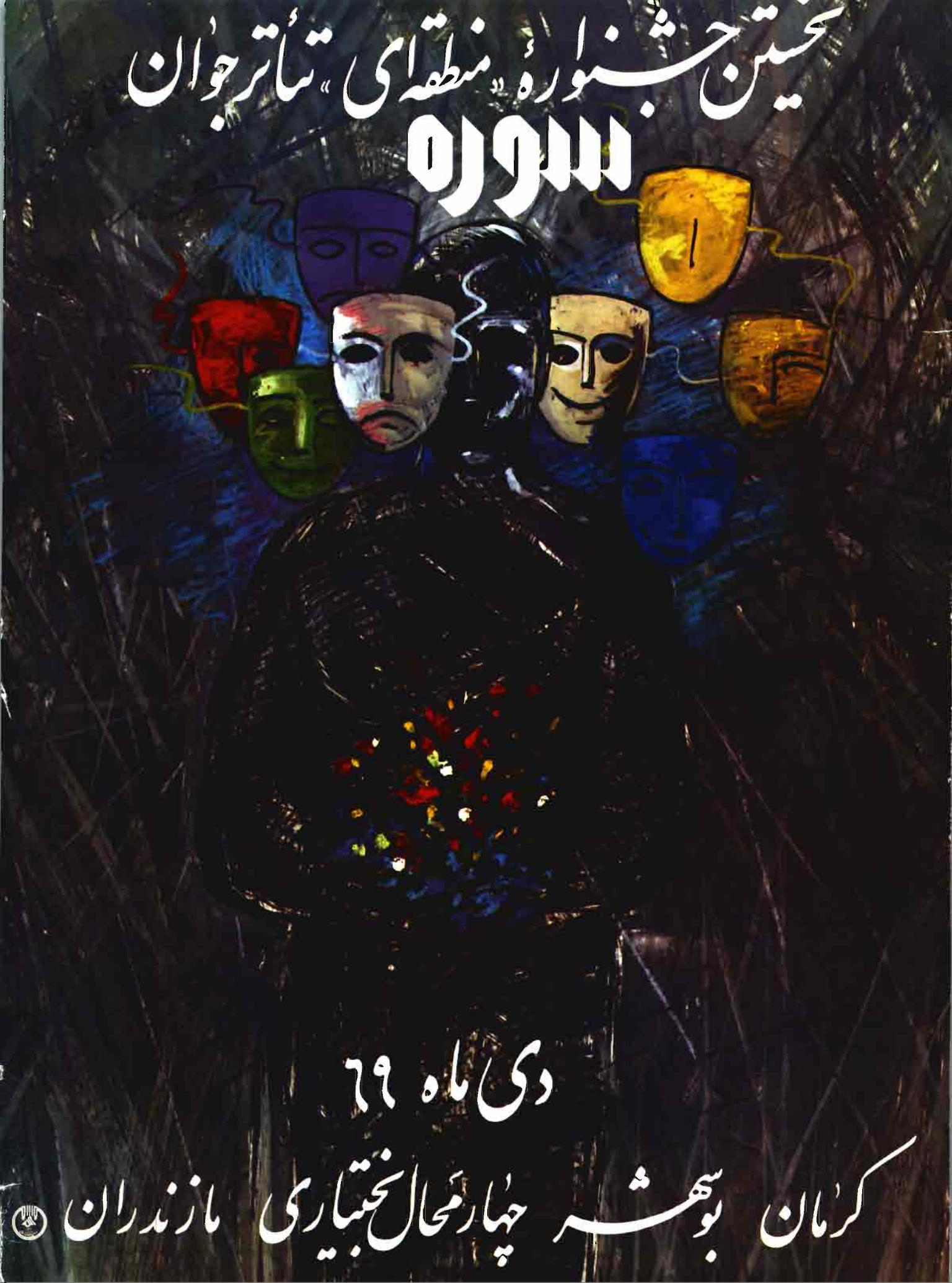
هوالعزیز
نادِ علیاً مظهرَ العجائب
تجدهُ عوناً لکَ فی النوائب
بولاسک کل هم و غم یزول
عبدالحسن امینی
۱۳۵۲

نخستین جشنواره منطقه‌ای تئاتر جوان

سوره



دی ماه ۶۹

کرمان بوشهر چهارمحال بختیاری مازندران

سوره

ماهنامه هنری

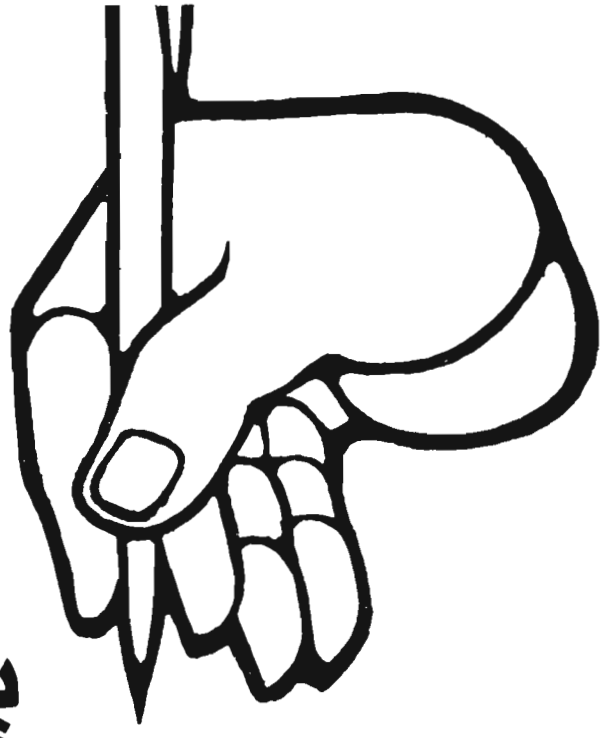
● دورهٔ دوّم/ شمارهٔ دهم. دی ماه ۱۳۶۹

● یادداشت سردبیر ۴ ● و امّا بعد... ۶ ● ادبیات/ فردوسی شیعهٔ مظلوم ۹/
قصه سهراب قصهٔ روزگار ۱۲ / مقاله‌ای منتشرنشده از مهدی اخوان ثالث ۱۷ /
آیسودا (داستان) ۲۱ / آشوب (داستانی از چخوف) ۲۴ / دریچه‌ای برای قصه‌نویسان ۲۸ / شعر ۳۲/
نگاهی به مجموعه شعر تلواسه در عطش ۳۷/ نشستی با استاد اوستا ۳۹/ خبرهای ادبی ۴۳/
کتابهای تازه کافکا، آینهٔ محال ۴۶ ● مقالات/ نگاهی به نظریهٔ قبض و بسط
شریعت ۴۹ ● تجسمی/ مروری بر زندگی و آثار کته‌کل ویتس ۵۴/ آبی‌ها و کابوس ۵۶/
...و دیگر خطی نماند ۵۹/ صفای خط از صفای دل است ۶۱/ خبرهای تجسمی ۶۴
● تئاتر/ نقد حضوری مدال درجه یك شجاعت ۶۵/ نقد حضوری حکایت
شهر سنگی ۷۱/ اخبار تئاتری ۷۸ ● سینما/ هستهٔ آتشفشانی سینما ۸۰/
تجربه واقعیت در سینما ۸۴/ سینمای کودکان و نوجوانان ۸۷/ شب و
ستاره‌های غیر بومی ۸۹ / نقد فیلم هامون ۹۵/ فقط یکبار دیگر ۹۹/
نقد خوانندگان، دندان مار ۱۰۰ / اخبار سینمایی ۱۰۲

● صاحب امتیاز: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی
● مدیر مسؤول: محمدعلی زم
● سردبیر: سیّد مرتضی آوینی
● آثار و مقالات مندرج در سوره بیانگر آراء مؤلفین خود بوده، الزاماً نظرات حوزهٔ هنری را منعکس نمی‌کنند.
● نقل مطالب با ذکر ماخذ بلامانع است.
● حروفچینی: تهران‌تایمز/ چاپ و صحافی: آرین لیتوگرافی: صحیفهٔ نور

■ نشانی: تهران. خیابان سمیه. تقاطع استاد نجات اللهی. شمارهٔ ۲۱۳/ تلفن ۸۳۲۱۱۱ و ۸۲۰۰۲۳

یادداشت سردبیر



پرستویکای اسلامی! وجود ندارد

«هر اتاقی مرکز جهان است»، این جمله‌ای است که روی جلد اولین شماره یکی از نشریات جدیدالانتشار از «اکتا ویوپاز» نقل شده، جمله‌ای که در آغاز، خود را خیلی عالمانه می‌نماید و خوش‌خط و خال اما در باطن، ام‌الشعائر دهکده جهانی آقای ملکلوهان است که علم شده تا مدعیان نسل سوم زیر آن سینه بزنند. توضیح واضحات، اینکه به قول قدما که می‌گفتند «شرف‌المکان بالمکین» اعتبار اتاق نیز، به آن ذیروحی است که در اتاق می‌زید یعنی «انسان» و به عبارت بهتر «بشر» آن‌هم نه اتاقی خاص، هر اتاقی! و نه بشری خاص، هر فردی از افراد بشر. یعنی اومانیسم. و آن‌هم متنزلترین صورت آن که «اندیویدوالیسم» باشد.

روی سخن با آقای پاز نیست که بالعکس ذکاوت او را در کشف باطن اومانیسم باید ستود، عجیب آن است که همزمان با پرسترویکای گورباچف و نوید آمدن ماهواره و تبلیغات ملکلوهانی دهکده جهانی و طرح فرضیه قبض و بسط تئوریک شریعت، ناگهان این سخن سر از روی جلد مجله جدیدی درمی‌آورد که مدعی نسل سوم است. و گویا مراد از این نسل سوم، سومین نسل هنرمندانی است که بی‌اعتنا به حقایق انکارناپذیری که آغاز عصر جدیدی از حیات بشر را نوید می‌دهند، همچنان چه در قالب و چه در محتوا وابسته به تفکر و هنر غرب هستند. اولین نسل، لابد همانها هستند که همراه با آش مشروطه سر از سفارت انگلیس برآوردند و دومین نسل هم نسل کافه نادری و تهران پالاس و جشن هنر شیراز هستند و این نسل سوم نیز ... آن‌طور که پیداست قصد کرده‌اند که میراث انقلاب را به نام خود تمام کنند.

عالم، درگیر حادثه عظیم تحولی است که همه‌چیز را دگرگون خواهد کرد و این تحول خلاف این دو قرن گذشته نه از درون تکنولوژی که از عمق روح مجرد انسان، برخاسته است. استمرار این تحول، هرگز موکول به آن نیست که تجربه تشکیل نظام حکومتی اسلام در ایران به توفیق کامل بینجامد، این امری است که به مرزها محدود نمی‌ماند و اگر رنسانس توجه بشر را از آسمان به زمین بازگرداند این تحول بار دیگر بشر را متوجه آسمان خواهد کرد. این راهی است که انسان فردا خواهد پیمود و چه بخواهند و چه نخواهند، لائیسم و اومانیسم در همه صورتهای آن محکوم به شکست هستند.

اومانیسم یا در مصداق جمعی بشر ظاهر می‌شود و کار به جامعه‌پرستی و سوسیالیسم می‌کشد و یا در مصداق فردی بشر، به فردپرستی می‌انجامد و مدعی فریاد می‌زند که «هر اتاقی مرکز جهان است». هر اتاقی مرکز جهان است یعنی هر فردی از افراد بشر قطب عالم است و این صورت

دیگری از همان «تعمیم امامت» است که بنی‌صدر می‌گفت. یعنی اومانیسم نه‌تنها با نظریه «ولایت و امامت» جمع نمی‌شود که مقابل آن است و همین دلیل برای آنکه این جمله از میان همه افاضات اومانیستی جناب اکتاویوپاز انتخاب شود و روی جلد یك مجله فرهنگی هنری به‌چاپ رسد کافی است.

همه مخالفان، با همین «ولایت» است که درافتاده‌اند. نمی‌خواهم بگویم با «ولایت فقیه». ولایت، اعم از «ولایت فقیه» است فلذا هرنوع معارضه‌ای با ولایت، ناگزیر به مقابله با ولایت فقیه که صورت سیاسی ولایت است می‌انجامد. نظریه قبض و بسط تئوریك شریعت نیز دانسته یا ندانسته، نحوی از انحاء مقابله با ولایت است منتها در مقدمات منطقی استدلال با آن درافتاده است نه در نتایج. اما ولایت در همه صورتها و مراتب آن، مستغنی از براهین فلسفی امری فطری است و انسان به شهود فطری آن را درمی‌یابد چه بتواند بر این حقیقت، برهان فلسفی اقامه کند و چه نتواند. پس اینان باید با «نظریه فطرت» نیز مقابله کنند که می‌کنند. بگذریم. می‌خواستم بگویم آن رشته‌ای که همه مخالفتهای ظاهراً گوناگون را به هم پیوند می‌دهد چیست که اجمالاً عرض کردم.

در طول این قرن، همه انقلابها و بزرگترین آنها دو انقلاب کمونیستی چین و شوروی در برابر غرب سیاسی شکست خورده‌اند و این، غربیها و غربزدگان را به این توهم کشانده است که انقلاب ایران نیز نخواهد توانست در برابر غرب تاب بیاورد. تبلیغات فرهنگی و ژورنالیستی داخلی نیز کاملاً همسو با تبلیغات جهانی از همین تصور دفاع می‌کنند، اگرچه شیوه دفاع و مقابله آنها کمتر سیاسی و بیشتر فرهنگی است. و همان‌طور که گفتم نه با نتایج سیاسی نظریه ولایت که با همه وجوه آن در حوزه‌های مختلف نظری و عملی درافتاده‌اند، دانسته یا ندانسته. یعنی همه مخالفتها را نیز نباید آگاهانه و از سر غرض پنداشت.

در نظر بنیانگذار جمهوری اسلامی، اسلام عین ولایت بود. مردم نیز فطرتاً به ولایت فقیه ایمان داشتند و اصلاً «تقلید» در میان شیعه، به معنای پذیرش ولایت فقها و مجتهدان است در حوزه احکام عملی. عمل و نظر نیز در حقیقت عالم ـ نه در منطق ارسطویی ـ دو نحو از تحقق و تعین یك وجود واحد است و بنابراین تشکیکا تی مبنی بر انشقاق نظر و عمل و یا عدم رابطه تولیدی میان ادراکات حقیقی و اعتباری ـ از لحاظ منطقی ـ نمی‌توانند تاثیراتی آنی در تضعیف این رابطه فطری داشته باشند.

جمهوری اسلامی آنسان که در نظر امام وجود داشت، نظامی است مبتنی بر ولایت که بر رای جمهور مردم نیز تکیه دارد و این معنا را هرگز نباید با دموکراسی خلط کرد. دموکراسی را می‌توان مسامحتاً اینچنین معنا کرد: حکومت مردم بر خویش براساس قوانینی که خودشان وضع کرده‌اند. حال آنکه «مردم» در این تعریف یك لفظ موهوم است و مصداق ندارد. کدام مردم؟ مگر ممکن است که مردم در همه امور به اشتراك نظر دست یابند؟ پس در تعیین مصداق، ناچار باید به‌طور مشروط لفظ مردم‌را به توده‌ای از مردم اطلاق کرد که بر خود و گروههای دیگری از جمعیت یك کشور که با آنها اشتراك نظر ندارند حکومت می‌کنند.

گذشته از این، اگر هم بتوانیم فرض کنیم که این توده حاکم، همانا اکثریت جمعیت یك کشور باشند، دموکراسی هرگز با حکومت اسلامی جمع نمی‌شود، چرا که در احکام و قوانین، امکان عدول از کتاب الله وجود ندارد و حق قانونگذاری غیر مشروط از مردم سلب گشته است و قوانین پارلمانی تنها در حدود شرع، مشروعیت می‌یابند. پس در جمهوری اسلامی رای مردم، محکوم و محدود به حدود ولایت است. این کجا و دموکراسی کجا؟ و اگر کسانی هم نادانسته حکومت اسلامی را عین دموکراسی می‌انگارند، مرادشان بیان این حقیقت است که «مردم اسلام را می‌خواهند و اسلام عین ولایت است.»

چرا ما از اثبات مغایرت بین حکومت اسلامی و دموکراسی می‌هراسیم؟ زیرا هنوز در فضای فرهنگی غرب نفس می‌کشیم و در تبلیغات جهانی غرب، حکم بر این قرار گرفته است «که هرچه غیر دموکراسی است استبداد است». خیر، اینچنین نیست. دموکراسی ـ حکومت مردم ـ در برابر تئوکراسی ـ حکومت خدا ـ است و حکومت خدا لزوماً غیرمردمی نیست. چنانچه دموکراسی در غرب نیز به اعتقاد ما اکنون در یك «حاکمیت استبدادی پنهان» صورت بسته است.

حکومت خدا یعنی حکومت احکام خدا از طریق بندگانی که به این احکام از دیگران آشناتر هستند؛ یعنی ولایت مجتهد یا فقیه. و این حکومت ضرورتاً مردمی است چرا که دست بیعت مردم نیز در آن دخیل است. همین‌سان که هست.

هرچه مخالفت هست در داخل و یا خارج از کشور با همین ولایت است، در حوزه‌های مختلف سیاست، فرهنگ، اجتماع، هنر و غیر هم. درد دل نویس هفته‌نامه آینه نیز با همین ولایت در افتاده است، منتها با مظاهر اجتماعی آن، آن هم از زبان خود اهل ولایت یعنی بسیجیها و اعضای انجمنهای اسلامی. در حوزه عرفان نیز این همه عرفانهای جوراجور رنگارنگ بیهوده سر از میان کتابها و نشریات و تئاترها و سینماها در نیاورده‌اند، اگر آنها بتوانند که شاخصهای تفکر مستقل انقلاب را با تفکر غربی جمع بزنند، دیگر امکان ادامه حیات مستقل و بدون وابستگی از ما سلب خواهد شد. و آنگاه تن به پرسترویکایی دیگر ـ از نوع اسلامی آن! ـ خواهیم سپرد.

این امکان وجود ندارد. پرسترویکای گورباچف نوعی بازگشت به اصل است چرا که سوسیالیسم خود از صورتهای تحقق اومانیسم است و با این ترتیب از آغاز هم کمونیسم و دموکراسی دو صورت از تحقق یك امر واحد بوده‌اند و جنگشان با یکدیگر در عوارض است نه در جوهر. اما جمع‌شدن با غرب برای حکومت اسلامی، جز با عدول از اصول امکان‌پذیر نیست.

غرب نیز دوران تاریخی خویش را طی کرده است و اکنون رو به سوی اضمحلال و فروپاشی دارد. غرب و شرق سیاسی، هردو مظاهر تاریخی اومانیسم بوده‌اند و اکنون دوران اومانیسم به‌سر رسیده. رفع تباین ایدئولوژیك شرق و غرب سیاسی نیز از نشانه‌های تاریخی این حقیقت است. اکنون انسان بار دیگر از زمین و نفس خویش روی گردانده است و به عالم معنا و آسمان توجه یافته و این مستلزم انقلاب و تحولی دیگر است خلاف آنچه در رنسانس روی داد. انسان یك‌بار دیگر تولد یافته است و عصری دیگر آغاز شده و کره زمین پای در آخرین مرحله تاریخ پیش از پایان جهان نهاده است. فتلقی آدم من ربه کلمات فتاب علیه

● تبلیغات سه‌جانبه‌ای

شمس‌الدین رحمانی

حکم ارتداد سلمان رشدی و وجوب قتل او و ناشران آگاه کتاب آیات شیطانی که از جانب امام خمینی قدس سره صادر شد، دنیای استکبار را چنان در بهت و هراس فرو برد که تا مدتی، عکس‌العملهای ضد و نقیض و حساب نشده از خود بروز میداد و عاقبت هم با همه قدرت و شوکتی که برای خود دست و پا کرده است، تسلیم شد و با اینکه گمان می‌کرددوره فتاوی دینی از نوع تحریم تنباکوی میرزای شیرازی بزرگ در دنیای کامپیوتر و ماهواره گذشته است، در کمال ناباوری و با همه تلخی و سختی، دید که با پیروزی سیاسی انقلاب اسلامی دوران تازه‌ای از احکام الهی و قدرت دین و حشمت و عظمت اسلام شروع شده است.

به نظر نگارنده آنچه که بیش از همه غرب را به‌وحشت انداخت این بود که سلمان رشدی، به عنوان یکی از محصولات و ابزارهای تبلیغاتی کمیسیون سه جانبه این ضربه را خورد چرا که او حلقه‌ای از حلقات متعدد و حساب شده‌ای است که برای اجرای دقیق طرحهای «حکومت واحد جهانی» برنامه‌ریزی شده است برنامه استکبار جهانی، بعد از جنگ جهانی دوم تا اواخر دوران جنگ ویتنام براساس تبلیغ این نظریه بود که:

دنیا بین دو قطب سیاسی و نظامی و اقتصادی و فرهنگی تقسیم شده است، غرب سرمایه‌دار و آزاد، و شرق مارکسیست و پرولتری، و این‌دو امکان همزیستی با یکدیگر را ندارند و هریک در پی هدم و نابودی دیگری است، و همه حرکتها و جریانات و کوششها و روابط و... و بدنبال آنها، همه دیدها و برداشتها و برخوردها و تحلیلها هم یا در قالب غربی است و یا شرقی.

آنها که می‌خواستند سر مردم دنیا را گرم کنند، این راه را موفق و پرثمر یافته بودند و از هر دو طرف داستان را دامن‌می‌زدند. امّا از زمانی که قرار شد «نظام واحد جهانی» درست شود، دیگر به این طرح نیازی نبود. حالا باید همه تبلیغات صرف این معنی شود که: دنیا یک دهکده جهانی شده و وسایل ارتباطی و پیوندهای سیاسی و اقتصادی، جهان را کوچک کرده و همه دنیا باید یکجا و یکپارچه در جیب گشاد جهانخواران قرار گیرد. طبعاً در این طرح جدید، از آن تقسیم‌بندی دو قطبی جهان، دیگر اثری نبود. برژینسکی می‌گوید:

دیگر اختلاف، بین شرق و غرب نیست، بلکه تخالف بین دارا و ندار است. گورباچف هم همین رأی را تصدیق می‌کند. آمریکا و شوروی شروع کرده‌اند به از بین بردن موشکهای هسته‌ای و حل اختلافات خود در همه زمینه‌ها و قرار شده است که بحرانهای منطقه‌ای حل شود. البته آنچنانکه نه سیخ بسوزد و نه کباب! می‌ماند مردم جهان همانها که در زبان «دنیای متمدن و پیشرفته» با نامهای گوناگون اسم گذاری شده‌اند: توده‌های انسانی (مثل توده برف و توده زغال!) جهان سوم، جهان عقب مانده یا عقب نگهداشته شده (و بهرحال عقب!) و گاهی با منّت، «جهان در حال توسعه»، و خلاصه جهان مردمی که وجه مشخصه‌اش فقر و گرسنگی و عقب افتادگی و محرومیت از بهداشت و پایین بودن سطح آموزش و پرورش و... هکذاست. و البته لازم به تذکر است که مقصود از عقب افتادگی، عقب ماندن از کاروان سریع‌السیر تمدن و پیشرفت صنعتی و تولیدی و مصرفی است و معنی بهداشت، سه بار دوش گرفتن در روز و مصرف زیاد صابون و پودر و لوسیون و اودکلن و... والا مثلاً «ایدز» خود از علائم بهداشتی تمدن است! و آموزش و پرورش یعنی آنچه در دنیای مدرن می‌آموزند چون تعلیم و تربیت سنتی اصلاً داخل در معیارهای پیشرفت و توسعه نیست. و این جهان سوم، این جنوب، این دنیای محروم و توسعه نیافته، در عین حال مالک بخش عظیمی از مواد خام جهان است و مردم آن گهگاه برای حفظ این ثروتها از دستبرد غارتگران، حتی دست بمبارزه هم میزنند. بعلاوه اینها باید به‌عنوان بازار فروش محصولات صنعتی دنیای متمدن، از یک حدی از قدرت خرید هم بهره‌مند باشند و خلاصه همه‌شان را نمی‌توان مثل گرسنگان بیافراو بولیوی، تابلوی عبرت دیگران کرد. از همه بدتر اینکه طراحان نظام واحد جهانی می‌بینند اخیراً در یک جای حساس همین دنیای محروم، ندای تازه‌ای بلند شده که تاکنون در محاسبات آنها داخل نبوده است، ندا و صدای انقلابی که به شرق و غرب «نه» می‌گوید و خود مدعی راه و رسم مستقلی است و با ضرب اول، موفق هم میشود، راه هم نشان میدهد، متکی به یک اندیشه نیرومند تاریخی و اعتقادی هم هست، و به رغم دو قرن مبارزه همه جانبه دنیای متمدن با دین و مذهب، تازه شروع کرده است به انقلاب، یعنی انقلاب اعتقادی و دینی و آنهم از نوع اسلامی. استکبار با این خطر و با آن زمینه وسیع چه باید بکند؟

ساحران سامری کمیسیون سه جانبه، مارهای متعدد و رنگارنگی در آستین دارند و یک به یک را امتحان می‌کنند و یکی از بهترین آنها این تبلیغ که: «دیگر دوران انقلاب گذشته است و در جهان بهم پیوسته کنونی نمی‌توان انقلاب کرد و موفق شد، بلکه باید با توسل به شیوه‌های اصلاحی و انسانی، روابط انسانها نرم و لطیف شود، جنگ و خونریزی نباشد، یک روحیه انسانی و عاطفی برقرار باشد و...»

و البته فکر خوبی هم هست چون، هم عناصر اصلاحی و انسانی دارد، هم بزرگ منشانه است، هم در تاریخ بشر و ادبیات سراسر جهان و در تجربه‌های عمومی همه انسانها، دلائل و شواهد فراوان برای اثبات دارد و هم اگر موفق شود در آخر کار موجب تربیت جوامعی میشود که اگر سیلی بر صورتشان زدند، آنطرف را هم میگیرد. آماده برای سیلی دوم. انسانهایی که می بخورند و منبر بسوزانند ولی مردم آزاری نکنند، دمی خوش باشند که دنیا دو روز است... و این را میگویند «انسانیت و عرفان»!

سلمان رشدی دقیقاً همین پیام را دارد: «هرانقلابی به ناکامی و نا امیدی منتهی میشود و هر انقلابی، فرزندان خود را می‌کشد و سپس بتدریج به همان چیزی مبدل میشود که از آغاز علیه آن می‌جنگید و مبارزه می‌کرد.»[1] رشدی در دو رمان «بچه‌های نیمه شب» و «شرم» دقیقاً اندیشه انقلاب را نفی می‌کند و طبعاً چون این انقلابها در هند و پاکستان می‌گذرد که کاملاً در ظرف اعتقاد اسلامی شکل گرفته است، پس باید اسلام را هم نفی کند - و می‌کند - هم در آن دو رمان و هم در حلقه سوم این سلسله بهم‌پیوسته، در «آیه‌های شیطانی» و ببینید که طرح‌ریزی چقدر دقیق و حساب شده است. آخر در سالهای پس از انقلاب اسلامی، بروشنی معلوم شده است که خطر انقلاب در مرکز توده‌های عظیم مسلمانی، یعنی در همین شبه قاره هند، بسیار عظیم و شاید از همه جا بیشتر است.

البته قضیه با سلمان رشدی تمام نمیشود. نجیب محفوظ مصری هم لازم است. او هم که مخالف انقلاب است و موافق درویش مسلکی و صوفی مشربی»[2] و علاوه بر این در سرزمین مهم اسلام، در مصر، اما موافق کمپ دیوید، هم جایزه نوبل میگیرد تا مشهور شود و موجب تفاخرات احمقانه و هم وسیله تخدیر و تحمیق جوانان. بخصوص که به عنوان کمک دنده سلمان رشدی، از صدور حکم ارتداد و قتل او هم انتقاد می‌کند، درست مثل روزهگارودی که ابتدا همه وسائل شهرت و آوازه‌اش فراهم شد و آنوقت سربزنگاه، او هم از حکم اعدام رشدی انتقاد کرد.

اما دنیای همچون لقمه چرب و نرم برای معدهٔ ترشح کرده استکبار، فقط دنیای اسلام نیست، آمریکای لاتین هم هست و برای آنجا هم همین مدل به درد میخورد منتهی اگر در آنجا اسلام نیست، بهرحال خطر انقلاب هست. چاره کار ساده است: یك نویسنده مشهور و نابغه و بی‌همتا که اهل همان آمریکای لاتین هم باشد و البته بازهم مخالف انقلاب، مثل آقای گابریل گارسیا مارکز نویسنده کتاب مشهور «صدسال تنهایی» که نه فقط در غرب مشهور است و ناشران صهیونیست، نوشته‌های او را چون برگ زر می‌خرند و در سطح وسیع منتشر می‌کنند بلکه مورد تایید شرق هم هست بطوریکه میخائیل گورباچف به او میگوید: «وقتی آثار شما ـ صدسال تنهایی ـ و دیگر کتابهایتان را می‌خواندم، احساس می‌کردم نبوغی سرشار از عشق به مردم و بشریت در آن نهفته است.»(۳) این در حالی است که مارکز هم به گورباچف گفته: «من از صمیم قلب از سخنان شما سپاسگزارم. شما نمیتوانید تصور کنید که حرفهای شما، چقدر مرا دگرگون کرد. جملات شما با آنچه من می‌اندیشیدم و نیز آنچه از زبان دوستانم در آمریکای لاتین شنیده‌ام، مطابق بود... شما میتوانید مطمئن باشید که روشنفکران آمریکای لاتین نیز هوادار شمایند و از شما پشتیبانی می‌کنند. دیدار امروز بهترین اتفاقی است که در چند ساله اخیر برای من روی داده است. من بابت این رویداد شادمانم».

خیال می‌کنید سخنان گهربار آقای گورباچف چه بوده که اینگونه این نویسنده والا مقام را به‌وجد آورده است؟

«به جرات می‌توان گفت که تمام جهان به پروسترویکا، یعنی دگرگونی کیفی و رشد و توسعه تدریجی و پیشروانه، نیازمند است. مردم نیاز دارند بردباری داشته باشند، مشکلات دیگران را درك کنند و دریابند که در آینده، چگونه باید زندگی کرد... ما باید یاد بگیریم که به حرفهای یکدیگر گوش فرا دهیم و از یکدیگر بیاموزیم. ما باید برای علایق و منافع همه کشورها اهمیّت قائل شویم و به دلبستگی‌های تمام مردم احترام بگذاریم. در این جهان بسیار گونه‌گون، بگذارید تا هرکس مزیت و برتری خود را ثابت کند. امّا این کار می‌باید از طریق همیاری و همکاری با دیگران ـ به شکلی صلح آمیز انجام شود... ما مطمئنیم که اکنون، بشریّت به مرحله‌ای رسیده است که همه با یکدیگر وابسته‌اند. کار درستی نیست که کشوری را از کشور دیگر و یا مردمی را از مردم دیگر جدا کنیم و حتی بدتر از همه، آنها را رودررو و علیه یکدیگر قرار دهیم... جهان از شدّت هیجان خسته است. همه انسانها می‌کوشندتابهتر زندگی کنند...» آقای گورباچف این سخنان را در حالی ایراد می‌فرمایند که قرار داد اعزام یهودیهای شوروی به فلسطین برای جایگزینی آنها بجای مسلمانان مبارز با اسرائیل بسته شده است.

البته درواقع، این سردمداران دنیای مادی هستند که از انقلاب و حرکت و شور مردم خسته شده و بلکه ترسیده‌اند و لذا کوشش انسانها برای زندگی بهتر و شرافتمندانه‌تر و آزادانه‌تر و مستقلانه‌تر را می‌خواهند تبدیل کنند به کوشش برای رفاه و آرامش و سکون و سکوت و تسلیم و... که نتیجه‌ای جز بدبختی و بیچارگی ندارد، اگرچه همراه با کلماتی چون صلح و بشریّت و عاطفه و دوستی فریاد زده شود.

طبعاً مزدوران و همفکران وعلاقه‌مندان غرب و شرق در کشور ما و حتی ساده‌دلانی که براحتی گول ظاهر زیبای کلمات و ادعاها را میخورند مبلّغ همان حرفها و سخنها هستند و بدبختی در این است که غربیها با شیوه‌های تبلیغاتی حساب شده و ما با کم اطلاعی و بی‌توجهی به عناصر سیاسی قضایا، چنان در دام می‌افتیم که حتی به این باورهای القائی تفاخر هم می‌کنیم و گمان داریم که حقایق عالم را فهمیده‌ایم و مبلّغ با مزد و منّت آنها هم میشویم. درست بعد از قرارداد ۵۹۸ و در زمان حیات حضرت امام قدس سره، در یك نشریه معتبر، یك مصاحبه‌گر، با چندتن از مسئولان طراز اوّل مملکت مصاحبه می‌کرد و با همه آنها همان سخن سلمان رشدی را تکرار می‌نمود منتهی بصورت این سؤال که: «قبل از پیروزی انقلاب اسلامی ایران، جهان شاهد تغییر و تحوّل و انقلاباتی بود. بعد از سالیان متمادی اگر بخواهیم واقعاً به این انقلابات نگاه کنیم وجه تشابه آنها این است که به‌آن‌آرمانها و شعارهای اوّلیه دست نیافته‌اند. آیا تجربه ده سال گذشته ما نشان نمیدهد که انقلاب اسلامی نیز از همین روند تبعیّت کرده است؟ آیا تلویحاً نمیتوان گفت که جهان کوچك و بهم مرتبط شده است و دستاوردهای عظیم تکنولوژی ما را برآن میدارد که بجای انقلاب به اصلاح فکر کنیم؟»(۴). این سؤال ـ که چهار بار در چهار صفحه تکرار شده است ـ نه تنها نشانه باور مصاحبه‌گر است بلکه خود یك شیوه و وسیله تبلیغاتی است درمیان مردم. امّا جالبتر اینکه در همان نشریه مقاله دیگری هم بود که اساساً از ابتدا میخواست بررسی کند که «انقلاب در جهان بهم پیوسته» امکان دارد یا نه. انگار آن سؤال را، اینجا بطور کامل جواب گفته است و عجیب اینکه این مقاله، گویی فشرده و خلاصه نشریات کمیسیون سه‌جانبه و مختصر شده تبلیغات باشگاه رم و گروه پاریس و موسسه هودسن است. یعنی افراد مسلمان و اهل قلم ماهم تحت تاثیر آن نوشته‌ها و تبلیغات واقع شده و آنها هم موج دوم صنعتی در سه چهار قرن اخیر را تمام شده می‌دانند و انقلاب فرانسه و انقلاب اکتبر را مدعیان اجراء دو بند اوّل شعار «آزادی، برابری، برادری» یافته‌اند و گویی لاجرم و به جبر و حتم به دنبال «برادری» و صلح و دوستی می‌گردند که طبعاً اگر آن راحتی در سازمان ملل و حقوق بشر بیابند، در انقلاب اسلامی نمی‌بینند، انقلابی که شعارش «جنگ جنگ تا پیروزی است» و «پیروزی خون بر شمشیر» و تجلیل از شهدا و... واعتقادش این که «صلح بین کفر و اسلام معنی ندارد.» این گونه انقلاب چگونه میتواند آن «برادری» را تامین کند؟ «و بالاخره نوع سوم انقلابات و جنبشهای مدعی و جهان ـ شمول شاخصیت خود را در حال حاضر، در چهره انقلاب اسلامی ایران می‌بینند که بیشتر از شعارهای آزادی و یا عدالت (برابری؟!) به هدف معنی بخشیدن به زندگی (برادری؟) توجّه داشته است.»(۵)

آن مصاحبه‌گر بطور مکرر سؤال می‌کند که «در سه مقوله عدالت، آزادی و معنویّت چقدر موفق بوده‌ایم؟» که اولاً آزادی، برابری، برادری را به سه واژه دیگر ـ آزادی، عدالت، معنویّت ـ تبدیل کرده است و ثانیاً ثابت شده گرفته است که اینها هدف انقلاب بوده است در حالیکه هدف انقلاب ما برپا کردن نظام جمهوری اسلامی بوده که این سه عنصر از نتایج و پی‌آمدهای آن است و نه همه مطلب. انگار فراموش شده که آن شعار، شعار فراماسونری است و انقلاب فرانسه و انقلاب آمریکا و اعلامیه حقوق بشر را، آنها نوشته‌اند و انقلاب مارکسیستی را آنها براه انداخته‌اند و اینها کجا و انقلاب اسلامی کجا؟

خلاصه مقاله «انقلاب در جهان بهم پیوسته» را در این جمله اواخر آن می‌توان‌یافت که: «انقلابات و دیگر تحرکات اساسی در جوامع در رفع محرومیتها و یا پاسخ به خواسته‌هایی که جایشان سخت خالی است، درمی گیرد ولی حاصل کار بسیار کمتر از آن چیزی است که در ابتدا جلوه می‌نمود. این انقلابات و تحرکات پس از کسب احتمالی موفقیتهایی با قربانیهای بیشمار انسانی و هزینه‌های مالی هنگفت و مهمتر از همه به هدر دادن و لوث کردن افکار و آرمانهایی که به عنوان پشتوانه حرکت در طول سالیان مدید فراهم شده‌اند به تدریج به مجموعه نظام جهانی برمیگردد.» (ص ۸۸) یعنی با زبان ساده‌تر و با یك مثال روشن و ملموس انقلاب اسلامی ما، آنهمه ادعای رفع ظلم و محرومیّت داشت و اینهمه کشته و خسارت و هزینه تحمّل کرد و حالا هم دست آخر مجبور شده است با همان قدرتهای جهانی بسازد. زیرا در دنیای بهم پیوسته کنونی، انقلاب نمی‌شود کرد بلکه باید اصلاح کرد و آنهم به تدریج و آرام آرام و بدون عجله و همراه با صلح و آشتی و دوستی و...

این سخن، البته همان سخن «فیلسوف» مشهور یهودی درباره انقلابهای سوسیالیستی است: «پوپر، یکی از صاحب‌نظرانی است که به آنچه وی مهندسی اجتماعی همه جانبه می‌نامد سخت حمله می‌کند منظور از مهندسی همه جانبه و فراگیر، دگرگونی تمامی ابعاد اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، با نگرشی پیش ساخته و قاعده بدون توجّه به تلفات و خسارات

فوق‌العاده این کار است. پوپر بجای ریختن طرحی نو که موجب شکافتن سقف فلک باشد «مهندسی تدریجی» را برای اصلاح امور و زدودن مصائب و مشکلات و بدون برهم زدن کامل نظم اجتماع پیشنهاد می‌کند.» (ص ۸۵) طبعاً اینها هم همان حرف سلمان رشدی و مارکز و نجیب محفوظ است.

و قبلاً دیدیم که «شرم» سلمان رشدی کتاب سال شد. اگرچه با این توضیح و توجیه که جایزه به ترجمه داده شده و نه به محتوا. گویا خوانندگان تشویق شده به خواندن این کتاب سال. باید آن را فقط با عنایت به عبارات ترجمه می‌خواندند و تحت تاثیر محتوا نمی‌بایست واقع شوند!

و عجبا که اصلاح را بجای انقلاب در جاهای دیگر هم شنیده‌ایم. اصلاح نظام آموزشی بجای تغییر بنیادی نظام آموزش و پرورش. اصلاح نظام اداری بجای انقلاب اداری و...

ظاهراً در همه این موارد ما فقط با «خرد و منطق» سرو کار داریم نه اعتقاد و دین. یعنی چاره‌ای هم جز این نیست که این حرفها را محصول استدلال و علم و خرد و منطق بنامیم تا قانع شویم که اگر با دین و اعتقاد تناقض و تنافر دارد، این یکی را با عنوان «تعصب و خشکی» کنار بگذاریم امّا چقدر خوبست که صاحبان این باورها توجّه کنند که این حرفها از کدام ریشه و از کدام منشا و منبع است. «هنگامی که ژاپن و چین، قویتر و با نفوذتر شوند، دنیای ما، دیگر همان دنیای گذشته، آن دنیای دوقطبی سابق نخواهد بود و برتعداد مراکز قدرت افزوده خواهد شد و امکان تامین صلح و امنیّت در جهان بیشتر خواهد شد. اروپا و ایالات متحده در قرن گذشته محور تاریخ جهان را تشکیل می‌دادند. اکنون این قدرتها باید شادمان باشند که دو کشور نیرومند دیگر، همراه با آنها و شوروی می‌خواهند کارهای جهان را برپایه خرد و منطق سازمان دهند.» این سخن رئیس باشگاه رم است ـ که در عین حال مدیر شرکت فیات هم هست ـ و در تصویری که از «جهان در آستانه قرن بیست و یکم»[۶] ارائه می‌کند بروشنی میگوید قدرتهای صنعتی و سیاسی و نظامی جهان دارند یك نظام واحد درست می‌کنند برای تامین صلح و امنیّت و برپایه خرد و منطق، و همه هم باید همین راه را بروند. آیا ما هم مسائل را همین‌گونه می‌بینیم؟

درست به دنبال این اندیشه ضد انقلاب، دو اعتقاد دیگر هم از راه میرسد: یکی اعتقاد برضد جنگ، و دیگری اعتقاد به درویش بازی!

کار روحیه ضد جنگ عده‌ای از روشنفکران و دیگران در ایران و بخصوص بعد از قبول قطعنامه ۵۹۸ به چنان فضاحتی کشید که علناً در مقاله ایشان از «سالهای خون و خونریزی و کینه و نفرت و دوری از عقل و منطق» تبری می‌جستند و تا آنجا پیش رفتند که حضرت امام قدس سره، بخاطر سخنان آنها از خانواده‌های شهدا «عذرخواهی» کردند و همه دوستداران انقلاب و اسلام و شهدا و مریدان و مقلدان امام شرم کردند و سوختند و گریستند. یك بررسی در مطبوعات در فاصله قبول قطعنامه تا این پیام امام، خیلی چیزها را روشن نشان میدهد. جالب اینکه همان‌ها که هشت سال جنگ ایثارگرانه اسلامیان با کفر و الحادرا سالهای کینه و خونریزی می‌نامیدند، همانها بودند که با «معیارهای جهانی» هنر را ارزیابی می‌کنند و می‌پسندند و سلمان رشدی و مارکز و نجیب محفوظ را چون شهرت جهانی دارند، نویسندگان هنرمندی می‌دانند. همینها اهل عرفان ـ بقول خودشان ـ هم هستند و درواقع اهل درویش مسلکی و باری بهرجهتی. همینها کسانی هستند که اکبر دربارد یك «یهودی صهیونیست» لب به سخن باز کنی فریادشان بلند می‌شود که: آقا! عشق. انسانیّت. رافت... اینها خونخواری است. فاشیسم است. نازیسم است... امّا همینها دربارد حلبچه هیچ نگفتند. درباره سلمان رشدی هم ساکت ماندند و در برابر کشتار جوانان فلسطینی هم کمترین احساس همدردی نکردند و نمی‌کنند.

ترویج حال و هوای درویش بازی، یکی از ابعاد و جلوه‌های این اندیشه است، با توسّل به «اشعار عرفانی» و با خواندن و تکرار و تفسیر آثاری که فقط جنبه عشق و شور و مستی و فنا داشته باشد، آن ادبیاتی که پس از حمله مغول در ایران رایج شد و در آن از حماسه و جنگ و مبارزه و جهاد و شهادت هیچ اثری نبود و فقط تسلیم و سکوت را ترویج می‌کرد ـ درست مثل اسلام رفاه طلبی که با جنگ و جهاد بیگانه است ـ و مخصوصاً نازل کردن معانی عالی و عرفان در تنبلی و سُستی و بیخبری و آن چیزی که جز همان «درویش مسلکی» نام دیگری برآن نمیتوان گذاشت، همان حالت روحی که شبیه تخدیر و بیحالی و بی‌خیالی است، همان حالی که برای دیگران با هروئین و تریاك فراهم میشود،... بازهم انتشار اشعار امام قدس سره بعد از رحلت ایشان بسیاری را از اشتباه نجات داد والا واقعاً نمیدانیم اینها با عرفان چه می‌کردند.

یك نگاه سطحی و سریع حتی به این گونه افراد و دوستداران و اطرافیان آنها بخوبی نشان می‌دهد که آنها چقدر ملایم و آرام و به خیال خودشان متین و موقرند و با هیچکس دعوا ندارند ـ حتّی با آمریکا و اسرائیل ـ و با هیچکس زدوخورد نمی‌کنند،... و حتّی وقتی هم مباحث علمی و فلسفی و تخصصی را مطرح می‌کنند چنان لحن ملایم و آرام کننده و مخدری دارند که گویی لالایی میگویند یعنی «عرفان» از ایشان میبارد! و صد البته دیگران را تند، احساساتی، غیر معقول، متعصّب، اهل شعار،... میدانند و بلکه حزب اللهی و عامی و گول خورده می‌نامندشان. اینها هرگز در جنگ شرکت نکردند، بلکه آن را تجویز هم نمی‌کردند و اگر پا میداد همه را از رفتن به جبهه منع هم می‌کردند. اینها همه طرفدار صلح و دوستی و آشتی و اصلاح و عرفان و معنویّت‌اند! و عجبا که می‌بینی بخشی از موسیقی ما هم در همین روال درویشانه افتاده است با همان ریتم‌ها و سازها و حال و هوا، سینما هم همین روح را تبلیغ می‌کند و هنرپیشه مشهور و مسلط سینما که حتّی یکبار با عنوان تبلیغاتی و مؤثر «هنرپیشه مرد سال» منتخب و مشخص شد، اساساً در نقشی غیر از یك پیرمرد آرام درویش مسلك اهل نصیحت و مدارا، نقش دیگری بازی نمی‌کند. و پر سروصداترین و پرخرج‌ترین فیلمساز ما با بهانه کردن یك دوره خاص تاریخی، فقط در پی اثبات این ادعاست که در مقابل قدرتهای هزار چهره و هزار دست، هیچکار نمیتوان کرد. کمال‌الملك سمبل هنر و عرفان میشود و انار نشانه معنویّت و نی، فریادگر سینه سوخته حضرات و دیگر حالا فقط نوبت به عشق و عاشقی و الواطی رسیده است.

گویی کسانی در نقش هدایتگری سینمای ایران فقط مبلّغ درویش بازی شده‌اند یا به قول خودشان عرفان! در باغ عرفان، در کوچه‌های عرفان، در پسانهٔ عرفان، در آن سوی ابر و مه عرفان، در روابط عاشقانه عرفان، در انار عرفان!... و خلاصه در تخریب و نابودی اساس عشق و معرفت و عرفان واقعی چرا که «... هنر در عرفان اسلامی، ترسیم روشن عدالت و شرافت و انصاف و تجسیم تلخکامی گرسنگان مغضوب قدرت و پول است... تنها به هنری باید پرداخت که راه ستیز با جهانخواران شرق و غرب و در رأس آنان آمریکا و شوروی را بیاموزد...»[۷] اما عرفان، وقتی از سر ناآگاهی ـ و یا خدای ناکرده آگاهی! ـ از نوع ناب علوی آن بدل به نوع آمریکایی‌اش میشود، مثل اسلام آمریکایی در مقابل اسلام ناب محمدی (ص)، فقط تخدیر و جبر (بالفافه تقدیر) و باری بهرجهتی و آرامش و سکون و آشتی با قدرتها و پولدارها و جهانخواران را تبلیغ می‌کند.

■ پاورقیها:

۱ـ کیهان شماره ۱۳۵۹۳ مورخ ۶۸/۱/۳۱ ص ۶

۲ـ برای شناختن روحیه درویش مسلکی و می خوردن و منبر سوزاندن این آقا رجوع شود به قصه کوتاه «زبلاوی» در کیهان فرهنگی ۱۱ اسفند ۱۳۶۷ نیز خبر مندرج در صفحه ۳ روزنامه جمهوری اسلامی مورخ ۶۸/۲/۷

۳ـ مجله مفید، شماره ۱۰، ۱۳۶۷، ص ۸

۴ـ یادواره فجر، به مناسبت دهمین سالگرد انقلاب اسلامی، واحد انتشارات ستاد دهه فجر، چاپ اوّل، سال ۱۳۶۷ ص ۲۶ و ایضاً ۱۴ و ۴۳ و ۶۵

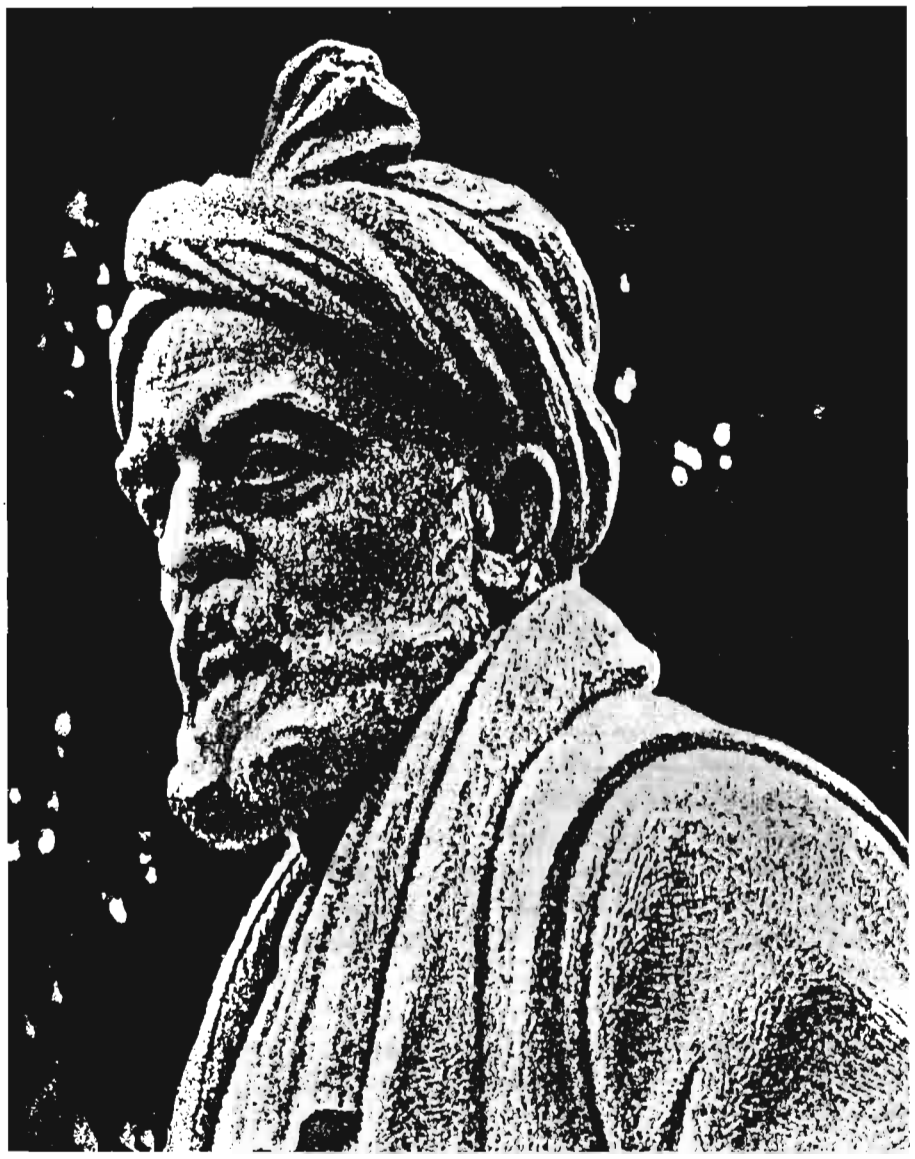
۵ـ همان ص ۸۲

۶ـ ترجمه علی اسدی، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۷ ص ۵

۷ـ از پیام حضرت امام برای هنرمندان مورخ ۶۷/۶/۳۰

● فردوسی، شیعهٔ مظلوم

■ دکتر غلامرضا ستوده



«کسانی که نزد سلطان محمود غزنوی از فردوسی بد گفتند و سعایت کردند: نگفتند فردوسی گبر است و نگفتند مجوس و یهودی است، بلکه گفتند فردوسی عمر به مهر نبی و علی بسر آورده و مردی رافضی است. و در این تخلیط به ابیاتی از شاهنامه استناد کردند»،[۱] که فردوسی از کلام علی‌بن ابی‌طالب علیه‌السلام گرفته و در شاهنامه به شعر درآورده بود.[۲] به ظن قوی سرّ بزرگ کار فردوسی در همین کلمهٔ رافضی است.

«رفض» در لغت به معنی گذاشتن و انداختن چیزی و پراکندن و ترک دادن و دست برداشتن و رها کردن و برانداختن و فروگذاشتن و دور افکندن است و معنای دیگر آن در این مقاله که بدان نظر داریم خروج از دین و دست برداشتن از دین و رافضی شدن است.

در اصطلاح فرقهٔ سنی هر شیعه رافضی است، چه ایمان به سه نفر از خلفای راشدین را ترک کرده است.[۳]

پس دشمنان شیعه گرویدن به تشیع را نیز رفض گفته و جماعت شیعه را تماماً رافضی خوانده‌اند.

به روایت نظامی عروضی در کتاب چهارمقاله، وقتی که فردوسی رنجیده‌خاطر از محمود غزنوی شاهنامه برگرفت و به نزد سپهبد «شهریار» از آل «باوند» پادشاه طبرستان رفت و صد بیتی در هجو محمود سرود و شهریار را گفت: «... من این کتاب را از نام محمود بنام تو خواهم کردن...» شهریار او را بنواخت و گفت: «... یا استاد، محمود را برآن داشتند... و ترا تخلیط کردند و دیگر تو مرد شیعیی...»[۴] این سخن با بیان خود فردوسی که گفت:

مرا غمز کردند کان پر سخن
به مهر نبی و علی شد کهن

سازگار است. و چنین می‌نماید که آنچه بر سر فردوسی آمد از تشیع او آمد. و الّا آن مذکر متعصب طابران طوس چه خصومتی با فردوسی داشت که نگذاشت جنازهٔ این شیعهٔ مظلوم در گورستان مسلمانان دفن شود. جز اینکه گفت: «او مردی رافضی است.»؟[۵]

گرچه برخی از فضلا و محققان را عقیده براین است که اگر فردوسی آن سخنان درشت را در حضور سلطان محمود غزنوی برزبان نمی‌راند و او را «به تعریض دروغزن»[۶] نمی‌خواند، چه بسا به نان و نوایی می‌رسید و متواری و آواره نمی‌شد.

این نظر با آنچه مؤلف تاریخ سیستان نوشته است سازگار می‌نماید. مؤلف تاریخ سیستان می‌گوید: «حدیث رستم بر آن جمله است که ابوالقاسم فردوسی شاهنامه به شعر کرد، و برنام سلطان محمود کرد و چندین روز همی برخواند، محمود گفت همهٔ شاهنامه خود هیچ نیست. مگر حدیث رستم، و اندر سپاه من هزار مرد چون رستم

هست. ابوالقاسم گفت زندگانی خداوند درازباد، ندانم اندر سپاه او چند مرد چون رستم باشد اما این دانم که خدای تعالی خویشتن را هیچ بنده چون رستم، دیگر نیافرید... این بگفت و زمین بوسه کرد و برفت. ملك محمود وزیر را گفت این مردك مرا به تعریض دروغزن خواند. وزیرش گفت بباید کشت. هرچند طلب کردند نیافتند. چون بگفت و رنج خویش ضایع کرد و برفت هیچ عطا نایافته تا به غربت فرمان یافت.»[۷]

اگر به آخرین سالهای زندگانی فردوسی نظری بیفکنیم- سالهای ۴۰۰ تا ۴۱۶ هجری قمری- شاید بتوانیم به حقیقت جریان امر نزدیکتر شویم.

سال ۴۰۱ هجری قمری. «فضل‌بن احمد اسفراینی»[۸] که به زبان و فرهنگ ایران علاقه و به فردوسی عنایتی داشت از مقام وزارت برکنار شد و «خواجه احمدبن حسن میمندی» که در طبع او تعصبی مؤکد شده بود و هرچه را که به ایران پیش از اسلام بازمی‌گشت باطل می‌شمرد، برمسند وزارت سلطان محمود غزنوی نشست و دفاتر دیوانی را بار دیگر از فارسی به عربی گردانید.[۹]

از سال ۳۹۷ هجری قمری که «ایلك‌ترك» از محمود غزنوی شکست خورد و از خراسان گریخت و تمام ایران زمین به محمود مقرر شد و او را از آن پس سلطان خواندند تا سال ۴۱۶ بسیاری از شهرها و قلاع هندوستان و خزانه‌های بسیار به تصرف محمود غزنوی درآمد.

فتوحات یکی پس از دیگری با غنائم سرشار، فتح «قنوج»، فتح «قیراط»، فتح «سومنات»، چنان برشوکت محمود افزود که «القادر بالله» خلیفهٔ عباسی از بغداد به موجب منشوری، لقب تازهٔ نظام‌الدین را برالقاب یمین‌الدوله وامین‌الملة مزید کرد و «از آن روز باز «نظام‌الدین» در افزودند و چنین نوشتندی: السلطان المعظم یمین‌الدوله و امین‌الملة نظام‌الدین ابوالقاسم محمودبن سبکتکین...»[۱۰]

شاعران بی‌شمار دربار قصیده‌ها سرودند و جهانگشایی اسکندر را در برابر کشورگشایی‌های محمود حدیث کهن و افسانه تلخ مکرر، و شرح فتوحات محمود را سخن نو با حلاوت، چون شکر خواندند.[۱۱]

منشور و خلعت و لوا همراه با القاب تازه همچنان از دربار خلیفهٔ عباسی به سوی بارگاه سلطان محمود غزنوی روان بود. القادر بالله در منشوری که برای محمود فرستاد نوشت: «... شکر و حمد باری عز اسمه بر ما واجب است که ما را فرمانبرداری است که از مسافت هزار فرسنگ ما را مطیع و فرمانبردار است و دعوت ما به اقصای عالم رسانیده چنان که از بیم شمشیر ما که به دست وی داده‌ایم بتان سند و هند نگونسار شدند و حجگاه کافران خراب شد و بتخانه‌ها مساجد گشت و قرامطه و زنادقهٔ مصر ناپدید شدند...»

خلیفهٔ عباسی در همین نامه مصریان را، که مقصود، همان خلفای فاطمی مصر باشند، بد دین و زندیق خواند و بار دیگر لقب «کهف‌المسلمین» را برالقاب سه گانهٔ سلطان محمود افزود و علاوه برمحمود برادر و فرزندان او را نیز القابی ارزانی داشت.[۱۲]

اینها پاداش همان نوع کارها بود که محمود خود گفت: «... من از بهر عباسیان انگشت در کرده‌ام در همهٔ جهان و قرمطی می‌جویم و آنچه یافته آید و درست گردد بردار می‌کشند.»[۱۳]

تا آنجا که تاریخ نشان میدهد عباسیان نیز همچون امویان خاندان علی را دشمن خود می‌دانستند و بطور کلی با هرکه پیوندی با شیعه داشت دشمن بودند. تنها هشام خلیفه اموی نبود که با خاندان علی خصومت می‌ورزید و چشم دیدن علی‌بن حسین علیه‌السلام را نداشت و آن تجاهل جاهلانه را در مناسك حج و بیت‌الله الحرام نسبت به «امام سجاد» روا داشت.[۱۴] عباسیان این رباینده‌گان دست دوم حق خلافت نیز از اولاد علی هرکه را هرجا یافتند کشتند و به هرکه به مخالفتشان برخاست و در برابرشان ایستاد نسبت رافضی و زندیق و قرمطی دادندو منشورداران خود را گفتند که در همهٔ جهان انگشت در کنند و زندیق و قرمطی بجویند و بردار کشند. هرکس قدمی برخلاف میل خلفای عباسی برداشت زندیق و قرمطی و رافضی نام گرفت و این خلفا هرچه را برضد مصلحت خویش تشخیص دادند بی‌پروا از میان برداشتند حتی کسانی را که به آنان خدمت‌ها کردند از روی تعصب نژادی مکارانه نابود کردند. هنوز هم پس از ده قرن این سؤال برپیشانی تاریخ ثبت است که حسبنك را چرا قرمطی خواندند و بردار کردند؟ آیا جز این گناهی داشت که حجاج ایرانی را ظاهراً از ترس راهزنان بجای راه حجاز از طریق شام بازگرداند و در راه از خلیفهٔ فاطمی مصر خلعتی بجهت سلطان محمود گرفته و با خود آورده بود[۱۵] و یا مگر پسران «سهل‌بن هاشم»- فضل و حسین و محمد- چه کرده بودند که «... هرسه به یك روز کشته شدند اندر تعصب عرب...»[۱۶]

رفتار امویها که نظام حکومت اسلامی را به حکومت استبدادی موروثی فردی مبدل کردند و مساوات را که یکی از ارکان مهم نظام اسلامی و مایهٔ رضایت خاطر گروندگان به اسلام و سرمایهٔ خرسندی معنوی ایرانیان بود از میان بردندو نژاد عرب را نژاد والا شمردند و گفتند چون پیغمبر اسلام از عرب برخاسته است پس عرب بردیگر مردمان برتری دارد، و از جملهٔ عرب قریش برتر از دیگران است. حریم حرمت اسلامی را در هم شکستند و بدانچه در دیدهٔ مسلمانان مقدس می‌نمود اهانت روا داشتند، چنانکه خانهٔ کعبه و مسجدالحرام را ویران کردند و به تربت پیغمبر و منبر و مسجد او توهین نمودند و برای نخستین بار در تاریخ اسلام فرزندان پیغمبر را کشتند و زنان و دختران و خاندان او را به اسیری گرفتند و در شهرها گرداندند. و به تجمل و می‌گساری گرویدند.[۱۷]

و این هم از عباسیان با آنهمه مکر و خدعه و تقلب و تزویر که همهٔ همت خود را بکار بستند تا درخت خاندان نبوت را از برگ و بار تهی کنند. باری با اینهمه ظلم و فساد و فضیحت، مسلمانان واقعی چه می‌بایست می‌کردند؟ جز آنکه در برابر آن فضاحت‌ها به فضیلت‌های خود بازگردند؟[۱۸]

مؤلّف تاریخ سیستان ارزشمندترین فضیلت‌ها را برای سیستان چنین برمی‌شمارد: «بیشترین فضلی شهر سیستان را این است که اول نام و خبر او صلی‌الله علیه به زبان مردمان خاص و عام آنجا رفته شد»[۱۹] و جای دیگر: «... مردمان سیستان را معلوم بود اندرآخر زمان بیرون آمدن مصطفی علیه‌السلام که برحق است. سیستان به صلح بدادند...»[۲۰] «... و چون مصطفی علیه‌السلام برون آید و دین اسلام آشکار گردد و مردم عجم را به‌دین‌حق‌خواند اول کسانی که او را اجابت کنند مردم سیستان باشند و او را اجابت کنند.»[۲۱] و از فضیلت‌های دیگر سیستان چنین برمی‌شمارد: «هرگز نبود که خالی بود از علما و فقهای بزرگ...»[۲۲].

و فردوسی رسالت عصر خویش را [۲۳] چنین تشخیص داد که از فضیلت کاوه و رستم سخن بگوید. و بی‌پروا خود را خاك پی حیدر اعلام کند. کتابی که فردوسی از قریحهٔ سرشار خویش بنیاد نهاد، و شاهنامه نامید، کتاب شاهان نیست، شاه کتابهاست. و شاید محمود غزنوی برهمین اساس گفت «شاهنامه خود هیچ نیست مگر حدیث رستم» چون پس از قیام کاوهٔ آهنگر شاهنامه با دلاوری‌ها و مردانگی‌های رستم رنگ و رونق می‌یابد و تا رستم در شاهنامه هست جوش و خروش و جنبش و حرکت هست و رستم همهٔ دوران پهلوانی شاهنامه را برمحور وجود خود می‌چرخاند[۲۴] و آنجا که رستم در «چاه چغاد» جان می‌سپارد، گویی جان از کالبد شاهنامه نیز رخت برمی‌بندد.

ایرانیان برای برقراری مساوات اسلامی به چه جریانی امید بسته بودند که مؤلف تاریخ سیستان سقوط دولت صفاریان را به‌دست‌غزنویان شروع زوال سعادت و اقبال سیستان و مآلا ایران و آغاز دوران محنت مردمان می‌داند و چنین می‌نویسد:

«... و چون برمنبر اسلام بنام ترکان خطبه کردند، ابتدای محنت سیستان آن روز بود و سیستان را هنوز هیچ آسیبی نرسیده بود تا این وقت، و اندر جهان از روزگار یعقوب و عمرو، هیچ شهری آبادان‌تر از سیستان نبود و دارالدوله گفتندی نیمروز را تا آن روز که امیر خلف را از سیستان ببردند بخلاف که مردمان بر او کردند تا دیدند آنچه دیدند و هنوز می‌بینند...»[۲۵]

برای قطع نفوذ سیاسی عرب و استقرار مساوات اسلامی عنصر ایرانی چه تدبیری باید می‌اندیشید جز تاسیس یك حکومت مستقل

ایرانی با تمدن و زبان ایرانی، براساس قانون یکتاپرستی و مساوات اسلامی و تبعیت از پیشوایان حقیقی اسلام؟

کار فردوسی پایهٔ اساسی این تدبیر بود

امروز تا چه اندازه برای ما شگفت‌آور و غیرقابل باور است سب علی(ع). در تاریخ ضبط است که معاویه چنان در مردم عصر خویش دمیده بود که علی را دشنام می‌دادند آنهم در نماز. معاویه چگونه آن حقیقت عظیم یعنی حقیقت علی را در زیر پرده‌های غرض پوشانید و کرسی خلافت اسلامی را به تخت سلطنت مبدل گردانید؟ گویی دمیدن معاویه در مردم به قرنهای بعد از او نیز سرایت کرد و یافت شدند کسانی که از روی غفلت و یا از سر دشمنی با شیعه گفتند: «شیعه جماعتی بودند اندك و آنان را فرهنگی نیست و اکنون شیعه‌ای در جهان وجود ندارد».

این همان سخنی بود که دل بزرگمرد امروز «حاج آقا بزرگ طهرانی» را نیز بدرد آورد و در آن اتحاد مثلث مقدس پیمان بست که به تالیف کتابی همّت گمارد تا نشان دهد بشریت تا چه حد به فرهنگ شیعه مدیون است و شیعه تا چه اندازه مایهٔ غنای گنجینهٔ معارف بشری بوده است.(۲۶)

فردوسی نیز در قبال چنین تقلب هایی که متعصبان نژادپرست عرب دربارهٔ مسلمانان غیرعرب روا میداشتند و در برابر خلفائی که خود را امیرالمؤمنین خواندند و بر مسند پیغمبر(ص) و علی(ع) نشستند و از آیین اسلام هرچه به کار دنیا و حکومتشان می‌آمد برگرفتند و آنچه صبغهٔ مساوات و عدالت داشت بدست فراموشی سپردند، و عاملان جاه‌طلبی که توسعهٔ قلمرو حکومت و تکاثر گنجینه‌های خویش را بر هرچیز دیگر ترجیح می‌دادند؛ قد برافراشت.

حواشی و پاورقی

۱ـ آن ابیات را نظامی عروضی در چهارمقاله آورده است. نگاه کنید به صفحه ۸۰ چهارمقاله به کوشش دکتر محمد معین.

۲ـ رجوع کنید به مقالهٔ «ادبیات فارسی و سخنان حضرت امیر» نوشته استاد دکتر سیدجعفر شهیدی در مجلهٔ آینده. شماره ۱۱ و ۱۲ سال هفتم ۱۳۶۰

۳ـ برداشتی از لغت‌نامهٔ دهخدا ذیل عنوان رافضه.

۴ـ چهارمقاله نظامی عروضی بکوشش دکتر محمد معین صفحه ۸۰

۵ـ مأخذ پیشین صفحه ۸۳

۶ـ تاریخ سیستان به تصحیح ملك‌الشعرای بهار. صفحه ۷ و ۸

۷ـ مأخذ پیشین

۸ـ همین فضل‌بن احمد اسفراینی است که فردوسی درشان او چنین سروده است:

کجا فضل را مسند و مرقد است
نشستنگه فضل‌بن احمد است
نبد خسروان را چنان کدخدای
به پرهیز و داد و به آئین ورای

۹ـ شبانکاره‌ای در مجمع‌الانساب ذیل حوادث سال ۳۹۷ شرح حال مختصری از چند تن وزرای سلطان محمود غزنوی آورده و نوشته است: «... و در این سال (۳۹۷) سلطان (محمود) وزیر خود ابوالعباس اسفراینی را معزول کرد و این وزیر از وزرای آل‌سامان مانده بود و روزگارش در وزارت دراز شده و متعلقان و خویشان او بسیار بودند ... روزی خود به قلعه رفت و بنشست گفت من می‌دانم که سلطان برمن دل گران دارد... سلطان گفت... گو بنشین... و سلطان خواجه احمدبن الحسن المیمندی را وزارت داد... و او قریب هفده هجده سال وزارت راند. عاقبت او نیز هم به قلعه محبوس شد... و چون خواجه احمد را معزول کرد وزارت به حسنك داد...»

(مجمع‌الانساب شبانکاره‌ای به تصحیح میرهاشم محدث صفحه ۵۲)

۱۰ـ مجمع‌الانساب شبانکاره‌ای صفحه ۵۱

۱۱ـ مانند قصیدهٔ معروف فرخی با مطلع

فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر
سخن نوآر که نو را حلاوتی است دگر

۱۲ـ مجمع‌الانساب. صفحه ۶۰

۱۳ـ تاریخ بیهقی ـ بتصحیح دکتر فیاض، صفحه ۱۸۳

۱۴ـ وقتی امام سجاد در مناسك حج قصد استلام حجرالاسود داشت زائران به احترام امام کنار رفتند و راهی گشودند. این تکریم در نظرهشام خلیفهٔ اموی گران آمد و تجاهل را ازکسی پرسید که این کیست؟ فرزدق آن قصیدهٔ معروف با این مطلع بگفت:

هذا الذی تعرف البطحاء وطاته؟
والبیت یعرفه و الحل و الحرم

جامی ترجمهٔ این قصیده را به شعر فارسی درآورده با این مطلع:

پور عبدالملك بنام هشام
در حرم بود با اهالی شام

۱۵ـ القادر در نامهٔ خود به محمود غزنوی به این نکته اشاره کرده و نوشته بود: «... و این سلطان در دین و طاعت ما چنان ثابت قدم است که چاکری از آن او که به حج شده از بیم راهزنان برراه مصر آمد، تحفه‌ئی که والی شام به دست آن چاکر به وی فرستاد قبول نکرد و دست برآن ننهاد و به دارالخلافه فرستاد تا ما فرمودیم آن را بسوختند...» (مجمع‌الانساب صفحه ۶۰)

۱۶ـ گردیزی در زین‌الاخبار شرح این واقعه را چنین آورده است: «... احمدبن سهل از اصیلان عجم بود و نبیره یزد جرد شهریار بود و از جملهٔ دهقانان جیرنج که از دیه‌های بزرگ مرو است. وجد [او] احمد کامکار نام بود و به مروگلی است که برو باز خوانند گل کامکاری. و این کامکاریان خدمت طاهریان کردند. و برادران احمد همه دبیران و منجمان بودند فضل و حسین و محمد پسران سهل‌بن هاشم‌اند و سهل علم نجوم نیکو دانست.

روزی او را پرسیدند که طالع پسران خویش چون بنگری تا عاقبت ایشان چگونه خواهد بود؟ گفت چه نگرم که هرسه به یك روز کشته خواهند شد اندر تعصب عرب و همچنان بود...»

(زین‌الاخبار گردیزی. با مقدمه علامه قزوینی. صفحه ۲۰).

قطعاً مقصود فردوسی در این بیت:

یکی پیربد نامش آزاد سرو
که با احمد سهل بودی به مرو

کجا نامهٔ خسروان داشتی
تن و پیکر پهلوان داشتی

همین احمدبن سهل بوده است.

۱۷ـ نگاه کنید به تاریخ تحلیلی اسلام تا پایان امویان از استاد دکتر سید جعفر شهیدی صفحه ۲۰۳ تا ۲۰۶ و نیز به مقالهٔ شعوبیه بقلم استاد جلال‌الدین همائی در مجله مهر. شماره ۳ سال دوم (۱۳۱۳ هـ.ش) صفحه ۲۳۸

۱۸ـ مؤلف تاریخ سیستان از کتابی نام می‌برد از هلال یوسف اوقی بنام فضایل سجستان و آنگاه فضیلت‌هایی از برای سیستان در تاریخ خود درج نموده است منجمله: «... سیستان بنا کردند، تا پیغامبر ما محمد مصطفی صلی‌الله علیه و سلم بیرون آمد و به فرمان ایزد تعالی، و شریعت اسلام آورد چهار هزار سال بود شمسی) (صفحه ۳ تاریخ سیستان).

«... چون آدم علیه‌السلام از سراندیب به طلب حوا برفت به هیچ جا اقامت نکرد مگر بدان جایگاهی که اکنون سیستان است.» (صفحه ۹)

«... هیچ دشمنی قصد آن (سیستان) نکرد و نکند که نه مخذول و مذموم بازگردد...» (صفحه ۱۳).

«... بگاه غرق نوح علیه‌السلام که اندر کشتی کرد آفاق همی گشت کشتی آنجا ایستانید و... آن بقعه را دعا کرد ببرکت، و اکنون تا رستاخیز همیشه آن برکت برآن مردمان باشد و برآن ولایت» (صفحه ۹ و ۱۰).

«... فضل دیگر که سلیمان علیه‌السلام باد را فرمود. مرا مجّایگاهی فرود آرد که معتدل‌تر باشد و هوا سبك، او را به سیستان فرو آورد. (صفحه ۱۰).

«... اسکندر رومی گفت... ارك چنین باید... و آن این است که اکنون قلعهٔ سیستان است که ارك گویند» (صفحه ۱۱).

۱۹ـ تاریخ سیستان صفحه ۳

۲۰ـ همان. صفحه ۹

۲۱ـ همان. صفحه ۴

۲۲ـ همان: صفحه ۱۳

۲۳ـ توضیح این رسالت در مقالهٔ شاهنامه رسالت عصر فردوسی «در یادنامه استاد محمد پروین گنابادی صفحه ۱۹۹ تا ۲۲۴ بقلم نگارنده مندرج است.

۲۴ـ زندگی و مرگ پهلوانان. از دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن صحفه ۲۹۱

۲۵ـ تاریخ سیستان صفحه ۳۵۴

۲۶ـ اظهارنظر نادرست جرجی زیدان در کتاب «آداب اللغة العربیه» و شرح کار عظیم شیخ آقا بزرگ تهرانی یعنی کتاب گرانقدر «الذریعه الی تصانیف الشیعه» در کتاب شیخ آقا بزرگ طهرانی، از محمدرضا حکیمی، آمده است. صفحه ۲۳

قصه‌سهراب،
قصه‌روزگار

■ عبدالحسین موحد

ما ـ آدمیان ـ هریك قصه‌ای داریم، قصه ما، قسمت ماست و قصه سهراب هم قسمت او. آیا سهراب، بی‌برگ و بی‌بایست، به سرنبشت رسید؟ آیا سهراب بی‌آرزو و اراده از قسمت خویش بهرمبر شد؟ چه چیزی در بایستگیهای روزگار آدمیان هست؟

سهراب، فرزند رستم، فرزند زال، فرزند سام، فرزند نریمان است. نوخاسته‌ای است چهارده ساله که زورمندی، پهلوانی و فطرت را از پدر و نیاکان خود به ارث برده است. جوانی است با همّت و دلیر؛ دلش، بیگانه با شیطان و روحش، بی‌آلایش و بسیط و یگانه با جهان آفرین. سهراب در این قصه، وحدت‌جویی است آشتی‌طلب و نیکخوی. اوست که در نخستین تجربه جنگی‌اش، خوی، فطرت و «نور اقرب» ذاتش را می‌نمایاند. اوست که در آرزوی پیوند و دوستی دو قوم ایرانی و تورانی است. شهر آرمانی سهراب، همین یگانگی و آشتی دو قوم است. در سهراب، نه تجربه و نه آزمونی مایه گرفته است، و هرپیشامدی که برای او رخ دهد، زاییده احساس ساده و عاطفهٔ زودرس اوست. او تنها به نیرومندی، بلندپروازی و جوانی خود اعتماد دارد و بس. سهراب از مادر نام پدر و نیاکان و نژاد خود را جویا می‌شود و مادر بعد از توصیف جنگجویی، دلاوری و بی‌همالی رستم، یادگار پدر را به او نشان می‌دهد و او را از شناسانیدن خود به افراسیاب برحذر می‌دارد. سهراب در پاسخ به مادرش چنین می‌گوید:

کنون من زترکان جنگ‌آوران
فرازآورم لشکری بیکران
برانگیزم ازکاخ، کاووس را
ببرم از ایران پی طوس را
به‌رستم دهم گرزو اسب وکلاه
نشانمش برکاخ کاووس شاه
ازایران به‌توران شوم جنگجوی
اباشاه‌روی اندر آرم به‌روی
بگیرم سرتخت افراسیاب
سرنیزه بگذارم از آفتاب
چورستم پدرباشدومن پسر
نماند به گیتی کسی تاجور

سهراب، پهلوانی است ستوده و با کُهر، و به تنها چیزی که می‌اندیشد، آرمان خویش است، آرمانی که روح حماسی قصه را تا آخر حفظ می‌کند و تا پهنهٔ تراژدی می‌گستراند و به پیش می‌برد. منتها او خواستار چیزی است که زمان آن را نمی‌خواهد. او در اندیشه و به دنبال یگانگی و اشتراك است و نمی‌توان تنها علاقه‌اش به دیدار پدر را، انگیزهٔ رزمجویی و کینه‌ورزی با ایرانیان دانست. با این همه، می‌بینیم که در برخورد با «هجیر» و «گُردآفرید»، سادمدلی و زودباوری خود را بروز می‌دهد و خشمگین می‌شود و راه «سوگ بزرگ» را برای خود هموار می‌سازد. هجیر، اسیر و زندانی سهراب می‌شود و گُرد آفرید با افسون و رنگ از دست سهراب می‌گریزد. نمونه دیگری از سادمدلی و آسان اندیشی سهراب را در قبول هدیه و آلات و ابزار و لشکر کمکی افراسیاب می‌توان دید.

وقتی خبر بزرگ شدن و رزم‌آوری سهراب به گوش افراسیاب رسید، افراسیاب با سران لشکر خود به رایزنی پرداخت و برای بازداشت ارادهٔ سهراب و پیشبرد نبرد به سود خود:

چنین گفت کاین چاره اندرنهان
بدارید وسازید کار جهان
پسر را نباید که داند پدر
زپیوند جان و زمهر گهر
مگر کان دلاور گوسالخورد
شود کشته‌بردست این شیرمرد
چو بی‌رستم ایران به‌چنگ آوریم
جهان پیش کاووس تنگ آوریم
وز آن پس بگیریم سهراب را
ببندیم یك شب بدو خواب را
وگر کشته گردد به‌دست پدر
از آن‌پس بسوزددل نامور

افراسیاب برای برانگیختن احساسات خام سهراب در نامه‌ای این‌گونه به او اطمینان می‌دهد:

فرستمت چندان که‌باید سپاه
تو برتخت بنشین وبرنه‌کلاه

سهراب، همین را می‌خواهد و در کمال سادگی و زودباوری، بدون هیچ تاملی پیشنهاد افراسیاب را می‌پذیرد و با شور و شوقی کودکانه، به گردآوری و آماده کردن سپاه برای عزیمت به مرز ایران و رویارویی با کاووس می‌پردازد. سهراب با پذیرش همکاری و یاری افراسیاب در عمل، زمان رویداد «تراژدی» را نزدیکتر می‌کند. درحالی که «حماسه» هنوز ادامه دارد.

سهراب با سپاه کاووس روبرو می‌شود و همرزم می‌طلبد. کسی از میان سپاه کاووس داوطلب نمی‌گردد. کاووس سخت غمگین می‌شود و هراسان فریاد می‌زند و پهلوانی را نزد رستم می‌فرستد و او را به رزم با سهراب فرا می‌خواند. رستم به میدان می‌آید و با سهراب قرار می‌گذارد که دور از دو لشکر، با هم به تنهایی نبرد کنند. نتیجه این بخش از رزم سهراب با رستم جز خستگی و کوفتگی هردو پهلوان، چیز دیگری نیست.

هوا روبه تیرگی می‌رود. سهراب و رستم، به لشکرگاه خود باز می‌گردند. همان ـ یکی از فرماندهان سپاه امدادی افراسیاب، از سهراب دربارهٔ نبردش با حریف، پرسشها می‌کند و سهراب، رستم (پرسشی که همیشه در درونش با او روبرو است) را این گونه وصف می‌کند:

زبا لای من نیست با لاش کم
به رزم اندرون دل ندارد دژم
برو کتف و یالش همانند من
تو گویی که داننده برزد رسن
زپای و رکابش همی مهر من
بجنبد به شرم آورد چهر من
نشانهای مادر بیابم همی
به‌دل نیز لختی بتابم همی
گمانی برم من که‌اورستم است
که‌چون اونبردمبه‌گیتی کم است
نباید که‌من با پدر جنگجوی
شوم خیره‌روی اندر آرم به‌روی

در بخش دیگر نبرد، سهراب، از نتیجهٔ نخستین رویارویی‌اش با رستم، راضی و شادمان است و در فردای آن روز، هنگامی که سحرگاه با او روبرو می‌شود، پیش از آغاز نبرد، از رستم می‌خواهد که جنگ را فراموش کند:

زکف بفکن این گرز و شمشیر کین
بزن چنگ بیداد را برزمین
به پیش جهاندار پیمان کنیم
دل از جنگ جستن پشیمان کنیم

ولی چرا این گفته‌ها در رستم، تاثیر نمی‌کند و از راهنماییهای سهراب به خود نمی‌آید و خود را به فرزند نمی‌نمایاند؟ پاسخ را در ادامه ماجرا، دنبال می‌کنیم؛ در این بخش از نبردِ بدفرجام، سهراب نوخاسته و رزمخواه، بنابر منش سلحشوری و آیین پهلوانی و جوانمردیش رستم را برزمین می‌افکند و درحالی که برروی سینه‌اش نشسته، دل به گفتار پیرانه رستم می‌دهد و از کشتنش درمی‌گذرد و رستم با نیرنگ و افسون از مرگ، نجات می‌یابد. فردوسی این کار سهراب را تحت تاثیر سه عامل می‌داند: اول، دلیری سهراب، دوم خواست خدا و سوم: جوانمردی سهراب.

■

بخش دوم نبرد شروع می‌شود. دو پهلوان دوباره به کشتی گرفتن می‌پردازند. در این مرحله از رزم، پنداری همه چیز دگرگون شده است و بخت بد درپی به دام انداختن شکار خویش است:

هرآنکه که خشم آورد بخت شوم
شود سنگ خارا به کردار موم
سرافراز سهراب را زور دست
توگفتی که چرخ بلندش ببست

سهراب با تیغ پدر زخمی می‌شود و درحالی که به خود می‌پیچد، روبه رستم کرده: «بدو گفت کاین برمن از من رسید/ زمانه به دست تو دادم کلید» و افسوس می‌خورد که در آستانه مرگ قرار گرفته و به دیدار پدر موفق نشده است. او به رستم اطمینان می‌دهد که سرانجام، روزی پدرش انتقام او را خواهد گرفت. رستم با شنیدن گفتار سهراب، بی‌قرار شده، از هوش می‌رود. پس از آنکه به هوش می‌آید، سهراب:

بدو گفت گرز آنکه رستم تویی
بکشتی مرا خیره بر بدخویی
زهرگونه بودم ترا رهنمای
نجنبید یکباره مهرت زجای

اکنون رستم، اندوهگین، درمانده و پشیمان در کنار فرزند مانده است چون رستم به لشکرگاه

خود باز نمی‌گردد، در میان سپاه ایران صدای آشوب، بلند می‌شود. سهراب، رستم را متوجه می‌کند و از او می‌خواهد حالا که وضع دیگرگون شده و سپاه ترکان شکست خورده است، با همه به مهربانی و آشتی رفتار کند و از شاه بخواهد که به سپاه ترکان حمله نکند و:

چنینم نوشته‌بد اختر بسر
که من کشته گردم به‌دست پدر
چوبرق آمدم رفتم اکنون چوباد
به مینو مگر بینمت نیز شاد

سهراب، در این نبرد حامل عقل فطری، یعنی، «عقل اول» خویش است و هر حکمی که فطرت پاک او صادر می‌کند، انجام می‌دهد. روح سهراب، هنوز آلودهٔ سیطرهٔ عقل حسابگر و اراده مصلحت‌خواه نشده است. از این روی است که در او افزون برخصلت حماسی و اسطوره‌ای ویژگی اخلاقی را هم می‌بینیم.

**رویارویی سهراب با رستم، این حقیقت را بازگو می‌کند که سرنوشت انسان جدا از علتها و اسباب آفرینش او نیست. شاید بتوان آنچه را که در این قصه، به صورت علتهای پیشین و زمینه‌ساز بروز کرده و سرنوشت و قضا را برای سهراب درآینده به وجود آورده است، این گونه تحلیل کرد: «هجیر» در برابر پافشاری سهراب، از شناسانیدن رستم خودداری می‌کند و در سرتاسر قصه، او را ناامید نگاه می‌دارد. «ژنده رزم» که قرار بوده است سهراب را با رستم آشنا کند، به دست رستم کشته می‌شود و گره‌ای تازه بر نخ ارتباط و آشنایی به وجود می‌آورد. کاووس هم از فرستادن نوشدارو برای سهراب سرباز می‌زند. شگفتی این ماجرا در این است که رستم تا پایان این رزم، گوشش بدهکار اندرزهای سهراب نیست و وقتی از خواب خودخواهی و قدرت‌طلبی بیدار می‌شود که دیگر تراژدی رخ نموده و سهراب جان سپرده است. پنداری می‌بایست برای ایجاد این تراژدی و سوگ بزرگ، ناهمتاییها و تفاوتهای درونی پهلوانان شدت یافته، هردو را از نظر معنوی و روحی به سقوط و نزول بکشاند. افراسیاب حیله‌گر و بدجنس هم یکی از اسباب وجودی این رویداد غم‌انگیز است. او هم برای رسیدن به آرزوی خود، ازعقل و نیروی نفسانی خویش درجهت دامن زدن به آتش کینه‌جویی و نبرد، استفاده می‌کند. آنچه روشن است، اینکه سهراب، به علت نوخاستگی و خامی نمی‌تواند نارساییها و تضادهای درونی و روانی خویش را از میان ببرد و اراده و شخصیت خود را برای رسیدن به هدف استوار و پایدار سازد. او هنوز از بند عاطفه نوسالی و شور و شوق جوانی رها نشده و آن قدر بی‌تجربه و سطحی است که از درک و ارزیابی پیشامدها و دورنگری ماجرا، ناتوان و غافل می‌ماند. خامی و غرور بیش از اندازه سهراب راهبرنده سرنوشت تراژیک و عامل روبرو کردن او با مرگی ناخواسته است. افزون برانیها، می‌دانیم خدا، هرچیزی را که می‌خواهد، واقع می‌گرداند و همه چیز به اراده و خواست او زنده و واقع می‌شود و «لامؤثر فی الوجود اِلّا اللهٔ». از این روی نمی‌توانیم قصه سهراب را تنها در دایره جبری بودن سرنوشت، بایسته و محتوم بدانیم و در این واقعه ذات پروردگار عالم را، با واسطه‌ها و علتهایی که یاد کردیم، مؤثر و حاکم نبینیم. البته این گونه هم نیست که در پذیرش ضرورت این واقعه، خود سهراب و اراده نوپای او دخیل نباشد. راستی، اگر سهراب با دنیای درون خود آشنا می‌بود و از تمام هنرها، لیاقتها و استعدادهای درونی خود آگاهی می‌داشت، بازهم رستم می‌توانست بر او چیره شود؟ آیا سهراب، انسانی نیست که با خویش بیگانه است و چون نفس خود را نشناخته، با خدای خود هم در عمل آشنا نیست؟ از این روی، در قصه هیچگاه نمی‌بینیم که سهراب به فکر نیایش و ستایش باریتعالی بیفتد. سهراب، تنها گرفتار غرور جوانی است و اتکاء به نیازی جسمی و پهلوانی، نیروی معنوی و تفکر و تدَبُر را در او ضعیف و کم‌رنگ کرده و به بیانی ساده، زمان، به او مجال این تعقل و تامل را نداده است. از این روی، سهراب در سرتاسر قصه، موافق حس فطری و انسانی خویش عمل می‌کند.

در بررسی روان شناختی قصه، افزون بر وجود ناهمتاییها و ستیزهای دنیای گرداگرد پهلوانان، خود آنان نیز، با خویشتن خویش در ستیز و معارضه دائم‌اند. ببینید! سهراب، جوانی نوخاسته و مغرور، و رستم، پیرمردی تجربه اندوخته و مشهور است. سهراب، خواستار برانداختن رسم و نظام کهنه اجتماعی حاکم بر سرزمینهای ایران‌وتوران است یعنی رسم‌وآیینی که رستم جهان پهلوان، سخت بدان دل بسته است و نمی‌خواهد دست از پاسداری و قوام قوم ایرانی و رسم پادشاهی آن بردارد. از سویی، افراسیاب و کاووس، به عنوان فرمانروایان و پادشاهان دو سرزمین، در اندیشه بقای قدرت و فرمانروایی خویشتند. این چهار نفر، هریك به شیوه‌ای در این سوگ بزرگ، با رابطه‌های پنهان و همسو با آرزوها و اراده‌هایشان، به یکدیگر مربوط می‌شوند. همه این رابطه‌ها، آشفتگی دنیای درون پهلوانان قصه را زیادتر کرده و آنان را برای تکوین تراژدی و حماسه و ماندگاری اسطوره، آماده می‌کند. ما در هر بخش این قصه، بروشنی می‌بینیم که «حماسه» همواره به بلوغ تراژدی «واقعه به واقعه، یاری رسانده و از عوامل و اسباب وجودی ماجرا، بهره جسته و اسطوره‌ها را با ویژگیهای فلسفی و کیهانی‌شان، در مسیر زمان و مکان قصه، به پیش می‌برد.

به رستم نگاه می‌کنیم. رستم، پدر سهراب است، هردو از یك خون و از یك نژاد. او از یك سو متعهد پاسداری از رسوم اجدادی است و از سویی در آرزوی نگاهداری نام و نشان جهان پهلوانی خویش است. خودخواهی و افزون‌طلبی بیش از اندازه رستم، در این ماجرا بر هیچ کس پوشیده نیست. شاید بتوان گفت که ستیزها و تضادهای درونی رستم از آشوبها و نا آرامیهای روانی سهراب، بیشتر است. برای نمونه به هنگامی نظر افکنید که رستم با دیدن سهراب و یال و کوپال و بالا و کتفش چه احساسی پیدا می‌کند. رستم در این صحنه بسیار شگفت زده است و احساس رشك و حسادت می‌کند و از اینکه پیر است و با جوانی هم زور خود، روبرو شده، در درون احساس غبطه و دریغ می‌کند، ولی به روی خود نمی‌آورد. رستم در رزم با سهراب، پهلوانی است حامل عقل حسابگر. و صاحب این گونه عقل در کارهای خود، تفکر، تدَبر، تمییز دارد و انسانی است دورنگر و مصلحت اندیش. این خصلتها و سیرتها را با میزان و بُعدی ویژه و متفاوت در کاووس و افراسیاب هم می‌توان دید. پس از تسخیر «دژ سفید» به وسیله سهراب و رسیدن نامه «گژدهم» به کاووس، کاووس با بزرگان و پهلوانان به رایزنی و چاره‌جویی می‌پردازد و همگی رای می‌دهند که «گیو» برای آوردن رستم به زابل برود.

رستم و خاندان او همیشه پشتیبان ایران و پاسدار فره کیانی بوده‌اند. در اینجا هم آن نیروی میهنی و «فر»دوستی،بر عُاطفه پدری و محبت فرزند خواهی، غلبه می‌کند. عقل انسانی به رستم می‌گوید که شبانه جامه ترکان تورانی را بپوشد و به دژ برود و به ارزیابی سهراب و فرماندهان سپاهش بپردازد و در آنجا «ژنده رزم» را که وسیله پیوند پدر و پسر بوده از میان ببرد و سهراب را درکین خواهی از ایرانیان با اراده‌تر کند و راه فاجعه را به سوی حادثه‌های بعدی هموارتر سازد. از سوی دیگر، کتف رستم در اثر ضربه گرز سهراب به درد آمده و قادر به ادامه نبرد نیست. عقل حسابگرش به او حکم می‌کند که تاریکی شب را بهانه کند و ادامه نبرد را به روز بعد موکول نماید.

آنچه در این قصه به عنوان یك «حقیقت تلخ» باید پذیرفته شود، آن است که رستم در برابر دلیری و صولت سهراب، ترسیده است و این ترس، منشأ روانی و درونی دارد. به گفتگوی رستم با زواره‌برادرش پیش از عزیمت به آوردگاه، توجه کنید:

گرایدون که پیروز باشم به جنگ
به آورد گه برنیارم درنگ
وگر خود دگرگونه گردد سخن
توزاری نساز و نژندی مکن
تو خرسند گردان دل مادرم
چنین راند ایزد قضا بر سرم

یا در جایی دیگر بازتاب این ترس و تضاد درونی را این گونه می‌بینیم:

برآن گونه رستم چو او را بدید
عجب ماند و در وی همی بنگرید

غمی گشت از او مانده اندر شگفت
زپیکارش اندازه‌ها برگرفت

آیا این «اندازه برگرفتن» به کار بردن «عقل جزئی» و حسابگر نیست؟ راستش این است که این غم، همیشه تا پایان قصّه، همراه رستم هست. آیا این غم رستم، حس درونی آشنایی و همخونی با سهراب نیست؟ آیا این غم، غم پوشاندن و فراموش کردن اجباری مهر پدری در برابر مهر سرزمینی و کیانی و پهلوانی نیست؟ و در آخر، آیا این غم، غم ناتوانی در برابر تلاطم و تضادهای درونی و ناآرامیهای روانی رستم، نمی‌تواند باشد؟

عده‌ای براین اعتقادند که آزمندی و جاه‌طلبی بیش از اندازه رستم، او را به ادامه نبرد راضی کرده است. آنچه روشن می‌نماید، این است که همه اینها، عوامل و علتهایی هستند که برای مسلم ساختن سرنوشت دو پهلوان، باید دست بدست هم دهند و عمل کنند. بدون این اسباب، نمی‌توان هیچ قضا و سرنوشتی را برای رستم و سهراب، پیش‌بینی کرد.

اجازه بدهید کمی بازتر صحبت کنیم. چرا رستم آن اعتماد به خویشتن را که در دیگر قصه‌های شاهنامه دارا می‌باشد، در اینجا ندارد؟ چه چیزی با جان او انباز گشته که او را در برابر سهراب بیچاره کرده است؟ حقیقت اینکه رستم پذیرفته است سرنوشت و مَشیّت الهی، این گونه برای او مقدر گردانیده است و او باید به استقبال قضاومرگ، که‌برای همه‌است، برود. شگفت‌اینکه در قسمت نخستین نبرد با آنکه رستم می‌داند حریفش توانمند و شیرافکن است، در پیشگاه خداوند، به نیایش و خواهش نمی‌پردازد و هرچند سهراب از رستم می‌خواهد که خود را معرفی کند، و حتی به او می‌گوید که تو فرزند دستان سام، پهلوان نامدار ایرانی هستی، باز رستم انکار می‌کند و در کشتی گرفتن اصرار می‌ورزد و تاکید می‌کند که «نیم مرد گفتار زرق و مجاز». در حالی که می‌بینیم‌رستم در اینجا، اهل زرق و مجاز است و دروغ و دورویی‌اش، نشانه آشوب ذهنی و ناهمگونی درونی و عدم توکل به حق و حقیقت می‌باشد، و همین، او را از نظر انسانی پایین آورده، در میدان انسانیت شکست می‌دهد. سهراب، او را برزمین می‌زند و وقتی که می‌خواهد سر او را با خنجر ببرد با فریاد به سهراب می‌گوید:

دگرگونه‌تر باشد آیین ما
جز این باشد آرایش دین ما

و از سهراب، می‌خواهد او را نکشد و به او فرصت بدهد تا دوباره با هم کشتی بگیرند. بدین ترتیب با زرق و حیله‌ها و به گفته حکیم توس «مجازها» رستم از دست سهراب، جان سالم به در می‌برد و چهره دیگری از «عقل انسانی» خود را نشان می‌دهد. پس از این بخش نبرد است که رستم از خدا می‌خواهد دوباره آن نیروی آغازین را به او بازگرداند. همین‌طور هم می‌شود. پس از یاری پروردگار، مشیّت الهی جاری می‌شود و سهراب، به دست پدر هلاک می‌گردد.

رستم، پس از کشتن فرزند، روزگار و وضع نابسامانی پیدا می‌کند. در حالیکه سهراب، پس از زخمی شدن می‌کوشد تا رستم را به خویشتن‌داری و توجه به قضای الهی وادارد و او را از بی‌تابی و آشفتگی بیهوده برحذر دارد. گفته‌های سهراب به رستم را در هنگام زخمی شدن به یاد آورید.

افزون بر رستم و سهراب، در این قصه، شخصیتهای دیگری هم، رویدادها را بر محور کار کردشان طرح‌ریزی کرده، به پیش می‌برند. کاووس و گودرز از این نظر قابل بررسی‌اند. کاووس، شهریار ایران زمین است و سهراب-پهلوانی که محور اصلی قصه تراژیک شاهنامه می‌باشد، قصد جان او را کرده است. کاووس پیش از رویارویی سهراب با رستم، در نامه‌ای، ضمن وصف توانمندیهای سهراب، رستم را بسیار می‌ستاید و او را برای کینه جویی ترغیب می‌کند:

تویی در همه بد در ایران پناه
زتو برفرازند گردان کلاه
گزاینده کاری نوآمد به پیش
کز اندیشه آن دلم گشت ریش

از ترس و بیم کاووس در می‌یابیم که اوهم گرفتار تضاد درونی و کاستیهای روانی خویش است. هنگامی که رستم دیرتر از زمان خواسته شده به بارگاه او می‌آید، کاووس بر افروخته و خشمگین شده به طوس چنین می‌گوید:

که رستم که باشد که پیمان من
کند سست و پیچد زفرمان من
اگر تیغ بودی کنون پیش من
سرش کندمی چون ترنجی زتن
بگیرش، ببرزنده بردار کن
وزو نیز مکشای با من سخن

رستم در مقابل، برآشفته شده، به یادآوری خدمات و کشورگشایی‌هایش می‌پردازد و با خشم و نفرت دست طوس را به کنار می‌زند و در حالی که از آنجا دور می‌شود، رو به سپاهیان کرده، می‌گوید که آزاد زاییده شده و بندهٔ هیچ کس جز خدا نیست و همه زور و پیروزی او خداداد است.

از سویی کاووس، از فرستادن نوشدارو برای زخم سهراب، سرباز می‌زند. توگویی اوهم براستی در درون خود، جهنمی دارد که نمی‌تواند و نمی‌خواهد خاموشش کند. دشنامهای رستم را بهانه می‌کند، ولی حقیقت این است که؛

اگر ماند او زنده اندرجهان
ببیچند از او هم مهان و کهان

گفته‌های کاووس، شخصیت او را، در قصه ترسیم می‌کند و ما را از دنیای نابسامان و ترس درونی و خوی شیطانی این شهریار، آگاه می‌سازد. به یکی دیگر از بازتابهای چهرهٔ فریبکار و موذیانه کاووس و پوزش خواهی‌اش، در دیدار دوباره رستم توجه کنید:

که تندی مرا گوهر است و سرشت
چنان رست باید که ایزد بکشت
وزین بدسگالنده بدخواه نو
دلم گشت باریک چون ماه نو

اما ماه نو، همان سهراب نوخواه و نوآیین نیست که دل همه را باریک کرده و جهان را در چشمها تنگ گردانیده است؟ همان نوخاسته‌ای نیست که می‌خواهد سقف رسم کهنه را بشکافد و طرحی نو در زمانه در اندازد؟

ببینیم «گودرز» کیست؟ بنا به روایت فردوسی، گودرز فرزند «کشواد» فرزند «بشْخُزه» از نژاد کاوه، از پهلوانان روزگار فریدون است. گودرز، پهلوان بزرگ و با تدبیر روزگار کاووس و کیخسرو است و خاندان او پس از خاندان سام نریمان، در تاریخ باستانی ایران از اهمیت و شهرت فراوانی برخوردار بوده است. گودرز در این قصه، با رفتار، کردار و پنداری مُدَبرانه، با تمییز و پیرانه، ظاهر می‌شود. او خردمندی است که همه کارها را سرو سامان می‌دهد. به یکی از زیرکیها و هوشیاریهای این مرد آیین‌دار، در ترغیب رستم به دیدار دوباره با کاووس، نگاه کنید. رستم، به علت ناسزاگویی و تندخویی کاووس از برگشتن به درگاه او خودداری کرده است، گودرز و سپاهیان او را درمیان راه می‌بینند و از رفتن بازش می‌دارند. به گردش حلقه زده، خصلتهای پهلوانی و جوانمردانه‌اش را می‌ستایند، و در این حال گودرز رو به رستم کرده می‌گوید:

تو دانی که کاووس را مغز نیست
به تندی سخن گفتنش نغز نیست
بگوید همان که پشیمان شود
بخوبی همان بازپیمان شود
تهمتن گرآزرده گردد زشاه
هم ایرانیان را نباشد گناه

رستم باز یادآوری می‌کند که از کاووس و خشم او ترس و باکی ندارد و اوست که کاووس را از بند دشمنان رهانیده است و به او تاج و تخت بخشیده است. سپاهیان، خاموش ایستاده‌اند. گودرز در دنباله سخن رستم، از محتوای نامه «کژدهم» و در خطر بودن بوم و بر ایران یاد می‌کند و این:

که چون رستم از او بترسد به جنگ
مرا و ترا نیست جای درنگ

از جهان پهلوان می‌خواهد که برشاه ایران پشت نکند و مایهٔ ننگ سپاه و تیرگی تاج و گاه نشود. رستم، با شنیدن سخنهای گودرز، نرمخو و رام شده، خشم و تندی کاووس را فراموش کرده، رو به درگاهش می‌آورد:

کنون آمدم تا چه فرمان دهی
که جفت توبادا بهی و مهی

راستی، اگر رستم به بدگوهری، تلخی و بدسگالی کاووس، اعتقاد می‌داشت، پس چرا دوباره به درگاه او روی آورد؟ به کنشها و

واکنشهای شخصیتها، نگاه کنید. هر شخصیت، اسیر آرزوها و هواهای نفسانی خویش است و می‌کوشد در این کارزار تلاش و تکاپوی دیگری را بی‌اثر کند. کاووس و افراسیاب به آرزوهای نابکارانه خود، می‌رسند و سهراب از نوشدارو باز می‌ماند و رستم خود را سزاوار هردشنام و ناسزایی می‌داند و همان گونه که افراسیاب پیش‌بینی کرده بود، دلسوخته و جگر تافته می‌شود.

رستم، سرانجام به پند بزرگان گوش داده، شکیبایی پیشه کرده، به آنچه جهان آفرین برایش مُقدّر گردانیده، گردن می‌نهد و به حیاتش ادامه می‌دهد. تهمینه ـ مادر سهراب ـ با شنیدن خبر مرگ فرزند، به زاری و نوحه خوانی می‌پردازد و جامه کبود پوشیده، کاخ را سیاهپوش کرده، تعزیت فرزند را به نیکی برگزار می‌کند. صحنه‌های سوگواری تهمینه و در بغل گرفتن لباس خونین سهراب و بریدن دم اسب او و پریشانی بی اندازه‌اش گویای جنبه‌های نمایشی و دراماتیک تراژدی قصه است که فردوسی از عهده تصویر کردن آنها بخوبی برآمده، البته وفاداری تهمینه به مهر فرزند، شایستگی این زبان آوری و مهارت قصه پردازی حکیم توس را دارد. تهمینه چندسالی در ماتم فرزند زندگی می‌کند و سرانجام در غم او نیز جان می‌دهد و به گفتهٔ شاعر، روحش با روح او در بهشت به هم می‌پیوندد.

●

سهراب، از یك سو برای کشتن کاووس و برقراری نظام و آیین آرمانی خود، بپا می‌خیزد و دیدار پدر را بهانه می‌کند. افراسیاب از نقشه و طرح نوین سهراب آگاه شده، به چاره‌جویی می‌پردازد. او نیز خواستار فرمانروایی برکل سرزمین ایران و توران است. یکی از موانع سرراه افراسیاب، وجود رستم و پسرش ـ سهراب است. به نظر می‌رسد کاووس از چگونگی بروز جنگ و هدف سهراب، با خبر است. در این میدان، تنها رستم و سهراب هستند که به خاطر ایده‌آلها و آرمانهایشان، در دام قضا و قدر، گرفتار شده‌اند و هریك به نحوی در این سوگ بزرگ شریك‌اند. در این رزم، در حقیقت این افراسیاب و کاووس هستند که شادکام می‌شوند و رستم در این نبرد، اگرچه به ظاهر بر حریف و همرزم خود، پیروز می‌شود، لیکن این پیروزی و چیرگی به جز شکست، چیز دیگری نیست. آیا هیچ شکست و دردی، بزرگتر از درد و داغ کشتن فرزند برای پدر وجود دارد؟ رستم، جهان پهلوانی است که در این نبرد از هر وسیله‌ای برای تغییر سرنوشت خود بهره می‌جوید. پس از نبرد اول رستم ترس و نا امیدی بسیاری را احساس می‌کند و به درگاه خداوند روی می‌آورد و به دعا و نیایش می‌پردازد: «الدعاء یرد القضا و لوابراما». دعا قضا را برمی‌گرداند، هرچند که قضا محکم شده باشد.». پس از این دعا و تَوکّل است که نوعی پایداری روحی و اعتماد معنوی در رستم به وجود می‌آید و او را در نبرد به پیش می‌برد. افزون بر اینها، می‌توان گفت، رستم پس از نخستین کشتی گرفتن است که با وضع جسمانی و اندام سهراب آشنا شده و رابطه حسی نزدیکتری را با او پیدا می‌کند و بر فرزند بی‌گناهش چیره می‌شود.

●

فردوسی‌گرمگوی، در پرداخت این قصه، موضوع فلسفی قضا و سرنوشت را با بیانی داستانی و شورآفرین، مطرح کرده، آدمیان را به هستی مرگ و سرایی دیگر یاد آور می‌شود. او افزون بر بازگویی دریافتها و پرسشهایش از جهان و آفرینش، انسان را دربرخورد با واقعیتهای حیاتش این گونه اندرز می‌دهد:

اگر تند بادی برآید زکنج
به خاك افکند نارسیده ترنج
ستمکاره خوانیمش ار دادگر
هنرمند دانیمش ار بی‌هنر
اگر مرگ داد است بیداد چیست؟
زداد این همه بانگ و فریاد چیست؟
از این راز جان تو آگاه نیست
بدین پرده اندر ترا راه نیست
همه تا دَر آز رفته فراز
به کس برنشد این در راز باز
به رفتن مگر بهتر آیدش جای
چو آرام یابد به دیگر سرای
دم مرگ چون آتش هولناك
ندارد ز برنا و فرتوت باك
در این جای رفتن نه جای درنگ
براسب فناگر کشد مرگ تنگ
چنان دان که داداست و بیداد نیست
چو داد آمدش جای فریاد نیست
دل از نور ایمان گر آکنده‌ای
ترا خامشی به که تو بنده‌ای
براین کار یزدان ترا راز نیست
اگر جانت با دیو انباز نیست
به گیتی در آن کوش چون بگذری
سرانجام نیکی برخود بری

همین بینش را از هستی و نیستی آدمیان در پایان قصّه از زبان «بهرام» هم می‌شنویم؛ جای درنگ نیست. باید، همواره آماده رفتن بود. دل بستن به سپنجی‌ها، بیهوده است. کسی نمی‌تواند در بستهٔ راز هستی را باز کند. قضا و حکم الهی چنین است. در هنگامی که رستم از فرط آشفتگی و پریشانی مرگ فرزند، می‌خواهد با دشنه سر خود را ببرد و گودرز او را بازمی‌دارد، فردوسی، اندیشه حکمی و فلسفهٔ اخلاق خود را این‌گونه از زبان گودرز بیان می‌کند:

تو برخویشتن گر کنی صد گزند
چه آسانی آید بدان ارجمند
اگر هیچ ماندش به گیتی زمان
بماند به گیتی تو با او بمان
وگر زین جهان آن جوان رفتنی است
به گیتی نگه کن که جاوید کیست
شکاریم یکسر همه پیش مرگ
سر زیر تاج و سر زیر ترگ
چو آیدش هنگام بیرون کند
وزان پس ندانیم تا چون کند
زمرگ‌ای سپهبد بی‌اندوه کیست
همی خویشتن را نباید گریست

قصّه گوی پیر همین شیوه را در هنگامی که سهراب زخمی شده و به پدرش، در مهربانی کردن و بی‌گناهی سپاه توران تاکید می‌ورزد، به کار برده است. همچنین در آغاز نبرد رستم و سهراب می‌گوید:

همه تلخی از بهر بیشی بود
مبادا که با آز خویشی بود

یا در برخورد هجیر با سهراب:

نبینی جز از راستی پیشه‌ام
به کژی نیاید خود اندیشه‌ام
به گیتی به از راستی پیشه نیست
زکژی بتر هیچ اندیشه نیست

و دیدیم که هجیر تا آخر قصّه، به کژی سخن گفته است. فردوسی در پایان همین بخش از قصّه، از زبان سهراب به هجیر چنین می‌گوید:

سخن گفت ناگفته چون گوهر است،
کجا نابسوده به سنگ اندر است
چو از بند و پیوند یابد رها
درخشنده مهری بود بی‌بها

و در آخر، راز خود داری هجیر را از دادن نشانه‌های رستم به سهراب این‌گونه توجیه می‌کند:

چنین گفت موبد که مردن به نام
به از زنده دشمن بدو شادکام

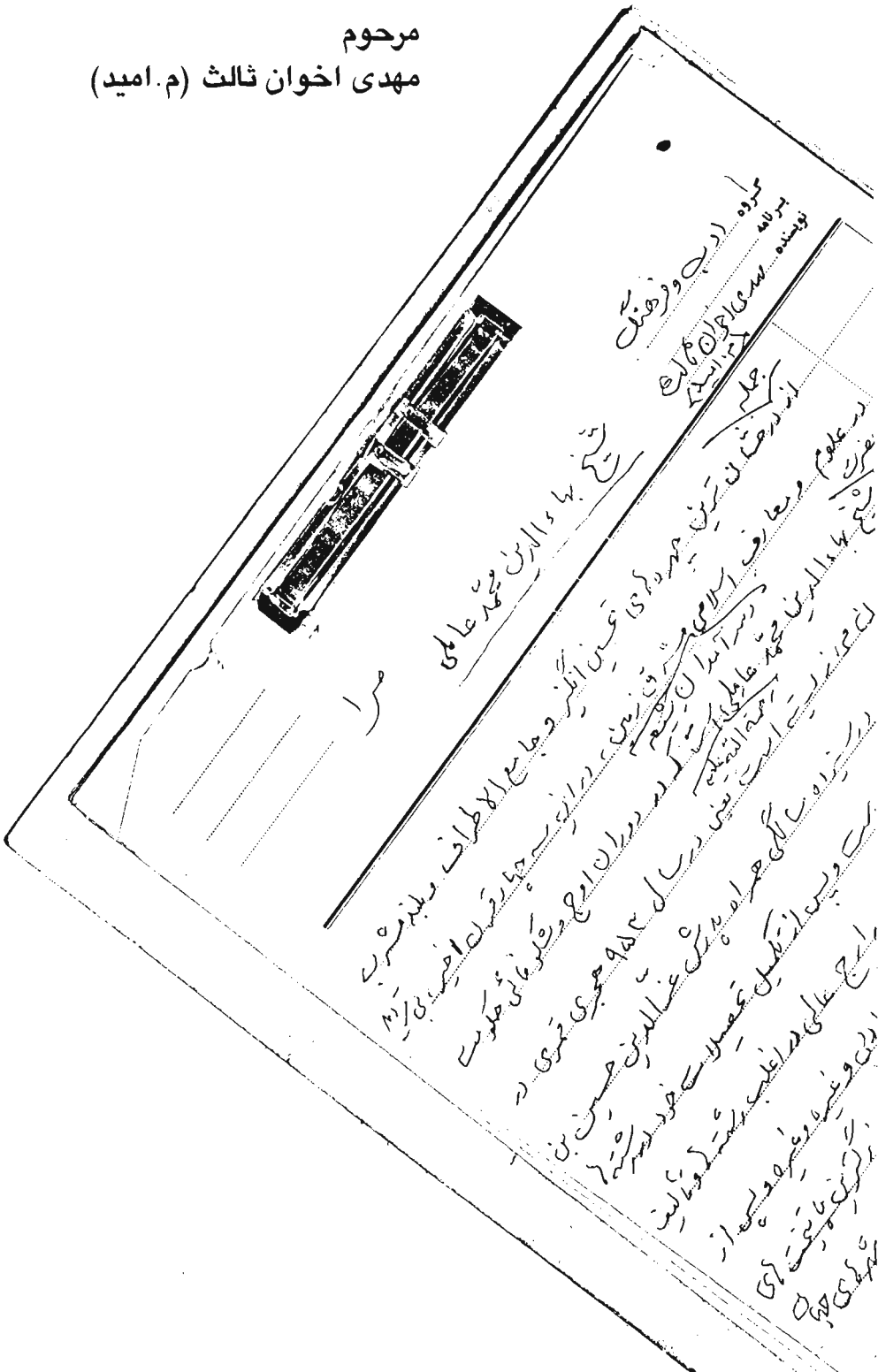
اینها، زیباییهای فکری و جلوه‌های حکمت سخن فردوسی است که از سالهای دور تاکنون مانند مثلها و گفته‌های کوتاه پرمعنی، در گوشهای ما، شیرین نشسته و به ما درس شرف، آزادگی، ایمان و توکّل به حقّ داده و ما را به عبرت از قصّه روزگار دعوت کرده است. والسلام.

● شیخ بهاءالدین محمد عاملی

مقاله منتشر نشده‌ای از مرحوم مهدی اخوان ثالث (م. امید)

اشاره ...

این مقاله را گروه فرهنگ و ادب شبکه اول سیمای جمهوری اسلامی در اختیار ما قرار داده‌اند که اگرچه مقاله‌ای است ضعیف و نه‌چندان محققانه اما از آنجا که می‌تواند برای اهل نظر، پرده از حقایق بسیاری بردارد به چاپ آن اقدام کردیم. اسماعیل خوئی این اواخر در نامه‌ای به یکی از نشریات خارج از کشور با اشاره به مصاحبه تلویزیونی به آذین در سیمای جمهوری اسلامی گفته بود که «من از تلویزیون می‌ترسم». حقیقت آن است که آنها نه از تلویزیون که از یکدیگر می‌ترسند و مرحوم اخوان ثالث هم اگرچه می‌خواست اما نتوانست که بر این ترس غلبه کند.



از جمله درخشانترین چهره‌های تحسین انگیز و جامع الاطراف و بلند مشرب در علوم و معارف اسلامی و سرآمدان شیعه مشرق زمین، در این سه چهار قرن اخیر، بی‌تردید یکی هم حضرت شیخ بهاء الدین محمدعاملی، رحمةالله علیه است که دوران اوج و شکوفایی حکومت شیعی صفویان، می‌زیسته است یعنی در سال ۹۵۳ هجری قمری، در بعلبک متولد شده، در سیزده سالگی همراه پدرش عزالدین حسین‌بن عبدالصمد به ایران آمده است و پس از تکمیل تحصیلات خود در رشته‌ها و علوم گوناگون زمان، خاصه علوم و معارف و فنون مختلف اسلامی و طی مدارج عالی در اغلب رشته‌ها و تالیف و تصنیف قریب به صد کتاب و اثر کوچك و بزرگ علمی و ادبی و غیره و غیره و پس از سالها تصدی منصب شیخ الاسلامی در مشهورترین و بزرگترین پایتختهای پادشاهان صفوی اصفهان (که در زمان شیخ از بزرگترین شهرهای جهان هم بود) و همچنین پس از سالها سیر و سیاحت در اقطار وسیع جهان شرق و اسلام و کسب تجارب و معارف و استفاده از محضر مشاهیر و معاریف عالم اسلام و شرق، و نیز پس از تربیت بسیاری از شاگردان نامو ر و بلند مرتبه در فرهنگ و فلسفه اسلامی شیعی، کسانی چون ملاصدرا، ملامحسن فیض و ملامحمد تقی مجلسی اول و دیگر و دیگران، در سال ۱۰۳۰ و به قولی ۱۰۳۱ هجری قمری در ۷۷ یا ۷۸ سالگی در اصفهان درگذشته است و بنابر وصیتش پیکر او را به مشهد طوس نقل کرده، در جوار امام رضا علیه‌السلام در مقبره مشهور و با روحش، به خاك سپرده‌اند و آرامگاه واز جمله جاهای دیدنی و دلگشا وزیارتگاههای مشهد است، که رحمت خدا بر او، و نام ویاد بلند و ارجمندش تا جاودان زنده و گرامی باد.

نویسندگان کتب تذکره و رجال و قصص، نسب شیخ بهاءالدین محمدعاملی را به حارث بن عبدالله

همدانی، از اصحاب مشهور امام علی‌بن ابیطالب(ع). مخاطب شعر معروف منسوب به امام(ع). (یا حار همدان من یمت یرنی الخ) می‌رسانند که در فارسی هم قطعه دو بیتی مشهور و زیبایی در اشاره به آن شعر و کلام داریم خطاب به امام علی‌بن ابیطالب(ع) از این قرار

ای که گفتی: فمن یمت یرنی
جان فدای کلام دلجویت
کاش روزی هزار مرتبه من
مردمی، تا که دیدمی رویت

و چه زنده‌اند کسانی که چنین فرزندان خلفی از نسلشان باقی می‌ماند که حتی چون من آدمی پس از هزار و سیصد و اند سال (چون وفات حارث همدانی مذکور در سال ۶۵ هجری قمری بوده است) نامشان را اینچنین با تجلیل و احترام یاد می‌کنند. شیخ بهاءالدین محمد عاملی، که در کتب تذکره و رجال به شیخ بها و بیشتر، به دلیل و موجب تخلص شعری شیخ که «بهائی» تخلص می‌کند، به «شیخ بهائی» مشهور و مذکور است. چنانکه قبلا به اشاره گفتیم و گذشت، براستی مردی جامع و کامل در علوم و معارف زمان خود بوده است و از مشایخ بزرگ و مشاهیرطرازاول اسلام و علی‌الخصوص شیعه در این سیصد چهارصد سال اخیر می‌باشد و از مفاخر عالم اسلام و فرهنگ اسلامی، خاصه شیعی، محسوب می‌گردد. کافی است که به فهرست آثار باقی مانده از او، در علوم و فنون مختلف شرقی و اسلامی نظری بکنیم تادرستی این داوری معلوم شود.

نویسندگان بی‌غرض و صالح کتب رجال و تذکره و تاریخ ـ چه معاصران شیخ و چه کسانی که بعد از او در این زمینه‌ها تالیف داشته‌اند ـ از زمان حیات او تا امروز روز، همه و همه از شیخ بهایی با تجلیل و تکریم و احترام بسیار یاد کرده‌اند و او را از ارجمندان و سرآمدان عالم اسلام و از خدمتگزاران درجه اول به علوم و معارف اسلامی و شرقی شمرده‌اند و هرچه در تجلیل و تکریم این بزرگوار گفته‌اند، بی‌تردید بحق و بجا و سزاواراوست «اعلم علماء متاخرین، افصل فضلا و فقهاء متبحرین، اورع و ازهد المجتهدین، جامع معقول و منقول و حاوی فروع و اصول» و نظایر این عبارات و اطلاقات که در ذکر و یاد کرد او در کتب تذکره و تاریخ و رجال آورده‌اند، نه از مقوله تعارف و سجع‌پردازی واز این قبیل است. آثار شیخ نشان دهنده آن است که وی لایق و درخور چه بسیار بیش از این عبارات و اطلاقات است.

مادراین‌عجالت‌وفرصت‌نه‌می‌توانیم‌ونه برسر آنیم‌که‌حتی‌فهرست آثارشیخ بهائی رابه‌تفصیل ذکر کنیم برای این تفصیل باید به کتب خاص این قبیل مسائل، کتب اهل فن، بلکه فنون و علوم اسلامی رجوع کرد کتابهای مهم و معتبری مثلا نظیر «روضات الجنات» خوانساری یا ار حنب متاخرتر مثل «ریحانة الادب» مرحوم مدرس تبریزی یا «الذریعه» شیخ آقا بزرک و غیرد که مثلا در ریحانة‌الادب با معرفی بالنسبه کامل. ۹۳ تالیف و تصنیف بزرک و کوچک شیخ ذکر شده است. اما تالیف تفصیلی خاصی که درباره احوال و آثار شیخ بهائی. اخیرا نوشته و نشر شده است رساله بالنسبه مفصل مرحوم سعید نفیسی است که الحق در این موضوع جمع جامعی کرده است و لااقل من در این خصوص کار بهتری از کار او ندیده‌ام ولی چون مرحوم استاد نفیسی در همه جهات و جوانب علوم و فنونی که شیخ بهائی در آنها تالیف و تصنیف دارد. صاحب نظر و متخصص نبوده است (منجمله مثلا در حساب و هیئت یا فقه و اصول و حدیث) از این جهت به اعتقاد من هنوز جای بحث و تحقیق درباره کارها و آثار شیخ بهائی. می‌تواند و باید پرونده کشودهای داشته باشد که متخصصان فنون و جهات مختلف آثار شیخ در این زمینه به بحث و نقد و داوری بنشینند و حق خدمت او را کمابیش ادا کنند و چه بجاست که مخصوصاً در این روزکار. مجلس یادکزارد خاصی درباره این مرد بزرکوار و خدمتکزار فرهنک اسلامی ایران و عرب برکزار شود و استادان فنون مختلف معقول و منقول و ادب و شعر و دیگر و دیکرها. هریك در زمینه تخصص و فن خویش درباره آثار شیخ بررسی و تحقیق کنند و حاصل تحقیقات خود را در مجلسی خاص عرضه دارند و بعد هم کفتارها و مقالات ایشان در کتابی جمع و نشر شود و این به اعتقاد من کاری است که خاصه در این زمان (بعد از انقلاب اسلامی) بسیار بجا و سودمند است. کاری است لازم و شدنی و کردنی.

با این همه، یعنی با وجود پرهیز از اطاله و به درازا کشیدن کلام. برای اینکه نمونه و سررشته‌ای از جهات مختلف شخصیت والای او به دست داده باشیم. به حکم «مالایدرك کله، لایترك کله» فقط فهرست اشاری و تعدادی آثار او رادر رشته‌های مختلف، که جنبه‌های کوناکون شخصیت فرهنکی و فضیلتی شیخ را به اشاره نشان دهد. آثارش را در هررشته و فن و علمی برمی‌شماریم. از این قرار که می‌کوییم که شیخ بهائی در طی طومار عمر خویش در این رشته‌ها و علوم و فنون، چه تعداد آثار تالیف و تصنیف کرده است.

۱. در فقه و حدیث ۲۵ اثر، مثل اثنی عشریات خمس، اربعین، جامع عباسی.

۲. در تفسیر قرآن کریم ۶ اثر، مثل حاشیه تفسیر بیضاوی و کشاف زمخشری.

۳. در ریاضیات و هئیت و نجوم و طبیعیات ۱۹ اثر، مثل تشریح الافلاك، خلاصة‌الحساب و الهندسه، ملخص الهیئة و غیره که تا همین اواخر در حوزه‌های علمیه مدرس و متعلم داشته است

۴. در ادبیات و حکمت ۱۲ اثر، مثل اسرارالبلاغه، دیوان اشعار فارسی و عربی، پند اهل دانش و هوش، به زبان کربه و موش، مثنویهای شیر و شکر، نان و حلوا، نان و پنیر و مجلدات کشکول و غیره.

۵. دعاها و شرح و توضیح دعاها، ۴ اثر.

تا اینجا ۷۶ اثر شیخ را به اشاره متذکر شده‌ایم برای تفصیل بیشتر خواهنده و پژوهنده می‌تواند چنانکه گفتیم، به ریحانة الادب مدرس تبریزی و مفصلتر از آن به «ذریعه» رجوع کند.

و اما پس از این مقدمه و معرفی مختصر و کوتاد و کلی، حالا بپردازیم به ذوقیات شیخ بهاءالدین محمدعاملی، معروف به شیخ بهائی. این عالی جناب اگرچه خود را «شاعر» به معنی اخص کلمه، که شعر و شاعری تنها فن او و جهت اصلی اهتمام او در زندگی بوده باشد، نمی‌شمارد، و کسانی هم که درباره او و آثارش سخن گفته‌اند، بیشتر او را دانشمند در علوم و فنون زمان و خاصه فقیه و شیخ الاسلام و دارای تالیفات عمده و معتبر در اسلامیات و مجتهد و مسند نشین فتواها و احکام اسلامی شیعی معرفی می‌کنند، نه مطلق شاعر، نظیر کسانی چون خیام یا مولانا جلال‌الدین، یا سعدی و حافظ و از این قبیل بزرکان.ولی با این همه ذوقیات و اشعار شیخ بهائی، به هیچ وجه از جهات و جوانب نازل شخصیت او نیست. سهل است که در همین دیوان یا کلیات مختصر از شعر و نثر ادبی او که به ما رسیده (و تاکنون چه در ایران چه در هند و چه مصر و جاهای دیکر مکرراً چاپ شده است) خواننده اهل و آشنا به بسیاری از لطایف و نوادر زیبا و خوب دست می‌یابد که آن لطایف و اشعار بخوبی قادر است به شیخ بهائی در قلمرو شعر و ادب و ذوقیات هم مرتبه و حیثیتی درخور توجه بدهد. من نمی‌خواهم بکویم در قیاس با شاعران درجه اول فارسی (یا احتمالا عربی، چون عربیات و ملمعات شیخ بهائی نیز کمابیش در حد فارسیات او هست) یا حتی درجه دوم و غیره، او چه درجه‌ای دارد، زیرا این کونه درجه‌بندی‌ها مختص کسانی تواند بود که شعر فن اصلی، و شاخص چهره زندکی و وجهه همت ایشان است یعنی زندکی را منحصراً وقف شعر و شاعری کرده‌اند و نه چیز دیکر و حال آنکه شیخ بهائی چنین شاعر و سخنوری نبوده است، بلکه شعر زمینه تفنن و تردماغی ذوقیات موزون او بوده است. اما همین ذوقیات و تفنن و تردماغی و انس داشتن با آثار بزرکان شعر و ادب فارسی و عربی فی‌المثل کسانی چون فردوسی، سنائی، مولانا، سعدی، حافظ و دیکر و دیکران و در عرب نامورانی که او مثلاً در مجلدات کشکول خود بسیاری از لطایف و اشعارشان را نقل کرده است. همین انس و آشنایی به او لطف ذوق و سعه صدر و بلند مشربی خاصی داده است که او را بکلی از ابناء جنس و کسوت و مسند او ممتاز کردانیده است و شاید به همین موجب، یا به قول معاندان شیخ، به همین علت بوده باشد که شیخ بهائی مثل بسیاری دیکر از سرآمدان عصرها و

زمانه‌ها در زمینه‌های مختلف و خاصه در خصوص سعه صدر و بلندی مشربش مورد اعتراضها و عنادها و دشمنی‌ها قرار گرفته است به طوری که بعضی از او حتی درحد تکفیر بد گفته‌اند و تفسیق کرده‌اند و او را گاه ریاکار و بی‌اعتنا به درس و تدریس و تعلیم خوانده‌اند و فقط او را اهل سیاحت و گشت و گذار و گریزان از کارهای جدی مثل درسهای رسمی یا فتوی و شیخ الاسلامی و چه و چها شمرده‌اند و مخصوصاً با جدالی که در زمان شیخ. میان تشرع و تصوف درگیر و گرم و اسباب درگیریها بوده است، بعضی او را صوفی مشرب خوانده‌اند که در آن زمان اتهام خطرناکی هم به حساب می‌آمد است اما برای رد دیگر اتهامات منتسب به شیخ بهائی خوب است به کتاب «قصص العلماء» تنکابنی در ذیل احوال و قصص شیخ بهائی نگاهی بیفکنیم که مؤلف آن میرزا سلیمان تنکابنی (که خود از فضلا و علمای ممتاز عصر خود بوده و در حدود دویست تالیف مختلف از آثار خود در همه فنون و شعب فرهنگ و ادب و فقه و اصول اسلامی و غیره برمی‌شمارد) با چه شور و هیجانی سخن می‌گوید و یکایک اتهامات معاندان و بدخواهان شیخ بهائی را نسبت به او، با دلایل قانع کننده و قوی رد می‌کند که مجال تفصیل آن اینجا نیست، اما در مورد مشرب تصوف شیخ، قدری پای استدلال تنکابنی را لنگان می‌توان محسوب داشت زیرا جدل کردن در مقابل نص اشعار باقی مانده از شیخ بهائی که در دیوانش مکرر به چاپ رسیده و انتساب آنها به‌شیخ محرز و یقینی است، اجتهاد در مقابل نص تواند بود، منتهی من نمی‌گویم مشرب صوفیگری و تصوف به معنای دکان باز کردن نتربوق علیشاهان. که ساحت شیخ بهائی از این گونه تنزلات منزه و مبراست، من می‌گویم، به حکم و حکومت اشعار و ذوقیات منصوص از شیخ بهائی، بی‌تردید او مشرب عرفانی داشته است. عرفان و اشراق امری دیگر است و صوفیگری دکانداران نتربوق علیشاهی امری دیگر. کدامیک از بزرگان پرواز کننده در اوجهای سرزمین ما در این هزار و چند صدسال بوده‌اند که مشرب عرفانی و اشراقی و گرایشهای عارفانه نداشته‌اند؟ این اتفاقاً سبب امتیاز عالی و پروازهای بلند مشربانه‌اشان بوده است و هرکدام که از این امتیاز بی‌بهره بوده‌اند. قشریانی بوده‌اند تنگ نظر که هیچ قله‌ای را فتح نکرده‌اند و نامشان با مرگشان. به گودناهای فراموشی و زاول فرو غلتیده است. مگر در دایره بسیار محدود و تنگی از آفاق و اذهانی نظیر خودشان.

با وجود آنکه شعر عربی شیخ بهائی را اعراب دارای نوعی «عجمه» تقدیر کرده‌اند. (هرچند او عرب زاده‌ای اصلاً اهل جبل عامل و بعلبک بوده است که بر ادب عرب و عهود عربی تسلط کامل داشته) و اشعار فارسی او را فارسی زبانانی که فارسی زبان مادریشان است، در ردیف اشعار بزرگان طراز بالای شعر فارسی نمی‌گذارند. با این همه بعضی شعرهای عربی شیخ بهائی را شعر خوب توصیف توان کرد و هم بسیاری شعرهای فارسی او را. زیرا او-دارای صمیمیت و نفس حق و روح صادق و پاک بوده است و همین است که اصل است، گیرم جایی عین را مثل همزه وصل کرده باشد، یا به شور و شیدایی مولانا و بلاغت و شیوایی سعدی و حال و هنجار حافظ مثلاً شعر فارسی نسروده باشد، هرچند پُر، دور از این حال و هواها نیز نبوده است.

باری، بهترین اشعار شیخ بهائی، از تك و توکی غزلها و اقسام دیگر که بگذریم، مثنویهای او است، مثل مثنوی «نان و حلوا» و «شیر و شکر» و کمابیش «نان و پنیر» هم. این مثنویها چندان طولانی و بلند نیستند، ولی در عوض لبّ لباب و نغز و با حال و شور، توصیفشان توان کرد. مقصود شیخ از «نان و حلوا» تمثیل از همه آن چیزهایی است که انسان و نفس تعالی جوی انسان را از مقاصد معنوی و علویات و خلاصه «خدا یا دوست» منحرف کند و سرش را در آخور عوالم دون‌شان انسانیت، فرو برد می‌گوید و چه درست:

هرچه غیر از دوست باشد، ای پسر
نان و حلوا نام کردم سر به سر
گرهمی خواهی که باشی تازه جان
روکتاب نان و حلوا را بخوان

نقل چند بیتی از این مثنوی که در دیوانش عنوان «حکایةفی بعض اللیالی» دارد. بیجا نیست، می‌گوید و خوب:

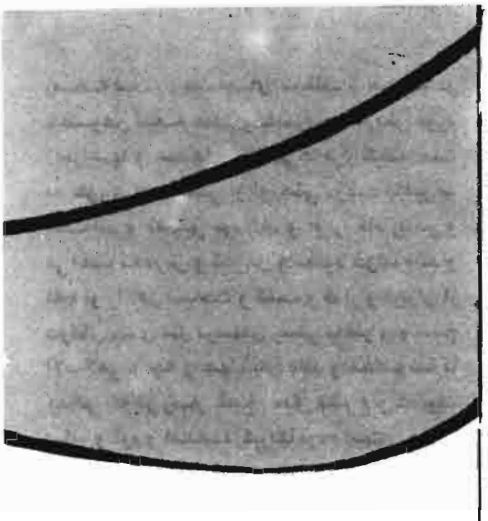
شب که بودم با هزاران کوه درد
سر به زانوی غمش، بنشسته فرد
جان به لب از حسرت گفتار او
دل پر از نومیدی دیدار او
آن قیامت قامت پیمان شکن
آفت دوران، بلای مرد و زن
فتنه ایام و آشوب زمان
خانه سوز صد چو من بی‌خانمان
از درم ناگه در آمد، بیحجاب
لب گزان، از رخ برافکنده نقاب
کاکل مشکین به دوش انداخته
وز نگاهی کار عالم ساخته
گفت ای شیدا دل محزون من
وی بلاکش عاشق مفتون من
کیف حال القلب فی نار الفراق؟
گفتمش: والله حالی لایطاق
یك دمك بنشست بر بالین من
رفت و با خود برد عقل و دین من
گفتمش: کی بینمت، ای خوشخرام
گفت: نصف اللیل، لکن فی المنام!

چنانکه همه مذکران و مورخان نوشته‌اند، شاه‌عباس به شیخ بهائی بسیار علاقه‌مند بود و می‌خواست همیشه او را نزد خود داشته باشد و اقتضای شغل رسمی شیخ هم این بود که با شاه‌عباس در ارتباط نزدیك باشد، حتی در یکی از سفرهای شاه‌عباس که پیاده به مشهد روان شده بود (البته با خدم و حشم و دم و دستگاه و چه و چها و این طور پیاده رفتن‌ها که لشکر و خیمه و خرگاه از جلو و عقب روان باشند و هرجا میل مبارکشان اقتضا کرد چادر بزنند و عیش و نوش و تفریح و شکار برقرار باشد و از این حرفها چندان دشوار نیست. به قول معروف تا پتل پورت هم می‌توان چنین سفر پیاده‌ای داشت، اما خب، سیاست مذهبی شاه‌عباس بود، با چه بسیار مقاصد دیگر) به هرحال در یکی از سه سفر پیاده شاه‌عباس به مشهد که گویا در سال ۱۰۰۸ هجری قمری بوده شاه، شیخ بهائی را نیز همراه خود به مشهد برد، در همین سفر است که آن بداهه گویی مشهور شیخ را در حرم امام رضا(ع) نقل کرده‌اند و قضیه از این قرار است که شاه‌عباس بنابر همان ملاحظات سیاسی مذهبی که داشت وقتی به مشهد رسید، هنگام زیارت امام رضا علیه السلام خواست یك شب هم او مثل خدام حرم، لباس خاص خدمت بپوشد و خدمت کند و همین کار را هم کرد، از جمله خدمتهای حرم یکی هم این بود که خادم باید وقتی شمعها قدری به قول منوچهری «بیمار» می‌شوند، آنها را «گردن بزند» یعنی آن سوختگیهای سر فتیله شمعها را با قیچی یا به قول شیخ بهائی «مقراض» بچیند و پاك کند تا روشنی و شعله شمعها بیشتر و بهتر شود، خلاصه در حالی که شاه‌عباس داشت همین کار را می‌کرد و شیخ بهائی نیز حاضر و ناظر بود، ظاهراً شاه خواست که شیخ الاسلام چیزی مناسب حال «شاه اسلام پناه» و به اصطلاح «مرشد اعظم» و به قول خودش «کلب آستان علی، عباس» بگوید، شیخ بهائی نیز پذیرفت و «در حال بربدیههٔ خاطر» گفت:

هرشام و سحر ملایك علیین
آیند به طوف حرم از خلد برین
مقراض به احتیاط زن ای خادم
ترسم ببری شهپر جبریل امین

که شاه عباس معلوم نیست واقعاً خوشش آمده باشد، ولی بنابر همان سیاست مذهبی که گفتیم اظهار بهجت کرد و «تاریخ نویسان» هم این قضیه را به اصطلاح ثبت دفتر کردند، لطف این رباعی فقط از همان خطاب «ای خادم» به شاه عباس موسوم و ملقب به «کبیر» است که یعنی تو در این چنین حرم و بارگاهها کاره‌ای نیستی، اگرچه سلطان صاحبقران و بهمان باشی، اینجا راستی از یك خادم هم کمتری، باری به اعتقاد من لطف شعری رباعی، در همان خطاب «ای خادم» به شاه قدرتمند زمانه است، والا لفظ رباعی چندان لطفی ندارد، مقراض و احتیاط و غیره، که بگذریم.

باری شیخ بهائی به مناسبت شغل رسمی و لابد لباس خوب و منظم پوشیدن و دیگر ترتیباتی که لازمه حضور در محضر سلطان و سفرا و وزراء



و غیره و غیره است. چندانی دل خوشی از وضع و حال و مشغله خود کویا نداشته است زیرا می‌بینیم گاه در بعضی اشعارش از این معنی به اشاره یاد کرده است و هوای قلندری و لباس ساده زاهدانه پوشیدن و خرقه و کشکول می‌کند. منجمله در یك مثنوی کوتاه چند بیتی می‌گوید:

از سمور و حریر بیزارم
باز میل قلندری دارم

ضمنا از لفظ «باز» در این بیت، معلوم می‌شود که کهکاه کریزی به بیرون از آن لباس رسمی و چنین و چنان می‌زده است و شاید یکی از علل سفرهای بسیار او نیز همین باشد که بعضی بسیار سفر کردن او را بر او خرده کرفته‌اند. به هرحال می‌کوید:

از سمور و حریر بیزارم
باز میل قلندری دارم
تکیه بر بستر منقش بس
بر تنم نقش بوریاست هوس
دل ازین مهملات کشت ملول
ای خوشا خرقه، ای خوشا کشکول

کر مزعفر مرا رود از یاد... مزعفر یعنی غذای زعفران دار و مثلا پلو زعفران دار لذیذ یا نوعی شیرینی زعفران دار

کر مزعفر مرا رود از یاد
سر نان جوین سلامت باد
لوحش الله ز سینه جوشی‌ها
یاد ایام خرقه‌پوشی‌ها

این اظهار بیزاری از مشغله رسمی، آن هم در حضور پادشاه با تشریفات و دم و دستگاههای کذایی را شیخ بهائی در بعضی شعرهای دیکرش هم به تصریح دارد و «قرب شاهان و قدرتمندان» را موجب دوری از خدا و مقاصد عالی معنوی و زهد و تقوا می‌شمارد و بی‌باکانه و صریح بر آن عناوین و مشاغل حمله می‌کند و از هوس کذشتن و رها کردن کشّ و فش و رو به قناعت و زهد و تقوی آوردن را می‌ستاید و توصیه می‌کند و در این معنی خوب و صریح و به قوت. چند جا سخن کفته است و تباه کردن عمر را بدترین باختها و شوربختی‌ها شمرده است:

از هوس بکذر، رها کن کشّ و فش
پا ز دامان قناعت در مکش
کر نباشد جامه اطلس ترا
کهنه دلقی ساتر تن بس ترا
و رمز عفر نبودت با قند و مُشك
خوش بود دوغ و پیاز و نان خشك
ور نباشد مشر به از زرناب
با کف خود می‌توانی خورد آب
ور نباشد مرکب زرین لگام
می‌توانی زد به پای خویش گام
ور نباشد دور باش از پیش و پس
دور باش نفرت خلق از تو بس
ور نباشد خانه‌های زرنکار
می‌توان بردن به سر در کنج غار
ورنباشد فرش ابریشم طراز
با حصیر کهنه مسجد بساز
ور نباشد شانه‌ای از بهر ریش
شانه بتوان کرد با انکشت خویش
هرچه بینی در جهان دارد عوض
وز عوض کردد ترا حاصل غرض
بی عوض دانی چه باشد در جهان
عمر باشد عمر، قدر آن بدان

اینك کلام به سر منزل فرجام می‌رسد با این ختام خوش که شاید بهترین و مشهورترین شعر شیخ بهائی باشد. یعنی مخمس کردن غزلی بسیار زیبا از آن «خیالی بخارایی» در توحید که اصل غزل، یعنی مصرعهای چهارم و پنجم هربند. کار «خیالی» است و سه مصرع مقدم هربند، از آن شیخ بهائی:

تا کی به تمنای وصال تو یکانه
اشکم شود از هرمژه چون سیل روانه
خواهد بسر آید شب هجران تو یا نه؟
«ای تیر غمت را دل عشاق نشانه
جمعی به تو مشغول و تو غایب ز میانه»

رفتم بدر صومعه عابد و زاهد
دیدم همه را پیش رخت راکع و ساجد
در میکده رهبانم و در صومعه عابد
«که معتکف دیرم و که ساکن مسجد
یعنی که ترا می‌طلبم خانه به خانه»

روزی که برفتند حریفان پی هرکار
زاهد سوی مسجد شد و من جانب خمّار
من یار طلب کردم و او جلوه‌که یار
«حاجی به ره کعبه و من طالب دیدار
او خانه همی جوید و من صاحب خانه»

هردر که زنم صاحب آن خانه تویی تو
هرجا که روم پرتو کاشانه تویی تو
در میکده و دیر که جانانه تویی تو
«مقصود من از کعبه و بتخانه تویی تو
مقصو تویی، کعبه و بتخانه بهانه»

بلبل به‌چمن زآن کل رخسار نشان دید
پروانه در آتش شد و اسرار عیان دید؟
عارف صفت روی تو در پیر و جوان دید
«یعنی همه جا عکس رخ یار توان دید
دیوانه منم من، که روم خانه به خانه»

عاقل به قوانین خرد راه تو پوید
دیوانه برون از همه آیین تو جوید
تا غنچه بشکفته این باغ که بوید
«هر کس به زبانی صفت حمد تو گوید
بلبل به غزلخوانی و قمری به ترانه»

بیچاره «بهائی» که دلش زار غم توست
هرچند که‌عاصی است زخیل خدم توست
امید وی از عاطفت دم به دم توست
«تقصیر «خیالی» به امید کرم توست
یعنی که گنه را به ازین نیست بهانه»

● اشاره

صفحه داستان مجلّه «سوره» دردمندان اهل قلم را به مهمانی باصفا و بی‌ریای خویش دعوت می‌کند. سفره این محفل اگرچه ساده و بی‌تشریفات است امّا یکرنگ و صمیمی است. صمیمی با آنها که اهل صمیمیتند و بی‌ریا با آنها که اهل یکدلی و صداقتند.

این صفحه طالب آثاری اعم از داستان، نقد و نظر، تحقیق و بررسی و کنکاشهایی در جهت گسترش فعالیتهای داستان‌نویسی می‌باشد.

چشم به راهیم و قدوم میهمانان دردمند و اهل ذوق را بردیده منّت می‌کذاریم.

«آیسودا»

■ جواد جزینی

آقای نویسنده. سلام! امیدوارم حالتان خوب باشد. امروز دوست شما به دیدنمان آمد. به خاطر کتابهایی که برای من و «آیسودا» فرستاده بودید، تشکّر می‌کنم. وقتی شنیدم از نوشته‌های من راضی هستید، خیلی خوشحال شدم. می‌ترسیدم به دردتان نخورد. راستش باورم نمی‌شود از یادداشتهای روزانه من بشود قصّه ساخت. مگر به همین سادگی هم می‌شود قصّه نوشت؟

شما را به خدا اگر قصّه نوشتید حتماً اسم آیسودا را توی آن بنویسید، اگر هم جایی باقی ماند اسم مرا هم بیاورید. اگر جای اسم من نبود، عیبی ندارد. فقط اسم آیسودا را بنویسید. شاید اگر اسم خودش را توی کتاب شما ببیند خوشحال بشود. آخر آیسودا، خیلی غمگین است. روزهای اول خیلی بی‌تابی می‌کرد. امّا حالا برعکس ساکت است. کم حرف می‌زند. فقط یك گوشه کز می‌کند و به جایی خیره می‌شود.

پای پدرم هنوز توی گچ است. امروز دوباره «هلال احمر» آمد. این بار به هرخانواده کمی برنج و چند کنسرو دادند. یك کامیون هم پیاز و سیب‌زمینی آمد. هرکه هرچقدر دلش می‌خواست، برمی‌داشت. یك روز درمیان هم، تانکرهای جهاد می‌آیند و منبعهای آب را پر می‌کنند. همین دیروز آیسودا به پدرم گفت: «کاش مرا از زیر آوار بیرون نمی‌آوردید.» پدرم چیزی نگفت. انکار می‌خواست وانمود کند، چیزی نشنیده است. و بارها به من گفته بود: «دلم می‌خواهد بمیرم. بروم پیش مادرم.» در این جور مواقع من نمی‌دانم باید به او چه بگویم.

امروز یکشنبه ۲۱ مرداد است. خورشید دارد پشت ابرهای تیره پنهان می‌شود. حالا که دارم اینها را برای شما می‌نویسم آیسودا کنار چادر نشسته و به کوههای سر به آسمان کشیده «کلورز» خیره شده که مهی آرام دارد آنها را کفن می‌کند.

کار زیاد فرصت نمی‌دهد چیزی بنویسم. امروز چهارشنبه ۲۴ مرداد است. باد می‌آید و سایه درهم درختهای زیتون، از دور برایم دست تکان می‌دهند. اینجا زمین هنوز آرام نگرفته است. دیشب دو بار، زمین‌لرزه آمد. با اینکه اصلاً ابری در آسمان نبود، نور بنفش تندی از روی کوهها به پایین پاشیده شد و نعره‌ای که انکار از پشت کوههای «شمام» برمی‌خاست. دوباره گاوهای آقای رمضانی در آغل را شکستند و زدند به جنگل. امروز آب نداریم. اهالی می‌گویند: «از زلزله دیشب، کوه ریزش کرده و جاده را بسته». جهادیها رفته‌اند از رودخانه آب بیاورند.

نزدیکیهای ظهر آیسودا یکهو غیبش زد. همه جا را به دنبالش گشتم. بعداً فهمیدم خودش تنهایی از راه جنگل رفته است، قبرستان. بالای سرش که رسیدم، روی قبر خاله شمسی خوابش

برده بود. قبرستان قرق بود. باد می‌آمد. از دور چادرهای درهم مثل یك خال درشت و سیاه، در صورت سبز دره نمایان بود. بیدارش کردم و هردو با هم گریه کردیم. من هم قبر مادر و برادرم را شستم. یك دسته گل وحشی هم روی قبر خاله شمسی گذاشتیم.

زیتونها هنوز نرسیده است. دیروز با بچه‌ها از راه جنگل رفتیم «زربیندار» جای شما خالی، خیلی تمشك خوردیم. دستها و لبهای همه، از بس تمشك خوردند، سیاه بود. آیسودا هم بود. وقتی می‌خواست تمشك بچیند، توی دستش تیغ رفت. زخم دستش را بهانه کرد و دوباره گریه را سر داد. امّا من می‌دانستم گریه او از زخم دستش نیست. وقتی برمی‌گشتیم شکافهای بزرگی در کوه دیدیم. نه یك جا. چند جای کوه دهان باز کرده بود. شکافها آن‌قدر بزرگ بود که می‌شد همه بچه‌هایی که در «بالا محلّه» مرده بودند، توی آن دفن کرد.

امروز چند تا کامیون سرباز برای کمك به دروی کشاورزان آمد. آقای رمضانی هم یك زنبیل بزرگ برایشان انجیر و گلابی‌هایی که هنوز خوب نرسیده بودند، چید و برد. حالا که دارم اینها را برایتان می‌نویسم، هوا صاف است و چیزی به غروب نمانده. برای امروز کافی است.

●

امروز تا نزدیکیهای ظهر توی صف خواربار معطّل شدم. وضع کمی بهتر شده است. برنج، روغن و مقداری حبوبات. پدر غر زد که: «تا حالا کجا بودی؟» و من گفتم: توی صف. و پدر دیگر چیزی نگفت. آیسودا تکیه‌اش را داده است به پتوهای کنار چادر و زانوهایش را بغل زده و به دور دستها خیره مانده. خسته‌ام و هنوز چیزی برای نهار درست نکرده‌ام. می‌نشینم کنار آیسودا و تکیه می‌دهم به پتوها. امّا او اصلاً محلم نمی‌گذارد. دلم می‌خواهد گریه کنم. همیشه پیش خودم می‌گویم: «آیا می‌شود تمام این اتّفاقات را من در خواب دیده باشم». یك دفعه از خواب بپرم و ببینم همه چیز طبیعی است. پدر مثل همیشه آفتاب نزده رفته باشد شالی و مادر پشت کاوها را قشو بدهد. وقتی من از مدرسه برمی‌گردم، باز صدای مادر بلند باشد که: «صد بار گفتم وقتی از مدرسه می‌آیی کتابهایت را وسط اتاق نیندازی». وقتی من گوش نمی‌دهم، سرم داد بزند، موهایم را بکشد و مجبورم کند، اتاقها را جارو بزنم، برای کاوها آب ببرم، ظرفها را بشویم و من بهانه بیاورم که درس دارم. و همیشه دنبال فرصتی باشم، تا مادر سرش به کاری گرم است، بروم خانهٔ خاله شمسی و از همان پشت پرچینها داد بزنم: «خاله شمسی هو...» و خاله شمسی از پنجره سرك بکشد بیرون و بگوید: «آیسودا جان بدو، خاله دخترت آمده...» و آیسودا بدود به طرفم. امّا این روزها آیسودا حتّی نگاهی هم به من نمی‌کند.

دیروز دوباره آن دکترهای روانشناس آمدند. نمی‌دانم دنبال چه می‌گردند؟ امّا هرچه هست، دربارهٔ آیسوداست. انگار چیز خطرناکی در او پیدا کرده‌اند. این را از طرز نگاههایش می‌گویم. این بار یك خارجی هم دنبالشان بود. با موها و ریشهای بلند. یك پیپ هم گوشه لبش. بوی خوبی داشت. هی از من و پدرم سؤال می‌کردند و با هم خارجی حرف می‌زدند. هرچه با آیسودا حرف زدند، جواب نداد. وقتی خداحافظی می‌کردند، یکی از آنها بسته شکلاتی توی دست آیسودا گذاشت امّا او پرتش کرد روی خاك.

فکر می‌کنم آیسودا مریض شده باشد. گلویش ورم کرده است. توی چشمهایش انگار دو تا جنگل گر گرفته است. خیلی کم غذا می‌خورد. حتّی با من هم کمتر حرف می‌زند. دائم می‌گوید: «می‌خواهم بمیرم». من نمی‌دانم باید چه کار کنم.

دیروز باز هم آن آلمانی چشم آبی برایمان کنسرو آورد. همانها که نزدیك جاده بیمارستان درست کرده‌اند. می‌خواست با آیسودا عکس بگیرد امّا آیسودا فرار کرد رفت توی چادر. من از خجالتِ کار او، دلم می‌خواست آب شوم، بروم توی زمین. معذرت‌خواهی کردم. امّا فکر نمی‌کنم حرفهایم را فهمیده باشد. فقط سرش را تکان داد و چیزی نگفت.

امروز هلال احمر برایمان پتو آورد. حالا هرکداممان یك پتو داریم. جمعه- ۲۷ مرداد- «کلورز»

●

توی چادر تنها نشسته‌ام. پدر رفته است بیمارستان برای باز کردن گچ پایش. آیسودا روی تیه نشسته و به «سفیدرود» خیره شده. ظرفها را شسته‌ام. برای ظهر هم کته درست می‌کنم. شیرهایی که هلال احمر به مردم داد خیلی‌ها را مسموم کرد. دیروز آلمانیها از اینجا رفتند. آن مرد چشم آبی که موهای بوری دارد، خودنویس خودش را به آیسودا داد. امّا او نگرفت. پدرم می‌خواهد خانه چوبی بسازد. حال آیسودا بدتر شده است. همین دیشب، نیمه‌های شب از خواب پرید. سر جایش نشست و شروع کرد به گریه. دو روز است که اصلاً از چادر بیرون نمی‌رود. ورم گلویش بیشتر شده است. کبری خانم می‌گوید «غمباد است، می‌ترسم طفلك آخرش دق کند.»

دیشب خواب عجیبی دیدم. خواب دیدم دست آیسودا توی دست مادرش بود و به طرف جنگل می‌دویدند. صدا زدم:

- خاله شمسی... آیسودا...

برگشتند و نگاهم کردند. لبخند زدند و رفتند. من ایستادم و نگاهشان کردم. کسی انگار از پشت

سر صدایم زد. دوباره که نگاهشان کردم، پشت باغستانهای زیتون گم شده بودند. یك بار دیگر هم خواب دیدم، زمستان بود. برف تمام کوهپایه را سفید کرده بود. آیسودا امّا با همین پیراهن قرمزی که گلهای سفیدی دارد، توی دشت می‌دوید. دامنش پر بود از گلهای وحشی. آن‌قدر خوشحال بود که فریاد می‌زد. صدای جیغش توی درّه پیچید که از خواب پریدم. خیلی برای آیسودا نگرانم، این‌قدر که کم‌کم خودم را دارم از یاد می‌برم. یکشنبه ۲۸ مرداد ـ کلورز.

مرا ببخشید که در فرستادن گزارشهایم تنبلی می‌کنم. امروز جمعه است. فردا که دایی رحمان برود «لوشان»، می‌دهم نوشته‌هایم را برایتان پست کند. دیروز برادر طاهره، توی بیمارستان رشت مرد. باران زیادی هم باریدَ. طوری که اصلاً نتوانستیم از چادر بیرون برویم. زندگیمان خیس آب شد. نزدیکیهای ظهر یك کامیون «کمکهای مردمی» آمد. لباس تقسیم می‌کرد. جلو که رفتم دیدم لباسها کهنه است. یکهو بغضم گرفت. احساس کردم خیلی بیچاره‌ایم. امّا چون واقعاً چیزی برای پوشیدن نداشتیم مجبور شدم بگیرم. یکی برای خودم، یکی برای آیسودا. آیسودا نپوشید، امّا من پوشیدم. خیلی گشاد است. اگر من را در این لباس ببینید حتماً خنده‌تان می‌گیرد.

اخلاق آیسودا خیلی بد شده است. با او که حرف می‌زنم، جوابم را نمی‌دهد. نه فقط جواب من، جواب هیچ‌کس را نمی‌دهد. هیچ کاری هم نمی‌کند و من مجبورم تنهایی همه کارهای چادر را انجام بدهم. ظرفها و لباسها را می‌شویم. چادر را جارو می‌زنم. غذا می‌پزم. توی صف خواروبار می‌ایستم و آیسودا هیچ کاری نمی‌کند. یا دراز می‌کشد و آسمان را نگاه می‌کند، یا بغض می‌کند و به جایی خیره می‌شود. امروز دوباره رفته بود قبرستان. پدرم کتکش زد. دلم برایش می‌سوزد، امّا کاری از دستم برنمی‌آید. دوّم شهریور ماه ـ کلورز.

دوشنبه یازدهم شهریور.

ببخشید که این چند روز نتوانستم برایتان چیزی بنویسم. شاید دیگر اصلاً چیزی ننویسم. حالا دیگر برایم فرقی نمی‌کند اسم من در قصّه شما بیاید، یا نه؟ آیسودا دیروز مرد. روز قبل، برعکس همیشه خیلی آرام بود. از چادر بیرون نرفت، گرفته بود. شب خیلی راحت و آرام پتوی خودش را انداخت و خوابید. من هم رفتم بیرون ظرفها را بشویم. وقتی برگشتم دیدم هنوز بیدار است و به فانوسی که از سقف چادر آویزان است، خیره مانده.

گفتم: هنوز بیداری؟

چیزی نگفت.

گفتم: آیسودا تو چت شده؟ هرشب این موقع خوابت برده بود؟

لبهایش آرام روی هم لغزید، فکر نمی‌کنم لبخند زد. چشمهایش را بست. صبح هرچه صدایش زدم، بلند نشد. دست بردم تکانش بدهم، دیدم تنش سرد است. انگار ساعتها پیش، مرده بود. من جیغ کشیدم. پدرم از خواب پرید.

جسدش را توی رودخانهٔ کنار جاده شستیم. وقتی تن آیسودا را روی آب دیدم یاد روز اوّلی افتادم که شما با دوستانتان آمده بودید.

شما پرسیدید: «اسمت چیه؟» و من گفتم «اسمش آیسوداست آقا!»

شما گفتید: «آیسودا، خودت می‌دانی معنی اسمت چیه؟» آیسودا امّا از شما گریخت و خودش را پشت شاخه‌های تمشك آن سوی جادّه پنهان کرد و شما گفتید: «آیسودا یعنی ماه در آب» و امروز تن آیسودا مثل ماه پاره‌ای در آب شناور بود.

شاید دیگر برایتان چیزی ننویسم. حالم اصلاً خوش نیست. گلویم درد می‌کند. چقدر دلم می‌خواست مرا هم با آیسودا دفن می‌کردند.

طرح

● فرزانه

■ بهروز رشیدی

نسیم بوی گل وحشی می‌داد. آمد فرزانه را بغل کرد و بوسید. نگاهش کردم. چشمانش برقی زد. همیشه همین‌طور است، با پلکهایش می‌خندد. با یك قطره اشك زلال که در چشمانش پر می‌زند. گفتم «چرا می‌خندی؟» گفت «هیچ فکر می‌کردی یك روزی سر قبر خودت بیایی؟» گفتم «اینکه خنده ندارد، داشتم برای خودم فاتحه می‌خواندم، خندیدی حواسم پرت شد.» فرزانه با ریگهای کنار سنگ قبر بازی می‌کرد. گفتم «سر قبرم می‌آمدی؟» گفت «همیشه.» گفتم «روی قبر گلاب می‌پاشیدی؟» گفت «می‌شستم با اشك.» گفتم «خوب است شورمزار نشده.» خندید با پلکهایش. گفتم «تنها می‌آمدی؟» ریگها را روی تخته سنگ گذاشت و شمرد «با مادرم، با مادر تو، بعضی وقتها تنها.»

●

هیچ وقت جرات نکرده بودم با فرزانه تنها باشم. حتی روزی که قرار بود عقد کنیم و نکردیم. خبر حمید مجلس را به هم زد. همان یك بار هم نبود، هردفعه یك طوری می‌شد. فرزانه گفت «این دفعه برگردی، روی صندلی چرخدار کنارم می‌نشینی، گفتم: «اگر برگردم، مادرم می‌گفت: «خبرت را از دل فرزانه می‌گیرم.» گفتم از دل فرزانه بپرس «چند تا سکّوی خمپاره پشت خاکریز هست؟»

فرزانه به مهتاب خیره بود. گفتم «چرا ساکتی؟» گفت «حرف می‌زنم.» گفتم «با مهتاب؟» گفت «عادت کرده‌ام، شبهای مهتابی می‌نشستم کنار پنجره، می‌دانستم به مهتاب نگاه می‌کنی.» گفتم «زندان اُسرا پنجره نداشت، هفت سال خاموشی مطلق. مهتاب کجا بود؟ گفت «حالا این مهتاب، چرا نگاه نمی‌کنی؟» گفتم «چرا به مهتاب؟»

سرخ شد. با پلکهایش خندید. مادرم پاورچین آمد. گفت «چرا توی تاریکی نشسته‌اید؟» فرزانه رفت تا چراغ ایوان را روشن کند. مادرم گفت این دختر یه نوره، هرچی گفتیم، جلو چشم رفیقهاش شهید شده، می‌گفت یك شبی در می‌زند، همه‌تان از خواب می‌پرید. «همیشه همین را می‌گفت. فرزانه نشست، یك قاشق ب. کمپلکس داد دستم. بعدش هم قرص آرامبخش و یك لیوان آب.

●

نسیم آمد قاب عکسها و سنگ قبرها را یکی یکی بغل کرد و بوسید و شعلهٔ شمعها را بیشتر کرد، همه بودند، فرزانه به آیه‌ها خیره مانده بود. عکس گرفتند، یاد منوّرها و دشت تاریك افتادم. نگاهش کردم، چشمانش برقی زد. با پلکهایش خندید. گفتم: «چرا می‌خندی؟» گفت «هیچ فکر می‌کردی مجلس عقدمان سر قبر تو باشد؟»

داستان کوتاه

آشوب

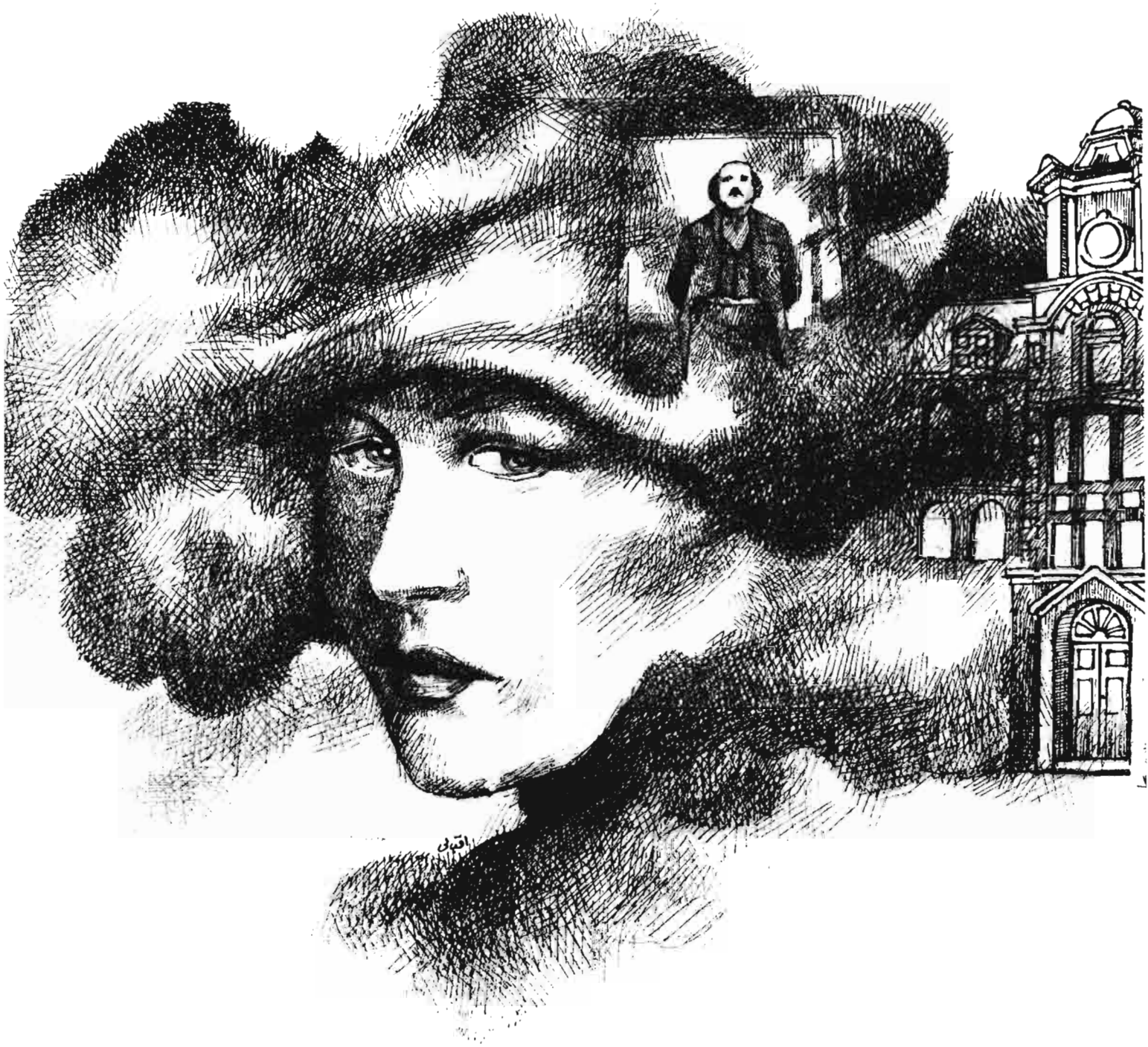
اثر آنتون چخوف،
ترجمه: کاوه بهمن

■ اشاره

«انتون چخوف» Anton Chekhov نمایشنامه‌نویس و داستان‌پرداز نام‌آور روس، در سال ۱۸۶۰ میلادی در شهرستان «تاگانروک» به دنیا آمد و به سال ۱۹۰۴ در آسایشگاهی واقع در جنگل سیاه، از بیماری «سل» درگذشت. در این مدّت کوتاه زندگی، او توانست آثار ارزشمندی در زمینه داستان و نمایشنامه عرضه کند. اگرچه او کار نویسندگی را با نوشتن داستانهای کوتاه فکاهی در مجلات مسکو آغاز کرد امّا خیلی زود از این نوع ادبی کناره گرفت و به طرزی تازه و دلپسند روی آورد. شیوهٔ تازه او سبکی بود براساس حوادثی کمرنگ و ساده، و تقابل دو قطب متضاد. امّا همراه زشتی و زیباییهای زندگی اجتماعی.

آثار «چخوف» دارای مضامین عمیق انسانی است که با طنزی موشکاف و ژرف‌نگرانه، بیان شده است. او همواره با خونسردی، رنج و تنهایی دهقانان و اقشار فرودست را به تصویر کشیده است ولی هیچگاه در این راه دچار هیجانات رمانتیک و احساسی نشده. «چخوف» اگرچه همواره، مانند آثارش ستایشگر سادگی بوده است ولی همواره به حمله برجهل و نادانی همّت گماشته.

سادگی در آثار او آنچنان است که هرگز خشتی زاید در ساختمان داستانهایش یافته نمی‌گردد. خود او می‌گفت: اگر در صحنه‌ای تفنگی را به دیوار آویخته باشد، در صحنه‌های بعد به طور حتم آن را شلیک خواهد کرد. و این حکایتگر این است که هیچ عنصری در کارهای او برای تزیین صرف وارد نشده است و زیبایی هرعنصری در بهره رساندن آن نهفته است. بدین سبب



داستانهای «چخوف» عموما داستانهایی به ظاهر بی‌کشش و ساده جلوه می‌کنند ولی در عمق آنها، همواره جهانی در حال تکوین نهفته است.

از آنجا که «آنتون چخوف» از نویسندگان صاحب سبک عالم داستان‌نویسی است، مطالعه سیر داستان کوتاه در جهان، بدون خواندن کارهای او امکان‌پذیر نیست. «چخوف» موجد سبکی در داستان‌نویسی است که نویسندگان بزرگی چون «آندرسن» و «همینگوی» تا حدّی از آن سبک مایه گرفته‌اند، سادگی و بی‌پیرایگی در ایجاد حادثه داستانی...

«ماشنکاپاولتسکی» Mashenka Pavlestsky

دختر جوانی که تازه، درسش را در یک مدرسه شبانه روزی تمام کرده بود، وقتی قدم‌زنان به خانه «کوشکین‌ها» Kushkins ـ که او به عنوان معلم سرخانه نزدشان زندگی می‌کرد ـ بازگشت، اهل خانه را در آشوب وحشتناک یافت. «میخائیلو» Mihailo دربانی که در را به رویش گشود، مثل آدمی کج خلق، برآشفته و سرخ بود. از طبقه بالا سر و صدای گوشخراشی می‌آمد.

«ماشکا» با خود گفت. «به احتمال زیاد، خانم «کوشکین» عصبانی شده، یا با شوهرش مشاجره کرده است.»

کلفتها در سرسرا و راهرو در رفت و آمد بودند. یکی از آنها می‌گریست. سپس ارباب خانه، «نیکولای سرگئیچ» Nikolay sergeitch را دید که از اتاق «ماشکا» بیرون می‌دوید. مرد کوتاه قدی که باوجود اینکه پیر نبود، چهره‌ای زار و سری بی‌مو داشت. او با صورتی برافروخته و منقبض، بی‌توجه، از معلم سرخانه گذشت و درحالی که بازویش را تکان می‌داد، فریاد زد:

ـ «اود، چه وحشتناک، چه بی‌نزاکت، چه بی‌ادب!» .

«ماشنکا» به اتاقش رفت و برای نخستین بار در زندگی، حس کرد با کسانی زندگی می‌کند که چنان به نان قدرت و ثروت محتاجند که اجازه ندارند تا از عقایدشان حرفی به میان آورند. خانم خانه، «فدوسیا واسیلی‌یونا» Fedosya Vassilyerna زن زشت‌رویی بود که شانه‌های پهن و نیرومند، ابروهای سیاه و پرپشت و سبیل نازک کمرنگی داشت. با سر برهنه، پشت میز ایستاده بود و با دستهای قرمزش، گلوله‌های کاموا، تکه‌های پارچه و پاره‌های روزنامه را دوباره در کیف «ماشنکا» می‌گذاشت. انکار ورود معلم سرخانه غافلگیرش کرده بود. چرا که با چهره‌ای رنگ‌پریده و شگفت‌زده، دختر را برانداز کرد و من‌من‌کنان گفت:

ـ «می‌بخشید، من، ... تصادفاً کیف شمارا به هم ریختم ... یعنی ... یعنی آستینم گیر کرد و

خانم «کوشکین» با خش‌خش دامن بلندش بیرون رفت. «ماشنکا» با چشمهای متحیر، اتاقش را برانداز می‌کرد و نمی‌دانست چه فکری کند. شانه‌هایش از سرما شروع کرد به لرزیدن. «فدوسیا واسیلی یونا» در کیف او چه می‌خواست؟ اگر به گفته خودش، تصادفاً همه‌چیز را به‌هم ریخته بود، پس چرا «نیکولای سرگئیچ» آنچنان سرخ و برآشفته بیرون دویده بود؟ چرا یکی از کشوهای میز نیمه باز بود؟ کیف پولش را که او در آن ده «کوپک» و چند تمبر کهنه داشت، باز کرده بودند و اگرچه قفلش را خراشیدند اما نتوانسته بودند دوباره آن‌را ببندند. قفسه کتابها، وسایل روی میز، تختخواب و نیز لباسهایش، در اثر وارسی به‌هم ریخته بود. وقتی از خانه خارج می‌شد، لباسها بدقت تاشده بودند، پس بازرسی، کامل بود. اما چرا؟ برای چه؟ چه اتفاقی افتاده بود؟ «ماشنکا» دربان برافروخته و کلفت گریان را به یاد آورد. آشوب عمومی هنوز برپا بود. آیا همه اینها به بازرسی اتاقش مربوط نمی‌شد؟ آیا او به وضع وحشتناکی گرفتار نیامده بود؟ رنگ از چهره‌اش پرید و از سرما در سبد لباسهایش پنهان شد.

یکی از کلفتها به اتاق آمد. معلم سرخانه پرسید:

ـ «لیزا» Liza، تو نمی‌دانی چرا اتاقم را وارسی کرده‌اند؟»

«لیزا» گفت:

ـ «خانم، گل سینه دو هزاری‌اش را گم کرده!»

ـ «بله، اما چرا اتاق مرا وارسی کرده‌اند؟»

ـ «همه‌جا را گشته‌اند. خانم! همه‌چیز را. همه ما را لخت کردند و گشتند. خانم، به خدا من هیچ‌وقت نزدیک میز آرایش نرفته‌ام تا گل سینه را بردارم. این‌را در پاسگاه پلیس هم می‌گویم!»

معلم سرخانه هنوز شگفت زده بود:

ـ «اما ... اینجا را چرا وارسی کردند؟»

ـ «گفتم که، یک گل سینه دزدیده شده. خانم همه‌جارا با دستهای خودش گشته. او حتی دربان خودش «میخائیلو» راهم وارسی کرد. این یک رسوایی کامل است. «نیکولای سرگئیچ» خیلی ساده می‌دید و درست شبیه **یک‌مرغ**، قدقد می‌کرد. اما شما نباید بترسید خانم! اینجا چیزی پیدا نمی‌کنند. اگر شما گل سینه را برنداشتید نباید اصلا وحشت کنید!»

«ماشنکا» یک نفس و به خشم گفت:

ـ «اما «لیزا»، این پستی است ... توهین! ... او به چه حقی به من بدگمان شده و وسایلم را وارسی کرده؟»

«لیزا» آهی کشید و گفت:

ـ «شما با غریبه‌ها زندگی می‌کنید، خانم! اگرچه خانم جوانی هستید. اما شما ... به‌هر حال ... یک خدمتکارید ... با پاپا و مامانتان که زندگی نمی‌کنید!»

«ماشنکا» خودش را روی تختخواب انداخت و به تلخی گریست. هرگز در زندگی آنچنان بی‌حرمتی ندیده بود. هرگز این‌گونه به او توهین نکرده بودند ... آدم درس خوانده‌ای بود. دختر یک آموزگار و همیشه از دزدی وحشت داشت. و اینک مثل یک ولگرد او را بازرسی کرده بودند. نمی‌توانست این اهانت را تحمل کند. اکنون به خشم او، ترس شدیدی نیز آمیخته بود. افکار بی‌معنای بسیاری به ذهنش راه یافت، اگر واقعاً به او بدگمان شده باشند. امکان داشت، دستگیرش کنند، تمام تنش را بگردند و همراه دسته‌ای سرباز از میان خیابان به زندان سرد و تاریکی ببرند. زندانی پر از موش و شپش. درست مثل سیاه چالی که شاهزاده خانم «تاراکانوف» Tarakanov در آن زندانی بود. چه کسی از او حمایت می‌کرد. خانواده‌اش در شهرستان دوری زندگی می‌کردند و برای آنکه نزد او بیایند، پولی نداشتند. در حقیقت او در یک بیابان، تنها بود. بدون دوست و آشنا. هرچه می‌خواستند، می‌توانستند با او بکنند.

«ماشنکا» درحالی که می‌لرزید با خود گفت: «در همه دادگاهها از خودم دفاع خواهم کرد. سوگند می‌خورم و آنها باور می‌کنند که من قادر به دزدی کردن نیستم! «به یاد شیرینی‌هایی افتاد که طبق عادت روزهای مدرسه، برای ناهار، در جیبش می‌گذاشت و از اینکه خانم خانه با بازرسی سبد لباسها، به راز او پی برده، خجالت کشید. با این یادآوری، دچار حمله‌ای عصبی شد. و شقیقه‌ها و معده‌اش شروع کردند به تپیدن.

ـ «غذا حاضر است!» خدمتکار با گفتن این جمله، «ماشنکا» را به غذاخوری فراخواند.

ـ «بروم یا نه؟ سرش را شانه زد. با یک حوله نمدار صورتش را پاک کرد و به اتاق غذاخوری رفت. همه برای خوردن آماده بودند. یک سر میز «فدوسیا واسیلی یونا»، احمقانه و رسمی نشسته بود، در سر دیگر «نیکولای سرگئیچ» با سیمای سفید و سرد، و در کناره‌های میز، میهمانها و بچه‌ها. بشقابها، به وسیله دو نوکر که دستکش سفید به‌دست داشتند، چیده شد. آشفتگی خانه و رنج خانم «کوشکین» را هرکسی می‌توانست حس کند. همه ساکت بودند و جز صدای جویدن غذا و برخورد قاشق و بشقاب، چیزی به گوش نمی‌رسید.

خانم خانه نخستین کسی بود که سکوت را شکست. با صدایی خسته و کسل از یکی از نوکرها پرسید:

ـ «چه غذایی داریم؟»

نوکر پاسخ داد:

ـ «Esturgeon ala russe»

«نیکولای سرگئیچ» شتابان گفت:

ـ «فنیا» Fenya من دستور دادم. هوس ماهی کرده بودم. اگر میل نداری، بگو آماده نکنند.

«فدوسیا واسیلی یونا»، خوراکی را که خودش نگفته بود، دوست نداشت و اینک چشمانش از اشک پرشده بود.

«مامیکوف» Mamikov پزشک خانه، با صدایی ملایمی اظهار کرد:

ـ «خواهش می‌کنم، مضطربمان نکنید!» و درحالی که بازوی اورا گرفته بود با لبخندی شیرین اضافه کرد:

ـ «بدون اینها هم ما عصبی هستیم. گل سینه را فراموش کنید! تندرستی بیش از دو هزار روبل ارزش دارد.»

خانم خانه پاسخ داد:

ـ «تاثر من برای دو هزار روبل نیست.» قطره درشت اشکی بر گونه‌هایش لغزید:

ـ «برای طغیانی است که برعلیه من شده. من نمی‌توانم در خانه‌ام با یک دزد زندگی کنم. تاثر من برای دو هزار روبل نیست ... اما دزدی از من، نمک به حرامی است. این است مزد مهربانیهای من!»

همه به بشقابهایشان نگاه می‌کردند. اما «ماشنکا» تصور می‌کرد پس از ادای این حرفها، همه به خانم نگاه خواهند کرد. بغض گلویش را فشرد. به گریه افتاد، دستهایش را روی دهانش گرفت و غرغرکنان گفت:

ـ «می‌بخشید، نمی‌توانم خودداری کنم. سرم درد می‌کند. باید بروم!»

از پشت میز برخاست. صندلی را به ناراحتی کنار زد و به سرعت بیرون رفت تا بتواند برآشفتگی‌اش غلبه کند. «نیکولای سرگئیچ» به ترش‌رویی گفت:

ـ «چه احتیاجی به کشتن اتاق او بود. شاید گل سینه را او برنداشته باشد.»

«فدوسیا واسیلی یونا» گفت:

ـ «من نگفتم گل سینه را او برداشته، اما آیا تو می‌توانی این حقیقت را به او بگویی که من هیچ اعتمادی به این گدای فهمیده ندارم؟»

ـ «واقعاً کار بدی بود، «فنیا» می‌بخشید ولی شما قانوناً حق نداشتید اتاق اورا بگردید!»

ـ «من چیزی از قوانین شما نمی‌دانم. چیزی که می‌دانم این است که گل سینه‌ام را گم کرده‌ام

و باید آن را پیدا کنم!» چنگالش را با صدا درون بشقاب انداخت و با خشم، چشم غره رفت:

ـ «تو هم غذایت را بخور و در آنچه به تو مربوط نیست دخالت نکن!»

«نیکولای سرگئیچ» سرش را زیر انداخت و به آرامی آه کشید.

در این ضمن، «ماشنکا» به اتاقش رسید و خودش را روی تختخواب انداخت. اینک او، نه‌تنها احساس خطر می‌کرد، بلکه حس می‌کرد که فریب هم خورده. دوست داشت سیلی سختی‌به صورت این زن کودن متکبر و خسیس بزند. دراز کشید و خواب دید که گل سینه گران قیمتی خریده و به صورت این زن دروغگو، پرت کرده است. اگر خداوند اراده می‌کرد، «فدوسیا واسیلی یونا» خانه‌خراب می‌شد و آواره گدایی. اگر خداوند می‌خواست، او طعم همه تنگدستی‌ها و نیازمندیها را می‌چشید و از «ماشنکا»ی اهانت دیده، صدقه می‌گرفت. آه اگر فقط می‌توانست صاحب ثروتی باشد و کالسکه‌ای بخرد، می‌توانست برای حسادت آن زن با سرو صدای زیاد از نزدیک پنجره بگذرد.

اما همه اینها فقط رؤیا بود. در واقع او تنها یك راه داشت، بدون یك ساعت درنگ، از اینجا بگریزد. اگر چه از دست دادن این خانه و بازگشتن نزد پدر و مادرش که هیچ چیز نداشتند، وحشتناك بود. اما چه می‌توانست بکند؟ نه می‌توانست نگاه‌خانم خانه را تحمل کند و نه اتاق کوچکش را. در اینجا احساس خفگی و بیچارگی می‌کرد. از «فدوسیا واسیلی یونا» که با بدیها و بدگمانی‌های اشرافی‌اش اورا آزار داده بود تنفر داشت. و دنیا با وجود این زن، زشت و خشن به نظر می‌رسید. «ماشنکا» برخاست و شروع کرد به بستن بارش.

ـ «اجازه هست؟» «نیکولای سرگئیچ»بی‌صدا آمده بود بالا و با صدایی مهربان از پشت در پرسید:

ـ «اجازه هست؟»

ـ «خواهش می‌کنم!»

داخل شد و نزدیك در ایستاد. چشمانش تار می‌دید و بینی سرخش برق می‌زد. بعد از غذا در خوردن آبجو زیاده‌روی کرده بود. و این امر، از حرکت دستهای شل و ولش احساس می‌شد. درحالی که به چمدان اشاره می‌کرد، پرسید:

ـ «این چیست؟»

ـ «بارم را می‌بندم، اما من نمی‌توانم در خانه شما بمانم. با این بازرسی، من عمیقاً احساس اهانت می‌کنم!»

ـ «می‌فهمم ... اما در مورد رفتن شما اشتباه می‌کنید ... وسایلتان را وارسی کرده‌اند، اما چه اهمیتی دارد؟ شما ابداً در وضع بدی نیستید!»

«ماشنکا» به خاموشی چمدانش را می‌بست. «نیکولای سرگئیچ» درحالی که در جستجوی کلمات دیگری بود، سبیلش را تاب داد و با صدایی مجاب‌کننده افزود:

ـ «می‌فهمم، البته شما باید این را هم درنظر بگیرید که همسر من عصبی و خودرای است. شما نباید درباره او با شتاب قضاوت کنید!»

«ماشنکا» حرف نمی‌زد.

ـ «اگر شما هنوز روی تصمیمتان هستید ... خوب اگر شما دوست دارید، من برای عذرخواهی آماده‌ام. من ... پوزش می‌خواهم!»

«ماشنکا» پاسخی نداد. فقط‌روی چمدانش خم شد. این مرد وامانده و مردد، برای او، مطلقاً بی‌اهمیت بود. او با وضع رقت‌انگیزی ایستاده بود و مانند مستخدم‌هایش نیازمند و بیچاره به نظر می‌رسید. و عذرخواهی‌اش نیز معنای دیگری نداشت.

ـ «هوم ... حرفی نمی‌زنید! این کافی نبود؟ در این مورد من از طرف همسرم نیز عذر می‌خواهم. رفتار او ناشیانه بود. و من این را منصفانه می‌پذیرم!»

«نیکولای سرگئیچ» چند قدمی راه رفت و آه‌کشان ادامه داد:

ـ «پس شما می‌خواهید قلبم را بشکنید می‌خواهید عذابم بدهید؟»

«ماشنکا» درحالی که به او نگاه می‌کرد و صورتش از اشك خیس شده بود گفت:

ـ «من می‌دانم که شما مقصر نیستید، «نیکولای سرگئیچ»، شما چرا خودتان را آزار می‌دهید؟»

ـ «البته ... اما ... نروید. خواهش می‌کنم!»

«ماشنکا» سرتکان داد. «نیکولای سرگئیچ» کنار پنجره ایستاد و با انگشتانش روی یکی از شیشه‌ها ضرب گرفت:

ـ «این‌گونه وقایع ز جرم می‌دهند ... چرا می‌خواهید در برابرتان زانو بزنم؟ غرورتان جریحه‌دار شده. گریسته‌اید و می‌خواهید بروید. اما من هم غرور دارم و شما توجهی ندارید. شاید می‌خواهید آنچه را نگفته‌ام اعتراف کنم، می‌خواهید آنچه را نزد کشیشم اعتراف نکرده‌ام به شما بگویم؟»

«ماشنکا» پاسخی نداد. «نیکولای سرگئیچ» آهسته گفت:

ـ «گل سینه همسرم را من برداشته‌ام ... خوب است؟ راضی شدید؟ بله من ... آنرا برداشتم ... اما به لطف شما امیدوارم ... به خاطر خدا، حتی یك کلمه به کسی نگویید!»

«ماشنکا» مبهوت و وحشت‌زده، چمدانش را می‌بست. وسایلش را قاپید. مچاله کرد و درون چمدان و سبد، جاداد. اینك پس از این اعتراف منصفانه، او حتی یك دقیقه نمی‌توانست بماند.

«نیکولای سرگئیچ» پس از مکثی کوتاه، افزود:

ـ «این عجیب نیست، یك داستان همیشگی است. من به پول نیاز دارم و او ... پولی به من نمی‌دهد. این خانه و تمام چیزها، با پول پدرم خریداری شده. همه به من تعلق دارد. گل سینه مال مادرم بود اما همسرم تصاحبش کرد. او همه‌چیز را تصرف کرده. و من نمی‌توانم حقم را از او بگیرم ... من از شما خواهش می‌کنم، التماس می‌کنم. چشم‌پوشی کنید ... بمانید ... عفو کنید ... می‌مانید؟

«ماشنکا» با قاطعیت گفت: «نه!» و شروع کرد به لرزیدن:

ـ «اجازه بدهید بروم ... از شما تمنا می‌کنم!»

«نیکولای سرگئیچ»، درحالی که روی چهارپایه، نزدیك چمدان می‌نشست، آه کشید:

ـ «باید اعتراف کنم که من مردمی را که هنوز رنج می‌کشند و اهانت می‌بینند، دوست دارم. دوست دارم همیشه اینجا بنشینم و به چهره رنج کشیده شما نگاه کنم ... پس نمی‌مانید؟ می‌فهمم ... طبیعی است ... بله، البته ... برای شما، این بهترین راه است. اما برای من، آه ... من نمی‌توانم حتی یك لحظه از این سیاه‌چال تکان بخورم. البته می‌توانم به یکی از املاکمان فرار کنم، اما همه‌جا، تعدادی از گماشته‌های همسرم هستند ... مردمشور همه آنها را ببرد. همه‌جا هستند، و مراقب: تو نباید ماهی بگیری، نباید به علفها نزدیك شوی، نباید درختها را بشکنی!»

ـ «نیکولای سرگئیچ!»

همسرش از اتاق پذیرایی صدا می‌کرد:

ـ «آگینا»Agneyaتو را می‌خواهد!»

«نیکولای سرگئیچ» برخاست و به آرامی به سمت در رفت:

ـ «پس نمی‌مانید؟ اگر ماندید، شبها می‌آیم و با شما صحبت می‌کنم، ها؟ بمانید! اگر بروید در این خانه دیگر چهره‌ای انسانی نخواهد ماند. وحشتناك است!».

صورت خسته و رنگ پریده «نیکولای سرگئیچ» به او التماس می‌کرد، اما «ماشنکا» سری تکان داد و با اشاره دست او را وادار به بیرون رفتن کرد.

نیم ساعت بعد، او، به راه خودش می‌رفت!

●

● دربارهٔ داستان‌نویسی

بعضی وقتها جمله‌ای کوتاه از تجربه‌ای غنی می‌تواند منشا خلق اثاری عظیم شود.

ذهن حساس و کیرندکی خلاق داستان‌نویس به دنبال شکارهایی از این دست است.

این صفحه قصدش انتقال تجربه‌هایی است که ذکر و مرورش چه بسا داستان‌نویس را در باروری خلاقیت و ابتکار هنری‌اش یاری دهد.

مخاطب این صفحه ان دسته از علاقه‌مندان کرفتاری است که مشغله‌های اجرایی روزمره به انها کمتر فرصت مطالعه را می‌دهد.

کوستاو فلوبر:

«هرکز شهود درونی هنرمند را به حالات ادمی که واقعا دستخوش اوهام و خیالات پوچ شده است تشبیه مکنید. من هردو این حالات را خوب می‌شناسم. و می‌دانم که میان ان دو تفاوت از زمین تا آسمان است. در ان حالت که بحق می‌تواند حالت درکیری با اوهام و خیالات خوانده شود هرچه همواره هست ترس است و دیکر هیچ. آدم در آن حالت احساس می‌کند فردیت و تشخص او دارد از وجودش رخت برمی‌بندد. آدم احساس می‌کند دارد راستی راستی می‌میرد. در شهود شاعرانه برعکس شادی هست. چیزی هست که در تو حلول می‌کند درست همان‌طور که ادم دیکر هیچ نمی‌داند خود راستی راستی در کجا قرار دارد... این شهود درونی اغلب کم‌کم و در کذر زمان صورت می‌بندد. ذره‌ذره مثل قسمتهای مختلف دکوری که آدم دارد برپا می‌کند ولی کاهی هم همین شهود شاعرانه چنان سریع و کذرا پدیدار می‌شود که کویی از نوع اوهامی است که به هنکام خواب مصنوعی به سراغ آدمی می‌آید. چیزی از جلوی چشمان آدم می‌کذرد و درست در آن لحظه است که آدم باید خودش را با حرص و ولع در اختیار آن چیز بکذارد...»

آندره‌ژید:

«راز بزرک استاندل و بی‌باکی بزرک او نیز تنها در این بود که بی‌مقدمه و فوری به نوشتن می‌پرداخت. این است که اندیشه‌هایش که آبستن عواطفند چنان زنده و تازه و خوشرنک می‌مانند که تو کویی پروانکان نوزادند که کیرنده و کردآورنده‌شان درست در لحظه‌ای غافلکیرشان کرده است که داشته‌اند سر از پیله درمی‌آوردند.

فرانسوا موریاك:

«اکر تنها یك دلیل برای موجودیت رمان‌نویس بر این کره خاکی وجود دارد، آن یك دلیل همانا این است که بتواند آن عنصری را در نهاد شریفترین و والاترین شخصیتها بازشناسد و بازنماید که در برابر خداوندکار به سرکشی و عتاب برمی‌خیزد- و چنان عنصری بی‌شك نهانی‌ترین رذایل است و ناپیداترین ریاکاری‌ها. نیز آنکه رمان‌نویس بتواند پرده از راز سرچشمه قداستی برکیرد که در نهاد مخلوقاتی هست که به چشم ما کمراه می‌آیند.»

تولستوی:

«مرد هنرمند باید بر سطح رفیعترین جهان‌بینی عصر خویش جای داشته باشد و احساسی را تجربه کرده باشد و رغبت و اشتیاق و فرصت انتقال آن را داشته باشد و نیز در یکی از انواع هنر خداوند استعداد باشد.»

تولستوی:

«نویسنده هربار نوك قلم خود را در دوات فرو می‌برد ذره‌ای از کوشت خود را در آن‌جا می‌کذارد.»

ارنست همینکوی:

«من جستجوکر چیزی آن سوی زندکی و بیرون از زمانم. اما قصد من ارائه زندکی آدمی است در همان هیأت ساده‌اش و نه آراستن و پیراستن آن. من متفکر بزرکی نیستم پیام آتشینی هم برای آدمیزاده نیاورده‌ام. با این همه دنیا را عجیب خوب می‌شناسم، با هزارها کوشه و کنار زندکی‌اش.»

رالف فریدمن

نظر «رالف فریدمن» درباره رمان غنائی و شاعرانه:

«رمانی که در اساس به ساختار شعر نزدیك می‌شود تسلسل خطی زمان را می‌شکند تصویر را جایکزین حادثه یا واقعه می‌کند. از دیالوك و کنش دور می‌شود و به مونولوك به صورت بیان خاطرات. یادداشت روزمره و غیره نزدیك. چنین رمانی از صرح داستانی بهره می‌جوید برای پیوند حوادث تصویری داستان. دو حالت متفاوت شاعرانه و داستانی در چنین داستانی نوعی تناقض و کشش را ایجاد می‌کند.»

تولستوی می‌کوید:

«انکیزه‌های کردار آدمی و کرایشهای درونی ذهن او به نظر ما به مراتب مهمترند و شناخت آنها از هرنظر ضروری‌تر از شناخت خود کردار اوست و ما به مراتب بیشتر می‌پسندیم که خوانندکان بروشنی دریابند بازیکران عمده ما به چه می‌اندیشند تا اینکه دریابند همه آنان چه می‌کنند.»

آندره ژید:

«هرکز به عرضه عقاید میپرداز مکر در قالب خویی و خصلتی یا در هیأت شخصیتی...»

جورج الیوت:

«اکراه دارم از اینکه تن به هر رمز

● واژه‌نامه ادبیات داستانی

و هر راز و هر اصلی بدهم که حاضر نیست در این یا آن هیات انسانی جلوه‌گر شود. یا قالب این یا آن تجربه فردی را به خود بپذیرد، و شاید این نشانه‌ای است دال بر آنکه اگر من به نحوی می‌خواهم به دیگران کمک کنم تا چیزی را مشاهده کنند این کار را می‌باید به هر حال از رهگذر هنر در مقام وسیله خود صورت دهم.»

ویرجینا وولف

ویرجینا وولف به واپسین مراحل ایجاد «امواج» می‌اندیشد و می‌گوید:

«آنچه برای من عجیب می‌نماید، آزادی و تهوری است که نیروی خیال من در آخرین مرحله از نگارش این اثر، از خود نشان می‌داد که چگونه انبوه تصاویر و صحنه‌ها و نمادهایی را که من فراهم آورده بودم بی‌محابا برمی‌گزید و به کار می‌بست و به گوشه‌ای می‌انداخت و من ایمان دارم که این درست‌ترین شیوه‌ای بود که آن همه را به کار گیرد- و نه اینکه آن چیزها را به همان ترتیب از پیش تعیین شده در اثر به کار بندد... این است که من امیدوارم صدای دریا و پرندگان را به گونه‌ای در اثرم حفظ کرده باشم و سحرگاهان را و باغ را و این همه حضوری نامرئی در اثرم داشته باشند تا ناخودآگاهانه نقش خود را از زیر یا در پرده در آن بازی کنند.»

*** کشمکش (ستیز، کشاکش، تعارض، تضاد) Conflict**

کشمکش برای هرداستان از ضروریات است زیرا این روایت یا نمایش کشمکش و نتیجه آن است که دلهره می‌آفریند و علاقه برمی‌انگیزد. کشمکش ممکن است بین دو شخصیت یا دو اندیشه متضاد یا بین یک شخصیت با محیط به وجود آید. کشمکش را به دو بخش بیرونی و درونی نیز تقسیم کرده‌اند. کشمکش درونی معمولاً برافکار یا اندیشه‌های شخصیتی واحد تمرکز می‌یابد. بیشتر اوقات کشمکش بین قهرمان و ضد او (ضد قهرمان) حادث می‌شود.

کشمکشی که بین قهرمان با ضد قهرمان یا سرنوشت یا محیط یا درون قهرمان، یا با نظامهای ارزشی متضاد به وجود می‌آید.

*** فولکلور (ادبیات قومی، ادبیات توده، فرهنگ مردم، فرهنگ عامیانه) folk literature**

داستانها و شعرهایی که به طور شفاهی در میان مردم رشد می‌یابد و سینه به سینه به نسلهای بعد منتقل می‌شود.

روایات سنتی و معمولاً شفاهی از یک فرهنگ معین که نمایانگر عقاید و ارزشها و تاریخ و اسطوره‌های آن فرهنگ است و از نسلی به نسل بعد منتقل می‌شود.

*** فرمالیسم (صورت‌گرایی، قالب‌گرایی، شکل‌گرایی، اصالت فرم) formalism**

جنبشی مبتنی برتوجه مطلق به شکل و قالب یک اثر هنری، و نه توجّه به معنی و محتوی و موضوع آن. از نظر زیبایی شناختی در مقابل رئالیسم که در پایان قرن نوزدهم ظاهر شد. فرمالیستها معتقدند که قالب و شکل و صورت یک اثر هنری ونیزجنبه‌های انتزاعی آن می‌تواند بهتر از ترسیم واقعیات در ایجاد رابطه و القاء اندیشه مورد نظر بویژه در جوامع صنعتی امروز مؤثر باشد، از این رو جوهر هنر را برمعیار شکل و صورت می‌سنجند.

جنبشی که در دهه ۱۹۲۰ در ادبیات و بویژه در نقد ادبی روسیه آغاز شد و به مسئله زیبایی شناختی در مقابل جنبه‌های اجتماعی هنر، اهمیّت بیشتری داد. هرچند این جنبش بعدها در ادبیات اتحاد شوروی موقعیت مسلط خود را از دست داد و بینش سوسیالیستی جانشین آن شد. با این همه تاثیر مثبت و سالمی در حیطه نقد ادبی از خود به جا گذاشت.

ویساریون بلینسکی منتقد قرن نوزدهم را می‌توان به عنوان بنیانگذار نقد ادبی روسیه نام برد. نظریه‌پردازان و منتقدان فرمالیست عبارت بودند از: ویکتور شکلوسکی، بوریس ایکن‌بام، یوری تینیانوف، ویکتور ژیرمونسکی، بوریس توماشفسکی و ویکتور وینوگرادف.

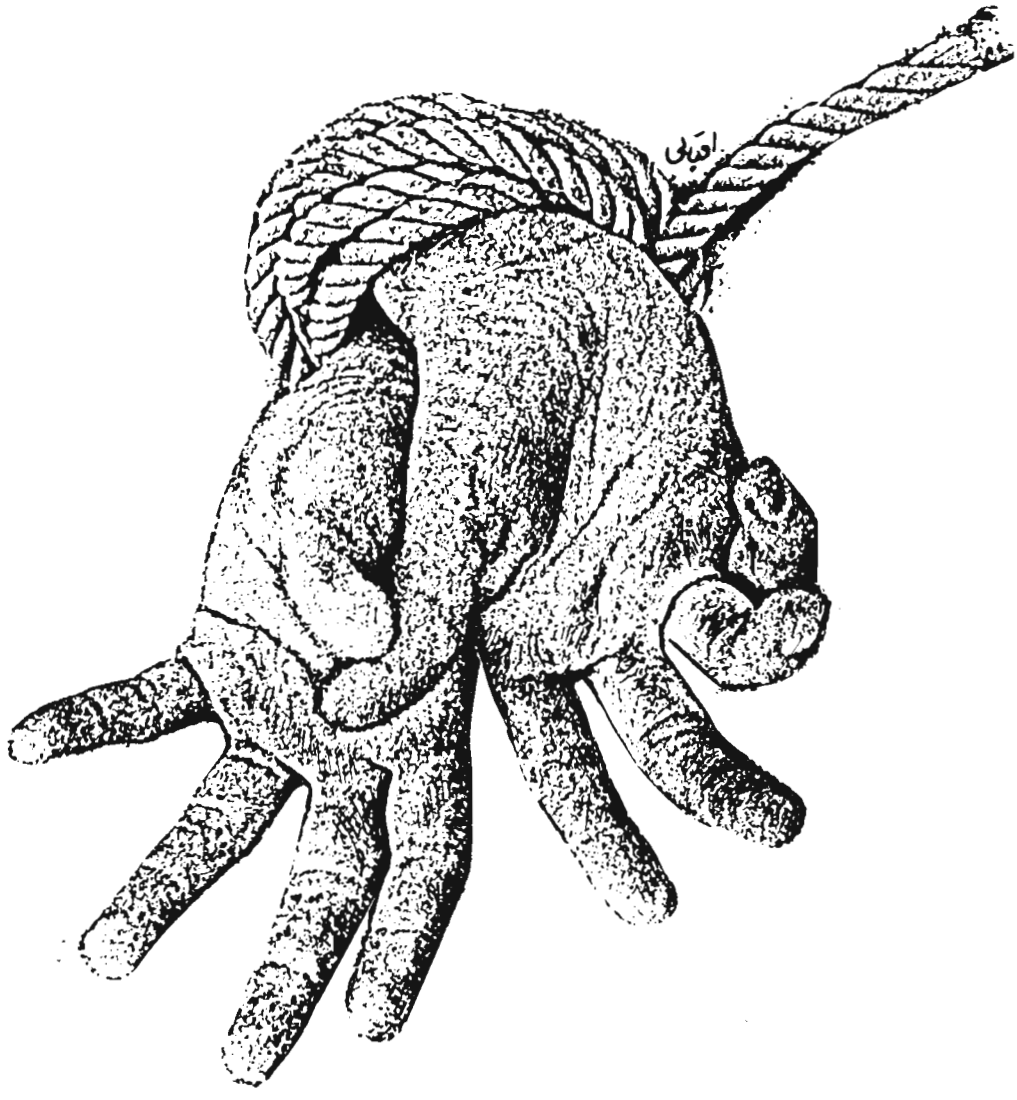
*** فضا (جو، اتمسفر، فضا و رنگ، حال و هوا، کیفیت محیط و مکان) atmosphere**

حالت یا حال و هوای عاطفی و احساسی غالب و مسلط برداستان. این کیفیت به وسیله عناصر گوناگونی در داستان ایجاد می‌شود.

*** کلاسی‌سیسم (سبک باستانی، سبک کلاسیک) classicism**

واژه‌ای است که از دوران یونان و روم باستان اخذ شده و در ادبیات برای توصیف نظرگاه قرن هجدهم، یعنی ارزشهای «کلاسیک» تناسب اجزاء و نظم و ظرافت سبک به کار می‌رود.

کلاسی‌سیسم به یک معنی به مفهوم تبعیت از اصول تعادل و میانه‌روی و کف نفس و وقار و نظایر اینهاست که در هنر و ادبیات یونان قرن پنجم رواج داشت. واژه «کلاسیک» در مقابل «رمانتیک» نیز به کار می‌رود. «کلاسیک» توجه به «قالب» و «صنعت» (زیبایی قالب و روشنی بیان) و «رمانتیک» توجه به الهام شخصی و بیان عاطفی دارد. کلاسیک به طور کلی به دوره‌هایی از آفرینش آثار و دستاوردهای گرانقدر ادبی، موسوم به دوره آثار «کلاسیک» نیز اطلاق می‌شود. این آثار معمولاً روح فرهنگ یا ملّیت سرزمینی را که در آن آفریده شده‌اند، به نمایش درمی‌آورد.



● خون در اشک و باران

■ جهانگیر خسروشاهی

بچه‌ها نگران آینده بودند و بیش از همه حسن که اکنون در ساعت «آزادباش» کنار ستونی پوشیده از سیم خاردار ایستاده بود و فکر می‌کرد. پیرمرد از آغاز اسارت تا آن بازداشت، لحظه‌ای آرام نداشت. پس از ورود آن تازه وارد ایز هفتمین بازداشت بود.

نم‌نم باران جاده کوتاه آسفالت را که از میان اردوگاه می‌گذشت، خیس کرد. تصوّر آینده در وهمی تلخ و غبارگرفته گم شده بود. حسن به دیروز اندیشید،... ضابط عراقی پنج نفر از بچه‌های کار درست آسایشگاه هفت را بیرون کشید. حسن به خاطر داشت که دیروز هم مثل امروز اشک آسمان بردامن زمین می‌ریخت، آرام و بی‌صدا.

ضابط بچه‌ها را وسط «چهارراه» روی زمین نشاند:

ـ چمباتمه! سرها پایین!

ضربات کابل فرود آمد و سر بچه‌ها را ترکاند و خون، مخلوط در باران به زمین ریخت. باران بیشتر شده بود.

«چهارراه» تقاطع کوچکی بود از برخورد جاده آسفالت و راهی که عرض اردوگاه را قطع می‌کرد و پنجره آسایشگاههای چهاردهگانه اردوگاه روی آن باز می‌شد. در آنجا بود که از «سرپل»ها اعتراف می‌گرفتند، از بچه‌های کار درست آسایشگاهها. و «سرپل‌ها» را جاسوسها شناسایی می‌کردند. شبکه‌ای فلزی را مثل سقف روی «چهارراه» واداشته بودند تا پنکه‌ای سقفی را برآن بیاویزند، با پرّه‌هایی کج و معوج.

حسن در این فکر بود که چرا آنها به حاج موحد طمع کرده‌اند. «او را که می‌شناسند. همه چیز را تحمّل می‌کند و نم پس نمی‌دهد... از همان ابتدای اسارت تاکنون، پیرمرد با آنها جنگیده است.» صدای فریادی جگرخراش از «بهداری» حسن را از خود بیرون کشید:

ـ یا فاطمه زهرا...

●

ضابطه یقه موحد را گرفت و او را برزمین کوبید:

ـ مردك! یك کلمه بگو و راحت شو!

ـ صد کلمه را هم که بخواهی می‌گویم: لافتی الا علی لا سیف الا ذوالفقار...

ـ تو یك نفر، می‌خواهی مرا در مقابل این همه اسیر که به من زل زده‌اند بشکنی؟ بگو!

ـ الله‌اکبر، جانم فدای خمینی رهبر!

ـ بگو ناسزایی را که من می‌گویم!

ـ من پاسدارم، پاسدار خمینی...

خون از دستان ضابط فوران زد! کابل را محکمتر به دور دستانش پیچید:

ـ تو پیرمرد! یك بار باید جلوی صف آمار توهین کنی!

ـ من جانبازم، جانباز خمینی!

ـ برو «ماجد لطیف» را بگو بیاید. این فقط‌زبان او را می‌فهمد!

پوتینهای قرمز «ماجد لطیف» تحمّل سنگینی نگاه او را نداشت، از ضابط پرسید:

ـ کارت عبور دارد این؟

ـ بلا مانع.

«ماجد لطیف» دستش را به طرف موحد برد.

ـ انگشت سبابه دست راست روی زمین!

موحد دستش را که مشت بود به طرف زمین برد.

ـ دست پایین، ده مرتبه بچرخ دور خودت! و آرام چرخید.

ـ نُه... ده... برپا! بدو به طرف در اردوگاه.

پیشانی موحد، درهم شکسته از فشار بلوك سیمانی، جوشش خون.

باران تندتر شد. بچه‌ها همه در زیر سقفی‌ها جمع شده بودند. حسن کنار ستون پوشیده از سیم خاردار، ایستاده بود، خیس از باران، آنچنان

که گویی در دل موجی گل‌آلود، غوطه خورده باشد.

پاهای موحد به پره‌های پنکه سقفی، بسته شد کلید پنکه همچنان خراب بود. دو سر یك سیم قطع شده برق را، سرباز عراقی به هم وصل کرد. آتشی از سیم جست و صدای رعد سرباز از وحشت به خود لرزید. صدای پنکه صدای باران را بلعید. موحد در هوا می‌چرخید و «ماجد لطیف» با کابل برپیکر او می‌کوفت. پنکه دور گرفت و سیم خاردار در گوشت صورت حسن خلید، خون در اشك و باران ممزوج شد و فرو ریخت. صدای سوتِ پایان «آزادباش»، به سختی بردیگر صداها غلبه کرد.

●

سپیده صبح دمید امّا گردان «حبیب بن مظاهر» هنوز درگیر نشده بود. موقعیت بچه‌ها، از هردو طرف زیر آتش بود، جایی بین دشمن و خودیها، شیاری که تا عقبه دشمن ادامه داشت. موحد باید نماز می‌خواند که بهمن او را صدا زد:

ـ بدو! تانکها دارند می‌آیند.

دوید و نماز را هم شروع کرد. گلوله‌های آرپی‌جی در کوله‌اش، در زیر آن باران آتش او را به دلشوره می‌انداخت. سوره «فلق» را چند بار خواند. بهمن در فاصله مناسبی ایستاد. شلیك کرد: دشت از انفجار لرزید و در روشنایی آتش، بچه‌هایی که نزدیکتر بودند یکدیگر را دیدند و تکبیرها بالا گرفت مثل صدای پرواز یك دسته کبوتر که از چیزی ترسیده باشند. در تاریکی چیزی دیده نمی‌شد. یك خودرو به سرعت به آنان نزدیك شد و کنار بهمن ایستاد. بهمن سلام کرد. صدای گنگ عربی نفس او را حبس کرد.

دو ساعت بعد، اشعّه آفتاب چشمهای موحد را گشود. سرش هنوز از ضربه‌ای که خورده بود، درد می‌کرد، پیرمرد امّا دنبال پسرش می‌گشت:

ـ محسن جان کجایی؟

جسمی زمخت و سنگین مثل وزنه‌ای سربی، دهانش را درهم کوبید. خون و خاك دهانش را که همچنان زیر پوتین فشرده می‌شد، پر کرد. مشت موحد بالا و پایین می‌رفت و برخاك کوفته می‌شد.

ـ محسن جان! مگر نگفتی که مرا خواهی برد؟ محسن...

فشار پوتین، صدایش را برید. در بازجویی هم چیز دیگری نگفت، محسن را صدا کرد با صدای بلند شعر خواند:

ـ هرآن کس که آقاش حیدر بود

شعرها مثل بذرهایی که جوانه زده باشند سر برمی‌آوردند و رشد می‌کردند و می‌شکفتند:

ـ چه پرواش از تیغ و خنجر بود؟

●

ساعت پنج بعداز ظهر همه بیرون آمدند و جلوی آسایشگاه نشستند تا ضابط آمار بگیرد.

حسن دیگر بی‌تاب شده بود. ارشد اردوگاه گفته بود که موحد را به ساختمان «وزارت دفاع» در بغداد انتقال خواهند داد. اتومبیل کوچك سیاه رنگی وارد محوطه شد و در مقابل «بهداری» ایستاد. موحد را بیرون آوردند. پاهایش با ناتوانی روی زمین کشیده می‌شد اما زنده بود.

اتومبیل سیاه رنگ بیرون رفت و دروازه بسته شد، حسن چشم از در برنگرفت. تا مدّتها همان‌طور خیره ماند. وجود خود را محصور یافته بود در میان دو گمگشتگی: دیروز و فردا. قطره‌ای باران روی دستش نشست. چشم از در بازگرفت و به آسمان نگریست، باز هم باران گرفته بود.

●

در واگن محصور پشت اتومبیل، در تاریکی کامل، همان‌طور مچاله ماند تا به بغداد رسیدند. دروازه‌ای فلزی باز شد. اتومبیل سراشیبی کوتاهی را طی کرد. تا جایی که صداها طنین می‌یافت.

ـ تو که هستی مرد؟

موحد ساکت ماند و هیچ نگفت. می‌خواست بگوید «بنده خدا» امّا فرصت نیافت.

زخم، دوباره دهان باز کرد. دامنه. خونی را که بیرون پاشیده بود، سترد. ضربه‌ای دیگر او را به زمین انداخت. بازجو بالای سرش ایستاد و فریاد زد:

ـ این آخرین فرصت تو است...

به آدمهایی می‌مانست که چند شب نخوابیده‌اند. دست راستش را بشدّت تکان می‌داد و فریاد می‌زد. خون موحد هنوز بردستش نخشکیده بود:

ـ ...اگر تسلیم نشوی اجازه دارم که جانت را بگیرم...

موحد به درون خودش پناه برد. چشمانش را بست و در عالم زیر پلکهایش غوطه‌ور شد. حسن به او چشم دوخته بود و منتظر بود که شعر بخواند:

ـ از شعرهای خودت بخوان.

ـ موحد اگر زر نهی در برش

وگر تیغ هندی نهی برسرش

امید و هراسش نباشد به کس

همین است معنای توحید و بس

احساس کرد که دیگر هیچ صدایی نمی‌شنود. چشمانش را گشود. محسن کنار بازجو ایستاده بود و او را می‌نگریست. بازجو در خلا فریاد می‌زد. صدای نعره افسر عراقی چند سرباز را به داخل اتاق کشاند.

موحد آمد محسن را صدا کند خون از گلویش بیرون ریخت. دست مشت کرده‌اش را به سوی او دراز کرد. محسن دستش را گرفت و او را بیرون کشید. سربازها گفتند:

ـ خفه شد.

در اتاق باز شد به راهرو و در آهنی و کوچك راهرو باز شد به حیاطی پر از گل و گیاه. «بخش مخصوص بازجویی اسیران جنگی ایران» خانه محقّر متروکه‌ای بود چسبیده به ساختمان وزارت دفاع در بغداد که «استخبارات مرکزی عراق» را در شکم خویش پنهان داشته بود. مردمی که در کوچه رفت و آمد داشتند چیزی نمی‌دیدند جز سیم خاردار و شبکه‌های فلزی بلند و در پشت آن خانه محقّر متروکه‌ای که سال تا سال صدایی از آن برنمی‌خاست.

●

اتومبیل در مقابل گورستانی متروك ایستاد. اتومبیل صلیب سرخ هم از راه رسید. رعدی غرید و باران گرفت. افسران عراقی و نماینده صلیب سرخ با شتاب به درون گورستان خزیدند.

دو غیر نظامی برانکار را می‌کشیدند. سربازان مسلّح پشت حسن و ارشد راه می‌آمدند. ارشد می‌لرزید صدای بهم خوردن دندانهایش برصدای باران غلبه می‌کرد و در محیط بسته گورستان انعکاس می‌یافت.

قبر، آماده بود امّا کف آن را آب باران گرفته بود. برانکار را زمین گذاشتند. بغض حسن ترکید. برقی گورستان را روشن کرد. دو غیر نظامی موحد را در قبر گذاشتند. ملحفه از دست یکی‌شان در رفت و سر جسد به زمین خورد و دستش از کفن بیرون افتاد. مرد غیر نظامی سر برداشت و به چشمهای نگران حسن نگریست. بعد خم شد و سعی کرد که مشت موحد را باز کند. حسن گفت:

ـ مادرزادی است، باز نمی‌شود.

و بلند گریست.

خاکهای باران خورده را روی جسد ریختند و قبر را پر کردند. یك افسر عراقی و نماینده صلیب سرخ از سایبان کنار گورستان دل کندند و جلو آمدند. سرباز، بطری پلمپ شده‌ای را به افسر داد. افسر پلمپ را شکست و مدارك را بیرون آورد. ناظر صلیب سرخ با عجله، چند بار شماره پلاك را با لیستی که همراه داشت تطبیق کرد. باران شدیدتر شد. ناظر سرش را چند بار به سمت پایین حرکت داد و هربار چانه‌اش در لایه‌ای از گوشت گم شد و به زیر سایبان دوید. بطری دوباره پلمپ شد. افسر عراقی بطری را روی قبر انداخت و با فشار پوتین آن را در خاك فرو کرد. سرباز روی بطری را پوشاند بعد با شتاب از در گورستان بیرون زد و با یك ورق گالوانیزه که پایه‌ای کوتاه داشت بازگشت. پلاك گالوانیزه را که برآن فقط یك شماره حك شده بود روی قبر نصب کردند: «۱۱۰»

■ مشفق کاشانی

● خوان خاکستر

دیده آیینه‌دار آب نشد
مژه گلریز باغ خواب نشد
اشك این بیقرار دریایی
چشمه چشم ماهتاب نشد
تو نکنجی به کارگاه خیال
نقش رویت اسیر قاب نشد
گل در آتش سرای خار، گداخت
ورنه بی‌زحمتی، گلاب نشد
کیست کز ساغر محبت تو
جرعه‌ای خورده و خراب نشد
مردم دیده چون نگرید زار
که ترا حلقهٔ رکاب نشد
باد مهمان خوان خاکستر
دل که از عشق شعله تاب نشد
شب قطبی دراز آهنگ است
چند گویی که: آفتاب نشد

■ عباس بابایی ـ زنجان

● گل سرخ

تنها گلی به دامنه سرخ است
تنها گلی به دامنه کافیست
تا آنکه جلگه را به تمامی
از عطر شوق و شیفتگی‌ها بیاکند
تنها گلی به دامنه سرخ است
وقتی که من نگاه تماشا
بر لاله‌های تك‌تك خون رنگ بسته‌ام
برسینهٔ درو شدهٔ گندمزار
در موسم بهار

■ نعیم موسوی

● سروده‌ها

من می‌دانم که سرانجام
بوسه‌های پی‌درپی هفت ستارهٔ روبرو
برسپیدی نامی
که خالکوب مرمر می‌شود
ماه را دیوانه می‌کند و
می‌دانم
که چشم نزدیکتر
زودتر زخم می‌زند!

●

ایمن به شانه‌های عمود افروخته
مرا چگونه می‌یابی؟
میان این دو سایهٔ همشکل و همنام
که زیر بغلم را گرفته‌اند.

دستی به گردن تو
دستی به گردن شعر.

●

آه، ای اعماق نایافته!
عمق من چگونه خواهد بود
میان دو درّهٔ عمیق
میان تبسّم و اندوه؟

به گفتگو شویم!
ای دهان کوچك متروك
در ازدحام معطّر نیزه‌ها!

●

نه در اندیشهٔ بنفشه بود و
نه در انتظار نفسهای نسیم
شاخك داده به شیون
پروانهٔ پیر
کفنش را می‌دوزد.

●

آدمی عاقبت
آمال خود را کلّه کلّه،
به چرا خواهد برد
در مزارع مرجان و بوته‌های باد
امّا
غفلتهای کوچك ما همیشه
زمان را شاد خواهد کرد و ما
فرسوده‌تر می‌شویم.

■ پرویز عباس داکانی

● آبی بیکرانه

سهم من از شکستنت حسرت جاودانه شد
بغض به خون تپیدنت گریه بی‌بهانه شد
می‌روی و نمی‌رود شوق تو از ترانه‌ام
بادل چون شقایقم داغ تو جاودانه شد
در افق تفاهمت هیچ پرنده‌ای نبود
بال سپید عاطفه بغض که رانشانه شد
دست نوازشی نشد مرهم زخمهای من
مرهم زخمهای من بوسهٔ تازیانه شد
سینه سرد آسمان طرح تپیدنی نداشت
بال پرنده قلب این آبی بیکرانه شد

■ مسعود کلانتری ـ تهران

● تشنه تماشا

با شوق دیدنت اکنون همدوش جاده‌می‌آیم
من رابه عشق دعوت کن ای آشنا که تنهایم
دیریست آرزو دارم یك لحظه با تو بودن را
گر پیش خود نمی‌خوانی، نزدیك‌خود بده جایم
ازبس که جستجویت را آواره زمین گشتم
در شعر دربه دربودن باکولیان هم‌آوایم
ای ساحل غریب و دور، موعودخانه بردوش
ازمن مخواه آرامش، من ازتباردریایم
بادردبی‌توسرکردن تاکی توانم اینجاماند؟
ای دیدنی‌ترین ای عشق من تشنهٔ تماشایم
گرمی‌رسی به‌فریادم جای درنگ کردن نیست
فردا برای من دیرست، شامی دگرنمی‌پایم

■ تیمور ترنج

● دریایی

ماه
در خسوفی خوفناک چهره می‌پوشاند
و سفینهٔ مسافر را
توفانها، شراع می‌شکنند.
جاشویی جوان
به جستجوی ستارهٔ راهنما
تا سیّاره‌های سوخته
می‌دود
و باز نمی‌آید.
ـ آه... لیلی!
در پسِ پنجرهٔ تاریکت
ای کاش
فانوسی را تماشا می‌گذاشتی!

●

دریا
نعره‌های پرخروشش را
در دهان صدفها
پنهان می‌کند
آسمان
ستارگان گمشده را
برخاک می‌بارد
و «سلوا»*ی کوچک
در ساحل خاموش
ماهیان مرده را
می‌شمارد.

* سلوا: نامی برای دختران عرب.

■ کشتاسب ورمزیار ـ سنندج

● دو دوبیتی

فراق و درد را ادراک کردیم
دمادم اشک دیده‌پاک کردیم
به‌اشک وآه وبا دستان لرزان
رفیقان را به زیر خاک کردیم

*

نگشتی هیچ یار من چه حاصل
نمی‌آیی کنار من چه‌حاصل
پس از مردن عزیز مهرآیین
نهی گل برمزار من چه حاصل

■ کمال معمارزاده ـ ماهشهر

● اعجاز

اعجاز می‌کند،
الفت ابر
وقتی باران
زسر مهر برویاند گیاه عشق

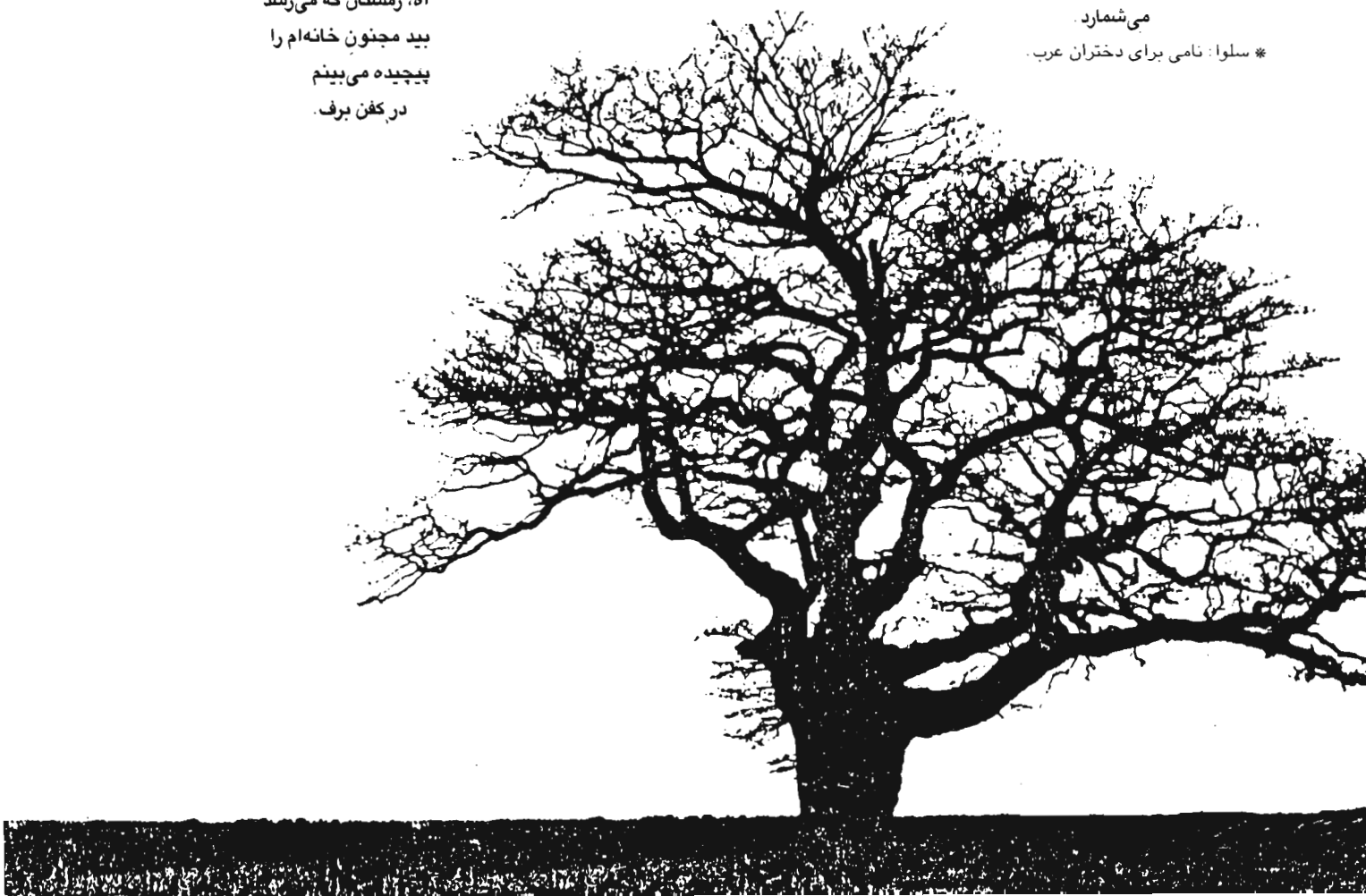
■ حمیدرضا اکبری ـ ماهشهر

● دوزخمه

۱
در حضور ماه
ستارهٔ آبی آسمانم
با سرودی سبز
پستان زمین را
سرشار می‌کند
از شهد شکوفه‌ها
۲
به شعلهٔ آوازم
می‌سوزد
کسی که‌به کاهِ عشق
طراوت را می‌برد
از دهان ستاره‌هایم

● زمستان

رکبار
بر سنگفرش کوچه بن‌بست
و فرود تکرگ بر گلوی خاک
آه، زمستان که می‌رسد
بید مجنونِ خانه‌ام را
پیچیده می‌بینم
در کفن برف.



■ نزار قبانی

● قصیده دریایی

در لنگرگاه آبی چشمهات
بارانی است از روشنی شنیدنی
خورشیدهایی گیج و
بادبانهایی
که به‌سوی مطلق
سفرخویش را می‌آغازند
* * *
در لنگرگاه آبی چشمهات
پنجره دریایی گشوده‌ایست
و پرندگانی در دوردست
که‌درجستجوی جزایری نامکشوفند
* * *
در لنگرگاه آبی چشمهات
یخ پاره‌هادر،تابستان،سقوط می‌کنند
و کشتی‌هایی پر از فیروزه
که‌دریا را غرق می‌کنند و
ـ غرق نمی‌شوند
* * *
در لنگرگاه آبی چشمهات
کودکانه
بر صخره‌ها می‌دوم
بوی دریا را می‌بویم و
چنان کنجشکی آشفته
باز می‌گردم.
* * *
در لنگرگاه آبی چشمهات
دریا را به خواب می‌بینم
ماه را صید می‌کنم
و خوشه‌هایی از زنبق و مروارید.
* * *
در لنگرگاه آبی چشمهات
سنگها
شبانه به حرف می‌آیند و
در دفتر ناگشوده چشمهات
این کیست؟
که‌هزاران شعر را پنهان می‌کند
اگر من ـ
اگر من دریانورد کوچکی بودم
اگر کسی،
ـ زورقی به من می‌بخشید
شامگاه به شامگاه
بادبان می‌گشودم
در لنگرگاه آبی چشمهات

مترجم: نعیم موسوی اهواز

■ فتح الله شکیبایی ـ کرج

جنگل و باران

دستی تکان داد و خندید، یعنی خدایت نگهدار
ناگه زابر دو چشمم شد برگ گونه گهر بار
گفتم خدایت نگهدار، ای شعر شبهای شادی
شاید که روزی دوباره گل آورد باغ دیدار
چون جنگلی زیر باران هر دم نفس تازه کردم
تا گرد غم را بشویم مستانه از چهر دلدار
با پای لنگ لنگان می‌رفتم امّا چه حاصل
دستی تکان داد و موبید یعنی خدایت نگهدار
بر من در آن لحظه گویی غمهای عالم فرو ریخت
چون بخت برگشتهٔ خود برگشتم آری بناچار

■ افشین سرفراز

● همسفر باد

بر خاکت فرود می‌آیم
تنها تر از انسان
آنگاه که
به پایان خویش نزدیک می‌شود
تکیده‌تر از غروب قبیلهٔ عشاق
همچنان بر مدار حیرانی
و خطوط پریشانی
و تو بسانِ همیشه
در کشاکشِ کارزاری مکرر

با بـادها همسفرم
اما تو را شکسته نخواستم
دریا را برای سلامِ صخره
و جنگل را
برای سرودی سبز
که ستایش روشنی‌هاست
آه
با تو طلوع می‌کنم
بر ستیغی که هیمنهٔ مرا
در چشم خصم می‌گشود
و تو نیز می‌توانستی حماسه‌ای باشی
بالا و بلند
که در هندسهٔ کلمات نگنجد
با این همه
ماه باید بتابد
زیرا تنها دست نیافتن
سرّ عشق را ناگشوده می‌گذارد

■ سید حسین ابراهیمی ـ بم

● چند رباعی

ای عشق عزیز یاریم کن از مهر
تا وسعت نور جاریم کن از مهر
دیری‌است فضای سینه‌ام پاییزیست
بازآ و بیا بهاریم کن از مهر
*
تو قبلهٔ‌هرچه لاله‌پوشی ای عشق
دریای‌تلاطم و خروشی ای عشق
در وسعت سوزسینه پا می‌گیری
توفندموسرخ و شعله‌نوشی ای‌عشق
*
چون روح نسیم ساده مُردی ای دل
جان برکف خود نهاده مُردی ای دل
با پیروی از صنوبران در ره عشق
مردانه و ایستاده مُردی ای دل
*
آغشته به عطر نسترن می‌آیی
تا دهکده خلوص من می‌آیی
ازوادی عاشقی وشیدایی وعشق
توغرقه به‌خون وبی‌کفن می‌آیی

■ سید کریم قنبری ـ تهران

● آرش دل

دوست ما عادت ماراندانشت
خوان کرم بود، تمنا نداشت
پنجره راروبه شما می‌گشود
حسرتی ازمحنت دنیا نداشت
دوست ما پردهشب را درید
صبح رسید، میل تماشانداشت
گرچه زگهواره افلاک بود
از «خس میقات» کهخاشا نداشت
تاب و توان را بهیکی تیرداد
آرش دل صحبت بیجا نداشت
مشت گره کردهٔ امواج خشم
هیچ کران را، ره پروا نداشت
دوست ما روبه‌سحر کردورفت
حیف، چرا، فرصت فردا نداشت
رود خرشان دل تنگ کوه
هیچ رهی جز که به‌دریانداشت

■ اکبر بهداروند

● رکاب عطش

بر رکاب عطش سوار شدیم
تا به میدان کارزار شدیم
آی چله‌نشین شام سیه
پشت زین سحر سوار شدیم
همچنان سرخ خنده خورشید
روشنی بخش روزگار شدیم
برسر لاله‌های پرپر عشق
سینه صد چاك و داغدار شدیم
سینه هامان زنور آینه‌ها
ـ جلوه دارد که سنگسار شدیم
آتش عشق شعله زد برجان
زین سبب مست و بیقرار شدیم
شیهه زد چرمهٔ سحر شبگیر
در خرابات شهریار شدیم

■ غلام عباس نفیسی

● نی شکسته

اگرچه‌خشکم وبی‌بر مراکه باغی‌هست
امید رستن گلشن زبطن راغی هست
چوگل اگرچه‌نیم لایق‌محبت دوست
ولی چولاله‌خونین نشان‌داغی‌هست
نوای شادی‌عشق ار نمی‌توان‌سرداد
نی شکسته ما را نفیر زاغی هست
به‌چاه‌ظلمت شب،ناامیدنتوان بود
به‌دست پیر قبیله‌کنون چراغی هست
به‌کوی باده‌فروشان‌نمی‌روم که‌به‌حشر
زدست‌ساقی‌کوثرمراایاغی هست
به‌شکوملب نگشایم زهُرم آتش عشق
زجان پناهی عشق رخش فراغی هست
درین چمن که‌بهاران دمیده‌ازهرسو
اگرچه‌خشکم وبی‌برمراکه‌باغی هست

■ حمداله رجایی ـ گچساران

● هُرم شعله

حیات عاطفه در امتداد آبی ماست
شکوه دریا در فرصت حبابی ماست
به‌هرم شعله فکندیم طرح بودن را
که‌رمزعافیت عشق درخرابی ماست
طنین یلدا دیریست رنگ می‌بازد
که شوربارقه درروح آفتابی ماست
بگو به‌صاعقه این شوکت بُراق‌آسا
به‌یُمن فرصت شیرین همرکابی ماست
به‌فصل تیرمشب گفته‌ایم برق شهاب
کنایتی زکرامات تیزیابی ماست
حیات روشن گلهای نازدانهٔ عشق
نشانی ازشط بیتاب‌گرمتابی‌ماست
رواق شوق بلند است و آسمان شاداب
که‌رازروزنه درامتداد آبی ماست

■ هادی محمدزاده ـ مشهد

● دو رباعی

گلدستهٔ داغ ژاله برشانهٔ ماست
تا رایت سرخ لاله بر شانهٔ ماست
برسینهٔ تاریخ بلا بنویسید
زخم دو هزار ساله برشانهٔ ماست

*

با ایل صبور همسفر کن ما را
زان راز شگفت با خبر کن ما را
چندیست مقیم شهر خاموشانیم
ای عشق بیا و شعله‌ور کن ما را

■ محمود صفارزاده ـ شوش دانیال

● خواب یوسف

خنده برعشق مسیحا داد و پنهانی گریست
و ندرون سینه دل چون مرغ زندانی گریست
دل به شوق یك نفس بوی بهاران بال زد
جان به خاك تشنه همچون ابر بارانی گریست
شرح تمثال عدم زآیینهٔ هستی گرفت
خواب یوسف را به تعبیر پریشانی گریست
داغدار چشم خورشید به خون غلتیده بود
زین هوا برعرش سرسایید و طوفانی گریست
بسکه‌ازحسرت دراین آیینه جان فرسودمبود
گربه یعقوب را در سال ویرانی گریست
در نماز عاشقی با محرمان دل نشست
دربیابان عشق را باشور ربانی گریست

*

هجرتش را با دل حسرت کش آواره‌ام
دیده‌خونبارهمچون پیر کنعانی گریست

■ فتح‌الله شکیبایی ـ کرج

● نایِ سرخگون

صدایت در همسایگی آفتاب
که به سر زمین‌هایی می‌رود
ناشناخته
می‌شناسمت
می‌شناسمت
شلال شعرِ خویش کرده‌ای آوارگی
و غربتانه سر می‌دهی
درد غربت را
از نایِ سرخگون جانت
عاشق هستی
به یار
به دیار
به کویر
که برهنه مانده است
از تنپوش گامهایت
شعرت
زمزمی است
بر لبانِ تشنهٔ دل
گاهی که ابراهیم‌وار
به قبله گاهت می‌اندیشی
ستاره می‌شوی
در افق‌های دور دست
و می‌نوشی
شوکرانِ تلخ تنهایی را
تنها
بر ستیغ سرفرازی
ماه در دست
و خورشید در دل
جهان را به بازی گرفته‌ای
ستوار و سرکش
و شکفتا
که سبز می‌شوی
در هنگامه خزان و زمستان
عاشق هستی
به یار
دیار
و صدایت شط شادابی است
که دریا
در زمزمهٔ آن گم می‌شود.

■ فتاح پادیاب

● چکامه خونرنگ گل

هزارزخم‌به دل‌دارم و دوایی نیست
مرادگر زتو ای‌آرزو هوایی نیست
من این چکامهٔ خونرنگ‌گل چه‌بنویسم
که‌روح زرد خزان را غم بقایی نیست
ستاره می‌شکند در هجوم ظلمت شب
سحر کجاست چراصبح‌دلگشایی نیست؟
غزل هوای تو دارد مسیح رونق گل
قدم به‌باغ وچمن نه‌که‌گل‌نوایی نیست
برآن سرم که‌زفریاد خویش پُرسازم
فضای خواب قفس را که غم صدایی نیست
چه‌گویمت که زبیداد باد می‌بینی
به‌خون‌تپیدن گلهاکه‌خون بهایی‌نیست
اگرنباشی توای«شهسوار شیرین کار»
زدست عمربمیرم که‌جان دوایی نیست

■ پروین صفوی ـ کرج

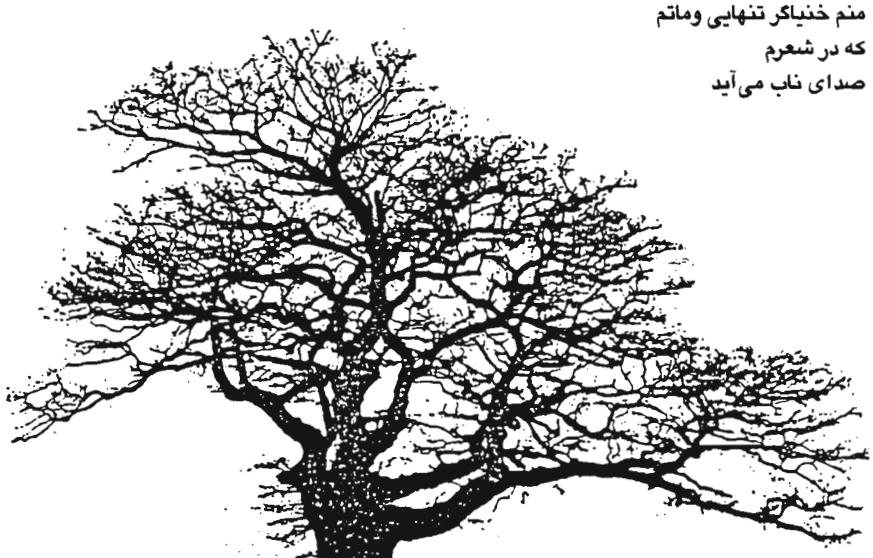
● زلال عشق

صدای ناله‌های تندبی‌مهتاب می‌آید،
صدای کوچ غمگین شقایقها
صدای سرفهٔ شب‌تاب می‌آید.
هوا سرشار بوییدن،
زمین سرگرم روییدن،
شقایق‌ها و کوچیدن،
صدای گریه‌ای بیتاب می‌آید.
میان دستهامان ساز
میان گریه‌هامان بغض
زلال اشکهامان عشق
صدای بوسه‌ای درخواب می‌آید.
منم اینک،
منم خنیاگر تنهایی وماتم
که در شعرم
صدای ناب می‌آید

■ حمید واحدی ـ تبریز

● مضمون سبز

بیاکه بی‌نفست هُرم‌آفتاب افسرد
بیاکه‌درغم تو روح آفتاب افسرد
زمان تحرک خود را به‌دست نسیان داد
زمین گرفت سکون، معنی شتاب افسرد
زبس نیامدی از انتظارت ای همه‌سبز
به‌ذهن باغ صدای گل و گلاب افسرد
بیا که بهرتودرهاگشوده‌اند آغوش
به‌چشم پنجره‌ها نیزفکرخواب افسرد
بیا،بیا، قفس چهارچوبها بشکن
که بی‌حضور تو تصویرهای قاب افسرد
چه جای صبر که در بستر تداوم درد
توان زپای نشست و نهال تاب افسرد
حضور نام تو مضمون سبز هرسخن است
بیا که‌بی‌تو به‌ذهنم کلام ناب افسرد



نگاهی به مجموعه شعر

تلواسه در عطش

■ غلامحسین عمرانی

«تلواسه در عطش» / اکبر بهداروند / انتشارات برگ - چاپ دوم ۶۸

* * *

مارسل پروست در یکی از نامه‌های خود می‌نویسد: «کسی که پاک نیست و جهان را به نظر بی‌آلایش نگاه نمی‌کند، نمی‌تواند هنرمند حقیقی گردد.» این نویسنده و شاعر فرانسوی، نظر به اهمیتی که برای هنر و هنرمند قائل است، به این وسیله پرده از روی دروغ و ریای هنر عصر خود برمی‌دارد و نوعی پاک‌اندیشی را در عرصه هنر، تبلیغ می‌کند. به عبارت دیگر، معرفت هنرمندانه و بی‌آلایش را به آیندگان گوشزد می‌کند. به گفته فیلیسین شاله: «هنرمند حقیقی هنگام تماشای عالم انسانیت و تماس با طبیعت، تاثّر بی‌آلایشی در خود احساس می‌کند.» این تاثّر و هیجان، سلسله خاطرات، بویژه صور ذهنی شاعر را تحریک و بیدار می‌کند و از این طریق، قوه تخیلش را به فعالیت وا می‌دارد. «اکبر بهداروند» شاعر تلواسه در عطش، هنرمندی است که با معرفت و مهر به حیات انسانی می‌نگرد و جمال بی‌پرده طبیعت را از روی آگاهی و بصیرت نظاره می‌کند.

بهداروند از دهه پنجاه، فعالیت هنری خود را آغاز کرده و بسیاری از جوانان شاعر جنوب را تحت تاثیر هنر سرایش خود قرار داده است. بهداروند، تجربهٔ شعری را با شیوه نیمایی آغاز کرد و در دهه پنجاه، نمونه‌های کوتاهی از این گونه شعرها را در مطبوعات، به چاپ رساند؛ اما شاعر به این حد از شعر قانع نشد و به طبع آزمایی در قالبهای کلاسیک روی آورد، غزل، مثنوی و دو بیتی و رباعی را نیز تجربه کرد و پس از گذشت چند سال، «مزامیر کال» را که حاوی شاخصترین غزلهای اوست، به عرصه هنر، عرضه کرد. بهداروند، پس از انتشار نخستین مجموعه شعر خود، سرودن غزل را همچنان پی گرفت و به تدریج، فضای مناسب زبان غزل را به گونهٔ امروز باز یافت، به این ترتیب می‌توان گفت که بهداروند، به سه شیوهٔ نو نیمایی، غزل کلاسیک و غزل نئوکلاسیک درحد خود احاطه دارد.

تلواسه در عطش که چاپ اوّل آن در سال ۶۷ روانه بازار کتاب شد، برای بسیاری از شاعران جوان امید برانگیز است؛ چرا که تجربه بیست سال شاعری را پشت سر دارد. این مجموعه، علاوه بر غزل، مثنوی، دو بیتی و رباعیهای این شاعر را نیز دربر دارد که در چاپ دوم این کتاب، مثنوی‌ها حذف شده‌اند و گویا به صورت مجموعه‌ای جداگانه چاپ خواهد شد. غزلهای بهداروند در «تلواسه در عطش»، علاوه بر تنوع تصویر، از وحدت موضوع، برخوردار است و این ویژگی، در کمتر شاعر معاصری دیده می‌شود. شاعران معاصر، اشتغال ذهنی گوناگونی را دنبال می‌کنند و این امر در سرایش شعر آنان، تاثیر می‌گذارد امّا بهداروند، بروحدت موضوع کاملاً احاطه دارد.

موضوع غزلهای او، عشق، محبّت، ایثار و یگانگی در دفاع از حریم انسانیّت است، امّا شاعر همهٔ اینها را بر مدار «توحید» و «تشیّع» می‌نگرد و در همین راستا به «اومانیسم» که سمبل تفکّر غرب است، پشت می‌کند و به «تبلیغات شرقی» نیز وقعی نمی‌نهد. بیان عاطفی غزلها و موسیقی ملایم زبان، از دیگر ویژگیهای اوست. بهداروند با تمام این تفاصیل، به تعهّد اسلامی پایبندی تامّ دارد و عشق را در پرتو چراغ هدایت، به رؤیت، می‌نشیند. غزل زیر، نمونه‌ای است از بیان عاطفی و متعهّد، در نگاه بهداروند:

شکفته در شب من غنچهٔ سپیدهٔ عشق
صفا کنیم درین صبح نورسیدهٔ عشق

ص ۲۳

پیام عشق مرا ای حکایت همه عمر
بیا مرور کن از صفحهٔ جریدهٔ عشق
شب سیاه سفر کرد و تیرگی برخاست
ببین به دیده دل صبح نو دمیدهٔ عشق
ز هرچه گشت پدیدار در زمانه ندید
کسی به دیدهٔ دل خوشتر از پدیدهٔ عشق
تویی چراغ هدایت در آستان حیات
که روشن است دلم با فروغ دیدهٔ عشق

بهداروند در این‌گونه غزلها، بین شیوهٔ کلاسیک و نئوکلاسیک، قرار دارد و همواره در جستجوی مفرّی است تا سرانجام به یک شیوه گردن نهد. این شاعر به لحاظ بیان و بافت زبان، سخت متاثّر از سبک عراقی است و با دست و پا زدن فراوان، گاهی به سبک هندی متمایل می‌گردد، امّا تا رسیدن به زبان تازه راه دراز و مشکلی را در پیش رو دارد.

نگاه کنید به غزل زیر:

شرار آه دلم تا زبانه می‌گیرد
دلم برای تفنگی بهانه می‌گیرد
برآی از افق صبح ای سپیده که باز
دلم ز ظلمت شب غمگنانه می‌گیرد
صدای بارقه صبح می‌رسد در گوش
به شاخسار سحر تا جوانه می‌گیرد
به زندگانی جاوید دست یازیده است
کسی که بیرق خون را به شانه می‌گیرد
درون سنگر آزادگی نشسته، به تیر
دو چشم دشمن دین را نشانه می‌گیرد
صدای سرخ چو در گوش آسمان پیچید
طنین نعره آن در ترانه می‌گیرد

ص ۲۸

ملاحظه می‌کنید که شاعر، ضمن ادای دین و تعهّدی که احساس می‌کند؛ بین شیوه کلاسیک و نئوکلاسیک قرار گرفته است و برای رسیدن به زبان تازه، چه اندازه تقلاّ می‌کند امّا از مرز این دو شیوه، پای بیرون نمی‌نهد.

بهداروند گاه، با آوردن مصرعی ناموفّق، کلیّت یک غزل خوب و زیبا را، درهم می‌ریزد و این امر، از عدم دقّت این شاعر، در رعایت ترکیب مناسب بین دو مصرع ناشی می‌گردد.

نگاه کنید به این غزل:

ای پاکترین ترانهٔ صبح
زین نغمهٔ عارفانهٔ صبح
ای برلب من فسانهٔ مهر
وی برلب تو فسانهٔ صبح
ای مطلع سبز روح اشراق
وی در شب من نشانهٔ صبح
نك پرتو زرد یال خورشید
افتاده به روی شانهٔ صبح
از خنده ابر می‌زند جوش
برساقهٔ شب جوانه صبح
گویی که سحر نشسته با شوق
سرمست در آستانهٔ صبح
زد بارقه چون نگاه خورشید
در خرمن شب زبانهٔ صبح
از دامن دشتهای امید
رویید زشوق دانهٔ صبح
با رقص نسیم، گل شکفته‌است.
در پهنهٔ بیکرانه صبح

ص ۲۴

اگر شاعر در بیت اوّل، «مصرع دوم» و در بیت سوم، «مصرع دوم» و در بیت چهارم کلمه «نك» و در بیت ششم، «کلمهٔ «گویی» و در بیت هشتم، «مصرع دوّم» را حذف می‌کرد و در جانشینی مفردات و ترکیبات، مناسب با فضای شعر امروز ابتکار و تنوّع و نوآوری بیشتری خرج می‌نمود، غزل فوق در شمار یکی از بهترین غزلهای این کتاب معرفی می‌شد.

پیش از این نیز یادآور شدم که بهداروند در تنوّع تصویر و ایماژ موفّق است. بیان عاطفی و استحکام زبان، کلّیت غزلهای این شاعر را دربر دارد و بافت زبان شعری او را با شاعران همطراز و هم‌عصر او، می‌توان مقایسه کرد. از جمله، تاثیرپذیری بهداروند، از نصرت‌الله مردانی است در پاره‌ای از غزلهای تلواسه در عطش، امّا موسیقی کلام در شعر بهداروند، ممتازتر از شعر نصرالله مردانی است. علاوه‌بر این، بهداروند به دلیل نزدیکی زبانش با طبیعت، واژگان را بهتر از مردانی حسّ می‌کند. به عبارت دیگر، شعر بهداروند از بازی بی‌وقفه و ساختگی کلام، مبرّاست و در نتیجه، به بیان طبیعی زبان نزدیکتر. نگاه کنید به این غزل:

چون روح بیشه در نظرم سبز می‌شوی
مثل سپیده در سحرم سبز می‌شوی
پیراهن بهار به تن کرده‌ای مگر
کاین گونه سبز در نظرم سبز می‌شوی
یاد تو زادراه! مگو صبر آمده-
چون لحظه لحظه در سفرم سبز می‌شوی
افتد به پرده دلم آتش ز یاد تو
با رقص شعله در شررم سبز می‌شوی
چون رود شعر، راه به دریای دل کشد
در جان پاك هراثرم سبز می‌شوی
باغی مگر؟ که در تو مرا آشیانه‌ای است
داغی مگر؟ که در جگرم سبز می‌شوی

ص ۵۰

نحوهٔ خیال‌بندی بهداروند در غزل فوق، از سیری مستقل و طبیعی حکایت می‌کند. اکنون جا دارد پاره‌ای از تك‌بیتهای این شاعر را، به عنوان نمونه برگزینیم تا بر ویژگیهای زبان، سبك، شکل و محتوا در تلواسه در عطش، مروری کوتاه داشته باشیم.

همچو لاله که داغ او ازلی است
دل با داغ زاده ای دارم

ص ۱۰

پیوند معنوی «لاله» و «داغ» و «دل» به لحاظ موضوع، اگرچه تازگی ندارد، امّا بهداروند تنها با آوردن واژه «ازلی» و ترکیب «داغ زاده» ترکیب مناسبی ارائه کرده است. به عبارت دیگر، شاعر با پرداخت مضمونی کهنه، ترکیبی نو ابداع و عرضه کرده است.

کبوتران حرم عاشقانه کوچیدند
ببند بار سفر را کزین سرا برویم

ص ۹

اعتقاد شاعر به «لفظ اندك و معنای بسیار» با بیت فوق سازگاری دارد و مانند برخی از شاعران، مرتب به تکرار خود روی نمی‌آورد و به وقوفی از خود بسنده می‌کند.

مرا مگو که چرا گریه می‌کنی از غم
که کوه مویه کند از غمی که من دارم

ص ۱۴

حسن تعلیل در این بیت زیبا، به‌طور طبیعی جایگاه خود را یافته است و این نشان می‌دهد که بهداروند، از میراث کهن ادبی خود و برخورداری شعر فارسی از صنایع لفظی و معنوی در ادوار گذشته بخوبی مطلع است، به طبیعت زبان وقوف دارد و از سَر تصنّع شعر نمی‌سازد.

غیرت عشق بنازم که غمش از سر مهر
آید از کوچهٔ اندیشه سراغ من و تو

ص ۵۳

نحوهٔ ترکیب‌بندی واژگان، کاملاً با خیال شاعر منطبق است و این نشانهٔ تخیّل قوی شاعر است که در عین ناهشیاری ضمیر، فرزانگی را از یاد نبرده و خیال را با زبان اندیشه مهار می‌کند.

از خوان عشق قسمت ما اشك و آه شد
این هم نصیب ما بود از کار و بار عشق

ص ۱۵

تصویر تازه‌ای در این بیت، به چشم نمی‌خورد امّا گاهی یك بیت با وجود عدم تصویر تازه، خیال‌انگیز و دلنشین است. بیت فوق خاصّه به لحاظ ایجاز کلام و بیان مضمون، به دل می‌نشیند.

حدیث درد درون را به خویش می‌گویم
که غیر خویش، کسی نیست محرم رازم

ص ۴۴

اوج و عروج روحیّات و معنویّات شاعر ایرانی، در چهرهٔ غزل، رنگ‌آمیزی و حسّ‌انگیزی خاصّی دارد که گاه در یك بیت و مجموعاً در تك‌بیتهای شاخص، به حدّ اعلای ذوق و قریحه می‌رسد.

شاعران معاصر، مکنوناتشان را در قالب دو بیتی و چهار پارهٔ پیوسته، به‌طور مشروح بیان می‌کنند، امّا در گذشته، شاعر کمتر به تشریح و بیان تئوریك می‌پرداخت و بیشترین سعی خود را در ارائهٔ بیت مستقل خرج می‌کرد و به ایجاز و دلنشینی کلام، وقوف بیشتری داشت.

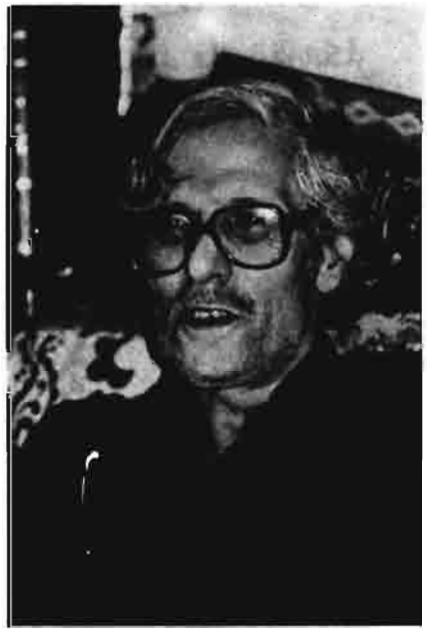
شاعر غزلسرای امروز در غزل به «اطناب» و «تطویل»، گرایش نشان نمی‌دهد. غزل، ظرفیت نقش‌پذیری خیال را بخوبی داراست و شاعر موفّق می‌تواند در این قالب، به بهترین وجه از مکنونات خود پرده بردارد امّا در این میان، آنچه که باید مورد تدقیق و تفکیك قرار گیرد، فرق «غزلواره» از غزل است. در غزلواره اساساً حرفی از اندیشه و تفکّر نیست. شاعر غزلوارەپرداز، یکسره سرگرم خیال و تصویر است، بی‌آنکه معنایی را برشانهٔ تصویرهای خود حمل کند. غزلسرای موفّق امّا، در عین حال که از قابلیّتهای خیال و تصویر، سود می‌جوید، اندیشه و تفکّر را از یاد نمی‌برد و از آن در جهت هدایت خیال، استفاده می‌کند.

شعر شاعران غزلوارەپرداز، تابلوهای زیبایی است که تنها باید به تماشایشان نشست و دیگر نباید در آن تمنّای دریافت پیام را داشت. غزلسرای موفّق امّا درد و داغ وطن مالوف خویش را، با اندیشه و تفکّر درمی‌آمیزد و محصولی پرورده، در عرصه هنر عرضه می‌کند. اکبر بهداروند شاعری است که این ویژگی در شعرهای او دیده می‌شود. به مسائل شعر وقوف دارد، سخت پای‌بند به سابقه فرهنگی و میراث ادبی است، معلّم ادبیّات است و از این حیث، نگاهبان میراث فرهنگی.

غلامحسین عمرانی

● شعر و زبان فارسی

■ در نشستی با استاد مهرداد اوستا



● جناب استاد، گفتن از شما و به زبان آوردن وصف سیره هنری شما، کار ساده‌ای نیست. بدون مداهنه و اغراق، کارنامه ادبی و فرهنگی شما، برهمگان معلوم و روشن است. (چیزی که عیان است چه حاجت به بیان است.) با این حال، نوجویان و نوخاستگان قلمرو شعر و ادب، دوست دارند که باز هم از شما بشنوند. شاید این شنیدن، برای نسل حاضر جامعه ما، یك ضرورت تاریخی- ادبی باشد. بهرروی بخش ادبیات ماهنامه هنری سوره، برآن است که از تجربه‌های هنری و راهنماییها، نظرات صائب و اعتقادات آن جناب در زمینه شعر و ادب استفاده بیشتری بنماید و از این طریق راه دشوار و پرپیچ و خم هنر و شعر را برای نسل حاضر هموارتر سازد. به همین منظور به عنوان درآمد، پرسشهایی را مطرح کرده‌ایم خواهشمند است با پاسخهای خود، جان تشنه مشتاقان کلامتان را سیراب بفرمایید.

● ویژگیهای یك شعر خوب در زمانه ما کدام است؟

■ از اینکه یك چنین نظر محبّت آمیزی به بنده دارید، سپاسگزار هستم و باید بگویم: وقتی، فیلسوف معروف: «هگل»-که در روزگار خودش او را به حق، سلطان عالم فلسفه می‌دانستند گفته بود: «من می‌خواهم ببینم زبان آلمانی در بیان مسائل دقیق فلسفی، چقدر توانایی و کشش دارد.» چرا که پیش از آن، زبان فیلسوفان، بیشتر زبان لاتین بود و آنها می‌بایست در اوّل آن زبان را یاد می‌گرفتند و به آن شکل، مطالب و اغراض خودشان را بیان می‌کردند. بنده نیز دربارهٔ شعر، این هنر ظریف و به قولی آسمانی باید بگویم زبان فارسی در طی یك ارزیابی تاریخی نسبت به تواناییهای خویش به این نتیجه رسید که توانایی ادبی‌زبانی‌که‌به‌نام «زبان‌پهلوی- اوستایی»از روزگاران هخامنشی موجود بوده به علت درشت آهنگی و سختی ادای کلمات، بسیار محدود می‌باشد. این زبان، کم‌کم تغییراتی پیدا کرد و در اواخر حکومت هخامنشی، بسیاری از کلماتش متروك شد و به جای آنها، کلمات یونانی و غیره، رایج گردید. در روزگار اشکانیان که نزدیك به پانصد سال ادامه یافت، این زبان- که به زبان دری، یعنی، زبان مردم خراسان به معنی قدیم، و شامل: افغانستان، خوارزم و شهرهای بخارا، بلخ، خیوه و سمرقند و... بود، به صورت یك فرهنگ، یك زبان دامنهٔ وسیعی پیدا کرد و ریشه زبانی شد که آمادگی داشت مسائل اسلامی، بخصوص، فرهنگ و معارف اسلامی را بیان کند، و از آن پس زبان «دری»، زبان رودکی، زبان فردوسی، زبان ناصر خسرو، زبان خاقانی، زبان نظامی و زبان دیگر شاعران بلندپایهٔ فارسی از جمله: سنایی، مولوی، ظهیر، سعدی و حافظ شد. می‌بینید این زبان توانسته است در تمام شئون و مسائل مختلف، هرگونه اندیشه‌ای را بیان کند.

وقتی اسلام آمد، در سراسر عالم اسلام آن روز، بسیاری از کشورها، مثل: مردم مصر، مردم بین‌النهرین، مردم سوریه، مردم روم شرقی، زبانی نداشتند که بتوانند با آن اَغراض و احکام اسلامی، حکمت اسلامی، و از همه مهمتر زبان قرآن را تفسیر و تعبیر کنند. تنها زبانی که یارایی داشت و توانست با زبان قرآن آشنایی پیدا کند و تفاسیری، از جمله: تفسیر- «سور آبادی» از ابوبکر عتیق و تفسیر «نسفی» و تفاسیر دیگر در خود بپروراند، زبان قدیم «دری» بود. دلیل آن هم نیاز مسلمانانی بود که تازه اسلام آورده بودند. آنها نیاز داشتند که با معانی و مفاهیم اسلامی آشنایی پیدا کنند و «زبان پهلوی»، زبانی نبود که بتواند پاسخگوی زبان قرآن باشد. در واقع وجود قرآن و وجود اسلام بود که زبان دری ما را بنا بخشید، آنچنان بنایی که تفسیری مثل تفسیر رشیدالدین میبدی، که در حد یك شاهکار ادبی- عرفانی است نوشته شود. این تفاسیر، از طرفی سبب بقای زبان فارسی شدند و بدین‌ترتیب زبان فارسی مورد توجّه عالم اسلام قرار گرفت. ما دقیقترین معانی را در زبان بزرگترین شاعران عرفانیمان مثل: حکیم سنائی، فریدالدین عطّار و مولانا می‌بینیم. مثلاً این قطعه از حکیم سنایی را ببینید که با چه روانی و زیبایی بیان شده است:

مثلت هست در سرای غرور
مثل یخ فروش نیشابور
هرچه زر داشت او به یخ پرداخت
آفتاب تموز، یخ بگداخت

این همی دید و زار می‌نالید
که بسی‌ام نماند و کس نخرید

درست همین معنی را شیخ سعدی در اوائل کتاب عزیز گلستان چنین بیان کرده است:

عمر برف است و آفتاب تموز
اندکی ماند و خواجه غرّه هنوز

واقعیّت یک زبان این است که بتواند یک غرض علمی، عرفانی، دینی و اخلاقی را به زیباترین صورت بیان کند و می‌دانیم که هیچ زبانی نتوانسته است مانند زبان فارسی در بیان مسائل عاطفی و قطری، تا این اندازه پیشروی کرده باشد. کلام سعدی در این مورد، نمونه است. کتاب «ویس و رامین» فخرالدین اسعد گرگانی، «لیلی و مجنون»، «خسرو و شیرین»، «هفت گنبد بهرام‌نامه» نظامی گنجه‌ای شاهکار و اوج کلام افسانه‌ای هستند. در قصاید انوری و امیر معزّی و قصاید و قطعات زیبای «ظهیر فاریابی»، عالیترین تمثیلات و تشبیهات را می‌بینیم. گویندگان دیگری که پس از این شاعران آمده‌اند، و افکار و سخنان تازه‌ای را بیان کرده‌اند، پشتوانه سخنانشان، کفتار این بزرگان بوده است.

با این مقدّمه، برمی‌گردیم به پرسش شما دربارهٔ شعر خوب. در عالم شاعری، دو نوع شعر داریم: شعری داریم که اصطلاحا به آن «شعر روزنامه‌ای» می‌گوییم، و آن شعری است که از زبان عامّه کوی و برزن و سخنان ساده رایج میان مردم، اقتباس شده باشد. مثل شعر «ایرج میرزا». ایرج میرزا توانسته است خیلی از مطالب را به زیباترین شکل، به همان زبانی که نیاز داشته، بیان کند. نوع دیگر، شعری است که ما به آن «شعر فاخر» می‌گوییم. این نوع شعر، دارای تشریف خاصّی است: مثل شعر حافظ، شعر سعدی، شعر انوری، شعر فردوسی و شعر سنایی و... سخنان این گویندگان خاصّه از نظر زیبایی و تالیف موسیقی کلمات و ترکیب هندسی آنها، بسیار شیوا و فاخر است. این زیبایی را در بیان خواجه بزرگ شیراز هم می‌توان دید. زبان حافظ، از نظر معانی بسیار بسیار دقیق و زیباست. شعر او به حدّ اعجاز رسیده و لقب «لسان‌الغیب» یافته است. همین که می‌گوید:

تا دامن کفن نکشم زیر پای خاک
باور مکن که دست ز دامن بدارمت

ببینید با کلمه «دامن» چقدر زیبا یک مطلب را بیان کرده است. مطلبی که اگر نثر بود، می‌شد: «تا وقتی که بمیرم دست از دامن تو برنمی‌دارم». ولی در این کلام که به شعر تبدیل شده، خیال‌انگیزی و تالیف موسیقی کلام وجود دارد. کاری که حافظ کرده، از عهده شاعر دیگری برنمی‌آید. یا مثلاً در شعر سعدی و غزلیّات شیوا و دل‌انگیزش، می‌توان گفت که هیچ شاعری، در بیان فطریات و حالات عاطفی انسان، نتوانسته است از سعدی پیشی بگیرد. به زیبایی و لطافتی که در شعر شیخ است توجّه کنید:

اتّفاقم به سر کوی کسی افتاده است
کاندر آن کوی چو من کشته بسی افتاده‌است
خبر من برسانید به مرغان چمن
که هم‌آواز شما در قفسی افتاده است
به دل آرام بگو ای نفس پاک سحر
کار من همچو سحر با نفسی افتاده است

یا از این شعر، زیباتر، خوبتر و دل‌آرامتر، بیانی را نمی‌توان یافت:

ای یار جفا کرده و پیوند بریده
این بود وفاداری و عهد تو ندیده
در کوی تو معروفم و از روی تو محروم
گرگ دهن‌آلودهٔ یوسف ندریده
بس در طلبت کوشش بی‌فایده کردیم
چون طفل دوان در پی گنجشک پریده

این تمثیل به این خوبی و زیبایی تنها از بیان سعدی برمی‌آید. به هرحال زبان شاعر در این مقام، باید کاملاً شاعرانه باشد. شعر فاخر، باید از اغلاط رایجی که در زبان مردم عامّه دایر است، به دور باشد. مثلاً کلمه «غرور» یا کلماتی مثل: «غرّه» و «مغرور». اینها همه به معنی «فریب» و «گول خوردن» است. ولی مردم به معنی «کبریایی» و «تکبّر» به کار می‌برند. خوب، در یک گفتار ممکن است غرورانگیز، غرورآور و یا غرورآفرین بگوییم. ولی در شعر نمی‌توانیم. اگر ما شاعرانی مثل رودکی، استاد طوس- فردوسی- عطار، سنایی، حافظ، سعدی و مولوی نمی‌داشتیم، یقیناً زبان شعر- زبان رسمی و فاخر ما- به این زیبایی نمی‌ماند. پشتوانهٔ زبان رسمی و رایج ما، اشعار آن شاعران بزرگ بوده است.

● چه کسی و با چه ویژگیهایی می‌تواند یک شاعر خوب باشد؟

■ هیچ شاعر بزرگی در جهان و خاصّه در ایران به وجود نیامده، مگر اینکه در تمام آثار فاخر گذشته فارسی یک نوع اشراف اندیشه و فکری داشته است و توانسته است طرحی نو در زمان خودش بیفکند. به ترکیبهای شعر حافظ و دیگر بزرگان شعر فارسی، یعنی، سعدی و مولوی و... نگاه کنید. به‌طور یقین این شاعران نخست به الفاظ، بعد به معانی آشنایی داشته‌اند والاّ شاعری که فقط ذوق و استعداد شاعری داشته باشد، امّا از ادب والای زبان فارسی اطلاعی نداشته باشد، نمی‌تواند یک شاعر خوب باشد. ادبی که ما می‌گوییم، ادبی است که همه چیز دارد. هرچه از فکر بشری گذشته است، شاعران بزرگ ما، گفته‌اند. مثلاً: در اخلاقیّات، عرفان، حکمت و فلسفه و همه چیز. روزی ما می‌توانیم ادّعا کنیم که پدیدآورندهٔ سخن نوی هستیم که از این حکمت و ادب منظوم، پشتوانه و سرمایه زیادی داشته باشیم و بتوانیم مسائل و مطالب نو زمان خودمان را، یعنی، احساسی که از این زمان در وجود ما وارد می‌شود، بیان کنیم. نخستین کار، اطلاع دقیق برکلمات و عبارات و معانی آنهاست.

■ زبان پهلوی زبانی نبود که بتواند پاسخگوی زبان قرآن باشد. در واقع وجود اسلام و قرآن بود که زبان دری ما را بَنا بخشید، آنچنان بنایی که تفسیری مثل تفسیر رشیدالدین میبدی که در حد یک شاهکار ادبی- عرفانی است نوشته شود.

■ در عالم شاعری دو نوع شعر داریم: شعری داریم که‌اصطلاحاً به‌آن «شعر روزنامه‌ای» می‌گوئیم... نوع دیگر شعری است که ما به آن «شعر فاخر» می‌گوئیم.

فی‌المثل: خیلی کلمات هست که در بین مردم رایج است: کلماتی که در معنی خاص خود به کار برده نشده‌اند. یا یکی از ویژگیهای زبان فارسی آن است که علامت «تشدید» ندارد. باید دید کلماتی که مشدّد آمده‌اند، چگونه‌اند. مثلاً آیا شاعر تعمّد داشته که بگوید:

مرا در زیر ران اندر کمیتی
کشنده نیّ و سرکش نیّ و توسن
عنان برگردن سرخش فکنده
چو دو مار سیه برشاخ چندن
همی راندم فرس را من به تقریب
چو انگشتان مرد ارغنو نزن

در اینجا می‌بینم که «منوچهری» برای هماهنگی کلمات، بخصوص خواسته است که آنها را مشدّد، بیاورد. مثلاً فرض بفرمایید کلمه «امید» که ممکن است «امّید» گفته شود: «مرا به خیر تو امّید شر مرسان.»، که در حقیقت اصلش این است: «مرا به خیر تو اومید نیست...» یا کلمات دیگری مثل: «پره» و «دره» که ممکن است به صورت «پرّه» و «درّه» تلفظ شود. و درست نیست. یا مثلاً فرض بفرمایید کلماتی که مردم فکر می‌کنند، ترکیب تازه‌ای است: «هر از گاهی» به جای «هرچند گاهی» یا «به هروقتی». یا می‌دانیم که در زبان فارسی، «تنوین» وجود ندارد، ولی دیده‌ایم که «گاهاً» به جای «گاهی» و «زباناً» به جای «زبانی» و حتی کلمه فرنگی «تلفناً و تلگرافاً» به جای «تلفنی» و «تلگرافی» به کار رفته است. اینها همه اغلاطی است که شاعر باید به آنها توجّه داشته باشد. یا مثلاً ما در زبان فارسی برای موجودات زنده کلمات را با الف و نون جمع می‌بندیم:

گاوان و خران باربردار
به زآدمیان مردم‌آزار

ولی در زمان حاضر، مثلاً می‌گوییم گاوها و خرها و گوسفندها. یا مثلاً برای «انسان»، کلمات «اینها» و «آنها» به کار برده‌اند. در حالی که غرض «اینان» و «آنان» می‌باشد. شاعر باید به این دقایق کلام، آشنا باشد و بروزن شعر و تالیف موسیقی کلمات احاطه کامل داشته باشد و وزنی مناسب و خاص با خیال‌انگیزی شعر، انتخاب کند. مثلاً وزن «حدیقه» سنایی خاص بیان اوست:

پاک شو تا معانی مکنون
آید از پرده‌های لفظ برون

سنایی این بحر کوتاه را برای بیان خودش ضروری می‌بیند. یا مثلاً «مولوی» برای بیان مثنوی

«بشنو از نی چون حکایت می‌کند
از جداییها شکایت می‌کند»

بحر «رمل»: «فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلات» انتخاب کرده است.

● اگر ممکن است درباره کتابی که در دست تالیف دارید. مقداری صحبت بفرمایید:

■ آنچه بنده در دست تألیف دارم، کتابی است در زمینه «ریشه تمثیلهای عرفانی شعر فارسی» فی‌المثل بررسی کرده‌ام، نظیر آنچه شاعران در آثارشان آورده‌اند، از کجا آمده است. و قصّه «منطق‌الطیر عطار» یا مثلاً فرض بفرمایید اینکه مولانا در شعرش گفته است انسان نمی‌تواند با حواس به حقیقت دست پیدا کند، این تمثیل را بیان کرده که هندوان فیلی را به شهری آورده و در مکانی تاریک به معرض نمایش گذاشته بودند. بازدیدکنندگان که در تاریکی قادر به دیدن فیل نبودند، هریک از طریق لمس و به کمک دست به معاینه و شناسایی آن پرداخت و هرکدام آنچه را حس کرده بود بیان کرد.

آن‌که گوش فیل را لمس کرده بود آن را موجودی شبیه بادبزن وصف کرد، آن‌که خرطومش را به دست گرفته بود گفت فیل موجودی است چون ناودان، دیگری که دست برپای فیل سوده بود آن را مثل ستون و آن‌که پشت فیل را لمس کرده بود آن را مانند تخت توصیف کرد.

همه نظرها در عین حالی که واقعیت داشت، حقیقت نداشت، چون اینان همه فیل را ندیده بودند.

مولوی با این تمثیل می‌خواهد بگوید، انسان با کمک اندیشه و عقل- که احساسات و حواس راهنمای آن است و ضمناً به اصطلاح، زمان و مکان است می‌تواند بهره‌ای از حقیقت را بیان کند؛ و نه همه آن را. خوب، آیا مولانا این تمثیل را از خودش ساخته است؟ نه. می‌بینم این تمثیل در شعر سنایی هم هست:

بود شهری بزرگ در حدّ غور
واندر آن شهر مردمان همه کور

و خلاصه، این سخنها چو قال و قیل آمد- حال کوران و حال پیل آمد. در حالی که اصل داستان، از «پوراناها»ی هندی است و سنایی و مولوی هریک آن را به نحوی بیان کرده‌اند.

● جناب استاد، در میان صحبتهایتان، فرمودید که تحقیقی درباره «جنبه‌های اساطیری شاهنامه» در دست دارید. اگر ممکن است در این باره توضیحاتی بفرمایید.

■ آنچه را که لازم است دانسته شود، اینکه شاهنامه برای ما یک اسطوره ملی است. شاهنامه فرهنگی است که دامنه جغرافیایی آن خیلی خیلی وسیعتر از کشور ایران کنونی بوده است. یعنی، فرهنگی که از درّه‌های سند و پنجاب شروع می‌شود تا بیاید به نزدیکیهای اروپا. این فرهنگ عظیم دارای دقایق اسطوره‌ای است. اسطوره‌ای که می‌توان گفت نوعی حکمت تمثیلی را به معنای خاصّ و تمام و کمال کلمه در خود دارد. قصد حکیم فردوسی هم بیان همین حکمت بوده است. حکیم فردوسی می‌خواسته است اوّلاً این حکمت را به شعر دری برگرداند و بعد نتیجهٔ حکمی خود را به دست دهد. همین شاهنامه است که برای کلیهٔ شاعران بزرگ ما، به صورت تمثیل شاعرانه‌ای درآمده است. مثلاً، حافظ داستان سیاوش را در بیتی به عنوان تمثیل گرفته است:

صوفی ارباده به اندازه خورد نوشش باد
ورنه اندیشهٔ این کار فراموشش باد
شاه ترکان سخن مدّعیان می‌شنود
شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش باد

یا مثلاً داستان سیمرغ و زال که یک داستان افسانه‌ای است در زبان عرفای ایران صورتِ یک تمثیلِ کامل گرفته است. چنانچه این داستان را در منطق‌الطیر عطار هم می‌خوانیم. داستان عبارت از این است که سیمرغ وقتی در فراخنای این جهان پرواز می‌کرد، پری از او در «چین» افتاد و علم و هنر در آنجا پیدا شد. از همین رو پیغمبر می‌فرماید: «اطلب العلم و لوبالسین». بله، ما چنین برداشتهای دقیق عارفانه‌ای را در «منطق‌الطیر عطار» و رسالة‌الطیر «امیرک سهروردی» می‌بینیم. نکتهٔ دیگر اینکه، من در تحقیقم به شاهنامه و مأخذ آن و تطبیق داستانهای آن با آثاری که مثلاً در زمینه میتولوژی و علم‌الاساطیر یونان، هند، چین و مصر و کشورهای دیگر وجود دارد، نظر داشته‌ام.

● شاهنامه به عنوان یک اثر فکری از یک دوره خاصّ تاریخی به چه میزان توانسته است در انتقال میراثهای فرهنگی و اندیشگی زمان خویش به دوره‌ها و نسلهای بعدی مؤثر باشد؟

■ ببینید، شاعران دیگری در زمان فردوسی وجود داشته‌اند که آثاری نوشته و داستانها سروده‌اند، ولی این داستانها، پایمال شده و از بین رفته است. چگونه است که شاهنامه همچنان باقی مانده است؟ چون این اثر با فکر و عواطف مردم سر و کار داشته است. همین که شاهنامه دلیری را برمی‌انگیزد، راستی را حکایت می‌کند، اخلاق را به آن‌گونه که قرآن کریم بیان کرده، در خود دارد، پایدار مانده است. در شاهنامه چیزی است که در آثار دیگر دیده نمی‌شود. شاهنامه، چه از نظر قدرت حماسی و چه از نظر بیان شاعرانه و اسلوب داستانسرایی، سرآمد همهٔ آثاری است که در جهان وجود دارد. اگر بخواهیم بدون تعارف چند اثر را با آن قیاس کنیم. تنها رزمنامهٔ «مهابهارات» قابل قیاس است. اگرچه اروپاییان می‌خواهند بگویند که مثلاً «ایلیاد» و «اودیسه» سخن را تمام کرده‌اند، می‌بینیم که هردو آنها یک بهره از شاهنامه نمی‌شود و نکات و حکمتی که در شاهنامه هست در این دو اثر، نیست.

● شاهنامه حاوی چه نوع فرهنگ و اندیشه‌ای است؟

■ فضای شاهنامه از فرمانروایی «کیومرث» تا پادشاهی کیخسرو، همه فضایی میترایی است. و

همین فضای میترایی شعر است که حامل عالیترین حکمت و فلسفه اشراق می‌باشد.

● آیا می‌توانیم بازتاب شیوه‌های تفکّر عصر فردوسی را در شاهنامه ببینیم؟

■ می‌دانیم خود شاهنامه از «شاهنامه ابومنصوری» که به نثر بوده و متاسّفانه فعلاً مقدّمه‌اش باقی مانده و از داستانهای دیگری که در آثار زردشتیان وجود داشته، گرفته شده است. امّا روزگار فردوسی، روزگار طلایی ادب فارسی بوده است، یعنی روزگار سامانی و غزنوی. در آن زمان فیلسوفی مثل «ابوعلی سینا» و حکیمان و شاعران دیگری مثل رودکی و شهید بلخی و... هم وجود داشته‌اند.

● اگر ممکن است دربارهٔ تحقیق و تتبّعی که در ادبیات تطبیقی و اساطیری دارید، صحبت بفرمایید.

■ من دربارهٔ ادبیات تطبیقی و دراماتیک و به اصطلاح منطق اساطیر، کار پردامنه‌ای دارم. می‌دانید که یک قسمت از ادبیات تطبیقی به تمثیلهای عارفانه برخورد می‌کند. مثلاً افسانه‌هایی که در ملل متعدد، مثل ملّت مصر وجود داشته است. ملّت مصر، نزدیک به هفت هزار سال قدمت داشته و در این قدمت، تمدّن بسیار درخشان و داستانهای خاصّی داشته که پس از کاوشها، تکاپوها و رسیدن به طومارهای سنسکریت و هیروگلیفی مصر، به زبانهای مختلف ترجمه شده است و نظیر این داستانها را ما در میان ملّتهای دیگر هم می‌بینیم. مثلاً داستان طوفان نوح را ما با شکلها مختلف هم در به اصطلاح مذاهب سامی، یعنی یهود و مسیحیت و اسلام می‌خوانیم و هم در چین و هند. مثلاً در «اوتارهای ویشنو» که مربوط به هندوستان می‌شود، چنین شکلی را دارد که به هردور جهان، آب، همهٔ عالم را فرا می‌گیرد. «بعد می‌گوید: «همه چیز، حتی کوه عظیم «هُماچل» یا «هُماچیلا» زیر آب رفت.

● اگر ممکن است درباره «سبک شعر» توضیحاتی بفرمایید.

■ آنچه در یک شعر به آن «سبک» می‌گویند، در درجه اوّل، «اندیشه خاصّ» است. ما اگر مقلّد نباشیم، یعنی اندیشه‌مان دست نخورده باشد. فکر ما از افکار مختلف جداست و به قول مولانا:

ای برادر تو همه اندیشه‌ای
مابقی خود استخوان و ریشه‌ای

یا این بیت که:

ای برادر مزرعه ناکشته باش
کاغذ اسپید نابنوشته باش

هرکسی با نظر خاصّی به جهان می‌نگرد. ما نمی‌توانیم بگوییم که همهٔ ما زیبایی یک نقش را، یکسان می‌بینیم. نه، هرنقش، تاثیر خاصّی در ما، به جا می‌گذارد. مثلاً وقتی که من با خودم، با احساس و عواطفم، روراست، یک جهت و یک‌رو باشم، حرفم، مال خودم است. مثلاً درست نیست که بگوییم چون دیگران عشق را به کار برده‌اند، ما نباید آن را به کار ببریم. نه هرکسی از عشق، یک نوع برداشت خاصّ داشته و دارد. گفت: «عشق‌بازی دگر و نفس‌پرستی دگر است.» آن عشقی که یک عارف مسلمان ایرانی بیان می‌کند، با عشقی که مثلاً یک فیلسوف اروپایی مثل «شوپنهاور» بیان می‌کند، فرق دارد. این موضوع حتی بین عارفان و شاعران بزرگ ما مثل: سنایی، عطار و مولانا- که هرسه به اصطلاح قلل رفیع عرفان ما هستند- مطرح است و این سه شاعر عارف، هریک بنوعی در بیان حقایق عرفانی نظر داده‌اند و هیچ یک تابع دیگری نبوده است. درست است که مولوی می‌گوید: «من پیروعطارم» و یا: «ما از پی سنایی و عطار آمدیم.» بله، اندیشه‌های آنها را گرفته و از فکر آنها، ذهنش را انباشته ولی سخن خودش را بیان کرده است. یعنی، نه عین مطالب آنها را. مثلاً سنایی می‌گوید: «سر همان جا بنه که خوردی می» و مولوی می‌گوید: «سربنه آنجا که باده خورده‌ای». اینها هردو، گفته‌اند، امّا هریک نوعی بیان خاصّ خود دارند. یا «سیف فرغانی» می‌گوید:

برسر تربت ما چون گذری همّت خواه
که زیارتگه رندان جهان خواهد شد

و حافظ می‌گوید:

برسر تربت ما چون گذری همّت خواه
که زیارتگه رندان جهان خواهد بود

می‌بینید که حافظ «شد» را «بود» کرده است. ولی حرف حافظ، حرف دیگری است. اینجاست که بین «تواردِ»، یعنی اینکه شاعری تعمّد دارد حرفی را عیناً بیاورد و اینکه شاعری تعمّد دارد که اغاره کند، فرق هست. شاعر در اینجا تعمّد داشت تغییر بدهد و مطلب را زیباتر بیان کند، حتی اگر با یک کلمه باشد.

● سالها پیش دیوان «سلمان ساوجی» با مقدّمه‌ای مبسوط و جامع به وسیله شما تصحیح و چاپ شد و در حال حاضر نایاب است. آیا قصد تجدید چاپ آن را ندارید؟ آیا دیوانی از شاعران گذشته فارسی در دست تصحیح و تنقیح ندارید؟ اصولاً درباره دیوانهایی که در حال حاضر هست و تنقیح شده چه نظری دارید؟ لطفاً درباره روش تصحیح دیوانها و متون فارسی، رهنمودهایی بفرمایید.

پیش از وجود علاّمه «محمد قزوینی» هرکتابی که بیرون می‌آمد، به وسیله نویسندگان استنساخ می‌شد. نویسنده در این کار اگر کلمه یا عبارتی را نمی‌فهمید و کورسوادی داشت و به قول معروف صاحب ذوقی بود، کلمات را به نظر خودش، عوض می‌کرد. به همین علّت است که ما در حال حاضر کتابی که به اصطلاح از تندباد تصرّف غیر قابل گذشت نویسنده در امان مانده باشد، نداریم. دیوان حافظ را اولین بار علاّمه قزوینی با همان شیوه اروپایی با اصل قرار دادن یک نسخه، تصحیح کرد، امّا به عقیدهٔ من، دیوان یک شاعر را باید یک شاعر تصحیح کند، چون اگر تصحیح‌کننده، شاعر باشد در هنگام بررسی، مثلاً در بین چند کلمه، آن کلمه‌ای که با شعر هماهنگی بیشتری دارد و مناسبتر است، انتخاب می‌کند، امّا اگر شاعر نباشد و ذوق هنری و شاعری نداشته باشد، غالباً دچار گرفتاری می‌شود. نکتهٔ دیگر، آنکه مثلاً دربارهٔ «شکسپیر»، حتی نامه‌های خصوصی‌اش را در دست دارند و همه می‌دانند که زندگی این شاعر و نویسندهٔ شهیر از جوانی تا پیری، چگونه گذشته است، ولی از «صائب تبریزی» ما که تقریباً همزمان با او بوده، هیچ چیز در دست نیست. از سعدی، حافظ و دیگر شاعران بزرگ، اطلاعات زیادی نداریم. می‌دانید چرا؟ چون آثار این شاعران پی‌درپی نوشته شده و هرکسی برای دیگری آنها را نوشته و همه برحسب درک ذوق شخصی تغییراتی در متن و شعر داده‌اند. مثلاً اگر کسی شیعی بوده و یک اثر اهل تسنن را بررسی کرده، و آدم متعصّب و کم‌سوادی بوده، در آن اثر تصّرف کرده و تغییراتی در آن به نفع خود داده است، و بالعکس. خوب، این کارها شده است. امّا درباره کتاب «سلمان». عیب بزرگ این کتاب، اینکه، نسخه بدل ندارد. علّتش این بود که من در آن هنگام، خیلی جوان بودم و ۲۲ سال داشتم، طبیعتاً آن پختگی و مهارت کار را نداشتم و بهترین روش، همان روشی است که مثلاً «دکتر خانلری»، «علاّمه قزوینی»، «نیکلسون» در مثنوی مولوی به کار برده‌اند.

● جناب استاد، لطفاً درباره آثار منثورتان برایمان بگویید. آیا قصد تجدید چاپ آنها را ندارید؟

■ بنده از سالهای پیش، سه اثر دارم. یکی «تیرانا» است که به صورت مقدّمه‌ای برای کتاب «شراب خانگی ترس محتسب خورده» است. دیگر «سرود پالیزبان» است شامل چند داستان و نوشته که مربوط به روزگار خاصّی می‌باشد. یکی هم، کتاب «از امروز تا هرگز» که شامل چند داستان و واقعه است. در مورد تجدید چاپ اینها، بله، قصد دارم، ان‌شاءالله.

● از اینکه وقت عزیزتان را در اختیار ما گذاشتید، خیلی متشکّر هستیم.

درخواست پناهندگی نویسنده آلبانیایی اسماعیل قدری از فرانسه

اسماعیل قدری از نویسندگان سرشناس کشور آلبانی از فرانسه درخواست پناهندگی سیاسی کرد و گفت او کشورش را به خاطر آرمانهایش که از آنها دفاع می‌کند ترک کرده است.

قدری از سال ۱۹۶۰ از انتقاد صریح رژیم تیرانا دست برداشته امّا در خلال کارها و آثار ادبی خود تلویحا به ابراز موضع پرداخته است او که به شدّت طرفدار دگرگونی‌های جدید در اروپای شرقی است امید بسیاری داشت که این امر به کشورش نیز کشانده شود امّا بزودی ناکام ماند.

قدری (۵۴ ساله) در نامه‌ای به رامز علیا، رئیس جمهوری البانی می‌نویسد «تا به امروز کوشیده‌ام از طریق راههای مجاز در البانی از شدّت وضع بکاهم. در نامه‌هایم با شما در بهار گذشته کاملا روشن ساختم که بایستی حتما دموکراسی در کشور حاکم شود.»

قدری چندین بار نامزد دریافت جایزه نوبل شده و اثرهایش بین واقعگرایی و اسلوب فکاهی را با کمک سمبلها جمع کرده است... از کتابهای معروف او «ژنرال و ارتش مرده» ـ «چه کسی دورونتین را بازگرداند» ـ «انسجام» و اخیرا «قصر آرزوها». وی هم اینک در فرانسه بسر می‌برد.

انتفاضه و فرهنگ در اراضی اشغالی فلسطینی

۹۰/۱۲/۵

چگونه فلسطینیان اراضی اشغالی در خلال سه سال قیام (انتفاضه) توانسته‌اند چنین دستاوردی فرهنگی داشته باشند؟ ۱۹۲ کتاب شعر و داستان و پژوهش، ۵۲ کار تئاتر، ۵۶ کنسرت موسیقی و... به این سؤال، در کتاب «هزار روز پس از انتفاضه... فرهنگ و انتفاضه» که از سوی اتحادیه نویسندگان فلسطینی اراضی اشغالی انتشار یافت، پاسخ داده شده است. این کتاب که سند فرهنگی سه سال عمر انتفاضه است، به وسیله متوکّل طه (شاعر) و ابراهیم جوهر (نویسنده) نوشته شده است. ابراهیم جوهر می‌گوید: ما خواسته‌ایم با این کار چالش خارق‌العاده‌ای را که مرد انتفاضه در مقابل کوته‌نظران اسرائیلی ارائه داده است، بازگو کنیم.»

فرهنگ در مفهوم نویسندگان اراضی اشغالی فلسطینی این است که «انتفاضه تنها رمز و سمبل جنگ به وسیله سنگ نیست بلکه بنیانگذار دولت، فرهنگ و تمدن می‌باشد.» در این کتاب اثرهای انتفاضه در فرهنگ یعنی شعر، داستان کوتاه، تئاتر، هنرهای تجسّمی، روزنامه‌نگاری، آموزش، ادبیات زندان، ضرب‌المثلهای مردمی، نمایشگاهها، کارهای کودکان و شبهای شعر و موسیقی، بررسی و بیان شده است.

در کتاب، پیامدهای انتفاضه متجلّی شده است و فوری‌ترین آنها شعر است. زیرا معمولاً فوری‌ترین اثر ادبی برای یک حادثه به‌شمار می‌آید. در این کتاب سی شعر انتخاب شده و قرار است کتابی دیگر درباره شعر انتفاضه به زودی انتشار یابد. در کتاب چند مقاله نقد ادبی درباره ادبیات انتفاضه وجود دارد و «راه برای دیگر پژوهندگان باز است.»

در کنار کتاب فرهنگ و انتفاضه، مسائل فرهنگی اراضی اشغالی در چهار روزنامه که در قدس شرقی چاپ می‌شوند، با شیوه‌های دیگر نیز مورد بررسی قرار می‌گیرند. هرکدام از این روزنامه‌ها در پایان هفته، صفحه فرهنگی خاصی دارند که در آنها داستان، شعر، مقاله، پژوهشهای ادبی اراضی اشغالی جای دارد. همچنین جشنواره تئاتر فلسطینی که تا اواخر ماه جاری مسیحی (دسامبر) برگزار می‌شود، و در نوع خودش اولین است، جنبه‌ای دیگر از فرهنگ واقعی انتفاضه را تصویر می‌کند.

* تقسیم میراث «آلبرتو موراویا»

آلبرتو موراویا، نویسندهٔ فقید ایتالیا که در ۲۶ سپتامبر گذشته (۶۹/۷/۴) وفایت یافت. ثروت خود را که بالغ بر ۲۰ میلیارد لیر ایتالیایی (۱۷ میلیون دلار) است، بین همسرش «کارمن لیبرا» (۳۶ ساله) و «داسیا مارینی» که در دههٔ پنجاه با او زندگی می‌کرده، تقسیم کرده است.

این خبر در پی باز کردن وصیت‌نامه «موراویا» فاش شده است. موراویا در ژانویه سال ۱۹۸۶، در سن ۷۸ سالگی با «لیبرا» ازدواج کرده بود. این نویسنده بسیار معروف معاصر از وراث خود خواسته است تا مقدار نامعینی از ارثیه‌اش را به دو خواهرش بدهند. وراث موراویا گفته‌اند که قصد دارند با تخصیص بخشی از ارثیه نویسنده، فهرست کاملی از کارها و نوشته‌های چاپ نشده‌اش را فراهم آورند و براساس کتابهای این نویسنده، چند سناریو تهیه کنند.

* «البیر قصیری» و جایزه بزرگ «فرانکو فونیه»

آکادمی فرانسه اعلام کرد که جایزه بزرگ «فرانکو فونیه» به «البیر قصیری» نویسندهٔ مصری اعطا شده است. این جایزه با ارزش ۴۰۰ هزار فرانک فرانسه (۸۰ هزار دلار) ارزش دارد و بزرگترین جایزه این آکادمی می‌باشد.

البیر قصیری یک مسیحی است و در سوم نوامبر ۱۹۱۳ در قاهره به دنیا آمده است و از سال ۱۹۴۵ در یکی از هتلهای فرانسه زندگی می‌کند. هرچند که این نویسنده در میان مردم چندان شناخته شده نیست، هوادارانش از کارهای ادبی او بسیار تقدیر کرده‌اند. البیر قصیری اولین کتاب خود را در سال ۱۹۴۰ به نام «مردان فراموش شده از سوی خدا» به سه زبان فرانسوی، انگلیسی و عربی منتشر کرد و مورد تقدیر «هنری میلر» قرار گرفت.

از آثار دیگر این نویسنده می‌توان به «گدا امّا مغرور»، «بیچارگان دشت حاصلخیز» و «امیدی در صحرا» اشاره کرد. جایزهٔ بزرگ فرانکو فونیه در سال گذشته به ستاره‌شناس کانادایی «هوپیر ریوز» داده شد.

سخنرانی استاد «محمدرضا حکیمی»

استاد محمدرضا حکیمی در آذر ماه سال جاری طی دو جلسه سخنرانی در «تالار اندیشه حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی» مطالبی ارزنده درباره مسائل اجتماعی و هنری ایراد فرمودند.

نخستین جلسه در تاریخ ۶۹/۹/۸ برگزار شد و استاد محترم طی آن عدالت اجتماعی در جامعه اسلامی را با استناد به روایات و احادیث مورد بررسی قرار دادند. استاد حکیمی در دومین جلسه که در تاریخ ۶۹/۹/۲۳ برگزار شد، درباره هنر اسلامی و وظایف هنرمندان مسلمان در این برهه از زمان به تفصیل سخن گفتند.

● در حریم یار

به مناسبت اولین سالگشت عروج ملکوتی قافله سالار عارفان، حضرت «امام خمینی» سلام‌الله‌علیه، اولین دوره مسابقات فرهنگی ـ هنری «در حریم یار» برگزار شد. در این مسابقه شیفتگان اندیشه‌های والای آن عزیز احساسات پاک خود را با شیوه‌های مختلف ادبی ـ هنری تهیه و به بخش هنری «موسسه تنظیم و نشر آثار حضرت امام» ارسال داشتند. مجموعه برگزیده‌ای از این آثار در قالبهای گوناگون اعم از سرود، نقاشی، کرافیک، خطاطی، فیلم، عکس، اسلاید، نمایشنامه و فیلمنامه در نمایشگاهی که در کنار

مرقد مطهر آن حضرت. در ایام سالگرد دایر شد. به تماشای مشتاقان گذارده شد و مورد استقبال قرار گرفت.

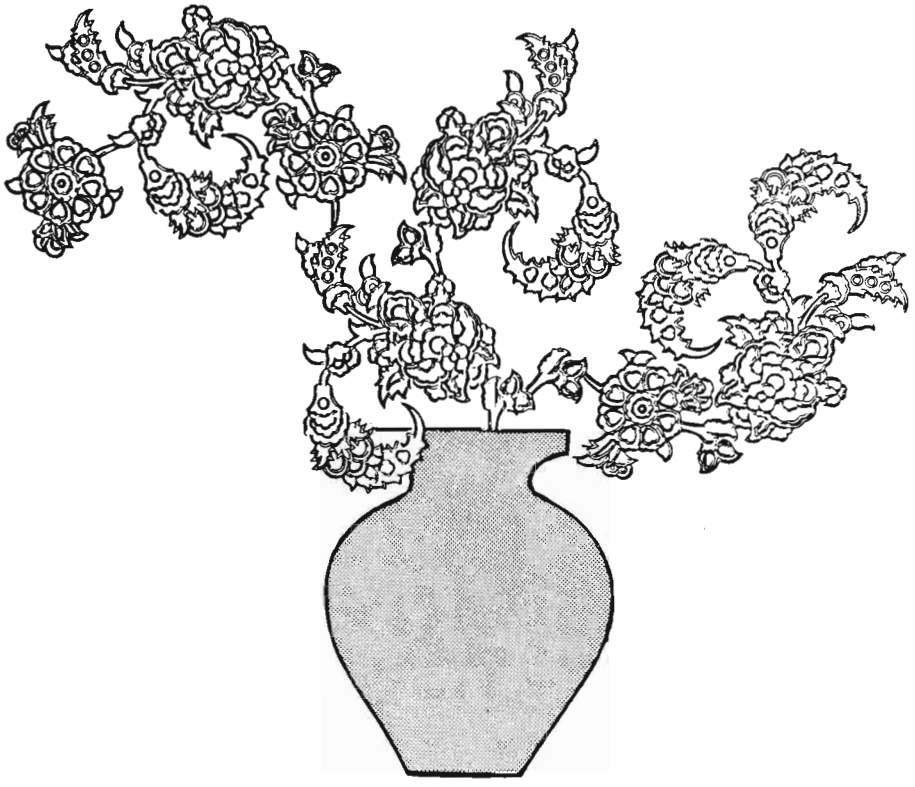
شورای برگزاری. در جلسات و مشورتهای مکرر خود تصمیم گرفت آثار برگزیده را به طور مساوی برنده اعلام کند و به تمام هنرمندانی که با صداقت و عشق به خلق آن آثار همت گماشته‌اند. لوح یادبود و تقدیرنامه اعطاء نماید. این شورا امیدوار است در آینده مسابقات را در سطوح مختلف و رشته‌های مجزا برگزار کند و در این راهی که به وسعت اندیشه‌های ناب آن منادی اسلام ناب محمدی(ص) در پیش دارد، بتواند دین خود را نسبت به آن پیشوای عزیز که از جاهلیت شاهنشاهی به حیات طیبه اسلام ناب رهنمونمان شد، ادا کند. لهذا از همه ارگانهای هنری و هنرمندان متعهد که بی‌شك تلاش صادقانه‌ای در جهت ارائه ارزشهای اسلام ناب به عمل آورده‌اند تقدیر و تشکر خود را اعلام می‌دارد و امیدوار است با ارائه آثارشان در هرچه غنیتر کردن آرشیو آن موسسه را یاری فرمایند. سعدی می‌باشد که از سوی ادب‌دوستان و جامعه فرهنگی کشور ما، مورد توجه و استقبال قرار گرفته است.

درگذشت «دکتر غلامحسین یوسفی»

دکتر غلامحسین یوسفی، استاد ممتاز ادبیات فارسی در بعد از ظهر چهارشنبه ۶۹/۹/۱۴ جان به جان‌آفرین تسلیم کردند. استاد یوسفی در سال ۱۳۰۶ شمسی در مشهد مقدس به دنیا آمدند و سالها در مقام استادی دانشگاه به تدریس و تحقیق و تتبع در آثار منظوم و منثور فارسی و نوشتن مقالات ادبی اشتغال داشتند.

مرحوم دکتر یوسفی در زمینه‌های تصحیح و نقد متون ادبی و ترجمه آثار علمی کتابهایی از خود به یادگار گذاشته‌اند که از میان آنها ترجمه کتاب «شیوه‌های نقد ادبی» از «دیوید دیچز» و «داستان من و شعر» از «نزار قبانی» را می‌توان نام برد.

از کارهای تحقیقی و پژوهشی استاد، تصحیح علمی کتابهای «قابوسنامه» از «عنصرالمعالی کیکاووس» و «بوستان» و «گلستان»



کتابهای تازه

کتابشناسی جوانان

پنجمین شماره از مجموعهٔ منابع فرهنگی و سینمایی با عنوان «کتابشناسی جوانان» توسّط مریم رعیت علی‌آبادی، شهرزاد طاهری لطفی و نوشین عمرانی تالیف شده است. این کتاب شامل فهرستی از مقالات و پایان‌نامه‌های دانشگاهی دربارهٔ مشکلات و مسائل جوانان است. «دفتر پژوهشهای فرهنگی» این کتاب را با قیمت ۸۵۰ ریال منتشر کرده است.

بر مدار صبح

چاپ دوم کتاب «بر مدار صبح»، شعرهای «عزیزالله زیادی»، در ۵۰۰۰ نسخه توسّط انتشارات محراب قلم منتشر شده است. اشعار این کتاب بیشتر در قالب غزل سروده شده و بهای آن ۲۰۰ ریال می‌باشد.

درسهای کارگردانی آیزنشتاین

این کتاب نوشتهٔ «ولادیمیر نیژنی» و ترجمهٔ «عباس اکبری» است که توسّط «عکس معاصر» منتشر شده است. این کتاب دارای چهار فصل «راه حل کارگردان»، «میزانسن»، «دکوپاژ» و «میزانشات» می‌باشد و بهای آن ۷۰۰ ریال تعیین شده است.

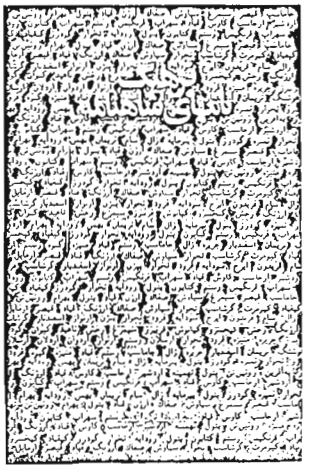
* اشارتها و بشارتها

«اشارتها و بشارتها» جستجویی است تحقیقی در «مخزن‌الاسرار» نظامی که به وسیله «عبدالحسین موحد» نوشته و از طرف «مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر» در ۴۴۰۰ نسخه و به قیمت ۶۰۰ ریال چاپ شده است.

■ انتشارات برگ

به مناسبت برگزاری «کنگره جهانی بزرگداشت فردوسی» از سوی «انتشارات برگ» دو کتاب با مشخصات زیر چاپ و منتشر شده است

۱. فرهنگ نامهای شاهنامه. نویسنده. علی جهانگیری. تیراژ ۳۳۰۰ نسخه. قیمت ۱۳۰۰ ریال



۲. در سایه سیمرغ. نویسنده: یوسفعلی میرشکاک. تیراژ ۶۶۰۰ نسخه. قیمت ۵۸۰ ریال

* پرواز دُرناها

داستانی است از «داوود غفارزادگان» ه به وسیله «انتشارات برگ» در ۱۱۲ صفحه و با تیراژ ۱۱۰۰۰ نسخه و قیمت ۳۸۰ ریال چاپ گردیده است.

* اقلیما

مجموعه نمایشنامه‌ای است از «اعظم رحمان بروجردی» که توسط «انتشارات برگ» در ۶۶۰۰ نسخه و ۲۲۴ صفحه با قیمت ۸۵۰ ریال انتشار یافته است.

* بیان در شعر فارسی

کتابی است به نگارش «دکتر بهروز تروتیان» که به وسیله «انتشارات برگ» در ۲۰۰۰ نسخه و ۱۵۷ صفحه با قیمت ۵۸۰ ریال در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفته است.

* ادبیات نمایشی در رُم

این کتاب. نوشته «دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی» است که توسط «انتشارات برگ» در ۳۳۰۰ نسخه و ۳۲۷ صفحه با قیمت ۲۳۰۰ ریال منتشر شده است.

* لحظه‌های سبز

مجموعه شعری است از شاعر و منتقد آگاه «پرویز عباسی داکانی» که به وسیله «انتشارات برگ» در ۶۶۰۰ نسخه و ۱۲۸ صفحه با قیمت ۴۹۰ ریال به چاپ رسیده است.

* پایان روز دوم

نمایشنامه‌ای است از «محمد احمدی» که در ۵۵۰۰ نسخه و با قیمت ۲۷۰ ریال به وسیله «انتشارات برگ» به چاپ رسیده است.

* غزل، خاک و خاطره

مجموعه غزلیات شاعر و نقدنویس معاصر «غلامحسین عمرانی» است که به وسیله «انتشارات برگ» در ۶۶۰۰ نسخه و ۱۳۰ صفحه با قیمت ۴۹۰ ریال به چاپ رسیده است.

* صحنه محرم

مجموعه پنج نمایشنامه است که به وسیله «محمد مهدی رسول» برای اجراء در مدارس نوشته شده و از سوی «انتشارات برگ» با تیراژ ۱۱۰۰۰ نسخه و قیمت ۳۶۰ ریال انتشار یافته است.

* آژاکس

نمایشنامه‌ای است از «رابرت اولتا»، به ترجمه: «عباس اکبری» که به وسیله «انتشارات برگ» در ۶۶۰۰ نسخه و ۱۰۲ صفحه و با قیمت ۴۲۰ ریال انتشار یافته است.

* رویش در باد

مجموعه داستانی از «داوود غفارزادگان» است که به وسیله «انتشارات برگ». با تیراژ ۱۱۰۰۰ نسخه و قیمت ۲۳۰ ریال انتشار یافته است.

* سومین سرنوشت داوود، آرزوهای کوچک

مجموعه‌ای است در دو فیلمنامه نوشته مشترک «مهدی سجادچی، رضا کیانیان» که به وسیله انتشارات برگ» با تیراژ ۶۶۰۰ نسخه و با قیمت ۴۸۰ ریال منتشر شده است

انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

* متحرک‌سازی کامپیوتر

این کتاب نوشته: «استن هیوارد» و ترجمه: «محمدمهدی ضوابطی» می‌باشد که در ۵۰۰۰ نسخه و با قیمت ۵۵۰ ریال به وسیله انتشارات سروش به چاپ رسیده است.

* رنگ در عکاسی

کتابی است درباره ترکیب‌بندی در عکاسی. اثر «هارالد مانته». به ترجمه «پیروز سیار»، که در ۱۰۷ صفحه و با قیمت ۴۵۰۰ ریال به وسیله «انتشارات سروش» انتشار یافته است.

* حرکت بخش عروسکی در سینما

این کتاب از «ال بروس هلمن» و دربردارنده مطالبی درباره تاریخ و تکنیک سینمای عروسکی می‌باشد که به وسیله «اردشیر کشاورزی» ترجمه و از سوی انتشارات سروش در شش هزار نسخه و با قیمت ۴۴۰ ریال به چاپ رسیده است.

* اصول صحنه‌پردازی در تلویزیون

کتابی است از «جرالد میلرسون» به ترجمه: «مهدی رحیمیان» که به وسیله «انتشارات سروش» در پنج هزار نسخه و به قیمت ۹۶۶ ریال چاپ و منتشر شده است.

● کافکا، آینهٔ محال

■ شهریار زرشناس

«من، نفی زمانه را پیروزمندانه برخود هموار کردم»

*

«همه چیز وهم است. خانواده، دفتر، اداره، کوچه... همه‌اش فریب است. نزدیکترین حقیقت این است که سرت را به دیوار زندانی بفشاری که در و پنجره ندارد...»

فرانتس کافکا

«نیچه، ابطال تدریجی کلیه ارزشهای مابعدالطبیعی را که از آغاز تفکّر غرب پدید آمده است به مرگ خدا و نیهیلیسم تعبیر می‌کند... نیهیلیسم بتدریج خرد انسان را جایگزین وحی الهی می‌کند و در مراحل بعدی این سیر ـ که روش تقلیلی نیز هست ـ غرایز و نفسانیات جایگزین خرد می‌شوند... با آغاز اومانیسم و عصر جدید، خرد جای وحی را می‌گیرد و بالطبع منکر هرمرجعیت متعالی می‌شود و اکنون آدمی بنیانگذار هرارزش و سازنده هرآرمان... است».(۱)

«تفکّر غربی پس از رنسانس در یک سیر پرشتاب تاریخی به نازلترین و مبتذلترین مراحل و اشکال نیهیلیسم درمی‌غلتد و به پوچی، بیهودگی و بی‌معنایی بیمارگونه‌ای دچار می‌شود. در این مرحله برای انسان، دیگر نه نیکی معنا دارد، نه بدی، نه خود را مسئول می‌داند و نه گناهکار و نه مکلّف به تکلیفی خاص. تنها یقین مطلق در این دوران، اعتقاد به پوچی همه چیز است و به قول «آلبرکامو» این پوچی «همان‌قدر مربوط به انسان است که به جهان، زیرا اکنون یگانه پیوند میان آن دو است».(۲)

...رمانها و داستانهای «فرانتس کافکا» آیینه تمام‌نمای دنیایی است که پوچی و نیهیلیسم در آن متحقق شده است. «کافکا» بیش از آنکه مبلّغ و مروّج نیهیلیسم باشد، یکی از تواناترین و ماهرترین تصویرگران نیهیلیسم و پوچی است. او این استعداد را داشت که نیهیلیسم و پوچ‌گرایی متحقق در تمدّن اومانیستی را ببیند و باریکترین زوایای آن را به تصویر کشد، امّا به لحاظ قلمرو اندیشه و مبانی تفکّر، آن امکان را نداشت که از مرزهای تفکّر اومانیستی فراتر رود و کنه و ذات آن را دریابد. او به لحاظ مبنایی نویسنده‌ای اومانیست بود، وی با تجربه درونی و روحی خود ناسازگاری نیهیلیسم تحقق یافته را با فطرت و

حقیقت بشر درک می‌کرد و با به تصویر کشیدن آن به انتقاد از آن می‌پرداخت امّا به لحاظ تعلّق به مبانی تفکّر اومانیستی هرگز این امکان را نداشت که بتواند قلمرو تفکّر اومانیستی را پشت سر گذارده و با تکیه برمبانی اندیشه دینی به نفی «ازخود بیگانگی»، «مسخ»، «پوچی» و تمامی آنچه که از آن بیزار و نگران بود بپردازد.

«کافکا» نتوانست ارتباط منطقی را که مابین تفکّر اومانیستی و مسخ هویت انسانی برقرار بود، دریابد. او به ترسیم جهانی می‌پردازد که در آن ارزشهای دینی و حقایق ثابت و مبانی مابعدالطبیعی از بین رفته است، نیچه با شعار «خدا مرده است»، تحقّق کامل نیهیلیسم را اعلام کرده بود و در جهانی که خداباوری از آن رخت بربسته باشد، هرج و مرج حاکم می‌شود و زندگی به کشتی بی‌سکّانی بدل می‌گردد. چنانکه «کافکا» خود می‌گوید:

«من هیچ نمی‌دانم، در اینجا هرج و مرج غریبی حکمفرماست... همین‌قدر می‌دانم که اینجا هستم، نمی‌خواهم بیش از این بدانم، کشتی من سکّان ندارد و دستخوش بادی است که در ژرفترین دیار مرگ می‌وزد».[۳]

ظرافتهای روحی، درونگرایی مفرط و استعداد شگرف «کافکا» در فهم و توصیف زندگی پیرامونش باعث شد تا آثار مختلف او مظهر خودآگاهی انسان غربی، به پوچی و بیهودگی زندگی و هستی در روزگار تحقّق نیهیلیسم گردد.

کافکا نخستین کسی است که وضع نکبت‌بار انسان را در دنیایی که خدا در آن نیست به تصویر می‌کشد. دنیای پوچی که هرگونه هدفداری و پشت‌گرمی و استواری از آن رخت بربسته است. «کافکا» که خود به اندیشه بنیانی نیهیلیسم (یعنی اومانیسم و نفی خدامحوری) باور داشت، بیگانگی و پوچی و یاسی را که در جهان بدون خدا حاکم بود، در درون خود تجربه می‌کرد و آن را از طریق تصاویر داستانی نشان می‌داد. او در یادداشتهای روزانه‌اش می‌نویسد: «استعدادی که من برای توصیف دنیای درون خویش دارم... شاید کم‌نظیر باشد».[۴] بواقع تمام اهمیّت و ارزش «کافکا» در همین امر خلاصه می‌شود که آثار و نوشته‌های او بهترین تصویرکر مسخ و بیهودگی است که در روزگار تحقّق نیهیلیسم، گریبانگیر آدمی شده است و حکم خودآگاهی انسان غربی به پوچی و بی‌ارزشی دنیایی است که اومانیسم به وجوداورده است. هرچند این خودآگاهی، راهی برای نابودی این پوچی و بیهودگی ارائه نمی‌دهد و گاه حتی سر به دیوار زندان کوفتن را تنها راه نجات از زندان می‌داند. نیز باید توجّه داشت که تجربه «کافکا» منحصر به او و قشری محدود از اندیشمندان غربی است و اکثریت وسیع مردمان در این جوامع، آنچنان در اندیشه معاش گرفتارند که کمتر امکان چنین تجربه‌ای را می‌یابند.

فضای کلّی آثار «کافکا» را بیگانگی، غربت، مسخ‌شدگی، بی‌اعتمادی و کنگی نسبت به محیط، آدمهای دیگر و همهٔ هستی تشکیل می‌دهد. در داستانهای او مردگان قیام می‌کنند، انسانی به یک حشره بدل می‌شود، پلی برمی‌گردد و به اطراف می‌نگرد، انسانی بی‌آنکه بداند چرا و بی‌آنکه از خود مقاومتی نشان دهد محاکمه می‌شود و به مرگ محکوم می‌شود، مرد شکارچی که سالهاست مرده، نمی‌تواند جهان زندگان را ترک کند و در برزخی اسیر می‌گردد و مرد مسآحی بی‌آنکه انگیزه مشخصّی داشته باشد تلاش می‌کند تا به «قصر»ی که در جایی دست نیافتنی قرار دارد، دست یابد. در داستانهای او همیشه حقایق امور در پرده ابهام باقی می‌ماند، همیشه جنبه‌های ناشناختنی و نایافتنی بسیاری است که هرگز روشن نمی‌شود و شخصیتهای داستان، در کنگی و ابهام عجیبی دست و پا می‌زنند. بواقع می‌توان ابهام را جوهر هنر او دانست.

● کافکا و مسخ

«یک روز صبح، همین که «گرهگوار سامسا» از خواب آشفته‌ای پرید، در رختخواب خود به حشره تمام عیار عجیبی مبدل شده بود.»[۵] کافکا در این داستان سعی می‌کند تا مسخ و دگرگونی هویّت انسانی را به تصویر کشد. «گرهگوار» فروشنده دون پایه‌ای است که یک روز صبح، هنگام برخاستن از خواب خود را به شکل حشره‌ای عظیم‌الجثه می‌یابد. نویسنده در این داستان با مبدّل کردن «گرهگوار» به یک حشره، مسخ هویت انسانها و تنزل حیات انسانی را به نازلترین سطوح حیات جانوری به تمثیل می‌کشد. «گرهگوار» اسیر در چنگال تنزیل یافته‌ترین اشکال مبتذل زندگی (که شائبه‌ای جز ارضاء نفسانیات و تلاش معاش ندارد)، از حیاتِ انسانی، احترام و تکریم بشری، عزّت نفس و ارزشهای متعالی زندگی به دور می‌ماند. و تمامی امکانات و ظرفیتهای عظیم الهی که در متن خلقت او به ودیعه نهاده شده است، عقیم و بی‌حاصل می‌شود.

«کافکا» در داستان «مسخ» دیوان‌سالاری حاکم برحیات آدمی، تنزّل حیات به مراتب پست نباتی و جانوری، بی‌هدفی، پوچی و یکنواختی زندگی انسانها و فقدان ارزشهای متعالی را در روزگار تحقّق نیهیلیسم ترسیم می‌کند. در جهانی که او به تصویر می‌کشد همه چیز وارونه است، مجرمین در جستجوی جرم خود هستند و دادگاه، مظهر بی‌عدالتی و بیداد است. این دنیای وارونه در آثار کافکا، نمایش جهان براستی وارونه‌ای است که در بیرون تحقّق یافته است.

به قول یکی از منتقدین، در آثار «کافکا»، «آنچه فرمانرواست تنهایی و بی‌امیدی ایوب است، امّا

کافکا نخستین کسی است که وضع نکبت بار انسان را در دنیایی که خدا در آن نیست به تصویر می‌کشد، دنیای پوچی که هرگونه هدفداری و پشت‌گرمی و استواری از آن رخت بربسته است.

کافکا: من نفی زمانه را پیروزمندانه برخود هموارکردم. رمانها و داستانهای «فرانتس کافکا» آینه تمام نمای دنیایی است که پوچی ونیهیلیسم در آن محقق شده است. بواقع می‌توان ابهام را جوهر هنر کافکا دانست. اندیشه مسخ هویت انسانی و ازخود بیگانگی زمانی قابل طرح است که به وجود فطرت انسانی معتقد باشیم.

خدایی موجود نیست... قصّه‌های او همه افسانه‌های سیاه‌اند و قهرمانان او برای این آفریده شده‌اند که به‌طور منفی زندگانی کنند. و کار جذّاب و اضطراب‌آور کافکا را می‌توان ضد انجیل دورهٔ پس از مسیح نیچه نامید.»[۶]

«مردان کافکا، در جهانی بدون خدا زیست می‌کنند. که طبق پیش‌بینی نیچه، جهانی است پیرتر، عجیب و مشکوک که در آن کار انسان بسر می‌آید.»[۷]

«کافکا» با چشمانی تیزبین از ورای جریان عادی و گذرای زندگی، اضطراب، پوچی و تیرگی نهفته در زندگی برپایه تفکّر اومانیستی را می‌دید. اندیشه «مسخ» که یکی از محورهای آثار این نویسنده را تشکیل می‌دهد، به لحاظ منطقی و فلسفی، با زیربنای تفکّر و جهان‌بینی «کافکا» ناسازگار است. مبانی انسان شناختی تفکّر اومانیستی، برپایه نفی هرنوع فطرت انسانی قرار دارد. بدین‌سبب طرح هرنوع از خود بیگانگی یا مسخ، بی‌اساس و متناقض خواهد بود. اندیشه مسخ هویت انسانی و از خود بیگانگی، زمانی قابل طرح است که به وجود فطرت انسانی معتقد باشیم. طرح اندیشه مسخ، یکی از آن موارد است که «کافکا» به تجربه روحی حقیقتی را دریافته که با مبانی تفکّر اومانیستی او در تناقض قرار دارد و او خود هرگز امکان رها شدن از این تناقض و یا حتّی درک آن را نیافته است.

آن‌گونه که از «یادداشتهای روزانه» کافکا برمی‌آید او به هیچ‌گونه بنیاد حقیقی برای زندگانی، قوانین و فرامین دینی معتقد نبوده است. او از جوانی نسبت به مبانی تفکّر دینی بی‌اعتقاد شده بود. اوخود در این باره می‌گوید: «دست غرق‌شونده مسیحیت، مرا نیز چون «کی‌یر که‌گارد» نمی‌تواند راهنمایی کند.»[۸]

«کافکا» نویسنده‌ای «آته‌ایست» بود. او در روزگاری زندگی می‌کرد که حقیقت دین از یادها رفته بود و مبانی اومانیستی تفکّر غربی، نازلترین جلوه‌های نیهیلیسم را متحقّق می‌شناخت. او وارونگی و مسخ را تجربه می‌کرد امّا به کنه آن پی نمی‌برد و در مقابل آن راه نجاتی نیز نمی‌یافت زیرا برای رها شدن از زندان تفکّر اومانیستی و فهم حقیقت جهان وارونه نیهیلیسم باید از مبانی آته‌ایستی و اومانیستی آن به قلمرو اندیشه دینی هجرت کرد، امّا کافکا اسیر جهان‌نگری اومانیستی بود.

«در داستان «محاکمه» وقتی «کا» بیهوده تلاش می‌کند که مشکل خود را به طریق انسانی حل کند با ناکامی و مرگ روبرو می‌شود... در داستان «قصر» هم «کا» می‌خواهد از هرطریقی که شده به قصر راه پیدا کند... (که) او هم با شکست روبرو می‌شود. آنچه کافکا می‌خواهد بگوید، این است که اشتباه آنها در این است که می‌خواهند از طریقی انسانی، آنچه را که ماورای توانایی و امکان انسان است به دست بیاورند.»[۹]

حتّی اگر این نظر را که یك منتقد غربی طرح کرده بپذیریم و قبول کنیم که «کافکا» در داستانهای «قصر» و «محاکمه» درصدد طرح ناتوانی بشر، در حل مسائل و مشکلات ماورایی است و نیاز انسان به ماوراءالطبیعه را مطرح می‌کند. باید بگوییم که «کافکا» هرگز خودآگاهانه به ضرورت فراگذشتن از تفکّر اومانیستی و آته‌ایستی پی نبرده و اقرار نکرده است. در تمامی آثار او قهرمانان در حالی که دچار بهت و ناباوری و کنکی و یاس مفرطی هستند، قربانی سرنوشتی می‌شوند که به آنان تحمیل شده است. آنان در پوچی و یاس منفعلانه‌ای دست و پا می‌زنند. «کافکا» خود در یادداشتهای روزانه‌اش می‌نویسد: «وجودم را دربرگیر. ای تار و پود دیوانگی و درد. وجودم را دربرگیر... اگر خود را پنهان می‌کنم و از مردم می‌گریزم، برای این نیست که در آرامش و صلح بسر برم. برای این است که خود را در آرامش و صلح نابود کنم... همیشه آرزومند مرگ بودن و با این همه هنوز در زندگی چنگ زدن. این است تنها عشق واقعی.»[۱۰] نویسنده این یادداشتها بدون تردید فردی مؤمن به تفکّر دینی نیست.

●

«کافکا» به لحاظ تکنیك نویسندگی، از پیشکامان سبکی است که «گابریل گارسیا مارکز» در «صد سال تنهایی» به آن روی آورده است. بسیاری از صحنه‌هایی که در آثار «کافکا» ترسیم می‌شود، شباهت قریبی با صحنه‌ها و وقایع در آثار نویسندگان سبك «رئالیسم جادویی» و «سوررئالیسم» دارد:

«من در زندگی خوشبخت بودم و از مرگ خود نیز خوشبخت بودم. پیش از آنکه در زورق بنشینم... مانند دختری که لباس شب عروسی بپوشد در کفنم لغزیدم. خوابیدم و انتظار کشیدم در این وقت پیشامد، رخ داد.»

«شکارچی جواب داد: من همیشه روی پلکانی هستم که بدانجا راهبری می‌کند... شکارچی تبدیل به پروانه شده می‌خندید.»

«گفتم: تو که مرده نیستی؟ پاسخ داد: نه. ولی حقیقتش را به تو اعتراف می‌کنم. من هنوز نمی‌دانم تا چه اندازه مرده هستم.»

«سالیان درازی می‌گذرد که در پرتگاهی واقع در جنگل سیاه در آلمان... پرت شدم، از آن به بعد مرده‌ام.

شهردار گفت: ولیکن شما زنده هم هستید.

شکارچی گفت: از طرفی من نیز زنده‌ام. کشتی مرگ راه خود را گم کرده...»

● دوگانگی «کافکا»

«آندره مالرو» در یکی از آثار خود می‌پرسد: «آیا انسان قرن بیستم می‌تواند پس از مردن خدا که در قرن نوزدهم روی داده است، به زیستن خود ادامه دهد یا نه؟» این پرسش، ذهن «کافکا» را نیز آزار می‌داد. تمام داستانها و یادداشتهای خصوصی او، مشحون از اضطراب و سردرگمی بیمارگونه‌ای است که نتیجه زندگی در دنیای بدون خدامحوری است. بی‌تردید «کافکا» گمان می‌کرد پاسخ پرسش سابق‌الذکر مثبت است، امّا آنجا که تجربه درونی خویش و زندگی انسان روزگار خود را نمایش می‌دهد، خودبخود بن‌بست زندگی، در جهان تحقّق اومانیسم روشن می‌شود. به نظر می‌رسد خود «کافکا» هرگز این تناقض را درنیافته است. او از بوروکراسی، مسخ هویّت انسانی، بیگانگی و غربت بشر و مسائل دیگری که همگی تبعات و پیامدهای اندیشه اومانیستی هستند، اظهار ناخشنودی می‌نماید امّا هرگز به باطن اصلی و ریشه این مفاسد ره نمی‌یابد و از این رو اندیشه و تفکّر او در این دوگانگی گرفتار می‌ماند: دوگانگی مابین اعتقاد به مبانی تفکّر اومانیستی و ناخشنودی از ظهورات و تحقّق اندیشه نیهیلیستی (که خود ریشه در مبانی اومانیستی دارد). کافکا آنگاه که روزگار خود را براساس تجربه درونی ترسیم می‌کند، نگاهی ناخشنود و ناراضی دارد امّا در اندیشه فلسفی و خودآگاه خود معتقد به مبانی تفکّر همان روزگار است: او ناخودآگاهانه از چیزی رنج می‌برد که خودآگاهانه به آن اعتقاد داشت.

ماوراءها

۱. داریوش شایگان، آسیا در برابر غرب، امیر کبیر، ۱۳۵۶، صفحات ۲۱ و ۲۲

۲. منبع پیشین، صفحه ۲۴

۳. فرانتس کافکا، مسخ و چند داستان دیگر، ترجمهٔ فارسی، صفحه ۱۵۴

۴. فلسفه‌های اگزیستانسیالیسم، صفحه ۱۴۵

۵. فرانتس کافکا، مسخ، صفحه ۱۱

۶. ویلیام هابن، پیام‌آوران عصر ما، صفحات ۲۲۰ و ۲۲۱

۷. منبع پیشین، صفحه ۲۱۷

۸. منبع پیشین، صفحه ۲۲۸

۹. Leo weinstein, Modern Fiction studies NO. 1, P. 77

۱۰. جلال ستاری، رمز و مثل در روانکاوی، صفحات ۳۲۹ و ۳۳۰

نگاهی کوتاه به

● مبانی تئوریک و پیامدهای فرهنگی «نظریه قبض و بسط تئوریک شریعت»

ش. راشد

«دنیا، دنیای مکتب و ایدئولوژی است. مکتب و ایدئولوژی برپایه جهان‌بینی است و جهان‌بینی برپایه شناخت است. از اینجا انسان به اهمیت مسئله شناخت پی می‌برد».
استاد مطهری ـ مسئله شناخت

*

«با نظر مثبت یا منفی که در علوم دیگر تهیه شده یک نظریه مثبت یا منفی فلسفی را نمی‌توان رد کرد».
علامه طباطبایی (قدس سره)

احیاء تفکّر دینی و یا به قول مبدع «نظریه قبض و بسط تئوریک شریعت» (دکتر سروش) «بازسازی تفکّر دینی» مسئله‌ای است که در یکصد سال اخیر در جوامع و سرزمینهای اسلامی و در میان اندیشمندان مسلمان در مقیاس گسترده‌ای مطرح شده و بحثها و اختلافات بسیاری را برانگیخته است.

با نگاهی کوتاه به تاریخ اندیشه اسلامی از گذشته تا امروز درمی‌یابیم که مسئله اصلاح و اصلاح‌گری و یا به تعبیری احیاء اندیشه اصیل دینی، سابقه‌ای طولانی دارد. از «امام محمد غزالی» و «اخوان‌الصفا» تا «سید جمال‌الدین اسدآبادی» و دکتر علی شریعتی هریک به‌نوعی و به شکلی داعیه اصلاح‌گری و احیاء اندیشه دینی داشته‌اند.

در این سلسله محییان، برخی برآن بوده‌اند تا با تکیه براندیشه‌ها و مذهبها و مکتبهای بیگانه، به «احیاء اندیشه دینی» در اسلام برخیزند، و نیز بوده‌اند بزرگانی چون شهید مطهری و حضرت امام خمینی(ره) که تمام تلاش و هدفشان، ارائه تصویر راستین و اصیل اندیشه اسلامی در شکل خالص و بی‌پیرایه آن بوده است. «نظریه قبض و بسط تئوریک شریعت» که حدود سه سال است توسط دکتر «عبدالکریم سروش» مطرح شده است، نظریه‌ای است که مدعای آن «بازسازی تفکر دینی» و «عصری کردن فهم دینی» است. این نظریه معتقد است که اگر فهم دینی، عصری نشود، جامعه، جامه دینی را پاره خواهد کرد و برای نجات دین باید به تحوّل در فهم دینی پرداخت. عین عبارت ایشان این است:

«جامعه وقتی که از نظر تکنولوژی و علم فربه شود، جامه اندیشه دینی پیشین براو تنگ می‌شود یا شما این جامه را باید گشاد کنید، یا جامعه را باید تنگتر کنید.»[1] نظریه «قبض و بسط تئوریک شریعت» داعیه چنین امری را دارد. در زیر جان کلام این نظریه را از زبان مبدع آن، عیناً نقل می‌کنیم.[2]

●

* «نظریه قبض و بسط تئوریک شریعت» چه می‌گوید؟

«قبض و بسط و رنجوری و فربهی که در معرفت دینی می‌افتد، محصول مستقیم قبض و بسطی است که معارف دیگر را نصیب می‌گردد...»

«هرچه نصیب کسی از دانشهای بشری افزونتر باشد، حظ او از درک وحی الهی نیز کاملتر خواهد بود».

«بانگ این جرس می‌رساند که تلاطمی اندك در گوشه‌ای از اقیانوس معرفت بشری تا همه آن را متلاطم نکند از تموج نخواهد نشست. انسان‌شناسی امروز با طبیعت‌شناسی و ی و این دو، با معرفت‌شناسی و متافیزیك و دین‌شناسی او تناسب و تلائم دارند... به همین سبب نمی‌توان امروزه به دین‌شناسی کسی که طبیعت‌شناسی و انسان‌شناسی و معرفت‌شناسی خود را تنقیح نکرده است مطمئن بود.»

«در هیچ عصری از اعصار فهم از شریعت نه کامل است نه ثابت است.»

«از نو کردن و نو شدن این اندوخته‌های بشری و آن فهمهای دینی گزیری و گریزی نیست، چرا که پاره‌های مختلف معارف در قبض و بسط یکدیگر مؤثّرند، و هیچ دانشی از تحوّلات حادث در دانش دیگر، مصون و بی‌عیب نیست».

دانشمندان دین، بی‌هیچ تکلّف و تصنّع و تحریف و تاویل و التقاط در هرعصر شریعت را چنان می‌فهمند که معارف مقبول آن عصر اقتضا می‌کند...»

«در عصر جدید که یقین ریاضی را برتر از یقینهای فلسفی نشانده‌اند و روش ریاضی را از روشهای مغالطه‌خیز قیاسی و برهانی فلسفه معتبرتر شمرده‌اند (چرا که آثار این دو روش را در عمل و نظر دیده‌اند) معارف بشری را هم در ظلّ این معرفت‌شناسی چهره تازه‌ای بخشیده‌اند».

«حال اگر ما معتقدیم که ایمان عصری وجود دارد، یعنی در هردوره‌ای نحوه‌ای از تفکر دینی شناخته و تعریف می‌شود که با نحوه دینداری دوره دیگر فرق دارد و این توطئه و برنامه‌ریزی هیچ‌کس هم نیست بلکه مقتضای تحوّل معرفتی در جمیع شئون است...»[۳]

«سخن ما در این مقام این بود که فهم شریعت مستقل از فهم طبیعت نیست».

«خلوص اندیشه دینی به تنهایی، مشکل را حل نمی‌کند، روشنفکر دینی دو چیز را با هم می‌خواهد و با هم باید تعریف کند و با هم باید به کار ببرد و باید مراقب هردو باشد، در عین توانایی، خلوص و در عین خلوص، توانایی».[۴]

«خلوص اندیشه دینی را نمی‌توان تعریف کرد مگر به عصر، خلوص در هرعصر یك معنا دارد».[۵]

«ما احتیاج به روشنفکر دینی داریم، عالم دینی به جای خود، ولی او جای روشنفکر دینی را نمی‌گیرد... روشنفکر دینی یعنی دیندار عصری».[۶]

«این درماندگی ظاهری (اندیشه دینی) است که کسانی را به عزم احیاء برمی‌انگیزد. و آنها می‌کوشند تا توانایی متوقّع دین را دوباره به او برگردانند. در اینجاست که کسانی به اجتهاد عمیق در فروع و (اگر تعمّق بیشتر ورزند در اصول) می‌پردازند و تفکّر و معرفت دینی را از درون تکامل می‌بخشند و به نوفهمی و بازسازی فهم دینی همّت می‌گمارند».[۷]

جان کلام «نظریه قبض و بسط تئوریك شریعت» را می‌توان این‌گونه فهرست‌بندی کرد:

* همه علوم و دانشها در تلائم و ترابط دائمی بوده و در یکدیگر تاثیر و تاثّر مستمر دارند.
* معرفت دینی نیز به عنوان یك شاخه از معارف بشری، در ارتباط و تلائم و ترابط با دیگر شاخه‌های معارف بشری قرار دارد.
* معرفت دینی (فهم دینی)، معرفتی عصری است، یعنی در هرعصر و دوره برمبنای دامنه پیشرفت علوم و معارف بشری، فهم جدیدی از دین پدید می‌آید.
* دینداری، کلاً مفهومی عصری است، به همین نسبت خلوص اندیشه دینی هم مفهومی عصری است.
* در عصر ما، تنها روشنفکران دیندار، دیندار عصری هستند.
* برای بازسازی اندیشه دینی باید به اجتهاد در فروع و حتّی اصول دین پرداخت.
* برای «فهم عصری دین» باید دین را برمبنای علوم و دانشهای روز فهمید. دکتر سروش خود در این‌باره می‌نویسند: «عصری شدن دین به معنای حل مسائل مستحدثه نیست. بلکه به معنای هماهنگ شدن فهم دینی با دیگر فهمها و معرفتها و مبانی عصر است».

●

* ایرادات بنیادی این نظریه:

«نظریه قبض و بسط تئوریك شریعت» چند ایراد بنیادی دارد که می‌توان آن را در دو بخش مورد بررسی قرار داد.

ایرادهای فلسفی و معرفت‌شناسانه
ایرادهای کلامی و فقهی

الف. مبانی فلسفی و معرفت‌شناختی این نظریه

معرفت‌شناسی شاخه‌ای از دانش عقلی فلسفه است که از آن به «اپیستمولوژی» یا «علم‌المعرفه» نیز تعبیر می‌کنند. اگرچه مباحثی که در حوزه شناخت‌شناسی مطرح می‌شود، قدمتی دیرینه دارد، امّا تا قرون اخیر، مباحث «اپیستمولوژی» به گونه‌ای منسجم و دقیق مطرح نشده بود و تنها تحولات فکری و فرهنگی سده‌های پس از رنسانس و پیدایی شبهات فلسفی و منطقی و رواج منطق تجربی، سبب‌ساز پیدایی و تکوین مباحث «شناخت‌شناسی» به گونه‌ای منسجم و طبقه‌بندی‌شده گردیده است.

«رنه دکارت»، «جان لاك» و «امانوئل کانت» از پیشگامان مباحث «معرفت‌شناسی» در غرب هستند که از آن میان، «کانت» جایگاه ویژه‌ای دارد. «کانت» فلسفه را در «معرفت‌شناسی»

هرگاه دین عبارت ازفهم دینی باشد وفهم دینی نیز «تحوّل‌پذیر و عصری» پس این دین است‌که باتحوّل علوم و معارف عصری خواهد شد.

نظریه قبض و بسط تئوریك شریعت» به لحاظ روش شناختی، نتایج و اهداف، در تناقض با علم کلام اسلامی قرار دارد و هرنوع شناخت و فهم ثابت از دین را منکر می‌گردد و دین راجوهر دست نیافتنی و کشف‌ناشدنی می‌داند.

خلاصه نمود و در مباحث «معرفت‌شناسی» نیز منکر واقع‌نمایی عقل بشری گردید و ادّعا نمود که همیشه ماهیّت اصلی (بود) پدیده‌ها در عالم برما مخفی و پنهان بوده و ما فقط به ظواهر و «نمود»ها پی می‌بریم.

در نظام معرفت‌شناسی «کانت»، «عقل» یا «ذهن» آدمی نقش اصلی و فعّال را در شناخت برعهده دارد. به تعبیر دیگر می‌توان گفت به این سؤال که: «اساس معرفت ما چیست؟ «کانت» پاسخ می‌دهد. ما به چیزها در این جهان معرفت حاصل می‌کنیم، چون آنها ساخته خود ما هستند».(۸)

«کانت» به لحاظ فلسفی محصول جریان تفکّر جدیدی بود که فلسفه را بی‌ارج دانسته و علم تجربی (دانش معطوف به محسوسات) را تنها شاخه ارزشمند معرفت بشری می‌دانست. «کانت» با انکار کشف کنه و ذات حقیقت توسط ذهن بشر، راه را (به لحاظ معرفت‌شناسانه) برمحدود کردن دانش بشری به محسوسات هموار کرد.

پس از «کانت» و با ظهور افرادی چون «اگوست کنت»، «فیلیسین شاله» و «ویتگنشتاین» و «کارناپ» (در قرن بیستم) جریان فکری و به اصطلاح فلسفی پدید آمد که هرنوع معرفت بشری غیر از «علم تجربی» را مهمل دانسته و منکر ضرورت اصالت فلسفه می‌شد، این جریان را «پوزیتیویسم» نامیدند. بعدها با ظهور افرادی چون «کارل ریموند پوپر» تعدیلاتی در اندیشه پوزیتیویستی صورت گرفت و نئوپوزیتیویسم اگرچه منکر ضرورت وجود فلسفه نشد، امّا معیار شناخت و فهم حقایق را در تطبیق آن با روش‌شناسی (متدلوژی علم تجربی) دانست و روش‌شناسی فلسفی و منطق عقلانی را بی‌ارزش و مهمل دانست. با ظهور «پوپر» معرفت‌شناسی تجربی در چند شاخص زیر مطرح و مشخص گردید:

* حقیقت همیشه کمال‌پذیر است و حقیقت مطلق و ثابت دست‌نایافتنی است. (نسبی بودن حقیقت)
* تنها براساس روش تجربی و علمی می‌توان به فهم نسبی پدیده‌ها دست یافت.
* معیار حقیقت علمی، ابطال‌پذیری است، نه اثبات‌پذیری.

این روش‌شناسی هرگز مدعی رسیدن به حقیقت نیست، بلکه همیشه از فهم نسبی سخن می‌گوید که با توجّه به ظرفیتهای علمی هردوره به دست آمده و به طور مداوم در تغییر و تحوّل است.

«نظریه قبض و بسط تئوریک شریعت» به لحاظ معرفت‌شناسی، پیرو روش‌شناسی علمی و منکر روش‌شناسی عقلی و فلسفی است. (این تعلّق به روش‌شناسی تجربی، اولاً به این نظریه صبغه‌ای پوزیتیویستی می‌بخشد و خواه ناخواه آن را در معرض سقوط در پرتگاه سوفیسم و سپتی سیسم قرار می‌دهد و ثانیاً به لحاظ روش‌شناختی و منطقی، در تضاد با روش‌شناسی عقلی فلسفه و کلام اسلامی قرار دارد.) به عین سخنان دکتر سروش توجه کنید:

«اذهان خوکرده به منطق قیاسی، از ترابط علوم تنها ربط تولیدی و تولدی را دریافته بودند و لذا هضم ارتباط علوم برهاضمه عقلشان دشوار افتاده بود.»

«در عصر جدید که یقین ریاضی را برتراز یقینهای فلسفی نشانده‌اند و روش ریاضی را از روشهای مغالطه‌خیز قیاسی و برهانی فلسفه معتبرتر شمرده‌اند... معارف بشری را هم در ظل این معرفت‌شناسی چهره تازه‌ای بخشیده‌اند».

«فلسفه که از علم سود می‌جسته و می‌جوید، منطقاً از آن زیان هم می‌برد».

از همین سه نقل قول کوتاه، تعلّق ایشان به معرفت‌شناسی تجربی و روش علمی روشن می‌گردد. امّا نکته اینجاست که روش علمی و تجربی از نظر فلسفه، روشی ناقص است که فقط در حوزه محسوسات کارآیی دارد و در رابطه با مسائل ماورائی عاجز و زمین‌گیر است. این، اعتقاد همه فلاسفه اصیل (و از جمله فلاسفه اسلامی) درباره ظرفیتهای روش‌شناسی علمی و تجربی است. برای نمونه به نقل کلام دو تن از بزرگان فلسفه اسلامی (متاخّر) می‌پردازیم:

«حقیقت این است که مطالعه طبیعت ما را تا مرز ماوراء طبیعت رهبری می‌کند، این راه جاده‌ای است که تا مرز ماوراء طبیعت کشیده شده است و در آنجا پایان می‌یابد و فقط نشانی مبهم از ماوراء طبیعت می‌دهد».(۹)

«برخی بین مسائل فلسفی و مسائلی که در سایر علوم مورد گفتگو قرار می‌گیرد فرق نمی‌گذارند و از این رو حل یك مسئله فلسفی را از علوم دیگر انتظار دارند و یا مسئله‌ای را که مربوط به علوم دیگر است جواب‌گویی آن را از فلسفه می‌خواهند وعده دیگر بین اسلوب فکری که در فلسفه مورد استفاده قرار می‌گیرد (اسلوب قیاس عقلی) و اسلوب فکری که در سایر علوم مخصوصاً طبیعیات (اسلوب تجربی) از آن استفاده می‌شود فرق نمی‌گذارند و انتظار دارند مسائل دقیق و عمیق فلسفه را که جز با براهین مخصوص عقلی نمی‌توان کشف کرد، در زیر ذرّه‌بین یا لابلای لابراتوارها پیدا نمایند».(۱۰)

«با نظر مثبت یا منفی که در علوم دیگر تهیه شده یك نظریه مثبت یا منفی فلسفی را نمی‌توان رد کرد».(۱۱)

سخنان فلاسفه بزرگ اسلامی (سابق‌الذکر) را یك بار دیگر با دیدگاه نظریه قبض و بسط مقایسه کنید، آیا این عبارت دکتر سروش: «فلسفه که از علم سود می‌جسته و می‌جوید، منطقاً از آن زیان هم می‌برد» در تضاد با مبانی تفکر و فلسفه اسلامی قرار ندارد؟ برمبنای کدام منطقی جز منطق تجربی، فلسفه و علم تجربی همطراز قرار می‌گیرند و از یکدیگر سود و زیان می‌برند؟

فلسفه اسلامی هرگز قائل به اشتراك علوم تجربی و فلسفه در حوزه روش‌شناسی و موضوع نیست و ادّعای چنین اشتراکی از معرفت‌شناسی پوزیتیویستی و منطق تجربی نشأت گرفته است.

آقای دکتر سروش نه فقط با تکیه برخلط مبحث، تفاوتهای روش شناختی علوم تجربی و فلسفه را نادیده می‌گیرد، بلکه منکر طبقه‌بندی دانشها برمبنای موضوعات گردیده و می‌نویسد: «سرّ مقاومت پاره‌ای از اذهان در برابر این نتیجه روشن، آن دگم کهن و غبارگرفته ارسطویی است که تمایز علوم را به تمایز موضوعات می‌داند. لذا همکاری علوم را هم تا جایی میسر می‌شمارد که موضوعاتشان متقارب باشند». ایشان در رابطه با طبقه‌بندی علوم و دانشها نیز پایبندی خود را به معرفت‌شناسی علمی و روش‌شناسی تجربی نشان می‌دهد.

بنابراین روشن می‌شود که مبنای معرفت‌شناسی و فلسفی نظریه ایشان، روش‌شناسی علمی و معرفت‌شناسی تجربی است. فقط و فقط برمبنای این روش‌شناسی است که «همه علوم و معارف و دانشها در تبادل و تلائم و ترابط» قرار می‌گیرند و برای فهم مسائل ماورائی از علم تجربی مدد گرفته می‌شود.

همچنین دانستیم که معرفت‌شناسی علمی و روش‌شناسی علمی، در تغایر با روش‌شناسی عقلی و فلسفی قرار دارد و به علّت محدودیت خود قادر به فهم مسائل ماورائی نمی‌باشند، حال چگونه «نظریه قبض و بسط تئوریك شریعت» می‌خواهد با استفاده از این معرفت‌شناسی به فهم مجدد مفاهیم دینی بپردازد، دیگر از آن مواردی است که باید گفت: یا للعجب.

ب. مبانی کلامی نظریه قبض و بسط تئوریك شریعت

این نظریه به لحاظ کلامی دچار ایراد بنیادی است و به لحاظ روش‌شناختی و نتایج و اهداف در تناقض با علم کلام اسلامی قرار دارد. در زیر به اثبات این مدعا می‌پردازیم:

نظریه قبض و بسط تئوریك شریعت، هرنوع شناخت و فهم ثابت از دین را منکر می‌گردد و دین را جوهر دست نیافتنی و کشف ناشدنی می‌داند. (آنچه که امروز ما به نام دین و اندیشه دینی می‌شناسیم و به آن ایمان داریم نیز مشمول این قاعده می‌گردد) این نظریه معتقد است هرآنچه ما از دین درمی‌یابیم، فهم ما از دین است که آن نیز به مقتضای عصر، متحوّل و با مبانی علوم عصر مشروط می‌شود. بنابراین در هرعصر و دوره‌ای متناسب با علوم و تکنولوژی آن دوران، فهم دینی جدیدی خواهیم داشت که در حقیقت به معنای دین جدیدی خواهد بود چرا که خود دین هرگز

برما آشکار نمی‌شود و ما به اندازه بهره‌گیری از علوم و معارف هرعصر، دین را به گونه‌ای می‌شناسیم و می‌فهمیم، پس اگر قرار باشد که «دین» عبارت از فهم دینی باشد و فهم دینی نیز «تحوّل‌پذیر و عصری»، این دین است که عصری خواهد شد. این را مبدع نظریه قبض و بسط تئوریک شریعت بارها و به اشکال مختلف مطرح کرده است، چه آنجا که از «ایمان عصری»، «دینداری عصری» و «خلوص عصری دین» سخن گفته چه آنجا که خواهان اجتهاد در اصول دین گردیده (به عین عبارات دکتر سروش که در آغاز سخن نقل کردیم رجوع شود). این «فهم عصری دین» را اگر برمبنای معرفت‌شناسی و روش‌شناسی علمی و تجربی این نظریه مورد بررسی قرار دهیم، آنگاه مسئله «عصری بودن فهم دینی» به شکل «نسبی بودن دین» و انطباق دین با علوم و تکنولوژی و شرایط متحوّل جامعه درمی‌آید که البته مبدع نظریه قبض و بسط تئوریک شریعت اشارات صریحی نیز بدان داشته است (و ما به نقل آن خواهیم پرداخت).

نظریه قبض و بسط تئوریک شریعت به لحاظ روش‌شناسیی که به آن تکیه دارد (روش‌شناسی تجربی) نیز در تضاد با علم کلام اسلامی قرار دارد که در همین گفتار به آن خواهیم پرداخت.

«نظریه قبض و بسط تئوریک شریعت» با طرح ادعای «عصری بودن ایمان»، «عصری بودن خلوص دین» و «اجتهاد در اصول دین» بواقع با اساس فقه اسلامی و تعاریف ثابت آن درباره ایمان و کفر و دینداری (که حتّی از ائمه(ع) درباره این مفاهیم تعاریف روشن و مشخصی رسیده) در تضاد قرار دارد. به عین عبارات ایشان توجّه کنید:

«باید در جغرافیای معرفت این عصر، معرفت دینی خود را تعریف و تحلیل کرد و بدان اعتقاد ورزید و این جز با قرار گرفتن در این جغرافیا و زیستن در آن، میسر نمی‌شود».

«ماکسی را روشنفکر دینی نمی‌گوییم، مگر اینکه دیندار عصر خود باشد».

«ما محتاج صیقل زدن در روش فهم شریعت هستیم. ما محتاج این هستیم اصلاً».

«درک مغرب‌زمینی‌ها از دین عوض شده و این محصول همان تحولاتی است که در آنجا پیش آمده یعنی نمی‌شود که تحولات اجتماعی و تکنولوژیک اتفاق بیفتد و درک عوض نشود. در میان خود ما هم این ماجرا رخ داده و خواهد داد. امری اختیاری نیست. منتها پس از عوض شدن درک از دین دو نتیجه ممکن است رخ دهد، ممکن است درک دینی عوض شود و آدمی ببیند این دین همچنان پذیرفتنی است. یعنی می‌تواند بالا بیاید، می‌تواند رشد کند، یک جا هم وقتی درک از دین عوض شد، ببیند این دین وانهادنی است، یعنی دیگر غیر قابل دفاع است. پس، اصل مطلب که پدید آمدن این تحولات دیگر (تحولات اجتماعی و تکنولوژیک) درک آدمیان را از دین، از جهان از نسبتشان با خدا و... عوض می‌کند، علی‌الظاهر قابل قبول است... ما علی‌ای حال در یک قبض و بسط بسر می‌بریم. یعنی جامعه وقتی از نظر تکنولوژی و علم فربه می‌شود جامه اندیشه دینی پیشین براو تنگ می‌شود. یا شما این جامه‌را باید گشاد‌ترکنید. یعنی یا ازاین طرف باید بفشارید که دوباره آن لباس به تنش برود یا لباس تازه‌ای برفرض بدوزید. این درک جدید دینی، آن لباس تازه دوختن است. اگر موفق شدید که جامعه‌تان دینی می‌ماند و درک جدید دین هم در او می‌ماند. اگر موفق نشدید، جامعه لباس را پاره می‌کند، درک جدید دینی دیگر پا به پای جامعه شما رشد نمی‌کند.»

پیام این سخنان روشن و واضح است:

۱. آنچه که به نام دین می‌شناسیم و می‌فهمیم، فقط فهم ما از دین است.

۲. فهم دینی عصری است و باید برمبنای علوم و تکنولوژی عصر بازسازی شود.

۳. در فهم دینی جدید باید مفاهیم ایمان، کفر، خلوص، دینداری و... را با توجه به علوم و تکنولوژی عصر، دوباره تعریف کرد.

۴. اگر فهم دینی ما تحول نپذیرد و «دین رشد نکند و بالا نیاید» و با تحولات اجتماعی و تکنولوژیک منطبق نشود، جامعه، جامه دینی را پاره خواهد کرد.

منطق حاکم براین سخنان، منطق مادی تاریخ است که تاریخ را در رابطه با تحولات تکنولوژیکی و اجتماعی بررسی می‌کند. این منطق با منطق دینی و قرآنی درباره تاریخ (که اندیشه و تفکر را زیربنای تحولات تاریخی می‌داند، نه علوم و تکنولوژی را) در تضاد و مغایرت کامل قرار دارد. علاوه براینکه با پذیرفتن این سخنان باید در تمامی ارکان و اصول دینی و بنیانهای اندیشه دینی به تجدید نظر بپردازیم، «ایمان»، «کفر» و «دینداری» مفاهیمی هستند که توسط ائمه(ع) و در نصوص دینی ما تعریف و تبیین شده‌اند و الی‌الابد تعاریف یکسانی دارند، تعریف دوباره این مفاهیم آن هم برمبنای علوم و تکنولوژی عصر، سخنی است که فقط با منطق مادی تحول تاریخی و نظریات افرادی چون: «دیلتای»، «مارکس» و «اگوست کنت» و «دوتوکویل» همخوانی دارد و نه با منطق تفکر دینی و قرآنی.

امام صادق(ع) فرموده‌اند: «الایمان الاقرار باللسان والعقد فی‌القلب والعمل بالارکان».[۱۲]

براساس منطق این نظریه باید بگوییم این تعریف به چند قرن قبل تعلّق دارد و امروز باید تعریف تازه‌ای از ایمان ارائه کرد (چنانکه دکتر سروش صراحتاً می‌گوید)، تعریفی که منطبق با پیشرفت علوم و تکنولوژی در عصر ما باشد. آیا به این ترتیب قداست کلام معصوم(ع) و ارکان ثابت دین متزلزل نمی‌شود؟ و دین به سطح نهادی از نهادهای اجتماعی که با جریان متحول تکنولوژی و علوم و تحولات اجتماعی تغییر می‌کند (بینش اومانیستی درباره دین) تنزل نمی‌کند؟

ایراد دیگر این نظریه در مورد روش‌شناسی آن در مسائل کلامی و مدعای این نظریه در این باره است. آقای دکتر سروش معتقد است که:

«معرفت دینی هم محصول روش است، معرفت همیشه محصول روش است، چیزی که محصول روش نباشد، معرفت نیست، حرف مفت است، حرف مفت. معرفت محصول روش است و هرمعرفتی قائم به روش است».

«روشها را که عوض کردید، جوابها فرق می‌کند... ما محتاج صیقل زدن روش فهم شریعت هستیم، ما محتاج این هستیم اصلاً... این روش‌شناسی مقدم برهرچیز دیگری است.»

«اگر معرفت، محصول روش باشد و اگر روش امر متحولی باشد (که هست)، معرفت هم امر متحولی خواهد بود».

«امّا اینکه بهترین روش برای ورود به عرصه فهم در دین چیست؟ همان‌طور که گفتیم امر مستمری است و لذا محصولش هم مستمر است».

همگان می‌دانند که علم کلام، علمی است که براساس روش عقلی و نقلی به اثبات اصول عقاید دینی می‌پردازد. عین کلام استاد مطهری در این رابطه چنین است:

«بحث استدلالی درباره اصول اسلامی از خود قرآن کریم آغاز شده است و در سخنان رسول اکرم(ص) و مخصوصاً در خطب امیر مؤمنین(ع) تعقیب و تفسیر شده است... قرآن کریم ایمان را برپایه تفکّر و تعقّل گذارده است».[۱۳]

«علم کلام در عین اینکه یک علم استدلالی و قیاسی است، از نظر مقدمات و مبادیی که در استدلالات خود به کار می‌برد مشتمل بردو بخش است: عقلی و نقلی. بخش عقلی کلام، مسائلی است که مقدّمات آن صرفاً از عقل گرفته شده است و اگر فرضاً به نقل استناد شود، به عنوان ارشاد و تایید حکم عقل است... بخش نقلی کلام، مسائلی است که هرچند از اصول دین است و باید به آنها مؤمن و معتقد بود، ولی نظر به اینکه این مسائل فرع برنبوت است... کافی است از طریق وحی الهی یا سخن قطعی پیامبر اثبات شود...».[۱۴]

«لازم است یادآوری شود که کلیات علوم اسلامی به دو بخش تقسیم می‌شود: علوم عقلی و علوم نقلی».[۱۵]

با توجه به سخنان دکتر سروش و مبادی و مبانی آن روشن می‌شود که «نظریه قبض و بسط تئوریک شریعت» دکتر سروش، خواهان تغییر روش عقلی و نقلی علم کلام و تحول و دگرگونی آن است. و نیز دیدیم که مبانی روش‌شناختی «نظریه‌قبض وبسط‌تئوریک‌شریعت»،روش‌شناسی تجربی است. پس ایشان (همچنان که بارها گفته‌اند و ما در این گفتار نیز از ایشان نقل

کرده‌ایم) خواهان تغییر مبانی معرفت‌شناختی و روش‌شناختی اندیشه دینی و علم کلام و دیگر علوم اسلامی به روش‌شناسی تجربی است. و اگر چنین امری انجام پذیرد، همچنان که خودشان نیز گفته‌اند: «وقتی روش عوض می‌شود، محصول روش (معرفت) هم باید عوض شود» و به این ترتیب اندیشه دینی جدیدی پدید می‌آید که البتّه منطبق با علوم و تکنولوژی و تحولات اجتماعی عصر است!!

* نتیجه بحث:

مجموع آنچه تاکنون گفتیم را می‌توان این‌گونه فهرست‌بندی کرد:

علم تجربی و روش‌شناسی آن به دلیل تکیه و تاکید آن برتجربه و مشاهده، اسیر در چهارچوب جهان طبیعت و محسوسات است و امکان فهم و شناخت و دسترسی به جهان ماوراءالطبیعه را ندارد. به این لحاظ با استفاده از روش‌شناسی علمی و تجربی نمی‌توان به بررسی مفاهیم و مقولات دینی و مذهبی پرداخت.

«در برخی مذاهب مانند اسلام، جهان‌شناسی مذهبی در متن مذهب، رنگ فلسفی، یعنی رنگ استدلالی به خود گرفته است، برمسائلی که عرضه شده است با تکیه برعقل، استدلال و اقامه برهان شده است، از این رو جهان‌بینی اسلامی در عین حال یک جهان‌بینی عقلانی و فلسفی است».(۱۶)

«نظریه قبض و بسط تئوریک شریعت» (به اعتراف مبدع آن) برپایه معرفت‌شناسی علمی و روش‌شناسی تجربی قرار دارد و مدعای آن این است که با بهره‌گیری از روش علمی و تجربی، به تعریف و تبیین مفاهیم دینی و فهم دین می‌پردازد. این مدعا اولاً به لحاظ فلسفی غلط و در زمره محالات است و ثانیاً در تضاد با روش عقلی جهان‌بینی اسلامی قرار دارد و ثالثاً بیانگر نوعی نگرش تجربی و پوزیتیویستی است.

معرفت‌شناسی علمی (یعنی همان معرفت‌شناسی که نظریه قبض و بسط تئوریک شریعت به آن پایبند است) به نسبیت حقیقت و فهم بشری قائل است و اگر براساس معرفت‌شناسی علمی و روش تجربی به بررسی و تبیین اندیشه دینی پردازیم، خواه ناخواه در این مقوله نیز به نسبیت در مفاهیم دینی خواهیم رسید. (فهم عصری دین)

بنابراین بنیانهای معرفت‌شناسی و فلسفی این نظریه (به دلیل صبغه پوزیتیویستی آن) در تضاد با روش‌شناسی فلسفی و مبانی فلسفه اسلامی و جهان‌بینی اسلامی قرار دارد.

«نظریه قبض و بسط شریعت» با ارائه تز عصری کردن فهم دینی، ثابتات واصول‌وفروع دین و مفاهیم و مقولات بنیادی آن را مورد تشکیک قرار می‌دهد و بدین‌سان در تضاد با علم کلام اسلامی و کلیت اندیشه دینی و مبادی و اصل آن قرار می‌گیرد. این نظریه برای تثبیت مبادی تفکر خود در حوزه علم کلام، مسئله تغییر روش عقلی و نقلی علم کلام را مطرح می‌کند و تلاش می‌کند تا با ابداع نوعی علم کلام تجربی و پوزیتیویستی، اندیشه دینی را برمبنای تفکر علمی ومنطق تجربی بازسازی کندو همگان می‌دانند که بازسازی اندیشه دینی برمبنای روش تجربی و علمی به معنای تفسیر پوزیتیویستی دین و نفی اصالت و قداست الهی آن است. اینجاست که کلام دکتر سروش وقتی می‌گوید: «فهم شریعت مستقل از فهم طبیعت نیست»، معنای دقیق خود را می‌یابد.

●

* پیامدهای فرهنگی و اجتماعی نظریه قبض و بسط تئوریک شریعت

آقای دکتر سروش مبدع نظریه قبض و بسط تئوریک شریعت، در سلسله مقالات خود در ماهنامه «کیهان فرهنگی» بنیانهای فلسفی و کلامی نظریه خود را مطرح نمودند که ما در صفحات گذشته به گونه‌ای فشرده به بررسی آن پرداختیم. امّا ایشان در سخنرانیها و مقالات دیگر، برخی مسائل فرهنگی و سیاسی (پیرامون لیبرالیسم و فاشیسم) نیز مطرح کرده‌اند که ما جهت پرهیز از اطاله کلام، از بررسی و نقد آنها خودداری می‌ورزیم و ان‌شاءالله در فرصتی دیگر به بررسی تفصیلی آنها خواهیم پرداخت. امّا نظریه قبض و بسط تئوریک شریعت، در همین شکل که در سلسله مقالات مندرج در «کیهان فرهنگی» درج شده، اندیشه‌ای است که حضور و یا غلبه آن برفضای فکری و فرهنگی جامعه، پیامدهای فرهنگی و اجتماعی مخاطره‌آمیزی دارد.

* این نظریه به دلیل تاکید آن برروش‌شناسی تجربی و معرفت‌شناسی علمی و تفسیر اسلام و مفاهیم دینی بربنیان معرفت‌شناسی علم: خلوص، اصالت و قداست اندیشه دینی را از بین می‌برد و زمینه‌های فرهنگی و فکری را برای نوعی پروتستانیزم اسلامی فراگیر، آماده می‌کند.

* این نظریّه به لحاظ اجتماعی با تاکید بروزن و اهمیت روشنفکران دینی در مقابل روحانیون و تفکّر اسلام سنّتی و حوزوی، زمینه‌های تضعیف تفکّر سنّتی و مدافعین آن را در جامعه مهیّا می‌سازد.

* این نظریه در سلسله اندیشه‌های اصلاح‌گرانه و احیاء تفکّر دینی، اندیشه‌ای است که قصد دارد اندیشه دینی را برمبنای بینش پوزیتیویستی بازسازی نماید و سرنوشت تفکّر دینی آن هنگام که برمبنای روش تجربی بازسازی شود چیزی جز اسارت در دام التقاط نخواهد بود.

* سرانجام، «نظریه قبض و بسط تئوریک شریعت» حلقه‌ای از زنجیره اندیشه‌هایی است که در یک قرن اخیر (و بخصوص در چند دهه اخیر) تلاش کرده‌اند تا با ایجاد نوعی پروتستانیزم اسلامی، اندیشه دینی ما را با عصر و زمانه تطبیق دهند!

جا دارد گفتارمان را با سخنان استاد شهید مطهری درباره همرنگ کردن اسلام با سلیقه روز و زمان (عصری کردن دین) پایان دهیم. استاد می‌فرمایند: «به هرحال تجددگرایی افراطی که هم در شیعه وجود داشته و هم در سنی، و در حقیقت عبارت است از آراستن اسلام به آنچه از اسلام نیست، و پیراستن از آنچه از اسلام هست به منظور رنگ زمان زدن و باب طبع زمان کردن، آفت بزرگی برای نهضت است، وظیفه رهبری نهضت استَ که جلو آن را بگیرد».(۱۷)

پاورقیها:

۱. سخنرانی دکتر سروش تحت عنوان «تفقه در دین» در دانشگاه تهران، خرداد ۶۹.
۲. تمامی نقل قولها از سلسله مقالات «قبض و بسط تئوریک شریعت» مندرج در کیهان فرهنگی نقل می‌شود.
۳ و ۴ و ۵ و ۶. دکتر سروش، روشنفکری و دینداری.
۷. دکتر سروش، مقاله «آفتاب دیروز و کیمیای امروز»، کیهان فرهنگی شماره ۴، سال ۶۸.
۸. اشتفان کورنر، فلسفه کانت، صفحه ۵۳.
۹. شهید مطهری، اصول فلسفه، جلد پنجم، صفحه ۲۰.
۱۰. شهید مطهری، اصول فلسفه، جلد یکم، صفحات ۴ و ۵.
۱۱. علامه طباطبایی
۱۲. اصول کافی، جلد ۲، صفحه ۴۴.
۱۳. آشنایی با علوم اسلامی، علم کلام.
۱۴. همان منبع.
۱۵. آشنایی با علوم اسلامی، جلد اول: منطق و فلسفه.
۱۶. شهید مطهری، جهان‌بینی توحیدی (از مجموعه مقدمه‌ای بر جهان‌بینی اسلامی) صفحه ۷۰.
۱۷. شهید مطهری، بررسی اجمالی نهضتهای اسلامی در صد ساله اخیر.

● کودک، عشق، رنج... ومرگ

«مروری بر زندگی و آثار کته کل ویتس»

■ مصطفی مهاجر

عصر ماشین، به اعتباری، از اواخر قرن هجدهم آغاز شده و در قرن نوزدهم به بلوغ می‌رسد. از همان آغاز، با پیدایش ماشین و سرمایه‌داری صنعتی، بهره‌کشی و استثمار کارگر، به شکلی دردناک پای می‌گیرد. کارگر در جستجوی دنیایی عبث، به دنبال رفاه و آسایش قدم به کارخانه می‌گذارد. او نیروی کارش را در کارخانه می‌گذارد و مزد اندکی می‌گیرد تا بتواند روز بعد، دوباره به حرکت درآید و خود را زنده نگهدارد. کارخانه که در رؤیا، بهشت عدن را برای انسان اروپایی ساخته بود: تبدیل به جهنمی می‌شود که استخوانهایش را خرد کرده و وجودش را ذره‌ذره می‌سوزاند و آب می‌کند.

در عصر جدید، انسان با اشتیاق به صنعت روی می‌آورد و چون «ایکاروس» با کمک بالهایی دروغین که صنعت از پر و موم برای او ساخته بود، به پرواز درمی‌آید. امّا با ذوب شدن بالها، نه چون ایکاروس به دریا، که همچون گناهکاران به اعماق جهنم تکنولوژی سقوط می‌کند. اگر در جهان کاپیتالیسم، از آزادی انسان و رشد و رفاه او سخن به میان می‌آید، سوسیالیسم و کمونیسم نیز از جامعهٔ بدون طبقه حرف می‌زند و شعار «هرکس به میزان قوه‌اش و هرکس به حسب کار و احتیاجش» را سر می‌دهد. در چنین حالی، اگر در روستاها دهقانان هنوز بردهوار برای اربابان می‌کارند اما برای خود «هیچ» برداشت می‌کنند و در وضعیت دردناکی بسر می‌برند؛ در شهرها کارگران صنعتی، بخصوص کودکان و زنان در کارخانه‌ها، در وضعیتی حیوانی، مرحله به مرحله می‌میرند.

شرایط دردناک بیکاری، تورم و فقر که زاییده ماشینی شدن زندگی و حاصل سرمایه‌داری صنعتی می‌باشد انسان اروپایی را که خسته و ملول و منزوی است وادار به عصیان می‌کند. اگر در نیمه قرن نوزدهم، به قولی یك یهودی بی‌خدا- «مارکس»- مانیفست کمونیستها را انتشار داد و کمی بعد از آن نیز مورد استقبال قرار گرفت، چندان عجیب نیست. زیرا هنگامی که دنیای انسان، تبدیل به جهنم می‌شود، به دنیایی نوین که وعده داده می‌شود روی می‌آورد، هرچند توخالی و دروغ باشد. اگر سدهٔ نوزدهم را به دلایل مختلف «سدهٔ بحران» نامیده‌اند، نیمهٔ دوم این قرن از هرجهت بحرانی است. اواخر سدهٔ نوزدهم و اوایل قرن بیستم یکی از بحرانی‌ترین دورانهای عصر جدید است. در چنین فضایی که انسانها در رنج و اضطرابند و بهره‌کشی از کارگران رایج است، رشد دیوانه‌وار صنعت و تکنیك، به همراه جنون اراده و قدرت، به نیروی

عظیمی مبدّل می‌شوند که به آنارشیسم، فاشیسم و نازیسم ختم می‌گردد و کمی بعد، تکنولوژیِ افسارگسیختهٔ انسان طاغی، تبدیل به دو جنگ خانمانسوز می‌شود و میلیونها قربانی می‌گیرد

«کته کل ویتس» در شرایطی چنین که به اجمال ذکرش رفت- به دنیا می‌آید، زندگی می‌کند و آن را با پوست و گوشت خود لمس کرده و می‌میرد شاید همین برخورد نزدیک و لمس شرایط دردناک انسانهای اروپایی در جهان سرمایه‌داری است، که او را وامی‌دارد که تا مدّتی دروغهای سوسیالیسم را باور کند.

***

«کته اشمیدت کل ویتس» در هشتم جولای ۱۸۶۷ در کونیگس‌برگ KOUNIGSBERG، در پروس شرقی به دنیا آمد. در سیزده سالگی به طرّاحی پرداخت و در ۱۸۸۵ به برلین رفت تا تجربه‌ای یك ساله را در مدرسهٔ هنری آنجا کسب کند و یك سال بعد به زادگاهش بازگشت. «کته»، پس از دو سال اقامت در زادگاه خویش به مونیخ رفته تا مقدماتی را در آکادمی فراگیرد. در ۱۸۹۱ با دکتر کارل کل ویتس ازدواج کرد و یك سال بعد فرزندش به دنیا آمد. انگیزه گرایش کته به تعهد اجتماعی را (همچنان که خود وی گفته است) پدرش در او زنده کرد.

کته کل ویتس از ۱۸۹۰ به بعد، به کسب مهارت در تکنیك حکاکی دست یازید. نخستین چاپهای او بسیار پاره پاره بودند و به مطالعه دست یا چهره‌ای خلاصه می‌شدند که مدل آنها به تبعیت از تجربه‌های نقّاش بزرگ- رامبراند- خود وی بود. «چهرهٔ هنرمند در کنار میز» نمونه‌ای از این مرحلهٔ کار او می‌باشد. کته در این دوره ضمن آنکه به تمرینهایی در واقع‌گرایی خویش با مضامین مختلف می‌پرداخت که در این میان می‌توان به حکاکی «خوشامد» اشاره کرد، برای نخستین بار، در ۱۸۹۳، آثار خود را به نمایش گذاشت.

کل ویتس از ۱۸۹۰ تا ۱۸۹۸ برروی مجموعه «طغیان» کار کرد. این مجموعه دراماتیك در «بافنده‌ها» صورت واقعیت به خود گرفت و اولین بار در سال ۱۸۹۸ در نمایشگاه بزرگ برلین به نمایش درآمد که مورد توجّه قرار گرفت. «بافنده‌ها»، تصاویر جانداری ازتحریك، واکنش خشم‌آلود و پایانی غم‌انگیز هستند: تنگدستی، مرگ، چاره‌جویی، حرکت گروهی بافنده‌ها، هجوم به خانه‌های املاك، و سرانجام مرگ در خانه بافنده و با تفنگ سربازان. برای این مجموعه، هیئت داوران مدال زرّین را پیشنهاد کرد امّا رأی آنان از سوی امپراطور (که با هرنوع هنری که محتوای اجتماعی داشت، مخالف بود و از آن با عنوان «هنر نکبت» یاد می‌کرد)، رد شد. با این حال مجموعه مذکور، در ۱۸۹۹ در «دلدن» و در ۱۹۰۰ در «لندن» به نمایش درآمد و جوایزی دریافت داشت. کته در زمانی که برروی مجموعه «بافنده‌ها» سرگرم کار بود، علاوه بر طراحیهای بی‌شمار، تك چهره‌های متعدّدی از خود و پسرش و همچنین حکاکیِ «زن دست به سینه» را به وجود آورد.

کته کل ویتس از ۱۹۰۲ تا ۱۹۰۸ دومین مجموعه دنباله‌دار را به وجود آورد. این مجموعه یعنی «جنگ دهقانی» شامل هفت لوحه بود که با حمایت «انجمن هنر تاریخی» منتشر شد. در این مجموعه دراماتیك نیز، همچون مجموعهٔ بافنده‌ها، روند حوادث از تحریك، واکنش، خروش، خشم، شکست و مرگ شکل گرفته‌اند. کشاورزان نیز چون کارگران برای فرار از فقر و تنگدستی و خلاصی از رنج و دستیابی به زندگی بهتر، به طغیان درمی‌آیند. نخستین لوحه از مجموعهٔ جنگ دهقانی «شخم‌زنی» است که تصویری دراماتیك از فقر یك دهقان می‌باشد. لوحهٔ دوم «بی‌سیرت شده»، لوحهٔ سوم «تیز کردن داس» و لوحه‌های چهارم و پنجم «سلاح برگیریم» و «طغیان» نام دارند. در لوحهٔ سوم زن دهقان در حال تیز کردن داس خود است در حالی که به چیزی می‌اندیشد و دو لوحهٔ بعد، حرکت و طغیان را شکل داده‌اند. «پس از نبرد» عنوان لوحهٔ ششم است که در آن مادری در جستجوی فرزند مرده خود می‌باشد. لوحهٔ پایانی، که آخرین مرحله از جنگ دهقانی است «زندانیان» می‌باشد. آنچه در این میان باید به آن اشاره کرد، این است که قهرمان همه مراحل این مجموعه دراماتیك، یك زن است. کته از این به بعد در آثارش به زن توجّه بیشتری می‌کند، زنانی که او ترسیم کرده، کمتر نشانی از حالت فریبنده، و اغواکنندهٔ زنانگی دارند. آنچه هست «مادری» است مغموم، پریشان، عاصی.

مجموعه جنگ دهقانی که در سال ۱۹۰۸، با حمایت انجمن هنر تاریخی منتشر گردید، جایزهٔ یك سال اقامت در فلورانس را برای کته به ارمغان آورد. امّا آن همه عظمت میراث کلاسیك ایتالیا برکته تأثیری نکرد. او پس از بازگشت از ایتالیا، تعدادی حکاکی و طرّاحی به وجود آورد که «زن و مرگ»، «مصدوم» و «مادر و فرزند» از آن جمله‌اند.

جنگ جهانی اول، برخانوادهٔ او نیز همچون خانواده‌های دیگر، ضربه سنگینی وارد کرد. پسر کوچکترش که ۱۸ سال داشت و داوطلبانه به خدمت سربازی رفته بود، در همان سال آغاز جنگ کشته شد. هرچند که کته تا حوالی ۱۹۱۹ زیاد کار نکرد، امّا یك سال پس از شروع جنگ، کار برروی پیکره یادبود برای داوطلبان سربازی را شروع کرد که این پیکره کامل نشد و با مجموعه‌های اولیه او از بین رفت. کل ویتس از ۱۹۲۴ به ساختن پیکرهٔ دیگری پرداخت که سال ۱۹۳۳ در گورستان سربازان نصب شد؛ پیکرهٔ ماتم‌زده یك مادر و پدر در اندازه طبیعی که در واقع خود او و شوهرش می‌باشند.

انعکاس سالهای جنگ را می‌توان در لیتوگرافی‌های متعدّدی که کل ویتس در ۱۹۱۴ و بعد از آن ساخته است، دید و احساس کرد. از جمله این لیتوگرافی‌ها، می‌توان از «مادران» و «کشتهٔ نبرد» نام برد. سالهای نکبت‌بار و تب‌آلود و مصیبت‌بار جنگ آلمان، در کار کته نیز حضور دارد. روزگار نومیدکننده‌ای که گرسنگی، بیکاری وتورم درآن حضوری سنگین دارد واودرماندگی، نومیدی، بی‌غذایی و بیماری مردم آن دوران یاس‌انگیز را اندوهبار نقش کرده است: مردم گرسنه و گدایان نومیدی که چشم‌انتظار کمك هستند، پیرمردی که هیچ وسیله‌ای جز طناب برایش باقی نمانده است، مادری که فریاد کودکان گرسنه خویش را خفه می‌کند، پیکر بادکرده «قحطی‌زدگی» و طرحهای دیگری با موضوع گرسنگی وبیکاری آن سالها (۱۹۲۲ و ۱۹۲۳) که سالهای رکود تولید و بیکاری جمعی در اروپا و تورم در آلمان بود.

مجموعه «جنگ» مرکّب از هفت کنده‌کاری روی چوب، پاره‌ای از واکنشهای کته نسبت به عواقب شوم جنگ در آلمان می‌باشد که در ۱۹۲۳ شکل گرفت. این مجموعه واکنش زن را نسبت به جنگ در مقام همسر و مادر نشان می‌دهد: «فداکاری»، «داوطلبان»، «والدین»، «خلق» و دو قطعه با عنوان «بیوه‌زن» و «مادران» آثار این مجموعه هستند. آخرین کنده‌کاری این مجموعه، مادری را نشان می‌دهد که برسر فرزند خود چتر حمایت گسترانیده و اشباح تنفر، فقر و جهالت براو هجوم آورده‌اند.

آثار او چه با مضامین مرگ، فقر و بیماری (برسبیل نمونه: زنی در آغوش مرگ- دیدار از بیمارستان کودك و...) و چه آثار دیگر او (مانند مادر کودك- مادر فرزند، زنان در حالت گپ زدن، دست برگردن مادر و...) همه سرشار از حالتهای عاطفی هستند که وی با مهارت به بیان آنها پرداخته است.

کته کل ویتس در بهار ۱۹۳۲ برای بازگشت آرامش به روسیه، به درخواست هنرمندان روسی پوستر و یك لیتوگراف بسیار بزرگ که آن هم به صورت پوستر درآمد، ساخت.

در ۱۹۳۳ که هیتلر و حزب نازی به قدرت رسیدند، کته از آکادمی هنر برلین اخراج شد. او در سالهای ۱۹۳۴ و ۱۹۳۵، آخرین چاپهای دنباله‌دار خود را به وجود آورد. مرگ، موضوعی بود که کته را به خود مشغول کرده و در بسیاری از طرّاحیهای او متجلّی شده بود: دختری در آغوش مرگ به آرامش می‌رسد. مردی مرگ را با تربس و لذّت می‌پذیرد. مادری تسلیم‌وار برای خوشامدگویی به مرگ، دست خود را به سوی او دراز می‌کند، در حالی که از چشمهای کودکش وحشت می‌بارد و «فراخوان مرگ».

پس از سال ۱۹۳۵ کته تنها چهارچاپ دیگر به وجود آورد که در میان آنها، می‌بایست به دو کار اشاره نمود: نخست تك‌چهره خود او، و دیگری طرح قدرتمند «بذرهای کشت را آرد نباید کرد» که

● آبی‌ها و کابوس

«نگاهی به نقاشیهای زهره اسکندری» در نگارخانه شیخ

■ عبدالمجید حسینی‌راد

اعتراضی بود برعلیه سربازی بردن کودکان خردسال کته در سالهای بعد بیشتر به مجسّمه‌سازی پرداخت و ظاهرا براثر بمباران خانه قدیمی‌اش در برلین، مجموعهٔ کامل چاپهای او و همچنین بسیاری طرّاحی‌های دیکر از میان رفت. او پس از ۳۸ سال زندکی خلّاق و پردرد و رنج و چهار سال بعد از مرک همسرش، در ۲۲ آوریل ۱۹۴۵ درکذشت.

کته کل ویتس در آثارش کوشیده است که بدون استفاده از رنک و با طرّاحی روان و قدرتمند خویش و با استفادهٔ بجا از نور، اغلب با یکی دو پرسوناژ، آنچه را که حاصل احساس و اندیشه‌اش بوده به بیننده منتقل کند. آثار او سرشار از اندود و غربت انسان معاصر اروپایی است. در تک‌چهره‌هایی که کته از خود کشیده، اضطراب پنهان انسان، در اروپایی صنعتی و کرفتار آمده در میان دو جنک را می‌توان دید اضطرابی که از یك سو با یاس، آمیخته شده و از سوی دیکر به دنبال روزنه‌ای است که از آن به آرامش و آسایش برسد.

آثار کل ویتس با وجود تنوّع مضامین، درهم تنیده و به هم پیوسته‌اند و نوعی توالی دراماتیك را نشان می‌دهند. آثار او آیینه‌ای است که نتایج انقلاب صنعتی را منعکس می‌کند. نتایج منفی انقلاب صنعتی چند چیز بود. نخست اینکه با وقوع انقلاب صنعتی، تودهٔ مردم از روستاهای کوچك زراعتی، به شهرها رو می‌آوردند، و برای اندکی دستمزد، در شرایط بد به زندکی می‌پرداختند. اینان که افرادی بی‌سواد بودند براثر شرایط بد زندکی دچار فقر و بیماری می‌شدند و اضطراب برای از دست دادن کار، آنها را تنها نمی‌کذاشت. دومین نتیجه انقلاب صنعتی، مکانیزه شدن جنک بود که امکان نبردهای سنکین و کشتارهای وسیع را فراهم آورد. سومین نتیجه انقلاب صنعتی، بیکاری دسته‌جمعی بود که یکی از بزرکترین مسائل اجتماعی است که از انقلاب صنعتی به وجود آمده و اساساً موضوع جدیدی در تاریخ معاصر است. اضطرابات و رنجهای رفته برانسان غرب، در اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم، به خوبی در آثار کل ویتس منعکس است. تنهایی، اندوه و اضطراب به همراه شور و مهر مادرانه، در کارهای او حضوری چشمکیر دارند.

خانه دل هنرمند کشتزاری است که ماه و کندم و رودخانه در آن می‌روید. و هنر او پنجره‌ای است که آدمیان را از آن به دیدار خود می‌خواند. او نه می‌تواند از آنچه در کشتزار دلش می‌کذرد مردمان را بی‌بهره بکذارد و نه خود از آنچه در دل مردمان می‌کذرد بی‌نصیب می‌ماند. این همه تا هنکامی است که هنرمند بر میعاد با فطرت خود پایدار مانده باشد.

عناصر یك ترکیب موجودات محکومی هستند که هویت و تاثیرکذاریشان در کرو فضای خطی و رنکی اثر می‌باشد. خط و رنک، نیروی وحشت‌انکیزی در خود دارند، همان‌کونه که نیرویی آرامش‌بخش و معنوی در آنها نهفته است. این‌که کدامیك از این دو قوه می‌تواند خود را بیشتر بنمایاند، بستکی به روح و ذهن هنرمندی دارد که ترکیبی از آنها را واسطه بروز ابداعات ذهنی خود می‌سازد.

روح و ذوق آدمی فطرتاً زیبایی جو و خیرخواه است، این‌که معیارهای زیبایی در نزد اشخاص چقدر متفاوت است، بستکی به‌میزان وفاداری آنها به احساسات فطریشان دارد. این زیبایی عمدتاً در کیفیت تاثیری است که یك اثر هنری بر آدمی به‌جای می‌کذارد، نه صرفاً در صورت ظاهر اشیاء. به همین خاطر یك اثر هنری ممکن است به هیچ‌وجه به صورت اشیاء وفادار نماند، اما درصدد ویرانکری اصالت و جوهرهٔ زیبایی آن شیء نیز نباشد. چنین اثری نه‌تنها آدمی را از خود نخواهد راند، بلکه احساسات او را دچار حزن یا فرحی خواهد کرد که معرفت او را نسبت به وجود اشیاء ارتقاء خواهد داد و به سوی خیر خواهدش کشاند. اما کاه یك اثر هنری در آدمی خیالاتی را بیدار می‌کند که آدمی خود را تحقیرشده، زبون و مضطرب می‌بیند. خیالاتی که دخلی به ایمان فطری او ندارد، بلکه درصدد ویرانی همه آن چیزهایی است که آدمی بدون آنها دچار احساسی حیوانی خواهد شد: خیالاتی موهوم و شیطانی که آدمی را از خود منزجر و کریزان می‌سازد، او را می‌ترساند و اشباح جنایت، ویرانکری و شرّ را در او بیدار می‌کند. این دوکانکی تاثیر، کاه در کار هنرمندی یکانه، خود را می‌نمایاند، در این صورت او هنرمندی است که نتوانسته تکلیف خود را با اندیشه و خیر و شرّ دوران خویش روشن سازد.

با نکاهی به آثار نقاشی تازه به نمایش درآمده «زهره اسکندری» طی آذرماه امسال، می‌توان دریافت ایشان نیز در زمرهٔ این دسته از هنرمندان است. نمی‌خواهم بکویم اسکندری احساس و درك خود را از هنر رها کند و سر به‌پای تعالیم یا سخنان خام‌منتقدین بکذارد. چنین انتظاری از هنرمندان بیهوده است، و آن‌که چنین می‌کند با هنرمندی، فاصله‌ای بعید دارد. و اصولاً در هنر معاصر ساختار احساسی اثر هنری براساس تهیج احساسات کنک و موهومی است که انسان کابوس‌زدهٔ این عهد با آن مواجه است؛ انسانی که علی‌رغم دانش کسترده‌اش درجزئیات علمی، فراموش کرده است از کجا آمده، که هست و به کجا خواهد رفت؛ که یعنی خود را با همه معنا فراموش کرده است.

سخن این نوشته نیز نه دلیل روشن، بلکه بهانه‌ای است. و در پی آن نیست تا آنچه می‌کوید، اسکندری بدان کردن کذارد. شاید او در پی «زن، ماه، طاقنما، در، کلدان، انار، پرنده، پنجره و ... دیکر هیچ (*)» باشد- که به نظر می‌رسد هست، اما می‌تواند از حدود این حصار بکذرد، همچان که از نمایشکاه سال کذشته‌اش تا امسال نشان داده است. او این بار علاوه بر پرتره به سراغ طبیعت بیجان و عناصری از طبیعت و خانه و زندکی رفته است- و البته با احساسی مشترك. در آثاری از او، از جمله پرتره‌ها، خیال و عاطفه نازکتر و عمیقتر شده، لیکن اندیشه او هنوز دربند ایده‌هایی است که پیش از آنکه هنرمندانه باشند، اسیر فرهنک غرب و نحوه نکرش غربیان به شخصیت زن است. اومانیسم در کار او بیداد می‌کند، همچنان که سرنوشت هنر

جدید با اومانیسم پیوند دارد. و همین خصیصه، اصالت و پایبندی به زیبایی حقیقی را از هنر جدید می‌ستاند. از این جهت او در پاره‌ای از نقاشیهایش به جای اینکه در دفع شرارت به نفع روح انسانی بکوشد، گرفتار کابوسهایی است که شرارت روان وحشت‌زدهٔ انسان معاصر را با بنفشهای پریده‌رنگش توجیه می‌سازد. و آبیهای کدر و بی‌روحش پیش از آنکه انسان را به تأمل وادارد، وحشت‌زده‌اش می‌کند. تابلوهای شماره ۱۵، ۳۲، ۳۱ و ۲۲ (شماره تابلوها در نمایشگاه مذکور) از جمله تابلوهای کابوس‌زده‌ای هستند که چون بختک بر سینه نمایشگاه او سنگینی می‌کنند. از این میان تابلوی شماره ۱۵، برحسب اتفاق، یا نه؟ در همان نقطه‌ای از نمایشگاه نصب شده بود، که کابوس‌زده‌ترین تابلوی نمایشگاه قبلی او در آنجا آویخته شده بود. (تابلوی پوسترشده نمایشگاه سال گذشته‌اش).

به هر روی امروزه احساس صادقانه هنرمند در خدمت عهد موهومی است که خود نمی‌داند با که بسته است. او می‌خواهد که زبان گویای احساس و صداقت خود باشد؛ و می‌خواهد که جامعه انسانی را با احساس خود آشنا کند و با او در آنچه دارد: «اندیشه»، «اندوه» و «شادی» شریک باشد، اما اومانیسم سایه افکنده بر اندیشه‌اش، نه می‌گذارد که برای اندوه خود ملجایی بیابد و نه می‌گذارد راهی بنمایاند تا دیگران به آن التجابرند. از این جهت دنیای ذهن و خیال هنرمند امروز گرفتار بی‌سامانی دنیای پیرامون خویش است. ارواح وهم و وحشت و کابوس و اضطراب مدینهٔ ذهن او را سرشار از موضوعاتی می‌کنند که نه‌تنها مقصود او را از هنر در زیر جزءنگریها دفن خواهند نمود، بلکه مجهولاتش را افزون و کابوسش را تیره‌تر خواهند کرد.

آذرماه ۱۳۶۹

* نقل از نوشته گالری شیخ تحت عنوان «نگاهی به نقاشیهای زهرهٔ اسکندری»

سلیمان منصور هنرمند تجسّمی و نقاش فلسطینی

سلیمان منصور یکی از پیشروان هنر تجسّمی فلسطینی به حساب می‌آید که تجربیات خود را که ناشی از محیط اطراف است و بازگشت به ریشه‌ها و اسلوبهای جدیدی برای بیان قیام فلسطین ارائه می‌دهد.

آثار او هم‌اینک در موزه کینگ « KING » در شهر بن آلمان به نمایش گذاشته شده است. وزیر فرهنگ آلمان این نمایشگاه را که «به سوی نوآوری و ابداع» نام گرفته و هنرمندان دیگری چون فیراتماری، نبیل عنانی و تیسیر برکات در آن شرکت دارند. در پانزدهم نوامبر افتتاح کرد.

سلیمان منصور در مصاحبه‌ای می‌گوید: «هدف من تنها نوآوری نیست. با شروع قیام فلسطین من و برخی دیگر از هنرمندان متوجّه شدیم که در حاشیه قرار داریم بنابراین به دنبال راههای جدیدی گشتیم تا بتوانیم بیانگر قیام باشیم و به عنوان هنرمند در آن نقشی داشته باشیم.»

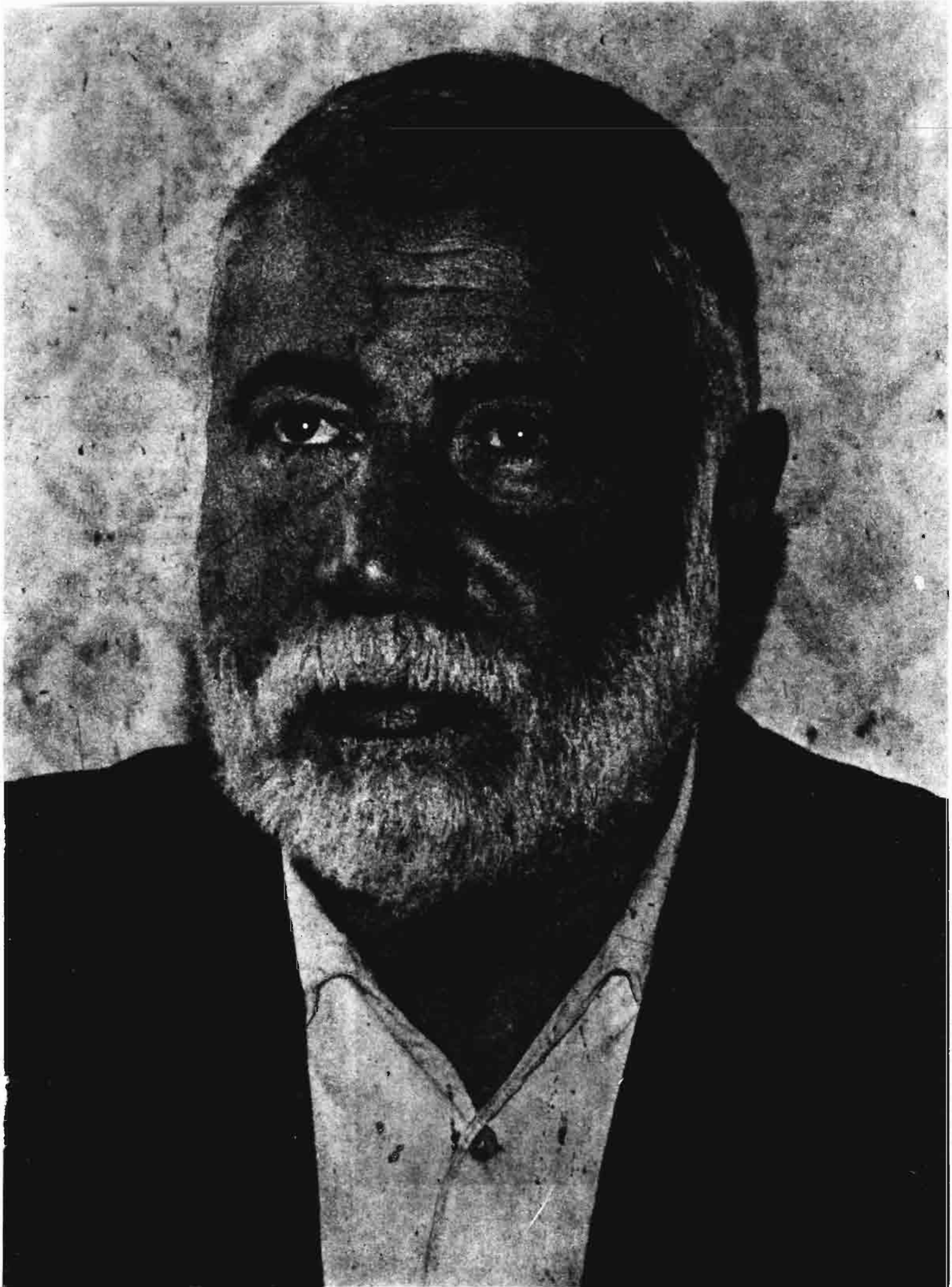
از آثار او می‌توان به تابلوی «روز زندانی» اشاره کرد که کبوتری را در حال پرواز خارج از درهای زندان نشان می‌دهد و یا تابلوی «آرزو» که نشانگر رنگین‌کمانی است که بتدریج به پرچم فلسطین تبدیل می‌گردد.

نقاشی در چنین شرایط و با چنین اسلوبی به گفته سلیمان منصور «کار و زمان» زیادی می‌برد. در شرایطی که ما کار می‌کنیم گاه ناچاریم تابلوهایمان را به صورت مخفی و قاچاق خارج کنیم و همین امر آنها را در معرض خرابی قرار می‌دهد.»

اولین کارهای سلیمان منصور تابلوهای رنگ روغن بودند که از هم وغم فلسطینیان سخن می‌گفت، مانند تابلوی «جمل المحامل» که در خانه هنر فلسطینی به چشم می‌آید. وی در این باره می‌گوید: «من اساساً برمیراث فرهنگی تکیه کرده‌ام، این تابلو نقشی در یکپارچه کردن احساسات مردم ایفا کرد.»

وی تابلوهای اول خود را (علی‌رغم موفقیتشان) تابلوهایی که به شعار سیاسی و برانگیختن مردم و بسیج آنها مربوطند توصیف می‌کند و «من ناچار شدم به واقعیت روبیاورم.»

سلیمان منصور در سال ۱۹۴۷ در شهر بئرزیت در شمال رام‌الله زاده شده و از ۸۶ تا ۹۰ رئیس انجمن هنرمندان فلسطینی در اراضی اشغالی بود.



● ... و دیگر خطی نماند

● سید علی محمد رفیعی

■ اشاره...

مرحوم استاد میرخانی فرزند مرحوم مرتضی حسینی برغانی است که او نیز همچون خود استاد از خوشنویسان بلندآوازه و نامدار قرن اخیر ایران و از شاگردان مبرز و ورزیده نابغه عالم خوشنویسی، مرحوم میرزا محمد رضا کلهر بود.

سراج الکتاب سیدحسن میرخانی به سال ۱۲۹۱ شمسی، در دامان دماوند سرفراز و تهران آن روزگار، پا به عرصه هستی نهاد. همه قبیله او عارفان دین بودند ولی معلم عشق، به او شاعری و خوشنویسی آموخت. شعر را می‌شناخت و خوب هم می‌سرود. مردی درویش مسلک و انسانی عارف و وارسته، که فروتنی، مهربانی، آزادگی، عزت نفس، مناعت طبع و پارسایی که با خمیره وجود او به هم سرشته بود، آدمی صورتی را، سیرت فرشتگان بخشیده بود

استاد میرخانی چون به سن رشد رسید، به تحصیل علوم متداول زمان پرداخت. از پدر هنرمندش تعلیم خط گرفت و با مراقبت و کوشش وی، در نوشتن خط نستعلیق، شاخص و ممتاز گردید و رفته‌رفته در اثر ممارست و تحمل زحمات، استعداد و قریحه خدادادیش او را به مقام رفیع استادی خط نائل کرد. استاد در نوشتن خط نستعلیق، از قلم کتابت تا کتیبه‌نویسی، قوی دست و سرآمد بود. حاصل پنجاه سال عمر ادبی او نیز، در مجموعه شعری به نام «دیوان بنده» گرد آمده است که مشحون از اشعار توحیدی و نمایانگر عشق و علاقه بی‌پایان استاد، به خاندان پیامبر و اهل بیت عصمت و طهارت(ع) است.

او که خود استادی برجسته و ممتاز بود، در طول عمر با برکتش شاگردان شایسته و بزرگی تربیت کرد که هریک از آنان امروز هنرمندی بزرگ و صاحب نام و زنده نگه دارنده نام و یاد و سبک استاد خویش هستند. مرحوم استاد میرخانی با خون قلم، در پرتو شمع دیدگانش، در شبهای تنهایی و عزلت، آثاری عظیم و عزیز بر جبین هزاران صفحه و لوح نگاشت که در گنجینه ادب و هنر این مملکت، برای نسلهای آینده محفوظ خواهد ماند.

از جمله آثار استاد: کلیات سعدی، مثنوی معنوی، خمسه نظامی، دیوان حافظ، زبدة الاسرار دیوان صفی علیشاه نعمت اللهی، پند نامه سعدی، گزیده شمس تبریزی، دیوان وحدت، دیوان باباطاهر همدانی، دیوان بنده، ترجیع بند هاتف اصفهانی، مثنوی چاه وصال، قصیده انصافیه صدرالافاضل، گلچین معرفت، داستان ملک جمشید، ترجمه نفس المهموم، دوازده امام خواجه نصیرطوسی، منتخب اللغت، خلاصه شرح حال مولانا و مجموعه هنر خط و نگارستان را می‌توان نام برد.

استاد سیدحسن میرخانی، دوره بازنشستگی را با رنج بیماری سپری می‌کرد تا اینکه دست حیات آفرین مرگ، پرنده روح لطیف و سرشار از عطوفت او را از قفس تن رها ساخت و به سوی آشیانه ابدی رهنمون گردید.

مرحوم میرخانی در سن هشتاد سالگی و به علت عارضه سکته قلبی در بیمارستان ایرانمهر تهران، در تاریخ ششم آذر ۶۹ دل از جهان مادی بر کند و با زندگی وداع نمود. این رباعی زیبا، از سروده‌های استاد، در مجموعه شعر «دیوان بنده» است:

درویش کسی بود که بی‌کینه بود
پاک از همه آلودگیش سینه بود
اخلاق خوشش عادت دیرینه بود
وز صدق و صفا دلش چو آیینه بود
روانش شادباد.

محمدرضا سهرابی‌نژاد

گفتن و نوشتن درباره چهره‌هایی که از وسعت و عمق وجودی عظیمی برخوردارند، اگر ناممکن نباشد، دشوار است. آنچه از وجود اشخاص می‌توان شناخت، تنها نمودهایی گذرا، کوتاه و سطحی است که به چشم می‌آیند یا در اثر و گفتار آنان پدیدار می‌شوند. هریک از این نمودها، گزارشگر واقعیتهایی پنهان در نهاد افراد است که یافتن رابطه میان این نشانه‌ها و آن واقعیات، نیازمند آگاهیهای بسیاری است. چنین است شناخت مرحوم استاد سیدحسن میرخانی (سراج الکتاب) که نبوغ هنری و عرفان وی چنان در آن وجود با یکدیگر آمیخته بودند که نمی‌توان گفت عرفان او نتیجه نبوغ وی بود یا نبوغ وی جزئی از عرفان او. او عارف هنر خویش بود و این عرفان از عرفانی عمیقتر مایه می‌گرفت.

عارف آن است که علاوه بر معرفت عقلی، به معرفتی شهودی نیز دست یافته باشد. بنابراین برای شناخت عرفانی هرچیز باید نخست، به روشهای عقلی و علمی آن را شناخت و سپس با تمام وجود بدان پرداخت تا آنجا که میان انسان و آن چیز دوگانگی نماند.

به این معنی، مرحوم استاد، سیدحسن میرخانی در خط نستعلیق، عارفی کامل بود. آگاهی وی از خط، قواعد گوناگون آن، بررسی آثار گذشتگان و سیر تکاملی خوشنویسی که به دنبال آموختن این هنر از پدر خویش مرحوم سید مرتضی حسینی برغانی (از شاگردان ممتاز مرحوم میرزا محمد رضا کلهر) برای وی فراهم آمد، او را از دیدگاه نظری، چنان تعالی بخشید که در صاحبنظری، موشکافی، زیبایی، کمال و استادی خط، سرآمدگذشتگان و معاصران گردید.

کار مداوم، با قریحه موروثی هنری و نبوغ تردیدناپذیر وی، دست به دست هم دادند و حرکتی را برای او به وجود آوردند که آغاز آن قرنها خوشنویسی را در پشت سر داشت و پایان آن به اوج زیبایی و کمال مطلق می‌رسید. او تا

شد که اصول خوشنویسی و قواعد زیبایی خط از آن می‌جوشید. ابداعهای وی، قواعد و شکلهای تازه و تغییرهای وی در دستاوردهای گذشتگان، نشانگر اجتهاد بلامنازع وی، در خط نستعلیق می‌باشد.

خط استاد، جامع کمالات و تکامل یافته کوششهای پیشینیان است. در هراثر وی، حالت شعری و رؤیایی خط میرعماد، نظم و استواری خط کلهر، صلابت و حماسه خط میرزا غلامرضا، ظرافت و صمیمیت خط عمادالکتاب و عرفان و روحانیت خود وی را می‌توان دید و او بسته به درشتی و ریزی خط، و موضوع و محتوای پیام آثار خود، هریك از این جنبه‌ها را قوت یا ضعف می‌بخشد. چنان شد که سخنان، تعلیمات و نظرهای هنری وی، دیگر نه تنها یك نظر استادانه و کارشناسانه، بلکه سخنانی عارفانه بود که هریك، هزاران باب از ظرایف هنری را می‌کشود.

او می‌گفت: هنرمندانی که از آموختن نکته‌ها به شاگرد خویش دریغ می‌ورزند، حوضچه‌ای را می‌مانند که بیم آن دارد اگر کاسه‌ای آب از آن برداشته شود، کاستی کیرد. اما اگر این حوضچه به دریا متصل باشد، هرچه از وی برگیرند، نه تنها از کاستی درامان است بلکه شادمان خواهد گشت که زلالی تازه در درون وی جاری خواهد شد.

می‌گفت: من هرچه می‌دانم به هنرجو می‌آموزم، چرا که اگر وی مشمول عنایت حق‌تعالی و دارای استعداد و شایستگی لازم باشد، بدون آموزش من نیز بدان دست خواهد یافت، و اگر چنین نباشد، آموزش من نیز در او اثر نخواهد کرد، پس چرا من از راهنمایی دریغ ورزم.

استاد خیرات برای خوشنویسان درگذشته را، یکی از وظایف هنرمند می‌دانست. چه، سپاس از زحمات گذشتگان و طلب مغفرت و ذکر خیر آنان، همت آن ارواح قدسی را بدرقه راه او خواهد ساخت، بسا که با این عمل راه صد ساله را یك شبه بپیماید.

می‌گفت: یك اثر هنری هرچند زیبا باشد، از باطن هنرمندی که آن را آفریده است زیباتر نیست، زیرا هراثر، قطره‌ای از درون بیکران وجود هنرمند است. کاه به هنرجو می‌گفت. تو این کلمه یا این اثر را بهتر از من نوشته‌ای. من اگر هم کوشش کنم نمی‌توانم آن ویژگی از زیبایی را که در این کار تو به وجود آمده است، پدید آورم. سپس از هنرجو درخواست می‌کرد آن را به عنوان یادکار و نمونه یك کار خوب، نزد وی به امانت بگذارد.

استاد همواره از سر مهر و شفقت، از شاگرد می‌خواست که از نوشتن عبارات پست و بی‌ارزش، یا کم ارزش به وسیله این هنر، خودداری کند و به خاطر نیازها و مطامع پست دنیوی، این کوهر قیمتی را به هرنام و سخن آلوده نسازد. «سراج ـ الکتاب» ارزش انسان را (که بالاترین و زیباترین آفریده خداست ـ از هنر ـ که آفریده انسان است) بیشتر می‌دانست و اگر تمایلی به داشتن اثری از خویش در هنرجو می‌دید، به راحتی از آن دل می‌کند تا زیبایی نازل را فدای جمال برتر کند. اگر شاگردی غایب بود از حال او جویا می‌شد و گاه برای یافتن علت غیبت، به خانه وی می‌رفت. وسایل کار او درحد نیاز بود. هیچ وسیله اضافی را نزد خویش نگاه نمی‌داشت...

و همه اینها ذره‌ای از عرفانی عمیقتر و والاتر بود که درون وی را روشن می‌ساخت. شور و نشاط و غرور جوانی وی با ورزش باستانی آمیخت. حرکات ورزشی با نام و یاد علی(ع) جسم و روح او را با هم پرورش داد. هم آن قدرت جسمی را داشت که در برابر هر زورمندی سینه سپر کند و هم آن توان روحی را که گاه خشم، کس را یارای رودررویی وی نباشد.

استاد در سلوك خویش تا بدانجا پیش رفت که جز خدا و «مهرویان بستان خدا» به هیچ نپرداخت وخط خود را تنها به سخنان آسمانی آراست. درباره حالات و مقامات خوددرسیر الی‌الله، به اختیار لب از لب نگشود و چیزی بروز نداد. شاید و تنها یکی دو قطره اشك می‌توانستند از اطاعت وی سرپیچند.

می‌گفت: اگر روزی بتوانم به موجودی خدمت کنم، آن را روزی مفید در زندگی خود می‌شمارم. در غیر این صورت، بر از دست دادن آن روز حسرت می‌خورم. کمترین چیزی که مرا راضی می‌کند این است که دست نابینایی را بگیرم و وی را از خیابان رد کنم یا بار خسته و ناتوانی را بردوش بکشم.

استاد آکاهی از دستگاههای موسیقی و دو دانگ صدای خود را نیز وقف سرودن و خواندن اشعار عارفانه کرد تنها به این امید که محبوب، وی را «بنده» خود بنامد. اما یکی دو حجاب دیگر مانده بود. قدرت، سلامت و اندامی ورزیده و قوی که تا نزدیك هفتاد سالگی با خود داشت. در همین سالها غزلی از خویش را بسیار تکرار می‌کرد:

هرکه در خلوت دل چون تو حبیبی دارد
چشم بد دور که از بخت نصیبی دارد
کی تمنای سلامت بکند بیماری
که به بالین صنما، چون تو طبیبی دارد
دانه خال لب و دام سر زلف دراز
قصه بوالعجب عقل فریبی دارد...

... و آنگاه که بیمار شد، آرزوی سلامت نکرد. خط را نیز که اکنون برای او حجابی دیگر بود به کناری نهاد. یك دهه بیماری، بدر سیمای او را هلال کرد. اینك تن او «غبار»ی بود، حجاب چهره جانان. پرده برفکند و دید.

... و دیگر خطی نماند، همه «آن خطاط» بود.

● صفای خط، از صفای دل است...

■ حمید عجمی

با کمال اتّحاد از وصل مهجوریم ما
همچوساغرمی بهلب داریم ومخموریم‌ما
پرتو خورشید جز در خاك نتوان یافتن
یك زمین و آسمان از اصل خود دوریم ما
اَلْخَطُّالحَسَنُ یَزیدُالْحَقَّ وَضَحاً حدیث نبوی

خطّ نیکوی امروز، مرهون زحمات بی‌دریغ اساتید پیشینِ این هنر شریف است. آنان که با فقر و تنگدستی روزها را سپری کردند و آلودهٔ وساوس نفسانی خویش نگشتند. آنان که از خواب و راحت خویش دوری جسته و دانستند در این زمان کوتاه که نام بلندش عمر است باید چه کرد تا لایق اتصال به صفات حضرت اقدس شد.

آنان در نتیجه این زحمات مرواریدی در صدف بشریّت امروز به یادگار گذاشتند که گمان خزف درباره آن، نه کار هرعاقل و صاحب‌هوشی است، که باید پروانه‌وار گرد آن چراغ افروخته، که با فتیله دل و اشك چشم مشتعل شده روز و شب در گردش بوده و در حفظ و حراست آن بکوشیم و گاهگاهی به حدود توانایی خویش، برآن آتش نهفته جانی ایثار کنیم تا از افول آن مشعل درخشان جلوگیری کرده، وظیفه شرعی و عرفی خویش را به پایان رسانیم و اعمال را در طبق اخلاص نهاده به پیشگاه حضرت حق عرضه داریم، شاید که مورد غفران و عفو الهی قرار گیریم.

در عصر امروز علی‌رغم هدف اصلی تکنولوژی- که برای پیشبرد اهداف انسانی آمده است- حجابها ضخیمتر شده و انسان را از سرچشمه حیات و معشوق ابدی دورتر می‌سازد و هرچه جلوتر شویم برضخامت حجب افزوده می‌شود بنابراین برعهدهٔ انسان است که بر قوای دید بیفزاید. تا از ظواهر، رو به زوال و افول، چشم پوشیده و به باطن و حقایق اشیاء و اعمال، که از دریای بیکران طبیعت چون موج سر برمی‌آورد نظر کند تا در دام دنیا و حیله آن سرگردان و اسیر نگردیم.

به همین دلیل برآنیم تا به زندگانی آن بزرگ‌مردان هنر و ایمان و عرفان اشاره‌ای داشته باشیم، تا شاید نوری برقلبمان بتابد و جسممان شعله‌ور شده، نورش هادی چند گامی ولو اندك شود، تا مسیر حرکت جان را یافته، در راه معشوق حقیقی قدم برداریم و پریشانی احوال ما قاصران، با دیدن طره گیسوی محبوب ازلی آرامش ابدی یابد.

گرنه‌ای عین تماشا حیرت سرشار باش
سر به سر دلدار یا آیینه دلدار باش
بی‌نیازیهای عشق آخر به هیچت می‌خرد
جنس موهومی دو روزی برسر بازار باش
یك قدم را هست بیدل از تو تا دامان خاك
برسر مژگان چو اشك استاده‌ای هوشیار باش.

پس از ذکر هدف این مقال شایان است اشاره‌ای به زندگانی ابن‌مقلهٔ بیضاوی، سلطانعلی مشهدی و «میرعماد الحسنی» داشته باشیم تا از نظرات آن مردان بزرگ در زمان حیاتشان بهره‌ای جسته و چراغ راهی فراهم آوریم.

در بیان احوالات ابن‌مقله (ره):

ابوعلی محمدبن علی‌بن حسین‌بن مقله بیضاوی شیرازی معروف به قدوةالکتّاب از اجلّه فضلا و اَعزّه وزراء و اسخیا و علما بود، او به انواع علوم و فضایل آراسته و در علوم فقه و تفسیر و ادبیات و تجوید و شعر و خط و ترسل و انشاء نظیر نداشت. در نگاشتن خط کوفی و سپس خطوط محقّق و ریحان- ثلث و نسخ- رقاع و توقیع که خود واضع و مخترع آنها بود هیچ‌کس به پایه او نرسیده است.

محمدبن علی‌الفارسی (ابن‌مقله بیضاوی) ۲۷۲- ۳۲۸ هـ در بغداد متولّد و نزد بزرگان آن زمان به تحصیل علوم و فنون مختلف همّت گماشت. همدوره بودن ابن‌مقله با آن کمالات مذکوره با خلیفه ستمگر عباسی «الراضی بالله» موجب شد تا خلیفه او را به عنوان وزیر منسوب و در دستگاه خود به کار بگمارد. پس از زحمات فراوان در پست وزارت و بروز لیاقت ایشان، حاسدان وی دست از سعایت برنداشته و چنان کردند که خلیفه او را از وزارت برکنار کرد. نصب و عزل این هنرمند و دانشمند فرزانه در زمان حیات سه خلیفه عباسی سه بار تکرار شد تا نوبت آخر که ایشان توسط «الراضی بالله» به مقام وزارت منصوب و با سعایت حاسدان برکنار و به محبس انداخته شد.

برکناری ابن‌مقله از سمت وزارت سبب شد که وی گوشه انزوا اختیار و اوقات خویش را در زندان به‌کتابت‌قرآن کریم سپری کند. در این هنگام وی گاهگاهی شکایتی نزد خلیفه می‌فرستاد که برمذاق او خوش نمی‌آمده، تا آنجا که خلیفه دستور می‌دهد دست راست وی را قطع کنند تا دیگر نتواند به امر کتابت بپردازد و گفته‌اند که پس از مدّتی زبانش را هم بریدند تا از دست او آسوده باشند.

ابن‌مقله علی‌رغم پیش‌بینی شاه و وزیران دیگر دربار، قلم را به ساعد بسته و مدّتی مشق می‌نماید تا آنجا که خط قبل و بعد از قطع دستش قابل تشخیص نبود. پس از تحمّل این سختی‌ها و مشقات فراوان خبر به شاه می‌رسد، انگیزهٔ قتل او در سر شاه شدّت گرفته، دستور قتلش را صادر می‌کند. در سال ۳۲۸ هـ او را در زندان کشته و جسدش را نیز در کف سلول به خاك می‌سپارند.

در بیان احوالات حضرت مولانا سلطانعلی مشهدی علیه‌لرحمه:

تذکرمنویسان در مقام و منزلت سلطانعلی مشهدی بسیار سخن رانده‌اند که به دلیل مجمل بودن این مقاله تنها به ذکر قسمتی از آن اشاره‌ای داریم:... در هفت سالگی یتیم مانده و پدرش در سنّ چهل سالگی بدرود حیات گفته است و سلطانعلی پس از مرگ پدر در کنف حمایت و دامان تربیت مادر مهربان پرهیزکار خود روزگار گذرانیده است.

در بیست سالگی به مدرسه‌ای در همان شهر رفته و از صبح تا شام به مشق خط‌پرداخته و بسا روزها، روزه‌دار بوده و شام هنگام به آستانه رضوی به زیارت رفته و از آنجا نزد مادر آمده و کمر به خدمت وی بسته است.

تا روزی میرمفلسی (علی قلی‌خان واله داغستانی) از شعرا و اوتاد عارفان مشهد، وی را دیده و از روی دلسوزی قلم و دوات و کاغذ وی گرفته و حروف را مقطعاً گذشته است و سرمشق‌وار به وی داده. سلطانعلی با این مهربانی، مجذوب حال وی شد و این تحوّل موجب تبدیل احوال سلطانعلی گشته و سبب

شده است که شوق وی به خط زیاده گردد تا آنجا که نیّت روزه امیرالمؤمنین علی‌بن ابیطالب(ع) کرده و حضرت به خواب وی آمده و خطش را ملاحظه فرموده و قلم به دستش داده و نکات مهمی به وی آموخته است.

سلطانعلی را به حسن صورت و صفای سیرت و لطف سریرت و وفور فضیلت وجودت طبیعت ستوده‌اند و گویند مردی پرهیزگار و آراسته و درویش صفت بود و جز خوشنویسی به نظم اشعار رغبت داشته و اشعار متفرّق از وی نقل کرده‌اند.

در بیان احوالات حضرت مولانا استاد الاساتید میرعماد حسنی سیفی قزوینی رحمةالله علیه:

میرعماد الحسنی سیفی قزوینی از سلسله سادات کرام حسینی بود. پدر و اجدادش در دستگاه سلاطین صفویه به مناصب کتابداری برقرار و سرفراز بودند. خانواده میر با آنکه شجره حسینی داشتند همگی حسنی لقب می‌نمودند و میرعماد به جهت آنکه با عمادالملك که یکی از بزرگان درگاه پادشاه بود، مرافقت و معاشرت داشت، و طریق ارادت نسبت به او می‌ورزید، به عماد ملقب و مشهور گردید.

ابتدا میرعماد در قزوین که مسقط‌الرأسش بود، به اکتساب علوم و فضایل پرداخت. چون از علوم متداوله بهره کافی یافت، خاطرش به تعلیم خط متوجّه و در خدمت عیسی رنگ کار، که در آن وقت در حسن خط در قزوین بی‌نظیر بود به تعلیم خط پرداخت و پس از مدّتی در خدمت مالك دیلمی درآمد و به آموختن حسن خط پرداخت تا درجه‌ای که مالك دید خط شاگرد از او بهتر است و میر دانست که از استاد مستغنی شده، آنگاه شنید که در تبریز ملا محمدحسین نامی است، که در حسن خط بی‌بدیل است، میرعماد از قزوین عزیمت تبریز نمود، و برای تحصیل در آن سرزمین غیرت‌خیز بار اقامت گشود و در خدمت استاد رسیده و مشغول مشق گردید. چون مدّتی گذشت روزی یکی از قطعات سیاه مشق خود را نشان ملا محمدحسین استاد بزرگوار خود داد، استاد در بحر حیرت فرو رفت، و او را تحسین و تمجید نمود و تشویق بی‌اندازه کرد و بیش از پیش در حق او رعایت منظور آورد، طولی نکشید که برهمه محقّق گشت که خط شاگرد براستاد رجحان دارد و میر دانست که در قلمرو قلمزنان کسی دیگر یافت نمی‌شود که خطش برخط او برتری و خودش سمت استادی داشته باشد. لذا تبریز را وداع گفت و متوجّه بلاد عثمانی گشت و پس از مختصر سیاحت به خراسان و هرات آمده رحل اقامت افکند و آغاز اشتهار او در خوش‌نویسی شد.

پس از چندی از هرات عازم خراسان و قزوین گشت و پس از دیدار دوستان و خویشان عازم رشت و گیلان و رودبار شد و در هرجا طالبان حسن خط به خدمتش می‌شتافتند و بهره می‌یافتند. میرعماد در این وقت دانست که وجودش در اصفهان که پایتخت سلاطین صفویه و سلطنت شاه عباس بزرگ (۹۰۶- ۱۰۳۸) و مجمع فضلا و علما و ادبا و وزرا و ارکان سلطنت و وجوه دولت بوده بیشتر سبب منافع و استفاده عمومی خواهد شد. تا در سنه ۱۰۰۸ هجری طریق اصفهان گرفت و از نزدیکان شاه عباس گردید. پس از مدّتی از حسادت حاسدان و شکایات مکرر میر به دستگاه شاه عباس مورد غضب شاه قرار گرفت و به دست جمعی از متعصّبین دستگاه در بین راه منزل یکی از دوستانش تنی چند از اوباش براو هجوم آورده و با کارد و خنجر خون آن سید جلیل‌القدر بی‌همتا را بریختند. پس از قتل میر وقتی که شاه عباس باخبر گردید دستور داد تا قاتلش را گرفته و به چهار پاره کنند تا عبرت دیگران باشد.

حضرت میرعماد از آنجا که فردی مقیّد به انسانیّت و اصول انسانی بوده در مقدّمه رساله موسوم به اداب المشق خود چنین می‌فرماید:

«در بیان آنکه کاتب را از صفات ذمیمه احتراز باید کرد زیرا که صفات ذمیمه در نفس علامت بی‌اعتدالی است و حاشا که از نفس بی‌اعتدال کاری آید که در او اعتدال باشد/ از کوزه همان برون تراود که در اوست. پس کاتب باید که از صفات ذمیمه بکلی منحرف گردد و کسب صفات حمیده کند تا آثار انوار این صفات مبارک از چهره شاهد خطش سر زند و مرغوب طبع ارباب هوش افتد.»

براستی منظور حضرت مولانا میرعماد از احتراز صفات ذمیمه و کسب صفات حمیده چیست؟

او در مورد دو اصل از آخرین اصول دوازده‌گانه خوشنویسی که مهمترین آن اصول است چنین نظر می‌دهد:

اصل اول: صفا، آن حالتی است که طبع را مسرور و مروّح می‌سازد و چشم را نورانی می‌کند و بی‌تصفیه قلب تحصیل آن نتوان کرد چنانکه مولانا سلطانعلی مشهدی فرموده‌اند: که صفای خط از صفای دل است. و این صفت را در خط دخل تمام است چنانکه روی آدمی، که هرچند موزون باشد و صفا نداشته باشد مطلوب نخواهد بود.

امّا شان: و آن حالتی است که چون در خط وجود شود از تماشای آن مجذوب گردد و از خودی فارغ شود، چون قلم کاتب صاحب شان شود از لذّات عالم مستغنی گشته بکلی روی دل به سوی مشق کند و پرتو جمال شاهد حقیقی در نظرش جلوه‌گر شود وسزد که چنین کاتبی چون صفحه بیاضی از جهت مشق به دست آورد و حرفی برآن رقم کند از کمال حرف، آن کاغذ را به خون دیده گلگون سازد و این کیفیت به یمن صفات حمیده عارض نفس انسانی می‌شود به دستیاری قلم، صورت آن برصفحه کاغذ کشیده می‌گردد و هرکس را ادراک این صفت در خط، دست ندهد با وجود آنکه مشاهدهٔ آن کند، همچنان که همه کس لیلی را می‌دید امّا آنچه مجنون می‌دید کس نمی‌توانست دید. اگر کسی را آرزوی این مقام باشد او را در جوانی از بعضی از لذات نفسانی احتراز باید.

چه رمزی در اسلاف و پیشینیان ما نهفته است که جهت گشایش کار این‌قدر به تهذیب نفس پرداخته و به آن اشاره می‌نمودند و کمر همّت به صیقل قلب بسته و نیّت روزه امیرالمؤمنین علی(ع) می‌کردند و از ایشان در خواب ملاطفت و مهربانی می‌دیدند و هرگز به فکر تکنیک محض و قواعد صرف نبوده‌اند. و براستی چه حکمتی است که در تهذیب نفس تاکید نمودند و شاید هرکدامشان یك پنجم رسم‌المشقشان به این مورد مزیّن شده است.

مولانا سلطانعلی مشهدی نیز در تزکیه نفس چنین فرموده:

ای که خواهی که خوشنویس شوی
خلق را مونس و انیس شوی
خطّه خط مقام خود سازی
عالمی پرزنام خود سازی
ترك آرام و خواب باید کرد
وین به عهد شباب باید کرد

در اینجا عهد شباب اشاره‌ای است که حضرت میرعماد فرمودند که جوان را در آن ایّام احتراز از بعض لذّات نفسانی لازم است. سپس فرموده:

سربه کاغذ چو خامه فرسودن
زین عمل روز و شب نیاسودن
زآرزوهای خویش بگذشتن
وز ره حرص و آز برگشتن
نیز با نفس بد جدل کردن
نفس بدکیش را بدل کردن
تا بدانی جهاد اصغر چیست
بازگشتن به سوی اکبر چیست
آنچه با خود روا نمی‌داری
هیچ‌کس را بدان نیازاری
دل میازار گفتمت زینهار
کز دل آزار حق بود زنهار
همه وقت اجتناب واجب دان
از دروغ و زغیبت و بهتان
از حسد دور باش و زاهل حسد
کز حسد صد بلا رسد به جسد
حیله و مکر را شعار مکن
صفت ناخوش اختیار مکن
هرکه از مکر و حیله و تلبیس
پاك گردید گشت پاك‌نویس
داند آن کس که آشنای دل است
که صفای خط از صفای دل است
خط نوشتن شعار پاکان است
هرزه گشتن زهرزه‌کاران است
گوشهٔ انزوا نشیمن کن
یاد گیر این سخن زپیر کهن.

متأسّفانه هرکجا که از این نظم سخن به میان آمده است به جهت تکیه برتکنیك و اصل قرار دادن آن مقدّمه و مؤخّره آن را به گوش گرفته و بقیه شعر را به فراموشی سپرده‌ایم.

براستی منظور اساتید و علمای فنون خوشنویسی از ابراز این عقاید چیست؟ آیا فقط به خاطر حفظ ظواهر دینی چنین سخنانی ارائه داده‌اند؟ یا اینکه باطن امر برای آنان، از اهمیّت فراوانی برخوردار بوده است. آیا از خوشنویسی فقط امر کتابت صرف در نظرشان مجسّم بوده یا اینکه خط نیکو وسیله‌ای باشد از یك جهت برای تلطیف روح بیننده، و از طرف دیگر برای یك سو کردن افکار و آموختن آدمیت انسانی به شخص هنرمند؟ که مهمتر از هرفضل و کمالی است.

از آنجا که هرهنری حاکی از ذهنیّت و افکار هنرمند است و هرچه این افکار و بینش پاکتر و خالصتر شده باشد نتیجه‌اش والاتر و پربهاتر خواهد بود و از همه مهمتر چون هنر از فطرت اصیل الهی انسان سرچشمه می‌گیرد و از طریق ارائه احساس و اندیشه است که هنرمند به مرحله ظهور کامل می‌رسد. لذا برهر هنرمندی لازم است که قبل از هر چیز در جهت پالایش افکار خویش بکوشد و خود را از صفات ناپسند منزه گرداند.

با رجوع به سخنان بزرگان قدیم یا معاصرین پی می‌بریم که حفظ رتبه انسانیّت در کالبد روبه زوال بشر است که روح را متعالی و عالم بالا را مشتاق انسان الهی می‌کند. چه اگر انسان در گستره خاکی چند سالی را پشت سر گذاشته و به پیرامون خویش با دیده مادّی بنگرد پس از رجعت به مقام اصلی خویش نابینا ظاهر شده چه نداشتن دیدهٔ بینا در دنیای مادی مستوجب نابینایی در عالم عقبی که- ذکر محض است- می‌شود به همین دلیل است که همراه با بکارگیری تمام فنون و علوم و رسوم متداوله باید تلاش انسان برآن باشد که دل را از اغیار بزداید تا فرشته رحمت وارد شود و وظیفه هرانسانی است که در تزکیه نفس خویش بکوشد و پروانه وجودش را به نور مطلق حضرت حق زده و جان و جسمش را از آن شعله‌ور کند.

مآخذ:

- پیدایش خط و خطّاطان/ محمد ایرانی
- احوال و آثار خوشنویسان/ مرحوم مهدی بیانی

● خبرهای تجسّمی

موزه هنرهای معاصر

«نگاهی به تاریخ عکاسی ایران» عنوان نمایشگاهی است که از تاریخ ۲۷ آذرماه در گالریهای ۱ و ۲ موزه هنرهای معاصر ایران برپا شده است. عکسها و پرتره‌های نمایشگاه یادآور گوشه‌هایی از زندگانی مردم، شخصیتها و هنرمندان ارمنی در طول ۶۰ سال (از سالهای ۱۲۳۹ـ۱۲۹۹ هـ.ش) می‌باشد.

نمایشگاهی از آثار هنرمندان عکاس: محسن راستانی، جمشید بایرامی، جهانگیر چراغی و امیرعلی جوادیان از تاریخ ۲۷ آبان‌ماه در گالریهای ۳ و ۶ موزه هنرهای معاصر برپا شده است. عکسهای این نمایشگاه، بیانگر تلاشها، اعتقادات مذهبی، رسوم محلی و طبیعت زیبای کشور ما می‌باشد. این نمایشگاه برای بازدید علاقه‌مندان تا ۱۵ دی‌ماه ادامه دارد.

■ گالری سپهری

● نمایشگاهی از آثار اکبر زرین‌مهر از ۸ آذر در گالری سپهری به معرض دید عموم گذاشته شد. مضمون این آثار، پرتره‌های هنرمندان ایران و جهان بود.

● نمایشگاهی از آثار نقاشی احمد فتوت از ۲۲ آذر در گالری سپهری برقرار شد فتوت در این پنجمین نمایشگاه انفرادی خود با استفاده از گواش آثاری را با مضمون طبیعت بیجان خلق کرده بود.

■ گالری شیخ

● نمایشگاهی از نقاشیهای «حسن پورنش» در روز یکشنبه ۲۷ آبان در «نگارخانه شیخ» افتتاح شد. موضوع آثار این هنرمند «گل» و تکنیک و مواد به کار برده شده، رنگ ویترای روی مقوای گلاسه می‌باشد. این هنرمند با کمك کاردك و قلم مو و گرایشی که به طبیعت دارد آثار خود را به وجود آورده است. این نمایشگاه از ۲۸ آبان تا ۱۱ آذر ماه از ساعتهای ۱۰ـ۱۲ صبح و ۴ـ ۷ بعدازظهر برای بازدید عموم باز بود.

● اولین نمایشگاه انفرادی محمدرضا ظهوریان از یکم دی ماه لغایت نهم دیماه در گالری شیخ در معرض دید علاقه‌مندان قرار گرفت. ظهوریان در این نمایشگاه آثاری با مضامین طبیعت و طبیعت بیجان که در طی سالهای ۶۷ تا ۶۹ با استفاده از رنگ و روغن کار شده بود به نمایش گذاشت. پرتره‌ای از فردوسی نیز به مناسبت هزاره تدوین شاهنامه به نمایش گذاشته شده بود.

■ نگارخانه نور

اولین نمایشگاه انفرادی خانم «افسانه ظفر» از ۳۰ آبان تا ۷ آذر ماه در «نگارخانه نور» به معرض دید عموم گذاشته شد. در این نمایشگاه تعداد ۲۳ تابلو رنگ و روغن با موضوع و مضامین سوررآلیستی وجود داشت. تابلوهای شاد و غمگین این نمایشگاه، بازتابی از طبیعت و احساسات درونی و به گفته خود هنرمند «حدیث نفس» ایشان می‌باشد.

گالری سیحون:

مجموعه‌ای از آثار نقاشی «ایرج شافعی» از تاریخ ۲۶ آبان لغایت ۵ آذر در گالری سیحون به معرض دید علاقه‌مندان گذاشته شد. در این نمایشگاه ۲۲ تابلو از پرتره موسیقی‌دانان ایرانی و ادوات و سازهای موسیقی سنتی که با استفاده از پاستل، مداد رنگی و آبرنگ، تهیه شده بود به نمایش گذاشته شد.

● ● ●

۲۹ اثر از آثار نقاشی «مهدی رضائیان» در ششمین نمایشگاه انفرادی این هنرمند از تاریخ ۶ آذرماه در گالری سیحون به معرض دید عموم گذاشته شد. تابلوهای این نمایشگاه با مضامین طبیعت و عمارت و استفاده از آبرنگ تهیه شده بود.

■ نقد حضوری نمایش

● مدال درجه یك شجاعت!

■ نصرالله قادری

نویسنده: ایزی دورا آگیره
مترجم: کمال‌الدین شفیعی
کارگردان: حمید مظفری

تنها انعکاس حقایق زندگی بشری می‌تواند نام هنر به خود بگیرد. بدون انسان و خارج از منافع او هیچ هنری وجود ندارد. هنر نغمه‌ای است که برای بشریّت سروده می‌شود، اهرمی است که بشریّت را به جلو می‌برد، انعکاسی از واقعیتهای زندگی اجتماعی مردمی است که هنرمند در میان آنها زندگی می‌کند» ایزی دورا آگیره»[۱]، بانوی نمایشنامه‌نویس شیلیایی و استاد دانشکده تئاتر در سال ۱۹۲۷ در شیلی به دنیا آمد و پس از پایان تحصیلات دانشگاهی، نمایشنامه‌نویسی را آغاز کرد. همکاری مداوم و نزدیکش با گروههای تئاتری شیلی که برآن بودند تا تئاتر ملّی کشور خود را بوجود آورند، وی را برآن داشت که نخست به مطالعه و بررسی گنجینه‌های میراث فرهنگی و رویدادهای تاریخی سرزمین خود بنشیند و از آنها بهره بگیرد امّا توجّه به سنّتهای نمایشی بومی و اقلیمی، او را از مطالعه و بررسی شیوه‌های گوناگون نمایشی در جهان باز نداشت. او به عنوان نمایشنامه‌نویسی پویا، سبك و روشهای اجرایی نامداران تئاتر جهان، بویژه «مه‌یر هولد»[۲] «تایروف»[۳] و «پیسکاتور»[۴] را عمیقاً مورد پژوهش قرار می‌دهد. او بیشترین تاثیر را از «برتولت برشت»[۵] پذیرفت.

ایزی نمایشنامه‌نویسی واقعگراست، داستان نمایشنامه‌هایش را از افسانه‌ها، رویدادهای تاریخی و زندگی مردم سرزمین خود و آمریکای لاتین برمی‌گیرد. از کارهای او می‌توان به نمایشنامه کمدی- موزیکال «سایبانی با گلها» نمایشنامه «لاس پاس کوآلاس»[۶] و «جویندگان کاغذ» و نمایشنامه برجسته «روزهای خوب، روزهای بد» و مدال درجه یك شجاعت!» اشاره داشت. مدال درجه یك شجاعت! را نویسنده پس از کودتای یازده سپتامبر سال ۱۹۷۳- به وسیله سازمان جاسوسی « C.I.A »- در شیلی و قتل دکتر «سالوادور آلنده» رئیس جمهور قانونی شیلی، در مهاجرت نوشته است.

نمایشنامه‌های ایزی دورا آگیره، در تمامی کشورهای آمریکای لاتین به اجرا درمی‌آیند و کارهای او تاثیر فراوانی برنمایشنامه‌نویسان جوان این کشورها گذاشته است. ایزی در مورد هنر تئاتر می‌گوید: «می‌دانم که هنر تئاتر نمی‌تواند دگرگونی‌های اجتماعی پدید آورد امّا معتقدم که این هنر، توانایی آن را دارد که توانمندی انسانها را برای پیشرفت و ترقّی، به‌طرز برجسته‌ای در برابرشان تجسّم بخشد.»[۷]

در جلسه نقد حضوری مدال درجه یك شجاعت! اثر ایزی دورا آگیره، آقایان حمید مظفری، کارگردان، دکتر کمال‌الدین شفیعی، مترجم و بازیگر، آتش تقی‌پور، بازیگر و برادر حسین راضی حضور داشتند.

● بسم‌الله الرحمن الرحیم- با

تشکّر از شرکت شما. اوّلین سؤال این جلسه نقد حضوری را مطرح می‌کنم. اولین امتیازی که به یک کارگردان داده می‌شود، انتخاب متن است. شما خوشبختانه متن خوبی را برای کار انتخاب کرده‌اید. بفرمایید چرا این متن را در این مقطع خاصّ تاریخی برگزیدید و چه حرف خاصّی برای مخاطب داشته‌اید؟

مظفری: بسم‌الله الرحمن الرحیم- باید عرض کنم انتخاب متن، به‌طور کلی یک مسئله‌ای است که تا حدود زیادی و نه صد درصد، به سلیقه برمی‌گردد. خصوصا در عرصه کار هنری. وقتی قرار است متنی انتخاب شود، به نحوی باید با یک اثر هنری ارتباط برقرار شود. شاید این قابل تعریف نباشد؛ اگر گفته شود که من دقیقا هدف خاصّی داشتم و دقیقا می‌خواستم به این شیوه کار کنم و این محتوا را بگویم. به نظر من نمی‌توان این را گفت؛ در مملکت ما یک مقداری ما درگیر انتخاب متن به‌طور کلی هستیم. یعنی این‌قدر فراوانی و گشایش وجود ندارد که ادم بتواند بین متون زیاد، براساس یک پیش‌داوری به سمت یک کار برود. چنین چیزی نیست. همه اینها را ما برسبیل اتفاق و تصادف می‌گذاریم. این کار هم از همین مقوله است. من با اقای دکتر شفیعی سابقه دوستی دارم. و ایشان هم به من خیلی لطف دارند. تا به حال چندین کار ترجمه کرده و در اختیارم گذاشته‌اند. از جمله یک روز خلاصه داستان مفصلی از «مدال درجه یک شجاعت» را برایم تعریف کرد. در ان زمان برای من بیشتر نفس کار کردن مطرح بود نه اینکه چه کاری باشد وقتی خلاصه داستان را شنیدم، با مشخصاتی که در شیوه اجرا و شیوه نگارش متن بود خیلی خوشم امد. و فکر کردم این کار می‌تواند از هرلحاظ به نوعی جامع و مانع باشد. خواهش کردم که متن را ترجمه کنند. ایشان هم متن را ترجمه کردند و برای تصویب به شورا دادیم که خوشبختانه تصویب شد. من وقتی ترجمه را خواندم دیدم تازگی دارد، نواوری دارد. به علاوه اینکه از نظر تم هم، شاید بتوان گفت که تا حدود زیادی، مورد نیاز جامعه ما هست. به لحاظ دیدی که از نظر مسائل جهان جلوی چشم ما باز می‌کند البتّه در این زمینه، بخصوص که نمایشنامه صحبت اش را می‌کند. ما از ملّتهایی بوده‌ایم که با مسائل مطرح در این نمایش درگیر شدیم مقابله کردیم. ایستادیم و سربلند هم به جلو آمدیم. منتها قضیه به همین جا ختم نمی‌شود و ما باید افق دیدمان را بازتر کنیم و محیط اطرافمان را هم بیشتر نگاه کنیم خود کشورهای آمریکای لاتین و مرکزی، به دلیل تنشهای شدید که در حال حاضر با قدرتهای بزرگ دنیا دارند، خیلی حادثه‌آفرین هستند. خوشبختانه، این نویسنده با یک دید کاملا هنری و نو با مسئله کشور خودش برخورد کرده، بی‌آنکه شکل خاصّی را مطرح کند. در عین حال، جغرافیای بزرگی از طیف آمریکای لاتین را تحت پوشش قرار داده است. او در نمایش سعی کرده مسائلی را که در آنجا می‌گذرد تجزیه و تحلیل کند و با یک شیوه هم تلخ و هم مضحکه و مسخره، به تجزیه و تحلیل آنها بپردازد اینها انگیزه‌ای بود که من این متن را انتخاب کردم و البتّه همه اینها برسبیل اتّفاق پیش آمد.

● شیوه‌ای را که نویسنده برای اجرا پیشنهاد می‌کند، در ایران بعد از انقلاب، تقریبا نو است. ما بعد از انقلاب تنها در یک نمایش که توسّط آقای سمندریان به روی صحنه رفت به این شیوه در اجرا برخوردیم. شیوه «کروتسک»[۱] برای‌ما تازه است. آیا شما معتقدید که اجرایتان کاملا کروتسک بوده؟

مظفری: نه من صد درصد این را نمی‌گویم امّا تلاش داشتیم که این‌طوری باشد. به هرحال آن طور که من برخورد کردم برای خیلی‌ها غرابتی با این قضیه هست. در عرصه‌های مختلف هنر چون کروتسک، فقط به تئاتر محدود نمی‌شود. کروتسک در هنر هست، در نقاشی، سینما، ادبیات و... امّا کمتر این مسئله را می‌دانند. حتّی در یک کتاب تئاتری که نشر پیدا کرده و در آن به «دورنمات» اشاره شده، تقریبا نادرست آن را طرح کرده است. کروتسک یک شیوه در هنر است. حالا اینکه ما چقدر موفّق بودیم، خودمان نمی‌توانیم بگوییم ولی تمام تلاشمان در این راستا بوده که این کار، کروتسک دربیاید. اگر درنیامده باید منتظر قضاوت تماشاگر و کسانی که خبره هستند بود. البتّه بیشتر خبره چون تماشاگر که نمی‌تواند کلا این اظهار نظر را داشته باشد.

● شما در بروشور «شیوه کروتسک» را تا حدّ مضحکه پیش برده‌اید. در بروشور امده: «کروتسک، به سبک نگارش و اجرایی در تئاتر گفته می‌شود که به عمد، تا مرز مضحکه‌سازی غریب و باورنکردنی گسترده شده» در حالی که من معتقدم گروتسک این نیست. گروتسک یک شیوه در کمدی است. کمدی خشنی است. تضادی است که بین عناصر کمیک و تراژیک در نمایش به وجود می‌آید و اتّفاقاً در بروشور هم به آن اشاره کرده‌اید. با این تعریف و اینکه خود نویسنده هم معتقد است که نمایش نباید به طرف «فرس»[۹]، «لرژ»[۱۰]، «بورسک»[۱۱]، «کلاونسک»[۱۲]، پیش برود. اگر شما گروتسک را معادل مضحکه بگیرید، دقیقاً از شیوه گروتسک در اجرا فاصله گرفته‌اید. آیا این مهمّ را می‌پذیرید؟

مظفری: یعنی ما فاصله گرفته‌ایم؟

● بله. یعنی گروتسک معادل و نزدیک به مضحکه نیست. کمدی است که شما می‌بینید. می‌خندید و در عین حال مو را برتنتان راست می‌کند و وحشت شما را می‌گیرد.

مظفری: نه گروتسک نوعی از کمدی نیست. یعنی ما نباید گروتسک را از انواع کمدی به حساب آوریم. برای اینکه اگر بخواهیم بگوییم گروتسک کمدی هست. آن وقت نقض غرض کرده‌ایم خصلت کلی گروتسک را. مثلاً آن وقت شما در نقاشی چگونه می‌توانید بگویید نقاشی کمدی است: این را نمی‌شود گفت. در ادبیات داستانی این را نمی‌توانید بگویید. من یک مثالی می‌زنم. ما مجبوریم یک مقدار روی ادبیات داستانی تاکید کنیم و بعد به ادبیات نمایشی بپردازیم. نمی‌دانم آیا شما رمان «مرشد و مارگریتا»[۱۳] را دیده‌اید یا نه؟

● بله، خوانده‌ام.

مظفری: این دقیقا یک گروتسک ناب و محض است. یعنی هم تا مرز مضحکه پیش می‌رود. هم غریب هست. هم غیر قابل باور و عجیب است. هم هولناک و ترسناک است و همزمان، همه این عناصر را با خودش دارد. در عرصه ادبیات نمایش هم همین اتفاق می‌افتد. در عرصه خود نمایش هم همین اتفاق باید بیفتد. یعنی ما باید مضحکه را داشته باشیم. هول، وحشت، ترس و نفرت را هم داشته باشیم. من تصوّر می‌کنم که کار ما این حالت را داشت. امّا یک چیز را هم باید اضافه کنم و آن این است که خود گروتسک به انواعی تقسیم می‌شود...

شیفعی: بله...

مظفری: گروتسک اجتماعی، سیاسی، فلسفی و... که این در واقع گروتسک اجتماعی- سیاسی است و بنا به محتوایش، می‌تواند به سمتی بیشتر برود و به یک سمت کمتر گرایش داشته باشد. ما دقیقاً نمی‌توانیم اندازه بگیریم و بگوییم که در تمام کارها گروتسک، عیناً با آن تعریفی که شده وجود دارد. همان مثالی که شما زدید، ما بعد از انقلاب یک کار داشته‌ایم، «ازدواج آقای می‌سی‌پی»[۱۴] خوب بله این به نوعی گروتسک ناب هست...

شفیعی: اصلاً دورنمات گروتسک‌نویس است. کتاب مشهورش، «مسائلی درباره تئاتر» که در آن می‌گوید: اصلا من به این شیوه گرایش دارم. یا خود برتولت برشت در نمایشنامه «صعود توقّف‌ناپذیر آرتور اویی» در واقع همین مسئله است...

مظفری: «شویک در جنگ دوم جهانی»...

شیفعی: ... و خیلی کارهای دیگر، مثل «ارباب پونتیلا و خدمتکارش ماتی» در واقع همین شیوه

را به کار می‌گیرد. اگر اجازه بفرمایید من می‌خواستم اشاره‌ای داشته باشم.

● بله. خواهش می‌کنم بفرمایید.

شفیعی: ما در بروشورمان نوشته‌ایم که، تا مرز مضحکه‌سازی. یعنی گروتسک خطر عمده‌ای که دارد و خودتان هم درست اشاره کردید، ممکن است به طرف فرس و... سقوط کند. در واقع ما تا مرز را اشاره کردیم. به عمد، تا مرز می‌رود. ولی وارد مضحکه‌سازی بیهوده و خنده‌ساز نمی‌شود. گروتسک در واقع، کاریکاتوری است که واقعیت موجود رادفرمه می‌کند و با این دفرمه کردن آن «غرابت» «رویداد محتمل» را نادیده می‌گیرد و «رویداد غیر محتمل» را به جایش می‌گذارد. در واقع گذشتن از مرز گروتسک که تا مضحکه‌سازی پیش می‌رود. افتادن به وادی مضحکه‌سازی است که بیشتر در ایران متداول بود. و مرز مضحکه‌سازی هم، اگر از جنبه کاریکاتوری آن بگذرد دیگر به درد نمی‌خورد. یعنی صرفاً خنده.

● امّا من هنوز هم مسئله را به گونه دیگری مطرح می‌کنم. من معتقدم که ما در نمایش، دقیقاً شیوه گروتسک داریم...

شفیعی: بله...

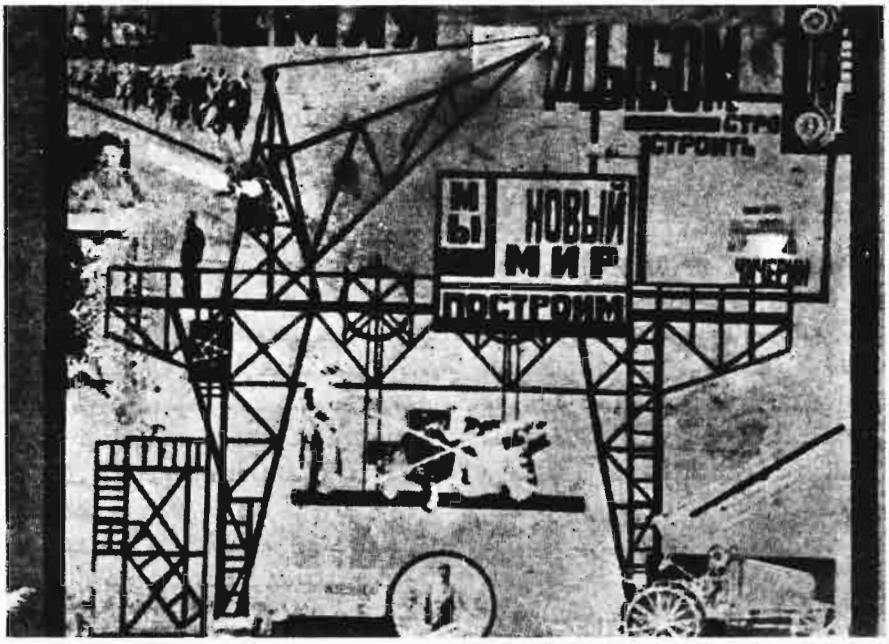
● و شیوه گروتسک در نمایش، با نقاشی و ادبیات تفاوت دارد. پارامترهایی را که در نمایش داریم همان پارامترهایی نیست که در نقاشی هست...

شفیعی: درسته... درسته...

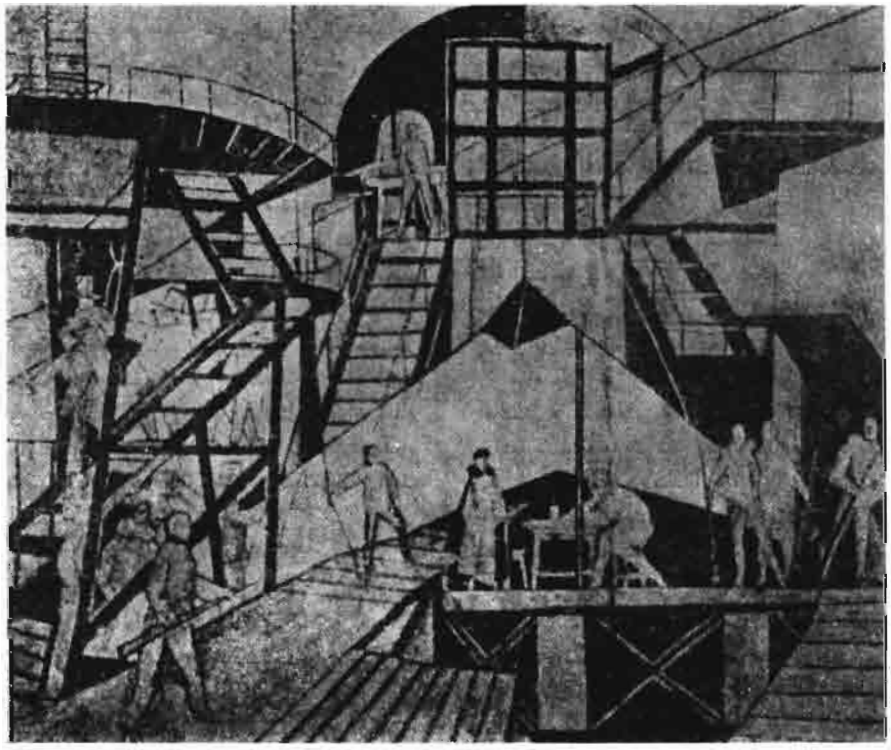
● عنصر مشترک در هرسه اینها، «هول‌آور» بودن اثر است.

مظفری: در گروتسک، فقط هول‌آور بودن نباید مد نظر باشد...

● نه. من اشاره نکردم فقط هول‌آور بودن، به عنصر مشترک اشاره کردم. امّا معتقدم که در تئاتر یک سری پارامترهایی وجود دارد که خاص تئاتر است. باید رعایت شود و سلیقه‌ای نیست. دقیقا تئوریزه شده و جهانی است. معتقدم با توضیحی که در بروشور و در مقدّمه نمایشنامه، توسّط خود نویسنده آمده، او شدیداً تحت تاثیر پسیکاتور- تایروف- مه‌یر هولد و خصوصا برشت و آرمان کاتی است. اگر به شیوه پسیکاتور- تایروف و مه‌یر هولد عنایت داشته باشیم، می‌بینیم آنها از عناصر خاصّی در شیوه اجرایی استفاده می‌کنند. مثلا شیوه «بیومکانیک مه‌یر هولد»... یا... متاسّفانه در اجرای شما، بازیکران به هیچ کدام این مرزها دست نمی‌یابند. جایی را که خود نویسنده



میرهولد
صحنهٔ نمایش «ببین که زمین به پا می‌خیزد» نوشتهٔ سرگئی ترتیاکف در اجرای میرهولد در پطرزبورگ، سال ۱۹۱۸.



میرهولد
صحنهٔ نمایش «توده- انسان» اجرای میر هولد، سال ۱۹۲۲

اشاره کرده باید از عناصر آکروباتیک استفاده شود. باید اجرا تند و نفس‌گیر باشد. به علّت ریتم کند بازیکر و عدم دریافت صحیح او ما به این مرز نمی‌رسیم. این مورد را توضیح بفرمایید.

مظفری: مسئله‌ای را که مطرح کردید البتّه قابل بحث است. منتها ما باید با توجّه به مجموع عوامل و عنایت به اینکه اولین کار است، به آن نگاه کنیم. به هرحال عوامل مختلفی وجود دارد که آدم را از رسیدن به آنچه می‌خواهد بازمی‌دارد. عواملی مثل غرابت موضوع، شیوهٔ به عمل آوردن و پختن آن. اینها واقعا احتیاج به زمان دارد که انسان خوب در اطرافش مطالعه بکند و بعد روی آن دریافتها تمرین کند. در تئاتر برای یك حرکت ساده باید خیلی تمرین کرد. حالا این حرکت، اگر بخواهد به نوعی غیر متعارف هم باشد، احتیاج به تعمّق و زمان بیشتری دارد. البتّه ما کناد را به کردن زمان نمی‌اندازیم. آنچه که شما می‌گویید درست است. در اجرای این نوع کارها باید ریتم، خیلی سریع باشد. تحرّك خیلی زیاد باشد. کند بودن آدم را به هدف نمی‌رساند. جدّی گرفتن کار اینجا خیلی مطرح است. کسی نباید کاراکتر خودش را مسخره کند. امّا جنس نمایش طوری است که از همان اوّل به مجردی که تیر شلیك می‌شود، مرز جدّی بودن شکسته می‌شود. یعنی تیر به قاب عکس می‌خورد و پدری که مرده، حالا ناله می‌کند و از عکس خون می‌آید. از همین جا تکلیف تماشاگر روشن است...

دکتر شفیعی: انتقاد شما در این است که وقتی نویسنده از مه‌یر هولد یا از پیسکاتور یا کانی یاد می‌کند و معتقد است که نمایش باید نفس‌گیر باشد، پس چرا بازیگران به شیوه آنان نزدیك نیستند. شما بدون تردید می‌دانید که در این نمایشها لازم است که از قبل امکانات فراهم باشد که بازیکر شمشیربازی آکروبات و دیگر عواملی که در این نمایش لازم است رابیاموزد، ولی خودتان بهتر می‌دانید که این امکانات در حال حاضر وجود ندارد. اگر ما این عوامل را در اختیار داشتیم در واقع می‌توانستیم به هدفمان برسیم و شما باید به این عدم امکانات هم توجّه داشته باشید.

● البتّه من می‌دانم که بازیگر این نمایش حتّی باید «یوگا» هم بداند. در این قسمت ما ضعیف هستیم. امّا من به حدّاقل اشاره می‌کنم صحنه نمایش، صحنه «واقعیت‌نمایی» است. هر «واقعیتی» روی صحنه «واقعیت‌نمایی» ندارد. اگر «واقعیت‌نما» باشد مخاطب می‌پذیرد. اشاره به «پارادو» می‌کنم. «پارادو» کجایی است؟ قطعا ایرانی نیست. پس جنسیت بازی بازیکر ما هم نباید ایرانی باشد. او حتّی وقتی به‌وسایل فرضی مثل باز کردن پنجره می‌پردازد به دلیل عدم باور، نمی‌توانند آن را به ما بباورانند. متاسفانه این حدّاقل‌ها نیز در بازیکران شما نیست. چرا به این مرز نرسیدید؟

مظفری: من در مورد همین مثال خاص شما نظر دیگری دارم. این نمایش اقتضا نمی‌کند که بازیکر واقعیتی را حس کند چون دری وجود ندارد. ما یك «آرتی» داریم که معلّق در هواست و به تماشاگر علامت می‌دهیم که این‌جا یك پنجره است. همانقدر که خود پنجره یك علامت است، باز کردن آن هم باید در حد علامت باشد و این ارتباط را با تماشاگر برقرار می‌کند. ما علامت می‌دهیم و او می‌پذیرد. معرّفی کاراکتر این آدم مهم است هدف ما این است.

● ایراد من این نیست که چرا نمی‌تواند با پنجره رابطه برقرار کند. ایراد من این است که اساسا پنجره را باور ندارد تا بتواند این باور را منتقل کند. به همین دلیل هم ایرانی بازی می‌کند. پارادو که «اتقی» یا «حسن علی» نیست...

مظفری: مگر اتقی یا حسن علی باور ندارند که به طرف پنجره می‌روند...

● چرا، امّا اگر قرار باشد این آدم آنها را بازی کند تفاوت دارد...

مظفری: شما می‌گویید ایرانی بازی می‌کند. مگر ایرانیها این خصلت را ندارند؟

● چرا...

مظفری: که به طرف پنجره می‌روند باید باور داشته باشند؟

● چرا، امّا اشکال من اینجاست که اگر باور می‌کرد آن وقت دیگر جنسیت بازی او تفاوت می‌کرد، دیگر این ضعفها را نداشتیم...

مظفری: من اعتقاد دارم کاری که ویژگی فرهنگی و منطقه‌ای خاصّی را دارد باید روی آن تاکید بشود و بازیکر باید تمام و کمال نیروی خود را روی آن بگذارد. باید آن ویژگی را پیدا کند و نمایش بدهد امّا یك چیز را توجّه داشته باشد که هرنمایش، از هرکجای دنیا که ترجمه شود، درست مثل شعر می‌ماند ـ در واقع به‌نوعی شعر جدیدی است که به زبان فارسی تا حدودی سروده شده، این یك مسئله. مسئله دیگر به طور کلی این است که من نخواستم پارادو آمریکای لاتینی را ارائه بدهم. من با یك المان‌هایی سعی کردم این رابطه را برقرار کنم. مثلاً عوامل کمکی مثل موسیقی یا حتّی خود اسامی مشخص می‌کنند که این آدم ایرانی نیست و مثلاً آمریکای لاتینی است. به نظر من همین کفایت می‌کند. یعنی لازم نیست وارد جزئیات بشوم.

● در متن نمایش صفحه ۱۵، اشاره شده که «پارادو آرام سرش را بلند می‌کند. به عکس نگاه می‌کند و به کودکی برمی‌گردد. مانند کودکی که هراسیده. بعد می‌گوید: پاپا» جنسیت بازی این آدم در این مقطعی که به کودکی برمی‌گردد، با مقطعی که تحت سیطره زن و مقطعی که تحت سیطره پدر هست و زمانی که خودش هست، کاملاً تفاوت دارد و چند جنس بازی را می‌طلبد. در حالیکه پارادو جز کودکی، بقیه را یك گونه بازی می‌کند. به همین دلیل من می‌گویم که نقش را، حتّی در کروتسك که مدّ نظر شما هست هم باور نکردید.

مظفری: بله اتّفاقا این حرف شما را من تایید می‌کنم. ولی اینکه آقای تقی‌پور این کار را نکرده‌اند، نمی‌خواهم دفاع کنم ولی تصوّر می‌کنم تا حدودی که مرا راضی کند. ایشان جواب را دادند اگر واقعا غیر از این بود. من حتما در تمرینها برخورد قاطع‌تر و بیشتری می‌کردم. در حدّی که در ایماژ خودش، در تخیّل خودش، با پدرش صحبت می‌کند و مسئله به کودکی برمی‌گردد را درست عمل کرده. البتّه تا حدودی که فیزیك او اجازه می‌داده. شما این را هم باید در نظر بگیرید که اگر بیشتر از آن فشار بیاورد، کار درست از آب درنمی‌آید. در نقشی که او دارد جنس کلمات هم به کمکش می‌آید که مفهوم را به مخاطب منتقل کند. برای مثال اگر به تعزیه خودمان توجّه کنید که یك کار کاملاً سبك‌دار و تعریف شده است، با یك شاخه نخل و مقداری آب، می‌توان شطّ فرات را به تماشاگر منتقل کرد. بی‌آنکه او اعتراضی بکند. به نظر من همین کافی است و بنابر این نیاز به فشار آوردن بیشتر بربازیکر حسّ نمی‌شود.

● البتّه مسئله تعزیه به دلیل ژانر مذهبی که دارد کاملاً تفاوت می‌کند. یك مسئله دیگری که در این نمایش مطرح هست استفاده از اسلاید می‌باشد. اسلاید در شیوه گروتسك، و در شیوه کاری چند نفری که مشخصاً نام بردیم، جایگاه ویژه‌ای دارد، باید با بازیگر ارتباط برقرار کند و به هیچ وجه یك وسیله تزئینی نیست. اسلاید باید به کمك بازیگر بیاید. امّا در نمایش شما، بازیگر هیچ ارتباطی با اسلاید ندارد. اسلایدها کار خودشان را انجام می‌دهند و بازیگر به راه خودش می‌رود، در حالیکه این دو باید به کمك هم بیایند.[۱۵]

مظفری: من تا حدود زیادی این ایراد شما را

قبول دارم

● مسئلهٔ دیگر بسته بودن پرده است. با توجّه به اینکه نویسنده شدیداً تحت تاثیر برشت و کاتی است و روی این مسئله تاکید دارد. و اینها هم تعقّل تماشاگر را دعوت به کار می‌کنند و نه احساسش را. با این تعریف، چرا در آغاز کار پرده بسته است و در دیگر قسمتها که درست هم هست. دکور جلوی چشم تماشاگر تغییر می‌کند؟

مظفری: ما هدف خاصّی نداشتیم. به دلیل اینکه اصلا ذهن خود ما هم به طرف این مسئله نمی‌رفت که اگر پرده بسته باشد چه اتّفاقی می‌افتد. ما در آغاز نمایش، آن فرصت لازم را که تماشاگر برای ارتباط با کار لازم دارد، با موسیقی و نور به او داده‌ایم. تماشاگر در این فاصله، حتّی با اسلاید هم رابطه برقرار می‌کند.

● در بهره‌گیری از رنگها، شما دقیقا به روانشناسی رنگ در اکسپرسیونیزم توجّه دارید. آیا تعمدا و فکر شده به آن رسیده‌اید؟

مظفری: بله. به طور کلّی شیوه کروتسک، روی سبک اکسپرسیونیزم بنا می‌شود. بنده امروز را عرض می‌کنم و به پانصد سال پیش کاری ندارم که کروتسک چه بوده است. با پیدایش جنبش اکسپرسیونیزم، کروتسک هم وارد معرکه می‌شود و هنرمندان به طرفش می‌روند. خصلتا باید این‌طور باشد.

● مسئله دیگر نمایش، به بازی «چاموروِ» برمی‌گردد. او در جایی کاملاً «پورنو» بازی می‌کند. این شیوه بازی چه سنخیّتی با کلّیت اجرا دارد؟

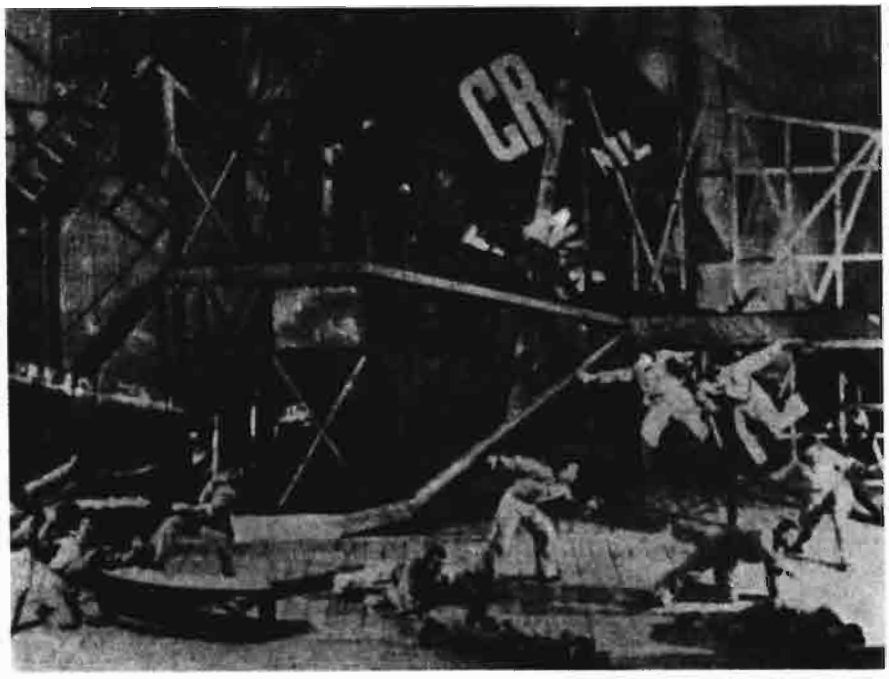
مظفری: پورنو شاید واژه کوبایی برای آن کاری که ما انجام داده‌ایم نباشد.

● بنده به جنسیت بازی اشاره می‌کنم.

مظفری: بله من هم به واژه پورنو اشاره دارم. اگر از «هموسکسوئل» استفاده کنیم بهتر است. حالا نمی‌دانم شما کدامیک را می‌گویید؟

● بنا به دلایلی من عرض کردم پورنو ولی در این قسمت دقیقاً همان هموسکسوئل مد نظرم هست.

مظفری: به هرحال بازیگر، لحظاتی خود را گروتسک می‌کند. این بازیگر در جاهای مختلف گروتسک‌های مختلف دارد. یک جا سک می‌شود و، جایی هم یک مقدار از آن بُعد کاراکتر که این دیگر به تعریف خود بازیگر و گروه اجرایی از این کار برمی‌گردد. البتّه خود نویسنده هم چنین تاکیدی ندارد. ما ممکن بود کارهای دیگری هم می‌کردیم. ما سعی داریم کار را تفسیر کنیم. تفسیر ما از این آدم این‌گونه بود



میرهولد
صحنهٔ نمایش «زن فاجرهٔ باشکوه» در اجرای میرهولد، سال ۱۹۲۸.

دکتر شفیعی: در «پاناماسیتی»، مرکز تعلیمات افسران و کادرهای سیاسی آمریکای لاتین هست. در آنجا با شیوه‌های خاص خود یک حالت ظریفانه و نه زنانه را در این آدمها تقویت می‌کنند. خود من کشورهای آمریکای لاتین را زیاد رفته‌ام. شما اگر به فیلمهای «پینوشه» یا «ژنرال مندوزا»ی شیلی، که رئیس «کارابینه روزه» شیلی بود مرا می‌دیدید. این رفتار را در آنها مشاهده می‌کردید. رفتار این آدمها شبیه هموسکوئل‌هاست. آنها در آن مرکز، این نوع ارتباط جنسی را رواج می‌دهند و این یک معنی جامعه‌شناسانه دارد. همه کادرهای آمریکای لاتین که کودتا می‌کنند، این‌گونه‌اند. مثلاً پینوشه وقتی می‌خواهد مندوزا را بعد از دوازده سال از کار برکنار کند، دقیقاً با ترفندهای خودش این کار را انجام می‌دهد که خود مندوزا استعفا بدهد. تفسیر ما این‌گونه بود اینها ساخته پرداخته این دستگاهها هستند و می‌دانید که اکثریت قریب به اتّفاق رئیس «کارابینه روزه» و امثالهم، دست‌پرورده C.I.A هستند.

● پس باید بپذیریم که همه کادرهای بالا باید این‌گونه عمل کنند، در حالیکه وقتی مادر مبارز، وارد می‌شود حتّی دیالوگ هم به طرف پورنو می‌رود. به این دلیل بود که عرض کردم پورنو بازی می‌کنند. وقتی مادر می‌آید، شیوه بازی دیگر هموسکسوئل نیست. پورنو است در اینجا ما خصلت دوگانه می‌بینیم چرا؟

مظفری: البتّه این را به حساب تصادف بگذارید. چون به عنوان کارکردان چنین برداشتی نداشتم و نمی‌خواستم که چنین چیزی باشد. در تئاتر همیشه یک خطر هست و آن اینکه شما تا یک مقدار به عنوان کارکردان می‌توانید با نیروهای بازیگر همزمان پیش بیایید. یک جاهایی کاملا یکسان هستید ولی لحظاتی دیگر از کنترل شما خارج می‌شود. دلیل هم دارد. چون بازیگر یک عنصر مستقل زنده است. بازیگر تابع نعل به نعل کارگردان نیست. اگر شصت درصد، هفتاد درصد همکام باشد، کارکردان خیلی سعادتمند است. بازیگر من احساس کرده که این درست است و اینجا در واقع چالش دو دیدگاه است و من نیز با بازیگر دعوا ندارم.

● می‌دانید که امضای نهایی، از آن کارگردان است. مسئولیت نهایی کار با اوست. با توضیح شما در واقع ایراد من تکرار می‌شود. اجرای شما یکدست نیست. متاسّفانه یا خوشبختانه، بازیگر ژنرال تا آنجایی که من اطّلاع دارم این دومین کار اوست. با این همه همسوترین آدم این نمایش با شماست. علّت این

عدم تجانس، به این اعتقاد شخص شما برمی‌گردد یا اینکه بازیگرها با شما هماهنگ نشده‌اند؟

مظفری: من این نظر را به طور دربست و صد درصد قبول ندارم. این تعریف در سینما صادق است ولی در تئاتر نه. در سینما همه باید از یک فیلتر عبور کنند و آن لنز دوربین است. بازیکر سینما سخت می‌تواند بازیش را به دوربین و کارگردان تحمیل کند. امّا در تئاتر برعکس است اینها نتایج اندک تجاربی است که من به دست آورده‌ام. آن چیزی که شما می‌گویید به بازیکر نقش «انری‌کو» برمی‌گردد. او تصوّر کرد که در اینجا باید با این حس باشد. او به اینجا رسید. تازه در اینجا بازی دوپهلوست، یعنی روحیه پورنو که شما می‌گویید ندارد.

● آیا جنسیت بازی دقیقاً و خلق‌الساعه عوض نمی‌شود؟

مظفری: صد درصد نه. کروتسک یک خصلتی که دارد، دائما روی عوامل نمایش تاثیر می‌گذارد و به همین دلیل آنها دائما با دوکانکی روبرویند. تماشاگر در لحظاتی نمی‌داند که مثلا باید بخندد یا نخندد.

● دقیقا. امّا چیزی را که در بازی تاکید دارم این است که تئاتر، دقیقا یک پیکره واحد است. راس هرم این مخروط، کارگردان است. تحلیل بازیکر، باید با تحلیل کارگردان یکی شود. اگر دو تحلیل است باید با بحث و گفتگو یکی شود و در نهایت، تحلیل باید به نفع کلّیت نمایش باشد. در نمایش شما این دوگانگی بازیها و عدم یکدستی، به کلّیت «بن اندیشه» نمایش ضربه می‌زند.

دکتر شفیعی: در کار نمایش، مه‌یر هولد روی مسئله‌ای تاکید خاصّی دارد و بسیار هم درست است. او می‌گوید در یک نمایش متعارف، ما با یک سیستمی طرف هستیم که به ما می‌گوید چه باید کرد. نظرش به «استانیسلاوسکی» است. بعد می‌گوید: «امّا از نظر من بازیگر در کارهای من ـ که شیوه او کروتسک کامل «مایوفسکی» بوده، مثلاً در «حمّام بخار» ـ باید بدیهه‌سازی کند.» بدیهه‌سازی بازیگر، اهمیّت بسیار بالایی دارد. منتها این بدیهه‌سازی، باید در راستای محتوای کار باشد.

● .. که باید دقیقاً در خدمت کلّیت و بن اندیشه نمایش باشد.

دکتر شفیعی: بله. همین است...

مظفری: یک بخش از نظرات من را آقای دکتر شفیعی گفت امّا اینکه می‌فرمایید امضاء نهایی از آن کارگردان است. موافق نیستم. زمانی ما در تئاتر اصلاً کارگردان نداشتیم و فعال مایشاء بازیکر اول بود. بعدها حضور کارگردان حسّی شد. امّا کارکردان کارش با مثلاً «پیکاسو» و «وان گوگ» فرق دارد. در آنجا همه چیز از دست و ذهن نقّاش عبور می‌کند. امّا در تئاتر تفاوت دارد. کارکردان، صد درصد، فعال مایشاء نمایش نیست البتّه برای رسیدن به این احتیاج به زمان هست و اینکه بازیکر باسواد پیدا شود. من نمی‌خواهم صد درصد مطیع من باشند. من می‌خواهم از این مرز جلوتر بروم.

● با عنایت به اینکه من اعتقاد دارم تئاتر باید رنگ و بو و خاصیّت داشته باشد این سؤال را مطرح می‌کنم: شما در نمایش وقتی از بریده روزنامه‌ها استفاده می‌کنید، این توهّم را در ذهن ایجاد می‌کنید که مقطع، مکان و زمان نمایش، ایران است. خصوصاً با میزانسن نهایی نمایش که پارادو با سرنیزه به طرف تماشاگر حمله کرد و فیکس می‌شود و دقیقا هم می‌دانیم که این نمایش، یک تئاتر سیاسی است و اگر خصلت سیاسی‌اش را بگیریم، دیگر هیچ چیز برایش نمی‌ماند. حالا آیا شما در این مسئله عمد خاصّی داشتید؟

مظفری: نه من عمد نداشتم. صرفاً به این دلیل که ما اکثر عنوانها را خارجی می‌آوردیم ـ ببینم منظور شما عنوانهای روزنامه است؟

● بله.

مظفری: شما درست می‌گویید. من بین این دو گیر کرده بودم که عنوان خارجی بیاورم یا از عنوان فارسی استفاده کنم. در جمع‌بندی نهایی، قرار شد که عنوان فارسی باشد که قابل خواندن باشد. البتّه درست است که گوینده هم عنوانها را می‌خواند و می‌تواند تعبیر کند. یک جایی در نمایشگاه که حتماً شما خوانده‌اید هست که رئیس تشریفات می‌گوید: ال پرزیدنت دیه‌روا... که البتّه ترجمه‌اش هم بود. ولی من نیازی ندیدم که از آقای شفیعی بپرسم در ترجمه آلمانی آیا این دیالوگها به زبان اسپانیولی آمده یا ترجمه شده، من در اجرا فقط لفظ را گرفتم و به همان زبان اجرا کردم که اتفاقاً کنتراست کمیک هم ایجاد شد. اما در مورد عنوانها این کار را نکردم. ولی دلم می‌خواست که عنوانهای فارسی، زیر متن روزنامه‌های خارجی می‌آمد. ولی نشد. و زمانی که اسلایدها آماده شد دیگر کار از کار گذشته بود و من هیچ کاری نمی‌توانستم بکنم.

● شما در این کار به عنوان یک گروه حرفه‌ای کار کرده‌اید و خوشبختانه از بودجه کافی هم که معضل تئاتر ماست ـ برخوردار بوده‌اید. با توجّه به اینکه گروه حرفه‌ای بوده و بودجه لازم را هم در اختیار داشته، آیا اجرا شما را راضی می‌کند؟

مظفری: اگر بخواهید تک تک عوامل را در نظر بگیرید، من شخصاً راضی هستم. از مسئله بودجه گرفته تا عوامل زنده. از همه سپاسگزارم. از مسئولین هم سپاسگزارم که با یک سعه صدر برخورد کردند. امّا به دلیل برنامه‌ریزی که خود مسئولین بهتر از من می‌دانند. مثلاً بودجه‌ای که تصویب می‌شود دیرتر به دست ما می‌رسد. ولی این معنی‌اش این نیست که نخواهند داد مشکلات فعلی مملکتی اجازه نمی‌دهد به هرتقدیر من از همه چیز راضی هستم.

● به عنوان آخرین سؤال، بفرمایید که تلقّی شما از نقد حضوری و مقوله نقد تئاتر در ایران چیست و این شیوه چه‌قدر می‌تواند به کروه مجری کمک کند؟

مظفری: راستش من از صداقت شما خیلی خوشم آمد و به شما تبریک می‌گویم که این‌قدر صادقانه برخورد می‌کنید. گویا این صداقت در جایی هم باعث سوءتفاهمی شده‌که حتماًمولود مسائل شخصی خود آن آدمهاست و من کاری به این مسائل شخصی ندارم. عقیده هرکسی برای خودش محترم است. من این شیوه نقد حضوری را خیلی پسندیدم امّا نمی‌دانم شما در نهایت آن را چگونه از کار درخواهید آورد. راجع به آن بعد از چاپ می‌شود قضاوت کرد. امّا همین برخوردهای موشکافانه و این تیزبینی و هوشیاری شما برای من خیلی جالب بود.

● من به شما و همه گروهتان خسته نباشید می‌گویم و منتظر کارهای خوب آینده شما می‌مانم.

مظفری: من هم از طرف خودم و اعضای گروه از شما سپاسگزارم.

بقیه در صفحه ۱۰۴

● نقد حضوری نمایش: حکایت شهر سنگی

«من می‌خواستم جوابیه‌ای به تئاتر ابزورد بدهم!

■ نوشته: عبدالحی شماسی
* تنظیم متن و کارگردانی: پروانه مژده
* بازیگران: بهرام ابراهیمی، بهادر ابراهیمی، فرهاد شریفی، مینا صارمی، احمد کاویان، علی گوهری، مهری مهرنیا.
* تئاتر شهر، سالن چهارسو.

مقدمه:

نقد حضوری نمایش حکایت شهر سنگی در سالن چهارسو و با حضور برادر حسین راضی از واحد تئاتر حوزه هنری، حسن خلیلی‌فر، و محبّی از معاونت آموزش حوزه هنری، برادر بهرام ابراهیمی بازیگر نمایش و خانم دکتر پروانه مژده، کارگردان نمایش برگزار شد. از طرف مجله سوره نیز نصرالله قادری در این جلسه حضور داشت. این گام تجربه‌ای دیگر در این زمینه بود. امید که مورد پسند شما قرار گیرد.

بسم‌الله الرحمن‌الرحیم.

● **قادری:** با تشکّر از شما که در این جلسه حضور پیدا کردید. به عنوان اولین سؤال عرض می‌کنم که امتیاز اولی که به کارگردان می‌دهند، انتخاب متن از جانب اوست. چرا این متن در این مقطع خاص مکانی انتخاب شده؟ و چه چیزی را می‌خواستید به مخاطبین بگویید!

● **دکتر مژده:** بعد از اجرای نمایش «آخر بازی» من تصمیم گرفتم یك نمایش ایرانی روی صحنه بیاورم که در همین رابطه نمایشهای زیادی چه از طرف دانشجویان و... نوشته شد و در دسترس من قرار گرفت. بین اینها که مطالعه کردم، نمایش آقای «شماسی» را پسندیدم و تصمیم به اجرای آن گرفتم، به این دلیل که فکر می‌کنم تئاتر الآن، باید مسائل عمومی و روز دنیا را مطرح کند. اصولاً اگر رنج نباشد، ما نمی‌توانیم، شجاعت، شهامت، جرات و اصالت انسان را ارزیابی کنیم! در این نمایشنامه یك جمله بود که بسیار مرا تحت تأثیر قرار داد، جمله این بود: «مهم این است که انسانها از خودشان چی باقی می‌گذارند». من این را گرفتم ومبنا قرار دادم. به عنوان «تم» اصلی نمایش، که تعهد انسان هست. در تابلوی اول نمایشنامه، گفتگویی بین «طراح» و «نقشه‌بردار» انجام می‌شود که در آن نقشه‌بردار به اصطلاح نشانگر منطق توجیه‌گراست و تا نزدیك به انتهای نمایشنامه، همچنان باقی می‌ماند. او مسئله فضولات را مطرح می‌کند و می‌گوید: هرکه بیشتر از خودش فضولات به‌جا بگذارد، بیشتر زندگی می‌کند. من وقتی به این نکته رسیدم، فکر کردم می‌تواند جوابی باشد به منطق «پوچگرایان». البتّه برای «تئاتر ابزورد» برچسب و ترجمه «پوچی» زیاد مناسب نیست و گویای این حرکت نیست، امّا چون مصطلح شده است من استفاده می‌کنم. با توجّه به وقوع دو جنگ جهانی و پیدایش فلسفه مارکس، نیچه، استالین و هیتلر، غرب در گرداب گناه فروافتاد و همین باعث شد که مردم در غرب مسئولیت خود را از دست بدهند خصوصاً اینکه تحت تاثیر اعتقادات «فروید» هم بودند. در نتیجه مصونیتشان را از دست دادند و در این گیر و دار، کم‌کم نویسندگان به کشمکشهای درونی پرداختند و کشمکشهای بیرونی، منجر به کشمکشهای درونی شد و ادبیات این را به یك سبك و سنخ ادبی تبدیل کرد. سرانجام مردم متوجّه شدند، حقایقی ژرفتر و عمیقتر در روح انسان موجود است که بشر باید به آن حقایق پی ببرد و آن را به نمایش بگذارد.

● **قادری:** با توجّه به اشاره‌ای که به یك پارامتر «تئاتر ابزورد» داشتید، من به چند پارامتر دیگر آن اشاره می‌کنم که هیچ سنخیتی با مقطع مکان ما ندارد. تئاتر ابزورد، در ارتباط با مسئله «جنگ جهانی»، «ماشینیزم»، «عقاید فروید»، «نیچه»، «هایدگر»، «کی‌یر که‌گارد»، «سارتر»، «حکومت یکه‌تاز شوروی»، «تزلزل ایمان مذهبی» و خلاصه در یك مقطع خاص مکانی- زمانی در فرانسه به وجود می‌آید که عصیانی است علیه وضع موجود و مشخصاً تزلزل ایمان مذهبی را در آثار اینها می‌شود دید؛ ولی ما در جایی زندگی می‌کنیم که این ضعف را نداریم. چطور شما این نمایشنامه بخصوص را که در این «سبك» نوشته شده انتخاب کردید؟

● **دکتر مژده:** دلیل انتخاب این بود که فکر کردم جوابی است برای پوچگرایان. من فکر

می‌کنم که تئاتر پوچگرا، یک تئاتر بی‌محتوا نیست و معنای پوچی برای این جنبش هنری، نادرست است. تئاتر پوچی، نمایشگر دلهره، اضطراب، ترس و نیازهای افراد بشری است که منشا آن جهان غرب است. این‌گونه حرکتهانه‌هدایت می‌شوند، نه هدایت می‌کنند. هنر تئاتر در اروپا و آمریکا چه می‌کند؟ بجز یک سری اضطرابها، دغدغه‌ها، اعتیادها، شستشویهای مغزی و فریادی که اولینش فریاد «جیمی پورتر» بود که «با خشم به گذشته نگاه می‌کرد» و به صورت آرزویی از یک آرمان خوب صحبت می‌کرد. نمایشنامه آقای شماسی، در تابلوی اول و دوم، جوابی بود برای این نوع نگرش. من در این نمایشنامه، چهار «فاکت» یا ذهنیت دارم که یکی از آنها «طراح» هست (مسئول)دیگری ذهنیت نقشه‌بردار است (منطق توجیه‌گرا) که تا ابد به دنبال فنر خودش می‌چرخد و از افرادی است که در جهانی هستند که «بکت» آن را معرفی می‌کند، و دیگر «مرد کور» است که نماینده پلیدی است و بالاخره شخصیت چهارم، همان آدم ساده‌لوحی است که احتیاج به حمایت دارد. یک کسی که خانه‌اش را گم کرده است. یک عمر است آنجا زندگی می‌کند و نمی‌داند چرا تازگیها راه خانه‌اش را گم می‌کند، این شخصی است که باید هدایت شود. «طراح» ما به اصطلاح «پروتاگونیست» و شخصیت تک‌نفری نمایش است و من خواستم شیطان را به همان اندازه قدرت دهم که این وسوسه بتواند توجیه شود، چرا که اگر شخصیت این بازیها و شخصیت مخاطب، نیروهایشان برابر نباشد آن نبرد ارزشی نخواهد داشت. بنابراین، وسوسه‌ها و اوهام مبتلابه است، که حرکت آخری را توجیه می‌کند. با اینکه در اوایل موفق نمی‌شود این پیله تنیده- مثل دلقک- در اطراف را، از هم بدرد، امّا در درونش جوشش دیگری است و سؤالهایی که: «ما برای چی زنده هستیم»، در این هنگام ما صندلی‌اش را روشن می‌کنیم. صندلی‌اش روشن است که ببینیم این اتفاق در درونش فشاری ایجاد کرده است که در جهت یک روشن‌بینی است. بعد از میزش سؤال می‌کند که: «برای چه اینجا هستم؟ چه اتفاقی دارد می‌افتد؟

● **راضی**: اگر اشتباه نکنم، شما اشاره کردید که به عنوان یک هنرمند، در زمینه فروکش کردن هیجانات اضافی و آن التهابات جامعه دارید کار می‌کنید، در این زمینه بیشتر توضیح بدهید.

● **دکتر مژده**: پاسخ به نیازهای جامعه در برابر سؤالات تئاتر پوچی. این جوابی است برای آنها! و پیامش این است که انسان متعهد، تعهدش چیست؟ انسان متعهد را آورده‌ام روی صحنه و اگر صحنه را دو نیم بکنیم، می‌توانیم بگوییم قسمتی را که «طراح» بود، نمایش ایرانی بود!! و قسمتی که «نقشه‌بردار» بود، نمایش فرنگی بود!! نمایش پوچی خارج بود و نبرد بین این دو و پیروزی انسان متعهد، برآن دور و تسلسلی که به اصطلاح پوچگرایان در نمایشنامه‌هایشان نشان می‌دهند.

● **راضی**: شما به نیازهای جامعه اشاره کردید و اینکه هنرمند می‌باید در جهت رفع این نیازها حرکت کند. آیا نباید نیازهای اساسی‌تر جامعه در نظر گرفته شود؟

● **دکتر مژده**: ببینید، اگر من اشاره کردم که این نمایش جوابیه‌ای است برعلیه «نمایش پوچی» برای اینکه نمایشنامه‌ها خوانده می‌شود و تدریس می‌شود در دانشگاهها و قسمتی از دروس لیسانس و فوق لیسانس زبان انگلیسی و فارسی، و من خودم در دانشگاه تهران و دانشگاه آزاد، فوق لیسانس ادبیات درس می‌دهم. نمایشنامه‌های جهان و «آوانگارد» دارد تدریس می‌شود. اگر آنها در باورشان جای بگیرد که پیام این نمایشنامه‌ها درست است. مشکل خواهیم داشت و فقط جواب من برای بیست تا دانشجو که در کلاس من هستند کافی نیست، این کتابها خوانده می‌شود و متاسفانه تحلیل و یا نقدهایی غلط برآنها می‌نویسند. من فکر کردم آقای شماسی در این نمایش، به‌نوعی جواب آنها را می‌دهد تا شاید آن معصومیت درون انسانها را دریابند و فراموش نکنند که آگاهی به دست آمده، نباید در خدمت «منیّت» باشد و بشر نباید در اسارت منیّت خودش گرفتار شود.

● **راضی**: مضمون نمایش کلی است، و مربوط به جای مشخصی نیست. به نظر شما آیا با این فرم اجرا، نمایش نمی‌تواند معنای دیگری هم داشته باشد؟

● **دکتر مژده**: مربوط به جای مشخصی نیست. نمایشنامه این‌طور است. به همین دلیل ما گفتیم این جوابی است برای پوچگرایان غرب. در ضمن یادآوری است برتعهد بشر که معصومیت دارد. شما ببینید حتی در ژانرهای دیگر ادبی،- تنها در نمایش نیست- فرض کنید نویسنده‌ای مثل «ویلیام گوردینگ» یا مثل نویسنده «سالار مگسها» و تمام داستانهای کوتاه «همینگوی» و «سرزمین هرز»، «الیوت» که در آن هیچ آب و آبادانی نیست. و... اینها همه خوانده می‌شود. در آنها نشانی از آب نیست امّا ما داریم از چشمه درون صحبت می‌کنیم. ولی این در صورتی مؤثر است که جلوی این کتابها را بگیریم که وارد نشوند و خوانده نشوند...

● **قادری**: ...سؤالی اینجا مطرح است: آیا تئاتری که شما اجرا کردید و همچنین سبک آن «ابزورد» هست یا نه؟ تا اینجا ما از صحبتهای شما نتیجه گرفتیم که این نمایش «تئاتر متعهّد» است نه تئاتر «ابزورد»...

● **دکتر مژده**: ...بله، این تئاتر «آوانگارد» است. یعنی تئاتر پیشرو که مسائل روز دنیا را مطرح کرده و در ضمن جوابی است به تئاتر پوچی.

قادری: ...و در واقع نمایش شما جوابی

هست برخود نمایشنامه، چرا که نمایشنامه دقیقاً همان سیاهی را و همان یأس را دارد به جامعه تزریق می‌کند و شما دارید به خود نمایشنامه هم پاسخ می‌دهید، چون اجرای شما، با نمایشنامه تفاوت دارد. در واقع نمایش شما به نمایشنامه هم پاسخ می‌دهد.

● **دکتر مژده**: پرده اول و دوم را آقای «شماسی» با یك روشن‌بینی خاصی نوشته‌اند و هدفشان هم این بوده که جواب داده بشود به تئاتر پوچی. من، غیر از کار روی زبان نمایشنامه، پرده سوم را یك مقدار تغییر داده‌ام و شاید آن را از حالت «ملودراماتیك» خفقان‌زا درآورده‌ام.

● **قادری**: توضیح شما برای من کاملاً منطقی بود که می‌خواستید جوابی بدهید به تئاتر «ابزورد». نمایشنامه تا پایان- دو صفحه آخر را که کاملاً شعاری است حذف می‌کنیم- دقیقاً در تئاتر پوچی نوشته شده امّا به شکل بسیار ضعیف و ایرانی‌اش، تئاتر شما با توضیحاتی که می‌فرمایید، جوابیه‌ای است برتئاتر «ابزورد». امّا من این‌طور تلقّی می‌کنم که به خود نمایشنامه هم جواب داده‌اید. پاسخ صریح شما را می‌خواهم!

● **دکتر مژده**: اگر این باشد آیا ایرادی دارد؟

● **قادری**: نه...

● **دکتر مژده**: آقای شماسی از دانشجویان قدیمی هستند و یك نویسنده ایرانی که دارای ذهنیاتی جالب است. اگر من توانسته باشم این کار را بکنم یك قدم مثبتی است. البتّه من اجازه ندارم در این مورد صحبتی بکنم و برداشت خواننده یا تماشاگر ملاك هست. ولی من سعی کرده‌ام- مثلاً پیشگویی شیطان- با اضافاتی که داشته‌ام، آن جنبه‌های «ملودراماتیك» و «پوچی»- یعنی کرایتسهایی را که دارد و رنکهایی که از پوچی می‌گیرد- را در پرده سوم یك مقدار بگیرم یا کمرنگ بکنم.

● **قادری**: اگر اجازه بدهید به بروشور بپردازیم. سؤال اول اینکه بروشور باید اطلاعاتی را به تماشاگر بدهد، مبنی براینکه چه کسی بازی می‌کند. کروه ترکیبی چی هست و ما می‌خواهیم چه بکنیم... امّا بروشور شما در واقع تفسیر و توضیحی است به اجرا بطوریکه اگر کسی بروشور را نخواند، ممکن است نمایشنامه را طور دیگری ببیند، آیا شما بروشور را به این قصد نوشتید؟

● **دکتر مژده**: من به این قصد ننوشتم ولی چون سالهاست تحلیل نمایشنامه درس می‌دهم، شاید این تاثیر را داشته است که وقتی دارم راجع به نمایشی صحبت می‌کنم، از متن هم «کتیشنهایی» را داشته باشم و نقل قول بشود از متن. من فکر نمی‌کنم اگر کسی بروشور را نخواند متوجّه نمایش نشود. کسی که بروشور را می‌خواند، ممکن است با مسائلی مواجه بشود که تا به حال با آن روبرو نبوده است. آیا این چیزی، منفی تلقّی می‌شود؟

● **قادری**: نه، سؤال من این است که بروشور شما خواننده و تماشاگر نمایش را سمت و سو می‌دهد به اینکه: چگونه ببینید و تعیین‌شده ببینید.

● **دکتر مژده**: هرگز این‌طور نیست. من این توضیح را داده‌ام که اولاً شخصیتها را کمی روشن بکنم، بیشتر از آنچه که نمایش نشان می‌دهد. من فکر می‌کنم هرنمایشنامه‌ای نوشته می‌شود باید برای اجرا تحلیلی به همراه داشته باشد. من اجرا را تحلیل نکرده‌ام بلکه نمایشنامه تحلیل شده است.

● **راضی**: با خواندن بروشور متوجّه می‌شویم که شما شخصیتها را بیشتر و بهتر باز کرده و تحلیل کرده و شناسانده‌اید... چه عمدی داشتید؟ چرا نگذاشتید اگر کار شما شخصیت‌پردازی دارد، خود تماشاگر متوجّه بشود؟ این درست است که اگر نمایش نقصی نداشت، محتاج زیاده‌گویی در بروشور نمی‌شوید؟

● **دکتر مژده**: من می‌خواستم تحلیلی برنمایشنامه آقای شماسی داشته باشم.

● **راضی**: اما بروشور شما صرف تحلیل نیست. به تماشاگر خط داده‌اید که مثلاً تو این شخصیت را این‌گونه ببین و...

● **دکتر مژده**: ...آیا در بروشور مسئله‌ای هست که برخلاف ذهنیت شما باشد؟ من فکر نمی‌کنم کسی بتواند به تماشاگر خط بدهد. من نظر خودم را گفتم، هرکسی هم می‌تواند...

● **راضی**: ...شما به عنوان کارگردان، نظرتان را باید در اجرا بگویید.

● **دکتر مژده**: ببینید، این یك نمایشنامه عادی و سنّتی نبوده است که مردم با آن آشنا باشند. پس به عنوان یك حرکت جدید، احتیاج به توضیح داشته است. نمایشنامه «آوانگارد» تا به حال اجرا نشده و اگر این توضیحات را نمی‌دادم، ممکن بود نمایشنامه درك نشود.

● **قادری**: ببخشید، خود شما یك نمایشنامه را قبلاً به همین سبك اجرا کردید. نمایش «آخر بازی». پس حرکت تازه‌ای نیست.

● **دکتر مژده**: اجازه بدهید من در همین مورد مسئله‌ای را مطرح کنم. بسیاری از اساتید صحبت می‌کردند که من در فرم نمایشنامه «مسیح»(ع) را آورده‌ام به صحنه و برداشتها و سؤالهای مختلفی هم داشتند. یکی اینکه آیا مجوزی داشته‌ام برای اجرا؟ و این در صورتی بود که اصلاً ربطی نداشت، حتی هیئت بازبینی هم اجرا را ندید. بدتر اینکه بعضی فکر می‌کردند من دارم رابطه‌ای مذهبی بین «بکت» و «مسیح» ایجاد می‌کنم و «بکت» این را نمی‌خواهد، درصورتی که این‌طور نبود و من مسیح را شاهدی بررنجهای بشری آورده بودم و این را کسی متوجّه نشد. اینجا هم اگر توضیح نمی‌دادم، همین ایراد پیش می‌آمد...

● **راضی**: ...بگذارید تماشاگر خودش ببیند. چرا تاکید کرده‌اید؟ چرا تزریق می‌کنید؟ چرا حُقنه می‌کنید که این است...

دکتر مژده: ...چرا شما این‌طور می‌بینید؟ اگر شما دقیقاً صاحب اندیشه‌اید که همه چیز را ببینید. خب بروشور را می‌خوانید و می‌گذارید کنار. امّا اینجا اگر متوجّه نشوید، مثلاً «مرد کور» چرا کور بود؟ حرکت به جلوی طراح یعنی چه؟ یا حرفی که دارند راجع به فضولات می‌زنند، مفهومش چیست؟ آیا اینها نباید مطرح شود؟

● **قادری**: چرا، دقیقاً توضیح شما منطقی است. در حقیقت دارید به خودتان پاسخ می‌دهید. اگر هنرمند بتواند در جامعه خودش کاری بکند، باید گویا و روشن باشد. شما حتی به نسل فرهیخته ما نمی‌توانید با نمایش چیزی بگویید. ناچار باید توضیح را بگنجانید. و من می‌گویم بروشور شما، تفسیر نمایش است، به دلیل اینکه مخاطب پیدا بکند، و به همین دلیل اگر بروشور نباشد برای مخاطب امکان گمگشتگی وجود دارد.

● **آقای خلیلی**: چرا شما با چنین متنی که در حال و هوای «اکسپرسیونیسم» یا «ابزورد» است، به «ابزوردیسم» جواب داده‌اید؟ البتّه وضع دانشجویانی که در کلاس شما نشسته‌اند با تماشاگر عادی فرق می‌کند، شما می‌توانید به آنها هرچه می‌خواهید بگویید.

● **دکتر مژده**: شما چرا این کلمه را به کار می‌برید؟ چه کسی این نمایش را پوچی اطلاق کرده است؟ کجای نمایشنامه آقای شماسی مسئله پوچی را مطرح کرده است؟

● **خلیلی**: من نمایشنامه را می‌گویم...

● **دکتر مژده**: شما شخصیت طراح را چگونه دیدید؟

● **خلیلی**: می‌خواست کاری بکند ولی...

● **دکتر مژده**: حرکت انتهایی طراح را چگونه...؟

● **خلیلی**: با آن نور قرمزی که از بالا روی صورتش انداخته بودید مثل یک اسکلت دیده می‌شد...

● **دکتر مژده**: ...به خاطر همین برداشت من بسیار کار خوبی کردم که این بروشور را نوشتم. شما می‌گویید من او را به صورت یک مرده دیدم، در حالی که من حرکت به جلو را نشان دادم و این حرکت سرآغاز راه بود. او دستش را از دست شیطان خارج کرد و در راه، بعد از نوری درونی به جلو حرکت کرد. شما وقتی این را ندیدید من باید حتّی دو تا بروشور می‌نوشتم.

● **خلیلی**: من باید اینها را که شما می‌گویید در کار شما می‌گرفتم. نور صورتی شما از بالا صورت او را به شکل جمجمه نشان می‌داد. آیا غیر از این بود؟

● **دکتر مژده**: من لازم نیست همه چیز را بگویم. ببینید، دانش، همیشه یک مقدار شرم می‌آورد. و اینجا لازم نیست برای شما بگویم چقدر مطالعات در مسئله تئاتر و نورپردازی داشته‌ام. بنابراین اگر شما آن را به صورت اسکلت دیدید، خب مقصر نیستم. من در صحنه، به علت پرداخت نور مهتاب و استفاده از نور آبی در پشت و نور «مادر» که سفید بود و نور آن درختها، به هیچ وجه نمی‌توانستم نوری سفید با رنگ مشخص بگذارم جلو و آزار بدهد برای اینکه تاکید خاصّی داشته باشم. این نبود. بنابراین من کمرنگ کردم. کمرنگ‌تر از صحنه پشت که درون تماشاچی بود و یک سبزینگی از نهال درونش بود که حس کرد در درون خودش، او فقط برگها را می‌دید و من خواستم حرکت رو به جلوی طراح با استفاده از این تمهید باشد که جنبه «ملودراماتیک» نداشته باشد. حالا شما وقتی اسکلت دیده‌اید. خب یک بار دیگر تشریف بیاورید و نمایشنامه را ببینید.

● **قادری**: پس خانم مژده، آیا شما خودتان به این مسئله می‌رسید که دانشجوی تئاتر که این کاره هست. و دانشجوی خود شما بوده و تئاتر را می‌بیند و کار تئاتر هم می‌کند و با افکار شما آشناست. نتوانسته مقاصد شما را از نمایش دریافت کند؟

● **دکتر مژده**: اگر با افکار من آشنا بود که این‌جوری نمی‌دید.

● **خلیلی**: نور اصلی صحنه شما نشانگر عصیان است و انسان هم دارد به مرحله پاکی می‌رود، چرا شما نور «مادر» را روی صورت طراح نداده‌اید؟

● **دکتر مژده**: نور سفید پشت صحنه بود. برای اینکه نور «مادر»، نور درون او است چرا روی صورت طراح بیندازم؟ آن نور فقط می‌تواند از درون عبور بکند و حرکت را نشان دهد.

● **خلیلی**: پس چرا از آن برای صحنه وسط استفاده کرده‌اید؟

● **دکتر مژده**: آن نور درون است. نور ایمان است.

● **خلیلی**: چرا روی طراح نیانداختید؟

● **دکتر مژده**: برای اینکه او در سرآغاز راه بود. من اگر نور سبز می‌انداختم حتماً می‌گفتید چرا سبز؟! من فقط نخواستم که نور سفید باشد. همین.

● **خلیلی**: چرا از بالا؟ چون وقتی نور از بالا بخورد...

● **دکتر مژده**: ...شما باید با مسئولین تئاتر چهارسو صحبت کنید که چرا فقط از بالا امکانات دارند.

● **خلیلی**: این مشکل سالن است ولی شما به عنوان کارگردان، ترفندهای دیگری می‌توانستید به کار ببرید.

● **قادری**: ببخشید، من یک توضیحی بدهم. فکر می‌کنم به دلیل اینکه این نورپردازی به مفهوم نمایش شما برمی‌گردد. بنابراین بحث را خاتمه یافته اعلام می‌کنم و فقط یک سؤال می‌کنم: آیا شما می‌پذیرید که مقصودتان- یعنی همین جوابیه شما برتئاتر «ابزورد»- برای مخاطب و حتّی همان دانشجویانی که آن کتابها را خوانده‌اند، القاء نشده است؟

● **دکتر مژده**: من اصلاً نمی‌پذیرم. هفته گذشته یک گردهمآیی داشتیم با تمام دانشجویان فوق لیسانس، آنها بسیار تحت تاثیر نمایش بودند.

● **خلیلی**: در جایی از بروشور نوشته شده: «نمایشنامه شهر سنگی یک قصه روانشناختی نو نیست. بلکه شعری است ساده که در حقیقت با ریتم و سیلابها و همچنین تاثیر از اصوات مختلف، یک واقعیت وحشت انگیز را در بطن یک کمدی ظاهراً نامربوط جا داده و...» آیا یک واقعیت وحشت انگیز در بطن یک کمدی است؟

● **دکتر مژده**: بله، واقعیت وحشت انگیز دنیای پوچگرای غرب. من این واقعیت وحشت انگیز را در بروشور مطرح کرده‌ام.

● **قادری**: ممکن است بفرمایید نوع کمدی مورد نظر شما چیست؟

● **دکتر مژده**: «فرس» است. نه اینکه کمدی خالص، «فرس» تفاوت دارد. او یک ژانر دیگری است.

● **قادری**: آیا مدّنظر شما «گروتسک» هست؟

● **دکتر مژده**: نخیر، کمدی «فرس» یعنی تماشاچی می‌خندد، قبل از اینکه فکر کند به چه چیز می‌خندد. یکی از تکنیکهای هنر تئاتر این است که شما در عین تفکّر بتوانید تماشاچی را سرگرم بکنید. اگر نه یک بعدی شدن نمی‌گذارد که مطلب بنشیند...

● **خلیلی**: ...ما اصلاً کمدی نمی‌بینیم...

● **دکتر مژده**: ...شما در «انتظار گودو» کجا می‌خندید؟

● **خلیلی**: شخصیتها و موقعیتها کمیک هستند.

● **دکتر مژده**: شما وقتی در «استراگون» می‌بینید در حالی که در همین نقشه‌بردار هم هست. چطور آنجا می‌بینید و اینجا نه.

● **خلیلی**: ما اینجا نمی‌بینیم. دیالوگها بار

کمدی ندارند. فضا ایجاد نمی‌شود.

● **دکتر مژده:** پس چرا تماشاچی این‌قدر می‌خندید؟

● **خلیلی:** شما می‌گویید کمدی «فرس» همین هم به نظر من اشکال دارد. چون کار شما نباید کمدی «فرس» باشد.

● **دکتر مژده:** شما اصلاً متوجّه نشدید کار کمدی فرس نیست! در دل تراژدی، رگه‌هایی از کمدی «فرس» باید وجود داشته باشد که در این نمایشنامه هم هست.

● **خلیلی:** به مقتضای شخصیتها و فضاها و...

● **دکتر مژده:** ...به مقتضای هنر نمایشنامه‌نویسی که آقای شماسی هم رعایت کرده‌اند و من هم سعی کردم که رنگ بیشتری به آن بدهم.

● **خلیلی:** در آثار «بکت» کمدی «فرس» فقط به این دلیل وجود دارد که تماشاچی خسته نشود.

● **دکتر مژده:** دقیقاً، دقیقاً!!

● **قادری:** ممکن است سبک اجرای نمایش را بفرمایید؟

● **دکتر مژده:** سبک «رئال مدرن»!

● **راضی:** خانم مژده شما در این گفتگو چندین بار تأکید کردید که نمایش «حکایت شهر سنگی» یادآور واقعیت پوچگرای غرب است. یا به عبارتی جواب است برآن گرایش...

● **دکتر مژده:** ...یک قسمتش جواب آن است. یا به عبارتی معصومیت بشر است که در برابر دغدغه‌ها و وسوسه‌ها می‌ستیزد و در قسمت دیگر جوابی برتئاتر ابزورد است. اگر من زحمتی کشیده‌ام یا کاری روی نمایشنامه آقای شماسی- شاید ایشان ندانند که دقیقاً چه نوشته‌اند مثل قول «همینگوی» که می‌گوید: «من یك داستان کوتاه نوشتم، دیگر نمی‌دانم چه می‌شود»- انجام داده‌ام دقیقاً همین جوابیه است.

● **راضی:** چگونه این نمایش از طرفی «تئاتر ابزورد» است و از طرف دیگر جوابیه‌ای برآن؟

● **دکتر مژده:** به‌نوعی البتّه، چون نمی‌توان به هرچیز جواب قاطعی داد. ما راه را نشان دادیم!

● **قادری:** اگر موافق باشید بپردازیم به اجرا. فرم آغازین نمایش شما تفسیری است برکل نمایش، ضرورت این فرم با کل کار در چیست؟ (همان تصویری که یاران شیطان می‌آیند و تمام چیزهایی که قرار است در صحنه اتفاق بیفتد با همان حرکتها در ابتدای کار نشان می‌دهند.)

● **دکتر مژده:** من نمایشنامه را با تصویر کردن یك کشمکش درونی آغاز کرده‌ام. نمایشنامه با چه بود و چه شد آغاز می‌شود. بنابراین می‌بینیم نویسنده «فنر» را مطرح کرده است و صحبتها در ظاهر برسر همان شیء است امّا عملاً هرکس حرف خود را می‌زند. کاربرد حرکتهای ابتدائی تماماً در جهت القاء و فضاسازی بوده است.

● **قادری:** امّا این فرم ارتباطی با نمایشنامه ندارد.

● **دکتر مژده:** بله ندارد. فرم نمایش می‌تواند هم ارتباط با نمایشنامه داشته باشد و هم نداشته باشد. این فرم در جهت مفاهیم نمایشنامه بود نه در جهت «سبك»...

● **راضی:** با آخر کار ارتباطی ندارد.

● **دکتر مژده:** فرمها در ادامه ارتباطات هم هستند.

● **قادری:** یعنی فرمها جدای از نمایش با هم در ارتباط قرار می‌گیرند؟

● **دکتر مژده:** از لحاظ تکنیك فرمها از هم جدا هستند و نمایشنامه در «سبك» خود می‌تواند با کار صحنه مرتبط شود. فرمها در خدمت کار هستند.

● **راضی:** من فکر می‌کنم نمایش باید در چشم و دید تماشاگر با ارتباط منطقی استوار شود.

● **دکتر مژده:** خب این مورد هم باید رعایت شود. هرچیز رنگ یا شیئی می‌تواند تاثیر مثبت یا منفی در ذهن تماشاگر داشته باشد.

● **قادری:** با توضیحاتی که می‌دهید، طراح باید دقیقاً عکس این بازی را که ارائه می‌دهد ارائه کند. او باید درونی بازی کند. در حالی که کاملاً بیرونی بازی کرده است. عکس این قضیه «نقشه‌بردار» است که باید کاملاً بیرونی بازی کند، امّا کاملاً درونی بازی کرده است.

● **دکتر مژده:** ببینید، نقشه‌بردار کسی است که آگاهی کامل دارد و می‌داند ماجرا چیست؟ امّا ماسك دلقك برصورتش زده است. بنابراین در لحظاتی که می‌خواهد سر به سر طراح بگذارد برای اینکه بتواند از مکانیزم دفاعی استفاده بکند، اول کلام را به او می‌گوید، بعد حس او را به دست می‌آورد و بالاخره با ماسك دلقك‌وار پیروز می‌شود یا آن حس را عبور می‌دهد. بنابراین هردو به انواع مختلف، بازی بیرونی و درونی دارند. منتها این می‌خواهد خودش را از زیر ماسك خودفریبی، فریب دهد و آن یکی از طریق عصیان، چه کنم، چه کنم‌ها شروع شده، من امیدوارم بازیگران من موفق شده باشند و این را ارائه داده باشند.

● **قادری:** آیا نقشه‌بردار شما همان «کلاو» در نمایش آخر بازی نیست؟

● **دکتر مژده:** به‌نوعی همان است. برای اینکه او هم به دور و تسلسل گرفتار شده و او هم به‌نوعی همان «ولادیمیر» هست. اتفاقاً همان دیالوگ اول که می‌گوید: «تمام شد»، «همه چیز تمام شد»، دقیقاً کلام آخر مسیح است که در نمایشنامه‌اش اشاره می‌کند.

● **قادری:** به این دلیل شما خواستید طراح شما «رمانتیك» بازی بکند؟

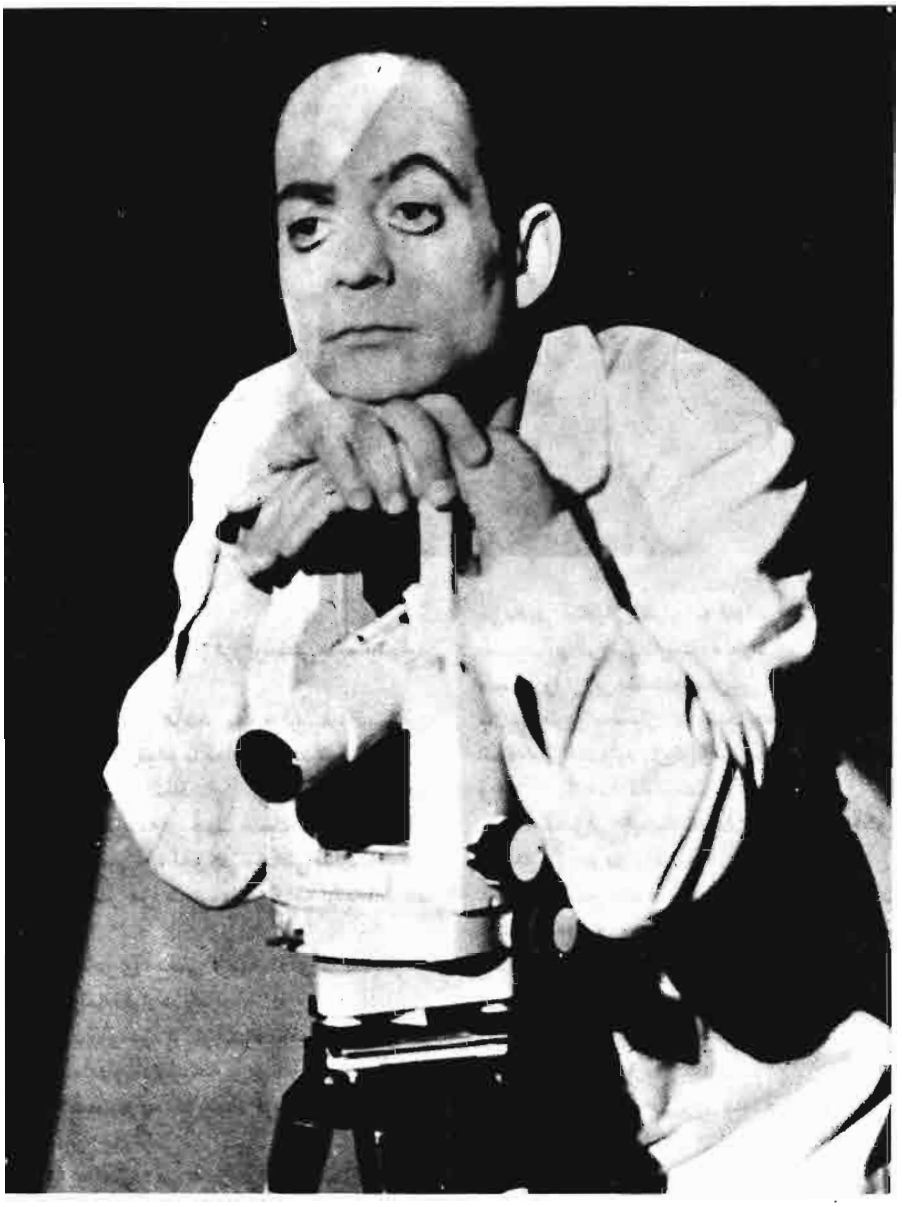
● **مژده:** من اصلاً این را نخواسته‌ام! آیا تمام بازی منظورتان است؟

● **قادری:** تمامت بازی طراح، رمانتیك است بجز پنج دقیقه اول که درست عمل می‌کند و حتی در بیان، کلیشه صدای (دوبله) «آلن دلون» را درمی‌آورد، چرا؟

● **دکتر مژده:** نمی‌دانم. من روی بیان بچه‌ها خیلی کار کرده‌ام. چرا که حساسیّت عجیبی روی بیان دارم. فکر می‌کنم شاید این درست باشد که دچار احساسات رمانتیك می‌شود. با نظر شما موافق هستم و مطلقاً نباید «رمانتیك» باشد.

● **خلیلی:** شما وقتی متنی را انتخاب می‌کنید. هر شخصیت شناسنامه خاصی دارد. افکاری دارد. به دلیل این افکار خاص، باید اعمال مال خودشان باشد و با منش آنها مطابقت داشته باشد چرا در اینجا چنین تطبیقی وجود ندارد؟

● **دکتر مژده:** ببینید اگر بنابر انتقاد باشد، من منتقدتر از هرکس در مورد کارم هستم.



نمونه‌اش همان اشاره صادقانه من به کرایشات ناخودآگاه رمانتیکی بود که آقای قادری گفتند که بسیار نظریه درستی بود و من قبول کردم. شما مثال بزنید و برای ایرادتان دلیل قاطع داشته باشید.

● **قادری**: اگر اجازه بدهید من سؤال را مشخصتر مطرح کنم. طراح و نقشه‌بردار در نمایش هردو متعلق به یك ناکجاآبادی هستند. در اجرای شما نقشه‌بردار متعلق به همان ناکجاآباد است امّا طراح شما با او تفاوت دارد. شرقی است با عواطف خاص.

● **دکتر مژده**: من دقیقاً می‌خواستم همین را روی صحنه بیاورم.

● **قادری**: با توجه به توضیحات اولیه شما، در مورد «نقشه‌بردار» مخصوصاً، نباید دقیقاً «کلاو» باشد بلکه دلقکی از او باید باشد. یعنی یك کاریکاتور از او که تقلید او را می‌کند.

● **دکتر مژده**: شاید این مطرح کردنش درست نباشد. ولی آقای «سمندریان» آمده بودند اینجا کار را دیدند و به ابراهیمی گفتند چرا کاریکاتوری بازی می‌کنید! بنابراین برداشتها متفاوت است. امّا روی هم رفته من موافق نبودم که این‌طور باشد بلکه می‌خواستم با واقعیت ملموس به صحنه بیاید.

● **قادری**: بله، برداشتها متفاوت است، امّا من در مورد کلیت نمایش شما صحبت می‌کنم.

● **دکتر مژده**: من موافق نیستم که باید کاریکاتور باشد، در واقعیت همین است.

● **قادری**: یعنی شما قبول دارید که در این مقطع مکانی که ما زندگی می‌کنیم «کلاو» هم هست؟

● **دکتر مژده**: ابداً نیست. ابدًا نیست. باید کلاوها روی صحنه بیایند و با یك حرکت ظریف پیله مسخرگی‌شان شکسته شود. امّا در «آخر بازی» که نمی‌شکست.

● **محبی**: شما فکر می‌کنید طرّاح و نقشه‌بردار دو شخصیت متضاد هستند؟

● **دکتر مژده**: نه ضد هم، بلکه متفاوت هستند. هیبت دانسته‌ها منجر به هراس طراح می‌شود و همچنین نقشه‌بردار. ولی عکس‌العملهای این دو نفر متفاوت است. این هراس باعث عجز طراح نمی‌شود در صورتی که ماسك نقشه‌بردار می‌افتد.

● **محبی**: شما گفتید عکس‌العملها متفاوت است، پس ما باید عکس‌العملهای متفاوت داشته باشیم.

● **دکتر مژده**: داریم.

● **قادری**: خیر عکس‌العملها یگانه است. هردو مثلاً در التهاب این هستند که چرا سکوت ایجاد شد.

● **دکتر مژده**: اصلاً این‌طور نیست. خوشبختانه بازیگر هم اینجاست و می‌تواند از خودش دفاع کند. او می‌گوید سکوت آزار می‌دهد، بلکه در ادای کلمه باید تاکیدگذاری و توجه شود که تفاوت، بارز باشد.

● **قادری**: به‌خاطر همین، عرض می‌کنم یگانه است. طرّاح می‌گوید صدا مرا آزار می‌دهد و در پی سکوت است. حالا که سکوت ایجاد شده او هم مثل «نقشه‌بردار» ملتهب است...

● **دکتر مژده**: ...خب، ببینید در جایی دیگر وقتی صدا قطع می‌شود می‌گوید، مگر همین سکوت نبود که آزارت می‌داد؟

● **قادری**: ...طراح فکر می‌کند صدا در جهت کار اوست! یا نقشه‌بردار؟

● **دکتر مژده**: بله...

● **قادری**: ...اگر این‌گونه باشد نمایشنامه غلط اجرا شده چون طراح می‌گوید: «این صدا، صدای لعنتی»...

● **دکتر مژده**: برای اینکه دست از سرش برنمی‌دارد. می‌خواهد تمرکز کار داشته باشد. و من می‌خواهم طبق نمایشنامه نشان دهم که همین صدا به محض قطع شدن التهاب طراح را برمی‌انگیزد. نگران می‌شود. و نقشه‌بردار او را اذیت می‌کند...

● **قادری**: ...من هم به همین دلیل می‌گویم عکس‌العملها یگانه بوده است. چون طراح هم ماسکی از نوع دلقك را برصورت می‌زند...

● **دکتر مژده**: ...او خودش را فریب نمی‌دهد ولی نقشه‌بردار چرا...

● **قادری**: ...طراح شما نگران است که دارد زیر شهر خالی می‌شود و روی زمین هم جایی برای فضای سبز نمانده است. او آگاه است...

● **دکتر مژده**: ...این در انتهاست...

● **قادری**: ...آیا طراح شما از ابتدا می‌داند زیر شهر را خالی می‌کنند؟

● **دکتر مژده**: مطلقاً نه،

● **قادری**: پس فقط صدا او را آزار می‌دهد؟

دکتر مژده: صدایی که می‌تواند «سمبولیک» باشد و مسائل دیگر اجتماع را می‌تواند تداعی کند. منتها او می‌خواهد کار انجام دهد و...

● **قادری:** ...امّا وقتی دقیقاً روی صحنه ارتباط برقرار می‌کند، می‌گوید صدایی که از زیرزمین می‌آید...

● **دکتر مژده:** ...خب همین جنبه «سمبلیک» دارد. حوزه عملیات شیطان را ما می‌گوییم...

● **قادری:** ...پس او می‌داند که زیر شهر خالی شده است...

● **دکتر مژده:** ...او شک می‌کند. وقتی می‌گوید زیر شهر را دارند خالی می‌کنند. همین.

● **قادری:** ولی قبلاً نقشه‌بردار می‌گوید زیر شهر را برای فضولات خالی می‌کنند و این هم در ابتدای نمایش مطرح شده است. آن وقت چطور می‌شود نداند؟

● **دکتر مژده:** نقشه‌بردار ماسک دلقک دارد و دارد سر به سر او می‌گذارد. اگر دقت بکنید وقتی آن معماها را مطرح می‌کند می‌گوید: باز شروع کرد.

● **قادری:** امّا خودش می‌پذیرد نتیجه انسان فضولات او است. این را طراح می‌پذیرد.

● **دکتر مژده:** نه، طراح می‌گوید: مهم این است که آدمها از خودشان چه چیزی به‌جا می‌گذارند.

● **قادری:** آنها معتقدند که فضولات نتیجه انسان است، مگرنه؟

● **دکتر مژده:** این را نقشه‌بردار پاسخ می‌دهد.

● **قادری:** پس طراح چه جوابی به مخاطب می‌دهد؟

● **دکتر مژده:** طراح سبزینگی‌اش را می‌خواهد. طراح می‌تواند من یا شما باشد.

● **قادری:** پس دقیقاً طراح شما معتقد می‌شود چیزی که به‌جا می‌ماند «ایده» است؟

● **دکتر مژده:** نه! او که قلم دستش است، می‌خواهد برایش ملموس باشد.

● **قادری:** معتقد هست چیزی که به‌جا می‌ماند تفکر اوست؟ نماد او هم فضای سبز است.

● **دکتر مژده:** بستگی دارد به اینکه چه جور دیده‌اید.

● **قادری:** نه می‌خواهم بدانم شما این را قبول دارید؟

● **دکتر مژده:** من سمبولیک مطرح می‌کنم.

● **قادری:** طراح شما به عنوان یک نیروی مدافع است اگر این را ببینیم او به یأس رسیده چون فضایی برای فضای سبز خود پیدا نمی‌کند.

● **دکتر مژده:** کشمکش باید باشد، اگر نه دیگر نمایشنامه مطرح نیست. تصمیم‌گیری نهایی آسان نیست. حرکت از مراحل سخت شروع می‌شود تا در نهایت ما درخت و چشمه را مطرح می‌کنیم و فصل دیگری در زندگی او نشان می‌دهیم.

● **قادری:** آیا طراح شما در همان مقطع مکانی که زندگی می‌کند، در نهایت فضای سبز را به وجود می‌آورد یا هجرت مکانی می‌کند؟

● **دکتر مژده:** هجرت مکانی به چه مفهوم؟

● **قادری:** به این مفهوم که در آنجایی که هست دیگر جایی نمانده و شهر فرو می‌ریزد.

● **دکتر مژده:** اصلاً این‌طور نیست. او فکر می‌کند می‌تواند شهر دیگری با فضای سبز بسازد.

● **قادری:** فضای سبز را دقیقاً کجا به وجود می‌آورد؟ کودک سفیدپوش در کجا به آب می‌رسد؟ آیا اینها در همان شهر فرو ریخته در فضولات اتفاق می‌افتد.

● **دکتر مژده:** ببینید در اینجا می‌گویم حرکت از محسوس است به نامحسوس...

● **قادری:** ...پس در اینجا شما کاملاً سمبلیک برخورد می‌کنید؟

● **دکتر مژده:** دقیقاً... مثلاً در نمایش ما نقشه‌بردار بعد از اینکه سیبی را با ولع گاز می‌زند و طعم عسل را می‌چشد تا به کسی می‌رسد، دیگر به خوردن ادامه نمی‌دهد.

● **قادری:** پس شما پارامتر سومی را هم وارد نمایش می‌کنید و این علاوه برسمبل است. (بنابر توضیحات خودتان) مثل سیب و آن ساز مخصوص.

● **دکتر مژده:** نه به آن شکل خاص.

● **قادری:** چرا از ساز خاص (فلوت) استفاده کردید و مثلاً ترومپت نیاوردید؟

● **دکتر مژده:** این مسئله‌ای نیست، من حتی نوشته بودم که ویلن باشد امّا نشد و فلوت چون جنبه‌های احساسی قویتری از ترومپت داشت از آن استفاده کردم.

● **قادری:** پس باز هم به خصلتهای ساز خاصی که از آن بهره گرفته‌اید اشاره دارید و می‌فرمایید که مسئله بوده است.

● **دکتر مژده:** نه به آن ترتیب که سمبل چیز خاصی باشد. می‌خواستم حتی ساز دهنی بیاورم.

● **قادری:** من سؤالم این است که مشکل من مخاطب چگونه باید حل شود؟ نیمی از وسایل و نشانه‌های شما در روی صحنه سمبلیک هستند و نیمی دیگر نه، من از کجا بفهمم؟

● **دکتر مژده:** من اصلاً نمی‌خواهم این طوری باشد. من سمبلها را برای آدمهای اگاهی مثل شما آورده‌ام. تماشاگر عادی مشخص است که به عمق مطالب نمی‌رسد!

● **قادری:** باز هم در مورد بازیگری صحبت کنم. آقای شریفی به عنوان بازیگری که تجربه ابراهیمی و گوهری را ندارد. در تمام مدّتی که روی صحنه است آن دو را می‌پوشاند. چرا بازیها یکدست نیست و کار چندگانه است؟ چرا ما ابراهیمی و گوهری را ابراهیمی و گوهری آنتیکونه نمی‌بینیم و این‌قدر ضعیف بازی می‌کنند؟

● **دکتر مژده:** این به آن شبی برمی‌گردد که شما تشریف آوردید، آن شب مسائلی مطرح بود که نمی‌خواهم صحبت کنم و در نهایت کار را به آنجا کشاند. بحثی بین سه بازیگر پیش آمد که کار بد ارائه شد.

● **قادری:** اتفاقاً من به عنوان یک منتقد، یک بار رسمی و یک بار هم مخفیانه کار را می‌بینم در هردو شبی که من کار را دیدم همان‌گونه بود.

● **دکتر مژده:** نه این‌طوری نیست. این دو واقعاً فوق‌العاده بازی می‌کنند. شما یک بار دیگر هم بیایید و کار را ببینید تا عادلانه‌تر قضاوت کنید، البتّه من می‌پذیرم که بازیها هرشب متفاوت است امّا نه اینکه بد باشد.

● **قادری:** انتخاب مرد کور، جنسیت بازی او و خصوصاً صداسازی که دارد کاملاً غلط است، این دیگر چرا؟

● **دکتر مژده:** اتفاقاً خیلی از اساتید و تئاتریها بازی او را پسندیده‌اند و عکس نظر شما را دارند.

● **قادری:** عذر می‌خواهم، من اصلاً سلیقه‌ای برخورد نمی‌کنم، آن آقایانی را هم که اسم می‌برید هم من و هم شما می‌شناسیم که چقدر نظرشان صائب است. من با توجّه به کلّیت نمایش و نوع بازی که مرد کور باید داشته باشد عرض می‌کنم...

● **دکتر مژده:** ...من نمی‌خواستم این‌جور باشد، نمی‌دانم. نباید هم این‌گونه باشد که شما می‌گویید؟

● **قادری:** با تشکّر از شرکت شما در این جلسه، آیا حرف خاص دیگری ندارید؟

● **دکتر مژده:** چرا. خیلی دلم می‌خواست راجع به مشکلات، کمبودها و آنچه که پشت صحنه برمن گذشت حرف بزنم. می‌خواستم از نقدهایی که حضرات با اسم مستعار و سراپا اشکال می‌نویسند بگویم. می‌خواستم از نقدهایی که آقایان می‌نویسند و می‌دهند دیگران تا به اسم خود چاپ کنند بگویم. و خیلی حرفهای دیگر. امّا بگذریم، آینده همه چیز را روشن می‌کند. و مدّعیان را تاریخ رسوا خواهد کرد. فقط امیدوارم که توانسته باشم خدمتی ارائه بدهم.

●

● اخبار تئاتری:

■ «نی‌لبک و بهمن»، نمایشنامه‌ای از «دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی» به کارگردانی: «کیومرث کمالی‌نیا»، (ساعت ۱۷ ۱/۰ در مجموعه فرهنگی میدان آزادی).

■ «سیمرغ»، برداشتی آزاد از «منطق‌الطیر»، نوشته و کار: «دکتر قطب‌الدین صادقی»، در سالن اصلی تئاتر شهر

■ «زیباترین گلهای قالی»، طرح از: «سیمین امیریان»، نوشته و کار «امیر دژاکام»، سالن اصلی تئاتر شهر.

■ «هملت با سالاد فصل»، نوشته: «اکبر رادی»، به کارگردانی: «هادی مرزبان»، در سالن چهارسو تئاتر شهر.

* جشنواره «تئاتر» استان تهران، از روز دوشنبه ۵ آذر ماه ۶۹ در تالار سنگلج آغاز به کار کرد.

* به مناسبت برگزاری کنگره جهانی فردوسی (هزاره تدوین شاهنامه) نمایش «تراژدی اسفندیار» نوشته علی چراغی، به کارگردانی حسین فرخی در تالار وحدت به روی صحنه می‌رود.

* در خبر است که بنا به درخواست منتقدین، جشنواره سراسری تئاتر دهه فجر امسال، از بیست و چهارم بهمن ماه شروع به کار خواهد کرد. این اقدام همچنانکه از فشردگی فعالیتهای هنری در این دهه می‌کاهد، به علاقه‌مندان نیز این فرصت را می‌دهد تا با فراغت بیشتر به این جشنواره بپردازند.

* مجله نمایش در راستای فعالیتهای فرهنگی خود، اولین دوره مسابقات سراسری عکاسی تئاتر را برگزار می‌کند. عکاسان علاقه‌مند به شرکت در این مسابقه می‌بایست حداکثر تا ۲۰ دیماه ۶۹ عکسهای خود را به دفتر مجله نمایش، واقع در تهران، خیابان حافظ، خیابان ارفع، دفتر مجله نمایش ارسال دارند.

شرایط شرکت در مسابقه عبارت است از: عکسها از سال ۵۷ به بعد گرفته شده باشد. محدودیتی در ارسال تعداد عکسها وجود ندارد، حداکثر قطع عکس ۲۴×۳۰ و حداقل ۱۳×۱۸ باشد.

مجله نمایش، به نفرات اول تا دهم جوایز ارزنده‌ای اهدا خواهد کرد. همچنین عکسهای برگزیده، در یک کتاب نفیس توسط انتشارات نمایش به چاپ خواهد رسید.

مراسم اهدای جوایز، و برگزاری نمایشگاه عکس همزمان با نهمین جشنواره سراسری تئاتر فجر برگزار می‌شود.

اولین جشنواره و تئاتر فلسطینی در اراضی اشغالی

انجمن تئاتریستهای فلسطینی آماده می‌شود تا اولین جشنواره تئاتر فلسطین را از ۲۷ نوامبر تا بیستم ماه آینده در سالن تئاتر فرهنگ و هنر فلسطین و سالن تئاتر جدید (سالن قصبه) برگزار کند. هدف از این اقدام اهتمام به تئاتر و تاکید بر اهمیّت فرهنگ ملّی فلسطین می‌باشد.

در این جشنواره ۱۳ نمایشنامه محلّی از سوی گروههای مختلف تئاتری نوین به اجرا درمی‌آید.

جورج ابراهیم رئیس این انجمن درباره اهداف جشنواره و برنامه‌ریزی آن می‌گوید: «هدف اول جلب توجّه مردم فلسطین به تئاتر است که نقشی فعّال و سازنده در فرهنگ ملّی دارد.» او عقیده دارد: «جشنواره، تئاتر را به حرکت درمی‌آورد آن را ارتقا می‌دهد و در نقد این هنر مؤثر است.» وی اظهار امیدواری می‌کند که این جشنواره «سنگ اولیه یک برنامه تئاتر سالانه باشد که روحیه جمع‌گرایی را نزد تئاتریستها خلق کند.»

درباره نحوه انتخاب نمایشنامه‌های شرکت داده شده عضو کمیته جشنواره عماد متولی می‌گوید: «در ابتدا قرار شد نمایشنامه‌های خاص جشنواره شرکت داده شوند اما چون امکانات مادی تئاترهای خصوصی زیاد نیست تصمیم بر این شد که نمایشنامه‌هایی که در بارد قیام (انتفاضه) نوشته و کار شده‌اند، به نمایش درآیند.»

پیرامون مشکلات تئاتر و نمایش شبانه آن که ساکنان کرانه باختری و نوار غزّه نمی‌توانند به دلیل وضعیت به‌هم ریخته امنیّتی و سختی رفت و آمد در آن شرکت کنند، عماد متولّی اضافه می‌کند «انجمن کوشش بسیار دارد که تا جایی که امکان دارد، نمایشنامه‌ها در صبح به‌اجرا درآید.»

درباره انتقال جشنواره به اماکن دیگر متولّی ادامه می‌دهد: «ما تلاش داریم که جشنواره را به شهرهای دیگر همچون الناصره منتقل سازیم و تماسها در این مورد ادامه دارد. همچنین نمایشنامه‌هایی که از سوی کمیته جشنواره برگزیده می‌شوند در شهرها و روستاهای کرانه باختری اجرا خواهد شد.»

در جواب این سؤال که چون جشنواره در یکی از مراحل بحرانی قیام فلسطین برپا می‌شود. آیا موفّق خواهد بود یا نه؟ دبیر کل انجمن، احمد بوسلعوم می‌گوید «قیام برای استقلال و تحقّق انسانیّت انسان فلسطینی ایجاد شده است، اینکه در بین این مردم خبری از ابداع و خلّاقیّت نباشد جای سؤال دارد. امّا اگر دارای اثرهای ادبی، هنری و فرهنگی باشد امری طبیعی است.» و اضافه می‌کند: «ما می‌خواهیم زیبایی زندگانی را که در آنیم و مردم ما برای آن قربانی می‌شوند، جلوه‌گر سازیم.»

شایان ذکر است که انجمن تئاتریستهای فلسطینی در زمستان ۱۹۸۸ تاسیس شد و اینک ۷۴ عضو دارد.

اطلاعیه (برای دست اندرکاران تئاتر شهرستانها)

مجله سوره ضمن ارج گذاری به کار تمامی عزیزان شهرستانی در زمینه‌های متنوع هنر تئاتر، مفتخر است صفحاتی از جریده مطبوع را با آغوش باز در اختیار تئاتر شهرستانها از سراسر کشور قرار دهد.

عزیزان و هنرمندان علاقه‌مند، در صورت تمایل می‌توانند به وسیله مکاتبه یا مکالمهٔ تلفنی با ما تماس حاصل کنند. استقبال شما موجب امتنان دست اندرکاران مجله است.

مطالبی که می‌توانید در مجله داشته باشید شامل انواع زیر است:

۱. نمایشنامه (که به صورت معرفی در صورت ارسال سه نسخه انجام خواهد پذیرفت) چاپ شده.

۲. مطالب و کتابهای آموزشی چاپ شده در زمینه تئاتر (در صورت ارسال سه نسخه)

۳. اطلاعات متقن درباره تماشاخانه‌ها یا پیدایش و رشد تئاتر در شهرستانها

۴. خبرهای تازه از فعالیتهای تئاتر شهرستانها.

۵. کشف و معرفی شکوفه‌های نابغه در زمینه‌های مختلف هنر تئاتر

۶. اطلاعات دقیق و اصولی از مشکلات تئاتری شهرستانها و راه‌حلهای مناسب برای آن.

۷. موفقیتهای جالب تئاتر در شهرستان و کارهای در دست اقدام (ذکر جزئیات و خلاصه نمایشها یا حتی الامکان نمایشنامه‌ها الزامی است)

در صورت تمایل می‌توانید با دعوت از منتقدین مجله، جهت مطرح شدن نمایشهای اجرایی‌تان اقدام کنید.

با ما به آدرس

تهران: تقاطع خیابانهای استاد نجات اللهی و سمیه، ساختمان ۲۱۳، طبقه چهارم، دفتر مجله سوره، صندوق پستی: ۱۵۸۱۵/۱۶۷۷

و تلفنهای: ۹ـ ۸۲۰۰۲۳/ داخلی ۸۸ مجله سوره.

● اخبار پشت پرده از کتابهای تئاتری

■ انتشارات برگ، منتشر خواهد کرد:

ـ دو نمایشنامه همراه: (مقصر کیه؟) و (شهودان)، از «صادق عاشورپور»

ـ دو نمایشنامه همراه: (اسفنکس) و (افسانه لیلیث)، از «نصرالله‌قادری»

ـ نمایشنامه (به سوی دمشق)، از «یوهان اگوست استریندبرگ»، ترجمه «ایرج زُهری»، با مقدمه «نصرالله قادری».

■ انتشارات نمایش، منتشر خواهد کرد:

ـ نمایشنامه: (غروب یك برکه)، از: «حسین فرخی»

ـ نمایشنامه: (مرغابیهای وحشی)، از: «هنریك ایبسن»، ترجمه: «بهزاد قادری ویدالله آقاعباسی».

ـ سه نمایشنامه همراه: (به من دروغ بگو)، (مثل همیشه)، (زخمه بر زخم)، از «نصرالله قادری»

ـ نمایشنامه: (مگر من)، از: «صادق عاشورپور»

و بالاخره از دفتر تهیه و تدوین و تولید متون نمایشی:

ـ نمایشنامه: (آرزوهای یك معلم)، از: علی اظهری.

این دفتر وابسته به مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است.

● نمایشنامه‌های منتشر شده سازمان تبلیغات اسلامی از واحد تئاتر حوزه هنری

ـ «دشت خون» نوشته: رحمت ا... محرابی

ـ «وقتی که گرگ زوزه می‌کشد»، نوشته: حسین زاهد نامقی

ـ «با گل کویر»، نوشته: مهدی حجوانی

ـ «پرواز از قفس»، نوشته: مسلم قاسمی

مسابقه‌نمایشنامه‌نویسی

بسمه‌تعالی

مؤسسه نشر هنر اسلامی وابسته به معاونت فرهنگی، اجتماعی و هنری بنیاد مُستضعفان و جانبازان در راستای فعالیتهای فرهنگی، هنری و همچنین ارج نهادن به مقام والای جانبازان عزیز و آزادگان جانباز و تشویق و تقویت هنرمندان و نویسندگان به مناسبت روز جانباز اقدام به برگزاری مسابقه نمایشنامه‌نویسی در زمینه موضوعات ذیل نموده است به همین منظور کلیه نمایشنامه‌نویسان را دعوت به همکاری می‌نماید.

۱ـ موضوع:

محور اصلی نمایشنامه باید جانبازان و آزادگان جانباز در ابعاد

الف ـ جانباز و ایثار ب ـ جانباز و خانواده

ج ـ جانباز و اجتماع د ـ جانباز و تلاش و کار و ابتکار

هـ ـ جانباز و آموزش و تربیت و ـ جانباز و تفریحات سالم

ز ـ جانباز و ورزش ح ـ جانباز و...

ـ آثار می‌توانند در قالبهای میان‌پرده، کوتاه، بلند و در زمینه‌های کمدی و درام باشد.

۲ـ نتایج مسابقه:

الف ـ هیئت داوران یك اثر را به عنوان اثر ممتاز و سه نمایشنامه را به عنوان آثار برتر انتخاب و در روز معلم معرفی خواهند نمود و به نویسندگان آن جوایز ارزنده‌ای اهداء خواهد شد.

ب ـ چنانچه آثاری جهت چاپ انتخاب گردد حق تالیف به نویسنده با توافق طرفین پرداخت خواهد شد.

ج ـ آثاری که برای اجرا انتخاب می‌شوند با هماهنگی نویسنده اجرا خواهد شد.

د ـ آثار ارسالی در صورت حذف از مسابقه عودت داده خواهد شد.

۳ـ مهلت ارسال آثار

علاقمندان به شرکت در این مسابقه باید حداکثر تا تاریخ ۶۹/۱۱/۳۰ آثار خود را به صورت تایپ شده و یا بطور خوانا برروی یکطرف کاغذ نوشته و به آدرس تهران میدان انقلاب روبروی سینما بهمن ـ بازارچه کتاب ـ طبقه اول مؤسسه نشر هنر اسلامی و یا به صندوق پستی ۵۷۶/ ۱۳۱۴۵ ارسال دارند تا پس از مراحل داوری در روز معلم آثار ممتاز و برتر معرفی گردند.

مؤسسه نشر هنر اسلامی
وابسته به معاونت فرهنگی، اجتماعی، هنری بنیاد مستضعفان و جانبازان

فردریش دورنمات درام‌نویس بزرگ معاصر درگذشت

دورنمات نویسنده و نمایشنامه‌نویس سوئیسی که به زبان آلمانی آثارش را به رشته تحریر درمی‌آورد، روز پنجشنبه مورخه ۶۹/۹/۱۵ در سن ۶۹ سالگی به دنبال یك سکته قلبی شدید درگذشت.

مجله سوره در شمارهٔ آینده راجع به زندگی و آثار او تحلیل نسبتاً مفصلی خواهد داشت.

تسلیت

با کمال تاسف خبردار شدیم که والدهٔ مکرمه استاد عزیز آقای تاجبخش فنائیان به رحمت ایزدی پیوسته‌اند. ماهنامهٔ سوره مصیبت وارد را به ایشان و بازماندگان آن مرحومه تسلیت می‌گوید.

«هستهٔ آتشفشانی سینما»

«بهروز افخمی»

■ چشم سفید سینما کافی است نور واقعی خود را بتاباند تا جهانی را به آتش بکشد. ولی اکنون لازم نیست نگران باشیم: نور سینما به نحو اطمینان بخشی مقیّد و بی‌رمق شده است.

لویی بونوئل. مانیفست

قسمت اول

می‌رسد مردی که زنجیر غلامان بشکند
دیده‌ام از روزن دیوار زندان شما

به یاد می‌آورم، در حدود بیست سال پیش. یعنی زمانی که صنعت فقیر سینما در ایران، تحت تاثیر توفیق هنری و تجارتی فیلمهای «گاو» و «قیصر» تکانی خورده بود و می‌رفت تا بعنوان بخشی از فعالیت فرهنگی و هنری در این مملکت. حیثیت و اعتباری کسب کند، دار و دستهٔ هواداران «هنر مخنث»، برای خنثی کردن آثار حرکتی که زمین زیر پایشان را می‌لرزاند، در اطراف «فیلمی» اجتماع کرده بودند و هیاهو می‌کردند که «هنر برتر از گوهر آمد پدید» و اوّلین شاهکار واقعی سینمای ایران روی خشت افتاد. نام «شاهکار» مربوطه درست یادم نیست: «فریدون در فیشرآباد» بود یا «سیاوش در تخت جمشید»: به هرحال یکی از فرمایشات دربار بود امّا آنقدر مُهمل از آب درآمده بود که خود سفارش‌دهندگان، حوصله نکرده بودند آن را تا آخر تماشا کنند. طرفه آن بود که شوالیه‌های مدافع «هنر مخنث» به هیچ قیمت رضایت نمی‌دادند و معتقد بودند ارزش واقعی «فیلم» مورد بحث، بیست سال بعد آشکار خواهد شد! اکنون که بیست سالی از آن دوران می‌گذرد و کسی نام فیلم مربوطه را هم، درست بیاد نمی‌آورد: طرح کردن دوبارهٔ آن دعوای مضحک لطفی ندارد امّا این نکته را از باب مثال آوردیم تا صحت و سقم اصل دعوی را، ارزیابی کنیم زیرا اگرچه «سیاوش در تخت جمشید» یا «فریدون در فیشرآباد» فیلم مزخرفی برای تمام دورانهاست: این ادعا که تاثیر واقعی و نهایی یك فیلم خوب یا هرفعالیت فرهنگی و اجتماعی هوشیارانه، ممکن است سالها بعد از عرضهٔ آن ظاهر شود، به گمان ما می‌تواند مبنای یك نظریهٔ معقول و مقبول در مورد ساز و کار ثمردهی فعالیت‌های ذهنی و فرهنگی انسان باشد.

●

تاریخ هنر و فرهنگ، با آثار بزرگی که سالها بعد از ظهور، تاثیر واقعی خود را آشکار

نموده‌اند: نقطه‌گذاری شده است. یکی از مشهورترین و مؤثرترین نمونه‌های این مدعا رُمانهای نویسندهٔ بزرگ روس، یعنی «فیودور داستایوسکی» است. آنچه «داستایوسکی» می‌نوشت و عرضه می‌کرد، در زمان خودش البتّه موفق و مقبول بود. امّا در آن دوران هیچ‌کس نمی‌توانست حدس بزند که تأثیر این داستانها، در محدودهٔ سرگرمی، تخیّل و حتّی تفکّر، محدود نخواهد ماند و روزگاری فراخواهد رسید که رفتار اجتماعی و سیاسی مردم روسیه و بسیاری از بخش‌های دیگر عالم، مطابق الگوی القایی مکتوم در نوشته‌های آن رُمان‌نویس حیرت‌انگیز، شکل خواهد گرفت. به هرحال در سالهای آخر قرن نوزده و اوایل قرن بیست، تحت سازماندهی احزاب مختلف انقلابی، مردان و زنانی ظاهر شدند که به قوارهٔ قهرمانان رمانهای او ساخته شده بودند. یعنی هم در عرصهٔ تفکّر و هم در میدان عمل، از منش و رفتار آدمهایی تقلید می‌کردند که سالها قبل، در میان اوراق داستانهایی مانند «جنایت و مکافات»، موجودیت یافته بودند. نقشی که «داستایوسکی» در تاریخ روسیه قرن بیستم داشت، آن‌چنان عظیم و عمیق بود که بسیاری از ادراک آن عاجز مانده‌اند. یعنی در توضیح شباهت مرموز میان حوادث و قهرمانان داستانهای او، با وقایع سیاسی این قرن و عاملان آن وقایع، به این توجیه متشبث شده‌اند که: «داستایوسکی» انقلاب روسیه را «پیشگویی» کرد. ظاهراً برای آنها تصوّر این که «داستایوسکی» قدرت «پیشگویی» داشته و از نیروهای جادویی یا پیامبرگونه بهره‌برداری می‌کرده آسانتر از قبول این نکته است که افکار و تخیّلات این هنرمند، در وقوع انقلابهای سال ۱۹۱۷ و حوادث بعد از آن، تأثیر مستقیم داشته است امّا واقعیت این است که اثر انگشت داستایوسکی، روی تاریخ روسیهٔ جدید، اگر بیش از کارل مارکس نباشد کمتر نیست. سازوکار این تأثیر نیز چندان پیچیده نیست و برای توضیح آن نیازی به تشبث ابتدائی به نیروهای جادویی، اهریمنی یا روحانی، وجود ندارد.

انقلابیون ریز و درشتی که اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، زیر چتر حزب سوسیال دمکرات کارگری روسیه گرد آمده بودند، همانقدر که در زمینه تحلیل اوضاع اقتصادی اجتماعی و سیاسی، تحت نفوذ افکار مارکس و انگلس قرار داشتند، در عرصهٔ اخلاق و رفتار و منش شخصی، از آدمهای داستانهای داستایوسکی سرمشق می‌گرفتند. البتّه مفهوم این سخن آن نیست که تمام آن شورشیان سودایی، قصّه‌های رُمان‌نویس شوریده حال ما را خوانده بودند، همانطور که مفهوم مارکسیست بودن لزوماً این نبوده و نیست که شخص، نظریات مارکس و انگلس را بی‌واسطه و به دقّت مطالعه کرده باشد. به هرحال آن ملغمهٔ عجیب و جذّاب کفر و ایمان، تنفّر و عشق و تفکّر و هذیان که به هیئت اشخاصی مانند «لنین»، «تروتسکی» و «استالین» ظاهر شد و بارزترین ویژگی‌اش در جدال خونین و ستم‌کرانه با ستم‌گری خودنمایی می‌کرد، آدم را بیشتر به یاد «راسکلنیکف» (قهرمان داستان جنایت و مکافات) می‌انداخت تا مارکس و انگلس...

●

از «سامرست موآم» نقل است که: «می‌گویند قهرمانان بالزاک، بیشتر شبیه افراد نسلی بودند که پس از او به جهان آمد تا شبیه افرادی که او قصد داشت توصیف کند. من بنابر تجربهٔ خودم می‌دانم که بیست سال پس از آنکه کیپلینگ، اوّلین داستانهای مهمّ خود را نوشت، در اطراف و اکناف مناطق دوردست امپراتوری انگلیس، مردانی پراکنده بودند که اگر نفوذ و تأثیر نوشته‌های او نبود، هرگز چنانکه بودند نمی‌شدند. او نه فقط خصوصیّات روحی و فکری و اخلاقی آفرید، بلکه انسانها را به قالب ریخت. آدمهای مورد وصف او، مردانی دلیر و پاکیزه بودند و وظایفی را که برای آنها تعیین شده بود بنابر بینش خود، تا آخرین حد توانایی انجام می‌دادند این باعث تأسف است که، بنابه دلایلی که لازم نمی‌دانم وارد آنها بشوم: این افراد میراثی از نفرت به جای نهادند» گفتنی است، اهم دلایلی که موآم ذکر آنها را لازم نمی‌داند به این نکته مربوط است که کیپلینگ فراماسون بود و از طریق داستانهایش، فراماسونری را تبلیغ و تشویق می‌کرد امّا تفصیل این نکته به بحث ما نیز دخلی ندارد.

●

اگر پذیرفته باشیم که در دنیای امروز فیلمسازان جای رمان‌نویسان را گرفته‌اند. می‌باید در میان آنها به دنبال نخبگانی جستجو کنیم که تاریخ امروز را رقم می‌زنند و آدمهای امروز را به قالب می‌ریزند. به گمان من «جان فورد» نمونهٔ بی‌نظیر و تقریباً کامل چنین فیلمسازی است. او از «وسترن» یک نوع فیلم جذّاب و با حیثیت بوجود آورد که اسطوره‌های دنیای جدید را، بعنوان تاریخ امریکا عرضه می‌کرد. فیلمهای جان فورد، نه تنها روی صدها میلیون بیننده در سرتاسر دنیا تأثیری تدریجی امّا عمیق و ریشه‌دار داشت، بلکه از طریق نفوذ در ذهن فیلمسازان دیگر و شکل دادن به بسیاری از الگوها و کلیشه‌های فیلمسازی، باعث به‌وجود آمدن جریانها و مکاتب گوناگون، در مقاطع مختلف تاریخ سینما شد. به نحوی که می‌توانیم ادعای «ورکور» را در مورد «چخوف»: در مورد «جان فورد» هم تکرار کنیم و بگوییم: «هیچ فیلمسازی بعد از جان فورد نیامده، مگر این که مستقیم یا غیر مستقیم تحت تأثیر او باشد» گذشته از این می‌توانیم آنچه را در تعظیم کیپلینگ گفته‌اند، به فورد نیز نسبت دهیم، یعنی بگوییم: همانطور که کیپلینگ سبب شد تا مردم انگلیس وجود امپراطوری خود را باور کنند «فورد» هم کاری کرد که مردم آمریکا به کشور خود ایمان بیاورند. البتّه او برای رسیدن به این نتیجه از آداب و سنن و فرهنگ سرزمین مادری خویش، یعنی ایرلند استفاده کرد یعنی با تزریق روحیه ایرلندی به تاریخ فقیر و مغشوش امریکا، لحنی افسانه‌وش و در عین حال باورپذیر خلق کرد که نفوذ و تأثیر عمیق فیلمهایش را باعث شد. البتّه یک تفاوت بسیار مهم میان فورد و کیپلینگ وجود دارد، یعنی کیپلینگ در دورانی به عظمت امپراتوری انگلیس یاری رساند که ماهیّت

متجاوز و ستمکر این کشور، کاملاً آشکار بود و اصلاً عضویت خود او در فراماسونری، نشان می‌دهد که وی عامل آگاه و متعامد بسط و گسترش سیطره صهیونیزم بوده است امّا «فورد» در دورانی به تقویت روحیه و اعتماد به نفس مردم امریکا کمک کرد که نفوذ قطعی و تعیین‌کننده صهیونیزم روی این کشور، کاملاً آشکار نشده بود و این کشور جوان با سیاست خارجی انزواجویانهٔ خود، قبلهٔ آمال و حکومت نمونهٔ بسیاری از آزادیخواهان و انقلابیون دنیا بود. حکومت آمریکا، تا پایان نیمهٔ اول قرن بیستم، برای کثیری از مردم آزاده و حقیقت‌جوی دنیا، نمونه‌یی بود که قابلیت تبدیل شدن به یک حکومت واقعاً مردمی را نشان می‌داد و شاید آخرین امید کسانی که کمان می‌کردند دست‌یابی به دمکراسی حقیقی، ممکن و عملی است، محسوب می‌شد. یک آمریکایی میهن‌دوست، در آن دوران، می‌توانست دچار این توهم شود که قتل عام سرخپوستان «بدوی» برای بسط تمدن، اجتناب‌ناپذیر بوده یا زردپوستانی که در اسیای جنوب شرقی بوسیلهٔ ارتش امریکا نابود شدند «قابل چشم‌پوشی» بوده‌اند. امّا انحطاط اشکار امریکا در نیمهٔ دوم این قرن، از نظر «فورد» پنهان نماند و با توجّه به اینکه وی خویشتن را در اوج کیری عظمت و اقتدار این کشور به‌طور جدّی و هولناکی دخیل می‌دانست، ناکزیر در مورد نتایج اسف‌بار فساد فزایندهٔ آن نیز، احساس مسئولیت می‌کرد. چنین شد که این فیلمساز، استثنائاً «با معرفت» امریکایی، تصمیم کرفت «بت»هایی را که خودش برای امریکا ساخته بود بشکند و حیثیت‌هایی را که در راه اقتدار و عظمت امریکا قربانی کرده بود، اعاده نماید. فیلمهایی مثل «آخرین هورا»، «جویندکان»، «مردی که والانس را کشت»، «کروهبان راتلج» و «پاییز شاین» برای مقابله با توهّمات خود بزرک‌بینانه و بیمارکونهٔ مردم امریکا ساخته شدند. این فیلمها روی هم رفته تصویر امریکایی پاکیزه و هوشیار و فداکار را که همه جا مشغول پیکار برای به کرسی نشاندن مشعل آزادی و بسط تمدّن است به تمسخر می‌کرفت و شخصیت‌های نیمه تاریخی- نیمه افسانه‌یی ساخته و پرداخته در فیلمهای قدیمی خود «جان فورد» را، به رنک طعن و تمسخر ملکوک می‌کرد. اسطوره‌شکنی «فورد» امّا به مذاق تماشاکران امریکایی خوش نیامد و فیلم‌های آخر وی، یکی پس از دیکری با عدم موفّقیت تجارتی روبرو شد. به این ترتیب، هنرمند برسر دوراهی نفس و وجدان قرار کرفت. یعنی یا می‌بایست به مداحی ملتی می‌پرداخت که لایق مدح نبودند و یا دست از فیلمسازی برمی‌داشت. «جان فورد» راه دوم را برکزید، یعنی داوطلبانه پروندهٔ فیلمسازی خود را بست و در حالی که هنوز به سن بازنشستکی نرسیده بود: بازنشسته شد...

با وجود اینکه فیلمهای آخر «فورد» از لحاظ ارزشهای مطلق هنری، روی هم رفته از بهترین آثار او هستند و اوج توانایی فنی، حساسیت هنرمندانه و لطافت روح فیلمسازی را نشان می‌دهد که به دلیل همین قهر پرشکوه با آمریکای منحط شده و به‌رغم کذشت بیش از بیست و پنج سال از پایان کارش، در رفتنی مهیب، بی‌همراه پرواز می‌کند امّا ناکامی او در شکستن اسطوره‌یی که خود آفرینندهٔاش بود، می‌باید برای هردوستدار فیلم و فیلمسازی، عبرت‌آموز باشد. شکست فیلمسازی با اقتدار فورد، برای ما حاوی این هشدار است که اسطوره‌سازی در سینما، به دلیل یکی از توانایی‌های ذاتی آن، یعنی نفوذ هیپنوتیزمی در اعماق ذهن ناهشیار مخاطب و همچنین به دلیل موافقت روانی توده‌های مردم با شیرینی افسانه‌های «واقع‌نما» بسیار آسانتر از اسطوره‌شکنی است، به علاوه یکی دیکر از خواص ذاتی سینما این است که تصویر هر شیئی را پاکیزه‌تر، زیباتر و بزرکتر از خود آن شیء نشان می‌دهد (از یک اتاق معمولی فیلمبرداری کنید، خواهید دید که تصویر آن روی پرده شیک‌تر، تمیزتر و اسباب و اثاثه آن کرانقیمت‌تر از اصل به نظر می‌رسد) یکی از علّت‌های شیفتکی اغراق‌آمیز نامعقولی که بسیاری از مردم نسبت به بازیکران مورد علاقه خویش ابراز می‌کنند، همین خاصیت خودبخودی ایده‌آل‌سازی سینما است. بنابراین کوشش برای نشان دادن جنبه‌های پست و زشت زندکی و تاکید بروجوه مسخره و پوچ و پلید واقعیت، یا (مانند فیلم‌های آخر فورد) به شکست فیلمساز در برقراری ارتباط با تماشاکرانش می‌انجامد و یا منجر به نتایج هول‌انکیزی در جهت تعالی بخشیدن به پلیدی و پستی خواهد شد. شرح این نکته، یعنی توانایی سینما در زیبا نمودن فساد و پلیدی و شر که آکاهانه مورد استفاده بسیاری از شیاطین توانا در هنر فیلمسازی قرار کرفته، بحث مفصلی لازم دارد که در حوصله این مقال نمی‌کنجد. همین‌قدر می‌کوییم که: سیطره صهیونیزم برسینمای هالیوود، هدف اصلی خویش را در نشر و کسترش فساد و شرارت میان توده‌های عامه، از طریق تعظیم، تزیین و زیبا نمودن انواع پلیدی‌ها و انحرافات و با استفاده از روش جنک و کریز و کجدار و مریز، بطور آرام و نیمه پنهان اما پیکیر و مستمر، تعقیب می‌کند و بدبختانه در نیمهٔ دوم قرن اخیر، به کمک رسانهٔ نافذ و مقتدر «فیلم» موفقیت‌های تکان‌دهنده‌یی بدست آورده است. فعلاً روی سخن ما با آن کروه از مشتاقان فیلمسازی است که منکر تعهّدات اخلاقی و سیاسی هنرمندان نیستند و خلاصهٔ حرفمان هم این است که اسطوره‌سازی، خاصیت خودبخودی و موافق با ذات سینماست و جدال با این خاصیّت غالباً و به حکم طبیعت «فیلم» مقرون به شکست بوده است. بنابراین هر فیلمساز، باید قبل از بالا بردن پرچمی که قصد به

■ واقعیت این است که اثر انکشت داستایوسکی، روی تاریخ روسیهٔ جدید، اکر بیش از کارل مارکس نباشد کمتر نیست.

- تماشاکری که در سالن تاریک نمایش به پرده خیره شده است. در حالتی نیمه هیپنوتیزم شده قرار دارد و تمایلی ناخود آکاه برای «باور کردن» یا واقعی پنداشتن اشیاء، حوادث و آدمهایی که می‌بیند، نشان می‌دهد.

■ در سینما دنیایی بازتاب می‌یابد که از نسخه اصلی و واقعی زیباتر، دلپذیرتر، عظیم‌تر و خلاصه «آرمانی‌تر» یا «حقیقی‌تر» به نظر می‌رسد.

اهتزاز درآوردن آن را دارد، خوب فکر کند و همهٔ جوانب و نتایج این کار را بررسی نماید؛ زیرا پرچمی که سینما در مقابل چشمان توده‌ها بالا ببرد، دیگر به این سادگیها پایین آوردنی نیست.

●

اکنون شاید بتوانیم رئوس کلی ادعای خود را، در مورد خواص ذاتی سینما و روش استفاده از آن، بصورت فشرده‌یی عرضه کنیم:

الف- مهم‌ترین خاصیت تصویر سینمایی ویژگی «باورپذیرانه» یا «واقع‌نمایانه» آن است. این خاصیت ارتباطی با واقع‌گرایی (رئالیسم) ندارد و نباید با آن مشتبه شود. تماشاگری که در سالن تاریک نمایش به پرده خیره شده است، در حالتی نیمه هیپنوتیزم شده قرار دارد و تمایلی ناخودآگاه برای «باور کردن» یا «واقعی پنداشتن» اشیاء، حوادث و آدمهایی که می‌بیند، نشان می‌دهد. از نظر این خاصیت سینما، تفاوتی میان فیلم‌های واقع‌گرا (رئالیست) و فیلم‌های ناواقع‌گرا (اکسپرسیونیست، سوررئالیست، علمی- تخیلی، بی‌زمان و یا تاریخی) وجود ندارد. و فیلمی مثل «جنگهای ستارمیی» همانقدر باورپذیر به نظر می‌رسد که مثلاً «دزد دوچرخه» یعنی همهٔ انواع فیلم‌های داستانی اگر «خوب» ساخته شده باشند. نزد تماشاگر تمایل قدرتمندی را در جهت واقعی پنداشته شدن، برمی‌انگیزند. منظور ما از «خوب» ساخته شدن این است که فیلمساز، آگاهانه در جهت تقویت «واقع‌نمایی» فیلم خود کوشش کند و از بکارگیری تمام عواملی که موجب خروج تماشاگر از حالت نیمه هیپنوتیزم شده و بازگشت هوشیاری به وی می‌گردد؛ اجتناب نماید. استفاده از زوایای غریب و ناآشنا، حرکات دوربین چشمگیر و پیچیده، عدسی‌های ایجادکنندهٔ اعوجاج شدید و آشکار، محدود کردن عمق میدان، شکستن خط فرضی و بسیاری از خطاهای فنی دیگر می‌تواند ناهشیاری تاثیرپذیرانهٔ تماشاگر را از بین ببرد. همچنین هرگونه تقلید از روش فاصله‌گذاری در تئاتر (مخاطب قرار دادن دوربین یا نگاه کردن بازیگر به آن و...) موجب تضعیف این ویژگی خواهد شد.

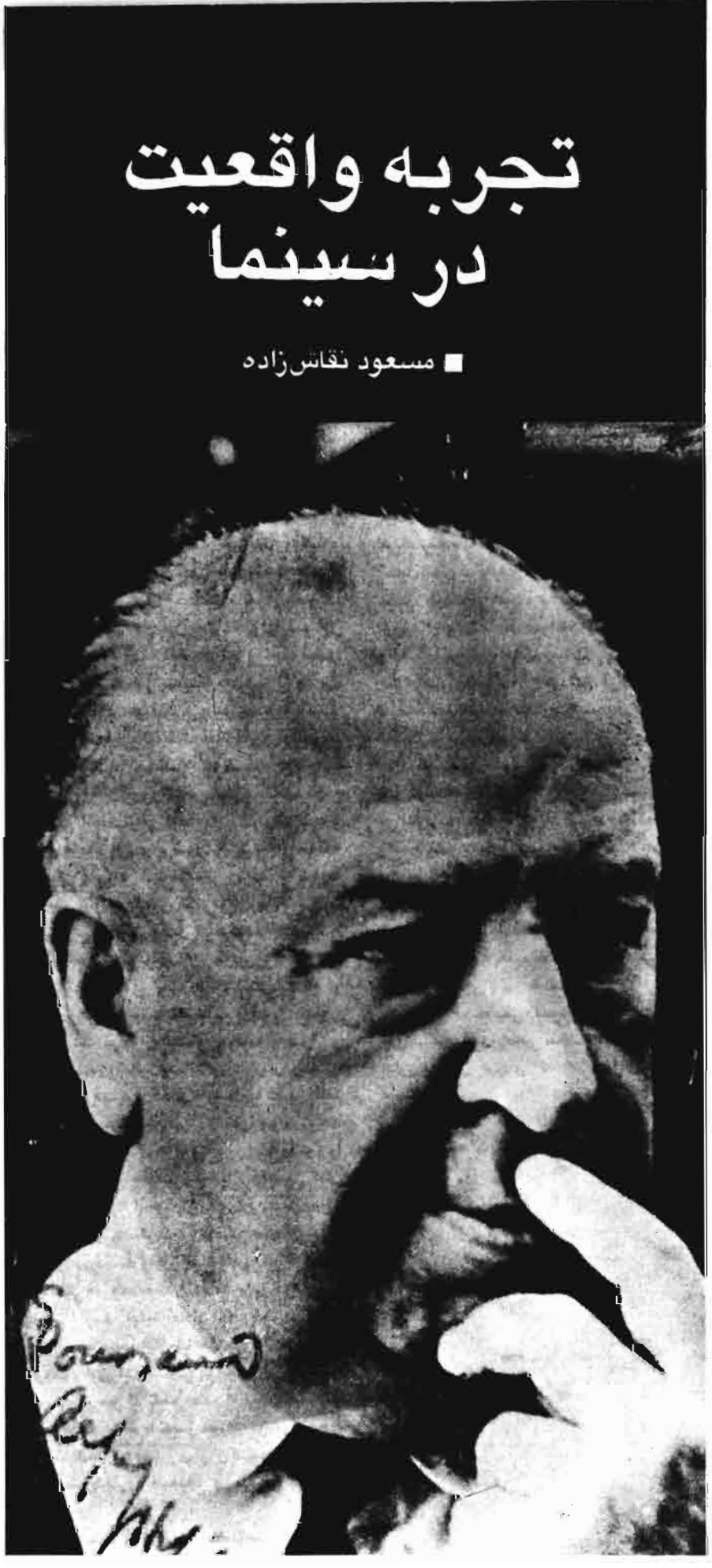
ب- دومین خاصیت اصلی تصویر سینمایی، به توانایی آن در «ایده‌آلیزه» کردن موضوع، مربوط می‌شود. تصویر هرچیز از خود آن زیباتر و پاکیزه‌تر به نظر می‌رسد. هنگام عرضهٔ این تصویر روی پردهٔ سینما، بزرگ شدن آن در ابعاد غیر عادی، به تشدید و تعمیق تاثیر آن می‌انجامد. بنابراین مجموعاً می‌توان این‌طور تعبیر کرد که در سینما دنیایی بازتاب می‌یابد که از نسخه اصلی و واقعی زیباتر، دلپذیرتر، عظیم‌تر و خلاصه «آرمانی‌تر» یا «حقیقی‌تر» به نظر می‌رسد. این خاصیت نیز، چندان با خصوصیات موضوع تصویر مرتبط نیست. یعنی مثلاً یک خیابان کثیف و شلوغ، روی پرده سینما می‌تواند محل مطلوبی برای زندگی کردن به نظر برسد و یک بازیگر نازیبا (مثلاً همفری بوگارت) می‌تواند تبدیل به مدل جذابیت و زیبایی بشود و معیارهای جدیدی در موارد «زیبایی‌شناسی» به‌وجود بیاورد. خلاصه اینکه تصویر سینمایی، موضوع خود را تا حدی «ایده‌آلیزه» می‌کند و بی‌عیب و نقص جلوه می‌دهد.

ج- درجهٔ تاثیر و نفوذ ویژگی‌هایی که ذکر شد، با شرایط و موقعیت نمایش فیلم و خصوصیات ذهنی تماشاگر بستگی تام دارد. عرضهٔ یک فیلم در سالن سینما، بسیار بیش از نمایش همان فیلم در تلویزیون موجب بروز خواص ذاتی تصویر سینمایی می‌شود و نمایش فیلمی روی صفحهٔ یک تلویزیون بزرگ، وقتی که اتاق نسبتاً تاریک و ساکت باشد؛ بسیار مؤثرتر از عرضهٔ همان فیلم در یک تلویزیون کوچک و در میان یک سالن روشن و شلوغ خواهد بود همین طور فیلمی که دو یا چند بار دیده شود، روی مخاطب تاثیری مضاعف خواهد داشت. در عین حال، عمق تاثیر این خواص ذاتی به وضع تماشاگر نیز وابسته است. یک کودک دبستانی بسیار بیشتر از یک مرد میانسال تصویر سینمایی را «ایده‌آلیزه» می‌کند و واقعی می‌پندارد و یک خانم خانه‌دار و کم‌تجربه، مثلاً در هنگام تماشای یک صحنه تعقیب با اتومبیل، بیشتر از یک راننده متبحّر و متخصّص در مسابقات اتومبیلرانی تحت تاثیر قرار می‌گیرد و از نظر عاطفی درگیر می‌شود. شاید بتوان مسئله را به این صورت تحت قاعده آورد که، به نسبت افزایش سن و تعمیق تجربیات تماشاچی، نفوذپذیری او در مقابل فیلم کاهش می‌یابد و آشنایی تخصصی بینندگان. با زمینه‌های خاصی از زندگی، آنها را در مقابل تاثیر فیلم‌هایی که در همان زمینه ساخته شده‌اند، تا حدی مصون می‌نماید. می‌توان تصوّر کرد که رهبران و ادارمکنندگان «مافیا» که با این سازمان جنایت، آشنایی نزدیک و عملی دارند، با دیدن فیلم «پدرخوانده» تفریح کنند امّا مشکل بشود پذیرفت که آن ابر گانگسترهای واقعی، فیلم مذکور را «باور» کنند و «حقیقی» پندارند. همچنین گمان می‌کنم بشود ادّعا کرد که توده‌های مردم شهرنشین و جنگ ندیده، فیلمی مثل «افق» را «باور» می‌کنند امّا رزمندگانی که شب‌ها و روزهایی در جبهه گذرانده‌اند و از جنگ لمس نزدیکی دارند، بیشتر تحت تاثیر لحن و شیوهٔ فیلمهایی مثل «دیده‌بان» یا «مهاجر» قرار می‌گیرند. با وجود این همهٔ کسانی که نوجوانی را سالها پیش پشت سر گذاشته‌اند، از دیدن فیلم‌های محبوب و خاطره‌انگیز دوران کودکی تعجّب خواهند کرد، زیرا بسیاری از آن فیلمها، اکنون به نحو حسرت‌باری ضعیف و بی‌رمق به نظر می‌رسند.

د- فیلمسازی که تمام خصوصیّات تشریح شده را در نظر بگیرد و موافق با توانایی‌های ذاتی سینما کار کند، در معرض این امکان قرار خواهد گرفت که به هستهٔ قدرتمند و آتشفشانی هنر فیلم: دست یابد و به تعبیر «بونوئل»: «جهانی را به آتش بکشد»[1] چنین فیلمسازی می‌تواند اسطوره‌های دنیای فردا را به‌وجود بیاورد. فیلم‌های وی، «واقع‌نما» و «باورپذیر» خواهد بود و اگر به اندازه کافی قوی باشد، مثل خاطرات واقعی و تجربیات اصیل در حافظهٔ بسیاری از تماشاگران، مخصوصاً کودکان کم‌تجربه و نقش‌پذیر، ثبت خواهد شد، رسوب خواهد نمود و در عمق روح ایشان کمین خواهد کرد. شخصیت و آیندهٔ بسیاری از تماشاگران و اعمال و تصمیم‌هایشان برمبنای توصیف‌های ضمنی و تکالیف مندرج در چنان فیلمهایی توجیه می‌گردد. کودکانی که تحت سیطره چنین فرآیند تلقینی قرار می‌گیرند، به اختیار و ارادهٔ خویش در طریق تبدیل شدن به چیزی که فیلمساز مطلوب دانسته است، حرکت می‌کنند و به تدریج به تجسّم عینی آرزوهای وی؛ تبدیل خواهند شد. البتّه وسعت واقعی نتایج این حادثه، سالها بعد ظاهر خواهد شد، یعنی زمانی که آن کودکان، بزرگ شوند، به عرصهٔ اجتماع قدم بگذارند و نحوهٔ زندگی، طرز تفکّر و منش خویش را بصورت رسم رایج درآورند. چنین است که دنیایی آتش می‌گیرد و فرو می‌ریزد و دنیای دیگری از میان خاکسترهای آن سربرمی‌آورد. امیدوارم نیازی به تفصیل این نکته نباشد که فرق بسیار است میان جهانی که «بونوئل» قصد سوزاندنش را دارد و دنیایی که فیلمسازان مسلمان، می‌بایست به آتش بکشند و گمان می‌کنم احتیاجی به تاکید روی این نکته نیز نیست که تا چه حد مشتاق هستم عمر داشته باشم و ظهور چنین فیلمسازهایی را در میان عاشقان «خمینی» ببینم... ببینم که از پردهٔ نورانی سینما روزنه‌یی ساخته‌اند برای دیدن و «باور» کردن مردی که می‌آید و منتظرش هستیم...

تجربه واقعیت در سینما

■ مسعود نقاش‌زاده



«من هیچ علاقه‌ام ندارم برای یک گروه کوچک فیلم بسازم، دلم می‌خواهد آن را برای همه بسازم. در حقیقت
من هیچ اهمیتی به حرفهای منتقدین نمی‌دهم، نگرانی من
این است که آیا مردم از فیلم خوششان می‌آید یا نه.»

هوارد هاوکس

«رابین وود»، مفسّر و منتقد سرشناس فیلم، مقدّمه کتابی را که درباره برخی از مهمترین فیلمهای هیچکاک نگاشته است، چنین آغاز می‌کند: «چرا باید هیچکاک را جدّی بگیریم؟»

دوستداران قدیمی سینما می‌دانند یکی از معدود مطالب جدّی و راهگشا، در زمینه شناخت واقعی ارزشهای سینمای هیچکاک، همین کتاب پرمغز رابین‌وود است. اگرچه این کتاب سالها پیش منتشر شده و ترجمه فارسی آن هم به طور مسلسل در یکی از جراید سینمایی این مملکت به چاپ رسیده است، امّا به نظر می‌رسد، وقت آن رسیده دوباره این سؤال به طور جدّی در مجامع سینمایی مطرح گردد، شاید سبب شود تا کسانی را که به سینمای مؤثّر و واقعی پشت کرده و سخت مشغول یافتن تئوری و دست و پا کردن اندیشه و توضیحات الحاقی برای فیلمهای بی‌رمقی هستند که تماشاچیان به دیدن آنها نمی‌روند، یک بار دیگر متوجّه سینمای واقعی کند. برای روشن کردن مبانی این بحث مقدّمه‌ای لازم است که چندان کوتاه هم نخواهد بود.

هراثر هنری علاوه براینکه حاوی ارزشهای زیبایی‌شناسانه است که می‌توان آنها را به طور نظری تجزیه و تحلیل کرد، در ارتباط با مخاطبان بالقوّه خود واجد حدّ نسبتاً معیّنی از جذّابیت است. من این جذّابیت، این نیروی ویژهٔ جلب مخاطب را به مثابه ذخیره‌ای از انرژی درونی یک اثر هنری در نظر می‌گیرم. البتّه میزان این انرژی با ارزشهای واقعی آن اثر- در اینجا فیلم- تناسب مستقیم دارد. این انرژی درونی همان چیزی است که وقتی تماشاچی در معرض تماشای فیلم قرار می‌گیرد، توسط عناصری بسیار و طی فرآیندی بسیار پیچیده از طریق حواس بینایی و شنوایی، تغییراتی در نظام احساسات و عواطف او ایجاد می‌کند. بسته به میزان انرژی منتقل شده به مخاطب و کیفیت انتقال آن، تغییراتی متناسب، در شبکه عصبی و عواطف و احساسات تماشاچی رخ می‌دهد. این تغییرات در ابتدا ایجاد لذّت یا تالم و تاثّر خاطر می‌کنند و سپس، احتمالاً دگرگونیهایی در اندیشه و رفتار آینده او باعث می‌شوند. چنانکه هربرت رید، مفسّر بزرگ هنر معاصر خاطرنشان می‌کند، «انسان در برابر شکل و سطح و حجم اشیائی که حاضر برحواس او باشند واکنش نشان می‌دهد و

بعضی از آرایشها در تناسب شکل و سطح و حجم اشیاء منجر به احساس لذّت می‌شوند، در حالی که نبودن آن آرایشها باعث بی‌اعتنایی یا حتّی ناراحتی و اشمئزاز است.»

از سوی دیگر هراثر هنری، زمانی انرژی نهفته در خود را آزاد می‌کند که تعداد مناسبی مخاطب را مجذوب خود کند و تحت تاثیر و نفوذ قرار دهد. شاهکارهای هنر در هرزمینه‌ای، همیشه توده بسیار وسیعی از مردم را مخاطب قرار داده و تا سالیان دراز به خود مشغول کرده و تحت تاثیر قرار داده‌اند. تراژدی «هملت» را در نظر بگیرید، به نظر می‌رسد شکسپیر بنای این تراژدی را چنان معماری و ترکیب کرده که همیشه انرژی آمادهٔ توزیع در خود دارد، کهنه نمی‌شود و طی سیصد سال همیشه و همه‌گونه خواننده‌ای را هم تحت تاثیر قرار داده است. یا شاعری چون حافظ. در هرکسی نفوذ و تاثیر می‌کند، از عارف و عامی تا زبانشناس و حافظ شناس. هرکس به اندازه وسع خود او را می‌فهمد و از او تاثیر می‌پذیرد. او با هرخواننده‌ای ارتباط برقرار می‌کند منتهی با هریک در سطحی معیّن و هرکدام را به وجهی از وجوه خود معطوف می‌سازد. و هیچ التزامی نیست کسی ادیب یا حافظ شناس باشد تا او را درک کند.

بنابراین فیلمها (و عموماً آثار هنری)ای که تعداد مناسب یا قابل توجّهی تماشاچی نداشته‌اند و با اقبالی روبرو نشده‌اند، از دوگونه خارج نیستند ـ یا این آثار چنان عرضه نشده‌اند تا مخاطبین مناسبی بیابند و انرژی خود را آزاد کنند و خوب می‌دانیم که این‌گونه موارد بسیار نادر است ـ و یا فی‌الواقع از ابتدا فاقد انرژی‌ای بوده‌اند، تا مخاطبین را تحت تاثیر قرار داده و انرژی خود را منتقل کنند و البتّه عدّهٔ این‌گونه آثار کم نیست. بایستی دانست ساختن و یافتن تئوریها و تفسیرهای گوناگون به ظاهر پیچیده و روشنفکرانه دربارهٔ فیلمهای بی‌رمق و فاقد انرژی، و متّصف کردن آنها به صفات مبهم و نامشخّص، کمکی به این‌گونه آثار نخواهد کرد. زیرا این فیلمها به دلیل مشکلی که درون خود دارند، هیچ نیرویی از بیرون نمی‌تواند در آنها تولید انرژی کند. برخی از بهترین فیلمهای هیچکاک، بسیار پرفروش و مردم‌پسند هستند و در سطوح بسیار وسیعی با تماشاچیان ارتباط برقرار کرده‌اند. مانند «روح» (۱۹۶۰) و «پنجره عقبی» (۱۹۵۴). گسترهٔ مخاطبینی که تحت تاثیر و نفوذ یک فیلم قرار می‌گیرند، نگاه و تلقّی هنرمند را از جهان پیرامونش، دریافت می‌کنند. اساساً یکی از کارکردهای اصلی هنر بایستی برهم زدن خاطر و تحریک دل‌آسودگیها و افکار و عادات دیرینهٔ ما باشد، تا در نتیجه آن روح ما تعادل روزمرّه خود را از دست بدهد و واکنش جدیدی در طرز تلقّی و ادراک ما از هستی و زندگی به وجود آورد. این ویژگی در فیلمهای هیچکاک وجود دارد و بسیاری از منتقدین به آن اشاره کرده‌اند. طرز تلقّی و جهان‌بینی یک هنرمند می‌تواند چنان تغییراتی در ذهنیات مخاطبان ایجاد کند که باعث دگرگونی رفتارها و عقاید یک جامعه شود و حتّی در رفتار و افکار یک نسل تاثیر روشن و واضحی برجای گذارد، چنانکه نویسندگانی چون «رودیارد کیپلینگ» و «فئودور داستایوسکی» در آثار خود شخصیّتهایی می‌آفریدند که بعدها نمونه‌های واقعی این شخصیّتها در اجتماع پیدا شدند.

وقتی شما فیلمی از هیچکاک می‌بینید و بعد از آن در انجام برخی از امور روزمرّه محتاطتر می‌شوید یا پاره‌ای از موقعیتها، شما را دچار ترس می‌کند، این حالت به خاطر آن نیست که هیچکاک آگاهانه شما را به این امور توجّه داده و یا از آنها برحذر داشته است، بلکه این قدرت و اصالت سینمای هیچکاک است که موفق می‌شود در تماشای زندگی عادی روزانه، بی‌آنکه توجّهی جلب شود، فضایی از وحشت و دلهره و ناامنی بیافریند و احساس مورد نظر خود را به شما القاء کند. بایستی بروازهٔ «القاء کردن» به طور اخص تاکید کنیم. زیرا هیچکاک چیزی را مستقیماً بیان نمی‌کند، بلکه همیشه با تدارک زمینه‌های مساعد روانی برای تماشاچی، تلقّی و احساس خود را از یک پدیده، در حالتی ناخودآگاه به تماشاچی می‌باوراند. همچنین باید توجّه داشت که تماشاچی براین تاثیر ناخودآگاه که از آن سخن می‌گوییم واقف است. برخلاف جار و جنجالهای روشنفکران که فریاد وا تماشاچی سرمی‌دهند و به خاطر فریب تماشاچی در سالن سینما و قالب کردن توهّم به جای واقعیت، سینه‌چاک می‌دهند و به تئوریهای گوناگون تئاتری و غیر تئاتری متوسّل می‌شوند، تماشاچیان عادی سینما با آگاهی کامل از اینکه قرار است به مدّت دو ساعت فیلمی را تماشا کنند که غالباً از صحنه‌های غیر واقعی فیلمبرداری شده و ساخته و پرداخته ذهن کارگردان است، در سالن سینما می‌نشینند. و هرگز این فریب مضحک را نمی‌خورند که در سالن سینما، به جای تصویر، چیزهای دیگری از قبیل اشیاء و انسانهای واقعی می‌بینند. بلکه بسته به اینکه فیلمساز چقدر توانا و بی‌ادا باشد، صحنه‌های فیلمی را که او ساخته باور می‌کنند یا باور نمی‌کنند. تجربه نشان داده همین تماشاچیان ـ که غالباً از کار فیلمسازی هم سردر نمی‌آورند ـ هرچه فیلمی باورپذیر و واقعی‌تر باشد، به تماشای آن علاقه بیشتری نشان می‌دهند.

توانایی فیلمسازان بزرگی چون هیچکاک در اینجاست که نه تنها صحنه‌هایی که خلق می‌کنند بسیار واقعی و باورپذیر به نظر می‌رسد، بلکه در خلال یک فیلم دنیایی به وجود می‌آورند که آدمهایی در آن زندگی می‌کنند، و میان آدمها و اشیاء موجود در این دنیا روابطی واقعی در جریان است. و ما این دنیا و روابط موجود میان آنها را باور می‌کنیم و حتّی گاهی از خود

■ اساساً یکی از کارکردهای اصلی هنر بایستی برهم زدن خاطر و تحریک دل‌آسودگیها و افکار و عادات دیرینهٔ ما باشد.

ـ هر اثر هنری، زمانی انرژی نهفته در خود را آزاد می‌کند که تعداد مناسبی مخاطب را مجذوب خود کند و تحت تأثیر و نفوذ قرار دهد.

■ دنیای یک فیلم، دنیای فیلمساز آن است و جوهر جهان‌بینی و نگاه فیلمساز از دنیای واقعی در آن موجود است.

ـ اصولاً هر هنرمندی برآن است که مخاطبین خود را وادارد تا جهان را مانند او بنگرند و دریافت کنند.

می‌پرسیم آیا دنیای اطراف ما هم اینگونه است و همین نیروها و روابط برآن حاکم و همین احتمالات در مورد زندگی ما وجود دارد؟ تاجائی‌که برخی از فیلمها وجوهی از دنیا را برای ما آشکار می‌کنند که تاکنون ندیده‌ایم و یا عادت نکرده‌ایم ببینیم و بتدریج افقهای جدیدی را در پیش چشمان ما به وجود می‌آورند.

دنیای یک فیلم، دنیای فیلمساز آن است و جوهر جهان‌بینی و نگاه فیلمساز از دنیای واقعی در آن موجود است. هیچکاک به همین دلیل فیلمساز بزرگی است. او با هرفیلم خود داستانی جدید و موقعیتی نو را عرضه می‌کند امّا در خلال آن طرز تلقّی همیشگی‌اش را نسبت به دنیا و زندگی کاملتر می‌کند و احساس تماشاچیان را آنچنان که می‌خواهد تغییر می‌دهد. او در هرفیلمش فقط وجهی از وجود دیدگاه خود را ارائه می‌کند. امّا در نهایت دیدگاه واحد و ثابتی را دنبال می‌کند چنانکه در جایی می‌گوید: «هنرمندی که موضوعش را یافته است، دیگر نیازی غیر از بیان همان موضوع ندارد.»

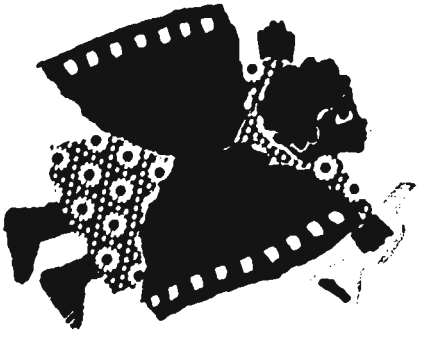
اصولاً هر هنرمندی برآن است که مخاطبین خود را وادارد تا جهان را مانند او بنگرند و دریافت کنند. اینجاست که معلوم می‌شود پرفروش بودن یک فیلم که نشانهٔ اقبال و پذیرش آن از سوی تماشاچیان است- و غالباً از سوی منتقدان و روشنفکران مورد لعن و طعن قرار می‌گیرد و انواع برچسبهای تجارتی و گیشه‌ای و... می‌خورد- چقدر حائز اهمیّت است. البتّه بررسی محتوا و کیفیات اخلاقی یک فیلم، ارزیابی جداگانه‌ای است و اکنون در این مجال فرصت آن نیست که به بررسی و داوری محتوای فیلمهای هیچکاک و جهان‌بینی او بپردازیم. تنها کافی است بدانیم او توانایی این را دارد که به قول خودش تماشاچی را مانند اُرگ در سالن سینما بنوازد و عواطف مختلف او را چنانکه می‌خواهد و در زمانی که می‌خواهد برانگیزد و هدایت کند. اگر شما از یک تماشاچی معمولی که از سینما بیرون می‌آید نظرش را درباره فیلم بپرسید، گمان نمی‌کنم پس از یک تجزیه و تحلیل طولانی و شاید همراه با مناظره‌ای نظرش را اعلام کند. بی‌هیچ تحلیل و تدقیقی او از فیلم خوشش آمده یا خیر؛ و به همین سادگی جواب ما را خواهد گفت و معمولاً این جواب، جوابی سالم و خالی از جهت‌گیریها و پیرایه‌های منتقدانه است. اگر ما تماشاچیان خوبی باشیم و مانند بسیاری از منتقدان قبل از دیدن فیلم، فرضهایی برای خود تعیین نکنیم و تصمیم نگیریم چگونه فیلم ببینیم و آن را ارزیابی کنیم، مسلّم بدانید هیچکاک با فیلمش ما را وارد دنیایی سیّال و آکنده از احساس دلهره، اضطراب و واقعیّت می‌کند. دنیایی که می‌توانیم اشیاء و آدمهایش را تجربه کنیم و بدون اینکه در معرض خطر قرار بگیریم، در مخاطرات و حوادث قهرمانان فیلم مشارکت و عواطف و احساسات آنها را به‌طور دست اولی تجربه کنیم و در معرض تلاطم احساسی شخصیّت آنها قرار بگیریم. اصولاً این قاعده در فیلمهای هیچکاک به کار بسته می‌شود که نه تنها صحنه را چنان به ما نشان می‌دهد که روابط فضایی و مکانی آن را بخوبی درک کنیم، بلکه لحظات مختلف آن صحنه را احساس و تجربه کنیم. تجربه‌ای که واقعی است و از دنیای منحصر به فرد و واقعی همان فیلم بیرون می‌آید.

خصلت تاثیر و نفوذ در ناخودآگاه، در فیلمهای هیچکاک، باعث درک آثار او در سطوح گوناگونی می‌شود. به عبارت دیگر یکی از پیچیدگیهای مکانیزم اثرگذاری هنر هیچکاک در فیلمهای برجسته‌اش، ایجاد تفاهم و معنا در سطوح متعدد است. ایجاد معنا در سطوح گوناگون در برخی از فیلمهای هیچکاک، یکی از لایه‌های معنایی فیلم را بدل به الگوهای تمثیلی بسیار زنده و فراگیری می‌کند. «پنجره عقبی»، «پرندگان»، «روح»، «سرگیجه» از اینگونه فیلمها هستند. در پنجره عقبی داستان در جزء بسیار کوچکی از یک شهر که محدود به یک اتاق و خانه‌های روبروی آن هست، می‌گذرد. امّا فیلم نهایتاً معنایی آنچنان وسیع و فراگیر با خود حمل می‌کند که این جزء کوچک اجتماع را می‌توان به تمام دنیا و وقایعی که در آن اتفاق می‌افتد و ما در همسایگی وقوع آنها از آنها غافلیم، تعمیم داد. باید به این نکته واضحاً اشاره کنیم که منظور از تمثیل، معنایی کاملاً متمایز از سمبول یا نماد است. در فیلمهای هیچکاک منظور از تمثیل، معنای مجازی برخی از اجزاء فیلم (معناهای عجیب و غریبی که توسط منتقدان از فیلم استخراج می‌شود) نیست، بلکه الگویی نهایی و کلی از تمامیّت فیلم است که واجد معنا در سطوح وسیعتری است. در غالب فیلمهای هیچکاک قهرمان داستان همچنانکه مشغول زندگی روزمرّه و عادی خویش است، بناگاه در اثر اتفاقی در موقعیتی استثنایی قرار می‌گیرد، و به یکباره ما نیز به همراه قهرمان داستان به بی‌ثباتی و ناامنی و ناپایداری ماهیّت خود و دیگران پی می‌بریم. قهرمان داستان یا اجباراً در موقعیّت شخصی دیگر قرار می‌گیرد و شرایط ناشناختهٔ او را در اطراف خود می‌بیند و یا ناچار است به کس دیگری بدل شود تا موقعیت خود را اثبات کند. آنچه برایش آشنا بوده به یکباره بیگانه می‌شود و آدمها و اشیاء، نقش و اهمیّتشان عوض می‌شود، وسیله‌ای عادی و روزمرّه تبدیل به سندی برای اثبات وقوع یک قتل و وسیله‌ای دیگر آلتی برای قتل می‌شود. و سخن شکسپیر در مکبث را به یاد می‌آوریم که: «و هیچ چیز آنچه که می‌نماید نیست.»

اگر فیلمهای هیچکاک را تنها به عنوان نمونه‌هایی از سینمایی پلیسی- جنایی تلقی کنیم، می‌توان گفت غالباً فیلمهای ممتازی نیستند و کم و بیش از نظر داستانی اشکالاتی در آنها به چشم می‌خورد. به عنوان نمونه فیلم سرگیجه علی‌رغم‌اینکه یکی از دو فیلم بسیار عالی و ممتاز هیچکاک و از شاهکارهای تاریخ سینماست، از نظر طرح داستانی، داستان سرهم بندی‌شده و حتی ضعیفی دارد. در طول نیمه اول فیلم راز ماجرا آشکار شده و دیدن بقیه فیلم از لحاظ دنبال کردن داستان کسالت‌بار به نظر می‌رسد. حتّی نقشه‌ای که دوست جیمز استوارت برای قتل زنش طرح می‌کند، نقشهٔ بسیار احمقانه‌ای است، امّا هیچکاک چنان حالتی از سرگشتگی در فضای فیلم به وجود می‌آورد و ما را درحصاراحساسات جیمز استوارت محبوس می‌کند که فیلم ما را اسیر خود می‌کند و همپای استوارت عواطفی را در ما برمی‌انگیزد، که ما نیز به ناتوانی و سردرگمی حاصل از رفتار جیمز استوارت دچار می‌شویم. این احساسات آنقدر غنی است که ما را گریزی از شرکت در آنها و دریافت تجربیات حاصله از آنها، نیست. فیلم چنان تماشاچی را افسون می‌کند که بعد از پایان فیلم، تماشاچی مضطرب، همچنان شخصی کابوس‌زده که تجربهٔ بسیار دهشتناکی را در واقعیت پشت سر گذاشته از سالن سینما بیرون می‌آید و تا مدّتها فیلم او را رها نمی‌کند. همین حالت در پایان فیلم «بدنام» و «روح» که به موازات سرگیجه، ممتازترین فیلمهای هیچکاک هستند نیز وجود دارد.

در پنجاه و سه فیلمی که هیچکاک ساخت به چنان مهارت و تسلّطی دست یافت که اکنون نام او تداعی‌کننده نوع خاصّی از سینماست. اگرچه غالب فیلمهای او آثار کلاسیک سینمای دلهره و جنایی به شمار می‌روند، امّا برخی از فیلمهایش به چنان درجاتی عالی از تکامل یک اثر هنری می‌رسند، که پاره‌ای از موفقیت‌هایش را حتی خودش نیز نتوانست تکرار کند.

سینمای کودکان و نوجوانان



به بهانه ششمین جشنواره فیلمهای کودکان و نوجوانان

سیروس رنجبر

کودکـان به تدریـج که رشـد می‌کنند و بزرگ می‌شوند از پویایی و پرکاری قوهٔ تخیّلشان کاسته می‌شود. برای همین، آنـان به فیلمهـای تخیّلی بیش از فیلمهـای اجتمـاعی تمـایل دارند. البتّه منظور از فیلم تخیّلی صرفاً فیلمهای فانتزی و یا شبـه‌ـفانتـزی نیست، که فیلمهای کمدی را نیز شامل می‌شود.

به طور کلّی فیلمی را تخیّلی می‌نامیم که «به ظاهر» با دنیای واقعی بچّه‌ها مشابهتی نداشته باشـد. فیلم تخیّلی فقـط «ظاهـر»ش می‌توانـد خیـال‌گونـه باشـد، امّا «محتوا»ی آن بایست با زندگی و دنیای واقعی کودکان پیوستگی و رابطه داشتـه باشـد تا آنـان آنچـه از محتـوای فیلم فراگـرفتـه‌اند در زندگی حال و آیندهشان به کار گیـرند، که در غیر این صورت تماشای آن برای کودکان یك سرگرمی محض است.

اساساً به سه شیوه برای کودکان و نوجوانان فیلم ساختـه می‌شود: سرگـرمی محض، آموزش محض و تلفیقی ازسرگرمی وآموزش. کودکان‌به شیـوهٔ اوّل و سوّم‌ـبه لحـاظ وجـه سرگـرم کننـده‌اش‌ـبیشتـر رغبت نشان می‌دهند. شیوهٔ اوّل فقط خواستها و آرزوهای کودکان را ارضاء می‌کند، زیرا دلیل استقبال کودکان و نوجوانان از فیلم، تفریح و انبساط خاطر و وقت گذرانی است، و فیلم از این طریق تخیّل کودکان را ارضاء می‌کند و به آنـان فرصت می‌دهـد تا در عالم خیـال در داستانها و حوادث جالب و اعجاب‌آور و پردلهرهٔ فیلم سهمی داشته باشند و نقشی ایفاء کنند. فیلم از راه قالبها و درونمایه‌های معیّنی که مورد علاقهٔ کودکـان است به آنـان نوعی اطمینان و امنیّت روانی می‌بخشد، و باعث می‌گردد تا کودك آزادانه هیجانات عاطفی و درونی‌اش را رها سازد. ولی در شیـوهٔ سوّم (تلفیق سرگرمی و آموزش)، کودکان ضمن ارضـاء تمـایـلات و هیجـانـات عاطفی و درونی‌شان، چیزهایی را نیز که کاربرد عملی در زندگی حال و آیندهشان دارد فرا می‌گیرند.

کودکـان از طریـق فیلم و بی‌کوششی زیـاد، چیزهایی را فرا می‌گیرند که برای یادگیری همانها در مدرسـه نیاز به تلاشی فعّالانه دارند. آنان با تمـاشـای فیلم دربـارهٔ آداب و رسـوم و رفتـار اجتماعی، پوشش و شکل و مدل لباس، نحوهٔ راه رفـتن، نحـوهٔ حرف زدن و استفـاده از لغـات، خصـوصیات زندگی بزرگسالان و غیره چیزهایی فرا می‌گیـرنـد. این آمـوخته‌ها نقش بسزایی در شکل‌دهی شخصیت و منش کودکان و نوجوانان دارد.

می‌دانـیـم منش و هویـت آدمی از کودکی تا هجده سالگی در حال شکل‌گیری و تثبیت است. کودك و نوجوانی که در این دورهٔ حساس سنی مقـداری از آموخته‌هایش را از فیلم کسب کرده است، آگـاه یا ناآگاه، بخشی از رفتار و گفتار و

پندارش بازتاب دهندهٔ همان چیزهایی است که در فیلمها دیده است. کودکان غالباً قادر نیستند این حقیقت را درک کنند که بین دنیای تصویر شدهٔ فیلم و واقعیات جهان بیرونی تفاوت و تضادی گاه بسیار عظیم وجود دارد. این امر مسئولیت فیلمسازان کودک و نوجوان را در توجّه به جنبه‌های تربیتی فیلم افزایش می‌دهد. فیلمساز باید بسیار مراقب باشد تا مطالب منفی و غیر تربیتی را به کودکان القاء نکند. مثلاً اگر شخصیتهای بد و منفی فیلم جذاب و محبوب کودکان باشند، کودکان هوادار آن شخصیتها می‌شوند و از کردارهای نادرست آنان تاثیر می‌گیرند.

در فیلمی که بازیگر محبوب کودکان در نقش یك دزد و آدمی منفی و بدکردار ظاهر شده است. کودکان به لحاظ علاقه‌شان به این بازیگر، کراهتشان از کردارهای نادرست او کاهش می‌یابد. و اگر چنین فیلمهایی به تعداد زیاد ساخته شوند، خواهیم دید که چگونه کودکان به کردارها و رفتارهای نادرست تمایل نشان می‌دهند. و اگر شخصیتهای مثبت فیلم، بی‌تحرك، خسته کننده و ترحم انگیز باشند، کودکان از آنان بیزار خواهند شد و به کنشهای مثبت آنان وقعی نخواهند نهاد و نتیجتاً تاثیری هم نخواهند گرفت.

در فیلم «نوروز» که فیلمی ملال‌آور است، شخصیت اصلی فیلم دقیقاً مشخصه‌های مزبور را دارد. این فیلم نشان می‌دهد که فیلمساز به مخاطب اصلی‌اش-که کودکان و نوجوانان باشند-توجهی نداشته و کوشیده نظر داوران جشنواره را به فیلم خود جلب کند که موفق هم شده است، و داوران این فیلم را «شعری در قالب تصویر یافته‌اند.» (!)، و به فیلم «چشمهای بابا» که به دنیای ذهنی کودکان نزدیکتر بوده اعتنایی نکردند. هرچقدر «نوروز» از مشخصه‌های سینمای کودك فاصله گرفته، «چشمهای بابا» کوشیده به آن نزدیك شود.

کودکان در اثر تماشای فیلم، طرز فکر و گرایش‌شان تغییر می‌یابد. این تغییر به شکلی نیست که با یك فیلم بخصوص آشکار شود بلکه پس از تماشای چندین فیلم این تغییرات خود را نشان می‌دهند. از سویی کودکان با خصوصیات مختلف و متفاوتی که دارند نسبت به یك فیلم واحد واکنش یکسانی نشان نمی‌دهند، و هریك به گونه‌ای تحت تاثیر واقع می‌شوند. برای همین، به سادگی نباید گذاشت هر از راه رسیده‌ای برای کودکان فیلم بسازد. متاسفانه در سینمای ما کسانی دست به ساخت فیلم برای کودکان و نوجوانان می‌زنند که شناخت درستی از تواناییهای سینما، و خواستها و آرزوهای کودکان و نوجوانان ندارند. و هرکس که می‌خواهد فیلمسازی را برای نخستین‌بار تجربه کند بی‌درنگ به سراغ سینمای کودك و نوجوان می‌رود!

روانشناسان معتقدند که برای تدریس دروس ابتدائی در دبستان، کمال مطلوب آن است که معلّمی ورزیده و با تجربه در امر تدریس این وظیفه را برعهده بگیرد. انجام چنین کاری در سینمای کودك و نوجوان نیز ضروری می‌نماید. فیلمساز کودك می‌باید بر تواناییهای سینما آگاه و در به کارگیری آن تواناییها برای مخاطبان کودك و نوجوان کارآزموده باشد. متاسفانه چنین فیلمسازی حتّی درحّد متوسطش هم در سینمای ما شناخته شده نیست. فیلمسازی برای کودك در عین «سادگی» برای کسانی که آگاهی از تواناییهای سینما ندارند «ممتنع» به نظر می‌رسد. همین عدم آگاهی باعث شده تا آنان به «سینمای من‌درآوردی» گریز بزنند و خود را توجیه کنند.

فیلمساز آگاه و متعهد در برابر کودکان و نوجوانان جامعه، می‌کوشد تاآنان‌رابه پذیرفتن دیدگاههای مثبت و تازه‌ای از دنیا ترغیب کند. برای همین، به آنان چیزی را ارائه می‌دهد که همه آن را بپذیرند، و ساده‌ترین چیز «حادثه» است. حادثه باعث می‌شود که تماشاگر از لاك خود بیرون بیاید و نقشی را در داستان فیلم ایفاء کند. در چنین فیلمی، کودکان می‌بینند چیزی همان طور اتّفاق افتاده که آنان آرزو داشته‌اند روزی برسر خودشان بیاید. یا می‌بینند وضعیتی درست با همان جزئیات در فیلم شکل گرفته که سالها در عالم خیال با آن کلنجار می‌رفته‌اند. با مشاهدهٔ چنین حوادثی است که تماشاگر کودك و نوجوان شخصیتهای فیلم را به کناری می‌زند و با پای خود به درون فیلم وارد می‌شود و بر رودخانه‌ای از تجربیات تازه شناور می‌گردد.

فیلمساز آگاه تماشاگرش را وا می‌دارد تا از دریچهٔ چشم شخصیت اصلی و قهرمان فیلم وقایع و داستان را دنبال کند. این امر موجب می‌شود که نه فقط کودکان و نوجوانان-که مخاطب اصلی‌اند -بلکه بزرگسالانی که همراه کود و نوجوانشان به تماشای فیلم آمده‌اند از دیدن آن لذّت ببرند. مهم نیست که داستان فیلم واقعی است یا نه، و یا قهرمان فیلم اعمال و رفتارش طبیعی است یا غیرطبیعی، بل مهم آن است که تماشاگر-اعم از خردسال و بزرگسال-قدرت درك خود را در حّد درك و شعور قهرمان فیلم می‌یابد و هرآنچه می‌بیند واقعی و طبیعی می‌پندارد. تاثیرگذاری فیلم برتماشاگر همین جا آغاز می‌شود.

در پایان صورتی از رایج‌ترین مشخصه‌های سینمای کودك و نوجوان را می‌آورم تا شاید مورد استفادهٔ فیلمسازان این نوع سینما قرار گیرد، و کمتر شاهد فیلمهایی از «سینمای من‌درآوردی» باشیم:

۱- بین حقایق داستان و زندگی کودك رابطه و پیوستگی باشد.

۲- قهرمانان فیلم جالب و دوست‌داشتنی باشند.

۳- شخصیتها، حوادث و احساسات فیلم، آشنا با تجربه‌های کودك و نوجوان باشد.

۴- فیلم درحد درك و فهم کودکان باشد.

۵- حوادث و وقایع فیلم از نظر کودك و نوجوان احتمال‌پذیر باشد.

۶- «شخصیت‌پردازی» فیلم آرمانی و به دور از پیچیدگیهای روانی بزرگسالان باشد.

۷- صحنه‌ها و نماهای فیلم متنوع باشد.

۸- فیلم دارای جاذبه‌هایی از قبیل: خنده، هیجان، دلهره و غیره باشد.

۹- «حادثه» و «قهرمان‌پردازی» فیلم پررنگ باشد.

۱۰- ریتم فیلم یکنواخت، کند و کسل کننده نباشد.

۱۱- فیلم ضد قصه نباشد.

۱۲- شخصیتهای فیلم محدود باشند.

۱۳- پایان فیلم خوش باشد.

۱۴- استفاده از فلاش‌بك به حداقل برسد.

۱۵- داستان به شیوهٔ ساده و روان روایت شود.

۱۶- از حرکتهای پیچیدهٔ دوربین پرهیز شود.

۱۷- وجه تربیتی فیلم مثبت و امیدوار کننده باشد.

● شب و ستاره‌های غیر بومی

■ سیدمحسن علامه

شب اصفهان زیباست، بخصوص که نزدیک زاینده‌رود باشی و به میمنت برگزاری جشنواره‌ای و به لطف بخت شرکت در این هنگامه، در ضیافت شام شهردار محترم اصفهان حاضر شده و سپس نظاره‌گر نورباران در شب افتتاحیه جشنواره باشی، آن هم از فراز بالکن هتل کوثر و مشرف بر سی و سه پل و زاینده‌رود.

و این‌طور بود که آسمان اصفهان میهماندار گلوله‌های رنگین و ستاره‌های مصنوعی موقّت شد و خود شهر، میهماندار ستاره‌های سینمای ایران.

مراسم افتتاحیه که با سخنان امام جمعهٔ موقّت اصفهان، شهردار اصفهان و یکی از نمایندگان استان اصفهان در مجلس شورای اسلامی، و نیز اجرای سرود توسّط کودکان عضو کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، آغاز شد، به افتتاح باغ نور و سینمای فضای باز اصفهان در نزدیکی سی و سه پل و کنار رودخانه، منجر شد.

● سینماها و برنامه‌ها:

برای نمایش فیلمهای ششمین جشنواره بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان، سه سینما در نظر گرفته شده بود:

ـ سینما سپاهان: که نمایش‌دهنده فیلمهای بخش مسابقه (به زبان اصلی و بدون ترجمه همزمان)، فیلمهای بخش خارج از مسابقه، نقاشیهای متحرّک سینمای ایران از آغاز تا امروز و گزیده نقاشیهای متحرّک سینمای ایتالیا و نیز سینمای کانادا بود.

ـ سینما ایران: که نمایش‌دهنده فیلمهای دو بخش: نگاهی به سالهای گذشته سینمای ایران، و نگاهی به سالهای گذشته سینمای جهان بود.

ـ سینما آفریقا: که فیلمهای بخش مسابقه (با ترجمه همزمان برای فیلمهای خارجی) تکرار می‌شد و نیز فیلمهای سینمای ایران (سالهای گذشته)، سینماهای بین‌المللی، چشم‌انداز سینمای کودکان، و بزرگداشت «ژان ایماژ» (کارگردان فرانسوی فیلمهای نقاشی متحرّک) به نمایش گذاشته می‌شد.

البتّه در کنار اینها، چند فیلم نیز در سینمای تابستانی فضای باز واقع در باغ نور به نمایش درآمد.

شایان گفتن است که ـ خوشبختانه! ـ به دلیل بار ترافیکی ناشی از کثرت صدور «کارتهای ویژه» و توزیع آن در بین عدّه کثیری از همشهریان تلویزیونی و ارشادی و شهرداری، و نیز کارت‌داران میهمان جشنواره، ازدحام و استقبال حضوری چندان زیاد و شعف‌انگیز بود که میهمانان خارجی را انگشت به دهان کرده و در اکثر موارد هم امکان شرکت و توفیق دیدن فیلمها را ـ بویژه در بخش تکرار مسابقه (با ترجمه همزمان) و در سینما آفریقا ـ حتّی از میهمانان رسمی جشنواره می‌گرفت.

درست است که آدم حتّی برای رسیدن و عقب نماندن از فیلم سانس بعدی ـ و تهیّه گزارش، بخصوص از فیلمهای بخش مسابقه ـ فیلم سانس قبلی را نیمه‌کاره رها می‌کرد و پایین می‌دوید و توی صف «کارت‌داران» ـ نه صف بلیطی‌ها ـ می‌ایستاد. باز هم سرش بی‌کلاه می‌ماند و ظرفیت تکمیل شده اعلام می‌شد. امّا همین هم خودش کلّی کیف داشت که در آن شلوغی، توی «آدمهای سینمایی» می‌لولید و زورآوری می‌کرد. این خودش کلّی حرف دارد، بخصوص برای کسی که بخواهد گزارش تهیه کند... قشنگی‌اش به این بود که در یکی از دفعاتی که فیلم سانس قبل را نیمه‌کاره رها کردیم تا بدویم و قبل از تکمیل ظرفیت، به سانس بعدی برسیم، خوش‌انصاف کنترل‌چی را می‌گویم ـ همان اول کار درهای خروجی را قفل کرده و رفته بود تا خدمت جوانکهای آزاد بی‌مشغله ـ که نیمی از بلیطهای گیشه فروش را می‌خریدند تا به قیمَت ۵ تا ۱۰ برابر به علاقه‌مندان عائله‌مند سینما بفروشند ـ برسد. و یادش رفته بود که حداقل نیم ساعت دیگر، کارت‌داران گزارش‌نویس یا افتخاری!، به چابکی باریک می‌شوند تا از سالن خارج شوند. این بود که ماندیم پشت در. و آن‌قدر بنده خدا به دفع سودجویان مشغول بود که سالن پایین از «بلیطی‌ها» خالی شده بود و ما کارت‌داران همچنان پشت در خروجی بودیم. او نمی‌دانست این حاشیه‌روها و حاشیه‌نویسهای سینمایی که طبق برنامه‌ریزی قبلی، فیلمها را از نظر می‌گذرانند، ـ و مجبورند که بگذرانند ـ با نرسیدن به سانس بعدی، یا باید کنج تردید اختیار کنند و به کارت‌داران «موفق» که ورقه‌های ورود را در دست دارند ـ و در دسته‌های پنج، هشت و ده و... نفری به همراه زن و بچه و...!! با در دست داشتن کارت به سینما داخل می‌شوند ـ نگاه کنند و با رؤیت چنین مشتاقانی برای سینما قند توی دلشان آب شود، و یا برای آنکه مسئولیت حتمی گزارش را به مسامحه نگذارند، دم یکی از همان جوانکهای بلیط آزادفروش را ببینند و با صد و پنجاه یا دویست تومان به عنوان میهمان رسمی جشنواره! به سینما داخل شده و به دیدن فیلم برسند...

● فیلمها:

این جشنواره شاید یکی از غنی‌ترین و با برنامه‌ترین جشنواره‌های فیلمهای کودکان و نوجوانان در ایران بود و از این بابت ـ و بابتهای دیگری هم ـ باید از مسئولین برگزاری آن قدردانی کرد.

فیلمهای شرکت داده شده اگرچه نمونه‌های ضعیف، بدرد نخور، متوسط، خوب و بسیار

خوبی را در خود داشت ولی خوبی‌اش به این بود که به حضور در جشنواره می‌ارزید و دیدن بعضی از فیلمها، خود برای رضایت کافی بود.

امّا نکته‌ای قابل تامّل نیز هست و آن اینکه در جشنواره فیلمهای کودکان و نوجوانان، فیلمهای «بلاتکلیف» باید تکلیفشان معلوم شود. در چنین جشنواره‌هایی این‌طور که شایع است: فیلم یا باید برای کودک و نوجوان باشد و یا درباره کودک و نوجوان. امّا دیدیم فیلمهایی را که خودشان هم از موضع خودشان سردر نمی‌آوردند. البتّه اگر فیلمهایی را هم که به بهانه وجود بازیگران کودک و نوجوان به این محدوده وارد شده‌اند، در نظر بگیریم، کار بیشتر بیخ پیدا می‌کند- چون بودند فیلمهایی که بدون ارتباط داشتن یا قصد پرداختن به مسئله‌ای از مسائل کودکان و نوجوانان، به صرف داشتن بازیگرهای خردسال، در این جشنواره شرکت کرده بودند.

از جمله فیلمهایی که به نظر می‌آمد چنین وضعیت بلاتکلیفی را داشته باشند، می‌توان از: «آکواریوم»، «چپ، راست، دشمن می‌گریزد»، «او روش سادملوح» و... نام برد.

و امّا فیلمهای شرکت داده شده در این جشنواره. از لحاظ تنوّع مضمون و زمینهٔ کار در حدّی قابل قبول و مطلوب بودند، صرف نظر از ضعیف بودن یا قوی بودن تعدادی نسبت به تعدادی دیگر. بویژه آنکه این ابتکار و وسعت دید و جستن مضامین تازه، در فیلمهای ایرانی نیز نمود و جلوه‌ای مشخّص داشت.

● فعالیتهای جنبی جشنواره:

در کنار برگزاری جشنواره و نمایش فیلمها، جلسات بحث و مشاوره نیز در چند نوبت برقرار شد و طی آن، جمعی از فیلمسازان، منتقدین و دست اندرکاران فیلم به گفتگو درباره مسائل موجود در سینمای کودک و نوجوان پرداختند.

جلسات گفتگوی دانشجویان و علاقه‌مندان رشته سینما نیز با هنرمندان میهمان از جمله کارگردانان، شاعران و نویسندگان، آهنگسازان و بازیگران، در مورد سینمای کودک و نوجوان و مسائل مربوط به آن، در چند نوبت شبانه تشکیل شد.

در ضمن، نشستی نیز با حضور میهمانان و هنرمندان خارجی ترتیب یافت که آنان به اظهار نظر در مورد فیلمسازی برای کودکان و نوجوانان پرداختند و در مورد سینمای ایران نیز نظراتی ارائه دادند.

با آنکه جلسات ذکر شده فی‌نفسه از نظر تشکیل و دیدار و طرح بحث، بسیار می‌تواند ارزشمند تلقّی شود ولی آنچه قابل تامّل است، ذکر مواردی کلّی و بعضاً غیر محرّک و نه چندان مفید بود. بویژه آنکه میهمانان خارجی نیز توشهٔ گران و پرارجی را به کوله‌بار تجربه‌ها نیفزودند و بیشتر- بجز مواردی اندک- برمواردی تکیه کردند که در سینمای ایران سالهاست جزو بدیهیّات است.

در اینجا ذکر برخی گفته‌های تعدادی از میهمانان خارجی جشنواره خالی از فایده نیست:

آقای «گئورگه ناکی» سازنده فیلم «راز مکعبهای بازی»- که در بخش مسابقه شرکت داده شده بود- از کشور رومانی درباره فیلمش و نیز رکودی که طی انقلاب رومانی در نمایش فیلمها وجود داشته، سخن گفت و اشاره کرد که فیلمش پس از هشت ماه از انقلاب رومانی، اوّلین فیلمی بود که در آن کشور به نمایش درآمده و از آن خوب استقبال شده است.

آقای «بوگدان نوویکی» سازنده فیلم انیمیشن ۱۰ دقیقه‌ای «سرقت در بانک» (برنده جایزه) از کشور لهستان اظهار داشت: هرکارگردانی علاقه‌مند به داشتن تماشاگر بیشتری برای فیلمش است، و اضافه کرد که در ایران از فیلمهایشان استقبال خوبی شده است.

آقای «خالمد کاکابایف» سازنده فیلم «پسر»- شرکت داده شده در بخش مسابقه- از شوروی طی صحبتهایش گفت: من از فیلم «دونده» (کار امیر نادری) خوشم آمد. درجیفونی از این فیلم خوب استقبال کردند ولی بعد تعداد استقبال‌کنندگان کم شد. فیلمسازان ایرانی باید توجّه کنند که طولانی شدن فیلم، بچه‌ها را خسته می‌کند و موضوع اصلی فراموش می‌شود. اگر

صحنه‌های فیلم تکراری نباشد، برای بچه‌ها راحت‌تر است. فیلمسازی که برای بچه‌ها فیلم می‌سازد، ساختن فیلم برای بزرگترها چندان برایش مشکل نیست، امّا برعکس، برای فیلمساز بزرگسالان، فیلمسازی برای کودکان دشوار است.

آقای «میخائیل یوزوفسکی» سازنده فیلم «چپ، راست، دشمن می‌گریزد» (خارج از مسابقه) از شوروی چنین اعتقاد داشت که: سینمای ایران خیلی حرفه‌ای است. ولی بهتر است که دقیقاً مشخّص شود که فیلم برای چه سنی ساخته می‌شود چون فیلم «برای بچه‌ها» با فیلم برای بزرگسالان باید فرق داشته باشد. در فیلمهای «برای بچه‌ها»، حتماً نباید بازیگران بچه باشند، چون اگر بزرگسال باشند، بچه‌ها بیشتر می‌پسندند.

«افسانه»، عنصر بیشتر فیلمهاست، منتها آن افسانه‌هایی که برای بزرگترهاست، اسم دیگری دارد. فیلمهایی که من برای بچه‌ها می‌سازم، برای بچه‌ها قابل فهم و درك است. بیشتر افسانه‌های مدرن درباره جنگ و صلح و شرارت است. افسانه ضمن داشتن جنبه ملّی، یك جنبه بین‌المللی هم دارد. بچه‌ها افسانه را بیشتر از بزرگترها متوجّه می‌شوند.

به غیر از فیلمهای افسانه‌ای، فیلمهای خانوادگی نیز خواهان دارند. ما مشتاقیم که فیلم برای هم بچه‌ها و هم والدینشان قابل استفاده باشد، هرکدام از دیدگاه خودشان. این برای سازندگی خانوادگی مناسب است.

آقای «میلدن کنه‌زویچ» سازنده فیلم «اوروش ساده‌لوح» ـ شرکت داده شده در بخش مسابقه ـ از کشور یوگسلاوی ضمن تعریفی مختصر، از فیلمهای «باشو غریبهٔ کوچك»، «خانهٔ دوست کجاست» و «بی‌بی چلچله» به خوبی یاد کرد. در این زمینه، معاون سردبیر مجله آسیایی نیز طی اظهار نظری گفت: من فقط چهار فیلم ایرانی دیدم. نکته‌ای که در تمام فیلمهای شما قابل دقّت است، انسانیّت و عاطفهٔ گرم موجود در فیلمهاست، اعم از فیلمهای کودکان یا بزرگسالان.

فیلمسازی دیگر از لهستان نیز معتقد بود که: هر فیلمسازی می‌تواند برای بچه‌ها فیلم بسازد، امّا باید بداند که فیلمسازی برای بچه‌ها مسئولیت دارد.

● نگاهی به تعدادی از فیلمها:

* فیلم «چهار یار کوچولو» محصول چین (۱۹۹۰) داستانی، به کارگردانی ك. گانوا، ل. وی. این فیلم بسیار طولانی و کشدار است. تکنیك چندانی ندارد و تنها با کمك دقّت و ریزبینی در رفتارها و برخوردها و روابط کودکان، اندکی کشش ایجاد می‌کند ولی در کل ملال‌آور می‌نماید.

بازی خردسالان در این فیلم خوب است و تداوم فیلم در عین مناسب بودن در بعضی قسمتها هماهنگی خود را از دست می‌دهد. سوژه فیلم تقریباً موردی کهنه و غیر قابل پذیرش در یك مقطع سینمایی است. فیلمبرداری فیلم با حرکات نه چندان زیبا همراه است و در نورپردازی گاهی افراط عملی دیده می‌شود. زوایای دوربین در بسیاری موارد نابجا و نادرست انتخاب شده است. شخصیتهای کودکان بخوبی جا نیفتاده و مشخص و معیّن نیستند، بجز شخصیت بسیار کلیشه‌ای کودك توپولی که ویژگیهای او بسیار در فیلمها دیده شده است. نقش دوبلورها در ترجمهٔ همزمان و رساندن مضامین فیلم مؤثّر بود و از نظر کمبودی در موارد اصطلاحات و انعکاسات روحی رفتاری حس نمی‌شد. این فیلم در بخش مسابقه شرکت داده شده بود.

* فیلم «گلهای آفتابگردان» محصول یوگسلاوی (۱۹۸۸) داستانی به کارگردانی یووان رانسیچ. فیلم با روالی پرطمانینه و آرام به مسئله‌ای قابل حس و لمس و بسیار انسانی ـ که بوی کهنگی نیز می‌دهد ـ می‌پردازد و با استفاده از بازیهای نسبتاً خوب و فیلمبرداری متوسط و نورپردازی تقریباً حساب‌شده، سعی در گنجانیدن احساس فیلم در درون تماشاچی دارد. شاخ و برگ داستان فیلم به شکلی نسبتاً هماهنگ و منطقی درهم جفت می‌شود و به یك اتّحاد حسّی و عملی هم در داستان و هم در رفتارهای شخصیّتها می‌انجامد. مضمون نواندیشانهٔ فیلم ـ که در اواسط کار بیشتر رخ می‌نمایاند ـ دریچه‌ای لطیف و زیبا و قابل فکر و تعمّق را فراروی می‌گسترد و در این زمینه فیلم به موفّقیتهایی نسبی نیز می‌رسد. این فیلم در مجموع اثری قابل پسند و مؤثر برکودکان و بویژه نوجوانان است.

ترجمهٔ همزمان فیلم به فارسی، در ابتدا به دلیل نارساییهای صوتی زیاد قابل استفاده نبود ولی با تسلّط گویندگان و بهتر شدن وضعیت صوتی سالن بهتر و مؤثر بود. این فیلم در بخش مسابقه شرکت داده شده بود.

* فیلم «پس از جنگ» محصول فرانسه (۱۹۸۹) داستانی به کارگردانی «ژان. لو. هوبر»، شرکت داده شده در بخش سینمای بین‌المللی.

این اثر با ریتمی کند به بیان اوضاع اجتماعی و روانی اواخر جنگ دوم جهانی می‌پردازد. فیلم، روال طبیعی و ساده‌ای را طی می‌کند و سعی دارد با استفاده از عواملی که گهگاه برای تشدید کشش کمرنگ آن بکار می‌آید، تماشاچی را نگه دارد. فیلمبرداری و نورپردازی خوب آن از مزایای فیلم به شمار می‌آید. بازیها، متوسط و کارگرانی تقریباً حساب‌شده است ولی در بعضی از موارد این دقّت به بیراهه رفته است و مسیر فیلم چندان دلچسب در نیامده است و اصرار سازندگان برای ادامه ماجرا به چشم می‌خورد.

فرار کودکان منطقی بسیار قوی و درست را در پشت ندارد و مسیر و مقصدشان حتّی به عنوان تمثیل نیز، کمتر جا می‌افتد. مسئلهٔ فرار کودکان از ترس اشتباهی که کرده‌اند، آن‌قدر برایشان ساده و پیش پاافتاده است که اهمیّت آن را پوشانده است.

بعضی برخوردها و رفتارها در فیلم زیاد طبیعی نیستند، مثل برخورد زن شکسته‌بند با مرد سرباز و بچه‌ها، و بعد کمك به آنها و غذا دادن و... در ضمن، مسئلهٔ رفاقت بچه‌ها با سرباز سیری طبیعی ندارد و دوستی صمیمانه‌شان شالودهٔ استواری را می‌طلبد.

* فیلم «مانوئل» محصول کانادا (۱۹۸۹) داستانی، به کارگردانی: «فرانسوا لابونته» (در بخش مسابقه). مانوئل، فیلمی ارزشمند است که بخوبی در عرصه سینمای کودک و نوجوان می‌گنجد. مانوئل یك روح سرکش تقلید و تکرارناپذیر است. مانوئل خشم علیه سکوت و همرنگی ساده‌لوحانهٔ بزرگسالانه است. مانوئل امّا، پسری نوجوان است که به دلیل خواص ذاتی و روحی خویش، تحمّل انطباق با محیط را ندارد. مسیر زندگی با خارهای جبری، دل او را آزرده و عقده‌هایی را کاشته است.

مانوئل در وهلهٔ اول از مدرسه بیرون می‌زند و در مرتبهٔ بعدی با اجتماع سر ناسازگاری دارد. او در عین حال از خاصیّت تفکّر و احساس بی‌بهره و دور نیست و مشتاق همدلی است. در بحبوحه‌ای که می‌رود تا به چنگ پلیس بیفتد، سالخورده‌ای جنگ‌دیده و پرکینه نسبت به روند برخوردهای اجتماعی، او را در پناه می‌گیرد و دوستی مشکلی را با این روح عصیانگر آغاز می‌کند و در نتیجهٔ این ارتباط، سعی در تاثیرگذاری و آموزش او دارد. مرد سالخورده دریچه‌ای بدیع و پررمز و تجربه را در دیدگان مانوئل سرگشته و تشنه می‌گشاید و دستی آشنا برزخمهای دل و امیال طوفانی این نوجوان مهاجر و بی‌پناه می‌کشد.

مانوئل گرچه یك بینواست، ولی با اطمینان، باز در صحنهٔ اجتماع حاضر می‌شود و این بار با توشهٔ تفکّر مبارزه با هرآنچه «زور» و «تزویر» است، بنای ستیزه را ابتدا در مدرسه می‌گذارد. امّا ایده‌ها و پرداخته‌های آرمانی ذهن مانوئل، شانس بُرد کمی در صحنه اجتماعی دارد و در این راه با مشکلات فراوانی روبروست...

بازی درخشان از بازیگر نقش مانوئل جانی پرتحرّك و پویا به فیلم بخشیده و کارگردانی لابونته در کلّیه صحنه‌ها از نظر دقّت و تسلّط قابل شهود است.

فیلمبرداری و مونتاژ فیلم یکدستی خوبی به کلّ کار بخشیده است و در مجموع اثری هماهنگ، تاثیرگذار و موفّق را پدید آورده است.

هماهنگی روند و حرکت فیلم، با آنچه که در بطن شخصیّتها جاری است، جای ملال و سستی در فیلم باقی نمی‌گذارد. ماجرا شُل و سفت نمی‌شود و جدّی بودن رفتارها و خصایل شخصیّتها، جنبهٔ شوخی به داستان نمی‌دهد (هرچند در مواردی تهی از طنز نیست). فیلم به‌راحتی حرف خود را می‌زند و دستاویزی طلب نمی‌کند. دوربین هرجا که لازم است، حضور دارد و بیش از آن خودی نمی‌نماید. کارگردانی لابونته به‌طور واقع‌بینانه، هرگونه اغراق، کج‌اندیشی و موضع‌گیری ناخواسته را مانع شده است.

امّا، تخیّلات سیاه و سفید که در شکل خاطرات مرد سالخورده در بخشهایی از فیلم به صورت فلاش‌بك، به میان تصاویر می‌پرد، چندان پخته و زمینه‌دار نیست و بویژه در مرتبهٔ اوّل، جا نمی‌افتد و مثل وصله‌ای ناهمرنگ جلوه می‌کند. (لازم به تذکّر است که بازیگر نقش مانوئل، جایزه بهترین بازیگر را به خود اختصاص داد).

* فیلم «ونسان و من» محصول کانادا / فرانسه (۱۹۹۰)، داستانی، به کارگردانی: «مایکل روبو» (شرکت داده شده در بخش مسابقه- برنده جایزه بهترین کارگردانی).

این فیلم از آن نمونه‌هایی است که زینت و نگین درخشان یك جشنواره به حساب می‌آیند. فیلم ونسان و من یك اثر کامل است، بدون هیچ اغراق و هیچ تکلّف و گندمگویی. فیلمنامه آن که با جسارت و دقّت و آگاهی طرّاحی و پرداخت شده، در ساخت تصویری نیز این مزیّتها را با خود دارد. مضمون مبتکرانه و تازه و دلنشین آن که با کشش ماجراجویانه رنگ‌آمیزی شده است، بخوبی ذهن تماشاچی را به خود مشغول کرده و او را تا دستیابی به نتیجه و حل مشکل دختر قهرمان فیلم- که یك مشکل بزرگ فرهنگی، یك مسئلهٔ بزرگ روحی، ذوقی و پرورشی برای نوجوانان و یك معمّای داستانی متعارف نیز هست- با داستان همراه می‌کند. در این راستا کیفیّت آموزشی و تربیتی مسائل هنری و برنامه‌هایی که با درونیّات و ذهنیّات نوجوانان ارتباط نزدیك برقرار می‌کند و جهت توجّه و میل اکثر افراد این سنین است، به زیرکی و آگاهی به بررسی و تایید و یا تلقین گذاشته شده است. فیلم خصلت آموزندگی دارد.

سیر جریان فیلم در آن پیچیدگی هنرمندانه و دلنشین خود، دیدگاهی تازه و روشنفکرانه و بعدی جدید به طرز برخورد با نوجوانان و ارزش‌گذاری و بهادهی به تدابیرات و آثار خلّاقهٔ آنان را برهمگان مرئی می‌سازد. فیلم در بیان اوج لذّات روحی و ارتباطات ذهنی نوجوانانه آنقدر پیش می‌رود که وقتی ملاقات حضوری و عینی دختر را با ونسان ونگوگ می‌بینیم، چندان دور از انتظار نمی‌نماید و براحتی آن را مقبول و قابل درك می‌یابیم.

بازیها در این فیلم، روان و راحت است، انگار قسمتی از زندگی عادّی اشخاص، ضبط شده است. طرّاحی صحنه‌ها با حوصله و درایت انجام گرفته. پس‌زمینه‌هاباوقایع وحرکات درپیش‌زمینه و مقابل دوربین هماهنگ و متوازن هستند و تنالیته‌های رنگی مباینتی با فضاسازیها ندارند. رنگها به نسبت کندی و تندی روند فیلم، به پویایی و آرامی می‌رسند و در حیطه‌های تیرگی و شفّافیت سیر می‌کنند. موسیقی فیلم- که کمتر حضور آن حسّ می‌شود- آمیختگی سنگین و تفکیك‌ناپذیری با تصاویر دارد و به عنوان جزئی منتزع، قابل تمایز و بررسی نیست.

دوربین خود یك نظاره‌گر مشتاق و کنجکاو است و سرکشی‌های زیرکانه و هنرمندانهٔ آن، چرخشها و حرکات متناسب و روان، لطافت هنری سیّال در فیلم را تضمین کرده است. تدوین مناسب فیلم نیز جریان داستان را با مهارت کنترل کرده و شتاب و آرامش آن را بخوبی به هم چفت کرده است.

ویژگیهای آن فیلم قابل بررسی و تامّل و توجّه بیشتر از این بود، ولی به هرحال جای وزین و معتبری در این جشنواره به خود اختصاص داده بود که هنرمندان از آن بی‌اطلاع و شاید هم غافل نبودند.

* فیلم «سفر جادویی»، به کارگردانی «ابوالحسن داودی» (۱۳۶۹)، داستانی (شرکت داده شده در بخش مسابقه، برنده جایزه بهترین فیلم جشنواره).

این فیلم که می‌توانست جزو بهترینهای سینمای کودکان و نوجوانان ایران باشد، با وجود سعی در پرداخت محکم فیلمنامه، و توجّه به مسائل آموزشی و تربیتی و نیز به حیطهٔ تخیّل و فانتزی و سوررئال درآمدن، دچار بی‌توجّهی به برخی موارد شده است. مهمتر از همه اینکه با ورود دکتر کمالی به فضای ۲۵ سال قبل، دیگر روند و هدف داستان- که پی‌گیری مسائل تربیتی و تحلیل پرورش و نحوهٔ برخورد صحیح با کودکان است- فراموش شده و صرفاً جنبهٔ طنز و گاه کمدی ماجرا مدنظر قرار گرفته است و تا انتهای این سفر جادویی چنین بی‌توجّهی (احتمالاً به خاطر توجّه به پر کردن وقت و طویل نمودن فیلم، آن هم با استفاده از طنز و کمدی- که چندان بی‌مشتری هم نیست!-) ادامه می‌یابد. دیگر در آن مرحله، مسئله، مسئلهٔ برخورد بزرگترها با کودکان و بررسی صحت و سقم آن نیست.

دکتر کمالی به دلیل بدرفتاری و خشونت نسبت به فرزندش «سینا»، طی حادثه‌ای به شکل فانتزی به محکمهٔ سرّی کودکان برده و محاکمه می‌شود. او را به رجعت به ۲۵ سال قبل و کسب نمرات عالی به عنوان شرط ورود به زمان فعلی،

محکوم می‌کنند. او به عهد قدیم بازمی‌گردد و در عین ناباوری خانواده و دوستان، وی با اطّلاع از «آینده»، سعی در آگاه ساختن و مطّلع نمودن افراد به امور و نتایج بعدی اتّفاقات دارد. منجمله در مورد خواستکار خواهرش، و نیز خبر دادن در مورد زلزله و نجات دادن دخترکی ـ که در آینده همسر وی می‌شده.

با نجات دخترك، دکتر کمالی به زمان فعلی بازگشته و در دادگاه کودکان و نوجوانان تبرئه می‌شود و با تجربه‌ای در مورد «ترس از مجازات»، به قصد رفتار ملایم و مهربانانه نسبت به کودکش، به زندگی بازمی‌گردد...

بازیها، بجز قسمت عمده بازی اکبر عبدی (دکتر کمالی) ضعیف است. کارگردان گرچه دقّتی در میزانسن و دکوپاژ از خود نشان داده ولی این فیلمنامه است که بیشتر خود را می‌نمایاند نه کارگردانی، چون سعی بیشتر در به تصویر کردن فیلمنامه معطوف شده است، نه ساختن و کارگردانی.

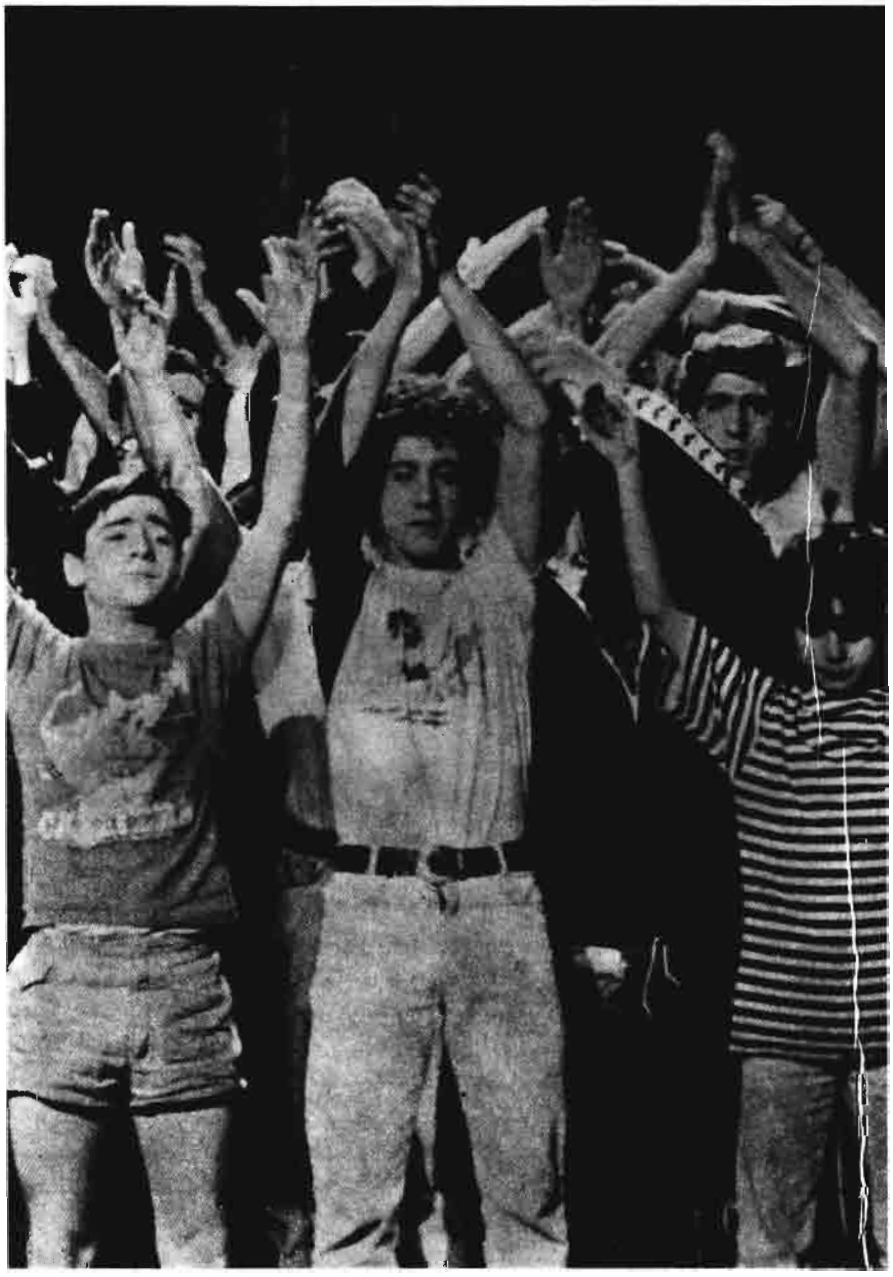
* فیلم «سکوت» کار علی سجادی حسینی (۱۳۶۹)، شرکت داده شده در بخش مسابقه، کاری است که می‌توانست در قالب یك اثر کوتاه داستانی موفّقتر باشد. ایده و ابتکار نویی که در آن استفاده شده، به طوری ناقص و ناجور پرداخت شده است و ماجرا که می‌توانست بازدهی خوبی داشته باشد، با تکرارهای نچسب، نامطلوب شده است. در دقایقی از اواسط فیلم، کار محکم می‌شود ولی بجز آن قسمتها، نیم ساعت ابتدای فیلم، بدون داستانی مشخص، و صرفاً تصویرپردازی است و قسمتهای انتهایی نیز از کمبود مایه و مضمون رنج می‌برد. سکوتی که برای امکان استراحت فرزند آسیب‌دیدهٔ مستخدم مدرسه، با تدبیر بچه‌ها در مدرسه حاکم می‌شود، در عرض یکی دو ساعت بهبودی وی را به همراه دارد!! فیلم گرچه در بعضی نقاط تدوین خوبی را نشان می‌دهد ولی از میزانسن آگاهانه در آن خبری نیست. فیلمبرداری متوسط و گاه ضعیف و در کل، کارگردانی نسبتاً ناپخته‌ای دارد.

* فیلم «اوروش ساده‌لوح» محصول یوگسلاوی (۱۹۹۰) داستانی، به کارگردانی «میلدن کنه‌زویچ» شرکت داده شده در بخش مسابقه. این فیلم با آنکه سادگی و روال لطیف و ساده آن شاید امتیازی را برای خود کسب کند ولی در مجموع کشدار و پرملال است. فضاسازیهای کم‌حجم و بسیار تکراری و خسته‌کننده‌ای دارد و فقط در مواردی مشخّص، با ایجاد مسئله کششی به وجود می‌آورد. شخصیتها در یك محدودهٔ معیّن بدون هویت خانوادگی یا بومی به کارهای هرروزهٔ خود می‌پردازند.

داستان گرچه سعی در ادامهٔ مسئله شناسایی خانوادهٔ وارث ثروت اعلام شده دارد، ولی بیشتر به «اوروش» می‌پردازد و در این بینابین سرگردان می‌ماند. صحنه‌های بدرد نخور در این فیلم زیاد است و حرکات دوربین در آن چندان مفید احساس نمی‌شود و مونتاژ نیز نقش چندانی را ایفا نمی‌کند.

* فیلم «میوی من، میو» محصول شوروی و سوئد (۱۹۸۷) داستانی، کار «ولادیمیر گراماتیکوف» شرکت داده شده در بخش سینمای بین‌المللی، داستانی فانتزی دارد که با مایه‌هایی از حکمت و منطق قابل هضم کودکان و نوجوانان آمیخته است. بدون هیچ کم و کاست و طفره رفتن، ماجرا شکل قطعی خویش را می‌گیرد و پرداخت منسجم و قوی فیلم، تماشاچی را درون فضای تخیّلی فانتزی آن می‌برد. نورپردازی زیبا و فیلمبرداری خوب آن کمك شایانی در ایجاد صحنه‌های مؤثر فیلم، نشان دادن فضایی در خور و شایستهٔ داستان کرده است. تروکاژها بجا و به مورد استفاده شده و کاملاً برای تماشاچی خردسال قابل قبول است. فیلم با این حال یك اثر دیدنی برای کودکان و نوجوانان است، در عین اینکه روحیهٔ اراده و شجاعت را تقویت می‌کند و سعی در تبلیغ آن دارد. «گایو» شاه شیطان‌صفت سرزمین نیمه‌شب در همسایگی سرزمین دور (جایی که پدر میو سلطنت دارد) تنها در اثر تدبیر و قوّت اراده و تصمیم است که از پای درمی‌آید و این فداکاری «میو» و دوستش برای آزادسازی سایر بندیان، نمادی پرارزش از کمك و همدردی است و تأثیر مطلوبی برخردسالان دارد.

ناامیدی در این فیلم جایی ندارد و همه چیز، حتّی افسانه‌های قدیمی در داستان فیلم، به خوشبینی و ثابت‌قدمی و امید تکیه دارند. در کل، این اثر گرچه بیگانه با زندگی و واقعیّت جاری و روزمرّه نونهالان ماست، ولی ارزش دیدن و تأمّل



در مفاهیم ضمنی آن، فیلم را اثری موفّق و قابل استفاده ساخته است.

* فیلم «پسر» محصول شوروی (۱۹۹۰) داستانی، کار: «خالممد کاکابایف» (در بخش مسابقه)، این اثر در عین تکیه برارزشهای بومی و فرهنگی و نظارت بررشد روحیهٔ هنرپروری و ارزش‌گذاری برروابط ریز و نهان خانوادگی، در بعضی موارد کشدار و کم‌مایه است و صحنه‌های بی‌اثر و زایدی را در خود دارد. تکیهٔ فیلم برارزشهای هنری و بومی و روحیهٔ بزرگمردی قابل توجّه ولی در این رهگذر مسیر فیلم به جاهایی غیر مفید کشیده می‌شود.

* فیلم «آدم‌ربایی در تیوتورلستان» محصول لهستان (۱۹۸۵) نقاشی متحرّک، کار: «ژ. کودلا»، «ف. پیتر». این کار انیمیشن با تکنیک نه چندان پیشرفته ولی نزدیک به واقعیت حرکت در انیمیشن ساخته شده است. ماجرای آن از افسانه‌های آشنا و تکراری اقتباس شده است و داستان در بعضی لحظات لق می‌شود. در کلّ طولانی می‌نماید.

* فیلم «نکذارید به بادبادک شلیک کنند» محصول ترکیه (۱۹۸۹) داستانی، به کارگردانی: «تونچ باشاران». فیلم، درامی سیاه است و در اوج نمایش مسائل حسّی، به کیفیّت شکل‌گیری و فراکیری ذهنی یك کودك خردسال در زندان زنان می‌پردازد. اندوه و عدم خوشبینی به آینده به‌شدّت، طول فیلم را رنگین کرده و در عین دقّت و ظرافتی که در ساخت و پرداخت مسائل داخلی زندان زنان و روحیهٔ حاکم برآن به کار رفته، ماجرا سادگی و لطافت خاص خود را دنبال می‌کند. مادر و فرزندی که در زندان زندگی می‌کنند، به همراه زندانیان دیگر امیدی کمرنگ به آزادی دارند و همه چیز را در چهارچوب محیط زندان برای «بارش» (کودك خردسال) تفسیر می‌کنند.

یکی از آنان که دوست و همدم «بارش» است، آزاد می‌شود و در حالی که هاله‌ای از غم سایرین را دربرگرفته، در غیبت بارش زندان را ترك می‌کند. بارش پس از او به تنهایی و اندوهی گران دچار می‌شود و بالاخره با تلقینات زنان زندانی می‌پذیرد که دوستش باز به سراغ او خواهد آمد، آن هم به شکل بادبادك و برفراز محدودهٔ کوچك آسمان زندان.

دکوپاژ و کارگردانی صحنه‌های ناب فیلم بسیار استادانه است و تدوین خوب سهمی بسزا در القای حال و هوای فیلم دارد. کشش فیلم بسیار است و قابلیتها و ارزشهای آن بسیار مشهود. امّا، این فیلم اثری است برای بزرگسالان و نه کودك و نوجوان.

* فیلم «چپ، راست، دشمن می‌گریزد» محصول شوروی (۱۹۹۰) داستانی، کار: «میخائیل یوزوفسکی» (در بخش خارج از مسابقه)

در این فیلم، فانتزی عنصر اصلی فیلمنامه است و شخصیّتها از واقعیّت وجودی انسان فراتر رفته و با آن فاصله دارند. داستان فیلم در عین پرداختی که سعی در محکم بودن آن بوده، چندان منسجم و قوی نیست. در بعضی جاها وقایع علّت یکدیگر نیستند و دوستیها و دشمنیها دلایل محکم و مشخّصی ندارند. تغییرات رفتاری و جبهه‌گیریها مستدل و پخته نمی‌نماید و یك ابهام ناشی از کمبود دلیل و منطق در داستان حسّ می‌شود.

امّا، صحنه‌سازیها با دقّت و هوشیاری انجام شده و زحمت فراوان برده است که از این نظر فیلم موفّق است. حرکات دوربین مطابقت و هماهنگی خوبی با روش کار و نظرات کارگردان دارد و در مجموع اثری متوسط و غیر معمول را پدید آورده است. مناسبت این فیلم با سینمای کودك و نوجوان برای نکارنده نامشخّص است. زیرا فیلم معلوم نیست چه مخاطبی را طلب می‌کند.

* فیلم «کل یخ» محصول تایوان (۱۹۸۹) داستانی، به کارگردانی: «آنگلی. کوئو»، (شرکت داده شده در بخش مسابقه).

این فیلم از آن دسته آثار است که فریادی نمی‌کشند و بازارگرمی نمی‌کنند و در عین حال خود مجموعه‌ای کویا و بی‌ریا هستند.

فیلم کل یخ، به شکلی رئال و روشی دقیق به مسائل حسّی و روانی کودکان و نوجوانان می‌پردازد و با حوصله و تفحّصی مناسب، به بیان مشکلات ذوقی، روحی، و آموزشی آنان می‌نشیند. فیلم سرشار از لحظه‌های خوب، زیبا، صادقانه و کویاست و ظرافت بیان و دید خوب کارکردان در پرداخت فیلمنامه و وسواس دقّت و ریزبینی مسائل حسّی (که گاه راه افراط را نیز- بندرت- پیموده است) بخوبی قابل تشخیص است. کیفیت ساخت و پرداخت، از قوّت کافی برخوردار است و عدم بلندپروازی و دوری از تصنّع در آن مشهود است. فیلمبرداری خوب و شاعرانه فیلم از عوامل مؤثّر در موفقیت برقراری ارتباط آن است. این فیلم خوب ارتباط برقرار می‌کند و خوب به نتیجه می‌رسد، بجز بعضی لحظات اندك که خوب به هم چفت نشده‌اند و چند صحنهٔ کم‌بار، نقص عمده‌ای در فیلم حسّ نمی‌شود.

کما اینکه سن و سال بعضی پرسوناژها مثل: قاضی، دادستان و منشی دادگاه کودکان، در زمان حاضر و نیز در ۲۵ سال قبل تفاوتی نمی‌کند (با توجّه به اینکه دادگاه در زمان حاضر تشکیل شده است). و باز در انتهای فیلم (یعنی زمان حاضر)، آقای حیدری- که در دادگاه، نوجوان بود- مردی حدود چهل ساله است!

فیلم در فضاسازی بصری، رنگی با تنالیتهٔ زرد- نارنجی- قهوه‌ای در خود دارد که در صحنهٔ دادگاه به اوج خود می‌رسد و این تنالیتهٔ رنگی، کسالت‌آور، ناخوشایند و نازنده می‌نماید و تأثیر شاد و سرزنده‌ای از خود باقی نمی‌گذارد. بعکس آنچه در فضای حضور و رفتار کودکان وجود دارد، که رنگ زرد و طیف آن، رنگی شاد و زنده و پویا برای کودکان است.

فیلم «سفر جادویی» ضمن آنکه در بین سایر فیلمهای کودکان و نوجوانان سینمای ایران، فیلم خوبی است، به نسبتی هم جای بحث و نقد دارد. این فیلم جایزهٔ بهترین فیلم را در جشنواره به خود اختصاص داد، که البتّه در مقیاس فیلمهای ایرانی، شایستگی آن را داشت، ولی یادمان نرود که اگر این رسانهٔ جهانی را آن هم در مقیاس بین‌المللی و در قالب جشنواره‌ای چنین در اصفهان، محك بزنیم، با این نظر، شایستگی‌ها خدشه‌دار می‌شود و واژهٔ شایستگی مسئله‌دار شده و جای حرف باقی می‌ماند.

زیرا در این جشنواره، بودند فیلمهایی عمیق، روان و گویا که مورد کم‌توجّهی قرار گرفتند و نامی از آنها برده نشد. فیلمهایی که شایستهٔ تحلیلهای بسیار و بررسی‌های عمیق و صحبت‌های فروان بودند- و اگر در چنین جشنواره‌هایی از آنها صحبت به میان نیاید، در کجا بیاید؟- حیف است- و شاید ناسپاسی- که فیلم گل یخ را از کشور کم‌آوازهٔ تایوان- و توانا در هنر سینما- با آن لطافت و روانی و عمق حسّی، به غفلت بگذاریم و یا به فیلم مانوئل با آن استحکام و کوبندگی، صرفاً به بازیگری بازیکر نوجوانش عنایت کنیم.

فیلم «ونسان و من» نیز جدای از کارگردانی، ارزشهای قابل بحثی داشت که می‌شد در مورد آن بررسیها و غورهای بسیار کرد و در زمینه‌های دیگر نیز آن را به قضاوت نشست.

● سرانجام فیلمنامه:

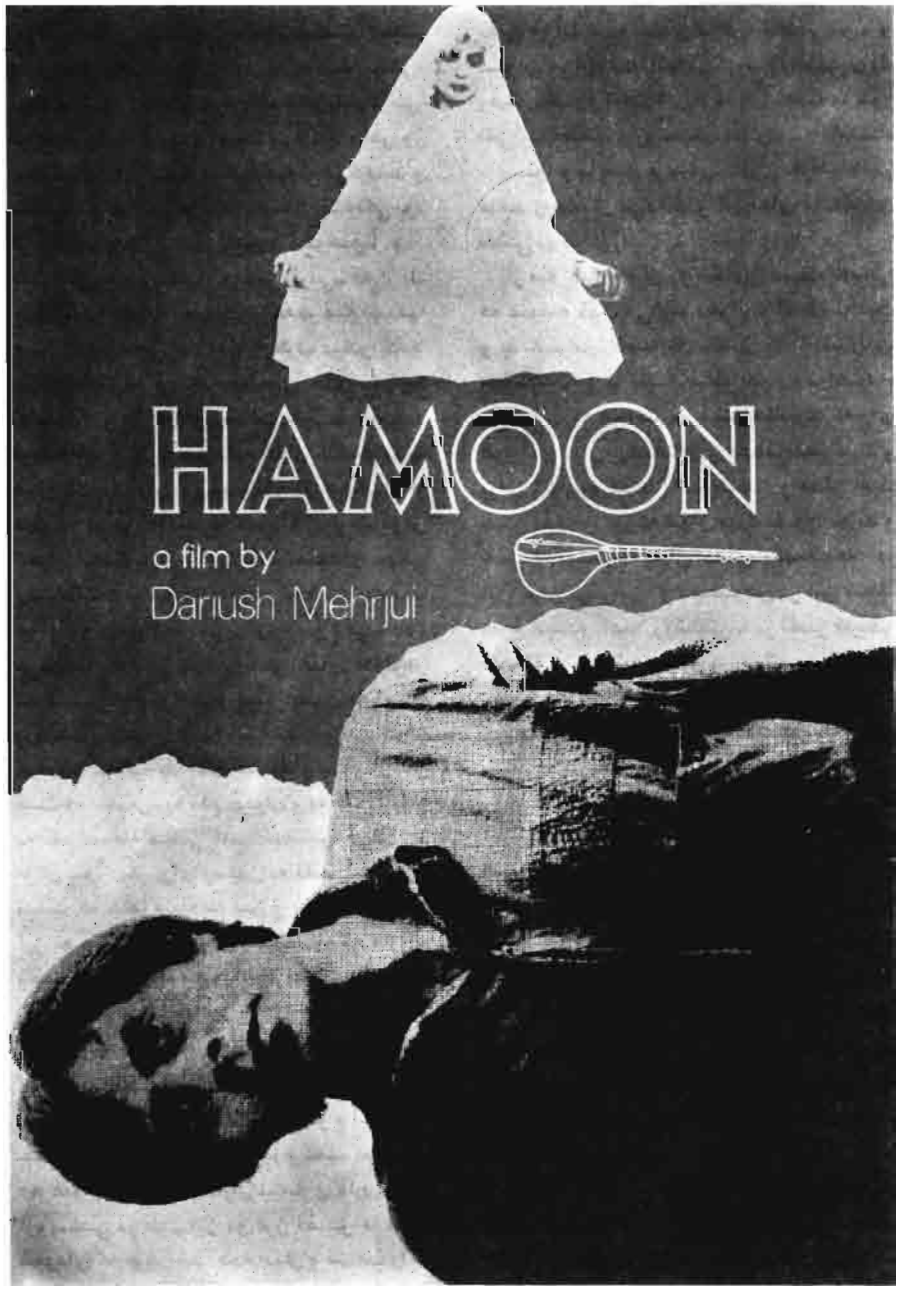
و جشنوارهٔ بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان نیز در ششمین دورهٔ خود با معرّفی بهترینها و اعطای جوایز به برندگان، در شب ماقبل روز آخر، به کار خود پایان داد.

سالن کنفرانس هتل عبّاسی اصفهان- با آن شکوه و جلال خود- شاهد شکوه پایان مراسم و سخنان شهردار اصفهان، اعطای جوایز و اجرای قطعه‌ای موسیقی سنّتی بود. پس از آن ضیافت شامی که از طرف استاندار اصفهان ترتیب یافته بود، میهمانان را به خود خواند و بحقّ باید در کلّ این جشنواره به شهردار و استاندار اصفهان دست مریزاد گفت.

- جای همه خالی.

● چرا جهان سومی‌ها «هامون» می‌سازند؟...

■ فرهاد گلزار



اشاره:

این یادداشت نقدگونه دربارهٔ فیلم هامون از آقای فرهاد گلزار در همان حال و هوای جشنوارهٔ هشتم نگاشته شده است و اکنون بُعد از اکران دوّم فیلم به چاپ می‌رسد.

* * *

بهترین آنچه را که دربارهٔ فیلم «هامون» می‌توان گفت بعدها از قول یك فرنگی به اسم «سرژدنی»، سردبیر سابق مجلّهٔ «کایه دو سینما» در مجلّهٔ «سروش» خواندم و دیدم آنچه که من نوشته‌ام فی‌الواقع می‌تواند شرحی باشد و حاشیه‌ای برسخن این فرنگی صاحب‌نظر در باب سینما. مطلبی که در مجلّهٔ مذکور آمده بود این بود: «درنظر داشتیم عقیدهٔ سرژدنی (سردبیر مجلّهٔ «کایه دو سینما» و یکی از بهترین منتقدان فرانسه در حال حاضر) را پس از اینکه وی فیلم سنگین هامون را دید، جویا شویم. بیست دقیقه از فیلم نگذشته بود که وی از سالن خارج شد؛ مثل اینکه نتوانست سنگینی فیلم را تحمّل کند. با کمال تعجّب علّت را جویا شدیم: به‌نظرم تمام جهان سومی‌ها یك «هامون» دارند و برای من هم که در اطراف و اکناف دنیا زیاد فیلم می‌بینم دیگر دیدن این‌گونه کارها کسالت‌آور شده است. من تا امروز هامون ترکی، هندی، پاکستانی، تایلندی، تایوانی و... دیده‌ام و بالاخره امروز هم چشمم به هامون ایرانی روشن شد. شرط می‌بندم این یکی هم مثل همقطارانش با آب تمام می‌شود. آب هم که سمبُل پاك شدن است. مگرنه؟»

این آقا حق مطلب را ادا کرده است و کاش قبل از آنکه این دسته گل به آب داده شود و «هامون» به اعتبار آنچه نداشت جایزه بگیرد، آقای «سرژدنی» با داوران محترم جشنوارهٔ هشتم نیز.

جلسه‌ای می‌گذاشت و مفاهیم بسیار سنگین (!) فیلم را برای آنها تفسیر می‌کرد... خوب، حالا که دیگر کار از کار گذشته است. امّا چرا جهان سومی‌ها «هامون» می‌سازند؟ باید دربارهٔ این سؤال خوب فکر کرد، چرا که سرنوشت ما به این جواب بستگی مستقیم دارد.

جواب را باید در گذشتهٔ تاریخی ملّتهای این طرف کرهٔ زمین جستجو کرد و وضع کنونی آنها در برابر این تمدّن اروپایی که می‌خواهد فرهنگ و تاریخ همهٔ ملّتهای دیگر را مثل مربای هویج روی کرهٔ پاستوریزه و نان تُست شده بمالد و بخورد... و خوب، در خیلی جاها مثل ترکیه و ژاپن موفّق هم شده است. فرهنگ و نظام اجتماعی این ملّتها یا مثل چین و ژاپن گرایش به یك «باطن‌گرایی محض» داشته و یا مثل غالب ملّتهای شرق میانه بر «ادیان الهی» بنا شده است و در هردو صورت، تمدّن اروپایی برای مصادرهٔ فرهنگ و تاریخ این ملّتها می‌بایست راهی را در پیش می‌گرفته که کار به مقابله‌هایی جدّی از آن نو ع که ما در این سالها با آنها داشته‌ایم نینجامد. «کپسول عرفان» و بهتر بگوییم «کپسول تصوّف» راه حلّ خیلی خوبی است، چرا که ظاهر و باطن و صورت و معنا را در یك کپسول واحدی جمع می‌کند که کاملاً «بی‌خطر» است، نه مثل کبریتهای ایرانی. از همین‌جاست که انواع و اقسام عرفانها منشا گرفته‌اند، مناسب برای همهٔ انواع سلیقه‌ها. و برای ما هم، «عرفان درویش جاویدان» که مریدانی خوش آب و رنگ مثل خانم گوگوش داشت و یا عرفان آن «خانم پریسا» که خیلی از دیندارها را هم دچار شك کرده بود که: «نکند دنیا و آخرت را واقعاً می‌شود جمع کرد و ما غافلیم؟!» عرفانهای متنوّع دیگری هم در شعر نو و سپید و نقاشی مدرن و موسیقی اصیل و سینما و غیره ظهور کرده بودند که حتّی شاه و شهبانو و ولیعهد هم از آن بی‌نصیب نمانده بودند!

اگر مکس بهترین ناقل میکرب است، «توریست»ها بهترین ناقل این «عرفان‌زدگی» بودند: آنها چهره‌ای مسخ شده از باطن‌گرایی شرقیها را به اروپا و آمریکا می‌بردند و هرروز پیغمبری را از یك گوشه مبعوث می‌کردند و مذاهبی به‌همراه‌می آوردند که سالاد رنگارنگی بود از بودیسم و ذن و هندوئیسم و کنفوسیوس و... منتها از نوع وسترن - یعنی غربی- که از یك طرف ظاهراً نیاز به معنویت «را که در همهٔ انسانها هست ارضاء می‌کرد، امّا از طرف دیگر، کاملاً «بی‌خطر» بود و معارضه‌ای جدّی با غرب نداشت... و باز هم این مذاهب عرفانی جدید توسّط مکس توریسم و پشهٔ آنوفل انتشارات به همان کشورها وارد می‌شد و جوانان سرگردان از همه جا بی‌خبر را که از همان آغاززیر «سرپوش نامرئی فرهنگ غربی» که توسّط شبکه‌های جهانی ارتباطات و تبلیغات ایجاد شده‌اند، به دنیا می‌آیند و در زیر همان سرپوش به بلو غ می‌رسند- می‌فریفت. عرفان سرخپوستی آقای «کارلوس کاستاندا» هم از همان بیماریهاست که توسّط پشه‌های آنوفل انتقال می‌یابد. در این انواع عرفانها همیشه یك اصل مشترك است و آن این است که «تقدّس» به نفع «دنیا». و به عبارت بهتر به نفع «سلطهٔ جهانی غرب» «مصادره می‌گردد و از آن پس دیگر برای رسیدن به تقدّس، آدم لازم نیست که حتماً ملتزم به دین و احکام آن باشد. این نو ع تقدّس و عرفان را باید درواقع وارونهٔ تقدّس دانست: یك معنویت وارونه که با هرنو ع زندگی جمع می‌شود.

در غرب، دین یك امر کاملاً وجدانی و شخصی است و به تعداد انسانها می‌توانند خدای شخصی وجود داشته باشد و این نو ع اعتقاد به خدا، از آنجا که با هیچ التزام و تعهّد اجتماعی هم همراه نیست، طرفداران بسیاری دارد. تمدّن اروپایی در طول این دو قرن اخیر، با همین شیوه‌ای که عرض شد، همهٔ ادیان و مذاهب را به نفع خود مصادره کرده است و اسلام آمریکایی هم به همین معنا، ظاهر و پوسته‌ای بی‌مغز از اسلام است که دست بیعت به آمریکا داده است. اسلامی اینچنین، اهل نفی و انکار و مخالفت و مبارزه نیست و اگر هم دست برقضا گرفتار دشمنانی شود که او را به حال خویش رها نکنند، برای مقابله با آنها رو ی به مبارزهٔ منفی می آورد.

در میان روشنفکران جهان سوم هستند کسانی هم که مثل مرحوم «جلال آل احمد» خود را بازیافته‌اند و از دوْر باطل بیرون آمده‌اند. اینها از روشنفکر جماعت قطع امید کرده‌اند وبه‌نوعی،کم و بیش دریافته‌اند: «کسی باید بیاید که مثل هیچ‌کس نیست». جلال دریافته بود که آنکه باید بیاید دیگر گردنش گیر افسار تمدّن اروپایی نیست و ریش پرفسور بزی و یا سبیل نیچه‌ای هم ندارد و در میان حرفهایش هم بی‌مناسب یا با مناسبت کلمات فرنگی بلغور نمی‌کند. او کسی است که وقتی می‌آید مردم جلوی پایش بلند می‌شوند و صلوات می‌فرستند. آنها می‌گویند روشنفکری یك وصلهٔ ناجور است که به عبای کهنهٔ ما جور نمی‌آید. قبله‌نمای روشنفکر «اینترلیت»، دانشگاه «ژوسیو» و یا بنیاد فرهنگی- هنری «فراهوله» در هلند را نشان می‌دهد و قبله‌نمای ما خانه‌ای سنگی در حجاز را.

از میان این آقایان روشنفکران هستند کسانی که همیشه خیال می‌کنند دعوا سر لحاف ملّاست و بنابراین، همه‌اش دنبال یك «اینترلیت مینترلیت» و یا بنیادهایی چون «فراهوله» می‌گردند که شکایت ما را بدانجا ببرند که «ای هوار! در ایران روشنفکران را به هیچ نمی‌گیرند و برای آنها تره هم خُرد نمی‌کنند.» و ممکن است همین مقاله را نیز به‌عنوان مدرك با خود ببرند و کسی هم نیست که به آن اجنبیها بفهماند که: «در این طرف کرهٔ زمین، و بخصوص در این منطقهٔ شرق میانه، اصلاً روشنفکرها در تقدیر تاریخی ملّت نقشی ندارند؛ نه آنها مردم را می‌فهمند و نه مردم آنها را. به خلاف مغرب‌زمین که در آنجا روشنفکری یك جریان تاریخی است که بد یا خوب، پیوند فعالی بین آنها و مردم وجود دارد، در اینجا روشنفکر، آدم منفعلی است که اصلاً محلّی از اعراب ندارد. کسی نیست به آن اجنبیها بفهماند که در اینجا آنچه هنوز در میان مردم زنده است اشعار رثایی «محتشم کاشانی» است نه معرهای آقای «احمد شاملو»: در اینجا کتاب «طوبا و معنای شب» سه بار تجدید چاپ می‌شود امّا یك نسخه از آن هم در خانه‌های مردم نیست. کسی نیست به آن اجنبیها بفهماند که در اینجا سرنوشت روشنفکر به مرگی تدریجی ختم می‌شود که حتّی «علی جونی» آقای مهرجویی هم از عهدهٔ نجات او برنمی‌آید.

فیلم «هامون» هم مخاطبی در میان مردم‌ندارد‌و جز در میان افرادی که هریك به نوعی و تا حدّی این زبان تفهیم و تفاهم روشنفکری را می‌فهمند فروش ندارد، و اینها نیز غالباً «اهل ادا» هستند:

در این طرف کرهٔ زمین و علی‌الخصوص در این منطقهٔ شرق میانه اصلاً روشنفکرها در تقدیر تاریخی ملت نقشی ندارند؛ نه آنها مردم را می‌فهمند و نه مردم آنها را. به خلاف مغرب زمین که در آنجا روشنفکری یك جریان تاریخی است که بد یا خوب پیوند فعالی بین آنها و مردم وجود دارد... در اینجا کتاب «طوبا و معنای شب» سه بار تجدید چاپ می‌شود اما یك نسخه از آن در خانه‌های مردم نیست.

■ عرفان «علی‌جوَنی» مشابه ژنریك عرفان شرقی استَ که اروپاییها برای روشنفکران جهان سوم ساخته‌اند

ادای فکر کردن، ادای فلسفه، ادای عرفان و حتّی ادای عشق و ایمان، درست مثل «حمید هامون» که در ملاقاتش با «مهشید» در کتابسرای کذایی، هم «آسیا در برابر غرب» را به او می‌دهد و هم «ابراهیم در آتش» و چند کتاب دیگر از جمله کتاب «فرانی و زونی» نوشتهٔ «جی. دی. سالینجر» را که نمایندهٔ نسل جدید نویسنده‌های آمریکا در دههٔ هفتاد بود، و این کتابها هم هیچ ارتباطی با هم ندارند...

امّا این فقط بیماری آقای هامون نیست؛ آن روشنفکر وازدهٔ دیگر، «علی عابدینی» هم به همین بیماری مبتلاست. او از عرفان و درویش مسلکی آش شلغم شوربایی ساخته است که در آن تار و تنبور و «لائوتسه» و «ذن» و «بودا» و «قرآن» و «یوگا» و «حق‌حق و هوهو» و «آرشیتکتور» و «کی‌یرکه گارد» در کمال صلح و سلم، کنار هم در پختنِ یك آش واحد شرکت دارند. همه چیز وهمی است و در حدّ ادا و اطوار، و اگر آقای مهرجویی کتاب خوب «آسیا در برابر غرب» راخوانده بود، هرگز به اینجا نمی‌رسید که بخواهد باطن‌گرایی شرقی و تکنولوژی مدرن را با هم جمع کند و پیام فیلم را در کتاب «ذن و روش نگهداری موتورسیکلت» ـ که «علی‌جونی» به هامون می‌دهد ـ القا کند. این تلقّی از عرفان(!) برای روشنفکران ما بسیار آشنا و ملموس است و بگذارید یك بار دیگر و در کمال صراحت عرض کنم که «ادا»ست و غیر از ادا هیچ.

خود آقای مهرجویی در مصاحبه‌اش با نشریهٔ روزانهٔ جشنوارهٔ فجر ـ شمارهٔ دهم ـ گفته بود: عارف/فیلم، «علی‌جونی»، خودش هامونی بوده و دوران مشابهی را گذرانده؛ معلّق بوده و حالا به آرامش و ثبات رسیده. کلیشه‌ای از یك مُد مرسوم این روزها به‌عنوان نمونه‌ای از عرفان زدهٔ جدید نیست. سعی شده که واقعیتر و ملموس‌تر و تازه‌تر باشد...»

آقای «علی حاتمی» هم در فیلم «مادر»، خوش‌باورانه، خارج از باغ هذیانهای اگزیستانسیالیستی آقای هامون، تمدّن اروپایی و عرفان را در وجود شخصیتی به نام «جلال‌الدین» جمع کرده که یك صندوقدار بانك است. کشك خانگی عرفان و سوپ قارچ یك زندگی غربزده! نام این آقا هم «جلال‌الدین» انتخاب شده تا نشان دهد که «مولوی»های این عصر یك چنین کسانی هستند. خود آقای «حاتمی» هم در مصاحبه گفته است: «پرسوناژها همه آشنایند امّا هیچ‌کدام سنّتی و کلیشه نیستند. یك عارف داریم، عارف امروزی‌تر، امّا این عارف به شکل عرفای روز انکشتر عقیق به دست ندارد یا پیراهن سفید بی‌یقه به تن ندارد، بلکه برعکس یك صندوقدار بانك است که مرتّب هم با حساب و کتاب و پول سروکار دارد.»

روشنفکر جماعت، آدمهایی سطحی هستند و به جلد کتابها و نامشان بیشتر از خود کتابها اهمیّت می‌دهند. آنها معتاد به سطح هستند و هرچه سطحی است و با سطحی نگری روشنفکری مناسبت دارد. «اسم» کتابها را با یکدیگر رد و بدل می‌کنند نه خودِ کتابها را. این همه که این آقایان سعی در مصادرهٔ عرفان به نفع خودشان دارند برای آن است که این تنها طریقی را که ملل این طرف کرهٔ زمین برای زنده ماندن و حفظ استقلال و مبارزه با تاراجگران ازرق چشم و موطلایی دارند از آنها بگیرند. عرفان، روح و حقیقت دین است و بدون آن «شریعت» همان چیزی می‌شود که اکنون در عربستان سعودی به اسم اسلام حاکمیت دارد؛ یعنی اسلام آمریکایی؛ ظاهری از شریعت که با هممچیز جمع می‌شود جز با شریعت حقیقی. در بحبوحهٔ روی آوردن انسانهای سراسر جهان به مذهب، در برابر این مذهبی که راه خود را با شمشیر می‌گشاید، غرب در جستجوی کوچهٔ معنویتی است که به یك هیچ آباد بی‌ضرر و بی‌خطر ختم شود و از این لحاظ هم فیلم «هامون» و هم فیلم «مادر» ـ و مخصوصاً «هامون» ـ مسیری را طی کرده‌اند که فرهنگ جهانی برایشان ترسیم کرده است: یك عرفانِ منفعل در برابر عرفان ستیهنده. «عرفانَ علی‌جونی» مشابهِ ژنریك عرفانِ شرقی‌است که اروپاییها برای روشنفکران جهان سوم ساخته‌اند.

روشنفکر جماعت هیچ تعلقی به شرق و ساحت عارفانهٔ آن ندارند و اگر هم قرار است روزی ابن «مرض وابستگی و غربزدگی فلاکت‌بار» ما حل شود، نسخه‌اش را باید آقای «کارلوس کاستاندا» بنویسد. سرّ اینکه جناب «هوشی‌مین» این‌قدر در میان روشنفکران جهان سوم محبوبِ بود نیز همین است که عمو «هو» هم عارف بود و هم کمونیست (!)... و خوب، از عجایب مشایخ طریقت روشنفکری یکی هم آن است که می‌توانند چیزهای متناقض را با هم جمع کنند و البتّه این دیگر جمع نیست، تفریق است و همان‌طور که گفتم وقتی باطنِ عرفان را از دین تفریق کنیم، چیزی که برجایَ می‌ماند یك‌جور مذهب خانقاهی است که با چلوی چرب و چیلی و کباب‌برگ و سیگار وینستون و کُنیاك سه‌ستاره و دُن خوان و جی. دی. سالینجر و تفسیر عتیق نیشابوری و امامزاده ابراهیم و تار و تنبور و... جمع می‌شود. این همان «کپسول ژنریك عرفانی» است که هامون از ترس و لرز شریعت سنّتی و روضه‌خوانی و قربانی کردن و خون و کفن و حسین حسین... بدان پناه می‌آورد: «علی‌جونی» کنار سقاخانه ایستاده است و وقتی هامون کوچولو از میان

جماعت عزاداران فرار می‌کند. او را بغل می‌کند و پناهش می‌دهد. «بغل علی‌جونی» سمبل همان برزخی است که تاراجگران ازرق‌چشم مو طلایی می‌خواهند ما را به درون آن برانند تا دست از این عرفان ستیهندهٔ پرشور و شمشیر بسته برداریم. و روشنفکرانی مثل مهشید و حتّی علی‌جونی یك سیستم فکری دست و پا شکسته و التقاطی، امّا با ظاهری موجّه برای خود کیر می‌آورند و به آن آویزان می‌شوند تا از عاقبت «نیهیلیسم مزمن» در امان بمانند... آقای هامون باید به علی‌جونی آویزان شود و کسی نیست به او بگوید: «خود علی‌جونی پا درهواست: این یك حالت «ثبات ناپایدار» است که بالاخره تقَش درمی‌آید. مگر چهارپایه را تا کی می‌شود روی سه‌پایه نگه داشت؟ عجیب است که «آقای سرودی» هم که در «ای ایران» نماینده روشنفکران و هنرمندان است، کارش بالاخره به سقاخانه و زیارتگاه و شمع نذری و تمثالهای قهوه‌خانه‌ای می‌کشد! همهٔ آقایان به راه حل‌های مشترکی رسیده‌اند و باید تطهیر شوند!

■ چرا جهان سومی‌ها «هامون» می‌سازند؟ باید دربارهٔ این سؤال خوب فکر کرد. این همه که این آقایان سعی در مصادرهٔ عرفان به نفع خودشان دارند برای آن است که این تنها طریقی را که ملل این طرف کرهٔ زمین برای زنده ماندن و حفظ استقلال و مبارزه با تاراجگران اررق چشم و موطلایی دارند ا ز آنها بگیرند. عرفان، روح و حقیقت دین است و بدون آن «شریعت» همان چیزی می‌شود که اکنون در عربستان سعودی به اسم اسلام حاکمیت دارد یعنی اسلام آمریکایی.

هامون مثلاً در حال نوشتن رساله‌ای در باب «عشق و ایمان» است و فیلم هم می‌خواهد وانمود کند که او به همان «تردیدی» که در کتاب «ترس و لرز» کی‌یرکه کارد وجود دارد رسیده است و حال آنکه آقای هامون اصلاً کتاب را نخوانده و فقط پُز خواندن می‌دهد. کسی که روشنفکری را بشناسد می‌داند که روشنفکری فقط یك «ژست» است، یك ژست متفکّرانه.

«کی‌یرکه کارد» یك متفکر مؤمن مسیحی است که از فلسفه «عبور» کرده و به مسیحیت رسیده است: به عمق و روح مسیحیت، نه ظاهر آن. کتاب «ترس و لرز» که ظاهراً محور فیلم «هامون» است کتابی است دربارهٔ حضرت ابراهیم. در این کتاب مسئلهٔ قربانی کردن اسماعیل (اسحاق، به روایت تورات) به دست حضرت ابراهیم با عقل فلسفی مورد بررسی قرار می‌گیرد و به جواب نمی‌رسد. «کی‌یرکه کارد» می‌خواهد بگوید که عقل فلسفی مفرّی به‌سوی نجات ندارد و آنچه دربارهٔ ابراهیم می‌توان گفت فقط این است که یك «جهش ایمانی» برایش رخ داده است... امّا آقای هامون درنیافته است که اولین قدم برای رسیدن به این جهش ایمانی، «ایمان آوردن به خدا»ست.

این ریسمانی است که همهٔ اعمال ابراهیم را به یکدیگر پیوند می‌دهد که اگر نادیده انگاشته شود، اصلاً عمل حضرت ابراهیم در قربانی کردن اسماعیل، قابل توجیه عقلانی و عقلایی نیست که نیست. عقل فلسفی چُرتکه‌ای است که فقط بلد است دودوتا چهارتا کند. این عقل، «اقتصاد» را خوب می‌فهمد امّا با «ایمان» میانه‌ای ندارد. ولی آقای «هامون» که با این همه ناآشناست و حتّی اسلام را هم در هیئت یك سامورایی می‌بیند که گردن سامورایی ژاپونی را با شمشیر می‌زند، از کجا بداند که کلید همهٔ ماجرا در ایمان به خداست؟ ابراهیم می‌خواهد امر خدا را دربارهٔ قربانی کردن اسماعیل اطاعت کند، هرچند احتمالاً با عقل خودش هم این کار چندان موجّه نیست. امّا همهٔ رازِ جهشِ ایمانی ابراهیم در همین «اطاعت از سرِ عشق و ایمان به خدا»ست و خلاف تصوّر آقای مهرجویی، اسماعیل هم مخالفتی ندارد و در برابر پدر خود تسلیم است. امّا «هامون» به این نتیجه می‌رسد که ابراهیم این کار را انجام داده است تا «معشوق خود را تسخیر کند و او را به‌دست بیاورد» و... همین توهّم است که او را در جستجوی تفنگ شکاری پدربزرگ به خانهٔ قدیمیشان می‌کشاند تا با کشتن مهشید او را از آن خود کند. ولی در انجام این کار هم در می‌ماند و کار به دریا می‌کشد و بقیهٔ ماجرا...

پیش از آن، در مواجهه‌ای بین «هامون» و مادربزرگش، آقای مهرجویی می‌خواهد «تردید هامونی» را با شك آن پیرزن درمانده مقایسه کند: پیرزنی که وسواس وضو گرفتن دارد امّا نماز نمی‌خواند و در وجود خدا و بهشت و جهنّم شك کرده است. و خوب... مقصود این است که «دینداری سنّتی» هم از این نیش روشنفکری بی‌نصیب نماند. امّا باز هم موضوع همان است که ازقول «سرژدنی» نقل شد: «هذیانهای هامونی رؤیای روشنفکران جهان سوم را تسخیر کرده‌است. و بالاخره هم کار به دریا ختم می‌شود تا هامون تطهیر شود».

ولی زندگی هامونی تطهیر شدنی نیست. از چشم ما علی‌جونی همان هامون است که ضدّ عفونی شده است. چادر چاقچور سرش ریخته‌اند که ما را فریب بدهد و انصافاً اگر ما را نتوانست بفریبد، داوران جشنوارهٔ هشتم را که توانست، که حتّی جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران را نیز به خود اختصاص داد. جایزهٔ بهترین کارگردانی می‌تواند فقط مسائل تکنیکی فیلم را درنظر داشته باشد، امّا جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران نمی‌تواند مسائل ارزشی را درنظر نداشته باشد.

بعضیها می‌گویند که آقای مهرجویی «شك» خود را تصویر کرده است و این را باید مغتنم دانست. البتّه در عمق فیلم همان سرگردانی روشنفکران جهان سوم- و بخصوص شرق میانه- که ناشی از دوگانگی غیرقابل حلّی است که میان فرهنگ جهان سوم و فرهنگ و تمدّن اروپایی وجود دارد، نهفته است. امّا فیلم در این تردید و دوگانگی توقّف ندارد. «هامون» را «علی‌جونی» از دریا نجات می‌دهد و کتاب «ذن و روش نگهداری موتور سیکلت» رانیز «علی‌جونی» به «هامون» می‌دهد و زندگی «علی‌جونی» در نهایت، مجسّمهٔ همان نسخه‌ای است که تاراجگران چشم‌آبی موطلایی در نقش پزشك برای ما پیچیده‌اند: یك عرفان منفعل التقاطی، یك مذهب خانقاهی توریستی مختلط تصوّف و بودیسم و ذن و لائوتسه و تله‌پاتی و یوگا و دون خوان و یك کوچه پس‌کوچهٔ معنوی، امّا بی خطر و مهار شده. مبارك است!

●

فقط یکبار دیگر ...

مسعود ا. تهرانی

اصل عدم قطعیت در سینما

● ـ سینما بیانی است که طرف صحبت دارد و آن تماشاگر است. یك تماشاگر در طول تماشای فیلم و در پایان آن ظاهراً طرف صحبت ساکتی است، اما تماشاگر تنها یك مستمع یا یك بیننده، یك احساس کننده یا یك برداشت کننده یا یك تعقل‌کننده نیست، در آن واحد همه اینهاست. در ضمن او تماشاگر یك حادثه در خیابان نیست که خود به‌نوعی از اجزاء آن باشد بلکه به آرامی در سکوت و تاریکی بر صندلی خود نشسته است. این صندلی موقعیت تفکیك‌ناپذیری از شرایط بالا را به او می‌دهد که بایستی نهایتاً نتیجه‌ای دستگیرش شود.

اما اگر ناخودآگاه بدون این دریافت سالن را ترك کند در چه موقعیتی باقی خواهد ماند؟

● ـ مطرح شدن اصل عدم قطعیت در جریان فیلم اتفاقی نیست اما ممکن است ناخودآگاه باشد. این اصل نه تنها در پشت ضمیر پنهان آقای هامون هنرپیشه، هامون کارگردان، هامون نویسنده و هامون تماشاگر وجود دارد، بلکه صحبت این است که اصل (عدم قطعیت در سینما) با اصل (عدم وجود فیلم بدون تماشاگر) و (عدم وجود تماشاگر بدون فیلم) مغایر است.

این آقای هامون کیست؟

● ـ صحنه اطاق وزارتخانه (نبرد ژاپنی):
«پس عشق کجاست؟ عرفان کجاست؟»، از آقای هامون

می‌توانست نبرد همراه با جزئیات عاطفی و حماسی بین عرفان و تکنولوژی باشد مانند زیبایی و لطافت، سوار بر اسب سفید در فضایی باز، جنگلی و مه‌آلود، و روبوت (ماشین جنگی بی‌روح و سخنگو) با یك حرکت کند و بیان کننده.

مدعی خواست که آید به تماشاگه راز

● ـ صحنه‌ای که آقای هامون با تفنگ پدربزرگش به پنجره عشق نشانه می‌رود: با جمله آهسته و لطیف: «حمید تو اونجا چیکار می‌کنی»، بهترین زمان بیان عرفان و شور و عشق و اشك با حرکت کند فیلم، ناگهان با صحنه پرصدای شلیك و فریاد و پاسبان و فرار، آن هم به آن شکل از اصل ماجرا می‌گریزد.

دست غیب آمد و بر سینه نامحرم زد

● ـ تماشاگر حتماً برود و فیلم آقای هامون را ببیند. یعنی ببیند که این آقای هامون، اوست؟ یا او نیست؟ اگر اوست، خوب بعد چی؟ و اگر او نیست، خوب بعد چی؟ در صحنه‌ای که آقای هامون از پایین بنای نیمه تمام آقای عابدینی مراد خود (۱) را برفراز ساختمان بلندمرتبه می‌بیند که اگر با شور و شوقی که در طول جستجوی خود به دنبال او دارد، حالش را ندارد که به دنبال او از پله‌ها بالا رود، حتی توسط کارگردان هم جهت آموزش وقطعیت در سینما تشویق بدین کار نمی‌شود، چگونه عشقی و عرفانی را دنبال می‌کند؟ و بالاخره چاره کار او غریق دریاست یا نجات غریق؟

کجا دانند حال ما سبکباران ساحلها؟

یك‌بار دیگر از اول بخوانید:

پاورقی

---

۱. این آقای عابدینی خود عدم قطعیت است معلوم نیست که درویشی است وارسته یا مهندسی است که کار و بارش بد نیست. شاید هم در صحنه بالای ساختمان بلندمرتبه دارد فیلم را کارگردانی می‌کند. دوربین می‌توانست ساختمان بلندمرتبه را طی کرده تا روی صورت مراد هامون و نهایتاً چشمهای او این ارتباط را تشویق کرده باشد.

● دندان مار:
در کشاکشِ واقعیّت گرایی و سنت سینمای کیمیایی

■ مسعود حسینی

«دندان مار» مجموعه و خلاصه‌ای از دیدگاههای محتوایی و سینمایی فیلمسازی به نام کیمیایی است که در آثار قبلی او به گونه‌های مختلف و با شباهتهای کم و بیش پرداخت شده است. از یك طرف دندانِ مار همانند «خاك»، «گوزنها»، «خط قرمز» و کم و بیش «سفر سنگ» جزء آثار واقعگرانه کیمیایی است و از این نظر از تمامی آثار قبلی او واقعگرایانه‌تر است و از طرف دیگر مایه‌های سینمای سنتی و حماسی خاص کیمیایی (که سرچشمه بسیاری از آنها سینمای وسترن است)، در آن بخوبی دیده می‌شود.

البته ذکر این نکته بسیار ضروری است که کیمیایی حتی در واقعگرایانه‌ترین اثر قبل از انقلاب خود یعنی (گوزنها) هیچگاه عناصر محتوایی و سینمایی آثاری چون «قیصر» و «رضا موتوری» را کنار نمی‌گذارد. در تمامی فیلمهای او ما می‌توانیم شباهتهای بسیار زیاد آثار یك فیلمساز را بخوبی تشخیص دهیم.

در این فیلم همچنان که در «گوزنها» بخوبی دیده می‌شود، رفاقت و دوستی دو مرد تك افتاده و تنها عامل اصلی محتوایی فیلم است. از این جهت دندان مار شباهتهای بسیاری با فیلم مذکور دارد. حتی مسئله تحول در شخصیت سیدرسول (بهروز وثوقی) توسط مبارز سیاسی (فرامرز قریبیان) در اینجا نیز به صورت تحول شخصیت احمد آقا توسط آقارضا دیده می‌شود. وجه تشابه دیگر این دو فیلم همچنان که اشاره شد نوع دید مستندگرایانه در هردو فیلم است و نشان دادن زندگی فجیع و نابسامان اقشار پایین و محروم جامعه در هردو فیلم عامل بسیار مهمی است. شبهاهتهایی از این دست بیشتر از این هم قابل ردیابی است.

در هردو فیلم و همچنان که در فیلم «بلوچ» و همچنین خاك دیده می‌شود، دستهای فاسد دلالان خون‌آشام و قاچاقچیان سرمایه‌پرست عامل اصلی فساد شخصیتهای اصلی فیلم است (زن خارجی مالك در فیلم «خاك»، دو قاچاقچی کثیف و قاتل فیلم «بلوچ»، قاچاقچی هروئین در فیلم «گوزنها» که عامل اصلی فلاکت سید است و آقا عبدل دلال بزرگ اجناس کوپنی در «دندان مار»). «گوزنها» واقعگرایانه‌ترین فیلم قبل از انقلاب کیمیایی است و «دندان مار» تاکنون واقعگرایانه‌ترین فیلم بعد از انقلاب.

حس انتقام فردی که از مایه‌های آشنا در آثار کیمیایی است، یکی از ارکان محتوایی «دندان مار» است. در این فیلم همانند «قیصر» ما با شخصیتهایی روبرو هستیم که حس عدالتخواهی فردی آنان سبب درگیری و یا مرگ آنان می‌شود.

قهرمانان این فیلم گویی در دنیایی زندگی می‌کنند که فاقد سیستم قضایی و پلیس است و خود باید عدالت را اجرا کنند. مورد اخیر که از مهمترین عناصر محتوایی سینمای وسترن است، در این فیلم، به نقطه اوج می‌رسد. این مسئله مهمترین دلیل بر این امر است که دید اجتماعی کیمیایی در اثر نه از نوع اجتماعی گرایانه (چپ‌گرا)، بلکه از نوع دیدگاه سنتی و غریزی خود فیلمساز است. مورد تشابه دیگر، عدم انسجام روابط مردان و قهرمانان فیلم اخیر، با زنان این اثر است که نتیجهٔ مشکلات تحمیل شده از طرف سودپرستان و دستهای شوم سرمایه سالار و عوامل اجتماعی دیگر است. نمونهٔ این ناکامی‌ها در فیلمهای «قیصر»، «رضا موتوری»، «خاك»، «گوزنها»، «خط قرمز» و کم و بیش آثار دیگر کیمیایی پرداخت خوبی شده است.

از نزدیکتر به خود فیلم بپردازیم:

«دندان مار» در همان ابتدا با مرگ مادر رضا و زیور شروع می‌شود و فضای سنگین و سرشار از ماتم و اندوه فیلم، در بقیّه دقایق فیلم نیز حاکم است. بقیه اشخاص مثبت و اصلی فیلم نیز مصیبت زده هستند. از «آقا رضا» گرفته تا فاطمه و بچه‌های سیگار فروش جنگ زده.

کیمیایی در رابطه با واقعیت جنگ تحمیلی فقط مشکلات ناشی از آن را بر روی جنگ زدگان و اقشار متوسط و پایین جامعه نشان می‌دهد و به اصل جنگ دورادور نظر می‌افکند. به غیر از مصائب یاد شده، نازایی «زیور» را به این لیست باید اضافه کرد که خود منشاء بسیاری از تقابلات

و حوادث فیلم است. در مسافرخانه کذائی، شاهد آشنایی رضا و احمد آقا هستیم. شخصیتی که از بچه‌های مسافرخانه تا بزرگترها به اصطلاح احترام او را دارند اما برخلاف رضا و خواهرش، شخصیت پردازی درست و بجایی از احمد آقا نمی‌شود. فقط به خاطر لهجهٔ خوزستانی اوست که می‌فهمیم وی جنگ زده است اما این موضوع که این همه مردانگی او از چه چیزی سرچشمه گرفته است و گذشته او چگونه بوده، پرداخت نمی‌شود.

داستان فیلم، فاقد ساختمان دراماتیک و صرفاً در ردیف کارهای ادبی بوده است و کیمیایی بدون آنکه در تبدیل آن به سناریویی محکم، زحمت زیادی به خرج دهد، رویدادها و حوادث را به طور مستند گونه و با پراکندگی نشان می‌دهد.

بعد از آنکه گردنبند مادر رضا و پلاک برادر به همراه مبلغی از او دزدیده می‌شود بیننده انتظار آن را دارد که رضا به دنبال آن تلاش زیادی به خرج دهد و این عامل می‌توانست، عامل وحدت بخشی برای حوادث و شخصیتهای مختلف باشد که در فیلم چنین چیزی روی نمی‌دهد. اگرچه پرداختن به مشکلات و مسائل اقشار پایین جامعه، کاری درخور ستایش است، باید گفت که کیمیایی این نوع روابط فاسد و مشکلات را به صورت عمقی نمی‌کاود. به طور مثال سوءاستفاده باند آقاعبدل و اطرافیان جیره‌خوارش از کودکان معصوم جنگ زده، پرداخت زیادی نمی‌شود و همچنین است اعمال خلافکارانهٔ آقاعبدل و دار و دسته‌اش... این کافی نیست که احمد آقا تنها به خاطر کتک زدن پسربچه سیگارفروش در صدد کشتن آقاعبدل برآید و مسئله آتش زدن انبار توسط احمد آقا که خود از عوامل آقاعبدل است نیاز به زمینه‌های متعدد دیگر دارد. چگونگی تحول شخصیت رضا توسط احمد آقا نیز چندان جا نمی‌افتد. اینکه یک کوپن فروش و معامله‌گر اجناس احتکار شده، مردانگی اینچنین داشته باشد و به اصطلاح حکم مرشد را داشته باشد، در جامعه ما چیز چندان نادرستی نیست امّا تحول او در اثر چه چیز و کدام عمل احمد آقا صورت پذیرفته، معلوم نمی‌شود.

رفاقت و دوستیهای دو طرفه از نوع مردانه خط اصلی فیلم است. اما عامل تنهایی مردان و زنان و کمبود روابط متناسب با جنس مخالف عامل محتوایی مهم دیگری است که بخوبی تصویر شده است. تمامی اشخاص اصلی فیلم در روابطشان با جنس مخالف یا با شکست مواجه شده‌اند (زیور و شوهرش و در مرحله بعد فاطمه و آن مرد حلبی‌نشین) یا تاکنون بر روی این غریزه‌اشان سرپوش گذاشته‌اند (احمد آقا، رضا و آقا جلال).

عامل وجود زن، روشنایی و صفای خانه است. (هنگامی که مادر رضا می‌میرد، لامپ اتاق او سوخته است و به هنگام ورود فاطمه، ما شاهد تعویض لامپ جدید و روشنایی مجدد اتاق هستیم) اینکه مصائب و مشکلات اجتماع و عامل فقر اقتصادی، رکن مهمی در عدم ثبات روابط زنان و مردان اجتماعی است، از نکات قابل توجه این فیلم است.

فیلمنامه‌نویس و کیمیایی همچنان که در فصل پایانی فیلم و در صحنه شام چهار نفره‌ای که رضا و احمد در یک طرف سفره و فاطمه و زیور در طرف دیگر سفره نشسته‌اند، گریز از تلخی زندگی را در وجود محبت و روابط صمیمانه مردان با شخصیتهای زن فیلم می‌دانند. وجود روابط درست و گرم، سبب محتوا بخشیدن به زندگی پر از رنج و مشقت مردان دندان مار است و بدین جهت فیلم اگرچه دارای فضای سنگین و تیره‌ای است به بدبینی مفرطی سقوط نمی‌کند و در سکانس پایانی، فیلمساز راه خوشبینانه‌ای نیز به بینندگان خود نشان می‌دهد.

«دندان مار» از یک طرف در بین آثار چندین سالهٔ اخیر کیمیایی یک گام به پیش است و از پرداخت تصنعی و تجاری دو فیلم اخیر او («تیغ ابریشم» و «سرب») در این فیلم خبری نیست و از طرفی نقاط ضعف ریز و درشت آن که در بالا بر شمردیم سبب آن می‌شود که فیلم فاقد انسجام کامل می‌شود و بین یک اثر متوسط و قابل توجه سینمایی در نوسان بماند.

خبرهای سینمای جوان

● گزارش پنجمین جشنواره سینمای جوان استان گیلان سال ۱۳۶۹

پنجمین جشنواره سینمای جوان استان گیلان در دو بخش فیلم و عکس با ۱۳ فیلم ۸ میلیمتری و یك فیلم ۱۶ میلیمتری در بخش مسابقه و ۸ فیلم در بخش جنبی از ۲۶ فیلم شرکت داده شده در جشنواره و تعداد ۳۴۷ عکس از سوژه‌های مختلف آزادگان- طبیعت- معماری- اجتماعی- کار- طبیعت و کار از ۳ الی ۶ مهر ماه در مجموعه فرهنگی سردار جنگل برگزار گردید.

نتایج آراء هیئت داوران فیلم و عکس

برندگان بخش فیلم

برندگان بخش فیلم

۱. بهترین فیلم داستانی فیلم «سفر چند سالگان» ساخته «مجید فهیمه‌خواه» از رشت.

۲. بهترین فیلم مستند فیلم «خزان در گیلان» ساخته «بهزاد رسول‌زاده» از هشتپر.

۳. بهترین فیلم نقاشی متحرك فیلم «طعمه» ساخته «فرشید علیپور» از رشت.

۴. بهترین فیلم عروسکی، فیلم «دوئل» ساخته «مینوخوشدل» از رشت.

۵. بهترین کارگردانی به «مجید فهمیه‌خواه» به خاطر فیلم «سفر چندسالگان».

۶. بهترین فیلمبرداری به «فرهاد ربیعی» از لاهیجان به خاطر فیلمبرداری فیلمهای «روزی روزگاری» و «یك خواهش کوچولو».

۷. بهترین فیلمبردار انیمیشن به «حمید خوشدل» به خاطر فیلم «واهی».

۸. بهترین تدوین به «فرهاد ربیعی» به خاطر فیلم «روزی روزگاری».

۹. بهترین صداگذاری، صدابرداری به «مجید مشك‌بید» به خاطر فیلم «داستان همیشگی».

۱۰. بهترین انتخاب موسیقی به «فاطمه افشین» به خاطر فیلم «دیدار از نگاهی دیگر».

۱۱. انتخاب دو بازیگر نوجوان از بین بازیگران فیلمهای ارائه شده به جشنواره به نامهای «شاهرخ شعاعی» و «امیرجاهد» در فیلم «سفر چندسالگان» ساخته «مجید فهیمه‌خواه».

۱۲. انتخاب فیلم «دیدار از نگاهی دیگر» به خاطر نگاه صمیمانه و جستجوگرانه و بیانگر تخیل و فرهنگ بومی فیلمساز به خانم «فاطمه علف‌چشمه».

۱۳. انتخاب فیلم ۱۶ میلیمتری «فوکا» به خاطر ایجاز در بیان ساخته «حسن بهرامزاده» از بندر انزلی.

۱۴. اختصاص دو جایزه از سوی بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی به فیلم داستانی «این داستان همیشگی» کار گروهی از انجمن رشت به «امین شاهمرادزاده» به نمایندگی از سوی گروه.

۱۵. تقدیر از «نیماجوادی» به خاطر صمیمیت و فعّالیّت چشمگیر.

برندگان بخش عکس:

بخش حرفه‌ای

۱. جایزه هیئت داوران به عکس «زن در حال کار» از «محمد کوچك‌پور چالی».

۲. جایزه هیئت داوران به عکس «نگاه به سرنوشت» از «رضا بالابرزی».

۳. جایزه هیئت داوران به عکس «منظره» از «حسین حبیب‌زاده».

۴. جایزه هیئت داوران به عکس «زن در طبیعت».

بخش غیرحرفه‌ای

۱. جایزه هیئت داوران به عکس «شب» از «فرشاد آذرهوشنگ».

۲. جایزه هیئت داوران به عکس «غربت» از «فریده شریعتی».

۳. جایزه هیئت داوران به عکس «زن ماسوله‌ای در چادر» از «فرشید علی‌پور».

۴. جایزه هیئت داوران به عکس «دروازه» از نادر معصومی.

۵. جایزه هیئت داوران به عکس «پاولوله» از «محسن تربیت دوست».

۶. جایزه هیئت داوران به عکس «هوشنگ شریعتی‌راد».

۷. هیئت داوران ضمن تقدیر از مجموعه کار «محمد زوارجلالی» در رابطه با آزادگان عکس «در آغوش هم» را به خاطر ثبت به موقع موضوع و ارائه احساس و عاطفه‌ای عمیق در عکس به عنوان عکس برگزیده معرفی نمود.

در پایان هیئت داوران از عکسهای «مریم لایق‌فرصت»، «راحله ابراهیمی» و «سیده عذرا» و «سعید کلهر» و «امیرسالاری» قدردانی نمود.

● گزارش سومین جشنواره سینمایی جوان استان تهران (قم)

سومین جشنوارهٔ سینمای جوان استان تهران (قم) از تاریخ ۷ الی ۱۰ آبان ۱۳۶۹ در سالن قدس سازمان تبلیغات اسلامی قم برگزار گردید. در این جشنواره تعداد ۱۵ فیلم ۸ م.م از قم و ۶ فیلم ۸ م.م از کرج و ۲۷ فیلم ۸ م.م از تهران و همچنین ۱۱ فیلم ۱۶ م.م ساخت فیلمسازان جوان استان تهران و تعداد ۱۵۰ قطعه عکس از عکاسان جوان شهرهای قم- کرج و تهران در بخش مسابقه به معرض تماشا گذارده شد.

در طول ۴ روز برگزاری جشنواره، جلسات نقد و بررسی فیلمها و همچنین سخنرانی و نمایش فیلمهای ۳۵ م.م آب، باد خاك و مشق شب، مسافر و خانه دوست کجاست از برنامه‌های جنبی سومین جشنوارهٔ سینمایی جوان استان تهران (قم) بود.

نتایج آراء هیئت داوران فیلم و عکس:

برندگان بخش فیلم ۸ م.م

۱- دیپلم افتخار و جایزه بهترین فیلم مستند به محمدرضا خیرخواه «به خاطر فیلم «کبوتران آزادی».

۲- دیپلم افتخار و جایزه بهترین فیلم به «مجید رهبر زارع» به خاطر نخستین تجربه فیلمساز.

۳- دیپلم افتخار و جایزه بهترین فیلم به خواهران انجمن سینمای جوانان قم به خاطر ساختن فیلم «تاروردار».

۴- دیپلم افتخار و جایزه بهترین فیلمنامه به «هوشنگ قرمقانی» نویسنده فیلم «قفس».

۵- دیپلم افتخار و جایزه بهترین فیلمبرداری به جواد بزرگمهر به خاطر فیلمبرداری فیلمهای «هدیه» و «آفتاب» سرد.

۶- دیپلم افتخار و جایزه بهترین تدوین به «حمید نعمت‌الله- علیرضا توانا» به خاطر تدوین فیلم «اتفاق آخر».

۷- جایزهٔ ویژه هیئت داوران به «علی بیطرفان» سازندهٔ فیلم «سیمار».

۸- دیپلم افتخار و جایزه بهترین فیلم انیمیشن به «کاوه بهرامی مقدم» کارگران فیلم «حباب».

۹- لوح تقدیر هیئت داوران به «کاوه بهرامی مقدم» به خاطر صداگذاری فیلم «جنگ نمونه».

۱۰- لوح تقدیر هیئت داوران به «اصغر نوبخت» بازیگرفیلم‌سیمار و «علی سنجانی» بازیگر فیلم «او تنها نبود».

لوح تقدیر هیئت داوران و جایزه به گروه سازندهٔ فیلم ۱۶ م.م زنگ تفریح به خاطر نخستین تجربه فیلم ۱۶ م.م هنرجویان انجمن سینمایی جوانان قم.

برندگان بخش عکس

الف- بخش تك عکس از یك موضوع

۱- دیپلم افتخار و جایزه به «فریبا رضایی» نفر اول برگزیده از «کرج».

۲- دیپلم افتخار و جایزه به «پروانه بختیاری» نفر دوم از

تهران

۳ـ دیپلم افتخار و جایزه به «سیداسماعیل علامه» نفر سوم از «قم».

۴ـ لوح تقدیر هیئت داوران و جایزه به «حسین نفر» از تهران.

۵ـ لوح تقدیر هیئت داوران و جایزه به «جواد عابدی» از قم.

۶ـ لوح تقدیر هیئت داوران و جایزه به «سیدحسن نبوی» از قم.

۷ـ لوح تقدیر هیئت داوران و جایزه به «دیبا درخشان» از تهران.

ب ـ بخش پنج عکس از یک موضوع

۱ـ دیپلم افتخار و جایزه به «شهلا کوهستانی» از قم.

۲ـ لوح تقدیر و جایزه به «محمدرضا بهشتی» و «یوسف نادعلی».

۳ـ دیپلم افتخار و جایزه به محمدرضا خیرخواه» از قم.

۴ـ لوح تقدیر و جایزه به «حسین سیدی» و «علی کفراش».

خبرهای سینمایی

«ادامه فیلمبرداری تازه‌ترین فیلم حاتمی‌کیا»

حاتمی‌کیا این روزها سخت سرگرم فیلمبرداری آخرین کارش به نام وصل نیکان است این فیلم که موضوع آن حول محور یک خانواده و مسائل موشک‌باران تهران است توسط پاک‌سیما فیلمبرداری می‌شود.

این فیلم در حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی تهیه می‌شود

پایان جشنواره بین‌المللی فیلم قاهره

چهاردهمین جشنواره بین‌المللی فیلم قاهره پایان یافت. از این جشنواره یک میلیون نفر دیدن کردند و ۲۰۰ فیلم در آن به نمایش درآمد که بیانگر گرایشهای مختلف سینمای جهان بود. هفت عدد از این فیلمها به تشخیص اداره سانسور مصر از نمایش عمومی بازداشته شدند و تنها برای منتقدان و خبرنگاران به نمایش درآمدند از جمله فیلم آمریکایی «سکس، دروغها و نوارهای ویدیو» و فیلم تونسی «حلفاوین» ساخته بوغدیر که نظر شدید روزنامه‌نگاران را به‌خود جلب کرد تا جاییکه بسیاری از آنها به علّت پر بودن سالن نمایش، ناچار ایستاده و از دور فیلم را دیدند.

سعدالدین وهبه مدیر جشنواره قاهره می‌گوید این جشنواره به قوانین جشنواره‌های بین‌المللی که اجازه نمی‌دهند قیچی سانسور، فیلمها را کوتاه کند پایبند است امّا قوانین اداره سانسور مصر را نیز نمی‌تواند نادیده بگیرد به همین جهت ۷ فیلم تنها برای متخصّصان به نمایش درآمد. البتّه این کار بی‌دلیل نیست زیرا جوامع از نظر ارزشها و سنّتها فرق دارند، ما در مصر سنّتهایی داریم که نمایش عمومی بعضی از فیلمها را ممنوع می‌سازد... هرچند که برخی از بازیگران معروف اروپایی و آمریکایی دعوت شده به علت بحران خلیج (فارس) عذر خواستند و به جشنواره نیامدند. امّا علی‌رغم نبود آنها اقبال چشمگیر مردم نشان می‌دهد که جشنواره تا چه حدی موفق بوده است.»

عمر شریف یکی از شرکت‌کنندگان در جشنواره قاهره در پاسخ به این سؤال که چرا مواضعی سیاسی اتخاذ کرده که سبب شده روزنامه‌نگاران عربی براو بتازند و مردم عرب از دست او راضی نباشند گفت: «وقتی من بعد از فیلم لورنس عربستان معروف شدم، جمال عبدالناصر رهبر فقید برمصر حکومت می‌کرد که بشدّت از نظر غربیها ناپسند بود و حتّی او را شیطان می‌دانستند. و من هم یک مصری از کشور عبدالناصر بودم و باید راهم را باز می‌کردم. من یا باید سیاست را انتخاب می‌کردم تا بتوانم به کارم ادامه دهم و یا به کشورم بازگردم. من راه اول را برگزیدم، چون با کارم زندگی می‌کنم و دست پیش کسی دراز نمی‌کنم.»

فاروق الاتاسی منتقد سینمای سوریه‌ای در یک کنفرانس پیرامون فیلم «روباه شهر» به کارگردانی محمدشاهین از سوریه گفت: «در سوریه صنعت سینما وجود ندارد بلکه تنها فیلم سوریه‌ای وجود دارد.»

تحسین القواردی تهیه کننده دیگری عقیده دارد قطع رابطه مصر با سوریه یکی از عوامل مهم بازگشت به عقب سینمای سوریه به شمار می‌آید و امسال تنها سه فیلم در سوریه ساخته شد. روباه شهر، کفرون (ساخته درید کام) و اعلامیه‌های شهر (ساخته محمد ملص).

بحرین برای اولین بار با فیلم «مانع» ساخته بسام الهواری در جشنواره قاهره شرکت جسته بود.

از نویسنده اسپانیایی کارمن لیرا زن نویسنده فقید ایتالیایی البرتو موراویا پرسیدند که آیا در آثار ادبی خود متأثر از موراویا هست؟ پاسخ داد: او فردی است که نمی‌توان از او بی‌تأثیر ماند. ما هردو مستقل بودیم.»

در جشنواره قاهره فیلم حلفاوین ساخته بوغدیر از تونس با حمله سرسختانه روزنامه‌نگاران مسلمان روبرو شد. این فیلم و فیلم «فصل سفید و خشک» به کارگردانی اوزهان بالسی و با بازیگری مارلون براندو و فیلم «تیلای» ساخته اویدرا وگو از بورکینا فاسو در بخش فیلمهایی که در دیگر فستیوالها جایزه گرفته‌اند قرار داشتند.

در جشنواره امسال قاهره بخشی با نام «مقاومت کویت برضد عراق» قرار داشت و در آن فیلمهای «جنگ الجزایر» ساخته ژل پونتیکورفو (۱۹۶۶)، «رم شهر اشغال شده» ساخته روبرتو روسیلینی (۱۹۴۵) و «کانال» ساخته اندره وایدا (۱۹۵۶) به نمایش درآمد.

* سینمای مصر و بحران خلیج فارس

حوادث خلیج فارس نه تنها براقتصاد و سیاست مصر بلکه برسینمای این کشور نیز تأثیر گذاشته است. با شروع بحران خلیج فارس، سینماگران مصری خود را با مشکلی رودررو دیدند که سالها مخفی مانده بود. یعنی مشکل تامین بودجه سینما و پیامدها و تأثیرات متعدّد آن برجنبه هنری سینمای مصر و رواج آن.

این بحران هنری از زمانی شروع شد که بسیاری از توزیع‌کنندگان فیلمهای مصری در خلیج فارس به سبب حالت عدم ثبات سیاسی در این منطقه از وارد کردن این فیلمها خودداری کرده و در نتیجه از تامین بودجه فیلمهای جدیدی باپیش‌خرید حق توزیع آنها دست برداشته‌اند.

این امر سبب شده است تا بسیاری از تهیه‌کنندگان مصری دست از کار بکشند. محافل سینمایی، این عدّه را تهیه‌کنندگان مضاربه‌ای توصیف می‌کنند که خواهان کسب سود هرچه بیشتر هستند و ناچار خود را در اختیار توزیع‌کننده خارجی قرار می‌دهند تا او خط کلّی فیلم و نام بازیگران را تعیین کند، اموری که برجنبه هنری فیلمهای مصری تأثیر بسیاری گذاشته است.

اکثر منتقدان مصری معتقد هستند که تنها راه برای تقویت صنعت سینمای مصر و بالا بردن سطح هنری آن، بازگشت به بازار داخلی، نمایش بیشتر فیلمها در استانهای کشور و تعیین ضوابط برای توزیع فیلمهای ویدیوئی است. دراین‌چهارچوب، وزیر فرهنگ مصر، فاروق حسینی، چندین مصوبه داده که هدف از آنها سازماندهی کار با نوارهای ویدئو و تغییر در شیوه نمایش فیلم در داخل کشور است.

بقیه از صفحه ۷۰

■ پاورقیها:

۱ـ آنتون چخوف.

۲ـ مه‌یر هولدMERER HOLD ـ مه‌یر هولد در روش اجرایی خود به مسائل زیر توجه خاصی دارد:

۱ـ روی بازی تکیه دارد. ۲ـ به جذابیت تئاتریکالیسم ارزش می‌دهد. ۳ـ استفاده از حرکات زاویه‌دار که به حس کارگردانی بها می‌دهد. ۴ـ تأکید و تمرکز برطراحی به معنای وسیع، صحنه آرایی، معماری. ۵ـ رقص کاتاکالی ۶ـ کابوکی ۷ـ استفاده از وسایل واقعی و مکانیکی ۸ـ همگامی بازیگر و عروسک با هم. ۹ـ استفاده از عناصر نمایشهای سیرکی ۱۰ـ فیلم صامت ۱۱ـ نمایش چینی۱۲ـ بیومکانیک در بازیگری و کنستراکتیویسم در طراحی ۱۳ـ نمایش متناسب با عصر ماشین. او تحت تأثیر تئاتر کابوکی ژاپن ـ کمدیا دلارته و رقص کاتاکالی است. بیومکانیک مه‌یر هولد روشی است برای پرورش بازیگر براساس حرکات و کنترل آکروباتیک بدن، طوری که پاسخگوی صحنه‌ای ماشینی باشد. انعطاف‌پذیری بدن بازیگر شرط اول است. او در این راه از ژیمناستیک ـ سیرک ـ بالت بهره می‌گیرد. «کنستراکتیویسم» مکتبی در هنرهای تجسمی است که در سال ۱۹۱۲ به‌وجود آمد و از مواد صنعتی و صور هندسی استفاده می‌کرد. مه‌یر هولد از حرکت ـ نور ـ رنگ ـ خط ـ حجم به طور عام و جسم آدم به طور خاص بهره می‌گیرد. او از:

۱ـ سکوهایی بدون شکل معین و ناهمگون ۲ـ سطح‌های شیب‌دار ۳ـ چرخ‌های گردنده و بندبازی در یک آرایش هندسی برای ایجاد «ماشینی برای بازیگری» که کاربردی عملی داشته بهره می‌گیرد.

۳ـتایروف TAIROW ـ صحنه‌آرایی درکارهای او براساس عامل مهم ریتم است از ریتم به دلیل نقش اساسی در سیرک و بالت استفاده می‌کند. او معتقد است حرکت بازیگر نباید تقلید صرف از زندگی باشد. تایروف از فضایی شکسته به شیوه کوبیسم بهره می‌گیرد. بازیگری به شیوه او ملهم از تمرینات یوگا و حرکات آکروباتیک سیرک است. او به فرمالیسم معتقد است و تئاتر او را تئاتر ترکیبی گفته‌اند که در نهایت به تئاتر فرمیک منجر می‌شود.

۴ـ پیسکاتور PISCATOR ـ او تحت تأثیر «رینهارد» است ولی با نظر رینهارد درباره نقش اجتماعی و سیاسی نمایشی مخالف است رینهارد معتقد است که نمایش باید از لحاظ سیاسی بی‌طرف باشد او هنرمند را ملزم به داشتن رسالت اجتماعی در این کار نمی‌داند. پیسکاتور به نمایش مستند اعتقاد دارد. او به تکنیکهای نو ـ انتقال مفاهیم سیاسی ـ برانگیختن تماشاگر توجه دارد و کارهایش از:

۱ـ فیلم ۲ـ اسلاید ۳ـ ماشین‌آلات ۴ـ مستندسازی ۵ـ معاصرسازی، استفاده می‌کند.

۵ـ به نقل از بروشور نمایش.

۶ـ گروتسک GROTESK ـ کمدی خشن ـ مثل نقاشیهای هول‌آور ـ نوع نمایشنامه‌ای که کمدی باشد اما برمبنای اضطراب و ترس کمدی ایجاد شود. اصول تئاتر اکسپرسیونیستی اصول کمدی گروتسک است. گروتسک در بطن اتفاق وجود دارد.

۷ـ فرس FARCE ـ فرس به معنی «دلمه گوجه فرنگی» است. نوعی کمدی که هرجور کار به قصد خنداندن تماشاچی در آن مجاز است. می‌توان حرفهای خنده‌دار و اعمال خنده‌دار انجام داد. به این علت دلمه گوجه فرنگی گویند که فرانسویها در این دلمه هرچه گیرشان بیاید می‌ریزند. هدف فرس صرفاً مشغول کردن مخاطب است. در فرس از هرجمله‌ای برای خنداندن، جز کلمات مستهجن می‌توان استفاده کرد.

۸ـ لژر LEGERE ـ ایجاد خنده با کلیه اعمال فرس بعلاوه رکیک بودن و کارهای کثیف اجتماعی که این نوع الفاظ در نهایت به کار صحنه‌ای می‌رسد.

۹ـ بورلسک BOURLESQUE ـ نوعی کمدی که الآن مدتهای مدیدی است به کمدی موزیکال تبدیل شده است. در بورلسک قدیم گفتار توام با ساز و آواز همراه با شعر یا شعر کامل بوده است. بورلسک قدیم تمام روی خلاقیت بازیگر فرس و لژر بود. بعلاوه خلق الساعه بودن، یعنی هر شگردی که به دست می‌آمد باید پاسخ داده می‌شد. پر از ابداع و ابتکار و اغلب هم ناموفق بوده است.

۱۰ـ کلاونسکCLAWNESK کلاون یعنی دلقک و کلاونسک یعنی دلقکی. دلقک روش خاصی در حرکت و بیان و لباس و ماسک خود دارد. گریم طوری است که کاراکتر در حین بدبختی خوشحال است. مثل دلقک سیرک که صورت را سفید می‌کند تا حالت خود را مشخص نکند.

۱۱ـ مرشد و مارگریتا ـ نوشته: میخائیل آوان اویچ ـ ۱۸۹۱ ـ ۱۹۴۰ ـ ترجمه عباس میلانی ـ نشر نو ـ تهران ـ ۱۳۶۲ ـ عنوان اصلی کتاب:

THE MASTED AND MARGARITA.

۱۲ـ ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی ـ نوشته: فردریش دورنمات ـ ۱۹۲۱ ـ ترجمه: حمید سمندریان ـ انتشارات مروارید ـ تهران ـ بی‌تا.

۱۳ـ در این مورد بخصوص کارگردان بعد از جلسه نقد توضیح داد که دستگاهی که در اختیار آنها بوده پاسخگوی کارشان نبوده و به همین دلیل بازیگران نتوانسته‌اند، اسلاید هماهنگ عمل کنند. ایشان دستگاه دیگری لازم داشته‌اند که متأسفانه آماده نشده است.

تصحیح و پوزش

در شمارهٔ گذشته توضیحات مربوط به طرح روی جلد از سر مسامحه درج نشده بود که بدینوسیله اصلاح می‌گردد. نقاشی روی جلد شمارهٔ گذشته یکی از آخرین کارهای برادر عزیز حسین خسروجردی است که در ارتباط با مصاحبهٔ ایشان به‌چاپ رسیده بود.

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

● ژاپن در قلب هالیوود

شرکت ژاپنی «ماتسو شیتا» اعلام کرد تصمیم گرفته است مجموعه «ام. سی. ا.» که بویژه دربردارنده کمپانی «یونیورسال پیکچر» می‌باشد را خریداری کند. این خبر واکنشهای متفاوتی در میان آمریکاییها در قبال انتقال میراث فرهنگی‌شان به ژاپنیها، به وجود آورده است.

سؤال این است که سلطه ژاپنیها بربخشی از میراث سینمایی آمریکا، آیا «سرقت روح» آن است؟- آنچنانکه برخی معتقدند- و یا تنها یك قرارداد بازرگانی چشمگیر در جهان ترسناك پولی و مالی است که هالیوود آن را درست کرده است و در نتیجه، آیا این کار برماهیت هالیوودی این سینما و تسلط آمریکاییها برجهان فیلم، تاثیر نخواهد گذاشت؟

جدای از این جنبه حساس، مسئله‌ای که نگرانی آمریکاییها را دامن می‌زند، خود این قرارداد «تاریخی» ۶ میلیارد دلاری است که گامی بسیار مهم در روشن ساختن هویت کسانی است که بربالای گسترده سینما و تلویزیون و تمامی صنایع الکترونیکی مربوط به فیلم، چنگ خواهد انداخت. این قرارداد با در نظر گرفتن این جنبه، یك اقدام بی‌باکانه این شرکت ژاپنی، توصیف شده است.

●

یك غول ژاپنی سمبل فرهنگ آمریکا را بلعید

در طی ماههای طولانی، مذاکره برای فروش مجموعه «ام. سی. ا.» به ماتسوشیتا ادامه داشت، این شرکت یکی از شرکتهای بزرگ الکترونیك ژاپنی و رقیب «سونی» به حساب می‌آید. شرکت سونی نیز در این مسابقه شرکت دارد و سال گذشته با پرداخت ۵ میلیارد دلار، کمپانی «کولومبیا پیکچر» را خرید.

شرکت ماتسوشیتا به خاطر ساختن دستگاههای «پانا سونیك»، «کوازار» و «تکنیکس» معروف است و دارای ۸۷ شعبه در ژاپن و همین مقدار در خارج از آن می‌باشد. این شرکت انتظار دارد در پایان سال ۱۹۹۰، تقریباً ۳۷۱۸ میلیارد دلار درآمد و از جمله ۱/۵ میلیارد دلار سود خالص داشته باشد.

امّا شرکت ام. سی. ا. علی‌رغم عظمت ظاهری آن، در سال جاری تنها ۲/۹ میلیارد دلار درآمد و ۱۳۸ میلیون دلار سود خالص داشته است با این حال یکی از برترینهای هالیوود به شمار می‌آید و در کنار شرکت سینمایی «یونیورسال»، شرکت صفحه موسیقی‌سازی، چندین شبکه تلویزیونی، تعدادی مؤسسه انتشاراتی، پارکهایی تفریحی و تعداد زیادی مستغلات در لوس‌آنجلس دارد. شرکت ام. سی. ا. برنامه‌های تلویزیونی معروفی همچون سریال پلیسی «میامی فایس» تهیه می‌کند.

هالیوود یك سمبل فرهنگی آمریکاست و کم‌اهمیّت‌تر از جامعه «راکفلر سنتر» نمی‌باشد. فروش این شرکت نیویورکی به شرکت ژاپنی «میتسوبیشی» دو سال قبل، افکار عمومی را نسبت به فروش آمریکا با نرخ اندك بسیار بدبین ساخت.

●

ژاپنیها با خرید شرکتهای «کلمبیا» و ام. سی. ا. بر ۲۵٪ بازار سینمای آمریکا چنگ انداخته‌اند. پس از فروش «کلمبیا» به سونی و «فوکس» به رابرت مورداخ استرالیایی اینك ام. سی. ا. سومین کمپانی بزرگ آمریکایی است که به خارجیها فروخته می‌شود. همچنین اخیراً یك سرمایه‌دار ایتالیایی به نام جیانکارلو باریتی، در مقابل ۱/۴ میلیارد دلار، چندین بخش از کمپانی ام.جی.ام/ یو.ا را خریده است.

با این همه، کار کردن در این بازار که به بی‌ثباتی و مسائل غیرمنتظره معروف است برای ژاپنیها و از جمله ماتسوشیتا چندان شناخته شده نیست، با اینکه شرکت «سونی» از خود «چهره‌ای آمریکایی» در ایالات متحده نشان داد امّا رقیب او با در نظر داشتن تولیدها و رویکردهای اقتصادیش همچنان «ژاپنی» باقی مانده و همین امر، کار را با مکانیزم سینمایی آمریکا، مشکل می‌سازد.

یکی از ناشران مجله «واریته» در امور سینما و تلویزیون، در مصاحبه با شبکه تلویزیونی سی. ان. ای. آمریکا در اشاره به این مسئله گفت: «ژاپنیها نمی‌دانند چگونه سینما را بسازند. امّا آمریکاییها می‌دانند. ژاپنیها تا به حال تنها به خرید بخشهایی از هالیوود اکتفا کرده‌اند و به ترکیب «پیچیده» و استعدادهای آن که آمریکایی صرف است دست نزده‌اند. در همین زمینه شرکت ماتسوشیتا اعلام کرد که کمپانی ام. سی. ا. به صورت کنونی‌اش و با همان کارمندان ادامه کار خواهد داد.

●

کشمکش برسر آینده فیلم

تحلیلگران اقتصادی عقیده دارند، آنچه برای سرمایه‌گذاران ژاپنی اهمیّت دارد، سیطره بر «روح» هالیوود یا سودهای سرشاری که از فروش صفحه‌های موسیقی ستاره‌های آواز (مانند مایکل جاکسون که با شرکت سی. بی. اس. قرار دارد که سونی آن را خریده و یا التون جان که با شرکت ام. سی. ا. قرارداد نوشته است) نصیبشان می‌شود، نیست بلکه آنها می‌کوشند تا در کشمکش آینده برسر بازار گسترده فیلم در موضع جلو و بهتری باشند. واقعیت این است که شرکت بزرگ الکترونیکی ماتسوشیتا که بویژه سازنده دستگاههای مربوط به فیلم‌سازی است (مثل دوربین فیلمبرداری، دستگاه پخش، کاست ویدیو، تلویزیون و دوربین ویدیویی و...) بدون شك منافع زیادی در سلطه برتولیدات هنری دارد تا خود را با معیارهای صنعتی‌اش منطبق و سازگار سازد.

حال جدای از این کشمکش اقتصادی صرف، افکار عمومی آمریکا با نوعی نگرانی به «حمله» ژاپنیها بر فرهنگشان می‌نگرند. کمپانی ام. سی. ا. در دل خود چندین استودیوی «یونیورسال» را دارد که میلیونها نفر سالانه به بازدید آن می‌آیند تا اسرار هنر هفتم را کشف کنند. از «کینگ کونگ» و «جوز» (فك) گرفته تا «سایکو»، «ای‌تی» و «سوپرمن»

●

برزخی بین روح و ماده

امّا آگاهان اقتصادی عقیده دارند ترس از افتادن «روح» آمریکایی بدست غول ژاپنی، ظاهراً می‌تواند برای افکار عمومی نگرانی‌افزا باشد... زیرا رکود اقتصادی در راه است و سربازان آمریکایی هزاران کیلومتر دورتر، آماده یك جنگ ویرانگر می‌شوند و سرانجام اختلاف ادامه‌دار برسر کسری بودجه دیگر خجالت‌آور شده است. به این عوامل باید افزود که هالیوود خود از یك جنبه دیگر و از زاویه صرف «مادی» به قضیه می‌نگرد. چند ماه قبل که معامله بین ماتسوشیتا و ام. سی. ا. سری بود و شایعات آن برسر زبانها می‌رفت، مجله نیویورك تایمز به نقل از محافل هالیوودی نوشت که بسیاری از کمپانیهای فیلمسازی آمریکایی به شور و شوق افتاده‌اند تا خود را برای فروش به ژاپنی‌ها عرضه کنند. این محافل می‌گویند در هالیوود تمام چیزها «مد» است و «اصل رقابت» اجازه نمی‌دهد تا یك کمپانی در مقابل کارهای رقیبش دست بسته بماند و تقریباً بسیاری از آنها پا جای پای کمپانی کلمبیا (اولین شرکت فروخته شده به ژاپنیها) خواهند گذاشت.

● نظری گذرا درباره جشنواره رشد

جشنواره بین‌المللی «رشد» برگزار شد. «رشد» عنوانی است که از امسال به جشنواره بین‌المللی فیلمهای آموزشی و تربیتی داده شده است، این جشنواره همه ساله از طرف دفتر پژوهش امور هنری و نمونه‌سازی سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی وزارت آموزش و پرورش برگزار می‌شود.

امسال نیز مثل سالهای گذشته، این جشنواره با تلاش دفتر پژوهش امور هنری و نمونه‌سازی آموزش و پرورش برگزار شد و بیستمین سال برگزاری خود را پشت‌سر گذاشت.

در جشنواره امسال که از تاریخ ۱۵ الی ۲۳ آبانماه به مدت هشت روز ادامه داشت، کشورهای مختلف از قبیل آلمان، استرالیا، اطریش، ایتالیا، چکسلواکی، چین، زیمبابوه، ژاپن، فرانسه، کانادا، کره جنوبی، مالزی، نروژ، یونسکو (سازمان تربیتی، علمی و فرهنگی ملل متحد) و جمهوری اسلامی ایران شرکت داشتند.

جشنواره بین‌المللی فیلمهای آموزشی و تربیتی در میان جشنواره‌های دیگر فیلم، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است یا به عبارت دیگر تفاوت کلی با جشنواره‌های دیگر از نظر موضوعی دارد، اگر یک فیلم بلند داستانی می‌تواند تماشاگر را به خود جلب کند و در سالن نگهدارد، شاید فیلم آموزشی کوتاه ده دقیقه‌ای از عهده این کار برنیاید، جدا از اینکه فیلمهای آموزشی نیز باید آن جذابیت لازم را برای تماشاگر داشته باشد، امّا الزاماً این‌گونه نیست، درواقع فیلم آموزشی مخاطب خاصّی دارد و همین‌طور جشنواره فیلمهای آموزشی تربیتی نیز مخاطبین خاصّ خود را می‌طلبد، آنچه لازم است گفته شود این نکته است که در کشور ما بعد از اینکه بیستمین جشنواره فیلمهای آموزشی تربیتی را پشت‌سر گذاشتیم، هنوز نتوانسته‌ایم جایگاه این نوع جشنواره‌ها را در جامعه روشن کنیم، هنوز مردم ما فکر می‌کنند که در جشنواره فیلمهای آموزشی تربیتی، فقط باید سرگرم بشوند، تخمه بشکنند و زبانم لال، اشتباه نکنم بعضی وقتها سوت هم بکشند. به هر حال نخست باید مسئولین امر در شناساندن جایگاه این جشنواره در جامعه، تلاش کافی بکنند و سعی کنند واقعاً تماشاگران و مخاطبین واقعی این نوع جشنواره‌ها را به سالن تماشا هدایت کنند. تا از این طریق آن اهدافی که جشنواره به دنبال آن است، تا حدودی قابل وصول باشد.

نکته دوم اینکه مسئولین جشنواره نهایت سعی خودشان را کرده بودند که جشنواره پرباری برگزار کنند، امّا باید گفت که بیش از این تلاش و فعّالیت نیاز است تا جشنواره بعد از ۲۰ سال تجربه به جایی برسد که لازم است، واقعیّت این است که به گفته خیلی از تماشاگران، جشنواره از رشد چندانی برخوردار نیست، شاید علّت همان باشد که در اول اشاره شد، یعنی جشنواره دوستان و مخاطبین و همکاران اصلی خودش را در داخل و خارج هنوز خوب پیدا نکرده است، هیئت‌های خارجی شرکت‌کننده در جشنواره حضوری فعّال ندارند، ترتیب دادن جلسات گفت و شنود با آنها، (فیلمسازان خارجی شرکت‌کننده در جشنواره) همراه با مترجم، باعث پرباری هرچه بیشتر جشنواره خواهد شد و از طرفی باعث خواهد شد آنها فعّالتر از این در جشنواره حضور پیدا کنند و همین‌طور است با فیلمسازان کشور خودمان.

اگر هدف جشنواره «بالا بردن سطح اطلاعات عمومی و تخصّصی معلّمان کشور و آشنا ساختن آنان با شیوه‌های جدید تعلیم و تربیت، از راه مشاهده فیلمهای آموزشی است، بیاییم بررسی بکنیم چند درصد از تماشاگران از معلّمین کشور بودند، یا چند درصد از معلّمین کشور به این فیلمها در آینده‌ای نه‌چندان دور دسترسی پیدا خواهند کرد. شاید بشود بخش‌هایی از جشنواره را به شهرستانها برد و معلّمین نقاط مختلف کشور را به حضور در جشنواره ترغیب کرد. شاید از طریق رسانه‌های گروهی بشود تا حدودی اذهان معلمین جامعه را آماده کرد و تماشاگران و مخاطبین اصلی این‌گونه جشنواره‌ها را صدا زد و آنها را دور هم جمع کرد. و مهمّتر از همه اینکه باید تلاش کرد و تجهیزات لازم را فراهم ساخت تا معلّمان گرامی بتوانند از این فیلمهای آموزشی به طرق مختلف استفاده کنند، شاید بعضی از این فیلمها به درد نمایش در کلاس بخورد و دانش‌آموز را در یادگیری صحیح مطالب یک درس، کمک مؤثری باشد...

نکته بعدی اینکه اصولاً ما به چه فیلمی فیلم آموزشی می‌گوییم؟ فیلم ممکن است داستانی باشد، ممکن است مستند باشد، کمدی باشد جنگی باشد... امّا باید دید کدام فیلم داستانی، داستانی- آموزشی است، کدام فیلم مستند، مستند- آموزشی است و کدام فیلم کمدی و نظامی و... واقعاً فیلم کمدی و نظامی و... آموزشی است؟ باید حیطه کار فیلمهای آموزشی را مشخّص کرد. آنچه مسلم است این است که فیلم آموزشی، فیلمی است که از یک‌نقطه مشخّص شروع می‌شود، مسیر مشخّص و روشنی را دور محور معیّن طی می‌کند و در یک جای مناسب تمام می‌شود، زمان تعیین شده‌ای متناسب با فرم و محتوا دارد، مخاطب فیلم مشخّص است و پیام رسایی دارد، از این شاخه به آن شاخه نمی‌پرد دوربین سرگردان حرکات زوم، پن، تیلت و... حرکات بی‌فایده و ناهماهنگی را انجام نمی‌دهد، گفتار همواره مکمّل تصویر و تصویر مکمّل گفتار است، نه اینکه ناهماهنگی در متن و تصویر باشد که تماشاگر را گیج و خسته کند، و مهمّتر از همه اینکه موضوع آموزشی، مناسب رسانه فیلم انتخاب می‌شود. باید موضوعی را انتخاب کرد که به وسیله دیگر رسانه‌ها به اندازه فیلم کارایی خوب نداشته باشد، آن وقت می‌شود آن را با فیلم کار کرد و...

در پایان برای همه دست اندرکاران جشنواره آرزوی توفیق هرچه بیشتر می‌کنیم و امیدواریم که در جشنواره‌های آتی، شاهد برگزاری جشنواره‌های پر بار و غنی، در عین حال با تماشاگران و مخاطبین اصلی باشیم.

● روح‌الله عباس‌خانی

موفق شدیم سال ۱۳۶۹ را با چاپ و انتشار پنجاه جلد کتاب
از آثار دفاع مقدسمان پشت سر بگذاریم
دفتر ادبیات و هنر مقاومت

■ بازماندگان ۱۹۲۳

کته‌کل ویتس (۱۸۶۷ـ ۱۹۴۵)