سوره

ماهنامه هنری
ادبی و فرهنگی

● دورهٔ سوم/ شمارهٔ پنجم، مرداد ماه ۱۳۷۰/ ۹۲ صفحه/ ۳۰ تومان

● حاشیه‌ای دیگر از سایه برآفتاب/ یوسفعلی میرشکاک
● فاشیسم و انقلاب خمینی/ شهریار زرشناس
● گفت و شنودی با معماری، هنرمند و تاریخی انسان/ مسعود ا. تهرانی
● نقد نمایش میهمانگان و متخصصین/ نصرالله قادری
● رایسودی در ماه اوت، مصاحبه با اکیرا کوروساوا

● منتشر شد

سوره

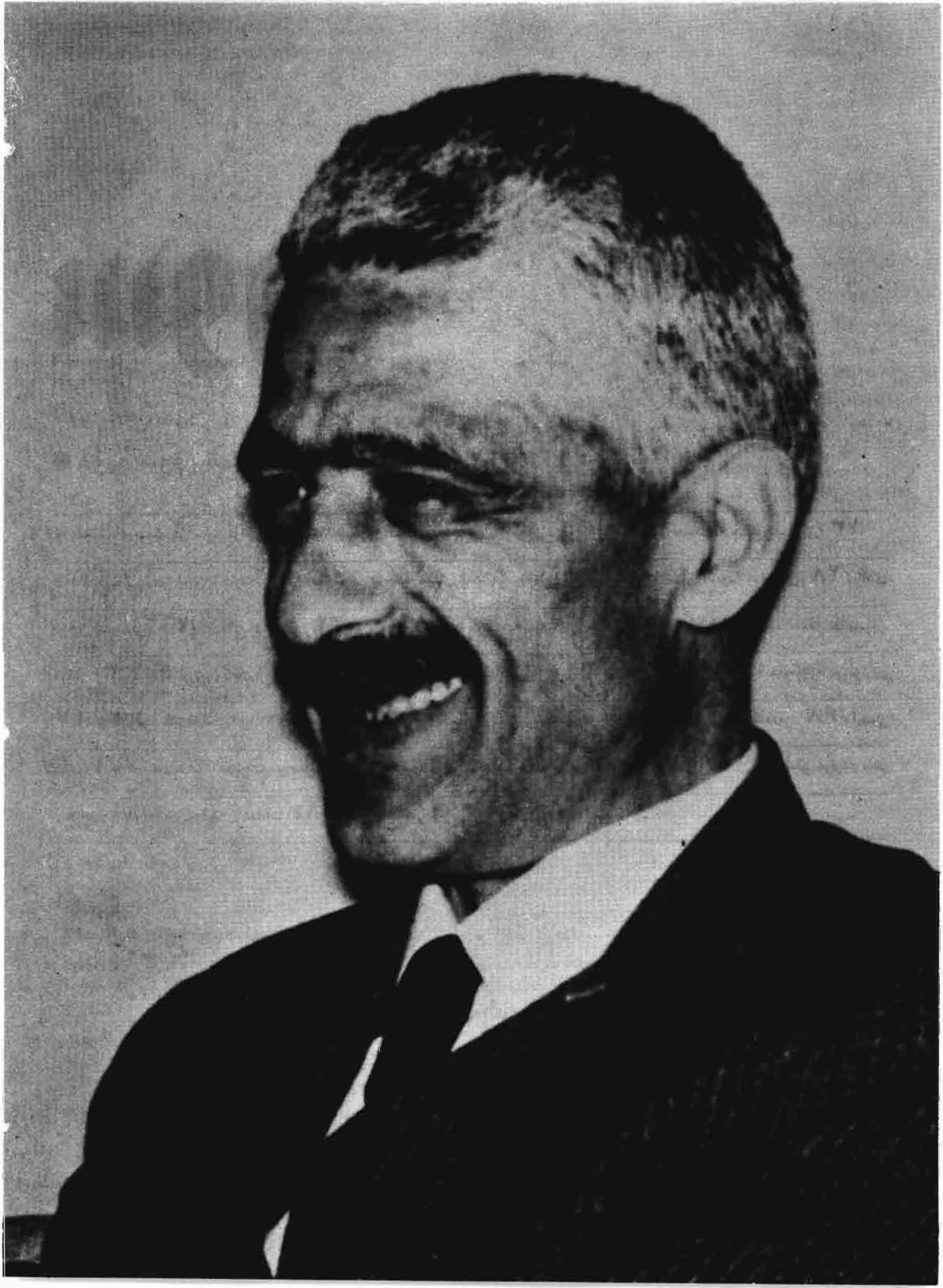
ماهنامه هنری
ادبی و فرهنگی

● دورهٔ سوم/ شمارهٔ پنجم/ مرداد ماه ۱۳۷۰/ ۹۲ صفحه

● حاشیه‌ای دیگر از سایه برآفتاب ۴/ فاشیسم و انقلاب دینی ۸/ ارمغان ارغوان (در حاشیهٔ مصاحبه چنگیز پهلوان) ۱۳
● ادبیات/ زشمع پرس حکایت ۲۲/ گفت‌وگویی با سید مهدی شجاعی، مسئول انتشارات برگ ۲۵/ آشوب (داستان) ۲۸/ آقای تواین (داستان) ۳۰/ زندانی (داستان) ۳۴ ● شعر ۳۵ ● کتابهای تازه ۳۸ ● تجسمی/ معرفی هنرمند، اصغر کفشچیان مقدّم ۴۰ ● معماری/ گفت و شنودی با معماری دستاورد تاریخی انسان (۳) ۴۲ ● موسیقی/ در حاشیهٔ جشنوارهٔ نی‌نوازان ۴۷ ● تئاتر/ نقد نمایش دیوانگان و متخصصین ۵۴/ شخصیت در نمایشنامه (۲) ۶۵/ شب دراز است و قلندر... ۶۸/ اخبار تئاتر ۷۱ ● سینما/ مدیریت در سینما ۷۲/ راپسودی در ماه اوت، مصاحبه با آکیراکوروساوا ۷۷/ یادداشتی برفیلم سفر جادویی ۸۱/ همه بچه‌های عبدالله ۸۳/ اخبار سینمایی ۸۸

● صاحب امتیاز: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی
● مدیر مسئول: محمد علی زم
● سردبیر: سید مرتضی آوینی
● گرافیک: احمدرضا هرجی
● آثار و مقالات مندرج در این ماهنامه بیانگر آراء مؤلفان خود بوده الزاما نظرات حوزهٔ هنری را منعکس نمی‌کند
● نقل مطالب بدون اجازهٔ کتبی ممنوع است
● حروفچینی: تهران‌تایمز/ چاپ و صحافی: آرین
● لیتوگرافی: صحیفهٔ نور

■ نشانی: تهران، خیابان سمیّه، تقاطع استاد نجات‌اللهی، شمارهٔ ۲۱۳ـ تلفن ۸۲۰۰۲۳



● حاشیه‌ای دیگر از سایه بر آفتاب

■ یوسفعلی میرشکاک

جلال در سفر روس، غریبه است، سعی دارد با همه کس و همه چیز، یگانه شود، اما نمی‌تواند، برای اینکه در این سفر، مدام محتاج دیلماج بوده و نمی‌توانسته مستقیماً وارد گود بشود. خودش می‌گوید: «و اما این بی‌زبانی سخت آزار می‌دهد. آدم غریبهٔ غریبه می‌ماند، آن هم در این مملکت عظیم که سه چهار سال از جوانیم را صرف تبلیغش کرده‌ام و باد به بوق سیاست و اقتصاد و اصول و فروعش داده‌ام:.»

●

عیال من به حساب فیلمهای روسی می‌گفت: به نظر می‌آید آسمان روسیه از آسمان همه جا بلندتر است. و من دیدم اشارهٔ شاعرانه درستی است و نه تنها به حساب فیلمها، که به حساب پوشکین و گوگول و تولستوی و داستایوسکی و چخوف و گنجاروف و... الخ و به حساب آیوازفسکی، شیشکین ورپین و کرامسکوی و واسه نستوف و ... هم که این تاریخ هنرلعنتی امریکایی بدجوری اینها و امپرسیونیستهای روس و حتی معاصرین را از قلم انداخته است و اصلاً غربیها تنها شاگال ـ شغال؟ ـ و یکی دو سه تا جهودک فراری دیگر را از شوروی به رسمیت شناخته‌اند. و به حساب چایکوفسکی و شوستاکویچ و کورساکف و... و مایاکوفسکی ویسه نین و یفتوشنکو... و اصلاً گویا از هر زاویه‌ای که نگاه کنیم آسمان روسیه از همهٔ آسمانها بلندتر است. یك چهارم خشکی‌ها را دارد و نزدیك به تمام مذاهب و السنه را و درمیان شرق و غرب «برزخ لایبغیان» است و از آن طرف «عقل جزوی» را به میراث برده و از این طرف «تسلیم و توکل» را، از آن طرف میل به دموکراسی را و از این طرف ولایت را. و به همین علت هنوز هم تکلیف خودش را معلوم نکرده است، با اینکه همیشه برای شرق و غرب تکلیف معین می‌کند و کافی است به ایجاب یا نفی خودش سر بردارد تا دنیا متحول شود.

روسیه،ذیل «نیست انگاری ستیزنده» معنی پیدا کرده و مدام این سوکشان و آن سوکشان، در میان ناخوشی غرب و سرخوشی شرق در تردد است. آیا از این بابت است که جلال در سفر روس به درخشش سفرهای دیگرش نیست؟ شاید جلال،ویژگی همیشگی اش را در این سفر نباید با خود می‌برد و مگر می‌شود همچو چیزی؟! امتیاز جلال همین ویژگی بود، درشتتناکی و از بالا به پایین نگاه کردنش را می‌گویم.

در سفر مکه، تنها در سعی میان صفا و مروه، دست و پایش را گم می‌کند. آن هم تنها برای چند دقیقه، و مدام برهمه چیز مسلط است. در سفر به اسرائیل گویی برای سرکشی به عمله و اکره‌اش رفته است و در سفر آمریکا ـ که من مختصرش را دیده‌ام و امیدوارم شمس فوراً دست به کار شود و آن را منتشر کند ـ بازهم، چنان از بالا به پایین نگاه می‌کند که گویی آمریکا دهکوره‌ای است وجلال اربابی که به سر وقت آب و ملکش رفته، ولی در سفر روس در برخورد اول نه از روسیه‌ای که جلال باید می‌دیده آنچنان اثری هست و نه از روسیه‌ای که بوده و دیگر نیست. اما در واقع نه چنین است جلال در هر عرصهٔ تازه و غافلگیر کننده‌ای، چنان چهره‌ای ازخود نشان می‌دهد که گویی تمام آن عرصه را به نفع‌شأن‌و شخص خود، ضبط و مصادره کرده است، و طوری برخورد می‌کند که تمام فضای پیرامون، رنگ شخصیت او را به خود می‌گیرد.

با خودم می‌گویم: فلانی! نکند کوتاهی کرده‌ای و آن صفحات یا سطرهای محذوف را باید از شمس می‌گرفتی، چه بسا درویش جلال، دندان این مار را هم کشیده باشد ـ که کشیده است ـ و عجب مصیبتی است این دموکراسی کنترل شده که همه از زیر تیغ ویرایشش می‌توانند در بروند و اپوزیسیون بازی در بیاورند،الاّ سید آل احمد. و همین جاهاست که من زه می‌زنم و سرد می‌شوم و یخ می‌کنم و مثل پاسبانی که سرپست آخر شب، سیگارش تمام شده باشد،با معتقدات خودم و با خودم حتی، چپ می‌افتم و بی‌خیال

عالم و آدم، دلم می‌خواهد کلاهم را بکشم پایین و بی‌خیال دژبان گشت و بسرقت رفتن تپانچه، لم بدهم و بخوابم که نئوپوزیتویسم هم فتوای اباحه داد و جلال همچنان ویرایش می‌شود.

هر نوشتهٔ جلال، لااقل در چشم انداز من، همتافتی است که اگر یك سطر از آنها برداشته شود، تأثیر زخم و ضربهٔ سطرهای دیگر کمتر می‌شود، چرا که جلال،صاعقه‌وار می‌نویسد و در هر دو سه جمله، حکمی صادر می‌کند که باید مصادیق آن را در تك تك کلمات دیگر،جستجو کرد و گاه تو برای اینکه ببینی اساس یك حکم کجاست، حتی مجبوری دو سه کتاب دیگرش را مرور کنی و به هرحال سفرنامهٔ روس جلال، مثل اینکه قدری جمالی شده است، شاید هم توقع من از مرجعم دارد روز به روز زیادتر می‌شود: این درست که من همچنان دارم به رسالهٔ او عمل می‌کنم، اما مثل اینکه هم از شهادت آن مرجع، بیست و اند سال می‌گذرد و هم از روسیه‌ای که او گزارش می‌کند، خبری نیست. ولی تکلیف قطعی من همچنان با «ولاتحسبن الذین قتلوا ...» است‌وفکر می‌کنم همت یك مقلد، باید به اندازهٔ همت مرجعی باشد که می‌تواند پس از سالها مرگ شهادت شکار، همچنان در هر خطی و خم‌وپیچ هر خطری مورد استفتاء باشد.

باری آسمان بلند روسیه و گردنکشی جلال با هم در افتاده‌اند و سفرنامه را کمرنگ کرده‌اند. جلال مثل همیشه، خودش را تحمیل کرده است و روسیه که صرف‌نظر از قدرت نظامی، همیشه در عرصهٔ فکر و فرهنگ و هنر و ادب، ابرقدرت بوده نخواسته است که زیر بار جلال برود ـ که با بوق پروستریکا معلوم شد،که رفته است و چه رفتنی ـ جلال برخلاف این غلیو جهانی که اخیراً به غرب دعوت می‌شوند و بر کره و پنیر هم سجده می‌کنند، نمی‌توانست سرخم کند و نباید هم می‌کرد، چرا که هم خودش و هم اجدادش همیشه نامدارترین اقلیم صدا بوده‌اند و می‌دانست که هرکسی در حواشی دین جدّ او باشد نامیراترین اقلیم صدا خواهد شد. اما این بار را باید کوتاه می‌آمد، یعنی باید سرش را خم می‌کرد تا بتواند از در تنگ روسیه وارد شود. بله روسیه بلندترین آسمانها را دارد، اما درهایش از همه درها کوتاهتر است به حساب همان برزخ بودن.

جلال می‌توانست به آمریکای دور از اسطوره و راز آلودگی از بالا به پایین نگاه کند و همین طور به «نور من میلروجك لندن و اشتاین بك»اش، اما به تولستوی و داستایوسکی هم؟ سلّمناگورگی را یا شولوخف را، یا آدمهای پنچر شده‌ای مثل فادایف را نمی‌خواست قابل اعتنا ببیند، آیا نباید تأمل می‌کرد که: سید! تو داری به سرزمینی می‌روی که توانسته است یك مصروع جن زده مثل نویسندهٔ جنایت و مکافات را به جان دنیا بیندازد که به قول اسکار وایلد، بعد از خودش، برای تمام نویسنده‌های دنیا فقط «صفت»‌هارا به جا گذاشته؛ یا آن مالك شرور نیمه واقعی نیمه افسانه‌ای را که مثل موژیك‌ها زندگی می‌کرد و مثل انبیاء می‌اندیشید.

اما شگفتا از سید که از سر کبریا و هیمنهٔ جان تابناك خود می‌نوشت و پیش از آنکه بنویسد آشوب به پا می‌کرد، تا بلکه بنیاد جهان را دگرگون کند. و در برابر روسیه نیز به مماشات رضایت نداد و نباخت و نباختن برای او مهمتر از همه بردنها بود.

●

کاف تصغیر و تحقیر در «سفر روس» بیداد می‌کند: «زنك روس»، «مردك روس» و... از همان اوّل، جلال، طوری وارد معرکه می‌شود که گویی روسیه جز یك «کاف» بزرگ را یدك نمی‌کشد. و نه تنها روسیه، که هیچ کجای دنیا و هیچ‌کس، در برابر جلال محق نیست، مگر اینکه از موضع خود او به چند و چون در جهان پیرامون پرداخته باشد. و موضع او تن ندادن به هیچ انفعالی در برابر هر جلوهٔ خر رنگ کنی است، و در برابر او تمام معاصرین کم و بیش منفعل‌اند. غرب توانست گروهی را با ادبیات و گروهی را با فلسفه و گروهی را با تکنولوژی و... الخ خر کند و تنها جلال بود که نه گول مستشرق‌ها را خورد و نه حتی گول فلاسفه اگزیستانسیالیست درجه اول‌یادوم‌راو مدام حواسش جمع بود که «غربی، حتی اگر یك مکانیسین را دیوساز و یهودی و کالیفرنیایی هم باشد و به جهانگردی هم آمده باشد، باز در جستجوی جای پای آن اراذل است که از یونان به قصد غارت گنجهای همدان و بابل راه افتادند...»

●

من جلال را، هیچ کجابه بیرحمی «سفر روس» ندیده‌ام، در تمام نوشته‌هایش بیرحم به نظر می‌آید و بیشتر به این دلیل که از زنجموره و ننه من غریبم بیزار است اما در این سفر، بیشتر از همیشه:

«زنی که برایم صبحانه آورد، از کلمه «مربا» فهمید کجائیم و در آمد که من هم زنجانی‌ام (به ترکی) و شروع کرد به سر تکان دادن و حسرت خوردن و غربت خودش را در قوطی کبریت (ساخت تبریز) روی میزم جستن که خوشم نیامد. در حسرت خوردنش بویی از ریا بود، یا گدایی. و صدقه‌اش سیگاری و کبریتی، اگر هم الان در زنجان بود، باید پهن پا می‌زد. و حالا برای خودش خدمتکار «هتل اینتوریست» باکوست، با روزی ۸ ساعت کار و بازنشستگی...»

چرا آل احمد غربت یك زن را این طور به باد تحقیر می‌گیرد؟ چون نمی‌تواند ضعف و زبونی را در خود و در دیگران تحمل کند، چون هم گرایندهٔ به کمال است و هم جز به مطلق فکر نمی‌کند. آنچه که جلال را در برابر ذلت و خواری دیگران بیرحم نشان می‌دهد، فاصله‌ای است که با آنان دارد.

جلال، نه در حق خود و نه در حق دیگران، انصاف مشهور و متداول را رعایت نمی‌کرد و چون خود اهل تکیه کردن به زاد بوم و خویش و پیوند و یار و دیار نبود، هرگونه زیستن را با تکیه بر این مقولات، نمی‌بخشید و آن را زیستن انگلی و ریاکارانه می‌دید، چه در زنی خدمتکار و چه در مردی سیاه و به نمایندگی از کشور خود در ازدحام کنگره مردم شناسی گرفتار آمده. و نه تنها این گونه زیستن را که هرگونه دیگری را هم که به ایجاب موجودیتی منتهی شود، از آن گونه که حکومت شوراها:

«اما هنوز قلب شوروی در همان محفظه‌ای می‌زند که روس تزاری... و راستی حالا چه فرقی دارد با آن زمان و آن زمانهای پیشین؟»

و اینچنین حکم‌هایی را، جلال، براثر چنین مشاهداتی صادر می‌کند:

«زیگورات اخمو و سنخ مقبرهٔ لنین، در سایه دیوار کرملین نشسته بود و می‌گفت که اگر در آن دیرها و آن «اورتدکسی» را بستیم، اکنون در سایه‌اش آرمیده‌ایم... اینجای فکرم بودم که دوتا جوان جلویم سبز شدند که «اهل کجایی؟» به انگریزی دست و پا شکسته گفتم «شما اهل کجائید؟» سئوال را نشنیده گرفتند یا نفهمیدند و دنبال کردند

که «آدامس یا سیگار آمریکایی، نداری برای فروش؟ یا هر جنس دیگری؟ مثلاً جوراب؟»

●

و با چنین مشاهداتی است که جلال، آن چهره بی‌رحم استیناف‌ناپذیر را نشان می‌دهد:

«و تعجب می‌کردم که چرا در قدم اول و چنین برخوردی؟ که یك مرتبه به صرافت افتادم. بله، این توپی که اورتدکسی!»

امروز که شوروی نشان داده است جلال حق داشت به اورتدکس بازیِ کمونیسم شك داشته باشد و «راست آئینی» خود را در برابر آن هیولا با تلخی اعلام کند. می‌بینیم که قضاوت هول آدمهایی که خود هایل‌ترین جانها و جهانها را دارند، حتی اگر براساس غافلگیر شدن توسط «بیزنس من»های قرتی پرولتاریا در کنار مقبرهٔ لنین باشد، تکیه بر بینشی ژرف و فرا تاریخی دارد و نشان می‌دهد که شمّ پیشگویانه، ورای دانش سیاسی و بینش اجتماعی است و جلال با اینکه این دو را داشت، تکیه‌اش بیشتر بر حساسیت کاهنانه بود و به همین دلیل هر تیری که به تاریکی تاریخ انداخت، یا در چشم فرو رفت، یا بر دل نشست.

●

مشاهدات جلال پراکنده‌اند و اغلب چندان پیش پا افتاده که به نظر نمی‌آید بتوان از آنها به نتایجی چشمگیر رسید اما جلال در پشت هر حادثه جزئی و کوچك، علتی بزرگ را می‌بیند:

«و دو نفر افتاده بودند سر یکی و چنان می‌زدندش که به قصد کشت و آنکه کتك می‌خورد مست بود و تعادل نداشت، اما هرازگاهی چنان هجومی می‌برد که هر دو نفر در می‌ماندند، عاقبت دستهایش را به پشت بردند و دمرو خواباندندش و یکی رفت تلفن کرد به پلیس که بیاید برساندش به خانه و توی پارك قدم می‌زدیم و نم‌نم باران بود که یك کتك‌کاری دیگر، و این بار دسته‌جمعی؛ شبهاست و مستی و بزن‌بزن، یعنی تظاهر آن روی سکه نظم‌پذیری روزانه؟»

●

و جلال در هرحال جلال است، چه آنجا که در مورد عمارتهای مسکو قضاوت می‌کند که انگار برای سلطه برآدمها بالا رفته‌اند چه آنجا که در مورد مجسمه‌ها که هیچکدام رو به ابدیت ندارند و هم زمخت و تبلیغ کننده چیزی در سکوت، و چه آنجا که از ازدحام مردم در کلیسایی به وجد می‌آید و بویژه در چنین خدنگ‌هایی:

«و علیا مخدرات نشسته بر نیمکتها ـ گپ‌زنان و کفش و لباس و زر و زیور خود را نمایش دهنده و به ادای اشرافیتی که نیست یا از نو دارد هست می‌شود، غبغب اندازان».

جلال در ۱۳۴۳ می‌دید که اشرافیتی در حال سر برآوردن است آن هم درست از دل آن پرولتاریا بازی و آدمهای با عرض و طول، ندیدند و هنوز هم نمی‌خواهند ببینند که می‌ترسند اگر این ریسمان پوسیده را رها کنند، به دم کدام گاو بچسبند؟ و اصلاً گویا چسبیدن به یك دستگاه، حتی اگر از رونق افتاده باشد. آخور روشنفکر جماعت است و جلال در آن سالها، حرکت پنهان این آخور را به سوی آمریکا دیده بود:

«همیشه قصد مقایسه با آمریکاست، انگار که در روسیهٔ شوروی هم به آن سمت می‌روند»

●

«به هر صورت این است ملت روسیه، زودباور و فداکار. ملتی به این عظمت و تنها وسیله افتخار فعلی‌اش ـ تنها نردبان ارضای غرورش ـ موشك به ماه رونده، نه هنری نه فلسفه‌ای، نه آن آرمانهای انقلابی و هر کدام مردهٔ یك خانه بهتر یا یك کیف و کفش، یا یك سواری و همهٔ آن حرفها فدای رفاه، رفاهی که به فداکاری دو نسل پیش نیز، هنوز میسر نیست».

●

«این جور که تاکنون دیده‌ام خشونت طبق برنامه بودن و نظارت حزب و آن حرف و سخنها، روزبه‌روز دارد کمتر می‌شود و زندگی مردم نزدیك می‌شود به زندگی غربی امروز، همه در جستجوی رفاه و زیر سلطهٔ ماشین، بی‌اعتنا شده به اصول و فروع و هرکس در فکر خویش، و آرمانهای بشری فراموش شده».

جلال، نزدیك به یك ربع قرن پیش‌از پروستریکای گورباچف‌فرو رفتن نظام شوراها را در دل غرب پیشگویی کرده و اسباب این شکست را نیز به اشاره معلوم: «روسها قبل از همه دول بزرگ فهمیدند استعمار را چه جوری غسل تعمید بدهند به اسم ولایت شوراها... و زیر آب هرچه فرهنگ و ادب و راه و رسم محلی است را زدند» و انسان را در شوروی کاهش یافته دید و گزارش کرد و فرو مردن انسان و تاریخ و سنت را معلول نظام شوروی دانست: «فضیلت یك سیستم بر دیگری اگر در حل مشکلات فردی و اجتماعی و فرهنگی نباشد، پس در چیست؟ به این ترتیب سیستم شوروی در نظر آدمی مثل من، حتی بر سیستم حکومت ولایت خود من هم برتری ندارد... به همین صراحت، چرا که انسانیت کاستهٔ شوروی از اصل خود به دور مانده است، از تاریخ و سنت خود بریده است، شخصیت بازگشت کننده به اساطیر در ایشان مرده، آنها که غیر روس‌اند به اجبار روس شدن و آنها که روس‌اند به اجبار تبعیت از ضربان مکانیسم».

●

و من گرچه معتقدم، این سفرنامه، به پختگی مثلاً خسی در میقات نیست و ممکن است شمس در آن تصرفات مختصری هم کرده باشد ـ که می‌کند از این تصرفات و نباید بکند و دیده‌ام در یکی دو نامه از جلال و سخت کفری شده‌ام ـ برای هر کسی که نمی‌خواهد انفعال عام و شایع را بپذیرد، خواندن آن مثل خواندن و مدام مرور کردن دیگر آثار جلال واجب است و اگر در نقل قولهایم از این سفرنامه با برکت، شمارهٔ صفحات را ذکر نکرده‌ام تعمدی داشته‌ام، بلکه تك و توکی جگر آور، به پیگیری جدی این کتاب وادار شوند و تمام کنم این مطلب را با این حکم که جماعت! جلال نه هایدگریست است و نه پوپریست یك شیعه خطرناك است؛ نه فلسفه یاد می‌دهد و نه ضدفلسفه، نه عرفان پامنقلی و منفعل، نه ژورنالیسم پا اندازانه، دلیری می‌آموزد و دلاوری و احساسی غریب از جادوگری و شمشیرزنی، تا هرکه مرد است و نه مخنث بیاموزد که چطور سرگردنه‌ها را بگیرد و نتایج و توابع بسیاری از مدعاهای درست و محکم را که بالاخره پشم و کشك از آب درمی‌آیند، پیشاپیش حدس بزند و قد علم کند. و اگر تو با جلال سروکار پیدا کنی و بوی غارت و چپاول را حس نکنی، حیف نانی که می‌خوری وهوایی‌که آلوده می‌کنی.

همین، یا علی و سلام برآل احمد، که هنوززنده‌تر از همه ماست.

●فاشیسم و انقلاب دینی

■ شهریار زرشناس

فاشیسم چیست؟ نسبت آن با تمدن جدید چگونه است؟ آیا انقلاب اسلامی ایران،تجربه یك انقلاب توتالیتاریستی و فاشیستی است؟ آیا خطر در غلتیدن به فاشیسم در کمین انقلاب ماست؟

در این گفتار می‌کوشم برمبنای بررسی مبانی فلسفی فاشیسم و تبیین نسبت انقلاب دینی با تمدن جدید به این پرسشها پاسخ گویم.

فاشیسم، پدیده‌ای است که ظهور آن در نیمهٔ اول قرن بیستم، بسیاری را متوحش و متعجب ساخت. رهبران و نظریه‌پردازان جوامع دموکراسی لیبرال که میراث‌دار «اصل پیشرفت» و اعتقاد به «ترقی دائمی» عصر روشنگری و «انسان عاقل» و «سلیم النفس» لیبرالیسم کلاسیك بودند، از ظهور ناگهانی پدیده‌ای که با شدت و حدّتی تمام به مبارزه با دموکراسی لیبرال و نظام «شهروندی لیبرالی» می‌پرداخت، دچار حیرت و وحشت شده بودند، آنها با ارائهٔ تحلیلهای مختلف روان‌شناختی، جامعه‌شناختی و سیاسی سعی می‌کردند این پدیدهٔ عجیب و به ظاهر «خلق الساعه» را تبیین کنند. اما بی‌تردید تئوریسین‌های لیبرال در آن ایام، نکتهٔ مهمی را از یاد برده بودند و آن تعیین نسبت فاشیسم با تعالیم و آراء فلاسفهٔ عصر جدید و با دموکراسی (همان نظام مورد علاقهٔ آنان) بود.

به طورکلی می‌توان گفت، در قلمرو تمدن غرب دربارهٔ فاشیسم، دو نوع تحلیل و تبیین ایدئولوژیك وجود داشت:

۱. تحلیل و تبیین لیبرالی

۲. تحلیل و تبیین مارکسیستی

تبیین لیبرالی معتقد بود، فاشیسم چیزی نیست مگر ظهور و غلبهٔ وجه «خرد گریز» و «خرد ستیز» وجود آدمی که در ناخود آگاهی و به صورت «تراکمی از نیروهای پرخاشگری سرکوفته» حضور دارد و در هیئت فاشیسم «آزاد» می‌شود. اساساً تئوریهای لیبرالی دربارهٔ فاشیسم تمایل به تبیین‌های روان‌شناختی و روان کاوانه دارند و کمتر به بررسیهای اجتماعی دربارهٔ فاشیسم می‌پردازند. نظریه‌پردازان لیبرال، فاشیسم را امری مخالف دموکراسی و انحرافی از «سنت عقل گرایانهٔ فلسفهٔ غربی» می‌دانند.

تحلیل مارکسیستی دربارهٔ فاشیسم، عمدتاً حول مسائل اجتماعی و اقتصادی متمرکز می‌شود و فاشیسم را پدیده‌ای جامعه‌شناختی می‌داند که «محصول خنثی شدن مبارزهٔ طبقاتی در جامعهٔ سرمایه‌داری است». در تحلیلهای مارکسیستی دربارهٔ فاشیسم، نوعی شکاف و دو دستگی وجود دارد. «کمینترن» و در رأس آن استالین، فاشیسم را صرفاً پدیده‌ای اقتصادی ـ اجتماعی و محصول «جامعهٔ بورژوایی» می‌دانستند و جناح دیگری از مارکسیست‌ها (همچون: تروتسکی و جریان انترناسیونال چهارم، آنتونیوگرامشی، میهالی وایدا، نیکوس پولانزاس) به موازات عوامل اقتصادی ـ اجتماعی نقش مهم و حتی تعیین کننده‌ای را برای عوامل روانی و بویژه روان‌شناسی اجتماعی قائل می‌شدند.

در سالهای اخیر نوعی آمیزش و نزدیکی در خصوص نظریه‌های لیبرالی و مارکسیستی دربارهٔ فاشیسم پدید آمده است، به گونه‌ای که تأکید بر عوامل اقتصادی ـ اجتماعی و روانی از ویژگیهای هردو نظریه شده است.

میراث فلسفی توتالیتاریسم

انقلاب فرانسه به لحاظ سیاسی، حقوقی و اجتماعی نقش مهمی در تمدن غرب ایفا کرده است. در این انقلاب، اندیشهٔ دموکراسی (که در قرون هفده و هجده در آراء و عقاید فلاسفهٔ غربی صورتی منسجم و فلسفی یافته بود) در قالب نظام حقوقی و سیاسی و اجتماعی تثبیت گردید و مبنای نظام معاملات و مناسبات و معیشت مردم شد. انقلاب فرانسه، انقلابی دموکراتیک بود، اساساً همهٔ انقلاباتی که در قلمرو فرهنگی تمدن اومانیستی بوقوع پیوسته‌اند انقلاباتی دموکراتیک بوده‌اند. دموکراسی چیست؟ دموکراسی حکومت مردم بر مردم است برمبنای قوانینی که خود وضع کرده‌اند، لفظ‌موهوم «مردم» در دموکراسی بیانگر معنای «انسان» در قلمرو تفکر اومانیستی است، زیرا که اندیشهٔ دموکراسی مظهر سیاسی و اجتماعی اومانیسم است.

تمامی ایدئولوژیهای سیاسی‌ای که در غرب پس از «عصر روشنگری» و انقلاب فرانسه ظهور کرده است، محصول بسط اندیشهٔ دموکراسی بوده‌اند (گفتیم که دموکراسی به معنای حکومت قانون وضع شده توسط بشر در مقابل حکومت قانون الهی است. دموکراسی ظاهر و باطنی جز اومانیسم ندارد و در برابر تئوکراسی قرار دارد)، فاشیسم نیز از این قاعده مستثنی نیست. اگر فاشیسم نیز محصول بسط اندیشهٔ دموکراسی است، پس جنگ و ستیز فاشیسم و لیبرالیزم بر سر چیست؟

سِرّ این اختلاف و ستیز در این است که نظریه‌پردازان اندیشهٔ دموکراسی دربارهٔ مصداق «دموس» (مردم) دچار اختلاف رأی گردیدند، برخی دموکراسی را در مصداق فردی بشر اراده کردند و برخی مصداق جمعی بشر را مدنظر قرار دادند. به عبارت دیگر عده‌ای حاکمیت سیاسی و حقوقی در دموکراسی را از آن «فرد» و تعبیر فردگرایانه «دموس» دانستند (دموکراسی لیبرال) و برخی دیگر حاکمیت سیاسی و حقوقی در دموکراسی را از آن «جمع» و تعبیر جمع گرایانه (کلکتیو) «دموس» دانستند

● تمامی ایدئولوژیهای سیاسی‌ای که در غرب پس از عصر روشنگری و انقلاب فرانسه ظهور کرده‌اند محصول بسط اندیشهٔ دموکراسی بوده‌اند

(دموکراسی توتالیتر). فاشیسم شکلی از دموکراسی توتالیتر (یا نظام توتالیتاریسم) است. همان طور که «نازیسم» (در آلمان) و استالینیسم (در شوروی) اشکال دیگر آن هستند. بواقع فاشیسم، نازیسم و استالینیسم ماهیتی جز «توتالیتاریسم» یا نظام «توتالیتر» ندارند و تنها برخی تفاوتهای شکلی و سطحی مابین آنها وجود دارد.

جهان بینی «عصر روشنگری» و قرن هجدهم (که در اواخر همان قرن در انقلاب فرانسه صورت سیاسی خود را محقق ساخت) برمبنای اندیشهٔ دموکراسی قرار داشت و نظریه‌پردازان اصلی هردو صورت اندیشهٔ دموکراسی در این قرن حضور داشتند، «منتسکیو»، «ولتر» و «کانت» نمایندگان صورت دموکراسی لیبرال در غرب بودند، صورتی که مبادی آن در معرفت‌شناسی فردگرایانه «دکارت» و فلسفهٔ اخلاق «اسپینوزا» و فلسفهٔ سیاسی و نظریهٔ حقوق طبیعی «جان لاک» شکل گرفته بود و «ولتر» و «کانت» در قرن هجدهم و در عصر روشنگری به سخنگویان و مدافعین سرسخت آن بدل شدند. در میراث دموکراسی لیبرال غربی، آراء «کانت» دربارهٔ «آزادی» و فلسفهٔ نقادی او مقام ویژه‌ای دارد. دموکراسی لیبرال غرب در قرن بیستم بویژه در زمینهٔ معرفت‌شناسی، میراث‌دار فلسفهٔ کانت است. اندیشهٔ دموکراسی لیبرال معاصر در غرب از دو وجه بشدت وام‌دار آراء کانت است، یکی درک فردگرایانه و لیبرالیستی کانت از «آزادی» و دیگری نظام معرفت‌شناسی کانتی که در پیوند با پوزیتیویسم قرن نوزدهم، مکتب نئوپوزیتیویسم قرن بیستم (یعنی همان «راسیونالیسم انتقادی» کارل پوپر) را پدید آورده است. کارل پوپر خود نیز به این حقیقت که میراث‌دار اندیشه‌های کانت است، معترف است.(۱)

«ژان ژاك روسو» نمایندهٔ تفکر دموکراسی توتالیتر در غرب بود، او با طرح نظریهٔ «ارادهٔ جمعی» و مفهوم «ملت» در معنای جدید خود، دموکراسی را در مصداق جمعی بشر مدنظر قرار داد. «ژان ژاك روسو» نیز همچون «ولتر» و «کانت» به «آزادی» فکر می‌کرد، اما او «آزادی» را نه در قلمرو دموکراسی لیبرال که در قلمرو دموکراسی توتالیتر معنا می‌کرد. روسو معتقد بود که نظام نمایندگی پارلمانی که اندیشهٔ دموکراسی لیبرال مطرح می‌کند، «آزادی» را محقق نمی‌کند و آزادی با پیدایی یك «اراده عمومی» که تحقق مستقیم و بلاواسطهٔ خواست همهٔ مردم است، ممکن می‌گردد. نظریهٔ «ارادهٔ عمومی» روسو جان کلام دموکراسی توتالیتر (در همهٔ اشکال آن از فاشیستی و نازیستی و استالینیستی) است. این حقیقت که توتالیتاریسم در همهٔ اشکال آن محصول بسط آراء روسو دربارهٔ

دموکراسی است را برخی طرفداران دموکراسی لیبرال نیز بخوبی دریافته‌اند.

«روسو برای اینکه چیزی والاتر از نظام نمایندگی عرضه کند نظامی عرضه می‌کند که در آن تمامی آزادی انسان [البته آزادی در معنای لیبرالی] نابود می‌شود. او یک فرایافت انتزاعی درست می‌کند به نام «ارادهٔ عمومی» این ارادهٔ عمومی درست تعریف نشده ولی مجاز به هرکاری است، چون به معنی تمام جامعه است. برای آنکه ارادهٔ عمومی در راه خود به مانعی برنخورد «جامعه‌های جزئی» حق فعالیت ندارد... ارادهٔ عمومی قوانینی وضع می‌کند و این قوانین جای اخلاقیات را می‌گیرد، و چون مسیحیت به درد نیازهای کنونی انسان نمی‌خورد یک دین «مدنی» باید جای آن را بگیرد. چنانکه دیده می‌شود اصولی که روسو برای تضمین آزادی پیشنهاد می‌کند از جمله جوهرهای اندیشهٔ توتالیتر است. خطرناکترین تصور واهی روسو دربارهٔ دولت است... این فرایافت خطرناک در مارکس نیز دیده می‌شود.»[۲]

برتراندراسل درباره نسبت توتالیتاریسم (و از جمله فاشیسم) با آراء و تعالیم ژان ژاک روسو می‌نویسد:

«از زمان روسو تا امروز کسانی که خود را مصلح دانسته‌اند به دو دسته تقسیم شده‌اند: کسانی که از روسو پیروی کرده‌اند و کسانی که پیرو لاک بوده‌اند. گاهی این دو دسته با هم همکاری کرده‌اند و بسیاری اشخاص هیچ ناسازگاری در آنها ندیده‌اند. اما بتدریج ناسازگاری آشکار شده است. در عصر حاضر هیتلر نتیجهٔ روسو است و روزولت و چرچیل نتیجه لاک‌اند.»[۳]

آراء توتالیتاریستی روسو، در قرن نوزدهم و در اندیشهٔ فیخته، هگل و مارکس تداوم و بسط یافت. اگرچه تداوم آراء توتالیتاریستی در آراء هریک از این متفکران به وجهی خاص بوده است، اما در این نکته تردیدی نیست که توتالیتاریسم (روسی و آلمانی و ایتالیایی) را هرگونه که اعتبار کنیم محصول آراء روسو، فیخته و هگل است. فاشیسم (به عنوان نامی که در ایتالیا بر نظام توتالیتر نهاده شد) در میراث فلسفی خود همانقدر وام‌دار روسو و هگل است که مارکسیسم و ایدئولوژی نازی‌ها. بواقع منحصر کردن مفهوم «توتالیتاریسم» در اصطلاح فاشیسم، هیچ مبنای نظری و تئوریکی ندارد، منتها یک دلیل سیاسی دارد. در ایام جنگ سرد مابین جهان سرمایه‌داری و سوسیالیسم، غرب (سیاسی) سعی می‌کرد با تبلیغ بر سر مسئله «توتالیتاریسم»، شوروی و اقمار آن را تحت فشار ایدئولوژیک قرار دهد و روسها با فاشیست نامیدن برخی دولتهای غربی تلاش می‌کردند تا با آنها مقابله نمایند. اما نکتهٔ اصلی این است که فاشیسم، ماهیتی جز توتالیتاریسم ندارد و توتالیتاریسم میراث انقلاب فرانسه و اندیشهٔ دموکراسی است و به لحاظ فلسفی سرمایه‌داری غربی همان نسبتی را با آن دارد که سوسیالیسم روسی، اگرچه توتالیتر نظام دموکراسی در این یکی تحقق و فعالیت یافته بود.

همچنان که گفتیم توتالیتاریسم صورتی از دموکراسی است و هیچ تفاوتی مبنایی با آن ندارد، به لحاظ فلسفی نیز فردی چون ژان ژاک روسو هم پدر معنوی دموکراسی است و هم تئوریسین توتالیتاریزم.

توتالیتاریزم چیست؟ توتالیتاریسم را به سیطرهٔ مطلق دولت بر شهروندان از طریق، خشونت و سرکوب و نفی حقوق طبیعی و غلبهٔ کلکتیویسم بر اندیویدوآلیسم تعریف کرده‌اند و آن را نتیجهٔ انحراف از مسیر دموکراسی غربی دانسته‌اند. اما ما در پیش نشان دادیم که توتالیتاریسم نه تنها انحرافی از اندیشهٔ دموکراسی نیست، بلکه صورت جمع گرایانهٔ آن است که گاه فردگرایی دموکراسی لیبرال را قربانی افسانهٔ «نژاد برتر آلمانی» می‌کند و گاه آن را به مسلخ پرولتاریای اسطوره‌ای می‌برد و یا با تکیه بر «احیاء روم باستان» و «ملت باستانی روم»، «فرد» مورد تقدیس لیبرالها را در کلکتیویسم (جمع‌گرایی) مطلوب خود حل می‌کند.

اینک وقت آن است که اشاراتی نیز درباره سبعیت و خشونت نهفته در توتالیتاریسم داشته باشیم و مقام تاریخی توتالیتاریسم در تمدن غرب را بررسی کنیم.

تمدن غرب، تمدنی نیهیلیستی است و نیهیلیسم صفت ذات این تمدن است. تاریخ تمدن غرب، به اعتباری سیر تنزل تدریجی نیهیلیسم بوده است. نیهیلیسم در این تمدن در روزگار ما به متنزل‌ترین مراتب خود رسیده است. توتالیتاریسم تحقق عریان،

● نظریهٔ «ارادهٔ عمومی» روسو جان کلام دموکراسی توتالیتر، در همهٔ اشکال آن از فاشیستی و نازیستی و استالینیستی است. این حقیقت که توتالیتاریسم در همهٔ اشکال آن محصول بسط آراء روسو دربارهٔ دموکراسی است را برخی طرفداران دموکراسی لیبرال نیز بخوبی دریافته‌اند

صریح و شتابزدهٔ نیهیلیسم فعال است. توتالیتاریسم هدف و آرمانی جز تحقق قدرت مطلق برای تصرف در عالم ندارد و این آرزویی است که با ذات فائوستی بشر جدید آمیخته است و تمدن جدید همیشه آن را جستجو می‌کرده است. ظهور توتالیتاریسم نشانهٔ به بن‌بست رسیدن تمدن غربی و ستیز خود با خویشتن است.

توتالیتاریزم، فرزند تمدن غربی است، ریشه در میراث فلسفی آن دارد و بیانگر روح فائوستی و نیهیلیستی بشر جدید به عریان‌ترین صورت است. اگر چنین است، چرا تمدن غرب با توتالیتاریسم جنگید و شکل ظاهری آن را از بین برد؟ توتالیتاریسم اعلام عریان و آشکار نیهیلیسم فعال و طلیعهٔ رسیدن تمدن غربی به «آبسورد» است و این چیزی است که امروزه هنر و فرهنگ غربی با همهٔ توان آن را فریاد می‌کند، پس چرا باید تجربهٔ توتالیتاریسم، اینچنین سرکوب گردد؟ پاسخ در این نکته است که توتالیتاریسم خواهان حذف فردگرایی دموکراسی به نفع صورت جمع‌گرای آن بود، در حالی که دموکراسی لیبرال ریشه‌دارترین گرایش در دل تمدن اومانیستی است و همگان شاهد هستیم که (به دلیل اینکه ایدئولوژی لیبرالیسم منعکس کنندهٔ اصلی‌ترین ویژگیها و تمایلات فلسفی، معرفت شناختی و اخلاقی تمدن جدید است) در دههٔ پایانی قرن بیستم صورت دموکراسی لیبرال حاکم بلامنازع تمدن جدید گردیده است. بنابراین ستیز بین لیبرالیسم و توتالیتاریسم، ستیز دو صورت دموکراسی است که به دلیل تمایل عمومی تمدن جدید به سمت فردگرایی (به عنوان متنزل‌ترین مرتبهٔ دموکراسی) به نفع صورت لیبرال دموکراسی تمام شده است.

اما توتالیتاریسم آلمانی و روسی از وجه دیگری نیز باید مورد بررسی و مطالعه قرار گیرد، این وجه دیگر، همان نیهیلیسم فعال است که طلیعهٔ رسیدن تمدن غربی به آبسورد بود، آن وجه هنوز در تمدن غرب حضور دارد و جوهر آن را تشکیل می‌دهد، امروزه تمدن غرب «آبسورد» را تجربه می‌کند، اما نه از طریق توتالیتاریسم که از طریق انحطاط سریع فرهنگی و هنری.

نیهیلیسم فعال، ظهور تمام عیار اراده به قدرتی است که نیچه در پایان بسط متافیزیک غربی از آن سخن گفته بود، توتالیتاریسم، وجهی از ظهور نیهیلیسم فعال بود (وجوه دیگر آن همچنان در تمدن کنونی-غرب حضور و فعلیت دارند) و فاشیسم، فقط شکلی از اشکال توتالیتاریسم است.

از مجموع آنچه تاکنون گفتیم می‌توان نتیجه گرفت:

توتالیتاریسم (و به تبع آن فاشیسم) محصول بسط فلسفهٔ جدید و محصول تمدن اومانیستی است. توتالیتاریسم (و به تبع آن فاشیسم) میراث‌دار اندیشه‌ها و آراء فلسفی روسو، فیخته، هگل و نیچه است. روسو، پدر معنوی دموکراسی توتالیتر است، نظریه «اراده عمومی» روسو بیان فلسفی دموکراسی توتالیتر است، فیخته میراث‌دار گرایش رمانتیک در جهان‌نگری عصر روشنگری (و بنابراین تداوم منطقی آراء روسو) است، فیخته مفهوم «اراده بیکران» را مطرح می‌کند، همان اراده‌ای که به جوهر آراء نیچه بدل می‌شود و در مفهوم «اراده به قدرت» تجلی می‌یابد، اراده به قدرتی که چیزی نیست مگر بیان صریح روح نیهیلیستی تمدن جدید، هگل اندیشمندی است که آراء او آخرین مرحله تفکر متافیزیکی و مبنای دوران اخیر تمدن غربی است، «اراده بیکران» فیخته در تعبیر هگلی دولت ظاهر می‌شود، هگل می‌گفت:

«(دولت) عبارت است از قدرت عقل که خود را به صورت اراده تحقق می‌بخشد»(۴)

اندیشه هگل، بیان فلسفی خود بنیادی بشر است. نیچه، میراث‌دار اندیشه فیخته و روسو و هگل است. فلسفه او که برمبنای «اراده به قدرت» قرار دارد، بیان خودآگاهانه نیست انگاری است.

فاشیسم، همان توتالیتاریسم است که رنگ و لعابی از اندیشه‌های نژادپرستانه به آن زده است، فاشیسم شکلی از اشکال توتالیتاریسم است.(۵)

انقلاب دینی، تحقق تفکر دینی

فلسفه، باطن تمدن غرب است، سیاست شأنی از شئون یك تمدن است و در تمدنی که باطن آن فلسفی است، سیاست عین فلسفه است. انقلابهای اومانیستی، تحقق سیاسی فلسفه غرب بوده‌اند، توتالیتاریسم (و به تبع آن فاشیسم) نیز صورت سیاسی گرایشی از فلسفه جدید است. بنابراین توتالیتاریسم و فاشیسم در فرهنگ و تمدنی امکان ظهور دارد که محصول بسط فلسفه جدید باشد.

آیا انقلاب دینی نیز رویدادی است که در قلمرو تفکر فلسفی جدید و تمدن اومانیستی بوقوع می‌پیوندد؟ انقلاب دینی، تحقق یك تفکر است، اما آن تفکر نه تنها تفکر فلسفی جدید نیست، بلکه اساساً تفکر فلسفی نیست. مبنای انقلاب دینی، تفکر دینی است (که تفکر باطنی و شهودی است)، اساساً تفکر آینده تفکر معنوی و دینی است و تنها این تفکر است که در روزگار ما می‌تواند انقلابی باشد، زیرا که از مرزهای تمدن و تفکر اومانیستی عبور می‌کند. عبور از قلمرو تمدن اومانیستی از طریق فلسفه ممکن نیست، زیرا تمدن جدید خود محصول فلسفه است و با فلسفه نمی‌توان از عالمی که عالم فلسفه است گذشت. در این جا قصد ما، تحقیر شأن و مقام فلسفه نیست، بلکه قصد ما تبیین نسبت فلسفه و تمدن جدید است.

انقلاب دینی در روزگار ما تنها رویداد فرهنگی است که پس از رنسانس خارج از قلمرو فرهنگ اومانیستی روی می‌دهد و برمبنای تفکر فلسفی قرار ندارد، بلکه مبنای آن، تفکر دینی است. اگر انقلاب دینی، محصول تفکر فلسفی نیست و خارج از قلمرو آن روی می‌دهد، چگونه می‌توان آن را

متهم به این نمود که در خطر در غلتیدن به فاشیسم قرار دارد یا بیانگر یك تجربهٔ توتالیتاریستی است؟ آنها که چنین می‌کنند نه انقلاب اسلامی ایران (به عنوان تنها انقلاب دینی عصر ما) و مبانی نظری آن را می‌شناسند و نه حقیقت فلسفه و نسبت آن با عالم جدید را دریافته‌اند.

انقلاب اسلامی ایران بر مبنای اصل ولایت فقیه (به عنوان مظهر سیاسی اصل ولایت) تحقق یافته و هدف آن تربیت الهی و هدایت انسانهاست. ولایت فقیه، نظام حکومتی برمبنای قانون الهی است، درحالی که توتالیتاریسم، مظهر تحقق مذهب اصالت بشر و نحوی از انحاء مخالفت با ولایت است. توتالیتاریسم، تسلیم گستردهٔ انسانها در برابر دیکتاتوری است که در رأس نظام توتالیتر قرار دارد، حال آنکه نظام دینی، تسلیم انسانها در مقابل خداوند، و قوانین منبعث از ارادهٔ الهی است، تسلیم انسانها در مقابل خداوند، تسلیمی عاشقانه است، تسلیمی که سبب کمال وجودی، تعالی روح و رستگاری و نجات آدمی می‌گردد. انسان با تسلیم شدن در برابر قوانین الهی، قرب حق را می‌جوید که نتیجه‌ای جز رشد و تعالی ندارد. تسلیم شهروندان در برابر دیکتاتور توتالیتر، معنایی جز حقارت وجودی، از خود بیگانگی آدمی و اخراج از مسیر رشد و تعالی ندارد. نظام توتالیتر برمبنای تسلیم انسانها در برابر انسانهایی دیگر قرار دارد که چیزی نیست مگر بردگی مضاعف، و اختلاف ماهوی با تسلیم انسان در برابر ارادهٔ قادر مطلق توانا دارد (که چیزی جز رشد و تعالی وجودی انسان نیست).

فاشیسم، محصول فلسفهٔ جدید است و تحقق صورتی از دموکراسی است، انقلاب اسلامی ایران بر مبنای تفکر باطنی و دینی قرار دارد و تحقق اندیشهٔ حاکمیت قانون الهی است (که در نظام ولایت فقیه تجسم سیاسی یافته است) حال چگونه می‌توان در قلمرو انقلاب دینی و تفکر اسلامی، سخن از فاشیسم و سیطره فاشیست‌ها گفت؟ آنها که از فاشیسم و سیطرهٔ فاشیست‌ها بر معرفت و فرهنگ این کشور سخن می‌گویند، آیا نمی‌دانند که فاشیسم چه نسبتی با تمدن جدید دارد؟ آیا نمی‌دانند مبنای نظری انقلاب اسلامی، میراث تفکر فلسفهٔ جدید غربی نیست؟ پس چگونه از فاشیسم و تبلیغات فاشیست‌ها و سیطرهٔ آنها بر معرفت و فرهنگ این کشور سخن می‌گویند؟[۶] اصلاً مگر در قلمرو انقلاب اسلامی و نظام ولایت فقیه، فاشیسم امکان تحقق دارد؟ مگر فاشیسم محصول قلمرو فرهنگی، نحوهٔ تفکر و میراث فلسفی خاصی نیست؟ پس چرا و چگونه از ظهور فاشیسم در انقلاب اسلامی سخن می‌گویند؟

فاشیسم از بستر تمدن غرب برخاسته و به لحاظ فلسفی و تاریخی نیز به آن تمدن تعلق دارد، در انقلاب اسلامی و نظام ولایت فقیه به دلیل تکیهٔ آن بر ولایت و ولایت الهی، فاشیسم (و هیچ شکل دیگری از توتالیتاریسم) امکان تحقق ندارد، آنها که در قلمرو انقلاب دینی از توتالیتاریسم و فاشیسم سخن می‌گویند، ساده پندارانی هستند که برمبنای قالبهای اومانیستیك درباره نظام ولایت فقیه و انقلاب دینی قضاوت می‌کنند!

فاشیسم، واقعه‌ای نیست که خارج از حیطه زمان و مکان و در هرقلمرو فرهنگی روی دهد، آنها که دائماً از فاشیسم در قلمرو انقلاب اسلامی سخن میگویند بی‌گمان میراث معنوی و مبنای دینی انقلاب را به درستی نشناخته‌اند و در قلمرو اندیشه ولایت سخن از چیزی به میان می‌آورند که تنها در قلمرو اندیشهٔ دمکراسی امکان تحقق دارد و متأسفانه این مدعای مغلطه‌آمیز ایشان با تبلیغات رسانه‌های استکباری دربارهٔ به اصطلاح «توتالیتاریستی بودن» نظام حکومتی و انقلاب اسلامی در ایران، کاملاً همصدا و همسو است.

پاورقیها:

۱. برای آشنایی تفصیلی با اندیشه‌های کانت و تأثیر آن بر اندیشهٔ معاصر غرب، رجوع کنید به:
* فلسفهٔ کانت، اشتفان کورنر، مقدمهٔ مترجم در مورد نفوذ کانت در اندیشهٔ معاصر
* میراث روشنگری، از نگارنده، مندرج در روزنامهٔ کیهان
* فلسفه کانت، بر زمینه سیر فلسفه دوران نو، میرعبدالحسین نقیب‌زاده

لازم می‌دانم بر این نکته تأکید نمایم که فهم مسئلهٔ نسبت دموکراسی و اومانیسم را مرهون راهنماییها و هدایتهای استادم آقای سیدمرتضی آوینی هستم که بدین سان مراتب امتنان خود را از ایشان اعلام می‌دارم.

۲. توتالیتاریسم، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی، صفحه ۱۰۴

۳. تاریخ فلسفه غرب، جلد دوم، برتراند راسل، صفحات ۹۳۰ و ۹۳۹

۴. توتالیتاریسم، صفحه ۱۰۱

۵. افسانه «نژاد برتر آلمانی» در نازیسم آلمان و افسانه «ادامه ملیت رومی» در فاشیسم ایتالیا بر مبنای نظرات «آلفرد روزنبرگ» و «آلفردو روکو» قرار داشت. روزنبرگ کوشید تا با احیاء ظاهری برخی اساطیر ژرمنی، پایه‌های نژادپرستی آلمانی را تحکیم بخشد و «آلفردو روکو» نیز کوشید بر مبنای احیاء سطحی مظاهر امپراطوری روم و برخی تعریفهای تاریخی، فاشیسم ایتالیا را ادامه امپراطوری روم جلوه دهد. نظرات «روزنبرگ» و «روکو» در توتالیتاریسم آلمانی و ایتالیایی بیشتر جنبه تبلیغاتی و ظاهری دارد و آنچه که فاشیسم و نازیسم و استالینیسم را به هم پیوند می‌دهد، مبادی و مبانی مشترك فلسفی و نظری است. حتی نویسندگان مارکسیست نیز که ماهیت توتالیتر رژیم استالینی را منکر می‌شوند، توتالیتاریسم آلمانی و ایتالیایی را نظامی واحد می‌شمارند و این بخوبی نشان می‌دهد که آنان (و همچنین نویسندگان لیبرال) به جوهر مشترك توتالیتاریستی برای هردو نظام قائلند و شأنی بیش از تبلیغات برای دعوای «نژاد برتر آلمانی» و «ناسیونالیزم رومی» قائل نیستند. البته نویسندگان مارکسیست اگر تعصب به خرج نمی‌دادند پی می‌بردند که سوسیالیسم روسی آنها نیز چیزی جز شکلی دیگر از دموکراسی توتالیتر نبوده است (چنانکه امروز بسیاری از آنها به این نکته پی برده‌اند).

۶. آقای دکتر عبدالکریم سروش در جلسه سخنرانی دانشگاه تهران (که در روزنامه سلام یکشنبه ۱۹ خرداد سال جاری منتشر شده است) از عده‌ای فاشیست و تقدیس‌گر خشونت نام برده‌اند که زمام معرفت و فرهنگ کشور را به دست گرفته و القاء ترس در دلها می‌کنند! پیش از این هم آقای سروش در بحثهای نظری! با مخالفین خود، عده‌ای را به فاشیسم متهم کرده بودند.

● ارمغان ارغوان

■ در حاشیهٔ مصاحبهٔ چنگیز پهلوان

ماهنامهٔ بررسی کتاب «**ارغوان**» در شماره ۳ـ۴ خود گفت و گویی با چنگیز پهلوان انجام داده است تحت عنوان «**سیر کتاب سیاسی پس از انقلاب**» اولین بار که این گفت و گو را مطالعه کردم تنها تأسف خوردم که چرا باید در نشریه‌ای که از سوی بعضی از دوستان معتقد به اسلام منتشر می‌شود چنین سخنان سخیف و مبتذلی چاپ شود و آن هم با چنان مقدمه و آب و تابی که خواننده را منتظر مطالعهٔ یك بحث جدی و متین می‌کند. ولی وقتی مطلبی از جناب پهلوان در نشریه «**فرهنگ و زندگی**» شمارهٔ ۱۵ [(ویژهٔ سیاست فرهنگی) که به کوشش ایشان و از سوی وزارت فرهنگ و هنر رژیم پهلوی منتشر شده بود] خواندم و ایشان را از صاحب‌نظران و مفسران و توجیه‌کنندگان سیاستهای رژیم شاهنشاهی پهلوی یافتم، معتقد شدم که این سخنان تنها از روی جهل نبوده است.

مطلبی که در ذیل می‌آید نه در پاسخ ایشان ـ که ارزش پاسخگویی ندارد ـ بلکه به منظور روشن کردن حقایق و مطالبی است که ایشان به عنوان نمایندهٔ نوعی سیاست، با رندی و ظرافت خاصی، باژگونه تصویر کرده تا نتایج مورد نظر خود را بگیرد.

سر آن ندارم که به تمامی و یکایك مطالبی که در گفت و گو آمده است بپردازم، تنها می‌کوشم مغلطه‌های آگاهانه و شیطنت‌آمیزی را که در آن سخنان نهفته است مورد نظر قرار دهم. در انتها نیز سخنی دارم با دوستانی که زحمت انتشار ماهنامهٔ مذکور را بر دوش دارند.

* * *

شروع و بهانهٔ گفت و گو «**ادبیات سیاسی**» است که ایشان با معنای خاصی که برای آن قائل می‌شوند یعنی «**کتابهایی که سیاست‌شناسی را مورد بحث قرار می‌دهند و به هر حال با اتکاء به یك تفکر و اندیشهٔ سیاسی، این موضوعها را عنوان می‌کنند**» به آن می‌پردازند.

ایشان که «**دورهٔ آغازین انقلاب را دورهٔ انفجار ادبیات سیاسی**» می‌نامند، کتابهای سیاسی را در سه «**گونه**» خلاصه می‌کنند گونهٔ اول را «**ادبیات مارکسیستی**»، دومین گونه را «**ادبیات سیاسی اسلامی**» و گونهٔ سوم را «**ادبیات ملهم از اندیشه‌های غیردینی و غیرایدئولوژیك**» می‌نامند.

بیشترین قسمت بحث ناظر به گونهٔ سوم است. ایشان گونهٔ دوم را به دو دستهٔ کلی تقسیم می‌کنند و یکی از آنها را «**ادبیات سیاسی اسلامی فقهی**» می‌نامند و دیگری را به دو گروه تقسیم می‌کنند: «**یك گروه کتابهایی است که دکتر علی شریعتی نوشته بود**» و دیگری «**کتابهایی که مجاهدین خلق تنظیم و منتشر کردند**» و سپس به توضیح این تقسیم‌بندیها می‌پردازند. دو گروه «**کتابهای دکتر شریعتی**» و «**کتابهای مجاهدین خلق**» (که ایشان آن را «**مارکسیسم اسلامی**» می‌نامند) از رواج افتاده می‌دانند و در مورد «**ادبیات سیاسی اسلامی فقهی**» می‌کوشند فقهای شیعی اسلامی را درصدد توجیه و پذیرش وضع موجود سیاسی معرفی کنند و بعد از مقدماتی مثل استناد به «احکام تقیه» نتیجه می‌گیرند که علمای اسلامی شیعی در صدد «**پیدا کردن راه**

حلّی برای پذیرش وضع موجود، بی‌آن که در اعتقاد مؤمنان خللی وارد شود» بودند و در ادامه می‌افزایند که **«آن دسته از کتابهایی که پس از انقلاب دربارهٔ حکومت اسلامی چاپ شد بیشتر گرداگرد نظریهٔ ولایت فقیه دور می‌زد که تا آن هنگام به عنوان یك نظریهٔ سیاسی رواج نداشت»**.

اینکه از احکام تقیه که به منظور حفظ «ایمان مؤمن» است بتوان نتیجه گرفت که علمای شیعی در مورد وضعیت حکومت فاقد طرح و برنامهٔ سیاسی بوده‌اند؛ از آن حرفهایی است که گفتنش تنها از ایشان برمی‌آید،چون بعید است ایشان که به زعم خودشان کتابهای مربوطه را بررسی کرده‌اند ندانند که در هیچ یك از بحثهای مربوط به حکومت اسلامی و ولایت فقیه، احکام تقیه ملاك استدلال و استنباط نبوده است. امّا نکتهٔ مهمّ حتی همین سخنان که سخافتش در نزد کسانی که حتی آشنایی اندکی با فقه سیاسی دینی داشته باشند آشکار است، نیست. بلکه نکتهٔ مهمّ که ایشان با ظرافت خاصی در صدد پنهان کردن آن هستند و با مغلطه می‌کوشند به گونه‌ای طرح کنند تا بتوانند بحثهای بعدی را مطابق خواست خود ادامه دهند، پنهان کردن ترادف «ولایت فقیه» با «حاکمیت اسلام» است.

ایشان «ولایت فقیه» (= حکومت اسلام) را یك «نظریه» می‌شمارند و می‌کوشند آن را در حدّ نظریه‌ای در کنار سایر نظریه‌های سیاسی معرفی کنند (فتأمل!) تا بتوانند بعداً با نفی آن درواقع حاکمیت سیاسی اسلام را نفی کنند.

نویسندهٔ این سطور عطف به تفکر و اعتقادات ایشان (ایضاً سوابق مشعشع ایشان در توجیه حاکمیت و سیاستهای فرهنگی رژیم پهلوی!) نمی‌تواند نسبت به فهم این مطلب جاهل باشد، خصوصاً که ایشان اشاره می‌کنند که کتاب «ولایت فقیه» آیت‌اله منتظری را نیز مطالعه کرده‌اند، کتابی که به آراء فقهی علمای متقدم و متأخر درخصوص ولایت فقیه اشاره دارد و نشان می‌دهد که هیچ یك از علمای درجه اول شیعی اسلامی با ولایت فقهی اسلام و فقیه مخالفتی نداشته‌اند بلکه هریك در زمان خودشان به عنوان مرجع اسلامی بخشی از این ولایت را اعمال هم کرده‌اند.

البته در «حدود اختیارات فقیه» بحثهایی در نزد علمای اسلامی بوده و هنوز هم هست که هیچ‌گاه به اصل «ولایت فقیه» بازگشت نداشته و ندارد. حاکمیت اسلام از طریق «فقه»، همیشه نزد علمای اسلامی ثابت بوده و در طول تاریخ نیز، مبتنی بر آن، مبارزات سیاسی سختی پدید آمده است.

تعجب اینجاست که ایشان در جایی می‌گویند: **«در فلسفهٔ سیاسی ایران پس از اسلام، مسئلهٔ اساسی مسالهٔ مشروعیت است که از جانب فقها و اندیشمندان اسلامی مطرح می‌شده است.»** و نمی‌توانند تناقض میان این سخن و عدم اعتقاد به ولایت فقیه در نزد علمای شیعی اسلامی را (که ایشان معتقدند) ببینند. اصولاً «مشروعیت» آیا چیزی غیر از انطباق با «شرع» یا «تأیید شرع» است؟ می‌شود فقها مسئلهٔ اساسی‌شان در فلسفهٔ سیاسی «مشروعیت» باشد ولی به حاکمیت «شرع» معتقد نباشند؟ ممکن است امثال ایشان از «مشروعیت» چیزی مراد کنند که خود می‌پسندند یا معنی می‌کنند ولی بی‌شك از نظر علمای اسلامی «مشروعیت» غیر از استناد به «شرع» معنی دیگری ندارد. یا مگر «عدالت» که فقهای اسلامی (به تعبیر ایشان) در سلطان یا حاکم می‌جستند غیر از انطباق سیاست حاکم با احکام دینی بوده است؟ مگر عدم رعایت موازین دینی می‌تواند به «عدالت» منجر شود؟ چگونه می‌شود حمایت فقها از حاکم عادل به حاکمیت و اجرای موازین دینی بازگشت نداشته باشد؟

مطلب چنان بدیهی است که نمی‌توان گفت که گوینده جاهل است، چون به هر حال حتماً خود ایشان هم- غیر از مقدمه‌نویس مصاحبه- خود را فردی آگاه می‌دانند! به هر حال به نظر نویسندهٔ این سطور تجاهل نسبت به امور بدیهی در شأن ایشان نیست! شاید هم پیش فرض مخالفی که ایشان از حاکمیت سیاسی اسلام دارند مانع شده است که لااقل به نظریاتشان صورت مقبولی بدهند.

ولی طرح این مطالب در این گفت و گو همه مقدمه است تا بحث هرچه زودتر به «گونهٔ سوم» برسد. ایشان گونهٔ سوم را قبلاً **«ادبیات ملهم از اندیشه‌های غیردینی و غیرایدئولوژیك»** نامیده بودند که به گفتهٔ

● ایشان (چنگیز پهلوان) همان نتیجهٔ اندیشه سیاسی اسلامی را با جابه‌جایی «اسلام» با «ایران» بیان می‌کند و آن را تحت عنوان «اندیشه سیاسی ملی» توصیه می‌کند.

خودشان «ناسیونالیستها»، «لیبرالها»، «سلطنت‌طلبان»، «مدرنیستها» و «جدایی دین از سیاست‌طلبان» را دربرمی‌گیرد. پرسشهای بنیادین این حوزه را هم **«اصول حکومت غیردینی یا حکومت مدرن دمکراتیک»** می‌دانند!

ایشان در پاسخ به اینکه **«جامعهٔ ما به چه کتابهای سیاسی نیاز دارد»**، بدون این‌که معلوم کنند که «نیاز جامعه» یعنی چه، نیاز و خواست خود را بجای آن می‌گذارند و می‌گویند: **«بیش از هرچیز به کتابهایی در زمینهٔ فلسفهٔ سیاسی»** و بدون اینکه منتظر سؤال دیگری باشند، می‌افزایند: **«بالندگی این حوزه** [منظورشان گونه سوم است] **نیازمند آزادی فکر است... بالندگی فکری در این حوزه همواره با تردید در نظام سیاسی موجود** [یعنی حکومت اسلامی] **و ترسیم نظام آرمانی** [یعنی حکومت غیردینی و مدرن دمکراتیک یا سلطنتی!] ممکن می‌شود. **فلسفهٔ سیاسی هنگامی شکل می‌گیرد که بتوان نظام حاکم را به پرسش گذاشت ونظام مطلوب را در برابر آن قرار داد.»**

از سخنان ایشان برمی‌آید که گویا ایشان نتوانسته‌اند در نظام سیاسی موجود تردید کنند و نظام مطلوب خود را در برابر آن طرح کنند!

ایشان درپاسخ به‌سؤالی که دربارهٔ«عدم ورود به دوران دولت- ملت» جامعهٔ ما می‌شود، می‌گویند: «... **مدتهاست که وارد دوران دولت- ملت شده‌ایم، ولی هنوز به طور تمام و کمال از نظر فکری و فرهنگی در این چارچوب جذب نشده‌ایم. ته‌نشینهای فرهنگ فئودالی، که خصوصیت عمدهٔ تجلّی آن گذران زندگی در نظام بستهٔ اقتصادی است، به این سادگیها از بین نمی‌رود. نظام بستهٔ اقتصادی با خود فرهنگ بسته‌ای نیز به همراه می‌آورد (مانند لهجه و زبان: آداب و رسوم خاص و...) که حتی پس از رخت بر بستن این نظام تا مدتها به حیات خود ادامه می‌دهد. حالا فکر کنید یك ایدئولوژی جهانی هم که ادعا دارد می‌خواهد بشریت را نجات دهد و به سوی پیشرفت رهنمون شود، از این ته‌نشینها دفاع کند و احیاء آنها را هدف خود سازد، در نتیجه، برخورد با رسوبات فرهنگ بسته دشوارتر می‌شود.»**

در جای دیگر ایشان زمان ورود به عصر دولت- ملّت را «پس از انقلاب مشروطیت» می‌دانند. یعنی از زمانی که به کوشش روشنفکران و دولتهای اروپایی و حکومت فاسد قاجار، فرهنگ غربی به ایران نفوذ می‌کند و در سطوح حاکمیت سیاسی و بنیانهای اقتصادی و فرهنگی جای پایی باز می‌کند. البته ایشان به اینکه **«به‌طور تمام و کمال از نظر فکری و فرهنگی در این چارچوب جذب نشده‌ایم»** معترض هستند. گرچه این سخن در عین حال نشانگر مقدار پیروزی اندیشه‌های مخالف فرهنگ غربی هم می‌تواند تلقی شود ولی «مطلوبیت» از نظر ایشان جذب تمام و کمال در فکر و فرهنگ غربی است و کلیهٔ عوامل مقاومی که مانع جذب تمام و کمال می‌شوند مورد انتقاد ایشان قرار می‌گیرند. ایشان برای تحقیر این مقاومتها، آنها را به فرهنگ فئودالی نسبت می‌دهند و **«عمدهٔ تجلی آن را گذران زندگی در نظام بستهٔ اقتصادی»** می‌شمارند و معتقدند که **«نظام بستهٔ اقتصادی با خود فرهنگ بسته‌ای نیز به همراه می‌آورد (مانند لهجه و زبان، آداب و رسوم خاص و...»** [ومذهب!] بدین ترتیب ایشان نه‌تنها به انداختن سلاح مقاومت در مقابل فرهنگ و فکر غربی معتقدند بلکه از لحاظ اقتصادی نیز می‌خواهند راه برای گسترش و نفوذ بورژوازی غربی باز باشد و به خوبی هم آگاه هستند که با آمدن این نظام باز غربی، باید فاتحهٔ زبان، آداب و رسوم و مذهب و... را خواند.

ایشان در ادامه از اینکه چگونه می‌توان ادعای نجات بشریت را داشت و از ته‌نشینهای فرهنگ فئودالی هم دفاع کرد و به احیاء آنها پرداخت اظهار تعجب می‌کنند. البته تعجب ایشان بجاست چون تنها یك نظام جهانی برایشان قابل تصور است که آن هم چون مبتنی بر فکر غربی است می‌باید متناسب با گسترش خود از تمام تعلقات بازدارنده گسسته شود، در حالی که اسلام و معتقدات مذهبی مردم مسلمان و زبان و آداب و رسوم و... جامعه مسلمان ایرانی در فکر غربی جایگاهی ندارد (وبلکه در مقابل آن هم هست) و لذا نمی‌تواند گسترش جهانی بیابد و داعیهٔ نجات بشریت را داشته باشد!

البته معلوم است که سخن ایشان به این صراحت بیان نمی‌شود و برای اینکه مبادا کسی معانی نهانی سخن ایشان را دریابد می‌کوشند به سخن خود ظاهر مقبولی بدهند و بجای این که بگویند «فرهنگ غربی» و خودباختگی در برابر دشمن می‌گویند «عصر ملّی»! توجه کنید: «(... **و اسلامیها) دشواریهایی دارند که آسان نمی‌توانند از آن دل برکنند و وارد عصر ملّی بشوند.»**!

از اینجا بعد بحث معطوف می‌شود به مسئلهٔ «اندیشهٔ ملی» و این که تاکنون نمادهایی به عنوان سمبلهای ملی مشخص نشده است. البته سخنان ایشان تنها در حدّ یك ادعا باقی می‌ماند بدون این که دلیلی برای آنها ارائه شود. هیچگاه هم از حرفهایشان نمی‌شود فهمید که «نماد ملّی» یعنی چه. شاید خواننده تصور کند که مثلاً مقاومت هشت سالهٔ جوانان معتقد و مسلمان ایرانی در مقابل تجاوز دشمنان و دفاع آنان از کشور، به عنوان کشور امام زمان(ع)، یك اقدام ملّی هم هست ولی ایشان به چنین چیزی اشاره ندارند. شاید بعضی فکر کنند که مثلاً امام خمینی (ره) که تنها شخصی است در تاریخ ایران که به جامعهٔ ایرانی در کاملترین صورت خود وحدت می‌بخشد و آنها را در مقابل تجاوزات فرهنگی، سیاسی یا نظامی تجهیز می‌کند صاحب شأن ملّی هم هستند ولی از نظر آقای پهلوان صفت ملّی تنها به اشخاص لائیك و غیردینی تعلق می‌گیرد شخصی که احتمالاً بر سر،تاج شاهنشاهی هم داشته باشد! دفاع ازکشور

● چه کسانی بودند که مدام تجاوز عراق را توجیه می‌کردند و آن را به گردن ایرانی می‌انداختند؟

● ایرانی مسلمان و با هویت اسلامی هیچ‌گاه ایران را ترک نکرده و نخواهد کرد.
ایرانی با هویت اسلامی بود که با تجاوز دشمن مقابله کرد.

هم نباید با معانی دینی پیوندی بیابد، باید **«فرزندان این مملکت جان خود را به خاطر نگاهداری (خلیج‌فارس) از دست»** بدهند تا بتوان حرکت آنها را ملّی نامید وگرنه اگر جوانان و فرزندان این مملکت به اسم اسلام و قرآن و با انگیزهٔ دفاع و جهاد در راه خدا و حفظ کشور امام زمان «ایران»، شهید بشوند هنوز شأن یك حرکت ملّی را ندارند. شاید هم حق با ایشان باشد چرا که اگر ایران، کشور امام زمان(ع) تلقی شود و امام به عنوان رهبری آن مورد نظر باشد ممکن است ایرانی را برای احقاق حق مظلومان عالم یا آوارگان فلسطین با امپریالیزم و صهیونیسم مقابل کند! گویی از نظر این حضرات ایرانی بودن یعنی در خود محصور شدن و با بی‌غیرتی به اسم دفاع از منافع ملّی از هرگونه برخوردی که منافع غرب را تهدید کند دوری گزیدن! از این سخنان شاید بتوان فهمید که چرا آمریکا مأمن معتقدین به «ملیّت» (به معنای ایشان) و مدافع اعتقادات آنها در مقابل اعتقادات دینی است. شاید به همین دلیل است که هروقت بحث مقابله با دخالتها و سیاستهای غرب پیش می‌آید حضرات ملّی حالشان بد می‌شود. فکر نمی‌کنید منافع غرب هم جزو منافع ملّی ما شده است؟!

این که ایشان موارد واقعاً ملّی موجود را نماد ملّی به شمار نمی‌آورند به دلیل این نیست که آنها واقعاً نماد ملّی نیستند بلکه به این دلیل است که اینها به نوعی پیوند دینی دارند و در قاموس ایشان (رجوع کنید به برنامه و سیاست فرهنگی رژیم پهلوی) اصولاً مذهب در ملیّت نقشی ندارد گرچه آن مذهب بیش از هزار سال، دین و اعتقاد مردمان باشد. گویی ملّیت تنها به جغرافیا و کوه و دره و دشت مربوط می‌شود و اصلاً امکان ندارد که یك نماد دینی جنبهٔ ملّی هم داشته باشد. (البته دین زرتشت استثناء است چون گویا از جنس کوه و دشت و رودخانه بوده است!) درواقع معنی ملّیت در قاموس حضرات به مبتذل‌ترین وجه که «شوونیسم» است معنا می‌شود. البته جادو و جنبلها و آداب و رسوم فولکلوریك (خصوصاً آنهایی که از طرف اسلام به وضوح تأییدی ندارند) شأن ملّی دارند!

فعلاً کاری به این نداریم که «ملّت» قبل از معنایی که ماسونیت از آن کرد همواره به معنی دین و مذهب بوده است و درواقع تمام کسانی که اشتراك اعتقادی و دینی داشتند «ملّت» نامیده می‌شدند، بحث بر سر تفکر و بلکه «ایدئولوژی» آقایان است (علی‌رغم این که وانمود می‌کنند که برخورد ایدئولوژیك ندارند!) که محصول فراماسونهای بعد از جریانات مشروطیت است، بحث بر سر خطکشیهایی (و بلکه سیم خاردارکشیها!) است که میان تفکر و تبعات فرهنگی آن می‌کشند. (تا قبل از قرون جدید اروپا که ایدئولوژیها مطرح شدند همواره تفکر با دین قرین بوده است و اصلاً تفکر غیردینی نداشته‌ایم. تا قبل از اسلام مجموعهٔ ادیان زرتشت، مهر، میترا و... دین و تفکر ایرانیان بود و بیش از هزار سال است که تفکر اسلامی، تفکر ایرانیان است.)

بگذریم، ایشان در ادامه بدون این که اشاره‌ای به سخن قبلی خودشان که گفته بودند فرهنگ بسته، لهجه و زبان، آداب و رسوم خاص و... به همراه می‌آورد، داشته باشند، در توضیح سخنان خود می‌افزایند: **«می‌توان گفت که نه‌تنها ما باید نمادهایی را به عنوان نمادهای ملّی روشن نگاه داریم، بلکه اندیشهٔ سیاسی ما باید در عین حال با توجه به عوامل جغرافیای سیاسی (ژئوپلتیك) ایران شکل بگیرد. از این گذشته ما باید به حوزهٔ فرهنگ ایرانی که فراسوی مرزهای سیاسی ما می‌رود توجه داشته باشیم. در این حوزه کشورها و مردمانی می‌زیند که همه در ادوار مختلف تاریخی با یکدیگر ارتباط و آمیزش داشته‌اند و حالا مرزهای سیاسی آنان را از هم جدا کرده است. ما باید برای**

حفظ این حوزه و بازجان‌بخشی به آن قسمتهایی که ارتباطشان قطع شده، پیشگام باشیم. نگاه کنید به اشتیاقی که در تاجیکستان برای نزدیکی با ایران وجود دارد...»

نکتهٔ جالب در سخن ایشان غیر از ارتباطی که میان «اندیشه» و «جغرافیا»! برقرار می‌کنند، توجهی است که به **«حوزهٔ فرهنگ ایرانی فراسوی مرزهای سیاسی»** دارند. حوزه‌ای که در آن **کشورها مردمانی می‌زیند که همه در ادوار مختلف تاریخی با یکدیگر ارتباط و آمیزش داشته‌اند و حالا مرزهای سیاسی آنان را از هم جدا کرده است»** و در ادامه رهنمودی می‌دهند که: **«ما باید برای حفظ این حوزه و بازجان بخشی به آن قسمتهایی که ارتباطشان قطع شده، پیشگام باشیم.»!**

گویی باز فراموشی به سراغ ایشان آمده است، چرا که اندیشهٔ سیاسی اسلامی را به دلیل اینکه به حوزهٔ فرهنگ اساسی فراسوی مرزهای سیاسی توجه می‌کند نفی کرده بودند و باارتباطی‌که میان **«اندیشهٔ سیاسی»** و **«جغرافیای سیاسی»**! قائل شده بودند سعی داشتند که اندیشهٔ سیاسی ایرانیان مسلمان را در چهارچوب جغرافیای ایران محدود کنند. درواقع ایشان همان نتیجهٔ اندیشهٔ سیاسی اسلامی را باجابه‌جایی «اسلام» با «ایران» بیان می‌کنند و آن را تحت عنوان **«اندیشهٔ سیاسی ملّی»** توصیه می‌کنند و اصلاً به‌روی خودشان هم نمی‌آورند که تاجیکستان و هند همانقدر ایرانی‌اند که بین‌النهرین و مداین و کشورهای اسلامی همجوار. درواقع فرار ایشان از «اسلام» است و اصلاً هم اشاره نمی‌کنند که مگر «اسلام» حاوی چه چیزی است که غیر از این که باید از نامش فرار کرد، فرهنگ ایرانیان را هم منهای آن- که قوام و ساختمان اصلی فرهنگ ایرانی را تشکیل می‌دهد- باید مورد بحث قرار داد!

ایشان در جای دیگر می‌گویند: **«این واقعیت که ما در شبه قارهٔ هند با زبان فارسی می‌توانیم با مردم کشورهای آنجا ارتباط برقرار کنیم خصوصیتی است متعلق به کشور ما. خوب در آغاز انقلاب عده‌ای کلاسهای فارسی ایرانی را در آن کشورها تعطیل کردند و به جای آنها کلاسهای عربی دایر کردند. این چنین خطای فاحشی از چه نگرشی سرچشمه می‌گیرد؟ از این که ما بر سر یک چارچوب ملّی با هم توافق نداریم. از این که ما فکر می‌کنیم زبان فارسی خاص رژیم سیاسی خاصی است. از این که جوانان ما با تاریخ و فرهنگ خود بیگانه شده‌اند.»**

قضیهٔ ایشان مثل داستان «خسن و خسین هرسه دختران مغاویه‌اند و...» شده است. ایشان فکر کرده‌اند که زبان فارسی برای شبه‌قارهٔ هند همان نقشی را دارد که ایشان برای ما درنظر گرفته‌اند و بعد شروع کرده‌اند به نتیجه‌گیری! اوّلاً: «زبان فارسی» برای کشورهای شبه‌قارهٔ هند بیشتر نقشی دینی دارد. حتی اردوزبانان شبه قارهٔ هند اشعار فارسی بسیار زیادی حفظ کرده‌اند درحالی که به فارسی تکلم نمی‌توانند کرد (مثل عربی‌دانی ایرانیها) علاوه بر آن بسیاری از دعاهای آنان به زبان فارسی انجام می‌گیرد (همچنان که ایرانیها دعاهایشان را عموماً به عربی می‌خوانند) و اصولاً شاخصه‌های زبان فارسی آن دیار عرفا و علمای دینی بوده‌اند که به تأسی از آنها زبان فارسی در میان مردم حضور خاصی یافته است. زبان فارسی عموماً از طریق صوفیه‌ای به آن دیار منتقل شده است که از دست شاه عباس گریخته بودند. رابطهٔ مرید و مرادی‌میان صوفیه و اعتقاد به انجام دستورات «مراد» برای سالکان، که عمدتاً در اشعار فارسی مستتر است موجب نفوذ و شیوع زبان فارسی به عنوان زبان دینی و اعتقادی در میان مردم آن دیار بوده و هست.

ثانیاً به همین دلایل، احتمال انتقال انقلاب اسلامی و ارزشهای سیاسی دینی به آن دیار، حتی شاید بیشتر از کشورهای مسلمان عربی زبان، بوده است. در اوایل انقلاب عموماً طبق نقشهٔ امریکا و با دادن ظاهری مقبول به اقدامات ضدانقلابی، زبان عربی عمدتاً از سوی «وهابی‌ها»ی سعودی (همانها که مدام معتقدین به انقلاب اسلامی را در آن دیار ترور می‌کنند) جایگزین فارسی و کلاسهای فارسی شد و همزمان اشخاصی نظیر آقای پهلوان هم برای منحرف کردن اذهان، این اقدامات را از تبعات بد و ضد ملّی انقلاب اسلامی معرفی کردند.

اگر هم مواردی تعطیلی موقت کلاسهای فارسی از سوی دفاتر فرهنگی ما در آن کشورها مشاهده شده است به دلیل حضور معلمان «پهلوان اعتقاد!»ی بوده است که شرّ ضدانقلابی‌شان بیش از خیر فارسی‌دانی آنهابود. جوانان ماهم که اتفاقاً بیش از آقای پهلوان با تاریخ و فرهنگ خود آشنا بوده و هستند و همواره یادآور مجد و عظمت ایرانیان مسلمان بوده‌اند، این توطئه‌ها را خیلی پیش‌تر شناسایی کرده بودند.

با این وصف به نظر می‌رسد که آقای پهلوان باید با چنین اقدامی از سوی سعودیها که می‌توانست مانع نفوذ ارزشهای انقلاب اسلامی به آن دیار باشد موافق باشند و نه مخالف!

همچنین اگر آقای پهلوان به خاطر داشته باشند پس از دادن آزادیهای مذهبی به مسلمانان تاجیکستان اولین نشانه‌های حرکت آنها به صدا درآمدن اذان مساجد بود و نیز بعد از بازشدن راه ارتباط تاجیکستان با ایران، اولین اقدام فرهنگی آنها بستن قراردادهایی با مؤسسات جمهوری اسلامی برای چاپ و نشر قرآن و کتب دینی به زبان فارسی بود. (و این غیر از اهداییهای مردم کشورمان به آنهاست.) گویا ایشان فکر می‌کنند با ندیده گرفتن انگیزهٔ قوی دینی مردم تاجیکستان واقعاً سیر قضا یا هم عوض می‌شود! (گرچه شکی نیست که زبان و آداب و رسوم که عموماً متأثر از فرهنگ اسلامی هزار ساله است در «تحکیم» این روابط نقش دارند.)

متأسفانه ایشان هم مثل اغلب

روشنفکران ایرانی هم عمیق نیستند و هم به تبعات مطالبی که می‌گویند فکر نمی‌کنند- شاید هم برای دستیابی به اهدافشان تجاهل می‌کنند! والله اعلم- ایشان نهضتهای ناسیونالیستی را دیده‌اند و بدون مطالعهٔ عمیق در آنها، برای شرایط ما هم نسخه می‌پیچند. روشن است که دو حرکت ناسیونالیستی وجود داشت. یکی در اروپا که به وسیلهٔ آلمان و ایتالیا به آن دامن زده می‌شد و خطکشیهایی هم میان کشورهای اروپایی به‌وجود آورد. دیگری سیاستی که از سوی غربیها در کشورهایی نظیر کشور ما دنبال می‌شد. لبهٔ برندهٔ چاقوی غرب به سمت تجزیه و خرد کردن قدرتهای بزرگ و واحد غیراروپایی بود. از آن جمله خرد شدن قدرت بزرگ عثمانی که سدّی بر سر حرکت بلامنازع اروپا بود و متعاقب آن درگیر کردن کشورهای کوچك و خرد شدهٔ مسلمان با یکدیگر (که از جمله تحریك عراق برای جنگ علیه ایران هم از این سیاست نشأت گرفته بود- همان که آقای پهلوان تصور می‌کنند چیز دیگری باید ارزیابی شود تا شاید به دامن غرب گردی ننشیند!) در راستای این سیاست هجوم خیل مستشرقین وابستهٔ اروپایی و فراماسون به این کشورها- و از جمله ایران- را شاهد بوده‌ایم. در ایران، بازگشت به دورهٔ قبل از اسلام (اسلام عامل وحدت مسلمانان و سدّی برای نفوذ بیگانگان غربی بود) سرلوحهٔ فعالیتهای علمی و تحقیقی قرار گرفت و سیل کتب باستانشناسان و مستشرقین که می‌کوشیدند برای «ایرانی» جایگزینی غیر از اسلام بجویند، منتشر شد و رژیم پهلوی و روشنفکران وابسته به آن هدایت این جریان را به عهده گرفتند (که امثال آقای پهلوان محصول آن حرکت هستند!)

ناسیونالیسم اروپایی بعد از قدرت گرفتن امریکا به دلیل این که نمی‌توانست از هجوم آمریکا (در تمامی زمینه‌ها) ممانعت کند کم‌کم، کمرنگ شد و حرکتهای مختلف سیاسی و فرهنگی و اقتصادی همگی نهایتاً منجر به شکل‌گیری شعار «اتحاد یکپارچهٔ اروپا» شد که فعلاً قرار شده است سال ۱۹۹۲ میلادی رسماً این اتحاد صورت گیرد و پرچم اروپای متحد هم، مدتی است که بر فراز آسمان کشورهای اروپایی در اهتزاز است (به سفارتخانه‌های کشورهای اروپایی در همین تهران که بنگرید کنار پرچم هر کشوری پرچم اروپای متحد با زمینهٔ آبی و ستاره‌های طلایی را می‌بینید.) ولی روشنفکران ما که مدام شعار می‌دهند و می‌خواهند هرچه زودتر و بیشتر ما به غرب شبیه شویم گویا حتی از این نظر هم عقب هستند (البته لازم به تذکر است که سیاست غرب در مورد کشورهایی نظیر ما هنوز تغییر نکرده است و شاید هم حق با همین حضرات باشد!) و می‌کوشند از هر حرکتی، برای نیل به اتحادهای بزرگتر، که منافع غرب را تهدید می‌کند، ممانعت به عمل آورند، شعار می‌دهند که: **«اندیشهٔ سیاسی مَا باید با توجه به عوامل جغرافیای سیاسی (ژئوپلتیك) ایران شکل بگیرد.»**

مواجهه با هجوم فرهنگهای دیگر خصوصاً فرهنگ غربی) تنها در اتحاد بزرگتری است که زیربنای فکری و فرهنگی مشخص و متمایز و متفاوتی داشته باشد که اکنون تفکر اسلامی برای کشورهای مسلمان چنین نقشی را بازی می‌کند و به همین خاطر هر عاملی که باعث ایجاد تفرقه میان مسلمانان می‌شود از تبعات هجوم فرهنگ غربی است و هر عاملی هم که باعث ایجاد اتحاد باشد از عوامل پایداری در مقابل این هجوم تلقی می‌شود. متأسفانه امثال آقای پهلوان- اگر خوش‌بینانه بپذیریم که از عوامل آن هجوم نیستند- به دلیل عدم اعتماد به توان و فرهنگ ایرانی (برخلاف ادعایشان که گوش فلك را کر کرده است) مردم را از لولوی از دست دادن «هویت ایرانی» می‌ترسانند در حالی که فرهنگ غنی ایرانیان چند سر و گردن از تمامی کشورهایی که می‌توانند در این وحدت شرکت کنند بالاتر است و علاوه بر آن این اتحاد به رهبری ایرانیان است که با پذیرش عمومی تمامی مسلمانان قرین است و شاید اگر ترس از دست دادن هویتی هم باشد آنها باید نگران آن باشند چرا که فرهنگ اسلامی ایرانی هم به دلیل قدرت بیشتر و غنی بودن آن و هم به دلیل پیشتاز بودن، احتمال گسترش و دربرگیری آنها را دارد. لذا تهدید ایشان، که توجه مسلمانان ایرانی به سرنوشت خود و کوشش آنها در جهت استقرار حکومت اسلام را تحت عنوان **«ما نباید خود را در اندیشه‌های جهان وطنی منحل کنیم»** نفی می‌کنند، درواقع در

● درست است که نشریه «ارغوان» سودای دمکراسی و جامعهٔ باز «پوپر»ی دارد. اما آیا باید تریبون سلطنت‌طلبان و فراماسونها شود.

● کدام روشنفکر و معتقد به اصطلاح ملّی را سراغ دارید که حتی قدمی در راه دفع تجاوز برداشته باشد؟

راستای سیطرهٔ فرهنگ بیگانه عملی می‌شود، خصوصاً که ایشان هیچ اشاره‌ای هم به اندیشهٔ جهان وطنی غربی نمی‌کنند و اصلاً آن را دلیل برخورد و هجوم به فرهنگهای دیگر نمی‌شمارند.

آش آنقدر شور شده است که آشپز هم می‌فهمد! مصاحبه‌گر که با توجه بحث را به جهتی که مصاحبه‌شونده تمایل دارد می‌کشاند نیز متوجهٔ تناقضات می‌شود و تنها می‌پرسد که: «**معنای این توضیحات این نیست که داریم برمی‌گردیم به نمادهایی که قبل از انقلاب در ایران پذیرفته شده و رسماً تثبیت شده بود؟**» ولی مصاحبه شونده برای سر و صورت بخشی مقبول به بحث و ناراحت از اینکه قضیه روشن شده است می‌گوید:

«**نخست اجازه بدهید این نکته را روشن کنم که این تصور که هرچه پیش از انقلاب بوده بد بوده و هرچه پس از انقلاب شده خوب بوده، تصوری است نادرست.**» و مثال می‌زنند. مثال ایشان بیانگر خوبیهای قبل از انقلاب است! و البته ایشان نه در مثالها و نه در سخنهایشان هیچ‌گاه نمی‌گویند که کدام قضیه پیش از انقلاب بد بوده است!

بگذریم. در ادامه می‌گویند که به نظر ایشان «**نظام سیاسی همواره نظامی است ملّی.**» و باز هم معلوم نمی‌شود که نظام سیاسی اسلامی در ایران که «**همواره نظامی است ملّی**» چرا به جرم اینکه ملّی نیست مورد اعتراض ایشان واقع شده است.

ایشان در جایی دیگر می‌گویند: «**جنگ خانمانسوزی که عراق علیه ما راه انداخت و می‌خواست مملکت ما را تجزیه کند و یك امپراطوری قلابی و متکی به مقداری سلاحهای پیشرفتهٔ غربی برپا سازد هنوز درست ارزیابی نشده است.**»

شاید بهتر بود که مصاحبه چند سال پیش و قبل از درگیری عراق با آمریکا در خلیج‌فارس، انجام می‌گرفت. چون در آن زمان آمریکا و متحدانش جنگ را به ایران نسبت می‌دادند و به تبع، روشنفکران داخلی (و ملّی!) تکرار می‌کردند، البته بعد از جنگ امریکا و عراق، یعنی بعد از تغییر سیاستهای آمریکا در منطقه معلوم شد که گویا عراق می‌خواسته است امپراطوری قلابی راه بیندازد! لذا سخن ایشان اکنون نمی‌تواند تمامی جوانب «**اندیشهٔ سیاسی ملّی**» را برایمان توضیح دهد. به هر صورت منظور ایشان از «**درست ارزیابی شدن**» جنگ، بیان چیزی است که ایشان آن را قبول داشته باشند و چون ارزیابیها را به مذاق خود نمی‌پسندند اظهار می‌دارند که «**جنگ درست ارزیابی نشده**» وگرنه توطئهٔ امپریالیسم جهانی علیه اتحاد اسلامی که رهبری آن با ایران بوده مسئلهٔ پنهانی نبوده است که ایشان از آن بی‌خبر بوده باشند.

جالبتر از همهٔ اینها نسخه‌هایی است که ایشان در پایان بحث می‌پیچند: «**در برابر هجوم فرهنگ جهانی نیز فقط می‌توانیم با اتکاء به هویت ملّی خود ایستادگی کنیم، نه با اتکاء به هویتهای غیرایرانی.**»!

روشن است که منظور ایشان از «هویت غیرایرانی»، «اسلام» است و نیز با این سخن معلوم می‌شود که ایشان چشم خود را بر هزار سال تاریخ مردم مسلمان ایران بسته‌اند. البته از سخنان ایشان نمی‌شود فهمید که چرا ایشان و سیاستگذاران فرهنگی رژیم پهلوی بیش از هزار سال تاریخ اسلامی ایران را ندیده می‌گیرند. مگر دستاوردهای این هزار سال متعلق به مردم ایران نیست؟ یعنی ممکن است که کسان دیگری هزار سال به نام ایرانی در تمام شئون زندگی مردم ایران نفوذ کرده و به جای آنان آثار مختلف فرهنگی و هنری پدید آورده باشند و ایرانیان تنها تماشاگر آنان بوده باشند و تاکنون ایشان درپی اثبات حق و حقوق آن ایرانیان زبونِ بی‌هنرِ تماشاگر باشند؟! جل الخالق!

ایشان با این سخنان باز هم اعلام می‌کنند که نسبت به بیاناتشان فراموشکارند! چون قبلاً فرموده بودند که سخن از «**هجوم فرهنگ جهانی**» سخن فرهنگ‌های بسته است وگرنه ما که از انقلاب مشروطیت وارد دورهٔ دولت- ملت شده‌ایم در ادامهٔ سیر ترقی باید وارد عصر ملی بشویم و با فرهنگ مدرن جهانی هم‌آوازی کنیم! (ندیدید که حضرات روشنفکر از شنیدن خبر ماهواره‌های آمریکایی چه رقص و پایکوبی راه انداختند که بله، ما دیگر با جهان -منظورشان آمریکاست!- ارتباط جهانی برقرار می‌کنیم!؟) معلوم نیست جناب پهلوان دفاع از این «هویت ملّی» را که می‌تواند در برابر هجوم فرهنگ جهانی ایستادگی کند چگونه توجیه می‌کنند. منظور همان ته‌نشینهای فرهنگ فئودالی بسته است که مانع از ورود و برخورد با «**فرهنگ مدرن جهانی**» می‌شود!

ایشان در پایان چنان سخن می‌گویند که گویی خواننده نیز تمام سخنان ایشان را پذیرفته -شاید هم مصاحبه‌گر مدام سرش را به عنوان تأیید تکان می‌داده!- می‌گویند: «**باید کتابهای بنیادی سیاسی بتوانند در کند و کاوهای خود نظام سیاسی را زیر سؤال ببرند و دربارهٔ مشروعیت یك نظام به بحث بپردازند... اگر این بحثها در ایران انجام نشود می‌رود بیرون و در خارج انجام می‌شود. آن وقت این خطر وجود دارد که در خدمت منافع غیرایرانی قرار گیرد... چه عیبی دارد که در همین مملکت دربارهٔ نوع حکومت مطلوب آزادانه به بحث بنشینیم؟**»

دربارهٔ بخش اول صحبت ایشان قبلاً سخن گفتیم ولی دربارهٔ بخش بعدی و تهدید ایشان باید بگوییم که گویا ایشان غافلند که خوشبختانه این بحثها در خارج از ایران توسط همان حضرات ملّی‌ای انجام می‌شود که مورد تنفر مردم هستند. سردمداری نوع خارجی‌اش با رضا شاه دوم! است و روشنفکران داخلی‌اش هم غیر از ایشان کسانی مثل دکتر خانلریها - که شاه را به کشتار بیشتر در ۱۵ خرداد تشویق می‌کرد- هستند که در نشریات خودشان در حال بحث‌اند! و برای ایشان هم بسیار متأسف هستیم که مجبوریم اعلام کنیم که «**نوع**

حکومت مطلوب به صورت آزادنه» قبلاً انتخاب شده است. (ایشان تاکنون کجا بوده‌اند؟) و اتفاقاً این انتخاب به صورت کاملاً آزاد در زمان انقلاب، و در مقایسه با سیاستهای فرهنگی پهلوی که حاوی نظرات ایشان بود، انجام گرفته است. شاید اگر نظر جدید و دیگری بود می‌شد کمی تأمل کرد!

در جای دیگر می‌گویند: **«متأسفانه ما الآن در رشتهٔ علوم سیاسی در ایران مکاتب فکری نداریم. فکر دیگران را از طریق ترجمه منعکس می‌کنیم.»** باز هم متأسفیم که مجبوریم اعلام کنیم که اگر فکر دینی واسلامی‌را ازتاریخ ایران حذف کنیم- مثل ایشان- نه الآن و نه هیچ‌گاه در طول تاریخ و عرض جغرافیای ایران مکاتب فکری سیاسی نداشته‌ایم. اتفاقاً سخنان ایشان هم محصول سیاستهای قرن نوزدهم اروپا در کشورهای اسلامی است. اصلاً همین آرزوی مکاتب فکری داشتن هم محصول همان تفکر است! این هم که ایشان **«با دین به عنوان یك عامل عینی اجتماعی»** برخورد می‌کنند **«بی‌آنکه اهمیت درونی آن را برای هر فرد»** نفی کنند، سالها پیش تحت عنوان «جدایی دین از سیاست» پنبه‌اش زده شده است.

ایشان در قسمتی از گفت و گویشان می‌گویند: **«حافظهٔ جمعی در ایران ضعیف است. یعنی تجربه‌ها درست انتقال داده نمی‌شود و در نتیجه گروههایی از مردم ما با تاریخ و فرهنگ خود بیگانه شده‌اند. آموزش سیاسی عمومی باید این چیزها را به مردم، به خصوص جوانان، بدهد. جوانی که هویت ایرانی نداشته باشد و مثلاً هویت مارکسیستی یا اسلامی عربی داشته باشد چه دلیلی دارد که در ایران بماند؟ می‌رود جای دیگر.»**

بعد از انقلاب حضرات روشنفکر وقتی که دیدند مردم به آنها وقعی نمی‌گذارندو حرکات ضدمردمی و به نفع بیگانهٔ آنها را که می‌بینند، معترض می‌شوند، شروع کردند به توهین به مردم- از جملهٔ این توهینها «نداشتن حافظهٔ تاریخی و جمعی» مردم است. بارها این سخن از روشنفکران شنیده شده است و متأسفانه حتی یکبار هم دلیلی از آنها برای ادعایشان ندیده‌ایم. برعکس ایشان ما تصور می‌کنیم حافظهٔ ایرانیان جزو قویترین حافظه‌های جمعی دنیاست. به دلایل متعدد، مثلاً وقتی ایرانی نتیجهٔ قضیهٔ ۲۸ مرداد را دید، در سال ۱۳۵۷ به هیچ عنوان شرایط مشابه آن را نپذیرفت. هنوز آن را به یاد می‌آورد. و شاه و دارودسته‌اش رفتند به آنجا که رفتند! کمی عقبتر برویم؟ ایرانی کلاهی را که در قضایای مشروطه‌خواهی، امپریالیسم و روشنفکران، به فریب، به سرش کردند، در دوران انقلاب به هیچ‌وجه من‌الوجوه نپذیرفت. خیانتِ «روشنفکرانِ سفارت پناهِ مشروطه‌خواه» درسی شد که هنوز هم از حافظهٔ جمعی ایرانیان پاك نشده است. نتیجه‌اش همین انزوای حضرات روشنفکر غرب‌زده است و مخالفت گسترده‌ای که علیه فرهنگ غربی صورت می‌گیرد، آخر فرهنگ غربی از دورهٔ مشروطه است که به ایران وارد می‌شود. اینها نشانهٔ خوش‌حافظگی ایرانیان نیست؟ می‌خواهید عقب‌تر برویم؟ هزار سال چطور است؟ مجد و عظمت ایرانی بعد از قبول داوطلبانهٔ اسلام، چنان به خاطرش مانده است که بعد از هزار سال دوباره به سراغ اسلام می‌رود تا مجد و عظمت از دست داده را که ارمغان اسلام بود به دست آورد. فکر نمی‌کنم که ایشان و دیگر سیاستگذاران رژیم پهلوی که دوست داشتند ایرانی به دوران قبل از اسلام برگردد از چنین قدرت حافظه‌ای راضی باشند. بیشتر به نظر می‌رسد که اینها ضعف حافظهٔ خود را به مردم نسبت می‌دهند و به جای اینکه آرزو کنند مردم حافظه‌ای چنین قوی نداشته باشند آرزو می‌کنند که حافظهٔ مردم قوی‌تر شود! در حالی که ایرانی حافظه‌اش اتفاقاً به قبل از اسلام هم برمی‌گردد با این تفاوت که شرایط قبل از اسلام را شرایط مطلوبی نمی‌بینند که بخواهد به آن باز گردد. خصوصاً که رژیم منفور پهلوی را هم مشتاق چنین بازگشتی می‌بینند. فکر نمی‌کنید کوشش حضرات روشنفکر، فراماسونری، رژیم پهلوی و بیگانگان، همین که در این مورد به نتیجه نرسیده گویای عدم علاقهٔ مردم باشد؟

ایرانی هنوز سخن پیامبر (ص) را بعد از قرنها در گوش جان دارد و حافظه‌اش هنوز آن را از پس قرنها به یاد می‌آورد: **«اعظم‌الناس نصیباً فی‌الاسلام اهلُ فارس»** (نصیب و بهرهٔ ایرانیان در اسلام از همهٔ ملتهای دیگر، بزرگتر است) و یا این‌که: **«لو کان‌الدینُ مُعلقاً بالثُریا لتناوَلَهُ اُناس من ابناء فارس»** (اگر میوهٔ دین به ستارهٔ ثریا آویخته باشد، حتماً مردمی از فرزندان ایران زمین آن را می‌چینند.) و روایات متعددی که از پیامبر اسلام (ص) با این مضامین آمده است.

نه‌تنها ایرانیها بیشترین نصیب را از اسلام دارند بلکه میوهٔ دین نیز به دست آنها چیده می‌شود. ایرانیان بیش از هزار سال است که از نصیبی که برده‌اند میوه می‌چینند و شاید آقای پهلوان ندانند که دستاورد فرهنگی و هنری ایرانیان در طی این قرون آن‌قدر بزرگ و افتخار آفرین است که به هیچ قیمتی حاضر نیستند از آن منصرف شوند. جسارتی که آقای پهلوان نسبت به ایرانیان دارند غیرقابل تصوّر است. ایشان چگونه می‌خواهند این دستاورد عظیم فرهنگی را از ایرانی بگیرند و تازه دلشان خوش باشد که ایرانی، ایرانی بماند؟ ایرانی بودن و ماندن، به همین اعتقادات و دستاوردهای فرهنگی مبتنی بر آنهاست. شیر بی‌یال و دم و اشکم که شیر نیست. ایشان چه افتخاری بزرگتر از افتخاری که اسلام و پیامبر اسلام (ص) به ایرانی داده است و ایرانی در طی قرون آن را به چشم هم دیده است، می‌خواهند برای ایرانی به ارمغان آورند؟ شاید منظورشان خط میخی پادشاهان هخامنشی است که مردم آنها را خط جنّ و پری می‌دانند! (می‌بینید چه اشتیاقی در میان مردم نسبت به تمدن قبل از اسلام وجود دارد؟!)

هویت دینی ایرانی را «هویت عربی» توصیف کردن غیر از توهین به اسلام (که بدان بی‌اعتقادند)؛ توهین به ایرانی، توان، تفکر، هوش، حافظه و هنر اوست. شاید ایشان درست بگویند که اگر ایرانی هویت نداشته باشد دلیلی ندارد که در ایران بماند ولی آیا تاکنون فکر کرده‌اند که چه بخشی از ایرانیان دلیلی بر ماندن در ایران ندیده‌اند؟ فکر نمی‌کنند که امثال ایشان و کسانی که اتفاقاً بیشتر از بقیه سنگ ملیّت ایرانی را به سینه می‌زدند، در رأس این عده باشند؟ اتفاقاً برعکس آن چیزی که ایشان تصور کرده‌اند امروز نه‌تنها ایرانی دلیلی برای رفتن از ایران نمی‌بیند بلکه کشورش به عنوان مهد اسلام پذیرای مبارزان مسلمان مختلفی

است که پذیرفته‌اند پرچم رهبری نهضت اسلامی به دست ایرانی باشد. ایرانی مسلمان و با هویت اسلامی هیچ‌گاه ایران را ترک نکرده و نخواهد کرد. ایرانی با هویت اسلامی بود که با تجاوز دشمن مقابله کرد. کدام روشنفکر و معتقد به اصطلاح ملّی را سراغ دارید که حتی قدمی در راه دفع تجاوز برداشته باشد؟ چه کسانی بودند که مدام تجاوز عراق را توجیه می‌کردند و آن را به گردن ایرانی می‌انداختند؟ هویتی که امثال ایشان برای ایرانی درنظر دارند هویت همراه با خفت و خواری است، هویت بد بختِ ضعیفی است که در مقابل تجاوز و هجوم فرهنگی و نظامی بیگانه سلاح بر زمین می‌گذارد و به غرب می‌گریزد!

متأسفم برای ایشان که مجبورم بگویم که به نظر می‌رسد ایرانی تا تمام میوهٔ دین محمدی(ص) را نچیند دست بردار نیست! اکنون اسلام قبل از هرکس متعلق به ایرانی است. ایرانی بی اسلام وجود خارجی ندارد. «ایرانی» با حافظه‌ای با قدمت بیش از هزار سال تاریخ، این را دریافته و حاضر نیست دست از آن بردارد (نگرانی ایشان از فرار امثال خود و فرزندانشان است که اتفاقاً به دلیل اینکه هویت دینی نداشته‌اند کشور و نوامیس خود را رها کرده و گریخته‌اند.) تازه، از آنجا که اسلام از طریق «ایرانی» است که به جهان معرفی می‌شود و ایرانی وارث اسلام است، نه‌تنها حق خود بلکه حقوق غصب شدهٔ مسلمانان و مظلومین در طول تاریخ و عرض جغرافیا را نیز می‌خواهد اعاده کند.

پیامبر اسلام (ص) خطاب به اعراب دربارهٔ ایرانیان می‌فرماید: «... **ولا تَنقَضِی الدنیا حتی یضربوکم علی تاویله**» (جهان به پایان نمی‌رسد تا روزی که آنان (ایرانیان) با شما براساس تأویل وحی می‌جنگند.) آقای پهلوان باید بدانند که جهان هنوز به‌پایان نرسیده و ایرانی است که پرچم اسلام را در دست خواهد داشت. بگذار آنها که ایران را ترک می‌کنند به یاد ایران (در روی نقشه‌های مثلاً گیتاشناسی!) بیانات بفرمایند، شاید فرزندان فراری‌شان از آنها چیزی بیاموزند تا در اولین هجوم بیگانه دوباره فراموشش کنند!

در پایان به علاقه‌مندان توصیه می‌کنیم نشریه‌ای را که ایشان برای تفسیر و توجیه سیاستهای فرهنگی رژیم پهلوی تهیه کرده بودند مطالعه کنند تا در هماهنگی و تطبیق محتوای مصاحبهٔ ایشان با سیاستهای فرهنگی رژیم پهلوی، برایشان هیچ شکّ و شبهه‌ای باقی نماند. نویسندهٔ این سطور قصد داشت فرازهایی از مطالب مقالهٔ ایشان (که عیناً در مصاحبه تکرار کرده‌اند) و دیگر حضرات مثل آقای ذبیح‌اله صفا را بیاورد ولی بهتر دید. دیرباوران را به خود نشریه ارجاع دهد و تنها بخشی از متن سخنان آقای ذبیح‌الله صفا در آن نشریه را نقل کند تا جایگاه تفکر آقای پهلوان و تبعات سیاسی مورد نظرشان را بخوبی نشان دهد.

آقای صفا بعد از توضیح سیاست فرهنگی موردنظر خود و آقای پهلوان، می‌گویند: «**شورای عالی فرهنگ و هنر در کشور ما مسئول اجرای «همین سیاست» و تمام مسائلی است که بدان تعلق می‌یابد. این شورا به فرمان مطاع اعلیحضرت همایون شاهنشاه آریامهر و طبق قانون مصوب ششم تیر ماه ۱۳۴۶ شورای عالی فرهنگ و هنر، تحت ریاست عالیهٔ شاهنشاه به وجود آمده و غرض از تاسیس آن تعیین خط مشی و ایجاد هماهنگی در طرحها و برنامه‌ها و اقدامات فرهنگی و هنری کشور و ایجاد همکاری نزدیک میان سازمانهایی است که به فعالیتهای فرهنگی و هنری می‌پردازند.**»

این مطلب شاید به اهمیت مطلب دیگر آقای صفا نباشد که غرض اصلی از سخنان آقای پهلوان را هم روشن می‌کند:

«**پیداست اجرای چنین سیاست همه جانبه‌ای باید با برنامه‌های اقتصادی و اجتماعی و با سیاست آموزشی و علمی و وضع خانواده‌ها در شهر و ده و امثال این مسائل هم‌آهنگ باشد.**»

راستی آیا برنامه‌های اقتصادی و اجتماعی و... که با چنین سیاست فرهنگی‌ای هماهنگ می‌توانند شد چیزی جز برنامه‌های رژیم سلطنتی پهلوی است؟

* * *

نویسندهٔ این سطور همانگونه که پیشتر گفته است تمایل دارد با مسئولان «**ارغوان**» هم، سخنی داشته باشد: سه جلد (۴ شماره) از نشریهٔ **ارغوان** را منتشر کرده‌اید. درست است که چند تن معدود بیشتر مطالب آن را تهیه نمی‌کنند ولی به خاطر گذشته‌ای که در حمایت از ارزشهای انقلاب اسلامی داشته‌اید شما را مستحق نصیحت برادارانه می‌دانم. درست است که بعضی مطالبی که اشخاصی چون آقای پهلوان می‌گویند حرف دل شماست و درست است که سودای دمکراسی و جامعهٔ باز «پوپر»ی در سرتان غوغا می‌کند ولی چه خوب است که خارج از عصبیتها کلاه خود را قاضی کنید. آیا واقعاً در شأن شما هست ـ با گذشتهٔ افتخارآمیزی که داشته‌اید ـ که تریبون سلطنت‌طلبان و فراماسونها باشید؟ (چه مستقیم و چه غیرمستقیم) فکر نمی‌کنید که آنها با تمام امکاناتی که رژیم پهلوی در اختیارشان گذاشته بود و با هر ترفندی که می‌شناختند تفکراتشان را اجرا کردند؟ شما هم حتماً ـ اگرنه تمام ـ بخشی از نتایج آن را دیده‌اید. اصلاً مگر انقلاب بر علیه همان سیاستها و برنامه‌ها نبود؟ فکر نمی‌کنید راهی که می‌روید حتی شما را به آنچه که مایلید هم نزدیک نمی‌کند؟ فضای نشریهٔ شما تحقق گونه‌گونی نظرات علمی هم نیست. ولی چنانچه بر این مسئله اصرار دارید پیشنهاد می‌کنم که لااقل سابقهٔ فعالیتها، تفکرات و اندیشه‌های اشخاص مورد گفت و گو یا نویسنده را برای آشنایی بیشتر خوانندگانی که فضای قبل از انقلاب را استشمام نکرده‌اند بیاورید. این کار کمترین خاصیتی که دارد این است که مانع از این می‌شود که تصور کنند با نظریهٔ جدیدی روبه‌رو هستند. از این کار بهتر، این است که محتوای سیاستهای فرهنگی رژیم پهلوی را از منابع رسمی آن استخراج کنید (البته در صورتی که فکر می‌کنید مردم تمایل و کششی به سوی رژیم معلوم‌الحال پهلوی دارند!) این کار غیر از این که صورت صادقانه‌ای به کار شما می‌دهد امکان ارزیابی بهتری را هم فراهم می‌کند تا معلوم شود که همین سخنان ظاهر فریب به چه دلیلی در جریان تحولات فرهنگی انقلاب زیر پا گذاشته شد.

محمود مصطفایی

● زشمع پرس حکایت

■ محمود شاهرخی (جذبه)

ز پرده کاش برون آمدی چو قطرهٔ اشک
که بر دو دیده ما حکم او روان بودی

دریغا که دیگر قلم بفرمانم نیست و اندیشه‌ام چون روزگارم، آشفته و پریشان، دلی که همدردم بود، در آن دلدار گم شد و با وی در سرا پردهٔ اسرار نهان گشت، دیگر هرچه او را می‌جویم از او نشان و اثر نمی‌یابم دریغا درد بی‌همزبانی و اندوه مهجوری، وه چه دردناک و طاقت سوز است درد جدایی و غم بی‌غمگساری، حقیقت این حال را سوخته‌ای داند که از یاری و دلبندی جدا افتاده و در بند فراق، گرفتار آمده باشد در این سوز و گداز و آتش درون، معنی سخن آن راز دان عشق را درمی‌یابیم که فرمود، پروانه شمع را گفت. من عاشقم اگر بسوزم روا باشد. ترا از چه روی گریه و سوز است، شمع گفت ای هوادار دیرین، ندانی که من از انگبینی که جان شیرین من بود دور افتاده‌ام از این رو در آتش اشتیاق و لهیب جانسوز فراق می‌سوزم، تو از پیش یك شعله می‌گریزی و من استوار برجای ایستاده‌ام تا سر تا بپای بسوزم اگر آتش عشق ترا پر بسوخت در من نگر که مرا از پای تا سر بسوخت.

تو بگریزی از پیش یك شعله خام
من استاده‌ام تا بسوزم تمام
ترا آتش عشق اگر پر بسوخت
مرا بین که از پای تا سر بسوخت

* * *

سالها پیش که از شهرستان به تهران آمدم، با میل و رغبت تمام و عطشی سوزان سروده‌های شاعران را می‌خواندم و از آن لذت می‌بردم، در آن زمان با برخی از آثار شادروان استاد گرانقدر اوستا آشناشدم، هرچند مرا آن حد و مرتبه و قوت تحلیل نبود که میان شعر شاعران، امتیاز قائل شوم و اثری را بر اثر دیگر رجحان نهم، اما نمی‌دانم از چه روی و به چه مناسبت نهانی، با سروده‌های شیوا و دلپذیر آن عزیز سفر کرده بیشتر انس و الفت داشتم، شاید در و رای عالم محسوس به مصداق، الارواح جنود مجنده فما تعارف منها ائتلف و ما تناکرمنها اختلف، آن معارفه و آشنایی در عالم ارواح و در فراسوی جهان ماده پدید آمده بود. سالها دورادور با برخی از سروده‌های استاد مأنوس بودم و سخت مشتاق دیدار وی، تا به‌حکم تقدیر شبی در مجلسی نعمت دیدار و موهبت ملاقات دست داد راستی او را چنان دیدم که مولانا در دیدار آن حکیم الهی فرمود:

دید شخصی کاملی پرمایه‌ای
آفتابی در میان سایه‌ای
می‌رسید از دور مانند هلال
نیست بود و هست برشکل خیال

چون او را دیدم دانستم که فطرت، در عالم معنی اشتباه نمی‌کند و دریافتم که بی‌جهت نبوده که در جهان اسرار، این همه مفتون و مجذوب او بوده‌ام در همان نظرهٔ نخستین و دیدار اولین سخت شیفته و دلباختهٔ او شدم و آن روح نجیب متعالی، روان مشتاقم را صید کرد و بدام محبتم گرفتار ساخت و در دریای مهر و عطوفت او غرقه گشتم و قطره صفت در آن بحر معنی محو آمدم و بدو دل سپردم، و بقول خواجهٔ شیراز: دل بر دلدار رفت جان بر جانانه شد، و با وی چنان متحد شدم که آن سوختهٔ شیدایی عین القضات گفت:

«روح و عشق هردو در یك زمان موجود شدند و از مکّون در ظهور آمدند روح را بر عشق آمیزشی پدید آمد و عشق را با روح آویزشی ظاهر شد چون روح بخاصیت، در عشق آویخت عشق از لطافت بدو آمیخت، بقوت آن آویزش و آمیزش میان ایشان اتحاد پدید آمد، ندانم که عشق صفت شد و روح ذات یا عشق ذات شد و روح صفت حاصل هردو یکی شدند.»

بالجمله در دیدار بعد، اثر گرانقدر خود شراب خانگی را به من مرحمت فرمود و با نگارش سطری چند بر سرآغاز آن مرا بنواخت و پس از آن تیرانا را که مقدمه‌ای است بر شراب خانگی، چون بر آن آثار زیبا و پرشکوه مرور کردم، از سکر شراب خانگی

سرمست شدم و از شور و حرارت نثر تیرانا به‌وجد و طرب آمدم، شعر و نثر هردو ان حاکی از کمال فصاحت و بلاغت و نمودار نهایت ذوق و سلیقه و قدرت خلاق طبع نویسنده بود.

هم شعـر بلنـد و فخیم و والا و هم نثر دلپذیر و شورانگیز و فریبا، غزل آن به زلالی آب چشمه ساران و قصاید آن در استحکام و جزالت و شکـوه، یادآور استادان عرصهٔ قصیـده و ناموران پهنهٔ چکامه بود با این تفـاوت که هیـچ‌گونه گرانی و تعقید در آن مشـاهـده نمی‌شد و مفهـوم و مضمـون بسهـولت در ذهن می‌نشست و تعـابیـر و ترکیبات نو و بدیع آن حاکی از تأثیر روح زمان و آگاهی گستردهٔ گوینده از ادب عصر خویش بود و نثـر تیرانا نیز دارای شور و حرارت و دلفریبی و نمودار هنرمندی تمام و این همـه مبین استیلا و اشراف آن ادیب گرانمـایـه بر آفاق فرهنگ و ادب کهن این سرزمین و آشنایی با مکاتب مختلف ادبی و هنری زمان بود.پس از مرور بر آن آثار بلیغ و رسـا و سخنـان فصیح و شیوا، ارتجالاً مثنوی ناپختهٔ زیر را نوشته به عنوان عرض ارادت بحضور آن بزرگ تقدیم داشتم.

الا ای خردمند آموزگار
که نشناخت قدر تو را روزگار
توای پرهنر مرد دانش پژوه
که شد جانت از رنج گیتی ستوه
چو شمع از تب و تاب دل سوختی
وزان بزم معنی برافروختی
تو آن آهوی مشك خونین دلی
که جز نافه نبود ترا حاصلی
ولیکن دریغا دماغ دواب
کجا بو برد هرگز از مشك ناب
بماناد نامت که آزاده‌ای
زگفتار داد سخن داده‌ای
مرا از سر مهر بنواختی
به گنجینه‌ای مفتخر ساختی
سپردی مرا حاصل رنج خویش
زسلك سخن نامور گنج خویش
بدیدم در آن درج درّ خوشاب
«گهرهای روشنتر از آفتاب»
گشودی یکی گلشنم پیش روی
زگلهای معنی پر از رنگ و بوی
چو دیدم گرانمایه گفتار تو
شدم آگه از رنج و تیمار تو
بدیدم دلت گرم چون اخگر است
بجانت شرر از تف آذر است
بلی عشق را طرفه خاصیتی است
نداند خرد کان چه کیفیتی است
نه هرکس بود درخور درد عشق
نه هرعافیت جو هماورد عشق
بود عشق درخور مردان مرد
که هستند سرتا بپا جمله درد
اگر عشق زینسو و گرزان سر است
سرانجام ما را بحق رهبر است
تورا آتش عشق اگر تاب داد
به‌گفتارت این رونق و آب داد
نه هرکس به بیتی دو، گویا شود
به ملك فصاحت «اوستا» شود
تویی روشناس همه انجمن
مسلّم تورا گشت ملك سخن
سرود بهشتی بود چامه‌ات
گهر ریزد از پرهنر خامه‌ات
دلت باد از عشق سوزنده‌تر
چراغ روانت فروزنده‌تر
به‌گیتی ترا جاودان نام باد
دلت فارغ از رنج ایام باد

و آن عزیز یگانه، این سرودهٔ بی‌بها و خام را به‌عین مرحمت پذیرفت و سپاسها گفت و از پس چنـدی مرا با شعـری بلیـغ و والا با اوصاف وعناوینی که هرگز درخور آن نیستم مورد لطف و مهر قرار داد و ضمن آن رمزی از درد و تیمار خود را ترسیم و تصویر کرد.

خدای را گواهی گیرم اگر نبود این حال و مقام و بیان عظمت روح آن بزرگ و درد و رنج او،هرگز این سروده را که سالها چون حرز حفـظ کرده‌ام،عرضـه نمی‌کردم چه من از انتساب و اسناد چنین اوصافی که در سخن استـاد آمده بخویشتن شرمسارم اما برای حفظ اثری از آن عزیز و نمونه‌ای ار سماحت و بزرگواری او بدین‌گستاخی مبادرت ورزیدم و خواستم تا شمه‌ای از درد هستی سوز او را که آتش به جان هر دوستـداری می‌زنـد منعکس کنم، اینك عین دستخط شریف او

* * *

ای جمال داد و مهر و مردمی
جذبه‌ای مجذوب حق، با علم و دین
مظهر والای ایمان و کمال
شاهباز عرشی علم الیقین
نقشبند پردهٔ اردیبهشت
پرده‌ای از ملك تو خوشتر نبست
هفت کرده نوعروس شعر را
چون خیال تو یکی زیور نبست

با تو دارد از زمانه شکوه‌ها.
خاطر من ای بهین یار منا
با تو زیرا چون تو در این روزگار
کس نداند رنج و تیمار منا
با تو زیرا عارفی وارسته‌ای
با تو زیرا دردمندی دردمند
با تو زیرا همنوائی با هنر
ای همه قول تو نغز و دلپسند
گر به هرزخمی که بر دل دارمی
بر فلك می‌مرد شمع کوکبی
برقیاس او نتابیدی کنون
اختری روشن بدامان شبی
جذبه‌ای جز شعر تو جان مرا
هیچ شعـر و نغمه‌ای دمساز نیست
نغمهٔ عشق است شور شعر تو
خوشتر از آواز عشق آواز نیست
جذبه‌ای جان «اوستا» را به مهر

معنی والای عشق و زندگی
جذبهٔ اندیشهٔ جانپرورت
برتر از خورشید در تابندگی
تا جهان باشد کلام نغز تو
رهنمای مردم آزاده باد
پرتو اندیشهٔ جانپرورت
کام جانها را بهشتی باده باد

باری بدو سخت دل بسته بودم و از راه معنی بدو پیوسته و بسان ژالهٔ صبحگاهی که در پرتو خورشید جهانتاب محو می‌شود در شعاع آن آفتاب معرفت فانی شدم و پیوندی استوار و ناگسستنی میان ما برقرار گشت، لطف و عنایت وی و اخلاص و ارادت من هر روز بر مزید بود بدانسان که این پیوستگی و ارتباط زبانزد دور و نزدیک و آشنا و بیگانه شد و آن احساس مجسم و عطوفت مصور در هرمحفل و مجلس مرا می‌نواخت و در برخی مراسم آثار فاخر خویش را رها می‌کرد و رطب و یا بس مرا انشاد می‌فرمود و بدین وسیله لطف بی‌کران خود را نمودار می‌ساخت، میان من و او رشته‌ای معنوی و ارتباطی مستحکم بود و به گفتهٔ خواجهٔ شیرازی.

راست چون سوسن و گل از اثر صحبت پاك
بر زبان بود مرا آنچه ورا در دل بود

اگر روزی چند می‌گذشت و نعمت دیدار دست نمی‌داد به وسیلهٔ تلفن با او ارتباط حاصل می‌کردم و راز دل می‌گشودم و بدان خرسند بودم.

بلبلی بودم که خون دلی خورده و پس از عمری گلی حاصل کرده بود که ناگاه باد غیرت وزیدن گرفت و گل را پرپر کرد و بلبل را خار حرمان و مصیبت در سینه شکست و نقش آرزوی او باطل شد.

سه‌شنبه بود و دل در این امید بسته بودم که فردا به شیوهٔ مرسوم و رسم معهود او را در شورای شعر دیدار خواهم کرد. زیرا روزهای چهارشنبه در آن مجمع گرد می‌آمدیم و یکدیگر را ملاقات می‌کردیم.

ناگهان زنگ تلفن به صدا در آمد گوشی را برداشتم از آنسو شخصی با صدایی محزون و گرفته گفت: فلانی، حال استاد اوستا به هم خورده و در وضعی نامطلوب قرار دارد، لرزشی سخت سراپایم را تکان داد و تمام اندامم مرتعش گشت، با ابرام و اصرار گفتم حقیقت را بگو چه واقعه‌ای افتاده سرانجام گوینده گفت، شکیبا باش که آن عزیز رخت به ملکوت اعلیٰ کشید.

توصیف و تصویر آن حالت به هیچوجه میسّر نیست زیرا این درد جانسوز و خبر مدهش در ظرف واژه و عبارت درنمی‌گنجد، خدایا این منم که خبر این فاجعه را می‌شنوم آیا بیدارم یا در خواب، گویی این خبر هولناك صاعقه‌ای بود که بر سرم فرود آمد و پیکرم را به آتش کشید و خاکستر کرد، دیگر آرام و تاب از کف داده بودم فریادکنان سرشك از دیده باریدم و نقش زمین شدم، دخترم با اضطراب و وحشت ببالینم آمد و گفت، شکیبا باش، تو خود نزدیك است قالب تهی کنی بر ما رحم کن و خویشتن‌دار باش، گفتم بخویشم واگذار ای کاش چنین باشد و من نخستین کسی باشم که بدو می‌پیوندد، چگونه می‌توانم باور کنم که دیگر آن سیمای مهربان و آن جوهر مهر و مردمی را نخواهم دید آیا این حقیقت است یا افسانه، اما دانستم که این حقیقت هرچند تلخ است وقوع یافته و بشر عاجز و درمانده جز تسلیم و انقیاد چاره‌ای ندارد یاد سخن بلند «ابوالحسن تهامی» شاعر نامدار عرب افتادم که در آن مرثیهٔ جانسوز و جاویدان گفت.

والنفس ان رضیت بذالك اوابت
منقادة با زمة المقدار

چه بپذیریم یا نپذیریم، مرگ سرنوشت محتوم آدمی است.

با جانی آزرده و دلی زخم خورده افتان و خیزان درتشییع پیکر شریفش شرکت جستم و تا آرامگاه ابدی او را بدرقه کردم، چون آن اندام نزار را روی تخته فراز دوشها دیدم به حیرت و سرگشتگی دچار شدم که خدایا این یك مشت استخوان که فرا روی من است همان جهان احساس و شور و هنر است یا من دچار گمان و پندار شده‌ام.

بناچار آن ودیعهٔ گرانبها و ارجمند را بخاك تیره سپردند و آن گوهر تابناك را در صدف گور مخفی ساختند، اما غمی سنگین و اندوهی جانکاه و انتظاری پایان ناپذیر برای دوستداران وی بر جای ماند، چنانکه خود وی گفت:

به شب زهر مژه اشکی است شمع بالینم
که انتظار تو تا روز واپسین دارم

او رفت و غبار کالبد را از چهرهٔ جان بیفشاند و تخته بند تن و سراچهٔ ترکیب را برچای گذاشت با یادگارهایی از شرف و فضیلت و هنر و معرفت، او بسان عند لیب، قفس تن را شکست و بگلشن رضوان پر کشید اما میراثی از دانش و ادب و معرفت و یادگارهایی از کرامت و عشق و محبت از او باقی ماند که هرگز فراموش نخواهد شد.

نام گرامی و ارجمند اوستا از لوح زمان و صحیفهٔ خاطر دوستان هرگز محو نخواهد گشت او زنده به عشق است و عشق هرگز نمی‌میرد.

هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق
ثبت است بر جریدهٔ عالم دوام ما

دربارهٔ مقام والای ادبی و مرتبت رفیع هنری آن بزرگ مرد، زمانه و محققان و صاحبنظران عاری از غرض داوری خواهند کرد و آثار گرانقدر آن استاد را که همه فاخر و گرانبهاست به محك نقد خواهند آزمود، و بر روان پاك وی آفرین‌ها خواهند گفت.

اما آنچه بیش از هرچیز آن عزیز سفر کرده را بر بسیاری کسان از اهل ادب و هنر رجحان و برتری می‌بخشد، کرامت نفس و حسن سلوك و ادب و فروتنی و نجابت و متانت اوست، چیزی‌که همگان بدان اذعان دارند، چه بسیار شاعران استاد و سخته‌گو و ادیبان والامقام که در عرصهٔ فرهنگ و ادب شاخص و نامورند اما از نظر شیوه و شیمه و اخلاق از چنان ارزش والایی بهره‌ور نیستند.

او انسانی بزرگ‌منش و آزاده و نجیب بود و همین خصائص خصائل بود که وی را در نظر خویش و بیگانه محترم و ارجمند و محبوب ساخته بود با درد و دریغ تمام، این ضایعهٔ بزرگ و فاجعهٔ دلخراش را به بازماندگان آن استاد فقید و زمرهٔ اهل قلم و جامعهٔ فرهنگ و ادب تعزیت و تسلیت می‌گویم و دیگر بار تأکید میکنم که او زنده و جاوید است و مرگ را بر او دسترس نیست.

مرد نمیرد به مرگ، مرگ ازو نامجوست
نام چو جاوید گشت مردنش آسان کجاست؟

روانش شاد، نامش جاودان و یادش گرامی باد

●

● گفت‌وگویی با سیدمهدی شجاعی

مسئول انتشارات برگ

■ به عنوان مسئول انتشارات برگ بفرمایید که این انتشارات از چه زمانی تأسیس شده و چه مدت است که شما در این انتشارات قبول مسئولیت کرده‌اید؟

ـ انتشارات برگ حدوداً عمری پنج ساله دارد و من تقریباً از اواسط سال ۶۷ مسئولیت این انتشارات را پذیرفته‌ام.

■ آیا عناوینی که برای چاپ برمی‌گزینید در محورهای خاص و معینی جای می‌گیرند؟ بیشتر درچه زمینه‌هایی کتاب چاپ می‌کنید؟

ـ انتشارات برگ در حیطهٔ فرهنگ و هنر به مفهوم اعم فعالیت می‌کند ولی بعضی از محورها را بیشتر مورد عنایت قرار می‌دهد. مبانی تئوریک هنر از مواردی است که ما برروی آن تأمل ویژه داریم اعم از این که تألیف صاحب نظران و متفکران داخلی باشد یا ترجمه از آثار برجسته خارجی.

در زمینهٔ انتشار آفرینشهای هنری، بحمدالله دست ما در همهٔ رشته‌های مختلف هنر اعم از قصه، شعر، نمایشنامه، فیلمنامه، موسیقی، تجسمی و... باز است و ما انتشار این آثار را در محدودهٔ دفتر خودمان به دو بخش تقسیم کرده‌ایم:

ـ انتشار آثار برجسته به منظور ارائهٔ نمونه و الگو که ترجمهٔ آثار برجستهٔ خارجی نیز در همین بخش قرار می‌گیرد.

ـ و دیگر انتشار آثار جوانترها به منظور معرفی و حمایت و تشویق هنرمندان جوان.

ایجاد یك فضای سالم برای نقد هنری از مواردی است که ما به شدت طالب آن هستیم و برای انتشار نقدهای وزین و سالم و پرمحتوا تلاش می‌کنیم.

ارائهٔ سیرهٔ معصومین و مسائل تاریخی اسلام در قالبهای هنری، از جمله مشغولیتهای ذهنی ماست. اشتیاقمان را برای چاپ آثاری در این زمینه نمی‌توانیم پنهان کنیم. هرچند می‌دانیم که حیطه، حیطهٔ مشکلی است و جز قالب شعر، شاید قالبهای دیگر هنر کمتر مورد توجه قرار گرفته باشند.

از دغدغه‌های عمدهٔ ما، کودکان و نوجوانانند. به خصوص سنین زیردبستان که متأسفانه در ایران بدانها کمتر توجه شده است. کودکانی که در بهترین سنین رشد و دریافت هستند اما هنوز خواندن و نوشتن نمی‌دانند. انتشار آثار تصویری و فکری برای این گروه سنی از ضروریات است. در این زمینه ما موفق به چاپ چند اثر شده‌ایم که در مقایسه با نیاز و خلأ موجود کاری ناچیز است.

مروری برفهرست انتشارات برگ، میزان فعالیت انتشارات را در هرکدام از این محورهایی که عرض کردم، نشان می‌دهد.

■ به نظر می‌رسد میزان انتشار و فعالیت «برگ»، در طی یکی دو سال اخیر، نسبت به گذشته بیشترشده‌است علت را چه می‌دانید؟ آیا هنرمندان فعالتر شده‌اند یا در نحوهٔ اداره و نوع گزینش آثار، تفاوتی حاصل شده است؟

ـ از بدو تقبل مسئولیت انتشارات توسط این حقیر، میزان انتشار، از یك جلد کتاب در ماه به هفته‌ای یك جلد کتاب و بلکه بیشتر افزایش یافته است. باید توجه کرد که این افزایش دالّ بر توجه صرف به کمیت نیست و اصولاً همیشه و همه جا کمیّت یا کیفیت در تعارض نیستند. بلکه این افزایش تا حدودی برمی‌گردد، به تفاوت دیدگاه ما و عزیزانی که پیش از ما در این مسئولیت بوده‌اند و قدری هم به میزان فعالیت و وقت گذاری بیشتر مربوط می‌شود.

در اینجا جا دارد که من از همکارانم

● از دغدغه‌های عمده ما، کودکان ونوجوانان است. بخصوص سنین زیر دبستان که متأسفانه در ایران بدانها کمتر توجه شده است.

● هموار کردن مسیر انتشار برای آثار دیگران هم، به اندازه نشر کارهای خودم، برایم لذت بخش است.

آقایان مرتضوی و شاداب‌رو به خاطر تلاش صادقانه و همراهی خوبشان تشکر کنم و نیز از امور فنی انتشارات که پا به پای ما تا به اینجا پیش آمده‌اند و تمام فراز و نشیبها و مشکلات را تحمل کرده و به جان خریده‌اند، قدردانی و سپاسگزاری کنم. ضمناً این نکته را هم اشاره کنم که کاری به این گستردگی، هیچ گاه نمی‌تواند محصول کار یك نفر باشد، از عزیزی که این امکانات را بیدریغ برای انتشارات فراهم کرده است تا عزیزان بزرگواری مثل شمس‌آل احمد، دکتر ناظرزاده، بهداروند، میرشکاك، داکانی، زیادی، عزیزی، گروگان، رهگذر، رحماندوست، رحمانی، زواریان، آوینی، محقق، مؤذنی، سهرابی نژاد و... و ارجمندان بسیاری که ما را با مشاوره‌های خویش یاری می‌کنند تا طرّاحها و گرافیستهای برجسته‌ای مثل وزیریان، خسروجردی، صادقی، مصلح، قادری، شریفی، قلی‌زاده، خزائی، گودرزی و... تا برادران و خواهران صفحه آرا، مصحّح، ناظر چاپ و... همه در این کار سهیمند و چه بسا بیش از این حقیر سهم و نقش داشته باشند.

■ در زمینهٔ انتشار کتابهای کودکان، به نظر می‌رسد بیشترین گرایش را به آثار خارجی و ترجمه دارید، میزان و معیار انتخاب شما در انتخاب اثر برای ترجمه چیست؟ آیا هویت خاصی برای گزینش قائل می‌شوید؟

ـ گسترش ترجمه به خصوص در بخش کودکان، برای ما گرایش مطلوبی نیست و بنای ما هم اصلاً بر این نیست که کارهای ترجمه برآثار تألیفی افزایش یابد اما دو امر باعث بروز چنین افزایشی در بخش کودك شده است. یکی این که؛ در یك مقطع کتابهای خوب خارجی به دستمان رسید، حیفمان آمد که به خاطر حفظ توازن انتشارات، چاپشان را به تأخیر بیندازیم و آنها را دیرتر به دست بچه‌ها برسانیم. دیگر این که معطلی کارهای تألیفی در دست تصویرگران و هنرمندان اسباب تأخیر در انتشار این آثار شده و به عکس کارهای ترجمه، به دلیل داشتن نقاشیهای آماده، زودتر چاپ شده‌اند.

نکتهٔ شایان توجه این،که کارهای کودکان خارجی اغلب بی‌محتوا و بعضاً ضد ارزشند و این ده- دوازده کار ترجمه، از میان بیش از صدکتاب رسیده به انتشارات برگ، گلچین شده‌اند.

■ تعدادی از کتابهای منتشره توسط برگ، خصوصاً در زمینهٔ شعر، بعضاً سخت مورد انتقاد قرار می‌گیرند، نوع انتقادها را چگونه می‌بینید؟ آیا آنها را در شمار نقد سالم ادبی به حساب می‌آورید یا بیشتر با موضع گیریها و جناح بندی‌ها آن را مرتبط می‌دانید؟

ـ انتقادهایی از این دست را ما زیاد جدی نمی‌گیریم، شما هم جدی نگیرید، همچنان که اهل هنر هم تا آنجا که من دیده‌ام، اعتنا نمی‌کنند. من فقط قدری نگران صاحبان اثر هستم که این جور فحش و فضیحت، اسباب خستگی ودلسردی‌شان نشود. البته با انتشار هرکدام از این نقدها واقعاً متأسف و متأثر می‌شوم که چرا نقد سالم و بی غرض و مرض در مملکت ما وجود ندارد یا کم است و دلم بیشتر از هرکس برای خود منتقد می‌سوزد که برمرکب نفس سوار شده و بی‌عنان گلهای اخلاق و انصاف و وجدان را لگدمال می‌کند و به سمت دوزخ می‌شتابد، اما چه می‌شود کرد در وادی هنر چه در بعد خلق و چه در بعد نقد، زمینه برای ظهور نفسانیات خیلی مساعد است و متأسفانه این دشنه‌های بی‌غلاف، به سوهان پاسخ، تیزتر می‌شوند.

بنابراین از کنار این ماجراها باید با سلم، سلام و سکوت، گذر کرد. توقف واقعاً اسباب اتلاف عمر و توان و امکانات می‌شود.

خدا خیرش بدهد، یکی از همین مشتریهای دائم ما درامر نقّادی ؛ گفته بود، «منتظرم کتاب فلانی منتشر شود تا پنبه‌اش را بزنم». کتاب فلانی، چاپ شده، نشده بلافاصله نقدش در یکی از همین مجلات منتشر شد. حالا واقعاً برای چنین نقدی شما چقدر می‌توانید بها قائل باشید؟ وقتی مبنای نقد طرف این باشد که هرکه از ما نیست باید پنبه‌اش زده شود، این نقد چقدر قابل تأمل و حتی قابل خواندن است؟ منتقدینی از این دست، حتی اگر حرف درستی هم داشته باشند، با این نیّات نفسانی و شیوه‌های نادرست ضایعش می‌کنند. البته‌من حرف درست کمتر در این نقدها دیده‌ام، به شیوه بعضی از این نقدها، دیوان حافظ را هم می‌شود پنبه‌زنی کرد. من گاهی وقتها فکر می‌کنم که اگر مرحوم حافظ زنده بود و دیوانش را برای چاپ یا نظر خواهی پیش بعضی از این منتقدین می‌برد، حتماً دو برابر حجم دیوان، برایش نقد می‌نوشتند، به خصوص اگر حافظ اصرار می‌ورزید که مستقل باشد و زیر بلیط هیچ باند و دسته و خطی نرود.

همهٔ اینها که گفتم باز دالّ براین نیست که به نقد باید بی‌اعتنا بود. بلکه به عکس من معتقدم مهمترین عامل رشد و بالندگی هنرمند و آثار او همین نقد است. منتها نقد سالم بی‌غرض و مرض، نقد عالمانه و داهیانه. و هنرمندی که ظرفیت انتقاد صحیح را نداشته باشد، عقب افتاده است و تاوان این عقب افتادگی را باید با در جازدن و مضمحل شدن و پوسیدن پس بدهد.

■ قیمت گذاری کتابهایتان‌را چگونه توجیه می‌کنید؟ آیا فکر نمی‌کنید قیمت کتابها خصوصاً کتابهای کودکان گران و دور از دسترس تودهٔ محروم جامعه است؟

ـ قیمت کتابهای ما، به خصوص کتابهای کودک، اصلاً مطلوب نیست. عمده‌ترین بحث ما هم همیشه با قسمت قیمت گذاری کتاب، همین است. البته آنها هم هزار و یك دلیل برای این مطلب دارند و اصلی‌ترینش این است که ارشاد، سهمیه کاغذ به انتشارات نمی‌دهد و آنها مجبورند کاغذ مورد نیاز خود را از بازار آزاد تهیه کنند و شما خوب می‌دانید که تفاوت قیمت دولتی و آزاد کاغذ، تفاوت کمی نیست. چیزی نزدیك به تفاوت ارز آزاد و دولتی است.

البته باز هم برای اینکه دود مشکلات ما، توی چشم بچه‌ها نرود، اخیراً خود را ملزم به پرداخت سوبسید کرده‌ایم، برای کارهای کودکان شما اگر به کتابهای کودك یکی-دو ماه اخیر ما توجه کنید، این تفاوت و تنزل قیمت را در خواهید یافت.

■ یك سؤال شخصی‌تر، با توجه‌به اینکه خودتان اهل قلم هستید، آیا منافاتی میان این حجم کار و کار خلّاقهٔ هنری احساس نمی‌کنید؟

ـ میان کار هنری خودم و این حجم کار، احساس منافات می‌کنم، امر بدیهی و روشنی است، وقتی قرار باشد شما صدها صفحه مطلب در هفته بخوانید و کار و پیگیری و مشاوره کنید، طبعاً وقت درستی برای کار خلّاقه و هنری نمی‌ماند. اما میان هدف و آرمان و ایده‌آل خودم و این حجم کار احساس منافات نمی‌کنم. هموار کردن مسیر انتشار برای آثار دیگران هم به اندازهٔ نشر کارهای خودم برایم لذت بخش است. در این جبههٔ غریب فرهنگ‌وادب‌وهنرچه‌فرق می‌کند که شما خودتان چهار تیر شلیك کنید یا امکان شلیك چهار تیر و بیشتر را فراهم بیاورید. آنچه مهم است، خلق و انتشار آثار خوب و مطلوب است، این که خالق آن آثار، من باشم یا دیگری زیاد مهم نیست. البته بخشی از ماجرا هم دست خود آدم نیست. نوشتن برای اهل قلم، یك نیاز است، نیازی که با هیچ چیز جز نوشتن ارضاء نمی‌شود. در چنین حالی، دل، ساز خودش را می‌زند، هرچند شما ساز عقل را به نحو دیگری کوك کرده باشید.

■ در طی این مدت چند مجموعه قصهٔ بزرگسال چاپ کرده‌اید؟ نظرتان راجع به کیفیت این آثار چیست؟

ـ در مورد تعداد، فهرست‌شان را تقدیم حضورتان می‌کنم. و اما در مورد کیفیت باید عرض کنم که ما گذشته از مسئلهٔ محتوا، حتی در مورد جوانترها یك حد نصاب تکنیکی را رعایت می‌کنیم. قطعاً از چاپ کارهای ضعیف و حتی الامکان از چاپ آثار متوسط پرهیز می‌کنیم و این البته باعث شکوه و گلایهٔ بعضی از دوستان شده و می‌شود، چرا که به هرحال همه حاضر به پذیرش ضعفهای خود نیستند. از سوی دیگر تلاش من براین است که سلیقه‌ای خاص باعث جذب یا دفع یك اثر نشود. بعضی از آثاری که ما به دست چاپ سپرده‌ایم و منتشر هم شده است، واقعاً با سلیقهٔ من تطبیق نمی‌کند و معتقدم که الزاماً هم نباید کند. همین قدر که مشکل محتوایی و ضعف بیّن تکنیکی نداشته باشد، کافی است.

■ اخیراً اثرچاپ نشده‌ای ازجلال آل احمد را با اسم «سفرروس» منتشر کردید، آیا از ایشان باز هم اثر چاپ نشده‌ای موجود است یا این تنها تألیف منتشر نشدهٔ ایشان بود؟

ـ ازمرحوم جلال چند اثر منتشر نشده‌و حتی ناتمام هم باقی مانده است که ان‌شاءالله به لطف شمس عزیز، توسط انتشارات برگ منتشر خواهد شد. بخشی از اینها نامه‌های منتشر نشدهٔ جلال است به برادر و پدر و دیگران و بخش دیگر سفرنامه‌های اوست. شمس در حال حاضر علاوه برسفرنامهٔ خودش، مشغول تنظیم این کارهاست. خودش فعلاً تصمیم به ارتحال ندارد، شما هم دعا کنید که خدا سلامتی و طول عمر به او بدهد که کارهای جلال و تألیفات خودش را به انجام برساند.

ضمناً انتشارات برگ در نظر دارد مجموعهٔ آثار جلال را با دسته بندی که خود آن مرحوم قائل بوده در اختیار علاقه‌مندان قرار دهد، اولین مجموعهٔ این سری، چهار رساله است که ان‌شاءالله به زودی منتشر خواهد شد.

●

●آشوب

■ داوود غفارزادگان

زن، شب یخـزده را پشت در بوییـد و خودش را چسباند به مرد. بیرون، شب بود و باد وبرف.

مرد نفس گرم زن را پشت گردنش حس کرد. آهسته گفت: «می‌لرزی.»

باد، پرفه‌های برف را از لای در نیمه باز، ریخت تو انباری. زن، لرزان گفت:

«می‌ترسم!»

مرد از جرز در، چشم به بیرون داشت. فکـر کرد، زن را بایـد همـانجـا توی اتاق می‌گذاشت. گفت: «امشب کارو یکسـره می‌کنم.»

موجی از ترس توی تنِ زن دوید. گفت: «شاید چند نفر باشن. این ورها دزد زیاده.»

مرد با نفرت جواب داد: «دیگه ذلّه شدم.»

زن، فهمیـد که مرد، بیشتر، کلافگی از زندگی‌شان را می‌گوید. برای آرام کردن او گفت: «این ورها، سگ دله زیاده.»

مرد با آهنگی سرد گفت: «کار ما از این حرفا گذشته.»

زن دنبالهٔ حرفش را گرفت.

ـ نه که بیرون شهره...

بعد، لحظه‌ای خاموش ماند و با حسرت افزود:

ـ دیشب سومیش بود.

بیرون سگی زوزه کشید. باد صدایش را آورد. بعد سگها زوزه کشیدند. در، آهسته روپاشنه‌اش چرخید و «غیژغیژ» صدا داد. زن دلش ریخت. خواست چیزی بگوید. مرد سقلمه‌ای به پهلویش زد. زن حرفش را فرو خورد. صدای قورت دادن آب دهانش را شنید.

کسـی توی کوچـه می‌دویـد. صدای سُرخوردنش روبرفها به گوش می‌رسید.

زن گفت: «یا قمر بنی‌هاشم.»

صدای پا دور شد. مرد نفسش را بیرون داد. زن، پریدن گوشت صورت پیرمرد را در تاریك روشن انباری دید.

مرد گفـت: «بعـد این همـه سال، کار دیگه‌ای از دستم برنمیاد.»

زن چیزی نگفت. بهتر دید، چیزی نگوید. مرغی ته انبـاری قدقـد کرد. زن نتوانست ساکت بمـانـد. سکوت روی دلش سنگینی می‌کرد. گفت: «سی‌سال آزگاره!»

بعد با درماندگی گفت: «حالا این چند تا مرغ را هم واسهٔ ما زیادی می‌بینن.»

مرد گفت: «دیگه مردم به سُرنا گوش نمیدن.»

بعد به خودش گفت: «به چی گوش میدن.»

زن گفت: «دل و دماغ برای کسی نمونده.»

مرد گفت: «مگه برای ما مونده.»

زن گفت: «عـروسـو بی‌سُرنا هم میشه فرستاد خونهٔ بخت.»

مرد با عصبانیت گفت: «کدوم بخت...؟ و حرفش را قطع کرد.

سرمای چندش آوری در تیرهٔ پشت زن دوید. گفت: «ناشکری نکن... خدا کریمه.»

مرد خنـدهٔ کوتـاهـی کرد. زن تلخی و گزندگی آن را حس کرد. مرد، یك چشمش را چسباند به بریدگی در و از آنجا خیره شد به دیوار کوتاه حیاط که برف رویش نشسته بود. خواست تلخی خنـده‌اش را از دل زن در بیاورد. گفت: ««به اون کریم هم بدهکارم.»

زن پشت دستش را گزید. از اینکه مرد، سرحرف را برگردانده بود، راضی بود.

ـ کفر نگو مرد!

مرد دوباره خندید:

ـ چه کفـری «عـاشیق کریم» رومیگم. پارسال پونصد تومن ازش گرفتم. از دور که می‌بینمش، سوراخ موشو شیش دونگ می‌خرم.

زن به فکر دلداری دادن مرد بود.

ـ عید میاد، موهاتو رنگ می‌کنی و میری قهـوه خونـه. باز آدمهـایی پیدا میشن که دلشون واسه صدای ساز لك بزنه.

مرد ملاطفت گذاری خودش را از دست داد.

ـ دیگه سرنا ورافتاده.

زن انگار با بچه حرف می‌زد:

ـ بایـد خودتـو بزنی به دهـات... اگـر تونستی، میون ایلیات برو. اونها دست و دل بازترن.

مرد گفت: «حالا زمونه‌ای نیس که کسی دست و دل باز باشه.»

زن خواست دهـان باز کنـد که صدای افتـادن چیـزی را در حیـاط شنیـد. مرد

بازویش را فشرد و آرام گفت: «هیس!»

زن چانه‌اش لرزید. گفت: «یا امام زمان... یا قمر بنی هاشم...» مرد از شکاف در حیاط را نگاه کرد. چیزی ندید، اما پاره‌ای از برف روی دیوار ریخته بود زمین. زن لرزش خفیف پشت مرد را حس کرد. با تضرع گفت: «شاید چند نفر باشن.» بعد فکر کرد که از ترس فلج می‌شود. گفت: «داد و هوار کنیم. همسایه‌ها بیان کمك بهتره.»

مرد محکم کوفت به پهلوی زن. صدای له‌له پشت در شنیده شد. زن چسبید به دیوار. مرد قبضهٔ کارد را محکم تو مشتش فشرد. زن، سردی لرزان تیغهٔ کارد را روی پوست دستش حس کرد. ناغافل صدایی از گلویش خارج شد. زود دست به دهانش برد و نرمی بین دو انگشتش را گزید.

چیزی، نرم و سبك پا سُرید تو. هُرم گرمای تنش به صورت مرد خورد. زن جیغ کشید. مرد، زود در را چفت کرد. دو تا مرغ قدقد کردند و پریدند بالا. زن پشت به دیوار به لرزه افتاد. مرد فتیلهٔ فانوس را بالا کشید. سایهٔ غول آسایش، کارد به دست، در سوك دیوار شکست.

■

■

■

مرغها پریده بودند پیش پای زن. وحشت توی چشمهای گردشان نشسته بود. زن، لَخت و کرو کور، هنوز می‌لرزید. مرد، مستأصل ایستاده‌بود. چشم‌به‌روباه داشت که هراسناك، خپ کرده بود روی زمین. دندانهای ریزش در سفاك باریك پوزهٔ درازش معلوم بود.

زن، کم‌کم داشت، چشم باز می‌کرد.

مرد گفت: «حالا چیکار کنیم؟»

زن نیم نگاهی به جثهٔ باریك و مچاله شدهٔ روباه انداخت. گفت: «گفتم که کار یه جونوره.»

مرد داد زد: «حالا چیکار کنم؟»

روباه از صدای مرد جهید. گوشهایش را تیز کرد و راه فراری جست. روزنه‌ای نبود: بسته بود همه. در خودش بیشتر فشرد. خرناس تهدید آمیزی کشید. مرد با خشم و ترس نگاهش کرد.

زن سینه‌اش را می‌مالید. مرغها قدقد می‌کردند. با یك چشم به زن نگاه می‌کردند و با چشم دیگر به روباه.

روباه از سایه‌های روی زمین رم می‌کرد. به برق کارد توی دست مرد، نگاه می‌کرد. نه مرغها را نگاه می‌کرد نه زن را.

مرد، بی‌آنکه به زن نگاه کند، گفت: «مرغها را بردار و برو بالا.»

زن خم شد. روباه را پایید و از بال مرغها گرفت. مرغها نجنبیدند. گذاشتند که زن، برشان داره. روباه گذرا نگاهشان کرد.

مرد گفت: «برو!»

زن پرسید: «چیکار می‌کنی؟»

زن دستپاچه رفت طرف در. مرغها رو هوا پا می‌زدند. بالهایشان دست زن بود. ارتعاش داشت. سایه گردن آویخته‌شان روپوزهٔ روباه بود. چشم روباه به در بود.

مرد به در نزدیك شد. روباه برخاست. مرد، پشت به در، زن را سریع بیرون فرستاد. روباه یورش آورد به طرف در. مرد پشتش را به در فشرد. روباه پیچید به پایش. مرد، نرمی و لرزانی تنش را حس کرد. با هراس کارد را پرت کرد به طرفش. کارد افتاد زمین. روباه چنگ انداخت به پاچه شلوارش. دست خالی بود مرد. سرنای کهنه‌اش را روی رف انباری دید. پرید آن را برداشت.

روباه با در کلنجار می‌رفت. دستش را کرده بود لای در. مرد، سُرنا را کوبید میان دو گوشش. روباه گیج خورد و زوزه کشید.

زن وحشتزده پشت در جیغ زد. مرد فریاد کشید: «خفه شو!»

روباه رفت به کنج دیوار. مثل کسی که برای پریدن عقب برود. مرد عرق از پیشانیش گرفت. نفس نفس می‌زد. چشمهای رگ زده‌اش را دوخت به روباه. اندرونش غوغا بود.

گفت: «مث سگ افتادیم به جون هم.»

روباه غرید. مرد خندید: دیوانه‌وار خندید. فکر کرد، مدتهاست نفسش تو سینه حبس مانده. بعد در سُرنا دمید. صدای سُرنا زیر سقف کوتاه پیچید. روباه یکه خورد: جهید و افتاد. پرمرغی به دمش چسبید.

مرد، دُم روباه را دید که قد سُرنا بود. پشت به دیوار ایستاد و تمامی آشوب درونش را در سُرنا دمید.

●

● آقای تواین

آقای تواین مثل هرشنبه به همراه زن و تنها پسرش سوار ماشینش شده بود و آمده بود تا تعطیلی یکشنبه را در ویلای کوهستانی اش بگذراند. او بعد از برپا کردن یك نمایشگاه بزرگ از عکسهای بشقاب پرنده، می آمد و از موفقیتش بسیار راضی به نظر می‌رسید. این راحتی در صورت قرمز و چشمان آبیش می‌شد خواند. با وجودی که هیکلی درشت با شکمی برآمده داشت ولی جست و خیزش یك جوان پر نیرو و با نشاط را تداعی می‌کرد. به محض اینکه وارد ویلایش شد روبه روی عکس بزرگ بشقاب پرنده روی دیوار ایستاد و با لبخند گفت: بالاخره موفق شدم.

رادیو ضبط را که روی میز چوبی کنج دیوار بود- روشن کرد. صدای موزیك ملایمی فضای هال را پرکرد.

تمام عکسهای بشقابهای پرنده را از ماشینش آورد و در لابراتوار خصوصی اش کنار هم چید. او بعد از نمایشگاه، سفارشهای زیادی گرفته بود و می‌بایست در اولین فرصت دهها هزار عکس تکثیر کند و او مصمم بود که تا پایان کار، در ویلایش بماند. بعد از اینکه کار آوردن عکسها تمام شد پیپ اش را روشن کرد و خود را روی مبل دم پنجره انداخت و روبه همسرش کرد و گفت:

- فوق العاده بود! بی‌نظیر بود! هاهاها. هرگز چنین موفقیتی را تصور نمی‌کردم.

می‌دانی چه‌کار بزرگی انجام دادم. بی‌همتا! وقتی چشمان از حدقه درآمدهٔ تماشاچیان را به یاد می‌آورم، وقتی آن همه سفارش را تصور می‌کنم، می‌بینم ارزش کارم بیشتر از آن چیزی هست که فکرش را می‌کنم. بیست سال تلاش بی‌وقفه. چه رنجهایی که نبردم! همسرش داشت لباس راحتی به پسرش می‌پوشاند گفت:

- هیچ چیز بدتراز سفرهای طولانی ات نبود، تنهایی و انتظار کشیدن بدترین دردی بود که متحمل شدم.

آقای تواین از جایش بلند شد و جلوی همسرش زانو زد و گفت:

- این رفتارت من را به یاد زن شرقی می‌اندازد. تو هم در این نتیجه جالب سهیمی. می‌فهمی؟ می‌خواهی چند نمونه از اظهار نظرهای بازدیدکنندگان را برایت بخوانم؟

همسرش لبخندی زد و با سراشاره کرد- آقای تواین پیپ اش را خاموش کرد و چند ورق کاغذ را از روی میز شیشه‌ای کنار تلویزیون برداشت و این طور خواند:

- نمایشگاه بی‌نظیری بود. بشقاب پرنده را به عنوان یك واقعیت در جهان امروز مطرح می‌کند. عکسها، شفاف و بدون دست کاری و شگردهای عکاسی تهیه شده‌اند. به عقیده مردم، عکسها یك مستند واقعی بودند. و اطلاعات خوبی را راجع به بشقاب پرنده می‌داد دست کم شایعات بود یا نبود آنها را تا حدود زیادی از بین می‌برد و چهره‌اش واقعی به آنها می‌داد. حتی عده‌ای می‌گفتند بعد از این نمایشگاه دیگر کسی نمی‌تواند بگوید که بشقاب پرنده فقط زاییده ذهن بشر است.

آقای تواین سرمست این موضوع بود که توانسته بود بشقاب پرنده را به عنوان یك واقعیت در جهان امروز مطرح کند. جهانی که می‌رفت تا سالهای آخر قرن بیستم را پشت سربگذارد.

آقای تواین به همراه پسرش ژان دوش گرفت و همسرش ژانت عصرانه را روی میز آشپزخانه آماده کرد. بعد از صرف عصرانه دوربین فوق العاده قوی‌اش را به گردن آویخت و به همراه ژان برای چند دقیقه استراحت و تفریح از ویلا بیرون رفت. دوربین عکاسی جزء جدا نشدنی او بود. ویلا بر روی تپه‌ای سرسبز بنا شده بود. درختچه‌های کاج با باغچه‌های متعدد، به اشکال گوناگونی- که عمدتاً بشقابهای پرنده را تداعی می‌کرد- دورتا دور ویلا را احاطه کرده بود. و اطراف آن لااقل تا یك کیلومتر خالی از خانه بود. آقای تواین مخصوصاً این منطقه را انتخاب کرده بود او می‌خواست راحت و فارغ البال به آسمان شفاف و دور از آلودگی نگاه کند. و از طبیعت پاك لذت ببرد. ژان لباس ورزشی پوشیده بود و روی تپه می‌دوید و آقای تواین بعد از آنکه مدتی به دنبال او دوید روی سبزه دراز کشید و با دوربین اطراف را نگاه کرد. یك طرف تپه، شهر قرار داشت و طرف دیگرش کوههای کوچك و بزرگ بودند. او داشت کوهها را نگاه می‌کرد. و با تنظیم لنز

دوربین مناظر را جلو و عقب می‌برد. یك لكه ابر سفید در بلندترین قسمت كوه نظرش را جلب كرد. مدتی به آن چشم دوخت. لكه ابر به طرز غریبی ثابت به روی كوه مانده بود. انگار كه هیچ بادی قادر نبود كمترین حركتی به آن بدهد. آقای توابن از این موضوع متعجب شد. پیش خود فكر كرد: «شاید آن لكه ابر یكی از همان بشقابهای پرنده باشد. وگرنه تا به حال جابجا شده بود.»

تصویر را به حداكثر ممكن نزدیك آورد. لكه ابر شفاف‌تر به نظرش رسید. آهسته گفت: ـ فقط یك لكه ابر نیست. چیز دیگری هم دیده می‌شود. بی‌اختیار شاطر دوربین را فشار داد و اولین عكس را گرفت. نور ضعیفی از دوربین در فضا دیده شد. بلافاصله لكه ابر از روی كوه سرید و در پشت آن ناپدید شد. قلب آقای توابن شروع به طپیدن كرد. همیشه همین طور بود. هروقت در چنین موقعیتی قرار می‌گرفت. قلبش گروپ گروپ می‌كوبید. هیجانی توأم با وحشت. او همیشه فكر می‌كرد كه اگر روزی از نزدیك با بشقابهای پرنده روبرو شود و ببیند كه موجودات فرازمینی از آن پایین می‌آیند چه باید بكند؟ فرار كند یا بماند و از آنها عكس بگیرد؟ ترس از ناشناخته‌های وهم آور او را در خود می‌فشرد. ولی به هرطریق كه بود به خود دلداری می‌داد كه باید بماند و در همین فكرها بود كه دید لكه ابر با سرعت و به طور عمودی از بین دو تپه بالا آمد و روبه رویش میخكوب شد این بار به آسانی می‌توانست رنگهای لابلای لكه ابر را هم ببیند. آهسته گفت: «اشتباه نمی‌كنم من رنگهای متعدد آن را می‌بینم. مثل رنگین كمان است.» و یقین كرد كه آن لكه ابر سفید، همانی است كه در پی‌اش هست. باز شاطر دوربین را فشار داد و باز لكه ابر ناپدید شد.

وحشت آقای توابن بیشتر شد. یك نیرویی به او هشدار می‌داد كه باید از این منظره بگریزد. احساس كرد كه آنها او را تحت نظر دارند. دلهره در وجودش جان بیشتری گرفت و ترجیح داد كه لااقل در ویلایش باشد. این بود كه ژان را صدا كرد و با عجله خود را به داخل رساند. همسرش را صدا كرد: ژانت!... ژانت! كجایی! صدای همسرش از داخل حمام آمد.

گفت: زود بیا بیرون. می‌خواهم چیزی را برایت تعریف كنم.

ژانت گفت: ـ باز بشقاب پرنده دیدی؟

صدا در حمام پیچید.

آقای توابن آب دهانش را قورت داد و گفت: آره

ولی بعد از چند لحظه مكث گفت: زیاد مطمئن نیستم. یك لكه ابر بود در میان رنگهای مبهم. مثل رنگین كمان.

آقای توابن از پنجرهٔ باز داشت اطراف را نگاه می‌كرد. و مرتب با لنز دوربین ور می‌رفت. پسرش اصرار داشت كه دوربین را به او بدهد. همسرش از حمام بیرون آمد و گفت:

ـ یك فنجان قهوه برای من بریز.

آقای توابن گفت: مثل همیشه‌ها؟ بعد از حمام قهوه با شیر.

ژانت گفت: عالیه. داشت موهایش را با سشوار خشك می‌كرد. و با آهنگ شعری را برای پسرش ژان می‌خواند و ژان هم با مادرش همصدا شده بود.

آقای توابن قهوه را روی میز وسط هال گذاشت و با دوربینش بیرون را نگاه كرد و بدون اینكه برگردد گفت: ـ كنار فن‌كوئل ننشین. می‌دانی كه از مریضی بدم می‌آید. چه خودم چه شماها.

ناگهان فریاد زد: ـ ژانت! باز آمد.

این بار لكه ابر در فاصله بسیار نزدیك روبه روی پنجره میخكوب شده بود.

ژانت خود را به لب پنجره رساند و دوربین را از همسرش گرفت و بعد گفت:

ـ خدای من! رنگهایش را بوضوح می‌بینم.

آقای توابن در حالی كه از وحشت نفس نفس می‌زد گفت:

ـ من فكر می‌كنم آنها ما را تحت نظر دارند. آره همین طور است. این بار خیلی نزدیك شده‌اند. اصلاً دارند ما را می‌بینند. حتماً نور ضعیف دوربینم را هم دیده‌اند. شاید هم می‌خواهند بلایی سرما بیاورند. نكند می‌خواهند ما را با خود به فضا ببرند. خدای من! رحم كن. با وجودی كه دهها عكس از آنها گرفته‌ام ولی همیشه از آنها می‌ترسیدم.

ژانت خود را در پناه دیوار پنهان كرد و گفت:

ـ چرا این طور حرف می‌زنی! تو كه بار اوّلت نیست كه با آنها برخورد می‌كنی.

ژان خود را به مادرش چسباند و در حالی كه می‌لرزید گفت: ـ مامان من می‌ترسم.

آقای توابن بیشتر دستپاچه شد و زیر پنجره نشست. و گفت:

ـ هیچ وقت این قدر نزدیك نشده بودند. آنها به ما زل زده‌اند. گمان می‌كنم اینجا نباشیم بهتر باشد. آره بهتر است. هوا دارد تاریك می‌شود. اگر خطری ما را تهدید كند... باید یك كار كرد. باید فرار كنیم. باید پلیس مركز... آره. آره این خوب است. تلفن می‌زنم و موضوع را اطلاع می‌دهم. با عجله به طرف تلفن كه روی میز كوچكی كنار تلویزیون بود رفت. گوشی را برداشت. بلافاصله شمارهٔ پلیس مركز را گرفت. صدای خش‌خشی مزاحم صحبتها بود. آقای توابن فریاد می‌زد ولی از آن طرف صدای ضعیف گاهی می‌آمد و گاهی هم قطع می‌شد. آقای توابن كمك می‌خواست و آدرس ویلایش را هم گفت. اما قطع و وصل شدن تلفن او را ناامید كرد. و عاقبت هم به كلی قطع شد و هیچ صدایی از آن طرف نیامد. ترس تمام وجودش را گرفته بود. عرق روی پیشانی‌اش نشسته بود. در حالی كه می‌لرزید گفت: یقین دارم كه كار آنهاست. باید فرار كنیم. خدا كند صدای من به پلیس رسیده باشد. از جایش بلند شد. چند بار دور خود چرخید. نفس نفس می‌زد و مرتب تكرار می‌كرد:

ـ باید فرار كنیم. آنها آمده‌اند تا ما را ببرند. آره این حرفها شایعه نبود. آنها تا به حال چندین نفر را ربوده‌اند.

ژانت! دست بچه را رها نكن. خدای من! از شادی داشتم پرواز می‌كردم. چی‌شد؟

ژانت! چرا ایستاده‌ای می‌خواهی صبر

کنی تا از پنجره بیایند تو. زود باش.

در هال را باز کرد. اول خودش بیرون رفت. نگاهی به آسمان کرد. لکهٔ ابر همچنان بالای سرشان میخکوب مانده بود. هرسه پشت سرهم وارد حیاط شدند و به حالت دو خودشان را به پارکینگ رساندند و سوار ماشین شدند. آقای تواین استارت زد. اما حتی یك لامپ هم روشن نشد. او با وحشت فریاد زد: ـ ما را نابود می‌کنند. غافلگیر شدیم.

صدای فریاد کمك کمك ژانت در گریه ژان گم شد، آقای تواین از ماشین بیرون پرید. و فریاد زد: ـ باید خودمان را به خانه‌های پایین تپه برسانیم، عجله کنید.

هوا تقریباً تاریك شده بود. هرسه از حیاط ویلا خارج شدند. هنوز چند قدمی ندویده بودند که نور سفید خیره کننده‌ای بالای سرآنها نمایان شد. به طوری که هرسه مجبور شدند جلوی چشمهای خود را بگیرند. آقای تواین دست همسر و فرزندش را گرفت و بی‌اختیار به طرف ویلایش دوید و در را پشت سرش قفل کرد. کلید برق را زد. برقی در کار نبود. خود را به پنجره رساند آن را بست و جلویش ایستاد و به نور سفید خیره شد. شیئی آرام پایین آمد. کم‌کم از شدت نور کاسته شد و دو چراغ سبز و بنفش روشن شد. در این حالت می‌شد بشقاب پرنده را دید. حتی داخل آن را می‌شد از پنجره‌های کوچك وبیضی شکل دید. صدای آرامی از بشقاب پرنده آمد. در کشویی کوچکی بالا رفت و پلهٔ کوچکی پایین آمد. دو موجود کوچك از پله‌ها پایین آمدند. بشقاب پرنده خاموش شد.

موجودات کوچك که شباهتی به آدمهای کوتوله و لاغر داشتند آرام و با احتیاط قدم برمی‌داشتند. آنها به طرف در ورودی می‌آمدند. آقای تواین فریاد زد: ـ باید جلویشان را بگیرم.

تفنگم. ژانت! تفنگم. ژانت داد زد:

ـ توی لابراتوار است.

آقای تواین در تاریکی هال، خود را به لابراتوار رساند و کورمال کورمال تفنگش را آورد. ژانت داد زد: شلیك کن، دارند داخل خانه می‌شوند.

آقای تواین پنجره را باز کرد. نوری آبی از دو شاخك بالای سرآدمکها اطراف را بخوبی روشن می‌کرد صدای تفنگ همه‌جا را پرکرد و یکی از آدمکها نقش بر زمین شد و لحظه‌ای بعد دومی هم کنارش افتاد. آقای تواین فریاد زد: ـ هردویشان را زدم.

صدای برخورد گلوله‌ها با جسم سختی مثل آهن یا فولاد به نظر آقای تواین آمد. آن دو آدمك در برابر چشمان از حدقه در آمده‌اش از زمین بلند شدند. و خودشان را به در ورودی ویلا رساندند. از پشت شیشه در می‌شد تمام هیکلشان را دید. نوری قوی به در تابیده شد. و صدای شکستن قفل آمد. دو آدمك در لباسهای سفید و آهنی و ماسکی شیشه‌ای بر صورت، در هال نمایان شدند. در دست هرکدام دستگاهی شبیه کنترل تلویزیون بود.

آقای تواین تفنگ بدون گلوله را به طرفشان نشانه گرفته بود و به صورتشان زل زده بود. از پشت ماسك می‌شد دهان گشاد با لبهای باریك و بینی کوتاه با سوراخی بزرگ و پیشانی بلند که در وسط دو ابرو یك چشم درشت و آبی برق می‌زد را دید. یکی از آنها دهان باز کرد و بریده بریده گفت:

ـ سلاحتان بر ما کارگر نیست آقای تواین!

صدا گویی از پشت بلند گویی می‌آمد. آدمك دوم گفت: ـ ما سرجنگ با شما را نداریم. به همسرتان بگویید از ما نترسد.

آقای تواین با دهانی باز دور و برش را نگاه کرد. ژانت به همراه ژان زیرمیز خود را قایم کرده بودند و زیر نور آبی شاخك آدمکها بخوبی می‌شد آنها را دید. چانه‌هایشان می‌لرزید می‌خواست حرفی بزند ولی زبان در اختیارش نبود. بریده بریده گفت:

ـ ا... از... ما چه می‌خواهید.

آدمك اولی گفت: ـ شما ما را به دنبال خود کشیده‌اید. این مدت توجه خیلی‌ها را به طرف ما جلب کرده‌اید. آقای تواین گفت: ـ شما من را از کجا می‌شناسید؟

آدمك دوم گفت: از عکسهایتان. ما مدت زیادی است که شما را می‌شناسیم در واقع از وقتی که عکسبرداری از ما را شروع کردید. حدود ده دوازده دور چرخش مریخ ـ و بیست دور چرخش زمین.

به همسرتان بگویید. از ما نترسد. ما نیامده‌ایم تا آسیبی به شما برسانیم.

آقای تواین متعجب گفت: ـ پس چه می‌خواهید؟

آدمك گفت: عکسها را عکسهایی که از ما گرفتید. شما توجه خیلی‌ها را به طرف ما جلب کردید.

آقای تواین گفت: ـ می‌خواهید بگویید این همه راه را آمده‌اید تا عکسها را از من بگیرید؟ عکسهای من به چه درد شما می‌خورد؟ این یك امر خصوصی است.

آدمك دیگر گفت: ـ ما مأموریت داریم تمام عکسها را نابود کنیم. عکسها را بدهید تا زمین را ترك کنیم.

آدمك دیگر به طرف عکس بزرگ بشقاب پرنده‌ای که روی دیوار بالای تلویزیون نصب بود برگشت دستگاه خود را به طرفش گرفت. یکی از دگمه‌های آن را فشار داد. نور قرمز رنگی به عکس تابید و در چند لحظه تمام رنگهای عکس پشت شیشهٔ قاب عرق کرد و سرازیر شد و محو شد. بدون این که کمترین آسیبی به شیشه و یا کاغذ عکس وارد شود.

آقای تواین فریاد زد:

ـ چه کار دارید می‌کنید و تفنگ را بلند کرد که برسر آدمك بکوبد ولی نور سفید خیره‌کننده‌ای از دستگاه برآن تابیده شد و در چند لحظه صدای شکستن و دو نیم شدن تفنگ بلند شد.

آقای تواین خودش را به گوشه‌ای پرتاب کرد و با چشمانی از حدقه درآمده به آدمکها زُل زد.

ژانت فریاد زد: آنها ما را ذوب می‌کنند. مقاومت نکن.

ژان از وحشت می‌لرزید و گریه می‌کرد. آدمك گفت: ـ ما شما را می‌شناسیم. ولی سلاحهای شما برما کارگر نیست.

آدمک دیگر گفت:ـ ما دشمن شما نیستیم. ولی از شما غافل هم نیستم. مادامی که خطری احساس نکنیم با شما کاری نداریم. عکسها را بدهید تا زمین را ترک کنیم.

آقای تواین از جایش بلند شد و به حالت التماس گفت:

ـ ولی... ولی من برای همه آنها خون دل خورده‌ام. به جاهای زیادی سفر کرده‌ام با آدمهای زیادی تماس گرفته‌ام. بعضی... بعضی از آنها را به قیمت گزافی خریده‌ام. تازه، من فقط برای شناساندن شماها تلاش می‌کنم. فقط همین. بشر امروز با این عکسها واقعیت شماها را لمس می‌کند.

آدمک گفت:ـ می‌دانیم. ولی به هیچ وجه مایل نیستیم شما ما را بشناسید. شما قابل اعتماد نیستید. عکسهای شما اطلاعات زیادی به همنوعانتان می‌دهد. و این ما را نگران می‌کند.

آقای تواین گفت:ـ سردر نمی‌آورم. مگر از ما چه آزاری به شما رسیده؟

آدمک دیگر گفت:ـ آقای تواین! شما مطمئن هستید که تمام همنوعانتان از این عکسها فقط برای شناختن ما استفاده کنند؟ ما شما را می‌شناسیم و می‌دانیم چه هدفی دارید. در واقع مادامی که شما با دوربین به آسمان نگاه می‌کنید ما هم در دستگاههای خودمان متوجه شماییم. ما تاریخ کرهٔ زمین را می‌دانیم. شما در صدد تسخیر فضایید و ما از این موضوع خوشحال نیستیم.

آقای تواین به خود پیچید و آهسته گفت:ـ خدای من ببین چه طور مچاله دو آدمک مریخی شدم. کاش پلیس مرکز صدای من را شنیده باشد! می‌خواهند تلاش بیست ساله من را نابود کنند. آن همه سفارش... می‌توانند زندگیم را دگرگون کند. کاش از شهر بیرون نیامده بودم. درست سربزنگاه سررسیده‌اند. یکی از آدمکها دستگاه خود را جلویش گرفت و دگمه‌ای را فشار داد. صدای سوتی به طور مقطع بلند شد. آدمک به دنبال آن به راه افتاد. از راهرو کوچک گذشت و دم در لابراتوار ایستاد. آقای تواین خودش را به او رساند. آدمک در را باز کرد و داخل شد. عکسهای بشقابهای پرنده را برداشت و به داخل هال آورد. همه را کنار هم چید و نور قرمز را به یکی از آنها تاباند. آقای تواین خودش را به طرف آدمک پرتاب کرد. آدمک برگشت و دستگاه را به طرف او گرفت دگمه‌ای دیگر را فشار داد و نوری بنفش به طرف او پرتاب کرد. نور به دست آقای تواین برخورد کرد و فریادش به آسمان بلند شد. ژانت خود را به او رساند. روی دست آقای تواین تاولی نمایان شد. مدام فریاد می‌زد:ـ سوختم، سوختم.

آدمک دیگر گفت:ـ از نظر ما بسیاری از شماها همین طور هستید. با خودتان و با سایر موجودات ولی ما از شما قویتریم. اما سرجنگ نداریم. رفتار شما همیشه ما را نگران می‌کند. وقتی مریخ به نزدیکترین فاصلهٔ* خود با زمین می‌رسد همهٔ ما آمده‌ایم تا مبادا ردپایی از شما ببینیم. ما دنیای پاکی داریم اما شما ما را نگران می‌کنید.

در همین موقع صدای آژیر خطر چند اتومبیل از بیرون آمد. آقای تواین با شادی از جایش بلند شد و خود را به دم پنجره رساند. و فریاد زد:ـ خدا را شکر. بالاخره آمدند. پس صدای من را شنیده بودند. آن وقت برگشت و روبه آدمکها گفت:ـ کارتان تمام است. شما آدمها را ساده گرفته بودید. آن بیرون پراز پلیس است.

و یقیناً مثل من ضعیف نیستند. هاهاها. و برگشت و پنجره را باز کرد و فریاد زد:ـ بیایید... بیایید. دوتا آدمک مریخی زندگی من را به هم ریخته‌اند.

چند پلیس با نورافکن و بلندگو و با سلاحهای متعدد خودشان را به نزدیک پنجره رساندند. یکی از آنها پرسید:ـ حالتان خوب است آقای تواین! صدای تلفن شما خیلی ناجور بود. ما به کمک اهالی آن پایین توانستیم شما را پیدا کنیم.

آقای تواین گفت: آنها خانه من را به هم ریخته‌اند می‌خواهند عکسهای من را نابود کنند.

یکی از آدمکها مشغول نابود کردن عکسها شد. آدمک دیگر دستگاه خود را به طرف آقای تواین گرفت. و گفت:ـ شما هم مثل بقیه هستید. ما حتی می‌توانیم شما را با خودمان ببریم. مقاومت نکنید. آقای تواین گفت: آ... دیگر حرف زدن کافی است. بیرون پراز پلیس مسلح است. آدمک خندید و گفت: شما از جنگ لذت می‌برید ما می‌دانیم. چند نفر از پلیس‌ها خودشان را به داخل خانه رساندند، یکی از آنها از پشت بلندگوی بیرون گفت:

ـ مقاومت نکنید. خانه در محاصره است.

یکی از آدمکها گفت: ما نمی‌خواهیم به شما آسیبی برسانیم. بهتر است بیرون بروید. با اشاره یکی از پلیسها آقای تواین ژانت و پسرش را بیرون فرستاد. و خودش یک اسلحه از پلیس گرفت. در این موقع نور خیره‌کننده‌ای از دستگاه آدمک تابیده شد. پلیسها پا به فرار گذاشتند. از پنجره رگباری از گلوله به طرف آدمکها آمد.

دیگر کار نابود کردن عکسها تمام شده بود. آدمکها از میان رگبار گلوله به طرف بشقاب پرنده‌شان رفتند. نور بسیار قوی‌شان را به طرف پلیسها گرفته و بدین طریق درختچه‌های کاج به آتش کشیده و پلیسها هریک به طرفی پراکنده شده بودند. بشقاب پرنده روشن و در چند لحظه از نظرها ناپدید شد. آقای تواین درحالی که به شعله‌های آتش خیره شده بود تکرار می‌کرد.

ـ همه چیز تمام شد... همه چیز تمام شد.

محمد رضا محمدی

پاورقیها:

* هرسال مریخ حدود ۷۰۰ روز طول می‌کشد.
* فاصله زمین با مریخ از ۷۵ میلیون کیلومتر تا ۳۹۰ میلیون کیلومتر متغیر است.

● زندانی

■ مصطفی محمود

ترجمه: حسین سیدی

بیمار جدیدی را که از زندان آورده بودند، و در اتاق شماره پنج بیمارستان را به رویش بسته بودند، از شدت گرما طعم خواب را نچشیده بود. ساعتها گذشت و او همچنان با چشمانش اتاق را گز می‌کرد و به پنجره‌ای با میله‌های آهنین چشم دوخته بود. فرقی بین سلولی که در آن زندانی بود با این اتاق بیمارستان نمی‌دید.

چه بسا تختخواب، کمد کنار تختخواب، پزشکی که می‌آمد و پرستاری که آمپول را به او تزریق می‌کرد و... در مجموع پنجره‌های اضافی اتاق را تشکیل می‌دادند که او از طریق آنها می‌توانست به بیرون نگاه کند، اما در هرحال بیمارستان هم زندان بود، زندانی جداگانه.

به شکاف دیوار نگاه کرد که نور باریکی مثل دم مارمولك از آن به درون اتاق می‌تابید. برگشت و نگاهش را به میله‌های آهنی پنجره دوخت. نور خیره کننده خورشید ازپنجره به درون می‌تابید و گرمایش چون خیمه‌ای از آتش، روی بیمارستان افتاده بود. بیماران دیگر مثل تکه گوشتهای پخته‌ای بدون هیچ حرکتی روی تختها افتاده بودند. تنها او بود که در بسترش می‌غلطید.

ایستاد و از اتاق بیرون آمد. از سالن طولانی گذشت و به در آن رسید. از در که نگاه کرد خیمه افسر نگهبان را دید و گروهبانی را که به عنوان دیده‌بان مثل زنبوری در صحرا اطراف ساختمان بیمارستان گشت می‌زد. دیده‌بان تفنگش را روی دوشش انداخته بود. صبر کرد تا گروهبان به او نزدیك شد، آنگاه با صدایی آمیخته به‌ترس گفت: «گروهبان عطیه،یك سیگار بده.»

- «ممنوعه»

- قبول،آقای گروهبان می‌خواهم حرف بزنم»

- «ممنوعه»

- «باشه، اجازه بده یك خورده جلوی در بنشینم. دارم اینجا خفه می‌شوم.»

- «ممنوعه آقا»

- «گروهبان فکر می‌کنی فرار می‌کنم؟ شکمم را جراحی کرده‌اند، پهلویم شکافته است»

- «به من این طور دستور داده‌اند»

چهره گروهبان مثل سنگ بود و از «دستورات» صحبت می‌کرد. رنج از خطوط چهره‌اش آشکار بود و چشمانش مثل اخگری می‌درخشیدند.

گروهبان بیمار بود. تلوتلو خوران رفت تا به گشت خودش ادامه بدهد. زندانی در حالی که ایستاده بود، شبح بلند و رنجور گروهبان را نگاه می‌کرد. گروهبان سرپیچ که رسید ناپدید شد و زندانی به گرمایی فکر کرد که مثل تازیانه برپشت گروهبان فرود می‌آمد.

* * *

مدتی طولانی سرجای خودش ایستاد. نفهمید چه مدت زمانی گذشت. یك ساعت یا بیشتر. با صدای پاهایی که نزدیك می‌شدند به خودش آمد. شبح دو نفر را دید که برانکاری را با خودشان حمل می‌کردند. وقتی نزدیك شدند، زندانی توانست کسی را که روی آن خوابیده بود بشناسد. گروهبان «عطیه» بود که با ضربه خورشید از پای درآمده بود.

* * *

غروب زندانی بار دیگر از اتاقش بیرون آمد تا جلوی در بایستد. چشم انداز همان چشم انداز قبل از ظهر بود. هیچ چیز کم نداشت مگر گروهبان «عطیه» که مرده و خورشیدی که غروب کرده و به جایش چادری سیاه صحرا را پوشانده بود.

دیده‌بان جدید گروهبان «عوضین» بود. تفنگش را روی دوشش انداخته بود و با نگاهش رملستان را گز می‌کرد.

زندانی لحظه‌ای با خودش فکر کرد. بعد با صدایی آمیخته با ترس فریاد زد:

- «گروهبان عوضین یك سیگار بده»

- «ممنوعه»

- «قبول، می‌خواهم کمی صحبت کنم.»

- «ممنوعه»

- «باشد، اجازه بده یك خورده جلوی در بنشینم. دارم اینجا خفه می‌شوم.»

- «ممنوعه آقا»

- «گروهبان فکر می‌کنی می‌خواهم فرار کنم؟ بیا نزدیك...»

- «به من مربوط نیست، دستور اینه...»

در یك لحظه زندانی احساس کرد همه چیز را برعکس می‌بیند از خودش سؤالاتی کرد. زندانی این دستورات کیست؟ و قربانیان آن کدامند؟ اوست یا گروهبان؟ عطیه که مرد اما او زنده است و تمامی ریه‌اش را از اکسیژن پرمی‌کند. در حالی که از پشت میله‌ها نگاه‌می‌کرد تصورکرد که او آزاد و رها در اتاقش نشسته، و به گروهبانی نگاه می‌کند که در بیابان زندانی است و هیچ‌کس نمی‌داند که چه زمانی آفتاب کویر، او را می‌کشد.

■ جواد محبت- باختران

● فصلی از شعر بلند یادها

حس می‌کنید؟
نبض نسیم است
می‌زند
حس می‌کنید؟
قلب زمین است
می‌تپد...
تعبیر خواب سبز درختان چیست؟
چشم انتظار مقدم مهمانید؟
آغوش وا کنید
بهار آمد.
با رنگ و بوی پونه و ریحان
با قاصدان شادی و آزادی
این هدیهٔ بزرگ خدایی
تا سالهای سال
براهل
■■■
یادت بخیر گمشدهٔ من
این روزهای سرخ نه چندان دور
با جلوهٔ شهامت هرکودک
هرپیر، هرجوان
آن روز آفتابی تندرزا را
شکلی دوباره داد.
روزی که
کودکانه
هراسان
از دهشت غریب خیابانها
راهی به سوی کوچه
گشودیم
تا در پناه هشتی همسایه
ساعتی
رگبار بی امان مسلسل را
آسوده بشنویم.
ما کودکان دورهٔ شك بودیم
اینان:
جوانه‌زایی باور...
دیدی چگونه چرخ زمان
گشت و گشت و گشت-
تا بیست و پنج سال پس از آن
ما را به متن حادثه آورد؟
■■■
باری حضور خلق، در آن موجوار مرگ
آیینهٔ مشیّت حق بود
با جرأتی به رنگ شهادت
با نفرتی عمیقتر از ریشهٔ حیات
با آرمان عزت و دینداری
دیدیم راه عشق چه خونین است...
■■■
باری عزیز
روی سخن با تو است
هرچند حرف ما به درازا کشیده شد
در دوست داشتن
این دفتر
برگی زجنگلی است
گردی زبیکران بیابان
■■■
بگذار با تمامی جان
آرزو کنیم
پیوند پاکجانی و آزادی
در اهتزاز پرچم ایمان
فصل طلوع خالص انسان باشد
فصل شکوهمندی وجدان
فصل بلوغ باور
ایران.

■ محمد بهرامی اصل- تبریز

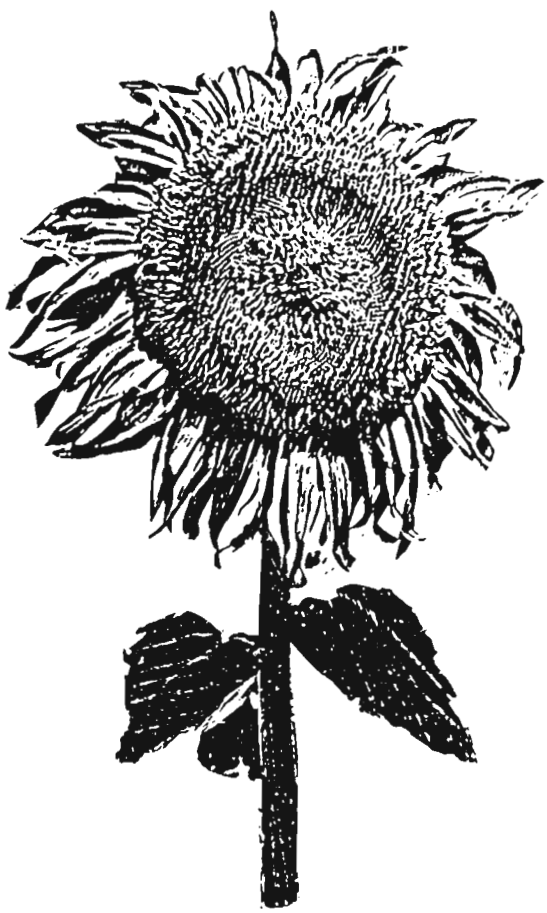
● نمازهای گمشده

با چشمانی اشکبار
و دلی شکسته
سوار بربال خورشید
از تشییع نمازهای گمشده‌ام
برمی‌گردم

■ جلال محمدی- تبریز

● شمشیر آفتاب

وقت است تا دوباره به صحرا علم زنیم
زنجیرها شکسته و عالم به هم زنیم
با شهر نیست طاقت شور جنون ما
برخیز تا دوباره به صحرا علم زنیم
دیگر گداخت سینهٔ ما زآتش سکوت
باید چو کوه لب بگشاییم و دم زنیم
شمشیر آفتاب برآریم از نیام
چون آذرخش شعله به شبهای غم زنیم
بربرگ برگ دفتر ظلمت شهاب وار
با کلك نور قصهٔ خود را رقم زنیم
دیگر نمی‌توان سخن از زلف یار گفت
باید به وصف حادثه سازان قلم زنیم
ای دیو ظلم، شیشهٔ عمرت شکستنی است
آن را به دست خویش به سنگ عدم زنیم.



■ حسین ابراهیمی ـ بم

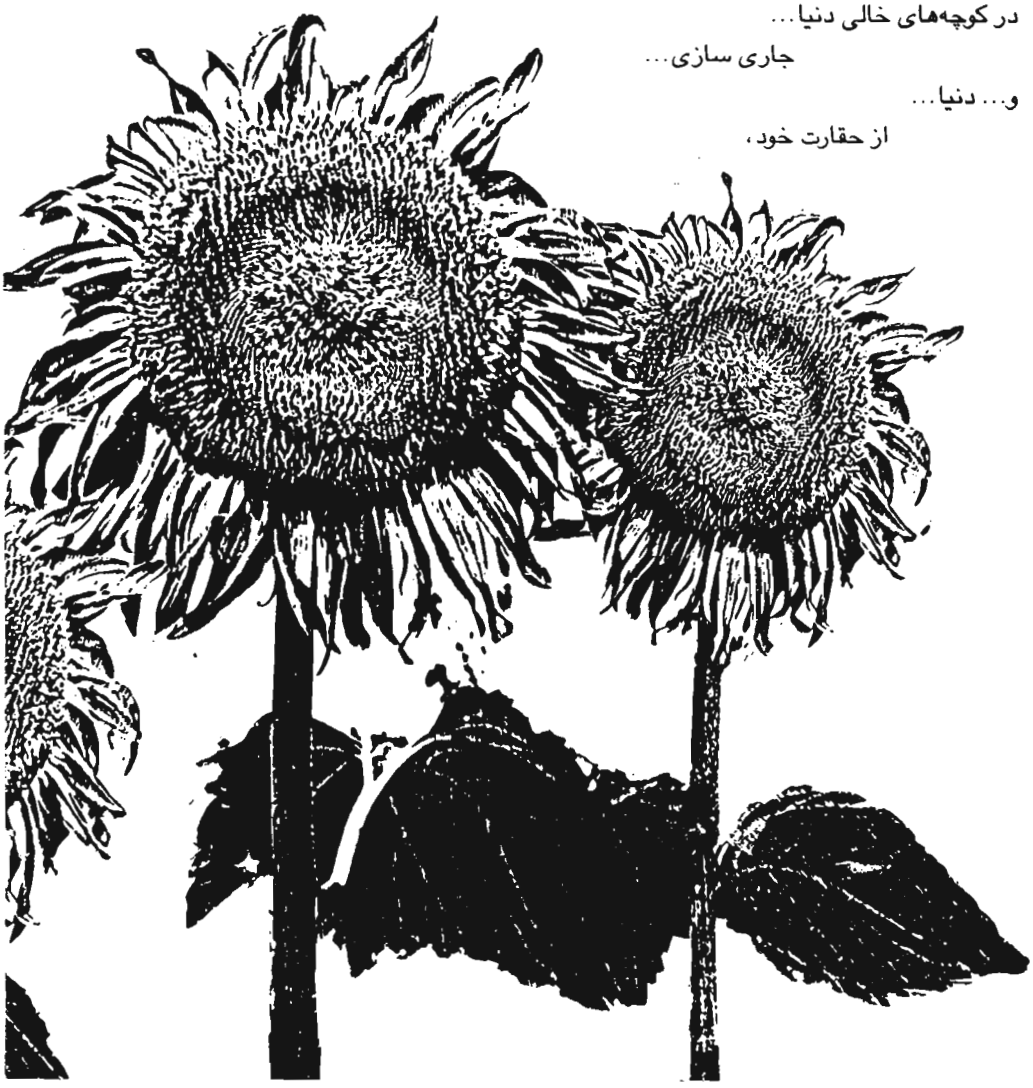
● آیین پروانه

کسانی که پاک و صمیمانه‌اند
هوادار آیین پروانه‌اند
صفا با دل پاک من می‌کنند
تغزل در ادراک من می‌کنند
به جان شقایق که درد آشناست
دل من دهستانی و بی‌ریاست
شقایق گل خاطرات من است
غمش در تمامی ذات من است
شقایق خدا را صدا می‌کند
به پاکیزگی اقتدا می‌کند
شقایق گل بیقرار من است
فدایش بگردم که یار من است
به این بیقراری دل من خوش است
از این غمگساری دل من خوش است
خوشا دل سپردن به آواز آب
خوشا سوختن در تب عشق ناب
خوشا آشنای غریبان شدن
شهید وفای حبیبان شدن
دلم داغدار نگاه تو شد
چه خوش عاشق روی ماه تو شد
به روی لبم جز کلام تو نیست
بگو مهربانتر ز چشم تو کیست؟
دریغ از غم تلخ و دیرینه‌ام
به جان تو سوزان شده سینه‌ام
ندارم ز مهر تو پای گریز
تویی همدل جان من ای عزیز

■ مهدی رستگار ـ اهواز

● موعود...

موعود!
ای غایب همیشه حاضر!
در دستهای مهربان و بلورینت
خورشید...
جاودانه، جای دارد...
گلهای بی‌خزان محبت
در باغهای کوچک دنیا...
روزی...
شکفته خواهد شد...
آن روز...
آن روز که...
از قرنهای دور...
و، از ورای حجاب
پنجره‌ای به سوی بهار
گشوده خواهد شد...
تو... می‌آیی
تا عطر گرم عطوفت را...
در کوچه‌های خالی دنیا...
جاری سازی...
و... دنیا...
از حقارت خود،
شرماگین...
به ندبه بنشیند...
موعود!
آن روز...
عشق را، دوباره معنا خواهی کرد...
و... «عدل» را...
با چشمهای بسته
در سفره‌های خالی مظلومان...
جای خواهی داد.
من آه!
من از حقارت دنیا...
دلتنگم...
می‌دانم...
آن روز...
دنیا...
چه وسعتی خواهد یافت...
و... عاطفه...
چه حجم و گستره‌ای را...
معنا خواهد کرد...
می‌آیی...
می‌آیی...
و سفره‌های خالی مظلومان را...



با نان نور و عاطفه و عشق
در وسعتی به قدر بهار...
سرشار از طراوت استغنا...
خواهی ساخت!

موعود!
دیرگاهی است
تک تک ستاره‌های عالم را...
با چشمهای بسته، می‌شمارم...
آنجا...
ستاره‌ای است...
اندازهٔ تمامی عالم
که خورشید را...
سخاوتی دوباره خواهد داد.

و...
نور را... گلهای نور را
به تساوی...
تقسیم خواهد کرد...

موعود!
آیا حضور عشق را...
به تماشا بنشینم
یا... انتظار؟

من،
دستهای زخمی خود را
با زمزم عطوفت تو...
خواهم شست...

چشمی به راه دارم...
چشمی، برآسمان...

■ **ظاهر سارایی- ایلام**

● سحر و شبنم

زکوچه‌های همیشه روشن، چرا دل من گذر نکردی
چوسینـــه سرخـــان به شوق دریـــا، از این صحاری سفر نکردی
دلا وجـودت فســرده از غم، کشیده برخود نقاب ماتم
در این سحرگه چرا چوشبنم، حدیث هجرت زبر نکردی
سرشك دردی زدیده بفشان، خدنگ آهی به سینه بنشان
دلا مگر تو در این بیابان، به نعش لاله نظر نکردی
به پای شعری چه شب که ماندی، ستاره‌ها راز دیده راندی
ولی دریغـــا که شام تاری، به شوق عشقی سحر نکردی
سحر دمید و سپیده سرزد، صلای خیزش به بام و در زد
اگرچه ای دل زبستر خود خیال خفتن به در نکردی

■ **مختار عباسی- بندر دیر**

● پیامبر گل

از کوچهٔ ما عبور می‌کرد
انگار که نفخ صور می‌کرد
با هیأتی از شکوفهٔ «ناز»
از کوچه ما عبور می‌کرد
غمنامهٔ برگریز جان را
چون باد سحر مرور می‌کرد
با تابش او هزار مهتاب
در خاطر شب خطور می‌کرد
در چلهٔ تلخ هرزمستان
پیغمبر گل، ظهور می‌کرد
می‌رفت و مسیر روشنی را
ترسیم به سمت نور می‌کرد

■ **ایرج قنبری- تنکابن**

● خنده‌های تلخ

روزهای کار
روزهای انتظار
چشمهای ناگزیر
گامهای بی‌گذار.

*

بوی فقر
بوی غربت غریب.
بوی خنده‌های تلخ
بوی دشمنی
فریب

*

دستهای پینه بسته
در مخافت گرسنگی
و تلاش بی‌زمان
برای نان

*

روحهای منجمد
دردهای ریشه‌دار
در خزان کار
شرم
شرم مرد
در شب ضیافت گرسنگی

*

مرز
مرز
مرز
مرزهای هرز
رود
رود
رود
رودهای بی‌سرود
زیستن
شبانه زیستن
در قلمروی که عشق
خاطره است
و بهار در مخاطره است

● کتابهای تازه

■ انتشارات سروش

* **تئاتر تجربی (از استانیسلاوسکی تا بیتربروک)**
نوشته: جیمز روز- اونز
ترجمه: مصطفی اسلامیه
تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه
صفحه: ۳۰۰
چاپ اول: ۱۳۶۹
قیمت: ۱۰۰۰ ریال

* **تهران در تصویر**
پژوهش: یحیی ذکاء- محمدحسن سمسار
تیراژ: ۶۰۰۰ نسخه
صفحه: ۴۵۶
چاپ اول: ۱۳۶۹
قیمت: ۸۰۰۰ ریال

کمال هنر
تالیف: احمد سهیلی خوانساری
تیراژ: ۱۳۰۰۰ نسخه
صفحه: ۳۶۶
چاپ اول: ۱۳۶۸
قیمت: ۹۰۰ تومان

■ «نشر افق»:

* **باورم کن سلیمان**
نویسنده: مصطفی جمشیدی
تیراژ: ۱۱۰۰ نسخه
صفحه: ۸۰
چاپ اول: بهار ۱۳۶۹
قیمت: ۳۰۰ ریال

■ انتشارات نمایش

* **کیسه بوکس**
نوشته: علی مؤذنی
تیراژ: ۲۰۰۰ جلد
صفحه: ۱۱۰
چاپ اول: ۱۳۶۹
قیمت: ۳۵۰ ریال

■ «مرکز نشر ارغنون»:

* **نبشته برآب...**
نوشته: آر.پی هوت
مترجم: محمد اشرفی
تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه
صفحه: ۱۴۶
چاپ اول: بهار ۱۳۷۰
قیمت: ۸۸۰ ریال

■ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی

* **بُهت نگاه**
مجموعه شعر: عباس براتی‌پور
تیراژ: ۶۶۰۰ نسخه
صفحه: ۲۰۷
چاپ اول: ۱۳۶۹
قیمت: ۶۲۰ ریال

■ چاپ و نشر بنیاد

* **طنزسرایان ایران از مشروطه تا انقلاب(۱)**
به کوشش: مرتضی فرجیان- محمدباقر نجف‌زاده- بارفروش
تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه
صفحه: ۴۰۴
چاپ اول: ۱۳۷۰
قیمت: ۱۹۰۰ ریال

● معرفی کتاب

بالهای کاغذی

■ مصطفی شکیباخو

این کتاب، شامل پنج استان کوتاه به نامهای «در انتهای شب»، «زورق»، «زن به زن»، «بالهای کاغذی» و «کار جدید پدربزرگ» است. نیرومندی، استحکام و ویژگی برجستهٔ این مجموعه، مرهون نثر موجز و سوژه‌های متنوع داستانی آن است. «نشر افق» و «انتشارات قدیانی» این کتاب را در هفتاد و نه صفحه منتشر کرده است.

سفر به گُمسك

■ نویسندگان آلمانی

این کتاب، شامل نه داستان کوتاه از نویسندگان آلمانی است. به گفته مترجم، در انتخاب این داستانها، صرفاً مضمون قصه‌ها و نه شهرت نویسندگان آنها مورد نظر بوده است. داستانهای این مجموعه عبارتند از: «سفر به گُمسك» اثر: فریتس اورتمان، «برنده» اثر: هربرت مالخا، «محبوب از قلم افتاده» اثر: هاینریش بل، «کارخانه» اثر: پاول ارنست، «نگاه تحقیر آمیز» اثر: کورت کوزنبرگ، «یك تئاتر جهانی» اثر: والترتومان، «قطارها در مه» اثر: گونتر آیش، «دایرهٔ گچی اکسبورگی» اثر: برتولت برشت، «سانحهٔ قطار» اثر: توماس مان.

ازویژگیهای این کتاب، مطالب کوتاهی است که در آغاز هر داستان، به عنوان معرفی نویسنده و داستان برگزیدهٔ او آمده است. این کتاب، به وسیلهٔ «ماریاناصر» ترجمه شده است و «سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی» و «نشر قرن» آن را در ۱۵۸ صفحه منتشر کرده است.

● توضیح و تصحیح

از آنجا که اشتباهاتی در شمارهٔ «یازده» از دورهٔ دوم، مقالهٔ «معماری(۱) و شماره‌های «یك» و «دو» از دورهٔ سوم، مقاله «معماری(۲)» روی داده است، با عرض پوزش، آنها را برای اصلاح، به شرح زیر به اطلاع خوانندگان محترم رسانیده می‌شود.

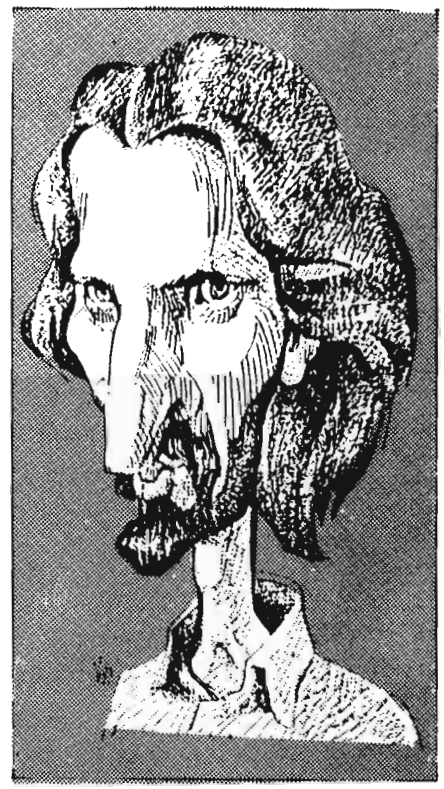
* شماره یازده، دورهٔ دوم، معماری(۱):

صفحه	ستون	سطر	غلط	درست
۴۲	دوم	۸	بسته‌به‌یکی است	بسته‌به‌آن یکی است
۴۳	اول	۲	قصه‌اصلی	قصد اصلی
۴۶	اول	۱۲ از آخر	رویارویی ترین	رؤیایی‌ترین
۴۶	اول	۱۴ازآخر	ازآن‌بیان‌کنید	ازآن‌میان‌انتخاب‌کنید

* شمارهٔ «یك و دو» دورهٔ سوم، معماری(۲):

صفحه	ستون	سطر	غلط	درست
۴۸	سوم	۵	می‌دانستم	می‌دانستیم
۴۸	سوم	۱۳	دیگرطرف انسان	دیگریك‌طرف انسان
۵۰	دوم	۲۳	تقدیراندیشه	تقریراندیشه
۵۰	سوم	۷ از آخر	تعداد محدودی	تعداد معدودی
۵۱	اول	۲۱	به‌هم میزد	برهم می‌زد
۵۱	سوم	۷	انس نوعی	این نوعی
۵۱	سوم	۱۰	قد پای	اندازه‌های
۵۱	سوم	۱۵ از آخر	پیچ اصلی	هیچ اصلی
۵۱	سوم	۱۰ ز آخر	دخالت غیره	دخالت غیر
۵۲	سوم	۷	کوچك یا پائل	کوچك یك پائل
۵۲	سوم	۹	فضای	فضاهای
۵۲	سوم	۱۱ از آخر	ودر هرزمان	ـ هرزمان

۵۳ـ عبارت اول، مربوط به عکس دست چپ و عبارت دوم، مربوط به عکس بالا می‌باشد.

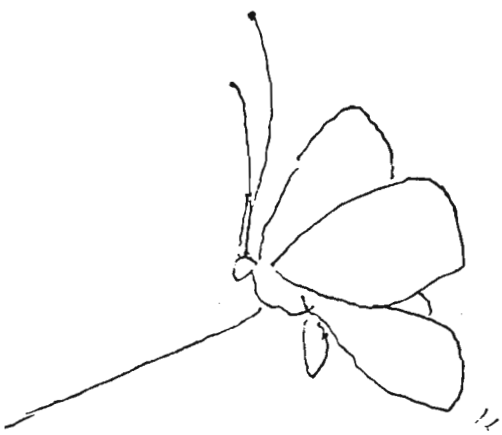


● اصغر کفشچیان‌مقدم

ـ متولد ۱۳۴۲، مشهد
ـ فارغ التحصیل رشته نقاشی از دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران
ـ وی هم اکنون دورهٔ فوق لیسانس را در یکی از دانشگاههای فرانسه دنبال می‌کند.

● **تجربیات:**
ـ ۷ سال سابقه کار در زمینه نقاشی و نقاشی دیواری
ـ ۶ سال سابقه کار در زمینه کاریکاتور

● **نمایشگاهها:**
۱ـ نمایشگاه گروهی کاریکاتور، تهران. تالار مولوی سال ۶۷. آبان
۲ـ نمایشگاه گروهی کاریکاتور، کوپسر، مشهد، دانشگاه فردوسی، سال ۶۷. اسفند
۳. نمایشگاه گروهی هویت، تهران، تالار مولوی، سال ۶۸ آبان
۴. نمایشگاه گروهی کاسنی، تهران، خانه سوره، سال ۶۸ اسفند
۵. نمایشگاه گروهی کاسنی، اصفهان، نمایشگاه شهرداری، سال ۶۹ اردیبهشت
۶ـ نمایشگاه گروهی هنرمندان طنز ترسیمی، تهران، خانه سوره، سال ۶۹، آبان

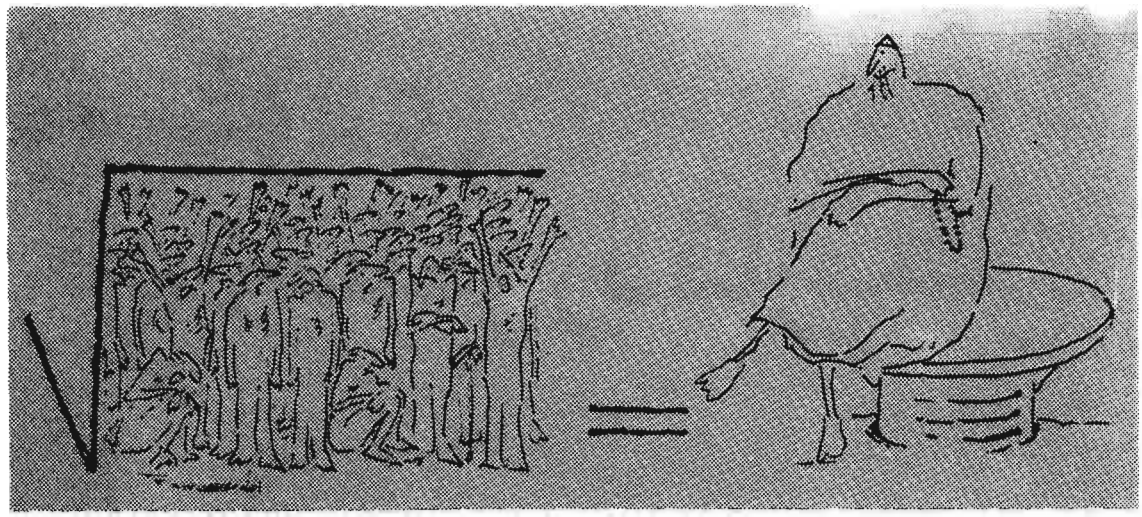


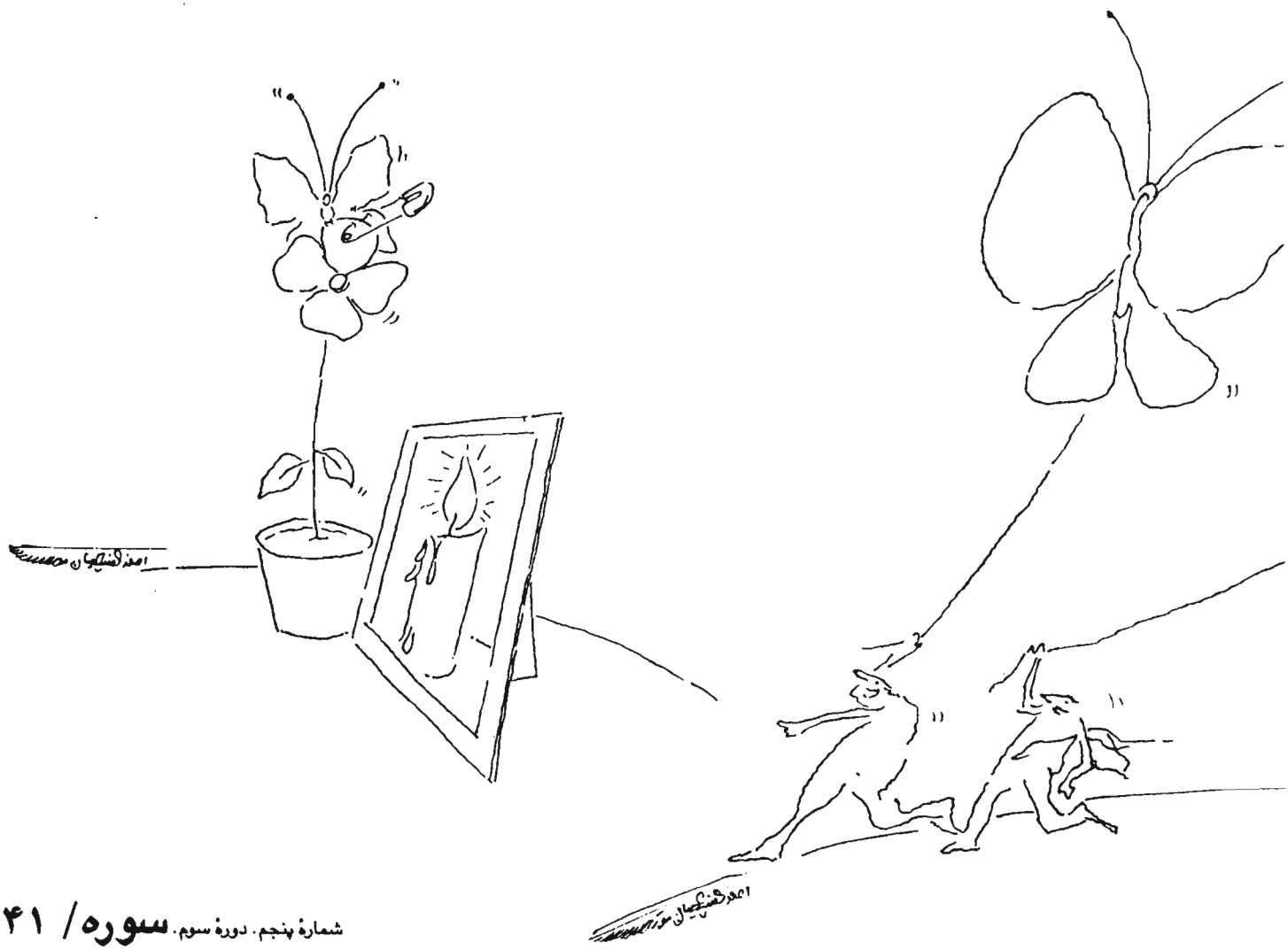
جستجوهای ساده و طنزآمیز «مقدم» را می‌توان در نگاه تیز و گزنده او دید. برای او تصویر کردن باطن‌ها و نیت‌ها در قالبی از خطهای ساده و روان از اهمیتی خاص برخوردار است. دراین تصویرسازی با آدمهایی روبرو می‌شویم که در تزویر و تکبر، ریا و تملق، خودخواهی و شهوت غرق‌اند و از نظرها ناپیدا. و بالاخره در اینجاست که مقدم نقش بازی می‌کند و نقاب از چهره‌ها برمی‌دارد.

پرویز اقبالی

الهی اگر کاسنی تلخ است از بوستان است و اگر عبدالله مجرم است از دوستان است.

خواجه عبدالله انصاری





■ مسعود. ا. تهرانی

● گفت‌وشنودی با معماری، دستاورد تاریخی

به‌سعی خودنتوان بُرد پی به‌عالم مقصود
خیال باشد کاین کار بی‌حواله برآید
«حافظ»

کوشش معماران مدرن در روایت نوعی معنویت که معماری بایستی حاوی آن باشد (یا «رضایت روحی انسان» بنابر گفته «گروپیوس»)، معماری مدرن را از انقطاع دیالوگ تاریخی معماری با انسان در آن مقطع تاریخی نجات می‌دهد، از سوی دیگر این دیالوگی متفاوت است، دیالوگی با جسم انسان که تنها، روح شاهد آن است، دیالوگی است با جنبه ابزاری وجود انسان که تنها، روح آن را می‌شنود، دیالوگی است که بخشهای تفکیک‌ناپذیر وجود را از هم تفکیک کرده و به تشریح آن می‌پردازد، و به‌گفته لوکوربوزیه «سمفونی دردآوری است»، جسم از هماهنگی با روح می‌گریزد و روح را با بحران یک حوالت تاریخی روبرو می‌سازد.

به نظر می‌آید که جامعه مست از حرکت و سرعت است و بدون اینکه خود متوجه باشد همانند هواپیمائی که در میان مهی غلیظ سرگردان شده باشد، بدور خویش میچرخد، عاقبت یک چنین مستیی جز فاجعه نیست، همانطور که هواپیمای سرگردان نیز سرانجام سقوط خواهد کرد.

«چگونه به مسئله شهرسازی بیندیشیم»
لوکوربوزیه ۱۹۴۳

هماهنگی روح و جسم، قبل از این، همه زندگی او را شکل می‌داد، فکر و دست انسان با ابزارهائی آشنا بود که از این هماهنگی شکل گرفته بودند، صنعت هنوز در دست‌های صنعتگر بود، و صنعتگر انسانی بود که روح و جسم او هماهنگ باروح و جسم کل جامعه حرکت می‌کرد، اما ناگهان:

«سرعتهای مکانیکی راه را برصنایع گشودند و صنایع نیز با سرعت تمام و بدون هیچگونه ملاحظه‌ای در شهرهای موجود مستقر شدند... شهرهای صنعتی که متمرکز و بطریق شعاعی رشد کرده بودند به ورشکستگی دچار شدند.

این شهرها ساکنان خود را هرروزه، با رفت و آمد سرسام آور وسایط نقلیه مکانیکی آزار می‌دهند، همچنین اختلاط مناطق کار و سکونت، یعنی تأسیسات صنعتی محله‌های اجاره‌ای، کارخانجات و محلات اطراف شهر که هرروز وسیعتر و دورتر می‌شوند موجب ناراحتی ساکنین آن است. این مناطق بطور خفقان آوری به صورت حلقه‌های پی‌درپی، زنجیروار و همانند اجزاء یک ماشین بهم متصلند، جمعیت افزایش‌یافته است:

۴/۵ میلیون نفر در پاریس، ۱۱ میلیون در لندن، ۸ تا ۱۰ میلیون در نیویورک شبکه‌های حمل و نقل عمومی از قبیل مترو شهری، اتوبوس، راه‌آهن محلی و خیابانها همگی مرتباً نوسازی می‌شوند، تا آمد و رفت روزمره توده‌های مردم به مراکز شهر تأمین گردد. همه چیز هرروز اصلاح می‌شود. تنظیم می‌گردد و بهبود می‌یابد، ولی تمام اینها بضرر انسان و موجب نارضائی اوست، ۲۴ ساعت شبانه‌روز خورشیدی این انسان هیچگونه شیرینی و لذتی ندارد، زندگی‌اش مصنوعی است و عاری از ثبات، شرایط طبیعی از بین‌رفته، شهر جدید صنعتی (متمرکز و شعاعی) سرطانی است در حال رشد.»

«چگونه به مسئله شهرسازی بیندیشیم»
لوکوربوزیه ۱۹۴۳

رشد صنعتی، رشد بخشهای مختلف جسمی انسان بود، وسائط نقلیه سریع در ادامه رشد حرکت پاهای او بودند که سریعتر می‌رفتند وسائل مکانیکی و کارخانجات ادامه رشد حرکت دستهای او بودند که سریعتر کار می‌کردند (و حتی بدون آنکه

انسان(۳)

احتیاج به تفکر همراه با کار داشته باشند) اینها باعث شده بودند که زندگی او مختل شود، تراکم جمعیت باعث تداخل روشهای زندگی، تداخل فضاهای کار و استراحت شده و مکانهای سکونت او از وضعیت ثبات دائم که مفهوم خانه بود خارج و به حالت موقت، بدون دلبستگی و بصورت اجاره‌ای درآمده بود. این رشد بیرونی و ابزاری انسان، در حالیکه روح و درون او از همآهنگی با این حرکت سریع (بسوی ناکجاآباد) بازمانده بود، عامل اصلی بحران بود. هنرمندان زمان که مانند همیشه با نگریستن از درون تونل تاریخ، نگران سرنوشت بشر بودند (حتی اگر خود ناخودآگاه این روش در نگریستن را انکار کرده باشند). هیجان‌زده و چاره‌جو به نبرد برخاستند:

«... بین دو گروه از مدعیان، از یکطرف مهندسین و از طرف دیگر آنها که خود را معمار می‌دانند. جدال درگیر است. هنر ساختمان به نظر افکار عمومی و طبقه حاکمه، یك مسئله درهم و برهم یك لانه اقعی و یا یك گره کور است. این گره تنها به وسیله یك سلاح بُرّان بریده می‌شود. سلاحی که بمنزله یك ارتش است و هرگونه بحثی را قطع می‌کند نام این سلاح «سازنده» است. این اسم که در واقع بیان‌کننده یك برنامه است. شروع به جذب، جمع‌آوری، تنظیم و تولید می‌کند و بدنبال آن، وحدت و تداوم در همه امور غالب می‌شود و هرگونه تضادی ناپدید می‌گردد. سازنده در همه جا هست، در کارخانه یا روی چوب‌بست‌های معابد، او آدمی است که استدلال می‌کند و همانند یك شاعر خلاقیت دارد، اکنون هرچیزی در جای خود قرار دارد و برحسب نظام و سلسله مراتب مربوط به خود مرتب شده است.»

«چگونه به مسئله شهرسازی بیندیشیم»
لوکور بوزیه ۱۹۴۳

در عین حال که ذهنیت بشر در قالب تکنولوژی، آگاهانه در جهت نافرمانی از مسیر بازگشت به اصل خویش می‌تازد. در ناخودآگاه او، برای مهار کردن آن، کوشش در بیان فرم به روایت‌های گوناگون صورت می‌گیرد. و بگفته «لوئی کان» گشودن درهای گنجینهٔ «فرم» تحقق می‌یابد.

تکنولوژی از پیش اعلام می‌دارد که پیروزی با اوست، در زمینه اقتصاد، ساختمان، تکنیك کار و جوابگوئی به بحران اجتماعی و سیاسی که در مجموع باعث ارزانتر شدن و سریعتر انجام یافتن در تعداد بی‌شمار است.

در اینجا، جواب بحران در نظر همه هنرمندان مبارز هماهنگ کردن «درون» با این «بیرون» پرتلاطم است. (حتی اگر خود، ناخودآگاه این روش در هماهنگی را بالعکس: ماده اولیه کار قرار دادن دیدگاه تکنیك برای دیدگاه معنوی انسان قلمداد کرده باشند).

در این دوره حساس، جستجوی دیالوگ بین «درون» و «بیرون» همانند یك وظیفه، هنرمندان فوق را برآن داشت که براساس شناخت، توانایی و تمایل خود و در رابطه با زمینه فلسفی پنهان قرن، فرمها و فضاهائی بیافرینند که حامل دیالوگ معماری با انسان باشد. کشف و درك حرکت فکری و بیان فلسفی و عملی موضوع از سوی ایشان ما را به ریشه‌های ادراکی آنها از خاصیت زمان هدایت می‌کند. این بررسی در زمینه درك، فکر، بیان و عملکرد هنرمندان مبارز آن زمان و بعبارتی همزبانی با ایشان، ادراك ایشان را از یك حوالت تاریخی در مقطع زمانی مزبور برما مکشوف می‌دارد.

چنانچه «میزوان درروُ» در « Mies Van Der Rohe's Credo » در بیان افکار خود می‌گوید: «چیزیکه من انجام دادم در واقع از نظر فردی و شخصی مهم نبوده است، من فقط چیزی را انجام دادم که زمان و حضور من به من داده بودند، من درست چیزی را بیان کردم که می‌بایست بیان می‌شد.»

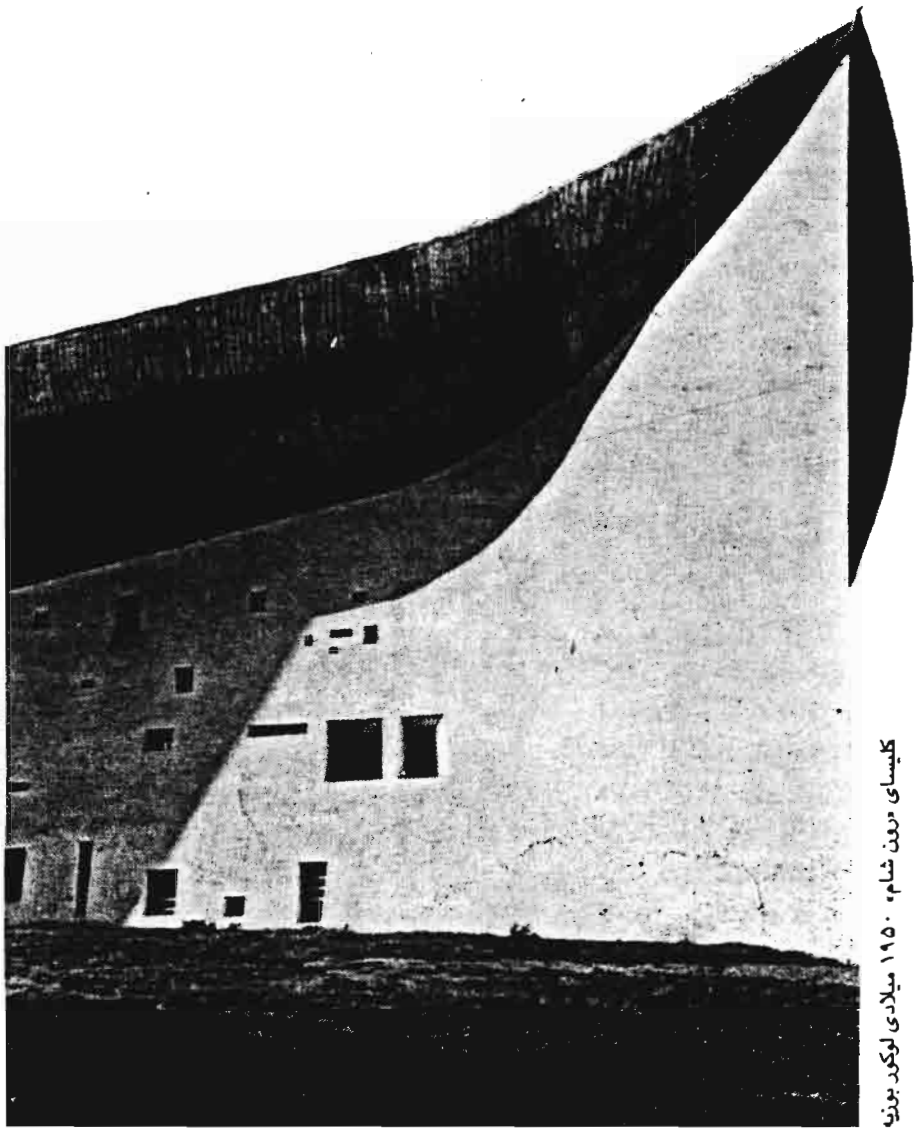
این حوالت تاریخی هم‌چنان که در طول گذرگاه تاریخ بشر نقطه عطف به معنای دقیق کلمه است روحی جدید در سرنوشت بشر دمید، یکباره همه چیز دگرگون و برخی وارونه گشت، مفهوم تحول را اگر در زمینه معماری، تنها، بررسی کنیم (معبد پارتنون، آتن، ۴۴۷ قبل از میلاد)، (ساختمان بورس، سن پترزبورگ ۱۸۰۱ میلادی) نشان‌دهنده یك گذر بطیء در زمینه مفاهیم فضا، فرم و ساختمان در امر معماری است، در عین حال بیان روشنی است از صراحت مفهوم نظامی که معماری بدان شکل می‌گیرد و معنا می‌یابد، همچون امر مسلمی که اساس کار و روح موضوع است.

نظم، آن چیزی که اساس طبیعت است و بشر بدان زندگی و آرامش خود را میسر می‌سازد و حفظ می‌نماید، اما ناگهان در فاصله حدود یك قرن تحول عظیمی رخ می‌دهد (بنای کلیسای رون شان RONCHAMP ۱۹۵۰)، کدام حقیقت است که منشأ انگیزه این حرکت و انقلاب است.

«معماری نه محصول مصالح ساختمانی و تمایلات افراد است و نه در جریان شرایط اجتماعی بوجود می‌آید. بلکه از تغییر روحیه‌ای که در جریان تغییرات دوره‌های زمانی بروز می‌کند حاصل می‌گردد، این خاصیتِ روح یك عصر است که در زندگی اجتماعی، مذهب، دانش و هنر آن عصر نفوذ می‌یابد.

جنبش مدرن بخاطر از کار درآمدن سیستم‌های ساختمانی با قاب فلزی یا بتن مسلح بوجود نیامد، بلکه بخاطر این بود که این سیستم‌ها بدان جهت از کار درآمدند که یك روحیه جدید آنها را طلب می‌نمود.»

«نظری اجمالی به معماری اروپا»
نیکولاس پِوْزنِر



کلیسای «رون شام» ۱۹۵۰ میلادی لوکور بوزیه

این روحیه جدید همه چیز را طور دیگری می‌بیند و مصر است که همه چیز را به بیان جدید درآورد، آرامش برای او تنها در بستر رضایت از گفتگوی او با اطرافش و زمانی که با آن سر و کار دارد امکان‌پذیر است. و این رضایت بدست نمی‌آید مگر اینکه در آنسوی این دیالوگ بیان تازه‌ای وجود داشته باشد، که این بیان تازه شکل همه چیز را تغییر می‌دهد، همه چیز شکل تازه پیدا می‌کند، شکلهای قبلی چنان دور و پس‌زده می‌شوند که دیگر تماس با آنها نشانگر مرگ و رکود جریان زندگی و شعور در انسان است.

زمینه فلسفی پنهان قرن نوزدهم همچون یك حوالت تاریخی این روحیه جدید را در ادبیات، شعر، موسیقی، نقاشی، معماری و علوم فنی، اجتماعی، روانشناسی و غیره می‌دمید.

در سال ۱۷۹۵ (ابتدای قرن نوزده): «سیستم متریك بوسیله انقلابیون فرانسه، که سعی می‌کردند تمام سازمانهای اجتماعی قدیم را به مدلهای منطقی و حساب‌شده تبدیل کنند، بوجود آمد.

انتخاب یك سیستم واحد باعث می‌شود که تبادلات تجاری آسان شود و برای تکنیك ساختمان نیز یك وسیله کلی و عمومی بدست دهد که دارای صحت و دقتی فوق‌العاده است در همان زمان این سیستم روی طرحهای ساختمانی نیز اثر می‌گذارد و همانطور که لوکور بوزیه می‌گوید «یك نوع از هم‌گسیختگی در معماری بوجود می‌آورد» زیرا که سیستم متریك مقیاسی است قراردادی و بی‌تفاوت نسبت به ابعاد بدن انسان در حالی که اندازه‌های قدیمی (پا- بازو- و قدم) همیشه دارای ارتباطی محسوس با اعضای بدن انسان بود.»

«تاریخ معماری مدرن»
لئوناردو بنه‌ولو

این نفوذ همه‌جانبه باعث گسیختگی انسان قرن نوزده از تداوم تاریخی خود می‌شد: «درروایت «Angelo Guglielmo» آنجلو گالیلمو» از ابتدا انسان حقیقت وجود خویش را در تاریخ دیده و در آن معنای حرکت و زندگی خویش را یافته است. یك پیوند بی‌واسطه بین زندگی او و تاریخ وجود داشته و مبارزه برای زندگی بمعنای مبارزه برای تاریخ بوده است.

بودن، به مفهوم بودن در تاریخ بود، اما اکنون همه اینها از بین رفته است. امروزه تاریخ چیزی از خود بروز نمی‌دهد، راست است که هنوز انسان تاریخ را می‌سازد و با رفتار خویش آن را شکل می‌دهد، اما تاریخ آن را به نمایش نمی‌گذارد.

تاریخ امروز یك ارزش گمشده است، دیگر یك مفهوم و یك معنا نیست یك رویداد است.»

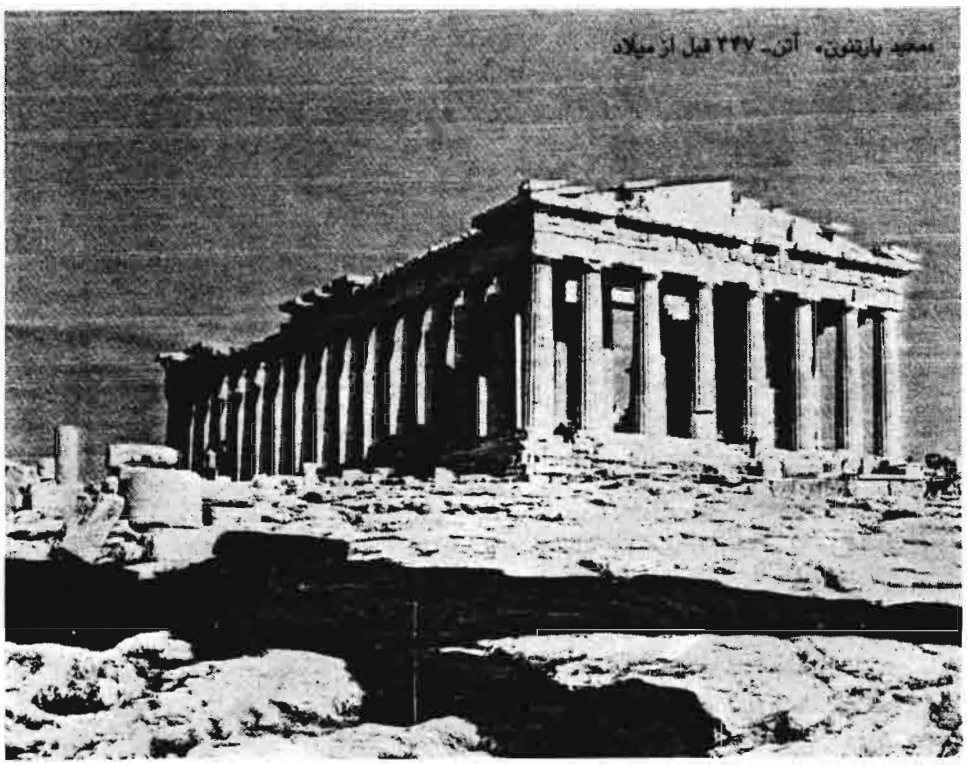
«فرضیه‌ها و تاریخ معماری»
ما نفر دوتفوری ۱۹۷۶

اما «تفوری» می‌گوید:

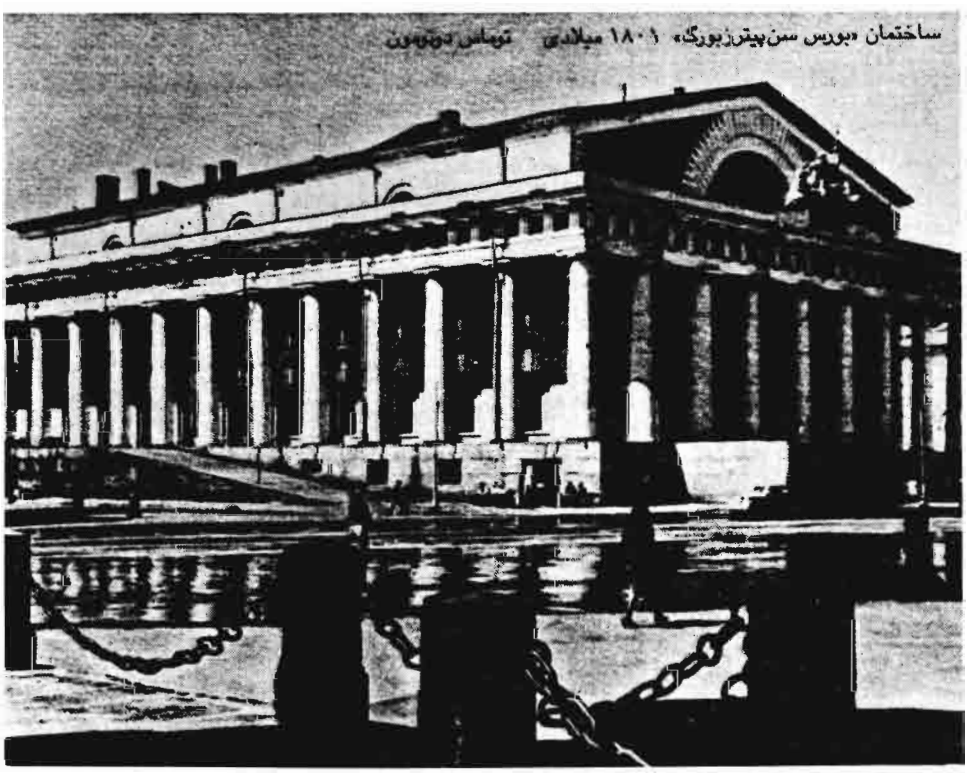
«چنین بنظر می‌رسد که با انکار صریح تاریخ بعنوان مبدأ ارزشها و دورنماهای آینده، تکلیف مهمی که در روبروی ایدئولوژی جنبش مدرن قرار دارد نه رد تاریخ است، بلکه پیدا کردن جای درست آن در طراحی و برنامه‌ریزی است. هنرمندان پیشرو بررسی این مسئله را در روشنائی تازه‌ای که تنها راه ممکن تاریخی آن بود، آغاز کرده بودند، و با اینکه بذرهای شکست را از قبل با خود داشته‌اند، اما نبایست آنهائی را که به امکان ارتباط مبهمی با گذشته اندیشیده بودند، نادیده گرفت.

بررسی تاریخ بعنوان یك رویداد و نه بعنوان ارزشی که بدون تغییر به زمان حال ارائه شده، آشکارا به جراتی غیر معمول و بیانی صریح و روشن نیازمند بود تردید نسبت به چنین جهشی انسان را به موقعیت مبهم و عقیمی هدایت کرده و می‌کند که در آن پیشنهاد یك جهش جدید به میان تاریکی از یك نوع جدید آن که ریشه‌ای‌تر است. (و این بار کاملاً مبهم می‌باشد)، یعنی کشتن تاریخ، مفهوم می‌گردد.

از سوی دیگر یك تاریخ‌گرائی مبتذل که کم و بیش با مهارت، برمحصولات سبك بین المللی[1] حکمفرماست به راهی مخالف



معبد پارتنون، آتن- ۴۴۷ قبل از میلاد



ساختمان «بورس سن‌پیترزبورگ» ۱۸۰۱ میلادی توماس دوتومون

روش بالا یعنی به چیزی معادل یك مصالحه تاریخی رهنمون می‌گردد، مانند آنچه که برای مثال بدترین «ECLECTICISM» اکلکتیزم آمریکائی باید نامید از «YAMASAKI» یا ماساکی تا «STONE» استون با اینهمه پذیرش کامل دو سر این دیالکتیك ناممکن نیست. اینکه از تاریخ انتظاری سوای عملکرد ابزاری آن داشته باشیم و بتندی در مقابل آن نایستیم و در آن ناظر خطاهائی باشیم که تنها متعلق به مشاهده‌گری است که می‌خواهد نسبت به آن در موقعیت مبهمی باقی بماند.»

«فرضیه‌ها و تاریخ معماری»
مانفردو تفوری ۱۹۷۶

و بدین‌ترتیب تاریخ بعنوان یك «رویداد تنها» از دروس مدرسه «باهاوس» توسط والتر گروپیوس حذف می‌گردد. «با اینهمه تا چه اندازه می‌توانیم این بیان را از «رابین

میدلتون» بپذیریم که: نفی تاریخ توسط گروپیوس اینك تنها بعنوان دستاویزی جهت یك بازی و سرگرمی معما را نه بکار می‌رود؟

او درباره «رودلف» «کان» و «جانسن» می‌نویسد: «مطالعات تاریخی کمکی به وسعت آگاهی یا تقویت توانائی‌های آنها نکرده بود. بلکه آنها را واداشته بود که محدودترین و محدودکننده‌ترین تطابق‌ها را بعمل آورند. آنها اجزاء بی‌ارزشی را با هم ترکیب می‌کنند، ممکن است چنین بنظر آید که آنها دیگر آماده پذیرش هیچگونه تعهدی جهت یك مبارزه معمارانه نیستند، آن را رد کرده‌اند. آیا آنها بی‌جرات شده و یا ترسیده‌اند؟ نه بهیچوجه بلکه در حال شکفتن هستند، و چنین است که خرده گرفتن بر موفقیت ایشان کاری شرم‌آور و کوته‌فکرانه است». کوششی که در جهت بیان دوباره تاریخ در زمینه علوم، هنرها، فلسفه و موضوعات دیگر برای اتصال تاریخی بشر صورت می‌گرفت، حقیقت این گسیختگی را عریان می‌نمود، در حقیقت کوشش در جهت وصل کردن بود، کوشش «لوکوربوزیه» جهت‌تدوین کتاب MODULOR «مدولر» در همین راستا انجام گرفت، کوشش وی در مدولر وصل کردن سیستم متریك به انسان بود، او اندازه و مقیاس را به تناسبات طلائی مصر باستان و تلقی از اعداد بعنوان یك دستاورد تقدیس شده بشر پیوند می‌زند و از سوی دیگر سیستم متریك را که همان اندازه و مقیاس به روش جدید بود به بدن انسان مربوط می‌سازد، و بدینسان مفهوم «تناسبات» جایگاهی والا و ارزشمند در ایجاد دیالوگ بین اندازه‌ها (از دیدگاه بیرونی) و زیبائی (از دیدگاه درونی) در معماری مدرن پیدا می‌کند.

دیالوگ «درون» و «بیرون»، «ذهنیت» و «عینیت» بروایت لوئی کان که مفاهیم «دیدگاه تکنیکی» و «دیدگاه معنوی» را بیان می‌کند در مصاحبه‌ای در اواخر دهه ۱۹۶۰ چنین است:

سؤال: شما بخاطر شیوه خاص، در توضیح آنچه انجام می‌دهید شهرت دارید، قبلاً گفته‌اید: طراح ارضاء خواستهای انسان را با بکارگیری طبیعت متجلی می‌سازد، ممکن است آن تصوری را که از نقش یك معمار دارید بیشتر توضیح دهید.

لوئی کان: احساس کردن فضاهائی که تجلی آرزوهای انسان است... یافتن بخشهای جدائی‌ناپذیر یا شکل جمع فضاهائی که برای فعالیت‌های انسان مناسب باشد، او وقتی که طراحی می‌کند همیشه بخشهای جدائی‌ناپذیر را در ذهن دارد. او قوانین طبیعت را در پی یافتن وسیله‌ای برای ساختن بکار می‌گیرد.

سؤال: آیا این قوانین طبیعت برای شما معنای چیزی ثابت دارد و یا مجموعه‌ای از وقایع تاریخی می‌باشد.

لوئی کان: چیزی که هست همیشه بوده است، اعتباری(۲) راستین برای انسان که خود را در شرایط براو ظاهر می‌سازد، انسان نسبت به این اعتبار می‌تواند حکم یك کاتالیزور را داشته باشد، بنابراین بایستی منتظر واقعیت یافتن آن باشد، بایستی تجلی یابد.

سؤال: تجلی یابد؟ آیا کسی باید آن را متجلی سازد؟

لوئی کان: این تجلی وجود است، بله کسی باید این کار را بکند، اما اعتبار همیشه وجود دارد مثل اینکه در فضا باشد اما بنابر شرایط، فقط هنگامی می‌تواند بمرحله واقعیت رشد کند که کسی بگوید: «من درك می‌کنم که این چنین است».

هنرمند، تنها حامل چیزی است که همواره بوده است، هیچ چیز تا از قبل بصورت بالقوه موجود نباشد نمی‌تواند در واقع تجلی یابد.

سؤال: آیا هنرمند این ادراك را به طریقی شخصی بدست می‌آورد و یا بسادگی می‌شود گفت او تنها عاملی است که از آنچه که هست بهره می‌گیرد.

لوئی کان: هنرمند اعتبار انسان را حس می‌کند، اعتبار از زمان پیشی می‌گیرد، چیزی که هست همیشه بوده است، چیزی که بود، همیشه بوده است و چیزی که خواهد بود همیشه بوده است.

سؤال: با این مفهوم هنرمند یك فیلسوف است، کجا او یك سازنده است؟

لوئی کان: موافقم، هنرمند با، انگیزه، کار می‌کند که راهنمائی بسوی کار اوست، ولی هنرمند با کارش انگیزه را ارضاء نمی‌کند، او همیشه بزرگتر از کارش است و بهمین جهت در جستجوی موفقیت‌های بیشتری است تا خود را بیان کند.

سؤال: آیا علم می‌تواند هنرمند را به پاسخها و بیان‌های قاطعی هدایت کند.

لوئی‌کان: آرزو در قصه‌های رویایی شروع علم است، بشر به خوبی می‌داند که تنها با آرزو، پرواز نخواهد کرد، ولی او با این حال بایستی روزی این آرزو را برآورده سازد. احساس اولیه انسان بایستی زیبایی بوده باشد. یك احساس هارمونی در کل، پس از آن شگفتی است، بعد تحقق گشودن درهای گنجینه «فورم» که الهام بخش طرح است، روند شکل‌گیری تا مرحله تجلّی یافتن.

تجلی از یك آرزو و قانون سرچشمه می‌گیرد قانون سازنده را به جستجوی نظم راهنمائی می‌کند، نظم همان طبیعت است، ناخودآگاه، قانون نظم بشر است.

انسان برای بیان کردن زندگی می‌کند، آنچه که انگیزه بیان است در خدمت هنر است، یك کار هنری به قلمرو هنر است که ارائه می‌شود، هرچیز به درون خودش برمی‌گردد، می‌دانید، هیچ نوع پایانی نیست.

سؤال: من این احساس را می‌کنم که شما دیگر تفاوتی بین ذهنیت و عینیت قائل نیستید شما تفاوتی مابین ذهنیت انسان و عینیت جهان خارج نمی‌بینید، من (انتولوژی) فلسفه وجود «هَیدِگر» را بخاطر می‌آورم.

لوئی کان: بله.

پاورقی:

(۱) INTERNATIONAL STYLE

(۲) اعتبار به معنای ارزشی که بالقوه موجود است ولی در شرایط مناسب حضور پیدا می‌کند.

در حاشیهٔ جشنواره نی‌نوازان

موسیقی رسانه‌ای به حسب موضوعیت با آنچه که در گذشته به آن موسیقی اطلاق می‌شده متفاوت است یا حداقل بخش عمده‌ای از آن مشمول تعاریف گذشتگان نیست. این قابلیت که‌در عرف رسانه‌ای معمول و متداول و درنظر شنونده و سازندهٔ برنامه‌های رادیویی و تلویزیونی از ضروریات به شمار می‌رود به صورت محمل پیام، متن نمایشها و گزارشهای صوتی و تصویری واسطهٔ فصل و وصل برنامه‌ها و به ندرت به صورت عین پیام مورد استفاده قرار می‌گیرد.

موسیقی تبلیغی رسانه‌ای را می‌توان به دو گروه مشخص تقسیم کرد. ۱. موسیقی برنامه‌ها، ۲. برنامه‌های موسیقی.

موسیقی برنامه‌ها اجمالاً عبارت است از موسیقی متن فیلمها و نمایشنامه‌های رادیویی و تلویزیونی، موسیقی متن برنامه‌های رادیو و تلویزیون، موسیقی مقدمه و آرم برنامه‌ها، موسیقی فاصله دو برنامه یا بخشها و پاره‌های یك برنامه. برنامه‌های موسیقی همچنین عبارتند از: کلیه قطعات با کلام یا بی‌کلام، آوازی یا ضربی‌ها، رنومیك یا ساده که مستقلاً قابلیت پیام رسانی و پخش از رسانه را دارا باشند. این قطعات در عناوین شناخته شده زیر معرفی می‌شوند:

● موسیقی سنتی ایران

سنت واژه‌ای است که پیوسته در مقابل «بدعت» به کار رفته است. از آنجا که سنت طی طریق بر مرام و منهاج سلف صالح است نه تنها در شریعت که در انواع هنرها و برخی از معارف، اقتدا، بی‌قید و شرط به پیشینیان راهبر، شرط اعتبار است و بدعت، خروج از طریق، و اتخاذ راه جدید است. شعر سنتی، مینیاتور سنتی، موسیقی سنتی، معماری سنتی و... از مصادیق معروفی است که برفرآوردهای هنری پویندگان طریقت اسلاف این سلاسل اطلاق می‌شود. در نزد این گروه، از نوآوری برمبنای سنن پیشینگان و تکمیل و تکامل راه ایشان به ابداع تعبیر می‌شود و در غیر این صورت هرنوع از تجدد را بدعت می‌شمرند. پیروان موسیقی سنتی ایران شیوه و روش خاندان علی اکبر فراهانی نوازندهٔ دوره قاجار و احفاد و اخلاف وی (آقا غلامحسین، آقا حسینقلی، میرزا عبدالله، علی اکبر شهنازی و احمد عبادی) و شاگردان و هنرآموزان این خانواده را پیروی می‌کنند و دستگاههای هفتگانه «شور، سه‌گاه، چهارگاه، ماهور همایون، راست پنجگاه و نوا را که به روایت سینه‌به‌سینه محفوظ مانده از ایشان می‌نوازند و می‌خوانند، پیروان موسیقی سنتی هارمونی و هم‌آهنگی نوع غربی را معتبر نمی‌شمرند و به شیوهٔ قدما از سازهای بومی استفاده و با تك‌نوازی و همنوازی و یا ترکیبی از ساز و صدا هنرنمایی می‌کنند.

موسیقی سنتی از مقبولترین و محبوبترین انواع موسیقی در ایران است و در گونه‌های ساز و آواز، تصنیف و تك‌نوازی، همنوازی تك‌خوانی و قطعات ضربی بی‌کلام در انواع پیش درآمدها و چارمضراب عرضه و ارائه می‌شود. تناسب این دستگاهها با شعر فارسی و تقویت عاطفی معانی شعری، شگفت است.

● موسیقی ایرانی

این عنوان را در مصادیق مختلف استعمال کرده‌اند لیکن ما در مقابل موسیقی سنتی و برای تشخیص و تمایز از آن برای همهٔ انواع ترانه‌ها و تصنیف‌هایی که با کلام فارسی و براساس نغمه‌ها و ملودی‌های بومی و محلی، سنتی و حتی بیگانه ساخته شده است به کار می‌بریم.

موسیقی ایرانی موسیقی دوران تجدد و رایج‌ترین نوع موسیقی در زمان رژیم گذشته است. این موسیقی براساس ملودی‌های عربی، هندی، غربی و نغمه‌های محلی و سنتی ایران به شیوهٔ موسیقی علمی با رعایت قواعد هماهنگی (هارمونی) به صورت تصنیف و ترانهٔ روز برای مخاطبان و پیام‌گیران متفاوت و مختلف تنظیم و اجرا می‌شده است. نوع غربی آن (جاز و پاپ) در، بارهاوکاباره‌های بالای شهر وانواع عربی و هندی و محلی و سنتی آن در کافه‌های متوسط و پایین شهر تهران مشتریان خود را داشته است و به صورت برنامه‌های موسیقی از رادیو و تلویزیون پخش می‌شده است.

متأسفانه موسیقی بعد از انقلاب به تعداد بسیار زیاد به این مکتب تعلق دارد و

و خاك در طی قرون و اعصار آرزوها و احساسات و افکار، عقاید خود را به انواع سازها و آوازها نواخته و خوانده‌اند و در سوك و سوروررزم و بزم و عبادت و کار حتی برای طبابت و روان درمانی نغمه‌هایی پرداخته‌اند که در کمیت بی‌شمار و در کیفیت از برترین و زیباترین و معصومانه‌ترین و صمیمی‌ترین انواع ملودی‌های جهان است.

این نغمه‌ها رگه‌های آب شیرین و شوری است که موسیقی سنتی ایران تنها از بخش ناچیزی از آن پدیدار گشته و همچون خزر زمردین بر پهنه مشرق می‌درخشد. گفتنی است که تنوع عجیب این ملودی‌ها و ذخیره

نام موسیقی	نام ملودی	خواننده
۱. موسیقی ایرانی	براساس نغمه‌های سنتی	مهستی
۲. موسیقی ایرانی	براساس نغمه‌های محلی	سیمابیتا
۳. موسیقی ایرانی	براساس نغمه‌های عربی	آغاسی
۴. موسیقی ایرانی	براساس نغمه‌های هندی و افغانی	سُلی
۵. موسیقی ایرانی	براساس نغمه‌های آمریکایی (جاز)	
	براساس نغمه‌های اروپایی (پاپ)	

به وسیله عاملین به این شیوه ساخته و پرداخته شده است، الاّ آنکه معنویت اشعار و سرودها و عدم شیرینکاریهای آن چنانی از بار خسارت آثار این قوم کاسته است. برای معرفی انواع موسیقی ایرانی فهرست اجمالی زیر با ذکر نام یك خواننده آورده می‌شود:

● موسیقی محلی

استعداد شگفت ملل شرق با فرض اصل و نژاد واحد در تنوع فرهنگ اقوام و عشایر آن به جد شایسته تحسین و تأمل است و ایران از نمونه‌های زندهٔ سرزمینهایی است که نمایشگاه جلوه و جمال فرهنگها و هنرهای متفاوت و متنوع این قبایل همنژاد همخون و همدین، حتی همزبان است.

ترکها، کردها، لُرها، بلوچها، تاتها، طهورها و گیلها، آذریها و پارسهای جنوب و مرکز و شمال شرق که به پارت شهرت دارند و دَهها قبیله و عشیرهٔ دیگر در بستر این آب عظیم آن رسانه‌های ما را تا ابد نسبت به ملودی‌های بیگانه حتی نسبت به حوائج مربوط به دین و مذهب بیمه خواهد کرد زیرا در پهنه گسترده خاك ما، بومیان هر منطقه‌ای براساس موسیقی و فرهنگ خود اذان و ادعیه و قرآن را به لحن و لهجتی خاص می‌گویند و می‌خوانند و تلاوت می‌کنند و محرم رادرنوحه‌های محلی خود می‌سرایند و مویه می‌کنند. تجلی نغمه‌های عاشورایی جنوب در انقلاب اسلامی نمونه‌ای از اینهاست و تلاوت «کتولی»های شمال و «دشستانی»های جنوب. دعا خواندن و نوحه‌گری ایشان و دیگر قبایل راستی ما را از الحان مصری و عراقی که یکی ریشه در موسیقی فراعنه و دیگری پنجه در نغمه‌های بابل دارد بی‌نیاز می‌سازد تا چه رسد به غرب کافر و مشرك که از سستی ما در فراهم آوردن و رشد و توسعه و تبدیل موسیقی بومی به آنچه امروز مورد احتیاج ماست پیوسته بهره جسته و فرهنگ و ارونه و منحط خویش را در انواع فرآورده‌های رسانه‌ای به سوی ما گسیل می‌کند.

موسیقی مذهبی اسم جنس انواع بی‌شماری از نغمه‌هاست که در این رساله تنها فهرست آن را ذکر می‌کنیم و به وجوهی که شناسایی آن ممکن و مقدور عامه باشد به معرفی آن می‌پردازیم. کوتاهی ما از پرداختن اجمالی به این بخش حرمت و ارزشی است که از نظر مذهبی و سپس همه‌گیر بودن و همگانی بودن آن قائلیم تا در فرصتی مناسب که به تمام و کمال به عنوان و شرح آن خواهیم پرداخت.

به طور خلاصه موسیقی مذهبی ایران را می‌توان به پنج بخش تقسیم کرد:

۱ـ موسیقی مسجد ۲ـ موسیقی تکایا ۳ـ موسیقی خانقاه ۴ـ موسیقی کار ۵ـ موسیقی متفرقهٔ مذهبی

اذان و ادعیه و ترتیل و تلاوت در مسجد، مصیبت خوانی، نوحه‌خوانی، تعزیه‌خوانی در تکایا، قوالی و ذکر در خانقاه، سرود ماهیگیران و بیل گردانان و کارگران در عرصهٔ کار بندر و چاوشی‌ها و روایی‌گویی و نغمهٔ حاجت در دو نوع اخیر نمونه‌هایی از موسیقی مذهبی ایران اسلامی است.

نی‌نوازان: گامی علمی و عملی

در همهٔ جهان و در سنت علمی موسیقی دانان و موسیقی نوازان همهٔ کشورها، نغمه‌ها و ملودی‌های موسیقی اقوام و قبایل یك ملت، ذخیره و هزینه پایان ناپذیر موسیقی رسمی و رسانه‌ای آن ملت است. ارباب رسانه‌ها در هرسرزمین عقب مانده‌ای حتی، به عرضه و ارائهٔ موسیقی مردم خود متعهدند زیرا رسانه‌ها صدای ملت هستند و صدای ملت از حلقوم او و به لحن و لهجه او از دیگر ملل قابل شناسایی است. شاید روز و روزگاری فراز آید که صدای هرقومی صدای همه اقوام جهان باشد، شاید روزی وحدت جهانی در سایه توحید الهی اتحاد کلمه را به کلمه التوحید متجلی سازد لیکن پیش از فرا رسیدن آن روز دست و دلبازیهای اباحی گرانه و لاابالی منشانه فرهنگی خیانتی آشکار و خضوعی ناسزاوار است.

رسانه‌های ایران از ابتدای انقلاب در بخش «موسیقی برنامه‌ها» (موزیك‌های فاصله و متن برنامه‌ها، موسیقی نمایشهای رادیویی و تلویزیونی و آرم برنامه‌ها) قریب به اکثر آنچه را که عرضه و پخش کرده‌اند از آثار بیگانگان موجود در آرشیوهای مرده ریگ

رژیم گذشته بوده است.

همچنین در بخش «برنامه‌های موسیقی» (سرودها، ساز و آوازها، و ترانه‌ها) در اغلب آثار پدید آورده داخلی به تخلیط و تلفیق و تمزیج متهم‌اند زیرا در برخی ملودی و نغمه را از جایی گرفته‌اند و در بعض دیگر بکلی از سازهای بیگانه بهره جسته‌اند. در انواعی رنگ پاپ و جاز بر آثار ایشان غلبه دارد و در باقی نمونه‌ها شیرین نوازی و غنا اثر را از حلیهٔ اعتبار و ارزش ساقط می‌کند.

حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی در بررسی و ارزیابی متعهدانه‌ای که نسبت به علل و اسباب وضع موجود موسیقی در رسانه‌های ایران به عمل آورد به نتایج محققی رسید که برخی را ذیلاً عنوان می‌کند:

۱. تشتت آرا و بلاتکلیفی مطلق دست اندرکاران اجرایی و فرهنگی رادیو و تلویزیون در سالهای نخست انقلاب نسبت به مسئله موسیقی و تعریف و موضوعیت و ارزش آن.

۲. فشار همه جانبهٔ متشرعین نسبت به گردانندگان موسیقی به واسطهٔ آثاری که کمابیش از مصادیق غنا بوده است. این فشارها در بسیاری موارد نه از طریق مسئولان که به صورت مستقیم یا به واسطهٔ اشخاص بوده است.

۳. سابقه بد بسیاری از موسیقی دانان خوب که به حذف و اخراج ایشان انجامید.

۴. بی‌اعتنایی همگانی و مضیق خود سانسوری که موجب حذف گروهی دیگر در طول سالیان بعد گردید.

۵. مدیریت ناسزاوار بی‌خبران از فرهنگ و هنر و موسیقی به دلیل عدم داوطلب شایسته و متعهد و یا تن زدن اشخاص صالح از عنوان مورد نظر یعنی سرپرستی موسیقی.

۶. استفاده از عناصر دست دوم موسیقی در خوانندگی و نوازندگی و سازندگی و محدودیت قابلیت این اشخاص و سوءاستفاده از تنگنای زمان و مکان و باند بازیهای حرفه‌ای

۷. تلاش گروهها و ارکسترهای چند گانهٔ سازمان صدا و سیما و مؤسسهٔ حفظ و اشاعهٔ موسیقی

۸. عدم آموزش و هدایت دست اندرکاران موسیقی و وانهادن ایشان به سلیقه‌ها و عقیده‌های شخصی!

۹. عدم توجه به زمینه تحقیق و تجربه در ساخت و پرداخت آثار مورد قبول و ایجاد عرصهٔ علمی و آکادمیك برای ارزیابی علمی سازهای ایرانی و آرشیو و ذخیره کردن نغمه‌ها و ملودی‌های بومی و استفاده از علم موسیقی به جای موسیقی علمی و بالاخره خواستن مفهومی آنچه را که مصداق آن بایستی ایجاد شود.

۱۰. واگذاری عملی عرصهٔ موسیقی به بازارهای تولید در بخش آزاد داخل کشور و خارج از کشور و رقابت مذبوحانه با عناصر سرمایه‌گذار بخشهای آزاد.

پس:

از آنجا که هیچ سازمان و گروه فرهنگی متعهدی نسبت به موسیقی ایران و در رسانه‌های جمعی و نیمه جمعی فعالیتی سزاوار آرزوهای ارزشی و انقلاب فرهنگی ما از خود بروز نمی‌داد و نیز به واسطهٔ وجود و حضور گروه سینما و نمایش در حوزهٔ هنری و واحد تلویزیونی و نیاز آنها وظیفهٔ خود دانستیم که نخستین گام تحقیقی تبلیغی را در زمینه موسیقی بومی این سرزمین برداریم و به رغم تجربه‌های بی‌سرانجام در افزایش به شمار مصادیق آثار منحط. از سویی به شناسایی آخرین نسل از حاملان مقامها و نغمه‌های محلی و ضبط و حفظ آثار میراثی و موروثی ایشان بپردازیم و از سویی دیگر در این مرحله انواع سازهای بادی، ایرانی را که در تنوع و ارزش کم نظیرند فراهم آورده و برای ارزیابیهای علمی و هنری و تعیین قابلیت به استادان فن ارائه کنیم.

اینك آنچه در چنته ماست اگرچه به دلیل عدم تجربهٔ کافی چندان نیست عبارت است:

ـ دَه ساعت نوار موسیقی محلی که برای ضبط و نت‌نویسی در اختیار استادان فن قرار خواهد گرفت و به طریق علمی دسته‌بندی و آرشیو خواهد شد.

ـ شانزده ساعت فیلم که پس از تنظیم و تدوین در اختیار رسانه‌های صوتی و تصویری کشور قرار داده خواهد شد.

ـ هشت ساعت سخنرانی فنی تخصصی پیرامون موسیقی به وسیلهٔ استادان فن که در آیندهٔ نزدیك، ویرایش و طبع خواهد شد.

ـ هفت ساعت مصاحبه با استادان بومی موسیقی در احوال و سرگذشت موسیقی محلی ایشان و مقامهای موجود در گوشه و کنار ایران که مورد استفاده قرار خواهد گرفت.

ـ شناسایی و ارتباط با بیش از شصت تن از استادان موسیقی مقامی و محلی و تهیهٔ شناسنامهٔ هنری نامبردگان به جهت استفاده و تحقیق.

ـ شناسایی و ارتباط با دهها تن از استادان موسیقی سنتی و علمای موسیقی ایران و فراهم آوردن زمینهٔ تحقیق و تبادل نظر و تولید آثار موسیقایی.

ـ شناسایی و ارتباط با دوازده تن از محققان مردم شناسی در استانها و شهرستانهای مختلف ایران و آگاهی از زمینه تحقیق و فعالیت نامبردگان و ایجاد زمینه همکاری برای چاپ و نشر آثار مربوط به‌موسیقی و سایر زمینه‌های مردمی.

(نبایستی ناگفته گذاشت که این سلسله از همکاران و شاگردان آقای انجوی شیرازی اغلب به وسیله ایشان معرفی و شناسایی شدند و در زمینه دعوت از اساتید موسیقی مقامی و محلی یار و مددکار ما بودند)

و این چنین جشنواره نی‌نوازان با طرح و تحقیق و برنامه‌ریزی سنجیده، به نحو کاملاً کنترل شده و سزاوار در پنج شب و پنج روز با شرکت صدها تن هنرمند و صدها هنرشناس و هنردوست با نتایجی از آن دست که بر شمردیم در فضایی دینی و علمی و هنری به انجام رسید.

●گزارشی کوتاه از برگزاری نخستین جشنواره علمی، فرهنگی و هنری نی‌نوازان

در پی تدارک جشنواره علمی، فرهنگی، هنری نی‌نوازان کشور که از سوی حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی در جهت شناخت و اعتلای هرچه بیشتر فرهنگ غنی و پربار موسیقایی سرزمین اسلامی ایران انجام یافت کارهای آغازین، برگزاری و اختتامیه به صورت خلاصه در پی آورده می‌شود:

۱ـ پژوهش و آغاز

کارهای نخستین تحقیق و پژوهش از ابتدای زمستان سال ۱۳۶۹ برای شناخت نوازندگان محلی در زمینهٔ سازهای بادی ایران که در روستاها و شهرستانها زندگی می‌کردند و اغلب به صورت ناشناخته بودند صورت پذیرفت. این تحقیق به سه شکلی عملی شد:

الف: تهیه و فرستادن جزوات مشخصه‌های نوازندگان محلی و ساز آنها و سایر اطلاعات مورد نیاز از نظر سوابق نوازندگی و ساخت ساز و استادی به دفاتر تبلیغات اسلامی در استانها (این جزوات قبلاً بانظر پژوهشگران موسیقی تنظیم شده بود)

ب: ارتباط با پژوهشگران محلی استانها و مناطق مختلف و پی‌گیری از سوی آنان و همچنین استفاده از اطلاعات افرادی که در زمینهٔ شناخت نوازندگان محلی و کار موسیقی در خود مراکز استانها سابقه کار داشتند.

ج: آگهی دعوت عام از طریق مطبوعات و جراید کثیرالانتشار کشور

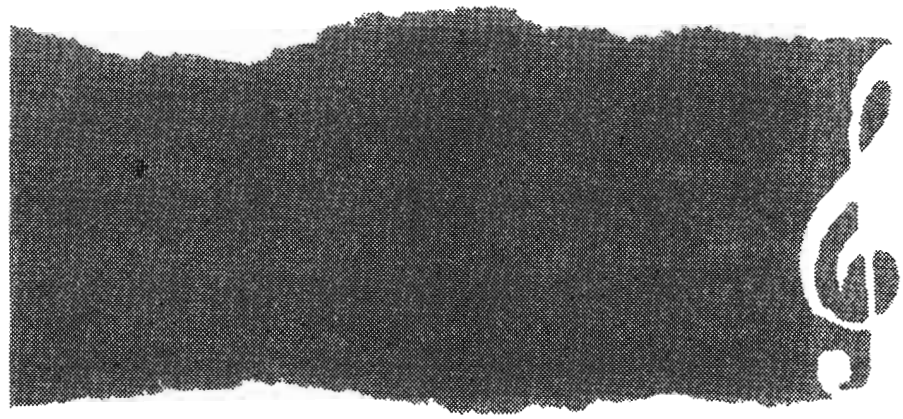
پس از اینکه تحقیقات لازم در زمینهٔ شناخت نوازندگان محلی به دست آمد به جهت تکمیل موارد نقص، ارتباطهای لازم توسط آدرس‌ها و مشخصه‌های دیگر افراد با نوازندگان محلی انجام شد و پروندهٔ شناسنامهٔ نوازندگان سازهای بادی کشور که تعدادشان به بیش از یکصد و پنجاه نوازندهٔ سازهای بادی محلی و نی سنتی می‌رسید تکمیل گردید. در مرحلهٔ دوم ملاک انتخاب افراد جهت شرکت در رشتهٔ نوازندگی نی‌ردیف‌نوازی قرار داشت که در اولین وهله،مسابقهٔ نوازندگی و در وهلهٔ دوم چگونگی یادگیری نوازندگی نی و اساتیدی که افراد نوازنده با آنان در ارتباط بودند ملاک انتخاب قرار گرفت.

از میان یکصد و هشتاد نفر محلی و

سنتی‌نواز نی،بیست و پنج نفر از شهرستانها به جشنواره جهت ردیف‌نوازی نی دعوت شدند که از میان آنان بیست و یك نفر در اجرای برنامه حضور یافتند، هفت نفر از این ردیف‌نوازان از بین کسانی انتخاب شدند که به وسیله گوش و استعداد ذاتی خودشان نی‌نوازی را بدون استاد فرا گرفته بودند. پس از آن نی نوازان تهران و شهرستانهای کرج و شهرری به جشنواره دعوت شدند که از میان چهل نفر دعوت شده پانزده تن جهت اجرای برنامه حاضر شدند. در مرحلهٔ سوم از استانهای کردستان، باختران، خراسان، فارس، اصفهان، بوشهر، آذربایجان، مازندران، بلوچستان، سیستان، خوزستان، گیلان، لرستان و سمنان شصت نفر نوازندهٔ محلی به جشنواره دعوت شدند که این نوازندگان علاوه بر پیری و استادی همگی در زمینهٔ سازهای بادی ایران که در ردیف خانوادهٔ نی قرار داشتند فعالیت می‌کردند. این سازها عبارتند از سوا (نی مازندران) Laleva - شمشاد (نی علی‌آباد کتول) Semsad - شخچ (نی چهارسوراخه شمال خراسان) Saxac - دوزله (دوسازه مخصوص کردستان) Duzale - نی انبان (دو سازه جنوب ایران) Neyanban - قوشمه (دوسازه شمال خراسان) Qusme - شمشال (نی فلزی کردستان و بختیاری) Semsal - یك نلی و دونلی (یکی نی و دو نی بلوچستان) Yeknalivadonali - بالابان (سورنای تبریز و آذربایجان) BalaBan - کرنای فارس و خراسان Karna - سرنا (سورنا) soma در این میان نوازندگان سازهای همراه (مکمل) نظیر دهل، کمانچه، دوتار، تیمبوك، دمام، تمبك و دَف نیز دعوت شدند.

از مجموع دعوت شدگان،چهل نوازندهٔ محلی در جشنواره از استانهای خراسان، اصفهان، مازندران، لرستان، سمنان، آذربایجان، بوشهر، بلوچستان، گیلان و سمنان در اجرای جشنواره حضور پیدا کردند و سایر نوازندگان به دلیل مسائل مالی و مشکلات کار و کشاورزی نتوانستند در جشنواره حضور یابند.

پس از دعوت از نوازندگان جهت هماهنگی با استادان موسیقی ایرانی و همچنین پژوهشگران محلی با کسب اجازهٔ لازم از سوی دفتر سرپرستی حوزهٔ هنری اقدام عملی انجام پذیرفت که شش پژوهشگر محلی و ده استاد موسیقی و مردم شناسی و تاریخ به جهت همکاری با برنامه‌های جشنواره دعوت شدند که چهار تن استادان موسیقی سنتی به نامهای آقایان: محمدرضا درویشی، مصطفی کمال‌پور تراب، علی تجویدی و سیدحسن کسایی، یك تن مردم شناس با سابقه، سید ابوالقاسم انجوی شیرازی و شش پژوهشگر محلی که در طول سالهای انقلاب فعالانه به پی‌گیری و تحقیق در زمینه مردم شناسی و فرهنگ عامه مناطق خویش پرداخته بودند و به گمنامی می‌زیستند به نامهای آقایان موسی جرجانی (ترکمن) کلیم الله توحدی (کرد شمال خراسان) جواد محمدی خمك (سیستان) اشرف سربازی (بلوچستان) ستار فلاحت کار (گیلان) و محمد صادق همایونی سروستانی (فارس) به دعوت انجام شده پاسخ مثبت داده و بی‌هیچ چشم داشتی جهت خدمت در راستای اهداف جشنواره و همچنین خدمت به اعتلای موسیقی بومی ایران اسلامی اعلام آمادگی کرده و در برگزاری جشنواره، واحد موسیقی



حوزه هنری را یاری دادند.

۲ـ برگزاری

از تاریخ یکم خرداد ماه یکهزار و سی‌صد و هفتاد (ه.ش) میهمانان به ترتیب وارد تهران شده و در سه مکان در نظر گرفته شده از سوی بخش رفاه و تعاون حوزه هنری اسکان یافتند. از تاریخ ۷۰/۳/۲ پژوهش و بررسی سازها از نظر مدولاسیون سرعت صدای سازها، تفاوتهای شکلی ظاهری توسط دو گروه تحقیق به جهت ترانس کریپ‌سیون (آوانگاری) و دیس‌کریپ سیون (املا نگاری) و نمونه‌گیری آغاز شد. این پژوهش به همراه اطلاعات داده شده از سوی نوازندگان محلی که اغلب، ساز هم می‌ساختند و همچنین عکسبرداری و اسلایدگیری از سازها و نوع نواخت آنها همراه بود. گروه تحقیق اول را آقای دکتر محمد تقی مسعودیه چهره سرشناس آوانگاری موسیقی در خاورمیانه به همراه یك عکاس و گروه دوم را آقای محمدرضا درویشی و کاظم زمانی تهیه کننده تلویزیونی به همراه یك عکاس تشکیل می‌دادند. همزمان با این بررسیها و نمونه برداریها، ضبط موسیقی‌های مناطق مختلف در دو استودیوی حوزه هنری و استودیوی دیگری خارج از حوزه هنری انجام گرفت که موسیقی سوگ حماسه‌ها، شاهد خوانی‌ها، مرثیه‌نوازی‌ها، جشنها و اعیاد مذهبی مقامهای چوپانی و زاری به مدت نزدیك به ده ساعت ضبط شد به صورتی که توضیحات پژوهشگران در زمینه ریشه‌های شرعی، عزمی، حماسی، تاریخی این موسیقی‌ها به همراه آنهاست این پژوهشها تا روز اختتامیه جشنواره ادامه داشت.

در تاریخ ۷۰/۳/۴ جشنواره در ساعت ۶/۳۰ در محل تالار اندیشه با سخنان آقای علی معلم آغاز به کار کرد. در مراسم افتتاحیه گوشه‌هایی از موسیقی مازندران، فارس و خراسان توسط نخبگان هنر موسیقی محلی به اجرا گذاشته شد و اجرای ردیف نوازان نیز کار خود را آغاز کرد. از صبح روز ۷۰/۳/۵ جشنواره تا پایان ۷۰/۳/۸ در دو بخش صبح و عصر به کار خود ادامه داد که در بخش صبح جشنواره، همه روزه بررسی تاریخ موسیقی محلی از نظر مردم شناسی و ریشه‌یابی مذهبی و تاریخی و حماسی و موسیقی سنتی از دیدگاه تئوریك و تازه‌های تحقیق شده و کشف شده توسط نی‌نوازان با سابقه کشور انجام پذیرفت. در روز پایانی نیز در بخش صبح این جشنواره آقای مصطفی کمال‌پور تراب که از مصادیق هنر موسیقی صحیح و اصیل هستند به سؤالات تئوریك در زمینه موسیقی سنتی و کلاسیك داوطلبانه پاسخهای لازم را به جوانان مشتاق و علاقه‌مند به‌موسیقی سنتی دادند. حضور در جلسات سخنرانی رایگان و برای همه مردم آزاد بود. در بخش عصر جشنواره که همه روزه تا پایان ۷۰/۳/۸ انجام پذیرفت علاوه برردیف نوازی توسط نی‌نوازان، موسیقی محلی مناطق مختلف ایران به صورت معرفی بررسی و شناسایی تاریخ و ریشه‌های مذهبی آنها و همچنین ریشه‌های فرهنگی به همراه توضیحات پژوهشگران و اطلاعات دهی از طریق بروشورهای تهیه شده از قبل به معرفی و نمایش عام درآمد:

در تاریخ ۷۰/۳/۵ موسیقی ترکمن، شمال خراسان و مسجد سلیمان

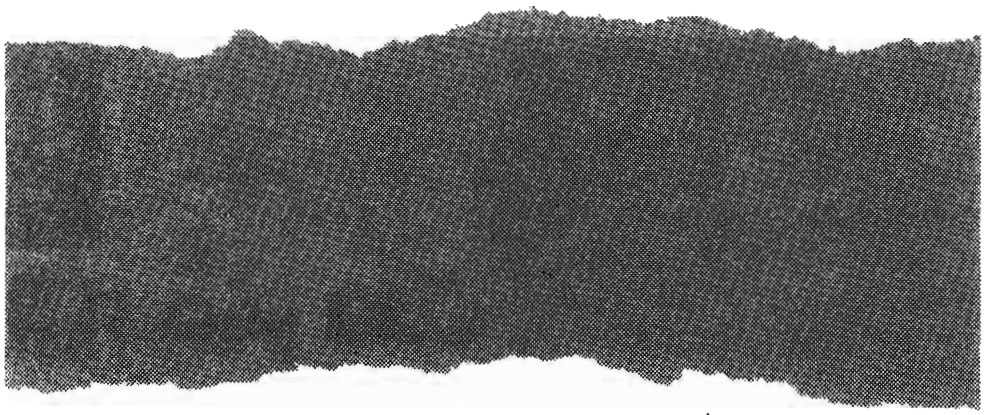
در تاریخ ۷۰/۳/۶ موسیقی شهرکرد، علی آباد کتول و تبریز، سمنان

در تاریخ ۷۰/۳/۷ موسیقی نوشهر، بلوچستان و بوشهر، لرستان

و در تاریخ ۷۰/۳/۸ موسیقی گیلان و منتخبی از موسیقی نواحی دیگر که در شبهای قبل جشنواره اجرا شده بود به شناسایی و معرض نمایش عام گذاشته شد.

در خلال برگزاری جشنواره، ردیف نوازان به عرضه هنر در یك محیط رقابت سالم پرداختند. این ردیف نوازان هیچ کدام در پایان جشنواره به عنوان نوازندهٔ برتر یا بهتر شناخته نشدند بلکه هدف تشویق آنان با اهدای لوح تقدیر بی‌آنکه دستمزد یا هدیهٔ دیگری به آنان پرداخت شود انجام شد. نوازندگان موسیقی محلی که اغلبشان پیران سالخورده یا کشاورزان و چوپانان جوان بودند دیپلم افتخار و لوح تقدیر استادی و هنرمندی و اهدای مبالغی جزئی به عنوان پشتوانه مالی و هدیهٔ خانواده‌هایشان برای آنان در نظر گرفته شده بود که پرداخت و اهدا شد. شش پژوهشگر شرکت کننده ضمن دریافت لوح تقدیر و دیپلم افتخار، به عنوان پشتوانهٔ حرکت جدیدتر و ترغیب برای تحقیق بیشتر جهت اعتلای فرهنگ ایران اسلامی و بی‌نیازی از بیگانگان در زمینه‌های پژوهش مبالغی جزئی کمك مالی به آنان شد که این مبلغ بین پنج تا ده هزار تومان بود.

در تاریخ ۷۰/۳/۸ نخستین جشنواره نی‌نوازان به پایان خود رسید در این روز ابتدا پس از نواخت سرود جمهوری اسلامی و تلاوت آیاتی چند از کلام الله مجید ابتدا مسئول واحد موسیقی حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی در مورد اهداف برگزاری جشنواره و کارهای انجام شده از سوی واحد موسیقی توضیحاتی داد وپس ازاهدای جوایزکرنانوازان مسجدسلیمان آقای سید ابوالقاسم انجوی شیرازی در زمینهٔ خشکیده شدن ریشه‌های موسیقی فاسد رژیم گذشته و اعتلای هنر صحیح



موسیقی توسط انقلاب اسلامی ایران و همچنین بیان پاره‌ای از مسائل روایت شده در تاریخ اسلام و ریشه‌یابی مجدد موسیقی ایران از نظر مردم شناسی سخنانی ایراد کرد و در ادامه سید حسن کسایی به تعریف موسیقی سنتی و مقام نی و ردیف نوازی در موسیقی ایران پرداخت. آنگاه در خلال اجراهای موسیقی مناطق مختلف الواح تقدیر و دیپلم‌های افتخار به شرکت کنندگان در جشنواره توسط پیش کسوتان موسیقی و استادان فن موسیقی و سرپرست حوزه هنری تقدیم شد. لازم به ذکر است که در طول مدت برگزاری جشنواره سیمای جمهوری اسلامی ایران مراسم را به طور کامل تصویر برداری کرد تا در جهت منابع آرشیوی مورد استفاده قرار دهد.

۱. عبدومحمدپورمحمدی	کرنانواز	مسجدسلیمان	کشاورز اهل ایل همولە چهارلنگ بختیاری بی‌سواد
۲. میرزا قلی صاف دل	دهل نواز	مسجدسلیمان	استاد موسیقی ۸۰ ساله بی‌سواد، نوازنده
۳. علی اکبر مهدی‌پور	کرنانواز	شهرکرد	بنا و کورمیز، دارای سواد ابتدائی
۴. حسینعلی خسروی	سرنانواز	علی آبادکتول	هشتادو پنج ساله، بی‌سواد، کشاورز
۵. علی اصغر اصلانی	شمشانواز	علی آبادکتول	شصت ساله، دارای سواد ابتدائی، کشاورز
۶. یحیی باغچقلی	شخج نواز	بجنورد	پنجاه ساله، بی‌سواد، چوپان
۷. رستم مهرگان	حنجرەنواز	شیروان	سی‌وپنجاه ساله، دارای سواد ابتدائی، کارگرنقاش
۸. حسین ببی	دف‌نواز	بجنورد	پنجاه ساله، بی‌سواد ـ کفاش
۹. علی زاغ پشت	سرنانواز	نوشهر	سصت ساله، بی‌سواد، کشاورز بیکار
۱۰. علی‌خان آبشوری ایزانلو	قوشمەنواز	شیروان	پنجاه‌وپنج ساله، بی‌سواد، کشاورز
۱۱. حسین طیبی	للەوانواز	ساری	دارای سواد ابتدائی، کارمند هنری ارشادمازندران
۱۲. شیرمحمد اسپندار	دونلی و یک نلی نواز بمپور		بی‌سواد، کارگر، شصت ساله
۱۳. عبدی صفارمنش	نی‌انبان نواز	بوشهر	بی‌سواد، کارگربستفروش، دارای یازدەفرزند، چهل ساله

مؤخّره

آنچه که برای این جشنواره می‌تواند مایه مباهات باشد، پاکی، صداقت و بی‌آلایشی نوازندگان شرکت کننده بود که استادان موسیقی سنتی را که سالها بی‌هیچ واکنشی در زمینه کمک به اعتلای هنر موسیقی اصیل و صحیح گوشه گزینی کرده و در انزوا به سربرده بودند چنان به وجدآورد که خودشان داوطلبانه از تریبون جشنواره تنفر و انزجار خود را از هرگونه موسیقی آلوده و فاسد اعلام می‌نمودند و یا استاد سید حسن کسایی که خود از استادان نی‌نواز است به دست کرنا نواز مسجد سلیمانی بوسه می‌زند و در برابرش تعظیم می‌کند و به مردم می‌گوید موسیقی اصیل یعنی همین که این کرنانواز اجرا کرد. و از دیگر افتخارات این جشنواره اینکه چند تن از نوازندگان و پژوهشگران محلی به جشنواره آوینیون فرانسه دعوت شدند تا در آنجا به عرضه صحیح هنر اصیل موسیقی غنی و پربار ایران اسلامی بپردازند.

پیران کشاورز و چوپان و کارگر به ترتیب زیر به دریافت دیپلم افتخار در زمینه موسیقی محلی نائل گشتند:

●

بشریت درسکوت خفه‌می‌شود

نقد نمایش دیوانگان و متخصصین

■ نصرالله قادری

مقدمه:

«وولـه‌شـوی‌اینکا» در سال ۱۹۳۴ در خانـواده‌ای از قبیلهٔ «یوروبا» به دنیا آمد. زمـانی که هنـوز دانش‌آموز دبیرستان بود قصه می‌نوشت تا از رادیوی نیجریه پخش شود. وی تحصیلات دانشگاهی خود را در دانشگـاه «ایبـادان» نیجـریـه و سپس در «لیدز» انگستان به اتمام رساند و موفق به اخـذ درجـهٔ دکتـرا در زبـان و ادبیـات انگلیسی شد. در ۱۹۵۸ به عنوان نویسنده در تئاتر سلطنتی انگلیس به کار پرداخت و در سال ۱۹۶۰ برای مطالعه در هنر نمایشی آفـریقـا به «نیجریه» بازگشت و در لاگوس «پـایتخت نیجـریه» به عنوان استاد به کار تدریس و تحقیق پرداخت و در همـانجا یك گروه تئـاتـری تشکیـل داد. مدتی بعد به دانشگاه «ایفه IFE» و «لاگوس» دعوت شد. در سال ۱۹۶۴ «گروه تئاتری اوریزون»- Orisun Theatre company -رابنیان گذاشت. در ۱۹۶۵- به اتهـام سرقت دو حلقه نوار حاوی نطق فرماندار محلی از آرشیو رادیو توقیف شد، اما در دسامبر همان سال آزاد شد و مجدداً به کارهای نمایشی خود بازگشت.

در ۱۹۶۷- به مقام ریاست مدرسهٔ عالی هنـرهـای نمـایشی وابستـه به دانشگـاه «ایبـادان» رسید اما هنوز در پست جدید مستقر نشده بود که بار دیگر روانهٔ زندان شد. این بار اتهـام وی فعـالیت به نفـع جدایی‌خواهـان بیـافـرا بود. وی تا سال ۱۹۷۰- که آتش‌بس جنگ بیافرا اعلام شد در زنـدان مانـد و پس از آزادی توانست دوباره به شغل ریاست مدرسهٔ عالی هنرهای نمایشی بازگردد. وی تاکنون برندهٔ چندین جایزهمهم ادبی شده‌است... **آوازهٔ شوی‌اینکا** بیش از هرچیز برآثار تئاتری او مبتنی است. نمایشنامه‌های او، خود را برصحنه‌های سه قارهٔ جهـان تثبیت کردند. براستی می‌توان رهـاوردهای او را ذاتاً نمایشی دانست، و اینکـه حتی آثـار شعـری و داستـانی او سرزنـدگی خود را از دل تخیلی نمـایشی کسب می‌کند.»[۱]

درك ودریافت نمایشنامه‌های شوی اینکا مشکـل است. خصوصاً دریافت بعضی از آخـرین کارهای او تا مرز غیرقابل فهم هم پیش می‌رود. او برای سرگـرمی و تفـریـح نمی‌نویسد و شدیداً وابسته به فرهنگ خود است. «...واقعیت یك نماد در نمایشنامه‌ای از شوی‌اینکا ممکن است با وجـود نمـاد مشـابهی در، مثـلاً یکی از جشنـواره‌های «یوروبا- Yoroba»، از قبایل بزرگ نیجریه مربوط باشد. بعضی از آثار او مثل «رقص جنـگـلهـا» و «جـاده» و «دیـوانـگـان و متـخـصـصین» حتی برای منتقـدین هم مسئله‌ساز بوده‌اند. و مثلاً «رقص جنگلها» چنانکه «مارتین بنهام» اشاره می‌کند،پس از نخستین اجـرا دیگـر به صحنـه نرفته اسـت. «**هی‌وود**» دربـارهٔ «دیـوانگـان و

متخصصین» می‌گوید:

««دیوانگان و متخصصین» در یك محل خاص لنگر نینداخته است: می‌تواند در منطقه داخلی هرجنگ عقیدتی امروزی رخ دهد. «مادران زمین» (بیاآگبا و وییامت)، همسرایان «ذهنهای شکل نگرفته در بدنهای از شکل افتاده» (خانه‌بدوشان)، افسر هوشمند جویای قدرت و نظارت «برو» و معلم درمانگر سقراط وار (پیرمرد) صورتهای مثالی امروزی‌اند و با هرمحلی قابل تطبیق... در این نمایشنامه آماج پیرمرد آشکارا عقل سلیم، شکاکیت و انسان‌گرایی (هومانیسم) است. امّا... پیروان پیرمرد شکنجه‌گران او نیز هستند، و آزمونهای درمان‌گرانه او می‌تواند به شکل معکوس به خدمت مقاصد تبلیغاتی و شستشوی مغزی درآید...»[۲]

گروه مجری نمایش نیز به این امر معترفند و صریحاً اشاره می‌کنند که: «با این حال کتمان نمی‌توان کرد که رگه‌هایی از ابهام در نمایشنامه وجود دارد که بعید است حتی اجرا به تفهیم کامل آن کمك کند.»[۳] و آنگاه از قول «**ادگار رایت**» اشاره می‌کنند که:

«...اما اثر بیش از حد به حوادث نزدیك شده بود (اشاره به حوادث جنگ بیافرا و برخی اشارات سیاسی و اجتماعی دیگر نمایشنامه.) منتقدین شکوه کرده‌اند که درك آن مشکل است،...»[۴]

نمایشنامه به موضوع جنگ و پیامد جنگ خونین بیافرا می‌پردازد. پس آگاهی مخاطب از تاریخ آفریقا و جنگهای خونین و کودتاها و هجوم استعمار و استثمار ضروری است. از سویی دیگر باید قطعاً نمادها و نشانه‌ها و مراسم آیینی که در زیرْمتن کار مستترند را از نظر دور نداشت. و حتی شیوه[۶] اجرایی آن نیز غیرمعمول و غریب است. حضور عناصر «گروتسك» بهره‌گیری از «همسرایان»، حتی نزدیکی اجرا به شیوهٔ «اپیك» که تعقل مخاطب را به چالش می‌طلبد، در عین حال پیچیدگی خود اثر، ناآشنایی مخاطب با آن و... همه دست به دست هم می‌دهد و ارتباط با نمایش را مشکل می‌سازد. گروه مجری در رفع این ابهامات سعی کرده با «جزوه‌ای» که انتشار داده است،مخاطبین را در، درك و دریافت اثر یاری کنند. و به حق باید اعتراف کرد که

● «گروتسك» در اینجا یادآور «گروتسك» ترسناك و وهم‌آور «دورنمات» است و گاه تا مرز «ماکابر» پیش می‌رود.

● نمایشنامه سرشار از «نماد»، «آیین» و «اسطوره» و «تاریخ» و «پیچیدگی» است و به اعتراف گروه مجری حتی اجرا هم نمی‌تواند بعضی از نکات را روشن کند.

همین جزوهٔ چند صفحه‌ای خصوصاً با ترجمهٔ خوبی که دارد به کل ترجمهٔ «تئاتر امروز آفریقا» می‌ارزد. ولی با این همه تلاش مخاطب در همسویی با اجرا همچنان دچار مشکل می‌ماند. چرا که مخاطب آشنایی با نمایشهای آیینی آفریقا که منشأ این اثر هستند را ندارد. «بنهام» بدرستی به این مهم اشاره می‌کند. او می‌گوید: «ریشه‌های تئاتر آفریقا در ضرباهنگ‌های به موقع آیینی، مذهبی و ارتباطی، همان ریشه‌های مشترك دنیای تئاتر است.» از سویی منتقد نیز برای تحلیل و بررسی اثر دچار مشکل است و این ضعف نه برای این خطه، که مشکل سراسری و جهانی است. پس مشکل مخاطب دوچندان می‌شود. «مارتین بنهام» در این رابطه می‌گوید:

«در پی همین امر است که منتقد نمایشنامه و تئاتر آفریقایی، در خارج قارهٔ آفریقا، که به قالب و طبیعتِ مثلاً درام انگلیسی یا آمریکایی عادت دارد، چنانچه قرار باشد با درام آفریقایی سازگار شود، و آن را آسانتر درك کند، شاید ناچار از پذیرفتن دستگاه ضوابط انتقادی متفاوتی شود. برخی ازاین تفاوت ضوابط انتقادی جزئی و بعضی عظیم‌اند.»(۵)

«شوی اینکا» که درآثارش مستمراً ازهجو بهره می‌گیرد و هجو در قلب آثارش جای دارد، ناگهان عناصر دیگری را نیز به این اثر خاص وارد می‌کند و اثر را «سکویی برای بیان عقاید استوار خود دربارهٔ سیاستها و... آفریقایی به کار می‌گیرد» از سویی دیگر اثر آشکارا از مرز جغرافیایی درمی‌گذرد و جهانی می‌شود. هرچند که کاراکترها و خصایل آنها آفریقایی است اما دلمشغولی او به «آدمی است برروی زمین، آدمی که جامهٔ آفریقایی پوشیده و در آفتاب و جنگلِ استوایی زندگی می‌کند، اما وی نمایندهٔ تمامی نژاد بشری است.» «طنز» دراین اثر به‌وضوح دیده می‌شود، اما نوع نگاه «گروتسك» است که مو را براندام آدمی راست می‌کند و در عین خنده،ترس را بروجود مخاطب مستولی می‌سازد. این همه را بدین دلیل آوردم که از پیش متذکر شده باشم، آشنایی ما با تئاتر آفریقا در حد منابع محدود و چند نوار ویدیوئی بوده است. با این همه، همهٔ تلاشم را به کار بردم تا هرآنچه را که می‌توانم،فراچنگ آورم و جامع‌تر با اثر و نمایش آن برخورد کنم. خصوصاً که گروه مجری التفات خاصی به منتقد این دیار دارند که در پایان به آن خواهم پرداخت.

***

«...سیاست. مایهٔ مسخره دمکراسی، آفت مارکسیسم، عضلهٔ متشنج یك قشری، منهیات بودائیسم، خوك تحریمی دین محمد، میخ صلیب مسیح، نقطهٔ خ نفس خر به تمام معنا، پیشاب کاهنگی، شاش بزرگ کاهنگی کامل، اوه چطور جرأت می‌کنید پایین تنه‌اتان را بالا کنید، شما سگهای متعصب رایحهٔ وجودتان را روی تیر چراغ برق سرنوشت بیندازید، شما حفره‌های توخالی هیچ!»(۶)

اثر در ساحت ظاهرش مشخصاً سیاست ویرانگر و مُزَوِر را آماج خود گرفته است. و وقتی لایه‌های رویین را برمی‌داری دوباره به همان معضل ازلی و ابدی می‌رسی. «مظلومیت»، «قربانی»، و «ابرِ استتار و تحریف» و «بیانیه‌ها» و «معمای کلمات» که: «پشت همهٔ اینها بشریت درسکوت خفه‌می‌شود! و منجی درلوای «اس» به‌نجات می‌آیدکه خود نیزقربانی‌شود. «سقراطِ امروزینی که‌سعی دارد‌شقاوت «انسان‌نمایان» راآشکارکند،ودر نهایت «شوکران» سربی را سر می‌کشد که همانا برایش مقدر داشته‌اند. او از «شقاوت جنگ و به قساوت کشاندن بشر هراسان شده و سعی می‌کند با اقداماتی، جنگ‌افروزان را با ماهیت حقیقی اعمالشان به لرزه درآورد. او حتی آنها را مجبور می‌کند که «گوشت انسان» را بخورند.»،

درمان «زایشی» او در لوای «اس» نمود پیدا می‌کند. مکتبی موهوم که مشخص نیست چیست؟ سراسر اثر،انباشته از سیاهی و قساوت و خونریزی است و «مادران زمین» چاره‌ای جز «سوزاندن» پلیدی ندارد. تمام این سیاهیها در کپسول طنزی تلخ،ارائه می‌شود. «گروتسک» در اینجا یادآور «گروتسک» ترسناک و وهم‌آور «دورنمات» است. و گاه تا مرز «ماکابر» پیش می‌رود. از همان آغاز «خانه‌بدوشان» همه چیز را به تمسخر می‌گیرند.

گویا: «نرم و روان باد مفصل آرنج او.»
آفا: «زیر بغلهایش فراموش نشود.»
بلایندمن: «هی پرتوان باد پاتون او!»
کریپل: «باشد که همیشه بتابد نور...»
آفا: «از نوارها و دکمه‌هایش»

بلایندمن: «من می‌دانم منظورش چیست. (تخیلی تفنگی را نشانه می‌رود) بنگ!
همه چیز در خط وظیفه!
(گویا سینه خود را چنگ می‌زند، خم می‌شود)
آفا: «محاکمه‌اش کردیم؟»
کریپل: «زنده شو، احمق، هنوز که محاکمه نشدی.»
آفا: «(با صدای زنگدار) تو متهم شدی.»
بلایندمن: «رضایت‌بخش بود؟»
کریپل: «تمیز بود.»
بلایندمن: «بنگ! (گویا درمی‌غلتد)»
آفا: «(در حال آب کشیدن دستش) من می‌گذارم کنار...»
بلایندمن: «محاکمه عادلانه بود، نه؟»[۷]

«مقتول» نیز اعتراف دارد که محاکمه منصفانه بوده است و او هیچ شکایتی ندارد و جلادان رضایت می‌دهند که او را دفن کنند.

گویا: «شما سخاوتمندید آقایان. من نفرت خاصی از کرکسها دارم.»
بلایندمن: «اوه، بس است، آنها پرنده‌های نازی هستند. ته‌ماندهٔ غذا را پاک می‌کنند.»[۸]

مثل خود «خانه‌بدوشان» که پس‌ماندهٔ غذای دیگران را پاک می‌کنند و کسی هم جرأت اعتراض به حضور آنها را ندارد، حتی: «آنها اصرار دارند ما بمانیم.» و اینجا زمین پاک را چنان آلوده‌اند که هرکس «پاک» مانده و هنوز اصالت «ریشهٔ زمینی» خود را حفظ کرده است «دیوانه» می‌دانند. «سی‌برو» سعی دارد که به اصالت خود پایبند بماند. او می‌خواهد «مادر» باشد. و «مادران زمین» در این راه یاری‌اش می‌دهند. او همهٔ سعی خود را به کار می‌گیرد تا به «اصل» بازگردد، از همهٔ امتحانات پیروز بیرون می‌آید و ثبات قدمش باعث شده که او را «دیوانه» بدانند.

گویا- «اما همه می‌دانند که او دیوانه است. این‌طور آدما بعد از یك مدتی که تنها زندگی کردند همین کار را پیش می‌گیرند..»[۹]

«خانه‌بدوشان» معتقدند که «سی‌برو» همسایه‌هایش را فراری می‌دهد. آنها روح اصیل او را شریر می‌دانند. «سی‌برو» مهربان و عطوفی که حتی در آخرین لحظات از «مادران زمین» می‌خواهد که «برو» را به «مادر» بودن او ببخشند.

سی‌برو: «به من بیشتر وقت بدهید. من مثل یك مادر روی او نفوذ دارم.»
ایوامت: «(به نرمی) ما تا جایی که توانستیم صبر کردیم، دختر.)»[۱۰]

«سی‌برو» می‌خواهد که «مادر» باشد. «مادر» مظهر «زایش- زمین- اصالت» و «مادران زمین» به چنین مقامی رسیده‌اند. آنها گام به گام «سی‌برو» را به اسرار آشنا می‌کنند. آنهایی که تجسم زمین مادرند:

«نمادهای نیمه‌مذهبی ضمانتهای الهی.»

همچنان که «**یونگ**» در کتاب «نمادهای دگردیسی» اشاره و استدلال می‌کند:

«زمین چهره‌ای مادرانه دارد. نمادهای دیرپای کشاورزی از همین جا ناشی می‌شود. کیشهای کهن «زمین مادر» در عمل کاشت و بذرافشانی مزارع، باروری مادر را می‌بینند... زمین مادر می‌تواند در یك شخصیت زن اسطوره‌ای تجسم یابد و اسرار و رازهای طبیعت مادرانه در آن متمثل شود، یا ممکن است در زنانی تجسم یابد که بدین اسرار آشنایی پیدا کرده‌اند. بدین‌سان آنها رازآموز می‌شوند.»[۱۱]

نمایشنامه به این نکات اشاراتی روشن دارد. «مادران زمین» مشخصاً با «دانه- شاخه» و «زمین» سر و کار دارند. آنها «راز» را می‌دانند و حتی به «سی‌برو» می‌آموزند.

ایوا آگبا- «ما او را با خودمان بردیم به آغل... بردیمش تا آنچه را که خودمان می‌دانیم به او یاد بدهیم، یك نوآموز لازم است به آغل قدم بگذارد.»

برو: «چه هست... این فرقه؟»
ایوا آگبا: «نه از آن فرقه‌ها که بتوانی نابودش کنی. ما در حرکتیم مثل زمین.»[۱۲]

«دکتربرو» در التهاب آگاهی از این «راز» می‌سوزد. او می‌خواهد به «حقیقت» پی ببرد و قطعاً مثل دیگر آموخته‌هایش از آن «سوء استفاده» کند. مثل «حرفه»اش که از آن برای اهداف پلید بهره می‌گیرد. او همه چیز را برای «تخصصش» می‌خواهد، اما دریغ که او هرگز «راز»- «اس» سقراط و «آغل»، «مادران زمین» را درنخواهد یافت چرا که:

ایوا آگبا- «...ذهن تو از حقیقت جلوتر می‌رود. می‌بینمش که دارد دست و پا می‌زند. دارد توی تاریکی به این طرف و آن طرف می‌زند. حقیقت همیشه پیش یك ذهن علیل خیلی ساده جلوه می‌کند.»[۱۳]

«دکتر برو» می‌خواهد همه چیز را با ضرب «زور» و «شلاق» و «سگهای شکاری» به دست آورد. بی‌آنکه بفهمد نمی‌تواند «خود زمین» را تبعید کند. و نباید دنبال «اسمها» بگردد. او باید آن را درك کند، که از درك «حقیقت» عاجز است. و «ایوا آگبا» آخرین اخطارقبل از «آتش» را به او می‌دهد:

ایوا آگبا- «می‌خواهی روی چه چیزی پا بگذاری جوان احمق؟ حتی روی جادهٔ لعن و نفرین هم باید پای آدم جایی استراحت کند.»[۱۴]

و «برو» نمی‌فهمد که آنها چه می‌گویند.

و «مـادران زمین» بعـد از مدتها شکیبایی وقتی همچنـان اعمـال زشت و شنیـع را می‌بینند، دیگر منتظر نمی‌مانند.

ایـوا آگبا: «پس منتظر چه هستم؟ بیا ظرف آتش را آماده کنیم.»

ایوامت: «فکر نمی‌کنی کمی بیشتر وقت...؟»

ایوا آگبا: «که بدتر بشود؟ بیشتر بشود؟ شب مناسبی است برای تصفیهٔ حسابها.»(۱۵)

اینجاست که حتی خوبی «سی‌برو» هم به «برو» کمکی نمی‌کند. «**سی‌برو**»ی که به گمان «مادران زمین»:

«ـ او زن خوبـی است و قلبش قوی. و همین نوع آدمها هستند که وقتی در خوابند ناگهـان خسته می‌شوند و می‌میرند تا به اجدادشان بپیوندند.»(۱۶)

و حتی وقتی «سی برو» تمنـا می‌کنـد، دیگرگوشی برای شنیدن نیست.

سی برو: «حـالا... حالا زمان مناسبی برای مادران زمـیـن نیسـت که بیـایـنـد دخترانشان را ببینند...»

ایـوا آگبـا: «نه اگر طلبی برای وصول داشته باشند...»(۱۷)

و این بار «آتش» درخواهد گرفت. چرا که «مادران زمین»، چون «خدا» قدرت دارند که «طوفان نوح» را بپا کنند. آنها شکیبایند و آنگاه که صبر برآید، ناپاکی را دیگر فرصت مانـدن نیست. و ناپـاکی ذلیـل و درمانده است. «سقراط پیر» به زیبایی آن را بیان می‌کند:

پیـرمـرد: «دارند دخل ما را می‌آورند. هرگـز مباد. این کوتوله‌ها می‌خواهند از نو توفان‌نوح برپاکنند، اماقدرتش راندارند.دست کم خدا دلیل داشت، یك دلیل ویران‌کننده، امـا به هرحـال دلیلی داشت، و یك تلمبـهٔ حسابی برای نظافت پس‌ماندهٔ آت آشغال. نه مثل اینها.»(۱۸)

اینهـا «قدرت» و «دلیل» دارند. و «دکتر برو» در مقابل آنها هیچ ندارد. او سرگردان میان دو «راز» سر به مهر مانده است. «اس» و «آغـل» «پیـرمرد ـ سقراط»، «ایوا آگبا، ایـوامت، مادران زمین» او چنان حیـران و سرگشته است که تنها می‌تواند با «سرب»، «پیرمرد» را نشانه رود، اما «اس» همچنان در «خانه‌بدوشان» جاری می‌ماند و «مادران زمین» قدرتمندتر از آنند که بتوانند در برابر آنها ایستادگی کنند. آنها «نماد»، «زمین» و «بـاروری» هستنـد. و «زمین» را نمی‌توان نابـود کرد. با این توضیح ما به سه جنس بازی برای ارائهٔ این مفاهیم پیچیده نیاز داریم. به خاطر داریـد که «نمـایشنـامـه» سرشار از «نماد» و «آیین» و «اسطوره» و «تـاریخ» و «پیچیدگی» است و به اعتراف گروه مجری حتی اجرا هم نمی‌تواند بعضی از نکات را روشن کند. با این همه و اینکه قطعاً گروه مجری از صاحب این قلم بهتر می‌دانند ـ حداقل در تئوری ـ که دست به چه کار صعبی یازیـده‌انـد. امـا متأسفانه «نمایش» فاقد عناصر لازم است. و این را نه با معیار «ارسطویی» می‌سنجـم. «نمایش» با هرشیوه‌ای که به صحنه آمده باشد باید «باورپذیر» باشد. باید بتواند ارتباط برقرار کند و مفاهیم را منتقل کند. وقتی «مادران زمین» در عمق صحنـه مثل «عروسکهایی» ثابت فقط برمی‌خیزند و دیالوگها را روخوانی می‌کنند،بی‌آنکه روح دمیده در جان آن کلام را بازبتـابـانـند و بتـوانند این باور را در مخـاطب برانگیـزنـد که آنهـا «مـادران زمین»انـد، آنها یك «اسطورهٔ» عظیم، همهٔ ملل را پشتوانه دارند و... آنها فقط در کلام «مادران زمین» و حتی نه در «روح کلام»! بیان آنها «بُعد» پرسپکتیو» لازم را ندارد. حرکات آنها ماشینی است. در حالی که آنها برخـاسته از «آیین و اسطوره‌اند» به دلیل همین ضعف عمـده،حتی مطالب نهفته در دیالوگ هم به مخاطب منتقل نمی‌شود. در «اوج» نمایش، ـ باز ناچار به تکرار هستم نه به تعبیـر ارسطویی ـ «دکتر برو» سرگردان میان، «پیرمرد» و «مادران زمین» که به ناچار دست به انتخـابی غلط می‌زنـد می‌بایـد سرگـردانی و لهیـده شدن او را میـان دو «راز» سر به مهـر دریـابیم و اینکه او چرا دست به انتخـاب «پیرمرد» می‌زند. بسیار روشن است که مأموریت او افشای «راز»، «اس» می‌باشد. و او باید بتواند پیروز شود وگرنه از دست می‌رود. در این میانه او نه تنهـا نمی‌توانـد راز «اس» را دریابد که به «آغـل» هم برمی‌خورد. و مخـاطب در این صحنـه،آن سرگردانی و عجز را نمی‌بیند. «دکتر برو» قدرتمندِ بادکنکی است که باید فرو بپاشد و این فروپاشی در مقابل چشم تمـاشـاگر عمل می‌شود اما «جنس» بازی فاقـد آن پیچیـدگی است. از سویی دیگر «سی برو» نوآموز تازه‌پا، «مادر» که ریشه در «زمین» دارد و قلبی مهـربـان و تپنده. او نگـران برادر، پدر و «مادران زمین» است. معـادله سخت پیچیـده و سردرگم است. «پدر ـ پیرمرد» اسیر جنگ «پسر ـ برو» و از سویی «پسر ـ برو» اسیر «پیرمرد ـ پدر» و آن راز «اس»! و از طرفی دیگر در جنگ «مادران زمین» ـ «آتش» و برمیانه این میدان «سی برو» نگران «پدر»، سردرگم آن راز «اس» سر در راه و متعهد «آغل» و علاقه‌مند به «مادران زمین» و ریشه در «زمین» و «باروری» و این همه عظمت و اسطوره و آیین باید برصحنه جان بگیـرد، بایـد در مقابل چشم مخاطب «عمـل» شود. امـا دریـغ حتی از التهـاب بیـرونی این «رنج مدام»! صحنه به خوبی گویاست که کارگردان همهٔ تلاش خود را به کار گرفتـه است، اما با همهٔ اینها مفاهیم منتقل نمی‌شود و این نه به این دلیل است که گروه این مسائل را نمی‌فهمد و نمی‌داند، ضعـف را بایـد در جایـی دیگـر جست. وزنـه‌هـای سنگین را توان بالا می‌تواند از زمین بردارد. تنها عشق و علاقه و مطالعه و آگـاهی کافی نیست، این نیمـهٔ راه است، «تن» بایـد کشش و توان آن را هم داشته باشد وگرنه درحد رسوب در مغز می‌ماند. از سویی دیگر به این مهم هم معترف هستم که کار بسیار «پیچیده» است و «مردم»!! این داوران واقعی در همپـایی،به دلیـل فقدان اطلاعات لازم و فرهنگ تئاتری،کم می‌آورند. در نهایت همهٔ تلاشها به هدر می‌رود و اثر عقیم می‌ماند. و می‌دانیم که کلیت اثر باید پاسخگـوی خود باشـد و توضیحـات و... نمی‌توانـد جای خالی «عمـل» را پر کنـد. متأسفانه «مادران زمین» هیچ چیز را حتی حرفی که می‌زننـد را باور ندارنـد. وقتی «حـرف»،بی‌باور باشد به باور مخاطب هم نمی‌آید. آنها با توجه به میزانسن‌های ثابت و ساکن و بازی «ربـوت» گونهٔ خود و بیان «نتـر» و بی‌روح که گاه به زحمت شنیـده می‌شود،بار مفهومی کلام را نه درمی‌یابند و نه می‌تواننـد منتقل کنند. کلام آنها چنان آتشفشان،جهنده و گرم و جاری است.

ایوا آگبا: «آنچه را که برای بدی به کار می‌رود،باز می‌شود به کار زد. تمـام ایـن روزهـا مگر من با آگاهی از سوء استفاده نگرفتم نشستم و چشم و گوشم را باز گذاشتم؟»

ایـوامت: «زمـان نمی‌توانـد صبر کند، دختـر. دستهای شریر،زود راه استفاده از بهترین چیزها را پیدا می‌کنند.»

ایـوا آگبا: «(خشمگین)باران می‌بارد و فصلهـا برمی‌گردنـد. شب در رفت و آمـد است ـ تو فکر می‌کنی اینها به خاطر تو صبر می‌کنند؟ ما موقعی که تو را به آغل بردیم به تو هشـدار دادم... من گفـتم این موهبت موهبتی نیست که تو،توی یك دست جمـع کنی، اگر دست دیگرت ناپاك باشد،اولی هم پژمرده و خشك می‌شود.»(۱۹)

آنـهـا چون خود «زمین»، «صبـور» و «مقـاوم» و «متحرکند»! و جنس کلام آنها، خروش و در عین حال طمأنینهٔ نهفته در جان آن جنس بازی را مشـخص می‌کنـد. ولی متأسفانه ما در صحنه،شاهد «عروسکهایی» هستیم که فقط مانند ضبط صوت آنچه را که حفظ کرده‌اند پس می‌دهند. این ضعف در جان نمـایش،جاری و ساری است. عموماً «بیـان»«بد و نامفهـوم است. بیـان عمـوم بازیگران «بعد و پرسپکتیو» لازم را ندارد. و اگر کسی جزوه را نخوانده به تماشا بنشیند تا پایـان کار سرگردان می‌ماند که «اس»، «اس» اسـت یا «اسـب» یا «است»! و چه بسـیـار که کلام نیم‌جویـده ادا می‌شود اشکـال اساسی به این مهم برمی‌گردد که این آدمهـا کجایی‌اند؟ ایرانی؟ نیجریه‌ای؟ آفـریقـایی؟ اروپایی؟ ناکجاآبادی؟ و حتماً گروه مجری بهتر از حقیر می‌داند که طرز ساختن کلام نزد اقـوام مختلف متفـاوت اسـت. حتـی جایـگـاه ادای حرف نزد «آفـریقـایی» و «آمـریکای لاتینی» یکسان نیست. و حتمـاً می‌دانند که «آفریقایی»ها گرم و ملتهب و جوشـان و پرتپش زنـدگی می‌کنند. و حتماً می‌فهمند که «جهانی» بودن اثر دلیل برآن نمی‌شود که اگر در «ایران» اجـرا شد، مثلاً مراسم آیینی «یوروبا» را نمی‌توان مثل «زار» یا «نوبان» خودمان اجرا کـرد. و بهره‌گیری از چند حکایت و تمثیل آشنـای زبـان فارسی اثـر را «اینجـایی» نمی‌کند. و با توجه به اینکه «زمین» در همهٔ دنیا مقاوم و سخت و صبور است در هرنقطه یك گیاه استعداد پرورش دارد. و آفتاب در آفریقا بیرحم است و صورتها فقط سوخته نیستند و پیشانی‌ها چروك دارند و چشمها از شدت تابش آفتـاب نیمـه بسته است و گردنهـا فراز است و آفتـاب آفریقا، آفتاب سوئد نیست و آدم آنجا هم. و وقتی اینها رعایت نشود حال به هردلیل، حتی به بهانهٔ شیـوهٔ اجـرا، حتی با تمسـك به «اپیك» و امثـالهم مخاطب را سرگردان رها می‌کند. «تاس‌بازی» آفریقایی‌ها با «سه قاپ» ما هیچ شباهتی ندارد و...

همـیـن مسـائـل باعـث می‌شود که «گروتسك» نهفته در اثر نیز نتواند فرصت شکوفایی پیدا کند و در نطفه خفه می‌شود. با توجـه به اینـکـه تعـریـف خاصی از «گروتسك» در دست نیست،اما می‌دانیم که در گروتسـك،خنـده و ترس به یکـدیگـر آمیخته‌اند. «گروتسك» به دلیل حسی که در تماشاگر ایجاد می‌کند،کمتر قابل پیش‌بینی است. و نمی‌توان واکنشهـای مخاطبان را صددرصـد پیش‌بینی کرد چرا که ترس و خنده به یکدیگر آمیخته‌اند و به همین سبب برای یکی خنده و برای دیگری گریه و نفرت تولیـد می‌کند. واکنشها در گروتسك بسیار گسترده است. و با توجه به اینکه گروتسك متناسب و هماهنگ به شیوهٔ درام ارسطویی نیسـت،نمـی‌توان آن را زیبـا ندانست و می‌دانیم که جهـان در تصـاویـر گروتسك واقـع‌نمـایـانـه نیست ـ و اغتشاش و عدم همـاهنگی و نرسیـدن به تناسب ارسطویی یکی از ویژگیهای مهم گروتسك است. بازیها در این شیوه بسیار خشن است و ویژگیهای گروتسك،دقیقاً در بازی هم نمود عینی پیدا می‌کنـد. برای آنکه،بتوانیم نمونه‌ای از این شیوهٔ بازی را داشته باشیم به فیلم «دکتر استرنج لاو» اشاره می‌کنم که هرچند بازیها در این فیلم بشدت خشن هستند اما باز به مرز گروتسك نمی‌رسند.

حالا با عنایت به اینکه نمایشنامه،عناصر «گروتسك» را در خود دارد و از سویی دیگر «همسرایان» نیز در آن از اهمیت بسزایی برخـوردارنـد. وظیفـهٔ گروه در به نمـایش گذاشتن اثـر،کمی مشکل است. آنها باید بتـواننـد همهٔ خصوصیات را «عمل» کنند وگرنه «اثر» فدا می‌شود. و یا دست بالا به یك هذیان سردرگم مبدل می‌شود. خصوصاً که هرگز نباید از یاد برد،اثر پیچیده و پر از «نمـاد» و «آیین»های خاص بومی است و نباید «ترس و خنده» مستتر در جان آن به «مضحکـه» بدل شود. پیچیـدگی و درهم تنیدگی چند شیوهٔ اجرایی در «عمل» است که می‌تواند درست قوام بیابد و مفاهیم را منتقل کند. خود «نمایشنامه» این قوتها را در خود دارد. حتی «خنده» در آن «ترسناك» و هشداردهنده است.

آفـا: «تو فراموش کردی که من یك کلبه عجایب و غرایب بشریم. عجایب و غرایب بشری.»

گویـا: «خفه شوید، بگذارید من حرفم را ادامه بدهم.»

آفا: «همسایه گفت، همسایه نابینا جان آخر چراغ به چه کار تو می‌آید؟»

گویـا: «مرد کور در جواب این حرف گفت...»

همه: «(با صدایی کودك‌نواز) رفیق جان، من این چراغ را با خود می‌آورم نه به این خاطر که بتوانم ببینم بلکه به خاطر... (مکث)»

آفا: «به خاطر اینکه تمام دنیا بتوانند تو را ببـیـنـنـد وقـتـی داری من را لخت می‌کنی.»(می‌زند زیر خندهٔ دیوانه‌وار خود. دیگران نیز)

پیـرمـرد: «(فکـورانه) چراغ هم فواید خودش را دارد.»

آفا: «همین‌طور، الکتریسیته.»

گویا: «دهه! الوعده‌های انتخاباتی.»

کریپل: «آنچه ما می‌خواهیم بیانیه‌های فردی است.»

آفا: «بیانیه برای هرهوس جلف و آنتیك؟ جنرال الکتریك!»

پیـرمـرد: «اعدامهای الکتریکی، صندلی الکتـریکی، الکتـرود روی مرکـز عصبی، مشغولیات مطلوب شماها،...»(۲۰)

می‌بینید که چگونه از «خنده» تا آن سوی «ترس» پیش می‌رود. و چقدر روشن و صریح از انـواع شکنجه‌های مثلاً متمدنانه سخن می‌گوید. اما همین «مایه» در «عمل» مبدل به یك «جـوك» بی‌مزه می‌شود که حتـی توان برانگیختن خنـدهٔ دیـوانـه‌وار بازیگر را هم ندارد. در همـین چنـد سطر بـه وضـوح شاهـدیم که جنسیت بازی چگونه ناگهانی تغییر شکل می‌دهد. و اگر درست بازی شود مخاطب را برصندلی میخ‌کوب می‌کند. حتی مخـاطبی را که هیـچ اطلاعـاتی در مورد «جنگهـای خونین بیافرا» ندارد. کلیت خود اثر، پاسخگوی خود است. اما وقتی درست عمل نمی‌شود،مخاطب سردرگم می‌ماند که چرا این پرش ناگهـانی به وجود آمد و این حرفها چه ارتباطی با هم دارد. ما نمی‌توانیم

به بهانهٔ «عدم تناسب و هماهنگی» اثر را ناهماهنگ اجرا کنیم. باید تمام «پاساژهای» تغییر حس و بازی و لحن در کار کاملاً مشهود و بیرونی دربیایند تا آنگاه نمایشی در «کلیت» هماهنگ به نظر برسد. ما حتی «خشونت» را نباید روی صحنه،زشت نشان دهیم. اگر «خشونت» و «زشتی» را «زیبا» نشان دادیم که «خشن» و «زشت» هستند، آنگاه تأثیرگذار خواهند بود. وگرنه ما کاری نکرده‌ایم. ما باید هرچیزی را روی صحنه «نمایشی» عرضه کنیم و در این «عرضه داشت» باید عامل زیبایی و باورپذیری را از نظر دور نداریم. متأسفانه نمایش، «ناهماهنگی» و «اغتشاش» را با «عدم هماهنگی» و «توازن» و «بالانس» صحنه به نمایش می‌گذارد. سراسر نمایش،ما حتی برای لحظه‌ای شاهد «بالانس» صحنه نیستیم. البته مقدار زیادی به سالن چهارسو برمی‌گردد که اساساً برای این اجرا مناسب نیست. اما دلمشغولی «دانشور» از «واتسلاو» تا امروز به «آوانسن»،غیرقابل انکار است. او در «واتسلاو» هم عموماً از جلوی صحنه استفاده می‌کرد و عملاً بقیهٔ صحنه خالی می‌ماند. اینجا نیز چنین است. میزانسن‌های ثابت و ساکن و خطی، جلوی صحنه و عدم حفظ «بالانس» باعث می‌شود که مخاطب خسته شود. عموماً کاراکترها در یك خط مستقیم کنار هم می‌ایستادند و حرف می‌زدند. ما در سراسر نمایش حتی برای لحظه‌ای شاهد یك حرکت هندسی یا دایره‌ای نیستیم. و میزانسن‌ها برخلاف روح متن که می‌باید خشن و پرتحرك باشند عموماً ایستا و ثابت بودند. و مسئلهٔ دیگر،جنس بازی «کاراکتر»هاست.

آنهایی که «دانشور» را می‌شناسند، می‌دانند که او چقدر مؤدب و محجوب و گوشه‌گیر است. حال اگر قرار شود همین خصوصیات به کاراکتری چون «واتسلاو» و یا «آفا» منتقل شود، دیگر «آفا» نمی‌تواند آن وقاحت و دریدگی و قلدرمآبی را داشته باشد. دانشور چه در «واتسلاو» و چه اینجا آن متانت و نجابت شخصی را به نقش هم منتقل می‌کند. و مخاطب درمی‌ماند که دیالوگها خشن و وحشی و درنده‌اند،اما کاراکتر، «محجوب» و«متین» است. شاید دانشور در پی این است که با این تناقض، آن روح درندگی را پررنگتر سازد. اما قطعاً بداند که چنین نمی‌شود. اساساً بیشتر انتخابها در این نمایش غلط بود. به جز «پرویز فلاحی‌پور»- «دکتر برو» و «امان رحیمی»- «کریپل» که تا حدی سعی داشتند به نقش برسند و همهٔ توان خود را به کار بردند؛ آقای «محمود هندیانی» «بلایندمن» فقط در ارائه کاراکترش موفق بود. خانم پورمند- «سی برو» اساساً نه مفهوم «مادر» و نه کلبهٔ نوآموز «یك راز مهمّ را دریافته، او نقش را بیشتر بیرونی بازی می‌کند. با شناختی که از فلاحی‌پور داریم شاید مقدار زیادی از خطاهای او در بازی به همین «پارتنر» مقابلش برمی‌گردد. وقتی «پارتنر» نتواند حس را درست منتقل کند،قطعاً کاراکتر مقابلش هم نمی‌تواند عکس‌العمل درستی ارائه دهد. «دکتر برو» در چنبره این خبط و خطا،گیر کرده بود. نه «مادران زمین» و نه «سی برو» و نه «کشیش» و نه حتی همهٔ «خانه‌بدوشان» و مهمتر حتی «پیرمرد» هم نمی‌توانستند درست عمل کنند و او سردرگم مانده بود. این نکته را نیز نباید از نظر دور

داشت که کارگردان به عنوان بازیگر اصلی، در صحنه حضور دارد و شاید نتوانسته خیلی از خطاها را ببیند. اما می‌دانیم که حضور «منصور ابراهیمی» به عنوان دستیاری آگاه و خلاق و مستعد پشتوانهٔ خوبی بوده است که درست به کار گرفته نشده است. شاید دغدغهٔ گروه و خصوصاً دستیار کارگردان در آماده‌سازی جزوه و دادن اطلاعات و آموزش به اعضا و مخاطب چنان بالا بوده است که وظیفهٔ اصلی را فراموش کرده‌اند. حتماً آنها خوب می‌دانند که مسئله و معضل «اس» یکی از نکات اساسی متن است که به دلیل پیچیدگی در خود اثر، وجه نمایشی و عمل،می‌تواند تا حد زیادی آن را روشن کند. اما وقتی خود کلمهٔ «اس» بدرستی شنیده نمی‌شود،چگونه می‌توان انتظار داشت که خشونت نهفته در پس آرامش این جملات منتقل شود؟

پیرمرد: «یا شاید خودشان خدایان سمجند.»

برو: «و خدایی که تو پرستش می‌کنی؟»

پیرمرد: «خدایی که متنفر است از بشریت. قسمت گوشت‌دار این است.»

برو: «چرا اس؟»

پیرمرد: «چون بود، هست، اینك...»

برو: «مباد!»

پیرمرد: «حالا می‌بینی، من شماها را به فراسوی رستگاری می‌رسانم.

برو: «چرا اس؟»

پیرمرد: «یك رمز است. یك كلمه است.»

برو: «چرا اس؟»

پیرمرد: بایست یك اسمی چیزی در بین باشد.

برو: «چرا اس؟»

پیرمرد: «اگر میلیونها نفر پیروی كنند... این موضوع شماها را می‌ترساند.»

برو: «چرا اس؟»

پیرمرد: «خیال داری پرونده‌ها را بازگشایی كنی؟ پرونده‌ٔ این مورد بسته شده. رأی هیئت منصفه: دیوانه، متشكریم.»

برو: «چرا اس؟»

پیرمرد: چرا نه؟»[۲۱]

«اس» بیانی كنایه‌آمیز است كه به «سقراط پیر» و پیروانش داده می‌شود. آنهایی كه «دیوانه» خوانده می‌شوند. ما می‌دانیم كه شخصیتهای نمایشنامه همه به نحوی با سلامت جامعه ارتباط پیدا می‌كنند. «پیرمرد» خود پزشك است امّا در اثر شوك وارده به خود، در اثر سبعیت و خشونتی كه ناشی از كشتار جنگ می‌باشد، سعی دارد آنها را ـ «جنگ افروزان را» ـ به ماهیت حقیقی اعمالشان آشنا كند. او زیر پوستهٔ آرامش و وقار خود آتشفشانی خروشان دارد. او «جنگ‌افروزان» را وامی‌دارد تا گوشت انسان را بخورند. او با كیش «اس» می‌خواهد نظم نوینی را در جامعه به وجود آورد. و این فكر آدمخواری حتی قبل از ورود به قلمرو جنگ در ذهنش شكل گرفته بود. او در بحثی با كشیش ناگهان این فكر را بروز می‌دهد. در حالی كه كشیش آن‌را یك شوخی یاگریزراهی برای فرار از بحث می‌یابد. به هیچ صورتی «كشیش» و «سی برو» نمی‌توانند این امر را باور كنند. اما حقیقت دارد، «سقراط پیر» با این فكرجنون‌آمیزش‌كه صبغه‌ای از نبوغ را در خود دارد، در پی بیداری «آتش افروزان» است. بی‌آنكه بداند از همین «ترفند» او برضد ایده و آمالش بهره‌برداری خواهد شد.

كشیش: «...پاك به هیجان آمده بود، فریاد زد ممكن نیست. و بعد جست زد بالا و گفت ـ خیلی غیرمنتظره ـ می‌باید آدمخواری را قانونی كنیم... من مخالف او بودم. قانونی كردن آدمخواری؟ این یك فكر كفرآمیز و شیطانی است.»[۲۲]

برو: «این قول شخصی یك عالم است. گوشت انسان لذیذ است. البته، همه قسمتهای بدن.»

كشیش: «حرفتان را باور نمی‌كنم.»

برو: «باور نمی‌كنی؟ خوب، پس چرا برای شام نمی‌مانی؟»[۲۳]

كلمات چنین خشن و بیرحم می‌تازند. و خود «فكر» چندش‌آور است. اما حقیقت دارد. «پیرمرد» بنیانگذار كیش «اس» كه در پی نجات بشریت است و می‌خواهد سیركی نو و خارق‌العاده راه بیندازد، خالق این اندیشه است. و اكنون پسر، از همهٔ اعضا تنها اسافل اعضا را می‌پسندد و به «سی‌برو» توصیه می‌كند كه در «دنیای كوچكش» بماند.

برو: «بیرون از دنیای تو، خواهر كوچولو. بیرون از دنیای كوچولوی تو، توی همان دنیایت بمان و فقط آنچه را كه من به تو می‌گویم انجام بده. این طوری سالم و ایمن می‌مانی.»

سی‌برو: «(غضبناك) شنیع!»

برو: «شنیدی كه گفتم، لذیذ است.»

سی‌برو: «شنیع!»

برو: «(تعمداً بی‌رحم) لذیذ... حرف ندارد. فكر كنم به تو گفتم توی دنیای كوچكت بمان! برو و با پاستور خرفت چای بنوش یا برو با آن همدمهای پیرت اراجیف بباف. از جایی كه در آن ایمنی بیرون نیا. (به آرامی) یا عاقل.»

سی‌برو: «اما دست كم به من بگو چرا؟ تو را به خدا بگو چرا؟»

برو: «نه، بنام خدا نه ـ بنام اس!»

سی‌برو: «چی؟»

برو: «اس ـ خدای جدید و قدیم. اس!»[۲۴]

«دكتر برو» اكنون متخصص ضد اطلاعات است. او جانشین افسر قبلی شده كه دفعتاً مرده است. او اكنون یك جلاد خونریز و وحشی است. پس نقش می‌طلبد كه سرشار از خشونت باشد. اما «سی‌برو» نوآموز راز «آغل» كه در پی گیاه ممنوعه است و از سویی هوای «مادر» بودن را در سر دارد و ریشه در «زمین» دارد و عاطفه وجودش را انباشته، اكنون كه از رازی چندش‌آور مطلع شده و غضب او را می‌آكند، باید خشونتش ریشه در «زمین» و «عاطفه» داشته باشد. ولی چنین نیست. گویا بازیگر نمی‌داند كه خشمش نباید خشم

«برو» باشد. غضب او غضب یك «مادری» است که شاهد خطای طفل خود است. طفلی که اکنون تا مرز جنون و جلاد بودن تاخته است. اما چنین نیست. و «کشیش»، «پاستور» که سرشار از شوق و رغبت به دیدار آمده تا هماوردی برای بحثهای همیشگی خود بیابد،وقتی باور می‌کند که «برو» شوخی ندارد، ناگهان ترس همهٔ وجودش را پر می‌کند و می‌خواهد از چنبرهٔ این مار وحشی و درنده بگریزد. هراس او هم عادی نیست. ترس او برخاسته از دیدن یك مار معمولی نیست. او «کبرا» دیده است. ولی در صحنه عکس العمل به گونه‌ای است که گویا از خشونت یك مأمور می‌ترسد نه از چندش‌آور بودن شناعت فکر مارمی که پروردهٔ او و «پیرمرد» است و ای بسا که خود غسل تعمیدش داده باشد. حال،وقتی «فلاحی‌پور» در چنین چنبره‌ای گیر می‌کند، فقط سعی دارد که از سرگردانی رها شود، در حالی که همین زمان «برو» فدا می‌شود و تنها «فلاحی‌پور» از چنبره می‌گریزد. وقتی می‌گویم خشونت در بازیها درنیامده و جنسیت بازیها متفاوت نیست،به همین نکته‌ها اشاره می‌کنم. همهٔ این نقص و کاستیها از اینجا سرچشمه می‌گیرد که بازیگران، کاراکتر را فراموش کرده‌اند و در تظاهر برون افکنانهٔ نقش،اگزژره می‌کنند آنها در تار و پود هزارتوهای گم و گنگ نمایشنامه‌گم شده‌اند. و حتماً می‌توان حکم داد که چون نمونه‌ای هم برای دیدن نداشته‌اند،بیشتر سرگردان شده‌اند. در این میان نمی‌توان تلاش «براهیمی» و «دانشور» را در نزدیکی گروه به روح متن نادیده گرفت. هرچند نفس خود این عمل که ما را با جهانی دیگر هم آشنا می‌سازد،خوب و پسندیده است،اما وقتی قرار است اثر مُثله شود همهٔ تلاش و کوشش هدر می‌رود.

«همسرایان» در نمایشنامه چه می‌گویند؟ آنها قطعاً نقش «همسرایان» درامهای یونانی را ندارند. پس باید‌های مخاطب این نوگرایی را به عینه ببینیم،همچنین در «پیرمرد» و پسر»! و همه اینها را گروه مجری بخوبی در تئوری می‌دانسته،اما در عمل نتوانسته آن را قوام بیاورد.

«... «خانه‌بدوشان» و «مادران زمین» به عنوان واحدهای همسرایی،تکرار شده‌اند، گفتار آنها آنقدر گفتگوی خطاب به یکدیگر نیست (به شیوه توهم‌زا) که مضامینی روشن خطاب به تماشاگر. در مقابل این همسرایان داوری‌کننده- یعنی انسانیت و زمین- کشمکش میان پدر و پسر، میان آدمخواری و انسانگرایی (هومانیسم)، میان عقل سلیم سیاسی و فردی، باید خود به عنوان گفتگو برسد اصول به نمایش درآید.»[۲۵]

و آشکارا چنین نمی‌شود. حتی حقیر معتقد است که «همسرایی»، «مادران زمین» به عنوان «نماد»، «باروری» و ریشه در پاکی و خاك داشتن با «همسرایی»، «خانه‌بدوشان» به عنوان «حافظان پیرو مرشد» خود و در عین حال شکنجه‌گران او هم، متفاوت است. و اجراء،فاقد همهٔ اینهاست. همهٔ این مفاهیمی که در تئوری بخوبی عمل شده‌اند و در «عمل» اصلاً به چشم نمی‌آیند،نشانگر این است که: «نمایش» بدون «توضیح‌دهندهٔ» همراه، هیچ ندارد. در حالی که خود گروه معترف است که «کلیت اثر» باید بتواند «مفهوم» باشد و اگر غیر از این شد و ما چیزی را از خارج به آنْ اضافه کردیم،از ضعفهای غیرقابل بخشش است. گیریم که مردم! آگاهیهای لازم را نداشته باشند. و اینجا به یك سؤال اساسی می‌رسیم که مخاطبین اثر چه کسانی هستند؟ و اگر صادقانه بخواهیم از شعار بپرهیزیم اعتراف خواهیم کرد که: «داوران واقعی» دریافتی نخواهند داشت پس ضرورت صرف این همه توان و نیرو به چه کار می‌آید؟ آیا باعث نخواهد شد که هردو طیف «مجری» و «مخاطب» سرخورده به گوشه‌ای بخزند؟

«توی مخاطب حتماً متوجه شده‌ای که متن نقد آشکارا «نامتناسب و ناهمگون» پیش می‌رود و همین جا این را اقرار کنم که این شیوه،آگاهانه بوده است. شاید می‌خواهم ادای نقدهای آنچنانی را دربیاورم! و شاید به شیوه خود اثر پیش می‌روم.»

نکتهٔ گنگ و سر به مهر دیگر اثر،مسئلهٔ «حقیقت» است. «حقیقتی» که از آغاز آشکارا مخاطب را آماج خود می‌گیرد. و به شیوهٔ ساختار کلیت اثر با نیش و نوش بیان می‌شود. و متأسفانه اجرا به سادگی از این پارامتر اصلی چشم‌پوشی می‌کند.

آقا: «من عاشق حقیقت‌ام. به نظر خودت تو هم عاشق حقیقتی؟ پس بگذار برسیم به حقیقت. حقیقت!... فکر نکن من هستم که تو را رنج می‌دهم بلکه حقیقت است. ما همه به دنبال حقیقت‌ایم. من متخصص حقیقت‌ام...»[۲۶]

و این متخصص حقیقت چون می‌خواهد که حیوان نباشد،به قربانی اجازه می‌دهد که از تسهیلات استفاده کند. و این تسهیلات چیزی جز «مستراح» و «ادرار کردن» نیست. می‌بینید که متن تا مرز چندش‌آوری به تمسخر دورویی‌ها می‌رود. شاید گروه بنابر مصلحتهایی این وجه اثر را چشم‌پوشی کرده است. و من خواهان آن نیستم ولی وقتی یکی از پایه‌های متن براین وجه استوار شده اگر نادیده گرفته شود،آیا به گنگی کار نخواهد افزود؟ خصوصاً که «دکتر برو»، «متخصص» پایه اندیشه‌اش براین ستون بنا شده و از «حرفه»ٔ خود زیاد بهره نمی‌گیرد و اکنون بیشتر به «تخصص» خود تکیه دارد. مگر نه اینکه آشکارا به این نکته اشاره می‌کند.

سی‌برو: «آخر چطور؟ تو تخصص کار خودت را داری. چطور به این شکل می‌شود کسی شغل عوض کند؟»

برو: «یك بار که رفتی آنجا، همه چیز هستی...»

هیچ کس نبود خواهر، هیچ‌کس. رؤسا توافق داشتند که من برای این شغل زاییده شده‌ام.

هیچ توصیه‌نامه‌ای هم در کار نبود. همه‌شان بوزینه‌های کم‌هوش‌اند.

سی‌برو: «اما تو... تو حالا آن کار را کنار گذاشته‌ای. تو برگشتی برسر کار اصلی‌ات. حرفهٔ خودت.»

برو: «...بله قصد دارم حرفه‌ام را هم داشته باشم. آزمایشگاه مهم است. هرچه که کمك کند. نظارت خواهر، نظارت. قدرت ناشی می‌شود از به زانو درآوردن طبیعت در برابر اراده‌ات. من را متخصص صدا می‌زدند. و متخصص، خوب یك متخصص است. تجزیه و تحلیل می‌کنی، بیماری را تشخیص می‌دهی، بعد... (تفنگی را فرضی نشانه می‌رود) تجویز می‌کنی.»[۲۷]

«برو» چه زمانی این حرفها را می‌زند؟ زمانی که مدتها از «آدمخواری» اش گذشته. و می‌دانیم که او حتی در «آدمخواری» به اعضای خاصی توجه دارد. خودش آشکارا

علاقه‌اش را بیان می‌کند، حتی وقتی آنها می‌خواهند شکنجه کنند،به این نکته دقت دارند و از این مهم بهره می‌گیرند. اساس و پایهٔ فکر آنها به این نکته ختم می‌شود و ما در سراسر اجرا،حتی ذره‌ای را از آن حیوانیت نمی‌بینیم که بدرستی هم حذف شده اما به پیکرهٔ اثر لطمهٔ زیادی وارد کرده است. چرا که آنها...

برو: «آنها می‌خواستند تو را بکشند. ناقص‌ات کنند. واژگون آویزانت کنند و آن وقت اندامت را فرو کنند توی دهانت. این را می‌دانستی؟»(۲۸)

با این دیدگاه و تفکر زنده‌اند و بیش از این،هیچ نیستند. «برو» نیز چون آنان است و از منظری دیگر «پیرمرد» نیز درجاتی از حیوان‌صفتی را دارد. «پدر و پسر»، «خانه‌بدوشان» را از انسانیت خود ساقط کرده و به مادون سگی و سگی می‌کشانند.

گویا: «از چه بابت! تو فقط یك طوطی هستی.»

آفا: «این را قبول دارم. من شاگرد خوبی هستم، پیرمرد خودش هم این مطلب را تصدیق می‌کند. او همیشه می‌گفت زبل‌ترین موجودات مادون سگ!»

گویا: «آره، مادون سگ. اولش پیرمرد به ما می‌گوید شما مادون سگید، بعد آن پسر حرامزاده‌اش می‌آید و ما را به سگ نگهبان ارتقاء می‌دهد.»(۲۹)

«پیرمرد» هم با «اس» به زیردستان چنین می‌نگرد. او چه بسیار که می‌گوید: این مسئله در حد من نیست تو بگو چه باید کرد؟ زیرا فکر کردن به مسائلی کوچك را در حد خود نمی‌داند. و اینجا مخاطب با این مهم روبرو می‌شود که چه کسی مقصر است؟ «برو» یا «پیرمرد»؟ کدامیك حق می‌گویند؟ کدامیك خطا می‌کنند؟ ظواهر امر همه بررذالت و وحشیگری «برو» دلالت دارد،اما از سویی دیگر «پیرمرد» نیز چنین است. توجهی به «آنتیگونه» از قانونی آسمانی! کرئون از حاکمیت دفاع می‌کند و آنتیگونه از قوانین آسمانی. حال نگاه کارگردان است که می‌تواند تعیین‌کننده باشد. او با جانبداری از یکی، دیگری را محکوم می‌کند در غیر این صورت کتاب را روخوانی کرده است. اینجا نیز چنین است. «برو» از قدرت، نظم و تشکیلات دفاع می‌کند و می‌خواهد «راز» را دریابد و این دریافت به هرطریق ممکن که صورت پذیرد،باید انجام شود. «پیرمرد» نیز پاسدار «اس» است و به هرطریق ممکن از افشای «راز» خودداری می‌کند. و کارگردان هیچ موضعی نمی‌گیرد. مقصر کیست؟ حق با کیست؟ مخاطب هم مثل «خانه‌بدوشان» که از مرگ «پیرمرد» متحیر مانده‌اند،متحیر می‌ماند و نمی‌تواند تصمیم بگیرد. این معضل در متن،نمود دارد و در اجرا عینی‌تر می‌شود. و نهایتاً «مادران زمین» پلیدی را به آتش می‌کشند و تنها «سی‌برو» که ریشه در «زمین» دارد از این مهلکه جان سالم بدر می‌برد. نکند که هردو مقصر باشند؟ چرا که هردوی آنها! «پدر و پسر» در آتش «مادران زمین» می‌سوزند هرچند که «پدر» قبلاً به دست «پسر» کشته شده است. و باز آن سؤال ازلی و ابدی در ذهن ریشه می‌گیرد و اجرا با خشونت اعلام می‌کند که: «بشریت در سکوت خفه می‌شود»! آیا فریادرسی هست؟ آیا باز «زمین» روی آرامش را خواهد دید؟ و اینجا مخاطب دچار این توهم می‌گردد که بشریت از جانب چه کسی در سکوت خفه می‌شود؟ «سیستم»؟ «اس»؟ یا «مادران زمین»؟ و هیچ پاسخی نیست. چرا که «راز» همچنان ناگشوده مانده است،این امر که بعد از اجرا، تازه نمایش در ذهن مخاطب شکل بگیرد و چالش آغاز کند،بسیار خوب است اما به شرطی که او را به بیراهه نبرند. و ادامهٔ «کنش» در ذهن مخاطب پاسخی منطقی بیابد. و «دانشور» با همهٔ تلاش و سعی و آگاهی‌خود،با صحنه‌آرایی و موسیقی و نور متأسفانه در چنبرهٔ کار چنان گرفتار می‌شود که حتی گروه مجری در نمایش «داشتها» و «یافتها»ی خود،سترون می‌ماند. اما این نکته را نیز نمی‌توان از نظر دور داشت که «کاری» عظیم صورت گرفته و قطعاً توان بالایی را طلب می‌کند که تن رنجور تئاتر این دیار،توان کشیدن آن را ندارد. و ما با نویسنده‌ای دیگر، جهانی دیگر و دیدگاهی دیگرگونه آشنا می‌شویم. و این متن و اجرا، هنوز جا دارد که از ساحتهای دیگر نیز بررسی شود که متأسفانه در حوصلهٔ این نوشتار نمی‌گنجد و دلیلش را نیز در «اما بعد...» خواهم گفت.

و اما بعد...

معضل مقولهٔ تئاتر در این دیار تنها به «نقد» برنمی‌گردد، که به گروههای تئاتری، به مجلات و خصوصاً مجلات تخصصی و... بسیاری از مسائل،دست به دست هم داده و این معضل را به وجود آورده‌اند. زمانی که گروه خوب آئین، به خاطر نقدهای آنچنانی که بر «ژورنالیسم» این دیار حاکم است، با آن همه «حجب و حیا» و «معرفت و دانش» چنان آشفته می‌شود که چنین می‌خروشد:

«گروه تئاتر آئین، چنانکه قبلاً اعلام کرده بود، مردم را تنها «داوران راستین» فعالیتهای خود بشمار می‌آورد. و این توضیح را نیز فقط و فقط جهت آگاهی مردمی که به تماشای «اجرا» می‌نشینند،ضروری می‌داند. گروه،باز هم براین نکته تأکید می‌ورزد که به دلیل اعتشاش بی‌حد مقوله «نقد» در کشور ما، و به دلیل فقدان اصول و روشهای صحیح انتقادی، هرگونه محصولی از این جنس را در رابطه با فعالیتهای گروه،باطل می‌شمارد.»(۳۰)

یا از «دایره ژورنالیسم» حاکم،به دور است، یا «اتوپیای» افلاطونی دارد و یا عالماً، عامداً خود را به ناآگاهی می‌زند. زمانی که در مجله تخصصی تئاتر این دیار «منتقد» نتواند یك نقد تحلیلی بنویسد،تنها به این دلیل که صفحات زیادی را پر می‌کند. زمانی که اساساً نقد تحلیلی محلی از اعراب ندارد. زمانی که «دوغ» و «دوشاب» و صدف و «خرمهره» را در این بازار به یك چشم می‌نگرند. راه حل این نیست که با «حربهٔ» «بدی» به مصاف «بدی» برویم.

ما «جهان سومی»ها متأسفانه دچار «عقدهٔ حقارت» هستیم. ما هرآنچه را که اینجا داریم، بد و زشت و غلط می‌دانیم. کدام کارگردانی رامی‌شناسید که منتقد این دیار راقبول داشته باشد؟ و کدام منتقدی را سراغ دارید که «کارگردانی» را به‌رسمیت بشناسد؟ و اصلاً کدام دو هنرمندی را سراغ دارید که یکدیگر را تأیید کنند؟ ما اینجا همه «من» هستیم و غیر از «خود» هیچ‌کس را قبول نداریم و این عارضه،حتی گریبان صاحب این «تُرهات» را هم می‌گیرد. حتی صاحب این قلم،در چنبرهٔ همین مدعا گرفتار است. کدام پارامتر «تئاتر» این دیار به «سامان» است که «نقد» آن باشد؟ و این البته دلیل نمی‌شود که «نقد» چنین «نابسامان» و «ناهنجار» بماند. ولی باید حرمتها را پاس داشت. در زمینهٔ نقد هم هستند کسانی که

در حد بضاعت خود تلاش می‌کنند تا مفید واقع شوند. وقتی منتقدی برای یك نقد،دو ماه فقط‌برای دیدن یك حلقه نوار ویدئو وقت می‌گذارد تا پرت ننویسد،آیا از انصاف به دور نیست که او را باطل بشماریم. گیریم که نتیجه‌اش درست درنیاید. مثلاً از دیدگاه خیلی‌ها نمایش شما بسیار بد است،آیا حق است که همه زحمات شما را نفی کنیم؟ آیا بی‌انصافی نیست؟ آیا شما نمی‌دانید که «نمایش» این دیار چقدر آشفته است؟ آیا شما ندیدید که «داوران راستین» هم از میان اجرا گاهی برمی‌خاستند و می‌رفتند،آیا با استناد به آن چند نفر می‌توان کلیت «داوران راستین» را باطل شمرد؟ وقس علی‌هذا! شماکه بهتر ازحقیر می‌دانیدمادر اینجا چقدر معلم بی‌سواد مدعی داریم که قطعاً با حرفهای شما فردا قد علم خواهند کرد و به جمع مردودین خواهند افزود. و مطمئن باشید که همین غلطنویسان امروز فردا شما را هم مردود خواهند کرد. وقتی عمل شما چنین است به عکس‌العملهای نه چندان مؤدبانه‌ای که در گذشته شاهدش بودید منجر خواهد شد. شما که معقول خوب می‌دانید، پر خوانده‌اید، دلی سوخته دارید و صاحب تواضع و معرفت هستید، چرا چنین بی‌رحمانه همه را سلاخی کردید. خیلی از منتقدین هم چون شما دلی سوخته دارند. این بلا، طاعون اینجا نیست، جهانی است. اما کمی صبر،همه چیز را حل خواهد کرد. «داوران راستین» که کار شما را دیده‌اند و «نقد» را هم می‌خوانند،اگر خزعبلات بود طبیعی‌ترین عکس‌العملی که خواهند داشت،پوزخند است. چرا شما در اینجا داوری را به «داوران راستین» نسپردید؟ کدام مجله این دیار حاضر است یك نقد تحلیلی بیست صفحه‌ای داشته باشد؟ و کدام «داور راستینی» حوصلهٔ مطالعه آن را دارد؟ و...

ما را چنین آموخته‌اند که: «درخت هرقدر که پربارتر باشد،سرش پایین‌تر است.» و شما پربار و متواضعید. نمی‌دانم چرا اسیر دام این «روشنفکرنمایی» عوامانه شده‌اید! و چرا چون گذشته برای «سامان» این «نابسامانی» «عمل» نمی‌کنید و فقط «حرف» می‌زنید. اگر امکانات نیست برای دیگران هم چنین است. «عمل» شما به جای آنکه «سازنده» باشد، «مخرب» است. و مطمئن باشید که فردای روزگار چنان صف مزدودین بالا خواهد گرفت که نه از تاك نشان ماند و نه از...! و مطمئن باشید که جزوهٔ نقد شما را هم مردود خواهند کرد و شاید فردا دکترهای از فرنگ برگشته‌ای که حتی در رونویسی هم غلط می‌نویسند «بست» بنشینند و تظاهرات به راه بیندازند که: مرگ برمنتقد!! و از آن طرف نیز منتقدین! علم و کتل برپا کنند که مرگ برکارگردان! و نمی‌دانم در آن جو آشفته چگونه می‌شود کار کرد. بیایید حرمت یکدیگر را پاس بداریم.

باشد که «ابن‌الوقت»ها از این «بهانه» برای خود «بهایی» نسازند. باشد که همهٔ ما حرمت یکدیگر را پاس بداریم. باشد که «آب را گل نکنیم»، در فرودست شاید... و باشد که مردودین «خرداد» در «شهریور» پذیرفته شوند. و باشد که گروه خوبتان همچنان پرتلاش و پویا بماند. و باشد که خدا تحمل «عقیدهٔ» دیگران را نیز به ما عنایت کند. و باشد که اگر مدعی غلط گفت ما چنین بیندیشیم که: حافظ ار خصم خطا گفت نگیریم براو/ ور به حق‌گفت، جدل با سخن حق نکنیم. و باشد که باور بداریم «منتقد»، «منتقم» و «جلاد» نیست. و باشد که «محبت» را تمرین کنیم. و باشد که با بزرگواری خطاها را نادیده بگیریم. و باشد که خود را باور کنیم تا حداقل در حد «نیجریه» در صحنه‌های تئاتر بدرخشیم. و باشد که مرغ همسایه غاز نباشد. و باشد که باور کنیم: همه چیز را همگان دانند و باشد که از سر بزرگواری خطاهای این حقیر را در حد یکی از «داوران راستین» بینگاریم و این نوشتار را اعلان جنگ ندانیم. و باشد که همدیگر را دوست بداریم. و باشد که... و باشد که... پیروز و موفق و سربلند بمانید.

والسلام

پاورقیها

۱ـ شکل‌گیری تئاتر معاصر نیجریه و مقام وولِه شوی اینکا ـ جزوه‌ای که به مناسبت اجرای «دیوانگان و متخصصین» از طرف گروه آئین منتشر شد./ ص ۱۲ـ ۱۳.

۲ـ پیشین/ ص ۲.

۳ـ پیشین/ ص ۱۵.

۴ـ پیشین/ ص ۱۶.

۵ـ تئاتر امروز آفریقا /ص ۱۰

۶ـ دیوانگان و متخصصین/ ص ۷۴

۷ـ پیشین/ ص ۴ـ ۵.

۸ـ پیشین/ ص ۵.

۹ـ پیشین/ ص ۶.

۱۰ـ پیشین/ ص ۷۲.

۱۱ـ شکل‌گیری تئاتر معاصر نیجریه و مقام وولِه شوی اینکا ـ ص ۱۸ـ۱۷.

۱۲ـ دیوانگان و متخصصین/ ص ۵۴.

۱۳ـ پیشین/ ص ۵۵.

۱۴ـ پیشین/ ص ۵۵.

۱۶، ۱۵ـ پیشین/ ص ۶۵.

۱۷ـ پیشین/ ص ۷۲.

۱۸ـ پیشین/ ص ۶۲.

۱۹ـ پیشین/ ص ۷۳.

۲۰ـ پیشین/ ص ۶۳.

۲۱ـ پیشین/ ص ۴۷.

۲۲ـ پیشین/ ص ۲۹.

۲۳ـ پیشین/ ص ۳۰.

۲۴ـ پیشین/ ص ۳۱ـ ۳۲.

۲۵ـ شکل‌گیری تئاتر معاصر نیجریه و مقام وولِه شوی اینکا/ ص ۱۶.

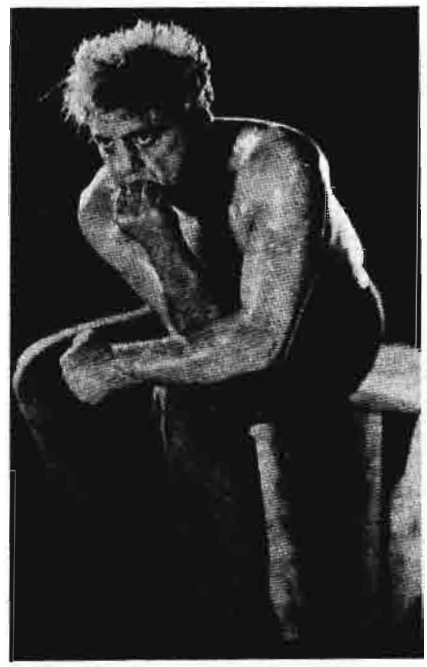
۲۶ـ دیوانگان و متخصصین/ ص ۹.

۲۷ـ پیشین/ ص ۲۷.

۲۸ـ پیشین/ ص ۴۵.

۲۹ـ پیشین/ ص ۴۸ـ ۴۹.

۳۰ـ شکل‌گیری تئاتر معاصر.../ ص ۲۱.



● شخصیت در نمایشنامه(۲)

«شخصیت، رسوب روحی نمایشنامه است.» بعد از آنکه کلیات مفهوم «شخصیت» را مطرح کردیم، اکنون بهتر است که «شخصیت» را از جنبه‌های دیگر در نمایشنامه بررسی کنیم.

عموم نمایشنامه‌های ماندگار تاریخ، از شخصیتهایی «مدور» برخوردارند. «فورستر» برای اولین بار نگاه هندسی به شخصیت را مطرح می‌کند. او معتقد است که «شخصیت مدور» از «شخصیت مسطح» برتر است. او با این کلام، مشخصاً نوعی مفهوم مهندسی در ذهن دارد. ما در نمایشنامه، اساساً با دو نوع شخصیت روبروییم. این دو دسته را به ساده و جامع، تقسیم‌بندی کرده‌اند. فورستر، همین مفهوم را در مبحث شخصیت به «مسطح» و «مدور» تقسیم‌بندی می‌کند. آقای «یونسی» در ترجمه خود آن را «ساده» و «جامع» بیان کرده است. اما تمامی مثالهایی که فورستر ارائه می‌دهد، مثالهایی «هندسی» است.

۱ـ می‌توان اشخاص داستان را به «ساده» و «جامع» تقسیم کرد.[۱]

فورستر این دو دسته را با اصطلاح round characters, flat characters می‌نامد. مقصود فورستر، از اولی «شخصیت مسطح» و دومی «شخصیت مدور» است. پس، تمامی نقل قولهایی را که در اینجا از کتاب «جنبه‌های رمان» آورده‌ایم و در آن از اشخاص «ساده» و «جامع» سخن به میان آمده، همان دیدگاه هندسی فورستر است.

«در قرن هفده اشخاص ساده داستانی را پرسوناژهای «فکاهی» می‌خواندند. اینان را گاه نمونه نوعی «تیپ» و کاریکاتور نیز می‌گویند. اینها در اشکال ناب خود، برگرد یك فکر یا کیفیت واحد، ساخته می‌شوند. وقتی پای بیش از یك عنصر به میان آید، منحنی‌ای که به جانب جامعیت، سیر می‌کند، آغاز می‌شود. اشخاص ساده داستانی را در یك جمله می‌توان بیان کرد، جمله‌ای مانند: «من هرگز از آقای «میکابر»[۲] دست نمی‌کشم.» این خانم میکابر است، او می‌گوید که هرگز دست از آقای «میکابر» برنمی‌دارد و واقعاً هم دست نمی‌کشد، و این، خود اوست.»[۳]

او شخصیتهای کمیك قدیمی را در دستهٔ اشخاص مسطح، می‌بیند. این شخصیتهای کمیك قدیمی را، «سنخ»[۴] یا «تیپ» نیز گفته‌اند. پس، سنخ، یعنی، همان شخصیت مسطح. در اینجا این نکته را نیز نباید از نظر دور داشت که فورستر «سنخ» یا «تیپ» را دقیقاً همان «شخصیت مسطح» نمی‌داند. «شخصیت مسطح»، تك‌بعدی یا «تك عنصری» است. یعنی، یك فکر، یا عقیده خاص یا... شخصیت او را شکل می‌دهد و او غیر از این مفهوم، معنای دیگری ندارد. ولی به محض اینکه عوامل و عناصر دیگری به این شخصیت، به صورت کلی اضافه گردند، این شخصیت به سوی «مدور» شدن، میل می‌نماید. فورستر، تمامی شخصیتهای آثار «دیکنز» را مسطح می‌داند. و معتقد است که اینها دارای اعمالی هستند که همگی قابل پیش‌بینی و حدس زدن است و مخاطب را غافلگیر نمی‌کند. اما طرح داستان در آثار دیکنز، آن‌قدر قوی است که شخصیتهای مسطح او را می‌پوشاند. با این همه، او برای «شخصیتهای مسطح» دو مزیت اساسی را قائل است: «یکی از مزایای اشخاص ساده داستانی این است که هرگاه ظاهر می‌شوند به سهولت بازشناخته می‌شوند- دیده عاطفی خواننده ایشان را تشخیص می‌دهد، نه دیده بینایی او که فقط به تکرار اسامی خاص توجه می‌کند... مزیت دیگرشان این است که خواننده بعدها ایشان را به سهولت به یاد می‌آورد، و اینها به این علت به همان حال در ذهن او می‌مانند که براثر شرایط و اوضاع دگرگون‌نشده بلکه از خلال شرایط و اوضاع حرکت کرده‌اند.»[۵]

او «راسکولنیکوف» را شخصیتی «مدور» می‌داند. مخاطب، برخلاف دیدگاه او حتی در برخورد با این شخصیت مدور، می‌تواند تمام خصوصیاتش را به سهولت، به یاد آورد و آنها را فراموش نکند. هرچند گاهی اوقات، نمی‌توانیم اعمال او را هم پیش‌بینی کنیم. او معتقد است که اگر شخصیتی، ما را دچار شگفتی کرد و

اعمالش برای ما غافلگیرکننده و غیرمنتظره بود، او شخصیتی مدور است. اما اگر با شخصیتی روبه‌رو شدیم که اعمالش ناگهانی و کاملاً بعید به نظر آمد، او، شخصیتی «مسطح» است که «به» مدور بودن تظاهر می‌کند.

پس، شخصیت مسطح را می‌توان در یك کلمه، تعریف کرد. اما شخصیت مدور، پیچیده است و برای کشف او، باید «هزارتوهای» او را بازشناخت. مثلاً «مکبث»، یك شخصیت مدور است. ما در برخورد با او دچار نوعی شك و تردید هستیم. در عین این که دلمان برایش می‌سوزد، از او بدمان می‌آید. «مکبث»، قاتلی است که ما او را دوست داریم. او در عین این که می‌کشد، دل مخاطب را هم با خود، همراه می‌کند. عموم شخصیتهای آثار چخوف، مدور هستند و رفتار آنها قابل پیش‌بینی نیست. پیچیدگی دارند و به همین جهت، تازه و زنده‌اند. شخصیتهای آثار «داستایوسکی»، ملغمه‌ای از «دیو» و «فرشته» هستند که دائماً با یکدیگر در تضاد می‌باشند.

«فورستر»، شخصیت مسطح را برای کمدی مناسبتر می‌داند. این دیدگاه او ظاهراً درست به نظر می‌رسد. اما، اگر ما شخصیت مسطح را به کمدی محدود کنیم، جای شك و تردید بسیاری باقی گذاشته‌ایم. همان‌طوری که می‌دانید «فورستر» میراث‌دار «سنت رمانتیك» است. او «شخصیت» را مقدم بر «طرح» می‌داند. دیدگاه او، اصلاً دیدگاهی «ضد ارسطویی» است. او اعتقاد دارد که طرح نباید مانع شخصیت و اعمال او گردد. جوهره اصلی تفکر فورستر، در این خلاصه می‌شود که به «طرح» بهایی کمتر می‌دهد.

«هنری جیمز» در این باره می‌گوید: «شخصیت چیست جز تعیین واقعه و واقعه چیست جز ترسیم شخصیت؟» به تعبیری دیگر، می‌توان این‌گونه گفت، شخصیت از طرح و کنش، جدایی‌پذیر نیست. هنری جیمز در کنار فورستر، شخصی است که دیدگاههای قابل اعتنا و با اهمیتی دارد. او در نظریه‌اش می‌گوید: («این‌فکر که یکی را» «شخصیت» و «طرح») بردیگری ترجیح دهیم، غلط است. «این دیدگاه، از دیدگاه فورستر، منطقی‌تر و به بحث ما نزدیکتر است. ما نیز چنین نگاهی را درست‌تر می‌دانیم و معتقدیم شخصیت، طرح و کنش اساساً از یکدیگر جدایی‌پذیر نیستند.

دیدگاه دیگری نیز که شخصیتهای مسطح یا سنخ را مناسب کمدیها می‌داند، در ارتباط با شخصیت مدور و مسطح وجود دارد. «هانری برگسون» در کتاب «خنده» خود می‌گوید: «هرشخصیت کمیك، یك سنخ یا تیپ است و برعکس، هرشخصیتی که چیزی سنخ‌گونه داشته باشد، کمیك است.» او در نهایت، معتقد است که کمدی، سنخ‌ها و تراژدی «فردیت»ها[۶] را عرضه می‌کند.

برگسون می‌گوید: «پس، شخصیت مسطح یا سنخ، شخصیتی است که به صورت مکانیکی و خشك، رفتار کرده و واکنشهای ثابتی دارد. شخصیت مدور، دارای واکنشهای متفاوتی است. او در نهایت، به اثبات این نظریه می‌پردازد که کمدی، شخصیتهای سنخ‌گونه را ارائه می‌دهد.

دیدگاه «برگسون» در مورد «سنخ» قابل اعتنا و جالب توجه است. اما این که او «سنخ» را مطلقاً مربوط به کمدی می‌داند، جای شك و شبهه دارد. مثلاً، «هوراشیو» در «هملت»، تنها یك دوست وفادار است و «فردیت» هم ندارد و یك سنخ است و «کمدی» نیست. پس، شخصیتهای مسطح، تنها برای کمدی مناسب نیستند. ای بسا که اگر شخصیت، درست پرداخت شود، حتی اگر مسطح هم باشد، در تراژدی قابل قبول است.

وضعیت جسمانی، روانی، اجتماعی و... عواملی هستند که موجودیت یك شخصیت را فراهم می‌کنند. اما هنگامی که ما با یك «سنخ» روبه‌رو هستیم و مثلاً می‌گوییم، او «خسیس» است، دیگر نمی‌پرسیم که چرا خسیس است و عموماً به دنبال انگیزه‌های او هم نمی‌رویم. بزرگترین شخصیتهای نمایشی، در وهله اول، سنخ هستند و بعد، فردیت پیدا می‌کنند. نباید این‌طور تصور کنیم که سنخ بودن یك شخصیت، مفهوم نادرستی است. «سنخیت»، در ابتدا به عنوان یك عامل معرفی‌کننده، برای مخاطب لازم است.

● شخصیت تراژیك

ارسطو معتقد است تراژدی شخصیتهایی را نمایش می‌دهد که از ما بهتر هستند. او در مورد قهرمانان تراژدی، می‌گوید که آنها باید از پادشاهان و شاهزادگان باشند. «شکسپیر» که بعضی از قوانین ارسطویی را نادیده می‌گیرد، در اکثر تراژدیهای خود، به غیر از «اتللو» که شخصیت اصلی آن شاهزاده یا پادشاه نیست. از همین طبقه استفاده می‌کند.

در دوران رنسانس، منتقدین می‌گفتند که چون شخصیت تراژدی، پادشاه یا شاهزاده است، پس، سقوط او هم عظیم خواهد بود و به همین جهت، حالت تراژیك ایجاد می‌شود. اما آنچه که باعث می‌شود مخاطب برانگیخته شود، اساساً ربطی به «سمت» و «مقام» شخصیتها ندارد. آنچه که در «شاه لیر»، «هملت» یا «ادیپوس» باعث برانگیخته شدن ما می‌شود، مثلاً به خطر افتادن کشور نیست. بلکه آنچه مهم است، خود زندگی درونی «هملت» یا رنجهایی است که «شاه لیر» متحمل شده است.

افرادی در تراژدیهای امروزی، وجود دارند که از میان مردم عادی، انتخاب شده‌اند و اصلاً رابطه‌ای هم با پادشاه یا شاهزادگان ندارند، اما با این همه، در این نوع تراژدی، با همین قهرمانان که از طبقه فرودست، انتخاب شده‌اند، باز قهرمان، از ما برتر است.

آنچه در این مورد مهم است، این که نویسنده، به شخصیت تراژیك خود، خصوصیاتی را می‌دهد که او را از ما برتر می‌کند. شخصیتها با شناختی که پیدا می‌کنند، از مای مخاطب، برتر می‌شوند. مثلاً در «مرگ فروشنده» اثر «آرتور میلر»، «ویلی لومان» به علت یك اشتباه شخصی و جو اجتماعی که براو حاکم است، به سقوط کشیده می‌شود و ما از طریق «فلاش‌بك»، به اشتباه شخصی او پی می‌بریم. در این نمایشنامه، همه مسائل، حول محور «ویلی لومان» می‌چرخد. این شخصیت، با پیچیدگی خاصی که دارد، به همراه، عوامل دیگر، از ما برتر می‌شود.

از یونان قدیم تا به امروز، همیشه شخصیت اصلی و محوری تراژدی به همراه حوادثی که حول محور او اتفاق افتاده، باعث برتری او نسبت به ما شده است. مثلاً در آثار «چخوف»، چنین شخصیتهای تراژیکی وجود ندارند. ولی مفاهیم و

موقعیتهای تراژیکی که وجود دارند، ما را برمی‌انگیزاند.

در جهان واقعی ما، همه چیز در هم آمیخته است. اما در دنیای طلایی تراژدیها، مفاهیم خالص مطرح می‌شوند و به دلیل همین خالص بودن، شخصیتها بهتر دیده می‌شوند. در جهان واقعی ما، با شرایطی که قهرمانان تراژدی دارند، آنها نمی‌توانند دست به همان اعمالی بزنند که در تراژدی انجام می‌دهند. به همین دلیل است که ما اعمال آنها را با جانیان، مقایسه نمی‌کنیم. چرا که امور، در دنیای آنها خالص‌تر است و با دنیای واقعی، تفاوتهای آشکاری دارد.

اما این مفهوم در آثار شکسپیر و تراژدیهای امروزی، دیده نمی‌شود. شخصیتهای شکسپیر، در آن دنیای طلایی و «دنیای خلوص» زندگی نمی‌کنند. «ریچارد سوم»، واقعاً جانی هم نامیده می‌شود و با شخصیتهای دنیای طلایی، تفاوت دارد. اعمال او را نمی‌توان با اعمال «اودیپوس» یا «مده‌آ» مقایسه کرد.

به هرصورت، مفهوم برتری، در مورد شخصیتهای تراژیک، چه وابسته به دنیای طلایی، چه شکسپیری، چه امروزی، مطرح است و فقط گونه‌های مطرح بودن آن، متفاوت است. مهمترین عاملی که باعث برتری شخصیت تراژیک می‌شود، محور قرار دادن اوست. این محور قرار دادن، خود به خود، ایجاد برتری می‌کند و این احساس که شخصیتی از ما برتر باشد، حالت تراژیک، ایجاد می‌کند. این، پارامتر مهمی است که هرگز نباید از نظر دور داشت.

در آثار کمدی، کاراکترها از ما پست‌تر هستند و برعکس تراژدی، مخاطب، نسبت به آنها احساس برتری می‌کند و به همین دلیل هم خنده، ایجاد می‌شود. پس، در دنیای طلایی تراژدی، شخصیتها خالص‌تر هستند و نسبت به شخصیتهای ملموس زندگی ما، کمتر آمیختگی دارند و صفات آنها بارزتر و شناخته‌شده‌تر است. در عین حال، آنها دارای تعمیم‌پذیری هم هستند و همین، رمز نفوذ آنها در بین بیننده و ایجاد همدلی است.

با آن که مشخصاً روش خاصی برای «تعمیم‌پذیری» ارائه نمی‌شود، ما در موقعیتهای تراژیک، در دو حالت متأثر می‌شویم: یا با شخصیت همدلی می‌یابیم، یا سقوط آن شخصیت، به نوعی، برایمان مهم می‌شود. پس، در مورد شخصیت تراژیک، این احساس را داریم که او از ما بهتر و برتر است. این، مفهومی است که هنوز هم امروزه، در آثار مختلف، به شکلهای گوناگون مطرح می‌شود.

آقای براهنی در کتاب «قصه‌نویسی» به دلیل عدم تفکیک این دو نوع تراژدی و دریافت غلط از گفته‌های ارسطو، به نتایجی دست می‌یابد که می‌تواند نمایشنامه‌نویسی را به انحراف بکشاند. او در این ارتباط می‌گوید: «ارسطو گفته است که «شخصیت ماهیت و طبیعت شرکت‌کننده در تراژدی را تعریف می‌کند.» این تعریف از دیدگاه تراژدی، شاید بهترین تعریف باشد، ولی از نقطه نظر قصه، چندان تعریف مناسبی نیست. به دلیل اینکه در تراژدی به جای یك فرد، یك طبقه یا «تیپ» مطرح است و ارسطو، چنانکه از فحوای کلامش در قسمتهای دیگر بوطیقا برمی‌آید، چندان به دنبال اندیشه فردی ساختن شخصیت نیست. برای او، اودیپ/[۷]، الکترا[۸]، آگاممنون[۹] و یا اورتسی[۱۰] به جای آنکه افراد عادی اجتماع باشند، شخصیتهایی هستند که جامعیتی بی‌زمان و بی‌مکان دارند و یا همه زمانی و همه مکانی هستند و به همین دلیل هیچ کدام از آنها، در صحنه دچار کوچکترین دگرگونی نمی‌گردد، بلکه همیشه با جامعیت خود به صورت نماینده یك جمع و خصائل جمع خود می‌ماند.»[۱۱]

هرچند که براهنی در این کتاب، درباره قصه‌نویسی صحبت می‌کند، هروقت به مقوله تراژدی یا نمایشنامه رو آورده، دچار خبط و خطاهای آشکار شده است. تلقی او از تراژدی اساساً غلط است. او معتقد است که ما در تراژدی با «تیپ» روبه‌رو هستیم. طبق تعاریف و توضیحاتی که پیشتر آوردیم و مطابق دیدگاه دیگران، ما اصلاً در تراژدی با «شخصیت مدور» روبه‌روییم. و «سنخ» یا «تیپ»، کمتر در تراژدی دیده می‌شود. شاید از این‌که ما با این نظریه که «سنخ» مختص کمدی است، مخالفت کرده‌ایم، تعجب کنید. اما اگر به اصل و عمق مطلب، عنایت بیشتری داشته باشید، درمی‌یابید که در هردو دیدگاه، جای شك و شبهه فراوان هست و ما با هردو مخالفیم.

اولین اشتباه آقای براهنی، در این است که فکر می‌کند تراژدی طلایی با «تیپ» روبه‌رو است. هیچ‌یك از نمونه‌هایی را هم که او ذکر می‌کند «سنخ» نیستند و همه «کاراکتر» مدورند. ثانیاً، تلقی او از تراژدی، اساساً بی‌پایه است. ثالثاً، ارسطو درپی «فردیت» است. در حالی که آقای براهنی در تراژدی همواره «تیپ» را می‌بینند. رابعاً، ارسطو، تراژدی را یك «کنش» تمام می‌داند و معتقد است که همه چیز باید روی صحنه عمل شود و قهرمان تحوّل پذیرد.

اشتباه آقای براهنی، در این است که درك و دریافت غلطی از تراژدیهای یونان دارد. قبلاً ما مشخصاً در این باره توضیحات لازم را ذکر کرده‌ایم. شما می‌توانید آن نقطه نظرها را با دیدگاه آقای براهنی، مقایسه کنید و به اشتباهات فاحش او پی ببرید.

ادامه دارد.

نصرالله قادری

پاورقیها:

۱ـ جنبه‌های رمان/ مورگان فورستر- یونسی/ ص ۸۸

۲ـ MR. MICAWBER شخصیتی در «دیوید کاپرفیلد»، اثر «چارلز دیکنز».

۳ـ جنبه‌های رمان/ ص ۸۹.

۴ـ TYPE

۵ـ جنبه‌های رمان/ ص ۹۰

۶ـ INDIVIDUAL

۷ـ OEDIPUS

۸ـ ELECTRA

۹ـ AGAMEMNON

۱۰ـ ORESTES

۱۱ـ قصه‌نویسی/ براهنی، ص ۲۴۸ـ ۲۴۷.

●شب دراز است و قلندر...

نقد نمایشنامه: اسفنکس(۱)

بدون شك برای خیلی‌ها جالب است تا ببینند جماعت منتقد که این قدر مته به خشخاش آثار این و آن می‌گذارند، خودشان در موقع خلق اثر هنری، چند مرده حلاجند؟ البته باید توجه داشت به هیچ وجه لازم نیست که یك منتقد،حتماً خلاقیت هنری هم داشته باشد و اصولاً این دو استعداد به ندرت در یك فرد جمع می‌شود. با این همه، قادری که نقدهای او را بارها خوانده‌ایم بی‌میل نیست که در زمینه نویسندگی ـنمایشنامه‌نویسی هم‌نقشی به دیوار ـ این روزها کوتاه ـ هنر بزند و این البته به جز گریزهای گاه به گاهش به فعالیتهای کارگردانی و بازیگری و حتی فیلمسازی است.

«افسانهٔ لیلیث»(۲) اولین کتابی است که از قادری به دست ما رسیده است، این کتاب، شامل دو نمایشنامه است. نگاه ما در اینجا متوجهٔ یکی از این دو نمایشنامه به نام «اسفنکس» است که در سال ۱۳۶۶ توسط خود نویسنده به صحنه برده شده است:

... دکتر «کالالوبو» جراح قلب و لیدر مبارزین سیاهپوست ـگویا افریقای جنوبی- درپی نابودی پسرش به دست افراطیان نژادپرست دولتی، از فعالیتهای سیاسی کناره می‌گیرد و دولتی را که تا آن زمان به گمان از آزادیخواهی حمایت می‌کرده است نفی و طرد می‌کند. دراین حال رئیس‌جمهور ترور می‌شود و او را برای معالجه نزد دکتر لوبو می‌آورند. دکتر از درمان وی طفره می‌رود، اما سرانجام عواطف براو غلبه کرده و به اتاق عمل می‌رود. رئیس جمهور که قربانی دسیسه‌ای سیاسی است نجات می‌یابد و دکتر لوبو نیز در هنگام گریز؟ توسط سیاهپوستی عامی به گمان اینکه قاتل رئیس جمهور است به قتل می‌رسد.

اولین نکته‌ای که در باب این نمایشنامه می‌توان به آن اشاره داشت ساخت‌وساز مغشوش آن است و این ساخت ناهنجار بیش از همه در طرح نمایشنامه،خود را نشان می‌دهد. چرا پسر دکتر لوبو نابود می‌شود؟ چرا رئیس‌جمهور ترور می‌شود؟ و اصلاً آیا ماجرای نمایشنامه،پیرامون قربانی شدن سیاهان است و یا دسیسه‌های سیاست‌بازان و... یا همهٔ اینها؟ تداخل تمها و خرده تمها،جابه‌جا نمایشنامه را از سیری بهنجار منحرف می‌کند. مثلاً تا اواسط نمایشنامه، تمرکز روی «انتخاب» و یا تصمیم دکتر قرار دارد. دکتر که پسرش توسط دولت به قتل رسیده، اینك هم پدری داغدیده است و هم پزشك. هم دلیل انتقام دارد و هم وظیفهٔ درمان، و بیمار،البته دست بسته در اختیار اوست. در اینجا قادری گوشه‌چشمی به سارتر و تئاتر «موقعیت» دارد و گوشه چشمی هم به نئوکلاسیك‌های فرانسوی با تمهای عشق و وظیفه. اما این موقعیت هیچ وقت،باری تراژیك پیدا نمی‌کند و با شیوه‌ای احساساتی و «ملودراماتیك» ـآه و نالهٔ مادر رئیس‌جمهور پای تلفن و تحریك وجدان دکتر به طرزی ناگهانی و

● اولین نکته‌ای که در باب این نمایشنامه می‌توان به آن اشاره داشت ساخت و ساز مغشوش آن است و این ساخت ناهنجار پیش از همه در طرح نمایشنامه خود را نشان می‌دهد.

● مورد قابل ذکر دیگر دیالوگ نویسی علیل نمایشنامه است.

سطحی- غائله ختم پیدا می‌کند. این ایجاد «موقعیت» که خود نوعی تعلیق هم به شمار می‌رود، بی‌هیچ نتیجه‌ای بکلی فراموش می‌شود و طی صحنه‌هایی پر از دیالوگهای مبهم و تکراری به موضوعاتی دیگر از قبیل دسته‌بندیهای سیاسی، اختلافات نژادی، توطئه‌های درون گروهی و... پرداخته می‌شود و البته همه هم ناقص و پر از ابهام. مثلاً ما هیچ وقت نمی‌فهمیم مردمی که درحال شورشند به حمایت دکتر برخاسته و یا علیه او. و باز هیچ وقت نمی‌فهمیم که چرا دکتر لوبو سعی می‌کند از بیمارستان بگریزد...

تکنیک ضعیف قادری همین طرح مشغوش را بکلی از ریخت می‌اندازد و نمایشنامه،کاملاً سطحی و بدون بعد می‌شود. به عنوان مثال می‌توان از نحوهٔ ارائهٔ اطلاعات، فضاسازی، شخصیت‌پردازی و دیالوگ‌نویسی و... در این نمایشنامه گفت که با کاستیهای شدید منجر به ترکیبی نامتعادل و ناهنجار در شکل کلی نمایشنامه می‌شوند تا آنجا که به فکر آدم می‌رسد که انگار قادری این-متن را با دستپاچگی،سرکوچه‌شان نوشته و رفته است! در این نمایشنامه یا اطلاعات دیر به خواننده داده می‌شود -دکتر لوبو کیست و چکاره است- و یا اصلاً اطلاعاتی داده نمی‌شود: رئیس جمهور چه نقشی دارد و از کدام طرف است و روابط دوستی بین دکتر و او چگونه و به چه دلیل بوده است؟ و یا ناگهان و خیلی‌رو اطلاعات وا داده می‌شود. مثلاً آنجا که نخست‌وزیر وارد صحنه می‌شود و رئیس سازمان امنیت در حضور دکتر لوبو (به عنوان لیدر مخالفان) از اوضاع مغشوش و احتمال کودتا می‌گوید! ص ۲۱

شخصیت‌پردازی نمایشنامه نیز حکایتی دیگر است، تا جایی که محض نمونه حتی یکی از آدمهای نمایش به طور نیم‌بند هم رفتار، خلق‌وخو، تفکر و زبان خاص خود را پیدا نمی‌کند. شخصیت نخست‌وزیر و نقش او هرگز روشن نمی‌شود. رئیس سازمان امنیت -که معلوم نیست چه اهمیتی دارد دو رگه باشد یا نباشد- معلوم نیست از کجا آن همه قدرت دارد و چرا آن‌قدر هار است. ما قدرت و خشونت او را نمی‌بینیم، تنها می‌شنویم. دکتر لوبو مرتب برای خودش دل می‌سوزاند:

دکتر لوبو (آه می‌کشد) درد من قابل توصیف نیست. درد تنهایی! ص ۱۳

و یا شعار می‌دهد: برای مثال نگاه شود به صفحات ۲۸ تا ۲۰. دکتر الیزابت که همان اول عشوه‌ای می‌آید و در آخر کار هم می‌میرد، نمی‌دانم اگر وجودش از نمایشنامه حذف می‌شد به کجا برمی‌خورد؟ از پسر دکتر و رئیس‌جمهور و دیگران باید گذشت که با رمل و اسطرلاب هم نمی‌شود ماهیت اینها را تشخیص داد.

مورد قابل ذکر دیگر،دیالوگ‌نویسی علیل نمایشنامه است. سارتر می‌گوید اگر نویسنده‌ای نمی‌تواند طوری بنویسد که هر عبارتش دست کم پنج لایه داشته باشد، بهتر است نویسندگی را کنار بگذارد. در نمایشنامه‌نویسی،این گفتهٔ سارتر بیشتر از هرجای دیگر لزومش حس می‌شود. دیالوگها هم نمایش را به پیش می‌برند، هم اطلاعات می‌دهند، هم فضاسازی می‌کنند، هم شخصیت گوینده را عیان می‌کنند و هم بافت کلی نمایش را تشکیل می‌دهند. در نمایشنامه «اسفنکس» اما، هر دیالوگ یك یا دو یا حداکثر سه لایه را بیشتر دربر نمی‌گیرد -خیلی به ندرت- و به همین دلیل اطناب، آن هم از نوع مخل، پدر خواننده را درمی‌آورد. از این گذشته تمام آدمهای نمایش مثل هم حرف می‌زنند. جالب اینکه در این طیف یکنواخت حرف‌زدنها،روابط آدمهای نمایش هم مغشوش‌تر جلوه می‌کند. مثلاً به این قسمت توجه کنید: صحنه‌ای است که رئیس مجلس وارد شده و به جمع نخس‌وزیر و رئیس سازمان امنیت پیوسته است. ص ۳۴ و ۳۳

نخست‌وزیر: سلام قربان. کی تشریف آوردید؟

رئیس مجلس: سلام. همین الان. خب چه خبر؟

نخست‌وزیر: هیچ قربان.

رئیس مجلس: از خطر گذشته.

نخست‌وزیر: هنوز اطلاعی نداریم.

رئیس سازمان: این کارها چه مفهومی داره؟ شماها چرا مسائل امنیتی را رعایت نمی‌کنید؟ برای چه اومدید اینجا؟...

البته روح دمکرات نویسنده که به سلسله مراتب و عناوین بی‌اعتناست،قابل تحسین است و اصلاً اهمیتی ندارد که رئیس سازمان امنیت در یکی دو جای دیگر هم توی صورت نخست‌وزیر بیچاره ماهرخ می‌رود (ص ۲۲) اما شاهکار وقتی است که اینها در یك آن حالی به حالی می‌شوند: ص ۳۹ و ۳۸

نخست‌وزیر: مزخرف می‌گی. برای استعفا کمی دیره. خودت بهتر می‌دونی که

کارهـای تو باعث شده که وضـع به اینجا کشیده بشه.

رئیس سازمان: من؟

...

نخست‌وزیر: همه چی واضح و روشنه. لازم به توضیـح نیست که توی این نوشتهٔ شما ـ بدون اینکه بخواهید ـ به خیلی چیزها اعتراف کردید. شاید هرگز فکر نمی‌کردید که این سند به دست من برسه.

البتـه لحنهـا در لحظات بحرانی ممکن است تغییر پیدا کنند، اما در نوشتهٔ قادری هیـچ ترتیبی در کار نیست. از بی‌ربـطی بعضی از گفت و شنودها که بگذریم (ص ۲۲ و ص ۱۳)، بایـد به تمـایل نویسنـده به شاعـرانـه نوشتن اشاره کرد. بسیاری از نویسندگان چنین خصلتی دارند، از چخوف بگیـرید تا کامـو و... البتـه تمام اینها با شگـردهـای مختلف، یك ساخت ثابت را در کلام خود رعـایـت کرده‌انـد و آن ساخت «استعـاری» کلام است. اسـاس شعـر و شاعرانگی بر استعاره است. استعاره نه به معنـایی که در «المعجم» و سایـر کتابهای عهـد بوقی، خشـك و بی‌روح تعریف شده است. استعـاره یعنی کشف هویت اشیـاء درهم و پیـراستن زوائـد از جهـان اشیاء. هنگـامی که «همینگـوی» می‌گویـد هر اثر هنـری ناب، مثل کوه یخی است که قسمت اعظم آن در زیر آب پنهان است، درست به همین نکتـه اشـاره می‌کند و البته قادری اصلاً متوجه این حرفها نیست. می‌گویید نه:

دکتر لوبو: توکان، پرندهٔ زیبای من آیا هنوز هم باید ساکت بود؟ ای خورشید زیبا طلوع کن که درخـت شعله در انتـظار تلالؤ نور توست و ما همه منتظر صدای خوش زنگولهٔ شکوفه‌های درخت. ای سینهٔ فراخ آسمان آبی، چلچـراغ را برافروز که باغچه کوچك قلبم را منور کند. باغچهٔ کوچکی که درآن گل عشق کاشته‌ام. آه ای آسمان آبی، کاش او می‌دانست که گل عشقش را در باغچه قلبم نشا کرده‌ام... ص ۱۲ و ۱۱

و نیـز تمـام حرفهای لوس و خنك، مثلاً نمادین که بین دکتر لوبو و دکتر الیزابت رد و بدل می‌شود. (ص ۱۶ تا ۱۲) و بعدش هم دیگـر بکـل، این طور شاعـرانه‌ها فراموش می‌شود و پی کارش می‌رود. درهمین جا بد نیست از دستـه گلهـایی که نویسنـده در دیالوگ‌نویسی به آب داده است، نمونه‌ای تر و تمیز از فصاحت و بلاغت نشان داده شود: ص ۲۹ و ۲۸.

نخست‌وزیر: نه باورم نمی‌شه... نمی‌شه به این همه آدم، جواب منفی داد.

(صدای بلندگو)

صدا: دکتر لوبو هرچه سریعتر به اتاق عمل. دکتر لوبو هرچه سریعتر به اتاق عمل.

دکتر لوبو: اگه برای این کار اومدن من می‌دم.(!)

نخست‌وزیر: آخه چطور؟

دکتر لوبو: به همون سادگی که شما دادید.(!)

و البتـه اگـر کسی متـوجـه نشود ـ که نمی‌شود ـ صفت «منفی» به قرینـهٔ اهمـال ـ گذشتـه از قرینـهٔ لفـظی و معنوی، قرینه اهمـال هم چنـانکه ملاحظه می‌کنید وجود دارد ـ حذف شده است، انصـاف خواهید داد که یکه خواهد خورد.

در فضـاسـازی از عنـاصـر مختلفی همچـون رنگ، نور، دیالوگ، کندی و تندی ریتم و... می‌توان بهره برد. قادری به این منـظور تمـام همش را روی «افـکـتهـا» ـ بخـصـوص در دستـور صحنـه‌هـا ـ و دیالـوگهـا گذاشته است. دیالوگها که دیدیم چیزی درچنته نداشتند و البته استفاده از واژه‌هـای افـریقایی هم به دلیل اینکه هیچ نظمی در به کارگیری آنها نیست، تأثیری به وجـود نمی‌آورد. بخصوص که اگر متن به اجرا درآید، تماشاگر یا معنای این واژه‌ها را نخـواهـد فهمیـد و یا مجبـور است که به کاتـالوگهای مخصوص ـ بدعتی که به دلیل زبان بریدگی تئاتر ما این روزها رواج دارد ـ مراجعه کند. نهایت اینکه فضای نمایشنامه به تبـع زبـان آن خنثی و بی‌تاثیر و یا در بهتـرین حالت خود شدیـداً ایـرانی است. افکتها (نور، موسیقی و...) نیز بی‌ترتیب و مغشوش به کار گرفته شده‌اند و همراه و یا مکمل صحنه‌ها نیستند. و در تمام صحنه‌ها آنـقدر از صدای طوفان و جغد و... استفاده می‌شود که اگر کارگردانی بی‌توجه به روح صحنه، از این دستورات استفاده کند، سر و کارش به ترکستان می‌افتد.

دوست داشتم به بهـانـهٔ نوشتهٔ قادری دربارهٔ «زبان» و کم و کیف آن بخصوص در ادبیات نمایشی حرفـهایی بزنم. از خاصیت جادویی کلمـات و خشونت و نرمی آواها و اینکه زبان تنها دسته‌ای علامت برای انتقال پیام نیست... یقین دارم قادری شعور این نکات را دارد، اما هنوز: نه هرکه سربتراشد قلندری داند. پس این بهانه به دستم نیفتاد و ادبیات نمایشی ما، فعلاً بکلی از این گونه مقولات پرت است و البته وجود آثار بیضایی و گاه بهمن فرسی هم، این پرتی را نمی‌پوشاند.

حرف آخـر اینکه، قادری راهی طولانی درپیش دارد. آمـوختـه‌هایش هنوز درونی نشـده‌انـد و به همین دلیـل، نوشتـه‌هایش بشدت بوی تصنع می‌دهند و بی‌خوننند و با این همه: شب دراز است و قلندر، امیدوارم چرتی نشود.

حمید محرمیان معلم

پاورقیها:

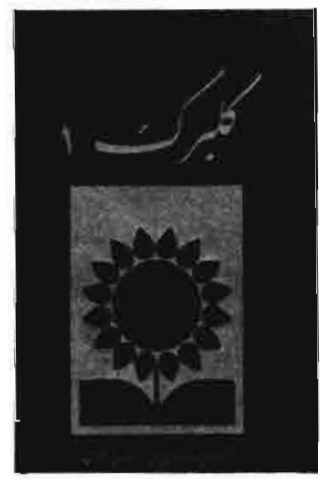
۱. اسفنکس (SPHINX) : موجود مؤنث عجیبی که چهره زن، سینه و پا و دم شیر داشت و مانند پرندگان شکـاری، دارای بال بود... هرابه این موجود عجیب مأموریت داد که به «تب» رفته، آن شهر را به علت جنایتی که از «لایـوس» سرزده بود، تنبیـه کند... اسفنکس در کوهستانی واقع در مغرب تب و نزدیك آن قرار گرفت و به ویرانی مملکت و خوردن افراد انسانی پرداخت و مخصـوصاً معماهایی برای عابرین طرح می‌کرد که چون از جواب آن عاجـز می‌ماندند، به دست او کشته می‌شدند. اودیپ موفق شد به سؤالات او جواب دهد... به نقل از فرهنگ اساطیر یونان و رم /پیرگریمال/ ترجمهٔ دکتر احمد بهمنش /انتشارات امیرکبیر/ ج ۲ ص ۸۴۱، نمی‌دانم نام اسفنکس چه ربطی به این نمایشنامه دارد و یا اگر ربطی هم دارد، من چیزی دستگیرم نشد.

۲. افسـانهٔ لیلیث /نصرالله قادری/ انتشارات برگ/ ۱۳۶۹

●اخبار تئاتر

● مجموعه نمایشنامه‌های ایرانی ویژه کودکان و نوجوانان

گلبرگ ۱ از طرف انتشارات نمایش در ۲۰۰ صفحه و به بهای ۸۰۰ ریال در ۳۰۰۰ نسخه منتشر شد. در این مجموعه نمایشنامه‌هایی از داوود کیانیان، مصطفی خرامان، مهدی پوررضائیان، عبدالله مصیب‌زاده، محمدحسین ناصربخت و ناصر امامی گرد آمده است. انتشارات نمایش در راستای فعالیتهای خود و کمک به نویسندگان ایرانی این مجموعه را روانه بازار کرده است.



● گلبرگ ۳ از طرف انتشارات نمایش در ۳۰۰۰ نسخه و ۱۴۸ صفحه به بهای ۴۵۰ ریال منتشر شد. در این مجموعه نمایشنامه‌هایی از مهدی پوررضائیان، غلامرضا علی‌اکبری، حسن حامد، علیرضا پارسی گرد آمده است. این دو مجموعه نمایشنامه حاصل کار کارگاه تئاتر کودک و نوجوان مرکز هنرهای نمایشی است. پیش از این نیز این کارگاه گلبرگ ۲ و ۴ را منتشر کرده بود. امید که این فعالیت مرکز در جهت رفع کمبود متون نمایشی کمک شایانی را به هنرمندان شهرستانی بنماید.

● کانون ملی منتقدان تئاتر ایران از طرف مؤسسه جهانی منتقدین تئاتر پذیرفته شد. «جان السوم» با ارسال نامه‌ای به آقای علی منتظری ورود کمیته ملی منتقدین تئاتر را به مؤسسه جهانی منتقدین تبریک گفت. «السوم» در نامه خود آورده است:

آقای علی منتظری
رئیس مرکز هنرهای نمایشی
رئیس کمیته ملی تئاتر ایران

از نامه مورخ ۹۱/۱/۲۹ و ضمیمه فرم عضویت کمیته ملی منتقدان تئاتر ایران برای الحاق به مؤسسه جهانی منتقدین تئاتر تشکر می‌کنیم.

درخواست عضویت شما به کمیته اجرایی مؤسسه جهانی منتقدین تئاتر در هفته قبل به استانبول ارائه شد و متفقاً مورد پذیرش قرار گرفت بنابراین خوشحالم ورود کمیته ملی منتقدین تئاتر به مؤسسه را خوشامد گویم خزانه‌دار (پل کورنهف) و مدیرعامل (جورج بانو) در این رابطه شما را مطلع خواهند کرد و درباره حق عضویت ملی که مبلغ زیادی نیست به اطلاع شما خواهند رساند. شما هم چنین بزودی پیش‌نویس گردهمایی کمیته اجرایی که جزئیات کنگره و سمینارهای آینده‌ای که امیدواریم به منتقدین ایرانی خوشامد گوید دریافت خواهید کرد.

از اول ژانویه ۱۹۹۲ با مسئولیت فیلیپ موریس مؤسسه جهانی منتقدین تئاتر خبرنامه جهانی منتشر خواهد کرد که جزئیات رویدادهای تئاتری آینده را بصورت فصلنامه منتشر خواهد کرد. سردبیر، نیك وایت، خود جداگانه به شما نامه خواهد نوشت، امیدوارم قادر باشید اطلاعات لازم در مورد تهیه خبرنامه بدست آورید و کپی‌های آن را بین اعضای خود پخش کنید. ده کارت مؤسسه جهانی منتقدین تئاتر براساس اعضای معرفی شده شما ضمیمه است که باید عکس چسبانیده و اسامی و امضاءها قید شده اعتبار این کارت پایان سال ۱۹۹۱ خاتمه می‌یابد. در صورت دریافت حق عضویت ملی شما خزانه‌دار کارت‌های بیشتری برای شما ارسال خواهد کرد.

با تقدیم احترام جان السوم

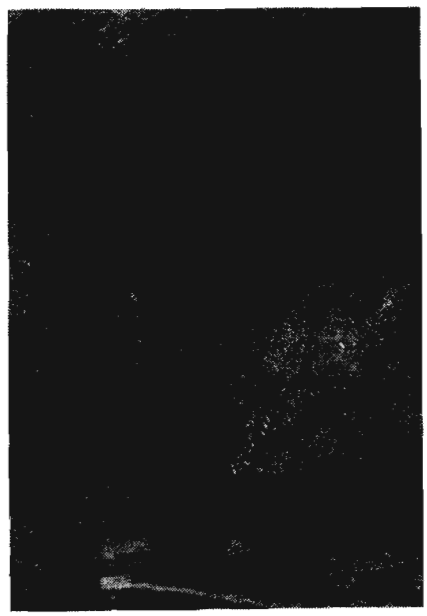
● موسسین کانون ملی منتقدین که کارتهای عضویت آنها به ایران رسیده است عبارتند از: هما کلهر، حسن فتحی، نصرالله قادری، علی شیدفر، حسین فرخی، محمد آقازاده، جبار آذین، علی منتظری، فتح‌الله زاده و گبرلو.

امید است که کانون با فعالیتهای گسترده در راه اعتلای تئاتر ملی در عرصه جهانی موفق باشد.

● بولتن جشنواره اوینیون امسال که بخشی از آن نیز به تئاتر سنتی آیران اختصاص دارد منتشر شد. در این بولتن علاوه بر معرفی برنامه‌ها، سالنهای محل اجرا، معرفی کوتاهی از هربرنامه را نیز همراه دارد. در این جشنواره از ایران یك تعزیه توسط هاشم فیاض، خیمه شب بازی به وسیله احمد خمسه‌ای، مراسم زار و موسیقی سنتی و محلی شرکت خواهند داشت.

● اخیراً در بعضی از مطبوعات با پخش شایعاتی در ارتباط با کانون ملی منتقدین تئاتر تضعیف روحیه و زیر سؤال بردن برنامه‌ها کانون را پیگیری می‌کنند. این کانون تازه پا با همه ضعف و قوتهایی که دارد و قطعاً نمی‌توان منکر آن شد و گاه با اشتباهات فاحش تکنیکی که مرتکب می‌شود سعی در انسجام یك کار مدون و اصولی و آموزش صحیح نقد تئاتر دارد. بدیهی است که هرحرکت تازه‌ای دچار آفت و خطا هم باشد. اما رسالت مطبوعات یاری دادن و همراهی است. با ایجاد جو و شایعه پراکنی قطعاً نمی‌توان به نتایج مثبتی رسید. ما برای اعضای کانون آرزوی موفقیت داشته و امیدواریم که همچنان در ادامه فعالیتهای خود کوشا باشند و از جو شایعه و شانتاژ هراسی به خود راه ندهند.

مدیریت در سینما



در ادامهٔ سلسله سمینارهای مدیریت تولید در سینما، که به همت واحد آموزش حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی برگزار می‌شود: بعد از ظهر روز شنبه ۷۰/۴/۲۲ جلسهٔ دیگری تحت عنوان مدیریت در سینما، با حضور علاقمندان تشکیل شد.

آنچه می‌خوانید گزیده‌ای از مباحث این جلسه است که توسط آقای مسعود جعفری جوزانی ایراد گردیده و برای چاپ تنظیم شده است.

مسئلهٔ اصلی که امروز می‌خواهیم درباره‌اش بحث کنیم، یکسری تعاریف کلاسیک در مورد مدیریت تولید یا اصولاً مدیریت در سینماست: و اینکه اصولاً چگونه می‌توانیم با آموختن تعاریف کلاسیک و با گردآوری علوم و تجربیات، شیوه‌های عمل را نیز بیاموزیم و شگردهای جدیدی برای خودمان بیافرینیم تا به لحاظ عملی در سینما موفق باشیم. می‌دانیم که موفقیت تولید در واقع موفقیت فرد نیست ـ موفقیت سینماست. زیرا سینما تولیدی جمعی است و این تولید جمعی پدیده‌ای جدید است و هنوز ۱۰۰ سال از عمر آن نمی‌گذرد. شاید به خاطر همین جمعی بودن شکل کار، بشود گفت سینما در وهلهٔ اول یك صنعت است و عده‌ای آدم متخصص در یك جای جمع می‌شوند و چیزی را تولید می‌کنند که این تولیدی به عنوان کالا در اختیار مردم گذاشته می‌شود؛ البته ممکن است بعضی بخواهند با سینما به عنوان هنر برخورد کنند که فعلاً به بحث ما ارتباطی ندارد. اینکه قسمتی از سینما، کار هنری است را منکر نمی‌شویم، اما چون در این جلسه راجع به مدیریت تولید صحبت می‌کنیم، وارد آن بحث نمی‌شویم. اصولاً کارهای تشکیلاتی و تولیدی که عدهٔ زیادی در تولیدشان سهم دارند، نیاز به مدیریت دارند. در قرن ۱۸ با آغاز انقلاب صنعتی، این مدیریت در دنیا جا افتاد. معروف است که می‌گویند کافی است یك نابغه، سیستمی را اختراع کند تا احمق‌ترین آدمها هم بتوانند به سادگی از آن استفاده بکنند: ولی قاعدتاً به یك مغز کلی در سازمان دادن و بهره‌برداری از نیروهای انسانی آن‌سیستم، نیاز است. قضیهٔ تشکیلات و سازماندهی از وقتی در دنیا به وجود آمد که تولیدات جمعی مطرح شد. مثلاً وقتی یك نفر خراطی می‌کند و یا شخصی نجاری می‌کند و صندلی می‌سازد چون به تنهایی کار می‌کند نیاز چندانی به مدیریت نیست، چرا که این را می‌توان به او سفارش داد تا به تنهایی بسازد. ولی اگر بخواهیم مثلاً، قلیان به دنیا صادر کنیم، اجباراً باید عده‌ای خراط را در یك جا جمع کنیم و مدیریتی برآنان اعمال کنیم و ببینیم با بودجهٔ کم و در مدت زمان کوتاه چگونه می‌توانیم بیشترین تولید را با کیفیت مطلوب، داشته باشیم.

سینما هم همین‌طور است. بخصوص اخیراً رشد سریع دستگاههای ارتباط جمعی، دنیا را به صورت دهکده‌ای درآورده و حضور دستگاههای ارتباط جمعی را مثل بمبهای خوشه‌ای، هرطرف که بخواهیم برویم و از هرسوراخی که سر دربیاوریم حس می‌کنیم. دنیا به صورت یك سازمان و تشکیلات عمل می‌کند و هرجزئی از اجزای دنیا هم، به صورت سازمان و تشکیلاتی مختلف با مدیریتهای متفاوت عمل می‌کند. ما به هیچ‌وجه وارد بحث سیاسی، عقیدتی و... نمی‌شویم. صرفاً راجع به اینکه چگونه می‌شود برای تسریع در کار تولید، مدیریتی اعمال کرد که به لحاظ کمی و کیفی مفید باشد، صحبت می‌کنیم. هرسازمان و تشکیلاتی از چند قسمت تشکیل می‌شود:

قسمت اول، مرکزیت است، یعنی مغز فرماندهی و ستاد عملیاتی. مدیریت و شورایی که درصدر قرار می‌گیرد، مغز عملیاتی است و معمولاً هرگاه به صورت فردی عمل کرده با شکست وحشتناکی مواجه شده. شورا از متخصصانی تشکیل می‌شود که آن مجموعه و آن فیلم را پیش ببرد و تولید را به هدف اصلی خودش برساند. معمولاً متخصصان متعدد و

مختلفی در قسمتهایی که مورد نیاز است وجود دارند و مطمئناً یك متخصص اقتصادی هم در آنجا خواهد بود تا بودجه را تعیین کند، همچنان که متخصصی جهت طراحی آن پروژه وجود دارد. به هرحال، سینما،سازمانی است که باید عملیاتی را انجام بدهد؛ من کار سینما را با یك عملیات نظامی مقایسه می‌کنم که ببینید اصلاً فرقی در عملکردها نیست. چرا می‌گویم عملیات نظامی؟ به چند دلیل. یکی عامل زمان است. شما به خاطر صرفه‌جویی در زمان باید شیوه‌ای را انتخاب کنید که در حداقل زمان به هدفتان برسید. در یك جریان نظامی هم به فرماندهی دستور داده می‌شود که مثلاً فلان خاکریز را تا فلان موقع بگیرد، یعنی عامل زمان بسیار مهم است. باید دید سرعت عمل چطور و در چه حد است؟ هنگامی که می‌خواهیم حرکت کنیم، اگر هوا طوفانی شد،سرعت عمل ما را چقدر کند می‌کند؟ عملیات در روز آفتابی باشد یا ابری؟ شب باشد یا روز؟ عامل زمانی و همهٔ این پارامترها باید دقیق بررسی شود. سپس باید لیست بلند بالایی تهیه شود مبنی براینکه، ما به این وسائل نیاز داریم، مثلاً توپخانه هم باید در فلان موقع از ما پشتیبانی بکند و غیره. موقع حرکت، مجدداً تقسیم کار می‌شود؛ تو فلان کار را بکن و تو یکی بهمان کار را. بنابراین سرعت عمل خیلی مهم است. یعنی شما نمی‌توانید یك سال تحقیق کنید، بعد حمله کنید. همین اتفاقات در سینما هم می افتد. خاطره‌ای از فیلم «درمسیرتندباد» نقل می‌کنم. یك روزضمن فیلمبرداری، یك جیپ سپاه پاسداران گرد و خاك‌کنان آمد و چند نفر از سپاهی‌ها آمدند و گفتند، آقا شما چه کار می‌کنید. بعد که متوجه شدند در حال فیلمبرداری هستیم، گفتند ما داشتیم با بی‌سیم، به ارتباطات شما گوش می‌دادیم؛ فکر کردیم شما می‌خواهید عملیات نظامی انجام بدهید؛ چرا که، من می‌گفتم مواد منفجره آماده است؟ ۱۵ ثانیه! فرصت نداریم و غیره. این حرفها موجب وحشت آنها شده بود. به هرحال در سینما هم با همان اهمیت، باید کارها انجام شود.

اولین کاری که می‌کنید باید یك شورای فرماندهی تشکیل بدهید. مدیران تولید با همکاری کارگردانها، بزرگترین اشتباهی که

● در وهلهٔ اول، برای ساختن یك فیلم، باید یك مرکز برنامه‌ریزی و تعیین خط مشی عملیاتی به وجود بیاوریم. مغز کنترل‌شده شامل کارگردان، مدیر تولید، دستیار اول کارگردان و مدیر فیلمبرداری است.

می‌کنند این است که گاهی با خواندن سناریو برآورد بودجه می‌کنند. چنین برآورد بودجه‌ای ارزش چندانی ندارد، زیرا شما باید اول بروید لوکیشن را ببینید. وقتی لوکیشن را ببینید، می‌فهمید که آیا می‌توانید تدارکات و پشتیبانی درست و به موقعی انجام دهید؟ محل خواب عوامل، غذا، آب و برق و اینها باید مورد توجه باشد. مثلاً اگر برق نیست چه نوع ژنراتوری لازم است؟ بی‌صدا باشد یا تفاوتی نمی‌کند؟ صدابرداری، سر صحنه است یا خیر؟ همهٔ اینها در تعیین بودجه دخالت مستقیم دارند. مرحلهٔ بعد از دیدن لوکیشن، دکوپاژ کردن است. برای اینکه وقتی دکوپاژ می‌کنید، می‌توانید حرکتهای دوربین را مورد توجه قرار بدهید و براساس سادگی یا پیچیدگی حرکات، امکانات مورد نیاز را مشخص کنید که نهایتاً در تعیین بودجه دخالت دارند. با توجه به امکان حذف سوبسید از نگاتیو و... در سینمای ما و نو بودن پدیده‌ای مثل مدیریت تولید، در اینجا لازم است که مدیر تولید، عملکرد کاملاً دقیق و ظریفی داشته باشد.

در سینمای حرفه‌ای ما، تا جایی که ما اطلاع داریم، بعد از انقلاب مدیریت تولید در سینما مطرح شد. می‌گفتیم یك مدیر تولید مشخص کنیم، می‌گفتند مدیر تولید دیگر چه صیغه‌ای است؟ کارگردان که هست.مدیر تدارکات هم هست. از همان ابتدا در سینمای ایران، تصور غلطی وجود داشته است. کلمهٔ مدیر تولید یك سری معانی در ذهن شما تداعی می‌کند که ممکن است درست یا غلط باشد. واقعیت این است که اینها همه، قراردادی هستند. در کشورهای دیگر وقتی می‌گویند Producer Excutive مفهوم خاصی دارد؛ وقتی می‌گویند Production Manager یك مفهوم دیگری، و این مفاهیم خاص از تجربه بوجود آمده، آن هم براساس نیازهای مشخص. بارها در تیتراژ فیلمها دیده‌اید که نوشته‌اند کارگردان هنری، که دقیقاً ترجمهٔ Art Director است؛ یا مثلاً کارگردان فنی. متأسفانه با مراجعه به دیکشنری و کتاب لغت انگلیسی هم نتیجه‌ای نمی‌گیریم. این اجمال را عرض کردم که بگویم کلمهٔ مدیر تولید هم در اینجا به همین صورت جا افتاده و با کتاب لغت فارسی نمی‌توان به تعریف مدیر تولید و شرح وظایف او در سینما رسید. تولید و ساخت یك فیلم، معمولاً به سه بخش تقسیم می‌شود.

۱ Pre Production ، یا مراحل قبل از فیلمبرداری؛ اتفاقات و اعمالی که قبل از شروع فیلمبرداری انجام می‌شود.

۲. Production ، مرحلهٔ فیلمبرداری، از شروع تا لحظه‌ای که به پایان می‌رسد را شامل می‌شود.

۳. Post Production ، مرحلهٔ بعد از فیلمبرداری است.

معانی دو کلمه کلاسیک دیگر را باید بگویم یکی Excutive Producer که به مسئول امور مالی تولید فیلم می‌گویند و دیگری Producer یعنی تهیه‌کننده: و در تهیه فیلم گاهی Excutive Producer خود Producer ، یعنی تهیه‌کننده است که بالاترین مقام مالی در یك پروژه است. مدیر تولیدی که در ایران کار می‌کند Manager Production است. یعنی مدیر و مسئول نظارت و هماهنگی کلیهٔ برنامه‌ریزیهای مالی و تکنیکی در تولید فیلم. برگردیم به اصل بحث و توضیح سه مرحلهٔ ساخت فیلم.

در وهلهٔ اول، برای ساختن یك فیلم، باید یك مرکز برنامه‌ریزی و تعیین خط مشی عملیاتی به وجود بیاوریم. مغز کنترل‌کننده شامل کارگردان، مدیر تولید، دستیار اول کارگردان و مدیر فیلمبرداری است. شما اگر بتوانید این گروه را درست انتخاب و هماهنگ کنید، مطمئن باشید فیلم به خوبی به پایان خواهد رسید.

مدیر تولید در ارتباط با کارگردان و تهیه‌کننده،چه نقشی دارد؟

مدیر تولید، تنها کسی است که مستقیماً با تهیه‌کننده قرارداد می‌نویسد. یعنی قرارداد خودش را. بعلاوه، در واقع نمایندهٔ تهیه‌کننده در فیلم هم هست. مدیر تولید،لازم نیست کارگردان خوبی باشد، بلکه باید با فیلمبرداری و کلیهٔ ابزار مورد استفاده در ساختن یك فیلم، آشنایی‌داشته باشد و لازم نیست حتماً بتواند از آنها استفاده بکند. مدیر تولید باید بفهمد دکوپاژ یعنی چه و چطور دکوپاژ را می‌خوانند. آگاهی نسبت به آنچه به عنوان فیلم باید ساخته شود، چه به لحاظ فرم و چه به لحاظهای دیگر، برای مدیر تولید، الزامی است. ولی یك تهیه‌کننده، لازم نیست اینها را بداند. قصه‌ای به او پیشنهاد می‌کنند، خوشش می‌آید و می‌گوید این ساخته شود. همین که می‌سازدش باید از او تشکر کرد. می‌گوید آقا من پولم را سیب‌زمینی نمی‌خرم و فیلم می‌سازم. به هرحال مدیر تولید موظف است اینها را بداند، تا بتواند رابط قوی هنری، فرهنگی بین تهیه‌کننده و کارگردان باشد. یعنی اگر کارگردان مشکلی با تهیه‌کننده دارد به مدیر تولید می‌گوید: با تهیه‌کننده کاری ندارد. در ایران مدیر تولید، چون چکها را امضاء می‌کند و با عوامل فیلم، قرارداد تنظیم می‌کند، گاهی شروع به اعمال نظر و تعیین تکلیف برای گروه می‌کند. اینجاست که شناخت فرهنگی و هنری او به کار می‌آید. یعنی اگر متوجه شود جریانی به نفع فیلم و به نفع پروژه است، حتی اگر تهیه‌کننده قادر به درك آن نباشد، مدیر تولید موظف به تفهیم دقیق این قضیه به اوست. به همین خاطر، کسی که مثلاً مدیریت بازرگانی خوانده و در بهترین دانشگاههای دنیا هم تحصیل کرده، به درد مدیریت تولید فیلم نمی‌خورد. زیرا مدیر تولید با آگاهی‌ئی که دارد باید درك کند که چطور و کجا، از انرژی نیروی انسانی و یا نیروی مادی پول، استفاده کند. همین آگاهی اوست که به او می‌گوید، گاهی جنسی را که ۱۰۰ تومان بیشترارزش ندارد، بابت آن ده هزار تومان بپردازد تا کار،دو روز نخوابد. پیش آمده که مدیر تولید، با لجبازی احمقانه‌اش دو روز کار را خوابانده و مثلاً سوار شده و به اصفهان رفته که یك لیوان را ۲۰ تومان گران‌تر نخرد. همهٔ ما می‌دانیم که یك لیوان مثلاً ۲۰ تومانی را نباید ۲۰۰ تومان یا ۲۰۰۰ تومان خرید؛ همه این را می‌دانید ولی لطمه‌ای که مدیر تولید در این مرحله به کار می‌زند صرفاً مادی نیست. اگرچه بشود از آن صرف‌نظر کرد، اما لطمهٔ روحی که به خاطر دو روز خوابیدن کار، به گروه می‌خورد، غیرقابل جبران است.

از دیگر اشتباهات برخی مدیران تولید، این است که چون قرارداد همهٔ اعضای گروه بوسیلهٔ آنها منعقد می‌شود، شروع می‌کنند به زدن از دستمزد افراد ضعیف و بی‌بضاعت و گرفتن تخفیف از آنها. خیلی هم خوشحالند که حق عده‌ای را پایمال می‌کنند، در حالی که چنین شخصی اگر شناخت دقیقی از کار سینما داشته باشد، ترجیح می‌دهد از حقوق این افراد کسر نکند، چون هم روحیه افراد گروه را تقویت می‌کند و هم سرعت کار بیشتر می‌شود.

برگردیم به مبحث مغز عملیاتی و ستاد فرماندهی. عامل دیگری که در اینجا مهم است دستیار کارگردان، یعنی بازوی

● در مرحلهٔ قبل از فیلمبرداری تا آنجا که ممکن است باید تمام جزئیات را در برنامهٔ عملی مؤثر و اقتصادی درنظر گرفت و یك نظم حرفه‌ای محکم به‌وجود آورد.

● وقتی ما فیلمی دربارهٔ بزهکاری جوانان می‌سازیم و هیچ جوانی نمی‌آید تماشا کند و فقط یك مشت روشنفکر می‌نشینند و می‌بینند، این سینما محکوم به شکست است.

اجرایی کارگردان است. بنابراین برنامه‌ریزی، در واقع توسط این دو نفر انجام می‌شود؛ چرا که معمولاً کارگردانها کم‌حوصله‌ترند و کارهای دیگری دارند. دستیار کارگردان کسی است که با روحیه و سلیقهٔ کارگردان کاملاً آشناست و می‌داند که او چه می‌خواهد و چه نمی‌خواهد. اینجا معمولاً مدیر تولید با دستیار کارگردان برای توسعهٔ عملیات قرارداد می‌بندد. برخلاف آنچه در دنیا معمول است و بارها از مدیران تولید خودمان شنیده‌ایم، می‌گویند فلانی دستیار کارگردان است و با توجه به اینکه مثلاً ۲ ماه فیلمبرداری داریم به او حقوق ماهیانه می‌دهیم. یعنی از اول فیلمبرداری تا آخر فیلمبرداری. در حالی که مهمترین کار دستیار اول کارگردان در مرحلهٔ قبل از فیلمبرداری Pre Production است. مدیر فیلمبرداری نیز جزء شورای فرماندهی و مغز عملیاتی است که با عوامل دیگر بحث و تبادل نظر می‌کند. مدیرفیلمبرداری، ضمن صحبت با کارگردان از فضای حاکم برفیلم، فرم فیلم، نوع فیلم و وجود و کیفیت حرکت‌های دوربین و موارد دیگر مطلع می‌شود. مدیر تولید باید بداند که در فیلمسازی، چیزی را که می‌خواهیم در زمانی که می‌خواهیم و دقیقاً در جایی که می‌خواهیم، باید در دسترس قرار گیرد. کسانی که کار حرفه‌ای کرده‌اند می‌دانند چیزی که باید امروز آورده شود، اگر فردا بیاید به درد نمی‌خورد. مثلاً امروز هوا ابری بوده و همه چیز درست بوده، همه چیز سر جایش بوده؛ فردا که می‌آید اصلاً انگار هیچ اتفاقی نیفتاده؛ هوا آفتابی است و همه باید دست روی دست بگذارند تا مجدداً هوای ابری مناسبی برای فیلمبرداری مهیا شود.

البته راههایی وجود دارد که ما هیچ وقت برنامه‌مان به هم نخورد و به تعطیل کشانده نشود. اما عامل زمانی و مکانی بسیار مهم است. البته پویایی مدیر تدارکات درارتباط با مدیر تولید، نقش عمده‌ای دارد؛ اما همه چیز باید زیر نظر دقیق و کنترل مدیر تولید باشد. باید امکان اینکه شخص مسئول و مجری بتواند از مغز خودش هم استفاده کند، در سینمای ما فراهم شود. ما دوست داریم مدیر تولید و مدیر تدارکات را به فرمانبر تبدیل کنیم. مثلاً اگر لیوان ۲۰ تومانی را به او می‌گویند ۲۰۰ تومان، جرأت خرید آن را داشته باشد. خلاصه هرچیز یا هرکسی که برای صحنه می‌خواهیم، در زمانی که می‌خواهیم و در جایی که می‌خواهیم اعم از امکانات مادی یا پول و یا نیروی انسانی، باید در مؤثرترین شکل ممکن فراهم شود و مورد استفاده قرار گیرد در غیر این صورت نقصان و اشتباه در برنامه‌ریزی و تمرکز نیروهابه‌وضوح روی پرده دیده خواهد شد. به همین دلیل فیلمفارسی، بعد از عملیات نظامی، یکی از مشکلترین مسائل تشکیلاتی و مدیریتی است. به هیچ‌وجه نمی‌توان کار مؤسسه‌های بازرگانی و کارخانه‌ها را با کار فیلمسازی مقایسه کرد. چون در آنجا، کار تکراری و روتین است و سر ساعت معین دکمه زده می‌شود و همان کارهای روز قبل عیناً انجام می‌شود و تعریفهای شخصی دارد و برای افراد شرح وظایف دقیقی وجود دارد. اما در کار فیلمسازی، حتی برای کارگر صحنه هم نمی‌توان شرح وظایف دقیقی مطرح کرد. در کار فیلمسازی همه چیز حالت استثنایی و اضطراری دارد. کار چنان وسیع است و چنان ابعاد و شتابی به خودش می‌گیرد، که شما نمی‌توانید همان فرمولی را که در فیلمی به کار می‌بندید، در فیلم دیگری عیناً پیاده کنید. تنها می‌توانید از تجربیات قبلی‌تان بهره‌برداری کنید. در حالی که در یك کارخانه همه چیز بطور روتین اتفاق می‌افتد.

ما باید سیستم درستی به وجود بیاوریم. البته وقتی از سیستم صحبت می‌کنیم ناگزیریم اشاره‌ای به آن جمله‌ای که قبلاً گفتیم بکنیم که کافی است یك نابغه،سیستم درستی به وجود آورد تا احمق‌ترین آدمها هم بتوانند طبق آن عمل کنند. اما توجه داشته باشید این اصطلاح در مورد کار کارخانه و امثال اینها ممکن است درست باشد که زیباترین شکل آن را چارلی در فیلم عصر جدید نشان داده است. اما در کار فیلمسازی چنین نیست. در سینما شما اگر حتی کارگر صحنهٔ احمقی هم داشته باشید، مطمئن باشید که روی پرده تأثیر آن دیده خواهد شد؛ بنابراین مجبور هستید از آدم‌های باهوشی در کارتان استفاده کنید.

برنامه‌ریزی و استفادهٔ صحیح از عوامل مناسب برای سینما، چه در مورد کارهای کوتاه و چه بلند، لازم است.

برخلاف تصور برخی افراد، حتی برای فیلمهای ۵ دقیقه‌ای، ۱۰ دقیقه‌ای و دانشجویی که بچه‌ها می‌سازند باید برنامه‌ریزی صورت بگیرد. هیچ فرقی نمی‌کند، چه مدیر تولید یك فیلم ۵ دقیقه‌ای باشید و چه مدیر تولید یك فیلم بلند سینمایی. به هرحال خودتان را به‌وضوح نشان خواهید داد. اگر برنامه‌ریزیها در مرحلهٔ قبل از فیلمبرداری، سطحی انجام شود، قطعاً فیلم دچار بحران خطرناکی خواهد شد و به احتمال ۹۹ درصد پروژه در میان راه، متوقف خواهد شد.

از طرف دیگر، زیاده‌روی در برنامه‌ریزی هم همانقدر ضربه خواهد زد که کار کردن بدون برنامه. گاهی در اتاق مدیران تولید و تهیه‌کننده‌ها انواع و اقسام چارتها، حتی در مورد نوع لنز، فاصلهٔ لنز با بازیگر و غیره نصب شده که اصولاً مربوط به عوامل دیگر کار است. این زیاده‌روی است. وقتی این همه وقت دارند که این‌طور تلف می‌کنند، پس معلوم است که فیلمساز نیستند و اصولاً غیر ممکن است آنچه در چارت می‌آید، دقیقاً پیاده شود. گاهی حتی ۳۰ درصد هم امکان پیروی از برنامه نیست؛ برای اینکه بسیاری اوقات فضا به شما دیکته می‌کند که چطور باید کار کنید. و اگر تکیه برچنین برنامه‌ای داشته باشید و این برنامه برای شما اصل بشود مطمئناً زمین خواهید خورد، در حالی که اگر برنامه را خودتان ریخته باشید و با شناخت کامل بیایید سر کار، در آن صورت هربحرانی که برنامه را بهم بزند، شما فوراً با خلاقیت خودتان از همین شرایط پیش آمده به نفع فیلم، استفاده خواهید کرد.

اهداف اصلی در آماده کردن یك فیلم برای فیلمبرداری:

۱. دکوپاژ فیلمنامه و خرد کردن سناریو به اجزاء مختلف (مکانها و صحنه‌ها و شاتها). کار دکوپاژ حتماً پس از بازبینی محل و حتی انتخاب فیلمبردار و انتخاب بازیگر باید انجام گیرد. چون راجع به مدیریت تولید صحبت می‌کنیم و مدیر تولید باید براساس این عوامل کارش را انجام دهد و برنامه‌ریزی کند.

۲. آماده‌سازی یك برنامهٔ تولیدی.

۳. برنامه‌ریزی بودجه.

۴. انتخاب بازیگران.

این مرحله مختص مدیر تولید و گروه

تولید است و ارتباطی با انتخاب بازیگر و انتخاب فیلمبردار از سوی کارگردان ندارد و قبل از مرحلهٔ دکوپاژ است و باید این دو را تفکیک کرد. در این مرحله انتخاب بازیگر به این معنی است که مدیر تولید قراردادها را تنظیم می‌کند و دکوپاژ از این نظر برای او اهمیت دارد.

۵. انتخاب مکانهای داخلی- به لحاظ بررسی تدارکات و پشتیبانی عوامل و همچنین از نظر تقسیم بودجه.

۶. انتخاب مکانهای خارجی- باز به لحاظ بررسی تدارکات و پشتیبانی و غیره. البته این انتخابها با انتخابهایی که کارگردان به لحاظ فرم و رنگ و غیره، انجام می‌دهد و امکان کار برای خودش و سایر عوامل خلاقه را بررسی می‌کند تفاوت دارد. در اینجا امکانات خواب و خوراک و وسایل رفاهی و دادن سرویس و غذا و... باید حتماً مورد توجه مدیر تولید قرار گیرد.

۷. انتخاب گروه تولید.

۸. انتخاب وسایل.

این انتخابها باید به صورت عملی و با اطلاعات دقیق از وضعیت جدی مکانهای خارجی و داخلی و بررسی موقعیت و شرایط رفاهی و تدارکاتی، گروه انجام شود.

هدف از کارهایی که قبل از فیلمبرداری انجام می‌دهیم، همیشه دستیابی به یك برنامهٔ عملی است. چون صرفاً تهیه و پر کردن چارتها کار ساده‌ای است. در مرحلهٔ قبل از فیلمبرداری تا آنجا که ممکن است، باید تمام جزئیات را در برنامهٔ عملی مؤثر و اقتصادی درنظر گرفت و یك نظم حرفه‌ای محکم به‌وجود آورد. حضور شخصیتی منظم و باثبات که قدرت و توانایی حل مشکلات و بحرانهای احتمالی را دارد، حائز اهمیت است. آنچه که ضمن برنامه‌ریزی صحیح باید مورد توجه باشد، کنترل است. کنترل به معنی فردگرایانه و دیکتاتورمآبانهٔ آن نیست؛ دقیقاً موقعی که فیلمبرداری شروع می‌شود تمام این کنترلها و برنامه‌ریزیها، نتیجه خواهد داد و آنگاه پی به ارزش آنها می‌بریم. در واقع، وقتی برنامه‌ریزی ابتدایی درست و دقیق باشدو تمرکز انرژی صورت گرفته باشد، همه چیز بخوبی پیش خواهد رفت.

برای رسیدن به تمرکز و برنامه‌ریزی صحیح، باید جلساتی گذاشته شود تا عوامل شورای ستاد عملیاتی به فهم مشترك و خواسته‌های مشترك برسند. خواسته‌هایی که به وسیلهٔ کارگردان یا سناریو دیکته می‌شود. با صمیمیت و ایجاد یك مرکز عملیاتی دموکراتیك، تفهیم کلمات به همدیگر و فهم مشترك آسان می‌شود. مثلاً در مورد اجناس خواسته شده فهم مشترکی به وجود بیاید. اگر صندلی مورد نیاز است چه نوع صندلی، اگر وسایل خاصی مورد نیاز است، آیا همهٔ اعضاء شورا می‌دانند آن وسایل کدام است. چرا می‌گویم یك ستاد عملیاتی دموکراتیك؛ ببینید، دردنیا دو نوع مدیریت بیشتر نداریم یکی مدیریت دیکتاتوری است و دوم مدیریت دموکراتیك. در سینما و در کارهای تولیدی دموکراسی به مفهومی که در سیاست مطرح است، مورد نظر نیست. در مورد کارهای مشخص، مثلاً خراب کردن یك دیوار، لازم نیست دموکراتیك برخورد شود و علت تخریب دیوار توضیح داده شود و مورد بررسی قرار گیرد. فقط کافی است بگویید این دیوار باید خراب شود. اما در مورد کارهای فکری، آن هم وقتی با آدمهای حرفه‌ای سر و کار داریم، که هرکسی در کار خود تخصص دارد، اگر دیکتاتورمآبانه برخوردشود، قطعاً فیلم شکست خواهد خورد.

سینما دو راه بیشتر ندارد، یا دولتی است، یا مال ملت. اگر سینما متعلق به ملت است، برعرضه و تقاضا استوار است. یعنی آن کسی که یك روز مرخصی دارد، آن کارگر یا کارمندی که یك جمعه دارد و با خانواده برای تماشای فیلم می‌رود و بعضی وقتها ۱/۴ حقوقش را خرج می‌کند، حق دارد که حقوقی برای خود قائل باشد. می‌گوید من سینمای شما را کمك می‌کنم تا فیلمسازی ادامه یابد، به شما خدمت می‌کنم و از حاصل دسترنج خود به شما حقوق می‌دهم، تا کار بکنید. صورت دوم، سینمای دولتی است. یعنی سینمایی که برمبنای عرضه و تقاضا استوار نیست. از محسنات این سینما این است که گاهی بازدهٔفرهنگی دارد. یعنی فیلمی ساخته می‌شود که به‌نوعی می‌خواهد خشونت را در اجتماع کم کند، یا دولت بررسی می‌کند و می‌بیند تعداد بزهکاری جوانان بالا رفته یا آمار طلاق در مملکت خیلی زیاد است یا به علت سیاسی رجوع می‌کند و مثلاً ۲۰ میلیون تومان بودجه صرف می‌کند تا فیلمی بسازند که آمار طلاق در جامعه کمتر بشود و یا بزهکاری جوانان کمتر شود. تازه آن هم باید تماشاگر داشته باشد. وقتی ما فیلمی دربارهٔ بزهکاری جوانان می‌سازیم و هیچ جوانی نمی‌آید تماشا کند و فقط یك مشت روشنفکر نمی‌نشینند و می‌بینند، این سینما محکوم به شکست است. گاهی قرار است یك تفکر و یا جریان ایدئولوژیك را تبلیغ کنیم، در این صورت به فیلمساز می‌گویند، یك فیلم فرمایشی بسازد؛ این‌گونه سینما، سینمای پروپاگاند و تبلیغاتی است و فاقد هرگونه ارزش سینمایی، اعم از صنعتی یا هنری است. هیچ دولتی در هیچ جای دنیا دستور ساخت فیلم فرمایشی نمی‌دهد، مگر اینکه حالت اضطرار پیش بیاید یا یك تنش سیاسی ایجاد شود و برای تنش‌زدایی، دستور بدهد که یك فیلم فرمایشی ساخته شود. این نوع پروپاگاند و تبلیغات در هیچ جای دنیا کار نکرده و تأثیری نداشته است. معمولاً در بلوك شرق از این نوع فیلمها زیاد ساخته شده است. قبلاً اشاره کردم که مدیر تولید و بخصوص Executive Producer باید خیلی فهیم‌تر باشد، که در اینجا مدیر تولید، خوشبختانه جای او را هم گرفته؛ یعنی هردو وظیفه را به عهده دارد. بنابراین می‌بایست با همفکری اعضاء، یك شورای استراتژی داشته باشند و در مراحل بعدی با تاکتیکها و تکنیکهای مختلفی عمل کنند.

کل گروه باید انسجام پیدا کند و با مهرورزی کامل حرکت بکند. یعنی اعلام کند که ما نمی‌خواهیم با دیکتاتوری عمل کنیم، می‌خواهیم به عمق کار نفوذ کنیم و اگر هرکسی بداند کارش چقدر اهمیت دارد حتی کسی که تکه مقوایی را برای ایجاد افه‌ای و سایه‌ای می‌برد، اگر درك دقیقی از این مسئله داشته باشد که در سرنوشت فیلم دخیل است و حتی کارگر صحنه بداند که مدیرش از کاری که او انجام می‌دهد، درك کاملی دارد؛ مطمئناً کارش را با عشق و علاقه‌ای بیش از آنچه که تصورمی‌کنید، انجام خواهد داد. پس ساختن یك ستاد عملیاتی دمکراتیك، شامل مدیر تولید، کارگردان، مدیر فیلمبرداری و دستیار کارگردان ضرورت دارد.

●

●راپسودی در ماه اوت

مصاحبه با آکیرا کوروساوا

■ بعد از ساختن فیلم «دودسکادن»، این نخستین فیلم شماست که به طور کامل با سرمایهٔ ژاپنی‌ها ساخته شده است. آیا بعد از بیست سال غیبت، بازگشت به ژاپن برایتان مهم است، یا این موضوع چیزی از روش شما را تغییر می‌دهد؟

● به هرتقدیر، من هرگز از جانب سرمایه‌گذاران کارم تحت هیچ‌گونه الزام و فشاری قرار نمی‌گیرم. من هیچگونه سازشی نمی‌کنم، بنابراین مشکلی نیز ندارم. با این حال، تفاوتی وجود دارد و آن مهلت است. هرگاه به پول خارجی نیاز داشته باشیم، زمان بیشتری برای گردآوری آن لازم است. بویژه برای این فیلم خاص، زیرا من می‌خواستم آن را سریع بسازم و این عملی‌تر بود که با سرمایهٔ ژاپنی آن را تولید کنم. من توانستم در زمانی که می‌خواستم آن را بسیار سریع بسازم.

■ آیا ساختن فیلمی با بودجهٔ نسبتاً اندک، نسبت به فیلم «رؤیاها» که ظاهراً بودجه‌ای قابل توجه داشت و اسپیلبرگ بویژه در تولید آن سهیم شده بود، خواستی ارادی است؟

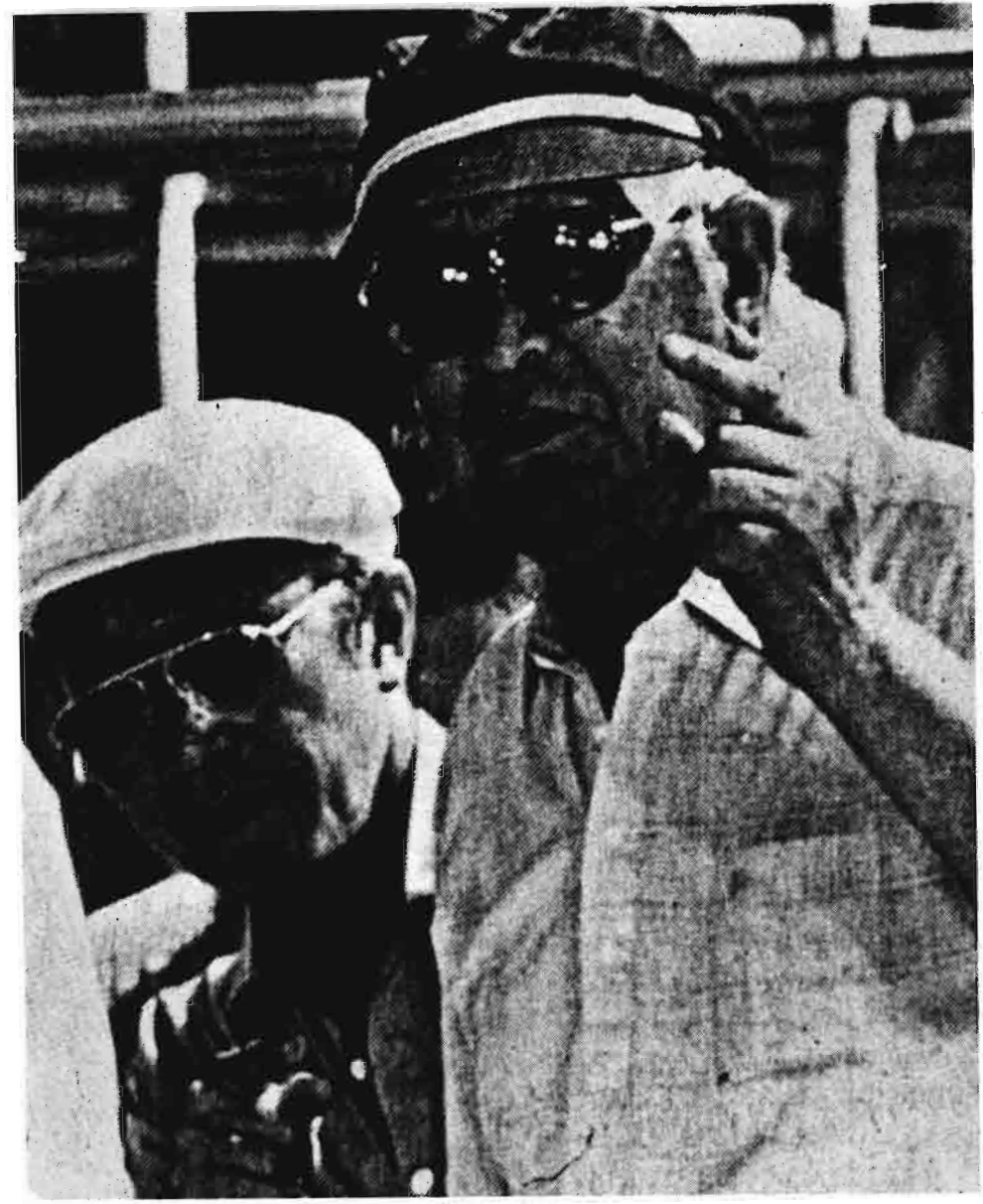
● اساساً به چنین مسئله‌ای فکر نکردم. معیارهای مربوط به بودجه نبود که در ساخت این فیلم برایم اهمیت داشت، بلکه به گونه‌ای طبیعی و ساده می‌خواستم چنین فیلمی بسازم. این انتخاب اساساً هیچ ارتباطی با مسائل مالی نداشت. این، موضوع فیلم بود که شرایط تولید و میزان آن را دیکته می‌کرد. من فیلمنامهٔ این فیلم را بسیار سریع نوشتم، زیرا در سال گذشته پیش از ورود به کن آن را نوشته بودم.

■ چرا برای ایفای نقش این مرد امریکایی که برای دیدار عمه‌اش به ژاپن می‌آید، ریچاردگر را انتخاب کردید؟

● این کاملاً اتفاقی پیش آمد. من برای آماده کردن و ساختن فیلم «رؤیاها» بسیار گرفتار بودم و از آنجا که هرساله به مناسبت سالگرد تولدم در تاریخ بیست و سوم مارس، جشنی برپا می‌کنم، این بار وقت نداشتم. بنابراین، جشن تولدم را دیرتر برگزار کردم و سپس قضیهٔ جایزه در لُس آنجلس آمریکا و سپس رویدادهای دیگر. ریچاردگر به این میهمانی آمد. او به ژاپن رفته بود و اکنون می‌خواست مرا ببیند. با یکدیگر مفصلاً صحبت کردیم، و از آنجایی که او را در میهمانی دیگری در نیویورک نیز ملاقات کرده بودم، به او اشاره کردم که ما همواره در میهمانیها یکدیگر را ملاقات می‌کنیم. سپس از او پرسیدم، آیا می‌توانم نقش مرد آمریکایی را در فیلم «راپسودی در ماه اوت» به او پیشنهاد کنم و او سریعاً پذیرفت. من از او خواستم که نخست، فیلمنامه را بخواند و سپس به من پاسخ گوید. اما او تأکید کرد و گفت بدون خواندن فیلمنامه این نقش را می‌پذیرد. این قضیه بدین‌ترتیب اتفاق افتاد. بی‌تردید فیلمهای مرا دیده بود. اما با یکدیگر در این‌باره، سخن نگفته بودیم. صرفاً یکبار که او پذیرفت و با یکدیگر در حین کار سخن گفتیم، من دریافتم که او به بودیسم علاقه‌مند است. او عملاً بودیست است و همان‌گونه که این عامل در فیلم دخالت می‌یابد، او از اینکه بودیست است عمیقاً شاد بود.

■من از اینکه شما انفجار ناکازاکی را نمایش ندادید، عمیقاً حیرت کردم، زیرا برخلاف شما، «ایماموراء» در فیلم «باران سیاه» این رویداد را بازسازی کرد. این انتخاب شما از کجا نشأت می‌گیرد، آیا این کار فوراً به فیلم تحمیل شد یا تردیدی بود که براساس تصمیمی خاص اتخاذ شده بود؟

● نه، زیرا این انفجار، چیزی است که نمی‌توان آن را نمایش داد. این قطعاً غیر قابل فیلم شدن است. این حالت انهدام و نابودی بشری، به گونه‌ای وحشت‌آور است که نمایش‌دادنی نیست. هیچ‌گونه طریقی نیست که قابل بیان، قابل فیلم کردن و بازسازی باشد. این در زمرهٔ رویدادهایی است که صرفاً یك نوع واکنش تولید می‌کند و آن برگرداندن سر و بستن چشم است. بهتر است آن را نشان ندهیم. بهتر است تماشاگران آن را تصور کنند. زیرا در نهایت این خطر وجود دارد که تماشاگران سرشان



را برگـردانند. حتی جنـگ، این بیـرحمی وحشت‌آور را بهتـر است که نشان ندهیم. بهتـر است که آن را یادآور شویم و تخیل تمـاشـاگـر را تغـذیه کنیم، این کار، بارها وحشتنـاکتـر است. من فیلم «ایماموورا» را ندیـده‌ام، امـا گمـان می‌کنم که به فیلم درآوردن چنین رویدادهایی، ناممکن است. رعب این واقعه به حدی است که آنهایی که در آن زمان زندگی کرده‌اند، قادر به سخن گفتن از آن نیستند. این حیرت‌آور است.

■ آیـا شمـا دقیقـاً در محـل، تحقیق کرده‌اید و با بازماندگان این مصیبت بزرگ ملاقات داشته‌اید؟

● بله، دقیقـاً چنین کردیم. من از آن محلها و اماکن بازدید کردم. با مردم ملاقات کردم. گمان می‌کنم آنچه که احساس کردم، به روشنی در فیلم بیان می‌شود. با این حال من خیال نداشتم از «راپسودی در ماه اوت»، یك فیلم مستنـد بسازم. اما هنگامی که به ناکازاکی می‌رویم، آثار، بناها و میراث این واقعهٔ شوم را مشاهده می‌کنیم. بنابراین من می‌خواستم آن چیـزهایی را نشان دهم که مردمانی که به ناکازاکی می‌آیند، می‌بینند.

■ در فیلم شمـا، سه نسـل ژاپنی را مشـاهـده می‌کنیم. کودکـان بی‌اطلاعند و اهمیت این واقعـه را در طول فیلم کشف می‌کنند. والدین،این رویداد را پس می‌زنند و سرکـوب می‌کنند و مادر بزرگ آن را در خاطرهٔ خود حفظ کرده است. برداشت من این است که نسبتـاً به نسـل میانه، یعنی والدین، بیـرحمـانه بد رفتار شده، آیا این مربوط به عقیدهٔ شما دربارهٔ این نسل است؟

● من اعتقـاد دارم که این سه نسـل متفاوت، کم و بیش نشانگر این واقعیت در ژاپن کنـونی رویاروی واقعه است. کودکان کاملاً بی‌گناهند و هیچ نمی‌دانند. آنها مثل یك برگ کاغذ سفید هستند. حداکثر هنگامی که دربـارهٔ بمبی برایشـان سخن گفته‌اند، ماننـد یك فیلم بوده است، نظیر داستانی برای به وحشت انـداختن کودکان. بنابراین آن را کشـف می‌کننـد. من عمـداً سعی نداشته‌ام آنچه را مربوط به والدین است، بد جلوه دهم. آنهـا باید با این رویداد زندگی کننـد. من آنها را بد نمی‌انگارم. از سوی دیگر در جایی نزدیك به پایان فیلم، هنگامی که آنها با یکدیگر حرف می‌زنند، می‌گویند که کمی مسخـره بوده‌اند. دختر می‌گوید کمی شرمگین است. در نهایت، آنها تحت تأثیر معصومیت و سادگی کودکان قرار می‌گیرند. من فکـر می‌کنم که این قطعـاً بازتاب این شرایـط است و نمی‌توان والدین را زیـاد سرزنش کرد، زیرا موضع و حالت آنها نیز آن طور که می‌پنداریم ساده نیست. آنها صرفاً آدمهای بدذاتی نیستند. آنها فقط فکر آن را سرکوب می‌کنند تا بتوانند زندگی کنند و به همین سبب سعی می‌کننـد از آن سخنی نگویند و در پایان به خطای خویش پی می‌برند.

■ چگونه بازیگران را رهبری می‌کنید؟

● من سعی می‌کنم حتی الامکان، همه چیـز طبیعی باشـد. به عکس، مادربـزرگ بازیگـری بود که سابقـهٔ تئـاتـری طولانی داشت. بنابراین عادات بازی تئاتری داشت و من می‌بایست در جهت سینمـایی او را تصحیح کنم. به طور کلی اگر مشکلی وجود نداشتـه باشـد، من دستورالعمل چندانی صادر نمی‌کنم. هنگامی که به صحنهٔ تئاتر عادت داشـتـه باشیم، آن را همـواره در گوشه‌ای در سر داریم، آن هم علی‌رغم هرچه که پیش آیـد، وجـدانی که باید پیوندی با مخـاطبین برقرار سازد، می‌سازد. دوربین

صرفاً باید در مکان خوبی پنهان شود و باید طبیعی باشد. ما، در حال سخن گفتن با یکدیگر هستیم و الزامی نداریم به مخاطبین فکر کنیم. مخاطب اهمیت ندارد. تنها باید آنچه را که بایست بازی کنیم، انجام دهیم. همین.

■ شما از محل دوربین سخن می‌گویید. دقیقاً، نخستین صحنه، بسیار تکان‌دهنده است، زیرا از یك پلان ثابت تشکیل یافته، این صحنهٔ خواندن نامه است که بسیار زیباست، آن هم به یمن این محل ویژهٔ دوربین. همین، سریعاً لحنی از اعتدال به فیلم می‌بخشد. آیا این انتخاب فوراً اتخاذ شد؟ زیرا حتی امروز برای آغاز کردن یك فیلم، خطرات چندی از جانب برخی پیشداوریها وجود دارد.

● به هرتقدیر این روش فیلمسازی من است. تمامی صحنه‌ها را از یك پلان با یك، دو یا سه دوربین تهیه می‌کنم. در حین مونتاژ، چنین می‌نماید که پلانهای بسیاری وجود دارد. اما در حقیقت به سبب این است که از پلانهای دوربینهای مختلف استفاده می‌کنم. حتی صحنه‌ای که مادربزرگ هندوانه را می‌آورد، از ابتدا تا انتها گرفته شده است. این یك گشایش بود. و بعد، هنگام مونتاژ، پلانهای گرفته شده توسط دوربینهای گوناگون را در هم تداخل می‌دهیم. فکر می‌کنم که این بازیگران کاملاً ضروری باشند. هنگامی که بازیگران احساسی را نمایش می‌دهند، حال روحی‌شان نیز تغییر می‌کند. اگر یك صحنه را قطع کنیم و از آنها بخواهیم کمی بعد دوباره آن را از سر گیریم، عملاً ادامهٔ یك تنش ناممکن است. بهتر است آن را یکجا بگیریم. این برای بازیگران بهتر است و از سوی دیگر صحنهٔ ما متراکم‌تر می‌شود.

به عنوان مثال در فیلم رؤیاها، صحنهٔ تونل از یك پلان تهیه شده است. این صحنه، شانزده دقیقه به طول انجامید. بی‌تردید یك کاست دوربین، بیش از ده دقیقه طول نمی‌کشد. فقط برای تعویض کاست با سرعت فراوان، متوقف شدیم. اما برای توفیق یافتن در صحنه‌هایی نظیر اینها باید به دفعات زیادی برداشتها را تکرار کنیم. این صحنهٔ تونل در شانزده دقیقه تهیه شده بود. در ابتدا مدتش ده دقیقه بود، اما اندك اندك حین تکرار، بررسی و متراکم نمودن به کمی بیش از شانزده دقیقه دست یافتیم.

■ آیا این روشی است که شما از ابتدا به کار می‌گرفتید؟ آیا احساس می‌کنید در سطحی وسیعتر در حیطهٔ میزانسن، تحول فراوانی کسب کرده‌اید؟ آیا تصور می‌کنید که سبك خویش را ناب‌تر کرده و به سوی سادگی بیشتری سوق یافته‌اید؟

● فیلمبرداری با سه دوربین را به گونه‌ای طبیعی فراگرفتم. برحسب ضرورت است که تحول می‌یابم. این قضیه در زمان ساختن هفت سامورایی به‌طور طبیعی پیش آمد. صحنهٔ مشهور نبرد در گل و لای وجود داشت. عملاً تغییر زاویه ناممکن بود و انطباق بسیار دشوار. تنها راه حل موجود، فیلمبرداری با سه دوربین بود. هربار که من در این فرآیند به ساده‌تر نمودن سبکم می‌رسیدم، برحسب ضرورت بوده است. با این روش فیلمسازی، به آنچه می‌خواهیم دست می‌یابیم. تکرار تمرینها صرفاً برای بازیگران نیست، بلکه برای همه، دوربینها و نورپردازی هم هست. همه در تمرینها شرکت می‌کنند. هرچه در تصویر مشارکت دارد، در تکرار تمرینها هم شرکت خواهد کرد. این مستلزم زمان آماده‌سازی فراوان و کار با یك گروه کارآمد است. ابتدا من آن را با یك طرح دوبعدی توضیح می‌دهم. در این زمان به یك فیلمبردار مجرب که به روش کار با من عادت داشته باشد و دقیقاً بداند در کجا باید قرار گیرد و از چه چیزی فیلم بگیرد، نیاز است. اکنون بخت یارم است زیرا در گروه من کسانی هستند که بیش از سی سال است با من کار می‌کنند، اگر آنها نبودند، برایم دشوار بود و نمی‌توانستم آن‌گونه که اکنون کار می‌کنم، فیلم بسازم.

■ شما از طرح سخن می‌گویید، مدت زمانی است که شما طرحهای فیلمهایتان را از پیش نقاشی می‌کنید. آیا طرح نقاشی بدین معنا است که میزانسن به‌طور دائمی ثابت شده و یا امکان تغییر محل دوربین یا نوعی حرکت در صحنه وجود دارد؟

● نه اساساً چنین نیست. این بدان معنا نیست که میزانسن ثابت است. من روی طرحهایم، تمامی آنچه را که پیش از فیلمبرداری به آن فکر می‌کنم، می‌آورم. اما هنگامی که فیلمبرداری آغاز می‌شود، عوامل طبیعی دیگری در فیلم مداخله می‌کنند، مثل شرایط آب و هوایی که پیش می‌آید، شرایط بازیگران، شخصیت آنها، یعنی تمامی این عوامل غیر قابل لمس که پدیدار می‌شود. و در آن هنگام، این توان من در کنترل این تغییرات، نسبت به آنچه من پیش از این تصور کرده بودم است که درمی‌یابیم، واقعاً چیزی گذشته است. عموماً وقتی همان‌گونه که پیش‌بینی کرده‌ام، فیلمی می‌سازم، خشنود نیستم. غالباً وقتی توفیق می‌یابم این تفاوتها را مهار کنم، احساس رضایت می‌کنم.

■ یکی از زیباترین نکات «راپسودی در ماه اوت» این پیوند واقع‌گرایی و شعر، یعنی جادوست. من به‌ویژه به این پلان حیرت انگیز که یك گروه مورچه به سوی قلب یك گل رُز می‌روند، فکر می‌کنم. مایلم بدانم این ایدهٔ شاعرانه از کجا می‌آید؟

● این پلان با دشواری زیادی تحقق یافت. در ژاپن، یك متخصص مورچه وجود

دارد، یك دكتر مورچه كه برایم توضیح داد آنها چگونه حركت می‌كنند. مورچه‌ها برای یافتن خوراك، بخصوص خوراكیهای شیرین، حركت می‌كنند. و هنگامی كه حركت می‌كنند، در پس خود بویی بجا می‌گذارند. و سپس همان راه را با استشمام آن بو از سر می‌گیرند. بنابراین، این دكتر مورچگان در زمین عطر مورچه تزریق نمود، تا آنها این راه را بپیمایند. آنچه ما نمی‌دانستیم این بود كه مورچگان زمان استراحت دارند. اگر هنگام استراحت تمام گروه مورچگان باشد، به یاری طعمه نیزنمی‌توانید آنها را خارج كنید. موفق نمی‌شوید، زیرا آنها نمی‌خواهند حركت كنند. بنابراین باید مورچه‌هایی را یافت كه در زمان كار هستند. ما مشكلات زیادی داشتیم، اما موفق شدیم مورچه‌ها را تا ساقه برسانیم. آنها نمی‌خواستند روی ساقه حركت كنند. با یك میكروسكوپ روی ساقه را بررسی كردیم و مشاهده كردیم كه خارهای بسیار ریزی روی ساقهٔ رُز وجود دارد كه با چشم، دیده نمی‌شود. وقتی خارهایی را كه به پاهای مورچگان آسیب می‌رساند، بریدیم، آنها به‌راحتی روی ساقه حركت كردند.

■ در فیلمهای بسیاری، شما با اینوشیرو هوندا متخصص جلوه‌های ویژه كار كرده‌اید، سهم او در این فیلم و رؤیاها چه بود؟

● هوندا، بویژه به مسئلهٔ مورچه‌ها اشتغال داشت. زیرا من گرفتار مشكلات دیگری بودم. هوندا از زمان فیلم «لاگه‌موشا» با من كار می‌كند. او یكی از بهترین دوستان من است. میان دوستان گاه پیش می‌آید كه مباحثه‌ای درگیرد، اما با او هرگز چنین چیزی پیش نیامده است. بی‌تردید، این موضوع ربطی به من ندارد، بلكه به سبب خصلتهای اوست. او بسیار آرام و صلح‌طلب است و باید افراط خشونت مرا تحمل كند. او پیرامون خویش، فضایی از آرامش و راحتی ایجاد می‌كند. گروه از اینكه با وی كار می‌كند، بسیار خشنود است. زیرا او همواره همه را آرام می‌كند. او دوست مورد اطمینان من است. اگر از او بخواهم كه مثلاً برود و از چیزی فیلم بگیرد، این كار را دقیقاً به گونه‌ای می‌كند كه گویی خود من انجام داده‌ام. من می‌توانم به او اعتماد كنم و خود را از برخی صحنه‌ها رها سازم. او در تمامی سطوح فیلم دخالت دارد.

■ «راپسودی در ماه اوت» فیلمی است كه لااقل از زمان جنگ در اطراف روابط ژاپن- امریكا جریان دارد. آیا می‌توانید تفكر فیلم دربارهٔ روابط آمریكایی‌ها و ژاپنی‌ها را خلاصه كنید؟ آیا فیلم پیامی به سوی امریكائیها دارد و نیز ژاپنی‌ها؟

● فیلم به روابط میان امریكا و ژاپن محدود نمی‌شود. پیامی نیز ندارد. اما آنچه من می‌خواهم بگویم این است كه جنگ، مسئول همه چیز است. یعنی چنین نیست كه آنهائی كه بمب را انداختند، بد هستند و ما قربانی هستیم. صرفاً جنگ است كه وحشت‌آور است. این را در دو مورد، در فیلم بیان كرده‌ام. برای پیروزی در جنگ، كافیست كه هركاری كرد. این مردم نیستند كه عده‌ای علیه عدهٔ دیگری می‌جنگند. رهبران مردمند كه تصمیم به اعلام جنگ می‌گیرند. و نهایتاًمردم،قربانی این وضعند. این فیلم به هیچ روی، ضد امریكائی نیست. و نیز تفكر دربارهٔ نقش ژاپنی‌ها محسوب نمی‌شود. این فیلم رد و افشای جنگ بخودی خود است. فیلم، نمایشگر این است كه باید تلاش كرد و با یكدیگر برخورد داشت و خود را به جای دیگری گذارد. مسئلهٔ بمب، دومین مضمونی است كه در فیلم مطرح می‌شود.

■ بسیاری از مردم، لااقل در فرانسه، تصویری كه از شما دارند، این است كه از سالها پیش، فیلمهای چشمگیری ساخته‌اید، آیا با ساختن این فیلم، به گونه‌ای با تماشاگران ضدیت نمی‌كنید؟

● من هیچ‌گونه تمایلی به اینكه با تماشاگر ضدیت كنم، ندارم. و در تمام طول زندگی حرفه‌ایم فیلمهای شدید درونی بسیاری ساخته‌ام نظیر «دودسكادن» یا «یك یكشنبهٔ فوق‌العاده». دوره‌هایی برایم پیش می‌آید كه تمایل به ساختن فیلمهایی متواضعانه‌تر دارم. این بدین‌معنا نیست كه به انرژی و نیروی كمتری نیاز است. این را داوطلبانه انجام نمی‌دهم بلكه با هدفی خاص، رودرروی مخاطب چنین می‌كنم. و به گونه‌ای طبیعی این كار را انجام می‌دهم. شاید هم فیلم آینده‌ام، فیلمی بسیار عظیم و نمایشی باشد. خودم نیز، هنوز به درستی نمی‌دانم. این به این معنی نیست كه سبكم را دگرگون خواهم كرد.

■ دوستان ژاپنی از استقبال نسبتاً سرد فیلم «رؤیاها» در ژاپن با من سخن گفتند. آیا فكر می‌كنید در ژاپن شما را با ارزش واقعی‌تان می‌شناسند؟ آیا این تناقض محسوب نمی‌شود كه مثلاً «فیلمی همچون «رؤیاها» در اروپا با اقبال بیشتری روبرو می‌شود؟

● آنچه مربوط به اكران «رؤیاها» است به سبب شعبهٔ كمپانی وارنر است كه برای فیلم هیچ كاری نكرد. آنها حقیقتاً با ناتوانی بسیار رفتار كردند. اگر حداقل تبلیغاتی انجام می‌دادند، هرگز چنین نمی‌شد. این فیلم در امریكا و اروپا با توفیق فراوان روبرو شد. فعلاً «راپسودی در ماه اوت» هنوز اكران نگرفته، اما واكنشها در برابر نمایشهای خصوصی آن، عالی بود. گروهی كه برای تبلیغات فیلم فعالیت دارند، هزاران بار بیشتر از افراد كمپانی وارنر تلاش می‌كنند. من گمان می‌كنم این فیلم روی ژاپنی‌ها، تأثیر فراوانی بگذارد. در نمایشهای خصوصی، همه می‌گریستند. این فیلم مردم را متأثر می‌كند.

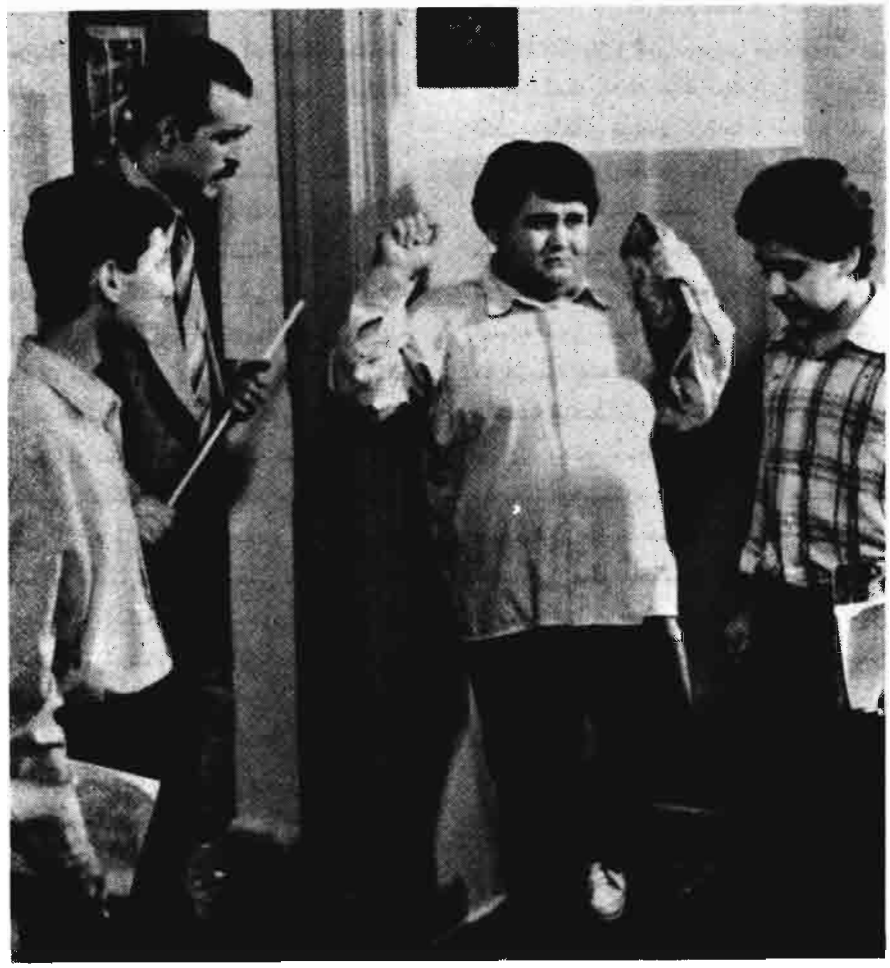
■ مصاحبهٔ ما به پایان رسیده، می‌خواهم آخرین و آسانترین پرسش را مطرح كنم: برنامه‌هایتان چیست؟

● موضوع اساسی كه مشغلهٔ مهم من است، وضعیت جسمی‌ام است. فعلاً وقتم را به صحبت كردن دربارهٔ «راپسودی در ماه اوت» می‌گذرانم. مغزم سرشار از چیزهایی دربارهٔ این فیلم است. نمی‌توانم به چیز دیگری فكر كنم. در زمان ساختن «رؤیاها» پشتم بشدت درد می‌كرد و من آن را جدی نگرفتم و سهل‌انگاری كردم و اكنون این درد افزایش یافته. من نخست باید كاملاً پشتم را درمان كنم، زیرا فیلمسازی كه نتواند راه برود، واقعاً ناراحت‌كننده است. من ابتدا تندرستی‌ام را ترمیم می‌كنم و سپس به باقی مسائل فكر خواهم كرد.

این مصاحبه توسط تیری ژوس انجام شده است.
برگرفته از كایه‌دو سینما شماره ۴۵ ژوئن ۱۹۹۱

● جذابیتهای موضوعی یا ساختاری؟

یادداشتی برفیلم سفر جادویی



■ **شاهرخ دولکو**

الف. خب. نمی‌توان کتمان کرد که وضعیت سفر جادویی از لحاظ فروشی که در این وانفسای تنگناهای مالی سینمای ایران دارد، وضعیت قابل تقدیری است. به هرحال، اینکه یك فیلم بتواند در چنین موقعیتی از لحاظ عدم استقبال تماشاگر و بن‌بستهای مالی، فروش خوبی بکند، خودبه‌خود حس احترام و تقدیر نسبت به فیلم و عوامل دست اندرکار آن را با خود به همراه می‌آورد. اما متأسفانه این، تنها یك روی سکه است. مشکل سفر جادویی این است که این فروش خوب به ساخت و کار خوب فیلم برنمی‌گردد. به طرح اولیهٔ فیلم برمی‌گردد. و همین. طرح اولیه‌ای که خودش هم زیر سؤال است.

ب. در ابتدای فیلم، صحنه‌ای هست که در آن دکتر و زنش را مشغول تماشای فیلمی می‌بینیم. فیلم، «بازگشت به آینده» اثر رابرت زمه‌کیس است. فیلمی با مضمونی مشابه سفر جادویی. فیلمساز با آوردن این صحنه در وهلهٔ اول براشتراك مضمون صحه می‌گذارد (یعنی: خودم می‌دانستم) و در وهلهٔ بعد آن را به عنوان حقانیتی برای خود به کار می‌بندد (یعنی: با وجود این، «فیلمم» را ساختم. یا یعنی: سفر جادویی و بازگشت به آینده اگرچه در مضمون مشترکند ولی دو فیلم متفاوت هستند) پیش از این هم مورد دیگری وجود داشت که دقیقاً برهمین اساس کار می‌کرد و اصلاً داوودی، همین فکر را هم می‌تواند از همانجا گرفته باشد: نماهای ابتدایی بایسیکل‌ران ساختهٔ محسن مخملباف: قهوه‌خانه‌ای دورافتاده و تلویزیونی که فیلم «آنها به اسبها شلیك می‌کنند» را پخش می‌کند. فیلمی با مضمونی مشابه با «بایسیکل‌ران». و فیلمساز مشابه همین صحنه را به کار می‌برد تا مشابه همین «یعنی»ها را به دست بیاورد.

اینکه این دست پیش را گرفتن، چقدر می‌تواند در ذهنیت تماشاگر تأثیر بگذارد، خود، زیر سؤال است. کمی جلوتر با روشن شدن وضعیت ساختاری فیلم، خودبه‌خود

مشخص خواهد شد که عامل اصلی در سرپا ایستادن فیلم، کدام است. ساختار فیلم، یا موضوعی که می‌خواهیم در فیلم با اشاره‌ای از آن بگذریم.

ج. در مشترک بودن مضمون اصلی دو فیلم که دیگر ان‌شاءالله بحثی نیست. بنابراین بپردازیم برسر اینکه چرا به زعم ما، فیلم، نان موضوعش را می‌خورد و اینکه فروش فیلم دخلی به خوب بودن ساخت فیلم ندارد. برای رسیدن به این مسئله، فکر می‌کنم ابتدا باید ثابت کرد که پرورش قصه، آدمها و ساخت و کار فنی فیلم مجموعهٔ مطلوبی نیست. یعنی اصلاً ساخت خوبی وجود ندارد تا برسر موفقیت و عدم موفقیت فیلم از جانب تماشاگر بحثی داشته باشیم و عنوان اینکه سفر جادویی مجموعه‌ای ناقص، شتابزده و بی‌منطق است. تا به این صورت، برسیم به تنها عامل جذب تماشاگر یعنی «موضوع»، واثبات ادعا. به این ترتیب هرگونه توضیحی من‌باب چرایی صفات گفته شده احتمالاً برمی‌گردد به دلایل زیر:

۱. فیلم ناقص است، به دلیل اینکه اصرار فیلمساز برگذاردن یك پیام اخلاقی در فیلم ـ که با مضمون اصلی سنخیتی ندارد ـ سبب دوپارگی آن شده است. فیلم تا رسیدن به مضمون اصلی خود (که به نظر من بازگشت به گذشته و وقایعی است که در آنجا اتفاق می‌افتد) دقایق زیادی را بی‌جهت از دست می‌دهد. تمام این فصل آغازین کشدار و خسته‌کننده، صرف تهیه مقدماتی شده است که می‌توانست کم‌بهاتر و فرعی‌تر از این باشد که حالا هست. اساس سختگیری پدر نسبت به پسر و درس خواندن او که در این مقدمه با شدت هرچه تمامتر پایه‌گذاری شده و در دادگاه نیز برآن تأکید می‌شود، در بخش بازگشت به گذشته، عملاً از کف رفته و با رها شدن آن، فیلم به جانب یك پیام اخلاقی ثانویه سیر می‌کند، که البته هیچ ربطی هم به قسمت اول فیلم ندارد. بخش گذشتهٔ فیلم که می‌توانست به مقدار زیادی براساس موقعیتهای احتمالی و بامزه‌ای که در آن قابل طرح بودند پایه‌گذاری شود، حالا تبدیل شده است به یك میان‌پردهٔ کوتاه اخلاقی که دغدغهٔ خاطرش زدودن اشتباهات آینده است و نه نفس بودن در گذشته و جذابیت خاص آن.

۲. فیلم شتابزده است، به دلیل اینکه فیلمساز حداقل در فیلم قبلترش نشان داده بود که دکوپاژ و میزانسن را بیشتر از این می‌شناسد که در سفر جادویی می‌بینیم. اکثر نماهای موجود از لحاظ اندازهٔ کادر، نوع زاویه، طول نما و... دارای دلیل و اعتبار خاصی نیستند. سفر جادویی در شکل کلی‌اش، شبیه یك مجموعهٔ تلویزیونی است که تنها هدفش «تصویر» کردن یك قصه است، بدون توجه به کارکردهای دراماتیکی که هرجزء بسیار کوچك می‌تواند در کل کار داشته باشد. از این نظر پرشهای متوالی نوری ـ بخصوص در صحنهٔ دادگاه، وضعیت وحشتناك دکور، لباسها و حالتهای حاضرین در صحنهٔ دادگاه، اشکالات اساسی فیلم محسوب می‌شوند. صحنهٔ دادگاه چنان میزانسن بد و چنان فضا و کیفیت باسمه‌ای دارد که اساساً نقش فانتزی‌گونه و اثر نهایی آن را لوث می‌کند. نگاه کنیم به تمام نماهای جدا شدهٔ بچه‌ها در حال کف زدن یا سکوت که دقیقاً برداشت جدای آنها از برداشتهای دادگاه حس می‌شود و یا نماهای رئیس دادگاه و دیدگاه او که از یك زاویهٔ خاص با کمترین حس زیبایی‌شناسی گرفته شده است. یك نما از زیر میز با سه پرونده در جلو و یك نمای دیدگاه با همان سه پرونده باز شده و... تمام. و نمی‌توان کل صحنه را دید و از حرکت مداوم چشم به سمت دکورهای آشکارا مصنوعی و آن حالت ایستادن بچه‌ها با آن لباسها جلوگیری کرد. و یا صحنهٔ بازگشتن پدر به داخل ماشین را نادیده گرفت که کلك بازگشت فیلم، چطور با عوض شدن جهت حرکت بخارها ـ توی چشم می‌زند و...

داوودی به سردستی‌ترین شکل ممکن، قسمتهای فانتزی فیلم و حتی قسمتهای مربوط به گذشته را برگزار می‌کند و چنان سهل‌انگارانه از نقش مهم این مسائل جزئی در کل فیلم می‌گذرد که نتیجه‌ای جز لوث شدن تمام نقشی که این بخشها می‌توانسته در فیلم داشته باشد، به بار نمی‌آید. در همان صحنه‌های بازگشت به گذشته، لوکیشن‌های محدود، انواع مختلف معماری در پس‌زمینهٔ نماها، موی بلند شاگردان مدرسه، عدم تناسب سنی بچه‌ها و... همگی در عدم باورپذیری بخش گذشته، بشدت دخیل هستند.

۳. فیلم بی‌منطق است، به دلیل اینکه هنوز تکلیف خودش را با مسائل درونی خودش و با فانتزی ـ که آن را محور کار قرار داده ـ حل نکرده است. با آن صحنهٔ انتهایی فکر نشده، بالأخره مشخص نمی‌شود که چه اتفاقی افتاده است. اگر پدر خیالاتی شده و پسر (به گفتهٔ خودش) مدرسه بوده است، پس آن نحوه نگاه کردن چه معنی‌ئی می‌دهد؟ اگر چشمکی زده می‌شود و قراری مابین آدمهای ماجرا با تماشاگر گذاشته می‌شود، پس اظهار بی‌اطلاعی مادر از ماجرا ـ که خود در آن حضور داشته ـ چیست؟ و اگر تمام اینها به همین نحو اتفاق افتاده است، پس آن غیب شدن والت‌دیسنی‌وار دستبند چیست؟ تماشاگر باید کدام را بپذیرد؟ بالأخره این پیام اخلاقی فیلم حادث شده است یا نه؟ و بالأخره پدر واقعاً به گذشته رفته و جان همسر خود را نجات داده (بگذریم از اینکه قرار بوده که کار دیگری را انجام دهد) و در دادگاه قهرمان اخلاقی شناخته شده است یا اینکه تنها در خیالات خود قصه‌ای را پرداخته و ما به اجبار کارگردان آن خیالات را دیده‌ایم و حالا با آدمی طرفیم که به خاطر یك خواب، تمام آن سخت‌گیریهای خود در ابتدای فیلم را پشت سر گذاشته و به یك تحول باسمه‌ای دیگر از نوع فیلمفارسی رسیده است؟

بالأخره کدامیك از اینها را باید باور کرد؟

فیلم به هیچ کدام از اینها جواب مساعد و مشخصی نمی‌دهد. شاید چون اصلاً نیازی به این کار نمی‌بیند یا اینکه قدرتش را ندارد. در هردو حالت سهل‌انگاری نسبت به این مسئله تا آنجا پیش می‌رود که کل ساختار فیلم را به زیر سؤال می‌برد. و به این ترتیب تنها چیزی که برای فیلم باقی می‌ماند موضوع جالب آن است. همان چیزی که حالا فیلم دارد نانش را می‌خورد.

استقبال کودکان و باقی مخاطبان فیلم (که بالأخره هنوز معلوم نیست چه کسانی هستند) نه به دلیل خوش‌ساخت بودن، سینمایی اندیشیدن و ماهرانه بودن ساختار فیلم که به دلیل جذابیت طرح اولیه و موضوع اصلی فیلم است. موضوعی که گفتیم، خودش هم تا حدود زیادی زیر سؤال است.

●

■ محمد صالحی

● همهٔ بچه‌های عبدالله

گزارشی از پشت صحنه فیلم بدوک

● بدوک

کارگردان: مجید مجیدی
نویسنده فیلمنامه: سید مهدی شجاعی- مجید مجیدی
مدیر فیلمبرداری: محمّد درمنش
دستیاران کارگردان: حسین صابری- مهدی کریمی
دستیار فیلمبردار: کریم نصر آزادانی
تدوین: محمدرضا موئینی
مدیر تولید: سید حسن بنی‌طباء
مدیر تدارکات: محمدرسول ضیایی
گریم: فرید کشن‌فلاح
عکس: حافظ احمدی
محصول حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی

● خلاصهٔ داستان

بدوک در مورد سوداگرانی است که دختران و پسران جوان را بعد از دزدیدن در مرزهای جنوبی کشور از جمله پاکستان، به فروش می‌رسانند.

خیابان مدرس، پلاك دو، خانهٔ بدوک تاکسی حرکت می‌کند. پنج صبح است. زاهدان، با همهٔ تازگی‌یی که می‌تواند برای من داشته باشد، چشمهایم را خیره نمی‌کند. چشمهایم در آینهٔ تاکسی نیم‌باز است و بعد دیگر نمی‌بینمشان. بازشان که می‌کنم، تاکسی ایستاده است. راننده یك ساختمان دو طبقه را نشانم می‌دهد. هوا، هنوز کاملاً روشن نشده. گروه فیلم بدوك هنوز خوابند. می‌گویند شب قبل تا دیر وقت کار کرده‌اند. در راهروی ورودی ساختمان، روی تابلوی دیوار سمت راست، برنامهٔ فردا (امروز) را نوشته‌اند: محل فیلمبرداری، پستخانهٔ میرجاوه. حرکت گروه فنی، هشت صبح. شروع فیلمبرداری، شش بعد از ظهر.

ما، دوازده ظهر حرکت می‌کنیم، با دیگهای غذا که عقب وانت چیده‌اند. سر راه، جلو استانداری می‌ایستیم تا ایران‌نژاد، مدیر تولید فیلم، به ما ملحق شود. ایران‌نژاد کارش تمام نشده، می‌ماند با وسیلهٔ دیگری بیاید. در ابتدای هفتاد و پنج کیلومتری که قرار است ما را از زاهدان به میرجاوه برساند، مأمورین ژاندارمری، عبور و مرور را کنترل می‌کنند. ایستاده نایستاده، حمید فوراً می‌گوید «ما از گروه فیلمبرداری هستیم.» مأمور راه می‌دهد، به راهمان ادامه می‌دهیم. حمید توضیح می‌دهد «ژاندارمها با گروه فیلمبرداری آشنا شده‌اند. چند روز پیش همین نزدیکی فیلمبرداری داشته‌ایم.»

میرجاوه، شهرکی در مرز

یك و پانزده دقیقه می‌رسیم. گروه فیلمبرداری در ادارهٔ پست میرجاوه مستقر شده‌اند. محوطه‌ای وسیع را دورتادور دیوار ساخته‌اند. ساختمان نوساز، ساختمان ادارهٔ پست میرجاوه است. آن طرف، روبرو، در یك ساختمان قدیمی، گروه فنی و تولید مشغول کارند. سالها پیش، انگلیسیها این ساختمان را ساخته‌اند و حالا متروك است. گروه صحنه، بایستی تمام دیوارهایی را که در زاویهٔ دید دوربین خواهد بود، رنگ زرد بزنند و می‌زنند. خودشان به این رنگ می‌گویند گلماشی. می‌پرسم «چرا رنگ زرد؟» نوری، مسئول صحنه، می‌گوید «چون فیلمبرداری در شب انجام می‌شود و ساختمان را از اطراف نور می‌دهند، رنگ گلماشی کمك می‌کند دیوارها خودی نشان بدهند.»

جلو ساختمان، در حدود دو متر را به کمك ستونهای چوبی سقف زده‌اند تا ایوان ساختمان شکل بگیرد. بین ستونها را تا

ارتفـاع یك متری، نردهٔ چوبی گذاشته‌اند. درهای اصلی ساختمان به همین ایوان باز می‌شود. جلو ایـوان، در فاصلهٔ ساختمان قدیم و جدیـد پست، یك حوضچـه هست؛ ساختـه شده از چوب و فیبر، به رنگ آبی. غلامی، مدیر صحنهٔ فیلم و همکارانش آن را ساختـه‌انـد. چند نخل بلند هم کاشته‌اند. پشت‌بام ساختمـان جدید، روبروی ایوان، گروه فنی و دستیـاران درمنش، فیلمبردار فیلم، نورافکنها را مطابق خواستهٔ او نصب می‌کننـد. از ظهـر، خیلی گذشتـه است. آسمان، کاملاً تاریك که بشود، فیلمبرداری شروع خواهد شد.

سه بعـد از ظهـر اسـت. بازیـگـران میـرجـاوه‌ای فیلم، بازی می‌کننـد، شلوغ می‌کننـد و ا ز نخلها بالا می‌روند. یکی از آنهـا به غلامی کمـك می‌کنـد. اسمش را می‌پرسم. «عید محمد».

«عیـد محمـد، تو دستیـار آقای غلامی هستی یا بازیگر فیلم؟»

می‌گوید: «وقتی بازی ندارم به بقیه کمك می‌کنم.»

«چطوری برای بازی در فیلم انتخاب شدی؟»

«پـدرم خبر شده بود. مرا برد سینمای جوان زاهـدان. ازم عکس گرفتند. بعد هم نقش غلام را بهم دادند. نقش مهمی نبود اما خوب بازی کردم و آقای مجیدی نقشم را عوض کرد. حالا نقش یوسـف را بازی می‌کنم. یوسف در فیلم رئیس بچـه‌هـای بدوکی است که برای عبدا... کار می‌کنند. من آنهـا را می‌برم آن طرف مرز، برایشان جنس می‌گیـرم و بعـد برشـان می‌گردانم این‌ور مرز، به مغازه‌ی عبدا...»

می‌پرسـم قبـل از بازی در فیـلم می‌دانستی بدوك یعنی چه؟ می‌گویـد «من خودم بدوکی رفته‌ام، دو کارتن موز و چهار طاقـه پارچـه از مرز میـرجـاوه به زاهدان می‌بردم، هزار و پانصد تومان می‌گرفتم.»

«برای کی؟»

می‌گوید: «برای چند تا افغانی.»

رنـگ‌آمیـزی به پایان رسیده. غلامی و نوری با برس سیمی دیـوار پستخـانـه را خراش می‌دهند. می‌خواهند جلوهٔ ریختگی دیوارها را براثر کهنگی، ایجاد کنند. آفتاب غروب می‌کند. مجیدی، کارگردان فیلم، به محل می‌آید. از مجیدی می‌پرسم «اینجا چه خبـر اسـت؟ ما کجـاییـم؟» مجیـدی به ساختمـان قدیمی پستخانه اشاره می‌کند. «اینجا، خانهٔ ستار است. ستار همانی است که جعفر و جمال را از یك راننده خریده و بعد فروختـه؛ براسـاس فیلمنامه، این خانه در پاکستـان است. ستار و همپالکی‌هایش در اینجا، همدیگر را می‌بینند و قرارهایشان را می‌گذارند. امشب صحنه‌ای را فیلمبرداری می‌کنیم که جعفـر و دوست پاکستانی‌اش نورالدین به دنبـال سرنخی در جستجـوی جمال به این خانه آمده‌اند.»

«پاکستانی؟»

«خب، بله، جعفر بدوك است و جنسش را

از پاکستان تهیه می‌کند. نورالدین هم کسی است که برای بچه‌های بدوک در پاکستان جنس تهیه می‌کند. دوستی جعفر و نورالدین در جریان همین خرید و فروشها پا گرفته. شخصیت اصلی فیلم که بچه‌های بدوک برای او کار می‌کنند، عرب است و ارتباطهای مشکوکی با عوامل وهابی در پاکستان دارد. نقش او را محمد کاسبی بازی می‌کند.»

به خود می‌گویم «کاسبی، باز هم نقش منفی.» و می‌پرسم «ستار هم؟»

«نه او فقط یك کار چاق‌کن است. او همهٔ کارها را به خاطر پول انجام می‌دهد.»

«و این پسر؟»

مجیدی، دستی به سر پسر بچهٔ همراهش می‌کشد «بازیگر نقش جعفر است. این بچه واقعاً با استعداد است. بازیش عالی است.»

ماشینی وارد محوطهٔ پستخانه می‌شود و جلو ساختمان می‌ایستد. ایران‌نژاد و کاسبی پیاده می‌شوند. ایران‌نژاد موفق نشده. «نتوانستم موافقت استاندار را بگیرم. باز هم سعی می‌کنم. اگر نتوانیم به پاکستان برویم، مجبوریم با صرف وقت و هزینهٔ زیاد، دکور یك شهر پاکستانی را برپا کنیم.»

کاسبی با کشن فلاح، گریمور فیلم، روی تنهٔ خشکیدهٔ یك نخل نشسته‌اند. کمی این پا و آن پا می‌کنم... و بعد می‌پرسم.

«آقای کاسبی چرا این همه نقش منفی بازی می‌کنید؟»

کاسبی نگاه می‌کند و حرفی نمی‌زند. کشن فلاح هم کنجکاو شده. سکوت کاسبی زیاد می‌شود. پشیمان می‌شوم. کاسبی به حرف می‌آید «نقش مثبت هم زیاد بازی کرده‌ام، دو چشم بی‌سو را دیده‌ای یا...؟»

«در مقابل این همه نقش منفی؟»

«خب، بله... به مثبت یا منفی بودن نقش اهمیتی نمی‌دهم. بچه‌های حوزهٔ هنری مثلی دارند که می‌گوید «نقش منفی صوابش بیشتر است.» برای من مهم این است که فیلم در خدمت یك هدف مثبت باشد. کم کاری من هم هست. در بخش خصوصی کار نمی‌کنم، فقط در فیلمهای حوزه هنری. بیشتر تولیدات حوزه هم جنگی است، که من برای بازی در آنها مناسب نیستم. می‌ماند تعدادی نقش در باقی تولیدات حوزه که بیشتر آنها منفی بوده. صواب ما بیشتر.» می‌خندد. راحت می‌شوم.

«کار با یك کارگردان تازه کار چطوره؟»

«من سعی می‌کنم به طور مستقل، براساس فیلمنامه و حس خودم از نقش، شیوهٔ ارائهٔ نقش را انتخاب کنم و بازی مناسب را به دست بیاورم. بعد خودم را با کارگردان هماهنگ می‌کنم و معمولاً موفق بوده‌ام. تغییراتی که کارگردان در بازی من داده خیلی کم بوده.»

«بازی حسی را ترجیح می‌دهی؟»

«روش استانیسلاوسکی را ترجیح می‌دهم.»

همبازی شدن با بازیگران غیر حرفه‌ای وکم سن و سال چطور است؟»

«بیشتر بار مشکلات را کارگردان متحمل می‌شود. خرد کردن صحنه به پلانهای بیشتر و از نظر زمانی کوتاهتر، مقداری از مشکل را حل می‌کند. بچه‌ها هم واقعاً با استعدادند. بازیگر نقش جمال خیلی راحت و سریع، حس صحنه را به دست می‌آورد. می‌تواند در چند ثانیه اشکش را در بیاورد و گریه کند. جمال فوق‌العاده است. همینطور بازیگر نقش یوسف و جعفر.»

«دربارهٔ عبدا...، شخصیتی که نقشش را بازی می‌کنی چه می‌گویی؟»

«عبدا... ترسوست. اگر از طرف کسی کمترین خطر را احساس کند، با سنگدلی او را از راه برمی‌دارد. به همین دلیل اعتماد به

مجیدی این صحنه را به پلانهای زیادی تقسیم کرده، توضیحات لازم را به جعفر و نورالدین می‌دهد و مسیر حرکت موتور را نشان می‌دهد. نورالدین، چند بار مسیر را می‌رود و می‌آید. مجیدی حرکت دوربین را برای درمنش مشخص می‌کند. درمنش نور «بله. نمونه‌های واقعی او در خارج از فیلم موفقند.»

آسمان روبه تاریکی می‌رود و هوا روبه سردی، کشن فلاح، جعفر و نورالدین را لب حوضچه گریم می‌کند. کار غلامی و دستیارانش تمام شده. گروه فنی، گوشهٔ حیاط پستخانه و کوچهٔ مجاور آن را نورپردازی می‌کنند. سید جلال طباطبایی، بازیگر نقش راننده‌ای که بچه‌ها را به ستار می‌فروشد، آتش روشن می‌کند. صابری، دستیار کارگردان، نزدیک آتش می‌آید و پاهای آسیب‌دیده‌اش را ماساژ می‌دهد. نور آماده شده است. سه چراغ دو کیلو وات، پنج چراغ هشتصد، یك چراغ گازی پانصد، یك چراغ پنج کیلو وات و تعدادی نورافکن دیگر، نور صحنه را تأمین می‌کنند. با اشارهٔ کارگردان، صابری افراد را برای شروع فیلمبرداری صدا می‌زند. دوربین را در کوچه، روبروی گوشهٔ حیاط پستخانه می‌گذارند. جعفر و نورالدین باید از همین جا وارد حیاط شوند. نورالدین که جعفر را ترك موتورش نشانده باید از انتهای کوچه تا کنار دیوار حیاط پیش بیاید، موتورش را خاموش کند، هردو پیاده شوند، از پشت پرچین حیاط را دید بزنند و بپرند داخل حیاط نفس عجیبی دارد. سعی کرده‌ام این شخصیت را به‌گونه‌ای بازی کنم که همهٔ خصوصیات روانی‌اش را نشان بدهم، ترس، قساوت و موفقیتش را که از آن خصوصیات به دست آورده.»

«موفق؟ با این ویژگیهای منفی؟»

صحنه را می‌خواند. همه چیز برای فیلمبرداری اولین نمای امشب آماده است.

صابری و طباطبایی اهالی محل را عقب می‌رانند. نورالدین و جعفر روی موتور در انتهای کوچه، آمادهٔ حرکتند. درمنش می‌خواهد که همهٔ نورها را روشن کنند. ساختمان پستخانه غرق نور می‌شود. مجیدی از همه می‌خواهد صلوات بفرستند؛ می‌فرستند. بسم‌ا... می‌گوید و فرمان می‌دهد. «دوربین». درمنش دوربین را روشن می‌کند. مجیدی داد می‌زند «نورالدین بیا.» و نورالدین می‌آید. وارد پیادەرو می‌شود. دوربین درمنش درجهت حرکت او پن می‌کند. نورالدین کنار دیوار، موتورش را خاموش می‌کند، دوربین ثابت می‌شود، بچه‌ها پیاده می‌شوند و از لب پرچین نگاه می‌کنند. مجیدی کات می‌دهد درمنش در جواب نگاه مجیدی می‌گوید «حلّه»، یعنی اینکه از برداشت راضی است. مُنشی صحنه، مشخصات نما را یادداشت می‌کند. دستیار کارگردان، صحنه را برای نمای بعدی آماده می‌کند.

حالا، دوربین از لب پرچین می‌گیرد. ساختمان کاملاً روشن است. تنگهای قلیان، لب حوضچه، در سایه روشن‌اند. دختری کنار حوضچه، پشت به خانهٔ ستار، آتشگردان می‌چرخاند.

شام حاضر است. همه برای شام می‌روند و گروه فنی می‌ماند. بعد همه می‌آیند و گروه فنی می‌رود برای شام. گروه فنی ریلهای تراولینگ را چیده‌اند. تراولینگ روبروی حوضچه است. از انتهای تراولینگ در پس‌زمینهٔ حوضچه، تمام خانهٔ ستار دیده می‌شود که چراغهایش روشن است. ستار و دارودسته‌اش در خانه‌اند. دختر، قلیانها را برای آنها آماده می‌کند. جعفر، مقابل دختر که می‌رسد، دوربین در انتهای تراولینگ می‌ایستد. دختر از جعفر بلندتر است. زیر پایش را گود کرده‌اند تا دوربین او را اندازهٔ جعفر ببیند.

دختر آتشگردان می‌چرخاند. جعفر سراغ جمال را می‌گیرد. یك چراغ پنج کیلو وات را از پشت دوربین، روبه صحنه می‌چرخانند. حرکت نور چراغ، نشانهٔ ورود ماشین است. جعفر هراسان به سمت نور برمی‌گردد. صابری فریاد می‌زند «بیایید». در اتاق وسط ایوان باز می‌شود و افراد ستار در لباس بلوچی خارج می‌شوند. دختر به راست فرار می‌کند. جعفر می‌ماند بین ماشین و افراد ستار. یك نگاه به افراد ستار و یك نگاه به ماشین می‌اندازد و ناگهان به همان سمتی که از آنجا آمده بود می‌گریزد. این نما در برداشت دوم به نتیجه می‌رسد.

هوا، روبه روشنی که می‌رود، کار تعطیل می‌شود. تا زاهدان کنار درمنش می‌نشینم. نگران نگاتیو است.

دکورهایی در سینما ملك زاهدان

در هرطرف سالن نمایش سینما ملك، یك دکور برپا کرده‌اند: دکور سر در ورودی یك سینمای پاکستانی، در ورودی یك مغازهٔ لته‌فروشی، یك دیوار در عرض سالن، یك قهوه‌خانهٔ نقلی سرراهی، مغازهٔ فروش اجناس وارداتی و دوسه اتاق. در اتاق دومی به سالن تابستانی باز می‌شود و سومی به خیابان. اولی و دومی انبار مغازهٔ عبدا... است و سومی مغازه‌اش. درمنش و دستیارانش، داخل لته‌فروشی را نورپردازی می‌کنند. دوستون چوبی و دیواری در چهار متری آنها با تشکیل یك مربع، لته‌فروشی را ساخته‌اند. دیوارهای سه طرف دیگر از کیسهٔ لباسهای دست دوم و لباسهای آویزان ساخته شده و پشت لباسها معلوم نیست. لته‌فروشی، جایی است که ستار جعفر و جمال را از راننده می‌خرد. درمنش برایم می‌گوید «قسمتهای خارجی این صحنه را در یکی از بازارهای لته‌فروشهای زاهدان فیلمبرداری کرده‌ایم.» مجیدی جای دوربین را نشان می‌دهد؛ درگاه لته‌فروشی.

درمنش ارتفاع دوربین را تنظیم می‌کند و از ویزور صحنه را می‌بیند. «دیوارهای لته‌فروشی کوتاه است.» غلامی و دستیارانش دست به کار می‌شوند. مجیدی در جواب سؤالم می‌گوید «ستار یك واسطه است. در این صحنه، او جعفر و جمال را از

راننده‌ای که آنها را در خیابان پیدا کرده، می‌خرد.» جعفر، در کنار مجیدی، می‌پرسد «توی بیابان چه می‌کردیم؟» مجیدی می‌گوید «داشتید می‌رفتید شهر.» جعفر می‌پرسد «چه بکنیم؟» مجیدی می‌گوید «شما آواره بودید، توی بیابان سرگردان بودید که گیر آن راننده افتادید». بازیگر نقش جمال که با پدرش آمده، از امتحان امروز صبح‌اش در مدرسه به مجیدی می‌گوید. بازیگر نقش ستار در لباس بلوچی داخل لته‌فروشی می‌شود. در تهران، کارمند بانک است. سید جلال طباطبایی هم با دستمالی دور گردنش وارد می‌شود. مجیدی صحنه را توضیح می‌دهد «ستار در انتهای لته‌فروشی پشت به دوربین می‌ایستد و خودش را با لباسها سرگرم می‌کند.» راننده و جعفر و جمال از کنار دوربین وارد کادر می‌شوند و یکی دو قدم جلوتر از دوربین می‌ایستند، طوری که از بالای شانه‌های آنها، ستار دیده می‌شود. بعد ستار برمی‌گردد به سمت بچه‌ها، دو قدم جلو می‌آید، آنقدر که مقابل جمال قرار می‌گیرد. بعد مقابل او آنقدر خم می‌شود تا چشمهایش با چشمهای جمال روبرو شوند.» این پلان، با یک برداشت گرفته می‌شود.

جای دوربین را عوض می‌کنند، روبه صورت بچه‌ها و نیمرخ ستار. مجیدی به جمال می‌گوید «در این پلان تو باید گریه کنی.» جمال می‌خندد. می‌گوید «چقدر گریه کنم، آن شب که از ساعت هفت تا یک نصفه شب گریه کردم، اشکم تمام شد.» مجیدی می‌خندد و می‌گوید «حالا تو سعی کن.» سی ثانیه بعد، اشکهای جمال سرازیر شده است. ستار، خیره به چشمهای اشک‌آلود جمال می‌گوید «دهانت را باز کن ببینم.» اما جمال خودش را می‌کشاند پشت جعفر. جعفر سینه‌اش را جلو می‌دهد و خیره می‌شود به چشمهای ستار. ستار با یک ضربهٔ دست راست پرتش می‌کند به ته لته‌فروشی. مجیدی کات می‌دهد.

آتش‌سوزی در مغازهٔ عبدا...

سمت راست دوربین، داخل قفسه‌های مغازه، دکور طاقه‌های پارچه را چیده‌اند. روی زمین، زیر قفسه‌ها، جعبه‌های چای هندی و سیلانی است و سمت چپ دوربین، روی قفسه‌ها، انواع شکلاتها و ترشیجات و اجناس هندی ـ پاکستانی، و همه واقعی. پایین این قفسه‌ها میز و صندلی است با تلفن و چرتکه روی آن. یک گاو صندوق هم پشت میز است. بالکنی با نرده‌های چوبی برای مغازه ساخته‌اند که از کف مغازه دو متر ارتفاع دارد. پلکانی هم ساخته‌اند که به طرف بالکن و خوابگاه عبدا... در پشت آن، می‌رود. عبدا... (کاسبی) لباس محلی سفید پوشیده و یک جلیقهٔ قهوه‌ای پرجلوه. با سبیل قیطانی که گذاشته یک عرب تمام عیار می‌شود.

قرار است صحنهٔ آتش‌سوزی مغازهٔ عبدا... فیلمبرداری شود. از مجیدی می‌پرسم کسی به عمد مغازه را آتش زده، می‌گوید «نه، جعفر که نصف شبی آمده از صندوق عبدا... پول بردارد، موقع فرار پایش می‌گیرد به فانوس...» بعد، از جعفر می‌پرسم «چرا آمدی دزدی؟» می‌گوید: «می‌خواستم برم مرز، پول نداشتم.» می‌گویم «نمی‌شد مواظب باشی، این همه زحمت برای گروه درست نکنی؟»

آن طرف، غلامی برای گذاشتن آتش در قسمتهای مختلف صحنه، تعدادی قوطی خالی روغن نباتی را از وسط نصف کرده است.

«می‌بینی درست کردن آتش‌سوزی چقدر زحمت داره؟»

جعفر می‌گوید: «تقصیر من نبود، پام خورد به فانوس، تازه آقای غلامی هم یک پارچهٔ بنزینی گذاشته بود زیر فانوس که زود آتش گرفت.»

مجیدی می‌گوید «ما که از زاهدان برویم تو را می‌گیرند. چرا مغازهٔ مردم را آتش زدی؟»

جفعر دست می‌کند داخل جیبش و می‌گوید «آدرس شما را دارم. می‌گویم آنها آتش زدند.»

جفعر جدی گرفته بود. جدی هم جواب می‌داد. تا مدتی نگران بود. بعد، همبازیهایش آمدند و یادش رفت. با آنها، شلوغ کرد.

درمنش از ویزور صحنه را نگاه می‌کند. راضی نیست. «لنز ۲۸ زاویه دیدش باز است و فاصلهٔ دوربین با درگاهی مغازه هم زیاد است». درمنش معتقد است که دراین حالت خروج بچه‌ها از دو طرف کادر مصنوعی به نظر می‌رسد. لنز ۳۵ می‌گذارند. با اشارهٔ مجیدی، غلامی آتش را روشن می‌کند، دوربین راه می‌افتد. کارگردان برداشت دوم را قبول می‌کند.

غلامی دامنهٔ آتش را گسترش می‌دهد. روی قسمتی از پلکان و تیرهای چوبی کف بالکن که زیر خوابگاه عبدا... است، نفت و گازوئیل می‌ریزند. کاسبی، پشت در خوابگاه در انتظار دستور است. به دستور کارگردان، دوربین راه می‌افتد. صابری فریاد می‌زند «عبدا... بیا.» در باز می‌شود و عبدا... می‌آید، هراسان. بچه‌ها، خارج از کادر، پشت در بستهٔ مغازه گیر افتاده‌اند و سعی می‌کنند قفل در را بشکنند. عبدا... آنها را می‌بیند. می‌خواهد یورش ببرد، آتش نمی‌گذارد. داد می‌زند «آتش... بی‌شرفها...» صدایش را بلندتر می‌کند «آتش... آتش.» و رو می‌کند طرف بچه‌ها.

مجیدی فریاد می‌زند «برو تو.» کاسبی می‌رود توی خوابگاه و در بسته می‌شود. مجیدی کات می‌دهد. درمنش نمی‌گوید حَلّه، کار به برداشت چهارم می‌کشد. کاسبی چهار بار دود گازوئیل می‌خورد.

خانهٔ بدوک، خداحافظی

از ایران‌نژاد می‌پرسم «سفر پاکستان چطور شد؟» می‌گوید «استاندار هنوز راضی به مسافرت گروه نشده. من هم ناامید نشده‌ام.»

خداحافظی می‌کنم و برمی‌گردم تهران.

اخبار سینمائی

● نهمین جشنوارهٔ سینمای جوان

نهمین جشنواره سینمای جوان از سوی دفتر جشنواره سینمای جوان به مدت ۵ روز از تاریخ ۲۸ مرداد ماه الی اول شهریور ماه ۱۳۷۰ در تهران برگزار می‌گردد.

اهداف جشنواره

ارزیابی میزان بهبود و رشد نگاه صمیمانه، جستجوگر و هنرمندانه سینماگران جوان و معرفی استعدادهایی که در زمینه سینمای جوان ایران فعالیت می‌کنند.

آیین‌نامهٔ بخش فیلم جشنواره

■ بخش فیلم جشنواره در بخش‌های مسابقه و نمایشهای ویژه (جنبی) به شرح زیر ترتیب می‌یابد:

الف- بخش مسابقه:

کلیه فیلمهای پذیرفته شده در این بخش شامل فیلمهای (۸ و ۱۶ م.م) مستند، داستانی، نقاشی متحرک و عروسکی که در سالهای ۱۳۶۹ و ۱۳۷۰ ساخته شده‌اند می‌باشد.

- موضوع کلیه فیلمها آزاد است.

ب- بخش نمایش ویژه (جنبی)

* یکسال سینمای جوان: مروری برفیلمهای ساخته شده در عرصه، سینمای جوان در سالهای ۱۳۶۹ و ۱۳۷۰، در این بخش انجام خواهد گردید.

* در مسیر تجربه: این قسمت ویژهٔ نمایش آثار برگزیده، فیلمسازان حرفه‌ای به همراه نشست با سازندگان و یا دیگر دست اندرکاران تهیهٔ فیلم به منظور کسب تجربه و آگاهی سینماگران جوان می‌باشد.

* همچنین در هنگام برگزاری جشنواره از سوی شورای برگزاری، جلسات سخنرانی، نقد و بررسی و پرسش و پاسخ برقرار خواهد گردید.

هیئت انتخاب، هیئت داوران

- هیئت انتخاب که اعضایش توسط شورای برگزاری جشنواره معین می‌شود فیلمهای بخش مسابقه و جنبی را انتخاب می‌کنند.

- فیلمهای بخش مسابقه را هیئت داوران که رئیس و اعضایش را شورای برگزاری جشنواره تعیین خواهد کرد، مورد قضاوت قرار خواهند داد. اعضای هیئت داوری حق ندارند تا زمان اعلام نتایج نظرات خود را دربارهٔ فیلمهای جشنواره با دیگران در میان گذارند.

- نماینده‌ای از شورای برگزاری جشنواره می‌تواند بدون حق رأی در بحثهای هیئت داوران شرکت کند.

- کسانی که دارای فیلمی در بخش مسابقه جشنواره هستند، نمی‌توانند جزو هیئتهای انتخاب و داوری جشنواره باشند.

جوایز

هیئت داوران در بخش مسابقه جوایزی را با ذکر دلیل برای دو بخش ۸ و ۱۶ میلیمتری اهدا می‌نمایند:

۱) برگ سیمین و یادوارهٔ افتخار برای بهترین فیلم زندهٔ داستانی، مستند، عروسکی یا نقاشی متحرک.

۲) برگ سیمین و یادوارهٔ افتخار برای بهترین کارگردانی، فیلمنامه، فیلمبرداری، صداپرداری و تدوین.

۳) برگ سیمین و یادوارهٔ افتخار برای فیلمهایی که بیان‌کنندهٔ بهترین نگاه «صمیمانه»، «جستجوگرانه» و بیانگر «قدرت تخیل» و فرهنگ بومی» باشد.

مقررات

- تصمیم دربارهٔ ترتیب نمایش فیلمها در دو بخش مسابقه و جنبی و همچنین تاریخ و ساعت نمایش آنها، با شورای برگزاری خواهد بود و پس از اعلام برنامه جشنواره، هیچ فیلمی را نمی‌توان از این برنامه خارج یا به آن اضافه کرد.

- برای شرکت در جشنواره لازم است علاوه برپر کردن برگ درخواست شرکت در جشنواره یك نسخه از فیلم همراه با خلاصهٔ داستان و عکس از پشت صحنه حداکثر تا تاریخ ۲۰ تیر ماه ۱۳۷۰ به نشانی زیر ارسال گردد:

تهران- خیابان گاندی- کوی نوزدهم- پلاك ۲۰- تلفن ۶۸۸۰۴۲

تاریخ فوق به هیچوجه تمدید نخواهد شد.

- اخذ تصمیم نهایی دربارهٔ نکاتی که در آئین‌نامه حاضر پیش‌بینی نشده یا ابهامات ناشی از آن با شورای برگزاری جشنواره خواهد بود.

- امضای برگ درخواست شرکت جشنواره به منزلهٔ پذیرش مفاد این آئین‌نامه می‌باشد.

آیین‌نامهٔ بخش عکس

بخش عکس جشنواره در بخش‌های مسابقه و جنبی با موضوع آزاد به شرح زیر ترتیب می‌یابد:

الف- بخش مسابقه:

این بخش در دو قسمت به شرح زیر برگزار می‌شود:

*** تك‌عکس:**

شامل تك‌عکس‌های عکاسان شرکت‌کننده که توسط هیئت انتخاب بخش عکس جشنواره گزیده شده و به مسابقه راه می‌یابند.

*** پنج عکس از یك موضوع:**

هر عکاس در این قسمت می‌تواند با ارسال یك مجموعه شامل ۵ عکس که از مضمون و موضوعی واحد برخوردار بوده و بطور کامل بیانگر و معرف موضوع موردنظر باشد شرکت نماید.

ب- بخش جنبی:

کلیهٔ عکاسان باتجربه‌ای که مایلند مجموعهٔ عکسها و یا تک‌عکسهایی از تجربیات موفق خود را به نمایش بگذارند می‌توانند در این بخش شرکت کنند، همچنین در این بخش آثار برخی از بزرگان عکاسی به نمایش درخواهد آمد.

جوایز:

هیئت داوران علاوه بر برگ سیمین و یادوارهٔ افتخار جوایزی را به عکسهای برگزیده اهداء می‌کنند:

* ۱۰ عکس از عکسهای رسیده در بخش «تک‌عکس» به عنوان برگزیده معرفی خواهند شد.
* حداکثر به سه سری از مجموعهٔ «۵ عکس» جایزه تعلق خواهد گرفت.

مقررات:

* شرکت‌کنندگان باید فرم شرکت در مسابقه را تکمیل کرده و همراه عکس به دفتر جشنواره ارسال نمایند.
* شرکت کلیه عکاسان آزاد است.
* هر عکاس می‌تواند با حداکثر ۸ (هشت) عکس سیاه و سفید یا رنگی در هر دو بخش مسابقه شرکت نماید (اسلاید پذیرفته نمی‌شود).
* عکاسانی که مایلند در بخش جنبی شرکت کنند می‌توانند حداکثر ۱۵ قطعه از آثار سیاه و سفید یا رنگی خود را به جشنواره ارسال کنند.
* موضوع جشنواره آزاد است، اما برگزارکنندگان انتظار دریافت عکسهایی را دارند که از موضوع و محتوای غنی همراه با بیان عکاسی قابل قبول برخوردار باشند.
* عکسهایی که فاقد کیفیت مطلوب باشند و یا به هنگام پست دچار آسیب‌دیدگی شوند از دور مسابقه کنار گذاشته می‌شوند.
* عکسهایی که پس از تاریخ اعلام شده به دفتر جشنواره برسند و یا فاقد مشخصات کامل باشند مورد قضاوت قرار نمی‌گیرند.
* ابعاد عکسها باید حداقل ۲۵×۲۰ و حداکثر ۴۰×۳۰ سانتیمتر باشد.
* دبیرخانه جشنواره در قبال صدمات احتمالی وارد به آثار در حین حمل و نقل و پست مسئولیتی ندارد.
* از چسباندن عکسها روی مقوا و یا لوله کردن آنها خودداری شود.
* عکسهای رسیده به جشنواره، بازگردانده نخواهد شد.
* برای شرکت در بخش جنبی لازم است مشخصات کامل و سوابق عکاس همراه با یك قطعه عکس پرسنلی و بیوگرافی مختصر عکاس ارسال شود.
* در صورت تمایل شرکت در بخش مسابقه و یا جنبی می‌بایست در مشخصات درج شده اضافه شود.
* اگر مجموعه عکسها روال مشخص دارند، باید به کمك اعداد یا علائمی مشخص باشد.

■ **مهلت ارسال:** مهلت دریافت عکسهای شرکت‌کننده در بخش عکس جشنواره حداکثر تا تاریخ ۲۰ مرداد ماه می‌باشد.

منبع الهام مجدد فیلمهای هالیوود

از زمان اقتباس از کتاب «بربار رفته» نوشته مارگارت میچل در پایان دهه سی، فیلمسازی برپایه اقتباس از رمانها، رونق یافت و تا حال هم ادامه دارد.

از فیلم «رقص با گرگها» که به جایزه اسکار دست یافت تا فیلم «بدبختی» که بازیگر اول زن آن جایزه اسکار گرفت تا «سکوت گوسفندان» با شرکت جودی فوستر و یا فیلم «کوره غروب» ساخته بریان دی‌پالما که جدلی فرهنگی بپا کرد و موجب کشمکش میان ادبیات و سینما شد... تمامی این فیلمها از داستانهایی موفق گرفته شده است.

شاید بهترین نمونه برای این رابطه میان رمان و فیلم، «رقص با گرگها» باشد. مجله تایم در این مورد نوشت که مایکل بلیك نویسنده کتاب تا چهار سال پیش موفقیتی در ارائه فیلمنامه‌های خوب نداشت. اما یك بار با دوست بازیگرش کیفن کوستنر درباره سوژه‌اش حرف می‌زند. کوستنر بوی توصیه می‌کند این سوژه را کتاب کند بدین‌ترتیب داستان رقص با گرگها متولد شد و بلیك سناریوی فیلم را از آن اقتباس کرد.

به نوشته مجله تایم بیش از نیمی از فیلمهایی که به اسکار دست یافته از داستانها یا کتابهایی که درباره حوادث و شخصیتهای تاریخی اقتباس شده، می‌باشد. اما تهیه‌کنندگان از ابتدای دهه هفتاد ساختن فیلمنامه‌های غیر اقتباسی را ترجیح دادند. به‌استثنای داستانهای وحشت که استیفن کینگ نویسنده معروف آمریکایی آن را نوشت. فیلمنامه‌های اصلی جای رمانها را گرفت. و خود موفق شد شخصیتهایی را خلق کند که جزیی از فرهنگ آمریکا شدند. مانند راکی در دهه هفتاد و شخصیتهای جنگ ستارگان مانند لوك اسکای و وکر، هان سولو و در دهه هشتاد اندیانا جونز. شخصیتهای دیگری نیز به وسیله وودی آلن طی ۱۵ سال گذشته معرفی شدند.

تایم می‌نویسد کمپانیهای تولید فیلم در کمال سادگی می‌خواهند از هزینه سنگین فیلمنامه اصلی راحت شوند که هرکدامشان سه میلیون دلار قیمت دارد. بازنویسی اولیه فیلمنامه حدود ۲۰۰ هزار دلار خرج دارد و ممکن است یك سناریو بارها بازنویسی شود.

اما اگر کمپانی تولید فیلم بتواند یك امتیاز کتاب موفق را بخرد به مقدار زیادی هزینه‌ها را کاهش می‌دهد. و از این گذشته موفقیت قبلی کتاب ضامن موفقیت فیلم نیز است.

پل شرایدر کارگردان و سناریست که اخیراً فیلم (استراحت غریبه‌ها) را از داستانی نوشته لایان ماکیوین به پایان رسانده می‌گوید: کمپانیهای تولیدی «دوست ندارند چیزی را که قبلاً تائید مردمی را به دست نیاورده به

کار تجاری تبدیل کنند.»

تاکنون این شیوه موفق بوده است. فیلم «سکوت گوسفندان» که از داستانی نوشته توماس هاریس اقتباس شده و همانند فیلم «خواب با دشمن» که از داستانی نوشته نانسی برایس اقتباس شده با موفقیت روبروست و درآمد خوبی به دست می‌آورد. اما مشکل این است که مردم قانع شوند آنچه می‌بینند همانند آنچه که خوانده‌اند ارزش دارد. خواننده در ذهن خودش فیلمی خاص را می‌سازد و به هنگام دیدن فیلم اصلی ممکن است سرخورده شود بویژه آنکه هالیوود در اصل داستانها دست می‌برد.

این امر مشخصاً برمسیر فیلم «کوره غرور» آمد. برخی منتقدان معتقد بودند این فیلم به دلیل نقاط ضعف سینمایی‌اش شکست می‌خورد اما بسیاری دیگر شکست فیلم را بدان سبب دانستند که فیلم به خوانندگان داستان تام ولف خیانت کرده است.

●

● حوادث شبهای آفتابی

رضا باهی کارگردان تونسی پس از دو سال تهیه مقدمات و با اندکی تأخیر طی چند ماه آینده، فیلم جدید خود «حوادث شبهای آفتابی» را به تصویر می‌کشد. این فیلم دربارهٔ حوادث روزمره انتفاضه فلسطین در اراضی اشغالی است و کارگردان، این فیلم را «بحث از خویش و از میهن از دست رفته» توصیف می‌کند.

به گفته کارگردان، فیلمنامه فیلم بارها به سبب تحولات انتفاضه دستخوش تغییر شد. آخرین تغییر با توجه به جنگ خلیج فارس انجام یافت و فیلمبرداری را که بنا بود در ژانویه شروع شود به تعویق انداخت. همچنین جنگ خلیج فارس سبب تغییر منابع مالی فیلم شد و هزینه آن را به نصف کاهش داد.

علی‌رغم پیوند میان بحران خلیج فارس و وضعیت اراضی اشغالی فلسطین که کارگردان به آن می‌پردازد، با این حال انتفاضه سوژه اساسی فیلم است.

فیلمنامه «توفیق فیاض» نویسنده فلسطینی است که به وسیله «تیجانی زلیله» سناریست تونسی بازنویسی شده است. داستان یك خانواده فلسطینی که به دنبال مادر خویش است. وی سال ۱۹۴۸ در جریان مهاجرت فلسطینیان گم شده و افراد خانواده پی می‌برند که او هنوز زنده است و برای یافتنش وارد کانون انتفاضه می‌شوند.

به عقیدهٔ کارگردان تلاش برای یافتن مادر همان تلاش برای یافتن خویشتن، زمین و میهن از دست رفته، است.

بازیگران فیلم محمد بکری و سلیم ضو (فلسطینی) و رؤف‌بن عمر و هلن کنز راس (تونسی) و جان هرت (انگلیسی) هستند. دو گروه تئاتر تونس به نامهای صابرین و حکواتی در فیلم شرکت دارند.

این خانواده به دنبال مادر به تمامی بیمارستانها و اردوگاههای فلسطینی سر می‌زنند و با دستاوردهای انتفاضه و تلاشهای سرکوب‌گرانه برعلیه آن آشنا می‌شود.

رضا باهی می‌افزاید وی می‌خواهد با فیلمش سؤالها و فرضیه‌هایی پیرامون وضعیت اراضی اشغالی مطرح سازد و ابعاد انتفاضه را روشن کند. او می‌گوید: «بازنویسی سناریو پس از شعله‌ور شدن جنگ خلیج فارس، برای ارائه تصویری زنده از وضعیت اراضی اشغالی است. هیچ‌کس نمی‌تواند این جنگ و پیامدهای آن را برآرمان فلسطین انکار کند... نمی‌توان محاصره و حکومت نظامی در روستاها و اردوگاههای فلسطینی را از یاد برد.

جنگ خلیج فارس برتأمین هزینه فیلم تأثیر داشت. هم اینك تونس و چند شرکت تلویزیونی اسپانیایی و فرانسوی هزینه‌های ضروری فیلمبرداری را تأمین می‌سازند.

طرح ژاك لانگ درباره سینمای فرانسه

بسیاری «پایان بحران» سینمای فرانسه در زمینه‌های هنری و مالی را اعلام می‌کنند. می‌توان از حیات مجدد و غیرقابل انتظار سینمای فرانسه نتیجه گرفت که این سینما زمانی سودآور است که «فرانسوی» باشد. برپایه آمار سال گذشته شورای ملی سینما در میان ده فیلمی که بیشترین فروش را در فرانسه طی سال ۱۹۹۰ داشتند شش عدد از آنها فرانسوی است در حالی که در سال ۱۹۸۹ تنها یك عدد از این فیلمها فرانسوی بود. مهمتر آنکه موفقترین فیلمهای فرانسوی آنانی بودند که از میراث ادبی و یا اجتماعی ملی مایه گرفتند.

لانگ وزیر فرهنگ در مصاحبه با روزنامه لوموند گفت: «بایستی مجتمع‌های سینمایی ساخت که هرکدام چندین سالن بزرگ داشته باشند و به سالنهای نمایش و تجربه که از ۸۰۰ به ۵۰۰ عدد رسیده‌اند کمك مالی کرد.

با این حال طرح مهم لانگ تأسیس جامعه تابستانی سینما است همسان با انستیتو «ساندس» که به وسیله بازیگر و کارگردان آمریکایی رابرت ردفورد بنیان نهاده شد. این انستیتو به مثابه آزمایشگاهی است که صاحبان ایده‌ها و طرحهای سینمایی را در زمینه فیلمنامه و کارگردانی می‌پذیرد.

اما سینمای فرانسه با برخی مشکلات روبروست هرچند این سینما توانست ده سال در برابر «مهاجمان» آمریکایی مقاومت کرده و آنها را عقب براند اما بایستی با تلویزیون نیز روبرو شود، هرچند توانست در بازار داخلی وضعیت خوبی یابد و برآن سلطه پیدا کند اما هیچ دلیلی وجود ندارد که نشان دهد می‌تواند آرزوی بزرگ خود را محقق سازد که آن رامیابی عملی به بازار آمریکا است.

●

منتشر شد

ستاره‌های شلمچه
احمد دهقان
شهرخاکستری
اسدالله مشایخی
سودابا سرهشترودی
اقلیما