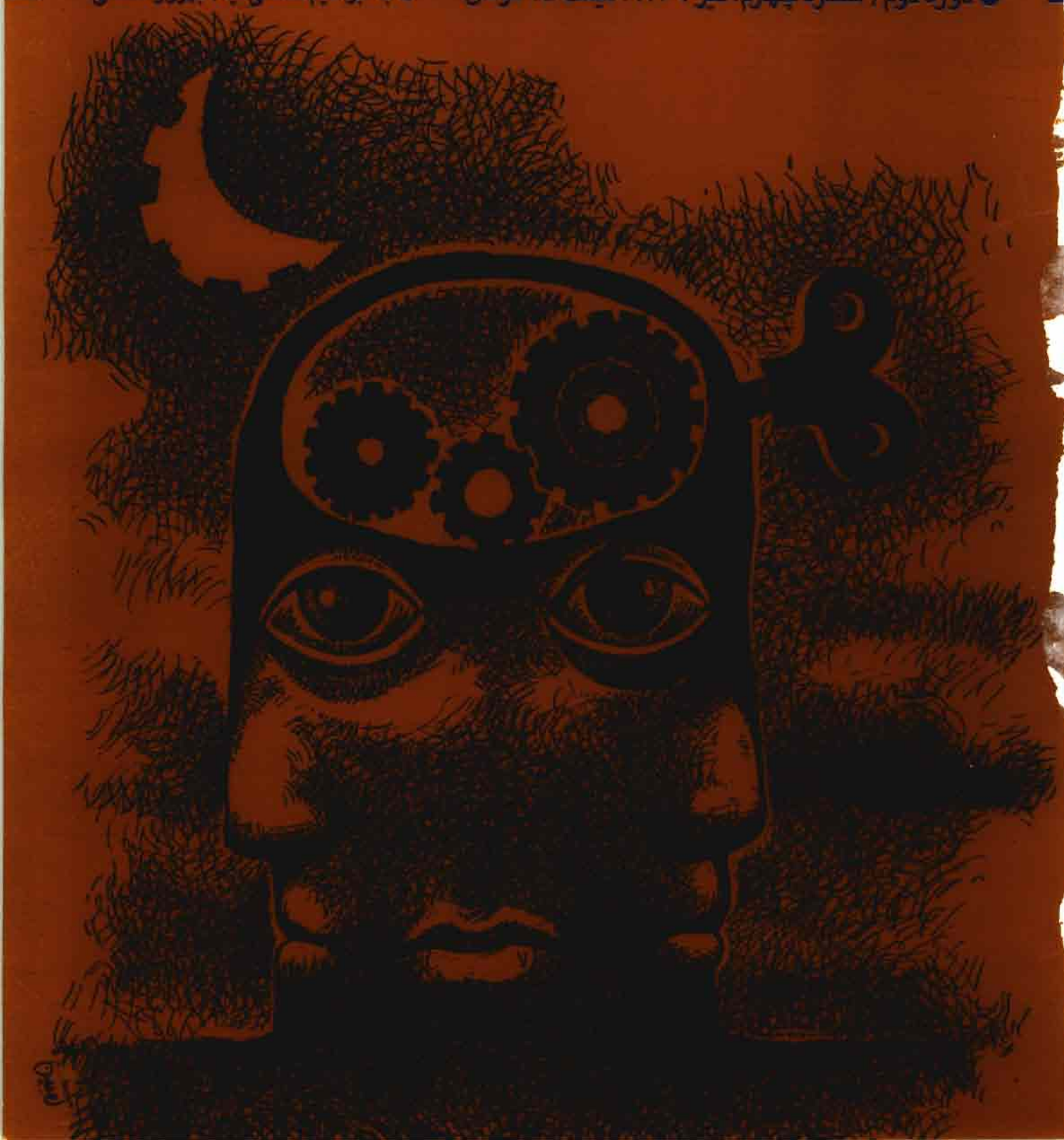
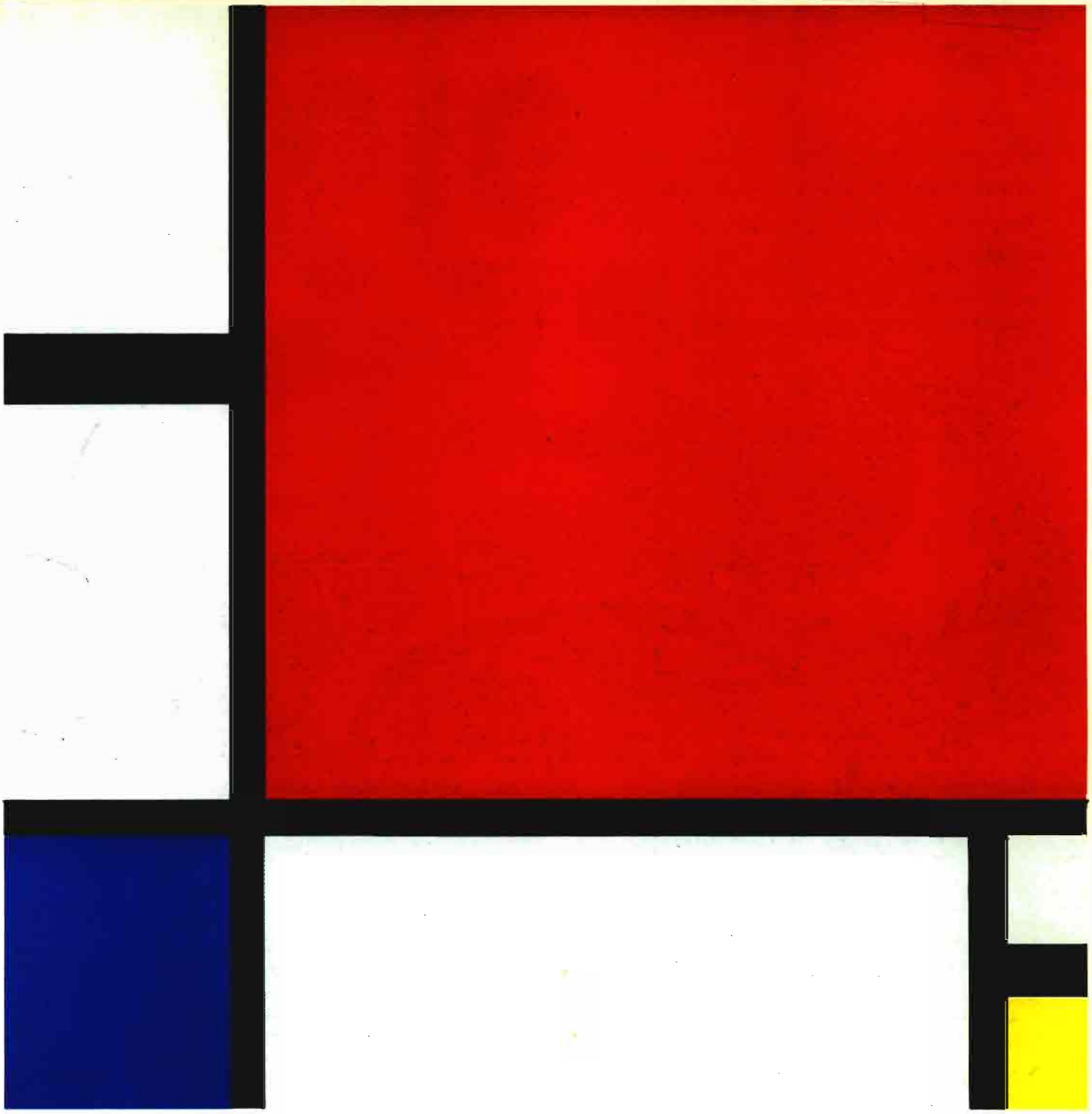
سوره

ماهنامه هنری

● دورهٔ دوم/ شمارهٔ چهارم. تیر ۱۳۶۹. قیمت ۲۵ تومان

● پیران ویسه، مظهر صلح و خرد در شاهنامه/ یوسفعلی میرشکاک
● شطحی به لهجهٔ کبکهای کهن/ احمد عزیزی
● نقاشی و موسیقی/ عبدالمجید حسینی‌راد
● ای بلبل عاشق، جز برای شقایقها مخوان/ سید مرتضی آوینی
● با ابراهیم حاتمی‌کیا/ بهروز افخمی





■ ترکیب با قرمز، زرد و آبی/ ۱۹۳۰
پی‌یت موندریان
مجموعهٔ «آلفرد راث»، زوریخ

●

میان‌بودن ومرگ فاصله‌ای‌نیست؛ پنجره‌ای به‌تمامی گشاده، از زیستن‌تازیستن.
شب بر حیات آدمی آنچنان سایه می‌راند
که شاخه‌های «تلاجن» از دیوار دره‌ها اندوه می‌پراکند.
آن شب، «انجیربن» بر شانهٔ کوه در خود فرو ریخت
وقتی که رؤیای کودکی آدم در گهوارهٔ خواب پریشان شد.
آه، ای جنون فراگیر، گیسوان جنگل را بمگذار اینچنین آشفته بماند!
اکنون میان دو شانهٔ کوهستان، شالیزار بر آب می‌رود و بو ی رنج در ویرانه‌ها
عطری نجیب می‌پراکند. ماه می‌تابد و شالی‌کاران ساقه‌های برنج را
درآب نمی‌نشانند؛ و چشم‌آدمی، کودکی است تنهامانده، بی‌آنکه بداند درکدام
سومی‌چرخد.
پیش از این، صدایی اگر به گوش می‌رسید، نه ناله‌هایی بود که از دل زمین
برمی‌آمد و نه صیحه‌های رازآلودهٔ زمین: نغمه‌هایی بود تب آلوده
از مرغان نشسته بر «نارنج بن»، در سایه‌سار شب و مهتاب. اینك این
صداهای هول چیست که از شکاف صخره‌ها با گوش می‌آمیزد؟
زمین آیینهٔ عبرتی است که زندگانی را می‌سازد و آیینهٔ حیات آدمی اکنون
پیش رو ی ماست. به زیارت چشمهایی
بشتابیم که جستجوگرانه به دنبال آشنایی می‌گردند...

سوره

ماهنامه هنری

● دورهٔ دوم/ شمارهٔ چهارم. تیر ۱۳۶۹

● **و امّا بعد**... / از مایکل جکسون تا... ۴ ● **ادبیات** / در سوگ آفتاب ۷ / نامه‌های شاعرانه ۹ /

در آیینهٔ دیوان بیدل ۱۰ / شعر ۱۲ / پیران ویسه، مظهر صلح و خرد در شاهنامه ۱۶ / شطحی به لهجهٔ کبکهای کهن ۲۴ /

قصّه و حسّ زندگی ۲۹ / کتابهای تازه ۳۰ / بحران دموکراسی در نظامیه بغداد! ۳۱ ● **مبانی نظری هنر** /

دربارهٔ ارتباطات ۳۲ ● **تئاتر** / نقد حضوری نمایش «کلاه و پیام» ۴۰ / تحلیل نمایشنامهٔ «کلاه و پیامبر» ۴۴ /

گزارش پنجمین جشنوارهٔ تئاتر دانشجویی ۴۶ / جشنوارهٔ تئاتر سوره ۴۹ ● **تجسّمی** / نقاشی و موسیقی ۵۰ /

معرّفی هنرمند ۵۴ / گذری بر نمایشگاه کاریکاتور فارسی ۵۶ / نگاهی به زندگی فرانسوا میله» ۵۸ / یاد و یادگارها ۶۰ /

خبرهای تجسّمی ۶۱ ● **سینما** / با ابراهیم حاتمی‌کیا ۶۴ / گفتگو با اسماعیل سلطانیان ۶۶ / گفتگو با محمدتقی

پاک‌سیما ۶۸ / گفتگو با اصغر پورهاجریان ۷۰ / گفتگو با ابراهیم اصغرزاده ۷۲ / ای بلبل عاشق! جز برای شقایقها

مخوان ۷۴ / مهاجر، افقی جدید در برابر سینمای ایران ۷۷ / قطره، امّا زلال ۷۸

● صاحب امتیاز: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی
● سردبیر: سیدمحمد آوینی
● گرافیک: علی وزیریان
● آثار و مقالات مندرج در سوره بیانگر آراءِ مؤلّفین خود بوده، الزاماً نظرات حوزهٔ هنری را منعکس نمی‌کنند.
● 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

● از مایکل جکسون تا ...

■ ما امیدواریم که نظام بوروکراسی کشور آن همه از آرمانهای انقلاب اسلامی دور نگردد که به خواستِ مردم و سلامت اخلاقی جامعهٔ اسلامی بی‌اعتنایی کند.

■ آنچه ما را برآشفته، هتّاکی وقیحانه و بی‌پروایی است که به صورتی مفسده‌انگیز در خدمت دفاع از آزادی جنسی درآمده و حریم عفاف اجتماعی را دریده است.

بعد از انتشار کتاب «آداب زیارت» از یك ایرانی مقیم آمریکا به نام «تقی مدرسی»ـ که با استفاده از یك جوّ کاذب تبلیغاتی امکان معرّفی یافت ـ دو کتاب دیگر از نویسندهٔ کتاب «طوبا و معنای شب» با عناوین «سگ و زمستان بلند» و «زنان بدون مردان» انتشار یافته که این دومی اگر چه سال ۱۳۵۷ در پاریس نگاشته شده امّا برای اولین بار است که به چاپ می‌رسد. کتابهایی چنین برای مردم نگاشته نمی‌شوند و اصلاً جریانهای منوّرالفکری در این جهانی که آن را «جهان سوم» می‌نامند، و بالخصوص در ایران بعد از انقلاب، با مردم رابطهٔ حقیقی ندارند. «رهبری مردم» نیز با روشنفکران نیست و اگرنه تاکنون «مدینهٔ غایی منوّرالفکری»ـ یعنی دموکراسی غربی ـ در اینجا محقّق گشته بود. ما هنوز فرصت نیافته‌ایم که کتاب «سگ و زمستان بلند» را بخوانیم امّا اگر آن هم با زبان «زنان بدون مردان» نگاشته شده باشد باید اذعان کنیم که‌علیرغم‌خواستِ مردمی که بار اصلی مبارزه با غرب را بردوش دارند، زمینه‌های مستعدّ تازه‌ای برای رشد منوّرالفکری و غربگرایی ایجاد شده است که باید به‌طور جدّی مورد ارزیابی قرار گیرد. ما امیدواریم که نظام بوروکراسی کشور آن همه از آرمانهای انقلاب اسلامی دور نگردد که به خواست مردم و سلامت اخلاقی جامعهٔ اسلامی بی‌اعتنایی کند، چرا که اکنون هر چند هنوز هم میان مردم و برج عاج منوّرالفکران وطنی، برزخی از عدم تفاهم وجود دارد، امّا با فرو ریختن بسیاری از مرزهای اعتباری در جامعهٔ بعد از انقلاب و نزدیك شدن حوزه و دانشگاه به یکدیگر، دیگر نه آنچنان است که این کج اندیشی‌ها تاثیری هرچند بسیار محدود در اقشار ژرفنایی جامعه نداشته باشد.

اگر کتاب «زنان بدون مردان» از جبههٔ مخالفان سیاسی انقلاب حمله‌ور گشته بود جایی برای اعتراض باقی نمی‌ماند چرا که اصلاً مقتضای وقوع انقلابی فرهنگی و اجتماعی و سیاسی که با کلّ موجودیت غرب رو درروست نمی‌توانست چیزی جز این باشد که دشمنان بسیاری را در مقابله با خویش بیابد. امّا این کتاب اصلاً هویت سیاسی، فرهنگی و یا هنری ندارد و فقط وسیله‌ای برای اشاعهٔ فحشاست، منتها با ظاهری مقبول عقلِ «دموکراسی غربی».

این کتاب اگرچه از «اپیدمی مارکزززدگی» بشدّت بیمار است امّا این بیماری آن همه نیست که بتواند تفکّر هرزه و بسیار فاسد نویسنده را بپوشاند. کتاب «آیات شیطانی» هم اگرچه مارکزززده است امّا محتوایش تا آنجا مغلوب فرم واقع شده که بسیاری از مقاصد فاسد نویسندهٔ کتاب در پردهٔ یك فرمالیسم مزمن مکتوم مانده است، امّا در اینجا... نحوی از «رئالیسم اجتماعی»ـ هرچند بسیار ناشیانه ـ توانسته است مارکزززدگی نویسنده را تا آنجا مهار کند که محتوای ضداخلاقی و کثیف کتاب کاملاًبرجسته و نمایان باقی بماند. اگر این دوران را ما «دوران احیای مجدّد اسلام» می‌دانیم، طبیعی است که دشمنان ما در این دوران روی به مبارزهٔ علنی با دین و دینداری بیاورند؛ امّا همان‌طور که گفتیم، آنچه که ما را برآشفته، هتّاکی وقیحانه و بی‌پروایی است که به صورتی مفسده‌انگیز در خدمت دفاع از آزادی جنسی درآمده و حریم عفاف اجتماعی را دریده است. اگرچه نوشتن دربارهٔ چنین کتابی می‌تواند مفاسدی را به دنبال داشته

باشد، امّا در عین حال از آنجا که فتنه‌های شیطان فقط در تاریکیهای جهل و غفلت پا می‌گیرد، صلاح در آن است که کار را به وجدانِ جمعی مردم واگذار کنیم. بی‌اعتنایی ما در برابر جوّ کاذب کنونی، با توجّه به سستیهای دردآوری که در نظام بوروکراسی کشور وجود دارد، جلوهٔ اغماض خواهد یافت و فضا را برای فتنه‌انگیزان آماده‌تر خواهد کرد.

کتاب «زنان بدون مردان» دربارهٔ «زن ایرانی» است از نگاه زن غربزده و ولنگاری که اعتبارات اخلاقی و اجتماعی شرعی و عرفی جامعهٔ ایرانی را دربارهٔ زن به استهزا می‌گیرد. زنهای ایرانی در چشم نویسنده همه خرافاتی، منظلم، کلفت‌مآب، آشپزِ مسلکی و بدبخت و بی‌شعور هستند که سنن و خرافات مذهبی، آنان را به صورت «بردگان جنسی مردان» درآورده است. مردان نیز از چشم نویسنده، انسانهایی ظالم، بیمار و شهوی هستند که زنها را یا به‌مثابهٔ حیوانی برای اطفای شهوت می‌بینند و یا به‌مثابهٔ خدمتکاری که وظیفهٔ آشپزی و تر و خشک کردن مردان و بچه‌ها را برعهده دارند. نام کتاب: «زنان بدون مردان» نیز در واقع، انتقامی است که نویسنده از مردان می‌گیرد.

چنین کتابهایی برای اولین بار نیست که به چاپ می‌رسد: از سفرنامه‌های اروپاییانی که به ایران سفر کرده‌اند تا کتابهایی چون «علویه خانم و ولنگاری» (صادق هدایت)... همه از همین نظرگاه نگارش یافته‌اند، با این تفاوت که کتاب مزبور بدون ملاحظات اخلاقی و در کمال بی‌شرمی و وقاحت نگارش یافته است؛ وقاحتی که از یك زن شرقی که در فضای آفتابی این نیمهٔ کرهٔ زمین بالیده است، بسیار بعید می‌نماید. اگرچه سیطرهٔ فرهنگی غرب دیگر مرز و بوم نمی‌شناسد و با علم به سوابق نویسندهٔ کتاب، دیگر هیچ جایی برای تعجّب و پرسش باقی نمی‌ماند جز آنکه: «چطور چنین کتابی اجازهٔ انتشار یافته است؟» اگر امکان استناد به قسمتهایی از کتاب مزبور وجود می‌داشت خوانندگان این مقاله می‌توانستند تصوّر دقیقتری از موضوع مورد بحث بیابند امّا متاسّفانه این کار جز با «هتك عفّت عمومی» که در قانون مطبوعات جرمی قابل تعقیب است میسّر نیست(!)... و گویا دیگر همه، جز ما، دریافته‌اند که قانون، آنسان که توسّط بوروکراتها مورد تفسیر و توجیه قرار می‌گیرد، دارای روزنه‌های عدیده است.

کتاب مزبور از پانزده قطعهٔ پیوسته که در یك بافت کلّی جایگزین شده‌اند تشکیل شده، هرچند قطعه با نام یك زن: «مهدخت»، «فائزه»، «مونس»، «فرخ‌لقا»، «زرّین‌کلاه». مهدخت پیردختری مهربان و عفیف با گرایشهای مادرانه است که در نهایت خود را در زمین می‌کارد و درخت می‌شود. نویسنده بعدها توضیح خواهد داد که مهدخت «مظهر باکرگی» است و به همین دلیل هنوز در مرتبهٔ درختی است و میلیاردها سال تا انسان شدن فاصله دارد. مهدخت در صحفهٔ ۱۶ کتاب می‌اندیشد: «بکارت من مثل درخت است.» او یك بار هنگام قدم زدن در گلخانه شاهد زنای باغبان با یك دختر پانزده ساله است؛ مشمئز می‌شود و دستهایش را در حوض می‌شوید:

«دلش می‌خواست بالا بیاورد. بی‌اختیار دستهایش را شست.»

...و بالاخره مهدخت خودش را در باغ می‌کارد و درخت می‌شود:

«...امّا متاسّفانه انسان نشد، درخت شد. اکنون می‌تواند حرکت را از سرنو بیاغازد تا میلیاردها سال دیگر اندکی انسان شود».

«فائزه» نیز پیردختری است مذهبی که بعدها درحالی که با یك پیردختر دیگر (مونس) به کرج می‌روند مورد تجاوز یك راننده و کمك رانندهٔ کامیون قرار می‌گیرند و... فائزه یك آشپزِ مسلکی است ـ و همهٔ زنان مذهبی و سنّتی از دید نویسنده چُنینند ـ که به زن برادرش بدان سبب که مهارت بیشتری در آشپزی دارد، حسادت می‌ورزد.

«مونس» پیردختر دیگری است با یك برادر غیرتی به نام «امیر» که او را از سرِ غیرت می‌کُشد و با کمك «فائزه» در باغچه چال می‌کند. امّا «مونس» بعد از چند هفته به شیوهٔ «صد سال تنهایی» مارکز دوباره زنده می‌شود و در جادهٔ کرج مورد تجاوز آن رانندهٔ کامیون قرار می‌گیرد.

«فرخ‌لقا» زنی است از اشراف که شوهری دارد به نام «صدرالدین گلچهره» و فاسقی فرنگ‌دیده به نام «فخرالدین عضد». «فخرالدین» او را با فیلم «برباد رفته» و شباهتی قلابی با «ویویان‌لی» به دام می‌اندازد و همهٔ شادی «فرخ‌لقا» آن است که بنشیند و بدانچه بین او و «فخرالدین» گذشته است، فکر کند: «...آن لبهای کلفت به هم فشردهٔ مرموز»!

«صدرالدیوان گلچهره» مردی است که از آزار دادن همسرش لذّت می‌برد، اگرچه او را دوست می‌دارد. در صفحهٔ ۶۴، او در جواب «فرخ‌لقا» که از او خواسته بود تا ریشش را جلوی روشویی بتراشد می‌گوید: «مخدّرات خفه!»... و این جمله را نویسندهٔ کتاب به‌مثابهٔ بیانیه‌ای علیه مردان ایرانی به کار می‌برد.

نویسنده با همه چیز سر دشمنی دارد: با مردان، زنان، دین، سنن... و حتّی طبیعت، و سراسر کتاب پر از شعارهای مغرضانه‌ای است علیه اسارت زن در فضای مذهبی جامعهٔ ایرانی، و آنچنان که خواهیم دید افقی که نویسندهٔ کتاب در برابر «آزادی زنان» می‌گشاید همان «مدینهٔ دموکراتیکی» است که اکنون در غرب تحقّق یافته. «فرخ‌لقا» همسر خویش را به قتل می‌رساند و وارث ثروت او می‌گردد و با آن ثروت باغی در کرج می‌خرد و همچون «مادام دو استال»، مشوّق رمانتیسم، آن را وقف گسترش هنر(!) می‌کند.

...و امّا «زرّین‌کلاه» زنی ۲۶ ساله و بدکاره است که در «شهر نو» خانهٔ «اکرم طلا» کار می‌کند. او مردها را «بی‌سر» می‌بیند کنایه از آنکه «مردان جز معده و آلت تناسلی هیچ نیستند». «زرّین‌کلاه» بعدها به همسری تنها مرد خوبی که در داستان وجود دارد و «باغبان مهربان» نامیده می‌شود درمی‌آید. او تنها زنی است از میان زنان داستان که بالاخره «نور می‌شود و نیلوفر می‌زاید» و همراه «باغبان مهربان» به آسمانها می‌رود. راز اینکه از میان این زنان تنها زن فاحشه است که نور می‌شود، در سخنان «باغبان مهربان» خطاب به مونس و در جواب او که پرسیده بود: «می‌خواهم نور بشوم. چطور نور می‌شوند؟» آمده است:

«باغبان گفت:

ـ آن روز که مقام تاریکی را دریابند. تو وحدت را درك نمی‌کنی، مثل همهٔ آدمهای متوسط. من به تو می‌گویم برو مقام تاریکی را دریاب، این اصل است... اینك به تو می‌گویم به جستجوی تاریکی برو، به جستجوی در تاریکی برو، در آغاز، به عمق برو، به ژرفا، به ژرفای ژرفا که رسیدی نور را در اوج، در میان دستان خودت، در کنار خودت می‌یابی...»

...و به یکباره درمی‌یابی که چرا از آن میان فقط زرین‌کلاه فاحشه است که نور می‌شود، چرا که به ژرفا رسیده، به ژرفای ژرفا و مقام تاریکی را دریافته است! امّا آیا این راهی در خور هر مسافر است و یا فقط مخصوص «زرین‌کلاه»هاست؟

●

افرادی چون شهرنوش پارسی‌پور داعی به همان مدینهٔ غفلتی هستند که اکنون در غرب وجود دارد. انتخاب «مایکل جکسون» به عنوان بهترین هنرمند دههٔ ۸۰ از جانب «جرج بوش»

■ کتاب «زنان بدون مردان» اصلاً هویت سیاسی، فرهنگی و یا هنری ندارد و فقط وسیله‌ای برای اشاعهٔ فحشاست.

■ این کتاب اگرچه از «اپیدمی مارکزززدگی بشدّت بیمار است، امّا این بیماری آن همه نیست که بتواند تفکّر هرزه و بسیار فاسد نویسنده را بپوشاند.

رئیس جمهوری آمریکا از زمرهٔ رویدادهایی است که نقاب از باطن پلید غرب برمی‌گیرد و حجّت را حتّی بر مردمی که با زبان بحثهای نظری آشنا نیستند، تمام می‌کند.

سیاستمدارانی چون «بوش» و سلف او «ریگان»، با اعمالی نظیر این، حکومت شیطانی خویش را با بت‌پرستی فضاحت‌بار جوانان آمریکایی به یکدیگر پیوند می‌زنند و این درست همان حقیقتی است که باید دربارهٔ دموکراسی غرب گفته شود: دموکراسی غربی، حکومتی فرعونی است که بنیان استعباد و استثمار خویش را با رشته‌هایی پنهان بر بهیمیت بشر استوار داشته است.

آزادی غربی توهّمی بیش نیست؛ با این آزادی، بشر بندهٔ تمنّیات خویش می‌گردد و فراعنهٔ جدید عالم- که بوش و ریگان و سیاستمداران کنونی جهان جز دست‌نشاندگان آنها نیستند- فرصت حاکمیت می‌یابند. آنها بر جهان شهوات بشر حکم می‌رانند. پس این آزادی عین بندگی و بردگی است منتها به صورتی پنهان... و با همین رشته‌های پنهان است که فراعنهٔ یهودایی این عصر جاهلی شیرازهٔ جان افراد بشر را در کف سیطرهٔ خویش گرفته‌اند و آنان را به هر سوی که می‌خواهند می‌برند... و بشر تا خود را از این تمنّیات خلاص نکند نمی‌تواند به «آزادی حقیقی» دست یابد و سیطره و ولایت طاغوتها را انکار کند.

«مایکل جکسون» خوانندهٔ همجنس‌باز آمریکایی مظهر تمامی مفاسدی است که جامعهٔ کنونی غرب بدان گرفتار آمده و در عین حال «صورت مجسّم هنر به مفهوم جدید» آن است. وارونگی بشر جدید چنین اقتضا دارد که همه چیز وارونه شود و کلمات به مفاهیمی وارونهٔ حقیقت دلالت یابند.

اگر «هنر» همواره تا پیش از جاهلیت جدید معنای «کمال» داشته است و اهل کمال را هنرمند می‌خوانده‌اند، مقتضای وارونگی مفاهیم در عصر جدید آن است که لفظ «هنر» به مفهوم «زوال» دلالت داشته باشد و هنرمندان- آنچنان که بوده‌اند- «فاسدترین مردمان» باشند.

فضای هنری کشور ما پیش از انقلاب اسلامی، مَثَلی بسیار مناسب برای آن فضاحتی است که در جهان هنر امروز جریان دارد. بعد از پیروزی انقلاب این فضا عیناً به خارج از کشور، به آمریکا و اروپا انتقال یافت و اکنون نشریاتی که از جانب ایرانیان خارج از کشور انتشار می‌یابد رونوشت برابر اصل نشریاتی است که در اواخر دوران حاکمیت شاهان در این سرزمین انتشار می‌یافت. هنرمندان کذایی از خوانندگان و نوازندگان و رقّاصان و شوْمَن‌ها و هنرپیشه‌ها و کارگردانها گرفته تا شاعران و نویسندگان و روزنامه‌نگاران و نقاشان و مجسّمه‌سازان... گوی فساد و هرزگی و فحشا را حتّی از درباریان نیز ربوده بودند و هنوز هم اصیلترین سلطنت‌طلبان همینان هستند. حکومتهای شیطانی ناگزیر هستند که خانهٔ عنکبوتی خویش را بر بنیانهای فساد و فحشا و سوائق و غرایز حیوانی وجود بشر بنا کنند و لهذا شاه و شاهبانو نیز با هنرمندان وارونهٔ این مرز و بوم همان می‌کردند که «جورج بوش» با «مایکل جکسون» می‌کند. مگر نه اینکه هنرمندان این مرز و بوم نیز جوجه‌های ملکه بودند و در ظلّ توجّهات خاصّ ملوکانه پرورش می‌یافتند؟

تفکّر، هرچند منحط، ریشه در جان آدمیان می‌دواند و برکندن این ریشه‌ها از خاک جان آدمیانی که در آن فضای مسموم بالیده‌اند از برچیدن نظام شاهی دشوار تر است. «هنر سلطنتی» بر همان مبانی نظری هنر غربی استوار است و چه بسا هویت فرهنگی دیگر گونه‌ای نیز به خود نمی‌گیرد و فی‌المثل اگرچه «موسیقی پاپ» برای «تسخیر روح ایرانی» به ناگزیر سراغ «موسیقی ایرانی» رفته بود، امّا نقاشان و مجسّمه‌سازان ذائقه‌ای کاملاً اروپایی یا آمریکایی داشتند و اگر کسانی هم از آن میان متوجّه سنّت ایرانی می‌شدند، نگاهشان، نگاه توریست فلک‌زده‌ای بود که غوطه‌ور در جهل مرکّب، امّا با تفرعن آمریکایی، به دیدار مساجدی آمده است که ریشه در هزارها سال «فرهنگ وحی» دارند. اگر توریستها چیزی از این فرهنگ دریابند، این هنرمندان سلطنتی نیز درمی‌یافتند.

●

باز هم ما امیدواریم که نظام بوروکراسی کشور آن همه از آرمانهای انقلاب اسلامی دور نگردد که به خواستِ مردم و سلامت اخلاقی جامعهٔ اسلامی بی‌اعتنایی کند و کار این تساهل تا بدانجا کشد که یک بار دیگر امکان رشد برای این شجره‌ای که جز در لجن نمی‌روید فراهم آید. آیا احترام به حقوق اجتماعی هنرمندان لزوماً با نفی حقوق اجتماعی افرادی که می‌خواهند در یک فضای سالم اخلاقی زندگی کنند همراه است؟

●

●درسوگ آفتاب

مروری بر کنگرهٔ شعر حوزه

وای بر آن کس که زخم ماه را نگریست و نگریست. زلالترین آینه را دیدم که در خسوفی از غبار ماتم فرو رفت. آن هنگام که خورشید تیره شد و ستارگان در رجعتی فراتر از ایثار، به سمت ماه پَر کشیدند... و دیدم در سوگ آفتاب، ستارگان را که دانه دانه خاموش می‌شدند...

دومین کنگرهٔ سراسری شعر حوزه طی روزهای ۱۱ تا ۱۳ خرداد ماه امسال در جوار مرقد مطهر حضرت امام رضا علیه‌السلام، در تالار دانشکدهٔ علوم اسلامی دانشگاه رضوی مشهد برگزار شد. در این کنگره که به مدّت سه روز ادامه یافت، شاعران روحانی و میهمان، شعرهای خود را که در سوگ حضرت امام (قدّس سرّه‌الشّریف) سروده بودند، قرائت کردند. با تشکّر از برادرمان «آقاسی» که ما را در تهیهٔ این گزارش یاری کردند، نظر خوانندگان گرامی را به مطالعهٔ اجمالی از آنچه در این کنگره گذشت جلب می‌کنیم.

●

ساعت، حدود چهار بعد از ظهر را نشان می‌دهد و جماعتی عظیم در تالار گردهم آمده‌اند تا دومین کنگرهٔ شعر سراسری حوزه آغاز شود. جماعتِ مشتاق شعر سرزمین خراسان در سالن کوچک جلوی تالار از طریق تلویزیون مدار بسته برنامه‌ها را پیگیری می‌کنند. برنامه با دکلمه‌ای زیبا توسّط حجت‌الاسلام سید عبدالله حسینی شروع می‌شود و پس از تلاوت آیاتی چند از قرآن مجید، با قرائت پنج رباعی منتشر نشده از حضرت امام(ره) ادامه می‌یابد. پس از آن بلندگوها صدای خبر رحلت جانگداز حضرت امام(ره) را که در سال قبل از صدای جمهوری اسلامی ایران پخش شده بود، تکرار می‌کنند.

اجرای سرود توسّط گروه سرود و سپس سخنان حضرت آیت‌الله جلتی دربارهٔ شعر و شعرا از نگاه اسلام آغازگر برنامه‌های کنگره است. از آن پس شعرخوانی برنامه‌های کنگره را تداوم می‌بخشد که در ابتدا برادر طلبه «زکریا اخلاقی» شعری قرائت می‌کند و بعد از او یکی از طلاب عراقی به نام «ضیاءالدین فرج‌الله» (فرات‌الاسدی) قصیده‌ای را به زبان عربی می‌خواند که ترجمهٔ آن را آقای «صابر امامی» به عهده دارد.

فرشته‌های خدا شرمسار او بودند
و او میان همین پابرهنه‌ها کم بود

بیتی است از غزل زیبایی که «احمد شهدادی» در ادامهٔ برنامه می‌خواند. نوبت به «علیرضا قزوه» که می‌رسد، با قرائت پنج دوبیتی پرسوز، حال و هوایی دیگر به مجلس می‌دهد. یکی از آن دوبیتی‌ها را با هم می‌خوانیم:

قد سرو بهارم رو شکستند
تموم شاخسارم رو شکستند
اسیر چنگ طوفان شد ربابم
شب غربت سه تارم رو شکستند

شاعر بعدی طلبهٔ افغانی «سید ابوطالب مظفری» است که با قرائت شعرش ما را به دست آیینه‌ها می‌سپرد و به یاد بیتی از مولانا بیدل می‌اندازد که:

ای گداز دل نفسی اشك شو به دیده بیا
یار می‌رود زنظر یك قدم دویده بیا

شاعر بعدی «صادق رحمانی» است؛ طلبه‌ای خوش‌ذوق و باصفا که در قم به تحصیر شغول است و بیشتر دوبیتی و رباعی می‌سراید و گاهگاه هم غزل ساز می‌کند. شاعری از سرزمین هند، سرزمین قتیل لاهوری و برهمن لاهوری، در ادامه شعرخوانی می‌کند. او «سید احتشام عباس زیدی» است که با مجلات اردو زبان داخل و خارج از ایران همکاری مستمر دارد. علوم دینی را در قم می‌خواند و لیسانس یا فوق‌لیسانس ادبیات فارسی از هند دارد. او را که می‌بینیم، به یاد کشمیر می‌افتیم. وقتی که از «سید احتشام» انگیزهٔ سرودن به زبان اردو را می‌پرسیم، می‌گوید: در میان اردو زبانان مسلمانان بسیاری هستند و باید پیام انقلاب را به زبان اردو انتشار داد.

حسن ختام اولین روز کنگره، شعر استاد «علی معلم دامغانی» است که قصیده‌ای را به سبك و سیاق خراسانی و در رابطه با سرزمین ادب‌پرور خراسان قرائت می‌کند و بر شور مجلس می‌افزاید.

روز دوم، سر ساعت چهار بعد از ظهر با تلاوت آیاتی از کلام‌الله مجید، برنامهٔ کنگره شروع می‌شود. اولین شاعر روز دوم کنگره حجت‌الاسلام «محمدحسین بهجتی» (شفق)، امام جمعهٔ محترم اردکان است که با این دو رباعی شروع می‌کند:

دریای دل از غم تو طوفانی شد
زین حادثه جان غرق پریشانی شد
بر عرش خدا پریدی و روز امید
از رفتن تو چو شام ظلمانی شد

شد عرش منوّر از رُخ خُرّم تو
آفاق زمین سیاه شد از غم تو
سالی است که عاشقان ندیدند تو را
خون شد دل ما، چو لاله در ماتم تو

شاعری به نام «ابوثُقی بحرانی» از بحرین که در قم به طلبگی مشغول است در ادامهٔ برنامه‌های روز دوم سرودهٔ خویش را به زبان عربی قرائت می‌کند و پس از آن «صابر امامی» ترجمه‌ای شیوا و زیبا از شعر «ابوثقی» را بر ایمان می‌خواند. نوبت به یکی دیگر از میهمانان این کنگره، «پرویز بیگی حبیب‌آبادی» می‌رسد که او نیز قسمتی از مثنوی مطوّل خود را قرائت می‌کند:

ای فراتر از همه پروازها
ای رساتر از غزل آوازها
چشم را تا بر حضورت دوختیم
منطق آیینه را آموختیم
با شقایقها تفاهم داشتی
کربلا بودی تداوم داشتی

این بار شاعر دلسوختهٔ افغانی، «محمدکاظم کاظمی»، اشعارش را در ماتم آفتاب ولایت می‌خواند. کاظمی جوانی است از سرزمین افغانستان که داغی مضاعف دارد. شعر را با گوشت‌وخون خود لمس کرده است و سوز دل او گویای همین مطلب است. بعد از او «محمدباقر عبداللهی» شعر سپیدی را قرائت می‌کند و بعد «ابوالقاسم حسینی» (ژرفا) سرودهٔ زیبای خود را می‌خواند. حجت‌الاسلام «سید حسین موحد بلخی» شاعر افغانی و آقای «یدالله گودرزی» از دیگر شعرای روز دوم هستند. آقای «جواد محقّق همدانی» (آتش) نیز دو شعر تازهٔ خود را قرائت می‌کند.

امشب نیز مانند شب پیش اجرای «تواشیح» به زبان عربی شور و حال جمع را دوچندان می‌کند. حجت‌الاسلام «جواد محدثی» پس از اجرای تواشیح غزلی می‌خواند و این چند بیت از آن غزل است:

همواره‌مقاصدکی ازغیب مارا به کوچ فرا می‌خواند
زین کوچه‌ها همه می‌کوچند، تنهاخداست که‌می‌ماند
ای بزم آینه را ساقی، ای روح قدسی آفاقی

رفتی و داغ تو باقی ماند، تاحشر داغ تومی‌ماند
بعد از تو عاطفه محزون است، بعد از تو سینه پر از خون است

بعداز تو واژه تهی‌دست است، داغت به‌زلزله می‌ماند

«سید مصطفی دیباجی» و «رضا شاکر اردکانی» شاعران طلبه‌ای هستند که بعد از جواد محدثی اشعار خود را قرائت می‌کنند. شاعر میهمان «مجید نظافت» نیز این‌گونه می‌سراید:

و شبی دیگر
در حادثه زندگی‌ام پرپر شد
ماه در هالهٔ رؤیایی خود تنها ماند
و سحرگاه فروتن
به وداع شب پیش
پاسخی روشن داد
نور پرپر می‌زد

آنگاه حجت‌الاسلام «محمدخان محمدی» مثنوی خود را در سوگ حضرت امام(ره) قرائت می‌کند:

آن شب ازمیخانه صوت اِرْجعی آمد به‌گوش
ناگهان آهنگ رجعت کرد پیر می‌فروش
آن‌شب اندر سوگ سبزت قلب پیغمبر شکست
دیدهٔ زهرا پراز خون شد دل حیدر شکست
اینك از آن سیرروحانی چهل منزل گذشت
شهپر جبریل در ره ماند وآن محمل گذشت

بعد از ایشان، شاعر طلبه «سید محمود زینلی» غزل زیبایی را می‌خواند. آخرین شاعر شب دوم، «عبدالجبار کاکایی» است که ترجیع‌بندی را قرائت می‌کند. بندی از سرودهٔ او چنین است:

این دل امشب آتشی انگیخته است
شوق را با سرکشی آمیخته است
چشم بیدار من امشب تا سحر
سوگوار اشکهای ریخته است
آسمان بوی اجابت می‌دهد
بس که قندیل دعا آویخته است
باز هم دست نوازش دیر کرد
گریه ما را سخت غافلگیر کرد
...

برنامهٔ روز سوم، یعنی آخرین روز کنگره با تلاوت آیاتی از قرآن مجید شروع می‌شود. پس از آن حجت‌الاسلام «صادقی رشاد» ترجیع‌بند منتشرنشده‌ای از حضرت امام را تحت عنوان «نقطهٔ عطف» برای حضار قرائت می‌کند. حجت‌الاسلام دکتر «سید عبدالله فاطمی» نیز به عنوان سخنران روز سوم کنگره در رابطه با «شعر شیعی» سخن می‌گوید و اشاراتی نیز به شعر سراسر عرفان حضرت امام دارد. پس ازبیانات ایشان، «هادی سعیدی‌کیا سری» سروده‌های خود را می‌خواند:

در بهت زمین گم است تنهایی من
زندان تکلّم است تنهایی من
من خود او را نمی‌شناسم شاید
اشك است، تبسّم است، تنهایی من

ای ستیغ‌حماسه‌نامت سبز
دشت سینایی قیامت سبز
مهد اعجاز بود حنجره‌ات
ای درخت خدا کلامت سبز
ای علی گونه، ای عدالت محض
نفس تیغ بی‌نیامت سبز
آی ابری که جنگل فریاد
مانده از بارش مدامت سبز
نفست تا همیشه با ما باد
آفتاب بلند فردا باد

شاعر بزرگوار «محمود شاهرخی» (جذبه) میهمان دیگر کنگره است که غزلی زیبا را قرائت می‌کند:

رفتی و این دل دروا، دوراز توهمدم زاریست
جان تاوصال تو یابد درکار لحظه شماریست
رفتی و دشنهٔ فرقت جان نزار مرا خَست
بازآ که زخم جدایی بردوش عاطفه کاریست
دل، این شکستهٔ نالان، دمساز کلبه احزان
مانند پیکر بی‌جان درگور سینه حصاریست
دوراز تو مونس اشکم، دور از تو همدم آهم
آیینه دلم از غم، ای بخت خفته غباریست
دوراز تو ای گل رعنا، در این بهار غم‌افزا
آوای این دل شیدا، فریاد مرگ قناریست
بی‌آفتاب نگاهت، بی‌برق چشم سیاهت
اکنون فضای دل من از ابر فاجعه تاریست
دوری اگرچه به ظاهر، نزدیکی از ره معنا
دل پیش نقش خیالت سرگرم آینه‌داریست
هرگز نمی‌روی از دل، ازدیده گرچه نهانی
یادت چوبوی گل سرخ درباغ خاطره جاریست

آنگاه شاعری از سوریه به نام حجت‌الاسلام «بنیل حلباوی» سرودهٔ خود را به زبان عربی قرائت می‌کند. میهمان دیگر کنگره، شاعر خراسانی «مصطفی محدّثی خراسانی» است وبعد از او صابر امامی سرودهٔ خود را می‌خواند. سپس شاعر دیگری از طلاب، «مجید مرادی» اهل گیلان، این غزل را قرائت می‌کند:

عقل را شور تو شیدا کرده است
رفتنت خون در دل ما کرده است
ای نسیم آشنا، هجران تو
غنچه‌های اشك را واکرده است
عشق درپهنای خون‌آلود دل
خیمه‌ای از آه برپا کرده است
سطر سطر آیه‌های عشق را
شعر زیبای تو معنا کرده است

شاعر بعدی نیز طلبه‌ای است جوان به نام «عبدالرضا رضایی‌نیا» (باران). شاعر شوریده، «فرید طهماسبی» را هم می‌توان در این مجلس یافت. او که به عنوان میهمان به مشهد مقدّس آمده است شعر زیبایی را قرائت می‌کند. بعد از او «سید ولی‌الحسن رضوی» شعر خود را می‌خواند. «عباس ساعی»، که خود هم میزبان است و هم میهمان، شاعر بعدی این شب است. یکی از رباعیاتش چنین است:

دل را به اسیری غمت آوردم
خاکی است که بهر قدمت آوردم
امروز من این کبوتر وحشی را
ای دوست برای حَرَمَت آوردم

«محمدرضا ترکی» (م. بیقرار) نیز دو سرودهٔ سپید خود را می‌خواند:

تا دیروز مردی با ما بود
که آفتاب از پیشانی بلندش طلوع می‌کرد
دریا در نگاه زلالش موج می‌زد
و صدایش تلاوت پرواز بود
مردی که رودها
بودنش را سروده بودند
هرگز مباد آن پیشانی
آن نگاه
و آن صدا را از یاد ببریم

حجت‌الاسلام «عباسعلی مغیثی‌نیا» نیز شعری با این مطلع می‌خواند:

روزی که‌آن امام حقیقت‌پرست رفت
بود و نبود ما همه یك‌جا زدست رفت

بعد از ایشان نوبت به «احمد عزیزی» می‌رسد که به دلیل کمبود وقت فقط دو رباعی می‌خواند. در خاتمه نیز «سید عبدالله حسینی» شعر خود را قرائت می‌کند.

دومین کنگرهٔ شعر حوزه در پایان برنامه‌های شعرخوانی و سخنرانی، با قرائت بیانیه‌ای در بیعت مجدّد با رهبر عزیز انقلاب، حضرت آیت‌الله خامنه‌ای، و تأکید بر موقعیت و مقام شعر و ادب در جامعهٔ اسلامی و ضرورت تأسیس انجمنهای ادبی در حوزه‌های علمیه قم، مشهد و تهران و اهمیّت توجّه و عنایت بیشتر به زبان شعر و ادبیات در عرصهٔ تبلیغ و مرزبانی از آرمانهای مکتبی، خاتمه می‌پذیرد

ماهنامهٔ «سوره» برپایی کنگرهٔ شعر حوزه را به مثابهٔ مظهری از تعلّق و پیوند خاصّ روحانیت معظم با هنر و ادب اصیل و متعهد ارج می‌نهد و توفیق روزافزون دست اندرکاران و شرکت‌کنندگان در این کنگره را از خداوند متعال طلب می‌نماید.

●نامه‌های شاعرانه

*** نقده- آقای بهرام افضلی**

از مقاله‌ای که فرستاده بودید تشکّر می‌کنیم. شعر را فراموش نکنید.

*** تهران- برادر محمدعلی علومی**

با سلام. منتظر شعرهای دیگرتان هستیم. ای کاش می‌شد مفصّلاً در مورد تقطیع صحبت کرد. به هر حال، شعرهایتان را با دقّت بیشتری تقطیع کنید. شعر شما تهی از نوگرایی نیست و ان‌شاءالله موفّقیتهای بیشتری را شاهد خواهید بود.

*** قم- آقای علیرضا اطلاقی**

مثنوی زیبا امّا درازمدّت شما را رؤیت کردیم. حیف شد به علّت تورّم گلوی مجله نتوانستیم آن را چاپ کنیم. از طرفی، گزینش از آن به یك ادارهٔ سیاسی- ایدئولوژیك نیاز داشت که البتّه چنین کاری به عهدهٔ خود شاعر است نه ما. این را چاپ نکردیم تا دفعات آینده بدانید ما چقدر نیازمند به «امّن یُجیب» وقتیم. یا علی...

*** ایلام- آقای ظاهر سارائی**

دو غزل فرستاده‌اید، هر دو عالی. این اولین شاعر قدرقدرت است که از ایلام برای ما شعر می‌فرستد. چراغ دوم را که روشن کرد؟

*** بندر گناوه- آقای غلامحسین دریانورد**

کارهایت همه قشنگ بود، نیازی به تعارف ندارد؛ منتهی کمی باید از شعارهای روزمرّه فاصله گرفت. البتّه شاید یك مورد این‌طور بود، امّا همان یك مورد هم برای شاعری مثل تو زیاد است. کارهایی که در مورد انقلاب داشتی حکایت از سوز دل و اعتقاد تو می‌گفت. موفّق باشی. و این هم فتح باب:

بهارم، شعر نابی می‌نویسم
زفصل دل، کتابی می‌نویسم
خوشم با رقص مجنون شقایق
نسیمم، پیچ و تابی می‌نویسم
سراسر سبزم از گلگون لاله
شهیدم، فتح بابی می‌نویسم
سراپا رنجم از مشکل مپرسید
زخون دل جوابی می‌نویسم
نیاز دست من بال است و پرواز
دعای مستجابی می‌نویسم

*** قم- جناب استاد یدالله گودرزی**

خیلی بدخط نوشته‌اید! با تلفات بسیار، دو بیت را به چنگ آوردیم که آن هم کامل نیست.

نوشته‌های «گلخانه»ای را دیدیم، شبیه به همان اظهار نظر شما بود. کارهای بعدی را حتماً خوش‌خط بنویسید. چشم! نویسندهٔ گلخانه را تعزیر خواهیم کرد!

*** گرمسار- آقای عباس گیلوری**

«رهایی» را در صفحهٔ شعر به بند خواهیم کشید. لطفاً خوش‌خطتر بنویسید.

*** سنندج- آقای پرویز مخدومی**

من از آن دست اشتلم‌ها که اشاره فرموده‌اید بلد نیستم؛ حقیقت مطلب را می‌نویسم. منتظر کارهای عالی شما...

*** اهواز- آقای محمدحسین نویدی**

چشم، فرمایش شما بزودی عملی خواهد شد.

*** ارومیه- آقای رحیم رحیمی(سوره)**

مجلّهٔ ما عادت ندارد تخلّص‌ها را بیاورد. اگر «سوره» تخلّص شماست بنویسید تا منبعد آن را نیاوریم! اگرنه با همدیگر فامیل می‌شویم! «پنجره» را بزودی بازخواهیم کرد.

*** تهران- آقای رضا علوی**

با بیخودی بیشتری شعر بگویید. منتظر کارهای تازه‌تر.

*** تهران- آقای حمیدرضا شکارسری**

شعر زیبای «پیوند» مبارك باد. لطفاً در مراسم چاپ آن شرکت کنید:

باز دریا ترانه می‌خواند
می‌شنوم
و دلم بی‌قرار می‌کوبد
باز رؤیای موج می‌بینم
مثل یك برکه در میان کویر
آه، یك رود فاصله است
بین ساحل و دشت

●

کم‌کم احساس می‌کنم
عشق را مثل موج در دل خود
برکه پیوند می‌خورد
اینك
با دریا...

*** تهران- آقای محمدرضا قزوینی**

عزیزم، «آغاز» و «خنده» را من نفهمیدم. شاید عینکم را جا گذاشته‌ام؛ شاید اخیراً تومور مغزی پیدا کرده‌ام! یك نامهٔ دیگر بنویس و بگو ماجرا چه بوده است.

*** تهران- آقای منصور باقری**

شعرهای شما قشنگند. «لیلا» را برای کجاوهٔ مجلّه انتخاب کردیم:

فصل بی‌رنگی حرفها آمد
روی کتابها نشست.
هیچ کس با کلمات خود برنخاست.
شعر،
بهانه شد
و کسی که دو سایه داشت
و در خیابانی از چشمهایش گمشده بود
در وقتهای بی‌دلیل غم
به اندازه‌های شب رسید.
از شگفتی خود
بازنگشت.

*** قزوین- برادر امیر عاملی**

صداقت و ایمان شما شایان تقدیر است امّا شعر را باید از این بیشتر تحویل گرفت. امیدوارم روزی شعرتان اندازهٔ عشقتان شود. یا علی.

*** مشهد- آقای محمدرمضانی فرخانی**

با تشکّر از اظهار لطف، «بوریا» چاپ خواهد شد.

*** ساری- آقای منوچهر نیکو**

پس از عرض تشکّر، این بار هم شعری زیبا امّا طولانی برای ما فرستاده‌اید که قسمتهایی از آن را مرور می‌کنیم:

مثال سرود نخل
آزاد
از بهشت محشر زمین نیز
پرواز خواهم کرد
نه تنها،
که یارم کنارم
گندمی سرو جانان
نه فردا
هم الان...

●

● در آیینهٔ دیوان بیدل

■ احمد عزیزی

غیر من زین قلزم حیرت حبابی گل نکرد
عالمی صاحبدل است امّا کسی بیدل نشد

هرچه کل‌گرایی در عرصهٔ علوم تجربی مذموم است و پژوهنده را به وادی تخیّلات بی‌اصل و نسب می‌کشاند، در عرصهٔ ادبیات پسندیده و بسامان است. کار علم پرونده‌سازی برای اشیاء است. هر جزء از هر پدیده‌ای پروندهٔ جداگانه و شناسنامهٔ مجزّایی دارد. علوم تجربی در عرصه‌های خود کمتر به کل‌گرایی نیاز دارد، چرا که ذات این دانش، ذرّه‌بینی و جزءنگر است. البتّه در فلسفهٔ علوم سخن از همه چیز می‌توان گفت؛ در فلسفهٔ علوم می‌توان تاریخ علم، تئوریهای مندرس ومتروك وفرضیه‌های کهنه و نو را بررسی کرد و جزءگرایی علم را در یك کلّیت به سؤال و جواب کشاند. حتّی می‌توان از مقوله‌هایی چون بی‌طرفیِ علم سخن راند و یا پدیده‌هایی از قبیل سقوط علم در دامان سیاست یا اخلاق‌زدایی و اخلاق‌گریزی علمی را تقبیح نمود.

در چنین میدانی می‌توان علم را نیز به‌مانند ادبیات یك کلّ به‌هم پیوسته دانست که‌روزبه روز در حال گشوده شدن و مفتوح گردیدن است؛ دانشمندان را قابلهٔ علوم توصیف کرد؛ سخن از الههٔ علم و فرشتهٔ دانش گفت که البتّه بیراه نیست و در مقام تفکّر که مقام حرکت از جزء به سمت کل یا بررسی اجزاء در کلّیتهاست، چنین امری مستحسن و مقبول است. امّا به هر حال ذات علم، ذاتی تشریح‌گر و جزءگراست. او دربارهٔ باتلاق حیات نظر کلّی ارائه نمی‌دهد؛ کرم‌شب‌تابی را تجزیه می‌کند، یا شاخهٔ سنجاقکی را برمی‌گزیند، یا معماری لانهٔ زنبوری‌را انتخاب می‌کند. آنگاه خسته از کاوش و عرق کرده از پژوهش، سمت کلّی حیات را از فیلسوفان و حکیمان می‌پرسد.

علم گوش به دهان فلسفه دارد و این به معنای تعلّق جزءگرایی در استقلالی‌ترین شکلش به کل‌گرایی و «هولیسم» است. از کل‌گرایی گریزی نیست: ما مقیّد به مطلقیم: موجودات، همه در قیدِ اطلاق گرفتارند و نمی‌توان از تصویر کلّی هستی صرفنظر کرد و با خیال راحت در رختخواب علم تجربی دراز کشید و از طوفانهای کلّی که پشت پنجرهٔ حیات اتّفاق می‌افتد فارغ بود.

امّا ادبیات از صباوت رُمانتیسم تا پیری سوررئالیسم دست به عصای فلسفه است. ادبیات یك کل است. گویی همهٔ شاعران و همهٔ هنرمندان در هر عصری نقاش یك تصویر و بیت آخرین یك ترجیعند و قرن به قرن و عصر به عصر این شعر کاملتر می‌شود و این ادبیات به خلوص و شفّافیت بیشتری دست می‌یابد.

در عرصهٔ شعر که انسانی‌ترین هنرها و زیباترین گونهٔ ادب است، این قضیه باشدّت و حدّت بیشتری به چشم می‌خورد. بهوش باشیم که مراد ما از این کلّ بازشونده و یا پیش‌رونده، جریان استمراری و دائم ادبیات به سمت تکامل و تعالی است و مکتبهای انحرافیِ هنری و تُند و کُند شدن جریان ادبیات در گسترهٔ زمان و بر بستر تاریخ نیز اگرچه در آن نمود کلّی متعالی به چشم نمی‌آیند و محو می‌شوند، امّا در جریان تکامل آن دخیل و سهیم بوده‌اند.

از رودکی تا بیدل می‌توان این بستر را در ادبیات فارسی تعقیب کرد، ایستگاهها و آبشارهای آن را شناخت، عوامل زایایی یا ایستایی آن را مطالعه نمود و جریان سیّال و پیش‌روندهٔ آن را که در هر ایستار به افقی تازه و قلمروی نوین متجلّی است دریافت و بر آن اشعار و وقوف حاصل نمود.

بدین‌سان است که فردوسی قلمروهای تازه‌ای را به کشور پهناور شعر ضمیمه می‌کند. سپس دوران سلسلهٔ آل سعدی فرا می‌رسد. آنگاه حکومت عارفانهٔ حافظ که هنوز نیز بازماندگان آن بر نواحی عظیمی از دلها تسلّط دارند، پیش

می‌آید. سپس لشکرکشی مولانا از آسیای صغیر آغاز می‌شود و یکباره شعر به سلطهٔ قلندران و سلسلهٔ دراویش درمی‌آید. ناگهان از هند طلیعهٔ دوران صائب و کلیم آغاز می‌شود و سپس امپراطوری جهانگیر بیدل تأسیس می‌گردد: امپراطوری باعظمتی که به تازگی دست‌اندرکار فتح ایران است.

در عصر خراسانیان، اگر شعر گرته‌برداری از طبیعت است و در دوران سعدی اگر فصاحت و بلاغت «یاسا»ی بی‌چون و چرای ادبیات است و در قرنها تسلّط حافظ اگر کفّهٔ ریاضت و خلوص و سوز و گداز عارفانه بر فصاحت و بلاغت مرسوم می‌چربد و در عصر صائب اگر نازک‌بینی و ژرف‌نگاری مقبول ارباب ملاحت می‌شود، پس از آغاز امپراطوری بیدل، آمیزه‌ای از تخیّل و فلسفه و عشق و عرفان- طوری که شعر به تنهایی مزّهٔ فلسفه نگیرد یا به رنگ معشوق زمینی درنیاید- باب ادبیات می‌شود.

و البتّه آنچه که آمد حتّی کلید کوچکی نیز بر دروازهٔ هیبت انگیز بیدل نیست. بیدل ناب ادبیات را به ما عرضه می‌کند و تشریح این لطایف به مجالها و مقالهای فراوان نیاز دارد، که نه در بضاعت روح و نه در صناعت کلام من است.

●

چون لاله دو روزی به همین داغ بسازید
گل در چمن رنگ وفا بار ندارد

●

بهار رنگ تماشاست الوداع تعلّق
غبار نیست که چشمت دمی که جست بپوشد
گل بهشت شود غنچه بهر بوس دهانت
لب تو زاهد اگر عیب می‌پرست بپوشد

●

طراوت درین باغ رنگی ندارد
مگر انفعالی تراویده باشد
ندارم چو گل پای سیر بهارت
به رویم مگر رنگ گردیده باشد

●

گل به سر جام به کف آن چمن آیین آمد
می کشان مژده، بهار آمد و رنگین آمد
حیرتم بی‌اثر از انجمن عالم رنگ
همچو آیینه زصورتکدهٔ چین آمد
حاصل این چمن از سودن دستم گل کرد
به کف از آبله‌ام دامن گلچین آمد
باز بی‌روی تو در فصل جنون جوش بهار
سایهٔ گل به سرم پنجهٔ شاهین آمد

●

گرچه رنگ این دو آتشخانه از من ریختند
از جبینم چون شرر داغ فنا زایل نشد
غیر من زین قلزم حیرت حبابی گل نکرد
عالمی صاحبدل است امّا کسی بیدل نشد

●

گلهای آن تبسّم باغ فلك ندارد
صد صبح اگر بخندد یك لب نمك ندارد
رنگ دویی درین باغ رعنایی خیالست
سیر جهان تحقیق ملك و ملك ندارد
دل نوبهار هستی است امّا چه می‌توان کرد
رنجی که دارد این گل خار و خسك ندارد
ذوق طراوت از گل آغوش غنچگی برد
زخمی که آب دزدد غیر از گزك ندارد

●

گر حسرت هوس کیش بازآید از فضولی
کلفت کر است هرچند گل در چمن نماند
بر وضع خلق ختم است آرایش حقیقت
گلشن کجاست هرگه سرو و سمن نماند

●

کو رنگ؟ چه بو ؟ جلوه یار است ببینید
گل نیست، همان لاله عذاراست ببینید
زین برگ گلی چند که آیینه رنگند
آن دست که بیرون‌نگاراست ببینید
این دشت که جولانگه صد رنگ تمنّاست
ای آبله پایان همه خاراست ببینید
خون‌گرمیِ عشق آینه‌پرداز بهاراست
کو غنچه به گل، بوس و کنارست ببینید
آن رنگ کز اندیشه برون است خیالش
دیگر نتوان دید بهارست ببینید

●

مباد آفت تماشاخانهٔ گلزار حسرت را
که آنجا رنگهای رفته هم رو بر قفا دارد
بهار انجمن‌وحشی‌است از فرصت مشو غافل
که عشرت در شکفتن‌های گل آواز پا دارد
حذر کن از تماشاگاه نیرنگ جهان بیدل
تو طبع نازکی داری و این گلشن هوا دارد

●

هستی‌ام نیستی انگاشتنی می‌خواهد
ورنه آن رنگ ندارم که به پرواز رسد

●

نیاز و ناز با هم بس که یك‌رنگند در گلشن
زبوی غنچه نتوان فرق کرد آوای بلبل را

●

عمری است که نُه چرخ به رنگ گل تصویر
واکرده به خمیازهٔ بوی تو دهانها

●

شعورم رنگ گرداند از که پرسم
زخود رفتن ره کاشانهٔ کیست

●

هر برگ گل به عرض من آیینه است و بس
چون بو هنوز در چمن بی‌مثالی‌ام

●

برنمی‌دارد دماغ وحدتم رنگ دویی
غنچه‌سان کردست بوی خود معطر شانه‌ام

یوسفعلی میرشکاک

● با تمامِ انتظار

تمام خاك را گشتم به دنبال صدای تو
ببین باقی است روی لحظه‌هایم جای پای تو
اگر مؤمن اگر کافر به دنبال تو می‌گردم
چرا دست از سرِ من برنمی‌دارد هوای تو
دلیل خلقت آدم، نخواهی رفت از یادم
خدا هم در دل من پُر نخواهد کرد جای تو
صدایم از تو خواهد بود اگر بر گردی ای موعود
پر از داغ شقایقهاست آوازم برای تو
تو را من با تمام انتظارم جستجو کردم
کدامین جاده امشب می‌گذارد سر به پای تو؟
نشان خانه‌ات را از تمام شهر پرسیدم
مگرآن سوتر است از این تمدّن روستای تو؟

علی آذرشاهی- کرج

● دشت جنون

عمری زپیِ دلبر عیّار دویدیم
در دشت جنون نیز به گردش نرسیدیم
آوارهٔ دهریم و چنین دربدر امروز
از بس که از این شاخه به آن شاخه پریدیم
تن نیز به مرغ دلمان دام خطر بود
المنّة لله که از دام رهیدیم
از عشوه‌فروش سر بازار ملاحت
ما نیز به نقدینهٔ جان عشوه خریدیم
مفتون سرابی شده در دشت عطش خیز
بسیار دویدیم و سر آب ندیدیم
با آتش دل بار غم عشق و جنون را
مردانه در این بادیه بر دوش کشیدیم

سید عبدالله حسینی- مشهد

● دخیل

آورده بود آن روز با خویش کودکش را
می‌خواستم ببوسم دستان کوچکش را
بغض گلوی او را محکم فشرده می‌گفت
صدامیان شکستند دیروز سوتکش را
وقتی که بی‌ترَحم بر بامهای شهرم
بارید ابر وحشت باران موشکش را
زهر ای خرد سالم خود را به خاك انداخت
تا از خطر رهاند جان عروسکش را
با خویش گفتم ای دل ای کاش ما بزرگان!...
احساس کرده بودیم دنیای کوچکش را

●

فرسنگی آن طرفتر دیدیم ناامیدی
رو سوی طوس می‌برد زرتشت و مزدکش را
در بامداد شاعر شعر شبانه می‌خواند
گم کرده بود انگار پوزار و عینکش را

●

وقتی حسین خود را قربانی خدا کرد
فهمیده بود مادر پرواز کودکش را
بر پیکر شهیدش مادر دخیل می‌بست
می‌شست زخمهای جسم مشبکش را
می‌گفت گر خداوند نارنجکی دگر داد
فهمیده می‌گذارم نام مبارکش را

حسن رجبی- رفسنجان

● پردهٔ بیداد

شرابی کو کنم آغشته با فریاد امشب را
بنالم داد را در پردهٔ بیداد امشب را
مخالف‌خوانی ایّام در دل آتش افروزد
شرابی کو کنم آغشته با فریاد امشب را
چکاوك‌وار پر در گوشهٔ دشتی زنم آزاد
همایون، فرصتی تا غم رود از یاد امشب را
به شور آرم نوای خامش عشّاق را یك دم
به گاهی یا به گلگشتی کنم دل شاد امشب را
به یاد ترك شیرینی زنم فریاد با دستان
به کوه زندگی یك دم شوم فرهاد امشب را

محمدجواد محبّت

● آفتاب مشرق

در از قفس بگشا تا پرنده پَر بزند
زمشرق دل پاك آفتاب سر بزند
بهار، خندمزنان، با نسیم برگردد
نسیم، مژده‌رسان، با سلام در بزند
خوشا زنخل دلی شاخهٔ دعا روید
خوشا جوانه براین شاخه بیشتر بزند
روامدار خدایا به آنچهٔ دادهٔ توست
قضا زیان برساند، قدر ضرر بزند
روا مدار خدایا به کشتوار امید
شریر پا بگذارد، حسد شرر بزند
به جای خون، نچکد غیر نام دوست از آن
اگر که بر رگ جان عشق نیشتر بزند
دلم هوای تو را دارد ای امام رضا(ع)
بگو تفال خیری براین سفر بزند

اکبر بهداروند

● نگاه آینه

نگاه آینه هر لحظه از جا می‌برد مارا
به دریای جنون موج تمنّا می‌برد مارا
زپاکیِ دلِ ما شبنم از غیرت به جوش آمد
از آن شادم که نوح دل به دریا می‌برد مارا
به کوه قاف دل در خویش حیرانم چو آیینه
که سیمرغ خیالم تا ثریّا می‌برد ما را
بیابانگردی ما گرچه میراثی زمجنون است
به رقصی غمزهٔ شمشیر لیلا می‌برد ما را
مگر ایل جنون زد خیمه در دشت غریب دل
که پای اشتیاقم تا به صحرا می‌برد مارا
چه سُکر ساده‌ای سحر سبو در جان من دارد
که تا شط شهادت سیر بالا می‌برد مارا
سحر نقشی زحیرتخانهٔ چشم نگار ماست
جمال حُسن یوسف با زلیخا می‌برد ما را

ظاهر سارایی- ایلام

● راز ارغوان

پرنده‌ای که پناهی جز آسمانش نیست
کویر سوختهٔ خاک آشیانش نیست
به آشیانهٔ عنقا رسید هُد هُد ما
چه غم اگر که در این آشیان نشانش نیست
دل غریبم از آن همچو لاله می‌سوزد
که در حرارت این دشت سایبانش نیست
به راز خندهٔ خونین ما چه می‌خندد
کسی که درک فصیحی زارغوانش نیست
حقیقتی است مسلم که لاف حق نزند
نواگری که گلوگاه خون چکانش نیست
افق طلایهٔ رنگین کمان بهروزیست
که گفت رستم اقبال ما کمانش نیست
بهار لشکر گل را بسیج خواهد کرد
به پاسداری باغی که باغبانش نیست

امیرحسین مدرس

● خون سرود

دمی که نابترین شعر عشق را خواندی
گلوی خونینت
مطاف دورترین سینه‌سرخ‌های جهان شد
و سروها همگی اقتدا به تو کردند
هزار پنجره واشد، هزار لاله دمید.
تو از تبار کدامین کویر سوزانی
که ابرهای جهان بی‌قرار و با شیون
به یاد تشنگی‌ات
صادقانه می‌گریند...؟

شیرین تنگکیان- بوشهر

● پیک میلاد تو

دیدمت بر صخره‌های صبر
با شقایقهای خونین رنگ
با گل خورشید نارنجی
در غروبی خونی و دلتنگ

●

در گذار لشکر طوفان
ایستاده پرتوان چون کوه
شاهد روییدن آتش
در کنار خیمهٔ اندوه

●

من به گوش آسمان گفتم
وسعت بی‌انتها داری
مثل اقیانوس می‌مانی
گنجی از یاد خدا داری

●

رایت سرخ حسینی را
روی دوش خویش می‌بردی
شام، شرمت باد زینب را
با نگاه خویش آزردی

●

زینب، ای اسطورهٔ ایمان
از تبار کشور خورشید
خطبه‌هایت در شب یلدا
جاری نور سحر پاشید

●

پیک میلاد تو باز آمد
سینه از یاد تو لبریز است
زینب ای گلواژهٔ ایثار
شعر با نامت دل‌انگیز است

غلامحسین عمرانی

● سلام شاعر

به صبح دهکده بار دگر سلامم باد
به روشنایی چشم سحر سلامم باد
به حجم روشن فوّاره‌های باغ بلور
به سایه‌سار غروب گذر سلامم باد
به ذهن جنگل و باران و آب و آیینه
به دشت و سبزه و کوه و کمر سلامم باد
به عطر پونهٔ وحشی کنار نهر بهار
که می‌کشد به فضا بال و پر سلامم باد
به شعر، خوشهٔ انگور، گوشهٔ ایوان
به بام خانه و دیوار و در سلامم باد
غریبگی چه کنید ای مسافران با من
به عزم مقصدتان مستمر سلامم باد
بهار عمر مرا فرصت تماشا نیست
به کودکان مسیر سفر سلامم باد

نعیم موسوی

● دو شعر

خواب خلوتی دیده‌ام
که «بودا» پُر از عطر نیلوفر و یاس
روبروی باد
بوی گمشدهٔ «بودن» را می‌جوید.

●

آنی که خود را بیابد
مفقود می‌شود.

■

به من بگو کدام سپیده
می‌تواند
همسنگ سپیدیِ دلی باشد
که میان دو تنهاییِ بزرگ
تنهاییِ کوچک خویش را
از یاد برده است.

●

مصیبتی است
دانستنِ تو!

تیمور ترنج

● خزانی

نه نگاه آهو
نه خون گلی
بر بال پرستو.
ای خاک
ای خاک خفته!
بهارم
بهارم
کو؟

محمدعلی پورخداکرم

● عقاب

نکند
راز خواب سودایی‌ام
همین
انبوه پرهای عقابی است
که بالش مرا می‌سازد؟!
چرا که
همواره
به قلمرو خوابم می‌آید
این مرتفع‌ترین فراز جهان!

نازیلا مرادی

● رو به ستاره

کنار درب خانه‌ام غم استخاره می‌کند
زپشت سایه‌ها کسی به من اشاره می‌کند
دلم ازین قفس سری به سبزه‌زار می‌زند
زرنج خانه خسته رو به یك ستاره می‌کند
تمام شب گریستم بر استتار لحظه‌ها
به سوگ لحظه ساعتم دقیقه پاره می‌کند
دلم همیشه عاشق سپیده بود، این زمان
به یاد او چه ملتهب نفس شماره می‌کند
شب است و استحاله‌ای در انقلاب چشمها
صدای گریه خواهشی برای چاره می‌کند
دلی شبانه نم نمك به باغ شعر می‌رود
نگاه عاشقانه‌ای به استعاره می‌کند

محمدحسین نویدی

● برای تو که یگانه‌ای

در نقطه‌ای از کهکشان
انفجار ستاره‌ای
ناگهان
تا به شکل پروانه‌ای درآیم
با بالهای نقش نقشم!
های من
های من
وای من
ای پروانهٔ رقصان به کجا؟

محمد رمضانی فرخانی

● بوریا

از لانهٔ ابر
کبوتران باران
آسمان را
به رقص طراوت
پر گشوده‌اند،
تا شعلهٔ گل.

●

از خاك،
ـ این بوریای عشق ـ
سُکری غریب
آشنای ماست.

* پرویز حسینی

● رویینه

مگر نه اینکه نقش
برآب نمی‌ماند
پس آن سیمای کیست
در پرده‌های بلور و مروارید؟

●

مگر نه اینکه پری
جز به خواب نمی‌آید
پس آن دلارام
از چه رو با من است
در توالی شب و روز؟

●

مگر نه اینکه گل
جز در بهار نمی‌روید
پس آن گیاه چهار فصل
چیست
که اندام به نازکای دل
بسته است؟

●

مگر نه اینکه هیچکس
نیرومند همچو مرگ
نیست
پس آن رویینه کیست
که حمایلی از الماس و پولاد
بر شانه دارد؟

●

مگر نه اینکه فراموشی

داروی هجران است
پس این یاد همیشه سبز چیست
در خلوت و هیاهو
در چرخش سالها و سالها؟...

احمد عزیزی

● غریب ناز

دیشب که سپیده موج می‌زد
رؤیای کبوتر اوج می‌زد
دیشب که غروب را ندیدم
وز آینه غربتی نچیدم
دیشب که زمین کنار من بود
جان مشتری مدار تن بود
من بودم و اسب و چادر و ساز
من بودم و گله‌های آواز
آیینه هواشناس می‌شد
ایوان پر عطر یاس می‌شد
من بودم و قلّهٔ دمیدن
من بودم و خوشهٔ رسیدن
من بودم و ابر و دشت و ابهام
من بودم و یك تگرگ الهام
من بودم و آتش گپ و گُر
من بودم و شعلهٔ تفکّر
ناگه زستاره برف آمد
حرف تو میان حرف آمد
حرف تو شد و جوانه زد دل
خود را به تب ترانه زد دل
حرف تو شد و زخویش رفتم
چون باد زگرگ و میش رفتم
باران وقوف شد به چشمم
ناگاه خسوف شد به چشمم
یاد تو خیال خوب کردم
حرف تو شد و غروب کردم
هر گوشه فغان عندلیبی است
یاد تو چه محشر غریبی است
ای خون تو در دل سبوها
یاد تو بهار آرزوها
ای آنکه تب تو در تن ماست
یاد تو زخویش رفتن ماست
ماندیم غریب ناز بی‌تو
رفتیم زخویش باز بی‌تو
رفتی و تپیدنی به جا ماند
از عشق تو شیونی به جا ماند
رفتی و ره بهار گِل شد
از داغ تو لاله مشتعل شد
نفرین به سفر که رنگ بوم است
بر جاده که نام جاده شوم است
رفتی و نماز آه بردم
رفتی به عطش پناه بردم

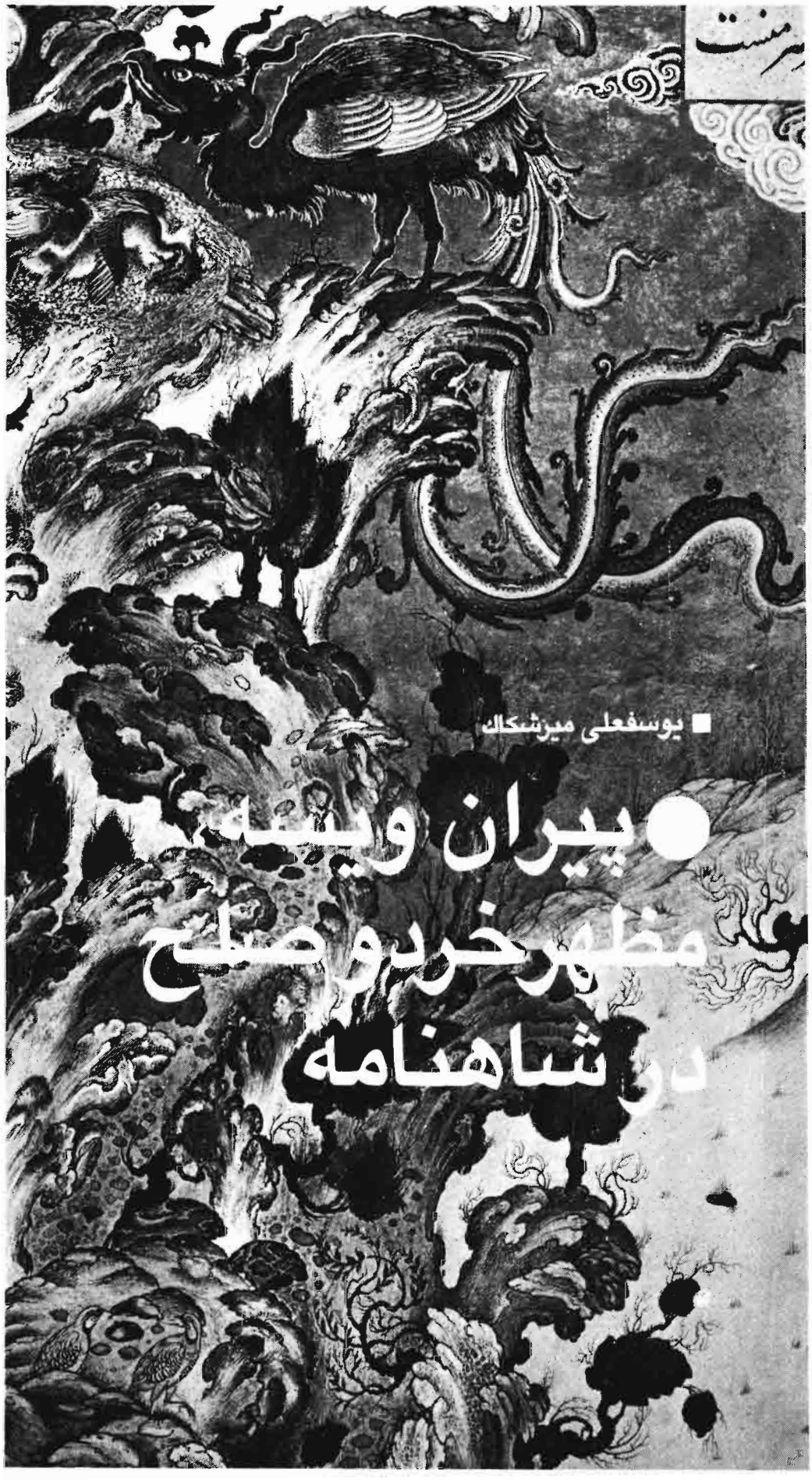
بعد از تو سپیده منفعل شد
آیینه زدیدنم خجل شد
بعد از تو به شعر زیستم من
رفتی و غزل گریستم من
شعری که شبیه شیون توست
همرنگ بهار دامن توست
شعری که نسیم آشنایی است
شعری که شفیرهٔ جدایی است
شعری که زاشك آب خورده
وز دست عطش شراب خورده
شعر به سفر دخیل بستن
در سایهٔ عزلتی نشستن
شعر به سپیده خیره گشتن
بر بغض ستاره چیره گشتن
شعری‌که سوار زخم بوده است
شعری که به روی زین سروده است
شعری که منادی تجلّی است
شعری که مسیحی تسلّی است
شعری که به زخم می‌شود خَم
وز غربت لاله می‌زند دم
شعری که تشنّج شهود است
در حلقهٔ شعله، رقص دود است
شعری که به رنگ کلك مانی است
طاووس بهار لن ترانی است
شعری که شمیم عطر عود است
تصنیف عروسی سرود است
شعری که عوام را بفهمد
احساس کلام را بفهمد
شعری که زبان حال باشد
بیگانه زقیل و قال باشد
شعری که به خون شکفته باشد
شعری که زسوز گفته باشد
این شعر، بهار بی‌قراری است
زخمی است که بر مزار زاری است
این شعر، نبوغ نیرواناست
این شعر همان شعور ماناست
این شعر به کشف کار دارد
این شعر به جذبه بار دارد
این شعر، تفنّن نفس نیست
این شعر، تعفّن هوس نیست
این شعر زنور گشته جاری
وز عشق گرفته رستگاری
همزاد خداست ذات این شعر
عرشی است همه صفات این شعر
آیینه به نور می‌شتابد
شاعر به حضور می‌شتابد

همسایهٔ روح می‌شود شعر
همرنگ وضوح می‌شود شعر
این یوسف در دهان گرگ است
تاوان حقیقتی بزرگ است
ازسلسلهٔ حقایق است این
عرفان دل خلایق است این
هم معتکف خُم است شاعر
هم پرچم مردم است شاعر
شاعر، پیِ خلوت خلوص است
شرحی است که سینه‌اش فصوص است
شاعر ززمان نمی‌گریزد
با نظم جهان نمی‌ستیزد
منظومهٔ شعر، کهکشانی است
او نیز برای خود جهانی است
این مطربکان که لُعبتانند
سیّارهٔ بزم شاعرانند
روحش به تلاطم است شاعر
دریای تکلّم است شاعر
او نبض نزول را گرفته است
اعماق فصول را گرفته است
چون صید غزل کند: بهار است
در بحر خزر که چشم یار است
پیوسته به پیش می‌رود او
مبعوث به خویش می‌شود او
در قرن، سکندری است شاعر
همرنگ پیمبری است شاعر

* پرویز عباسی داکانی

● پرواز

به تن پیراهنی از زخم
به پا زنجیرهای درد
دلم چون ظهر عاشورا
کویرم در غروبی سرد
●
به رقص داسهای یاس
پریشانتر ز یك برگم
شکست بال پروازم
صلیب زخمی مرگم



■ یوسفعلی میرشکاک

● پیران ویسه
مظهر خرد و صلح در شاهنامه

● دودمان پیران

«پیران» فرزند «ویسه» فرزند «زادشم» فرزند «تور» است. تور فرزند «فریدون» فرزند «آبتین» از نوادگان «تهمورث»، فرزند «هوشنگ»، فرزند «سیامك» فرزند «کیومرث» نخستین پادشاه ایران.

این نسب‌نامهٔ پیران ویسه است. ویسه، برادر «پشنگ» (پدر افراسیاب) است. پس پیران و افراسیاب پسرعمو هستند. در زمان حیات پشنگ، ویسه سپهدار برادر است و چون افراسیاب برادر خود «اغریرث» را می‌کشد، سپهداری لشگر را به دودمان عموی خود، ویسه واگذار می‌کند. فرزندان ویسه بسیارند، که از آن جمله «بارمان» و «کروخان» بزرگتر از پیرانند و چنین که من از شاهنامه دریافته‌ام، بارمان مهتر فرزندان ویسه است و پس از پدر سپهبدی لشگر با اوست. نخستین نشانی که از «بارمان» در شاهنامه سراغ می‌توان گرفت، در جنگ افراسیاب و «نوذر» است «بارمان» در این جنگ با «قباد» فرزند «مرگ آگاه» و پاکدل کاوهٔ آهنگر نبرد می‌کند و او را می‌کشد[۱].

بشد بارمان تا به دشت نبرد
سوی قارن کاوه آواز کرد
کزین لشگر نوذر نامدار
که داری که با من کند کارزار
نگه کرد قارن به مردان مرد
از آن انجمن تا که جوید نبرد
کس از نامدارانش پاسخ نداد
مگر پیر گشته دلاور قباد

باری، پهلوان جوان توران:

یکی خشت زد بر سرین قباد[۲]
که بند کمرگاه او برگشاد
زاسب اندر آمد نگونسار سر
شُد آن شیردل پیر سالارفر[۳]

مهتر فرزندان ویسه در همین جنگ به دست «قارن»، برادر قباد و سپهسالار لشگر ایران، فرزند خردمند و جنگاور کاوه کشته می‌شود. بارمان از طرف افراسیاب مأمور تعقیب قارن است که به سوی پایتخت ایران- سپاهان- [۴] می‌رود، تا شبستان نوذر و دیگر پهلوانان را، پیش از آنکه پایتخت در خطر سقوط واقع شود و پوشیده‌رویان ایران مورد تعرّض قرار بگیرند، به البرز منتقل کند. شبانگاه تعقیب‌کننده و تحت تعقیب در حوالی دژ سپید به هم برخورد می‌کنند:

سپه را گذر بود بر بارمان
سوی راه قارن درآمد دمان
بپوشید قارن سلاح نبرد
چو بایست کار سپه راست کرد
پس او برفتند گردان اوی
سوی پارس بنهاده یکباره روی
شد آگاه ازو بارمان دلیر
به پیش اندر آمد به کردار شیر
چو قارن مراو را چنان تیز دید
به پیکار در گرد خونریز دید[۵]
برآویخت چون شیر بر بارمان
سوی چاره جستن ندادش امان
سبك اندر آمد براو برگشاد
زیزدان فریادرس کرد یاد

یکی نیزه زد بر کمربند او ی
که بگسست بنیاد و پیوند او ی

از کروخان، برادر دگر پیران، نیز در همین جنگ باید نشانی جست. آنجا که در نبرد سوم نوذر و افراسیاب، پسر بداندیش پشنگ او را به محاصرهٔ پایتخت ایران و اسیر کردن بنهٔ پهلوانان می‌فرستد:

سواران بیاراست افراسیاب
کسی کرد لشگر به هنگام خواب
یکی نامور ترک را کرد یاد
سپهبد کروخان ویسه نژاد
سو ی پارس فرمود تا برکشید
به راه بیابان سراندر کشید
کزان سو بُد ایرانیان را بنه
بجوید بنه، مردم بدبنه[۶]

نوذر فرزندان خود «گستهم» و «توس» را به پیشگیری از اقدام کروخان به پایتخت می‌فرستد:

زبهر بنه رفت گستهم و توس
بدانگه که برخاست آوای کوس

از کروخان جز آنچه گذشت، بنده تاکنون در پژوهش خود نشانی در شاهنامه ندیده‌ام. برادر دیگر پیران، پیلسم است و چنانکه از شاهنامه برمی‌آید، کوچکتر از سپهسالار توران زمین. نام این پهلوان، همچنان که نام پیران، نخستین بار در جنگ هفت پهلوان به میان می‌آید و چنانکه حکیم توس می‌گوید، همسنگ با رستم است:

دلیری که بد پیلسم نام او ی
گو ی کی نژادی، یکی نامجو ی
که ویسه بُدش نام فرخ پدر
برادرش پیران پیروزگر
در ایران و توران هماورد او ی
نبودی بجز رستم جنگجو ی

و این عنوان- همسنگ جهان پهلوان بودن- پربیراه نیست، چرا که در همین جنگ، یك تنه با «گرگین میلاد» و «گستهم» و «زنگهٔ شاوران» و «گیو»، پهلوانان بزرگ ایران، می‌جنگد و تا رستم به یاری آنان نیامده است نمی‌توانند او را به هزیمت وادارند. از پیلسم نشان دیگری در دست نیست تا جنگ ایران با توران به خونخواهی سیاوش. پیلسم در این جنگ به دست رستم کشته می‌شود.

●

در داستان رستم و سهراب «هومان» و «بارمان» را به فرمان افراسیاب، چاره گران برانگیختن سهراب به جنگ با ایران زمین می‌بینیم. نسب «بارمان» معلوم نیست. بارمان ویسه در زمان نوذر کشته شده است. داستان رستم و سهراب به روزگار «کیکاووس» است. به این گواه از آن «بارمان» تا این «بارمان» سالها فاصله است. امّا هومان بی‌شك فرزند ویسه است و گرچه در این داستان هیچ اشارتی به نژاد و ی نرفته، امّا در جنگ «کیخسرو» با «افراسیاب» نژادش آشکار می‌شود. در داستان «فرود» و جنگ «فریبرز» با توران، به خونخواهی سیاوش، هومان در کنار برادر مهتر خود، پشت و پناه سپاه ترکان است و سبب عمدهٔ شکست ایرانیان. دیگر بارش، در طلیعهٔ جنگ دوم ایران با توران (ادامهٔ خونخواهی سیاوش)- می‌بینیم که با توس سپهدار ایران هم‌نبرد است به نیرو ی برابر. هومان در تمام مدّت جنگهای خونخواهی قائم‌مقام برادر است و از خود شجاعت و خردی همسنگ پیران نشان می‌دهد و هم از درایت نظامی اوست که ایرانیان بار دوم نیز شکست می‌خورند و به کوه «هماون» می‌گریزند. اهمیّت هومان کم از پیران نیست و به زعم من در ارزیابی کارنامهٔ پیران باید که یاد کرد هومان به تمامی آورده شود.

هومان با بسیاری از پهلوانان ایرانی نبرد می‌کند، امّا مهمترین نبرد او در جنگ «دوازده رخ» است که از رهام گودرز و فریبرز کاووس و گودرز، سپهسالار پیر ایران، نبرد می‌جوید و همه از بیم و ی دم درمی‌کشند و عاقبت «بیژن گیو» که جوانترین پهلوان سپاه ایران است و در جنگاوری و پرخاش به نیای خود رستم شباهت تام و تمام دارد[۷] با او به نبرد برمی‌خیزد: نبردی گران و سهمگین که به کشتی گرفتن- پایان اغلب نبردهای شوم‌فرجام در شاهنامه- می‌انجامد:

زبیژن فزون بود هومان به‌زور
هنر عیب گردد چو برگشت هور
بزد دست بیژن بسان پلنگ
زسر تا به پایش بیازید چنگ
گرفتش به چپ، گردن و راست، ران
خم آورد پشت هیون گران
برآوردش از جای و بنهاد پست
سو ی خنجر آورد چون باد دست
فرو برد و سر کردش از تن جدا
فکندش بسان یکی اژدها
بغلتید هومان به خاك اندرون
همه دشت شد سربسر جو ی خون

این جنگ شومترین جنگ میان ایرانیان و تورانیان است. فرجام این جنگ طولانی که در آن دودمان ویسه برباد می‌رود، جنگ تن به‌تن «یازده رخ» است. در طلیعه جنگ دوم «نستیهن ویسه» به‌دست بیژن گیو کشته می‌شود و در طی جنگ تن به‌تن، «کلباد ویسه» به دست «فریبرز کاووس» و «رویین» به دست «بیژن» و پدر رویین (پیران) به دست نیای بیژن، گودرز، کشته می‌شوند و در پایان همین جنگ «لهاك» و «فرشید ورد» (دو فرزند دیگر ویسه) به دست گستهم نوذر به خون می‌تپند.

● پیشینهٔ پیران:

خرد و صلح در شاهنامه با پیران آغاز نمی‌شود و بویژه در میان تورانیان، پیران نخستین کسی نیست که سری پرخرد و جانی آشتی‌جو داشته باشد. این پهلوان در حقیقت میراثدار پسرعموی خود «اغریرث» است.

اغریرث را نخستین بار در داستان پادشاهی نوذر می‌بینیم. آنجا که «پشنگ» از مرگ «منوچهر» آگاه می‌شود و افراسیاب را برمی‌انگیزد تا به ایران شتافته و کین «تور» را بستاند. افراسیاب مغرور به پهلوانی خود است و از پدر پرشتاب‌تر، امّا اغریرث خردمند با این جنگ موافق نیست:

چو شد ساخته کار جنگ آزمای
به کاخ آمد اغریرث رهنمای
به پیش پدر شد پراندیشه دل
که اندیشه دارد همی پیشه دل
بدو گفت کای کار دیده پدر
زترکان به مردی برآورده سر
منوچهر از ایران اگر کم شدست
سپهبد همی سام نیرم شدست[۸]
چو کشواد و چون قارن رزم زن
جز این نامداران آن انجمن
تو دانی که بر تور و سلم سترگ
چه آمد از آن تیغ زن پیر گرگ
نیا، زادشم، شاه توران سپاه
که ترکش همی سود بر چرخ ماه[۹]
از این در، سخن هیچگونه نراند
به آرام بر، نامهٔ کین نخواند[۱۰]
اگر ما نشوریم بهتر بود
کزین شورش آشوب کشور بود

پشنگ، مغرور به نیرو ی افراسیاب است و در پاسخ فرزند مهتر خود می‌گوید:

نبیره که کین نیا را نجست
سزد گر نخوا نی نژادش درست

اغریرث در این جنگ وزیر افراسیاب است. آنجا که بارمان ویسه، پهلوان بزرگ ترك آهنگ نبرد با ایرانیان دارد. اغریرث می‌گوید اگر بارمان آسیب ببیند لشکر دل شکسته می‌شوند: بهتر است که پهلوانی گمنام برای جنگ تن به تن به میدان فرستاده شود. افراسیاب از گفتار اغریرث- که فردوسی از او به نام رهنمای و هوشمند و پرهنر و... یاد می‌کند- خشمگین می‌شود و این نخستین خشم گرفتن افراسیاب بر برادر خویش است:

پرآژنگ شد رو ی پورپشنگ
زگفتار اغریرث آمدش ننگ

●

آنجا که نوذر، به دست افراسیاب گرفتار و کشته می‌شود و پهلوانان ایرانی و بستگان نوذر نیز در معرض کشته شدنند، اغریرث از افراسیاب خواهش می‌کند که اسیران را به و ی ببخشد:

گرفتار کشتن نه والا بود
نشیب است جایی که بالا بود
سزد گر نیاری به جانشان گزند
سپاری همیدون به منشان به بند
بر ایشان یکی غار زندان کنم
نگهبانشان هوشمندان کنم

سراسر ایران به دست ترکان فتح می‌شود، امّا زابلستان، پشت و پناه ایران زمین به نیرو و خرد زال، در همین جنگ سپاه «خزروان» و «شماساس» را شکست داده و پناه توس و گستهم است. زال با آگاهی از کشته شدن نوذر به سو ی افراسیاب

لشکر می‌کشد. خبر این لشکرکشی به اسیران ایرانی نیز (که در زندان ساری هستند) می‌رسد:

چو گردان سوی کینه بشتافتند
به ساری سران آگهی یافتند:
که ایرانیان راه را ساختند
هیونان به هر سو برانداختند
فراز آوریدند بی‌مر سپاه
زشادی بریدند و آرامگاه
سپه را همه زال آباد کرد
دل سرفرازان بدان شاد کرد

این خبر موجب وحشت اسرا می‌شود:

ازیشان بشد خورد و آرام و خواب
پر از ترس گشتند از افراسیاب

چرا که می‌دانند افراسیاب به محض شنیدن خبر لشکرکشی زال آنان را خواهد کشت. به اغریرث پیغام می‌دهند:

...

که ای پرمنش مهتر نیکنام
همه یك به یك مرتو را بنده‌ایم
به گیتی زگفتار تو زنده‌ایم
تو دانی که دستان به زابلستان
به جای است با شاه کابلستان

...

چو تابند گردان از این سو عنان
به چشم اندر آرند نوك سنان
از آن تیره گردد رد افراسیاب[11]
دلش گردد از بستگان پرشتاب
سر یك رمه مردم بی‌گناه
به خاك اندر آرد زبهر کلاه
اگر بیند اغریرث هوشمند
مراین بستگان را گشاید زبند
پراکنده گردیم گرد جهان
زبان برگشاییم پیش مهان
به پیش بزرگان ستایش کنیم
همه پیش یزدان نیایش کنیم

اغریرث پاسخ می‌دهد که آزاد کردن شما چارهٔ کار نیست. اگر افراسیاب بفهمد با من دشمنی خواهد کرد. من چارهٔ دیگری دارم آنچنان که به کین من و برادرم منجر نشود. اگر زال به جنگ من بیاید، این ننگ را به خود هموار می‌کنم که از وی بگریزم تا شما به دست او بیفتید:

بزرگان ایران زگفتار اوی
به روی زمین بر، نهادند روی
چو از «آفرین»ش بپرداختند[12]
نوندی زساری بدو تاختند

پیك از ساری به زابل می‌رود:

بیامد به نزدیك دستان سام
بیاورد از آن نامداران پیام
که بخشود برما جهاندار ما
شد اغریرث پرهنر یار ما
کزایران، گر از نامداران دو مرد
بیایند و جویند با او نبرد
گرانمایه اغریرث نیك پی
از آمل گذارد سپه را به ری

زال از پهلوانان ایران می‌پرسد: کدامیك به این جنگ خواهید رفت؟ کسی جز «کشواد» نامزد این جنگ نیست. ممکن است کسی گمان برد جنگی که در آن حریف، پیشاپیش گریز خود را اعلام کرده باشد، نامزدی نمی‌خواهد، ولیکن چنین نیست؛ تمام ایران در دست توران سپاه است و افراسیاب در «ری» تاج کیان بر سر گذاشته و بر تخت نشسته است. باری، اغریرث چنان می‌کند که گفته بود؛ آمل را می‌گذارد و به ری می‌رود. افراسیاب به او می‌گوید:

نفرمودمت کین بدان را بکش
نگهداشتنشان نشاید ز هُش
به دانش نباید سر جنگجوی
نباشد به جنگ اندرون آبروی
سر مرد جنگی خرد نسپرد
که هرگز نیامیخت کین با خرد

می‌بینیم که افراسیاب معتقد است در جنگ کین، خرد و دانش و آبرو را باید دور ریخت و امّا اغریرث:

چنین داد پاسخ به افراسیاب
که لختی بباید شد از شرم آب
هر آنکه کت آمد به بد دسترس
زیزدان بترس و مکن بد به کس
که تاج و کمر چون تو بیند بسی
نخواهد شدن رام با هر کسی
اگر دادگر باشی ای نامجوی
شوی بر همه آرزو کامجوی
زخود داد دادن به هر نیك و بد
به از هرچه گویی به نزد خرد
ره رستگاری زدیو پلید
به کردار خوبی بباید پدید
به نزد کهان و به نزد مهان
به آزار موری نیرزد جهان
درازست دست فلك بر بدی
همه نیکویی کن اگر بخردی
چو نیکی کنی نیکی آید برت
بدی را بدی باشد اندر خورت

در برابر این همه حکمت و خرد و دانش، دیوی چون افراسیاب چه می‌تواند گفت؟

یکی پرزآتش، یکی پر خرد
خرد با سر دیو کی در خورد
سپهبد برآشفت چون پیل مست
به پاسخ به شمشیر یازید دست
میان برادر به دو نیم کرد
چنان بی‌وفا ناسزاوار مرد
چو از کار اغریرث نامدار
خبر شد سوی زال سام سوار
چنین گفت کاکنون سر بخت اوی
شود تار و ویران شود تخت اوی

پشنگ نیز افراسیاب را نفرین می‌کند و از او روی برمی‌گرداند. باری، پیران در حقیقت میراثدار اغریرث است؛ هم در وزارت، هم در سپهداری، هم در خرد و صلح. تو گویی خداوند پیران را به خلق و خوی جدّ بزرگش «فریدون فرخ» آفریده تا در میان تو را نیان نگهدار و نگهبان «سیاوش» و «فرنگیس» و «کیخسرو» و «بیژن» باشد و پاسدار پیوند خونی دو نژاد. منش، یا به قولی شخصیت پیران به نظر پیچیده می‌آید.

۱. چرا این همه ایرانیان را یاری می‌کند؟

۲. چرا با اینکه رستم و گودرز و گیو و... الخ از او می‌خواهند به ایران بیاید قبول نمی‌کند؟

۳. چرا ضمن یاری بسیار به ایرانیان، این همه در جنگ با آنان سخت‌کوش است؟

پاسخ این چراها و چراهای دیگر، در شاهنامه است، که در اینجا نخست به اجمال بدانها اشاره می‌کنم.

۱. پیران پاك اعتقاد است و حکمت و پهلوانی را همراه با هم دارد (همچنان که افراسیاب پهلوانی و جادو را و زال پهلوانی و امداد سیمرغ را) و معتقد به داد و عدل و صلح و پادافره روز رستاخیز است.

۲. نمی‌تواند به ایران بیاید وگرنه خان و مان و زاد و رود ویسه، یعنی در حقیقت نیمی از مملکت توران را باید به چنگ افراسیاب بسپارد، که مسلّماً همه را خواهد کشت.

۳. الف: در جنگ سخت‌کوش است، چون سعی دارد جنگ را با برابری هر دو سپاه تمام کند و به صلح پایدار فرجام دهد.

ب: از ریختن خون دودمان خود جلوگیری کند، چون آنها خواه ناخواه در جنگ با ایران به خاطر منافع کشوری و لشگری خود پیشقدمند و چون هیچکدام از زیرکی وی برخوردار نیستند، خود را مفت به کشتن می‌دهند. این فداکاری را پیران چندان وجههٔ همّت خود قرار می‌دهد که عاقبت جان بر سر آن می‌گذارد.

●

نخستین درخشش پیران در جنگ «هفت پهلوان» است؛ آنجا که چهار پهلوان ایرانی («گرگین میلاد» و «گستهم نوذر» و «زنگهٔ شاوران» و «گیو گودرز») با بی‌انصافی تمام (از تمام ایرانیان پوزش می‌خواهم) به پیلسم که به جنگ تن به تن آمده است حمله‌ور می‌شوند. پیران که می‌بیند دلاوران ایران اصول جنگ را زیر پا گذاشته‌اند به یاری برادر می‌شتابد:

چو پیران زقلب سپه بنگرید
برادر بدانجای بی‌چاره دید
به یاری بیامد برش تازیان
خروشان و جوشان و نعره‌زنان
چنین گفت با گیوکای نامدار
شما را هنر نیست در کارزار
که با نامداری به کردار شیر
شده جنگجو چار گرد دلیر
به نزدیك مردان گه گیرودار
یکی با یکی، خوب در کارزار
بگفت و برایشان یکی حمله کرد
برآمد از آن رزمگه تیره گرد.

●

در جنگ رستم و سهراب به جای پیران، هومان

را با سهراب همراه می‌بینیم. آیا اگر پیران بود رستم را به سهراب نمی‌شناساند؟ آنجا که رستم زواره بردار خود را به نزد هومان می‌فرستد که به او پیغام دهد: به‌خاطر وصیت سهراب درامان هستید؛ با این همه زشتخویی کردید که مرا به پسرم نشان ندادید! هومان می‌گوید این دستبرد از هجیر[۱۳] است؛ راست می‌گوید، هجیر از ترس کشته شدن رستم وی را به سهراب نشان نمی‌دهد؛ امّا خود او نیز می‌توانست رستم را به سهراب بشناساند، همچنان که اگر برادرش پیران بود چنان می‌کرد که سزاوار منش اوست و براین منش تنها ما واقف نیستیم. افراسیاب نیز با این وقوف، هومان را به جای پیران با سهراب همراه می‌کند و هشدار می‌دهد که راز پدر و پسر بودن دو پهلوان، تا پایان کار یکی از آن دو پنهان بماند:

به گردان لشکر سپهدار گفت
که این راز باید که ماند نهفت
پسر را نباید که داند پدر
زپیوند جان و زمهر و گهر
مگر کان دلاور گو سالخورد
شود کشته بردست این شیر مرد
چو بی‌رستم ایران به چنگ آوریم
جهان پیش کاووس تنگ آوریم
وزان پس بسازیم سهراب را
ببندیم یك شب بدو خواب را
وگر کشته گردد به دست پدر
از آن پس بسوزد دل نامور

پیران در این جنگ شرکت ندارد و نباید داشته باشد، چرا که افراسیاب سران لشکر و حتّی افراد لشکر را گزینش می‌کند:

ده و دو هزار از دلیران گرد
گزیدش زلشکر، بدیشان سپرد

افراسیاب نه در این جنگ، که در همهٔ امور، تا کار به زور و نیرنگ خود و برادرش «گرسیوز» پیش می‌رود کاری به کار پیران ندارد و چون کار گره می‌خورد به دنبال پیران می‌فرستد و او را از «ویسه گرد» (مرکز حکومت ویسگان) فرا می‌خواند.

●

سیاوش به جنگ افراسیاب می‌رود و افراسیاب با وی از در صلح درمی‌آید و گنج و باج و خواستهٔ بسیار به نزد وی می‌فرستد و پیمان صلح می‌بندد. امّا کاووس سیاوش را به شکستن پیمان برمی‌انگیزد. سیاوش مال و خواسته و بستگان افراسیاب را به دست زنگهٔ شاوران به نزد وی بازپس می‌فرستد. پسر پشنگ فوراً به دنبال پیران می‌فرستد:

سپهدار خود را بخواندش چو دود
بیامد به پیشش سپهدار زود
چو پیران بیامد، تهی کرد جای
سخن راند با نامور کدخدای
زکاووس و از خام گفتار اوی
زخوی بدو رای پیکار اوی
همی گفت رخساره کرده دژم
زکار سیاوش دلش پر ز غم
فرستادن زنگهٔ شاوران
همه یاد کرد از کران تا کران
بپرسید کاین را چه درمان کنم
و زین راه جستن چه پیمان کنم

پاسخ پیران، پایه و مایهٔ خرد و دوراندیشی وی را آشکار می‌کند. وی ضمن برشمردن اوصاف سیاوش و به بزرگی یاد کردن از شاهزادهٔ جوان، از افراسیاب می‌خواهد که او را به توران دعوت کند و دخترش را به او بدهد تا در زمان پادشاهی سیاوش هر دو کشور به صلح برسند:

اگر شاه بیند زرای بلند
نویسد یکی نامهٔ پندمند
چنان چون نوازنده فرزند را
نوازد جوان خردمند را
یکی جای سازد بدین کشورش
بدارد سزاوار اندر خورش
به آیین دهد دخترش را بدوی
بداردش با ناز و با آبروی
مگر کو بماند به نزدیك شاه
کند کشور و بومت آرامگاه
وگر بازگردد سوی شهریار
تو را برتری باشد از روزگار
سپاسی بود نزد شاه زمین
بزرگان گیتی کنند آفرین
برآساید از کین دو لشکر مگر
بدین آوریدش مگر دادگر
زداد جهان‌آفرین این سزاست
که گردد زمانه بدین کار راست

می‌بینیم که پیران صلح را خواست جهان‌آفرین می‌داند و امیدوار است که خدا سیاوش را سبب صلح بین دو کشور قرار دهد. و نیز آنجا که «فرنگیس» را برای سیاوش خواستگاری می‌کند، باز هم به فکر صلح و یگانگی ایران و توران است:

از این دو نژاده یکی تاجور
بباید برآرد به خورشید سر
به ایران و توران بود شهریار
دو کشور برآساید از کارزار

و نیز آنجا که از سیاوشگرد برمی‌گردد و افراسیاب از احوال سیاوش می‌پرسد، ضمن تعریف و توصیف از نشستگاه سیاوش و فرنگیس، بر صلحی که بین دو کشور به وجود آمده تاکید می‌کند:

بدان زیب و آیین که داماد توست
به خوبی به کام دل شاد توست
و دیگر که دو کشور از جنگ و جوش
برآسود و چون بیهش آمد بهوش

پیران صلح را «ره ایزدی» و «روزگار بهی» می‌داند. آنجا نیز که پس از کشته شدن سیاوش به دست افراسیاب، شتابان و گریان فرا می‌رسد، دریغا گوی صلح است و ضمن سرزنش شاه جادو و بد گفتن به او می‌گوید:

به ایران رسد زین بدی آگهی
برآشوبد این روزگار بهی
...
جهان آرمیده زدست بدی
شده آشکارا ره ایزدی
فریبنده دیوی زدوزخ بجست
بیامد دل شاه توران بخست

آرزوی صلح هیچگاه پیران را رها نمی‌کند؛ حتّی در آنجا که عرصه را بر ایرانیان تنگ کرده و با شبیخونی زیرکانه سپاه گرانسنگ توس را درهم شکسته و باعث شده تا کیخسرو وی را از فرماندهی بردارد و فریبرز کاووس را به جای او بفرستد. پیران می‌تواند سپاه اندك فریبرز را که به کوه گریخته‌اند درهم بشکند امّا چون فریبرز از او درنگ می‌خواهد به او یك ماه مهلت لشکرآرایی می‌دهد:

گرایدونکه یك ماهی خواهی درنگ
زلشکر سواری نیاید به جنگ
وگر جنگجویی، منم جنگخواه
بیارای و برکش صف رزمگاه

مظهر خرد و صلح، یك ماه فرصت می‌دهد، امّا به فرماندهٔ لشکر شکست خورده (فریبرز) پیغام می‌دهد که بهتر است به ایران برگردید و جنگ را رها کنید:

چو یك ماه بر آرزو بشمرید
وزین مرز توران زمین بگذرید
برانید لشکر سوی مرز خویش
ببینید بیدار دل ارز خویش

ایرانیان پس از یك ماه جنگ را آغاز می‌کنند، امّا باز هم از سپاه پیران شکست می‌خورند. این شکست دردناکترین شکست ایران از توران است و فرمانده سپاه توران، همان که در کمال آشتی‌جویی، به‌گاه جنگ پایمردترین ترکان است، امّا به دلخواه نمی‌جنگد بلکه گردن به فرمان می‌نهد؛ همان‌گونه که رستم و دیگران مطیع محض شاه ایران هستند، سر پیران نیز در گرو افراسیاب است. چرا؟! به این علّت که سرپیچی از شاه، آنچنان که از شاهنامه برمی‌آید، بزرگترین گناهان است؛ که در اینجا مجال پرداختن به آن نیست. فقط به همین بسنده می‌کنم که شاه در آیین ایران و توران کسی است که فرهٔ ایزدی دارد و جانشین شاه لزوماً فرزند او نیست، بلکه کسی است که صاحب فره باشد. ببینیم هومان در مورد پیروی ناگزیر خود و برادرش پیران در جواب توس چه می‌گوید:

چنین داد پاسخ که بیداد و داد
چو فرمان دهد شاه فرخ‌نژاد
برآن رفت باید به بیچارگی
سپردن بدو دل به یکبارگی
همان جنگ پیران نه بر آرزوست
که او «راد» و آزاده و نیکخوست

پیران در جنگ خونخواهی سیاوش پی درپی عرصه را بر توس و گودرز و گیو- سران سپاه ایران- تنگ می‌کند و آنان را چند بار شکست می‌دهد، چندان‌که به کوه هماون می‌گریزند، تا

آنگاه که رستم به یاری آنان می‌آید. پیران و رستم یکدیگر را ندیده‌اند امّا هر دو به هم مهر می‌ورزند. پیران در برابر رستم، پس از شمردن خدمات خود می‌گوید:

مرا آشتی بهتر آید زجنگ
نباید گرفتن چنین کار تنگ
بگو تا چه بینی تو داناتری
به رزم و به مردی تواناتری

امّا رستم نه برای آشتی، که به خونخواهی سیاوش آمده است. دو راه به پیران پیشنهاد می‌کند که بی‌شک اگر در توان پیران بود آنها را می‌پذیرفت. یکی تسلیم تمام کسانی که در ریختن خون سیاوش شرکت داشته‌اند:

و دیگر که با من ببندی کمر
بیایی بر شاه پیروزگر
وگرنه!
وگرنه نمانم یکی مرد کین
نه شکنی نه سقلاب و خاقان چین
برآرم از این رزمگاهت دمار
سرآرد به جای گیاخاک بار

براستی پذیرفتن این دو شرط هزار بار از جنگ بدتر است:

به دل گفت پیران که ژرفست کار
زتوران شدن پیش آن شهریار
دگر چون گنهکار خواهد همی؟
زکین سیاوش بکاهد همی
بزرگان و خویشان افراسیاب
که با گنج و تختند و با جاه و آب
چنین خود کجا گفت یارم سخن
نه سر باشد این آرزو را نه بن

درهای صلح بدون خفّت، صلح بدون ننگ، صلح بدون درگیری با افراسیاب، به روی پیران بسته است و بسته می‌ماند. پیران به نزد سپاه توران می‌رود و جنگجوی پیاده را می‌شناساند:

بدانید کاین شیردل رستم است
بدین رزمگاه از در ماتمست
زتركان گنهکار جوید همی
دل از بی‌گناهان بشوید همی
که دانید کایدر گناهکار نیست؟
دل شاه ازو پر زتیمار نیست؟

آنگاه از افراسیاب چنین یاد می‌کند:

همی گفتم این شاه بیداد را
که چندین مدار آتش و باد را
که روزی شوی ناگهان سوخته
خرد سوخته چشم و دل دوخته
نبرد آن جفاپیشه فرمان من
نه فرمان آن نامدار انجمن
بکند آن گرانمایه شه رازجای
نزد با دلیر خردمند رای

دیگران چه می‌گویند؟ رستم «اشکبوس» و «چنگش»، پهلوانان سپاه چین را کشته است، چه جای آشتی است؟

سر رستم زابلی را به دار
برآریم بر سوک آن نامدار
تنش را بسوزیم و خاکسترش
همی برفشانیم پیش درش
...
چو بشنید پیران دلش خیره گشت
از آواز ایشان رخش تیره گشت
به دل گفت: کاین‌زار و بیچارگان
پر از درد و تیمار و غمخوارگان
ندارند ازین آگهی بی‌گمان
که ایدر برایشان سرآید زمان

مظهر خرد و صلح می‌داند که پایان این جنگ نابودی است. به خاقان چین می‌گوید:

همه کارها کرد باید درست
زآغاز کینه نبایست جست
مگر زین بلا سوی کشور شویم
اگر چند با بخت لاغر شویم

امّا «شنگل» شاه هند و خاقان چین برآنند که بایست جنگید، آنهم جنگ با تمام لشکر و نه تن به تن. می‌جنگند و شکست می‌خورند.

●

در جنگ «کیابد» (دوازده رخ)، گودرز به فرمان کیخسرو گیو را به نزدیک پیران می‌فرستد. گیو و یارانش با پیران و جهاندیدگان ترک مباحثه‌ای را پی می‌افکنند، برای اینکه آشکار شود جنگ از در بیداد است یا نه و حق با کدام طرف است:

دو هفته شد اندر سخنشان درنگ
بدان تا نباشد به بیداد جنگ
رهر گونه گفتند و پیران شنید
گنهکاری آمد زتركان پدید

بار دیگر به پیران، پناه سیاوش و پروردهٔ کیخسرو و پشتیبان فرنگیس و رهانندهٔ بیژن از دست افراسیاب و... پیشنهاد می‌شود که با:

الف: سپردن به ایرانیان، تمام کسانی را که در خون سیاوش دست داشته‌اند.

ب: فرستادن به ایران، هرچه گنج و اسب و دینار و دیبا و شمشیر و ترک و برگستوان و خفتان و خنجر و سیم و زر دارد.

ج: فرستادن برادران خود (هومان و نستیهن) و فرزندش (رویین) به ایران به عنوان گروگان، به صلح دست پیدا کند. وگرنه:

الف: با تمام دودمان خود به ایران پناهنده شود.

ب: با تمام دودمان خود توران را ترک کند و به «چاچ» برود.

من هرچه فکر می‌کنم می‌بینم پیران هیچ گناهی ندارد و بجز خدمت در کارنامهٔ او نیست و اگر در جنگ هماون هشتاد تن از فرزندان گودرز به دست لشکریان او کشته شده‌اند، در عوض نهصد تن از دودمان ویسه نیز به دست ایرانیان بر بادرفته‌اند. این‌گونه پیشنهادها را نه خرد پیران برمی‌تابد و نه منش پهلوانی او، و نه تنها پیران بلکه هیچکس دیگری که در موضع قدرت باشد تن به این خفّتها نخواهد داد. جای پرسش است که سران ایران که می‌دانند: وقتی توس بتواند از فرمان کیخسرو سر بپیچد و سپاه خود را بر سر «فرود» (فرزند سیاوش از «جریره»، دختر پیران) فراز آورد، ممکن نیست هومان و نستیهن و کلباد «گروی زره» و گرسیوز و دیگر پهلوانان توران از فرمان پیران سر بپیچند و تن به بند ندهند و تسلیم ایران نشوند؟

به‌نظر می‌آید گودرز در آتش انتقام خون فرزندان خود می‌سوزد و با اینکه پس از جنگ هماون، پیران بزرگترین خدمتها را به دودمان وی کرده که نگذاشته بیژن به دست گرسیوز و افراسیاب کشته شود، فرزند کشواد کاوه همچنان سر کین دارد. این کین بر کین سیاوش افزونی گرفته است و جز با خوردن خون پیران آرام نخواهد شد. در جنگ هماون رستم به پیران می‌گوید:

ندیدستم از تو بجز نیکویی
زترکان بی‌آزارتر کس تویی
نیامد خود از تو بجز راستی
زتوران همه راستی خواستی

و پیشتر از این هومان گفته است:

به پیران مرا دل بسوزد همی
دل از مهر او برفروزد همی
زخون سیاوش جگر خسته اوست
زترکان خردمند و آهسته اوست

و به گودرز و توس می‌گوید:

ابا آنکه اندر دلم شد درست
که پیران به کین کشته آید نخست
ولیکن نخواهم که بر دست من
شود کشته این مهتر انجمن
که او را جز از راستی پیشه نیست
زبد در دلش هیچ اندیشه نیست

گودرز به رستم می‌گوید که پیران دروغگو و پیمان‌شکن است:

جز از رنگ و چاره نداند همی
زدانش سخن برفشاند همی
چو داند که تنگ اندر آمد نشیب
به کار آورد رنگ و بند و فریب
دروغست یکسر همه گفت او ی
نباشد جز از اهرمن جفت او ی
زگودرزیان روز جنگ و نبرد
چنان گورسانی پدیدار کرد
یکی سخت سوگند خوردم به ماه
به آذرگشسب و به دیهیم شاه
که تا زنده‌ام خون سرشك من است
یکی تیغ هندی پزشك من است

با این همه، رستم به نزدیکترین خویشان خود گودرز، که هم پدر زن اوست و هم پدر داماد او، می‌گوید:

چنین است پیران و این راز نیست
که این پیر با ما هماواز نیست
ولیکن من از خوب کردار او ی
نجویم همی تیز پیکار او ی
نگه کن که با شاه ایران چه کرد
به کار سیاوش چه تیمار خورد

امّا گودرز هیچ کدام از کردارهای خوب پیران

را نمی‌تواند ببیند و حتّی به این نیز نمی‌تواند بیندیشد که پیران با اینکه دیده است بسیاری از برادرانش در جنگ به دست بیژن کشته شده‌اند، نمی‌گذارد افراسیاب او را بکشد. می‌توان گفت خون جلوی چشم گودرز را گرفته است؛ به همین خاطر آنجا که پیران خردمند حاضر می‌شود به تمام خواسته‌های ایرانیان گردن بگذارد و برادران و فرزند خود را تسلیم کند، گودرز، همچنان با یکدندگی تمام از در ستیز درمی‌آید. نامه‌های این دو سپهسالار پیر در جنگ دوازده رخ نشان‌دهندهٔ خواست و منش هر کدام از آنهاست. پیران می‌گوید:

اگر تو که گودرزی این خواستی
که کینه به گیتی بیاراستی
برآمد زگیتی همه کام تو
چه گویی؟ چه باشد سرانجام تو؟
نگه کن که چندان دلیران من
زخویشان نزدیک و شیران من
بریدی سرانشان فکندی به خاک
زیزدان نداری همی ترس و باک
زمهر و خرد روی بر تافتی
کنون آنچه جُستی همی یافتی
گه آمد که گردی از این کینه سیر
به خون ریختن برنباشی دلیر
نگه کن که ایران و توران سوار
چه مایه تبه شد برین کارزار
گه آمد که بخشایش آید تورا
زکین جستن آسایش آید تورا
به کین جستن مردهٔ ناپدید
سرزندگان چند خواهی برید؟
دگربار ناید شده روزگار
به گیتی درون تخم کینه مکار

● خرد و خرد برتر

پیران خردمند است و خرد وی همسنگ پهلوانی رستم است. امّا در خرد وی خللی هست و این خلل اختیاری مذهب بودن اوست. نه خواب افراسیاب را باور می‌کند که تعبیر آن آمدن سیاوش است به توران و زادن کیخسرو از او و چیره شدنش بر افراسیاب، و نه پیشگویی سیاوش را که به دست افراسیاب کشته خواهد شد. پیران را با اخترگویان و خوابگزاران و پیشگویان میانهٔ چندانی نیست و هنگامی خواب و پیشگویی را باور می‌کند که کار از کار گذشته باشد. امّا گودرز با اینکه به زیرکی پیران نیست، به جای تکیه بر عقل، بیشتر به خدا توکّل دارد و از آن هنگام که شنیده است روزگار پیران به دست او به سر خواهد آمد در جنگ با وی پافشاری بیشتری به خرج می‌دهد:

من ایدون شنیدستم از شهریار
که پیران فراوان کند کارزار
زچنگ بسی تیز چنگ اژدها
مراو را بود روز سختی رها
سرانجامش بر دست گودرز هوش
برآید، تو ای باب چندین مکوش

این پیشگویی از کیخسرو است که بیژن آن را به گیو گوشزد می‌کند، آنجا که گیو در نبرد با پیران، راه به جایی نمی‌برد. از این پیشگویی، گودرز نیز آگاه است. هنگامی که گیو به گودرز می‌گوید:

چو من حمله بردم به توران سپاه
دریدم صف و برگشادند راه
به پیران رسیدم «نوند»م به جای
فروماند و ننهاد در پیش پای
چنانم شتاب آمد از کار خویش
که گفتم ببرم سر از یار خویش
پس آن گفتهٔ شاه، بیژن به یاد
همی داشت، آن راز برمن گشاد
که پیران به دست تو گردد تباه
از اختر چنین بود گفتار شاه

حکیم توس آورده است:

بدو گفت گودرز کورا زمان
به دست من است ای پسر بی‌گمان
ازو کین هفتاد پور گزین
بخواهم به زور جهان‌آفرین

اینجاست که کینه‌توزی گودرز، با یقینی که به پیشگویی کیخسرو دارد، بر خرد پیران چیره می‌شود. خرد پیران هیچ سودی عایدش نمی‌کند چرا که نه می‌تواند تقدیر افراسیاب را دیگرگون کند و نه می‌تواند مانع تحقّق پیشگویی سیاوش شود و نه می‌گذارد که زودتر از جنگ یازده رخ دریابد که دانایی و کم‌آزاری و مصالحه‌جویی و زیرکی، سپرهایی نیستند که تیر قضا را بگردانند. گودرز بر سر کین است، امّا نمی‌داند چه باید کرد. با تکیه به گفت «کیخسرو صاحب فره» بازار ستیز را گرم می‌کند. پیران بر سر کین نیست. می‌داند چه باید کرد. خرد چاره‌جو رهنمای اوست. امّا خرد چاره‌جو، خود دستی پنهان است که‌او را در برابر تیر قضا قرار می‌دهد. به صلاحدید همین خرد است که پیران به گودرز پیشنهاد جنگ تن به تن می‌دهد:

همیدون من و تو به آوردگاه
بگردیم یك با دگر کینه خواه

البتّه این پیشنهاد نیز به خاطر این است که خون بی‌گناهان ریخته نشود:

مگر بی‌گناهان زخون ریختن
به آسایش آیند از آویختن

گفتم که در خرد پیران خللی هست و گفتم که چرا! با این همه برآنم که به جوانمردی پیران کمتر پهلوانی در شاهنامه یافت می‌شود. این پیشنهاد جنگ تن به تن برای آرام کردن گودرز است. گودرز گنهکاران توران زمین را دست بسته می‌خواهد. پیران نمی‌تواند آنها را دربند کند، امّا می‌تواند به جنگ تن به تن ترغیبشان کند:

کسی کش گنهکار داری همی
وزو بر دل آزار داری همی
به پیش تو آرم به روز نبرد
ببایدت پیمان یکی نیز کرد
چه پیمانی؟!
که گر تو به ما دست یابی به خون
شود بخت گردان ترکان نگون
نیازاری از بن سپاه مرا
نسوزی برو بوم و گاه مرا
گذرشان دهی تا به توران شوند
کمین را نسازی برایشان گزند
وگر من بوم بر تو پیروزگر
دهد مرمرا اختر نیك بر
نسازم بر ایرانیان بر، کمین
نگیریم خشم و نجوییم کین
سوی شهر ایران دهم راهشان
گذارم یکایك‌سوی شاهشان

گودرز پیشنهاد پیران را می‌پذیرد و به او پیغام می‌دهد هر کاری که می‌خواهی بکن. کیخسرو بزودی با سپاهی گران به یاری ما خواهد آمد. از این خبر پیران متوحّش می‌شود و نامه‌ای به افراسیاب می‌فرستد و از او استمداد سپاه می‌کند. در این نامه و پاسخ آن و اقدامات پیران پس از این پاسخ، به فشرده‌ترین صورت، از شگردهای نظامی پیران سراغ می‌توان گرفت که با مرور جنگهای پیشین، این اشارات وضوح بیشتری پیدا می‌کنند. از این شگردها می‌توان شبیخون زدن، راه بستن، به قول امروزیها محاصرهٔ اقتصادی، در موقعیت بد جغرافیایی قرار دادن دشمن، جنگ به انبوه و فرار به هنگام را نام برد. این همه را پیران بر گودرز و سپاهش آزموده است امّا به اعتراف خود او:

سپهدار ایران نیامد ستوه
به هامون نیاورد لشکر زکوه

و نه تنها به ستوه نیامده که نوهٔ او بیژن بزرگترین پهلوانان توران، هومان و نستیهن را نیز کشته است. پیران می‌گوید:

که دانست هرگز که سرو بلند
به باغ از گیا یافت خواهد گزند.

پیران در شگفت است و پاسخ این شگفتی را هنگامی درمی‌یابد که با مرگ هیچ فاصله‌ای ندارد:

به یزدان چنین گفت کای کردگار
چه آمد شگفت اندرین روزگار
کرا برکشیدی تو افکنده نیست
جز از تو جهاندار و پاینده نیست

«افکنده» همان کیخسروست که پیران نگذاشت افراسیابش بکشد و به دست شبانانش سپرد، امّا نه برای اینکه باور داشت خواب افراسیاب درست است و روزی این شبان پرورده شاه خواهد شد!

زخسرو نگر تا بدین روزگار
که دانست کاید یکی شهریار
جای شگفتی نیست؟!
نگه کن بدین کار گردنده دهر
مرآن را که از خویشتن کرد بهر
برآرد گُل تازه از خاك خشك
شود خاك با بخت بیدار، مُشك

پیران پاسخ بسیاری از شگفتیها را که خرد

بدانها راه نمی‌برد دریافته است، امّا همچنان سعی دارد با خرد خود به چرایی این شگفتیها بپردازد:

شگفتی‌تر آن کز پی آن، مرد
همیشه دل خویش دارد به درد

و بر آن است که کیخسرو و افراسیاب که نیا و نبیره‌اند نباید با هم نزاع کنند:

میان نیا و نبیره دو شاه
ندانم چرا باید این کینه گاه؟!

آنکه نمی‌داند فرجام کار چیست، چرا باید در اندیشهٔ جنگ نیا و نبیره باشد؟

ای کاش همه چون پیران خردمند بودند و نه افراسیاب خواب خود را و نه سیاوش باورهای خود را به جد می‌گرفتند، امّا... نه تنها پیران بلکه تمام آنها که «خرد» را سرمایهٔ خود قرار می‌دهند و آن را مناسب‌ترین تکیه‌گاه می‌شناسند، از این نکته غافلند که این خرد به آنها داده شده است تا باورمندان به «قضا» (گردش ایزدی) را نسبت به آراء خود به شك وادارند، تا مانع تحقّق گردش روزگار نشوند.

اگر پیران سیاوش را به افراسیاب دلگرم نمی‌کرد، اگر پیران افراسیاب را برنمی‌انگیخت که سیاوش را به دامادی برگزیند، اگر پیران فرنگیس را... چه می‌گویم؟ اگر پیران لااقل به کیخسرو نمی‌آموختند که خود را در نزد افراسیاب بی‌خرد جلوه دهد، آیا امروز در تنگنای یازده رخ گرفتار می‌شد؟ اگر می‌دانست بیژن گیو، اساس شکست او در جنگ دوازده رخ و درهم شکنندهٔ پهلوانانی چون هومان و نستیهن، گرامی‌ترین فرزندان ویسه خواهد بود، او را از چنگ افراسیاب نجات می‌داد؟ آری، پیران مظهر خردمندی و صلح‌جویی است امّا نمی‌داند که برتر از خرد یقین است.

●

نبرد گودرز و پیران در حقیقت نبرد میان یقین و خرد است. گودرز و پیران همسنگ نیستند. پیران سپهسالاران جوان و پهلوانانی چون توس نوذر و فریبرز کاووس را با دو لشکر انبوه شکست داده است. در سنجهٔ نبرد او، پهلوانی فرسوده و پیر چون گودرز وزنی ندارد. با این همه نمی‌تواند به فرجام هیچ کاری مطمئن باشد و در آن به قطع و یقین حکم کند. نمی‌داند که در جنگ تن به تن پیروز خواهد شد یا شکست خواهد خورد؛ امّا خردمندانه رفتار می‌کند

زما هر کرا هست پیروز بخت
رسد خود به کام و نشیند به تخت
اگر من به دست تو گردم تباه
نجویی تو کینه زتوران سپاه
وگر تو شوی کشته بر دست من
ابا نامداران آن انجمن
مرا با سپاه تو پیکار نیست
برایشان زمن ترس و تیمار نیست

این سخنان را در هنگام نامزد کردن پهلوانان سپاه ایران و توران به گودرز می‌گوید. درست به پهندشت آوردگاه با اطمینان حرف می‌زند و خردمندانه، امّا:

چو گودرز گفتار پیران شنید
زاختر همه کار او تیره دید

خردِ برتر (یقین) چون به فرجام کار آگاه است، چند و چون نمی‌کند و درنگ نمی‌ورزد. گودرز می‌گوید:

مرا حاجت از کردگار جهان
برین گونه بود آشکار و نهان
که روزی تو پیش من آیی به جنگ
کنون کامدی نیست جای درنگ

پهلوانان نامزد می‌شوند. فریبرزکاووس برادر سیاوش و کلباد ویسه برادر پیران نخستین پهلوانانی هستند که به میدان می‌روند. خرد چه حکم می‌کند؟ برای یافتن پاسخ خرد به پیشینهٔ یازده پهلوان ایرانی برمی‌گردیم.

در داستان فرود، پس از زندانی شدن توس به فرمان کیخسرو، فرماندهی سپاه به فریبرز سپرده می‌شود، امّا فریبرز نیز شکست می‌خورد و می‌گریزد:

برفتند پس تا به قلب سپاه
به جنگ فریبرز کاووس شاه
چو بر قلبگه چشم بگماشتند
به یك حمله از جای برداشتند
دلیران به دشمن سپردند جای
زگردان ایران نبُد کس به پای
چو دشمن زهر سوی انبوه شد
فریبرز بر دامن کوه شد

و نه تنها فریبرز که گودرز نیز می‌گریزد:

چو گودرز کشواد بر قلبگاه
درفش فریبرز کاووس شاه
ندید و یلان سپه را ندید
به کردار آتش دلش بردمید
عنان کرد پیچان به راه گریز
برآمد زگودرزیان رستخیز

براین اساس، گریختگان دیروز نمی‌توانند پیروزمندان امروز باشند. آیا گودرز همان نیست که فرزندش گیو او را سرزنش کرده است:

اگر تو زپیران بخواهی گریخت
بباید به سر برمرا خاك ریخت

مگر نه آن روز، «ریونیز فریبرز» با هفتاد تن دیگر ازتخمهٔ‌کاووس و هشتاد تن از تخمهٔ گودرز و بیست و پنج تن از تخمهٔ گیو به دست دودمان ویسه برباد رفتند؟ مگر نه بهرام گودرز به دست «تژاو» کشته شد؟ مگر...؟

آری، خرد درست می‌گوید. امّا تکیهٔ خرد بر تجربه‌ها و شواهد خاکی است و براساس گذشته قضاوت می‌کند، امّا خرد برتر (یقین) حکم دیگری دارد؛ بر «نیامده» حکم می‌کند:

نخستین فریبرز گرد دلیر
زلشکر برون تاخت برسان شیر
به نزدیك کلباد ویسه دمان
بیامد به زه بر نهاده کمان
همی گشت و تیرش نیامد چو خواست
کشید آن پرندآور از دست راست
برآورد و زد تیغ بر گردنش
به دو نیمه شد تا کمرگه تنش
فرود آمد از اسب و بگشاد بند
زفتراك خویش آن کیانی کمند
ببست از بر اسب کلباد را
گشاد از برش بند پولاد را
به بالا برآمد به پیروز نام
خروشی به آورد و بگذارد گام
که سالار ما باد پیروزگر
همه دشمن شاه، خسته جگر
گرفتند ایرانیان آن به فال
که بودند گردان با شاخ و یال

این‌نخستین‌شکستِ خرد از خرد برتر است. خون سیاوش و ریونیز، خون فرزندان گودرز، خون فرزندان گیو در سینه‌هایی که از پیشگوییهای کیخسرو گرم است می‌جوشد. و از آن سو:

دلیران توران و گندآوران
ابا گرز و تیر و پرندآوران
همه دستهاشان فرو مانده پست
در زور، یزدان برایشان ببست
بهَ دام بلا اندر آویختند
که بسیار بیداد خون ریختند
فرو ماند اسبان جنگی به جای
تو گفتی که با دست بسته است پای
برایشان همه راستی شد نگون
که برگشت روز و بجوشید خون
چنان بود رای جهان‌آفرین
که گفتی گرفت آن گوان را زمین

گیو با «گروی زره» (جداکنندهٔ سر از تن پاك سیاوش) پیکار می‌کند و او را زنده به بند می‌کشد و... الخ. یازدهمین نبرد، نبرد دو سپهدار پیر است:

همی برنوشتند روی زمین
همه دل پراز دردو سر پر زکین
برآوردگاه سواران زگرد
فرو ماند خورشید روز نبرد
به‌تیغ و به خنجر به گرزو کمند
زهر گونه‌ای برنهادند بند
فراز آمد آن گردش ایزدی
زیزدان به پیران رسید آن بدی
چو در زیر او زور باره نماند
ابا خواست یزدانش چاره نماند
نکه کرد پیران که هنگام چیست
بدانست کان گردش ایزدی است
ولیکن زمردی همی کرد کار
بکوشید با گردش روزگار
وزان پس کمان برگرفتند و تیر
دو سالار لشکر، دو هشیار پیر

گودرز اسب پیران را با خدنگی از پای درمی‌آورد. اسب بر پیران فرو می‌غلتد و دست راست سپهدار خردمند دو نیمه می‌شود:

زگودرز بگریخت شد سوی کوه
شد از درد دست و دویدن ستوه

همی شد بر آن کوه سر بردوان
کزو بازگردد مگر پهلوان

برگریزخرداز یقین بایدگریست. آری، خردمقهور یقین است، امّا مگر یقین مقهور گردش روزگار نخواهد شد؟ و گودرز به زاری می‌گرید؛ بر پیران می‌گرید و فغان می‌کند و این فغان تنها از جانی برمی‌آید که از نهیب یزدان سرشار باشد. بر دشمن گریستن کار خردمند نیست؛ کار باورمند است:

نگه کرد گودرز و بگریست زار
بترسید از آن گردش روزگار
بدانست کش نیست باکس وفا
میان بسته دارد زبهر جفا
فغان کرد کای نامور پهلوان
چه بودت که ایدون پیاده دوان
به کردار نخجیر در پیش من
کجات آن سپاه ای سرانجمن؟
نیامد زلشکر تو را یارکس
وز ایشان نبینمت فریادرس
کجات آن همه زور و مردانگی
سلیح و دل و گنج و فرزانگی
ستوان گوان! پشت افراسیاب!
کنون شاه را تیره شد آفتاب
زمانه زتو پاك برداشت روی
نه جای فریب است، چاره مجوی
چو کارت چنین گشت، زنهار خواه
به جان، تات زنده برم نزد شاه
ببخشایدت شاه پیروزگر
که هستی چو من پهلو پیرسر

امّا در نزد پیران نکوهیده‌تر از به زنهار رفتن نیست؛ آن هم به زنهار یتیمی که خود بزرگش کرده و از گزندش درامان داشته است. به گودرز می‌گوید:

من اندر جهان مرگ را زاده‌ام
بدین کار گردن تو را داده‌ام
شنیدستم این داستان از مهان
که هرچند باشی به خرم جهان
سرانجام مرگ است وزان چارنیست
به‌من بربدین جای بیغاره نیست

گودرز به پیران راه ندارد. ناگزیر از اسب پیاده می‌شود و سر به دنبال پیران می‌گذارد و از کوه بالا می‌رود:

همی دید پیران مراورا زدور
بجست از سر سنگ، سالار تور
بینداخت ژوبین به کردار تیر
برآمد به بازوی سالار پیر
چو گودرز شد خسته بردست اوی
زکینه به خشم اندر آورد روی
بینداخت ژوبین به پیران رسید
زره در برش سربسر بردرید
زپشت اندر آمد به راه جگر
بغلتید و آسیمه برگشت سر
برآمدش خون جگر از دهان
روانش زتن رفت هم در زمان

باری، قدر خردمند و بویژه خردمندی چون پیران همین بس که گودرز:

سرش‌را همی خواست از تن برید
چنان بدکنش، خویشتن را ندید

نه همین، بلکه:

درفشش به‌بالین ابر پای کرد
سرش را بدان سایه برجای کرد

و افزون براینها، آنگاه که کیخسرو فرا می‌رسد و کشتهٔ خداوند خرد و دانش و صلح را می‌بیند:

فرو ریخت آب از دو دیده به‌درد
زکردار نیکش همه یاد کرد
به پیران دل شاه زانسان بسوخت
که گفتی یکی آتشی برفروخت
یکی داستان زد پس مرگ اوی
به خون دو دیده بیالوده روی
که بخت بد است اژدهای دژم
به دام آورد شیر شرزه به دم
به مردی نیابد کسی زو رها
چنین آمد این تیزچنگ اژدها

کشیدی همه ساله تیمار من
میان بسته بودی به تیمار من
زخون سیاوش پراز درد بود
بدان کار کس زونیازرده بود
چنان مهربان بود و دژخیم گشت
وزو شهر ایران پر از بیم گشت
مراو را ببرد اهرمن دل زجای
دگرگونه پیش اندر آورد رای
فراوان همی خیره دادمش پند
نیامدش گفتار من سودمند
از افراسیابش نه برگشت سر
کنون شهریارش چنین داد بر
مکافات او ما جز این خواستیم
همی تخت و دیهیمش آراستیم
از اندیشهٔ ما سخن درگذشت
فلك برسرش بر، دگرگونه گشت
به دل بر، جفا گشت برجای مهر
بدان سر، دگرگونه بنمود چهر
بیامد به جنگ شما با سپاه
که چندان از ایرانیان شد تباه
همی پند گودرز و فرمان من
بیفکند و گفتار گردان من
تیه کرد مهر دل پاك را
به زهر اندر آمیخت تریاك را
زتوران بسیجیده آمد دمان
به ژوبین گودرز بودش زمان
پسر با برادر کلاه و کمر
سلیح و سپاه و در و بوم و بر
بداد از پی کین افراسیاب
زمانه بدو کرد چندین شتاب

سخنان کیخسرو در حقیقت ارزیابی خرد است؛ خردی که چراغ روشن است، امّا چون در برابر آفتاب خرد برتر قرار می‌گیرد رنگ می‌بازد:

بفرمود پس مشك و کافور ناب
عبیر اندر آمیخته با گلاب
تنش را بیالود از آن سربسر
به کافور و مشکش بیاکند سر
به دیبای رومی تن پاك اوی
بپوشید و آن کوه شد خاك اوی

● پاورقیها:

۱. رجوع شود به «مرگ آگاهی و رستاخیز باوری فردوسی» به همین قلم، در ستیز با خویشتن و جهان.

۲. خشت: «جهانگیری» می‌گوید: «نیزه‌ای باشد کوچك که برمیان آن حلقه‌ای از ریسمان بافته ببندند و انگشت سیبابه را درمیان آن حلقه کرده، به جانب دشمن بیندازند».

حکیم توس:

به بالای سرو و به نیروی فیل
به انگشت خشت افکند بردو میل

۳. شُد: رفت، گذشت. در این بیت به معنای تام شدن، یعنی مردن و درگذشتن و جان سپردن.

۴. سپاهان (اصفهان) مرکز حکومت فرزندان کاوهٔ آهنگر بوده در روزگار پیشدادیان و گویا پایتخت نوذر نیز، به اعتبار سفارش نوذر به فرزندانش (توس و گستهم).

کنون سوی راه سپاهان شوید
وزین لشکر خویش پنهان روید
...الخ

آنجا که آنان را پنهان از چشم لشکر به حفظ و حمایت زنان و دختران کیان می‌فرستد یا شاید برای زنده ماندن آن دو:

زتخم فریدون مگر یك دوتن
برد جان ازین بی‌شمار انجمن

۵. «به پیکار در گرد خونریز دید»: دو احتمال هست؛ یکی آنکه مصرع چنین خوانده شود: «به پیکار در، گُرد خونریز دید»، و دوم آنکه «در گرد» به معنی «در گردش» گرفته شود که در این صورت می‌شود: «در گردش پیکار، خونریز دید». بنده احتمال اول را به زبان حکیم توس نزدیکتر می‌بینم.

۶. «بُنه»: بن و بیخ، اصل، بنیاد، اسباب منزل، منزل، خانه، دکان. در اینجا مقصود حرم شاه و پهلوانان ایرانی است.

«بدبُنه»: بداصل، بدنهاد، بدنژاد، حرامزاده.

۷. مادر بیژن، بانوگشسب سوار، دختر رستم است.

۸. «سام» پدر «زال»، فرماندهٔ سپاهیان ایران در زمان «منوچهر» و ابتدای پادشاهی نوذر. در زمان حیات این پهلوان، تورانیان جرات حمله به ایران را ندارند. پی‌آمد مرگ سام در روزگار نوذر جنگی است که پایان آن را باید در زمان «کیخسرو» سراغ گرفت.

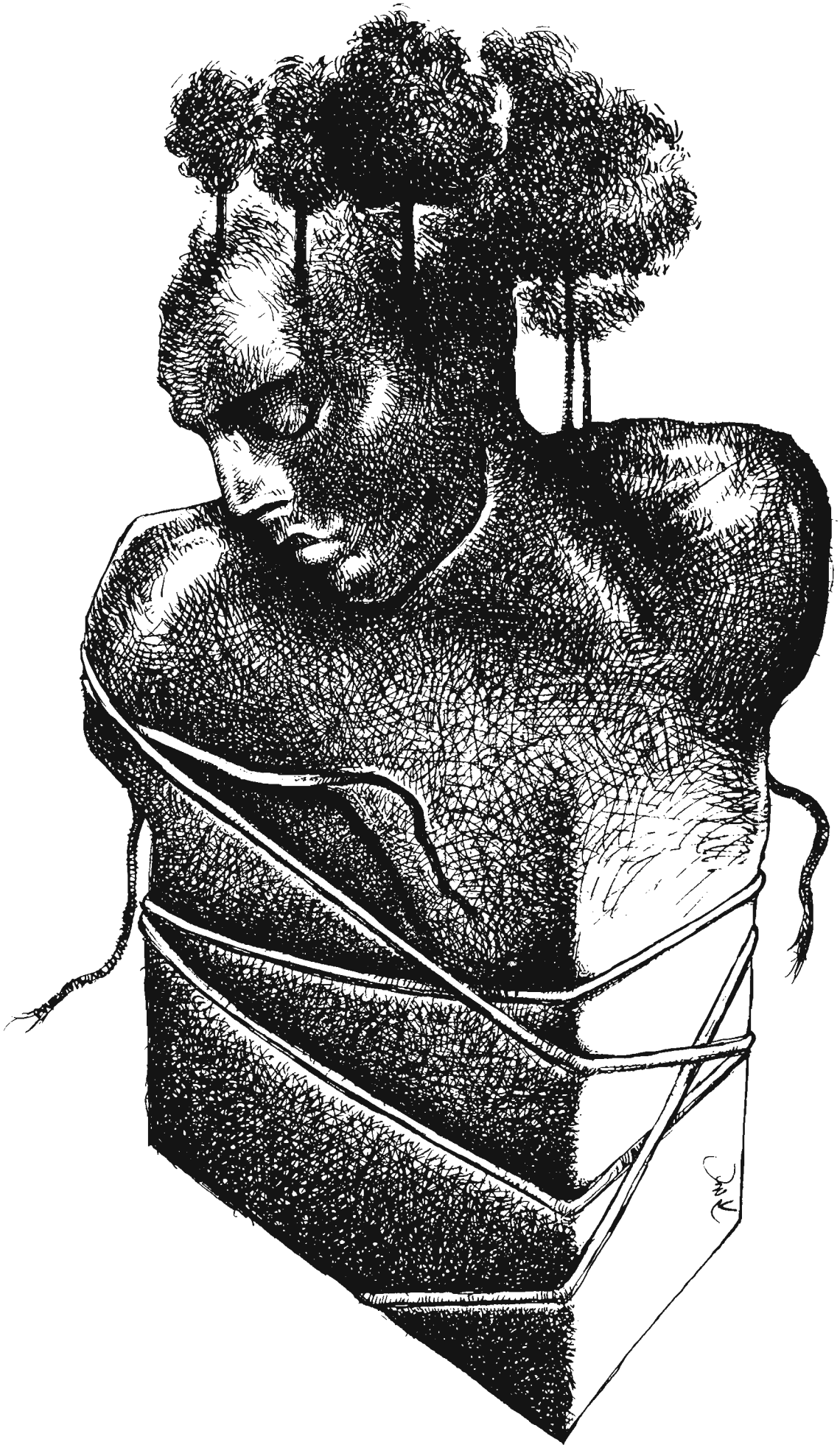
۹. ترك یا ترک: کلاهخود

۱۰. «به آرام بر»: در زمان آرامش و صلح

۱۱. «از آن تیره گردد رد افراسیاب»: «رد»= «رتو» در اوستا، به معنی راست کردار و سرور و آقا

۱۲. آفرین: ستایش

۱۳. «هجیر»: از فرزندان گودرز



● شطحی به لهجهٔ کبکهای کهن

■ احمد عزیزی

سلامم را از راه دور برایت پست می‌کنم. اگر صفحهٔ نامه را روی گرامافون تنهاییت بگذاری، تحریرهای نازك قلب مرا خواهی شنید: آوازی با درآمد غربت؛ آوازی با تارهای صوتی رنگ پروانه‌ها؛ آوازی با حنجرهٔ شقایقها، با پرتابهای بلند تخیّل، با آبشارهای عظیم احساس، با جنگلهای مه‌گرفتهٔ رؤیا، با شرجی صمیمی تصنیف؛ آوازی از دوران غارنشینی مینیاتور؛ آوازی مثل راه رفتن دختران بلخ، مثل کوچه‌های پریروزی بخارا؛ آوازی مثل سیل غزنین، با خش‌خش خلخالهای زنان سلطانیه، با همهٔ گلهایی که مادران تاریخی ما بر قالیچهٔ عشقهای هزیمت یافتهٔ خود رسم می‌کردند؛ آوازی به چهچه بلبلان چالدران، به شیههٔ اسبان مورچه‌خورت؛ آوازی به دنبال رمهٔ مأذنه‌ها؛ آوازی که زخم موروثی ما را می‌تکاند؛ آوازی که خروسهای خوابیدهٔ نیشابور را برمی‌خیزاند؛ آوازی که ناگهان کاسه کوزه‌های ما را به خیام تبدیل می‌کند؛ آوازی که ابوشقی را هم به یاد ابوسعید می‌اندازد؛ آوازی که بر ما شمشیر می‌کشد تا زخم با یزیدی خود را ببینیم؛ آوازی که البُرز را در ما تکان می‌دهد؛ آوازی که زلزلهٔ اِساطیر را در جان ما آغاز می‌کند...

حالا یك صفحه کاغذ سفید بده تا سیاهنامهٔ چشمانت را بنویسم. مرا ترجمه کن به زبانهای زندهٔ چشمت. دستهای مرا در گرداب زیبای نگاهت ببین. صبر کن! می‌خواهم بی‌طاقتی خود را تفصیل دهم. خاموش باش تا فریادم را بردار کشم! کاروان گمشدهٔ لکنت مرا ببین که به لهجهٔ جَرس تکلّم می‌کند. عمر مرا به اندازهٔ یك ثانیه دیدارت، طولانی کن! ببین چه طاعون قشنگی دارم! ببین چه صرع مقدّسی از راه رفتن جنونم می‌ریزد! ببین چه جذام زیبایی در سکنات آواز من است!

من لهجهٔ دری را از پنجره‌ها آموخته‌ام. من خویشاوند کاشیها و نوادهٔ سرستون‌هایم. من کاشف اولین هجاهایی هستم که بر موجهای جیحون جاری شد. من تَجَنم. من گردوی تناور کابلم. مادرم مرا در ارس گم کرده است. مادرم مرا در یورش اسکندر زاییده است. من کودکی خود را در بقچهٔ شبانان اورامان گذرانده‌ام. وقتی که اهورامزدا ابرهه را گوشمالی داد، من دوازده هزار ساله بودم. نوزادی در آغوش ارابه‌ها؛ کودکی زیر یوغ بارانهای ابدی. وقتی والریانوس را برای مجلس اردشیر بزك می‌کردند، من سوار بر هَوَخُشتره تاریخ را تماشا می‌کردم؛ وقتی اهالی حیره، شاپور شاپور را می‌شنیدند؛ وقتی بهرام گور به شکار آهوان عرب می‌رفت؛ وقتی ناصر خسرو در قهوه‌خانه‌های اسکندریه با افیونیان افلاطون گپ می‌زد؛ وقتی طالع مسعود سعد، نحس گردید و پستهٔ منوچهری دامغانی باز شد؛ وقتی کهوارهٔ فردوسی را رنگ طوسی می‌زدند؛ وقتی مولانا، اظهر من الشّمس تبریزی شد و طلبه‌های نظامیهٔ بغداد به همدیگر فخر رازی می‌فروختند؛ وقتی شیخ شهاب‌الدین از آسمان اشراق می‌گذشت؛ وقتی ابوعلی سینا به طور می‌رفت و فیلسوفان همه به ملاصدرای مجلس می‌نشستند؛ وقتی دهان صور اسرافیل را بستند و توپچی‌های شماعی‌زاده، ستارخان را به گلوله گرفتند؛ وقتی در مسابقهٔ فصاحت، سعدی بدون نفر بعدی اول شد؛ وقتی فرشتگان برای رودل ازلی حافظ، شاخه نبات، هم می‌زدند؛ وقتی نادر شاه در دستگاه افشاری گوشه‌هایی از تاریخ را اجرا کرد؛ وقتی سگ اصحاب کهف، در رشتهٔ مردم‌شناسی اول شد؛ وقتی دقیانوس به‌اقیانوس افتاد؛ وقتی انور سادات با یك پُك توتون خامون به سرفهٔ فراعنه دچار شد؛ وقتی سیلابهای میرزا کوچك خان، جنگل را فرا گرفت و رگ گردن عطار از شمشیر مغولان گذشت؛ وقتی دندانهای حریص مقدونیه بر بازوی تخت جمشید نشست؛ وقتی بچه‌های نازی‌آباد از جنازهٔ مفرغی کورش بالا رفتند... انگار همین دیروز بود وقتی که حضرت اشرف افغان را با آمبولانس به سردخانهٔ تاریخ منتقل می‌کردند.

شاه دستور داد گنبدها احساس ویرانی کنند. شاه دستور داد موریانه‌ها به گلدسته‌ها هجوم برند. شاه دستور داد کاشیها را به سرامیك ببندند. شاه دستور داد بشکه‌های نفت را از باروت پُر کنند. شاه دستور داد تقویمها را دو هزار و پانصد سال به عقب برگردانند. شاه دستور داد شجریان را صادر کنند و به جای آن امیل ساین بکارند. شاه دستور داد همهٔ شهرهای کهنه را ویران کنند و شهرهای نو بسازند. شاه دستور داد همه، دلهای ریش خود را بتراشند: همه، دستهای سیاه خود را واکس بزنند. شاه دستور داد عمّامه‌ها را جمع‌آوری کنند تا سر مردم بی‌کلاه نماند. شاه دستور داد ساواك جوانان ما را بگیرد و نوازش کند. شاه دستور داد تیم ایران و اسرائیل برادر شوند.

هویدا مردم را به فراوانی کراوات و برکت گلهای ارکیده بشارت داد. هویدا مردم را به پیپ دعوت کرد. هویدا نسل ما را به روغن نباتی عادت داد: هویدا برای قلب هر ایرانی یك پیکان آرزو کرد. خلیج پر از زمزمهٔ باربران بود. جوانها می‌رفتند تا نفسانیت خود را در باسکول، وزن کنند. روزی یك ساندویچ کافی بود تا ما احساس کالیفرنیا کنیم. کافی بود یك خارجی از خیابان بگذرد تا همه عطر اعلامیهٔ استقلال را بشنوند. دختران آجیل جینالولو بریجیدا نذر می‌کردند و سفرهٔ سوفیالورن می‌انداختند. ناسیونالیسم عبارت بود از یك دیزی آبگوشت. ناسیونالیسم عبارت بود از دُنب کوچك و دُنب بزرگ. ناسیونالیسم عبارت بود از اعلام درجهٔ حرارت در اوقات غیر شرعی جزیرهٔ ابوموسی اشعری.

شهبانو به پیشاهنگان، سوبسید بیسکویت می‌داد. شهبانو شهریهٔ شاملو را لای زرورق می‌پیچید. شهبانو مواظب بود سر هر ماه به گلّهٔ روشنفکران، واکسن شاهنشاهی تزریق کنند. شهبانو شبهای آدینه، روضهٔ ادبیات داشت. شهبانو درجهٔ جوش روشنفکران را می‌گرفت و برای آنان نسخهٔ دور دنیا بر بال ماری‌جوانا می‌نوشت. کلاه پوست لبخند شهبانو از اشك

تمساح تهیه می‌شد.

من آن روزها تازه کوچك شده بودم. دستهای پدرم بوی ملّی شدن صنعت نفت می‌داد. برادرم ترانهٔ «شیر بلال شیرهٔ بلال» می‌فروخت. مادرم مثل مسجد گوهرشاد غمگین بود. خواهرم از خیابان بد می‌گفت. خواهرم تئاتر پوچی لاله‌زار را به تمسخر می‌گرفت. خواهرم یك مقنعه زیر گیسوانش قایم کرده بود. خواهرم می‌گفت باید شیشه‌های کریستین دیور را شکست، باید لکهٔ میرزا نعمت‌الله آغاسی را از تاریخ معاصر زدود. نام خواهرم زینب بود. زینب مرتّب در کلاسهای حسینیه شرکت می‌کرد. زینب موزاییکها را هجو می‌کرد. زینب برای کاشیهایك احترام لاجوردی قائل بود. او هر روز غروب، دفترش رابه‌من‌می‌دادتا برایش بیا مهدی را نقاشی کنم. او شعرهای کوچك مرا بغل می‌گرفت و به ایّام محرّم می‌برد. او می‌گفت محتشم کاشانی شدن بهتر از روشنفکر شاهنشاهی شدن است. ما با هم در کوچه‌ای بزرگ شدیم که بعداً روی پلاك آن نوشتند: شهید شریعتی. خواهرم هر شب خواب شقایق می‌دید. هر روز صبح دَمِ حوض، صورت مرا با حرفهای نورانیش می‌شُست. خواهرم یك شمشیر مؤنّث بود. هر وقت خواهرم حرف می‌زد همه جا تبدیل به مجلس یزید می‌شد. من از آن روزها با کارهای حسین علیزاده آشنا شدم. وقتی رادیو برای اولین بار نینوا را پخش کرد، من به یاد خردسالی زینب افتادم.

حالا دیگر زینب سر سفرهٔ شام نیست. حالا شهیدان رفته‌اند و زینب به مدینهٔ خاموش قلب من بازگشته است: با پیراهن خونین زیارتنامه، با قلبی که از جراحت جمعه‌ها پُر است، با مقنعهٔ خونینی که از خیابانهای مکّه می‌آید: صعود از راه آل سعود! بالا رفتن از پلکان یزید به سوی پشت بام شهادت! از آن روز تا حالا تنها یك بار او را در مصلاّ دیده‌ام: داشت به زائران زخم مسیح، بشارت مریم می‌پاشید. حالا من برای زینب تنها به آدرس بقیع نامه می‌نویسم.

نینوا تنها موسیقی اصیلی است که من به آن علاقه دارم. حسین علیزاده رهبر ارکستر بزرگی است. این ارکستر به اندازهٔ همهٔ سربداران نوازنده دارد. «حسین علی‌زاده»، همهٔ تاریخ ما را در یك لیوان سمفونی ریخت. شما در نینوا به‌وضوح همهمهٔ شتران و ملاطفت سرنیزه‌ها را می‌بینید. هزاران قافله در این نوارهزار و چهار صد ساله گم می‌شوند: شصت دقیقه تاریخ، شصت دقیقه مرور بشریت.

اصولاً تاریخ عبارت است از پیادەروی جغرافیا در زمان. تاریخ یعنی تفسیر عینی سورهٔ والعصر. اگر تفسیر هشت هزار سالهٔ علاّمهٔ تقویم را بخوانید، قلب شما پر از فوّاره‌های فلسفهٔ تاریخ خواهد شد. فلسفهٔ تاریخ چراغ قوّه نیست که بتوانیم آن را زیر متکّای خود پنهان کنیم. برای تماشاگران تاریخ، سریال آفرینش تنها یك بار پخش می‌شود. دیوار فلسفهٔ تاریخ آن قدر بلند است که با سپاه مغول هم نمی‌شود از آن عبور کرد. تاریخ یعنی شرکت مضاربه‌ای هابیل و قابیل. تاریخ یعنی بحث سیاسی قیصر و مسیح. تاریخ یعنی: بشنو از نی چون حکایت می‌کند. تاریخ یعنی دو استقامت انسان. تاریخ یعنی دوچرخه‌سواری شب و روز. تاریخ، شناسنامهٔ انسان است.

هر انسانی که بمیرد بلافاصله برایش از سجل احوال ملکوت، المثنّی صادر می‌کنند. انسان اگر تاریخ مصرف نداشته باشد فاسد می‌شود. هر سلمانی دوره‌گردی در هر گوشهٔ تاریخ، برای خودش آرایش خاصّی دارد. مثلاً در دوران پارینه‌سنگی معرفت، بشر، آبدوغ خیارِ توتم و اشکنهٔ تابو می‌خورد. بودا جیب همه را پُر از تخمهٔ ژاپنی تامّل کرد. گاهی حیوانات هم بر انسان مبعوث شده‌اند. مثلاً آیین یوگا از تعلیمات شیخ مارالدین کبر است. هندیها از نی برای به رقص آوردنِ مارهای سبد ذات انسان استفاده می‌کردند، امّا مولانا با نی، اژدهای نفسِ آدمیان را به گریه درمی‌آورد. فرق عرفان ما با عرفان هندی در همین حوالیست: ما هر وقت فیلمان یاد هندوستان کند نی می‌زنیم، امّا آنها هر وقت از نی سواری خسته شدند، برای تفنّن سوار فیل فلسفه می‌شوند.

هندوستان سرزمین بی‌نهایتی است. همهٔ عرفای درجه یك ما اول سفیر ایران در هندوستان بوده‌اند. در فرهنگ ما جریان زد و بند شیخ عطار با بازرگانان هندی و ماجرای «طوطی- گیت» معروف مولانا، شهرت تاریخی دارد. من نمی‌خواهم از پشکل‌پرستان هند هم دفاع کنم، امّا یقین دارم غیرت یك سپور هندی به مراتب از ملك فهد بیشتر است. رفتگر هندی بر پوست خربزه نماز می‌گزارد، امّا ملك فهد می‌ترسد مبادا با بوسیدن ضریح پیغمبر به برق فشار قوی ولایت وصل شود. عربها الف ضریحی را روی حمزهٔ شهادت نمی‌گذارند، امّا هندیها بر روی یك موی پیامبر، گنبدی از روح طلا ساخته‌اند.

عربستان نقطهٔ کور آفرینش بود. بنابراین، خداوند صاعقهٔ بعثت را بر آن فرود آورد. من گمان نمی‌کنم تسمیهٔ ابوجهل تصادفی باشد. ابوجهل یعنی اسپرم تاریخی آل سعود در زهدان جاهلیت. ابوجهل یعنی ملك فهد هزار و چهارصد سال پیش. حالا ابوجهل حمّام سونا می‌گیرد و سوار هواپیمای اختصاصی تمام ملخ می‌شود. امّا ملك فهد در عصر خاکستری جاهلیت، در خیابان بت‌فروشان، سوپر مارکت داشت و شیر شتر و تخم سوسمار می‌فروخت.

متاسّفانه مفسّران، کمتر به مسح درون واژه‌ها پرداخته‌اند. من اگر جای زمخشری بودم، برای تمام مخالفان اسلام یك پرونده کاریکلماتوری بازمی‌کردم. فعلاً به عنوان یك مراعات بی‌نظیر ساده می‌توانید ابولهب و ابولعب را مقایسه کنید: آیا این دو کلمه پسر عموی جاهلی هم نیستند؟ الفاظ آیینه‌داران معنی‌اند. محال است هیچ لفظی ولو برای یك بار به متعهٔ معنی درنیامده باشد. به همین دلیل باید مادر حُرّ را به خاطر نامگذاری درستش تحسین کرد. البتّه الفاظ بی‌معنی فراوانند. بعضی از افسران راهنمایی ممکن است خود قواعد رانندگی را رعایت نکنند. به همین خاطر در مملکت ما موتورسوار حکم عابر پیاده پیدا می‌کند. بنابراین قانون، هر انسانی با یك دستگاه هونداى ذاتی به دنیا می‌آید.

این صغیر سراپا جرم کبیر، در کتاب «توضیح الواضحات فی کشف البدیهیات» یك فصل کامل را در باغ این مطلب، حاشیه رفته‌ام. به نظر من تمام حرکات الفاظ، معنی می‌دهد، حتّی وقتی یکدیگر را اشتباهی بگیرند. مثلاً سال پیش که اینجانب جهت لاپروبی معده به آندوسکوپی آخرت مراجعه و بنابر تشخیص پروفسور عزرائیل چند روزی در فیلم علمی- تخیّلی اشعهٔ ایکس نقش موش آزمایشگاهی را بازی کردم، روی کباب برگ آزمایش اینجانب به خط بال مگس نوشته بودند: در نیکوتین شما مقداری خون دیده می‌شود!

لفظ و معنی مثل وجود و ماهیتند. در عالم «مسکالین» هم نمی‌توان وجودِ لفظی را بی‌ماهیت معنا مشاهده کرد. به نظر من وقت آن رسیده است که در بلوك فلسفهٔ شرق هم یك «گورباچف» ظهور کند! اگر گورباچف فلاسفه ظهور کند، می‌توان مثل پشه‌ای از نوك دماغ «فویرباخ» به مقصد پیچ سبیل اساطیری «رادها کریشنان» پرواز کرد. آن وقت کافی است آستین «هگل» را بالا بزنید تا جای تو رگی‌های مولانا را مشاهده کنید!

ای کاش روزی جهانیان می‌توانستند مسابقهٔ بوکس استدلالی «ملا صدرا» و «کارل پوپر» را ببینند! آن وقت روشنفکران در پیتی به‌خوبی می‌دیدند که امثال پوپر، حتّی اگر دوپینگ فلسفی هم کرده باشند، با یك حرکت جوهری- بیرون از رینگ تفکّر- روی دست «هلموت اشمیت» پَرپَر خواهند زد!

در طول مسابقات جهانی استدلال، تنها «هایدگر»- آن هم با امتیاز و پس از حق و باطل‌کشی‌های بسیار و داوریهای زیر سبیلانه- با ملاصدرا مساوی شد که اسناد و مدارك آن هم‌اکنون در کشوهای حافظهٔ انجمن حکمت و فلسفه موجود است طالبین می‌توانند پس از صرف یك لیوان آب طالبی به میوه‌فروشی‌های بهجت‌آباد مراجعه و درختان پربار و سر به فلك‌کشیدهٔ قیمتها را مشاهده کنند.

راستی چرا شهرداری برای درختان بازنشسته فکری نمی‌کند؟ چرا بعضیها در تابستان استراحت، برای سایهٔ خود، حساب جاری رودخانه‌ای افتتاح نمی‌کنند؟ امروزه مجنون واقعی کسی است که به فکر ازدواج با لیلا بیفتد! فرهاد در دوران ما عبارت است از دیوانه‌ای که می‌خواهد به جنگ بیستون اجاره خانه برود! اگر دقّت کنید بین نیمکتهای مدرسه هم گاهی اختلاف طبقاتی مشاهده می‌شود. البتّه من از سالها پیش

عادتِ زشتِ انگشت کردن به دماغ سوسیالیسم را ترک کرده‌ام. به نظر من «مارکس»، از آن سوی پشت بام تاریخ، درست وسط کفترهای همسایهٔ فطری ما، شیطان، افتاده است؛ امّا اسلام به ما اجازه نمی‌دهد از سربازی امام زمان سر باز زنیم و در جنگ جهانی فقر و غنا شرکت نکنیم.

شیطان، آدم مکّاری است. شیطان هرگز از جلد حوّا بیرون نمی‌آید. شیطان برای بالا بردن درآمدِ جهنّم دست به بریدن درختان بهشت می‌زند. شیطان از اشک ندامت ما هم کرهٔ گناه می‌گیرد. شیطان به انگشت معصیت ما فرصت سر خاراندن نمی‌دهد. شیطان دَم در کوچهٔ برلن ایستاده است و مسلسل‌وار زیر گوش دختران و پسرانی که برای خرید لوازم‌التفریح آمده‌اند، می‌خواند: نوار جدید! شیطان، رانندهٔ تاکسی‌مسیر خلقت است: آدم را دربست به جهنّم می‌برد. حتّی اگر بخواهید خودتان را دار بزنید، شیطان با شما پول طناب را به نرخ آزاد حساب می‌کند. شیطان از اینکه شما چلوکباب سلطانی می‌خورید و با نگاه ناصرالدین شاهی وارد مغازهٔ صنایع دستی می‌شوید کیف می‌کند. شیطان می‌خواهد شما به خرج دنیای دیگران به مسافرت آخرت بروید. شیطان، رباطی است که اعمال سیّئهٔ ما را اتوماتیک انجام می‌دهد! می‌ترسم روزی رباطها شورش کنند و ما را به تنور اخرویمان بیندازند.

شیطان از جامعه‌های موریانه‌زده خوشش می‌آید، درست مثل میکربی که روی برفِ سرخِ زخم ما اسکی می‌کند. شیطان به ما تلقین می‌کند که مبارزه با نفس امّاره امکان‌ناپذیر است، مثل سیاستمداران حقوق بشری خودمان که رویارویی با آمریکا را جدال ما تحت ماتادور با مافوق گاومیش می‌شمرند. هر انسانی شیطانی دارد ریزتر و تیزتر از خود؛ شیطانی که جلوتر از نیّت، نقشهٔ گناه را در ذهنیتِ ما عملی می‌کند. شیطان دلش می‌خواهد همیشه چند گدا سر کوچهٔ ما ایستاده باشند و با چشمهایی به رنگ شرم، سکه‌های آمرزش ما را طلب کنند.

مستکبرین غالباً توی پیاده‌روی مستضعفین بساط پهن می‌کنند. مبارزه با مستکبرین، جمع‌آوری گدایان حرفه‌ای نیست. بیشتر ما گدایان آماتوری هستیم که از راه اجاره دادن وجدانمان زندگی می‌کنیم. من خود یك مستضعفم؛ مستضعفی که از طریق فروش عشق زندگی می‌کند. عشق من همین شعر خوش‌خط و خال است که دارید چشم و ابروی آن را دید می‌زنید. شعرهای من عشقهای منند، و عشق‌فروشی شرمگینانه‌ترین کارهاست. روزها باید دست آرزوهای معصومت را بگیری و در خیابانهای جمعیت‌زدهٔ تنهایی قدم بزنی تا از میان هزاران صیّاد عبوس، مشتری نخستین لبخند خود را پیدا کنی. سپس با حسرت، سکّه‌های بهار جوانیت را که عیدی سالیانهٔ مرگ توست، در شرجی شرم‌آلودهٔ بلاتکلیفی آب کنی. داد می‌زنی: آی عشق! عشق! یك دستکاه عشقِ آکبند! امّا کودکان خواب‌آلودهٔ رنجت روی دستهایت باد کرده‌اند. کسی مشتری سیّارهٔ خاموش تو نیست؛ کسی از اتوبوسهای خطوط مغشوش پیشانی‌ات پیاده نمی‌شود تا لبخندت را با او معاوضه کنی! تو را با لبهای تشنه از زیر خنجر خونین خداحافظی می‌گذرانند. تو را با قلب برآماسیده‌ات، کنار نردهٔ پارکها، مثل لاله‌ای دست‌آموز می‌کارند، تا تو شاهد انقباض زمین باشی. کودکان می‌آیند و برکهای تو را پاره می‌کنند. رهگذران شتابان، خلط عادت خود را بر پیشانی روشن تو می‌اندازند. و تو باید مایوسانه در خود صدا بزنی: آی عشق! آی عشق!

راستی عشق را بار دیگر تلفّظ کنید! عشق چند بخش است؟ فیلسوفان جهان همه کوشیده‌اند تا به اندازهٔ عشق تعریفی بتراشند. این سؤالی است که حتّی مولانا هم برای آن پاسخی نشئه‌آور نیافت. تمام شاعران جهان، پشت سر این پرسش، به نوبت ایستاده‌اند. در طول تاریخ ادبیات، لشکرهای شکست‌خوردهٔ هنرمندان را می‌بینیم که هر کدام با نیزه‌ای در قلب و شمشیری بر گردن، تنها مشتی خون بر آستانهٔ عشق‌پاشیده‌اند. «حلاج» نیز پاسخ این سؤال را به امروز و فردا افکند؛ امروز داری را بر او آویختند و فردا دجلهٔ خونش را به کویر خاکستر ریختند. هر جا از عاشقی بپرسید عشق چیست، تنها به زخمهای خود اشاره می‌کند. عشق، ترجمهٔ زخم است. عشق، حاشیهٔ انسان بر کتاب آفرینش است. عشق، خلاصهٔ جهان است. عشق، چکیدهٔ ذرّات و شیرهٔ کائنات است. عشق، پاسخ مبهم انسان به ابدیت است. عشق، جوابیهٔ خدا به شیطان است. عشق، انفارکتوس تدریجیِ محبّت است. عشق، سرطانِ دوست داشتن است. عشق، خرید و فروش پایاپای عاشق و معشوق است. عشق، پیغامی است که پرستوها به سرزمینهای دیگر می‌برند. عشق، لك‌لکی است که روی درخت خاطرات ما لانه دارد. عشق، پنجره‌ای است که ما از آن ازدحام جهان را تفسیر می‌کنیم.

عشق، چهارده‌سالگی تحیّرماست. عشق،اولین آهی است که‌در آیینه‌کشیده‌ایم. عشق،همان حالتی است که ما را به موزه می‌برد. عشق، همان فعل و انفعالی است که در برابر گل سرخ به ما دست می‌دهد. عشق، همهٔ آغوشهایی است که انسانها بر یکدیگر گشاده‌اند. عشق، رابطهٔ بین ما و سنجاقکهاست. عشق، حاصلضرب همهٔ تندیسهای الهی در نگاه ماست. عشق، دل ماست تقسیم بر همهٔ زیباییها. عشق، کوچه‌ای است که دوست داریم از آن عبور کنیم. عشق، محلّی است که در آن دل ما قرار ملاقات می‌گیرد. عشق، دوچرخه‌ای است که با آن از جاده‌های کوهستانی ییلاق گذشتیم. عشق، اولین کت و شلوار ما در شب عید خودآگاهی است. عشق، اولین حقوق ما از باجهٔ معرفت است. عشق، اولین پاداش ما از حسابداری الهی است.

عشق، عقد دائمی ما با غربت است. عشق، شب نامزدی ما با جدایی است. عشق، کارت تبریکی است که الآن برای معلّم سال اول خود می‌فرستیم. عشق، لحظات نادر شاه زندگی است. عشق، وقتی است که به یاد شکوفه‌های بلوغ می‌افتیم. عشق، اولین مژگانی است که از جیحونِ حیرتِ ما عبور می‌کند. عشق، حملهٔ مغول به رؤیاهای ماست. عشق، لحظات شکوهمندی است که کودکان بر تلفّظ بابا پیروز می‌شوند. عشق، شماره تلفنی است که سالها به دنبال آن می‌گردیم. عشق، بزرگترین ثانیهٔ ساعت شماطه‌دار زندگی ماست. عشق، لحظهٔ عظیمی است که در آن، زنت برای معالجهٔ قلبت، طلاهایش را می‌فروشد. عشق، سرِ تنهایی آدم است که زیر آب رفته است.

عشق، فرشته‌ای است که ترم عبودیتش را در زمین می‌گذراند. عشق، امتحان ورودی رحمت الهی است. عشق، تبصره‌ای است که با آن می‌توان به کلاس بالاتر از بهشت رفت. عشق، خداشناسی عمومی است. عشق، مذهب مردمی است. عشق، قویترین استدلال وجود خداست. عشق، رصدخانهٔ ماوراء طبیعت است. عشق، قند متافیزیك است که در دل آدم آب می‌شود. عشق، نپال هیپی‌های ابدیت است. عشق، ماری‌جوانایی است که در گل آدم ریخته‌اند. عشق، آمپول ب کمپلکس معرفت است. عشق، فشار خون طبیعی جانداران است. عشق، قانون بقاء نر و ماده است. عشق، یك عمل جرّاحی حیرت‌انگیز است که خداوند روی قلب آدمی انجام داده است. عشق، آسانسور حیات بشر است: وای به حال کسی که توی آسانسور گیر افتاده باشد. عشق، نردبانی است که ما را از خود بالا می‌کشد. عشق، خروج اضطراری انسان از کُریدور عادت است. عشق، اتوبانی است که تا تهِ ابدیت می‌رود. عشق، جناح رادیکال عرفان است: عاشقان پیوسته به دنبال یك تحوّل بنیادی در استروکتور وجودند. عشق، کاری است که تنها از سینه سوخته‌های محبّت و دود چراغ‌خورده‌های معرفت برمی‌آید. عشق، در تاریخ انسان، حلبچه‌ای است که روزنامه‌نگاران روزمرّگی آن را به سکوت برگزار می‌کنند. عشق، تنگهٔ هرمز زیستن است؛ تنگه‌ای که قایقهای میانه‌رو را به قایقهای تندرو تبدیل می‌کند. عشق، یك بسیجی تنها در میدان مین است. عشق، اجارهبهای انسان در طبیعت است که هیچ عاشقی هرگز موفّق به پرداخت کامل آن نمی‌شود. عشق، مساعدهٔ خدا به انسان، پیش از سر برج قسط است. عشق، نخ و سوزنی است که همهٔ شاعران جهان رابه هم پیوند می‌دهد. عشق، دفترچهٔ بسیج خلقت است که بدون آن زندگی هیچ ذرّه‌ای نخواهد چرخید. عشق، جنگ جهانی اول و آخر است.

عشق، عزرائیل زیبایی است که رسیدِ جسم را می‌گیرد و قبض روح را امضا می‌کند. عشق، ملاقات عمومی موجودات با جبرئیل است. هرکس می‌خواهد عشق را تماشا کند به خود بنگرد. عشق

من و تویيم به اضافهٔ یك پاییز قدم‌زنان. عشق، دهکدهٔ اجدادی ماست که در آن گوسفندان خداوند را داغ می‌کنند تا قاطی گلّه‌های شیطان نشوند. عشق، رد شدن مسیح از روبروی آبادی ماست. عشق، چند قدم بالاتر از مریم مجدلیه است. ما باید زمستانها را از عشق ذخیره استفاده کنیم. در روستاهای ما رسم است که عشق را روی ایوان پهن کنند، برای شبهای یلدای جدایی عشق، چاردیواری اختیاری نیست: عشق، یك چاردیواری جبری است: ما آزادیم خود را برعشق بیاویزیم یا خود را به عشق پرتاب کنیم.

شهادت انواع گوناگون دارد: گاهی شهیدان خط دوست، حتّی یك خال هم برنمی‌دارند. گاه شهادت یعنی به شهادت نرسیدن. گاه شهادت یك نوع زندگانی فجیع است. من الآن شهیدانی را می‌شناسم که از صبح تا شب دنبال یك لیوان خنجر می‌دوند و هرگز به فیض فوز نمی‌رسند. من شهیدانی را می‌شناسم که شمشیرها از گردنهای افراختهٔ آنان می‌گریزند. شهیدانی را می‌شناسم که به دنبال یك گلولهٔ احتمالی، تمام کربلای پنج را زیر و رو کردند. من شهیدانی را می‌شناسم که طناب دار از دیدار آنان می‌لرزد؛ مردانی که مرگ برای آنان تا کمر خم می‌شود. من شهیدانی را می شناسم که هشتاد سال در خون خود غلطیدند و هلال احمر شهادت، شربتی را به گلوی شوقشان نریخت. من شهیدانی را می‌شناسم که روزی صد بار به شمشیرها تنه می‌زنند، بلکه جنگ مشیت، مغلوب شود و کسی قناری قلبشان را از قفسهٔ سینه برباید.

مردانی براین خاك می‌روند که مرگ حیفش می‌آید یکباره ماهی جان آنان را از حوض تن، بگیرد. جانهایی در این تن ساکنند که مرگ دوست دارد آنان را توی تنگ بلوری بیندازد و به همه نشان دهد. مرگ، دل نازکی دارد؛ مرگ نمی‌خواهد آدمیان برای سپردن جان خود به باجهٔ تن، پشت گردن شمشیر بایستند. مطب مرگ، جای سوزن انداختن ندارد. لحظه لحظهٔ مرگ، غنیمت غارت زندگی است. مرگ گاهی نصفه شبها، عرق‌ریزان از اطاق عمل می‌آید تا نیّت کسی را نجات دهد. تا میوهٔ اجلتان نرسیده باشد، مرگ پول صندوقها را نمی‌دهد. مرگ آدم را معاینه نمی‌کند؛ نبض انسان در دست مرگ است. اولیای خدا برای نوبت مرگ خود پارتی بازی می‌کنند. «موتوا قبل ان تموتوا» یعنی اینکه مرگ خود را با پارتی بازی ریاضت، جلو بیندازید. شهادت یعنی مرگ پارتی بازی شده. اگر به منشی مرگ چشمك نزنی، اگر برای کلفت حقیقت، پشت ابروی معرفت نازك نکنی، اگر نوبت قلبت را به دلهای سوخته تعارف نکنی، اگر به پرستاران سیاهپوش عشق لبخند نزنی، تاریخ مرگت را جلو نمی‌اندازند. و بدا به حال عارفی که چند روز در بیمارستان نرگس یار، بستری شود و دست آخر جنازهٔ سلامتش را بازگردانند! بدا به حال سوختگانی که نخاع طبیعتشان قطع شده است، امّا سرطان شفا دست از نسوج زندگانیشان برنمی‌دارد. شهادت، کارت ورود میهمانان اختصاصی به تالار وحدت وجود است.

من خود یك جانباز ما هرم: ترکشهای من باطنی است. من از باطنیان زخمم. من عملیات طریق‌القدس کبوترانم بر پشت بام والعصر. به چشمهایم نگاه کنید: کربلای پنج رؤیاهاست. جوهر خون من مرکب از شهید است. قلم من «بایزید» است. من روی پوست حلاج نامه می‌نویسم. در قلب من کلمهٔ مفقودالاثری است که روزی آن را به پای تهجّی نام تو خواهم ریخت. من قلبم را از همان روزهای اولی که خرمشهر جوانی‌ام به محاصرهٔ محبّت تو درآمد، گم کرده‌ام. در قرارگاه رمضان، وقتی که ابروی تو مرا به عید فطرت خود برگرداند، کُردهای ستم‌کشیدهٔ شعرم- این نژاد تازیانه خوردهٔ یاغی را- تجلّی دیدار تو آرام کرد. تو از شراب چشمت مرا خمپاره‌ای خونین نوشاندی. تو ضامن آه مرا کشیدی تا نارنجك منقبض قلبم منفجر شود و در شبهای دراز سرگردانی من، زلف مسلسل تو همواره روی رگبار پریشانی بود.

حالا غربت، گرای ویرانی مرا پیدا کرده است. حالا جاده‌های کوهستانی که من بر ستیغ نیایشش، هر لحظه، خرقهٔ زیارتنامه‌ای را پاره کرده بودم، در تیررس مژگان توست. تو کشتی نوح مرا زدی. تو تنگهٔ قلب مرا بستی. تو بسیجی سرگردان عشق مرا به ادارهٔ فراق معرّفی کردی تا هر روز برای ملاقات جمالت، کارت نافله بزنم. اکنون شاعران که «وارثان آب و خرد و روشنی» بودند، جاشوان بغض و تندر و تاریکی شده‌اند. هر شب مرا می‌گیرند و بر قصیده‌ای طولانی می‌دوانند. هر روز در برابر کبوتران عطش من، دوشیزهٔ غزلی را قربانی می‌کنند. اکنون من سوزنبان قطارهای شلیك شدهٔ مثنوی‌ام؛ باید شبی شش هزار بیت بگویم تا بیتی را از من نگیرند. لعنت بر این بیتهای بیتوته کرده در وجدان شاعران! بیتهایی که رفته‌رفته محبّت اهل بیت را نیز از ما دریغ می‌کنند. نفرین بر شاعران که دوزخیان زمینند! نفرین بر شاعران که در جریان آرام اشکهای بشری، طغیان می‌کنند، و در بیزاری، رودخانه‌های کهن را به خاطر می‌آورند. نفرین بر عشق! که ما را به دریوزهٔ دوستی می‌فرستد و به دستهای زخمی ما که برادران توامان زنجیرند، کاسه‌های تکدّی مروّت می‌دهد. نفرین بر ناودانهایی که ما را به رؤیای آبسالی‌ها فرو می‌برند، در حالی که کبوتران فلسطین را سر می‌برند و دستهای برادران ما در کشمیر، به اهتزاز باران درآمده است.

◆

«محمدرضا بایرامی» بیست و پنج ساله است. بیشتر برای کودکان و نوجوانان می‌نویسد، و گاهی هم برای بزرگسالان. قصّه‌هایش در «سروش»، «رشد نوجوان»، «کیهان بچه‌ها»، «جوانان»، «کتاب مقاومت» و «سوره»، گاهنامهٔ داستان» چاپ شده است. تاکنون از او کتابهای «مرغ مهربان ننه مهتاب» برای کودکان، «سپیدار بلند مدرسهٔ ما» برای نوجوانان منتشر شده و «وقتی که کولیها برگشتند»، «اژدها و آب» و خاطرهٔ جنگی «دشت شقایقها» به‌دست چاپ سپرده شده‌اند.

●

● شما چگونه با مخاطبین نوشته‌های خود ارتباط برقرار می‌کنید؟ یا به‌عبارتی، چگونه متوجّه می‌شوید که قصّه‌هایتان برای مخاطبین مناسب بوده است؟

■ هر نویسنده‌ای به هر حال خودش هم روزی کودك بوده و می‌دانیم که کودکی مرحله‌ای است که بسیاری از حسّها و تصوّرات و... در آن شکل می‌گیرند. نویسندهٔ کودکان، برای نوشتن باید به این حسّها برگردد. یعنی به عبارتی ساده‌تر، بتواند خودش را به جای مخاطبش بگذارد و از دریچهٔ دید او به پیرامون نگاه کند و مسائل را تحلیل کند. من هنوز هم وقتی می‌خواهم دربارهٔ نوشته‌ای، از دید یك کودك قضاوت کنم، به بعضی نوشته‌های مشابه که در کودکی خوانده‌ام، برمی‌گردم و آنها را دوباره می‌خوانم.

■ از نگاه قصّه‌نویس

●قصّه‌وحسّ‌زندگی

آن وقت، قضاوت امروزم را با قضاوت آن روز مقایسه می‌کنم و برآیند اینها، نقطه نظر من می‌شود دربارهٔ آن نوشتهٔ بخصوص و مورد مشابهش.

یك راه ارتباط میان قصّه و مخاطبش، خواندنِ آن است برای او پیش از چاپ، و در نهایت برای اِعمال کردن نقطه نظرهای مخاطب. البتّه نویسنده باید در نظر داشته باشد که کودکان و نوجوانان، نوشته‌ها را تنها از جهت موضوعش قضاوت می‌کنند و کاری به سایر عوامل آن ندارند. لذا، توجیه عدّه‌ای از نویسندگان که در دفاع از نوشته‌های ضعیفشان، مورد استقبال قرار گرفتنِ آن نوشته‌ها را از سوی مخاطبینش دلیل می‌آورند، نمی‌تواند محلّی از اِعراب داشته باشد. ضمن اینکه به اعتقاد من، نویسنده نباید لقمه را جویده و در دهان خواننده بگذارد، بلکه باید برای او هم محلّی بگذارد. برای تفکّر و تصمیم و حتّی ساخت: ممکن است خیلی از خوانندگان مورد اول را خوشتر بدارند، امّا نویسنده نباید تن به آن دهد. اصولاً ممکن است قشری از خوانندگان به علّت پایین بودن سطح فرهنگ ادبی، یا به‌خاطر رواج آثار مبتذل و سهل‌الهضم و... هنوز هم آثاری از این دست را مورد توجّه بیشتری قرار دهند و نوشته‌هایی که به تعمّق و تفکّر و تمرکز بیشتری احتیاج دارند، به شامّهٔ خواننده خوش نیاید. امّا این نباید توجیهی باشد برای نویسنده که چنین بنویسد، به بهانهٔ اینکه چنین می‌پسندند.

● در قصّه‌های منتشرهٔ چند سال اخیر که برای کودکان و نوجوانان نوشته شده‌اند، چه خصوصیاتی می‌بینید؟

■ در اکثر این نوشته‌ها محتوا بر تکنیك و ساختار اصولی آنها می‌چربد. یعنی نویسنده برای بیان حرفش سعی نکرده، یا نتوانسته، آن‌طور که لازم است قالب مناسبی برای نوشته‌اش بریزد؛ طوری که آدم احساس می‌کند نویسنده بسیار عجول بوده؛ مثل باغبانی که پیش از رسیدن میوه‌ای اقدام به چیدن آن کند، یا میوه‌چینی که حوصله نداشته منتظر رسیدن میوه‌ها بماند.

مسألهٔ دیگر، حرکت از «پیام» به سوی ساختار است. یعنی نویسنده اول با خودش قرار گذاشته که فرضاً قصّه‌ای در باب بد بودن دروغگویی بنویسد و بعد نشسته و برای آن قصّه بافته و شاید این، یکی از عوامل مهمّ تکراری بودن طرحها باشد.

● به نظر شما آثار قصّه‌نویسی بعد از انقلاب چگونه است؟

■ با توجّه به اینکه ما در دورهٔ بسیار حسّاسی به سر می‌بریم و با وقایعی مثل انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی و... روبرو بوده‌ایم که هر کدام به تنهایی می‌توانند دستمایهٔ کار دهها سال یك نویسنده باشد، آدم انتظار دارد جلوه‌های نوشتاری این وقایع را، که به لحاظ موضوع بسیار متنوّع هستند، در آثار هنرمندان قصّه‌نویس ببیند؛ ولی متاسّفانه چنین نیست. این نشان می‌دهد که نویسندهٔ ما آنچنان که باید و شاید، در متن حوادث نبوده؛ بنابراین تجربه نکرده، حس نگرفته و لذا نمی‌تواند بنویسد؛ یا اگر می‌نویسد، چنان سُست و دل به هم زَننده است و چنان وقایع را قلب کرده که آدم آرزو می‌کند ای کاش اصلاً نمی‌نوشت و این‌طور با دفاع بدش، بعضی از ارزشها را به ابتذال نمی‌کشید.

دیگر اینکه نویسندهٔ ما، متاسّفانه گاه ریسنده‌ای بیش نیست: کسی که دنیایش منحصر می‌شود به اتاقش و عادت دارد همه چیز را از پنجرهٔ تنگ آن ببیند و تحلیل کند؛ کسی که مهمترین دردش این است که روز و هفته به اتمام برسد و بتواند چهار خطی بنویسد و کتابی سر هم کند، که هم از حریف عقب نیفتد و هم به هر حال... بنابراین، من در بیشتر نوشته‌ها کمبودی می‌بینم و آن کمبود تجربه و کمبود حسّ زندگی است. در آنها نگرش به زندگی، نگرشی سطحی و ساده است نه تعمّقی و تفکّربرانگیز، و لاجرم، نوشته‌ها یا خشك و بی‌روح است و یا دیکته‌ای و مصنوعی ومسلّم است من خواننده، آنها را باور نخواهم کرد؛ آنها را دروغ خواهم پنداشت و تحت تاثیرشان قرار نخواهم گرفت. این، وجه غالب قصّه‌نویسی ماست. امّا از طرف دیگر، گاه تك ستاره‌های درخشانی هم دیده می‌شوند. البتّه عدهٔ دیگری هم هستند که خوب شروع کرده‌اند، منتها کمی باید صبر کرد و دید که چگونه ادامه می‌دهند.

■ نویسندهٔ ما آنچنان که باید و شاید در متن حوادث نبوده؛ بنابراین تجربه نکرده، حس نگرفته و نمی‌تواند بنویسد.

● کتابهای تازه

● انتشارات حوزهٔ هنری

* یادهای زلال

این کتاب شامل مجموعه‌ای از خاطرات مربوط به دفاع مقدس است که به همّت «هدایت‌الله بهبودی» و «مرتضی‌سرهنگی» جمع‌آوری شده و در ۲۲۳ صفحه، تیراژ ۶۶۰۰ نسخه و به بهای ۶۵۰ ریال انتشار یافته است.

* قطعه‌های پابرهنه

«قطعه‌های پابرهنه» شامل قطعات متنوّعی در خصوص جنگ، استقرار ناوگانهای آمریکا در خلیج فارس و مطالب خواندنی دیگر می‌باشد که توسّط «صدرا ریحانه» در ۱۳۲ صفحه به رشتهٔ تحریر درآمده است. تیراژ این کتاب ۱۱۰۰۰ نسخه است و با قیمت ۴۵۰ ریال عرضه شده است.

* فرهنگ جبهه: شوخ‌طبعی(۱)

کتاب فرهنگ جبهه (جلد یك) توسط «سید مهدی فهیمی» جمع‌آوری شده و نگارش یافته است. محتوای این کتاب را شوخ‌طبعی‌های رزمنده‌ها تشکیل می‌دهد و در ۱۰۹ صفحه، با تیراژ ۶۶۰۰ نسخه و به قیمت ۳۵۰ ریال به چاپ رسیده است.

* رملهای تشنه

«رملهای تشنه» نوشتهٔ «جعفر ربیعی» است و خاطرات اسارت او را در زندان بعثیها بازگو می‌کند. این کتاب در ۹۳ صفحه و با تیراژ ۶۰۰۰ نسخه و قیمت ۳۰۰ ریال منتشر شده است.

* جشن حنابندان

این کتاب توسّط «محمد حسین قدمی» به رشتهٔ تحریر درآمده و شامل دو گزارش و خاطرات نویسنده از جبهه می‌باشد. کتاب مذکور در ۲۶۱ صفحه تهیه و تنظیم شده و با تیراژ ۶۶۰۰ نسخه و قیمت ۱۲۰۰ ریال منتشر شده است.

● انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

* جای گلدان خالی

کتاب «جای گلدان خالی» طرح و نوشتهٔ «مهدی معینی» و با نقاشیهای «پرویز محلاتی» منتشر شده و برای گروههای سنّی «الف» و «ب» تهیه و تنظیم شده است. این کتاب با تیراژ ۳۰۰۰ نسخه و قیمت ۲۰۰ ریال در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفته است.

* صدفها

«صدفها» از مجموعهٔ «دوبارمنگاه کن» نوشتهٔ «مرتضی اسماعیلی سهی» برای گروههای سنّی «ج»، «د» و «هـ» منتشر شده که در ۴۰۰۰ نسخه و به قیمت ۱۹۰ ریال عرضه شده است.

* مجسّمه‌سازی با خمیر کاغذ

«مجسّمه‌سازی با خمیر کاغذ» از «مجموعهٔ مجسّمه‌های کاغذی» با طرح و اجرای «ابوالفضل همّتی آهویی» برای گروههای سنّی «ج» و «د» و «هـ» در ۴۰ صفحه تهیه و تنظیم شده و به قیمت ۲۱۰ ریال در ۴۰۰۰ نسخه انتشار یافته است.

* گل آفتاب‌گردان

«گل آفتاب‌گردان» شامل سروده‌هایی از «اسدالله شعبانی» است که نقاشی «بهراد امین‌سلماسی» آن را زینت بخشیده است. این کتاب برای گروههای سنّی «ج» و «د» در ۴۰۰۰ نسخه و به قیمت ۱۵۰ ریال عرضه شده است.

● گذر از بحران ۶۷

این کتاب که اثری از «دفتر سیاسی» سپاه پاسداران انقلاب اسلامی است، تحلیلی بر هشتمین سال جنگ تحمیلی عراق علیه ایران ارائه می‌نماید. «گذر از بحران ۶۷» باتیراژ ۱۰۰۰۰ جلد و ۲۲۸ صفحه و به قیمت ۶۰۰ ریال عرضه شده و در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفته است.

● انتشارات نمایش

* دفتر نمایش ۱

نخستین شماره از مجموعهٔ نمایشنامه‌های ایرانی تحت عنوان «دفتر نمایش ۱» توسّط مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در ۳۰۰۰ جلد و ۳۰۶ صفحه منتشر شد. این کتاب شامل نمایشنامه‌های «اسب سفید» نوشتهٔ «محسن خسروی»، «نارآغز» نوشتهٔ «علیرضا درویش‌نژاد»، «آوخ» نوشتهٔ «محمدرضا زندی»، «کمدی اتّفاق» نوشتهٔ «قدرت‌الله پدیدار» و «عود بر آتش» نوشتهٔ «مجید افشاریان» می‌باشد که به بهای ۹۰۰ ریال ارائه شده است.

* آن شب که «تورو» زندانی بود

کتاب «آن شب که «تورو» زندانی بود»، نوشتهٔ «جروم لارنس» و «روبرت ای. لی» ترجمهٔ «بهزاد قادری» و «یدالله آقاعباسی» می‌باشد. این کتاب در ۲۰۰۰ نسخه با ۱۱۱ صفحه و به قیمت ۳۵۰ ریال در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفته است.

* کیسه بوکس

«کیسهٔ بوکس» نوشتهٔ «علی مؤذّنی» شامل چهار نمایشنامه می‌باشد و توسّط انتشارات نمایش به چاپ رسیده است. این کتاب با تیراژ ۲۰۰۰ جلددر ۱۱۰صفحه و با قیمت ۳۵۰ ریال به بازار کتاب عرضه شده است.

* سهراب شنبه و سهراب و ساز والی قبرستان

این کتاب شامل دو نمایشنامه نوشتهٔ «خسرو حکیم رابط» می‌باشد که در ۲۰۰۰ جلد و ۷۸ صفحه چاپ شده و به قیمت ۲۴۰ ریال به بازار کتاب عرضه شده است.

* دفتر تعزیه(۱)

این کتاب کار مشترکی است از «داود فتحعلی بیگی» و «هاشم فیاض»، که دفتر اول آن اختصاص دارد به روایت خروج «مختار ابوعبیدهٔ ثقفی» در پنج مجلس که از ابتدای پیدایش شخصیت مختار در تعزیه شروع شده و با مجازات «شمربن ذی‌الجوشن» خاتمه می‌یابد. این کتاب در ۳۰۰۰ جلد و ۱۹۱ صفحه. و به قیمت ۶۰۰ ریال در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفته است.

● انتشارات کتابسرا

* نقد و تفسیری بر گرگ بیابان هرمان هسه

کتاب «نقدو تفسیری بر گرگ بیابان هرمان‌هسه» نوشتهٔ«جان.د. سایمونز» و ترجمهٔ «فریدون مجلسی» می‌باشد. این کتاب در ۱۴۰ صفحه تنظیم و با تیراژ ۳۰۰۰ نسخه و بهای ۱۰۰۰ ریال به بازار کتاب عرضه شده است.

* زمین‌لرزه‌های تبریز

این کتاب که نوشتهٔ «یحیی ذکاء» می‌باشد و مروری بر وضعیت زلزله‌خیزی منطقهٔ آذربایجان و شهر تبریز دارد، در ۲۱۳ صفحه با تیراژ ۳۰۰۰ نسخه و قیمت ۹۳۰ ریال عرضه شده است.

● بحران دمکراسی در نظامیهٔ بغداد...

علمای علم‌الانقلاب(!) از قدیم و ندیم فرموده‌اند: «اللیبرال یتشکّل باشکال المختلفه، حتّی الکلب والخنزیر». و باز حکیم «مخ سوزیوس» در رسالهٔ «بی‌خیالیزیوس»، در شرح همین جملهٔ حِکَمی آورده است که: «الا ان اللیبرالیون یتشکّلون بآلاف الاشکال المختلفه من السیّاسه والحقوق البشرّیه والتکنوکراتیه والاخیراً یتشکّل بالریخت الفلاسفه من الانواع الاشعریه والاعتزالیه الی غیرالنهایه...»

همچنین شیخ اجل معلّق، متخلّص به شیخ بعدی! متوفّی به پنج دقیقه من الشّهرالجمودی فی «کنکرة البزرگداشت السعدی» در رسالهٔ خلستان (مفرّس گلستان) فی فصل حکایت «درویش و پادشاه» آورده است که: چون شیخ احوال چنین دید:

نکه کرد درمانده با چشم زیل
نکه کردن غوره در دسته بیل

و چشمکی به شیوهٔ لاتهای گذر آب منگل به صاحب دیوان انداخت که: ده درویش در گلیمی بخسبند و دو لیبرال در اقلیمی نگنجند.

●

از شوخیهای «کلامی» و فلسفی(!) گذشته، یکی از شاخهای منحصر به فردی که اخیراً به کلکسیون شاخهای تحیُّر اینجانب اضافه شده است، شاخی است روییده بر کلّهٔ تاسّف که: ای بابا! چگونه امام محمّد غزالی و ابن‌رشد اندلسی و مؤیّدالدّین جندی و عفیف‌الدّین تلمسانی و سیف‌الدّین باخرزی و علاءالدوله سمنانی و عبدالرّحمٰن اسفرائنی و میرسیّد شریف جرجانی و صدرالدّین قونوی و بابا رکن‌الدّین شیرازی و یحیی‌بن حبش امیرك سهروردی، و از متاخّرین، مرحوم آقا علی حکیم و ملاّ عبدالله زنوزی و حاج ملاّ هادی سبزواری و ملا صدرای شیرازی و میرفندرسکی و میرداماد و ملاّ نعیای طالقانی و صدرالدّین دشتکی و ملاّ جلال دوانی و... همه و همه اهل «بحث آزاد» و طرفداری «جامعهٔ باز» بزرگ مرجع عالم تفلسف، یعنی مولانا «پوپر» آلمانی بوده‌اند و ما تاکنون خبر نداشته‌ایم؟

همه چیز را دیده و شنیده بودیم جز سخنان دربار حضرت قطب الفلاسفه و قبلة القرامطه مرحوم مولانا کارل پوپر پروسی (کثّرالله امثاله الوطنی» را در قرن چهارم هجری، آن هم در کرسی نظامیهٔ بغداد!

البتّه قشریون و طرفداران نازیسم در همه جا، منجمله در نظامیهٔ بغداد، خصوصاً در عصر طلائی مأمون الرّشید یا دوران دمکراتیک خواجه نظام‌الملك وجود داشته‌اند که همواره به جای بحث آزاد و استفادهٔ شرعی از آلات استدلالی در یك جوّ لیبرال‌دوستانه و حقوق بشرپسندانه، با اهتزازِ انواع چماقها و حزب اللهی‌بازی‌ها، راه را بر پیشرفت جامعه و عرصه را بر اهل ولایت پوپری، تنگ می‌کرده‌اند...

واقعاً آدم نمی‌داند قسم حضرت عباسی اسلام و انقلاب این آقایان را باور کند یا دُم خروس لیبرالی را؟ این چه کك سوررئالیستی است که به جان فلاسفهٔ متاخّر ما افتاده است؟ آخر چگونه می‌توان مسلك احمد غزالی را با مشرب احمد شاملو یك کاسه کرد؟ آخر چرا می‌خواهید به ضرب استدلال، حرفهای پوپر را به دهان متفکّران متقدّم بگذارید؟ آیا عصر امام محمّد غزالی عصر حاکمیت جمهوری اسلامی بود؟ آیا اصولاً مقایسهٔ این دو دوران صحیح است؟ آخر این چه صغریٰ خانم و کبریٰ خانمی است که شما دَم کوچهٔ منطق جمع کرده‌اید؟ آیا فعالیتهای اخلالگرانهٔ یك مشت روشنفکر سلطنتی را می‌شود با رسائل اخوان‌الصفا مقایسه کرد؟ آیا در عالم سریشم هم می‌توان شکوك امام فخر رازی را با سمپاشیهای «طوبا و معنای شب» مقایسه کرد؟

کدام بحث و کدام استدلال؟ در شرایطی که روشنفکران و هنرمندان مسلمان بدون حمایت مؤسّسات مردمی و سازمانهای خیریه، توان مالی ارائهٔ یك نشریهٔ ویژهٔ نسل جوان انقلاب را ندارند و عدّه‌ای با پول سلطان رضای ثانی و به نیّت و عمل آلوده کردن اعتقادات این مردم وارد میدان بی‌هماورد مطبوعات شده‌اند، آیا سخن گفتن از بحث آزاد کلامی(!) و اعتقادی محملی جز لیبرالیسم دارد؟ آیا بدون حسّاسیت نسبت به آرمانهای این انقلاب الهی، بدون حسّاسیت نسبت به سرنوشت نسل جوان معاصر، دَم زدن از وجود و ماهیت یا «نقش ابرقو در منارجنبان اصفهان» یا «طول سبیل خوانین ممدوح حافظ» یا «طول موج صدای در آبجو از عصر رودکی تاکنون» امری بیهوده بلکه صرف لغو و لغلغه نخواهد بود؟

راستی فرق شما با موزهٔ ایران باستان چیست؟ آنها می‌آیند و افسار و یراق داریوش کبیر را نگهبانی می‌کنند و شما فلسفه‌های فسیل‌شدهٔ کهن را! چرا با فلسفهٔ اسلامی برخورد عتیقه‌ای و موزه‌گرایانه می‌کنید؟ آخر بحث آزادی که‌به‌طرح یك عدّه روشنفکران دم‌پسلهٔ شاهنشانی منجر شود، چه گُلی به سر نسل جوان معاصر خواهد زد؟

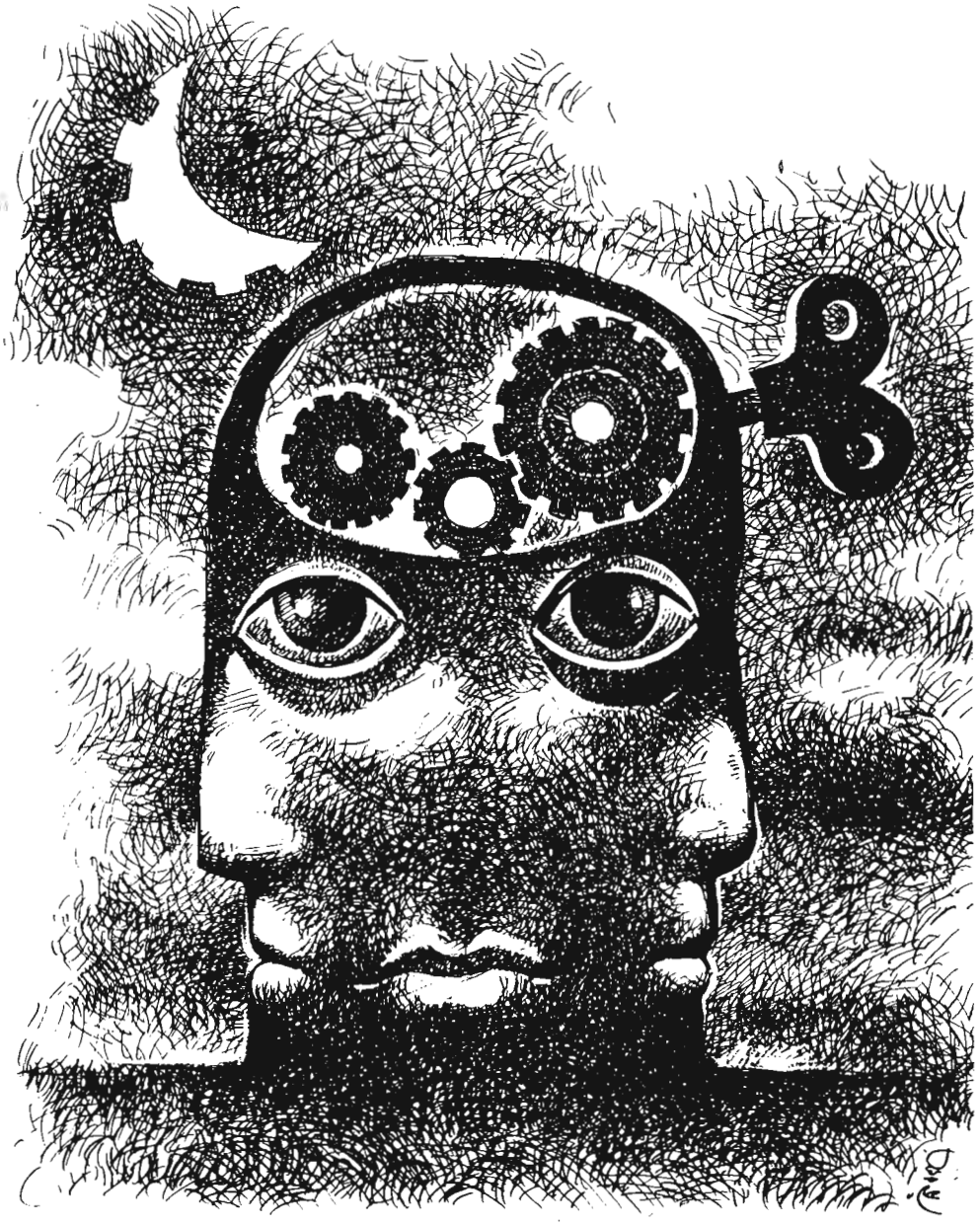
باور کنید ما نیز دلمان می‌خواهد دعواهای فی‌المثل ابوبکر باقلانی و یعقوب الکندری را بدانیم؛ ما نیز علاقمندیم تعداد تغوط مگسهای تابستان بغداد را بر حاشیهٔ رسالهٔ موسیقی اسحاق موصلی شمارش کنیم و تپل‌ترین و دنبه‌دارترین شروح فصوص را به قصابی نقد بکشیم، امّا همهٔ مشکلات نسل ما که عبارت از چند مسئلهٔ شبه فلسفی نیست. آیا با این‌گونه بحثهای آزاد می‌توان فلان همشیرهٔ پانك‌زده را از روبروی نوار ویدئو به اتوبان صراط‌المستقیم هدایت کرد؟...

متاسّفانه تعداد سوراخ دعاهای گمشدهٔ شما بیشتر از وردهای ماست و شرح این هجران و این خون‌جگر را دهها شماره مجلّهٔ «پیام یونسکو» نیز کفایت نخواهد کرد. تنها در این مقطع از شما که بالأخره صاحبان تفطن و ارباب معرفت زمانه‌اید استدعا داریم هر ادایی اعمّ از فلسفی و ادبی و کلامی که می‌خواهید دربیاورید الاّ ادای روشنفکر مسلمان را، که روشنفکران و هنرمندان مسلمان، خود رشید و غیورند و راه روشن «فبشّر عبادی الّذین یستمعون القول» را از چاه لیبرالیسم سلطنت‌زدهٔ هدایت شده از غرب تشخیص می‌دهند.

سینما و تلویزیون به‌مثابه رسانه گروهی

● دربارهٔ ارتباطات

■ سیدمرتضی آوینی



«تکنولوژی ارتباطات اکنون کرهٔ زمین را به یك دهکدهٔ بزرگ تبدیل کرده است».

این سخن که اینك یکی از مشهورات عامِ افکار عمومی در سراسر جهان است، تبعاتی دارد که عموم کسانی که سخنانی از این قبیل را بر زبان می‌رانند، جز مصادر نخستین آن، از این تبعات بی‌خبرند. آنچه که توسّط این «شبکهٔ جهانی ارتباطات» به مردم سراسر کرهٔ زمین انتقال می‌یابد «اطلاعات» است؛ «اطلاعاتی حامل یك فرهنگ واحد منشا گرفته از عقل علمی جدید». آنچنان که در «علم ارتباطات» می‌گویند، این «اطلاعات» مجموعه‌ای از «علائم و نشانه‌ها» هستند که باید آنها را در واقع «صورت تبدیل‌یافتهٔ فرهنگ» خواند.

انتخاب لفظ «دهکده» و نه شهر یا کشور، خودبخود با نوعی مبالغه در این تعبیر همراه است، چرا که در یك دهکده همه یکدیگر را می‌شناسند و از حال و روز هم باخبرند. تصوّر «دهکدهٔ واحد جهانی» خودبخود با قبول یك «فرهنگ واحد» برای مردم سراسر کرهٔ زمین ملازم است و هر فرهنگ آنچنان که در علم ارتباطات می‌گویند نسبت به «جهان آفرینش» دارای «نگرش و تبیین» خاصّی است و لذا تعبیر دهکدهٔ جهانی لامحاله بدین معناست که ساکنین این دهکدهٔ واحد، «شریعت واحد»ی را نیز پذیرفته‌اند. پذیرش هر یك از ادیان نیز در حقیقت به معنای پذیرش همان نحوهٔ نگرش و تبیین خاصّی است که آن دین برای جهان آفرینش دارد؛ اصطلاحی که امروزیها به کار می‌برند «جهان‌بینی» است و جهان‌بینی، مهمترین حوزه‌ای است که «نظام فرهنگی» را صورت می‌بخشد. همین جهان‌بینی است که با تبدیل یافتن به نشانه‌ها و علائم قابل انتقال سمعی و یا بصری، عنوان «اطلاعات» پیدا می‌کند.

اگر نخواهیم متعرّض فرهنگی شویم که اکنون از طریق شبکهٔ جهانی ارتباطات در سراسر جهان اشاعه می‌یابد، این‌قدر هست که این فرهنگ با جهان‌بینی و جهان‌شناسی خاصّی همراه است که مختصّ به‌خود اوست و با هیچ فرهنگ و یا شریعت دیگری جمع نمی‌گردد. و لذا شبکهٔ ارتباطات در این دهکدهٔ واحد جهانی را باید در اشاعهٔ کفر و الحاد و انقطاع سریع جوانان همهٔ اقوام از فرهنگها و شرایع مستقل خویش دارای مسئولیتی واقعی دانست. برعهدهٔ «علم»[1] نیست

که دربارهٔ جهان، احکام و نظریات کلّی صادر کند، چرا که علم فقط «نسبتها و مقادیر و اسباب» را بازمی‌شناسد و خود از تحلیل این نسبتها و مقادیر و اسباب در یك حکم و نظریهٔ کلّی عاجز است. «علم» اصولاً متعرّض ماهیات نمی‌گردد و اگر آن را متکفل «جهان‌شناسی» کنیم، لاجرم کار را به کفر و الحاد خواهد کشاند؛ گذشته از آنکه «علم به مثابهٔ ابزار، فقط درگستره‌های معیّنی که علمای رسمی خواسته‌اند به کار افتاده است و در تحلیل اطلاعات و داده‌های به دست آمده نیز تحلیلگران چگونه می‌توانسته‌اند خود را از تاثیر معتقدات عقلی و ایمانی خویش دور نگه دارند؟ البتّه با تحقیق در ماهیت علوم جدید و عدم استقلال آن نسبت به تکنولوژی، حقایق بسیار دیگری روشن می‌شود که محلّ بحث آن در این مختصر نیست، امّا هرچه هست منشآتِ جهان‌شناسیِ عقلِ علمیِ جدید، فرهنگی است که با هیچ فرهنگ دیگری غیر خویش جمع نمی‌گردد، و در روبرویی با فرهنگهای دیگر، اگر از عهده برآید، آنان را هضم می‌کند و اگر نه روی به مقابله‌ای نابرابر می‌آورد و از آنجا که احکام آن بیشتر به مذاق عقل سطحی خوش می‌آید، غالباً نتیجهٔ مقابله‌ای اینچنین، آنسان که در میان غالب اقوام جهان‌سوم می‌بینیم، به سود فرهنگ غربی است. علم‌زدگی و تکنوکراسی سرنوشت محتوم قریب به اتفاق دانشجویان دانشگاههاست چرا که انسان بشدّت در معرض این خطر عمده قرار دارد که «علّت» را با «سبب» اشتباه بگیرد و در ضمن گریز فطری اش از جهل، روی به نظامهای فکری خاصّی بیاورد که یك آگاهی سطحی به «واسطه‌ها و اسباب حدوث عالم» آنان را از تفکّر در «علّت و ماهیت» کفایت کرده است.

هر «فرهنگ» خواه ناخواه دارای «اسوه‌ها و مدلهایی رفتاری و احساسی» است که نفیاً یا اثباتاً افراد پذیرای خویش را از رفتارهایی خاص برحذر می‌دارند و به رفتارهایی دیگر تشویق می‌کنند و یا آنکه نابخود، بی‌آنکه مستقیماً در قلمرو عقاید و مفاهیم وارد شوند، «الگوهای احساسی» آنها را تغییر می‌دهند. این «اسوه‌ها، مدلها و یا الگوهای رفتاری و احساسی» که یك فرهنگ را شکل داده‌اند و نظام بخشیده‌اند، در واقع صورتهای نوعی ومطلق تحقّق جهان‌بینی و جهان‌شناسی آن فرهنگ هستند و خواه ناخواه به غایاتی برای زندگی انسانها تبدیل می‌گردند و یا خلق و خوی و نفسانیات آنها را در چهارچوب‌ها و دستورالعمل‌های معیّنی، خشت‌ریزی و قالب‌بندی می‌کنند. در «فرهنگ دینی» این اسوه‌ها و غایات از جنبهٔ ثبوتی در معصومین و قدّیسین و نظامهای احکام عملی ظهور می‌یابند و از جنبهٔ سلبی، در صورت دشمنان دین، گناهان کبیره و... در فرهنگهای غیردینی، همچون فرهنگی که امروز به تبع جهانی شدن تکنولوژی ارتباطات در سراسر عالم اشاعه یافته است، این «مدلهای رفتاری بر مشهورات علمی، اعتبارات عقل روز، توهّمات و خرافات موجّه بنا گشته‌اند و با جایگزینی «قانون اومانیستی» و «قراردادهای اجتماعی» به جای «شریعت مبتنی بر وحی»، دیگر مدلهای سلبی رفتاری نیز غالباً مبتنی بر نهی قانونی هستند نه اعتبارات اخلاقی و مناهی مذهبی.

در این که تمدّن اروپایی چگونه توانسته است بر همهٔ تمدّنهای دیگر عالم غلبه یابد و به صورت یك «فرهنگ غالب و مسلّط»، جهان را به یك دهکدهٔ واحد تبدیل کند، سخن بسیار است، امّا هرچه هست این امری است که تقریباً وقوع یافته و اگر نمونه‌ای چون انقلاب اسلامی ایران به‌ظهور نمی‌رسید، جز در نزد معدودی اهل نظر، هیچ جای تردید در احکام کلّی تمدّن جدید نمی‌توانست وجود داشته باشد.

محتوای ارتباطات در این دهکدهٔ جهانی، «اطلاعات» است؛ «اطلاعاتی منشا گرفته از فرهنگ مسلّطِ جهانی که فرهنگ تمدّن اروپایی است و نظام ارزشی ملازم با آن». این فرهنگ سلطه‌گر و سلطه‌گرا برای مبدّل کردن جهان به یك دهکدهٔ واحد، همهٔ نظامات لازم را نیز تاسیس کرده است: اعلامیهٔ جهانی حقوق بشر، سازمان ملل متّحد، شورای امنیت و... از همه مهمتر تفکّر- یا شبه‌تفکّر- مبتنی بر مشهورات علمی که آن را «فلسفهٔ علمی» می‌گویند. «فلسفهٔ علمی» جوفروش گندم‌نمایی است که می‌خواهد با استنباط احکام کلّی از مجموعهٔ اطلاعات علمی که جز در محدودهٔ نسبتها و اسباب نمی‌توانند واجد هیچ کلّیت و عمومیت و یا اطلاقی باشند، فلسفه‌نمایی کند و جانشین تفکّر فلسفی شود.

این هست که شبکهٔ جهانی ارتباطات در طول دهها سال، فرهنگ واحدی را که بر همین شبه تفکّر علمی مبتنی است در سراسر زمین اشاعه داده است و اکنون اعتبارات عقلی، و یا بهتر بگوییم اعتبارات وهمی یا شبه عقلیِ عموم انسانهایی که با رسانه‌های گروهی در سراسر جهان ارتباط دارند به چیزی جز احکام پوزیتیویستی و کفرآمیز تمدّن جدید حکم نمی‌کند؛ امّا از سوی دیگر، اگر آنچنان که در علم ارتباطات می‌گویند «تفکّر، حاصل ارتباطات است»، چرا در جهان امروز نمونه‌ای چون انقلاب اسلامی ایران فرصت وقوع داشته است؟

اعم از آنکه تاریخ را برمبنای «نظریهٔ ارتقاء خطی» تحلیل کنیم و یا آنچنان که در علم ارتباطات مرسوم است براساس «تکامل ابزار ارتباطی»، انقلاب اسلامی ایران یك نمونهٔ غیرقابل توجیه است. در کتاب «موج سوم» که در واقع مانیفست تفصیلی عامیانهٔ تمدّن جدید است، انقلاب اسلامی ایران همچون عکس‌العملی در برابر هجوم موج سوم یا «موج اَلْفُرماتیك» تحلیل شده است که توسّط وابستگان به موج دوم انجام گرفته... و البتّه این تحلیل به یك لطیفهٔ غرض‌ورزانه بیشتر از یك تحلیل علمی شبیه است. اگر جهان را چون یك دهکدهٔ جهانی با اغراض و غایات واحد و با فرهنگ پوزیتیویستی تمدّن جدید تصور کنیم، انقلاب اسلامی ایران با این رویکرد اصول‌گرایانه به احکام اسلام نمی‌تواند جز یك بازگشت مرتجعانه به عصر اسطوره‌ها و دین چیز دیگری باشد چرا که بنابر فرض اولیه، با ظهور عصر تفکّر فلسفی یا عصر تعقّل محضِ زمینی، عصر اسطوره‌ها و دین سپری گشته است و نخست فلاسفه جانشین انبیاء گشته‌اند و سپس متدولوژیست‌ها جای هر دو را پُر کرده‌اند.

اگر بخواهیم صادقانه سخن بگوییم، باید گفت که اصلاً آنچه ما می‌گوییم برمبانی نظری دیگری متغایر و حتّی متضاد با مبانی نظری تمدّن جدید استوار است و لذا سخن ما را با این عقل اعتباری یا شبه تفکّری که حاصل ارتباطات جهانی و نفوذ فرهنگ مسلّط اروپایی است نمی‌توان دریافت و اگر کسی بخواهد با این عقل روز و براهینی ریشه گرفته از مشهورات علمی با ما به چون و چرا برخیزد، راهی به حقیقت نخواهد داشت.

علم ارتباطات در «تعریف انسان و غایات او» و در سایر مبانی نظری خویش با «تاریخ تمدّن»- آنچنان که غربیها نگاشته‌اند- مشترك است؛ هرچند ممکن است بر این اشتراك آنچنان که باید تصریح نکردد. در اینجا نیز برای حیات انسان در طول تاریخ یك سیر تکامل و ارتقاء خطی فرض می‌شود که در طیّ آن، «انسان از بدویت به سوی مدنیت و سپس تمدّن تکنولوژیك تحوّل می‌یابد» و آنچه به‌عنوان «فرهنگ» خوانده می‌شود، در واقع «مجموعهٔ اطلاعاتی است که بشر در طول این تاریخ تمدّن و همین سیر ارتقایی خطی فراهم آورده است». در این سیر آنچه که چهرهٔ تاریخ را تغییر می‌دهد «تکامل ابزار» است و لذا اعصار مختلف با عناوین ماخوذ از همین تصوّر نام گرفته‌اند: عصر حجر، عصر مفرغ، عصر مس، عصر آهن و... آیا تاریخ را تنها از همین نظرگاه می‌توان بررسی کرد؟

در این نحو تحلیل تاریخ که نتیجهٔ لازم پذیرش ترانسفورمیسم، ماتریالیسم تاریخی و نظریهٔ ترقّی است، «دین» نیز امری است تابع تاریخ طبیعی زندگی بشر. لازمهٔ پذیرش این نحو تحلیل تاریخ، قبول این نکته است که ظهور دین در زندگی انسان بدوی معلول خوف و ناتوانی او در برابر عوامل طبیعی است و با تکامل بشر و تکمیل ابزار تولید و توسعهٔ مدنیت، تفکّر دینی نیز تکامل می‌یابد وبشر رفته‌رفته از شرك مطلق به توحید و سپس به نفی مطلق پرستش دینی گرایش می‌یابد. با درهم ریختن اصل ترانسفورمیسم و نظریهٔ ارتقاء خطی، همهٔ تاریخ تمدّن درهم خواهد ریخت و به‌صورت دیگری درخواهد آمد. اگر کتابهای درسی ما از مدارس تا دانشگاهها با علم به تبعات و لوازم قبول تاریخ تمدّن- به همین صورتی که غربیها نگاشته‌اند- تنظیم می‌گشت، بسیاری از مطالب و مقالات مندرج در کتب درسی حذف می‌شد و ما ناچار می‌شدیم که از نظرگاه

اعتقادی خویش به تاریخ مدنیت نظر کنیم و حقیقت را دریابیم.

«تاریخ حیات معنوی» انسان را بر کرهٔ زمین باید در «تاریخ انبیاء» جستجو کرد. میان این تاریخ- یعنی تاریخ حیات معنوی بشر- با تاریخ حیات طبیعی او چه نسبتی است؟

انسانی که با «عقل علمی جدید» رشد کرده است و ذهن او با مجموعهٔ اعتباراتی شکل پذیرفته است که از این عقل روز برمی‌آید، حتّی در زندگی شیخ الانبیاء حضرت ابراهیم(ع) نیز در جستجوی پاسخ این سؤال است که او با چه وسیله‌ای کشاورزی می‌کرده است! «عقل علمی جدید» از یك سو انسان را به‌جایی کشانده که «علّیت» را فقط در «سببیّت فیزیکی و شیمیایی» می‌بیند و نمی‌تواند هیچ صورت دیگری برای علّیت تصوّر کند؛ و از سوی دیگر همهٔ تلاشهای بشر را در طول تاریخ فقط متوجّه «توسعهٔ تولید غذا و تأمین حوایج مادّی و گسترش تمدّن» می‌بیند... و لذا در تنظیم تاریخ تمدّن فقط به سراغ مدارك و وقایعی رفته‌اند که این نحو تفکّر را تایید می‌کند و همهٔ وقایع دیگر را، هرچند همچون طوفان نوح مقیاس جهانی داشته باشد، از تاریخ مدوّن حذف کرده‌اند. اگر نوح نبی(ع) کشتی بخار ساخته بود می‌توانست جایی در تاریخ تمدّن بیابد امّا کشتی او، آنسان که در قرآن مورد تصریح قرار گرفته است، با «بسم‌الله» هدایت می‌شد: «بسم‌الله مجریها و مرسیها»[۲]؛ و «بسم‌الله» نیز موتوری نیست که بتواند مورد تشریح قرار بگیرد و قطعات مختلف آن نامگذاری شود!

نخست باید بدانیم که این نحو تحلیل تاریخ، خلاف آنچه تبلیغ می‌کنند، هرگز بر واقعیات غیرقابل تردید علمی استوار نیست و آنچه رخ داده این است که انسانهایی علم‌زده و شیفتهٔ تمدّن کنونی اروپایی، با چشم بستن بر همهٔ مدارك و اسنادی که می‌تواند بطلان این فرضیات را اثبات کند، تلاش کرده‌اند که تاریخی برمبنای ترانسفورمیسم، ماتریالیسم تاریخی و نظریهٔ ترقّی بنویسند، و فی‌المثل اگر انسانی غیرمعتقد به ترانسفورمیسم و داروینیسم نمونه‌های جمجمه‌های به‌دست آمده از انسانهای اولیه را مورد بررسی قرار می‌داد، به تحلیل دیگری کاملاً ناقض نظریهٔ فعلی دست می‌یافت. «آنتونی بارنت» درکتاب «انسان»[۳]، صفحهٔ ۱۰۶، هنگام بحث در پیچیدگیهای موجود می‌نویسد:

«خیلی راحت بود اگر می‌شد داستان تکامل انسان را به نحوی که در بالا خلاصه کردیم تمام شده دانست، امّا قطعات دیگری یافت شده‌اند که به هیچ وجه در یك چنین طرح ساده‌ای نمی‌گنجند. مشهورترین اینها جمجمه‌ای است به‌نام سوانسکومب[۴]... اهمیّت این جمجمه از آن جهت است که صاحب آن تقریباً به‌طور مسلّم از معاصران نزدیك انسان جاوه و پکن بوده است و این خود دلیل نسبتاً قانع‌کننده‌ای است که انسانهایی با هیات انسان امروزی در دورهٔ پلئیستوسن میانه وجود داشته‌اند... قطعات دیگری نیز یافت شده که گواه براین است که در دوره پلئیستوسن میانه و پایانی، یعنی قبل از ظهور انسان نئاندرتال، انسانهایی به شکل انسان جدید (هموساپینس) وجود داشته‌اند...»

اگر انسان امروزی از نسل نئاندرتال‌ها باشد، پس آن انسانهایی که همزمان با نئاندرتال‌ها بر کرهٔ زمین می‌زیسته‌اند از نسل که بوده‌اند؟

تنها باچشم بستن بر یك چنین مدارك و نمونه‌هایی نیز نمی‌توان طرحی آنچنان جاهلانه و خُرافی برای پیدایش و تکامل بشر پیدا کرد که در کتابهای مدوّن تاریخ تمدّن می‌خوانیم، بلکه آنچه رخ داده فقط این است که آنها در جستجوی شواهد و نمونه‌هایی برای اثبات یك طرح از پیش معیّن برآمده‌اند. لازمهٔ پذیرش خرافهٔ داروینیسم یکی هم این است که بشر امروز آخرین نتیجهٔ یك سیر تکاملی خطی از حیوان تا انسان باشد و این تصوّر در همهٔ امور تعمیم و اطلاق پیدا کند.

در این تصوّر، انسان میمونی اجتماعی است که رفته‌رفته در سیر از بدویت به سوی تمدّن به تفکّر و تعقل و نطق- سخن گفتن- دست یافته است و بنابراین نه عجب اگر در علم ارتباطات تفکّر را حاصل ارتباطات بدانند. حال آنکه تفکّر و تعقل و نطق تعیّناتی مربوط به روح الهی انسان است که به ظهور رسیده و حتّی گرایش به مدنیّت را نیز چه ناشی از «غریزهٔ استخدام» بدانیم- آنچنان که علّامهٔ طباطبائی معتقد است- وچه به «فطرت جمعی بشر» بازگردانیم، باید از غایاتی محسوب داریم که در روح انسان نهفته است و در سیر تاریخی انسان به سوی غایات وجودی خویش به فعلیت می‌رسد.

تعقّل از لوازم ذاتی روح مجرّد انسان است چنانکه اصلاً عالم مجرّدات را عالم عقل می‌خوانند و انسان حتّی در انزوای کامل از اجتماعات نیز ناگزیر از تعقّل و تفکّر است. اگرچه آنچنان که در این آیهٔ مبارك از قرآن نیز مورد تصریح قرار گرفته «و جعلناکم شعوباً و قبائل لتعارفوا»[۵]، ارتباطات اجتماعی انسانها با یکدیگر بستر بسیار مستعدّی برای «معرفت جمعی» فراهم می‌آورد، امّا نه آنچنان که تعالی و تکامل، هرچه هست، منوط به ارتباطات و تمدّن باشد.

انسان از آن لحاظ که دارای جسمی حیوانی است، «حیات طبیعی» دارد و از آن لحاظ که دارای روحی الهی است، «حیاتی معنوی». از سوی دیگر، انسان به مفهوم غایی هم دارای «مصداق فردی» است و هم دارای «مصداق جمعی»؛ مصداق جمعی انسان را در قرآن «ناس» نامیده‌اند و برای آن مرتبه‌ای از «فطرت الهی» قائل شده‌اند: «فطرت الله التّی فطرالنّاس علیها».[۶] امّا نه آنچنان است که انسانیت انسان و تعالی روحی و معنوی او موکول به تمدّن و اجتماعی زیستن باشد. تعالی جمعی انسانها بدون تردید منوط است به اجتماعی زیستن و ظهور مدنیت، امّا تعالی فردی انسان فارغ از هر تعیّن و تعلّقی است، چنانچه انسانی چون حضرت رسول اکرم(ص) در عصر جاهلیت اولی پای به عالم می‌گذارد.

مفهوم «تمدّن» اکنون در فرهنگ عامّ سیانتیستی جهانی با مفهوم «تکامل» قرین و مترادف شده است آنچنان که غالباً لفظ «متمدّن» با معنای «متکامل و پیشرفته» مورد استعمال قرار می‌گیرد، حال آنکه «تمدّن»لزوماً با تکامل و تعالی که «امری معنوی» است همراه نیست. این اشتباه به‌نوعی دیگر در ترجمهٔ «ترانسفورمیسم» نیز تکرار شده و آن را «فرضیهٔ تکامل» ترجمه کرده‌اند. مسلّماً چه در بررسی طبیعت و چه در ارزیابی صیرورت تاریخی جوامع انسانی، ما با نوعی «تکامل تدریجی» روبرو می‌شویم که بروشنی مشاهده‌پذیر است؛ امّا این سیر لزوماً بر «سیر تکمیل ابزار تولید» منطبق نیست. اگر این انطباق وجود می‌داشت ما می‌توانستیم لفظ «تمدّن» را با «تکامل» مترادف بینگاریم، لکن لازمهٔ این انگار آن بود که فی‌المثل «انقلاب صنعتی» همزمان با بعثت کاملترین فرد انسانی یعنی حضرت رسول اکرم(ص) رخ می‌داد، حال آنکه نه تنها اینچنین نیست بلکه بالعکس بعثت ایشان همزمان با دوران جاهلیت اولی است.

ما باید رفته‌رفته بیاموزیم که این دو معنای تکامل و تمدّن را از یکدیگر تفکیك کنیم. «عقل علمی جدید» که تشخص و تعیّن کامل خویش را در قرن نوزدهم یافته تنها در حدّ دانشمندان غربی باقی نمانده و بر همهٔ ابنای بشر، جز معدودی از اولیاء، حاکمیت یافته است. اگر «سیر تکمیل ابزار تولید» بر صیرورت تکاملی ابنای آدم منطبق بود لازم می‌آمد که اکنون کاملترین افراد انسانی بر کرهٔ زمین زندگی کنند، حال آنکه نه تنها اینچنین نیست بلکه ظاهراً ضدّ این مدّعا به حقیقت نزدیکتر است، چرا که اکنون اگرچه «تکنولوژی» در آخرین مراحل تکمیلی خویش است امّا انسان غربی تا مرز بهیمیت و حتّی پایینتر از آن هبوط کرده است.

آنها با فرض یك سیر «دترمینیستی» برای تاریخ بشر، چنین پنداشته‌اند که هرچه زمان می‌گذرد و ابزار تولید تکمیل و توسعه پیدا می‌کند، لزوماً انسان نیز کاملتر می‌گردد و اینچنین، انسان امروز از همهٔ همنوعان خویش در طول تاریخ مترقّی‌تر است. از این نظرگاه، انسانی که از ابزار اولیهٔ تولید استفاده می‌کند «بدوی» نام می‌گیرد و انسان ماشین‌زده و نگون‌بخت امروز، «پیشرفته». این اشتباه از آنجا ناشی شده که آنها بزرگترین مسالهٔ بشر را در طول تاریخ «تولید غذا» گرفته‌اند، و بدون شك اگر ما از دریچهٔ چشم حیوانات به جهان می‌نگریستیم چیزی جز این نمی‌دیدیم!

بشر امروز نه فقط همچون حیوانات می‌زید، بلکه در اندیشین و اعتبارات ذهنی نیز بیش از

آنچه بتوان تصوّر کرد به حیوانات نزدیک شده است. وقتی غایت آمال بشر چیزی جز یک «تمتّع حیوانی» از حیات نباشد، نباید متوقّع بود که محتوای آیاتی چون «یتمتّعون و یاکلون کما تاکل الانعام»[۷] دربارهٔ او محقّق نگردد.

باید در معنای «پیشرفت» تجدید نظر کرد و دریافت که «پیش» کجاست و «پس» کجا. در تفکّر جدید، «مدنیت»، «توسعهٔ تولید» و «اتوماسیون» همچون گاوهایی مقدّس پرستیده می‌شوند و لذا در ذات تحلیلهای تاریخی جدید از حیات انسان، این شیفتگی و گاوپرستی خواه ناخواه جلوه کرده است.

شانیتی که «علم ارتباطات» در این روزگار یافته انعکاسی است از همین شیفتگی‌ها و توهّماتی که بر ذهن و روان بشر امروز غلبه یافته است و اگر نه تفکّر و تعقّل و شناخت انسان موکول به شهرنشینی و ایجاد ارتباط با دیگران نیست و اصولاً تاریخ را کسانی به طریق فلاح هدایت کرده‌اند که خود متعلّم به تعلیمات اجتماعی نبوده‌اند. عقلِ علمی جدید حتّی هنگام تحقیق در زندگی پیامبران نیز در جستجوی این است که تاثیرات شرایط اجتماعی و مقتضیات زمان را بر شخصیت آنان و نتیجتاً بر راهی که آنان در پیش گرفته‌اند دریابد و این امر باز منشا گرفته از همان اعتبار و اطلاق موهومی است که در تفکّر جدید برای مدنیت و حیات اجتماعی انسان قائل شده‌اند. تصریح بر «اُمّی بودن» پیامبر اکرم در قرآن مجید می‌تواند به مقابله‌ای پیشاپیش با این توهّمِ عمومیت یافته برخیزد... و البتّه همان‌طور که گفتیم، دربارهٔ «مصداق جمعی انسان» باید به گونه‌ای دیگر اندیشید: آنسان که در آیهٔ مبارک «وجعلناکم شعوباً و قبائل لتعارفوا» مورد تصریح قرار گرفته است.

نامگذاری دورانهای زندگی بشر در تاریخ تمدّن به دیرینه‌سنگی، میانه‌سنگی و نوسنگی بدین سبب انجام شده که جوامع بشری در این اعصار، ابزار خویش را از سنگ می‌ساخته‌اند. و همین‌طور، آنچنان که آنها می‌گویند، نخستین تمدّنهای باستانی همزمان با عصر مفرغ و کاربرد آهن آغاز شده است و به موازات تکامل ابزار تولید، بشر از تمدّنهای باستانی بردهداری عبور کرده و به فئودالیسم و نهایتاً سرمایه‌داری دست یافته است.

بیان قرآن مجید و روایات صراحتاً ناظر بدین معناست که «تاریخ حیات معنوی انسان» از توحید و امّت واحد توحیدی آغاز می‌گردد و به انواع مختلف شرک می‌گراید و نهایتاً بار دیگر در آخرین مراحل حیات تکاملی بشر به امّت واحد توحیدی ختم می‌شود.

در قارّه‌های استرالیا و آفریقا اکنون جوامعی از انسانها وجود دارند که آنان را «بدوی» می‌خوانند. این تعبیر از این اعتقاد غلط نتیجه شده که زندگی بشر در کرهٔ زمین در آغاز همین صورتی را داشته است که اکنون در این جوامع مشاهده می‌گردد، حال آنکه وضع اجتماعی و فرهنگی این قبایل را باید نتیجهٔ عدول از وضع نخستین زندگی انسان در کرهٔ زمین دانست؛ و این عکسِ آن فرضیاتی است که غربیها ابراز می‌دارند. اولین جامعهٔ انسانی، امّت حضرت آدم است که در محدودهٔ کنونی مکّه و اطراف آن در حدود ده هزار سال پیش تشکیل شده است. بین این انسانهای اولیه و نسلهایی که فسیلهای آنها مورد مطالعهٔ آنتروپولوژیست‌ها قرار گرفته است، پیوند موروثی وجود ندارد. آنچنان که از باطن کلام خدا و روایات برمی‌آید، نسل این انسانها یا شبه انسانها هزاران سال پیش از هبوط آدم انقراض پیدا کرده است. قرآن مجید و روایات، جز در مواردی بسیار معدود، دربارهٔ مشخصات ظاهری زندگی این امّت سکوت کرده‌اند و اصلاً نباید هم توقّع داشت که قرآن و روایات اصالتاً به چهرهٔ ظاهری زندگی امّتهای نخستین و اینکه چه می‌خورده‌اند، چه می‌پوشیده‌اند و یا با چه وسایلی کشاورزی و دامداری می‌کرده‌اند نظر داشته باشند. اگر می‌بینیم که تفکّر امروز غرب در سیر تاریخی تمدّن تنها به همین وجوه مادّی از زندگی جوامع انسانی نظر دارد بدین سبب است که فرهنگ غرب و علوم رسمی، به تبع، غلبهٔ صورتِ مثالی بهیمی بر بشر غربی، از تاریخ، تحلیلی صرفاً ماتریالیستی و اقتصادی دارند.

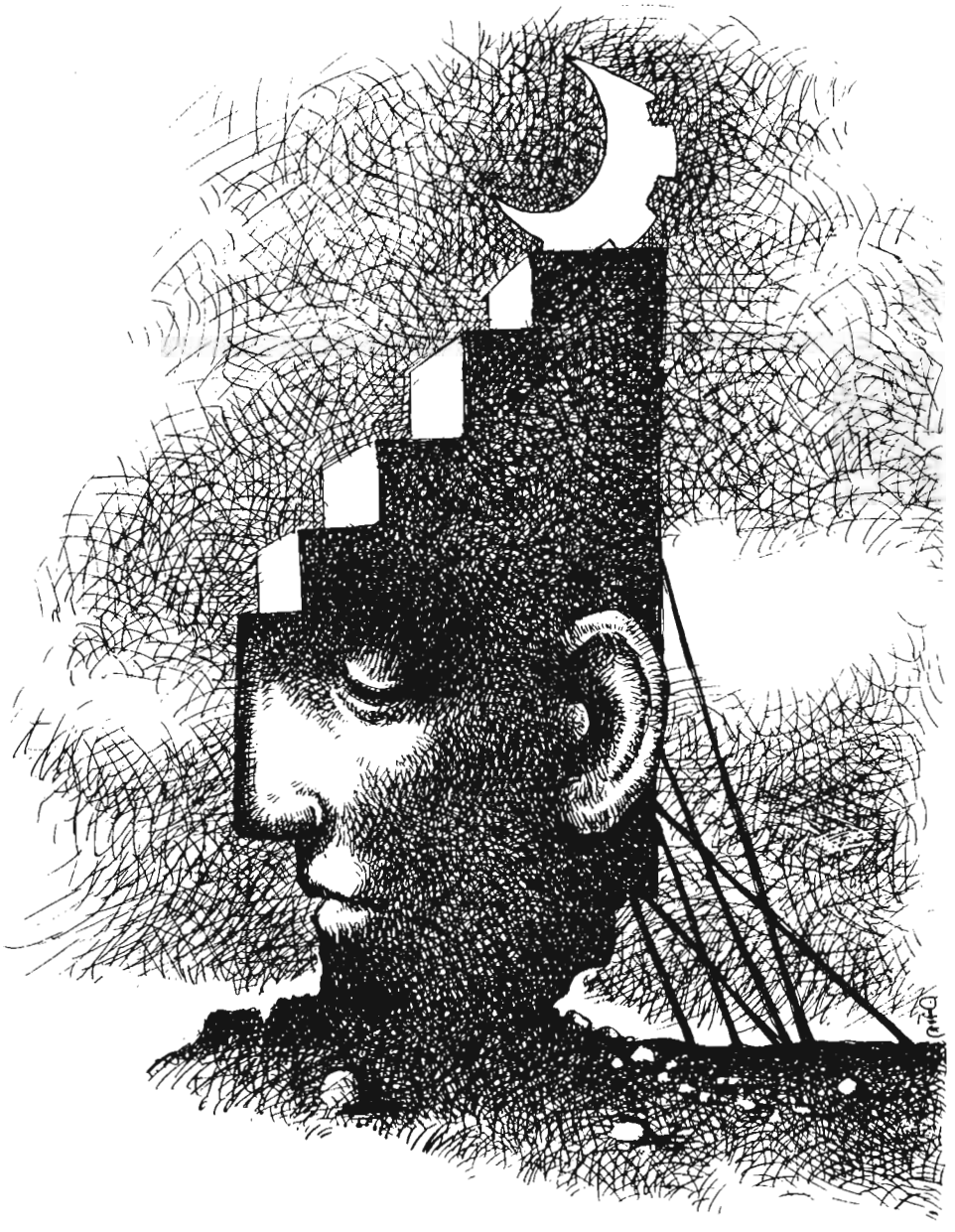
قرآن و روایات تاریخ زندگی بشر را بر محور «حرکت تکاملی انبیاء» بررسی کرده‌اند و حق هم همین است. به همین علّت، فی‌المثل اگرچه ما نمی‌دانیم که حضرت ابراهیم خلیل‌الرّحمان(ع) با چه وسایلی کشاورزی می‌کرده‌اند، امّا از جانب

■ در روزگار ما این توهّم وجود دارد که حتّی زبان را نیز چون یک رسانهٔ گروهی یا وسیله‌ای در خدمت ارتباطات جمعی می‌نگرند.

دیگر، جزئیات امتحانات الهی را دربارهٔ ایشان و مراتب و مناسکی را که در طریق سلوک طی کرده‌اند به تفصیل می‌دانیم. و امّا عقل علمی جدید اصلاً عالم روح را انکار می‌کند و اگر نتواند امری را در حیطهٔ سببیّت فیزیکی و شیمیایی، آن هم به زبان علوم امروز توضیح دهد، آن را نفی خواهد کرد و از جانب دیگر، تفکّر امروز همواره به این جهت گرایش دارد که با استناد حوادث و وقایع به علل و اسباب مادّی آنها، وجود خداوند و عالم امر را انکار کند، حال آنکه اصلاً اثبات مشیت هرگز بدین معنا نیست که حوادث و وقایع از غیر طریق اسباب مادّی-فیزیکی و یا شیمیایی-رخ دهد. اگر به فرض، ما «فرضیهٔ جهش»[۸] را در مسیر تطوّر تکاملی جانداران بپذیریم، این «جهش» خود می‌تواند بهترین دلیل برای احاطهٔ عالم امر بر عالم حدوث باشد؛ هرچند که ما با دلالت آیاتی که به دو اصل «تقدیر» و «هدایت» در آفرینش جهان اشاره دارد- و از جمله این آیات: الّذی خلق فسوّی والذّی قدّر فهدی[۹]- با یقین کامل معتقدیم که جهان آفرینش در باطن و جوهرهٔ خویش حرکتی هدایت‌شده را به جانب غایت خویش طی می‌کند و اگر تکاملی تدریجی در جهان اتّفاق می‌افتد نیز ناشی از همین حرکت جوهری است. امّا جهش بیولوژیک یک «تغییر دفعی» است و اعتقاد به اینکه چنین تحوّلی «خودبخود» و «تصادفاً» رخ دهد درست مثل اعتقاد داشتن به خلق‌السّاعه است؛ اگر اعتقاد داشتن به خلق‌السّاعه- خلق از عدم- خُرافه است، اعتقاد داشتن به اینکه «خودبخود و تصادفاً» نوعی از موجودات با جهش بیولوژیک به نوع دیگری تبدّل و تطوّر پیدا کند، همان‌قدر خرافه است.

در کتابی که اخیراً با نام «... و جهان واژگون شد» در ایران منتشر شده است[۱۰] نویسنده سعی دارد که وقایع معجزه‌آسای هجرت بنی‌اسرائیل از مصر را به علل و اسباب مادّی بازگرداند. او در عرصهٔ یک تراژدی فضایی که الحق بسیار خوب ترسیم شده است، سیّارهٔ زهره را که به اعتقاد او در آن روزگار ستارهٔ دنباله‌داری متعلّق به سیّارهٔ مشتری با دورهٔ تناوب ۵۲ سال بوده است، با کرهٔ زمین برخورد می‌دهد. این برخورد درست همزمان با بعثت حضرت موسی(ع) و هجرت بنی‌اسرائیل از مصر اتّفاق می‌افتد. او می‌خواهد اثبات کند که همهٔ معجزات حضرت موسی، اعمّ از خون شدن آب نیل، بارش خاکستر، شکافته شدن دریا، آمدن «منّ و سلوی» از آسمان و... وقایعی است که از برخورد تصادفی ستارهٔ دنباله‌دار زهره با زمین حادث شده است. حال آنکه به فرض محال یا ممکن اگر هم اینچنین باشد، باز تفاوتی نمی‌کند. چگونه است که این تراژدی فضایی درست در هنگامی روی می‌دهد که حضرت موسی می‌خواهد بنی‌اسرائیل را از مصر هجرت دهد؟ و چگونه است که این برخورد فضایی، به تصریح خود نویسنده، به نفع بنی‌اسرائیل و علیه فرعون و لشگریانش عمل می‌کند؟ اگر این تراژدی فضایی

■ **آنچه توسّط «شبکهٔ جهانی ارتباطات» به مردم سراسر کرهٔ زمین انتقال می‌یابد، «اطلاعات» است؛ «اطلاعاتی حامل یک فرهنگ واحد منشأ گرفته از تفکّر علمی جدید». این اطلاعات مجموعه‌ای از علائم و نشانه‌ها هستند که باید آنها را در واقع «صورت تبدیل یافتهٔ فرهنگ» خواند.**



حقیقت داشته باشد، باز هم پُر روشن است که اراده‌ای با قدرت مطلق همهٔ این وقایع شگفت‌انگیز فضایی را در جهت تأیید پیامبر خویش تنظیم کرده است و در سراسر داستانی که این دانشمند غربی تصویر کرده نیز این نظم شگفت‌انگیز و معجزه‌آسا که از یک قدرت نامحدود ماورایی منشأ گرفته به‌روشنی مشهود است.

انسان به موازات «حیات معنوی» خویش دارای «حیاتی طبیعی» است که با تلاش او برای تأمین حاجات ظاهری‌اش صورت می‌بندد. بین این دو معنا از تکامل که یکی در جهت تأمین حاجات طبیعی تحقّق می‌یابد و دیگری با تزکیهٔ نفس و تصفیه روح، رابطه‌ای مستقیم حاکم نیست؛ یعنی نه اینچنین است که هر فرد یا جامعه‌ای که در تأمین حاجات بدنی خویش موفّقتر است لزوماً از لحاظ روحی و معنوی نیز تکامل‌یافته‌تر است.

انسان، متناسب با این دو جنبه از حیات خویش، دو سیر تاریخی متفاوت دارد که یکی را «تاریخ طبیعی یا تاریخ تمدّن» و دیگری را «تاریخ انبیاء یا تاریخ حیات معنوی» خوانده‌ایم. میان این دو تاریخ چه نسبتی است؟ هریک از این دو سیر تاریخی دارای «مبادی تاریخی» معیّنی هستند. از آنجا که تاریخ طبیعی، «تاریخ تعقّل زمینیِ منقطع از وحی» است، مبدأ خویش را «یونان باستان» اختیار کرده است، چرا که یونان باستان مولد فلسفه است و فلسفه نیز حاصل تفکّر بشر با عقلی است که خود را مستقل و منقطع از عالم وحی می‌انگارد.

نه اینچنین است که این «عقل خودبین و معجب» همین‌طور یکباره مثل قارچ سر از خاک یونان زمین برآورده است؛ خیر. امّا هرچه هست، در هیچ یک از ادوار زندگی بشر سابقه نداشته است که او میان «عقل‌ووحی» مقابله‌ای اینچنین که در روزگار ما وجود دارد برقرار کند. از عصر جدید که بگذریم، همواره در تفکّر انسان «عقل» در بالاترین مراتب، خود «واسطهٔ وحی» بوده است و «عقل انسانی»، ریزه‌خوار سفرهٔ گستردهٔ «عقل فعّال»[۱۱]... امّا امروز، از آنجا که بشر خود را حیوانی می‌بیند متکاملتر از سایر حیوانات و محصول یک سیر تصادفی تطوّر طبیعی، می‌انگارد که ظهور تفکّر و تعقّل و نطق نیز باید از همین سیر تطوّر طبیعی تبعیت داشته باشند و بالأخره چاره‌ای نمی‌ماند جزاینکه فکر و عقل را محصول تکامل بیولوژیک مغز حیوانات بدانند که در جریان ارتباطات انسانهای شهرنشین با یکدیگر پرورش یافته و صورت کنونی را به خود گرفته است. امّا از آنجا که انسان فطرتاً نمی‌تواند هیچ حرکت و رویدادی را در جهان بدون یک محرّک و یا علّت خارجی تصوّر کند، بعضی از متفکّران و نویسندگان غربی چون «آرتور سی. کلارک» در کتاب «اودیسهٔ فضایی ۲۰۰۱» و «اریک فُن دانیکن» که کتابهایی چون «ارابهٔ خدایان» و «طلای خدایان» از او به فارسی ترجمه شده است، به این اعتقاد رسیده‌اند که ظهور فکر و عقل در بشر با دخالت ساکنان متفکّر دیگر کُرات آسمانی که به زمین سفر کرده‌اند ممکن گشته است، غافل از آنکه وقتی نتوان علّت ظهور تفکّر و تعقّل را در کرهٔ زمین توجیه کرد، با انتقال مساله به کُرات دیگر آسمان باز هم گرهی از کار گشوده نخواهد شد و باز در پاسخ به همین سؤال- علّت ظهور فکر و عقل- منتها در کرات دیگر، کار به یک دور تسلسل خواهد انجامید.

به جای آنکه شانه از زیر بار سؤال خالی کنیم بهتر است بپذیریم که «فکر و عقل» از تعیّنات «نفس مجرّد» انسان هستند چنانکه «ذهن» نیز از عوالم «مجرّد از مادّه» است، و اینکه ارادهٔ انسانی ما در این عالم مجرّد تصرّف دارد و هرگونه که می‌خواهد در ذهن خویش به تصوّر و توهّم و تخیّل می‌پردازد، چیزی از غرابت موضوع نمی‌کاهد.

انسان فطرتاً متعلّم به «تعلیم اسماء» است آنچنان که در آیهٔ مبارک «علّم آدم‌الاسماء کلّها»[۱۲] برآن تصریح گشته است و از آنجا که عالم کائنات سراسر مظاهر اسماء خدا هستند، این آیهٔ مبارک ناظر بدین معناست که انسان در صورت غایی خویش فطرتاً بر همهٔ حقایق عالم، شاهد است؛ امّا برای آنکه این علم فطری در مصادیق محقّق انسان، افراد یا جوامع، فعلیت پیدا کند و به مرتبهٔ خودآگاهی برسد، اسبابی باید فراهم آید و مراتبی باید طی شود که کم و بیش در کتابهای معارف اسلامی مورد بحث قرار گرفته است. از زمرهٔ این اسباب برای تعالی «مصداق جمعی انسان»، «مدنیّت» است که باید آن را از مقتضیّات طبع او دانست.

زندگی اجتماعی مقتضای طبع انسان است، امّا این ضرورت نباید ما را به سوی این اشتباه براند که برای «تمدّن» ارزش مطلق قائل شویم و لفظ «تمدّن» را مترادف با «تکامل و تعالی و پیشرفت» بینگاریم، چنانچه در این روزگار وقوع یافته است.

این بحث در فلسفهٔ دوره اسلام دارای سابقه‌ای طولانی است، امّا بیش از همه «فارابی» است که دربارهٔ آن به تفکّر و تألیف پرداخته است. و «فارابی» اگرچه در بعضی آرای خویش- و ازجمله این سخن که انسان را «حیوانی اُنسی و مدنی» می‌خواند- دارای مشترکاتی ظاهری با متفکّران مغرب‌زمین است، امّا باز هم برای «مدنیّت» ارزشی مطلق و بلاشرط قائل نیست. او مدینه‌ها را به «مدینهٔ فاضله»، «مدینهٔ جاهله»، «مدینهٔ فاسقه» و «مدینهٔ ضالّه» تقسیم می‌کند و برای هر یک از مدینه‌ها صفاتی را بازمی‌شمارد که می‌تواند راهگشای ما در این بحث باشد، امّا از آنجا که ما قصد نداریم به تفصیل وارد در این مقال شویم به اشاره‌ای کوتاه اکتفا می‌کنیم و درمی‌گذریم:

فارابی در توصیف «مدینهٔ جاهله» می‌نویسد: «... مردمش نه سعادت را می‌شناسند و نه سعادت به خاطرشان خطور می‌کند، چنانکه اگر ایشان را به سعادت راهنمایی کنند بدان سوی نروند و اگر از سعادت برای ایشان سخن بگویند بدان اعتقاد نیابند و از خیرات جز سلامت جسم و فراخی در تمتّع از لذّات نشناسند...»[۱۳]

تمدّن امروز مغرب‌زمین را نمی‌توان مصداق تامّ مدینهٔ جاهله دانست، امّا بسیاری از صفاتی را که فارابی برای انواع مدینه‌های جاهله بازمی‌شمارد می‌توان در آن جستجو کرد: «...مدینهٔ بدّاله و آن مدینه‌ای است که مردمش جز برای رسیدن به فراخ نعمتی و ثروت تلاش نمی‌کنند... و مدینهٔ خسّت و شقاوت و آن مدینه‌ای است که قصد مردمش تمتّع از لذّت محسوس است از ماکول ومشروب و غیر آن و برگزیدن هرگونه هزل و لعب بر امور دیگر... و مدینهٔ تغلّب و آن مدینه‌ای است که مردمش می‌خواهند بر دیگران پیروز شوند و سعادتشان را در این پیروزی می‌دانند. و مدینهٔ جماعیّت و آن مدینه‌ای است که مردمش خواهان هرج و مرج و متابعت از هوای نفسند و اینکه هرگونه که بخواهند عمل کنند... مردم این شهر عنان‌گسیخته‌اند و هرچه خواهند کنند و همه برابرند و یکی را بر دیگری برتری و سیادت نیست...»

حضرت رسول اکرم(ص) بعد از هجرت از مکّه به مدینه، درصدد تاسیس مدینه‌ای برآمد که غایات شریعت اسلام در آن محقّق گشته باشد. و اگرچه این امر آنسان که باید به انجام نرسید، امّا با تحقیق در تاریخ صدر اسلام و اعمال و اقوال ایشان می‌توان به تصوّری روشنتر از یک «مدینهٔ غایی» که شایسته است به مثابهٔ افقی برای سیر تاریخی جوامع اسلامی اتّخاذ شود، دست یافت.

●

...و امّا «دربارهٔ ارتباطات» چند نکتهٔ دیگر قابل ذکر است:

«مک لوهان» ابزار را گسترش بدن خود انسان می‌داند و این سخنی است که می‌تواند در شناخت ماهیّت ابزار ما را یاری دهد. امّا دربارهٔ «ابزار اتوماتیک»، یعنی محصولات تکنولوژی جدید، سخنانی از این قبیل اگرچه روشنگر است امّا نمی‌تواند از عهدهٔ بیان این حقیقت برآید که «ابزار اتوماتیک را نباید صورت تکمیلی ابزار پیشین دانست». اتومبیل را نمی‌توان صورت تکمیلی گاری و درشکه محسوب داشت و همین‌طور رسانه‌های گروهی فقط وسایل تازه‌ای برای یک نیاز قدیمی- که مثلاً پیش از این با «جار زدن» برآورده می‌شد- نیستند. البتّه رادیو و تلویزیون همان نیازی را که قبلاً جارچیها متکفّل آن بودند برآورده می‌سازند، امّا با وسایلی که پیش از این برای جار زدن استعمال می‌شد فقط در این موضوع که هر دو نیاز واحدی را برآورده می‌سازند اشتراک دارند. سینما، رادیو و تلویزیون و روزنامه... وسایلی «بی‌سابقه» هستند که حتّی نشانی از آنها در گذشته‌ها وجود نداشته است.

حتّی باید گفت بسیاری از «نیازها»یی که توسّط این رسانه‌ها برآورده می‌شوند نیز در گذشته وجود نداشته است؛ هم «نیازها» جدید هستند و هم «متعلّقات این نیازها».

«اتوماسیون»- خودکاری- پدیداری است که اتومبیل را «ماهیتاً» از کاری و درشکه متمایز می‌سازد. «اتوماسیون» چیزی است که در یك حیطهٔ محدود می‌تواند جایگزین «نیروی کار انسان یا حیوانات» شود و همین امر با توجّه به خصوصیات روانی و نفسانی غالب انسانها می‌تواند «ماشین» را به یك «وسیلهٔ بسیار جذّاب، فریبنده و فتنه‌انگیز» تبدیل کند. «شیفتگی» جز در «گسترهٔ عشق حقیقی» بسیار خطرناك و نافیِ اختیار و آزادی است؛ گذشته از آنکه اگر تصوّر کنیم که «ماشین» در یك حیطهٔ محدود دارای همهٔ «قابلیتها»یی است که اعضای بدن انسان برای تامین همان قابلیتها شکل پذیرفته‌اند، جایگزینی «ماشین» به جای «اعضای بدن انسان» در یك «مقیاس وسیع تاریخی» می‌تواند ضایعات غیرقابل جبرانی به‌بار بیاورد که از هم‌اکنون، بعد از تقریباً سه قرن که از «انقلاب صنعتی» می‌گذرد، آثار آن رفته‌رفته ظاهر شده است.

«تمدّن جدید» بدان علّت که از همان آغاز تعریف غلطی از انسان داشته است اکنون به‌طور گسترده به مصنوعاتی دست یافته است که مظهر همان اشتباه اولیه هستند و با انسان مواجهه‌ای دارند که نمی‌بایست پیش بیاید. اگرچه مصادیق بارز و مشهور این مطلب بمبهای اتمی و سلاحهای شیمیایی هستند، امّا نمی‌توان مطمئن بود که دیگر محصولات و مصنوعات تمدّن جدید از این اشتباه مبرّا باشند. بسیاری از حقایق بر بسیاری از اهل نظر فاش شده است که اگرچه هنوز جزءمشهوراتِ عام نگشته و افکار عمومی بدان شهادت نمی‌دهد، امّا دیری نخواهد گذشت که بشر یك بار دیگر بر بسیاری دیگر از اشتباهات خویش خود آگاهی خواهد یافت، همانسان که اکنون دربارهٔ سلاحهای اتمی و شیمیایی وقوع یافته است.

این سخنان با قصد اعتراض و تخطئه عنوان نمی‌گردد و مراد از آن تشویق به تامّل بیشتر بر مسائلی است که می‌توانند ما را در این سیر تاریخی که در پیش گرفته‌ایم به اشتباه بیندازند. «تلویزیون و سینما» ماهیتاً با یکدیگر متفاوت هستند.[۱۵] امّا با مخاطبان خود، با صرف‌نظر از تفاوت مراتب، نحوهٔ مواجههٔ مشترکی دارند که نوعی «رابطهٔ تسخیری» است، اگرچه «بالاختیار».

«شیفتگی» مخاطبان در برابر این وسایل آن همه است که شاید هیچ رابطهٔ دیگری در سراسر جهان با آن قابل قیاس نباشد. همهٔ اشیاء و موجوداتی که ذاتاً از جاذبیّت برخوردارند خواه ناخواه موادّ مستعدّی برای ایجاد مفسده نیز هستند، چنانچه دربارهٔ «پول» و «زنان» اینچنین شده است. در یك افسانهٔ مشهور بین‌المللی آمده که «شیطان» بعد از آفرینش «زن» و اختراع «پول» گفته است: «همین دو تا مرا کفایت می‌کنند برای آنکه بتوانم همهٔ ابنای آدم را گمراه کنم.» بنده فکر می‌کنم که «تلویزیون و سینما» را نیز باید به این افسانهٔ قدیمی افزود.

آیا این «جاذبیت» را نمی‌توان در خدمت خیر و صلاح بشر به کار گرفت؟ مراد بنده طرح یك بحث اخلاقی نیست، اگرچه یك چنین مبحثی می‌تواند بسیار فایده‌بخش باشد؛ بلکه می‌خواهم از این عدم تناسبی که میان اسم رسانه‌های گروهی و مسمّای آن وجود دارد سخن بگویم. اسم رسانه‌های گروهی یا وسایل ارتباط جمعی نسبت به ماهیتی که اکنون تلویزیون و سینما در سراسر جهان یافته‌اند بسیار «بی‌آزار» می‌نماید، همچون پوست خوش‌خط و خالی که مارها پوشیده‌اند! تلویزیون و سینما اکنون به وسایلی برای «تسخیر روح بشر» در خدمت استمرار استیلای قدرتمندان و ارباب جور درآمده‌اند. در نفس عبارت «ارتباطات و تبادل اطلاعات» هیچ نکته‌ای وجود ندارد که بتواند مبیّن این روح خبیثی باشد که در تلویزیون و سینما دمیده‌اند، امّا محتوا و ماهیت این وسایل حکایت دیگری دارد.

در باب نسبت بین قالب و محتوا، ظرف و مظروف و یا وسیله و پیام در قسمت اول این مجموعه مقالات، تا آنجا که مقاله‌ای چنان می‌توانست قبول کند، سخن گفتیم و نتیجه گرفتیم که در ذات این وسایل نیز صفات و خصوصیاتی نهفته است که راه را بر چنین سوء استفاده‌هایی هموار می‌دارد و اصولاً از وسایل و ابزار نمی‌توان انتظار داشت که نسبت به کاربرد خویش بی‌اعتنا باشند. «مك لوهان» دربارهٔ «نادیده گرفتن ذات وسایل» مثالی دارد که باز هم جای تکرار دارد: «...فرض کنیم قرار بود بگوییم مربّای سیب به خودیِ خود نه خوب است نه بد؛ طریقی که آن را می‌خوریم ارزشش را تعیین می‌کند. و یا اسلحهٔ گرم به خودیِ خود نه بد است نه خوب؛ طریقهٔ استفاده از آنها ارزش آنها را معیّن می‌کند».

الفاظ «اطلاعات» و «فرهنگ» نیز نقابهای زیبا و موجّهی هستند که استیلاطلبان در پسِ آن پنهان گشته‌اند. فرهنگ و اطلاعات را اموری ثابت و مسلّم فرض می‌کنند و فقط دربارهٔ شیوه‌ها و وسایل تبادل آن سخن می‌گویند.

این جمله را که «باید فرهنگ شنوندگان و بینندگانِ محترم را ارتقاء داد» هر روز در رسانه‌هایِ مختلف می‌خوانیم و می‌شنویم، امّا بسیار کم پیش می‌آید که دربارهٔ فرهنگ و ماهیت آن نیز سخنی بگویند. اگر بپرسیم: «آقا، مقصود شما کدام فرهنگ است؟»، همه تصوّر می‌کنند که ما به تازگی از یکی از کُرات دیگر منظومهٔ شمسی به زمین آمده‌ایم(!)؛ مفهوم «فرهنگ و اطلاعات» را ثابت فرض می‌کنند و فقط در باب نحوهٔ انتقال و ارتقاء آن بحث می‌کنند. نتیجهٔ عملی ارتقاء آن فرهنگی را که مورد نظر آنهاست می‌توانید در مردم مغرب زمین و عادات و تعلّقات آنها نظاره کنید یعنی به عبارت روشنتر، مراد از فرهنگ، «فرهنگ توسعهٔ تکنولوژیك اقتصادی و آزادیهای لیبرالیستی ملازم با آن است» و مراد از اطلاعات، «اطلاعات و معلوماتی که بتواند در طریق یك چنین توسعه‌ای مفید فایده باشد.»... و یك بار دیگر به آنچه در آغاز این مطلب عنوان شد بازگردیم:

«تعبیر دهکدهٔ جهانی لامحاله بدین معناست که ساکنین این دهکدهٔ واحد شریعت واحدی را نیز پذیرفته‌اند... مهمترین حوزه‌ای که نظام فرهنگی را صورت می‌بخشد همین جهان‌بینی است که با تبدیل یافتن به نشانه‌ها و علائم قابل انتقالِ سمعی و بصری، عنوان اطلاعات پیدا می‌کند. اگر نخواهیم متعرّض فرهنگی شویم که اکنون از طریق شبکهٔ جهانی ارتباطات در سراسر جهان اشاعه می‌یابد، این‌قدر هست که این فرهنگ با جهان‌بینی و جهان‌شناسی خاصّی همراه است که مختصّ به خود اوست و با هیچ فرهنگ و یا شریعت دیگری جمع نمی‌گردد».

●

نکاتی چند نیز در باب «زبان» به مثابهٔ یك وسیلهٔ ارتباط جمعی باقی مانده است که مختصراً بدان می‌پردازیم:

در «برهان قاطع»[۱۶] در ذیل لفظ «رسانه» آمده است: «رسانه، بر وزن بهانه، حسرت و افسوس و تاسّف را گویند.» امّا در زبان محاورات روزمرّه، لفظ «رسانه» را از ریشهٔ «رساندن» و به معنای «وسیلهٔ ابلاغ پیام» استعمال می‌کنند. این کلمه نیز همچون «پایانه» و یا «رایانه» و... یکی از جایگزینهای جعلی است که سابقهٔ تاریخی آنها را باید نه در زبان فارسی، بلکه در تب و تاب بیمارگونه‌ای جستجو کرد که فرهنگستانهای فرمایشی را در روزگار شاهان به حذف الفاظ عربی از زبان فارسی و جعل معادل فارسی برای کلمات فرنگی کشانده بود.

وقتی کلمه‌ای- هرچند به اشتباه- در زبان محاورات روزمرّه وارد می‌شود، حذف آن جز به تغییر دیگربارهٔ اعتبارات و سنن اجتماعی نه میسور و مقدور است و نه جایز. اگرچه برخلاف آنچه عدّه‌ای می‌پندارند، کلمات، ظروفی تهی نیستند که در طیّ تطوّرات تاریخی از معنا پُر و خالی شوند، امّا به هر تقدیر، حساب «زبان تفهیم و تفاهم و محاورات روزمرّه» را باید از حساب «زبان فرهنگ و ادب، جدا کرد و برای هر یك شانی متناسب با آن قائل شد.

اگر ما برای زبان قرآن و احادیث معنایی ثابت، هرچند ذومراتب، قائل نشویم دیگر برای همیشه امکان دستیابی به حقیقت قرآن و روایات برای ما از دست خواهد شد؛ امّا زبان محاورات می‌تواند در برابر تطوّرات احوال انعطافی وسیع داشته باشد و قابلیّتهای مختلفی را از خود بروز دهد. اگرچه باز هم نباید پنداشت که این تغییرات و تطوّرات نظام و قاعدهٔ ثابتی ندارد و میان «زبان

تفهیم و تفاهم که زبان محاورات» است با «زبان فرهنگ و ادب» یك قوم، که منشا حیات آن است، رابطه‌ای نیست. زبان محاورات باید خود را به حبل‌المتین «زبان فرهنگ و ادب» بیاویزد تا از تطاول روزگار و طوفان حوادث و احوال متغیّر ایّام درامان باشد و اگر در زبان فارسی اینچنین نبود، تو بدان که بر سر زبان ما نیز همان آمده بود که بر سر زبان ترکی، اردو... و انگلیسی رایج در آمریکا آمده است.

در اینکه «زبان فرهنگ و ادب» چگونه تحقّق می‌یابد و شاعران چه نسبتی با این زبان دارند و... سخن بسیار است، امّا از آنجا که توجّه این مقاله اصالتاً نه به زبان که به مفهوم ارتباطات و رسانه‌های گروهی است، باید از پرداختن به این مباحث درگذریم و جز در حدّ ضرورت به بحث در اطراف زبان نپردازیم.

در آمریکا از آنجا که ریشهٔ زبان محاورات در خاك فرهنگ و ادب یك زبان غنی تاریخی نیست، زبان آمریکایی جل و پلاسی رها شده در باد است که با تطوّر ایام به این سو و آن سو کشیده می‌شود و تغییر شکل می‌دهد... امّا زبان محاورات آلمانی از آنجا که ریشه در خاك زبانی دارد که تفکّر تاریخی آن قوم با آن محقّق گشته است، توانسته خود را نگه دارد و در سلامت به حیات خویش ادامه دهد.

جعل معادلهای فارسی برای «الفاظ تکنیکی و علمی» که همراه با ورود تکنولوژی غرب به زبان محاورات راه یافته‌اند، همان‌طور که پیش از این اشاره رفت، باعث می‌شود تا آن کلمات بیگانه «برای همیشه» به زبان فارسی «الحاق» یابند و «حذف کلمات عربی» از زبان فارسی «انکار ماهیّت تاریخی زبان فارسی» است.[۱۷] اگر اینَ کار که توسّط فرهنگستانهای فرمایشی و با پیشنهاد منوّرالفکران سیاه‌اندیشی چون «ذبیح بهروز»، «احمد کسروی» و... انجام می‌گرفت استمرار می‌یافت، از یك سو زبان فارسی از اصل و حقیقت تاریخی خویش انفصال پیدا می‌کرد و از سوی دیگر، صورتی کاملاً مستعد و قابل برای فرهنگ غرب می‌یافت و در طول زمان به «زبانی غیر خویش» متبدّل می‌گشت.

در روزگار ما این توهّم وجود دارد که حتّی خود زبان را نیز چون یك رسانهٔ گروهی یا وسیله‌ای در خدمت ارتباطات جمعی می‌نگرند. در این تصوّر، «زبان» فقط به «زبان محاورات» اطلاق می‌گردد و لذا کسانی که اینچنین می‌اندیشند نگران تغییر و تحوّل زبان در نسبت با سیر تطوّر اعتبارات اجتماعی و سنّتها نیستند، و همین کسانند که نهایتاً اعتقاد می‌یابند که زبانی چون زبانِ قلّابی اسپرانتو باید جانشین همهٔ زبانها گردد و اعتبار و استعمال بین‌المللی پیدا کند، هرچند که یك چنین کاری نابود گشتن سوابق تاریخی و فرهنگی و هنری همهٔ اُمم را درپی داشته باشد.

سیاه‌اندیشانی چون «دکتر صاحب‌الزمانی»، از آنجا که برای زبان ماهیّتی جز «ایجاد ارتباط جمعی بین افراد و اقوام» قائل نیستند و زبان را چون مجموعه‌ای از «نشانه‌های قراردادی» می‌نگرند، اینچنین تصوّر و تبلیغ می‌کنند که فی‌المثل غزلیات حافظ(ره) و یا سروده‌های مثنوی معنوی را نیز باید به زبان اسپرانتو ترجمه کرد(!) غافل از آنکه نه مولوی و حافظ برای «رابطه گرفتن با دیگران و انتقال مفاهیم» شعر گفته‌اند و نه این «مفاهیم صرف» هستند که به فرض محال امکان ترجمه، آسیبی نبینند و نه اصلاً زبان فقط منحصر به زبان محاوره و تفهیم و تفاهم است. زبان در اصل وجود خویش مجلایی است برای تجلّی حقیقت مطلق و سریان آن در جهان نسبتها و مقادیر. زبان، نردبانی معنوی است برای صعود و عروج به جهان حقایق ثابت و مجرّد، در اختیار گرفتاران این عالم که عالم حدوث و فناست... و با ترجمهٔ اشعار حافظ به زبان اسپرانتو آنچه برجای خواهد ماند، حتّی عمق بافته‌های نواندیشان دادائیست را هم نخواهد داشت! زبان، زبان تفکّر است و آن هم نه تفکّر به معنای مصطلح آن در این روزگار فلك‌زدگی بشر. زبان، زبان عبور از جهان عادات و وصول به عالم حقایق است و حضرت امام خمینی(ره) در کتاب «مصباح الهدایة الی الخلافة والولایة»، الفاظ را مجلایی برای ظهور ملکوت در عالم مُلك دانسته‌اند[۱۸] و در «شرح دعای سحر» نیز «حروف» را عالمی گفته‌اند که به همهٔ عوالم وجود اشارت دارد: «...عالم حروف، خود عالمی است مقابل همهٔ عوالم و ترتیب آن عالم نیز با ترتیب حروف مطابق است. پس «الف» گویی بر واجب‌الوجود دلالت دارد و «یاء» به مخلوق اول که عقل اول و نور اول است...»[۱۹]

...پس زبان را نمی‌توان فقط مجموعه‌ای از نشانه‌های قراردادی دانست که ابناء آدم برای ارتباط گرفتن با یکدیگر و تفهیم و تفاهم جعل کرده‌اند، بلکه حروف «بسط کلام ازلی یا کلمهٔ امر» هستند و از طریق آنها و به واسطهٔ انسان، «منشور حقیقت» در زبان جلوه یافته است.[۲۰]

◆

● پاورقیها:

۱. مقصود از علم، علوم رسمی است نه علم به معنایی که در احادیث و قرآن آمده است.
۲. آیهٔ ۴۱ از سورهٔ «هود» (۱۱)
۳. کتاب «انسان»، «آنتونی بارنت»، نشر نو
۴. SWANSCOMBE!
۵. آیهٔ ۱۳ از سورهٔ «حجرات» (۴۹)
۶. آیهٔ ۳۰ از سورهٔ «روم» (۳۰)
۷. آیهٔ ۱۲ از سورهٔ «محمد» (۴۷)
۸. MUTATION
۹. آیات ۲ و ۳ از سورهٔ «اعلی»
۱۰. نوشتهٔ «امانوئل ولیکوفسکی»
۱۱. فارابی «عقل فعّال» را از ارسطو گرفته است و آن را «روح القدس و روح الامین» نیز خوانده است. عقل فعال بالاترین مرتبهٔ عقلهای مفارقه (مجرّد) آسمانی است. در اینکه برای انسان در بالاترین مرتبهٔ تکامل عقلی او (عقل مستفاد) امکان اتّحاد با عقل فعّال موجود است یا خیر، فلاسفهٔ دورهٔ اسلام و فلاسفهٔ یونان نظرات مختلفی ابراز داشته‌اند که در این مقاله نمی‌گنجد.
۱۲. آیهٔ ۳۱ از سورهٔ «بقره» (۲)
۱۳. کتاب ارزشمند «تاریخ فلسفه در جهان اسلامی» تألیف «حنا الفاخوری» و «خلیل الجر»، ترجمهٔ «عبدالمحمد آیتی»، جلد دوم، صفحهٔ ۴۴۱
۱۴. «السیاسات المدنیه»؛ نقل از مأخذ بالا، صفحهٔ ۴۴۲
۱۵. دربارهٔ این تفاوتها در قسمت چهارم این مجموعه مقالات که در شمارهٔ مرداد ماهنامهٔ سوره به چاپ خواهد رسید، بحثی نسبتاً مکفی انجام گرفته است.
۱۶. «برهان قاطع» از ابن‌خلف تبریزی، محمد حسین متخلّص به برهان، براساس نسخهٔ مورخهٔ ۱۰۶۳ هجری قمری محفوظ در کتابخانهٔ ملّی ایران
۱۷. دربارهٔ این موضوع در قسمت دوم این مجموعه مقالات (شمارهٔ قبل) نیز بحثی انجام گرفته است.
۱۸. صفحات ۷۹ تا ۸۲ ترجمهٔ «مصباح الهدایة الی الخلافة والولایة»، انتشارات پیام آزادی
۱۹. صفحهٔ ۴۱ و ۴۲ «شرح دعای سحر»، انتشارات نهضت زنان مسلمان
۲۰. این مطلب نیازمند بحث مفصّلی است که باید جداگانه مطرح شود.

■ نصرالله قادری

● تلاشی خوب، در بستر کاستیها و ناتوانیها

نقد حضوری نمایش «کلاه و پیام»

نویسنده: غسان کنفانی
مترجم: کاظم برگ‌نیسی
کارگردان: حسین بیک‌زاده
بازیگران: فرخ عظیم‌زاده . حسین بیک‌زاده. شهرهٔ سلطانی. الههٔ گلپری و...
تئاتر شهر/ سالن چهارسو- اردیبهشت و خرداد ۶۹

● بسم‌الله الرّحمن الرّحیم. با تشکر از اینکه در جلسهٔ نقد حضوری شرکت کردید، بفرمایید با توجّه به اینکه اجرای این متن بسیار مشکل به نظر می‌رسد، چه شد که آن را انتخاب کردید؟ چرا یك کار فلسطینی را برگزیدید؟

■ ضمن تشکّر متقابل از اینکه به ما این امکان داده شد که ما هم حرفهایمان را بگوییم. امّا اینکه چرا به طرف «کنفانی» رفتم، من ترجیح می‌دهم از این به بعد اگر بخواهم نمایشی را به صحنه ببرم، از نویسنده‌هایی باشد که با فرهنگ جامعهٔ من نزدیکترند. علی‌رغم اینکه در کشور ما اغلب هنرمندان ترجیح می‌دهند از نویسنده‌های غربی استفاده کنند، من دوست دارم به طرف نویسنده‌هایی بروم که به حال و هوای فرهنگی ما نزدیکترند. حالا می‌تواند لبنانی، فلسطینی، سودانی یا افغانی باشد. مهم این است که به فرهنگ ما نزدیك باشد. ما مردم کشورهای جهان سوم یا کشورهای این منطقه همیشه از دردی به نام استعمار رنج می‌بریم و طبعاً نویسنده‌های متعهد این کشورها، از جمله کنفانی، که تمام مقوله‌شان این است که انسانِ جامعهٔ خودشان را آگاه کنند و از درد مردمشان بگویند، به ما نزدیکترند.

● خوشبختانه من سعادت این را داشته‌ام که متن را قبل از چاپ و اجرای شما بخوانم. اسم اصلی متن «کلاه و پیامبر» است. چه شد نام نمایشنامه را به «کلاه و پیام» تغییر دادید؟

■ این تغییر اسم با نظر خودِ مترجم انجام شده. چون «پیامبر» در جامعهٔ ما با فرهنگ مذهبی که داریم تداعی خاصّی را می‌کند، ما با نظر خودِ مترجم ترجیح دادیم که «پیامبر» را به «پیام» تغییر بدهیم.

● سبك کار شما چیست؟

■ از آنجایی که حال و هوای کار نمایش ما یك دادگاه‌است و این دادگاه‌مخانهٔ‌محقر متهم هم هست بالطبع سبك کار رئالیستی نیست. از نظر من و مترجم یك حالت اکسپرسیونیستی در صحنه حاکم است و یك حالت سوررئالیستی در ذهن متهم. با این توضیح ما ترجیح دادیم فضای کارمان اکسپرسیونیستی باشد. اگر طرح دکور اولیه ساخته می‌شد و آکسسوار در صحنه قرار می‌گرفت و بعد بازیگران را در جای خود می‌گذاشتیم و چند عکس از نمایش تهیه می‌کردیم، به نظر من هر بیننده‌ای که این عکسها را می‌دید قطعاً می‌گفت سبك کار، اکسپرسیونیستی است.

● من قبول دارم که متن، اکسپرسیونیستی است، هرچند در رابطه با سوررئالیسم حرف دارم. امّا تماشاگری که متن شما را نخوانده،

چگونه باید مرز «عینیت» و «ذهنیت» را در کار شما تشخیص دهد؟ فکر می‌کنید این اشکال به کجا برمی‌گردد؟

■ واقعیت این است که اگر دقّت کرده باشید، ما در کار خود از بازیگرهایی استفاده کردیم که یا کم روی صحنه رفته‌اند یا اصلاً نرفته‌اند. بنابراین این اشکال هست، چرا که اینها بازیگرهای صد درصد حرفه‌ای نیستند. طبعاً یك مقداری به ضعف کارگردانی من و مقداری هم به ضعف بازیگری برمی‌گردد.

● با توجّه به متن، تمامی وقایع از ذهن قهرمان اصلی دیده می‌شود. شما در آغاز صحنه متهم را از میان تماشاگران، با چشم‌بند و دستبند به روی صحنه می‌برید و این، صحنه را خیلی واقعگرا می‌کند. فکر نمی‌کنید این نوع ورود، با سبك کار شما همخوانی ندارد؟

■ ...اینکه ما متهم را از کنار تماشاگر وارد صحنه کردیم به مسئلهٔ دکور برمی‌گردد. ما دکور بسیار بسیار ضعیفی داشتیم. طراح دکور را طرح بسیار خوبی داد، ولی آن را برای ما نساختند. اگر می‌خواستیم متهم را از پشت صحنه بیاوریم، طبیعتاً جایی نبود. در بعضی صحنه‌ها بازیگرها را از روی پله وارد صحنه می‌کنیم، ولی در بعضی صحنه‌ها- مثل صحنهٔ پستچی- از طرف تماشاگر می‌آیند. علّت اصلی این بود که ما عملاً جایی برای ورود متهم نداشتیم.

● من طراحی دکور بسیار خوب خانم «کرم‌رضایی» را دیدم. ایشان با تسلّط کامل توانسته بود مفاهیم نهفته در متن را به مخاطب منتقل کند. طراحی ایشان الِمان بود و حالا شما با دکور کامل نمایش دیگری کارتان را اجرا می‌کنید که اصلاً ربطی به متن ندارد.

■ ما وقتی طرح دکور را دادیم گفتند با توجّه به اینکه بودجه کم است باید سعی کنید از امکانات موجود استفاده کنید. دوم اینکه به ما گفتند چون در این سالن قرار است دو اجرا همزمان باشد، سعی کنید از دکور کمتری استفاده کنید. من هم صادقانه پذیرفتم. امّا متأسّفانه گویا این مسائل فقط برای ما هست و دیگران مستثنی هستند. علی‌رغم اینکه آقای «منتظری»، سرپرست محترم مرکز، مرحمت کردند و با ما همراهی کردند و برای کارگردان محترم نمایش دیگر نوشتند که دکور خود را با گروه ما تطبیق بدهند، عملاً این‌طور نشد. من حتّی نتوانستم مقداری فون سیاه آماده کنم‌که‌دکور قبلی را بپوشانم تا فضای فقر کار را که در متن هست ملموستر کنم. کارگردان محترم کار اول به ما اعلام کرد که کار ما مهمتر است و اول اجرا می‌شود و شما باید دکورتان را در دل کار من بگذارید؛ حالا اگر فضای کار شما را منتقل نمی‌کند مشکل من نیست.

● در زمینهٔ گریم هم، بجز رئیس دادگاه که گریم کاملاً اکسپرسیونیستی و قابل قبولی دارد، گریم بقیهٔ گروه ربطی به نمایش ندارد. چرا در گریم دوگانگی به چشم می‌خورد؟

■ من فکر می‌کنم بهتر است در کار طراح گریم دخالت نکنم و اگر مسئله‌ای هست بهتر است خود ایشان جواب بدهد. بدیهی است خود من هم نظراتی‌داشته‌ام و به ایشان داده‌ام، امّا طراحی گریم کار ایشان است.

● متأسّفانه طراحی نور هم ایراد دارد. شما در کارتان چیزی حدود سه دقیقه تاریکی مطلق دارید که در آن تاریکی، بازی هم دارید. نور روی «شیء» اصلاً دیده نمی‌شود و تفاوتی با نورهای دیگر ندارد، در حالی که باید این تفاوت در نور مشهود باشد و ما لحظهٔ مرگ «شیء» شاهد از بین رفتن تدریجی نور باشیم که حالا در کار شما آنی است.

■ این به صحنه و امکانات سالن برمی‌گردد. من خودم اعتقاد دارم که نور شیء باید یك نور موضعی سبز رنگ باشد. عدّه‌ای این نور را قرمز یا زرد دوست دارند، امّا من نور سبز را می‌خواستم. ولی کف صحنه به گونه‌ای است که الآن وقتی نور آبی روی «شیء» می‌تابد اصلاً مشخص نیست. نور روی «شیء» صد درصد و نور متهم چهل و پنج درصد است امّا به دلیل فضای کوچك سالن، نور متّهم نور شیء را می‌خورد.

● حرف من اساساً به طراحی نور برمی‌گردد. نورپردازی در تئاتر اکسپرسیونیستی باید شدیداً کنتراست داشته باشد و سایه- روشن‌های کار بسیار مهم است. در نمایش شما فقط با نور موضعی روبرو هستیم و اصلاً کنتراست در نور وجود ندارد. آیا خودتان چنین می‌خواستید؟

■ بله، این را خودم خواستم. امّا مشکل دیگر ما این بود که ما در متن شخصیتی به نام پلیس داریم که‌وقتی متهّم حرف می‌زندو دادگاه‌را محکوم می‌کند، اوبا دونرده‌ای که‌دارد دادگاه‌را می‌پوشاند و لحظه‌ای که رئیس دادگاه حرف می‌زند، متهم را در این قفس قرار می‌دهد. نبود امکانات و سالن کوچك باعث شد که ما پلیس را از صحنه حذف کنیم و به جای او از نور استفاده کنیم، امّا متأسّفانه به علّت کمبود پروژکتور موفّق نشدیم. طراحی نور به پروژکتورهای زیادی نیاز داشت و این امکان در «چهارسو» نبود.

● آیا می‌پذیرید مفاهیم نهفته در متن بدون این توضیحات به تماشاگر منتقل نمی‌شود؟ مشکلات شما قابل درك است امّا دلیل نمی‌شود که متن از دست برود. فکر می‌کنید اگر نویسنده زنده بود چه نظری نسبت به کار شما داشت؟

■ با عرض معذرت، من با این قسمت حرفهای شما مخالفم. نور و دکور ما ضعفهای بسیاری داشت، امّا من از بچه‌های فنّی سالن نهایت تشکر را دارم، چرا که آنها زحمت خودشان را کشیدند؛ ولی امکانات نبود. امّا اینکه معتقدید متن قربانی شده، به هر حال نمایندهٔ نویسنده- که مترجم باشد- دو بلوِ تا امروز کار را دیده و با همهٔ این ضعفها از کار راضی است. من معتقدم که حقّ مطلب ادا شده و تماشاگر هم از اجرا راضی است...

● اگر حقیر جسارت کرده و معتقدم که متن قربانی شده، قطعاً دلایلی دارم. با نهایت احترامی که برای مترجم بزرگوار نمایشنامه قائلم، خود شما بهتر می‌دانید که ایشان کارشناس تئاتر نیست. قطعاً اگر اجرایی در خور از متن را ببینند به ضعفهای کار شما پی خواهد برد. تماشاگر هم متن را نخوانده و به مفاهیم نهفته در متن آگاهی ندارد. به چند مورد اشاره می‌کنم:

۱. دادگاه و متهم باید هر دو اسیر زندان باشند و دستورات از جای دیگری بیاید. در اجرای شما چنین نیست.

۲. «شیء» به عنوان یك «پیام‌آور» با داخل سر و عقل سر و کار دارد. اسم نمایش هم گویاست: کلاه که روی سر را می‌پوشاند و پیام که سر را نشانه می‌رود. در اجرای شما، پیام به یك گلدان تبدیل شده و معنا کاملاً تغییر کرده است...

■ این طرز تلقّی است که هرکس می‌تواند داشته باشد. اگر می‌بینید کلاهی روی سر خانم هست و یکی دیگر از زائده‌های این «شیء» است، به صورت عینی درآمده است، بله باید عینی باشد. امّا آن چیزی که پیام است از نظر ما هم ماهیت آن مهم است. ما هم نمی‌خواستیم به آن شکل بدهیم. ما هم دوست داشتیم که تماشاگر با دیدهٔ عقل آن را تنفس کند...

● توجّه کنید دو موجود وارد زمین شده‌اند: یکی‌به‌صورت کلاه درآمده که روی سر را می‌پوشاند و دیگری می‌خواهد به عنوان پیام‌آور به داخل مغز نفوذ کند. او می‌خواهد تحوّلی ایجاد کند. طبعاً پیام باید با ترفند دیگری وارد صحنه می‌شد:

مثلاً با یك ترفند خاصّ نوری. امّا شما پیام را جسمیت بخشیده‌اید، به شکل یك گلدان کاملاً عینی. آیا نمی‌پذیرید؟

■ بله. عرض کنم در حقیقت فکر اصلی ما اصلاً این نبود. امّا چرا به عینیت تبدیل شد؟ صرفاً به این دلیل که وقتی قاضی‌ها در پایان کار به متهم می‌گویند «تو خالی شدی»، و یا وقتی پستچی وارد می‌شود و در واقع با شلاق بر کُردهٔ متهم می‌زند که‌چراتورا خالی کردند، از این لحظه متهم به خود می‌آید و می‌فهمد چه چیزی را از دست داده است. ما فقط و فقط برای اینکه نشان بدهیم از این به بعد «شیء» به آگاهی انسان مبدل می‌شود و متهم آن را برمی‌دارد و به خودش می‌فشارد و با او یکی می‌شود، به وسیلهٔ این ترفند خواستیم چیزی باشد که متّهم آن را بردارد و از آن خودش کند. در حالیکه او قبلاً از در معامله درآمده و در دایرهٔ سودپرستی افتاده بود، حالا که به خودش آمده، من خواستم که «شیء» را از آنِ خودش کند و متوجّه غفلت خویش بشود.

● یعنی درست بعد از مرگ «شیء» او به خود می‌آید و آن را از آنِ خود می‌کند. درست است؟

■ بله، بعد از مرگ «شیء».

● بگذریم و به طراحی لباس بپردازیم. طراحی لباس شما «موزاییکی» است. هر آدمی لباس خاصّی دارد. لباس رئیس دادگاه شماره یك از نوع لباس نظامیان آفریقاست. شماره دو، با آن کلاه گیس به دورهٔ خاصّی از انگلیس برمی‌گردد. قهرمان اصلی با لباسی یکدست مشکی و مادر زن به سبك اروپایی ظاهر می‌شود. چرا لباسها یکدست نیست؟

■ اگر دقت کرده باشید این نمایش به مکان و زمان خاصّی اشاره ندارد. ما هم سعی کردیم لباسها مشخص‌کنندهٔ زمان و مکان خاصّی نباشند...

● کاملاً درست می‌فرمایید. نباید هم مشخص می‌شد. سؤال بنده این است که: چرا طراحی لباس «موزاییکی» است؟

■ ما سعی کردیم. مثلاً برای شخصیت خانم که زنی است بسیار خودخواه که حتّی شوهر خود را دق‌مرگ کرده، لباس خاصّی می‌خواستیم. شما نمی‌دانید چقدر دنبال لباس رفتیم. آخر کار، از سر ناچاری به همینها رضایت دادیم.

● میزانسن در تئاتر باید متنوّع باشد، امّا میزانسنهای این نمایش تکراری و تا حدّی خسته‌کننده به نظر می‌رسد. برای نمونه اشاره می‌کنم به میزانسن صندلی و متّهم...

■ کارگردانها معمولاً به چند شیوه میزانسن می‌کنند. عدّه‌ای همه چیز را تعیین می‌کنند و بازیگر موظف است که آن را رعایت کند. عدّه‌ای با توجّه به حسّ بازیگر میزانسن می‌دهند. من از این دسته هستم. بعد از تحلیل و تمرین و اتود زیاد، بازیگر را آزاد می‌گذارم که حسّ واقعی خودش را بروز بدهد. ما بعد از هر تابلویی، با اتودهای زیاد سعی می‌کردیم که به یك میزانسن اصولی برسیم: میزانسنی که با حسّ بازیگر همخوانی داشته باشد. در حقیقت ما سعی کردیم که هر دو به یك حسّ مشترك برسیم. من نمی‌خواستم بازیگر را مجبور به کاری کرده باشم. امّا اینکه چرا تکراری است، مثلاً در صحنهٔ دادگاه با آن فضای کم چه می‌شد کرد؟ من سعی کردم با توجّه به حسّ بازیگر میزانسن بدهم. متهم از صندلی در شکلهای متفاوت استفاده می‌کند. من معتقد نیستم که تکراری است... متهم یك صندلی دارد که با آن مانوس است. این به‌طور واقعی در زندگی هر فردی وجود دارد. مثلاً یکی در خانه‌اش کتابخانه‌ای دارد و ترجیح می‌دهد که وقتی فراغت دارد آنجا باشد. متهم من هم همین حالت را دارد.

● هر واقعیتی روی صحنه واقعیت‌نمایی ندارد. ثانیاً حرکات روی صحنه باید استیلیزه باشند. ثالثاً حفظ استتیك صحنه بسیار مهم است. توجیه شما در زندگی واقعی باورپذیر است، ولی روی صحنه و در این نمایش بخصوص جایی ندارد.

■ من در حقیقت تمام همّ و غمّ و تلاشم این بوده که استتیك صحنه را حفظ کنم. ولی چطور حفظ بشود؟ با بالانس بودن صحنه، با اینکه میزانسنها تکراری نباشند؟ من اعتقاد دارم تئاتر یعنی حرکت و در صحنهٔ تئاتر باید حرکت باشد و اگر فاقد حرکت بود یك کار رادیویی می‌شود...

● همان‌طور که خودتان فرمودید سبك کار شما اکسپرسیونیستی است، امّا بازیها عموماً، و خصوصاً بازی متهم، به شیوهٔ «دلسارت» است. این دو شیوهٔ بازی کاملاً از هم متمایزند و دلسارت در حال حاضر کاملاً منسوخ شده است. آیا شما چنین نظری داشتید؟ بازی قاضی ساده‌لوح هم گاهی تا حدّ مضحکه پیش می‌رود...

■ قاضی که به گریه می‌افتد شخصیت بسیار ساده‌ای است. زودباور است، به طوری که «قاضی یك» همواره به او اعتراض می‌کند که متوجّه باشد. او با این ساده‌لوحی و حماقتش خیلی سریع تحت تاثیر قرار می‌گیرد و عمدهٔ حرفهای متهم که ادامه می‌یابد برای این است که دادگاه را بیشتر تحت تاثیر قرار دهد.

● یعنی شما بازی در «مکتب دلسارت» را در یك نمایش اکسپرسیونیستی می‌پذیرید؟

■ در تعریف مکتب اکسپرسیونیسم آمده که بازیگر و هنرمند تمام احساسش را بیرون می‌ریزد. بالطبع من خواستم هر نوع احساساتی در حد مشروع، طی بازی از بازیگر بروز کند. آنها هم همین کار را کردند. قاضی ساده‌لوح واقعاً تحت تاثیر قرار می‌گیرد و اشکهایش درمی‌آید و به همین دلیل از آن قاضی دیگر می‌خواهد که جلوی متهم را بگیرد که کار خرابتر نشود.

● می‌بخشید. من مشخصاً به مکتب دلسارت اشاره می‌کنم. به بازی متهم نگاه کنید. اساساً بازی او ربطی به اکسپرسیونیسم ندارد. او به شیوهٔ دلسارت بازی می‌کند. وقتی خشمگین می‌شود، کلیشهٔ خشم بازیهای تلویزیونی خودش را در «جُنگ هفته» دارد. وقتی دیالوگها را قرار است «اکسپرسیو» ادا کند، اصلاً دیالوگها مفهوم نیست...

■ به هر حال نمایش یك ساعت و بیست دقیقه است. من بشخصه از بازیگر اصلی نمایش و سایر بازیگران خواسته‌ام که احساسات خود را به‌طور کامل و به صورت مشروع بیرون بریزند. قهرمان اصلی نمایش که شما می‌فرمایید کلیشهٔ بازی «جُنگ هفته» را دارد، من اصلاً ندیده‌ام...

● واضحتر بگویم: ایشان ازآغاز تا پایان نمایش، تخت و مسطح بازی می‌کند، صدایش مونوتُن است و گویا اصلاً پرسپکتیو صدا را نمی‌شناسد... ما روی صحنه متهم را نمی‌بینیم بلکه «عظیم‌زاده» را می‌بینیم. بازیگر «مادر» هم همین ایراد را دارد. اصلاً دیالوگهایش مفهوم نیست، چون تند حرف می‌زند. قاضی شماره دو هم همین‌طور. امّا انصافاً بازی «دختر» قابل قبول است. شما به عنوان کارگردان کجای کار ایستاده‌اید و چرا بازیها این‌قدر ضعیف است؟

■ می‌گویید بازیها یکدست نیست. این خاصیت یك بازیگر است. همهٔ آنها که مسلّماً خوب نیستند. در مورد مادر زن، این خانم نقش سختی دارد. خودش آدم بسیار محجوبی است... آن‌قدر فروتن است که حتّی سرش را بالا نمی‌گیرد. بنابراین شاید بهتر باشد این مسئله را به من انتقاد کنید نه به آنها. انتقاد به من وارد است که چرا از ایشان به جای مادر زن استفاده کرده‌ام... یا مثلاً دربارهٔ نقش متهم. حتماً مطلع هستید که من به چند نفر بازیگر حرفه‌ای اداره گفتم و نیامدند. با حقوق ماهی پنج- شش هزار تومان زندگی واقعاً مشکل است. اینها در این مدّت می‌روند حداقل یك فیلم بازی می‌کنند و مبلغی

می‌گیرند بلکه بتوانند زندگیشان را اداره کنند. به این دلایل من ناچار شدم از این تیم استفاده کنم. من بشخصه از کار با این تیم راضی هستم. اگر به طور مطلق بپرسید جواب دیگری دارد. امّا اگر بگویید با این اکیپ، و به‌طور نسبی، قطعاً می‌گویم آری. پشت کار هم ایستاده‌ام و امضا می‌کنم. من مدّعی هستم که هرکس با این تیم بهتر از این می‌تواند کار کند، بفرماید. دستش را هم می‌بوسم و صحنه را هم برایش جارو می‌کنم. این را وجداناً قول می‌دهم.

● صادقانه بگویم که نقد این نمایش برای من خیلی مشکل بود. به چند دلیل: اوّلاً چون متن را شدیداً دوست دارم. ثانیاً چون از نزدیک با مشکلات شما آشنا بودم. ثالثاً به دلیل پشتکار شما و علاقه‌ای که به تئاتر دارید. حالا از شما می‌خواهم بفرمایید اساساً نقدهای حضوری از این دست را مثمر ثمر می‌دانید یا نه؟

■ در این مسئله شکی نیست. من خودم چون هنوز یك طلبهٔ تئاتر هستم همواره به دوستان منتقد یادآوری می‌کنم که کارم را نقد کنند. بگویند و بنویسند. البتّه‌به‌دور از حبّ و بغض که حتماً هم ندارند. خیلی هم خوشحال می‌شوم. امّا استدعا دارم که حبّ و بغض نباشد. امکانات را درنظر بگیرند و ببینند که ما در کجا ایستاده‌ایم و در چه چهارچوبی زندگی می‌کنیم. زمانی که من، به عنوان کارگردان، نیم ساعت به اجرا هنوز سطل چسب در دست دارم و آفیش می‌چسبانم، زمانی که سه نوبت ـ ظرف ده اجرا ـ ساعت اجرای من عوض می‌شود، با این دکور، با این امکانات، با این تبعیضها و این اکیپ کار می‌کنم، می‌خواهم اینها را هم منعکس کنند و صادقانه برخورد کنند. قطعاً این شیوه می‌تواند مفید باشد.

● از شما تشکر می‌کنم، به گروه خوبتان خسته نباشید می‌گویم و منتظر کارهای خوب بعدی شما می‌مانم.

■ من هم از شما متشکرم و امیدوارم موفق باشید.

◆

● نگاهی به زندگی «غسان کنفانی»

«غسان کنفانی» نویسنده، روزنامه‌نگار و هنرمند مبارز فلسطینی در سال ۱۹۳۶ در شهر «عکا» واقع در شمال شرقی فلسطین چشم به جهان گشود. هنوز کودك بود که صهیونیستها، سرزمین فلسطین را اشغال کردند. پس از پیدایش اسرائیل در سال ۱۹۴۸ ناگزیر به همراه خانواده‌اش به سوریه مهاجرت نمود و در دمشق اقامت گزید. او ضمن اشتغال به کار برای گذران زندگی، از تحصیل نیز غفلت نکرد و سرانجام به دانشگاه دمشق راه یافت و در رشتهٔ ادبیات عرب به ادامهٔ تحصیل پرداخت.

غسان پس از اتمام تحصیلات دانشگاهی به عنوان معلّم در اردوگاههای آوارگان فلسطینی در سوریه مشغول تدریس شد و سپس به «کویت» رفت و از آنجا راهیِ «بیروت» شد. از این پس غسان خود را وقف ادبیات مقاومت فلسطین کرد و فعالیتهای سیاسی ـ ادبی‌اش را در تمامی زمینه‌ها وسعت بخشید. او نه تنها در زمینهٔ رُمان، داستان کوتاه و نمایشنامه‌نویسی هنرمندی چیره‌دست بود، بلکه در ارتباط با پژوهشهای ادبی و سیاسی نیز جایگاه بلندی درمیان معاصرانش داشت.

فعالیت روشنگرانه و خستگی‌ناپذیر غسان کنفانی در زمینهٔ ادبیات، هنر و تاریخ سیاسی فلسطین، به علاوهٔ بررسیهای افشاگرانه‌اش پیرامون صهیونیزم، انگیزهٔ قتل ناجوانمردانهٔ او در بیروت شد. یك روز صبح در سال ۱۹۷۲، اسرائیلیان بمبی در اتومبیلش کار گذاشتند که انفجار آن منجر به شهادت وی شد. غسان جان بر سر آزادی فلسطین نهاد. او در زمان حیاتش با پشتکار و مداومت تحسین برانگیزی در مطبوعات، بویژه مجلهٔ «الهدف» که خود پایه‌گذار آن بود، فعالیت می‌کرد. پس از شهادتش به پاس جایگاه بلند سیاسی و ادبی او سازمانی به نام «بنیاد فرهنگی غسان کنفانی» پایه‌گذاری شد و کار چاپ و نشر آثارش را به عهده گرفت.

غسان در سال ۱۹۶۶ جایزهٔ دوستداران کتاب در لبنان را به خود اختصاص داد و دو سال پس از شهادت او، در سال ۱۹۷۴، جایزهٔ سازمان جهانی خبرنگاران به او اهدا گردید و در سال ۱۹۷۵ برندهٔ جایزه «لوتس» شد. غسان مجموعهٔ بزرگی از تابلوهای نقاشی، پژوهشهای ادبی و مقاله‌های سیاسی و چندین رُمان و دهها قصّه و سه نمایشنامه از خود به یادگار گذاشته است. «بنیادفرهنگی غسان کنفانی» تاکنون مجموعهٔ آثار زیر را به چاپ رسانده است:

۱. ویژه‌نامهٔ رُمانها
۲. ویژه‌نامهٔ داستانهای کوتاه
۳. ویژه‌نامهٔ نمایشنامه‌ها
۴. ویژه‌نامهٔ پژوهشهای ادبی
۵. ویژه‌نامهٔ پژوهشهای سیاسی

از میان مجموعهٔ داستانها و رُمانهای او «مرگ بستر شمارهٔ ۱۲»، «سرزمین پرتقال غمناك»، «آنچه برای شما مانده است»، «از مردان و تفنگها» و «مردان در آفتاب» مشهورترند. در زمینهٔ پژوهشهای ادبی می‌توان از «ادبیات مقاومت در فلسطین» و «دربارهٔ ادبیات صهیونیزم» نام برد. غسان در ارتباط با ادبیات کودکان اثری به نام «قندیل کوچك» از خود برجای نهاده است. همچنین نمایشنامهٔ «کلاه و پیامبر» و نمایشنامهٔ رادیویی «پلی به سوی ابدیت» از آثار اوست. ناگفته نماند که بسیاری از آثار غسان کنفانی به زبانهای دیگر ترجمه شده است.

کلاه و پیامبر

تحلیلی بر متن نمایشنامه

«کلاه و پیامبر» یك «درام نئواکسپرسیونیستی» است. ترجمهٔ فارسی این نمایشنامه اگرچه ترجمهٔ تئاتری نیست امّا مترجم توانسته است مفاهیم نهفته در آن را بخوبی منتقل نماید.

هدف اساسی در شیوهٔ اکسپرسیونیسم ارائهٔ تصویر بیرونی از دنیای درونی بشر است. در درام اکسپرسیونیستی حوادث به شیوه‌ای ظاهراً بی‌ربط و نامعقول یا به صورت خواب و رؤیا اتّفاق می‌افتند. شخصیتها تغییر هویت می‌دهند و زمان به‌طور اتّفاقی درهم ریخته یا امتداد پیدا می‌کند. نمادها ناگهان ظاهر شده و محو می‌گردند و آنگاه دو باره پدیدار می‌شوند.

«کلاه و پیامبر» تمامی این ویژگیها را در خود دارد. محاکمهٔ متّهم در دادگاه جریان دارد، امّا مخاطب ناگهان مشاهده می‌کند که همه چیز به گذشته برمی‌گردد و دیگر بار رنگ زمان حال به خود می‌گیرد. هنگامی که قهرمان نمایشنامه گذشته را ورق می‌زند، زمان حال نیز در حوادث دخالت می‌کند. چنین وقایعی در یك درام عادّی بسیار غیر منطقی جلوه می‌کند، امّا در درام اکسپرسیونیستی دارای معنی و مفهوم است، زیرا حوادث در ذهن قهرمان اصلی جریان دارد و حال و گذشته و تسلسل و پیوستگی و شباهت مورد نظر نیست و آنچه اهمیّت دارد حالات روحی است که آرام و تدریجی ظهور می‌کند و جوهر درام را می‌سازد. اگر کارگردان نتواند این جوهر را در نمایش ارائه دهد، در حقیقت هیچ کاری انجام نداده است.

صحنهٔ «کلاه و پیامبر» دادگاهی را نشان می‌دهد که با داشتن نرده، تداعی‌کنندهٔ مفهوم قفس است. پلیس که مامور این نرده‌هاست، در هر بخش از نمایش، به نسبت حاکمیت متّهم یا دادگاه، یکی از آنها را در قفس جای می‌دهد. حذف این نماد از نمایش به منزلهٔ جدا کردن قسمتی مهم از پیکرهٔ متن است که هیچ عاملی نمی‌تواند جایگزین آن شود.

نکتهٔ جالب توجّه این است که دادگاه و متّهم هر دو اسیر زندانند و در کشمکشی که دارند سعی می‌کنند بر یکدیگر پیروز شوند و طرف مقابل را گرفتار قفس نمایند. نویسنده با آگاهی کامل، از همان آغاز مخاطب را در جریان این مسئله قرار می‌دهد. وقتی متّهم دادگاه را گیج می‌کند، «پلیس آرام پیش می‌آید و ضلع نردهٔ روبه‌روی تماشاگران را حول محور و در جهت مقابل می‌چرخاند. اینك به نظر می‌آید که دو قاضی در قفس جای دارند و متّهم بیرون آن است.» لحظاتی بعد، وقتی که وی مجدّداً مورد اتّهام قرار می‌گیرد، «پلیس پیش می‌آید و نرده را می‌چرخاند و متّهم از نو در قفس قرار می‌گیرد» و این بازی تا پایان نمایش ادامه می‌یابد.

دومین عنصر مهم در متن «نور» است. «چیز» از نور می‌گریزد زیرا که خودِ او نور است و می‌خواهد آگاهی ببخشد؛ به همین دلیل نور مصنوعی را مانع خود می‌داند. او می‌خواهد متّهم حقیقی را به صورت بی‌واسطه پیدا کند. در این نمایش نور باید به عنوان عامل بازدارنده جلوه‌گر شود و «چیز» به عنوان نور و آگاهی معرّفی گردد.

اساس کار بر «کلاه» و «پیامبر» قرار گرفته است؛ دو نمادی که یکی روی سر را می‌پوشاند و دیگری با داخل آن سر و کار دارد. این دو نماد بارها در نمایش مطرح شده‌اند و کارگردان باید مفاهیم اصلی را در همین جا جستجو کند و جوهرهٔ نهفته در کلام را آشکار سازد؛ در غیر این صورت، مخاطب با کلماتی بی‌جان روبرو خواهد بود. نویسنده معتقد است که مردم همیشه این دو را با هم اشتباه می‌گیرند و ترجیح می‌دهند که اسیر «کلاه» شوند، چرا که رهایی از آن ساده است؛ امّا رهایی از یك «پیام» محال است:

«چیز: حتّی این برگشت هم دیگه غیر ممکنه. تو می‌تونی از دست یه کلاه خلاص بشی امّا از دست یه پیامبر، نه.

متّهم: واسه همینه که اونا کلاها رو ترجیح می‌دن؟

چیز: آره.»

نویسنده باز هم به تاکید و تکرار مسئله می‌پردازد:

«چیز: گفتم مثل یه فکر؛ همین که دنیا بیاد دیگه نمی‌شه از دستش خلاص شد. فقط می‌شه بهش خیانت کرد... واسه همینه که می‌بینی خیلی‌ها به چه آسونی فکرها رو مثل کلاه روی کلّه‌هاشون می‌گذارن امّا اجازه نمی‌دن توی کلّه‌هاشان فرو برن.»

کارگردان اگر به اصول مکتب اکسپرسیونیسم آشناباشد می‌داند که اساس این نمایش را روح و جوهر انسانی تشکیل می‌دهد و اگر از این مسئله غفلت شود چیزی جز شعار باقی نخواهد ماند. «کلاه و پیامبر» دو موجودی که از آسمان نازل شده‌اند، یکی صاحب رسالت است و دیگری فقط روی سر را می‌پوشاند. مطرح شدن آسمان نیز یکی دیگر از ظرافتهای نمایش است که کارگردان باید به آن توجّه داشته باشد.

در یك نمایش اکسپرسیونیستی وظیفهٔ بازیگران بسیار اهمیّت دارد، چرا که هنرپیشه در این سبك باید در حوادث نمایش زندگی کند. او ناگهان از حسّی به حسّ دیگر و از لحنی به لحن دیگر و از حالتی به حالت دیگر تغییر وضعیت می‌دهد و این تغییرات جان مطلب را آشکار می‌سازد. او باید از طریق احساس وارد موقعیت

■ هدف اساسی در شیوهٔ اکسپرسیونیسم ارائهٔ تصویر بیرونی از دنیای درونی بشر است. در درام اکسپرسیونیستی حوادث به شیوه‌ای ظاهراً بی‌ربط و نامعقول یا به صورت خواب و رؤیا اتّفاق می‌افتند.

شود و با ژست و صدا بر تماشاگر اثر بگذارد. صدای بلند، فریاد، ژستها و حرکات غریب، مقطع ناقص و استیلیزه شده از ویژگیهای بازیگری در نمایش اکسپرسیونیستی است.

«کلاه و پیامبر» تمامی این عوامل را در خود دارد و به کارگردان قدرت خلاقیت، و به هنرپیشهٔ آگاه و با تجربه قدرت بازیگری می‌بخشد. در این نمایش ما شاهد فضای خالی و بی‌زمانی هستیم که از اصول درام اکسپرسیونیستی محسوب می‌شود. فضای نمایش بیانگر وضعیت انسان محروم از آزادی است. قهرمان، اسیر است و برای به دست آوردن آزادی فریاد می‌زند: «به یاد بیارین که شماها شب و روز توی کلّه‌م فرو می‌کردین که هر چیزی که از جاهای ناشناخته می‌یاد خیالهای شومی داره و تازه‌واردها حتماً وحشی هستن. هیچ وقت از رابطهٔ دوستانه حرف نزدین. همیشه از هجوم و قبر و ناشناس مخوف و خونخوار حرف زدین. هیچ وقت نگفتین که اون ناشناس ممکنه چیز خوب و بی‌آزاری باشه که دستش رو بدون اسلحه به طرف آدم دراز می‌کنه. شماها تمام وجودم رو از وحشت، از میل تبهکارانه‌ای به اسم دفاع از خود پر کردین...»

او بی‌گناه است. حقّ انتخاب ندارد. همه او را در محاصره قرار می‌دهند و چنان آرامش را از او می‌گیرند و او را به دایرهٔ سودپرستی می‌کشانند که «پیامبر» را فراموش می‌کند و این فراموشی به مرگ «چیز» می‌انجامد. «چیز» جز «آب» هیچ نمی‌خواهد. «آب» یکی دیگر از نمادهای این نمایش است. «چیز» از طریق کندن قسمتی از بدنش و کاشتن آن تکثیر می‌شود و تنها نیاز به «آب» دارد و اگر «آب» به او نرسد از پا درمی‌آید.

درام اکسپرسیونیستی با همهٔ اجزاء خود می‌تواند مفاهیم را به تماشاگر منتقل سازد. دکور و گریم می‌توانند نقش عمده‌ای را در این انتقال داشته باشند. کارگردان باید توجّه کند که گریم در کار اکسپرسیونیستی بیانگر حالات روحی است و بایستی رنگارنگ باشد و بخصوص از رنگهای سرخ، سبز و بنفش استفاده شود. همچنین دکور مملو از ذهنیت بوده و فاقد تقارن و پرسپکتیو است. خطوط به صورت شکسته و کج و معوج بوده و در یك کلام هیچ چیز شکل عادی ندارد. حرکات بازیگران در زوایای حاد و تنگ صورت می‌گیرد و بازیگر در درون دکور حالت خفگی دارد. همهٔ این عوامل در حقیقت وسیله‌ای برای انتقال پیام محسوب می‌شوند.

یکی دیگر از عناصر مهم در نمایش «کلاه و پیامبر» درگیری قهرمان با «مادر زن» است. این درگیری ظاهری نیست بلکه «مادر زن» مظهر توهّمات قهرمان است او را در کابوسی وحشتناك گرفتار می‌سازد. کارگردان باید دقّت نماید که این درگیری در کار جنبهٔ سطحی پیدا نکند و بازی، کلیشه‌ای نشود. متّهم پس از درگیری با مادر زن او را می‌راند و در پاسخ «چیز» که معتقد است گول خورده می‌گوید: «تو واقعاً فکر می‌کنی من بهت نارو می‌زنم؟ اون حرفها رو فقط واسهٔ این زدم که اون کابوسو دور کنم... تو تنها چیز دنیای منی... نه، در حقیقت دنیای من تویی.»

قهرمان بالاخره در دادگاه تبرئه می‌شود امّا احساس آرامش نمی‌کند. او همهٔ دنیا را متّهم می‌کند و پیروز می‌شود، امّا به «آگاهی» و «خودیابی» دست پیدا می‌کند که آرامش را از او می‌گیرد. او قهرمانی است که حوزهٔ نفوذ پیامبری‌اش از خود تجاوز نمی‌کند؛ قهرمانی که نمی‌تواند تحوّلی به وجود آورد امّا در مبارزه‌اش، حدّاقل خود را می‌یابد. او نمی‌تواند «کلاه» را نجات دهد و برای نجات دوستش «چیز» از بی‌آبی فریاد می‌زند: «کمی زیر بارون راه برو خانم... زیر بارون، تورو به خدا!»

امّا چنان اسیر معاملات و سود و زیان می‌شود که «پیامبر»ش را از بی‌آبی می‌کشد؛ پیامبری که به او دل بسته است، درست مثل مادر زن که به کلاه دل بسته است؛ پیامبری که با کلاه یك فرق اساسی دارد:

«یه فرق صوری. اون سر رو از بیرون می‌پوشونه، امّا من از تو.»

او مغز قهرمان را هدف گرفته است امّا دنیای اطراف، شرکتها، نمایشگاهها، آزمایشگاهها، تلویزیونها، سیرکها و... در پی به دست آوردن بُعد مادّی «چیز» هستند. حتّی دانشمندان می‌خواهند او را مورد آزمایش قرار دهند. آنها همه در غفلت، تنها به روی سر می‌اندیشند و به درون آن کاری ندارند.

سرانجام در لحظه‌های ناآرامی قهرمان یك بار دیگر «چیز» به کمك او می‌آید و نجاتش می‌دهد:

«چیز از نو به حرکت درمی‌آید. متّهم به سردی به او نگاه می‌کند. چیز در سکوت به جنبیدن ادامه می‌دهد و سپس بشدّت و کاملاً آشکارا تکان می‌خورد. متّهم به چیز نزدیك می‌شود و برای اولین بار آن را با دو دست برمی‌دارد و می‌گوید: بیابریم رفیق. چاره‌ای نیست، باید با هم بیرون بریم.»

«کلاه و پیامبر» یك درام نئواکسپرسیونیستی قوی است. اکسپرسیونیسم در لغت به معنی «مکتب اصالت احساس درونی» می‌باشد؛ به این معنا که برای رسیدن به حقیقت باید پرده‌ها را کنار زد و خاصیت اصلی هر چیز را از نهادش بیرون کشید. «شهید کنفانی» در متن نمایشنامه این اصل را بخوبی رعایت کرده است امّا متأسّفانه اجرای نمایش فاقد چنین ویژگیهایی بوده و نتوانسته مفاهیم را به مخاطب منتقل نماید.

گزارش و تحلیل

● پَنجمین جشنوارهٔ تئاتر دانشجویی، گامی به‌پس

● اشاره:

مروری بر کارنامهٔ نمایشی پنجمین جشنوارهٔ تئاتر دانشجویی نشان می‌دهد که علیرغم تلاش در خور ستایش برگزارکنندگان، این جشنواره در مقایسه با جشنواره‌های سوم و چهارم، چه از لحاظ کمّی و چه از لحاظ کیفی، سیر نزولی پیموده بود. علل این پس‌رفت و تنزّل را در کجا باید جستجو کرد؟ بدون شك یکی از علّتها، تغییر سالانهٔ مکان برگزاری جشنواره و انتقال آن به شهرستانهاست. با نفس انتقال جشنواره به شهرستانها مخالفتی نداریم، چرا که معتقدیم «تهران-زدگی» و مرکزگرایی آفات بسیاری دارد که با نگاهی به گذشتهٔ هنری و فرهنگی کشورمان در سالهای پیش از پیروزی انقلاب، به این آفات می‌توان پی برد. امّا مسئله این است که شهرستانهای ما هنوز حتّی از امکانات اولیه، فی‌المثل سالنی برای برپایی جشنواره، بی‌بهره‌اند. علاوه‌بر این، هیچگونه تجربهٔ عملی در این زمینه ندارند و آموزشی ندیده‌اند. با سیاست فعلی برگزاری جشنواره در شهرستانهای مختلف، فرصتی هم برای کسب تجربه و آشنایی با نقاط قوّت و ضعف خود نخواهند یافت. بنابراین، تداوم این سیاست تنها در صورتی قرین توفیق تواند بود که برای شهرستانهای مورد نظر جهت برگزاری جشنواره فکری شود و تدبیری اندیشیده شود و زمینه‌ها و امکانات لازم، از پیش فراهم گردد و بخصوص برنامه‌های آموزشی مؤثّر و مکفی در این خصوص تنظیم و اجرا شود و...

برای این «باید چنین شود» و «باید چنان شود»ها هم فکری باید کرد. راستی چرا باید مقولهٔ «برنامه‌ریزی» این روزها بیش از هر مقولهٔ دیگری مورد تاکید خاص و عام قرار گیرد، اما هیچگونه آثار و نتایج عملی بر این بایدها و نبایدها مترتّب نشود؟ چرا بعد از گذشت بیش از یك دهه از پیروزی انقلاب اسلامی، غالب نظرات سلیم صاحبنظران و کارگزاران امور نمایشی جامهٔ عمل نپوشیده‌اند و در قالب تشکیلات و نظامهای اجرایی و آموزشی متناسب با اهداف مورد نظر، تحقّق خارجی نیافته‌اند؟

به‌هر تقدیر، ما در زمینهٔ تئاتر به فعالیتهای تجربی و غیر حرفه‌ای و حرکتهای مردمی و دانشجویی بیش از آنچه در سالنهای نمایش حرفه‌ای و تالارهای رسمی می‌گذرد امید بسته‌ایم و از این روست که در این گزارش، کارنامهٔ نمایشی پنجمین جشنوارهٔ تئاتر دانشجویی را با صراحت تمام، امّا صادقانه و از روی همدلی و همزبانی، زیر ذرّه‌بین قرار داده‌ایم. و بدون تردید، دید و دیدگاه ما مسلّماً محدود بوده، خالی از خطا و قصور نیست.

پنجمین جشنوارهٔ تئاتر دانشجویان کشور در تاریخ بیست و دوم اردیبهشت ماه در مشهد مقدّس کار خود را آغاز کرد. پس از نواخته شدن سرود جمهوری اسلامی و اعلام برنامهٔ افتتاحیه، گروه قاریان قرآن با همخوانی زیبای خود فضایی روحانی به وجود آوردند. پس از آن پیام رئیس جمهور توسّط استاندار مشهد قرائت شد.

پس از اجرای سرود توسّط گروه سرود جهاد دانشگاهی مشهد، برنامه‌ها با سخنرانی دکتر معین، وزیر فرهنگ و آموزش عالی ادامه یافت. وی که سخنرانی خود را با غزلی از حافظ آغاز کرده بود دربارهٔ ارتباط هنر با دیانت چنین گفت: «خداوند فرمود من گنجی پنهان بودم و دوست داشتم شناخته شوم؛ پس عالم وجود را آفریدم تا آنکه مرا بازشناسند. این نخستین تعابیری است که همزادی دین، عرفان و هنر را می‌نمایاند.»

«دکتر معین در قسمتی دیگر از سخنانش در مورد سابقهٔ نمایش در ایران گفت: «نمایش در ایران نه یك تفنّن که صحنه‌ای از رابطهٔ انسان با گذشته‌ای پربار و وجودی هدفدار بود. بازیگر، تماشاگر حقیقتی ژرف و تماشاگر هم بازیگری در صحنهٔ زندهٔ مکتب و آداب دینی بود...»

دبیر جشنواره در گزارشی که ارائه نمود اظهار داشت ستاد برگزاری جشنواره از مهر ماه ۶۸ کار خود را آغاز کرده، در مرحلهٔ اول، برگزاری جشنواره را به جهادهای دانشگاهی سراسر کشور اعلام نمود که پیامد آن تعداد زیادی نمایشنامه به دفتر ستاد رسید. از میان ۶۹ متن رسیده، ۲۸ متن برگزیده شد...

هرچند برگزار کنندگان جشنواره زحمات زیادی را متحمّل شدند و با خلوص و صداقت، نهایت سعی و تلاش را به کار بستند، امّا فقدان برنامه‌ریزی، مدیریت و تجربهٔ کافی سبب شد که پنجمین جشنوارهٔ تئاتر دانشجویان نه تنها امتیازی نسبت به جشنواره‌های پیشین نداشته باشد، بلکه حتّی از بعضی جهات در سطحی پایین‌تر قرار گیرد. فقدان امکانات و سالن نمایش و مشکلات عدیدهٔ دیگر نیز مزید بر علّت شد. جلسات نقد و بررسی فاقد دیدگاههای تکنیکی بود و فرصتی برای ارائهٔ سلیقه‌های شخصی محسوب می‌شد. این همه زنگ خطری برای علاقه‌مندان تئاتر کشور است که برای برگزاری یك جشنواره تنها صداقت کافی نیست؛ برنامه‌ریزی، مدیریت، امکانات، سالن نمایش و کارشناس خبره هم لازم است؛ اگرچه نمی‌توان همه چیز را به پای برگزار کنندگان جشنواره نوشت و باید اذعان داشت به طور کلّی سیاستگزاری تئاتر در ایران در اختیار افراد دلسوز و آشنا با تئاتر نیست، چنان که کمیت و کیفیت این جشنواره نشانگر همین امر است. مروری بر نمایشنامه‌های اجرا شده در طول جشنواره نیز می‌تواند دلیلی بر صحت این مدّعا باشد.

● همسری به انتخاب دخترم

نویسنده و کارگردان: سید سعید رحمانی

کاری از امور فوق برنامهٔ دانشجویی دانشگاه علم و صنعت

بازیگران: رضا سیف‌اللهی، فریال شیبانی‌نژاد، بهشتهٔ یوسفی، مجید نایب‌زاده و...

اختلاف بینش سبب از هم فروپاشیدن کانون یك خانواده می‌شود. نویسنده‌ای مدّعی و زنی روشنفکر و اهل قلم از یکدیگر جدا

می‌شوند. دختر نویسنده با زیرکی، پیوندی دوباره میان آنها برقرار می‌کند. نویسنده که به اشتباه خود پی برده از دخترش سپاسگزاری می‌کند و به دیدار همسرش می‌رود.

اولین اشکال کار ادّعایی است که گروه تئاتر دانشگاه علم و صنعت در بروشور مطرح می‌کند، امّا در نمایش از عهدهٔ آن برنمی‌آید. بعلاوه، وجود اغلاط فاحش دستوری و مفهومی از اعتبار بروشور می‌کاهد: «...خانواده، نه یك مصنوع بشری که انسجامی است معنوی، تشکیل خانواده به تمامی گامی در جهت برطرف کردن نقص حیوانی انسان با اتصالی جبری و گریزناپذیر که احتراز از آن ممکن نیست، نمی‌باشد...»

عدم آگاهی نویسنده از فنّ درام سبب می‌شود نمایش، با همهٔ ادعاهایی که دارد، در ورطهٔ ملودرامهای بد فروغلتد. این ضعف در اجرا نیز منعکس می‌شود. بیان مونوتُن اکثر بازیگران این اِشکال را دو چندان می‌کند. میزانسنهای ثابت و تکراری، نمایش خسته‌کننده‌ای به وجود می‌آورد. صدای بازیگران به تماشاگر نمی‌رسد. نمایش فاقد تصویر نمایشی است، به صورتی که اگر صحنه را با پرده بپوشانند چیزی از دست نمی‌رود. بازیگران دیالوگها را حفظ کرده و بیان می‌کنند. افراد روی صحنه بی‌هیچ علّتی راه می‌روند. پدر نقش جوانی چهارده ساله را بازی می‌کند که تصوّری از زندگی مشترك ندارد. مادر در هر دو حال با یك لباس ظاهر می‌شود و نورپردازی کمکی به کار نمی‌کند. نمایش گاهی تا حدّ مضحکه تنزّل می‌کند و برای خنداندن تماشاگر به شوخیهای لاله‌زاری متوسّل می‌شود. در این میان «لورا» صدای بسیار خوبی دارد و بازیگری مستعد است که به صورت صحیح هدایت نشده است.

نمی‌توان از دانشجویان رشتهٔ مهندسی در زمینهٔ اجرای تئاتر توقّع زیادی داشت، امّا از اصول اولیهٔ نمایش نیز نمی‌شود صرف‌نظر نمود.

● بازگشت لکوموتیوران

نویسنده: عبدالحیّ شَمّاسی
کارگردان: تورج عطاری
بازیگران: حسن رحیمی، علی خسروی، اصغر ایمان‌زاده، فرانك شریفیان و...

لکوموتیوران پیر از سفر دور و دراز خود بازمی‌گردد، امّا همه چیز خود را به تاراج رفته می‌بیند. با این همه، پس از نبردی با دشمن، به خانهٔ ویرانه‌اش وارد می‌شود.

نویسنده با توان و آگاهی کافی از مکتب اکسپرسیونیسم، تم خود را به مخاطب منتقل می‌کند. کارگردان جوان نیز در اولین تجربه‌اش، با تسلّط شگفت‌آوری درام مشکل «بازگشت لکوموتیوران» را در صحنه جان می‌بخشد. بی‌تردید این نمایش برترین کار جشنواره بود که قدرت و آگاهی «عطاری» در رهبری گروه و بازی خوب «رحیمی» بر قوّت آن می‌افزود.

امّا متاسّفانه در یك دکور کاملاً اکسپرسیونیستی، بازیگران به سبك رئالیستی ایفای نقش می‌کردند. درون‌مایهٔ فلسفی نمایشنامه نادیده گرفته شده و پاساژهای نمایشی اصلاً از کار درنیامده بود. درك غلط متن سبب شده بود که اجرا در نیمهٔ انتهایی به گونه‌ای باشد که «کنش» کار، پایان یافته تلقّی شود. دلیل این امر آشفتگی سبکهای اجرایی بود. رحیمی ضمن بازی خوبش، در تك‌گویی‌ها ضعف داشت. موسیقی تناسبی با نمایش نداشت. خود کارگردان در جلسهٔ نقد و بررسی تأکید کرد که در کارش از همهٔ سبکها بهره جسته است و این نشانگر دانش تئاتری اوست. او در آغاز راه است و می‌تواند در آینده اشتباهاتش را جبران کند.

● پردهٔ راز

نویسنده: علی ثانی
کارگردان: مهدی ثانی
کاری از بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی دانشگاه کرمان
بازیگران: علی کهن، نادر فلاح، رضا بهزادی، علی‌اصغر اکبرزاده و...

پردهدار، سعی در بیدارگری سیدی می‌نماید که سالها شبیه‌خوان امام بوده امّا نتوانسته در عمل از امام پیروی کند. سید، به خود می‌آید و در شبیه‌خوانی میهمانان ارباب به خصم یورش می‌برد و شبیه را با زندگی یکی می‌کند و خود به دست ارباب به شهادت می‌رسد.

«پردهٔ راز» کاری آشفته و ملال‌آور بود. مهدی ثانی، کارگردان، که در کارهای قبلی با تکیه بر شیوهٔ «اپیك» سعی در اجرای نمایش ایرانی داشت، این بار با بهره‌گیری از سنّت تعزیه خواسته بود که به آن تحوّلی ببخشد. او می‌گوید: «می‌خواهم هنرمند باشم؛ پس باید نوآوری کنم». امّا تلاش ثانی برای دستیابی به شیوه‌ای مدرن در اجرای تعزیه ناموفّق مانده است. او نشان داد که نه فقط تعزیه را نمی‌شناسد بلکه تلقّی درستی از نوآوری ندارد.

اشکال اساسی «پردهٔ راز» متن آشفته، گنگ و غیر تئاتری آن است که تأثیر زیادی بر اجرا گذاشته است. نویسنده با «مدیوم» ارتباطی خود آشنا نیست و تماشاگر، فرهنگ لغات همراه خود ندارد که لحظه به لحظه به آن مراجعه کند. دیالوگها به گونه‌ای است که اصلاً با مخاطب ارتباط برقرار نمی‌کند. به عنوان نمونه به دیالوگ آغازین متن اشاره می‌کنیم:

«در کاوش و کنکاش که لازمهٔ پی بردن به حقایق است سیر می‌کردم و در پستوها و صندوقچه‌های قدیمی که قفلهای گران آویزهٔ گوششان بود، در جستجوی داشته‌های از یاد رفته‌ام بودم. پردهٔ غبارگرفته‌ای را یافتم که لای لای آن زیستن جاری خفته بود تا فریاد خاموش را بر سوسوی ستارهٔ چشمم به شعله کشاند...»

سبك و سیاق متن تا آخر همین است. نویسنده تفاوت درام را با نثر مسجع نمی‌داند و به تشبیه هم مسلّط نیست. در اجرا نیز اولین چیزی که به چشم می‌خورد هرز رفتن بازیگر خوب راوی است که قبلاً در نمایش «تورو» بازی به یادماندنی از خود ارائه کرده بود. بازیگران، بازی با وسایل فرضی را باور نداشتند و به همین دلیل نتوانستند حالت مورد نظر را به تماشاگر انتقال دهند. «مکتب دلسارت» بشدّت بر بازی حاکم بود. همهٔ بازیگران روی صحنه دکلماسیون می‌کردند. بجز راوی، بدنهای خشك بقیهٔ بازیگران آزاردهنده بود. ناهماهنگی در حرکات دسته‌جمعی، بهره‌گیری غلط از موسیقی زنده برای پوشاندن ضعفها، تکرار فرمهای یکنواخت، حرکات اگزژره در بازی، استفاده از لباس یك رنگ برای افراد دو گروه اولیاء و اشقیاء، شعارپردازی متن که در اجرا شدّت یافته بود، کپی‌برداری غلط از نمایش خوب «نامیرا» و... همه از نقایص کار بود.

● آنجا، آن سوی کلام

نویسنده و کارگردان: مجید سرسنگی
کاری از مرکز تئاتر تجربی دانشجویان دانشکدهٔ هنرهای زیبا
بازیگران: فرشاد فرشته‌حکمت، مهرداد ابروان، محمود عمادپور، شادی پورمهدی، کیوان زارعی و...

استاد پیر تئاتر سنّتی با شاگردش در اطاقی زندگی می‌کنند. اکنون، پس از گذشت سالهای دراز، به بیهودگی خود پی می‌برند و در یك بازنگری به عمر از دست رفته و آرزوها و رؤیاهای گذشته جان می‌بخشند. در نهایت استاد به شاگرد رخصت رفتن می‌دهد، امّا دیگر خیلی دیر است.

«سرسنگی» در بروشور می‌گوید: «راست و حسینی‌اش اینکه چندین بار خواستم کار را تعطیل کنم، یا به قول خودمان بروم پی کارم که به هر طرف می‌رفتم پوزخندی بود که: ای بابا، مگر نمایش ایرانی هم داریم که بخواهیم مرثیه‌اش را بخوانیم؟»

ای کاش سرسنگی این کار را تعطیل کرده بود. این همه صراحت برای آن است که اگر او امروز متوجّه نشود که بیراهه می‌رود، شاید دیگر فرصتی برایش پیش نیاید. «آنجا، آن سوی کلام» دومین کار سرسنگی است که متاسّفانه در هر دو ناموفّق بوده است. این نمایشنامه اگرچه پشتوانهٔ تئاتر تجربی را یدك می‌کشد امّا اساساً تجربی نیست و این به تلقّی غلط از

تئاتر تجربی برمی‌گردد.

اگر این نمایش را با «بازگشت لکوموتیوران» مقایسه کنیم، با توجّه به اینکه هر دو کار دانشکدهٔ تئاتر هستند و قطعاً انتظار بیشتری از آنها می‌رود، متوجّه کاستی‌های فراوان آن خواهیم شد. دو بازیگر اصلی و با سابقهٔ این نمایشنامه بشدّت کلیشه‌ای و خسته‌کننده بازی می‌کردند. بازیگر سیاه از ابتدا نفس کم می‌آورد. میزانسنها بیش از حد تکراری می‌شد. بیست و پنج دقیقه از نمایش می‌گذشت و هنوز تماشاگر نمی‌فهمید که مسئله چیست. بازیگران حتّی نمی‌دانستند چگونه بخندند. کارگردان برای نمایشِ گذشت زمان از چرخش قفس استفاده می‌کرد، امّا متاسّفانه جهت حرکت که باید مطابق جهت حرکت عقربه‌های ساعت باشد، بالعکس بود! دیالوگها برخاسته از جان قهرمان نبود و بازیگر با صدای بسیار غیر نمایشی‌اش این را بیشتر نمایان می‌کرد. در نورپردازی، ذهنیت و عینیت جایی نداشت و البتّه در کنار اینها، بازی خوب «سیاه دوم» و ترفند صحنه‌ای بازی با قفس و استفاده از قفس با دو پرندهٔ محبوس به نشانهٔ زندانی بودن آدمهای نمایش، از نکات مثبت کار محسوب می‌شد.

● قربانی یا گمشدهٔ این منجلاب

نویسنده: محمود ناظری
کارگردان: ناصر مردانی
کاری از جهاد دانشگاهی دانشگاه شیراز
بازیگران: مرجان زحمتکش، شعله نیک‌روش، حمید کاظم‌زاده و...

در اثر یک اشتباه، کودکی در چاه می‌افتد. برای بیرون آوردن او به کمک مردی نیاز است. قهرمان که قبلاً ایثار کرده و تهمت شنیده برای کمک مهیّا می‌شود و جان بر سرِ این کار می‌نهد. در این وقت مردمِ متوجّه می‌شوند که خطا کرده‌اند و اصلاً بچه‌ای در چاه نیفتاده و این حادثه سوء تفاهمی بیش نبوده است. امّا قهرمان مرده است.

در جشنوارهٔ امسال اپیدمی بروشورنویسی گریبان همه را گرفته بود. گاهی در بروشور ادّعاهایی می‌شد که اجرا پاسخگوی آن نبود. «قربانی» گرفتار همین اپیدمی شد. در بروشور آن آمده است: «نمایش ما در مرزبندی سبکها باید در حصار واقع‌گرایی محبوس بماند؛ رئالیسم. همه چیز را همان‌طور که هست و می‌بینی نشان بده و این یعنی نادیده انگاشتنِ تخیّل، ذهن خلاق و روح حسّاسِ هنرمند... اتّفاق نمایشی ما بسیار ساده است، امّا معمولی نیست...»

مخاطب سر درگم می‌ماند که این حصار را چه کسی برنمایش تحمیل کرده است. در بروشور نویسنده توضیحات مفصّلی در این زمینه داده، امّا خود نمایش رونویسی ناشیانه‌ای از فیلمهای قهرمان‌پرور فارسی است. شاید در ذهن نویسنده مفاهیم بلندی وجود داشته که از دید مخاطب مخفی مانده است. مثلاً شاید چاه نمادی بوده که بایستی با دیدی خاص به آن نگریسته شود. امّا آنچه متن نشان می‌دهد یک حادثهٔ ساده است که خیلی خام پرداخته شده است. آدمها بین تیپ و کاراکتر سرگردانند. بچه‌ای در چاه افتاده و آنها ساعتها بحث می‌کنند که چرا اقدام به نجاتش نمی‌کنند. بازی «فتحی» تقلیدی از جاهل‌مآبهای فیلم فارسی است. معتادی که در قهوه‌خانه از سر رسیدن پلیس می‌ترسد در اجتماع براحتی قدم می‌زند و خرده‌فرمایش می‌کند. در اجرا معلوم نمی‌شود که این آدمها کیستند، چه می‌کنند، از کجا آمده‌اند، و حرف حسابشان چیست. زنها فقط روی صحنه حرف می‌زنند، بازی نمی‌کنند. و کارگردان در هدایت این همه بازیگر روی صحنه سرگردان است.

در اینجا باید از ترفند زیبای بازی بچه‌ها برای تغییر دکور، بازی باورپذیر کودکان و بازی خوب کودک عقب افتاده به عنوان نکات مثبت کار یاد کرد. خلاصه اینکه این اجرا در حدّ یک تئاتر دانشجویی نبود. باشد که در سال آتی شاهد کار بهتری از گروه باشیم.

● معمّا

نویسنده: حسین وطن‌دوست
کارگردان: عبدالامیر بیت‌سوده
کاری از جهاد دانشگاهی دانشگاه اهواز
بازیگران: حسین ناخدا، امید پزشکی، سعید مددی، محسن خبازی و...

پیرزنی که نویسندهٔ داستانهای پلیسی است در مبارزه با آلمانیها به کمک پارتیزانها دست به چند ترور موفّق می‌زند که سبب گیجی و سر درگمی آلمانیها می‌گردد. در اثر خیانت یکی از پارتیزانها محلّ اختفای رهبر گروه که پسر همان پیرزن است لوْ می‌رود، امّا با ترفند همیشگی پیرزن همهٔ آدمها کشته می‌شوند و این هنگامی اتّفاق می‌افتد که فرزند رهبر گروه در حال به دنیا آمدن است.

نویسنده قصد دارد در قالب یک داستان پلیسی پرکشش و جاذب تا انتها مخاطب را بکشاند، امّا متاسّفانه از همان آغاز مسئله لو می‌رود و متن نمی‌تواند جذابیت خود را تا آخر حفظ کند. نویسنده می‌خواهد مبارزهٔ مردم فرانسه علیه آلمان نازی را به نمایش درآورد، امّا با ساختاری که در متن هست ناگزیر به روبنا می‌غلتد و نمی‌تواند تحلیل درستی از مبارزه ارائه دهد.

دیالوگها پشت هم می‌آیند امّا در اجرا نیمی از آنها به صورت گفتاری و نیمی به شیوهٔ نوشتاری ادا می‌شوند. بازیگران گاه کلمات را غلط تلفّظ می‌کنند و لهجهٔ آنها به کار ضربه می‌زند. آدمها قرار است آلمانی و فرانسوی باشند، امّا شیوهٔ بازی به گونه‌ای است که تماشاگر یقین می‌کند آنها ایرانی هستند. میمیک چهرهٔ اگزژره «مون» تحمّل‌ناپذیر است. ریتم کار کُند و نفس‌گیر پیش می‌رود، در حالی که ساختار نمایش ریتم تندی را می‌طلبد. «آنتوان» در کلو حرف می‌زند و سایه‌اش بشدّت بر کارگردانی کار سنگینی می‌کند. وقتی صحنه کمی شلوغ می‌شود همه یکدیگر را ماسکه می‌کنند. وقتی قهرمان شلیک می‌کند و ترقّه می‌ترکد(!) سالن از خندهٔ تماشاگران پُر می‌شود. یک ترفند افکت می‌توانست این ضعف را برطرف کند.

بازیگران عموماً روی صحنه منفعل هستند. هرکسی کار خودش را انجام می‌دهد بی‌آنکه «استتیک» صحنه در نظر گرفته شود. دکور صحنه زیباست و پیرزن بازی قابل قبولی ارائه می‌دهد. پایان نمایش که می‌توانست یک تراژدی باشد، به دام ملودرام‌های سطحی می‌لغزد. با توجّه به مشکلات و موانع خاصّی که گروه داشته می‌توان به کارهای آینده‌اش امیدوار بود.

● مرگ پهلوان

نویسنده: رامین وطن‌دوست
کارگردان: مجید متکلم
کاری از جهاد دانشگاهی دانشگاه علم و صنعت.
بازیگران: مهرزاد ادریسی، کامبیز امینی، رضا رحمانی و...

نمایش قصّهٔ مکرّر و آشنای پهلوانی پورياوش است که این بار نمی‌خواهد با شگرد پهلوان اکبریا پوریا میدان را خالی کند.

«مرگ پهلوان» با وجود اینکه کارگردانی متخصّص و با تجربه دارد، خسته کننده و کشدار است. نه حرف تازه‌ای دارد و نه شگرد صحنه‌ای قابل قبولی. یکی از بازیگران روی صحنه می‌گوید: «نمایش ما تکرار است؛ تکرار یک تکرار» و درست می‌گوید. «مرگ پهلوان» یک تکرار در مقولهٔ درام‌نویسی است. تمام قسمت اول نمایش اضافی است. اطلاعات مستقیماً به تماشاگر داده می‌شود و این بدترین شیوهٔ درام‌نویسی است. ریتم نمایش کُند است. نورپردازی نامفهوم و چشم‌آزار آن تماشاگر را عصبی می‌کند. صدای بازیگران به تماشاگر نمی‌رسد. انتخاب رنگ لباسها پیرو هیچ اصل روانشناسی رنگها نیست. بیان بازیگران ضعیف است و اساساً کارگردان هیچ نقشی در کار ندارد. هرکسی در نمایش به راه خود می‌رود و یک بحث فلسفی خسته‌کننده را دنبال می‌کند. «پهلوان اصغر عیار» گاه مثل «نیچه» حرف می‌زند و حرکات اگزژرهٔ چشمها و ابروها و دستهایش تماشاگر را آزار می‌دهد. در مجموع، این نمایش یک امتیاز منفی در کارنامهٔ کارگردانی «متکلم» است.

● نخستین جشنوارهٔ سراسری تئاتر سوره

آقای حسین جعفری، دبیر جشنوارهٔ سراسری تئاتر سوره، ضمن شرکت در یك جلسهٔ مطبوعاتی، ابتدا گزارشی از فعالیتهای واحد تئاتر حوزهٔ هنری ارائه نمود و آنگاه در زمینهٔ برگزاری نخستین جشنوارهٔ تئاتر سوره، هدف از برپایی آن و نیز آثار برگزیده برای شرکت در این جشنواره اظهار داشت: «...نیاز به برپایی و برگزاری جشنوارهٔ سراسری تئاتر سوره برای ایجاد ارتباط بین هنرمندان مسلمان [در تهران و سایر نقاط کشور] و سازماندهی آنها جهت رسیدن به تئاتری در خور مقام انقلاب اسلامی احساس می‌شد که این می‌تواند اقدامی اساسی باشد. از برکت همین جشنواره، علیرغم تبلیغات بسیار کم و حتّی ناچیز، و بی‌توجّهی و کم‌لطفی عمدهٔ مطبوعات، بیش از هفتاد گروه تئاتری از سراسر کشور نمایشنامه‌های خود را جهت شرکت در این جشنواره ارسال داشته‌اند. از میان اجراهای دیده شده، ۱۲ گروه در بخش مسابقه و چهار گروه در بخش جنبی پذیرفته شده‌اند. به منظور تقویت جنبه‌های هنری سایر گروهها، نمایندگانی ازکلیهٔ گروهها در جشنواره شرکت خواهند کرد.»

«باز از برکت برگزاری همین جشنواره تعداد شش مجلد نمایشنامه چاپ شده منتشر خواهد شد. در ایام برگزاری جشنواره، برنامه‌های جنبی نظیر جلسات بحث و گفتگو، کلاسهای آموزش تئاتر در زمینه‌های نمایشنامه‌نویسی، بازیگری و کارگردانی، پرسش و پاسخ بین هنرمندان و کارشناسان تئاتر خواهیم داشت. انتشار بولتن در ایام جشنواره از دیگر فعالیتهای جنبی خواهد بود. جشنوارهٔ سراسری تئاتر سوره دارای چهار بخش است:

- بخش فرهنگی، هنری
- بخش اجرایی
- بخش تبلیغات و انتشارات
- بخش فنی

مسئول بخش فرهنگی- هنری برادر «سعید سهیلی»، مسئول بخش اجرایی برادر «محمدرضا امینی»، مسئول بخش تبلیغات و انتشارات برادر «کمال علوی» و مسئولیت بخش فنّی با برادر «علی صفری» است. این جشنواره با همکاری برادران حوزهٔ هنری و دفتر سازمان تبلیغات اسلامی مشهد، در شهر مقدس مشهد برگزار خواهد شد. در اینجا لازم است از پشتیبانی و مساعدتهای کلیهٔ نهادها و سازمانها و ارگانهایی که از نظر مادی و معنوی ما را یاری کرده‌اند تشکّر کنیم...»

● نمایشهای منتخب برای شرکت در جشنواره

الف: بخش کودکان و نوجوانان

۱. آفتاب‌کاران (نگار)

نویسنده و کارگردان: سعید تشکری
کار مرکز پرورش اسلامی جوانان هلال احمر مشهد

۲. باغ آرزوها

نویسنده: محمد چرمشیر
کارگردان: بهزاد مریدی
کار گروه تئاتر فجر لارستان

۳. دادگاه مداد

نویسنده: کاظم کرامت
کارگردان: علی‌اصغر بروجردی
کار گروه‌نمایشی هاتف، امور تربیتی سبزوار

۴. رسم پوریا

نویسنده: احمد اشرفیان
کارگردان: کریم کاوری
کار مسجد قائم، کاشمر

۵ ما می‌توانیم

نویسنده و کارگردان: مرتضی غلامی
کار کانون‌پرورشی‌شهید بهشتی، باختران

۶. نگاهم کن

نویسنده: ابراهیم کریمی
کارگردان: برات‌الله شیبانی
کار گروه نمایشی سرو، کاشمر

ب: بخش بزرگسالان

۱. به خورشید سپارید

نویسنده: حسین زاهدی نامقی
کارگردان: قاسم شیشه‌گری
کار حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی مازندران، بابل

۲. راه و رسم کجاست؟

نویسنده و کارگردان: علی ملکیان
کار مسجد تنکابن محل شهرستان تنکابن

۳. زالو

نویسنده: محمد کاسبی
کارگردان: علی بیطرفان
کار حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی قم

۴. سنگتراش

نویسنده و کارگردان: مجید اشتیاقی
کار ادارهٔ عقیدتی-سیاسی وزارت دفاع، تهران

۵. صبح روز چهلم

نویسنده و کارگردان: احمد کاوری
کار انجمن اسلامی مسجد مالك اشتر، مشهد

منظر نقاشی معاصر

نقاشی و موسیقی

■ عبدالمجید حسینی‌راد

«موریس دنی» (۱۸۷۰- ۱۹۴۵) نقاش فرانسوی و از بنیان‌گذاران گروه «نبی‌ها»، به قول رایج، جزو اولین نقاشانی است که به رنگ و امکانات بیانی آن به‌طور مستقل متوجّه می‌شود:

«باید به یاد آورد که پردهٔ نقاشی پیش از آنکه تصویر اسبی، یا زن برهنه‌ای، یا نمایش داستانی باشد، سطح گستردهٔ ملوّنی است که‌رنگهای آن با نظم خاصّی تنظیم شده‌اند».(۱)

و «خوان‌گری» که شکل هندسی اثر نقاشی را در ترکیب کار نقاش پایه و اساس می‌دانست، در جایی می‌گوید: «فقط ساختمان هندسی می‌تواند موضوع اثر، یا به بیان دیگر، آرایش عناصر مشخصی از واقعیت را که کمپوزیسیون کار هنری ایجاب می‌کند، به وجود آورد».(۲)

«مالەویچ» (۱۸۷۸- ۱۹۳۵)، که نقاشی را تنها با ترکیب عناصر هندسی میسور می‌دانست، اعتقاد داشت: «نقاشی باید تنها از ترکیب عناصر هندسی، چون چهارگوش و دایره و سه گوش و چلیپا، در وجود آید».(۳)

توجّه به هر کدام از عناصر: خیال، رنگ، نور، خط، ریتم، ترکیب... گروهی از نقاشان را گرد هم می‌آوَرَد. عدّه‌ای تحت تسلّط غنای رنگی به نقاشی می‌پردازند و گروهی به خط و امکانات بصری آن متوجّه می‌شوند. سرانجام عدّه‌ای به ترکیب، و بعضی به ریتم و اصالت آن دقیق می‌شوند. به‌علاوه، هر کدام نیز حقّانیت هنر نقاشی را با طرز تلقّی فردی خود از واقعیت منطبق می‌داند.

«آندره برتون» در بیانیهٔ ۱۹۲۴ خود که بیانیهٔ نقاشان سوررآلیست است، مبنای خلق اثر هنری را «ناخودآگاه» هنرمند عنوان کرده و بر مبنای آن، عمده‌ترین نظر سوررآلیسم را این‌گونه توجیه می‌نماید: «قویترین تصویر سوررآلیستی آن است که دارای بالاترین درجهٔ اختیار باشد و طولانی‌ترین زمان را برای ترجمه به زبان متعارف مصروف خود کند».(۴)

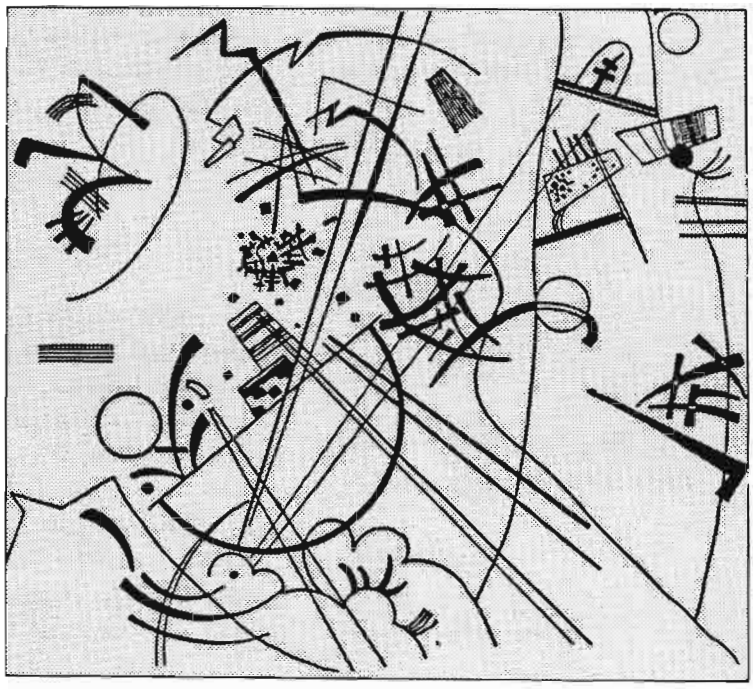
در پی این نظرات، «موندریان» نقاش هلندی،

■ «روحانیت» در هنر کاندینسکی در واقع جای خالی معنویات و به بن‌بست رسیدن «مدرنیسم» را در هنر معاصر نشان می‌دهد.

ریتم و مناسبات آن را اساس همهٔ پدیده‌ها می‌داند که در حالتی متعادل برای نقاش مشخص می‌شود. او با این اعتقاد نقاشی می‌کند که: «اگر از طریق اندیشه به این ادراک برسیم که هرچیز، از نظر زیباشناسی، به واسطهٔ یک سلسله تعادلها برای ما مشخص می‌شود، امر ممکنی است. زیرا فکر این تجلّی وحدت بالقوّه در آگاهی حضور دارد... ریتم مناسبات فیمابین رنگها و اندازه‌ها، آنچه را که در همبستگی زمان و فضا جنبهٔ مطلق دارد، عیان می‌سازد».(۵)

پراکندگی آراء و شیوه‌های هنرمندان و تنوّع تلقّی هر کدام از نقاشی و هنر، سیری است که الزاماً از مجموعهٔ بینشی غرب نسبت به‌هنر مایه می‌گیرد. به بیان دیگر، به اعتبار تلقّی علمی، فلسفی و هنری واحد، اندیویدوآلیسم(۶) حاکم بر تفکّر مادّی ریشهٔ این تنوّع‌طلبی هنری را در همه جای آن سامان دوانده است.

«همان زمان که موندریان پایه‌های هنر جدید را بنا می‌کرد، هنرمندان زوریخ، «ژان آرپ» و «سوفی توبر» که کاملاً از این شیوهٔ جدید بی‌خبر بودند، با فرمهای آزاد و غیر تعقّلی که برای گسترش



● کاندینسکی: ساختار خطی تصویر «رؤیای کوچک قرمز» (۱۹۲۵)

دادائیسم به آبستره لازم بود، به تجربه‌اندوزی آغاز کردند. «ماگنلی» در فلورانس به سال ۱۹۱۵، یك سلسله نقاشیهای کاملاً انتزاعی با سطوح رنگهای تند به وجود آورد».(۷)

در روسیه، ایتالیا، آمریکا و سایر کشورهای اروپایی هم این حرکتها سرانجام به نتیجهٔ واحدی می‌انجامد و آن صرفاً زدودن هر نوع تلقّی نمایشی و موضوعی در نقاشی می‌باشد.

بنا به شهرت، اولین اثر آبستره فارغ از هرگونه شباهت به طبیعت، تابلوی «آبرنگ» کاندینسکی می‌باشد که به سال ۱۹۱۰ به وجود آمد. وی تئوری شیوهٔ خود موسوم به «معنویت در هنر» را در همین سال منتشر کرد.

ایجاد ارتباط بین نقاشی و موسیقی، در اجرای اثر هنری، یکی از مسائلی است که نقاشی آبستره را قابل توجیه و توجّه می‌سازد. اگرچه ظاهراً اولین بار «شوپنهاور» (۱۷۸۸ـ ۱۸۶۰) گفته است که تمام هنرها میل به موسیقی دارند».(۸)

از بررسی آراءِ کاندینسکی چنین برمی‌آید که موسیقی به‌عنوان محرّك اصلی وی در دنبال کردن شیوهٔ آبستره به‌شمار می‌آید. او می‌خواهد نقاشی را به موسیقی نزدیك کند. در حالی که موسیقی هنری است فرّار و ناپایدار و سمعی که تنها در زمان شکل می‌گیرد، نقاشی علاوه‌بر نمود مادّی از بُعد پایداری در مکان هم برخوردار است و همین تفاوت موقعیت مراتب متفاوتی را برای آنها ایجاب می‌کند:

«رنگ، صفحهٔ کلید (شاسی) پیانو است؛ چشمها، چکش، و روح، خودِ پیانوست با سیمهای بسیار. هنرمند، دستی است که می‌نوازد؛ این یا آن کلید را لمس می‌کند تا ارتعاشهایی در روح ایجاد نماید».(۹)

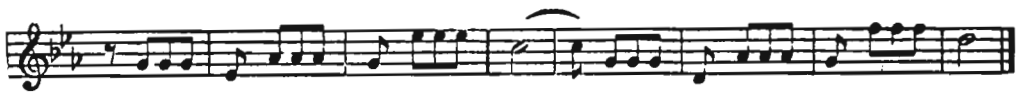
هرچند هنر در مراتب ظهور خود از راههای ارائه متفاوتی بهره می‌جوید و هر کدام از هنرها بنا به ساخت و استعداد بروز خود، از خصوصیاتی برخوردار است که ویژگی و واسطهٔ ظهور آن می‌باشد، با این حال کاندینسکی مدّعی است: «می‌توان گفت که در موسیقی، خط برترین ابزار بیان را فراهم می‌سازد. خط در موسیقی، همچنان که در نقاشی، خود را در زمان و مکان آشکار می‌کند. اینکه چگونه زمان و مکان در این دو گونه هنر با هم مرتبط می‌شوند، خود پرسش مستقلّی است که با تفاوتهایی به نوعی دقّت و وسواس مبالغه‌آمیز منجر شده است و اینگونه مفاهیم زمان- مکان، یا مکان- زمان بسیار متمایز از یکدیگر قلمداد شده‌اند. درجات تشدید صدا از بسیار نرم و آرام(۱۰) تا بسیار بلند(۱۱)، می‌تواند در قالب نشیب و فراز خط- یعنی درجهٔ تشعشع و درخشندگی آن- بیان شود. فشار دست بر آرشه دقیقاً با فشار دست بر مداد منطبق است.»(۱۲)

موندریان برخلاف این ادّعای یگانگی در امکان بیان هنری، چنین می‌گوید: «اگرچه محتوای همهٔ هنرها یکسان است، امکانات بیانی در هر رشتهٔ هنری، باید در قالب خاصّ آن رشته جستجو شود و نیز باید در وحدت همان قالب باقی بماند. هر هنر نشان خاص و بیانی ویژهٔ خود دارد. این است که موجودیت شاخه‌های هنری، حقانیت خویش را می‌یابند».(۱۳)

اما کاندینسکی سعی دارد نقاشی را به صورت تابعی از هنر موسیقی درآورد. این دو در مرتبهٔ ظهور لزوماً با یکدیگر تفاوتهای صوری دارند، هرچند نظر کاندینسکی در تطبیق علائم تصویری- صرفاً به عنوان نمودار- بین نقاشی و موسیقی، و رسم دیاگرام تصویری اصوات با خط و نقطه مغایرتی با هنر نقاشی و موسیقی ندارد؛ همچنان که برای همهٔ انواع هنرها ممکن است بتوان بوسیله ماشین علائم تصویری ارائه کرد، اما این همه به معنای یکسان کردن زبان ارائه اثر هنری نمی‌تواند مطرح باشد.

عامل دیگری که به عنوان یك اتّفاق تلقّی شده ولی آن را بی‌تاثیر در شکل‌گیری نقاشی آبستره ندانسته‌اند، خاطره‌ای است که از کاندینسکی نقل می‌کنند. هرچند نمی‌شود حجّت کرد که یك اتّفاق نمی‌تواند بی‌تاثیر در نوعی شناخت، کشف یا مثلاً به وجود آمدن یك شیوهٔ هنری باشد، امّا حداقل می‌توان گفت خاطره‌ای که کاندینسکی نقل می‌کند و در جهت‌گیری او به سوی نقاشی آبستره مؤثّر بوده، نمی‌تواند مجوّز پرداختن به نقاشی موضوعی و ارائهٔ مفهوم در نقاشی باشد: «نزدیك غروب بود. کاندینسکی بعد از کار در هوای آزاد، با جعبهٔ رنگ خود وارد کارگاهش شد. فکرش کاملاً غرق در تابلویی بود که آن روز کشیده بود. ناگهان تابلویی دید با زیبایی شگفت انگیز، مملو از نورهای زیبا. خیلی متعجّب شد و وقتی به تابلو نزدیك گردید، مشاهده کرد تابلویی که برای او مجموعه‌ای از فرمها و رنگها با متن نامفهوم بود، چیزی جز اثر خودش نیست که وارونه کنار دیوار گذارده شده است».(۱۴)

با توجّه به عواملی که در شکل‌گیری شیوهٔ آبستره دخیل بوده‌اند، می‌توان گفت: گریز از

● کاندینسکی: رنگهای تاکید شده سیاه و سفید

● کاندینسکی: نُتهای موسیقی به نقاط ترجمه شده‌اند.

طبیعت و عدم نمود صوری جهان بیرون در نقاشی مدرن، نه به واسطهٔ توجّه هنرمند به جهان درون است، بلکه اگر توجّه به درون را به‌عنوان کشف و شهود هنری برای هنرمند محسوب بداریم، گریز از طبیعت نمی‌تواند به عنوان یك اصل مطرح باشد. چرا که هیچ دلیلی وجود ندارد مبنی بر اینکه توجّه به درون الزاماً باید با گریز از صور طبیعی اشیاء همراه باشد. درون، خود می‌تواند انعکاسی از جهان بیرون باشد، چنانکه اندیشهٔ مجرّد نیز برای به پیدا آمدن، ناچار از تمثیل و محاکات استفاده کرده و معانی ذهنی و امر مخیّل را مُمثّل‌می‌کند.[۱۵] از جهت دیگر موندریان برخلاف نظریهٔ توجّه به درون کاندینسکی، برای گریز از نمایش طبیعی اشیاء، توجّه به جهان بیرون و ارزشهای هنر همگانی، و نه هنر فردی، را مورد نظر قرار می‌دهد:

«تا زمانی که در کار هنری تاکید ما بیشتر روی صور نمایشی باشد، فقط بیان فردی در کارمان مسلّط است. و در مقابل وقتی عامل نمایشی کار هنری جنبهٔ بیان همگانی و جهانی به خود گیرد، «تصویر» نقش مهمّی را ایفا نخواهد کرد. بعلاوه، زمانی که متوجّه می‌شویم که تصویر بیان صِرف پلاستیك را ضعیف می‌کند، دیگر چرا آن را به‌کار بریم؟»[۱۶]

کاندینسکی نمی‌خواهد به بازسازی عکاسانهٔ طبیعت و اشکال مادّی بپردازد و تلاش از این دست را عبث و صرفاً «هنر برای هنر» می‌داند که جان آدمی بر آن ناظر نیست. او به دنبال یافتن راهی برای رهایی از سردرگمی انسان و هنر این عصر است. برای بیان خود، موسیقی را به عنوان الگوی اجرای هنری می‌پذیرد و موفّقیت در این راه را در استفاده از اشکال آبستره، با توجّه به غنای درونی هنر می‌داند. این همان بازگشت از گمراهی است که به دلیل نشناختن حقیقت به بیراهه می‌رود و ناگزیر سر در همان مقصدی می‌گذارد که هنر امروز بدانجا رسیده است.

روحانیت در هنر کاندینسکی در واقع جای خالی معنویات و به بن‌بست رسیدن «مدرنیسم» را در هنر معاصر نشان می‌دهد و به دنبال یافتن معنویت و درك حقیقت هنر ناگزیر به راهی می‌رود که جز آن را نمی‌شناسد. وقتی همهٔ پلهای معنوی که بین هنرمند و کار هنری‌اش وجود داشته فرو می‌ریزد، ناچار هنرمند از پلی که دیگران برایش ساخته‌اند خواهد گذشت.

در شیوه‌ای که کاندینسکی ارائه می‌دهد، «هنر می‌تواند هر شکلی را برای توجیه خود به کار برد». مهمترین اصل در این راستا، آنگونه که وی مطرح می‌کند، «اصل نیاز درونی» است، و دیگر اصول از قبیل گزینش خط، رنگ، شکل و ساخت زیباشناسانه، براین مبنا قرار دارند. او اگرچه «نیاز درونی» را بر سه رکن اساسی استوار می‌کند، امّا در رسیدن به این هدف، حتّی روشهای ممنوع نیز مجوّز عبور می‌گیرند:

«هنرمند باید تنها نیاز درونی‌اش را پاس دارد و به سخنان او گوش بسپارد: آنگاه می‌تواند با طیب خاطر شیوه‌ها و ابزار را در هنر خویش به‌کار گیرد، چه این شیوه‌ها مورد تأیید و تجویز معاصران او باشند و چه از سوی آنان منع و طرد شده باشند. همهٔ ابزار و شیوه‌ها مقدّسند، اگر پاسخگوی نیاز درونی هنرمند باشند؛ و گناه‌آلود و مطرودند، اگر آن نیاز درونی را بپوشانند و پنهان کنند».[۱۷]

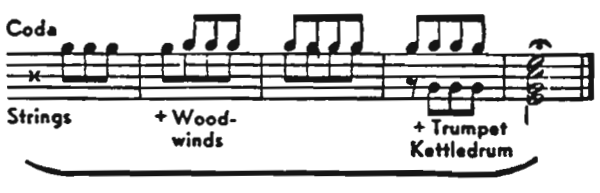
موندریان امّا، ریتم را اصل دانسته و همه چیز را در حال رسیدن به یك ریتم متعادل بررسی می‌کند:

«ریتم مناسبات فیمابین رنگها و اندازه‌ها، آنچه را که در همبستگی زمان و فضا جنبهٔ مطلق دارد، عیان می‌سازد. بدین‌ترتیب، تقرّب پلاستیك جدید، در کمپوزیسیون، جنبهٔ ثنوی دارد و به واسطهٔ ادراك پلاستیکی دقیق آن، نسبت به روابط عالم هستی، بیان مستقیمی از کلّیات می‌باشد و به واسطهٔ ریتم و واقعیت مادّی تکنیك پلاستیکی‌اش، مبیّن آگاهی ذهنی هنرمند به عنوان یك فرد است».[۱۸]

او که به اصل تعادل در بیان هنری اعتقاد دارد، آن را در آفرینش صرف تجسّمی، بدون توجّه به موضوع اثر، از طریق جستجوی ارتباط و تعادل پدیده‌های مختلف زندگی به دست می‌آورد و با این تصوّر که زندگی اجتماعی- اقتصادی عصر ما تمایل به تعادل صحیح دارد، پیش‌بینی می‌کند که در آینده دیگر نیازی به نقاشی و مجسّمه‌سازی نخواهد بود، زیرا در میان هنر تحقّق یافته زندگی خواهیم کرد(!)

«در آینده به وجود آوردن پلاستیك صرف برای حقیقت روشن جای کار هنری را خواهد گرفت. ولی برای رسیدن به این هدف لازم است که ما خود را به سوی درك و برداشت جهانی از زندگی سوق دهیم و خود را از قید طبیعت رها سازیم. در نتیجه دیگر احتیاجی به نقاشی و مجسّمه‌سازی نخواهد بود، زیرا در میان هنر تحقّق یافته زندگی خواهیم کرد.»[۱۹]

با این توصیف هنرمندان بیهوده‌ترین کارهای روی زمین را انجام می‌دهند. امّا نکتهٔ باریك و



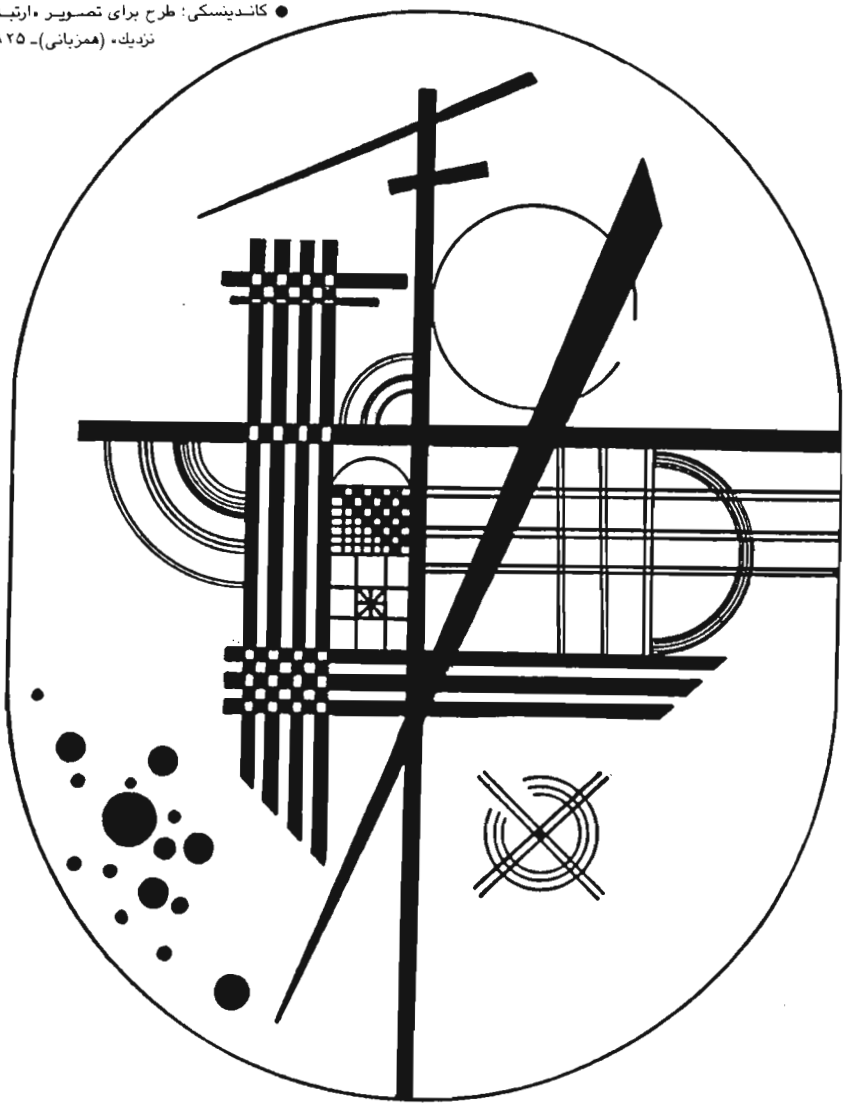
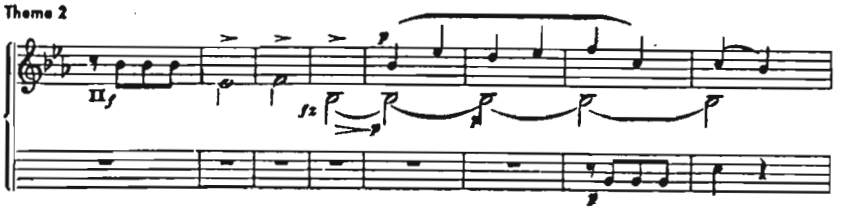
● کاندینسکی: ترجمهٔ بخشی از سمفونی شماره پنج بتهوون (پیمانه‌های اولیه) به نقاط

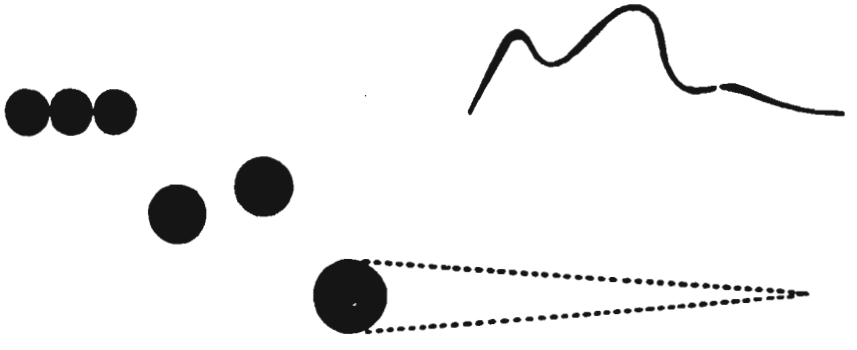
روشنی که در پیش‌بینی موندریان می‌تواند مورد توجّه باشد این است که: سیر هنر و نقاشی معاصر، اضمحلال در ادامهٔ راه کنونی‌اش خواهد بود و حیات آن بازگشت دوبارهٔ هنرمند به اصول و باورهای حقیقی هنر می‌باشد و از آنجا که این بازگشت سیری است که بر کمال‌جویی فطری انسان استوار است، باور این افق برای هنر متعالی نامحتمل نمی‌نماید.

● پاورقیها:

۱. «هنر در گذر زمان»، «هلن گاردنر»، ص ۶۱۴.
۲. «فلسفهٔ هنر معاصر»، «هربرت رید»، ص ۱۲۸.
۳. «خلاصهٔ تاریخ هنر»، «پرویز مرزبان»، ص ۲۵۲.
۴. «از امپرسیونیسم تا هنر آبستره»، «ژان‌لی ماری» و دیگران، ص ۳۷.
۵. مجلهٔ بررسی، شمارهٔ ۸.
۶. فلسفهٔ اعتقاد به اصالت فرد. طبق این فلسفه هرکس به اختیار خود قاضی منافع و مصلحت خویش است. اندیویدوآلیسم جدید ناشی از اومانیسم و لیبرالیسم است.
۷. «از امپرسیونیسم تا هنر آبستره»، ص ۴۱.
۸. «معنی هنر»، «هربرت رید»، ص ۱۹.
۹. CONCERNING THE SPIRITUAL IN ART, P.23
۱۰. PIANISSIMO
۱۱. POETISSIMO
۱۲. POINT AND LINE TO PLANE, P.99
۱۳. مجلهٔ بررسی شمارهٔ ۸، «تقرّب پلاستیک جدید به نقاشی»، «پیت موندریان».
۱۴. نُه مقاله معماری و هنر آبستره، ص ۵۲.
۱۵. صورت یافتن معانی را در وعای ادراک، یعنی در صُقع نفس ناطقه، تمثّل می‌نامند و می‌گویند فلان چیز برای فلان کس متمثّل شده است و گاهی از تمثّل تعبیر به تجسّم و از متمثّل تعبیر به‌متجسّم می‌کنند («معرفت نفس»، «آیت‌الله حسن‌زاده آملی»، جلد دوم، ص ۲۰۵).
۱۶. همان‌جا، ص ۶۴.
۱۷. CONCERNING THE SPIRITUAL IN ART
۱۸. مجلهٔ بررسی شمارهٔ ۸، «تقرّب پلاستیک جدید به نقاشی».
۱۹. نُه مقاله معماری و هنر آبستره، ص ۶۵.

● کاندینسکی: طرح برای تصویر «ارتباط نزدیک» (همزبانی)- ۱۹۲۵





● کاندینسکی: تم شماره دو، به نقطه ترجمه و تبدیل شده است.

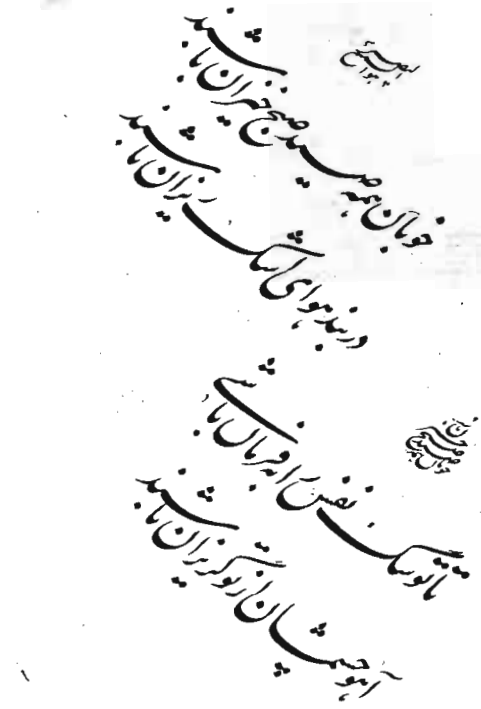
■ معرّفی هنرمند

● ناصرنوروزی‌منش، خوشنویس

«ناصر نوروزی‌منش» متولد ۱۳۳۶، از خوشنویسان جوانی است که بعد از انقلاب تا امروز با جدّیت به خوشنویسی پرداخته است. او که عمدتاً در نوشتن خطوط نستعلیق و شکسته نستعلیق فعالیت دارد، تعلیمات خود را تا دورهٔ ممتاز نزد استاد «چیت‌ساز» و بعد از آن دورهٔ فوق ممتاز را نزد استاد «امیرخانی» تلمّذ کرده است.

نوروزی‌منش که تاکنون در چند نمایشگاه انجمن خوشنویسان آثارش را به نمایش گذاشته، اکنون حدود نُه سال است که در واحد فرهنگی بنیاد شهید مشغول خدمت می‌باشد. ایشان دربارهٔ استقبال از هنر خوشنویسی، میزان پیشرفت و گسترش آن در سالهای بعد از انقلاب می‌گوید: «هنر کار مشکلی است، مخصوصاً خوشنویسی که به نظر من از جمله مشکلترین هنرهاست و در دهسال اخیر همان‌طور که لطف الهی شامل حال ملّت ما بوده، شامل حال کسانی هم که در این راه قدم برداشته‌اند، شده است. ما الان خیلی راحت می‌توانیم بازدهی و عملکرد دوستانی را که در این ده سال کار کرده‌اند، بوضوع ببینیم.»

وی همچنین دربارهٔ تشویق هنرمندان از جانب ارگانهای مسئول می‌گوید: «ما باید برای انقلاب ایثار و فداکاری کنیم. کار ما اصلاً قابل قیاس با خونهای پاکی که در این راه داده شده نیست، ولی به هر حال تشویق عاملی است برای سرعت دادن به حرکتهای هنری.»



حافظ

حافظ
مستی چشم تو مینی وقت خواب است
نه خواب است آن حریفا راجواب است
تو میدانی که ما چندان نپائیم
جفا پیشه مکن جانا که لطف جمله از آب است
ولیکن چشم مستت را عتاب است
خطا میکن خطای تو صواب است
تو چشم آتشین در خواب میکن
که ما را چشم و دل باری کباب است

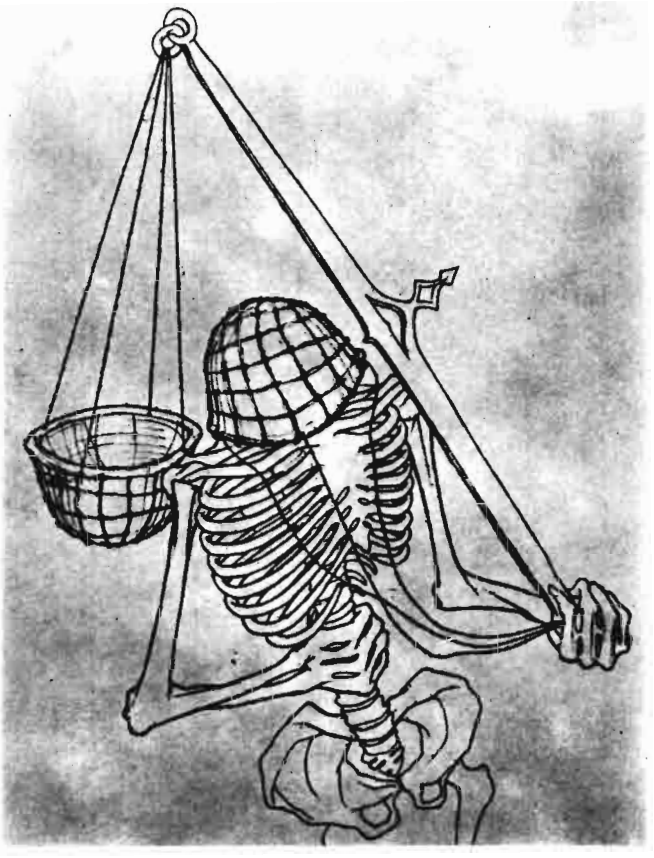
■ گذری بر نمایشگاه‌کاریکاتورهای «منصور فارسی»

● «ساو»: زنگارزدایی روح باساوقلم

مجنون‌وار ردش را بگیر و برو. از این سو به آن سو. از این برزن به آن کوی. چرا؟ چه بود مگر، که این‌گونه هراسانی؟ چرا هرچه بیشتر جستجو می‌کنی، کمتر نشان می‌یابی از او؟ خودت؟ خودت را گم کرده‌ای؟ پس حق داری این‌گونه پریشان باشی.

قصّه دراز است، امّا برو به ردش. آن سو را خوب ببین. شاید در هزار توهای جریانها و دسته‌ها و نظرها باشد. نکند از پیچ و خمِ کوچه‌های علم بیراهه رفته باشد. اگر از آن قلّه پرتاب شود چه؟ آنجا را هم نگاه کن. ببین زیر آوار دکمه‌های کامپیوتر نمانده؟ لابلای کتابها را هم خوب بگرد. زیر سجاده‌ها، توی باغ بهار نارنج، زیر طاقی سبز طبیعت...

امّا انکار صدایی می‌آید. خوب گوش بگیر. شنیدی؟ آری، صدای خودت بود. باید لایه‌های درون را بتراشی. اول خوب زنگارهایش را بزدا. مبادا بگذاری به یك شیء زیر خاکی تبدیل شود و برود توی موزه‌ها. با «ساو» صیقلش بده. آن قدر بتراشش که برق بیفتد. شفّاف شود. مثل بلور شفاف، مثل آب زلال، مثل الماس که اول سیاه سیاه بود. سنگی سیاه. امّا... صبور. آری، او می‌تواند مثل گوهر شبچراغ بدرخشد. مثل کرم شبتاب، در تاریکی راه را نشانت دهد.



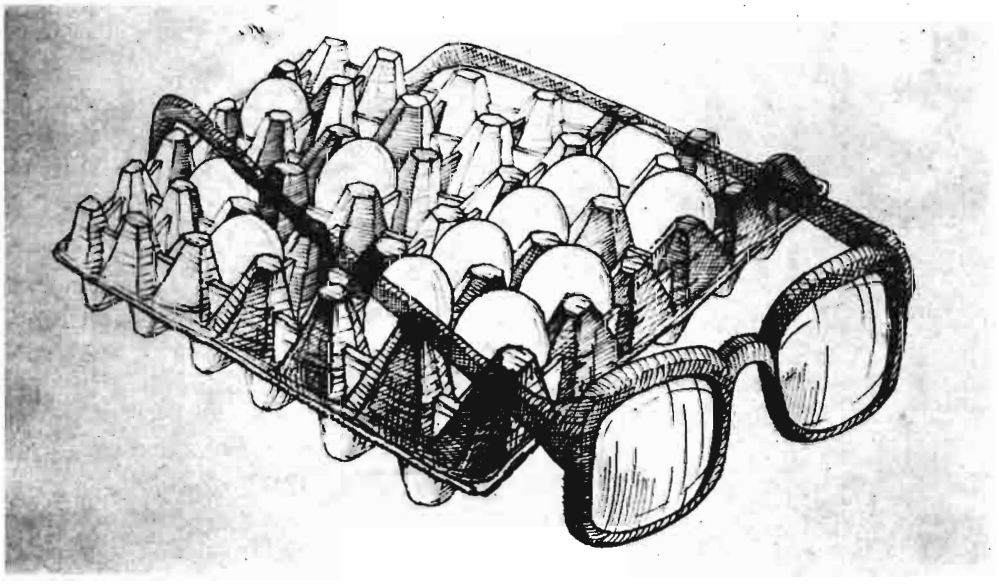
●

فارسی با ساو آمده است تا دریچه‌های بیخبری را ببندد. او با بیرحمی به زخمهای کهنهٔ آدمهای عصر ما نیشتر می‌زند و می‌گذارد تا چرکش سرریز کند و بعد مرهمی بردارد و بر آن چهرهٔ سنگ شده بگذارد تا آرام بگیرد. امّا با آدمهای سوسمار شده چه می‌کند که روز قیامت را به یاد آدم می‌آورند؟

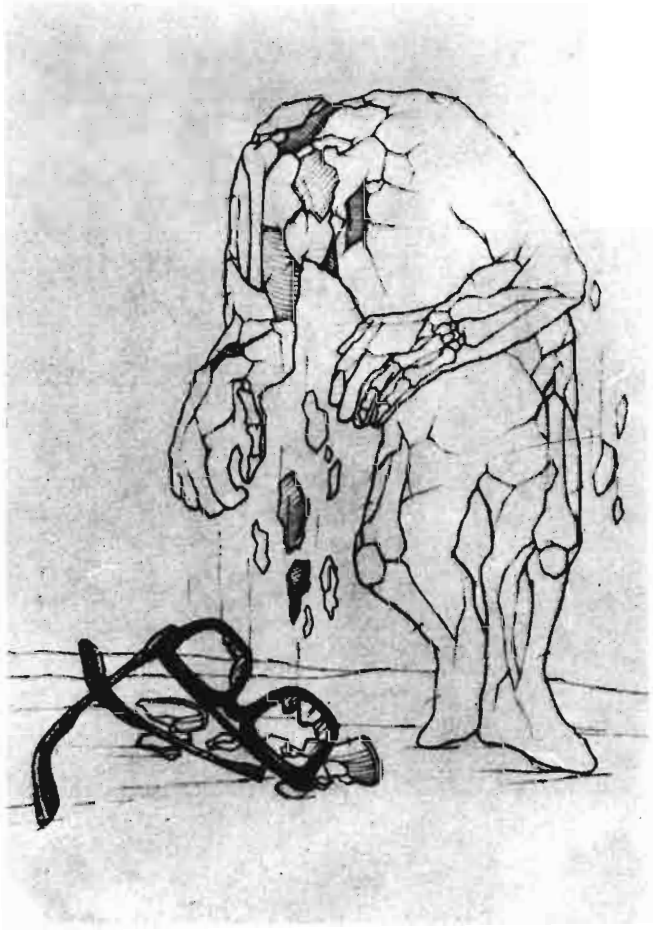
فارسی در ساو، در قالب کاریکاتور به طرح مسائلی می‌پردازد که این روزها به معضلات فکری و درگیری‌های ذهنی انسان معاصر تبدیل شده‌اند. تعدادی از آثار او قابل تامّل و تاثیرگذارند.

از ویژگیهای آثار او، بی‌سر بودنِ آدمهاست. او سر را به مثابهٔ جایگاهِ اندیشه و تفکّر، شناخت و شعور، از وجود آدمها حذف کرده است و به جای آن، با نمادها و نشانه‌های مختلف سعی دارد زشتیِ درون آنها را به رخ بکشد تا شاید هشدار یا زنگ خطری باشد برای به خود آمدنشان.

در این مجموعه، نمادها کاربرد خاصّی یافته‌اند؛ عینك مظهر دیدگاه، قلم سمبل اندیشه، آینه: انعکاس، سوزن: وصل کردن، شمشیر: میزان و حدید، و تخم مرغ به معنای حیاتی درونْزرد. امّا اینجا هرچه هست، سقوط است؛ سقوطی که نمی‌توان دل را در قعر آن به یافتن نایافته‌ها خوش کرد. دل آدم می‌لرزد وقتی خود را در آینه، زیر



■ «فارسی» در قالب کاریکاتور به طرح معضلات فکری و درگیری‌های ذهنی انسان معاصر می‌پردازد.



سنگهای فروریخته و یا تیغهٔ گیوتینی می‌بینند. آنگاه است که باید به خود آید و در هر سویی به دنبال خود بگردد.

او خلق و خوی حیوانی آدمها را با کار گذاشتن سر حیوان روی بدن آنها نشان می‌دهد. او با نشاندن عینکی روی شانهٔ تخم مرغ، از انسانهایی با حیاتی دگرگونه سخن می‌گوید.

فارسی، ساو خود را به تن نظام لشکری یا میلیتاریستی نیز کشیده است. کاریکاتوریست در این مجموعه می‌کوشد تا آدمی را از درون خالی کند تا بتواند او را به سوی اندیشه‌ای صحیح رهنمون باشد، چندان که می‌نویسد:

«انسان موجودی آرمانخواه یا ایدآل‌پرست است، به این معنی که هرگز در برابر آنچه هست تسلیم و متوقّف نمی‌شود، بلکه می‌کوشد تا آن را به صورت آنچه باید باشد تغییر دهد و از این روست که همواره تلاش می‌کند و به صورت تنها موجودی که سازندهٔ محیط است و نه ساختهٔ محیط، خودنمایی می‌کند و در یک عبارت، ایدهٔ خودش را همواره بر واقعیت تحمیل می‌کند. بدین‌گونه است که نه تنها همواره در حال حرکت به سوی کمال است، بلکه مسیر تکامل خویش را نیز خود تعیین می‌کند.»

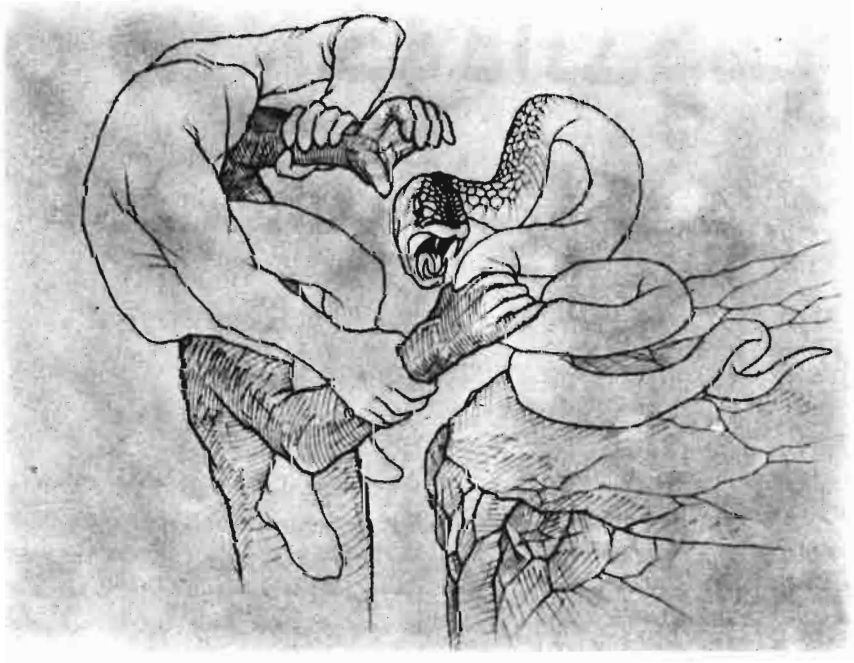
فارسی آرمانخواهی را بزرگترین عامل حرکت و تکامل آدمی می‌داند زیرا این انگیزه او را وامی‌دارد که هرگز در حصار محدود و ثابتِ امنیت موجود در طبیعت و زندگی ساکن نشود. همین نیروست که او را همواره به تفکّر، کشف، کنجکاوی، ابتکار و حق‌جویی دعوت می‌کند.

امّا ما در این ساو، تنها سراشیبی سقوط را شاهدیم، نه تحوّل و تکامل را شاید فارسی بعد از این طیّ طریق در سراشیبی انحطاط، به مخاطبان خود، راههای رسیدن به قلّه‌های رفیع سعادت، ایمان و توکّل را نیز نشان دهد.

فارسی به سال ۱۳۴۴ در یکی از روستاهای سیستان و بلوچستان متولّد شده و دارای فوق‌دیپلم در رشتهٔ تئاتر و لیسانس در رشتهٔ نقاشی از دانشکدهٔ هنرهای زیباست. نمایشگاه حاضر اولین نمایشگاه انفرادی او به شمار می‌رود.

● هما کلهری

* «ساو» در فرهنگ فارسی دکتر محمد معین به معنی ۱. ساییدن و ساویدن ۲. طلای خالصی که شکسته و ریزه‌ریزه شده ۳. آهن یا سنگی که بدان شمشیر یا کارد را تیز کنند، آمده است.



نگاهی به زندگی فرانسوا میله، نقاش دهقانان و شاعر روستاها

● درخواندوهی بی‌پایان احساس می‌کنم...

● مصطفی مهاجر

«درختها و تخته سنگهای جنگل، انبوه تیرهٔ کلاغهایی که برفراز مراتع در پروازند و یا بامهای کهنه‌ای که از دودکشهایشان دودی بیرون آمده و به نرمی در سینهٔ آسمان می‌لغزد و خیال را به درون خانهٔ زنی می‌کشاند که برای افراد خانواده‌اش که خسته از کار مزرعه باز می‌گردند غذا می‌پزد، و یا تنها یك ستارهٔ کوچك و درخشان که بعد از یك غروب زیبا، در میان تکه‌ای ابر جای گرفته است و یا سایهٔ انسانی که با شکوهی بی‌نظیر در بلندی قدم برمی‌دارد و دیگر مناظر دل‌انگیز، تنها برای انسانهایی که از هیاهو و ازدحام شهر بیزارند، دوست داشتنی و زیباست. اینها عشقهایی است که برای هرکس نمی‌توان بازگو کرد...»

«ژان فرانسوا میله» دهقانزاده‌ای بود که تا بیست سالگی در مزارع کار می‌کرد، امّا برخلاف یك کشاورز ساده، از تعلیم و تربیتی خوب برخوردار بود. دوران جوانی فرانسوا، با اعتقادات مذهبی خانواده عجین شده بود. مادر بزرگش قبل از مرگ، طی نامه‌هایی وظایف دینی را به فرانسوای جوان یادآوری کرده بود. هم او در نامه‌ای که در ۱۸۴۶ به میلهٔ سی و دو ساله نوشته است، او را از «داوری نهایی» برحذر داشته:

«به ما گفتی تصویری از «سنت

ژروم، خواهی کشید در حالی که بر گناهانی که در جوانی مرتکب شده اشك می‌ریزد. آه، فرزند عزیزم، مانند او باش و حضور خداوند را فراموش مکن! در کنار او صدایی را که ما را به داوری الهی می‌خواند خواهی شنید.»

امّا به قول «روزالین باکو»، افسانهٔ میله در حقیقت از سال ۱۸۴۹ آغاز شد. او پس از دوازده سال زندگی و کار در پاریس، که دوران برجسته و متنوّعی از جستجوهای او بود و در سکوت کامل سپری شده بود، به علّت هزینهٔ سرسام‌آور زندگی، ازدحام جمعیت و شیوع بیماری وبا در پاریس، با خانواده‌اش از آن شهر گریخت و به «باربیزون» نقل مکان کرد. باربیزون از چند سال قبل، گروهی از نقاشان را به خود خوانده بود.* اینان جز به طبیعت نمی‌اندیشیدند و جز منظرهٔ طبیعی، مضمونی برای هنر خود برنمی‌گزیدند. نقاشان باربیزون با گریز از شهر و روی آوردن به طبیعت، و با الهام‌گیری مستقیم از آن، منظره‌سازی را بدون پیروی از شیوه‌ها و مقرّرات کلاسیك، هدف و موضوع اصلی کار خود قرار دادند.

میله در سال ۱۸۴۹ در دهکدهٔ باربیزون اقامت گزید، امّا به جای آنکه به اعماق جنگل فرو رود، در مزارع کنار دهکده به مطالعه و تصویر کردن زندگی روستایی پرداخت و به رابطهٔ انسان و طبیعت اندیشید. آثاری که او از مناظر روستایی خلق کرده است، صمیمیت و پیوند عمیق وی را با زندگی دهقانان نشان می‌دهد. او بنا به خصلت فطری و اجتماعی خود، نقاش روستاها و دهقانان شد. او در زندگی پرمشقت و سخت دهقانهای باربیزون شریك شد و آن را به تصویر کشید. برای این کار از احساسات تصنّعی و سطحی درگذشت و با نفوذ به فضای حقیقی روستا و زندگی دهقانان، شعر روستاها را با زبان رنگ و سایه‌ـ روشن سرود و تصاویری ساده، رازگونه، شاعرانه و دلپذیر از هیزم‌شکنان و چوپانان و کشاورزان خلق کرد. او از احساسات تصنّعی منزجر بود:

«من مثل همیشه با نفرت، از چیزهایی که انسان را به سوی احساسات تصنّعی می‌کشاند، دوری می‌جویم».

بحرانهای عصبی شدید و بیماری میگرن سبب می‌شد که میله روزهای متمادی دست از کار کشیده و ناتوان و درمانده برجای بماند. بیماری فرزندانش نیز مزید بر علّت بود. دلواپسی و اضطراب و آشوبی را که در اعماق وجودش برپا بود، می‌توان از لابلای نوشته‌هایش هم دریافت. در ۳۱ دسامبر ۱۸۶۳ می‌نویسد: «باز سال جدیدی از راه رسیده و ما را به سوی خود می‌کشاند... آه، با این افکار مالیخولیایی روزهایم سپری می‌شود. در خود اندوهی بی‌پایان احساس می‌کنم که مرا رنج می‌دهد.»

تنها وسیلهٔ آرامش و رها شدن میله از تشویشهای درونی، طبیعت بود:

«برای من هیچ چیز شادی‌بخش‌تر از آرامش و سکوت نیست: سکوت مزارع شخم‌زده و جنگلها چه دلپذیر و زیباست. شما اقرار خواهید کرد که این مناظر تا چه حد خیال‌انگیزند؛ مانند رؤیایی غم‌آلود ولی شیرین...»

میله صحنه‌های زندگی کشاورزان را با حالتی شاعرانه و غمزده، و بیشتر در رنگها و خطهایی محو و تیره به وصف درآورد. در آثار او واقع‌گرایی روستایی با انسان‌دوستی مسیحگونه به هم آمیخته‌اند که این امر او را از دو نقاش معاصرش یعنی «کوربه» و «دومیه» متمایز می‌سازد. تاثیر اخلاق و تقوای مذهبی را چه هنگامی که به طبیعت پرداخته و چه زمانی که موضوعات روزمرّه را تصویر کرده است، می‌توان مشاهده نمود. آثار میله، بینندگان خود را به فضای روحانی مسیحیت می‌کشاند.

از نظر میله هنر وسیله‌ای است برای بیان تفکّرات؛ هدف هنر بیان فکر است:

«چیزی که ما آن را کمپوزیسیون می‌نامیم، مهارت (در) انتقال تفکّرات هنرمند به دیگران است.»

وی می‌کوشید در نقاشی از اشخاص و اشیاء، نمونه‌ای را بیابد که از نگاه او منتهای حقیقت را برساند. بنابراین در کمپوزیسیون‌هایش از آوردن اجزائی که حواس را منحرف می‌سازند، پرهیز می‌کرد. هدف او در نقاشیهایش، نشان دادن صرف موضوعات نبود، بلکه بیانِ آنها بود. او عناصر موجود در طبیعت را جابجا کرده، تناسب آنها را برهم می‌زد و مطابق دلخواه خود ترکیبی جدید از آنها به‌وجود می‌آورد. در جایی می‌نویسد: «هیچ تابلویی بدون درنظر گرفتن ترتیب اجزاءِ آن، کمپوزیسیون درستی نخواهد داشت. ترتیب و هماهنگی اجزاء در یك تابلو، برای هر شیئی جای مشخصی تعیین کرده و در نتیجه به تابلو سادگی و روشنایی و نیروی خاصّی می‌بخشد.»

او واقعیت «ابداعی» خود را به جای واقعیت «عینی» می‌گذاشت.

در ابتدا آنان که خواستار نوگرایی و ارائهٔ فرمهای جدید در هنر بودند، نقاشیهای میله را (که مدّتها «سرودخوان دهکده»اش می‌نامیدند)، آثاری مبتذل به حساب می‌آوردند. امّا آثار او بعدها با اقبال بیشتری روبرو شد. کارهای طرّاحی و سیاه و سفید او حال و هوای شاعرانه و لطیفی دارند چنانکه نقاشیهای رنگی‌اش از جذبه و شوری عمیق برخوردارند. آثار میله شور و احساسی روحانی را توسّط سایه‌ـ روشن‌ها و رنگهای غم‌آلود و شاعرانه به بیننده انتقال می‌دهند؛ شور و اندوهی که با کار ساده و طاقت‌فرسای روزمرّهٔ زندگی دهقانان آمیخته بود. از سال ۱۸۶۶، ترسیم مناظر در کار میله اهمیت بیشتری پیدا کرد.

میله، پس از چند سفر به نقاط مختلف فرانسه، در اواخر سال ۱۸۷۱ به «باربیزون» بازگشت. در سه سالی که از زندگیش باقی مانده بود آثار بزرگی آفرید. شاهکارهای او یادگار این دورانند: تابلوهای «چهار فصل»، که «زمستان» آن نیمه تمام ماند. او در ۲۱ ژانویهٔ ۱۸۷۵ درگذشت.

از جمله آثار به یاد ماندنی میله تابلوهای «بذرافشان»، «هیزم‌شکنان در زمستان»، «ناقوس غرب»، «درو سیب‌زمینی» و «خوشه‌چینان» را می‌توان نام برد. میله در تابلوی «خوشه‌چینان» (یا «خوشه‌برچینان» یا «سه زن خوشه‌چین» یا «زنان خوشه‌چین»)، روستاییان را در منظره‌ای ایستا، با رنگهای خاکستری نشان می‌دهد و بر فضای راکد و ملالت‌بار زندگی آنان تاکید دارد. او در این تابلو، به صحنهٔ جمع کردن ته‌ماندهٔ خوشه‌های گندم، حالتی ماندنی بخشیده است. تنها رؤیت یك بار تصویر «خوشه‌چینان» میله باعث می‌شود که در ذهن نقش ببندد و هرگز از خاطر نرود.

* در اواسط قرن نوزدهم، گروهی از نقاشان فرانسوی رو به طبیعت آورده و در دهکدهٔ «باربیزون» در جنگل «فانتین بلو» مشغول به فعالیت شدند. این گروه از نقاشان به طور مستقیم و در محل، مناظر طبیعی و زندگی روستایی را به روی پرده آوردند. نقاشان مشهور این گروه عبارت بودند از: کامیل کورو (۱۸۷۵ـ ۱۷۹۶)، ژان فرانسوا میله (۱۸۷۵ـ ۱۸۱۴) و تئودور روسو (۱۸۶۷ـ ۱۸۱۲). در تاریخ هنر، این گروه به «نقاشان مکتب باربیزون» مشهورند.

● با نگاهی به:

۱. تاریخ هنر/ هـ. و. جنسن/ ترجمهٔ پرویز مرزبان

۲. بررسی هنری و اجتماعی امپرسیونیسم/ روبین پاکباز

۳. آشنایی با آثار ژان فرانسوا میله/ روزالین باکو/ ترجمهٔ افسر سلیمی

● یاد و یادگارها

«مجتمع دانشگاهی هنر»، با همکاری سازمان صنایع دستی، همزمان با روز جهانی صنایع دستی (۲۰ خرداد) و اولین سالگرد وفات مرحوم استاد «عبدالله باقری»، مُذهّب و طرّاح قالی برجستهٔ ایران، نمایشگاهی از آثار صنایع دستی استادان و دانشجویان این دانشگاه برگزار نمود. در این نمایشگاه، نمونه‌هایی از انواع صنایع دستی چون تذهیب، مینیاتور، خوشنویسی، معرق، چوب، خاتم‌کاری، قلمزنی، سرامیک، شیشه، کاشی و... عرضه شد.

«روز جهانی صنایع دستی» توسّط شورای جهانی صنایع دستی در سال ۱۳۴۲ انتخاب شد. در اولین اجلاسیهٔ این شورا که در حقیقت یکی از سازمانهای وابسته به مؤسّسهٔ علمی و فرهنگی «یونسکو» به شمار می‌رود، بنا به پیشنهاد نمایندهٔ ایران و موافقت دیگر اعضای شورا تصمیم گرفته شد یکی از روزهای سال به منظور حمایت، تبلیغ و آشنا کردن مردم با صنایع دستی به عنوان «روز جهانی صنایع دستی» انتخاب شود. دهم ژوئن، مصادف با ۲۰ خرداد، اولین روز تشکیل این شورا، به عنوان روز جهانی صنایع دستی انتخاب شد. همچنین، چهاردهم خرداد، سالگرد وفات مرحوم استاد باقری است و لذا این دو مناسبت در یک هفته برگزار شد.

در نمایشگاه فوق عکسها و تصاویری از استاد باقری که توسّط شاگردانش به تذهیب آراسته شده و تعدادی از آثار استاد به همراه فیلمی کوتاه از زندگی و سخنان ایشان به نمایش درآمد.

استاد باقری در سال ۱۲۹۲ شمسی در خانواده‌ای علاقه‌مندبه فرهنگ و هنر در تهران متولّد شد و کودکی را به واسطهٔ ضرورت مهاجرت پدر در اراک گذرانید. در سال ۱۳۱۰ به تهران بازگشت و در هنرستان صنایع قدیمه، زیر نظر نام‌آوران هنرمندی چون مرحوم «هادی تجویدی»، «میرزاعلی درودی»، «وفا کاشانی»، «غلامحسین اسکندرانی» و «طاهرزاده بهزاد»، هنرهای سنّتی چون مینیاتور، تذهیب، طرّاحی، نقش قالی و کاشی را فرا گرفت و چندی بعد موزهٔ هنرهای ملّی را با یاری تنی چند از یاران هنرمندش بنیان نهاد. استاد باقری در سالهای آخر عمر خود تاسیس دانشگاه فرش ایران را به واسطهٔ اعتبار این هنر در ایران و برای عرضهٔ آن به جهانیان پیشنهاد کرد. او در ۵۲ سالگی بازنشسته شد، امّا با علاقه‌ای که به هنر تذهیب و نقش قالی داشت از فعالیت بازنایستاد و با استادانی چون «محمد تجویدی» و «محمدعلی زاویه» همکاری کرد.

استاد باقری در ۱۴ خرداد ۱۳۶۸ به واسطهٔ بیماری، چشم از جهان فرو بست. از او هزاران طرح در زمینهٔ تذهیب و طرح قالی و تعداد بسیاری تابلو که برخی از آنها در موزه‌های ایران و جهان نگهداری می‌شوند و تذهیب کتابهایی چون قرآن مجید به خط استاد «حسن میرخانی» از انتشارات علمی، قرآنی برای مدارس به همّت دکتر «مصباح»، غزلیات حافظ، رباعیات خیام دکتر «حسینقلی اسفندیاری»، حماسهٔ هیزم‌شکن خلخالی و ۲۰ نوع کارت تبریک و همچنین کتابی به نام «گلزار باقری»، شامل نمونه‌هایی از طرحهای مدادی و رنگی برجای مانده است.

● در نگارخانهٔ مهر

«نگاهی به طبیعت ایران» عنوان نمایشگاهی از آثار نقاشی «احمد اللهیاری» بود که از ۲۸ اردیبهشت تا ۱۲ خرداد در «نگارخانهٔ مهر» برپا شد. اللهیاری که فارغ‌التحصیل دانشکدهٔ علوم اداری و مدیریت بازرگانی است، به گفتهٔ خود اوقات فراغتش را در طبیعت گذرانده و زیباییهای آن را روی بوم نقاشی منعکس می‌کند. او در این نمایشگاه ۳۵ تابلوی خود را که با استفاده از رنگ روغنی و اکرلیک نقاشی شده بود به معرض نمایش گذاشت.

● خط ـ نقاشی در خانهٔ آفتاب

دومین نمایشگاه انفرادی خط و خط ـ نقاشی «علی رشیدی» از ۱۱ تا ۲۴ اردیبهشت در «خانهٔ آفتاب» به نمایش گذاشته شد. رشیدی دارای درجهٔ ممتاز از انجمن خوشنویسان ایران و استاد در انجمن خوشنویسان کرمان می‌باشد.

● سه نمایشگاه در گالری سیحون

ـ نمایشگاهی از آثار نقاشی «محمدحسین ماهر» با استفاده از مونوتیپ (تک‌چاپی) و دربارهٔ زندگی ساحل‌نشین‌های جنوب، از ۱۸ تا ۲۶ اردیبهشت در گالری سیحون برپا بود. ماهر که خود اهل جنوب است، سعی داشته کنتراست‌های گرم جنوب را در آثارش نشان دهد.

ـ نمایشگاهی از آثار «نصرت‌الله مسلمیان» از ۲۵ اردیبهشت تا ۲ خرداد در گالری سیحون برپا شد. مسلمیان در این نمایشگاه ۲۰ اثر خود را که با استفاده از اکرلیک و رنگ روغنی کار شده بودند در معرض دید عموم گذاشت.

ـ ۳۰ اثر از آثار نقاشی «نفیسه ریاحی» با مضامین انسان، منظره و طبیعت بیجان که با استفاده از آبرنگ کار شده بود از سوم تا دهم خرداد در این گالری به نمایش درآمد. این دومین نمایشگاه انفرادی ریاحی بود.

● به‌یاد میکاییل شاهبازیان

۲۶ اثر آبرنگ از آثار نقاشی مرحوم «میشا(میکاییل)شهبازیان» با مضمون منظره و طبیعت، از ۲۳ اردیبهشت تا ۵ خرداد در «نگارخانهٔ شیخ» به معرض دید عموم گذاشته شد. همچنین نمایشگاهی از آثار آبستره «حمید غفاری» از ۷ تا ۲۱ خرداد در نگارخانهٔ شیخ برقرار بود. ۲۵ اثر حمید غفاری با استفاده از رنگ روغنی و پاستل کار شده بودند.

● در نگارخانهٔ نور

نمایشگاهی از آثار «محمود سمندریان»، «پرویز ایزدپناه»، «هادی ضیاءالدینی»، «احمد وکیلی»، «احمد وثوق‌احمدی» و هنرمند میهمان «نظری نوری» با مضامین طبیعت و انسان از تاریخ ۷ تا ۲۲ خرداد در «نگارخانهٔ نور» برپا شد. این آثار که به وسیلهٔ آبرنگ، رنگ روغنی و گواش کار شده بود، به مناسبت اولین سالگرد تاسیس این نگارخانه به نمایش گذاشته شد.

● عکسهای شاهرودی

عکسهای «افشین شاهرودی» از ۲۰ تا ۲۹ خرداد در «گالری سیحون» در معرض دیدعلاقه‌مندان قرار گرفت. عکسهای سیاه و سفید شاهرودی پیرامون مضامین اجتماعی است، نظیر صحنه‌هایی از زندگی ماهیگیران، معلولان و...

شاهرودی دانشجوی رشتهٔ گرافیک است و در عکسهای خود از خطوط و کنتراستهای گرافیکی بهره برده، می‌کوشد مفاهیمی چون تنهایی، درد، رنج و فقر را القا کند.

● پیچ و مهره‌های طباطبایی

«ژازهٔ طباطبایی» نقاشیهای رنگ روغنی و مجسّمه‌های آهنی خود را در «گالری کلاسیک» به نمایش گذاشت. نقاش در این آثار با دیدی فانتزی به زندگی شرق نگریسته است؛ دیدگاهی که مورد توجّه غربیهاست و مایل است هرگونه تلاش و حرکت را از انسانهای شرقی سلب کند. مجسّمه‌های او نیز همه از پیچ و مهره‌های آهنین و قراضه‌های ماشینها تهیه شده‌اند و به شکل غزال یا بز طراحی شده‌اند.

● نمایش آثار نقاش بابلی

مجموعه‌ای از آثار «احمد نصراللهی» در «گالری سیحون» به نمایش گذاشته شد. نصراللهی که در بابل زندگی می‌کند، هنر مدرن را به عنوان شیوهٔ کار خود در طراحی طبیعت سبز شمال و انعکاس مهر و محبت و دوستی در سرزمین خود به کار گرفته است. در کارهای او نوعی خلاصه‌گرایی و تجرید به چشم می‌خورد که از دیدگاه نقاش به محیط خود ناشی می‌شود.

از آنجا که نصراللهی برای ششمین نمایشگاه انفرادی خود مضمون مهر و دوستی را برگزیده است، کودک و زن در تابلوهایش جایگاه خاصّی یافته‌اند. در یکی از این آثار، زنی که بر روی کرهٔ خاکی ایستاده است با دسته گلی مردم را به دوستی و عشق فرا می‌خواند.

نصراللهی یك معلم سادهٔ بابلی است که با خلوص و بدور از هرگونه ادّعا و روشنفکرنمایی به کار پرداخته است.

● در خانهٔ سوره

در بزرگداشت نخستین سالگرد ارتحال رهبر انقلاب اسلامی، حضرت امام خمینی(ره)، نمایشگاهی از آثار طراحان گرافیست، نقاشان و خوشنویسان حوزهٔ هنری، با عنوان «ضریح آفتاب» در «خانهٔ سوره» برگزار شد. اغلب تابلوهای نقاشی که در این نمایشگاه عرضه شد، آثاری بود که هنرمندان حوزه در طول چهل روز پس از رحلت امام امّت(ره) به تصویر کشیده بودند.

● طبیعت همدان در تهران

نمایشگاهی از آثار نقاش همدانی «احمد فتوت» در نیمهٔ اول خرداد در «نگارخانهٔ سپهری» برپا شد. مضمون ۳۶ تابلوی آبرنگ، گواش و پاستل و ی، طبیعت همدان بود.

● ۵۷ آبرنگ

«نگارخانهٔ سبز» ۵۷ آبرنگ از «حسن مشکین‌فام» را با مضمون طبیعت و پرتره در نیمهٔ اول خرداد به نمایش گذاشت.

● باز هم طبیعت

نمایشگاهی از ۳۲ اثر آبرنگ، کولاژ و اکرلیك «بیژن رافتی» در نیمهٔ دوم خرداد در «نگارخانهٔ سپهری» برگزار شد. مضمون این نمایشگاه هم طبیعت بود.

● خوشنویسی و تذهیب

آثار خوشنویسی «مجتبی ملك‌زاده» به همراه «تذهیبهای» «مهرداد پرتو» در هفتهٔ آخر خرداد در «هنرسرای کندلوس» برگزار شد.

● نگاهی به آثار «فاطمهٔ پناهیان‌پور» در گالری «خانهٔ آفتاب»

● در نگارخانهٔ سبز

مجموعه‌ای از آثار نقاشی، تذهیب، طرح قالی و پرترهٔ «فاطمهٔ پناهیان‌پور» در گالری «خانهٔ آفتاب» به نمایش گذاشته شد.

نمایشگاه از آثار طبیعت بیجان و در واقع کارهای اولیهٔ نقاش آغاز می‌شد. این مجموعه، علیرغم ضعفهایی چند، به واسطهٔ انتخاب موضوع و رنگ گلها و میوه‌ها، فضای شادی به نمایشگاه بخشیده بود.

بخش دیگر نمایشگاه اختصاص به تذهیبها و طرح قالیهای پناهیان‌پور داشت. در تذهیبهای او نوعی ریاضت و صبوری دیده می‌شد، گویی قلم و رنگ در دستهای مُذهِب ساعتها گشته بود تا در جای مناسب خود بنشیند و در نظر زیبا جلوه کند. طرحهای قالی نیز که با گلهای شاه‌عباسی و اسلیمی آراسته شده بود، بیانگر عنایت هنرمند به هنرهای سنّتی ایران بود.

پناهیان‌پور که تذهیب را نزد استاد «عبدالله باقری» آموخته، هم‌اکنون قلمزنی را نزد استاد «محمود دهنوی» می‌آموزد و در حال حاضر ۱۳۰ رشتهٔ سوزندوزی را به دانشجویان و هنرآموزان دانشگاه «الزهرا» و «تربیت معلّم» تدریس می‌کند.

پناهیان‌پور متولّد ۱۳۴۳ است و چند سالی بیش نیست که به طور جدّی به نقاشی پرداخته است و در طول این مدّت محدود، پیشرفت فوق‌العاده‌ای در زمینهٔ تذهیب داشته است.

نمایشگاهی از آثار آبرنگ و رنگ روغنی «ناصر آراسته» در نیمهٔ دوم خرداد در «نگارخانهٔ سبز» برپا شد. تابلوهای آراسته در این نمایشگاه از طبیعت شروع شده، با نقاشی انتزاعی خاتمه می‌یافت. آراسته یکی از اهداف برپایی این نمایشگاه را جنبهٔ آموزشی آن معرّفی کرده بود. او متولد سال ۱۳۲۱ در باختران می‌باشد و تاکنون آثار خود را در ۲۰ نمایشگاه عرضه داشته است.

● نقاشیهای شهین بارور

از ۲۵ خرداد تا ۵ تیر، نمایشگاهی از آثار نقاشی هنرمند معلول «شهین بارور» در «خانهٔ آفتاب» برگزار شد. این آثار شامل ۵۲ تابلو با مضمون طبیعت، انسان و طبیعت بیجان بود که با رنگ روغنی، مداد و گواش شکل گرفته بود. بارور در این زمینه می‌گوید: «طراحی سادهٔ هر یک از کارها، با توجّه به ناتوانیهای جسمی چند روز طول می‌کشد. هر سه ماه یک بار به طبیعت می‌روم، سوژه‌یابی می‌کنم و بعد با استفاده از تخیل خودم کار می‌کنم».

● خط شکسته

۶۰ قطعه از آثار خوشنویسی «محمد حیدری» در نیمهٔ دوم خرداد در «نگارخانهٔ شیخ» به نمایش درآمد. در یادداشتی که «یدالله کابلی» براین نمایشگاه نوشته بود، می‌خوانیم: «استحکام و صلابت همراه با چرخش و نرمش از ویژگیهای چشمگیری است که در اغلب قطعات و نوشته‌های او مشاهده می‌شود».

با ابراهیم حاتمی‌کیا

■ بهروز افخمی

حضرت ابراهیم حاتمی‌کیا

گفته بودی که اگر چیزی دربارهٔ فیلمهایت بنویسم خوشحال خواهی شد و باید بدانی که تعارف آمد و نیامد دارد. البتّه من واقعاً مطمئن نیستم که خوانده شدن این سطور برای فیلمسازی مثل تو سودی داشته باشد، همان‌طور که مطمئن نیستم توصیف چگونگی و چرایی شکوه و مهابت پرواز یك عقاب جوان، روی خود جناب عقاب تاثیر مفیدی بگذارد. عقابها احتمالاً بهتر از هر مفسّری به ظرایف و علل عظمت و هیبت پرواز خویشتن آگاهی دارند و خوب می‌دانند که جوهر توانایی خدادادشان بالأخره توضیح‌ناپذیر است. فیلمسازان توانا نیز می‌دانند که «قبول خاطر و لطف سخن خداداد است»؛ یعنی قدرت هر هنرمندی در تحلیل نهایی به جوهر توضیح‌ناپذیری مربوط می‌شود که البتّه نزد همه کس به یك اندازه تقسیم نشده، همان‌طور که زیبایی و هوش وقدرت‌بدنی نیز بین بنی‌بشر به تساوی سهم نشده است و آن فعال مایشاء هرچه بخواهد به هرکس که بخواهد می‌بخشد.

حتماً این را نیز می‌دانی که نعمتهای خداوند می‌توانند مثل تیغ دو دَم باعث خسران و ویرانی آدمیزادگانی شوند که ظرفیت کافی برای استفاده از آنها را در جهت اکمال ندارند. همچنان که زیبایی برای بسیاری از فرزندان آدم مایهٔ فسادپذیری و تباهی بوده است و هوش فراوان در افراد کثیری باعث بروز شرارت و شیطنت گشته، تواناییهای هنری در اغلب موارد به خدمت زورمندان و زراندوزان و ظالمان درآمده و مایهٔ تشدید انحطاط عالم «ظاهر» و انکار هرچه جدّیتر «غیب» شده است. این هیچ جای حیرت ندارد، زیرا که تنها ملاك برای سربلندی حقیقی انسان پرهیزگاری است نه هوش یا زیبایی یا هنرمندی، و این برتریها نزد صاحبان بصیرت مایهٔ نگرانی و احساس مسئولیت است نه دلیل فخرفروشی و نخوت، و تو این را خوب می‌فهمی وگرنه در جواب آن مصاحبه‌گر که پرسید احساست در هنگام دریافت جایزه چیست، نمی‌گفتی «احساس عذاب».

حالا چرا من این حرفهای بزرگتر از دهانم را برای مثل تویی می‌گویم که از من داناتری؟ راستش را بخواهی به در می‌گویم که دیوار بشنود، یعنی دوست دارم در تحسین کارهای تو هرچه بیشتر سخن از «هنر دینی» به میان آید زیرا احساس می‌کنم بعضی از علاقمندان فیلمهایت از آنها به نحوی تمجید می‌کنند که بوی انکار تلویحی و غیرمستقیم جنبهٔ دینی را دارد. می‌دانی که بسیاری از دوستداران سینما علاقه‌ای به «هنر دینی» احساس نمی‌کنند و مثل همهٔ کافران، دیگران را داخل در کیش خود می‌پندارند. پس آگاه یا ناآگاه سعی می‌کنند تو و دیگر هنرمندان مسلمان را به سوی تصوّرات بی‌خویشتن خویش از هنر بکشانند و اگر روی تو هیچ تاثیری نگذاشته باشند، در مورد بعضی از ما چندان بی‌تاثیر هم نبوده‌اند. مثلاً تو را با «هاورد هاوکز» یا «سمیوئل فولر» مقایسه می‌کنند که از جهت لحن و شیوهٔ بیان این دو فیلمساز مقایسهٔ بیراهی هم نیست؛ امّا یك نکتهٔ باریك را اعتراف نمی‌کنند و آن اینکه فیلمهای تو (یا حداقل «دیده‌بان» و «مهاجر») از اکثر فیلمهای «فولر» که فیلمساز توانایی هم هست بهتر و محکمتر ساخته شده. حتّی می‌شود ادّعا کرد که تواناییهای بالقوّهٔ تو از «هاوکز» هم بیشتر است زیرا شناختی که ما از «هاوکز» داریم بعد از شکفتگی کامل شخصیت او و دراثر تماشای دهها فیلمی که در طول چهل و چند سال فیلمسازی به وجود آورده حاصل شده است. مقایسهٔ «حاتمی‌کیای جوان» با «هاوکز» اگر از روی انصاف باشد باید با توجّه به فیلمهای اولیهٔ هاوکز صورت بگیرد و اطمینان داشته باش در چنین مسابقه‌ای باز هم تو برنده خواهی بود و لابد احساس عذاب بیشتری خواهی کرد. پس اگر کسی به تو گفت که فیلمهایت حالٰ و هوای «هاوکزی» دارد و توصیه کرد که فیلمهای این فیلمساز را ببینی، هم حرفش را جدّی تلقّی کن و هم توصیه‌اش را بپذیر: امّا توی دلت به خودت یادآوری کن که از هاوکز تواناتری و می‌توانی خیلی بهتر باشی. در این مورد به شناخت من اعتماد کن چون من اگر گوهرتراش خوبی نباشم گوهرشناس خبره‌ای هستم: یعنی خوب می‌دانم که دربارهٔ چه چیزی حرف می‌زنم و اگر احیاناً از میان سینمایی بنویس‌های وطنی کسی در مورد ارزیابی فیلم یا فیلمسازی با من مخالف باشد، به احتمال زیاد این اوست که اشتباه می‌کند.

اصلاً «هاوکزی» شدن برای خود «هاوکز» باعث افتخار است نه کس دیگر؛ یعنی بعد از اینکه فیلمسازی مثل «هاوکز» حادث شد و تحقّق کامل پیدا کرد، دیگر ظهور یك «هاوکز» جدید نه تنها حیرت‌انگیز نیست و لطف و مفهوم چندانی ندارد، بلکه آدم را به یاد سخن مرحوم «مجتبی مینوی» می‌اندازد که می‌گفت: «بر فرض شدی سعدی، وجود مکرّری خواهی بود». می‌دانی که وجود حقیقی مکرّر نمی‌شود و هر دورانی رنگ و بو و حال و هوای خاصّ خودش را دارد.

هر هنرمندی که می‌خواهد فرزند زمان خویشتن باشد نمی‌تواند به این ببالد که کار استادش را مو به مو تقلید می‌کند و از او هیچ چیز کم ندارد. چه رسد به هنرمند زمانهٔ ما که زمانهٔ بی‌نظیری است و باید «عصر خمینی» نامیده شود. این دوران، دوران زنده شدن مردگان، دیوانه شدن عقلا و پهلوانی کردن جبونان به مدد دَمِ مسیحایی آن سیّد فرشته‌خوست و هنرمند این زمانه در معرض درك عوالم و احوالی قرار داشته که پیش از او کسی توفیق درك آنها را به دست نیاورده است. پس هنرمند این عصر شوریدهٔ حیرت‌زا می‌تواند و می‌باید از استادان خویش پیش بیفتد.

یك نکتهٔ دیگر را هم بگویم و آن اینکه جسته و گریخته شنیده‌ام که گفته‌اند «حاتمی‌کیا» فقط در ارتباط با جنگ فیلم می‌سازد و موضوع و محدودهٔ کارش وسیع نیست و اندرز داده‌اند که حالا وقت آن رسیده که دست از جنگ و حوالی و حواشی آن

برداری و به موضوعات دیگر بپردازی. می‌دانم این حرفها روی تو تاثیر ندارد و کسی که زندگی واقعی خود را با انقلاب و در متن جنگ پرنعمت منتج از آن آغاز کرده، نمی‌تواند آن سالهای پربرکت و دریغ‌انگیز را فراموش کند. امّا می‌خواهم یادآوری کنم که بزرگترین استادان فیلمسازی نیز اغلب موضوعات محدود و مشخصی را دستمایه قرار داده‌اند. «هیچکاک» در تمام عمر فیلمسازی خود چیزی جز فیلمهای دلهره‌آور و جنایی نساخت و اکثریت آثار «فورد» را فیلمهای «وسترن» یا «جنگی» تشکیل می‌دهد. «هاوکز» نیز تقریباً تمام عمر فیلمسازی خود را با انواع فیلمهای «وسترن» یا «حادثه‌ای» گذراند. حتّی بعضی از فیلمسازان بزرگ عادت داشته‌اند که یك فیلم بخصوص را با یك داستان واحد هرچند سال یك‌بار، با بعضی تغییرات و عنوانی جدید، دوباره بسازند و از این کار در بسیاری موارد نتایج خوبی گرفته‌اند. یعنی در بار دوم یا سوم فیلم کردن یك داستان موفّق شده‌اند که کاری بزرگ و بی‌نقص و به یاد ماندنی به وجود بیاورند. گذشته از این، فیلمسازی دربارهٔ «جنگ» در ایران حکم خاصّی دارد و به یك معنی تاریخ دوران جدیدی از این مملکت با انقلاب و جنگ ناشی از آن آغاز می‌شود. ملّت ما در جنگ هویت جدیدی پیدا کرد و تصوّر نوینی از خویشتن و دنیا به دست آورد. امّا اگر قرار باشد انسان جدیدی که در طول جنگ در این مرز و بوم متولّد شده تکثیر شود و پابرجا بماند، می‌بایست خاطرات آن حماسهٔ عظیم و توصیف‌ناپذیر تجدید شود و در ذهنیت فرهنگی مردم ما ته‌نشین گردد. برای انجام این کار بزرگ امید ما به فیلمسازان وفاداری مثل توست که حسرت قاطعیت آن روزهای از دست رفته را در دلهای ما زنده می‌کنند و ما را بیدار و منتظر نگه می‌دارند. پس دست از جنگ برندار که این حادثهٔ افسانه‌ای در فیلمهای بزرگی که در آینده خواهی ساخت می‌تواند به افسانه‌ای تبدیل شود حقیقی‌تر از واقعیت و الهام‌بخش همهٔ آنها که امروز و در آینده انتظار «ایام‌الله» را می‌کشند، یعنی آرزو دارند یکی از آن سواران سهمگین باشند که به روز حادثه با تازیانهٔ خویش توسن فلك را رام می‌کنند.

حرف‌فراوان است و مجال‌من کوتاه. قبلاً گفته‌ام و از تکرار آن ابایی ندارم که هر مملکت کافی است فقط یك فیلمساز مثل تو داشته باشد تا به خاطر آن به خود ببالد و به دنیا فخر بفروشد. امّا ما فقط یك مملکت نیستیم، بلکه پیشقراولان امّتی یك میلیارد نفری هستیم. همین لازم می‌آورد که بیش از یك فیلمساز مثل تو داشته باشیم. پس فقط می‌توانم دعا کنم که خدا زیادت کند، یعنی عمرت را طولانی و پربرکت قرار دهد و از امثال تو، فیلمسازان دیگری نصیب ما بفرماید.

●

● مقدّمه:

همزمان با اکران فیلم «مهاجر» در تیر ماه، قصد کردیم که شناسنامهٔ حتّی‌المقدور کاملی از فیلم «مهاجر» تهیه کنیم. تاریخ آیندهٔ سینمای جنگ، قدر «حاتمی‌کیا» و فیلمهایش را بیشتر از ما که همدورهٔ او هستیم، درخواهد یافت: «فامّا ما ینفع النّاس فیمکث فی‌الارض»... آنچه که برای ما و سینمای مستقلّ ما می‌ماند همینهاست که «درد تاریخی» ما مسلمانان مظلوم در آنها جلوه‌گر است.

حاتمی‌کیا اهل روشنفکربازی نیست و خودش حتّی از فیلمهایش هم صادقتر است؛ منتها اگر او اهل ادّعا و های و هو نیست، ما نباید وظیفهٔ خودمان را از یاد ببریم. وقتی خبرنگار «سروش» در یادوارهٔ فیلم دفاع مقدّس از او می‌پرسد که «هر بار هنگام شنیدن نام خود برای گرفتن جایزه چه احساسی می‌کنید»، جواب می‌دهد: «احساس عذاب می‌کنم». اینکه خبرنگار سروش در جواب او بگوید: «خدا عذابتان را کم کند»، خوب، شوخی بامزّه‌ای است امّا ما که حاتمی‌کیا را می‌شناسیم و از سالها پیش از شهرتمندی و این حرفها، با او دوست هستیم، می‌دانیم که: «حاتمی‌کیا راست می‌گوید». او در کمال سلامت نفس است و اصلاً اهل مبالغه نیست و تا آنگاه که اینچنین باشد، فیلمهایش مجلای فیض الطاف الهی است.

خواستیم با او هم مصاحبه‌ای ترتیب دهیم امّا به یادمان آمد که حاتمی‌کیا معتقد است که فیلمساز با فیلم سخن می‌گوید. برای تهیهٔ شناسنامهٔ فیلم مهاجر با عدّه‌ای از عوامل دست اندرکار به گفتگو نشستیم که ماحصل آن را در همین ادامه خواهید خواند:

● صمیمیتی که چهره‌های جدید به وجود می‌آورند

■ گفتگو با «اسماعیل سلطانیان»، دستیار هنری کارگردان در فیلم «مهاجر»

● قبل از هرچیز لطفاً مختصری راجع به فعالیتهای هنری خودتان صحبت بفرمایید.

■ من از سال ۱۳۴۵، از دبستان شروع به بازی کردم. ما در «کرمانشاه» زندگی می‌کردیم و من دور از چشم پدر و مادرم به سینما می‌رفتم. برنامهٔ رفتن به سینما را طوری تنظیم می‌کردیم که قبل از غروب آفتاب در منزل باشیم و کسی ملتفت نشود. بعد که می‌آمدیم خانه، بیل و کلنگ و چوب و شمشیری برمی‌داشتیم و با همان دوستان که رفته بودیم سینما شروع می‌کردیم همان صحنه‌ها را بازی کردن: من در سمت کارگردان و دیگران در نقش بازیگر. همیشه هم زیر چشمهایمان سیاه بود و دماغهایمان شکسته.

کلاس پنجم دبستان یك نمایشنامه در مدرسه بازی کردیم و بعد که به دبیرستان وارد شدم این فعالیت جدّیتر شد و ادامه پیدا کرد تا سال ۱۳۴۹ که مرکزی به نام مرکز آموزش هنرهای دراماتیك که شعبه‌ای بود از همین دانشکدهٔ هنرهای دراماتیك وابسته به وزارت علوم تاسیس شد و من در آن ثبت نام کردم. شش ماه دوره داشت که آن را گذراندم و رتبهٔ اول را به دست آوردم. بعد در یك گروه نمایش به نام گروه نمایش کرمانشاه با سمت قائم مقام مسئول آن گروه شروع به کار کردم. در آن زمان ما نمایشنامهٔ «آی باکلاه و آی بی‌کلاه» و

«پیک‌نیک در میدان جنگ» را روی صحنه بردیم که خودم در آن نقش داشتم. در حین اجرا ساواک آمد و نمایش را تعطیل کرد و ما را هم دستگیر کردند.

بعد از اخذ دیپلم سال ۱۳۵۷ در دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک قبول شدم و بعد از انقلاب فرهنگی در رشتهٔ بازیگری و کارگردانی فارغ‌التحصیل شدم. در تهران در زمان دانشجویی چند کار تئاتری انجام دادم. اولین کار سینمایی‌ام در فیلم «شکار و شکارچی» بود. البته من علاقهٔ زیادی به سینما نداشتم و گمشده‌ام را در تئاتر جستجو می‌کردم. بعد از «شکار و شکارچی» در فیلمهای «زنگها»، «بایکوت»، «دستفروش»، «افسون»، «بایسیکل‌ران»، «مدرسهٔ رجایی» و چند سریال تلویزیونی بازی کردم.

آقای «حاتمی‌کیا» قبلاً قصد داشت که یکی از نوشته‌های بلند مرا به نام «پناهنده» کار کند که به خاطر برآورد بودجه مورد قبول واقع نشد. تا اینکه یک روز از من دعوت کردند در فیلم «عبور» ساختهٔ آقای «کمال تبریزی» مسئولیتی قبول کنم. مسئولیتی که پیشنهاد کردند این بود که انتخاب بازیگرها، تمرین با آنها و آماده کردنشان برای دوربین را من عهده‌دار شوم، چرا که آنها می‌خواستند از بازیگرانی که چهره نبودند و شهرتی نداشتند استفاده کنند و خوب، وظیفهٔ مشکلی بود، مخصوصاً از آن لحاظ که صدا، سر صحنه هم بود. شروع کردیم به تمرینات و بازیگرها جلوی دوربین رفتند و الحمدلله کار خوبی از آب درآمد. در فیلم «دیدمبان» نیز من همین وظیفه، یعنی دستیار هنری را برعهده گرفتم و ادامه پیدا کرد تا فیلم «مهاجر» که باز همان وظیفه را عهده‌دار شدم و بازیگر نقش اول فیلم که یک بسیجی مخلص و مؤمن بود، تا آنجا که کاندید بهترین بازیگر سال بشود رشد کرد.

● اگر ممکن است از «دیدمبان» بگویید، اینکه چطور بازیگرها انتخاب شدند؟

■ آقای حاتمی‌کیا اصرار داشت و معتقد بود که نباید بازیگرها «چهره» باشند و باید در حدّ امکان از بسیجیها و کسانی که با جبهه آشنایی دارند استفاده شود. این فکر درستی بود، شیوه‌ای بود که کار را به مستند نزدیک می‌کرد. به همین دلیل ما بازیگرهایمان را از میان رزمنده‌ها و دیگر افرادی که چهره نبودند، با سینما آشنا نبودند و یا حتّی تئاتر هم ندیده بودند انتخاب کردیم. تنها مشکلی که داشتیم انتخاب نقش اول بود. من این چهره را جذّابتر از حاتمی‌کیا می‌دیدم چون غالب کار برعهدهٔ نقش اول بود. معتقد بودم که چهرهٔ او باید شمایل‌گونه باشد تا در وهلهٔ اول تماشاگر با او رابطهٔ سمپاتیک برقرار کند و همین ارتباط رفته رفته زمینهٔ همذات پنداری را فراهم آورد. حاتمی‌کیا تا حدّی مخالف این مطلب بود و می‌گفت نمی‌خواهم چهره‌اش زیبا باشد.

روش معمول کار ما این بود که می‌گشتیم در اماکن پرجمعیت، نماز جمعه و جاهای دیگرو شخصیتها را پیدا می‌کردیم. من چند نفر را انتخاب کردم ولی مورد موافقت واقع نشد، تا اینکه یک روز جمعه که قرار بود با حاتمی‌کیا اول به بهشت زهرا برویم و بعد به نماز جمعه، او دیر کرد و من رفتم که از سر کوچه به او تلفن بزنم. همین‌طور که نشسته بودم در صف تلفن آقایی از پایین آمد؛ احساس کردم که دیدمبان دارد می‌آید. گذاشتم نزدیک شد تا قد و قواره‌اش را، نیم‌رخش را، پشت سرش و حرکات بدنش را ببینم. وسط کوچه که رسیده بود صدایش کردم و موضوع را با ایشان درمیان گذاشتم. در همین موقع حاتمی‌کیا آمد و من ایشان را معرّفی کردم. با اشاره به من گفت که باز هم اشتباه کردی. من اصرار نکردم امّا آدرس را به ایشان دادم و آدرس او را هم گرفتم و رفتیم.

خیلی گشتیم امّا با وسواسی که حاتمی‌کیا داشت نتوانستیم کسی را پیدا کنیم تا آخرالامر به همان جوان رجوع کردیم که از همه مناسبتر بود. تا آخر کار هم هر بار «عارفی» کلاه از سر برمی‌داشت حاتمی‌کیا ناراحت می‌شد و می‌گفت کلاه از سرش برندارد. می‌گفتم چرا، می‌گفت ژیگول می‌شود!

● شیوهٔ کار شما با این افرادی که با سینما آشنایی نداشتند چگونه بود؟

■ شیوهٔ کار ما این بود که من مسئول مستقیم بازیها بودم. با تحلیلی که از قبل داشتیم و توافقی که کرده بودیم من سکانس به سکانس و صحنه به صحنه با بچه‌ها تمرین می‌کردم و در حین تمرین میزانسن هم می‌دادیم. از حاتمی‌کیا هم دعوت می‌کردیم که بیاید و بازیها را ببیند و نقطه نظرات خودش‌رابدهد. گاهی این نقطه نظرات آنچنان بجا بود که ما احساس خطر می‌کردیم و مجدّداً میزانسن را یا به هم می‌ریختیم و یا تصحیح می‌کردیم. با نماهای خیلی دور مشکلی نداشتیم ولی در نماهای نزدیک، خوب، طبیعی بود که این بچه‌ها مثل اکثر بازیگرانی که با لنز دوربین و کادر سینما بیگانه هستند، غلوّهایی در چهره‌هایشان داشتند و یا هنگام نزدیک شدن دوربین احساس غربت و بیگانگی می‌کردند. بنابراین من ناچار می‌شدم که پشت دوربین بایستم و آن حرکات مورد نظر را از بچه‌ها بخواهم. من به این کار «تزریق از پشت صحنه» می‌گفتم.

● چه عواملی در انتخاب بازیگر برای شما اهمّیت داشته است؟

■ ما چند پارامتر برای انتخاب بازیگر داشتیم. از همه مهمتر «باور شخصی» بود؛ یعنی کسی را انتخاب می‌کردیم که بسیجی باشد، نه بدان معنا که حتماً جنگ کرده باشد بلکه تفکّر بسیجی داشته باشد. دومین مسئله آن بود که آن شخص، با پرسوناژ مورد نظر در فیلمنامه «نزدیکی چهره» داشته باشد. عامل دیگر می‌تواند «بیان و صدا» باشد که البتّه ما در «دیدمبان» و «مهاجر» فارغ از این مسئله بودیم چرا که صدا سر صحنه نبوده است.

● در فیلم «مهاجر» چقدر بازیگرها در انتقال مفاهیم و نقش موفّق بودند؟

■ آنچه که من به عنوان هدایتگر بازیگرها و آقای حاتمی‌کیا به عنوان کارگردان از اینها دیدیم باید گفت که فوق‌العاده بوده است. آنها در حدّ توان ارائهٔ نقش کردند و اگر کم و کاستی هست از خود ماست. به قول یکی از منتقدین، بازی یکی از بازیگران که مقصودش سعید بود حیرت‌آور بود و واقعاً هم حیرت‌آور بود. باید بگوییم که آنها اصلاً «بازی» نکردند و «خود»شان بودند و «در نقش خود بازی کردن» واقعاً مشکل است. آنها جوابگوی آنچه ما می‌خواستیم بودند و من از تک‌تک آنها راضی هستم.

● شما به عنوان یک دست اندرکار سینما، از سینمای جنگ چه ارزیابی دارید؟

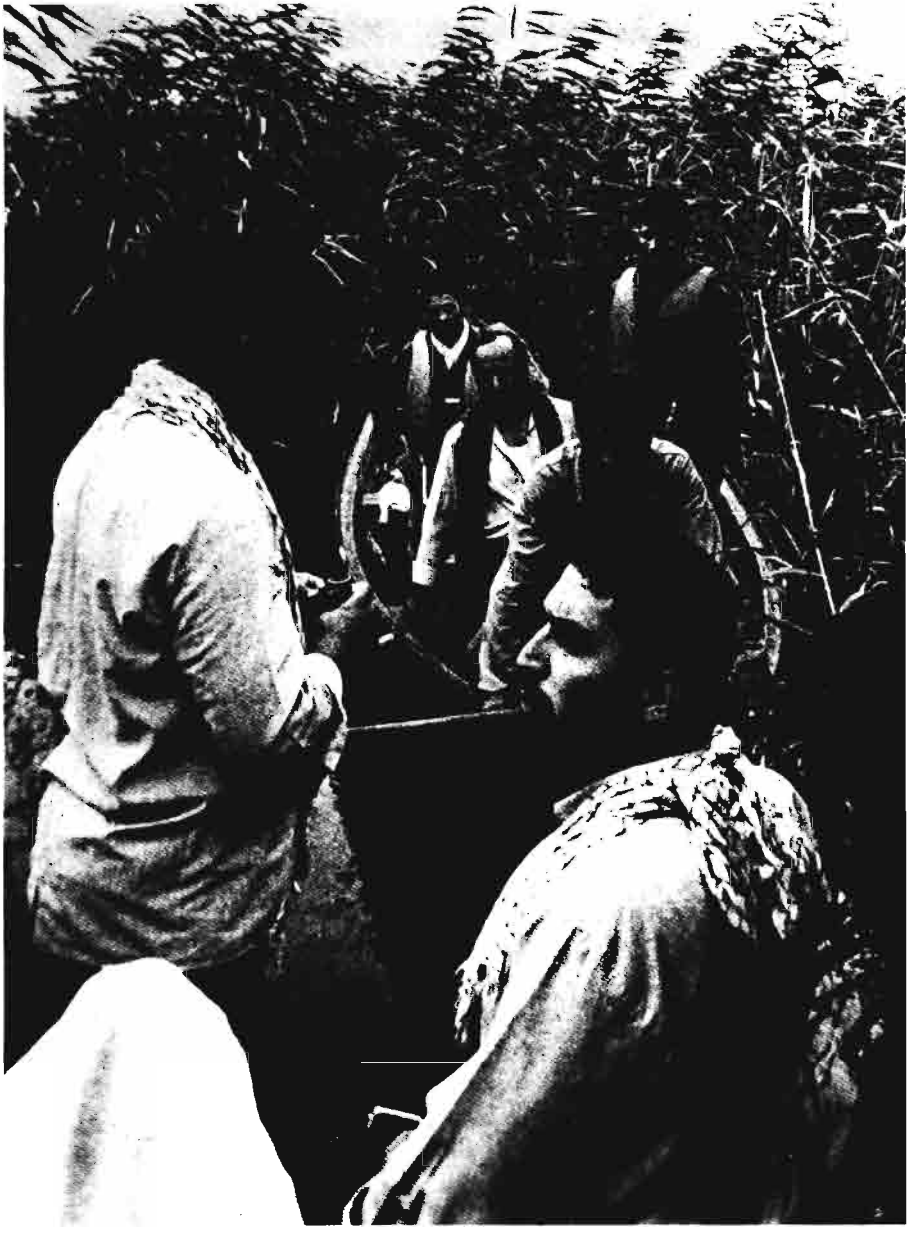
■ سینمای ایران بعد از پیروزی انقلاب با دو قشر سینماگر مواجه بوده است: یکی کسانی که پیش از انقلاب نیز سینماگر بوده‌اند و گروه دیگر جوانانی که بعد از انقلاب وارد عرصهٔ سینما شده‌اند. گروه اول متأسّفانه از لحاظ شکل و حرف نتوانستند از انقلابی که انجام شده است تأثیر بگیرند و جوابگوی آن باشند. گروه دوم نیز برای دفاع از انقلاب کارهایی کرده‌اند که بیشتر در حدّ حرف و به صورت شعار، در سطح مانده است و قالب هنری مناسب را پیدا نکرده است. اینها باید عمق بزنند به انتخابی که کرده‌اند و سعی کنند که حرفشان را در قالب هنر عرضه کنند. سینما تریبون نیست، سینما جای سخنرانی نیست؛ سینما ابزاری است که هنر می‌طلبد. باید در آن مونولوگ گفته شود نه دیالوگ. حرفها و مسائل ما کاملاً جدید هستند. هنرمند باید اهل درد باشد امّا حرف و دردش را به بیانی هنری ارائه کند.

● ظاهراً کار جدیدی را می‌خواهید شروع کنید که خودتان کارگردان آن هستید؟

■ اگر خدا بخواهد کار نیمه‌بلندی است که قرار است در حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات ساخته شود.

● حرف دیگری ندارید؟

■ نه، فقط یک بار دیگر بر همان چیزی که گفتم تأکید می‌ورزم: ما در سه فیلمی که با این شیوه عمل کردیم، «عبور» و «دیدمبان» و «مهاجر»، نتایج خوبی گرفته‌ایم. دوستان دیگر هم نترسند. اگر ضرورت کارشان ایجاب می‌کند که از بازیگر حرفه‌ای استفاده نکنند مطمئن باشند که با صمیمیتی که چهره‌های جدید به وجود می‌آورند کار موفّقی خواهند داشت. این کار تجربه شده و موفّق هم بوده است. امیدوارم شاهد چهره‌های جدید و مستعدّی در سینما باشیم.



● حاتمی‌کیا واقعیتی را که‌دیده‌به تصویرمی‌کشد

■ گفتگو با «محمدتقی پاک‌سیما»، فیلمبردار «مهاجر»

● لطفاً از سابقهٔ کارتان در سینما بگویید.

■ آشنایی بنده با فیلم و تصویر از سال ۱۳۶۰ در سازمان تبلیغات اسلامی بود، واحد سمعی و بصری، که به عنوان مسئول فیلمبرداری واحد ویدئو کار می‌کردم. یکی دو بار به منطقه رفتیم، از جمله برای آزادسازی خرمشهر. در همان ایّام، در مرکز پژوهشهای آموزش و پرورش کلاسهای آموزش فیلمسازی آماتور تشکیل شده بود که در آن شرکت کردم. از سال ۶۳ به واحد فیلم منتقل شدم و در آنجا به عنوان دستیار دو فیلمبردار مشغول به کار شدم. در فیلم «زنگها» دستیار اول آقای «پایور» بودم و بعد به مشهد رفتم. در یکی از عملیاتها آقای «شمقدری» از اهواز با تلفن مرا به جبهه دعوت کرد. گفتم: «من تا حالا کلید دوربین را مستقلاً نزده‌ام.» گفت: «بیا کار جنگ است، خدا درستش می‌کند.» شهید «سیفی»، آقای «درمنش» و آقای «معدنی» هم فیلمبرداری می‌کردند. اولین کار بلند سینمایی‌ام فیلمبرداری فیلم «هراس» بود و بعد هم به ترتیب فیلمهای «برفراز فاو»، «کربلای پنج» یك فیلم شانزده میلیمتری به نام «ریحانه» و بعد دو فیلم کوتاه «گنبد نور» و «برباد» ...و بالأخره فیلم «مهاجر».

● در مورد مهاجر صحبت کنیم. شما اول فیلمنامه را خواندید و بعد تصمیم به همکاری گرفتید؟

■ بله، اول فیلمنامه را خواندم و بعد با آقای حاتمی‌کیا در مورد کار صحبت کردیم تا از نقطه نظرات ایشان و نوع کاری که می‌خواست برایش انجام دهم، مطلع شوم. دیدم نوع نگاه ایشان به جنگ، یك نگاه واقعی است. رابطهٔ ما با ایشان، یك رابطهٔ شاگرد و استادی بود؛ ایشان استاد بودند و من به عنوان یك شاگرد فعال در خدمتشان بودم. در «مهاجر» یك صحنه است که مربوط به چاپ کردن عکس در لابراتوار است. در آن صحنه من

دنبال نور می‌گشتم که مستقیم نباشد و حالت لابراتواری داشته باشد، چون لابراتوار خاموش بود و صحنه می‌بایست فقط با نوری که از آگراندیسمان می‌آمد روشن می‌شد. نور مستقیم برای خودم قابل قبول نبود؛ دنبال نوری می‌گشتم که مرا ارضا کند. آقای حاتمی‌کیا گفت: همین نوری را که داده‌ای، بیا بزن روی صفحهٔ آگراندیسمان ببین چه می‌شود. زدم و دیدیم خیلی هم خوب شد: همان شد که می‌خواستم. در مورد زاویه، کادربندی و یا حتّی کلّ سکانس هم اگر نظری داشتم با ایشان درمیان می‌گذاشتم.

همان‌طور که دیده‌اید لوکیشن ما یك نیزار بود، آن هم روی آب؛ چیز دیگری نبود. مانده بودم که ما چطور می‌خواهیم صحنه‌هایمان را پُر کنیم. در تمام فیلم یك رنگ سبز در «بك‌گراند» داشتیم. رنگ سبز، احساس خوبی به بیننده می‌دهد، امّا اگر قرار باشد که او دو ساعت فقط رنگ سبز ببیند دلزده خواهد شد. امّا آقای حاتمی‌کیا چون مرد جنگ بود و خودش در منطقهٔ جنگی فیلمبرداری کرده بود با مشکلات کار آشنایی داشت. پلانها از قبل طرّاحی شده بود و خودش همه چیز را درنظر می‌گرفت... و در طول کار مشکل خاصّی نداشتیم.

● در مورد مشکلات کار اگر ممکن است بیشتر بگویید.

■ خوب، ما پیش از شروع فیلمبرداری برای بازدید لوکیشن‌ها رفتیم، بدون دوربین... امّا کافی نبود برای آنکه به مشکلات واقف شویم؛ مشکلات که نمی‌شود گفت، باید بگوییم تجربیات. مثلاً ثابت کردن دوربین و لول کردن آن روی آب و یا حتّی ثابت نگه داشتن بازیکنان، اینها همه مشکل بود. امّا در طول کار تجربیاتی به دست آوردیم که کار را راحت کرد.

سخت‌ترین روز کار ما روزی بود که می‌خواستیم روی آب کار کنیم. اولین صحنه، عبور «اسد» و همراهانش از داخل آن کانال بود. دو قایق می‌بایست حرکت کند: دوربین هم می‌بایست حرکت کند و خیلی مشکل بود. روز اول به نتیجه نرسیدیم، از این لحاظ که دوربین را کجا نصب کنیم تا بهترین تصویر را داشته باشیم؛ هم کانال را داشته باشیم، هم پاروزدنها را و علاوه‌بر همهٔ اینها «حسّ» آن آبراه تنگ را هم باید درمی‌آوردیم. روز اول با خود گفتم که عجب کار مشکلی خواهیم داشت. فردای آن روز با دستگاهی که روی قایق نصب کردیم و دوربین را روی آن سوار کردیم، بعد از تمرین اول، صحنه را گرفتیم. می‌خواهم بگویم که تا تجربه نباشد به نتیجه نخواهیم رسید. هرچه در کتابها بخوانیم که روی آب چکار باید کرد فایده‌ای ندارد. من هم زیاد خوانده بودم امّا وقتی در عمل رفتیم روی آب، دیدم که خیر، با این محفوظات نمی‌توان پلان را فیلمبرداری کرد. لول دوربین حتّی با نفس کشیدن به هم می‌خورد، امّا بعد یاد گرفتیم که چه باید کرد.

● از کدام صحنهٔ فیلم «مهاجر» راضیتر هستید؟

■ مشکلترین سکانس، سکانس- پلان شب نیزار است که باران می‌آید و دوربین باید از درون نیها حرکت می‌کرد و می‌رسید به دو نفر که روی قبر نشسته‌اند و دارند دعا می‌خوانند. شب بسیار مشکلی بود، امّا نتیجه راضی‌کننده بود. با ناامیدترین حالت این صحنه را گرفتیم و به بهترین نتیجه رسیدیم.

● چه چیزی باعث می‌شد تا کار مشکل شود؟

■ شما از حجم کرین که آگاه هستید: ریل کاشتن توی نیزار و بعد با اسپایدر روی ریل حرکت کردن. باران هم باید می‌آمد، نور هم می‌خواست. آن حجم کرین که دو نفر می‌خواست تا آن را هُل بدهند و در عین حال عقب زدن نیها، چون نیها روی ریل می‌خوابیدند و حرکت را متوقّف می‌کردند. چند حالت تست زدیم تا بالأخره پلان را گرفتیم.

● برای سکانس مورد نظر از محیط طبیعی استفاده می‌کردید یا دکور زده بودید؟

■ دکور زده بودیم.

● در مورد حرکتها چطور؟ مثلاً پروازهای «مهاجر» را چگونه می‌گرفتید؟

■ درمورد حرکتها ازقبل خیلی فکر می‌کردیم. حرکت آن هواپیماها برای ما صرفاً به عنوان یك عامل‌مادّی مطرح نبود؛ ماچند نوع پروازبرای «مهاجر» درنظر داشتیم که هریك از آنها را طوری خاص فیلمبرداری می‌کردیم:: یکی از آنها زوم تنهاست به طرف بازیگر؛ یکی دیگر زوم است همراه با کرین که وقتی این دو با هم ترکیب می‌شوند حالتی پدید می‌آورند که بازیگر را با خودش می‌کشد بالا، یعنی تصویر به صورتی است که گویی بازیگر هم دارد پرواز می‌کند. سعی کردیم حرکتها مثل حرکت خود هواپیمای «مهاجر» باشد، امّا سرعت پرواز آنها خیلی زیاد بود. وقتی روی زمین بود مشکلی نداشتیم، امّا در آسمان می‌بایستی با تلاش بسیار پرنده را در کادر نگه داریم و شلیکهایش را در مرکز کادر داشته باشیم. در ابتدا به علّت سرعت پرنده که دویست کیلومتر در ساعت بود، دوربین به آن نمی‌رسید: امّا بعد، با چند جلسه تمرین این مشکل هم حل شد و من موفّق شدم که دوربین را روی پروازِ «مهاجر» قفل کنم و تصویر دلخواه را از او بگیرم.

● بعد از این سؤالها، می‌خواستیم ارزیابی شما را از سینمای جنگ بدانیم.

■ من معتقدم که برای سینمای جنگ آنچنان که شایستهٔ آن بوده سرمایه‌گذاری نشده است. فرهنگی که در جبهه‌ها بوده، باید به صفحات تاریخ انتقال پیدا کند. از این فرهنگ حتّی اگر ذرّه‌ای به شهرهای ما انتقال می‌یافت بسیاری از معضلات کنونی اجتماع ما حل می‌شد. ولی متأسّفانه نشده است. یعنی جنگ با فرهنگ خودش در جبهه‌ها بود و شهرها هم دور از جبهه‌ها فرهنگ خاصّ خودشان را داشتند.

● چه توصیه‌هایی برای فیلمسازان جنگ دارید؟

■ ممکن است یك سوژهٔ جنگی را به یك کارگردان قوی بدهید و او با دیدگاههای خودش وارد جنگ شود، امّا وقتی فیلم ساخته شد «ضد جنگ» از آب درآید، چرا که او با فرهنگ جبهه آشنا نبوده است. آقای حاتمی‌کیا واقعیتی را که دیده و با تمام وجود لمس کرده است به تصویر می‌کشد و به همین دلیل کارش نزدیك به فرهنگ جبهه از آب درمی‌آید... این خیلی فرق می‌کند با کسی که فقط از طریق روزنامه‌ها با جنگ ارتباط گرفته است. سناریست و کارگردان باید شب عملیات را احساس کرده باشند تا بتوانند آن حس را در کار خود دربیاورند.

● نظر شما نسبت به «یادواره» چیست؟

■ یادواره در تهران خیلی بد برگزار شد: خیلی سرد و بی‌روح. در اهواز نمی‌دانم. امّا به هر تقدیر برگزاری یادواره خوب است: بچه‌ها سطح خودشان را به دست می‌آورند.

● بعد از «مهاجر» کار جدیدی در دست دارید؟

■ بله. یك فیلم دیگر کار کرده‌ایم که در مرحلهٔ مونتاژ است.

●

■ گفتگو با «اصغر پورهاجریان»، مسئول جلوه‌های ویژهٔ «دیده‌بان» و «مهاجر»

● به‌افکت‌های جنگی‌از دید تجاری‌نباید نگاه‌کرد...

● لطفاً از سابقهٔ کارتان در سینما بگویید.

■ من عضو سپاه پاسداران هستم. در طول جنگ مسئولیت آموزش تخریبچی‌ها را برعهده داشتم. سال شصت و شش بود که از طرف آقای تبریزی برای همکاری در فیلم دعوت شدم و این نخستین بار بود که در فیلم کار اسپشال افکت انجام می‌دادم. بعد از فیلم «عبور» در «دیده‌بان» و سپس در «مهاجر» عهده‌دار مسئولیت اسپشال افکت شدم و بعد هم در چند فیلم کوتاه همین وظیفه را برعهده داشته‌ام.

من هرگز آموزش جلوه‌های ویژه در سینما ندیده‌ام. در فیلم «عبور» افه‌های مختلف گلوله روی بدن را از من خواستند و من هم با استفاده از تجربیاتی که در کار تخریب داشتم، مواد لازم را ساختم و پس از آزمایش و تأیید در فیلم به کار گرفته شد. در فیلم «عبور» جلوه‌های ویژه پیچیده نبود: فقط انفجار خمپاره بود. امّا پس از پایان فیلم دریافتم که حتّی یك انفجار ساده مثل انفجار خمپاره را می‌توان به طرق مختلف ارائه داد. با هر فیلم به اندوخته‌های فنّی خود می‌افزودم و هرکار بهتر از کار قبلی درمی‌آمد. من برای انجام جلوه‌های ویژه هیچ دستگاه خاصّی ندارم و با وسایلی معمولی کار می‌کنم. در حال حاضر با حمایت بنیاد فارابی مشغول طرّاحی دستگاهی هستم که بتواند از فاصلهٔ چهار، پنج کیلومتری به مواد منفجره فرمان انفجار بدهد.

● کار در فیلم «مهاجر» چه مشکلی داشت و احیاناً چه تفاوتهایی بین این کار و کارهای قبلی می‌دیدید؟

■ در فیلم «مهاجر»، آقای «حاتمی‌کیا» تاکید بسیاری بر جلوه‌های ویژه داشتند. ایشان اعتقاد داشتند که در این فیلم جلوه‌های ویژه به تنهایی

نقش خاصّی دارد و باید مورد تأکید قرار بگیرد. جلوه‌های ویژه در «مهاجر» با سایر فیلمها بسیار متفاوت بود و مثلاً برخی انفجارها در آسمان انجام می‌گرفت. در «دیدمبان» کار مستندتر و جبهه‌ای‌تر بود، امّا فیلم «مهاجر» با پیچیدگیهای بیشتری همراه بود و این تفاوتها بدون تردید در کار ما تاثیر می‌گذاشت.

مقصود از جلوه‌های ویژه، افه‌هایی است که نمی‌توان آنها را به صورت واقعی روی فیلم ثبت کرد و باید بازسازی شوند، امّا منطبق با واقعیت. در فیلمی شاهد بودم که رزمنده‌ای برای جلوگیری از انتشار نور «منوّر» روی آن خوابید. این یك کار تصنّعی است و کسانی که اهل جبهه هستند می‌دانند که اگر کسی روی منوّر بخوابد، منوّر بدنش را سوراخ خواهد کرد و نیم متر بیرون خواهد جهید. امّا در آن فیلم چنین نشد. و یا مثلاً در یك فیلم دیگر خمپاره به دکل دیدمبانی اصابت کرد و آن را به آتش کشید. اینها در تعریفی که از جلوه‌های ویژه بیان کردم نمی‌گنجند و مثلاً در مورد اخیر باید گفت که اگر خمپاره به دکل اصابت کند باید آن را متلاشی سازد نه آنکه آتش بزند. در مورد انفجار دکل در فیلم «مهاجر» نیز خیلیها معتقد بودند که باید آتش بگیرد و دودش به هوا برود. امّا آقای حاتمی‌کیا مخالف این مسئله بودند و من خیلی خوشحال شدم که دیدم ایشان چنین نظری دارند. آقای حاتمی‌کیا علاقه ندارند که از دید تجاری به مسئلهٔ جلوه‌های ویژه نگاه کنند و این موجب خرسندی است.

● نحوهٔ کار و ارتباط شما با ایشان در فیلم «مهاجر» چگونه بود؟

■ آقای حاتمی‌کیا کسی است که به تمام عوامل تولید فیلم اهمیّت کافی می‌دهد و خیلی به مسائل می‌نگرد. ما دربارهٔ جزء جزء کارها، حتّی مثلاً در مورد زاویهٔ خروج دود پس از انفجار و افه‌های مختلف آن با هم مشورت می‌کردیم و سعی داشتیم که همه چیز واقعی باشد و حتّی مقدار خاکی را هم که یك تیر جنگی در حین اصابت به زمین، به هوا بلند می‌کند، در نظر داشتیم. آقای حاتمی‌کیا نسبت به کارشان خیلی حسّاس هستند و مثلاً با اینکه یك انفجار در مدّت بسیار کوتاهی به وقوع می‌پیوندد، امّا ایشان با دقّت فراوان اگر اشکالاتی در انفجار می‌دیدند، گوشزد می‌کردند. ایشان به نحو احسن از تخصّص همهٔ عوامل تولید استفاده می‌کنند. ایشان همان روز اول به من گفتند: «خواهش من این است که واقعی کار کنی و فیلم را از حالت «روایت فتحی» و مستند خارج نکنی». و از آنجا که من و ایشان در زمینهٔ انفجارها سلیقه‌های مشترکی داشتیم، کارمان خیلی خوب پیش می‌رفت. آقای حاتمی‌کیا می‌گفتند که انفجار در فیلم باید نقش بازی کند و حرف داشته باشد. مثلاً انفجارهای فیلم «دیدمبان» حتّی در شکل با هم متفاوتند. موقعی که دیدمبان در جاده راه می‌رود و خمپاره‌ها به چپ و راستش می‌خورند، او در نهایت از داخل یك انفجار سفید رنگ عبور می‌کند. این انفجارها و حتّی آن گلولهٔ خمپاره و موشك آرپی‌جی که در کنارش به زمین می‌خورند و عمل نمی‌کنند هم حرف دارند. در همین فیلم اگر کارگردان می‌خواست با یك دید تجاری به جلوه‌های ویژه نگاه کند، لطمات جبران‌ناپذیری بر فیلم وارد می‌شد و اصلاً حرف فیلم را تغییر می‌داد.

● گفتید دستگاهی جهت صدور فرمان انفجار از فواصل طولانی ساخته‌اید؟

■ طرح این دستگاه را داده‌ام تا ساخته شود. این دستگاه قادر خواهد بود فرمان حدود ۳۲ تا ۴۰ انفجار را از فاصلهٔ چهار تا پنج کیلومتری صادر کند. در فیلم «دیدمبان» به فکر ساختن چنین دستگاهی افتادم تا انفجارها بموقع انجام گیرد. در آن صورت دیگر نیازی به صدها متر سیم‌کشی هم نخواهیم داشت و با مشکل اختفای عوامل انفجار ا زدید دوربین نیز روبرو نخواهیم شد.

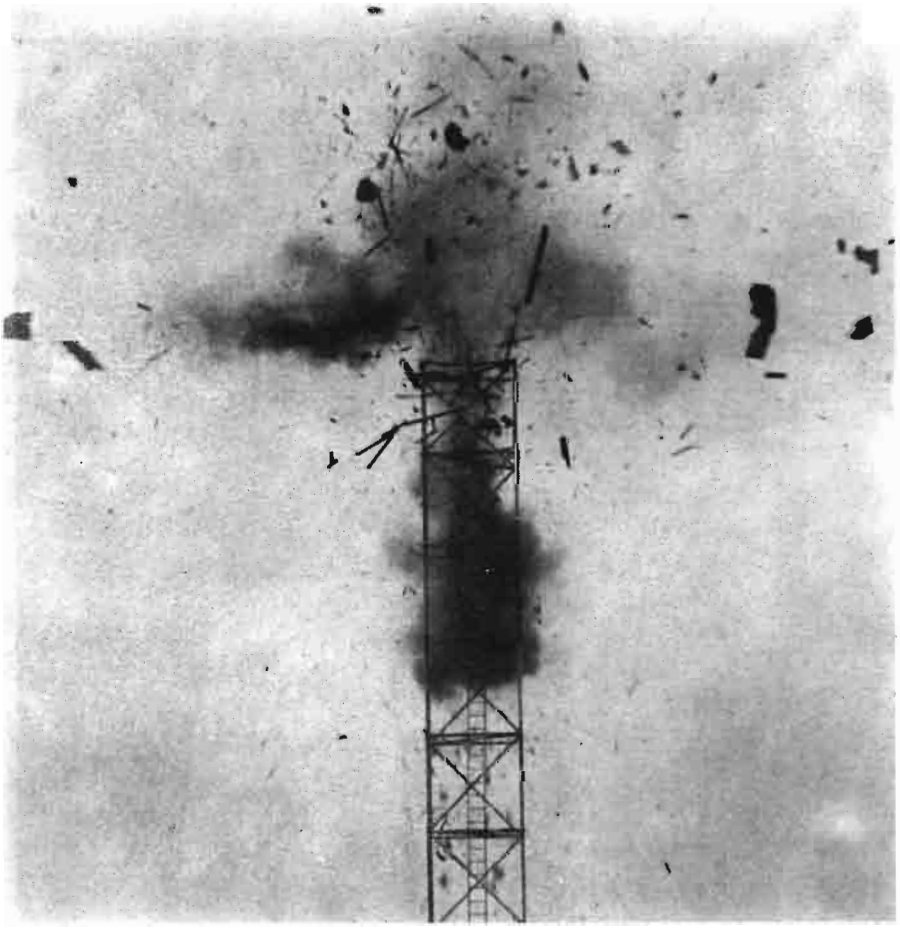
● با بازیگران، فیلمبردار و طرّاح صحنه چگونه ارتباط برقرار می‌کردید؟

■ بعضیها هستند که به ساختن فیلم جنگی به عنوان یك عبادت یا یك فعالیت مذهبی نگاه می‌کنند، نه به عنوان شغل. ارتباط و هماهنگی با این افراد بسیار راحت است. این افراد اگر در فیلم جنگی کار می‌کنند باور دارند که این توفیقی از جانب خداست و لذا با هم براحتی کار می‌کنند و مشکلی پیش نمی‌آید.

● در خاتمه اگر صحبتی دارید بفرمایید...

■ در ابتدا من از همکاران خود تقاضا می‌کنم که تلاش کنند تا حدّ ممکن کارشان از حالت مستندگونه خارج نشود، زیرا این به جنگ لطمه می‌زند و آن را غیر واقعی جلوه می‌دهد و نگاه مردم به جنگ تصنّعی می‌گردد. باید افکت‌ها را درست مثل واقعیت بازسازی کرد. معقول نیست که خمپاره همه جا را به آتش بکشد. قدرت انفجار «آرپی‌جی» مثل بمب «ناپالم» نیست. در یك فیلم قرار بود کامیونی به درّه سقوط کند. کارگردان اصرار داشت که این کامیون منفجر شود تا تصویرش زیباتر شود. من از او پرسیدم: مگر بار کامیون چیست که باید منفجر بشود؟ در یك فیلم دیگر دیدم که یك عراقی با برخورد گلولهٔ مستقیم به بدنش، گویی از آتش شد و به هوا رفت! آخر مگر بدن انسان بنزین دارد که این چیزها اتّفاق بیفتد؟ این کارها به حیثیت جلوه‌های ویژه لطمه می‌زند و از تشخص تخصّصی آن می‌کاهد.

از مسئولین سینمایی کشور نیز خواهش می‌کنم که اگر می‌خواهند تخصّص جلوه‌های ویژه به اعتلا برسد و جایگاه خود را بیابد، اهمیّت بیشتری برای آن قائل شوند و زمینهٔ لازم را برای آموزش و امکان آزمایشهای متعدّد فراهم کنند



● لطفاً کمی دربارهٔ سابقهٔ کارتان در سینما برایمان بگویید.

■ مانند خیلیهای دیگر از دوران نوجوانی به سینما علاقه داشتم. در دوران دبیرستان با طرح کاد به تلویزیون رفتم و به‌نوعی با واحدهای تولید فیلم از نزدیک آشنا شدم و در کنار آن عکاسی می‌کردم و همکاری‌ام با مطبوعات به عنوان خبرنگار عکاس آغاز شد. در کنکور، رشتهٔ علوم قضایی قبول شدم. برایم سخت بود. سال دیگر به مجتمع دانشگاهی هنر، دانشکدهٔ سینما و تئاتر راه یافتم. حضور در تنها دانشکدهٔ سینمایی کشور برایم یک موفّقیت به حساب می‌آمد؛ بگذریم که بعد از چند ماهی همه چیز دانشکده برایم سرابی بیش نبود. در حال حاضر دانشجوی رشتهٔ سینما هستم.

● چگونه برای فیلم «مهاجر» انتخاب شدید و نظرتان راجع به شخصیت «محمود» چیست؟

■ بعد از تماشای فیلم «دیدهبان» آرزو می‌کردم که روزی در اکیپ فیلم حاتمی‌کیا باشم؛ حتّی نه فقط به عنوان کسب تجربه، برای آشنا شدن با روحیات ایشان. دیدن فیلم «دیدهبان» این ارزش را در من ایجاد کرده بود. روزی «اسماعیل سلطانیان»، دستیار هنری حاتمی‌کیا، برای انتخاب بازیگر به دانشکدهٔ سینما آمده بود. من انتخاب شدم. حاتمی‌کیا هم که مرا دید، به قول خودش خودِ محمود را پیدا کرده بود.

...و امّا محمود: وقتی فیلمنامه را خواندم شخصیت او برایم خیلی آشنا آمد، انگار او را می‌شناختم. محمود آدم غریبه‌ای نیست، فقط مهجور مانده... خودم را در شخصیت محمود پیدا کردم. نمی‌دانم شاید تلقین بود، ولی هرچه بیشتر فیلمنامه را می‌خواندم، حرفهای محمود برایم جذّابتر می‌شد. شاید دهها بار فیلمنامه را خواندم.

● بازیگری در سینما چگونه است؟ کدامیک از بازیها را بیشتر می‌پسندید؟

■ راستش به عنوان آدمی که تازه در آغاز راه

■ گفتگو با «ابراهیم اصغرزاده»، بازیگر نقش «محمود» در فیلم «مهاجر»

● حاتمی‌کیا در مقام کارگردان بسیار مسلّط و مطمئن کار می‌کند

سینماست، نظر کلّی دادن دربارهٔ بازیگری دور از انصاف است. ولی فکر می‌کنم بازیگر برای ایفای یك نقش بایدشخصیت داستان‌را بشناسدتا تماشاگر هم او را بفهمد. من محمود را شناختم و با او زندگی کردم. و امّا دربارهٔ سؤال دوم: حرفه‌ای نیستم و حرفهای حرفه‌ای هم بلد نیستم، ولی برای خالی نبودن عریضه، بازی «حسین پرورش» در «نقطه ضعف» برایم خیلی به یادماندنی است و بعد هم «شکیبایی» در «هامون». همین.

● کار کردن با حاتمی‌کیا چطور است؟

■ حاتمی‌کیا از ابتدا نمی‌خواست کاراکترهای فیلم «مهاجر» را از بازیگران شناخته شده انتخاب کند و همین‌طور هم شد. از این جهت، ارتباط شخص حاتمی‌کیا به عنوان کارگردان با عوامل، زیاد نبود و فقط از طریق دستیاران خود وظایف بچه‌ها را تذکّر می‌داد. در مقام کارگردانی، حاتمی‌کیا بسیار مسلّط و مطمئن کار می‌کند. زیاد راجع به شخصیتها برای بازیگران توضیح نمی‌دهد و اگر لازم باشد خیلی کوتاه، حرکتهای اشتباه و حسّهای گنگ بازیها را تشریح می‌کند. حاتمی‌کیا عموماً صبور و ساکت به بازیها چشم می‌دوزد و تنها در طول کار نکاتی را آن هم از طریق دستیار هنری خود یادآوری می‌کند. البتّه تا موقعی که حسّ مورد نظر کارگردان ایجاد نمی‌شد کار ادامه می‌یافت. حاتمی‌کیا عوامل خود را طوری انتخاب می‌کند که با تِم اصلی فیلم عجین باشند.

● مشکلات کار شما در فیلم چه بود و آیا از بازی خود راضی هستید؟

■ برای من که اولین تجربهٔ بازیگری در سینما را داشتم مشکلات بزرگتر جلوه می‌کرد، امّا به هر حال چون بازیگری فیلم بیشتر مربوط به هدایت پرواز هواپیماهای مهاجر بود و ما تاکنون هیچ شناختی از این نوع هواپیماها نداشتیم، کار بسیار مشکل می‌نمود. باید برای هدایت آنها در آسمان چشمان خود را بر روی نقطه‌ای از آسمان متمرکز می‌کردیم و آن را در آسمان دنبال می‌کردیم. تازه این اول کار بود؛ مهاجر در جایی سقوط می‌کند، تیر می‌خورد، پرواز کور... غالباً بازیگران برای به دست آوردنِ شخصیت خودشان در فیلم قبل از ایفای نقش، تحقیقاتی را انجام می‌دادند تا با آن کاراکترها از نزدیك ارتباط برقرار کنند، ولی با راهنماییهای سلطانیان، دستیار هنری، و خودِ حاتمی‌کیا در طول کار، هدایت پرواز مهاجر برایمان رفته رفته عادی شد.

● نظرت راجع به سینمای جنگ چیست؟

■ باور کنیم که سینمای جنگ هم مثل خود جنگ تاکنون مهجور بوده است. تاکنون سینمای جنگ بجز چند استثناء همه‌اش سراسر زد و خورد و حادثه و کشتار بوده و این نوع نگاه محصول سینمای جنگی در غرب است. سینمای جنگ ما باید خود را از این وسوسه‌ها دور کند. سینمای جنگ ما با کسانی که تاکنون جنگ را درك نکرده‌اند و به آن اعتقادی ندارند ساخته نمی‌شود. سازندهٔ یك فیلم جنگی باید جبهه را بفهمد و فضای محیط بر آن را درك کند. البتّه باید سینمای جنگ دوران خود را بگذراند. اغلب فیلمهای به یادماندنیِ جنگ دوم جهانی بعد از اتمام جنگ ساخته شده‌اند. در زمانی که سینمای ایران در جشنواره‌های خارجی مطرح می‌شود، بی‌انصافی است که سینماگران معتقد ما سینمای جنگ را در جشنواره‌های بین‌المللی مطرح نکنند.

● حالا که جنگ تمام شده است، شما سینمای جنگ را چگونه می‌بینید؟

■ رشد اساسی یك کشور در همهٔ زمینه‌ها بعد از جنگ شروع می‌شود و سینما هم از این امر مستثنی نیست. شما جنگ جهانی دوم را درنظر بگیرید؛ مدّت آن خیلی کمتر از جنگ ما بوده، الان که در دههٔ ۹۰ قرار داریم و بیشتر از چهل سال از اتمام جنگ می‌گذرد، هنوز هم خیلی از کشورهای درگیر جنگ تِم اصلی فیلمهایش در مورد جنگ است. چقدر مایهٔ تأسّف است که در اینجا واحدهای جنگ در بنیادهای فیلمسازی تعطیل می‌شوند. رسالت سینمای جنگ از حالا به بعد شروع می‌شود. سینمای جنگ ما باید حالا به طرف یك سینمای فرهنگی پیش برود و ظاهر پرحادثهٔ جنگ را در حاشیه ببیند. بیایید حرفهای ناگفتهٔ جنگ را در سینمای جنگ بگوییم؛ حرفهایی را که باید گفته می‌شد امّا گفته نشد.

● سعی می‌کردیم به فضای جبهه‌ها نزدیك شویم

«محمدرضا شجاعی» طرّاح و مجری صحنه‌های نظامی در فیلم «مهاجر»، متولّد سال ۱۳۴۳ و دانشجوی پزشکی است. بار نخست در سال ۱۳۶۰ به جبهه رفته و در بسیاری از عملیاتها شرکت داشته است. برای اولین بار در سال ۱۳۶۷ به عنوان مشاور نظامی با «حاتمی‌کیا» به همکاری می‌پردازد. بعد از فیلم «دیدهبان»، یك‌بار دیگر در فیلم «مهاجر» به عنوان مشاور نظامی، طرّاح و مجری صحنه‌های نظامی در کنار حاتمی‌کیا قرار می‌گیرد. بخش اعظم فیلم «مهاجر» در مرداب انزلی و بخشی از آن در همین جا فیلمبرداری شده است. آقای شجاعی دراین باره می‌گوید: «مرداب انزلی شبیه به نیزارهای جزیرهٔ مجنون است. سعی می‌کردیم به محلّی برویم که رشد و تراکم نیها کمتر باشد. گاهی مجبور می‌شدیم که نی بکاریم و یا نی بکَنیم تا شرایط دلخواهمان ایجاد شود. جزیرهٔ مجنون آبش راکد است ولی در انزلی آب جریان دارد و گاهی خزه‌هایی را به همراه می‌آورد که نشان می‌دهد اینجا جزیرهٔ مجنون نیست. با زحمت زیاد این خزه‌ها را جمع می‌کردیم و به جای آن قوطی کنسرو و جعبهٔ مهمّات می‌انداختیم که فضای جبهه را نشان دهد».

او دربارهٔ ملاك خویش برای طرّاحی صحنه‌های نظامی می‌گوید: «ما سعی می‌کردیم تا آنجا که ممکن است به فضای جبهه نزدیك شویم تا آنجا که اگر قرارگاهی می‌سازیم و سیاهی لشگری از بسیج می‌آوریم، این محیط آنها را به یاد جبهه بیندازد. شمایی که از جنگ و جبهه تحویل نسلهای آینده می‌دهیم باید واقعی باشد.»

● ای بلبل عاشق! جز برای شقایقها مخوان

■ سید مرتضی آوینی

در آخر فیلم «مهاجر»، وقتی «علی» (نقی‌زاده) پلاکهایش را به «اسد» می‌دهد و خود در حال شلیک تیر به سوی دشمن موانع را از سر راه «پهباد» دور می‌کند و به شهادت می‌رسد و «اسد» پلاکها را به گردن «پهباد» می‌اندازد و او را پرواز می‌دهد، پلان درشتی هست از رقص پلاکها در باد، همراه با صدای زیبای برخورد پلاکها بر بدنهٔ «پهناد»... و اینچنین «حاتمی‌کیا» به «پهباد» جان می‌بخشد و از آن «مهاجر»ی خلق می‌کند جاودان، به جاودانگی «هجرت».

نمی‌خواهم نقد فیلم بنویسم، که دربارهٔ «مهاجر» زبان نقد نوشته‌های استاندارد بریده است و اصلاً اینجا جایی نیست که با نگاه استاندارد در نقدنویسی سینمایی بتوان به سراغ آن آمد. جایی برای بحث فلسفی هم وجود ندارد که مخاطب این فیلم، فلاسفه و روشنفکرها نیستند: «مردم» هستند و اگر ما بخواهیم «سزارین فلسفی» کنیم و مطلبی را با فشار فلسفه از درون فیلم بیرون بکشیم، به فیلم «مهاجر» ظلم کرده‌ایم: اگرچه این قابلیت را دارد و مثلاً دربارهٔ نگاه فلسفی «حاتمی‌کیا» به «ابزار» و «تکنولوژی» می‌توان مقاله‌ها نوشت، چرا که او به «پهباد» مثل یک «وسیلهٔ بیجان» نگاه نمی‌کند؛ «پهباد» جان می‌گیرد، روح «اسد» و «علی» و «اصغر» و «غفور» در آن می‌دمد و اصلاً از همان آغاز کار، زنده است. در تفکّر «حاتمی‌کیا» نه تنها انسانها مسیطر و ابزار تکنولوژی نیستند، بلکه «وسیله» جان دارد.

در فیلمهای حاتمی‌کیا همه چیز زنده است (فی‌المثل نیِ «محمود» را به یاد بیاورید که زنده است. رابطهٔ محمود با نی‌اش، رابطهٔ انسان با یک وسیلهٔ بیجان نیست؛ رابطهٔ غریب دورمانده‌ای است که با همدم خویش راز می‌گوید. به یاد بیاورید خمپاره‌ها را، چه در «دیده‌بان» و چه در «مهاجر»، که زنده‌اند، «بی‌حساب و کتاب» نمی‌آیند و به قول خودِ حاتمی‌کیا، انفجارها نقش بازی می‌کنند. وسایل به جا مانده از اصغر را به یاد بیاورید، هنگامِ دفن او در میان نیزار: کتاب قرآن، تسبیح و عطر و پلاک... حتّی در «هویت» نیز چراغ قوّه و تسبیح و عطر و مُهر زنده‌اند و در فیلم دارای نقش هستند. رابطهٔ «علی» را با پلاکهای جبهه‌اش به یاد بیاورید؛ رابطهٔ «حسن» را با آرپی‌جی‌اش در «دیده‌بان»؛ آن پرچم «انّا فتحنا» را که باید به مثابهٔ باند زخم‌بندی مورد استفاده قرار گیرد... و چه بسیار نمونه‌های دیگر) و این نگاه مؤمنانهٔ عارفی حقیقی است که جهان را نازلهٔ عوالم غیبی و مظهر اسماءالله می‌بیند. حاتمی‌کیا با روح اشیاء سر و کار دارد، نه با جسم آنها و این مستلزم نحوی «رازدانی و رازداری» است که اصلاً مردم این روزگار سیطرهٔ تکنیک و سلطنت ابزار سالهاست که با آن غریبه‌اند و بگذارید راستش را بگویم: «سینما نیز چه دشوار قالب معرفتی چنین عارفانه واقع می‌شود»؛ امّا شده است. حاتمی‌کیا توانسته است که بر تکنیک پیچیدهٔ سینما غلبه کند، حجابهای تصنّع و تکلّف و صورتگرایی و انتلکتوالیسم را بدرد، از سطح عبور کند و به عمق برسد و با سینما همان حرفی را بزند که «حزب‌الله» می‌گوید. رودربایستی را کنار گذاشته‌ام: زدنِ این حرفها شجاعتی می‌خواهد که با عقل و عقل‌اندیشی... و حتّی ژورنالیسم جور درنمی‌آید، چرا که حزب‌الله حتّی در میان دوستانِ خویش غریبند، چه برسد به دشمنان؛ اگرچه در عین گمنامی و مظلومیت، باز هم من به یقین رسیده‌ام که خداوند لوح و قلم تاریخ را بدینان سپرده است.

■ حاتمی‌کیا توانسته است بر تکنیک پیچیدهٔ سینما غلبه کند، از سطح عبور کند و به عمق برسد و با سینما همان حرفی را بزند که «حزب‌الله» می‌گوید.

روزگاری بود که «آته‌ایسم» شده بود ملاک روشنفکری و هرکس در هرجا مقاله می‌نوشت و راجع به هر چه می‌نوشت، بی‌ربط و باربط فحشی هم نثار دین و دینداری و خداپرستی می‌کرد. و بود تا انقلاب شد و بعد، از اواخر سال ۱۳۶۰ تا چند سال پیش روزگاری رسید که جز آته‌ایست‌های ذاتی وحرفه‌ای، دیگران، شجرهٔ وجودشان در نسیم بهار انقلاب تکانی خورد و چه بسیار از روشنفکران که توبه کردند و حتّی به صف مجاهدان راه خدا پیوستند و بود تا... حالا باز هم قسمت حزب‌الله از تمدّن شهرنشینان، غربت و مظلومیت است و راستش از دنیا توقّعی جز این نیز نمی‌رود. اینجا مهبط عقل

است و حزب‌الله، عاشق است و در میان دنیاداران با همان مشکلی روبروست که هزار و چهار صد سال است اولیای خدا با آن روبرو هستند. و چرا هزار و چهار صد سال؟ «اوپانیشاد»ها را هم که بخوانی خواهی دید که از همان آغاز آفرینش انسان، آب عشق و عقل با هم در یک جوی نمی‌رفته است. عقل می‌خواسته که خانهٔ دنیای مردمان را آباد کند و عشق می‌خواسته که خانهٔ آخرت را. و ظاهر، همواره در کف عقل روزمرّه بوده است، جز بُرهاتی که عاشقی برمسند حکومت می‌نشسته و چند صباحی حکم می‌رانده... امّا فقط چند صباحی، و عاقبت، باز هم همچون مولای عاشقان گرفتار دشمنان عقل‌اندیش ظاهربین می‌گشته است و کارش بدانجا می‌کشیده که حتّی شبانگاه را نیز با لباس رزم بگذارند، و بعد هم می‌دانی: محراب و شمشیر و خضاب خون و باز هم روز از نو روزی از نو... عقل دنیادار عاقبت‌اندیش ریاکار منفعت‌پرست مصلحت‌اندیش بر اریکه‌ای که حقّ عشّاق است تکیه می‌زند و با زکات مسلمین کاخ خضرا می‌سازد و با شمشیر منتسب به اسلام، گردن عشّاق می‌زند.

حالا بعد از این هزارها سال که از عمر انسان می‌رود، یک بار عاشقی فرصت یافته است تا بساط حاکمیت عشق را برپا دارد، امّا در جهانی که عقل یکسره طعمهٔ شیطان گشته است و عشق را جز در کشاله رفتن بدنهای کرخت نمی‌جویند، از هر طریق که راه بسپاری کار را به قطعنامهٔ ۵۹۸ می‌کشانند و قوانین خودبنیادانهٔ اومانیستی عقل‌اندیشانهٔ شرک‌آمیز را در برابر قانون عشق می‌گذارند... و چه باید کرد؟ نگاهی به شهر بیندازید! عقل غربی سیطره یافته و وجود بشر را در دائرةالمعارف خویش معنا کرده است:

بیدردی و لذّت‌پرستی توجیهی عقلایی‌یافته است و از مَیدانهای ورزش تا کلاسهای دانشگاه، «ربّ‌النوع تمتّع» است که پرستیده می‌شود و باز، در این میان بسیجی حزب‌الله تنها و غریب است و با آن چوب زیربغل و پای مصنوعی و دست فلج و چشم پلاستیکی و... موی کوتاه و محاسن و لباس ساده و فقیرانه و لبخند معصومانه، مظهری است از یک دوران سپری شده که با «خونین‌شهر» آغاز شد و در «والفجر ده» به پایان رسید و بعد از «مرصاد» از ظاهر اجتماع به باطن آن هجرت کرد و بیماردلان را در این غلط انداخت که: «دیگر تمام شد».

نه. نه فقط هیچ چیز تمام نشده است که تاریخ فردا نیز از آن ماست. امّا اینجا عالم ظاهر است و بسیجیِ عاشق، اهل باطن. و وقتی در میان مسجدیها نیز، عمومیت با ظاهرگرایان باشد، وای بر احوال دیگران! چه می‌گویم؟ گاهی هست که آدم دلش می‌خواهد فارغ از همهٔ اعتباراتی که مصلحت‌اندیشی‌های عقلایی را ایجاب می‌کند، فقط حرف دلش را بزند و «حرف دل» یعنی آن حرفی که بیشتر از همه مستحق است تا آن را به حساب خود آدم بگذارند، چرا که وجه حقیقی هرکس، دل اوست. تو می‌توانی مانع شوی از آنکه انعکاس احساست در چهره‌ات ظاهر شود، امّا در قلب... ممکن نیست. می‌گویند که خیال رام‌ناشدنی است، امّا می‌شود. من می‌شناسم کسانی را که خیالشان مرکوب بالداری است که آنها را هر بار که اراده کنند به ملکوت می‌برد، امّا نمی‌شناسم کسی را که بتواند جلوی انعکاس وجود خویش را در آینهٔ قلبش بگیرد. قلب، خلاصهٔ وجود آدمی است؛ مُجملی است از وجودِ تفصیلیِ آدمی که آنجا بعد از مرگ کتابی می‌شود منشور که خبر از وجود نهایی انسان می‌دهد؛ خبر از همان وجودی می‌دهد که از دیگران می‌پوشانیم. اینجا عالمی است که می‌توان دروغ گفت، امّا آنجا عالمی است که نمی‌توان مانع از رسوایی شد و این هم از خصوصیات همین عالم است که آدم برای آنکه حرف دلش را بزند باید این همه مقدّمه بچیند و صغریٰ و کبریٰ بیاورد.

وقتی طبل «جهاد در راه خدا» نواخته می‌شود، دوران حکومت عشق آغاز می‌گردد چرا که جز عشّاق کسی حاضر به فداکاری و ازجان گذشتگی نیست. دوران جهاد، دوران حکومت عشق است؛ امّا در اینجا که مهبط عقل است، معلوم است که حکومت عشق نباید هم چندان پایدار باشد. نمی‌شود؛ مردم که همه عاشق نیستند. از زنها و کودکان و پیرزنها و پیرمردان که بگذریم، آن خیل عظیم اهل دنیا را بگو که از زندگی فقط همین یک جان را دارند و به آن مثل کنه به شکمبهٔ گوسفند چسبیده‌اند. تنها عشّاق می‌توانند بر ترس از مرگ غلبه کنند و از دیگران، نباید هم انتظار داشت که از مرگ نترسند.

نگویید «دوران جنگ»؛ بگویید دوران «جهاد در راه خدا»، و خدا هم این جام بلا را جز به بهترین بندگان خویش نمی‌بخشد. جام بلاست و جز به «اهل بلا» نمی‌رسد. دیگران آن را شوکران می‌انگارند. پس دورانهای جهاد نمی‌تواند طولانی باشد امّا دورانهای تمتّع از حیات گاه آن همه طولانی است که اهل دنیا را نیز دلزده می‌کند. آنگاه که طبل جنگ با دشمنان خدا نواخته می‌گردد و اهل بلا درمی‌یابند که نوبت آنان دررسیده است، اهل دنیا، چون مارمولکهای بیابانی که از رعد و برق می‌ترسند. ناله‌کشان به هر سوراخی پناهنده می‌شوند.

وقتی طبل جنگ برای خدا نواخته می‌شود عشّاق می‌دانند که نوبت آنان رسیده است که قلیل من عبادی‌الشّکور... وقتی طبل جنگ برای خدا نواخته می‌شود، در نزد اینان، عقل و عشق دست از تقابل می‌کشند و عقل، عاشق می‌شود و عشق، عاقل؛ آن همه عاقل که صاحب خویش را به سربازی و جانبازی می‌کشاند. امّا در نزد دیگران، ترس جان و سر، عقل را به جنونی مذموم می‌کشاند و هر ننگی را می‌پذیرند تا بتوانند این خون تمتّع از حیات را بمکند، مثل کنه‌ای که به شکمبهٔ گوسفند چسبیده است.

■ شاید باشند فیلمسازانی که مهارت تکنیکی‌شان از حاتمی‌کیا بیشتر باشد امّا هیچکدام «بسیجی» نیستند...

■ نگویید «دوران جنگ»؛ بگویید «دوران جهاد در راه خدا»، و خدا هم این جام بلا را جز به بهترین بندگان خویش نمی‌بخشد.

دوران جنگ، دوران تجلّی عشق بود و دوران جلوه‌فروشی عشّاق، و سرّ این سخن را جز آنان که به غیب ایمان دارند و مقصد سفر حیات را می‌دانند، درنمی‌یابند. دوستی شب عملیات با من می‌گفت: «کاش مدّعیان این «حسّ غریب» را درمی‌یافتند؛ این وجد آسمانی را که گویی همهٔ ذرّات بدن انسان در سماعِ وصلی رازآمیز «عین لذّت» شده‌اند. نه آن لذّت که هر حیوان پوست‌داری که حواّس پنجگانه‌اش از کار نیفتاده است حسّ می‌کند: «اَلَذّ لذّات» را». گفتم: «عزیز من! مدّعیان را به خویشتن واگذار. خدا این حس را به هر کسی که نمی‌بخشد: توفیقی است و توفیقی، هر دو. او رفت و شهید شد و من وقتی بالای جنازهٔ خون‌آلودش نشسته بودم به یقین رسیدم که «شهدا از دست نمی‌روند. به دست می‌آیند.»

وقتی کسی می‌انکارد هرچه را که نبینند و لمس نکنند، باورکردنی نیست و از تو می‌پرسد: «دستاورد ما در جنگ چه بوده است؟»، از کلمهٔ «دستاورد» بدت نمی‌آید؟ من بدم می‌آید، اگرچه کلمه که گناهی نکرده است. امّا مگر همه چیز را باید به همین دستی بدهند که از این کتف گوشتی و استخوانی بیرون زده است و به پنج انگشتِ بندبند ختم گشته است؟ «دستاورد» کلمه‌ای است که آدم را فریب می‌دهد. با کلمهٔ «دستاورد» که نمی‌توان حقیقت را گفت. چه بگویی؟ بگویی: «بزرگترین دستاورد ما انسانهایی بوده‌اند به نام بسیجی»؟

خلیج فارس آن همه ماهی دارد که می‌شود دویست کشتی صید صنعتی- از آن کشتیهایی که ماهیها را دویست کیلو- دویست کیلو در حلقهای بزرگ و وحشتناک خویش هُرت می‌کشند- سالی دویست میلیون ماهی دویست کیلویی بگیرند؛ امّا کجاست آن شجاعت و توکّل و عشقی که یکی مثل «مهدوی» یا «بیژن کُرد»[1] بر یک قایق موتوری بنشیند و به قلب ناوگان الکترونیکی شیطان در خلیج فارس حمله برد؟ می‌پرسد: «این شجاعت و توکّل و عشق به چه درد می‌خورد؟» هیچ!به‌درد دنیای دنیاداران نمی‌خورد، امّا به کار آخرتِ عشّاق می‌آید که آنجاست دارِ حاکمیّت جاودانهٔ عشّاق.

●

سخن از آن پلان درشتِ رقص پلاکها در آسمان بود که لجام سخن از دست رفت و کار بدینجا کشید. دربارهٔ آن پلان، بهترین جمله‌ای که خواندم از «آقای فراستی» بود، منتقد «مجلّهٔ سروش»[2]: «ناقوس آینه‌ها، پلاکها بر پیکر مهاجر در اثر باد به بازی درمی‌آیند. برای من آن چهار پلاک آبی کوچک، با آن نور در آسمان، همچون آینه‌های کوچک شفّافند و صدایشان همچون ناقوسی در روح حک می‌شود.»

شاید باشند فیلمسازانی که مهارت تکنیکی‌شان در سینما از حاتمی‌کیا بیشتر باشد، امّا هیچکدام «بسیجی» نیستند... و من به بسیجیان امید بسته‌ام: نه من تنها، همهٔ آنان که تقدیر تاریخیِ انسان فردا را دریافته‌اند و می‌دانند که ما از آغاز قرن پانزدهم هجری قمری پای در «عصر معنویت» نهاده‌ایم.

ظهور حاتمی‌کیا در سینمای انقلاب، واقعه‌ای است نظیر خود انقلاب. هرکس سینما را بشناسد و آدم مغرضی هم نباشد، قدر حاتمی‌کیا را به مثابهٔ یک فیلمساز درخواهد یافت. امّا حاتمی‌کیا فقط در این حد توقّف ندارد. او در عرصهٔ سینما، مظهر انسانهایی است که با انقلاب اسلامی ایران در تاریخ ظهور کرده‌اند و آنان را باید «طلایه‌داران عصر معنویت» خواند. او یک «بسیجی» است.

در میان کلمات، کلمه‌ای بدین زیبایی بسیار کم است: «بسیجی». نه از آن لحاظ که سخن از موسیقی الفاظ می‌رود و نه از لحاظ ایماژی که در ذهن می‌سازد: نه، جای این حرفها اینجا نیست. از آن روی که این کلمه بر مدلولی دلالت دارد که تجسّم کامل آن روحی است که در «آوردگاهِ جهاد در راه خدا» تحقّق یافته است.

●

بگذارید بگویند فلانی رُمانتیک می‌نویسد، امّا من اگر بخواهم در بند این حرفها باشم دیگر نمی‌توانم عاشق‌بسیجیهابمانم. امّا تو «ابراهیم جان»، بسیجی و عاشق بمان و جز دربارهٔ عشّاق حق و بسیجیها فیلم مساز. و هرگاه خسته شدی، این شعرگونه را که یک جانباز برایت نوشته است بخوان:

ای بلبل عاشق! جز برای گلها مخوان!
دستِ دعای دلسوختگان
آن همه بلند است
که تا آسمان هفتم می‌رسد.
من پاهایم را بخشیده‌ام
تا این دلِ سوخته را
به من، بخشیده‌اند.
امّا اگر پاهایم را بازپس دهند
تا این دلِ سوخته را
باز ستانند،
آنچه را که بخشیده‌ام
بازپس نخواهم گرفت.
دل من یک شقایق است، خونین و داغدار
ای بلبل عاشق!
جز برای شقایقها مخوان!

سینمای جنگ با ظهور «ابراهیم حاتمی‌کیا» در عرصهٔ فیلمسازی کشور چهرهٔ دیگری یافته است؛ چهره‌ای که با سیمای واقعی جنگ در جبهه‌های دفاع مقدّس نزدیکی و وجوه تشابه بسیار دارد، و از این رو، به دل می‌نشیند. امّا نه آنکه این نزدیکی، در چهره و صورت تمام شود؛ حاتمی‌کیا با حقیقت جنگ اُنس دارد و آشناست، گذشته از آنکه زبان تصویری و بیان سینمایی خاصّ خود را نیز، برای روایت این حقیقت، یافته است.

حاتمی‌کیا کار خود را در جبهه‌ها آغاز می‌کند و به ثبت و ضبط واقعیتهای جنگ می‌پردازد و خواه ناخواه به سوی فیلمسازی مستند-روایی به سبک و سیاق «روایت فتح» گرایش پیدا می‌کند. در فیلم کوتاه «تربت» (۱۳۶۲) اولین نشانه‌های نگاه خاصّ حاتمی‌کیا به ساختار سینمایی مشاهده می‌شود. این فیلم در عین سادگی، دارای محتوایی غنی است و از دیدگاه عمیق و صحیح فیلمساز نسبت به مسائل درونی و اعتقادی جنگ حکایت می‌کند.

در سال ۱۳۶۳ حاتمی‌کیا «صراط» را می‌سازد. این فیلم نیز به شیوهٔ مستند-روایی، در خصوص مسائل درونی و روحی رزمنده‌ها ساخته شده است و از نظر تکنیکی، بدون شک چندین گام فراتر از «تربت» است. «طوق سرخ» در سال ۶۴ ساخته می‌شود، با همان ملودی آشنای فیلمساز، ضمن اینکه او در این فیلم، نماد و اشاره را هم به سبک خود می‌افزاید و جذّابیت کار او دوچندان می‌شود. سال ۶۵، اولین کار حرفه‌ای حاتمی‌کیا، «هویت»، به‌وجود می‌آید که باز حول همان مضامین مأنوس او ساخته شده است. فیلم، به‌عنوان کاری بلند و حرفه‌ای، کشش لازم را ندارد امّا در سیر منطقی و متکامل حرکت فیلمسازی حاتمی‌کیا، جای خود را دارد.

با «دیدهبان» (۱۳۶۷) که براساس داستانی واقعی به‌وجود آمده، شیوهٔ مستند-روایی خاصّ حاتمی‌کیا به‌طور کامل شکل سینمایی به خود می‌گیرد. فضایی واقعی، داستانی ساده و صحنه‌هایی خوش ساخت، «دیدهبان» را از

● **پاورقیها:**

۱. نام فرمانده و معاون اولین گروه از شهدای خلیج فارس در برابر ناوگانهای آمریکا.

۲. نقد نوشتهٔ آقای فراستی دربارهٔ فیلم «مهاجر» همه‌اش به همین زیبایی بود و انصافاً در مجلهٔ سروش نقدهای خوبی برای «مهاجر» نوشتند.

● «مهاجر»، افقی جدید در برابر سینمای ایران

■ سعید کاشفی

فیلمهای جنگی پیش از آن متمایز می‌سازد. حاتمی‌کیا در این فیلم از دریچه‌ای به جنگ می‌نگرد که از دید اکثر فیلمسازان پیش از او پنهان مانده بود. و همین دیدگاه است که در «مهاجر» (۱۳۶۸) نیز تکرار می‌شود.

صحبت دربارهٔ «مهاجر» را با فیلمنامهٔ آن شروع می‌کنیم. حاتمی‌کیا همهٔ فیلمنامه‌های آثارش را خود نوشته است که اگر تمام آنها را در یک کتاب جای دهیم، مجموعه‌ای زیبا از روایتهای تازه و جذّاب جنگی را پیش رو خواهیم داشت. نگاه او به جنگ، نگاهی است از درون، آشنا با حقیقت جنگ و مأنوس با چهره‌ها و شخصیتهای گمنام، امّا بزرگ بسیجی. اشتیاق حاتمی‌کیا به کنکاش در ویژگیهای شخصیتی بسیجیها در سراسر نوشته‌هایش موج می‌زند و به آثار او عمق و بار دراماتیک خاصّی می‌بخشد. فیلمنامه «مهاجر» در ساختار روایی خود، از استعاره و تأویل سود می‌برد تا مخاطب را به افقی فراتر از وقایع معمول جنگ و پیوندهای سادهٔ انسانی هدایت کند. درج ابیاتی از اشعار مولانا در جای جای فیلمنامه، در این مسیر بسیار مؤثّر واقع می‌شود. انتخاب هواپیمای هدایت‌شونده به‌عنوان یکی از عناصر اصلی و مؤثّر در سیر وقوع حوادث فیلمنامه، استعاره و معنا را به طرز زیبایی در مسیر داستان نشانه‌گذاری می‌کند.

و امّا فیلمنامهٔ «مهاجر» از نقطهٔ ضعفی هم رنج می‌برد که ردّ پای آن از «هویت» تا «مهاجر» قابل جستجوست و آن اینکه گفتگوها در این اثر، هموزن و هماهنگ با پس‌ـ زمینهٔ عارفانه و عاشقانهٔ آن پیش نمی‌رود. ظاهراً حاتمی‌کیا مشکل دیالوگ‌نویسی دارد. گفتگوهای «مهاجر» گاه محاوره‌ای، گاه ادبی، گاه روایی، گاه شعاری و گاه طنزآمیز است و بعضاً به شوخیهای پیش پا افتاده و سبک نیز برمی‌خوریم که به‌نظر می‌رسد با فضای غالب و روال کلّی گفتگوها سنخیتی نداشته باشد.

نکتهٔ دیگر، «حرکت» فیلم است که در طول نود دقیقه، گهگاه دچار اختلال می‌شود و ظاهراً فیلمساز نتوانسته ریتم و کشش مناسب را برای استمرار و ایجاد پیوستگی و اتصال در حرکت فراهم نماید. شاید سکانس‌بندی‌های نامناسب موجب اُفت و خیز حرکت در «مهاجر» شده است. گاه سکانسها بیش از حدّ معمول و مورد انتظار، بلند به‌نظر می‌آیند. خصوصاً سکانسهایی با گفتگوهای طولانی و احیاناً شعارگونه، در ریتم فیلم ایجاد خلل می‌کنند؛ مثلاً گفتگوی «حاج رئوفی» و «محمود» در میدان پادگان، شعارهای حاج رئوفی در سکانس تاریکخانهٔ عکاسی و...

انتخاب بیش از حدّ نماهای بسته در «مهاجر» نیز سبب برهم خوردن «توپوگرافی» و جغرافیای داستان فیلم می‌شود. فیلمنامه در جبهه‌ای گسترده اتفاق می‌افتد و تماشاگر را باید با محیطی که شخصیتها و حوادث را دربرمی‌گیرد، آشنا ساخت و این آشنایی با نماهای بستهٔ محض حاصل نمی‌شود. فی‌المثل تماشاگر نمی‌داند فاصلهٔ شخصیتهای اصلی فیلم («محمود» و «اسد») از هم چقدر است و وضعیت عراقیها نسبت به گروه عملیات چیست. البتّه سعی شده از طریق گفتگوها، تعیین موضوع و جهت‌یابی تماشاگر تقویت شود، امّا این کافی به‌نظر نمی‌رسد. تماشاگر حتّی قادر نیست موقعیت پرواز هواپیماها و محلّ فرود و سقوط آنها را بخوبی تشخیص دهد یا تصوّر کند. و این مسلّماً به تضادّ میان فضای داستان و نماهای بسته بازمی‌گردد. گاه نماهای بسته آن قدر در پی هم می‌آیند و می‌گذرند که سر تماشاگر به اطراف قاب تصویر برخورد می‌کند!

خط فرضی هم در «مهاجر» گهگاه نادیده گرفته می‌شود. گاهی هواپیماهای هدایت‌شونده از طرف راست قاب به طرف چپ پرواز می‌کنند و بعد از همان سمت راست قاب به زمین می‌نشینند و همین‌طور است پرواز آنها در مسیر نامشخص گروه عملیات. این معضل در فیلم «دیدمبان» هم وجود دارد و حرکت «عارفی» در ابتدای فیلم، تا رسیدن به بچه‌ها در خاکریز، دچار همین مشکل است که باعث برهم خوردن همان قضیهٔ «توپوگرافی» می‌شود و نهایتاً ارتباط تماشاگر و فیلم را لطمه می‌زند.

انتخاب بازیگران غیرحرفه‌ای با سبک و دیدگاه حاتمی‌کیا می‌خوانَد و هماهنگ است. امّا دوبلهٔ فیلم از صمیمیت بازیها و نقشها می‌کاهد. صداهای آشنا و بعضاً شیک و شُسته رُفته و غالباً بدون حسّ و حالِ دوبلورها، فضای فیلم و بازی بچه‌ها را آسیب می‌رساند. صداها غالباً شبیه به گفتگوهای درگوشی و نجواگونه است و درک و دریافت تصاویر را دشوار می‌کند و سردی و «برودت» خاصّی در سراسر فیلم به وجود می‌آورد. به همین دلیل است که پرخاش «سعید» و «محمود» در قایق، آنگاه که هواپیمای گمشده را انتظار می‌کشند، و نیز فریادهای راهنما در سکانس آخر فیلم، این‌قدر برجسته می‌نماید. بجز این دو مورد، در سایر بخشهای فیلم شاهد دوگانگی صدا و تصویر هستیم که بر تماشاگر اثر منفی می‌گذارد و ارتباط او را با فیلم تضعیف می‌کند.

و امّا، گذشته از موارد فوق، نگاهی به سکانسهای متعدد، از جمله سکانس آخر فیلم «مهاجر»، ارزش تلاش حاتمی‌کیا را در سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی، و بویژه در سینمای جنگ، کاملاً مشخص می‌کند. ساختار، صورت و معنای این سکانس از فیلم بسیار بکر و تازه است و حاتمی‌کیا توانسته است با تسلّط بر ابزار سینمایی، قاب‌بندی و ترکیب صحنهٔ ماهرانه و مناسب و استفادهٔ صحیح از لنز و... معنای متعالی مورد نظر خود را به بهترین وجه در تصاویر جای دهد. این تلاش متعهدانه، همان‌گونه که عرض شد، افق جدیدی را در برابر سینمای ایران- و سینمای جنگ به‌طور خاص- گشوده است، بشارت‌دهنده آن‌که طریق وصول به سینمای آرمانی و مطلوب ما، علیرغم خودباختگان شیفتهٔ هنر و تکنیک غرب، پیمودنی است و پیموده خواهد شد.

◇

■ گزارش

● قطره، امازلال

■ سعید نژادسلیمانی

هر نوع بزرگداشتی از جنگ و دلاورانش، در هر مکان یا هر مقطعی از زمان، از اهمّیت و اعتبار خاصّی برخوردار است، چرا که یادآور مبارزه و ازجان گذشتگی مردانی است که عزّت و شرف خود را در جنگ یافتند و با ثبت افتخارات خود بر جریدهٔ تاریخ، جهانی را به تفکّر و تحسین واداشتند.

سومین یادوارهٔ فیلم دفاع مقدّس با همکاری معاونت فرهنگی و تبلیغاتی ستاد فرماندهی کلّ قوا و مدیریت جشنواره‌ها و مجامع سینمایی (وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی) این بار از تاریخ ۲۸ اردیبهشت تا سوم خرداد ماه ۱۳۶۹، به مناسبت هشتمین سالگرد آزادسازی خرمشهر، به صورت همزمان در اهواز و تهران برگزار شد. شورای برگزاری، هدف از برپایی چنین یادواره‌ای را بزرگداشت خاطرهٔ شهدا، مفقودین، اسرا، جانبازان و رزمندگان ذکر کرد که با جهاد و شهادت خود چگونه زیستن و چگونه مردن را در عصر انحطاط ارزشهای والای انسانی به ما آموختند و همچنین ارج نهادن به حاصل تلاش فیلمسازان هنرمندی که با الهام گرفتن از فرهنگ جبهه‌های دفاع مقدّس، در راه جاودانه کردن این رویداد بزرگ تاریخ اسلام و ارزشهای آن گام برمی‌دارند.

یادواره با نمایش ۴۷ فیلم داستانی (بلند و کوتاه) و مستند، در دو بخش مسابقه و مرور، آثاری را که در رابطهٔ مستقیم با جنگ تحمیلی بودند و یا به صورت جنبی با این مقوله ارتباط داشتند در معرض تماشای علاقه‌مندان قرار داد. در بخش داستانی، ۱۰ فیلم بلند با عناوین «عبور»، «دیده‌بان»، «در جستجوی قهرمان»، «کانی‌مانگا»، «تا مرز دیدار»، «آخرین پرواز»، «انسان و اسلحه»، «افق»، «شب دهم» و «مهاجر» شرکت داشتند که فیلم داستانی «خانه در انتظار» نیز در بخش خارج از مسابقه به نمایش درآمد. «عبور از صخره»، «لحظهٔ موعود»، «نامهٔ دوست»، «نخلستان تشنه» و «نشانه»، پنج فیلم کوتاه داستانی بودند که در این بخش نمایش داده شدند.

۹ فیلم مستند بخش مسابقه نیز، فیلمهای «انعکاس»، «باختران در جنگ»، «چوبهای خشک»، «داستان پل آقاسعید»، «کجا دانند حال ما»، «مرثیهٔ حلبچه»، «مرصاد» و «یک روز زندگی با اسرا» بودند که طبق جدول زمان‌بندی شده از سوی شورای برگزاری در سینما صحرای اهواز و سینما فلسطین تهران به نمایش درآمدند.

در بخش مرور نیز ۱۰ فیلم بلند و ۷ فیلم کوتاه داستانی به همراه ۶ فیلم مستند شرکت داشتند که به تصمیم هیئت انتخاب در این بخش به نمایش گذارده شدند.

برگزاری یادواره بر پیشرفت سینمای جنگی و تأثیر جنگ بر سینما دلالت می‌نمود و کیفیت چشمگیر تکنیکی و محتوایی برخی از فیلمها نسبت به سالهای گذشته، حکایت از تثبیت سینمای جنگ به عنوان سینمایی قدرتمند و ریشه‌دار در این آب و خاک داشت. نمایش فیلمها بخصوص در اهواز از حال و هوای دیگری برخوردار بود. نمایش مجموعه‌ای از فیلمهای جنگی، آن هم در شهری که هنوز زخمهای جنگ بر اندامش التیام نیافته و در هر یک از زوایایش می‌توان نشانی از آن ایّام حماسه و ایثار یافت، حکایتی است که در این مقوله نمی‌گنجد.

خرمشهر، شهر خون و آتش و مظهر بارز اتّحاد

و همبستگی که در هشتمین سالگرد آزادی خود به عنوان محلّ اختتامیهٔ سومین یادوارهٔ دفاع مقدّس انتخاب شده بود، میزبان سینماگران و هنرمندانی بود که برای بیان و انعکاس مظلومیت این شهر آستین همّت بالا زده بودند. مراسم با حضور هنرمندان و دست اندرکاران سینما و مسئولین نهادها و ارگانهای انقلابی خرمشهر در سالن فرمانداری برگزار گردید. ابتدا دبیر سومین یادوارهٔ فیلم دفاع مقدّس در رابطه با اهداف یادواره و لزوم برگزاری آن سخنانی ایراد کرد. سپس، سرود دختركان خرمشهری را در روز فتح شهرشان شنیدیم که خالی از لطف نبود.

بیانیهٔ هیئت داوران، اعلام نتایج و اهداء جوایز به برگزیدگان، بخش دیگر این مراسم بود. هیئت داوران قبل از اعلام نتایج اشارات در خور توجّهی به سینمای جنگ داشتند:

امروز خانهٔ ایران با بودن خرمشهر پنجره‌ای دوباره رو به آفتاب گشوده است: آفتابی که تن سرخ خود را هر صبح و شام در تلاطم اروندرود می‌شوید، تا یاد پاك مردانی که از این خاك به آسمان کوچ کرده‌اند جاودانه بماند. بندر خرمشهر بارانداز لحظاتی است که مملو از محمولهٔ خاطره‌هاست. خرمشهر پنجرهٔ شکسته‌ای است که توری پرده‌هایش به غارت رفته است. خرمشهر مجموعهٔ کاملی از یك تجاوز جهانی است: از یك مدستی بی‌نظیر، از تبانی دستهایی که گلوگاه ن بندر را گرفته بود تا انقلاب مقدّس ما را از س بیندازد. امّا خون سرخ آن پاك‌مردان، رمشهر را به دامن سبز میهنمان بازگرداند تا قلاب بماند و چون اروندرود هر صبح و شام در وش و خروش باشد. آن مردانگیها و یگانگیها، گنجینهٔ زوال‌ناپذیری است که دستان هنر و ادبیات ما نیازمند یاری آن است و در این میان سینمای میهنمان برای رشد و بالندگی و نشان دادن قامت زیبا ی ملّتش بیش از هر هنر دیگری محتاج آن است. برای نزدیکتر شدن به سینمای آرمانی انقلاب ذکر مواردی از سوی هیئت داوران سومین یادوارهٔ فیلم دفاع مقدّس ضروری به نظر می‌رسد:

۱. هیئت داوران معتقد است که سینماگر ایرانی با شناخت گنجینهٔ پرارزش دفاع مقدّس و غور و بررسی در آنات و لحظات آن، پی برده است که دفاع هشت سالهٔ امّت اسلامی ایران نه تنها نبرد بر علیه دشمن متجاوز و سفاك که نبرد بر علیه کلّیهٔ ضد ارزشهای شیطانی و تلاشی موفّق برای دست یافتن به تمامی ارزشهایی است که انسان مورد عنایت و رضایت خداوند، انسان مسجود ملائك را فراروی بشریت قرار می‌دهد.

سینماگر ما پی برده است که جبههٔ دفاع مقدّس جایگاهی است که رزمندگان ما هم به ابراهیم نزدیك می‌شوند، هم به اسماعیل، هم به یوسف، هم به ایوب، هم به یحیای تعمیددهنده، هم به عیسی روح‌الله، هم به هارون و هم به موسی کلیم‌الله. به همین دلیل است که به اعتقاد هیئت داوران سینمای دفاع مقدّس، مادر و زایندهٔ سینمای آرمانی نوین انقلاب خواهد بود: مادری که دامن پرگلش شامهٔ فرزندان این سرزمین را نوازش خواهد داد؛ مادری که می‌تواند شعلهٔ کینه از دشمنان انقلاب و ایران را در دل ما فروزان نگه دارد.

۲. هیئت داوران از تمام فیلمسازانی که خاك جبهه بر جبین دوربینهایشان نشسته است دعوت می‌کند پیش از آنکه این خاك مقدّس رنگ غربت بگیرد، قهرمانیهای فرزندان آب و خاك خود را در برابر دیدگان جهانیان به نمایش درآورند. در این زمینه معاونت محترم فرهنگی و تبلیغاتی فرماندهی کلّ قوا و سایر نهادهای مربوط به دفاع مقدّس موظّف می‌باشند که حمایت خود را از این فیلمسازان گسترده‌تر نمایند.

۳. هیئت داوران بر لزوم حفظ و بهره‌برداری از فیلمهای مستند موجود تاکید کرده و پیشنهاد می‌نماید معاونت فرهنگی و تبلیغاتی فرماندهی کلّ قوا طرح و برنامه‌ای را برای جلوگیری از زوال آنچه تاکنون بر سینهٔ دوربینها ضبط شده است ارائه و اجرا نماید.

۴. برگزاری این یادواره و اعتقاد به رشد سینمای مقاومت ـ که سینمای اصلی میهن انقلابی ماست ـ مدیون ایثارگری‌های فیلمبرداران، صدابرداران و هنرمندانی است که برخی از آنان درمیان ما نیستند. امید اینکه تلاوت یادشان روشنی‌بخش آیندهٔ سینمای ما باشد.

۵. هیئت داوران براین عقیده است که سینمای مستند ما در این دفاع مقدّس جان گرفته و این سینمای صادق، اصیلترین بستر رشد سینمای داستانی ما می‌باشد. به همین دلیل لزوم توجّه بیش از پیش فیلمسازان متعهّد و مسلمان می‌تواند درآینده‌ای نه چندان دور طرح و شکل سینمای مقاومت سرزمین ما را تکمیل کند.

سپس نتیجهٔ قضاوت داوران به شرح زیر اعلام گردید:

دیپلم افتخار یادواره به لشگر امام حسین(ع)، مرکز گسترش سینمای تجربی و نیمه‌حرفه‌ای و حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی برای تلاش صادقانه در تدارکات فیلمهای جنگی و حمایت از فیلمسازانی که در این عرصه فعالیت می‌کنند اهداء گردید. آنگاه دیپلم افتخار و مساعدت مالی جهت ساختن فیلم جنگی به آقایان «کمال تبریزی»، کارگردان فیلم «عبور»، «مجتبی راعی» کارگردان فیلم «انسان و اسلحه» و «رسول ملاقلی‌پور» کارگردان فیلم «افق» اعطاء شد. دیگر برگزیدگان جشنواره از این قرار بودند:

دیپلم افتخار بهترین جلوه‌های ویژه به آقای «اصغر پورهاجریان» برای فیلم «مهاجر».

دیپلم افتخار بهترین صدابرداری به صدابردار مجموعهٔ «روایت فتح».

دیپلم افتخار بهترین فیلم مستند به واحد جنگ صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران برای فیلم «مرثیهٔ حلبچه» به همراه جایزهٔ نقدی و حمایت از کارگردان فیلم آقای «عزیزالله حمیدی‌نژاد».

دیپلم افتخار بهترین فیلمبرداری به آقای «محمدتقی پاك‌سیما» برای فیلم «مهاجر».

دیپلم افتخار بهترین کارگردانی به آقای «ابراهیم حاتمی‌کیا» برای فیلمهای «دیده‌بان» و «مهاجر».

دیپلم افتخار تهیهٔ بهترین فیلم بلند داستانی به بنیاد سینمایی فارابی برای تهیهٔ فیلم «دیده‌بان» و جایزهٔ نقدی به آقای «ابراهیم حاتمی‌کیا» برای کارگردانی همین فیلم.

در میان فیلمهای کوتاه داستانی نیز هیئت داوران هیچ فیلمی را به عنوان اثر برگزیده معرّفی ننمود. ضمناً از سوی نهادها و مسئولین استان خوزستان نیز جوایزی به هنرمندان اهداء گردید:

جایزهٔ نقدی فرماندهی قرارگاه جنوب به آقای «داوودسلیم‌آبادی» برای بازی در فیلم «عبور از صخره».

جایزهٔ امام جمعهٔ شهر اهواز به آقای «ابراهیم حاتمی‌کیا» برای فیلم «مهاجر».

جایزهٔ نقدی استاندار خوزستان به آقای «کمال تبریزی» برای فیلم «عبور».

جایزهٔ بنیاد امور مهاجرین استان خوزستان به آقای «منوچهر عسگری‌نسب» برای فیلم «خانه در انتظار».

همچنین معاونت امور جنگ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی سفری زیارتی به سوریه را به عنوان جایزه به بهترین کارگردانان فیلمهای داستانی و مستند، آقایان «ابراهیم حاتمی‌کیا» و «عزیزالله حمیدنژاد» اهداء نمود. در پایان مراسم اختتامیهٔ سومین یادوارهٔ فیلم دفاع مقدّس، حجت‌الاسلام سید محمد خاتمی، پیرامون نقش سینمای جنگی در موقعیت کنونی جامعه و ارزش و اهمیّتی که چنین یادواره‌هایی در راستای این مهم دارا هستند ایراد سخن نمود.

●

● جشنوارهٔ روستا برگزار شد

چهارمین جشنوارهٔ فرهنگی- هنری روستا طیّ چهار روز در تالار وحدت برگزار شد. در این جشنواره، سی فیلم کوتاه و بلند به‌نمایش درآمدند که از میان آنها آثار زیر برگزیده شدند:

* بخش فیلمنامه

هیئت داوران ضمن تشکر از کسانی که فیلمنامه‌های خود را به جشنواره ارسال داشته بودند، از کمبود فیلمنامه‌های محقّقانه و هنرمندانه که با توجّه به مسائل و مشکلات واقعی روستاها نگارش یافته باشند، اظهار تأسّف نمود و از میان بیست فیلمنامهٔ منتخب برای بخش مسابقه، هیچیک را شایستهٔ دریافت جایزهٔ بهترین فیلمنامه به مفهوم مطلق و جایزهٔ اول فیلمنامه‌نویسی تشخیص نداد. آراء هیئت داوران به شرح زیر اعلام شد:

- در زمینهٔ فیلمنامه‌های آموزشی، هیچیک از فیلمنامه‌ها در خور دریافت عناوین اول تا سوم تشخیص داده نشد و به اهدای دیپلم افتخار به فیلمنامهٔ «مدیریت مرتع» نوشتهٔ «نادر علیزاده خراسانی» اکتفا گردید.
- در زمینهٔ فیلمنامه‌های مستند، از میان عناوین مورد نظر تنها جایزهٔ سوم، به دلیل توجّه به سنن روستایی به فیلمنامهٔ «سور و سوگ» نوشتهٔ «سیف‌زاده» اهدا شد.
- در خصوص فیلمنامه‌های داستانی، دیپلم افتخار برای توجّه به مسائل ایلات و عشایر به فیلمنامهٔ «به خاطر ایل» نوشتهٔ «خسرو مؤمنه» تعلّق گرفت.
- فیلمنامهٔ «زینت» نوشتهٔ «ابراهیم مختاری» به دلیل تأکید بر جلب مشارکت روستائیان و ارائهٔ تحلیلی از تقابلات فرهنگی موجود، دیپلم افتخار دریافت کرد.
- جایزهٔ سوم همراه با دیپلم افتخار به فیلمنامهٔ داستانی «دوستت دارم مادر» نوشتهٔ «تهمینه میلانی»، به دلیل توجّه به بعضی مشکلات خانواده‌های روستایی و موقعیت نوجوانان در خانواده.
- جایزهٔ دوم به همراه دیپلم افتخار به فیلمنامهٔ داستانی «جاده» نوشتهٔ «حسن بهرام‌زاده» به دلیل طرح مسئلهٔ مهاجرت روستاییان.

* بخش فیلم

هیئت داوران ضمن قدردانی از هنرمندانی که به روستا و مسائل روستایی توجّه نشان داده بودند، آنها را به تحقیق بیشتر در مورد مضامین بکر و واقعی زندگی روستایی ترغیب کرد و وعده داد در صورت تناسب موضوع فیلمبعدی فیلمسازان فیلمهای برگزیده با اهداف جشنواره، از کمکهای غیر نقدی و امکانات فیلمبرداری تا سقف ۱۵۰۰۰۰۰ ریال برخوردار خواهند شد. آنگاه آراء هیئت داوران به شرح زیر اعلام شد:

- دیپلم افتخار به فیلم شانزده میلی‌متری «جنگل‌نشینان» ساختهٔ «محمود حسینی» به دلیل بافت منسجم و ارائهٔ تصاویری روان و ارزشمند از زندگی جنگل‌نشینی.

- جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران به همراه دیپلم افتخار به فیلم شانزده میلی‌متری «شعله‌ای در فراموشی» ساختهٔ «محمد مهدی چخماقی» به دلیل توجّه به صنایع روستایی و توفیق در پرداختی زیبا و پراحساس.
- جایزهٔ بهترین فیلم مستند به همراه دیپلم افتخار به فیلم شانزده میلی‌متری «چوپان» ساختهٔ «مسعود جلالی‌نژاد» برای تلاش چشمگیر و صبورانه در به تصویر کشیدن زندگی چوپانی.

در زمینهٔ فیلمهای داستانی، نتایج زیر اعلام شد:

- دیپلم افتخار به فیلم شانزده میلی‌متری «روز امتحان» ساختهٔ «مجید مجیدی»، به دلیل طرح روحیهٔ تعاون و همیاری در بین روستاییان.
- دیپلم افتخار به فیلم کوتاه سی و پنج میلی‌متری «تنهایی و کلوخ» ساختهٔ «اسماعیل براری» برای بیان صادقانه و روان.
- دیپلم افتخار و جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران به فیلم سینمایی «تابستان ۵۸» کار «مجتبی راعی» به دلیل تلاش فیلمساز در بیان نقش اساسی مردم در اصلاح امور خود و نیز ترسیم گوشه‌هایی از تلاش جهادگران در روستاها.
- جایزهٔ بهترین فیلم بلند سینمایی همراه با دیپلم افتخار به فیلم «برهوت» ساختهٔ «علی طالبی» برای طرح موضوع در قالبی زیبا.

◆

● هشتمین جشنوارهٔ سینمای جوان

دفتر جشنوارهٔ سینمای جوان اعلام کرد هشتمین دورهٔ این جشنواره برای معرّفی استعدادهایی که در زمینهٔ سینمای جوان ایران فعالیت می‌کنند و نیز به منظور ارزیابی میزان رشد و بهبود نگاه صمیمانه، جستجوگر و هنرمندانهٔ سینماگران جوان، از تاریخ پنج تا نُه شهریور ۶۹ به مدت پنج روز در تهران برگزار خواهد شد. شورای برگزاری جشنواره برنامه‌های خود را در دو بخش مسابقه و ویژه بدین شرح اعلام نمود:

● بخش مسابقه:

فیلمهای پذیرفته شده برای این بخش از میان فیلمهای هشت و شانزده میلیمتری مستند، داستانی، نقاشی متحرک و عروسکی که در سالهای ۶۸ و ۶۹ ساخته شده‌اند انتخاب می‌شوند. موضوع فیلم آزاد است.

● بخش نمایشها: ویژه(جنبی)

یک سال سینمای جوان: مروری بر فیلمهای ساخته شده در زمینهٔ سینمای جوان در سالهای ۶۸ و ۶۹.

در مسیر تجربه: ویژهٔ نمایش آثار برگزیدهٔ فیلمسازان حرفه‌ای، به همراه نشستهایی با سازندگان و دست اندرکاران تهیهٔ فیلمهای به نمایش درآمده. همچنین طیّ ایام برگزاری جشنواره، جلسات سخنرانی، نقد و بررسی و پرسش و پاسخ برقرار خواهد بود.

مهاجر

ابراهیم حاتمی کیا

■ خوشه‌چین‌ها
ژان فرانسوا میله (۱۸۷۵ـ ۱۸۱۴)
رنگ روغنی روی بوم (۱۸۵۷)