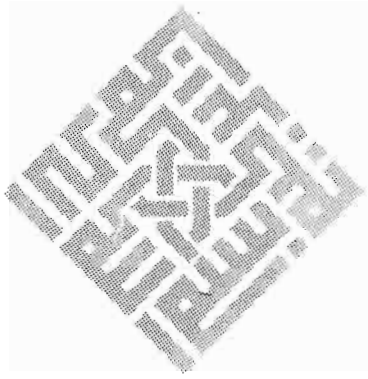
سوره

ماهنامه هنری

دورهٔ دوم / شمارهٔ سوم. خرداد ۱۳۶۹. قیمت ۲۵ تومان

- دیباچه‌ای بر نقاشی ایرانی / دکتر اکبر تجویدی
- بازنگری باورهای فردوسی / یوسفعلی میرشکاک
- درباره سینمای کودکان / سید مرتضی آوینی
- نشانهٔ جنوبی (داستان) / غلامرضا عیدان



سوره

ماهنامه هنری

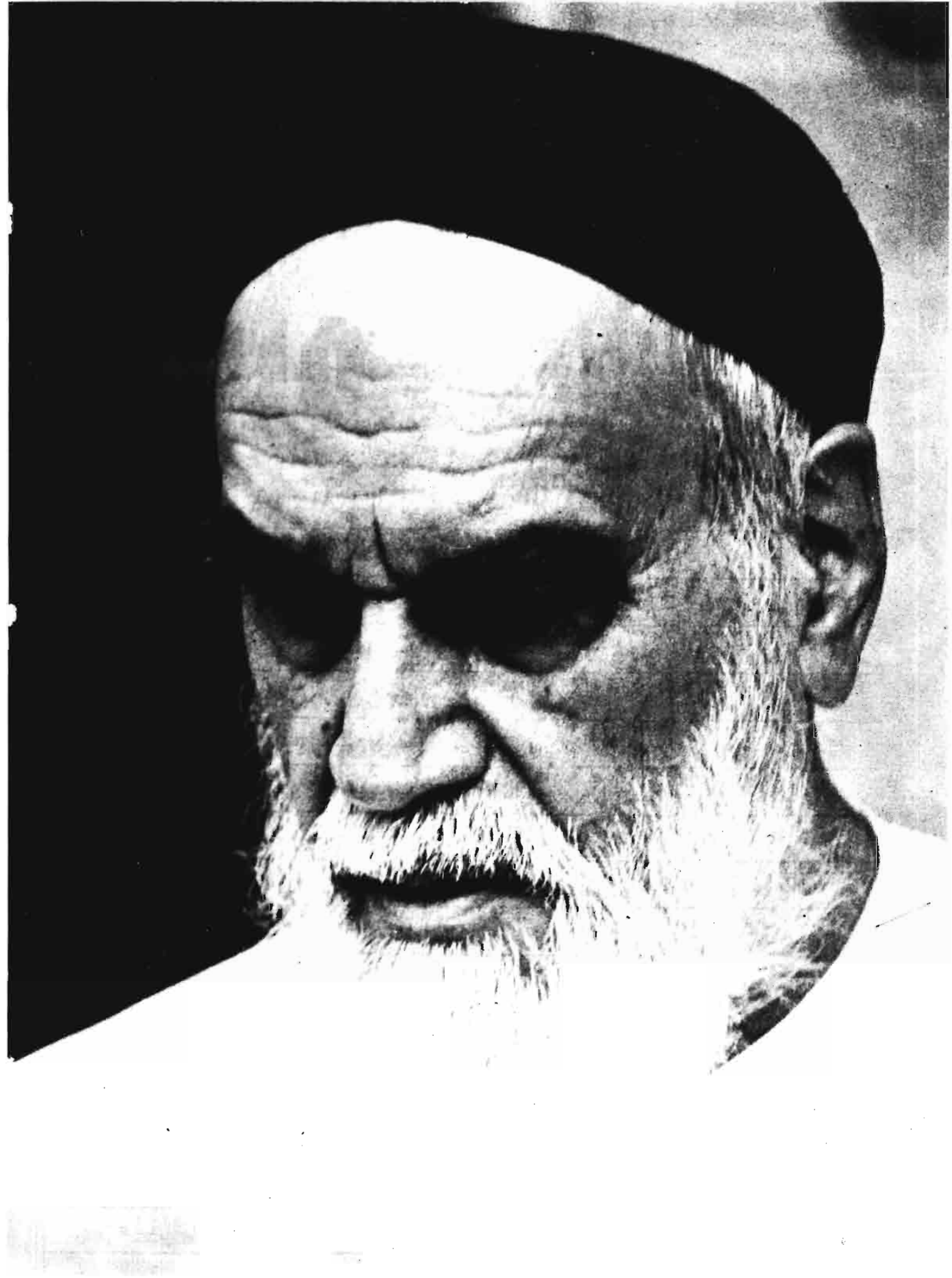
دورهٔ دوم / شمارهٔ سوم. خرداد ۱۳۶۹

● صفحهٔ دو جلد:
«مقاومت»، اثر ابوالفضل عالی

● **سرمقاله** / امام و حیات باطنی انسان ۵ ● سخنان رهبر معظم انقلاب در جمع شعرا ۶ ● **ادبیات** / در دایرهٔ آفتاب ۸ / در آیینهٔ دیوان بیدل ۹ / و خدا کند تو سیصد و سیزدهمین باشی... ۱۰ / بازنگری باورهای فردوسی ۱۲ / شاعران و روح القدس ۱۶ / شعر ۱۸ / نامه‌های شاعرانه ۲۰ / نشانهٔ جنوبی (داستان) ۲۲ / نقد ادبی... یا عقده‌گشایی؟ ۲۶ / اخبار ادبی ۲۹ / فرق بین فردوسی و شاملو ۳۰ ● **مبانی نظری هنر** / زبان، تلویزیون و سینما، و اوقات فراغت ۳۲ ● **تجسّمی** / دیباچه‌ای بر نقاشی ایران ۳۶ / گرافیک انقلاب در جستجوی هویت فرهنگی ۴۴ / طنزآمیز، تلخ و گزنده ۴۹ / خبرهای تجسّمی ۵۲ ● **تئاتر** / «کرگدن» و استحالهٔ بشر امروز ۵۳ / مشکل تئاتر؟! ۵۶ ● **سینما** / فیلمبرداری و کشف زیبایی‌شناسی خاصّ فیلمنامه ۶۰ / دربارهٔ سینمای کودکان ۶۴ / سینمای کودک در گفتگو با اسماعیل براری ۶۸ / شخصیت‌پردازی در «الماس بنفش» ۷۰ / سینمای ایران و جشنواره‌های جهانی ۷۲ / چرا فیلم می‌سازیم؟ ۷۶ / آیا فحاشی هم آزاد است؟ ۷۷ / خبرهای سینمایی ۷۸ ● **کاکتوس** ۸۰

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

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



سرمقاله

امام و حیات باطنی انسان

در سالگرد آن واقعهٔ عظیمی که در چهاردهم خرداد ماه سال ۱۳۶۸ رخ داد بار دیگر باید به همان حقیقتی توجّه یافت که این واقعه را معنا بخشیده است.

حضرت امام امّت(ره) انسانی از زمرهٔ دیگر انسانها نبود و در میان بزرگان تاریخ نیز افرادی چون او بسیار نیستند؛ امّا تاریخ، آن‌سان که امروزیها نگاشته‌اند نمی‌تواند قدر بزرگ مردانی چون حضرت امام(ره) را دریابد.

«تاریخ تمدّن»، آن‌گونه که غربیها نگاشته‌اند «تاریخ غلبهٔ انسانها بر طبیعت است در جهت تمتّعی مُسرفانه.» آنان، به مقتضای همین روح عصیانگری که در بشر امروز دمیده شده است انگاشته‌اند که پیشینیان نیز غایتی جز این نداشته‌اند و لذا از حقیقت وجود انسان بر کرهٔ خاک غفلت کرده‌اند.

حیات انسان در این سیّارهٔ کوچک که سفینه‌ای آسمانی بر پهنهٔ اقیانوس بیکران فضای اثیری است، تاریخ دیگری نیز دارد که «تاریخ حیات باطنی» اوست. «تاریخ تمدّن»، تاریخ حیات ظاهری انسان است و «تاریخ انبیاء»، تاریخ حیات باطنی او.

انسان ظاهری دارد و باطنی، جسمی دارد و روحی... و آنان که روح را انکار دارند، عجب نیست اگر تاریخ زندگی بشر را منحصر به «تاریخ تمدّن» بینگارند و تاریخ تمدّن را نیز از نظرگاه «تکامل تاریخی ابزار» بنگرند... و به تبع آن، امروز عنوان «بزرگان تاریخ» فقط به کسانی اطلاق می‌شود که راه تصرّف مسرفانه و بی‌محابای انسان را در طبیعت هموار داشته‌اند.

آنان انسان را «معده‌ای بزرگ» می‌بینند که در طول تاریخ «ابزارهای مناسبی برای سیر و پُر خوردن و تمتّع هرچه بیشتر از لذّات حیوانی یافته است.» وقتی تعریف انسان این باشد، تاریخ نیز منحصر خواهد شد در تاریخ تمدّن و آن هم از این نظرگاه خاص. آنچه در این روزگار به نام تاریخ تمدّن خوانده می‌شود، یک صورتِ وهمی و بدون واقعیت است که بشر جدید آن را برگذشتهٔ خویش نیز اطلاق بخشیده است و لذا از «انبیاء و اسباط ایشان» در آن نشانی نیست.

«تاریخ سلاطین» نیز، تاریخ قدرت‌طلبی‌ها و تعارضهایی است که بر خودبینی و خودپرستی و استکبار انسانها بنا گشته است و این تاریخ هم، از آنجا که متعرّضِ حیات باطنی انسان نمی‌گردد، نمی‌تواند موجودیت انبیاء و اوصیاء و اسباط ایشان و معماران خانهٔ حقیقت را معنا کند و بنابراین هرگز نباید توقّع داشت که در تاریخ تمدّن و یا تاریخهای مدوّن رسمی، شان و قدر بزرگانی چون حضرت امام(ره) که «معماران خانهٔ حقیقت وجودِ بشر» بوده‌اند شناخته گردد.

شیخ الانبیاء حضرت ابراهیم نیز معمارخانهٔ حقیقت در کرهٔ ارض بوده است و تا دنیا دنیاست و انسان بر این سیّارهٔ خاکی باقی است، این خانه، حصنِ حصینی است که بشر را از اغوای شیاطین و هبوط به اسفل درکات بهیمیت دور می‌دارد؛ امّا کجا در تاریخ تمدّن نامی و یادی از او می‌توان یافت؟ تاریخ حیات باطنی انسان، مکه را «اُمّ‌القراء» و مرکز زمین می‌داند، امّا تاریخ تمدن اگر هم نیم نگاهی بدین واقعهٔ عظیم بیندازد از آن است که «قبیلهٔ جرحم» در جستجوی آب، زمزم را یافتند و در اطراف آن سکنا گزیدند و اولین اجتماع مدنی را بنیان نهادند و...

چرا این «ظاهربینی» بر بشر امروز غلبه یافته است و او را تا بدین همه به «سراب اندیشی و تنگ نظری» کشانده است؟ هرچه هست، انسان امروز اگرچه هنوز مبدأ شمارش روزها و سالها را بر هجرت این رسول و تولّد آن دیگری نهاده است، امّا دیگر «قدر انبیاء» را نمی‌شناسد و تا این جهل باقی است قدر حضرت امام(ره) را نیز درنخواهد یافت، چرا که او نیز از احیاگران حیات باطنی انسان و بنیانگذاران خانهٔ حقیقت است و انقلاب اسلامی، امّ‌القرای این عصر است.

حضرت امام(ره) بتهای ظاهر و باطن را شکست و با انقلابی اسلامی، خانهٔ حقیقتی‌را بنیان نهاد که کعبهٔ دلهای ناس است؛ امّ‌القراست، بیتِ عتیق است و اسوهٔ قیام ناس که نه شرقی است و نه غربی.

و بالاخره اگرچه تاریخ تمدّن و تاریخ سلاطین، معماران خانهٔ حقیقت و احیاگران حیات باطنی بشر را فراموش کرده‌اند امّا «تاریخ حیات باطنی انسان»، از «ظاهر» غفلت نکرده است.

ظاهر جلوهٔ باطن است و حجاب او و اهل نظر می‌دانند که اگر روزی حتّی قرار شود که تاریخ حقیقی حیات ظاهری بشر را نیز بنویسند باید که آن را براساس تحوّلات باطنی انسان در طول تاریخ یعنی تاریخ دین و یا تاریخ انبیاء معنا کنند. باید تاریخ جهان را از نو نگاشت تا انسان بداند که حقیقتاً بر او چه گذشته است.

سخنان رهبر معظم انقلاب

● در جمع شعرا

■ عنایت خاصّی که وصیّ حضرت امام با هنرمندان دارند آن همه است که حتّی در مقام ولایت امر مسلمین جهان و در نهایت کثرت اشتغال، باز هم هرگاه که وقت یارباشد، آنان را به حضور بخوانند و حتّی از آن بیش، بنشینند و گوش به شعرخوانی شعرا بسپارند. آنسان که آن روز پیش آمد؛ شمع جمع اصحاب شدند و آنان که بخت یارشان گشته بود بر گردشان حلقه زدند و... حیف است که گفته‌های ایشان از دیگران دریغ شود.

●

در جمع شعرای امروز، چه آنان که اکنون حضور دارند و چه آنان که اینجا نیستند، انصافاً جوهرهای بسیار ممتازی مشاهده می‌شود؛ قدما که جای خود دارند.

به‌نظر من این دوره، این برهه از زمان هنوز شعر خود را ارائه نکرده است، یعنی ما هنوز شعر این دوره را نمی‌شناسیم، در حالی که می‌توان مشخصات و ممیّزات **شعردوره‌های** مختلف را- فی‌المثل از اول مشروطیت تا انقلاب و یا قبل‌تر، از صفویه به بعد- مشخص کرد؛ امّا هنوز مشخصهٔ شعر این انقلاب در نظر بنده به دست نیامده است. عللی هم دارد که البتّه برعهدهٔ اهل تحقیق و مطالعه در شعر است که بنشینند و بررسی کنند. آنچه که هست گاهی استعدادهای خوب و پروازهای بلندی مشاهده می‌شود و مضامینی ممتازاعمّ از اجتماعی و انقلابی و یا دینی و عرفانی مثل مضامینی که در اشعار آقای عزیزی وجود داشت.

بنده هم شعر را دوست دارم و هم شعرا را. یعنی هر کسی که خوب شعر می‌گوید، من احساس محبّتی قلبی نسبت به او در وجود خود می‌یابم. می‌خواهم بگویم که قدر این نعمت را در وجود شما می‌دانم... امّا انتظاراتی هم هست که برای شما عنوان می‌کنم. یکی اینکه باید دید که این دوره از تاریخ و حیاتِ ملّت ما چه می‌طلبد. این یك حقیقتی است که نمی‌توان از شاعر خواست که چه بگوید و چه نگوید؛ شاعر، تابع احساسات و عواطف و درك عقلایی خویش است؛ تابع مسائلی است که در مسیر حیات او پیش می‌آید. امّا در کنار آن می‌توان از شاعر خواست که بنشیند و بررسی کند که واقعاً چه از او توقّع می‌رود، چرا که این توقّع یك ملّت است. شاعر نمی‌تواند بگوید که من اعتنایی به ملّت ندارم. کسی که بگوید من با ملّت نیستم ارزشی ندارد. کسی که به مردم و انتظار درست زمانه پشت کند، در معیار و مقیاس تاریخی ارزشی ندارد؛ ولو حالا چند روزی جلوه‌ای هم داشته باشد امّا جرقه‌ای بیش نیست. باید ببینیم که حیات اجتماعی ملّت ما چه می‌طلبد و همّ خود را مصروف آن کنیم و حقّ زمان کنونی را نسبت به آن ادا کنیم. این یکی از خلأهایی است که وجود دارد و توجّه جدّیتری را می‌طلبد.

در سالهای اول انقلاب، در بحبوحهٔ آن شور و هیجان و کوشش عجیب، به یکی از شعرای سابق که حقّاً اثبات کرد که انسان بی‌ارزشی است اگرچه طبع شعرش خوب است، بعد از صحبت بسیار گفتم که الان انتظار مردم و کشور از شما این است و او به من جواب داد: «ما فکر می‌کنیم که شاعر بایستی همواره «بر سلطه» باشد، نه

«با سلطه»... یعنی اگر پیغمبر هم در رأس کار باشد، امیرالمؤمنین هم در رأس کار باشد، باید به او بد گفت چون «بر سلطه» بودن اینچنین اقتضا دارد. این معیار خوبی نشان از بیماری و عدم سلامت دارد. به او گفتم: «حالا شما بر سلطه باش... امروز ملّت ایران، مردم مستضعفی هستند که با سلطه‌های جهانی وارد جنگ گشته‌اند. سالها به ما زور گفتند، قرنها بر ما ستم روا داشتند و حالا که این ملّت سری بلند کرده‌اند و با فداکاری و خطر کردن راهی را انتخاب کرده‌اند و پیش می‌روند، این آقایان اجازه نمی‌دهند و اذیت می‌کنند و مردم را تحت فشار قرار می‌دهند و نامردمی می‌کنند. بسیاری از این آقایان که داعیهٔ مبارزهٔ فرهنگی هم داشتند، در دوران مبارزات اثبات کردند که بسیار سبک و کم‌وزن هستند و اهل مبارزه نیستند و هیچ وقت با مردم همدلی نداشته‌اند.

مطلب دوم اینکه در ماههای اخیر بنده آثار چند نفر از دوستان را مطالعه کرده‌ام... در میان آنها آقای میرشکاک بود که از سابق ایشان را می‌شناختم و یکی هم آقای عزیزی بود که واقعاً اذعان قلبی پیدا کردم که شاعری دارای قریحهٔ فیّاض جوشان هستند. اثبات شیء نفی ماعدا نمی‌کند، بنده کتابهای سایر آقایان را ندیده‌ام... امّا به نظر من این آقایان با این خصوصیات نباید اکتفا کنند به اینکه شعرای خوبی در این حد که هستند، بمانند بلکه همّت بر آن بگذارند که خود را به حدّ حافظ و سعدی و مولوی برسانند.

بعضیها مایه‌های استعدادی در این حد دارند امّا برای آنکه یك شاعر ماندگار قوی بشوند باید به اصول شعر پایبند باشند. به شعر نو و کهنه کاری ندارم... شعر نو هم اگر شعر باشد دارای اصولی است. بسیاری از آنان که شعر نو می‌گویند، شاعر نیستند و چون قدرت سرودن شعر کلاسیك ندارند، به شعر بدون وزن و قافیه پرداخته‌اند. فرق نمی‌کند، قواعد شعر باید محفوظ بماند. منظور، قواعد لفظی به معنای وزن و قافیه نیست؛ چیز دیگری است.

شعر بایستی یك «انسجام طولی» داشته باشد. همهٔ انواع شعر، مگر غزل- آنچنان که گفته‌اند- و حتّی غزل نیز به یك معنا از چنین انسجامی باید برخوردار باشد. در مثنوی که به طریق اولی نمی‌شود که دو بیت را پشت سر هم بخوانیم و ربط بیت دوم به بیت اول معلوم نباشد. اگر این ارتباط معلوم نباشد و یا ساده نباشد، این خروج از قواعد شعر است. این یك نکته.

نکتهٔ دیگر مربوط است به مشکل بیان یا تبیین. بگذارید روشن کنم که چه می‌خواهم بگویم. می‌بینید که ما مثنویهای دشواری داریم؛ مثلاً «گلشن راز» که فردی چون «لاهیجی» بر آن شرح نوشته است و بالاخره کسانی هستند که مراد شاعر را درمی‌یابند. امّا اگر شعر گویای مراد شاعر نباشد، به نظر من این خروج از قواعد است. اگر چنانچه من می‌توانم این مطلب را دریابم، یعنی اگر ذهن من استعداد دریافت این مطلب را دارد، باید از گفتهٔ شما آن را دریابم. اگر گفتهٔ شما آن را نرساند این خروج از قواعد است.

یك وقتی با «آقای معلم» راجع به این بیت «بیدل» صحبت می‌کردیم که بالاخره ایشان به وعده‌شان وفا نکردند که شرح بیت را بنویسند و برای من بفرستند: حیرت دمیده‌ام گل داغم بهانه‌ای است، که یقیناً معنایی دارد امّا اکنون در دنیای زبان فارسی، بجز برادران افغانی که ارادت صوفیانه به او دارند- و البتّه من نمی‌دانم همانها هم چقدر مراد او را درمی‌یابند- در هیچ کجای دیگر از جهان فارسی شعر او رواج ندارد. ممکن است شاعری اشعار او را بخواند و در آن غرق شود و خوب، چیزهایی بفهمد؛ امّا این ملاك شعر نیست. اگر شما شعری می‌خوانید و من نمی‌فهمم، یا فارسی من باید ضعیف باشد که نفهمم و یا محتوای آن شعر باید مطلبی فراتر از گنجایش ذهن من باشد و یا باید من به زبان شعر آشنا نباشم. امّا اگر هیچ یك از اینها نیست و من باز هم نمی‌فهمم، این یك عیبی است که به شعر شما بازمی‌گردد؛ نه فقط شخص من، یك فارسی زبان. هنرمند باید قادر باشد که با مخاطب خویش ارتباط بگیرد والاّ این چه هنرمندی است که نمی‌تواند مخاطب را با خودش وصل کند؟ شما که نمی‌خواهید با قشری خاص و با چند نفر معدود حرف بزنید؛ شما می‌خواهید با یك ملّت حرف بزنید و به نظر من این مهم از قواعد حتمی شعر است. این از قواعد عروض و قافیه جلوتر است. قواعد عروض و قافیه را می‌شکنند، امّا این قابل شکستن نیست.

نکتهٔ دیگری که می‌خواهم دربارهٔ اشعار آقای عزیزی بگویم این است که مایه‌های عرفانی را باید پخته‌تر کرد. قبل از آن بگویم که من شعرهای آقای عزیزی را خیلی می‌پسندم. دیوانی را ایشان چاپ کرده‌اند در قالب مثنوی که بسیار خوانده‌ام. ایشان هم اشعارشان زیباست و هم خوب شعر می‌خوانند. امّا ببینید مثلاً در این «وحدت وجود»ی که شما بیان کردید، شش هفت قول وجود دارد؛ امّا در شعر شما چیزهایی هم بود که جزو هیچ یك از این اقوال نیست. مرحوم داماد رضوان‌الله تعالی علیه ملّای برجسته‌ای بود، امّا ادبیات عرب را خوب نمی‌دانست. فعل و فاعلش خیلی ضعیف بود و متن را غلط می‌خواند، گرچه بسیار ملاّ بود و بسیاری از فضلای ممتاز قم شاگرد ایشان بودند. یکی از شاگردان برجستهٔ ایشان در مقام شوخی مبالغه‌آمیز نسبت به ایشان گفته بود: اگر کلمه‌ای پنج وجه داشته باشد، مثلاً کلمه «زید» را بشود زَیَد و زُیِد و... خواند، آنچه «آقای داماد» خواهد خواند وجه ششمی است.

نکتهٔ مهمّ دیگر «مسالهٔ زبان» است که من گفتم شعر انقلاب هنوز زبان خودش را پیدا نکرده است. واقعاً این هنری است که انسان هم درست سخن بگوید و هم بعد از هفتصد سال غزلیاتش را، گلستان و بوستانش را که می‌خوانید، بفهمید و هیچ مشکلی در درك زبان آن نداشته باشید. از حافظ و سعدی که بگذریم، فردوسی هم برای کسی که با «زبان خراسانی» آشنا باشد اینچنین است. چون زبان امروز همان «زبان عراقی» است؛ زبانی که حافظ و سعدی بدان شعر می‌سروده‌اند. این زبان فردوسی نیست؛ مگر در خراسان. در میان خراسانیها هنوز بسیاری از کلماتی که فردوسی به کار برده است رواج دارد؛ در میان همین اقشار مردم- نه اینکه این را از باب مدح خراسانیها بگویم. در زمان خودش هم سعدی، سعدی بوده است در سراسر جهان اسلام و نه فقط در میان فارسی زبانان؛ چون زبان فارسی بغداد ودمشق و همهٔ دنیای اسلام را زیر پَر گرفته بوده است. امروز هم وقتی شما کتابش را می‌خوانید، مشروط به اینکه زبان فارسی را بدانید، اصلاً مشکلی ندارید- کسی که فارسی نمی‌داند، بحثش جداست. باید این‌گونه سخن گفت. نمی‌خواهم زبان فارسی حافظ و سعدی را توصیه کنم بلکه مقصودم به «زبان فصیح امروز» برمی‌گردد.

آخرین نکته‌ای که باید بگویم مسالهٔ ترکیب تراشی‌های زیادی است که باید بعضی اوقات جلویش گرفته شود. درست است که زبان فارسی یك زبان ترکیبی است و یکی از خصوصیات آن همین ترکیب‌پذیری است، امّا ترکیب‌سازی هم شرایطی دارد که باید رعایت شود. زبان فارسی با استفاده از همین خصوصیت ترکیب‌پذیری، بی‌نهایت مفهوم را می‌تواند در خودش جا بدهد و در میان زبانهایی که ما بلدیم، زبان عربی، ترکی و... هیچ کدام این‌طور نیستند که بتوان مثلاً با ترکیب سه کلمه مثل شتر و گاو و پلنگ ترکیبی ساخت مثل «شتر گاو پلنگ» که اگرچه در عالم خارج وجود ندارد امّا بالاخره قابل تصوّر است. من هیچ زبانی را با این کیفیت نمی‌شناسم. امّا بالاخره این کار باید درست انجام شود. مثلاً نمی‌دانم کدامیك از این آقایان که شاعر فصیحی هم هستند در آخر کتابشان چند خط نثر نوشته‌اند و این ترکیب را آورده‌اند که «لازم به ذکر» است... این ترکیب غلط است.*

*این متن درماهنامهٔ سوره متلخیص شده است.

● در دایرهٔ آفتاب

■ مجید راوی

تو را به کدام زبان باید گفت، ای فسانهٔ بی گفت، که پیش از این شاعری آنچنانش نسروده باشد؟ با این همه، تو را هیچ کس مکرّر نگفته است؛ همچنان که ماه هر شب برمی‌آید و خورشید فرو می‌غلتد.

یاد باد آنکه لحظه‌ای مرا خواندی، چونان که دلی را به زخمه‌ای می‌خوانند و کسی خود را سراغ می‌گیرد از برگی که هر پاییز می‌افتد و هر بهار می‌خیزد. اکنون چیزی در دلم می‌گذرد به سنگینی سرب از شبی که تو با خویش تنها ماندی و کسی آن سوی کرانه‌های غریب، اسیر خاطره‌ها شد. چه مهتاب شریفی بر کوه می‌پراکند آن شب و چه آوازی از سمت حیات می‌آمد؛ از بام زمین تنها صدای زمزمهٔ دعا بود که پر می‌کشید.

آن شب تاریک بود، امّا چهارده شبانه بر ماه گذشته بود و چشم برادر دیگر خود را گم نمی‌کرد. کسی رفته بود تا اخگری بیاورد از آتشی که در آن سوی زمان افروخته بود و مردی را به خود می‌خواند که این جهان گهوارهٔ چوبینی بود در برابرش که بر آب می‌رفت. آن شب، هر دل که با او ره سپرد، گوش به تکانهای زمین نهاد و دل به زمزمهٔ ستاره.

●

چه موسیقی غریبی است آهنگ این روز که بی تو می‌گذرد. مگر نه اینکه در مقابلم ایستاده‌ای و مرا می‌خوانی و هر که را در کنار توست؟ کنار این محجر چه چشمه‌هایی که نمی‌شکند، آن‌گونه که سقوط جویباری از بلندا، یا باران که می‌بارد. هرچه هست، آیه‌های خاموشی است که فرو می‌غلتد و نوحه‌هایی است که قطره قطره سروده می‌شوند. چه خوانده‌ای مگر که این همه گُل در برابرت پَر می‌افشانند و کبوتران گمشده در سایهٔ سبز آشنایت مجاور می‌شوند؟

آفتاب سایه‌اش را با خود می‌برد وقتی که می‌تابی؛ نه اینکه تو از خورشید هم گذشته‌ای؟ کاش از این کوچه‌های بنفشه رنگ، پا به جای قدمهای تو می‌توانستم گذاشت. خرداد، ماه بنفشه‌های خورشیدی است.

دلم در هوای تو مانده است و نمی‌دانم اینکه می‌گذرد از مقابلم تویی یا مرغی از سر شاخهٔ خیال. زیر این آسمان چه می‌گذرد جز رازهای سرگردانی که در جستجوی دستان آشنایند؟

من از غربت خویش به صحن آشنای تو آمده‌ام. نگاهم امّا، در پشت روزنه‌های این محجر مانده است و تو خود در کنارم ایستاده‌ای. انگار پاره پاره می‌شوم دائم و هر پاره‌ای از من در سرزمینی، کنار پای بیدی یا زیر شاخهٔ انجیری بیتوته می‌کند. خاطراتم مرا گم کرده‌اند و با این کوچه‌های پراز سپیدهٔ یاس تنهایم گذاشته‌اند اکنون حیران مانده‌ام.

کاش زبان زمین را می‌دانستم اندکی، آن‌قدر که لهجهٔ در خاک خفتن را می‌فهمیدم و میدانستم خاک با آدمی چه می‌گوید وقتی با او همسایه می‌شود.

●

صدای تلاوت مرا می‌برد تا ناکجای خاکی که روز در آنجا هبوط می‌کند، و من هنوز تو را می‌بینم که چون درختی از توفان برآمده، شاخه می‌افشانی و برگ می‌ریزی و هرجا که مرکب تبعیدت می‌گذرد چون آب جاری می‌شوی و لحظه‌ای را می‌بینم که چون نسیمی در قفس مانده به نماز پَر می‌گشایی، وقتی صلوٰة فرا می‌رسد در پای تو همهٔ خاک فرات مُی‌شود و پرنیان عبایت بر همهٔ زمین سایه می‌اندازد. آنگاه تمام زمان دَمی می‌شود که در آینهٔ دستان تو آیه‌های قنوت جاری می‌شوند... آن لحظه مرغی پرهایش را در چشمان تو شستشو داد.

و من هنوز تو را می بینم که از تبعید می‌آیی و آسمان مرکب توست و تو تمام عشقی در هیئت مردی، چونان هیبت همهٔ پیامبران... آنگاه گنجشکان تشنه‌ای از چشمانت سیراب شدند.

کاش دیدگانم در هوا جاری می‌شد و در باران منتشر می‌شدم و هیچ‌کس نمی‌دانست در چشمان من دو جوی باریک زندگی می‌کنند که بی‌اختیار جاری می‌شوند وقتی تو نیستی. وقتی تو نیستی، سرزمین من خیمهٔ کوچکی است که تنهایی آدمیان را به شانه می‌برد.

اینک در جستجوی لحظه‌ای هستم که روزی از دستانم گریخت، همچنان که قاصدکی از دستان کودکی به بازی نسیم. کسی خواهد آمد که این رؤیای غریب را بشکند، چون قفلی که از زبان گشوده می‌شود هنگام گفتن اسم روح الله.

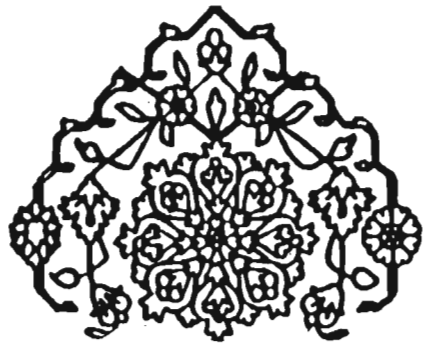
بی‌آنکه تو را شناخته باشم، با چشمهای مات و بی‌رنگ، عبور سایه‌ای را نظاره می‌کنم که بر فراز زمین خواهد گذشت و کشتزارهای گندم را بارور خواهد کرد و کوه را به فرمان خواهد خواند و در برابر آدمی آینه‌ای خواهد گذاشت که در آن تنها آسمان را ببیند و درختانی که بر ابرها روییده‌اند. اکنون از او نشانه‌ای است برزمین که سایه بر اُمّ‌القری دارد.

●

حقیقت در کار خویش پایدار می‌ماند؛ او نه تابعی است از آنچه خواهد گذشت. او در ثبات خویش پایدار می‌ماند، همچون دایرهٔ آفتاب که شب را به روز می‌رساند و روز را به شام.

●درآیینهٔ دیوان بیدل

■ احمد عزیزی



هست جام مشربم بیدل که در امواجِ مِی
جاده‌های دشت بیرنگی نمایان می‌شود

اگر تفسیر «تبیاناً لکلّ شیء» جز به «تبیاناً لکلّ شیء» میسّر نیست، تفسیر بیدل نیز جز به وسیلهٔ بیدل ممکن نخواهد بود. راستی راکه جز بیدل کسی شایستگی سخن گفتن از بیدل ندارد و جز به طلسم بیدل که چنبرهٔ هزاران افسون است، راهی به دیار جادویی او نیست.

اگر متجدّدین ادبیات سیاق نوین رُمان‌نویسی را «رئالیسم جادویی» نامیده‌اند، شیوهٔ شعرگویی بیدل را جز سوررئالیسم جادویی نمی‌توان نامید. سوررئالیسم بیدل فوران ناخودآگاه افسارگسیخته نیست. اگر بپذیریم که همهٔ موجودات ناخودآگاه به هر گونه حیاتی که می‌زیند، بالاخره باید از کمرك خودآگاه بگذرند و نطفهٔ چنین جاندارانی ابتدا در قلمرو خودآگاهی انسان بسته می‌شود- گو اینکه این زیست‌وران در قلمرو ناخودآگاهی موجوداتی دگردیسی یافته و دیگر شده‌اند و به اصل آغازین خود شباهتی ندارند- بیدل نیز یك سوررئالیست است. و از آنجا که مبنای سوررئالیسم جدیدبر بی‌خبری مطلق است و هنرمند سوررئالیست از جریان وقوع و وقوف دائمی اثر هنری خود به دور است، امّا بیدل علی‌رغم اعطای خودمختاری به خطّهٔ ناخودآگاهی خود، بر جریان آفرینش خویش چونان بارانی بر جنگلی احاطه دارد و سیلابهای موسمی روانِ او همهٔ ناخودآگاهی‌های دیگر را نیز فرومی‌بلعد، می‌توان بیدل را کلمهٔ اعلا و درجهٔ متعالی سوررئالیسم در جهان جدید و دنیای قدیم دانست.

آن سوررئالیسمی که در غرب شایع است تصحیف و تقلیب سوررئالیسم است، کما اینکه اومانیسم غربی نیز وارونه شدهٔ انسان‌گرایی شرقی و نظریهٔ انسان کامل رایج در دبستانهای عرفانی و حوزه‌های معرفتی اسلام می‌باشد.

اکثر سوررئالیسم فوران واژه‌ها و طوفان تصاویر و سیلاب احساسات است، بیدل سوررئالیست است و اگر سوررئالیست‌های معاصر به فلج خودآگاهی مبتلایند، بیدل ناخودآگاهی عظیم، سرکش و در عین حال زیبا، اصیل و تربیت شده دارد، و تهماندهٔ بحث را اگر بکاویم لقمهٔ رازآمیز چه نسبت خاك با عالم پاك را می‌بینیم:

جلوه‌ای سر کن که بربندم طلسم حیرتی
از گلستان توام آیینه چیدن آرزوست

●

دل چو شد روشن جهان هم مشرب او می‌شود
شش جهت در خانهٔ آیینه یك رو می‌شود

●

تمثال گل و رنگ بهارم چه فریبد
من آینهٔ حسّ خدا داد تو دارم

●

نیرنگ دل از صورت من شبهه تراشید
رفتم که کنم رفع دوئی آینه دیدم

●

شب که آیینهٔ آن آینه رو گر دیدم
جلوه‌ای کرد که من هم همه او گردیدم

●

شبی کز خیال تو گل چیده بودم
هم آغوش صد جلوه خوابیده بودم
کس آیینه‌دارت نشد ورنه من هم
به حیرت امیدی تراشیده بودم
تماشا خیال است و دیدار حیرت
زآیینه این حرف پرسیده بودم

●

زنیرنگ تك و تازم مپرسید
سوار حیرتی آیینه زینم

●

بی‌ساز دوئی جلوه تحقیق نهان بود
امروز در آیینه نمودند که ماییم
وسعتکدهٔ عالم حیرت اگر این است
از خانهٔ آیینه محال است برآییم
شخص عدم از زحمت تمثال مبرّاست
آیینه! تو هیچم منما، هیچ ندارم

●

عمری است قیامتکدهٔ گردش حالم
چون آینه مینای پریزاد خیالم

●

باز اشکم به خیالت چه فسون می‌ریزد
مژه می‌افشرم آیینه برون می‌ریزد

●

شاید کُلی زعالم دیدار بشکفد
تا چشم دارم آینه خواهم گریستن

●

آیینه بر خاك زد صنع یکتا
تا وا نمودند کیفیت ما
آیینه‌واریم محروم عبرت
دادند ما را چشمی که مکشا

●

خورشید زظلمتکدهٔ سایه برون است
تا کی زحدوث آینه سازید قدم را

●

پیغام بوی گل به دماغم نمی‌رسد
آیینه‌دار عالم رنگ از کجا شدم

●

ای بخت سیه نوحه به محرومی ما کن
آیینه شدیم و به لقائی نرسیدیم

●

جلوه کردیم و هیچ ننمودیم
نیست آیینه در زمانهٔ ما

●

آیینه مقابل نکنی با نفس من
آه است، مبادا اثری داشته باشد

●

پاك‌بینان از خم دام عقوبت ایمنند
در نظر بازی نمی‌گیرد عسس آیینه را

●

حسن هر جا دست بیداد تجلّی وا کند
نیست جز حیرت کسی فریادرس آیینه را

●

به هر طرف نکری شوق محو خودبینی است
دکان آینه گرم است چارسوی تورا

●

عالم یکتایی‌اش در معرض تمثال نیست
شش جهت آیینه است آیینه را یکسو کنید

●

جلوه‌ها بی‌رنگی و آیینه‌ها بی‌امتیاز
حیرتی دارم چرا آیینه‌دارم کرده‌اند

●

چون اشك راز ما به هزار آب شُسته‌اند
آیینهٔ خجالت عریانی خودیم

●

در آن محفل که حسن از جلوهٔ خود داشت استغنا
من بیهوش از آیینه‌داری ناز می‌کردم

●

خواب عدم، افسانهٔ تعبیر ندارد
آیینهٔ خاکم چه حقیقت چه مجازم

●

به حیرت می‌روم آیینه بر دوش
سفارش‌نامهٔ دیدار دارم

●

به لوح وحدتم نقش دوئی صورت نمی‌بندد
اگر آیینه‌ام سازی همان حیرت ببردارم

●

هزار آینه با خود دچار کردم و دیدم
به غیر رنگ نبودم بهار کردم و دیدم

●و خدا کند تو سیصد و سیزدهمین باشی...

■ مجید شامحسینی

■ ما را نیز سودای آن بود
که در رکاب تو بر صاحب آن خال وارد شویم
و بر آستان ولایتش، زمین ارادت بوسیم. امّا دریغ
و درد که معشوق
نقاب مستوری از رُخ برنمی‌گرفت
و تو را نیز بیش از این، تابِ فراق یار نبود.

آن شعله که چون صاعقه بی‌تاب گذشته است
از خرمن اصحاب شب و خواب گذشته است
همزاد کویریم ولی میل عطش نیست
این قافله از وسوسهٔ آب گذشته است
دیریست که عشق آمده و با گذر ابر
چون سایه‌ای از غربت مرداب گذشته است
در سینهٔ دریایی تو شورش موجی است
کز مهلکهٔ پیچش گرداب گذشته است
دراوج نماز تو چه رازی است که این‌سان
تکبیر تو از وسعت محراب گذشته است
در سوگ تو از بارش چشمم حذری نیست
ویرانه زاندیشهٔ سیلاب گذشته است(۱)

چه کوتاه به شادی نشستیم رجعتت را! چه بلند گریستیم هجرتت را! تو از فراز کدامین ستاره آمده بودی که این‌سان کلامت بوی آسمان می‌داد؟ تو از منظومه‌های کدامین کهکشان بودی که این‌گونه خورشید در برق نگاهت رنگ می‌باخت؟ و کدامین امانت را در سینه داشتی که اینچنین کوهها در رکوعت خاشع بودند؟ در تو وسعت کدامین اقیانوس جاری بود؟ در تو کرامت کدامین ابر می‌بارید؟ در تو چشم کدامین انتظار می‌گریست؟... تو را در آسمان چه می‌نامیدند؟ تو را در زمین چه کار بود؟ و کدامین صخره صلابتِ گامت را می‌یارست؟... کدامین خاک صفای پیشانیت را می‌فهمید؟ کدامین چاه ناله‌های دلت را می‌شنید؟ کدامین محراب چالش روحت را برمی‌تابید؟ و... کدامین خالِ سحرآمیز سیمرغ دلت را به دام آورده بود؟

مگر آن لب در گوش تو چه خوانده بود که این‌گونه در تکریمش سرودی: من به خال لبت ای دوست گرفتار شدم...(۲)

آن لب کدام بود؟ آن دوست که بود و آن خال چه داشت؟ و مگر این همان خال نبود که نبی(ص) در وصفش فرمود: وَجْهُهُ کَالدینارَ عَلیٰ خَدِّهِ الْأَیْمَنِ خالٌ کَأَنَّهُ کَوْکَبُ دُرّی...(۳) و مگر این همان خالی نبود که حافظ را نیز چون تو به بند کشید و از «مسجد و مدرسه» به «بتکده و خرابات»(۴) کشانید؟... اگرنه این است، از چه رو هر دو زهر زاهدان ریاکار را از دَم رندانِ مِی آلوده(۵) چاره می‌ساختید؟ و اگرنه این است، پس چرا حافظ نیز همچون تو در توصیف صاحب آن خال این‌گونه سرود:

آن سیه چرده که شیرینی عالم با اوست
چشم میگون، لب خندان، دل خرّم با اوست
روی خوب است و کمال هنر و دامن پاک
لاجرم همّت پاکان دو عالم با اوست(۶)
خال مشکین که بر آن عارض گندمگون است
سرّ آن دانه که شد رهزن آدم با اوست

ما را نیز سودای آن بود که در رکاب تو بر صاحب آن خال وارد شویم و بر آستان ولایتش زمین ارادت بوسیم. امّا دریغ و درد که معشوق نقاب مستوری از رخ برنمی‌گرفت و تو را نیز بیش از این تاب فراق یار نبود.

راستی تو چندمین مخمور آن چشمان

مستوری؟ و خدا کند که سیصد و سیزدهمین باشی، که ما را دیگر تاب انتظار نیست. خدا کند سفیری باشی که به پیشواز یار شتافته. خدا کند که اگر ما راه کربلا نگشودیم تو راه ظهور را بگشایی. خدا کند که اگر ما دلیل حیات را اقامه نساختیم، تو حریم مرگ را مُقیم نکردی... و جز این ممکن نیست.

مگر می‌توان تو را مرده انگاشت؟ مگر آب حیات در آتش مرگ می‌سوزد؟[۴] مگر صاحب دَم مسیحایی را تیر اجل کارگر می‌افتد؟ و کوتاه سخن: مگر روح الله می‌میرد؟ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ[۷]...

اصلاً دست کوتاه مرگ را با پیشانی بلند تو چه کار؟ تو عشق مجسّمی و کدامین چشم مرگ عشق را گواه بوده است؟ اگر عشق مردنی بود امروز چه کسی نام کربلا را می‌دانست؟ اگر عشق مردنی بود امروز کدام چشم ماتم حسین(ع) را می‌گریست؟ و اگر عشق مردنی بود امروز کدام پیرزن محتاج سفرهٔ ابوالفضل می‌چید؟... تو عشق مجسّمی و برای دوست داشتنت نیازی به عشق نیست. تنها باید ذرّه‌ای انصاف داشت و نه بیش از این. دشمنی با تو معلول یك سوء تفاهم ساده نیست؛ معلول بی‌قلبی است؛ و آنکه قلب ندارد، عقل به چه کارش خواهد آمد؟... اکنون ای آب، تو خود بگو با آتش فراقت چه سازیم؟

ما که پیش از این در هجوم هر حادثه چون کودکانی بی‌پناه به آغوشت می‌گریختیم، ما که بوسه‌های سوزان ترکش و تیر را در خلسهٔ نکاهت از یاد می‌بردیم، ما که هر شب حمله عکس تو را در کنار قرآنی کوچك، جوشن قلبمان می‌کردیم، و ما که پانصد و نود و هشت زخم غیرت را با یك لبخند تو التیام می‌بخشیدیم، اکنون زخم فراقت را با کدامین نوشدارو چاره سازیم؟... تویی که در تمامی فراز و نشیب‌ها یارمان بوده‌ای؛ تویی که آرامش نکاهت گرمی‌بخش قلبهای مجروحمان بوده است؛ تویی که در هر مصیبت رودهای اضطرابمان را در اقیانوس طمانینه‌ات گم می‌کردیم، اکنون تنهامان گذاشته‌ای، و این زاریها اشك حسرت نیست که اشك حیرت است!

کلام تو از مقولهٔ گفتار نبود؛ معیار بود. چشمان تو از قبیلهٔ مخموران نبود؛ خُمّار بود. نگاه تو از عشیرهٔ نگریستن نبود؛ اِسفار[۸] بود... و اکنون، ما این راه بی‌نهایت را بی‌کوکب هدایتت چگونه به پایان بریم؟[۹] می‌دانیم که اگر تو نیستی خدای تو هست؛ می‌دانیم که نظر لطف و عنایت پروردگار با ماست؛ می‌دانیم که این کشتی را ناخدایی است پوشیده از چشمها... امّا این آینهٔ چشمان تو بود که رضا و سَخَط پروردگار را بر ما می‌نمود: با هر گره ابروانت راه به غلطْ پیموده را بازمی‌گشتیم و هر تبسّمت را در تداوم طریق به فال نیك می‌گرفتیم... و اکنون، ای آینهٔ تمام‌نمای خداوند، تو خود بگو چگونه کورمراههای فتنه را بی‌قلاووز نگاهت رهسپر شویم؟!

با تو سروشی از غیب همراه بود که تنها گوشهای مبرّا از عیب را یارای استدراك آن است.[۱۰] شاهد این مدّعا: انّا لله وانّا الیه راجعونی[۱۱] است که در آغاز سال بر زبان جاری ساختی[۱۲] و خدا می‌داند هنوز در آتش این سؤال می‌سوزیم که این چگونه احسن‌الحالی است که تحوّل به آن را از معبود طلب کردی و کدام ظریفه تو را بر آن داشت که برای نخستین بار «احسن‌الحال» خویش را بر «احسن‌الحالی» خلق برگزینی؟ می‌دانیم که در این چند سال کسی قدر تو را به حقیقت ندانست؛ امّا این نه از قدرناشناسی مشتاقان، که از بیکرانگی روح تو بود.

گر بریزی بحر را در کوزه‌ای
چند گنجد؟ قسمتِ یك روزه‌ای

تو در جمع ما غریب بودی، همان‌گونه که علی(ع) در نزد سلمان و ابوذر؛ و این غربت مقدّس ریشه‌ای به قدمت اعصار داشت... امّا گناه ابوذر و سلمان چه بود؟ و کدام انصاف سلیمی ایشان را مستوجب عتاب و نکوهش می‌دانست؟

حال تو خود بگو که چگونه این دلهای کوچك پذیرای مصیبت بزرگ تو گردند، که هر غمی را دلی شایستهٔ آن باید... و اگر نبود این امید که تو سیصد و سیزدهمین سردار باشی، خدا می‌داند چه سرها که بر سر دار نمی‌رفت!... پس اکنون که با خاطری آسوده به دیدار یار رفته‌ای، صاحب آن خال را بگوی که: عَزیزٌ عَلَیَّ اَنْ اَرَی الْخَلْقَ وَلا تُرَیٰ وَلا اَسْمَعُ لَكَ حَسیساً وَلا نَجْویٰ؛ عَزیزٌ عَلَیَّ اَنْ تُحیطَ بِكَ دُونِی الْبَلْویٰ، وَلا یَنالُكَ مِنّی ضَجیجٌ وَلا شَكْویٰ... عَزیزٌ عَلَیَّ اَنْ اُجابَ دُونَكَ وَ اُناغیٰ؛ عَزیزٌ عَلَیَّ اَنْ اَبْكیَكَ وَ یَخْذُلَكَ الوَریٰ؛ عَزیزٌ عَلَیَّ اَنْ یَجْریٰ دُونَهُمْ ماجَریٰ[۱۳]...

هم او را می‌کویم که حجّت حق است و هیچ خفاش گریزان از نوری را یارای چالش با خورشید ظهورش نیست؛ هم او که در سپاه خویش مرد می‌خواهد به اندکی سیصد و سیزده تن... هم او که ودیعهٔ بزرگ الهی است و ذخیرهٔ سترگ آفرینش؛ و سرانجام هم او که اگر هم در «جزیرهٔ خضراء» باشد، وصالش جز با «سفینهٔ حمراء»[۱۴] میسّر نیست...

دیگر چه جای ماتم اگر در این کویر انتظار بختك اندوهی بر سینهٔ صبرمان نشسته، که ما فرزند سرخ شیعه‌ایم و شیعه همسایه دیوار به دیوار اندوه و صبر است. براستی دلی که در آتش فراق تو نسوخته باشد به چه کار خواهد آمد، که تو خود گفتی: «آنکه اِلَی الله باشد، اجرش عَلَی الله خواهد بود»[۱۵] و خدا کند همین یك درس را از تو آموخته باشیم. نکته‌ای از لب شیرین‌دهنان ما را بس...

داغ داغ دل است می‌دانم
دل من غافل است می‌دانم
بی‌حضور شکوفه، بی‌شبنم
زندگی مشکل است می‌دانم
آسمان دلم که می‌گیرد
گریه بی‌حاصل است می‌دانم
آنکه خوش می‌سرود با دل من
خفته در محمل است می‌دانم
می‌رود شادمان و در قدمش
مرغ دل بسمل است می‌دانم
باغ تصویر سبز سیمایش
گل این محفل است می‌دانم
دل من بر خیِ جمالش باد
گرچه ناقابل است می‌دانم
راه خونین سینهٔ سُرخان را
عشق سرمنزل است می‌دانم
با دل او کَرانه‌ای، هرگز!
بحربی ساحل است می‌دانم
چه کسی عشق را به جانش زد؟
کار، کارِ دل است می‌دانم[۱۶]

پاورقیها:

۱. از شاعر معاصر «حسین اسرافیلی»

۲. اولین مصرع از آخرین غزل حضرت امام(ره)

۳. «بحارالانوار». مضمون این حدیث در کتاب: «منتخب‌الاثر، فی‌الامام الثّانی عشر» (ف ۲ ب ۴) نیز آورده شده...

۴. از تعابیر به کار رفته در آخرین غزل امام خمینی(ره)

۵. از تعابیر به کار رفته در آخرین غزل امام خمینی(ره)

۶. در اینجا یك بیت از غزل اصلی حذف شده است...

۷. سورهٔ «نساء»، آیهٔ ۱۵۷: «و او (عیسی(ع)) را نکشتند و به صلیب نکشیدند، بلکه امر بر آنان مشتبه گردید...»

۸. به روشنایی صبح درآمدن؛ درخشیدن و آشکار شدن.

۹. در این شب سیاهم گم گشت راه مقصود
از گوشه‌ای برون آی ای کوکب هدایت
(حافظ)

۱۰. تا نگردی آشنا زین پرده رمزی نشنوی
گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش
(حافظ)

۱۱. سورهٔ «بقره»، آیهٔ ۱۵۶: «ما از خداییم و به سوی او بازمی‌گردیم».

۱۲. اشاره به پیام کوتاه امام به مناسبت حلول سال ۱۳۶۸

۱۳. قسمتی از دعای «ندبه»

۱۴. کنایه از خون و شهادت

۱۵. نقل از «تفسیر سورهٔ حمد» حضرت امام(ره)؛ (جلسهٔ دوم)

۱۶. از شاعر معاصر «حمدالله رجایی بهبهانی»

● بازنگری باورهای فردوسی

■ یوسفعلی میرشکاک

فردوسی، این چهرهٔ تابناک پنهان مانده در غبار اغراض و کج‌اندیشی‌ها، این حکمت بلند و اندیشهٔ رفیع که مدّتهای مدید سلطنت‌طلبانش ابزار تبلیغات می‌خواسته‌اند، در شُرفِ بر کرسیِ کنگرهٔ «یونسکو» نشستن است و از هم‌اکنون دغلبازان غرب‌مدار و از باطنِ شرق دورافتادگان و جاهلان حقیقت ستیز، با طرح شوائب، سعی در احیاء همان نبهرگیها دارند، غافل که این کارها نان به دیوار زدن است.

این گرسیوز سرشتان، شاهنامهٔ حکیم ابوالقاسم را به آب شعبده می‌بندند تا خرمهره‌ای به نام وطن‌پرستی بفروشند که دست بر قضا جز در میان وطن‌فروشان خریداری ندارد. اینان گمان می‌کنند که فردوسی نیز به بیماریهای مرسوم روشنفکران روزگار مبتلا بوده و یکی از بیماریهای روشنفکر روزگار ما همین است که زور می‌زند ثابت کند عرب و اسلام در ذهن فردوسی یکی است و اگر عجم زنده کرده به خاطر مخالفت با اسلام بوده. ظرف حمق این جماعت جز به دروغ پُر نخواهد شد. در باب باورهای فردوسی نیز سعی می‌کنند همچون حافظ و حلاّج، رأی خود را بر بیّنات صریح مقدّم بدارند و نقشِ کج خود را بر هرچه راستی و درستی مرجّح.

من بر آنم که حقیقت فردوسی نیازمند به مدافعه ما نیست و وظیفهٔ ما نیز این نیست که خود را فرو بگذاریم و به فردوسی بپردازیم، چرا که هر کسی برای یافتن و جستن خود آمده است. با وجود این، زمانهٔ سیاست‌زده اقتضا می‌کند که نگذاریم فردوسی سپر بی‌جگران باشد. این جماعت جرات ندارند اَغراض و اهواء خود را آشکارامطرح کنند؛ امّادرعوض ازآن مایه‌رذالت بهره‌مند هستند که چهرهٔ بزرگان را مخدوش و حتّی آب آینه‌ای چون فردوسی را گل‌آلود کنند تا ماهی بگیرند. به همین خاطر من سعی خواهم کرد تا به تعجیل، باورهای فردوسی را به استعانت کار ارجمند وی و نه تحقیق و تالیف این و آن تذکّر بدهم.

●

فردوسی شیعه، یا به قول دشمنانش رافضی است ـ و چه شجاعانه ترک کرده آنچه را که دیگران جرئت ترکش را نداشته‌اند و آن هم در چه، روزگاری. و این بیت:

به بینندگان آفریننده را
نبینی، مرنجان دو بیننده را

به تنهایی گواه این مدّعاست. اعتقاد معتزله و شیعه بر این است که حضرت باری تعالی به رؤیت درنمی‌آید و اشعری‌مذهبان که اهل تاویل آیات نیستند و از اصول عقلی تبعیت نمی‌کنند، قائل به جسمیت خدا هستند و او را قابل رؤیت می‌دانند. باری ابیاتی از آن دست هنگامی که در کنار ابیاتی از این دست قرار می‌گیرند:

حکیم این جهان را چو دریا نهاد
برانگیخته موج ازو تندباد
چو هفتاد کشتی بر او ساخته
همه بادبانها برافراخته
یکی پهن کشتی بسان عروس
بیاراسته همچو چشم خروس
محمد بدو اندرون با علی
همان اهل بیت نبی و وصی
خردمند کز دور دریا بدید
کرانه نه پیدا و بس ناپدید
بدانست کو موج خواهد زدن
کس از غرق بیرون نخواهد شدن
به دل گفت اگر با نبی و وصی
شوم غرقه دارم دو یار وفی
همانا که باشد مرا دستگیر
خداوند تاج و لوا و سریر
خداوند جوی می و انگبین
همان چشمهٔ شیر و ماءِ معین

رافضی بودن حکیم را گواه مضاعف می‌شوند، خاصّه که اضافه می‌کند:

اگر چشم داری به دیگر سرای
به نزد نبی و وصی‌گیر جای
گرت زین بد آید گناه من است
چنین است آیین و راه من است
دلت گر به راه خطا مایل است
تو را دشمن اندر جهان خود دل است

در داستان سیاوش، آنجا که از پیری خود شکایت می‌کند:

کسی را که سالش به دو سی رسید
امید از جهانش بباید برید
چو آمد به نزدیک سر تیغ شصت
مده می که از سال شد مرد مست
به جای عنانم عصا داد سال
پراکنده شد مال و برگشت حال
همان دیده‌بان بر سر کوهسار
نبیند همی لشکر بی‌شمار
کشیدن نداند زدشمن عنان
اگر پیش مژگانش آید سنان
پر از برف شد کوهسار سیاه
همی لشکر از شاه بیند گناه
گراینده دو تیر پای نوند
همان شست بدخواه کردش به بند

و به این مایه از هنر در شصت سالگی، یا به قول این بیت در پنجاه و هشت سالگی:

چو برداشتم جام پنجاه و هشت
نگیرم بجز یاد تابوت و دشت

از دست رفتنِ بینایی و سفید شدن موی سر و سستی قوای بدنی خود را به شکْوه، امّا شکوهمند بیان می‌کند، تمنّایی که از حضرت حق دارد، تمام شدن کار شاهنامه در این جهان و شفاعت صاحب ذوالفقار و منبر در آن جهان است:

همی خواهم از داور کردگار
که چندان امان یابم از روزگار
کزین نامهٔ نامور باستان
بمانم به گیتی یکی داستان
که هر کس که اندر سخن داد داد
زمن جز به نیکی ندارد به یاد
بدان گیتی‌ام نیز خواهشگر است
که با ذوالفقار است و با منبر است
منم بندهٔ اهل بیت نبی
سرافکنده بر خاک پای وصی

این همه باور پنهان است. آنگاه که به هشتاد سالگی رسیده و می‌بیند جان بر سر کاری شگرف نهاده و خواسته و مال از کف داده و با اینکه به صوابدیدِ این و آن، شگرف کار خود را به نام «محمود غزنوی» کرده، سرانجام به جرم آیین خویش مورد آزار و تحقیر قرار گرفته، باور خود را چون تیغ برهنه می‌کند؛ نه رویاروی شاعرکانی چون «عنصری» و اقمار وی و کج‌طبعان بدآیینی

چون «حسن میمندی» وزیر که در پوست محمود افتادند و او را به غدر و دشمنی برگماشتند؛ بلکه پیش چشم و پشت گوش و گردن فاتح سومنات «اشعـری» مذهب رافضی‌کش ممسـکِ بخیـل، خداوند خسّت، محمود غزنوی.

ایا شاه محمود کشورگشای
زکس گر نترسی بترس از خدای
که پیش از تو شاهان فراوان بُدند
همه تاجداران کیهان بُدند
فزون از تو بودند یکسر به جاه
به گنج و کلاه و به تخت و سپاه
نکردند جز خوبی و راستی
نگشتند گرد کم و کاستی
...
گر ایدون که شاهی به گیتی تو راست
نکویی که این خیره گفتن چراست
ندیدی تو این خاطر تیز من
نیندیشی از تیغ خونریز من
که بددین و بدکیش خوانی مرا
منم شیر نر، میش خوانی مرا
مرا غمز کردند: کان بد سخن
به مهر نبی و علی شد کهن
هر آن کس که در دلش کین علی است
ازو خوارتر در جهان گو که کیست
نباشد جز از بی‌پدر دشمنش
که یزدان بسوزد به آتش تنش
منم بندهٔ هر دو، تا رستخیز
اگر شه کند پیکرم ریزریز
من از مهر این هر دو شه نگذرم
اگر تیغ شه بگذرد بر سرم
منم بندهٔ اهل بیت نبی
ستایندهٔ خاک پای وصی
مرا سهم دادی که در پای پیل
تنت را بسایم چو دریای نیل
نترسم که دارم زروشندلی
به دل مهر جاز: نبی و ولی
چه گفت آن خداوند تنزیل و وحی
خداوند امر و خداوند نهی
که من مهر علمم علی‌ام در است
درست این سخن گفت پیغمبر است
گواهی دهم کاین سخن راز اوست
دو گوشم تو گویی بر آواز اوست
چو باشد تو را عقل و تدبیر و رای
به نزد نبی و علی گیر جای
گرت زین بد آید گناه من است
چنین است آیین و راه من است
بر این زاده‌ام هم بر این بگذرم
چنان دان که خاک پی حیدرم
ایا دیگران مر مرا کار نیست
بر این در، مرا جای گفتار نیست
اگر شاه محمود ازین بگذرد
مر او را به یک جو نسنجد خرد
چو بر تخت شاهی نشاند خدای
نبی و علی را به دیگر سرای
گر از مهرشان من حکایت کنم
چو محمود را صد حمایت کنم
جهان تا بود شهریاران بود
پیامم بر تاجداران بود
که فردوسی توسی و پاک جفت
نه این نامه بر نام محمود گفت
به نام نبی و علی گفته‌ام
گهرهای معنی بسی سفته‌ام

قصد من از ذکر ابیاتی که گذشت، تذکّر اعتقاد فردوسی در حق مقام ولایت نیست، بلکه تذکّر این نکتـه است که در چشم‌انـداز فردوسی، عرب و اسلام دو تاست. و امّا گرچه این مقال نه جای این سخن است، باید گفت که فردوسی گرچه چوب غمز دیگران را خورد، امّا خود نیز مقصّر بود که حنفی مذهب اشعری مسلکی چون محمود غزنوی را به تشیّـع و باور شفاعت علی امیرالمؤمنین(ع) در قیامت می‌خواند:

اگر در دلت هیچ مهر علی است
تو را روز محشر به خواهشگری است
به مینو بدو رسته گردیم و بس
در رستگاری جز او نیست کس
وگر در دلت زو بود هیچ زیغ
بدان کو بهشت از تو دارد دریغ
دل شهریار جهان شاد باد
همه گفتهٔ من ورا یاد باد

و به اعتقاد من، بدتر از همه بیت آخر است که در آن گویی حکیم توس منّت بر سلطان می‌گذارد که بی‌بنیادی اعتقاد او را برملا کرده و به او تذکّر داده است که باب النّجاة (در رستگاری) علی(ع) است و هر که ولایت او را باور نداشته باشد به بهشت نخواهد رفت.

●

علاوه‌براین، فردوسی انزجار خود را در سراسر شاهنامه از ترکان غزنوی منتشر کرده و برخلاف آنـان که فکر می‌کنند وی در داستانسرایی خود موضعی بی‌طرف داشتـه، در بیت بیت شاهنامه نخست آزاده‌ای است ایرانی و شیعی، و دشمن ترکـان حاکم و حامیـان آنهـا، عباسیان، است و سپس سراینده‌ای حماسه‌پرداز.

در نامهٔ «رستم فرخزاد» به برادرش، نخست می‌بینیم که محمـود غزنـوی از تخمهٔ شاهـان شمرده نمی‌شود:

بدین سالیان چارصد بگذرد
کزین تخمه، گیتی کسی نسپرد

با ایـنکـه سالهـاست به تخت نشسته و مدّتهـاست که نسب‌سازان، نسب این غلام ترک غدّار را به یزدگرد ساسانی می‌رسانده‌اند؛ به این ترتیب:

«یمین‌الدوله سلطان محمـودبن ناصـرالدوله سبکتکین‌بن سرنـگ‌بن اغمنـاغوی‌بن جوغان‌بن قرابکهم‌بن قزل ارسـلان‌بن فرانـامان‌بن فیروزبن یزدگردبن شهریاربن پرویزبن... اردشیربن ساسان.»

و نیز در همین نامه می‌بینیم:

چو با تخت منبر برابر شود
همه نام بوبکر و عمر شود

این بیت حتّی اگر به قول معتقدان به امانت فردوسی (در رعایت دقیق نظم شاهنامه از روی «خـداینـامه» و اسناد دیگر) ترجمهٔ منظوم قول رستم فرخزاد باشد و منقول از متن نامهٔ وی ـ که بندهٔ بی‌سواد نمی‌دانم در کدام ماخذ و مرجع باید به دنبـال آن گشت ـ متضمّن تعمّـدی است که نتیجهٔ آن جز برانگیخته شدن محمود غزنوی و دیگـران علیه فردوسی نیست. بعلاوه، حکیم توس در ایـن نامـه حکـومـت عبـاسـیـان و دست‌نشاندگان آنان‌را تخطئه می‌کند. اهل تأمّل می‌دانند که شعار عباسیان جامه و دستار سیاه بوده و محمود غزنوی نیز به تبعیت از آنان سیاه می‌پوشیده است:

بپوشند از ایشان گروهی سیاه
ز دیبا نهند از بر سر کلاه
نه تخت و نه تاج و نه زرینه کفش
نه گوهر نه افسر نه رخشان درفش
برنجد یکی دیگری برخورد
به داد و به بخشش کسی ننگرد

و همین سیاه‌جامگان از اسلام وصراط مستقیم آن منحرف می‌شوند:

ز پیمان بگردند و از راستی
گرامی شود کژی و کاستی

محمود غزنوی ـ بندهٔ سامانیان ـ شاه می‌شود:

شود بندهٔ بی‌هنر شهریار
نژاد و بزرگی نیاید به کار

کسی که انـدک تأمّلی در تاریـخ عبـاسیان و حکومت ترکان بر ایران، خاصّه غزنویان، داشته باشد و از اوضاع پریشان آن روز این سرزمین و دیگر سرزمینهای اسلامی چیزکی بداند، به جای رستم فرخزاد، فردوسی را خواهد دید که انزجار خود را اعلام می‌کند:

پیاده شود مردم رزمجوی
سوار آنکه لاف آرد و گفتگوی
کشاورز جنگی شود بی‌هنر
نژاد و بزرگی نیاید به بر
رباید همی این از آن، آن از این
زنفرین ندانند باز آفرین
نهانی بتر زآشکارا شود
دل مردمان سنگ خارا شود
بداندیش گردد پدر بر پسر
پسر همچنین بر پدر چاره‌گر

بیت اخیـر آیـا نمی‌توانـد کنـایه‌ای به رفتار محمود در حق فرزندانش، «محمد» و «مسعود» باشد؟

به گیتی نماند کسی را وفا
روان و زبانها شود پرجفا
از ایران و از ترک و از تازیان
نژادی پدید آید اندر میان
نه دهقان، نه ترک و نه تازی بود
سخنها به کردار بازی بود
همه گنجها زیر دامن نهند

بمیرند و کوشش به دشمن دهند

اشارات ابیات بالا به بلبشوی فرهنگ و نژاد و زبان آشکار است. امّا بیت اخیر آیا کنایتی به محمود غزنوی نیست که در بخل و امساك چنان بود که صاحب «روضة‌الصّفا» می‌گوید:

«پیش از وفات خود به دو روز، فرمان داد تا از خزانه جَره‌های درم سفید و بدره‌های دینار سرخ و انواع جواهر نفیس و اصناف تنسوقات که در اوقات سلطنت جمع آورده بود حاضر کردند و در ضمن صفهٔ عریض همه را بگستردند و آن صحن در نظر بینندگان بستانی می‌نمود که به گلهای ملوّن از سرخ و زرد و بنفش و غیر ذالك آراسته باشد. سلطان به چشم حسرت در آنها می‌نگریست و زار زار می‌گریست و بعد از گریه بسیار بفرمود تا همه را به خزانه بردند: موازی فلسی از آن همه جنس و نقد به مستحقّی نداد با آنکه می‌دانست که در آن دو روز جان شیرین به صد تلخی خواهد داد.»

نه جشن و نه رامش نه گوهر نه نام
به کوشش زهرگونه سازند دام
زیان کسان از پی سود خویش
بجویند و دین اندر آرند پیش

آیا سرزنش محمود و اربابانش، عباسیان، در این ابیات مشهود نیست؟ و مگر نه محمود بود که به تشویق خلفای عباسی و به اسم نشر و گسترش اسلام، به طمع خزائن سومنات هند را غارت کرد؟

بریزند خون از پی خواسته
شود روزگار بد آراسته

و نه در همین نامه، که در نامهٔ «یزدگرد» به مردم توس باز هم می‌بینیم که فردوسی به محمود غزنوی حمله‌ور شده و البتّه عذرش موجّه است. مثلاً دارد پیشگوییها را نقل می‌کند:

شود خوار هر کس که بود ارجمند
فرومایه را بخت گردد بلند
پراکنده گردد بدی در جهان
گزند آشکارا و خوبی نهان
به هر کشوری در، ستمکاره‌ای
پدید آید و زشت پتیاره‌ای

آیا می‌توان حمله به عباسیان و برگشتن اعراب را از صراط مستقیم اسلام در باور فردوسی به معنای ضدّیت وی با اسلام گرفت؟ حاشا! موضع فردوسی را نخست در پاسخ «سعدبن وقاص» بنگریم و آنگاه در جای جای شاهنامه آن را دنبال کنیم. نامهٔ «رستم فرخزاد» به «سعد» خواندنی است. رستم می‌گوید:

به من بازگوی آنکه شاه تو کیست
چه مردی و آیین و راه تو چیست؟

و آنگاه‌آمار سگ و یوز وباز واسب و پیل و تخت و تاج و افسر و اورنگ شاه را برای سعد برمی‌شمارد. گمان دارد

زشیر شتر خوردن و سوسمار
عرب را به جایی رسیده است کار
که تاج کیان را کند آرزو
تفو بر تو ای چرخ گردان تفو

نامه را «شاپور فرخزاد» برای «سعد»می‌بردو با وقاحت همهٔ دیپلماتهای قدیم و جدید تاریخ از گرد راه نرسیده، از احوال لشکر و پهلوانان و شاه و وزیر و کشور سعد می‌پرسد:

سپهبد فرود آمد اندر زمان
زلشکر بپرسید و از پهلوان
هم از شاه و دستور و از لشکرش
زسالار بیدار و از کشورش

و سعد:

ردا زیر پیروز افکند و گفت
که ما نیزه و تیغ داریم جفت
زدنیا نگویند مردان مرد
ززر و زسیم و زخواب و زخورد
شما را به مردانگی نیست کار
همان چون زنان، رنگ و بوی و نگار
هنرتان به دیباست پیراستن
دگر نقش بام و در آراستن

و من با سماجت این ابیات را موضع حکیم ابوالقاسم فردوسی می‌دانم و نیز کار به همهٔ پاسخ منظوم سعد ندارم، بلکه ابیاتی را از آن شاهد می‌آورم که متضمّن دعوت یزدگرد به اسلام است:

که گر شاه بپذیرد این دین راست
دو عالم به شادی و شاهی و راست
همان تاج یا بد همان گوشوار
همه ساله با بوی و رنگ و نگار
شفیع از گناهش محمد بود
تنش چون گلاب مصعد/ بود
به کاری که پاداش یابی بهشت
نباید به باغ بلا خار کشت
تن یزدگرد و جهان فراخ
چنین باغ و میدان و ایوان و کاخ
همه تخت و تاج و همه جشن و سور
نیرزد به دیدار یك موی حور
دو چشم تو اندر سرای سپنج
چنین خیره گشت از پی تاج و گنج
بس ایمن شدستی براین گاه عاج
بدین گنج و مهر و بدین تخت و تاج
جهانی کجا شربت آب سرد
نیرزد بر او دل چه دُری به درد؟

ممکن است سخن سعد وقاص (فردوسی) زیاد باب طبع آنهایی که هنوز یزدگرد را عزیز می‌دارند نباشد و بگویند دعوت به اسلام زیاد مؤدّبانه مطرح نشده است و معنی ندارد که پادشاه ایران و همهٔ دار و ندارش را با یك موی حور برابر ندانند. در این صورت باز همان آش است و همان کاسه، یعنی ادامهٔ نامهٔ منظوم سعد:

هر آن کس که پیش من آید به جنگ
نبیند بجز دوزخ و گور تنگ
بهشت است اگر بگرود جای او
نگر تا چه آید کنون رای او

یکی دیگر از مواضع فردوسی را در این باب، در ماجرای خواب «انوشیروان» و تعبیر «بوذرجمهر» از آن می‌توان دید:

در این سال یك شب نیایش‌کنان
به خواب اندرون شد ستایش‌کنان
چنان دید روشن روانش به خواب
که در شب برآمد یکی آفتاب
چهل پایهٔ نردبان از برش
که می‌رفت تا اوج کیوان سرش
برآمد برین نردبان از حجاز
خرامان خرامان به کشی و ناز
جهان قاف تا قاف پُر نور کرد
به هر جا که بُدّ ماتمی، سور کرد
در آفاق هر جا زنزدیك و دور
نبُد کان نه از فرّ او یافت نور
به هر جاکه بُد، نور نزدیك راند
جز ایوان کسری که تاریك ماند
بجست آنکه از خواب شه، نیم شب
نه کس بر، از این کار نگشاد لب
چو برقع برافکند از چهر، مهر
بخواندش بر خویش بوذرجمهر

...

بزرگمهر خواب را چنین تعبیر می‌کند:

از این روز در، تا چهل سال بیش
نهد مردی از تازیان پای پیش
که در پیش گیرد ره راستی
بپیچد زهر کژی و کاستی
به هم بر زند دین زردشت را
به مه چون نماید سر انگشت را
به دو نیم‌گردد از انگشت اوی
به کوشش نبیند کسی پشت اوی
جهود و مسیحی نماند به جای
در آرد همه دین پیشین زپای
به تخت سه پایه برآید بلند
دهد مرجهان را به گفتار پند
چو او بگذرد از سرای سپنج
از او بازماند به گفتار گنج
شود زو جهان، قرن تا قرن شاد
جز ایوان شه کان برآید به باد
پس از وی تو را یك نبیره بود
که با پیل و کوس و تبیره بود
سپاهی بتازد بر او از حجاز
اگرچه ندارد سلیح و جهاز
زتخت اندر آرد مراو را به خاك
زگردان کند مرجهان جمله پاك

...

چو بشنید کسری زبوذر جمهر
از این سان، بگردیدش از رنج چهر
همه روز با درد و غم بود جفت
زاندیشه چون شب درآمد بخفت
چنان بُد که از شب گذشته سه پاس
یك آواز آمد چنان پر هراس
که گفتی جهان سر به سر گشت پست
پس آنکه یکی گفت: ایوان شکست
برآمد همی شاه را دل زجای
ندانست آن کار را سر زپای

به بوذرجمهر آنکه آواز کرد
زطاق شکسته پس آغاز کرد
چو آن دید دانا هم اندر زمان
چنین گفت کای شاه نوشیروان
به خواب اندرون هرچه دیدی تو دوش
از آن مهر امشب برآمد خروش
چنان دان که ایوانت آواز داد
که آن ماه پیکر زمادر بزاد
سواری رسد هم کنون با دو اسب
که بر باد شد کار آذرگشسب
در این بود کامد سواری چو گرد
که آذرگشسب این زمان گشت سرد

من نمی‌دانم که آیا انوشیروان چنین خوابهایی دیده است یا نه (از آنان باید پرسید که فردوسی را به انوشیروان‌گرایی ملحق می‌کنند؟!) به هر حال، این حکیم توس است که ظهور آفتاب نبوّت محمّدی(ص) و فرو ریختن کنگره‌های ایوان کسری و سرد شدن آتشکدهٔ آذرگشسب را از هیبت ظهور این آفتاب، در پردهٔ خواب و بیداری شاه ایران و به شهادت مهمترین چهرهٔ فرهنگی ایران پیش از اسلام، یعنی بزرگمهر حکیم، اعلام می‌کند.

●

باری، من بر آنم که فردوسی با عرب در ستیز است، همچون همهٔ آزادگانی که با عرب در ستیز بوده‌اند. امّا مغرضانی که این ستیز را به معنای ستیز با اسلام می‌گیرند و اسلام را به عنوان فرهنگ عربی و سامی مطرح می‌کنند، باید بدانند که اسلام با فرهنگ عربی یکی نیست و سبب خصومت اندیشمندان آزادهٔ ایران با اعراب بر سر اسلام است، چرا که اعراب از اسلام عدول کرده‌اند. من در شگفتم که روشنفکر چگونه بدون تأمل در تاریخ بنی‌امیّه و بنی‌عباس، هرجا که نشانی از دشمنی با اعراب یا مبالغه در ایران‌گرایی می‌بیند، آن را به حساب ضدّیت با اسلام می‌گذارد فردوسی معاصر عباسیان است؛ شیعه‌ای است متعصّب در حقّ هویت دینی و قومی خود، که این عصبیت واکنشی است بحق در برابر تعصّب اعراب و اتراک اشعری مذهب که خود را به معنای خونی و نژادی نیز از ایرانی برتر می‌شمردند. فرض را می‌توان بر این گذاشت که فردوسی شاعر است و حساس و مهمترین فن وی در سخنوری اغراق. و نیز فرض را بر این می‌گذاریم که اهل تاریخ نیز از تعصّب خالی نبوده‌اند. از هر طرف، در برابر معقولترین و بی‌تعصّب‌ترین محقّق و دانشمند ایرانی، «ابوریحان بیرونی» چه می‌توان گفت؟ ببینید عربها چه مایه ایرانیان را تحقیر کرده بودند که این مرد صبور (که در سنین کهولت چون طفلی دبستانی می‌نشیند و سانسکریت می‌آموزد تا به اسرار فرهنگ هند مادر دست پیدا کند) نیز برانگیخته شده است:

«بنی‌مروان را لقب پسندیده‌ای نبود و جز ناقص و حمار و مانند آن لقبی دیگر نداشتند و یزیدبن ولید را ناقص لقب دادند، برای اینکه عطاهای مردم را نقص کرد و مروان را حمار لقب دادند بدین سبب که در جنگ مانند خر صبر و پافشاری داشت...»

ببینید رای بیرونی را در کنیه:

کنیه از اختصاصهای قوم عرب است که مقام و منزلت کوچکان را با ذکر آن بزرگ می‌سازند و با ذکر کنیه از نسبت بزرگان بی‌نیاز می‌شوند.»

من بر آنم که طعن در نژاد عرب در این جملات مخفی نیست. ببینید فساد دستگاه بنی‌عباس را چگونه برملا می‌کند:

«بنی‌عباس پس از آن که اعوان خود را به القاب دروغین ملقّب ساختند و فرقی میان دوست و دشمن خود نگذاشتند، دولت و سلطنت آنان ضایع گشت و چون در دادن القاب افراط کردند، احتیاج یافتند که برای حاضران در خدمت و در دربار خود فرقی و تمیزی قایل شوند؛ این بود که به آنها دو لقب دادند و چون این خبر شهرت یافت، آنان که از حضور غایب بودند، مایل شدند که مانند دستهٔ پیشین دو لقب داشته باشند و با آوردن واسطه‌ها و بذل مال، یك لقب دیگر از خلیفه گرفته و این دسته هم دارای دو لقب شدند. باز بنی‌عباس نیازمند شدند که از نو فرقی میان این گروه و گروهی که به حضور خلیفه اختصاص دارند، بگذارند. این بود که یك لقب دیگر به ایشان دادند تا دارای سه لقب شوند و لقب شاهنشاهی را به القاب این دسته افزودند، تا آنکه به اندازه‌ای تکلّف و ثقالت در این اسماء پیدا شد که شخص پیش از تلفّظ و ذکر این نامها از طول آن خسته می‌شود و نویسنده مدّتی از عمر و مقداری از کاغذ خود را برای نوشتن این نامها باید ضایع و تفریط کند وشخص مخاطب هم از شنیدن آنها به این فکر است که وقت فوت نشود و نماز قضا نکردد. تصوّر نمی‌کنم که اگر مقداری از القاب صادره از حضرت خلافت را در جدولی حصر کنیم و به خوانندگان ارائه دهیم گناهی مرتکب شده باشیم.»

فراموش نباید کرد که ابوریحان معاصر عباسیان و غزنویان است و علاوه‌بر این طعنی که به عباسیان و ایادی آنها وارد می‌کند در جدول القاب نام سلطان محمود غزنوی را چنین ذکر می‌کند:

«محمود پسر سبکتکین: سیف‌الدوله.»

حالاآنها که چیزی از دشمنی محمود با ابوریحان شنیده‌اند، بدانند که ریشهٔ این عداوت در کجاست. القاب همه را مجازی می‌داند و لقب‌فروشها و لقب‌خرها را محترمانه ضایع و فاسد قلمداد می‌کند و اسم شاه غازی را هم اینچنین بی‌مقدّمه و مؤخّره می‌آورد. جای دشمنی نیست؟ باری، برای این‌که‌فکر نکنید خصومت ابوریحان با عباسیان از نوع خصومت روشنفکران با اسلام است، ببینید چگونه از امام صادق علیه‌السلام در برابر افترای نجومی اسماعیلیه دفاع می‌کند:

«این داعی ستمکار بر چنین سیّدی عالم که افضل اشراف و اعلم امامان است صلوات الله علی ذکرهم، افترا زده؛ چه، امری را بدو نسبت داده که در دین جدّ او نیست و بر ضدّ آن برهان قائم است و این امام زاهد و پارسا، بالاتر از آن است که دامنش به گفته‌های امثال این داعی و به نسبتهای اسماعیلیه آلوده گردد.»

به مجادلهٔ ابوریحان با اعراب برمی‌گردیم؛ بخصوص با آنها که عرب را بر عجم برتری می‌دادند. در ردّ آراء «ابو محمّد عبدالله‌بن مسلم‌بن قتیبهٔ جبلی» می‌گوید:

«در کتابی که در تفضیل عرب بر عجم نوشته، چنین پنداشته که تازیان به ستارگان و طلوع و غروب آنها از همهٔ امم داناتر بوده‌اند، و من نمی‌دانم آیا نمی‌دانسته یا تجاهل می‌کرده که در تمام امکنهٔ زمین، برزگران و چوپانان، ابتدای اعمال خود و معرفت اوقات را به اندازهٔ اعراب می‌دانند.»

«اعراب از علم هیئت، جز آن اندازه که برزیگران هر بقعه می‌دانند، چیزی بیشتر ندانسته‌اند؛ ولی این مرد در هر مبحثی که وارد می‌شود، افراط می‌کند و از اخلاق جبلی که استبداد به رأی است، خالی نیست و کلام او در این کتاب بر کینه‌ها و دشمنیهایی که با ایرانیان دارد دلالت می‌کند. زیرا به این اندازه هم راضی نشد که اعراب را بر ایرانیان برتری دهد، بلکه ایرانیان را از اراذل امم و پست‌ترین مخلوق دانسته و از آنچه خداوند در سورهٔ توبه تازیان را به کفر و دشمنی با اسلام وصف کرده، بیشتر توصیف نموده و امور زشت دیگری را به ایرانیان نیز نسبت داده که اگر پیشینیان اعراب را می‌شناخت، بیشتر از گفته‌های خود را دربارهٔ این دو گروه تکذیب می‌کرد.»

باری، قصد من از ذکر اقوال ابوریحان این بود که به تحقیر اعراب ایرانیان را، و واکنش ایرانیان در مقابل آنان اشاره‌ای داشته باشم، بیرون از دایرهٔ شاهنامه و آن هم از قلم کسی که هم معاصر حکیم توس است و هم هیچ‌گونه اعوجاج و تعصّب و دوری از مراتب عقل تحقیق را نمی‌توان به وی نسبت داد. و امّا گرچه ستم و آزار و تحقیر بنی‌امیّه و بنی‌عباس در حق ایرانیان بسیار بیش از اینهاست، با این همه من بر آنم که فردوسی در روی آوردن به نظم شاهنامه و اقدام به این کار عظیم، نیّت این را نداشته که زبان فارسی را از سیطرهٔ زبان عربی نجات دهد. پیش از فردوسی زبان فارسی زبان ملّی بوده و همهٔ شاعران و نویسندگان این زبان را به کار می‌بسته‌اند و زبان عربی مخصوص تالیفات و تصنیفات دینی و فلسفی و علمی بوده است. و اگر دست بر قضا برای فردوسی نیّتی از آن دست قائل باشیم، نه در برابر زبان عربی، بلکه در مواجهه با هجوم و شیوع زبان ترکی باید باشد که به آن خواهیم پرداخت.

■ شعرای اولیاءِ شیطان
مصداق «افاك اثیم» هستند و قلبشان محلّ
نزول القائات و الهامات شیطانی است و
دیوان اشعارشان، کتاب حقیقیِ آیات شیطانی است.

شاعران و روح القدس

■ تحقیق و تنظیم از
سید مرتضی آوینی

«روح القدس» یکی از اسماء و اوصاف امینِ وحی الهی، «جبرئیل» است، امّا نه آنکه فقط مختصّ به او باشد. مراد از این تعبیر می‌تواند اشاره به «مقام قدسیِ روح انسان» نیز باشد که براساس بعضی روایات، بالاترین مرتبه‌ای است که روح انسانی بدان دست می‌یابد و در وصف آن فرموده‌اند که: «لاینام ولایغفل ولایلهو ولایزهو»... «فبه عرفوا الاشیاء»... «فبروح القدس یا جابر عرفوا ما تحت العرش الی ما تحت الثری»[1]؛ و اگر گاه حضرت جبرئیل را نیز به وصف روح القدس خوانده‌اند، برای بیان «شانیت و مقام نفسی» او است.

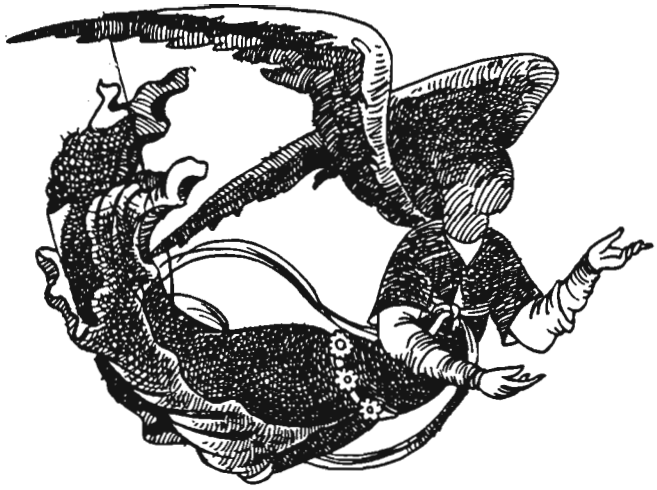
در اینکه شاعران مؤیّد به روح القدس هستند شکی نیست؛ به استناد احادیثی چند و از جمله این احادیث:

«حَسّان‌بن ثابت»، اشعر شعرای مُخَضْرمین و اشعر اهل بلاد بود در زمان خود و در میان همهٔ اصحاب پیغمبر(ص) و حتّی کفّار وقت کسی در فنّ شعر از او ماهرتر نبوده است. در جاهلیت نشو و نما نمود و مقامی عالی دریافت. و چون بعد از هجرت، انصار قبول اسلام کردند، حسّان نیز مسلمان شد و با زبان خویش از آن حضرت مدافعه می‌کرد، چنانچه قوم او (انصار) با شمشیر جهاد می‌دادند. فلذا قریش از لسان وی به داهیهٔ کبری[2] گرفتار بودند. چون از جانب پیغمبر(ص) بر هجو قریش ماذون گشت، حضرت فرمود: «چگونه می‌توانی قریش را هجو کنی و حال آنکه من از ایشانم؟» گفت: «تو را از میان ایشان چنان به نرمی درمی‌آورم که همچون مویی از خمیر»، و پیغمبر از برای حسّان در مسجد منبری نصب کرد و هجو کفّار را استماع می‌کرد و می‌فرمود: «اجب عنّی. اللّهم اَیّده بروح القدس». «از جانب من ایشان را جواب گوی (و دعا می‌فرمود) بار الها او را به واسطهٔ روح القدس مؤیّد بدار». و در روایت دیگر فرمود: «اهج مشرکی قریش و معک روح القدس. والله انّ کلامك لاشدُّ علیهم من وقع السّهام فی غَلس الظلام»: «هجو کن کفّار قریش را و بدان که با توست روح القدس؛ سوگند به خدا که اثر کلام تو بر دل ایشان کاری‌تر است از زخم تیر در شب تار».

حدیث کنند که رسول خدا(ص) فرمود: «شعر حسّان را نتوان شعر گفت؛ همه حکمت است». و یك شب در عرض راه و طی مسافت از منزلی به منزلی دیگر فرمود: «حسّان کجاست؟» عرض کرد: «اینك حاضرم». فرمان کرد تا از اشعار خویش لختی قرائت کند و او شعری از اشعار خویش به عرض رسانید. فقال: «لهذا اشدُّ علیهم من وقع النّبل». پیغمبر فرمود: «این اشعار بر دشمنان از زخم خدنگ کاری‌تر است».

در «ناسخ التّواریخ» در احوال «غدیر خم» گوید: حسّان‌بن ثابت در آن مجلس از رسول خدا(ص) خواستار شد تا در تهنیت علی(ع) شعری چند بسراید. پیغمبر فرمود: «قل یا حسّان علی اسم‌الله»: «بخوان ای حسان بر نام خدا». پس حسّان را بر زمینی افراخته صعود داد و مسلمانان اصفای[3] کلمات او را کردن کشیدند[4]. چون حسّان شعرهای خویش را قرائت کرد، رسول خدا(ص) فرمود: «لاتزال یا حسّان مؤیّداً بروح القدس ما نصرتنا بلسانك»: «مؤیّد باشی به واسطهٔ روح القدس مادام که به زبان خویش ما را یاری می‌کنی»؛ و این شرط را رسول خدا(ص) در حق حسّان از این روی فرمود که دانا بود در پایانِ امر با علی(ع) از در مخالفت خواهد رفت... و گوید: کلینی(ره) از «کمیت‌بن زید اسدی» روایت کرده که گفت: وارد شدم خدمت حضرت باقر(ع) و آن جناب فرمود: «والله یا کمیت لوکان عندنا مال لاعطیناك منه»: «سوگند به خدا ای کمیت، اگر در نزد ما مالی بود تو را عطا می‌کردیم ولی (حال که نیست) تو را می‌گویم آنچه را که رسول خدا(ص) به حسّان فرمود: لن یزال معك روح القدس ماذببت عنّا: مادام که از ما دفاع کنی روح القدس با تو خواهد بود». و در «نهایة‌الاثیریّة» گفته: و منه‌الحدیث انّ جبرئیل مع حسّان مانافح عنّی ای دافع: یقیناً جبرئیل با حسّان است تا آنگاه که از من دفاع می‌کند. و از حضرت صادق(ع) روایت کرده: «ما قال فینا قائل بیت شعر حتّی یؤیّد بروح القدس»: «کسی در حقّ ما بیتی نگوید مگر آنکه مؤیّد است به واسطهٔ روح القدس». انتهی[5].

●



این احادیث، در عین حال به «واسطگی» روح‌القدس یا جبرئیل (سلام‌الله علیه) در امر «الهام شعر» دلالت دارند، منتها نه همهٔ اشعار؛ چه بسا باشد که شیاطین واسطهٔ الهام شعر باشند به قلب شاعر که در قرآن مجید آمده است: «انّ الشّیاطین لیوحون الی اولیائهم[1]»؛ شیاطین نیز به اولیاء خویش «وحی» می‌کنند.

معنای وحی در قرآن بسیار وسیعتر از آن است که تنها منحصر به انبیاء باشد. آن وحی خاص که به انبیاء می‌رسد نیز از آن جهت تنها منحصر به آنان است که دیگران شایستگی قبول آن را ندارند. وسعت معنای وحی را می‌توان از مجموعهٔ آیات مربوط به وحی دریافت کرد: در آیهٔ مبارکهٔ هفتم از سورهٔ «قصص»، مادر حضرت موسی(ع) نیز مخاطب وحی واقع شده است: «و اوحینا الی امّ موسی ان ارضعیه فاذا خفت علیه فالقیه فی الیّم ولاتخافی ولاتحزنی انّا رادّوه الیك و جاعلوه من المرسلین». در آیهٔ سی و هشتم از سورهٔ «طه»، باز هم مادر موسی(ع) از مخاطبین وحی قلمداد می‌شود: «اذ اوحینا الی امّك ما یوحی». در آیهٔ دوازدهم از سورهٔ «فصّلت»، خداوند آسمانها را نیز مخاطب وحی دانسته است: «و اوحی فی کلّ سماء امرها». در آیهٔ شصت و هشتم از سورهٔ «نحل»، سوائق فطری زنبور عسل را نیز وحی خوانده‌اند: «و اوحی ربّك الی النّحل ان اتّخذی من الجبال بیوتاً»؛ «و آفریدگارت به زنبور عسل وحی کرد که در کوهستانها خانه گزین».

خانه ساختن در صخره‌ها برای زنبور عسل امری غریزی است و اگر حکم غریزه را در حیوانات وحی بدانیم، اقتضائات فطری وجود آدم را نیز باید وحی دانست. وحی بدین معنای عام از جانب ربّ العالمین فیضی دائم و منتشر است: ضرورتی که دوام امر حضرت حق در خلقت عالَم آن را اقتضا دارد.

اصطفای انبیاء از جمع مردمان نیز از آن است که آنها خود اشرف خلق‌الله هستند و اگرنه کجا لیاقت نبوّت می‌یافتند؟ وحی بدان معنای خاص که انبیاء را می‌رسد نیز نه آنچنان است که اگر دیگری آن استعداد و استحقاق را بیابد، او را نرسد:

فیض روح‌القدس ار باز مدد فرماید
دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد

...امّا کجاست مسیحای دیگری که مستحقّ فیض روح‌القدس شود؟

شیاطین نیز مصدر وحی هستند چنانکه در آیهٔ مبارکهٔ صد و بیست و یکم از سورهٔ «انعام» آمده است: «و انّ الشّیاطین لیوحون الی اولیائهم لیجادلوکم»؛ «شیاطین به اولیاء خویش وحی می‌کنند که با شما مجادله ورزند». و یا در این آیات انتهایی سورهٔ شعرا که محتملاً با موضوع سخن ما ارتباط دارند: «هل انبّئکم علی من تنزّل الشّیاطین؟ تنزّل علی کلّ افّاك اثیم. یلقون السّمع و اکثرهم کاذبون. والشّعراء یتّبعهم الغاوون الم تر انّهم فی کلّ واد یهیمون؟»؛ «آیا تو را خبر دهم که شیاطین بر که فرود می‌آیند؟ آنها بر هر دروغ‌پرداز گناه کار نزول می‌یابند؛ (بر هر دروغ‌پرداز گناهکاری) که گوش فرا دهند و اکثرشان دروغگویند. و شعرا را گمراهان پیروی می‌کنند. آیا نمی‌بینی که در هر بیغوله‌ای سرگردانند؟». که از مجموعهٔ قرائن می‌توان دریافت که شعرای کفّار نیز مصداق این تعابیر هستند.

تفاوت، هرچه هست به روح شاعر بازمی‌گردد که قابل فیض روح‌القدس، حضرت جبرئیل(ع) باشد و یا پذیرای القائات شیاطین. شعرای اولیاء شیطان مصداق «افّاك اثیم» هستند و قلبشان محلّ نزول القائات و الهامات شیطانی است و دیوان اشعارشان کتاب حقیقی «آیات شیطانی» است. این برداشت با فحوای احادیث مذکور نیز مناسبت دارد چرا که «دوام فیض روح‌القدس» را به «دفاع از حق» بازمی‌گردانند.

پس شاعران نیز واسطهٔ فیض هستند و مخاطب وحی؛ امّا قبول فیض، متفاوت است به تفاوت مراتب و مقامات شخص. وحی شیطان هم به اولیاء او می‌رسد، یعنی که آن نیز «قابلیت شیطانی» می‌خواهد.

در بیان ماهیت واردات قلبی و القائات باطنی سخنی در «رسالهٔ قشیریه» آمده که ملخص آن این است:

«خاطر» هر خطابی باشد که به قلب و ضمیر وارد شود، اعم از آنکه ربّانی باشد یا ملکی، نفسانی باشد یا شیطانی، بدون آنکه در دل پایدار بماند.

خاطر از اختیار بنده خارج است و آن بر چهار قسم است:

- خاطر ربّانی که هرگز بر خطا نمی‌رود.

- خاطر مَلَکی که برانگیزاندهٔ آدمی است برای ادای فریضه و الهام نامیده می‌شود.

- خاطر نفسانی که حظّ نفس در آن است و «هواجس» نام دارد.

- خاطر شیطانی که آدمی را به مخالفت با حق وا می‌دارد.

پس چون خواطر از جانب فرشته در دل هویدا شود «الهام» باشد و چون از جانب دیو باشد «وسواس» و چون از جانب نفس باشد آن را «هواجس نفس» نامند و چون از سوی حق باشد آن را «خاطر حق» گویند.

■ پاورقیها:

۱. یعنی: «نمی‌خوابد و غفلت نمی‌کند و بازی نمی‌کند و اهل جلوه‌فروشی و خودستایی نیست... و به واسطهٔ آن نسبت به اشیاء معرفت می‌یابند... و به واسطهٔ آن نسبت به تمامی آنچه در زیر عرش است تا آنچه در زیر آسمان قرار گرفته معرفت می‌یابند»؛ «کتاب حجّت اصول کافی»، باب ذکر ارواحی که در ائمّه(ع) وجود دارد.

۲. از ریشهٔ «دهی» به معنی «آفت»؛ بلای سخت و دشواری عظیم.

۳. «اصغا» گوش دادن به سخن

۴. شعرهای حسّان در غدیر خم:

یناديهم يوم‌الغدير نبيّهم
نجم واسمع بالرّسول منادياً
و قال فمن مولاكم و وليّكم
فقالوا ولم يبدو هناك التّعاديا
الهك مولانا و انت وليّنا
ولن تجدن منّا لك اليوم عاصياً
فقال له قم يا علی فانّنی
رضيتك من بعدی اماماً و هادياً.

۵. از کتاب «وقایع الایّام» تألیف «علی‌بن عبدالعظیم تبریزی خیابانی» (۱۳۴۱ هـ.ق).

۶. ۱۲۱/ انعام

■ سیف فرغانی

● عنایت

هرکه در عشق نمیرد به بقایی نرسد
مرد باقی نشود تا به فنایی نرسد
تو به خود رفتی از آن کار به جایی نرسید
هر که از خود نرود هیچ به جایی نرسد
در ره او نبود سنگ و اگر باشد نیز
جز گهر از سر هر سنگ به پایی نرسد
عاشق از دلبر بی‌لطف نیابد کامی
بلبل از گلشن بی‌گل به نوایی نرسد
سعی کردی و جزا جستی و گفتی هرگز
بی‌عمل مرد به مزدی و جزایی نرسد
سعی بی‌عشق تو را فایده ندهد که کسی
به مقامات عنایت به غنایی نرسد
هرکرا هست مقام از حرم عشق برون
گرچه در کعبه نشیند به صفایی نرسد
تندرستی که ندانست نجات اندر عشق
اینت بیمار که هرگز به شفایی نرسد
دلبرا می‌طلبم دولت وصلت به دعا
خود مرا دست طلب جز به دعایی نرسد
خوان نهاده است و گشاده‌در و بی‌خون‌جگر
لقمه‌ای از تو توانگر به گدایی نرسد
ابر بارنده و تشنه نشود زو سیراب
شاه بخشنده و مسکین به عطایی نرسد
سیف فرغانی دردی زتو دارد در دل
می‌پسندی که بمیرد به دوایی نرسد

■ تیمور ترنج ـ بوشهر

● پنجره

من، ستاره‌ای سوخته
که به رؤیا
بر مدار منظومه‌های روشن می‌گردد
و تو، که هر پسینی
در پس پنجرهٔ تاریکت می‌نشینی
و مرا، نمی‌بینی.

●

فراخنای فاصله
من با گلویی پرهمهمه‌تر از زنگوله‌های رمه‌ای گریزپا
تو را صدا کردم
هنگام که تو، در خلوت خاموش خاطره‌هایت
نشسته بودی ـ رو در روی خویش ـ
و سکوت، بر فراخنای فاصله‌ها
سایه افکنده بود.

■ یوسفعلی میرشکاک

● جای بوسهٔ آفتاب*

هر جا درخت و پنجره دیداری دارند
آنجا سراغ تو را می‌گیرم
خورشید را
در لابلای ورق‌پاره‌ها نمی‌جویند
بر خاک کربلا نیز.

●

می‌بینمت سوار
آرام
آشکار
در ازدحام آدم و آهن
بر شال زردِ روشن گندمزار
نه!
هیچگاه ندیدم
کز پشت زین به زمین افتی
همواره روی کوههٔ زین، کوهی دیدم
که باد بال عبایش را می‌برد
درخت روبروی نگاهش خم می‌شد
و آفتاب رکابش را می‌بوسید.
نه!
هیچگاه ندیدم
که عرش کبریای خدا
دیدار مصطفی
زیر سم ستوران باشد
وهمی است
بر دار کردنِ عیسی
بر خاک تشنه جان سپردن خورشید

* بخشی از منظومهٔ بلند «در برابر مهتاب»

■ شیرین تنککیان ـ بوشهر

● آیه‌های روشنایی

در حضور آسمان امشب
کهکشان را برگ خواهم زد
سورهٔ مهتاب
خواهم خواند
آیه‌های روشنایی را
با نگاه قاریم تکرار خواهم کرد
من به گوش باد
راز سرگردانی مرغ دلم را
باز خواهم گفت.

■ اکبر بهداروند

● چند دوبیتی

به یاد امیر قافلهٔ نور،
حضرت امام خمینی(ره)

سحر اسب فلق را تیز می‌راند
سپیده بذر شبنم بر گل افشاند
مؤذن بر لب گلدستهٔ نور
کلام عشق را بی‌تاب می‌خواند

●

کلامی دلکش و بی‌کینه دارد
دلی روشنتر از آیینه دارد
شنیدم چشمه‌ساری گفت: آن پیر
به جای دل یمی در سینه دارد

●

به گوش نُه فلک شد نالهٔ دل
چکیده بر رخ گل ژالهٔ دل
الهی تا ابد در سینه زین داغ
نشیند شعله بر لب لالهٔ دل

●

دلم از داغ تو در غم نشسته
درون هالهٔ ماتم نشسته
میان سینه‌ام چون سوگواران
به داغ وارث آدم نشسته

■ پرویز حسینی

● جنون زیبا

شب
دل نمی‌تپد
بی‌حضور تو
در مدار زخم.
خاج
بر شانه‌هایم می‌نهند
همانان که بیگانه با
رفتار آب و رسم آینه‌اند.
مگر کدام جنون زیبا
در من بود
که چنینش
تاوانی گرانبار
درخورم؟
تاج خاری
ـ نه بر سر ـ
که بر دل دارم.

■ پرویز عباسی داکانی

● چشمهٔ عشق

در چشمهٔ عشق شستشو کردیم
در باغ سپیده گفتگو کردیم
آن را که برون از دو عالم بود
در حضرت عشق جستجو کردیم
آیینه به دست حیرتش دادیم
روی تو و ماه روبرو کردیم
چون لالهٔ داغدیدهٔ صحرا
خون دل خویش در سبو کردیم
چشمی که زلال گریه آن را شست
آیینهٔ خنده‌های او کردیم

■ نعیم موسوی

● آوازهای آهو

در هیچ نفسی
این‌گونه دل نداده‌ام.
اگر ساقه‌هام
سَروَری از زخم برنمی‌گرفت
با منقار روزهای رام
جویده می‌شدم.

●

سوزان
شعلهٔ شیدایی پنهانم
که گلوی زیبام را
تاریك
به رعشه‌های ستاره نمی‌دهم
بدان بی‌تو
شیونی به منقار آن هدهدم
که در غمی کبود می‌نشیند،
ـ درخیمه‌های مخمل.

●

میان نفسم
نه دهانی بود و
نه بنفشه.
به چله‌های چاه
ته‌نشینی نکات را
خاج کشیدم و
فرزانگانِ زخم را
در گریه‌هام ستودم.
در این نفس باش
که بی‌همنفسی آن پرنده را
از کتف بردارم.

●

دلی دیوانه در زیور زخمها دارم.

●

در آستانهٔ به خود رسیدن
شانه‌هایم را
در باد
می‌بویم و با نفسهات
رویاروی
می‌میرم.

●

آهو! باغ می‌داند
بنفشه‌ها که بمیرند
ماه بوسیدنی نیست.

●

دمی باشد
زخمهات را
به سینه‌ام می‌نشانم و
نشان عشق را
بر ساقه‌هام.

●

بر این جهت‌یاب
دریا
درّه‌های دردش را
به لطف باد به گشت
در تو می‌شناسد
در عمق این نفسهای بنفشه.بو.

●

زیبایی ققنوس دارد
چشم پریشی که در من،
میراث باستانی آتش است.
بر نوازش زخم ساقه‌هات
امیر امارت اندوهم
پاینده
مستتر در ملال خویش.
اکنون با سری روشن
دل می‌دهم
و در پاره‌هام
تابستانی می‌روید
تنکاتنک
اینك که
هوای دهانهای آوازخوان دارم.

●

در آخرین شیههٔ خویش
به گفتار دلت
می‌ایستم و
خود را زیباتر می‌شناسم.

■ غلامرضا مرادی ـ رشت

● غزلوارهٔ هجرت

می‌رفت و جاری
در حریر لحظه‌ها بود
آرام
چون موج نسیمی
در هوا بود
می‌رفت و می‌دیدیم
در پیراهن نور، خورشید
بر شط شریف دستها بود
می‌رفت و با جمعیت مبهوت عاشق
تنهاترین
تنهاترین مرد خدا بود
می‌رفت و
می‌دیدیم امّا نام سرخش
چون باوری
تا دوردستان آشنا بود
می‌رفت و گل
سر در گریبان بود و غمناك
بی‌او
که راز سبزه‌ها بود و صفا بود
می‌رفت و می‌دیدیم
در هجرانی عشق
آن روز، روز عاشقان، روز عزا بود
می‌رفت و ما بودیم و
بی‌جانانه بودیم
بی‌او
که از ما بود و همچون جان ما بود
می‌رفت و
باغ سبز دستش نیز می‌رفت
دستی که برجی در بلندای دعا بود
می‌رفت و
بال آرزو در آسمان داشت
جانش ولی
از تنکنای تن رها بود
آن روز هم او
در خروش سوگواران
فریاد طوفان بود
امّا بی‌صدا بود.

●نامه‌های شاعرانه

قند آمیخته با گل نه علاج دل ماست
بوسه‌ای چند برآمیز به دشنامی چند

دوستان شاعر که از زوایای این چهارگوشهٔ فیروزه‌ای معرفت برای ما مینای ذوق و شراب شعر می‌فرستید، ما را به سرچشمه‌های پاکیزهٔ محبّت می‌برید، برای ما انسانیت را ترجمه می‌کنید، از تیهوهای جنوبی تا دُرناهای شمالی را به دفتر مجلّهٔ ما می‌آورید و برای ما از سروهای شیراز پست می‌کنید، از همهٔ شما تشکّر می‌کنیم و قلب مهربانتان را به سینهٔ شرحه شرحه از عشقمان سنجاق می‌کنیم.

راستش را بخواهید دلمان نمی‌کشد با ذکر بعضی از اتّفاقات ناگوار، ذهن آرام شما را به زحمت صاعقه بیندازیم. از اول پیدایش این تستون نظامی که به سوی مواضع استراتژیک ادبیات معاصر در حرکت است، شیوهٔ ما بر انکار نبوده است. بعضی دوستان شعرهایی پایین‌تراز متوسّط برای ما ارسال می‌دارند، امّا به سادگی می‌توان از لابلای آن ابیات ردّپای یك شاعر زبردست آینده را تشخیص داد. شیوهٔ ما در برابر این دوستان «قند آمیخته با گل است»، نه «بوسه‌ای چند آمیخته به دشنام».

بسیاری از دوستان بنده را با رئیس فرقهٔ ملامتیه عوضی گرفته‌اند و مرتّب حقیر را با القابی از قبیل «لیبرالُ الشّعرا» و «جمال‌العارفین»! و «حضرت شیخ حقوق بشر»! می‌نامند و می‌خوانند. دلیل رنگ و رو رفتهٔ این حضرات هم احترام بی‌شائبهٔ اینجانب به شعرای شهرستانی و خصوصاً خوانندگان وفادار و باصداقت مجلّه است. اینجانب بدون استفاده از صنایع سوررئالیستی عرض می‌کنم که بنده و دوستان دیگر در اینجا ستاد توزیع عادلانهٔ تعارف تشکیل نداده‌ایم. اگر مالی ببینیم آن را قیمت‌گذاری می‌کنیم، امّا صاحب مالها را هم از مال‌خرهای حرفه‌ای برحذر می‌داریم. سیاست ما حفظ استعدادهاست نه حذف آنها. چنین راهی البتّه پر از فریب غولان و ملامت نادرویشان است، امّا رسیدن به مقصود از دل خطرهایی بر زینِ موج نشسته و بر شلاق آذرخش زده... صد چندان از راههای دیگر لذّتبخش‌تر است.

جماعتی از دوستان حتّی طاقت بعضی از انتقادهای کوچك ما را هم نمی‌آورند. بنده را به جای باغبان کاکتوس گرفته و مرتّب گزنه‌های شمالی و جنوبی را به رُخ حقیر می‌کشند. برادر دیگری بنده را با آقای «اکبر بهداروند»، شاعر و نویسندهٔ معاصر، اشتباه کرده و مسائل دههٔ پیش گذشتهٔ جنوب را علم می‌کند. جهت اطمینان خاطر این دوستان عرض می‌کنم بنده آقای «اکبر بهداروند» نیستم؛ آقای بهداروند استعدادی است بسی مستعدتر از بسیاری معاصران و اتّفاقاً یك سفرهٔ عشایری و یك زخم قبیلگی دارد که ما گاهی به آن سور صداقت می‌دهیم و سماع و دوستی می‌گیریم. شاعری ده صفحه را در رد و انکار حقیر نوشته‌اند که در آن یك کلمه مربوط به بنده نیست. من جواب داده‌ام که شیوهٔ شعرای جنوبی بیشتر ناب‌سرایی است و شعر شما ساز دیگری می‌زند، ایشان... عزیز من! ساز دیگر زدن یا از یك جمع ناب‌سرا جدا شدن و رُمانتیك سرودن که فحش چارواداری نیست! کمی صبر کنید، سعی کنید در آرامش دست به قضاوت بزنید. من واقعاً از این دوستان تقاضا دارم دستگاه قضایی وجدانشان را تصفیه کنند. مطمئن باشید که بنده و دوستان دیگر هدفی جز اعتلای ادبیات و طرح هرچه جاافتاده‌تر شعر انقلاب و روشنفکران و هنرمندان مسلمان ندارایم.

آقای دیگری در یك نامهٔ مبسوط پاسخهای حقیر را با مجلّه‌های طاغوتی «یاطرمقائیل!» و... مقایسه کرده‌اند، لحن نوشتاری بنده را به ریشخند «ادبیات قفسه‌ای» گرفته‌اند، خیال می‌کنند ما هم جزء کارمندان ادارهٔ ایشانیم که قربتاً الی‌الاضافه حقوق فرمایشات ایشان را آنکادر شده انجام بدهیم. با تمام این تفاصیل از میدان خارج نمی‌شویم؛ اگر چه این میدان ارث پدری بنده نیست، امّا تا وقتی که هستیم تسلیم گندنمایی و جوفروشی نمی‌شویم و براساس اطلاعیه‌های ادارهٔ هواشناسی لباس رزم نمی‌پوشیم!

●

*** تهران؟ برادر م. ع**

نامهٔ شما در مذمّت لحن نوشتاری این قلم واصل شد. اولاً باید به عرض همایونتان برسانم اتّخاذ چنین شیوه‌ای درپاسخگویی، در حقیقت اعراض از سبك ماسمالیزاسیون شدهٔ رایج در مطبوعات است که برای این قلم به منزلهٔ مصرف سیانور سدیم می‌باشد. برخلاف رای سرکار عالی، بنده فکاهی‌نویس هم نیستم؛ تنها می‌خواهم در پاسخ به نامه‌های شاعران جوانی که غالباً مثل حادثه‌ای در آسمان ادبیات ما ظهور می‌کنند، من نیز نُرم عادی زبان را رعایت نکنم. این بی‌انصافی است که پاسخ نامه‌های حقیر را با «مجلات آنچنانی زمان طاغوت»!! مقایسه فرمایید. در جای جای نامهٔ شما، شطحك‌های اینجانب لوس و بی‌معنی(!) و «شُل و بی‌مایه» خوانده شده است در حالی که همین شیوهٔ نوشتن نامه‌های متعدّدی را در تحسین و تشویق به دنبال داشته است. با این همه، اگر به دعای شما عمری باقی بود، نورافشانی‌هایتان رانصب‌العینك خود قرار خواهیم داد.

*** زابل- آقای عباس باقری**

پس از سلام، قطعهٔ «حسد» را زیارت کردیم. من احساس می‌کنم در پاراگراف آخر، شعر شما به کمال می‌رسد. اگر جای شما بودم، دو قسمت اول را حذف می‌کردم؛ البتّه نه به بهانهٔ ضعف، بلکه در پاراگراف آخر قطعه، خواننده از پاراگراف‌های قبلی احساس بی‌نیازی می‌کند. پاراگراف آخر، شعری در مرزهای کمشدهٔ ایجاز است. آن را در ویژه‌نامهٔ ادبیات «سوره» خواهیم آورد:

آه
حسادت بی‌مرز!
به یکی گردهٔ نان
از سیلو ی هزار درب زمین
دندان به زخم آز می‌فشار
که ما، آن را

نذر هزار دهان گرسنه می‌خواهیم.

* اهواز- آقای سلیمان هرمزی

پس از سلام، «آیینه بر تفسیر سالها» رسید. بزودی آن را قاب خواهیم کرد، در ویژه‌نامهٔ ادبیات «سوره».

* رفسنجان- آقای حسن رجبی

نمی‌دانم چرا ازشهرشمابرای ما شعر و قصّه کم می‌آید. به هر حال دشت اول را از شعر حلالزاده شما گشت کردیم. «پردهٔ بیداد» برای ویژه‌نامه انتخاب شد؛ «گلوی تشنه» بماند برای چشمه‌ای مناسب!

* اصفهان- آقای کاغذچی

برادر ادیب و عارف، آقای کاغذچی؛ نامهٔ شما که در حقیقت مانیفستِ ادبیات اسلامی است واصل شد. همان‌طوری که فرمودید «ذوق و شعور دو بال پرندهٔ قلمند که او را تا بیکران زیبایی و عروج می‌برند». از قضا ما نیز درد چنین ادبیاتی را داریم و به قصد اقامه در چنین معبدی وضو گرفته‌ایم. یقیناً منتظر شعرهای شما هستیم و از خدا می‌خواهیم شعرهای حضرتتان درست مثل همین نامه که با نگین «هوالجمیل» ممهور شده است، ما را به مجلس معرفت و محفل ارباب نظر وارد کند. به نظر من اگر شعرای کنونی اصفهان به کاشیکاری‌های آنجا اقتدا کنند، معماری ادبیات دگرگون خواهد شد. همان‌طوری که نگاشته‌اید، درد به تنهایی، و سواد و مطالعه به صورت منفرد نمی‌تواند کارساز باشد؛ شاعر معجونی از زخم و عشق و آگاهی است و شعر دارویی است مرکّب از درد و دانش...

* تهران- آقای کیکاوس یاکیده

ما نیز از اشتباه چاپی متظور نظر مبارکتان طلب پوزش داریم. اتّفاقاً برخلاف کلایه‌ات، شعرهای بی‌وزن جنابعالی خیلی سنگین‌تر است! از مزاح گذشته، شما شاعر قابلی هستید. بخشی از «نقش افکار» را که «دیوار» نام مناسبتری است برایش، با هم می‌خوانیم. منتظر شعرهای قشنگ شما می‌باشیم.

چگونه نقش بست،
بر دیوار گلین شیار آب؟
چگونه راه بست،
به روی عاشقان بی‌تاب؟
از کدامین فاصله می‌توان رنگها را سرود؟
با کدامین زبان
می‌توان سیاه را خواند؟
...

* بوشهر- آقای تیمور ترنج

ضمن عرض تشکّر از همکاری مجدّانهٔ شما با نشریهٔ خودتان، «با گلوی پرآوازتان» و «پنجره» رسید؛ هر دو را به نمایشگاه نگاه مشتاقان خواهیم گذاشت.

* ماهشهر- آقای حمید اکبری

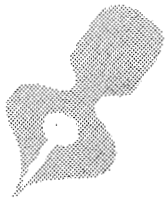
«چهار طرح» چاپ خواهد شد. ضمن اعتراف به زیبایی و قدرت آثار شما باید از کم‌کاریتان گله کنیم. آثاری از قبیل «چهار طرح» در خور اعتنا و نظرند، امّا اینکه حضرتعالی باید به فکر ساختن یك فرهنگ با این زبان باشید. احساس ما این است که بُرد نهایی شاعر از میان خیل شاعران دیگر، به همین تردستی نیاز دارد. شاعر باید خود را در شاعری فنا کند؛ چنین فناشدنی خود، شعر است...

* مسجدسلیمان- آقای منصور ململی

«اسب» نجیب شکیل و راهوار شما رسید. بزودی ناظر جولان آن خواهید بود.

* قزوین- آقای امیر عاملی

برادر عزیزم؛ وزن و قافیه و سایر قواعد شعر کلاسیك را رعایت می‌کنید، امّا برای شاعر معاصر چنین آشناییی اگرچه لازم است ولی کافی نیست؛ به هر حال شما فرزند زمان خویشتنید. گمان ما این است اگر جنابعالی گوشهٔ چشمی هم به شاعران امروز که در اطراف و اکناف قرن پراکنده‌اند، بیندازید، حتّی کارهای کلاسیك شما هم غنی‌تر از پیش خواهد شد.



* اهواز- آقای نعیم موسوی

پس از عرض ارادت، تمام کارهای شما در حدّ عالی است. همه را به ترتیب اجرای عشق چاپ خواهیم کرد و پیشتر از همه «آوازهای آهو» را:

باغ می‌داند
بنفشه‌ها که بمیرند
ماه بوسیدنی نیست

* بوشهر- خواهر شیرین تنگکیان

خواهرم؛ «آیه‌های روشنایی» و «با کبوتران سپید» خیلی قشنگ بود. روح شما در حول و حوش همین دو کار است. شیوه‌های قدیمی را رها کنید، مگر با حفظ چنین زبانی. کارها را بزودی خواهید دید.

* سمنان- آقای محمدعلی دهقانی

چارپارهٔ زیبای شما واصل شد. نوگرایی کرده‌اید و تصویرهای زیبایی را به‌تور سرایش انداخته‌اید، فقط در ترکیب‌سازی از دقّت بیشتری مدد بجویید. سعی کنید کارهایی از این دست را برای خود به‌صورت یك فرهنگ درآورید. شاید کتابهای «خوابنامه» و «روستای فطرت» در این مسیر به‌کارتان بیاید. اگر ان‌شاءالله ما را ماست‌فروشی که از ترشی بدش می‌آید به حساب نیاورید.

نشانهٔ جنوبی

■ غلامرضا عیدان

بر دیـوار شهر نوشته بود: «ما تا چند لحظهٔ دیگر به شهادت می‌رسیم. دشمن وارد شهر شده است.»

●

هیـچ چیـز نیافته بودیم. ساعتها جستجو و کنکـاش و پرسـه و دقّت، هیـچ چیز به دستمان نداده بود. من امّا، نمی‌خواستم و نمی‌توانستم باور کنم. اصـراری بخصـوص، ناخـودآگـاه و درونی، به جستجویم وامی‌داشت. چگونه می‌شد چیزی نیافت؟ چگونه می‌شد آن همه لحظات، که هر کدام انبوهی از دنیاهای غنی و سرشار و مانا بودند، اکنون بی‌هیچ نشانه و اثر، گم شوند؟ مگر می‌شود؟ مگـر نه خود من جایش گذاشته بودم؟ چگونه می‌شود آخر؟

اکنـون یك باور، دور و نزدیـك؛ یك اعتمـاد حس‌شدنـی؛ نوعی از امیـد که ممکن و ناممکن می‌نمود، همواره‌به شکل یك سؤال در ذهنم متجلّی می‌شد. چیـزی، نشـانـهٔ کوچکی حتّی، بایـد می‌یافتم. چنانکه، جزئی در حرکت لازم خود باید به کلّیتی می‌پیـوست. چنانکه لحظه‌ای باید در بستر یك زمان بخزد، تا شکل بیابد. و آب به زمین، و رود به دریا، و کودك به آغوش مادر، و حرف به کلمه و به جمله، و هرچه که باید به چیزی دیگر وصل می‌شد: من باید به او می‌رسیدم.

ـ فکر می‌کنی پیدا بشه؟

احمد می‌پرسد. خسته است و عرق می‌ریزد. متوجّه گرما می‌شوم. موهای سرم خیس شده و به هم چسبیده‌اند. تشنه‌ام. عطش دارم. بر لب و در جان.

ـ حتماً؛ حتماً پیدا می‌شه.

و این را با جدّیتی می‌گویم که از امید و شـوق رو به‌تزاید درونی‌ام برمی‌خیزد. در آن لحظات، که هیـچ اصـراری برای باورداشت خود نداشتم، حسّی از الهـام، وسیع و مطلق و شکوهمند، به حتم و اطمینـان، راهنمـایم بود. و همین موجب می‌شد که اگر لازم شود، روزها و حتّی ماهها به جستجو باشم. و عطش آنچنان به جانم بود که اگر خورشید ده بار بیش از این هم می‌سوخت، چیزی بر آن نمی‌افزود.

ـ مطمئنّی؟

ـ مطمئنّم.

●

لطافتی بود با روح او.

آن موقـع که رفـاقتمان گُل کرد، هر دو مسافرِ همین راه بودیم. سوسنگرد؛ اولین نقطهٔ پیوند. و بعد، وجوه مشترك ارواحمان که لحظه به لحظه خود را نشان می‌دادند، بر وسعت آن نقطه زیاده کردند. و من، و او، در چند ساعت، یکدیگر را پیدا کردیم. چنان به سرعت که گویی از سالها پیش، از ابتـدای خلقتمان، حتّی قبل از خلقتمان، ارواح سرگـردانمـان در فضـاهـای لایتناهی یکدیگر را دریافته بودند و اکنون، پس از سالها، در نقطه‌ای از خاك ملاقـاتی دوباره می‌داشتند؛ چنان که از همـان ابتـدا هم نیـازی به آشنایی با یکـدیگر نداشتیم. من به خود که می‌رفتم، به او می‌رسیدم. او نیز. لاجرم، کم‌گو بودیم با هم. سخن به رفتار می‌کردیم. در طیّ راه، من گرم خوانـدن دفتـرچهٔ اشعارش بودم. مجموعه‌ای یکدست و زیبا، که با وسـواس و دقّت فراهم شده بود. گاه سر بلنـد می‌کردم و در او، که خیـره به راه بود و آفتاب، می‌نگریستم. رشید بود. من کوتاهتر از او بودم. گرچه هر دویمان در ابتدای بیست و شش سالگی بودیم. دو تفاوت دیگر هم داشتیم. من، یك دانه موی سفیـد هم در سرم نبود. و او، هنگامی که حرف می‌زد، روی هر کلمه مکث می‌کرد.

ـ وقتی بچـه بودم دلم می‌خواست زود بزرگ شوم... حالا دلم می‌خواهد چشمهایم را ببندم و به کودکی برگردم.

ـ راست می‌گی؟

ـ آره؛ چرا نه؟

و راه. و من. و آفتاب. و او؛ مرتضی که دوست داشت به کودکی‌اش برگردد.

ـ چیزی جا گذاشتی؟

ـ ها؟

ـ می‌گـم چیزی جا گذاشتی حتماً.

ـ کجا؟

ـ کودکی. مگه دوست نداری برگردی؟

مرتضی می‌خندد؛ مثل آب روان می‌خندد. و در آن حالت، افسونی را مانند است که در زمین و زمان جریان پیدا می‌کند. همه چیز با مشاهدهٔ او به جریان می‌افتد و سرنوشت خود را با سرنوشت او گره می‌اندازد، و یافتن، که غایت و هدف حرکت است، با او یافته می‌شود.

من این حس را نه به اغراق، که به واقع، دریافته بودم. در حرکت او، توان و شهامتی بود که نیازمندی همراهیان را مبدّل به قناعت می‌کرد. او مطلق نبود؛ امّا بی‌شك، فقط با رسیدن به آن نقطهٔ بزرگ روحی‌اش، که منتهای انسانیت بود، می‌شد به ابتدای خداخواهی رسید. و عجیب نبود که چون اویی در آرزوی کودکی‌اش باشد. خلوت بی‌شبههٔ وارستگی؛ کودکی.

ـ آره؛ یه چیزایی جا گذاشتم. کودك که بودم، مطمئناً پاك بودم؛ و معصوم بودم؛ صداقت داشتم و معنی داشتم. حالا باید بدوم. به دنبال همان معنی. برسم یا نرسم.

من احساس او را می‌فهمیدم؛ امّا نه آنکه خود در همان حس باشم، بلکه فکر می‌کردم باید بفهمم؛ وظیفه دارم بفهمم. آن منزلگاه آرمانی، که او یك نفس و بی‌امان و بریده و شتابان بدان نزدیك می‌شد، گسترهٔ بی‌نهایت تقرّب خداوند بود. او به دامان سعادت مطلق و کامل ابدی می‌لغزید. و این امید که او را کشان‌کشان به وسعت وصل می‌رساند، چیزی بود که اگر در هوا رخنه می‌کرد، آن را از نفس می‌انداخت و شوق و جذبهٔ آن، منظومه‌ها را به هم می‌ریخت و امید و اشتیاق را به جان همهٔ اشیاء می‌دواند و بی‌نهایت، که در هیچ ذهنی نمی‌گنجد، به گنجایش می‌رسید و آن شادی ابدی، که فقط در حضور خداوند میسّر است، بی‌ذرّه‌ای اندوه، که از بیم نیستی برمی‌آید، حاصل می‌شد و همه چیز، به معنی می‌رسید و معنی می‌شد.

ـ کدام معنی مرتضی؟

ـ معنای خودم. من دنبال خودم هستم.

●

«و من، دنبال تو هستم مرتضی.» و عطش در جانم افتاده است، و بر لبهایم. تشنه‌ام.

ـ یعنی هیچ کس باقی نماند؟

ـ نه، گمان نکنم.

ـ حتماً؟

ـ برگردیم.

ـ نه، باید جستجو کنیم. باید.

و احمد، دوباره از من فاصله می‌گیرد و می‌رود به سوی دیگران، که بی‌حوصله و عرق‌ریزان، در گوشه‌ای، پناهِ سایه‌ای گرم را گرفته‌اند. خورشید، ثابت و سوزان، بر این گوشهٔ کوچك از زمین می‌بارد. گرم و یکسره. احساس می‌کنم همه چیز در شدّت این سوزش در حال ذوب شدن است. همه چیز آب می‌شود و جاری می‌شود. سنگ و آهن و دیوار و خاك و انسان. همه چیز فنا می‌شود تا شکلی دوباره بیابد، تا به خودش برسد؛ به معنی برسد. و من نیز، می‌بینم که به نرمی آب می‌شوم و روان می‌شوم. وجودم در منافذ خاك رخنه می‌کند و جستجویم آغاز می‌شود. و ناگهان یك تمنّا، یك خواهش، یك احتیاج شدید، در دل ذوب شده‌ام سربرمی‌آورد. من باید به ابتدا برسم. به اول وصل. و این هنگامی خواهد بود که آن لحظهٔ انتهایی را، آن لحظه‌ای که همهٔ ما را در این گوشهٔ آفتاب‌خورِ زمین به کنارهٔ ابتدایی راه کشاند، به یاد آورم و هزارباره مرور کنم. مگر در همانجا، لحظه‌ای، نقطه‌ای، حسّی یافته شود که نیروی جستجوگر وجودم را به توانمندی لازم برساند.

به جستجوی دوست، دل شُسته باید. دل، به گریستن شُسته شود. یاد آر.

●

لحظهٔ فراق، شهر در محاصره بود.

ـ گلوله و شلیك.

ـ زخم و پناه.

ـ مرگ و عطش.

ـ خاك و تن.

ـ مرا داشته باش مرتضی.

ـ بیا پسر؛ بیا.

و مرتضی، جریانی از شجاعت و نیرو بود. و پیکرهٔ یکسره خیس از عرقش، گلوله‌ای از آتش می‌نمود. یا موجی سهمگین، سربرآورده از توفان، که بر هیئت تانکهای دشمن یورش می‌برد و تصویر نامربوط و کودکانهٔ آنها را از صفحهٔ خاك خودی می‌شُست و می‌برد. جان‌افشان و بی‌دریغ.

ـ بیا پسر؛ بیا.

و پیش می‌رفتیم و پس. و شهر نه به واسطهٔ شکست، که به افسونی مقدّر، در جادوی اهریمنی دشمن گرفتار می‌آمد. و دشمن، نه به شجاعت، که با حیلتی بایستهٔ نامردان، چنگال خود را بر کمر شهر می‌انداخت.

و گو که جان، مایه می‌شد در نگهداشت شهر. توانمان امّا، برنمی‌تافت؛ با چشمهای سوزان، و گامهای خسته، و نفسهای شکسته، و سوزش زخم، و عطش در بیخ گلو.

ـ بیا پسر؛ بیا.

تانکها در صد متری ما بودند. و ما در پناه آخرین دیوارهای شهر بودیم و تواناییمان، در موجی از آتش و انفجار که لحظه لحظه فرومی‌نشست، رو درروی دشمن، قامت بسته بود.

هرچند قدم، یکی بر سر زانو نشسته بود و نگاه به روبرو داشت، آتشبارِ خروشانی می‌نمود، پیوسته در رگبار. گویی که هر کدام، جهانی را به دوش گرفته بود و این امانت شگرف را بسادگی از دست نمی‌نهاد. گویی که هر کدام نسل اول بشری بود، هبوط کرده بر زمین. یکدست و صاف و پاك. و مرگ را، همچون مقدّری، لازمهٔ حیات نسل مکرّر، پذیرفته بود. آنك، سیلی‌خور مردانِ مرد، مرگ.

ـ بیا پسر؛ بیا.

ـ پایم! پایم!

و من، بر دوش مرتضی می‌دویدم. و زمین در مسیر نگاهم می‌رفت و بالا و پایین می‌شد. و درد از حفرهٔ کوچك زخم به هر توی درونم می‌خزید و کنار مغزم به کاسهٔ سر می‌کوفت. و حسّ می‌کردم هر لحظه ممکن است سرم از هم بپاشد و دهانم بشدّت باز بود، تا مگر گلولهٔ درد از آنجا به درآید.

ـ آخ!...

نگاه تشنه‌ام، همچنان که با حرکت آمبولانس فاصله می‌گرفت، آخرین تصویر مرتضی را قاب می‌کرد. نفس‌زنان و خسته و کوبیده و به قامت. به قیامت.

و من، چنانکه از ریشه می‌بریدم، و چنانکه از محیط بومیِ رویش و زاد خود می‌بریدم، و چنانکه از خلقت خود می‌بریدم، از او دور شدم و همه چیز در کوتاهترین لحظه‌ها گذشت. مرتضی ماند و من رفتم.

این، سرنوشت دردناك من بود که در این زیباترین گاهِ زندگانی‌ام، بی‌گاه‌ترین لحظهٔ سوگناك خود را رقم زده بود. او باید می‌رسید و من، باید به جستجوی او می‌پرداختم. برای این جستجو نیازمند یك علامت، یك نشانه، یك کلید بودم که برای رسیدن به مرحله‌ای از او لازم بود. در غیر این صورت، مطمئناً برای یك عمر سرگردان

می‌ماندم؛ همچون گمشده‌ای در یك واحهٔ ذهنی؛ دور از دسترس و غیر قابل تصوّر.

احساس می‌کردم هر نشانهٔ کوچکی که از او به‌جا مانده باشد می‌تواند نقطهٔ عزیمت روحی و فکری من به جهانی باشد که شکوهمند و اسطوره‌ای، درجایی بالاتر از زمان و مکان، او را در خود جای داده است؛ جهانی که همهٔ سیّارات و همهٔ کهکشان را در دل خود جای می‌دهد و آن‌قدر بزرگ است که تصوّر انسان را به وحشت می‌اندازد و آن‌قدر زیباست که در وهم نمی‌آید. و هیچ انسانی از نیاز به این عزیمت خالی نیست و هنگامی، باید به امید و شوق و اطمینان رو به سوی آن کند. آنچنان که من، در این مرحله از نیاز باطنی‌ام، با لایه‌ای از شك و تردید که از وحشت نایافتنم برمی‌خاست و اندوهی یکسره که در نهاد جستجو وجود دارد، جذبه و اشتیاق و امید و اطمینانی داشتم که در نشانه‌جویی یاری‌ام می‌داد. من به نشانه احتیاج داشتم و این ناشی از اخلاق فکری‌ام بود که همواره در باطن پدیده‌ها و اشیاء و نشانه‌ها، سعی در جستجو و راهیابی داشت. من، به عادتی عاشقانه، در ابر می‌گشتم و در برگ می‌گشتم و در باد می‌گشتم و در خاك می‌گشتم و در آب می‌گشتم و در انسان می‌گشتم، و دلیل نمی‌خواستم، استدلال نمی‌خواستم و سؤال نمی‌کردم، و می‌دانستم که اگر زندگی مادی‌ام، به نحوی درست، اصولی و روراست با دیگران رابطه برقرار کند، می‌توانم به جلوه‌ها و نشانه‌های درونی اشخاص، که در سایه‌روشن حالات و عادات معمولیشان پنهان است، پی ببرم و ارتباط اصلی روحی، که منشا قدرتها و توانها و همراهیها و رفاقتهاست، ایجاد شود. آن وقت، آن نقطهٔ آرمانی، که دور دست ومشکل و نایافتنی می‌نماید، نزدیك و آسان و یافته خواهد شد و همچون همهٔ پدیده‌ها، که در کودکی بزرگ و مرموز می‌نمایند و با رشد آدمی قابل کشف می‌گردند، می‌توان به کُنه رازها و پیچیدگیهای یکدیگر دست یافت. و آنگاه، یکدست و یك راه و یك هدف، همسویی بزرگ بشری آغاز خواهد شد؛ رو به سوی مقصدی واحد.

●

ـ آنجا را می‌بینی؟

ـ کجا؟

ـ آنجا؛ افق.

ـ می‌بینم، آره.

و افق در نگاهم می‌ایستد؛ همانجا که انگار دشت لخت به سینهٔ آسمان چسبیده است. و در همان حال منتظر می‌مانم تا مرتضی صورت دیگری از مجموعهٔ مکاشفات خود را بر من بگشاید.

ـ قبل از این سعی می‌کردم به افق برسم. از این حقیقت غافل بودم که رفتن به سوی آن در واقع چرخش در یك مدار منظّم و ابدی و بی‌نهایت است. این دنیاست! موهوم و ظاهری. نزدیك و دور. در افق، غرور و تکبّر، سر به آسمان می‌زند. فقط وقتی به آن می‌رسی، متوجّه می‌شوی که آن دورنمای بزرگ چیزی بیش از وهم و انگار نبوده است.

ـ آنجا را ببین!

ـ کجا؟

ـ آنجا؛ سراب.

ـ می‌بینم؛ آره.

و سراب بر سینهٔ جاده می‌لغزد و موج برمی‌دارد.

ـ این هم دنیاست. عطش کاذب. اینجا را ببین.

ـ کجا؟

ـ اینجا؛ من.

ـ می‌بینم؛ آره.

و مرتضی، فرزانه و سنگین در برابرم می‌آید.

ـ من نیز دنیا هستم!

ـ تو نیز؟

ـ باید از سر راه خودم برداشته شوم.

ـ من؛ من چه کنم؟

●

ـ تو چه می‌کنی؟

ـ من؟ نمی‌دانم. چه کنم؟

همانجا به روی زمین می‌نشینم. احمد، ایستاده جابجا می‌شود. میانهٔ من و خورشید. سایهٔ بلندش بر سرم می‌نشیند.

ـ ناراحتی؟

ـ ها؟

ـ پاتو می‌کم. درد می‌کنه؟

ـ نه؛ یه خورده فقط.

ـ بسکه لجبازی! گفتمت نیا.

بی‌گفت، در نگاه ملامت‌بار احمد سر به زیر می‌کشم.

زمین زیر پایم در التهاب گرما می‌سوزد. چقدر زمین زیر پایم تنهاست! چقدر من تنهایم! دلم به حال خودم می‌سوزد. احمد امّا، فرصت نمی‌دهد تا بگریم.

ـ برویم؟

ـ برویم.

به سختی از زمین کنده می‌شوم. احمد زیر بغلم را می‌گیرد. برای اولین بار، از هنگامی که به اینجا آمده‌ایم. حرکتی به تسلّا.

ـ مرتضی را دیده بودی تو؟

ـ ندیده‌ام. نه.

ـ یادت نمی‌آید حتماً.

ـ شاید.

ـ چطور می‌شود آخر؟

ـ چی چطور می‌شود؟

ـ که او را ندیده باشی.

ـ کاش دیده بودم.

ـ کاش دیده بودی. حتماً دیده‌ای!

می‌رویم. من به درد. احمد به یاوری.

ـ چقدر گفتمت نیا؟

خبر را خود احمد آورده بود. در بیمارستان، هم اطاقی بودیم. عربترین اهوازیی که در عمرم دیده بودم. بی‌حوصله، کم‌حرف، بی‌اعتنا؛ و از ابتدای جوانی، سیگاری و تودار.

ـ نگفتمت؟

ـ چرا بابا، گفتی.

گفته بود از دستهٔ آرپی‌جی‌زن‌ها هیچکس برنگشته است. گفته بود حتّی اجسادشان را زیر تانك گرفته‌اند. گفته بود و آتش سرکش جان مرا شعله‌ور کرده بود. گفته بود تو نمی‌توانی بیایی. و من، نمی‌توانستم نیایم؛ با چوبهای زیر بغلم آمده بودم. پس از آنکه شهر آزاد شده بود.

و اکنون ته دلم می‌سوزد. و آن عطش همواره، همچنان در جانم مانده است و دلم نمی‌خواهد، ذرّه‌ای حتّی، در آن اطمینان فزاینده، آن شوق و امیدی که تمام وجودم را به خود گرفته است، شك کنم.

و چنین است که قدمهایم می‌لرزد و دل ندارم برای رفتن. و تکیه بر شانهٔ احمد امّا، بی‌اختیار می‌روم.

ـ آنجا را ببین.

ـ کجا؟

ـ آنجا؛ آن دیوار.

و سرانگشت احمد نگاهم را بر دیوار جنوبی شهر می‌دوزد؛ بر همان نوشته‌ای که ابتدای ورود به شهر دیده بودم.

و من می‌شکنم؛ به ناگاه می‌شکنم؛ به تمامی می‌شکنم؛ به آنچه که هستم می‌شکنم؛ به فریادی از عمق درد می‌شکنم.

ـ خودشه؛ بخدا خودشه! مرتضاس! خط مرتضاس!

و با پیشانی به روی خاك می‌روم؛ به سجده می‌شوم.

مرداد ۶۷

■ از نگاه قصّه‌نویس

●نقد ادبی... یا عقده‌گشایی؟

■ گفتگو با فیروز زنوزی جلالی

■ اشاره:

«فیروز زنوزی جلالی» متولّد سال ۱۳۲۹ می‌باشد. او قصّه‌نویسی را قبل از انقلاب با چاپ پراکندهٔ چند قصّهٔ کوتاه در مجلات آغاز نمود. بعد از فترتی چند ساله که در کار نوشتن برایش پیش آمد، اکنون سه سالی است که مجدّداً قصّه‌نویسی را از سر گرفته و حاصل این تلاش مجموعه داستان منتشرشدهٔ «سالهای سرد» و مجموعه داستان زیر چاپ «خال و خاکستر» می‌باشد.

● نظرتان دربارهٔ ادبیات (داستانی) قبل و بعد از انقلاب چیست؟ نقاط قوّت و ضعف این هنر را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

■ ادبیات هر کشور جدای از تاریخ ادبیات آن کشور نیست. وابستگی ادبیات بعد از انقلاب نیز نه تنها به قبل از انقلاب، بل به ریشه‌های کهن ادبیات کشور ما برمی‌گردد. پرداخت بریده شده از مقاطع تاریخی گرچه ممکن است ظاهراً بدیهی به نظر آید، امّا اشتباه است. این، به آن می‌ماند که شما شاخه‌ای نوجوان و نورسته را جدا از تنه و ریشهٔ درخت درنظر بگیرید و بخواهید مستقلاً به آن بپردازید. بنابراین، ادبیات هر عصری ملهَم از ادبیات دوره‌های ماقبل خود می‌باشد و به نحو اجتناب‌ناپذیری از آن متأثّر است. بنا به همین گفته، نویسندگان این دهه چه بخواهند و چه نخواهند، به‌طور مستقیم و یا غیر مستقیم رد پای راهیان گذشته را دنبال می‌کنند. آنهایی که جز این می‌اندیشند یك راه بیشتر ندارند: باید به خلق‌الساعه بودن کارهایشان اعتراف کنند! همین جا عرض کنم که این بدان معنی نیست که آنان بدون هیچ تحوّلی خط و ربط گذشته را دنبال می‌کنند، خیر!

حقیقت این است که در هر دوره‌ای نویسندگان دو دسته هستند: اول، آنها که می‌نویسند فقط برای اینکه از این کار لذّت می‌برند. برای این دسته فرقی نمی‌کند به کدام موضوع و کدام مسئله بپردازند. آنها فقط می‌خواهند به اصطلاح ساعتی از دنیا و مافیها دور باشند و تفریحشان را بکنند؛ با کمّ و کیف مسئله کاری ندارند. و دوم، آنها که می‌دانند برای چه می‌نویسند و تعهّدی در این مورد احساس می‌کنند.

قبل از انقلاب اسلامی میدان ادبیات پهنهٔ ترکتازی‌های دستهٔ نخست بود. بیشترین سیاه مشقها را کردند، بیشترین رُمانها را نوشتند و بیشترین قصّه‌های خود را به چاپ رساندند و اگر «حرفکی» هم لابلای نوشته‌شان بود، آنچنان در رمز و ایهام و نماد و تمثیل باند پیچی کلماتی می‌شد که همان لابلا خاموش می‌ماند. این سری قصّه‌ها و رُمانها یا از لحاظ محتوا با ارزشهای جامعهٔ ما بیگانه بود و یا نگاه آنها معطوف به کنکاش و نمایش عقده‌های توسری‌خوردهٔ جنسی بود. و به معنایی دیگر، پاپاپای فیلمهای آنچنانی، کتابتهای ممنوع برای پایینتر از هجده سال وجود داشت.

در این وادی و هیاهوی جاز کلماتی و «استریپ‌تیز» داستانی، دستهٔ دوم نیز گامگاه تك مضرابهایی می‌زدند که دوباره آوای نقارهٔ دستهٔ اول صدای آنها را به تحلیل می‌برد. در این بازار آشفته اگر هم ناگاه سر و کلّهٔ رُمانهایی چون «شوهر آهو خانم» و «همسایه‌ها» پیدا می‌شد، جماعت انگشت به دهان می‌ماندند، چرا که به نظر غریب می‌آمد نویسنده‌ای جدا از آن ضرباهنگ، رُمانی به آن قطر بنویسد. برای همین، مجلّهٔ «فردوسی» وقتی می‌خواست رُمان «همسایه‌ها» را معرّفی کند، قبل از پرداختن به محتوای کار، با تعجّب به تعداد صفحات آن اشاره می‌کرد. اکثر قریب به اتّفاق آثاری که از گروه اخیر منتشر می‌شد در حقیقت داستانهای بلندی بود که به اشتباه رُمان خوانده می‌شد.

و امّا بعد از انقلاب، اکثریت قریب به اتّفاق گروه نخست قلم را بوسیدند و گذاشتند کنار، چرا که تحوّل عمیقی که انقلاب در عرصهٔ ادبیات داستانی ایجاد کرد این بود که: اگر حرف اساسی برای گفتن دارید، پیامی دارید، بفرمایید: این گوی و این میدان. در این رهگذر، آنچه از صافی انقلاب گذشت، آنهایی بودند که غالباً در گروه و دستهٔ دوم نویسندگان قرار داشتند.

حالا بعد از انقلاب چه می‌بینیم؟ آنچه مانده بر دو گروهند: اول، بازمانده‌های دستهٔ دوم قبل از انقلاب با خط و ربط خود و تجربه‌های غنی از ادبیات داستانی؛ و دوم، نویسندگانی که پس از انقلاب قلم به دست گرفته‌اند و طبیعی است که دارای تجربهٔ دسته اول نیستند، لیکن با انرژی زیادی مراحل مختلف قصّه‌نویسی را تجربه می‌کنند و ما به عینه تکامل این نویسندگان را، حتّی از این داستان تا آن داستانشان می‌بینیم. گذشته از آن دسته نویسندگانی که بعد از مدّت کوتاهی، در عین نوجوانی هنری، به نحو رقّت‌انگیزی اسیر خود بزرگ‌بینی شده‌اند، پاره‌ای دیگر با سرعتی باور نکردنی دارند برابری می‌کنند با نویسندگان پرتجربه- با ایجاد کار، نه جار و جنجال. بجرات می‌توان گفت که اینان در آینده‌ای نه چندان دور، بسیاری از نویسندگان بنام گذشته را پشت سر خواهند نهاد و به قلمرو

تازه‌ای در ادبیات داستانی راه خواهند یافت.

یك بررسی اجمالی در مورد رُمانهای منتشره و رُمانهای در حال چاپ، و یا در نوبت چاپ، ثابت خواهد کرد که ادبیات داستانی در مدّتی کوتاه- دهۀ اول انقلاب- به تنهایی، یا آثار گذشته را در بوتۀ فراموشی خواهد برد، و یا آنان را از مقام فعلی‌شان به عنوان شاخصهای ادبیات داستانی گذشته به کنار خواهد زد.

● با این توصیف، آیندۀ ادبیات داستانی را چطور می‌بینید؟ آیا این حرکت خواهد توانست جایگاهی قابل توجّه در صحنۀ ادبیات داستانی پیدا کند؟

■ به برکت تلاش پیگیر و سالمی که آثار آن اکنون بخوبی مشخص است، بجرات می‌گویم که در آینده‌ای نه چندان دور دنیا مجبور به تأمّل و توجّه به ادبیات داستانی ما خواهد شد. رگه‌های این توجّه اکنون کاملاً هویداست. همین جا ذکر این نکتۀ مهم ضروری است که معیار ارزشیابی کارهای هنرمند الگوپذیری از فلان نویسندۀ نام‌آور جهان نیست، بلکه در این است که او چگونه خواهد توانست ارزشهای خاصّ قومی خود را در قالب زبان پسندیده‌ای ارائه دهد. متأسّفانه هم‌اکنون نیز پاره‌ای از نویسندگان بغلط می‌پندارند که نویسندۀ موفّق کسی است که مثلاً مثل «مارکز» و یا «ویرجینیا وولف» بنویسد. این دسته تا دو کلام حرف می‌زنند، می‌بینی به تنها چیزی که ایمان ندارند فرهنگ غنی خودمان است. اول و آخر حرفشان فلان نویسندۀ موفّق غرب و یا شرق است و بلغور گفته‌های ده سال پیش آنها به عنوان حجّت؛ در حالی که همان نویسنده در کشور خودش کهنه شده است. هنوز این از خودبیگانگی، یعنی همان میراث شوم قبل از انقلاب، در آثار و گفته‌های آنان هست. آنهایی که تلاش می‌کنند یك «مارکز» باشند و یا یك «ویرجینیا وولف»، سخت در اشتباهند؛ نهایتش این خواهد بود که بگویند فلانی توانسته است یك مارکز باشد، با این همه کاری نکرده. البتّه این بدان معنا نیست که ما از تکنیك و اصول پیشرفتۀ ادبیات داستانی در جهان دور باشیم. محتوای کارهای «مارکز»ها و «وولف»ها حرف جهان و دیدگاه ما نیست. غم شخصیتهای رُمانهای آنها برای ما غمهای غیر ملموسی است؛ اگر هم ملموس باشد غم ما نیست. جهان‌بینی ما، هم از نظر ایدئولوژیکی و هم از نظر پشتوانۀ کهن و غنی فرهنگی کاملاً از آنها جداست. شما «مرزبان‌نامه» را بخوانید، «کلیله و دمنه» را بخوانید، «هزار و یك شب» را بخوانید... نمی‌دانم این دسته از نویسندگان به چه دلیل متوجّه این همه آثار ارزشمند در اطراف خود نیستند و باز هم نشسته‌اند که ببینند از «بنکه دنیا» چه رایی صادر می‌شود. آیا تأثیرپذیری «آندره‌ژید» و امثال او از ادبیات غنی ما بر آنها پوشیده است؟ ما باید با بررسی ظروف تکنیکی و تجزیه و تحلیل آنها در اینکه کدامیك می‌تواند مناسبتر به خدمت بیان محتوای فرهنگی و ایدئولوژیکی ما درآید، حرف خود را بزنیم.

● در این میان نقد معاصر را دارای چه پایه‌ای می‌دانید؟

■ در محفلی یکی از نویسندگان می‌گفت: «برای این تصمیم به نوشتن نقد فلان قصّه گرفتم که نویسندۀ آن قبلاً یکی از کارهای من را نقد کرده بود!» متأسّفانه باید گفت در گفتۀ این نویسندۀ جوان (از لحاظ قلم)، حقیقتی تلخ نهفته است که به نحو گسترده‌ای در سطح نقدهای ما تعمیم یافته است و دامن نقد به وسیلۀ این سری تسویه‌حساب‌ها ملوّث گشته است. گذشته از تعدادی نقد سالم که جسته و گریخته دیده می‌شود، باید اذعان کرد که ما در این زمینه بسیار فقیر هستیم. به محض اینکه نویسنده‌ای مشاهده می‌کند فردی کاری از او نقد کرده، مترصّد این می‌شود که به نحوی این به اصطلاح «بی‌احترامی» را در موقع مقتضی جبران کند و بدیهی است نقدی که نگارنده قبل از چاپ اثر، قلم خود را برای زخم زدن تیز کرده، چه نقدی خواهد بود.

آنهایی که می‌توانند یك انشاء ساده بنویسند بخوبی می‌دانند با بازی با کلمات و دست‌آویز قرار دادن چند اثر از نویسندگان نامی در این زمینه می‌توان به اصطلاح بغض و کینۀ گرمخورده را به نحو دلخواه گشود. پاره‌ای نقدها تبدیل شده‌اند به تسویه‌حساب‌ها و عقده‌گشایی‌های طیفی و گروهی. برای همین به جرات می‌توان گفت: تقریباً هیچ اثری از زیر این تیغ جان سالم به در نمی‌برد. در این سری نقدها نویسنده یك گوشۀ کار را گرفته و پیراهن عثمانش کرده و پشت‌بند آن هرچه دل‌تنگش خواسته گفته است، تا جایی که در بعضی از کارها این مسئله حتّی به فحش و ناسزا، حال چه به‌طور مستقیم و چه غیر مستقیم، هم کشیده شده است. احتیاج به کاوش زیادی هم نیست؛ کافی است به نشریه‌های منتشره نگاهی بکنید و طیف مسئول در آن را بشناسید و بعد ببینید که در غالب نقدها برای هنرمندان همخط و خودی چه بَه‌بَه‌ها و چَه‌چَه‌ها که نمی‌زنند، و برای گروه مخالف چه هتاکیها و عقده‌گشایی‌ها که نمی‌کنند. جالبتر اینکه غالب این نقادان هیچ معیاری را به عنوان علل ضعف کار ارائه نمی‌دهند و یا آن‌قدر از اصول قصّه‌نویسی و پیامهای مستتر در آن بی‌اطلاع و بی‌خبرند که باعث حیرت است.

هیچ نقادی قدرتمندتر و منصف‌تر از «زمان» نیست؛ او نه صدای کف‌زدن‌ها و بَه‌بَه‌های مصلحتی را می‌شنود، و نه ناسزاهای کمرنگ و پررنگ را میزان قضاوتش قرار می‌دهد. بسیاری از نویسندگان بزرگ دنیا از نیش قلمهای مغرضانه مصون نبوده‌اند، ولی زمان نشان داد که اثر خوب می‌ماند، امّا قلمها و جمجمه‌های یاوه‌گویان در گور حقیقت می‌پوسد.

● جایگاه تکنیك و محتوا را در قصّه‌نویسی بعد از انقلاب چگونه ارزیابی می‌کنید؟

■ بجز عدّه‌ای، خیلی از نویسندگان به نحو رقّت‌انگیزی دچار ساده‌پنداری و دست کم گرفتن قضایا شده‌اند و تعاریف گوناگون و گاه متضاد از قصّه، بعضی را دچار این توهّم نموده است که هر نوشتۀ شعرگونه و یا تصویر کردن هر صحنه‌ای را می‌شود قصّه خواند. غالب قصّه‌ها تصویرسازی صِرف است با کلمات. نویسنده چندین صفحه را برای بیان توصیفی از یك مکان سیاه می‌کند؛ اتّفاقاً بعضیها زیبا هم توصیف می‌کنند، منتها آخرش می‌پرسی: خوب، که چه؟ غرض و منظور چه بوده؟ چه خواسته بگوید؛ پیامش کجاست؟ هیچ! یك عکس براحتی می‌توانست جای آن همه سیاه مشق را بگیرد و بهتر هم اثر بگذارد، بدون اینکه وقت کلمات و عدّۀ کثیری از خوانندگان را هم گرفته باشد.

و یا عدّه‌ای منتظرند به محض اینکه نویسنده‌ای حرف تازه‌ای زد و یا طرح تازه‌ای درانداخت و داستان خوبی نوشت بیایند و همان حرف را آن‌قدر با تغییر در توصیف و گفته‌ها دستمالی کنند که آدم حیران بماند. مثلاً اگر نویسنده‌ای پرداخته است به دانش‌آموزی که خودنویسش را گم کرده، آنها می‌پردازند به دانش‌آموزی که از درخت توت بالا رفته و کیفش را گم کرده و...

و بعضی نیز مات و متحیّر بر سر دوراهی انتخاب بین این راه و آن راه مانده‌اند. تردید در آثارشان موج می‌زند. کارهایشان ملغمه‌ای است از تاثیرپذیری از آثار نویسندگان بنکه دنیا و حرفی نیز از مسائل جامعۀ ما؛ درست مثل تخم‌مرغی که دو زرده داشته باشد: یك زرده‌اش غربی است و یك زرده‌اش شرقی. شخصیتهای قصّه رنگ و بوی ایرانی دارند ولی افکار و عملکرد آنان از مرزهای دیگر سردر می‌آورد. و سرانجام اینکه بزرگترین آفت برای یك نویسنده این تصوّر است که صِرف داشتن چند مجموعه و چاپ چند قصّه‌اش در این و یا آن نشریه را دلیلی بداند بر اینکه به مرحلۀ کمال رسیده است. توجّه این گروه را جلب می‌کنم به نویسندگانی که قبل از انقلاب یك تنه به اندازۀ تمام نویسندگان هم‌عصر خود کاغذ سیاه کردند و اکنون با گذشت کمتر از یك دهه نه نامی از آنهاست و نه حرفی از کارهایشان؛ چرا؟ چون حرف آنها حرف خودشان نبود.

● به اعتقاد شما در ادبیات داستانی انقلاب چه ویژگی خاصّی از نظر موضوع و تکنیك باید مورد توجّه قرار بگیرد؟

■ اگر به نوعی تداخل بیان نشود بایستی عرض کنم ما باید ببینیم کجا هستیم، چکار می‌کنیم و مشکلات جامعۀ ما چیست؛ دنیا چه می‌دهد و چه می‌خواهد، و ما می‌خواهیم به دنیا چه بگوییم و چه بدهیم و ایدآل ما چیست!

ادبیات داستانی رابطی است بین منطق و احساس. چرا ما می‌آییم یك داستان بلند می‌نویسیم در دهها صفحه؟ که فقط بگوییم مثلاً «بار کج به منزل نمی‌رسد» و یا «ظلم پایدار نیست» و یا هر پیامی دیگر؟ چرا این حرف را در یك جمله نمی‌زنیم و قضیه را ختم نمی‌کنیم؟ این همه رُمان در جهان چه می‌خواهد بگوید؟ اگر خلاصه‌اش کنید همهٔ آنها را می‌شود در چندین صفحه نوشت. آیا این بدان دلیل نیست که بشر دوست دارد در قالب یك اثر گوشه‌هایی از وجود خود، مشکلات خود، و افراد شناخته شدهٔ اطرافش را ببیند؟ شما در حقیقت به آن آدمی که دودوزه بازی می‌کند و در شرایطی افکار غیر انسانی‌اش را رنگ انسانی می‌زند می‌خواهید بگویید ببینید این است سرانجام آن کسی که چنین راهی را در پیش گرفته!

شاید ظاهراً داریم از سؤال شما دور می‌شویم، ولی حقیقت این است که آثار ماندگار آثاری هستند که حرفهای زمانشان را می‌زنند؛ غصّه‌های شخصیتهای آنها، غصّه‌های جامعه است. حالا با این همه شما فکر می‌کنید یك نویسندهٔ متعهّد در این شرایط و با شناختی که از جامعه‌اش دارد چه باید بکوید و چه باید بنویسد؟ واقعاً نویسندگان ما در ادبیات داستانی انقلاب چه ویژگی خاصّی را باید مدّنظر قرار دهند؟ به غمهای آدمهایی از قبیل «خانم دالووی ویرجینیا وولف» باید بپردازند؟ و یا مثلاً بیایند با تمام توان «آنت»های دیگر را در شرایطی جدا از زمان ما و معضل ما تصویر کنند؟! آمدیم شاهکاری هم خلق کردند خوب، که چه؟!

موضوعهای خاصّ ما هیچ‌گاه مسائلی از این دست نیست. که متأسّفانه با یك نظر کوتاه در عرصهٔ آثار نگارشی و تصویری و حتّی تئاتر، اگر شما بخواهید این اصل را میزان قرار دهید آن وقت خواهید دید مسئلهٔ ما کجاست و پاره‌ای از هنرمندان ما دارند به کجا نگاه می‌کنند. شما مثلاً نمایشنامهٔ «آخر بازی» «ساموئل بکت» را ببینید؛ صرف‌نظر از زحمتی که برای اجرای آن کشیده شد و دیگر جنبه‌های هنری اعم از بازی، دکور، موزیك و... واقعاً فکر می‌کنید ما توانسته‌ایم با آن، این همه گفتنی ناگفتهٔ جامعهٔ خودمان را بگوییم، که حالا مثلاً بیاییم ببینیم مشکل انسان تنهای جهان چیست؟! آن زنی که شوهرش هنوز اسیر است، آن رزمنده‌ای که عضوی از اعضایش را فدا کرده، آن پسر بچه‌ای که پدرش شهید شده، کسی که تمام زندگیش را در جنگ از دست داده، آن سرزمینی که پر از نخلهای سوخته است، آن رودی که رنگ خون گرفته، آن قسمت از سرزمین ما که هنوز در دست دشمن است، آن جهانی که این طور سر در لاك سکوت مذلّت‌بار خود فرو برده و... اینها تکلیفش چه می‌شود؟ اگر تو نویسنده‌ای، قلم به دست داری، خودت را آزاد و متعهّد می‌دانی، واقعاً اینها را نباید ببینی و بپردازی به اینکه مثلاً خانم «دالووی» در آن پارك کذایی چطور به ماشین «ملکهٔ الیزابت» نگاه می‌کند؟ پس تکلیف تعهّد چه می‌شود؟ قلم نویسندهٔ متعهد با نبض کودك یتیم می‌زند؛ صدای این نبض و این قلب را در بلندگوی جامعه فریاد می‌زند؛ به غم انسانهای تهیدست و مسائل پیرامون آن می‌پردازد. اثری که روح زمان خود را داشته باشد، در تاریخ زنده است و اثری که از روح زمان خود جداست اصلاً وجود ندارد، چه برسد به اینکه بخواهد ماندگار باشد.

● جنابعالی شخصیت قصّه‌هایتان را چگونه انتخاب کرده و می‌پرورانید؟ در قصّه‌های شما حوادث در مقابل شخصیتهاست که شکل می‌گیرد؛ آیا فضای قصّه‌های شما پیرامون شخصیت و در خدمت اوست که ساخته می‌شود؟

■ هر آدمی خودش قصّه‌ای است و یا بهتر است بگوییم زندگی هر آدم رُمانی حجیم است. شما بدون استثناء به هر فردی که نگاه بکنید، از تولّد، پدر، مادر و محیطش بگیرید، در نحوهٔ رفتار و کششهای او که دقیق شوید، می‌بینید که او در حقیقت ملهَم از فاکتورهای ژن و محیط و... دست به رفتارهایی می‌زند. «آنت» را در رُمان «جان شیفته»، اثر «رومن رولان» ببینید. حرکتها و کششهای او را در آن مقطع از زمان بررسی کنید. خواهید دید که رومن رولان «آنت» را در مسیری قرار داده (شرایط تاریخی، موروثی، سیاسی و...) که او براحتی تنفّس می‌کند، حرکت می‌کند و در مقابل جریانات روز واکنش نشان می‌دهد. به معنای دیگر شما هیچ‌گاه احساس نمی‌کنید که «آنت» با آن شرایط باید کار دیگری انجام می‌داده. رومن رولان آدمش را انتخاب کرده، فاکتورهای مربوط به او را نشان داده و بعد نشسته و نگاه کرده ببیند این شخصیت در مقابل آن رشته حوادث چه می‌کند. بعد رُمان «جان شیفته» را نگاشته است.

پاره‌ای از نویسندگان در مقابل خلق شخصیتهای قصّه و رُمانشان این‌گونه موفّق نیستند. آدمهای آنها نیمه‌زنده و نیمه‌مرده‌اند. آدم احساس می‌کند که آنها نفس نمی‌کشند، بلکه این نویسنده است که دارد به آن جسم نیمه‌جان «تنفّس مصنوعی» می‌دهد. کنشهای آنها و حرکاتشان طبیعی نیست. به جای اینکه جریانات و فاکتورهای طبیعی در حدّ متعارف، آنها را به حرکت وادارد، آنها مایوسانه می‌خواهند جریانات و فاکتورهای طبیعی را تغییر بدهند و نتیجه اینکه اثر به وجود آمده چون با قواعد جاری زندگی منافات دارد، اثر کال و نارسی است. تفاوت رومن رولان، داستایوسکی و نویسندگان قدرتمند با سایر نویسندگان درست در همین جاست. «راسکولنیکوف» با آن شرایط روحی، با آن شرایط فکری و در آن زمان و با آن آدمهای اطرافش اگر در دست «تولستوی» هم بود، با کمی تغییر کمّی و کیفی دقیقاً همان کاری را انجام می‌داد که در رُمان «جنایت و مکافات» انجام داده است. نویسندگان موفّق شخصیتهایشان را در شرایط و محیطهای مشخص شده‌ای- که معمولاً منبعث از زمان خودشان است- قرار می‌دهند. بعد می‌نشینند، مانند فیلمی که می‌بینند، حرکات آنان را ثبت می‌کنند. ناگفته نماند این بدان معنی نیست که تمام آدمهای اطراف ما قابل نگاشتن هستند؛ خیر، حتّی «آنت» رولان را در جامعهٔ خودش خیلی کم می‌توان یافت. آدمهای موجود در جامعه حرکتی دارند محدود در حصار خودشان، ولی آدمهای قصّه‌ها خودشان به تنهایی باری از تعهّدات و معضلات قشر عظیمی از جامعه را به دوش می‌کشند. رفتار «آنت»، رفتار فرد «آنت» نیست؛ رفتار قشر عظیمی از جامعه است.

نویسندهٔ متعهّد در حقیقت عوامل مثبت و منفی را بسته به نوع و ظرفیت مشخص، به شخصیت قصّه‌اش می‌دهد و بعد او را در مقابل معضلات و مسائل کلّی جامعه‌اش قرار می‌دهد و رفتارهای او را ثبت می‌کند و نتیجه می‌گیرد. اگر ما این مهم را درنظر آوریم، آنگاه متوجّه خواهیم شد که چگونه بسیاری از نویسندگان ما اشتباه می‌کنند که فقط می‌پردازند به خواندن رُمان و قصّه. آنها از مسائل سیاسی، تاریخی و جغرافیایی غافل می‌مانند، در حالی که نویسنده نباید خواندنش را محدود بکند به رُمان. شخصیتهای واقعی از شرایط آب و هوایی، سیاسی، روانی و دهها فاکتور دیگر تاثیر می‌پذیرند. اگر نویسنده مسائل اطرافش را نشناسد و در برابر آنها چشمان خود را بسته باشد، چطور می‌تواند به آدمهای قصّه‌اش شخصیت بدهد و رفتارهای آنها را که متاثّر از عوامل درونی و بیرونی است ثبت کند؟

فکر می‌کنم ظاهراً از سؤال شما دور شدیم، ولی در حقیقت من پاسخ شما را دادم. من شخصیتها را پیدا می‌کنم، یعنی با دقّت در اطرافم، آنها را می‌بینم. بعد شناسنامه‌شان را می‌نویسم؛ محیط، خانواده و سایر ویژگیهای آنها را پیش خودم فرض می‌کنم و سرانجام آنها را در مقابل مسئله‌ای قرار می‌دهم که عمومیت دارد. آن مسئله، مسئلهٔ کلّی است و نمی‌گذارم آنها به من بگویند که چه باید بنویسم.

در مورد فضای قصّه، یك رابطهٔ تنگاتنگ بین شخصیت و فضا وجود دارد. باید دید- بسته به حرفی که باید در قصّه زده شود- این آدم در چه شرایطی بهتر می‌تواند آن حرف مورد نظر را بزند. در این صورت فضای قصّه باید اکسیژن لازم را برای تنفّس او داشته باشد.

●

خبرهای ادبی

● در سوگ آفتاب

دومین کنگرهٔ سراسری شعر حوزه، ویژهٔ طلاب شاعر سراسر کشور

سازمان تبلیغات اسلامی مشهد بر آن است تا دومین کنگرهٔ سراسری شعر حوزهٔ علمیه را با تاکید بر اندیشه‌های حضرت امام خمینی (رضوان‌الله تعالی علیه) که در پیام آن حضرت به روحانیت و وصیتنامهٔ جانسوز ایشان متبلور می‌باشد، در آستانهٔ سالروز رحلت آن بزرگوار و به مناسبت پانزده خرداد برگزار نماید.

این کنگره که با حضور طلاب و روحانیون شاعر سراسر کشور در سالن دانشگاه علوم اسلامی رضوی مشهد برگزار می‌شود، از تاریخ ۱۱ تا ۱۳ خرداد ماه به مدّت سه روز ادامه خواهد یافت و طی آن آخرین سروده‌های شاعران طلبه در سوگ حضرت امام(ره) قرائت خواهد شد.

■ کتابهای تازه

● مرکز فرهنگی و هنری اقبال

*** تندیسها و سایه‌ها**

داستان بلندی است به قلم «محسن فرشاد»، در سه هزار نسخه با قیمت هشتصد و پنجاه ریال.

*** حوض سلطون**

چاپ دوم داستان بلند «حوض سلطون» نوشتهٔ «محسن مخملباف»، که با تیراژ پنج هزار نسخه و بهای هفتصد و پنجاه ریال منتشر شده است.

● انتشارات بلخ

*** واژه‌نامه مازندرانی**

این کتاب به همت «محمدباقر نجف‌زاده بارفروش» (م. اوجا) تدوین شده و در تیراژ دو هزار جلد و به قیمت هزار و دویست ریال به بازار کتاب عرضه شده است.

هزار نسخه و قیمت چهارصد و پنجاه ریال منتشر شده است.

*** از چشم اژدها**

گزیده‌ای است از سروده‌های «یوسفعلی میرشکاک» بین سالهای ۶۰ تا ۶۷، که در سه هزار جلد و با قیمت هشتصد و بیست ریال انتشار یافته است.

*** شروه‌سرایی در جنوب ایران**

این کتاب که به موسیقی و شعر جنوب ایران پرداخته است توسّط «علی‌بابا چاهی» گردآوری شده و در سه هزار جلد و به بهای هزار و هشتصد و پنجاه ریال عرضه شده است.

*** دل سگ**

رُمان «دل سگ» نوشتهٔ «میخاییل بولگاکف» است و توسّط «مهدی غبرایی» به فارسی برگردانده شده و در سه هزار نسخه، به بهای هزار و پنجاه ریال به چاپ رسیده است.

*** بیماریهای قلب و عروق در کهنسالان**

مجموعه‌ای از مقالات اساتید علم پزشکی است در باب بیماریهای قلب و عروق. ترجمهٔ کتاب به وسیلهٔ دکتر «دنیس جلیانا» و زیر نظر دکتر «امیر فرهنگ زندپارسا» انجام شده و در سه هزار جلد به قیمت هزار و ششصد و پنجاه ریال منتشر شده است.

● انتشارات میثم تمار

*** یادنامهٔ استاد شهریار**

این کتاب مجموعهٔ شعری است به خط اساتید اصفهان که به مناسبت سالگرد درگذشت استاد شهریار، به کوشش «سید حسامی» (احساس) و «وافی» گردآوری شده و با صد و شصت و پنج صفحه، در سه هزار نسخه منتشر شده است. اشعار این مجموعه گزیده‌ای از شعرهایی است که در سوگ شهریار سروده شده‌اند.

● انتشارات برگ

*** کودک و نقاشی**

این کتاب ترجمهٔ گزیده‌ای از سخنرانیهایی است که در گردهمایی دست‌اندرکاران هنر کودکان (دمشق- ۱۹۸۲) تحت عنوان «هنرهای کودکان، ابزار پیشرفتهٔ پرورشی»، ایراد شده‌اند. مجموعهٔ این سخنرانیها به وسیلهٔ «حسین سیدی» ترجمه شده و در شش هزار و ششصد نسخه به قیمت دویست و نود ریال به بازار کتاب عرضه شده است.

*** تلواسه در عطش**

چاپ دوم مجموعهٔ شعری است از «اکبر بهداروند»، شامل غزلیات، رباعیات و دوبیتی‌های او، که در صد و شانزده صفحه به بهای سیصد و هشتاد ریال انتشار یافته است.

● انتشارات حوزهٔ هنری

*** پیش از آنکه سرها بیفتند**

این کتاب نقدی است بر کتاب «رازهای سرزمین من» که توسّط «رضا رهگذر» در سیصد و دو صفحه نوشته شده و با تیراژ یازده هزار نسخه و بهای نهصد و بیست ریال منتشر شده است.

● انتشارات کیهان

*** کیهان اندیشه/۲۸**

مجموعه‌ای است از مقالات علمی و تحقیقی جمعی از نویسندگان و صاحب‌نظران برای معرّفی بهتر و کاملتر زیباییهای قرآن کریم به دوستداران کلام الهی که به عنوان ویژه‌نامهٔ «کیهان اندیشه» انتشار یافته است. این مجموعه به مناسبت پانزدهمین قرن ختم نزول قرآن و به میمنت مبعث رسول اکرم(صلّی‌الله علیه و آله)، به همت «محمد جواد صاحبی»، در دویست و چهل صفحه و به بهای چهار صد ریال عرضه شده است.

● [انتشارات] گوینده

*** قرار ملاقات**

مجموعه‌ای است از اشعار «مسعود احمدی»، که در دو هزار و دویست نسخه و صد و بیست و هفت صفحه و به بهای ششصد ریال منتشر شده است.

● انتشارات نمایش

*** آنتونن آرتو**

شرح احوال و نظرات «آنتونن آرتو»، «شاعر دیده‌ور صحنهٔ تئاتر»، که به وسیلهٔ دکتر «جلال ستاری» نگارش یافته و در سه هزار جلد و به بهای سیصد و بیست ریال عرضه شده است.

● انتشارات سروش

*** ارزیابی کتابهای کودکان در کشورهای رو به‌رشد**

این کتاب نمونه‌ای از کوششهای یونسکو در چهارچوب سال جهانی کودک است و نویسندهٔ آن «آن پلووسکی»، مدیر مرکز اطلاعاتی

که ا
مسئل
سؤال ه
زبان ما
فرهنگ عرفانی و ادبی
گرفته است.

*** مدرسهٔ رجایی**

لف، که با تیراژ پنج

فرهنگهای کودکان در کمیتهٔ «یونیسف» می‌باشد. کتاب حاضر به همت دکتر «امیر فرهمندپور» ترجمه شده و در پنج هزار نسخه و صد و پنجاه و شش صفحه، به بهای پانصد و هجده ریال منتشر شده است. «نگاهی به تاریخ ادبیات کودکان»، «آزمون»، «زبان نگارش»، «تصویرسازی»، «ویرایش» و... از جمله عناوین مباحث این کتاب است.

*** عدسی در عکاسی و فیلمبرداری**

این کتاب نوشتهٔ «حسین جعفریان» می‌باشد و در پنج هزار نسخه و سیصد و بیست صفحه، به قیمت هزار و پنجاه ریال منتشر شده است. پاره‌ای از مباحث کتاب عبارتند از: «آشنایی مقدماتی»، «نور»، «انواع عدسیها» و...

*** اعتصاب رنگها**

مسائل اجتماعی و انسانی به زبانی کودکانه در «اعتصاب رنگها» طرح شده است. رنگها به شیوه‌ای ابتکاری با هم سخن می‌گویند و پیرامون مسائل مختلف تبادل نظر می‌کنند. این کتاب که نوشتهٔ «خسرو یحیایی» است در ده هزار نسخه، شصت و شش صفحه مصوّر رنگی و به قیمت هشتصد و ده ریال انتشار یافته است.

*** متحرّک‌سازی بریدهٔ نقاشیها**

«متحرک‌سازی بریدهٔ نقاشیها» راهی بسیار ساده برای ساختن کارتون به سینماگران غیر حرفه‌ای می‌آموزد و گامی است در راه ترویج متون و زبان متحرّک‌سازی که از لوازم نظری این رشته به شمار می‌رود. این کتاب توسّط «سی. اچ. بارتون» نگارش یافته و «منوچهر احمدی» آن را ترجمه کرده و در شش هزار نسخه، صد و چهل و دو صفحه مصوّر و به بهای پانصد ریال به چاپ رسیده است.

*** گزاره‌گرایی در ادبیات نمایشی (اکسپرسیونیسم)**

این کتاب بحثی است در باب تئاتر اکسپرسیونیسم در جهان امروز، همراه با ترجمهٔ نمایشنامهٔ «میمون پشمالو» از «یوجین اونیل». نویسندهٔ کتاب دکتر «فرهاد ناظرزادهٔ کرمانی» است. «گزاره‌گرایی در ادبیات نمایشی» در پنج هزار نسخه، دویست و شصت و چهار صفحهٔ مصوّر و به قیمت هزار و دویست و بیست ریال منتشر شده است.

● انتشارات کتاب‌سرا

*** زنان گمشدگان**

رُمان «زنان گمشدگان» نوشتهٔ «آریل دورفمن» نویسندهٔ شیلیایی است که توسّط «احمد گلشیری» ترجمه شده و در سه هزار جلد، دویست و ده صفحه با قیمت هزار ریال منتشر شده است.

*** منزل به منزل**

کتاب داستانی «منزل به منزل» نوشتهٔ «آنی ارنو» نویسندهٔ فرانسوی است که به وسیلهٔ «صفیه روحی» ترجمه شده و در سه هزار نسخه، هفتاد و هفت صفحه و به بهای ششصد ریال انتشار یافته است.

*** چهار چهره**

این کتاب مجموعهٔ خاطرات و اندیشه‌های «دکتر انور خامه‌ای» است دربارهٔ «نیما یوشیج»، «صادق هدایت»، «عبدالحسین نوشین» و «ذبیح بهروز»، که در سه هزار نسخه، با دویست و بیست و دو صفحه و بهای دو هزار و هفتصد ریال به بازار کتاب عرضه شده است.

● آتش به اختیار

فرق بین فرد

در عالم ادّعا همه چیز ممکن است و هیچ چیز واجب نیست. آدم خالی‌بند، مثل فلاسفه همه چیز را ممکن‌الوجود می‌بیند. این طریقهٔ «خالی‌بندیه» یکی از قدیمی‌ترین مسلکهای روزگار است. هواشناسیِ هوسِ این طایفه از اخوان‌الشّیاطین، همیشه طوفان نوح را پیش‌بینی می‌کند. ملاّ نصرالدّین شاه «متولّد سال اول خلقت و متوفّی دو روز مانده به قیامتِ کبری»، خود، اگرچه از راه خالی‌بندی و فروش شیرهٔ صادراتی روزگار می‌گذرانید، امّا هر کلاهبردار آفتابه‌دزدی را به حلقهٔ خانقاه خالی‌بندان راه نمی‌داد. شیوهٔ ایشان (حشره‌الله مع‌الحشرات) این بود که خالی‌بندی خود را واقعاً بر پایهٔ ممکنات! و دروغ خود را حقیقتاً بر ستونهای راست! استوار می‌فرمود. مثلاً اگر هوسِ نیوتن شدن می‌فرمود و مرکز زمین را محل کوبیدن میخ الاغ همایونی‌اش مکاشفه می‌کرد و سایر سالکین را در صورت تردید به متر کرهٔ ارض فرمان می‌داد، میخ معامله و الاغ مشارالیه وجود خارجی و حقیقی داشت و یك موجود ممکن‌الوجودِ صاحب منطبقٌ علیه بود.

امّا در روزگار ما مشیِ طریقت حضرت ملا ناصرالدّین شاهِ خالی‌بند، به دست طایفه‌ای از مریدان بکلّی عوض شده است. اکنون غالب سالکان طریق چشم‌بندی و صاحب کسوتان مسندِ کشک‌سابی به خالی‌بندی‌هایی از نوع خلق‌السّاعه، خالی‌بندی‌های ممتنع‌الوجود و خالی‌بندی‌هایی با مایه‌های فضایی مبادرت کرده‌اند. یکی از شیوه‌های نوین خالی‌بندی که توسّط حضرت اوهم‌البلغاء و الکن‌الفصحاء از مرتبهٔ امکان به وجوب رسیده است، شیوهٔ خالی‌بندی سوررئالیستی است. ایشان در خالی‌بندی سوررئال به مقامی رسیده بودند بهشت طرفة‌العینی هم نان شهبانو میل می‌فرمودند و در ادای تروتسکی درمی‌آوردند و [illegible]ری، مرگ و مراحم شاهانه به وافور بلکه واند فارغ از گذشت می‌شدند، در همان احوال از مدش را همان‌سان که

وسی و شاملو

پورسانت مترقّی بودن می‌گرفتند. به هر تقدیر، این شیوهٔ نوین خالی‌بندی از عصر بیهقی تاکنون اختصاص به ایشان داشته است و هیچکدام از مقلّدان ایشان در این شیوه به مقام و مرتبهٔ ایشان نرسیده‌اند.

این سلطان طریقت توهّم و این رند صاحب خرقهٔ تکلّک(!) اخیراً در مجلسی مرکّب از زاویه‌نشینان قبلهٔ غرب و هیئت متوسّلین به کنگرهٔ آمریکا، پس از صرف چند راه سماع و جذب چندین جذبه کوکائین، چنین شهود فرموده‌اند که فردوسی طرفدار فئودالیسم بود، و باز در مکاشفه‌ای دیگر ضحاک را مترقّی و کاوه را مرتجع رؤیت فرموده بودند. از مشاهدهٔ چنین حالتی شور ناسیونالیستی اناث و ذکور حاضر در جلسه عود فرموده و همه با فریاد «مرگ بر فردوسی»، «درود بر سلطان محمود»، «افراشته باد درفش ضحاکی بنیاد پهلوی»، خانقاه را ترک و با حالتی لوس‌آنجلس مآبانه در خیابانهای نیویورک‌سیتی به لاس‌وگاس مشغول شدند.

حقیقتش را بخواهید همان‌طور که مولانا بامداد فرموده است، برخلاف آقای شاملو که در طول سالهای شاعری علاوه‌بر بنیاد پهلوی در انجمن چمن‌زنان پایتخت و بخش فرهنگی اتّحادیهٔ لبوفروشان کانزاس‌سیتی، و عضویت افتخاری در دانشکدهٔ چینی‌بندزنی پکن و بنیاد لاف‌زنان لاهور، از راه همبرگرفروشی روزگار می‌گذرانیده‌اند، فردوسی دست به هیچ کار مثبت تولیدی نزد و با پول فئودالها و بورسیه‌ای که سلطان محمود به توصیهٔ ایاز بانوی هنرپرور به وی عطا کرد توانست دکترای زبان فارسی را بگیرد. شاهنامه که در حقیقت تز دکترای فردوسی بود، در اصل از گاوصندوق اسدی طوسی به سرقت رفته است و خود فردوسی اصلاً با لهجهٔ لاتی حرف می‌زد و احیای زبان دری وری! به وی محلّی از اعراب بادیه‌نشین ندارد.

علاوه‌بر این، کاوه یک عنصر ضدّ خلقی بود که با ترفندهای ملّی‌ژاپانه ضحاک ماردوش بی‌زبان را که از راه دوشیدن مار و ساختن ساندویچ مغز جوانان زندگی می‌کرد، سقوط داد. ضحاک، سالوادُر آلندهٔ اساطیر بود. علاوه‌بر این، مردم ایران باستان هر را از بر تشخیص نمی‌دادند و به محض ظهور شیّادانی چون کاوه، بازار را تعطیل می‌کردند و به صفوف اعتصابیون می‌پیوستند.

حتّی از جهاتی افراسیاب که فتوکپی صدام حسین خودمان است، نظام مترقّی‌تری داشت. جناح محافظه‌کار گرسیوز و جناح انقلابی پیران غالباً در یک جوّ دمکراتیک به رای‌گیری می‌پرداختند، امّا در عوض کیکاووس یک میلیتاریست دیوانه بود که در راستای اهداف کشورگشایانهٔ خود، با قطع سرم نوشدارو به سهراب روی موسولینی را سپیداب زد. امّا از جهاتی فردوسی مترقّی‌تر از حافظ است به خاطر آنکه برخلاف فردوسی که از طرف فئودالها حمایت می‌شد، حافظ از سوی بورژوازی کلاسیک بازار و خُرده بورژوازی منحط شیراز مثل قوام‌الدین حسن کودتاچی و امیر مبارزالدین شکنجه‌گر تغذیه می‌شد. دراین میان وضعیت مولانا از همه بدتر بود. این آدم در طول زندگی شاعرانهٔ خود یک بار در جلسات کانون نویسندگان شرکت نکرد و حتّی دعوت شاملو را برای صرف نهار در اینترلیت اجابت ننمود. مولانا با فرار به ترکیه و سکونت دائم در قونیه رژیم فاشیستی عثمانی را در کشتار ارامنه تقویت کرد و با دم زدن از نی در مثنوی خود و تقویت موسیقی ارتجاعی ملّی ایران مردم را قرنها از بالهٔ دریاچهٔ قو بی‌خبر نگاه داشت. بدتر از همه سعدی بود که در شرایطی که مغولها تا دروازهٔ پارس آمده بودند، ایشان در نظامیهٔ بغداد به عنوان مشاور فرهنگی المعتصم بالله مشغول به کار شد.

●

آنچه که در این لحظات به کلّهٔ راقم سطور اصابت می‌کند این است که باید برای آقای شاملو یک جایزهٔ نوبل دوبل تهیه دید، زیرا اولین بار است که این فقیر با مطالعهٔ نوشته‌ای، مواجه با ظهور یک جفت شاخ زرین بر شانه‌های جمجمه‌ام می‌شوم. قضاوت دربارهٔ اباطیلی از قبیل آنچه که رفت از عهدهٔ هیچ اجنه‌ای برنمی‌آید. بنده تنها عرضی که می‌توانم به ارتفاع قامت آقای شاملو برسانم این است که اگر فردوسی نبود، قطعاً آقای شاملو شعرهایش را به زبان قرقیزستانی می‌سرودند. اگر فردوسی نبود اکنون شاملو می‌توانست براحتی با آقای نزار قبانی راه برود و عربی را مثل بلبل حرف بزند. جلّ‌الخلوق، جیفهٔ ینکه دنیا بعضیها را به چه کُرکُری‌هایی وادار می‌کند!

سوره

● ویژهٔ ادبیات بزودی منتشر می‌شود.

سینما و تلویزیون به مثابهٔ رسانهٔ گروهی

● زبان، تلویزیون و سینما و اوقات فراغت

■ سید مرتضی آوینی

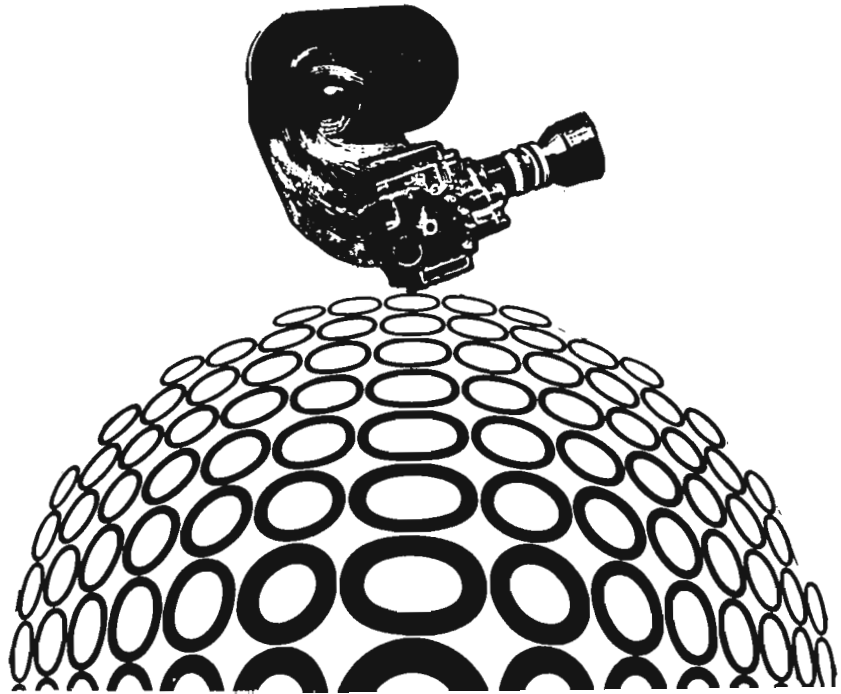
«اوقات فراغت[1]»، لفظی است که بعد از غلبهٔ تمدّن تکنولوژیك در زندگی بشر معنا و مصداق یافته است. «فراغت» کلمه‌ای نیست که بعد از ظهور تمدّن ماشینی ابداع شده باشد، امّا معنایی که در این روزگار یافته کاملاً تازه است.

اصولاً سیر تحوّلاتی که زبانهای اقوام در طول تاریخ طی کرده مبیّن این نکته است که با تجدید اعصار و عهود، کلمات نیز معانی تازه‌ای متناسب با عصر و عهد جدید می‌یابند، علاوه‌بر آنکه در پی آن تجدید عصر، کلماتِ تازه‌ای نیز به زبان راه می‌یابند که ممکن است بدیع و بی‌سابقه باشند و یا متعلّق به زبانی بیگانه، آنچنان که ما در تاریخ غرب‌زدگیمان، و بالخصوص در این صد سالهٔ اخیر قبل و بعد از مشروطیت، این معنا را در کمال شدّت و حدّت آن تجربه کرده‌ایم.

کلمات بیگانه و اصطلاحات فنّی تمدّن ماشینی، اگرچه در بعضی حوزه‌ها- همچون زبان کتابت حوزه‌های علوم دینی- هرگز نتوانسته‌اند با زبان ما ترکیب شوند، امّا در سایر حوزه‌ها- فی‌المثل در حوزه‌های زبان فولکلوریك، محاوره‌ای و ادبی- تأثیرات بیمارگونه و فسادآمیزی بر زبان فارسی باقی گذاشته‌اند، و البتّه با وجود «محتوای تعلیماتی» مدارس، از ابتدایی تا دانشگاه، نباید هم توقّع دیگری داشت.

تفکّر «بیوتکنیکی[2]» و «سیبرنتیکی[3]»، حتّی در مدارس ابتدایی، اساس تعلیمات ماست و فرزندان معصوم ما اگرچه از پدران و مادرانی که با قرآن و «کلام قدسی» آشنا هستند، به دنیا آمده‌اند امّا هنوز آفرینش انسان را بر مبنای «مکانیسم ماشینها و تئوری سیستمها» تعلیم می‌گیرند: «انسان نیز چون ماشین نیاز به سوخت دارد و سوخت ماشینِ بدن انسان، غذاست»... این جمله‌ای است که بنده در دفترچهٔ علوم فرزندم در سال دوم دبستان دیده‌ام. اگر فرزندان ما گوش دل به این تفکّر سیبرنتیکی بسپارند، دیگر چگونه می‌توان فرمان خدا را که «کتب علیکم‌الصیام»- روزه بر شما نوشته شده است- برای او توجیه کرد؟ مگر ماشین نیاز به روزه دارد؟

بحث بر سر اینکه برخورد اسلام با علوم روز چگونه باید باشد فعلاً به موضوع سخن ما ارتباطی ندارد. مسئله این است که «زبان، حافظ فرهنگ یك امّت است» و «حفظ اصالت فرهنگی امّت نیز لاجرم منتهی به حفظ شأن حقیقی کلمات در زبان آن امّت است». اگر ما خود را موظّف به پاسداری از مرزهای کلمات و زبان ندانیم، هرگز



نباید متوقّع باشیم که تحت «سیطرهٔ فرهنگی» واقع نشویم.

زبان امروز ما در ادبیات مرسوم، رسانه‌های گروهی و کتابهای آموزشی یك «زبان ترجمه‌ای» ـ یا ترجمانی ـ است که با این مشخصات «حافظ شئون اسلامی انقلاب و فرهنگ ایرانی» نمی‌تواند بود. علاوه‌بر کلمات لاتین که به وفور در زبان ما وارد شده‌اند، تعبیراتی چون: از نقطه نظر، در رابطه با، با توجّه به، از نظر، از دید، در زمینهٔ، در پیرامون... نیز همگی به تبع ترجمهٔ آثار بیگانگان در زبان فارسی راه یافته است. این تعبیرات، فارسی‌شدهٔ عبارات فرنگی هستند و خواه ناخواه حامل فرهنگ خاصّی که به روحی بیگانه با ما تعلّق دارد. شاید دربارهٔ تعبیرات بالا مسئله چندان وخیم جلوه نکند، امّا در مورد تعابیری چون: سطح فرهنگی بالا یا پایین، سطح مادی، ابعاد معنوی، ابعاد شخصیتی، نیروهای انسانی، فرار مغزها، روشن شدن فکر، ذهنیت و عینیت و... صدها عبارت مصطلح دیگر نمی‌توان از تعارض روحی و فرهنگی موجود بین این تعابیر و زبان فارسی «حافظ» و «سعدی» چشم‌پوشید.

بسیاری از این مصطلحات در پی اطلاق هندسهٔ تحلیلی بر تفکّر و ادب ما پدیدار گشته‌اند: سطح فرهنگی، ابعاد مختلف شخصیت انسان، لایه‌های روانی و... از این قبیل هستند. بسیاری دیگر از این تعبیرات در پی اطلاق جهان‌بینی فیزیك مدرن بر تفکّر و فرهنگ ما ظهور یافته‌اند: نیروی انسانی، اهرمهای سیاسی، شتاب فزایندهٔ تاریخ، تنشهای اجتماعی و... دهها تعبیر دیگر از این قبیل هستند. وقس علی هذا.

ترجمهٔ مصطلحات فنّی تمدّن غرب نیز مانعی اساسی است که در سر راه رجعت فرهنگی ما به اصل خویش قرار دارد: کلماتی چون «رایانه» در مقابل کامپیوتر، «پایانه» در مقابل ترمینال و... اگر این تعبیرات را به همان صورت اولیهٔ خویش نگاه داریم، از خطر ترکیب آنها با اصل زبان مصون خواهیم ماند؛ و اگرنه، چنانکه در مورد کلمهٔ آبستراکسیون[۴] پیش آمده است، در پی ترجمهٔ این کلمه به «تجرید»، برای بعضیها این توهّم پیش آمده که هنر اسلام، «هنری آبستره» است. از یك سو «آبستراکسیون» را به «تجرید» ترجمه کرده‌اند و از سوی دیگر، با این فرض که «هنر اسلام متوجّه عالم تجرید است»، به این تصوّر دچار گشته‌اند که باید در نقاشی روی به آبستراکسیون بیاورند. در اینکه هنر اسلام متوجّه عالم تجرید است حرفی نیست، امّا این «تجرید» با آن مفهومی که غربیها از کلمهٔ «آبستراکسیون» می‌طلبند زمین تا آسمان تفاوت دارد.

همان‌طور که عرض کردم مسئلهٔ ما این نیست [illegible] سلام با علوم روز چه نسبتی دارد؛ این یك [illegible]ای است که باید بدان بپردازیم. امّا جواب [illegible]چه باشد، با این «انفعال ویرانگر» که در [illegible]نسبت به غرب ظهور یافته، هزار سال چاپ دوم این قوم در خطر انهدام قرار [illegible]

«محسن مخ[illegible]

■ از قرن نوزدهم، نظامی که لازمهٔ کار کارگران در کارخانه‌ها بوده، در همهٔ فعالیتهای دیگر اجتماعی نیز تسرّی یافته است.

■ چرا غرب «توسعه و رشد» خود را با کاهش ساعات کار و افزایش اوقات فراغت می‌سنجد؟

■ حتّی اگر تلویزیون را «ابزاری بدون هویت فرهنگی خاص» بدانیم، باز هم این ابزار موجبات و اقتضائاتی دارد که اراده و استقلال ما را محدود و مشروط می‌کند.

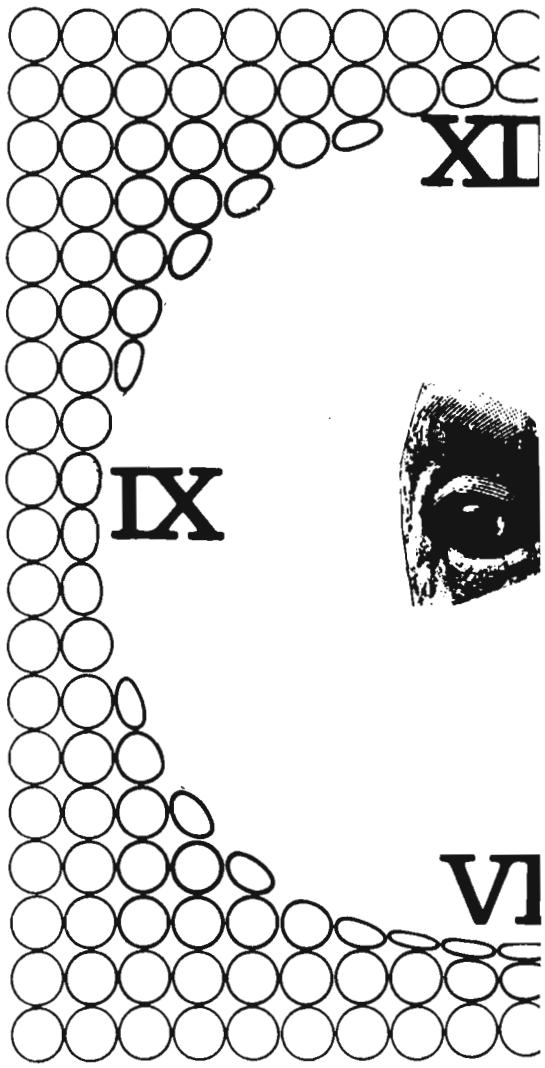
نگاهی به اشعار موج نو و سپید که در نشریات به چاپ می‌رسد عمق این خطر را بیش از پیش برملا می‌دارد: استفاده از کلماتی ریشه‌دار در صدها سال ادبیات و عرفان برای ساختن «ایماژ»های نو، همراه با تغییر معانی کلمات، متناسب با سلایق شخصی، عاقبتی جز «تخریب زبان» به دنبال ندارد. البتّه مسئلهٔ تاثیر و تاثّرات متقابل زبانهای اقوام از یکدیگر امری است غیر قابل اجتناب که باید در برابر آن صبر ورزید و اجازه داد تا زبان، تحوّلات تاریخی خویش را پیدا کند، مشروط به حفظ اصالت و پرهیز از خسرانهایی نظیر آنچه برشمردیم. زبان امروز غرب حامل فرهنگ کفر است و انفعال زبان ما در برابر زبانهای فرنگی، به یك استحالهٔ بیمارگونهٔ فرهنگی منتهی خواهد شد که باید از آن پرهیز کرد و اگرنه بر سر زبان ما نیز همان خواهد آمد که بر سر معماری شهرها و خانه‌هایمان، لباسمان و آداب زندگیمان آمده است و مع‌الاسف تاثیراتی که زبان ما از فرهنگ غرب پذیرفته است، در عین گستردگی و عمق بسیار، ناپیداتر از تاثیراتی است که در آداب و رسوم ما ظهور یافته.

نکتهٔ دیگری که بایدتذکّر داد ـ چرا که به ادامهٔ بحث ما در این مقاله ارتباط می‌یابد ـ آن است که هویت فرهنگی قوم را هرگز نمی‌توان منفك از «دین» بررسی کرد چرا که اصلاً وجود یك جامعه یا یك قوم بدون دین قابل تصوّر نیست؛ و در انتخاب دین نیز اصل آن نیست که آباء و اجداد و نیاکان ما بر چه دینی می‌زیسته‌اند، بلکه باید به جهان چنانکه واقعاً هست معرفت یافت و آن طریقی را برگزید که «حق» است. دین نیز جز این معنای دیگری ندارد: راه زندگی.

در این تمدّن، انسانها طریق دیگری خارج از همهٔ ادیان برای حیات خویش یافته‌اند. آنها «احکام عملی» زندگی خود را نه از یك دین و یا مکتب خاص، بلکه از «علوم روز» می‌گیرند و این بدان معناست که «علم» در روزگار ما جانشین «شریعت» گشته است. امّا براستی احکامی که «ابطال‌پذیری» لازمهٔ ذاتی آنهاست، چطور ممکن است قادر باشند طریق حقیقی زندگی انسان را در برابر او بگشایند؟

پس هرگز نباید پنداشت که ما کلمات را امروز درست به همان معنایی به کار می‌بریم که در گذشته داشته‌اند و این مقدّمه برای تحقیق در معنای جدید «فراغت» لازم بود.

اگر مفهوم «کار» در این تمدّن تغییر نیافته بود، «فراغت» نیز معنای دیگری پیدا نمی‌کرد.



کارخانه، قلب تمدّن جدید است و لذا از قرن نوزدهم، نظامی که لازمهٔ کار کارگران در کارخانه‌ها بوده در همهٔ فعالیتهای دیگر اجتماعی نیز تسرّی یافته است و جهان از آن پس به پیکرهٔ واحدی مبدّل گشته است که نبض آن در کارخانه می‌تپد. ضرباهنگ این نبض ضرورتاً همان نظمی را یافته که با غلبهٔ ماشینیسم بناچار چهره نموده است و مچ دستهای مردم سراسر جهان را به «ساعت مچی» مزیّن داشته.

در کتاب «موج سوم»[5]، در این باره آمده است:

«گسترش تولید کارخانه‌ای، قیمت گزاف ماشین‌آلات و وابستگی متقابل کار ضرورت همزمان‌سازی دقیقتری را مطرح ساخت. اگر گروهی از کارگران در کارخانه‌ای در انجام کاری تاخیر می‌کردند، کار سایر کارگران که در رده‌های پایین خط تولید بودند به تعویق می‌افتاد. بنابراین وقت‌شناسی که در جوامع کشاورزی از اهمیّتی چندان برخوردار نبود، به صورت یک ضرورت اجتماعی درآمد. بر تعداد ساعتهای دیواری و مچی روزبروز افزوده گردید. در سال ۱۷۹۰ تقریباً در هر جایی در بریتانیا این ساعتها مشاهده می‌شد. پخش این ساعتها به گفتهٔ مورّخ بریتانیایی «تامپسون» درست در لحظه‌ای وقوع یافت که تمدّن صنعتی همزمان‌سازی بیشتری را در کار لازم دانست».

«تصادفی نبود که در فرهنگهای صنعتی زمان را در سنین پایین به کودکان آموختند.[6] شاگردان که با شنیدن صدای زنگ به مدرسه وارد می‌شدند، بتدریج به این صدا «شرطی» شدند، به نحوی که بعدها هم همیشه با شنیدن صدای سوت به کارخانه یا اداره وارد می‌شدند. وظایف شغلی زمان‌بندی شده و به بخشهای متوالی که حتّی تا محاسبهٔ ثانیه‌ها به دقّت اندازه‌گیری می‌شد، تقسیم گردید. «۹ صبح تا ۵ بعدازظهر، چهارچوب زمانی کارمیلیونها کارگر و کارمند را تشکیل داد... ساعات معیّنی برای «تفریح و اوقات فراغت» کنار گذارده شد. تعطیلات، مرخصیها با ساعات تنفّس استاندارد در زمان‌بندی کار با فواصل معیّنی پیش‌بینی شد».

«کودکان سال تحصیلی را به‌طور همزمان آغاز می‌کردند و به پایان می‌رساندند. بیمارستانها، بیماران خود را همزمان برای صبحانه بیدار می‌کردند. وسایل نقلیه در ساعاتی از روز که شلوغ و پر رفت و آمد بود در هم می‌لولیدند. کانالهای رادیو و تلویزیون برنامه‌های سرگرم‌کنندهٔ خود را در ساعات خاصّی، مثلاً ساعات پربیننده و شنونده پخش می‌کردند...»

در سال ۱۸۷۴ یک کارگر از ۱۲ سالگی تا لحظهٔ مرگ، روزی دوازده ساعت، شش روز در هفته، پنجاه و دو هفته در سال و مجموعاً ۲۲۰ هزار ساعت کار می‌کرد و امروز اگرچه ساعات کار روزانه در بعضی از جوامع و برای عدّه‌ای از افراد کاهش یافته است، امّا «نسبت میان انسان و کار او، از قرن نوزدهم تاکنون تغییری نیافته که هیچ، ثبات بیشتری پیدا کرده است. در این نسبت جدیدی که میان انسان و کار او برقرار گشته دیگر هیچ پیوند واقعی میان انسان، طبیعت و هویت خاصّ او و کارش باقی نمانده است. یکی از نویسندگان غربی دربارهٔ نحوهٔ تلقّی جامعهٔ غرب از کار می‌نویسد:

«...در این زمینه اقتصاددان جدید با این طرز تفکّر بار آمده که «کار» را همچون چیزی تلقّی کند که اندکی بیشتر از یک «شرّ واجب» است. از دیدگاه یک کارفرما «کار» در هر مورد فقط یکی از اقلام قیمت تمام شده است... از دیدگاه کارگر، کار یک امر مصدّع است؛ کار کردن یعنی فدا کردن فراغت و آسایش، و دستمزد عبارت است از جبرانی برای این فداکاری».

اکراه از «کار» در میان کارگران و کارمندان عمومیت دارد. رشتهٔ پیوند میان آنها و کارشان فقط «ضرورت امرار معاش» است و «ذوق هنری و خلاقیت و اقتضای طبع...» دیگر جایی در انتخاب کار ندارد. در میان متخصّصان نیز موانع و ضرورتهای تمدّن تکنولوژیک افراد انسانی را خواه ناخواه در مسیرهایی برنامه‌ریزی شده و موجّه، امّا خارج از انتخاب و اختیار خود آنها رانده است و نهایتاً آنچه که کار را برای آنها تحمّل‌پذیر می‌سازد نوعی عادت و تعلّق و یا ندرتاً علاقه‌ای است که در پی عادت و تکرار پدید می‌آید. یکی از روشنفکران آمریکایی به نام «برژینسکی» در توصیف جامعهٔ فردا پس از تمجید و مدّاحی فراوان می‌گوید: «...سیبرنتیک و خودکاری (اتوماسیون) آداب کار کردن را زیر و رو خواهد کرد، فراغت به صورت کار روزمرّه درخواهد آمد و کار عملی در عداد مستثنیات قرار خواهد گرفت و آنگاه «جامعهٔ کاری» جای خود را به «جامعهٔ تفریح و تفنّن» خواهد بخشید».

استقبال غرب ـ و به تبع آنها سایر نقاط جهان ـ از اتوماسیون[7] (خودکاری) با این اشتباه ملازمه دارد که آنها می‌پندارند که اتوماسیون و ماشینی شدن همهٔ امور، ساعات فراغت انسانها را افزایش می‌بخشد و البتّه حتّی اگر «فراغت» را به مثابهٔ ارزشی مسلّم تلقّی کنیم، باز هم گسترش اتوماسیون توفیقی در این زمینه نداشته است چرا که بجز «اربابان و حکمرانان امپراطوری ماشین»، همهٔ زندگی انسان وقف گسترش اتوماسیون شده است؛ «همهٔ زندگی انسان» وقف «کاری» شده است که قرار است «کار» را از میان بردارد و این یک دور تسلسل باطل است. تشنه‌ای که از آب دریا می‌نوشد تا تشنگی خود را برطرف کند، جز ازدیاد تشنگی تا حدّ مرگ فایده‌ای نخواهد برد. حال آنکه اصلاً در تفکّر دینی، «کار» سازندهٔ شخصیت آدمی و نردبان تعالی اوست.

در صورت نهایی و آرمانی زندگی ماشینی، گذشته از آنکه تفکّر انسان ـ یعنی همهٔ وجود او ـ صرف «حفظ و نگهداری و توسعهٔ اتوماسیون» می‌گردد، باز هم کار به تمام معنا حذف نمی‌شود؛ جامعه به دو قطب «برده‌ها و برده‌داران» تقسیم خواهد شد و کارها بر گردهٔ برده‌ها قرار خواهد گرفت، چنانکه در کتاب «دنیای متهوّر آینده» توسّط «آلدوس هاکسلی» تصویر شده است. شیوهٔ همهٔ اشتباه در اینجاست که غرب، که در زمینی را بدّل از بهشت آسمانی گرفته‌اند و هم خیال «اتوپیایی» است که در همان حال که از پیری علاج شده و انسان مو به زر ورق بهره‌مند زمان و قهر زمانه، مرکوب مکانیکهای فدایی خلق

نفس امّاره‌اش می‌خواهد جاودانه به جولان دربیاورد. این سوی و آن سوی بتازد و از همهٔ لذایذ ممکن متمتّع شود.

چرا غرب «توسعه و رشد» خود را با کاهش ساعات کار و افزایش اوقات فراغت می‌سنجد؟ یکی از بارزترین مشخصات جامعهٔ آرمانی توسعه یافته از نظر برنامه‌ریزان جامعه‌ای است که در آن کار تا حدّاقل ممکن کاهش یافته و متقابلاً ساعات فراغت به حداکثر رسیده باشد؛ این از خصوصیات اصلی آن بهشت زمینی است که بشر امروز در جستجوی آن است. وقتی معیار رشد، کار کمتر باشد، مسلّماً بهشت جایی است که در آن اصلاً کار نباشد.

برای غالب انسانها در تمدّن امروز «زندگی» تازه از هنگامی آغاز می‌شود که «کار روزانه» پایان می‌گیرد. از یک سو «جدول زمانی واحد و همگون» برای کار در همهٔ مشاغل، اوقات فراغت را به ساعات خاصّی از شبانه‌روز محدود کرده است و از سوی دیگر، طرز تلقّی انسان امروز از کار باعث شده است تا او معنای جدیدی برای «فراغت» پیدا کند.

همین امر که در زبان محاورات مشاغلی را که مستقیماً به نظام اداری کشور متّصل نیستند «مشاغل آزاد» می‌نامند، فی نفسه حکایت از اکراهی دارد که لازمهٔ کار در کارخانه‌ها و ادارات... است. در کنار این «اکراه یا شر لازم»، فراغت از کار معنایی کاملاً جدید می‌یابد و علی‌الخصوص اگر توجّه کنیم که چگونه بشر امروز خود را از طریق «لذّت‌جویی و تمتّع از حیات» توجیه کرده است، بیشتر از پیش به عمق این مصداق تازه برای لفظ «فراغت» پی خواهیم برد.

بنابراین، روی دیگر سکّهٔ گریز از کار، لذّت‌طلبی لجام‌گسیخته‌ای است که حد و مرزی نمی‌شناسد. در جامعهٔ کنونی غرب «اصل لذّت» چون حقّ مسلّمی برای عموم انسانها اعتبار شده است و متناسب با این حکم، «نظامات قانونی» به صورتی شکل گرفته که در آن «امکان اقناع آزادانهٔ شهوات» برای همهٔ افراد فراهم باشد.

لذا وظیفهٔ رسانه‌های گروهی و مخصوصاً تلویزیون در این شرایط با فرض این مقدّمات معیّن خواهد شد:

- ساعات فراغت از کار باید به تفریح و تفنّن و لذّت‌جویی و تمتّع از زندگی اختصاص یابد.
- وظیفهٔ سینما و بالخصوص تلویزیون پُر کردن اوقات فراغت مردمی است که می‌خواهند خستگی یک کار اکراه‌آور هر روزه را از وجود خود بزدایند.

●

چه باید کرد؟ آیا واقعاً وظیفه‌ای که تلویزیون برعهده دارد همین است که اکنون در سراسر کرهٔ زمین- و حتّی ایران- بدان عمل می‌شود؟

وضع کنونی عموم ملّیتهایی که آنان را جهان سوم نامیده‌اند در برابر تمدّن غرب، وضع کودکی است که شیفتگی‌اش در برابر اسباب‌بازی‌های رنگارنگ چشم او را بر خیر و صلاحش بسته است. آنها بدون هیچ زمینهٔ مستعد و آماده، اتومبیل، یخچال و فریزر، رادیو، سینما و تلویزیون و... و حتّی کامپیوتر را به جوامع خویش وارد کرده‌اند و حالا می‌خواهند جامعه‌ای بسازند که این وسایل با آن هماهنگ باشد.

دوستی با پیلبانان یا مکن
یا بنا کن خانه‌ای در خورد پیل[۹]

نحوهٔ روبرویی ما با جهان غرب، از همان آغاز به صورتی وارونه طرح شده است و ما هرگز حتّی برای لحظه‌ای دچار این تردید نشده‌ایم که اگر موجبات این ابزار ما را از حقیقتی که در جستجوی آن هستیم بازدارند چه باید بکنیم.

هم‌اکنون نیز کسانی که به برنامه‌های تلویزیون اعتراض می‌کنند و بحق سخن از عدم تجانس برنامه‌های تلویزیون با اهداف انقلاب اسلامی می‌گویند، هرگز مسئله را بدین صورت بررسی نمی‌کنند که شاید این عدم تجانس به «ذات تلویزیون» بازمی‌گردد، نه فقط به برنامه‌سازان و برنامه‌ریزان. تصور ما از تلویزیون و سایر محصولات تکنولوژیک غرب، تصور ظرفی است که هر مظروفی را می‌پذیرد حال آنکه حتّی اگر تلویزیون را «ابزاری بدون هویت فرهنگی خاصّ» بدانیم باز هم این ابزار، موجبات و اقتضائاتی دارد که اگرچه اراده و استقلال ما را نفی مطلق نمی‌کند، امّا آن را محدود و مشروط می‌دارد؛ همزمان‌شکنی که برای بریدن درختان می‌خواهد از ارّهٔ برقی استفاده کند، لااقل این هست که «محتاج به برق» می‌گردد و برای دستیابی به برق نیز «محتاج به یک رشتهٔ طویل از ملزوماتی» است که استفاده از ارّهٔ برقی موکول به وجود آنهاست.

در اینجا دیگر آدم نمی‌تواند سخن از اختیار و استقلال مطلق بگوید، بلکه اختیار و استقلال او محدود و مشروط به حدود ارّهٔ برقی و موجبات و اقتضائات آن است.

فقط تصوّر اینکه تلویزیون در طول هفته‌ها، ماهها و سالها چه حجم وسیعی از برنامه‌ها را می‌بلعد پشت انسان را می‌لرزاند، چه برسد به اینکه ما بخواهیم کیفیت تولید این برنامه‌ها از یک حد مطلوبیت خاصّی نیز پایینتر نیاید. اگر یک برنامهٔ بلندمدّت برای پرورش هنرمندان برنامه‌ساز نداشته باشیم، همین عامل مذکور می‌تواند ما را تدریجاً به سمت یک خضوع ناخواسته در برابر هنرمندان و متخصّصان غیر متعهّد به اسلام براند.

در غرب، تلویزیون در خدمت پُر کردن اوقات فراغت شهروندان با تفریح و تفنّن و انواع لذّات است و اگر ما بخواهیم دستورالعمل استفاده از تلویزیون را هم از آنها بگیریم با این استدلال که: «اصلاً این وسیله اختراع آنهاست و آنها خود بهتر از هر کسی راههای استفاده از آن را می‌شناسند»، دیگر چگونه می‌توانیم سخن از «استقلال» بگوییم؟

پیشنهاد ما این نیست که این وسایل را به دور بیندازیم امّا این هست که ما باید تا آنجا دل به این ابزار ببندیم که ارادهٔ مستقل ما برای ایجاد یک حکومت اسلامی نفی نمی‌شود.

■ پاورقیها:

۱. Leisure Time

۲. Biotechnology: استفاده از داده‌ها و شیوه‌های مهندسی و تکنولوژیک برای مطالعه و بررسی موجودات زنده.

۳. Cybernetics: مطالعهٔ تطبیقی عملکرد کامپیوترهای پیچیدهٔ الکترونیکی و جهاز عصبی انسان.

۴. Abstraction

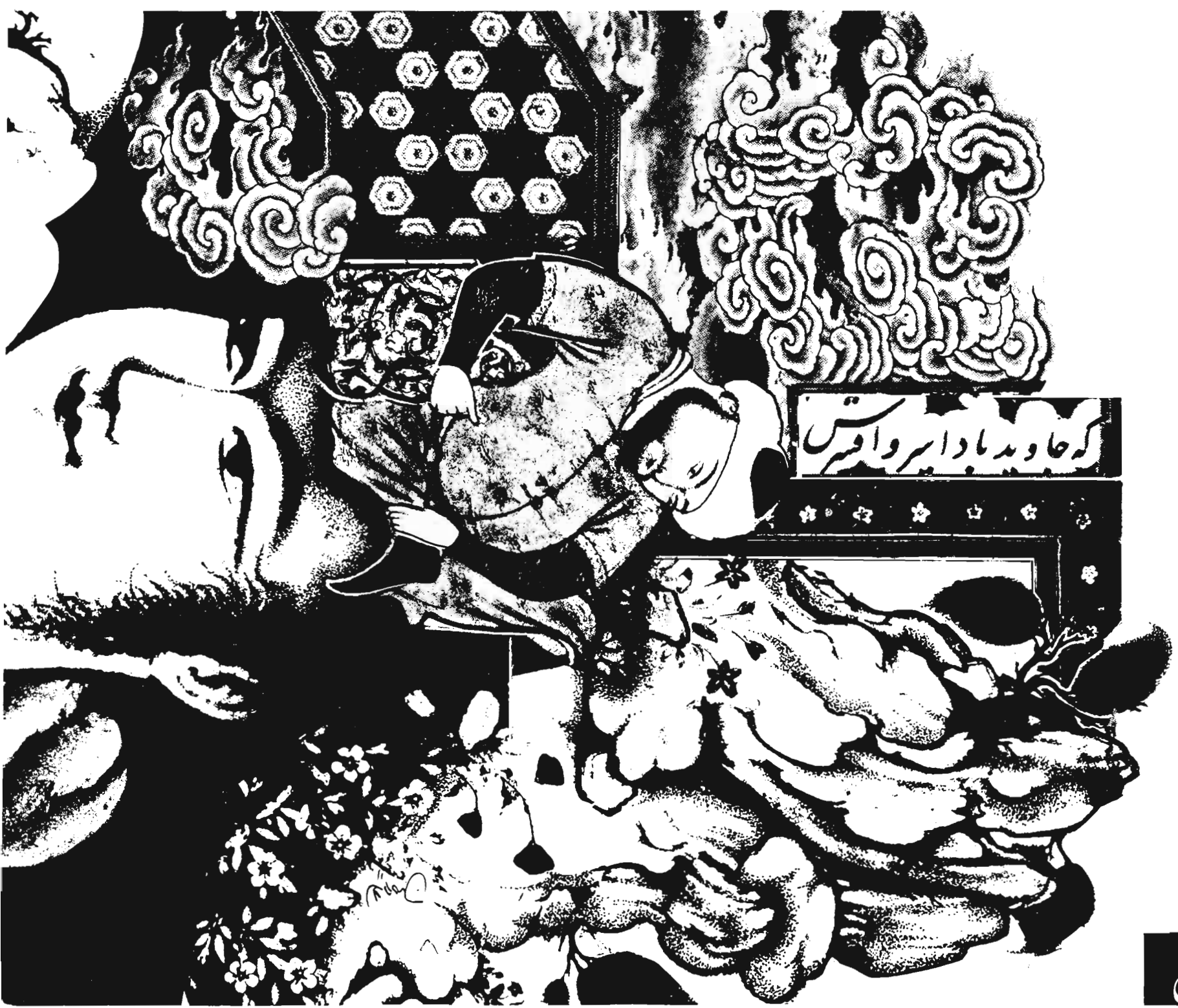
۵. «موج سوم»، «نشر نو»، صفحهٔ ۷۱

۶. در سراسر جهان و از جمله در ایران، «خواندن ساعت» را در کودکستانها و یا نهایتاً در سال اول دبستان به کودکان می‌آموزند.

۷. Automation

۸. The brave new world

۹. شیخ اجل، سعدی



تجسّمی

دیباچه‌ای بر نقاشی ایرانی

■ دکتر اکبر تجویدی

■ مقدّمه

در نقاشی ایرانی نکات ظریف و قابل توجّهی وجود دارد که کمتر مورد تامّل قرار گرفته‌اند. به این موارد در دیباچهٔ کتابی تحت عنوان «نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه» به قلم «دکتر اکبر تجویدی» اشاراتی شده است که با توجّه به اهمّیت آن، با ویرایشی مختصر از نظر می‌گذرد:

●

زان می‌نگرم به چشم سر در صورت
زیرا که زمعنی است اثر در صورت
این عالم صورت است و ما در صوریم
معنی نتوان دید مگر در صورت

...اوحدالدّین کرمانی

از میان هنرهای گوناگون، هنر نقاشی می‌تواند نزدیکترین پیوند را میان جهان معقول و عالم محسوس برقرار سازد، زیرا این هنر نه چون فنّ موسیقی به یکباره از توسّل به نمودهای مادّی و عینی برکنار است، و نه چون پیکرسازی و معماری کاملاً دربند شکلها و قالبهای جهان محسوس است. از آنجا که در این هنر، جهان چند بُعدی با قواعد و وسائل مخصوصی بر روی صفحه‌ای که تنها دارای دو بُعد، یعنی پهنا و درازاست منعکس شده و به وسیلهٔ خط، رنگ و شکل حالات گوناگون درونی و برونی جهان و عوالم مربوط به دریافت انسان از عالم بازگو می‌گردد، از این نظر یك قطعه نقاشی ممتاز در حدّ خود نموداری از مجموعهٔ حقایق مربوط به هستی است و چون آیینه‌ای است که برای نمایش عوالم گوناگون وجود در پیش دیدگان بیننده‌قرار گرفته باشد.

تردیدی نیست که در شیوه‌های گوناگون نقاشی، از دورانهای پیش از تاریخ گرفته تا اعصار تاریخی و دنیای معاصر، همواره این آیینه دارای جلا و درخشندگی نبوده، بلکه گاهی صفحهٔ نقاشی، همچنان که در فنّ کاریکاتور متداول است، بهسان آیینه‌های کاو و کوژ، تصویری تغییر شکل یافته از حقیقت پدیدار ساخته و زمانی همچون آیینه‌ای تیره و زنگ گرفته، تصویری بی‌رنگ و پاك شده از جهان را به نمایش داده است و بالاخره در ادواری ویژه، به مانند صفحهٔ آینه‌ای درخشنده، شکلی واضح و روشن از حقایق عوالم وجود ارائه نموده است.

باید بی‌درنگ خاطرنشان گردد که در تقسیم بالا هرگز منظور تقسیم‌بندی مکاتب گوناگون نقاشی به وجهی که هنرهای تزیینی و هنرهای توصیفی را از یکدیگر متمایز می‌کند در کار نبوده و نخواسته‌ایم نقاشی طبیعت‌سازی را که در آن واقعیت عینی بی‌کم و کاست نمایش داده شده است به آینهٔ درخشان و شفاف تشبیه کنیم. زیرا چنان که اشاره شد، جهانی که در آن زیست می‌کنیم و عوالم گوناگونی که در درون خود بازمی‌یابیم منحصر به همین عالم محسوس و قابل لمس و رؤیت نیست. بدین‌ترتیب، هنگامی که از یك پردهٔ نقاشی ممتاز گفتگو می‌کنیم، غرض ما آن اثری است که به یکی از شیوه‌های طبیعت‌سازی، تزیینی و یا روشهای نوین پرداخت شده و نمایشگر واقعیات عینی و ذهنی، هر دو باشد.

برای روشن شدن مطلب می‌افزاییم که چه بسا در آثار هنرمندانی که بر حسب عادت بدانها نام هنرمند طبیعت‌ساز داده‌ایم (چون «رامبراند») از ورای ظاهر حقیقی اشکال، عوالمی درك می‌شود که به مراتب بیش از موضوع ظاهری نقاشی دارای واقعیت است، ولی به علّت ناآشنایی به زبان خاصّ هنر، دریافت این جهان ناپیدا برای همه کس میسّر نیست و از آن رو همگان پنداشته‌اند که ارزش کار چنین هنرمندانی در آن است که موفّق شده‌اند عالم خارج را چنان که هست نقاشی نمایند. در آثار هنرمندی چون «کمال‌الدین بهزاد» که به شیوهٔ خاصّ مینیاتور ایرانی نگاشته شده‌اند، با آنکه ظاهر نقاشی کاملاً با واقعیت محسوس تطبیق نمی‌کند، باز دیدگان حقیقت‌بین هنرشناس، جهانی ناپیدا و دارای ابعادی تازه را جستجو می‌کند که در اینجا بدون توسّل به قراردادهای نقاشی طبیعت‌سازی ولی با توسّل به رموز باریك فنّی خاص نشان داده شده است.

بنابراین، موضوع بحث بر سر ظاهر یك پردهٔ نقاشی که در شیوه‌های مختلف نمودهای جداگانه دارد نیست، بلکه منظور توجّه به عمق جهان خاصّی است که لازم است در یك نقاشی مورد توجّه قرار گیرد. از همین روست که در پاره‌ای از شاهکارهای هنر نوین، با آنکه در نمونه‌های بسیاری از آنها اشکال مانوس با چشم افراد به کار گرفته نشده، جهانی دریافت می‌شود که بهتر از هر نقاشی طبیعت‌نگاری بازگوکنندهٔ واقعیات عینی و ذهنی است. چنین آثاری به‌سان آیینه‌هایی درخشانند که در برابر عالم نهاده باشیم.

حال که به حقایق عینی و ذهنی اشاره شد، خوب است مطلب را از دیدگاه دقیق‌تری مورد بررسی قرار دهیم و ببینیم چه انگیزه و کدام عوامل سبب شده‌اند از یك حقیقت مطلق، به قول خواجهٔ شیراز، این همه نقشهای گوناگون در آیینهٔ اوهام بیفتد و عکس مطلوب با چنین جلوه‌های مختلفی تجلّی نماید. مطلب آن‌قدر دلنشین و زیباست که اگر به دنبال جهش ذوقی عنان خامه را رها کنیم، فرسنگها از طریق معهود به دور خواهیم افتاد و با آنکه در این دیباچه در نظر است در حدّ توانایی نگارنده پرده از روی پاره‌ای اسرار هنری برداشته شود و برای اولین بار در یك کتاب هنری به زبان فارسی مطالب اساسی فنّی مورد بررسی قرار گیرد، ولی ناگزیریم نه تنها از اشاره به موضوعاتی که به‌طور مستقیم با فنّ نقاشی سر و کار ندارد و مخصوص تجسّسات ذوقی دیگر است صرف‌نظر نماییم، بلکه در مواردی هم که مطلب تنها جنبهٔ فنّی دارد ناچاریم فقط به اشاره‌ای اکتفا نماییم تا بتوانیم خواننده را بی‌آنکه احساس خستگی زیاد نماید

به طرف مقصد اصلی که شناخت هنر نقاشی ایران است رهنمون شویم.

گفته شد که هنرمند تصویرگر با توسّل به خط، سطح و رنگ، دنیای مورد نظر خود را بیان می‌کند. در این میان، با وجود شیوه‌های گوناگونی که در شرق و غرب رواج یافته است و تنوّع فوق‌العادهٔ مکاتب، می‌توانیم به دو طریقهٔ کاملاً مشخص در زمینهٔ نقاشی توجّه کنیم: یکی آن گروه که در آنها نقطهٔ دید یگانه‌ای به کار گرفته شده و خطوط اصلی پردهٔ نقاشی، به سوی آن نقطه متوجّه است؛ و دیگر آن دسته از نقاشیهایی که نقطه نظر در آنها متعدّد است و هر دسته از اشکال و خطهای پرده به سوی یکی از نقاط متوجّه شده است و در نتیجه، در روی صفحه نقاط فراوانی به کار رفته است.

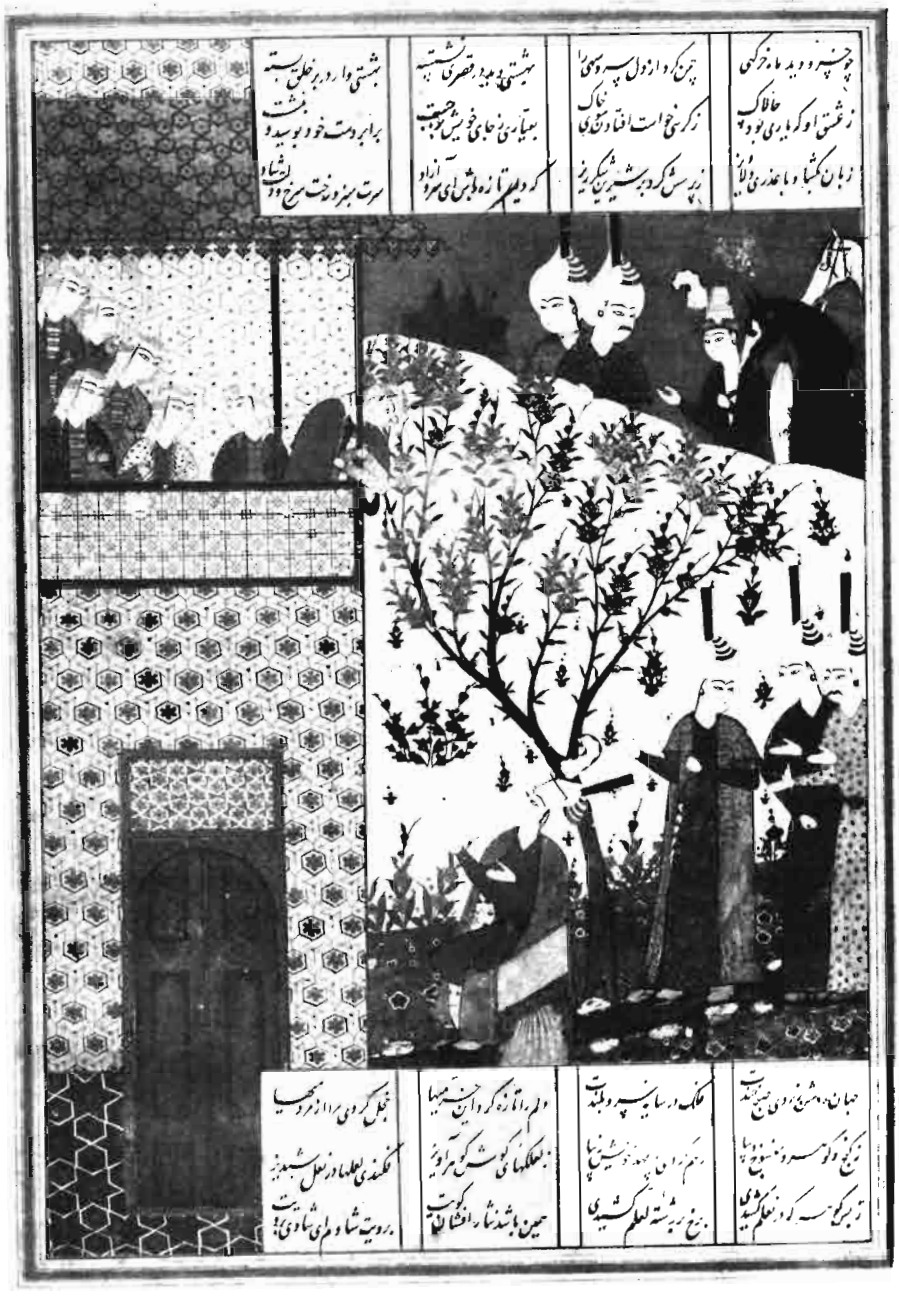
البتّه این تقسیم‌بندی مطلق نیست، بلکه در هر یك از شیوه‌های طبیعت‌نگاری و تزیینی و انتزاعی و غیره، این اصل حالت مخصوصی به خود می‌گیرد به نحوی که در نقاشی بی‌شکل نوین، جای نقطه و یا نقطه‌های دید را عوامل دیگری اشغال می‌نماید و توجّه بیننده را به سوی ابعاد ناشناخته‌تری معطوف می‌سازد. مطلب فوق به‌طور کلّی دربارهٔ همهٔ نقاشیهای تصویری، با اندکی اختلاف در موارد گوناگون، صادق است.

قاعده‌ای که از آن سخن به میان آوردیم در میان اهل فن به علم «پرسپکتیو» شهرت دارد و همان فنّی است که در آثار گذشتگان خودمان از آن به «علم مرایا» تعبیر شده است. هر یك از دو طریقه، به ترتیب و در ادوار مختلف، در شرق و غرب، متداول بوده است؛ ولی به عللی که مربوط به جهان‌بینی خاصّ هنرمندان است تقریباً در مشرق زمین، جز در مواردی بسیار ویژه و استثنایی، همواره پرسپکتیو دارای چند نقطه متداول بوده و حال آنکه در دنیای غرب بیشتر مکاتب نقاشی، بویژه از عصر رنسانس به بعد تا پیش از پیدایش مکاتب نوین، از پرسپکتیو دارای یك نقطه نظر پیروی نموده‌اند.

روشهایی که به وسیلهٔ هنرمندان انتخاب می‌شود نمایشگر فلسفهٔ زمان و روح عالمی است که هنرمند در آن بسر می‌برد. در این باره در زمینهٔ علم مرایا، آنجا که هنرمند در پردهٔ خود نقطه نظرهای گوناگون برمی‌گزیند و یا در آنجا که تمامی خطوط صفحهٔ نقاشی را به نقطهٔ دید یگانه‌ای معطوف می‌سازد، در هر حال غرض نمایش عالمی سه بُعدی و یا چهار بُعدی و حتّی

■ برای هنرمند ایرانی، مفهوم کیفی فضا به علّت پیوند معنوی او با عالم ملکوت، بیش از عالم محسوس اهمیّت دارد

■ به هر نسبتی که هنر نقاشی نوین از مکتب رنسانس و پرسپکتیو تصنّعی آن دوری گزیند، به همان نسبت به عالم واقعی هنر نزدیك می‌شود.



پنج بُعدی بر روی قطعه‌ای است که بیش از دو بُعد ندارد و در هر حال هنرمند ناچار است به وسیلهٔ نشانه‌هایی قراردادی و یا با توسّل به مظاهری خاص (سمبولیك) دنیای مورد بحث را نمایش دهد. در این میان آنچه هنرمندان دنیای غرب را رهنمون شده است، از یك سو فضای هندسی اقلیدسی و علم مرایای مخصوص بدان است و از سوی دیگر قوانین خاصّی است که در این فن به هنگام گسترش رنسانس تدوین شده است.

البتّه نباید پنداشت که این خصوصیت تنها در همان عصر رنسانس شناخته شد، بلکه در آن دوران این دانش به صورت مدوّن و در قالب نوینی با توجّه به تجربیات گذشتگان مورد دقّت مجدّد قرار گرفت. از علم مرایا، آنچنان که از تحریر

اقلیدس برمی‌آید، «پرسپکتیو طبیعی» و از مصنّفات عصر رنسانس، «پرسپکتیو مصنوعی یا قراردادی» دریافت می‌شود. شاید در ابتدای امر تصوّر شود نام پرسپکتیو طبیعی برای آثاری که در عصر رنسانس و پس از آن به وجود آمد و در آنها نقطهٔ نظر یگانه‌ای به کار گرفته شده است (و به نظر می‌رسد بیشتر شبیه واقعیت است تا آثار کهن‌تر مغرب زمین و یا آثار هنرمندان شرقی) مناسبتر باشد، در صورتی‌که چنانکه خواهیم دید پرسپکتیو طبیعی همان پرسپکتیو اقلیدسی است و نام «طبیعی» همچنان که مرسوم گردیده است برای این طریقه شایسته‌تر است.

در توضیح این مطلب می‌گوییم که علم مرایای اقلیدسی فضایی را القاء می‌نماید که هر بخش آن از نظر کیفی با قسمت دیگر متفاوت است و هر گروه از اشیایی که در یکی از قسمتهای این فضا قرار داشته باشد مکانی را با نقطهٔ دید ویژهٔ خود اشغال می‌کند که خاصّ همان بخش است و نمی‌تواند برای نقاط دیگر عمومیت بیابد. این همان نظریهٔ مکان طبیعی و یا کیفی و مکان از نظر وجودی و پدیدارشناسی است که بر بنیاد آن هر مکان، به حسب کیفیت و حالت درونی، دارای تعیّن می‌گردد و در آن حالت پدیدارها در جایگاه اصلی خود «تشخصی پیدا می‌نمایند که عبارت است از عین وجودِ خود آنها در مکان کیفی معیّنی که نمی‌توانند جز در آن جایگاه، جای دیگری دارای وجود باشند»[1].

از آنجا که هنر نقاشی مظهری عینی از عوالم عینی و کیفی است، شیوه‌ای که از این مکتب هندسی الهام می‌گیرد، خود با چنین دنیایی پیوستگی حقیقی دارد. در مقابل این نگرش، علم مرایای قراردادی که بدان عنوان پرسپکتیو مصنوعی و یا تصنّعی داده‌اند فضایی را در نظر می‌گیرد که پیوسته، متّحد و برای همهٔ اشیاء یکانه است. یعنی همان‌طور که اگر دوربین عکاسی را به یك سمت متوجّه سازیم و از آن جهت عکسی از یك صحنه برداریم، در آن عکس همهٔ خطوط به سمت واحدی گرایش دارند، در این شیوه نیز هنگامی که نقاش می‌خواهد صحنه‌ای را ترسیم نماید، با توسّل به یك سلسله تدابیر مقدّماتی از قبیل تعیین خط افق و نقطهٔ دید اصلی و سطح محدودکنندهٔ مقابل و خطوط فرار دیگر، ترتیبی فراهم می‌نماید که پردهٔ نقاشی وی کیفیتی به ظاهر مشابه آنچه با چشم می‌بینیم القاء نماید. ولی آیا واقعاً فضای اصلی همان است که به هنگام دوختن چشم (به‌سان دوربین عکاسی) به یك نقطه دیده می‌شود، یا آنکه فضا و مکان دارای خصوصیات دیگری است، آنچنان که علم مرایای اقلیدسی بدان توجّه کرده بود؟

ببینیم چه عواملی سبب شد تا هنرمندان ایرانی از دیرباز در نقاشیهای خود از نمایش چنین فضای به‌ظاهر درست ولی در باطن گول‌زننده و دروغی که به صورت یك دروغ راست‌نما جلوه می‌کند، اعراض نموده و در آثار خود به دنبال عالمی باشند که در آنجا ذوق و بینش بیش از توسّل به علوم ظاهری و صنعتگری‌های چشمگیر مورد توجّه است، و به‌طور خلاصه، چرا در کار آنان حقایق کیفی بیش از واقعیتهای کمّی و عینی فرصت تجلّی پیدا کرده است؟

در این زمینه تاکنون دانشمندان ایرانی و خارجی تحقیقات جالبی انجام داده موضوع را از نظر فلسفی مورد بحث قرار داده‌اند و همهٔ آنها در این امر اتّفاق نظر دارند که برای هنرمند ایرانی (و به‌طور کلّی آن دسته از صاحبان فن که به مشرب آنان گرایش دارند) مفهوم کیفی فضا، به علّت پیوند معنوی او با عالم ملکوت، بیش از توجّه به عالمی که حواسّ ظاهری ما درمی‌یابد اهمیّت دارد. بدین معنی که واقعیت به‌طور کلّی برای این خالقان تصویر منحصر به آنچه با چشم سر و یا با حواسّ ظاهری دیگر احساس می‌کنیم نیست، بلکه در میان دو قطب مختلف، یعنی جهان محسوس و جهان معقول مجرّد، عالم دیگری که ملکوتِ عالَمِ جسمانی می‌باشد قرار دارد که در آن اشکال و رنگها در زمان و مکان متعالی‌تری به وجود خاصّ خود موجودند. در این عالم که از آن به عالمِ «صوَرِ معلّقه» تعبیر شده است، پدیدارها بی‌آنکه وجود مادّی داشته باشند دارای بُعد و رنگ و دیگر خصوصیات اشکال و صوَر موجود در عالمِ جسمانی هستند، جز آنکه در کیفیت وجودی آنها مادّهٔ عالم ظاهر به کار نرفته است. از این عالم در بیان اهل ذوق به «عالم مثالی و برزخی» تعبیر شده است، همانند آنچه به هنگام خواب با آن پیوستگی پیدا می‌کنیم.[2] در اینجا حکایتی که دانای بلخ در کتاب مثنوی خود دربارهٔ نقاشان رومی و نقاشان چینی آورده است و هنر نقاشان اخیر را در پرداختن سطح درخشنده‌ای که منعکس‌کنندهٔ نقاشی گروه دیگر بوده است معرفی کرده، به خوبی مصداق پیدا می‌کند، زیرا نقاشی که آیینه منعکس می‌سازد، با آنکه دارای شکل و رنگ است و بُعدی را هم القا می‌نماید، براساس و بنیاد معنوی‌تری قرار دارد و به همین جهت تمثیلی از جهان ملکوتی به‌شمار می‌آید.

از نظر فنّی، هنگامی که برای ساختن یك پردهٔ نقاشی سرمشقی مادّی، چون پیکر انسان و حیوان و یا منظره را در برابر دیدگاه هنرمند بگذاریم، گرچه ممکن است نگارگری صاحب الهام از ورای همان سرمشق، دنیایی لطیفتر را دریابد و آن را نقاشی نماید، ولی معمولاً به علّت توجّه هنرمند به سایه روشن‌ها و دیگر عوارض وارد شده بر شیء و وجود یك نوع علاقه نسبت به این خصوصیات عارضی، چه بسا کوشش نگارگر در جهت تقلید از آنچه می‌بیند وی را از دریافت ملکوتی که در سرمشق وجود دارد بازدارد؛ ملکوتی که واقعیت ظاهری جز سرمشقی تصویری و نمودی مادّی از آن نیست. در چنین مواردی، توجّه به دنیای مادّی عینی، در هنرمند یك نوع راحت‌طلبی و تنبلی ایجاد می‌کند که وی را به تصویر نمودن آنچه از سرمشق می‌بیند قانع می‌سازد، چنانکه در پایان کار اگر نقاشی وی همانند سرمشق باشد ذوق زیباجویی آن هنرمند ارضاء شده است. ولی هنگامی که هنرمند برای ایجاد اثر هنری خود، چنانکه در میان هنرمندان ایرانی متداول بوده است، توجّه خود را به سوی عالم درونی خود و نقوشی که قوّهٔ تخیّل وی پدید

می‌آورند معطوف سازد، در آن حال احتمال بیشتری وجود دارد که نقش پدید آمده پیوند بیشتری با عالم ملکوت داشته باشد. هرچه آیینهٔ ضمیر نگارگر از زنگارهای مادّی پاکیزه‌تر باشد و در عین حال طریقهٔ نقش کردن عوالم درونی خود را بهتر بشناسد و به رموز فنّی آگاهتر باشد، تصویر پرداختهٔ وی نقش صادقتری از حقایق آن جهان لطیف و معنوی ارائه خواهد نمود.

نکته‌ای که در اینجا از هر حیث باید مورد توجّه قرار گیرد آن است که اگر هنرشناسان غربی که در زمینهٔ مینیاتور ایرانی تحقیق می‌نمایند از رموز هنر نوین کشورهای خود آن‌طور که باید و شاید آگاهی داشتند و تنها به ملاحظات باستان‌شناسی دربارهٔ نقاشی ایرانی اکتفا نمی‌کردند، به‌طور یقین کلید مطمئن‌تری برای شناخت این پدیدهٔ ذوقی ایرانی در اختیار داشتند؛ زیرا مطلبی که مورد بحث ماست و از نظر بعضی از متخصّصین فن پوشیده مانده این است که دنیای متجلّی در آثار هنرپردازان نوین غرب آن‌قدر به جهان ملکوت مورد نظر در هنر ایرانی نزدیک است که ادراک هر یک از آنها در حقیقت نزدیک شدن به جهان نمایانده شده در آن دیگری است. موضوع آن‌قدر دقیق است که اگر آن‌طور که باید و شاید مورد تحقیق قرار نگیرد، برای بسیاری به صورت یک معمّای پیچیده باقی خواهد ماند.

بلافاصله لازم است اشاره نماییم که غرض ما از هنرمند نوپرداز غربی نه آن عدّه‌ای هستند که برای فرار از آموختن فنّ شریف و دشوار نقاشی همهٔ قواعد هنری را ناچیز انگاشته و به دنبال آسانترین راهها رفته‌اند، نه آن گروهی که با شیّادی و دغلی آثاری بی‌ارزش و ناچیز را به جای هنر واقعی به مردم ساده‌دل تحویل می‌دهند و تازه آنها را به عقب‌ماندگی و هنرناشناسی هم متّهم می‌نمایند؛ بلکه منظور ما آن دسته از هنرمندان نوپرداز اندیشمندی هستند که دور از هیاهو و جنجال خلق، با حوصله و پشتکار و فداکاری و صمیمیت و با تحمّل دشواریها و محرومیتهای بسیار، قدم به قدم در راه یافتن خویشتن خویش و آگاهی از اسرار پیچیدهٔ روان آدمی و بیان دریافتها و واردات غیبی به وسیلهٔ علائم و نشانه‌های خاصّ هنر نقاشی و با رنگ و قلم و دیگر ابزارها نقوش بدیع می‌آفرینند تا به دنیای زیبای درون خویش شکلی قابل رؤیت بخشند؛ البتّه قابل رؤیت برای آن کس که به این زبان آشنا باشد و از رموز آن باخبر.

به‌نسبتی که هنر نقاشی نوین از مکتب رنسانس و پرسپکتیو تصنّعی آن دوری می‌گزیند به همان نسبت به عالم واقعی هنر، که در آن بینش و روشنایی درونی بیش از نور خورشید اهمیّت دارد، نزدیک می‌شود. مگر نه آن است که نتیجهٔ علم مرایای تصنّعی آن شد که پس از اندک زمانی شیوهٔ «باروک» و انواع گوناگون تجسّم نقوش گول‌زن و دروغین با توسّل به تمهیدات این فن

زمینه را برای انحطاط فراهم آورد؟

بازگشت به هنرهای پیش ازعصررنسانس و بویژه الهام‌گیری از نقاشیهای مشرق‌زمین در اروپا در همان ایّامی انجام گرفت که پیشرفت علوم و تکمیل صنایع کار را بدانجا کشیده بود که انسان یکباره همهٔ امید خود را از عالم مجرّدات بر کنده و به آغوش قطعیتهای دانش مادّی پناه می‌برد. در همان هنگام بود که گروهی از اندیشمندان، و در پیشاپیش آنان عدّه‌ای از هنرمندان روشن‌بین، ناگهان متوجّه محدود بودن افق دید انسانی در این زمینه شده و در صدد یافتن طریقی برای ویران کردن دیوارهای ستبر این زندان برآمدند.

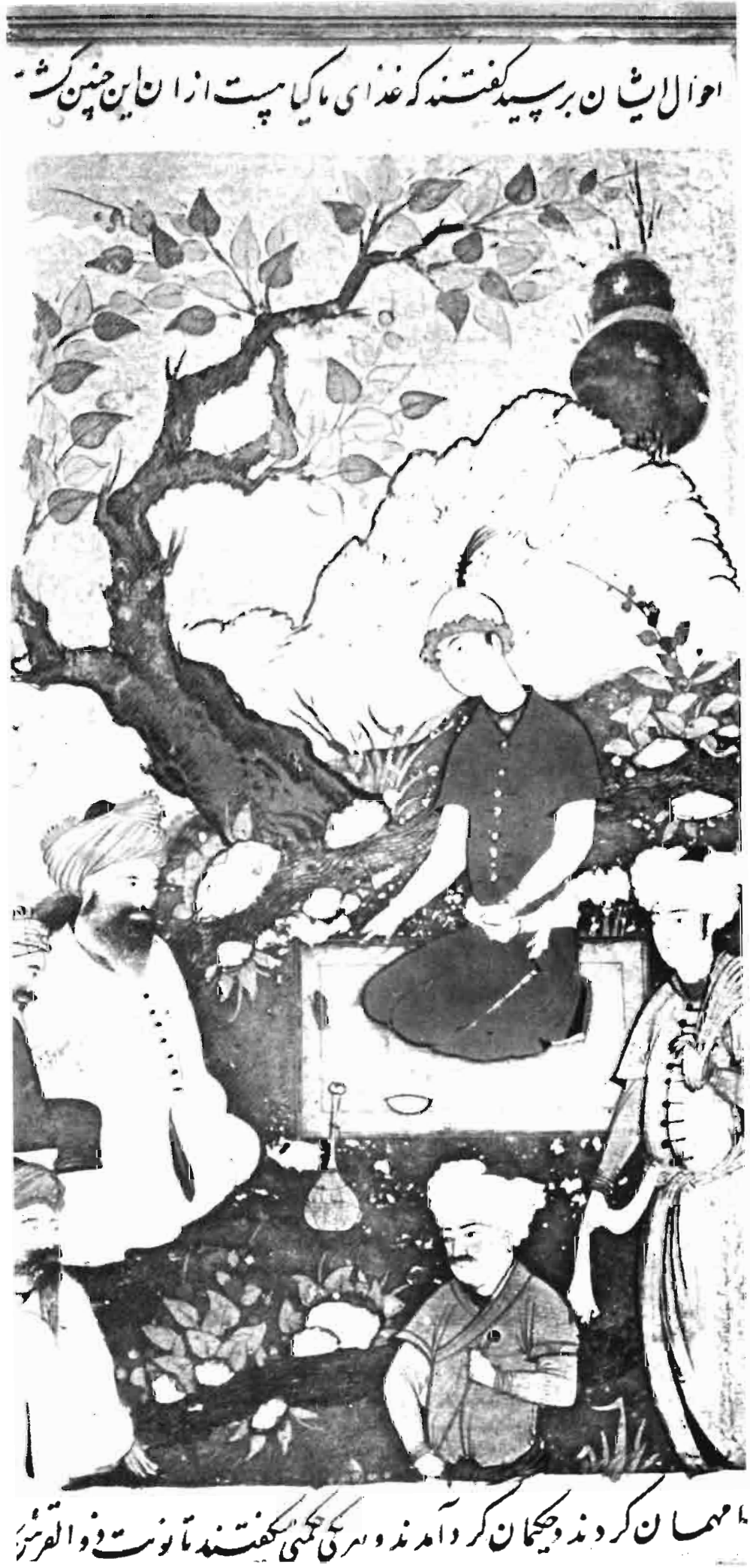
در زمینهٔ علوم، اعتقاد بدین نکته که روان و وجدان آدمی جز یك دریافت واهی و پنداری از پدیدارهای فیزیکی و شیمیایی بیش نیست، کم‌کم دراثر شناخت دقیقتر مادّه و توجّه بیشتر به عمق قواعد زیست‌شناسی قطعیت خود را از دست داد. و امّا در زمینهٔ هنر، روشن‌بینی عدّه‌ای از هنرپژوهان از اواخر قرن نوزدهم آنان را از تقلید کورکورانهٔ طبیعت به سوی درون‌نگری و بهره‌گیری از دنیای اسرارآمیز خلاقیت ذهن سوق داد و کم‌کم زمینه برای پیدایش یك هنر آزادشده از قید و بندهای قراردادی زیان‌بخش فراهم شد. در این میان، آشنا شدن پاره‌ای از این هنرمندان با نقاشی مشرق‌زمین و بویژه با مکتب مینیاتورسازی ایرانی- چه به‌طور مستقیم و چه از طریق دیگر مکاتبی که با این شیوهٔ ایرانی پیوستگی داشتند- راههای نوینی پیش پای آنان گذاشت. گروهی دیگر از آنان در نزدیك شدن به چنین عالمی در هنر از الهام و ذوق خود مدد جستند و بی‌آنکه از هنرهای مشرق‌زمین مستقیماً تقلید کنند، ناگهان احساس کردند که جهانی که در هنر در پی یافتنِ آن می‌باشند زیاد با آنچه هنرمندان قرون میانه در سرزمینهای خودشان با آن سر و کار داشته‌اند اختلاف ندارد. البتّه این سخن بدان معنی نیست که هنر پیشرو مقلّد هنرهای قرون میانه و نقاشی مینیاتور است، بلکه جهانی که در این هنر نشان داده شده از نظر افق دید با هنرهای یاد شده خویشاوندی نزدیك دارد.

در مینیاتور ایرانی القاء دوری و نزدیکی موضوع نه به وسیلهٔ علم مرایای تصنّعی، بلکه از طریق ایجاد سطوح پشت سر هم انجام می‌گیرد. ممکن است پاه‌ای تصوّر کنند که این شیوهٔ نقاشی ایرانی فقط یك نوع هنر تزیینی و دو بُعدی است و هنرمند در آن کوشش دارد همهٔ عوامل پردهٔ نقاشی را در یك سطح دوبُعدی نمایان سازد و توجّهی به فضاهای مختلف نمی‌کند. این مطلب باید دقیقتر مورد توجّه قرار گیرد زیرا اگر در یك نقشهٔ قالی و یا یك نقشهٔ کاشی، هنرمند از جهات فنّی (و برای آنکه سطح دیوار و یا زمینی که از کاشی و قالی پوشیده می‌شود در بیننده احساس قرار داشتن بر بلندی و یا در برابر یك بُعد سومی را که گول‌زن است برنینگیزد) در این آثار خود را موظّف به رعایت قواعد هنرهای تزیینی می‌داند، ولی برعکس هنگامی که پای یك نقاشی مینیاتور در میان باشد مطلب کاملاً متفاوت خواهد بود. البتّه در نقاشی مینیاتور ایرانی هم هرگز هنرمند کوشش ندارد مکانهای دوردست را بسیار کوچك و مبهم بنگارد و بر روی صفحهٔ نقاشی خود، با توسّل به تمهیدات علم مرایا، حالتی ایجاد کند که گویی پردهٔ نقاشی در آن مکان سوراخ شده و به اعماق دورنما راه پیدا کرده است؛ بلکه نقاش ایرانی، با قرار دادن اشکال گوناگون و تنظیم متعادل آنها بر سطح قطعه به وسیلهٔ نمایاندن هر شکل و سطح در پشت شکل دیگر- همانند آنچه در فنّ صحنه‌آرایی تئاتر و اپرا مرسوم است- موضوع دوری و نزدیکی هر یك از این عوامل را به ذهن القاء می‌نماید، بی‌آنکه در مجموع به کیفیت دو بُعدی سطح قطعه خللی وارد سازد و در پاره‌ای از مکانهای آن حالت حفره و سوراخ ایجاد بنماید. مطلب را از بیان «اندرملوت»، هنرمند صاحب نظر فرانسوی که در قرن اخیر بسیاری از هنرمندان از تجربیات و از مکتب درس او بهره‌گیری کرده‌اند، بشنویم:

«... بدین‌ترتیب، امر نشان دادن این عمق که از دیرباز روح نقاشان را تسخیر کرده بود بهترین روش فنّی را در به کار بردن سطوح پیاپی بازیافت: در این روش هر سطح بخش دیگر را به عقب می‌راند و چشم بیننده با توجّه به سطوح پی‌درپی، بُعد سوم را به ذهن القاء می‌نماید. نبوغ هنرمند در این زمینه آن است که سطحهای مختلف را با فاصله‌های مساوی تنظیم نماید و بیننده را قدم به قدم در مکانهای گوناگون رهبری نماید. بدون توسّل بدین تمهید، چشم بی‌آنکه سیْری نماید و بی‌آنکه با توقّف بر روی سطوح پشت سر هم فضای حقیقی را متناوباً دریابد، یکباره متوجّه آخرین نقطهٔ افق شده و بدین ترتیب از دریافت لذّت لطیفی که از گشت و گذار در قسمتهای مختلف اثر عاید خواهد شد محروم می‌ماند. روشن است که دریافت عمق به وسیلهٔ ذهن چه اندازه با تشخیص عمق مادّی که به وسیلهٔ خطای چشم در صفحهٔ نقاشی حفره‌ای به نظر می‌آورد، از نظر کیفی متفاوت است...»[۳].

ملاحظه می‌شود که این توصیف از هر حیث همان فضای خیال‌انگیزی را که در هزاران قطعه نقاشی ایرانی نشان داده شده است به‌خاطر می‌آورد. در این آثار، هر گروه از عوامل نقاشی دارای مکان کیفی خود می‌باشند و در ترسیم آنها فنّی خاص به کار رفته است که به وسیلهٔ آن، بیننده می‌تواند تصوّر کند کدام سطحها جلوتر و کدامین در مناطق دورتر قرار دارند.

حال کمی جلوتر بیاییم و از «اندرملوت» هم که اکنون برای عدّه‌ای کهنه شده است درگذریم و به نقاشان پُرجرات‌تر، یعنی آنان که به شیوه‌های



انتزاعی کار می‌کنند بپردازیم. برای این گروه توجّه نمودن به فضایی جز فضای سه بُعدی مادّی از مهمترین مسائل به‌شمار می‌رود. در آثار اینان نه تنها موضوع نمایش اشیاء و عوامل به وجهی که با چشم سر می‌نگریم اصلاً مورد توجّه نیست، بلکه به‌طور کلّی در نظر این هنرمندان فنّ نقاشی تا زمانی که در بند نشان دادن اشیاء مادّی است هرگز به واقعیت هنری و اصل نخواهد شد. عقیدهٔ این گروه آن است که هر پردهٔ نقاشی باید در چهارچوب دنیای خود جهانی مستقل و مجرّد از عوارض مادّی را، که مظهر و نشانه‌ای از مجموعهٔ دریافتهای هنرمند از جهان صغیر است، دربر داشته باشد. البتّه با توجّه بدین نکته که در نقاشیهای این هنرمندان نشانه‌های متداول، یعنی صورتها و نقشهایی که بدانها خو گرفته‌ایم، به هیچ وجه به کار گرفته نمی‌شود، از این جهت با نقاشی ایرانی که در آن به هر حال تصاویر مانوس با عالم ظاهر نموده شده است تفاوت کلّی دارد؛ ولی از نظر منطق هنری، یعنی احتراز هنرمند از تقلید کورکورانهٔ طبیعت مادّی، میان این دو مکتب خویشاوندی عمیق وجود دارد.

هنوز زمان آن فرا نرسیده است که در ترجیح هر یك از دو طریقهٔ نقاشی بالا بر یکدیگر سخن به میان آوریم. بالاتر آنکه در زمان ما نقاشی انتزاعی هم اندك اندك جای خود را به شیوه‌های جدیدتر داده است و حرف و سخنهای تازه‌تری در زمینهٔ این هنر جریان دارد؛ ولی در آن حدّی که برای این دیباچه مناسب می‌نماید مطلب گفتنی آن است که برای ما نزدیك شدن به عالم مجرّدات تا زمانی که در قالب جسمانی سیر می‌کنیم، جز از طریق نشانه‌هایی چند که مظهر عوالم عالیتر به شمار می‌روند راه دیگری وجود ندارد و با توجّه به اینکه عوالم گوناگون همه از جهتی با هم مناسبت دارند و هر یك درجه‌ای نازل و یا عالی از دیگری محسوب می‌شود، از این نظر خط و رنگ و شکل و صورتهایی که محسوسند هر یك مظهری از عوالم لطیفترند. این مظاهر به مانند آیینه ما را به اصل صورتی که در آینه انعکاس یافته است رهنمون می‌شوند.

روش آموزش سنّتی در میان هنروران گذشتهٔ ایران بهترین طریقه‌ای بود که نوآموز را قدم به قدم در راهی که در پیش داشت ره می‌نمود. استاد با توجّه به روحیه و استعداد و قابلیت معنوی شاگرد اندك اندك، همراه با آموختن فنون مربوط به نقاشی، وی را به رموز باطنی این هنر نیز آشنا می‌ساخت، چنانکه پس از گذشت مدّت زمانی معیّن شاگرد، بی‌آنکه به‌طور روشن و صریح دریافته باشد، وارد مرحله‌ای شده بود که به وی اجازه می‌داد جهان درونی و شخصی خود را با توسّل به روشهای فنّی و قراردادهای مکتب مینیاتورسازی به راحتی بیان نماید. این جهان درونی شخصی هنرمند در حقیقت نمونه‌ای از جهان لطیف خاصّی بود که هر هنروری بر بنیاد ساختمان درونی خود تصویرهای لازم را از آن

برمی‌گرفت.

ما به خواست خداوند به هنگام توضیح دربارهٔ پاره‌ای از تصاویر این کتاب در این زمینه به بحثهای دقیقتر خواهیم پرداخت، ولی آنچه هم‌اکنون باید بدان اشاره شود آن است که تا هنگامی که فرد در اثر مداومت در فراگرفتن رموز فنّی، که خود یك نوع ریاضت به شمار می‌رود، نتواند وجود خویش را تصفیه نماید و تا زمانی که در اثر تواضع ممتد در برابر استادان و پیش‌کسوتان فن نتواند دیو خودپرستی و تکبّر را به زنجیر کشد، هرگز به دنیای لطیف هنر قدم نخواهد گذاشت. در اینجا مطلب عبارت است از طیّ مرحله‌ای که هنرور باید در اولین قدمهای آن از توقّف در عادات و خودبینی‌های حقیر و بی‌ارزش فراتر رود. رسیدن بدین مرحله جز با راهنمایی استاد میسّر نیست و نادرند آنان که بی‌همرهی خضر طیّ مرحله توانند کرد.

گویی اکنون زمان آن فرا رسیده است که دانش‌پژوهان به‌طور کلّی دنیای خاصّ هنر ایرانی را با پژوهش دقیقتر در زمینهٔ جمال‌شناسی مورد مطالعه قرار دهند. ما اکنون در گامهای اول هستیم و در این دیباچه جز اشاره‌ای به پژوهشهایی که در پیش است شایسته نمی‌نماید، ولی همان‌طور که «کاندینسکی» در مقدّمهٔ چاپ اول کتاب «روحانیت در هنر» نوشته است: «بدون شك دیگری آن را شایسته‌تر و کاملتر از ما دنبال خواهد کرد، زیرا در این اندیشه‌ها نیرویی نهفته است که خودبخود گرایش ایجاد می‌کند...»

دربارهٔ مطلب مورد بحث ما در یك کتاب بسیار ارزندهٔ فارسی به نام «گلستان هنر» تالیف «قاضی حمدبن میرمنشی»، که متأسّفانه هنوز متن فارسی آن به چاپ نرسیده است، اشارات ارزنده‌ای شده است که می‌تواند مورد استفادهٔ همهٔ کسانی که در این زمینه‌ها کار می‌کنند قرار گیرد. بویژه لازم خواهد بود تمام اصطلاحاتی که در کتاب فوق به کار رفته است یك بار دیگر مورد توجّه اهل فن قرار گیرد و دربارهٔ آنها تحقیق مجدّدی به عمل آید. هنگام مطالعهٔ بخشهای مختلف این کتاب، بویژه در آن مواردی که از ریشه‌های هنر خوشنویسی و نقاشی بحث شده است وبااز قلمهای گوناگون وآماده کردن رنگها و طلا و غیره سخن به میان آمده است، درمی‌یابیم که عالم خاصّی که هنرمند ایرانی ضمن انجام مراحل مختلف کار خود با آن آشنا می‌شود، خود دنیای مستقلّی است که بیش از جهان محسوس برای وی قابل لمس است. همچنین دانسته می‌شود که نزد هنرمند حقیقی، همهٔ اعمالی که به هنگام تهیهٔ مقدّمات کار، از قلم‌بندی و رنگسایی و مقوّاچسبانی و غیره انجام می‌شود، همه با دقّتی خاص و با خلوصی معنوی و مذهبی معمول شده و در هیچ یك از مراحل هنرمند از اهمیّت رسالت خویش غافل نیست.(۴)

این بحث مارا به‌یاد کتابها و رساله‌هایی بسیار ارزنده‌ولی ناشناخته که«فتوّت‌نامه» خوانده شده است می‌اندازد. نگارنده نسخهٔ عکسی یکی از این رساله‌ها را که «فتوّت‌نامهٔ چیت‌سازی» نام داشت نزد استاد عالی‌مقام آقای «پرفسور کُربَن» ملاحظه نمود و به مطالعهٔ آن توفیق یافت. بواقع در همین نسخهٔ مختصر اشاراتی کم‌نظیر به عالم لطیف فن و هنر و مقامات روحانی شده است که مانند آن را در کمتر کتابی می‌توان یافت. از رساله‌هایی که در زمینه‌های بالا نوشته شده است درمی‌یابیم که برای صاحبان حرفه‌های مختلف و فنون گوناگون، هیچ مرحله‌ای از مراحل فن خالی از معنی نبوده است و انجام هر یك از مقدّمات مربوط وسیله‌ای بوده است برای ارتقاء صاحب فن به درجات عالیتر و عوالم معنوی‌تر.

به‌نظر می‌رسد در این زمینه توجّه به دوره‌های مختلف کار «پیکاسو»، از جمله دوره‌ای که در آن منحصراً رنگ آبی به کار می‌برد و یا زمانی که فقط از رنگ قرمز در آثار خویش بهره‌جویی می‌کرد، و همچنین کیفیت نور و روشنایی در کارهای «وان‌گوگ» و تحقیقات «کاندینسکی» دربارهٔ رنگها می‌تواند به پژوهنده کمك نماید ولی باید در نظر داشت که از دیدگاه هنر ایرانی این ملاحظات با «انوار اسفهبدی» که مورد نظر «شیخ‌الاشراق شهاب‌الدّین یحیی سهروردی»، حکیم نامدار ایرانی، بوده است پیوندی لطیف دارد. در بیان نقاشان،رنگ همان نور است و هنرمند می‌کوشد به وسیلهٔ رنگها و آشنا شدن با عوالم نورانی، با عالم ملکوت پیوند برقرار کند.

در این مقام گفتنی بسیار است. از معانی و مفاهیم رنگها (نه به صورتی که در مغرب‌زمین توسّط نقاشان و روانکاوان تدوین شده است و پاره‌ای رنگها را سرد و پاره‌ای را گرم و غیره... نامیده‌اند) گرفته تا مفاهیم نشانه‌ها و مظاهر و رابطهٔ آنها با دنیای ناپیدا ولی واقعی، و آثاری که بر هر یك از این نقوش مترتّب است، در هر یك از این عوامل اسراری نهفته است و در هر مقامی از مقامات آن لطایفی موجود است که باید ضمن رساله‌های مستقلّ دیگری مورد پژوهش قرار گیرد. دربارهٔ رنگها که اشاره کردیم، در اینجا منظور پرده‌های رنگینی است که سالك ضمن طیّ مراحل گوناگون بتدریج با آنها آشنا می‌شود. و چه بسا در نقاشی ایرانی رابطه‌هایی میان مفاهیم رنگها و طیّ مقامات عرفانی هنرمند وجود داشته باشد.

پیش از پایان این دیباچه جمله‌ای‌راکه «لویی ماسینیون» دربارهٔ نقاشی ایرانی اظهار داشته است و ما آن را از کتاب «انسان نوری در تصوّف ایرانی» تالیف پرفسور کربن برگرفته‌ایم، از نظر ارتباطی که با بحث ما دارد می‌آوریم:

«کیفیت هنر مینیاتور ایرانی در جهان منتزع از آتمسفر و پرسپکتیو و سایه‌ها و تجسّمات عالم مادّی، با تجلّی در فروغ رنگ‌آمیزی ویژه‌ای که بنیاد نهاده است، گواه بر آن است که هنروران این رشته کوشش می‌نموده‌اند با روشهایی نظیر آنچه در علم کیمیا مرسوم است، انوار الهی را که در جسم رنگهای نقاشی نهفته است و در قشر رنگ زندانی شده آزاد نمایند. فلزات گرانبها چون طلا و نقره که در این شیوه به کار می‌روند، بر روی سطحها و جواشی و ظروف و تقدیمیها به‌سان آبشار ریزش می‌کنند. گویی از چهارچوب قالب مادّی گذشته و با انوار خود به سوی نور مطلق جهش می‌نمایند.»(۶).

با آنکه هنوز مطالب بسیاری باقی مانده است که بدانها اشاره نکرده‌ایم، از نظر رعایت اختصار، بدین دیباچه در همین جا پایان می‌دهیم و امیدواریم بتوانیم در فصول گوناگون کتاب، ضمن مطالعهٔ تاریخی هنر نقاشی ایرانی، باز هم در موارد مقتضی از این مقوله‌ها گفتگو نماییم.

■ پاورقیها

1. Corbin(H.): «La Configuration du Temple de la Ka'ba comme secret de la vie spirituelle»; Zurich 1964, PP. 83– 4. Idem, en Islam Iranein; T.I. Gallimard 1971.

در پیشگفتار بسیار جامع کتاب فوق، آقای پروفسور کربن مباحث مربوط به پدیدارشناسی را مورد توجّه قرار داده‌اند و بویژه در صفحات آخر این قسمت از تالار صوتی عالی‌قاپو که در آن شکلهای مورد نظر به وسیلهٔ برش در یك لایهٔ خارجی و ایجاد فضای خالی در پشت آن مجسّم گردیده سخن داشته‌اند و اشاره کرده‌اند که کیفیت وجودی این اشکال با توجّه به القاء تصویر به وسیلهٔ فضای غیر مادّی با عوالم ملکوتی رابطهٔ مستقیم دارد.

۲. دکتر سید حسین نصر، «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی»؛ مجلهٔ باستان‌شناسی و هنر ایران، شمارهٔ اول، تهران ۱۳۴۷.

3. Lhote(A.): «Traite du Paysage»; 1939, P.32.

۴. ترجمهٔ انگلیسی این کتاب که به وسیلهٔ «مینورسکی» انجام گرفته است در دست می‌باشد و در آغاز آن ترجمهٔ مقدّمه «زاخودر» آمده است. نسخه‌های این کتاب معدود است و تا آنجا که اطلاع داریم بیش از سه نسخهٔ خطی از آن شناخته نشده است. به قرار اطلاع آقای «آکی موشکین» عضو موزهٔ «ارمیتاژ» لنینگراد مشغول طبع متن فارسی کتاب می‌باشد.

5. cf. Corbin(H.): «L'homme de lumiere dans le soufisme iranien»; ed.Presence, France 1971.

Septentrionale Academie

این کتاب برای نخستین بار به سال ۱۹۶۱ به به چاپ رسیده است.

۶. همانجا، صفحهٔ ۲۹۱

● گرافیك انقلاب درجستجوی هویت فرهنگی

■ گفتگو با ابوالفضل عالی، طراح گرافیك

■ ما قصد روشنفکری در هنر را نداشتیم، بلکه سعی کردیم ایثار یك ملّت و دیگر مسائل اجتماعی را به تصویر درآوریم.

■ گرافیك از همان آغاز در انقلاب حضور داشته است؛ کلیشه‌هایی که بر در و دیوار نصب می‌شد یك حرکت گرافیکی بود.

■ اشاره:

«ابوالفضل عالی» در سال ۱۳۳۴ در تهران متولّد شد و در سال ۱۳۵۲ به دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران راه یافت و در سال ۱۳۵۹ در رشتهٔ گرافیك فارغ التحصیل شد.

«عالی» برای پروژهٔ پایانی تحصیلات خود پوسترهایی با مضامین سیاسی- اجتماعی را انتخاب کرده، ارائه داد که از جملهٔ آنها می‌توان به پوستر «میرزا کوچك خان» اشاره کرد. وی بعد از اتمام تحصیلات در بخش گرافیك حوزه مشغول به کار شد و هم‌اکنون مسئول گرافیك حوزهٔ هنری و شبکهٔ دوم سیمای جمهوری اسلامی است.

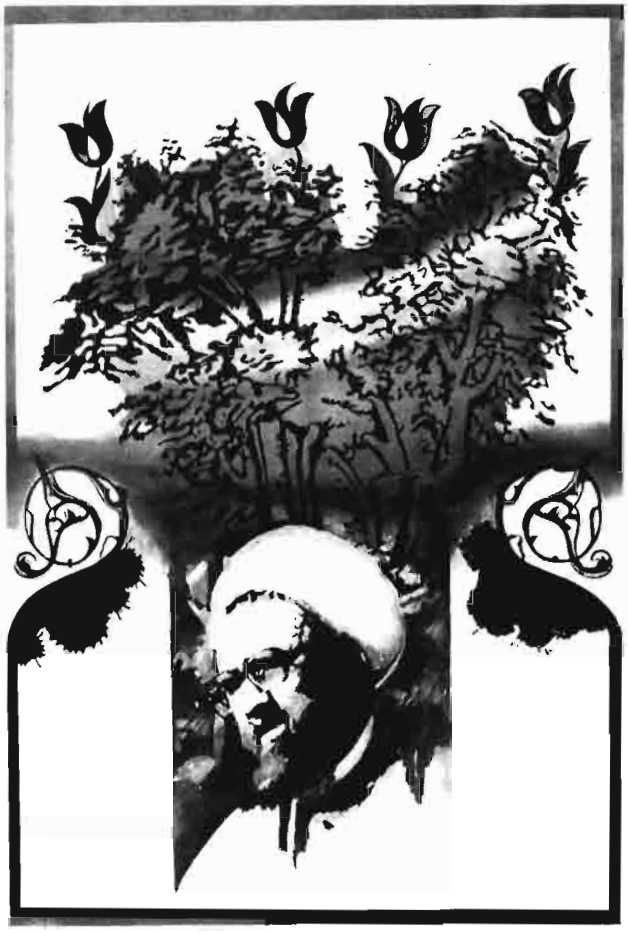
«عالی» آثار ارزنده‌ای در زمینهٔ انقلاب و جنگ تحمیلی ارائه کرده است. او علاوه‌بر پوسترسازی، در زمینهٔ تصویرسازی کتاب، آرم‌سازی و بسته‌بندی نیز فعالیت دارد و آثارش در یك نمایشگاه انفرادی در داخل و چندین نمایشگاه گروهی در داخل و خارج از کشور به نمایش درآمده است. وی ضمن عضویت در «شورای بررسی مواد تبلیغاتی پوسترهای سینمایی» وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، به جمع‌آوری و انتشار دو کتاب به نامهای «گرافیك انقلاب اسلامی» و «ده سال با طرّاحان گرافیك انقلاب اسلامی» پرداخته که هر دو از سوی حوزهٔ هنری به چاپ رسیده‌اند.

ابوالفضل عالی در جواب اولین سؤال ما که از انگیزهٔ اصلی گرایش وی به گرافیك سؤال می‌کنیم، می‌گوید:

■ جذّابیتهای گرافیك؛ یعنی با گرافیك آدم بهتر می‌تواند حرفش را بزند و این به دلیل حیطهٔ گستردهٔ تکنیکی آن است که براحتی می‌توان از مواد مختلف استفاده کرد. این گستردگی تکنیك و نوع و شکل ارائه به انسان اجازه می‌دهد تا با مخاطب خود راحت‌تر ارتباط برقرار کند. البتّه موقعی که در دانشگاه رشتهٔ گرافیك را انتخاب نمودم به این چیزها دقیقاً فکر نکرده بودم.

● بعد از انتخاب رشتهٔ گرافیك، در برخورد با رشته‌های دیگر هنری و غیر هنری آیا هیچ وقت به ذهنتان خطور نکرد که تحصیلات دانشگاهی خود را در رشته‌ای دیگر به انجام برسانید؟

■ در موقع تحصیل، بعضی از اساتید به من می‌گفتند باید رشتهٔ نقاشی را انتخاب کنی. من هرچند نقاشی را دوست دارم، ولی احساس



می‌کنم در گرافیك راحت‌تر و موفّقترم. به رشته‌های دیگر هم هیچگاه فکر نکرده‌ام. البتّه ادبیات را هم دوست دارم.

● آقـای عالی، وجـه تمایز اساسی شیوهٔ کارتان را با طرّاحان دیگر در چه می‌دانید؟

■ با توجّه به تجربهٔ ده‌ساله، من و دوستان دیگر در حوزه سعی داشته‌ایم آثاری گرافیکی در ارتباط با مفاهیم فرهنگی و نشات گرفته از انقلاب ارائه دهیم. این آثار برخلاف روال معمول گرافیك که سفـارش‌دهنـدهٔ خاصّی دارد، خلق شده‌اند. سفارش‌دهنده‌های این پوسترهای بدون نوشته، در واقع همهٔ مردم بوده و هستند. ما در این آثار قصـد روشنفکرنمایی در هنر را نداشتیم، بلکه سعی کردیم که ایثـار یك ملّت و دیگـر مسـائـل اجتماعی را به تصویر درآوریم، که بخشی از این آثار در کتاب «ده سال با طرّاحان گرافیك انقلاب اسلامی» آمده است.

امّا دربارهٔ وجه تمایز کارهای بنده باید عرض کنم چیـزی که در اکثـر کارهـا مدّنـظر داشته‌ام کمپـوزیسیـون بوده، آن هم به این صورت که پوسترهایی که ساخته‌ام عموماً یك کمپوزیسیون بیشتـر ندارنـد، هرچنـد که ممکن است شکل و تصویر تغییر کرده باشد؛ به این صورت که یك المان و تصویر در مرکز کار بوده و بقیهٔ شکلها به عنوان حاشیه و تکمیل‌کنندهٔ سوژهٔ مرکزی به کار گرفته شده‌اند. به عنوان مثال پوستری که در سال ۵۸ برای پیروزی انقلاب کار کردم، که ترکیبی از فشنگ و گل است، همان ترکیبی را دارد که پوستر «مقاومت» که در سالهای جنگ (فکر می‌کنم ۶۶-۶۷) ساختـه شد. دیگر اینکه تجربهٔ شیوه‌ها و تکنیکها و بررسی مسائل دیگر در ده سالهٔ گذشته باعث نوعی دگـرگـونی و رجعت به موتیف‌های ایرانی در کارهایم شده است.

● جنابعالی نقش و جایگاه گرافیك را در سالهای انقلاب و جنگ چگونه می‌بینید؟

■ گرافیـك از همـان آغـاز در انقلاب حضور داشته است. کلیشه‌هایی که بر در و دیوار نصب می‌شد یك حرکت گرافیکی بود و همین حرکت به اینجا ختم شده که ملاحظه می‌کنید. در طول این سالها پوسترهای بسیاری کار شده‌اند که همهٔ آنها منتشـر نشده‌اند. تنها همین دو کتاب گرافیك و تعدادی پوستر بوده که به چاپ رسیده است. اگر مثـلاً عکاسی جنگ را ستاد تبلیغات جنگ در آن چند جلد کتاب چاپ نکرده بود، عکاسی جنگ هم شاید فراموش می‌شد. چرانباید گرافیك و پوستر انقـلاب را به صورت گسترده چاپ کنیم؟ در هر حال به نظر من گرافـیـك و همـچـنین عکـاسی هنـرهایی بوده‌اند که علاوه‌بر ارتباط تنگاتنگ با همدیگر، تا حدود زیادی توانستند خلأ هنری را در جامعه پُر کنند.

● از میان کارهایی که تا به حال خلق کرده‌اید، کدامیك را بیشتر می‌پسندید؟ لطفاً دلیل این انتخاب را هم بفرمایید.

■ من دو تا از کارهایم را از جهت خاطره‌ای که برایم دارنـد بیشتـر دوست دارم. یکی پوستـر انقـلاب اسـلامی است که خاطرهٔ سالهـای اول انقلاب را زنده می‌کند و نیز از اولین پوسترهایی است که در ارتبـاط با انقـلاب به‌طور گسترده منتشر شد. پوستر بعدی «مقاومت» است که در سالهـای جنـگ و مقـاومت اجـرا شد و از لحاظ هنری، غیر شعاری است.

● شما به عنوان یك هنرمند و طرّاح ایـرانی تا چه حد از میـراث هنـری و فرهنگی خودمان در آثارتان استفاده کرده‌اید؟

■ تقریباً از سال ۶۳ به «موتیف»ها و نقوش سنّتی خودمان توجّه بیشتری کردم و سعی کردم

که در کارهایم جایی برای آنها باز کنم. حتّی به این منظور در سفری به اصفهان روی نقوش و المانهای تصویری بناها و مساجد مطالعه کرده و بعد در چند پوستر، آنها را به کار بردم. ما دارای فرهنگ و هنری غنی هستیم که اگر بر روی آن کار و تحقیق بشود و نقوش و تصاویر موجود در آن با شیوه‌های مختلف گرافیک پیوند بخورد، شخصیت پوسترسازی ما را در دنیا اعتباری خاص می‌دهد؛ همان‌طور که وقتی به کار ژاپنیها نگاه می‌کنیم، شخصیت و هویت آنها در کار نمایان است.

● آیا هویت فرهنگی، هنری و ملّی را تنها با استفادهٔ صوری از موتیف‌ها و نقوش سنّتی می‌توان نشان داد؟ آیا بهره‌گیری از گنجینه‌های هنری گذشته به این صورت قدری سطحی نیست؟ رنگ بومی و شرقی و ایرانی دادن به کار تنها با استفادهٔ صوری از شکلها و نقوش میسّر نمی‌شود و عمق نمی‌یابد. چرا این استفاده از هنر گذشته را با رجوع به آن نحوهٔ دید، غنی‌تر نسازیم؟

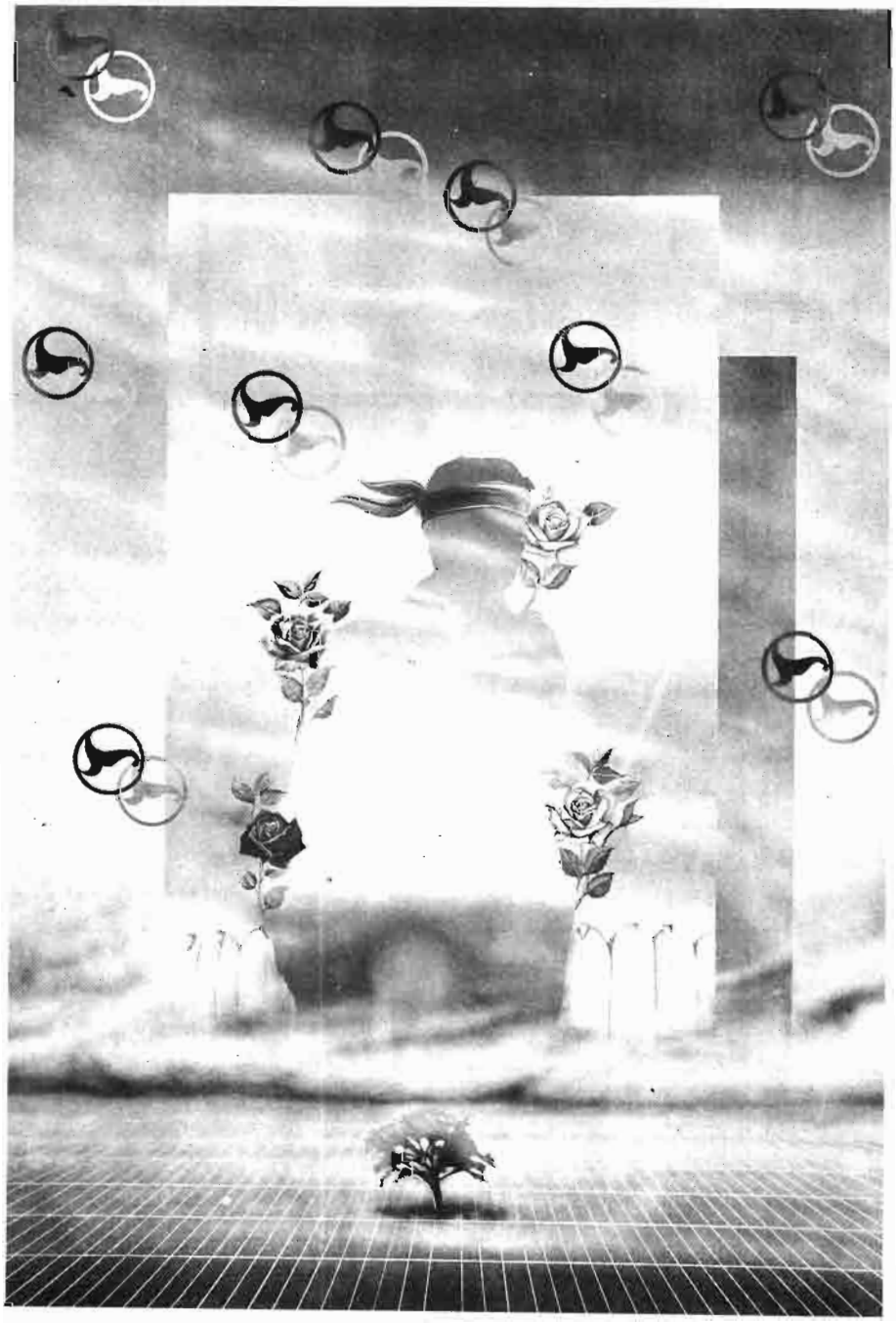
■ حقیقت این است که من در همین چند کاری که در آنها از نقوش کاشیکاری استفاده کرده‌ام، آنها را به‌طور مجرّد به کار نبرده‌ام و سعی کرده‌ام این نقوش را تغییر فرم بدهم. مثلاً در «مقاومت»، آنها را از زمینهٔ کاشی بیرون آوردم و تلاش کردم که پلی بین تصاویر و نقوش گذشته‌مان و تکنیک خودم بزنم. به همین منظور، مثلاً آن پر را که بالای سر بسیجی و در قالب کاشیها آوردم در واقع همان کاشیها هستند که نقششان باز شده است و به حرکت درآمده‌اند.

فکر می‌کنم که نباید در برخورد با موتیف‌های اصیل خودمان، آنها را عیناً پیاده کنیم. لااقل می‌توان این را در گرافیک این‌طور مطرح کرد. گرافیست برای اینکه دستش بازتر باشد و بتواند خلاقیت خودش را بیشتر نشان دهد باید یک دگرگونی در این فرمها به وجود بیاورد. در هر حال با استفادهٔ عین به عین چندان موافق نیستم.

● منظور من از بکارگیری هنرهای اصیل خودمان به هیچ وجه شبیه‌سازی و عین‌سازی آنها نیست، بلکه منظورم این است که در هر حال آن نقوش و رنگها و حرکات، فلسفه‌ای دارند که باید به آن توجّه شود. چرا طبیعت این‌گونه تصویر شده و شکلها و فرمها استیلیزه و خلاصه شده‌اند؟ چرا از رنگهای خاصّی استفاده شده و رنگها به‌طور یکنواخت و تخت و به اصطلاح بدون و الوربندی به کار رفته‌اند؟ با توجّه به اینکه اساس دیدگاه هنرمندان این آثار نیز مهم است...

■ بله، با توجّه به همین است که احساس می‌کنم باید کارهایی انجام گیرد که آن بُعد و فضاسازی را ایجاد کند. مثلاً در آثار من و دوستان

■ ما دارای فرهنگ و هنری غنی هستیم که اگر بر روی آن کار و تحقیق بشود و نقوش و تصاویر موجود در آن با شیوه‌های مختلف گرافیک پیوند بخورد، شخصیت پوسترسازی ما را در دنیا، اعتباری خاص می‌بخشد.



دیگر، در جایی شما می‌بینید که در یك فضا، ابرها روی نقوش کاشیکاری قرار گرفته و نوعی فضای خاص ایجاد کرده‌اند.

● فکر می‌کنید در ساخت یك پوستر می‌توان به عناصر بصری خاصّی ارجحیت داد؟ چرا؟

■ فکر می‌کنم که یك گرافیست با توجّه به موضوع و تکنیکی که می‌خواهد به وسیلهٔ آن موضوع را بیان کند، به یکی از عناصر بصری ارجحیت خواهد داد. یکبار ممکن است که فرم غلبه پیدا کند، وقتی دیگر رنگها، زمانی دیگر ترکیب و لی‌آوت و غیره. هرچند در مجموع، تمام اینها دست به دست هم می‌دهند تا با هماهنگی، پوستری مناسب را در دید بیننده بنشانند. دلیل اینکه بعضی از پوسترها که می‌بینید موفّق نیست این است که حرف آخر هنوز گفته نشده، و این گفتن حرف آخر در پوستر بسیار مهم است که با همین عناصر بصری و روابط و ارتباطات شکل و رنگ و ترکیب و مسائل دیگر حاصل می‌شود.

● در حال حاضر از میان شاخه‌های مختلف گرافیك گرایش شما به کدام سمت است؟ لطفاً دلیل گرایش خود را ذکر بفرمایید.

■ گرافیك تلویزیونی را بیشتر دوست دارم، بخصوص با توجّه به گرافیك کامپیوتر که اخیراً در سطح وسیع استفاده می‌شود و یك زمینهٔ تازه و نوپی است.

● لطفاً به تفاوت گرافیك تلویزیون با جنبه‌های دیگر گرافیك نیز اشاره کنید.

■ در بیان محتوایی و تکنیکی هیچ فرقی نیست، هرچند هیچگاه نباید از یاد ببریم که کادر تلویزیون همیشه افقی است و احتمالاً ۸۰٪ بیننده‌های آن دارای تلویزیونهای سیاه و سفید هستند و در استفاده از رنگ می‌بایست به این مسئله توجّه کرد. مثلاً خاکستریهای معادل رنگ سبز و آبی با رنگ قرمز برابر است و در گیرنده‌های سیاه و سفید تفاوتی میان آنها نیست، که باید به این امر توجّه کرد. و یا مثلاً رنگ سفید در تلویزیون اصلاً ارزشی ندارد و اغلب ما رنگ زرد را به جای آن می‌گذاریم. بنابراین، این مسائل با مساتل چاپ و تکثیر تفاوت دارند. در گرافیك تلویزیون زمینه‌های مناسبی وجود دارد که گرافیست می‌تواند تجربه‌های خوبی را با توجّه به نکات فنّی آن به دست آورد.

● آقای عالی، دربارهٔ تکنیك غالب در آثارتان توضیحاتی بفرمایید. اساساً تکنیك اجرای کار را چگونه انتخاب می‌کنید؟ چرا در اجرای بیشتر آثارتان- و یا صحیحتر بگویم، در همهٔ آنها- از «ایربراش» استفاده کرده‌اید؟ نظر به اینکه از ایربراش عمدتاً در کارهای تبلیغاتی- تجاری غربی استفاده می‌شود، و نیز با توجّه به اینکه اغلب آثار شما دارای مضامین فرهنگی است، فکر می‌کنید این تکنیك با کار شما تا چه حد سنخیت دارد؟

■ ایربراش برای من جذّابیتهایی دارد. حوزه شاید اولین جایی بود که در آن به صورت جدّی و نسبتاً خوب از ایربراش استفاده شد. گرچه معتقدم ایربراش هنوز عملکردهایی دارد که متجلّی نشده است. این یك ابزار گرافیکی خوب است که باید از آن استفاده شود. بخصوص اینکه در کشور ما این ابزار هنوز جدید است. به هر حال، پس از اینکه مدّتی با این تکنیك کار کردم، دست به تجاربی در زمینه‌های آبرنگ و پاستل و جوهر رنگی زدم.

● از میان طرّاحان ایرانی و خارجی معاصر، کار کدامیك را بیشتر می‌پسندید؟

■ در میان آثار طرّاحان خارجی، آنالیزهای «آلفونس موشا» را در زمینهٔ گل و طبیعت و استفادهٔ خوب او را از خطوط کانتور و همچنین رنگهایی را که کار کرده است می‌پسندم. او به عنوان یك پوسترساز در من تاثیر داشته است. در میان طرّاحان ایرانی هم کارهای آقای «ممیز» را به لحاظ سادگی و ارتباط حسّی که با آنها داشته‌ام می‌پسندم.

● آقای عالی، با توجّه به اینکه شما دستی هم در آموزش دارید، لطفاً بفرمایید نقاط ضعف و قوّت آموزش گرافیك در دانشکده‌ها کدام است و برای اصلاح آموزش گرافیك چه پیشنهادی دارید؟

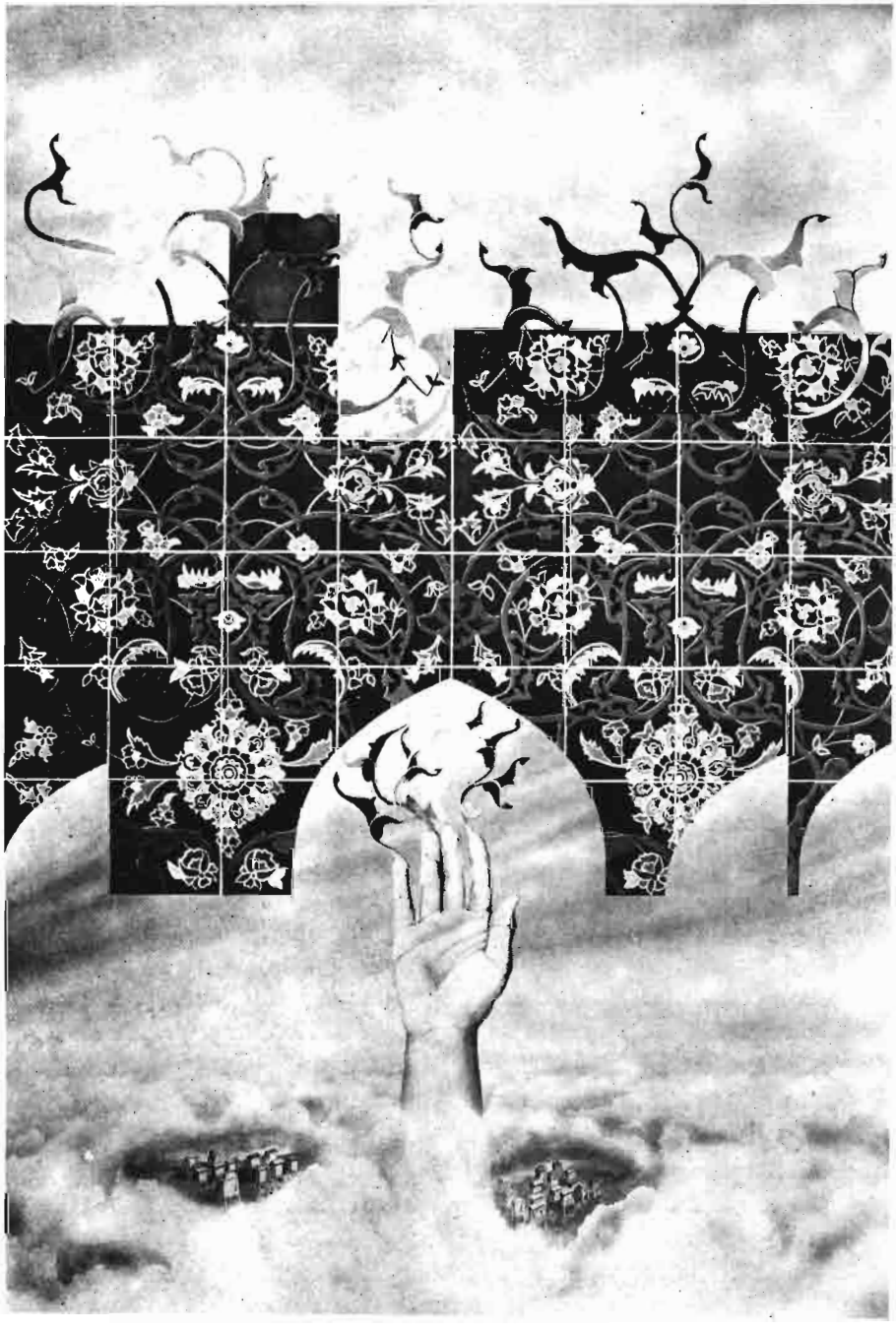
■ به نظر من، در حال حاضر آموزش گرافیك در مملکت ما صفر است. برنامه‌ریزی دقیقی برای آموزش وجود ندارد. ضمناً وسایل و امکانات لازم هم در دسترس نیست. از طرفی مثلاً یك معلّم نمی‌تواند یك کتاب گرافیك را به دانشجویش نشان بدهد چون محدودیتهایی وجود دارد که مانع ارتباط بین استاد و دانشجو می‌شود. از سوی دیگر متاسّفانه اغلب دانشجوها نمره‌گیر هستند. آنها با کار به صورت حرفه‌ای و خود جوش برخورد نمی‌کنند. مسئلهٔ دیگرکم‌سوادی بعضی از معلّمین و برنامه‌ریزان آموزش گرافیك است که هنوز مسئله برای خودشان بدرستی جا نیفتاده، قصد برنامه‌ریزی برای تدریس را می‌کنند و عواقب آن هم معلوم است.

● پیشنهاد شما برای رفع این نقایص چیست؟

■ پیشنهادم این است که (البتّه این امر می‌بایست چند سال قبل صورت می‌گرفت که متاسّفانه انجام نشده است) اگر تعدادی از نیروهای مسلمان و مستعد را برای گذراندن دوره‌های عالی به خارج از کشور می‌فرستادند، نتیجهٔ آن الان معلوم بود. این افراد می‌توانند برای سیستم آموزش هنر بدرستی عمل کنند.

● با سپاس از اینکه وقتتان را در اختیار ما گذاشتید و با آرزوی موفّقیت هرچه بیشتر برای شما.

■ من هم از شما متشکّرم.



● طنزآمیز، تلخ وگزنده

مصطفی مهاجر

«در میان انبوه آثاری که در برابر چشمان کنجکاو و سیری‌ناپذیر ما در این سو و آن سو عرضه می‌شوند، برخی از تابلوها مناظره‌انگیزند و برخی از آنها بیننده را بی‌تفاوت رها می‌سازند: نقاشیهایی شگفت‌آورند (میکل‌آنژ)، تابلوهایی صرفاً سرگرم کننده‌اند (هوگارت)، و تعدادی نیز محرّکند (سوتین): آثاری هم به طور کلّی مختصّ روشنفکرانند.

امّا در این میان تابلوهایی هم

هستند که مستقیماً با قلب انسان سخن می‌گویند و بیننده را به هیجان می‌آورند. در این بین، تابلوهای «دومیه» را که احتیاجی به مقدّمهٔ روشنفکرانه ندارند باید درصدر قرار داد.

نقاشی او بسیار گویاست؛ کار او نه برای خشنودی دل، یا سر را در توهّمات شیرین یك زندگی آرام، گرم کردن، بلکه همچون یك خلّاقیت قابل تجسّم است که می‌تواند کسانی را که خصوصیات تراژیك زندگی روزمرّه را درك کرده‌اند، تکان دهد.

تفکّر در زمینهٔ قرایح قابل ستایش این طرّاح و تصویرگر موجب می‌شود تا بسهولت کیفیتهای درونی نقاشی فراموش شده و یا ارزش کمی به آن داده شود. تعدّد هنرمندانی که در عصر او زیسته و تحت تاثیر او قرار داشته‌اند، حاکی از کیفیتهای خاصّ درونی است. «سزان» نیز خود بارها به این مسئله اشاره کرده است و امروز نیز چند تن از بهترین هنرمندان، چون «رونو»، «کوکوشکا» و «سیرونی» در آثار خود بخوبی نشان می‌دهند که به نحو چشمگیری تحت تاثیر شخصیت دومیه بوده‌اند.

او، در تابلوهایش، روح و وجدان عریانش را بی‌کم و کاست عرضه می‌دارد و هیچ‌گونه شائبهٔ ذهنی نمی‌تواند مانع روحیهٔ طغیانگر او شود.

(«جی. شوه‌ویلر»: «دومیه»، ۱۹۳۶)

«انوره دومیه» در سال ۱۸۰۸ در شهر «مارسی» واقع در جنوب فرانسه به دنیا آمد. در جوانی به پاریس رفت و چون سواد کافی نداشت، بناچار برای گذراندن زندگی، فراش وزارت دادگستری شد و در دستگاه قضایی پاریس با واقعیات تلخی آشنا گردید. دوران کار وی در دادگستری تاثیر زیادی در آثاری که بعدها آفرید، داشت. دومیه در دادگاههایی که قضاوت را بازیچه قرار داده بودند، بارها با دیدگان کنجکاو، چهرهٔ اشخاص صاحب نفوذ و طمّاع، قضات بی‌رحم و محکومین بی‌گناه را دیده و تمامی وقایع را به خاطر سپرده بود.

حق‌کشی‌ها و دسیسه‌بازی‌های اشراف که با همدستی قضات و وکلا صورت می‌گرفت، در مقابل فریاد محکومین بی‌گناه و طبقات محروم اجتماع، وقایعی بودند که در حافظهٔ دومیه ثبت و ضبط شده، بعدها به صورت طرحها و کاریکاتورهای نیشداری، شکل تصویری به خود گرفتند.

دومیه اندکی پس از این تجربه، برای مدّت کوتاهی در کتابخانه‌ای مشغول به کار شد. در آنجا از لابلای کتابها با سبکها و شیوه‌های هنری جهان آشنا شد و روز بروز دانش خود را گسترش داد. در این دوران دائماً طرّاحی می‌کرد. استادش طرحهای «میکل‌آنژ» و مدرسه‌اش موزهٔ «لوور» بود. به نقاشی اساتید قدیم هلند علاقمند شد و از بررسی آثار آنها توشهٔ هنری اندوخت. «انورهٔ» جوان دوران کوتاهی را نیز به فراگیری نقاشی نزد یکی از دوستان پدرش پرداخت.

دومیه در روزهای جوانی صحنه‌هایی از زندگی مردم ثروتمند فرانسه و کافه‌های پاریس را برای روزنامه‌ها طرّاحی کرد. او در طرحهای طنزآمیزی که برای روزنامه‌های پاریس، بخصوص برای دو روزنامهٔ مصوّر به نامهای «کاریکاتور» و «شاری واری» تهیه کرد، زندگی اجتماعی قرن نوزدهم فرانسه، رفتار وکلا و قضات دادگستری، زندگی مردم فقیر و تضادهای طبقاتی زمان خود را مجسّم ساخت. او با کنایه و اشاره، وضع اجتماعی و سیاسی کشورش را به باد انتقاد گرفت. یکی از کاریکاتورهای طنزآلود او در انتقاد از «لوئی فیلیپ» (پادشاه فرانسه از ۱۸۳۰ تا ۱۸۴۸)، موجب شد که انورهٔ بیست و چهار ساله، شش ماه به زندان بیفتد. این کاریکاتور که در روزنامهٔ «کاریکاتور» به چاپ رسید، شاه فرانسه را در حال رد کردن رشوه نشان می‌داد.

طرحهای طنزآلود و تند سیاسی دومیه و دیگر طرّاحان هموطنش تا حوالی سال ۱۸۳۵ ادامه داشت. در این سال قوانینی وضع شد که در قسمتی از آنها به فرانسویان اجازه داده شد عقایدشان را به صورت مکتوب، و نه مصوّر، منتشر کنند. در این باره آمده بود: «هنگامی که عقاید به صورت مصوّر منتشر شوند، مسئلهٔ بیان برای چشم پیش می‌آید و این با مسئلهٔ بیان عقاید تفاوت دارد، چون بیننده را به عمل تحریک می‌کند...»(!)

پس از این دوران، دومیه کمتر به مسائل تند و گزنده و طنزآلود سیاسی پرداخت و بیشتر در طنزهای اجتماعی خود به مسائل کلّی جامعه توجّه نمود.

دومیه همیشه ذهنی طرّاحی می‌کرد و به قول «فوسکا»، او در مقابل مدل آزرده می‌شد و تمرکزش را از دست می‌داد. او در حافظه‌اش همواره تعدادی تصویر قابل رؤیت

ذخیره داشت و برای این منظور چهرهٔ مردم و رویدادهای روزانه را با کنجکاوی نگاه می‌کرد و به خاطر می‌سپرد. دومیه اغلب پیش از طرّاحی کاریکاتور از شخصیت مورد نظرش، با استفاده از کِل رُس، مجسّمهٔ کوچکی از چهرهٔ وی تهیه می‌نمود و این مجسّمهٔ کوچک بود که او را در برداشت از شخصیت مورد نظر همراهی می‌کرد.

خطوط طرحهای دومیه حسّاس، روان وآزادند. آثار اولیهٔ او بالکّه‌های تیره و خطوط ظریف طراحی شده‌اند. بعدها به چاپ سنگی (لیتوگرافی- گراوور سنگی) روی آورد و با خطوط سیّال طرّاحی کرد. دومیه سبك مخصوصی در طرّاحی با قلم و مرکب ایجاد کرد. او با خطهای سیاه و هیجان‌انگیز، آنچنان حجم اجسام را نشان می‌داد که گویی آنها را از سنگ تراشیده‌اند. او باطن انسانها را در خطوط چهره، در نگاه، در وضع نشستن یا ایستادن و حالات آنها منعکس می‌ساخت.

رئالیسم دومیه بنوعی با رومانتیسم و اکسپرسیونیسم آمیخته است. آثار نقاشی او در عین واقع‌گرایی، از تخیّلی شاعرانه و لطیف، احساسی نیرومند و بیانی اکسپرسیونیستی برخوردار است و در عین تحرّك و پیچیدگی فرمها، توام با سادەسازی است. او در آثارش با خطوط، القاء شکل و حجم کرده و در تاریك و روشنی، که نه از طبیعت بلکه از ذهنش مایه می‌گرفت، با رنگهای نازك و اندك به بیان حالت می‌پرداخت. او یکنواختی مایه رنگهای مورد استفاده‌اش را با تنوّع خطوط و تحرّك و پویایی قلم و همچنین عناصر سایه‌وار تعدیل کرده و به بیان حالات می‌پرداخت. در طرّاحیهای وی، سرعت و سادگی، همراه با صراحت آنی مشهود است. آثاری که دومیه با ذغال و قلم آهنی و آب مرکب آفرید، همان‌قدر قدرتمند و گویا هستند که آثار رنگ روغنی‌اش، اگرچه هرگز نقاشیهایش قوّت و قدرت لیتوگرافهای او را پیدا نکرد.

دومیه استاد زبردستی در بیان حالات بود. فیگورهای غیر طبیعی و

در عین حال کاملاً واقعی او که برای آفریدنشان پیوسته از ذهنش مدد می‌گرفت، از لابلای خطوط، با بیانی موجز، گویای حالتی هستند که منظور نظر وی بود. دومیه، زمانهٔ خود- قرن نوزدهم- را که با همهٔ خوبیها و بدیها و زشتیها و زیباییها به تصویر کشیده، از یك سو به همدردی با طبقات زیردست و توده‌های زحمتکش فقیر پرداخته و از سوی دیگر، زشتیها و جنبه‌های نامطلوب و کثیف زندگی سرمایه‌داران، زورمندان، حیله‌گران و سیاست‌بازان دغلکار را افشا می‌کرد.

درآمدی که انوره دومیه در مدّت نیم قرن کار و تهیهٔ هزاران طرح به دست آورد، آن‌قدر ناچیز بود که کفاف زندگی او را نمی‌داد. بارها نزدیك بود از گرسنگی تلف شود. در پیری چشمش نابینا شد و اگر مهربانی «کورو»، نقاش فرانسوی، شامل حالش نشده بود، شاید همچون یك گدای کورزیر یکی از پلهای رودخانهٔ «سن» جان می‌سپرد. کورو به او کلبهٔ کوچکی داد تا روزهای پیری و نابینایی را در آن بگذراند. در سال ۱۸۷۹، وقتی در نابینایی و فقر از جهان رفت هفتاد و یك سال داشت، ولی هنوز کسی به مقام هنری او پی نبرده بود.

دومیه را به دلیل تکروی در شیوهٔ کار و سبك خاصّ او «آزادسر» شمرده‌اند.* او در هنر خود مرزهای رسمی و آکادمیك را پشت سر نهاد و با شیوهٔ خاصّ خود، نزدیك به چهار هزار اثر آفرید. به قول نویسنده‌ای، شاید دومیه به این واقعیت پی برده بود که: برای هنرمند، زندگی کردن در لحظه‌ها یعنی «ابدیت». سطحی‌نگری و ساده‌اندیشی است اگر تصوّر شود که دومیهٔ رئالیست تابلوهایی مانند «سه دزد» را صرفاً به منظور خنداندن مخاطبانش به وجود آورده است.

* در ربع اول سدهٔ نوزدهم، نوکلاسیك در قالب خشك و مقرّراتی خود فرتوت و منجمد ماند و در پیری مو به مو از ضوابط طرّاحی و تناسبات قراردادی و مضامین رسمی به شیوهٔ استادان بزرگ دورهٔ رنسانس مترقّی (و به تبع آن، آثار کلاسیك یونان و روم باستانی) ابرام و استبداد هنری را به پایه‌ای رساند که بسیاری از نقاشان جوان، تعالیم نوکلاسیك را به تخفیف و تمسخر «مکتب‌خانه‌ای» خواندند و با واکنشی علیه آن، شعار تکروی و آزادسری را مبنای شیوهٔ هنری خود قرار دادند و پس از چندی «آزادسران» خوانده شدند. (خلاصهٔ تاریخ هنر- پرویز مرزبان)

● ابر و بادهایی از ترکیه

«ابر و باد» عنوان مجموعه آثار هنرمند ترک «ارسلان تموچین» است که از ۲۰ فروردین در موزهٔ هنرهای معاصر به نمایش گذاشته شد. ابر و بادسازی از هنرهای کهن ایران است که در گذشته به منظور ایجاد زمینه در خوشنویسی به کار می‌رفت امّا امروزه با تحوّلاتی چند، توسّط هنرمندان ایرانی، از جمله «پیروز رام»، و نیز این هنرمند ترک به صورت هنری مستقل به کار گرفته شده است.

تعدادی از آثار تموچین با خوشنویسی تلفیق شده و به خط نیز زیبایی بخشیده است. آثار مستقل خوشنویسی او تا حدودی به آبستره یا نقاشی مدرن شباهت دارد و از ترکیب‌بندی، فرم و رنگ‌آمیزی مناسبی برخوردار است. این ویژگیها با توجّه به شیوهٔ کار (پاشیدن رنگ و فرم دادن به آنها به وسیلهٔ شانه یا ابزار دیگر) قابل تأمّل است.

● طبیعت و عمارت

۲۹ تابلو نقاشی آبرنگ کار «کاظم رضائیان» از اول تا ششم اردیبهشت ماه در «گالری سیحون» به نمایش درآمد. این آثار با عنوان «طبیعت و عمارت» سعی در به تصویر کشیدن فضاهای گرم و سرد، جنگلی و کویری، به همراه معماری این مناطق دارد. نمایشگاه فوق چهارمین نمایشگاه رضائیان به صورت انفرادی است.

● پرتره و رخسارهای گرم جنوبی

نمایشگاهی از آثار رنگ روغنی «حسین احمدی نسب» از ۱۵ اردیبهشت ماه در «نگارخانه شیخ» برپا شد. پرتره و طبیعت مضامین اولین نمایشگاه فوق **راتشکیل** می‌دهد. احمدی نسب که در تئاتر، نگارش قصّه و نمایشنامه و شعر نیز دستی دارد، می‌کوشد تا در نقاشیهای خود غمها و شادیهای مردم جنوب را بنمایاند. به همین دلیل در آثار او فضای گرم جنوب جلوه‌ای خاص دارد.

● عطر آشنای ولایت

عطر آشنای ولایت این بار از مجموعه کارهای «حمیدرضا پوربهرامیان» در «کانون نشر نقره» برخاست. این آثار گوشه‌هایی از زندگی ولایت نقاش یعنی جنوب را نشان می‌دهد: البتّه زوایایی که در ذهن هر غیر ولایتی هم جای دارد و ویژگی خاصّ جنوبی بودن نقاش را در خود ندارد.

با نگاهی به تاریخ اغلب نقاشیها (۱۳۶۸ـ۱۳۶۷) می‌توان دریافت که این آثار قبل از آنکه برخاسته از واقعیت باشد صرفاً در ذهن نقاش جاری بوده است، زیرا آبادان امروز با گذشت سالهای جنگ، دیگر آبادان زمان کوچ نقاش به تهران نیست.

● دورهٔ سه ماههٔ عکاسی

انجمن سینمای جوانان ایران اخیراً اطلاعیه‌ای با این مضمون منتشر کرده است: به منظور پیگیری سیاست گسترش و ارتقاء تصویری، انجمن سینمای جوانان ایران از بین داوطلبین خواهر ۱۵ تا ۱۹ سال و برادران ۱۵ تا ۲۱ سال در سراسر کشور هنرجوی عکاسی می‌پذیرد. مدّت این دوره سه ماه بوده و از تیر ماه شروع خواهد شد. علاقمندان برای کسب اطلاعات بیشتر می‌توانند با شماره تلفن ۶۸۴۷۴۹ روابط عمومی انجمن سینمای جوانان ایران تماس حاصل نمایند.

«کرگدن» و استحالهٔ بشر امروز

■ نصرالله قادری

نویسنده: اوژن یونسکو
مترجم: جلال آل احمد
ناشر: دنیای کتاب
چاپ دوم/ فروردین ۱۳۵۰
/ ۲۲۰ صفحه

در میان نمایشنامه‌های «یونسکو»، «کرگدن» دارای وضعیتی خاص است، چنانکه موافقان و مخالفان بسیاری را برانگیخته که هر یک به تناسب برداشت خود نظراتی را اظهار کرده‌اند. «یونسکو» خود در این باره می‌گوید: «در هنگامهٔ این مباحثات، دیگر صدای اثر به گوش نمی‌رسد. در تشریح دیدگاههای رنگارنگ چیزی که غایب از نظر است همانا اثر است. چنین می‌نماید که دیگر مطالعهٔ اثر سودی ندارد؛ چرا که هرکس از روی عقاید دیگران در آن باب، عقایدی برای خود فراهم آورده است.(۱)»

گروهی به استناد «کرگدن» او را متعهّد می‌دانند و تحسین می‌نمایند و عدّه‌ای به همین دلیل او را مورد انتقاد قرار می‌دهند و دسته‌ای دیگر مدّعی هستند که پیامی در نمایش نیست و جالب اینکه هیچ کس به خودِ اثر توجّه نمی‌کند: «دربارهٔ ارزش نمایشی آن، ساختمان نمایشنامه، مفهوم آن، اهمیّت این مفهوم، دربارهٔ کارگردانی و نیز یگانگی احتمالی نویسنده و قهرمان اصلی نمایشنامه آراء متضادی ابراز گردیده است.(۲)»

به هر حال «کرگدن» از دیدگاههای مختلف فلسفی، اجتماعی و بیشتر سیاسی مورد بررسی قرار گرفته است. نمایشنامهٔ «کرگدن» در آلمان موفّقیت چشمگیری به دست می‌آورد ولی در فرانسه با استقبال چندانی روبرو نمی‌شود. هنرمندان روسی از او می‌خواهند که با چند تغییر جزئی نمایشنامه را به اثری ضدّ فاشیزم تبدیل کند، امّا او نمی‌پذیرد.

«کرگدن» ماجرای ابتلاء انسانها به بیماری لاعلاجی است که ناگهان از راه می‌رسد و بتدریج باعث تغییر هویت آنها می‌شود. فاجعه چنان همه‌گیر است که هیچ کس نمی‌تواند در برابر آن مقاومت کند. فقط یک نفر در برابر این بلای مسری می‌ایستد و می‌خواهد خودش باشد. بقیهٔ آدمها تغیر شکل می‌دهند و نه تنها از این تغییر و تبدیل ناخشنود نیستند بلکه راضی به نظر می‌رسند.

«یونسکو» این تراژدی تلخ را در قالب طنز ارائه می‌دهد؛ امّا نه کمدی خنده‌آور، بلکه طنزی که علاوه‌بر خنده نوعی ترس را به همراه دارد: ترس از تغییر شکل دادن. با توجّه به اینکه تقریباً تمامی آثار «ابسورد» در «کمدیِ گروتسک» می‌گنجد، اکنون این سؤال مطرح می‌شود که آیا «کرگدن» ابسورد است؟ در نگاه اول چنین به نظر نمی‌رسد که «کرگدن» دارای چنین سبک و سیاقی باشد امّا با بررسی دقیق‌تر اثر مشاهده می‌شود که پارامترهای اصلی و اساسی این سبک در «کرگدن» وجود دارد.

«کرگدن» نه تنها در ایران بلکه در جهان بیانیه‌ای بر علیه فاشیزم تلقّی شده است، در حالی که چنین برداشتی با روح متن منافات دارد و حتّی خود نویسنده نیز بر این باور نیست. آقای «ناظرزاده» در کتاب «تئاتر پیشتاز» که جدیدترین کتاب دربارهٔ تئاتر ابسورد است می‌گوید: «کرگدن مضحکهٔ فاجعه‌آمیزی است دربارهٔ فشار حکومت مطلقه و تغییر ماهیت انسانی به خاطر تطابق و مواجههٔ او با نظامهای جبار. یونسکو این نمایشنامه را بر علیه نازیسم و فاشیسم نوشته است(۳).»

ظاهراً به نظر می‌رسد نویسندهٔ این کتاب «مضحکه» را معادل «کمدی» فرض کرده است در حالی که مفهوم آن به Farce نزدیکتر است. وی تحت تاثیر منتقدانی که آثار یونسکو را «تراژدی-مضحکه(۴)» می‌دانند، قرار داشته است. مهمتر اینکه آقای ناظرزاده هم «کرگدن» را علیه نازیسم و فاشیزم دانسته است.

با آنکه پس از مرحوم «آل احمد»، کتابهای زیادی دربارهٔ این نمایشنامه نوشته شده امّا کمتر کسی در تیزبینی و ادراک درست توانسته همپای او باشد. دیدگاه آل احمد دربارهٔ «کرگدن» به روح اثر وفادارتر است و هنوز هم از نوشته‌های او به عنوان بهترین منابع می‌توان سود جست. او در مقدّمهٔ ترجمهٔ خود می‌نویسد: «گرگوار کافکا به حشره‌ای مسخ شده، ناتوان و درمانده و دست و پاگیر آدمی، پس چشم‌پوشیدنی؛ ولی آدمهای یونسکو در این نمایشنامه به حیوانی بدل

می‌شوند که تنومند است و مسلّح و ستبر پوست و پُرکنندهٔ کوچه و بازار که آدمیزاد دست و پاگیر اوست. و این آدمها هستند که برای او چشم‌پوشیدنی‌اند. و این است که وحشت دارد. و طنز یونسکو برای پوشاندن این وحشت، تا در حوزهٔ لمس آدمیزاد جا بگیرد».(۵)

آقای «غیاثی» نیز «کرگدن» را هجونامه‌ای می‌داند علیه کسانی که از فردیت خود درمی‌گذرند و به نظر ایشان «برانژه» کسی است که دلش مالامال اشراق است و چون مسلّح به منطق نیست، پای چوبین ندارد و در گل نمی‌ماند و از مهلکه جان سالم به درمی‌برد. این نکته نیز جای بررسی دارد که آیا «برانژه» چنین‌آدمی‌است‌و آیا نویسنده او را چنین می‌دیده است یا خیر.

تا اینجا برخی از نظراتی که دربارهٔ «کرگدن» اظهار شده و نیز دیدگاه خود نویسنده مورد بررسی قرار گرفت امّا نگارندهٔ این سطور در پی اثبات مدّعایی دیگر است و آن اینکه «کرگدن» یک کمدی گروتسک بوده و تمامی عناصر این نوع کمدی را در خود دارد.

نمایشنامه با درگیری «ژان» و «برانژه» و کارهای زن بقال آغاز می‌شود. «ژان» فردی مرتّب و مبادی آداب است امّا برانژه خلاف اوست. «ژان» همه چیز در جیبهای خود دارد، حتّی کراوات اضافی، و تنها چیزی که همراهش نیست ماهوت پاک‌کن است: آن هم به دلیل بزرگی و حجمش که در جیب جا نمی‌گیرد. این نکته‌ها در آغاز نمایشنامه تبسّمی را بر لبهای مخاطب می‌نشاند، امّا در همین احوال ناگهان سر و کلّهٔ کرگدن پیدا می‌شود و ترس و اعجابی خفیف در دل مخاطب ایجاد می‌شود.

اگر «ترس» و «خنده» را جزء عناصر ذاتی گروتسک بدانیم، کرگدن از آغاز این دو عنصر را با خود به همراه دارد. «ژان»،«برانژه» را به دلیل مشروبخوای سرزنش می‌کند و در عین حال خودش در آبجوفروشی با دوستانش قرار دارد و از این امر دفاع هم می‌کند: «ولی من امشب باید بروم آبجوفروشی دیدن رفقا». «برانژه» می‌پرسد: «آبجوفروشی؟» و «ژان» جواب می‌دهد: «دوست عزیزم یک بار که عادت نمی‌شود. هیچ ارتباطی هم به تو ندارد. چون که تو تو... تو».(۶)

این گفتگو هنگامی صورت می‌گیرد که وحشت حضور کرگدن همه را به خود مشغول داشته است.

وقتی حضور کرگدن ایجاد ترس کرده است، بحث بر سر اینکه آیا این کرگدن آفریقایی است یا آسیایی، تک شاخ است یا دو شاخ و اصلاً دو تا کرگدن بوده یا یکی، بسیار مضحک و خنده‌آور است: خنده‌ای که توام با ترس است. «یونسکو»

■ «کرگدن» نه تنها در ایران، بلکه در جهان بیانیه‌ای علیه فاشیزم تلقّی شده است، در حالی که چنین برداشتی با روح متن منافات دارد.

در اینجا از عنصر بازی با کلمات نهایت بهره‌برداری را نموده است. تکرار کلمات بی‌آنکه فرد منظور خود را از این کار بداند، از ویژگیهای آثار اوست.

صاحب کافه: این دیگر کجا بود!

خانم خانه‌دار: این دیگر کجا بود!

آقای پیر- بقال- زن بقال: این دیگر کجا بود!

همگی: این دیگر کجا بود!

برانژه: ...به گمانم آره. کرگدن بود! چه گرد و خاکی راه انداخت.

خانم خانه‌دار: این دیگر کجا بود.(۷)

در چنین موقعیتی بقال به فکر جلب مشتریی است که از دست داده و «ژان» در فکر عشق خود، «دیزی»، است. مرد منطق‌دان در صدد اثبات این نکته است که سگ و کربه از لحاظ منطقی یکی هستند. در تمامی لحظات این مضحکه، حضور کرگدن مایهٔ ترس است: ترس از فاجعه‌ای که به وقوع خواهد پیوست و در همان حال بحثهای بی‌ربط ومضحکی که میان مردم رد وبدل می‌شود مایهٔ خنده است:

مرد منطق‌دان: این یک قیاس منطقی نمونه است: کربه چهارپا دارد. پیشی و ملوس هر کدام چهار پا دارند. پس پیشی و ملوس کربه‌اند.

آقای پیر: سگ من هم چهارپا دارد.

مرد منطق‌دان: پس آن هم کربه است.

مرد منطق‌دان: حالا یک قیاس دیگر: تمام کربه‌ها میرا هستند. سقراط میراست. پس سقراط کربه است.

آقای پیر: و چهارپا دارد. درست است، من یک کربه دارم که اسمش سقراط است.

آقای پیر: پس سقراط کربه بوده است!

مرد منطق‌دان: هم الان منطق برایمان کشف کرد.(۸)

به موازات گفتگوی پیرو منطق‌دان، «ژان» و «برانژه» نیز درگیر بحثی دیگر هستند و همین باعث خندهٔ بیشتر می‌شود:

برانژه: مرده‌ها خیلی بیشتر از زنده‌ها هستند. تعدادشان هم روزبروز زیادتر می‌شود. زنده‌ها نادرند.

ژان: جا دارد که بگوییم مرده‌ها اصلاً وجود ندارند...

برانژه: من اصلاً از خودم می‌پرسم، یعنی وجود دارم؟

ژان: تو وجود نداری دوست عزیزم، چون فکر نمی‌کنی. فکر بکن، ناچار خواهی بود.(۹)

ژان و برانژه در حالی که در دو قدمی فاجعه هستند دربارهٔ «بودن» بحث می‌کنند و عمق فاجعه وقتی بیشتر می‌شود که ژان متفکّر در حضور برانژه تبدیل به کرگدن می‌گردد. در اینجا «ترس» بر مخاطب مستولی می‌شود. این ترس، دیگر مانند کارهای به سبک ارسطویی، مایهٔ تزکیه نیست بلکه تصویری هولناک از جهان ارائه می‌دهد که در عین حال مضحک است. در گروتسک تضاد میان ترس و خنده حل ناشده باقی می‌ماند و این ویژگی در کرگدن بوضوح دیده می‌شود.

ناهماهنگی از دیگر عناصر گروتسک محسوب می‌شود که نقطهٔ مقابل تناسب و هماهنگی ارسطویی است. کمدی گروتسک عناصر هماهنگ ارسطویی را درهم می‌شکند. در کرگدن نیز نوعی اغتشاش و عدم هماهنگی به چشم می‌خورد.

برانژه بشدّت احساساتی است، تا حدّی که گرفتار مالیخولیا می‌شود. او عقل‌گرا نیست، امّا باهوش است. شاید همین هوش غریزی باعث می‌شود که تنها بماند و تسلیم نشود.

«یونسکو» تلخی و ترس و ناهماهنگی را درپوششی از خنده و شوخی می‌نمایاند تا مخاطب تصویر هولناکی را که او از جهان ارائه می‌دهد براحتی بپذیرد. او عناصر متخاصم را چنان تصویر می‌کند که به نظر می‌رسد عین واقعیت است. این گونه تصویرگری از ویژگیهای گروتسک است.

شخصیتهایی که در کرگدن وجود دارند بیش از آنکه به فکر خود واقعه باشند، در حول و حوش آن گفتگو می‌کنند. زمانی که فاجعهٔ مسخ انسانها

بشدّت عمومیت یافته است، آقای «بوتار» در اداره سعی دارد اثبات نماید که اصلاً کرگدنی وجود ندارد. او چنان بحث منطقی‌ای به راه می‌اندازد که اصل فاجعه از یاد می‌رود:

بوتار: شما این را می‌گویید دقّت؟ ببینم، صحبت از کدام نوع ستبر پوستهاست؟ مسئول ستون «گربه مرده»ها غرضش از ستبر پوست چه نوع حیوانی است؟ چیزی نمی‌گوید. و غرضش از گربه چیست؟

دودار: هر آدمی می‌داند که گربه یعنی چه.

بوتار: آخر باید دید گربهٔ ماده بوده یا نر. و چه رنگی داشته و از چه نژادی بوده. البتّه من نژادپرست نیستم. حتّی ضدّ نژادپرستم.

مسیو پاپیون: ببینید آقای بوتار، این مسئله مطرح نیست. نژادپرستی با بحث ما چکار دارد؟[۱۰]

در کرگدن، اغراق در تجاهل که خود نوعی «دانستن» است به حدّی زیاد است که باعث حیرت می‌شود؛ امّا در عین حال، این تصویر مبالغه‌آمیز برای مخاطب قابل قبول است. در یك اثر گروتسك گزافه‌گویی به حدّ افراط می‌رسد امّا چون به جای خود و درست مطرح می‌شود مخاطب آن را می‌پذیرد.

آقای بوتار با اینکه کرگدن را با چشمهای خود می‌بیند و ایمان دارد که چشمهایش هرگز خطا نمی‌کنند، امّا نمی‌خواهد وجود کرگدن را بپذیرد: «چشمهای من همیشه درست می‌بینند ولی کاسه‌ای زیر این نیم کاسه است».[۱۱]

اوج فاجعه زمانی است که ژان در حضور برانژه تبدیل به کرگدن می‌شود؛ او که همواره برانژه را به باد انتقاد می‌گرفت و یکی از افتخاراتش داشتن قدرت اخلاقی بود:

ژان: ... به چند علّت قدرت دارم. اول به این علّت قدرت دارم که قدرت دارم. بعد قدرت دارم به این علّت که قدرت اخلاقی دارم...[۱۲]

هموست که می‌گوید:

ژان: ملاکهای اخلاقی! دیگر از اخلاق حرف نزنیم. اخلاق مرا خفه کرده. اخلاق! چه قشنگ! باید از خیر ملاکهای اخلاقی گذشت.

برانژه: آخر چه چیز به جایش می‌گذاری؟

ژان: طبیعت!

برانژه: طبیعت!؟

ژان: طبیعت ملاکهای خودش را دارد. اخلاق ضدّ طبیعی است.[۱۳]

دوگانگی موجود در این میان سبب خندهٔ مخاطب می‌شود. امّا نویسنده ترس رابا**آن همراه** می‌کند. زمانی که برانژه از ژان می‌پرسد که «آیا تو می‌خواهی به جای ملاکهای اخلاقی قواعد جنگل را بگذاری؟»، او پاسخ می‌دهد که در آن وضعیت زندگی خواهد کرد. در همین حال ترس از کرگدن شدن همهٔ وجود برانژه را پُر می‌کند و او برای نجات خود به هر دری می‌کوبد، امّا تنها پاسخ، سرهای کرگدنهایی است که از هر سو بیرون می‌آیند. این پاسخ خنده‌آوری برای برانژه است. امّا مخاطب گرفتار ترسی می‌شود که تمامی وجود او را پُر می‌کند؛ ترس از اینکه هیچ پاسخی وجود ندارد. زمانی که برای رهایی از کرگدنها فریاد می‌زنی، تنها کرگدنها پاسخت را می‌دهند.

در کرگدن هرچه به پایان کار نزدیکتر می‌شویم، عنصر ترس بیشتر خود را نمایان می‌سازد؛ چرا که در نهایت همهٔ آدمها به دلخواه کرگدن می‌شوند، حتّی آقای بوتار و مسیو پاپیون و مأموران آتش‌نشانی که باید مردم را نجات دهند. حتّی خانم دیزی عاشق رقص کرگدنها می‌شود و دیگر نمی‌تواند زندگی مشترك با برانژه را تحمّل کند.

برانژه می‌خواهد همان که هست بماند: یك آدمیزاد. **امّااو هم وسوسه‌می‌شود** و هوس داشتن شاخ به سرش می‌زند. از شکل انسانی خود شرمگین می‌شود و از داشتن پوست سفید خجالت می‌کشد و می‌خواهد که پوست کلفت داشته باشد. او تأسّف می‌خورد که چرا بموقع از دیگران پیروی نکرده است، امّا در نهایت تسلیم نمی‌شود و در مقابل فوج کرگدنها تنها می‌ماند.

«یونسکو» در کرگدن تصویر هولناکی از جهان ترسیم می‌کند. تصویری اغراق‌آمیز، همراه با ترس و خنده و ناهماهنگی که تنها یك انسان در برابر آن مقاومت می‌کند. مؤلّف کتاب «تئاتر پیشتاز» می‌نویسد: «...در پایان او تصمیم به مبارزه می‌گیرد. تفنگش را به دست گرفته و متعهّد می‌شود که از انسانیت خویش در مواجهه با کرگدنها و کرگدن شدن دفاع کند.»[۱۴]

البتّه درست است که برانژه تصمیم می‌گیرد از خود دفاع کند امّا در ترجمهٔ نمایشنامهٔ «کرگدن» او فقط از تفنگش اسم می‌برد، نه آنکه آن را به دست گیرد. در پایان نمایشنامه می‌گوید: «... بسیار خوب... به دَرَك، در مقابل تمامشان از خود دفاع می‌کنم. تفنگم کو! تفنگم کو! (رو به طرف دیوار صحنه می‌کند که کله‌های کرگدنها به آن است و فریادکنان) در مقابل همه‌تان از خودم دفاع می‌کنم؛ در مقابل همه‌تان. من آخرین نفر آدمیزادم و تا آخر همین‌جور می‌مانم. من تسلیم نمی‌شوم».[۱۵] در متن ترجمهٔ انگلیسی هم چنین چیزی وجود ندارد. حال، نویسندهٔ محترم کتاب «تئاترپیشتاز»، **این‌مطلب‌را‌ازکجاآورده‌است، نیازبه تحقیق‌بیشتردارد.**

برانژه‌وقتی‌نمی‌تواندیزی‌رامتقاعدکند‌تابماند و بـاهم نسل پاك انسان را حفظ‌کنند، تنهامی‌ماند و فقط به این بسنده می‌کند که خود را دریابد و استحاله نشود. او تنها تفنگ می‌خواهد: وسیله‌ای برای مبارزه. چرا که تفنگ به معنی خاصّ کلمه بر کرگدن کارگر نیست. او در پی وسیله‌ای برای حفظ انسانیت خود است. اگر تفنگ را به معنای ظاهری آن تلقّی کنیم، مفهوم ژرف اثر را نادیده گرفته‌ایم و در نتیجه «کرگدن» تبدیل به بیانیه‌ای سیاسی علیه فاشیزم می‌شود.

«کرگدن» تصویر هولناکی از جهان کنونی و همهٔ نظامهایی است که در پی استحالهٔ انسانند و می‌کوشند تا او را مسخ کنند. در این کشاکش هر که مقاومت کند تنها می‌ماند و این تنهایی درد انسان امروز است. نظر یونسکو این است که با این همه می‌توان برانژه بود و از تنهایی نهراسید.

■ پاورقیها:

۱. «تجربهٔ نمایش»، صفحهٔ ۱۰۰
۲. همان مأخذ، صفحات ۱۱۴ و ۱۱۵
۳. «تئاتر پیشتاز»، صفحهٔ ۱۹۴
۴. TRAGI-FARCE
۵. مقدّمهٔ ترجمهٔ «کرگدن»، صفحهٔ ۸
۶. «کرگدن»، صفحات ۵۳ و ۵۴
۷. «کرگدن»، صفحات ۲۷و ۲۸
۸. «کرگدن»، صفحات ۴۳ و ۴۵
۹. «کرگدن»، صفحهٔ ۴۴
۱۰. «کرگدن»، صفحهٔ ۸۳
۱۱. «کرگدن»، صفحهٔ ۱۰۰
۱۲. «کرگدن»، صفحهٔ ۴۲
۱۳. «کرگدن»، صفحات ۱۳۵ و ۱۳۶
۱۴. «تئاتر پیشتاز»، صفحهٔ ۱۹۴
۱۵. «کرگدن»، صفحهٔ ۲۱۹

■ منابع و مآخذ:

۱. «تجربهٔ نمایش»، «اوژن یونسکو»، ترجمهٔ «محمدتقی غیاثی»، «رز» ۱۳۵۱
۲. «کرگدن»، «اوژن یونسکو»، ترجمهٔ «جلال آل احمد»، «دنیای کتاب» ۱۳۵۰
۳. «تئاتر پیشتاز»، «فرهاد ناظرزاده»، «جهاد دانشگاهی» ۱۳۶۵
۴. «تئاتر و ضد تئاتر»، «مارتین اسلین»، ترجمهٔ «حسین بایرامی»، پیام ۱۳۵۱

● مشکل تئاتر؟!

نظرخواهی

■ **اشاره:**

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 همه‌جانبه و حساب‌شده، از روی سینمای ما برداشته شود و مشکلات بنیادی آن در روند و سمت و سو و جهتگیری و ابزار و عوامل، مشهود گردد، نتیجهٔ حاصله حتّی حیرت و تأثّر افراد عادی را برانگیزد.

بنابراین پرداختن به معضل تئاتر و کندوکاو در 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، به کار 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. در اینجا بخش سوم این گفتگوها از نظرتان می‌گذرد.

* دکتر محمود عزیزی

بسم‌الله الرّحمن‌الرّحیم. اصولاً مشکل تئاتر ایران نداشتن یك هویت مشخص است. برای رسیدن به این هویت مشخص باید از ورای مجموعه شیوه‌های نمایشی موجود در ایران چیزی را استخراج کنیم و مدوّن نماییم که مبنای ارزشهای دراماتیك و شیوهٔ اجرایی تئاتر این جامعه باشد. از این طریق است که ما می‌توانیم

به یك هویت تئاتری و به یك شناسنامهٔ تئاتری برسیم، که این هم ریشه در عمق فرهنگ موجود در ایران خواهد داشت، چه از نقطه نظر اعتقادی چه از نقطه نظر رسم و رسومات حاکم بر این جامعه، چه از نقطه نظر ارزشهای فولکلوریك. در این صورت است که ما می‌توانیم عرض اندام بکنیم و به عنوان یك شیوهٔ تئاتر منطقه‌ای همراه با ارزشهای برون‌مرزی و یا «مرز فضایی» حضور طبیعی خودمان را اعلام نماییم. این نهایتاً در چهارچوب مرکزی امکان‌پذیر خواهد بود که در آنجا هم توان نمونه‌سازی باشد و هم زمان تجربهٔ طولانی. و از ورای این تجربیات طولانی است که می‌توان به گونه‌ای مثل کنسرواتوارهای غرب مدرسه‌ای ساخت و آموزشگاهی تدارك دید و نیروهایی را آموزش داد. و رفته‌رفته از مجموعهٔ این تلاشهاست که نهایتاً ما می‌توانیم یك هیات کلّی از مجموعه شیوه‌های موجود در ایران را به عنوان تئاترهای رسمی مملکتمان، در هر جای دنیا عرضه کنیم. چون از ارزشهای پایدار، از ارزشهای اصیل برخوردار است، طبیعی است که هر جایی می‌تواند رونق داشته باشد و جایگاه ویژهٔ خود را بیابد. این را اگر بخواهیم خیلی خلاصه کنیم، از مجموعهٔ سیاستگزاری‌های مرکز هنرهای نمایشی، آن جنبه‌ای که مربوط به ارزشگذاری و مدوّن کردن ارزشهای موجود در شیوه‌های اجرایی متون سنّتی است، ما می‌توانیم چیزی را مثل کنسرواتوار درنظر بگیریم. ایجاد کنسرواتوار رقابتی با مراکز آموزشی رسمی نیست: جزء ضروری بخش عملی تئاتر است که ما نیاز مبرمی به آن داریم.

در چند دههٔ گذشته هر بار تئاتر توانسته اوراقی را به خودش اختصاص دهد، این اوراق جریانی نبوده: بلکه متعلّق به یك فردی بوده که یك حرکتی کرده و با از بین رفتن آن فرد یا کناره‌گیری او، آن جریان، آن موضوع تئاتری هم از بین رفته، صرفاً به خاطر اینکه ریشه در عمق ارزشهای حاکم بر شیوه‌های اجرایی این منطقه نداشته. درو اقع ما اگر بتوانیم یك کنسرواتوار داشته باشیم، سه سال دورهٔ آموزشی ببینیم و در جوار آن، گروه تحقیق بتواند ارزشهای موجود در شیوه‌های اجرای نمایشهای سنّتی ما را مدوّن بکند و همزمان آذوقهٔ پرورش و آذوقهٔ دروس آموزشگاه کنسرواتوار ما را مهیّا کند، ما می‌توانیم در آینده‌ای نه چندان دور با تئاتر خالص ایرانی حرکتی داشته باشیم و در کنارش بعدها می‌توانیم تئاتر مدرن را معنا بدهیم و نهایتاً شیوه‌های مدرن موجود در جهان را هم تجربه کنیم.

* سعید کشن‌فلاح:

بسم‌الله الرّحمن‌الرّحیم. قبل از هر چیز اگر به اصل و ریشهٔ معضل بخواهیم برگردیم باید به فقدان یك سیاستگزاری مدوّن و دقیق اشاره بکنیم. البتّه این مساله مربوط به حالا هم نمی‌شود و بایستی گفت که از گذشته این معضل وجود داشته و اثرش تا به امروز منتقل شده و باقی مانده و تحت تاثیر بحرانهای فرهنگی که پیش آمده، پیچیده‌تر شده. امروزه فقدان این سیاستگزاری مشخص و مدوّن موجب شده مقیاس و معیار مشخصی برای اینکه بدانیم تئاتر ما در چه جایگاهی است و به کجا باید برود و چه کار بایستی کرد که مشکلات سر راهش برطرف شود، نداریم. مشکل اساسی که در اثر این

عدم سیاستگزاری دامن‌گیر تئاتر ما می‌شود این است که ما متن نمایشی به عنوان تفکّر و ایدهٔ اولیه برای شروع یك کار نمایشی، که در اصل باید گفت تاثیر عمده را از این نوع سیاستگزاری باید بپذیرد، نداریم: یا اگرداریم بسیار پراکنده است و با نظرات و سلیقه‌های شخصی بیشتر آمیخته است تا با یك هدفمندی دقیق و روشن و مشخص. اگر این امر به عهدهٔ خود هنرمند نهاده بشود، وجود دخالتهای شخصی و گرایشات مختلف فکری که بین هنرمندان وجود دارد و تاثیراتی که در بسیاری مواقع بشدّت بر تفکّر و بینش و نوع پرداخت و نگارش آثارشان می‌بینیم مانع از آن می‌شود که به فکر یك نظام تازه، درست و متناسب با تحوّلات موجود جامعه بیفتند.

اگر این سیاستگزاری از جانب مسئولین و کارگزاران هنر این مملکت انجام بگیرد و تحت کنترل هوشمندانه واقع شود، رشد و ارتقای جامعهٔ ما ممکن می‌گردد. این مهم نیاز به همفکری و همدلی سردمداران این جریان دارد که گاه متاسّفانه به خاطر عدم شناخت صورت نگرفته و گاه به دلیل سرعت جریانات فکری و حرکتهای جامعه. به این معنا که برای جلوگیری از تعطیل شدن جریانات هنری در مملکت، برنامه‌های کوتاه‌مدّتی را پیش‌بینی کرده‌اند و تا آن برنامه برگزار شده، دوباره یك حرکت و تحوّل جدید و یك رشد سریع در جامعه شکل گرفته که آن حرکت، دیگر پاسخگوی آن نیاز نبوده و در نتیجه یك کار اساسی و اصولی در این زمینه صورت نگرفته است.

در جهت هدایت این برنامه‌ریزی بیش از هرچیز به اعتقاد من نیاز به پژوهش است، نیاز به همفکری و پویایی هنرمندان زمان ماست که متناسب با این حرکتهای متناوب، مداوم و سریع و باارزش جامعه‌مان بتوان طرح و برنامه ارائه کرد؛ بتوان حرکتی به وجود آورد و به راه و روشی دست یافت که هنر متناسب با این جامعه عرضه بشود.

متاسّفانه در بخشهای عمده‌ای از نمایشهای ما تقلید کورکورانه‌ای از سبکهای خارجی به چشم می‌خورد. یکی از دلایلش این است که ما سابقهٔ طولانی و عمیقی در زمینهٔ تئاتر نداریم؛ حرکتهایی هم که در طول تاریخ خیلی محدود و کوتاه تئاتر این جامعه و این مملکت پیش آمده گاهی به قدری ناچیز بوده و گاهی چنان متوقّف شده که یا امیدی به رشدش نبوده و یا کسی انگیزه‌ای نداشته برای ادامهٔ حرکت. سیل جریانات غرب‌گرا یا شرق‌گرایی که در جامعهٔ ما جاری شده، به این دلیل بوده که طبقهٔ روشنفکر و هنرمند ما احساس کرده‌اند که آنچه هست در غرب است و ما خودمان چیزی نداریم، در حالی که اگر حتّی بر تعزیه، به عنوان هنر بومی نمایشی جامعهٔ خودمان تامّل کنیم، می‌بینیم که بسیاری عناصر نمایشی قوی دارد که شناخته نشده و تلاشی در جهت شناسایی‌اش صورت نگرفته و یا اگر صورت گرفته به عمل درنیامده و منجر به ایجاد هنر ملّی با گرایشات فکری و بینشی متناسب با جامعهٔ ما نشده. در نتیجهٔ این تقلید کورکورانه، سیل متون ترجمه به جامعهٔ ما جاری شده و هیچ قیدی هم برای پالایش آن مقرّر نشده.

البتّه منظور من این نیست که ما با جریانات نمایشی در غرب یا شرق یا جوامع دیگر آشنا نشویم، برای اینکه آشنایی با اینها را من خودم جزو ضروریات می‌دانم، به شرط حفظ استقلال وجودی خودمان، تا جایی که ما بتوانیم در نهایت تئاتر ایرانی داشته باشیم؛ تئاتر ایرانی متناسب با فرهنگ خودمان، متناسب با بینش و دانش خودمان، با بهره‌گیری از عوامل و عناصری که از طریق آشنایی با فرهنگهای دیگر، می‌توانیم به خدمت بگیریم و بدون خودباختگی بتوانیم ان‌شاءالله به این بخش دست پیدا بکنیم. این به نظر من عمده‌ترین مشکل است که وجود دارد.

امّا برای پالایش این جریانها یکی از ابزار مورد نیاز ما پژوهش است و دیگر و مهمتر، وجود یك نقد سالم، که به نظر من جزو ضروریات اولیه تلقّی می‌شود. نقد را در جامعهٔ ما متاسّفانه آن‌طور که باید و شاید کسی نمی‌شناسد. بسیاری فقط برای اینکه طرح وجودی خودشان را کرده باشند سراغ این قضیه رفته‌اند. بسیاری سراغ این مقوله رفته‌اند به‌خاطر طرح تفکّرات و نظریات شخصی.

یك مسالهٔ دیگر عدم هماهنگی بین دستگاههایی است که در این مقوله دست‌اندرکار هستند: از دانشگاه گرفته تا سازمان تبلیغات اسلامی تا وزارت ارشاد اسلامی تا بسیاری از مراکز و دیگر نهادهای دیگر که به نوعی با مقولهٔ هنر نمایش سر و کار دارند این عدم هماهنگی موجب سرگردانی بسیاری از کسانی می‌شود که تازه به این وادی پا می‌گذارند. با نیّت پاك و سالم می‌آیند ولی نمی‌دانند باید کجا بروند، از چه کسی تبعیت بکنند، چه راهی برای رسیدن به نتیجه وجود دارد و... تازه وقتی راه را پیدا می‌کنند، به دلیل عدم ارتباط بین این مجامع نمی‌دانند که‌چگونه باید آنچه رادر توانشان‌دارند عرضه بکنند. در نتیجه دچار مشکلات و معضلات فراوانی می‌شوند. بین عوامل و عناصر دست‌اندرکار این مقوله باید هماهنگی ایجاد شود، به نحوی که دانشگاه وقتی نیرو تربیت می‌کند در اختیار نهادها و قسمتهای مختلفی که با این مقوله سر و کار دارند قرار بدهد. ان‌شاءالله و با توکّل به خدا به واسطهٔ این حرکتهای باارزش شما در مجلهٔ سوره و بقیهٔ نشریاتی که در این مقوله تلاش می‌کنند، کسانی که به دنبال راه‌اندازی یك جریان نقد سالم هستند و تمام عناصر و عواملی که در خدمت رشد و ارتقای این مقولهٔ باارزش هنری هستند، این حرکت سالم به وجود بیاید.

* علی منتظری

بسم‌الله الرّحمن‌الرّحیم. به نظر حقیر مشکل تئاتر کشور ما در سه چیز خلاصه می‌شود: اول تشکیلات تئاتر، دوم بودجه و امکانات، سوم آموزش. فی‌الواقع این سه مشکل، مشکلات بنیادی و محوری تئاتر کشور هستند که مشکلات جزئی‌تر و کوچکتر در داخل و درون این سه سرفصل کلّی قرار می‌گیرند.

راه حلّ این مشکلات سه‌گانه که فی‌الواقع مشکلات کوچکتر و درونی تئاتر کشور را هم به حول و قوّهٔ الهی حل خواهد کرد به نظر این حقیر این است که باید یك تشکیلات سراسری در تئاتر کشور به وجود بیاید که اینها از یك مرکزیتی بهره‌مند و تغذیه شده و ارتباط داشته باشند و این مرکزیت بتواند به‌طور عمده پایش را فراتر از تهران بگذارد، به شهرستانها نگاه کند و ارتباط مستقیم با تئاتر شهرستان به صورت تشکیلاتی پیدا کند. طبیعی است که وقتی ما از تشکیلات

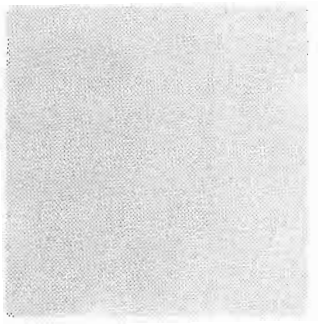
تئاتر کشور صحبت می‌کنیم مسئلهٔ تئاتر آماتور، تئاتر حرفه‌ای، تئاتر شهرستان و رشد و گسترش و اعتلای تئاتر ملّی و مذهبی و همچنین تشکیل گروههای تئاتری و نیز عنایت به ارتباط بین‌المللی در تئاتر و عرضه و حضور در مجامع بین‌المللی تماماً در حول این محور که به عنوان تشکیلات تئاتر کشور از آن یاد کردیم می‌تواند قرار بگیرد.

مسالهٔ دوم، مسالهٔ بودجه و امکانات است. امروز وضعیت بودجه و تئاتر اگرچه از سال ۶۷ اندک تغییری پیدا کرده و بهبود یافته و ترمیم شده، ولی به هیچ وجه کفاف حرکت پرشتاب تئاتر را در کشور ما نمی‌دهد و لذا تامین بودجه از طریق مجاری قانونی، از جمله سازمان برنامه و بودجه و مجلس شورای اسلامی، از اهمّ راه حل‌های برطرف کردن این مشکل است. ما باید عنایت بکنیم که تئاتر و هنرهای نمایشی یک هنری است که نمی‌تواند به درآمد اتکاء داشته باشد، چرا که اگر بخواهد حول و حوش درآمد بگردد، ناچار و ناگزیر باید سر و کله و اندام ابتذال را هم ملاحظه کرد. لذا باید دولت جمهوری اسلامی ایران، به‌عنوان یکی از ابزارهای توسعهٔ فرهنگ، برای تئاتر سرمایه‌گذاری کافی بکند و بخشی از این سرمایه‌گذاری تامین بودجه است، بخش دیگر ایجاد سالنهای تئاتری در شهرستانهای بزرگ و مراکز استان است که می‌تواندجوانان و اقشار مردم را متوجّه تئاتر به عنوان یک هنر ممتاز و فاخر و یک ابزار قوی فرهنگی بکند. باز عنایت دارید که حول و حوش این سرفصل کلّی، مسالهٔ تامین مادّی هنرمندان تئاتر، نویسندگان تئاتر و دست‌اندرکاران هنر نمایش نیز قرار دارد. یعنی ما باید بتوانیم سیستمی را ایجاد بکنیم که یک نویسندهٔ متن نمایشی از اینکه نیرو و توانش را برای یک متن نمایشی مصرف می‌کند، احساس ضرر و زیان نکند. این هم فی‌الواقع در داخل این سرفصل کلّی که ما از آن به عنوان تامین بودجه و امکانات یاد می‌کنیم قرار می‌گیرد. و هکذا مسائلی شبیه به این، که جنبه‌های اقتصادی تئاتر را دربر می‌گیرد و باید به آن عنایت و توجّه کافی بشود.

مسالهٔ سوم هم مسالهٔ آموزش تئاتر است که به اعتقاد حقیر آموزش تئاتر هم یکی از مشکلات اساسی تئاتر کشور ماست و ما باید به آن فکر کنیم و راه حل آن هم به نظر بنده گسترش آموزشهای کوتاه مدّت، ایجاد کارگاههای عملی و پراتیک است. تولید متون، چاپ و انتشار کتب پایه در زمینهٔ تئاتر، تالیف و ترجمهٔ آثار ارزشمند در زمینهٔ هنرهای نمایشی، انتشار مواد خواندنی، همه و همه همان‌طور که گفتم در رابطه با مسالهٔ آموزش است و از همهٔ اینها اساسی‌تر و مهمتر تربیت کادر است، تربیت نیروست. نویسنده، کارگردان و بازیگر: تا کسانی که بیرون از سیستم رسمی آموزش کشور مثل دانشکده‌ها و دانشگاهها هستند و کار تئاتر می‌کنند بتوانند آموزشهایی را ببینند. با توجّه به ارزشها و باورهای اعتقادی و فرهنگی و همچنین ارزشهای منبعث از انقلاب اسلامی، ما برای رسیدن به یک نمایش مطلوب در جمهوری اسلامی وظیفه داریم که به تربیت نیرو و کادر توجّه کافی و دقّت لازم بکنیم تا ان‌شاءالله این نیروها بتوانند در صحنهٔ عمل و تجربه به یک تئاتر ملّی و مذهبی مطابق با شئونات این نظام مقدّس دست پیدا بکنند.

اینها مجموعاً خلاصه و فشرده‌ای است از مشکلات تئاتر کشور و راه حل‌های آن که به صورت علمی و آکادمیک به دست من نیامده است. اینها براساس تجربه، مراوده، گفتگو، بحث و بررسی، نشست و برخاست با هنرمندان تئاتر با ملاحظهٔ تشکیلات تئاتر کشور، وضعیت بودجهٔ تئاتر، وضعیت آموزش تئاتر و نگاه به امکاناتی که در شهرستانها هست و میزان فراز و نشیب‌هایی که تئاتر در تهران و شهرستانها دارد،

و همچنین علاقه‌مندیها و توجّهی که نیروهای جوان به مسالهٔ تئاتر دارند و باز امکانات بالقوّه‌ای که تئاتر برای حضور و عرضهٔ خودش در روستا، شهر کوچک، شهر بزرگ، شهر صنعتی، شهر سنّتی، مزارع، کارخانه‌ها، حوزه، دانشگاه، مدارس و... دارد، براساس مجموعهٔ اینها به دست آمده است. چون این یک کانال یا یک پاساژ یا یک محلّ عبور خوبی است برای رسیدن به یک هدف بزرگتری که ما از آن با عنوان تعالی انسان، تزکیهٔ انسان، ابلاغ پیام، آموزش و سرگرمی مثبت و مفید یاد می‌کنیم، به علاوهٔ دهها امتیاز و خاصیت دیگری که در درون هنر نمایشی نهفته است. تمام اینها مجموعه‌ای است از مباحث و تجربیات که اینجا به‌طور خلاصه و فشرده خدمت شما عرض کردم و طبیعی است که هیچ ادّعایی ندارم که این جمع‌بندی و یا این نگاه حرف اول و آخر است و یا اینکه ناقص نیست. چرا، همهٔ اینها را می‌شود مورد نقد قرار داد و مطالب جدیدتر و جالبتری گفت که طبیعی است ما هم از آن استقبال می‌کنیم و این کار شما هم که به دنبال کسب نظرات و یا نظریات گوناگون در این زمینه هستید یک اقدام بسیار مفیدی است که هم می‌تواند برای برنامه‌ریزان و هم برای مجریان مفید باشد و به کار بیاید و امیدوارم که این برنامه‌ای را که شروع کرده‌اید بتوانید با توفیق کامل دنبال کنید. ما هم به سهم خودمان از آن استفاده خواهیم کرد.



* محمود فرهنگ

ریشهٔ این سؤال را می‌توان در گذشته جستجو کرد. بعضیها خیال می‌کنند که تئاتر ما بعد از انقلاب اُفت کرده و به زعم عدّه‌ای در حال مردن است. امّا برعکس تصوّر آنها، تئاتر قبل از انقلاب وضعی اسفبار داشته است: چون هرچه در گذشته داشتیم از آن خودمان نبوده و اگر جرقّه‌هایی هم زده می‌شد، در جهت بیان درد مردم نبوده و بیشتر در مسیر رواج فرهنگ استعماری، به ابتذال کشیدن هنر و بی‌هدفی قرار داشته که در نتیجه تماشاچی فقط به سرگرمی می‌اندیشید و نه تفکّر و تعهّد. امروز تئاتر ما از این میراث بسیار رنج می‌برد.

رژیم طاغوت در چند جهت روی تئاتر سرمایه‌گذاری کرد. دانشکدهٔ هنرهای زیبا و دراماتیک، تئاتر دولتی، تئاتر شهر، جشن هنرها، در بخش کودکان: کانون پرورش فکری، بعد هم لاله‌زار و در بعضی مواقع مراکز دیگری را فقط در جهت مقاصد شوم خود رشد می‌داد، آن هم نه به جهت پویایی بلکه برای مسخ جوانها و رشد هنر مخرّب که نیازی و مجالی به برشمردن آنها نیست، هرچند این قصّه سر دراز دارد.

نمونهٔ عرضهٔ هنر تئاتر در گذشته جشن هنر شیراز بود که می‌دانیم چگونه هنری عرضه می‌شد. در واقع آن هنر سرانجامی نداشت جز زوال و تباهی و کشاندن تئاتر سنّتی به خاک سیاه و ابتذال انسانها و افول ارزشها به نام هنر تئاتر.

از دیگر مسائل مهمّی که باعث عدم رشد هنر تئاتر قبل از انقلاب می‌شد، مسالهٔ در دست گرفتن تمام سرنخهای فرهنگی- هنری در تمام ابعاد، چه دانشکده‌ها و چه مراکز دیگر توسّط رژیم بود. بدین‌جهت اگر رشدی هم می‌خواست صورت گیرد بیشتر در جهت ضدّمذهب بود.

تئاتر شهرستانها در گذشته فقط یک شعار توخالی بود و بس، چون ساواک مثل خفاش خونخوار بر تمامی کشور سایه انداخته بود و آنهایی را که سودایی درسر می‌پروراندند، به شکلهای مختلف از میدان به در می‌کرد و یا از

میان برمی‌داشت. آنچه ما داشتیم در جهت مقاصد شوم جهانخوران بود: در واقع از خود چیزی نداشتیم، حتّی مقدار کمی تا بتوانیم به آنها ببالیم.

در گذشته رشد و آموزش مطرح نبود بلکه طرح شعار توخالی به عنوان تئاتر مدّنظر بود. تا اینکه خورشیدی درخشید و خداوند نعمتی را چون انقلاب اسلامی بر ما بخشید. مردم ما با پرداخت خونبهایی به عظمت تاریخ و دادن هدایایی بس ارزشمند، به نعمتی بزرگ دست یافتند که این همه هدایا و خونها، سرمایه و ذخایر جهان بشری شدند و نوری بر مملکت تابیدن گرفت که همهٔ ارزشهای پوچ گذشته را مطرود کرد و راه را بر ما نمایاند.

هنر هم از این مقوله جدا نبود و نخواهد بود. تئاتر پس از انقلاب قصد داشت روی پای خود بایستد امّا رمق نداشت: می‌خواست راه برود و حرکت داشته باشد، پا نداشت: می‌خواست سخن بگوید امّا زبان گویا نداشت و سرانجام تلاش کرد همراه مردمش باشد و درد آنها را لمس کند، تعهّد و جهت و احساسش را نداشت. امّا کودکی هم در کنار تئاتر قبل از انقلاب متولّد شد و آن تحوّل ارزشها در درون هنرمندان بود و پا به میدان نهادن گروهی نوپا، امّا سخت‌کوش، متعهّد و هدفدار، و در مقابل گروهی خسته امّا بی‌هدف.

یکی از عمده مسائل در تئاتر پس از انقلاب اسلامی را می‌توان عدم درک و شناخت ارزشهای انقلاب اسلامی به وسیلهٔ عمدهٔ هنرمندان قبل از انقلاب دانست. فردی که با پول این مردم در دانشگاه این ملّت درس خوانده و در رشته‌ای از تئاتر متخصّص شده، حالا به جای اینکه در راه آرمانهای این مردم قدم بردارد در خلاف جهت آب شنا می‌کند، جامعهٔ خود را لمس نکرده و مخاطبین هنر خود را نمی‌شناسد. این گروه در گوشه‌ایشان پنبه می‌گذارند که حرفها را نشنوند و عینکی به سیاهی شب می‌زنند تا تحوّلات و دستاوردها و ارزشها را نبینند و نتیجه این می‌شود که ما در گذشته برای پایداری رژیم خونخوار ستم‌شاهی انواع هنرها را داشته‌ایم اما امروز در زمینهٔ انقلاب اسلامی که خونها به پایش نثار شده و جنگ تحمیلی که ارزشهای بسیاری را به ما بازگردانید و فرهنگ غنی و اسلامی جبهه‌ها، هنوز آثار خوب و قابل ارزشی نداریم. در ادبیات نمایشی هم در واقع می‌توان گفت هنرمندان دِیْن خود را نتوانسته‌اند در عرصه‌های انقلاب ادا نمایند و هنوز بار رسالت به‌دوش آنها سنگینی می‌کند و متاسّفانه هنوز از مردم عقب هستند و سعی می‌کنند هنری را به مردم انقلاب ارائه نمایند که هیچ دردی از آنها دوا نمی‌کند، بلکه آنها را به بیراهه می‌کشاند. سرگرمی صِرف و بی‌جهت و...

به‌طور خلاصه مشکلات تئاتر را می‌توان بدین شکل دسته‌بندی کرد:

۱. هنرمندان ما باید به این باور برسند که انقلاب اسلامی وجود دارد و برای خود مشخص نمایند که از تئاتر چه می‌خواهند که متاسّفانه با آثار ارائه شده نمی‌دانند.

۲. با روند تئاتر در سطح عمومی و شهرستانها و مراکز غیر هنری هتلها و دانشگاهها و... تا امروز می‌توان گفت با تمام موعظه‌ها و گفتارها، تئاتر هنوز راه اصلی خود را نیافته است.

۳. عدم هماهنگی لازم در مورد حمایت مادی و معنوی از نویسندگان متعهّد و مسلمان.

۴. فقدان مراکز جهت تحقیقات و بررسی تئاتری که بتواند ریشه در فرهنگ ما داشته و بتواند جوابگوی ملّت شهیدپرور باشد و پرچمدار دین مبین اسلام گردد.

۵. نبودن مراکزی که بتواند گروههای تجربی را سازماندهی کنند.

۶. نبودن مراکزی که بتوانند گروههای متعهّد و مسلمان را آموزش داده و آنها را وارد میدان هنر تئاتر کنند.

۷. کمبود متون نمایشی به دلیل مسائل معنوی و مادی و...

۸. وجود اختلاف سلیقه‌ها

۹. وجود دوباره کاری‌های فراوان از طرف سازمانها و ارگانها در زمینهٔ آموزش و برگزاری جشنواردها و...

۱۰. کمبود سالنهای تمرین، سالنهای خوب نمایش و مجموعه‌های بزرگ که بتواند جوابگوی تئاتر امروز باشد.

۱۱. عدم سرمایه‌گذاری دقیق روی تئاتر کودک و نوجوان که خود می‌تواند پایهٔ اصلی تئاتر ما باشد.

۱۲. فقدان منابع تحقیقاتی برای جویندگان و پویندگان تئاتر.

و امّا راههایی که می‌تواند به نظر حقیر در آینده ما را برای رسیدن به تئاتر ایدآل یاری کند:

۱. همه‌گیر کردن هنر تئاتر و بردن این هنر در میان مردم.

۲. به وجود آوردن تمام موارد ذکر شده در بالا و ایجاد مراکزی برای تئاتر تجربی در تهران و شهرستانها که بتوانند تحقیقات، ابداع، تولید و... نمایند.

۳. تقویت و حمایت، از نظر معنوی و مادی، از تئاتر تجربی در کشور.

۴. تقویت هرچه بیشتر تئاتر شهرستانها و برنامه‌ریزی و سیاستگزاری دقیق و آموزش نیروهای متعهّد و متخصّص برای این کار و صرف بودجه و ایجاد سالنهای تئاتر در شهرستانها و تهیهٔ امکانات لازم و...

۵. تقویت و ایجاد دانشکده‌های هنری، هنرستانهای بازیگری، ادبیات نمایشی و... در تهران و شهرستانها.

۶. تاسیس مراکزی در تهران و شهرستانها برای هدایت، آموزش و رشد نمایشنامه‌نویسان حرفه‌ای و...

۷. تقویت تئاتر دانشجویی در سطح وسیع.

۸. ایجاد مراکزی که بتوانند اقدام به تهیه و تولید تئاتری نمایند که قابلیت ارائه در جشنواره‌های بین‌المللی را داشته باشد.

۹. تقویت گروههای مسلمان و حمایت مادی وَ معنوی از آنها و کمک به ایجاد گروههای آزاد.

۱۰. ایجاد هنرکده‌هایی جهت تدریس و حفظ و نگهداری هنرهای سنّتی و...

۱۱. تقویت و برنامه‌ریزی و حمایت تئاتر عروسکی

۱۲. درک بیشتر مسئولان و احساس ضرورت و شناخت این مهم نه در حرف بلکه در عمل و اهمیّت دادن به اخلاقیات در هنر تئاتر و جلوگیری از ابتذال و نفوذ فرهنگهایی که در جامعهٔ ما جایگاهی نداشته و ندارند.

۱۳. مشخص کردن جایگاه زن در تئاتر پس از انقلاب اسلامی

۱۴. اختصاص کانالی از سیمای جمهوری اسلامی برای شناساندن این هنر به مردم و اجرای تئاتر و...

۱۵. برگزاری جشنواره‌هایی که بتوانند سطح تئاتر امروز ما را بالاتر ببرند به شرطی که:

- روی محتوای آنها برنامه‌ریزی وسیع انجام گیرد؛
- شرکت‌کنندگان را با تئاتر جهان آشنا نمایند؛
- برای یافتن جایگاه اصلی تئاتر مورد نیاز تلاش کنند؛
- برنامه‌های آموزشی در جهت رشد شرکت‌کنندگان داشته باشند.
- نیازهای شرکت‌کنندگان را برآورده کرده و آنها را به سوی تئاتر پویا، سازنده و جهت‌دار سوق دهند.

امید است که در آینده تئاتری مردمی ارائه دهیم که جوابگوی نیاز و خواست مردم باشد و با ارائهٔ این هنر به جهان رسالت خود را ادا کرده و ارزشهای فرهنگ خود را به جهانیان بشناسانیم. ما روزی می‌توانیم به هنر تئاتر خود ببالیم که تمام ارزشهای انقلاب اسلامی و آرمانهای رهبر عظیم‌الشّان خود را در آن حفظ کرده باشیم و هنری داشته باشیم برای خدا و بس.

● فیلمبرداری و کشف زیبایی‌شناسی خاصّ فیلمنامه

■ گفتگو با تورج منصوری

■ اشاره:

«تورج منصوری» از جمله افراد سختکوش و جستجوگر در عرصهٔ سینمای حرفه‌ای کشور است. مروری بر فعالیتهای او، بخصوص در زمینهٔ فیلمبرداری، نشان می‌دهد که وی، به واسطهٔ روحیهٔ پرتلاش و جستجوگری که دارد، خیلی زود توانسته مراحل رشد و تسلّط حرفه‌ای را در کار خود کسب نماید. فیلمبرداری درخشان او در فیلم «هامون» ساختهٔ «داریوش مهرجویی» تحسین بسیاری را برانگیخت و جایزهٔ بهترین فیلمبرداری را در هشتمین جشنوارهٔ فیلم فجر نصیب او ساخت. عامل اصلی موفقیت‌او در «هامون» همان است که خودِ او «کشف زیبایی‌شناسی خاصّ فیلمنامه» و هماهنگ ساختن شیوهٔ فیلمبرداری با آن می‌داند. آنچه در پی می‌آید گفتگوی بخش سینمایی «سوره» با تورج منصوری است که در بحبوحهٔ تلاش او در جریان ساختن فیلم تجربی «فانوس خیال» انجام گرفته است.

● در آغاز لطفاً قدری از سوابق حرفه‌ای خود بگویید.

■ سابقهٔ کار بنده به سالهای گذشته، مشخصاً سال ۱۳۵۰، برمی‌گردد؛ امّا دقیقاً پس از انقلاب بود که به‌طور جدّی به کار پرداختم. در ایّام جوانی بیشترین سرگرمی من عکاسی بود، امّا از سال ۱۳۵۰ به بعد به طرف سینما گرایش پیدا کردم، هرچند نه چندان جدّی. اگر بخواهم تاریخ مشخصی برای ورود جدّی خود به عرصهٔ سینما ذکر کنم سالهای ۶۰ و ۶۱ را ذکر خواهم کرد. اولین کارم ساختن یك فیلم مولتی‌ویژن پانزده دقیقه‌ای برای وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بود. بعد از یکی دو کار کوتاه که برای تلویزیون ساختم، در ساخت فیلم «با من حرف بزن» با آقای «جوزانی» همکاری کردم. پس از این فیلم، در ساخت مجموعهٔ تلویزیونی «اسناد جنایت» که مربوط به جنگ تحمیلی بود، به همکاری‌بامرحوم «مهدی کفایی» پرداختم. البتّه گفتنی است که از این مجموعه تنها سه بخش آن ساخته و پخش شد. بعدها در ساخت فیلم «مردی که زیاد می‌دانست» دستیار «یدالله صمدی» بودم و این اولین تجربهٔ سینمایی بنده محسوب می‌شود. بعد با فیلم «جاده‌های سرد»، رسماً کار فیلمبرداری را شروع کردم و بعد هم در فیلم «آن سوی مه» مدیر فیلمبرداری بودم. پس از اینها شخصاً فیلمی به نام «هوای تازه» و بعد «ایستگاه» را کار کردم. بعد از «ایستگاه» فیلم «یاد

و دیدار، را به صورت تعاونی با عدّه‌ای از دوستان ساختیم. پس از تدوین فیلم «پرستار شب» ساختهٔ آقای «نجفی»، با فیلمبرداری فیلم «در مسیر تندباد» برای سومین بار در ساخت فیلم توسّط آقای جوزانی با ایشان همکاری کردم. پس از توقّف کار فیلم «روز واقعه»، در فیلم «هامون» با آقای «مهرجویی» همکاری کردم. در حال حاضر هم مشغول کاری تجربی به نام «فانوس خیال» هستم. سناریوی این فیلم دارای نکات تکنیکی جالبی است که من را واداشته تا شخصاً عهده‌دار ساخت آن بشوم. پس از شروع به کار با مشکلات بسیاری مواجه شدیم که عمدتاً تکنیکی و منشعب از فقدان تخصّصهای فرعی در سینمای ایران است. مثلاً ما از جهت نبود تخصّص لازم برای اجرای جلوه‌های خاصّ موجود در فیلمنامه، کار را تعطیل کردیم. از آن به بعد حدود دو سال مشغول تحقیق و مطالعه بوده‌ام و اخیراً آن طرح را به صورت کاری تجربی و کوتاه به «بنیاد فارابی» بردم و قرار شد که با امکانات آنجا شروع به کار کنم. این فیلم در حقیقت تلفیقی از فیلم زنده و انیمیشن خواهد بود. انجام چنین کارهایی برای محک زدن تواناییهای خود و دانستن نقاط قوّت و ضعفمان لازم به‌نظر می‌آید. به هر حال این فیلم (فانوس خیال) خواهد توانست حدود و ثغور توان تکنیکی گروه سازنده، و نه سینمای ایران را آشکار کند. ما نیازمند انجام چنین تجربیاتی در زمینه‌های مختلف سینما هستیم. البتّه در دنیای غرب این تجربیات به کمك امکانات فراوان انجام می‌شود امّا ما با برخورداری از امکانات محدود خود درصدد انجام چنین تجاربی هستیم. ما در قدمهای اولیه و خام این تجربه هستیم، ابزار و امکاناتمان متاثّر از محدودیتها و شرایط موجود است. ما نمی‌توانیم وسایل مختلف وارد کنیم و دلار از کشور بیرون بفرستیم. ما سعی داریم امکانات و وسایل موجود را سر هم کرده، و کار کنیم و البتّه تلاش خواهیم کرد به کیفیت کارهایمان لطمه نخورد. به هر حال در این نوع کارها و برای کسب این تجربه‌ها باید از عمر مایه گذاشت تا ثمری حاصل شود. اگر همهٔ این عناصر در یك جا جمع شوند، قول می‌دهم که ظرف ده سال آینده، و شاید کمتر، سینمای ایران قادر به انجام کلّیهٔ جلوه‌های تصویری موجود در دنیا خواهد بود؛ نه با کیفیتی پایینتر از استانداردهای دنیا بلکه با کیفیتی بالاتر و حداقل معادل آن. امّا برای این کار سه چیز لازم است: اول پول کافی، دوم افراد عاشق کار و سوم صبر.

● نمونهٔ اسپشال افکت مورد نظرتان صحنهٔ آغازین فیلم «هامون» بود؟

■ آقای «مهرجویی» همواره با گروه خود ارتباط خلّاق دارد و این ارتباط امکان نوآوریهای زیادی را به آدم می‌دهد. موردی که شما در سؤال خود بدان اشاره کردید اصلاً کار خارق‌العاده‌ای نبود، بلکه بالعکس ساده بود. فکر این کار را آقای مهرجویی داشتند و در همین راستا راه حل‌هایی به ذهن من رسید. از جمله همین شیوهٔ «کاش» و «کنترکاش» یا «مت»؛ دو تا تصویر به اصطلاح نر و ماده که در لابراتوار با هم یکی می‌شوند؛ و در کل چیزی که در فیلم وجود دارد به بار آمد. این کار ساده بود و به‌طور گروهی انجام شد و ثمر داد.

● ارتباط شما با کارگردان به چه صورت است؟

■ ارتباط من با کارگردانان، همان ارتباط کلیشه‌ای همهٔ فیلمبرداران با همهٔ کارگردانان در همه جای دنیاست. شرط اول پسندیدن سناریو و شرط دوم دوست داشتن کارگردان و شرط سوم توافق مالی با تهیه‌کننده است و پس از طیّ این سه مرحله، کار شروع می‌شود. کارگردان حسّ و خواستهٔ خود را می‌گوید و من در اجرای آن کوشش می‌کنم. در واقع به نظر من وظیفهٔ فیلمبردار، غرق شدن در «خواست» فیلمنامه است. در این صورت دیگر اثری از فیلمبردار باقی نمانده و شما متوجّه حضور دل‌ناپسند او در فیلم نخواهید بود. در غیر این صورت، فیلمبرداری کاری پرمدّعا و زننده خواهد بود. حقیقت امر این است که در سینمای ایران به دلیل آنکه هرگز (به دلایل و محدودیتهای گوناگون) فیلمنامه همان‌طور که باید، فیلم نشده و در مرحلهٔ ساخت دستخوش تغییرات گوناگون می‌شود، باید گفت که تمام حرفهای بین کارگردان و فیلمبردار و صحنه‌پرداز و... قبل از شروع به کار یك جور تعارف است، زیرا همه می‌دانند که هر لحظه ممکن است شرایط تغییر کرده و نقشه‌ها نقش بر آب شوند. پس من به عنوان فیلمبردار، قبل از شروع فیلمبرداری، حرف چندانی ندارم که با کارگردان در میان بگذارم و یا بالعکس، بلکه اگر هم حرفی به میان می‌آید کلّیات و حدود و ثغور کار است.

● به عقیدهٔ شما فیلمبردار در هر فیلم باید شیوهٔ کار خود را تحمیل کند یا اینکه به نفع خواستهای کارگردان از شیوهٔ خاصّ خود صرف‌نظر کند؟

■ در یك کار گروهی مانند سینما، آدمی ضمن آنکه سعی می‌کند خصلتهای خودش را حفظ کند، در عین حال سعی دارد در گروه نیز حل بشود تا خصلتهای انفرادی او آسیبی به گروه نرساند. مسئلهٔ مهم ساخته شدن فیلم است؛ اگر قرار باشد من با خودخواهی‌های خودم وارد کار یك فیلم بشوم و ساخته شدن آن را به مخاطره بیندازم، طبیعتاً حضور من حضور غلطی است. اگر من قرار همکاری در یك فیلم داشته باشم، از یك سو سعی می‌کنم خودم را تحمیل نکنم و از سوی دیگر اجازه نمی‌دهم چیزی به من تحمیل بشود. این مسئله خط بسیار باریکی است که باید از روی آن عبور کرد. باید در کلّ گروه انعطاف حاکم باشد؛ اگر نظر درستی ارائه شد، چرا نباید آن را انجام بدهند؟ وقتی نظر کارگردان در یك مورد غلط بود چرا نباید آن را اصلاح کرد؟ در این‌گونه موارد نه به امپراطوری من لطمه می‌خورد و نه به کاخ دست نیافتنی کارگردان. کار سینما مثل نواختن یك قطعه توسّط یك ارکستر است. در اینجا باید تمام سازها با هم کوك شوند و همه یك موسیقی را اجرا کنند، نه اینکه هر کس برای خودش بزند. هر کدام از ما درگروه معنا پیدا می‌کنیم؛ مثلاً من خارج از گروه، هویتی به عنوان فیلمبردار ندارم. عنوان فیلمبرداری شایستهٔ انسانی است که در یك گروه از انسانهای دیگر با تخصّصهای خاصّ این حرفه، به کار فیلمبرداری می‌پردازد. کارگردان کلّیاتی از اثر را که در ذهنش نقش بسته برای من بیان می‌کند و من براساس آنها تشخیص می‌دهم که کار چقدر درست و یا چقدر غلط است. اضافه می‌کنم که اولین خصوصیتی که لازم است دست‌اندرکاران سینما به عنوان یك کار فرهنگی از آن برخوردار باشند فرهنگی بودن است.

● آیا می‌توان گفت یك فیلمبردار با توجّه به قابلیت خود و شرایط فیلم، از سبکهای مختلف فیلمبرداری و نورپردازی مدد می‌گیرد تا کار را به انجام برساند؟

■ در اینجا باید به این مسئله پرداخت که تعریف ما از سبك چیست. اگر ما دارای تعاریفی یکسان از این مقوله باشیم، قادر خواهیم بود به گونه‌ای روشنتر به بحث بپردازیم. به اعتقاد من، سبك، نحوهٔ قلم زدن یك نقاش نیست، بلکه سبك نحوهٔ تفکّر آن نقاش است. سبك، نحوهٔ کنارهم چیدن کلمات از سوی یك شاعر نیست، بلکه معنای سبك، طرز تفکّر آن شاعر است. این هنرمندان وقتی جهان را از دریچهٔ تفکّر خاصّ خود دیدند در حقیقت سبك خاصّی به وجود آورده‌اند.

ما در زیبایی‌شناسی سینمایی خود اصلاً به تفکّر نرسیده‌ایم تا صاحب سبك باشیم. ما هنوز در سینما به تفکّر خاصّی نرسیده‌ایم و در تلاش هستیم زبانی کشف کنیم و با یاری گرفتن از آن حرفهای خودمان را به روشی درست بیان کنیم. هنوز از هر صد فیلم ما، نود تای آنها حرف درستی ندارد و کارگردان هنوز نمی‌داند چطور باید درست حرف بزند. وظیفهٔ فعلی کارگردانان ما، کسب شناخت جامعتر از سینماست تا اینکه بتدریج به زبان خاصّ خود برسند. هنوز سینمای ما دچار مشکلات ابتدائی است زیرا صاحب سیستم ثابت نشده‌ایم. در این حال چطور می‌توانیم از صاحب سبك بودن صحبت کنیم؟

در کل می‌توانم بگویم که ما نباید چیزی را از بیرون وارد فیلمنامه بکنیم، بلکه باید زیبایی‌شناسی خاصّ آن فیلمنامه را کشف کرده و با کمك آن به کار بپردازیم. این فیلمنامه است که نحوهٔ فیلمبرداری را به ما می‌آموزد. اگر یك فیلمبردار یا کارگردان با فکری از پیش تعیین‌شده شروع به کار کند، مجبور خواهد بود تا هر دو سه روز یك‌بار کمی عقب‌نشینی کند. فیلمبردار باید کلّیتی از کار بداند و وارد عمل شود و با انعطاف و «باز» با کار برخورد کند و خود را با شرایط وفق

■ به نظر من وظیفهٔ فیلمبردار غرق شدن در «خواست» فیلمنامه است.

■ هر کدام از ما در گروه معنا پیدا می‌کنیم؛ مثلاً من خارج از گروه هویتی به عنوان فیلمبردار ندارم.

■ ما در زیبایی‌شناسی سینمایی خود اصلاً به تفکّر نرسیده‌ایم تا صاحب سبک باشیم.

دهد. در سینمای ما شرایط دائماً در تغییر است. چطور می‌شود با این وضع صاحب سبک بود؟ حالا اگر راست می‌گویند همان آدمهای صاحب سبک غربی بیایند و در این شرایط یک فیلم بسازند؛ ما می‌نشینیم و تماشا می‌کنیم.

● شما رابطهٔ بین عکاسی و فیلمبرداری را چگونه می‌بینید؟

■ عکاسی و فیلمبرداری علیرغم داشتن وجوه اشتراک، موارد افتراق زیادی هم دارند. وجه مشترک این دو ثبت تصویر روی نوار فیلم حسّاس به نور است. از سوی دیگر مسایلی مانند کمپوزیسیون و هارمونی در عکاسی و فیلمبرداری و نقاشی و موسیقی و... وجود دارند. در عکاسی شما «لحظه» را انتخاب می‌کنید و برای ثبت آن، تکمهٔ شاتر را فشار می‌دهید ولی در سینما شما لحظات به هم پیوسته را انتخاب می‌کنید و به عقیدهٔ من این تفاوت، بسیار بزرگ و اساسی است. معنایی که یک عکس از یک سوژه می‌دهد، بسیار متفاوت با معنایی است که فیلم ۲۴ کادر در ثانیه فیلمبرداری شده از همان سوژه ارائه می‌کند. در اینجاست که درمی‌یابیم حیطهٔ عمل عکس و فیلم کاملاً تفاوت دارد.

● فیلم «هامون»، به اعتبار شخصیتش دارای سرعت بود و شخصیت پویا و متحوّلی داشت. شما به چه صورت کار فیلمبرداری را با این شخصیت هماهنگ کردید؟

■ من برای برخی از قسمتهای فیلم تعابیری داشتم که وقتی با آقای مهرجویی در میان گذاشتم ایشان گفتند که من اشتباه می‌کنم. مثلاً من می‌خواستم فلاشبک‌ها را با رنگی متفاوت فیلمبرداری کنم تا این دو زمان از نظر بافت تصویری هم از هم جدا شوند تا تماشاگر بلافاصله بفهمد که این فصل فلاشبک است. امّا آقای مهرجویی با این کار مخالفت کردند و گفتند: «می‌خواهم به زندگی این آدم یک نگاه «موزائیکی» داشته باشم؛ لحظات مختلف عمر او در طول تاریخ است که زندگیش را می‌سازد؛ نمی‌خواهم این لحظات از هم جدا شوند. اصلاً می‌خواهم که حال و گذشته با هم عجین شوند».

این حرف به دل من نشست و من دریافتم که اگر با همین شیوه کار کنیم موفّقتر خواهیم بود. از سوی دیگر، شخصیت فیلم، آدم پرجنب و جوشی بود و ما می‌توانستیم با حرکات مختلف دوربین این خصلت او را القاء کنیم. شاید یکی از استوارترین بخشهای فیلمبرداری فیلم «هامون»، ایجاد همین حرکات باشد. البتّه متاسّفانه ابزار کافی برای نیل به مقصود مورد نظرمان (آن‌طور که شایسته بود) نداشتیم. مثلاً منتظر می‌ماندیم تا کرین را به مدّت دو روز از سر صحنهٔ فلان فیلم قرض کنیم و خلاصه به این ترتیب ما مجبور شدیم در طی چهار الی پنج ماه فیلمبرداری بارها وسایل مورد نیازمان را قرض کنیم. خلاصه ایجاد تحرّک در حرکت دوربین به دلیل نبود امکانات بسیار مشکل بود، ولی خوشبختانه هنرپیشه‌ها این آمادگی را داشتند که هماهنگ با دوربین عمل کنند و این امر در سایهٔ تمرینات بسیار میسّر بود. ما برای برخی پلانها شاید متجاوز از بیست بار تمرین می‌کردیم. البتّه یکی دیگر از علل کثرت تمرین کمبود نگاتیو بود. تمام این مشکلات به دلیل پُرحجم بودن فیلم و صدابرداری سر صحنهٔ آن تشدید می‌شد. ما در طول کار از کمبود لنز خوب و مرغوب رنج می‌بردیم؛ اکثر لنزها به دلیل کثرت استعمال کیفیت مطلوب نداشتند و «کوتینگ» آنها پاک شده بود. این امر می‌توانست در «فوکوسینگ» صحنه‌های پرتحرّک ما را دچار اشکال کند، امّا با تمرینات بسیار و پس از حصول هماهنگی بین بازیگر و فیلمبردار اشکالات به حداقل تاثیر خود می‌رسیدند.

●در صحنهٔ راهرو اداره، با ورود و خروج پیوستهٔ مهتابیهای سقفی، در تصویر پرش نوری ایجاد می‌شد...

■ آقای مهرجویی تعمّد خاصّی در انتخاب فضاهای کار داشتند. برای همین راهرو شاید ده اداره‌راگشتیم تا بالاخره محلّ مزبور را انتخاب کردیم و به واقعیت آن توجّه کرده و در صدد تقویت آن برآمدیم. چون صدابرداری سر صحنه بود ما قاعدتاً می‌بایست به سرعت کار نورپردازی را انجام می‌دادیم و وقت زیادی نمی‌گرفتیم. گاه پیش می‌آمد که به دلایل فنّی، حس می‌کردیم که بهتر است فلان صحنه با نور طبیعی گرفته شود. از سوی دیگر، حتّی در صحنه‌هایی که باید نورپردازی می‌شدند، ما ترجیح می‌دادیم خیلی کم نور داده و میزان دخل و تصرّف خود را در واقعیت به حداقل تقلیل بدهیم. ببینید، داستان «هامون» دربارهٔ آدمی اهل فکر است. خود این سوژه به حدّ کافی پیچیده بود و من جایز نمی‌دیدم با فرمهای مختلف تصویری آن را غامض‌تر کنم. فیلمنامه به من می‌گفت که باید نزدیک به واقعیت عمل کنم، زیرا در این صورت حرفهای مهمّ فیلم راحت‌تر بیان می‌شوند.

راستش را بخواهید ما اصولاً امکان نورپردازی راهروی آن اداره را نداشتیم. صد الی صد و ده متر طول، سه متر هم ارتفاع و چیزی در حدود چهار متر هم عرض آن راهرو بود. اگر ما می‌خواستیم با شیوه‌های رایج نورپردازی کنیم، ۷۵ تا ۱۰۰ کیلو وات‌نور لازم داشتیم و حصول این امکانات موجود نبود و اگر هم بود، به همان دلایلی که گفتم، باز همین کار را می‌کردیم که دیدید.

● در صحنه‌های اداره، نور آبی حاکم بود.

■ چیزی که در جشنواره نمایش داده شد کپی صفر بود. این کپی با شب‌زنده‌داری پرسنل لابراتوار آماده شد و فقط یک ساعت قبل از چاپ پردهٔ آخر فیلم قطع نگاتیو آن انجام شد. در چنین شرایطی چندان بعید نیست که یک صحنه به‌طور کلّی آبی شده باشد. ان‌شاءالله در کُپیهای دیگر این نقیصه رفع خواهد شد.

● به‌نظر شما «حمید»، شخصیت فیلم «هامون» واقعیت خارجی دارد؟

■ بله، من خیلیها را دیده‌ام که شبیه به این فرد هستند. «حمید هامون» برای من خیلی آشنا بود. به نظر من این فرد، روشنفکری به بُن‌بست رسیده است؛ روشنفکری که نمی‌تواند سؤالهای خود را پاسخ بدهد و به تهِ خط رسیده است. هستند آدمهایی که با باورهای خود به پیش می‌روند امّا روزی که باورهایشان خدشه‌دار شد، احساس می‌کنند که زیر پایشان خالی شده و به تهِ خط‌رسیده‌اند. افرادی که ایمان و اعتقاد راسخ دارند می‌توانند درد این افراد را درمان کنند و برخی هم در مواجهه با چنین انسانهایی خود را به بی‌بند و باری می‌زنند. در کل من حمید هامون را نه غریبه، که یک آشنا می‌بینم. خیلی از این روشنفکرهای به ته خط رسیده را می‌شناسم که حتّی اقدام به خودکشی هم کرده‌اند.

● مثل خود هامون، نه؟

■ خودکشی هامون یك عمل از پیش تعیین شده نیست. هامون ذرّه‌ذرّه تا پای دریا می‌آید و به جایی می‌رسد که راه بازگشتی برایش نیست. من یکی دو بار با آقای مهرجویی بحث کردم و گفتم که از نظر من خودکشی هامون صحیح نیست. امّا بعد که فیلم را دیدم و خودم را به جای هامون گذاشتم، دیدم عملکرد او چندان هم بی‌ربط نبود. خودکشی هامون مثل تصمیم یك فرد برای قطع رگ دستش آگاهانه نیست؛ شرایط، هامون را تا لب دریا کشانده و برای هامون راهی جز رفتن به داخل دریا باقی نگذاشته است.

● توصیه‌های شما برای فارغ‌التحصیلان و علاقه‌مندان فیلمبرداری چیست؟

■ باید گستاخ باشند و از کار نترسند. کسانی که دانشجو هستند، به دلیل سر و کار داشتن با مسائل نظری و نپرداختن به کارهای عملی، ترسو و محافظه‌کار می‌شوند حال آنکه باید بدانند اینها خیلی بهتر از کسانی که درس نخوانده‌اند می‌توانند کار کنند. پس در وهلهٔ اول، این‌گونه افراد نباید از عمل بترسند. فارغ‌التحصیلان دانشکده‌های سینمایی در عمل متوجّه می‌شوند مسائل موجود در صحنهٔ عمل با چیزهایی که یاد گرفته‌اند تضاد بسیاری دارد و مرد عمل می‌خواهد که تئوریهای خوانده شده را با شرایط حرفه‌ای کار تطبیق بدهد. این فارغ‌التحصیلان باید وحشت را کنار بگذارند و وارد حیطهٔ عمل بشوند و بدانند که خیلی راحت می‌توانند مشکلات کار را حل کنند. دوستان جوانی که می‌خواهند وارد کار حرفه‌ای بشوند باید قلندری بیاموزند و در کار گروهی تواضع لازم را داشته باشند. باید عاشق کارشان باشند و اهل ایثار.

● ارزیابی شما از وضعیت سینمای ایران چیست؟

■ من سینمای ایران را علی‌رغم تمام مسائل ضد سیستمی که در سیستم آن وجود دارد مثبت ارزیابی می‌کنم. الان هیچ برآوردی وجود ندارد که به واقعیت نزدیك باشد. قیمت برآورد شده با قیمت تمام شده تفاوت فاحش دارد، ولی من خودِ سینما را مثبت می‌دانم. سینما یکی از معدود مقوله‌هایی است که پس از انقلاب بدان بها داده شده است. در سینمای پس از انقلاب چیزی در حدود سیصد و چند کارگردانِ فیلم به وجود آمد. سینمای ما مقوله‌ای دوست‌داشتنی است ولی البتّه برخی مشکلات ناچیز جنبی هم دارد که دست‌اندرکاران سینما را آزار می‌دهد. ان‌شاءالله اینها هم رفع می‌شوند، زیرا هر پدیدهٔ تازه و جوانی دچار مشکل می‌شود. سینمای قبل از انقلاب ما چیز در خور تأمّلی نبود، امّا در همین چند سال اخیر ده پانزده فیلم ایرانی در جشنواره‌های بین‌المللی صاحب موقعیت شده‌اند. الان دنیا باور کرده است که ما هم سینما داریم. الان راه خوبی پیش پای سینما باز شده است و من تصوّر آینده‌ای روشن برای سینمای ایران دارم. اگر با مقولهٔ سینما برخوردی جدّی‌تر بشود، ما می‌توانیم حداکثر ظرف ربع قرن آینده شروع به صادرات فیلم بکنیم.

● برخی علّت اختصاص دادن جوایز برای فیلمهای ایرانی از سوی جشنواره‌های بین‌المللی را در سیاستها و نقشه‌های غیر هنری و عمدتاً سیاسی جستجو می‌کنند. نظر شما چیست؟

■ این حرف از روی خودکم‌بینی است. چرا ما باید خود را آن‌قدر بدبخت بدانیم که اگر روزی جایزه‌ای هم بردیم به حساب زد و بند و مسائل سیاسی بگذاریم؟ چرا نباید بگوییم ما کاملاً استحقاق این جوایز را دارا هستیم؟ چه لزومی دارد اینها بخواهند در صحنهٔ سینما به ما باج بدهند؟ آیا از زمان مطرح شدن فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» نفت بیشتری از کشور خارج شده است یا اینکه ما بیگانه‌ها را روی کول خود به خلیج فارس برده‌ایم؟ من فکر می‌کنم جذّابیت فیلمهای ما در نزد غربیها به دلیل مضامین این فیلمهاست. مثلاً فیلم «زیر بال فرشتگان» فیلمی است که در تمام دنیا جنجال به پا کرد، زیرا از محبّت سخن می‌گوید. این نشان می‌دهد که دنیای غرب تا چه حد تشنهٔ محبّت است. در فیلمهای ما محبّت موج می‌زند. طبیعی است وقتی یك تماشاچی غربی فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» را می‌بیند تحت تاثیر قرار بگیرد. آنها به دنبال چیزهایی می‌گردند که در این طرف دنیا به وفور یافت می‌شود.

● نظر شما در مورد احتمال کاهش تعداد تماشاچی سینما و ورشکستگی آن چیست؟

■ ببینید، وقتی هجوم به یك چیز نو همگانی می‌شود، طبیعتاً عوارضی هم پیش می‌آید. مثلاً یکی از چیزهای نو، عرفان‌زدگی و فلسفه‌گرایی کاذب است. عرفان و فلسفه خوب هستند و اگر یك فیلمساز بتواند به آنها دست بیابد، در کارش موفّق خواهد شد. امّا وقتی اینها به‌طور مصنوعی ارائه شوند، تماشاچی را خسته می‌کنند. یکی از علل دیگر ورشکستگی سینما می‌تواند نمایش فیلمهای سینمایی از تلویزیون باشد. تلویزیون صدمات بسیاری بر پیکر سینمای ایران زده است. بدین صورت که پس از ورشکستگی کادر تهیهٔ فیلم، آن را از ایشان خریده و در حالی که مثلاً تنها دو سال از تولید فیلم می‌گذرد، اقدام به پخش آن می‌کنند، در حالی که حداقل باید پنج سال از زمان تولید فیلم گذشته باشد. اگر تلویزیون تیزر فیلمها را مجانی پخش بکند کمك شایانی به سینما خواهد کرد. امّا در حال حاضر تلویزیون برای این کار کلّی پول می‌گیرد. باید اقتصاد سینما را از خطر رهاند و به ساحل سلامت کشاند و این مهم به عهدهٔ مسئولین سینمایی کشور است. یکی از راههای ممکن برای نیل به این مقصود فروش فیلمها به تلویزیونهای خارجی است. اگر هر فیلم ایرانی بتواند یك میلیون دلار (که در خارج رقم ناقابلی برای یك فیلم به حساب می‌آید) ارز وارد کشور کند، تحوّل زیادی در ساختار اقتصادی سینما روی خواهد داد. ما نیازمند هستیم که در جستجوی بازارهای جهانی برای فروش فیلمهایمان برآییم. اگر کمی جهانی‌تر فکر کنیم، فیلمهایمان در دنیا فروش خواهند کرد. ما از نیمی از ایالات شوروی و از بیشتر کشورهای اروپایی قویتر هستیم و باید از این موقعیت استفاده کنیم.

● کدامیك از آثاری را که فیلمبردارشان خودتان بوده‌اید بیشتر می‌پسندید؟

■ «هامون» را بیشتر می‌پسندم. خودم گمان می‌کنم در این فیلم به چیزی که مورد نظرم بود نزدیکتر شده‌ام. البتّه «در مسیر تندباد» هم از کارهای موفّق بود. سایر کارهایم هم تا حدّی مایهٔ رضایتم را فراهم کرده‌اند؛ امّا دو کار آخرم بیش از سایر کارهایم در برآورده کردن نظراتم نقش داشته‌اند.

● با توجّه به اینکه شما یکی از داوران بخش اولی‌ها در هشتمین جشنوارهٔ فیلم فجر بودید، نظرتان راجع به آن و کلاً جشنوارهٔ فجر چیست؟

■ هر سال در بهمن ماه جنب و جوش بی‌نظیری بین همهٔ دست‌اندرکاران سینما، از سینماداران گرفته تا تهیه‌کننده و کارگردان و همهٔ عناصری که در ساخت و نمایش فیلم دستی دارند، برپا می‌شود. کسانی که فیلمی ساخته‌اند و یا در ساخته شدن فیلمی دستی داشته‌اند، به انتظار اولین نظرات از سوی بیننده‌های سینما می‌نشینند. اولین نمایش عمومی فیلمها درست در همین زمان است و خلاصه گذشته از مسابقه‌ای که هیئت داوران جشنواره آن را قضاوت می‌کنند، بررسی واقع‌بینانه‌ای نیز از سوی خود سازندگان د مواجههٔ تماشاگران با آثارشان انجام می‌گیرد. هر کس هر کاری که کرده حالا در مقابل خود، نفس تماشاچی سینما را دارد و خود و کارش را قضاوت می‌کند. اکثر فیلمها پس از جشنواره دستخوش تغییراتی می‌شوند و این فقط به دلیل عجلهٔ حاکم بر روزهای قبل از جشنواره نیست و تا حدودی می‌شود آن را تجدید نظر نسبت به فیلم ساخته شده نیز دانست. در مجموع، به نظر من جشنواره نقاط قوّت بسیاری دارد که بر نقاط ضعفش می‌چربد و حالا پس از هشت نوبت می‌رود کم‌کم جای واقعی خود را در میان مردم و دست‌اندرکاران فیلم باز کند، به زبانی دیگر می‌توانم بگویم مهمترین واقعهٔ هنری فرهنگی هر سال جشنوارهٔ فیلم فجر است و به همین دلیل بسیار مثبت و پراهمیّت آن را می‌بینم. در انتظار روزی که فیلمهای ایرانی در کنار فیلمهای خارجی در همین جشنواره به رقابت بپردازند.

به بهانهٔ فیلم «تنهایی و کلوخ»

●دربارهٔ سینمای کودکان

■ سید مرتضی آوینی

آیا سینمای کودکان در کشور ما وجود دارد؟ و آیا این موجودی را که رشد جنینی خود را در خفا طی کرده و اکنون در فیلمهایی چون «آرزوهای کوچک»، «کارآگاه ۲»، «شنگول و منگول»، «دزد عروسکها» و... پا به عرصهٔ اکران نهاده است، اگرچه مخاطب آن کودکان هستند، می‌توان نمونهٔ مطلوبی برای سینمای کودکان دانست؟

اگر بگویم خیر، هر کسی اجازه دارد که بپرسد چرا. و بنده خود واقفم که این‌گونه احکام هرگز بر معیارهایی مطلق بنا نگشته‌اند که چون و چرا نپذیرند. خواهم گفت که «ما هرگز نمی‌توانیم سینما را به خاطر خود سینما بخواهیم» و اصلاً این تصوّر جز در عالم خیال محقّق نمی‌گردد چرا که «تأثیرات سینما از حیطهٔ سینما فراتر می‌رود و به اجتماع، سیاست، فرهنگ، اخلاق، تعلیم و تربیت و حتّی اقتصاد کشیده می‌شود.» با توجّه بدین واقعیت، آیا می‌توان از افراد و اجتماعات انسانی انتظار داشت که‌سینما را جز به مثابهٔ سینما ننگرند؟ تاریخ سینما نیز سراسر تأییدی است بر همین مدّعای نه چندان پیچیده و نه چندان غریب و عجیب که «سینما را نمی‌توان از مسائل ماورای سینما جدا کرد».

سینما مثل زندگی است و از همین لحاظ با همهٔ مسائلی که در حیات بشر وجود دارد سر و کار می‌یابد. پس چگونه می‌توان انتظار داشت که در هنگام قضاوت نسبت به فیلم و سینما، این مسائل ـ که ما آن را مسائل ماورای سینما نامیدیم ـ در ارزیابی دخالتی نیابند؟ وقتی مردم ـ منهای منتقدین ـ دربارهٔ فیلمی اظهار نظر می‌کنند که «خوب بود یا بد»، ارزیابی آنها بر چه معیارهایی مبتنی است؟

«سینمای کودکان» یعنی سینمایی که مخاطب آن کودکان باشند و لذا از یک سو، از آنجا که احساس و ادراک کودکان در سنین مختلف از کودکی تا نوجوانی بسیار متغیّر است، لابد به فرض وجود سینمایی باعنوان کودکان، باید همان تقسیم‌بندی رایج را که درگروه‌های سنّی کودکان و نوجوانان انجام داده‌اند در اینجا نیز معمول داشت:

گروه الف: سالهای قبل از دبستان

گروه ب: سالهای آغاز دبستان (اول تا سوم)

گروه ج: سالهای پایان دبستان (چهارم و پنجم)

گروه د: دورهٔ راهنمایی

گروه هـ: سالهای دبیرستان

وازسوی دیگر، اگرچه علی‌الظاهر، حدّفاصل سینمای کودکان از غیر آن همین «مخاطب خاص» آن است که کودکان باشند، امّا در حقیقت این خصوصیت به تنهایی نمی‌تواند مشخص‌کنندهٔ اهداف و غایات نیز باشد و لذا ما باید با جدّیت کافی از خود سؤال کنیم که: «سینمای کودکان باید روی به کدام غایات داشته باشد؟ بازی؟ تفریح و سرگرمی؟ آموزش علوم رسمی و اعتباری؟ آموزش آداب اجتماعی؟ تربیت اخلاقی؟ و...» چگونه می‌توان بدون رجوع به «مسائل ماورای سینما» به این سؤالات جواب گفت؟ مگرنه اینکه سینما می‌تواند هر رنگی از این رنگها را که ما بخواهیم

به خود بگیرد؟ آیا جواب این سؤال که سینمای کودکان باید چه راهی را طی کند، در خودِ سینماست و یا لاجرم این معتقدات ماست که تعیین تکلیف می‌کند؟

اگر در جامعهٔ غرب که مادر سینماست، آزادیهای لیبرالیستی ملازم با دموکراسی وجود نداشت سینما نیز خوامناخواه نمی‌توانست همان راهی را بپیماید که در این یك قرن پیموده است و بنابراین نباید پنداشت که سینمای غرب تنها هویتی است که سینما می‌تواند به خود بگیرد.

اکنون سینمای ایران در فضایی رشد می‌کند که محدود به حدود و قیود اخلاقی و سنّتی است.

و سینما ناگزیر است از آنکه محدودیتها و موجبات و مقیّدات ملازم با این شرایط خاص را بپذیرد. آنها که سینمای ایران را «کالا»یی می‌دانند که باید «هویت» خویش را از «میزان مطلوبیت اقتصادی» آن در میان تماشاگران کنونی سینما اخذ کند، «نعل وارونه» می‌زنند تا مستقیماً به این «حدود و قیود اخلاقی» اعتراض نکرده باشند، اگرنه علّت رکود اقتصادی سینمای ایران بسیار روشن است.

با صرف نظر از موقعیت خاصّی که اکنون ایران از لحاظ اقتصادی در آن واقع شده است، برای درك علل این رکود باید از یك سو مردمی را که «سینمارو» هستند از لحاظ جامعه‌شناسی مورد بررسی قرار داد و تعلّقات خاصّ آنها را شناخت و از سوی دیگر در جستجوی علل عدم استقبال «سایر گروههای مردم» از سینما برآمد.

این عنوان «سینمارو» اکنون تنها قشر معدود و محدودی از مردم را شامل می‌شود و ذائقهٔ فعلی سینماروها چنین اقتضا دارد که اگر ما معیارهای «تقاضا» در بازار سینما را بر «عرضهٔ» فیلمهای سینمایی حاکم بگردانیم کارمان به ابتذال خواهد

کشید و اگر نان را به نرخ روز نخوریم، روز به‌روز اقتصاد سینمای ایران به سوی رکود بیشتر و حتّی ورشکستگی خواهد گرایید.

از جانبی دیگر، بخش اعظم مردم، چه در تهران و چه در شهرستانها، کسانی هستند که با سینما اُنس ندارند و سال تا سال بعضاً حتّی یك بار نیز به سینما نمی‌روند. در اینکه «این مردم چرا به سینما نمی‌روند، اگرچه تلویزیون می‌بینند» سخن بسیار است، امّا به هر حال سینمای ایران اگر نتواند این بخش عظیم از مردم را به سینماها بکشاند هرگز به استقلال اقتصادی دست نخواهد یافت و شکست خواهد خورد. آزاد گذاشتن غیر مشروط دست تولیدکنندگان نیز نه تنها مسئله‌ای را حل نخواهد کرد، بلکه با فراهم داشتن امکان رشد برای «سینمای تجارتی» و «سینمایی که ذائقهٔ فعلی سینماروها آن را می‌پسندد»، راه را بر تعالی کیفی و معنوی سینمای ایران خواهد بست. «سینمای تجارتی» در همه جای دنیا با تکیه بر سخیف‌ترین تمایلات نفسانی تماشاگران پاکرفته است و در اینجا نیز اگر ما موانع و مقیّدات اخلاقی و دینی را از سر راه سینمای تجارتی برداریم، فیلمسازی به یکی از پرسودترین تجارتها تبدیل خواهد شد.

ذائقهٔ تماشاگران سینماً واقعیت موجودی است که به مزّه‌ها و لذایذ پُرمفسدهٔ سینمای غرب عادت کرده است و این یکی از بزرگترین علل گسترش شبکهٔ ویدیوئی تماشای فیلم در کشور ماست. سینمای ایران هرگز نمی‌تواند با توسعهٔ روزافزون این شبکه به رقابت برخیزد مگر آنکه قیود اخلاقی و شرعی را از سر راه تولیدکنندگان سینمای تجارتی بردارد و در برابر گرایشهای لیبرالیستی موجود که غالباً زیر نقاب موجّه دموکراسی هم پنهان شده‌اند، سر تسلیم فرود آورد.

اگرچه سینمای ایران باید خیال رقابت با این شبکهٔ ویدیوئی را از سر به در کند، امّا ادامهٔ وضع کنونی نیز سینمای ایران را به بُن‌بست‌های کور اقتصادی خواهد کشاند و آن را چون زالویی که فقط از خون بودجه‌های دولتی تغذیه می‌کند، طفیلی و غیر مستقل بار خواهد آورد.

●

وقتی راههای «طبیعی» جریان آب مسدود شود، شاید در آغاز رویداد غیر منتظره‌ای اتّفاق نیفتد، امّا بعد، آب لبریز شده روی به بیراهه‌ها خواهد آورد. سینمای ایران با توجّه به مجموعهٔ مقیّدات موجود- که بسیاری از آنها باید وجود داشته باشد- همهٔ «بیراهه‌های ممکن» را تجربه خواهد کرد و به اعتقاد بنده سراشیبی که هم‌اکنون سینمای کودکان بدان دچار آمده است یکی از همین بیراهه‌هاست.

در کشور ما تصوّری که از سینمای کودکان وجود دارد از یك سو همان تصوّری است که باعث شد تا در جشنوارهٔ هشتم فجر بخشی خاص برای مرور فیلمهای آقای «کیارستمی» درنظر گرفتند، حال آنکه فیلمهایی چون «مشق شب» و «مدرسه‌ای که می‌رفتم» (مهرجویی) و عموم فیلمهایی که در کانون پرورش فکری ساخته می‌شود، کودکان را طرف خطاب خویش نگرفته‌اند و روی سخنشان با بزرگان است؛ سیاه مشقی روشنفکرمآبانه دربارهٔ کودکان و عوالم کودکی هستند، امّا مخاطبهٔ آنان نه تنها با کودکان نیست که از میان بزرگسالان نیز جز عدّه‌ای خاص که با مفاهیم اعتباری جهان روشنفکران و روشنفکرنمایان آشنا هستند، مخاطب این‌گونه فیلمها نیستند.

پس فیلمهایی را که «دربارهٔ کودکان» هستند باید از فیلمهایی که «برای کودکان» ساخته می‌شوند تفکیك کرد.* فیلمی که برای کودکان تولید می‌شود باید زبان کودکی بگشاید:

چون سر و کار تو با کودك فتاد
پس «زبان کودکی» باید گشاد

...یعنی نگران عقل و فهم و احساسات کودکان باشد، آن هم با توجّه به تفاوت مراتب آن. کودکان از «بلوغ عقل اعتباری»- که سنّ آن در انسان معمولاً از هجده تا بیست و پنج سال است- فاصله دارند و به فطرت نزدیکترند. امّا فهم زبان سینما خود، نیاز به آموزشهای جداگانه‌ای دارد که برای کودکانی که با تلویزیون سر و کار دارند- یعنی عموم کودکان ما- حاصل می‌آید. اگر کودکی را که در دیاری دورافتاده منفك از سینما و تلویزیون بزرگ شده است به تماشای فیلم ببرید در فهم مفاهیم آن دچار اشکالاتی اساسی خواهد شد که باید رفته‌رفته در طی یك تجربهٔ مستمرّ آموزشی برطرف گردد.

تصوّر دیگری که از سینمای کودکان در کشور ما وجود دارد همان تصوّری است که اکنون در فیلمهایی چون «شنگول و منگول» و «آرزوهای کوچك» و «دزد عروسکها» و غیره... ظاهر شده است. این نیز از همان اعتبار عامی که در غرب در تعریف کودك و تعلیم و تربیت کودکان وجود دارد ناشی شده است و نباید پنداشت که ما هم اگر از نظرگاه خاصّ فرهنگی و اعتقادی خویش به کودك و مسائل تربیتی کودکان بنگریم ضرورتاً به همان نتایجی خواهیم رسید که آنها رسیده‌اند.

تصوّر نمی‌کنم که کسی در این معنا تردید داشته باشد که سینمای کودکان نمی‌تواند نسبت به «تعلیم و تربیت کودکان» بی‌اعتنا باشد و اینجا از زمرهٔ مواردی است که سینما قبل از آنکه به مثابهٔ «مطلق سینما» نگریسته شود باید همچون یك «مسئلهٔ تربیتی» مورد بررسی قرار گیرد. سینمای خاصّ جوانان نیز نمی‌تواند خود را از این ضرورت مبرّا بداند. کودکان و نوجوانان و جوانان در سنینی از رشد هستند که انحرافی کوچك می‌تواند به نتایجی بزرگ در تعیین سرنوشت آنان منتهی گردد.

در غرب از آنجا که «انحراف» را جز در حیطهٔ «جرایم اجتماعی و امراض خاصّ روانی» نمی‌نگرند و اخلاق، شانیت و اعتبار خویش را جز

■ سینمای کودکان قبل از آنکه به مثابهٔ «مطلق سینما» نگریسته شود، باید همچون یك «مسئلهٔ تربیتی» مورد بررسی قرار گیرد.

■ اکنون فیلمهای کارتون چهره‌ای کاملاً موجّه یافته‌اند و دیگر کسی در تأثیرات تربیتی، روانی و اخلاقی آنها نمی‌اندیشد.

در محدودهٔ «اخلاق قراردادی اجتماعی» از دست داده است، به تعلیم و تربیت آنسان که ما می‌نگریم نظر نمی‌کنند و لذا در تعریف و تولید سینمای کودکان و نوجوانان نیز هرگز دغدغهٔ تاثیرات غیر اخلاقی و مخرّب سینما را نداشته‌اند. امّا در اینجا معتقدات فرهنگی و ساختار سنّتی و دینی جامعهٔ ما هرگز اجازه نمی‌دهد که در امور مربوط به اخلاق، کودکان و نوجوانان، تعلیم و تربیت و سینمای خاصّ کودکان و نوجوانان، ما هم روی به همان مجموعهٔ معلومات اعتباری و تعاریفی بیاوریم که در غرب معمول است. در اینجا سینمای کودکان و نوجوانان باید به مثابهٔ یك امر مطلقاً تربیتی مورد توجّه قرار گیرد و استقلال فرهنگی را نه فقط چون ضرورتی غیر قابل انکار، بل چون تکلیفی عاشقانه بنگرد.

با توجّه به مجموعهٔ مسائلی که ضرورتهایی را خارج از اختیار و استقلال ما بر ما تحمیل می‌کنند، شاید نتوانیم در تهیه و تولید برنامه‌های تلویزیونی برای کودکان راه دیگری جز اینکه اکنون هست در پیش بگیریم، امّا این موجبات نباید باعث شود که ما از اصل مسئله نیز غفلت کنیم... و اصل مسئله این است که ما باید با دقّت و تأمّلی کافی همهٔ آنچه را که از غرب آمده است، در ترازوی معتقدات خویش بسنجیم.

اکنون فیلمهای کارتون- حتّی «میکی‌موس» و «پلنگ صورتی»- چهره‌ای کاملاً موجّه یافته‌اند و دیگر کسی در تأثیرات تربیتی، روانی و اخلاقی فیلمهای کارتون نمی‌اندیشد. اگرچه ما هرگز فرصت اندیشیدن و جوابگویی به این مسئله را پیدا نکرده‌ایم، امّا برای رفع نگرانیها و دغدغه‌هایی که بحق باید وجود داشته باشند، اصلاً صورت مسئله را هم پاك کرده‌ایم(!) که دیگر یك چنین مشکلی اصلاً امکان طرح پیدا نکند. انعکاس برنامه‌های تلویزیون بر سینما خیلی زودتر از اینها می‌بایست ظاهر شود.

«شهر موشها» اولین انعکاس برنامه‌های کودکان تلویزیون بر اکران سینماها بود و اکنون که تولیدکنندگان فیلمهای سینمایی این راه بی‌خطر و پرسود را برای نجات سرمایه‌های خویش و حتّی دولا پهنا کردن آن یافته‌اند، پُر روشن است که سینمای کودکان با چه آینده‌ای مواجه خواهد بود.

●

هرچند سینمای ما در بخش کودکان و نوجوانان تجربه‌های سالمی چون فیلم «ماهی» را نیز به خود دیده است امّا در این میان، «تنهایی و کلوخ» باز هم چهره‌ای دیگر داشت، با هویتی کاملاً ایرانی و نزدیك به فطرت کویریِ ما و صداقتی بسیار در برخورد با تماشاگر، دور از عُجب و ریای مقدّس‌مآبانه و اداهای روشنفکرانه... سالم و راحت و بسیار صمیمی، با تعریفی نزدیك به واقعیت از سینما و کودك. زبان فیلم ساده بود و می‌توانست با نوجوانان مخاطبه داشته باشد و بدون یك ادّعای بزرگ امّا غیر واقعی، پیامی انسانی و فطری داشت.

حکایت انسان با همهٔ پیچیدگیهایش که اگردرست بنگریم مثل تنهایی آن چوپان کوچك، ساده و قابل علاج است، از یك سو حکایتِ آن کودك یرقان‌گرفته است که سوء تفاهم‌ها و معضلات دیگران او را به ناکامی و مبارزه‌ای ناخواسته می‌کشاند و از سوی دیگر، حکایتِ آن چوپان کوچك است که بالاخره حتّی در یك بیابان غریب نیز محتاج به قلمروی مستقل است از دیگر سو، حکایتِ این سه کودك است که فراتر از همهٔ تعارضها می‌توانند یکدیگر را دوست داشته باشند و دلشان برای هم تنگ شود... اگرچه بزرگترها غالباً آن همه از فطرت مصفّای کودکی خویش فاصله گرفته‌اند که همان بازیهای کودکی را جدّی می‌گیرند و هرگز فرصت درك حقیقت را پیدا نمی‌کنند.

حجابهای متعدّدی وجود دارند که امکان قضاوت و ارزیابی درست را از منتقدان سلب می‌کنند. بازار اقتصادی سینما نیز بیمار است و مردم هم اگرچه فطرتاً سالمند، امّا ارزیابی درستی از فیلم و سینما ندارند، چرا که مادهها سال تاریخ ناخواسته‌ای را پشت سر گذاشته‌ایم و اکنون با ذهنیتی شکل گرفته و غیر قابل انعطاف روبروییم که سینمای گذشتهٔ ایران برای مخاطبان سینما ساخته است: فیلم وسیله‌ای برای پر کردن ساعات فراغت با سرگرمیهای سخیف و بازیهای غیر فکری است... حوصله‌ها خیلی زود سَر می‌روند و جانها در جستجوی لذّت خود را به این در و آن در می‌زنند. تلویزیون ذائقه‌ها را به «تلخ و شیرین» و «مراد برقی» عادت داده است و امروز هم وقتی قرار شود برای عید نوروز برنامه‌ای بسازند، تلویزیون سر از «ازدواج پرماجرا» درمی‌آورد. باز هم مردم را به هیچ می‌گیرند و بنیان کار را بر ضعفها و عادات و بیماریهای اخلاقی و سنّتهای خرافه‌آمیز... می‌نهند.

بزرگترین اشکال این فیلمها در آنجاست که دیگر جایی برای قدرشناسی و ارزیابی درست باقی نمی‌گذارند و مردم را یك بار دیگر به چیزهایی عادت می‌دهند که باید از آنها گرفت. وقتی تلویزیون اینچنین است سینما نیز باید خود را به همین سخافت و ابتذال بیالاید و اگرنه... شکست خواهد خورد و تماشاگران خویش را از دست خواهد داد.

تلویزیون و سینما و کانونها و مراکز فرهنگی و تربیتی در ایران امروز متعلّق به دنیاهایی متفاوت و منفك از یکدیگر هستند ونه انگار که باید طرح و برنامهٔ واحدی بر آنها حاکمیت داشته باشد. پارك ارم، شهر بازی، کلبهٔ بازی و خنده، برنامه‌های کودکان در تلویزیون... نه قدرت همپایی با آثاری و شبکهٔ ویدیوئی فیلمهای غیر مجاز را دارند و نه متوجّه وظیفهٔ اصلی خویش که تربیت کودکان است، هستند. همه غفلت کرده‌اند و از این غفلت ذهنیتی فراگیر ساخته‌اند که تو گویی هیچ راه دیگری برای برخورد با کودکان و نوجوانان و مخاطبه با آنان وجود ندارد.

در شرایطی اینچنین چگونه می‌توان سینمایی سالم برای کودکان بنیان نهاد؟

* این تعبیرها اولین بار در بررسی ادبیات کودکان و نوجوانان، توسّط آقای رضا رهگذر به کار گرفته شد.

● سینمای کودک

در گفتگو با اسماعیل براری

● با صحبت از فعالیتهای گذشتهٔ شما شروع کنیم.

■ فعالیت من مثل اغلب دوستان و همکاران، با تئاترهای دبیرستانی- در رشت- و تشکیل گروه مستقل تئاتر شروع می‌شود. در سال ۶۲ نمایشی را کارگردانی کردم به نام «تیر غیب» و به‌طور همزمان به تشکیل بیش از ده گروه تئاتر در استان گیلان پرداختم. در سال ۶۳ با گروه تلویزیونی جهاد سازندگی به همکاری پرداختم و در ساخت مستندهای «روایت فتح» شرکت جستم. در همین سال هم از مجتمع دانشگاهی هنر در رشتهٔ کارگردانی سینما فارغ التحصیل شدم. در سال ۶۷ فیلم کوتاه «عکس العمل» را کارگردانی کردم که موفق شد یك لوح زرین و سه تقدیرنامه از جشنوارهٔ دانشجویان کشور و یك مدال نقره هم از جشنوارهٔ ملل اطریش دریافت کند. سال ۶۸ فیلم سینمایی کوتاه «تنهایی و کلوخ» را کارگردانی کردم که جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران پنجمین جشنوارهٔ بین المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان فجر را به دست آورد. در حال حاضر هم در بخش فرهنگی، واحد مطالعات و تحقیقات و شورای بررسی سناریوی بنیاد سینمایی فارابی فعالیت می‌کنم و در عین حال در تهیه، نگارش فیلمنامه، مونتاژ و صداپرداری فیلمهای متعددی در تلویزیون شرکت داشته و دارم که ذکر نام آنها ضرورتی ندارد و فکر می‌کنم در همین حد برای معرفی کافی باشد.

● تعریف و تلقّی شما از فیلم کوتاه چیست؟ آن را دارای چه خصوصیاتی می‌دانید؟

■ به عقیدهٔ من فیلم، چه کوتاه و چه بلند، چه مستند و چه انیمیشن و... از یك کل به نام سینما پیروی می‌کند، امّا تقسیم‌بندی موجود به دلیل نوعی‌مضامینی است‌که هریك ازاین اشکال‌سینما بدان می‌پردازد، و نیز نوع مخاطبی که دارد. به این ترتیب، فیلم کوتاه تفاوت چندانی با فیلم بلند ندارد، مگر به لحاظ نوع مخاطب و امکاناتی که درا ختیارش هست. فیلم کوتاه باید بتواند در زمانی کوتاه، ذهنیتی طولانی برای مخاطبش ایجاد کند. اگر فیلم بلند ضربهٔ یك مشت باشد، فیلم کوتاه نیش عمیق یك سوزن است که تاثیرش مدّتها می‌ماند.

به نظرم چون ما از نحوهٔ مناسب استفاده از فیلم کوتاه کم خبر هستیم، تعریف چندان درستی هم از آن نمی‌توانیم ارائه کنیم، چون به هر حال نوع کاربرد و مصرف این اثر فرهنگی در چگونگی زایش و رشد آن تاثیری مستقیم دارد. و به عنوان یك سؤال: جایگاه صحیح و مفید فیلم کوتاه در کجاست؟

الآن بیشتر کسانی سراغ ساختن فیلم کوتاه می‌روند که قدرت ساخت فیلم بلند را نداشته‌اند. می‌بینید که فیلم کوتاه حتّی در جامعهٔ سینمایی ما هم آن‌طور که باید شناخته شده نیست. فیلم کوتاه قاعدتاً برای نمایش در سینما یا تلویزیون ساخته نمی‌شود. امّا اگر با یك برنامه‌ریزی حساب شده در این دو رسانه از آن استفاده شود، شاید به ارزشهای واقعی آن هم پی برده شود. اهداف فیلمهای کوتاه، اهدافی فرهنگی هستند. این اتّفاقاً نکتهٔ جالبی است در طرح ماهیت تشکیلات سازندهٔ این نوع فیلم؛ مثل موزه‌ها که در همه جای دنیا صاحب ارزش فرهنگی هستند. فیلم کوتاه به دلیل سرمایهٔ نسبتاً ناچیزی که برای تهیهٔ آن لازم است، قدرت کافی برای قدم برداشتن در عرصه‌های جدید و فرهنگی را داراست؛ به شرط آنکه آن را جدّی بینگارند و برای آن در برنامه‌ریزی فرهنگی کلّ کشور جایی باز کنند.

● «تنهایی و کلوخ» در پنجمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم کودك و نوجوان جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران را نصیب خود کرد. کمی دربارهٔ این فیلم صحبت کنید.

■ سناریویی در بنیاد فارابی بود که قرار بود فیلم شود. به بنده پیشنهاد شد. من سناریو را خواندم و با نویسندهٔ آن، آقای «داود حسینی» صحبت کردم و بعد با هم به کمك یکی از هم‌دانشکده‌ای‌های قدیمی شروع به کار کردیم. آقای حسینی بنابه برخی ملاحظات فیلمنامه را بازنویسی کردند که البتّه این امر تاثیر زیادی در کار به جا گذاشت. با برنامه‌ریزی خوب در تولید، کار شروع شد و بخوبی هم پیش رفت. البتّه طبق اصل معمول در سینما، شرایط فوق‌العاده دشواری هم دائماً ما را تهدید می‌کرد. نوع قصّه و بافت دراماتیك آن طوری بود که یك قصّه در سطح و یك معنا در عمق داشت و این باعث می‌شد تا مخاطبین بسیاری را تحت پوشش قرار دهد. دو کودك وارد منطقه‌ای ناشناخته می‌شوند و برای گذران زندگی شروع به ماهیگیری می‌کنند. در حین خروج از آن محل با فردی مهاجم و ناآشنا برخورد می‌کنند و در طیّ این کشمکش است که وجوه دیگری از شخصیتها نمود می‌یابد. البتّه موضوع اصلی کار، تنهایی چوپان است. محور قصّه براساس دوستی استوار می‌گردد. امّا نه به شکل متعارف؛ یك نوع خاص از دوستی. دوستی آدمهایی که در ظاهر با هم اشتراکی ندارند ولی در باطن و در دلهایشان صمیمیتی برقرار می‌گردد. ما سعی داشتیم که این کار هم در برگیرندهٔ ماجرا و فضا و مکان باشد و هم در ایجاد ریتمی مناسب موفّق باشد و از سوی دیگر فضای احساسی مورد نظر را خراب نکند. شیوه‌ای که در این فسیر ما را کمك کرد تکنیك «پوینت آو ویو» در جهت زوایای دوربین و به جهت تقطیع نماها، استفاده از شیوهٔ نماهای بستهٔ کوتاه و متحرك بود. این نماها در ذهن تماشاگر همانند تکه‌های «پازل» عمل کرده و در نهایت یك فضای کلّی را می‌سازند. از سوی دیگر، چون بازیگران ما قبل از این فیلم در هیچ فیلمی بازی نکرده بودند، این نماها کمك مضاعفی برای ما بود. بیشترین تکیهٔ ما روی صفات و رفتار بچه‌ها بود. حسّ موجود در فیلم به مقدار زیاد مدیون جزئیاتی است که توسّط این شیوه‌ها ایجاد شده است تا قله‌های کوچك ریتمیك را جایگزین قلهٔ بلند و کلّی کنیم.

مسئلهٔ دیگر، گرافیك کار بود. ما در آنجا رنگ نداشتیم. البتّه لوکیشن قدم بقدم تغییر می‌کند امّا رنگ همه یکی بود. پس رنگهای خاصّی نداشتیم که بتوانند ریتم بصری ایجاد کنند. بناچار از خطوط استفاده کردیم. البتّه دکوپاژ نمای بسته و متحرك در این خصوص هم کمك زیادی به ما کرد. ریتم خطوط در طول فیلم به سمت فشردگی خاص و به سوی ایجاد حرکت پیش رفت. مثلاً در سکانس خداحافظی بچه‌ها با اینکه اکشن خاصّی روی نمی‌دهد، امّا حرکات مورد استفاده به ما کمك کرد تا بتوانیم تماشاگر را تا آخر در فضای فیلم حفظ کنیم و در مجموع، تنهایی چوپان را به تماشاگر انتقال دهیم. نویسندهٔ فیلمنامه به جای یك گره بزرگ در طول داستان، گره‌های کوچکی را در کار وارد کرد، مثل گره موجود در سکانس تعقیب و گریز که به نظر من از زیباترین سکانسها بود، و البتّه یك تجربهٔ

شیرین و بسیار خاطره‌انگیز در شیوهٔ رهبری بازیگر که با همکاری کلّ گروه تولید و وقت‌شناسی و کاردانی فیلمبردارمان به دست آمد. فکر می‌کنم که نتیجهٔ آن را در کیفیت بازیهای بچه‌ها بتوانید ببینید.

● از فیلم «تنهایی و کلوخ» پیداست که علاقهٔ خاصّی به بچه‌ها دارید. اگر نظری دربارهٔ سینمای کودک دارید بفرمایید.

■ فکر می‌کنم سینمای کودک آن‌قدر نو است که می‌شود گفت هنوز به وقوع نپیوسته است. البتّه مقدّمات به وجودآمدن این سینما در حال فراهم شدن است. بنیاد فارابی قدمهای مؤثری تاکنون برداشته و اطلاع دارم که بسیاری از نهادها و مؤسسات برای همراهی با این جنبش خودشان را آماده می‌کنند. فکر نمی‌کنم ضرورت وجود چنین سینمایی نیاز به اثبات داشته باشد. کودکان امروز، مردان و زنان جامعهٔ فردای کشورمان هستند و به طریق اولی صاحبان افکار فردا. طبیعی است که سینما به عنوان یك رسانهٔ جمعی که وجوه هنری ممتازی دارد، باید بتواند در ساختار تربیتی کودکان نقش خودش را بخوبی ایفا کند. پس نقطه نظرم را عرض کردم و آن این است که سینمای کودك مضمون تربیتی و آموزشی‌اش بر سایر مضامین آن برتری دارد. امّا چگونه؟

بسیاری از فیلمسازان در سراسر دنیا در این وادی دست به تجربیاتی زده‌اند. امّا اینکه مشخصات این ژانر سینمایی چیست، بسیار مورد بحث و اختلاف نظر است؛ البتّه به این دلیل عمده که این تلاشها و تجربیات خیلی متمرکز و هدفدار نبوده، یا اینکه تاکنون جمع‌بندی کاملی از این نتایج صورت نگرفته است. در کشور خودمان هم سالهاست به اسم کودکان فیلم تولید می‌شود. فکر می‌کنم خود سازندگان آثار کودك در ایران در طی این سالها، احتمالاً خیلی مدّعی نباشند که اثرشان برای کودکان این کشور بوده است. این باید انگیزه‌ای شود برای تحلیل و بررسی آنچه تاکنون به عنوان میراث فیلمسازی در زمینهٔ کودکان به ما به ارث رسیده. یکی از دوستان تجربیات این نوع سینما را در ایران به سه بخش کرده بود که نقل می‌کنم. طبیعی‌ترین نوع فیلم در زمینهٔ کودکان، «سینما برای کودکان» است که مخاطب واقعی‌اش همان کودکان هستند؛ همان کودکان ساده، با تخیلات قوی، تمایل شدید به بازی، جستجوگر در درك موقعیت بزرگترها و قوّهٔ درکی بکر و وسیع که به کلمات و اطلاعات اولیهٔ زیادی مجهز نیستند. این صفات و احیاناً دیگر صفاتی که کامل‌کنندهٔ این مشخصات می‌باشند، خودبخود نوع محتوای فیلمهایی از این دست را آشکار می‌سازد. این‌گونه فیلمها باید با شناخت دقیق از میزان درك تصویری کودکان ساخته شوند. البتّه کودك از پنج تا دوازده سالگی رشد فکری و جسمی سریعی دارد، پس باید موقعیت دقیق سنّی او نیز درنظر گرفته شود. «سینما برای کودکان» حتی می‌تواند به نکاتی بپردازد که جواب آن برای کودك کاملاً روشن نیست؛ بلکه در ضمیر ناخودآگاه کودك تاثیر بگذارد و کودك وقتی بزرگتر شد، آن تاثیر را درك و تجربه کند. این بخش حیاتی‌ترین قسمت از تقسیمات سینمای کودك است که مستقیماً در آموزش و تربیت کودك تاثیر می‌گذارد.

بخش دیگر تقسیم‌بندی این دوست ما «سینما دربارهٔ کودکان» است. آموزش سرپرستان و معلمین و اولیاء تربیتی کودکان، خود از اهمیت بسیاری برخوردار است. در این راستا هم نکات بسیار ظریفی باید رعایت شوند. به نظر من این دسته از فیلمها باید دقیقاً مثل یك آموزگار عمل کنند، یعنی دقیقاً علمی. حتّی اگر برای جذب مخاطب و یا پرداختن به زمینه‌های احساسی کودکان لازم دیده شد که دنیای کودکی و احساسات کودکانه پرداخت و منعکس شود، باید همچنان وجه آموزشی و انطباق مضامین با مقوله‌های علمی تربیتی حفظ شود.

امّا بخش سوم که جالب هم هست «سینما دربارهٔ کودکی» است. وقتی یك آدم بزرگ دوران کودکی خود را به یاد می‌آورد، دچار غم غربت می‌شود. این آدم بزرگ (که لابد شخصیتش هم شکل گرفته) در رجوع به خاطرات کودکی، بدون درك واقعی احساس جاری خود در آن روزها، از زاویه‌ای دقیقاً بالا و رو به پایین، کودکی خود را نگاه می‌کند و خودش را همچون در حال حاضر، امّا با روحی سالمتر و پاکتر می‌بیند. پس آرزو می‌کند که ای کاش مشخصات کودکی خود را حفظ کرده بود و در آرزوی این پاکی و سلامت، خود را به وادی کودکان و دنیای آنان نزدیك می‌کند. نتیجهٔ این تلاشها می‌شود اکثر فیلمهایی که تاکنون در ایران تولید شده و به اسم فیلم کودك پخش شده است. و بیچاره کودکان که نمی‌دانند با این تمایل خاص و بعضاً شبهه روشنفکرانهٔ این آدم بزرگهای احساساتی چکار کنند!

● نگاه فیلم «تنهایی و کلوخ» به کودك چگونه است؟

■ «تنهایی و کلوخ» با کودکی شروع می‌شود. نگاهی به خاطرات گذشته وجود دارد. تغییراتی که آگاهانه در کار به وجود آمد، این فیلم را در حدّ توانمان به سوی «برای کودکان» سوق می‌دهد.

● علّت ضعف اقتصادی سینمای ایران را در چه می‌بینید؟

■ من فکر می‌کنم علّت این باشد که «مردم» مخاطب اصلی ما نیستند. دلیلش قطعاً همین است. به نظر می‌رسد مردم با سینما ارتباط فرهنگی ندارند و سینما نتوانسته مطالبی را که مردم می‌خواهند «مطرح کند و یا آنها را همراه کند. از سوی دیگر، مگر پیشینهٔ تصویری مردم چقدر است؟ زمینهٔ درك بصری در مردم ضعیف است. خیلی از فیلمهایی که در برخی برهه‌ها توفیقاتی کسب کرده‌اند، این موفّقیت را نه به دلیل فرم خاص بصری، بلکه برای اینکه حرفی برای گفتن داشته‌اند به دست آورده‌اند. باید چرخه‌ای به وجود بیاید تا فیلمهای خوب از نظر فرم بصری مطرح شوند. مسائل فرهنگی همیشه به گونه چرخه‌ای عمل می‌کنند و یکی از عناصر اصلی این چرخه قدرت دریافت مخاطب (مردم) است. اتّفاقی که در مملکت ما افتاده این است که کارها با سازماندهی مطلوب اجرا نمی‌شوند. به همین دلیل است که فرهنگ ما همواره عقب‌تر از مسائل سیاسی حرکت می‌کند.

● بهترین فیلم کوتاهی که دیده‌اید چیست؟

■ سالها قبل فیلم انیمیشنی دیدم به نام «مایند اسکیپ». فکر می‌کنم می‌شود نام آن را «منظرهٔ خیال» گذاشت. و فیلم «بادکنك قرمز» هم فیلم زیبایی بود.

● در جشنوارهٔ فجر کدام فیلم را بیشتر پسندیدید؟

■ ایام جشنواره ایام عجیبی است. آدم چیزهایی می‌بیند که در طیّ سال از دیدن آن همه نکته محروم است. آدم جوانان و علاقمندان سینما را می‌بیند که تحت تاثیر تبلیغات فلان فیلم یا فلان فیلمساز ساعتها در صف دریافت بلیط منتظر می‌مانند و می‌بینی که همه‌اش تبلیغات بوده است. سراب! و فیلم انتظار فرهنگی تو را اصلاً برآورده نمی‌کند. بیچاره آنهایی که زحمت دریافت بلیط را کشیده‌اند و لابد مقهور عناوین تبلیغاتی هم شده‌اند و حالا به عنوان آخرین چالش باید خودشان را متقاعد سازند که شاهد تماشای یکی از وجوه عجایب هفتگانه‌اند! در طیّ جشنواره آدم فیلمهایی را در گوشه و کنار می‌یابد؛ مظلوم، بی‌ادّعا و عالی. بدور از هیاهوی جشنواره‌ای و تب و تاب مطبوعاتی، ساعتی بر پرده می‌آیند و می‌روند. فیلمسازان، منتقدین، دانشجویان، مشتریان دائمی فرهنگ! براستی جامعهٔ سینمایی ما چندان جامعهٔ سالمی نیست. ای کاش پای مردم به این جامعه باز می‌شد.

و امّا فیلمهای جشنوارهٔ امسال. من در این جشنواره‌ازچند فیلم بنابردلایل مختلف خوشم آمد. فیلم «مهاجر» ساختهٔ آقای «حاتمی‌کیا». ایشان توانسته‌اند مفاهیم درونی خاصّی مانند «توکّل به غیب» را با زبان سینما بیان کنند. این مفاهیم درونی جزو مهمترین دستاوردهای فرهنگی انقلابمان بوده و برای ما بسیار باارزش هستند. فیلم «هامون» را به لحاظ تکنیك و ساختار خوبش پسندیدم. به عقیدهٔ من توفیق تکنیکی این فیلم در شرایط حاضر سینمای ایران قابل طرح و قدردانی است. البتّه فیلمهای دیگر جشنواره هر کدام فراخور موضوع و پرداخت و دیگر جنبه‌های قابل بررسی امتیازاتی را دارا هستند که نباید نادیده گرفته شوند. در کل اگر جشنوارهٔ اخیر را با جشنوارهٔ پنج سال پیش مقایسه کنیم درخواهیم یافت که سینمای ایران در حال رها شدن از پراکندگی فکری است.

● شخصیت پردازی در «الماس بنفش»

■ فاطمه مرادی

«... بعضی از اخلاق عالی جز در میدان نبرد پدید نمی‌آید...»

چه جایی بهتر از میدان جنگ تا بتوان بسیجیها و همرزمان و فرماندهان را شناخت؟ بسیجیهایی که عشق به خدا آنها را از جان و مال و فرزندان و از «دنیا» دور کرده است، آن هم در لحظاتی که تکالیف دشوار برای رسیدن به خلوص و ایثار سخت‌تر می‌شود و هر سرباز و بسیجی را در آخرین لحظات، در شرایط دشوار انتخاب میان «بودن» و «رفتن» قرار می‌دهد.

اگر نیّتها در رفتن به جبهه‌ها متفاوت باشد، نمازها هم به گونه‌ای دیگر است: گاه نماز با شوق و اشتیاق و سوز و گداز بیشتری خوانده می‌شود، آن‌گونه که «قاسم» تمام شب را سر به سجده می‌خوابد و اولین کسی است که در عملیات «الماس بنفش» شهید می‌شود.

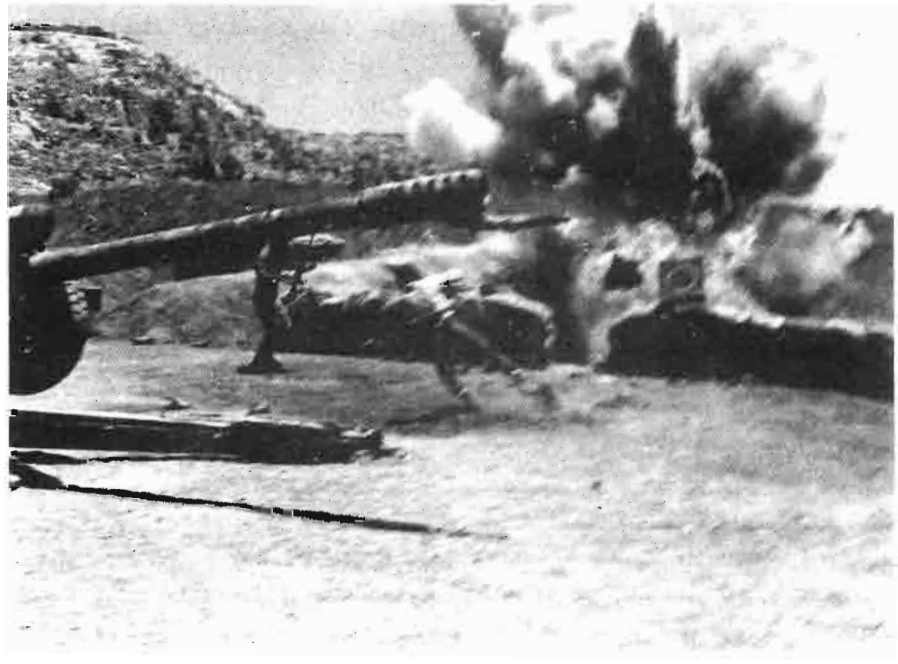
می‌توان با این‌گونه تصاویر و اعتقادها به انتهای فیلم رسید. امّا یك پرسش مهم و ضروری پیش خواهد آمد: چه تفاوتی میان جنگهای بین‌المللی و سیاسی- تبلیغاتی با جنگ ایمان و عشق موجود است؟ آیا تفاوتی قایل هستیم؟ اگر هستیم، چه انگیزه و مواردی ما را در رسیدن به مقصد کمك می‌کند؟ ارزشها کدامند؟ هدف از انتخاب مضمونی به اصطلاح جنگی برای ساختن فیلم چه می‌تواند باشد؟ این سؤالی است که می‌تواند در فیلمهای از نوع «جنگی» دیگر هم مطرح باشد. ثبت لحظات موفّقیت و پیروزی و ناکامی در عملیاتها را چگونه باید پرداخت نمود؟ به عنوان نویسنده و کارگردان، چه «تصوّری» از جنگ داریم؟ داشتن اطلاعات زیاد در ابعاد مختلف یك موضوع، به هیچ عنوان دلیل بر شناختن آن موضوع نیست. چه بسا اطلاعات به شکل تخصّصی ارائه شوند، امّا از شناخت واقعی آن موضوع یا سوژه کاملاً بی‌خبر باشیم. چرا که در سینما صرف داشتن اطلاعات نمی‌تواند به طرح و نمایش موضوعی خاص مدد رساند.

همهٔ ما بسیجیها را می‌شناسیم. با روحیات آنها (تقریباً) آشنا هستیم و به ایثار و گذشت آنها ایمان داریم. امّا چه تفاوتی میان شخصیتهای بسیجی در ذهن تك‌تك ما با شخصیتهای بسیجی در فیلمها وجود دارد؟ شخصیتهایی که غالباً در فیلم با آنها سطحی برخورد می‌شود و تحمیل معیارهای از پیش تعیین شده، خصایص واقعی آنها را می‌پوشاند.

فتح بلندیهای ۷۰۴ با عنوان عملیات «الماس بنفش» به منظور نجات مردم منطقه و بسته شدن آب به‌روی مردم توسّط دشمن، شروع فیلم است. سه گروه عملیاتی به فرماندهی «حسین»، «مجید» و «علی‌رضا» مامور فتح این بلندیها می‌شوند. تنها گروهی که در این عملیات موفّق می‌شود گروه

«حسین» است. حسین که فرماندهی گروه را به عهده دارد، با درست کردن آدمکها و عبور از رودخانه و گذر از سخت‌ترین قسمت عملیات با همکاری «عبدالله» از منطقهٔ عملیاتی خارج می‌شود. امّا درست در لحظهٔ خروج از منطقه و لحظه‌ای که قرار است این موفقیت به مقرّ فرماندهی اطلاع داده شود، یکی از افراد محلی (گروهکها) از راه می‌رسد و «قاسم» را که بی‌سیم‌چی گروه است با اربی‌جی مورد هدف قرار داده و شهید می‌کند. با شهادت قاسم ارتباط گروه حسین با بقیهٔ گروهها و مقر قطع می‌شود. از طریق گفتگوهایی که در مقرّ فرماندهی صورت می‌گیرد متوجه می‌شویم که گروه ۲ نتوانسته از درّه عبور کند و گروه ۳ در رودخانه درگیر شده است. اصرار فرماندهان مقر مبنی بر اینکه تحت هر شرایطی سه گروه باید با هم به بلندیها برسند، عدم ترتیب بی‌نتیجه می‌ماند چرا که موفقیت و فتح در گرو رسیدن همزمان هر سه گروه به بلندیها بوده است. با بمباران شیمیایی منطقه که آخرین حربهٔ دشمن است فیلم پایان می‌یابد. ناگفته نماند که لحظه‌ای بعد هلی‌کوپترهایی را برفراز منطقه می‌بینیم که از قبل به اصطلاح هماهنگ شده بوده‌اند.

الگوی از پیش تعیین شده و تکراریی که در اکثر فیلمهای جنگی مطرح است همیشه این بوده که منطقه‌ای باید از دست دشمن آزاد شود - به هر علّتی. این فتح و تصرّفها با توجه به نوع عملیات (هوایی - زمینی - دریایی) فرق می‌کند. امّا چیزی که در این فیلمها اهمیّت پیدا می‌کند پرداخت موضوع و انگیزه‌های مختلف شخصیتهای فیلم است. ارائهٔ «تیپ»های بسیجی و نمایش از جان‌گذشتگی‌ها هیچگاه نمی‌تواند واقعیت جنگ تحمیلی و دفاع مقدّس را به‌طور کامل در پرداخت سینمایی به نمایش بگذارد.



شخصیتهای اصلی فیلم به ترتیب فرمانده (حسین) معاون او (مسلم)، «ابوالفضل»، «عباس» و «قاسم» هستند که از طریق این پنج نفر اطلاعات به تماشاگر منتقل می‌شود. فرمانده، همچون دیگر فرماندهان جنگی، قدبلند، مصمّم، با قدرت و آگاهی است به طوری که دیگران تحت تاثیر اویند. تماشاگر نمی‌داند چه ویژگیهای خاص شخصیتی در فرماندهٔ بسیجی وجود دارد که گروهش در شب حمله به پیروی از او اشتیاق نشان می‌دهند. شاید این ویژگیها برای کارگردان و نویسنده روشن بوده امّا برای تماشاگر مشخص نیست.

معاون فرمانده «مسلم» است که همیشه عکس بچه‌هایش را فراموش می‌کند و ظاهراً تنها دغدغهٔ او به عنوان یک معاون، حضور قاسم در عملیات است که سنّش کم است و به گونه‌ای می‌خواهد او را به مرخصی بفرستد. در طول فیلم، از شروع و تقریباً تا انتهای فیلم، تنها مشکل «مسلم» حضور قاسم کم‌سن و سال است. عکسهای فرزندان مسلم که در جهت احساسی کردن هرچه بیشتر صحنه از آنها استفاده شده است، تاثیر چندانی بر تماشاگر نمی‌گذارد. تماشاگر قادر نیست با مسلم به عنوان یک معاون فرمانده و یک شخصیت بسیجی کارآزموده ارتباط برقرار کند، چرا که شخصیت او آن‌گونه که باید پرورده و پرداخته نشده است. علاوه‌بر این، نمایش این عکسها کلیشهٔ فیلمهای جنگی خارجی است که صرفاً بر بار عاطفی فیلم می‌افزاید و در ارائهٔ ابعاد شخصیتی یک رزمندهٔ بسیجی کمک چندانی نمی‌کند.

از دیگر نکاتی که معمولاً در سایر فیلمهای جنگی هم دیده می‌شود، استفاده از تیپهای چاق است (ابوالفضل) که چاقی آنها می‌تواند موجب خندهٔ دیگر افراد و تماشاگر شود. امّا این‌گونه تیپها در پیشبرد فیلم نقش چندانی ندارند و حتّی اگر به جای فرمانده شهید هم شوند همچنان در سطح می‌مانند و مهمتر آنکه، آنها «تیپ» هستند نه «شخصیت».

«عباس» شخصیت دیگر فیلم است که یک دستش را از دست داده است. او به همه چیز شک دارد و در گفتگو با دیگر افراد گروه این شک و تردید او آشکار می‌شود. وی در شروع عملیات به فرمانده می‌گوید: «گروهکها ممکن است این عملیات را به اطلاع دشمن برسانند». و یا به مسلم، معاون فرمانده، می‌گوید: «با طرز تفکّری که حسین (فرمانده) دارد، کار دستمان می‌دهد». از ابوالفضل، همرزم دیگر عباس، می‌شنویم که: «این عباس هم مثل بچه‌ها می‌مونه، همش قهر می‌کنه». یا در جایی دیگر، عباس به فرمانده می‌گوید: «در مورد عبدالله بی‌احتیاطی می‌کنی. از کجا معلوم که به رفقایش خبر ندهد و این نردبان را خراب نکنند؟...»

شک و تردید عباس در این عملیات باید جهت مشخصی پیدا می‌کرد و در یک جایی تمام می‌شد. یا عاملی باعث می‌شد که او به همرزمانش ایمان بیاورد. از این رو، این پرسش بی‌جواب می‌ماند که چرا در آن شب حسّاس که فرمانده افراد گروه را جمع می‌کند و اختیار ماندن یا رفتن را به خودشان می‌سپارد، عباس مبتلا به شک و تردید، اعلام می‌کند که مصمّم است بماند و رزم را ادامه دهد؟

شخصیت «قاسم» هم که بیشترین گفتگوهای فرمانده و معاونش دربارهٔ اوست، همچنان ناشناخته باقی می‌ماند. تماشاگر جز سنّ کم او و اینکه یک شب را تا صبح در حال سجده خوابیده هیچ چیز دیگری از قاسم نمی‌داند و این همه گفتگو بین فرمانده و معاونش در فیلم بر سر قاسمی است که تماشاگر با او هیچ ارتباطی برقرار نکرده است. شهادت قاسم کاملاً «تحمیلی» و «مصنوعی» جلوه می‌کند، چرا که فرد غریبه (گروهکی) معلوم نیست ناگهان از کجا پیدایش شده و برای چه کسانی کار می‌کند: اگر از افراد گروهکهاست، پس بقیهٔ رفقایش کجا هستند؟ آنها چرا دست به «عمل» نمی‌زنند؟ او به تنهایی در میان آن کوهها چکار می‌کند؟ فقط برای اینکه هر کسی را که بی‌سیم داشت مورد هدف قرار دهد؟! فیلم جوابی منطقی به این پرسشها نمی‌دهد و حضور مصنوعی فرد وابسته به گروهکها در فیلم آزاردهنده است.

در فیلمهای جنگی از نوع «الماس بنفش»، پرداخت سینمایی شخصیتهای بسیجی و نمایش «اخلاق عالی» و خلقیات متعالی آنان اهمیّت خاصّی پیدا می‌کند و ارائهٔ تیپهای قراردادی و سطحی از این دست که برشمردیم، در حقیقت نقض غرض است.

● استاد مطهری، «بیست گفتار».

■ نظرخواهی

●سینمای ایران و جشنواره‌های جهانی

■ اشاره:

در شمارهٔ قبل دومین بخش نظرخواهی «سوره» از صاحب‌نظران و دست‌اندرکاران سینما در زمینهٔ «سینمای ایران و جشنواره‌های جهانی» از نظرتان گذشت. ضمن اعلام گشوده بودن این باب، سومین بخش از نظرخواهی را با مرور نظرات آقایان «کمال تبریزی» (کارگردان)، «محمدرضا ریخته‌گران» (منتقد و صاحب‌نظر در مبانی نظری هنر)، «جمال شورجه» (کارگردان) و «جواد شمقدری» (سازندهٔ فیلمهای کوتاه) پی می‌گیریم. سؤالات مطرح شده عبارتند از:

۱. دیدگاه خود را در خصوص ماهیت و اهداف جشنواره‌های جهانی فیلم، بخصوص از نظر فرهنگی بیان بفرمایید.

۲. موفقیتهای اخیر فیلمهای ایرانی را در جشنواره‌های بین‌المللی چگونه ارزیابی می‌کنید؟

۳. حضور و موفقیت سینمای ایران در مجامع و جشنواره‌های جهانی چه آثار مثبت یا منفی برای سینمای ایران به دنبال خواهد داشت؟

۴. آیا فیلمهای پذیرفته شده یا برندهٔ جوایز در فستیوالهای جهانی را می‌توان به عنوان نمونه‌های مطلوب سینمای جمهوری اسلامی ایران محسوب کرد؟

* کمال تبریزی

به لحاظ پیوستگی و ارتباطی که در سؤالات دیده می‌شود، ظاهراً بهتر است همهٔ آنها را در قالب یك بحث کلّی جواب بگویم، به نحوی که قسمتهای مختلف آن، پاسخ هر یك از سؤالات باشد:

* پاسخ سؤال اول:

باید دانست که هر جشنواره‌ای با اهدافی که لزوماً خود بر آن مترتّب می‌سازد، بسته به اینکه در کدام کشور و با چه منظور حقیقی برگزار می‌گردد، قطعاً جدای از حرکتهای سیاسی و تبلیغی آن سرزمین نیست. این جشنواره‌ها که امروزه تعداد و انواع آنها بسیار و مختلف است، همواره قبل از عنایت به اهداف فرهنگی و هنری در زمینه‌ای که مورد ادّعای آنهاست، بیشتر متوجّه سیاستی هستند که از طریق آن، مسیر از پیش تعیین‌شده‌ای را برای آن حرکت بخصوص فرهنگی- هنری ترسیم نمایند و گاهی تا آنجا پیش می‌روند که افراد معیّنی را هم که سازکار و هم‌نوسان با سیاست مزبور تشخیص داده شوند- و حتّی شاید در اغلب موارد دست‌اندرکار همان سیاست هم باشند!- مطرح نموده، آثار ایشان را مورد ستایش قرار می‌دهند. در هر صورت، یك جشنواره، با همهٔ مخارج سنگینی که دربردارد، طبعاً هیچگاه همانند مثلاً یك بنیاد خیریهٔ اجتماعی، با هدفی صرفاً خیرخواهانه و بدون چشمداشت و به دور از مسائل سیاسی- اجتماعی (که البتّه امروزه حتّی یك بنیاد خیریه هم اینچنین نیست!) نمی‌باشد و متاسّفانه باید اضافه کرد که جشنواره‌های وطنی نیز کمابیش از این امر مستثنی نیستند!

* پاسخ سؤال دوم و چهارم:

حال باید دید که پذیرفته شدن و موفّقیت بعضی از فیلمهای ایرانی در جشنواره‌های مختلف جهانی، حکایت از چه می‌کند. آیا هر فیلمی به صِرف داشتن تکنیك و فرم بیانی قوی، بدون درنظر گرفتن آنچه که بیان می‌کند و بدون توجّه به اندیشه و جهان‌بینی‌ای که مطرح می‌سازد، قابل پذیرش در این جشنواره‌ها هست؟! مجموعهٔ فیلمهای برگزیدهٔ ایرانی، حامل چه بخشی و یا چه حجمی از مفاهیم بنیادین انقلاب اسلامی و یا اندیشه‌های اصیل در فرهنگ و هنر اسلامی است؟! اگر فیلمی با فرم و تکنیکی قوی و مناسب، نگرشی عمیق بر بنیانهای اعتقادی شیعه داشته و پیوندی محکم با آن در تبلیغ و ترویج مفاهیم اساسی قرآنی برقرار سازد، آیا باز هم در جشنواره‌های معتبر جهانی به موفّقیتی چشمگیر دست می‌یابد؟!

*** پاسخ سؤال سوم:**

امّا باید اضافه نمود که با این حال، حضور فیلمهای ایرانی در جشنواره‌ها می‌تواند باعث خوشحالی و چه بسا در مقطع فعلی، چنین حضوری برای جمهوری اسلامی مطلوب هم باشد. یکی از محاسن این حضور، به هر حال مطرح شدن هنر ایرانی- هرچند با فرم و محتوایی مقلّدانه!- و ایجاد فضایی مناسب در جمهوری اسلامی، جهت رشد استعدادهای هنری و تا حدودی فرهنگی! بوده و از معایب آن همین بس که جامعهٔ هنر سینما بتدریج جذب جادوی جشنواره‌ها شده و در ادامهٔ این تقلید هنری، هویت اصیل فرهنگی خویش را به دست فراموشی سپارد وعدهٔ قلیلی هم که در مسیر تاریک و صعب‌العبور تجربه‌های نوین برای دستیابی به یك زبان جدید در سینما- که قابلیت بیان بنیانهای اعتقادی و ارزشهای اصیل مکتبی را دارا باشد- گام برمی‌دارند، خدای ناکرده تحت تاثیر این جادو، خسته و ناامید از راه بازمانند! امّا نباید فراموش کرد که آنکه برای او تلاش کند، به راه او هدایت و حمایت شود!... الّذین جاهدوا فینا لنهدینّهم سبلنا...

* محمدرضا ریخته‌گران:

۱. به‌طور کلّی شاید بشود گفت که جشنواره‌های جهانی به اعتباری به دو گروه تقسیم می‌شوند: یکی جشنواره‌هایی که وجههٔ غالب در آنها تبلیغات و مسائل تجاری است؛ دیگر جشنواره‌هایی که در عین حال، به مسائل فرهنگی و هنری صرف نیز تا حدودی اهمیّت می‌دهند. در چندین جشنواره از نوع اخیر است که جمهوری اسلامی به موفّقیتهایی دست یافته است.

در این جشنواره‌ها به‌طور کلّی آنچه که از کلمهٔ «فرهنگ» اراده می‌کنند، فرهنگ جدید غرب و اومانیسم است. این فرهنگ بالذّات غیر دینی- و نه ضد دینی- بوده، متوجّه و معطوف به دنیاست و با غفلت از عُقبیٰ و حقایق متعالی ملازمه دارد.

اصول و مبانی این فرهنگ به آغاز دورهٔ جدید تاریخ غرب راجع است. دراین دوران است که انسان با حقیقت نسبتی پیدا می‌کند که قبلاً سابقه نداشته است. در این نسبت جدید، خود انسان «حقیقت» تلقّی می‌شود و دایر مدار وجود شده و بدین‌ترتیب حقایق دینی و متعالی به محاق غفلت و فراموشی سپرده می‌شود. وضعیت فرهنگی جشنواره‌های جهانی در واقع مبتنی بر این معانی است.

۲. ما در زمانه‌ای زندگی می‌کنیم که دیگر کسی نمی‌تواند نسبت به مبانی فرهنگی غرب که در بالا مختصراً به آن اشاره کردم، به اصطلاح رادیکال باشد. به بیان دیگر، این مبانی سُست‌شده در ارکان فکری و فرهنگی آن رخنه افتاده است. در این زمانه اگر تفکّر متذکّر این رخنه و متوجّه به آینده‌ای متفاوت باشد- که این مطلب در مورد جمهوری اسلامی ایران صادق است- و یا لااقل در توجّه و تاکید به مبانی غرب، رادیکال نباشد، در میان آثار هنری و فرهنگی غرب به صورت امری بدیع و جدّی قلمداد شده و مورد ملاحظه و دقّت واقع می‌شود. موضع جمهوری اسلامی در واقع چنین است و گویی فریاد نابهنگامی است که زودتر از آنکه این رخنه و تزلزل بخوبی آشکار شود، آن را می‌بیند و هشدار می‌دهد. این مسائل می‌توانند تا حدودی موفّقیتهای اخیر فیلمهای ایرانی را در جشنواره‌های جهانی تبیین کند.

۳. حضور سینمای ایران در جشنواره‌های جهانی اگر با ملاحظات لازم در جهت انتخاب فیلمها و نیز تاکید بیشتر بر استقلال فرهنگی صورت پذیرد می‌تواند نتایج و تاثیرات مثبت و مفیدتری برای سینمای ایران به دنبال داشته باشد. مهمترین مسئله در این خصوص حفظ هویت دینی و توجّه به وجههٔ تفکّر و حفظ استقلال فکری در قبال مسائل مختلف فرهنگی- هنری غرب است.

۴. فیلمهای پذیرفته‌شده، تا آنجا که می‌دانم، فیلمهای خوبی است، زیرا در جشنواره‌های متعدّد و به مناسبتهای مختلف امتیازاتی کسب کرده و طرف توجّه واقع شده است. امّا البتّه نمونهٔ مطلوب سینمای جمهوری اسلامی نیست و تا رسیدن به آن مرتبه راه دشواری در پیش است.

* جمال شورجه

۱. به‌عقیدهٔ این حقیر کلّیهٔ جشنواره‌های سینمایی درهرنقطه‌ازدنیا، حتّی درنظام جمهوری اسلامی ما با الهام از نظام ارزشی و جهان‌بینی حاکم بر این جوامع رنگ و شکل می‌گیرد. در جوامع سرمایه‌داری سایهٔ ارزشهای کاپیتالیستی بر جشنواره‌های آن کشورها به هر طریق مرئی و نامرئی گسترده است و این در تمام نظامهای حکومتی و سیاسی دنیا صادق است. در واقع فرهنگ و هنر کلّیهٔ این جوامع حامل و مبلّغ و مروّج نظام ارزشی آن جوامع می‌باشد، چرا که هر اندیشه‌ای بدون تردید در جهت تبلیغ نظام فکری خود است و در واقع خود را محق و سزاوار می‌داند که سایرین را نیز به کیش و جهان‌بینی خود دعوت بکند.

هضم و فهم این قضیه بسیار ساده و سهل است. مثلاً مگر نه آنکه جهت‌گیری فرهنگی ما با اندیشهٔ مذهبی و دینی نسبت به جهان‌بینی سرمایه‌داری یا سوسیالیستی یا... مغایر و ناهمگون و ناهمسو است (اگر نخواهیم بگوییم مخالف و ضدّ آنهاست)؟ چطور می‌توانیم یك اثر هنری یا ادبی ملهَم از این اندیشه‌ها را مبلّغ و مروّج باشیم؟ قطعاً اگر چنین کردیم یا مؤمن به تفکّر خود نیستیم و منافقیم و یا نسبت به برهان ودلایل طرف مقابل خود را باخته‌ایم و یا برخوردی سیاسی‌کارانه و مزوّرانه داریم. ساده‌اندیشانه است اگر بگوییم که سیاستگزاران تفکّر غرب مؤمن به ارزشهای خود نبوده و یا در مقابل ارزشهای مطرح شده در فیلمهای ما (اگر حامل ارزشی باشند!) سر تعظیم فرود آورده‌اند و خود را باخته‌اند. تنها می‌ماند یك بیان که آنها برخوردی سیاست‌مدارانه با فیلمهای ما دارند.

۲. با تعریف و برداشتی که از جشنواره‌های بین‌المللی دیگر کشورها خصوصاً جهان غرب عرض شد، فیلمهایی می‌توانند در این جشنواره‌ها شرکت کنند و یا مطرح شوند که به لحاظ محتوی و مضمون موافق اندیشه‌های سیاستگزاران فرهنگی این جشنواره‌ها حرکت بکنند. رضایتمندی آنها از فیلمهای موردپسندشان حاکی از آن است که این فیلمها یا همسو و هم‌جهت با آرمانها و ارزشهای آنها هستند و یا اینکه مخالف مخالفین تفکّر آنها می‌باشند. مثلاً اگر فیلمی مخالف نظام ارزشی جمهوری اسلامی ایران که مخالف اندیشه‌های سرمایه‌داری و سلطه‌طلبانهٔ آمریکاست ساخته شود، طبعاً موافق رأی و نظر آنهاست و آن را قدر می‌دانند و بر تارك سر جای می‌دهند. و یا همان‌طور که عرض شد، اگر ساده‌لوحانه و خوشبینانه بنگریم، یك دستهٔ دیگر از فیلمها نیز می‌توانند در این‌گونه جشنواره‌ها مطرح شوند، به شرط آنکه خنثی و بی‌خاصیت باشند (که این فرضی است محال). نظام استعماری غرب یا به دنبال مفاهیم استخراجی از این فیلمهاست و یا تفکّر و اندیشهٔ سازندگان این‌گونه فیلمها را در درازمدّت برای خود مناسب دیده و آنها را گلچین می‌کند.

۳. به دور از هرگونه تنگ‌نظری باید اذعان داشت که این نهایت آرزو و خواستهٔ قلبی این حقیر و شاید هر ایرانی دیگر است که یك فیلم یا هر اثر هنری و ادبی دیگر از این سرزمین در مجامع بین‌المللی، هیئت داوران و تماشاگران را تحت تاثیر قرار دهد و در نهایت به آن جوایزی هم بدهند. اگر رسالت هنر را این بیان بدانیم که: دمیدن روح تعهّد است در نفوس انسانها و زدودن زنگارهای دنیاپرستی از قلوب و بیدار نمودن و حرکت دادن دنیای تحت ظلم و ستم علیه بیدادگری و استعمار، که رسالت و تعهّد هر صاحب اثر هنری و ادبی نیز به جهت انسان بودن باید باشد، آیا فیلمهای ارائه شده و صادر شده برای جشنواره‌های خارجی ناشر و مبلّغ این ارزشها بوده‌اند؟ آیا هیئتهای داوران و تماشاگران با مشاهده و ملاحظهٔ این ارزشها تحت تاثیر قرار گرفته‌اند؟ روشنتر عرض کنم، باید تکلیف خود را با مردم روشن کنیم؛ اگر معتقد و مؤمن به این‌گونه شعارها هستیم باید مطابق آنها و برای تحقّق آنها با قبول هرگونه سختی و مشقت کمربندها را محکم بکنیم و با توکّل به خداوند

سبحان حرکت کنیم و صادق باشیم، لااقل با امّت خود. (ساده باشید چه در زیر درخت چه در باجهٔ یك بانك؛ «سپهری»). در غیر این صورت اگر سیاسی‌کارانه و مزوّرانه حرکت کنیم، دیر یا زود مورد بازخواست قرار خواهیم گرفت. چرا نباید فیلمهایی از نوع «دیدمبان»، «عبور»، «پرواز در شب» و... امکان حضور و طرح پیدا نکنند؟ که اگر نبودند همین دلاوران، حال جای ما پشت میزها و سالنهای پرزرق و برق خرید و فروش فیلمها و «ریمینی»ها و «مونرآل»ها و «لوکارنو»ها و... نبود. مگر این فیلمها نیز برگزیدگان و بهترین‌های جشنواره‌های داخل نبودند؟ (شاید و خدا نکند چنین باشد که انتخاب اینها و مطرح شدنشان در داخل برای حفظ موقعیتها بود تا صدق و صفایشان). و عجبا! که سال پیش در جشنوارهٔ سینمایی فجر چشممان به جمال «کیمیاوی» و «فرمان‌آرا» و «مقصودلو» (و بزودی «شهید ثالث») روشن شد!

۴. اگر عینك نزدیك‌بینی و تنگ‌نظری روشنفکرانهٔ خود را از چشم برداریم و قدری نگاه خود را تا افقهای دور دریای مذهب شریف اسلام و تشیّع وسعت دهیم، خواهیم دید که تمام مشکلات و آلام انسانی، با هر دیدگاه و جهان‌بینی در عرصهٔ دنیای خاکی، جز از طریق اتّصاف آنها به یك قدرت نامتناهی و توکّل و توسّل به آن حل‌شدنی نیست (و اگر نقصان و کاستی هست از من و ماست). اگر سینمای ما مبلّغ این ارزشها شد آنگاه به این سینما و بازوی فرهنگی نظام مقدّس جمهوری اسلامی باید افتخار کرد.

* جواد شمقدری

۱. شاید بهتر باشد ابتدا ماهیت کلّی جشنواره‌ها را بررسی کنیم که طبعاً جشنواره‌های جهانی فیلم نیز از این ماهیت کلّی به دور نخواهند بود. جشنواره یك مولود صد درصد غربی است که در راستای ماهیت هنر غربی الزامی می‌گردد. هنر غربی بیش از آنکه در جهت نیاز فطری بشر به زیبایی، جلوه کند، در خدمت تفنّن و سرگرمی است و حتّی زیبایی را نیز برای همین امر به کار می‌برد. عمدهٔ هدف هنر غربی در ایجاد غفلت آدمی از علّت خلقت و حضورش در هستی است. چنین هنری طبعاً در جریان زندگی آدمی که با فطرت خویش هنوز بیگانه نشده، چه بسا جایی نداشته باشد. برخلاف هنر شرق که در عین برخورداری از عوامل زیبایی عموماً در خدمت زندگی فطری و معنوی بشر بوده است؛ مثلاً معماری اسلامی بیش از آنکه بخواهد در خدمت بیان صرف زیبایی و... باشد، جزء وجود معنوی و روحی و زندگی عادی یك مسلمان است و چنین هنری که در زندگی و تار و پود فطرت پاك بشری جای دارد، چه نیازی به بازشناسی آن است؟ مردم همواره از زیبایی آن بهره‌مند می‌شوند بدون آنکه نیازمند تذکّری باشند. امّا هنر غربی به علّت همان بیگانگی با فطرت، برای جایگزین شدن در روابط بشری نیازمند برنامه‌ریزی گسترده است که برگزاری جشنواره‌های هنری فعالیتی نشات یافته از همین ضرورت است.

فیلم به عنوان بهترین عامل ارتباطی و مؤثّرترین ابزار بیانی، بخصوص در جلوه‌گری تمدّن مادّی غرب در قرن حاضر همواره به عنوان بهترین وسیله برای رشد و گسترش فرهنگ غربی مدّنظر سلطه‌طلبان و مستکبرین جهانی بوده است و همواره سعی کرده‌اند محیط سینما و فیلم از یك فعالیت و جنب و جوش خاص و کارآمد برخوردار باشد، بخصوص که این هنر در نقطهٔ طلایی خود نیز همواره به عنوان یك فعالیت اقتصادی سودآور کلان و اعجاب‌آور مورد نظر مراکز قدرت اقتصادی بوده است.

۲. دستیابی به علل موفّقیت فیلمهای ایرانی در جشنواره‌های جهانی نیازمند دقّت کافی و ارزیابی ظریفی است، بخصوص که این خطر همواره وجود دارد که شیفتگی یك موفّقیت، آدمی را از کنکاش دقیقتر در حول و حوش موضوع بازبدارد. آنچه در آن تردیدی نیست، دستیابی سینمای ایران است به کیفیت و تکنیك برتری نسبت به آنچه در سالهای قبل از انقلاب و اوایل انقلاب به عنوان سینمای ایران مطرح بود. نباید فراموش کرد که به برکت انقلاب اسلامی یك دگرگونی فرهنگی مؤثّری در جامعه به وجود آمد، استعدادها و انرژیهای ذهنی اجازه بروز و رشد یافتند، تبعیضها و تنگ‌نظری‌ها و محدودیتها کنار گذاشته شد و نیروی جوان با همهٔ بالندگی و توانش به میدان عمل آمد و بارهایی را به مقصد رساند که هنوز بعضی غرض‌ورزان یا آن را باور نکرده‌اند و یا انگشت به دهان مانده‌اند. شکوه حماسهٔ جوانان بسیجی در میدانهای رزم که تنها با تکیه بر ایمان و ابتکارهای عملی خود در مقابل همهٔ توانایی تسلیحاتی تمدّن جدید مقابله کردند، یکی از نمونه‌های بارز و ارزشمند این تحوّل عظیم است. سینما نیز به یُمن این تحوّل و ورود نیروهای مسلمان در جرگهٔ فیلمسازان، خودبخود در مسیر رشد قرار گرفت.

نکتهٔ دیگری که قابل تامّل است برخورداری فیلمهای ایرانی از یك پیام عام انسانی است. اگرچه هر کدام پیام و محتوای خاصّی را ارائه داده‌اند، امّا می‌توان از یك وجه مشخص، یعنی طرح کردن انسان، نه از زاویهٔ زندگی مادّی و غرایز حیوانیش، بلکه از دیدگاه انسانی به معنی اخصّ کلمه، یعنی روح متعالی بشر و زندگی معنوی و روابط انسانی و خانوادگی مورد قبول فطرت بشر، نام برد. برخلاف فیلمهای غربی که همواره انسان را با وجه جنسی و دیگر غرایز نفسانی آن ارائه می‌دهند. جامعهٔ غربی اینك در منجلابی از تفکّرات مادّی غرق است که انسان، آن خود حقیقی اش را نه تنها گم کرده، که دیگر آن را باور ندارد و وقتی نسیم چنین پیامهایی که به انسان ارزش می‌دهد می‌وزد، خودبخود در بین مخاطبین بیگانه با آن نسیم و تشنهٔ این معنویت محدود، راه خود را به هر حال باز می‌یابد و همین خلأ موجود در فرهنگ غربی نقطهٔ امید اسلام است که نیازمند برنامه‌ریزی و دقّت عمل است و تنها توجیه مناسب برای حضور ایران در جشنواره‌های خارجی همین می‌تواند باشد.

از دو امتیاز فوق که بگذریم، متاسّفانه باید گفت فیلمهایی که اخیراً در جشنواره‌های خارجی به موفّقیتی نائل شده‌اند و یا حداقل مورد پذیرش قرار گرفته‌اند، از یك مشخصهٔ دیگر برخوردار بوده‌اند و آن اینکه پیش از آنکه به جهت محتوایی و ارائهٔ پیام، دیدگاه مثبتی از فرهنگ اسلام ارائه دهند، به نقطهٔ ضعف بزرگی مبتلا بوده‌اند که قطعاً علّت پذیرش این فیلمها از سوی هیئتهای انتخاب جشنواره‌ها که حتماً آدمهای ساده‌لوحی هم نیستند، برخورداری این فیلمها از همین نقطه ضعف بزرگ ناشی می‌شود. همهٔ این فیلمها با شدّت و ضعفهایی به ارائه سرنوشت به اصطلاح محتوم جهان سومی‌ها پرداخته‌اند: همان سرنوشتی که سوغات تمدّن غرب برای ملل جهان سوم بوده و همواره از مشاهدهٔ آن لذّت وافری می‌برند. در همهٔ این فیلمها، گذشته از پیام اصلی، به ناهنجاری‌های جامعهٔ انسانی در کشورهای جهان سوم و ایران اشاره‌های بارزی وجود دارد. یك نگاه به لیست فیلمهای شرکت‌کننده در جشنواره‌ها این مدّعا را اثبات خواهد کرد: «دستفروش»، «مادیان»، «عروسی خوبان»، «بایسیکل‌ران»، «نار و نی»، «آن سوی آتش»، «کال»، «شاید وقتی دیگر» و... همه بخوبی از عهدهٔ این مهم برآمده‌اند و حتّی «خانهٔ دوست کجاست؟» که پیام و تم اصلی آن در بیان عشق و دوستی پاك است، به‌طور پنهان به این ناهنجاری‌ها و بی‌عدالتی‌ها اشاراتی دارد.

۳. آنچه مسلم است اگر حضور فیلمهای ایرانی در جشنواره‌های جهانی با یك برنامه‌ریزی صحیح و ارزیابی فرهنگی از پیام و محتوای فیلمها و جامعهٔ غربی و جوّ و فضای جشنواره‌ها انجام نپذیرد، اگر زیان‌آور نباشد هیچ سود فرهنگی و تبلیغاتی در درازمدّت نخواهد داشت. برای فیلمسازان ایرانی مسجّل شده است اگر بخواهند فیلمشان در جشنواره‌های جهانی راه یابد، نباید به تعریف و تمجید از انقلاب اسلامی و ارزشهای آن بپردازند و برعکس، اگر می‌توانند به خنثی‌نگری و بی‌خاصیتی و در صورت امکان طرح و بزرگ‌نمایی مشکلات و مسائل نظام اجتماعی ایران (به همان تعبیر به اصطلاح سرنوشت محتوم جهان سومی‌ها) اشاره‌های مستقیم و غیر مستقیم داشته باشند و این مسیر برای سینمای ایران و جمهوری اسلامی بسیار خطرناك است و این خطا بر هیچ کس قابل بخشش نخواهد بود. بخصوص، همان طور که اشاره کردم، با توجّه به دستیابی مناسب فیلمسازان ایرانی به تکنیك بهتر و شناخت صنعت سینما و خلأ موجود پیامهای عام انسانی

و معنوی در هنر و سینمای غربی و بهره‌مندی ما از اقیانوس معرفتی که از سرچشمهٔ اسلام ناب محمّدی(ص) تلاطم می‌یابد، بسیار پسندیده است که تلاش شود ضمن تولید فیلمهایی که مبیّن این فرهنگ می‌باشند، بازیرکی و کیاست یك مؤمن، چنین فیلمهایی را به محافل جشنواره‌ای و فرهنگی- هنری و بازارهای فیلم جهانی عرضه کنیم. بسیار نابخردانه است که مسیر اسلام نجات‌بخش را که در پیش روی داریم وانهیم و به دلیل بعضی ارزیابیهای ناقص و عجولانه، راهی را که سینما و هنر غرب در آن به بن‌بست رسیده‌اند، پی بگیریم و خود را با آن چهارچوب‌ها وفق دهیم. لازم است انتخاب فیلمهای ارسالی به جشنواره‌ها از سوی ما باشد نه آنها، حتّی اگر این سیاست به عدم حضور سینمای ایران در جشنواره‌ها بینجامد.

جای این سؤال باقی است: فیلمهای زیبا و خوبی همچون «دیدمبان» و «روزنه» چرا نباید به جشنواره‌های جهانی راه یابند؟ لابد چون جنگی هستند و روحیهٔ دفاع در مقابل مهاجم و متجاوز را برمی‌انگیزند.

۴. تصوّر می‌کنم پاسخ این سؤال در لابلای جوابهای قبلی داده شده باشد.

* حمیدرضا آشتیانی‌پور

۱. اگر به عنوان یك اصل کلّی بپذیریم که گردانندگان سیاستهای شرق و غرب از هر عاملی برای رسیدن به اهداف خود استفاده می‌کنند و همچنین قبول کنیم که استکبار جهانی به کاربُرد ابزارهای فرهنگی بیش از ملل جهان سوم واقف گشته و از آنها بهره‌مند گردیده است، ناچار باید بپذیریم که جشنواره‌های فرهنگی و هنری نیز در راستای اهداف آنان می‌باشند، وگرنه باید به سیاستهای فرهنگی شرق و غرب بسیار خوش‌بین و احیاناً علاقه‌مند باشیم(؟!) که مثلاً بپذیریم فرانسه با همهٔ سوابق استعماری خود اجازهٔ برگزاری جشنواره‌ای در حمایت از ارزشها و مفاهیم اسلامی منتشره از سوی ایران را بدهد.

۲. یادم می‌آید آن سخن امام فقیدمان «قدّس سرّه» را با این مضمون که می‌فرمودند: «اگر روزی دیدید که استکبار جهانی ما را تایید کرد بدانید که اشکالی در ما پدید آمده است». لذا با این سخن و همین طور اصل پذیرفته شده در پاسخ سؤال قبل، در ارزیابی خود «حیرانم»! شاید واقعاً با این بضاعت علمی حق اظهار نظر در این معنی را نداشته باشم چون به هر حال من هم همچون بسیجیان به حکم وظیفه بخشی از توان خود را صرف دفاع از مملکت اسلامی نموده و در این مدّت از کسب علم عقب ماندم! امّا حقیقتاً در عجبم که این همه موفّقیت چرا یکباره پس از پذیرش قرارداد ۵۹۸ وسعت می‌یابد؟! اگر بپذیریم که این جشنواره‌ها مردمی هستند و کاری به سیاستهای استکباری ندارند و سینمای ما را به عنوان یك «سینمای فوق مدرن» ارزیابی می‌کنند، پس چرا حتّی اجازهٔ نمایش یك فیلم مستند کوتاه از جنایتهای عوامل خارجی در طول ده سال دفاع مقدّس این مردم محروم- همان مردمی که فیلمهای هنری بسیاری از محرومیتهایشان ساخته شده- را از سر لطف و با همان نگاه «فیلمهای ایرانی در ردهٔ سینمای جهان سوم» نمی‌دهند؟! این فیلمها هم از خانوادهٔ همان سینمای فوق مدرن هستند. کسی چه می‌داند، شاید خودمان این فیلمها را حتّی در حدّ سینمای جهان سوم هم قبول نداریم!

۳. ما فراموش کرده‌ایم که فیلمهایمان در درجهٔ نخست باید راهگشای مشکلات خودمان باشند. ما معضلات حل‌نشدهٔ بسیاری داریم که وقتی با دست توانای «هنرمندی دردمند» به تصویر کشیده شود بی‌دردان جامعه را به فکر فرو می‌برد و محرومان جامعه را تسلّی می‌دهد. آیا ما مسائل فرهنگی کشورمان را تا چه حدی از طریق این رسانه به بحث و تفسیر گذاشته و حل نموده‌ایم؟ متاسّفانه موفّقیتهای سینمای ایران در جهان ما را به سمت جلب توجّه خارجیان و نزدیکی به تمایلات آنها سوق می‌دهد.

مردم ما دردهای بسیاری دارند که حلّ آنها در داخل الویت دارند و این‌طور نیست که طرح این دردهای درمان‌نشدهٔ داخلی در خارج، واقعاً موفّقیت به حساب آید؛ جز اینکه مهر تایید به ذهنیات غلطی که نسبت به ایران در خارج از مرزها وجود دارد زده می‌شود.

این حضور و موفّقیت اگر واقعاً در جهت معرّفی سینمای حقیقی جمهوری اسلامی (آن چیزی که مورد نظر امام فقیدمان بوده است) باشد، موفّقیت به حساب می‌آید والاّ نفسِ مطرح شدن جهانی و جوایز چند ده هزار دلار و مارك و فرانکی فیلمسازان را به سویی سوق خواهد داد که از اینجا برای «نخل طلایی کن» دورخیز کنند و آنچنان از روی سر مردمشان بگذرند که حتّی فرصت نیم‌نگاهی به خویشتن خویش هم نداشته باشند.

اینکه یك فیلمساز با اولین موفّقیت به اصطلاح جهانی خود نوید ساخت فیلمی برای یك کمپانی خارجی را می‌دهد واقعاً دلیل موفّقیت «سینمای جمهوری اسلامی ایران» می‌باشد؟ این موفّقیت چقدر مدیون زمینه‌های داخلی است و این زمینه‌ها در رفتار و عملکرد خارجی فیلمسازان چقدر عینیت یافته است؟

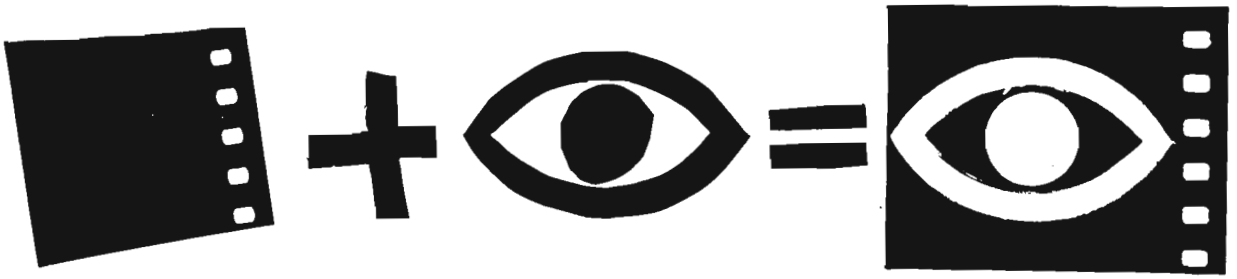
۴. در یك کلام «نه». امّا در اینکه سینما و فیلمسازان ما به یك حدّ تکنیکی مطلوب (و نه ایده‌آل) رسیده‌اند شکی نیست و البتّه از این جهت همگی محترمند. لیکن مثلاً در مورد فیلم «دستفروش» (به عنوان مطرح‌ترین فیلم دههٔ اخیر ایران در خارج از کشور به حدی که بارطرح بعضی دیگر از فیلمها را به دوش می‌کشد)، مخملباف به عنوان یك فیلمساز مسلمان تحصیلات خارجی ندارد؛ بنابراین از این جهت مورد اتّهام واقع نمی‌شود. از سویی «دینداری‌اش» او را به فیلمسازی کشانده، بنابراین در نظام جمهوری اسلامی جایگاه خاصّی دارد. دستفروش را همَ در یك سازمان اسلامی ساخته و حتماً در زمان ساخت کوچکترین تصوّری از این حد استقبال نداشته است (یعنی در ابتدا به انگیزهٔ ربودن نخل طلای کن نبوده). از طرفی وی در زمرهٔ درد کشیدگان جامعه بوده و خود را همواره در آن قالب حفظ نموده. همچنین سابقهٔ مبارزات اسلامی داشته و بیش از آنکه از سوی روشنفکران مورد ستایش قرار بگیرد از جانب دل‌سوختگان مسلمان مورد حمایت واقع شده است؛ امّا...

...امّا فیلم دستفروش در پاریس به خاطر اینکه کوچکترین تبلیغی (به معنای صحیح و لااقل معرّفی درست) از نظام جمهوری اسلامی ایران نمی‌کند مورد استقبال ایرانیان خارج از کشور و درصد بسیار کمی از غیر ایرانیان واقع می‌گردد و باعث فخر برگزارکنندگان جشنوارهٔ پاریس می‌شود (فیلم در سالنی با گنجایش ۱۲۵ نفرکه ۹۵٪ ایرانی در آن حضور داشته‌اند به نمایش درآمده است. نیازی به توضیح راجع به اکثریت ایرانیان خارج از کشور نیست). بنابراین این فیلم حتّی اگر از «پدر» روسلینی هم موفّقتر باشد، به عنوان نمونهٔ مطلوب سینمای جمهوری اسلامی ایران به کار نمی‌آید.

یك تذکّر:

ذکر این مثال به مفهوم ناتوانی فیلم و فیلمساز در بیان سینمایی نیست. شخصاً فیلم دستفروش را دوست می‌دارم و در اولین نمایش آن در حوزهٔ هنری (قبل از همهٔ این قیل و قالها) آن را تحسین نمودم. امّا بحث حضور فیلمها در خارج چیز دیگری است و نفی آن، چیزی از ارزشهای بیانی فیلم کم نمی‌کند.

●



● چرا فیلم می‌سازیم؟

■ محمود اربابی

چنـدی پیش مجـلّه‌ای را ورق می‌زدم. در سرفصـل مطلبی نوشتـه شده بود: «چـرا سخن می‌گوییم؟». آنگـاه توضیـح داده بود که سخن گفتن آغـاز یك فرایند است که طیّ آن از دیگران انتظار واکنشی می‌رود و البتّه تعبیر این انتظار به خواست و انگیزهٔ گویندهٔ سخن بستگی دارد. برای این سخن می‌گوییم که مفهوم مورد نظرمان را به دیگری منتقل کنیم و طبیعی است که باید بدانیم و آموخته باشیم چگونه حرف بزنیم. اگر سعی کنیم با گوشمان حرف بزنیم، روشن است که دست به تلاش بیهوده‌ای زده‌ایم. اگر بکوشیم با کسی که ناشنواست به زبان فصیح صحبت کنیم یقیناً اشتبـاه کرده‌ایم. امّا منطقی است اگر با دوستی که گوش شنـوا دارد و از معلوماتی هم برخـوردار است، به فارسی دربـارهٔ موضـوعی هرچند خاص سخن بگوییم و در مقابل از او توقّع واکنشی معقول داشته باشیم.

مقالهٔ مذکور و عنوان آن انگیزه‌ای شد تا باب مبحثی را با هنرجویانی که در محدودهٔ سینمای جوان فعـالیت می‌کننـد باز کنم و به طرح این سؤال بپردازم که: «راستی، چرا فیلم می‌سازیم؟».

طبعاً صریحترین پاسخ هر هنرجو این خواهد بود که: «فیلم می‌سازم برای اینکـه مفهـومی را انتقـال بدهم و حرفی را بزنم و در فکـر یا رفتار مخاطب خود، تحت تاثیر فیلم، تغییری ایجاد کنم و به صورت غیـر مستقیم او را به سمت مفهوم مورد نظرم هدایت کنم. فیلم می‌سازم تا آگاهی و بینـشی را که نسبت به مفهـوم، موضـوع یا پدیده‌ای پیدا کرده‌ام، با استفاده از تواناییهای خاصّ هنری به بیننده منتقل کنم؛ نسبت به آن مقوله در او ایجاد حسّاسیت نمایم و حتّی رفتارش را تغییر دهم...».

ما، یعنی مجموعهٔ هنرجویان سینمای جوان، با فیلم حرف می‌زنیم و به همین دلیل باید بدانیم و بیـاموزیم که چگونه حرف بزنیم، یا به تعبیر دیگر، فیلم بسازیم.برای این کار باید بدانیم چه می‌خواهیم بگوییم، چه امکاناتی در اختیار داریم و چه محـدودیتهایی در کارمان وجود دارد. باید عواملی را که به کار ضربه می‌زنند و نتیجهٔ تلاش ما را از میان می‌برند بشناسیم.

در این مقاله تلاش می‌کنم تواناییهای بالقوّهٔ سینمـای هشت میلیمتری را بیان نمایم و تاثیر این تواناییها و قابلیتها را در روند یك کار تولیدی توضیح بدهم. آنگاه محدودیتهای این سینما را هم برخـواهم شمرد. شاید اگر هنرجویان با این مسائل آشنایی کافی داشته باشند دیگر در ساختن فیلم این‌قدر شتاب به خرج ندهند و توقّع موفّقیت آنی نداشته باشند.

اساساً در ساختن هر فیلمی، حداقلی را انتظار داریم و حداکثـری را. حداقل انتظاری که از یك فیلم می‌رود آن است که بتواند خوب حرف بزند و حرف خوبی هم برای گفتن داشتـه باشـد. این «حرف خوب»، همان عنصر اندیشه و تفکّر است که مهمتـرین خصیصـهٔ سینمای هشت محسوب می‌شود. انـدیشه تنها عنصری است که به‌طور خاص به شخص سینماگر و تواناییهای ذهنی او بازمی‌گردد و سایر عوامل تولید کمتر می‌توانند آن را محدود کنند. اهمیت این ویژگی سینمای هشت با بررسی توانـاییهـا و امکانات بالقوّهٔ دیگر آن روشن‌تر می‌شود.

فیلمسـازی هشت در شرایـط فعلی سینمـای کشور کم‌هزینه‌ترین نوع فیلمسازی است. مراکز متعـدّد انجمن سینمای جوان وسایل و امکانات موجـود را به سهولت در اختیار سینماگر هشت قرار می‌دهنـد. عوامـل انسانی فیلم غالباً توقّع ندارنـد دسـتمـزدی به آنـان پرداخـت شود. هزینه‌های لابراتوار و سایر مخارج مربوطه ناچیز است و... مجموعهٔ این عوامل باعث می‌شود که این نوع فیلمسازی بسیار ارزان تمام شود و لذا فیلمسازی هشت موقعیت خوبی برای آموزش و کسب تجربه در اختیار سینماگران قرار می‌دهد. با یك دوربین و یك حلقهٔ فیلم می‌شود بهترین فیلم هشت میلیمتری را با بهترین اندیشه و بیشترین ایجاز ارائه کرد. میزان خسارات حاصله از عدم توفیق در این نوع فیلمسازی نیز به هیچ عنوان با سایر انواع فیلمسازی قابل مقایسه نیست.

خصیصهٔ دیگر سینمای هشت عدم وابستگی و تعلّق آن به مراکز حرفه‌ای تولید فیلم به شکل عام است. سینماگر هشت نیازی ندارد که از مجموعهٔ اصول و قواعد حاکم بر سینمای حرفه‌ای پیروی کنـد و می‌توانـد فارغ از قیود و روابط دست و پاگیـر، تلاش خود را وقف تفکّر مستقل و کیفیت هنـری اثر خویش نماید. این استقلال به همراه فراغت از نگرانیهای اقتصادی، موجب می‌گردد که

روح صداقت و تلاش برای دستیابی به بیان سینمایی در فیلمسازی هشت نمود بیشتری پیدا کند. و نیز مجموعهٔ این خصایص و قابلیتهاست که سینمای آماتور را به سوی هویتی برخوردار از تفکّر و اندیشه هدایت می‌نماید.

و امّا محدودیتهای سینمای هشت:

کوچک بودن قاب تصویر و محدودیت زمانی از جمله کاستیهای اصلی سینمای هشت به‌شمار می‌روند. قاب کوچک تصویر، خودبخود سینماگر هشت را به روی آوردن به نماهای بسته و حذف صحنه‌های «لانگ‌شات» سوق می‌دهد و این امر خواه‌ناخواه ساختار دراماتیک فیلم را تحت تاثیر قرار می‌دهد و آن را محدود می‌کند. البتّه همین محدودیت نیز می‌تواند به شکوفایی قوّهٔ خلّاقهٔ سینماگر مدد برساند و او را وادار کند تا برای جبران این نقیصه، از دیگر قابلیتهای سینمای هشت حداکثر استفاده را بنماید. با این همه، قاب کوچک تصویر، کم حادثه بودن، فقدان صحنه‌های وسیع و باشکوه، سالن محدود، پردهٔ کوچک و سایر کاستیهای سینمای هشت، صبر و شکیبایی تماشاگر را نیز تحت تاثیر قرار می‌دهد. اگر فیلم طولانی شود، تماشاگر زود خسته خواهد شد و اگر فیلم کوتاه شود، حرف سینماگر ناتمام می‌ماند. در اینجا باز خلاقیت هنری است که باید سینماگر را یاری رساند به گونه‌ای که او در فرصتی محدود، پیام خود را تمام و کامل به تماشاگر منتقل نماید.

سینمای هشت فاقد هنرپیشه حرفه‌ای، وسایل نورپردازی و فنی، امکانات گریم و وسایل صحنه است. محدود بودن امکانات صدابرداری و صداگذاری نیز مشکلی اساسی است که معمولاً به اعتراض تماشاگران نسبت به کیفیت نامطلوب صدا منجر می‌شود. ریورسال بودن فیلم هشت میلیمتری و فقدان محل مناسب و امکانات لازم برای عرضهٔ این‌گونه فیلمها که از بهای جدّی ندادن به فیلمسازی هشت ناشی می‌شود، از جمله محدودیتهای دیگر درعرصهٔ سینمای جوان است.

صرف نظر از اینکه پاره‌ای از کاستیها و محدودیتهای فوق قابل ترمیم است و باید تلاشی گسترده در مجامع سینمایی آماتور برای رفع و جبران آنها انجام شود، نکتهٔ حائز اهمیت همان است که در ابتدای مقاله بدان اشاره شد: ما می‌خواهیم فیلم بسازیم و مفهومی را به مخاطب خود منتقل نماییم و با این کار ذهنیت او را تغییر دهیم و این میسّر نخواهد شد مگر آنکه قابلیتها و محدودیتهای سینمای هشت را درست بشناسیم و درگیر مسائل حاشیه‌ای نشویم و از حداقل امکانات موجود حداکثر بهره را ببریم. اگر امکانات وسیعی برای ساختن فیلم در اختیار نداریم، در عوض امکان عرضهٔ اندیشهٔ ناب و ارزشمند در اختیار ماست. بیایید سینمای هشت را به سینمای متفکّر و اندیشمند تبدیل کنیم. ●

آیا فحّاشی هم آزاد است؟

محدودهٔ آزادی مطبوعات تا کجاست؟ آیا فحّاشی هم آزاد است؟ عدّه‌ای- البتّه نه چندان زیاد- گویا اعتقاد دارند که قلمرو این آزادی حتّی **می‌تواند پرخاشجویی‌های خصمانه و بدون منطق، هتك حرمت و فحاشی را نیز شامل شود و اگر کسی هم اعتراض دارد می‌تواند اعتراض خویش را در طیّ یك مقالهٔ خصمانه متقابل عنوان کند و به هتك حرمت طرف مقابل بپردازد.**

هجومهای نیهیلیستی به اخلاق و حتّی دین در نشریات کنونی ما، البتّه در نقابهای ظاهراً موجّه، کم نیست امّا گاه هست که کار این نیهیلیسم، در آخرین مراحل پیشرفت آن، به آنارشیسم می‌انجامد: **مخالفتهای کورکورانه و غیر عاقلانه‌ای** که از یك عصبیت حادّ و بیمارگونه ناشی می‌شود و هیچ نوع حدّ و مرز عرفی و اخلاقی،شرعی و یا قانونی را نمی‌شناسد.

در اواسط اردیبهشت ماه سال ۱۳۶۹ نشریه‌ای به نام «گزارش فیلم» به مجموعهٔ نشریات کشور اضافه شده است که از همین آغاز با چهره‌ای آنارشیستی و مجادله‌جو و بیمار به میدان آمده است. البتّه برا ی یك اظهار نظر دقیقتر، باید اجازه داد که چند ماهی از عمر آن سپری شود و فرصت پیدا کند تا خود را بنمایاند، امّا در این حد که اکنون بدان پرداخته‌ایم نیازی به صبر بیشتر نیست: «نشریهٔ «گزارش فیلم» از همین آغاز بنا را بر فحّاشی نهاده است».

در سر مقالهٔ اولین شمارهٔ این نشریه با نام «گزارشات احوالات جریدهٔ شریفه از ماضی بعید لغایت فعل مرتکب فی‌الحال»(!) نویسنده- که اگرچه با تقلید از سبك و سیاق گزارش‌نویسی در روزگار قاجار نوشته است، امّا قلمی کاملاً آشنا دارد و دست اندرکاران فرهنگ و ادب و هنر جنجال سال گذشتهٔ ایشان را بر سر فیلم «عروسی خوبان» در نشریهٔ «سروش» از یاد نبرده‌اند- تلاش کرده که مشکلات کسب امتیاز از وزارت ارشاد را با زبانی منوّرالفکرانه و نه چندان صریح بیان کند، امّا در آخر، شدّت غیظ و غضب کار دستش داده و تاب نیاورده و کار را به فحّاشی کشانده است. ایشان در پایان سرمقاله، درضمن بحثی کوتاه راجع به نقدنویسی در سینما می‌نویسد:

«...در تفکّرات کریتیکا بودیم که فعل شریفی باشد در جراید سینماتوگراف امّا مشقت بسیار دارد؛ مکتوبی خواندیم در باب کریتیکا که کریتیکا بی‌عیب‌گیری و بی‌سرزنش و بی‌استهزاء و بی‌تمسخر نوشته نمی‌شود... حقّی که نه به رسم کریتیکا بلکه به رسم موعظه و نصیحت و مشفقانه و پدرانه نوشته شود، در طبایع بشریه بعد از عادت انسان به بدکاری هرگز تاثیر نخواهد داشت بلکه طبیعت بشریه همیشه از خواندن و شنیدن مواعظ و نصایح تنفّر دارد، امّا طبایع به خواندن کریتیکا حریص است. فی‌الواقع متین بود و به حساب، امّا به قاعده زندگی و معیشت نمی‌آید آن هم در «اوضاعی که تنها دواب به طریق صواب می‌روند».

به زبان معمول یعنی که:

«...در فکر نقدنویسی بودم که در کار نشریات سینمایی شغل شریفی است، امّا بسیار پرمشقت. نوشته‌ای خواندم دربارهٔ نقدنویسی که: نباید منتظر بود که نقد بی‌عیب و سرزنش و تمسخر و استهزا نوشته شود... حرف حقّی که نه در قالب انتقاد بلکه در قالب موعظه و نصیحت مشفقانه و پدرانه نوشته شود در طبایع بشر تاثیر نخواهد داشت بلکه طبیعت بشر همواره از خواندن و شنیدن نصیحت بیزار است؛ امّا به خواندن نقد حریص است. حرفی بود متین امّا با حساب زندگی و معیشت جور درنمی‌آمد، آن هم در روزگاری که تنها حیوانات (گاو و گوسفند) به راه صواب می‌روند».

ما را کاری نیست که طرف خطاب ایشان در این فحش کیست و دربارهٔ سایر مقالات این نشریه نیز که توسّط همین نویسنده و یا دوست محترم ایشان با همان روحیهٔ آنارشیستی پرخاش‌جویانه و مجادله‌گرانه نوشته شده نیز چیزی نمی‌گوییم و کار قضاوت را به بعد واگذار می‌کنیم؛ امّا از مسئولین وزارت ارشاد که اجازهٔ چاپ و نشر این نشریه را داده‌اند می‌پرسیم که «محدودهٔ آزادی مطبوعات تا کجاست؟ آیا فحّاشی هم مجاز است؟»

● حالِ خونین‌دلان

مطلع شدیم که آقای بهروز افخمی در حال ساختن فیلمی است پیرامون رحلت حضرت امام(ره). روز دوشنبه بیست و چهارم اردیبهشت، ایشان را در دفتر «مهاب فیلم» یافتیم و در این باره جویا شدیم:

ـ حدوداً از اول دیماه ۶۸ در این زمینه مشغول به کار شدم و اجرای دو برنامه در خصوص ارتحال حضرت امام را به عهده گرفتم. یکی از این فیلمها به نام «عاشقان، انگار عشق از دست رفت»، متکی بر مونتاژ است و برای ساخت آن عمدتاً از فیلمهایی که در ایام رحلت امام گرفته شده استفاده می‌شود. در حقیقت این فیلم با بهره‌گیری از مواد آماده و روی میز مونتاژ ساخته می‌شود و مسئولیت ساخت آن به عهدهٔ آقای **«نقاش‌زاده»** است. فیلم دوم «حال خونین‌دلان» نام دارد و بنده شخصاً کارگردانی آن را برعهده دارم. البتّه هنوز مدّت زمان این فیلم نامشخص است.

از آقای افخمی در مورد موضوع «حال خونین‌دلان» پرسیدیم. گفت: «این فیلم به مردمی می‌پردازد که در طی چهار روز بعد از ارتحال امام سعی داشتند از گوشه و کنار کشور به تهران بیایند تا برای آخرین بار با رهبر خود دیدار کرده و بیعت خود را برای ادامهٔ راه او تجدید کنند.»

افخمی قدری سکوت کرد. بعد با تأثّر ادامه داد: «ببینید، مردم نقاط مختلف کشور، خصوصاً مرزنشینها، به هر دری می‌زدند تا به تهران بیایند و پیکر رهبر فقید خود را برای بار آخر ببینند و او را تشییع کنند. تصوّر کنید در آن روزها که تمام خطوط مسافربری، چه زمینی و چه هوایی، اشغال شده بود. عاشقان امام برای حضور در تهران دچار چه مصائبی بودند. آنها در این تب و تاب می‌سوختند که نکند این آخرین فرصت برای دیدار با امامشان از کف برود. مردم تهران از این تب و تاب فارغ بودند چون براحتی می‌توانستند در مصلاّی تهران حضور بیابند و رهبرشان را ببینند. این فیلم به حال مردم دور از تهران، خصوصاً به احوال مرزنشینها و اهالی خراسان و سیستان و بلوچستان و آذربایجان شرقی و غربی و... در چهار روز پس از رحلت امام می‌پردازد. ما پس از مصاحبه‌های بسیار با اهالی این مناطق و جویا شدن از چگونگی **حضورشان در تهران در آن ایام خاص، طرح کلّی کار را ریختیم و از حدود پنج ماه پیش مشغول به ساخت این فیلم مستند شدیم.»**

از افخمی در مورد گروه و افراد دست اندرکار تولید این دو فیلم می‌پرسم و او با لحنی حاکی از رضایتش از گروه می‌گوید: «مونتاژ کارها به عهدهٔ آقای نقاش‌زاده است و فیلمبردار کار دوم (حال خونین‌دلان) آقای «رسول احدی» هستند. موسیقی کارها هم ساختهٔ آقای «محمدرضا علیقلی» است و گفتار متن توسّط «بهروز رضوی» اجرا شده است و در طول کار از برخی اشعار آقای «احمد عزیزی» نیز استفاده شده است.»

از افخمی دربارهٔ زمان پخش این دوفیلم سؤال‌کردم‌و او گفت: «...این دو فیلم متعلّق به «بنیاد فارابی» است و از آنجا که برای این فیلمها زیرنویس‌هایی تدارک دیده شده، احتمال می‌دهم که بنیاد فارابی آنها را برای نمایش در خارج از کشور تهیه کرده است. امّا فکر می‌کنم در ایام سالگرد ارتحال امام، شاهد پخش هر دو این فیلمها از تلویزیون باشیم.»

● اولین فیلم سینمایی دربارهٔ زندگانی مسیح(ع) در ایران

«بنیاد الهادی» با همکاری «مرکز گسترش سینمای تجربی و نیمه حرفه‌ای» در تدارک تهیهٔ فیلمی هستند که دربارهٔ زندگانی حضرت مسیح(ع) ساخته می‌شود. این فیلم که مراحل تدارک آن به پایان رسیده و فیلمبرداری آن از یوم‌الله پانزدهم خرداد آغاز خواهد شد، توسّط «نادر طالب‌زاده» کارگردانی می‌شود.

طالب‌زاده فارغ‌التحصیل رشتهٔ سینماست و علاوه‌بر ساخت چند فیلم کوتاه طیّ دوران تحصیلش در آمریکا، دوران جنگ تحمیلی را نیز به عنوان کارگردان و فیلمبردار در جبهه‌ها حضور داشته و چند فیلم ۱۶ و ۳۵ میلی‌متری در این مدّت ساخته است. فیلم مستند ۳۵ میلی‌متری «والعصر» که در بحبوحهٔ یکی از سنگین‌ترین عملیات مهندسی جنگ توسّط طالب‌زاده ساخته شد، تاکنون چند جایزه را در جشنواره‌های داخلی نصیب خود ساخته است.

در اولین فیلم سینمایی بلند طالب‌زاده که مدیریت تولید آن را «کریم زرگر» برعهده دارد، گروهی از دست‌اندرکاران با سابقه و حرفه‌ای سینمای ایران همکاری دارند.

● آخرین مراحل ساخت تابستان ۵۸...

با آماده شدن موسیقی فیلم «تابستان ۵۸» ساختهٔ «مجتبی راعی»، این فیلم مراحل پایانی ساخت خود را طی می‌کند. موسیقی فیلم را سیدمحمد میرزمانی نوشته است. او برای این کار سفری به سیستان و بلوچستان داشته و مدّتی دربارهٔ موسیقی محلّی و سنّتی این منطقه مطالعه کرده است. کار صدابرداری در استودیو صدای حوزهٔ هنری، به وسیلهٔ «محسن روشن» انجام گرفته است. با تلاش گروه سازندهٔ فیلم، امید می‌رود که «تابستان ۵۸» برای نمایش در جشنوارهٔ فرهنگی ـ هنری روستا آماده شود.

● آفتاب و عشق

فیلم «آفتاب و عشق، کار واحد فیلم حوزهٔ هنری آمادهٔ نمایش شد. کارگردانی و تدوین این فیلم را که در زمینهٔ ارتحال جانسوز حضرت امام (ره) تهیه شده است آقای «جواد شمقدری» عهده‌دار بوده و فیلمبرداری مراسم ارتحال را اکیپهای متعدّد حوزهٔ هنری انجام داده‌اند که از سال گذشته، از ابتدای مراسم تا اربعین رحلت رهبر فقید انقلاب اسلامی، در صحنه‌های مختلف سوگواری امّت امام حضور داشتند. «سعید شهرام» موسیقی فیلم را ساخته و «بهروز شهامت» صداگذاری آن را انجام داده است. «آفتاب و عشق» مقارن با اولین سالگرد رحلت حضرت امام «ره» به نمایش درخواهد آمد.

برنامه‌های بخش ویژه «نخستین جشنوارهٔ فیلمهای کوتاه»

نخستین جشنوارهٔ فیلمهای کوتاه ۲۰ الی ۲۵ تیرماه سال جاری در تهران برگزار می‌شود. این جشنواره دارای دو بخش مسابقه و ویژه خواهد بود که عناوین برنامه‌های بخش ویژه به شرح زیر اعلام شده است:

۱ـ مستندسازان بزرگ: این برنامه که در دوره‌های آتی جشنواره نیز گنجانده خواهد شد به مرور آثار مستندسازان بزرگ سینما می‌پردازد و در هردوره برگزیده‌ای از فیلمهای فیلمسازان مشهور را به نمایش می‌گذارد. برای نخستین دورهٔ جشنواره فیلمهای مستند «آلن رنه» و «یوریس ایونس» انتخاب شده‌اند.

۲. برگزیدهٔ فیلمهای کوتاه داستانی ایرانی: دراین برنامه آثار برجستهٔ داستانی کوتاه که تاکنون درایران ساخته شده‌اند و از نظر فرهنگی و هنری دارای ارزشهای ویژه‌ای هستند به نمایش گذاشته می‌شوند.

۳. برگزیدهٔ فیلمهای مستند ایرانی: این برنامه نیز به مرور فیلمهای مستند منتخب خواهد پرداخت.

۴. برگزیدهٔ فیلمهای کوتاه جنگی: نمونه‌هایی از فیلمهای مستند و داستانی در حول موضوعات مربوط به هشت سال دفاع مقدس در این برنامه عرضه می‌شوند.

۵. گزیدهٔ فیلمهای انیمیشن: در این برنامه نمونه‌های متفاوت و برجستهٔ فیلمهای انیمیشن ایرانی و خارجی به نمایش گذاشته خواهند شد.

۶. برنامهٔ ویژه. شامل گزیده‌ای از فیلمهای شرکت کننده در بخش مسابقه بین‌المللی سی و ششمین دورهٔ جشنوارهٔ فیلمهای کوتاه «اوبرهاوزن» آلمان غربی خواهد بود.

یادآوری می‌شود که در بخش مسابقهٔ جشنواره، فیلمهای مستند و داستانی (کمتر از ۴۵ دقیقه) فیلمسازان کشور که پس از بهمن ۶۷ ساخته شده‌اند می‌توانند شرکت کنند و آخرین مهلت ارسال فیلمها برای شرکت در این بخش ۲۰ خرداد درنظر گرفته شده است.

«سایهٔ خیال»

حسین دلیر» فیلم سینمایی «سایهٔ خیال» را کارگردانی می‌کند. او که فارغ‌التحصیل مدرسهٔ عالی تلویزیون و سینما و دارای لیسانس در رشتهٔ سینما از آمریکاست، دو فیلم «شب‌کار» و «گردو» را پیش از این کارگردانی کرده است. فیلمنامهٔ «سایهٔ خیال» توسّط «مسعود جعفری جوزانی» نوشته شده، «حسن دلیر» تهیه‌کنندگی و «داود یوسفیان» تدوین آن را برعهده دارند.

«حسین دلیر» مدیریت تولید فیلم «در مسیر تندباد» از مسعود جعفری جوزانی را نیز عهده‌دار بوده است.

نخستین جشنواره فیلم کار و کارگر برگزار شد

بخش فیلم نخستین جشنوارهٔ فرهنگی و هنری کار و کارگر از ۱۱ تا ۱۷ اردیبهشت در تهران برگزار شد. آقای «سعید نژادسلیمانی»، از همکاران بخش سینمایی «سوره»، گزارش مبسوطی از این جشنواره تهیه کرده است که متأسّفانه از درج آن به‌طور کامل معذوریم. در بخشی از این گزارش از قول آقای «اصغر توسّل»، دبیر بخش فیلم جشنواره آمده است: «...در مجموع، از میان سی و شش فیلم بلند که در چهارچوب جشنواره می‌گنجیدند، شش فیلم «آن سوی آتش»، «دل‌نمک»، «تاتوره»، «مترسک»، «چون باد» و «اعدامی» برای بخش فیلمهای۳۵ م. م و یازده فیلم ۱۶ م. م. با نامهای«طلاونگ»، «تولّدی در آتش»، «پلکان»، «بازیابی»، «ذغالپزان»، «دوران کودکی»، «هوردورق»، «طاحونه»، «یك سفر صیادی»، «تابلو» و «شغل» برای بخش مسابقهٔ جشنواره انتخاب شدند...».

قبل از اعلام نتایج بخش فیلم، به خواستهٔ ستاد برگزاری جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر، جایزهٔ ویژهٔ وزارت کار و امور اجتماعی به فیلم برگزیدهٔ این وزارتخانه در هشتمین جشنوارهٔ فجر، یعنی «دل‌نمک» ساختهٔ آقای «امیر قویدل» اهدا شد. آنگاه هیئت داوران نتایج آرای خود را به این شرح اعلام کردند:

* بخش فیلمهای کوتاه (مستند ـ داستانی)

* لوح یادبود، تقدیرنامه و سکهٔ بهار آزادی برای فیلمنامهٔ «ذغالپزان» به آقای «فرهاد مهرانفر»، به دلیل ایجاز و ظرافت در پرداخت موضوع

* لوح یادبود، تقدیرنامه و سکهٔ بهار آزادی به آقای «کرم‌رضایی» برای کارگردانی فیلم مستند «تولدی در آتش»

* لوح یادبود، تقدیرنامه و سکهٔ بهار آزادی برای تهیه‌کنندهٔ برگزیده به خانم «شهلا عابدسعیدی» برای تهیهٔ فیلم مستند «ذغالپزان»

* لوح یادبود، تقدیرنامه و سکهٔ بهار آزادی برای بهترین فیلمنامه به آقای «کیومرث پوراحمد» نویسندهٔ فیلمنامهٔ «تار و پود»

* لوح یادبود، تقدیرنامه و سکهٔ بهار آزادی برای کارگردان برگزیده به آقای «کیانوش عیاری»، کارگردان فیلم «آن سوی آتش»

* لوح یادبود و تقدیرنامه برای تهیه‌کنندهٔ برگزیده به بنیاد سینمایی فارابی، به دلیل تلاش در جهت رشد و شکوفایی فیلمسازان متعهد و جوان کشور و تهیهٔ فیلم «تاتوره»

* لوح یادبود، تقدیرنامه و جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران به آقای «ابراهیم مختاری» سازندهٔ فیلم «سفر صیّادی»، به دلیل انتخاب موضوع متناسب و هماهنگی در کلّ ساختمان فیلم

* لوح یادبود، تقدیرنامه و جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران به آقای «سیامك اطلسی»، به دلیل شناخت صحیح نقش خود در فیلم «آن سوی آتش»

ستاد برگزاری جشنواره به کلیهٔ فیلمسازانی که آثارشان در قسمتهای مسابقه و جنبی بخش فیلم نخستین جشنوارهٔ فرهنگی و هنری کار و کارگر به نمایش درآمد، سپاسنامهٔ ویژه اهدا نمود.

«برف‌ها در برف...» در «اوبرهاوزن»

فیلم کوتاه ایرانی «برف‌ها در برف به دنیا می‌آیند» ساختهٔ «فرهاد مهران‌فر» موفّق شد در اولین حضور بین‌المللی خود، جایزهٔ ویژهٔ جشنوارهٔ فیلمهای کوتاه «اوبرهاوزن» را به دست آورد. این جایزه که «انسان و طبیعت» نام دارد، معادل پنج هزار مارك آلمان است. داوران بخش بین‌المللی جشنوارهٔ اوبرهاوزن دو دیپلم افتخار نیز به فیلم مذکور اهدا کردند.

«برف‌ها در برف به دنیا می‌آیند» درماندگی انسان را در برابر راز آفرینش و گریز و ترس همیشگی او را از پیری، مرگ و نیستی به تصویر می‌کشد.

● کاکتوس

● بازگشت کاکتوس

بعد از ماهها که کاکتوس غیبت داشت، بار دیگر چند روزی است که سر و کلّه‌اش در دفتر مجلّه پیدا شده. هیچ کس نمی‌داند که در این مدّت کجا بوده است و خودش هم تلاش نمی‌کند که جلوی شایعات را بگیرد: بعضیها خیال می‌کردند که برای فعلگی به سرزمین خانم اوشین رفته است؛ بعضی دیگر می‌گفتند که بعید نیست به یکی از کشورهای اسکاندیناوی پناهنده شده باشد؛ بعضیها شایع کرده بودند که در اثر کیش شخصیت به جزیرهٔ آزاد کیش [illegible] برده است تا خودش را خفه کند. بعضی دیگر با اطمینان می‌گفتند که کاکتوس مشغول ساختن فیلمهای عروسکی است. بعضیها حتّی احتمال می‌دادند که او برای مبارزه با منکرات(!) یك ویدئو کلوپ سیّار سامسونتی باز کرده باشد! بعضی دیگر حتّی قسم می‌خوردند که کاکتوس یك مرکز علمی و بهداشتی آینه‌بینی، جن‌گیری، احضار ارواح خبیث، فال قهوه و کف‌بینی مخصوص خانمهای تحصیلکردهٔ اشراف باز کرده است و حتّی بعضی از پیشگویی‌هایی را که مدّت اعتبار آن سپری شده به کاکتوس نسبت می‌دادند. بعضیها حدس می‌زدند که بین کاکتوس و مقالهٔ «مذاکره مستقیم» نوعی ارتباط غیر مستقیم وجود داشته باشد و از این قبیل شایعات.

هیچ کس درست نمی‌داند که چه بر او گذشته است امّا هرچه هست همه می‌بینند که خارهایش چه رشد خارق‌العاده‌ای دارد و اگر درست دقیق شوند حتّی خواهند دید که بعضی از خارها دارند رفته رفته شکل شاخ به خود می‌گیرند و بعضی دیگر شکل دُمب. خدا عاقبتش را به خیر کند.

● وقتی فعل و انفعالات شیمیایی کار دست آدم می‌دهند!

کارگر شریف و دهقانزادهٔ بسیار زحمتکش آقای احمد شاملو در یك کنفرانس کاملاً کارگری در سانفرانسیسکو اعلان کرد که «فردوسی کلك‌زن یك فئودال بوده است و ضحاك بیچاره یك انقلابی از قشر محرومان و کاوهٔ آهنگر دیوصفت، اشرافزاده‌ای بوده که خود را در سلك آهنگران جا زده است.»... و همهٔ آنان که از حال و هوای روحی و جسمی و سوابق بسیار درخشان ایشان بی‌خبر بودند و عکس مبارك ایشان را در حال دست‌بوسی ملکهٔ «نفرتی‌تی»، همسر سوم فرعون دوم از سلسلهٔ فراعنهٔ پهلوی ندیده بودند، شگفت‌زده شدند که نکند ایشان قاطی فرموده‌اند و پرت و پلا بلغور می‌فرمایند. پیشنهاد «کاکتوس» به دوستان این کارگر زحمتکش آن است که تا مخالفان آن جناب سوء استفاده نکرده‌اند و پتهٔ ایشان را روی آب نریخته‌اند پرده از واقعیت بردارند و با کمال شجاعت اعلان کنند که «آقای شاملو در هنگام ایراد این سخنان در حالت طبیعی تشریف نداشته‌اند و این فرمایشاتِ «مشنگانه» نتیجهٔ بعضی فعل و انفعالات شیمیایی بوده است که به صورت رفتارهایی خاص و غیر عادی بروز می‌یابند»، و آبروی چندین و چند سالهٔ ایشان را حفظ کنند: «ماهی را هر وقت از آب بگیرند می‌میرد!». برای ارائهٔ مدارك کافی و کاملاً قانع‌کننده هم فقط کافی است که متن اصلی سخنان ایشان را که به شیوهٔ «کتاب کوچه و بازار و چاله میدان» ایراد شده در اختیار همگان قرار دهند.

از نگاه کاکتوس

ماهنامهٔ «سوره»:

سوره اول هر ماه با پانزده روز تاخیر نازل می‌شود؟!

هنرهای زیبا:

عدم تناسب میان اسم و مسمّی گاهی اوقات کار دست آدم می‌دهد!

ادبستان:

اطلاعات هنری

کیهان فرهنگی:

ارگان طرفداران قبض و بسط شریعت!

زن روز:

مگر اجازه می‌دهند که زنها بر طبق مد روز زندگی کنند؟

سیمرغ:

وقتی رودکی تبدیل به سیمرغ می‌شود!

کلك:

«کلك» را چند جور می‌توان خواند؟

آدینه:

«رایگان» داخل کشور

دنیای سخن:

همان آدینه

نمایش:

نمایشی فقط مخصوص اهل نمایش یا نمایش برای نمایش

سروش:

ارگان کدام صدا و سیما؟

صدا و سیما:

رادیو و تلویزیونی که دوست و دشمن از آن ناراضی هستند.

سروش نوجوان:

سروش نوجوان

فصلنامهٔ سینمایی فارابی:

مگر فارابی هم فیلم می‌ساخت؟

گزارش فیلم:

بچهٔ تخصِ مجلهٔ فیلم

ماهنامهٔ فیلم:

پدر مبادی آداب گزارش فیلم

فرهنگ و سینما: کتاب فیلم و سینما

نامهٔ فیلمخانهٔ ملّی ایران و...:

هفت نفر آینه به دست، خانوم کچل سرشو می‌بست.

شما فکر می‌کنید برای این چند تا فیلم سینمایی که ما در سال می‌سازیم، چند تا مجلهٔ فیلم لازم است؟ تازه خدا را شکر که مشکل کمبود کاغذ داریم.

● باز هم عرفان!

من به باغ عرفان
تو به باغ عرفان
او به باغ عرفان
همه با هم به چلوکبابی عرفان!

●

بعد از آن همه تفسیرهای رنگارنگ که از «عرفان» خوانده‌ایم و شنیده‌ایم، چشممان در یکی از خیابانهای بالای شهر تهران به این یکی هم روشن شد: «چلوکبابی عرفانی»... گفتیم شاید مخصوص عرفایی باشد که با چلوکباب ریاضت می‌کشند، امّا وقتی پرس و جو کردیم فهمیدیم که نه، سایرین را هم می‌پذیرند.

جشنوارهٔ سراسری تئاتر «سوره» تیرماه برگزار خواهد شد

...

ظهر یك روز بهاری در اواخر اردیبهشت ماه، ستاد برگزاری جشنواره سراسری تئاتر سوره در مشهد شاهد شور و اشتیاق بچه‌های مخلص و خوب حوزهٔ هنری است که از ابتدای کار، آستین همّت بالا زدند و تاکنون که مراحل بازبینی نمایشها به پایان رسیده است، همچنان معتقد و مشتاق، سرگرم تلاش و فعالیتند.

این اشتیاق که آنها را علیرغم مشکلات بسیار تا آستانهٔ برگزاری جشنواره رسانده است، در همان نگاه اول، نشانه‌های زیبای خود را به رُخ می‌کشد: اخلاق برادرانه، بی‌تکلّفی و پرهیز از ادا و اصولهای رایج این‌گونه جشنواره‌ها، سادگی و منش اسلامی و... چند نوجوان که شلوارهای بسیجی بپا دارند، در تکمیل این مجموعهٔ زیبا می‌کوشند. آنها نمایندگان گروههای نمایشی مساجد هستند که عمل هنری را مثل حضوردر جبهه‌ها، امری واجب و مقدّس دانسته و جشنواره را نه محلّی برای ابراز ادّعاهای بیهوده و خودنمایی‌های کاذب و هیاهوی بسیاربرسرهیچ، که محیط تلاقی و بازیابی دیگر برادران بسیجی و هنرمند خود می‌دانند. علاقمندان جوانی که علایق سرشار و نابشان باور نشده و پشت درهای بستهٔ جشنواره‌های آنچنانی، در انتظار گشایش میدانی بوده‌اند تا جولان ذهنی پاك و بکر خود را به نمایش گذارند. و این امر، که یکی از سیاستهای اصلی جشنوارهٔ سراسری تئاتر سوره است، می‌تواند ان‌شاءالله در آینده و با تداوم این حرکت، سنّت حسنه‌ای باشد که نویدگر ظهور استعدادهای ناشناخته در صحنهٔ نمایش کشور بوده و از سوی دیگر، با توجّه به روح حاکم برآن، محیط پرورش سالم این استعدادها باشد.

دستیابی به این باور، البتّه مستلزم فراهم آمدن شرایطی است که حضور فعال و همواره علاقمندان، ارائهٔ اصول مشخص در کلّیت سیاستگزاری جشنواره، خصوصاً برای سالهای آینده، حمایتهای اصولی و مداوم و نیز ارائهٔ امکانات و تسهیلات مناسب اجرایی، از جملهٔ آنها هستند.

نکتهٔ قابل تامّل در جشنوارهٔ سراسری تئاتر سوره که به عنوان اولین حرکت از این نوع، شاهد آن خواهیم بود، جایگاه ویژه‌ای است که گروههای نمایشی مساجد به خود اختصاص داده‌اند. این گروهها که در گوشه و کنار شهرهای کشور، با ارائهٔ نمایشهای ساده و مردمی خود در صحنهٔ مساجد، از یك‌سو موجب ارتباط هرچه بیشتر مردم با نمایش گردیده و از سوی دیگر زمینهٔ مساعدی را برای جذب و حضور جوانان در مساجد فراهم می‌آورند، می‌توانند با حمایتهایی از این دست، به‌طور مفید و اصولی در کانونهای آموزشی حضور یافته و رابطه‌ای جدّی و فعال با تئاتر امروز و آیندهٔ کشور برقرار سازند.

گزارش هیئت بازبینی نمایشها که مجموعهٔ زیبا، امیدبخش و درعین حال دردآوری از گفتگو و دیدار و تجربه، در برخورد با گروههای نمایشی دهها شهر می‌باشد، در نگاه اول، مؤیّد همین نظر است.

بدیهی است برای بررسی کمّ وکیف اجرایی و ارزیابی محتوایی جشنواره بایستی درانتظار روزهای نزدیك تیرماه بود. آنچه در آستانهٔ برگزاری جشنواره بایستی برآن اصرار داشت، حمایت همه‌جانبه‌ای است که این جشنواره در گامهای آغازین خود بدان نیازمند است، و بی‌آن، مسلّماً چنانکه باید و شاید به بار نخواهد نشست. خداوند موفّقشان بدارد.

◆

● در حاشیهٔ «در حاشیهٔ عدم انتشار هنرهای زیبا»

نوشته‌ای به دستمان رسید از ادارهٔ کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، در اعتراض به مطلب «در حاشیهٔ عدم انتشار هنرهای زیبا» در شمارهٔ دوازدهم دورهٔ اول «سوره»، اسفندماه ۶۸. این اعتراضیه را بنابه تمایل آن ادارهٔ کل و برطبق قانون مطبوعات در اینجا می‌آوریم:

حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی- گردانندگان محترم ماهنامهٔ هنری سوره

با اهداء سلام و آرزوی توفیق برای دست اندرکاران نشریهٔ وزین سوره، بدین وسیله پیرامون مطالب مندرج در صفحهٔ ۶۶ از شمارهٔ دوازدهم آن نشریه تحت عنوان «در حاشیهٔ عدم انتشار هنرهای زیبا» موارد ذیل را خاطرنشان می‌سازد. امید است طبق قانون مطبوعات نسبت به درج آن اقدام فرمایید:

۱- دست اندرکاران امور مطبوعاتی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، به نوبهٔ خود، از انتشار نشریاتی وزین چون «نشریهٔ هنرهای زیبا» استقبال نموده و عدم انتشار آنها را موجب تاسّف و نگرانی می‌دانند. امّا همان‌طور که قبل از انتشار شمارهٔ دوازدهم نشریهٔ سوره، شما را مطلع کردیم- و اتّفاقاً از دلیل اصلی توقّف انتشار مطلع هم

بودید! ـ عدم انتشار نشریهٔ مذکور به «اعمال خشم و تعصّب کارگزاران فرهنگی و مطبوعاتی» و «جلوگیری از انتشار» به وسیلهٔ آن کارگزاران مربوط نبوده است بلکه صرفاً تصمیمی بوده است که ـ درست یا غلط ـ توسّط صاحب امتیاز آن نشریه (بنیاد جانبازان و مستضعفان) و در چهار چوب تغییر و تحوّلات داخلی و سیاستهای جدید آن بنیاد اتّخاذ شده است و طبیعی است که کارگزاران فرهنگی و مطبوعاتی کشور از ابزار قانونی لازم برای اجبار به انتشار یك نشریه بی‌بهره‌اند! در آن جریان، تنها کاری که کارگزاران مطبوعاتی توانستند بکنند این بود که دست اندرکاران مستقیم و گردانندگان اصلی نشریه را گرد هم آورده و آنها را به ادامهٔ فعالیت و انتشار چنان نشریهٔ وزینی تشویق و ترغیب نمایند. و انشاءالله در آیندهٔ نزدیك شاهد به ثمر نشستن آن تلاش خواهیم بود.

۲ـ همان‌طور که مطلعید، نشریهٔ سوره، بدون پروانهٔ انتشار و صرفاً با مجوّز تکشماره توسّط وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود. و با اینکه این حق قانونی برای ارشاد وجود داشت تا از انتشار آن مطلب ـ که کاملاً عاری از حقیقت و راستی بود ـ جلوگیری کند، معذالك از این حق قانونی صرفنظر شد و صرفاً به دوستان گفته شد که ربط دادن تعطیلی آن نشریه به کارگزاران فرهنگی و مطبوعاتی خلاف واقع است و بنابراین بهتر است مطلب تصحیح شود. امّا برادران با اذعان به اینکه از علّت اصلی تعطیلی نشریهٔ مذکور مطلعند همچنان بر چاپ مطلب پا می‌فشردند و ما هنوز در تحیّریم که برادران سوره، جویا و طالب راستین حقیقتند یا در سودای آنکه صرفاً در پروندهٔ موضع‌گیری‌های خود، به نفع آزادی مطبوعات، چیزی را به ثبت رسانده باشند؟! والاّ با علم به دلیل واقعی تعطیلی نشریهٔ هنرهای زیبا، چاپ آن مطلب و انتساب عدم انتشار نشریهٔ مذکور به خشم و تعصّب کارگزاران فرهنگی و مطبوعاتی کشور، چه توجیهی می‌تواند داشته باشد؟

۳ـ چاره‌ای جز این نیست که بپنداریم بروز آن تاثّرات عاطفی در جریان تعطیلی نشریهٔ هنرهای زیبا تنها محملی بوده است برای شماتت «کارگزاران فرهنگی و بویژه مطبوعاتی» به دلایل دیگر.

البتّه بذل توجّه همکاران سوره به مسائل مطبوعاتی کشور و نقد پیوستهٔ عملکرد دست اندرکاران مطبوعاتی همیشه موجب دلگرمی و قدردانی ما بوده و هست. امّا باید این نکته را نیز گوشزد نماییم که به نظر ما انتظار برخی از همکاران مطبوعاتی مبنی بر اینکه در غوغای تنوّع، تعدّد و پیچیدگی مباحث فرهنگی و بویژه هنری و دیدگاههای متفاوت و متعارض، ما با بهره‌مندی از قدرت، به نفع دیدگاهی خاص ـ هرچند مقرون به صحت ـ به حذف فیزیکی دیدگاه رقیب بپردازیم، انتظاری نابجاست. تنها در عرصهٔ برابر و در شرایطی که امکانات هماوردی و چالش فکری و نظری وجود دارد می‌توان دریافت که کدام دیدگاه پویا و بالنده و استوار است و کدام سترون و بی‌بنیاد.

خوب است همکاران سوره معنای «برخورد جدّی و اصولی» و «قدر و منزلت و حرمت دوستان و همدلان نگه داشتن» را روشن نموده، راههای عملی آن را تبیین نمایند تا روشن شود که آیا کارگزاران مطبوعاتی کشور جز این کرده‌اند؟

به گمان ما تنها در قالب یك کار فرهنگی و در عرصهٔ برخورد آزاد افکار و اندیشه‌ها می‌توان به‌طور جدّی و اصولی جریانهای فرهنگی و مطبوعاتی را که در چهارچوب های قانونی حرکت می‌کنند، امّا در نگاه به مسائل جامعه دیدگاهی متفاوت با ما دارند، به نقد کشید. این دستاوردی است که انقلاب اسلامی برای جامعهٔ ایران به ارمغان آورده است و قانون اساسی‌یی ضامن و پشتیبان آن است که خونبهای صدها هزار شهید راه استقلال و آزادی پشتوانهٔ آن است. به باور ما، فرهنگ غنی اسلامی استوارتر و محکم‌تر از آن است که در عرصهٔ تفکّر و مباحث نظری، تحمّل افراد، جریانات و صاحبان عقاید دیگر را تاب نیاورد و از انتشار چند سخن مخالف برآشفته شود!

در عصری که «ارتباطات»ش نام داده‌اند محافظت از اندیشهٔ مردم و بخصوص جوانان با «حفاظهای شیشه‌ای» ممکن نیست که در اولین هجوم و با اشارهٔ سرانگشتی خواهد شکست.

در عصری که سردمداران استکبار جهانی به خاطر تثبیت بی‌بدیل سلطهٔ خود در کار ساختن و پرداختن «ایدئولوژی واحد جهانی»اند و با گسترش شبکه‌های ماهواره‌ای مرزهای فیزیکی را در می‌نوردند و مستقیم و در خانه‌ها فکر و ذهن جوانان را نشانه می‌روند، سخن از اتّخاذ روشهای فیزیکی برای پاسداری از ایمان و اعتقاد مردم بسی ناشیانه است. فرهنگ اسلامی در طول عمر پرفراز و نشیب خود، فربهی و غنای خود را در مصاف با اندیشه‌ها و فرهنگهای دیگر به جهانیان نشان داده است و اکنون در اوج ناتوانی فرهنگهای مادّی غالب و حاکم بر جهان (بن‌بست مارکسیسم و تشدید روزافزون بحرانهای سرمایه‌داری) بیش از هر زمان دیگر باید که فرهنگ اسلام چونان شجرهٔ طیّبه‌ای در آشفته‌بازار دنیای کفر و الحاد و ستم جوهرهٔ حقیقتی نوین را بنمایاند و بشریت را به آزادی و عدالت بشارت دهد.

۴ـ و سخن آخر اینکه «یا ایّهاالذّین آمنوا کونوا قوّامین لله شهداء بالقسط ولا یجرمنکم شنئان قوم علی الا تعدلوا، اعدلوا هو اقرب للتّقوی...»

احمد ستاری

مدیر کل مطبوعات داخلی

● و امّا توضیح «سوره»:

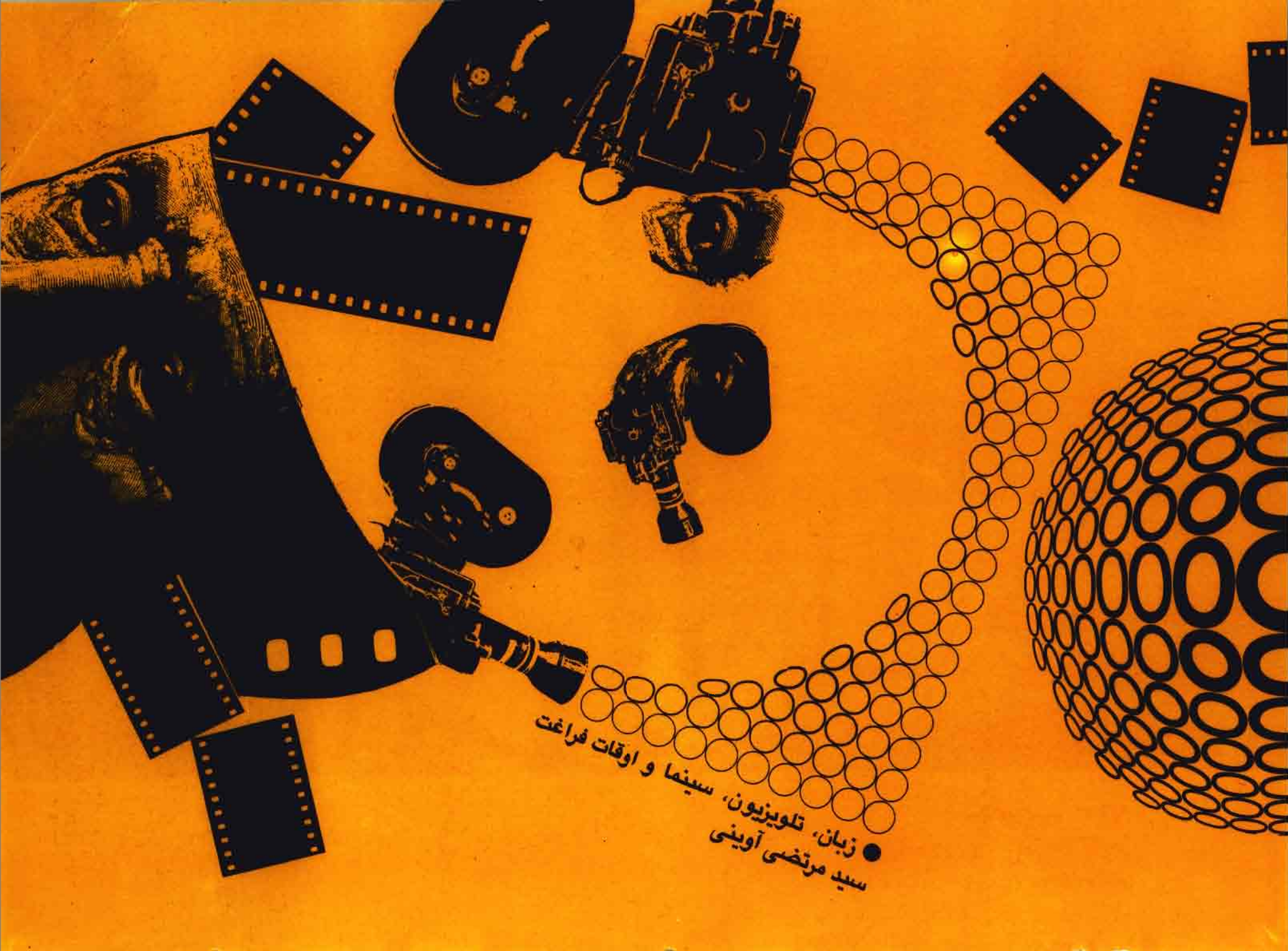
۱. مخاطب اصلی ما در مطلب مذکور، مسئولین محترم امور فرهنگی و هنری «بنیاد جانبازان و مستضعفان» بوده‌اند. ما تعبیر «کارگزاران فرهنگی و مطبوعاتی» را نه به معنای موردنظر مدیر محترم ادارهٔ مطبوعات، بلکه به معنای عام، یعنی تمامی مسئولین امور فرهنگی و مطبوعاتی در سراسر کشور و در همهٔ نهادها و مؤسّسات رسمی و غیر رسمی، اعتبار کرده و موردنظر داشته‌ایم.

۲. نظارت بر حرکتها و جریانهای مطبوعاتی کشور و اتّخاذ و اِعمال شیوه‌های برخورد مقتضی در برابر آنها، حق و تکلیف قانونی «کارگزاران مطبوعاتی در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی» است. در مقابل، نشریات کشور نیز ـ بویژه آن دسته از نشریات که مستقیماً با فرهنگ سر و کار دارند ـ از این حق (و تکلیف) برخوردارند که سیاستهای فرهنگی و مطبوعاتی را به صورت عام، و شیوه‌های برخورد و تعابیر و استنتاجهای مسئولین وزارت ارشاد از قانون مطبوعات را به صورت خاص، مورد بررسی و احیاناً انتقاد قرار دهند و نظرات خود را به شکل مستدل و با ذکر مصادیقی از نقض قانون مطبوعات در نشریات کشور، اعلام نمایند.

۳. ما نیز به توانمندی و غنای فرهنگ اسلامی در «عرصهٔ تفکر و مباحث نظری» معتقدیم. اما مگر مطبوعات جاری کشور صرفاً به طرح مباحث نظری مشغولند؟ بسیاری از صاحبان قلم و اصحاب مطبوعات، بویژه در نشریاتی که با اغراض سیاسی مخالف انقلاب و نظام جمهوری اسلامی منتشر می‌شوند، دیگر مدتهاست که دریافته‌اند برخورد نظری و استدلالی برپایهٔ اصول مکاتب شرقی و غربی راه به جایی نمی‌برد. آنان نظرات سوء و مخالفتهای خود را در پوشش گزارشهای مغرضانهٔ اجتماعی و اقتصادی، و نیز شعر و قصه و طنز و تصویر، احیاناً با مایه‌هایی از سکس و جاذبه‌های نفسانی یا چاشنیهایی از احساسات عوامفریبانه و ژستهای دمکراتیك طرح می‌کنند و گاه علناً به فحاشی و پرده‌دری مکتوب یا مصوّر می‌پردازند.*

ما در این «عصر ارتباطات» ـ به تعبیر شما ـ هرگز توقع نداریم که از «اندیشهٔ مردم و بخصوص جوانان باحفاظ شیشه‌ای محافظت بشود». امّا معتقدیم که حفظ «حفاظ اعتقادی و دینی و اخلاقی مردم»، بویژه در این «عصر توبهٔ بشریت» ـ به تعبیر ما ـ برعهدهٔ مسئولین و کارگزاران و امانتداران نظام جمهوری اسلامی، خصوصاً در زمینه‌های فرهنگی و مطبوعاتی، بوده و خواهد بود.

* نمونه‌هایی از مطالب و تصاویر مورد نظر، در صورت تمایل ادارهٔ کل مطبوعات داخلی، برای مدیریت محترم این اداره ارسال خواهد شد.



● زبان، تلویزیون، سینما و اوقات فراغت

سید مرتضی آوینی

انوره دومیه (۱۸۷۹ـ ۱۸۰۸م.)
آماتور تمبرها/ ۴۰×۳۲ سانتیمتر
پاریس، قصر کوچك