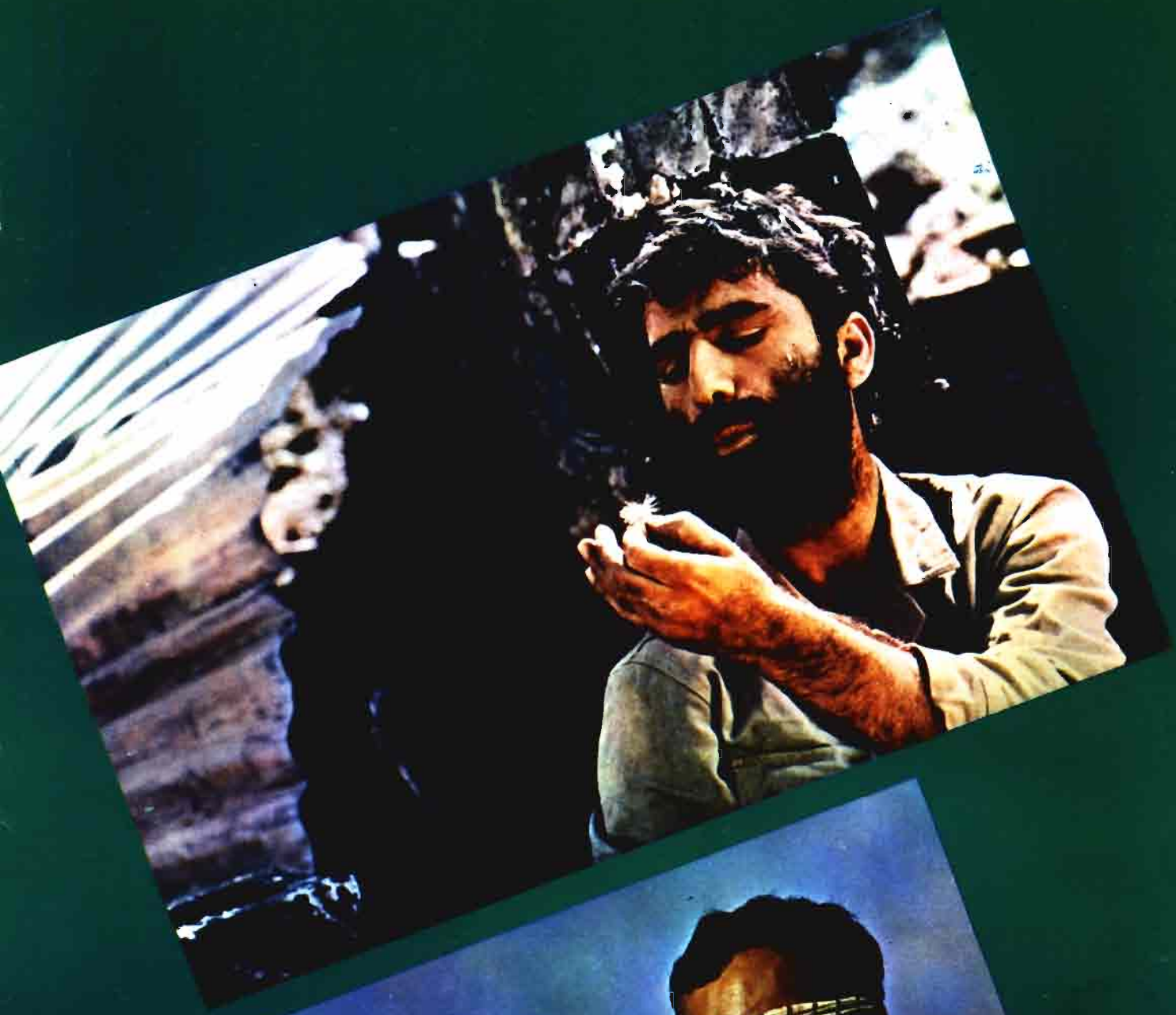
سوره

ماهنامه هنری

- قصه و قصه‌نویسی / گفتگو با شمس آل احمد
- آزاد آزادم! / گفتگو با حسین خسروجردی
- نگاهی به نمادهای دشت مشوش / رضا رهگذر
- سینما و تماشاگران / سیروس رنجبر
- اومانیسم و رمان‌نویسی / شهریار زرشناس
- نقطهٔ شروع / نصرالله قادری
- وای بر مغلوب / مسعود فراستی

● دورهٔ دوم / شمارهٔ نهم آذر ماه ۱۳۶۹ قیمت ۲۵ تومان



چشم شیشه‌ای

سوره

ماهنامه هنری

● دورهٔ دوم/ شمارهٔ نهم آذر ماه ۱۳۶۹

● یادداشت سردبیر ۴ ● ادبیات / پدرکُشی، پسرکُشی، برادرکُشی در شاهنامه ۶ /
کتابهای تازه ۱۱ / نگاهی به نمادهای دشت مشوش ۱۲ / در باران (قصه‌واره) ۱۵ /
رهایی (داستان) ۱۶ / قصه‌نویسی، جلال و خاطره ۱۸ / داستان داستان‌نویس: آلبرتو موراویا
۲۱ / شعر ۲۲ / در آئینه دیوان بیدل ۲۵ ● مبانی نظری هنر/ درآمدی بر اومانیسم و رُمان‌نویسی ۲۶
● تئاتر/ نقدی بر نمایشنامهٔ حکایت شهر سنگی ۳۱/ نقطهٔ شروع ۳۴
● تجسمی / آزادِ آزادم ۳۶/ خبرهای تجسمی ۴۱/ «گلهای زنبق» ونسان ۴۲/
سینما/ سینما و تماشاگران ۴۴/ رؤیاهای اینگمار برگمان ۵۰/ دیالوگ در فیلمنامه ۵۲/
وای بر مغلوب ۵۴/ کرامتی و آرزوهای بزرگ ۶۰/ نقد و نظر خوانندگان ۶۲/ هشتمین
جشنوارهٔ فیلم وحدت ۶۴/ در حاشیهٔ برگزاری جشنوارهٔ فیلم وحدت ۶۶/ از پشتِ چشم شیشه‌ای ۶۷/
سینما و هویت دینی دفاع مقدس ۶۸/ ششمین جشنوارهٔ بین‌المللی کودکان و نوجوانان ۶۹/
خبرهای سینمای جوان ۷۲/ خبرهای سینمایی ۷۴

● صاحب امتیاز: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی
● سردبیر: سیّد مرتضی آوینی
● آثار و مقالات مندرج در سوره بیانگر آراء مؤلفین
خود بوده ضرورتاً نظرات حوزهٔ هنری را منعکس نمی‌سازد
● نقل مطالب با ذکر مآخذ بلامانع است
● حروفچینی: تهران‌تایمز/ چاپ و صحافی: آرین
لیتوگرافی: صحیفهٔ نور

■ نشانی: تهران. خیابان سمیه تقاطع استاد نجات‌اللهی. شماره ۲۱۳ ـ تلفن ۸۳۲۱۱۱ و ۸۲۰۰۲۳

تا این سوی...

نمی‌دانم می‌دانید یا نمی‌دانید که ایرانیان مقیم خارج از کشور در غربت خود کردهٔ بلاتدبیر خویش چه می‌کنند؟ نشریات آنها گاه و بیگاه به دست من می‌رسد که اگر فرصتی باشد و حوصله‌ای برای خواندن لاطائلات، تورقی می‌کنم. آنها در همان دیار غربت آن همه نشریه‌های جوراجور دارند که یکی از خودشان برسبیل هزل نوشته بود: «به امید آنکه هر ایرانی در غربت یک نشریه داشته باشد!» لطف دوستان شامل احوال ما هست و برنامه‌های تلویزیونی ایرانیان خارج از کشور را نیز برای ما می‌فرستند که باز هم اگر فرصتی دست دهد و حوصله‌ای تماشا می‌کنیم.

اگر از من درباره وضع زندگی آنها سؤال کنید خواهم گفت: «نکبت‌بار و ترحم‌انگیز» اما باز هم نمی‌خواهم که این سخن مستمسکی شود برای دعوت همه آنها به داخل کشور. آنها با عادات مذموم خویش خواهند آمد، با همان نکبتی که گریبانشان را گرفته است. مهدی اخوان ثالث در همان سفر کذایی این نکبت را حس کرده بود که می‌خواست آن را علاج کند.

او در واپسین گفتگوی خود در ماهنامه دنیای سخن ـ مرداد و شهریور ۱۳۶۹ـ شکسته‌دلانه‌از غربت دوستانش در غرب نالید و خود را شفیع گرفت تا رهبر انقلاب، اسماعیل خویی و دوستان غربت‌زدهٔ دیگرش را ببخشاید و اجازه دهد که باز گردند. و گفتگوی‌خود را با اسماعیل خویی شاهد گرفت که نگویند سرخود و بی‌وکالت سخن می‌گوید.

اما از جانب رهبر انقلاب جوابی نیامد ـکه انتظار جواب نیز نمی‌رفت ـو اخوان ثالث هم مرد. چند روز پیش در مجله جنگ، چاپ لوس‌آنجلس ـکه مجله‌ای است سیاسی و فرهنگی به سردبیری فرهنگ فرهی ـ دیدم که نامه‌ای از اسماعیل خویی چاپ کرده‌اند که: «اگر بازگشتی درکار باشد بازگشت ما به میهن خواهد بود نه به جمهوری اسلامی»... و خواسته بود که بعد از مرگ اخوان و اکنون که دیگر تنها شاهد آن گفتگوی شبانه حقیقت ماوقع را با خود به گور برده است. یک بار دیگر «پرستیژ مبارزاتی برباد رفته» را اعاده کند، اعاده معدوم. اخوان از قول خویی گفته بود: «من و همانندانم در غربت، بسیاری از جزمها را توخالی یافته‌ایم و از این روی، بسیاری از راه را با ندامت گونه‌ای در ذهن برگشته‌ایم.»

مجله «جنگ» چاپ لوس‌آنجلس برای ما هم خواندنیهای بسیار دارد، مثلا در صفحه ۲۲ مطلبی دارد که قسمتهایی از آن را برایتان بدون شرح، نقل می‌کنیم:

[فریدون تنکابنی طنزنویس و نویسنده معروف در توضیح کوتاهی که در شماره آخر نشریه «اصغر آقا» چاپ کرده در رابطه با عضویت او در حزب توده که برای ما که پیشینه مبارزاتی و فعالیتهای پیگیرانه توام با زجر و محرومیت و زندان این نویسنده در چارچوب حزب توده آشنایی داریم، حیرت‌انگیز بود. تنکابنی ضمن توضیح خود نوشته است: «... غرض تبلیغ برای یک حزب خاص نیست. بخصوص که این بنده هم مدتهاست که دیگر «توده» نیستم و به شهر کوچ کرده‌ام. زمانی خیال می‌کردم «علی»آباد هم برای خودش اگر شهری نباشد، دهی است، بعد فهمیدم که خیر از این خبرها نیست، و ما از سادگی و ساده‌دلی سراب را آب تصور کرده بودیم.

تا آنجاکه ما آگاهی داریم تنکابنی تا یکی دو سال پیش از فعالان حزب بوده و آثار خود را در نشریات توده‌ای خارج از کشور نیز به چاپ می‌رساند. ولی احتمال می‌دهیم بعد از دگرگونیهایی که در اتحاد جماهیر شوروی و کشورهای کمونیستی رخ داد تنکابنی مثل بسیاری دیگر از روشنفکران توده‌ای لزوم یک تجدید نظر اصولی را در کادر رهبری حزب... اجتناب‌ناپذیر تشخیص داده و در کنگره حزب به اعتراض برخاست. و اینکه تنکابنی در توضیح کوتاه خود «علی علی‌آباد» را در ویرگول گذاشته و نوشته است: زمانی خیال می‌کردم که «علی»آباد هم برای خودش شهری اگر نباشد، دهی است، اشاره به نام علی خاوری ـدبیر کل حزب ـ بوده است.]

این فرهنگ فرهی ـسردبیر مجله جنگ در لوس‌آنجلس ـ همان است. که به پاس خدمات فرهنگی بی‌شائبه خویش به دریافت «نشان اصلاحات ارضی و آبادانی» از شاه افتخار یافته است. مطلبی خواندنی هم از خود این جناب در مجله «جنگ» به چاپ می‌رسد با عنوان «سیری در مطبوعات...» او در مقدمه بخشی از این سلسله مقالات، در بیان شیوه‌های اعمال سانسور از جانب رژیم پهلوی اشاره‌ای دارد به «کیفیت خودسانسوری از سوی روشنفکران» می‌نویسد:

[سانسور به گونه‌های متفاوت در ایران اعمال می‌شد: سانسور از سوی مقامهای دولتی ـآن هم بیشتر برحسب رعایت مصالح و منافع شخصی ـ و بیشتر از سوی خود ما.]

... و بعد شاهد مثال می‌آورد:

[مثلاً نویسنده‌ای نمی‌توانست درباره جشن هنر شیراز سخن بگوید، چراکه صاحب روزنامه نمی‌خواست براین گمان که علیا حضرت که بانی جشن هنر شیرازند و هوادار هنرهای تجربی و مدرن آزرده‌خاطر می‌شوند. تازه خود نقدنویس سرش در آخور تلویزیون بود و مثلا خود با سرمایه «تل فیلم»، فیلم می‌ساخت و یا برنامه‌ای در رادیو داشت، از این‌رو نمی‌خواست که مدیر عامل صدا و سیمای ایران برنجد. آقای فلان که روشنفکر معترض بود دراین رابطه با آنچه به تلویزیون مربوط می‌شد دیگر اعتراض نداشت، چرا که بابت تهیه و ارائه یک سریال بی‌سر و ته به ظاهر آموزشی هردقیقه بیست و دو هزار تومان از تلویزیون می‌گرفت. مسئول هنری فلان نشریه حقوق‌بگیر وزارت اطلاعات بود... مسئول اقتصادی روزنامه، حقوق‌بگیر وزارت دارایی، مسئول ورزشی مزدبگیر وزارت تربیت بدنی... دبیر سرویس شهری روزنامه، صاحب تکه زمینی درخارج از محدوده به مرحمت شهردار، دبیر روزنامه در انجمن شهر پایتخت، حقوق‌بگیر شهرداری و... و اینها همه و همه در رابطه با خودسانسوری ما بود.]

فکر می‌کنید که این همه مقدمه‌چینی که تلویحاً اسباب تطهیر رژیم پهلوی را از تهمت سانسور مطبوعات فراهم می‌آورد و گناه را به گردن خود روشنفکران می‌اندازد برای چیست؟ می‌گویم: برای تطهیر کارنامه فعالیت «محمود عنایت» که به زعم نویسندهٔ مقاله با انتشار نشریه آزاد و مستقل نگین در فضای خفقان و سانسور رژیم به فعالیت آزادانه خود ادامه می‌داده است. می‌نویسد:

[... محمود عنایت به هنگامی درخشید که سانسور، بازدارندهٔ شکوفایی استعدادها و شناخت تواناییها بود... محمود عنایت از شمار روزنامه‌نگاران بعد از شهریور بیست و یا به عبارت رساتر بعد از ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ است... در رژیم پیشین، از آزادی و حریت سخن گفت و هراسی به دل راه نداد...]

اما به هرترتیب جای این پرسش وجود دارد که چرا فرهنگ فرهی در هنگام ذکر سوابق فرهنگی «محمود عنایت» از سردبیری او برای مجله «فردوسی» و «ایران‌آباد» و از همه مهمتر مسئولیت تهیه چندین ساله برنامه رادیویی «همین روز، همین ساعت، همین جا» چشم می‌پوشد؟ با توجه به آنچه درمطلع مقاله آورده است این چشم‌پوشی، امری کاملا داهیانه و معقول به‌نظر می‌رسد چرا که اگر نه، آزاداندیشی و استقلال نشریه نگین نیز به طور کامل مورد تردید واقع می‌شده است.

●

مجله «جنگ» ـکه گاه پرش مجله ما را نیز می‌گیرد ـ صفحه‌ای دیگر دارد با عنوان «تا آن سوی...» که در آن اخباری از سینمای ایران نقل می‌کند. برای آنکه ببینید چقدر در نقل اخبار غیر مغرضانه و با صداقت عمل می‌کنند دو نمونه از خبرها را کلیشه کرده‌ایم که می‌خوانید:

«هامون پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینمای ایران»

حال آنکه در میان فیلمهای همین امسال سه

فیلم دوم «ژکان» سانسور شد

◉ فیلم دوم علی ژکان کارگرد
فیلم پرارزش مادیان گرفتار تیغ
سانسور شده و اجازه‌ی نمایش دریافت نکرد
است. این فیلم که دخترک کنار مرداب
نام دارد، قرار بود در جشنواره‌ی هشتم شرکت
کند که به موقع آماده نشد. اما حالا با
مخالفت روبرو شده است. بازیگران نخست
فیلم، جمشید مشایخی و مهدی فتحی هستند

«گروهبان» کیمیائی در جشنواره‌ی نهم

فیلم دزد عروسکها، مادر و خواستگاری از هامون بیشتر فروش کرده‌اند بگذریم از آنکه اصلاً میزان فروش فیلم نمی‌تواند چیزی را اثبات کند. خبر دیگر را ببینید:

بنده خودم فیلم «دخترک کنار مرداب» را ندیده‌ام اما بارها از جلوی سینماهایی که این فیلم را نمایش می‌دادند رد شده‌ام و پوستر آن را هم با دقت تماشا کرده‌ام.

●

سعیدی سیرجانی ـ که معرف حضورتان هست ـ در یک سخنرانی برای بزرگداشت «خانلری» در مسجد حجت‌بن الحسن(ع) خاطره‌ای از آخرین لحظات زندگی او نقل می‌کند که بسیار شنیدنی است:

«می‌دانید خانلری در بیماری اخیرش بیش از یک ماه ملازم بستر و مقیم بیمارستان بود، دو روز پیش از مرگش مرد نازنینی از آشنایان به عیادتش می‌رود و این مقارن لحظاتی است که بیمار پس از دقایقی بیداری چشم برهم نهاده و آماده فرو رفتن به خواب اغماگونه است، مردی محترم که اهل فن و تکنیک است... وارد می‌شود و سلامی می‌کند و ضمن احوالپرسی سؤالی طرح می‌کند که آقای دکتر خانلری چند سال دارید؟ طرح همچو سؤالی در چنین موقعیتی چندان خوشایند نیست... اما «خانلری» در عین ظرافت و نکته‌دانی نمی‌خواهد با بستن چشم و لب، به مکالمه پایان دهد. لبان مرتعشش را می‌گشاید و با صدایی که به سختی شنیده می‌شود، می‌گوید: «دو هزار و پانصد سال»!

آقای «ناتل خانلری» معاون وزیر کشور در کابینه حسین علا، سناتور انتصابی مجلس سنا، مدیر عامل بنیاد فرهنگ ایران ـ منتصب از سوی فرح پهلوی ـ و وزیر فرهنگ در کابینه اسدالله علم است. بنده آقای خانلری را از دو هزار و پانصد سال پیش نمی‌شناختم‌ام اما برای آنکه معنای این سخن ایشان بیشتر مشخص شود لازم است که قسمتی از سخنان ایشان را در جلسه هیأت دولت پانزدهم خرداد ۱۳۴۲ به نقل از متن مذاکرات برایتان بازگو کنم آقای خانلری با عصبانیت می‌گوید: «...طبقه‌روشنفکر سخت عصبانی است و برلهٔ دولت است و می‌گویند چرا دولت سستی می‌کند و اقدام شدید نمی‌کند.»

●

آقای عبدالله اسفندیاری مدیر بخش فرهنگی بنیاد فارابی در مصاحبه با «کلک» به نکته‌ای اشاره کرده است که بنده عین گفته ایشان را نقل می‌کنم: «...سینمای ما اگر به حدی بالغ شود که بتواند وارد حریمهای خانوادگی شود فهوالمطلوب، یعنی مجموعه تواناییهای سینمایی‌مان باید طوری بشود که بیننده را محرم بکند و بتواند او را به داخل خانه ببرد. وقتی محرم کرد دیگر مساله‌ای نیست که زن در داخل خانه ـ احیاناً ـ روسری به سر نداشته باشد.»

آقای اسفندیاری ودیگرکارگزاران امورسینمایی کشور از دوستان ما هستند اما بنده فکر می‌کنم که نشریاتی چون «کلک» با ایشان و بسیاری دیگر از دوستان، همان سیاستی را درپیش گرفته‌اند که جشنواره‌های جهانی با سینمای ایران. بنده کاسهٔ داغتر از آش نیستم و اگر روزی آقایان فقها به تناسب مقتضیات، آنسان حکم کنند که ایشان خواسته‌اند، از ما که تابع ولایت هستیم کاری جز تسلیم برنمی‌آید اما به اعتقاد حقیر چه این حکم صادر شود وچه نشود ما در اعمال سیاستهای کلی درکار سینما چهار اشتباه اساسی کرده‌ایم از این قرار:

۱ بدون تفکر در ماهیت سینما و نسبت آن با هویت فرهنگی امم همان تصوری را که در غرب از سینما وجود دارد پذیرفته‌ایم و براساس این قبول، به ارزیابی و سیاستگذاری پرداخته‌ایم.

۲ «جهانی کردن سینمای ایران» را با «ایجاد سینمایی با معیارهای جشنواره‌ای» اشتباه گرفته‌ایم.

۳ «جهانی کردن سینمای ایران» را با همان خصوصیتی که عرض کردم ـ اصل گرفته‌ایم و از تاثیرات تربیتی سینما و رابطه آن با مردم داخل کشور خودمان غفلت کرده‌ایم.

۴ با نیت حمایت از «سینمای متفکر» به حمایت از کسانی پرداخته‌ایم که «ادای تفکر» درمی‌آورند یعنی ظاهر را گرفته‌ایم و باطن را رها کرده‌ایم. هامون، نارونی و مشق شب... با تفکر حقیقی نسبتی ندارند که هیچ ضد تفکرند حتی اگر در تمامی جشنواره‌های بین‌المللی جایزه اول را بگیرند.

والسلام

● پدرکُشی، پسرکُشی، برادرکُشی در شاهنامهٔ فردوسی

■ یوسفعلی میرشکاک

● برادرکُشی

برادرکُشان شاهنامه. «سلـم» و «تور»ند که «ایرج» را می‌کشند: افراسیاب است که اغریرث خردمند را می‌کشد: «شغاد» است که رستم و «رواره» را می‌کشد.

«اسکندر» و «دارا» نمی‌دانند که برادرند، آنگونه که رستم و سهراب نمی‌دانند پدر و پسرند. جنگ اسکندر و دارا، در باج‌خواهی ایران از روم ریشه دارد (اسکندر در شاهنامه رومی است و نه یونانی و شگفت‌آور اینکه، هم وزیری به نام «ارسطالیس» ـ ارسطو ـ دارد و هم مسیحی است. رجوع شود به مردن فیلقوس و برتخت نشستن اسکندر.).

باری، من نه اسکندر را برادرکُش می‌دانم و نه رستم را پسرکُش و با اینکه معتقدم صورت غالب منش شرق پسرکُشی است و منش غربی پدرکُشی، برآنم که نمی‌توان ماجرای سهراب و مثلاً «اودیپ» را بدون تمهید مقدّمات بسیار به این دو منش نسبت داد، چرا که سهراب و اودیپ بیشتر نمایندگان سرنوشتند و اودیپ بیشتر از سهراب، چرا که زندگی اودیپ، سراسر، پیشگویی شده است. شرط نسبت این دو جوان مغلوب (فتامَل!) به دو منش مذکور، فراتر دیدن معنای پدرکُشی و پسرکُشی و بیرون نگهداشتن آنها از حدود علوم نسناسانهٔ امروز است.

به‌هر حال، من سهراب و اودیپ را دو رمز از دو «حوالت» مختلف می‌دانم و در اینجا به همین اشاره بسنده و بحث در این مهم را به آینده موکول می‌کنم.

● سلم و تور و ایرج

ریشهٔ عداوت سلم و تور را با ایرج، باید در آزمونی که فریدون برای آنان پیش می‌آورد

جستجو کرد. چون هرسه برادر از نزد شاه یمن برمی‌گردند، فریدون به‌صورت اژدهایی برسر راه قرار گرفته و به آنان حمله‌ور می‌شود. این آزمون، آزمون شجاعت و پُردلی و خردمندی است و مهمتر از همه آزمون نام‌گذاری (تا این زمان سه شاهزاده نام ندارند). نخست به‌مهتر حمله‌ور می‌شود:

پسر گفت با اژدها روی جنگ
نیابد خردیافته مرد هنگ
سبک پشت بنمود و بگریخت زوی
پدر زی برادرش بنهاد روی

برادر میانه نیز نخست حمله‌ور می‌شود و سپس می‌گریزد. امّا کهتر:

چو کهتر پسر نزد ایشان رسید
خروشید کان اژدها را بدید
سبک‌تیغ را برکشید از نیام
عنان را گران کرد و برگفت نام
بدو گفت کز پیش ما باز شو
نهنگی تو بر راه شیران مرو
گرت نام شاه آفریدون به گوش
رسیدست با ما بدین‌سان مکوش
که فرزند اوییم هرسه پسر
همه گرزداران پرخاشخر
گر از راه بیراه یک‌سو شوی
وگرنه نهمت افسر بدخوی
فریدون فرخ چو بشنید و دید
هنرها بدانست و شد ناپدید

چون به کاخ پدر می‌رسند، فریدون آزمون را برملا می‌کند:

چنین گفت کان اژدهای دژم
کجا خواست گیتی بسوزد به دم
پدربُد که جست از شما مردمی
چو بشناخت برگشت با خرمی

نام مهتر را سلم می‌گذارد:

که جستی سلامت ز کام نهنگ
به گاه گریزش نکردی درنگ
دلاور که نندیشد از پیل و شیر
تو دیوانه خوانش. مخوانش دلیر

«سلم» عربی است و «سلامت» نیز، و این وجه تسمیه درست نمی‌نماید. و اگر «سیریمه» (اوستایی) باشد (به گفتهٔ صاحب فرهنگ نظام) معادل آن سنسکریت احتمالاً «شری‌مت» (Sri-MAT) (خوشبخت، سعادتمند، محترم، زیبا، سحرآمیز و... الخ) یا «شری‌مه» (Sri-MAH) است. «SRI» به معنای پناه گرفتن، پراکنده شدن، لودادن، پادشاهی، کامیابی، عقل، نیرو، ثروت و... الخ. و «MAH» به معنای بزرگ، نیرومند، فراوان و...

میانه را «تور» نام می‌نهد:

میانه کز آغاز تیزی نمود
زآتش مراو را دلیری فزود
ورا تور خوانیم و شیر دلیر
کجا ژنده‌پیلش نیارد به زیر

«تور» به معنی «رمنده» و «سرکش» است و هنوز هم در لرستان و بختیاری، اسب و قاطر رمنده و سرکش را تور می‌نامند.

کهتر را به نام «ایرج» مفتخر می‌کند:

دگر کهتر آن مرد با هنگ و جنگ
که هم باشتاب است و هم بادرنگ
زخاک وزآتش میانه گزید
چنان کز ره هوشیاران سزید
دلیر و جوان و هوشیوار بود
به گیتی جز او را نشاید ستود
کنون ایرج اندر خور نام اوی
همه مهتری باد فرجام اوی

فریدون آشکارا ایرج را مهتر دو برادر بزرگتر قرار می‌دهد (ریشهٔ سانسکریت ایرج چه «ارجمان» باشد (ایریمان به اوستایی) و چه «ارگیه» و چه «ارگ»، معانی آن «آفتاب» و «قابل ستایش» و «باارزش» و «آتش» و از همه مهمتر «برادر ارشد» (ARKA) است). به تعبیری دیگر، سلم خاک است و تور آتش و ایرج آب یا آفتاب.

مهمتر از این، نتیجهٔ نهایی آزمون است. فریدون جهان را براساس این آزمون تقسیم می‌کند. دو بهرهٔ آن را به سلم و تور و بهرهٔ اصلی- ایران را به ایرج می‌دهد و او را به‌جای خود می‌نشاند:

بدو داد کاو را سزا دید تاج
همان تیغ و گرز و همان تخت عاج

این تقسیم مورد پسند سلم نیست:

نبودش پسندیده بخش پدر
که دادش به کهتر پسر تخت زر

به تور پیغام می‌دهد:

اگر مهترم من به سال و خرد
زمانه به مهر من اندر خورد
گذشته زمن تاج و تخت و کلاه
نزیبد مگر برتو ای پادشاه
سزد گر بمانیم هردو دژم
کز اینسان پدر کرد برما ستم

تور نیز معتقد است که در آزمون، فریدون آنان را فریب داده است:

که ما را به گاه جوانی پدر
از این‌گونه بفریفت ای دادگر

متحَد می‌شوند و نامه‌ای برای فریدون می‌فرستند:

نه زو ما به مام و پدر کمتریم
که بر تخت شاهی نه اندر خوریم
ایا دادگر شهریار زمین
برین داد هرگز مباد آفرین

پیشنهاد می‌دهند که شاهنشاهی را از ایرج گرفته و او را نیز چون آنان به سرزمینی دور بفرستد:

اگر تاج زان تارک بی‌بها
شود دور، یابد جهان زو رها
سپاری بدو گوشه‌ای از جهان
نشیند چو ما گشته از تو نهان
سلم می‌افزاید:
وگرنه سواران ترکان و چین
هم از روم گردان جوینده کین

«شغاد» نمایندهٔ عوامی است که‌پایگاه خواص دارند و بدترین اهل‌تدبیردر هرزمانه‌ای این قومند. نابودکنندگان حکومتهای الهی همین ساده‌لوحان عافیت طلبند که در فرهنگ اسلام از آنان به نام «جاهل متنسك» یاد شده است.

فراز آورم لشکری گرزدار
زایران و ایرج برآرم دمار

فریدون پاسخ می‌دهد که من با مشورت موبدان و ستارشناسان و خردمندان زمین را بخش کرده‌ام و جز راستی نخواسته‌ام و قصدم از این بخش کردن، پراکنده نشدن کشور بوده است:

چو آباد دارند گیتی به من
نجستم پراکندن انجمن

آنگاه پند و اندرز می‌دهد که:

یکی داستان گویم‌ار بشنوید
همان بر که کارید، آن بدروید
چنین گفت با ما سخن رهنمای
جز این است جاوید ما را سرای
آیا سلم و تور گوش با این سخنان دارند؟
کسی کو برادر فروشد به خاک
سزد گر نخوانندش از آب پاک
جهان چون شما دید و بیند بسی
نخواهد شدن رام با هرکسی
کنون هرچه دانید کز کردگار
بود رستگاری به روز شمار
بجویید و زان توشهٔ ره کنید
بکوشید تا رنج کوته کنید

سلم و تور در آزمون فریدون نشان داده‌اند که از «مرگ- آگاهی» بی‌بهره‌اند. آنکه ازمرگ- آگاهی بهره‌مند نباشد، «ترس- آگاه» نیست و خشیت خدا در دل او راه ندارد. خوفی اگر دارد «خوف عافیت» است. می‌ترسد امّا نه از خدا؛ از جان خود می‌ترسد. اگر در خود توان پایداری نبیند. ولی

من نه اسکندر را برادرکُش می‌دانم و نه رستم را پسرکُش و با اینکه معتقدم صورت غالبِ منشِ شرقی پسرکُشی است و منش غربی پدرکشی، برآنم که نمی‌توان ماجرای سهراب و مثلاً اودیپ را بدون تمهید مقدمات بسیار به این دو منش نسبت داد؛ چرا که سهراب و اودیپ بیشتر نمایندگان سرنوشتند.

اگر بداند که خطری متوجّه او نیست، از جور و تعدّی به حدود خدا و بندگانش دریغ نخواهد کرد.

فریدون به ایرج می‌گوید: به سلم و تور اعتماد مکن و پیش از آنکه با تو از در کین درآیند، آنان را از میان بردار:

تو گر پیش شمشیر مهرآوری
سرت گردد آزرده از داوری
گرت سر به کارست بپسیج کار
در گنج بگشای و بربند بار
تو گر چاشت را درت یازی به جام
وگرنه خورند ای پسر برتو شام

ایرج به فریدون پاسخ می‌دهد:

به آغاز گنج است و فرجام رنج
پس از رنج، رفتن زجای سپنج
چوبستر زخاك است و بالین زخشت
درختی چرا باید امروز کشت
که هرچند چرخ از برش بگذرد
بنش خون خورد بار کین آورد
خداوند شمشیر و گاه و نگین
چو ما دید و بسیار بیند زمین

ایرج برآن است که در آیین شهریاران پیشین، کین، راهی نداشته است و اگر فریدون به او اجازه بدهد، از سر تاج و تخت و کلاه خواهد گذشت و کینه را از دل برادران بیرون خواهد کرد:

نباید مرا تاج و تخت و کلاه
شوم پیش ایشان دوان بی‌سپاه
بگویم که ای نامداران من
چنان چون گرامی تن و جان من
به بیهوده از شهریار زمین
مدارید خشم و مجویید کین
دل کینه ورشان به دین آورم
سزاوارتر زانکه کین آورم

فریدون از خرد ایرج خرسند می‌شود و به او می‌گوید تو به ماه می‌مانی و روشنی از ماه شگفت‌آور نیست. پاسخ تو درخور خرد و مهر توست:

ولیکن چو جان و سر بی‌بها
نهد بخرد اندر دم اژدها
چه پیش آیدش جز گراینده زهر
... الخ

منش ایرج که در برابر کین، مهر نشان می‌دهد، پیشینهٔ منش سیاوش است. امّا چرا فریدون او را از اعتماد به برادران برحذر می‌دارد؟ برای یافتن پاسخی سزاوار، زندگی فریدون را مرور می‌کنیم. آنجا که به جنگ ضحاك می‌رود، در راه، شب‌هنگام، پس از آنکه سروش از بهشت می‌آید و او را افسونگری می‌آموزد، چون توشه می‌خورد و می‌خوابد، برادرانش قصد جانش می‌کنند:

برادر سبك، هردو برخاستند
تبه کردنش را بیاراستند
به کُه برشدند آن دو بیدادگر
وزایشان نبُد هیچ‌کس را خبر
زخارا بکندند سنگی گران
ندیدند مرکار بد را کران
چو ایشان از آن‌گونه کندند سنگ
بدان تا بکوبد سرش بی‌درنگ
از آن کوه غلتان فروگاشتند
مرآن خفته را کشته پنداشتند
به فرمان یزدان، سرخفته مرد
خروشیدن سنگ بیدار کرد
به افسون همان سنگ برجای خویش
ببست و نغلتید زاندازه بیش

●

آیا لزوماً قدرت باعث برانگیخته شدن حسد و عناد برادران می‌شود؟ آیا برادری می‌تواند ذاتاً نابرادری را نیز به همراه داشته باشد؟

من برآنم که برادر ـ که یا مهتر ـ اگر قدرت و توانی داشته باشد که برادران دیگر ناگریز از اطاعت او باشند دیگر برادر نیست، پدر است، که اگر به معنای حقیقی کلمهٔ پدر ـ پیر آموزگار ـ باشد، کار هرگز به کشاکش قدرت نخواهد انجامید، چرا که پیر، اهل خرقه بخشی و واگذاری قدرت است، مگر آنکه پسر (فرزند، مرید) نااهل و بدگوهر باشد، یا پدر حقیقی او و به عبارت دقیقتر پیر و آموزگار او، دیگری باشد وگرنه مقصّر پدر است که به‌معنای حقیقی کلمه پدری نکرده.

نمونهٔ فرزند یا برادر بدگوهر، ضحاك است و شغاد و افراسیاب و در ما نحن فیه، سلم و تور. نمونهٔ پدری که پیری و آموزگاری فرزند را به دیگری واگذار می‌کند کاووس است (پدر سیاوش به معنایی که این بنده از پدر مراد می‌کند رستم است. سیاوش تا سنین جوانی در زابل و تحت تربیت رستم بوده و هم اوست که کمر به خونخواهی سیاوش می‌بندد و سودابه را می‌کشد و به جنگ افراسیاب می‌رود و... الخ). نمونهٔ پدری که پیر نیست گشتاسب است.

و امّا نمونهٔ پدر به معنای پیر کامل در شاهنامه زال و گودرز هستند. و این سخن بگذار تا وقت دگر.

●

سلم و تور براساس آنچه که گفته شد نه بر ایرج که برفریدون شوریده‌اند و برادرکُشی آنها درواقع پدرکُشی است. ایرج عزم رفتن به نزد برادران کرده و نامه‌ای نیز از فریدون با خود می‌برد:

بیفکند شاهی شما را گزید
چنان کز ره نامداران سزید

گیریم که دو بدگوهر این سخن را پذیرا باشند، با سپاه خود چه کنند؟ چون ایرج بر برادران وارد می‌شود:

به ایرج نگه کرد یك سر سپاه
که او بدسزاوار تخت و کلاه
بی‌آرامشان شد دل از مهر او ی
دل از مهر و دیده پر از چهر او ی
سپاه پراکنده شد جفت جفت

همه نام ایرج بد اندر نهفت
که هست این سزاوار شاهنشهی
جز این را مبادا کلاه مهی

سلم بر این گرایش آگاه می‌شود با تور و رایزنان (به‌قول برادران امروزین سلم و تور، مشاوران امنیتی) به مشاوره پیرامون این فتنهٔ تازه می‌نشیند:

از ایرج دل ما همی تیره بود
براندیشه، اندیشه‌ها برفزود
سپاه دو کشور چو کردم نگاه
از این پس جز او را نخواهند شاه

نقش این مظهر مهر و خرد در چشم برادران، چندان زشت و کج نشسته که می‌پندارند از آمدن به نزد آنان قصد این داشته که خود را به لشکر دو برادر بنمایاند تا برتریش را دیده و او را برگزینند:

هم از چاره تدبیر کردش بسی
بدان تا بدو بنگرد هرکسی
ببینند این فر و اورند اوی
به دل برگزینند پیوند اوی

با ایرج خلوت می‌کنند، یا بهتر بگویم به قتلگاهش می‌برند:

بدو گفت تور ار تو از ماکهی
چرا برنهادی کلاه مهی
تو را باید ایران و تخت کیان؟
مرا بردر ترک بسته میان؟
برادر که مهتر به خاور به رنج
به‌سر بر، تو را افسر و زیر گنج
چنان بخششی کان جهانجوی کرد
همه سوی کهتر پسر روی کرد

ایرج پاسدار منش خویش است و برمدار مهر می‌چرخد:

بزرگی که فرجام آن تیرگی است
بدان برتری، بر، بباید گریست
سپهر بلند ار کشد زین تو
سرانجام خشت است بالین تو
مرا تخت ایران اگر بود زیر
کنون گشتم از تاج و از تخت سیر
سپردم شما را کلاه و نگین
مدارید با من شما نیز کین
مرا با شما نیست جنگ و نبرد
نباید به من هیچ دل رنجه کرد
زمانه نخواهم به آزارتان
وگر دورمانم زدیدارتان
جز از کهتری نیست آیین من
مباد آز و گردنکشی دین من

پدرکُش و برادرکُش، صرفِ زنده بودن پاکان را منازعی برای قدرت خود می‌دانند. کافی است ایرج زنده باشد تا مردم از آنها فرمان نبرند. بدگوهران و ناپاکان با خواست مردم درنبردند. در اختیار داشتن قدرت، مشکل آنها را حل نمی‌کند. ظلمت حضورنور رابرنمی‌تابد چرا که نفس وجود نور متضمّن نفی ظلمت است. قدرت، صورت است و آنها تنها برای سیطره بر صورت تقلا نمی‌کنند.

صورت در پناه باطن معنی پیدا می‌کند و آنها در پی نفی باطنند.

بدون اینکه بخواهیم قیاس کنیم می‌توانیم به زندگی ائمّهٔ اطهار صلوات الله علیهم‌رجوع‌کنیم‌داشته باشیم. با اینکه در اقلیت بودند، با اینکه پنجه در پنجه با سیاستهای حاکم زمانه نمی‌جنگیدند، همه به شهادت رسیدند. آیا حاکمان جور از قدرتمند شدن آنها می‌ترسیدند؟ هرگز! آنها به این نتیجه رسیده بودند که نور وجود ائمّه حتّی در زندانها وجود ظلمانی آنها و حکومتشان را نفی می‌کند. صرفِ وجود نور گرایش به نور را درپی دارد و جائر با این گرایش در جنگ است و از آنجا که نمی‌تواند خیل پروانگان را بکشد، شمع سعادت پرتو را خاموش می‌کند.

تور و سلم چاره‌ای جز کشتن ایرج ندارند. ایرج را حتّی اگر به خدمتکاری دربارهای خود بگمارند نمی‌توانند مانع مهرورزی دیگران به فره او باشند. تور و سلم سخنان ایرج را نباید بپذیرند:

چو بشنید تور این همه سر به‌سر
به گفتارش اندر نیاورد سر
یکایک برآمد زجای نشست
گرفت آن گران کرسی زر به دست
بزد بر سر خسرو تاجدار
از او خواست ایرج به جان زینهار
نیامدت گفت ایچ ترس از خدای
نه شرم از پدر، خود همین است رای؟
مکش مرمرا، کت سرانجام کار
بگیرد به خون منت روزگار
مکن خویشتن را زمردم‌کشان
کزین پس نیابی تو از من نشان
پسندی و همداستانی کنی
که جان داری و جان ستانی کنی؟
میازار موری که دانه‌کش است
که جان دارد و جان شیرین خوش است
سیاه اندرن باشد و سنگدل
که خواهد که موری شود تنگدل
جهان خواستی یافتی، خون مریز
مکن با جهاندار یزدان، ستیز

ایرج را می‌کشند. سلم طرّاح قتل است و تور اجراکنندهٔ آن.

●

آنکه دربند «خوف عافیت» است چون خود را در معرض خطر ببیند، سعی می‌کند از آن برحذر باشد. سلم و تور تا زادن «منوچهر» از دختر ایرج و پسر «پشنگ» (برادر فریدون؛ با پشنگ، پدر افراسیاب، اشتباه نشود) جانب خود را فرونمی‌گذارند و چون می‌شنوند که فریدون منوچهر را برای انتقام آماده می‌کند از در پوزش درمی‌آیند. بررسی جوانب پوزش‌خواهی اینان، شقاوت ذاتی برادرکُشان را برملا می‌کند. پیام آنها سراسر پوزش و طلب بخشایش است. آیا براستی پشیمان شده‌اند؟ هرگز! می‌خواهند فریدون منوچهر را نزد آنان بفرستد.

بدان تا چو بنده به پیشش به‌پای
بباشیم جاوید و این است رای
مگر کان درختی که از کین برست
به آب دو دیده توانیم شست

فریدون مکر آنان را دریافته است:

کنون چون زایرج بپرداختند
به خون منوچهر برساختند
نبینند رویش مگر با سپاه
نهاده زپولاد بر سر کلاه
ابا گرز و با کاویانی درفش
زمین کرده از نعل اسبان بنفش

تنها بندگان «خوف عافیت» با پدرکُشان و برادرکُشان از در آشتی درمی‌آیند. آنکه بیگناه را می‌کشد، ظلمت زده است و کشتنش بزرگترین لطفی است که می‌شود در حق او داشت، چرا که رها کردنش از چنگ دیوی که در او نخواهد مرد جز به کشتنش میسّر نیست؛ گرچه دیو درون‌خواه ناخواه کشندهٔ بیگناهان را به‌سمت کیفرگاه پیش می‌برد.

سلم و تور به دست منوچهر کیفر می‌بینند و افراسیاب به دست کیخسرو. شغاد امّا به دست کشتهٔ خویش. راستی را شغاد چرا به کشتن رستم رضا می‌دهد؟

در شاهنامه جز در چند بیت به انگیزهٔ شغاد اشارتی نرفته است و این چند بیت چندان مبهمند که جز به حدس و گمان نمی‌توان در آنها رخنه کرد.

سلم و تور در آزمون فریدون نشان داده‌اند که از «مرگ‌ـآگاهی» بی‌بهره‌اند. آنکه از مرگ‌ـآگاهی بهره‌مند نباشد. «ترس‌ـآگاه» نیست و خشیت خدا در دل او راه ندارد. خوفی اگر دارد «خوف عافیت» است. می‌ترسد امّا نه از خدا؛ از جان خود می‌ترسد.

سرزمین کابل تحت الحمایهٔ زال و رستم است و سپهدار آن باید هرساله باج و ساو بپردازد. شغاد، برادر ناتنی رستم که از کنیزکی مطربه‌زاده است، داماد سپهدار کابل می‌شود. سپهدار، امیدوار است که با این پیوند دیگر از او باج خواسته نشود:

در اندیشه مهتر کابلی
چنان شد کزو رستم زابلی
نگیرد زکار درم نیز یاد
از آن پس که داماد او شد شغاد

امّا این تمنّا که مسلّماً با جناب داماد درمیان گذاشته شده و آشکار است که شغاد آن را با رستم نیز در میان گذاشته، برآورده نمی‌شود:

چو هنگام بازآمد آن بستدند
همه شهر کابل به‌هم برزدند
دژم شد زکار برادر شغاد
نکرد آن سخن پیش کس نیز یاد
چنین گفت با شاه کابل نهان
که من سیر گشتم زکار جهان
برادر که او را زمن شرم نیست
مرا سوی او راه آزرم نیست
چه مهتر برادر چه بیگانه‌ای
چه فرزانه مردی چه دیوانه‌ای
بسازیم و او را به دام آوریم
به گیتی بدین کار نام آوریم

شغاد منش بزرگی نمی‌شناسد و به راه نیاکان نمی‌رود و نمی‌داند که اگر قرار بود به محض زن گرفتن شاهی یا شاهزاده‌ای از سرزمینهای تحت الحمایه، باج و ساو از آنها گرفته نشود، با ازدواج پدرش زال با رودابه، کابل باید برای همیشه از دادن باج و خراج معاف می‌شد. شغاد نمی‌داند که باج و ساو ما بازای حمایت زال و رستم از کابل در برابر توران است. او می‌خواهد دل دودمان زن خود را به‌دست بیاورد (مانند تمام فرومایگان) و چون برادر خواهش او را نمی‌پذیرد، کمر به قتلش می‌بندد. سفلگانی که خوشامد دیگران و دلبستگی‌های سادهٔ خود را همسنگ مصلحتهای بزرگ می‌پندارند، ناخواسته قدم در راهی می‌نهند که همان خوشامدها و دلبستگی‌ها را نیز قربانی می‌کنند.

شغاد اگر می‌اندیشید که نابود شدن رستم نه تنها نابودی سیستان و زابلستان، بلکه نابودی کابل و خانوادهٔ همسرش را درپی دارد، هرگز به‌خاطر عزیز کردن خود، نقشهٔ قتل رستم را نمی‌کشید. شغاد نمایندهٔ تمام کسانی است که مصالح عام و تام را فدای عواطف محدود خود می‌کنند (همچ رعاع). چنین فرومایگانی روزمرّه زندگانند؛ آنها که مراعات نشدن خواهشها و تمنّاهایشان، ایمانشان را تحت الشّعاع قرار می‌دهد و منجر به نفی حقایق و مصالح و مهمّات امور از جانب نفس شریرشان می‌شود.

شغاد نمایندهٔ عوامی است که پایگاه خواص دارند و بدترین اهل تدبیر در هرزمانه‌ای این قومند. نابودکنندگان حکومتهای الهی همین ساده لوحان عافیت‌طلبند که در فرهنگ اسلام از آنان به نام «جاهل متنسّک» یاد شده است. این گروه به‌خاطر رعایت مناسک، مدیران قوم می‌شوند و نخستین نتیجهٔ کار اینان برباد دادن ایمان قوم و نابود کردن والیان قوم است. چرا شغادها همیشه چنینند؟ به این سبب که رعایت ظاهر مناسک پایگاه همه را برابر جلوه می‌دهد و اینان از ظاهر فراتر نمی‌توانند رفت و چون در صورت مناسک خود و والیان قوم تفاوتی نمی‌بینند، به خود گمان برابری با «ولی» می‌برند و مهیّای ویران کردن بنای ولایت می‌شوند. بسنده است که پیش تمنّاهای خبیث اینان سنگی نهاده شود، دوزخ از درونشان سربرمی‌آورد.

شغاد چهرهٔ فراتاریخی «خود- بنیادی عاطفی» است که متنزّلترین صورت خود- بنیادی است. اگر «خود- بنیادی قدرت» خود را تا مدّتی پاس می‌دارد، خود- بنیادی عاطفی از پاس داشتن خود حتّی برای مدّتی کوتاه عاجز است. چرا؟ چون عاطفه را با تدبیر و دوراندیشی فردی و جمعی نسبتی نیست. شغاد برای کسی چاه می‌کند که هیچ شناختی از او ندارد. حتّی کینه‌اش نسبت به وی عمیق و ناشی از معرفت نیست. کسی که «موقف» ندارد از درک «مقام» عاجز است وگرنه چرا کمان برترین رمز «مقام باطن» را باید به زه کند و به‌دست او بدهد.

چنین گفت پس با شغاد پلید
که اکنون که برمن چنین بد رسید
زترکش برآور کمان مرا
به کارآور آن ترجمان مرا
به زه کن بنه پیش من با دو تیر
نیاید کجا شیر نخجیر گیر
به دشت اندر آید برای شکار
من اینجا فتاده چنین تن فکار
ببیند مرا و گزند آیدم
کمانی‌بود سودمند آیدم
ندرد مگر ژنده شیران تنم
زمانی بود تن به خاک افکنم
شغاد آمد آن چرخ را برکشید
به زه کرد یک‌باره اندرکشید
بخندید و پیش تهمتن نهاد
به مرگ برادر همی بود شاد
تهمتن به سختی کمان برگرفت
بدان خستگی پیچش اندرگرفت
برادر زتیرش بترسید سخت
بیامد سپر کرد تن را درخت
درختی بُداند ربراو چنار
براو برگذشته بسی روزگار
میانش تهی شاخ و برگش به‌جای
نهان شد پسش مرد ناپاک رای
همی‌خواست تن زنده بیرون برد
زتیرش همی‌جان به افسون برد
چورستم چنان دید بفراخت دست
چنان خسته از تیر بکشاد شست
درخت و برادر به‌هم بربدوخت
به هنگام رفتن دلش برفروخت
چنین گفت رستم زیزدان سپاس
که بودم همه ساله یزدان‌شناس
کزان پس که جانم رسیده به‌لب
براین کین من روز نامد به شب
مرا زور دادی که از مرگ پیش
از این بی‌وفا خواستم کین خویش
گناهم بیامرز و پوزش پذیر
که هستی تو بخشنده و دستگیر
به مینو برافروز جان مرا
به توست آشکارا نهان مرا
بکفت این و جانش برآمد زتن

...

●

برادرکُشی در شاهنامه گستره‌ای فراتر از این دارد. من برآنم که کشته شدن «فرود» به دست «توس» و به دام ترکان افکندن «گرگین میلاد» بیژن را، از همین شمار است و... الخ. که برادری تنها همین برادری شمار است و... الخ. که برادری تنها همین نسبی نیست و فراتر از این، آن برادری ارجمند است که آیین و دین و منش پدید می‌آورند (بهراترـ BHRATRI، بهراترلوک). آنجا که اقوام و دوستان نزدیک، دایرهٔ اخوت را فراهم می‌آورند که مثال عالم ارواح برادران است.

● مراجعی که از آنها «استمداد معنا» کرده‌ام:

شاهنامهٔ فردوسی
فرهنگ آنندراج
فرهنگ نظام
رسائل شهید سهروردی
مهابهارات
اوپانیشاد
آسیا در برابر غرب، داریوش شایگان

و مهمتر از همه، افکار پیر روزگارـ آموز و آثار شاگرد ارجمند ایشان «دکتر رضا داوری اردکانی» که پیشرو اهل معنا هستند.

●

● کتابهای تازه

● در کوچه باغ زلف

کتاب «در کوچه باغهای زلف» جستاری است درباره بازتابهای تاریخی و جغرافیایی «اصفهان» در شعر «صائب» که به وسیله «خسرو احتشامی هوته‌گانی» تالیف شده است و در ۱۱۷ صفحه و تیراژ ۳۰۰۰ نسخه و با قسمت ۷۲۵ ریال از طرف «شرکت کتاب‌سرا» انتشار یافته است.

● کتاب صبح

شماره هفتم کتاب صبح (تابستان ۱۳۶۹) شامل مطالبی است در زمینه‌های ادبیات، شعر، داستان، تئاتر و سینما که توسط «مؤسسه فرهنگی گسترش هنر» در ۱۶۳ صفحه و با قیمت ۵۵۰ ریال عرضه شده است.

● درسهای کارگردانی ایزنشیتن

کتاب «درسهای کارگردانی ایزنشیتن» درباره مسائل کارگردانی فیلم به وسیله «ولادیمیر نیژنی» تالیف و به ترجمه «عباس اکبری» در ۳۰۰۰ نسخه و به قیمت ۷۰۰ریال توسط «عکس معاصر» انتشار یافته است.

● طنز در شعر استاد شهریار

این کتاب شامل مطالبی است درباره جنبه‌های مختلف طنز در شعرهای استاد «شهریار» که به وسیله «محمدباقر نجف‌زاده بارفروش» تالیف شده و از طرف «شرکت انتشارات خردمند» در ۳۰۰۰ نسخه و ۱۱۱ صفحه، با قیمت ۶۵ تومان در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفته است.

● از چشم برادر

تحقیقی جامع، درباره مرگ، زندگی و سیر و سلوک «جلال آل‌احمد» تحت عنوان «از چشم برادر» به وسیله «شمس آل‌احمد» نوشته شده است. این کتاب در ۵۷۵ صفحه و با تیراژ ۵۰۰۰ نسخه از طرف «انتشارات کتاب سعدی قم» انتشار یافته است. در پیش‌درآمد این کتاب نظرات «حضرت امام خمینی» (ره)، «آیت‌الله خامنه‌ای»، «مرحوم آیت‌الله طالقانی» و «دکتر شریعتی» درباره «جلال آل‌احمد» درج شده است.

● میراث فرهنگی

«میراث فرهنگی» اولین شماره (تیرماه ۱۳۶۹) از سری انتشارات ادواری «سازمان میراث فرهنگی کشور»، حاوی مطالب تاریخی، باستان‌شناسی، مردم‌شناسی، هنرهای سنتی، معماری و سایر زمینه‌های علمی و هنری است که در ارتباط با اهداف سازمان نوپای میراث فرهنگی کشور منتشر شده است. در این شماره مجله علاوه بر چند مقاله پژوهشی، گزارشهای علمی، مصاحبه و خبرهای هنری نیز آمده که می‌تواند برای علاقه‌مندان به تاریخ و هنر و فرهنگ خواندنی و پرجاذبه باشد. این مجله در ۶۲ صفحه و با قیمت ۳۰۰ ریال در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفته است.

● دفتر طلایه

«دفتر طلایه» دوازدهمین شماره ماهنامه فرهنگی، هنری (مرداد و شهریور ۶۹) می‌باشد که از طرف «اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی خوزستان» در ۵۸ صفحه و با قیمت ۱۵۰ ریال عرضه شده است.

● مجله علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)

این مجله اولین شماره (تابستان ۶۸) سال اول از سلسله «انتشارات دانشگاه الزهرا(س)» می‌باشد که در زمینه‌های پژوهشی، زبان‌شناسی و علوم انسانی، از طرف «دفتر معاونت پژوهشی» آن دانشگاه در ۱۵۶ صفحه و به قیمت ۳۵۰ ریال منتشر شده است.

● تکنیک سینما

«تکنیک سینما» ترجمه‌ای است از کتاب: «ال. برنارد هپه» که از فن سینما و رابطه آن با دستگاههای تلویزیونی سخن می‌گوید. مترجم آن «غلامرضا طباطبایی» است و کتاب در ۵۰۰۰ جلد و به قیمت ۲/۵۰۰ ریال از سوی «انتشارات انجمن سینمای جوانان ایران» به چاپ رسیده است.

● کتاب‌شناسی و راهنمای صنایع دستی ایران

ششمین کتاب از مجموعه منابع فرهنگی- سینمایی است که با مطالبی در زمینه صنایع دستی ایران به وسیله «فرزانه طاهری قندهاری» و «میترا طاهری لطیفی» تالیف شده و از طرف «دفتر پژوهشهای فرهنگی» در هزار نسخه و به قیمت ۱/۶۵۰ ریال انتشار یافته است.

●

● نگاهی به نمادهای دشت مشوش

❋ (نوشته اسماعیل فصیح)

■ رضا رهگذر

«نمادهای دشت مشوش» کتابی است ۱۷۲ صفحه‌ای شامل ۹ نوشته به اسامی «نقطه کور»، «سکته ناقص»، «دوری از عزیزان»، «اعانه»، «مصاحبه»، «مرغهای عشق در بمباران»، «سنت در خونگاه»، «زن آل بوتاوه» و «گزارش»؛ که چاپ اول آن در سال ۱۳۶۹ صورت گرفته است (البته بعضی از این نوشته‌ها، قبلاً در یکی دو مجله به چاپ رسیده بود).

«نمادهای دشت مشوش»، همچنان که ملاحظه می‌کنید، اسم هیچ یك از نوشته‌های این کتاب نیست. اما اینکه چرا برای عنوان کتاب انتخاب شده، جای تامل دارد: چون می‌دانیم که عنوان یك مجموعه قاعدتاً یا باید اسم یکی از برجسته‌ترین مطالب آن مجموعه باشد و یا چیزی در برگیرندهٔ زمینهٔ اصلی و مشترك تك تك مطالب آن مجموعه. «نمادهای دشت مشوش» از جمله اسامی دسته دوم است. و با توجه به اینکه نویسنده، این تعبیر را در کتاب دیگرش («زمستان ۶۲») ـ که آن هم راجع به جنگ است ـ به کار برده[1] و مضمون مشترك این داستانها نیز جنگ و اوضاع فعلی کشور (؟) است، می‌توان گفت منظورش از «دشت مشوش»، ایران در نظام جمهوری اسلامی و وضعیت فعلی است، و این وضعیتهای سراپا غم و اندوه و خون و... آلود نیز عملاً «نمونه»ها و «نماد»هایی از وضعیت فعلی کشور و جامعه ما هستند (مشت نمونه خروار)! (توجه داشته باشید در «دوری از عزیزان» هم چند بار اشاره می‌شود که این وضعیت (فراق عزیزان) در کشور «اپیدمی» است.)

به هر حال از آثار این مجموعه، جز «اعانه» و «زن آل بوتاوه» ـ که البته در آنها هم از «بسیج» و... نام برده می‌شود ـ همهٔ نوشته «از»، «درباره» یا «در حاشیهٔ» جنگ است.

اما بررسی تك تك نوشته‌ها:

۱. نقطه کور

داستانی است «درباره جنگ»، با حجم ۴۳ صفحه، با زاویه دید «دانای کل محدود».

«نقطه کور»، صرف نظر از حواشی و پیرایه‌های لوس و بی‌مزه و نامربوطی که به آن بسته شده است، چیزی نیست جز خاطرهٔ خالی از هر گونه «حادثه داستانی» نویسنده و روشنفکر وامانده‌ای (راوی داستان) از شهری جنگ زده، که زمانی محل اقامت او بوده است: آدمی با آن خصوصیات گفته شده، از اهواز راه می‌افتد، به آبادان می‌رود، از خانه‌اش یکی دو آلبوم و چند کتاب فرسوده برمی‌دارد و عازم بازگشت به اهواز می‌شود. همین!

بعد ظاهراً نویسنده دیده اینکه قصه نمی‌شود. چند تا قرص مسکن مخدّر قوی به راوی خورانده است تا چند تا آدم و صحنه موهوم ـ اما خالی از هر ظرافت و تازگی و یا پیچیدگی و عمق خاص داستانی ـ را به نظر او بیاورد. یك جا هم درختی را با ماشین او برخورد داده است. (البته همین موضوع، در دست یك نویسنده با تخیلی قوی و تجاربی عمیق از زندگی، می‌تواند دستمایهٔ یك قصه خوب باشد. اما به اعتقاد من، اسماعیل فصیح، از عهده این کار بر نیامده است.)

نوشته، بی‌هیچ منطق یا ضرورت خاصی، به هشت قسمت تقسیم شده است. در فاصله هر بخش نیز چند سطری مطلب با عرض کمتر و حروف ریزتر از حروف متن اصلی آمده است. مطالبی که در این بخشها آمده است نیز اغلب نه ارتباطی با متن اصلی دارند (حتی از نوع «تداعی» و...) و نه ربطی به‌هم، و نه ارتباطی درونی بر مطالب آمده در تك تك خود آنها حاکم است؛ حتی اگر اینها را محصول یك ذهن آشفته و چیزی در مایه‌های «جریان سیال ذهن» به حساب بیاوریم. مگر آنکه عملکرد ذهنهای تخدیر شده به وسیله مواد مخدر، این طور باشد؛ که نگارنده نه خود آن راتجربه کرده است و نه در جایی خوانده یا شنیده است که چنین باشد!

به هر حال، در مجموع، «نقطه‌کور» نه کشش و جذابیت یك داستان مبتنی بر حوادث بیرونی را دارد و نه عمق و غنای یك داستان با مایه‌های درونی و تحلیل روانی را، و نه یك حرف اساسی و قابل تامل در زمینه محتوا و پیام.

۲. سکته ناقص

قصه‌ای است «درباره جنگ»، در ۱۳ صفحه، به شیوه تك گویی نمایشی، از زبان ـ مثلاً ـ پسربچه‌ای حدوداً هفده ساله و کم سواد. او برای مخاطبی ناشناس، داستان «سکتهٔ ناقص بابا» و «اون مرگهای عجیب» (مرگ تقریبا تمام اعضای خانواده‌اش) را تعریف می‌کند.

کل این خانواده بسیجی، آدمهایی کم سواد و از طبقهٔ پایین هستند: پدر، راننده. پسر، بعد از هفده سال سن، کم سواد. دایی، رانندهٔ تاکسی، عمومصطفی، سنگتراش... حتی پدر، از زور بی‌کاری است که به بسیج می‌رود! بعد از رفتن به بسیج هم چاق می‌شود. عشقش در چلوکباب و کله‌پاچه خوردن است. از راه فروش بنزین و گازوئیل (که قاعدتاً نباید از راه مشروع و درستی هم آنها را به دست بیاورد)، درآمدی دارد؛ به طوری که با وجود حقوق «سه و چهار صد پونصد» می‌تواند چنان خرجهایی بکند! با ماشین شرکتی، خانوادهٔ خود و حتی خانوادهٔ برادرهای خود و برادر زنش را به این طرف و آن طرف می‌برد و... عاقبت هم عامل عمدهٔ مرگ خود و خانواده و برادرها و... یش، همان گالنهای گازوئیل زاپاس و ماشینی که برای جبهه محموله حمل می‌کند می‌شود.

اما از جنبهٔ محتوای کنایه‌آمیز و کامدو پهلو و غیر منصفانهٔ اثر که بگذریم، از نظر وحدت موضوع و پیرنگ، «سکته ناقص» فاقد اشکال

اساسی است؛ گرچه در مجموع، «سکته ناقص» را بیشتر یك داستان «تفریحی» می‌توان قلمداد کرد تا قصه‌ای «تحلیلی». زیرا علاوه بر برخورد سطحی و کلیشه‌ای با شخصیتها، پیرنگ قصه نیز گرایش به این سو دارد. «سکته ناقص»، به لحاظ نثر و رعایت علائم نگارشی نیز، مثل سایر قصه‌های این مجموعه، دارای اشکالها و نارساییهای متعدد است.

۳. دوری از عزیزان

«دوری از عزیزان» فاقد پیرنگ داستانی است و در حد یك «خاطره» صِرف باقی می‌ماند. بنابراین، دیگر هر بحث داستانی روی آن، بی‌فایده و غیر منطقی به نظر می‌رسد. اسم نوشته، بسیار عامیانه و غیر هنری انتخاب شده است. علامت فصلی هم که داستان خورده، غیر ضرور و زاید است.

«دوری از عزیزان»، نوشته‌ای ۸ صفحه‌ای است، حداکثر در «حاشیهٔ جنگ»، به شیوه «من راوی».

۴. اعانه

«اعانه» را حداکثر می‌توان یك قصهٔ «تفریحی» دانست؛ قصه‌ای فاقد عمق و تحلیل و برداشت تازه‌ای از زندگی، که صرفا می‌خواهد واقعهٔ جالبی را برای خواننده تعریف کند و در صورت امکان، او را به شگفتی بیاورد؛ به اضافه مایه‌هایی از شیطنت نویسنده (اشاره به عشومگریهای ـ اگرچه بسیار کمرنگ ـ زن؛ تاکید روی دست و صورت چاق و سفید او و یکی دو بار هم باز کردن چادر و نشان دادن اندامش، اشارهٔ کاملا غیرضرور و نابجا اما در عین حال موذیانه و شیطنت آمیز به اینکه «در انتهای اتاق (محل کار حاج آقا در مسجد)، دری به یك اتاق خواب خلوت باز می‌شد»، و اینکه حاج آقا «سرخ و سفید و دل زنده و دوستدار لذائذ مشروع زندگی بود»، و... که وقتی همه اینها را در یك مجموعه ببینیم و تاثیر آن را بر مخاطب بسنجیم، آن وقت...)

شیوهٔ پرداخت قصه، به شدت مخدوش است: در جاهایی، عین تقریباً تمام قصه‌های فصیح، «ایستا» و به سبك قصه‌هایی ابتدائی (قصه‌های قرن نوزدهم) است. به این معنی که نویسنده، به جای «توصیف در عمل» و «به اندازهٔ ضرورت»، وقتی شخصیتی تازه را وارد قصه می‌کند، جریان داستان را متوقف می‌کند؛ خودش وارد داستان می‌شود و به شیوه‌ای کاملا رو و نقّالانه، به معرفی آن شخصیت می‌پردازد. جالب آنکه در این معرفی هم، به جای آنکه در حد ضرورت داستان اطلاعات بدهد، اغلب انگار کسی که فرق توصیف در «داستان کوتاه» با توصیف در «رمان» را نمی‌داند، تاریخچهٔ کامل زندگی او را (گاه حتی تا یکی دو نسل قبل) بیان می‌کند.

مشکل دیگر این داستان ـ با شکل بیان فعلی ـ مخفی کردن اطلاعات از خواننده است: زاویهٔ دید، مثلا «دانای کل مطلق» است. قصه، با دادن شمایی از زن شروع می‌شود و قسمت اعظم آن هم دوش به دوش او پیش می‌رود؛ با این وجود، نویسنده از مکنونات قلبی زن و افشای اینکه او دارد دروغ می‌گوید و کلك می‌زند، مطلقا چیزی به خواننده بروز نمی‌دهد تا دقیقاً چهار سطر مانده به پایان داستان. و این، اساس «اعانه» را به زیر سؤال می‌برد!

ضعف اطلاعات نویسنده از فرهنگ مردم طبقات پایین شهری و مذهبی نیز، در قصه، بخوبی خود را به رخ می‌کشد.

۵. مصاحبه

نوشته‌ای است به شیوهٔ «من راوی» (راوی شاهد)، «درباره جنگ»، در ۴ صفحه.

«مصاحبه» به دلیل مبالغه بیش از حد مجاز در طنزی که در آن صورت گرفته، از طنز دور و به «فکاهه» نزدیك شده است. نداشتن «پیرنگ» نیز آن را از «داستان» دور کرده است. در نتیجه، «مصاحبه» در حد یك «میان پرده فکاهی مکتوب» ـ با جنبه‌های انتقادی ـ باقی مانده است.

فصیح علی القاعده «مصاحبه» را تحت تاثیر شدید «ماهیگیر و قاضی» و بعضی دیگر آثار چخوف، مثل «تاریکی» نوشته است؛ اما به جای آنکه کار او را گامی به پیش ببرد، اثری به مراتب ضعیفتر و ناقصتر از آن به وجود آورده است.

۶. مرغهای عشق در بمباران

نوشته‌ای است ۴ صفحه‌ای «درباره جنگ» به شیوه «من راوی».

«مرغهای عشق در بمباران» نشان می‌دهد که اسماعیل فصیح تا چه حد نسبت به پیرنگ و ساختمان داستان کوتاه، بیگانه و از اصول آن بی‌خبر است.

ساختمان این نوشته به حدی بی‌در و پیکر و بی‌حساب و کتاب است که انسان از نویسندهٔ آن در شگفت می‌ماند که چطور با این بی‌دانشی نسبت به زمینهٔ کارش، تا این حد در این عرصه دوام آورده است. و این، جدا از این مساله، نشانهٔ پایین بودن دانش ادبیات داستانی در میان خوانندگان و مُبلّغان چنین آثاری نیز هست؛ و نشانه‌ای دیگر از آنکه باز هم مانند قبل از انقلاب، عده‌ای پیدا شده‌اند که ضعفها و نارساییهای فنی خود را با مشتی شبه روشنفکر نمایی‌ها و دادن آب و رنگهایی غیر هنری و غیر داستانی به آثارشان می‌پوشانند، و از این شیوه‌های کاذب، برای جلب مشتری به آثار خود، استفاده می‌کنند ـ که این، ضایعه‌ای بزرگ برای ادبیات یك کشور است، و به گمان من، یکی از دلایل عقب ماندگی ما در ادبیات در دهه‌های اخیر را باید همین مساله دانست. (جداً برای ادبیات داستانی یك کشور، جای تاسف بسیار است که در زمانی که غرب و حتی کشورهای آمریکای لاتین و بعضی دیگر از کشورهای جهان سوم، آن گامهای بلند را در داستان برداشته‌اند، نویسندگانی با این همه سال سابقه کار(!) در کشور ما، هنوز در این مرحله مانده‌اند!)

اشکالهای فنی موجود در این داستان به حدی ابتدائی است که حتی شاگردهای سال دوم ـ سوم دبیرستانی که شاید یك ماهی بیشتر از ابتدائی‌ترین کلاسهای آموزش قصه‌نویسی را نگذرانده‌اند نیز بسیار بعید است مرتکب آن شوند. و این، خواننده را به فکر فرو می‌بَرَد که نکند فصیح، «خود زندگینامه نویس» است. یعنی صرفاً اتفاقهایی را که برای خود یا اطرافیانش می‌افتد می‌نویسد، بدون هیچ خلاقیت و کار داستانی روی آنها. در آن صورت، بعضی از آن حوادثْ که خود به طور طبیعی چارچوب داستانی دارند، دچار اشکال فنی کمتری می‌شوند. اما وای از آن روزی که ماجرایی توجه نویسنده را به خود جلب کند که خود، فاقد چارچوب کامل داستانی باشد...!

نوع ساخت و پرداخت «مرغهای عشق در بمباران» طوری است که نشان می‌دهد نویسنده نه می‌داند شخصیتهای اصلی قصه‌اش دقیقاً چه کسانی هستند و نه آنکه موضوع اصلی قصه‌اش چیست:

از این کمتر از ۴ صفحه نوشته، حدود ۱/۵ صفحهٔ اولش، کاملا و صددرصد، حول زندگی خانم روحی و دو فرزند و مرغهای عشقش می‌چرخد. بعد، بیش از ۲ صفحه‌اش پیرامون راوی و خواهرش و یکی دو اشاره به وضعیت سه مرغ عشق است. ۵ سطر آخر نوشته دوباره برمی‌گردد به خانم روحی و فرزندانش (بیان اینکه در تصادف بین راه کشته شده‌اند)، و خلاص! حال آنکه قاعدتاً (بنا به نام قصه) «مرغهای عشق» باید محور قصه قرار می‌گرفتند و همه چیز حول و حوش آنها ارزش پیدا می‌کرد و به نسبت ارتباطش با آنها مورد توجه قرار می‌گرفت؛ آن هم نه به این شکل سطحی و گزارش گونه.

(البته این نکته هم گفتنی است که موضوع این قصه و حتی شروع و اوج و انتهای آن، کاملاً تکراری است: قبل از فصیح، حداقل دو نفر دیگر، این موضوع را با شکلی کم و بیش مشابه همین، با پیرنگ و پرداختی به مراتب قویتر و داستانی‌تر، به قالب داستان کوتاه یا داستان کوتاه بلند در آورده و چاپ کرده‌اند.[۲])

به لحاظ محتوایی نیز که مسائل روشن است: از نظر فصیح، همسر شهید بودن یعنی

«بدبختی». («اما این آخرین بدبختی خانم روحی نبود...» صفحه ۱۰۸) سرانجام مرغهای عشق این خانواده و خودشان نیز در اثر جنگ و بمباران می‌میرند (یعنی باز سیاهی، غم، اندوه و بدبختی ناشی از جنگ؛ مثل «زمستان ۶۲». و جالبتر اینکه مرگ آنها نیز درست در «شب بیست و یکم بهمن مصادف است، نه دست بر قضا، با سالگرد انقلاب»؛ دقیقاً مثل مرگ مادر لاله در «زمستان ۶۲»، که در «شب سرد و متشنج ۲۲ بهمن» اتفاق می‌افتد و تشییع جنازه و خاکسپاری او «روز ۲۲ بهمن» انجام می‌گیرد.)

و آیا این، می‌تواند اتفاقی باشد!؟

۷. سنّت در خونگاه

«سنت در خونگاه» فاقد یك چهارچوب درست و حساب شده است. علتش هم آن است که فاقد هرگونه مشکل یا درگیری داستانی است.

این نوشته، با حذف آن توضیحات اضافی راجع به تاریخچهٔ آن خانواده ـ که به شکل فعلی، جایی در این داستان ندارد ـ عمدتا «گزارشی» است از اجرای یك مراسم سنتی (؟!) استقبال. همین و بس! منتها گزارشی که ۹ صفحه‌اش فاقد هر گونه تازگی ـ و در نتیجه، کسل کننده و یکنواخت ـ است، و تنها در ۵ صفحه آخر است که توجه خواننده را به خود جلب می‌کند. که البته، در مورد این قسمت هم، این سؤال باقی می‌ماند که این مراسم، آیا واقعاً وجود خارجی دارد یا خیر؟ و اگر بله، تا چه حدش مستند است؟

و واقعاً، آیا اسماعیل فصیح، بعد ازآن‌همه نوشتن و داشتن اتهام قصه‌نویسی، هنوز این نکته کاملاً ابتدائی اما اساسی را نمی‌داند که تا مانع و مشکلی در جریان طبیعی امور و یا کشمکشی در یك زندگی وجود نداشته باشد، اصولا چیزی به نام داستان، موجودیت نمی‌یابد؟!! و نمی‌داند که شرح یك مراسم ـ ولو با ارزشهای واقعی انعکاس فرهنگ عامیانه و سنتی و حتی بکر یك جامعه ـ حتی با پرداختی صددرصد هنری ـ که البته این اثر، به کل فاقد آن است ـ داستانی به وجود نمی‌آورَد...؟!! جای شگفتی بسیار است.

از نظر محتوایی که مثل روز روشن است قصد نویسنده از نگارش این مطلب، به لجن کشیدن مذهبیها از طریق بیسواد، بی‌فرهنگ، بی‌منطق، خشن و بدوی جلوه دادن آنها ـ آن هم به شکلی «کاریکاتوری» ـ و در مقابل، تجلیل از روشنفکران و تحصیلکرده‌های غرب و... است. (توجه داشته باشید به توصیفهایی که از سر و وضع و حالات و حرکات و تحصیلات دایی مهدی می‌شود و اینکه او به خلاف بقیه، برای نماز بلند نمی‌شود و نسبت به اجرای این سنت بدوی و بی‌منطق هم معترض است و...) و وقتی تعصب به لجن کشیدن مخالفان، چشم بصیرت نویسنده‌ای را کور کند، آن وقت او همان مقدار معلومات فنی‌ای هم که لابد به طور غریزی راجع به رشته کارش (قصه) کسب کرده است را فراموش می‌کند و حاصل کارش این می‌شود که می‌بینید!

۸. زن آل بوتاوه

«زن آل بوتاوه» نیز فاقد پیرنگی داستانی است وحداکثر می‌توان آن را «خاطره»‌ای تلقی کرد از خاطرات راوی. ضمن آنکه به لحاظ پرداختی هم، فاقد عمق و غنای یك پرداخت داستانی است و درحد کاری روزنامه‌ای (ژورنالیستی) باقی می‌ماند.

به لحاظ محتوایی نیز، با توجه به جهان بینی نویسنده، شایدنتوان بیش ازاین انتظارداشت که آدمی، در چنان روز مقدسی، دنبال هرزه‌گردی و چشم چرانی و عاشق شدن باشد؛ اما مساله‌ای که تامل برانگیز است آن است که چرا چنین ماجرایی حتما باید در روز قتل امیرالمومنین(ع) اتفاق بیفتد؟ حال آنکه هیچ ضرورتی برای این موضوع نیست و این اتفاق می‌توانست با اندك تغییری در نوشته در هر روز تعطیل ـ و یا غیر تعطیل ـ دیگری نیز بیفتد. و آیا قصد نویسنده، شکستن حرمت چنین روز بزرگی در ذهن مخاطبان و خوانندگان خود نیست!؟

از اینها که بگذریم، من نه شنیده و نه دیده‌ام که در جایی از ایران، روز قتل حضرت علی(ع) ـ که ۲۱ ماه رمضان است و مؤمنان روزه‌اند ـ مردم، دسته‌های سینه‌زنی در داخل شهر راه بیندازند!

۹. گزارش

«گزارش»، در ۳۰ صفحه نوشته شده و شامل ۶ فصل و عنوان فرعی به اسامی: «اسارت»، «شب اول»، «سه ماه اول»، «فرصت»، «فرار» و «سرانجام» است.

همچنان که از خلاصهٔ نوشته برمی‌آید، مدت زمان و مقدار ماجراهایی که «گزارش» در برگرفته است، به مراتب بیش از گنجایش یك‌داستان‌کوتاه در این حجم است. نتیجتاً نوشته، با وجود داشتن پیرنگ داستانی قابل قبول، فاقد پرداخت لحظه‌ای و داستانی است، و پرداخت آن، دقیقاً «گزارشی» است. از این نظر، «گزارش» در حد یك «خلاصه داستان» و «یادداشت مقدماتی یك نویسنده پیرامون داستانی که قرار است در آینده بنویسد» باقی می‌ماند.

نویسندگان تنبل یا ضعیفْ اما باهوش و زیرکی هستند که وقتی موضوعی به این شکل به تورشان می‌خورد، برای پوشاندن تنبلی یا ضعف خود درپرداخت داستانی اثر یا جبران کاذب ضعف اطلاعاتی خود در این زمینه، متوسل به تمهیدات و شیوه‌های تَردستانه‌ای می‌شوند. به همین خاطر، نقصانهای کارشان، اگرچه از دید خوانندگان اهل فن پنهان نمی‌ماند، اما حداقل توی ذوق مخاطبان عادی نمی‌زند. حال آنکه این نوشتهٔ فصیح، از همین مایه زیرکی هم بی‌بهره است...

هم نام نوشته («گزارش»). هم شیوه بیان و نگارش آن، فاقد پشتوانه و دلیلی منطقی برای توجیه این شکل پرداخت آن است. واقعا چرا نام این نوشته، «گزارش» است، و یا این گزارش، نوشتهٔ چه کسی و برای کدام مرجع است...؟ حال آنکه نویسنده، با ذکر نکته‌ای مانند آنکه مثلا این گزارش را فلان شخص به دستور فلان مرجع نوشته است (کاری که مخملباف،با زیرکی و به شکلی جالب در «فجر یا طه» انجام داده است)، می‌توانست حداقل برای خوانندگان غیر اهل فن، تا حدود زیادی، مشکل داستان را حل کند.

از نظر چهارچوب نیز، قصه، شباهت قابل توجهی با «آن سوی مه» داریوش عابدی دارد. (در آن قصه، رزمنده‌ای پس از مجروح شدن در جبهه و حدود یك سال ابتلا به فراموشی، وقتی به خود می‌آید و با هزار امید به شهرش برمی‌گردد، متوجه می‌شود تمام افراد خانواده‌اش (زن، فرزند و مادرش)، در بمباران شهر توسط هواپیماهای عراقی، به شهادت رسیده‌اند.)

نثر

در کل، اسماعیل فصیح، از نظر نثر، کارش می‌لنگد. لغزشهای متعدد نگارشی، تغییرهای نابجای زمان افعال (بخصوصی در «گزارش»)، تغییر ناگهانی نثر از حالت نیمه رسمی به محاوره‌ای و خودمانی (با استفاده ناهماهنگ از بعضی کلمات کاملاً محاوره‌ای)، لکنت و نارسایی و ابهام در بیان و انتقال منظور به خواننده، از آفات نثر داستانهای اوست. اضافه آنکه، فصیح بعد از این همه سال نوشتن، همچنان فاقد تشخصی ادبی در نثر است.

پاورقیها:

۱. «نصفه‌های شب خواب می‌بینم مطرود تنهایی وسط دشت مشوش نشسته، گریه می‌کند. خیال می‌کند هیچ کس صدایش را نمی‌شنود. منتظر است.» (ص ۳۲۶)

۲. یکی از آنها «طاهره اینه» است، در «آهی و دمی».

● قصّه‌واره

● در باران

■ پرویز حسینی

«...دا[1]، رود[2]شهیدم، خَشِ[3] حلالت هرچه سیت[4] کردم، خش حلالت شیری که دادمت، دا...رودم.»

مادر این را گفته بود و بعد شروه خوانده بود و زنها کِل[5] زده بودند و یزله[6] کرده بودند و تو، همان جا توی قاب نشسته بودی و لبخند می‌زدی. پیراهن سیاهت تنت بود که انگار عاشورا بود و خودت گفته بودی «همهٔ روزها عاشوارس.» و خواهرمان «زینب»، کل و گلاب بهت زده بود و بوی عود که سوزانده بودند همه جا را گرفته بود. زنها به عکست که نگاه می‌کردند بیشتر زار می‌زدند.

بیرون باران باریده بود و پدر را برده بودند که برای آخرین بار گونه‌هایت را ببوسد و بگوید «خدایا، بهتر از این نداشتم که در راهت بدم، قبولش کن»، و بعد اشك محاسن سفیدش را خیس کرده بود و او را از غسالخانه بیرون برده بودند.

من کجا بودم؟ آقای مدیر آمده بود به کلاس و گفته بود: «با حسین محمدی کار دارم، بیاید دفتر». و آقا معلّم به من گفته بود و من دفتر و دستکم را برداشته بودم و رنگم پریده بود، و ترسیده بودم که نکند دوباره حال پدر به هم خورده باشد. آقای مدیر دستش را به شانه‌هایم زده بود:

ـ انگار خونه‌تون خبرایی هس، دنبال تو اومدن. غیبتهای تورو موجّه رد می‌کنیم. زودتر برو.

بعد رویش را برگردانده بود، و من از مدرسه تا خانه را توی باران دویده بودم. به خانه که رسیده بودم، زنها راه نداده بودند. خیلی شلوغ بود و من بو برده بودم وگریه کرده بودم. نمی‌دانم دفتر و دستکم کجا افتاده بود. خودم را به غسالخانه رسانده بودم و پدر را دیده بودم که زیر سایهٔ نارونی نشسته بود، و «عمو رحمت» را که گریه می‌کرد. پدر مرا که دید، بلند گفته بود: «حسین، کاکات کو؟ بی‌برادر شدی!»

و بغض من ترکیده بود، دستش را بوسیده بودم و غش کرده بودم...

به هوش که آمده بودم، «عمو رحمت» بالای سرم نشسته بود و به صورتم آب می‌زد. مرا زیر سایبان خلوتی برده بودند. پدر کجا رفته بود؟ بلند شده بودم، آمده بودم خانه. پیراهن سیاهت را تنم کرده بودم. هیچ‌کس نبود. خانه سوت و کور بود، امّا بوی عود و گلاب از در و دیوار حیاط می‌بارید. «عمه رقیه» آمده بود که مهر نمازت را ببرد.

باران بند آمده بود و صدای پدر هنوز می‌آمد:

ـ حسین، کاکات کو؟ بی‌برادر شدی!

بوی گلاب را هنوز می‌شنیدم. مادر میان زنها تاب می‌خورد: نه، شاید هم نشسته بود. صدایش را می‌شناختم؛ انگار برایت لالایی می‌خواند. زمین نمناك شده بود و گِل بود و قبر را به آسانی کنده بودند؛ به همان آسانی که آدم می‌میرد. دوباره به صورتم آب زده بودند. تو کجا بودی؟

با هم رفته بودیم توی دستهٔ سینه‌زنی. عاشورا بود. تو با بزرگترها زنجیر می‌زدی، امّا من سینه می‌زدم. خیابان از خیل دسته‌های سیاهپوش سینه‌زنی لبریز بود. نیزه‌های آفتاب روی بدنت بود و روی شانه‌هایت، جای زنجیرها. توی سیاهی پیراهنت خون ماسیده بود. «حجلهٔ قاسم» را هم می‌بردند. زنها کنار خیابان ایستاده بودند و شیون می‌کردند. «عمو رحمت» به سر و روی همه گلاب می‌پاشید. من چشمم به «قاسم» بود که معصومانه بر هودج سبزش نشسته بود و سرش را پایین انداخته بود. لباس سبزی به تن داشت و چفیهٔ کوچکی بر سرش، و دستها و پاهایش را حنا بسته بودند. بعد، به تو نگاه می‌کردم. چقدر شبیه «قاسم» بودی! امّا تو سرت برهنه بود و سیاهپوش بودی و دستهایت را حنا نبسته بودی، ولی قرمز شده بودند؛ مثل سینهٔ من. پشت شانه‌هایت خون دلمه بسته بود. به میدان که رسیده بودیم، ظهر شده بود. تو را دیگر ندیدم، امّا «عمو رحمت» هنوز گلاب می‌پاشید. باز صورتم خیس شده بود.

آسمان خاکستری بود. زنها رفته بودند. قاب عکسهایی که روی مزارهای دیگر بودند به من لبخند می‌زدند؛ شاید هم به تو، که به آنها پیوسته بودی. هلال پارچه‌های سبز پیشانیشان به شکل شمشیر درمی‌آمد و اسبهای بی‌سوار شیهه می‌کشیدند. اسب سپیدی کنار مزار ساکت تو ایستاده بود و خاکت را می‌بویید و بعد به من نگاه می‌کرد. بلند شدم و دستی به یالش کشیدم. پایم را در رکابش نهادم. شیههٔ کوتاهی کشید و من روی زین نشستم. اسب سپید یك بار دیگر خاك تو را بویید و بعد هوا را بو کشید. آرام از کنار مزارهای خاموش گذشت و به دروازه که رسید باز شیهه کشید و به تاخت درآمد و مرا با خود برد...

●

از آن شب که به خواب مادر آمدی دیگر آرام شده است. دیگر مویه نمی‌کند؛ «رودم زندمس، خودش گفت». تمام روز را به در خیره می‌شود تا یك روز بیایی و او را با خود ببری. و من همیشه به آن اسب بی‌سوار فکر می‌کنم که رکابش خالی است و در زیر باران شیهه می‌کشد و پدر این را نمی‌داند.

ـ حسین، توی چه فکری هستی؟ مدّتیه مدرسه نمی‌ری؟ از درسهات عقب می‌مونی، اخراجت می‌کنن. امتحانات نزدیکه...

و من می‌آیم بیرون و کنار رواق سبز و چراغانی تو می‌نشینم و کتابم را روبروی تو باز می‌کنم. تو مثل همیشه لبخند می‌زنی و از چهارچوب شیشه‌ای خارج می‌شوی. افسار اسب سپیدی در دستت است. رواق بالا می‌رود. دستی به یالش می‌کشی و زینش را مرتّب می‌کنی و به من نگاه می‌کنی و اسب را هِیْ می‌کنی. بعد برمی‌گردی. رواق پایین می‌آید. دوباره در قاب شیشه‌ای می‌نشینی و می‌خندی. کتابم را می‌بندم و به جای خالی اسب زُل می‌زنم...

■ پاورقیها:

۱. دا: مادر

۲. رود: (بر وزن «بود») فرزند

۳. خَش: به فتح اول به معنی «گوارا»، «نوش جان».

۴. سیت: سی‌تو: برایت

۵. کِل: بر وزن دِل، نوعی صدای زنانه که به هنگام عروسی یا عزا فریاد می‌کنند، به این شکل که زبان مرتّب به دندانها می‌خورد و صدای «کِل» از حنجره خارج می‌شود.

۶. یِزْلِهْ: به کسر اول و سوم و سکون دوم و چهارم، نوعی پایکوبی که در مراسم عروسی یا عزاداری به شکل دسته‌جمعی اجرا می‌شود. اصلاً از رسوم عربها است.

■ رهایی

● راضیه تجار

ما چندینیم (تامس آ. هریس)

با باد می‌آید. با صدای پاییز. درها را بسته است؛ تمام درها، حتی درزهای پنجره‌ها را. اما می‌آید. نرم و سبک مثل یك خزنده. معلوم نیست که از کجا. قبل از آمدنش او را در حیاط دیده است. حیاط که نه، در باغ. مدتهاست که دیوار خانه‌ها را برداشته‌اند و حالا تا چشم کار می‌کند نارنجستان است و نارنجستان. شاید بعد از برداشتن دیوار بود که آمد. درست در مرز بیدار - خوابی شب و روز. و او را از پس شیشه دیده بودش که در صف نارنجها ایستاده است.

- نارنجها؟

نارنجستان آتش گرفته است. تنها نفس دریا است که خنکشان می‌کند. کنار پنجره ایستاده‌ام و می‌لرزم، از سرما یا خوابی که دیده‌ام؟ نمی‌دانم. اما می‌بینمش که آنجا ایستاده است. بالا بلند است و کشیده. سیاه به تن دارد. از همهٔ صورتش تنها نگاه فسفری‌اش پیداست.

در صف نارنجها ایستاده است و نگاه می‌کند. درست به همین قاب پنجره که شیشه‌اش ترك خورده است و من یقین دارم که هزار توهای روحم را می‌خواند.

- هزار توهای روح؟

کنار پنجره ایستاده است و می‌لرزد. باورش نمی‌شود که بیدار است. برای همین دستهایش را بالا می‌آورد و نگاه می‌کند. رعشه انگشتها به او می‌گوید که خواب نیست. یك بار دیگر نگاه می‌کند، به او که چشمانی به رنگ فسفر دارد. مثل همان دانه‌های تسبیحی که زیر طاق کرسی کودکی سبز سبز می‌زدند. توی همان شبهای یاس و تنهایی، که عکسها از توی شیشه قابها بیرون می‌آمدند و تا صبح همراه با «مادر حوض» شیون می‌کشیدند.

- شیون می‌کشیدند؟

تا صبح شیون می‌کشند و من خیس از عرق و ترس، زیر لحاف اطلس گلدار مچاله می‌شوم. همه جا تاریك تاریك است. تنها نور کم‌سوی چراغ بادی روی دیوار است که پت پت می‌کند.

دایه مرده است. حتما مرده است و گرنه باید صدای نفسهایش بیاید. آقاجان و خانم‌جان هم مرده‌اند. چون نه پچ پچی است و نه فریادی و نه حتی صدای تلخ سکوت. تا صبح عکسها کنار آب می‌ایستند و با «مادر حوض» شیون می‌کشند و صبح که می‌آید دایه زنده می‌شود. جاروی بزرگی برمی‌دارد و توی آب می‌اندازد.

- بگذار تخم ماهیها به ساقه‌ها بچسبد، بچه‌هایشان باید بمانند.

گیسهایش را باز می‌کند. دستهایش را روی سنگ سیاه لبه حوض می‌گذارد و سه بار صورتش را کُر می‌دهد. وقتی که شب می‌شود ماهیهای کوچولو به موهایش آویزان می‌شوند و توی تاریکی اطاق، آب، آب می‌گویند.

- آب؟

دریا از میان نارنجستان پیداست و «او» درست پشت به دریا ایستاده است. چند روز و شب است که آنجاست. اول که می‌بینمش باور نمی‌کنم، خیال می‌کنم که خواب می‌بینم. برای همین برمی‌گردم و به دانه‌های زنجیری که توی شیشه قهوه‌ای رنگ است نگاه می‌کنم. نباید که خیالاتی شده باشم. چون دو تا از همینها را ساعتی پیش به پای روحش زده است. پس «او» هست. با نگاهی که شعله می‌کشد، سبز، سبز.

- سبز، سبز؟

آب حوض سبز است. به دایه گفته‌ام که لباسهایم را با آب دریا بشوی. فقط آب دریا. اما گوش نمی‌کند. هرچند روز یك بار می‌آید تا لباسهای چرکم را ببرد.

- آنها را با آب دریا بشوی.

- پاك نمی‌شوند، اگر صابون نزنم، پاك نمی‌شوند.

- دریا کف دارد. فقط با آب دریا.

- اما صابون نخل...

- از ریشه‌ها بدم می‌آید. چند بار بگویم؟

ـ کُر می‌دهم، لباسها را کُر می‌دهم، بویشان نمی‌ماند.

یکی از پیراهنها را بر می‌دارم و تکه تکه می‌کنم و از پنجره که بیرون میریزم درخت نارنج شکوفه‌های پارچه‌ای می‌دهد. دورتر از این درخت او ایستاده است و بی‌اعتنا به دایه که با یك بغل رخت چرك رد می‌شود. مرا نگاه می‌کند.

ـ نگاه؟

باد می‌آید. تمام درها را بسته است و حتی درز پنجره‌ها را. اما نگاهی سبز، آشوبی بر پا کرده است.

طوفان هر چه بادبادك و قاصدك و چشمان لبالب از نگاه هست را به شکسته‌های آینه می‌کوبد و مجروح به زمین می‌اندازد. حالا اطاق پر شده است از اجسادشان. طوری قدم برمی‌دارد که لهشان نکند. سجاده‌اش را بر می‌دارد و چادرش را. چادر را می‌بوید و اخم می‌کند. روی زمین می‌نشیند و سجاده را باز می‌کند. چادر به سر می‌کند و به روبرو زل می‌زند. به همانجا که ساعت دیواری آویزان است.

ـ ساعت دیواری؟

عقربه‌های ساعت از پس «تن» او پیدا است. حتما آن نگاه، مرا هم می‌بیند؛ هزار توهای روحم را. همانجا که فانوسی می‌سوزد؛ قاصدکی با باد می‌رود؛ چشمانی بادامی گریه می‌کنند و از زخمی سر کشاده خون می‌ریزد. ولی «من» نباید از «او» بترسم. بزرگ شدن این حُسن را دارد که به تو یاد می‌دهد دیگر نترسی؛ حتی اگر شیشه یکی از قابها بشکند و عکسی بیرون بیفتد و تا صبح روبرویت بایستد و زل بزند به تو.

اما پس چرا دستهایم سجاده را باز می‌کنند؟ چرا گرهٔ چاد را محکم می‌کنند؟ چرا سجاده را باز می‌کنند و برای جسمی که مچاله شده در دو سوی مُهر گِلین ستون می‌سازند؟ آنقدر که دایه بیاید و رختها را ببرد. این... این دستها چرا نمی‌نویسند؟

ـ نوشتن؟

روی زمین هیچ چیز نیست. جز یك دفتر جلد چرمین، یك صندلی با روکش شطرنجی، یك تخت چوبی که بشود روی آن خوابید و یك هزار جلد کتاب که بشود پشتشان پنهان شد.

روی زمین نشسته و پشت کتابها پنهان شده است. پشت آدمهای توی کتاب. سجاده هنوز نیمه باز است و او می‌نویسد، انگار تمام جریمه‌های عالم را. سربلند نمی‌کند که «او» را ببیند. «او» را که کنار ساعت دیواری ایستاده است و عقربه‌ها از پس تنش نمایان است. باید بنویسد تا که نسوزد. باید بنویسد، تا دریا نارنجستان را خاموش کند. باید بنویسد تا که زمان بگذرد.

ـ زمان؟

سر بلند می‌کنم. دیگر نیست. حداقل آنجا نیست؛ پای ساعت دیواری. دانه‌های تسبیح را که از زیر انگشتانم می‌گردانم گم می‌شود. بلند می‌شوم و کنار پنجره می‌روم. او پشت شاخهٔ نارنجهاست. حالا چقدر قیافه‌اش عوض شده. چقد شبیه آقاجان شده است. فقط کافی است کلاهی به سر بگذارد و عصایی هم دستش بگیرد. بعد آن یکی دستش را بالا بیاورد و بگذارد روی قلبش و داد بزند: «خانم کجایی؟ خانم!»

و خانم جان، از پس درختها بیرون بیاید و توی مهی که در اطراف اجاق درست شده بچرخد و شاخه جمع کند و شعله آتش را بالاتر ببرد. یك نارنجستان آتش، یك نارنجستان و «او» دهانش را باز و بسته کند. باز هم آتش، باز هم آتش.

ـ آتش؟

به شیشه می‌کوبد. به همان شیشه‌ای که شکسته. تا نارنجها توی دود خفه نشوند، تا دریا پیش بیاید. اما صدایش را کسی نمی‌شنود. روی زمین می‌افتد. کنار جسد شاهپرکها، قاصدکها و فانوسها.

سی پاییز کفه ترازو را سنگین کرده است و او به دنبال چند فصل بهاری می‌گردد که گم کرده است. همهٔ آنچه را که کف اطاق است به هم می‌ریزد و به جای بهار، دو حلقه تازه پیدا می‌کند و به پای روحش می‌زند. یك بار دیگر به کنار پنجره می‌رود تا به چشم ببیند چه کس به پای دریا زنجیر زده که خاموشی نارنجستان ناممکن است.

ـ دریا؟

«او» هنوز آنجا ایستاده. پشت به دریا تمام درها را بسته‌ام. حتی درزهای پنجره‌ها را. اما باز می‌تواند به داخل بیاید. همان طور که آمد. می‌آید و پا روی کُرده‌ام می‌گذارد. برای همین هم هست که مهُر را زمین نمی‌گذارم. می‌خواهم اگر افتادم برای نماز باشد. اما... او... واقعا از کدام روزن می‌آید؟

ـ روزن؟

از کدام روزن آمده است؟ او که تمام درها را بسته است؛ حتی درزهای پنجره‌ها را؟

مچاله و تب کرده، سر سجّاده نشسته است. هزار کتاب و یك میز و یك سجاده و یك دفتر جلد چرمین. سر از روی مُهر برنمی‌دارد، که اگر بردارد پوست صورتش نمایان است. چشمها را بسته و لبهای خشك و نازکش به هم می‌خورد. از نگاه کردن به «او» که کنار ساعت دیواری ایستاده، می‌ترسد. حالا دخترکی شده که پیراهنی چین دار پوشیده و روی پنجه‌های پابلند شده تا از آن روزنی که در ساعت دیواری است آن سوی دیوار را ببیند. چون روی پا می‌چرخد زنجیری به گردن دارد با حرف اول نامی آشنا.

ـ زنجیر؟

دو حلقه زنجیر به پای روحم زده‌ام. اما آن زنجیری که بر گردن اوست به من می‌گوید که می‌شناسمش تمام درها را بسته‌ام وتمام درزهای پنجره‌ها را. اما او آنجا ایستاده است. پیراهنی چین دار پوشیده که یك ردیف تور به پایین آن دوخته شده است. روی پنجه‌های پا بلند شده و آن روی ساعت را نگاه می‌کند.

دایه رو به طرف قبله خوابیده ویك لکهٔ نور سرخ، صورتش را روشن کرده.

ـ هر وقت دستت به آن بالا رسید. نیمهٔ نارنجت پیدا می‌شود.

دایه می‌گوید. و او هنوز در تلاش.

حالا بر پایین دامنش رجی دیگر تور اضافه می‌شود. و باز رجی دیگر و کم کم قد می‌کشد. آنقدر که سرش از عقربه‌های ساعت می‌گذرد و از روزنی که به روی نارنجستان باز است بیرون را می‌پاید.

ـ نارنجستان؟

تمام درها را بسته است و حتی پنجره‌ها را. و به «او» که کنار ساعت دیواری ایستاده، نگاه می‌کند. دو حلقه زنجیر به پای روحش زده است. با این همه، از وقتی که آشوب سبز، اینجا و آنجا منتشر شده دیگر آرام ندارد. نه هزار جلد کتاب، نه دفتر و نه قلم و نه حتی صدای پای دایه. هیچ کدام آرامش نمی‌کنند. وقتی که «او» همه جا هست.

ـ همه جا؟

دیگر نمی‌توانم با او بجنگم وقتی که همه جا هست، مثل دریا که پشت نارنجستان است.

ماه که بالا بیاید مَد خواهد شد و باز می‌آید و نمی‌گذارد که موشها حافظه‌ام را بجو ند. وقتی به دکتر گفتم یکی در من است که نمی‌گذارد راحت باشم، نوك قلم خود نویسش را روی کاغذ گرداند و دو حلقهٔ جدید کشید. اما بی‌فایده است. دیگر باید رفت باید سجاده‌ام را بردارم و آن را با آب دریا بشویم. بگذار دایه همه لباسهایم را صابون بزند. مهم این است که من ریشه‌ها را دوست نداشته باشم. بگذار طوفان سبز همه چیز را در هم بریزد و نارنجستان در آتش بسوزد و دریا پیش نیاید.

وقتی که ماه بالا بیاید مَد خواهد شد و من سجاده‌ام را با آب دریا خواهم شست، بر آن خواهم نشست و بالا خواهم رفت. به آنجا که سبز است. سبز، سبز.

اما... آیا... آیا... مرا خواهد پذیرفت؟!

●

● قصه‌نویسی، جلال و خاطره

■ در نشستی با شمس آل احمد

● پیش از هرچیز می‌خواستم راجع به خودتان بپرسم؛ مدتهاست ندیده‌ایم کار جدیدی از شما منتشر بشود. هرچند مطمئناً شما بیکار ننشسته‌اید. مسئولیتی هم نداشته اید که شما را از قلم زدن انداخته باشد. ضمن اینکه اینجا و آنجا گاه پاره‌ای نشریات به شما پرداخته‌اند، خوب است شرحی از کارنامه این چند سالهٔ خودتان را برای خوانندگان مجله بدهید.

■ سؤال را اگر دو بخش بکنیم، یکیش اینکه چرا مسئولیتی ندارم؟ که جواب این سؤال را بیشتر از من، باید مسئولان بدهند. من به طبع و به عادت هیچگاه مسئولیت اجرائی نداشتم- توجه دارید که مرادمان از «مسئولیت» شغل و اشتغال است- همواره از بدو زندگی همین طور در مکتب و مدرسه و دبیرستان و دانشگاه بودم تا این زمان که خدمت شما هستم. سال ۵۶ بازنشسته شُدانم! اوایل انقلاب من سرحال بودم. به یکی، دو سه تا کار شورایی- نه کار اجرایی- فراخوانده شدم. که در حد توانایی در خدمت بودم. حاصلش ولنگاریهای احمد شاملو و جوجه چپل‌های انقلاب که بوق زدند من واضع قانون سانسورم. بعد هم مسائل دیگری در جامعه پیش آمد که خودتان می‌دانید. مسائلی هم برای من پیش آمد از جمله بیماریم اوج و شدت گرفت و کاری عملاً از من ساخته نبود؛ حتی در حوزه‌های کوچك اداری. اجرائی. که این امر حمل شد بر بی‌توجهی یا بی‌محبتی من به انقلاب. این دیگران بودند که تشخیص دادند از من کاری ساخته نیست. خُب باری روی دوشم نیست. بارهای امروز بارهای سنگینی است که باید روی دوشهایی گذاشته شود که خدای ناکرده آن بار از بین نرود. اما راجع به اینکه چرا چیزی نمی‌نویسی؟ یعنی دومیش...

● عذر می‌خواهم از این جهت پرسیدم؛ به نظر می‌رسد نویسندگی میراث خانوادگی شماست، چه جلال و چه شما و چه مرحوم پدرتان و پدربزرگ و برادر بزرگتان. در این سالها کمتر چیزی از شما منتشر شده. البته عرض کردم، حتماً شما نوشته‌هایی دارید می‌خواستیم بدانیم این نوشته‌ها چیست.

■ خودتان تفکیك کردید. نوشتن یك حوزه است که نویسنده اگر ننویسد زنده نیست. حوزهٔ دیگر، حوزهٔ چاپ کردن است، که جداست. امکانات نوشتن در اختیار من هست. یا دست کم آن میزانی که مرا ارضاء می‌کند در اختیارم هست، اما امکانات چاپ در اختیار من نیست. یك مختصری داشتم- انتشارات رواق- که سال ۶۴ بکلی از بین رفت. و رواق اوراق شد. حالا بماند به چه علل. اما دیگر من آدمی نیستم که بدوم دنبال این ناشر یا آن ناشر که بیایند اینجا، یا ریشم را گرو بگذارم- که ندارم (سبیل را هم که کسی گرو برنمی‌دارد)- مطالبی هست البته. عشق قصه‌نویسی را از قدیم داشتم. بدون اینکه استعدادش را داشته باشم. اما از سر انقلاب خیلی دنبال این عالم نیستم. مسائل سیاسی، مسائل روز انقلاب، مسائل اجتماعی و بخصوص مسائل فرهنگی جامعه برایم خیلی حساسیت برانگیز است. به دقت همه‌اش را تعقیب می‌کنم. شده‌ام یك بوتیمار و غصه همه ناروواییها را به تنهایی و در خلوت خودم می‌خورم. از این‌گونه مقولات صحبت کردن طبیعی است که ممکن است خوشایند خیلی‌ها نباشد. من مثل همه بچه‌های نسل جوانی که، یك گوشه کار را گرفتند، هنوز زنده‌ام و خیال هم ندارم زندگیم را تلف بکنم. خیال رحلت هم ندارم. کار هم می‌کنیم. منتها مجال و امکانات را ناشران باید سرمایه‌گذاری بکنند. به‌ویژه در حوزه‌ای که عرض کردم خیلی یادداشت دارم، کنجکاوی دارم، مسائل را تعقیب کرده‌ام. از همین چند سال اخیر یك سفرنامه دارم که آقای «دعایی» و آقای «دکتر خاتمی» لطف کردند و مقدماتش را فراهم کردند. با دعوتی که از سفارت کوبا شده بود و یك ۴، ۵ ماهی رفتیم به کوبا اسپانیا و نیکاراگوئه. سفرنامه‌اش تمام است و اخیراً انتشارات «برگ»، محبت کرده، داوطلب شده قسمت «آلمان» و «اسپانیا»ی آن را گرفته، و به عنوان جلد اول. که نزدیك به ۳۰۰ صفحه، شاید هم بیشتر بشود. خیال می‌کنم که امسال دربیاید. امّا جلد دوم و سوم هم خواهد داشت، یکی راجع به کوبا یکی راجع به نیکاراگوئه. اینها از این جهت برای من مهم بود که انقلاب نیکاراگوئه همسن انقلاب ما بود. پیروزی آنها سه ماه پس از پیروزی انقلاب ما حاصل شد. و انقلاب کوبا ۲۵، ۲۶ سال زودتر از انقلاب ما. من کنجکاو بودم که این دو انقلاب چگونه توانستند برمسائل جامعه خودشان- بعد از سالها زیر سلطه استبداد و استعمار بودن، تسلط پیدا کنند و چه راه حل‌هایی را برای مسائلشان پیدا کردند. مثال خدمتتان عرض کنم؛ مثلاً در نیکاراگوئه طی دو

سال، تعداد بی‌سوادان که نزدیک به ۹۰٪ جمعیت را تشکیل می‌دادند به کمتر از ۵۰٪ رسیده بود. یا مثلاً در انقلاب کوبا که مثل جامعه خودمان بسیاری از روشنفکرها و درس‌خوانده‌ها و آدمهای عزیز دُردانه ناراضی از نظام نوین، رنجیدند، قهر کردند، و گذاشتند رفتند، جامعه ده میلیونی را با کمتر از ۴۰۰ تا پزشک گذاشتند و رفتند. اما آنها طی چهار سال سطح پزشکی جامعه خود را به جایی رساندند که طی روزهای جنگ بین ما و عراق، فقط بیست هزار طبیب کوبایی در عراق بود. گروهی هم در آفریقا. اینها کنجکاویهایی است که در این حوزه‌ها کرده بودم. جز اینها یك کار تمام شده‌ای دارم که اسمش را گذاشته‌ام «ماجرای انشعاب». و درباره حزب توده است. شرح تجربیات اجتماعی- سیاسی خودم را نوشته‌ام. اما فقط شرح زندگی خودم نیست، درواقع راجع به حزب توده، انشعاب و چیزهای دیگری است که مکتوب نبوده. کسان دیگری هم نوشته‌اند؛ مرحوم «ملکی» نوشته، کسانی مثل «رادمنش»، «کشاورز»، «پیشه‌وری»، «طبری»، «انورخامه‌ای» و خیلی‌های دیگر هم نوشته‌اند. من هم زاویه دید خودم را بررسی کرده‌ام، زاویه دید یك بچهٔ پانزده شانزده سالهٔ آرمانخواه که با مشکلات دست و پنجه نرم می‌کند. در آن گزارش دید و برداشت خودم را از قضایای اجتماعی داده‌ام. گزارش سال ۱۳۱۰ و تاریخ معاصر ایران است. یا مثلاً مطلب دیگری دارم به اسم «ماجرای کتاب در ایران» که یك بچهٔ خامی- انگار پسرم- آن را از من دزدید و برد. اسنادش دست اوست. اما اشتباهاتش نزد من است. قصد دارم آن را به اسم «با مطبوعات» چاپ کنم- من پانزده شانزده ساله بودم که پرت و پلاهایم در مطبوعات چاپ شده، در سه چهار مورد به سردبیری و مدیریت هم رسیده‌ام. نوشته‌های دیگری هم هست به اسم «کارنامهٔ شکست»- در سال ۵۶ وقتی از دانشگاه بیرونم کردند و بازنشستگی زودرس را به من تحمیل کردند، کار انتشارات را آغاز کردم و دو سال آخر زمان شاه حدود صد تا کتاب چاپ کردم، اما از انقلاب به این طرف ده تا کتاب بیشتر نتوانستم چاپ بکنم. «کارنامهٔ شکست» شرحی است درباره نشر، و درباره ناروا‌هایی که دیدم. و جوانان عجولی را که هشت سال زیر بال و پر گرفتم و مار در آستین‌پروری کردم. سرشان را بخورد که کل سرمایهٔ مادی مرا- متجاوز از دو میلیون- بردند، تجربیات مرا که دیگر نمی‌توانند ببرند.

اخیراً کتابی می‌خواندم که در لندن چاپ شده بود و دکتر علی‌اکبر سیاسی- که استاد من هم بود، خاطرات خودش را در آن نوشته بود. یك عبارت قشنگی داشت به عده‌ای از کسانش که به او مراجعه کرده بودند؛ که «فلانی چرا نمی‌نویسی؟» گفته بود «چی بنویسم؟» می‌گویند بالاخره شما خاطراتی دارید، تجربیاتی دارید... و یکی دیگر می‌گوید نسل جوان می‌خواهد عمر شما را به عنوان عمر اول خودش تلقی بکند «عمر دو بایست در این روزگار» که عملی نیست.- و من هم بدون آنکه خودم را طاقچه بالا گذاشته باشم، دلم می‌خواست تجربیاتم را به دیگران منتقل کنم تا خیال کنند لحظاتی از عمر اوّلشان را من گذراندم.

بعد از مرگ جلال بارها از من می‌پرسیدند از کم و کیف مرگ جلال. و اطلاعاتی درباره او می‌خواستند. مجالی پیش آمد و کتاب «از چشم برادر» را نوشتم که به این پرسشها پاسخ می‌گفت. که چاپ شد. مقداری از دست نوشته‌های جلال به یغما رفت بعد از انقلاب و به چاپ رسید و به تازگی هم دیدم کتابی چاپ شده به اسم «یادمان...». از همان به سرقت رفته‌ها. چرا مسؤولان احساس تکلیف نمی‌کنند؟ و وسواس ندارند؟

● نظرتان درباره این کتاب چیست؟

■ صفحه اول آن یك دست نوشته است از جلال که نمی‌دانم از کجا به دست آن جوان رسیده است. چون تا به حال در هیچ کتابی چاپ نشده. یا عکسهای خانوادگی؛ عکس مادرم را اگر ضرورت داشت خودم چاپ می‌کردم، یا عکسهای سفرم را با جلال که مال سفری است که با جلال و دکتر «اشتراوسه» به کویر رفته بودیم و عکسهایی انداختم؛ این عکسها در آن کتاب هست. اینها چه‌جوری به دست «نشر گستره» و یا آن جوانك رسیده- نمی‌دانم. زمان شاه هم «امیرکبیر» و «خوارزمی» نوشته‌های جلال را بی‌اجازه چاپ کردند که بعد از شکایت، امیرکبیر محکوممان کرد و فقط خوارزمی محکوم شد و او هم کتاب را دو سال خواباند. و حالا زورم به اینها هم نمی‌رسد و نمی‌توانم تمام زندگیم را بگذارم روی این قضایا. از دادگستری که هیچ توقعی ندارم. به کمك صباح زنگنه کوشیدم نتیجه‌ای بگیرم، اما کتاب چاپ شد با همه اسناد. و این اسناد پروندهٔ شخصی من بود. این را باید به کی گفت؟ «نشر گستره» را چه کسی حمایت می‌کند؟ انصاف نیست که خانواده جلال جواز نشر آثار او را نداشته باشند.

● نامه‌های جلال هم جزو آن نوشته‌های مفقود شده بود؟

■ بله، این نامه‌ها جزو آنها بوده. ناشر و مؤلف «یادنامه» یا «یادمان» از کجا می‌دانسته‌اند که جلال چه مسیری را گذرانده، و با کی‌ها ارتباط داشته؟ من با همه آنها مکاتبه کردم؛ با آنهایی که در فرنگ یا در ایران بودند. و با رجال مملکتی از جمله آقای خامنه‌ای. مؤلف یادنامه مسئول آرشیو این نامه‌ها و مکاتبات بود و مستخدم من، ولی آنها را برداشته و برده. در اوانی که ازسفر کوبا به ایران آمدم دیدم اسناد آن آرشیو را در کتابی چاپ کرده است. کتاب به‌طور غیرمستقیم از طرف ارشاد چاپ شده بود. به ارشاد رفتم و گفتم که چنین مشکلی به وجود آمده. درست است که اسناد و دست‌نوشته‌های جلال ارزش مادی چندانی ندارد، اما نه فقط جزو اموال ورثه است بلکه جزو اموال جامعه است. و خانم «دانشور» در کیهان فرهنگی سال ۶۶ گفت که یك شیر پاك خورده‌ای آمده و هرچه اسناد بود برده. منظورش دست‌نوشته‌های جلال بود. به ایشان گفتم، محبت کردند به اتفاق مشاورانشان رفتیم ارشاد و مسئله‌مان را بیان کردیم و قرار شد ما را در جریان قرار دهند، اما همان‌طور که گفتم پارسال دیدم زیرنظر مستقیم ارشاد «یادمان» درآمده است.

● استاد مثل اینکه تحقیقی هم در دست دارید پیرامون قصه و قصه‌نویسی در ایران، اگر ممکن است در این مورد هم توضیحی برایمان بدهید.

■ سال ۴۵ به توصیه جلال کتابی به دستم افتاد که تنها نسخه خطی بود و در مشهد پیدا شده بود. مجلس شورای ملی آن زمان این کتاب را خرید. این نسخه مربوط به اول قرن هفتم است و اگر اشتباه نکنم مربوط به ۶۳۰ هجری است و «جواهرالاسمار» نامیده می‌شود که اصل «طوطی‌نامه» است. و به جهت نثر فنی همسنگ «کلیله و دمنه» می‌باشد. در عین حال فاقد لغات مهجور کلیله و دمنه است، و نثر آن نزدیك به نثر امروز است. جلال وقتی این کتاب را دید آن را محول کرد به من. پنج سالی طول کشید تا در سال ۱۳۵۰ در هزار و صد نسخه این کتاب چاپ شد. متاسفانه جلال ندید. من مقدمه تحلیل‌گونه‌ای داشتم در این کتاب که قصه چیست و از کی شروع شده و... چهل پنجاه صفحه‌ای شده بود. چون به قبای رژیم برخورد، ناشر نتوانست این قسمت را چاپ بکند و این قسمت ماند پیش من، اما کتاب چاپ شد. از اوایل انقلاب صحبت بود که ما قصه‌نویس نداریم و قصه‌نویسی از فرنگ آمده است، و بچه‌ها هم این سؤالها را داشتند، من هم چون سیری داشتم در قصص خودمان، شروع کردم به یك کار تحقیقی در مورد قصه.

ما عبارات متعددی داریم در برابر اصطلاحات فرنگی. در زبان فارسی، «قصه» داریم، «حکایت» داریم، «افسانه» داریم، «دستان» داریم، «داستان» داریم. تعبیراتی که از قدیم‌الایام به‌کار رفته- یك تعریف روشن برایش نشده. به همین مناسبت گروهی از بچه‌های اهل نقد به نظرم غفلت کردند از پشتوانه قصه‌نویسی در زبان فارسی. من وظیفه‌ام این بود که برای این تعابیر تعریفی بیابم از متون گذشته. مثال می‌زنم: در زمان سلطان‌محمد خوارزمشاه شغلی بود به اسم «قصه‌دار». این قصه‌دار آدمی بود در کنار بزرگان و همیشه در رکاب. کارش این بود که می‌نشست و تمام کسانی که بهشان ظلم شده بود به او رجوع می‌کردند و مسائلشان را به او می‌گفتند، و قصه‌دار در خلوت و فراغت سلطان، مجملی از این مشکلات را می‌گفت و قضیه حل می‌شد. البته قاضی‌القضات هم هست، و دبیر و منشی هم هست، اما قصه‌دار رکن اصلی است. اینجا قصه‌داری در موضع یك جور قضاوت است، اما

قصه تعابیر دیگری هم دارد. طبق متونی که داریم، از کلیله و دمنه گرفته تا آخرین قصه‌ای که «ادیب الممالک» برای ناصرالدین شاه می‌گفت. اصلاً تمام متون شعری ما قصه است. مثنوی معنوی، منطق‌الطیر... تمام متون فارسی ما مملو از قصه است. و تمام تفاسیر ما قصه است.

● آن معنایی که شما از قصه می‌گویید با معنایی که امروز از قصه و داستان مراد می‌شود چه نسبتی دارد؟

■ وقتی گروهی شیفته «متدولوژی» قصه‌نویسی می‌شوند و یکسره از آن چیه می‌کنند، عاقبت کسی باید یله بدهد روی لنگه سابقه دراز قصه‌نویسی ایرانی یا نه؟ حرف من این است که اگر راست است که ایران، همسنگ مصر و هند و چین و ماچین سابقه «تاریخ» دارد، نباید دروغ باشد که همسنگ «مارکز» هم‌سابقه و استعداد قصه دارد. این نکته اوّل.

نکتهٔ دوم اینکه جوهرهٔ «قصه» در خون آدمی جاری است. از آدم تاکنون. و نزد همه قبایل و شعوب. حالا این حکم از کجا و کی جاری شده است که ما قصه‌نویسی بلد نیستیم؟ و باید زانوی تلمّذ را بغل کنیم و در مکتب «جویس» یا «فالکنر» یا «مارکز» الفبای قصه‌نویسی بخوانیم؟ ما قصه‌های قدمایی خودمان را نخوانده‌ایم؛ مثلاً (سمک‌عیار). «سمک عیار» را نخوانده‌ایم. تمام این طرح و توطئه و اوج و حضیض و... همه در آن هست. منتها ما برای دیگران مادر بودیم حال برای خودمان دایه شدیم. ما برای بهترخوانی و صحیح‌خوانی قرآن توسط «سیبویه رازی» دستوری ابلاغ کردیم، اما هنوز برای خودمان دستور مدوّن زبان فارسی نداریم. در حوزه قصه‌نویسی هم همین‌طور.

نکته سوّم اذعان به امر بدیهی است که «آموزش» و «یادگیری» و «تمرین» موجب رشد و بلوغ استعدادهای ذاتی می‌شود. حتّی در حیوانات. این را می‌دانیم. اما اعتراض و «گارد»گیری من در برابر غربزدگان به جهت آن است که بگویم آقایان، تا ما امّهات قصه‌های قدمایی خود را (که از قرآن و تفاسیر و متون عرفانی و دواوین شعری و تواریخ ایاممان بگیر و بیا تا سرگذشت و ماجراهای روزمرممان- که همه پر است از قصه) تجزیه و تحلیل نکرده‌ایم و مراحل یا زیر و بالاهای روند قصص را، یا عناصر متشکله قصص پرجاذبه را درنیاورده‌ایم، ناچاریم برای قصه‌نویسی هم پشتک و واروهای فرنگی بزنیم. و مصرف‌کننده «طرح» و «توطئه» و «سیال ذهنی» و «اوج» و «گریز» و... باشیم. اروپا پس از رنسانس وقتی سابقه فرهنگی خودش را شناخت به آن درجه از تکامل در حوزه فرهنگ و صنعت رسید. ما هم یا باید دنباله‌روی دستاوردهای فرهنگیمان باشیم یا اینکه از گذشته خودمان نقطه شروعی را پیدا کنیم و حرکت کنیم. و معلوم خواهد شد کجا خواهیم رفت. هنوز بعضی از لیسانسه‌های ما کلیله و دمنه را نخوانده‌اند، یا کامل نخوانده‌اند. همه جای دنیا رسم است که ضمن تکثیر اصل متون در میان گروهی از نخبگان فرهنگی، آن را به درجات ساده‌اش هم تکثیر می‌کند. مثلاً کتابهای شکسپیر را به‌زبان تصویر برگردانده، برای بچه‌هایی که خواندن هم بلد نیستند. ما این کارها را نکردیم. من چشم که باز کردم از قصه‌نویسان خودمان نخست «جمالزاده» را شناختم. بعد «هدایت» را شناختم بعد «بزرگ علوی»، بعد «گلستان» و... در آن زمان برای آنها فرصت نبود. الآن ده برابر نسل پیش از من و نسل من، بچه‌های قصه‌نویس به‌وجود آمده‌اند.

این همه روی «متد» و «آداب» قصه‌نویسی و «مکاتب هنری قصه‌نویسی» تکیه کردن و آن هم با اصطلاحات فرنگی، خیال نمی‌کنید موجب دلسردی بچه‌های مستعد قصه‌نویسی بشود؟ قصّه چیزی نیست جز شرح غصّه‌های بشری. و هرچه جبهه نویسندگان جامعه پر «نفر» تر باشد احتمال پیروزی یا پیشرفت در آن جناح بیشتر خواهد شد. بعضی از دوستان را دیده‌ام نگران این امر هستند که اگر کار «نویسندگی» را «آسان» بگیریم، جوانان گمراه خواهند شد. و خواهند پنداشت کار سهل‌الوصولی است. و... برای این نگرانی به‌جای آن دوستان باید چاره‌ای اندیشید. به نسل جوان قصه‌نویس توجه داد که بیشتر از آنچه می‌نویسد، ضرور است بخواند. ضرورت دارد تجربه کند. باید ریاضت بکشد. همهٔ ما در آغاز تولد نمی‌توانستیم راه برویم. امّا با گذشت یك دو سال، راه‌پیمایی دیگر- برای عموم افراد غیرمعلول- کاری نیست نیازمند آن مواظبتها یا تلاشهای نخستین که هرکودك نوپایی بدان نیاز داشت. ولی یك نوع دیگر از «رفتار» مثلاً حرکت روی پیست برف یا پیست یخ یا حرکت در آب، همه اینها نیاز به آموختن دارند. ونیاز به تمرین دارند. به صِرف اینکه ما استوار گام برمی‌داریم، مهارت در اسکی یاپاتیناژ یا شنا برایمان فراهم نیست.

● می‌خواستم نظرتان را درباره قصّه‌هایی که در این‌مدت منتشر شده بدانم، ضمن اینکه به نظر می‌رسد نثر قصه امروز به شعر نزدیك شده است. نظرتان راجع به این چیست؟

■ به حسب اینکه در پنج، شش سال اخیر من بیشتر در حالت استراحت اجباری بودم، فرصتی نشد تا با بیشتر از صد نویسنده و شاعر جوان آشنا شوم. هرکدام با قصّه‌هایی و استعدادی. نمی‌خواهم اسم ببرم اما حظ کردم که یك بچه‌ای فضا را این‌طور مجسم می‌کند: فضا، فضای پاییزی است، باران دارد می‌بارد و او تعبیر «هق‌هق باران» را استفاده کرده است. امّا قصّه باید محتوا داشته باشد، توی قصّه باید یك حیاتی باشد. اینکه بیایید و تصویر کنید یك زنی را با یك میزان از مظالم و فقر، چیزی را حل نکرده. همه ما غرق در فقریم و همه ما غرق انواع مشکلاتیم. معمولاً بچه‌های امروزی که شروع می‌کنند به نوشتن، با تصویر یکی از این صحنه‌هاست، که چه جوری فلان کس در فلان موقع مورد ستم واقع شد. ساختن یك قصه یعنی مجموعه تجربیاتی را کنار هم چیدن و از مجموعه آنها یك هدفی را تعقیب کردن. به یقین هرقصه‌نویسی در قصه‌اش یك پیام دارد. حال چه کوتاه، چه بلند. اما بچه‌های جوان امروز مسائل اجتماعی را نمی‌توانند ببینند، دید مسائل اجتماعی ندارند. دارند تمرین می‌کنند تا تسلط پیدا کنند برقلم. دیدش را تمرین می‌دهد برای بهتر دیدن. گوشش را تمرین می‌دهد برای بهتر شنیدن. اینکه می‌گویید بچه‌ها نثرشان به شعر نزدیك شده، برای این است که حرفی ندارند. اینها در حال سیاه مشق‌اند. البته قصد توهین ندارم. علت نزدیك شدن نثر قصه به زبان شاعرانه نداشتن محتواست. بنابراین باید حرف داشته باشند. درد داشته باشند. و قبل از همه، خبر داشته باشند و سپس پرداخت عباراتی داشته باشند. یعنی نثر خراطی بشود و جملات و عبارات و کلمات را پس و پیش بکنند، جناس بگذارند و تمام صنایع شعری را بیاورند تا بتوانند فضایی یا حالتی را بیان کنند. من از پنجاه و شش سال دوران پهلوی‌ها، به زحمت بیست سی تا قصه‌نویس می‌شناسم- که همه می‌شناسند. و همه‌شان در قفس زبان فارسی و چهارچوبه کشور ایران و جزیره آرامش محبوس.

اما در این ده دوازده سال انقلاب متجاوز از صد تا نویسنده می‌شناسم. کتابهایشان را خوانده‌ام. و حاشیه زده‌ام. همه را. و تازه این حجم تمام نویسندگانی نبوده‌اند که نوشته‌اند و چاپ کرده‌اند. احتمال می‌دهم من متجاوز از پنجاه درصد استعداد قصه‌نویسی معاصر را دیده باشم. برای قضاوت درباره قصه‌نویسی معاصر، نیاز دارم به پانصد صفحه سفید. خیال نکنید رمان ۱۲۰۰ صفحه‌ای یا رمان ۳۴۰۰ صفحه‌ای یا رمانهای هزار صفحه‌ای را آدمی یك شبه می‌تواند بخواند. وقت و هزینه صرف شده است. و باید نسبت به همه‌شان ادای دین کنم. بگذارید برای مجال دیگر.

■ با تشکر از اینکه وقتتان را در اختیار ما قرار دادید.

●

● داستان داستان‌نویس: آلبرتو موراویا

«آلبرتو موراویا» داستان‌نویس معروف ایتالیایی در سن ۸۳ سالگی در «رم» درگذشت. او گسترهٔ وسیعی از حیات خلاق هنری ایتالیا و جهان را به خود اختصاص داده بود. «موراویا» از نویسندگان بزرگ قرن بیستم و آمیزه‌ای از زندگی، هنر و سیاست بود. «موراویا» با انتشار اوّلین داستانش «بی‌تفاوتها» مشهور شد و از آن زمان بر صحنهٔ حیات ادبی ایتالیا سایه افکند. او افزون بر داستان‌نویسی در زمینه‌های نقد ادبی و سینمایی نیز فعالیّت گسترده‌ای داشت.

«موراویا» در رم متولد شد. نام واقعی او «بینشرلی» و فرزند یك مهندس بود. پس از آنکه به مرض سل استخوانی گرفتار آمد، ناچار به ترك مدرسه شد و زندگی را در درمانگاهی در کوههای «آلپ» نزدیك «کورتینا امبیزو» ادامه داد. در همانجا بود که اوّلین داستان خود را به نام «بی‌تفاوتها» نگاشت. این کتاب در سال ۱۹۲۹ منتشر شد و شهرت گسترده‌ای برای او به‌وجود آورد.

«بی‌تفاوتها» نگاهی پخته به‌زندگی است... «موراویا» در ورای شیوه انتقادی سالهای نخستین فاشیسم، به موضوعی روی آورد که اکثر دستاوردهای ادبی‌اش را دربرگرفت... مشکلاتی که آدمی با آنها در همگن شدن با جامعهٔ در حال تحول روبروست: پول، سکس، پیچیدگی روابط زن و مرد و نگرانی ذاتی و درونی که مردان بیگانه از خود و از جهان را دربرمی‌گیرد.

داستانهای بعدی او عبارتند از: «آرزوهای ناکام» (۱۹۳۵)، «زندگی عروسکها» (۱۹۳۵)، «امیروگلیو» (۱۹۳۷)، «اکوستینو» و «روم زیبا» (۱۹۴۷)، «شورش» (۱۹۴۸) و...

«موراویا» به علت نگرانی از فاشیسم، ایتالیا را ترك گفت و به آمریکا، چین و هند رفت و چندین تحقیق و گزارش را نوشت.

«برناردو برتولوچی» از کتاب «دستوری» (۱۹۵۱) او فیلم ساخت و آثاری از جمله «آزردگی» (۱۹۶۰) و «آگاهی» (۱۹۶۵) بیانگر بدبینی او می‌باشد. در داستانهای او تاریخ و حوادث با یکدیگر تداخل می‌کنند. «موراویا» در داستان «چیوشیارا» (۱۹۵۷). داستان مادر و دختری را می‌نویسد که هردو از سوی نیروهایی که برای آزادی ایتالیا آمدند مورد تجاوز قرار می‌گیرند. «ویتوریو دسیکا» از این داستان یك فیلم ساخته است. «موراویا» آینه عصر خود بود و همواره جامعهٔ در حال تغییرش را در داستانهایش تحلیل می‌کرد. او ابتدا با یك داستانسرای معروف ایتالیایی «السامورانتی» - که چندی قبل درگذشت - ازدواج کرد. چندی بعد از او جدا شد و با «داچیا مارینی» نویسنده، زندگی کرد. سپس با یك دختر جوان اسپانیایی «کارمن لیرا» که خود چند کتاب نوشته بود ازدواج کرد. در سال ۱۹۸۴ نشان «شرف» گرفت و در سال ۱۹۸۳ از طرف حزب کمونیست، عضو پارلمان اروپا بود.

«موراویا» برای ایتالیا یك اسطوره است. او تجسم نیم قرن ادبیات و نویسندگی ایتالیا و معروفترین نویسنده در خارج از کشورش بود که آثارش به ۳۵۳ زبان ترجمه شده است. او یك بار گفت: «من با کلمه‌ها کار می‌کنم. به حرف مردم کاری ندارم و ادبیات را چندان جدّی نمی‌گیرم.» ولی تاکید می‌کرد که گاهی تا ده بار یك داستان را بازنویسی می‌کند.

«موراویا» بالزاك زمان خود و گواهی بر ترس و نگرانی بشریّت بود. او به روزنامه‌نگاری عشق می‌ورزید و در مجلّهٔ هفتگی «اسپرسو» یك صفحه نقد سینمایی می‌نوشت. پاره‌ای از آثارش که به شیوه کلاسیك نگارش یافته، در برنامه درسی مدارس ایتالیا گنجانیده شده است و... تلویزیونها و جوایز ادبی درپی او بودند.

«موراویا» می‌گوید: ما برای کسب لذّت می‌نویسیم. «و ادامه می‌دهد»: من برای خودم داستان می‌نویسم. من همیشه برای خودم می‌نوشته‌ام.»

«موراویا» عقیده داشت: «هنر تلاش برای رسیدن به مطلق است، امّا سیاست، تنها در صحنهٔ ممکنات و تفاهم با آنچه که هست قدم برمی‌دارد و تلاش برای دستیابی به مطلق در سیاست، به فاجعه منجر می‌شود... به فاشیسم و استالینیزم.» و «بنیانگذار واقعی «اگزیستانسیالیزم» «داستایوفسکی» بود که با قرار دادن انسان در ارتباط با خودش و نه با جامعه، این مکتب را پایه‌گذاری کرد. اگر من نیز درچهارچوب مکتب «وجودی» می‌نویسم به علت آن است که آنرا چشیده‌ام و در سنی که معمولاً بچّه‌ها با قصّه می‌خوابند، من داستانهای داستایوفسکی را می‌خوانده‌ام.» و «هاملت... نمایشنامه‌ای است که اگر برای کارگران نیز اجرا شود. کاملاً مفهوم می‌باشد. با این حال، به علت پیچیدگی فراوانش، ادبا را نیز به خود جلب می‌کند.» و «زمانی که «بورژوازی» درك کند که نهادهای پارلمانی و لیبرالی که خود آنها را به‌وجود آورده، دیگر قادر به حمایت از او نیستند و قدرتش مورد اعتراض قرار می‌گیرد، دیکتاتوری خود را به دیگران تحمیل می‌کند.» و «فاشیسم درست شد، چون نه دیکتاتوری پرولتاریا و نه دیکتاتوری بورژوازی هیچ‌کدام وجود نداشت... و ما باید به یاد داشته باشیم که فاشیسم، مانند «نازیسم» از راه همه‌پرسی مردمی به قدرت رسید.»

●

■ حمیدرضا اکبری

● گیسوی شب

بر بال باد
گره خورد صدای گریه‌ام
هنگام، که ماه فروافتاد
از گیسوی شب‌بوها

■ پرویز عباسی داکانی

● در برابر باد

خورشید و خاک و خاطره‌هامان زیاد رفت
گلبرگهای عاطفه بردوش باد رفت
همچون کبوتری که زخورشید می‌رسید
یك نامه آفتاب به آیینه داد رفت
لبخند آن شقایق زخمی به یاد ماند
داغی به یادگار برایم نهاد رفت
آن روز زندگی گذر بیدها نبود
می‌شد که در برابر باد ایستاد رفت
باران برای غربت من زار می‌گریست
آمد گلی به روی مزارم نهاد رفت

■ حبیب الله بهرامی- اهواز

● پیوند

آوار کرد
رؤیای دخترم رؤیا را
این آهنین امواج لهیب شب
آه...
بهار سوخته‌ام را
دوباره خواهم رویاند
و به دستهای سبز دلها
پیوند خواهم زد.

■ عباس باقری

● داغ و آیینه

بیهوده نیستم
زیرا
در روبروی زخم
ایستاده‌ایم و،
طعنه به خونابه می‌زنیم
بی‌آنکه داغ بردل آیینه‌ها کنیم.

بیهوده نیستم
زیرا
مردان کوهزاد که با درد زنده‌اند
با ما سپرده‌اند
که در زیر تیغ دوست
چون غنچه بشکفیم و عطش را دعا کنیم.

بیهوده نیستم
زیرا
دریادلان عشق، به توفان سروده‌اند
در موجهای سبز کف‌آلود زندگی
بیعت به زخم دشنه درد آشنا کنیم.

بیهوده نیستم
زیرا
هرچند،
در شعله‌های آتش سوزنده زیستم
امّا
عمری به زخم دوست، چو باران گریستم

بیهوده نیستم.

■ مشفق کاشانی

● گلایه

خبری زین دل شکسته بگیر
دست این ناتوان خسته بگیر
گفته بودی دل شکسته کجاست؟
ها، بیا این دل شکسته، بگیر
خاری از دشتهای دوست بیار
گل این باغ، دسته دسته بگیر
دانه بگذار ای همه پرواز
خویشتن را زدام جسته بگیر
عشق پیوند آشناییهاست
عقل را رشته‌ها گسسته بگیر
صید آهوی بسته شیری نیست
گر تو شیر اوژنی نبسته بگیر
زندگی سرگذشت پرخطریست
هرکه زو در گذشت رسته بگیر

■ امیرعلی مصدق

● عبور

من از دریای بی‌ساحل گذشتم
من از دنیای بی‌حاصل گذشتم
گذشتم هرچه‌بود از دل گذشتم
اگر آسان اگر مشکل، گذشتم

■ سلیمان هرمزی

● پیاله عشق

با دلی در پیله عشق
و عشقی در پیله دل...
به کرنش فرود کبوتری آمدم
که نامهٔ نام تو را
ـ در پیشگاه خورشید ـ
قرائت می‌کرد
و این من بودم که نور می‌شدم
و خورشید می‌شدم
و عشق می‌شدم
تا تو را لاجرعه بنوشم
با ستاره و آسمان و آب
در نشیب نقش نقره مهتاب
برهلال سینه رود و چشمه و چاه
آه از نام تو
لیلای پارینه من
آه!

■ عباس بابایی

● مرد کوهوار

مانند کوهسار عظیم است
پرشیب، پرفراز
با صخره‌های صبر بلندش غرق در ارتفاع مه
با سنگلاخ های شکیبایی ـ
ـ مسدود کرده راه:
برخیل سائلان تن‌آسایی
و عابران راحت و همواری
و عرصه عبور:
همراه با درنگ و تماشاست
سرچشمه‌های پاك ترنم
در شیب دره‌های عمیق است
پوینده و زلال
جویای بوته‌های غریبم که رسته‌اند
در سایه سار روشن‌افرا
برطرف جویبار
گلهای رنگ‌رنگ، ولیکن:
برارتفاع دامنه روییدند
در قلب خارزار
باید به سوی قله فرا شد
از دور دست غرش یك آبشار تند
در عمق درّه رود شتابان
قیقاج یك عقاب به بالای صخرمزار
آواز کاکلی و لب سرد جویبار
جویای چشمه‌های زلال ترنمم ـ
در شیب مه‌آلود
سرچشمه را نشان ز که پرسم؟
زان مرد کوهوار، که نیماست.

■ اصغربرزی ـ **بناب**

● کیش و عشق

غمزه‌ات از قصه‌ها گویاترین
لعل لب از لولوان لالاترین
شیوه‌هایی دارد آن چشمان تو
مست و خواب آلوده‌اش زیباترین
دیدم ای سرو روان بالای تو
گفتم این قامت بود بالاترین
سبزهٔ خطت چو بینم در چمن
گویمش آی خط تو خضراترین
عاشقم من کیش من این است و بس
در میان عاشقان شیداترین
هرکسی دارد متاعی در جهان
کوهر اشکم بود والاترین
در میان آشنایان سوختم
نزد خویشانم ولی تنهاترین

■ غلامحسین عمرانی

● قلندرانه

سایه‌ای از پشت باغی دور می‌خواند مرا
تا کنار خوشهٔ انگور می‌خواند مرا
پشت خواب روستا آنجا که دنیا آمدم
کور سوی آتشی از دور می‌خواند مرا
پای نهر زمزمه، پای درختان کهن
صبح در منکوله‌های تور می‌خواند مرا
در کنار خرمن بر زیگران دوره گرد
رقص آتش تا گل ماهور می‌خواند مرا
درخور آرامش ساحل‌نشینان نیستم
موجواری سرکش و مغرور می‌خواند مرا
حلقهٔ شوریدگان را ایمنی در کار نیست
تار دل در دستگاه شور می‌خواند مرا
گم شدم در جنگل تاریك جبر و اختیار
شیخ اشراق از میان نور می‌خواند مرا
طرحی از آیینه و خورشید دارم پیش رو
آفتاب صبح نیشابور می‌خواند مرا
آن قلندر کیش مولانا دل شمس آشنا
با گلوی زخمی منصور می‌خواند مرا
اشتیاق نی شدن دارد دل هوهو زنم
سرّ نی تا صبحگاه صور می‌خواند مرا

● آیین آیینه

بیا ای دل تهی از کینه باشیم
صفای صبح یك آدینه باشیم
برای عیب یکدیگر نمودن
به آیین خوش آیینه باشیم

● منصور ململی- مسجد سلیمان

● نشان‌ربایی

مرا خواهند بخشید
چو قایی،اسبی؛ خلعت
عروس‌داران براسب

پس، اینگونه خم گشته‌ام برزین
کوتاه.

پس، اینگونه خم گشته‌ام برزین‌و
ربوده‌ام، نشان، از فرق عروس
پیش از سواران ایل

اکنون، غریو هلهله برخواهد خاست
و من، با نشان، با نعل ظریف اسب
گشت می‌زنم
در دشت.
گشت می‌زنم
در دشت.

مرا خواهند بخشید
چو قایی، اسبی؛ خلعت
عروس‌داران براسب

■ رضیه عنایت‌پور- بابل

● سکوت بود و نگاه

تنهایی و انتظار مبهم
هنگام که مرواریدها بارِیدند
پنجره بسته و شیشه تب‌دار شد.

غبار نبود
که پرنده آمد
هراسان
زسفره‌های رنگین باغ دانه چید-
زیر رگبار مروارید.

پشت شیشه‌های خیس
طرحی
آرام جان می‌گیرد.
- مروارید
- پرنده
- هراس
- دانه‌های باغ.

غبار نبود،
که پرنده رفت.

■ اکبر بهداروند

● جنونزاری...

حیرت آهنگیم و از ما کس نمی‌گیرد سراغ
شعله آوازیم و هرگز دل نمی‌یابد فراغ
ما چو موجیم و کس آرامش نمی‌بیند زموج
ای خوشا کارامشی آبی زما گیرد سراغ
در جنونزاری دل باغ طلسَم گل نداد
شبنمی حتّی نمی‌روید براین گلهای باغ
تا چراغ آرزو بربام باد لحظه‌هاست
جای روغن خون دل ریزم در آغوش چراغ
آینه آیین من آهنگ آرامش نواخت
آن زمان که باده می‌خندید در کام ایاغ
شعلهٔ بیتاب دل در بیقرار آباد عشق
سرکشی آموخت همچون گردباد مست راغ
شعلهٔ ادراك ما یك گام از ما بیش نیست
ورنه‌ای جان کی سزد ما را سرودی بس بلاغ

■ حمدالله رجایی بهبهانی

● برگریز غریب

با من اگر غریب بمانی، غریب نیست
با شوره دل نبستنِ باران عجیب نیست
جانی که با شریعتِ عشق تو آشناست
با قصه غریبی مجنون غریب نیست
چون بوی بی‌قراری زلفت هزاربار
عطر گل و شکوفه سرشار سیب نیست
در هرکرانه فرصت چشمی گشوده‌ایم
چون مریم نگاه تو چشمی نجیب نیست
دنیای صبح با همه خوبی و روشنی
بی‌آفتاب عشق تو غیر از فریب نیست
در فصل شور جذبه ژرفای چشم تو
در هیچ سوی این دل خونین شکیب نیست
دیریست گرچه سفرهٔ عشقت کشاده است
جز خون دل زخوان تو ما را نصیب نیست
دل خسته‌ایم و جز صف مژگان خون‌فشان
مارا در این کشاکش خونین طبیب نیست
من برگریز غربتم ای باد نوبهار
با من اگر غریب بمانی، غریب نیست

زین باغ تا ستمکش نشو و نما شدم
خون گشتم آن قدر که به رنگ آشنا شدم

رودخانهٔ رنگ در طبیعت جاری است، سرچشمهٔ این رودخانه بهار است؛ آنگاه از آبشارهای بلند ییلاق تابستان فرو می‌ریزد و در جلگه‌های برگ گرفتهٔ پاییز راه می‌افتد تا هنگامی که ردّ گرگ در چراگاه برف پیدا شود و گردش جاودانه فصل برگردونهٔ ابدی زمان ادامه یابد.

وقتی بهار را می‌بینی، گونه‌هایت گل می‌شوند و چشمهایت بادام‌می‌پراکنند،قلبت شکوفه می‌زند و لبریز از بلبل؛در سایه‌ساران گل به راه می‌افتی تا وقتی که خوشه‌ها بالغ شوند و تاکها شایعهٔ انگور را از دهان سبوها بشنوند، سپس موریانگان پاییز می‌آیند به کندوی عسل می‌زنند و به قند تکلمت دست‌اندازی می‌کنند؛ تو خیابانی می‌شود که ناگهان به کلاغ دچار شود؛ خیابانی که پر از نجوای بادها و اعتراض سیم تلگرافهاست. سپس زمستان تو فرا می‌رسد و قلب پیری‌ات می‌لرزد، جامه سپید کفن می‌پوشی و بر گور آرزوهای خود شیونی ابدی‌می‌شوی. این همه افسون رنگهاست که ترا از بهار کودکی‌ات تا زمستان کهنسالی‌ات کشانده است.

به یاد می‌آوری روزهای خاطره‌انگیز دیدار را، در کوچهٔ طور، سرپیچ آشتی، بردیوار سلام، وقتی لبخندی می‌زد بهار می‌شدی؛ وقتی خداحافظی می‌کرد به رعشه پاییز می‌افتادی و وقتی چشم‌انداز محو و مبهم جاده را در قامت به غروب پیوستهٔ او می‌دیدی در بستر تشنج زمستان فرو می‌افتادی؟

جهان، رنگ است؛ رنگرزی آفرینش، و رنگ هم بهار است و هم سراب، هم حقیقت است و هم فریب، هم زیباست و هم شوم، هم‌دل‌انگیزاست و هم جانسوز، ما همه بستر زندگانی خود را به دنبال این سراب می‌رویم: رنگ، رودخانهٔ رنگ، بهار رنگ، طوفان رنگ، عمارتِ رنگ، لباسِ رنگ، پیروزیِ رنگ، هلهلهٔ رنگ، شکست و هزیمتِ رنگ. رنگِ خیابانی است که در آن فلسفه می‌فروشند و

● احمد عزیزی

■ در آیینهٔ دیوان بیدل

بیدل بزرگترین صرّاف رنگهاست.

نمی‌دانم چه دارد با شکست شیشهٔ رنگم
نگاه بیخودی- هنگامهٔ میخانه- تعمیرت
از چمنی می‌رسیم بافته رنگ نگاه
گر سر سیر گلی است حیرت ما بو کنید

*

حرفی است نیرنگ بقا، نشنیده گیر این ماجرا
می نیست جز رنگ صدا، گر بشکنی جام مرا
چشمی که شد حیران او، برگل نمی‌آید فرو
آن سوی باغ رنگ و بو، نخلی است بادام مرا

*

نغمه- رنگ افتاده نقش بی‌نشان تاثیر ما
مطربی کو کز سر ناخن کشد تصویر ما

*

زین گلستان نی خزان در جلوه آمد نی بهار
رنگ و همی از نوای عندلیبان ریختند
تهمت دامان قاتل می‌کشد هرگل زمن
چون بهار از بس که خونم را پریشان ریختند

*

به گلشنی که دهم عرض شوخی او را
تحیر آینه رنگ می‌کند بو را

*

از تغافل چند بندی پرده برروی بهار
چشم واکن غنچهٔ بادام واخواهد شدن

*

بیدل من و گرد سحر و قافلهٔ رنگ
رفتیم به جایی که به جایی نرسیدیم

*

خون خوردم وزین باغ به رنگی نرسیدم
بشکست دل اما به ترنگی نرسیدم
چندانکه زخود رفتم از آن جلوه به پیشت
رنگی نشکستم که به رنگی نرسیدم

*

دراین‌گلشن‌نه بویی دیدم و نی رنگ فهمیدم
چو شبنم حیرتی گل کردم و آیینه خندیدم

*

چه رنگها که نبستیم در بهار خیال
طبیعت پر طاووس عالمی دارد

*

ای نسیم از کوی جانان می‌رسی آهسته باش
همرهت بوی بهاری هست و من دیوانه‌ام

*

بریار اگر پیام دل تنگ می‌فرستم
به امید بازگشتن همه رنگ می‌فرستم

*

شبنم وحشت- کمین الفت پرست رنگ نیست
چشمکی دارد پری در کسوت مینای من
پردهٔ ناموس بیرنگی است شوخیهای رنگ
می‌دری جیب پری گر بشکنی مینای من

*

همچو مینا غنچهٔ رازم بهار- آهنگ شد
پرتوی از خون دل بیرون دوید و رنگ شد

*

در گلشنی که اوست چه شبنم کدام رنگ؟
یعنی دعای بوی گل آنجا نمی‌رسد

*

برنمی‌آیم زآغوش شکست رنگ خویش
همچو شمع از پرتو خود در حصارم کرده‌اند
می‌توان صد رنگ گل چید از طلسم وضع من
چون جنون تعمیر بنیاد از بهارم کرده‌اند
بی‌بهاری نیست سیر تیرمروزیهای من
انتخاب از داغ چندین لاله‌زارم کرده‌اند

*

از مقیمان پردهٔ رنگیم
بال و پر دارد آشیانهٔ ما

*

عریان گذشت زین چمن امید و یاس ما
تا بوی گل به رنگ ندوزد لباس ما

*

عمریست گرد گردش رنگ خودیم ما
چون آسیا فلاخن سنگ خودیم ما
در یاد زندگی به عدم ناز می‌کنیم
رنگ حنای رفته زچنگ خودیم ما
نخجیرگاه عجز رهایی- کمند نیست
هم خود زرنگ جسته پلنگ خودیم ما
از صفت مصور رنگ حنا مپرس
دلدار گل به دست فرنگ خودیم ما

*

ساغر بیخودیم نشئهٔ پروازی داشت
رنگها بس که شکستم همه بوگردیدم

*

زین باغ تا ستمکش نشو و نما شدم
خون گشتم آن قدر که به رنگ آشنا شدم
بوی گلم جنون دو عالم بهار داشت
زین یک نفس هزار سحر فتنه واشدم
پیغام بوی گل به دماغم نمی‌رسد
آیینه‌دار عالم رنگ از کجا شدم

*

غرور ناز تو تهمت کش ادا نشود
به هیچ رنگ می جامت آشنا نشود
به گلشنی که شهیدان شوق بیدارند
جفاست برگل زخمی که خون بها نشود
خموشیم به کمالیست کز هجوم شکست
صدا چو رنگ زمینای من جدا نشود
به هستی آن همه رنگ اثر نباخته‌ایم
که هرکه خاک شود کلفروش ما نشود
امید عافیتی هست در نظر، بیدل
شکست رنگ مبادا گرمکشا نشود

*

فالی از داغ زدم دل‌چمن آیین آمد
ورق لاله به یک نقطه چه رنگین آمد

● درآمدی بر اومانیسم و رمان‌نویسی

■ شهریار زرشناس

قرن چهاردهم میلادی شاهد پیدایی جنبش ادبی و هنری بزرگی بود که آن را «رنسانس» یا «نوزایی» نام نهادند. رنسانس، تجلی طغیان انسان غربی علیه ارزشهای رایج در قرون میانه بود. طغیانی که نگاه انسان آن روزگار را متوجه بزرگان دانش و حکمت عصر باستان کرد.

بنابه دلایل مختلف جغرافیایی، تاریخی و فرهنگی، رنسانس در ایتالیا به شکوفایی رسید. این جنبش بزرگ تحت لوای احیاء هنر باستانی، درواقع به احیاء ارزشهای فکری، جهان نگری و اندیشه‌های پیشینیان همت گماشت، چرا که هنر مقوله‌ای جدا از نظام کلی اندیشه و فرهنگ نیست و هر اثر هنری در خود محتوای خاص فکری و ارزشی را نهفته دارد. ظهور جنبش رنسانس به گونه‌ای همزمان، مبارزه با فرهنگ دینی و حاکمیت کلیسا را به همراه داشت و این البته کاملا طبیعی بود چرا که رنسانس در حقیقت رجعت آشکار و فراگیر فرهنگ غربی به مایه‌های نیرومند اومانیستی بود که دراندیشه حکمای باستان نهفته بود.

«پترارک» (شاعر و نویسنده عصر رنسانس) با گردآوری و انتشار متون خطی کلاسیک لاتین و یونانی دریچه‌ای تازه بر ادبیات و فرهنگ جهان باستان گشود. «ویل دورانت» در تاریخ تمدن خود می‌نویسد: «ارنست رنان نویسنده و فیلسوف مشهور فرانسوی «پترارک» را نخستین انسان متجدد و نو نامیده است. این توصیف البته به معنی تازگی و تجددی نیست که وی دریچه جهان کلاسیک را گشود، بلکه اندیشه انسان را از ماوراءطبیعت به این جهان بازگردانید.»[۱]

«بوکاچیو» نیز از دیگر پیشگامان جنبش رنسانس بود که با نگاشتن کتاب «دکامرون» به زبان ایتالیایی سعی کرد تا ادبیاتی مستقل از ادبیات لاتینی وابسته به کلیسا پدید آورد. در واقع کوششهایی که در جهت احیاء زبان بومی و ملی در این قرن در ایتالیا و حدود یك قرن بعد از آن در اروپای شمالی انجام شد، جلوه‌های دیگری از ظهور رنسانس و مقاومت در برابر کلیسا و زبان بین‌المللی آن (لاتین) بود. در ارتباط با آثاری همچون «دکامرون» به این نکته نیز باید توجه داشت که‌این آثار اکثراً با مضامینی دنیاگرایانه به ترویج نوعی نگرش غیردینی و مغایر با اخلاق می‌پرداختند.

پیشگامان نهضت رنسانس در هنر و حکمت جهان باستان چه چیزی را جستجو می‌کردند؟ چرا قشر تحصیل کردگان و اهل علم و هنر این دوره یکسره از اندیشه‌های مسیحی و کلیسای کاتولیك روی برتافته و ایده‌آل‌های خود را در میراث باستانی یونان و روم جستجو کردند؟

مجموعه‌ای از عوامل که در شمار آنها می‌توان انگیزه‌های نفسانی، رونق بازرگانی و تجارت جهانی و گشایشهای اقتصادی... را برشمرد، باعث شد که جهان بینی و نظام ارزشی جدیدی که «اومانیسم» نامیده می‌شد، تدریجا بر روح و فکر متفکرین و نویسندگان غربی عصر رنسانس غلبه یابد. این جهان بینی جدیدکه‌ریشه‌درتاریخ و میراث معنوی غرب نیز داشت، به لحاظ هستی شناختی و اخلاقی در نقطه مقابل اندیشه دینی و مسیحی قرار داشت.

«برتراندراسل» می‌نویسد: «آن دوره از تاریخ که عموماً جدید نامیده می‌شود، دارای جهان بینی فکری خاصی است که از بسیاری جهات با جهان بینی قرون وسطی تفاوت دارد... فرهنگ عصر جدید بیشتر دنیوی است و کمتر روحانی و دینی.»[۲]

وی همچنین درباره رابطه بین رنسانس و جهان بینی جدید (اومانیسم) می‌نویسد: «جهان بینی جدید، در مقابل جهان بینی مذهبی، در ایتالیا با نهضتی آغاز شد که آن را «رنسانس» می‌نامند. در ابتدا تنی چند، بخصوص «پترارك»، دارای این جهان بینی بودند، ولی در جریان قرن پانزدهم این جهان بینی به اکثریت بزرگ فضلای ایتالیا، چه روحانی و چه عامی سرایت کرد.»[۳]

بر خلاف آنچه معمولاً تصور می‌شود، نقش علم تجربی و کشفیات آن در تکوین جهان بینی اومانیستی چندان زیاد نبوده است و درواقع «اومانیسم» پس از طغیان علیه جهان بینی دینی و ارزشهای مذهبی تا دو قرن بعد هنوز اقبالی نسبت به علم نشان نداده بود:

«نفی حاکمیت کلیسا، که جنبه تخریبی عصر جدید است از جنبه ترمیمی آن، یعنی قبول حاکمیت علم، زودتر آغاز شد. در رنسانس ایتالیا، علم سهم بسیار ناچیزی برعهده داشت.»[۴]

مرکز عمده جنبش رنسانس، شهر «فلورانس» بود اما دامنه نفوذ آن بتدریج توسعه یافت و مقارن پایان قرن پانزدهم از فلورانس به «ونیز» و از آنجا به کشورهای اروپایی از جمله فرانسه راه یافت. «فرانسوای اول»، پادشاه فرانسه، این جنبش را تحت حمایت خود گرفت و فرمان داد تا آثار «هومر»، «دیودوروس»، «توسیدید»، «پلوتارك» و «گزنفون» به فرانسه ترجمه شود. وی با ایجاد مؤسسه‌ای به نام «کلژدوفرانس» موقعیت جهان بینی اومانیستی را در کشور خود تثبیت کرد. این مؤسسه که مستقل از دانشگاه «سوربن» عمل می‌کرد، پایگاه تشویق و حمایت اومانیسم و اومانیست ها بود.

اومانیسم چیست؟

جنبش رنسانس به این دلیل از اهمیت تاریخی خاصی برخوردار است که زیربنای فکری و فلسفی آن را جهان بینی اومانیستی تشکیل می‌دهد و رنسانس مظهر و سخنگوی این جهان بینی جدید است. یکی از متفکرین معاصر درباره وضعیت فکری و روانی انسان پس از رنسانس (انسان متکی بر جهان نگری اومانیستی) می‌نویسد: «انسان نوین، یعنی انسان پس از رنسانس، برای دفن شدن تمام و آماده است.»[۵]

جهان بینی اومانیستی تجلی درك نوینی بود که انسان غربی از مقولات هستی شناختی و نسبت خود با وجود و مسائل ارزشی و اخلاقی پیدا کرده بود. «اومانیسم» به معنای انسان دوستی یا بشر دوستی به معنای متعارف آن نبود، بلکه با اصالت بخشیدن به انسان در ارتباط با هستی و مستقل و قائم به ذات پنداشتن آدمی در حوزه هستی شناسی و نظام ارزشی ملازم بود.

اومانیسم مجموعه‌ای از اندیشه‌ها و مفاهیم بود که‌در نقطه‌مقابل جهان‌بینی دینی قرار داشت، چرا که جهان بینی، خدا را مظهر هستی مطلق و محور اصلی همه وجود می‌دانست و همه وجود و کائنات را در پرتو مشیت او قادر به ادامه وجود می‌دید. در حقیقت براساس جهان بینی دینی، جهان هستی و همه موجودات، مخلوق و تابع علم و اراده حکیمانه خداوند تلقی می‌شدند و به اذن و مشیت حکیمانهٔ او به لباس وجود در آمده بودند. در این بینش، انسان ـ و نیز همه هستی ـ به عنوان هستی‌هایی تبعی و مظاهر و جلوات هستی ذات مطلق محسوب می‌شدند و هیچگاه

انسان یا هیچ هستی ثابت یا متغیر دیگری در برابر اراده و مشیت الهی و به گونه‌ای اصیل و مستقل مطرح نمی‌شد. در بینش اصیل دینی، ارادهٔ مختار و آزاد و آگاهانهٔ انسان هم در طول اراده الهی و در امتداد مشی حکیمانه حضرت حق عینیت و تحقق می‌یافت.

در جهان بینی اومانیستی، امّا، انسان به عنوان وجودی مستقل و قائم به ذات و در برابر اراده و حکمت الهی قد علم کرد. در این بینش، انسان وجود مستقلی بود که با تکیه بر عقل و نیروهای خود به قانونگذاری و ارضاء امیال و هوسهای خود می‌پرداخت. او تنها موجود ذی شعور هستی بود و غایت همه ارزشهای اخلاقی و اهداف زندگی نیز همانا هستی و زندگی خود او بود. در این بینش انسان به عنوان رکن و محور اصلی در هستی شناسی و غایت جویی‌های ارزشی مطرح می‌شد. همه چیز از او مایه می‌گرفت و در او خاتمه می‌یافت. انسان، سایه یا مظهر خالق هستی نبود، بلکه خود اراده‌ای مستقل در برابر تمام نیروهای هستی و کائنات بود.

در ذیل اندیشه اومانیستی، دین و اندیشه دینی نیز محتوایی متفاوت می‌یافت و اگر اعتقاد به خدا و خالق هستی وجود می‌داشت نیز، دیگر خداوند، قدرت قاهر مطلق هستی بخشی نبود بلکه مفهومی حاشیه‌ای و جنبی بود که تنها در درونی‌ترین لایه‌های ذهنیت انسانها آن هم به عنوان تجربه‌ای روحی مطرح می‌شد.

اساساً اومانیسم تفکری بود بر پایه انسان ـ محوری، مستقل از خدا. اومانیسم تفسیری خاص از ارزش استقلالی قائل شدن برای بشر بود، بشری که بی‌نیاز از آسمان می‌توانست بشر باشد و لوازم بشر بودن خویش را نیز در زمینه ادب، فرهنگ و هنر نشان دهد.

از زاویه نگرش دینی، اومانیسم اندیشه‌ای شرک آلود بود. «ویل دورانت» اومانیسم را یك مذهب نیمه وَثَنی می‌دانست که به مرور و با فراگیر شدن این اندیشه، وثنی‌گری و بت پرستی در شکل «انسانیت‌گرایی» تمام عیاری در همه زمینه‌های فکری خود را مسلط کرد.[۶]

در تاریخ اندیشهٔ غربی، مایه‌های نیرومند تفکر اومانیستی همیشه وجود داشته است. به عنوان مثال می‌توان حضور این اندیشه را در اساطیر مذهبی یونان و روم و یا تراژدی‌های «هومر» و «هزیود» شاهد بود: همه جا انسانهایی با توان و اراده خارق‌العاده تلاش می‌کردند تا در برابر اراده خدایان ایستادگی کنند. خدایانی که خود بشدت گرایشات و صفات انسانی داشته و در مهار گرایشات نفسانی و شهوانی خویش ناتوان بودند. «زئوس» و «آفرودیت» از جمله این خدایان بودند و «پرومته» و «هرکول» در زمره نمایندگان بشری که در ستیز و کشمکش با خدایان می‌زیست.

در تمامی این اسطوره‌ها و صفت مشخص وجود داشت: اولاً ارادهٔ انسانها هیچگاه در طول اراده الهی قرار نمی‌گرفت و همیشه در عرض آن و در مقابل آن مطرح بود. ثانیاً نگرش اومانیستی حتی در اوصاف خدایان نیز تاثیر گذارده و خدایان یونانی و رومی صبغهٔ شدید بشری داشتند. درواقع در نگرهٔ یونانی ـ رومی (که بنیان فکری جهان بینی و تمدن معاصر غربی را تشکیل می‌دهد) تقریبا هیچگاه مفهوم «الوهیت» و بینش توحیدی در ارتباط با خدا، آن گونه که ما در علم کلام اسلامی (و حتی نزد برخی متکلمین قرون وسطایی مسیحی) شاهد آنیم وجود نداشت و در یونان باستان (مهد تمدن غربی) همیشه جلوه‌های تفکر اومانیستی بر تفکر دینی و اجتماعی و اخلاقی سایه افکن بود.

این درك اومانیستی بخوبی در پیکرتراشی و تصاویر نقاشی عهد باستان و در جشنها و مراسمی چون «جشن باکوس» تجلی یافته است. معبد «پارتنون» (که توسط «فیدیاس» بنا گردید) و مجسمه «اتنا» (الهه خرد) که در آن قرار داشت بیشتر بر عناصر زیبایی شناختی تکیه می‌کرد که اساس آن بر ظرافت، لطافت و کششهای اندام عریان آدمی قرار داشت. ترسیم اندام عریان آدمی در تابلوهای نقاشی و نمایاندن پیچ و خم‌ها و ظرافتهای پیکره لخت مرمرین بی‌آنکه به محتوای اخلاقی هنر توجه شود، معابدی که در آن الهه عشق را می‌پرستیدند و میراث هنری بازمانده از شاعره‌هایی چون «سافو» (که در ستایش همجنس گرایی اشعار آتشین می‌سرود) همگی نشانه‌هایی از اندیشه اومانیستی بود که به دلیل رها سازی نفس آدمی، خواه ناخواه طغیان سرکش شهوات و فساد اخلاقی را به دنبال خود می‌آورد.

«ماکس شلر» در خصوص اندیشه اومانیستی و سقوط مقام انسانیت در غرب می‌نویسد: «برحسب آنکه میان انسان و مبدا ارتباطی باشد یا نباشد، تصوری که از او داریم متفاوت خواهد بود. سقوط مفهوم انسانیت در غرب شاید به این علت بود که انسان می‌خواست انسانیت خویش را بر مبنای وجود خود بنیاد کند».[۷]

در حقیقت بر خلاف آنچه که جهان غرب ادعا می‌کند، اومانیسم باعث تحقیر انسان و مقام شامخ او در هستی و کائنات شد و آدمی را که در بینش دینی، اشرف مخلوقات و مرکز توجه عالم و امانت‌دار الهی محسوب می‌شد، به وجودی تنها و منفرد که محصول تکامل زیستی جانوران و خلف میمونها و شمپانزه‌هاست بدل کرد و همه ارزشهای معنوی و عظمت روحی او را منکر گردید. «رنه‌گنون» می‌نویسد: «اومانیسم نخستین صورت امری بود که به شکل نفی روح دینی معاصر در آمده بود و چون می‌خواستند همه چیز را به میزان بشری محدود سازند، بشری که خود غایت و نهایت خود قلمداد شده بود سرانجام مرحله به مرحله به پست‌ترین درجات وجود بشری سقوط کرد...»[۸]

در جهان بینی دینی اما، انسان ارزشمندترین مخلوقات بود که همه هستی و مخلوقات جهت استفاده و بهره‌برداری او پدید آمده بود و ارزش و عظمت او تا حدی بود که فرشتگان از جانب خداوند ماموریت یافتند تا به او سجده کنند اما انسان برخاسته از رنسانس که در چهارچوب جهان بینی اومانیستی می‌اندیشید تمام هستی و کائنات را در بیگانگی با خود می‌دید، پیوندش با معنویت آسمانی قطع شده بود. او در جهانی که کر و کور و فاقد شعور بود احساس بیگانگی می‌کرد. انسان جدید که دیگر به تعالیم وحی تکیه‌ای نداشت و حقیقت را در محسوسات و مادیات محصور کرده بود، دیگر اعتقادی به عوالم غیب نداشت و از کانون گرم هدایت تکوینی و تشریعی جدا شده بود و احساس بیگانگی و اضطراب می‌کرد. این همان دلهره وسواس گونه‌ای بود که سر او را در گریبان فرو می‌برد و باعث می‌شد تا به حدیث نفس پردازد و در احوال روانی خود دقت کند و به ترسیم اضطرابها و نگرانیهای خویش بپردازد. اضطراب و تردید «هملت» بیانگر تردید و هراس انسان تك افتاده‌ای بود که بر پایه فردگرایی جهان بینی اومانیستی در آستانهٔ قرون جدید دچار سرگردانی شده بود. این همان تردید و اضطراب جدا افتادن از ریشه‌های معنوی وجود و طغیان نیروهای سرکش نفسانی بود. طغیانی که سرانجام «فاوست» را به واگذاری روح خود به شیطان واداشت.

یکی از ارکان جهان بینی اومانیستی، «فرد گرایی» بود. فردگرایی در نگرش هستی شناختی، دیدگاه معرفت شناسانه و نظام ارزشی و اخلاقی اومانیسم تاثیر خود را گذارده بود. نظریه هستی شناسی «لایب نیتز» بارزترین تجلی درك فردگرایانه اومانیستی از مسائل هستی شناختی بود. «لایب نیتز» (که بهترین سخنگو و شاخصترین نماینده تفکرفاوستی آلمان بود) نظام هستی را بر بنیان اجزاء جداگانه‌ای که آنها را «موناد» می‌نامید تفسیر می‌کرد. «موناد» های لایب نیتز (که یادآور اتمهای جدا افتاده جهان شناسی دموکریت در یونان باستان بود) جهانی را می‌آفریدند که به صورت واحدهای جداگانه از هم اداره می‌شد. این نگره فلسفی زیربنای نوعی فلسفه اخلاق و معرفت شناسی فردگرایانه را استوار کرد و خود تجلی روح دورانی بود که فردگرایی شاخص اصلی آن بود.

اصولاً مفهوم «فرد» و «فردیت» آن گونه که در رنسانس و برمبنای جهان بینی اومانیستی پدید آمد پیش از آن وجود نداشت. حتی در یونان باستان مفهوم «فرد» به این شکل و با این محتوا مطرح نشده بود. اساساً مفهوم «من» در اندیشه اومانیستی از برجستگی خاصی برخوردار شد و محور نظر و عمل و مکاتب حقوقی و اخلاقی غرب را پس از رنسانس تشکیل داد. در بینش اومانیستی، انسان مبدأ و منشا و غایت ارزشها و وجود خود مختار و مستقل هستی تلقی می‌شد و مفهوم بشر، به معنای تام و تمام لفظ، در وجود

«فرد» و «من» خلاصه می‌گردید. اینك دیگر اندیشه دینی که افراد را به عنوان مجموعه‌ای به هم پیوسته در کانون سلسله مراتبی عالم و نظام هدف دار هستی قرار می‌داد از اعتبار افتاده بود و انسان که خود را محروم از هدایت خداوند و حتی بی‌نیاز از آن می‌دید هر چه بیشتر عوامل پیوند و همبستگی را از دست می‌داد. سائقه‌های نفسانی به گونه‌ای مداوم انسانها را از یکدیگر دور ساخته و در مقابل هم قرار می‌داد. البته انسان پس از رنسانس در قالب «ناسیونالیسم»، ایدئولوژی‌های طبقاتی و «مذهب پرستش انسانیت» (اگوست کنت) تلاش کرد تا بر بحران فردیت و بیگانگی و تنهایی ناشی از آن فائق آید. اما دلایل گوناگونی - از جمله ناسازگاری این ایدئولوژی‌ها با فطرت انسانی - باعث شد تا این بحران همچنان تداوم یابد.

مفهوم «من» بنیاد ساختاری رمان غربی را پس از رنسانس تشکیل داده و می‌دهد. با اینکه نخستین رمان نویسان اروپایی از آنچه در ادبیات امروز گرایش روان شناختی نامیده می‌شود بی‌اطلاع بودند، اما به لحاظ اینکه «فرد» عنصر بنیادی رمان بود، شخصیتهایی را می‌آفریدند که براساس «عمل منحصر به فرد خود» از دیگران متمایز می‌شدند و کشاکشهای عینی و ذهنی این قهرمانان، شالوده رمان را تشکیل می‌داد. البته عنصر فردی سرانجام رمان غربی را به سمت ذهن گرایی شدید و حدیث نفس سوق داد که در آثار «مارسل پروست» و «جویس» و «ویرجینیاوولف» به گونه‌ای کامل به بار نشست.

پیدایش «دیدرمانتیك» در ادبیات غرب محصول تعمیم همین فرگرایی بنیادین بود. نگرهٔ رمانتیك، دید «من» و یا «من»های بی‌نظیر جدا از هم، فرد را به سوی درون خویش می‌راند و او را به‌خلوت خود فرامی‌خواند. اما نگرهٔ نوینی که از قرن بیستم و از پی نگرهٔ رمانتیك پدید آمد، نمایانگر افراط فردگرایی در ادبیات و هنر بود. این دیدگاه، بشری را به تصویر می‌کشید که در وجود «فرد»ی بی‌ریشه و مسخ شده تجلی می‌یافت. این دیدگاه جدید در «قصه روانی» به ارائه الگوی ذهنی شخصیتها در عمق و پهنای زمان می‌پرداخت. اندیشهٔ فلسفی برگسون و درون گرایی و تحلیل روانی «فروید» زمینه‌های مناسبی برای این نگرهٔ جدید پدید آوردند.

«حافظه» و «زمان»، رکن اصلی فلسفه برگسون را تشکیل می‌دادند. «زمان» از نظر او پیشرفت نامرئی گذشته به سوی آینده بود که اساس خودآگاهی و تجربه ذهنی فرد را تشکیل می‌داد و در محتوای حافظه تجسم می‌یافت. «برگسون» معتقد بود که «گذشته» همیشه از طریق امروز و خودآگاهی امروزی فرد مورد تفسیر قرار می‌گیرد و معنا می‌یابد. تحت تاثیر همین اندیشه بود که «پروست» در داستانهای خود «گذشته» را به گونه‌ای تازه در فضای خودآگاهی امروز خویش تجربه می‌کرد. فردی و شخصی بودن شدید این تجربه‌ها در کتاب «به دنبال زمان گمشده» و در آثار «جویس» نتیجه همان فردگرایی عمیق اومانیستی بود. برای قصهٔ روانی و نگرهٔ جدید ادبی آنچه که اهمیت داشت، درونی ترین لایه‌های عمیق ذهن و شخصیت قهرمانان داستان بود. برای نویسندگانی چون «ویرجینیاولف» آنچه که مهم و ارزشمند بود، ظواهر شخصیت افراد نبود، بلکه تجربه درونی و روحی بود که در بطنهای مختلف شخصیت قهرمانان واقع می‌شد.

«فردگرایی» اومانیستی با رمان «سروانتس» به عرصه ادبیات قدم نهاد و با شیوه «تك گفتار درونی» (مونولوگ) و «سیلان خودآگاهی» پروست وجویس به اوج خود رسید. پروست وجویس از «برگسون» و تا حدی از سمبولیست‌ها متاثر بودند.[۹]

دامنه نفوذ اندیشه فردگرایی در تفکر معاصر غربی بدان حد است که نوعی بحران فراگیر در همه ارکان علوم و اندیشه غربی پدید آورده است؛ بحرانی که برخی از اندیشمندان غربی نیز از آن سخن گفته‌اند. «ادموند هوسرل» بانی مکتب فلسفی «پدیده شناسی» در کنفرانسهای مشهوری که در سال ۱۹۳۵ برگزار کرد، از این بحرانها تحت عنوان «بحران بشریت اروپایی» نام برد. به نظر هوسرل این بحران چنان عمیق بود که او «تردید داشت غرب از آن جان سالم به در برد. او ریشه‌های بحران را در آغاز عصر جدید، در جهان بینی گالیله و دکارت و ماهیت یکسونگرانه علوم اروپایی می‌دید... پیشرفت علوم، انسان را در دهلیز رشته‌های تخصصی انداخت. هر چه انسان در دانش خود پیشتر می‌رفت، کلیت جهان و خویشتن خویش از چشمش دورتر می‌شد...»[۱۰]

«روسو و نهضت رمانتیك، ذهنیت و فردیت را از مبحث معرفت به اخلاق و سیاست نیز کشاندند، و چنانکه منطقی است به هرج و مرج کامل، از قبیل نظریات «باکونین» رسیدند. این صورت افراطی فردیت و ذهنیت نوعی جنون است.»[۱۱]

رمان غربی با «کافکا»، «هاشك»، «موزیل»، «بروخ»، «جویس»، «ولف» و «پروست» به ذهنیت و فردیت و درون کاوی‌های عمیق روی آورد. اما دامنهٔ تسلط فردگرایی در اندیشهٔ اومانیستی غرب فراتر از مرزهای ادبیات بود و وادی معرفت شناسی و اخلاق را نیز شامل می‌شد.

جهان نگری اومانیستی با نفی اندیشه دینی، هدفدار و ذی‌شعور بودن عالم را نیز انکار کرد. در اندیشه دینی، هستی موجودی ذی‌شعور بود که غایتی متعالی را می‌جست و نسبت به بی‌عدالتی‌ها و مظالم واکنش نشان می‌داد، اما جهان نگری اومانیستی ارزشهای اخلاقی را مسائلی فردی و شخصی می‌دانست که مبدأ و منشأ آن طبیعت آدمی بود. بر این اساس، عالم نسبت به بی‌اخلاقی‌ها و بی‌عدالتی‌ها بی‌تفاوت بود و اساساً معیار و محك ثابتی برای تشخیص حقایق اخلاقی و ارزشی وجود نداشت. بدین ترتیب، ارزشها به اموری فردی و شخصی و نسبی بدل شدند که از فردی تا فرد دیگر متفاوت بود و هیچ پایه و مبنایی جز تمایلات و گرایشات شخصی انسانها نداشت. نظام اخلاقی «مور» که بر پایه نسبیت گرایی استوار بود، بارزترین نماد اندیشه اومانیستی در اخلاق بود. این فردی و نسبی شدن ارزشها بحران اخلاقی تمدن غربی را پدید آورد، بحرانی که از نیچه (که با «چکش فلسفه» خود، تمام مبانی ارزشی تمدن غربی را از سقراط به بعد نفی و بی‌ارزش کرد) به بعد به یك واقعیت پذیرفته شده در غرب تبدیل شد. این بحران به «بیگانگی» و «تنهایی» و «غثیان» آدمی منتهی گردید. تردید و دودلی «راسکولینکوف» و سرانجام ارتکاب او به قتل و احساس گناه و اضطراب ناشی از آن بی‌تفاوتی بیمارگونه قهرمان کتاب «محاکمه» اثر «کافکا» و ظهور دوباره «کالیگولا» در اجتماعی بشری نمایانگر بن‌بست اخلاقی و اعتقادی بود که تمدن اومانیستی بدان دچار شده بود و زندگی انسان غربی را (بویژه آنها که از خودآگاهی فکری و فلسفی برخوردار بودند) به تلاش عبث «سیزیف» بدل کرده بود که هیچ حاصلی جز افزودن بر اضطراب و یأس بشر معاصر نداشت، یأسی فلسفی و اخلاقی که از سقوط مبانی مابعدالطبیعی تمدن غرب نشأت گرفته بود.

در بیان وضعیت اخلاقی و ارزشی تمدن غربی شاید بهترین سخن را «بردیائف» گفته باشد که خود در متن تمدن غربی زیسته بود و با خودآگاهی فلسفی عمیقی درباره بحران مدنیت غربی (مدنیت اومانیستی) نوشت: «ما با این موضوع سر و کار داریم که آیا موجودی که آینده به او تعلق دارد، مثل سابق باید انسان نامیده شود یا چیزی دیگر؟ ما شاهد جریان غیرانسانی کردن بشر در تمام مراحل فرهنگ و زندگی اجتماعی هستیم. از همه بالاتر، خودآگاهی اخلاقی بشر دارد غیر انسانی می‌گردد. بشر دیگر از هیأت ارزش عالی خود در آمده است: او حتی از داشتن هر نوع ارزشی ساقط شده است... بشری که دیگر نمی‌خواهد تصویر خدا باشد، دارد به صورت تصویری از ماشین در می‌آید...»

اکنون همین فردگرایی و ذهنیت گرایی شدید در روابط و مناسبات انسانها، نوعی جو عدم تفاهم، ناهمزبانی و مهجوری پدید آورده است. هر انسان به دنیایی تماماً متفاوت بدل شده که سر در گریبان فردیت و ذهنیت خاص خود دارد. به قول «ژان پل سارتر»، او «شیء فی‌نفسه»‌ای است (تعبیر شیء فی‌نفسه را سارتر از «کانت» و نظریهٔ او اقتباس کرده است) که در ورای «نمود» ظاهریش هرگز برای دیگران مکشوف نمی‌شود. اگزیستانسیالیست‌های پیرو سارتر با تکیه بر همین بینش است که اضطراب و تنهایی را تقدیر بشر امروز دانسته‌اند.

فردیت بیمارگونه آنچنان آدمیان را با یکدیگر و حتی با «هستی» بیگانه ساخته که (به قول «هایدگر») نوعی «فراموشی وجود» در خودآگاهی انسان امروز پدید آمده است. بشر امروز حقیقت وجود را نمی‌شناسد چراکه دیگر ضرورتی برای آن قائل نیست. او فقط تحت فشار نیازها پیله تنهایی خود را می‌درد و هنگامی که با هستی و مظاهر آن رابطه می‌گیرد، نیت او فقط بهره‌وری از آن و تغییر و تصرف بدون شناخت و آگاهی است. انسان، همدلی خود را با طبیعت و مظاهر و جلوات هستی از دست داده است و بدون تردید، علاوه بر نگرش افراطی فردگرایانه، تسلط «تفکر تکنیکی» نیز عامل مهمی در بیگانگی انسان و هستی بوده است. (اگرچه تعبیر «خودفراموشی وجود» از بار اگزیستانسیالیستی و نگرش اومانیستی تهی نیست- چرا که هایدگر اگرچه علیه این فرهنگ طغیان کرد ولی خود برخاسته از این فرهنگ اومانیستی بود- اما به این دلیل که ابعاد و عمق بحران تمدن غربی را آن هم از طرف اندیشمندی برخاسته از آن فرهنگ بیان می‌کند، گویا و روشنگر است).

مبانی فلسفی جهان‌بینی اومانیستی

در این گفتار مجال آن نیست که به شکلی تفصیلی به بررسی مبانی فلسفی اومانیسم بپردازیم و در رابطه با سخن ما که مروری کوتاه بر مبانی نظری این جهان‌بینی است، چنین ضرورتی هم احساس نمی‌شود. بنابراین به گذری کوتاه در این وادی بسنده می‌کنیم:

شاید بتوان سخن معروف «پروتاگوراس» را که گفته بود «انسان، مقیاس هرچیز است»، بنیان اندیشه اومانیستی دانست. این سخن پروتاگوراس در ادوار مختلف تاریخی با واکنشهای مختلفی روبرو شده است، گاه با آن مخالفت شده، گاه مورد بی‌اعتنایی واقع گردیده و مواقعی نیز با اقبال گسترده‌ای مواجه شده است. اندیشهٔ فلسفی غرب پس از رنسانس در حقیقت تعمیم فلسفی، معرفت شناختی و منطقی این نظریه است. البته کاملاً طبیعی بود که وابستگان و بازماندگان اندیشهٔ فلسفی اصیل در برابر این نظریه که جریان اندیشه را به سوی ایدآلیسم و شکاکیت بیمارگونه‌ای سوق می‌داد، ایستادگی کنند. اما سرانجام اندیشهٔ فلسفی در غرب، همان تفکر ضد منطقی و ایدآلیستی است که این نظریهٔ اومانیستی نشان می‌داد. ایدآلیسم «بارکلی» (فیلسوف انگلیسی که همه هستی و وجود را منوط به ادراک فرد درک کننده و ذهنیت او می‌کرد، یعنی هستی و واقعیات را منوط به «من» و ذهن مدرک می‌دانست) و لا ادری گری «کانت» (که منکر دستیابی به جوهر اصلی حقیقت در ورای ظواهر و نمودهای متغیر بود، چرا که معتقد بود نقش اصلی را در ادراک «من» شناسنده به عهده دارد) فرزندان اندیشه اومانیستی‌اند که «من» فردی و شخصی را به محوشناسایی و حتی وجود واقعیات بدل می‌کند. بارکلی و کانت اندیشهٔ فلسفی غرب را به مسیری سوق می‌دهند که سرانجام به طور کلی منکر ضرورت و حقیقت فلسفه می‌شود و در حوزه معرفت‌شناسی به نوعی ایدآلیسم دچار می‌گردد. نظریه «پوپر» درباره حقیقت که گوهر ثابت و مطلق حقیقت را انکار نموده و حقیقت را از جنبه سلبی آن (یعنی ابطال‌پذیری) مد نظر قرار می‌دهد نشانی از همین سیر قهقرایی دارد.

پس از تحولات ناشی از رنسانس در غرب، مفهوم فلسفه و جایگاه عقل فلسفی در غرب دگرگون می‌شود. از آن پس آنچه که از نظر بشر غربی مهم تلقی می‌گردد درک و دریافت حقیقت وجود و راه بردن به کنه هستی نیست، بلکه دگرگونی و تغییر و استفاده از آن است. بدینسان کاملاً طبیعی است اگر فلسفه و تکیه‌گاه آن «عقل» بی‌ارزش شده و منطق تجربی، مهم و ارزشمند تلقی گردد.

حاکمیت تجربه‌گرایی در حوزه منطق و روش‌شناسی خواه ناخواه فردیت را تقویت کرده و نسبیت را به دنبال خود می‌آورد. چرا که «تجربه» همیشه مفهومی فردی است و اگر قرار باشد همه حقایق در محدوده تجربه حسی محصور شود و عقل (که حیثیتی کلی و متعالی) بی‌ارزش تلقی گردد، نسبیت‌گرایی تنها محصول این معادله است. بر این اساس ارکان فلسفی اومانیست را می‌توان تجربه‌گرایی (پوزیتیویسم) و نسبیت‌گرایی دانست و این هردو از لوازم همان سخن پروتاگوراس که پیشتر آن را نقل کردیم.

پوزیتیویسم، نظریه‌ای معرفت‌شناسانه است که در شناخت ماهیت و حقیقت پدیده‌های عالم قائل به اصالت تجربه حسی است و عقل و استدلالهای عقلانی و فلسفی را ناتوان از فهم و درک حقایق می‌داند. این نظریه مسائل متافیزیکی، فلسفی و مابعدالطبیعی را به این دلیل که در قالب تجربیات محسوس نمی‌گنجد نفی کرده و منکر وجود هر چیزی که از طریق حواس درک نشود می‌گردد. این منطق پوزیتیویستی وقتی به تمامی عرصه‌های حیات انسانی تعمیم یابد، همه ارزشهای دینی، حقایق مذهبی و فلسفی، عوالم و نیروهای غیبی و ارکان اندیشه دینی را انکار می‌کند و زندگی و افق حیات انسان را به محسوسات و عالم ماده محصور می‌نماید.

برای جهان‌بینی اومانیستی، «پوزیتیویسم» مطلوبترین فلسفه است. بهترین شکل پیوند اندیشه پوزیتیویستی و اومانیسم را می‌توان در اندیشه‌های «اگوست کنت» شاهد بود. او بانی و بنیانگذار و تدوین کننده «پوزیتیویسم» به شکل نظریه‌ای معرفت‌شناسانه است و د رعین حال به ایجاد «مذهب انسانیت» می‌پردازد و در معبدی که ساخته است، به همراه پیروانش به پرستش «انسان» مشغول می‌شود.

با مسلط شدن نظریه «پوزیتیویستی» تمامی ارکان اندیشه فلسفی دچار تزلزل می‌گردد، چرا که بنیان اندیشه فلسفی بر استدلال عقلانی و متد تعقلی قرار دارد و از اساس با منطق و تجربه حسی در تضاد است. یکی از نویسندگان معاصر که خود گرایش و ارادتی به اندیشه‌های اومانیستی هم دارد، بحران تفکر فلسفی معاصر در غرب را این‌گونه توصیف می‌کند: «تاریخ این قرن (قرن بیستم) درواقع بیشتر تاریخ سرخوردگی‌ها و درماندگیهای فلسفی بود. آینده‌ای که نیچه، صدای پای انسانِ برتر را در افقهای دوردست آن طنین‌انداز می‌دید و «ارنست‌رنان» پیروزی علم را در آن، مایه تحقق سعادت انسانی می‌یافت... از آغاز قرن بیستم جز سراب پندار به نظر نیامد». (۱۲)

اندیشه فلسفی برخاسته از اومانیسم با پشت کردن به مبانی عقلانی و منطقی و تکیه بر مبانی پوزیتیویستی اصول فلسفی چون اصل علیت را مورد تردید قرار داده و بی‌اعتبار تلقی می‌کند. «امیل بوترو»، فیلسوف پوزیتیویست فرانسوی، اصل علیت را مفهومی ذهنی تلقی می‌کند و وجود آن را در جهان واقعی منکر می‌شود:

«در مقابل تزلزلی که نیچه در ارزشها به‌وجود آورد، و در برابر نظم مکانیستی ملال‌آوری که فلسفهٔ تطور اسپنسر برای کاینات عالم پیشنهاد می‌کرد احتیاج تازه‌ای به طرح مسئلهٔ وجود انسان و آنچه بدان ارتباط دارد، در اندیشه فلسفی عصر مجال ظهور یافت ... آیا این توجه غیرعادی هم که در عصر ما نسبت به فلسفه‌های مربوط به اصالت موجوداظهار می‌شود ناشی از همین سرگشتگی نیست؟» (۱۳)

جلوه‌های ایدئولوژیک اومانیسم

جهان‌بینی اومانیستی مبنا و محور تطور تاریخی و فرهنگی تمدن غربی پس از رنسانس بوده است. ظهور ایدئولوژی‌های مختلف سیاسی مانند ظهور نحله‌ها و گرایشات مختلف فلسفی همگی جلوه‌هایی از گرایشات مختلف در چهارچوب اندیشه اومانیستی است، و نه فراتر رفتن یا درهم‌شکستن مرزهای آن. ناسیونالیسم و انترناسیونالیسم، لیبرالیسم و مارکسیسم و کاپیتالیسم و سوسیالیسم مکاتب سیاسی و حقوقی و ایدئولوژیکی هستند که ریشه در یک خاک دارند و از یک ساقه تغذیه می‌کنند. اساس و مبانی دیدگاههای اینان یکسان است:

۱. تکیه بر افق محسوسات و ماده و بی‌اعتنایی به عوالم معنوی و غیبی.

۲. تکیه بر اومانیسم در مقابل «تئیسم» (خدامحوری).

۳. تلاش برای تغییر و دگرگونی جهان در چهارچوب افق مادیت.

این مکاتب سیاسی و ایدئولوژیک در واقع نتیجه و محصول تعمیم گرایشهای مختلف فکری و مبنایی جهان‌بینی اومانیستی می‌باشند و

تضادهای فکری و سیاسی که دارند انعکاسی از تضادهای گرایشات مختلف در چهارچوب جهان‌بینی و جامعه اومانیستی است. برخی از آنها (مثل لیبرالیسم) ریشه‌ای استوار و دیرینه در ارکان فکری و فلسفی جهان‌بینی اومانیستی دارند و برخی چون مارکسیسم بیشتر محصول دوگانگی‌ها و ناهنجاری‌های اجتماعی‌اند که جامعه صنعتی پس از رنسانس به آن دچار شده است. اما به هر حال، همگی از یك بستر برخاسته و از مبانی و میراث مشترك فلسفی و فرهنگی تغذیه می‌کنند. عاقبت بلوك‌بندی‌های سیاسی در روزگار ما و بازگشت مارکسیسم (شرق) به آغوش سرمایه‌داری غربی (مهد اومانیسم) حقانیت دیدگاه ما مبنی بر اشتراك مبنایی نظرات و دیدگاههای این مکاتب را نشان می‌دهد. ما برای پرهیز از اطاله کلام از تفصیل بیشتر درخصوص ایدئولوژی‌ها و مکاتب برخاسته از دامان اومانیسم و مقایسه و بررسی آنها خودداری کرده و این مطلب مهم را در شماره‌های بعدی این گفتار پی می‌گیریم.

* * *

باتوجه به آنچه که تا اینجا گفتیم روشن شد که نظام اندیشه اومانیستی در تضاد با نظام اندیشه دینی قرار دارد و این دو از اساس به دو سنخ فکری ومبانی اعتقادی مختلف تعلق دارند. بنابراین تصور هرگونه پیوند و اشتراك مابین این دو جهان‌بینی اندیشه‌ای باطل و عبث است. اومانیسم، همان‌گونه که دیدیم، مجموعه‌ای هماهنگ و مرتبط از مفاهیم و مقولات فلسفی، اخلاقی و معرفت شناختی است که تفسیر خاصی از جایگاه و نقش و موقعیت انسان در هستی ارائه می‌دهد. بنابراین این نکته مهم را باید در نظر داشت که اومانیسم را نباید و نمی‌توان معادل بشردوستی و انسان‌دوستی گرفت و بر این اساس که اندیشه اسلامی اساساً بر پایه رحمت و محبت به انسان قرار دارد از نوعی «اومانیسم اسلامی»! نام برد. چرا که، همان‌طور که گفتیم، اومانیسم به معنای بشردوستی نیست و بلکه جهان‌بینی خاص فلسفی، اخلاقی، معرفت شناختی، هنری و ادبی است که از اساس با اندیشه دینی متضاد و متغایر است. البته در ساختار جهان‌بینی اومانیستی هم ممکن است اعتقاد دینی وجود داشته باشد اما تفاوت این اعتقاد دینی با نظام اندیشه دینی در این است که اولاً: اعتقاد دینی در چهارچوب جهان‌بینی اومانیستی در ذیل این جهان‌بینی و چونان تابعی از آن است که مفاهیم و مقولات بنیادی آن همگی مسخ و تحریف شده است تا با معیارهای اومانیستی هماهنگی یابد. ثانیاً اعتقاد دینی در چهارچوب جهان‌بینی اومانیستی دیگر یك نظام اندیشه‌ای مستقل و مبتنی بر خدامحوری نبوده، بلکه تا سرحد نوعی تجربه روحانی فردی و شخصی تنزل یافته و از نظام شریعت و مفاهیم حقوقی و تعالیم عمیق اجتماعی خود تهی گردیده است، ثالثاً خدایی که اعتقاد دینی در تفکر اومانیستی ترسیم می‌کند، مفهومی حاشیه‌ای و غریبه در زندگی آدمی است که از شدت بی‌رنگی حضور چندانی در زندگی و حیات فردی و جمعی ندارد مگر در مواقع استثنائی که در خلوت انسانها به صورت موجودی آرامش بخش و تسلی دهنده ظهور می‌کند. رابعاً دین در نظام اندیشه اومانیستی نه به عنوان جهان‌بینی منسجم و هماهنگی که ارکان زندگی و حیات فردی و جمعی آدمیان را تعیین نماید بلکه به صورت پدیده‌ای که برآورنده نیازی انسانی است مطرح می‌گردد و در حاشیه حیات انسان رنگ می‌گیرد. مفهوم «دین» در اندیشه «ویلیام جیمز» بهترین تجلی مقام و جایگاه تنزل یافته دین در ذیل اندیشه اومانیستی است.

■ علی ابوذری

پاورقیها:

۱. ویل دورانت، تاریخ تمدن، کتاب پنجم: رنسانس. ترجمه سهیل آذر، اقبال، تهران ۱۳۴۴. صفحه ۱۰
۲. برتـرند راسـل، تاریـخ فلسفه غرب، جلد دوم، ترجمه نجف دریابندری، ، ص ۶۸۰
۳. همان منبع، صفحه ۶۸۵
۴. همان منبع، صفحه ۶۸۱
۵. «گراف پاول وارتن بورگ»، فیلسوف ایده‌آلیست آلمانی به نقل از کتاب «فلسفه معاصر اروپایی»، ای.م.بوخنسکی.
۶. ویل دورانت، تاریخ تمدن- جلد ۱۶- صفحه ۳۲۰
۷. داریوش شایگان، آسیا در برابر غرب، صفحه ۱۵۱- امیرکبیر- چاپ ۱۳۵۶
۸. رنه‌گنون، بحران دنیای متجدد- صفحه ۱۹
۹. میلان کوندرا- هنرمان- نشر گفتار- ۱۳۶۷
۱۰. میلان کوندرا- هنرمان- صفحه ۳
۱۱. برتراندراسل- تاریخ فلسفه غرب، روسو و رمانتیسم- نشر پرواز
۱۲. عبدالحسین زرین‌کوب- با کاروان اندیشه، چشم‌انداز فکر معاصر- صفحه ۳۶۷- امیرکبیر
۱۳. منبع پیشین، صفحات ۳۷۱ و ۳۷۲

حکایت شهر سنگی .
نوشته: عبدالحی شماسی
انتشارات نمایش
چاپ اول، بهار ۱۳۶۹

«یکی خط نوشتی که هم خود خواندی و هم خلق، دومی، خط نبشتی که تنها خود خواندی، و سومی، خط‌نبشتی که نه خود خواند و نه خلق!!

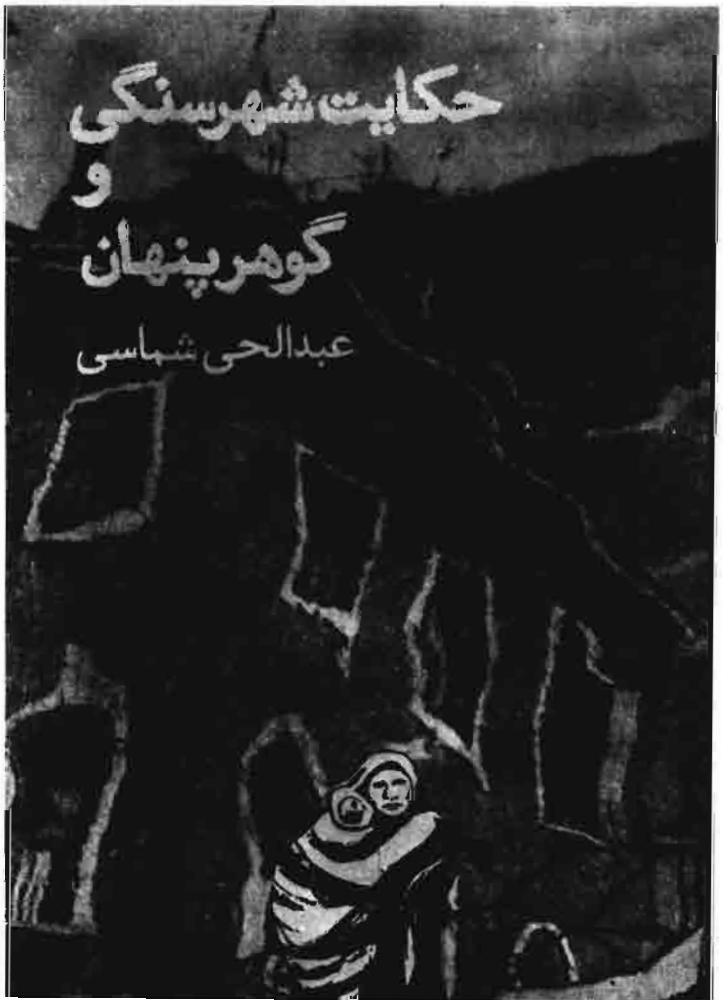
انتشارات نمایش به تازگی کتاب «حکایت شهر سنگی» را به همراه نمایشنامه «گوهر پنهان» منتشر کرده است. نمایشنامه «حکایت شهر سنگی» توسط خانم مژده برای صحنه آماده شده که بزودی اجرا خواهد شد. ما در اینجا نمایشنامه «حکایت شهر سنگی» را بررسی می‌کنیم.

«وبایی» مدّتهاست که در این دیار به جان نویسندگان افتاده و رهایشان نمی‌کند. این وبا را کارشناسان، «تب چاپ» تشخیص داده‌اند. و عزیزی در نقدی برنمایشنامه‌ای چه زیبا گفته بود که: «ما به» «تب چاپ» دچار شده‌ایم خدا کند که «وسوسه خوب نوشتن» ما را اسیر کند. این «حکایت» هم اسیر همان «تب» شده که بدان خواهم پرداخت. امّا «شهر سنگی» علاوه‌براین «تب» در دام «ادا» هم اسیر است. «ادا»ی روشنفکری و خود را پیشرو زمان دانستن! نویسنده محترم گویا نمی‌داند که از طریق «تجدّد» نمی‌توان به «تمدّن» رسید. و «روشنفکر» کسی است که نسبت به «وضع انسانی» خودش در زمان و مکان تاریخی و اجتماعی‌ای که در آن است، خودآگاهی دارد، و این «خودآگاهی» به او احساس یك مسئولیت بخشیده است. که اگر اینچنین شد «خودآگاه»، مسئولی است که نقش رهبری علمی، اجتماعی و انقلابی جامعه‌اش را به

نقد نمایشنامهٔ

● حکایت شهر سنگی

ما داریم زیر نگاههای سرد دفن میشیم!



عهده دارد، خواه از خیل روشنفکران باشد و خواه از دیگر اهل معرفت.

تفاوت «روشنفکرنما» با «روشنفکر» از زمین تا آسمان است. «روشنفکرنما» دچار «اسیمیلاسیون» شده است، یعنی او خودش را عمداً یا غیرعمد شبیه شخص دیگری می‌سازد. هنرمند روشنفکرنمای این خطه برای اثبات «بودن» خود در جریان هنر زمان، آگاه و ناآگاه تسلیم «الیناسیون» می‌شود. «الیناسیون» یعنی از خود بیگانه شدن آدمی، یعنی انسان خودش را گم بکند و یك شیء دیگری را و یك کس دیگری را به جای خودش در خودش احساس کند.

«شهر سنگی» در تار و پود «الیناسیون فرهنگی» لهیده شده است. نویسنده شرقی مسلمان ایرانی برای بیان ایده و آرمان خود پناه به سبك «ابزورد» می‌برد. سبکی که حالا مدّتهاست در دیار آن سوی مرزها هم و در مهد بالندگی خود نیز به فراموشی سپرده شده است. «ژان پل سارتر» می‌گوید: «ما دانشجویان آفریقایی و شرقی را در دانشگاههای خود آموزش می‌دهیم امّا آن‌گونه که خود می‌خواهیم و وقتی آنها به کشور خود بازگشتند گوش به ندای ما دارند. هرچه را که می‌گوییم آنها نیم‌جویده و بریده‌اش را بژواك می‌دهند. در حقیقت آنها عامل ما هستند بی‌آنکه خود بخواهند.» در واقع این آدمها «الینه» شده‌اند. حقیر مدّعی نیست که سبك «ابزورد» مطرود است و هرکه بدان پرداخت مرتد

شده است، امّـا هنـرمنـد ایرانی هم باید آن‌قدر شعور داشته باشد که بداند علّت ظهور و سقوط مکتبهـا چیست؟ و چرا مکتبی در ظرف زمـان و مکـانی خاصّ رشـد و نمـو پیدا می‌کند. و ظرف هرمکتبی گنجایش چه مفاهیمی را دارد؟ مثلاً آیا می‌توانیم برای جهـانی شدن «تصـوّف» «سماع درویشـی»را با «رقص تانگو» نشان دهیم؟

آیا جامعه شرقی ایرانی در این مقطع مکان و زمان همه معضل و گرفتاریش «ماشینیزم» است؟ آیـا مشکـل جامعـه ما هم همـان مشکل اروپا و آمـریکاست؟ و برفرض محال اگر دچار همان آفت شده‌ایم راه مبارزه با آن حتماً باید نسخه فرمایش آنـهـا باشـد؟ نمـی‌گویم سوار الاغ شویم و در میدانها به تماشای «شهر فرنگی» یا «کچلك بازی» برویم! که صد البتّه اگر هنرمند بودیم امروز روز، تئاتـری باهـویت ملّی، میهنی داشتیم و همـان «کچلك بازی» را متحـوّل کرده بودیم. متاسّفانه الآن «شتر، گاو، پلنگی» شده‌ایم که هیچ نداریم!!

اولین و اسـاسی‌ترین سؤال من از نویسنـده محتـرم این است که: نمـایشنامه «حکایت شهر سنگی» را برای چه کسی نوشته است؟ مخاطبین فرضی او کیستنـد؟ آیـا برای همین مردم ایران نوشتـه است؟ یا فراسوی مرزها را مدنظر دارد؟ اگـر برای این مردم نوشتـه که خود بهتر از من می‌دانـد تجـربـه «خـوشبـه‌هـای خاکستری» و «بازگشت لوکوموتیوران» به کجا انجامید؟ مشکل اساسی نویسنده ایرانی این است که نمی‌تواند برای مردم خودش حرف بزنـد. و اگـر فراسـوی مرزهـا را افق دیـد خود قرار داده به علّت خام دستی، کارش بیشتر به یك «بازی» بچگانه برای آنها جلوه خواهد کرد. «نماد»ها آن‌قدر سطحی و تك‌ساحـتـی و کلیـشـه‌ای هستنـد که به ذهن هرخـواننـده‌ای به عنوان راحت‌الحلقوم متبادر خواهند شد. «سنگ» امروزه روز دیگر بوی «نا» گرفته است. «نخ‌نما» شده است. اگر قرار است مثـل آنها بنویسیم حدّاقل هزار توهای نهفته در کارشان را باید دریابیم یا نه؟ اگر نویسنده محترم شنیـده و یا در دانـشکـده خوانـده است که «یونسکو» اساساً به زبان اهمیّتی نمی‌دهد و آن را به تازیـانه نقد می‌گیرد، و در آثارش به گونه‌ای خاصّ از آن بهره می‌گیرد. حتماً این را هم خوانده است که او اصلاً فرانسوی نیست و نه تنها او، بلکـه همه آنها که در سبك «ابزورد» قلم زده‌اند، فرانسوی نبوده‌اند و فرانسه، زبان دوّم آنها بوده است. و حتماً نیـك می‌دانـد که چرا کسالت‌بار می‌نویسنـد؟ امّـا آقای نویسنده فارسی زبان با کدام مجوّز این‌قدر شلخته و بد می‌نویسد؟

زبـان نوشتـاری متن نه گفتاری است و نه نوشتاری. این ضعف نه از سر آگاهی و به دلیلی آمـده، بلکـه نویسنـده مدیوم ارتباطی‌اش را که «زبـان فارسی» بوده نمی‌شناسد. به چند نمونه اشاره کنم؟!؟

«بی‌خود نیست که صدایش این‌قدر زیـاده...» صفحه ۱۰

«تـا روی فضولاتشون زندگی کنند. درسته؟» صفحه ۱۲

«...این طوری از آدمها فقط فضولاتشان باقی می‌مونه...» صفحه ۱۱

«مگر من دستت رو گرفته‌ام.» صفحه ۱۶ـ «مگر می‌شه؟» صفحه ۱۶

«بلنـد شو... مگـر نمی‌بینی مهمـون داریم» صفحه ۲۶ و الخ...

گاهی مخاطب فکر می‌کند که نویسنده با این نثـر قصـد شوخی دارد. یکی دو نمونه را با هم بخوانیم. (دوباره چهار دست و پا مشغول گشتن فنر می‌شود.) صفحه ۱۰ که صد البتّه مخاطب با رمـل و اسـطرلاب باید بفهمد نقشه‌بردار پی فنر می‌گردد. در توضیـح صحنـه‌ای که لازم است نوشتـاری باشد چون دیگر به گفتار برنمی‌گردد نویسنـده گاهی، فقط گاهی سنّت‌شکنی می‌کند. (روی نقشه‌ای که جلوش است متمرکز می‌شود.) صفحه۱۱و منظور «جلویش» می‌باشد.

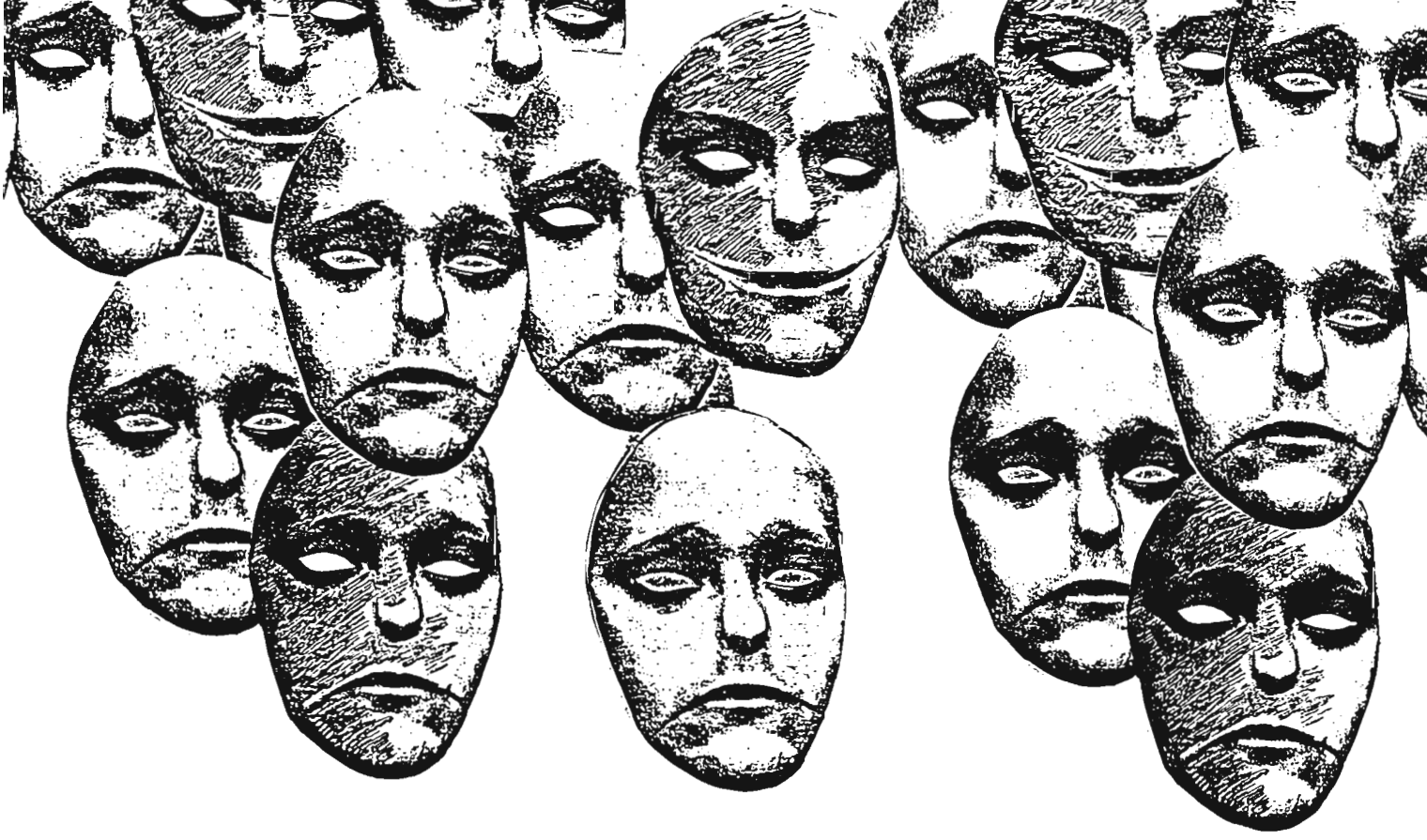
نمـایشنـامه با این ساختاری که دارد ناگهان متعهّد هم می‌شود و به همین دلیل ناگهان زن «هل من ناصر» سر می‌دهد. و تبدیل به یك اسطوره می‌شود. پس به ناچار باید زبانش هم عوض شود زن در اوّلین ورود به صحنـه این‌گونه صحبت می‌کند: «شوهرم...!... ناراحت نباش... بابا هیچ وقت مارو تنهـا نمی‌زاره... دیگـر بایـد پیدایش بشـه... ولی اگـه...! نه، بابا حتماً می‌آد. می‌آد دنبـالمون تا مارو با خودش ببره... بخواب...» صفحـه ۴۴ امّـا بعد از چادرنشینی و زندگی در صحـرا و یافـتـن «سـرزمـیـن موعـود»ی که «اسماعیل»اش با پاشنه پا سنگ را می‌ساید و از دل سنگ آب می‌جوشد ناگهان شعر از درون زن فوران می‌کند، نگاه کنید:

«ببین... اونجا... چشمه در نگاه چشم سیاه عمارت جوشید... و روان شد در زمین ...» صفحه ۵۳

«تا بشوید زمین آلوده را... ببین پسرم از آب چشـمـه می‌نوشـد... (بـرمـی‌گردد و رو به تماشاگران) زمین حکایتهای خودش رو گفت...» صفحه ۵۴.

البتّه زن‌پُـر بیراه نمی‌گوید چرا که او منحنی تحوّل شخصیّت را طی کرده، مگرنه اینکه هم او بود که فریـاد زد: «هیچ یار وفریادرسی نیست؟» صفحه ۵۱ و این ترجیع‌بند را تکرار کرد و پژواك داد تا به «سرزمین موعود» رسید. والاّ به نویسنده چه ربطی دارد که این حرفها برای دهان زن زیادی است و این همـه شعـار فقـط می‌تواند فرمایش نویسنده باشد. او دیگر به این مهمّ نمی‌اندیشد که قهرمان نباید عروسك دست نویسنده باشد و باید به راه خود برود و حرف خودش را بزند. حال اگـر نگوییم این «دفاعی بد» از «حقیقتی خوب» است برای خراب کردن آن حقیقت، حدّاقـل باید این را گفت: که هرمحتوایی ظرف خود را می‌طلبد وگرنه سرریز می‌کند.

وقتی قرار شود تنهـا نشـانـه زنده بودن آدم «داشتن فضـولات» باشد و شهر چنان غرق این فضـولات گردد که پایـه عمارتش برفضولات بنا نهـاده شده باشد. در این حال «...از آدمها فقط فضولاتشان باقی می‌مونه» چه زیرزمین، چه روی زمیـن.» صـفحـه ۱۳ و همین، نشـانـه بودن می‌شود.»، «داشتن فضولات نشونه زنده بـودن.» صفحـه ۱۳ با این تعـریف آدمهـا تك‌ساحتی می‌شونـد، مبدّل به وسیله‌ای برای ادامه حیات زورمداران می‌گردند. حتّی آرزوهای تکراری و دم دستی خواهنـد داشت، مثـلاً دائماً در فکرند که روی نقشه: «یك فضای سبز برم» صفحه ۱۳ او در حسرت این فضا می‌سوزد و از سویی اسیر این مکـان است. او شهر را تنها با معیار نقشه‌های خود باور دارد. آدمی با این ساخت چگونه ناگهان با دیدن یك چشمه متحوّل می‌شود؟ و همه سیر تحوّل را در یك «آن» طی می‌کند. «چشمه...! (به طرف میـز کارش می‌رود.) چشمـه کجـاست...؟ (نقشـه‌ها را یکی‌یکی نگاه می‌کند و درون سطل آشغـال می‌انـدازد.) نه... نیست... باید از اوّل جای دیگه‌ای دنبالش می‌گشتم... انگار همه‌اش خواب و خیال بود...!» صفحه ۵۳ بله او هم در پی «سرزمین موعود» است. در حالی که با اطلاعات دستور صحنه هنوز روی همان فضولات ایستاده



است. او به جای ساختن شهر، «هجرت»! را برمی‌گزیند. و «سرزمین موعود» چه نزدیک است! آنجا می‌توان: «حالا می‌شه همه جا رو فضای سبز داد.» صفحه ۵۳ و صد البتّه روی چمن خوابید، روی چمن راه رفت و روی چمن عاشق شد و روی چمن...

با این تحوّل ناگهانی در متن و تعهّد دمیده در روح آن، به ناگاه متن از سبک نوشته خود فقط در دو صفحه آخر فاصله می‌گیرد! نکند این دو صفحه برای گرفتن مجوّز چاپ نوشته شده؟ آخر هردرام‌نویس خام دستی هم خوب می‌فهمد که «کنش» متن در صفحه ۵۳ تمام شده و «هیچ یار و فریادرسی نیست...؟» و همه جا سیاهی است و... این اسماعیل رویین‌تن تنها یك «زهرخند» است برپیکرهٔ قبلی متن! چرا که در این خط هیچ گریز راهی نیست و حاکمش پیرزن عجوزه‌ای است که تنها دل به خرابی دارد و از آن شاد می‌شود و عاملانش مردان کور و خشنی هستند که فقط اطاعت می‌کنند و اینجا همه چیز دروغ است و فقط وحشت حکومت می‌کند و حتّی عاملان حکومت نیز از صدای پای پیرزن قالب تهی می‌کنند: «ساکت... (بلند می‌شود.) صدای پاش...» صفحه ۵۲ و حتّی بهترینها بعد از نجات و رسیدن به «سرزمین موعود» تنها به فکر فضای سبزند! چرا که از دل سنگ و سیاهی آمده‌اند. و آب چشمه زمین آلوده را می‌شوید و نسل آینده از آب مطهّر آن چشمه می‌نوشد و توی تماشاگر اگر تا به حال هم نفهمیده‌ای که نویسنده چه گفته در آخرین دیالوگ با شعار توضیح می‌دهد که آگاه باش! (برمی‌گردد و رو به تماشاگران.) «زمین حکایتهای خودش‌رو گفت...» صفحه ۵۴ شاید نویسنده مدّعی شود که حقیر دچار ساده‌اندیشی شده و به عمق مطلب راه نیافته‌ام. باید عرض کنم که یك اثر نمادین هم در وهله اوّل باید ظاهر قصّه را درست بگوید و باورپذیر باشد تا بعد بتوان به دیگر لایه‌ها دست یافت! آقای شماسی قبلاً هم به همین بلا دچار بود. او در «خوشه‌های خاکستری» مدّعی بود که می‌خواهد مسئله «زمان» و «وقت» را از دیدگاه حضرت علی(ع) بگوید که موفّق نشد! و در «بازگشت لوکوموتیوران» که «حکایت شهر سنگی» فرزند ناقص اوست نیز در پی یافتن مأوا و خودشناسی بود. و اینجا هم همین «درد» را دارد.

بعد از این قضایا یك سؤال دیگر باقی می‌ماند که خانم مژده با نمایش «آخر بازی» بکت و تخصّصی که در تئاتر «ابزورد» دارد حتماً بهتر از حقیر می‌داند که متن از ضعف وکم‌خونی رنج می‌برد و هیچ کارگردان بزرگی هم توان آن را ندارد که از یك متن ضعیف اجرایی متوسط ارائه دهد. پس چه چیزی او را برآن داشته تا دست به اجرای این متن بزند؟ و این سؤال کمی تعمّق برانگیز است. حتماً در متن حرفهایی هست که ذوق مشکل‌پسند ایشان را تحریك کرده و بعد از «پینتر» و «بکت» و آن همه مقاله درباره «تئاتر ابزورد» و کلاسهای درسی تحلیل نمایشنامه، روی به این کار آورده است. و این مهمّ بماند تا بعد از اجرا به آن بپردازیم.

و به عنوان آخرین کلام عرض کنم. که اگر ما در پی هویّت تئاتر ملّی هستیم و درد مردم را داریم، باید از اوّل بیاموزیم که چگونه می‌توان با این مردم حرف زد! تا این مهمّ را پشت سر نگذاریم به همان بیراهه‌ای خواهیم رفت که سینمای ما دچار آن شده است.

والسلام

● نقطه شروع

« از کجا شروع کنیم؟ »

نصرالله قادری

درام‌نویسی همیشه با این مسئله روبرو است که برای نوشتن از کجا شروع کند؟ این مشکل نه‌تنها هنرمندان نوآموز، بلکه نویسندگان کهنه‌کار را نیز شامل می‌شود گو اینکه گذشت زمان و تمرین و ممارست پاسخ لازم را به درام‌نویس کهنه‌کار می‌دهد. ولی این سؤال همواره ذهن تازه‌کاران را به خود مشغول می‌کند.

همچنین مسائلی از این قبیل نیز پیش روی ماست: برای آموختن فن نمایشنامه‌نویسی از کجا شروع کنیم؟ نویسنده حرفه‌ای غالباً از کجا شروع می‌کند؟ و مهمتر اینکه، وقتی نمایشنامه‌ای را می‌بینیم چگونه دریابیم نویسنده از کجا شروع کرده است؟

برای پاسخ به این مسائل به قدر حوصله این مقال به جستجوی جوابی درخور برمی‌خیزیم.

برای شروع به نگارش یك درام، راههای گوناگونی موجود است. اما از میان همه راهها، سه شیوه عمده وجود دارد که درواقع باید گفت این سه شیوه عصاره دیگر روشهاست. برکسی پوشیده نیست که اهمیت نقطه شروع به خاطر آن است که بتوان با آن توجه مخاطب را به خود جلب کنیم.

سه شیوه یاد شده عبارتند از:

۱. شروع با موضوع.
۲. شروع با شخصیّت.
۳. شروع با وضعیّت.

درام‌نویس برای شروع می‌تواند یکی از این سه نقطه شروع را برگزیند. هرچند که در یك درام منسجم این سه شیوه کاملاً با هم درآمیخته و یکی شده‌اند.

شروع با موضوع:

۱. تعریف موضوع.
۲. عیب شروع با موضوع.
۳. حسن شروع با موضوع.

۱ـ تعریف موضوع:

در فرهنگ «وبستر» موضوع چنین تعریف شده است:

«آنچه که پیش از اقدام به کار فرض و آزمایش شود و پایه بحث و استدلال قرار گیرد، قراری که مشهود و امید نتیجه دادنش مسلم باشد»[۱]

در کتب فن درام‌نویسی به جای کلمه «موضوع» از کلمات دیگری نیز استفاده شده است. اما همه در یك تعریف متفق‌القولند که هردرامی باید «هدف» و «موضوع» داشته باشد. مسلم است که هر شعر، مقاله، داستان، فیلمنامه، نمایشنامه،... حاوی یك «موضوع» است.

یادآوری این نکته ضروری است که هرگز نمی‌توان تعریف یك خطی و جامع و مانعی را از «موضوع»، «تم»، «شخصیّت»، «وضعیّت» و... ارائه داد. آنچه در اینجا می‌آید صرفاً به خاطر درك مفهوم این مفاهیم است. در ارتباط با «موضوع» و «تم» و... بحث مفصلی نیاز است که در جای خود به آن خواهیم پرداخت. حال برای درك مفهوم «موضوع» مثالی می‌آوریم.

موضوع «سرنوشت» زمینه وسیعی دارد. اما چگونگی استفاده از این موضوع وسیع، مهم است. به این دو عبارت توجه کنید:

سرنوشت:

۱. هیچ‌کس نمی‌تواند از«سرنوشت»خود فرار کند.

۲. «سرنوشت» هیچ نقشی در زندگی انسان ندارد.

همان‌طور که عنایت می‌کنید «تم» در هر دو مورد یکی بوده و آن «سرنوشت» است. اما موضوع آن فرق می‌کند. پر واضح است که روی یك «تم» بخصوص می‌توان موضوعات مختلفی را بیان کرد.

محتوای کلی یك درام مطلبی است که باری از اندیشه را با خود همراه دارد و اینجا نوع نگاهی که نویسنده به مطلب دارد از اهمیت برخوردار است.

۲ـ عیب شروع با موضوع:

یکی از عیوب شروع با موضوع این است که نویسنده با اطمینان قاطع نسبت به نظریه خود شروع می‌کند. این مسئله بخودی خود بد نیست. امّا چون نویسنده در پی آن است که به هر تقدیر نظریه خود را به اثبات رساند ناچار دست به هرعملی خواهد زد. اغلب نویسندگان در این‌گونه موارد آدمهایی را انتخاب می‌کنند که بتوانند به وسیله آنها موضوع را ثابت کنند و اکثراً شخصیّت این آدمها تصنعی و کلیشه‌ای است. آنها هرگز حرف خود را که باید متناسب با شخصیّت خودشان باشد، نمی‌گویند و رفتاری مناسب ندارند، بلکه دیالوگها و رفتار القاء شده نویسنده را به بیننده و خواننده القاء می‌کنند، حتی گاهی با نفس حوادث نیز ارتباط لازم را برقرار نمی‌کنند. در حالی که منطقاً باید موضوع در بطن حادثه نهفته باشد تا آدمها در قبال آن عکس‌العمل لازم نشان بدهند.

در این شیوه، پند و اندرز و نصیحت از ابتدائی‌ترین کارهایی است که نویسنده معمولاً انجام می‌دهد. این امر در درام‌نویسی بسیار خطرناك است: زیرا اگر مخاطب احساس‌کند که می‌خواهند او را نصیحت کنند دلزده شده و با متن همراه و همدل نمی‌گردد. قهرمان نیز در شیوه شروع با موضوع به یك عروسك کوکی تبدیل می‌شود که اختیاری از خود ندارد و در پی اثبات نظریات نویسنده است. از دیگر عیوب این شیوه، جستجوی وضعیّت خاصی است که بتوان با استفاده از آن موضوع موردنظر را به اثبات رساند. این امری دشوار بوده و غالباً ساختگی و ناچسب به‌نظر می‌رسد. نگاهی به نمایشنامه‌های چاپ شده دهه اخیر این مدعا را روشن می‌کند. اکثر این نمایشنامه‌ها تصنعی بوده و با مخاطب خود ارتباط منطقی را برقرار نمی‌کنند، چرا که نویسنده سعی در اثبات موضوع خود نموده و در این مسیر از شعارپردازی و موعظه و خطابه نیز روی‌گردان نبوده است.

یادآوری این نکته ضروری است که: شروع با موضوع تنها و بهترین شیوه برای نمایشنامه‌نویسی نیست و این شیوه مشکلات عدیده‌ای را به همراه دارد که نویسنده خام دست و حتی کهنه‌کار نیز به آسانی نمی‌تواند آنها را مرتفع سازد. البته گفتنی است که صرف احتمال لغزش نویسنده به ورطه نصیحت و خطابه و... در صورت اختیار این شیوه دلیل بر رد آن نبوده، چرا که نمایشنامه‌های ممتاز و برگزیده‌ای را می‌توان ارائه داد که در چهارچوب این شیوه به نگارش درآمده و موفق هم بوده‌اند. اما این عدم دلالت نیز برهان قاطعی در تایید بی‌چون و چرای این روش نمی‌باشد. آنچه اهمیّت دارد این است

که هنرمند اصول درام‌نویسی را بشناسد و با تمرین و ممارست آن را ملکه ذهن ساخته و هنگام آفرینش هنری از آن سود جوید.

۳ـ حسن شروع با موضوع:

شروع با موضوع این حسن را دارد که تکلیف نویسنده از همان ابتدا روشن و مشخص است که به کجا می‌خواهد برود و درپی اثبات چیست؟ در چنین شیوه‌ای خط مشی‌کار معین بوده و نتیجه آن نیز آشکار است. نویسنده در این شیوه معمولاً به بیراه نرفته و پراکنده‌گویی نمی‌کند. چرا که در همان آغاز از فرجام کار، آگاه است.

شروع با شخصیّت:

ـ تعریف شخصیّت.
ـ عیب شروع با شخصیّت.
ـ حسن شروع با شخصیّت.

بحث درباره شخصیّت یك بحث عمده در آثار هنری است. اینجا ما قصد نداریم که انواع شخصیّت، شخصیّتهای مدور، مسطح با چگونگی پرداخت شخصیّت را توضیح دهیم. یکی از شیوه‌های شروع، شروع با شخصیّت است. در این شیوه جذّابیت یك آدم بخصوص باعث می‌شود تا نمایشنامه‌ای به‌وجود آید. در چنین حالتی، وقتی شخصیّتی پیدا شد که جالب توجه بود و از خود ارزش مطرح شدن را نشان داد اولین جرقّه‌های ذهنی نویسنده برای نگارش متن زده می‌شود. شروع با شخصیّت، مشکلات کمتری از پرداخت با موضوع را دارد. در این شیوه نویسنده باید همواره سه مسئله را مدّنظر داشته باشد.

۱. شناخت شخصیّت.
۲. شناساندن شخصیّت.
۳. راز تازگی شخصیّت.

وقتی شخصیّتی پرجاذبه را یافتیم که قابلیّت مطرح شدن را داشت، ابتدا باید موضوع و محتوی را بیابیم و به این پرسش پاسخ دهیم که با این آدم چه می‌خواهیم بکنیم؟ برای تعیین تکلیف شخصیّت ناچاریم درپی موضوعی باشیم که تکلیف او را روشن کند. آنگاه باید شخصیّت را در وضعیّت بخصوصی قرار داد که بتوان درام را پیش برد. در اینجا ناچار بازمی‌گردیم به مسئله‌ای که در آغاز به آن اشاره کردیم و آن مسئله جدایی‌ناپذیری این سه شیوه در یك درام اصولی است. اکنون بوضوح می‌بینیم که تنها داشتن یك شخصیّت جاذب کافی نیست و حتماً باید در جستجوی «موضوع» و «وضعیّت» بخصوصی نیز باشیم.

پس در این شیوه:

۱. شخصیّت تازه‌ای که قابلیّت مطرح شدن را دارد انتخاب می‌کنیم.

آنگاه:

۲. به‌دنبال موضوعی می‌رویم که بتوانیم تکلیف این شخصیّت را مشخص کنیم.

و در نهایت:

۳. باید وضعیّتی را بیابیم که این «شخصیّت» براحتی در آن «وضعیّت» قرار گیرد و کار به سرانجام برسد.

۱ـ تعریف شخصیّت:

ارسطو «شخصیّت» یا «منش» را چنین تعریف می‌کند:

«منظور از منش» یا «شخصیّت» آن ویژگیهای خاصّی است که ما به وسیله آن اشخاص را در حین عمل می‌شناسیم.

۲ـ عیب شروع با شخصیّت:

در این شیوه نیز همان مشکل یعنی تعیین هدف و راهی که از پیش انتخاب شده است ـ پیش روی ماست. بنابراین در چنین وضعیّتی نوعی بازگشت دایره‌ای به «موضوع» را مشاهده می‌کنیم. نویسنده در این شیوه نیز «موضوع» را به شخصیّت تحمیل می‌کند. بنابراین اینجا نیز کم و بیش کار دچار تصنع می‌شود.

۳ـ حسن شروع با شخصیّت:

حسن این شیوه: آغاز نمایشنامه با یك شخصیّت جالب توجه شروع می‌شود. درواقع، تازگی شخصیّت و جاذب بودن آن باعث می‌شود که نمایشنامه از آغاز توفیق ارتباط با تماشاگر را می‌یابد و با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند. یادآوری این نکته خالی از فایده نیست که نمایشنامه‌های موفق و زیبایی در این شیوه نیز به نگارش در آمده است که هنوز تازگی و طراوت خود را دارا هستند.

شروع با وضعیّت:

شروع با وضعیّت:
۱. تعریف وضعیّت.
۲. عیب شروع با وضعیّت.
۳. حسن شروع با وضعیّت.

۱ـ تعریف وضعیّت:

وضعیّت شامل اموری است طبیعی که به‌طور پیوسته به دنبال هم می‌آیند. وضعیّت یعنی دگرگون شدن آنچه تا به حال بوده است و ایجاد بحران یا به خطر افتادن سرنوشتی یا تصمیم تازه‌ای در مقطع خاصّی از زمان و مکان. به‌وجود آمدن این دگرگونی سامان‌دهنده یك وضعیّت دراماتیك است.

هرنمایشنامه‌ای تواتر وضعیّتهاست، پشت سرهم قرار گرفتن وضعیّتهای مختلف، اما هر تواتر وضعیّتی نمایش نیست. در عین انکه هرنمایشنامه‌ای تواتر وضعیّت است اما درام یك وضعیّت اِساسی دارد و تعدادی وضعیّتهای فرعی. وضعیّت اساس را هرگز نمی‌توان از نمایشنامه حذف کرد امّا وضعیّتهای فرعی را می‌توان برداشت. وضعیّت اصلی به مثابه تنه درخت و وضعیّتهای فرعی به مثابه شاخ و برگ آن است. همان‌طور که اشاره شد هر وضعیّت و تواتر وضعیّتی به درد نمایش نمی‌خورد، مگر اینکه در دل وضعیّت حادثه‌ای اتّفاق بیفتد. یکی از خصوصیّات وضعیّت دراماتیك این است که قابل بسط می‌باشد. اگر با این شیوه شروع به نوشتن نمودیم خوب است که با یکی از وضعیّتهای زیر آغاز کنیم:

۱. بحران.
۲. سرنوشت خاصّی به خطر افتاده باشد.
۳. تصمیم تازه‌ای در کار باشد.

۲ـ عیب شروع با وضعیّت:

صرف داشتن یك وضعیّت نمی‌تواند به وجود آورنده نمایشنامه باشد. به فرض که وضعیّت دراماتیکی را یافتیم این «وضعیّت» بدون حضور «شخصیّت» معنا و مفهوم ندارد. پس ناچاریم در آغاز «شخصیّتی» را بیابیم و او را حامل موضوعی کنیم که در این وضعیّت نتیجه‌ای به دست آید.

نمایشنامه بدون شخصیّت مفهوم ندارد. دیگر اینکه داشتن یك وضعیّت دراماتیك بدون موضوع، یقیناً نویسنده را به بیراهه خواهد برد. اگر صرفاً به ناخودآگاه نویسنده تکیّه شود و وضعیّت او را با خود ببرد مشخّص نیست که پایان کار به کجا ختم خواهد شد. گاه اتفاق می‌افتد که در پایان چنین وضعیّتی نویسنده درمی‌یابد، نمایشنامه موضوعی خلاف ایده او را با خود پرورده است.

۳ـ حسن شروع با وضعیّت:

حسن شروع با وضعیّت این است که به عمل نزدیکتر است. نویسنده عمدتاً به عمل و عکس‌العمل می‌اندیشد و فوراً به حادثه فکر می‌کند و این خود یك وضعیّت نمایشی‌است. در این شیوه راه پند و اندرز بسته است. شاخص و امتیاز این شیوه حادثه و عمل است. چون در اینجا با وضعیّتی اصلی روبرو هستیم که قابل بسط است و چون نویسنده عملاً به عمل می‌اندیشد طبیعتاً کار به نمایشی‌تر شدن بیشتر اثر منتهی خواهد شد.

در این شیوه ضرورت حضور شخصیّتهای اضافی و بی‌ثمر از بین خواهد رفت و علی‌رغم اینکه راه به پند و اندرز و... بسته است امّا ممکن است این عوامل نیز به چشم آید بی‌آنکه لطمه‌ای بر پیکر کار و ساختمان اثر وارد آید. اینجا عمده شروع حادثه و عمل است.

●

آزادِ آزادم!

■ نشستی با حسین خسروجردی

اشاره:

حسین خسروجردی برای اهل هنر نیاز به معرفی ندارد هرچند خود او هم در این گفتگو همهٔ آنچه را که باید، گفته است. هرچه ما بنویسیم با آنچه خود او گفته است برابری نخواهد کرد. کاش دیگران هم همین قدر که او هست صادق و بی‌پیرایه بودند.

● از گذشته شروع کنید.

■ قبل از اینکه به مدرسه بروم، خیلی دلم می‌خواست کتابی بزنم زیر بغل و توی کوچه راه بروم، وقتی سؤال می‌کردند حسین آقا کجا می‌ری؟ می‌گفتم مدرسه! کلاس چندمی؟ می‌گفتم سوم یا چهارم. هرچی که تیغم می‌برید!

وقتی وارد دبستان شدم و کم‌کم با محیط مدرسه خو گرفتم، فکر می‌کردم دنیا خلاصه می‌شود به، از خونه تا مدرسه. یك آقای معزی نوی رادیو بود که اسمش مشابه اسم همکلاسی کلاس اوّلم بود، فکر می‌کردم رادیو مال آنهاست، فکر می‌کردم برنامه رادیویی کارگران را برای پدرم و بچّه‌محلی‌های کارگرم می‌سازند و محل تولید آن هم دور و بر کارخونه‌ای است که پدرم در اونجا مشغول بود. فکر می‌کردم فقط یك عکّاس وجود دارد و اون هم آقا ایوب عکاس پارك محل ماست.

دوران تحصیلاتم هیچ وقت حوصله درسهای مدرسه را نداشتم، با تنفّری شدید از دیکتاتوری جبر اصلاً اهل حساب و کتاب نبودم. اون هم حساب و کتابهایی که فقط جایش توی کتابها بود، آخر یك تومن پول توجیبی در روز که احتیاجی به حساب و کتاب نداشت. فقط حوصله می‌کردم نقّاشیهای کتاب طبیعی را کپی کنم وقتی معلّم انگلیسی با آن لهجه غلیظش سعی در ادای کلمات انگلیسی داشت تمام علاقه‌ای که به یادگیری داشتم به شهادت می‌رسید. امّا تمام وقت دستم قلم بود امّا نه برای نت‌برداری، که برای یادداشتهای تصویری.

بالاخره قبولی سوم دبیرستان را هم گرفتم امّا چه گرفتنی. وارد هنرستان شدم و تازه فهمیدم که چه‌جور آدمهایی هم وجود داشته که ما خبر نداریم و چه دنیایی و چه افکاری و چه اخباری، خیلی متفاوت با گذشته‌ام.

قبل از شروع هنرستان دوره کوتاهی را در آتلیه کنکور به وساطت یکی از نزدیکانم و سفارش جناب استاد گلزاری به آتلیه کنکور رفتم و در محضر جناب استاد رضا ایمانی اوّلین معلّم هنری خودم را تجربه کردم. و هنرستان را با استاد اسداللهزاده شروع کردم و افتخار شاگردی اساتید گرانقدر دیگری را در طول تحصیل در هنرستان پیدا کردم جناب استاد محمود فرشچیان، جناب استاد مجید مهرگان، مرحوم اصغر محمّدی و مرحوم رفیع حالتی که خدایشان رحمت کند. استاد ایمانی، استاد ضیائی، استاد شریف‌آبادی، استاد عالیوندی، استاد صرّاف، استاد مهدی حسینی، استاد احمدی، استاد ناصر عناصری، خانم استاد هاشمی و بزرگانی دیگر. و پس از هنرستان وارد دانشگاه تهران دانشکده هنرهای زیبا شدم و از محضر اساتید محترم دیگری کسب تعلیم کردم و از آن میان یاد می‌کنم از خانم استاد محتشمی، خانم استاد شاهنده، خانم استاد محصصی، خانم استاد متّحدین، استاد آیت الهی، استاد حلیمی، استاد روئین پاکباز، استاد هانیبال الخاص، استاد رضا ایمانی، استاد رضا درخشانی، استادمارکوگریگوریان که براستی خود را مدیون زحمات یکایك آنان می‌دانم. پروژه نهایی دانشکده را با ارائه چند اثر رنگ روغن و سی اثر از مجموع طرحهای اصل فراموش شده و تعدادی آثار دیگر به همراه رساله پایانی دانشکده‌ام با عنوان آشنایی با کاریکاتور، حاصل تجربیات دوران روزنامه‌نگاریم را با تلاش و رهنمودهای استاد گرامی جناب آقای مرتضی ممیّز به پایان رساندم.

از سالهای دوّم و مخصوصاً سوّم که سال آخر هنرستان بود تجربه و سعی در خلق آثار خودم را آغاز کردم. ابتدا طبیعت‌گرایی می‌کردم، بعد فیگوراتیو، و اوّلین سبکی که به عنوان نزدیکترین

■ خود من امروز برای گفتن نه مشکل درونی دارم و نه احساس ناتوانی و نه مشکل بیرونی. هرچه بخواهم از طریق خلق اثر هنری می‌گویم. آزادِ آزادم!

مکتب به روحیات خودم انتخاب کردم سبک سور رئالیسم بود. یك تجربه در تابلوی «لیوان سرخ در پردهٔ دریده شدهٔ بوم» به عنوان اوّلین اثر و پرده دوّم که پروژه دیپلم هنرستان بود و تم سور رئالیستی داشت، «کویر سرخ» که انتهای آن به جنگل منتهی می‌شد.

در سالهای دوّم دانشکده تابلوی «حیّ علی الفلاح» را که عبور از جهل به‌آگاهی‌شیعی و پس از آن به شهادت بود، به تصویر کشیدم، این تابلو که در کنار تابلوی «فیضیّه» حبیب صادقی و تابلوی «قربانیان قلعه و قدرت» کار کاظم چلیپا و «به دار آویختگان» علی نوروزی طلب بود بدون نام تابلوها در سال ۱۳۵۶ به عنوان کارهای پایان ترم سوّم دانشکده ارائه شد و فضای بی‌دردی را در دانشکده شکست؛ و درواقع اوّلین آثار هنری بود که انقلاب را نوید می‌داد.

در روزهای پرحادثه انقلاب به یاری تنی چند از دوستان دانشکده که اکثراً معماری می‌خواندند با حبیب صادقی و کاظم چلیپا و محمود ایمانی و حسن محمّدی تلاش کردیم که اوّلین نمایشگاه انقلابی را برپا کنیم امّا روز پایان کار ما همزمان شد با روز همبستگی نیروی هوایی با انقلابیون و پس از پیروزی، نمایشگاه را در حسینیه ارشاد برپا کردیم و از هنرمندان دیگر هم یاری گرفتیم مثل حسین صدری، علی رجبی، علی نوروزی طلب، روحانی- که هیچ وقت ایشان را زیارت نکردم- جناب استاد کاتوزیان، خانم فریده فروتن، خواهر هنرمند که شرکت فعّال داشت و خواهر دیگرمان خانم برقی و آقایان ناصر پلنگی و استاد بهرام عالیوندی و استاد حلیمی و تنی دیگر از هنرمندان. نمایشگاه شهرهای دیگری را نیز گذراند مثل قم، اصفهان، شهرك ذوب آهن، شیراز، باختران، تبریز و رشت، وقتی به تهران بازگشتیم تصمیم گرفتیم به دانشگاه برویم و ادامه تحصیل بدهیم، و در همان حال با دوستان دیگری آشنا شدیم که تلاش می‌کردند کانون هنرمندان انقلاب را راه بیندازند. نتیجه تلاش آنها همین حوزه هنری امروز هست که ازقدیمی‌ها در حال حاضر فقط حبیب صادقی و کاظم چلیپا باقی مانده‌اند. با جدّیت می‌گویم حوزه امروز اگر آزادترین مراکز فرهنگی و هنری نباشد یکی از آزادترین آنهاست و من احساس می‌کنم که حوزه میدان تعلیم و تعلّم است البته بدون اشکال هم نیست و طبیعی است که نباید هم بدون اشکال باشد امّا در همین حوزه دوره نقّاشی شعاری، دوره نقّاشی شعوری و نقّاشی آزاد را تجربه کردم و امروز هم دست به کار ساختن یك پروژه دیگر هستم. مجّسمه‌های داوود و... که ان‌شاءالله تا عید امسال آماده خواهد شد. و تصمیم دارم ابتدا در چند نمایشگاه خارجی شرکت کنم و پس از آن با حذف ایرادها آنها را در ایران به نمایش بگذارم.

● چه افتخاراتی کسب کرده‌اید و آیا حضور بین‌المللی در عرصه هنر داشته‌اید یا خیر؟

■ بله... تا به حال افتخار داشتم دست خط مبارك حضرت امام را به هنرمندان جنگ بر دیده بگذارم و جایزه بهترین پوستر فیلم را برای پوستر دستفروش و دیپلم بین‌المللی نمایشگاه صلح شوروی را دریافت کنم و چندین دیپلم و جوایز مختلف دیگر. علاوه بر این در چندین کشور خارجی نمایشگاه گروهی داشته‌ام، مثل پاریس، پاکستان، دانمارك. امّا این کافی نیست تازه در اوّل راه هستم و معتقدم که اگر خداوند یاری بکند بیش از اینها باید حضور داشته باشم و تلاش کنم و تجربه کنم.

● در داخل کشور چند نمایشگاه داشتید؟

■ در داخل شاید چیزی حدود ۲۰ نمایشگاه گروهی و یك نمایشگاه انفرادی در خانه سوره داشتم.

● نظر شما در ارتباط با گالریهای خصوصی چیست؟

■ بازگشایی آنها خیلی چیزها را رو کرد و خیلی‌ها را هم معرفی کرد. این کار بزرگی بود که وزارت ارشاد انجام داد. خیلی آگاهانه بود. معلوم شد که بعضیها چه می‌خواهند و چه دارند که بگویند! و بعضیها آرزو می‌کنند که ای کاش نمی‌گذاشتند ما حرفمان را بزنیم. آخر بعضیها تا زمانی که زورخانه تعطیل است پهلوانند! امّا ارزش این کار بیشتر در معرّفی هنرمندان خوبی بود که تجربیّات آزاد و شخصی خود را که در بسیاری موارد قابل ارزیابی بود و بعضاً ارزشمند به نمایش گذاشتند.

● نظر شما در رابطه با هنر امروز هنرمندان امروز چیست؟

■ فارغ از بسیاری اشکالات، باید بگویم که در حال یافتن خود هستیم و هستند. و می‌رویم تا دنیایی تازه را دریابیم و بنمایانیم. امروز

■ گاهی دقّت لازم است و گاهی عجله. بعضی اوقات بازآفرینی لازم است و گاهی اوقات ابتکار و خلاقیّت، معتقدم که مرزی هم میان هنرها وجود ندارد و تعریف بسته‌ای هم برای هنر و هنرمند ندارم. وقتی بیافرینی هنرمند خواهی بود و هنر یعنی آفرینش. و شاید گاهی آفرینش یك جُمله.

هنرمندان ارزشمند و جدّی ما اگر خصومتهای شخصی و گروهی خود را کنار بگذارند می‌توانند بزرگترین و ارزشمندترین حوادث هنری و فرهنگی را رقم بزنند. خود من امروز برای گفتن نه مشکل درونی دارم و نه احساس ناتوانی، و نه مشکل بیرونی، هرچه بخواهم از طریق خلق اثر هنری می‌گویم. آزاد آزادم. امّا اگر بعضی چیزها را نمی‌گویم تنها از جهل می‌ترسم از سوء استفاده می‌ترسم. من همان‌گونه که آزادم شهید و قهرمان و آزاده به تصویر بکشم، آدمهای دربند را هم کشیده‌ام. آدمهای در زندان جهل را، مردان نردبانی را با انواع نردبانها. امّا کسی مرا به بند نکشید، بیایید و از این ارزش تا نمرده است پاسداری کنیم. بیایید همیاری خود را نشان دهیم تا آخرین دستهای بی‌هنران تصمیم‌گیرنده برای هنر و هنرمندان را کنار بزنیم و خود تصمیم بگیریم. بگذریم از آنها که خود را در چراغ جادویی طلسم شده می‌انگارند و انتظار علاءالدینی را می‌کشند تا بیاید و دستی بر چراغ جادو بکشد، بلکه طلسم شکسته شود و اینان از طلسم خود دیووار تنوره کشند و به خدمت ارباب درآیند. اینها که خود را تنها دربند می‌بینند گویا بر دیو بودن خود واقف نیستند.

ما مردمانی آرمان‌گرا و انگیزه‌دار هستیم و چه بسیارند در میان ما هنرمندان و فرهنگیان دردمند و دردآشنا و علاقه‌مند به فرهنگ و هنر و ادبیات شرق و واقف به تحوّلات غرب که اگر آستین همّت بالا بزنند خدمتی بزرگ خواهند کرد. باید یك تعدیل به‌وجود آوریم. تعدیل در متدهای مختلف فرهنگی و اعتقادی و اجتماعی و رفتارها و کردارها و منشها، به جای دامن زدن به تضادها، باید جامعه را به سوی تعادل سوق بدهیم: این وظیفه هنر و هنرمندان است. نباید دیگران برای ما خط بکشند. خودمان بهتر می‌دانیم که چه باید کرد. آخر هر پدیده‌ای اگر کاملاً هنری نباشد لااقل لعابی از هنر دارد. به طور کلی هستی هنر است و به عقیده من اگر هنر را کنار بگذاریم از تولّد اوّلین انسان تا امروز هیچ‌چیز باقی نمی‌ماند شاید فقط یك اسلاید بی‌حرکت که آن هم بالاخره گونه‌ای هنر است.

از غربزده‌های دروغین و خودباختگان سست عنصر و فریفتگان سست عنصر و فریفتگان انتظاری نباید داشت. شما کافی است صبحها برای رفتن به سر کار که برمی‌خیزید، کمی دقّت کنید. خیلی از راننده تاکسی‌های ما فقط می‌خواهند به قول سینماگرها «اکشن» بیافرینند. راننده تاکسی سیاست‌زده امروز را با پاسبان شاعر قدیم‌الایّام مقایسه کنید. راننده تاکسی است، ساخاروف نیست بعضاً یك جاهل بلبل‌زبان است و کاسب امروز ما نه‌تنها حبیب خدا نیست که رقیب خداست و تاجر ما بیشتر فاجر است تا تاجر. و الی ماشاءالله. تعهد ما چه شد. راستی برای آیندگان چقدر اندیشیده‌ایم. فرزندان ما چگونه زندگی خواهند کرد. من

بچه‌هایی را می‌شناسم که پایشان هیچ‌وقت کفشی را دوبار نپوشیده و بچه‌هایی را که حتّی دوبار هم کفش نپوشیده‌اند. من خوب می‌دانم شکلاتهای ۲۰۰۰ تومانی آن‌قدر نمی‌مانند که بوی ماندگی بگیرند اما پفک‌نمکی‌هایی که اکسیده شده‌اند و کودکانی که با خوردن آن تمامی آرزوهایشان برآورده می‌شود...!

رسالت خود را فراموش نکنیم. آرزو دارم روزی دعوا و مرافعه‌های میان هنرمندان خاتمه یابد امّا آشتی کردن داخل کلانتری را هم‌قبول ندارم!

دقّت کنید ژاپنیها چه می‌کنند، آنها می‌روند تا صورت چشم بادامی را صورت اوّلین انسان و انسان اوّلیه معرفی کنند و شاید روزی دنیا باور خواهد کرد که حضرت آدم چشم بادامی بوده است! شاید این بزرگترین پروژه ژاپنیهاست که قرار است روزی پیاده شود. کمی هم متوجّه حرکات غرب باشید. جهان عرصه شطرنج گونه‌ای خواهد شد که برای رسیدن به دهکده جهانی در آن به مهره چینی می‌پردازند و فردا بازی را آغاز خواهند کرد و مغزبازی در بالای سر همه ما فرماندهی خواهد کرد «ماهواره».

● چقدر تلاش کرده‌ایم و برنامه ما برای آینده چیست؟

■ البتّه برای آفرینش و هنر مرزی وجود ندارد. معتقدم که هرچه تأثیرگذارتر قدرتمندتر خواهد بود هرچه زیباتر چشم‌نوازتر. هرچه سالمتر تربیت‌کننده‌تر، هرچه بادقّت‌تر تحسین برانگیزانه‌تر و هرچه صادقانه‌تر دلنشین‌تر است. گاهی دقّت لازم است گاهی عجله. بعضی اوقات بازآفرینی لازم است و گاهی اوقات ابتکار و خلّاقیّت. متقدم مرزی هم میان هنرها وجود ندارد، و تعریف بسته‌ای هم برای هنر و هنرمند ندارم. وقتی بیافرینی هنرمند خواهی بود و هنر یعنی آفرینش، و شاید گاهی آفرینش یك جمله- ارزشها را بشناسیم و سپس معرفی کنیم نه آنگونه که تا به امروز می‌کردیم.

ما متأسّفانه از تبلیغ فقط نوع مستقیم آن را می‌شناسیم. و از معرّفی کردن فقط شعار دادن را هنوز معتقدیم برای مطرح کردن بگوییم «بهترین است» یا «از این بهتر مادرنزاده است» و در امر کوبیدن هم از تمام توان استفاده می‌کنیم و از هر راهی می‌رویم و هرچه در چنته داریم رو می‌کنیم و گاهی هم دست خود را! حدّ وسط را نه می‌شناسیم و نه قبول داریم یا رومی رومی هستیم یا زنگی زنگی. یا باید هنرمند در خدمت زر باشیم و یا در خدمت عصبیتهای سیاسی، فرهنگی و گروهی. نوچه‌پروری و ستایش ارباب همچنان باب است. متأسّفانه همیشه غائله را دوست داریم، حتّی اگر تماشاچی باشیم. امروزه از مد افتاده والّا بد نیست برای عبرت گرفتن مدّتی هم خروس جنگی نگهداری کنیم. بهتر است به اصل خود برگردیم و بدل دیگران نباشیم، اروپاییها در قبال اعتقاد خود اصل هستند و بدلهایشان در کشورهای جهان سوم فراوان است. در کشور خود ما هم از اواسط دوره صفویّه تا همین امروز فراوان یافت می‌شود. واقعیّت این است که امروز ما در «صورت» پیرو هنرمندان غربی هستیم. مبتذلترین نوع ترویج فرنگی پسندی را هنرمندان بازاری یا تجاری ما رواج می‌دهند و موذیانه‌ترین آن را متجدّدین خودباخته که بدل‌سازان هنر اروپایی هستند.

غرب در جایگاه خود و در جهت آرمان خود سعی دارد مفیدترین کارها را انجام دهد، امّا ما چه می‌گوییم. ما حرفها و پیامهایی داریم که دنیا تشنه آنهاست. ذوق سلیم حاضر نخواهد شد در جهت تکامل و رشد در زیبایی‌شناسی عقب‌گرد کند اگر می‌خواهی برای غرب تنها صورت ارائه کنی بدون محتوا و یا با محتواهای مشابه، حتّی خود غربیها هم حوصله نگاه کردن آن را نخواهند داشت. البتّه این اشتباه نشود که یافتن خود یعنی بازگشت به صورتِ هنر خود. هرچه از خود داریم باطن است و آنچه در صورت هنرهایمان داریم چیزی فراتر از این است که امروز ما و بعضاً غربیها می‌فهمند و درك می‌کنند هرچه در باطن فرهنگ و سنن و اعتقادات خود برویم به عظمت صورت شرق گذشته پی خواهیم برد. امروز روح شرقی آن قدر زنده نیست که مینیاتور ساخته شود. اشتباه نکنیم این تجویز خود غربیهاست که در گذشته هم بسیاری را فریب داد. عدّه‌ای فکر کردند بازگشت به شرق یعنی بر روی کاهگل نقّاشی کردن. این خود غرب است که شرق را تعریف می‌کند و یا تعریفی است غربی از شرق. من شخصاً بسیاری از کارهای استاد ممیّز را شرقی می‌دانم و گفته‌ام که از انواع اصیلترین آثاری است که ابزار و وسیله غرب را به خدمت تفکّر و احساس شرقی گرفته است. پس این تصویر یك امر تخیّلی نیست.

میرحسین موسوی هم شرقی است. ولی خیلی با امروز ما فاصله دارد، البتّه شاید جلوتر از زمان ما باشد. به قدری که خیلی شخصی و خصوصی به‌نظر می‌آید و انگار فقط به درد بعضیها می‌خورد. کاظم چلیپا به خاطر استفاده از محضر پدر ارزشمندش در نقّاشی قهوه‌خانه‌ای و سنّتی و تلاشهای بی‌وقفه‌اش با توجّه به نمونه‌های ارزشمندی که آفریده قطعاً اگر تلاش کند اتّفاق بزرگی در این راه خواهد افتاد.

صادقی اگر این شاخه و آن شاخه نرود حتماً دنیای شرقی قشنگی را کشف خواهد کرد. البتّه اگر به اساتید و دوستان پرداختیم لازم بود چرا که شاید بعضیها تصوّر می‌کنند من فوق‌العاده ایدآلیست هستم و از رؤیا سخن می‌گویم. در خط‌کارهای زیادی شده است و ارزش آفرینی‌های اساتید بزرگی همچون مرحوم میرزای کلهر و مرحوم استاد میرخانی و استاد امیرخانی را نباید فراموش کرد. خط استاد احصایی را که همیشه آرزو داشتم قطعه‌ای داشته باشم و یا جلیل رسولی را که از جسورترین هنرمندان

خطّاطی است که خیلی هم سر به زیری را نمی‌پسندد که البتّه انتظار بیشتر از اینها از ایشان می‌رود. و تذهیب‌نگاران بسیار خوبی هم داریم مثل آقامیری که البتّه ایشان مینیاتوریست هم هستند امّا من تذهیبهای ایشان را بیشتر می‌پسندم. و خانم ملیح ناصری که یکی از بهترین تذهیب‌کاران ما هستند. کارهای آقای کریم صفایی، مرحوم استاد اسلامیان و آقای بهرام سالکی که اخیراً با کارهایش آشنا شدم، ایشان دو جزء و نیم از قرآن را به خط کوفی پیرآموز تذهیب کرده‌اند.

● **نظر شما در مورد وضعیت کنونی مینیاتور و آینده آن چیست؟**

■ مینیاتور ظاهری دارد و باطنی. که وجه اصلی در مینیاتور باطن آن است. امّا متاسّفانه مینیاتوریست امروز تنها دنبال صورت مینیاتور و شناخت صوری آن حرکت می‌کند و در این میان به شکار معنا نمی‌رود. در حالی که نتیجه صیّادی صورت اقلاً به یك شکار معنوی ختم شود که بدبختانه این روزها شکار باطن در مینیاتور جایش را تنها به صید صورت داده است. دیگر درختان مینیاتور خشك شده‌اند و میوه غزل نمی‌دهند.

در طول قرنها مینیاتور ما، هم در صورت و هم در باطن- البتّه تا اواسط دوره صفوی- تکامل پیدا کرده است امّا تحلیلگران غرب به دلیل نداشتن اشراف بر باطن مینیاتور- که رابطه تنگاتنگ با تن آن دارد و این دو از بعضی جهات جدایی ناپذیرند- تنها به تحلیل صوری و فیزیکی مینیاتور بسنده کرده‌اند. البتّه من می‌گویم که غرب در شناخت صورت قیامت کرده است و کار را بر هنرمندان معنویت‌گرا آسان نموده امّا صحبت بر سر این است که هنرمند امروز ما نه از صورت به معنای غربی و نه از معنویت‌گرایی هنر کهن خودمان بهرهٔ کافی برده است. بنابراین نتیجهٔ چنین نبردی تنها به غلبهٔ صورت و نهایتاً هنر بیگانه منتهی می‌شود، آن هم هنری که در مقایسه با غرب هنری عقب‌مانده، ضعیف و مقلّد است. امّا در این میان اساتیدی چون فرشچیان و مهرگان و سوسن‌آبادی، توانسته‌اند تا حدودی پاسدار روح شرقی و آتش الهی مینیاتور باشند. توضیح بیشتر را باید زمانی داد که ذهن مینیاتوریست امروز ما قادر به تحلیل آن باشد.

● **هنر غرب را چگونه تحلیل و بررسی می‌کنید؟**

■ مرکز تغییر و تحوّلات هنر جهان تا قبل از تولّد ژاپن که ظاهراً از نوادگان غرب است، اروپا بوده. البتّه اگر ایران خودمان را تا قبل از صفویّه ندیده‌بگیریم و یا هنر را تا قبل از صد سال اخیر و چین را تا امروز. اروپا بزرگترین گام هنری خود را در عصر رنسانس برداشت. رنسانس گرچه انسان را به جای خداوند می‌نشاند و اساس اومانیسم را پایه‌ریزی می‌کند، امّا توان نقّاشان و پیکرتراشان و معماران آن دوره را نباید نادیده گرفت. پرده‌های بسیار ارزشمندی آفریده شد و پیکره‌های زیبایی تراشیده شد. و بناهای عظیمی برپا گردید. که هنوز ایستاده‌اند و...

اروپاییها در نگهداری از این آثار هم هنر کردند و از آنچه که دارند و داشتند و یا به دست آوردند خوب پاسداری کردند. مثلاً موزه‌داری را که از بزرگترین فعّالیتهای جنبی هنری است درجهان رواج دادند و ارزش هنر و هنرمند را خوب فهمیدند و جایگاه آن را بخوبی مشخص کردند و تا قبل امپرسیونیسم که قدم بزرگتری بود چه بسیار تحوّلات دیگر و ارزش‌آفرینیهای دیگر به‌وجود آوردند و امپرسیونیسم که فاصلهٔ زمانی با عصر رنسانس داشت، هنرمند را روحی دوباره بخشید. امپرسیونیست‌ها نقّاشان را از درون آتلیه‌های تاریك و در بسته به بیرون آوردند و به فضای باز کشانیدند و با علوم و ارزشهای عظیمی رو برو ساختند.

به‌نظر من امپرسیونیسم، انسان آن دوره را از زندان جهل قرون وسطایی و قوانین و سلیقه کلیسای آن دوران بیرون کشید، قواعد قدیمی آن عهد که آکادمیسین‌ها رواج داده و بر آنها تعصّب نشان می‌دادند شکسته شد و گسستن بندهایی که نمی‌گذاشت تا انسان به واقعیّتهای موجود بیندیشد آغاز شد. امپرسیونیست‌ها نقّاشانی بودند که در زمان خود یعنی در عصر تولّد صنعت و تکنولوژی آزادنه اندیشیدند و آزادنه قلم و رنگ را بر پهنهٔ اندیشهٔ متحجّر انسان اروپایی آن عصر کشیدند و از آن پس دوره نوینی را آغاز کردند. تولّد مکاتب پی در پی از آن پس نشان می‌دهد که اروپایی چقدرمتنوّع، می‌بیند و می‌اندیشد... آنها به زبانی رسیدند که زبان مشترك است. زبان جهانی است. آن روزها بشر تشنگی سرعت داشت و موتورهای پیشرفته روشن بود امّا اگر امپرسیونیست‌ها استارت نمی‌زدند هنر غرب امروز اینجا نبود! کمی غفلت مرگ را به دنبال داشت امّا با ابتکار به موقع. انقلاب امپرسیونیست‌ها به‌وقوع پیوست. زبان گشوده شد و احساس از زندان تحجّر رها شد و خلّاقیتها آغاز گردید.

در دیدگاه من اگر انسان امروز با زبانهای تصویری مختلفی آشنا شده است مدیون تلاش آنهاست و اروپا نیز در این مسیر قلب تغییر و تحوّلات هنری جهان شد و متاسّفانه آنها هستند که همواره قضاوت نهایی را می‌کنند و اگر امروز ژاپن مطرح است به دلیل داشتن پشتوانه قوی فرهنگی و کهنسال خود است ولاغیر وگرنه هنوز اروپا بلندگوی تحوّلات هنری است. والسّلام

خبرهای تجسّمی

■ نگارخانه سبز

مجموعه‌ای از آثار طبیعت و طبیعت بیجان شیرین بنی‌صدر از اوّل تا هشتم آبانماه در نگارخانه سبز به معرض دید عموم گذاشته شد. وی در این نمایشگاه از رنگ روغن بدون استفاده از قلم مو و کاردک بهره گرفته بود.

● نمایشگاهی از آثار نقّاشی ناهید داورپناه از ۱۰ لغایت ۱۷ آبانماه در نگارخانه سبز برقرار شد. داورپناه در این نمایشگاه با استفاده از پاستل و مداد رنگی آثاری را ارائه داده بود. مضمون بیشتر این آثار درب و پنجره بود. به گفته وی این مضمون دریچه‌ای است برای زندگی و بهانه‌ای برای خلق آثار.

■ گالری سیحون

● ۳۴ اثر از آثار نقاشی هنرمندان: آریا شکوهی اقبال، لالهٔ میزانی، فرح سید ابوالقاسم که فارغ‌التحصیلان دانشگاه الزهرا می‌باشند از تاریخ ۱۶ لغایت ۲۴ آبانماه در گالری سیحون به معرض دید عموم گذاشته شد.

مضامین این تابلوها طبیعت و طبیعت بیجان است و با استفاده از اکرولیک ساخته شده‌اند. این نمایشگاه اولین نمایشگاه این سه هنرمند است.

■ نگارخانه شیخ

نمایشگاهی از آثار طرّاحی نقّاشی نوشین فروتن در نگارخانه شیخ به معرض دید عموم گذاشته شد. فروتن در این آثار برداشتهای تخیّلی و فلسفی خویش را با استفاده از راپید روی کاغذ رسم کرده بود در قسمتی از بروشور نمایشگاه آمده است که وی تلاش می‌کند از راههای کهنه شده پاکنار کشد و دل به دریای پیشامد بزند به همین دلیل نشانه‌های خوبی از نورسیدگی در طرحهایش به چشم می‌خورد.

● اولین نمایشگاه انفرادی عباس آربونی نقّاش زنجانی در نگارخانه شیخ به معرض دید عموم گذاشته شد. این نمایشگاه که با مضمون طبیعت و با استفاده از آبرنگ کار شده بود از ۱۳ لغایت ۲۳ آبانماه برقرار بود. آربونی در اوّلین تجربه نمایشگاه انفرادی خود در تهران از کمبود امکانات جهت خلق و ارائه کارها در شهرستان و به‌هدر رفتن نیروهای هنرمند خارج از مرکز سخن گفت.

■ گالری سپهری

۳۲ اثر از آثار نقّاشی و گراور جلال‌الدین سلطان کاشفی از ۱۰ لغایت ۱۷ آبان در گالری ۱۳ آبان به معرض دید عموم گذاشته شد. کاشفی که از هنرمندان با سابقه در مجامع بین‌المللی هنری می‌باشد، در این نمایشگاه موضوعات مختلفی را روی کاغذ و بوم خلق کرده بود.

خبر

کنگره جهانی بزرگداشت فردوسی در هفته اول دی ماه سال جاری برگزار می‌گردد. انجمن خوشنویسان ایران مسئولیت برگزاری کلیه نمایشگاههای کنگره را برعهده دارد و طی برنامه‌ریزیهای مختلف از کلیه هنرمندان و علاقه‌مندان به فرهنگ و ادب کشور درخواست نموده تا با مشارکت خود در این رخداد ملی در جهت حفظ ارزشها و مواریث فرهنگی تاریخی کشور اقدام مؤثر نمایند. رئوس برنامه‌هایی را که قبلاً توسط رسانه‌ها اعلام گردیده، به شرح زیر به اطلاع می‌رساند:

الف: نمایشگاهها

۱- برپایی نمایشگاه آثار خطی هنرمندان خوشنویس معاصر درباره مضامین شاهنامه (با ظرفیت ۴۰۰ تابلو)

۲- نمایشگاه نقاشی ایرانی- مینیاتور- پرده‌های سنتی قهوه‌خانه‌ای در ارتباط با موضوعات و مضامین شاهنامه.

۳- نمایشگاه نسخه‌های مختلف کتاب شاهنامه (قدیمی- چاپ سنگی- چاپ جدید)

ب: ارائه کلیه کتب منتشره از سوی ناشرین کشور بمناسبت کنگره.

۱- چاپ و نشر کتاب سر و سایه‌فکن تالیف دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن (به‌خط استاد غلامحسین امیرخانی) توسط انجمن خوشنویسان ایران.

۲- چاپ و نشر سری کتابهای «داستانهای شاهنامه» به‌خط تنی چند از هنرمندان خوشنویس کشور.

۳- چاپ و نشر مرقعات و آلبومهای گوناگون «فردوسی در آینه شاهنامه» به‌خط ۳۰ تن از استادان و هنرمندان خوشنویس و نقاش ایرانی

۴- چاپ پوستر و بروشورهای مربوط به کنگره.

۵- اختصاص و تهیه ۵ موضوع خوشنویسی شده جهت چاپ تمبر توسط شورای تمبر کشور.

فرم تقاضای اشتراک ماهنامهٔ سوره

مؤسسه ..... درخواست ☐ یکساله ☐ ۶ ماهه

اینجانب .....

ماهنامه هنری «سوره» را دارم و مبلغ .....ریال به حساب جاری ۱۸۳/۱۳۷۹۰ بانک تجارت شعبه چهارراه کالج تهران واریز نموده و فیش را به ضمیمه ارسال می‌دارم.

تقاضا می‌شود این مجله را از تاریخ .....به نشانی ذیل ارسال دارید.

استان..... شهرستان.....

خیابان..... کوچه.....پلاک..... تلفن.....

امضاء متقاضی

توضیح اینکه: مبلغ آبونمان در کلیه شعبات بانک تجارت سراسر کشور قابل پرداخت میباشد.

سوره

ماهنامه ادبی، هنری

صاحب امتیاز حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی

حق اشتراک

یکساله/ ۳۰۰۰ ریال

۶ ماهه/ ۱۵۰۰ ریال

آدرس

تهران: خیابان سمیه تقاطع نجات اللهی شماره ۲۱۳ تلفن: ۸۲۰۰۲۳ و مستقیم مشترکین ۸۲۸۲۰۷

صندوق پستی

۱۵۸۱۵/۱۶۷۷

● «گلهای زنبق» ونسان

■ مصطفی مهاجر

«آتشی در وجود من است که نمی‌توانم بگذارم تا خاموش شود. برعکس باید آن را تیز کنم، گرچه می‌دانم به سوی چه فرجامی مرا خواهد کشانید. به احتمال قوی، این فرجام تیره است، لیکن در موارد خاصّی بهتر است که آدم مغلوب باشد تا غالب... مثلاً پرومته باشد نه ژوپیتر.

آتش و عطش درونی «ونسان‌ون‌گوک» چه بود؟ «ونسان»، چگونه می‌خواست این عطش درونی را فرونشاند؟ او نمی‌خواست آن آتش درونی را فرونشاند، بلکه در پی روزنه‌ای بود تا آتشفشان درونش را به بیرون بکشاند. آتشفشان درون گوک چه بود که عاقبت او را به جنون کشاند؟ آتشفشانی که از درون او به آسمان سر می‌سایید و او را تا اعماق کهکشانها می‌کشاند.

شور تب‌آلودی که خون را در تن ونسان به جوش می‌آورد باعث شد که او زندگی دردناکی داشته باشد. علی‌رغم اینکه به‌طور هولناکی بخت از او برگشته بود و علی‌رغم تمامی ناگواریها و دردهایی که بر وی آمد، هیچ‌گاه از محبت و دلسوزی خود نسبت به کارگران و دهقانان زحمتکش و مردم مستمند و فقیر نکاست او به مردم فرودست و زحمتکش عشق می‌ورزید و آنها را با شور تمام نقّاشی می‌کرد. در یکی از نامه‌هایش به برادرش «تئو» نوشت: «باید بدانی هرچه بیشتر فکر می‌کنم بیشتر پی می‌برم که چیزی واقعی‌تر و هنرمندانه‌تر از عشق به مردم نیست.»

«ونسان ون‌گوک»، فرزند ارشد یك کشیش پروتستان بود و در «گروت‌سوندرت» هلند، در سال ۱۸۵۳ متولد شد. در شانزده سالگی در «هاگ» در تجارتخانه سوداگرانی که کارشان فروش آثار هنری بود به شاگردی پذیرفته شد و به پاریس و لندن مسافرت کرد. اگرچه ضمن فروش همین کارهای هنری ذوق او برانگیخته شد امّا بشدّت از معامله هنری بیزار بود. پس از این کار به شعلهای گوناگونی از قبیل آموزگاری، موعظه و

کتابفروشی دست زد. «ونسان» حتی به تدریس انجیل نیز پرداخت؛ او تضاد بین تعالیم انجیل و رفتار کلیسا را دریافته بود. در ۱۸۷۸ به جای رفتن به دانشگاه، شغل کشیشی- که معتقد بود قدرت روحی او را نیز می‌افزاید- را انتخاب کرد تا بدین‌وسیله خود را وقف مردم کند. او در یکی از معادن بلژیک در منطقه «برونیاژ»، زندگی‌اش را وقف کارگران معدن کرد. اما اولیای امور به سبب اینکه در فصل زمستان تمام ثروتش را به فقرا بخشید، وی را آدم نامتعادلی شناختند.

«ون‌گوک»، تمام دوران جوانی در جستجوی راه صحیح هنری برای نیروهای خلاقه خود بود. پس از یک دورهٔ آشفتگی و پریشانی به نقّاشی روی آورد و سرانجام دریافت که به حرفهٔ واقعی خود دست یافته است. نخست در آکادمی «بروکسل» مشغول تحصیل شد و سپس به زادگاه خود رفت تا از طبیعت نقّاشی کند. امّا پس از مدت کوتاهی برای کسب تجربیات هنری بیشتر نزد نقّاشان و هنرمندان دیگر، به «هاگ» بازگشت. از سال ۱۸۸۳ تا ۱۸۸۵ در دهکده‌ای واقع در «تئون» به کار پرداخت. احساس شفقت و دلسوزی او برای بدبختی، و تیره‌روزی زندگی دهقانان در نقّاشیهای همین دوره آشکار است. تابلوهای «سیب‌زمینی‌خورها» و «بافندگان» حاصل همین دوره است.

«ونسان ون‌گوک» در طلب مقصود، از خانواده و نعمت داشتن زن و فرزند، از قیود زندگی برید و در این راه تندرستی خویش را نیز جدّی نگرفت. زندگی اندوهبار و ساده و بسیار زاهدانه او همچون آثارش در تاریخ نقّاشی جاودانه است. چه بسیار روزها که گرسنگی کشید و نیشتر سرزنش و تحقیر و اهانت نزدیکان و مردم را به جان خرید و دیوانه‌وار به نقّاشی پرداخت. ون‌گوک در طراحی، به آناتومی رایج اعتنا نکرد. طرحهایی که از انسانها کشید، نه عضلات قهرمانان را دارند و نه قشنگ به نظر می‌رسند. او می‌خواست دنیای درون را نشان دهد. آدمهای او، سرگردانیها و رنجهای درونی انسانها را نشان می‌دهند. در خطوط کوتاه و متقاطع و سطوح رنگی آثار او تاریکی و شور درونی و تنهایی‌اش را می‌توان دریافت.

دنیایی که «ونسان» تجسم می‌کند دنیای فقر، سرما و کار خسته‌کننده است. کارگاه فقیرانهٔ ریسندگی، زندگی سخت معدنچیان و اندامهایی که در اثر تغذیهٔ بد و شرایط نامساعد محیط زندگی، تغییر شکل داده‌اند سوژه‌ای برای طرحهای او شدند. این طرحها، یادگار گرسنگی، فقر، اندوه و رنجهای او هستند؛ یادگار روزهایی که ونسان هیچ‌چیز برای خوردن نداشت و در شرایط ناگواری زندگی می‌کرد؛ یادگار آتش درونی هنرمندی که در نامه‌ای به برادرش «تئو»- که در تمامی عمر او را دنبال می‌کرد- نوشت: «رنج کشیدن بدون شکوه کردن یگانه درسی است که باید در این زندگی آموخت.»

علاقه و اعتقاد «ونسان» به نیروی نهانی رنگها تحت نفوذ نقّاشیهای ژاپنی و کارهای «روبنس» و «دلاکروا» وسعت بیشتری یافت. سال ۱۸۸۶ را با برادرش تئو در پاریس به‌سر برد. در آنجا با نقّاشان امپرسیونیست که در آن زمان سعی می‌کردند از محدودیتهای آکادمیکی رهایی یابند، آشنا شد. در نتیجه این آشنایی، تحول تازه‌ای در خطها و رنگهای او پدید آمد. امّا در یکی از نامه‌هایش به تئو چنین نوشت: «از اینکه امپرسیونیستها بزودی می‌گویند که روش من‌در رنگ‌آمیزی اشتباه است نگران نخواهم شد، زیرا این روش محصول فعّالیتهای «دلاکروا» است نه آنها. من به جای اینکه سعی کنم آنچه را مقابل چشم قرار می‌گیرد بر روی تابلو پیاده کنم، بیشتر رنگهایی را به کار می‌برم که دلبخواه و اختیاری‌اند و خصلت مرا با نیروی بیشتری بیان می‌کنند.»

ونسان در سال ۱۸۸۸ پاریس را به سوی «آرل» ترک کرد. او در آرل هرچیزی را از قبیل گلهای آفتابگردان، درختان پر از شکوفه، اطاقهای خانه‌اش، مردم و خیابانها را با کار مداوم و خستگی‌ناپذیر نقّاشی می‌کرد. در اکتبر ۱۸۸۸ «پل‌گوگن» به تقاضای تئو به ونسان پیوست و این پیوستن تا موقعی ادامه داشت که او قصد جان گوگن را نمود. او در مدّت دو ماه زندگی با گوگن نتوانست با عقاید و نظرات وی همراه باشد. شدّت اختلاف عقاید و حالات دماغی آن دو به قدری بود که ون‌گوگ گوش چپ خود را برید. اکنون جنون ناخواسته ونسان چون آتشی در جان او شعله می‌کشید. گوگن با تئو به پاریس و ون‌گوگ هم رهسپار بیمارستان شد.

پس از آن ماجرا، ون‌گوگ دو دوره کوتاه را در بیمارستان گذرانید و در سال ۱۸۸۹ بنا به درخواست خودش به آسایشگاه بیماران روانی رفت. در آنجا در لحظات تاریک و پرشور هیجانات بیماری، از باغهای نوانخانه و سروهای تیره که آنجا را احاطه کرده بود، نقّاشی و طراحی کرد. آثار این دوره از زندگی او، نشانهٔ تلاش انسانی است که به ابدیّت، به انسانیّت، به طبیعت و عظمت آفرینش معتقد است. این آثار معرّف روحیه هنرمندی است که به فرجام وحشتناکی محکوم شده است. ونسان یک‌سال بعد به پاریس رفت و برای اقامت، پیش یکی از دوستانش به دهکده «آنورس‌سور- اویس» رفت. البتّه این مسافرت برای او، آرامش فکری و روحی بسیاری فراهم آورد و توانست تابلوهایی از طبیعت بکشد. امّا براثر فشارهای روحی و روانی شدید و مشکلات مالی، یأس و تنهایی و افسردگیش بیشتر شد و تلاشی که برای بازیافت سلامت عقلش می‌کرد به جایی نرسید. بالاخره او در جولای ۱۸۹۰ در فضای طبیعت خود را کشت. آخرین جملهٔ او این بود: «بدبختیهای بشر هرگز انتها ندارد.»

هرچند بخشی از آثاری که ونسان آفرید از لحاظ تکنیک و ترکیب، ساختاری چندان قوّتمند ندارند، امّا آثار متأخّر او، بخصوص آثاری که در مدّت سه سال اقامتش در جنوب فرانسه آفرید، برای همیشه همچون خورشیدی بر تارک هنر نقّاشی می‌درخشند. خطهای پرشور و رنگهای جادویی در گندمزارهای سوزان و آتشین، کفشهای کهنه رازآلود، درختان غمزده، گلهای شعله‌ور آفتابگردان، سروهای رقصان و زنبقهای رمزآلود گوک، همگی بازتاب درون ملتهب عاصیترین هنرمندی است که معتقد بود: «غم بهتر از شادی است.»

آثار ون‌گوک لبریز از احساسی فوق‌العاده است که ازآگاهی در طبیعت حکایت می‌کنند. او می‌خواست از طریق تضاد رنگها و حرکت خطوط، آتش درون را نه فرونشاند که شعله‌ورتر کند. در آثار او فرمها، زنده و متحرکند و دائماً به لبه‌های قاب تابلو هجوم می‌برند. سطوحی که ون‌گوک رنگ‌آمیزی کرده، موّاج و متحرکند. لبریز از خطوط ریتمیک. آثار او حرکتی درونی‌دارند حتّی‌طبیعت بیجانهای او نیز در حرکتند. این جوشش درونی در همه آثار او احساس می‌شود. در تابلوی «درخت سرو و دو رهگذر» که تنها دو ماه پیش از مرگ ونسان کشیده شده، آسمان و مزارع گندم ناآرام و بی‌قرار است و درختان سرو بین ماه و خورشید قرار گرفته و به آسمان قد کشیده‌اند. این منظره‌ای است ناآرام و جوشان و مهیج.

ون‌گوک در مدّت نه سالی که به نقّاشی کردن مشغول بود، متجاوز از ششصد تابلوی رنگ و روغن روی بوم و حدود هزار طراحی و آبرنگ آفرید که تنها تابلوی «تاک سرخ» به بهای ۴۰۰ فرانک به فروش رفت، امّا امروز پس از گذشت حدود ۱۰۰ سال از مرگ اندوهبار او، تابلوهایش در ردیف گرانترین تابلوهای نقّاشی جهان به‌شمار رفته، رکورد بهای تابلو را شکسته‌اند. «گلهای زنبق» ونسان در نیویورک در حضور دهها خبرنگار و هزاران نفر که برای تماشا و خرید آن اجتماع کرده بودند، به مبلغ ۵۳/۹ میلیون دلار به فروش رفت. این تابلو را ونسان یک‌سال قبل از مرگش (۱۸۸۹) در باغ آسایشگاه روانی «سن‌پل دوموزل» نقّاشی کرده بود. چندی قبل نیز «گلهای آفتابگردان» او به مبلغ ۴۰ میلیون دلار به فروش رفته بود.

ونسان در جایی به برادرش نوشته بود: «یگانه آرزویم این است: هزینهٔ زندگیم را از دسترنج خود بدست آورم...»

●

■ سیروس رنجبر

● سینما و تماشاگران

در تمام هنرها، هنرمند سعی اش بر این است تا اثری بیافریند که مورد توجّه مخاطب قرار گیرد. حال ممکن است هنرمندی بگوید: «مخاطب برای من اهمیّتی ندارد!» اگر چنین می‌بود، هرگز اثرش را عرضه نمی‌کرد و آن را پس از آفرینش از بین می‌برد و یا در جایی مخفی می‌کرد تا چشم کسی به آن نیفتد. همین‌که او این کار را نمی‌کند و آن را در معرض دید و قضاوت دیگران می‌گذارد، حاکی از این است که به‌مخاطب اثرش اهمیّت می‌دهد.

هرچه هنری اجتماعی‌تر باشد، لزوم اهمیّت قائل شدن به مخاطب آن هنر بیشتر می‌شود. و سینما که اجتماعی‌ترین هنرهاست، می‌باید در اهمیّت دادن به تماشاگر سرآمد دیگر هنرها باشد. هنرمند به تنهایی قادر نیست روی پای بایستد، زیرا تماشاگر بخشی از هنر اوست.

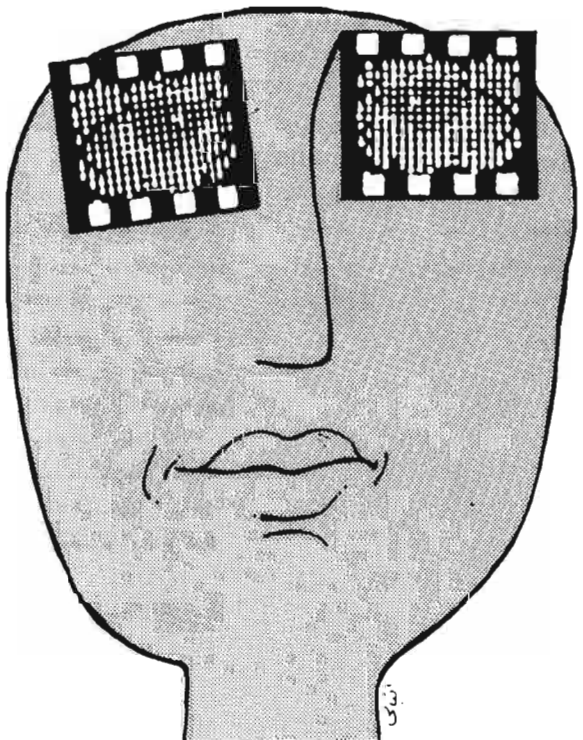
یك فیلمساز ممکن است دلایل بسیاری برای ساخت فیلم داشته باشد که عرضه آن به تماشاگر یکی از آنهاست. همه فیلمسازان می‌دانند که فیلمشان را تماشاگری خواهد دید، ولی آیا همه آنها در مراحل ساخت فیلم (فیلمنامه‌نویسی/ فیلمبرداری/ تدوین) به تماشاگر می‌اندیشند؟ و آیا اساساً لزومی هست که فیلمسازان در مراحل ساخت فیلم به تماشاگر بیندیشند؟

برخی از فیلمسازان به تماشاگر نمی‌اندیشند و بر این باورند که فیلمساز باید کار خودش را بکند و حرف خودش را بزند. فیلمسازان دیگری نیز، هستند که در مراحل ساخت فیلم به تماشاگر می‌اندیشند و سعی دارند نظر آنان را به اثر خود جلب کنند. برای اینان واکنشهای درونی تماشاگر اهمیّت اساسی دارد و می‌کوشند تماشاگر را در خلال تماشای فیلم فعّال نگه دارند. اینان بر این باورند که تماشاگر باید با فیلم مشارکت احساسی داشته باشد، و فیلمی که تماشاگر با آن مشارکت احساسی نکند، فیلمی کسالت‌آور خواهد بود.

فیلمسازان نوع دوّم ناگزیر از اهمیّت قائل شدن به تماشاگر هستند. این فیلمسازان در مراحل ساخت فیلم، تمام جنبه‌های فیلم را براساس توانایی باورپذیری و مشارکت احساسی تماشاگر می‌سازند. چون در نهایت فیلم برای آنان ساخته می‌شود. هر چقدر فیلمسازی بتواند ضمن ایجاد و حفظ مشارکت احساسی تماشاگر با فیلم، آن را برای تماشاگر باورکردنی کند، موفّقتر است.

به هرحال یك فیلم باید تماشاگر پیدا کند، اگر این کار را نکند حتماً اشکالی در آن هست. جز اینکه گروه بسیاری به تماشای فیلمی بروند راه دیگری نیست تا تماشاگران ویژگیهای نمایشی فیلم را تحسین کنند. آکیرا کوروساوا در این باره می‌گوید: «فیلم باید برای مردم خبره و متفکّر جذّاب باشد، در عین حال که باید عامّهٔ مردم را نیز جلب کند. حتّی اگر گروه معدودی ازمردم از فیلمی لذّت ببرندکفایت نمی‌کند. فیلم باید گروه وسیعی از مردم را راضی کند، همگان را.»

عدّه‌ای بر این باورند که فیلمهای پر تماشاگر، سطحی و فیلمهای کم‌تماشاگر، عمیق و جدّی‌اند. اینان چنین می‌اندیشند که با قطع پای تماشاگر عامی از سینما می‌توانند به فیلم خود ارزش و اعتبار هنری ببخشند. همانطور که گفتیم سینما هنری اجتماعی است و اجتماع شامل گروههای گوناگونی است، و فیلمی هنری محسوب می‌شود



آمار کل تماشاگران

جنس	تعداد	درصد
مرد	۵۷۴	۷۱
زن	۲۳۶	۲۹
جمع	۸۱۰	۱۰۰/۰

که فقط گروه کوچك یا طبقه خاصّی را به سینما نکشاند. البتّه هر فیلمی هم که پرفروش باشد، الزاماً هنر نیست (مثال: فیلمفارسی‌ها)

از طرفی عامه فهم کردن فیلم نیز به معنای سطحی نمودن فیلم نیست. و اگر فیلمسازی چنین کاری بکند راه بدی را رفته است. برای حصول به چنین مهمی، فیلمساز باید اتکایش بر تواناییهای ذاتی سینما باشد. در آن صورت حتّی می‌تواند مسائل عمیق و نامحتمل را به‌طور ساده و باور کردنی به تماشاگر القاء کند. همچنین استفاده از تواناییهای ذاتی سینما نیز به معنای پر تماشاگر شدن فیلم نیست. استقبال از فیلم به علل گوناگونی بستگی دارد که یکی از آنها این است که مردم فیلمهایی را می‌بینند که دوست دارند. یعنی موضوعها و وقایع مطروحه در فیلم با خواست آنان همسو است. علت دیگر، موقعیّتهای متفاوت زمانی‌ای است که تماشاگر با قرار گرفتن در هریك از آن موقعیّتها، واکنشهای متفاوتی نسبت به یك فیلم از خود نشان می‌دهد.

تماشاگران سینما ترکیبی از همه مردم هستند. چگونه می‌توان فیلمی ساخت تا مقبول طبع همه آنان باشد؟ آیا واکنشهای تماشاگران نسبت به یك فیلم قابل پیش‌بینی است؟ آیا فیلمساز باید تك‌تك تماشاگران را بشناسد تا بتواند فیلمی درخور طبع آنان بسازد؟ البتّه شناخت تك‌تك تماشاگران عملی نیست، امّا فیلمساز باید دست کم شناختی کلّی از آنان داشته باشد.

برای به دست دادن شناخت کلّی، یك نظرخواهی از تماشاگران سینما در تهران انجام شده است. در این نظرخواهی، تماشاگران را برحسب سطح تحصیلی‌شان بررسی کرده‌ایم.

آمار کل تماشاگران

(۱)

این بررسی نشان داده است که مردان دو برابر زنان به سینما می‌روند. و هر چقدر سطح تحصیلی مردان و زنان بالا می‌رود، دفعات سینما رفتن آنان افزایش می‌یابد. زنان مجرّد بیش از زنان متاهّل به سینما می‌روند. و زنان مجرّدی که متاهّل می‌شوند بشدّت از دفعات سینما رفتن‌شان کاسته می‌شود. در میان زنان، کارمندان و دانشجویان بیش از دیگر اقشار زنان به سینما می‌روند.

مردان مجرّد نیز بیش از مردان متاهّل به سینما می‌روند. امّا مردان مجرّدی که متاهّل می‌شوند، نسبت به زنان، دفعات سینما رفتن‌شان کاهش کمتری دارد.

مردان بیشتر با دوستان، و زنان بیشتر با خانواده به سینما می‌روند. زنان دو برابر مردان تمایل دارند تا با خانواده به سینما بروند. و فقط ۸ درصد زنان مایل‌اند تنها به سینما بروند.

بیش از ۵۰ درصد مردان و بیش از ۶۰ درصد زنان مایل هستند عصرها به سینما بروند. و کمتر از ۱۳ درصد مردان و زنان به هنگام ظهر به سینما می‌روند. سینماها در ساعات صبح و ظهر کمترین و در ساعات عصر و شب بیشترین تماشاگر را دارند. زنان بسیار کمتر از مردان در ساعات صبح و ظهر به سینما می‌روند.

(۲)

غالب تماشاگران نیاز به محرّك و ترغیب‌کننده‌ای دارند تا آنان را به سینما بکشاند. «بازیگران مشهور» قویترین، و «اعلانهای دیواری» ضعیف‌ترین محرّك تماشاگران هستند. به عبارتی دیگر، «بازیگران مشهور» درصد بیشتری از تماشاگران را ترغیب به دیدن فیلم می‌کنند و فیلمسازانی که از بازیگران ناشناخته در فیلمشان استفاده می‌کنند. طبعاً رغبت تماشاگران را به تماشای فیلمشان کاهش می‌دهند و برای جبران آن می‌باید از عوامل دیگری کمك بگیرند. پس از «بازیگران مشهور»، «تبلیغ تلویزیونی» قویترین محرّك و ترغیب‌کننده تماشاگران برای تماشای فیلم است. و این اهمیّت و قدرت تیزرهای تلویزیونی را در تبلیغ و شناساندن فیلم نشان می‌دهد.

نظرخواهی نشان داده است که «تعریف دوستان» بیشتر از «تبلیغ مطبوعات» تماشاگران را ترغیب به تماشای فیلم می‌کند. این امر نشان می‌دهد که عامل اصلی ترغیب تماشاگر «اطمینان یافتن» است. به این معنی که تماشاگر به «تعریف دوستان»اش بیشتر از «تبلیغ مطبوعات» اعتماد می‌کند و فیلمی را که آنها به او معرفی می‌کنند می‌بینند. این اصل در مورد عاملهای دیگر غیرصادق است. یعنی هرعامل تبلیغ‌کننده‌ای «اطمینان‌بخش»‌تر باشد، قویتر است.

(۳)

در سال ۱۳۶۷ از میان فیلمهای خارجی اکران شده در تهران، سهم اروپای غربی ۲۴ درصد، اروپای شرقی ۱۸ درصد، شوروی ۱۲ درصد و آمریکا ۶ درصد بوده است. در سال ۱۳۶۸ هیچ فیلم آمریکایی در سینماهای تهران به نمایش درنیامد. و به ترتیب شوروی با ۳۲ درصد، اروپای غربی با ۲۷ درصد و اروپای شرقی با ۱۸ درصد پیشتاز فیلمهای خارجی اکران شده در تهران بودند.

آمار سطوح تحصیلی زنان

سطح تحصیلی	تعداد	درصد
ابتدائی	۱۳	۵/۵
سیکل	۳۰	۱۳
دیپلم	۱۰۷	۴۵
فوق‌دیپلم	۲۲	۹/۵
لیسانس به بالا	۶۴	۲۷
جمع	۲۳۶	۱۰۰/۰

آمار سطوح تحصیلی مردان

سطح تحصیلی	تعداد	درصد
ابتدائی	۳۲	۵/۵
سیکل	۸۰	۱۴
دیپلم	۲۱۷	۳۸
فوق‌دیپلم	۶۷	۱۱/۵
لیسانس به بالا	۱۷۸	۳۱
جمع	۵۷۴	۱۰۰/۰

این بررسی نشان می‌دهد که به خلاف خواست تماشاگران که مایل هستند از میان فیلمهای خارجی به نمایش درآمده، بیشتر فیلمهای آمریکایی را ببینند، فیلمهای آمریکایی اکران شده در تهران کمترین آمار را دارند. چرا فیلم آمریکایی در سینماهای تهران کمتر به نمایش درمی‌آید؟ آیا فیلمهای آمریکایی معرف فرهنگ بیگانه‌اند؟ ولی مگر فیلمهای روسی و اروپای غربی و شرقی معرّف فرهنگ بیگانه نیستند؟ پس موضوع این نیست که تماشاگران ایرانی با فرهنگ بیگانه آشنا نشوند، این است که برخی کشورها- از جمله آمریکا- می‌توانند فروش فیلمهای داخلی را تحت‌الشعاع خود قرار دهند. چرا فیلمهای آمریکایی قادرند براحتی با فروش فیلمهای هر کشوری رقابت کنند، و فیلمهای روسی و اروپای شرقی و تا حدودی اروپای غربی قادر به این کار نیستند؟

نظرخواهی نشان می‌دهد که در تهران فیلمهای ایرانی با بیش از ۶۱ درصد و فیلمهای آمریکایی با ۴۹ درصد بیشترین تعداد تماشاگر را دارند. فیلمهای ژاپنی و اروپای شرقی هریك با ۸ درصد کمترین تعداد تماشاگر را دارند.

زنان بیشتر از مردان به فیلمهای هندی و روسی تمایل دارند. با بالا رفتن سطح تحصیلی، از تماشاگران فیلمهای هندی و ژاپنی کاسته می‌شود. و با بالا رفتن سطح تحصیلی به تماشاگران فیلمهای آمریکایی، روسی، اروپای غربی و شرقی افزوده می‌شود.

(۴)

فیلم در قبال تماشاگر وظیفه دارد که به او چیزی- یا چیزهایی- بیاموزاند، و این آموزاندن می‌باید به نحوی در لابلای صحنه‌های نمایشی و سرگرم‌کننده فیلم پنهان باشد تا تماشاگر متوجّه نشود که فیلم قصد آموزاندن او را دارد. در عین حال عده‌ای را هم که نمی‌دانند با اوقات فراغتشان چه کنند، به سینما بکشاند و ضمن سرگرم کردن آنها، و بدون آنکه خود خواسته یا فهمیده باشند، به آنان چیزهایی را هم بیاموزاند.

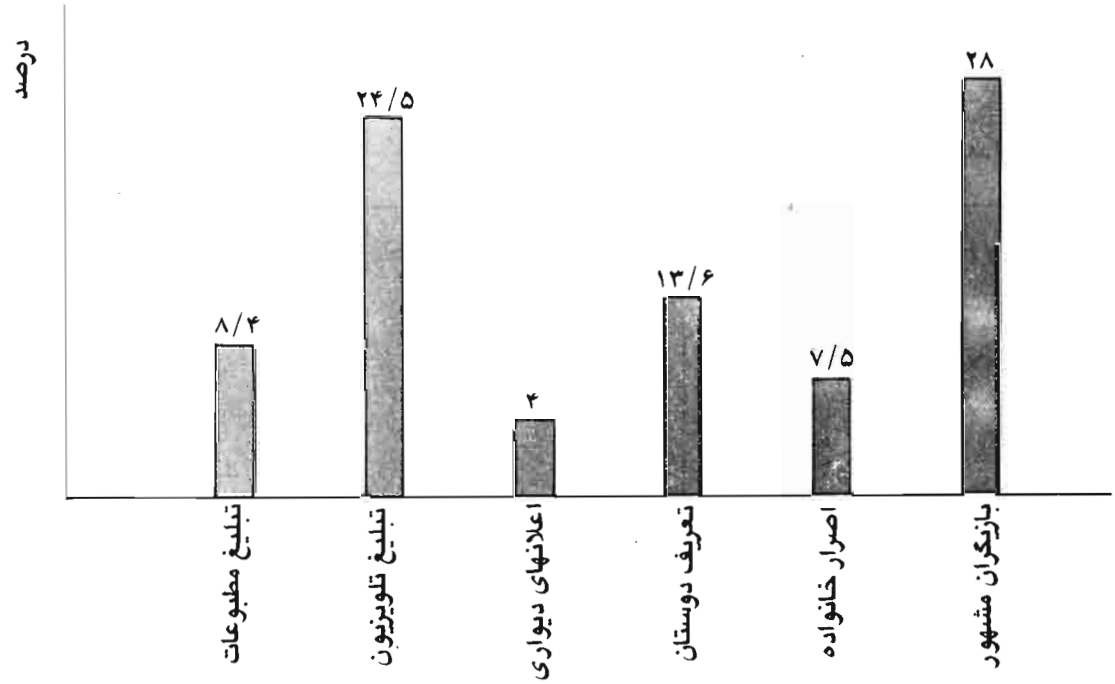
نظرخواهی نشان می‌دهد که ۶۲ درصد تماشاگران خواستار آنند که با تماشای فیلم چیزی بیاموزند. و طبعاً مایل هم نیستند این آموختن به شکل پند و اندرز و موعظه باشد. بیش از ۳۶ درصد تماشاگران مایل هستند که فیلم سرگرم‌کننده باشد. و ۱۸ درصد آنان نیز فیلم را پرکننده اوقات فراغت می‌دانند.

با بررسی نظرخواهی می‌توان گفت که چنانچه فیلمی چیزی برای آموختن نداشته باشد، احتمالاً بیش از نیمی از تماشاگران را که در صورت آموختنی بودن می‌توانست داشته باشد، از دست خواهد داد. و فیلمی که صرفاً هدفش سرگرم کردن است، فقط ۱/۲ کلّ تماشاگران را جذب خود می‌کند و کمتر تماشاگری رغبت می‌کند چنین فیلمی را برای دفعات بعد نیز تماشا کند. زیرا چیزی برای عرضه ندارد. وجود چیزهای آموختنی (تجربه) در فیلم است که تماشای چندباره آن را لذّتبخش می‌کند.

(۵)

پیشتر گفتیم که استقبال تماشاگر از فیلم بستگی به همسویی فیلم با خواست تماشاگر دارد. و تماشاگر به موضوعها و مضامینی بیشتر گرایش دارد که با زندگی، تجربه و آرزوهای او نزدیکی داشته باشد. نظرخواهی نشان می‌دهد که ۱۷ درصد مردان و ۵ درصد زنان به فیلم جنگی علاقه دارند. این نشان می‌دهد که فیلم جنگی با روحیه و تجربه‌های مردان نزدیکی بیشتری دارد. از سوی دیگر این مقدار درصد تماشاگر نیز برای فیلم جنگی کفایت نمی‌کند. فیم جنگی به لحاظ هزینه بالای تولید آن نیاز به تماشاگر بسیار بیشتری دارد تا بتواند دست‌کم هزینه تولید را برگرداند. تماشاگر در تداوم ساخت فیلم جنگی نقش اساسی دارد، و بر فیلمسازان این نوع فیلمهاست که تماشاگر بیشتری را به سینما بکشانند.

۳۸ درصد تماشاگران خواهان تماشای فیلمهای خانوادگی‌اند. و فیلمهای خانوادگی در سینمای ایران بیشترین تماشاگر را دارند. فیلم کمدی با ۳۳ درصد در رده بعد قرار دارد. فیلم جنگی با کمترین درصد، کم‌تماشاگرترین فیلمهاست. مردان چهار برابر زنان علاقه‌مند به فیلم جنگی هستند. و در فیلم خانوادگی زنان درصد بیشتری از مردان را تشکیل می‌دهند.



با بالا رفتن سطح تحصیلی به خواستاران فیلمهای تخیّلی، فلسفی و روانشناسانه افزوده می‌شود. در مردان با بالا رفتن سطح تحصیلی، علاقه به فیلم عشقی کاسته و در زنان افزوده می‌شود. با بالا رفتن سطح تحصیلی از تماشاگران فیلم جنگی کاسته می‌شود.

زنان بیش از مردان خواستار فیلمهای ترسناک و روانشناسانه هستند. مردان بیشتر از زنان طالب فیلم عشقی‌اند. همچنین مردان، فیلمهای جنایی، پلیسی، کمدی، وسترن و فلسفی را بیشتر از زنان دوست دارند.

(۶)

فیلم را عوامل گوناگونی چون کارگردان، فیلمنامه‌نویس، فیلمبردار، تدوینگر، بازیگر و... تشکیل می‌دهند. هریك از این عوامل وظیفه دارند تا کاملاً در خدمت فیلمنامه (داستان) باشند. و از سویی این وظیفه‌شان را می‌باید به شکلی ناپیدا انجام دهند و جزو ذات داستان شوند. در سینما هر عاملی ناپیداتر باشد هنرمندانه‌تر است. و به قولی: «هنرپوشی جزو ذات هنر است.»

نظرخواهی نشان می‌دهد که بیش از ۵۸ درصد تماشاگران به فیلمنامه (داستان) توجه دارند. و بازیگری با ۴۳ درصد پس از فیلمنامه قرار دارد. فیلمنامه و بازیگری جزو پایه‌های اساسی یك فیلم هستند و می‌توانند در صورت خوب از کار درآمدن، فیلمی را محبوب تماشاگران بکنند. در فیلمنامه شخصیتهای خیالی خلق می‌شود و بازیگران مناسب و پرقدرت، به دمیدن روح زندگی در کالبد این شخصیتهای خیالی، آنان را زنده و به یاد ماندنی می‌کنند. متاسفانه این پایه اساسی سینما در سینمای ایران بشدّت ضعیف است.

با بالا رفتن سطح تحصیلی در میان تماشاگران، توجّه به فیلمنامه، بازیگری، کارگردانی، فیلمبرداری، تدوین و موسیقی بیشتر می‌شود. در مردان با بالا رفتن سطح تحصیلی، توجّه به طراحی صحنه کاسته می‌شود. و در زنان افزایش می‌یابد. تماشاگران از میان عوامل سازنده فیلم به تدوین کمترین توجه را دارند.

(۷)

در فیلمنامه سه جنبه «کشش داستانی»، «حوادث» و «شخصیت‌پردازی» باید باشد تا جذّابیت لازم برای تماشاگر ایجاد شود. گاهی داستانی ایجاب می‌کند که در آن از حوادث کمتری استفاده شود، در این صورت امکان دارد که مقداری از جذّابیت و گیرایی فیلم کاسته شود. فیلمنامه‌نویس برای جبران این کمبود جاذبه، جنبه‌های «کشش داستانی» و «شخصیت‌پردازی» را تقویت و پررنگ می‌کند.

وجود این سه جنبه در فیلمنامه برای جلب و نگهداری توجّه تماشاگر ضروری است و فیلمنامه‌نویس با این جنبه‌ها می‌تواند براحتی مفهوم مورد نظرش را به تماشاگر القاء کند. این جنبه‌ها ذهن تماشاگر را درگیر خود می‌کند و آن را از پرداختن به اینکه «فیلم چه می‌خواست بگوید؟» باز می‌دارد.

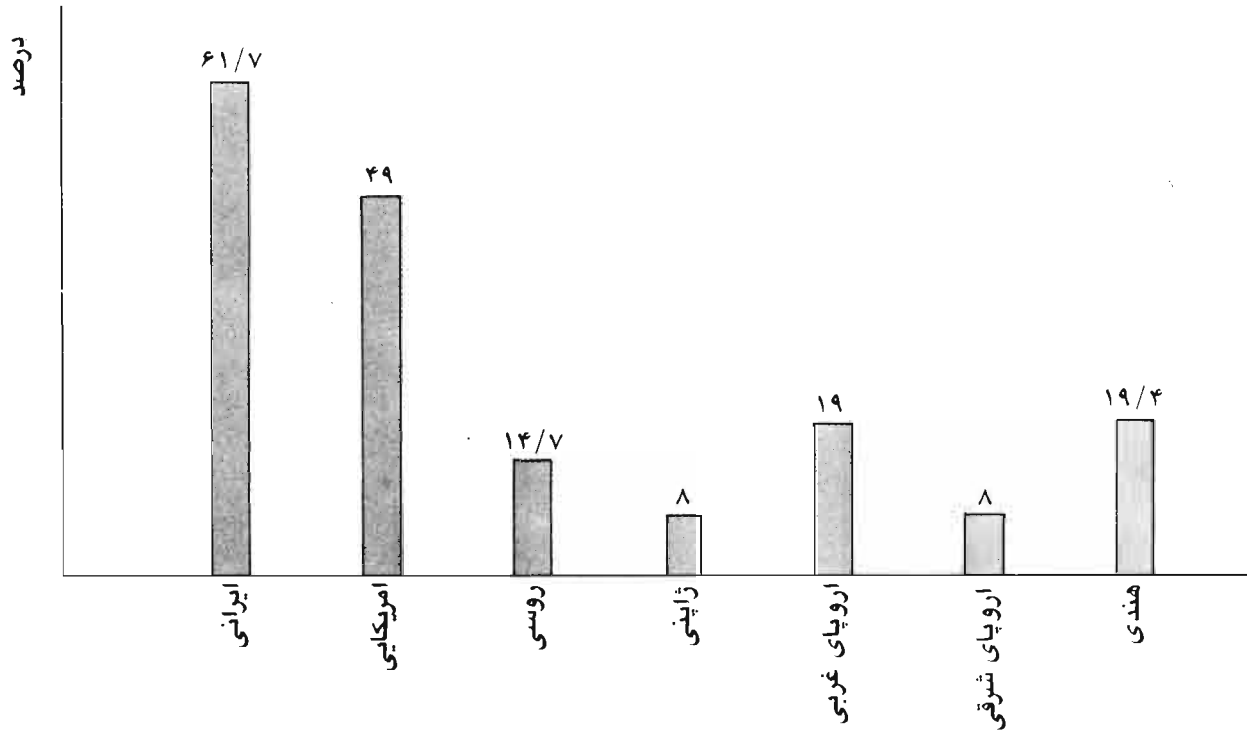
نظرخواهی نشان می‌دهد که ۴۰ درصد تماشاگران مجذوب «کشش داستانی» فیلم می‌شوند. یعنی می‌خواهند بدانند: «بعد چه خواهد شد؟» همچنین ۳۶ درصد جذب «حوادث» و بیش از ۳۱ درصد جذب «شخصیت‌پردازی» فیلم‌می‌شوند. «قهرمان‌پردازی» با کمتر از ۱۲ درصد کم‌جذبه‌ترین جنبه از نظر تماشاگران است.

با بالا رفتن سطح تحصیلی از جذّابیت «قهرمان‌پردازی» و «حوادث» در نزد تماشاگران کاسته می‌شود. و با بالا رفتن سطح تحصیلی بر جذّابیت «کشش داستانی» و «شخصیت‌پردازی» در نزد تماشاگران افزوده می‌شود.

(۸)

توانایی سینما، ایجاد و حفظ احساس در تماشاگر است. تماشاگر با احساسش فیلم را می‌بیند و نه با عقلش در سینما قوّه عقلی تماشاگر تا حدود زیادی تحلیل می‌رود، پس فیلمی که بکوشد برعقل تماشاگر تاثیر گذارد، راهی به خطا رفته است.

عدّه‌ای فیلمی را واجد ارزشهای هنری می‌دانند که سعی دارد بر عقل تماشاگر تاثیر بگذارد و فیلمهای اینچنینی را «فیلم متفکّرانه» و سینمای این نوع را «سینمای متفکّر» معرفی می‌کنند. اینان نمی‌دانند که این فیلمها نمی‌توانند از راه عقل بر تماشاگر تاثیر بگذارند،



بلکه تنها طریق نفوذ و تاثیر فیلم بر تماشاگر، از راه قلب و احساس است. تماشاگر اگر با فیلم مشارکت احساسی نکند، از تماشای آن کسل می‌شود. راه عقل در هنر، از مجرای قلب می‌گذرد و نه برعکس.

هیچ هنری قادر نیست از راه عقل بر مخاطبش تاثیر بگذارد. حمایت‌کنندگان و سازندگان سینمای به اصطلاح «متفکر» از تواناییهای ذاتی سینما غافلند و این تلقی ناشی ازعدم شناخت درست آنان از هنر سینماست.

نظرخواهی نشان می‌دهد که تماشاگران بیشتر از احساس «عطوفت» و «همدردی» در فیلم لذّت می‌برند و کمترین احساس لذّت را از «ترس» دارند. زنان بیشتر از مردان از احساس «عطوفت» و «خنده» لذّت می‌برند، و در مقابل مردان هم بیش از زنان از احساس «دلهره» و «غافلگیری» متلذذ می‌شوند. (۹)

فیلمساز برای بازگویی داستانش از شیوه‌های گوناگونی بهره می‌برد. او می‌تواند داستانش را به شکل روان، پیچیده، مبهم و یا سمبولیک بیان کند. در سینما شیوه روایت هدف غایی نیست. هدف غایی خود داستان است. بهترین نحوه استفاده از شیوه روایت آن نیست که با آن هنرمندانه بازی شود، آن است که داستان به بهترین نحو ممکن بازگو گردد.

نظرخواهی نشان می‌دهد که بیش از ۵۰ درصد تماشاگران خواستار آنند که فیلم داستانش را به شکل «ساده و روان» بازگو کند. این امر نشان می‌دهد که برای مردم نیز داستان بیشتر از شیوه روایت آن اهمیّت دارد. فیلمی که داستانش را بدون ادای هنرمندانه بازگو می‌کند، به تماشاگر فرصت می‌دهد تا با فیلم مشارکت احساسی کند.

درصد مردان و زنانی که خواستار روایت «ساده و روان» هستند با بالا رفتن سطح تحصیلی کاهش می‌یابد، و با بالا رفتن سطح تحصیلی بر خواستاران روایت «سمبولیک» افزوده می‌شود.

زنان بیش از مردان طالب روایت «ساده و روان» هستند. (۱۰)

«پایان» فیلم نقشی اساسی در به یاد ماندن فیلم دارد. از میان پایانها، «پایان غمگین» چنانچه نامعقول به کار رود می‌تواند ضربه شدید از حیث تعداد تماشاگر بر فیلم وارد کند، و تماشاگر از «پایان» فیلم دلسرد و سرخورده شود. هر چقدر فیلمساز کم‌تجربه‌تر باشد، باید کمتر به سراغ «پایان غمگین» برود. فیلم باید قابلیّتهای جالب توجّهی داشته باشد تا برخلاف غمگین بودن پایان فیلم بتواند تماشاگر را از سالن سینما، راضی و با خاطره خوب بدرقه کند. طبعاً قشری که خواستار «پایان غمگین» هستند مدّنظر ما قرار نمی‌گیرند. اکثر فیلمی با «پایان غمگین» فقط به تماشاگران طالب این نوع «پایان» اکتفا کند، به احتمال زیاد شکست اقتصادی خواهد خورد. فیلمی با «پایان غمگین» می‌باید خواستاران دیگر «پایان»ها را نیز راضی کند.

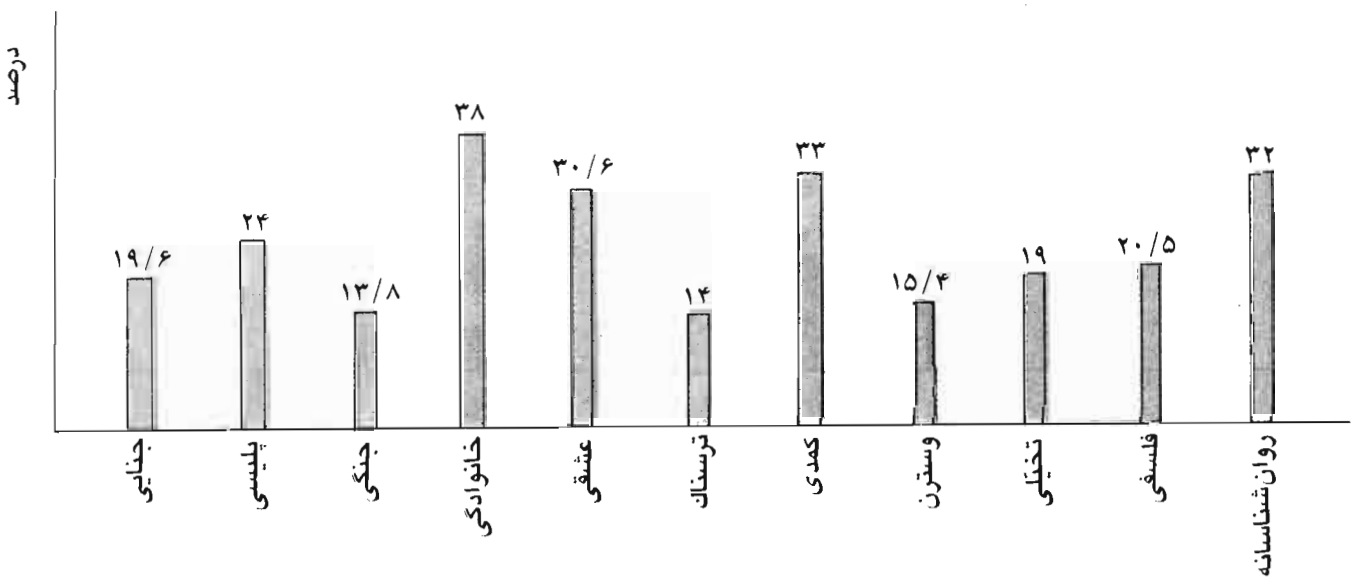
نظرخواهی نشان می‌دهد که بیش از ۵۰ درصد تماشاگران خواستار «پایان خوش» هستند، و کمتر از ۱۳ درصد آنان طالب «پایان غمگین»، و ۱۱ درصد طالب «پایان خنثی» و کمتر از ۱۲ درصد طالب «پایان مبهم» هستند. زنان بیش از مردان خواهان «پایان غمگین»، «پایان خوش» و «پایان خنثی» هستند. در میان تماشاگران، با بالا رفتن سطح تحصیلی از طالبان «پایان خوش» کاسته می‌شود.

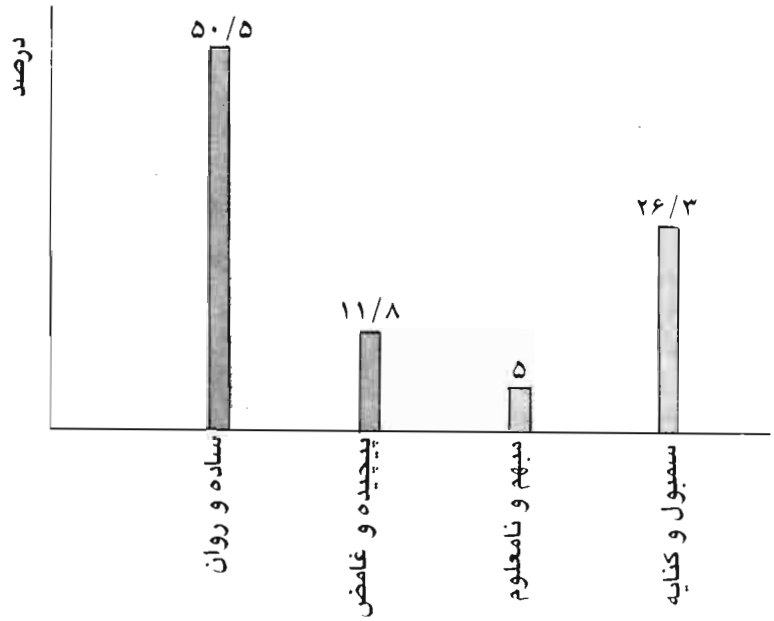
(۱۱)

فیلمسازی که می‌خواهد بر تماشاگر تاثیر بگذارد، می‌باید بر ناخودآگاه او تاثیر گذارد. تاثیر هرچیزی وقتی به خودآگاه انسان رسید، متوقّف شده و یا در سطح باقی می‌ماند. فیلمی که می‌خواهد چیزی به تماشاگر بیاموزاند، چنانچه قصدش بر تماشاگر آشکار شود، در مقابل آن، خودآگاه یا ناخودآگاه، موضع دفاعی می‌گیرد. یکی از ترفندهایی که می‌تواند مقصود فیلم را پوشیده بدارد، همانا سرگرم کننده و نمایشی بودن فیلم است.

تماشاگر با آموختن از فیلم به تجربه‌هایش می‌افزاید. یک فیلم نمی‌تواند با حذف جنبه تجربه‌اندوزی خود، فیلمی ماندگار شود. این جنبه فیلم، جزء لاینفک فیلمهای خوب سینماست.

تماشاگر بعد از خستگی کار روزانه و یا به هنگام اوقات فراغت و بیکاری به سینما می‌رود تا فیلمی ببیند. وظیفه فیلمساز این است که با داستانی گیرا و شخصیتهایی دلنشین، فیلمی به تماشاگر نشان دهد تا او با وقایعی که بر قهرمان فیلم می‌گذرد مشارکت احساسی نماید، و در تجربه‌های آنان شریک شود و آن تجربه‌ها را غیر مستقیم تجربه کند. حال این تماشاگر که چنین فیلمی دیده، دیگر آن تماشاگر پیش از تماشای فیلم نیست. تماشاگری است که بدون متحمل شدن خسارتی مقداری تجربه اندوخته است.





خسارت این تجربه‌ها را فقط قهرمانان فیلم پرداخته‌اند. این تجربه‌ها در ناخودآگاه تماشاگر ماندکار می‌شود. و زمانی که اتّفاق مشابهی برای او روی داد، می‌توانند از آن تجربه‌ها برای واکنش مناسب در قبال رویداد استفاده کند. تجربه نشان داده، آدمهایی که فیلم می‌بینند بیش از کسانی که فیلم نمی‌بینند دارای تجربه هستند. فرضاً به هنگام حادثه رانندگی، تماشاگری که با دیدن حوادث رانندگی در فیلمها مجرّب شده، می‌توانند در آن لحظه واکنش مناسبی نشان دهد و اقدام به نجات جان خود کند. این مثال پیش پا افتاده اهمیّت تماشای فیلم را برای تماشاگر نشان می‌دهد.

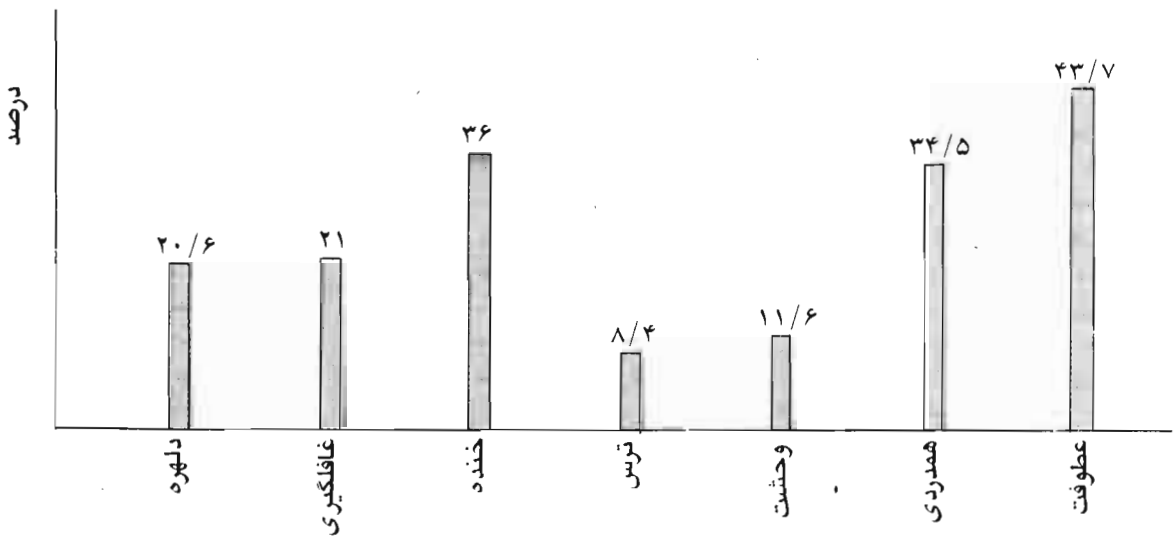
نظرخواهی نشان می‌دهد که اغلب تماشاگران به طور غریزی تلقّی نسبتاً درستی از سینما دارند. طبق آمار ۴۶ درصد آنان خواستار «آموختن» چیزی در فیلم هستند. ۳۹ درصد می‌خواهند با تماشای فیلم «تجربه‌اندوزی» کنند. و کمتر از ۸ درصد سینما را وسیله «امر و نهی» می‌دانند.

(۱۲)

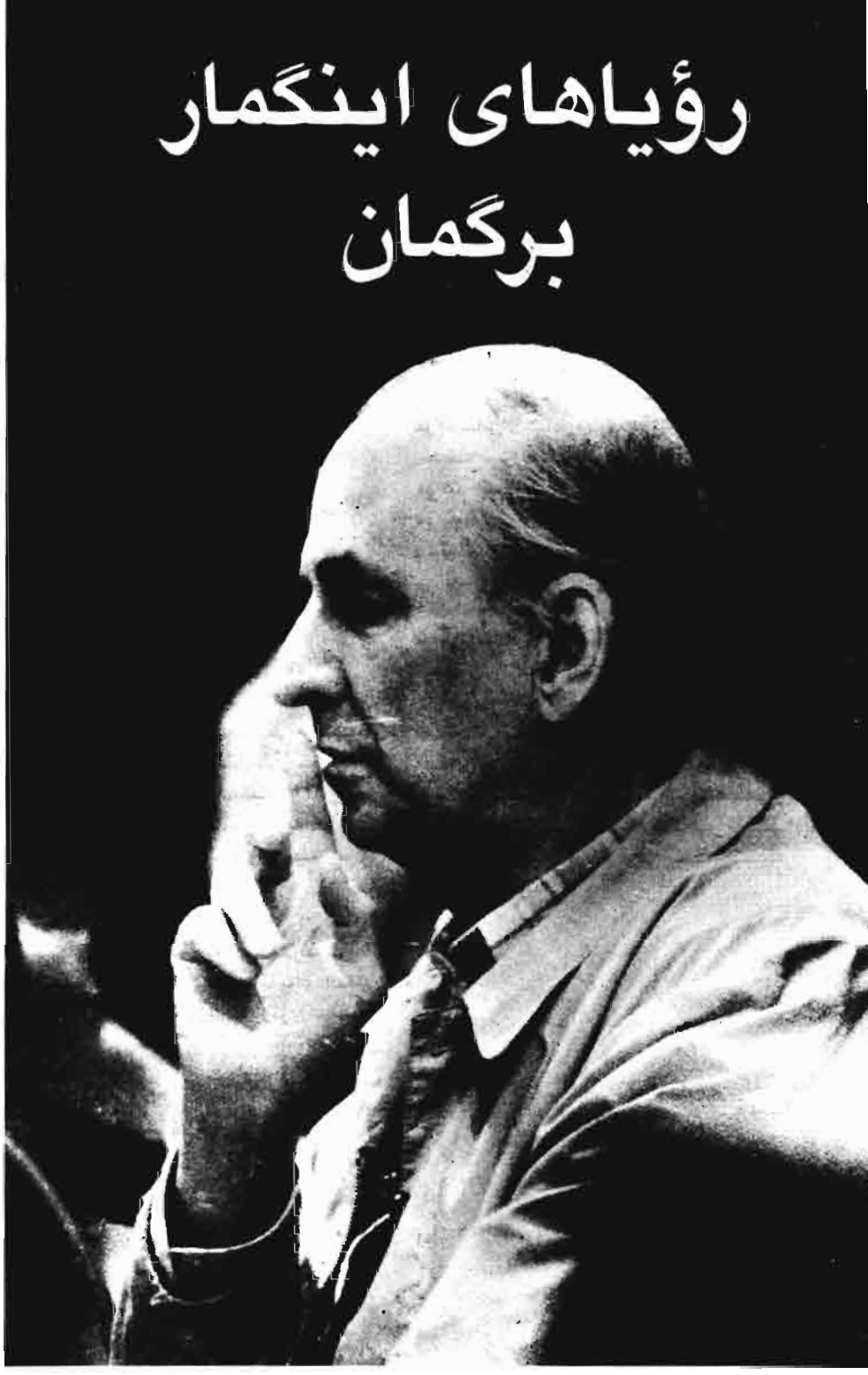
فیلمسازانی براین عقیده‌اند که قادرند «پیام» خود را به تماشاگر منتقل کنند. امّا برای انتقال پیام می‌توان از وسایل سهل‌الوصول‌تری استفاده کرد. سینما وسیله انتقال پیام نیست، بلکه وسیله القاء پیام است. فیلمسازی که از سینما برای انتقال پیام بهره می‌برد از حدّاقل تواناییهای سینما ـ که دیگر رسانه‌ها نیز آن را دارند ـ استفاده می‌کند. سینما به لحاظ قدرت باور پذیرش قادر است پیام فیلمساز را به تماشاگر القاء کند و آن را جزو معتقدات او بگرداند.

نفوذ و تغییر در معتقدات تماشاگر به این معنا نیست که فیلم با اتکاء بر عقل تماشاگر می‌تواند چنین مهمی را انجام دهد. فیلم با تاثیر گذاشتن بر احساس تماشاگر، سلیقه او را شکل می‌دهد، و سلیقه نیز اعتقادات تماشاگر را سازماندهی می‌کند. پس فیلم فقط از طریق واسطه احساسی می‌تواند بر عقل تماشاگر تاثیر گذارد.

تماشاگر نباید به وجود پیام (تجربه) در فیلم پی ببرد. متوجّه پیام شدن توسّط تماشاگر با ضعیف شدن تاثیر آن نسبت مستقیم دارد. هر چقدر تماشاگر به جوانب و عمق پیام بیشتر پی ببرد، به همان مقدار از شدّت تاثیر آن کاسته می‌شود. زیرا با کنجکاوی درباره پیام فیلم، تاثیر آن از ناخودآگاه تماشاگر منتقل می‌شود. به همین دلیل سینما بر تماشاگران نوجوان و جوان تاثیر بیشتری دارد، چونکه آنان کمتر درباره پیام فیلم از خود کنجکاوی نشان می‌دهند. آنان بیشتر به جنبه‌های نمایشی فیلم اهمیّت می‌دهند و کمتر درپی آنند که «فیلم چه می‌خواست بگوید؟»



رؤیاهای اینگمار برگمان



من رؤیاهای تکرارشونده دارم. معمولی‌ترین آن یک رؤیای حرفه‌ای است: در استودیوی فیلم ایستاده‌ام و در صدد تدارک صحنه‌ای هستم. همه آنجا هستند: بازیکران، فیلمبردار، دستیارها برقکارها و سیاهی لشکرها. به دلایلی، نمی‌تواند سناریوی روزانه را به یاد بیاورم. ناچارم به جستجو در دفتر گزارش روزانه ادامه دهم، که در آن هیچ سطر قابل فهمی وجود ندارد. به طرف بازیگران برمی‌گردم و با گفتن نکاتی در باب مکثها بلوف می‌زنم: آن مکث را حذف کن و به طرف دوربین برگرد. آنوقت سطر را بگو. صبر کن. دوباره آن را آهسته بگو.

بازیکر، با دیرباوری به من نگاه می‌کند امّا با حرف‌شنوی از فرمانهای من پیروی می‌کند. من از خلال دوربین به او نگاه می‌کنم: نیمی از صورت و یک چشم خیره‌اش را می‌گیرم. این، نمی‌تواند صحیح باشد. به «سون نیکویست» [فیلمبردار] رد می‌کنم که دارد از نمایاب نگاه می‌کند: در حال فوکوس و زوم کردن آن است. در این میان بازیگر ناپدید شده است. کسی می‌گوید که او رفته تا سیگاری بکشد.

مشکل این است که صحنه را باید یک جایی جا داد. به دلیل بی‌کفایتی‌ام، انبوهی از بازیکران و سیاهی لشکرها را جمع آورده‌ام که در گوشه‌ای ازدحام کرده‌اند: در برابر نور به هم فشرده شده‌اند امّا بشدّت برسطوح دیوار نقش انداخته‌اند. من می‌فهمم که نورپردازی این صحنه بی‌نهایت مشکل خواهد بود و متوجّه چهرهٔ مؤدبانه ناراضی سون می‌شوم. او از چراغهای سقفی نورانی و سایه‌های مضاعف نفرت دارد.

دستور می‌دهم دیوار را بردارند. به این ترتیب، خودمان را خلاص می‌کنیم و می‌توانیم صحنه را از سمت دیگر بگیریم. دستیاری، در خلوت می‌گوید که به یقین حرکت دادن دیوار ممکن خواهد بود امّا دو ساعت وقت می‌گیرد، زیرا اتّفاقا این دیوار به طور خاص، یک دیوار مضاعف است که دو لایهٔ آن به یکدیگر چسبیده‌اند و سنگین و تقریباً غیر متحرّک است. اگر دیوار خراب شود، محل نمایش ویران می‌شود. من با این احساس ناخوشایند که خودم روی اتّصال داخلی به خارجی پافشاری کرده بودم، خیلی یواش غرولند می‌کنم.

دستور می‌دهم دوربینها به یک درگاه منتقل شود و سپس از خلال نمایاب نگاه می‌کنم. سیاهی لشکرها، بازیکر را پوشانده‌اند. برای آنکه دیده شود، باید به سمت راست برگردد. منشی صحنه با نزاکت تذکّر می‌دهد که در برداشت قبلی، او به طرف چپ حرکت کرده بود.

استودیو، خیلی ساکت است. آنها همه، صبورانه امّا بدون امید، در انتظارند. با نومیدی به درون نمایاب خیره می‌شوم که از آنجا می‌توانم نیمی از چهرهٔ بازیکر و چشم زُل‌زده‌اش را ببینم. برای لحظه‌ای فکر می‌کنم این، قابل توجّه خواهد بود. منتقدان جهان آن را تحسین و تفسیر می‌کنند. امّا کمی بعد این فکر را کنار می‌گذارم چون دغلکاری است.

ناگهان راه حل را می‌یابم: یک نمای تعقیبی. یک نمای تعقیبی به دور بازیکر، پشت سیاهی لشکرها، تراولینگ. تارکوفسکی همیشه به دور هرصحنه تراولینگ می‌کند. دوربین در همهٔ جهات به پرواز درمی‌آید. من عملاً این را یک تکنیک قابل اعتراض تصوّر می‌کنم، امّا مشکل مرا حل می‌کند. وقت می‌گذرد.

قلبم می‌لرزد و نفس کشیدن را مشکل می‌یابم. سون نیکویست می‌گوید تراولینگ غیرممکن است. چرا سون باید این چنین سرهم بند باشد؟ البتّه او از حرکتهای مشکل دوربین می‌ترسد و دارد پیر و ترسو می‌شود. با نومیدی به او نگاه می‌کنم. او به پشت من می‌زند و غمگین به نظر می‌رسد. برمی‌گردم. هیچ دکوری آنجا نیست. فقط دیوار استودیو. او حق دارد، تراولینگ غیرممکن است.

با نومیدی تصمیم می‌گیرم سخنرانی کوتاهی برای کارکنان گردهم آمده بکنم. می‌خواهم بگویم که چهل سال است که کار سینما کرده‌ام، که پنجاه و پنج فیلم ساخته‌ام و در جستجوی روشهای نو هستم و می‌خواهم تصویرسازی ذهنی‌ام را

دوباردسازی کنم. انسان باید به طور مداوم پاسخهایش را مورد سؤال قرار دهد. می‌خواهم بکوبم که من لیاقت دارم. مردی بسیار باتجربه‌ام: مشکل فعلی فقط یک چیز جزئی است. اگر می‌خواستم، می‌توانستم به عقب حرکت کنم و یک نمای دور مورب از بالا بگیرم. این راه حلی عالی می‌بود. من ایمان ندارم. می‌دانم. امّا این ساده نیست. همهٔ ما خدایی را در درون خود حمل می‌کنیم. همه چیز طرحی از چیزی است که گاهی لمحه‌ای از آن می‌بینیم. بخصوص در لحظهٔ مرگ. چیزی که می‌خواهم بگویم این است. امّا ارزشش را ندارد. آدمها کناره گرفته‌اند. در عمق استودیوی تیره دور هم جمع شده‌اند. نزدیک یکدیگر ایستاده‌اند. بحث می‌کنند. نمی‌توانم بشنوم چه می‌گویندوچیزی جز پشت سرهایشان را نمی‌بینم.

●

من در هواپیمای بزرگی سفر می‌کنم و تنها مسافر هستم. هواپیما از مسکو بلند می‌شود. امّا نمی‌تواند اوج بگیرد. از این رو در مسیر خیابانهای عریض در حال غرش است. ارتفاع بالاترین طبقات ساختمانها را حفظ می‌کند. می‌توانم از میان پنجره‌ها، آدمهای در حال حرکت، در حال صحبت با اشارات سر و دست را ببینم. روزی ابری و طوفانی است. من به مهارت خلبان اطمینان دارم امّا می‌فهمم که فرجام، نزدیک است.

حالا. بدون هیچ هواپیمایی در هوا معلّق هستم: دستهایم را به نحو خاصّی حرکت می‌دهم و به آسانی از زمین بلند می‌شوم. تعجّب می‌کنم که چرا قبلاً برای پرواز- وقتی چنین ساده است- تلاش نکرده‌ام. در همان حال متوجّه می‌شوم که این یک موهبت خاص است، و هرکسی نمی‌تواند پرواز کند. آنها که می‌توانند اندکی پرواز کنند، باید تا مرز از پای درآمدن تقلاّ کنند، با دستهای خمیده و رگهای کشید شدهٔ گردن. من بدون مانع، همچون یک پرنده در هوا شناورم.

خودم را برفراز دشتی می‌یابم. احتمالاً یک استپ: باید روسیه باشد. من بالای رودخانه‌ای عظیم و سدّی بلند معلّق هستم.

زیر پل، یک ساختمان آجری از میان رودخانه سربر آورده است و ابرهایی از دود از دودکشها موج می‌زنند: یک کارخانه است.

حالا رودخانه در خمی بزرگ، دور می‌زند: ساحلها پر از درختند. مناظر بی‌انتها. خورشید پشت ابرها رفته است. امّا نور بدون سایهٔ قوی است. آب در کانالی عریض، سبز و شفاف جریان دارد. گاهی، سایه‌هایی را می‌بینم که روی سنگها در اعماق آب حرکت می‌کنند و ماهی عظیم‌الجثه در لرزشی آنجا هست. من آرام و پر از اعتمادم.

وقتی جوانتر بودم و خوب می‌خوابیدم، از رؤیاهای نفرت‌انگیزم در عذاب بودم: قتل، شکنجه، خفه کردن، زنا با محارم، ویرانی، خشم جنون‌آمیز. در سن پیری، رؤیاهایم گریزگر امّا دوستانه، اغلب تسلّی‌دهنده‌اند.

گاهی، یک ساختهٔ درخشان را در خواب می‌بینم، با جماعت عظیمی از مردم، موسیقی و صحنه‌های رنگین. با رضایت خاطر بی‌نهایت، با خودم نجوا می‌کنم: «این اثر من است. من آن را خلق کرده‌ام».*

●

---

* از کتاب در حال انتشار «فانوس خیال»، نوشتهٔ «اینگمار برگمان»، ترجمهٔ مهوش تابش و مسعود فراستی

دیالوگ در فیلمنامه

کوتاه‌شدهٔ فصلی از کتاب فیلمنامه‌نویس و پرده سینما

نوشته: ولف ریلا
ترجمه: سیروس رنجبر

فیلم، از کلام ملفوظ استفاده می‌کند و آن را همان‌طور که در زندگی واقعی به کار می‌بریم منعکس می‌کند. از این رو کلام فیلم کاملاً با کلام تئاتری فرق دارد. درتئاتر، دیالوگ تمام بارورویدادرا بردوش دارد، در فیلم، دیالوگ فقط بخشی از روایت را به عهده دارد. در تئاتر، رسایی کلام توسط نیاز فیزیکی برای نمایش به یك مخاطب معین می‌شود، در فیلم، رسایی کلام، از آرامترین نجوا تا بلندترین فریاد، به طور بالقوّه نامحدود است. مؤثّرترین کلام در تئاتر و به شکل طبیعی، کلام بلند و رساست، امّا در فیلم، کلام بلند و رسا بندرت مؤثّر می‌افتد.

تفاوت اساسی میان دیالوگ تئاتری و سینمایی در این است که ما در تئاتر «می‌شنویم»، و در فیلم «استراق سمع» می‌کنیم. بنابراین کلام فیلم طبیعت‌گرایانه است و یا دست کم می‌خواهد این حس را برساند، به همین علّت صراحت و روشنی در آن کم است. و از طرفی موشکافی چشم دوربین باعث می‌شود تا سه کلمه در فیلم، کار ده کلمه را در تئاتر انجام دهد.

دیالوگ فیلم با رمان نیز فرق دارد. از آنجایی که کلام طبیعی (ملفوظ) تقریباً بی‌هدفانه بیان می‌شود، بنابراین نوعی تمایل به حاشیه روی در آن هست، و این برای رمان‌نویس بیشتر از فیلمنامه‌نویس کاربرد دارد. چرا که رمان‌نویس قادر است از این ساختار کلام طبیعی به طور آزادانه‌ای استفاده کند. در رمان، این خواننده است که شیوه‌اش را بر رمان تحمیل می‌کند، و حال آنکه در سینما، فیلم است که شیوه‌اش را بربیننده تحمیل می‌کند. در رمان، عمل خواندن کند و کش‌دار است و خواننده می‌تواند خواندن متن را مجدداً از سربگیرد، یا می‌تواند از صفحه‌ای به صفحه‌ای دیگر بپرد و یا برگردد و بازخوانی‌اش کند. این شیوه، با طبیعت رمان همخوان است. امّا در فیلم، بیننده چنین اختیاراتی ندارد و لذا دیالوگ باید منسجم و مفهوم باشد، یعنی با یك بار شنیدن. اگر در برگرداندن یك رمان به فیلم، شما دیالوگهای رمان را به طور تحت اللفظی و کلمه به کلمه بردارید و در فیلم بگذارید، احتمالاً توجّه مخاطبانتان پرت شده و آنان عصبانی می‌شوند.

تئاتر و رمان اساس کارشان برکلام فصیح و رساست، امّا در فیلم، بیشترین تاثیر با کلام غیر فصیح حاصل می‌شود. دو عاشق در تئاتر برای انتقال کامل احساسشان از لفاظی استفاده می‌کنند، ولی در فیلم، آنها چیزهایی را به یکدیگر خواهند گفت که مانند زندگی واقعی پیش‌پا افتاده و ناکافی است. این کنتراست (تضاد) تصویر و کلام است که به طور بصری و با استفاده از کلام پیش‌پا افتاده وضعیت فعالی را در فیلم به وجود می‌آورد و تئاتر برای ایجاد همین وضعیت فعال از کلام خالص استفاده می‌کند.

حال اگر شما مکالمه‌ای عادی را با ضبط صوت ضبط کنید، متوجّه خواهید شد که چگونه توالی دیالوگها نامرتب است و چگونه دیالوگها آکنده از تامّل و درنگ هستند، و چطور اغلب صحبت‌کننده‌ها مِن مِن می‌کنند و یا چطور حرف یکدیگر را قطع می‌کنند و چطور دارای مکث هستند. و هنر سینما از این الگوهای کلام طبیعی بدون وفاداری کامل به آن استفاده می‌کند.

حال کارکردهای دیالوگ را روشن می‌کنیم: (الف) دیالوگ اطلاعات لازم را تامین می‌کند، (ب) شخصیّت را می‌شناساند، (ج)، داستان را پیش می‌برد، (د) قسمتی از فضا و محیط است. ولی دیالوگ هیچکدام از این کارها را به‌طور آشکار و انحصاری انجام نمی‌دهد. همیشه باید به خاطر داشته باشیم که دیالوگ فقط یکی از عناصر و عوامل فیلم است و توجیه‌پذیر نیست که برای انجام موارد مزبور فقط از دیالوگ استفاده شود.

دیالوگ به عنوان بخشی از ساختارفیلمنامه

زمانی که فیلمنامه طرح‌ریزی شد، معلوم می‌شود که در کجا به دیالوگ نیاز هست و در کجا گسترش و بسط داستان وابسته به پرگویی است. به هرحال دیالوگ باید صرفه‌جویانه مصرف شود. دیالوگ تحرّك چیزها را کند می‌کند و از این می‌توان به نحو مفیدی استفاده کرد. سرعت فیلمنامه می‌باید متنوّع باشد، در دیالوگ نیاز هست لحظاتی مکث و سکون باشد. سرعت بی‌امان و حرکت تند و سریع داستان تنها باعث خستگی تماشاگران خواهد شد و قدرت پذیرش آن را به نحو محسوسی کاهش خواهد داد. در هرحالتی یکنواختی ریتم ایجاد عدم تنوع می‌کند و هیچ ربطی به این ندارد که دیالوگ کند است و یا تند. شما می‌توانید با زیاده‌روی در فعالیت به اندازه عدم فعالیت طولانی خسته شوید. فوت و فن هرکدام با دیگری فرق دارد. از دیالوگ می‌باید به عنوان نوعی علامت نقطه‌گذاری استفاده کرد. مکث کردن در جاهایی که به استراحت نیاز هست فضای تنفّسی لازم را ایجاد می‌کند و به داستان ساختاری ریتمیك می‌دهد.

البتّه دیالوگ فقط یك خواست متناوب رویداد

با دیالوگ نیست. اینها به هیچ وجه دو طرفه عمل نمی‌کنند. آشکارا نوع دیالوگ در همراهی صحنه‌های فعّال و پرتحرّک با لحظه‌های آرامش و سکون متفاوت است. یکی باید فشارهای فیزیکی وضعیت را برعهده بگیرد و دیگری آرامش زیاد آن را منعکس کند. موضوع دیالوگ می‌باید با شرایط محیط نیز متناسب باشد. مردی که برای جنگی مهلك داوطلب شده بندرت ممکن است صحنه‌های فراموش‌شده بچگی‌اش را یادآوری کند، بعد از صحنه ناهار به اضافه قهوه و برندی بندرت جایی برای مطرح شدن موضوعهایی مثل مرگ و زندگی پیش می‌آید.

بنابراین وقتی دیالوگی را وارد فیلمنامه می‌کنیم باید سه نکته را به خاطر داشته باشیم: (۱) کارکرد دیالوگ در گسترش و بسط طرح، (۲) همکاری دیالوگ با ریتم، و (۳) تفاوت دیالوگ در زمان تحرّك و سکون. بهترین دیالوگ، آن است که در تار و پود داستان تنیده شده باشد. همیشه باید از خودمان بپرسیم: «چگونه می‌توان با تصاویر داستان را بهتر بازگو کرد؟» ما باید ببینیم چطور می‌توانیم روانی بیان را در فیلم گسترش دهیم. در فیلم ما نیازی نداریم خودمان را به وحدت مکان و یا زمان محدود کنیم. صحنه می‌تواند در اتاق شروع شود، در خیابان ادامه یابد، در رستوران به اوج برسد و در فرودگاه پایان یابد. دیالوگ بدون هیچ‌گونه مکثی در جریان اساسی داستان پیشروی می‌کند تا زمان و مکان ناشناخته را منتقل کند. دیالوگ می‌تواند شامل نقل قول مستقیم ـ یعنی آدمهایی که حرف می‌زنند و ما آنها را می‌بینیم ـ و نقل قول غیر مستقیم یا خارج از پرده باشد. شخصی امکان دارد برای دوست خود تجربه‌ای را که دیده تعریف کند و در خلالی که او حرف می‌زند، ما برون‌برش (کات اوی) می‌کنیم تا او را به هنگام دست زدن به آن تجربه یا قسمتهای مناسب آن نشان دهیم. فقط چیزی که ما می‌بینیم کاملاً آن چیزی نیست که او برای دوستش تعریف می‌کند. به عبارت دیگر، ما آن تجربه را که به طور خودآگاه و ناخودآگاه تحریف شده، واقعی می‌پنداریم. ما می‌توانیم با برش به گذشته و حال و از طریق دیالوگ مستقیم و غیر مستقیم تفسیر پرمعنایی درباره شخصیّت این شخص، درباره نسبت او با دوستش و یا تجربه‌ای که دیده به وجود بیاوریم. از طرفی هیچ یك از اینها هم نباید به عنوان تمهید صرف به کار روند. این شیوه‌ها می‌باید از نیازهای داستانی ناشی شوند. باید به خاطر داشته باشیم که هرصحنه‌ای قسمتی از یك سکانس است و درون هرسکانس صحنه‌ها باید به آرامی از یکی به دیگری جریان یابد. نویسندگانی که به فیلم خو نگرفته‌اند و بخصوص آنهایی که پس زمینه تئاتری دارند صحنه‌های دیالوگدارشان را به صورت «پارمخطی» گسترش نمی‌دهند. ما به جای نگریستن به صورت جداگانه به صحنه، باید بیاموزیم تا صحنه‌ها را براساس ساختار سکانسها ببینیم. فرض کنیم مردی بابت چك بی‌محلی که کشیده، توسّط مدیر بانك احضار شده باشد. ما نباید او را به هنگام رسیدن به بانك و تبادل آداب معمول ببینیم، هرگز. ما نباید زمان پرده را بیهوده روی خلاصی مکانیکی مردی در حضور مدیر بانك تلف کنیم. در حقیقت و همچون قانونی عمومی، صحنه‌های دیالوگ‌دار باید روی پرده قدری پس از شروع «طبیعی»شان آغاز شوند، و در انتها قدری پیش از اتمام «طبیعی»شان پایان یابند.

دیالوگ صحنه پیشین می‌تواند نقطه نرمی برای ورود به صحنه بعد باشد. مثلاً پیش از رفتن آن مرد به نزد مدیر بانك، او دربارهٔ قصدی تجاری که به سرمایه نیاز دارد صحبت می‌کند. دیالوگ به به واقعهٔ پیش از دادن چك رجوع می‌کند و ما مستقیماً می‌بریم به پشت میز مدیر، و به هنگامی که مدیر در حال کامل کردن جمله‌اش است: «ـ و حالا شما می‌خواهید به موجودی چك بی‌محلّتان بیفزایید...» و یا کلماتی که تأثیر بگذارند. دو صحنه‌ای که به این صورت دارای توالی دیالوگ هستند، جریان آرام سکانس را منقطع نمی‌کنند.

دیالوگ و شخصیت‌پردازی

کلام یك مرد مقدار زیادی اطلاعات درباره او به ما می‌دهد، نه فقط اینکه او آرام صحبت می‌کند و یا سریع جواب می‌دهد، کم‌حرف است و یا با کلمات بازی می‌کند، بلکه با بازتاب زندگی درونی او توجّه ما را به نحوه صحبت کردنش جلب می‌کند. دامنه لغات هرفرد، کلام او را ریتم می‌دهد و کاربرد هرفرد از زبان معمولاً بازتاب درستی از شخصیت خاصّ اوست. از یك مرد اهل عمل بعید است در جایی که یك کلمه منظورش را می‌رساند از سه کلمه استفاده کند. و همین‌طور یك فرد معرفی‌شده هم نباید خیلی شمرده سخن بگوید. ما نباید به او واژه غنی و فاخری بدهیم یا صحبت او را کامل و با جملات پیچیده بیان کنیم. کمال مطلوب آن است که هیچکدام از شخصیّتها مثل هم حرف نزنند. جایی که یکی می‌گوید: «بیاید از این جهنم‌کده برّنیم بیرون!» دیگری بگوید: «من هم گمان می‌کنم بهتره اینجارو ترك کنیم.» و سومی بگوید: «لطفاً به دنبال من.» ما باید قادر باشیم با چشم بسته یك شخصیّت را با شنیدن حرفهایش بشناسیم.

عادت کلامی هرفرد آشکارا در شرایط محیطی مختلف فرق می‌کند. در هروضعیتی که به وجود آمده ما باید از خودمان بپرسیم: «آیا داستان می‌طلبد یك شخصیّت به‌طور مشخّص یا نامشخّص رفتار؟» اگر رفتار او نامشخّص است، شخصیت او در کلماتی که به کار می‌برد و روشی که در به کار بردن آن دارد منعکس می‌شود. در لحظات فیزیکی یا زمانی که قدرت دفاعی فرد پایین است، این حالت در کلام او مشخّص‌تر خواهد شد. مثلاً اگر مردی در وضعیت مساعدی قرار بگیرد، چنانچه پرحرف باشد، پرحرفی او مضاعف خواهد شد و اگر به وراجی عادت نکرده باشد، قدرت کلمات او را درمانده می‌کند. فرض کنیم دو مرد با جمعیّتی خشمگین مواجه شوند: یکی سعی خواهد کرد رفتاری آرام و مسالمت‌جویانه باآنها داشته باشد، و دیگری با آنها برخوردی مبارزه‌طلبانه خواهد کرد. اولی سعی می‌کند با توجیه کردن خود خشم جمعیّت را فرو نشاند و با زبان بین آنها سازگاری ایجاد نماید، و دومی می‌کوشد آنها را از رو ببرد و چنانچه بخواهد با همه آنها حرف بزند، کلامش پرخاشگرانه و انعطاف‌ناپذیر خواهد بود. حال وضعیتی پیچیده‌تر: مردی با ضرورت انتخاب بین زن و معشوقه‌اش مواجه شده است و نمی‌تواند تصمیم بگیرد که کدامشان را انتخاب کند. او عقیدهٔ دوست مجردش را جویا می‌شود. دوستی آن دو براساس تعارف متقابل شخصیتی‌شان می‌باشد. مرد متاهّل زیر بار مسئولیتهای پیچیده ازدواج می‌رود، ولی مرد مجرّد زندگی‌اش را براساس اصل عدم درگیری می‌گذراند. مرد مجرّد براساس عقیده‌اش به دوست خود راه حلّ ارائه خواهد داد و چون شرایط آن مرد برای دوست مجردش بیگانه است، نتیجتاً راه حلّ مرد مجرّد بلااستفاده خواهد ماند. دیالوگ این وضعیت را در مفهوم و سبك منعکس خواهد ساخت. در مفهوم، هرکلمه‌ای که به کار می‌رود به طور تصوّری معنایش با دیگری متفاوت است، در سبك، دوست آن مرد مؤدب و پرحرف است، جایی که شوهر عصبی و جدّی است. همین‌طور که فقدان زمینه مشترك آنها آشکارتر می‌شود، هرکدام از موقّعیت خودشان تجاوز می‌کنند و دیالوگ به طور تصاعدی به این جبهه‌گیری نیرو می‌بخشد، تا اینکه گفتگوهای بین آنها بی‌نتیجه می‌شود و در دوستی آنها بحرانی به وجود می‌آید.

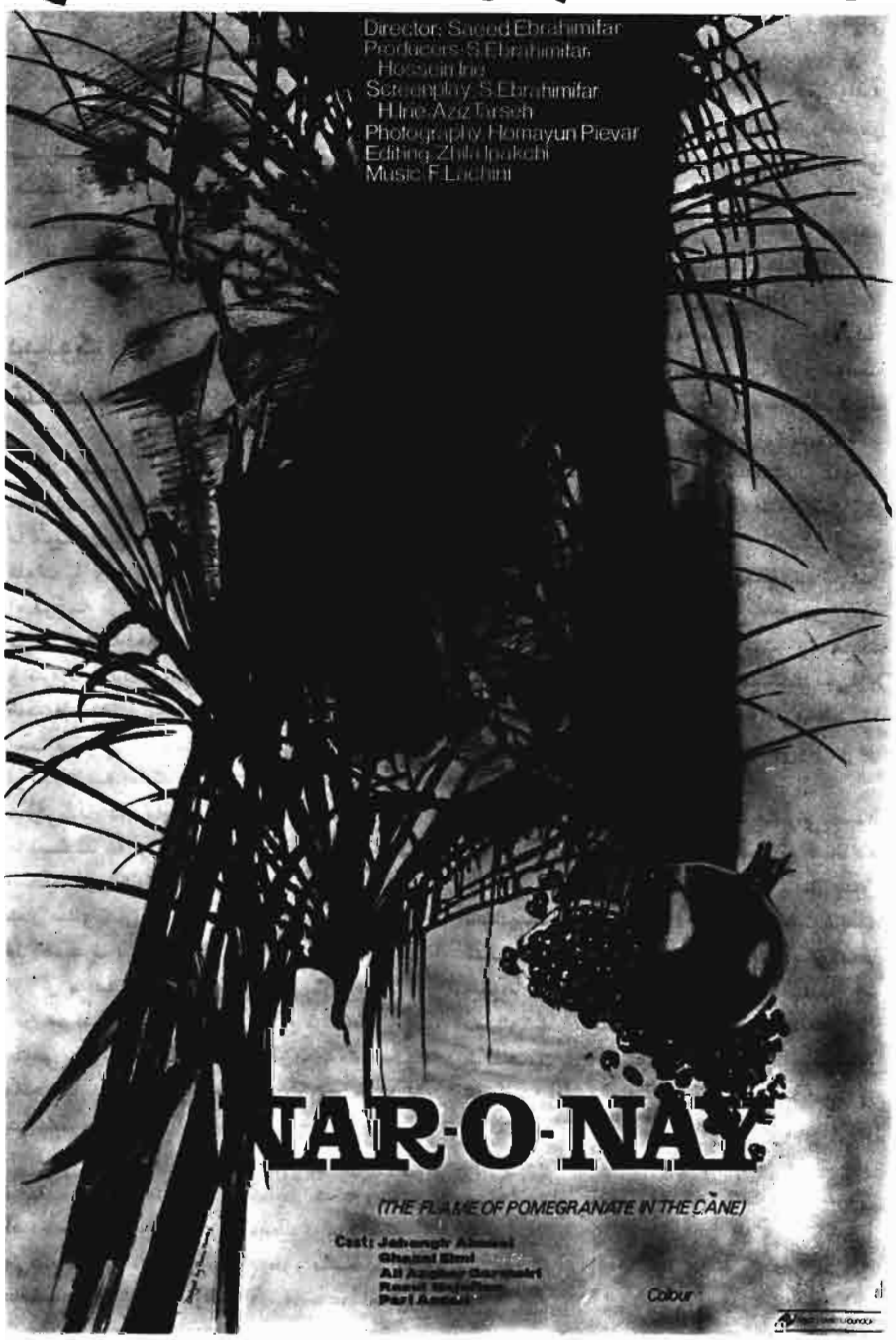
بنابراین همیشه دیالوگ معرفی‌کننده شخصیت و شرایط محیطی است. و فیلمنامه می‌باید مستمراً خطوطش را در مقابل چنین سؤالهایی بیازماید: آیا دیالوگها طبیعت درست شخصیّت را منعکس می‌کنند؟ آیا دیالوگها با الگوهای رفتاری شخصیّت متناسب هستند؟ آیا دیالوگها برحسب شخصیّت، با وضعیتی که شخصیّت در آن خودش را می‌یابد متناسب هستند؟ آیا دیالوگها وابستگیهای شخصیّت را نسبت به دیگر شخصیّتها گسترش می‌دهد؟ و اگر دیالوگ به تمام این سؤالها پاسخ مثبت دهد می‌تواند از آزمون ماندگاری سربلند بیرون بیاید.

●

■ مسعود فراستی

● نقدی بر «نار و نی»

وای بر مغلوب



پس سهم ما این است! سهم ما در تاریخ اندیشه و در تاریخ تمدن، در تاریخ علم و سرانجام در تاریخ هنر. پس نقش ما این است! پس در پشت «عرفان» مدروز، در پشت سینمای «عرفانی»، پنداری نهفته است سیاسی. و سینمای «متفکر»، سینمای «هنری»، سینمای «عرفانی»، با «نارونی» به نوعی سینمای سیاسی تبدیل شده است ـ علیرغم شکل متفاوتش با این گونه سینما.

«نارونی»، ظاهری دارد آرام، مظلوم، شبه شاعرانه و بسیار چشم فریب. این ظاهر که بجز صحنه اول و آخر فیلم، تقریباً کل آن را در برگرفته، نمایشگاهی است از کارت پستالهای زیبای طبیعت بیجان از صنایع دستی، و از معماری سنتی ما برای عرضه به توریستهای غربی.

اما در پس این ظاهر زیبای به ظاهر شرقی و غیر سیاسی ـ که خودتحسین‌و جایزهٔ مخاطبین اصلی را به همراه دارد ـ باطنی نهفته است سیاسی و بکل غربی، غربزده و حتی غرب خواهانه.

درواقع آن ظاهر خوش آب و رنگ، نقابی است براین باطن.

کلید این باطن در همان لحظات آغازین فیلم است: مردی در صحنهٔ اول، قضیه را رو می‌کند. ظاهراً او دکتر «جولیوس رابرت اوپنهایمر» است، سازنده بمب اتمی آمریکا که در صحنهٔ تئاتر محاکمه می‌شود. به جرم...؟

«در اول فیلم، یکی از آخرین محصولات دست بشر را می‌بینیم و بعد محاکمهٔ دانشمندی که باعث ایجاد این محصول و این اختراع مخرب شده را.» (از مصاحبه سعید ابراهیمی‌فر با مجلهٔ سروش، شمارهٔ ۵۳۴، آبان ۱۳۶۹).

پس اوپنهایمر، به جرم ساختن بمب اتمی است که به محاکمه کشیده شده. با این منطق، چرا «ساخاروف» محاکمه نمی‌شود؟ چرا کلیه دانشمندانی که قدمهای قبلی را برداشتند و اختراعات و اکتشافاتی کردند که سرانجام به بمب اتمی و هیدروژنی انجامید، محاکمه نمی‌شوند؟ انیشتین، مادام کوری، کپرنیک، نیوتون، گالیله و حتی ارسطو و دیگران، نیز باید محاکمه شوند. البته ابن سینای خودمان نیز! درواقع علم باید محاکمه شود و محکوم. و در مقابلش «هنر» و «عرفان» ـ با تعابیر خاص نارونی‌ای ـ می‌بایست جایگزین شوند و آخرین محصولشان: انار!

براستی این مرد، اوپنهایمر است که محاکمه می‌شود؟ همان اوپنهایمری که می‌شناسیم و از سرنوشتش باخبریم؟ همان اوپنهایمری که سازنده و پدر بمب اتمی آمریکاست و نه بمب هیدروژنی ـ که در فیلم، به غلط او به عنوان تمایل به ساختن بمب هیدروژنی نیز محاکمه و محکوم می‌شود ـ یا هم اوست و هم فردی دیگر: درست مخالفش؟

مگر اشکالی دارد؟ «هنر»است دیگر، و جدی

نیست؟ مگر عکاس بی‌نام و نشان و «کمالی» خط بنویس، پدر کمالی و پدر نوزادی در بیمارستان، خانم دکتر و مادر کمالی، و همه پدرها، مادرها و خواهرهای فیلم، کمالی و کمال الملك، سهراب سپهری و احمدرضا احمدی، درخت کاشان و درخت روسیه، و اسب سفیدی در کاشان و روسیه، انار گرجستان و انار کاشان، آندره تارکوفسکی، سرگئی پاراجانف، استنلی کوبریك، علی حاتمی و سعید ابراهیمی‌فر و... یکی نیستند؟

پس چه اشکالی دارد دانشمند و سیاستمدار، محاکمه شونده و محاکمه کننده، سازنده و دستور نابودی دهنده، مظلوم و ظالم، اوپنهایمر و «مك کارتی» هم یکی باشند؟

مگرنه اینکه از دید فیلمساز: «بنی آدم اعضای یك پیکرند» ـ به مفهوم نارونی‌اش ـ پیکری که یکی، دست است و بازو، دیگری سر و مغز.

ابتدا، فیلمساز به جای محاکمه «ترومن» ـ رئیس جمهور وقت آمریکا ـ که دستور انداختن بمب را به روی هیروشیما و ناکازاکی داد، اوپنهایمر را محاکمه می‌کند و سریعا اوپنهایمر جعلی او در موضع فاتحانهٔ «مك کارتی»، با جمله: «شما هنرمندان، مثل ژورنالیست‌ها، دچار سانتی مانتالیزم می‌شوید»، ما را، و شرق را و حتی نار و نی ساز را که مدعی «هنر» در برابر علم است، به ریشخند می‌گیرد و از در تاریخ به بیرون می‌راند و پی خط نویسی و انار بازی و عرفان تخدیری می‌فرستد، تا راحت زیست کند و فاتحانه هنر و فرهنگ، اقتصاد و سیاست را قبضه کند.

گویا نار و نی ساز نمی‌داند چه کرده. نه می‌داند اوپنهایمر کیست و نه می‌داند مك کارتی چه موجودی است. شاید هم می‌داند ـ چرا که «لوس آلاموس» را می‌شناسد ـ که اگر بداند، قضیه سنگینتر از این حرفهاست. در هرحال چه بداند و چه نداند، چه جدی باشد و چه شوخی، نتیجه یکی است، اثرش در خدمت «فاتحین» غربی است.

اوپنهایمر، پس از فاجعه هیروشیما و ناکازاکی، به علت اعتراض به آن و ممانعت از ساختن بمب هیدروژنی و «خیانت» به آمریکا، در ۱۹۵۴ پس از برکناری از کار، به تحریك سناتور مك کارتی، رهبر جناح دست راستیهای افراطی آمریکایی به پای میز محاکمه کشانده شد و حتی اجازهٔ آخرین دفاع را نیز نیافت. این مك کارتی، همان کسی است که بسیاری از هنرمندان آزادمنش را به محاکمه کشید.

حال پس از حدود چهل سال، یك بار دیگر اوپنهایمر محاکمه می‌شود. و این بار ما هم با او تحقیر می‌شویم، آن هم به توسط مك کارتی که نقاب اوپنهایمر را بر چهره زده. و فیلمساز، آگاهانه یا ناآگاهانه در کنار مك کارتی و ترومن قرار می‌گیرد. تا اینجای کار، جایزه دارد، آن هم از جانب ترومن‌های امروزی به خاطر باج دادنش.

صاحب «نارونی»، به منظور جلب مشتری برای کالای صادراتی‌اش، به خریداران غربی باج می‌دهد و چوب حراج به فرهنگ ملتّ ما می‌زند. آن هم به خاطر چند جایزهٔ ناقابل فستیوالهای خارجی که در اینجا جز به معنی دستی به سر و گوش چنین شبه هنرمندان رام جهان سومی کشیدن نیست. و یا در بهترین شکل خود، توقعات و شیفتگی توریستی غربیها و شرق زدگی ظاهری‌شان را ارضاء می‌کند.

فیلم، به فستیوال خارجی فرستادن، جایزه گرفتن و تحسین شدن، فی‌نفسه مذموم نیست. اما فیلم ساختن برای جایزه گرفتن و جایزه را به عنوان سند افتخار و معیار ارزشها، قلمداد کردن و دلیلی بر «هنرمند» بودن پنداشتن و آن را مانند شمشیر داموکلس بالای سر تماشاگر و منتقد ایرانی قرار دادن، و تفکر استعمارزدهٔ با مغز دیگران اندیشیدن را رواج دادن است که جای حرف دارد و تامل. جایزه، آری. اما نه به قیمت از دست دادن استقلال، شرف و هویت ایرانی خود.

●

به فیلم برگردیم و ببینیم هدف از این محاکمه ـ که فیلم با آن باز می‌شود ـ چیست؟ و ارتباط آن، که از نظر ساخت اثر، با هزار ترفند هم به فیلم نمی‌چسبد، با پیام اصلی نار و نی، در کجاست؟

فیلمساز، در مقابل اوپنهایمر جعلی‌اش ـ که نمایندهٔ علم و دانش است ـ «کمالی» خوشنویس را می‌گذارد با این استدلال:

«به گوشه‌هایی از زندگی یك آدم که اتفاقاً ابزارش هم کاغذ و قلم است، درست مثل ابزار کار آن دانشمند (ببخشید! لااقل فیزیکدانها، بیشتر از قلم و کاغذ، از آزمایشگاه و امروز از کامپیوتر و سوپرکامپیوتر به عنوان ابزارکار استفاده می‌کنند) برمی‌خوریم. او با این ابزار، کار خیلی ساده‌ای انجام می‌دهد. او هم در واقع انفجاری(!) را ایجاد می‌کند منتها روی کاغذ، اشاره می‌کنم به آخرین خطاطی کمالی که حالت کروی داشت (تمثیلی نا بجا که از عدم دانش می‌آید)... دو انسان که وسیله‌ای را اختراع می‌کنند (کمالی، چه چیز را اختراع کرده، قلم و کاغذ را؟!)، یکی انسانی که وسیله‌ای را می‌سازد که باعث کشتن میلیونها انسان می‌شود و یك انسان دیگر که خیلی ساده زندگی می‌کند. ساده می‌آید و ساده می‌رود.» (همان مصاحبه).

پس نتیجه اینکه هرکس ساده بیاید و ساده برود و خطی بنویسد (هرچند بد خط) و شعری بخواند (هرچند دبیرستانی به تقلید از سپهری) و اناری بازی کند (هرچند دست دوم به تقلید از پاراجانف و «رنگ انار»ش) و مظلوم نما باشد (که مرتب بی‌جهت کسانش را از دست بدهد)، ایده‌آل است. و این است معنی «انفجار» ایجاد کردن انسان «ساده» شرقی! اصولا معنای انسان شرقی، از نگاه نار و نی ساز در همین رام بودن، بی‌خطر بودن و خنثی بودن است.

در مدینهٔ فاضلهٔ «نار و نی»، همه نسل اندر نسل زگهواره تا گور خط می‌نویسند و انار می‌پرستند و کاری هم به کار این دنیا و مردمش ندارند. این دنیا، از آن دیگران. از آن صاحبان علم و حتی هنر! ما را انار و قلم ـ نار و نی ـ بس! این درست چیزی است که غرب ستمگر از شرق ستمدیده طلب می‌کند و سهم ما این است!

نار و نی ساز به آسانی می‌پذیرد که غربیها، چه هنرمند و دانشمند، و چه سیاستمدار، فرمان بده باشند و فاتح. ما شرقیها، فرمانبَر و برده، و مغلوب. سر و مغز، از آنهاست و بازو، از آن ما. چه تقسیم کار عادلانه‌ای! تقسیم کاری که با حفظ هستهٔ اصلی‌اش، در عصر سوپرکامپیوترها، تغییر کرده. در حال حاضر، شرق باید بیش از اینها نقش ایفا کند، باید خریدار و مصرف کنندهٔ محصولات مدرن مصرفی و نظامی غرب باشد. پس می‌بایست برای ایفای این نقش تاحدی از دانش امروز بهره‌ای داشته باشد تا ماهواره و حتی بمب اتم بسازد.

فیلمساز ما بدجوری عقب است. و عکاس بی‌نام ونشان و بی‌هویت فیلمش هم، که به عنوان «عکاس»، با ژست غربی، در خانه‌ای لوکس و غربی ـ که هیچ ربطی به زندگی شرق و ایران خودمان ندارد ـ زیست می‌کند، عکس دست دهم چهل سال پیش آنها را دوباره ظاهر می‌کند! این میزان عقب ماندگی، دیگر شاهکار است.

و «کمالی» نار و نی نیز چنین عقب مانده و بی‌هنر است. حتی بعد از این همه سال خطاطی، خط متوسطی دارد و به آن دلخوش.

این کمالی که چنین «ساده می‌آید و ساده می‌رود»، و چنین ابتر زیست می‌کند، چگونه به عنوان نماینده هنرمندان ایرانی و صاحب هنر شرقی، می‌تواند بدیلی باشد در مقابل دانشمند و ارباب علم؟

آیا اصولا اوپنهایمر را، فاجعه هیروشیما را، علم را می‌شناسد؟ اگر می‌شناخت، احتمالا از ترس از خانه خارج نمی‌شد و همین سر سوزن ذوق و مهارتش را نیز از دست می‌داد.

اولین آشنایی ما با این «نمایندهٔ» هنر شرقی ـ ایرانی، در خیابان است که در حال مرگ از پشت به زمین افتاده، درحال باران خوردن ـ گویا احتمالا سکته کرده ـ هیچ کسی هم ندارد که به دادش برسد و جناب عکاس «بشردوست» هم در ابتدا بی‌احساس از بالای پنجره به او می‌نگرد و پی ظاهر کردن عکس بمبارانش و بعد به دستور فیلمساز به کمك او می‌شتابد. که این بی‌اعتنایی اولیه و کمك بعدی هم، نه از خصلت انسان بودن و شرقی بودن، که از روی کنجکاوی است به منظور یافتن «هویت» او ـ به تقلید از عکاس فیلم «اگراندیسمان» آنتو نیونی.

و دفترچه کوچك آبی رنگ کمالی ظاهر می‌شود، همچون دفتر جادویی کشف رمز، که هرکس آن را بیابد، دچار هیپنوتیزم می‌شود، از «تونل زمان» گذر می‌کند و در او مستحیل می‌شود.

ما از این دفترچه درمی‌یابیم که کمالی در یک «دوشنبه» به دنیا آمده! در شهر «عرفا»: کاشان. و گویا «سرسوزن ذوقی» هم دارد و مصداق شعر «اهل کاشانم» سپهری است. وقتی به دنیا آمده، در یک پنجره، گهوارهٔ او بوده، در یک پنجره مادرش که کاموا می‌بافد و یک پنجره که یک صندلی خالی در آن است و انار. خانه پدریش، پر از انار است و او در انارستان بزرگ شده، پدرش، به او خط آموخته و او خط‌نویس متوسطی شده، ناظر گلاب گیری بوده و قالیشویی. در کلافهای خوش‌رنگ - آبی و قرمز - با دوستش می‌دویده (که بعداً اثری از همین دوست هم نیست) و سجاده پدرش هم با باد بسته می‌شده - «باد هر کجا که بخواهد می‌وزد» - تا سرانجام بزرگ شده و پدرش مرده - و درشکه با چرخ سرخ رنگ به علامت مرگ. و دست بریده پدر در جوی آب و انار - چه تجریدی! - پدر می‌میرد، مادر می‌میرد، اما «انارها هستند»! پس مرگ بر انار، یا زنده باد انار؟!

و کمالی جوان در زیر میراث پدر می‌ماند - چه فاتالیسمی! و دور باطل ادامه دارد.

و جناب کمالی که گویا مشکل معیشتی ندارد و با دستمزد بخور و نمیر معلمی سر می‌کند، براحتی و با خیال آسوده می‌تواند در اتاقی بزرگ بی‌اندیشهٔ جهان و هرچه در آن است، در نور لرزان بنشیند، قلم بتراشد و کلکسیونی از قلمها و دواتهای گرانقیمت عتیقهٔ پدر را به نمایش گذارد.

تا اینجای ماجرا، شاهد هیچ گونه دلبستگی و مهر پدر و مادری نیستیم و هیچ مسئولیتی و هیچ شوری از زندگی. اصولا در فیلم، هیچ عشقی به هیچ جنبنده‌ای دیده نمی‌شود. اما ناگهان اتفاق می‌افتد، در صبحی بهاری کمالی جوان با کُت و شلوار و کراوات غربی - کراوات او پنهایمر یا مک کارتی؟ - از خانه خارج می‌شود، بالای سرش دختری انگور می‌چیند.

نیم نگاهی و بس - یعنی عشق؟ و پارچه‌ای بریده می‌شود و مراسم ازدواج. و صحنهٔ عروسی با میزانسن مسیحی، شبیه کلیسا و دوربین از بالا. زنان سفیدپوش را می‌گیرد و عروس و داماد را. و عروس با اسب سفید - اسب تارکو فسکی است؟ - و جناب کمالی به استقبال عروس زشت رو می‌رود با جملهٔ «رواق منظر چشم من - آشیانه توست». و با التماس از او می‌خواهد که «کرم نما و فرودآ» که... و ما حیران، راز این آشیانه و کرم نمودن را درنمی‌یابیم که چگونه ناگهان این دختر، به «محبوب» کمالی تبدیل می‌شود! خب باید پذیرفت، مگر دیالوگها و نریشن فیلم چنین نمی‌گویند؟ و بعد صحنهٔ شب زفاف، که بدون اینکه چهرهٔ این «محبوب» را ببینیم،بدون کوچکترین آثاری و نشانه‌هایی از عشق، شاهد یک صحنهٔ اروتیک - دقیقتر پورنو - هستیم. و برای اولین و آخرین بار، انار از حالت تزیینی و دکوراتیو سرتاسر فیلم خارج می‌شود و تاحدی معنا می‌گیرد -آن هم چه معنایی! - و قلم خطاطی نیز. و چند نمای درشت کارت پستالی از انار که خونش می‌ریزد و از نوک قلم خطاطی، صمغ خارج می‌شود. «نار و نی» یعنی همین!، نمادی جنسی، معرف زن و مرد؟ پورنوسازان شبه روشنفکر غربی بیاموزند! این صحنه مستهجن، برش می‌خورد به خطاطی کمالی. که این برش بعد از آن عمل، به نوعی ارضای جنسی شبیه است و بس. معنای خطاطی هم روشن می‌شود. و زن، حامله می‌شود و یک نما از یک اتاق سفید رنگ با دو پنجره و یک گلدان، یک چراغ گردسوز بسیار زیبای سنتی روی طاقچه اتاق و یک صندلی همیشگی و تخت سفید و نوزاد. و عکس یادگاری خانوادگی سه نفره، و عروسی بسیار زشت رو. براستی چرا؟ و صدای سرفه زن که ناگهان و بی‌جهت مریض شده و باید از دنیا برود. چه مظلومیتی! و درشکه و عزاداری دکوراتیو بی‌احساس. و صندلی خالی.

●

اما جناب فیلمساز! اشتباه می‌کنید، «کمالی» بی‌هنر شما، کمالی مظلوم نمای شما، با آن زندگی بی‌شور و حالش که جز وقایع نگاری مرگ و میرها نیست، شبیه به هیچ هنرمند ایرانی و شرقی، در هیچ عرصه‌ای از هنر بخصوص شعر، نقاشی و خطاطی نیست و از هیچ کمالی هم بهره‌ای نبرده. کمالی شما، تسلیم طلب است و افسرده. تارک دنیاست و بی‌مسئولیت و بی‌کاره. منزوی است و گوشه‌نشین و مرتاض. او بویی از عشق، از دلبستگی و در نتیجه از رهایی نبرده. تا عاشق نباشیم. تا دلبسته نباشیم، رهایی، بی‌معنی است. رهایی شما، فرار است. فرار از دنیا و تعهدات آن.

زندگی تخدیری. خواب زده، خنثی و در خلاء کمالی شما، شبیهٔ زندگی پرتوش و تلاش هیچ هنرمندی نیست چه برسد به عرفا.

زندگی کمال الملک - که شباهت اسمی با کمالی دارد - نمونه‌ای قابل بررسی است و کم نظیر. اگر نقاش و خوشنویس و هنرمند ایرانی، مثل کمالی شما بود و در مقابل مک کارتی، ترومن و بوش سر به زیر می‌انداخت، آرام و رام پی کار ابتر خود می‌رفت. قطعاً خوشنویسی به زبان انگلیسی را می‌آموخت و کارت ویزیت به زبان انگلیسی چاپ می‌کرد. و از ایرانی بودن خود شرمنده بود و احساس حقارت می‌کرد. هنرمندان ما چنین نبوده و نیستند. هیچ هنرمند واقعی بر سر فرهنگش، بر سر هویتش، تن به مصالحه نمی‌دهد و از این جهت با دانشمند همطراز است. بخصوص هنرمندان راستین با غیرت ما و عرفای مبارزه جو و دانشمندان اندیشه‌مند ما. میرعماد و ابن‌سینا از نظر شما می‌بایست با یکدیگر متفاوت باشند. وگرنه چگونه می‌شود نان خورد و جایزه بُرد.

و شما حتی در عرصهٔ هنر هم چه نگاهٔ مغلوب و شیفته‌ای به غرب دارید. دو صندلی خالی سراسر فیلم شما به چه معنی است و متعلق به چه کسانی؟ صندلیهای «ونگوگ» و «گوگن» نیست؟ آن خوشنویس جعلی شما - کمالی - چرا آنها را همچون سریر خدایان می‌پرستد؟

اما بدانید نقاشی همچون کمال الملک در ایران، همان زندگی پرماجرا و پرکشف و پرتلاشی را داشت که ون گوگ و گوگن در آرل و مارتینیک. هنرمند، شرمنده نیست، سرفراز است. و اگر حتی ون گوگ و گوگن را دوست دارید و نه کمال الملک را، از زندگی و آثارشان بیاموزید. آثار ون گوگ و گوگن و بسیاری دیگر از هنرمندان راستین شرقی و غربی، مثل سرو، آزاده‌اند. «گلهای آفتابگردان»، کارت پستال توریستی نیست. احساس رنج، شفقت و محبت در آن است. هنرمند باید به اثرش افتخار کند. و به مخلوقاتش. و انسان را دوست بدارد. در این زمینه، هنرمندان واقعی شرقی - و بخصوص ایرانی - دستِ کمی از هنرمندان غربی ندارند.

اما فیلمساز ما، نمی‌تواند به اثرش افتخار کند.

می‌داند که دست دهم است. حتی معتقد نیست که هنر، نجات بخش است. چرا که اگر معتقد بود، با آن جملهٔ جعلی اوپنهایمر، هنر و هنرمند را به مسخره نمی‌گرفت.

فیلمساز ما متوجه نیست که هنر و علم، اولاً نه در مقابل هم که همزاد یکدیگرند و ثانیاً این دو به مقوله مادیات در نمی‌آیند و از این جهت دانشمند و هنرمند، فی‌نفسه آزادند و با هم همطراز و برابر. و برابری و برادری، اگر در ذهن فیلمساز ما غایب است، هزاران سال است که در دنیای ذهنی و کاری اهل اندیشه، اهل هنر و علم وجود داشته و وجود خواهد داشت. ون گوگ، اگر زنده بود، خود را به عنوان یك نقاش غربی از کمال الملك برتر نمی‌دانست. و کمال الملك هم کهتری را نسبت به او و دیگران نمی‌پذیرفت. این دو به عنوان هنرمند، با هم برابرند. تفاوتشان را باید در فرهنگ و تجربیات متفاوت زندگیشان جستجو کرد و در آثارشان. اما در نفس خود نه کهترند نه برتر ـ که فروتنتو سربلند.

علم و اندیشه و هنر ـ به معنی واقعی ـ انسان را از حصار تنگ حقارت آزاد می‌کند.

●

کمالی نار و نی، که مغلوب است و سرافکنده و هیچ احساسی را منتقل نمی‌کند، مگر اکراه از خود، از حد یك فرد و یك شخصیت، فراتر می‌رود. از خاص به عام تبدیل می‌شود و همه ایران را، چه گذشته‌ها و چه حال را دربرمی‌گیرد و آینده را نیز. و نوزادان تازه متولد شده هم با موسیقی اشتراوس ادامه دهندهٔ راهش. چه ابر انسانهایی!

و این «ابر انسانها»، زندگی و سرنوشت محتوم اسلاف خود را پی می‌گیرند. و دور باطل ادامه دارد. دور باطل زندگی و تفکر. دور باطل عرفان مخمور. عرفانی که سرانجام از مالیخولیا و افسردگی و ناتوانیها «نیچه» ـ و نه نبوغ و توانایی‌هایش ـ سردرمی‌آورد. و گویی که ما هزاران سال است بدون تحرك در این دور باطل زیست کرده‌ایم!

ریتم زندگی ما چنین کند و بی‌حس و حال بوده؟ چنین ریتمی شاید متعلق به زندگی انسانهای افیونی باشد. و نه زندگی گذشتگان ما. این ریتم به زندگی فارابی یا ابن‌سینا یا مولوی و حافظ و سعدی ما هیچ ارتباطی ندارد.

این انزوای تسلیم طلبانه، متعلق به هنرمند و عارف شرقی است، که اینچنین دروغین به او تحمیل شده؟ مگر، شرقیها گرمتر از غربیها نبوده و نیستند؟ مگر ما در گذشته طایفه‌ای زندگی نکرده‌ایم؟ این عزلت تحمیلی کمالی، عکاس، حتی سهراب و دیگر شخصیتهای نار و نی، در ذهن فیلمساز است و نه در عالم واقع زندگی اصیل و سنتی ما.

کمالی، هیچ کس و کاری ندارد، مگر یك دختر بی‌احساس ـ آن هم به دلیل حداقل کشش داستانی فیلم و آمدن او و «سهراب» به بیمارستان و پیام آخر: یکی شدن عکاس با سهراب و...

این «عرفان» تارك دنیایی و تخدیری، متعلق به انسانهای عقب نگه داشته شده‌ای است که از بی‌اعتقادی و از زور کاهلی، افسرده شده‌اند و به ناچار به چنین هذیانهای ضدعلمی و خرافی پناه می‌برند. این «عرفان»، از ضعف و تنبلی، از احساس خودباختگی و عقدهٔ حقارت روشنفکر نمایان جهان سومی است نسبت به علم و دانش و هنر. این «عرفان»، راه‌حلی است برای کسانی که از برآوردن نیازهای زندگی خود عاجزند. و از دانشمند شدن، هنرمند شدن و موفقیت دیگران، و از مغلوب بودن و شکستهای خود آزرده‌اند و بناچار اینچنین دروغین به تسلی خود می‌پردازند. این، جز عقدهٔ نارضایتی از خود نیست که با خواب و خیال و رؤیا بینی، سعی در جبران یا فراموشی آن می‌شود.

شبیه اینچنین افرادی در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی و حتی امروز نیز در غرب کم نبودند، که هر روز خود را به شکلی می‌آراستند و با استعمال مواد مخدر، سعی در فراموشی این دنیا داشتند. روزی یك پیامبر دروغین در بینشان ظاهر می‌شد، آن هم به شکل و شمایل هیپی‌ها و پانکها. بستری کردن آنها در بیمارستان و معالجه‌شان، تنها راه نجاتشان بود. وگرنه مرگ.

کمالی و عکاس هم راهی جز این ندارند. برای از یاد بردن این تُرهات شکم سیرانه ضد زندگی، ضدعلم و تفکر، باید تنبلی را کنار نهاده، زحمت کشید، کارکرد، مطالعه کرد و علم آموخت و هویت خود را بازیافت.

این «عرفان» خواب آلود و نیروبَر که پشت به زندگی دارد و نه رو به آن، ربطی به عرفان راستین اسلامی که ندارد هیچ، به عرفان واقعی مسیحی هم نمی‌ماند.

●

و اما چرا و چگونه جناب عکاس ـ که هیچ از او نمی‌دانیم ـ با کمالی «اینهمانی» می‌کند؟ مجذوب چه چیز او شده، «عرفانش»؟ یا اینکه مازوخیست است؟

آیا این پیاده روی در راهروی بیمارستان که به هیپوتیزم ماند، گذر از «تونل زمان» است؟ آیا این گذر از واقعیت به فرا واقعیت است؟ که نیست. هرکسی که زندگینامه یا خاطرات شخصی ناشناس را بخواند، در بسیاری از موارد، خودش را به جای قهرمان اصلی تصور می‌کند. پس این، پای در فرا واقعیت ندارد. ذهن، خودبخود عمل می‌کند و این امر فراتر از واقعیت نیست. بسیار هم عادی است. این کار ذهن، تصور است، یا تخیل است، یا آرزومندی. کمالی، خط بنویس است و عکاس، آرزوی فرار دارد، از بمب اتمی به خطاطی پناه می‌برد.

جناب عکاس، از پس این جهان، زندگی و مسائل جدی آن برنمی‌آید. و برای پوشاندن افسردگی‌اش که از بی‌هویتی، بی‌دانشی و تنبلی ناشی شده، به خطاطی گریز می‌زند و کمالی دروغینی در ذهن خود خلق می‌کند. همچون انسانهایی که روزها بیدار بوده‌اند، در بیداری خواب می‌بیند. همین و بس. و این نه «اینهمانی» است و نه همدلی و یکدلی.

واقعیت را به جای فرا واقعیت قالب کردن، به ابتذال کشاندن هردو است. و این، از بی‌دانشی است، یا دغلکاری.

فیلمساز، هرکدام از شخصیتها را از فردیت خود تهی می‌کند و آدمهای «بیخود» و خلق الساعه می‌سازد، و آن وقت این آدمهای بی‌فردیت و بی‌هویت با هم یکی می‌شوند و در هم مستحیل. حتماً به این می‌گویند: «وحدت در عین کثرت»!

اینهمانی، با یکی شدن بکل تفاوت دارد. اینهمانی، وحدت نیست، بی‌هویتی یکسان هم نیست. دو فرد ـ دو انسان ـ وجود دارند. هرانسانی، تك است و واحد، نبوده و نخواهد بود. هرکس، هویت خاص خود را دارد و در عین حال اینجا و آنجا با افراد دیگر، اینهمانی می‌کند اما هرگز مستحیل نمی‌شود.

همدلی یا یکدلی هم به این سادگیها نیست. از طریق گفتگو با شخص یا خواندن خاطراتش نمی‌توان زندگی و احساسات او را تجسم کرد. تجربیات ماورای حسی برای فرد دیگر، به حس و تصویر درنمی‌آید. چرا که زمان، دو مفهوم مجزا دارد: یك مفهوم عام و یك مفهوم نسبیت. که هر دو مفهوم هم حساب و کتاب دارند، مثل هرچیز دیگر. یگانه شدن در زمانهای مختلف، بدون شناخت عوامل زمان ـ انسان و محیط ـ حسی ایجاد نمی‌کند و «همدلی»‌ای برنمی‌انگیزاند.

در عالم اندیشه و حس، «همدلی» اینچنین غیرممکن است. و بازگشت به خاطرات فرد دیگر امکان ناپذیر. ما حتی خاطرات خودمان را هم دقیقاً نمی‌توانیم به یاد آوریم. بخشهای مهمی از آن، به ناخودآگاه رفته‌اند و فقط با هیپنوز به یاد می‌آیند و بسیاری نیز از نیمه‌آگاه یا خودآگاه، الزاماً واقعیت نیست.

کارکرد ذهن، قانونمند است، توپ بازی و شعبده‌بازی نیست. از نظر شناخت شناسی و روانشناسی از طریق دفترچهٔ خاطرات کمالی، نمی‌توان به تصویر سازی ذهنی او دست یافت. حتماً این تصویرسازی متعلق به خود تصویر کننده است و نه تصویر شونده. این تصاویر، عمدتاً خاطرات عکاس است و نه کمالی، که بی‌دلیل یکی می‌شود با او.

هردو خاطرات، بسیار بی‌شکل، بی‌حس و بی‌مفهوم است و غلط. سپهری نقاش و شاعر، وسط آن خاطرات چه می‌کند؟ و درخت تارکوفسکی هم؟

این، یکی کردنها و مستحیل کردنها، بکل بی‌معنی است. و هیچ حسی را القا نمی‌کند.

فیلمساز به زور سعی دارد آن را تحمیل کند و فکر می‌کند «هنر»، یعنی اینکه هرکسی هرچه خواست تعبیر کند. حد و مرز و محدودیتی وجود ندارد. و قانونی و منطقی نیز، که چه بخواهیم و چه نخواهیم، پدیده‌ها قانونمندند و دارای منطق و حد و مرز، این تصورات، از بی‌دانشی است نه دانش.

و می‌شود از یکی بودن رنگها هم تفسیرهای ضد و نقیض کرد. اما هرکاری که بکنیم، نه یکسانی دروغین شخصیتهای فیلم و نه یکسانی رنگها، معنا نمی‌یابند و حسی را ایجاد و منتقل نمی‌کنند. اگر پاراجانف، قادر است جهان رنگ‌آمیزی شده‌اش را قابل انتقال کند و حسی را بیافریند، به دلیل انسجام و وحدت درونی این جهان است که فرا واقعیت، طبیعی می‌نماید. و نماد هم به وجود می‌آید و رنگ انار معنا می‌یابد: رنگ خون می‌شود و نماد مقاومت. اما انار نار و نی، و قرمزی‌اش و کاموا و چرخ قرمز درشکه، هیچ ربطی به هم ندارند. و این "وحدت" رنگها، بی‌معنی است

●

و اما سینمای نارونی، که نمایشگاه اسلایدهای عکاسی مونتاژ شده است، سینمای وصله پینه‌ای کولاژی دست دهم است. هرتکه‌اش از جایی آمده، این سینما، سینمای بی‌هویت غربزده‌ای است که هیچ چیزش اصالت ندارد، حتی کارت پستالهایش.

این بی‌هویتی، از همان نمای اول و از شخصیتهای فیلم آغاز شده، کل فضای فیلم را دربرمی‌گیرد. ریتم، میزانسن، دکور، نورپردازی و حتی موسیقی پایانی، از این غربزدگی تمام عیار، در امان نیستند.

شخصیتها و روابطشان، کنشها و واکنشهایشان، نحوه زندگی و نگاهشان، بی‌ملیت است. عکاس فیلم، چه ملیتی دارد؟ سر و وضع و ژستهای آرتیستیکش، غربی نیست؟ خانهٔ لوکس و اشیاء درون آن و نوع چیدنشان غربی نیست؟ طرز تلفن کردنش، انار بازیش در بیمارستان، ایرانی است؟

کمالی، چطور؟ کت و شلوار و کراوات تر و تمیزش، ایرانی و اصیل است؟ دو صندلی دکوراتیو همیشه خالی که همه جا حضور دارد، چطور؟ و «محبوب» کمالی که رفته و در نتیجه صندلی خالی مانده. این، یعنی چه؟ مگر ایرانی، آن هم سنتی‌اش روی صندلی می‌نشیند؟ بی‌عاطفه بودن، دلبستگی نداشتن، بی‌کس و کار بودن و عزلت گزینی، متعلق به ایران است و ایرانیان؟

رنگ سفید اروپایی مدروز اتاقها، دکورهای خالی اتاقهای بسیار تمیز که اغلب یك قالیچه کوچك دارند، آن هم در کاشان قدیم که همهٔ خانه‌ها قالی داشتند ـ از روی ژورنالهای غربی طراحی نشده؟

اشیاء، اغلب ایرانی‌اند اما بسیار لوکس و کار نکرده. انگار برای توریستها چیده شده‌اند. در هرنما، یکی دو شیئی: چراغ گردسوز، آینه، ظرف میوه‌خوری، بیشتر نیست. قلمها و دواتها و وسایل خط نویسی در نماهای درشت هم برای توریستها جذبه دارد و بس.

میزانسنها، هم غربی است. هیچ نمایی در فیلم وجود ندارد که معرف ملیت و هویت فیلم باشد. هیچ کس، از نماهای فیلم نمی‌تواند پی به ملیت آنها ببرد. مگر نماهایی که معماری سنتی ما را نشان می‌دهد که نگاه آنها هم توریستی است. بر آیینها ـ گلاب گیری و قالیشویی ـ نیز همین نگاه حاکم است.

صحنهٔ «مهم» راهرو بیمارستان و «تونل زمان»، هیچ ملیتی ندارد. و صحنهٔ عزاداری آقای کمالی با آن میزانسن نچسب و مصنوعی.

ساخت فیلم هم بی‌هویت است و هم مغشوش. ظاهراً ضدقصه است اما نه از روی توان که از ناتوانی. هرصحنه را می‌شود جابجا کرد و بسیاری صحنه‌ها را حذف.

ظاهراً فیلم، «ایجاز» دارد. اما ایجازی حداکثر کودکانه. می‌دانیم بچه‌های یکی دو ساله، در حداقل کلمات مقاصدشان را بیان می‌کنند، چرا که تفکرشان درحد همان کلمات و همان زبان است. انسان از طریق کلام است که فکر می‌کند. کسی که کلمه نمی‌داند، نمی‌تواند بیندیشد. کسانی که تصویری فکر می‌کنند، نیز احتیاج به کلام دارند. و کلام، قانون دارد و تفکر سیستماتیک می‌خواهد.

ایجاز، حرف نزدن نیست. ایجاز، به معنی بیان هر مفهومی یا تسلسلی از مفاهیم در حداقل کلمات یا تصاویر است. اما نه مفاهیم بی‌حساب و نامعین، و بی‌در و پیکر، که مفاهیم مشخص.

این موجزگویی، هیچ گویی نیست و سَر و دُم زدن هم نیست. وقتی بلد نیستیم حرف بزنیم، و تفکر منظم نداریم، ایجازی در کار نیست. حرف و مقصود، در ایجاز تمام می‌شود. در «نار و نی» چه چیزی و چه حرفی تمام می‌شود؟

فیلم، نه سرد است، نه گرم. خنثی است و بی‌اصول ـ هم در پیام، هم در بیان. دستک و دُمبک است و همه چیز تزیینی است و توریستیک.

مخاطبین فیلم، نه تماشاگران ایرانی که غربیها هستند. چرا که فیلم صادراتی است.

ریتم فیلم هم بسیار تحمیلی و عاریتی است و تقلید از برخی آثار تارکوفسکی.

براستی سینمای تارکوفسکی و پاراجانف که معرف فرهنگ و ملیت آنهاست و نیز با هویت، تاثیر مخربی بر سینمای این چند ساله ما گذاشته‌اند. هم عرفانشان و هم نوع بیان و هم نمادهایشان.

و «عرفان» ظاهری و ادایی مدروز، در این چند سال اخیر، بدجوری مثل خوره، روح و جسم سینمای ما را می‌خورد. حتی سینمای کودک نیز بعضاً از این بلا مصمون نمانده و «عارف» دار شده.

بیماری عرفان زدگی ـ با فیلمهایی مثل «برهوت»، «جستجوگر»، «نار و نی»، «مادر»، «هامون» و... آنچنان اپیدمی شده که حیات سینمای ما را تهدید جدی می‌کند. هم حیات معنویش را، هم حیات اقتصادیش را.

من در مقابل این سینمای پرادا و ادعا، روشنفکرنما، اما ضد تفکر، و بی‌اصل و نسب، به ناچار از فیلمهای آسان اما بی‌ادعا که سرگرمی سهل‌الوصولند، دفاع می‌کنم: از «گلنار» از «دزد عروسکها»، از «پاتال و آرزوهای کوچک»، حتی از «خواستگاری». حداقل این فیلمها ضرر فرهنگی ندارند و به تماشاگرانشان هم توهین نمی‌کنند و سینمای ما را به ورطهٔ ورشکستگی نمی‌کشانند.

●

«نار و نی»، شرمنده است. به زور جایزه پس از دو سال واندی اکران می‌گیرد.

اندیشه مستتر در نار و نی، توهینی است به فرهنگ، به عرفان و به هویت سینمای ما. توهینی است به کل مشرق زمین ـ جهان سوم.

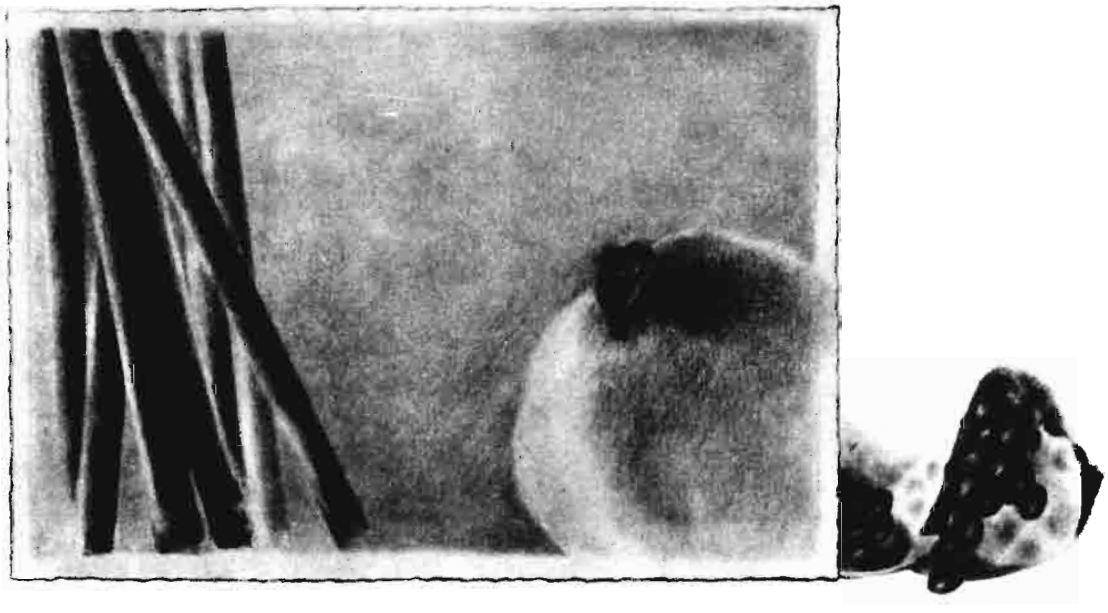
«نار و نی»، از نظر من شرم‌آور است. این را نه فقط به عنوان یك منتقد که به عنوان یك ایرانی می‌گویم. و از اینکه یك ایرانی، این فیلم را ساخته، شرمنده‌ام و از دیدنش نیز.

آقای فیلمساز! از قول من ایرانی، از قول ملت ما، از قول تمامی جهان سومیها، نمی‌توانید به غرب وحشی باج بدهید. هرچقدر که ادا دربیاورید و کاسه گدایی به جلوی پای غربیها دراز کنید، نمی‌توانید چهرهٔ مخمور، تفکر تسلیم طلب و نفس شرمنده‌تان را در پشت کارت پستالهای زیبا مخفی کنید و سینمای بی‌هویت‌تان را به عنوان یك سینمای اصیل و باهویت جا بزنید.

می‌دانید با خودتان چه کرده‌اید؟ می‌دانید با چه تاریخی، با چه فرهنگی طرفید؟ می‌دانید با چندین میلیارد انسان با غیرت شرقی مواجهید؟

ظاهراً برنده‌اید و فاتح، اما از شما مغلوبتر در عرصهٔ سینمای ایران در دههٔ اخیر چه کسی است؟

وای بر مغلوبی که مظلوم نمایی را عَلَم خود می‌کند. وای بر مغلوبی که با جایزهٔ غربیها. عقدهٔ حقارت شرقی بودنش را پنهان می‌کند. عقدهٔ حقارتی که کار را به جای باریکی می‌کشاند. و این خودباختگی، با جایزه گرفتن از دست غربیها، پررنگتر می‌شود. آنها جایزه می‌دهند، که بخرند و بگویند شما یکی، شرقی نیستی، متعلق به غربی. مراقب باشید، خطر بیخ گوشتان است. به فرهنگ و هویت خود اگر افتخار نمی‌کنید، حداقل به آن بی‌احترامی نکنید. بی‌هویتی، بی‌دانشی، نه فضیلت است نه هنر.



یادداشتی بر «پاتال و آرزوهای کوچک»

● کرامتی و آرزوهای بزرگ

■ شاهرخ دولکو

۱. فیلم ساختن برای کودکان مد روز است. خب البتّه بد نیست. اینکه قرار است به تماشاگر کودک پس از سالهای سال بی‌اعتنایی، اندك بذل توجّهی شود، فی‌الواقع ایرادی ندارد. حتّی اگر کمی از خود محوریهای معمول دست برداریم و قبول کنیم که بجز آن نوع فیلمهایی که خود ما دوست داریم، سینما، انواع مختلف دیگری هم دارد که هرکدام برای خود، طالبین فراوانی هم دارند، آن وقت می‌شود گفت که توجّه به کودکان و نوجوانان نه تنها ایرادی ندارد که بسیار هم خوب و پسندیده است. اما به شرطها و شروطها. که این «شرطها و شروطها» در واقع همان مشکلات اساسی سینمای کودك و نوجوان است به اضافه معضلات دیگری مثل سادەنگاری و گیشه مناسب و...

خب، مسلّم است که فیلمساز کودکانه باید این همه را رعایت بکند. یعنی فیلم را اگر می‌خواهد برای کودك بسازد، واقعاً برای کودك بسازد و اگر می‌خواهد به بهانه او بسازد، واقعاً به بهانه او بسازد. و اینکه فیلمساز برای ساختن فیلم کودکان واقعاً بتواند کودکانه بیندیشد، کودکانه به جهان نگاه کند و از زاویه چشم آنها دنیا را ببیند. یعنی به دنیای کودکان باید از روبرو نگاه کرد نه از بالا. و دیگر اینکه فیلم کودکان صرفاً به معنای فیلم فانتزی نیست. سینمای کودك انواع بسیاری دارد که تنها یکی از آنها فیلم و سینمای فانتزی است. و تازه، فیلم و سینمای فانتزی هم لزوماً به معنای فیلم و سینمای شاد و خوش‌آب و رنگ و لوس نیست و الخ. که بعد درباره همین لوکس بودن بیشتر صحبت می‌کنم. فیلم کودکان باید بتواند از فضای زندگی خودکودکان سرچشمه بگیرد و از فرهنگ خود آنها و کشورشان بهره ببرد. روی کرد به فضایی غیر از فضای ملموس زندگی اطراف بچه‌ها، یعنی نشناختن این فضا و کودکان (با هم) یا شناختن و نخواستن: یعنی دخیل نکردن فضای آشنا به فیلم به دلایل متفاوتی که البته همه‌شان هم قابل بررسی هستند. خب، از همین چند کلمه حرف شکسته بسته درباره سینمای کودکان می‌شود به نقطه نظرات خاصّی درباره این اولین فیلم مسعود کرامتی رسید. همین جا بگویم که پاتال، به عنوان اولین فیلم یك فیلمساز اصلاً فیلم بدی نیست. چیزی که بخصوص به من یاری می‌دهد که در یك جمع‌بندی نهایی فیلم را بد ندانم موضوعی کاملاً روشن و واضح است که البتّه به همان نسبت هم -حدّاقل برای خود من- بسیار مهمّ است. به همین دلیل و به دلایل چندی- که البتّه توضیح نمی‌دهم- این را در انتهای این یادداشت خواهم آورد. این از این. امّا برویم برسر فیلم.

۲. پاتال، چندین اشکال مهمّ دارد. این اشکالها امّا در دو نقطه اصلی متمرکز شده‌اند که عبارتند از فضا و فیلمنامه.

الف) فضای پاتال، فضایی عاریه‌ای است. کپی برابر با اصلی از فیلمهای فانتزی و کودکانه

غربی. این نوع سینما، بیشترین نمود عینی ممکن را در فیلمهای اسپیلبرگ و لوکاس به دست می‌آورد و نه حتّی فضای فانتزی والت‌دیسنی. این فیلمهای کودکانه می‌کوشد با گشودن مهار تخیّل و آزاد گذاشتن آن، آرزوهای دور و دراز انسانها (و نه فقط کودکان) را تحقّق بخشد. از رویارویی خیالگونه به واقعیتی عینی برسد و با این کار مخفی‌ترین حسّ لذّت‌بخشی و کامجویی انسان را ارضاء کند. اسپیلبرگ بخصوص با «ای‌تی» اعلی‌ترین نوع این سینما را به معرض نمایش می‌گذارد که لزوماً فیلم بدی هم نیست. اتّفاقاً همین فیلم سرمشق کلی فیلم پاتال نیز بوده است که امّا جنبه‌های مثال‌زدنی «ای‌تی» دربارهٔ نوع رابطه بین بچه‌ها و دنیای خاصّ خودشان، در پاتال تبدیل به یك شعار و اندرز اخلاقی شده است که اگرچه این بار قلنبه و سخت نیست و به بیننده حقنه نمی‌شود اما همچنان در سطح یك اندرز می‌ماند بجز این، مشکل اصیلتر، همان‌طور که گفتم به فضا برمی‌گردد. یعنی اینکه پاتال، بجز نوع قصّه، فضای غرب را نیز عاریه گرفته است و با لوکسی بیش از حد لوکیشنها می‌کوشد تا آنجایی که امکان داشته باشد به آن فضا نزدیك شود. امّا حتی این هم مشکل اصلی نیست. مشکل اصلی این است که دلیل خاصی برای این لوکسی وجود ندارد. در پاتال همه چیز بسیار شیك و تمیز است. این تمیزی و شیکی می‌توانست علّتی دراماتیك داشته باشد. بنوعی دلیل برسد. اما این‌طور نیست. فیلمساز از این شیکی فقط برای لوکس و خوش‌رنگ کردن فیلم استفاده کرده است و هیچ کارآیی دیگری ندارد. البتّه بد نیست که یك فیلم کودکان فیلم خوش‌آب و رنگ و قشنگی باشد ولی همین خوش‌رنگی باید دلیل خاصّ خودش را داشته باشد. شیکی و لوکسی فیلم، شیکی غربی است و بدون دلیل خاصّ، یعنی استفاده بدون احتیاج، یعنی مشکل ×۲.

ب) فیلمنامه، همان‌گونه که نقطه قوت فیلم محسوب می‌شود، از اشکالاتی به همان اندازه مهم نیز رنج می‌برد. فیلمنامه موضوع نسبتاً نوی را دست‌مایه قرار داده است امّا در پرورش همین مایه و شخصیّتهای آن درمانده است. کمدی فیلمنامه، یك کمدی خوب موقعیّتی است که در بسیاری از لحظه‌ها واقعاً درآمده است. امّا بیشتر مسائل موجود در تبدیل شخصیّتها به هم واقعاً غلط است.

نو بودن دستمایه می‌توانسته صحنه‌ها و شوخیهای بسیار بامزه‌ای را در اختیار فیلمنامه‌نویسان قرار دهد که آنها متاسّفانه استفاده چندانی از آن نکرده‌اند. صحنه‌های موجود، اگرچه اکثراً صحنه‌های نامربوطی نیستند، امّا حدّاقل استفاده ممکن از این فکر را نشان می‌دهند. یك نگاه کلّی دوباره به خط اصلی قصّه، احتمالاً تعداد بی‌شماری صحنه‌های بامزه و عجیب و غریب را در اختیار نویسندگان می‌گذاشت که می‌توانست به جای چند صحنه نیمه جان این مجموعه بنشیند. اشکال اصلی امّا، در تبدیل شخصیتها به هم است که رخ می‌نماید. یعنی از صبح روز شنبه‌ای که قرار است ۴ کودك ما به آرزوهایشان برسند. شیرین (با بازی بسیار درخشان بازیگر این نقش) از خواب بلند شده و می‌بیند پدرش در نقش وحید می‌خواهد به مدرسه برود. او با خوشحالی به خودش می‌گوید که آرزو برآورده شده است. همین امر برای وحید نیز رخ می‌دهد و از همین جا کار تناقضات بالا می‌گیرد. وحید اگرچه پدر شده است و از پرتو همین جابجایی یك شبه رانندگی یاد گرفته، زنش را به خرید می‌برد، در اداره به جای آقای ناظری تحویل گرفته می‌شود و... امّا کار پدر را بلد نیست. نمی‌داند زینگ چیست و رنگ آبی نقشه چند درصد است و اسم رئیس شرکت چیست. شیرین تبدیل به مادر شده است، به خرید می‌رود، از فروشندگان جنس می‌خرد و از میهمانها پذیرایی می‌کند، امّا غذا پختن را بلد نیست و حتی نمی‌تواند یك چای را در فنجان بریزد و...

آقای ناظری تبدیل به وحید شده است. میان بچه‌ها می‌نشیند و همه او را وحید می‌دانند. امّا او نیروی مردانه بر خود را هنوز هم دارد و بچه‌ها را مثل پر کاه بلند می‌کند و به درخت می‌کوبد و... اینها همه تناقضات فیلم است. همین تناقضات برای محسن نیز وجود دارد. در صحنه‌ای که رانندگان می‌خواهند جریمه‌های خود را به او بدهند، او از مادرش و وحید کمك می‌خواهد. بدون آنکه دلیل این ضعف ناگهانی او را بدانیم جالب است که مردم دیگر به تحکّمهای او که می‌گوید بس است دیگر پول ندهید این بار گوش نمی‌دهند! در واقع فیلمنامه‌نویس‌ها با دستپاچگی و تزلزل هرچه تمامتر محسن را از موقعیّت بسیار مناسبی که خود برایش ساخته‌اند بیرون می‌کشند و برای این کار از کمترین دلیل منطقی و عقلی بهره می‌جویند. اگرچه بسیاری از شوخیهای بانمك فیلم از همین موقعیّتهای موجود در فیلم به‌وجود می‌آید، امّا فیلم از این تزلزل و تناقض خود بیشترین ضربه را می‌خورد.

۳. با تمام این احوال، پاتال فیلم بدی نیست. هم اینکه فیلم اول یك فیلمساز است که در آن توانسته به بسیاری از قابلیتهای یك فیلم ساده و گرم دست یابد و دیگر اینکه فیلم به تماشاگر خودش احترام می‌گذارد، از ادا درآوردن در آن خبری نیست و فیلم همانی است که هست. بدون آنکه به دام مفاهیم عمیقه بیفتد یا ادعاهای آنچنانی داشته باشد. و این در مصاحبه کرامتی با بولتن هشتمین جشنواره فیلم فجر نیز هویدا است: «...کوشیده‌ام و دوست دارم تماشاگر زیاد فیلم را ببیند. شما احتیاج دارید تماشاگر را به داخل سالن بکشانید. چون حیات سینما منوط به آن است. نمی‌خواهم فیلمی بسازم و بگویم «فیلم من» است و، آمد و نیامد تماشاگر برایم مهمّ نیست. بنابراین سعی‌ام این بوده که تماشاگر راضی از سالن بیرون برود.» بنابراین فیلمساز آگاهانه و خیلی راحت گیشه را در نظر داشته و سعی کرده است که فیلم پرفروشی بسازد. امّا در جبهه مقابل نیز اصلاً کوششی برای سردستی کردن کار یا گنجاندن بیخود و لوس شوخیهای آبکی برای گیشه بیشتر خبری نیست. فیلم همانی است که هست. به همین راحتی. از داستان سرهم‌بندی‌شده و استفاده از تمام عوامل فرعی و اصلی و لازم و غیر لازم برای فروش بیشتر استفاده نشده است. داستان فانتزی محض و تخیّلی آزارگونه نیست. زندگی واقعی است بعلاوه یك فکر فانتزی که موجب می‌شود به یك سری ماجراهای جالب برسیم که در آن رابطه آدمها هم نقش مهمّی دارند و دقیقاً همینها هم هستند که فیلم را نجات می‌دهند. می‌بینید؟ قضایا به همین سادگی است. واقعاً به همین سادگی.

● «ای ایران» و مشکلی به نام فیلمنامه‌نویسی در سینمای ایران

مشکل فیلم «ای ایران» منحصر به این فیلم نیست بلکه همچنان که بارها و بارها در نشریات مختلف ایرانی و بعضاً خارجی اشاره شده، این فیلم و کلاً سینمای ایران با مشکلی به نام فیلمنامه‌نویسی مواجه هستند. در این چند سالهٔ آثار بسیاری در سینمای این دیار داشته‌ایم که در زمینه فن وابزار، دوربین و سینما و بخصوص فیلمبرداری از پیشرفت بسیار خوبی برخوردار بوده‌اند و حتی قابل مقایسه با آثار مشابه خارجی.

اکنون همه می‌دانند که تکنیسینهای سینمای ما بخوبی از پس کارهای تکنیکی فیلمهایشان برمی‌آیند و فیلمها برخلاف آثار قبل از انقلاب خیلی خوب فیلمبرداری می‌شوند و از مونتاژهای نسبتاً بحث انگیزی برخوردارند.

امّاتعجّب مابه‌خاطر آن است که یکی از خبرهترین سینماگران ما در زمینه متن سینمایی، همچون دیگر کارگردانان، فیلمنامه‌اش کم‌مایه است. تقوائی که خود از داستان‌نویسان پیش‌کسوت و آشنا به متون داستانی و نمایشی است برخلاف آثار قبلی‌اش و بخصوص فیلم قبلی او «ناخدا خورشید» که نقطه روشنی در زمینه سینمای حرفه‌ای و استخواندار دیار ماست، اثری ضعیف ارائه می‌دهد.

زمان، سال وقوع انقلاب. در یك شهرك کوهستانی به نام ماسوله که طبیعت بسیار زیبا و چشم‌نوازی دارد.

این موضوع که از یك ماجرای واقعی نشأت گرفته است به دلیل بار طنزگونه‌اش می‌توانست به یك فیلمنامه کمدی نسبتاً خوب تبدیل شود. اما آقای تقوائی با این سوژه به گونه‌ای دیگر عمل می‌کند. تقوائی در برخورد با این سوژه و دستمایه اولیه از دو طریق، فیلمنامه‌ای ناپخته و ضعیف ارائه می‌دهد:

ـ اولاً: در اواسط فیلم وقتی که دیگر موضوع اصلی فیلم (برخورد گروهبان و مردم ماسوله) زود هنگام خاتمه می‌یابد موضوعی فرعی را پرورش می‌دهد و فیلم موضوعش تغییر پیدا می‌کند. آماده‌سازی سرود «ای ایران» توسط آقای سرودی و برخورد گروهبان و خانواده‌اش با آقای سرودی به دلیل آنکه فیلمنامه به حد نصاب استاندارد برای پخش در سینما برسد موضوع اصلی فیلم می‌شود.

ثانیاً: اشکال دوم متن این فیلم ارائه ضعیف لحظه‌های طنزگونه و کمیك این موضوع است. واضح است که تقوائی درصدد ارائه فیلمی کمدی براساس یك ماجرای واقعی زمان انقلاب بوده است و نه فیلمی واقع‌گرایانه و طنزگونه براساس این ماجرای واقعی.

به غیر از بازی اکبر عبدی و حضور این بازیگر با تیپ ذاتاً خنده‌آورش که در هر فیلم ضامن جلب توجّه زیاد بینندگان است و چند مورد کوچك دیگر، در بسیاری از شوخیهای فیلم و لحظات کمیك آن، کارگردان از موفّقیتی برخوردار نیست.

در مورد اول باید گفت که فیلم ای ایران با فیلمنامه آن در جایی که دندانساز به همراه مسئول اداره پست و مسئول دبستان نقشه خروج مسخره‌آمیز گروهبان ملوندی را می‌کشند، تقریباً خاتمه یافته است، در حالی که در این نسخه از فیلم، ماجرا به کانال دیگری که یادآور شدیم هدایت می‌شود و بعد از آن به پایان می‌رسد. اگر موضوع اصلی فیلم پرورش پیدا می‌کرد و بدین‌گونه به یکباره با نقشه دندانساز به پایان نمی‌رسید و ما در فیلم تکامل برخوردهای ابتدائی ملوندی و اهالی ماسوله را داشتیم و سپس به یك پایان منطقی و برخاسته از نفس این درام می‌رسیدیم با فیلمی قویتر از این فیلم مواجه می‌شدیم. شاید محتوای تکراری جنگ ظالم و مظلوم و فرد مستبد و انقلابیون که درصدها و هزاران فیلم ایرانی و خارجی شاهد آن بوده‌ایم دلیل خاتمه دادن به این موضوع و پرورش فرعی فیلم است. در هرحال کم و بیش «ای ایران» فیلمی دوپاره است.

در مورد نظر دوّم که قبلاً برشمردیم باید گفت طنز آقای تقوائی در اکثر موارد نه در ذات اعمال طنزگونه، بلکه منحصر به ظاهر اعمال و کارهای شخصیتهایش است. به غیر از صحنه ورود گروهبان به خوابگاه که حاکی از بی‌نظمی خنده‌آور افراد پاسگاه است، انتخاب و اعمال افراد پاسگاه طنز چندانی را سبب نمی‌شود.

تقوائی در این اثر متوجّه خلق خنده از طریق ظاهر و فیزیك اشخاص است و طنز در ذات اعمال شخصیّتهای فیلم به چشم نمی‌خورد. وجود سرباز چاق و لاغر، لکنت زبانی صحبت کردن پسر ملوندی، سر بی‌مو و موهای کم‌پشت معلم ادبیات و لهجهٔ شهرستانی عبدی و همسرش تنها چند نمونه از این نوع پرداخت است.

مشکل همچنان باقی است. سینمای ما در این چند ساله اخیر علی‌رغم پیشرفتهای بسیار، بدون پشتوانه ادبیات نمایشی و ادبیات داستانی که در سینماهای دیگران برجسته است، اکثراً کم می‌آورد. فیلمنامه «ناخدا خورشید» علی‌رغم آنکه یك برگردان بسیار شرقی و ایرانی شده اثر همینگوی است و به اصطلاح زمین تا آسمان با متن همینگوی فرق می‌کند، تنها به دلیل پشتوانه شخصیتهای قوی کتاب «داشتن و نداشتن» و بافت آن یك اثر عمیق از کار درمی‌آید. نمی‌گوییم و نمی‌خواهیم این قانونمندی را که هر فیلمنامه دست دوّم و براساس متون داستانی یا نمایشی قوی است و برعکس آن هر اثر دست اوّل و بدون اقتباس از آثار ادبی و نمایشی ضعیف. خیر اصلاً چنین قانونمندی در سینما وجود ندارد و چه بسیار فیلمنامه‌های دست اوّل در سینما که از آثار اقتباسی بسیار بهتر نیز بوده‌اند و به وسیله خود فیلمساز پرداخت شده‌اند و تبدیل به شاهکارهای تاریخ سینما گشته‌اند.

به دلیل عوامل مختلفی که در اینجا احتیاج به یادآوری نیست، کارگردانان ما خود فیلمنامه‌نویسان فیلمهایشان هستند و بالاتر از آن همچنان که یادآور شدیم این فیلمنامه‌ها زاییده تخیل خود آنان است و کمتر اقتباسی است.

«باید پرسید آیا تمام فیلمسازان ما جزء نوابغ تاریخ سینما هستند؟!!»

مسعود حسینی

* * *

نقد و نظر خوانندگان

ایرانِ تقوایی

ای ایران، فیلمی شیرین و مفرح دربارهٔ نحوه شکل‌گیری انقلاب و چگونگی مبارزات مردم مسلمان ایران است! یکی از مهمترین ویژگیهایی که این فیلم را از سایر فیلمهایی که دربارهٔ انقلاب ساخته‌اند، جدا می‌کند، همانا پرداخت طنزآمیز و شاد آن است. که همین نیز ریسک بزرگی است. چرا که نمایش انقلابی چنین گسترده و عظیم‌کاری است بس دشوار. بخصوص اگر قرار است نمایشی کمیک باشد.

یکی دیگر از وجوه اساسی این فیلم که بعد از انقلاب و حتی در کل تاریخ سینمای ایران به چشم نخورده بود، مبنا قراردادن یک سرود است که براساس موضوع آن سرود طرح اصلی فیلمنامه شکل گرفته است. از این نظر باید به حسن سلیقه آقای تقوایی در انتخاب چنین سرود زیبا و تاثیرگذاری تبریک و تحسین گفت چرا که این سرود ملّی یکی از بهترین و استادانه‌ترین سرودهایی است که تاکنون تصنیف شده است.

و اما ای ایران با ویژگیهایی که ذکر شد فیلم خوبی نیست و اگر به دقّت به فیلم توجّه شود به مغرضانه بودن تک‌تک المانهای تصویری فیلم پی خواهیم برد. اجمالاً به گوشه‌هایی از این غرض‌ورزی‌ها اشاره می‌کنیم:

این ساده اندیشی است که انقلابمان را مدیون و منحصر به نسل معاصر بدانیم و قریب یک قرن مبارزه پیگیر این ملّت و رهبران آنرا نادیده بگیریم. اما متاسّفانه به یمن تمامی تلاشهای آقای تقوایی فیلم ای ایران نتوانسته است و یا به عبارت بهتر سعی آن نداشته است تا ریشه‌های اصلی و اساسی این انقلاب را به تصویر بکشد. اگر ای ایران را فیلمی سمبلیک در نظر بگیریم که هر کس نماینده قشر خاصی است بهتر می‌توانیم بحث خود را دنبال کنیم:

برای مثال گروهبان ملوندی نماینده قشر حاکم بر جامعه و در نوع خود از مستبدان و زورگویان به شمار می‌رود ولی این گروهبان با آن همه کر و فر خود شخصیتی پوک و توخالی است و همچون طبل توخالی عمل می‌کند. و این ویژگی از برخورد مسلط و سلطه‌جویانه همسر ملوندی با گروهبان به چشم می‌خورد.

پرسوناژ دیگر همسر گروهبان ملوندی است و این زن نیز نماینده طبقه اشراف و انگل صفت اجتماع است که به یمن پشتوانه نظامی (گروهبان) در بدو امر اجناس بازار را به خانه خود منتقل می‌کند. نمایندگی نیروهای نظامی و انتظامی و ارتش در این فیلم به عهده یک گروه ۶ نفره است که هیچ تناسبی با یکدیگر ندارند: یکی قد دراز و بی‌قواره است و دیگری قد کوتاه، یکی چاق است و دیگری لاغر، یکی باسواد است و ... نمایندگی بازار را حاجی برنج‌فروش به عهده گرفته است. نمایندگی قشر جوانان پرشور و احساساتی را هم شاگرد آرایشگر به عهده دارد. نمایندگی قشر فرهنگی را مدیر و معلم ادبیات و در آخر نمایندگی قشر هنرمند جامعه را آقای سرودی معلم سرود مدرسه متقبل شده‌اند.

فیلم با ورود گروهبان ملوندی به قصر پاسگاه ماسوله شروع می‌شود. شروع خوب است و تاثیرگذار و تماشاگر را با خود همراه می‌کند و به پیش می‌برد. ولی پس از فصل معرفی فیلم دچار سکته می‌شود. حوصله تماشاگر سر می‌رود و این خنثی بودن فیلم تا جایی ادامه می‌یابد که مدیر و مسئول پستخانه و آرایشگر تصمیم به اجرای نقشه‌هایشان می‌گیرند. از این لحظه به بعد تا آخر فیلمنامه از قوت و استحکام برخوردار است و اوج آن که در دقایق آخر فرا می‌رسد و فیلم را به پایان می‌برد از نقاط قوت فیلم محسوب می‌شود.

این کمال سطحی‌نگری و غرض‌ورزی را می‌رساند که رهبری انقلاب را در این فیلم به عهدهٔ فرهنگیان محول نماییم و تنها فرهنگیان را خط دهنده و ایدئولوگ انقلاب بدانیم. چرا که این امر نه تنها بر ملت مسلمان ایران گران خواهد بود بلکه دشمنان قسم خورده این انقلاب نیز حقیقت را به عیان درک کرده‌اند و بر آن گواهند. منظورم امر رهبری است. رهبری این ملت در قیام و انقلاب اسلامی ایران به عهده روحانیت بوده و هست. البته در اینجا نمی‌خواهم از نقش گسترده و با اهمیت فرهنگیان، اساتید دانشگاهها و هنرمندان مبارز جامعه بکاهم. چرا که حذف نقش این اقشار همان‌قدر اشتباه است که حذف رهبری روحانیت در انقلاب.

گروه رهبری انقلاب در فیلم، از طریق نامه‌های اداری محرمانه و تقلبی به آقای ملوندی این مهم را به انجام می‌رساند. (گروه رهبری انقلاب «ای ایران» مدیر، آرایشگر و مسئول پستخانه). انقلاب ما به کمک دوز و کلک و تقلب به بار ننشست بلکه از طریق ایستادگی در مقابل رژیم گذشته و اهداء خون عزیزانمان این مهم انجام شد.

آقای سرودی نیز عنصری نچسب به فیلم است. و تمامی تلاشهای آقای تقوایی در توجیه این حضور کافی نمی‌آید. آقای سرودی **همان‌طور که گفتم شاید** نماینده قشر هنرمند جامعه در طول مبارزات ملت ایران باشند. اگر بتوانیم از این نکته چشم‌پوشی کنیم که وجود کلاس و معلم سرود در یکی از بخشهای دور افتاده کشورمان آن هم قبل از انقلاب توجیه ناپذیر است. این شخص کیست؟ از کجا آمده است؟ هدفش از تدریس به تعدادی از دانش‌آموزان روستایی چیست، آن هم سرود؟ آقای سرودی چرا تنها عمل می‌نماید. این‌طور که من متوجه شدم آقای سرودی سر به زیر، هیچ کاری به کار انقلاب ندارد و تنها دلخوشی‌اش یاد دادن سرود ای ایران به دانش‌آموزان است. و هیچ نوع رابطه‌ای با معلمان دیگر ندارد. و مهمترین مسئله برای او سرود ای ایران است و بس.

و اما در مورد تمشیت و شکنجه، یا آقای تقوائی مایل به نشان دادن انواع شکنجه‌ها برروی مبارزین نیستند و یا از نحوه شکنجه مامورین رژیم گذشته بی‌اطلاع بودند. هنگامی که آقای تقوائی هنرمند قهرمان، احساساتی و نازک نارنجی خود را بر روی صندلی تمشیت می‌گذارد با نشان دادن تنها دو سیلی که گروهبان ملوندی به صورتش می‌نوازد. مفهوم تمشیت را درک می‌کند! با توجه به سوابق آقای تقوائی بخصوص در فیلم «ناخدا خورشید» در امر ارائه صریح و بی‌پرده خشونت فرضیه اول ملغی می‌شود. یعنی اینکه نشان ندادن شکنجه‌ها از تمایل کارگردان سرچشمه نمی‌گیرد بلکه این روح و جسم آسیب‌پذیر و طبع نازک هنرمند مبارز این فیلم است که مانع ارائه خشونتها و شکنجه‌ها می‌شود. ولی در مورد شاگرد آرایشگر این‌گونه نیست و بی‌پرده با قنداق تفنگ، سربازی بر پیشانی او می‌کوبد و از پیشانی‌اش خون جاری می‌سازد.

آیا هیچ در خلال تماشای فیلم به این موضوع اندیشیده‌اید که فیلم از هرگونه بار مذهبی و اسلامی خالی است؟ (بجز صحنه تکبیر گفتن مردم در پشت‌بامها، آن هم در شب تاریک و با نمای باز که خیلی سریع از آن می‌گذرد).

حسن جابری

● «هشتمین جشنواره فیلم وحدت»

جشنواره فیلم وحدت، از تاریخ ۱۱ تیر ۶۹ آغاز شد، و در تاریخ ۱۶ تیر ماه، پس از ۵ روز، با نمایش ۵۷ فیلم در بخش مسابقه و ۲۶ فیلم در بخش جنبی به کار خود پایان داد.

مسئولین جشنواره، سال ۶۹ را سال «کیفیت» نام نهادند. و هشتمین جشنواره را، نقطه عطف سینمای تجربی، ذکر کردند. اما آنچه مسلّم است، ارتقاء جشنواره به سمت ارزشهای همه جانبه، احتیاج به برنامه‌ریزی مدون و تبلیغات گسترده و تشویق فیلمسازان به ساخت و پرداخت فیلمهایی در سطح بالاتر دارد، و این مهم شاید در سالهای بعد، در فیلمهای شرکت‌کننده، شکلی عملی یابد. برنامه‌ریزی و جدیت مسئولین جشنواره و میزان و علاقه و تلاش آنها، چگونگی تحقق کیفیت را، در سالهای آینده، مشخص خواهد کرد.

علی‌رغم سرلوحه قرار گرفتن شعار کیفیت، اکثر فیلمهای نمایش داده شده، فاقد کیفیت مطلوب بودند، هرچند که نسبت به سال گذشته در سطحی بالاتر قرار داشتند.

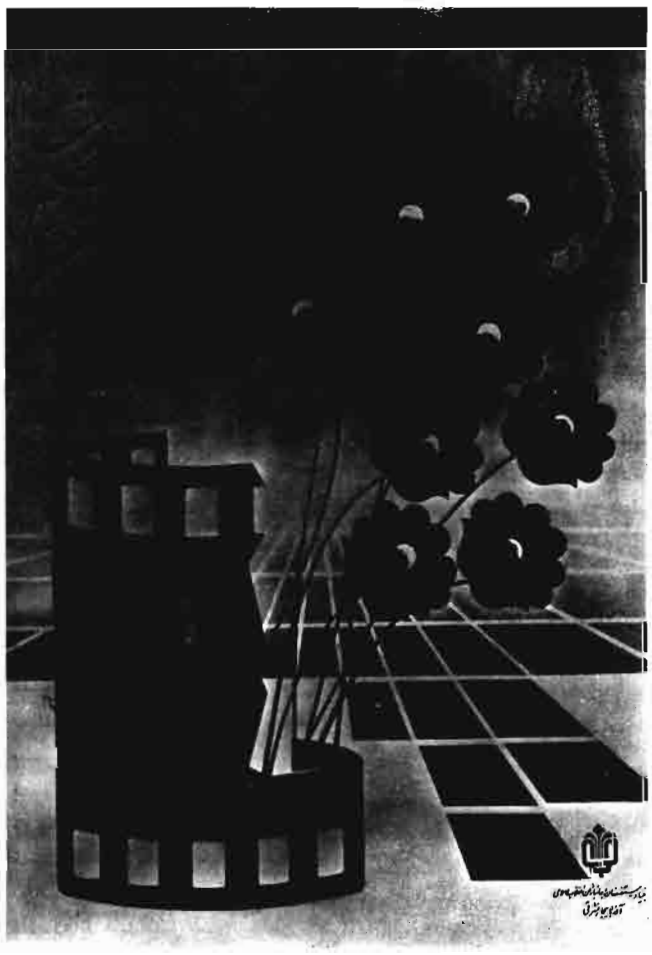
در کاهش کیفیت جشنواره نباید متوالی بودن چند جشنواره فیلمهای کوتاه را، که می‌توانست سهم بسزایی در افزایش سطح کیفی جشنواره داشته باشد، فراموش کرد. دست اندر کاران جشنواره می‌توانستند با انتخابی محدودتر و کاهش فیلمها از لحاظ کمّی، در تحقق اهدافشان موفّق‌تر باشند. محدودتر کردن بخش مسابقه، به اعتبار این بخش خواهد افزود، و راهیابی به آن، مستلزم قابلیتهای هنری گسترده‌تری خواهد بود، که اکثر فیلمهای این بخش فاقد آن بودند، با توجّه به اینکه باور داریم که نگاهها و چشم‌اندازها در فیلمهای انتخاب‌شده، صاف و بی‌آلایش می‌باشد و با وجود اینکه معتقدیم، فیلم صحنهٔ تجربه کردن جهت انتقال نگاههای صادقانه‌است امّابه قول آقای منوچهر عسگری‌نسب که میهمان جشنواره بودند: «...این نسل جوان دایره‌ای را باید تجربه کند.» دایره دیدن، «که خاص خودش است، اگر از دیگران تقلید کنید فقط یك زیراکس هستید، حتّی اگر آن کار بزرگترین کار هنری عالم باشد...»

لزوم فراگیری تکنیك، دوری گزیدن از کلیشه‌ها، ممانعت از زیاده‌گویی و حرافی، ارزش‌گذاری به چهارچوبهای فرهنگی و ملّی، استفاده مناسب از عوامل موجود در فیلم چون صدا، نور، تصویر و...، عدم گرایش به ابهام، پیچیده‌گویی، فلسفه‌بافی و تمایل به سطحی بالا از کیفیت و...، مواردی مهمّ و در خور توجّه هستند که باید بیش از این در فیلمهای تجربی به آن توجّه و عنایت شود، فیلمهای داستانی بخش مسابقه اکثراً از عدم تسلّط بر موضوعی، که به تصویر کشیده شده است رنج می‌برند. «دایره حسرت»، «چرخ»، «نوبت پنجره ماست»، «آستین‌های بی‌پیکر»، «بایگانی»، مضامین خوبی را دنبال می‌کند با وجودی که با دیدی مأیوس و نومیدانه همراه است.

نگاه معطوف به محرومیت، زشتی و سختیهای اجتماع و زندگی، در اکثر فیلمها نقشی غالب را ایفا می‌کنند. فیلم «کوچه»، داستانی روان و موجز دارد. تیتراژ فیلمهای «دایره حسرت» و «نوبت پنجره ماست»، قابل توجّه هستند. و فیلم «یك نگاه» همسو با هدف جشنواره به مسئله جانبازان می‌پردازد.

فیلمهای داستانی بخش مسابقه ۸ میلیمتری عبارت بودند از:

تولّدی در برق ساخته (هادی (رضا زاده)، مینا، احمد، علی و... (شاهرخ دولکو)، رهایی (مسعود کرمی)، شیهه اسب (کریم عظیمی) کوچه (آزیتا دمندان)، گر عاشق صادقی (عزیز فاضلی‌نژاد)، حضور (فریدون فکوری)، چرخ (علیرضا ثنایی فرد)، جان و تن (محمد شفیع‌خانی)، تا فردا (زهره متولی)، غریبه‌ها (جعفر نصیری)، دایره حسرت (مجیدرضا بوستانچی) بایگانی (آزیتا دمندان)، نوبت



پنجره‌ها (مسعود امینی)، یاور (علیرضا کلانتری)، کوچه (نیما جوادی)، توجّه (لاله جعفری) دیواره‌های چاه (حسن لطفی)، تاب (فراهانی)، غبارآلود (مسعود امینی)، آب (سیدرضا صافی)، قفس (امیرهوشنگ قرقرانی)، تصمیم لیلا (رقیه نقی‌زاده)، آستینهای بی‌پیکر (رؤیا تقی‌پور)، خیال خوش (لاله جعفری) اعتمادبه‌نفس (عزیز فاضلی‌نژاد)، هارونکی (همایون قنواتی)، مداد (امیر فیض)، پرواز (میردولت موسوی)، آن مرد (ناصر باکیده)، سیمار (علی بیطرفان)، ایماژ (سروش نوروززاده)، اتفاق آخر (علی توانا و حمید نعمت‌الله)

فیلمهای مستند:

در بخش فیلمهای مستند اکثریت قریب به اتّفاق فیلمها، ارائه‌دهنده گزارشی ساده و عادی هستند، فیلمسازان در این بخش کمتر به گزارش و تفسیری خلّاق توجّه دارند. با وجود اینکه فیلم مستند قابلیت این را دارد که میل و رغبت تماشاگر را نسبت به افزایش دانش و ادراک اطلاعات برانگیزد و مسائل گوناگون زندگی را برای آنها مطرح کند و راه‌حلهای گوناگونی را از نقطه نظر فرهنگی و اقتصادی ارائه نماید. امّا در کارهای ارائه‌شده کمتر از آن نشانی بود. در فیلمهای مستند، عواملی چون هدف، نظرگاه، و مسئولیت سازنده، مواردی مهمّ قلمداد می‌شوند که فیلمسازان جوان هستند باید به آن توجّه داشته باشند. در فیلمهای نمایش داده شده در این بخش فیلمهای «نادیلو»- «زهتابی»، «تامدر»، «گالی»، «در حاشیه»، از نگاه صرفاً ساده بدورند، و در بعضی از آنها نگاه ناامیدانه فیلمساز برفیلم سایه می‌افکند.

فیلمهای مستند، بخش مسابقه ۸۰. م م عبارت بودند از:

سپیده عشق (ساخته امیر لطفیان)، سوگ (مصطفی سماوات، محمد حمیدی)، نادیلو (شهرام علیزاد)، در حاشیه (سعادتعلی سعیدپور)، تامدر (عباس افسری)، صبح روز کار (اکبر نیک‌مرد)، زهتابی (محمد علاقه‌مند)، میراث خود را پاس داریم (نادیا جعفری)، آهنگ غروب (مجید باغبان ارجمند)، گالی (مجید نوروزی‌فر)، فرجام (علی رستگار تبریزی)، تذهیب (محمد محمودی تبریزی)، بالیدن (حیدرعلی جعفرنژاد)

فیلمهای انیمیشن:

در این بخش ۳ فیلم حضور دارند. «مترسک» ساخته امیر نظری، «حباب» ساخته کاوه بهرامی مقدم، و «اینجا یك فیلمساز بدنیامی‌آید»، ساخته بختیار لحیمی.

اینجا یك فیلمساز... با تکنیك نقاشی متحرّك و بریده‌های مقوا، حامل بنیه بیشتری از لحاظ حرکت تك‌فریم، نسبت به بقیه می‌باشد. این فیلم به علّت عدم صداگذاری افت قابل ملاحظه‌ای داشت که می‌توانست با صداگذاری درست، به یك فیلم خوب و قابل توجّه تبدیل شود. حباب بیش از اینکه از حرکات تك‌فریم بهره گیرد، متوسّل به فیلمبرداری زنده می‌شود و زمان زیادی را حرکات زنده شکل می‌دهد. زحمت و تلاش در ساخت دکور و ایجاد فضایی قابل توجه همراه با داستانی مناسب، از خصوصیات این فیلم است. مترسك نسبت به دو فیلم یاد شده ساختی ضعیف‌تر دارد.

بخش مسابقه فیلمهای ۱۶ م م:

در این بخش ۷ فیلم حضور داشتند که، ۶ فیلم آن مستند بودند. فیلم رنگ خانه ساخته محمدرضا مقضی تنها فیلم داستانی این بخش می‌باشد و فیلم کوره‌های آتش ساخته نادر مقدّس نسبت به بقیه فیلمها، دارای ساختی غنی‌تر و بهتر می‌باشد. عدم وجود موضوعاتی بدیع و پرداختی به دور از خلاقیّت، از ضعفهای عمومی این بخش بود.

دیگر فیلمهای بخش عبارتند از:

تشنه نور (ساخته امیر لطفیان)، آغاز فصل سرد (مجتبی حسینی)، بشنو از نی (آرمان تیموری)، در این رهگذر (سعید خطیبی)، رقص قلم (غلامرضا صفایی)

بخش جنبی:

در بخش جنبی جشنواره قسمت ۱۶ میلیمتری تنها فیلمهای عباس کیارستمی حضور داشتند. این بخش یکی از قسمتهای قابل توجّه و از اقدامات خوب شورای برگزاری جشنواره بود. فیلمهای زنگ تفریح، نان و کوچه و رنگها، منم میتونم، همسرایان، دو راه حل، از فیلمهای به نمایش درآمده در این بخش بودند.

آراء داوران بخش فیلم:

الف- بخش هشت میلیمتری:

- لوح زرّین و افتخار همراه با یکصد هزار ریال جایزه‌ی نقدی به فیلم مستند «تامدر» (ساخته عباس افسری) به عنوان فیلم مستند برگزیده.

- دیپلم افتخار به همراه پنجاه هزار ریال جایزه نقدی به نویسنده فیلمنامه فیلم داستانی کوچه، خواهر آزیتا دمندان.

- دیپلم افتخار به عنوان تقدیر از همه بازیگران فیلم «کوچه» ساخته نیما جوادی.

- لوح زرّین و دیپلم افتخار به همراه یك دستگاه دوربین عکاسی به فیلم انیمیشن حباب ساخته برادر کاوه بهرامی مقدم.

- دیپلم افتخار همراه با پنجاه هزار ریال جایزه نقدی به برادر پارسی به خاطر صداگذاری فیلم انیمیشن «حباب».

- دیپلم افتخار به خاطر ساخت و تدوین بهترین موسیقی متن به خواهر ثریا یارندی سازنده موسیقی فیلم انیمیش «حباب».

- دیپلم افتخار و مبلغ پنجاه هزار ریال جایزه نقدی به برادر نیما جوادی به خاطر خلق فضایی طنزآمیز با بیانی ساده و هدایت بازیگران جهت فیلم کوچه.

- هیئت داوران فیلمی به عنوان «بهترین کارگردانی» به دلیل ضعفهای عمومی موجود در غالب فیلمهای بخش مسابقه، انتخاب نکرد.

- دیپلم افتخار به همراه یکصد هزار ریال جایزه نقدی به گروه سازنده فیلم یك نگاه به خاطر نگاه ساده و واقع‌بینانه به گوشه‌ای از شکل ارتباط جانبازان.

ب- فیلمهای شانزده میلیمتری

- هیئت داوران از میان مجموع فیلمهای ۱۶ میلیمتری، لوح زرّین و دیپلم افتخار را به همراه مبلغ یکصد هزار ریال جایزه نقدی به برادر «نادر مقدس» سازنده فیلم مستند «کوره‌های آتش» تقدیم کرد.

* بخش عکس

در این قسمت در بخش مسابقه، که سوژه ما موضوع جانبازان و آزادگان در نظر گرفته شده بود عکاسان زیر حضور داشتند. مهدی منعم، یداله عبدی، مصطفی حسینی‌پور (تهران) زهره انورحقیقی- تورج جعفری- نسرین باقرزاده- حسین جباری‌پور، مسعود برزگر، پروانه مدنی، علی‌اصغر فرشی، بهزاد پروین قدس (تبریز) کاظم صلواتی (همدان) ساسان نیکزاد، باقر رجبیان (مشهد) محمدرضا خیرخواه (قم) محمدی اسماعیلی (محلات) رضا بالابرزی (تالش) محمد زوار جلالی (رشت) سعید شکرایی (ساری)

آراء هیئت داوران- بخش آزادگان

هیئت داوران جایزه مواد خام و دیپلم افتخار به حسین جباری‌پور- یداله عبدی- محمد زوار جلالی و دیپلم افتخار به خانم نسرین باقرزاده و رضا خیرخواه اهداء کرد.

بخش جانبازان:

هیئت داوران جایزه مواد خام و دیپلم افتخار به:

خانم زهره انورحقیقی- حسین سیدی ساروی و خانم رقیه نقی‌زاده و دیپلم افتخار به برادر مهدی منعم اهداء نمود.

«حسن زریابی»

● گزارش از جشنواره‌وحدت

جشنـواره سراسـری فیلم و عکس وحـدت همزمان با هفته باشکوه وحدت از تاریخ ۱۱ تا ۱۶ مهر سال ۶۹ در شهر تبریز برگزار می‌شد. به همین مناسبت در رابطه با چگونگی وضعیت جشنواره امسـال مصـاحبـه کوتـاهی داشتیم با آقـای پوراظهری عضو و سخنگوی شورای برگزاری جشنواره:

● آقای پوراظهری لطفاً بفرمایید جشنواره امسال چه هدفی را دنبال می‌کند؟

■ هدف کلّی جشنـواره عبـارت می‌باشـد از دستیابی به سینمایی در شان ارزشهای اسلامی و شکوفایی استعدادهای خلّاق فیلمسازان جوان و متعهّد. در کنار این موضوع از دوره هفتم به بعد بنیاد جانبازان موظّف به اجرای امور جانبازان و آزادگان گردید در بخش فیلم جشنواره ما امسال شاهد نمونه‌های زیادی از فیلم، درباره جانبازان نیستیم. روی این اصـل بخش فیلم، می‌توانـد سوژه‌های دیگری را نیز دربرگیرد. برای دستیابی سریعتـر به نتیجه، چاره را در این دیدیم که یک نمایشگاه عکس از سوژه جانبازان ترتیب دهیم و در زمینه جانبازان و آزادگان مبادرت به ایجاد یک مسـابقـه فیلمنـامـه‌نـویسی کردیم که هنرمندان می‌توانند در بخش مسابقه شرکت نمایند.

● جشنواره امسال در برنامه‌های اجرایی خود چه تغییراتی داده است؟

■ یک برنامه جدید به نام شبهای اسلاید اجرا می‌شود. در این شبها سه عکاس حرفه‌ای دنیا به وسیله آقـای کاوه گلستـان با اسـلایـد معـرّفی می‌شونـد. همچنین در این شبهـا اسـلایدهایی درباره زلزله گیلان و زنجان که توسّط آقای فرنود تهیّه شده است نمایش داده می‌شود. در بخش جنبی عکس نیـز، نمایشگاهی خواهیم داشت از سه عکّاس حرفه‌ای ایران. در بخش فیلم، بررسی یک فیلم ایـرانی به صورت میـزگرد، برنامه دیگر جُنشواره می‌باشد. این میزگرد با حضور عوامل اصلی فیلم و تماشاگران حاضر، به صورت تبادل نظر و بحث و گفتگو اجرا می‌شود.

● تعـداد فیـلم و عکسـهـای شرکت‌کننده چه مقدار می‌باشند؟

■ در بخش فیلم ۱۸۵ فیلم ۸ و ۱۶ میلیمتری و ۷ فیلم ۳۵ میلیمتـری در قسمتهای مسابقه و جنبی جشنواره شرکت دارند، که هم‌اکنون هیئت انتخاب در حال گزینش فیلمها هستند. در بخش عکس نیـز حدود ۲۰۰ عکس در زمـینـه سوژه جانبـازان انتخاب شده‌اند، که در این میان نیز، نمـایشگـاهی از عکّاسان حرفه‌ای با ۱۰۰ عکس برگزار خواهد شد.

● دو جشنوارهٔ فیلمهای کوتاه، در امتداد یکدیگر در فاصله‌ای نزدیک به هم برگـزار شده‌انـد و جشنواره وحـدت سوّمین جشنـواره فیلمهای کوتـاه می‌باشـد که پس از مدّت کوتـاهی برگـزار می‌شود، آیا تراکم جشنواره‌ها در یک مدّت زمان محدود، برکیفیت جشنـواره وحـدت تاثیـر نخواهد گذاشت؟

■ جشنـواره وحدت مختصّ به هفته وحدت می‌باشـد و نمی‌توانـد در زمـانی به غیر از این برگزار شود و ۸ سال است که در چنین مقطعی، برنـامه‌ای ثابت دارد. ما از مدیریّت جشنواره‌ها انتظار داریم که جدّاً مسئله را پی‌گیری نمایند، و این موضـوع را به حسـاب نقص دفتـر مدیریّت جشنـواره‌ها خواهیم گذاشت و در صورت تکرار برنـامـه‌ای که امسـال برگزار شد در سال آینده، موضع‌گیری خواهیم کرد. این مسئله طبیعتاً در کیفیّت جشنواره وحدت بی‌تاثیر نخواهد بود.

● جشنواره وحدت یک جشنواره سراسری در شهرستان می‌باشد، در این مورد آیـا جشنـواره وحدت با مشکلاتی روبرو بوده است یا خیر؟

■ همـیـن که یک جشنـواره سراسـری، در شهـرسـتـان برگـزار می‌شود، خود یک ارزش می‌باشد، جشنواره در برنامه‌ریزیهای خود سعی می‌کند روی پای خودش بایستد، و خود را ثابت کند. ما سعی می‌کنیم متّکی به خودمان باشیم و با تمـام کاستیهـا و کارشکنی‌ها، برنـامـه‌هـای جشنواره را به پیش ببریم. و از مسئولین امور سینمایی کشور هم کمال تشکّر را داریم که از ما حمایت می‌کنند.

● توضیح دیگری اگر دارید بفرمایید:

■ از آنجا که این جشنواره، مشکل دور بودن از جامعـه مطبوعات را نیز به دوش می‌کشد. و نمی‌توانـد انعکـاس قابل توجّه در مطبوعات را داشته باشد انشاءالله مطبوعات در این زمینه کمک خواهند کرد تا جشنواره بتواند در سطح خوبی تبلیغ شود، از مجلّهٔ سوره جهت انعکاس و توجّه به مسائل جشنواره تشکّر می‌کنیم.

● در حاشیه برگزاری جشنواره فیلم وحدت

در حاشیه برگزاری جشنواره فیلم وحدت

هشتمین جشنواره فیلم وحدت، همانند سالهای گذشته برگزار شد. بازنگری کلی جشنواره ما را به این سؤال هدایت می‌کند که آیا با وجود برگزاری جشنواره سینمای جوان در تهـران و جشنـواره‌هـای استـانی لزومی به برگـزاری یک جشنـواره مستقـل سینمایی داریم؟ مگر اینکه این جشنـواره مستقـل، شیـوه و سیـاسـتـی جدای از خط مشـی جشنـواره سینمای سینمای جوان تهران، داشته باشد، معمولاً ایجاد جشنـواره‌هـای مستقل با مدیریتی متفاوت برای دست‌یابی به حرفهای تازه‌تـر، برگـزار می‌شود و ظاهـراً جشنـواره وحدت هم براین اساس پایـه‌گـذاری شده اسـت، امسـال مسئولین جشنواره وحدت، سال ۶۹ را سال «کیفیت» نام‌گذاری کردند و هشتمین جشنـواره را، نقطه عطف سینمای تجربی ذکر کردند. امّا این نقـطـه عطف، چیـزی جز تکـرار جشنواره تهران نبود، جشنواره‌ای که دچـار مشکـل کیفیت بود ولیکن امسال را سال کیفیّت نام‌نهاده‌بودند. براحتی می‌توان به جای جشنواره فیلم وحـدت از «جشنواره سینمای جوان تهران»، در تبریز نام ببریم و مشکل عمده‌ای هم به وجود نیاید، این مسئله را فیلمهـای به نمـایش درآمـده در جشنـواره‌های تهران و وحدت ثابت می‌کند.

نگاهی اجمالی داریم به فیلمهایی که در جشنـواره تهـران و بعـد در جشنواره وحدت به نمایش درآمده است.

بخش مسابقه فیلمهای داستانی ۸:

«مینـا، احمد، علی و...»، چرخ، بایگـانی، نوبت پنجـره‌هـا، کوچه، مداد، سیمار، ایماژ، اتّفاق آخر.

بخش فیلمهای مستند ۸:

سوگ، نادیلو، تامـدر، زهتـابی، میـراث خود را پاس داریم، حباب، اینجا یک فیلمساز بدنیا می‌آید.

بخش جنبی ۸:

شکوفه‌های نیاز، ذکر خنجر، آبی کوچـولو، تربلینگهـای حرکت، آقـا اجازه، زمستان در آبادی ما، گذر، فکر بکر، بوته ترمه، در تاریخ او، پس از خواب، شکسـتـه پیـر، دیـدنـم آرزوسـت، ممـوش، پلاک ۳، کوره، سیراف در انتظار.

از میـان ۷ فیلم شرکت‌کننده در بخش ۱۶، چهـار فیلم در جشنواره تهران بودند.

کوره‌هـای آتش، تشنـه نور، در این رهگذر، رقص قلم.

بدین ترتیب جشنواره وحدت به کار خود خاتمه داد ولیکن تفاوتهایی در زمینـه فرم و شکـل برگـزاری با جشنواره‌های سینمای جوان در آن نبـود و هنـوز، لزوم برگـزاری جشنواره وحدت به صورت سؤالی باقی مانده است مگر آنکه...

بهنام بهادری

● گزارش از پشت چشم شیشه‌ای

● چشم شیشه‌ای

نویسنده و کارگردان: حسین قاسمی جامی
فیلمبردار: محسن ذوالانوار
دستیار کارگردان: عطا سلمانیان- داود توحیدپرست
مدیر تولید: محسن علی‌اکبری
منشی صحنه: علیرضا حیدری
جلوه‌های ویژه: اصغر پورهاجریان
بازیگران: علیرضا اسحاقی- جواد هاشمی- اصغر نقی‌زاده
تهیه‌کننده: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی

● خلاصه داستان

قاسم که یك عضو تبلیغاتچی گردان مستقر در خط مقدم است، بدنبال به محاصره درآمدن مسئول تبلیغات لشکر (ابراهیم در یك منطقه عملیاتی، در پی او رفته تا از نزدیك از اوضاع و احوال مطلع شود. که مواجه با حوادث مختلفی می‌شود.

یك آمبولانس جنگی ما را به خطوط مقدّم برد و در میانه دو خاکریز پیاده شدیم. هرلحظه انتظار شنیدن صدای سوت خمپاره و بعد صدای انفجارش را داشتیم. امّا فقط باد بود و گرما و سکوت. زیر آفتاب نیمروز، در یك فرورفتگی خاکریز، جیپی نظامی قرار داشت. نزدیکتر که رفتیم «قاسم تبلیغات‌چی» را دیدیم، با میکروفونی در دستش.

ظاهراً در صحنه‌هایی که امروز فیلمبرداری می‌شود خبری از انفجار و جنگ نیست. امّا صحنه یك جبهه جنگی واقعی است. جامی، کارگردان فیلم که به زحمت می‌شود او را به عنوان یك کارگردان در بین دیگران تشخیص داد می‌گوید: «من هروقت وارد این خاکریز می‌شوم، حسّ می‌کنم وارد خاکریز جبهه شده‌ام». به دنبال کسی می‌گردم که باعث شده است جامی این حسّ را پیدا کند. و او را می‌یابم: «محمدرضا شجاعی» که تنها سابقه‌اش در سینما، مشاور نظامی حاتمی‌کیا در «دیدمبان» و طرّاحی صحنه همان فیلم است. وقتی از او می‌پرسم چه تعریفی از طرّاحی صحنه دارد، می‌گوید که به آن صورت چیزی از طرّاحی صحنه نمی‌داند. می‌گوید: «من سعی کرده‌ام فضای اینجا را به همان چیزهایی که در جبهه دیده‌ام و لمس کرده‌ام نزدیك کنم». و بعد، از مشکلات می‌گوید: «برای گرفتن یك نفربر مشکل داریم. یك ماه و نیم است که دنبالش هستیم و هنوز موفّق به دست آوردنش نشده‌ایم».

جامی و ذوالانوار، فیلمبردار فیلم، در حال مشخّص کردن کادر صحنه هستند. پس از مشخّص کردن کادر مورد نظر برای فیلمبرداری و تا حاضر شدن بازیگران، از ذوالانوار می‌خواهم راجع به کارش کمی صحبت کند. امّا او می‌گوید: «چون بیشتر این گفتگوها از بار محتوایی چندانی برخوردار نیست، جز ملال چیزی برای خوانندگان نخواهد داشت.» و البتّه ذوالانوار حاضر به همدستی در این کار ملال‌آور نشد. پس از برداشت صحنه و موافقت کارگردان، اسحاقی بازیگر نقش قاسم را کنار می‌کشم و از او دربارهٔ سابقه بازیگریش می‌پرسم و اینکه شخصیّت قاسم را چگونه می‌بیند. از سابقهٔ بازیگری ده ساله‌اش می‌گوید و بعد به شخصیّت قاسم می‌رسد: «برای شناخت شخصیّت قاسم، نیاز به تحلیل جامع فیلمنامه است. من نقد کوتاهی درباره فیلمنامه به آقای جامی دادم. اینکه فیلمنامه باید شخصیّت محوری داشته باشد و ندارد. گاه دوربین به عنوان شیشه‌ای مطرح می‌شود و مسائلی از ورای آن بیان می‌شود. همچنین دو شخصیّت قاسم و ابراهیم مطرح می‌شوند و بعد باز اینها کمرنگ شده و «موقعیّتی» محور قرار می‌گیرد: موقعیّت محاصره.»

اسحاقی از آنجا که دانشجوی فیلمنامه‌نویسی است، نقطه نظرهای زیادی دربارهٔ فیلم دارد. بار دیگر در فاصله فیلمبرداری دو صحنه، جامی را گیر می‌آورم و از او می‌پرسم: «آقای جامی در چشم شیشه‌ای، دنبال چه چیزی هستند؟» می‌گوید: «بیشتر سعی دارم نقش تبلیغات را مطرح کنم و اینکه در مرحلهٔ پایان جنگ فیزیکی، جنگ ما تبدیل می‌شود به یك جنگ تبلیغاتی و اینکه رزمندگان این جبهه از جنگ، همان هنرمندان هستند و همسنگرانشان هم بسیجیها.»

می‌پرسم: «شخصیت قاسم را چگونه پیدا کردید؟»، می‌گوید: «روزی در حوزهٔ هنری، نواری را گذاشتند که مربوط بود به فرماندهی که ضبط همراه داشته و ناگهان ترکش می‌خورد. در همان حال که داشته شهید می‌شده، شروع می‌کند به صحبت کردن و مسائلی را مطرح می‌کند. در لحظه‌ای که هیچ‌کس نبوده، ضبط‌صوت برای او یك حالت محرمیت پیدا می‌کند. به دنبال تصویری کردن آن برآمدم. دیدم می‌توانم دوربین سوپر هشت را به جای آن ضبط مطرح کنم و هم اینکه قضیه تبلیغات هنرمندان را در جنگ... و امّا شخصیّت قاسم، خود من هستم و سعی کرده‌ام به وسیله او حرف بزنم. شاید اگر در جنگ به تبلیغات توجّه بیشتری می‌داشتیم به نتایج بهتری می‌رسیدیم.»

با بدرقه آقای سلمانیان، دستیار کارگردان، از پادگان شهید نوری بیرون می‌آییم و وارد اتوبان تهران-قم می‌شویم. صبح، وقتی می‌آمدیم با آقای اکبری، مدیر تولید فیلم، زیاد حرف زدیم. بازگشت از دیدار چشم شیشه‌ای فقط سکوت بین ما حاکم بود.

● وحدتی

■ نظرخواهی

● سینما و هویت دینی دفاع مقدس

● **اشاره:**

در شمارهٔ گذشته نخستین بخش نظرخواهی سوره از صاحب‌نظران و دست‌اندر کاران سینما در زمینهٔ «سینما و هویّت دینی دفاع مقدّس» از نظرتان گذشت. دومین بخش نظرخواهی در این فرصت ارائه می‌گردد. سؤالات طرح‌شده از این قرار است:

۱ـ سینمای جنگ چگونه سینمایی است؟
۲ـ سینما، بعد از پایان جنگ، چگونه می‌تواند نقش خود را در قبال دفاع مقدّس ایفا کند؟
۳ـ چه کسی می‌تواند فیلم جنگی بسازد؟
۴ـ راههای دستیابی به سینمای جنگی مطلوب چیست؟
۵ـ بهترین فیلم جنگی از نظر شما کدام است؟
۶ـ آیندهٔ سینمای جنگ چگونه باید باشد؟

عزیزالله حمیدنژاد

۱. سینمایی که بخشی از فرهنگ و مضامینی را که در میدانهای جنگ بوقوع پیوسته سرلوحه دستور کار خود قرار دهد.

۲. با کنار زدن شعارها و بررسی زیر و بم خصوصیّات رفتاری فرماندهان، رزمندگان و استراتژی نظامی در دو جبهه ایران و عراق که منجر به زنده نگهداشتن فرهنگ و فضای خاصّ جبهه شده، و در این راستاست که محاسن و معایب عملکرد ما مشخّص شده و ماهیّت دشمن آشکارتر می‌گردد.

۳. کسی که از نزدیک میدانهای جنگ را تجربه کرده و فرهنگ جبهه خودمان و دشمن را شناخته و این جبهه را با میدان نبرد آلمان نازی و آمریکا و غیره اشتباه نمی‌گیرد. علاوه‌بر این تجربیات، تسلّط کافی بر زبان و تکنیک سینما داشته باشد.

۴. سرمایه‌گذاری دولتی در سطحی وسیع، همکاری نیروهای نظامی در طیفی گسترده و بدون چشم‌داشت مادّی، تشکیل شهرکی سینمایی در عمل نه فقط شعار، تشکیل بانک اطلاعات در زمینه‌های مختلف جنگ. حفظ آثار جنگ در اشکال مختلف بویژه حفظ و نگهداری دقیق فیلمهای مستند، مستند خبری و گزارش جنگ که معتبرترین اسناد باقی‌مانده از جنگ بشمار می‌رود. و منابع بسیار غنی برای ساخت فیلمهای داستانی محسوب می‌شوند.

۵. در سینمای داستانی (فیلم دیدمبان) و در مستند قسمتهایی از مجموعه «روایت فتح».

۶. آینده سینمای جنگ در گرو شرایط ساخت و سرمایه‌گذاری دولتی است زیرا بخش خصوصی خود را ملزم به این کار دشوار نمی‌بیند و آسانترین راه را انتخاب می‌کند و اگر هم فیلم جنگی بسازد اولویت را به گیشه و در نتیجه تحریف جنگ می‌دهد.

اسماعیل سلطانیان

۱. برای یك هنرمند سینماگر متعهّد که هنر سینما را جز ابزاری برای اهداف والای انسانی نمی‌داند، سینمای جنگش یك سینمای ضد جنگ خواهد بود و در همین معنی سینمای دفاعش یك سینمای دفاع مقدّس خواهد شد. و در همین رابطه یك سینماگر فصلی برای هرفصلش مفهومی می‌تراشد زیرا او چون کارگری فصلی می‌ماند که در تابستان کوجه سبز می‌فروشد و در زمستان لبو.

۲. هیچ واقعیتی در جهان هستی نمی‌تواند ماندگار باشد و عبرت‌انگیز، مگر آنکه آن واقعیّت به لباس هنر راستین درآید تا جاودانه بماند و پندآموز. و اگر باور آوریم که سینما، هنر است و در بطن خویش بهره گرفته از تمامی هنرها پس از دفاع سینماگر متعهّد بی‌دغدغه با آرامش به تحلیل می‌نشیند. تفحّص و تعمق می‌کند. از شعار که لازمه عصر درگیری است و تهیّج فی سبیل‌الله است. ذهن‌زدایی می‌کند. به شعور می‌نشیند و انگیزه‌های ناب و خداپسندانه را در لابلای حرکت میلیونی مدافعین جان باخته و (خدای) نداده را برای جهانیان و آیندگان خویش به تصویری جاودانه می‌کشد.

۳. هر سینماگری که کاربرد درست ابزارش را شناخته، در لاله‌زار شهدا تامّلی عاشقانه کرده و به مظلومیّت این مظلومان در خون خفته قطره اشکی ریخته و به همدستی بی‌نظیر نه جهانی باطل‌اندیشانی ایمان آورده، می‌تواند فیلم جنگی بسازد. آنگاه هر فریم فیلمش شعری ناب خواهد بود برای رضایت پروردگارش.

۴ـ۱. از شمار کمّیت بگریزیم و در دام کیفّیت بنشینیم.

۲. کیسه از هر مدعی دروغینی بگیرند و برفرقش بکوبند.

۳. فاصله حرف تا عمل را با کوبیدن دهان دروغگویان پر کنند.

۴. ویژگیهای انحصاری عملیات را که مختصّ پاك مردان به آسمان کوچ کرده است بازگو کنند که این همانا ممیزه جنگ ما با دیگر جنگهاست.

۵. مکانی مشخّص برای خاطره‌ها ـ مستندها ـ نوشته‌ها ـ اسناد ـ مدارك سلاحها ـ جنگ‌افزارها ـ لباسها منظور گردد.

۶. مکانی مشخّص ـ دلسوز و کارشناس برای جنگ‌افزار ـ خودرو ـ و دیگر مایحتاج جنگی تاسیس تا فیلمسازان از پراکندگی (و احیاناً جواب به ما مربوط نیست) دلسرد و مایوس نشوند. زیرا عمده اقلام جنگی در انحصار نیروهای مسلّح می‌باشد و در بازار آزاد معامله نمی‌گردد و لاجرم فیلمساز وابسته به آن و بی‌آن یعنی هیچ.

۵. بهترین فیلم جنگی فیلمی است که یك بیگانه به مظلومیّت دفاع ما اقرار و به شیوه کمّی و کیفی نبرد پاك‌باختگان خداجوی این دیار آشنا گردد.

۶. آینده سینمای جنگ ما در گرو همّت والا و اندیشمندانه مسئولین دلسوز صنعت سینمای ما خواهد بود. زیرا سینمای جنگ بدون پشتیبانی همه‌جانبه دولت نمی‌تواند به بقاء خود ادامه داده و استمراری معقول و درخور توجّه داشته باشد.

والسلام

محمدرضا اسلاملو

۱. این جنگ با معانی و تعاریفی همچون: (ایمان، عشق، حماسهٔ مقاومتها، قهرمانیها، مظلومیتها و...) در تاریخ معاصر ثبت است ـ این سینما نیز می‌بایست تداعی‌کننده همین معانی و تعاریف باشد.

۲. فقط با پرداختن به مضمونهای جنگی و ساختن فیلمهای کوتاه و بلند درباره آن.

۳. آن کس که روح و معنویات جبهه جنگ را درك کرده باشد، آن کس که قبول داشت «جنگ یك نعمت است» و هنگامی که از جبهه‌ها دور بود، انگار که گمشده‌ای داشته است و بالاخره آن کس که دندان عقل او در جنگ رشد کرده باشد.

۴. برای دستیابی به سینمای جنگی مطلوب، بهتر است پایگاههایی که فعالیت آنها صرفاً درباره سینمای جنگ است در صدا و سیما، حوزه هنری و وزارت ارشاد اختصاص یابد.

۵. «دیدمبان» ـ «زندگی در ارتفاعات»

۶. این سینما به شرایط واوضاع سیاسی روز نباید وابسته باشد. بلکه سهم عمده‌ای از سینمای کشور از هم‌اکنون می‌بایست به فیلمهایی که مضمون آنها درباره جنگ تحمیلی و دفاع مقدّس است، اختصاص یابد. روی هم رفته سینمای جنگ در آینده و در هر شرایط سیاسی باید حمایت شود.

ششمین جشنواره بین المللی کودکان و نوجوانان

از روز سیزده آبان، به مناسبت روز دانش‌آموز، ششمین جشنواره بین‌المللی کودکان و نوجوانان با شرکت فیلمهایی از بیست و سه کشور جهان آغاز به کار کرد. این نخستین جشنواره مهمی است که به طور کاملاً مستقل در خارج از تهران برپا می‌شود. و اصفهان به لحاظ قدمت تاریخی، فرهنگی و هنری‌اش میزبان دائمی جشنواره بین‌المللی کودکان و نوجوانان خواهد بود.

این جشنواره به همت و یاری بنیاد فارابی و شهرداری اصفهان برپا شد، و در شب اول در طی یك آتش‌بازی باشکوه از سوی شهردار محترم اصفهان رسماً افتتاح گردید. مهمانان جشنواره در ضیافت شامی که از سوی مهندس نیك‌کار، شهردار اصفهان ترتیب یافته بود شرکت کردند. پس از مهمانی شام، یك فضای فرهنگی/ تفریحی موسوم به «باغ نور» ـ که در نزدیکی سی و سه پل قرار دارد ـ توسط شهردار اصفهان افتتاح شد. در «باغ نور» غرفه‌های فروش کتاب برای بچه‌ها و سینمای فضای باز شناخته شده است. نکتهٔ جالب در «باغ نور» تنوع رنگهای شادی است که در تزیین آن به کار رفته است.

فیلمهای جشنواره بین‌المللی کودکان و نوجوانان در سه بخش مسابقه، خارج از مسابقه و اطلاعات به نمایش درمی‌آمدند. بخش اطلاعات جشنواره شامل زیر مجموعه گزیده نقاشیهای متحرك سینمای ایران (از آغاز تاکنون)، بزرگداشت «ژان ایماژ» انیماتوریست فرانسوی و «اوتما کوتمان» فیلمساز سوئیسی، نقاشیهای متحرك ایتالیا، نقاشیهای متحرك کانادا، نگاهی به گذشته سینمای کودك و نوجوان ایران، سینمای بین‌الملل و چشم‌انداز سینمای کودکان و نوجوانان ژاپن بود.

از روز چهاردهم آبان نمایش فیلمهای بخش مسابقه در سینما سپاهان با نمایش چند فیلم کوتاه آغاز شد. فیلمهای بخش مسابقه را داورانی از کشورهای اتریش، ایران، سوئیس، لهستان و هلند قضاوت می‌کردند.

تعدادی کارگردان، منتقد،

۲۲ کشور خارجی در ششمین جشنواره بین‌المللی کودکان و نوجوانان

ژورنالیست و بازیگر به عنوان مهمان خارجی در ششمین جشنواره بین‌المللی کودکان و نوجوانان اصفهان شرکت داشتند. و فیلمسازان خارجی مهمان فرصتی یافتند تا فیلم خود را در حضور تماشاگران اصفهانی ببینند و با آنها درباره فیلمشان گفتگو کنند.

در کنار نمایش فیلمهای کودکان و نوجوانان در سه سینمای اصفهان، در مهمانسرای عباسی جلسات مصاحبه و گفتگو بین فیلمسازان و منتقدان برقرار بود. و فیلمسازان ایرانی و خارجی به پرسش خبرنگاران و منتقدان درباره سینمای کودک و نوجوان و فیلمشان پاسخ می‌دادند. علاوه‌بر جلسات مصاحبه و گفتگوی جمعی، خبرنگاران و منتقدان گفتگو و مصاحبه‌های خصوصی با فیلمسازان ایرانی و خارجی انجام می‌دادند. همچنین فیلمسازان ایرانی و خارجی شرکت‌کننده در جشنواره فرصتی یافتند تا با یکدیگر آشنا شده و درباره موضوعهای مختلف با هم صحبت کنند.

در سینما افریقا فیلمهای بخش مسابقه با ترجمه همزمان تکرار می‌شدند و این باعث شده بود تا ازدحام تماشاگران در جلوی این سینما بیش از دیگر سینماها باشد. دوبلورها با قرار گرفتن در جایگاه مخصوص، به ترجمه همزمان فیلم می‌پرداختند. ترجمه همزمان فیلمها از جنبه‌های بسیار مثبت و مفید جشنواره بود که باعث ارتباط بیشتر تماشاگر با فیلم می‌شد. امید هست این جنبه مثبت در مورد فیلمهای خارجی جشنواره فیلم فجر هم تکرار شود.

در روز نوزدهم آبان، جشنواره با اعلام رای هیئت داوران به کار خود پایان داد، و مهمانان جشنواره در ضیافت شامی که استاندار اصفهان ترتیب داده بود شرکت کردند.

ان‌شاءالله در شماره آینده گزارش مفصّلی از این رویداد فرهنگی و هنری تقدیم حضور خوانندگان گرامی خواهیم نمود.

* * *

در این جشنواره که از سوی «شهرداری اصفهان» برگزار شد، علاوه‌بر ایران، بیست و دو کشور خارجی به شرح زیر شرکت داشتند: ایتالیا، فرانسه، هندوستان، ژاپن، مجارستان، کانادا، یوگسلاوی، شوروی، کوبا، تایوان، فنلاند، لهستان، رومانی، آلمان، چین، نروژ، کره شمالی، چکسلواکی، اطریش، هلند، ترکیه و سوئیس.

بیست و هفت فیلم بلند و کوتاه خارجی در بخشهای «مسابقه» و «خارج از مسابقه» ششمین جشنواره بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان به نمایش درآمدند.

براساس همین گزارش پانزده فیلم از کشورهای کانادا، رومانی، مجارستان، چکواسلواکی، شوروی، چین، کوبا، اتریش، تایوان، ترکیه، لهستان، یوگسلاوی، ژاپن و فرانسه در بخش مسابقه این جشنواره پذیرفته شده بودند.

اسامی این فیلمها و کارگردانهای آنها به شرح زیر است:

۱. راز مکعب‌بازی (کئورکه ناگی)
۲. بچه دزدی در خیابان پالیساد (ساندور میهالیفی)
۳. مانوئل (فرانسوا لابونته)
۴. پسر (خالمد کاکابائف)
۵. چهار یار کوچولو (کی کین کانوا، لی‌وی)
۶. پسران محراب (ولفرام پولس)
۷. ویلی و گنجشکها (جوزف گمس)
۸. گل یخ (آنگ لی کائو)
۹. نگذارید به بادبادکها شلیک کنند (تونچ باشاران)
۱۰. آدم‌ربایی در تیور تورستان (از دیسلاو کودلا، فرانسیس پیتر)
۱۱. اوروش ساده‌لوح (میلان کنه زویچ)
۱۲. گلهای آفتابگردان (یووان رانسیچ)
۱۳. ونسان و من (مایکل روبو)
۱۴. آنگاه که می‌درخشی (توکی هیساموریکاوا)
۱۵. فصلی دیگر از (اروسلاو زاهون)

براساس همین گزارش اسامی پنج فیلم کوتاه خارجی نیز که به بخش مسابقه ششمین جشنواره بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان راه یافته‌اند به شرح زیر است:

۱. روباه کوچک (اویونگ پینگ)
۲. خیاط کوچولو (چنگ زونگ هه‌یو)
۳. افسانه‌ها و کامپیوتر (ماسیمو میدا)
۴. تولد استعداد (کیم جون اک)
۵. رکس و غاز (ریچارد لپیورا)

همچنین اسامی پنج فیلم بلند و دو فیلم کوتاه خارجی که در بخش «خارج از مسابقه» این جشنواره به نمایش درآمدند به شرح زیر است:

۱. الپیدیو والدرز برعلیه اسلحه و دلار (خوان پادرون)
۲. پسر خارق‌العاده (سونگ چونگ، ونگ لومینگ)
۳. در جستجوی مادر (بیری هانیبال)
۴. چپ، راست، دشمن می‌گریزد (میخائیل یوزوفسکی)
۵. داستان بی‌پایان (ولفگانگ پیترسون)
۶. برای هرکودک (ب، پویار)، (کوتاه)
۷. سرقت در بانک (بوگدان نویکی)، (کوتاه)

چهار فیلم بلند و شش فیلم کوتاه ایرانی که به بخشهای مسابقه و خارج از مسابقه ششمین جشنواره بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان راه یافتند، به شرح زیر است:

فیلمهای بلند بخش مسابقه:
۱. علی و غول جنگل (مسعود رسام، بیژن بیرنگ)
۲. سکوت (علی سجادی حسینی)
۳. سفر جادویی (ابوالحسن داوودی)

فیلمهای کوتاه بخش مسابقه:
۱. همنشین (علی اصغرزاده)
۲. چشمهای بابا (محمدرضا سرهنگی)
۳. از طلوع تا طلوع (مهرداد گودرزپور)

فیلم بلند بخش خارج از مسابقه:
شکار خاموش (کیومرث پوراحمد)

فیلمهای کوتاه بخش خارج از مسابقه:
۱. بده آهور (ایرج تقی‌پور)
۲. تاج ماهی (حسن خراسانی)
۳. روز امتحان (مجید مجیدی)

قابل ذکر است که شش فیلم کوتاه مذکور، به وسیله هیئت انتخاب جشنواره از میان ۲۸ فیلم کوتاه ارائه شده به دفتر ششمین.

جشنواره بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان انتخاب شده است.

اسامی داوران بخش مسابقه ششمین جشنواره بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان که از سیزدهم تا بیستم آبانماه در اصفهان برگزار شد، به شرح زیر اعلام شد.

۱. ابراهیم فروزش فیلمساز کودکان و نوجوانان از ایران.
۲. ن- لاکسمی ناریان فیلمساز کودکان و نوجوانان از هندوستان.
۳. ادگار دوکا فیلمساز کودکان و نوجوانان از چک‌واسلواکی.
۴. بودان گریژستوف فیلمساز کودکان و نوجوانان از لهستان.
۵. رابرت رایشتر منتقد و روزنامه‌نگار از سوئیس.

اسامی هفت فیلم سینمایی که در بخش «چشم‌انداز سینمای ژاپن» ششمین جشنواره بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان اصفهان نمایش داده شده به شرح زیر است.

۱. وانسای کوچک (آی‌ایچی یاماموتو)
۱۲. شاهزاده خانمی از ماه (کن ایچیکاوا)
۳. ماجراهای چاتران (ماسانوری هاتا، با همکاری: کن ایچیکاوا)
۴. گودزیلا برعلیه پیولانته (کازوکی اوموری)
۵. سنگ قبر برای حشره‌های شب‌تاب (ایسائو تاکاهاتا)
۶. یونیکو (توشیو هیراتا)
۷. آن سوی ابدیت (تامس فلاد)

هشت فیلم سینمایی خارجی در بخش «نگاهی به سالهای گذشته» ششمین جشنواره بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان به شرح زیر به نمایش درآمدند:

۱. پس از جنگ (ژان. لو هوبر)، فرانسه (۱۹۸۹) به زبان فارسی.
۲. بولک و لولک: تیراندازهای کوچولو، (استانیسلاو دولژ)، لهستان (۱۹۸۸) به زبان فارسی.
۳. الپیدیو والدس (خوان پادرون)، کوبا (۱۹۸۸) به زبان فارسی.
۴. تندر، اسب سفید (رافائل باله‌دون)، مکزیک (۱۹۷۴) به زبان فارسی.
۵. بچه‌های خیابان (نانی لوی)، ایتالیا (۱۹۸۹) به زبان فارسی.
۶. میوی من، میو (ولادیمیر گراماتیکوف)، شوروی، سوئد، (۱۹۸۷) به زبان فارسی.
۷. آکواریوم (پالیرو روساتی)، ایتالیا (۱۹۸۹) به زبان فارسی.
۸. وروجک و استاد نجار (اولریخ کونیک)، آلمان غربی (۱۹۸۲) به زبان فارسی.

دوازده فیلم در دو بخش «نقاشی متحرکهای کانادا» و «بزرگداشت ژان ایماژ» ششمین جشنواره بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان به شرح زیر به نمایش درآمدند.

۱. راه رفتن (رایان لارگین)
۲. چوچو (کوهو دمان)
۳. بنول (برنار لوپره)
۴. کهواره گربه (پل دریس)
۵. یادداشتهایی درباره یک مثلث (رنه ژودوان)
۶. بهشت (ایشو پاتل)
۷. پسر و غاز برفی (گیل توماس)
۸. جغدی که با یک غاز ازدواج کرد (کارولین لیپ)
۹. گیاه (توماس واموس، جویس بورنشتاین)

براساس همین گزارش بخشی با نام «بزرگداشت ژان ایماژ» سازنده سرشناس فیلمهای نقاشی متحرک، اختصاص یافته بود. اسامی فیلمهای این بخش به شرح زیر است:

۱. راز سلینت‌ها (۱۹۸۴)
۲. علاءالدین و چراغ جادو (۱۹۶۱)
۳. ماجراهای بارون فون مون هاوزن (۱۹۷۹)

«ژان ایماژ» در سال (۱۹۱۱) در بوداپست (مجارستان) دیده به جهان گشود و از سال (۱۹۳۷) به فرانسه نقل مکان کرده و از سال (۱۹۳۹) در این کشور به ساختن فیلمهای نقاشی متحرک پرداخت. او همچنین فیلمهای زنده و سریالهای تلویزیونی نیز ساخت و به سال (۱۹۸۹) درگذشت.

اسامی فیلمهای سینمایی ایرانی بخش «نگاهی به سالهای گذشته جشنواره کودکان و نوجوانان» ششمین جشنواره بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان که از سیزدهم تا بیستم آبانماه جاری در اصفهان برگزار شد، به شرح زیر می‌باشد:

۱. ماهی (کامپوزیا پرتوی)
۲. پاتال و آرزوهای کوچک (مسعود کرامتی)
۳. کاکلی (فریال بهزاد)
۴. گلنار (کامپوزیا پرتوی)
۵. دزد عروسکها (محمدرضا هنرمند)
۶. شهر موشها (علی طالبی)
۷. باشو غریبه کوچک (بهرام بیضایی)
۸. کلید (ابراهیم فروزش)
۹. خانه دوست کجاست؟ (عباس کیارستمی)

همچنین ۵۹ فیلم نقاشی متحرک، در بخش «نقاشی متحرکهای ایران از آغاز تا امروز» ششمین جشنواره بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان به شرح زیر به نمایش درآمدند.

۱. همنشین (صفرعلی اصغرزاده)، ۲. آدمک کارتونی (مهرداد نعیمیان)، ۳. همبازی (محمدرضا عابدزاده)، ۴. از بینهایت (محمد مقدم)، ۵. چرا و چطور؟ (فرشید مثقالی)، ۶. بازگشت (کار گروهی)، ۷. ابرقدرتها (نورالدین زرین‌کلک)، ۸. از طهران تا تهران (نفیسه ریاحی، سودابه آگاه)، ۹. قالی (نازنین سربندی)، ۱۰. نقلی و بلورهای برف (محمدرضا عابدی زمانی)، ۱۱. گنج (احمد عربانی)، ۱۲. یک قطره خون یک قطره نفت (فرشید مثقالی)، ۱۳. تبر (احمد عربانی)، ۱۴. سیب (پرویز نادری)، ۱۵. چشم تنگ دنیادار (نورالدین زرین‌کلک)، ۱۶. نگاه (ابراهیم فروزش)، ۱۷. سیاه پرنده (مرتضی ممیز)، ۱۸. من آنم که... (علی‌اکبر صادقی)، ۱۹. تداعی (نورالدین زرین‌کلک)، ۲۰. رخ (علی‌اکبر صادقی)، ۱۹. تداعی (نورالدین زرین‌کلک)، ۲۰. رخ (علی‌اکبر صادقی)، ۲۱. گیج (احمد اسبقی)، ۲۲. ملک خورشید (علی‌اکبر صادقی)، ۲۳. مرد و ابر پرویز نادری)، ۲۴. مداد بنفش (نفیسه ریاحی)، ۲۵. دنیای دیوانه دیوانه دیوانه (نورالدین زرین‌کلک)، ۲۶. مزاحمها (وجیه‌اله فردمقدم)، ۲۷. زال و سیمرغ (علی‌اکبر صادقی)، ۲۸. دایره (سودابه آگاه)، ۲۹. از جهات مختلف (فرشید مثقالی)، ۳۰. مرد و پرنده (خاچیک)، ۳۱. تقلید (وجیه‌اله فردمقدم)، ۳۲. آزادی امریکایی (پرویز کلانتری)، ۳۳. گلباران (علی‌اکبر صادقی)، ۳۴. یک نقطه سبز (مرتضی ممیز)، ۳۵. من چقدر می‌دانم؟ (نفیسه ریاحی)، ۳۶. خروس بی‌محل (نصرت کریمی)، ۳۷. کرم خیلی خیلی خوب (فرشید مثقالی)، ۳۸. استقلال (پرویز نادری)، ۳۹. رنگین کمان (نفیسه ریاحی)، ۴۰. وزنه‌بردار (آراپیک باغداساریان)، ۴۱. سوء تفاهم (فرشید مثقالی)، ۴۲. هیولا (فرشید مثقالی)، ۴۳. گرفتار (آراپیک باغداساریان)، ۴۴. پسر و ساز و پرنده (فرشید مثقالی)، ۴۵. آنکه خیال بافت، آنکه عمل کرد (مرتضی ممیز)، ۴۶. شهر خاکستری (فرشید مثقالی)، ۴۷. دل موش، پوست پلنگ (نصرت کریمی)، ۴۸. زندگی (نصرت کریمی)، ۴۹. گل و بلبل (فریدون فرشباف)، ۵۰. ملک جمشید (نصرت کریمی)، ۵۱. بهترین دوست شما (دلارام رسولی)، ۵۲. شکار ماه (نصرت کریمی)، ۵۳. موش باراده (جعفر تجارتچی)، ۵۴. لاک‌پشت و مرغابی (دلارام رسولی)، ۵۵. خوشه گندم (اسفندیار احمدیه)، ۵۶. مرغ ماهیخوار (جعفر تجارتچی)، ۵۷. ماهی طلایی (دلارام رسولی)، ۵۸. موش و گربه (اسفندیار احمدیه)، ۵۹. پاداش (دلارام رسولی).

در برگزاری ششمین جشنواره بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان که با نظارت «مدیریت جشنواره‌ها و مجامع سینمایی» وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی برگزار شد، «وزارت نفت»، «هواپیمایی جمهوری اسلامی ایران»، «یونیسف»، «بیمه ایران» و «بنیاد سینمایی فارابی» همکاری داشتند.

خبرهای سینمای جوان

■

چهارمین جشنواره سینمای جوان استان آذربایجان شرقی

چهارمین جشنواره سینمای جوان آذربایجان شرقی از تاریخ ۱۲ الی ۱۵ تیر ماه ۱۳۶۹ در سینما فرهنگیان تبریز در دو بخش فیلم و عکس برگزار گردید.

در طول ۴ روز برگزاری جشنواره تعداد ۳۴ فیلم ۸ م.م. ساخته فیلمسازان جوان این استان از شهرهای تبریز، اردبیل، مراغه، میانه و مرند در بخش مسابقه و همچنین تعداد ۲۸۲ قطعه عکس به معرض نمایش گذارده شد. در این جشنواره استانهای باختران و همدان و سیستان و بلوچستان با شرکت آثارشان به عنوان استان میهمان حضور فعّال و مؤثّری داشتند.

در مراسم اختتامیه جشنواره که با حضور مدیر کلّ فرهنگ و ارشاد اسلامی و مدیر کلّ اداره کل همکاریهای سمعی و بصری و مسئولین استان و هنرمندان و علاقه‌مندان برگزار گردید، جوایزی از طرف بنیاد مستضعفان و همچنین مدیریت سینما فرهنگیان و صدا و سیمای تبریز به برندگان جشنواره به ترتیب زیر اهداء شد.

برندگان بخش فیلم:

۱. دیپلم افتخار و جایزه بهترین فیلم مستند به شهرام علیزاده به خاطر فیلم مستند نادیلو.

۲. دیپلم افتخار و جایزه بهترین فیلم عروسکی به علی عباسی سازنده فیلم عروسکی قلمها.

۳. دیپلم افتخار و جایزه بهترین نقاشی متحرّک به حسن امیری سازنده فیلم بالاتر از سیاهی پرواز من است.

۴. دیپلم افتخار و جایزه بهترین موسیقی و صدای زمینه به اسد راستکو به خاطر فیلم صبح روزکار.

۵. دیپلم افتخار و جایزه بهترین فیلمبرداری به طور مشترک به یعقوب پورافروز فیلمبردار فیلم چرخ و نورالدین خلخالی فیلمبردار فیلم تصمیم لیلا.

۶. دیپلم افتخار و جایزه بهترین تدوین به سیدرضا باغبان به خاطر تدوین فیلم چرخ و فلک.

۷. دیپلم افتخار و جایزه بهترین فیلمنامه به میرصادق حسینی فیلمنامه‌نویس فیلم آنچه ندیدند.

۸. دیپلم افتخار و جایزه بهترین کارگردانی به علیرضا ثنایی‌فرد سازنده فیلم چرخ.

۹. دیپلم افتخار و جایزه بهترین فیلم داستانی به علیرضا ثنایی‌فرد سازنده فیلم چرخ.

۱۰. دیپلم افتخار به خاطر اولین تجربه فیلمسازی به طور مشترک به مسعود جوادی به خاطر فیلم تفنگبازی و فرزانه شرق به خاطر فیلم تصویر حقیقت.

۱۱. جایزه ویژه هیئت داوران به طور مشترک به کریم عظیمی به خاطر فیلم شیهه اسب و عسگر قاسمی به خاطر فیلم تا مرز بودن.

۱۲. دیپلم افتخار و جایزه بهترین بازیگری به علی خیرالهی بازیگر فیلم چرخ.

۱۳. لوح یادبود و جایزه ویژه بنیاد مستضعفان به محمدرضا آزادگر به خاطر فیلم زندگی.

۱۴. جایزه ویژه صدا و سیمای تبریز به عسگر قاسمی به خاطر فیلم تا مرز بودن.

۱۵. جایزه مدیریّت سینما فرهنگیان تبریز به میرصادق حسینی به خاطر فیلم سایه‌روشن.

برندگان بخش عکس:

الف. بخش پنج عکس

۱. آقای علی اسکویی به خاطر ارائه مجموعه عکسهای ارتحال امام(ره)

۲. آقای میردولت موسوی به خاطر ارائه مجموعه عکس از مراسم عزاداری ماه محرّم.

ب. بخش تک‌عکس

۱. آقای بهروز نوری به خاطر ارائه عکس در زمینه اجتماعی.

۲. آقای حسن سربخشیان به خاطر ارائه عکس در موضوع طبیعت.

۳. آقای محمدرضا عظیمی به خاطر ارائه عکس در زمینه تکنیک.

۴. آقای بهمن خلایقی به خاطر ارائه عکس زندگی.

۵. آقای اعظم محمدی به خاطر ارائه عکس نگاه جستجوگرانه.

■

پنجمین جشنواره سینمای استان مازندران سال ۱۳۶۹

پنجمین جشنواره سینمای جوان مازندران همزمان با گرامیداشت هفته وحدت از تاریخ ۱۰ الی ۱۳ مهر ماه به مدت ۴ روز در سالن سرجنگلداری شهرستان نوشهر برگزارگردید. دراین جشنواره که‌با حضور آقای روزبهی مدیر کلّ فرهنگ و ارشاد اسلامی و استاندار محترم مازندران و مسئولان محلّی و جمعی از عکّاسان و فیلمسازان جوان و هنرمندان استان برگزار گردید تعداد ۱۶ فیلم ۸ م.م در بخش مسابقه و همچنین ۱۲۵ قطعه عکس به نمایش گذاشته شد.

در این جشنواره جوایزی از طرف امور سینمایی بنیاد جانبازان و سازمان تبلیغات اسلامی استان و همچنین استاندار مازندران به برندگان جشنواره به ترتیب زیر اهداء شد.

برندگان بخش فیلم

۱. لوح تقدیر هیئت داوران و جایزهٔ بهترین کارگردانی به یوسف حسن‌زاده به خاطر فیلم توقّف مطلقاً ممنوع.

۲. لوح تقدیر هیئت داوران و جایزهٔ بهترین فیلمبرداری مشترکاً به سلیمان رضایی به خاطر فیلم میان موج و باد و محمدرضا حسن‌پور به خاطر فیلم صفر یعنی بیست اهداء شد.

۳. لوح تقدیر هیئت داوران و جایزهٔ بهترین فیلم مستند به ناصر ناصری‌منش به خاطر فیلم مستند لابند

۴. لوح تقدیر هیئت داوران و جایزهٔ بهترین فیلمنامه مشترکاً به عزیزالله محمدپور به خاطر فیلم کفشهایم و یوسف حسن‌زاده به خاطر فیلمنامه توقّف مطلقاً ممنوع و عبدالرسول جعفری به خاطر فیلمنامه تنها نیستم.

۵. لوح تقدیر هیئت داوران و جایزهٔ بهترین انیمیشن به فردین محمدتبار به خاطر فیلم انیمیشن چاه.

۶. لوح تقدیر هیئت داوران و جایزه به مجید پهلوان به خاطر فیلم قورک پا.

۷. لوح تقدیر هیئت داوران و جایزهٔ بهترین انیمیشن بازیگری به سید محمد بیکائی بازیگر فیلم کفشهایم.

۸. لوح تقدیر شورای برگزاری جشنواره به محمد عرب به خاطر برنده شدن فیلم صیاد کوچولو در جشنواره بین‌المللی بادالونا اسپانیا

۹. لوح تقدیر شورای برگزاری جشنواره به سازندگان فیلم آن سوی دیوار به خاطر برنده شدن فیلم در جشنواره ادئون یوگسلاوی.

برندگان بخش عکس:

الف. بخش آماتور

۱. لوح زرّین و جایزه به حسین شمشیربند به عنوان نفر اول برگزیده در موضوع زندگی.

۲. «تقدیر» به معصومه رحمتی به عنوان نفر دوم در موضوع زندگی.

۳. جایزه هیئت داوران مشترکاً به مهدی مرکزی و عبّاس یوسف‌شاهی به عنوان نفر سوم در موضوع زندگی.

۴. لوح زرّین و جایزه به سعید شکرانی به عنوان نفر اول برگزیده در موضوع طبیعت.

۵. لوح تقدیر به محمدمهدی پورحسن به عنوان نفر دوم در موضوع طبیعت.

۶. لوح تقدیر به محمدیحیی کریم‌آبادی به عنوان نفر سوم در موضوع طبیعت.

۷. لوح زرّین و جایزه به حجت توسلیان به عنوان نفر اول برگزیده.

در موضوع فرهنگ عامه.

۸. لوح تقدیر و جایزه به عباس یوسف‌شاهی به عنوان نفر دوم در موضوع فرهنگ عامّه.

ب. بخش حرفه‌ای

۱. لوح تقدیر هیئت داوران و جایزه به مسعود امامی به عنوان مجموعه عکس.

۲. لوح زرّین و جایزه به سعید کلهر به عنوان نفر اول برگزیده در موضوع زندگی.

۳. لوح تقدیر و جایزه به هرمز قبادی به عنوان نفر دوم در موضوع زندگی.

۴. جایزه هیئت داوران به حسینعلی قربانی افخمی به عنوان نفر سوم در موضوع زندگی.

۵. لوح زرّین و جایزه هیئت داوران به امیر سالاری به عنوان نفر اول برگزیده در موضوع طبیعت.

۶. جایزه هیئت داوران به سید احمد طاهرپور به عنوان نفر دوم در موضوع طبیعت.

۷. جایزه هیئت داوران به هرمز قبادی به عنوان نفر سوم در موضوع طبیعت.

۸. لوح زرّین و جایزه هیئت داوران به سید احمد طاهرپور به عنوان نفر اول برگزیده در تکنیک.

۹. لوح تقدیر و جایزه هیئت داوران به سعید کلهر به عنوان نفر دوم در تکنیک.

۱۰. جایزه هیئت داوران مشترکاً به مسعود امامی و هرمز قبادی به عنوان نفر سوم در تکنیک.

۱۱. جایزه هیئت داوران به سید احمد طاهرپور به عنوان نفر اول برگزیده در بخش فرهنگ عامّه.

۱۲. لوح تقدیر و جایزه هیئت داوران مشترکاً به غریقی و حسینعلی قربانی افخمی به عنوان نفر دوم در فرهنگ عامّه.

۱۳. لوح تقدیر و جایزه هیئت داوران مشترکاً به سعید کلهر و صراط میهن به عنوان نفر سوم در بخش فرهنگ عامّه.

ج. مجموعه پنج عکس:

۱. لوح زرّین و جایزه به ابوالقاسم قاسمی به عنوان نفر اول برگزیده.

۲. لوح تقدیر و جایزه به مجید پهلوان به عنوان نفر دوم.

۳. تقدیر هیئت داوران از برادر غریقی.

۴. لوح تقدیر و جایزه به حقوشی، علی‌اصغر کلانتری، سعید کلهر، هرمز قبادی و عباس یوسف‌شاهی.

■

پنجمین جشنواره سینمای جوان آذربایجان غربی از تاریخ ۱۶ الی ۱۹ مهر ماه در سینما فرهنگ ارومیه برگزار گردید. در این جشنواره که با حضور مدیر کلّ فرهنگ و ارشاد اسلامی و جمعی از مسئولین و هنرمندان وعلاقه‌مندان استان‌برگزار شد، تعداد ۲۲ فیلم ۸ م.م در بخش مسابقه و همچنین ۱۶۲ قطعه عکس از تولیدات شهرهای ارومیّه و مهاباد و خوی و ۱۰ فیلم ۳۵ م.م در سینماهای فرهنگ و فلسطین و انقلاب در طول چهار روز برگزاری جشنواره به معرض نمایش گذارده شد. و فیلمهای برتر به ترتیب زیر انتخاب شدند:

برندگان بخش فیلم

۱. دیپلم افتخار و جایزه به مهدی دانش به خاطر بهترین فیلمبرداری فیلم مستند حصیربافی

۲. دیپلم افتخار و جایزه به اکبر اسدیان به خاطر بهترین تدوین فیلم داستانی زندگی.

۳. دیپلم افتخار و جایزه به بهترین فیلمبرداری مشترکاً به ابراهیم سعیدی به خاطر فیلمبرداری فیلم تزریق و فرهنگ صفایی‌پور فیلمبردار فیلمهای مستند تاکسی در می و کاه.

۴. دیپلم افتخار و جایزه بهترین کارگردانی به منوچهر قدرتی به خاطر فیلم داستانی زندگی.

۵. دیپلم افتخار و جایزه بهترین فیلم مستند به بخشعلی عبادی به خاطر فیلم مستند حصیربافی.

۶. دیپلم افتخار و جایزه به علی‌رضا محبتی به خاطر بازی در فیلم دوباره کار.

۷. دیپلم افتخار و جایزه به رضا بهادری سازنده فیلم گل سرخ به خاطر اولین تجربه از شهرستان خوی.

برندگان بخش عکس

الف. بخش حرفه‌ای

۱. دیپلم افتخار و جایزه به رومین محتشم به خاطر نگاه جستجوگرانه.

۲. دیپلم افتخار و جایزه به اسفندیار اصغرخانی به خاطر ثبت لحظات بدیع از زندگی.

ب. بخش نیمه‌حرفه‌ای

۱. دیپلم افتخار و جایزه به احسان مهدیان به خاطر ارائه معماری روستایی.

۲. تقدیر و جایزه ویژه هیئت داوران به فرهنگ صفایی‌پور به خاطر نگاه کنجکاوانه.

۳. تقدیر و جایزه ویژه هیئت داوران به ابراهیم سعیدی به خاطر ارائه کادربندی مناسب.

۴. دیپلم افتخار و جایزه به سیروس حاج اکبری به خاطر ثبت لحظه و کادربندی مناسب.

ج. بخش آماتور

۱. دیپلم افتخار و جایزه به رقیه دربا به خاطر ثبت لحظه.

۲. دیپلم افتخار و جایزه به معصومه احمدی به خاطر ارائه تصویر ساده از زندگی.

۳. دیپلم افتخار و جایزه به علی کریمی به خاطر ارائه موضوع بدیع و جسورانه.

۴. دیپلم افتخار و جایزه به احد عبادی به خاطر کادربندی مناسب و فکر بدیع.

۵. تقدیر و جایزه ویژه هیئت داوران به الیاس سلیمانی، مظهر اسرلری و عزیز رستمی.

■

چهارمین جشنواره سینمای جوان استان سمنان

چهارمین جشنواره سینمای جوان سمنان با حضور مدیر کلّ فرهنگ و ارشاد اسلامی، مسئولین و جمعی از هنرمندان و فیلمسازان و علاقه‌مندان از تاریخ ۲۴ الی ۲۷ مهر در سینما فرهنگ سمنان برگزار گردید.

دراین جشنواره که به مدّت چهار روز ادامه داشت ۲۸ فیلم ۸ م.م. از فیلمسازان جوان شهرهای سمنان شاهرود- گرمسار- و همچنین تعداد ۶۳ قطعه عکس در بخش مسابقه به معرض نمایش عموم گذاشته شد. و فیلمهای برتر به ترتیب زیر انتخاب شدند:

برندگان بخش فیلم

۱. دیپلم افتخار و جایزه بهترین فیلمنامه به حشمت‌الله حمیدی نویسنده فیلم آب کم‌جو

۲. دیپلم افتخار و جایزه بهترین کارگردانی به یدالله علیان کارگردان فیلم مسافر

۳. دیپلم افتخار و جایزه بهترین فیلمبرداری به حشمت‌الله حمیدی فیلمبردار فیلم با یزید بسطامی

۴. دیپلم افتخار و جایزه بهترین تدوین به مجتبی وحدتی به خاطر تدوین فیلم مسافر

۵. دیپلم افتخار و جایزه بهترین صدابرداری به محمد حسن عبداللهی و حشمت‌الله حمیدی و فرزاد متّحدی صدابرداران فیلم بن‌بست.

۶. دیپلم افتخار و جایزه ویژه هیئت داوران بهترین فیلم انیمیشن به کلهر کارگردان فیلم جنگ و صلح.

۷. دیپلم افتخار و جایزه بهترین فیلم مستند به رجب حسن‌آبادی به خاطر فیلم مستند جمعه شنبه

۸. دیپلم افتخار و جایزه ویژه بازیگری به طیبه شتابی‌نژاد بازیگر فیلم مسافر و محمدرضا رضایی بازیگر فیلم بن‌بست و حسین اشرفی بازیگر خردسال فیلم نگاه.

برندگان بخش عکس:

۱. دیپلم افتخار و جایزه‌به‌رضا مهرایزدنیا از شاهرود- ابوالفضل حسنی از سمنان- محمدعلی صدر منافی از شاهرود- مهدی پازوکی از شاهرود- رجب حسن‌آبادی.

خبرهای سینمایی

فیلمبرداری فیلم «شهر در دست بچه‌ها»

فیلمبرداری فیلم «شهر در دست بچه‌ها» به کارگردانی «اسماعیل براری» در تهران آغاز شد. این فیلم براساس داستانی به همین نام نوشتهٔ سرگئی میخالکوف نویسندهٔ روسی است.

«شهر در دست بچه‌ها» دومین کار اسماعیل براری در مورد کودکان و نوجوانان است و توسّط مهدی شکیبا فیلمبرداری می‌شود. در این فیلم از تمهیدات و تروکاژهای مخصوص سینمایی استفاده شده است و تعداد زیادی کودک خردسال از سنین ۸ تا ۱۲ ساله در آن بازی دارند.

کلوزآپ در جشنواره مونترال

فیلم سینمایی «کلوزآپ» جایزه بهترین فیلم بلند جشنواره سینمای جدید مونترال را به خود اختصاص داد.

انجمن منتقدان سینمایی کبک با اعطای این جایزه به فیلم مذکور از نوع و حساسیت نگاه «عباس کیارستمی» کارگردان فیلم مذکور برروی شخصیتهای فیلم، هوشمندانه بودن بازیها بین تخیل و مستند قدردانی کرد.

براساس همین گزارش فیلم «کلوزآپ» قبلاً در جشنواره بین‌المللی فیلم فجر و چندین جشنواره دیگر از جمله: «تورنتو»، «ریمینی سینما»، لوکارنو «مونیخ»، شرکت کرده و موفق شده است جایزه ویژه هیئت داوران هشتمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر و جایزه دوم جشنواره ریمینی سینما (۱۹۹۰) را که اواخر شهریور ماه سال جاری در ایتالیا برگزار شد، به دست آورد.

طرح ژاك لانگ برای حفظ میراث سینمایی

وزیر فرهنگ فرانسه (ژاك لانگ) در خلال دیدار از بخش اسناد فیلمها در بوادارسی خطوط کلّی طرح پانزده ساله حمایت طبیعی از میراث سینمایی را ارائه داد. وی گفته است که بودجه ترمیم و نگهداری میراث سینمایی، ظرف دو سال آینده سه برابر خواهد شد. برای رسیدن به این هدف بودجه ترمیم بخش اسناد فیلم حدود ۵۳٪ در سال ۱۹۹۱ افزایش خواهد یافت. این بودجه که امسال فقط ۴ درصد اضافه شده بود، ۲۶ میلیون فرانك فرانسه بود. همچنین ۲۳ تکنسین دیگر در دو سال آینده به کار گرفته خواهند شد. لانگ ادامه داده است که برای حفظ ۲۰ میلیون متر فیلم نیتراتی، بخش خصوصی نیز می‌تواند مشارکت داشته باشد و درست نیست که افراد عادی نتوانند در این کار سهیم باشند.

■ هندوچین، موضوع برتر سینمای فرانسه

چندین سال است که محافل سینمایی و هنری فرانسه نسبت به مرحله‌ای از تاریخ فرانسه تجاهل می‌کنند. گویا این مرحله از جمله امورممنوعه‌ای است که از ترس نقد خودی بدان پرداخته نمی‌شود. با این حال، در خلال چند ماه آینده در فرانسه، ۴ فیلم دربارهٔ جنگ هندوچین و دخالت فرانسه در آن تا سال ۱۹۵۴ ساخته خواهد شد. به نظر می‌آید «ویتنام فرانسویها» هم اینك به صورت بهترین سوژه برای کارگردانان فرانسوی که به دنبال افقهای جدید هستند درآمده است. با هر فیلم آمریکایی دربارهٔ جنگ ویتنام و نتایج منفی نقش آمریکا در این جنگ که از مراحل تاریك و سیاه تاریخ آمریکاست، در فرانسه نداهایی برمی‌خیزد که خواهان بررسی نقش فرانسه در استعمار هندوچین و یا جنگ آزادیبخش الجزایر است. تاکنون فیلمهای فرانسوی که به موضوع اخیر پرداخته‌اند از تعداد انگشتان دست فراتر نمی‌روند.

- یکی از فیلمهایی که دربارهٔ جنگ هندوچین و دخالت فرانسه در حال ساخته شدن است «دین‌بین فو» نام دارد که هزینه‌ای نزدیك به ۱۹۰ میلیون فرانك فرانسه برای آن در نظر گرفته شده است. ارتش ویتنام ۴۰۰ نفر سرباز را برای ده هفته و ۴ هزار نفر را برای یك هفته به عنوان سیاهی لشکر در اختیار تهیه‌کنندگان این فیلم قرار داده است. ۸۵ نظامی فرانسوی نیز در زمان فیلمبرداری حضور خواهند داشت.

- شهر هوشی‌مینه (سایگون سابق) پذیرای گروه فیلمبرداری فیلم «لامان» است که «ژان ژاك دانو» کارگردان فرانسوی آن را از کتاب هموطن خود «مارگریت دورا» اقتباس کرده است. آخرین فیلم دانو بنام «خرس» سال گذشته به معروفیت جهانی دست یافت.

- رژیس وارنیه «کارگردان فرانسوی» فیلم «زن زندگیم»، درصدد است تا دربارهٔ یك داستان عشقی دههٔ سی در هندوچین فیلم بسازد. فیلمبرداری این فیلم قرار است که در ویتنام و لائوس انجام گیرد.

- و سرانجام «ژان کلود بریسو» در فوریه ۱۹۹۱ به ساختن فیلمی با اقتباس از داستانی نوشتهٔ «ژان پیر شابرول» به نام «کلولهٔ آخر» دست خواهد زد. در این فیلم سه تا چهار هزار نفر سرباز ویتنامی بازی خواهند کرد و داستان آن دربارهٔ زندگی یك جوان بیست ساله است بین سالهای ۱۹۴۶ و ۱۹۴۸، در آغاز جنگ هندوچین.

و سرانجام دره «دین‌بین‌فو» هم اینك به یك محل توریستی تبدیل شده در حالی که تا قبل از سال ۱۹۸۳ تنها خبرنگاران کمونیست اجازهٔ دیدن آنجا را داشتند.

■ درباره سینمای مراکش

در ژانویه آینده اولین فیلم بلند کارگردان مراکشی «سعد شریبی» با هزینه‌ای نزدیك به ۱۴۰ هزار دلار به نام «یادداشتهای زندگی عادی» به نمایش درخواهد آمد. وی که بشدّت سیاستهای فرهنگی دولت مراکش را محکوم می‌کند، می‌گوید: «نظام کنونی کاری به پیشرفت سینمای مراکش ندارد و در این کشور طی ۲۰ سال گذشته تنها ۷۵ فیلم ساخته شده است. در حالی که این تعداد فیلم در مصر، چهار هفته، در الجزایر، دو سال و در تونس، سه سال زمان نیاز دارند.» وی می‌گوید «ما در زمینه کادر فنّی با مشکل روبرو هستیم چون دولت در پی آموزش آنها نیست و نود درصد از افراد این بخش به کمك تجربیات شخصی خود مهارت پیدا کرده‌اند.»

■ بحرین نیز به جرگهٔ کشورهای تولیدکننده فیلم پیوست.

اولین فیلم تولیدشده در بحرین «مانع» نام دارد که‌در یکی از ده سینمای بحرین به نمایش درآمد. این یك حادثهٔ تاریخی برای سینمای بحرین به شمار می‌رود چرا که بیش از نیمی از فیلمهایی که سالانه در بحرین به نمایش درمی‌آید ساخت هند است.

فیلم «مانع» که یك درام اجتماعی است توسّط «بسام‌الذوادی» کارگردانی شده است. وی با بدبینی بسیار و با اشاره به امراض اجتماعی، بدون هیچ پرده‌پوشی درصدد به محاکمه کشیدن جوامع کشورهای عربی- نفتی خلیج فارس برآمده است. این محاکمه در فیلم یك بار توسّط فیلسوفی دیوانه که ناراحتی خود را از جامعهٔ مصرف‌زده عنوان می‌کند و بار دیگر از طرف دانشجویی که از بحران جوانان در دولتهای ثروتمند خلیج فارس حرف می‌زند، انجام می‌گیرد.

الذوادی در مورد فیلم خود می‌گوید که موفّقیت یا عدم موفّقیت فیلم در او تاثیری نخواهد کرد و فیلم بعدی خود را خواهد ساخت. وی همچنین می‌افزاید که فیلم خود را در چهار جشنوارهٔ لوکارنو، قرطاج (تونس)، قاهره و اسوان (سودان) شرکت خواهد داد.

ویژهٔ ادبیات / تابستان ۱۳۶۹

سوره

با آثاری از:

- جلال آل احمد
- شمس آل احمد
- کارل گوستاویونگ
- محمد مددپور
- سید مرتضی آوینی
- رضا رهگذر
- سید مهدی شجاعی
- یوسفعلی میرشکاک
- احمد عزیزی
- راضیه تجار

و...

ویژه‌نامهٔ ادبیات سوره را از کتابفروشیهای معتبر تهیه کنید.

■ زنبق‌ها
ونسان ون‌گوگ
رنگ روغنی روی بوم ۳۷×۲۸/۷۵