال یا شریعتی به این انقلاب‌یا به نظام داده‌اند.

■ اگر روشنفکری در سطح حرکت می‌کند، اگر روشنفکری بزرگترین یا بدترین باخت را در این انقلاب داده، با توجّهی که سی سال پیش جلال به این حضرات داده بود، باز تقصیر جلال است که روشنفکری به گمراهی کشیده شده است؟

■ بله، خوشحالم که این توجّه را خودتان هم دارید. امثال آقای سیّار هم حرفهایشان را بزنند، دلشان را خالی کنند. امیدوارم کمبود کاغذ هم از بین برود، تا ببینیم چند مرده حلاجند. جلال ۲۵ تا کتابش را خودش چاپ کرد. هفت هشت تا را هم ما چاپ کردیم. تا حالا نزدیک ۱۰ تای دیگر هم هست که چاپ بشود. دست‌نوشته‌هایش هست، موجود است. جلال حالا بی‌سواد شد؟ کم‌اطلاع بود؟ او حق نداشت، شما حق دارید؟ الان دیگر دیر شده. قصّهٔ مسابقهٔ لاک‌پشت و خرگوش است. این نمی‌شود که شما ۲۶ سال در وزارت امور خارجه چون کارهای خیلی حسّاس و فلان داشتید، حالا در ۶۶ سالگی بیایید بگویید کاغذ کم است و حرف زیاد. بنده هم حرف زیاد دارم؛ کاغذ برای من هم کم است، برای این بچه‌های نسل جوان هم کم است. مشکل کاغذکه نمی‌تواند شبیه نان جو باشد و بهانهٔ... تا چند ماه دیگر امید داده شده است که این مشکل برطرف شود. خواهیم دید ایشان در مقام یک روشنفکر مسئول، همّت و جرات این را دارند که بیایند یک گزارش اجمالی از ۲۶ سال خدمات مشعشع خویش در وزارت امور خارجهٔ دوران کودتا بدهند و جریان روشنفکری را که جلال به انحراف کشید و کج کرد، ایشان راست کنند!

● ضمن اینکه تاریخ قضاوت خودش را کرده. تاریخ قضاوت خودش را موکول به قضاوت آقای سیّار یا امثالهم نمی‌کند. همچنان که مردم این تاریخ را ساختند و قضاوت کردند راجع به مبارزات جلال و اسمی که از او در دوران مبارزه مانده. ایشان بعد از ۲۶ سال مبارزهٔ دیپلماتیک می‌آید و تقصیر انحراف جریان روشنفکری را به گردن جلال می‌اندازد، در حالی که جلال پیش از اینها داد خودش را زده است.

■ می‌خواستم روی این نکته تاکید کنم که اگر جلال جریان روشنفکری این مملکت را منحرف کرده باشد، حالا جریان روشنفکری اصیل را شما بیایید ارائه بدهید. آدم را به آن چیزهایی که دلش می‌خواهد قضاوت نمی‌کنند؛ آدم را به آن چیزهایی که می‌گوید، قضاوت نمی‌کنند؛ آدم را قضاوت می‌کنند به آن چیزهایی که عمل می‌کند و انجام می‌دهد.

جلال یکی از حلقه‌های اصلی تاریخ تفکّر و قصّه‌نویسی معاصر ماست. رفتارش با عملش منطبق بوده. در قصّه‌نویسی هم صاحب حرف است. در نثر صاحب سبک است. در قصّه‌نویسی امروز از «جمالزاده» و «هدایت» که نام می‌برید، یک دفعه نپرید به «اسماعیل فصیح»، یا شایسته‌تر از او به «میثاق امیر فجر». یک روندی داشته. این روند و حرکت را که نگاه کنید جلال یکی از حلقه‌های میانی آن است.

● یك چیزی كه الان من خاطرم آمد صحبت جلال توی آن مصاحبه‌ای است كه اداره‌كنندگان «اندیشه و هنر» با او داشتند، در سال ۴۳. وقتی یكی از طرفهای گفتگو از او راجع به تاثیر و نفوذ نثرش در قصه‌نویسان جوان می‌پرسد ـ كه این خودش نشانهٔ صاحب سبك بودن جلال است ـ جلال می‌گوید تقصیر من نیست، و هدایت را مثال می‌زند: می‌گوید هدایت برای تاثیر گذاشتن ناچار شد خودش را بكشد. امّا من هنوز زنده‌ام و تاثیر خودم را گذاشته‌ام. و این خودش می‌تواند نشانهٔ جایگاه جلال باشد در ادبیات معاصر. امّا از اینها گذشته، شما فكر می‌كنید این صحبتهایی كه می‌شود صرفاً در جهت این است كه بخواهند یك جوری جلال را ببرند زیر سؤال؟ و چرا اصلاً دارند این كار را می‌كنند، با توجّه به موقعیت جلال در ادبیات معاصر؟

■ سال ۴۰ كه مرحوم ابوی فوت شد، یكی از كسانی كه مجلس ختم گذاشتند امام خمینی بود. مجلس كه تمام شد، رفتیم تشكّر كنیم؛ دیدیم این نسخهٔ‌قاچاق غربزدگی دَم دست ایشان بود. خود آقای خمینی هم به آن اشاره كرد، آن روز كه من خدمتشان بودم. جلال گفته بود «آقا شما چرا وقتتان را با این اباطیل تلف می‌كنید؟»، كه آن روز جلال متوجّه شد حرفش به كجاها رسیده. خوب، صدایی بوده، نظری بوده، جرائتش را داشته، زرنگ بوده؛ نمی‌دانم ژورنالیست موفّقی بوده، آدم شارلاتانی بوده، مرید باز بوده. هرچه بوده ظاهر و باطنش همین بوده... یك آقا معلّمی بوده. تا آن وقتی كه سر كلاسهایش می‌رفته، با بچه‌ها، با شاگردهایش مانوس بوده. حقّه باز نبوده. نسل جوان را به طرف خودش كشیده؛ نسل جوان هم با آغوش باز پذیرفته‌اش. حتّی به سبك از او تقلید می‌كند. در آن زمان حتّی به تفكّر از او تقلید می‌كرده.

جلال آمد از همهٔ آدمهای مدّعی دورهٔ خودش بازخواست كرد. جلوی آدمهای پوك، بی‌مدّعا ایستاد. توروییشان ایستاد. عدّه‌ای را انگیخت به انجام كاری و عدّه‌ای را پروا داد از دست زدن به كارهای دیگر و نزدیكی به جرثومهٔ فساد. پدركشتگی كه با كسی نداشت. حالا انقلاب شده. ممكن است بیایند اسم یك خیابان ۵۰ متری را بگذارند «جلال آل‌احمد» یا اسم فلان سالن را بگذارند «جلال آل احمد»؛ یا فلان مدرسه را. یا ادارهٔ پست نقش صورت جلال را تمبر كند. این خود اقبالی بوده كه نسل جوان و پیشتازان انقلاب كرده‌اند. پارتی بازی نبوده. اینها این نفوذ را كه می‌بینند، از این قضیه دچار یك حقد و حسدی می‌شوند، جلال ۴۶ سال بیشتر عمر نكرد. در همان ۴۶ سال ۴۰ تا كتاب از خودش گذاشت این است كه نسل روشنفكر گذشته، مشابه‌سیّار، ناچار است هنوز كه هنوز است كینه‌های خودش را، حقد خودش را، دلگیری خودش را از جلال داد بزنند. باید هم بگوید. خوشبختانه یكی از اقبالهایی كه جلال دارد تنها این نیست كه دوستدارانش تبلیغش را بكنند: این است كه دشمنانش هم ناشیانه تبلیغش را می‌كنند. و این اقبالی كه جلال پیدا می‌كند، یا مرحوم دكتر شریعتی، بخش بزرگی از آن مولود این حسادتهای بچگانه است. این صورت ظاهر یك بیان اساسی‌تر است. و آن بیان این است كه این انقلاب این دو تا آدم را وزن و وقر گذاشته. به بعضی از حرفهایشان اعتنا كرده و بعضی از ارشادات اینها را پی می‌گیرد. در واقع زدن جلال یا زدن شریعتی یعنی زدن انقلاب. منتها كسانی زورشان نمی‌رسد به آن حریفهای دیگر. این است كه این آدمها را مورد حمله قرار می‌دهند. دارند تبلیغ می‌كنند كه شریعتی و جلال آدمهای لامذهبی بودند، لائیك بودند، اعتقاد نداشتند. انواع این مسائل را دارند تبلیغ می‌كنند. «آشوری» آنجا نشسته دارد می‌گوید كه «غزالی» اگر آمد فلان، درحالی كه غزالی را نمی‌شناسد. غزالی آن سالی كه داشت راجع به احیاء علوم دین صحبت می‌كرد، دین به كرسی حاكمیّتش نشسته بود. امّا در این دوره كه جلال و شریعتی دارند راجع به دین صحبت می‌كنند، در مدارس و حوزه‌ها بسته است. مساجد مورد هجوم است. رقاص خانه‌ها باز می‌شود جلوی مساجد. جمعیتهای گوناگون برای انحراف جوانها درست می‌كنند. آخوره‌هایی كنار شهر این‌ور و آن‌ور می‌بندند. كاخهای جوانان درست می‌كنند. سیاست این است كه مردم را از دین جدا و بری كنند. در آن زمان آنها آمدند. حالا اینها فكر می‌كنند اگر مشروعیت را از جلال و شریعتی بگیرند، از انقلاب گرفته‌اند. اشتباهشان این است؛ خیال می‌كنند كه این مشروعیت را جلال یا شریعتی به انقلاب یا به نظام داده‌اند. طاق حزب كه آمد پایین، بیش از هفتاد نفر از بزرگان قوم رفتند زیر طاق. موضع‌گیری آقای خمینی را دیدید؟ ۷۲ نفر از مسئولین نظام در یك طرفة العین یك مرتبه هیچ شدند. نظام نیفتاد از پا. مسالهٔ نظام، مسئلهٔ جلال و دكتر شریعتی به تنهایی نیست. البتّه اینها هم هستند. امثال سیّار و آشوری هنوز كه هنوز است دارند در سطح تفكّر حركت می‌كنند. البتّه من فكر می‌كنم كه تنها این خیال هم نباشد. یك نقشه‌ای باید از پشت باشد كه اینها را سوق می‌دهد به این سمت. فعلاً در این برهه از زمان این میزان از حرفها را می‌شود زد، می‌شود این دو تا چهره را آلود، فردا، پس فردا، یك هفتهٔ دیگر ممكن است دنبال قضیهٔ دیگر باشند.

● ضمن گفتن خسته نباشید، خوب است صحبتی هم راجع به ادبیات داشته باشیم در سالهای اخیر. به هرصورت شما كمابیش در جریان وضعیت ادبی قرار دارید. از سالهای پیش از انقلاب تا سالهای اخیر. ضمن اینكه گاهی نمونه‌هایی از كار نویسنده‌های انقلاب به دستتان رسیده و مطالعه فرموده‌اید و بعضی هم كارهای خیلی خوبی كرده‌اند. البتّه دوستانی هم بوده‌اند كه كاش به جای كُرنش در مقابل بیگانگان و انتظار به رسمیت شناخته شدن از سوی آنها، حیثیت ملّی را بیشتر مورد توجّه قرار می‌دادند و می‌توانستند مقولهٔ ادبیات را با دیدی تازه و عمیق كه از انقلاب سرچشمه گرفته ببینند.

■ من بسیار و به كرّات دیده‌ام تبلیغ می‌كنند كه ادبیات، همچنان كه تفكّر، همچنان كه هنر، همچنان كه اندیشه... با آمدن نظام در حال خفقان و از بین رفتن هستند. آنهایی كه این دادها را می‌زنند شاید بی‌حق نباشند؛ از این جهت كه روند رشد این مقولات به صورتی كه در نظام پیش وجود داشت متوقّف شد. یعنی دیگر موسیقی آن موسیقی كباره‌ای زمان سابق نمی‌تواند باشد. تئاتر دیگر تئاتر ۲۵۰۰ سالهٔ شاهنشاهی نیست كه در پیاده‌روهای «خیابان زند شیراز» سن ببندند و آن اعمال را انجام بدهند. تفكّر دیگر آن روندی را ندارد كه امثال «داریوش همایون» و «داریوش آشوری» و دكتر «راسخ» و دكتر «بهنام» و «پرویز ثابتی» بیایند و خط بدهند و مبدا تاریخ را از هجرت ببرند به غربت سال ۲۵۳۵؛ یك تاریخ جعلی كه تنها ۳۵ دومش انطباقی داشت با سالهای سلطنت محمد رضا پهلوی. از آن زاویه كه حضرات نگاه می‌كنند، راست است: دین آمد و بساط این بادمجانهای دورقاب برچیده شد. حالا داد نزنند، كی داد بزنند؟

امّا در مورد قصّهٔ معاصر، اجازه خواهید داد برای پاسخ گفتن به آن مجال دیگری داشته باشیم. دراین فرصت اندك، پرداختن به قصّه، به نظرم كمی بی‌انصافی نسبت به قصّه‌نویسان جوان معاصر است. و ازطرفی منَ به تنهایی خاطر و نفسم یارای پرداختن به این مهم را نمی‌كند. هروقت برایتان مقدور بود، چند نفر از افراد منصف و مطلع و علاقه‌مند را در این وادی جمع كنید؛ البتّه من هم در خدمت خواهم بود.

● با تشكّر از وقتی كه در اختیار ما گذاشتید، و ضمن آرزوی سلامتی برایتان، ان شاء الله برای یك بررسی گسترده‌تر در زمینهٔ ادبیات داستانی معاصر مجدّداً خدمت خواهیم رسید.

■ همراه با قصّه‌نویسان

شباهت وهمی

● جهانگیر خسروشاهی

مرد با گامهایی مصمّم در دل راهی باریک قدم برمی‌داشت. در مقابل او ارتفاعی بلند بود. مرد به قصد فتح قلّه می‌رفت. وسوسه‌ای فکرش را می‌آزرد: انگار که دلش از خالی بودن زیر پایش می‌لرزید.

در دو سوی جاده تابلوهای «ایست!» او را به نرفتن نصیحت می‌کردند. بر تابلویی نارنجی رنگ، عکس یك لیوان شفاف و پرتقال نصف‌شده‌ای بر لبهٔ آن، «نقاشی» شده بود.

از خورشید آتش می‌بارید. مرد به جاده نگاه کرد. تا چشم کار می‌کرد راه بود، آن هم سربالایی. با خود گفت: «من هرگز به مقصد نخواهم رسید.» با این فکر چشمانش تار شد و دیگر چیزی نفهمید.

مرد وقتی به خود آمد خود را در کافه‌ای یافت با پنجره‌های چوبی کلفت و دو لایه شیشه که او را از دنیای خارج جدا می‌کردند. روی میزها نوشیدنیهای گوناگون قرار داشت و در کنار هر کدام «بروشور»ی حاوی توضیحات. صاحب کافه که از ابتدای ورود مرد نگاه پر از طمع خود را به او دوخته بود، دستورات مؤکّدی به پیشخدمت داد که تماماً به پذیرایی از مرد مربوط می‌شد.

مرد احساس کرد خستگی راه کم‌کم از تنش فاصله می‌گیرد. نفس عمیقی کشید، و نگاهی به اطراف انداخت. گویی خود را در نگارستانی می‌یافت با بلورهای رنگارنگ. از فکر خوردن غذا بیرون آمد و گردش در محیط‌را ترجیح داد: محیط زیبایی بود امّا نه بی‌پایان. ناگاه چیزی به خاطرش آمد. انگار دوباره کسی را فراموش کرده بود. خودش... خودش را فراموش کرده بود.

خودش کجا می‌توانست باشد؟ به سرعت تمام جیبهایش را گشت، امّا خبری نبود. از مجسّمه‌ای که در کنارش بود پرسید: «آیا شما مرا ندیده‌اید؟»

مجسّمه دلش به حال او سوخت. از سر نوعدوستی گفت: «فراموشش کن!»

رعشه‌ای از شنیدن این جمله مرد را به کام خود

فرو برد و همهٔ تلاشش صرف ادای این جمله شد:
ـ من باید وجود داشته باشم.
صدای رعدی سوی چشمانش را گرفت و به دنبال آن غرّش مهیب آسمان او را از خود بی‌خود کرد. همه جا را مِهی غلیظ پوشاند. همه چیز در هاله‌ای از ابهام فرو رفت. عزمی دوباره در مرد ایجاد شد و تصمیم به ادامهٔ حرکت گرفت. مه کم‌کم رقیق شد. حالا می‌شد جاده را دید که تا افق امتداد داشت و در خط افق با آسمان پیوند می‌خورد. اولین تابلو در کنار راه از دور خود را نمایاند و نوشته‌هایش واضحتر شد: «ترک سفر، ترک دردسر.»
مرد احساس کرد سردرد گرفته است. نوشتهٔ تابلو عوض شد: «کوریبان- دِ، مسکن خوبی است.»
در کنار جاده جنگلی گسترده بود. تابلوی دیگری از مقابل دید مرد گذشت: «بریدگی برای خروج از جاده.»
مرد چند نفس دیگر جاده را پشت سر گذاشت. چراغ نئون تابلویی دیگر با این عبارت خاموش و روشن می‌شد: «خروج از خط ورود به دنیای مفرّح مخفی در جنگل»، و هر بار به رنگی: سرخ، زرد، بنفش و...
ساعتی از راه طی شده بود. در این مدّت مرد جز چند لحظه نتوانسته بود قله را فراموش کند. امّا تابلوها او را راحت نمی‌گذاشتند. در تابلوی بعدی قوی سپیدی حرف می‌زد:
ـ من می‌توانم تو را به دیدار زیباترین اسب ببرم. من می‌توانم تو را به شرف «اخلاد در زمین» نائل کنم. از دغدغهٔ دیدار قله فارغ شو. از جاده رویگردان و چشم از مقصد ناپیدا بپوش تا به شهر خوشبختی برسی!

مرد با خود اندیشید: «آه! چرا من باید از این همه محروم باشم؟»
در حال پردهٔ آبی رنگی از خیال متلاطم همه جا را پوشاند و مرد بر آن چشم گشود. کالسکه‌ای تزیین یافته و مجلّل در مقابل دید مرد ایستاد. زیر پای اسب فرش زیبایی گسترده شده بود. امّا نعل اسب در هر تماس با فرش در خون فرو می‌رفت. نگاه مرد بر عضلات اسب لغزید. از خود سؤال کرد: «کسی که او را در اختیار داشته باشد خوشبخت است؟»
لحظه‌ای بعد مرد در کالسکه بود. کالسکه به سرعت از جاده فاصله گرفت و همه چیز را به‌دست باد سپرد. مرد کالسکه را کاوید و احساس کرد «آن‌قدر هم کوچک نیست!»
نگاهش در یک گردش از پنجرهٔ کالسکه به افق گره خورد: «آه خدای من!»
در اطراف قله، آسمان آبی بود. صاف صاف. هشتی مغزش باقی مانده بود. مرد بلند بلند خندید و برای اولین بار برای خنده‌اش از خود دلیلی نخواست.
داخل کالسکه رایحه‌ای مصنوعی از شکوفهٔ سیب پخش شد. در همین حال بلندگوی کوچک کالسکه اعلام کرد: «تا شهر خوشبختی فقط پذیرش چند شرط دیگر باقی مانده است. در صورت موافقت با اسپری خود را خوشبو کنید!»
کالسکه‌چی اسبها را متوقّف کرد و خود را به سرعت به مرد رساند. سر او را معاینه کرد و با غرولند گفت: «تو به یک کلاه نیاز داری. رادیولوژی ما نشون داده که هنوز سر تو به میکرب شک آلوده است. من برای معالجهٔ تو وقت زیادی ندارم، امّا برای کلاهت یک فکری می‌کنم.»
سپس دکمهٔ زنگی را چند بار فشرد و شروع به قدم زدن در مقابل مرد کرد. چند لحظه بعد پیشخدمتی که سینی بزرگی در دست داشت وارد

خروج از جاده.»
مرد چند نفس دیگر جاده را پشت سر گذاشت. چراغ نئون تابلویی دیگر با این عبارت خاموش و روشن می‌شد: «خروج از خط ورود به دنیای مفرّح مخفی در جنگل»، و هر بار به رنگی: سرخ، زرد، بنفش و...
ساعتی از راه طی شده بود. در این مدّت مرد جز چند لحظه نتوانسته بود قله را فراموش کند. امّا تابلوها او را راحت نمی‌گذاشتند. در تابلوی بعدی قوی سپیدی حرف می‌زد:
ـ من می‌توانم تو را به دیدار زیباترین اسب ببرم. من می‌توانم تو را به شرف «اخلاد در زمین» نائل کنم. از دغدغهٔ دیدار قله فارغ شو. از جاده رویگردان و چشم از مقصد ناپیدا بپوش تا به شهر خوشبختی برسی!

نگاه مرد برای بار دوم توهّم را درید: «زیباست!» در یک نگاه قامت قلّه را دید: «چه می‌توانم بکنم؟» به اطراف نگاه کرد. دور تا دور کالسکه نگهبانانی ایستاده‌بودند. آلیاژنیزه‌هایشان ازسرب وطلا بود. مرد تصمیم خود را گرفت، در یک آن به سمت پنجره هجوم برد، سرش را بیرون کرد. باد به شدّت می‌وزید. کلاه مرد از سرش جدا شد. باد کلاه را به سمت جاده می‌برد.
مرد احساس کرد دارد برای سرش اتّفاقی می‌افتد. دستی به سرش کشید:
ـ آه کلاهم، کلاهم افتاد!
محتویات کلهٔ مرد بیرون ریخت. چند پروندهٔ مهم که‌محتوای آنها به حیثیت مرد مربوط می‌شد، قبل از هر چیز در هوا بازیچهٔ سرعت کالسکه و باد شد. تنها جلد یکی از پرونده‌ها در حجره‌ای از کالسکه شد و در مقابل مرد ایستاد. چند کلاه با نظم خاص در سینی قرار گرفته بود. مرد اندیشید: «آیا اندازه است؟»
کالسکه‌چی در حالی که به کلاهها اشاره می‌کرد گفت: «اندازهٔ سرت مشکلی نیست. حل می‌شه! با اسید، بدون خطر! امّا راجع به رنگشون، رنگ فقط به تنوّعه. ما رضایت تو رو جلب خواهیم کرد.»
مرد سرانجام یکی را انتخاب کرد. نواری پهن به رنگ قهوه‌ای دور کلاه پیچیده شده بود و مثل جاده، هر چه بالاتر می‌رفت باریکتر می‌شد. ناگهان مرد به جاده اندیشید و با خود فکر کرد: «نکنه من دوباره دزدیده شدم؟»
گویی نیرویی مرموز و فوق‌العاده قوی او را به سمتی نامعلوم پرت کرد. زخمی و نالان در کنار بوتهٔ خاری در حاشیهٔ جاده چشم گشود: کلاهی

بر سرش نبود. عطسه‌ای کرد وخواب از سرش پرید. مرد احساس کرد حافظه، اراده و استعداد قبل از باد بردن کلاهش را دارد دوباره باز می‌یابد. سرگشتگی‌اش به نهایت رسید. ناگاه در خاطرش برقی درخشید: «آسمان!» باید آسمان را می‌دید تا جهت حرکت را درست درمی‌یافت.

آسمان همچون خیمه‌ای از حریر لاجوردی، غرق در پولکهای نقره‌ای بود. به زحمت کهکشان را یافت و هدف سفرش را به یاد آورد: «فتح قله». پرواز به‌سوی «بلد طیّب» همزمان با «انفطار فلق». قامت شب هنوز تا بلندترین نقطهٔ مقصد امتداد داشت و تنها با هر گام ممکن بود نَفَسی به صبح نزدیک شد.

خستگی مرد را به مرگ موقّت کشاند؛ در عالم دیگر خود را در حال گریستن یافت. با هر قطرهٔ اشک، شکستگی‌هایش به صلاح می‌آمد و کمبودهای سرش ترمیم می‌شد.

پوششی از خیال متلاطم و آبی رنگ دوباره مرد را در محاصرهٔ خود گرفت. قوی سپید که بر وهم آبی رنگ شنا می‌کرد دوباره ظاهر شد، چرخی خورد و رفت. مرد اندیشید که انگار چهرهٔ قو را یک‌بار دیگر در جایی دیده است، امّا چیزی به‌خاطر نیاورد. با این همه، علامتی که بر دماغ قو بود به نظرش آشنا می‌آمد.

کالسکه‌چی با خشونت غرید: «تو بالاخره چکار می‌کنی؟ آره یا نه؟»

این بار کالسکه با سرعت سرسام‌آوری به حرکت درآمد. در طول مسیر دست کالسکه‌چی به دستگیرهٔ در بود تا در صورت نارضایتی‌مرد، او را به پایین پرت کند.

مرد در درون خود احساس رضایت کرد. کلاه بلندی بر سرش ظاهر شد. چراغهای رنگی خاموش و روشن شدند و کالسکه ایستاد. مرد برای خودش کاغذ رنگی پخش کرد و بلندگوهای شهر خوشبختی برایش هورا کشیدند. خود را در آستانهٔ نائل شدن به شرف «اخلاد» یافت و بلندگوی کالسکه با صدایی خوش‌آهنگ این جمله را اعلام کرد: براساس اظهار نظر هیئت ژوری قیافه‌شناسی، از زمان پذیرش کلاه جدید، مرد پرستیژ خود را درک نموده و آینه‌ها این فرضیه را اثبات کرده‌اند!»

مرد به دنبال آینه‌ها دوید و وقتی خسته شد در مقابل یکی از آنان ایستاد. از قیافه‌ای که در آینهٔ روبروی خودش دید وحشت کرد و دوباره دوید. جراحی عمومی در روحش انجام شده بود و به جای سمت چپ سینه‌اش، پیشانی‌اش می‌طپید!

در کالسکه باز بود و در مقابل آن فرشی گسترده بود. استقبال‌کنندهها در برابر کالسکه ادای احترام کردند و کالسکه‌چی از مردانی که لباسهای یکسره بر تن کرده بودند و هر کدام یک بیل برشانه داشتند سان دید. بلندگو با لحن ریاکارانه‌ای اعلام کرد: «همه چیز برای تشییع جنازه حاضر است!»

از نظر مقامات امنیتی شهر خوشبختی دفن جنازه مقدّم بر استقبال از مرد بود. کالسکه‌چی برای اینکه از بهت مرد بکاهد گفت: «احترام به مرده در هر حال از نظر اصول انسانی و عاطفی لازم است!»

مرد تا آن لحظه از وجود جنازه در داخل کالسکه بی‌خبر بود. سرانجام مراسم تشییع با خوردن «ساندویچ مقدّس» آغاز شد. جنازه بر دوش چهار مرد که به جای هر پا یک چرخ داشتند، از کالسکه بیرون آمد. دستهٔ موزیک می‌نواخت و مرد در محاصرهٔ چهار مردی بود که قیافه‌هایی مهربان داشتند. آنها مسئول شمردن نگاههایی بودند که مرد ناخودآگاه به دنبال جنازه می‌فرستاد و در مقابل هر نگاه یک «پوئن» منفی عدم درک خوشبختی به پروندهٔ او اضافه می‌کردند.

«هنوز پرونده رضایتبخش بود و مراسم ادامه داشت. تا انجام مراسم تدفین زمان زیادی نمانده بود. قبر آماده و جنازهٔ مرد در یک قدمی آن قرار داشت.

مرد ناگهان عمق واقعه را باور کرد، تصمیم گرفت، و با سرعت دوید. هیکل جدید او روحش را می‌آزرد. دویدنش در لامکان بود. صدای غرّش مهیب آسمان نزدیک بود گوشهایش را کر کند و درخشش تند رعد، بینایی چشمانش را بگیرد. زمین متلاطم شد و چین‌خوردگیهای آن تبدیل به سطحی هموار گردید. میله‌های آتشفشان از زمین در حال جوشیدن بود و مرد همچنان به سرعت می‌دوید. چشمانش باز بود، امّا جایی را نمی‌دید؛ گویی همه جا را مه فرا گرفته‌بود. به در بزرگی رسید که به چشمش آشنا می‌آمد. در بسته بود. با آخرین رمق آن را کوبید و باز هم و باز هم. بعد از آن بی‌حس شد و دیگر چیزی نفهمید.

وقتی چشم باز کرد همه چیز برایش تازه، عجیب، امّا نه غریب بود. انگار در باغی از باور متولّد شده بود. در اینجا درختها از نهرهای نور سیراب می‌شدند و برگ آنها می‌درخشید. رودهای نور از ارتفاعات در هیبت باشکوهترین آبشارها به حوضچه‌های بزرگ می‌ریختند و به نظر می‌آمد ریشه‌های درختان در نور غرس شده است. از تشنگی احساس خفگی کرد، به طرف رودخانه دوید. نور از کنار شریعه بالا زده بود و تا روی پای مردم را می‌پوشاند. بدون معطلی ظرفی از رودخانه پر کرد و آن را لاجرعه سر کشید. نسیم تند و شلاق باران چشمانش را گشود. کسی برای او از آینه‌ها خبر داشت: صدای تلاوت می‌آمد. خوب نگاه کرد. درست می‌دید، «خودش» بود. خودش را شناخت. خوب که نگاه کرد ابرها زیر پایش بودند و خود را در بلندترین نقطه از قله‌ای که همواره در آرزوی دیدن آن بود ایستاده یافت.

● طرح

■ شک

ولش کردم.

چیزی مثل بخار آب توی جوی کنار خیابان می‌رفت. برگشتم به خودم نگاه کردم... چیزی کم داشتم... دوست پیشانی‌ام را شکستم یا... یادم نیاید. «الهی کرامت».

صدا پشت سرم بود. مثل دری که با فشار باد روی انگشتان دست بسته شود. باز دنبال خودم گشتم. یک چیزی با من نبود و کم بود. «الهی رحمت».

صدا پشت سرم بود، مثل... خواستم که برگردم، اما برنگشتم. نمی‌دانم چرا، اما برنگشتم. به خودم دست کشیدم، نه... من یک چیزی کم آورده بودم و دستم حس نمی‌کرد. نگاه کردم، دستم را به خودم می‌کشیدم و یک چیزی کم بود. «الهی عظمت».

انگشتهایم نه شد. نمی‌خواستم کلید دستم شل شد. خواستم برگردم و... نشد.

خون از دوتا انگشتهایم می‌ریخت و من داشتم فکر می‌کردم چه چیزی بایست با من باشد و نیست... و نبود. هرچه می‌گشتم نبود. خونم می‌رفت. خونم را مثل مرغ سرکنده‌ای دیدم که خودش را به زمین می‌کوبید... و درخت تشنه خونم را می‌مکید.

صدا پشت سرم بود. خودم را روی خودم چرخاندم و به عقب نگاه کردم. آفتاب بعد از ظهر دیوار را دوته کرده بود. کسی نبود. نه در این فاصله از من، که در تمامی فاصله‌ها... من... نگاه کردم. سایه‌ام با من نبود. با رد پایی از خون دویدم... در را که باز کردم، سایه‌ام را دیدم که ولو شده بود کنار درخت و لخته‌ای خون روی قلبش دانه بسته بود.

ولش کردم.

● پرویز حسینی

● مجید زمانی‌اصل- اهواز

■ منظومهٔ گشت ها...

ای عشق
به گاهی که
چونان برادر از سفر برگشته‌ای
بر جاجیم جنوبی‌ام
خاکی‌وار
جلوس کردی
تورا
به گشت گورها خواهم برد
گورهای خورشیدی خاکم
که فرودگاه پرندگان جهان است
گورهایی که بر فراز سنگهاشان
بیرقی است
که همواره
خیس از گریهٔ فرشتگان است
بیرقی است
که همواره
تکان از نفسهای فرشتگان دارد
بیرقی بافتهٔ گردبادها و
توفانها.
تو را
به دیدار مردان و زنانی خواهم برد
که کوچکترین تعارفشان
شهادت بود.
و به دیدار کودکانی که
با دستان خویش
پای بریدهٔ پدر را
به خاک سپردند
و با یقینی قاطع
می‌دانستند
که عموهایشان
نقاص پدر را
خواهند گرفت.
و در خوابهای کودکانهٔ خویش می‌دیدند
که از فراز آن خاک پاسپرده
پنج سوسن وحشی روئیده است.

تو را
به دیدار زنان عرب و لُری که
نـان پخت خویش را
میان فرزندان خود و
فرزندان جبهه
قسمت می‌کردند
و در هنگامهٔ شرجی
نه به فکر خویش
که به یاد ساکنان سنگر بودند
خواهم بُرد.

تو را
ای عشق
به دبستـان عشق می‌برم
به دیدار کودکانی که
وقتی میهن را
بخش می‌کردند
تکّه تکّه شدند
با دفتر مشق و حسابی
چاک‌چاک شده از ترکشها.
با این همه
تو بهتر از من آگاهی
که اینجا
گور معنای مرگ نمی‌دهد
و اگر سیّاره
سیّاره است
حُرمت
از همین گورها دارد.
ورنه سیّاره کوچک‌تر از آن است
که با گورهای ما
قیاس شود.

● پرویز عباسی داکانی- کرج

■ آیینه‌درتکثیر

آمدی آن دم به دیدارم که دیگر دیر بود
گفتی از بودن ولی رفتن مرا تقدیر بود
آسمان دیده‌ات یک کهکشان خورشید داشت
بر مدار چشم تو آیینه در تکثیر بود
داشت رنگ خون و بویی از شکفتنها نداشت
سرنوشت بی‌بهارم چون گل تصویر بود
هیچگه اندیشه‌ام پرواز آزادی نداشت
آنچه من تاریخ خواندم سطری از زنجیر بود
مرگ ماهیهای کوچک از حضور کوسه‌هاست
سوگ‌روز ما فقیران جشن مشتی سیر بود
انحنای قامت پیری کمان نیستی است
عمر کوته را شتابی چون شتاب تیربود

● جواد محبّت ـ باختران

■ دو رباعی

محبوب دل منی و معبود منی
سرمایهٔ زندگانی و سود منی
از هرکه عزیزتر، تو منظور نظر
در هرچه ستودنی، تو مقصود منی

●

یك چند اگر تورا به خود وابگذاشت
با دست تو در دلت گُل حسرت کاشت
گامی به رضاش می‌توانی پیمود
دستی به نیاز می‌توانی برداشت

● علی ترکی ـ شیراز

■ خط دیوانگی

دلی دارم محبّت‌خیز و پرجوش
زپا تا سر همه هوش و همه‌گوش
به مکتب خانهٔ الفت نویسد
خط دیوانگی با جوهر هوش

■ دل بیتاب

دلا تاب و توانم را تو بردی
به دست آتش‌افروزی سپردی
ندانسته زدی دامن به آتش
مرا آتش زدی خود را فسردی

● حمیدرضا اکبری ـ ماهشهر

■ طرح

به جان جهان
پیوند می‌خورم
با سکر صوفیانه‌ای
کزچگور پیرم
برمی‌خیزد.

● نزار قبانی

■ جنوب : سمفونی پنجم*

جنوبت نامیدم
خوشه‌ها و آبها نامیدمت
و نهال توتونی که می‌جنگد
و ستارهٔ غروب.
تو را فجری نام کردم
که در انتظار ولادت است
و جسمی که در آرزوی شهادت است.
ای بازپسین مدافعین «ترویا»
تو را انقلاب و هیجان و
دگرگونی دائم نامیدم.
تو را پاك و پارسا
عزیز و قدیر نامیدم.
تو را بزرگ نامیدم
ای بزرگ! تو را جنوب نامیدم.

●

ای سالار بارانها و بادها
ای انقلابی که آبستن حادثه‌هایی
تو را عشقی نام کردم
که در نگین انگشتریها غنوده است.
تو را عطری نامیدم
که در شیشه‌ها به قرار آمده است.
پرستو نامیدمت
کبوتر نامیدمت
ای آقای آقایان
ای اسطورهٔ اسطوره‌ها

●

دریا نصّی آبی‌رنگ است که علی آن را می‌نویسد
مریم بر تلی از شنها می‌نشیند
و هر شب منتظر مهدی می‌ماند
و گلی را می‌چیند
که از انگشتان قربانیان طلوع می‌کند
و زینب سلاح را در پیراهنش پنهان می‌کند
و ترکشها را جمع می‌کند
و برای مردگانی که در آینه‌ها زنده‌اند
طعام می‌برد.

●

ای شمشیری که بین «توتون» و «نی» می درخشی
ای مادیانی که در سرزمین غضب
شیهه می‌کشی
مبادا که حرفی از کتابهای عرب بخوانی
که جنگشان دروغی بیش نیست
و شمشیرهایشان چوبی است
و عشقشان خیانت است و
قولشان فریب.

هرگز مباد که حرفی از خطابه‌های عرب بشنوی
که جز «صرف» و «نحو» و «ادب» بیش نیست
و خوابهای باطل است
و آهنگهای کوچه‌بازاری.
به «مازن» و «وائل» و «تغلبْ» پناه مبر
که در فرهنگهای ملل
ملّتی به‌نام عرب وجود ندارد.

* این گزیدهٔ بندهایی از شعر بلند نزار قبانی است که توسّط «صابر امامی» ترجمه شده است.

● فتح‌الله شکیبایی ـ کرج

■ یادوارهٔ عشق

بی‌هیچ دغدغه
بر بستر درد می‌نشینی
و بهار را زمزمه می‌کنی
یادت
یاسی است در شورمزار اندوه
و عشق
یادواره‌ایست
در آبی نگاهت.

هدیه به امام موعود

● امیرعلی مصدق

■ تبسم

گُل بی‌گُل روی تو تبسّم نکند
بی‌عشق تو بلبلی ترنّم نکند
آن دل که سر سوزنی از عشق تو یافت
سرمنزل معشوق دگر کم نکند

■ بازآ

بازآ، بازآ. شکوفه تا باز شود
بلبل به چمن ترانه‌پرداز شود
ای لطف و کرامت بهاران با تو
بازآ که بهار با تو آغاز شود

● سلیمان هرمزی- اهواز

■ سبوی سبز

مرا به وادی الماس و نور مهمان کن
به گلشنی صبح ظهور مهمان کن
نهال خستهٔ اندیشه‌های کالم را
بیا به خندهٔ باغ شعور مهمان کن
لبم برای سماعی دوباره می‌لرزد
مرا به نغمه و نای چکور مهمان کن
سبوی سبز و بلورین تاک می‌جوشد
مرا به جوشش تاک و بلور مهمان کن
کلام حنجره‌ات چون صدای داوود است
بیا! مرا به نوای زبور مهمان کن
صبوری‌ام به سر آمد، امیر آیینه
زپشت پرده مرا در حضور مهمان کن

● پرویز حسینی

■ زنگار...

شعله بر شانهٔ گیاه
خاری به دامن گل
زهری به کام می‌رود
سنگی به آینه...
دریادل!
مگر رنج را دیگر
برنمی‌تابی؟!
دستهایت را
به آفتاب
بسپار.
صبوری کن!
شاید که باران،
زنگار عشق را
صیقل دهد.
شاید باران
گیاه مهر
برویاند...

● سعید اعتماد

■ چکامه

پوستینی
از چکامه دارم و
بر بوریایی از غزل
می‌خوابم
رمه‌های ابر را
بر صحرای عشق می‌چرانم و
در همسایگی سبزه
تشنه می‌میرم...

●

دریایی
بر هفت دریا
سینه به سینهٔ موج
پارو کشیده‌ام
بازوانی خسته
به پهلو دارم و
ابری سترون
بر پلکها

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

● منصور ململی- مسجدسلیمان

■ گله کَنُون(۱)

آتش، فراز کوه
باران، روی دشت.

●

این دم، نی است
که نفس می‌کشد
کنار هیمه‌های افروخته
بر دهانهٔ غار.

●

چراغی که از قریه به جستجوی گله می‌رود
جویای صبحی است، دلپذیر

●

آتش، فراز کوه
باران، روی دشت.

●

اینجا ندیده‌ام، علف را بدون زخم
توفانی از زنگوله می‌وزد.

●

پس، درپاب «سیس»(۲)
گله را
که در غیبت شبان
در گلوی گرگ
فرو می‌رود

●

آتش، فراز کوه
باران، روی دشت

۱. گَلّه کَنون: حرکت گله‌ها را قبل از ایل می‌گویند
۲. سیس: پیشاهنگ گله است

● مهدی رستگار- اهواز

■ تماشا

بهار را به شقایق بسپار
و صنوبر و سرو را
به تماشا بنشین
این ارتفاع سبز صبوری را
و استعارهٔ همیشه باورها
درذهن پرتلاطم پاییز.

●

غربت برای پرندگان مهاجرباشد
که برف صبر را
در آفتاب هجرتها
آب می‌کنند
ما سرو را
به تماشا می‌آییم.

● مهدی واحدی- یزد

■ نجوا

گل می‌شکفد تو چون هزار آوا کن
در صحن چمن بنفشه را پیدا کن
در گوش شقایق چو نسیم سحری
افسانهٔ داغ لاله را نجوا کن

■ دستی زدرون

چندی است که از حنجرهٔ خامهٔ من
خون می‌چکد و چو لاله شد نامهٔ من
چون گویمت ای یار که از ماتم تو
دستی زدرون همی درد جامهٔ من

نامه‌های شاعرانه

* تنکابن- آقای صراف غفاری

بی‌تعارف بگویم در شعر شما دوگانگی زبان وجود دارد. «چراغ سبز عبور از زمانه» با «مرغکان مهاجر که دورپروازند» سنخیتی ندارد؛ انگار دو شاعر این غزل را سروده‌اند. شعر شما از مایه‌های نوگرایانه تهی نیست، ولی حداقل تجربه‌های زندهیاد سلمان هراتی که همشهری شماست برای حضرتعالی دَم دست است. نمی‌خواهم بگویم قالب غزل را رها کنید و به شیوهٔ آن مرحوم، بیشتر شعر سپید بگویید، بل خاطرنشان می‌کنم که ما تجربه‌های گرانسنگ آن عزیز از دست‌رفته را پیش رو داریم؛ تجربه‌هایی که راه ما را برای دستیابی به ادبیات زمانه آسان می‌کند؛ ادبیاتی که ضمن حضور در بوتهٔ اکنونِ عالم و آزمایشگاه امروزِ جهان، طلای تمام عیارِ ایدئولوژی ما نیز باشد.

* تهران- آقای کیکاوس پاینده

برادر عزیز، قطعهٔ «حدیث شهر شب» لبریز از احساسات شاعرانه بود، الاّ اینکه شما هنوز به اندازهٔ کافی وزنِ وزن را احساس نکرده‌اید. به شما پیشنهاد می‌کنیم برای شروع، و عادت ذهنی به وزن- اگر می‌خواهید موزون بگویید- از اوزان نسبتاً ساده و کوتاهی چون «مفاعلین مفاعیلن مفاعیل» و «فعولن فعولن فعولن فعول» استفاده کنید. امّا گمان من این است که حضرتعالی در شعر بی‌وزن موفّقتر خواهید بود.

* ساری- آقای منوچهر نیکو

شما شاعر نوآور و خلاقی هستید. ترکیبات شما دلچسب و تلاش حضرتتان در عرصهٔ زبان قابل توجّه است. امّا نوآوری تنها در ساختن ترکیباتی چون «پارسانشگاه» که شکل دیگری از «آتشگاه پارس» است منحصر نمی‌شود. شاعر اگر تنها به نگاره‌های لفظی قناعت کند و بر سطح کلام بغلطد، عاقبت به بیماری فُرمالیسم از دنیای ادبیات خواهد رفت. ما اشعار شما را در دفتر نگهداری می‌کنیم تا در فرصتهای مناسب از آن بهره‌جویی کنیم. گو اینکه شعرهای حضرتعالی، قطع نظر از پاره‌ای ملاحظات، به لحاظ کمّی نیز نیاز به صفحات بیشتری دارد. پیشنهاد می‌کنم شعرهای طویل و منظومه‌وار خود را برای چاپ در مجموعه بگذارید و کیفی‌ترها را برای ما بفرستید.

* تهران- آقای امیرحسین مدرس

با سلام، همان طوری که شهرداری نگاه شما ناظر است، نامهٔ شما را به بخشدار خیابان انتظار نداده‌ایم. ضمناً ما شعرهایی را که با پست سفارشی می‌آیند، برگشت می‌زنیم به آدرس آغازین. از شوخی گذشته، شعر شما نه در «سیاسی- ایدئولوژیك» ما رد شده است و نه از بیماری کم‌وزنی یا اختلال حواس قافیه رنج می‌برد. تنها کوتاه است و همچنین یك قطعه بیشتر نیست که در صورت نقص فنی بتوانیم از قطعات دیگر آن استفاده کنیم. حتماً برای ما نامه بنویسید و کارهای تازه را به جریان برق نگاه ما وصل کنید.

* ارومیه- آقای مجید خیری

دود از کامپیوترمابلندشدو نامهٔ شما ناخوانده ماند. در نامهٔ بعدی بنویسید که در نامهٔ قبلی چه نوشته بودید.

* تهران- آقای سیدمحمد هاشمی‌فرد

شعر شما طولانی بود؛ امکان چاپ آن در این واویلای کمبود جا، میسّر نیست. با این همه «بغضهای بی‌سراغ» را بارها و بارها خواندیم و لذّت بردیم.

* بوکان- آقای اسماعیل احمدی

شعر شهاب دارای اختلال وزن بود. شعرهای نو را هم با عجله کار کرده بودید. یکبار دیگر شعر نو را از آغاز تا امروز مرور کنید و موقعیت خود را در این جغرافیای معنوی بسنجید.

* سنندج- آقای پرویز مخدومی

پس از سلام، «معنی پرواز» را می‌توانستید بهتر از این به قالب بزنید. منتظر کارهای دیگر.

* کاشان- خانم صدیقه ثابت

فاضل گرامی: از تذکّرات ادیبانه و نکته‌های ظریفی که مِن‌باب مقالهٔ آقای ده پیری مرقوم فرموده بودید تشکّر می‌کنیم. به محض رؤیت ایشان نامه را تسلیم وجود مبارکشان نموده و خُرده بینی‌های حضرتعالی را نیز از این پس رعایت خواهیم نمود زیرا:

بسردر میکده رندان قلندر باشند
که ستانند و دهند افسر شاهنشاهی

* مسجدسلیمان- آقای منصورململی

شعر شما به اندازهٔ کافی از اعجاز ایجاز بهره وراست. شعرهای ارسالی در «سوره» درج خواهد شد. امیدوارم با روحیهٔ زیبای شاعرانه‌ای

که دارید و آشنایی عمیقی که با جریان ادبیات معاصر حاصل نموده‌اید، شعر این سامان و ادبیات این سرزمین را به پیش برید. دست شما و همهٔ یاران جنوبی تابْ‌سرا را به گرمی می‌فشاریم.

* شیراز- آقای علی ترکی

شاعر شوریدهٔ شیرازی، سلام. شما به سنّت دیرینهٔ «بابا» و «فائز» پایبندید، امّا اهل سنّت ادبی باب اجتهاد را هم بازگذاشته‌اند. دوبیتی‌های شما آکنده از عشق و شور است. دو تا دوبیتی را فعلاً کار خواهیم کرد، باقی بماند برای بعد.

* کرج- آقای فتح الله شکیبایی

«از کوچهٔ سبز آرزو گذشتن» خوب است ولی «از شط زمانه مثل قو» رفتن دیگر دل و جرأت می‌خواهد. امّا بیت «میخانهٔ چشمان تو را ساقی کیست- کانجا همه روزه با وضو می‌گذرم» شاهکار است. شما ما را که به وفور رباعی دچار شده‌ایم تنها با فرستادن دو قطعه نواخته‌اید. دمکراسی انتخاب را فراموش نکنید. ما هم برای خود دلی داریم و می‌خواهیم بهترین شعرهای شما را به خوانندگانمان عرضه کنیم. کار تازه چه خبر؟ منتظریم.

* تهران- آقای حسن فرازمند

با سلام، شعر «سفرهٔ دوستی» را فعلاً به دلایل متعدّدی در بخش انتظار می‌گذاریم. تصویرهای شما به تنهایی زیبایند تنها قوام هارمونیک می‌تواند چنین تصاویری را به کمال شعری برساند. گاهی در وزن کم‌حوصلگی کرده‌اید. این را به حساب کارمند بودن شما می‌گذاریم. التماس شعر داریم.

* اهواز- محمد بقالان

با سلام، مثل اینکه شما از جمع شعرای خوزستان اعتزال کرده و ساز دیگری می‌زنید. به‌هر حال، امیدواریم به‌زودی کارهای نوگرایانهٔ شما را هم زیارت کنیم.
مطلع غزل شما این بیت میرشکاک را به یاد می‌آورد. «به مهربانی چشم تو آفتابی نیست...». در انتظار کارهای آتی.

* کرج- آقای مسعود ادیبی

نامهٔ شما را با ذرهبین به اتمام رساندم: کمی از کتیبه‌نویسی دست بردارید. امّا شعر ارسالی شما بوی رومانتیسم می‌داد. کمی صادقانه‌تر با احساسات و تخیّل خود روبرو شوید. شیفتهٔ وزن نشوید و به سراشیبی تکلّم رومانتیک نیفتید. تنها شاعرانی که به قلب خود نقب می‌زنند، موفّق خواهند شد.

* اسلام‌آباد غرب- آقای بهاء کاظمی

نامهٔ شما را به فرد مورد نظر دادیم. متاسّفانه ایشان جز دفتر مجله که آن هم یکی دو ماه یکبار بیشتر نمی‌آیند آدرس خاصّی نداشته و سرگردانند. ضمناً درد دل شما را قبلاً از دوستان دیگر هم شنیده‌ایم.

* تهران- آقای کاظم کاظمی‌زاد

«پیر میخانهٔ عشق» کهنه‌است. حیف است با این همه ذوق، تتبّع سبک شاعران قدیم را پیش بگیرید. تکیهٔ ما به سنّتهای ادبی و گنجینه‌های شعری تنها استخراج نیست: کشف آلیاژهای نوین هم هست. بیایید کمی صمیمی‌تر با خود بیندیشید. شما از اهالی امروزید. معنای احترام به ادبیات کهن سرایش متتبّعانه و طابق‌النعل بالنعل نیست. حتماً با ما مکاتبه کنید و شعر بفرستید.

* ماهشهر- آقای پرویز حسینی

هجوم شما به ادبیات معاصر از خاکریزهای گوناگون ترجمه، قصّه و شعر، برق‌آسا و درخشان است، شما به توفیق رسیده‌اید. این مایهٔ مباهات است. قطعات ارسالی شما در بسته‌بندی‌های مطلوب چاپ خواهد شد. طرح کوتاه «شک» به اندازهٔ شعرهایتان از احساس، عاطفه، تخیّل و ایجاز بهره‌مند است. مدّتهاست به خلیج می‌اندیشم و هوایی که از تنفّس شاعرانهٔ شما و دوستانتان بر ادبیات معاصر سایه افکنده است.

* ماهشهر- آقای حمیدرضا اکبری

«طرح»، درج خواهد شد. چرا با ما کمتر همکاری می‌کنید؟ از «طرح»های به آن زیبایی باید آلبومی تهیه می‌شد. ما منتظریم.

* یزد- آقای مهدی واحدی

چند اصله از رباعیهایتان را به باغچهٔ ادبی مجله فرستادیم. در قوالب دیگر اگر کار کرده‌اید برای ما بفرستید. به هر حال اگرچه رباعیهای شما زیبا و تامّل برانگیز است، امّا ما این قدر رباعی داریم که می‌توانیم به خارج هم صادر کنیم. سلام ما را به انجمنهای ادبی و دیار شعرپرورتان برسانید.

با تو دل من در اوج پرواز است
آواز مخوان حضورت آوازست

* باختران- استاد جوادمحبّت

آقای محبّت، از اینکه با بزرگواری خاصّ خودتان دست مجلهٔ ما را می‌گیرید سپاسگزاریم. دیار باختران به فرزندانی چون شما افتخار می‌کند. شما عارفی دلسوخته و شاعری بلندآهنگید. به‌عنوان شاگرد کوچکتان تقاضا می‌کنم از آن نابها ما را نیز بی‌نصیب نگذارید.

* بخش نمین آذربایجان شرقی- آقای ایرج نعمتی

هر چهار پیشنهاد شما را به برادران مسئول می‌دهیم که در مورد آنها مطالعه کنند. از لطفی که به مجلّهٔ خود دارید ممنونیم.

* آقای سعید اعتماد

موجز می‌سرایید و با تصویرهای قوی به پیکار ادبیات آمده‌اید. منتهی غزلهای شما به قدرت نوسروده‌هایتان نیست. کسی که «پوستینی از چکامه دارد و بر بوریایی از غزل می‌خوابد»، کاری به‌کار اندیشه‌های شاعرانهٔ پیش‌ساخته‌ای چون «صبا! سوی سحر سر زاله می‌گوید» ندارد. چکامه را روی چشممان چاپ می‌کنیم.

هنر

عناصر تشکیل دهند

هنر نمایش یک نظام- سیستم- است. یعنی دارای عناصر تشکیل دهنده‌ای است که با هم ارتباطی ارگانیک دارند و هر یک از عناصر در این مجموعه دارای کار ویژه‌ای می‌باشد که با کار عناصر دیگر همساز بوده و مجموعه در جهت واحدی متشکل و منسجم گردیده است. عناصر هنر نمایش عبارتند از:

۱. نمایشنامه، یا متن ادبی ـ نمایشی
۲. بازیگری
۳. چهره‌پردازی، لباس
۴. صحنه‌آرایی و نورپردازی
۵. کارگردانی
۶. تماشاگری و نقد نمایش
۷. تماشاخانه یا معماری تماشاخانه
۸. تهیه کنندگی، مدیریت و تهیه و تنظیم امور مالی

●

۱. برای آغاز یک نظام نمایشی به نمایشنامه یا متن ادبی نیاز است. این متن غالباً مکتوب بوده، به دست یک نمایشنامه‌نویس تصنیف شده است. در غیر این صورت، در ذهن دست‌اندرکاران نمایش جای دارد و به طور ارتجالی ساخته می‌شود. (بدیهه‌پردازی)

۲. هنر نمایش علاوه بر متن نمایشی، به بازیگران نیاز دارد تا آن متن مکتوب را به صورت زنده درآورند. باید به خاطر داشت که نمایشنامه با سایر انواع ادبی مانند قصه و شعر تفاوتهایی دارد که مهمترین آنها این است که نمایشنامه به منظور «اجرا» نوشته می‌شود، نه برای خواندن. بنابراین بدیهی است که برای اجرای یک نمایشنامه به بازیگر نیاز است.

بازیگر نمایش دو وسیلهٔ عمده جهت ایفای نقش خود دارد. بیان و بدن. روشن است که آموزش فنون بازیگری به سالها تمرین و ممارست زیر نظر استادان آگاه و مجرّب نیاز دارد.

۳. کمتر اتّفاق می‌افتد که بازیگر با چهره و لباس واقعی خود ایفای نقش کند. بلکه معمولاً ناگزیر است به شکل و شمایل شخصیتهایی در بیاید که در متن ادبی وجود دارند. به همین سبب از دیرگاه بازیگران پیش از حضور بر صحنه، لباس شخصیت مورد نظر را می‌پوشیدند و با گذاشتن «صورتک» ـ ماسک ـ بر صورت، یا به کمک چهره‌پردازی به هیات آن شخصیت درمی‌آمدند.

۴. هنر نمایشنامه دارای «رویدادگاهی» است: زمین، آسمان، شهر، دد و... و هر رویدادگاه حاوی «بازیگاه» یا صحنه‌هایی است. مثلاً رویدادگاه نمایشنامهٔ «ژولیوس سزار» اثر شکسپیر، شهر رُم است و بازیگاه آن کاخ، میدان عمومی و... این دو مفهوم در واقع به یک مفهوم مبدل می‌شوند: «صحنهٔ نمایش»... صحنهٔ نمایش به عبارتی «قید مکان» است که کیفیت و وجوب رویدادهای نمایشی را توضیح و تفسیر کرده، «فضا» و «حالت» این رویدادها را معین می‌سازد. به این دلایل، هنر نمایش معمولاً به صحنه‌آرایی نیاز دارد و در کار صحنه‌آرایی، نورپردازی هم لازم است. نورپردازی دو منظور عمده را تحقّق می‌بخشد: نخست آنکه آنچه را بر صحنه می‌گذرد روشن و مرئی می‌سازد؛ دوم آنکه برای صحنه و بازیگران، ویژگیهای «هنری»، «زیباشناسانه» و نمایشی می‌آفریند.

۵. عناصر نمایشی باید با یکدیگر هماهنگ و همساز شوند و از ذهنیت خاصی تعبیر و تفسیر گردند. همان طور که رهبر ارکستر براساس متن مکتوب موسیقی و به کمک نوازندگان به آن متن جان می‌بخشد، دست‌اندرکاران نمایشی نیز زیر نظارت «کارگردان» به حرکت درآمده، متن نمایشی را زنده می‌سازند.

کارگردان به نمایشنامه نقطهٔ دید می‌دهد، عناصر نمایشنامه را با هم ترکیب می‌سازد و این نقطه دید را مورد تاکید و تفسیر قرار می‌دهد. کارگردان در واقع حد فاصل نمایشنامه‌نویس و تماشاگر است و نماینده، جانشین و مفسّر او به شمار می‌آید.

۶. تماشاگر عنصر مهم هنر نمایش است. در واقع نظام هنر نمایش به منظور ارتباط با تماشاگر و انتقال به او به وجود می‌آید: سن، جنس، سواد، حالت روحی، وضع اقتصادی، وضع سیاسی و فرهنگی و... به طور خلاصه چند و چون تماشاگران پیوسته مطمح نظر دست‌اندرکاران هنر نمایش بوده است.

۷. تماشاخانه محلّی است برای اجرای نمایش که اشکال مهم و دائمی آن بیش از دو هزار و

ۀ هنر نمایش • دکتر فرهاد ناظرزادۀ کرمانی

پانصد سال پیش در یونان ساخته شده است و بنای آن در کشورهای آسیایی نظیر هند، چین، ژاپن و مصر نیز سابقه‌ای بس کهن دارد.

تماشاخانه به هر شکل: ساده، بی‌سقف و یا شکیل، مسقّف و مزیّن و متنوّع آن، به هر حال دارای دو بخش عمده است: جایگاه بازیگران و جایگاه تماشاگران. البته این ساده‌ترین شکل تماشاخانه است. در تماشاخانه‌های امروزی، معمولاً علاوه بر این دو جایگاه، اتاق، دفتر، کارگاهها و انبارهای گوناگونی وجود دارند که هر یك داری خار ویژه‌ای است.

در طول تاریخ نمایش، تماشاخانه‌ها یا موقّتی و موسمی بوده‌اند یا دائمی: یا مسقّف بوده‌اند یا بی‌سقف: یا کوچك بوده‌اند یا متوسّط و یا بزرگ: یا... صحنۀ تماشاخانه یا قابدار بوده است و یا پیشرفته و یا محصور در میان تماشاگران و...

۸. مجموعۀ فعالیتهای نمایشی از نظر کارهای تشکیلاتی و مالی نیازمند تدبیر، تمشیت و مدیریت است. این بخش از نظام نمایشی اگر چه با هنر نمایش به معنای خاصّ آن ارتباطی ندارد، امّا از نظر امکان اجرای یك نمایش‌نامه و کیفیت و کمیت اجرا، امری بسیار مؤثّر است. حقوق بازیگران، نمایشنامه‌نویس، تبلیغات، برنامه‌ریزی، بودجه، ممیزی، روابط با اشخاص سازمانها، ادارۀ تماشاخانه و تعیین ساعات تمرین و اجرا از جمله مسائلی است که در این قلمرو، چاره‌جویی و سازمان‌بندی می‌گردد.

برخی علاوه بر عناصر فوق، موسیقی، سرود، حرکات موزون و منتقد را نیز در گروه عناصر تشکیل‌دهندۀ هنر نمایش معرفی کرده‌اند. دربارۀ عناصر یاد شده باید توضیحی داده شود:

اول اینکه میزان استفاده از هر یك از این عناصر در هر اجرا یکسان نیست. ممکن است در یك نمایش از لوازم صحنه و یا چهره‌پردازی به میزان فراوان استفاده شود و یا به میزان اندك؛ و یا...

دوم اینکه ممکن است هر یك از این عناصر توسّط اشخاص متعدّد و متمایزی تحقّق یابد و یا آنکه به وسیلۀ اشخاص معدود. به عبارت دیگر، نویسندۀ یك نمایشنامه ممکن است کارگردان آن هم باشد و نیز بازیگر، و حتی طراح صحنه و چهره‌پرداز آن... یا ممکن است تحقّق هر کدام از این عناصر به اشخاص متعدّد و متمایزی سپرده شود.

■ توضیح چند اصطلاح نمایشنامه‌شناسی

هر نمایشنامه دارای فکر و پیام، عبرت و معنایی[۱] است که آن را «بُن اندیشۀ» نمایشنامه نامیده‌ام. علاوه بر آن، نمایشنامه دارای شخصیتهایی[۲] است که از ویژگیهای جسمی، روانی، اجتماعی و اعتقادی خاصّی برخوردارند.

نمایشنامه دارای طرح داستانی[۳] است: مضمون و قصّه‌ای که در نمایشنامه وجود دارد در واقع «طرح داستانی» آن است.

شخصیتهای نمایشنامه با یکدیگر و یا با خود گفتگو می‌کنند که مجموعۀ این گفتارها «زبان نمایشنامه[۴]» می‌گویند.

نمایشنامه دارای زمینه‌ای فراگیر[۵] است، مثلاً عشق، گناه، جنایت، حسد و...

نمایشنامه دارای فضا[۶] و حالت[۷] است که این فضا و حالت با «زمینۀ فراگیر» آن ارتباط فراوانی دارند.

باری، اگر عناصر تشکیل دهندۀ هنر نمایش را نمایشنامه، بازیگری، طراحی صحنه، نور، لباس، چهره‌پردازی، کارگردانی، حرکات موزون، موسیقی، سرود، تماشاخانه، تماشاگر، تهیه‌کننده و منتقد و... بینگاریم، در این مجموعه، «نمایشنامه» و «نمایشنامه‌نویس» ارزش بخصوصی دارند. این نمایشنامه‌نویس است که طرح و انگارۀ نظام هنر نمایش را ترسیم و تصنیف می‌کند و این دستگاه هنری را به جنبش درمی‌آورد. وانگهی این نمایشنامه‌نویس است که در برابر صفحۀ سفید قرار دارد و باید با قلم و از گنجینۀ تخیّل خود، این صفحۀ سفید را- که شباهت به جهان پیش از خلقت دارد- مشحون از جانمایه‌ای کند که برای دست‌اندرکاران دیگر، نقشه و تصویر و راهنمایی باشد... و گفتنی است که پس از هر اجرا، باز همین متن نمایشی است که باقی می‌ماند و جانمایۀ اجراهای بعدی و نیز سرمایه‌ای در خزانۀ ادبی و هنری به شمار می‌رود.

●

پاورقیها:

1. MEANING; MESSAGE
2. CHARACTER
3. PLOT
4. THE LANGUAGE OF DRAMA
5. THEME
6. ATMOSPHERE
7. MOOD

مآخذ:

۱. اگر ی، لاجوس: «فن نمایشنامه‌نویسی». ترجمۀ دکتر مهدی فروغ. تهران، انتشارات نگاه، چاپ دوم ۱۳۶۴.

2. CARLSON, MARVIN:
THEORIES OF THE THEATRE – A HISTORICAL AND CRITICAL SURVEY, FROM THE GREEKS TO THE PRESENT.
U.S.A, JTHICA, 1984.

3. HALTEN, THEODORE W.:
ORIENTATION TO THE THEATRE (SECOND EDITION)
U.S.A., NEW YORK, 1972.

4. HULL, RAYMOND:
HOW TO WRITE A PLAY.
U.S.A., CINCINNATI, OHIO, 1953.

5. HOGAN, ROBERT & MOLIN, SEVEN ERIC (EDITORS):
DRAMA – THE MAJOR GENRES
AN INTRODUCTORY CRITICAL ANTHOLOGY.
U.S.A., NEW YORK, 1962.

6. SHROYER, FREDRICK B. & GARDEMAL, LOUIS G. (EDITORS):
TYPES OF DRAMA
U.S.A., GLENVIEW, ILLINOIS, 1970.

7. THRALL, WILLIAM FLINT; HIBBARD, ADDISON & HOLMAN, C. HUGH:
A HANDBOOK TO LITERATURE.
U.S.A., NEW YORK, 1960

8. VAUGHN, JACK A.:
DRAMA A TO Z.
U.S.A.,NEW YORK, 1978.

حدیث آشفتگی

■ نقدحضوری نمایش «سوار سرنوشت»

نویسنده و کارگردان: عسگر قدس
بازیگران: مهین صدفی، محمد یگانه، حمید صفایی، حسن حامد، مسعود خدابخشیان، بهرام صابر نعمتی، کامران بهزادی، و...
تئاتر شهر (سالن چهارسو)، دیماه ۶۸

● نصرالله قادری

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

■ اشاره

وظیفهٔ منتقد تئاتر وظیفهٔ سنگینی است. او در ارتباط با هنرمند باید راهنما و هدایتگر باشد، مبشّر و منذر باشد، نقاط قوّت هنرمند وکارش را سر دست بگیرد و تشویق کند و نقاط ضعفش را گوشزد نماید. او در ارتباط با تماشاگر باید در جهت ارتقاء سطح دریافتش تلاش کند، حرفهای تماشاگر را به هنرمند برساند، باورها و دریافتهای صحیحش را تایید کند و دریافته‌هایش را، اعمّ از ضعف و قوّت کار، متذکّر شود.

نقد حضوری تمام این خصوصیات را دارد، با این امتیاز که هنرمند هم می‌تواند نقطه نظرهای خود را بیان کند و اگر حرفی بیش از آنکه در نمایش آورده، دارد، مطرح نماید. با این تلقّی به نقد و بررسی حضوری در مورد نمایش «سوار سرنوشت» (شیرین و فرهاد) با آقای «عسگر قدس» می‌نشینیم:

●

● اگر موافق باشید ابتدا دربارهٔ نمایشنامه صحبت کنیم و بعد بپردازیم به نمایش. شما در آفیش کارتان اعلام کرده‌اید: «داستان شیرین و فرهاد؛ برداشتی از نظامی گنجوی» در صورتی که متن نمایشنامه اصلاً ربطی به «نظامی گنجوی» ندارد. بفرمایید شما چه برداشتی از «نظامی گنجوی» داشته‌اید و نمایشنامهٔ شما چه ارتباطی با داستان «شیرین و فرهاد» دارد؟

■ آدمهایی که من می‌شناسم بدون هاله نیستند. این آدمها از داستان و اسطوره، در اثر نظامی گنجوی و چند تن از شاعران طراز اول مملکتمان وجود دارند. برداشت وقتی به‌صورت مطلق از متن یاد بشود، در این حال من به خودم اجازه می‌دهم که حتّی اگر آدمهایی به‌نام «شیرین» و «فرهاد» و «خسروپرویز» در داستان نظامی گنجوی هست، پس این را به‌عنوان برداشت تلقّی می‌کنم. امّا چون داستان شیرین و فرهاد در نظامی گنجوی نقاب رومانتیک به خودش می‌گیرد، من سعی کردم این نقاب را از روی اثر بردارم تا ببینم وقتی با این آدمها به‌صورت قابل لمس ورئالیسم (رئالیستی) برخورد بشود، اینها چه عکس‌العملی نسبت به هم خواهند داشت. نتیجه اینکه «نقیضه» داستان شیرین و فرهاد و یا خسرو و شیرین نظامی گنجوی خواهد بود.

● نمی‌دانم تلقّی شما از نقیضه چیست. امّا اینکه می‌گویید ربطی به نقیضه ندارد.

■ در نمایشنامه من این‌گونه برخورد کرده‌ام.

● نمایشنامهٔ شما از اساس ربطی به نظامی ندارد. برای نمونه اشاره می‌کنم که فرهاد در کار شما به دین اسلام تمایل دارد و در دیالوگها این را مکرّر اعلام می‌کنید. حتّی سفیری که از طرف پیامبر(ص) به ایران آمده، یک شب میهمان فرهاد است. اینها چه ربطی به نظامی گنجوی دارد؟ شما چطور به این مسائل رسیدید؟

■ این را من بر مبنای منطق حوادث به‌وجود آوردم. وقتی دیدم که شیرین و فرهاد در برهه‌ای از تاریخ حضور دارند که پیک محمد(ص) به دربار خسروپرویز می‌آید، به خودم اجازه دادم که شخصیتی را به‌نام فرهاد به‌وجود بیاورم که نمایندهٔ قشر پایین اجتماع باشد قشر هنرمند اجتماع باشد و از یک آرمان تازه پیروی کند. در آن برهه، ایرانیان به آن رستاخیزی که «زرتشت» نویدش را داده بود متأسّفانه نرسیدند و سرخورده بودند. در نتیجه منتظر یک نیروی جدید، یک فکر جدید، یک آرمان نوی بودند که همان برادری و برابری بود. اینها را «محمد»(ص) به ارمغان آورد و ما چند سال بعد از این واقعه می‌بینیم که این آرمان و این نِز تثبیت شد.

● با این تعریف شیرین و فرهاد ساخته و پرداختهٔ ذهن شماست، نه نظامی گنجوی. پس چرا در آفیش به نظامی اشاره کرده‌اید؟ چه الزامی داشتید وقتی تمام شخصیتها ساختهٔ ذهن شما هستند، از نام «نظامی» بهره ببرید؟

■ خوب، روشن است. این مسأله جنبه «پروپاگاند» دارد. من خواستم پشت سر نظامی گنجوی مخفی بشوم و از بزرگ بودن نام او استفاده کنم. به هر حال نظامی گنجوی یک شخصیت بزرگ هنری و ادبی است. وقتی ما

خودمان را نزدیک به این شخصیت کنیم. خوب، بیشتر مطرح خواهیم شد.[!]

● اسم نمایشنامهٔ شما «سوار سرنوشت» است، امّا روی آفیش نام «شیرین و فرهاد» را با حروف درشت آورده‌اید. قطعاً در اینجا هم به جنبهٔ «پروپاگاند» مسئله معتقد بوده‌اید. در این صورت فکر نمی‌کنید که این دروغ بزرگی به مخاطب است؟

■ دروغ نیست. وقتی امام خمینی به تبلیغات این همه اهمیّت می‌دهند و می‌فرمایند که «ما برای اسلام تبلیغات کم داریم، ما در این مملکت ملاً کم داریم و باید در داخل و خارج کشور بیشتر تبلیغ بشود»، خوب در اینجا نیرو و جذبهٔ تبلیغات در جهانی که ما شدیداً در بمباردمانهای تبلیغاتی هستیم روشن می‌شود. من که یك بچهٔ کوچك امام هستم، به خودم اجازه دادم که به این صورت برای کار خودم تبلیغ کرده باشم.[!] البتّه این موردی که شما می‌فرمایید صرفاً جنبهٔ تبلیغی ندارد، چرا که داستان «شیرین و فرهاد» در خون مردم ماست و مردم ما این داستان را دوست دارند. ذهنیت آنها آماده است که شیرین و فرهادی را ببینند که عاشقانه به همدیگر نظر دارند. در حالی‌که [وقتی] به صحنهٔ نمایش می‌آیند و تئاتر من را می‌بینند، با شیرین و فرهادی برخورد می‌کنند که هالهٔ رمانتیك از چهرهٔ آنها برداشته شده و هر کدام از قشر خودشان دفاع می‌کنند و وارد عمل می‌شوند.

● برداشت شما از کلام امام، اشتباه و کاملاً شخصی است. امام معتقد به تبلیغات از نوع غربی آن نیست. نوع تبلیغاتی که شما به آن معتقدید کاملاً غربی است، امّا حضرت امام به تبلیغات مثبت و توام با صداقت اعتقاد دارند. شما چگونه به این برداشت کاملاً شخصی رسیدید؟

■ من اعتقاد و علاقه‌ام بیشتر به شخصیت امام و گفتارشان است. اگر این طوری تلقّی می‌شود، قطعاً این اشتباه من است و می‌پذیرم.

● امّا نثر نمایشنامه اصلاً یکدست نیست؛ گاه کلاسیك، گاه کلیشه‌ای، گاه کوچه‌بازاری و امروزی است. چرا متن شما یکدست و روان نیست؟

■ علّت این است که من آمادگی و مطالعهٔ عمیقی نسبت به ادبیات نمایشی و حتّی ادبیات دراماتیك ندارم. من یك کارشناس معمولی هستم، عالم تئاتر نیستم و اقرار می‌کنم که به هر حال این ضعفها در کار من هست. من بیشترحسّی بامساله برخورد می‌کنم. اقرار می‌کنم که مطالعهٔ زیادی در ادبیات نمایشی و خصوصاً ادبیات فارسی خودمان ندارم. در نتیجه، حسّی و عاطفی با کار برخورد می‌کنم و خوب این نارساییها در کار بوجود می‌آید.

● به هر تقدیر وسیلهٔ ارتباطی شما با مخاطب، زبان است. وقتی به طرف یك کار کلاسیك می‌روید، باید این وسیلهٔ خاص را خوب بشناسید. وقتی که آشنا نیستید، چه لزومی دارد که چندگانه بنویسید؟ چرا به زبان امروزی و یکدست ننوشتید؟

■ عرض کردم که من فقط سعی می‌کنم با تماشاگر ارتباط برقرار کنم. تماشاگر معمولی متخصّص نیست، تئاترشناس نیست و من هم نمایش را برای اکثریت تماشاگر که فقط به‌عنوان اینکه تئاتری را ببینند و جذب داستان تئاتر و شخصیتهای تئاتری که با هم کلنجار می‌روند بشوند، می‌نویسم. اصلاً به این خاطر است که من قادرم متن بنویسم و اقرار می‌کنم که برای متخصّصین و کارشناسان فن البتّه این چیز خوشایندی نیست. ولی مردم عادی را من ندیدم که چنین ایرادی از من بگیرند.

● نفس کار تئاتر بسیار مهم است و به بهانهٔ اینکه مردم می‌پذیرند، نمی‌توان ساده‌اندیشی کرد. امّا بگذریم و بپردازیم به قهرمانهای نمایشنامه. اینها «تیپ» هستند یا «کاراکتر»؟

■ در کار من هم پرسوناژهایی هستند که کاراکترند و هم آدمهایی که تیپند. شیرین حتماً یك کاراکتر است چون جنبه‌های روانشناسانه، خصوصاً روانشناسی زنانه دارد و می‌دانید که روانشناسی زنانه با مردانه فرق دارد. کاراکترهای من به این صورت هستند که شناسنامه دارند، یعنی من با فاکت در متن می‌توانم به شما ارائه بدهم. و یا نگهبان پیر و جوان که با هم برخورد می‌کنند و مسائل خودشان، گذشتهٔ خودشان، حال خودشان و آرمانهایی را که دارند برای همدیگر مطرح می‌کنند. من فکر می‌کنم این دلایل کافی باشد که بتوانم راحت بگویم اینها کاراکترهای کار من هستند. ولی سرنگهبان به‌صورت سمبلیك و تیپ مطرح شده است، اگرچه یك مقدار فرمولهای شخصیت‌پردازی را در او هم می‌شود جستجو کرد. امّا خود فرهاد را هم قبول ندارم که کاراکتر است. او بیشتر یك دکور، یك سمبل و نمادی از وجود اقشار جامعه است و به‌همین دلیل بیشتر اوقات را سکوت می‌کند و گوش می‌دهد.

● حدّاقل نام نمایشنامهٔ شما این انتظار را در ما بوجود می‌آورد که فرهاد هم کاراکتر باشد، خصوصاً با شناختی که نظامی از او بما داده است. امّا همان شیرین را هم که معتقد هستید کاراکتر است، خصوصیات کاراکتریستیك ندارد و بیشتر تیپ است. شما حتّی نتوانسته‌اید از شیرین یك کاراکتر مسطّح هم بسازید...

■ ...این مسئله را باید حل شده بدانیم که شما دوباره به شخصیتهای نظامی رجوع نکنید. چون قبلاً عرض کردم که این حتّی هاله‌ای از کار کنجوی هم نیست...

● ولی در نمایشنامهٔ عسکر قدس که خواسته‌اید او کاراکتر باشد؟

■ بله...

● و من می‌گویم نیست.

■ ما وقتی از یك کاراکتر یا تیپ صحبت می‌کنیم به معنای مطلق که نیست: نسبی است. حتّی وقتی راجع به‌یك آدم خوب یابدهم صحبت می‌کنیم نسبی است، به‌این معنا که در این آدم خوبیها بر بدیها می‌چربد. حالا چون تئاتر آیینه‌ای از زندگی است، پس این کاراکترها هم نمی‌توانندبه‌آن صورت خالص- لااقل برای من- مطرح باشند. البتّه من خودم را درام‌نویس نمی‌دانم؛ من فقط برای تولید نمایشنامه می‌نویسم.

● تلقّی شما از اصول پذیرفته شدهٔ درام‌نویسی هم کاملاً شخصی است...

■ ...بله می‌پذیرم. من حتّی اقرار می‌کنم که پایبند اصول متعارف درام‌نویسی نیستم و همیشه در این زمینه سعی می‌کنم که تجربه‌ای را در کارم دخیل کنم. شاید در این کارم این تجربه در مسئلهٔ تیپ و کاراکتر متبلور شده است.

● و امّا نمایش شما هم، به تَبَع نمایشنامه، اجرای یکدست و بهنجاری نیست. در آغاز سبك کار خودتان را مشخص کنید که راحت‌تر بتوانیم پیش برویم.

■ این بستگی به روحیهٔ من دارد. اگر کسی مرا بیشتر بشناسد آن وقت می‌فهمد که روح آشفتهٔ من در کارهایم هم تاثیر بسزایی دارد. جمع و جور کردن آشفتگی نمایش برای من کار مشکلی است. به‌همین دلیل طبیعی است که هم در متن‌نویسی و هم در طرّاحی و کارگردانی دست به فرمهایی بزنم که از هر سبك در آن نمودی پیدا باشد. ولی اگر بخواهم برای این حرکت یك اسمی داشته باشم، می‌توانم به‌عنوان تئاتر امروزی از آن یاد کنم. تئاتر امروزی پایبند هیچ سبك و سیاقی نیست. الان حتّی مسئلهٔ متن‌نویسی ربطی به متون ادبی ندارد و از حالت ادبی خارج شده و مثل یك فیلمنامهٔ سینما، صرفاً برای اجرا نوشته می‌شود. من از این روش پیروی کردم و پایبند این مساله نیستم. از آن طرف قضیه هم اقرار می‌کنم که شناخت باید و شاید کاملی از درام ندارم.

● متاسّفانه در ایران به‌هر کار بی‌مبنا و آشفته‌ای صفت مدرن می‌دهند: امّا تئاتر مدرن هم برای

خود اصول و تکنیکهایی دارد. اگر نمایش شما مدرن باشد، اصول مدوّن شدهٔ تئاتر مدرن را رعایت نمی‌کند. من نمی‌گویم اصول تئاتر کلاسیک را رعایت کنید، حداقل انتظار دارم که در این سبکی که مدّعی هستید، کار «اصولی» باشد. هر کار مدرنی هم در عین اینکه منطق مکتبهای پیشین را درهم می‌ریزد، امّا منطق خاصّ خودش را دارد. قطعاً تلقّی شما از «تئاتر مدرن» هم چیز تازه‌ای است؟

■ تلقّی من این است که ما در دوره‌ای زندگی می‌کنیم که بیش از هر وقتی تماشاگر احتیاج به مسائل رؤیایی و فانتزیک دارد. من هم به همین دلیل خواب نگهبان را روی صحنه با فرم و موزیک و این چیزها مطرح می‌کنم. چون می‌خواهم تماشاگر را راضی نگه دارم. من اعتقاد ندارم که در این زمان تماشاگر ما نمایشهای سنگین را بپذیرد. در حال حاضر نمایشهای ما باید جنبهٔ «ملودرامیک» داشته باشد. اشکالی ندارد که ما در این برهه درامی تحویل تماشاگر بدهیم که جنبه‌های «ملودرامیک» داشته باشد.

● ولی «ملودرامی» که «درام» باشد. درست است که‌ما به تماشاگر احترام می‌گذاریم. امّاهدف ما چیست؟ اینکه تماشاگر را راضی نگه داریم و به سلیقهٔ او پاسخ بدهیم و تمام؛ یا نه، می‌خواهیم به او تئاتر نشان بدهیم و مسأله‌ای را برایش مطرح کنیم؟

■ من در درجهٔ اول می‌خواهم تماشاگر راضی از سالن تئاتر بیرون برود. ولو اینکه چیزی عایدش نشده باشد. یعنی اگر از او بپرسند که شما از این تئاتر چه فهمیدید، او بگوید که من از این تئاتر خوشم آمد، امّا نفهمیدم چه می‌گوید.

● خوب، این هم راهی است؛ شاید هم مدرن باشد. امّا بیان عموماً بیان بازیگران شمانامفهوم است. آنها حتّی طرز صحیح نفس گرفتن را نمی‌دانند. به‌همین دلیل نمی‌توانند حتّی یک دیالوگ یک خطی را تا آخر درست ادا کنند. شما به‌عنوان کارگردان چقدر به این مسأله بها داده‌اید و در کار خود به آن پرداخته‌اید؟

■ به اندازهٔ کافی کار کرده‌ام. ما دو ماه تمرین کردیم و من در عرض این دو ماه از مربیان خوبی مثل «حمید لیقوانی» و «علی عالی» استفاده کرده‌ام. البتّه ما یک گروه منسجم که نداشته‌ایم. من در این نمایش بازیگر حرفه‌ای، نیمه‌حرفه‌ای و حتّی هنرجو دارم. خوب، به‌وجود آوردن چنین گروهی برای اینکه هارمونی، ریتم و سبک داشته باشند، البتّه کار بسیار مشکلی است.

● این مربیان محترم چه کرده‌اند که حتّی بازیگر حرفه‌ای شما هم حرفهایش را جویده جویده ادا می‌کند؟

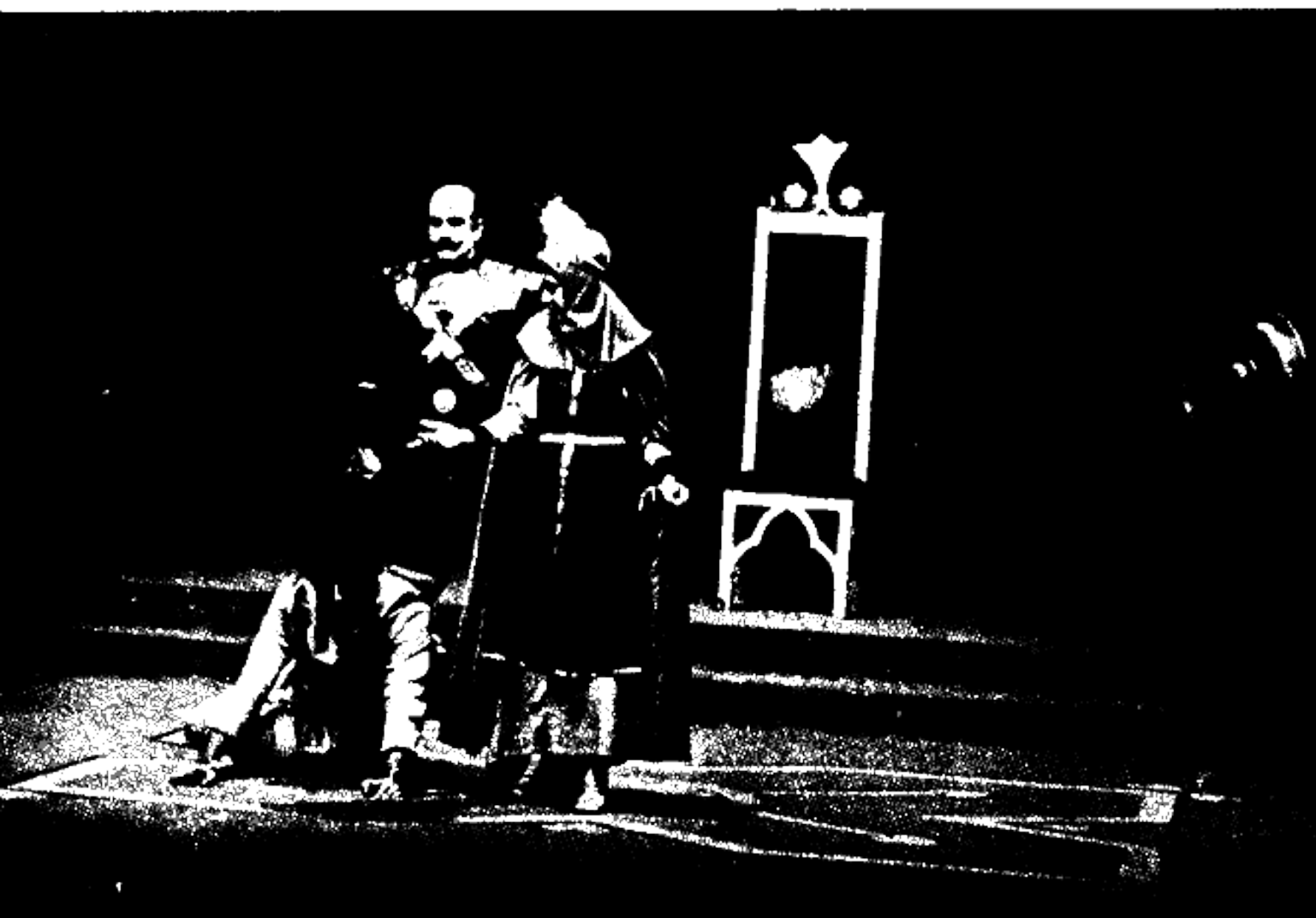
■ اینجا مسأله‌ای که برایم مطرح می‌شود این است که آیا شما به‌عنوان نمایندهٔ مردم سؤالتان را مطرح می‌کنید. اگر به‌عنوان نمایندهٔ مردم مطرح می‌کنید من باید بدانم. با اینکه نه، از طرف خود صحبت می‌کنید. در این صورت مسألهٔ دیگری پیش می‌آید.

● منتقد پل ارتباط بین گروه و تماشاگر است. من وقتی می‌بینم که بازیگر شما به‌جای فریاد زدن جیغ می‌زند و رگهای گردنش متورم می‌شود و صدایش می‌گیرد و تماشاگر می‌خندد، قطعاً نظر آنها را هم به‌شما منتقل می‌کنم. ثانیاً آنچه که من مطرح کردم یک مسألهٔ تکنیکی است. اگر کار شما درست نباشد و تماشاگر هم متوجّه نشود، باز هم توجیه‌پذیر نیست. شما مشخصاً در این رابطه پاسخ دهید که چرا بیان بازیگران شما ضعیف است؟

■ خوب، به‌هر حال باید این مسأله را به‌عنوان ضعف تلقّی کرد و من جوابی برایش ندارم.

● در آغاز نمایش، نگهبان پیر در حالت رؤیاست ولی به سؤالهای نگهبان جوان هم پاسخ می‌دهد. این نشان می‌دهد که او هوشیار است. وقتی سرنگهبان و نگهبانها می‌آیند، با آن همه سرو صدا و تأکیدی که نگهبان جوان دارد ـ که به او می‌گوید باور کن سرنگهبان آمده است ـ باز نگهبان پیر به سخنان او توجّهی نمی‌کند...

■ من فکر می‌کنم این مسأله در زندگی هم



به‌طور طبیعی اتّفاق می‌افتد. مثلاً وقتی کسی مواد مخدّر مصرف می‌کند، ممکن است از جهاتی درصد هوشش بالا برود، ولی خیلی از مسائل دیگر را مورد فراموشی قرار می‌دهد. ممکن است عمداً بخواهد خودش را از حالت عادی خارج شده جلوه بدهد...

● پس چرا وقتی سرنگهبان اورا مخاطب قرار می‌دهد، هراسان برمی‌خیزد و پاسخ می‌دهد؟ این کار او نشان می‌دهد که سخت ترسیده است...

■ خوب، ما بعداً می‌بینیم که این دو نفر با هم دوست بوده‌اند و حتّی قبل از اینکه سرنگهبان به‌این مقام برسد، زیر دست نگهبان پیر کار می‌کرده است. پس ما با آدمهایی روبرو هستیم که با هم «ندار» هستند. پس می‌توانند با هم شوخی کنند و حتّی بی‌تفاوت باشند. ولی به‌خاطر مسائل نظامی و دیسیپلین نظامیگری به‌صورت فرمالیته، حتّی شاید هم مسخره، از او اطاعت می‌کند.

● آیا این صحنهٔ ساختگی و کلیشه‌ای صرفاً برای خنداندن تماشاگر نبوده است؟

■ خوب بله، ما لحظه‌هایی را به‌وجود می‌آوریم که تماشاگر تفریح کند و یك انبساط خاطری برایش پیش بیاید. امّا در عین حال، در این صحنه هدف ما این است که فساد دربار را در بده بستانهای مالی نشان بدهیم و به رخ تماشاگر بکشانیم. از این مایه گرفتیم و نشان دادیم که دربار در چه شرایطی قرار گرفته که حتّی شیرین به نگهبان قصر خودش پول می‌دهد که به فرهاد اجازه بدهد که داخل قصر بشود.

● چرا سرنگهبان مثل «عروسك» بازی می‌کند؟ با مشتهای گره کرده، حرکتهای اگزژرهٔ سر، ابرو و چشم که بسیار خسته‌کننده است.

■ این به خواست و سلیقهٔ من در طرّاحی کار برمی‌گردد. ممکن است با مزاج تماشاگر سازگار نباشد، یا باشد. حقیقت این است که تماشاگران ما از قشرهای مختلفی هستند. عدّه‌ای هستندکه بافرهنگند- البته‌همهٔ‌تماشاگران بافرهنگند- منظور من این است که فرهنگ تئاتر را بیشتر می‌شناسند. ولی اکثریت تماشاگران مطالعه ندارندوفقط به‌صورت حسّی و تجربی تئاتر را می‌شناسند. عدّه‌ای کارگر، عدّه‌ای بی‌سواد و عدّه‌ای باسواد هستند. حتّی استاد دانشگاه می‌آید و کار مرا می‌بیند. خوب، کارمند معمولی هم می‌آید و من موظفم که همه را راضی کنم. امّا طبیعی است که نمی‌توانم همه را راضی نگه دارم.

● با این توجیهات، به‌نظر شما درست است که ما اجرای غلطی داشته باشیم صرفاً به‌این دلیل که می‌خواهیم تماشاگران راضی باشند؟

■ البتّه من اعتقاد ندارم که غلط اجرا کردم. این نظر شماست.

● شما که معتقدید تئاتر مدرن کار کرده‌اید و نمایش شما مضحکه نیست، حرکتهای اگزژرهٔ سر و مشتهای گره کرده سرنگهبان با آن بازی خاص، جز خنده گرفتن از تماشاچی چه هدفی را دنبال می‌کند؟

■ این تئاتر یك تئاتر فارس، تئاتر معمولی است که با ذائقهٔ من هم زیاد سازگار نیست. بعضی مواقع. بازیگر از دست کارگردان خارج است. کارگردانی من این‌طور نیست که دائماً مثل مامور بالای سر بازیگر باشم و این ریزه‌کاری‌ها را برایش توضیح بدهم و هر شب از او انتقاد کنم و برایش توضیح بدهم که به طرف تئاتر «فارس» و «بوف» نرود. سعی نکند که تماشاگر را بخنداند. اگر خود متن مساله دارد، باید بازیگر با آن جدّی برخورد کند. آن وقت تماشاگر با یك لبخند خوب و وزین با مساله برخورد خواهد کرد. خوب، این چیزی است که من نمی‌توانم شلاق دست بگیرم و بازیگرم را وادار کنم که رعایت کند.

● در همین قسمت وقتی نگهبانها علیه سرنگهبان شورش می‌کنند، در یك حملهٔ غافلگیرکننده نیزه از آنها گرفته می‌شود. ولی در پایان این صحنه دوباره نیزه‌را به آنها بازمی‌گردانند. اساساً چرا نیزه را می‌گیرند که بازپس دهند؟ و مسالهٔ دیگر، اشتباهی است که در متن بوده و در اجرا هم هست و آن اینکه نیزه را نگهبان پیر و سرنگهبان از آنها می‌گیرند. امّا در دیالوگ اشاره می‌کنید که نگهبان جوان این کار را کرده است، در حالی که او هیچ دخالتی ندارد.

■ چرا. توجّه کنید به صحنه‌ای که نگهبان جوان خیلی زرنگی می‌کند و تایید می‌کند و می‌گوید: «من نیز همین را می‌گویم.» و فضایی سرشار از رعب و وحشت به‌وجود می‌آورد...

● البتّه در رعب و وحشتش که جای شك بسیار است. امّا این حرکت وقتی است که نیزه‌ها گرفته شده...

■ این «تـروك- تروك» نگهبان جوان باعث می‌شود که نگهبانها متوجّه او بشوند. درست مثل دو تا اسلحه‌کش تکزاسی که اگر کوچکترین حرکتی بکنند و فکرشان از تمرکز حریف خارج بشود، آن وقت طرف مقابل شلیك خواهد کرد. این مساله همان حالت است. وقتی نگهبان جوان اینها را متوجّه خودش می‌کند و ترس و رعب و وحشت به‌وجود می‌آورد، آنها از این موقعیت استفاده کرده و نگهبانها را خلع سلاح می‌کنند. امّا سیاست سرنگهبان این نیست که هر کسی را بگیرد دار بزند، چون موقعیت خودش هم دچار تردید می‌شود. کما اینکه در مسائل حقوقی این مسائل اجرا می‌شود...

● قبلاً هم اشاره کردم که حرکت او بعد ازگرفتن نیزه‌هاست. حالا با این پاسخ مسالهٔ دیگری مطرح می‌شود و آن اینکه شما ظاهراً بر متن خودتان هم چندان تسلّطی ندارید. وقتی در دیالوگ سرنگهبان می‌گوید: «گوشهای شغال را ببر»، مشخص می‌شود که او یك دیکتاتور است. حتّی نگهبان پیر هم اشاره می‌کند که: «باید سالها بگذرد تا نگهبان جوان یاد بگیرد که چگونه باید گوشها را برید.»

■ کی دیکتاتور است؟

● سرنگهبان. حالا با این توضیح، بازگرداندن نیزه به آن دو نگهبان شورشی چه مفهومی دارد؟

■ اینها را نمی‌شود شورشی گفت. این حرکت نمایانگر این است که داخل دربار چه وضع مشوشی دارد. این نمونه‌ای است که بعداً هم اشاره می‌شود. حتّی به شاهزاده قباد پسر خسروپرویز سوء قصد شده است. از سوء قصد صحبت می‌شود. یك برههٔ حسّاس تاریخ را نشان می‌دهد که عظمتی رو به اضمحلال است. این اضمحلال الان برای ما ملموس است. دنیای کمونیسم با آن عظمت، با حرکت سردمداران و رهبرانش به‌جایی رسیده که از نقطه نظرات خودش عدول می‌کند و تایید می‌کند که مارکسیسم نمی‌تواند پیام‌آور راستین مردم در جامعه باشد. به همین دلیل حالا می‌بینیم که شوروی کمونیستی اقرار می‌کند که باید به دین و اخلاقیات توجّه بیشتری بشود.

● و این پاسخ چه ربطی به مساله‌ای که من مطرح کرده‌ام دارد؟

■ نمی‌دانم. من سعی کردم جواب شما را بدهم.

● بگذریم... میزانسنهای‌شما عموماً کلیشه‌ای، خسته‌کننده و تکراری است. برای نمونه اشاره می‌کنم به نگهبان جوان که هر وقت از ده حرف می‌زند، نیزه‌اش را مثل چوب چوپانی روی دوش می‌گذارد و بعد از اتمام دیالوگ دوباره نیزه را درست در دست می‌گیرد. عموماً یك سوی صحنهٔ شما سنگینتر از طرف دیگر است. آیا عدم توازن صحنه عمدی بوده است؟

■ عمدی نداشتم. من وقتی کار می‌کنم دقّت می‌کنم که تمام نارساییها از بین برود و کار رتوش شده باشد و بازیگران بخوبی از انجام وظایف محوّله برآمده باشند و طرّاحی من در کار نمود پیدا کند. کاراکتر نگهبان جوان یك کاراکتر دوگانه

است. لااقل از نظر روی قضیه. چرا که این نکهبان دهاتی است. منتها به‌خاطر هوش خاصّی که دارد و از کانالی که فرهاد برایش باز کرده، تمام امتحانات را گذرانده و آمده نگهبان مخصوص گارد محافظ شیرین شده است. در این شرایط طبیعی است که به نگهبان یاد داده باشند که چگونه از قصر محافظت کند. در عین حال می‌تواند به قول معروف فیلش یاد هندوستان کند و از دستش در برود و به یاد کلوچه‌های ده خود بیفتد.

● بازیگران نمایش، جغرافیای کار را هم نمی‌شناسند. در حالی‌که نگهبان پیر به تماشاگر نگاه می‌کند، فرهاد از سمت چپ صحنه وارد می‌شود و نگهبان می‌گوید: «سیاهی، کیستی؟» دیالوگ به وضوح نشان می‌دهد که او سیاهی را می‌بیند در حالی‌که نگاه بازیگر شما به تماشاگر است.

■ من عقیده ندارم که این مساله کلیشه شده روی صحنه بارها و بارها تکرار بشود. دوست دارم فرمی ایجاد کنم که بدیع و تازه باشد و در عین اینکه بدیع و تازه است، با واقعیت متن هم وفق داشته باشد. این حسّ حضور یک شخص بدون دیدن او، در متن هست. «پاتکس» نگهبان پیر این است که فرهاد به این حوالی خواهد آمد. چون هم شیرین و هم سرنگهبان مساله را به او گفته‌اند و او حضور ذهنی دارد و منتظر است که فرهاد بیاید.

● مهم نیست که این آدمی که می‌آید کیست: فرهاد، سرنگهبان یا خسروپرویز. مساله این است که آیا نگهبان باید این آدم را ببیند یا خیر.

■ البتّه من خوب درک نمی‌کنم که منظور شما از جغرافیای کار چیست. این واژه را البتّه من تا به امروز نشنیده‌ام. ولی اگر منظور شما میزانسن باشد که درست نبوده و نگهبان می‌باید آدمی را که وارد می‌شود ببیند و بعد ایست بدهد. خوب، این سلیقهٔ من است که نمی‌خواهم به‌صورت متعارف با مساله برخورد کنم.

● با توجّه به اینکه شما تاکید بر غیر متعارف بودن کار دارید و معتقد هستید که کار مدرن است، چرا در یک اجرای غیر متعارف و مدرن، بازیگران شما به پیروی از مکتب «دلسارت» بازی می‌کنند؟

■ این را نمی‌دانستم.

● یعنی شما نمی‌دانید که سبک مدرن با مکتب دلسارت تفاوت دارد؟

■ وقتی من عرض می‌کنم که کار امروزی است، این همان چیزی است که شما می‌بینید، والاّ فرمول خاصّی ندارد. ببینید، سبکهایی که در تاریخ هنر به‌وجود آمده این نیست که نویسنده‌ای که در آن زمان خاص زندگی می‌کند، با فرمولهای آن سبک که آشنا نیست...

● من در اینجا به سبک اجرا اشاره می‌کنم.

■ فرقی ندارد. سبک اجرایی هم مثل سبکهای متون ادبی دچار دگرگونیهایی بوده. مثلاً قبلاً حرکت روی صحنه مفاهیمی داشته که الان آن حرکت به قول شما کهنه شده است. سبک امروزی و مدرن به برداشت و تلقّی ما از فرهنگمان ربط دارد.

● ببینید، حرف من روشن است. من می‌گویم که شیوهٔ اجرای «مدرن» با شیوهٔ «مکتب دلسارت» تفاوت دارد.

■ بله. ولی ما نباید پایبند سبکهایی باشیم که از اروپا آمده است. واقعیت این است که ما در شرایطی نیستیم که بتوانیم این کار را بکنیم. لااقل افرادی که با من کار می‌کنند، با فرهنگ جهانی تئاتر آن‌طور که باید و شاید آشنا نیستند. فقط به‌وسیلهٔ رسانه‌ها ارتباط کمی داریم. مثلاً من همین الان فهمیدم که «بکت» فوت کرده! اصلاً خبر نداشتم. الان در اتاق شما می‌بینم که این خبر روی تابلو اعلام شده و گویا ایشان مدّتهاست که فوت کرده. رابطهٔ آشنایی ما با تئاتر دنیا در همین حد است. مثلاً شما در نظر بگیرید «بکت» که یک نابغهٔ تئاتر است، چرا در رسانه‌ها مطرح نمی‌شود که این خبر به گوش همه برسد. این می‌رساند که ما هنوز آن‌طور که باید و شاید به فرهنگ نمایشی اهمیتی نمی‌دهیم.

● اصلاً این‌طور نیست. همین خبر اعلام شده هم از رسانه‌ها گرفته شده. اگر شمای کارگردان هنرمند، مطبوعات هنری را مطالعه می‌کردید، قطعاً باخبر می‌شدید. این خبر در تمامی مطبوعات اعلام شده است.

■ شاید من به خیلی از این مجلات که راجع به هنر می‌نویسند اعتقاد ندارم. این مربوط به ایدئولوژی من است.

● ایرادی ندارد. شما اگر روزنامه‌ها را هم مطالعه می‌کردید، این خبر در آنها اعلام شده بود. این به‌خود شما برمی‌گردد که چقدر در پی ارتباط با فرهنگ جهانی تئاتر باشید. البتّه قصد من مرگ «بکت» نیست. خود شما نمی‌خواهید که جستجوگر باشید، وگرنه ایراد اساسی مربوط به رسانه‌ها نیست. از اینکه بگذریم، بفرمایید حضور «گانگ» در نمایش شما چه کمکی به‌کار می‌کند. به‌نظر من گانگ در صحنه کاملاً فرمایشی است.

■ گانگ در کار من همان کمکی را می‌کند که «چخوف» از آن یاد می‌کند. نه به‌خاطر اینکه چخوف از گانگ صحبت می‌کند. بلکه چخوف دستورالعملی دارد که هر آکسسواری که روی صحنه است، باید به یک صورتی در یک جایی از

نمایش به‌کار گرفته شود.

● بله، درست است. در حقیقت باید حضور آن وسیله در صحنه ناشی از نیاز کار باشد...

■ گانگ درنمایش من یک حضور اخباری دارد. این گانگ در گذشتهٔ تاریخ مورد استفاده قرار می‌گرفته. در دربار هم از آن استفاده می‌کرده‌اند. خوب، ما هم در نتیجه این گانگ را وارد سرای شیرین کردیم تا هر خبر و ورود و خروجی را به‌وسیلهٔ گانگ اعلام کنیم.

● در کجای تاریخ آمده که در دربار ساسانیان گانگ وجود داشته؟

■ من در این نمایش به تاریخ کار ندارم؛ بیشتر با مساله به‌طور منطقی برخورد کرده‌ام. خود تاریخ ساسانیان در هاله‌ای از ابهام و رومانتیسم پیچیده شده. لحظه به لحظهٔ دوره ساسانی را ما فاکت تاریخی نداریم. بیشتر اطلاعات ما داستانی است. حتّی فردوسی هم اثر خودش را که تا اواخر سلسلهٔ ساسانیان ادامه می‌دهد، باز داستانی است و زیاد ربطی به تاریخ ندارد. به همان اندازه‌ای که تاریخ به خودش اجازه می‌دهد که از ساسانیان صحبت کند، من هم به خودم اجازه می‌دهم که از یک شیء خبری استفاده کنم. وقتی آنجا برق نیست، طبیعی است که آیفون هم نیست. به هر حال یک چیزی که صدا کند باید می‌بوده. در اینکه گانگ فاکت تاریخی دارد یا نه، به‌نظر من صدمه‌زننده به‌کار نیست.

● با این توضیحات من به این نتیجه می‌رسم که در این نمایش همه چیز ساخته و پرداختهٔ آقای قدس است. آیا این برداشت درست است؟

■ طبیعی است که چیزی را که من به‌وجود می‌آورم چیزی است که هنر می‌گوید و هنر شخصیت‌ترین چیزی است که برای انسان وجود دارد. حتّی رئالیستی‌ترین آثار یک چیز شخصی است؛ رئالیسمی که مدّعی است می‌خواهد واقعیت را آن‌طور که هست و باید باشد به‌نمایش بگذارد. حتّی در این حیطه هم مساله آن‌قدر شخصی است که هیچ تاریخدانی به خودش اجازه نمی‌دهد که از یک اثر هنری- نمایشی به نفع تاریخ استفاده کند.

● خوب، چه بگوییم، این هم یک نظر است. مسالهٔ دیگری که در کار شما باعث خندهٔ تماشاگران شد، یکی رقص خنجر شیرین بود و دیگر اینکه اصلاً شیرین بلد نبود بخندد و خندهٔ ساختگی او باعث خندهٔ تماشاگران می‌شد. آیا این مساله هم قابل رفع نبود، یا اینکه به برداشت شما برمی‌گشت؟

■ من شخصاً این‌طور ندیدم. اینها گزارشهایی است از تئاتر من که شما به‌من القاء می‌کنید. من نمی‌توانم مساله‌ای را که شما مطرح می‌کنید هضم کنم.

● من اصلاً قصد ندارم چیزی را به شما القاء کنم. آیا شما معتقدید که «شیرین» در نمایش شما درست می‌خندید؟

■ من شما را به‌عنوان یک کارشناس قبول دارم و حرف شما را هم می‌پذیرم. قبلاً هم به‌من تذکّر داده بودید و من سعی کردم که این عیب را برطرف کنم. حالا یا با حذف کامل این صحنه و یا اینکه مثلاً کمتر بخندد. پس این نشان می‌دهد که من این ضعف را پذیرفته‌ام. بازیگر من هم از من پذیرفت. ولی خوب، هر کسی یک پتانسیلی دارد؛ ما توقّع بیشتری که از آدمها نداریم.

● پس می‌بینید که من چیزی را به‌شما القاء نمی‌کنم. و امّا فرهاد. او چرا این همه تحت تاثیر سریال امیرکبیر بود و سعی داشت ادای امیر را دربیاورد؟

■ این مورد برای اولین بار است که برای من مطرح می‌شود. من نمی‌دانستم که این‌طوری است. به‌هر حال بازیگر فرهاد حرفه‌ای نیست. او حتماً از این سریال متاثّر شده. حقیقتش این است که حتّی بازیگران حرفه‌ای هم از یک بازی یا پدیده‌ای در زندگی متاثّر می‌شوند و از آن برداشت می‌کنند و از صافی خودشان می‌گذرانند و بعد هنرنمایی می‌کنند. فرهاد من هم به نوبهٔ خودش، با توجه به اینکه در این کار تجربهٔ زیادی ندارد و فقط یکی دو فیلم بازی کرده، می‌تواند این کار را کرده باشد. من فقط به‌خاطر تیپ و تو نالیتهٔ صدایش بود که از او استفاده کردم. حالا اگر او واقعاً توانسته باشد این کار را بکند من خواهم رفت و به او تبریک خواهم گفت. چون کار هنر این است که از یک چیزی برداشت کند. البتّه اگر کسی مایه نداشته باشد، تقلید به حساب می‌آید؛ ولی اگر هنرمندی مایه داشته باشد، می‌تواند آن را از جنبهٔ تقلید خارج کرده و به خلاقیت برساند.

● و امّا موسیقی نمایش. موسیقی ظاهراً هیچ ارتباطی با کار نداشت. چه شد که این موسیقی را انتخاب کردید؟

■ من در کارم لحظه‌هایی دارم که میزانسنهای انتزاعی داده‌ام. پس از موسیقی که صد درصد یک امر انتزاعی هست به این شکل استفاده کردم. من از موزیک پردازم، آقای «جهانسوز فولادی» خواستم که موزیکهایی را انتخاب کند که با حال وهوای میزانسنهای آبسترهٔ من عجین باشد. با آن چرخشها، چرخشهایی که دلْمشغولی خاصّ من است همراه باشد. امّا لحظاتی که شیرین در کلیساست و نیایش می‌کند، نمایش مذهب است و آن وقت ما موسیقی مذهبی داریم. امّا موزیک جنگ شیر اژدها با آن خشونت خاصّش دقیقاً از موزیکهایی انتخاب شده که مربوط به دورهٔ ساسانی است و فکر می‌کنم «حنّانه» آن را ساخته باشد.

● با این تعاریف آیا می‌توان امیدوار بود که در آینده کار منسجم‌تری ارائه دهید و این همه آشفتگی در کار نباشد؟

■ این بستگی به دید من از جامعه و برخورد مسئولین با من دارد. اگر مسئولین با من طوری رفتار کنند که من با خیال راحت کارم را انجام بدهم، به شما قول می‌دهم که کاریکدست و وزین و بانظمی را ارائه بدهم. ولی اگر معلوم نباشد متنی را که می‌نویسم اصلاً روی صحنه می‌رود یا نه، نمی‌دانم چه بگویم. کما اینکه این نمایش از این مساله جدا نبود و شورا متن را به‌طور مشروط پذیرفته بود. همین مشروط بودن باعث شده بود که من همیشه با دلشوره کار کنم. امیدوارم که دیگر این مساله پیش نیاید و شورای محترم متنی را که ارائه می‌دهم، یا در بست بپذیرد و یا رد کند، چرا که شرط و شروطها باعث همین آشفتگی خواهد بود.

● تلقّی شما از نقد حضوری چیست و این شیوهٔ نقد را چقدر مؤثّر می‌دانید؟

■ این نوعی از نقد است که به‌نظر من هنرمند را وادار می‌کند قبلاً آمادگی مطالعاتی و زمینه‌ای داشته باشد تا بتواند پاسخ منتقد را بدهد. نقدهایی که به‌صورت یک طرفه نوشته می‌شود در جای خودش مفید است، امّا به‌نظر من نقد حضوری بهترین کمک فرهنگی می‌تواند باشد، چرا که هنرمندها مجبور می‌شوند سواد و آگاهی خودشان را بالا ببرند و بترسند از اینکه نتوانند آن‌طور که باید و شاید پاسخ منتقد را بدهند.

● با عرض خسته‌نباشید به شما و گروهتان منتظر کارهای بهتری از شما خواهیم بود و امیدواریم موفّق باشید.

■ من هم از لطف شما متشکرم.

مشکل تئاتر؟!

مشکل، فقط تئاتر نیست؛ شاید در مقولهٔ تبلیغ یا پیام‌رسانی به مفهوم کلّی. اعم از سینما و موسیقی و نقاشی و... حتّی ادبیات. مشکل سیاستگزاری، عمیق‌تر و گسترده‌تر باشد و شاید اگر روزی حصار تبلیغات کاذب و در عین حال همه جانبه و حساب‌شده، از روی سینمای مابرداشته‌شودو مشکلات بنیادی آن در روند و سمت و سو و جهتگیری و ابزار و عوامل، مشهود گردد، نتیجهٔ حاصله حتّی حیرت و تاثّر افراد عادی را برانگیزد.

بنابراین پرداختن به‌معضل تئاتروکندوکاودر عوامل ضعف این رشته دال بر این نیست که مقوله‌های دیگر هنر، امن و امان است، بلکه تئاتر به این جهت از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است که می‌تواند در سطحی بسیار گسترده و فراگیر و با استفاده از امکانات مردمی، به‌کار گرفته شود و تاثیرگذار باشد. این خاصیت و خصوصیت هر ذهن نقاد و دل‌سوخته‌ای را وامی‌دارد تا در جهت رفع موانع و مشکلات این رشته تلاش کند.

براین اساس، مجلهٔ «سوره» مصمّم شده است طیّ گفتگوهایی با صاحب‌نظران، دست اندرکاران و هنرمندان این رشته، گامهایی در جهت روشنایی مسیر و رفع مشکلات بردارد. نظرات خوانندگان گرامی می‌تواند بهترین یاور این تلاش باشد.

■ تاجبخش فنائیان

معضل تئاتر ایران در درجهٔ اول برمی‌گردد به گذشته، یعنی زمانی که تئاتر از اروپا به ایران آمد و مدّت زیادی نیز از آن نمی‌گذرد، و البتّه عمدهٔ نمایش ما را تشکیل می‌دهد. این نمایش در عین حال هم ایرانی است و هم ایرانی نیست. از آنجا که در ایران اجرا می‌شود، فکر ایرانی، و مسائل ایرانی و سلیقه و پسند ایرانی و با زبان ایرانی و برای مخاطب ایرانی به اجرا درمی‌آید، ایرانی است. امّا سبک و شیوه و تکنیک و ابزار و در

مواردی به لحاظ فرهنگ، ایرانی نیست واروپایی است. و مابین این دو متعارض گرفتاریم و چاره‌ای نداریم جز اینکه این قالب و ظرف را که قابلیت بسیاری برای پذیرش هر مظروفی دارد، بپذیریم. شیوه‌های سنّتی نمایش ما، مانند تعزیه، نقالی، سیامبازی و... ضمن اینکه به لحاظ استتیک و زیبایی‌شناسی و قابلیتهای نمایشی در سطح بالایی هستند و هر یک در محدودهٔ موضوعی خود، توان ابلاغ پیام مورد نظر را دارد. امّا ظرفیت هر یک در قالب موضوعات معیّن و محدودی است و سوژه‌های نامحدود اجتماعی، سیاسی، اخلاقی، اقتصادی، فلسفی و خانوادگی را نمی‌تواند پاسخ دهد. لذا ذهن پویای هنرمند که به دنبال زبانی است برای طرح مسائل مختلف و نامحدود، برای انتقال افکار و احساساتش، سبکها و شیوه‌های نمایشی تاریخی و بین‌المللی را مناسب دیده و جذب می‌کند.

امّا مشکل این است که ما هنوز نتوانسته‌ایم این زبان رابه‌درستی بیاموزیم؛ نتوانسته‌ایم قواعد و دستورات این زبان را که متعدّد و متنوّع است و هر یک بسیار پیچیده و حسّاس، بشناسیم. عمدتاً سبکها رابه‌درستی از هم تمیز نمی‌دهیم، و اگر از شیوه‌های مختلف برای بیانی واحد استفاده می‌کنیم، ترکیب درست و آگاهانه‌ای ارائه نمی‌دهیم. دیگر اینکه در جهت کسب استقلال فرهنگی در تئاتر، به‌طور همگانی و صادقانه سعی نکرده‌ایم؛ سهل است، بسیاری از ما از اینکه فرهنگ غربی یا شرقی راطوطی‌وارتکرار کنیم افتخار کرده‌ایم و پُز داده‌ایم، تا جایی که هر تقلید ناشیانه‌ای را علامت روشنفکری دانسته و در مقابلش سر تعظیم فرود آورده‌ایم. فلسفهٔ مورد قبول غرب را دربست و نشناخته قبول کرده‌ایم، سیاست اِعمال شده از جانب غربیان را ستوده‌ایم و تحسین کرده‌ایم، تبلیغات غرب را برای مظلوم نشان دادن آن و ظالم نشان دادن این، دربست و بی‌تفکّر پذیرفته‌ایم. هر صدایی را که غرب فریاد زد، ما هم تکرار کردیم و هر صدایی را که او خاموش کرد، ما هم تحقیر و سرکوب کردیم؛ حتّی اگر این دومی هم از خود غرب باشد، تنها به صرف اینکه صدایی است مغایر با اهداف تبلیغاتی و فرهنگی غرب، به سرکوب و انزوا محکوم بوده. و ما نیز به‌عنوان عوامل دست دوم آنها در یک کشور جهان سومی، با همان زبان الکنمان شروع کرده‌ایم به کوبیدن آن فکر و آن صدا.

این خودباختگی در مقابل فرهنگ، فلسفه، سیاست و تبلیغات غرب در میان برخی هنرمندان موجب شده که ما هنوز نتوانسته‌ایم استقلال فرهنگی خود را در عرصهٔ تئاتر به‌دست بیاوریم. و این البتّه مخصوص هنرمندان تئاتر نیست؛ جامعهٔ روشنفکری ما، به‌طور اعم، برای حلّ این مشکل راهی نیافته. امّا بحث ما اینجا صرفاً در مورد هنرمندان تئاتر است و به این دلیل تاکید من خاصّ جامعهٔ خودمان یعنی تئاتر می‌شود.

منظور از استقلال فرهنگی این نیست که ما حتّی ابزار را هم از هیچ جا نگیریم؛ که ما حرف هیچکس را گوش نکنیم، حتّی اگر منطبق با باورهای ما باشد؛ بلکه به این معناست که ما بدانیم چه می‌خواهیم بگوییم؛ آنگاه زبان مناسب آن را برای درک همگان به‌کار ببریم و هر همصدایی را در هر کجای دنیا دریابیم و هر کسی را که فرهنگش و حرفش و پیامش با فرهنگ دینی و ملّی ما مغایر است، حتّی اگر کنار دستمان باشد، بشناسیم. تا ما دقیقاً ندانیم که هستیم، ویژگیهای ما به‌عنوان یک امّت و ملّت متمایز از دیگران چیست و چه می‌خواهیم و به چه نیاز داریم، همواره احتمال فریب خوردنمان از هر کسی وجود دارد.

به هر حال ما نتوانسته‌ایم مظروف خودمان را آن‌طور که می‌خواهیم، در این ظرف بریزیم چون نه مظروف را خوب می‌شناسیم و نه ظرف را. گمان می‌کنم این یک مشکل زیربنایی است. و روی بنا، مشکلات دیگری که ایجاد شده، همه معلول همان علّتند. امّا در صورتی که این معلولها اصلاح شوند، خود می‌توانند علّتِ یک بنای سالم و ایدآل شوند. این مشکلی است ریشه‌ای که ما از بدو ورود تئاتر اروپایی به ایران، گرفتار آن بوده‌ایم و تا قبل از انقلاب، این مشکل روزافزون بود و حتّی به صورت یک قاعده در محیط تئاتر و یک امتیاز برای هنرمند درآمده بود. بعد از انقلاب، جوّ عمومی حاکم بر کشور تا حدودی توانست جلوی

رشد این معضل را بگیرد، امّا به‌علّت دوری مردم از تئاتر و گرفتاریهای مسئولین و عدم توجّه آنان به امر هنر به‌طور اعم، و تئاتر که مورد بحث ماست به‌طور خاص، و نیز عدم آگاهی مسئولین از اهمیت تئاتر در جامعه و در نتیجه کم بها دادن و یا بها ندادن به آن، مجموعاً موجب شد که کسی به این امر رسیدگی نکند و این مشکل همچنان در بنیان تئاتر باقی بماند. لذا برای مدّتی، فشار افکار عمومی بر این روند، بدون راهیابی و چاره‌اندیشی، می‌رفت تا تئاتر را در این مملکت به‌طور کلّی به فراموشی بسپارد. امّا تلاشها و زحمات عدّه‌ای توانست این پیکر نیمه‌جان را باز زنده کند وهمانها سعی کردند تا با این مشکل، تا آنجا که توان دارند مبارزه کنند و تئاتری سالم و مستقل و بالنده را در کشور ترویج کنند. امّا عدم حمایت مسئولین از طرفی و کارشکنی‌ها و دشمنیهای وابستگان به فرهنگ غرب از طرف دیگر، و عدم آمادگی جوّ کلّی جامعه از دیگر سو، توان این عدّه را در ایجاد آنچه مدّنظر داشتند کاهش داد. ولی مبارزه دو ثمر داشت: یکی اینکه تئاتر زنده ماند و دیگر اینکه روند رو به رشد آن بیماری متوقّف شد و به جای آن حرکتی هدفدار و استقلال‌طلبانه در محیط تئاتر، با زحمت بسیاری برای خود جا باز کرد.

...و امّا امروز، معضل تئاتر ما، به‌عنوان تئاتری که می‌خواهد مستقل و بالنده باشد، این است که سیاستی مدوّن و قانونی جهت نیل به این هدف در دست نداریم تا همگان تکلیف خود را در قبال آن بدرستی بدانند و حرکت خود را براساس آن تنظیم نمایند. تئاتر امروز ما، برخلاف تئاتر در همه جای دنیا، هیچ خط و جهت معیّنی ندارد. هر کشوری، مطابق با فرهنگ اجتماعی خود، بر حرکتهای فرهنگی و هنری، و از جمله تئاتر، اشراف دارد و آن را به گونه‌ای هدایت می‌کند که متضمّن رشد حرکت فرهنگی و پشتوانهٔ حرکتهای اجتماعی، آن‌طور که سازمان عمومی کشور بر آن بنا شده، باشد. این اشراف و اِعمال سیاست فرهنگی یا آشکار و علنی است و یا در بافت حرکتها چنان جاافتاده که نیاز به اعلام آن نیست و این امر البتّه لازمهٔ حفظ استقلال فرهنگی- تاریخی هر جامعه‌ای است، که ما تا امروز از برکت وجود آن بی‌بهره بوده‌ایم. امّا تا آنجا که من اطلاع دارم، مرکز هنرهای نمایشی بتازگی در حال تدوین این سیاستگذاری و برنامه‌ریزی برای تئاتر است که امیدواریم موفّق باشند.

مشکل دیگر اینکه در جامعهٔ تئاتری ما دوستی و یکدستی نیست، زیرا اولاً افکار و سلیقه‌های مشترک در بین هنرمندان وجود ندارد و اختلاف نظرها و سلیقه‌ها به حدّی است که کمتر دو نفری را می‌توان یافت که با هم تفاهم فکر و سلیقه داشته باشند. و دیگر اینکه خودپسندی‌ها و حسادتها اجازهٔ تحمّل کسی را به کسی نمی‌دهد.

معضل دیگر تئاتر مستقل و پوینده، دشمنی وابستگان فرهنگ شرق و غرب است: کسانی که از این وابستگی ارتزاق می‌کنند و بدون آن فرهنگ، موجودیت خودشان را در خطر می‌بینند. اینان با هر حرکت نوینی که احساس کنند ویژگیهایش را نمی‌فهمند و نمی‌توانند با آن همراه باشند، موذیانه مخالفت می‌کنند، علیه آن جوّ می‌سازند، شایعه می‌پراکنند و سعی دارند به‌وسیلهٔ برچسب‌های ناجسب آن حرکت را منزوی کنند.

یکی دیگر از معضلات تئاتر ما، که باز از عدم شناخت ظرف و مظروف توسّط نویسندگان ما و نیز فقدان سیاستگذاری مدوّن ریشه می‌گیرد، پرورش یافتن نمایشنامه‌نویسانی است که قادر باشند با شناخت همه‌جانبه از فرهنگ خودی و با تسلّط بر فنون نمایشنامه‌نویسی در سبکهای گوناگون و مناسب محتوای مورد نظر، نمایشنامه‌های قوی و مؤثّر بنویسند. لذا برای رشد استعدادهای نویسندگان ایرانی و تشویق آنها و نیز به منظور استفاده از متونی که تراوش ذهن ایرانی است، گاه نمایشنامه‌هایی را که از یکی دو امتیاز مثبت برخوردارند، با استفاده از تکنیکهای اجرایی به صحنه می‌بریم. امّا از آنجا که تعداد همین نمایشنامه‌ها نیز جواب سالنهای نمایش و گروههای نمایشی را نمی‌تواند بدهد، از متونی که به لحاظ مضمون و محتوا با باورها و اعتقادات ما در تعارض نباشند و ضمناً از تکنیک و پرداختی قوی و نمونه برخوردار باشند، استفاده می‌کنیم. این کار البتّه محاسنی دارد و معایبی. از محاسن استفاده از متون خارجی که منطبق با باورهای کلّی انسانی و نامتعارض با موضع‌گیری‌های فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و اخلاقی ما هستند، یکی این است که نویسندگان ما می‌توانند با فنون نمایشنامه‌نویسی و قابلیتهای اجرایی این نوع نمایشنامه‌ها از نزدیک آشنا شوند. دیگر اینکه با این کار، این حقیقت را ابلاغ می‌کنیم که ما در موضع‌گیری‌های اخلاقی، اجتماعی و انسانی در جهان تنها نیستیم و متفکّرین و هنرمندان بزرگ امروز و کلّ تاریخ با ما در این مواضع همصدا و هم‌فریاد بوده و هستند. و امّا همین بهره‌گیری درست و عاقلانه اگر هدفدار، تحت کنترل و هوشمندانه نباشد، این خطر را دارد که ما به تغذیهٔ مواد آماده و خوش‌رنگ و بو عادت کنیم و دیگر رغبتی به دست‌پخت خودمان نشان ندهیم، که در این صورت بیم آن می‌رود که ما هر روز از احتمال رسیدن به استقلال نمایشی فاصله بگیریم.

یکی دیگر از معضلات جامعهٔ تئاتری ما این است که در رسانه‌ها و مطبوعات، بدرستی سره از ناسُره تمیز داده نمی‌شود، چرا که ما منتقدینی آگاه که نسبت به زوایای تکنیکی و محتوایی آثار نمایشی آشنا باشند و بتوانند حُسنها و معایب یک اثر را تشخیص دهند و آنها را بدرستی کالبدشکافی کنند و باز نمایند، نداریم. افرادی که در مطبوعات ما، تحت عنوان منتقد، نظر خودشان را می‌نویسند، عمدتاً کمترین اطلاعی از مقولهٔ نمایش ندارند. لذا تعهد و رسالتی هم در قبال نمایش برای خود احساس نمی‌کنند. این اشخاص معمولاً در مطلبی که تصادفاً، یا با ایجاد رابطه‌ای یا با زدن نقبی، فرصت چاپ و انتشار آن را در یک نشریه‌ای پیدا کرده‌اند، تسویه حساب شخصی می‌کنند و یا موضع‌گیری گروهی و سیاسی دارند و یا سلیقهٔ شخصی خودشان را منعکس می‌کنند (بستگی دارد به اینکه چگونه و با چه هدفی در آن مطبعه وارد شده‌اند!). به هر حال، هر چه که باشد، مطالب آنها، که یا علیه نمایش، اغلب از هیچ استدلال علمی و یا مطلبی که نشانهٔ اطلاع آنها از تکنیک یا محتوای درست نمایش باشد، برخوردار نیست. لذا خواننده از لابلای مطالب آنها چیزی نمی‌آموزد. فقط یک مشت تعریف و یا تکذیب و فحاشی بی‌دلیل را می‌خواند. باز بستگی دارد به اینکه آن فرد با کارگردان نمایش و یا اعضای گروه نمایش، به لحاظ شخصی، سیاسی و سلیقه‌ای چه برخوردی دارد و تصمیم گرفته است که نسبت به‌کار آنها چگونه قضاوت کند. و البتّه تا زمانی که تئاتر ما از وجود منتقدینی آگاه و صادق بی‌بهره باشد، راه رشد و تعالی اگر مسدود نباشد، بسیار پرپیچ و خم و ناهموار خواهد بود.

■ مجید مجیدی

بخش اعظم معضلات تئاتر ایران به قبل از انقلاب برمی‌گردد و متاسّفانه این معضلات بعد از انقلاب، به دلیل عدم برنامه‌ریزی مشخص، از جهتی افزایش پیدا کرده است. این‌که می‌گویم افزایش یافته به‌این لحاظ است که در گذشته، هنر همانند دیگر سیاستهای رژیم در پایتخت تمرکز داشته و شهرستانها کمتر آسیب‌پذیر بوده‌اند. دلیل این مدّعا هم جشنواره‌های تئاتر گذشته است که اغلب حضور گروههای تئاتری شهرستانی در جشنوارهها، حضورسنگینی و اصیل‌تری نسبت به گروههای پایتخت بوده، در حالی‌که بعد از انقلاب کلاً سعی بر این بوده که تمرکز در پایتخت شکسته شود که در شکل صوری آن انجام شده، ولی به دلیل نداشتن برنامه فقط در حدّ طرح مساله باقی مانده است. درست مثل وضعیت کشاورزی که کلّی روستائیان را تشویق به ماندن در روستا و کشاورزی می‌کنیم، ولی همان کشاورزها علیرغم میل خودشان در

میدانهای پایتخت در صف طویل کارگران ساختمانی قرار می‌گیرند، تئاتر ما هم همین وضع را دارد. بدون اینکه تعمقی در شکل تئاتر قبل از انقلاب، بخصوص وضعیت تئاتر پایتخت داشته باشیم، گروههای شهرستانی را دعوت به کار و حضور گسترده در صحنه‌های نمایش کردیم، قبل از آنکه حتّی چاره‌ای برای متن و شکل کار اندیشیده باشیم. به‌طور مثال، بعد از گذشت ده سال از انقلاب ما به تعداد انگشتان دست نویسنده در زمینهٔ ادبیات نمایشی نداریم. به لحاظ شکل کار هم که وامصیبتا! این تب کارفرم که در واقع اپیدمی هم شده در اقصی نقاط تئاتر این مرز و بوم به‌چشم می‌خورد و بدون هیچ شناخت درستی از شکل کار فرم دست به این کار زده می‌شود.

به‌هر حال بنده معتقدم که ما با یك تئاتر ورشکسته‌ای مواجه‌هستیم‌که هر روز مخاطبهای بیشتری را از دست می‌دهد. در زمینهٔ متون نمایشی بخصوص در یکی دو سال اخیر به دلیل کمبود نمایشنامه، همه روبه‌سوی متون خارجی آورده‌اند. یك عدّه هم به علّت شیفتگی بیش از حد به متون غربی پناه برده‌اند؛ نمایشنامه‌هایی که به علّت بار ادبیاتی آن بیشتر به درد خواندن می‌خورد و به لحاظ اجرا نمی‌تواند موفّق باشد، چون زبان و فرهنگ نمایش با فرهنگ ما سازگاری ندارد. متون خارجی می‌تواند برای نویسندگان و پژوهشگرانی که در عرصهٔ تئاتر فعالیت دارند بسیار راهگشا باشد ولی این دلیل نمی‌شود که برای مخاطبان این هنر نیز بتواند مفید واقع شود. چه بسا که همین امر، یعنی پرداختن به متون خارجی به‌طور کلّی باعث شده باشد که تئاتر پایگاه مردمی خود را از دست بدهد. اینکه می‌بینیم سینما در ظاهر بسیار موفّق بوده، لااقل در کشاندن مردم به سینما، تنها نمی‌تواند جنبه‌های تجاری اثر باشد. مردم با فیلم به راحتی ارتباط برقرار می‌کنند، چرا که زبان فیلم برای مردم بیگانه نیست. البتّه در این میان، سیاستهای یکی دو سالهٔ اخیر به اعتقاد بنده بیشتر از همه وقت به تئاتر ما لطمه زده. سیاست درهای باز- به تبع سینما- پیامدهای ناخوشایندی به همراه خواهد داشت که الان ما در صحنهٔ نمایش شاهد آن هستیم. با حضور افرادی که با انقلاب سازگاری ندارند چگونه می‌توانیم در عرصهٔ تئاتر گامهای اساسی برداریم؟ آن جماعت که خیال خودشان را راحت کرده‌اند. از متنهای خارجی استفاده می‌کنند و به تعبیر خودشان نهایتاً سراغ متنهایی می‌روند که لابلای دیالوگها در یك ابهامی مثلاً نیکه‌ای هم به انقلاب بیندازند. به‌نظر بنده مشکل تئاتر ایران، خلأ آقایان « z » نبوده که حالا از آن جماعت دعوت به‌کار شده تا شاید منجی تئاتر ایران باشند. وجود چنین عناصری در صحنه چیزی را که درست نمی‌کند، هیچ، بلکه در درازمدّت ضربه‌های محکمی بر پیکرهٔ تئاتر این مملکت خواهد زد، چنانچه آثار آن از هم‌اکنون مشاهده می‌شود.

مسائل اقتصادی نیز در کمّ و کیف رکود تئاتر ایران ارتباط و نقش مستقیمی داشته، چه بسا که بسیاری از دست اندرکاران تئاتر به واسطهٔ درآمد کم به سینما پناه آورده‌اند. به‌طور مثال، یك نویسنده در زمینهٔ نمایشنامه که شش ماه وقت خود را گذاشته، نهایتاً پانزده تا سی هزار تومان عایدش می‌شود، در حالی‌که این عایدی در سینما چندین برابر است. مضافاً که نمایشنامه بار ادبیات را یدك می‌کشد. به اعتقاد بنده در فیلمنامه اصلاً ادبیاتی در کار نیست، یا لااقل در سینمای ما نیست. اینکه می‌بینیم در عرصهٔ سینما هر نه‌قمری لقب نویسنده را پیدا می‌کند، از تهی بودن مطلب حکایت می‌کند. و این روند اختلاف دستمزد در تمامی عوامل تئاتر و سینما به چشم می‌خورد. اگر عوامل مستعد و متعهد تئاتری شناسایی شوند و در سیستم صحیحی جای‌گیرندو تامین بشوند، قطعاً تحوّلی در تئاتر ایران صورت خواهد گرفت.

به اعتقاد بنده راه نجات تئاتر ایران در چند بخش خلاصه می‌شود:

۱. حذف افراد غیر متعهد، لااقل در زمینهٔ تولید.

۲. پرداختن به آموزش که اساساً این بخش می‌تواند در طیفهای مختلفی فعالیت کند: تربیت نویسنده، کارگردان، بازیگر و... به‌هر حال، دانشکده‌های هنری ما یك حد گنجایش گزینش دانشجو دارند. بعلاوه این توفیق نصیب اکثریت علاقمندان این رشته‌ها نمی‌شود، به دلیل مشکلات فراوانی که برای این علاقمندان وجود دارد.

۳. در کنار آموزش، نویسندگان متعهدی که در حال حاضر توانایی کافی برای خلق اثر دارند شناسایی شده و تحت عنوان کانون نمایشنامه‌نویسان متعهد با هویتی حقوقی و حقیقی مجتمع شوند.

۴. شناسائی تئاترهای قوی که نویسنده‌های آن حتماً ایرانی باشند جهت ضبط تلویزیونی و پخش آن، که در آن صورت ما می‌توانیم هفته‌ای یك بار شاهد پخش یك نمایش خوب از تلویزیون باشیم. این امر هم تولیدکنندگان و دست اندرکاران تئاتر را تشویق خواهد کرد و هم جایگاه تئاتر برای مردم بیش از پیش شناخته خواهد شد، که البتّه صدا و سیما در این زمینه باید همکاری جدّی داشته باشد.

۵. هدایت و حمایت مسئولین مربوطه از نیروهای متعهد در امر تولید.

۶. تامین دست اندرکاران تئاتر، بخصوص نمایشنامه‌نویسان.

■ مسلم قاسمی

اگر بر این اعتقادیم که تئاتر یك واقعیت فرهنگی است که ریشه در آداب و سنن، اعتقادات، ادبیات و به‌طور کلّی زندگی انسانها دارد و براین باوریم‌که‌می‌توان‌بااین‌شمع به دنبال بایدها و چرایی‌های جامعه رفت و اطمینان داریم که با این حربه می‌توان به زوایای روحی، جسمی، سیاسی، اجتماعی و... نفوذ کرد و با این وسیله به جنگ با تضادها پرداخت، فریاد کشید، هشدار داد، به خود آورد و تکان داد و خلاصه آن را ابزاری برای دمیدن روح تعهّد در کالبد انسانها دانست، آنگاه می‌توان تعریفی زیبا از تئاتر داشت و تعبیری نه چندان خوشایند از آنچه در این مرز و بوم به‌نام تئاتر مطرح است.

اگر بخواهیم به گونه‌ای جدای از مردم به‌آن بنگریم، راهی را رفته‌ایم که تا به حال... و اگر آن را نردبان رشد و شکوفایی فرهنگ بشماریم، ما کجا و این واژه؟

تئاتر یك ملّت یعنی نمایش یك ملّت، یعنی نمادی از هویت و موجودیت آن ملّت، یعنی نگرش و بینش عمیق و ریشه‌دار در تاریخ آن ملّت. البتّه با زبانی جذاب و ارائه‌ای نو و پیشرو، حتّی قابل طرح در سایر ممالك و جوامع جهت اشاعهٔ این هویت. و این را چه کسی باید از دل جامعه، دردهایش، معضلاتش، نجواهایش، سردرگمی‌هایش، آرزوهایش و... بگیرد، بپروراند، پند دهد، هشدار دهد و راه کشاید؟ هنرمند، و نزدیکتر از همه به مردم. نمایش، تئاتر و هنرمند تئاتر...

و امّا معضل تئاتر ما!

زیدی کودکی در بغل داشت. کودك گریه می‌کرد. هرچه تکانش می‌داد، با او بازی می‌کرد، برایش شکلك درمی‌آورد تا ساکتش کند، طفل نه تنها آرام نمی‌شد، بلکه بر شدّت فریاد و فغانش اضافه می‌گشت. شخصی به او رسید و ماجرا را جویا شد. زید پاسخ داد: در آرام کردن این بچه مانده‌ام. آن شخص به او گفت بچه را زمین بگذار، آرام می‌شود. بچه را به زمین گذاشت. آرام شد. علّت را پرسید. به او گفت: علّت گریهٔ این طفل قیافهٔ خودِ توست؛ او از تو می‌ترسد!

مثال فوق را می‌توان بسط داد، به فرهنگ و تمامی معضلات و مشکلات جامعه که آنها نیز

ریشه در فرهنگ دارند.
همه ریشه در به‌هم ریختگی فرهنگی بویژه در صد سالهٔ اخیر دارد. لذا نمی‌توان هنر نمایش را که همراه با نام غربی‌اش، تئاتر، فرهنگش را نیز برای ما به ارمغان آورد، جدای از مسائل دیگر بررسی نمود.

نمایش ارتباط مستقیم با حرکت و پویایی انسان دارد؛ از هنگامی که انسان پای در مرحلهٔ شناخت می‌گذارد، از کودکی، با ما رشد می‌کند و هر روز از لحاظ نوع بینش و تفکّر انسان تکامل می‌یابد. لذا پیوند و ارتباط مستقیم با آموزش و پرورش دارد. کشورهای مترقّی و پیشرو در زمینهٔ نمایش، در لابراتوارها و آزمایشگاههای علوم انسانی، تئاتر را به‌عنوان یك واحد درسی جدّی از سالهای اولیهٔ تحصیلی در مدارس جای داده و کاربرد بسیار مطلوب آن را در اکثر دروس به اثبات رسانیده و تجربه کرده‌اند. دیدن تئاترهای محلّی در ابعاد مختلف فرهنگی، تربیتی، علمی و تحلیل آن در مدرسه جزو مهمترین مواد درسی است...

حال برمی‌گردیم به مثال بالا و حاصل ما از این مقوله. زمانی، به واسطهٔ بی‌لیاقتی حکام و پادشاهان شهوتران و میانداری منوّرالفکرهایی که با مسافرتهای پی‌درپی به فرنگ، مبلّغ و مروّج تجدّد غرب در لوای تمدّن بودند، ما از آنچه داشتیم نیز تهی شدیم و زرق و برق فرهنگ مصرفی را در تمامی ابعاد پذیرفتیم و هرکه از ملّت و اصالت ملّی و دینی دَم زد، به باد تمسخر گرفته شد و... بازار ترجمه رونق خاصّی گرفت و چنان در ادبیات ما تاثیر گذاشت که آثار وطنی نیز دقیقاً مشابه آثار خارجی تولید می‌شد؛ ترجمه‌هایی چون «کنت‌مونت کریستو»، «سه تفنگدار»، نمایشنامه‌های «مولیر» ودهها و صدها اثر گوناگون و باز نمودن دنیایی پر از زد و خورد و عشق و نیرنگ و صحنه‌های به قول معروف «آنتریك» و... تا به امروز که به قدری از این تاثیرات اشباع شده‌ایم که تمیز آن بر ایمان مشکل و شاید غیر ممکن شده است.

بجرات می‌توان گفت در حال حاضر کسی تعبیر و تفسیر مشخص و مطلوبی نسبت به موقعیت کنونی تئاتر جامعه ندارد و این معضل را یك شبه نمی‌توان حل نمود، چه تمامی ارکان فرهنگی یك جامعه مانند زنجیر به یکدیگر پیوسته‌اند و همهٔ آنها ریشهٔ واحدی دارند. به‌قول دوستی، ساده‌لوحانه است که در قابلمه‌ای دنبال نهنگ بگردیم! این بازار، بازار رشد نیست. در این بازار، نه نویسنده می‌داند چه بنویسد و نه کارگردان می‌داند چه، کار کند. بازار سلیقه است نه قانون پویا و مدوّن. زمانی دوْر کار به‌دست نوشته‌های ضعیف وطنی می‌افتد؛ کارهایی اکثراً شعاری و بدون محتوایی غنی، و گاه بادکلوهای روشنفکرانهٔ تنبلهایی که کاری جز فرم دادن و حفظ کردن یك سری کلیشه‌های غربی و شرقی ندارند. اکثر این افراد رسالتی هم در کار خود احساس نمی‌کنند؛ همین قدر که کارشان اجرا شود کافی است. اعتقادی هم به‌مردم و خاستگاه آنها ندارند؛ در خود و طیف خود می‌لولند. البتّه در اینجا باید تذکّر داد که حساب این گروه از افراد آگاهی که بنابر نیاز فرهنگی و شناخت مردم و هماهنگ با سیر تکاملی جامعه اثری پرمحتوا با بار اخلاقی و انسانی و با رسالت هنرمندانه به صحنه می‌آورند جداست... امّا در کلّ، به قول یکی از علما که در فرهنگ اسلامی و تاریخ هنر آگاهی لازم را داراست: چه پیامی می‌تواند باشد در این شکلك درآوردن‌های بدون منطق؟ من اسم این را می‌گذارم جنون هنری: یك نوع خلأ یا پوچی هنری، ولنگاری هنری و هر اسمی که شما در قاموس بی‌هنری سراغ داشته باشید. لااقل هنر شرق و غرب تکنیکی دارد که ممکن است برای ما که هنر اسلامی را می‌خواهیم اشاعه دهیم راهگشا باشد. ما در این مرحله هیچ ابایی نداریم که بگوییم حاضریم شاگردیشان را در این زمینه بکنیم. ما در این قسمت از نظر تکنیکی شاگرد آنها هستیم. یاد می‌گیریم، هم از شرق و هم از غرب. البتّه دنیای غرب خود به عصیان رسیده و در حال استغراق عصبی است و به حدّ انفجار رسیده. در دخمه‌های تاریك به‌دنبال دست نوازشگری می‌گردد و برای یافتن آرامش به هر افیونی پناه می‌برد. به‌دنبال یك نسیم روحانی است و قطعاً نسخهٔ درد آن جامعه نه تنها مرهمی برای ما نخواهد بود، بلکه عریان نمودن آن عصبیتها برای ما مضر و خطرناك است.

این معضلات را باید در ریشه جستجو کرد، نه در سطح. شاید جالب باشد بدانیم که هم‌اکنون در دانشکده‌های فقیر هنری (تئاتر و سینما) بویژه تئاتر، نه تنها تلاشی برای بارور نمودن خلاقیت دانشجویان نمی‌شود، بلکه راهی را می‌روند که در قبل از انقلاب پیموده شده بود؛ با این تفاوت که بار علمی آن زمان بیشتر از امروز بود. در این دانشکده‌ها، تاآنجا که بنده اطلاع دارم، حرفی از پویایی و حرکت در راه ساختن تئاتری با زیربنای فرهنگ غنی ایرانی اسلامی نیست. شاید هم اساتید مایهٔ این کار را ندارند. محفوظات در حدّ همان چند نمایشنامه‌نویس و کارگردان شناخته‌شده و نهایتاً گذری کوتاه به تعزیه، نقالی، پرده‌خوانی، سیاحبازی و... البتّه همواره افتخار می‌کنیم که تنهٔ آقای «برشت» به تعزیه ساییده شده و تخته حوضی‌مان با «کمدیا دلارته» شاید قابل قیاس باشد و نقالی با... خلاصه بر تئاتر ما همان رفته که بر تمدّن بزرگ شاه معدوم و صنعت مونتاژ.

ذهنیت ما را با تقلید، با ایسمها و افکار التقاطی شکل داده‌اند و هدایت این فرهنگ در راستایی نو و پویا راهی است دراز و شدنی که با به‌هم ریختن این آشفته‌بازار و ایجاد یك زیربنای نو امکانپذیر است. البتّه نمی‌توان وجود سرچشمه‌های باریك و زلال و پربار را، به گونه‌ای جسته و گریخته در کشور منکر شد، امّا مسلّماً تکافوی حرکت و شتاب جامعهٔ اسلامی ما را نخواهد کرد. باید باورها را به گونه‌ای جدّی تغییر داد و این تغییر را ستاد انقلاب فرهنگی باید در نظام آموزش عالی و آموزش و پرورش و اساتید به‌صورت جدی متجلّی سازد. باید معلّم و دانشجوی ما به این باور برسد که اگر ما به واقعیتها و نیروهای خود پی ببریم، آنگاه خواهیم فهمید که جداً در غرب خبری نیست. الان دنیای غرب به آرامش روحی ما غبطه می‌خورد. سینمای ما اگر در جهان مطرح می‌شود صرفاً به دلیل تکنیك بالا و جلوه‌های ویژه و بازیگری نیست، بلکه فرهنگ انسانی و اخلاقی حاکم بر این فیلمهاست که آنها را جذب می‌کند.

اندیشمندان و نیروهای متعهد را باید تمام وقت به کار گرفت، باب تحقیق را باز نمود، سمینارها و کنفرانسها تدارك دید و از درون این حرکتها به طرحی جامع و چهارچوبی محکم دست یافت؛ البتّه چهارچوبی با حمایت مسئولین و پشتوانهٔ مالی، چرا که یکی از مهمترین ابزارهای پیشبرد این هنر، گذشته از موارد ذکر شده، تامین شغلی این حرفه است. مشکلات اقتصادی یك نویسنده، کارگردان و بازیگر به آنها فرصتی برای نوآوری و خلاقیت نمی‌دهد. کمتر کسی است که پشتوانهٔ معیشتی خود را کسب درآمد از راه اجرای تئاتر قرار داده باشد. فرق است بین تئاتر تجربی، تئاتر آماتور و حرفه‌ای. ضمن اینکه هر کدام در جایگاه خود محترمند، امّا باید یك هنرمند حرفه‌ای فکر و توانش را برای ارائهٔ کیفیت مطلوب اثرش بگذارد و دولت زمینه‌ای برای او فراهم سازد که جذب کارهای زائد پولساز دیگری نشود. آنگاه می‌توان انتظارات بجایی از هنر نمایش داشت.

و کلام آخر اینکه، بدون تعارف ما با یك واقعیت روبرو هستیم: جامعهٔ ما جامعه‌ای اسلامی است، با معیارهای خاصّ خودش. جامعه‌ای است که مردمش بسیار جلوتر از هنرمندانش حرکت کرده‌اند. در تفکّر این جامعه، انسان از مقام والایی برخوردار است، زن دارای کرامت است و الگویش حضرت فاطمه(س) است. این جامعه نه اومانیست است و نه کمونیست و نه هیچ «ایست» دیگر. خداوند محور تمام حرکتهاست. ارزشها، ارزشهای انسانی است. لذا هنرش نیز باید در این راستا باشد و هنر نمایش باید خود را به‌این محور نزدیك سازد تا رشد کند. سخن را با کلام زیبا و هنرمندانهٔ امام رحمت‌الله علیه که همواره باید الگوی تمامی هنرمندان باشد به‌پایان می‌رسانم: هنر عبارت است از دمیدن روح تعهد در کالبد انسانها.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

طبیعت از نگاه هنرمندان ژاپنی

● فاطمه ناطقی‌فر

ژاپنیها هم مثل چینیها عشق دیرینه‌ای به طبیعت دارند. «شینتو» یا آیین ملّی ژاپنیها به معنی «راه خدایان» است و از کلمهٔ چینی «شین‌تائو» آمده. آیین شینتو را نوعی «آنیمیسم» دانسته‌اند زیرا برطبق آن، پدیده‌های طبیعی مانند رعد و آتش و خورشید و باد و رود و درخت و کوه، از جان و روحی برخوردارند که «کامی» خوانده می‌شود. «کامی» تقریباً معادل مفهوم «روح قدسی» و «تجلّی غیب» است.

با وجود تغییرات بسیاری که آیین شینتو در ژاپن به خود پذیرفت، لکن در نهایت امر، ژاپنیها هم مانند چینیها که در دوران حکومت سلسلهٔ «تانگ» سه آیین منسوب به «بودا»، «لائوتسه» و «کنفوسیوس» را درهم آمیختند، در قرن هشتم میلادی آیین شینتو را به آیین بودا نزدیک کردند و این دو را مکمّل یکدیگر دانستند. هنگامی که بودیسم همزمان با چین وارد ژاپن شد، با خلق و خوی ژاپنیها عجین گردید و به‌صورت تیرهٔ خاصّ آن یعنی «ذن» درآمد. امّا تعلّق خاطر ژاپنیها به طبیعت باعث شد که جنبه‌های ریاضت‌آمیز آیین بودا که در هند اهمیت فوق‌العاده‌ای داشت، کنار گذاشته شود و خصایص طبیعی انسان پذیرفته گردد. نتیجتاً حکمت عملی نزد ژاپنیها معرّف نوعی طبیعت‌گرایی است که در جملهٔ فعالیتهای هنری نظیر نقاشی، خطاطی، شعر، گل‌آرایی، باغ‌آرایی، چای‌نوشی، معماری، مجسّمه‌سازی و ساختن اشیاء آیینی، تاثیر قاطع به‌جای گذاشته است.

هدف آیین ذن، اشراق و بیداری، و در نهایت هماهنگی و سازگاری کامل با مبدأ عالم و رهایی از تضادهای ناشی از پدیده‌های زندگی است. ذن آیین رهبانی است و کومنشینی. و کومنشینان طبعاً با طبیعت تماس نزدیک دارند. آنان از طبیعت درس می‌گیرند و موضوعات مورد مطالعهٔ رهبانان ذن پیش از آنکه مطالب فلسفی و معقولات باشد، گیاهان، پرندگان، جانوران، صخره‌ها و رودخانه‌هاست. رهبانان برداشت خود را از طبیعت ثبت و نقش می‌کنند، امّا تلقّی آنها از طبیعت صرف طبیعت‌گرایی به مفهوم معمول آن نیست! «گویی روح کوهساران در آثار آنان آرام نفس می‌کشد».

در ژاپن دیرهای رهبانی همواره مراکز دانش و هنر بوده است. استادان ذن در سایهٔ انضباط و تمرین به بینشی دست می‌یابند که محرّک گرایشها و استعدادهای هنری آنهاست. «دت. سوزوکی»، فرهنگ‌شناس ژاپنی که شناخت غربیان از خصوصیات فرهنگی- ملّی ژاپن بسیار مرهون تالیفات و تحقیقات اوست، می‌گوید:

«استادان ذن ممکن است فیلسوفان خوبی نشوند، امّا غالباً هنرمندان ماهری می‌شوند. حتّی از نظر فنّی غالباً در درجهٔ اول قرار دارند و بعلاوه می‌دانند چگونه اشیاء اصیل و منحصر بفرد را به ما عرضه کنند[۱]».

سادگی، تحرک، جنبهٔ روحی، کلّیت و خواص

دیگری که در نقاشی ژاپنی دیده می‌شود، ارتباط محسوسی با ذن دارد. در توضیح خصوصیات نقاشی ژاپنی ملهم از بینش آیینی، موارد دیگری را هم ذکر کرده‌اند. نظیر: عدم گرایش به استفاده از تقارن، تجلّی احساس فقر و تنهایی و یا امساک در به کارگیری قلم مو (شیوهٔ تک‌گوشه). فقدان

تقارن در نقاشی، معماری و باغ‌آرایی ژاپنی را گروهی به تربیت اخلاقی مردم ژاپن نسبت می‌دهند، به این معنی که عادت به نفی وجود خویشتن یا مطرح نکردن خود در هنر این‌گونه ظاهر می‌شود. امّا به‌نظر «سوزوکی»، این تعریف ناقص است. وی عقیده دارد که:

«نبوغ هنری مردم ژاپن از ذن الهام گرفته و در نتیجه به اشیاء منفرد طوری می‌نگرد که گویی به خودی خود کاملند و در عین حال آنها را مظهر کل طبیعت می‌داند که به امر واحدی تعلّق دارند».

احساس فقر و تنهایی در جریان آفرینش هنری را باید یکی از ویژگیهای هنر شرقی دانست. فقر در اینجا به معنی قناعت و پرهیز از اسارت در بند مال و جاه و شهرت است، همان احساسی که باعث می‌شود علیرغم هجوم مظاهر تمدّن و تجمّلهای غربی، «مراقبه» در نفس و جهان طبیعت و خود را جزئی از جهان احساس کردن برای یک هنرمند ارضاکننده‌تر و الهام‌بخش‌تر باشد و تمایل به نزدیکی با طبیعت را در وی زنده نگه دارد. از نظر سوزوکی:

«چنین تفکّری به ژاپنیها کمک کرده است که خاک را از یاد نبرند؛ که همیشه با طبیعت دمساز باشند و سادگی عاری از تصنّع آن را تحسین کنند».

او می‌افزاید:

«ذن علاقه‌ای به پیچیدگیهایی که در سطح زندگی جاری است ندارد؛ خود زندگی به حدّ کافی ساده است امّا وقتی مورد تحلیل عقل قرار می‌گیرد، معضلات بیشمار عرضه می‌کند. با تمام ابزار علمی ما هنوز به کشف اسرار حیات نائل نشده‌ایم، امّا وقتی در جریان زندگی می‌افتیم، با وجود کثرات ظاهراً بی‌پایان و پیچیدگی زندگی، گویی قادریم که آن را درک کنیم...»[۲].

این تعریف با سادگی امّا در کمال وضوح گرایش به تفکر حضوری و دیدن بیواسطهٔ جهان، آن‌گونه که هست، را نشان می‌دهد. وجه دیگری از نقاشی ژاپنی، شیوهٔ «تک‌گوشه» و امساک در ضربه‌های قلم موست که با معیارهای متداول هنر غربی تفاوت دارد. «سوزوکی» این شیوه را چنین توصیف می‌کند:

«در جایی که معمولاً منتظرید که خطی یا توده موادی و یا عامل متعادلی بیابید، نمی‌یابید و این نیافتن یک احساس غیر منتظره از لذّت به شما ارزانی می‌دارد. با وجود نارساییها یا عیبها که بی‌شک وجود دارند، شما وجودشان را احساس نمی‌کنید و در واقع این نقص به خودی خود شکلی از کمال است. واضح است که زیبایی الزاماً کمال صورت ظاهر نیست و این یکی از تردستیهای مورد علاقهٔ هنرمندان ژاپنی است که زیبایی را در یک صورت ناقص و یا حتّی زشت نشان بدهند...»[۳].

برای یک نقاش ژاپنی کافی است که با نقش یک زورق معمولی ماهیگیری در میان امواج آب، احساس پهناوری دریا را برانگیزد و القا نماید. در واقع ناتوانی و تنهایی قایق در برابر یک نیروی درک‌ناشدنی مطلق بدین‌وسیله درک می‌گردد... «ویا مرغی تنها برشاخه‌ای مرده و پژمرده، نقشی که در آن حتّی یک خط، یک سایه بیهدر نرفته. همین نقش کافی است که غربت پاییزی را بهما القا کند؛ وقتی روزها کوتاهتر می‌شوند و طبیعت بار دیگر

طومار زیبای گیاهان رنگارنگ تابستانی را فرو می‌بندد. آدم احساس می‌کند که دلش کمی گرفته، امّا این فرصت به او داده می‌شود که توجّهش را به زندگی درونی معطوف دارد؛ به دنیایی که اگر توجّه کافی به آن بشود، گنجهای گرانبهایی را بی‌دریغ در برابر چشمانمان می‌گستراند[۴].

یک چنین احساس متعالی از تنهایی است که در فرهنگ مفاهیم ژاپنی به «وابی» معروف است و آن را به فقر یا آزادگی ترجمه کرده‌اند.

■ پاورقیها:

۱. «مطالعاتی در هنر دینی»، شماره چهارم؛ «ذن و فرهنگ ژاپن»، «د.ت. سوزوکی»، صفحهٔ ۱۰.
۲. همانجا، صفحهٔ ۸.
۳. همانجا، صفحهٔ ۵.
۴. همانجا، صفحهٔ ۲.

درمعنای هنر

● حبیب الله آیت اللهی

■ *بخش تجسّمی ماهنامهٔ سوره، سلسله مقالاتی از دست‌نوشته‌های آقای دکتر «حبیب‌الله آیت‌اللهی» را در زمینهٔ هنر و رشته‌های هنرهای تجسّمی فراهم آورده که در هر شماره به محضر خوانندگان خود تقدیم می‌دارد.*

ضمن تشکر و سپاس از آقای آیت‌اللهی، در این شماره گزیده‌ای از مباحث مبسوط جناب ایشان را دربارهٔ واژهٔ هنر ملاحظه می‌کنید و ان‌شاءالله در شماره‌های آتی مجله مباحث دیگری دربارهٔ رشته‌های هنرهای تجسّمی به روئیت شما خواهد رسید.

●

واژهٔ هنر در دورانهای مختلف به مفاهیم متفاوتی بکار رفته است که گاهی معانی و مفاهیم کنونی را نیز دربر می‌گرفته، لیکن بیشتر به مواردی اطلاق می‌شده است که در آنها انسان به‌گونه‌ای مهارت و کمال دست می‌یازیده است. این واژه در کلیه زبانهای لاتینی و نیز در انگلیسی از «آرس[1]» و «آرتیس[2]» لاتینی گرفته شده است. در سدهٔ دهم مسیحی، به معنی دانش و آگاهی و در سده‌های میانه تا سدهٔ هفدهم، به مفهوم وسیله و روش بکار برده شده و از آن زمان تاکنون دگردیسی یافته و به‌صورت کنونی متحوّل گشته است.

از سال ۱۷۵۲، اصطلاح «هنرهای زیبا» رایج شد. هنرهای زیبا در روزگار ما به هنرهایی گفته می‌شود که هدف اصلیشان تولید تجسّمی زیباست و عبارتند از: موسیقی، نقاشی، حجّاری (پیکرتراشی و پیکرسازی)، کنده‌گری (حکاکی)، معماری و گاهی هنرهای آذینی. سخنوری و شعر را نیز به آن پنج هنر می‌افزایند. هنگامی که از «اثر هنری»، «هنر خانه» (گالری)، «نگارستان» (موزه) و «نمایشگاه» سخن می‌رود، مستقیماً به هنرهای زیبا ارتباط می‌یابد. سپس در ۱۸۱۸، اصطلاح «هنر برای هنر» به‌وجودآمد و آن هنری است که خودش دلیل آفرینش خود می‌باشد: هنری که فقط برای به‌وجود آمدن، به‌وجود می‌آید.

هر یک از نحوه‌های توجیه زیبا و زیبایی، هنر است و به دو گروه تقسیم می‌شود: هنرهای تجسّمی یا هنرهای فضا (فضایی) که عبارتند از: معماری، نقاشی، پیکرتراشی و پیکرسازی کنده‌گری، عکاسی و هنرهای زمان (زمانی) که عبارتند از: موسیقی، رقص، نمایش و سینما. و براساس رده‌بندی هنرهای زیباست که هنرها را به پنج هنر موسیقی، نقاشی، پیکرتراشی، کنده‌گری و معماری تقسیم کرده‌اند و هنر نمایش را ششمین، سینما را هفتمین و دوربینش (تله‌ویزیون) را هشتمین نامیده‌اند.

● «هنر» درزبان وادب فارسی

حاشیهٔ دکتر معین‌بر «برهان قاطع» چنین است: هنر- به ضمّ اول و فتح دوم، اوستا «هونَر[3]» (هنر) عظمت، استعداد، قابلیت؛ هندی باستان «سونر[4]»؛ سانسکریت «سوندر[5]» (زیبا، قشنگ)؛ پهلوی «هونر[6]»؛ ارمنی «هنر[7]»؛ افغانی و بلوچی «هونر»؛ کردی «هونر[8]» (فن، معرفت)؛ صنعت، معرفت امری توام با ظرافت و ریزه‌کاری.

«آورده‌اند که ظرافت بسیار کردن هنر ندیمان است و عیب حکیمان» (گلستان سعدی).

و از ترکیبهای آن «هنرمند» را ذکر کرده و از گلستان چنین شاهد آورده است: «گفت محال است اگر هنرمندان بمیرند که بی‌هنران جای ایشان بگیرند.» (سعدی).

«فرهوشی» در فرهنگ زبان پهلوی خود (صفحهٔ ۲۸۶) آورده است: هونر[9]: هنر، مردانگی، جنگ‌آوری، قدرت، فضیلت، ارزش، مهارت. و از ترکیبهای آن: هونرافزار: حسّ فضیلت، نیروی باطنی که به‌وجود آورندهٔ فضیلت و مردانگی است؛ هونرآوند: هنرمند، باتقوا؛ هنر آوندیه: هنرمندی، فضیلت، هونریه، هنری، مردانگی، فضیلت؛ هونرومند: هنرمند، ماهر، بافضیلت؛ هونرومندیه: هنرمندی، ارجمندی، را یاد می‌کند.

اسناد تاریخی، بویژه شاهنامهٔ فردوسی، نشان می‌دهد که در ادب فارسی ایران اسلامی، از همان سده‌های نخست، واژهٔ هنر به مفهوم «کار با مهارت انجام شده»، «شهامت»، «مردانگی»، «فضیلت» و «تقوا» مورد استفاده بوده است.

هنر زان ایرانیان است و بس
بگیرند شیر ژیان را به مَس

چنین داد پاسخ به اسفندیار
که ای شیر دل، پرهنر، نامدار
«توانگری به هنر است، نه به مال و بزرگی؛ به خرد است نه به سال...» (گلستان سعدی).

اینت پربرگ و بر درختانی
چه هنر برگ و علم بردارد
«ناصر خسرو»

«به روزگار پیشین در اسب شناختن و هنر و عیب ایشان دانستن، هیچ گروه به از عجم ندانستندی». (نوروزنامه).

زهر تو را دوست چه خواند؟ شکر
عیب تو را دوست چه داند؟ هنر
در دو جهان عیب هنر بسته‌اند
هر دو به فتراک تو بربسته‌اند
«نظامی»

بنابراین دیده می‌شود که هنر در ادب فارسی، تا پیش از نیمهٔ دوم سدهٔ چهاردهم هجری، هرگز به مفاهیم تثبیت‌شده‌ای که در حال حاضر از آن بر گرفته می‌شود، به‌کار نرفته است. هرچند که در مفاهیم کنونی هنر (که از زبان فرانسوی گرفته شده است)، اگر براساس ضوابط و اصول عمل شود، به همان مفاهیمی از هنر که در ادب فارسی است خواهیم رسید. لیکن آنچه که باید بر آن تکیه کرد و انگشت گذارد این است که هنر بدون دانش، معرفت، فضیلت و کمال، مفهوم هنری پیدا نمی‌کند، و کیاست و هوشیاری و فراست مراحل پس از دانش و فضیلت است. لذا می‌توانیم بگوییم که حق جل جلاله در همهٔ افراد بشری، استعداد و قریحهٔ هنر را (به مفهومی که هم‌اکنون دیدیم) به ودیعه نهاده است و این خود انسان است که باید آن را پرورش داده و تحصیلش کند و به کمک آن خویشتن را به‌سوی کمال برد و این کمال جز رسیدن و یا نزدیک شدن به معرفت ذات باری تعالی نیست. شاهد قرآنی بر این بیان آیات زیر است:

...و نفس وما سوّیها. فالهمها فجورها وتقویها. قد افلح من زکّیها وقد خاب من دسّیها (آیات ۷ تا ۱۰ سوره شمس).

● رده‌بندی هنرها

یونانیان کهن و نیز پس از آنها رومیها، هنرها را به‌شمار نُه می‌دانستند و برای هر کدام فرشته یا الهه‌ای قائل بودند که سرپرستی آن هنرها و هنرمندان را برعهده داشت. به این الهه «موز[10]» می‌گفتند که خود واژهٔ موسیقی (موزیک= موزیبی) از آن مشتق شده است. این نُه هنر عبارت بودند از: تاریخ، سخنوری و شعر پهلوانی و حماسه‌ای، ناگوارینه (تراژدی)، خنده‌ناک (کمدی)، موسیقی، رقص و پایکوبی، سوگسرایه (مرثیه)، غنایی‌گرایی (تغزّل؟) و ستاره‌شناسی.

پس از سلطهٔ مسیحیت بر روم و یونان باستان، دگردیسی‌هایی در این رده به‌وجود آمد و شمار آنها به هفت کاهش یافت و هنرهای آزاد (یا هنرهای آزادمنشانه) نام گرفت و دانشهایی را شامل شد که فراگرفتنشان نیاز به هوش و هوشمندی فزون از حدّی داشت و عبارت بودند از: تاریخ، دستور زبان (به‌جای سخنوری و شعر حماسی)، منطق، معانی بیان (به‌جای سوگسرایه و غنایی‌گرایی)، هندسه (به‌جای ستاره‌شناسی)، حساب و موسیقی. در این رده‌بندی، حساب به مثابهٔ مکمّل هندسه آمده و چیزی نیز جای ناگوارینه (تراژدی)، خنده‌ناک (کمدی) و رقص را نگرفته است.

پس از جنگهای صلیبی و آشنایی صلیبیان و به‌وسیلهٔ آنها اروپاییان، باهنرهای کشورهای اسلامی، مسیر هنر در اروپا دگرگون گردید. هنر دیگر آن هنرهای نُه‌گانهٔ یونانی نبود و هنرهای هفت‌گانهٔ آزاد بودند که تدریس می‌شدند و نام هنر بر خود داشتند. حال آنکه در عمل، در اروپا

هر کاری که با دقّت و موشکافی و مهارت و استادی انجام می‌گرفت «هنر» نامیده می‌شد. چنین بود که پزشک، داروسان، دامپزشک، نجار، خیاط، عطرسان، شیشه‌گر، حکاک، نقاش، حجار و پیکرتراش، معمار، موسیقیدان، خواننده، بازیگر، تردست، فریبکار، شیاد و حتّی روسپیِ افسونکر، هنرمند خوانده می‌شدند.

با تاسیس مدرسهٔ عالی هنرها در سدهٔ هفدهم مسیحی و تبدیل آن به «مدرسهٔ عالی هنرهای زیبا» در سدهٔ هجدهم در پاریس، اصطلاح هنرهای زیبا مطرح و رایج شد. از میان همهٔ پیشه‌ها و حرفه‌هایی که به تبحّر و مهارت و دقّت نیاز داشتند، پنج هنر برگزیده شد و عنوان «هنرهای زیبا» را برخود گرفت و آنها عبارت بودند از: طراحی، نقاشی، پیکرتراشی و حجاری، کنده‌گری و معماری. و تا به روزگاران ما این اصطلاح رایج است بدون آنکه کسی به آن معتقد باشد. همین عنوان در سال ۱۳۱۸ هجری خورشیدی که دانشکده‌ای به این نام در دل دانشگاه تهران تاسیس شد، به وسیلهٔ «آندره گدار»، معمار و باستان‌شناس فرانسوی، در ایران رایج شد. واژهٔ هنر به مفهوم فرنگی جای مفاهیم فارسی آن را گرفت و دانشکدهٔ هنرهای زیبا مرکز آموزش آن هنرها گردید. البتّه مقدّمات این «غربزدگی» پیش از آن با تاسیس «ادارهٔ صنایع مستظرفه» فراهم شده بود و این اصطلاح نیز حاصل تحصیل فرنگ‌رفته‌های اواخر دوران قاجار و آغاز حکومت پهلوی بود.

از سدهٔ هجدهم مسیحی که در فرانسه اصطلاح هنرهای زیبا رونق یافت، در ایتالیا ردهبندی دیگری از هنر رایج شد و به دلیل پیشرفت زیاد «اُپرا» و نمایش، آنها نیز جزء هنرهای زیبا شدند و موسیقی به زیرشاخه‌های اپرا و نمایش آراسته شد. لیکن از همان هنگام، هرگاه سخن از هنر، به‌طور مطلق، می‌رفت و گونهٔ آن مشخص نمی‌گشت، منظور و هدف «نقاشی» بود و «آرتیست» (هنرمند) به نقاش گفته می‌شد.

در آغاز سدهٔ بیستم مسیحی، به دلیل تحوّلی که در هنرها به‌وسیلهٔ احساسگرایان به‌وجود آمد و بحثهایی که دربارهٔ «وحدت هنرها» مطرح گردید، منتقدین و تاریخ هنرنویسان و به‌ویژه تحلیل‌گران هنر رو به فزونی نهادند و ردهبندی‌های تازه‌ای رواج یافت که مهمترین آنها ردهبندی هنرها به «هنرهای زمانی» و «هنرهای فضایی» بود.

هنرهای زمانی آنهایی هستند که برای ایجادشان هنرمند تنها به زمان نیاز دارد و فضا در آنها فقط جلوه‌گر تجلّی آنهاست و به مجرّدی که زمان اجرا پایان پذیرد، دیگر اثری وجود ندارد و جز خاطره‌ای در ذهن بیننده یا شنونده برجا نمانده است. این هنرها عبارتند از شعر و سجع‌سرایی، موسیقی، اُپرا، نمایش و سینما.

هنرهای فضایی، هنرهایی هستند که خواه و ناخواه، برای ایجادشان، به تسخیر فضا به‌وسیلهٔ هنرمند نیازمندند، یعنی با تسخیر فضا به‌وسیلهٔ هنرمند آغاز می‌شوند و با آن نیز کامل می‌گردند و فرجام می‌پذیرند. و از این پس، اثر هنری همیشه فضای خود را دربر دارد مگر آنکه به دلیلی نابود و ویران شود. این فضای تسخیر شده حداقل از دو بُعد فیزیکی- هندسی و یا از سه بُعد فضایی برخوردار است. در دو بُعد فیزیکی- هندسی (درازا و پهنا یا طول و عرض)، طراحی، نقاشی و کنده‌گری، و در سه بُعد فیزیکی- هندسیِ فضایی (درازا، پهنا و ژرفا)، پیکرتراشی و پیکرسازی، معماری، معماری داخلی (اصطلاح نه چندان درستی که به جای آذینگری به کار گرفته شده است) و صحنه‌آرایی، جای گرفته‌اند.

در نتیجهٔ مقبول افتادن و پذیرفته شدن نگره‌های تحلیل‌گرانی همانند «هانری فوسیون» و «رونه هوگ» فرانسوی، که زمان را از فضا و فضا را از زمان منفک ندانسته‌اند و اغلب اصطلاح «زمان- فضا» و «فضا- زمان» را به‌کار برده‌اند، به‌ناچار پایه‌های این ردهبندی هنرهای زمانی و فضایی نیز سُست و متزلزل شده است.

از سوی دیگر، گروهی از منتقدان، همان ردهبندی پنج‌گانهٔ «هنرهای زیبا» را پذیرفته‌اند ولیکن بر آنها سه هنر دیگر افزوده‌اند: نمایش (هنر ششم)، سینما (هنر هفتم)، و دوربینش (تله‌ویزیون: هنر هشتم)، و گاهی نیز به طرّاحی متحرک. هرچند که از سینما مشتق شده است، هنر نُهم گفته‌اند. باید یادآور شد که در این ردهبندی، موسیقی به‌عنوان هنر نخست، جای طرّاحی را گرفته است و طرّاحی به نقاشی منضم می‌شود. آنچه که در این ردهبندی‌ها بر تاسّف ما می‌افزاید، حذف شعر از ردهٔ هنرهاست، در حالی که شعر تا اواخر سدهٔ نوزدهم مسیحی، همچنان به زندگانی خود در جهان هنرها ادامه می‌داده است. همگون بودن شعر با ادبیات دلیل بر جدائیش از هنرها نیست و حقیقت این است که ادبیات نیز مرحله‌ای از هنر شعر و شاعری است.

در همین اواخر سدهٔ نوزدهم و آغاز سدهٔ بیستم مسیحی، ردهبندی دیگر در اروپا رواج یافت و آن تقسیم هنرها به گروههایی از امور دقیق و ظریف در ارتباط با آموزش مشترک آنها در مدارس ویژهٔ هر گروه بود. منشا و مبتکر این ردهبندی چیست و کیست؟ کسی را از آن آگاهی چندانی نیست. همین‌قدر مسلّم است که از فرانسه آغاز شده و به جاهای دیگر نفوذ کرده است. در این ردهبندی، آموزشگاهها و مدارس هنری در آغاز به سه گروه و پس از جنگ جهانی دوم به پنج تا هفت گروه تقسیم می‌شوند:

«مدرسهٔ عالی هنرهای زیبا» که در آن نقاشی، پیکرتراشی و معماری و شاخه‌های فرعی این رشته‌ها: نقاشی دیواری، کنده‌گری، چاپهای دستی و هنری (که همه زیرشاخه‌های نقاشی هستند) و سفالینه‌سازی، کار با فلز و چوب، نقش برجسته و برهشته، منعرق‌کاری (کاشی- چینه= موزائیک) و غیره که از زیرشاخه‌های پیکرتراشی هستند، آموزش داده می‌شود.

«مدرسهٔ عالی هنرهای آذینی» که در آن آذینگری (معماری داخلی)، صحنه‌آرایی، زیورآرایی، ساختار «مبل»، پیکرتراشی تزئینی، نقاشی تزئینی، کنده‌گری، طرّاحی صنعتی، طرّاحی لباس، فراسودید (پرسپکتیو) عملی، طرّاحی ابزار و یراق، ظروف و وسایل تزئینی همانند دستگیرهٔ در و غیره، آموخته می‌شود.

«مدرسهٔ هنرهای دستی و کاربردی» که در آن منبّت‌کاری، خاتم‌کاری، لاک‌کاری، مبل‌سازی، مینیاتورسازی و لعاب‌کاری، شیشه‌گری، طلا و نقره‌کاری، صحافی، کار با چرم و پوست، جواهرسازی و غیره را به‌خواستارانش می‌آموزند.

«مدرسهٔ هنر و پیشه» که هنرهای گوناگون مصرفی را به مثابهٔ پیشه و حرفهٔ عملی می‌آموزد و بیشتر از هر چیز جنبه‌های عملی و کاربردی و اجرایی هنرها در آن مطرح است. نقد زیبایی در این مدرسه فرع بر هر کار و از ترفندهای کارآموز محسوب می‌شود.

«مدرسهٔ عالی خاتم و منبّت و آبنوس‌کاری» که در آن انواع هنرهای دستی در ارتباط با چوب و عاج آموزش داده می‌شود.

«هنرستانهای موسیقی و نمایش» (کنسرواتوار) که در آن موسیقی، آواز، اپرا و گاهی رقص و هنرهای نمایشی را نیز می‌آموزند ولی معمولاً هنرهای نمایشی در دانشکده‌های ادبیات آموخته می‌شود و سینما و طرّاحی متحرّک، در مدرسهٔ خاصّ خودشان آموزش داده می‌شوند و این گونه مدارس عموماً پس از جنگ جهانی دوم ایجاد شده‌اند. هرچند کارگردانان و سینماگران بزرگ و مشهور مدرسه ندیده بوده‌اند (همچنان که نمایشگران بزرگ)، لیکن هم‌اینان بودند که مدارس سینمایی را بنیان گذاردن و خود به آموزش در آنها پرداختند. لیکن عجیب این است که این دو هنر، پس از مدرسه‌ای شدن هنرها، دیرتر از همه به مدارس راه یافتند.

■ پاورقیها:

۱. ARS

۲. ARTIS

۳. HUNARA

۴. SÛNÁRA

۵. SONDARA

۶. HUNAR

۷. HNAR

۸. HÛNER

۹. HU-NAR- HUNAR

۱۰. MUSE

سفالهای تاریخی موزه رضا عباسی

■ در جهت آشنایی با آثار ارزشمند هنری، درنظر است نگاهی داشته باشیم به اشیاء جای گرفته در موزه‌ها. در اینجا با تشکر از مرکز فرهنگی ـ هنری موزهٔ رضا عباسی برای تهیهٔ متن حاضر، دیداری داریم از تالار پیش از اسلام این موزه.

موزهٔ رضا عباسی از سال ۱۳۵۶ شروع به کار کرده است. مجموعهٔ این موزه از دورهٔ پیش از تاریخ تا اوایل دورهٔ معاصر را دربر می‌گیرد. تالارهای «پیش از اسلام»، «هنری و صنعتی دورهٔ اسلامی»، «خوشنویسی» و «نگارگری»، نمایشگاههای دائم موزه هستند. این تالارها همراه با تالار نمایشگاه موقت، که هرسه ماه یک بار مجموعه‌ای از اشیاء موزه را به نمایش می‌گذارد، معرّفی مجموعهٔ ارزشمند موزه را به عهده دارند.

•

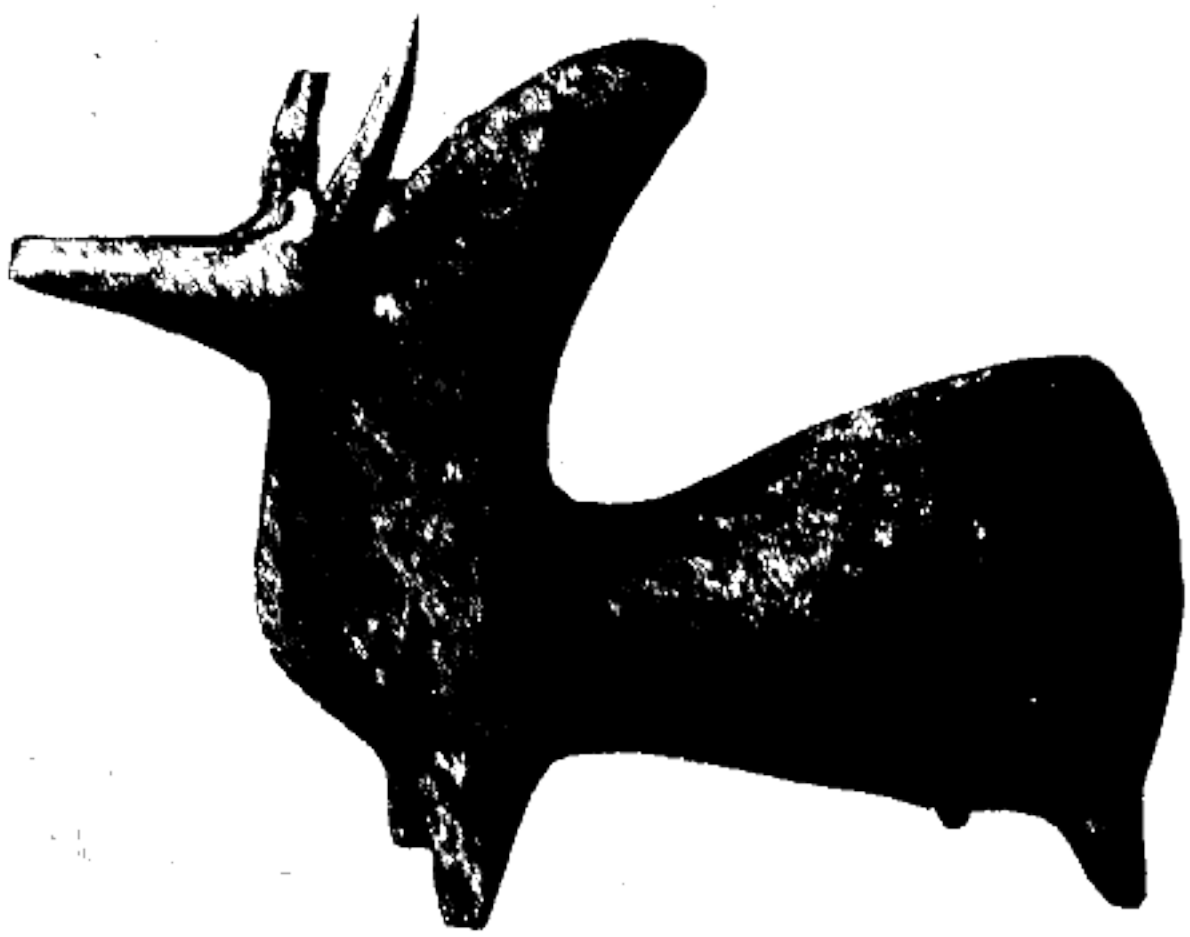
اشیایی که در تالار پیش از اسلام موزهٔ رضا عباسی به نمایش گذاشته شده‌اند، متعلق به دو دورهٔ معروف به پیش از تاریخ و عصر تاریخی هستند.

دورهٔ پیش از تاریخ یا پیدایش بشر آغاز شد و تا حدود هزارهٔ سوم پیش از میلاد، تا هنگام ظهور نخستین نمادهای نگارش در تپهٔ سیلک کاشان، ادامه یافت.

در فلات ایران کشاورزی ساده‌ای از حدود سالهای ۶۵۰۰ تا ۶۰۰۰ قبل از میلاد در آبادیهای کوچک متداول بوده است. در یک هزار سال بعد آبادیهای ثابت‌تری با جمعیت افزونتر پدید آمد و سفالگری و فلزکاری دستی رواج یافت. به بیان دیگر، علاوه بر درک خواصّ کل رُس، که مادهٔ اولین و مورد نیاز سفالگری است، انسان قادر شد فلزاتی را استخراج نموده و پس از تصفیه بدانها شکل مطلوب ببخشد. مس، طلا و نقره نخستین فلزاتی بودند که در این راه به کار گرفته شدند.

در نیمهٔ دوم قرن نهم پیش از میلاد، بسیاری از دولتهای کوچک اراضی جنوبی قفقاز و منطقه دریاچهٔ «وان»، تحت سلطهٔ پادشاهی بزرگ «اورارتو» که در سالهای ۸۱۰ تا ۷۴۳ قبل از میلاد، مرزهای خود را تا نواحی دریای مدیترانه و دریای سیاه گشود، قرار گرفتند. این پادشاهی پس از زمانی چند، در نیمهٔ اول قرن ششم ق. م. انقراض یافت. فلزکاری در این ناحیهٔ پیشرفتی خاص داشت و اشیاء مفرغی آن از لحاظ کیفیت هنری و طرز ساخت ممتاز بوده است. آثار بدست آمده از این سرزمین و یا قوم، از لحاظ سبک و شیوه ساخت بسیار نزدیک به یافته‌های متعلّق به آشوریان است. حدود تاثیر تمدّن آشور بر فرهنگ اورارتو از سنگ‌نبشته‌های میخی اورارتو نمایان است. این آمیزش، دستاورد پیوندهای سیاسی، جنگهای پی در پی و تبادل اشیاء هنری در سرزمینهای همسایه است که قومی را با قوم دیگر، و سرزمینی را با سرزمین دیگر مرتبط می‌ساخت.

با پشت سر گذاشتن مراحل زندگی بدوی، و در پی تلاش برای تهیه وسایل مورد نیاز، گل از نخستین موادی بود که در خدمت بشر قرار گرفت. صنعت سفالگری با شناخت بشر از شکل‌پذیری گل که فقط به کمک انگشتان سفالگر و بدون نیاز به وسایل فلزی صورت



می‌گرفت و نیز با دریافت و شناخت خاصیت حرارت، که سختی ساخته‌های گلی را افزایش می‌داد، رونق گرفت.

قدیمی‌ترین نمونه‌های سفال متعلق به ۸۰۰۰ سال ق. م. در سوریه یافت شده است. که حرارت چندانی ندیده و چه بسا با حرارت آفتاب خشک شده باشند. مشابه این یافته‌ها، در ایران نیز وسایلی متعلّق به اواخر هزارهٔ هشتم ق. م. پیدا شده است.

در حدود هزارهٔ ششم ق. م. فنّ سفالگری پیشرفت چشمگیری داشت و در حدود هزارهٔ پنجم ق. م.، از چرخی که احتمالاً با دست حرکت می‌کرده و سرعت کمی هم داشته است، استفاده شد.

در حدود هزارهٔ چهار ق. م.، ابداع چرخ سفالگری، که به هر حال تاریخ دقیق آن روشن نیست و چینی‌ها و مصری‌ها هر دو اختراع آن را به خود نسبت می‌دهند، امکان تهیهٔ ظروف سفالی به مقیاس زیاد و با اشکال متنوّع و منظّم را فراهم آورد. فنّ سفالگری و پیشرفتهای حاصل از آن در ترکیب با سنّتها و خاطره‌ها، سبب شد ظروفی که برای رفع نیازهای روزمرّه مورد احتیاج بود، با اشکال گوناگونی ساخته شوند. طرح این ظروف و تصاویری که بر آنها نقش می‌بست، برگرفته از شکل حیواناتی بود که بشر به نحوی در کشاورزی از آنها بهره می‌گرفت و یا در محیط اطراف با آن روبرو می‌شد.

در تاریخ سفالگری، سفالگران همیشه به دنبال حلّ دو مشکل جلا دادن و براق کردن ظروف گلی و افزایش ظرفیت آن بوده‌اند.

در اواخر هزارهٔ دوم و اوایل هزارهٔ اول ق. م. هنر سفالگری توسط اقوام هند و اروپایی به ایران راه یافت. دست‌آورد این صنعت از «مارلیک»، واقع در کرانهٔ خاوری سفیدرود، ظروفی به رنگهای سفید متمایل به سرخ یا خاکستری هستند که اغلب به شکل حیواناتی از قبیل گاومیش، گوزن، قوچ، پلنگ و یا پرندگان ساخته شده و اکثرا دارای دهانه‌ای در پشت و ابریزی در محلّ پوزهٔ حیوان هستند.

لرستان، منطقه‌ای واقع در غرب ایران است: سرزمینی کوهستانی و مرتفع. ساکنان این منطقه به پرورش دام و اسب سرگرم بوده‌اند. مردمی جنگجو که گهگاه به راهزنی نیز می‌پرداختند و به طور عمده به شیوهٔ کوچ از مناطق سردسیر کوهستانی به مناطق کوهپایه و کرم، زندگی می‌کردند. شناخته شده‌ترین اشیاء لرستان آثار مفرغینی هستند که دورهٔ زمانی ساخت آنها را بیشتر سالهای ۲۵۰۰ تا ۶۰۰ ق. م. دربر می‌گیرد و از نظر کاربرد وسایلی بوده‌اند مورد نیاز زندگی روزمرّه: سلاحهای شکار و جنگ، اشیاء نذری و زیورهای شخصی، وسایل سواری و ظروف که نقوشی بسیار ساده و الهام گرفته از طبیعت و محیط اطراف بر آنها نقش شده.

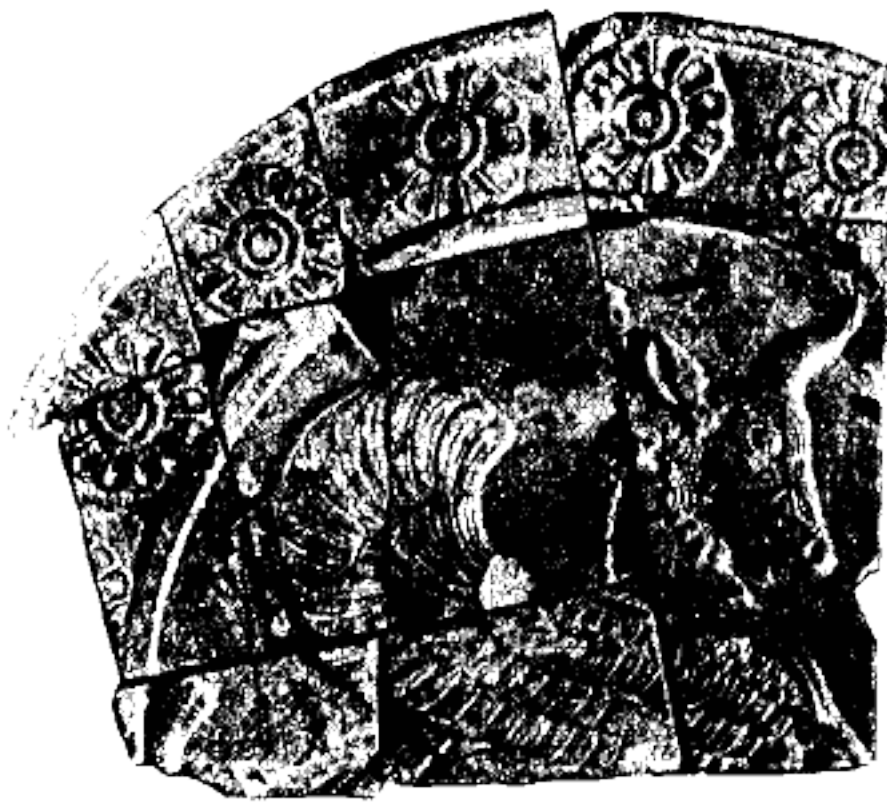
دوره‌های هخامنشی، اشکانی و ساسانی که زمانی حدود دوازده قرن حاکم بوده‌اند، با ظهور دین اسلام در سال ۶۲۱ میلادی به پایان می‌رسد. هنر این دوره در زمان کورش، پایه‌گذاری شد، در زمان داریوش، گسترش و رونق یافت و در زمان خشایار شاه و اردشیر اول، حدود سده‌های پنجم و چهارم ق. م. به کمال رسید و پس از آن به رکود گرایید و در حقیقت دنبالهٔ هنری است که از آغاز تاریخ ایران در فلات پایه‌گذاری شده بود.

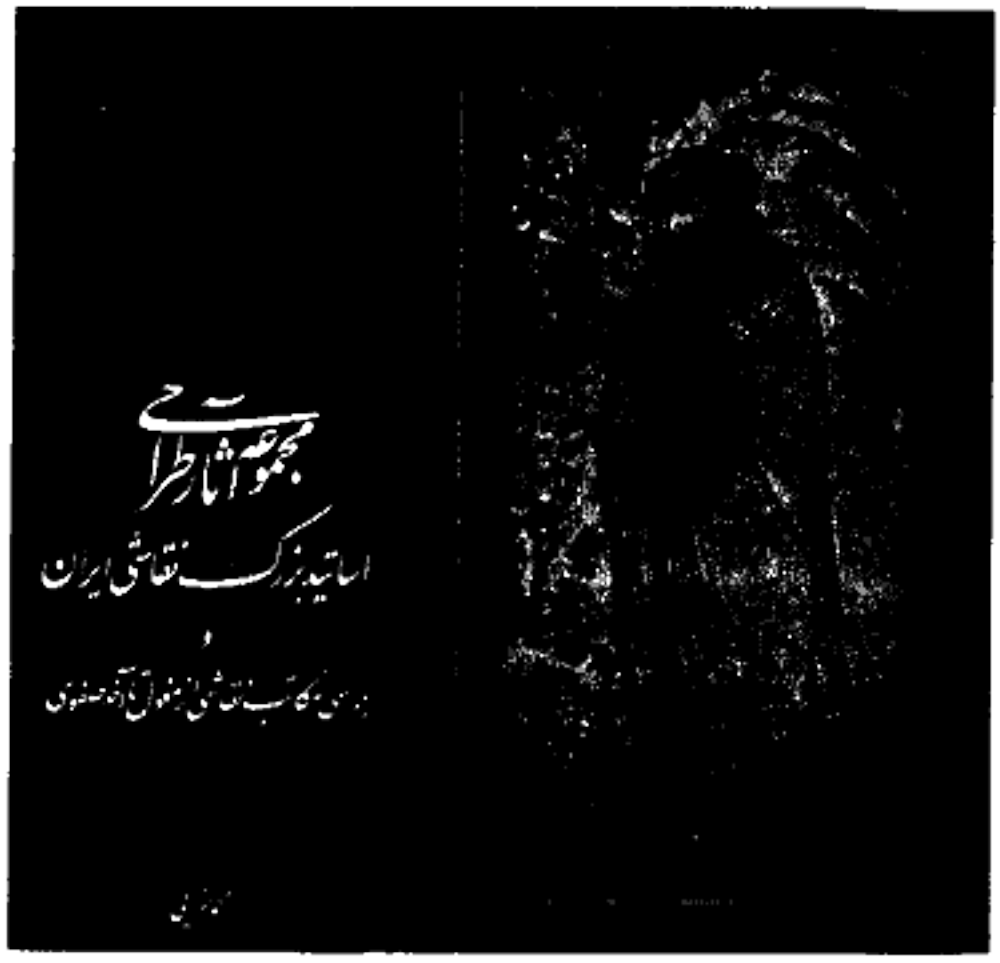
هخامنشیان در سال ۵۵۰ ق. م. وحدت ایران را تحقّق بخشیدند. اشیاء متعلّق به دورهٔ هخامنشی در مقایسه با «مفرغهای لرستان»، که با زندگی روزمرّه و اعتقادات مذهبی مردم در ارتباط بود، بیشتر دارای جنبهٔ تشریفاتی هستند، مثل شکلهای حیوانی حقیقی و تخیّلی، در جوار موضوعات اساطیری و نقوش گیاهی.

حجّاری، فلزکاری و سفالگری در این دوره به سبب تشویقی که از صنعتگران می‌شد و همچنین در اثر تماسهایی که به مناسبت وحدت کشور بین آنان پدید آمده بود، به پیشرفتهای مهمّی از دانش فنّی رسید. سنگهای قدیمی از جنس لاجورد و عقیق، نشانده بر صفحات و قطعاتی از طلا، زمینهٔ دیگری برای آفرینش این گونه نقشها شدند.

ساخت مجسّمه‌های سنگی و صحنه‌های حجّاری شدهٔ برجسته، در تزیین بناهای دورهٔ اشکانی و نقشمایه‌های حیوانی و گیاهی، همانند ادوار پیشین، از خصوصیات هنری این دوره است که چندان بی‌تاثیر از فرهنگ وهنر سایر ملل نیز نبوده است: بویژه هنر جواهرسازی با بکارگیری سنگهای رنگارنگ، بیشتر از هنر کشورهای واقع در شرق ایران مایه گرفته است.

ساسانیان که در فاصلهٔ سالهای ۲۲۶ و ۶۲۱ میلادی در ایران حکومت کردند، هنری پدید آوردند که از چین تا اقیانوس اطلس تاثیرگذار بوده است. گچ‌بُری و دیوارنگاری رنگین در این دوره رواج خود را حفظ کرد و بخصوص آثار فلزّی دورهٔ ساسانی شهرت جهانی یافته است و تزیینات مفصّلی که بر اشیاء فلزی این دوره بکار رفته به کمال از دانش صنعتگران حکایت می‌کند. به عبارتی، زیباترین قطعات جواهر در سده‌های سوم و چهارم میلادی ساخته شده است. در این دوره، نشاندن سنگهای گرانقیمت و شفاف نیز بر روی فلزات، تا زمانی که صنعت شیشه‌گری جانشین کاربُرد این‌گونه سنگها نشده بود، رواج داشت. کنده‌کاری روی سنگهایی از جنس لاجورد و عقیق بسیار مورد توجّه بود و نمونه‌هایی از نگینهای انگشتر، مهره‌های دستبند و گردنبند که تصاویر صاحبان آنها و گیاهان و یا منظری از حیوانات بر آنها حک شده، از این دوره بدست آمده است.





کیمیای نقش

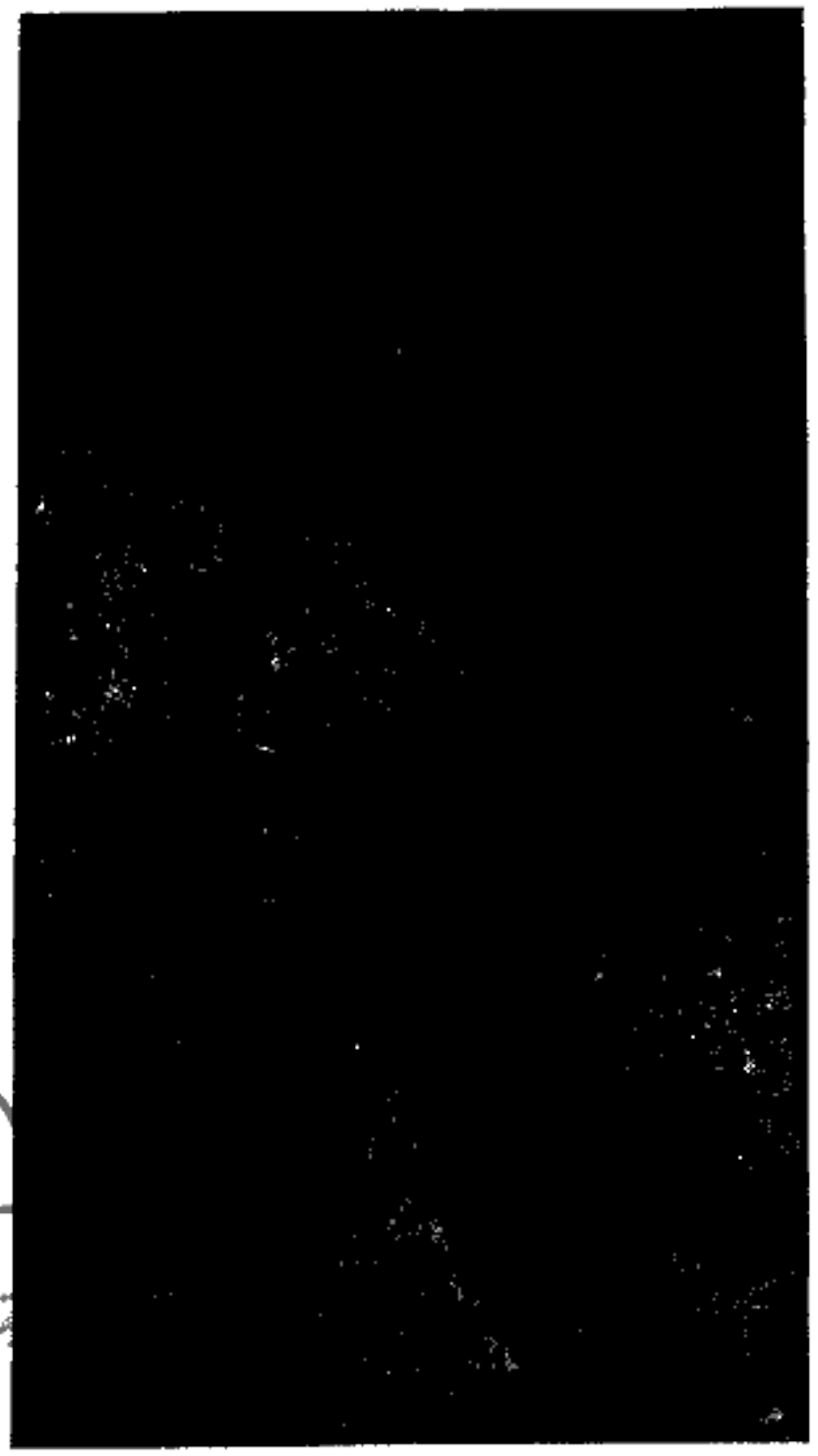
مجموعه آثار طراحی اساتید
بزرگ نقاشی ایران و بررسی مکاتب نقاشی
از دورهٔ مغول تا آخر صفوی
تهیه و تدوین: محمد خزائی
چاپ اول: ۱۳۶۸
تیراژ: ۳۵۰۰ نسخه
ناشر: حوزهٔ هنری
چاپ و صحافی: چاپخانه سپهر- تهران
قطع خشتی/ بها ۴۲۰۰ ریال

نقاشی ایرانی همان قدر ناشناخته مانده است که نقاشان چیره‌دست آن. در باب نقاشی ایرانی، جز تعداد انگشت‌شماری کتاب و مقاله، چیزی تالیف و منتشر نشده است؛ اغلب نیز ترجمه‌هایی هستند از هنرشناسان غربی. این پژوهشگران هرچند تلاش کرده‌اند تا درنقاشی ایرانی کندوکاو کرده‌و آن‌را بازشناسند؛ امّا چندان موفق نبوده‌اند. زیرا حقیقتاً از منظر غربی به هنری که ریشه در فرهنگ عمیق شرق دارد نمی‌توان نگاه کرد. آنچه به جرات می‌توان گفت این است که علی‌رغم تمامی حرفهایی که هنرشناسان غربی دربارهٔ نقاشی ایرانی گفته‌اند، همچنان ناشناخته مانده و ارزش حقیقی آن روشن نشده است.

در راستای معرفی نقاشی ایرانی، به تازگی کتابی تحت عنوان «کیمیای نقش» که مجموعه‌ای از آثار طراحی نقاشان بزرگ ایران می‌باشد از سوی حوزهٔ هنری منتشر شده است. مؤلّف این کتاب محمد خزائی، طرّاح وگرافیست جوان معاصر می‌باشدکه‌بیشترازاوآثاری گرافیکی را در ابعاد مختلف دیده‌ایم. خزائی که اکنون دورهٔ فوق لیسانس را در دانشگاه تربیت مدرس می‌گذراند دست به کاری زده که شاید در وهلهٔ نخست به نظر برسد چندان با رشتهٔ تخصصی او سازگار نیست. امّا چنانچه وی در مقدّمهٔ کتابش گفته است: بر هنرمند نقاش و گرافیست معاصر فرض است که با آثار «بهزاد»، «سلطان محمد» و «رضا عباسی» و... همان قدر پیوند و آشنایی داشته باشد که شاعر امروز با «حافظ»، «سعدی»، «مولوی» و... و از اینجاست که خزائی به این کار مبادرت ورزیده است.

حُسن اصلی کتاب «کیمیای نقش» را شاید بتوان جمع‌آوری تعداد زیادی از آثار طرّاحی نقاشان بزرگ قدیم ایران دانست که شایسته است در اینجا به خزائی خسته نباشید بگوییم. امّا کتاب شامل نارساییهایی نیز می‌باشد که خزائی در مقدّمهٔ کتاب خود به آن اشاره کرده است. در همان ابتدای کتاب وقتی که مؤلّف خواسته است از مینیاتور سخن براند، بسیار سطحی و شتابزده به آن اشاره کرده و گذشته است که نشان می‌دهد خود مؤلّف آن چنان که باید نقاشی ایرانی (مینیاتور) را نمی‌شناسد. نکته‌ای که در اینجا قابل ذکر می‌باشد این است که هر چند خود مؤلّف ذکر کرده که مینیاتور یک غلط مصطلح می‌باشد که به جای «نقاشی ایرانی» استفاده می‌شود، امّا خود هر جا به نقاشی ایرانی اشاره دارد از آن با واژهٔ مینیاتور نام می‌برد. حال آنکه خزائی می‌توانست به جای لفظ مینیاتور از «خرد نگاره» یا «نگاره» یا به اعتبار جامعتر و صحیحتر از «نقاشی ایرانی» استفاده نماید.

در بررسی مکاتب نقاشی ایرانی نیز خزائی تنها به تاریخ‌نگاری تکراری پرداخته است. فی‌المثل هنگامی که به مکتب هرات و غیره می‌پردازد، جز یک تاریخ نگاری ساده که در اغلب کُتُب ذکر شده است چیز دیگری به خواننده ارائه نمی‌دهد و تقریباً می‌توان گفت که در هیچ کجای متن به «بررسی» مکاتب نقاشی ایرانی نمی‌پردازد. نگارش کتاب نیز در مجموع از قوّت چندانی بهره نبرده است، که این با توجّه به اینکه خزائی بیش از بکار بردن قلم نگارش، قلم مویی در دست داشته است، قابل توجیه می‌باشد. امّا این ضعف می‌توانست با یک ویراستاری صحیح برطرف شده و حاصل کار، پخته‌تر و روانتر شود. چاپ کتاب نشان می‌دهد که نه تنها مؤلّف نمی‌تواند از آن راضی باشد بلکه اگر اساتید نقاشی ایران نیز در قید حیات بودند بنوعی نارضایتی خود را از آن اعلام می‌کردند. با این حال اگر از اشکالات ریز و درشت در متن و صفحه‌آرایی و چاپ مجموعهٔ کیمیای نقش بگذریم- که می‌توان و باید گذشت- مجموعهٔ حاضر، آلبوم نفیس و ارزشمندی از طرّاحیهای اساتید بزرگ نقاشی این مرز و بوم می‌باشد که می‌تواند برای هنرجویان، دانشجویان، اساتید و علاقمندان به هنر ایران بسیار مورد استفاده قرار گیرد. همان‌طور که خود مؤلّف گفته است: توجّه هنرمندان ایرانی به آثار هنری اصیل گذشته می‌تواند منشا تحوّل جدّی در هنر، بخصوص هنرهای تجسمی قرار گیرد و نقاشی معاصر



پس از دو سه قرن سردرگمی، راه خود را بازیابد. امیدواریم همان‌گونه که خزائی وعده داده است، شاهد مجلّد دیگری در این زمینه از او باشیم که مباحث مذکور در آن به صورت اساسی شرح و بسط داده شوند. با امید موفقیت بیشتری برای این هنرمند جوان، در اینجا بخشی از دیباچهٔ کیمیای نقش را می‌آوریم:

«ویژگی این مجموعه: طرّاحی مینیاتور با اکثر شیوه‌های طرّاحی متداول امروز تفاوت بسیار دارد. در اینجا هنرمند علاوه بر قدرت قلم و مهارت کامل تکنیکی، خطوط را با احساسی عمیق و درکی فلسفی از طبیعت و هستی ترسیم می‌کند. آنچه در نگاهی اجمالی به این مجموعه به ذهن متبادر می‌شود این است که در تمامی این آثار، هنرمند طبیعتی حسّاس و درکی عمیق دارد و در فنّ خود استاد است و به کار خویش عشق می‌ورزد. هنگام آفرینش اثر، قلبش از هیجان و احساس می‌طپد و این طپش به اثر او روح و معنا می‌دهد. هنرمند سرچشمهٔ زیبایی، احساس و الهام درون خویش را یافته است و پدیده‌های طبیعت را با نگرشی هنرمندانه، مظاهر جمال و کمال الهی می‌بیند. با این عقیده که با آفرینش زیبایی در آثار خود زمینهٔ تجلّی جمال الهی را فراهم آورده، به کار خویش دلگرمتر و مشتاقتر می‌شود. این ایمان به توانمندی اثر و تعالی روح هنرمند می‌انجامد، و این‌گونه، هنرمند بیش و پیش از هر چیز، به طرح زیبای معانی و مضامین متعالی می‌اندیشد، نه تکرار صرف طبیعت.

هنرمند به اشیاء پیرامون خود به دقت می‌نگرد تا با نور لطیف احساس خویش، زیباییهای پنهانی و درونی آنها را شکار کند. او در پی آن است که دریابد کدام خطوط بیشترین امکان را برای انتقال مفهوم دارا می‌باشند. وقتی مفاهیم مورد نظر خود را در طبیعت یا در عالم خیال پیدا کرد، کوشش می‌کند آنها را به ساده‌ترین و مناسبترین شکل نمایش دهد. این خطوط به‌قدری توانمند و باروحند که ما را به جوشش و حرکت وا می‌دارند و در لطف و نشاط خویش غرق می‌کنند.

هنرمند هر خط را وسیله‌ای برای راز و نیاز و آرامش درونی خود می‌داند. از این رو خطوطش بر آدمی تاثیر می‌گذارند و گویی مستقیماً با دل آدمی سخن می‌گویند، چرا که از تماشای آنها آرامشی معنوی در روح بیننده پدید می‌آید.

هنر او با زندگی پیوندی نزدیک دارد. با فروتنی و عزّت نفسی خاص، چنان به نام و شهرت بی‌اعتناست که انسان را به حیرت می‌افکند. از هر صد اثر هنری، شاید تنها یکی امضای هنرمند را دارا باشد. چنین است که در تاریخ هنر، از بعضی اساتید نقاشی تحت عنوان «مولانا» یاد می‌شود. همین حضور و اشراق هنرمند مسلمان ایرانی است که هنر این قوم را در میان سایر اقوام، به لحاظ عمق صداقت و اندیشه، جایگاه و اعتبار ویژه‌ای می‌بخشد.

در این مجموعه سعی شده است که قبل از هر چیز آثار طراحی اساتید نقاشی ایرانی جمع‌آوری شود. به این منظور حدود ۴۲۰ اثر از دوره‌های مغول، تیمور و صفویه گردآوری شده است. اگرچه این تعداد تنها بخشی از آثاری است که از هنرمندان این دوره‌ها برجای مانده است، قابل توجّه است که از همهٔ طرّاحیهای این مجموعه فقط پنج طرح در موزه‌های ایران موجود بوده، بقیه در موزه‌های گوشه و کنار دنیا نگهداری می‌شود.

در این کتاب علاوه بر جمع‌آوری آثار طرّاحی، به بررسی مکاتب نقاشی از مکتب بغداد تا آخر مکتب اصفهان نیز پرداخته شده و در پایان هم به احوال هنرمندانی که آثارشان این مجموعه را تشکیل می‌دهد، اشاره شده است. نام و آثار اکثر این هنرمندان تاکنون تا اندازه‌ای ناشناخته باقی مانده است. نکتهٔ دیگر به چند هنرمند همنام در مکتب اصفهان، یعنی «آقا رضا»، «رضا عباسی»، «آقا رضا جهانگیری» و «علیرضا عباسی» مربوط می‌شود که هر چند تا به حال نظرات متفاوتی از سوی کارشناسان ایرانی و خارجی دربارهٔ آنها ابراز شده است، امّا در این کتاب، در بررسی و مقایسهٔ بسیاری از آثار ایشان با یکدیگر به نتیجه‌گیری تازه‌ای رسیده‌ایم. قابل ذکر است که در اینجا مباحث مطروحه به‌طور مختصر و فشرده ارائه می‌گردد و مسلّماً خالی از اشکال نخواهد بود و به خواست خدا، در مجلّد دیگری مباحث مذکور به‌صورت اساسی شرح و بسط داده خواهد شد.

به هر حال، برگ سبزی است و تنها امیدمان اینکه از این رهگذر بیشتر به سرمایه‌های فرهنگی خویش بیندیشیم و خدای ناکرده، آنچه را که خود داریم از بیگانه تمنّا نکنیم».

●

نقاشی ایران و نمایشگاههای جمعی

■ نگاهی به‌نمایشگاه جمعی آثارنقاشی فرشیدملکی، محمدجعفری، ایرج زند ومهدی حسینی

جنب و جوشی که هم‌اکنون در میان نقاشان شکل فعالیتهای نمایشگاهی به خود گرفته، ضمن توجّه به همهٔ مدّعیات، صورتی دیگر است از مدرنیسم که در میان پاره‌ای نقاشان به‌عنوان حرکتی برای نفی آن مطرح شده است. امّا نهایت تلاشهایی از این دست، چنانچه در رجوع خود به ارزشهای هنر سنّتی در سطح بماند و نتواند پیراسته شود از القائات فرهنگی- هنری غرب، چیزی نیست مگر هرچه بیشتر نزدیک شدن به‌صورت هنری غرب، که گاه توجیهاتی پیدا می‌کند تحت عنوان رجوع به ارزشهای اصیل هنر ایرانی. این توجیه در حال و هوای اجتماعی- فرهنگی امروز ایران غریب نیست، پیش از این هم در اشکال دیگری مطرح شده بود.

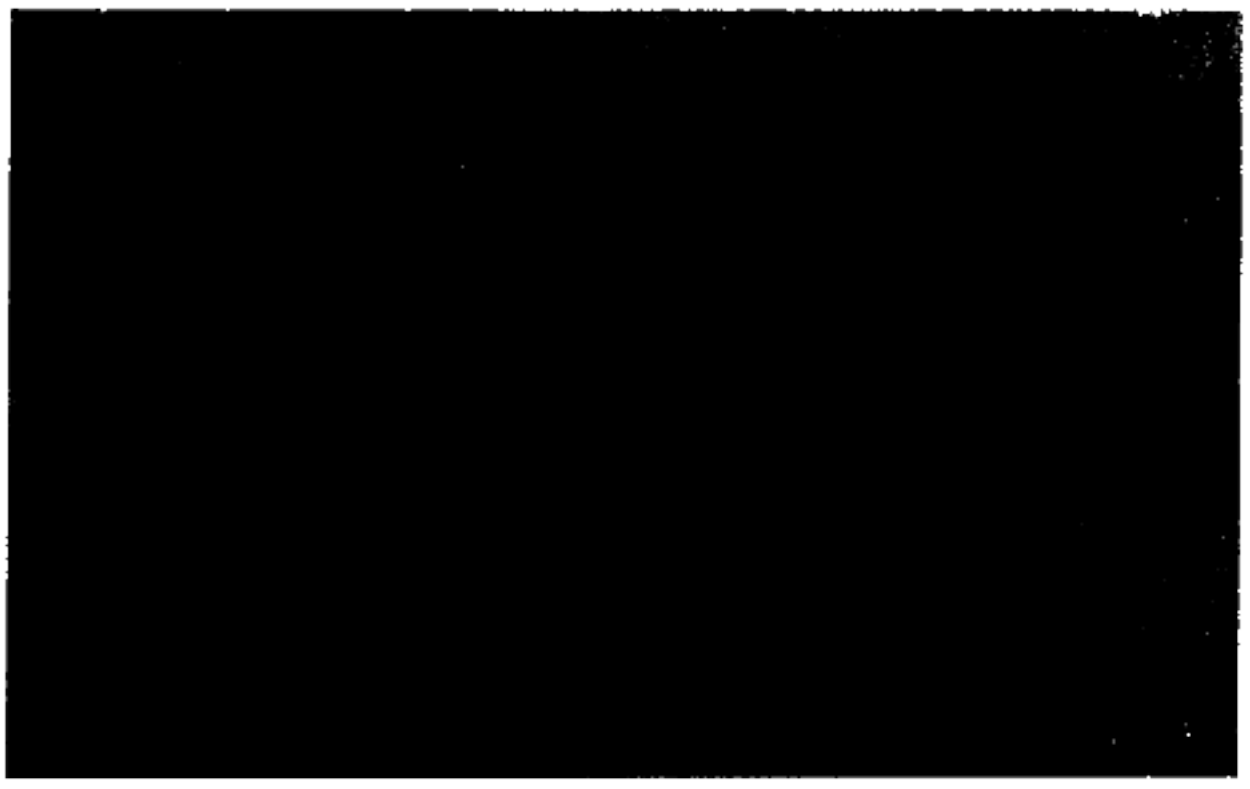
در واقع توجّه به ارزشهای هنری اروپا از دوران شاه عباس شروع شد و به دنبال آن از اواسط قرن سیزدهم هجری شکل گرفت. این گرایش- در قالب هنر نقاشی- یکی از وجوه توجّه به ارزشهای فرهنگ استعماری بود. چنانکه پس از آن موضوعیت مضامین نگارگری سنّتی جای خود را به موضوعیت هنر غربی و هنرمند غربزده می‌دهد. هر حرکتی پس از آن نیز ناشی از همین سیر هنری است. دیگرانی هم که مدّعی راهیابی و راهجویی به هنری اصیل و باهویت شده‌اند- جدای از اینکه چه اندازه به ادّعای خود وفادار مانده‌اند- نه در اندیشهٔ کلّیت هنر ایرانی بوده‌اند که پیوندی عمیق با معارف دینی داشته است؛ بلکه ریشه‌های هویت خود را در تمدّن روزگار ساسانیان و پیش از آن می‌جسته‌اند. آنها معمولاً

۱. فرشید ملکی

بی‌توجّه به اینکه جانمایهٔ هنر ایرانی حتّی در آن دوران هم تفکّر دینی است، با دیدی لائیک مدّعی راهیابی به هنر اصیل ایرانی بوده‌اند: حال آنکه تمدّن آن دوران در تلفیق با اعتقاد دینی همان دوره، و بعد از آن با صیقل یافتن در تفکّر دینی اسلام بوده است که چنین میراثی از هنر را به‌بار آورد و به یادگار گذاشت. البتّه همین که در سالهای اخیر توجّهی شده است ـ حتّی صوری ـ به سنّتهای هنری گذشته، خود نشانهٔ بی‌اعتبار شدن تقلید از هنر غرب می‌باشد.

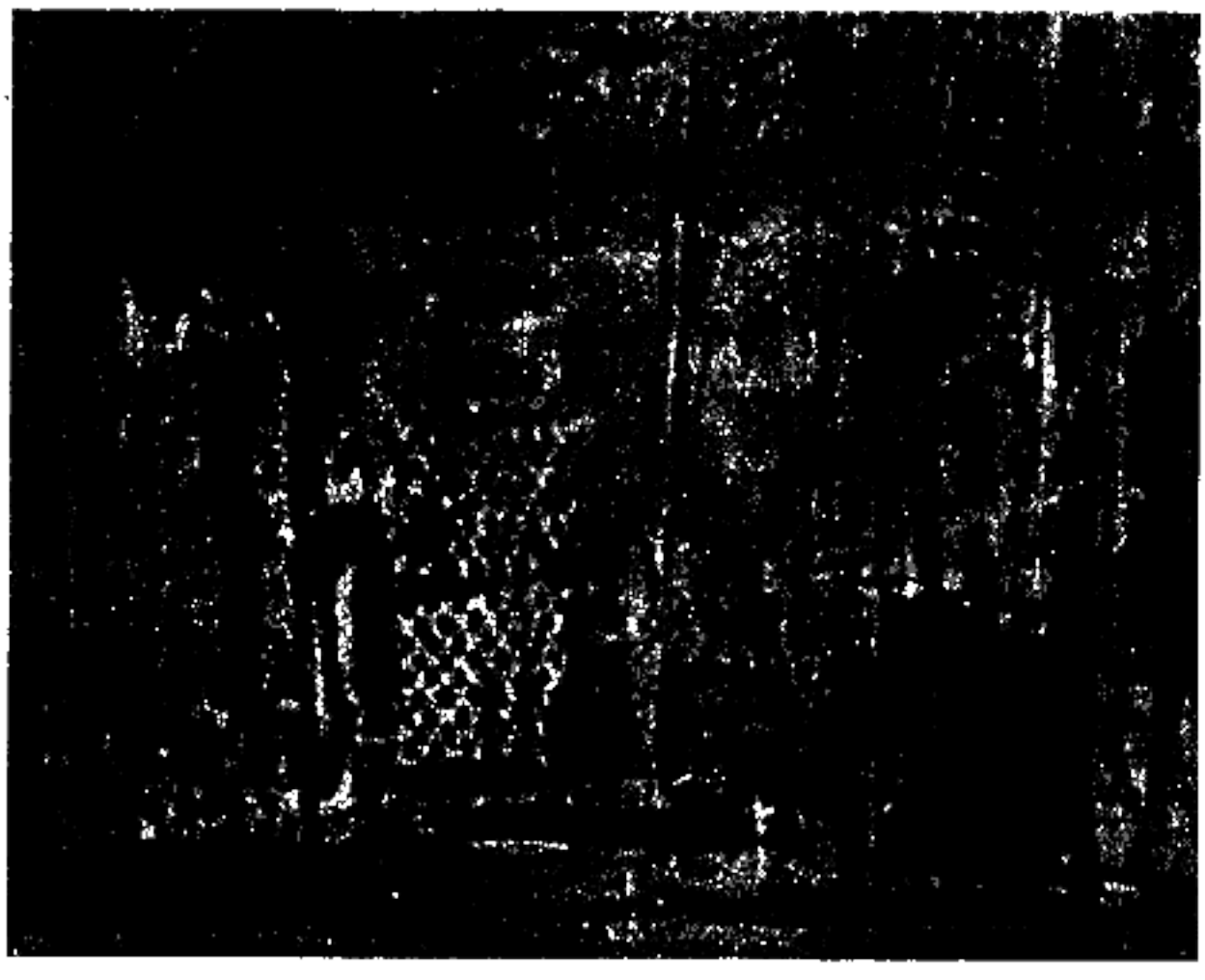
دل خوش داشتن به این موضوع نیز که اکنون حلقهٔ گمشدهٔ تاریخ نقاشی ایرانی یافته شده است[1]، دلخوشی عبثی است و نشان از این دارد که دل‌بستگان به این نتیجه، شناخت روشنی نه از هنر معاصر دارند و نه از هنر ایرانی، و نمی‌دانند که این حلقه در وجود تمدّن معاصر مستحیل و مفقود شده است و تا رجعتی دوباره به ارزشهای اصیل رخ ندهد، این حلقه همچنان مفقود خواهد ماند و با چنین ادّعایی نمی‌توان به زنجیرهٔ هنر، براساس زنجیرهٔ رشد، دلخوش داشت. «کمال‌الملک» هم در جستجوی آن نزد «آکادمیسین»های موزه‌ای نمی‌گشت؛ او اصلاً در فکر و در جستجوی چنین حلقه‌ای نبود، بلکه خود جزئی از همان حلقهٔ گمشده بود و به دنبال ارزشهای هنر اشرافی می‌گشت؛ چرا که شمایل‌سازی از چهرهٔ شاهزادگان و درباریان خواست آنها را دیگر ارضا نمی‌کرد. «ضیاءپور» نیز در جستجوی این فانوس نبود، بلکه او دریچه‌ای را گشود که امروزی‌تر از روزنهٔ کمال‌الملک بود در کسب ارزشهای هنری غرب لیکن عملکرد او به دلیل عدم پاساز ساختارهای اجتماعی ـ فکری مشابه غرب عقیم ماند و در همان پیلهٔ روشنفکرانه گرفتار آمد. البتّه قوقولی قوقوی خروس او هم چند صباحی دهقانان هنر را زابه راه کرد. امّا همهٔ تلاش او سرانجام چیزی نبود جز عالمانه کردن تقلید از صورت هنر غربی و بس. تفنّن‌هایی از قبیل جای دادن و ترکیب تصاویر عامیانه در ترکیبات مدرن نیز دوگانگی بارزی بود که خود مدّعیانش هم تحمّل آن را نیاوردند.

اکنون امّا شرایط به گونه‌ای است که این طرف و آن طرف، هر از گاهی گروهی از نقاشان گرد هم می‌آیند و با تشکیل نمایشگاهی جمعی سعی در



مهدی حسینی

ایرج رند



محمد جعفری

ارائه آثارو توجیه نظرات خوددارند.[۲] این البته نابجانکوهیدمنیست امّازمانی می‌تواندراه به‌ببرد که گرد فریبکاری هنری قلم کشیده شود و وسوسهٔ هنرنمایی‌های گذشته را زیر لوای انتشار بیانیه‌هایی- که بیشتر سردرگم کننده هستند تا راهبر- کنار بگذارد.

در همین راستا نمایشگاهی طیّ دیماه گذشته در گالری «پافر» برپا شد که ابتدا قرار بود نقاشیهای «محمدجعفری»، «مهدی حسینی»، «بهرام دبیری»، «ایرج زند» و «فرشید ملکی» را دربر بگیرد. لیکن «بهرام دبیری» ظاهرا با این طیف نتوانسته بود هماهنگ شود. این گروه با ادّعای توجّه به اصول نگارگری سنّتی، مجموعه‌ای را ارائه داده بود که بیش از هر چیز همین موضوع در آن به چشم نمی‌آمد. البتّه اگر مدّعی این می‌شدند که گروه توجّهی دارد به فضای هنر شرقی، قابل پذیرش‌تر بود: چنانکه در آثار «فرشید ملکی»، تاثیراتی از فضای نقاشی هند دیده می‌شد، با اشکالی که بیشتر نشان از اشیاء جادویی و عجایب سرزمین هند داشتند تا پرتره‌های هنرمند. به اضافهٔ تك رنگی تخت و اشباع- اغلب هم‌آبی- با فرمی هندسی، در محیطی از رنگهای شکسته و بی‌فرم، که موفّقترین کارهای آن مجموعه را در زمینهٔ فرم و رنگ و تداعی حال و هوایی شرقی- هندی ارائه می‌داد، از این جهت که هم اشکال به‌کار رفته تجانس بیشتری با روحیهٔ شرقی داشتند و هم رنگهای اشباعی که به‌کار گرفته بود. در مجموع توهّم جاری در فضای کارها بیننده را در حال و هوایی جادوزده و مرتاضانه به کنکاش در اوهام نهفته در خود و کشف رابطه اشکال وامی‌داشت.

در کارهای «محمد جعفری» امّا، خاکستریهای حاصل از رد آب مرکب در سطوحی بزرگ آدم را در فضایی بی‌هویت قرار می‌داد که نامتناهی و معماری‌گونه بود. البتّه جعفری در این نقاشیها بیشتر متاثر از قلم زدن به شیوهٔ نقاشی چینی و فضای نقاشی آن دیار بود. او در آثار به نمایش درآمده‌اش بیننده را سردر گم می‌نهاد و بی‌آنکه نشانه‌ای به او بدهد، در بی‌سامانی رهایش می‌کرد. در این زمینه توضیحاتی که به نام شعر در کنار کارها آمده بود بی‌تاثیر نبود، که نه تنها کمکی به بیننده نمی‌کرد، بلکه او راخوابزده‌تر از کنار قابهای خاکستری می‌سراند. آدمهای گمشده در بافت خاکستری نقاشیهای جعفری، آدمهای بی‌هویت و نامشخصی بودند که به‌نظر می‌آمد اتفاقاً در بافت کار جای گرفته‌اند: همچنان که فضای معماری‌گونهٔ آنها. همین جا بگویم این بی‌هویتی که روحیهٔ حاکم در نگاه هنرمندان امروز به آدم است، ناشی از نداشتن پیوند نزدیك اجتماعی- فکری با مردم است. یعنی دنیای بستهٔ هنرمند با دیوارهای «اندیویدوالیسم»ی که به گرد خود می‌کشد، او را قادر نمی‌سازد که حتّی بی به هویت خویش ببرد. و این انعکاس، ناشی از همین است.

دو دستهٔ دیگر از کارها مربوط می‌شد به «مهدی حسینی» و «ایرج زند»: که آثار ایرج زند از همه بیشتر نامتناسب می‌نمود با آن مجموعه. چنانکه کارهای رنگ روغنی او حتّی نمی‌توانست مدّعی متاثر بودن از فضای نقاشی شرق باشد: رنگها و پرداخت کار، وی را بیشتر گرفتار عصبیّتهای روانی گریبانگیر هنر معاصر می‌نمایاند. اکسپرسیونیسم قوی حاکم بر آثار او گویای مالیخولیایی بود که بروز جنبه‌های نفسانی وجود آدمی را در خود داشت. انسان بی‌جایگاه و نگران نقاشیهای او در میان صخره- سنگها کم می‌شد و از میان می‌رفت، چنانکه سنگواره‌ای لابلای تمدّن ماشین‌زدهٔ معاصر سردر گم مانده باشد.

در نقاشیهای مهدی حسینی چیزی یافت نمی‌شد جز فرم، فرم و فرم. یعنی انتزاع گوشه‌ای از طبیعت و ایجاد ترکیبی از آن در صفحه. و این دقیقا نه یعنی توجّه به فرم در نقاشی ایرانی. در نقاشی ایرانی اشکال و اشیاء صرفاً آیینهٔ تجلّیات صور خود نیستند: آنها در مجموع از فضایی حکایت می‌کنند که در آنها نقوش وهمی می‌تواند سرمایهٔ دانایی و بینایی باشد و نه آلت جهالت و کوری. حسینی در این کارها حتّی بی‌مدد از رنگ، تنها دل به بافتهایی خوش داشته بود که از مداد تك‌رنگ حاصل می‌شد و بافت، همان خطوط مورّبی بود که تنها در یکی دو کار او را به نتیجه می‌رساند.

در مجموع اگر بخواهیم موفّقیت این مجموعه را با بیانیه‌اش نسبت بدهیم، متاسفانه باید عرض کرد که بهتر این بود چنین بیانیه‌ای صادر نمی‌شد. در این صورت، می‌شد «اندیویدوالیسم» حاکم در کارها- و حتّی عدم یکدستی صوری گروه- را جوری توجیه و تفسیر کرد. با این وضعیت امّا بهتر می‌شد اگر مجموعه علاوه‌بر آموخته‌های تاریخ هنری، تتبعی می‌کرد در سیر نقاشی غرب و تفکّر و فلسفهٔ حاکم بر آن. و تنها دل خوش نمی‌کرد به فهم صوری زبان تصویری هنر غرب، که عبارت است از بکار بستن سایه روشن، پرسپکتیو، آناتومی، نورپردازی و فضای مثبت و منفی و حجم‌نمایی[۳]. علاوه‌بر این کنکاشی عالمانه در شناختن بیان هنر سنّتی ایران و مؤلّفه‌های آن بایسته بود تا بتوان به استفاده از سه اصل «تاویل» و «تعدیل» و «تبدیل» رسید.

«تاویل» از جمله ویژگیهای هنر ایرانی است که هنرمند باید در شناسایی جهان پیرامون از آن بهره بگیرد، حال آنکه تاویل اشیاء و نقوش و رنگها، نه‌کاری است که‌به‌سادگی بتوان از پس آن برآمد. سنّتهای هنری ایران نه همین پی بردن به ترکیبات و رنگهای صوری است، بلکه تا هنرمند درك و آگاهی خود از حقیقت و نسبت خود را با هنر نشناسد، همهٔ برداشتهایش جز مشتی ادّعا نخواهد بود که هیچ دخلی به سنّتهای هنری این سرزمین ندارد. نیز صورتهای خیالی که رابطهٔ هنرمند است با تجلّیات حقیقت، نه همین تفسیرهای سطحی است که در دکان هر مستشرق و هر مستشرق‌زدهٔ مستفرنگ پیدا می‌شود. تا آیینهٔ جان پاك نگردد از این‌گونه تفسیرها و تعبیرها، اشیاء، صورتها و نقوش حجابی خواهند بود دورکنندهٔ هنرمند از حقیقت و عامل محرومی و مهجوری او از خودش. چه بهتر که‌به جای پیدا کردن معادلهایی در هنر غرب برای هنر ایرانی و بالعکس، و توجیهی برای استفاده از آنها- نظیر توجیهات علمی برای معارف دینی- به کُنه فضیلت جاری در هنر ایران روی بیاوریم. خدا کند.

● حسین احمدی

■ پاورقیها:

۱. بخوانیم قسمتی از بیانیه‌ای را که به مناسبت برپایی نمایشگاه جمعی در گالری پافر نوشته شده است، توسّط همان گروه: «ویژگی نقاشی معاصر ایران در این است که نسل کنونی حلقهٔ مفقود شده‌ای را که تاریخ هنر نقاشی ایران نه تنها سالها، بلکه سده‌ها در جستجوی آن بوده است، اکنون یافته است: حلقه‌ای که با گم شدن آن زبان نگارگری سنّتی ایران پیوند خود را با ریشه از دست داد.»

«برای یافتن آن (در شرایطی که نسل جوان نقاشان اروپایی از بوی لاشهٔ آکادمیك به ستوه آمده بودند و برای الهام و اشراق و ادامهٔ راهی نو به مضامین نقاشی شرقی رو می‌آوردند) به آکادمیك محتضر اروپایی متوسّل شدیم، و با دست خالی از آنجا بازگشتیم. از دیگر سو به افراط رفتیم و رایج‌ترین شیوهٔ معاصر هنر غرب را، بدون داشتن زمینه‌های لازم، (به لحاظ نفی حرکت قبلی)، با خود از سفر به ارمغان آوردیم.»

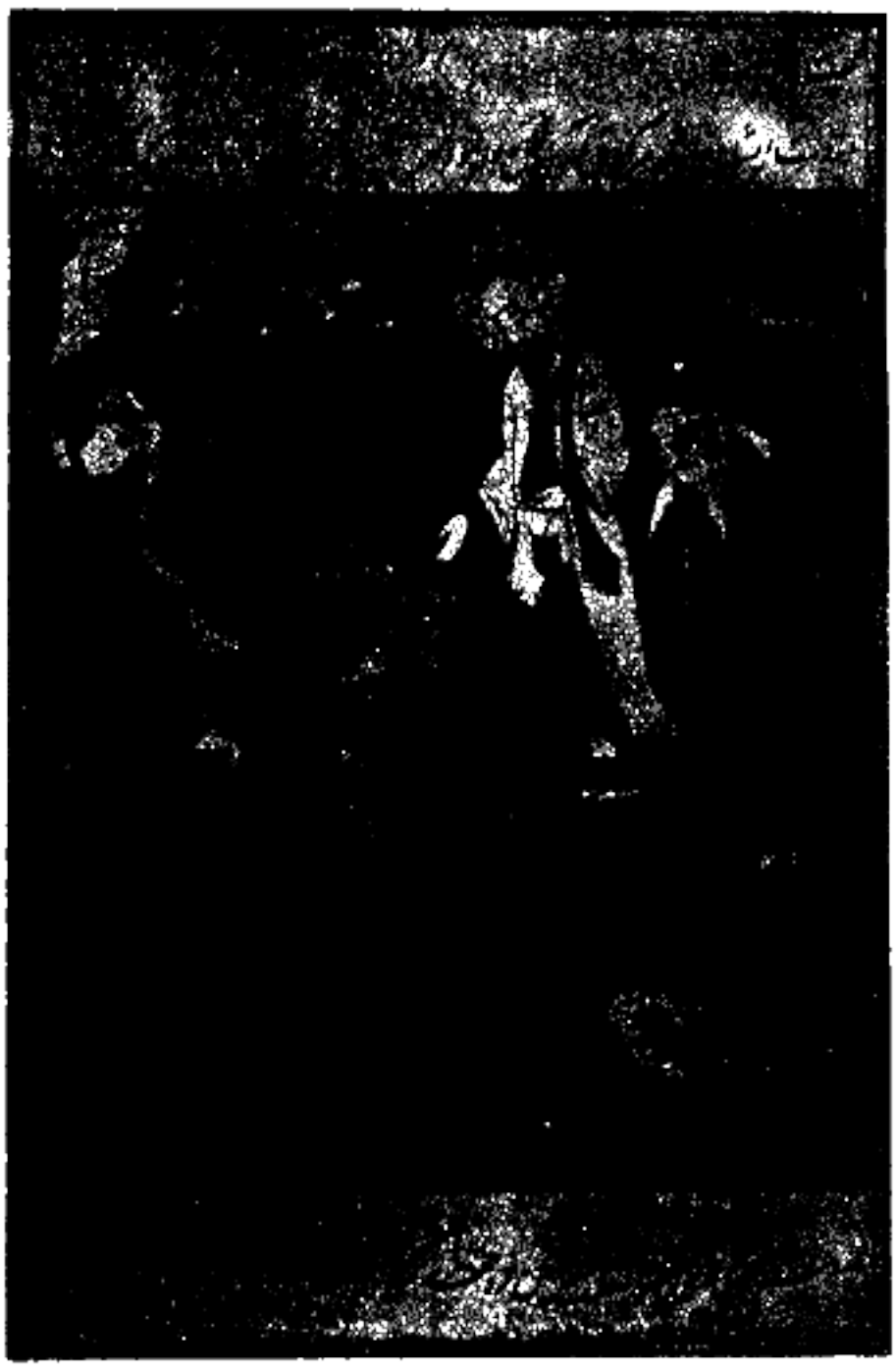
۲. همزمان در گالری کلاسیك نیز تنی چند از نقاشان مجموعه‌ای از کارهای تجریدی خود را به نمایش گذاشتند. در بیانیه‌ای که ذکر آن در پاورقی (۱) رفت به کنایه از آنان با تعبیر اتکاکنندگان به دستورالعملهای «باهاوس» نام برده شده است.

۳. «...در جریان این تلاشها (تلاش برای یافتن حلقهٔ گمشده) یك چیز را شناختیم، و آن زبان تصویری هنر غرب بود. دانستیم که آنها برای بیان تصویری اکثراً از سایه روشن (کیاروسکورو- در متن اصلی به لاتین نوشته شده است) استفاده می‌کنند، هندسهٔ مناظر و مرایا (پرسپکتیو- ایضاً لاتین) به‌کار می‌بندند. آثارشان دارای آناتومی اندام است...» (نقل از همان بیانیه).

هرچند هنر در دورهٔ صفویه و دوران حکومت شاه عباس بسیار مورد حمایت بوده است، با این وجود تقریباً در تمام هنرهای این دوره می‌توان شاهد انحطاط خلاقیت هنری بود- در سفالگری به‌صورت تقلیدی کلّی از اشکال چینی، و در منسوجات و فرشها به شکل بی‌روح شدن فزایندهٔ نقوش و زنده شدن رنگها. در هنر نقاشی، امّا، شرایط و نتایج کمابیش متفاوت بود: شاید به‌این علّت که در این زمان نقاشی تا حدّی مستقل از حمایت دربار بود، و همان‌طور که از نمونه‌های برجای مانده برمی‌آید، روحیهٔ تازه‌ای از اصالت در نقاشی این دوره دیده‌می‌شود: اگرچه در کنار این اصالت، آثار بی‌روح زیادی نیز وجود دارد. البتّه دیری نپایید که به لحاظ گشوده شدن درهای ایران به روی غرب، انحطاط نقاشی نیز آهنگ سریعی یافت. با این وجود، نقاشی ایرانی توانست در دورهای کوتاه ظهور چشمگیری داشته باشد.

از شخصیتهای مهّم این دوره «آقا رضا» فرزند «مولانا علی عسکر کاشانی» است که در دوران حکومت شاهزاده «ابراهیم میرزا» بین سالهای ۱۵۵۶ تا ۱۵۷۷ به‌عنوان نقاش دربار فعالیت داشته است. او از عنفوان جوانی در طراحی و نقاشی تک‌چهره و نیز به واسطهٔ قلم ظریف خود مشهور بوده است. با این همه در میان نقاشیهای باقیمانده از این دوران، آثار اندکی نام آقا رضا را بر خود دارد. از جمله این نقاشیها پاره‌ای از تصاویر کتاب «قصص‌الانبیاء نیشابوری» است که در کتابخانهٔ ملّی پاریس نگهداری می‌شود. سبک تصویرگری این کتاب، تاریخ آن را میان سالهای ۱۵۹۰ تا ۱۶۰۰ معیّن می‌کند و از جمله ویژگیهای تصاویر آن، زیبایی فراوان، طراحی تحسین‌برانگیز و برخورداری از رنگهای درخشان است. در کارهای آقا رضا آستینهای دوخته شده از پارچهٔ پشت‌نما، موها و محاسن مجعد و بالاتر از همه به تصویر درآمدن چینهای شال و دستار خودنمایی می‌کند.

در میان تصاویر کتاب قصص‌الانبیاء به امضاء آقارضا، نگاره‌ای است مربوط به قصهٔ تبدیل



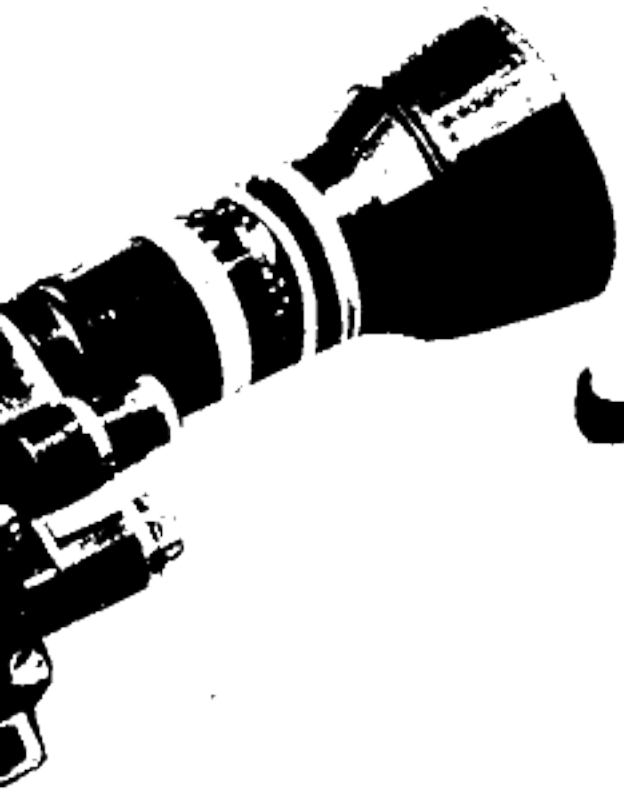
معجزه‌موسی(ع)

■ معجزهٔ موسی(ع)
نسخه خطی «قصص‌الانبیاء» (۱۶۰۰-۱۵۹۰)
آقا رضا کتابخانهٔ ملّی پاریس

شدن عصای حضرت موسی علیه‌السلام، به اذن پروردگار، به اژدهایی که جادوگران فرعون را مورد حمله قرار می‌دهد. طراحی قوی‌اندامها، جایگیری زیبای آنها در ترکیب، قلمگیری روان و رنگهای سرزنده و درخشان از خصوصیات بارز این اثر است. پیکره‌های متمایل با شانه‌های افتاده و دستارهای بزرگ از خصوصیات تصویرسازی این دوره است.

رنگ زرد خرقهٔ حضرت موسی(ع) در زمینهٔ گستردهٔ آبی، اقتدار او را در مقابل جادوگران فرعونی به خوبی نشان داده است و قبای سبز او، رنگ میانی زرد خرقه و آبی زمینه است که استحکام رنگ‌گذاری آقا رضا را می‌نمایاند. علاوه‌بر این، گردش رنگ قرمز روشنی که در تصویر اژدها، شالِ حضرت و لبهٔ برگشتهٔ قبای او، و تیز پاها و لبهٔ برگشتهٔ قبای جادوگر فرعونی و نیم‌تنهٔ پیکرهٔ قسمت بالای تصویر، به‌کار گرفته شده، حالت خوشایند و دلپذیری را به رنگها بخشیده که هماهنگی تصویر را با نوشته‌ها از نظر فام و معنی برقرار می‌سازد.

امّا راجع به زمینهٔ تاریخی و شخصیت آقا رضا، برخی ناقدان و اهل تحقیق شخصیت او را بسیار مبهم دانسته‌اند. مطابق این نظر آقا رضا پیش از «رضا عباسی» نقاش معروف دربار شاه عباس می‌زیسته است و آثار او از برخی جهات با آثار رضا عباسی متفاوت است، ضمن اینکه مطالعهٔ دقیق طرحهای منسوب به رضا عباسی و آقا رضا، وجوه تشابهی را میان آثار آنان آشکار می‌کند. به هر حال به‌نظر می‌رسد که این آقا رضا شخصیت مستقلی است که پیش از رضا عباسی می‌زیسته و با توجّه به اینکه بیشتر آثار رضا عباسی متعلّق به بعد از سال ۱۶۱۶ میلادی است این گمان تقویت می‌شود. لازم به توضیح است که در میان نقاشان این دوره، نقاش رضا نام دیگری نیز بوده است که نقاشیهای متعدّدی از او در یک نسخهٔ خطی که در دربار «سلطان سلیم» پادشاه هند تهیه شده وجود دارد. این نسخه «انوار سهیلی» است و متعلّق به اوایل قرن هفده میلادی می‌باشد که اکنون در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود. البتّه این آقا رضا که زیر کارهایش را «محمدرضا» هم امضاء کرده، عنوان «مرید» یا «مرید شاه» را بنام خود افزوده است که همین، او را از «آقا رضا» و «رضا عباسی» متمایز می‌کند.



□ واقعیت در سینمای مستند

● سیدمرتضی آوینی

«واقعیت»، یعنی مجموعهٔ آنچه وقوع پیدا می‌کند و با این تعبیر، واقعیت هم شامل «آفاق» می‌شود و هم شامل «نفوس»، و گستره‌ای بسیار وسیعتر از آنچه را که معمولاً دربارهٔ واقعیت می‌اندیشند دربر می‌گیرد. قرآن مجید واقعیت را نسبت به ما به دو بخش «آفاق و اَنفُس» تقسیم می‌کند که «عالم آفاق»، عالم طبیعت بیرون از ماست و «عالم انفس»، عالم نفوس و وقایع درونی ماست: «سنریهم آیاتنا فی‌الآفاق و فی انفسهم».

در این روزگار، «واقعیت» تعبیری است که منحصراً به آنچه «بشری» است، به مفهوم اومانیستی بشر اطلاق می‌شود و از این لحاظ «واقعیت‌گرایی»، یا به تعبیر صحیحتر «واقع‌گرایی»، در برابر «ایدآلیسم» یا «غایت‌گرایی» استعمال می‌گردد. بسیار رایج است که به یکدیگر می‌گویند: «تو خیلی بلند پرواز و ایدآلی هستی امّا واقعیت همین است که هست!» که در این تعبیر، «واقعیت» مفهومی است در برابر «حقیقت». و می‌گویند: «حقیقت آن چیزی است که باید باشد و واقعیت آن چیزی است که هست»، به مفهوم کاملاً بشری و دنیایی آن.

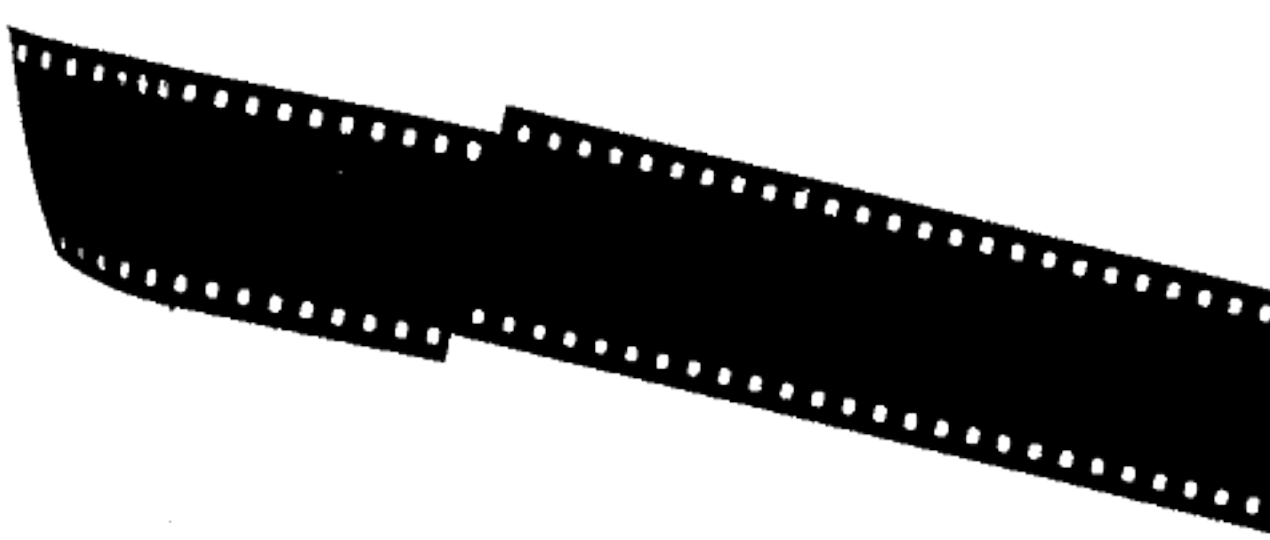
در نزد ما واقعیت، همان عالمی است که به تعبیر عرفا «عالم مشیت یا عالم فعل خدا»ست که هم عالم «بیرون» از ما را شامل می‌شود و هم عالم «درون» ما را. در این تعبیر، واقعیت معنایی نزدیک به حقیقت پیدا می‌کند. می‌گوییم: «تو از یک دریچهٔ خاص به جنگ نگریسته‌ای امّا واقعیت جبهه‌ها چیز دیگری است».

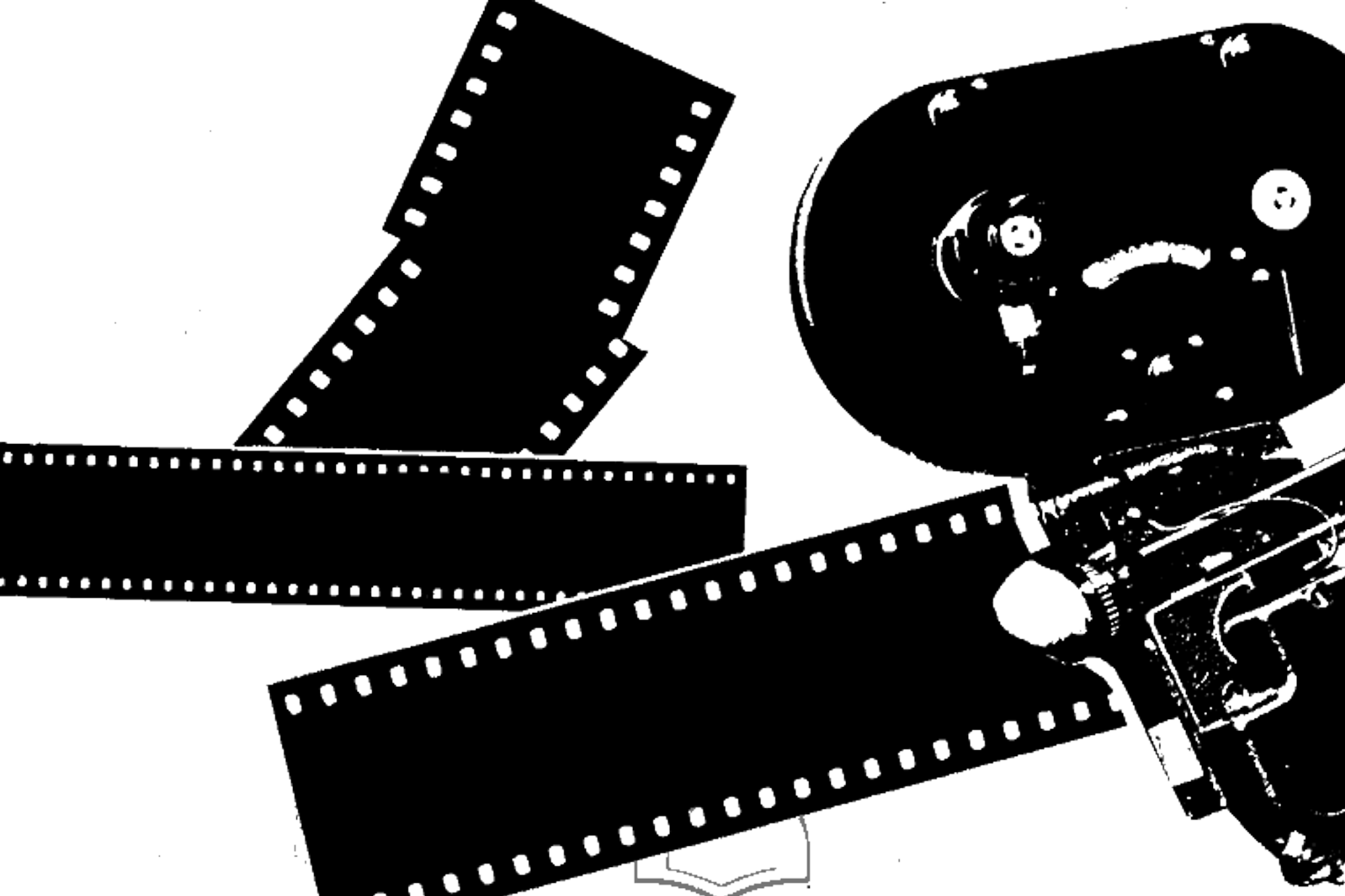
موضوع سخن ما واقعیت‌گرایی در فیلمهای مستند جنگی است، لذا بنده دو فیلم را به مثابهٔ دو مصداق برای این دو مفهوم از واقعیت در برابر هم قرار می‌دهم، تا معلوم شود که مراد ما چیست. واقعیت جنگ به مفهوم دنیایی و زمینی و بشری آن، همان است که در فیلم «جستجوی ۲» کار آقای امیر نادری ظاهر شده است و واقعیت به مفهوم نفس‌الامری آن که نزدیک به معنای حقیقت می‌گردد همان است که در «روایت فتح» می‌بینیم.

واقعیت جبهه‌های ما کدامیک از این دوتاست؟

در فیلم «جستجوی ۲»، جنگ سراسر یاس و درد و رنج و آلام بشری است امّا در فیلمهای «روایت فتح»، جنگ حماسه‌ای است عظیم از وفا و مردانگی و ایثار و عشق. قهرمانانش بسیجیهای محلّه‌های خودمان هستند، همانها که معمولاً جثّه‌هایی نحیف دارند و به ندرت در میانشان افرادی عظیم‌الجثّه پیدا می‌شود: همانها که نماز مغرب و عشاء دور و بر مساجد می‌لولند، امّا در کار معاش غالباً، امّا نه همیشه، «بی‌دست و پا» هستند چرا که برای دلشان زندگی می‌کنند نه برای شکمشان. وقتی می‌گویند «دل»، دست خود را روی «قلبشان» می‌گذارند نه روی «معده‌شان» و غالباً از بچه‌های جنوب شهر هستند. در جبهه‌ها هم همواره با کمبود امکانات دست به گریبان بودند و تلاش می‌کردند که با آنچه دارند، بسازند: همانها که بعد از شکستهای بزرگ و تقدیم قربانی از صمیمی‌ترین دوستانشان باز هم می‌توانستند بخندند.

عالمی که هریک از ما در اطراف خویش می‌یابد، عالم روان خود اوست چرا که انسان ناگزیر در جهان معرفت خویش می‌زید: «هر کسی از ظنّ خود شد یار من». آن کس که به مشیت مطلق خدای واحد قائل است همهٔ وقایع را به‌مثابهٔ «خواست خدا» می‌نگرد و لذا جهان او کاملاً متفاوت است با جهان کسی که به «صُدفه و شانس» قائل است و ارادهٔ خود را مطلق می‌انگارد. مجموعهٔ این





«انگـار»هاست که جهـان اطراف ما را می‌سازد؛ همین «انگار»ها به روابط خاصّی بین ما و اشیاء و اشخـاص دیگـر منتهی می‌گردند و در نهایت، بنای افعال و اعمال ما نیز بر مبنای همین انگارها و تصورات ریخته می‌شود. امّا بالاخره، آیا فراتر از این عوالم انگاری، واقعیتی ثابت وجود دارد یا خیر؟ ما معتقد به واقعیت نفس‌الامری هستیم و این واقعیت چیزی جز حقیقت نیست.

در فیلم مستند لزوماً هدف ما باید دستیابی به واقعیت باشـد و بنـابراین بنـده نخست لفـظ «واقعیت» را معنا کردم تا بدانیم که اگر سخن از واقع‌گرایی می‌گوییم مقصود چیست. وجه تمایز فیلم مستند از غیر مستند، در همین «استناد به واقعیت» است و اگـر این مقدّمه را بپذیریم پس باید در جستجوی اظهارو تبیین واقعیت در فیلم مستند باشیم و قبول کنیم که مستند حقیقی آن فیلمی است که در آن واقعیت تجلّی یافته باشد.

«نئـورئالیست»ها واقعیت را به مفهوم همان امـر سخیف دنیایی می‌گرفتند که بشر امروز در گرداب آن درغلطیده است. با این تعبیر، واقعیت مجمـوعهٔ همهٔ ورشکستگی‌ها و فلاکت‌زدگی‌هاست: زنـدگی روزمـرّهٔ انسـانهایی که درست در وسط آسمان روی یك کرهٔ کوچك، از آسمان بریده‌اند و طوری در خود و مسائل سخیف خود فرو رفته‌اند که تو گویی در این عالم لایتناهی، موجودی جز آنان و مسئله‌ای جز مسئلهٔ آنان وجود ندارد.

اگـر برای ما دسـتیـابی به واقعیت در فیلم اهمیّت داشته باشد، آن وقت باید در جستجوی راههـایی باشیم که به ظهور واقعیت در کار ما منتهی می‌گردند. اینکه عرض کردم اگر دستیابی به واقعیت برای ما اهمیّت داشتـه باشـد، بدان علّت بود که برای بعضیها اصلاً این موضوع از اصـل منتفی است. آنان‌که هنر را «حدیث نفس هنـرمنـد» می‌داننـد اصلاً اهمیّتی نمی‌دهند که واقعیت چه باشد. غایت و مطلوب آنها در کار هنر بیـان تصوّرات و عواطف خویشتن است، خواه نزدیك به واقعیت باشد و خواه نباشد.

پس اگر برای ما دستیابی به واقعیت اهمیّت داشته باشد معقولترین کار آن است که موانعی را که بر سر راه تجلّی و ظهور واقعیت در فیلم وجود دارد، از سر راه برداریم. این همان کاری است که ما در «روایت فتح» کردیم. ما در جبهه‌های جنگ واقعیت را می‌جستیم نه خودمان را و لذا توهّمات و تصوّرات شخصی‌مان را به کنـاری نهادیم و آنچنـان که اگر خدا بخواهد خواهم گفت، بین خودمـان و واقعیت مطابقتی نسبتاً کامل ایجاد کردیم. جنگی بر ما تحمیـل شده بود و ما برای پاسداری از انقلاب اسلامی و اطاعت از امام خود را ملزم به تبلیغ می‌دانستیم و در این مقام دیگر جای بحث در این معنا که جنگ چیز خوبی است یا نه وجود ندارد.

سهل‌ترین موانعی که سر راه تجلّی واقعیت در فیلمهای ما وجود داشت مربوط به ابزار و تکنیك فیلمسـازی بود و دشـوارتـرین آنهـا مربـوط به

شخصیت خودمان:

ـ در آغاز کار وقتی مجموعهٔ «حقیقت» را می‌ساختیم، ترکیب گروه ما همان ترکیب معمول گروههای فیلمبرداری بود: کارگردان، فیلمبردار، صدابردار و دو تا دستیار. در همان اولین سفرها به جبهه ملتفت شدیم که اصلاً در آنجا فرصت کارگردانی وجود ندارد و فاصلهٔ بین کارگردان و فیلمبردار، فاصله‌ای است که بسیاری از فرصتها را فرار می‌دهد. رسیدیم به اینکه کارگردان و فیلمبردار باید درهم مدغم شوند و فیلمبردار خود باید وظیفهٔ کارگردانی را نیز برعهده بگیرد.

ـ مشکلات بعدی مربوط به ابزار بود. سه پایه مانع از تحرک دوربین بود و آن را زمینگیر می‌کرد و آنگاه در جبهه‌ای که سراسر تحرک بود و پویایی، دوربین ایستا و تنبل از توان انطباق با محیط برخوردار نبود. سه پایه را حذف کردیم و دوربین تحرک پیدا کرد، اگرچه باز هم دست آخر، ما دریافتیم که ابزار فیلمسازی از قدرت انطباق کامل با شرایط جبهه برخوردار نیستند، چرا که این وسایل را اصلاً برای این وظیفه‌ای که ما از آنها توقع داشتیم نساخته بودند. دوربین و مجموعهٔ وسایل، ابزاری سنگین و قلچ هستند و با حرکتهایی از آن نوع که ما نیاز داشتیم تناسبی ندارند. این آواخر برای شرکت در عملیات برون‌مرزی دست در کار تجربهٔ راههای عملی دیگری بودیم که با پایان گرفتن جنگ ناتمام ماند.

ـ دوربین در جنگ و بالخصوص در بحبوحهٔ عملیات وسیله‌ای زائد بود و فی‌المثل اگر خمپاره‌ای در نزدیکی فیلمبردار منفجر می‌شد او دوربین را از چشمش برمی‌داشت که ببیند خمپاره کجا خورده است. یعنی واکنشهای طبیعی فیلمبردار با وجود زائده‌ای به نام دوربین هماهنگ نبود. رفته‌رفته آموختیم که «دوربین باید جزء بدن فیلمبردار شود» و او آن را یکی از اعضاء بدن خویش ـ مثلاً گسترش چشم خویش ـ به حساب بیاورد.

این کار ساده‌ای نبود و احتیاج به مهارت بسیاری داشت. فقط مسئلهٔ حفظ تعادل دوربین در میان نیست. مسئله اینجا بود که حفظ تعادل دوربین و وجود آن همراه فیلمبردار نمی‌بایست او را از زندگی خاصّی که در جبهه وجود دارد بازدارد. در خارج از جبهه، در شرایط معمول، همه چیز در تحت اختیار فیلمساز است امّا در جبهه او نمی‌تواند و نباید خود را بر فضا تحمیل کند. در جبهه این امکان وجود ندارد که فیلمساز از وقوع حوادث جلوگیری کند و یا حوادثی را که از دست داده، تکرار کند و یا به میل خویش چیزی از فضا و زمان کم کند یا بر آن بیفزاید. با توجّه به شرایط خاصّی که بالخصوص در خطوط مقدّم نبرد وجود دارد، گروه فیلمبرداری نیز باید همانند دیگر رزم‌آوران، حرکات سریع و محتاطانه‌ای داشته باشد، به راهپیمایی‌های طولانی اقدام کند، حریمها، حدود و قواعد رزم را رعایت کند. به زندگی در شرایط سخت و بدون استراحت تن دردهد و... در عین حال کار شاق فیلمبرداری را نیز به بهترین صورت انجام دهد.

وقتی قرار باشد که کارگردان و فیلمبردار در هم مدغم شوند، فیلمبردار باید بتواند موضوع را انتخاب کند، بلافاصله آن را در ذهن خویش دکوپاژ کند و در ضمن رعایت قواعد مونتاژ، فیلمبرداری کند و این همه را در شرایطی انجام دهد که فی‌المثل در فیلم «پانک روز چهارم» دیده‌اید.

پس لازم بود که دوربین جزئی از بدن فیلمبردار شود و مثل چشم او و یا دست و پایش در حیطهٔ اراده و اختیار او قرار بگیرد. این کاری بسیار مشکل، امّا بالاخره امکان‌پذیر بود. وجود فیلمبردارهای ما با دوربین شانزده میلیمتری اکلر کوچک به هم پیوسته بود و لذا حرکات جدیدی در کارهای مستند ما وارد شد که باید با اشاره به مصادیق و شواهد تشریح گردد:

در فیلم «عملیات امام مهدی(عج)» از مجموعهٔ «حقیقت»، دوربین همراه با رزم‌آورانی که پیروزمندانه از صحنهٔ درگیری بازمی‌گردند تراولینگ می‌کند. فیلمبردار نیز همراه با دیگران مشغول راه رفتن است، امّا نه به‌طور عادی: او ناچار است که تمام راه را یا از پهلو قدم بردارد یا عقب عقب برود و گاه دور بعضیها بچرخد. این تراولینگ در طول یک شات بیشتر از پنج دقیقه طول می‌کشد و در طول آن شهید عزیزی رؤیای شب گذشتهٔ خویش را تعریف می‌کند؛ رزم‌آور دیگری که بعدها به شهادت رسید روایتی دربارهٔ ولایت فقیه می‌خواند؛ دوستان به یکدیگر برمی‌خورند، مصافحه و روبوسی می‌کنند و تانکهای مشتعل در اطراف جاده را به یکدیگر نشان می‌دهند و... بالاخره دوربین همراه با دیگران توقّف می‌کند. این نمای بسیار زیبا را فیلمبردار در حالی فیلمبرداری کرده که خود او با تمام قلب به آنچه در اطراف او می‌گذرد پیوسته است و دوربین نیز چون عضوی از اعضای بدنش با او در وقایع پیرامونش محو گشته است.

در فیلم «پل حاج اسدالله هاشمی» سیل آمده است و دارد پل را خراب می‌کند. بچه‌های جهاد سخت در کار هستند تا جلوی تخریب کامل را بگیرند. دوربین به مسئول اکیپ مهندسی نزدیک می‌شود تا با او مصاحبه کند. او متوجّه دوربین می‌شود و در همان حال که سخت مشغول کار است، با دست اشاره می‌کند که الآن وقت مصاحبه نیست و می‌گوید: «الآن نه، خیلی کار دارم». در هنگام مونتاژ، دیدیم که این پلان را نمی‌توان حذف کرد و نه تنها نباید حذف شود بلکه این نما بیشتر از هر نمای دیگری می‌تواند همهٔ آنچه را که ما می‌خواهیم بگوییم یعنی سختی کار و زحمات بی‌دریغ بچه‌ها را ظاهر کند. وقتی فیلم پخش شد یکی از فارغ‌التحصیل‌های آکادمیهای سینمایی که با تفکّر کلیشه‌ای آکادمیک در کار خود اُنس داشت پنداشته بود که ما این نما را از سر مسامحه و یا برای پر کردن وقت برنامه در فیلم باقی گذاشته‌ایم. او هرگز نتوانست لطف این کار و ارزش غیر قابل احصای آن را دریابد. غالب دست‌اندرکاران این حرفه برطبق آنچه در مدرسه‌های سینمایی آموخته‌اند می‌پندارند که در کار فیلمسازی همه چیز باید از قبل محاسبه و دقیقاً برنامه‌ریزی شود. آنها فکر می‌کنند که اصلاً کار کردن بدون سناریو ممکن نیست و در طول کار نیز تخطّی از سناریو را گناهی بخشش‌ناپذیر می‌دانند.

رفته‌رفته ما شیوه‌هایی را یافتیم که «تصنّع» را در فیلم به حداقل می‌رساند و آن را از صورتی «ساختگی و قلابی» خارج می‌کرد که بعداً دربارهٔ آن مختصراً توضیحاتی عرض خواهم کرد.

وقتی دوربین جزء بدن فیلمبردار شود، بسیاری از حرکات و عکس‌العمل‌های طبیعی و غیر ارادی فیلمبردار به دوربین انتقال می‌یابد و به کار زیبایی و صمیمیت خاصّی می‌بخشد که برای آدمهای کلیشه‌ای و معتاد به فرمولهای تجربه شده اصلاً قابل درک نیست.

ـ «تصنّعی بودن» یکی از اصلیترین موانع ظهور واقعیت در فیلم است و ما ناچار بودیم که از همهٔ آنچه کار را به «تصنّع و تکلّف» می‌کشاند بپرهیز کنیم، چه در ابزار و تکنیک و چه از لحاظ مسائل مربوط به علم‌النفس و روانشناسی. کار ما از این لحاظ درست نقطهٔ مقابل کار اغلب گروههای خبری و گزارشی تلویزیون بود. آنها همه چیز را به درون یک فضای ساختگی می‌راندند و تخصّصشان در این بود که طبیعت یا واقعیت جبهه را درهم بریزند. آنها بچه‌ها را به کارهای تصنّعی وامی‌داشتند و خودشان را با همهٔ ضعفها و اشتباهات بر جبهه و فضای طبیعی آن تحمیل می‌کردند.

«دوشاخهٔ پیروزی» را آنها به‌صورت یک اپیدمی غیر قابل علاج در سراسر جبهه‌ها انتشار دادند: به رزم‌آوران می‌آموختند که ادا دربیاورند و آرتیست‌بازی کنند: آنها هرگز نمی‌فهمیدند که حالات طبیعی رزم‌آوران چه ارزشی دارد.

وجود «میکروفون» یکی از موانع کار بود؛ فیلم را «تصنّعی» می‌کرد و بچه‌ها را وامی‌داشت که حرفهای کلیشه‌ای مطابق با استاندارد فیلمهای گزارشی تلویزیون بزنند. رادیو و تلویزیون و نشریات بیشتر از آنکه بتوانند در «اعلای فرهنگ

و ادب و هنر» نقش داشته باشند، بالعکس «سرچشمه‌های جوشان» ادب و فرهنگ و هنر را می‌خشکانند، چرا که برای همه چیز «فرمول» می‌تراشند و چون پای «فرمول و عادت» در میان آمد فرهنگ و ادب و هنر به «اضمحلال در کلیشه‌هایی تکراری» محکوم می‌گردند.

در آغاز کار «ایثار» معنایی بسیار عمیق یافته بود و انسان بحق می‌پنداشت که با این کلمه می‌تواند بسیاری از مفایق درون خویش را بیان کند امّا بعد، از هنگامی که رسانه‌های گروهی برای جلب مشتریان خویش شروع به استفاده از این کلمه کردند، رفته‌رفته عمق معنای خویش را از کف داد و به‌یک‌قاب‌دستمال‌سیاه‌و‌پارچه‌پودرمتبدیل شد. تصوّر کنید گزارشگری را که هنوز از گرد راه نرسیده می‌خواهد کارش را «سمبل» کند و از زیر آتش بگریزد، ایستاده و با اشاره به رزم‌آورانی که جلوی دوربین مشغول ادا درآوردن هستند می‌گوید: «بینندگان عزیز، ببینید رزمندگان را که چطور مشغول ایثار هستند!!» کلمهٔ «ایثار» مرواریدی شد که در لجنزار افتاده است. قصد ندارم که فواید رادیو و تلویزیون و نشریات را مطلقاً انکار کنم، امّاعالم فرهنگ‌وادب‌وهنر«عالم خلاف عادت» است و رسانه‌های گروهی سر و کارشان غالباً با مشهورات و مقبولات عام و عادات و ملکات روزمرّهٔ مردم است. حضرت امام امّت (ره) فرمودند که «روح اسلام انقلابی در پرتو جنگ تحقّق یافت»؛ یعنی که جبهه‌ها باید سرچشمهٔ فرهنگ و ادب انقلاب باشد، امّا بسیاری از دست‌اندرکاران رسانه‌های گروهی ساده‌دلانه و خوش‌باورانه تلاش می‌کردند که «فرهنگ جبهه‌ها»را‌درچهارچوبهای مستعمل دنیای عادات و تعلّقات، قالب کنند و اصلاً به فکرشان هم نمی‌رسید که آنچه در جبهه‌ها می‌گذرد فرهنگ خاصّی دارد که جز دلبستگان و خانه‌زادهای جنگ، دیگران هرگز نمی‌توانند آن را دریابند. نمی‌گوییم «چرا آنها نفهمیدند که فرهنگ جبهه‌ها مسیر تاریخ را تغییر خواهد داد»ـ این حقیقتی بود که جز اهل نظر و راسخان در علم سنن تاریخی و چگونگی صیرورت تاریخ درنمی‌یافتندـ توقّع ما بسیار پایینتر از این است و آن هم برآورده نگشته است.

به هر تقدیر، میکروفون یکی از مواردی بود که کار را به تصنّع و تکلّف و ریاکاری می‌کشاند. با بیرون بردن میکروفون از کادر بسیاری از این مسائل دست و پاگیر حل شد. از لحاظ روانی هم ما منتظر فرصتهایی می‌ماندیم که دوربین رزم‌آوران را دستپاچه نکند و آنها را از فضای واقعی و طبیعی خارج نگرداند.

اصولاً وجود دوربین، طبیعت جبهه را درهم می‌ریخت و واقعیت را انکار می‌کرد. در اوایل کار، پیش از شروع جنگ، در مجموعه فیلمهای «خان‌گزیده‌ها» ما ناچار بودیم که چند روز با دوربین در میان روستاییان بچرخیم تا به حضور دوربین عادت کنند و حالت طبیعی خود را تغییر ندهند. در جبهه‌ها نیز می‌بایست منتظر فرصتهایی باشیم که توجّه بچه‌ها فقط به زندگی خودشان باشد و از خارج از خود غافل شوند. بهترین موقعیتها در هنگام پیشروی و یا پاتک بود. بدترین موقعیتها روزهایی بود که رزم‌آوران بعد از تثبیت یک موضع در حالت پدافند بودند. حضور دوربین بچه‌ها را جمع می‌کرد و آنها را به لودگی و مسخرگی می‌کشاند و البتّه این هم می‌توانست موضوع خوبی برای کار باشد ـ چنانچه در فیلمهای «دستهٔ ایمان از گروهان عابس» از آخرین مجموعهٔ «روایت فتح» بدان پرداختیمـ امّا نه یک کار جدّی و تبلیغی بدان معنا که ما دنبال آن بودیم. گروههای خبری بچه‌ها را بدعادت کرده بودند. آنها خیلی دیر می‌آمدند و زود هم می‌رفتند و تا می‌آمدند فضا را تبدیل می‌کردند به محیط مسخره‌ای که در آن همه ادا درمی‌آوردند. قصد تحقیر کارخبری راندارم: آنها در مراحلی از جنگ وظیفه‌ای بسیار حسّاس برعهده داشتند و نام انسانی چون «غلامرضا رهبر» در تاریخ ما جاودان خواهد ماند. امّا شیوهٔ کار گروههای خبری متأسفانه کاملاً با ما متفاوت بود.

در تبلیغ به معنای قرآنی لفظ مخاطب ما فطرت انسان است یا دل او. بزرگترین مانع بر سر راه تبلیغ، تصنّع و ساختگی بودن است و به همین علّت ما اعتقاد یافتیم که برای کارهای تبلیغاتی و تربیتی فیلم مستند بسیار بهتر و «جدّیتر» است. تماشاگر فطرتاً فیلم داستانی را زیاد جدّی نمی‌گیرد چرا که در درون او نهایتاً «وجدان آگاهی» هست که می‌داند همهٔ آنچه در فیلم می‌گذرد تصنّعی است.

ما نیز با وجه تبلیغی و تربیتی کار فیلمسازی مواجه بودیم و پیش از آنکه «هنرمند» باشیم، اگر خدا قبول کند «بسیجی» بودیم و لذا «مسئلهٔ اصلی ما جلوه‌گر ساختن واقعیت در فیلم مستند» بود. تبلیغ در نزد ما با آن مفهومی که در غرب دارد کاملاً متفاوت است. اشتراک فقط لفظی است اگر نه کار تبلیغ ما با «جلوه‌گر ساختن حقایق» به انجام می‌رسد و کار تبلیغ آنها با «پوشاندن و کتمان حقایق». آنها می‌خواهند مخاطب خویش را بفریبند و مطلوب ما در کار تبلیغ این است که پرده‌های وهم و فریب را کنار بزنیم... و راستش اصلاً هم بدین مسئله اهمیّتی نمی‌دادیم که کارمان مورد پسند جامعهٔ هنرمندان باشد یا خیر.

دغدغهٔ نبرد هرگز به ما فرصت نمی‌داد که به چیز دیگری هم بیندیشیم، اگرچه برای آنکه کار ما بتواند به زیباترین صورت مخاطب را به فطرت الهی خویش بازگرداند روی به «هنر» آورده بودیم. هنر برای ما «غایت و هدف» نبود: «راه» بود و نه «وسیله». ما از هنر، تعبیر «وسیله یا ابزار» نداریم و اگرچه اکنون فرصت بحث در این مطلب نیست امّا کسانی که هنر را وسیله یا ابزار می‌دانند، مقصودشان به «رسانه» بازمی‌گردد نه «هنر». نباید با دیدی اینچنین خشک و تکنیکی هنر را صرفاً در گسترهٔ «ارتباطات اجتماعی» و به مثابهٔ «رسانه» مورد بررسی قرار داد. این کاری است که در غرب انجام شده و هنر را به نابودی کشانده است.

ـ تلاش ما مصروف آن بود که خود را با واقعیت جبهه‌ها «تطبیق» دهیم نه آنکه در آن دخل و تصرّف کنیم. کار ما «جلوه بخشیدن به واقعیت» بود نه «خلق واقعیتی دیگر» آنچنان که در سینمای داستانی و غیر مستند معمول است. البتّه باز هم فیلمبردار ما ناگزیر از «انتخاب» بود و صرف روشن کردن دوربین کفایت نمی‌کرد برای آنکه واقعیت ضبط شود. فیلمبردار ما ناچار بوده است که از میان همهٔ آنچه در جبهه می‌گذرد صحنه‌های خاصّی را «برگزیند» و این «گزینش» ناچار بر پشتوانهٔ فکری وروحی فیلمبردار ما مبتنی است و «سلیقه‌های فردی» را به درون کار می‌کشاند. امّا همان‌طور که در آخر سخن توضیح خواهم داد، جز در مواردی اندک، این «سلیقه‌های فردی» نمی‌توانست مانع از تجلّی «اصل واقعیت» در فیلم شود. بهترین فیلمهای ما همان‌طور که گفتم مربوط‌به لحظات و وقایعی است که واقعیت خارج آنهمه رزم‌آوران و فیلمبردار ما را جذب و مشغول کرده که اصلاً هیچ عامل تصنّعی که حاکی از حضور دوربین باشد در آن باقی نمانده است.

ـ «مصاحبه» یکی از بهترین راههایی بود که می‌توانست تماشاگر را به باطن رزم‌آوران و حقیقت آنچه در جبهه‌ها می‌گذشت برساند. فیلم تصویر است و تصویر نیز نشان‌دهندهٔ ظاهر اشیاء است. برای دستیابی به درون رزم‌آوران در فیلم ما ناچار بودیم یا منتظر فرصتهایی بمانیم که آنها باطن خود را ابراز می‌کنند و یا با آنها مصاحبه کنیم. در هنگام عملیات و یا در پاتکها خصوصیات روحی انسانها فرصت ظهور و بروز می‌یافتند و این برای ما مغتنم بود. برای مصاحبه نیز ناچار بودیم که موانع را کنار بزنیم تا واقعیت یا حقیقت آشکار شود؛ شرم و خجالت مانعی است که انسان را بازمی‌دارد از آنکه بتواند عواطف خویش را بخوبی بیان کند؛ دستپاچگی در جلوی دوربین مانعی بزرگ است؛ رکود و بی‌حوصلگی مانعی روانی است و... وقتی‌همهٔ این حجابها را کنار زدیم، تازه دیدیم که اگر

«شخص سومی به‌عنوان گزارشگر و یا مصاحبه‌گر» در میان باشد، تماشاگر خود را مخاطب فرد مصاحبه‌شونده احساس نخواهد کرد. تماشاگر می‌بیند که روی فرد مصاحبه‌شونده به کسی است که با او مصاحبه می‌کندولذا خود را «طرف خطاب» احساس نخواهد کرد.

برای تاثیر و نفوذ بیشتر ما می‌خواستیم که تماشاگر را بدانجا برسانیم که خود را طرف خطاب بداند. تجربه به ما آموخت که بهترین حالت آن است که فیلمبردار خود با رزم‌آوران مصاحبه کند، چرا که آنها در جواب، ناگزیر با خود دوربین سخن خواهند گفت. در اینجا کار فیلمبردار باز هم مشکلتر می‌شد: کارگردانی، دکوپاژ، فیلمبرداری و بعد هم مصاحبه کردن با دیگران، در عین یك تلاش دائم برای انطباق با واقعیت و مراعات شرایط خاصّ جبهه‌های جنگ. این نحو کار کردن فیلمبردارهای ما را آنچنان خسته می‌کرد که ادامهٔ کار برای یك زمان طولانی ممکن نبود.

ـ مسئلهٔ مهمتر آن بود که ما در عمل می‌دیدیم که «حسّها» از غیر طریق حرکات و حالات چهره، صدا و غیره نیز منتقل می‌شود. مثلاً مصاحبه‌ای انجام می‌دادیم با رزم‌آوری که زیر آتش بسیار زیاد ترسیده بود امّا تلاش می‌کردکه ترس خویش را آشکار نکند. می‌دیدیم که این ترس انتقال می‌یابد اگرچه در حالات چهره، صدا و یا چشمانش نشانی از آن ترس علی‌الظاهر وجود ندارد. این مطلب بسیار مهمّی است که آقای جلیلی، کارگردان فیلم «کال» هم در مصاحبه با مجلّهٔ «سوره» بدان اشاره کرده است.

بعد در موقع مونتاژ دیدیم که حتّی احساسات فیلمبردار نیز در فیلم جلوه می‌یابد: به صورت حرکات مختلف، مکثها، سرعت حرکات دوربین، در حالتهای مختلف برخورد با اشیاء و اشخاص و... تا آنجا که حقیر در پشت میز مونتاژ رفته‌رفته همهٔ فیلمبردارها را با پنهانی‌ترین صفاتی که معمولاً انسان از دیگران پنهان می‌کند، می‌شناختم.

دوربین جزء بدن فیلمبردار شده بود و بنابراین شخصیت پیدا کرده بود. خود دوربین در فیلم حضور داشت، زنده بود، عمل و عکس‌العمل داشت، سؤال می‌کرد، جواب می‌داد و از طرق مختلف، بسیاری از عواطف و درون ـ نهفته‌های فیلمبردار را به تماشاگر انتقال می‌داد.

ـ حالا نوبت آن است موانعی را که مربوط به شخصیت و خصایل خودمان می‌شد بیان کنم:

واقعیتی بیرون از ما موجود بود که ما می‌خواستیم بیانش کنیم و به تعبیر بهتر، می‌خواستیم زمینه‌ای فراهم کنیم که آن واقعیت ظهور و بروز یابد، چرا که خود در نهایت زیبایی و جلالت بود و نیازی به تزیین و آراستن و پیراستن نداشت. بزرگترین مانع در راه ظهور این واقعیت، خود ما بودیم. خصلتهای فردی‌مان مانع از تجلّی حقیقت می‌گشت. درست همچون آیینه‌ای که غبارهایش مانع از ظهور ماهیت او و انعکاس واقعیت دراوست.

فیلم ما می‌بایست آیینه‌ای باشد که واقعیت را انعکاس می‌دهد و لذا پیش از هر چیز این فیلمبردار بود که می‌بایست خود را از همهٔ کثافات و آلودگیها پاك کند: دراینجا او لیاقت قبول آن حقیقت عظیمی را می‌یافت که در جبهه‌ها وجود داشت.

عامل دیگری نیز لازم بود: مهارت تکنیکی و ذوق هنری. «مهارت تکنیکی» یك ضرورت و حتّی «شرط کافی» بود. شرط لازم، صیقلی بودن و آیینگی کردن بود و شرط کافی، مهارت تکنیکی که اگر حاصل نمی‌آمد واقعیت امکان ظهور نمی‌یافت.

پاك بودن را دست کم نگیرید که کار هنرمند آیینگی کردن است. هنرمند، آیینه‌دار محضر رفیق اعلاست: آیینه‌دار حق و اسماء و صفات او، جمال و کمال او. ببینید در اینجا دو چهره از جنگ موجود است. یکی در فیلمی چون «جستجوی دو» و یا «عروسی خوبان» ـ صرفنظر از احترامی که برای آقای مخملباف قائل هستم ـ که هرچه دارد زشتی و مرگ و رنج و یاس است. و چهرهٔ دیگری از جنگ که مثلاً در فیلمهایی چون «روایت فتح» و یا «دیدمبان» ظهور یافته است. چه علّتی باعث می‌شود که یك «واقعیت واحد» دو چهره می‌یابد؟ این دوئیت در واسطه‌های ظهور است نه در اصل واقعیت. تفاوت در نحوهٔ نگرش است که یکی زشتیها را می‌بیند و دیگری زیباییها را... امّا واقعیت چیست؟

●

آنچه را که گفتم در غالب موارد دربارهٔ همهٔ مستندها می‌توانید تعمیم دهید. غایت همهٔ مستندها دست یافتن به واقعیت است، امّا غالباً فیلمسازها مصالح کار خویش را از واقعیت می‌گیرند ولی در نهایت بینش و سلیقهٔ خاصّ خود را بر آن تحمیل می‌کنند: اجزاء را به‌صورتی پراکنده از واقعیت می‌گیرند و آنها را دیگرباره آنچنان که خود می‌پسندند با هم ترکیب می‌کنند.

در فیلمهای داستانی، فیلمساز واقعیت تازه‌ای را خلق می‌کند که در هر حال ناقص است چرا که فیلمساز انسان کاملی نیست. در فیلم مستند نیز نوعی «انتخاب»، فضاهای مورد نظر فیلمساز را از میان مجموعه فضاهای مربوط به عالم واقعیت، جدا می‌کند و این انتخاب، خواه ناخواه، حاوی و مبیّن بینش خاصّ فیلمساز از جهان است. این بینش، پشتوانهٔ انتخاب اوست. پس فیلم مستند نیز در واقع برداشتی از واقعیت است: برداشتی که می‌تواند متناسب با تفکّر و تعهّد فیلمساز به واقعیت نزدیك و یا از آن دور باشد. سه فیلمساز مختلف از یك موضوع واحد سه برداشت مختلف دارند که در فیلمهایشان ظاهر خواهد شد. بسیاری بودند که در جنگ به دنبال خودشان می‌گشتند. بعضیها هم به دنبال صحنه‌هایی می‌گشتند که در فیلمهای وسترن دیده بودند.

فیلمبردارهای ما خودشان بسیجی بودند. با همان روحیات و با همان آرمانها، و بنابراین خیلی راحت با جبهه و زندگی خاصّ آن خو می‌گرفتند و لذا، فیلمهای «روایت فتح» از «درون» به جبهه می‌نگرد نه از «بیرون». اگر این دوستان خودشان را تزکیه نمی‌کردند و با پیشداوریهایی منشا گرفته از تفکّراتی غیر بسیجی، غیر انقلابی و دور از امام امّت(ره) پای به جبهه می‌گذاشتند، مسلّماً نتیجهٔ کارشان هرگز نمی‌توانست آن چیزی باشد که شما در «روایت فتح» دیده‌اید.

بنابراین فیلم ساختن دربارهٔ این جنگ با عنایت به روح حاکم بر آن که روح مجاهدان صدر اسلام است، فقط از کسی برمی‌آمد که خود جهاد را می‌شناخت و به آن معتقد بود و راههای جبهه را از راههای شهر بهتر می‌دانست. چنین کسی بود که می‌توانست از مهارتهای تکنیکی بهره بجوید و فیلمی با هویت بسیجی بسازد. اگرنه نتیجهٔ کار چیزی می‌شد مثل «عقابها» و یا فیلمهایی نظیر آن.

بخش عظیمی از تفاوتهایی که مستندهای جنگی ما با دیگر مستندهای جنگی پیدا کرد مربوط به تفاوتهایی اساسی است که بین دو مفهوم از جنگ وجود دارد: جنگی که برای دفاع از آرمانهای الهی اسلام انجام می‌شد و رزم‌آوران آن بسیجیان ذبیح‌الله بودند با جنگی که برای قدرت‌طلبی و استعلاء و استکبار به وسیلهٔ سفّاکان فاسدی چون صدام آغاز می‌شد.

بخش دیگری از تفاوتها به «قالب و تکنیك» بازمی‌گردد. یك چنان محتوایی خواه ناخواه قالبهای بدیعی را طلب می‌کرد. همین محتوا بود که قالب ظهور و تجلّای خود را در فیلمهای «روایت فتح» پیدا کرد و به منصّهٔ ظهور رسید. همهٔ تفاوتهای تکنیکی از قبیل تراولینگهای بلند پا به‌های رزم‌آوران، حرکات واکنشی دوربین، نگاه از درون به بیرون، زاویه‌های تنگ، روانشناسی خاصّ مخاطبین، عدم تصنّع و غیره ناشی از همین تفاوتهای محتوایی است. ما قالبهای خود را بر جنگ تحمیل نکردیم بلکه در طول تجربه و به حکم فطرت قالبهایی را یافتیم که قابل خصوصیات این جنگ مقدّس باشد.

●

8th Fajr
International
Film Festival
FEBRUARY 1.11.1990 TEHRAN

هشتمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر

■ کاندیداها و برگزیدگان هشتمین جشنوارهٔ فیلم فجر

● بخش مسابقهٔ فیلمهای اول

* کاندیداها:

آخرین پرواز (احمدرضا درویش)
بچه‌های طلاق (تهمینهٔ میلانی)
باغ سید (محمدرضا اسلاملو)
کاکلی (فریال بهزاد)
تا مرز دیدار (حسین قاسمی جامی)
ریحانه (علیرضا رئیسیان)

* برگزیدگان:

آخرین پرواز (احمدرضا درویش)
بچه‌های طلاق (تهمینهٔ میلانی)
تا مرز دیدار (حسین قاسمی جامی)

● بخش مسابقهٔ سینمای ایران

* طراحی صحنه / کاندیداها:

فریار جواهری (هامون)
مجید میرفخرایی (آخرین پرواز)
علی حاتمی (مادر)
میهن بهرامی (جستجوگر)

* طراحی صحنه / برگزیده:

مجید میرفخرایی (آخرین پرواز)

* گریم / کاندیداها:

عبدالله اسکندری (مادر)

عبدالله اسکندری و مصطفی کامیاب (ساوالان)
عبدالله اسکندری (هامون)
میهن بهرامی و ایرج صفدری (جستجوگر)

* گریم/ برگزیده:
عبدالله اسکندری (مادر)

* بازیگر نقش اول زن/ کاندیداها:

هماروستا (تمام وسوسه‌های زمین)
بیتافرهی (هامون)
رقیه چهره‌آزاد (مادر)
فاطمه معتمدآریا (ریحانه)

● تصویری از فیلم «مادر»

* بازیگر نقش اول زن/ برگزیده:
رقیه چهره‌آزاد (مادر)

* بازیگر نقش اول مرد/ کاندیداها:
خسرو شکیبایی (هامون)
محمدعلی کشاورز (مادر)
داریوش ارجمند (جستجوگر)
فرامرز صدیقی (دندان مار)

* بازیگر نقش اول مرد/ برگزیده:

خسرو شکیبایی (هامون)

* بازیگر نقش دوم زن/ کاندیداها:
مهوش افشارپناه (زیر بامهای شهر)
افسر اسدی (عبور از غبار)
فریماه فرجامی (مادر)
گوهر خیراندیش (زیر بامهای شهر)

* بازیگر نقش دوم زن/ برگزیده:
افسر اسدی (عبور از غبار)

* بازیگر نقش دوم مرد/ کاندیداها:
اکبر عبدی (مادر)
عزت الله انتظامی (هامون)
اسماعیل خانی (زیر بامهای شهر)
احمد آقالو (تمام وسوسه‌های زمین)

* بازیگر نقش دوم مرد/ برگزیده:
اکبر عبدی (مادر)

* تدوین/ کاندیداها:
حسن حسندوست (هامون)
حسین زندباف (ساوالان)
عباس گنجوی (جستجوگر)
حسین زندباف (مهاجر)

* تدوین/ برگزیده:
حسن حسندوست (هامون)

* موسیقی متن/ کاندیداها:
ارسلان کامکار (مادر)
ناصر چشم‌آذر (هامون)
فرهاد فخرالدینی (ساوالان)
کریم گوگردچی (مهاجر)

* موسیقی متن/ برگزیده:
کریم گوگردچی (مهاجر)

* مدیر فیلمبرداری/ کاندیداها:
تورج منصوری (هامون)
حسن قلی‌زاده (ساوالان)
مازیار پرتو (جستجوگر)
محمدتقی پاک سیما (مهاجر)

* مدیر فیلمبرداری/ برگزیده:
تورج منصوری (هامون)

* فیلمنامه نویسی/ کاندیداها:
داریوش مهرجویی (هامون)
اسماعیل خلج، محمد متوسلانی و میهن بهرامی (جستجوگر)
ابراهیم حاتمی کیا (مهاجر)
عباس کیارستمی (کلوزآپ «نمای نزدیک»)

* فیلمنامه‌نویسی/ برگزیده:

● تصویری از فیلم «جستجوگر»

* جلوه‌های ویژه/ کاندیداها:
اصغر پورهاجریان (مهاجر)
علی رستگار (آخرین پرواز)
ایرج صفدری (جستجوگر)
محمدتقی کنی (هامون)

* جلوه‌های ویژه/ برگزیده:
اصغرپور هاجریان (مهاجر)

* صداگذاری/ کاندیداها:
اسحاق خانزادی (ساوالان)
روبیک منصوری (مادر)
محسن روشن (مهاجر)
اسحاق خانزادی (آخرین پرواز)

* صداگذاری/ برگزیده:
محسن روشن (مهاجر)

* صدابرداری صحنه/ کاندیداها:
جهانگیر میرشکاری (زیر بامهای شهر)
هاشم موسوی و شاپور حکیمی (پول خارجی)
محمود سماک باشی (عبور از غبار)
اصغر شاهوردی (هامون)
مسعود بهنام (تمام وسوسه‌های زمین)

* صدابرداری صحنه/ برگزیده:

جهانگیر میرشکاری و حسن زاهدی (زیر بامهای شهر)

● تصویری از فیلم مهاجر

داریوش مهرجویی (هامون)
اسماعیل خلج، محمد متوسلانی و میهن بهرامی (جستجوگر)
ابراهیم حاتمی‌کیا (مهاجر)

* کارگردانی / کاندیداها:
داریوش مهرجویی (هامون)
محمد متوسلانی (جستجوگر)
عباس کیارستمی (کلوزآپ «نمای نزدیک»)
ابراهیم حاتمی‌کیا (مهاجر)

* کارگردانی / برگزیده:
داریوش مهرجویی (هامون)

* بهترین فیلم / کاندیداها
هامون (داریوش مهرجویی)
مهاجر (ابراهیم حاتمی‌کیا)
جستجوگر (محمد متوسلانی)
کلوزآپ (عباس کیارستمی)
ساوالان (یدالله صمدی)

* بهترین فیلم / برگزیده:
مهاجر (ابراهیم حاتمی‌کیا)

* جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران:
کلوزآپ (عباس کیارستمی)
هامون (داریوش مهرجویی)

● تصویری از فیلم هامون

● برگزیدگان بخش مسابقهٔ نمونهٔ فیلم، عکس فیلم و پوستر:

* نمونهٔ فیلم: «حسن آقا کریمی» برای «خانهٔ دوست کجاست؟»
* عکس فیلم: «عزیز ساعتی» برای «بایسیکل ران»
* پوستر: «حمید ترابلی» برای «کارآگاه ۲»

● پنجمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم کودکان و نوجوانان:

هیئت داوران از میان نوزده فیلم زنده کوتاه و بلند و دوازده فیلم نقاشی متحرک، برگزیده‌های خود را چنین اعلام کرد:

* بهترین بازیگر خردسال: «منجونات» (سوامی/ محصول هند)

● تصویری از فیلم سوامی، محصول هند

* بهترین کارگردان: «شانکارناک» (سوامی/ محصول هند)
* بهترین فیلم: «شعبدهبازِ جوان» (والد باردیکی)؛ محصول مشترک کشورهای لهستان و کانادا
* جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران: «تنهایی وکلوخ» (اسماعیل براری)؛ محصول بنیاد سینمایی فارابی
* بهترین فیلم نقاشی متحرک: «آدمک کارتونی» (مهرداد نعیمیان)؛ محصول کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

تابستان

■ گزارش پشت صحنه

● تابستان

نویسندهٔ فیلمنامه و کارگردان: مجتبی راعی

دستیاران کارگردان: عبدالرسول گلبن حقیقی

محمدرضا فرزین

مدیر فیلمبرداری: محمد داودی

دستیاران فیلمبردار: ناصر محمودکلایه، رضا جودی

تدوین: سیدمجید امامی

مدیر تولید: اکبر شیرازی

مدیر تدارکات: بهرام صابری

طراح گریم: مرتضی جهان‌مهر

اجرای گریم: منصور سلیمان‌زاده، طاهرهٔ رجبی

منشی صحنه: سیدمجیدرضا تقی‌زاده

جلوه‌های ویژه: محمدرضا شرف‌الدین

موسیقی: مجید انتظامی

بازیگران: خسرو ضیایی، فرزنده سلیمانی‌منصور، رحیم فردی، محمد احمدی

تهیه‌کننده: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی

به «سعیدآباد» که رسیدیم، اکیپ به شدّت مشغول کار بودند. روزهای آخر فیلمبرداری بود و همگی در تلاش تا آخرین صحنه‌های باقی‌مانده هم گرفته شود. محلّ فیلمبرداری، روستای سعیدآباد است در ۳۰ کیلومتری ایرانشهر و در اجرای صحنه، اهالی بومی محل همکاری صمیمانه دارند.

فیلم تابستان ۵۸ دومین فیلم «مجتبی راعی» است. او در فیلم «انسان و اسلحه» به شرح حماسهٔ رزمندگان بسیجی پرداخته بود و در این فیلم بیانگر تلاش جهادگران مخلص است که پس از پیروزی انقلاب اسلامی به دورافتاده‌ترین نقاط بلوچستان قدم گذاشته و در کمال غربت و عسرت، بذر انقلاب را در رملهای تشنهٔ بلوچستان کاشتند و اکنون هر جا، آبی و آبادیی چشم را نوازش می‌دهد، جای پای همان بَر و بچه‌های جهاد پیداست. او داستان فیلم را براساس خاطرات جهادگران (مخصوصاً خاطرات برادرش) نوشته است.

از قرار معلوم اکیپ حاضر می‌شدند تا صحنهٔ به چاه انداختن گاوی را اجرا کنند. در این صحنه قرار است تا عوامل خان، گاوی را که رسول (خسرو ضیایی) برای اهالی آورده است، در یک توطئهٔ حساب شده به چاه بیندازند. از روز قبل، تمام مقدّمات فراهم شده است که علاوه‌بر اجرای دقیق و سینمایی این قضیه، هیچ خطری

گاو را تهدید نکند. عمق چهار، پنج متری چاه را با اسفنج پر کرده‌اند و دهانهٔ چاه به اندازه‌ای کنده شده است که گاو در هنگام افتادن دچار مشکل نشود. برای احتیاط، مماس با چاه مزبور، چاه دیگری به شعاع بزرگتر کنده شده است و دیوارهٔ نازك بین این دو چاه، در شرایط استثنایی، براحتی برداشته خواهد شد. ظاهراً هیچ خطری گاو را تهدید نمی‌کند. چندین دفعه بازیگران گاو را از نزدیك چاه عبور می‌دهند تا او در هنگام فیلمبرداری رم نکند. در همین حال گروه فیلمبرداری دو دوربین خود را در محلهای از پیش تعیین‌شده سوار می‌کنند. یکی از دوربینها در درون چاه دوم قرار می‌گیرد که از زاویهٔ پایین، سقوط گاو را فیلمبرداری خواهد کرد و دوربین دوم با زاویهٔ بسته‌تر، از بالا این صحنه را ثبت خواهد کرد.

علی‌الظاهر همه چیز آماده است. «محمد داودی» پشت دوربین یك و دستیار او «رضا جودی» پشت دوربین دو قرار می‌گیرند. «رضا شرف‌الدین» (مسئول جلوه‌های ویژه) برای آخرین دفعه طنابها و تکیه‌گاهها و لوازم مربوطه را کنترل می‌کند. «ناصر کلایه» با نورسنج، نور را خوانده و اعلام می‌کند. رضا جودی فاصلهٔ دوربینها تا گاو را اندازه می‌گیرد و در این میان از همه نگرانتر مجتبی راعی است که مسئولیت هماهنگی عوامل مختلف را برعهده دارد. اکنون همه چیز آماده است. با اعلام کلید راعی، دوربینها به حرکت می‌افتند. «ملنگ» (افشاریان) که طناب گاو را در دست دارد، در حال صحبت با «شنبه» (قاسمی) از جلو کادر می‌گذرند و وقتی که گاو به مقابل دهنهٔ چاه می‌رسد، «آشور» (فیلی) و یکی دیگر از عوامل خان از پشت دیوار کوتاهی بیرون آمده و دفعتاً گاو را هل می‌دهند. امّا برخلاف همهٔ برنامه‌ها، گاو با یك خیز خود را از مهلکه به‌در می‌برد و از مقابل دوربین فرار می‌کند. این قضیه در برداشت دوم و سوم هم تکرار می‌شود و به نظر می‌رسد که گاو هشیارتر از آن است که به آسانی به چاه بیفتد. راعی با شرف‌الدین مشورت می‌کند و قرار می‌شود که با اندکی تغییر در دکوپاژ، پاهای گاو را با طناب بسته. با سوراخ کردن دیوار و رد کردن طناب، حرکت گاو و سقوط او را کنترل‌وهدایت کنندو با این تمهید جدید، پلان تکرار می‌شود و در میان بُهت همگان، گاو در درون چاه به میان اسفنجها سقوط می‌کند. لحظاتی به مشورت بین داودی و راعی می‌گذرد. ظاهراً احتیاط بیش از حد، مشکل دیگری به‌وجود آورده است و حجم اسفنجها به حدی زیاد بوده است که گاو کاملاً از مقابل کادر خارج نشده و پس از سقوط بر روی اسفنجها، سر گاو در کادر مانده است! شرف‌الدین مشکل را برطرف می‌کند و یك بار دیگر پس از ساعتها کار و تلاش دسته‌جمعی گاو به چاه می‌افتد و در این میان، «شیرازی» در مقام مدیر تولید، از همه خوشحالتر است که این صحنهٔ مشکل هم بخوبی و خوشی به اتمام رسیده است.

با تمام شدن این پلان، یك روز سخت و طاقت‌فرسا به پایان می‌رسد و اکیپ درصدد است که با ادامهٔ کار در شب و گرفتن چند پلان دیگر، از برنامهٔ پیش‌بینی شده جلو بیفتد. بچه‌های فنّی وسایل را جمع می‌کنند و بقیه هم به «خارخونه*» می‌روند تا مقدّمات صحنهٔ شب را آماده سازند. چای و پذیرایی بچه‌های تدارکات، خستگی را از تن اکیپ بیرون می‌آورد. هوا تاریك می‌شود و راعی با بازیگران این صحنه، «هودی»، «اسحاقی» و «فیلی» مشغول تمرین می‌شود. کلایه با مشورت داودی مشغول چیدن نورهاست ولیکن کم‌کم باد، شروع به وزیدن می‌کند و طولی نمی‌کشد که طوفانی شدید، آن هم از نوع کویری، همه را غافلگیر کند و در این طوفان شدید، کار بچه‌های فنی از همه سخت‌تر است زیرا مجبورند در اسرع وقت پروژکتورهای خود را جمع کرده و به محلّ امن برسانند. همهٔ گروه مشغول کمك می‌شوند و در اسرع وقت وسایل را جمع می‌کنند و همه خود را به ماشینها می‌رسانند.

شب، بچه‌ها همه در سالن پذیرایی جمعند. گل می‌گویند و گل می‌شنوند. صفا و محبّت آنها که از تهران و اصفهان و شیراز گرد هم آمده‌اند، یادآور جمع بسیجیهایی است که عشق و صفای آنها جبهه را مالامال از عطر گل محمّدی می‌کرد. من هم فرصت را غنیمت شمرده، راعی را به حرف می‌گیرم و او بعد از تعارفات معمول و تواضعهای همیشگی‌اش می‌گوید: «همان‌طور که می‌دونید، فیلم یك کار جمعی و گروهی است و ثمرهٔ تلاش و کوشش دسته‌جمعی تمام افراد اکیپ است و انصافاً باید بگم که تمام بچه‌ها، با فداکاری بی‌نظیری تلاش کردند که ان‌شاءالله کار خوبی از آب دربیاد، که البتّه قضاوت خوب و بد بودن فیلم، به‌عهدهٔ تماشاگران است. ولی عرض بنده این است که اگر در این فیلم نقطهٔ قوّت و مثبتی باشد مدیون تلاش همین بچه‌هاست که واقعاً شرمندهٔ همهٔ آنها هستم.»

●م. شرفی

* «خارخونه» کپر تابستانی بزرگی است که با استفاده از چوب درختان و خارهای صحرایی ساخته می‌شود.

خلاقیت و تکنیک در بازیگری مکمل یکدیگرند

گفتگو با زهرهٔ سرمدی

● گفتگوکننده: فاطمه مرادی

● ابتدا اگر موافق باشید کمی در مورد سابقهٔ کارتان بگویید؟

■ قبل از شروع فعالیت در سینما و همزمان با گرفتن دیپلم به مدرسهٔ هنر و ادبیات رفتم برای رشتهٔ تئاتر عروسکی. بعد از آن به واسطه‌ای برای بازیگری فیلم به حوزه آمدم و در این مدّت در فیلمهای «بایکوت»، «دستفروش»، «آب را گل نکنید» و «باغ خورشید» بازی کرده‌ام که این دو تای آخری هنوز اکران نشده‌اند. در این فاصله مقداری کار گریم انجام داده‌ام و در حال حاضر دانشجوی رشتهٔ ادبیات نمایشی فرهنگسرای نیاوران هستم.

● چه انگیزه‌ای باعث شد به بازیگری روی بیاورید؟

■ در واقع علّت اصلی آن علاقه بود. سینما همیشه برای من جذاب و دوست‌داشتنی بوده و فیلم همیشه برایم جالب بوده است و همین مسئله باعث شد وارد عرصهٔ سینما بشوم.

● شکل کار شما برای بازی در یک فیلم چگونه است؟

■ طبیعی است پس از اینکه پیشنهادی شد در درجهٔ اول فیلمنامه را مطالعه می‌کنم، مدّتی با آن به قول معروف زندگی می‌کنم تا کاملاً با آن آشنا شوم. در این مدّت به‌طور مداوم در تلاش یافتن جنبه‌های شخصیتی فیلم هستم تا نهایتاً بتوانم از عهدهٔ اجرای آن برآیم.

● بازیگر به نظر شما در سینما چه جایگاهی دارد؟

■ بازیگر وظیفهٔ انتقال آنچه را که در فیلم مطرح است به عهده دارد، البتّه در کنار بقیهٔ عواملی که این مهم را عهده دارند. از همه مهمتر این است که بازیگر با توجّه به تمام استعدادها و خلاقیتهای شخصی و با استفاده از تکنیکهای لازم از پس ایفای نقش خود برآید. همهٔ اینها البتّه در جهت هدفی است که بازیگر به‌عنوان یک شخصیت برای خودش در نظر می‌گیرد و آن به نظر من توجّه داشتن به ارزشهای اخلاقی و انسانی است.

● با توجّه به اینکه شما یک بازیگر زن هستید، به‌نظر شما در عرصه‌های هنری، بویژه سینما، زنان چطور می‌توانند استعدادهای خود را بروز دهند و فعالیت کنند؟

■ باید گفت در بروز استعداد و نبوغ بین زن و مرد هیچ تفاوتی نیست: هر دوی اینها تکمیل‌کنندهٔ یکدیگرند و زنان هم با توجّه به ارزشهایی که در نظر دارند، خیلی راحت می‌توانند نه تنها در سینما که در بقیهٔ عرصه‌های هنری تواناییهای خود را بروز دهند.

● چه نقشهایی را معمولاً ترجیح می‌دهید؟

■ برای من زیاد مهم نیست که در نقشهایی که دوست دارم حتماً بازی کنم: آنچه برای من مهم است وجود بازی در نقشی است که به عهده‌ام گذاشته شده است و اینکه من می‌توانم از تجربیات گذشته‌ام برای اجرای این نقش استفاده کنم یا نه. و البتّه مشخص است که باید از یک نقش خوشم بیاید. امّا به هر حال ترجیح می‌دهم نقشهای جدیدتری باشند.

● شخصیت واقعی زن را در سینما چگونه می‌توان مطرح کرد؟

■ به هر حال شخصیت زن در سینما مطرح هست چون سینما چکیده‌ای از زندگی ماست و در زندگی اجتماعی، خانوادگی و سیاسی، زن همیشه در کنار مرد بوده است. آنچه که در سینما و تلویزیون مهم است شکل مطرح شدن زن است. بعضی به شخصیت منفی زن بیشتر توجّه می‌کنند و گروهی کمتر، و البتّه اکثراً نسبت به شخصیت زن آگاهی کاملی ندارند. مسلّم است که زنها نسبت به مردها بیشتر درون‌گرا هستند و تا به حال نتوانسته‌اند این درون‌گرایی نهفته را ارائه کنند. بعضی از کارگردانان، مثل مخملباف، توانسته‌اند کارهای خوبی ارائه دهند، امّا اینها در اقلیت هستند. و از آن طرف، گروهی بسیار بدبرخورد می‌کنند؛ مثل تلویزیون که در آن شخصیت زنها اغلب منفی است.

● چرا شخصیت زن در برنامه‌های تلویزیونی، حتّی سینمایی، اغلب منفی است؟

■ من فکر می‌کنم این منفی نشان دادن شخصیت زن نمایانگر ذهنیت فیلمنامه‌نویس و یا کارگردانی است که فیلم را می‌نویسد یا می‌سازد. زن فی نفسه شخصیت منفی ندارد و مثل همهٔ مردها می‌تواند خوش‌جنس و بدجنس، مهربان یا نامهربان و عصبی یا آرام باشد. اینها هیچ منافاتی با شخصیت انسان ندارد. این‌گونه نشان دادن‌ها در واقع بیشتر ذهن کارگردان یا

فیلمنامه‌نویس است که خودش را روی پرده می‌آورد.

● وجود درون‌گرایی چقدر در این برداشت منفی مؤثر است یا باعث دامن زدن به‌آن توسط مردها می‌شود؟

■ درون‌گرا بودن زنها به‌خاطر شخصیت ذاتی آنهاست و من این را منفی نمی‌دانم. اجتماعی بودن مردها آنها را بیشتر برون‌گرا می‌کند. زنها بیشتر به عاطفه و احساسات توجّه دارند و در واقع با مشکلات خیلی حسّی‌تر برخورد می‌کنند.

● چه تفاوتی از نظر شما بین شخصیت زن، خصوصاً زن مسلمان با شخصیتهای زن فیلمهای‌خارجی موجود است؟

■ فرق ما و سینماگرهای غربی این است که ما به اصول اخلاقی التزام داریم و آنها نه. هنرپیشه باید بداند که چه چیزی را می‌خواهد نشان دهد: می‌خواهیم برای ارائهٔ خودکار کنیم یا مسائل اجتماع. یکی از خصوصیات خوب هنرپیشه‌های غربی این است که آنچه را که آموخته‌اند خوب بکار می‌بندند و کنار نمی‌گذارند به هر حال ما هم باید سعی کنیم با تمرینهای مداوم و گسترش اطلاعات فضای بازیگری فیلم را در کشور وسیعتر کنیم.

● بازیگر چگونه خودش را با نقش تطبیق می‌دهد؟

■ مهمترین مسئله در این راستا، برخورد درست و منطقی با نقشی است که به عهده گرفته است. او باید به تحلیل نقش، شناخت جنبه‌های روانی و اجتماعی نقش، زمان، مکان، محیط و ویژگیهای موجود در آن توجّه کند. ضمن اینکه برخورد از موضع جهان‌بینی نیز خیلی مؤثر است.

● غیر از علاقه و استعداد چه عواملی می‌تواند به بازیگر کمک کند؟

■ غیر از استعداد و خلاقیت، تکنیک است که مؤثر است. نرمشهای بدنی، تمرین حافظه، خونسردی، حضور فعال در صحنه داشتن، شناخت آگاهانه و توانایی کنترل نقش و بازی روان و یکپارچه به هر حال برای بازیگری خیلی مهم است.

● چه رابطه‌ای بین استعداد و تکنیک قائل هستید؟

■ اینها مکمّل یکدیگر هستند. اگر فقط استعداد باشد بازیگر خیلی به زحمت می‌افتد؛ در یک کار ممکن است موفّق بشود امّا بعداً کارش کلیشه می‌شود. تکنیک کمک می‌کند که خلاقیت بازیگر بارور شود و رشد کند.

● مشکلترین مسئلهٔ بازیگری در سینما به نظر شما چیست؟

■ مشکلترین مسئله در بعضی از نقشها و برای بعضی بازیگرها ممکن است پیش بیاید و آن اینکه بازیگر از عهدهٔ نقشی که به عهده‌اش گذاشته‌اند نتواند برآید ولی بااین‌حال آن‌راقبول بکند. البتّه چون کار بازیگری وجه دیگری از جهت اسرار معاش دارد، این مشکل نیز ایجاد می‌شود. مسئلهٔ مهمتر این است که برداشتی که بازیگر از نقش دارد با ذهنیت کارگردان از آن نقش یکی نباشد و اگر کارگردان نتواند چیزی را که مدّنظر دارد درست به بازیگر بگوید، این برای بازیگر مشکل ایجاد می‌کند. این عدم توافق و نزدیکی نظرات بازیگر و کارگردان از چشم دوربین مخفی نخواهد ماند و بالطّبع تماشاگر نیز آن را خواهد دید.

● آقای مخملباف نظر خاصّی در مورد بازیگری دارند که در مصاحبهٔ خودشان با «سروش» اعلام کردند. با توجّه به اینکه شما در دو تا از فیلمهای ایشان بازی کرده‌اید نظرتان چیست؟

■ البتّه آقای مخملباف استاد ما هستند، امّا به نظر من این برمی‌گردد به بازیگر. بازیگر می‌تواند با وجود شناخت کافی تکنیکی هر جا که لازم است حسّی برخورد کند. مهم این است که تکنیک و استعداد در کنار هم باشند و به نظر من حسّی بازی کردن در سینما مهم و اساسی است.

● کار کردن با کارگردانهای مختلف چه تاثیری در کار بازیگری شما داشته است؟

■ کار کردن با کارگردانهای مختلف در واقع آشنا شدن با جهان‌بینی‌های مختلف است و به هر حال تجربیاتی را به دنبال دارد که گاهی خوشایند و گاهی متاسفانه تلخ است و البتّه تلخ بودن آن باعث می‌شود که بازیگر در انتخاب فیلمنامه‌های بعدی دقیقتر باشد.

● با توجّه به تجارب شما در «بایکوت» و «دستفروش»، دیدگاه کارگردان و فیلمنامه‌نویس تا چه حد می‌تواند در تبیین چهرهٔ زن در سینما نقش داشته باشد؟

■ مسلّم است که شخصیتها، چه زن و چه مرد، براساس دیدگاه فیلمساز شکل می‌گیرند و به همین سیاق این دیدگاه در تبیین چهرهٔ زن نیز مؤثر است. این دو تجربه برای من بسیار خوشایند بود و تحلیل درست آقای مخملباف از نقشها و صحبت و راهنماییهای مداوم به من خیلی کمک کرد تا برخورد آگاهانه‌ای با شخصیت بازی داشته باشم.

● در فیلم «بایکوت»، سکانس ملاقات «واله» و «مریم» در کنار حوض دارای حسّی شدید و عاطفی است که با بازی خوب شما و آقای مجیدی صورت می‌گیرد. چگونه به آن حس رسیدید؟

■ ما قبلاً در این مورد خیلی صحبت کرده بودیم، هم با آقای مخملباف و هم با آقای مجیدی. امّا چیزی که به حسّ من در آن لحظهٔ خاص برمی‌گشت نقشم در بایکوت بود، یعنی زنی تنها و بی‌پناه با یک بچه و شوهری که با تمام وجود به او علاقه دارد، ضمن اینکه از گروههای سیاسی به دور بوده و هست. مجموعهٔ این احساسها به من کمک کرد برای ارائهٔ آن لحظه.

● در این فیلم احساسات درونی مریم در کجاها بروز پیدا می‌کند؟

■ اصلی‌ترین صحنهٔ آن همان صحنه‌ای است که مریم وسایلش را به سمسار می‌فروشد و پولها را روی پیرزن صاحبخانه می‌ریزد و به اتاقش می‌رود و شروع می‌کند به گریه کردن، و تلفیق آن صحنه با مرور خاطرات زندگی‌اش با واله بیانگر درونیات اوست. در این صحنه نشان داده می‌شود که علی‌رغم خصوصیات شوهرش که فردی سیاسی و اجتماعی است، او اصلاً در این فضا فکر و زندگی نمی‌کند و فقط زندگی شخصی خودش برایش مهم است.

● یک سؤال فنی دارم: صدابرداری سر صحنه را ترجیح می‌دهید یا دوبله را؟

■ فن صدای سر صحنه را ترجیح می‌دهم به این دلیل که ارتباط حسّی بهتری با تماشاگر برقرار می‌کند و محیط و شخصیت را برای او باورپذیرتر می‌کند و البتّه برای بازیگر هم بی‌فایده نیست.

● در بین کارهایی که در آن نقش داشته‌اید کدام را بیشتر می‌پسندید؟ چرا؟

■ «دستفروش» را، شاید به این دلیل که با شخصیت خودم خیلی تضاد و منافات داشت.

● دیالوگها را حفظ می‌کنید یا اینکه گفته می‌شود؟

■ اگر منظورتان دیالوگهای توی فیلمنامه است که باید بگویم آنها را حفظ نمی‌کنم بلکه با چند بار خواندن فیلمنامه، آنها در ذهنم شکل می‌گیرند و بجز این معمولاً دیالوگهای دکوپاژ با فیلمنامه تا حدّی ممکن است فرق داشته باشد و البتّه این تغییرات جزئی را می‌توان سر صحنه براحتی حفظ و ادا کرد.

● در خاتمه، اگر صحبت خاصّی دارید بفرمایید؟

■ من اینها را ضمن اینکه بازیگر هستم به‌عنوان یک تماشاگر می‌گویم: فیلمسازها و فیلمنامه‌نویسها با علاقهٔ بیشتری کار کنند. متاسّفانه فیلمهایی داریم که حتّی به دیدنش هم نمی‌ارزد. سطحی نگه داشتن توقّع تماشاگران در اصل گناهش به گردن کارگردان و فیلمنامه‌نویس است. درست است که باید رضایت عام را جلب کرد امّا به چه قیمتی؟ پرداختن به موضوعات مهّم روانی- اجتماعی انسانها باعث بالاتر رفتن سطح توقّع تماشاگر هم می‌شود.

● خسته نباشید و از اینکه در این گفتگو شرکت کردید از شما تشکّر می‌کنم.

■ من هم تشکّر می‌کنم.

هبوط به روایت آقای ویم وندرس

● فرهاد گلزار

■ اشاره:

به‌نظر می‌رسد نقد و بررسی و پرداختن به فیلمهای سینمایی خاص که امکان نمایش آنها در ایران ضعیف یا منتفی است، در نشریات عمومی چندان مطلوب نباشد. فیلم «بالهای اشتیاق» یا «بهشت برفراز برلین» ساختهٔ «ویم وندرس» از آن جمله است. این فیلم تاکنون در جشنواره و اکران سینماهای ایران به‌نمایش در نیامده و احتمالاً در آینده نیز تماشاگران ایرانی شانس تماشای آن را در سینماها پیدا نخواهند کرد. با وجود این دربارهٔ «بالهای اشتیاق» در نشریات داخلی بسیار نوشته‌اند و شاید هیچ نشریهٔ فرهنگی و هنری نباشد که مطلبی در نقد فیلم و انعکاس افکار و ایده‌های سازندهٔ فیلم درج نکرده باشد. نکتهٔ قابل توجّه اینکه در اکثر قریب به اتّفاق مطالب مندرج در مطبوعات ایران در خصوص فیلم آقای وندرس، چه‌آنها که ترجمه بودند وچه آنها که اظهارنظر شخصی افراد را شامل می‌شده‌اند، موضوع و پیام فکری و فرهنگی ارائه شده در فیلم با تحسین و تایید همراه بوده است. انگیزهٔ اصلی بخش سینمایی مجلهٔ «سوره» از درج مطلبی که در پی می‌آید ارائهٔ دیدگاهی متفاوت نسبت به این اثر جنجال‌برانگیز سینمایی است تا خوانندگانی که فیلم را ندیده‌اند حداقل بدانند که در رابطه با محتوای فیلم و ایدهٔ سازندهٔ آن نظرگاههای دیگری هم می‌تواند وجود داشته باشد.

●

مجموعهٔ آنچه دربارهٔ فیلم «بالهای طلب» یا «زیر آسمان برلین» نوشته بودند، برای من تصوّری ساخته بود که هرگز با آنچه بعدها در فیلم دیدم نمی‌خواند. نمی‌خواهم بگویم همهٔ آنچه را که در اطراف فیلم گفته بودند، باور کرده بودم: خیر. حال که یك بار دیگر به واکنش دلم در برابر این گفته‌ها می‌نگرم، می‌بینم که حتّی برای یك لحظه باور نداشته‌ام «وندرس» توانسته باشد خود را از آن سرطان ناپیدایی که چنگ بر روح بشر جدید انداخته است رهانده باشد، چه برسد به حرفهایی که در نشریهٔ «بشیر» به‌چاپ رسید: پیامبر قرن بیستم و چند بوبین فیلم به جای کتاب و از این حرفها... که اگر نمی‌خواستی از آنها تلقّی شوخی داشته باشی، می‌بایستی بپذیری که یك واقعهٔ بسیار عجیب و خطرناك در حال وقوع است. و خوب، حالا که بعد از چند ماه به اوضاع می‌نگری می‌بینی که چندان هم بیراه نمی‌رفته‌ای.

من واقعاً نمی‌فهمم چرا دیگران به آنچه در این فیلم صراحتاً مورد تاکید «وندرس» قرار گرفته بود نرسیده‌اند- شاید چون دیالوگهای فیلم را نمی‌فهمیده‌اند. امّا اینکه چند نفر حقیقت را درك کنند و یا اصلاً کسی ادراك نکند، در اصل حقیقت تغییری نمی‌دهد. «وندرس» اعتقادی به فرشته‌ها ندارد و این سخن را خود او در مصاحبه با نشریهٔ فیلم (شمارهٔ ۷۷) گفته است که: «فرشته‌ها جز یك هیپوتز و توهّم چیز دیگری نیستند؛ موجوداتی که فقط در عالم افکار ما وجود دارند و خود را با آنان تطبیق دادن در واقع غیر ممکن است: وجودی مصنوعی». حال آنکه در اینجا همه پنداشته بودند که «وندرس» به «فرشتگان حقیقی» پرداخته است و یا «در باطن فیلم نوعی ایمان به غیب وجود دارد» و یا شاید «او بر اصل فرشته بودن همهٔ افراد بشر تاکید داشته» و سخنانی از این قبیل.

«وندرس» در همان مصاحبه گفته است: «فرشته‌ها در ذهن من فیلسوفانی دلتنگند». و بسیار عجیب است که در اینجا برای این طرح سمبلیك بسیار ساده که براساس خرافات راهبه‌های کاتولیك شکل گرفته و خود «وندرس» آن را به روشنی معنا کرده است، مفاهیم پیچیدهٔ انسانی، مذهبی و حتّی پیامبرگونه تراشیدند.

مسئلهٔ «مطلق‌گرایی ایرانیان» در میان نیست؛ مسئله آن است که ما هنوز «هویت واقعی» خود را در برابر غرب و غربیها در نیافته‌ایم. خود «وندرس» گفته است- در همان مصاحبهٔ کذایی-: «راستش اول من می‌خواستم یك قصهٔ عشق تعریف کنم یا بهتر بگویم مقدّمهٔ یك قصّهٔ عشق... بعد ایدهٔ فرشته آمد که به خاطر «این عشق» بزرگترین ایثار را می‌کند چون برای وصل محبوب باید ابدیت خود را قربانی کند».

بگذارید حقیقت رابی‌پرده‌باشم‌ادرمیان‌بگذارم. مقصود «وندرس» ازقصّهٔ‌عشق، Love Story است، امّا ما شرقیها همواره «عشق» را به معنای «مقدّس و عرفانی» آن می‌فهمیم. این «عشق افلاطونی» هم که می‌گویند نسبت بیجایی است که به افلاطون می‌دهند؛ ریشهٔ این فکر در هر کجای زمین که رسته باشد شرقی است، مربوط است به نیمهٔ آفتابی زمین، تمدّن شرق. خود غربیها هم ادّعایی جز این نکرده‌اند و آثار «هرمان هسه»: «سفر به شرق»، «سیذارتا»، «گرگ بیابان» و «نارسیس و گلدموند»، به‌طور خاص حکایتگر همان روح غریب و اسرارآمیزی است که آنها در تمدّن شرق یافته‌اند. امّا در غرب، عشق، هرگز بدین‌معنا نیست و این «قصّهٔ عشق یا لاوْ استوری» که وندرس می‌گوید، عشقی کاملاً زمینی و «اروتیك» است؛ عشقی جنسی بین مرد و زن. من نمی‌خواهم حرفهای راهبه‌ها را تکرار کنم و بگویم عشق بین مرد و زن امری انسانی نیست: خیر. ما شرقیها برای عشق بین مرد و زن هم ریشه‌ای «عرفانی» قائلیم، نه «عصیانی». حال آنکه اصلاً در مغرب زمین عشق بین مرد وزن با «عصیان در برابر خدا» آغاز می‌شود؛ از بهشت

برزخی. سمبل آن نیز «سیبی گاز زده‌است»، که اشاره به داستان آدم و حوا دارد و «شجرهٔ ممنوعه»، که غربیها آن را به «درخت سیب» تاویل کرده‌اند.

طرح سمبلیک «وندرس» بسیار ساده است و خود او با این جمله بر آن تصریح کرده که «برای وصل محبوب «ابدیت» خود را قربانی می‌کند». او در این فیلم «زندگی اخلاقی» را مساوی با «فرشته سانی» گرفته است و با نفی فرشته سانی، در واقع یک بار دیگر بشریت را دعوت به بهشت زمینی و مائده‌های آن کرده است. همان کاری که «ابلیس» کرد و بنده بسیار متاسفم که باید این‌گونه سخن بگویم.

بنده معتقدم که دربارهٔ فیلمهای خارجی تا آنگاه که یک انقلاب بزرگ فرهنگی در آنجا رخ نداده است باید فقط در محدودهٔ تکنیک فیلم به کند و کاو و نقادی پرداخت، چرا که اصولاً غربیها حرفی برای گفتن ندارند و در آن «تلهٔ بزرگ فرهنگی» که سیستم اقتصادی- سیاسی غرب توسّط تکنولوژی برپا کرده است، اصلاً امکان فکر کردن و رسیدن به استقلال فکری برای کسی وجود ندارد. تکنیک فیلم «زیر آسمان برلین» بسیار زیبا، استادانه و باشکوه است، امّا در این مرز و بوم، عموماً بی‌آنکه بفهمند چه می‌کنند، مدّاح پیام و محتوا»، فیلم شده‌اند که چنین و چنان، و در این میان گاه «آقای وندرس» را آن همه باد کردند که ادعش را در لیست «پیامبران قرن بیستم» نوشتند.

توهمی که «وندرس» را به فرشتگانی با آن مشخصات که در فیلم دیدیم رسانده است، مجموعهٔ تصوّرات دوران کودکی او دربارهٔ فرشتگان است. این تصوّر کاملاً آمیخته با تصورات خرافه‌آمیزی است که راهبه‌های کاتولیک کلیساهای دور در اروپا و مخصوصاً در آلمان و کشورهای سردسیری چون دانمارک از فرشتگان دارند. ریشه‌های این تفکّر خرافه‌آمیز را درآثار «برگمان» نیز می‌بینیم ولذا بی‌وجه نیست اگر برگمان هم به خیال خود برای خروج از این سرنوشت اسطوره‌ای مذهبی، روی به عشق جنسی بین زن و مرد و مائده‌های بهشت زمینی می‌آورد. دنیای فرشته‌ها در فیلم «زیر آسمان برلین» جهانی سرد و بی‌روح و خاکستری است چرا که فرشته‌ها در ذهن «وندرس» فیلسوفانی دلتنگ و بی‌احساس هستند و به همین دلیل غالباً در «کتابخانه‌ها» پرسه می‌زنند. او اصلاً فرشته‌ها را موجوداتی حقیقی نمی‌داند و لذا چه فایده‌ای دارد که ما در جواب بگوییم که خیر، اصلاً ریشهٔ هرچه «رنگ و احساس و لذّت» که در دنیا هست به عالم فرشتگان، یعنی «جهان مجرّدات» بازمی‌گردد. و این اصلاً منشا گرفته از تفاوتهای اساسی است که بین تفکّر شرقی و تفکّر غربی وجود دارد.

همه چیز براساس توهمّات «آقای وندرس» شکل گرفته است تا یک بار دیگر «هبوط بشر» توجیه گردد و «زندگی غربی» مورد اثبات واقع شود. «دامیل»، یکی از آن دو فرشته‌ای که داستان فیلم بر محور آنها دور می‌زند، با کمال رغبت، «ابدیت» را به زندگی فانی زمینی و مائده‌های آن می‌فروشد و سبب این هبوط‌را عشق «اِروتیک» او به یک زن بندباز فراهم می‌آورد.

نقطهٔ عطف این‌داستان، همچون «داستان آفرینش» در تورات و اناجیل، «وسوسه»‌ای است «شیطانی» که «دامیل» را به هبوط می‌کشاند: «وسوسهٔ پیتر فالک» که خود از فرشتگان بوده است و با تجربه‌ای نظیر آنچه «دامیل» در آن وارد شده، بهشت زمینی را بر بهشت جاودانهٔ آسمانی و ابدیت ترجیح داده است. وسوسه در صبح یک روز سرد به هنگامی که «پیتر فالک» مشغول نوشیدن لیوانی قهوهٔ داغ است شکل می‌گیرد. او می‌گوید: «چقدر چیز خوب زیاده! امّا تو اینجا نیستی، من اینجا هستم». مقصود او از چیزهای خوب همهٔ مائده‌هایی است که «آقای وندرس» انسانهای اخلاقی را که از نظر ایشان فرشتگانی هستند دلتنگ و بی‌احساس، بدان دعوت می‌کند: دود سیگار، قهوهٔ داغ در هوای سرد، اداهای آمریکایی، رقص، موزیک جاز یک گروه آمریکایی، دیر خوابیدن در روز تعطیل، گیتار زدن در نیمه‌های شب و آواز خواندن در حال مستی، شوخیهای چارواداری (با عرض کمال معذرت)... و بالاخره «عشق اروتیک». آن فرشتهٔ دیگر را رنجهای بشری، جنگ، بیماری، رنج پیری و مرگ... از فریب خوردن بازمی‌دارد، امّا «دامیل» تصمیم خود را گرفته است و با پیتر فالک «دست می‌دهد». پیتر فالک در فیلم هم یک «هنرپیشهٔ آمریکایی» است و به عنوان سمبل تمام و کمال زندگی لذّتبخش آمریکایی در فیلم حضور دارد و از زبان اوست که «وندرس» دعوت خود را اعلان می‌کند و بنابراین باید گفت که باز هم خلاف آنچه آقای وندرس اصرار دارد، این فیلم هم آمریکایی از آب درآمده است. او می‌خواهد بگوید که این فریبی بسیار لذّتبخش است و هر کسی جای فرشته‌ها باشد باید تن به هبوط بسپارد... و صراحتاً در جای دیگری از همان مصاحبهٔ کذایی گفته است: «در اینجا دیگر تقریباً پولمان تمام شده بود و مجبور شدم برای تجهیز تدارکات ادامهٔ کار را دو ماه به تاخیر بیندازم... بالاخره توانستیم متاسفانه فقط دو هفتهٔ دیگر فیلمبرداری کنیم و این برایم مقداری دردآور بود. چون جریان زندگی برونو را روی زمین به دلیل بی‌تجربگی‌اش خیلی جالبتر تصوّر کرده بودم. مثلاً اولین بار که سوار قطار می‌شود و اولین بار که با دختر بندباز به یک رستوران می‌رود و همهٔ این «اولین بارها» که خیلی جالب هستند. بخصوص وقتی که آدم عاشق هم باشد. برونو که کاملاً دلسرد شده بود! هرقدر که به‌عنوان بازیگر فرو رفتن در نقش فرشته برایش مشکل بود به همان نسبت خودش را برای زندگی پرلذّت زمینی‌اش آماده کرده‌بود! فکر کرده بود روز اول مست کند و در پایان روز دوم دیوانه شود! به قول او اصلاً هیچ آدم عاقلی تاب تحمّل مسائل این دنیا را ندارد.»

تصاویر پایانی فیلم بسیار گویاست. برونو (دامیل) همهٔ مظاهر زندگی غربی را با لذّت و خوشحالی فراوان تجربه می‌کند و این در حالی است که آقای وندرس پول کافی نداشته است تا همهٔ صحنه‌هایی را که می‌خواسته، فیلمبرداری کند. سایه‌های بدن «ماریون» - زن بندباز- در حال تمرین، در پایان فیلم، به چیزی فراتر از یک شهوت زودگذر اشاره دارد. «وندرس» نیز برای عشق اروتیک «حقیقتی اسطوره‌ای» قائل است و این یکی از بزرگترین پایه‌هایی است که فرویدیستها نظرات خود را بر آن بنا کرده‌اند.

دربارهٔ این فیلم مسائل بسیار دیگری نیز وجود دارد که از آن سخنی در میان نیاورده‌ایم. مثلاً فضایی که در «شرق سیاسی» حاکم بوده است در نزد آقای ویم‌وندرس با عالم فرشتگان قابل قیاس است و غرب مظهر تمامی آن چیزی است که بهشت زمینی را می‌سازد. آمریکاییها این زندگی را بهتر از همه می‌شناسند و آقای ویم وندرس هم این واقعیت را در فیلم خود تصدیق کرده است، چرا که پیتر فالک آمریکایی است و همان‌طور که عرض کردم، دعوت فیلم از زبان او عنوان می‌گردد.

آقای وندرس لابد از فرو ریختن سمبولیک دیوار برلین و فروپاشی بنیانهای کمونیسم بسیار خوشحال هستند: لیبرالهای وطنی هم همین‌طور. ما هم از این واقعه خوشحال هستیم امّا به دلیلی دیگر. ولی خوشحالی این آقایان چندان دیر نخواهد پایید و بشر در آینده‌ای نه چندان دور شاهد فروپاشی بنیانهای تمدّن غربی نیز خواهد بود و فیلمهایی چون زیر آسمان برلین، علی‌رغم ساختار بسیار زیبا و شاعرانه، نخواهند توانست این سرنوشت محتوم را به تاخیر بیندازند.

■ پاورقی

۱. مسائل دیگری نیز در پیدا شدن این سوء تفاهم گسترده در برابر این فیلم دخالت داشته‌اند که ما عمداً از بحث در اطراف آنها خودداری کرده‌ایم. از جمله شباهتی که بین این داستان و داستان توراتی «هاروت و ماروت» وجود دارد - فرشتگانی که برای هدایت افراد بشر به زمین نزول یافتند امّا بعد آلوده به گناه شدند - و یا شباهتی ظاهری که بین پیام فیلم آقای ویم وندرس و بعضی حقایق عرفانی رایج در میان ما وجود دارد؛ اینکه جهان فرشتگان، «جهان عقل» است - فیلسوفان دلتنگ؟ - و تفاوت میان انسان و فرشتگان در «عشق» است. امّا کدام عشق؟ عشق عرفانی انسان به ذات حق و یا عشق اروتیک میان مرد و زن؟ نگویند تفاوتی نمی‌کند. تفاوت این دو معنا تا آنجاست که آدم بعد از هبوط به زمین می‌گرید و دامیل، فرشتهٔ خیالی آقای ویم وندرس بعد از هبوط، دست افشان و پای‌کوبان به جمع غفلت‌زدگان جامعهٔ فاسد غرب می‌پیوندد.

عشق رهایی بخش! • ح. بهمنی

فیلم «ایثار» ساختهٔ کارگردان روسی «آندری تارکوفسکی» مدّتی پیش در تهران به نمایش درآمد. این فیلم در سال ۱۹۸۵ با بودجه‌ای معادل دو و نیم میلیون دلار توسّط مؤسّسهٔ سوئدی فیلم و با مشارکت تلویزیون سوئد، یک شرکت فرانسوی و شبکهٔ چهار تلویزیون انگلیس ساخته شد.

سینمای شوروی پس از روی کار آمدن بلشویکها در خدمت سوسیالیسم قرار گرفت و پشتوانهٔ فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و اجتماعی نظام حاکم بر این کشور گردید. مهمترین عامل شهرت «تارکوفسکی»، چهرهٔ ناراضی او در برابر حکومت شوروی است. البتّه داشتن تواناییهای تکنیکی در بیان سینمایی و وجود جنبه‌های فردگرایانه و متافیزیکی در آثار وی نیز در این شهرت مؤثّر بوده است. امّا برخلاف نظر خود او، علّت اصلی مخالفت حکومت شوروی با آثار تارکوفسکی نه وجه هنری آنها بلکه عدم همسویی تفکّر او با سیاستهای سوسیالیستی است.[۱] در آثار وی، «فردگرایی»، «انسان مداری»، «مرگ»، «خدا» و «ایمان» و «معنویت» ـ البتّه از دریچهٔ خاصّ اندیشهٔ خود او ـ محور اصلی کار است و شکی نیست که مضامینی از این دست با دیدگاههای ماتریالیستی و سوسیالیستی تناسبی ندارد.

در هر حال، کشمکشهای «تارکوفسکی» با منتقدان دولتی سبب خروج همیشگی او از کشورش شد. دولت شوروی ابتدا از خروج همسر و فرزند وی ممانعت نمود، امّا پس از مدّتی، تحت فشارهای تبلیغاتی غرب، ناگزیر اجازهٔ خروج آنها را صادر کرد. مخالفت تارکوفسکی با حکومت شوروی به همین موارد محدود می‌شود و با وجود این، او از مجموع هشت فیلم خود، شش فیلم را در روسیه و با سرمایهٔ دولتی ساخته است و تنها دو فیلم به نامهای «نوستالگیا» و «ایثار» را در خارج از کشورش به وجود آورده است.

آثار «تارکوفسکی» در جشنواره‌های ششم و هفتم فیلم فجر به نمایش درآمد و با حذف صحنه‌های غیر اخلاقی برای عموم مردم عرضه شد. یکی از منتقدان سینمای ایران که کتابی هم در مورد تارکوفسکی و فیلمهای او نوشته است، با اظهار تاسّف از حذف این صحنه‌ها می‌نویسد: «...بزرگترین آسیب را «سولاریس» و «ایثار» دیده‌اند... [در ایثار] عاقبت با حذف صحنه‌های خانهٔ «ماریا»، ساختار زیبایی‌شناسانه و پیام معنوی فیلم دگرگون شده است، چرا که کلید فیلم، یعنی عشق، دیگر کم شده است. چه می‌توان کرد؟ هزاران جوان مشتاق با سلامت ذهنی و اخلاقی می‌خواهند آثار برجستهٔ تاریخ سینما را ببینند و این حق آنهاست. با حساسیتی ستایش‌برانگیز از برنامهٔ «امید»، ایثار، دنیای آندری تارکوفسکی» استقبال کرده‌اند. پرسش در واقع پیش روی مسئولین مطرح است. وظیفهٔ اخلاقی آنهاست که پیام هنرمندی بزرگ را به گونه‌ای کامل به این انبوه مشتاقان برسانند. پیام جانی سرکش که در برابر ناپاکی و ظلم ایستاد و ستایشگر ارزشهای معنوی بود. ارزشهایی که به گفتهٔ خود او، «همه جا فراموش گشته‌اند...»[۲]

وجود چنین دیدگاههایی در میان منتقدان سینما و تاثیر گستردهٔ افکار «تارکوفسکی» بر جوانان و علاقمندان به سینما، ضرورت بررسی دقیق محتوای فیلم «ایثار» را بخوبی نشان می‌دهد. خلاصهٔ داستان فیلم چنین است: «الکساندر»، هنرپیشهٔ سابق تئاتر و استاد پژوهشگر تاریخ هنر، به اتّفاق همسر و دو فرزندش، دو مستخدمه و یک پزشک جوان که دوست خانوادگی آنهاست، در جزیره‌ای سوئدی زندگی جدیدی را دور از جوامع پرهیاهوی شهر، در خانه‌ای ویلایی می‌گذرانند. «الکساندر» در این جزیره با یک پستچی به نام «اتو» که در واقع زمانی استاد تاریخ بوده، آشنا می‌شود. «اتو» و پسر کوچکش که او را «کوچک مرد» می‌نامد، تنها کسانی هستند که روحیهٔ درون‌گرایانه و «مذهبی» الکساندر را درک می‌کنند. انتشار خبر ناگهانی جنگ هسته‌ای، آرامش همه را برهم می‌زند. همه در انتظار ویرانی و نابودی بشر، گرفتار تزلزل و بحران روحی می‌شوند. الکساندر دور از جمع به درگاه خدا تضرّع می‌کند و از او می‌خواهد که: «خداوندا، ما را در این ساعات هولناک حفظ کن. نگذار پسرم، دوستانم و همسرم کشته شوند. من هرچه دارم به تو تقدیم می‌کنم، عشق خود و خانواده‌ام را ترک می‌کنم، خانه‌ام را ویران و پسرم را رها می‌سازم. خاموش می‌شوم، لال. و دیگر با کسی سخن نخواهم گفت. هرچه که

مرا به زندگی وابسته دور خواهم ریخت. تنها اگر تو همه چیز را به حالت پیشین بازگردانی، به حالت امروز صبح، به حالت روز گذشته. از این هراس مرگ‌آور. از این فشار غیر انسانی نجاتم ده!». در نیمه‌های شب، «اتو» به پنجرهٔ اتاق الکساندر می‌کوبد و او را از خواب آشفته‌اش بیدار می‌کند و می‌گوید: «راه نجات همه این است که امشب را با «ماریا» ـ یکی از مستخدمه‌ها ـ بگذرانی»! با اصرار «اتو»، الکساندر تسلیم می‌شود و نزد «ماریا» می‌رود. ماریا او را از خود می‌راند، ولی الکساندر او را تهدید می‌کند که با تپانچه‌ای که «اتو» به وی داده خود را خواهد کشت. ماریا بناچار می‌پذیرد. صبح آن شب همه چیزبه حالت اول بازمی‌گردد و خبر رفع بحران به الکساندر داده می‌شود. وی به عهدی که با خدا بسته عمل می‌کند. با تمهیدی اهل خانه‌اش را دور می‌کند، خانه را به آتش می‌کشد و آنگاه سکوت اختیار می‌کند و با هیچکس سخن نمی‌گوید. او را با آمبولانس به تیمارستان می‌برند.

نام اصلی که «تارکوفسکی» برای فیلم انتخاب کرده، «قربانی[1]» است. در آیین مسیحیت، عیسی مسیح (ع) را «قربانی معنوی» می‌دانند که به واسطهٔ او گناهان بشر بخشوده می‌گردد. انتخاب این نام، نوعی رنگ مذهبی و معنوی به مضمون فیلم می‌بخشد. تصمیم الکساندر بر ترک علاقه به خانه و خانواده و پیش گرفتن خاموشی و سکوت، در واقع نوعی «قربانی» در پیشگاه خداوند برای «حفظ وضع موجود» و ادامهٔ زندگی است. الکساندر انگیزهٔ این کار را پیش از طرح خبر جنگ هسته‌ای، با پسرش در میان می‌نهد: «مرگ وجود ندارد، بلکه این ترس از مرگ است که وجود دارد».

این ماجرا در مجموع بیانگر توجّه و گرایش یك فرد به «معنویت و مذهب» است. آن هم در شرایطی که دیگران در فضایی ماتریالیستی زندگی می‌کنند. امّا تفکّر انحرافی سازندهٔ فیلم در آنجا نمود پیدا می‌کند که وی عشقی نامشروع و جسمانی را وسیلهٔ «ارتباط انسان با خدا» معرّفی می‌نماید. تا آنجا که خداوند دعای بنده‌اش را با توسّل او به‌گناه اجابت می‌رساند! او این انحراف را چنین توجیه می‌کند: «در جهانی که خطر راستین جنگی که تمام بشریت را نابود می‌کند و شرّ اجتماعی به گونه‌ای گسترده وجود دارد، باید آن راهی را یافت که انسانی را به انسان دیگر می‌رساند[2]». تارکوفسکی مدّعی است: «در «ایثار» تنها خواستم ضرورت وجود معنویت را تاکید کنم[3]». امّا شاید با قدری مسامحه بتوان گفت معنویتی که او ارائه می‌دهد، در عشق به انسان و دوست داشتن یکدیگر خلاصه می‌گردد. او می‌گوید: «همواره در جستجوی آن حسّی هستم که باید به یاری آن خداوند را بشناسم[4]». امّا بدون شك راهی که این «عرفان اروپایی» می‌پیماید به شناخت خدا منتهی نمی‌شود. اوج ابتذال «معنوی» در «ایثار» آنجاست که «شیطان» در یك بحران روحی، انسان را به یك رابطهٔ جسمانی دعوت می‌کند و آن را «تنها راه نجات»، بلکه «مایهٔ افتخار گناهکار» قلمداد می‌نماید.

تارکوفسکی با حرکت نهایی خود در فیلم، همگان را به اتّخاذ چنین شیوه‌ای فرا می‌خواند، تا آنجا که یکی از منتقدان سینمایی می‌گوید: «عشق رهایی‌بخش در «ایثار»، «ماریا» نام دارد! یا «عشق آدمی اعجازی را نشان می‌دهد شکنندهٔ هر قاعده‌ای: با عشق می‌توان جهان را نجات داد[7]»! که البتّه مقصود، عشقی است که در فیلم «ایثار» دیده می‌شود. جالب است که در سراسر فیلم هیچ نشانه‌ای از قدرت روحی و ارتباط معنوی «ماریا» با خداوند مشاهده نمی‌گردد تا زمینه‌ای برای استجابت دعا باشد. این نکته جنبهٔ مادی و جسمانی عشق به ماریا را تقویت می‌کند.

تضرّع الکساندر در پیشگاه خدا برای حفظ وضع موجود بیشتر به یك «معامله» شبیه است تا «ایثار». هرچند همان‌طور که گفته شد، خود فیلمساز عنوان «قربانی» را برای فیلم برگزیده، و معلوم نیست کدام دلباختهٔ معنویت تارکوفسکی، نام فیلم را به «ایثار» برگردانده است، در حالی که معنای مطلق این لفظ منحصر به فرهنگ اسلام و شهادت است. از این وصلهٔ ناجسب که بگذریم، اگرچه عنوان «قربانی» به محتوای فیلم نزدیکتر است، امّا این معنا را هم آن رابطهٔ نامشروع خنثی می‌کند. بنابراین، شاید بهترین عنوان برای این فیلم «معامله» باشد: معاملهٔ یك انسان به دلیل ترس از مرگ و برای حفظ وضع موجود.

تارکوفسکی کوشیده است که به یك عمل نامشروع و ضدّاخلاقی، رنگ معنوی و انسان‌دوستانه ببخشد و حتّی این کار را برتر از گذشتن از علائق دنیوی معرّفی کند. او برای این ادّعا هیچ دلیلی ارائه نمی‌دهد و لذا هیچ ارتباطی میان رفع بحران جنگ هسته‌ای و حرکات الکساندر و ماریا دیده نمی‌شود. شاید فیلمساز تصوّر کرده است که در این دنیا هیچ کس جز الکساندر و ماریا شایستگی دعا را در پیشگاه خدا برای جلوگیری از یك فاجعهٔ همگانی ندارند ـ در حقیقت هیچ کس جز شخص تارکوفسکی، زیرا او فیلمهای خود را بازسازی دنیای خودش می‌داند. و کلام آخر اینکه شناخت خدا و درك معنویت در فرهنگ ماتریالیستی غرب، آن هم از دید مغشوش و پریشان یك روسی، نتیجه‌ای بهتر از آنچه در «ایثار» به نمایش درآمده است، نمی‌تواند داشته باشد.

■ پاورقیها:

۱. «تارکوفسکی» دربارهٔ مخالفت حکومت شوروی با خود چنین می‌گوید: «به گمانم آنچه در آثار من موجب آزار مقامات دولتی شوروی می‌شود، عقایدی که ابراز می‌کنم [نیست] بل سویهٔ هنری این آثار است و اینکه هنوز چیزی به نام هنر وجود دارد. نیروی هنر آنان را به مخالفت برمی‌انگیزد و نه نیروی عقاید... نیروی هنر که تابع ارادهٔ آدمها و یا نظامی خاص نیست.» [به نقل از «تارکوفسکی»، نوشتهٔ «بابك احمدی»، انتشارات فیلم ـ ۱۳۶۶].

۲. مجلهٔ «فیلم»، شمارهٔ ۶۲، صفحهٔ ۱۰۰

۳. SACRIFICE

۴. «تارکوفسکی»، نوشتهٔ «بابك احمدی».

۵. پیشین.

۶. پیشین.

۷. پیشین.

بزن در پرده چنگ ای ماه مطرب
رکش بخراش تا بخروشم از وی

ادبیات و موسیقی هر کشور برجسته‌ترین و شاخص‌ترین نمودهای فرهنگ آن کشورند و شاید یکی از بهترین راههای آشنایی با فرهنگ اقوام و ملل، آشنایی با موسیقی و ادبیات آنها باشد.

کشور ما ایران از دیرباز حامل فرهنگی غنی و والا بوده است که با تجلّی اسلام و گسترش فرهنگ وحی، آمیزه‌ای از لطافت روح ایرانی و قداست فرهنگ اسلامی را در دامان خود بارور ساخته است. ادبا هنر خویش را در بیان ظرائف و لطائف حکمی و عرفانی به کار بسته‌اند و موسیقیدانان، ترجمان این بیان را در قالب تجرید و به زبان تجریدی به نغمه نشسته‌اند. امّا در این میان، موسیقی زبانی آشناتر از زبان ادبیات است و درک و احساس آن برای انسانها سهلتر. از این رو ارتباط حسّی و عاطفی موسیقیدانها با مردم قویتر از شعرا و ادباست، با آنکه صراحت و فصاحت اهل ادب بیشتر است.

به‌هر حال، موسیقی و ادبیات پایهٔ فرهنگ را پی‌ریزی می‌کنند و بیان شور و درد و رنج و حماسه و مستی یک قوم در مسیر تاریخند و بدین‌جهت، هنرمندان این دو فن در تلطیف و تبیین احساسات مردم نقشی بس مهم ایفا می‌کنند.

تاریخ موسیقی ایران تاکنون هنرمندان زیادی به‌خود دیده است که گاه افقهای متعالی و فرازهای عالی مدّنظرشان بوده است و با بلندهمّتی توانسته‌اند موسیقی زمان خود را متحوّل کنند. برخی به رشد تکنیکی هنر موسیقی کمک کرده‌اند و برخی دیگر در تحوّل و رشد محتوایی آن مؤثّر بوده‌اند. به‌هر صورت، هر کدام بیش و کم در نمودار تغییر و تحوّل تاریخ موسیقی جای خود را دارند. در تدوین موسیقی ایران، بزرگانی چون میرزا عبدالله، موسی معروفی، نورعلی خان برومند و... زحمات فراوان کشیده‌اند که شاید اگر تلاش این عزیزان نبود، موسیقی ایرانی، این‌گونه که امروز در دست ماست، نبود.

با استاد جواد معروفی، یادگار مرحوم استاد موسی معروفی، که خود از نوازندگان صاحب‌نام این مرز و بوم است، مصاحبه‌ای داریم که از نظر گرامی شما می‌گذرد:

● استاد، در صورت امکان مختصری از دوران کودکی و کشف انگیزه و علاقه‌تان به موسیقی بفرمایید.

■ من متولّد سال ۱۲۹۴ شمسی هستم. در سن یازده سالگی، یعنی در سال ۱۳۰۷، پس از اتمام تحصیلات ابتدایی وارد مدرسهٔ عالی موسیقی شدم و زیر نظر استاد «علینقی وزیری» به تحصیل پرداختم. مدرسهٔ عالی موسیقی در سال ۱۳۰۲ تاسیس شد. شاگردانی بودیم، از جمله

نشستی با استاد جواد معروفی

● ح. صبا

مرحوم «روح‌الله خالقی»، «عبدالعلی وزیری»، «ابوالحسن صبا»، «معزّالدیوان فکری» و... من پس از چند سال وارد ارکستر مدرسهٔ عالی موسیقی شدم و زیر نظر استاد وزیری نوازندگی پیانو را شروع کردم. استاد وزیری پیانو، هارمونی و آواز را در کنسرواتوارهای آلمان و فرانسه تحصیل کرده بودند. البتّه قبل از اینکه به اروپا بروند تار می‌نواختند که تا آخر هم‌ساز تخصّصی ایشان همان تارباقی ماند ولی معهذا پیانو و ویلن را هم به‌صورت جنبی می‌نواختند و تدریس می‌کردند. من هم مشغول پیانو شدم تا آخر دورهٔ اول متوسطه یعنی سال ۱۳۱۲ که پس از فارغ‌التحصیلی وارد خدمت دولت شدم.

● انگیزهٔ شما در انتخاب پیانو چه بود؟

■ خوب، اولاً صدای پیانو را دوست داشتم و ثانیاً چون پیانو یک ساز بین‌المللی است و با آن هم می‌توان گامهای ایرانی را نواخت و هم گامهای بین‌المللی را، از این جهت این ساز را انتخاب کردم.

● مرحوم پدرتان، یعنی استاد موسی معروفی، به غیر از تار با پیانو هم آشنایی داشتند؟

■ بله، ایشان هم به‌صورت جنبی پیانو می‌نواختند، ولی خوب، تخصّص ایشان در تار بود.

● ایشان نزد کدامیک از اساتید آن دوره کار کرده بودند؟

■ شاگرد مرحوم «درویش خان» بودند و ردیف موسیقی ایرانی را بخوبی می‌دانستند و حاصل این دانش، گردآوری و تدوین «ردیف موسیقی ایران»، یعنی کتاب «هفت دستگاه» بود که الآن در دسترس عموم قرار دارد... بله. در سال ۱۳۱۲ بنده وارد خدمت دولت شدم. سالهای اول دوران تحصیل را در هنرستان موسیقی تدریس می‌کردم: چون معلّم موسیقی در مدارس کم بود. هم تحصیل می‌کردم و هم درس می‌دادم. سُلفژ، نوازندگی پیانو و دیکتهٔ موسیقی از موادی بود که تدریس می‌کردم. در سال ۱۳۱۹ که رادیو در ایران تاسیس شد، به خدمت دولتی در رادیو مشغول شدم. در آنجا مشاغلی داشتم که از آن جمله نوازندگی پیانو، سُلیست، رهبری ارکستر، عضویت شورای موسیقی و مدّتی هم سرپرستی موسیقی رادیو بود. تا اینکه برنامهٔ گلها تاسیس شد و مدّتی هم رهبر ارکستر گلها بودم.

● قطعات بسیار زیبا و لطیفی از کرهای قدیمی شما هست که برای اکثر افراد اهل ذوق و علاقمند به موسیقی خاطره‌انگیز است. در صورت امکان نام این قطعات را بفرمایید و در مورد هر کدام توضیح بدهید.

■ آهنگهای زیادی ساخته‌ام و همچنین آهنگهای زیادی برای ارکستر تنظیم کرده‌ام. از جمله آهنگهایی که خودم روی آنها تکیه دارم: «راپسودی اصفهان» برای پیانو، «خوابهای طلایی»، «فانتزی ژیلا»، «راپسودی ماهور» و «راپسودی همایون». قطعاتی برای ارکستر نوشته‌ام که خیلی زیاد است و نام همهٔ آنها در خاطرم نیست. ولی آنهایی که برای خودم جالب‌تر بوده‌اند عبارتند از «سوئیت دشتی»، «سوئیت ماهور» و قطعات دیگر... برای ارکستر گلها قطعات زیادی تنظیم کرده‌ام، چون در آن وقتها ارکستر گلها لطف دیگری داشت.

من اینجا می‌خواهم این موضوع را خدمت شما عرض کنم که سبک نوازندگی پیانو را در ایران من عوض کردم. پیانو یک ساز بین‌المللی است و بایستی حتماً دست چپ پیانو تکنیک خاصّی برای نواختن آکوردها و... داشته باشد. قبل از من نواختن پیانو بیشتر احساسی و بدون تکنیک خاص بود و این سبکی که الآن معمول است و هنرجویان موسیقی هم براساس همین سبک کار می‌کنند ابداع بنده است.

● آیا در زمینهٔ آموزش موسیقی یا موسیقی نظری هم تالیفاتی دارید؟

■ بله. قطعات زیادی چاپ کرده‌ام. کتاب «تکنیک پیانو به سبک ایرانی»، قطعات «همایون»، «چهارگاه»، «راپسودی اصفهان» و قطعات دیگری نظیر «فانتزی ژیلا»، «خوابهای طلایی» و...

● استاد، معمولاً هر هنرمند در خلق اثر هنری خود تحت تاثیر قبض و بسطهای روحی و تاثیر و تأثرات عوامل درونی و بیرونی است. شما از این عوالم چه خاطراتی دارید؟

■ خاطرات و الهامات من بیشتر از طبیعت است. من طبیعت را الهام‌انگیزترین و روح‌بخش‌ترین عامل برای هنرمند می‌دانم و به‌همین جهت سعی می‌کنم کارهایم حتّی‌المقدور به لطف و طراوت طبیعی نزدیک شود. در زمینهٔ نوازندگی از «شوپن» تاثیر زیادی گرفته‌ام و بعضی از کارهایم اقتباس از سبک اوست. شوپن یك موسیقیدان لهستانی بوده و قطعات بسیار عالی و زیبایی دارد. بیشتر قطعاتش آرام و با احساس است. از احساس سرشار قطعات او من استفادهٔ بسیار جسته‌ام. مثل پرلودهایی که ساخته‌ام، «پرلود ماهور» و غیره. قطعات آوازی زیادی هم ساخته‌ام که براساس اشعار «خیام» و ملهم از معانی آن اشعار است. این قطعات برای آواز و پیانو نوشته شده و یکی از آنها چاپ شده است. امیدواریم که ان‌شاءالله بتوانیم بقیه را در آینده چاپ کنیم.

● نظرتان نسبت به کار مرحوم «مرتضی خان محجوبی» چیست؟

■ ایشان نوازندهٔ پیانو و موسیقیدان بسیار قابلی بودند. البتّه سبك نوازندگی ایشان یك سبك بسیار قدیمی است. مرحوم «مشیر همایون» هم خیلی خوب ساز می‌زدند؛ البتّه تکنیك موسیقی بین‌المللی را نداشتند، فقط خالص موسیقی ایرانی. به همان سبك خودشان کوك می‌کردند و می‌زدند.

● اگر ممکن است در مورد تفاوتهای این دو سبك توضیح بفرمایید.

■ تفاوتش این است که در قدیم در پیانو هرچه دست راست می‌زد، دست چپ هم همان را می‌زد ولی من این سبك را عوض کردم. برای اینکه دست چپ پیانو همراه‌کنندهٔ صداهای اصلی باشد، آکورد داشته باشد، و صداها به‌صورت هارمونیك به‌گوش بیایند، [دست چپ را برای آکوردها و همراهی و دست راست را برای ملودیهای اصلی] درنظر گرفتم.

● استاد، از مرحوم پدرتان چه خاطراتی دارید؟

■ پدرم موسیقی ایرانی را خیلی خوب می‌دانست. ردیفهای موسیقی را نزد مرحوم درویش خان، میرزا حسینقلی و میرزا عبدالله کار کرده بود و زحمات بسیاری برای نوشتن کتاب «هفت دستگاه» متحمل شد. در زمینهٔ قطعاتی که حال و هوای موسیقی ایرانی داشت از ایشان کمك می‌گرفتم و مشورتهایشان برایم راهگشا بود.

● استاد، ردیفهای ایرانی را چگونه کار می‌کردید؟

■ ردیفها را از همان کتابی که پدرم نوشته بود نُت‌نویسی برای پیانو می‌کردم و پس از آن می‌نواختم. پیانو را کوك ایرانی می‌کردم. سه‌گاه، افشاری، بیات ترك، دشتی و... را کوك ایرانی می‌کردم. آوازهای دیگر مثل همایون، چهارگاه، ماهور، بیات اصفهان را با همان کوك فرنگی می‌زدیم.

● ربع پرده‌ها در گوشه‌های مختلف ایرانی را چگونه اجرا می‌کردید؟

■ خیلی مشکل است. البتّه برای پیانو خیلی مشکل است. باید دو تا پیانو باشد: یکی کوك فرنگی و دیگری کوك ایرانی. که آن «کُرن» و «سوری»های ایرانی را داشته باشد و هر دو با هم کوك صحیح باشند. به این شکل می‌توان قطعات ایرانی را زد وگرنه کار مشکلی است. اگر بخواهیم تمام گوشه‌های موسیقی ایرانی را با پیانو بزنیم بسیار دشوار است چون کوك ایرانی ربع پرده دارد و گاهی همان ربع پرده باید به نیم پرده تبدیل شود. این است که باید دو تا پیانو باشد.

● استاد، غیر از کلنل علینقی وزیری نزد کدامیك از اساتید آن دوره کار کردید؟

■ پیش هیچ‌کس. فقط برای اینکه تکنیك ایرانی را بهتر یاد بگیرم، مدّتی پیش خانم «خاراطیان» درس می‌گرفتم. ایشان پیانیست بسیار خوبی بودند و در کنسرواتوار بروکسل کار کرده بودند.

● در آن زمان چه کتابهایی در هنرستان تدریس می‌شد؟

■ همان کتابهای موسیقی کلاسیك یعنی موسیقی بین‌المللی، به اضافهٔ ردیفهای موسیقی سنّتی ایرانی. سوناتهای «بتهوون»، سوناتهای «موتسارت»، و پایین‌تر: «کلمنتی»، «بورگ مولر»، «چرنی»، «هانون» و قطعات «شوپن»، «مندلسون» و... قطعاتی که مجبور بودیم خودمان بنویسیم. در آن زمان مرحوم «صبا» ویلُن را از خود استاد وزیری درس می‌گرفت. البته ایشان قبل از اینکه وارد مدرسهٔ عالی موسیقی بشود، ویلن را نزد «حسین‌خان اسماعیل‌زاده» که کمانچه‌نواز بود کار کرده بود. یعنی حسین‌خان کمانچه می‌زده و ایشان با ویلن تعلیم می‌گرفته است. ولی تکنیك ویلن را استاد صبا از وزیری به‌دست آورده است.

● در آن زمان استادی که از حیث نوازندگی در حدّ کلنل وزیری باشد داشتیم یا خیر؟

■ خیر. نداشتیم. کلنل واقعاً موسیقی ایرانی را زنده کرد. از نظر تکنیك نوازندگی تار فوق‌العاده بود. به‌نظر من بعد از او کسی نیامد که قدرت و تکنیك او را داشته باشد. شناخت بسیار وسیعی در زیبایی‌شناسی داشت. در دانشگاه استاتیك درس می‌داد و واقعاً خدمت زیادی به موسیقی ایران کرد. نسبت به بسیاری از هنرمندان که عامل تحوّل موسیقی ایرانی شدند سمت استادی داشت. مرحوم پدرم نیز مدّتی پیش کلنل کار کرد. یعنی تکنیك تار را از ایشان درس گرفت.

● استاد، چه تفاوتهایی بین موسیقی قدیم و جدید ایران قائلید؟

■ تفاوتش این است که موسیقیدانهای قدیم براساس احساس فردی خودشان کار می‌کردند. زیاد کار می‌کردند و تعلّقات کمتری داشتند.

● از نوازنده‌ها و آهنگسازان قدیمی کار کدام را بیشتر می‌پسندید؟

■ آقای حبیب‌الله بدیعی خیلی خوب ویلن می‌زنند. در زمینهٔ آهنگسازی هم آقای تجویدی خیلی خیلی خوب است. ایشان هر آهنگی ساخته یکی از یکی بهتر است.

● از جوانترها چه کسانی؟

■ از جوانترها... والله کسی را سراغ ندارم.

● استاد، بیشتر با کدام خواننده‌ها کار می‌کردید؟

■ با مرحوم بنان، قوامی، تاج اصفهانی...

● صدای کدام‌یك برایتان دلنشین‌تر بود؟

■ آقای بنان. صدای ایشان لطافت خاصّی داشت.

اخبار فرهنگی

■ درگذشت ادیب و محقّق معاصر دکتر سیدحسن سادات ناصری

شامگاه شنبه چهاردهم بهمن ماه ۱۳۶۸، استاد دکتر سیدحسن سادات ناصری، ادیب و محقق معاصر دار فانی را وداع گفت. او که ۶۴ سال زندگی را پشت سرگذاشته بود، هنگامی رخت از این سرای کشید که برای یک ماموریت علمی در افغانستان به سر می‌برد.

استاد سادات ناصری تمام عمر خود را وقف تدریس و تعلیم زبان و ادبیات فارسی نمود و آثار گرانبهایی از خویش به یادگار گذاشت وی در سالهای اخیر در دانشگاههای تهران، تربیت مدرس، علامه طباطبایی و شهید بهشتی دروس مختلفی را در این زمینه تدریس می‌کرد. از آثار منتشر شده ایشان می‌توان کتابهای زیر را نام برد:

- دوره کتابهای فارسی دبیرستانی (تخصصی و عمومی)
- تصحیح نهج البلاغه
- اهتمام به چاپ قرآن کریم با «تفسیر نوبت اول میبدی»
- تصحیح سه جلد از آتشکدهٔ آذر
- تصحیح دیوان محتشم کاشانی
- تصحیح دیوان واعظ قزوینی
- تصحیح دیوان حافظ
- تصحیح دیوان آذر بیگدلی
- تالیف کتاب سرآمدن فرهنگ و هنر ایران

ماهنامهٔ سوره فقدان این استاد ارزندهٔ زبان و ادبیات فارسی را به جامعهٔ ادبیات و بازماندگان آن مرحوم تسلیت می‌گوید.

■ مقالات حافظ

مجموعه مقالاتی از «دکتر حسینعلی هروی» در باب حافظ که بین سالهای ۱۳۴۹ تا ۱۳۶۷ در مجلات و غیره انتشار یافته است. به کوشش «عنایت‌الله مجیدی» گردآوری شده و انتشارات «کتاب‌سرا» آن را در سه هزار نسخه و ۶۴۲ صفحه و با قیمت ۴۵۰۰ ریال منتشر نموده است.

■ زیباتر از آفتاب

«رویش» جُنبش دینی کودکان و نوجوانان با عنوان «زیباتر از آفتاب» از سوی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان برای گروههای سنّی «ج» و «د» به چاپ رسید.

■ نامه‌های کمال الملک

مجموعه نامه‌های کمال الملک به همراه سالشمار زندگی و خاطراتی از وی به ضمیمهٔ تصاویری از سالهای آخر زندگی استاد به کوشش «علی دهباشی» تحت عنوان «نامه‌های کمال الملک» به وسیلهٔ «انتشارات به نگار»، در سه هزار نسخه و ۲۴۰ صفحه، به قیمت ۱۸۰۰ ریال منتشر شد.

■ انتشارات حوزهٔ هنری

● در پگاه ترنّم

مجموعه اشعار «عباس خوش‌عمل» با عنوان «در پگاه ترنّم» در شش هزار نسخه، ۲۰۹ صفحه و قیمت ۵۸۰ ریال به دوستداران شعر عرضه شد.

● رمل‌های تشنه

خاطرات اسیر آزادشدهٔ ایرانی تحت عنوان «رمل‌های تشنه» به قلم «جعفر ربیعی» توسّط انتشارات حوزه هنری با تیراژ شش هزار نسخه و قیمت ۳۰۰ ریال انتشار یافت.

● در قاب گلها / گاهنامهٔ شعر / دفتر چهارم

مجموعه اشعار شعرای معاصر با عنوان «در قاب گلها» به کوشش «سیمیندخت وحیدی»، در شش هزار نسخه، ۱۴۳ صفحه و قیمت ۴۳۰ ریال منتشر شد.

● حیوان در قصّه‌های کودکان

کتابی است در باب پرورش افکار کودکان و حسّاسیت دوران کودکی و شکل‌گیری شخصیت او. این کتاب به قلم «عربی العاصی» و ترجمه «حسین سیدی» در یازده هزار نسخه وباقیمت ۳۵۰ ریال به چاپ رسیده است.

● کاربرد صدادر سینما

این کتاب به تاریخچهٔ ضبط امواج صوتی تا به امروز و دستگاههای صدابرداری در سینما و تلویزیون می‌پردازد. «کاربرد سینما» تالیف «حجّت‌الله سیفی» است که در شش هزار نسخه و با قیمت ۴۳۰ ریال به چاپ رسیده است.

● سوره بچه‌های مسجد / ۲۸

مجموعه‌ای از قصّه، شعر، نقد، خاطره و مصاحبه می‌باشد که برای نوجوانان تهیه شده است. این مجموعه در بیست و دو هزار نسخه وباقیمت ۲۶۰ ریال به بازار کتاب عرضه شده است.

● یادداشتهای ناتمام

کتابی است گلچین شده از خاطرات چهار رزمندهٔ جبهه‌های نور: «اصغر آبخضر»، «شهید سیدمحمد لشکری»، «کمال سپاهی» و «شهید علی سمندریان». این کتاب در شش هزار نسخه و به قیمت ۵۲۰ ریال انتشار یافته است.

■ کتابهای تازهٔ انتشارات «برگ»

● نی‌لبک و بهمن

نمایشنامه‌ای است دربارهٔ تیره‌ای خیالی از کوچ نشینان کرمان

در دو پرده به قلم «دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی» در شش هزار و ششصد نسخه و ۸۷ صفحه، با قیمت ۲۶۰ ریال.

● طراحی، بیان خویشتن

دومین چاپ آموزش اصول طراحی به نویسندگی «گرهاردگرگ ویتزر» تحت عنوان «طراحی، بیان خویشتن» به همراه طرحهایی از اساتید طراحی با تیراژ شش هزار نسخه و قیمت ۴۳۰ ریال در ۱۶۵ صفحه منتشر شد.

● ناهید شلوغ

کتاب دیگری است برای کودکان با ترجمهٔ «فرخ‌ناز کریمی» که توسط «حمید گروگان» بازنویسی شده است. این کتاب با قیمت ۳۰۰ ریال در یازده هزار نسخه به بازار کتاب عرضه شده است.

● نمادگرایی در ادبیات نمایشی

کتاب نمادگرایی در ادبیات نمایشی به همراه ترجمهٔ دو نمایشنامه از «موریس مترلینگ» و «ویلیام باتلرییتز»، به‌ضمیمهٔ ترجمهٔ چند صحنه از چند نمایشنامهٔ نمونه، اولین کتابی است که دربارهٔ نمادگرایی در ادبیات نمایشی به زبان فارسی تالیف گردیده و انتشار یافته است. این کتاب در دو جلد، شش هزار نسخه و قیمت ۲۲۵۰ ریال به قلم دکتر ناظرزاده کرمانی انتشار یافته است.

● غنچه‌های دیروز

«غنچه‌های دیروز» نام مجموعهٔ ده فیلمنامه است که به همّت «بهزاد بهزادپور» گرد آمده است. این فیلمنامه‌ها عبارتند از: «غنچه‌های دیروز»، «من هم هستم» و «کاردی» از سید مجید امامی، «خدعه» و «گنبد نور» از سید احمد صالحی، «طلوع خورشید» از اکبر منصور فلاح، «گودال»، «باروت» و «ژنرال» از علی‌شاه حاتمی و «پرواز سرو» از حسن کلامی. این مجموعه در شش هزار نسخه و با قیمت ۵۸۰ ریال در ۱۹۷ صفحه به چاپ رسیده است.

● عابر پیاده

مجموعهٔ داستانهایی از چند نویسندهٔ مشهور خارجی با ترجمهٔ «محسن سلیمانی» تحت عنوان «عابر پیاده» در چاپ دوم به بازار کتاب عرضه شد. این کتاب در ۱۱۰۰۰ جلد، ۱۷۰ صفحه و با قیمت ۴۲۰ ریال انتشار یافته است.

● قامت بلند سپیدار

مجموعهٔ داستانهایی از نویسندگان معاصر ایرانی با عنوان «قامت بلند سپیدار» به وسیلهٔ «زهرا زواریان» گردآوری شده است. این کتاب در یازده هزار نسخه، ۱۳۵ صفحه و با قیمت ۳۸۰ ریال انتشار یافته است.

● هوایی دیگر

مجموعه داستان «هوایی دیگر» به قلم «داوود غفارزادگان»، در یازده هزار نسخه و ۹۵ صفحه و با قیمت ۲۹۰ ریال انتشار یافت. داستانهای این مجموعه عبارتند از: «قرعه‌کشی»، «سایهٔ شکسته»، «هوایی دیگر»، «الم»، «سگ»، «امینه» و «خاطرات خانه اموات».

● نافلهٔ ناز

مجموعه‌ای از شطحیات شاعر معاصر «احمد عزیزی» با عنوان «نافلهٔ ناز» در یازده هزار نسخه، ۲۸۰ صفحه و با قیمت ۸۲۰ ریال به دوستداران کتاب عرضه شد.

● نسیم باغ شعر

مجموعهٔ اشعاری برای کودکان به قلم «ناصر علی‌اکبر سلطان» با عنوان «نسیم باغ شعر» در یازده هزار نسخه به‌قیمت ۳۸۰ ریال انتشار یافت. این مجموعه را نقاشیهای «مصطفی گودرزی» مزین کرده است

● شرجی آواز

مجموعه شعر دیگری است از شاعر معاصر «احمد عزیزی» که در یازده هزار نسخه، به قیمت ۴۹۰ ریال منتشر شده است.

■ شیوان

مجموعه داستانهای «امید مسعودی» تحت عنوان «شیوان» در ۱۲۱ صفحه و پنج هزار نسخه توسط «انتشارات کیهان» با قیمت ۵۵۰ ریال منتشر شده است.

■ سرود سپیده

دفتر دوم از دیوان‌اشعار شاعر گرانمایه «حمید سبزواری» با مقدّمه‌ای از حضرت آیت‌الله خامنه‌ای در پنج هزار نسخه‌به قیمت ۲۴۰ ریال توسّط مؤسّسهٔ کیهان انتشار یافته است.

■ راهنمای مجله‌های ایران

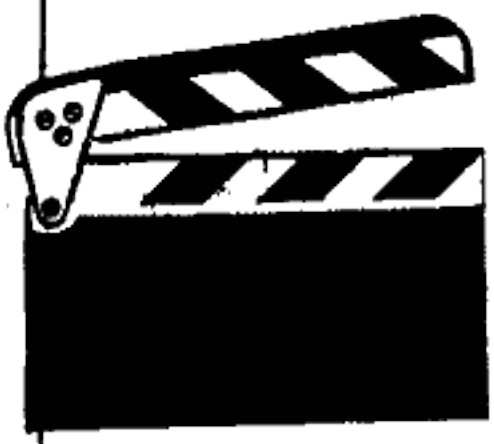
این کتاب به همت «پوری سلطانی» و «رضا اقتدار» تنظیم شده و در هزار نسخه به وسیلهٔ کتابخانهٔ ملّی ایران منتشر شده است.

■ کتابشناسی سینما

عناوین کتابها و مقاله‌های منتشر شده در زمینهٔ هنر سینما مربوط به سالهای بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، به همّت «فرخنده سادات مرعشی» در این کتاب گردآوری و تنظیم شده است. «کتابشناسی سینما» در هزار نسخه به‌وسیلهٔ دفتر پژوهشهای فرهنگی انتشار یافته است.

■ نردبان جهان

قصّه گونه‌ای در باب پیدایش انسان که «رضا رهگذر» برای نوجوانان نگاشته و توسّط انتشارات پیام آزادی، در پانزده هزار نسخه و به قیمت ۱۲۵ ریال به چاپ رسیده است.



■ ۱۹۹۰، سال سینمای آفریقا

دفتر سینمای الجزایر تصمیم گرفته است که سال ۱۹۹۰ میلادی را سال سینمای آفریقا بنامد. این دفتر درصدد است تا بیش از ۳۰۰ فیلم آفریقایی طی سال جاری مسیحی در شهرهای بزرگ الجزایر به نمایش بگذارد. هدف از این کار این است که «دوستداران سینما در الجزایر بتوانند دیدگاه درست‌تری دربارهٔ ارزش محصولات سینمایی قارّهٔ آفریقا داشته باشند.» درضمن، هرماه از دو کارگردان دعوت می‌شود که به معرّفی فیلم خود بپردازند و در جلسهٔ مناظرهٔ پس از نمایش آن شرکت کنند. دفتر سینمای الجزایر همچنین تصمیم دارد در کنار مسابقات فوتبال جام ملّتهای آفریقا که از ۲ تا ۱۶ مارس در الجزایر انجام می‌شود، یك شبه فستیوال سینمایی برگزار نماید. تعدادی از سینماگران، همچون «سمبین عثمان» (سنگال)، «گاستون کابوری» (بورکینافاسو)، «نوری بوزید» (تونس) و «یوسف شاهین» (مصر) در مراسم برگزاری مسابقات شرکت خواهند داشت. الجزایریها معتقدند که مسابقات جام ملّتهای آفریقا باید به جشنی فرهنگی تبدیل شود.

■ نخستین نشست فیلمسازان در حوزهٔ هنری

اولین نشست فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان مسلمان به دعوت واحد فیلم حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی در روز بیست و ششم دیماه در «تالار اندیشه» حوزه برگزار شد. در این نشست که با حضور گروه

کثیری از فیلمسازان متعهد شکل گرفته بود، فرازهایی از پیام تاریخی حضرت امام قدّس‌سرهٔ به هنرمندان قرائت گردید و آنگاه حجّت‌الاسلام زم، سرپرست حوزهٔ هنری، دربارهٔ ضرورت حضور هنرمندان در صحنه‌های اجتماعی و انعکاس مسائل و معضلات جامعهٔ اسلامی، بویژه در زمینهٔ فیلمسازی، سخن گفت. این نشست با نمایش یك فیلم انیمیشن در ارتباط با جنگ تحمیلی و برنامهٔ مولتی‌ویژن پیرامون انقلاب اسلامی پایان پذیرفت. امید است برگزاری مستمّر این جلسات در ایجاد انسجام و هماهنگی بیشتر میان فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان مسلمان، افزایش خودآگاهی و تقویت روحیه و فضای تعهد در عرصهٔ هنر فیلمسازی مؤثّر افتد.

■ انجمن سینمای جوان همدان و پروژه‌های پایانی هنرجویان

هنرجویان انجمن سینمای جوان همدان پروژه‌های پایانی خویش را به اتمام رساندند. در این دوره فیلمهای زیر پس از طیّ دورهٔ آموزشی یکساله، ساخته شد. فیلمها و سازندگان آنها عبارتند از:

۱. فیلم «رهایی» ساختهٔ خواهران خسروی، بوجاری و ظفری

۲. فیلم «پرواز» ساختهٔ خواهران نظری و حدادیان

۳. فیلم «محبوس» ساختهٔ خواهران مسکوکیان و قدوسی

۴. فیلم «سقا» ساختهٔ خواهران جعفری و پورجعفر

۵. فیلم «بادبادك» ساختهٔ خواهران رنجبران، خسروی و گلپریان

۶. فیلم «سلطه» ساختهٔ خواهران خوش‌لفظ، جهانی ثابت و انجمنیان

۷. فیلم «تلاش» ساختهٔ خواهران فردیان، و رنجبران

۸. فیلم «فاصله» ساختهٔ خواهران اولیایی، داوری و وفا

۹ فیلم «باغ توهّم» ساختهٔ برادران محمودی، عناصری و حصاری

۱۰. فیلم «نذر» ساختهٔ برادران فرودگاهی، کل و تاجبخشیان

۱۱. فیلم «به کدام مذهب است این...» کار برادران محمدی، صریحی و صابری

۱۲. فیلم «نقش بر آب» کار برادران معمایی، میری و غلامی

●

■ درحاشیهٔ عدم‌انتشار هنرهای زیبا

ظاهراً «هنرهای زیبا» از این پس منتشر نمی‌شود و علّت اصلی جلوگیری از انتشار آن، درج مقالهٔ «آفات هنر دینی» از «مجید محمدی» ذکر شده است. با اینکه ما نیز از چاپ آن مقالهٔ کذایی، بخصوص در نشریه‌ای که یکی از انگیزه‌های انتشار آن تبیین مبانی دینی هنر بوده است، خشنود نبودیم و شبهات طرح شده در آن نوشته را در مقاله‌ای با عنوان «آفات غرض‌ورزی» (سوره، شمارهٔ دهم) پاسخ گفتیم، امّا خبر تعطیل شدن «هنرهای زیبا» سخت شگفت‌زده و متأثّرمان کرد. به دلایل زیر:

نزدیك به یك سال از انتشار اولین شماره «هنرهای‌زیبا» می‌گذرد. تاسیس‌وانتشارمنظم یك نشریه، آن‌هم نشریه‌ای هنری، درشرایط فعلی کار ساده‌ای نیست و به همّت و بضاعت و پشتکار بسیاری برای ایجاد یك تشکیلات تخصّصی و فنّی و اجرایی منسجم و نیز سرمایه‌گذاری و امکانات متنوّع و متعدّد نیازمند است. «هنرهای زیبا» این همه را فراهم آورده بود و پشتوانهٔ همّت و تلاش جمعی از اساتید و دانشجویان متعهد دانشکده‌های هنری را به همراه داشت. آنچه نداشت، تجربهٔ کافی و همه‌جانبه در زمینهٔ «ژورنالیسم» و قابلیتهای مختلف آن برای رسیدن به اهداف مورد نظرش بود که انتشار چند شماره از آن در طول سال گذشته، از تلاش دست‌اندرکاران محترم این نشریه برای دستیابی به آن تجربه و شناخت حکایت می‌کرد. مجموعه‌ای با این ویژگیها ذخیره‌ای است ارزشمند، برخوردار از **تواناییها** و استعدادهای بالقوّه فراوان، که در شرایط موجود جامعهٔ اسلامی نمی‌توان و نباید آن را نادیده گرفت. بلکه باید زمینهٔ رشد و تحقّق استعدادهایش را فراهم آورد و در مسیری که خود مجموعه برگزیده است، هدایت و مددش نمود.

مسئولین و کارگزاران فرهنگی و مطبوعاتی کشور در چند سالهٔ اخیر، در برابر جریانهای فرهنگی و مطبوعات مخالف حتّی معاند نسبت به انقلاب و نظام جمهوری اسلامی، اغلب با خویشتنداری و حتّی در پاره‌ای موارد با نوعی مسامحه برخورد کرده‌اند، به گونه‌ای که اکنون برخی نشریات، بدون دغدغهٔ خاطر، علناً تقدّس انقلاب و آرمانهای الهی را زیر سؤال می‌کشند، حدود را زیر پا می‌نهند، شعائر و مناسك دینی را به سخره می‌گیرند. هنر انقلاب و اساساً هر گونه تعهد دینی در هنر را منتفی می‌دانند، شاعران متعهّد را «محتشم‌زادگان» می‌خوانند و با شعار هنر دوستی، آزادیخواهی، اومانیسم و دفاع از دموکراسی، به مجامع فرهنگی و هنری بیگانه تُوسّل می‌جویند و از آنان استمداد می‌نمایند و... با وجود این، ظاهراً هیچ برخورد جدّی و اصولی با این قبیل جریانها که در حقیقت نقاب هنر و ادب و فرهنگ را برای پیشبرد مقاصد سیاسی منحرف خویش به چهره زده‌اند، صورت نمی‌گیرد.

«هنرهای زیبا» در چنین فضای آلودهٔ مطبوعاتی، وظیفهٔ دفاع از اسلام را در عرصهٔ ادب و هنر عهده‌دار گردید و چند شماره‌ای که از آن منتشر شد، نشان داد که از عطر و طراوت هوای تازه و پاکی که باید در آسمان هنر این دیار جایگزین هوای آلوده و ابرهای مسموم جمود و کج‌اندیشی شود، بی‌نصیب نیست. بنابراین، انتشار یکی دو مقاله از نوع «آفات هنر دینی» یا نقاط ضعف دیگری از این دست، نمی‌تواند و نباید به انکار و نفی حرکتی بینجامد که بسیاری بدان امید بسته‌اند.

اگر مسئولین ارجمند امور فرهنگی و هنری به حکم آیهٔ شریفهٔ «محمد رسول‌الله والذّین معه اشدّاء علی‌الکفّار رحماء بینهم» عمل کنند و خط مشی فرهنگی- هنری و مطبوعاتی کشور را بر این اصل اصیل بنا نهند و قدر و منزلت و حرمت دوستان و همدلان را نگه دارند و خشم و تعصّب دینی خود را متوجّه دشمنان و بداندیشان نمایند، راه برای ظهور فرهنگی متناسب با عظمت و زیبایی انقلاب اسلامی و تطبیق هنر و ادب با آرمانهای الهی نهضت هموار خواهد شد.

●

■ واقعیت درسینمای مستند

نسخه خطی «قصص‌الانبیاء» (۱۶۰۰-۱۵۹۰)
آقا رضا
کتابخانهٔ ملّی پاریس