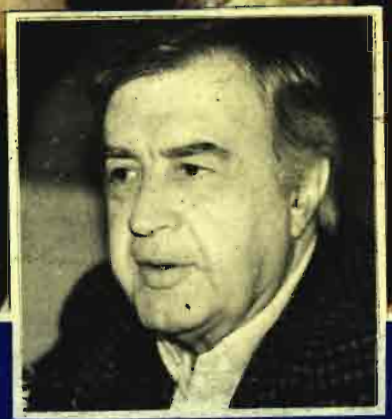
سوره

دوره چهارم/ شماره سوم/ خرداد ۱۳۷۱
۱۰۰/ صفحه/ ۴۵ تومان

● سینما/ سینما، قدرتمندتر از...
مصاحبه با مصطفی عقّاد
کارگردان محمد رسول‌الله(ص)

امام، هنوز در سوگ تو نشسته‌ایم



● سرمقاله/ اسلامیت یا جمهوریت؟
● پیروزی در شیکاگو یا شکست در تهران؟
● از تلخ پروا نیست/ یوسفعلی میرشکاک
● تراش خویشتن/ ناصر سیفی
● ماکسیم گورکی در یک نگاه/ شهریار زرشناس
● و با آثاری از: سیدمهدی شجاعی، محمدعلی علومی، سعید فیروزآبادی، علی حاجی‌حسینی روغنی، مسعود نقاش‌زاده، شاهرخ دولکو، داوود کیانیان، صادق عاشورپور، مهوش تابش، فریدون جوقان و...

سوره

دوره چهارم/ شماره سوم/ خرداد ۱۳۷۱

● **سرمقاله** / اسلامیت یا جمهوریت؟ ۴
● **آزادی قلم** ۱۲

● **از تلخ پروا نیست** / مصاحبه با یوسفعلی میرشکاک ۱۸
● **سینما** / سینما، قدرتمندتر از.../ مصاحبه با مصطفی عقّاد کارگردان محمد رسول‌الله(ص) ۳۲/ نیازمندی و غیرت/ مسعود نقاش‌زاده ۴۲/ در جست‌وجوی عشق و امید/ شاهرخ دولکو ۵۰
● **فرهنگ عامه** / از سینه به سینه/ محمدعلی علومی ۵۲

● **ادبیات** / ماکسیم گورکی در یک نگاه/ شهریار زرشناس ۵۶

● **قصه** / در زیر دوش دیدم.../ سیدمهدی شجاعی ۶۰/ شبها موشها هم می‌خوابند/ ولفگانگ بورشرت/ ترجمهٔ سیدسعید فیروزآبادی ۶۸

● **شعر** / از افراط تا تفریط/ علی حاجی‌حسینی روغنی ۷۲

● **اشعار** / ۷۴

● **تئاتر** / اهمیت شیوه فطری اجرا تئاتر کودکان و نوجوانان/ داوود کیانیان ۷۶/ نمایشنامهٔ کچل/ صادق عاشورپور ۸۲/ فرهنگ تئاتر (۲)/ ترجمهٔ آرش مهرداد ۸۴

● **مباحث نظری** / مضمونها و نهادها در هنر/ جان‌موری/ ترجمهٔ مهوش تابش ۸۶

● **تجسمی** / امانت‌داران جوان/ فریدون جوقان ۸۸/ تراش خویشتن/ ناصر سیفی ۹۲

● **و اما بعد...** / پیروزی در شیکاگو یا شکست در تهران؟/ حسین مثقالی ۹۴ / خدا رحمتت کند زلفعلی‌خان ۹۶
● **خبرها** ۹۸

طرح روی جلد: مصاحبه با مصطفی عقاد

● صاحب امتیاز: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی
● مدیر مسئول: محمدعلی زم
● سردبیر: سید مرتضی آوینی
● گرافیک: بهمن فیزابی - شهریار اسدی
● حروفچینی: تهران‌تایمز
● لیتوگرافی: حوزه هنری/ چاپ و صحافی: جلالی

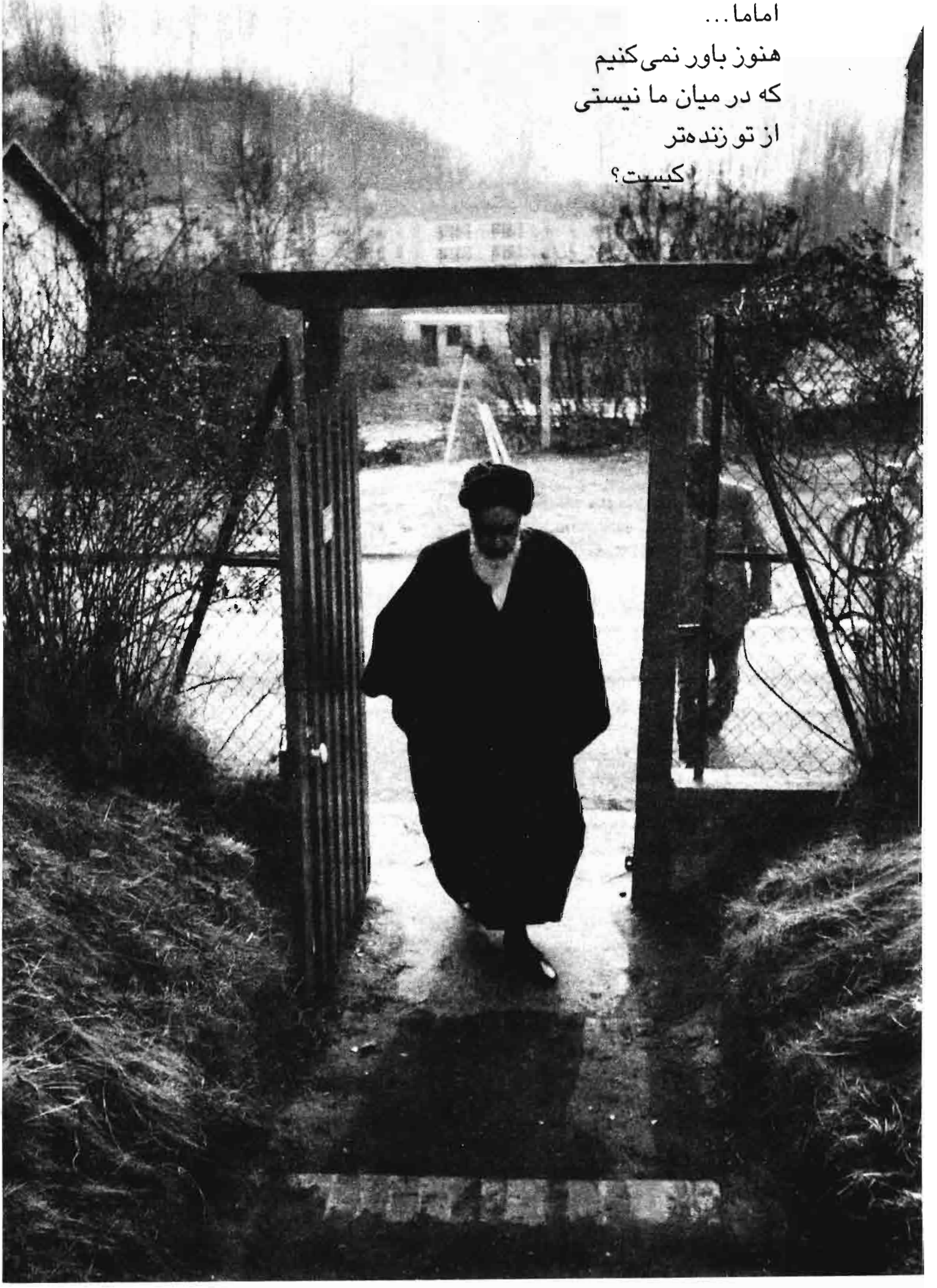
● ماهنامهٔ سوره ارگان حوزهٔ هنری نیست و اثار و مقالات مندرج در این ماهنامه بیانگر آراء مؤلفین خود می‌باشد.
● نقل مطالب بدون اجازهٔ کتبی ممنوع است.
● ماهنامهٔ سوره در حک و اصلاح مطالب آزاد است و مقالات ارسالی مسترد نمی‌شود.

● نشانی: تهران، خیابان سمیّه، تقاطع استاد نجات‌اللهی، شماره ۲۱۳ تلفن ۹-۸۲۰۰۲۳

توضیح و پوزش

مجله‌ای که پیش رو دارید، دومین شماره سال جدید ماست که با تأخیر زیاد به دستتان می‌رسد. دو ویژه‌نامه سینما و تئاتر هم که قرار بوده بسیار زودتر از این منتشر شود، به همین «بلا» دچار شده است. و همه اینها، نه به‌کار در مجله و دفتر آن، که به بخش «چاپ و انتشارات» حوزه مرتبط می‌شود. ما را به جای ایشان ببخشید تا انشاءالله منبعد با حل مشکلات، بتوانیم منظمتر در خدمتتان باشیم.

اما ما...
هنوز باور نمی‌کنیم
که در میان ما نیستی
از تو زنده‌تر
کیست؟



سرمقاله

اسلامیت یا جمهوریت؟

رحلت رهبر عزیز و بنیانگذار جمهوری اسلامی، حضرت امام خمینی(ره) را به همه پویندگان راه انقلاب اسلامی در ایران و جهان تسلیت می‌گوییم.

یادم هست آن روزها که تازه انقلاب اسلامی پیروز شده بود و برای نخستین بار عنوان «جمهوری اسلامی» برای این نظام تازه‌ای که همچون ثمرهٔ سیاسی انقلاب اسلامی تلقی می‌شد برسر زبانها افتاده بود یکی از نویسندگان سیاسی صاحب شهرت که بعدها سر از لوس‌آنجلس برآورد، من‌باب تشکیک در امکان تحقق چنین نظامی به این استدلال، آویزان شده بود که «**اصلاً این جمهوری اسلامی دیگر چه صیغه‌ای است؟ این که جز یك ترکیب موهوم بیش نیست و... مگر جمع این دو ـ جمهوریت و اسلامیت ـ ممکن است؟**»

بعد از سیزده سال که از آن روزها می‌گذرد یك بار دیگر، سخن از انتزاع و انفصال این دو امر از یکدیگر می‌رود؛ و هرچند امروز به صورتی دیگر. منادیان این انفصال اگرچه این بار ترکیب این دو معنا را غیرممکن نشمرده‌اند و از اصل عقلی امتناع تناقض نیز سوء استفاده نکرده‌اند... اما باز هم بی‌محابا قاعدهٔ براهین خویش را برانتزاع این دو مفهوم از یکدیگر نهاده‌اند که یعنی این ترکیب هنوز هم تعریف ناشده و موهوم است.

این سخن در هرشرایط دیگری اگر طرح می‌شد خود را چنین موهن و غرض‌آلود نمی‌نمود که امروز... امروز که طرح انفصال و انفکاك این دو مفهوم از یکدیگر بریك سابقهٔ فرهنگی ـ باز هم غرض‌آلود ـ بنا شده که چون دم خروس از زیر پیراهن صاحب‌سخن بیرون زده و اغراض او را آشکار می‌کند: **نسبیت حقیقت، اصالت دادن به متدولوژی علوم تجربی در برابر تعقل و تفکر نظری و تفقّه، عجز فقه از جوابگویی به اقتضائات زمان، تقابل و تعارض مدیریت فقهی و مدیریت علمی، قبض و بسط تئوریك شریعت** و از این قضایا... اگر این تئوری‌بافی‌ها را با **حمایت بیدریغ از جریانهای رسوای غربزدهٔ روشنفکری و نفی ولایت مطلقهٔ فقیه** ـ که پرچم سیاسی این جماعت است ـ جمع کنید دیگر برای تشخیص افق و غایت این سخنها چندان دچار سردرگمی نخواهید شد.(۱)

غایت لامحال این راه، تغییر ماهیت نظام است از طریق انحلال اسلامیت نظام در جمهوریت آن... و آیا این همان امری است که این جماعت می‌خواهند؟ نمی‌دانم.

«جمهوری اسلامی»، علی‌رغم آنکه از چهل و چند سال پیش به این‌سو، حکومت پاکستان خود را به آن منتسب‌می‌دارد، بدون تردید، تعبیری کاملاً بدیع و بی‌سابقه است. خواهم گفت که «جمهوری اسلامی» همچون ثمرهٔ سیاسی انقلاب اسلامی ایران، مفهومی نیست که از انضمام این دو جزء ـ جمهوریت و اسلامیت ـ حاصل آمده باشد و بنابراین با تحقیق در رابطهٔ این دو جزء با یکدیگر نیز قابل شناخت نیست. به عبارت روشنتر، «اسلامیت» در جهان امروز همچون صورتی از یك نظام حکومتی، تعریف ناشده و موهوم است حال آنکه «جمهوریت» چنین نیست. تجربه‌های سیاسی دنیای جدید

علی‌الخصوص در این سه قرن اخیر، تماماً در جهت تعریف و تبیین چگونگی حضور مردم در حکومتها بوده است و بنابراین در ترکیب «جمهوری اسلامی»، صفت اسلامیت نمی‌تواند به تبیین و تعریف بیشتر معنای این ترکیب مددی برساند و... خواه ناخواه آنچه در عمل پیش خواهد آمد وضعیتی غیرمشخص چون حکومت پاکستان خواهد داشت که یکی از بدترین انواع دموکراسی است. گذشته از آنکه جمهوریت، همان دموکراسی نیست و بنابراین آنان که قصد دارند با استفاده از این تعابیر بیان مقصود کنند بهتر است که نخست در حدود این تعابیر و نسبت آنها با یکدیگر بحث کنند.

جمهوری اسلامی، تعبیری نیست که از انضمام این دو جزء ـ جمهوریت و اسلامیت ـ حاصل آمده باشد و چنین دریافتی از همان آغاز بریك اشتباه غیرقابل جبران بنا شده است. جمهوری اسلامی، تعبیری است که بنیانگذار آن برای «**حکومت اسلامی، آن‌سان که دنیای امروز استطاعت قبول آن را دارد**»، ابداع کرده است و تعبیر جمهوری اسلامی اگرچه حد و رسم این نظام را تبیین می‌کند امّا در عین حال از اظهار ماهیت و حقیقت آن عاجز است. ذهن انسان امروز به مجرد مواجهه با تعبیر «جَمهوریت»، متوجه پارلمانتاریسم و انواع دموکراسی می‌شود و امّا در مواجهه با تعبیر «اسلامیت»، هیچ مصداق روشن و یا تعریف معینی نمی‌یابد چرا که اسلام به مثابهٔ یك نظام حکومتی برهیچ تجربهٔ تاریخی از دنیای جدید استوار نیست. تجربهٔ تاریخی صدر اوّل نیز صورتی مدوّن ندارد و در نسبت با انواع نظامهای حکومتی در دنیای جدید تعریف نشده است. بگذریم از آنکه اگر حقیقتش را بخواهیم تعبیر دموکراسی نیز کاملاً موهوم است و اگر در مواجهه با این تعبیر برای عقل متعارف پرسشی پیش نمی‌آید به آن علت است که بشر امروز، مسیطرفرهنگ غرب است و اسیر در نظام پیچیدهٔ فراگیری که به او اجازه نمی‌دهد، بیرون از اعتبارات ذهنی و کاملاً انتزاعی دنیای جدید بیندیشد. برای مثال فقط به ذکر بخشی از مقدمهٔ کتاب «مدلهای دموکراسی»[۲] نوشتهٔ دیوید هِلد بسنده می‌کنم:

> دمکراسی به معنی نوعی از حکومت است که در آن به‌خلاف حکومت‌های مونارشی و اشرافی، مردم حکومت می‌کنند. «حکومت به وسیلهٔ مردم» شاید مفهوم عاری از ابهام به نظر آید، اما ظواهر همیشه گمراه‌کننده‌اند و تاریخ اندیشهٔ دموکراسی پیچیده و حاکی از دریافت‌های متضاد است. عرصه‌های عدم توافق بسیار گسترده است، و در واقع هریك از اجزاء عبارت فوق، دشواری‌های مربوط به تعریف را به همراه دارد. واژه‌های «حکومت»، «حکومت به وسیلهٔ» و «مردم» به چه معناست؟ اگر از ابهامات موجود در واژهٔ «مردم» آغاز کنیم:
>
> ـ چه کسانی را باید «مردم» قلمداد کرد؟
>
> ـ چه نوع مشارکتی برای آنها در نظر گرفته شده است؟
>
> ـ شرایط مفروض برای هدایت به مشارکت کدامند؟ آیا انگیزه‌ها و ضدانگیزه‌ها، یا هزینه‌ها و منافع مشارکت می‌تواند برابر باشد؟

واژهٔ «حکومت» مسائل بسیاری از این قبیل را برمی‌انگیزد:

> ـ حوزهٔ حکومت را تا چه اندازه گسترده یا محدود می‌توان در نظر گرفت؟ یا عرصهٔ مناسب برای فعالیت دمکراتیك را چگونه می‌توان تعیین کرد؟
>
> ـ اگر «حکومت»، مفهوم «سیاسی» را در خود جای می‌دهد، منظور از آن چیست؟ آیا به مفهوم نظم و قانون است؟ مناسبات میان ایالت‌هاست؟ اقتصاد است؟ عرصهٔ داخلی یا خصوصی است؟
>
> آیا عبارت «حکومت به وسیلهٔ» متضمن اجبار در اطاعت است؟
>
> ـ آیا فرامین «مردم» باید اطاعت شود؟ جای اجبار به اطاعت، و حق اختلاف عقیده کجاست؟
>
> ـ برای کسانی که آشکارا و فعالانه در زمرهٔ «مشارکت‌کنندگان» قرار ندارند چه ساخت و کاری در نظر گرفته شده است؟
>
> ـ دمکراسی‌ها تحت چه شرایطی حق دارند علیه گروهی از مردم، یا کسانی که خارج از دایرهٔ حکومت مشروع قرار دارند به زور متوسل شوند ـ البته اگر قائل به وجود چنین شرایطی باشیم؟
>
> عرصه‌های بالقوهٔ عدم توافق به همین جا ختم نمی‌شود. زیرا از یونان باستان تا اروپای معاصر و آمریکای شمالی نیز در زمینهٔ شرایط یا پیش‌نیازهای موفقیتِ «حکومت به وسیلهٔ مردم» عقاید اساساً متفاوتی ابراز شده است. به عنوان مثال، آیا مردم باید قبل از آن که دمکرات شوند سواد بیاموزند؟ آیا برای حفظ دمکراسی، حد معینی از ثروت اجتماعی ضرورت دارد؟ آیا در شرایط جنگ یا وضع اضطراری ملی می‌توان دمکراسی را حفظ کرد؟ اینها و انبوه مسائل دیگر حاکی از آن است که معنی دمکراسی هنوز تثبیت نشده، و احتمالاً هیچگاه تثبیت نخواهد شد.

ریشهٔ دموکراسی دو واژهٔ دمو ـ به مفهوم مردم ـ و کراتوس ـ به مفهوم حکومت ـ است. به مجرّد مواجهه با این سؤال که «مردم» کیستند! و مراد از این مردمی که قرار است حکومت کنند، چیست، تعبیر دموکراسی به یك لفظ مبهم و موهوم مبدّل خواهد شد. علی‌الظاهر وجه تمایز دموکراسی از غیر آن، **تکثر قوای سه‌گانه و وجود پارلمان** است. حال آنکه اصلی‌ترین مشخصه‌ای که

«عینیت سیاست و دیانت» به این معناست که تحقق دین، ضرورتاً با تحقق نظام حکومتی خاصی که ثمرهٔ آن است، ملازم است. چگونه است که این حکم فی‌المثل دربارهٔ صورت عبادی دین، کاملاً بدیهی است و کسی توقع نمی‌برد که دینی را بپذیرد امّا به فرایض عبادی ملازم با این قبول، گردن نگذارد. امّا دربارهٔ صورت سیاسی دین، این حکم همین‌قدر بدیهی به نظر نمی‌آید؟ چرا چنین است؟

دموکراسی را از غیر آن، تمییز می‌بخشد «**قوانین موضوعه بشری**» است. در حکومت **دموکراسی**، بشر، خویشتن را همچون **مبدأ و منشأ وضع قوانین** می‌شناسد و بنابراین چه بسا تکثرقوا و پارلمان وجود پیدا کنند امّا دموکراسی، محقق نشود.

یعنی آن صفت ذاتی که تا تحقق نیابد، دموکراسی، بالتمام محقق نخواهد شد همین است که حق وضع قوانین را علی‌الاصاله به بشر ـ عقل مشترك همگانی ـ بسپاریم؛ و اگر سخن از امتناع جمع دموکراسی و حکومت دینی می‌رود، در همین جاست، چرا که حکومت دینی، قوانین اساسی خویش را از دین اخذ می‌کند نه از عقل مشترك بشری. و خواهم گفت که اگر از این تمایز ذاتی صرف‌نظر کنیم حکومت دینی با ظاهر «نهادهای قانونی مدنی و حتی تکثر قوای سه‌گانه» منافاتی ندارد.

مراد من در این نوشتار آن نیست که مشروعیت حکومت اسلامی را از لابه‌لای نظریه‌های سیاسی دنیای جدید و یا نهادهای قانونی حکومتهای دموکراتیك بیرون بکشم بلکه این تقابل و تطابق که حکومت اسلامی را در برابر مشهورات و مقبولات سیاسی دوران جدید قرار می‌دهد، از آن جهت، ضروری است که بناچار مردم هرعصر جز با احکام و اعتبارات منطقی همان عصر نمی‌اندیشند و هرحقیقت تازه و بی‌سابقه‌ای را نیز جز در قیاس با همان احکام و اعتبارات مقبول و مشهور، ادراك نمی‌کنند. از لحاظ نظری، آنچه که موجد انقلابهای قرنهای هفدهم و هجدهم اروپا و آمریکاست **نظریه میثاق اجتماعی است** که بیشتر ازهمه توسط لاك و روسو بسط و تبیین یافته است. براساس این نظریه جامعه بشری براساس میثاقی اجتماعی که غایت آن **تأمین منافع مردمان** است، به وجود آمده و بنابراین در تقابل با این اعتقاد قرون وسطایی که **حکومت** را همچون **حق الهی پاپ و سلاطین** می انگاشت قرار می‌گیرد. اگر روشنفکران غربگرایی چون میرزا ملکم‌خان در برابر استبداد قاجاریه، راه نجات را نه **در نفی سلطنت** بلکه در **وجود قانون** می‌دانستند در همین جاست که نظریه قرارداد اجتماعی، ذاتاً در تعارض با **سلطنت موروثی** نیست و سلطان می‌تواند مشروط برآنکه به قوانین موضوعه عقل مشترك همگانی گردن بگذارد، همچنان در رأس حکومت باقی بماند چنانکه در **مشروطهٔ سلطنتی**، چنین است. بعضی از احزابی که سابقهٔ مبارزه با رژیم سلطنتی ایران داشتند نیز در جریان انقلاب اسلامی و حتی تا آخرین روزهای پیش از پیروزی ثمرهٔ انقلاب مردم ایران را بیش از این نمی‌خواستند که اختیارات شاه ایران در یك دموکراسی قانونمند همچون حکومت انگلیس، محدود شود. این امر، بی‌شباهت به موضع و موقع پرنس ملکم‌خان در برابر استبداد مطلق قاجاریه نیست. او ـ فی‌المثل ـ در کتابچهٔ غیبی که خطاب به میرزا جعفرخان مشیرالدوله نگاشته و شامل بیست و هفت مادهٔ قانونی است، در فقرات پنجم و ششم و هفتم و هشتم از قانون اول، قصد دارد که ناصرالدین‌شاه را به طرف تأسیس یك نهاد قانونگذاری

بکشاند:

[فقرهٔ پنجم- اختیار وضع قانون و اختیار اجرای قانون هردو حق شاهنشاهی است.

فقرهٔ ششم- اعلیحضرت شاهنشاهی این دو اختیار را به توسط دو مجلس علیحده معمول می‌دارد.

فقرهٔ هفتم- اجرای قانون و ادارهٔ حکومت برعهدهٔ مجلس وزراء است.

فقرهٔ هشتم- وضع قوانین برعهدهٔ مجلس تنظیمات است.]

تصوری هم که از حکومت دینی در نزد غربیها و غربزدگان وجود دارد راجع به تجربه‌های تاریخی است که غرب در تئوکراسی پاپ‌ها و سلاطینی چون لویی چهاردهم از سرگذرانده است. لوئی چهاردهم، خود را ظل‌الله و خدای مجسم می‌دانست و اگر همچون فراعنه، ادعای خدایی نمی‌کرد به آن علت بود که زمانه چنین اقتضایی نداشت. پاپ‌ها نیز با عنایت به سابقهٔ تاریخی اعتقاد مسیحیان به تثلیث و حلول و تجسم خدا در عیسی مسیح، آمادگی داشتند تا تمشیت خود را بدل از مشیت مطلق خدا بگیرند... و چنین بود.

انقلابهای دیگری نیز که در جهان امروز و با رجوع به صورت سیاسی اومانیسم روی داده است یا همچون انقلابهای چین و روسیه، هویتی سوسیالیستی داشته و یا منشأ گرفته از ایدئولوژی ناسیونالیسم بوده است. موجد این انقلابها از لحاظ نظری، صورتهای سیاسی اومانیسم بوده و بنابراین کاملاً طبیعی است اگر ثمرهٔ این انقلابها نیز پس از پیروزی، یکی از صورتهای معدود نظامهای حکومتی شناخته شده در جهان امروز باشد... و امّا باید دید که موجد انقلاب اسلامی ایران چه بوده است؟

نظریهٔ قرارداد اجتماعی - علی‌الخصوص تشکیک‌هایی که هیوم برآن وارد آورد- اکنون در خود غرب هم پذیرفته نیست: امّا حقیقت این است که رد یا قبول نظریهٔ میثاق اجتماعی تأثیری در نتیجهٔ بحث ما ندارد. مهم این است که با غلبهٔ اومانیسم برعقل متعارف بشری، خواه ناخواه تبعات ضروری این واقعه، در حیطهٔ سیاست نیز به فعلیت می‌رسیده است: دموکراسی یا حکومت مردم. اومانیسم، مذهب **اصالت بشر** است و «**مردم**» لفظی است که برای **بشر در حیثیت جمعی** اصطلاح شده است. پیدایی نظریهٔ قرارداد اجتماعی - درست یا غلط - یک ضرورت تاریخی است که زمینهٔ تحولات سیاسی دنیای جدید را فراهم می‌آورد چنانکه **ماکیاولیسم** نیز زمینهٔ تغییر مفهوم کلی «**سیاست**» و «**رابطهٔ حاکمان و مردم**» را آماده می‌کند. دنیای جدید، از هرلحاظ به **مرجع و مقتدای** خویش، **تمدن آتن** می‌نگرد و در حیطهٔ سیاست نیز نظریات سیاسی دنیای جدید با رجوع به **دموکراسی آتنی** صورت می‌پذیرد. **لیبرال دموکراسی و مارکسیسم**، دو صورت متفاوت از **حکومت مردم** هستند که البته هنوز هم این دو سه قرن تجربهٔ تاریخی نتوانسته است کمکی به تبیین و تعیین مفهوم «**مردم**» بکند.

...و امّا موجد انقلاب اسلامی چیست و مرجع آن برای تشکیل حکومت کدام است؟ اگر علل موجد انقلاب اسلامی ایران، هیچ‌یک از عللی نیست که انسان این روزگار را به تحرکات سیاسی و ایجاد انقلاب کشانده است آیا می‌توان انتظار داشت که ثمرات پیروزی انقلاب اسلامی، یکی از حکومتهای شناخته شدهٔ دنیای جدید باشد؟ آیا این انتظار، توقعی معقول است که ما پس از پیروزی انقلاب اسلامی، برای تشکیل حکومت به **دولت- شهر آتن در قرن پنجم قبل از میلاد** بنگریم؟

مسلّم است که **مرجع** ما برای **تشکیل حکومت**، نمی‌توانست هیچ یک از تجربیات تاریخی بشر جز **حکومت مدینه در صدر تاریخ هجری** باشد، چرا که موجد انقلاب اسلامی نیز از لحاظ نظری، **نظریهٔ ولایت فقیه** بود که بنیانگذار جمهوری اسلامی آن را در کتاب ولایت فقیه، طرح و تفسیر کرده است. پس هنگامی که نه در علل نظری ایجاد، و نه در مرجعیت تاریخی فی‌مابین انقلاب اسلامی و انقلابهای دیگری که در دنیای جدید رخ داده است اشتراکی وجود ندارد، به طریق اولیٰ نمی‌توان انتظار داشت که این اشتراک در نظام حکومتی برخاسته از انقلاب اسلامی پیدا شود.

همان‌طور که گفتم وجه تمایز و تفاوت نظامهای دموکراتیک را از غیر آن نباید در وجود پارلمان و یا تکثر قوای سه‌گانه، پیدا کرد. پارلمان و نهادهای دیگر، وسائطی هستند در خدمت **عقل مشترک عمومی و اعمال ارادهٔ همگانی**. و اگرنه، نفس **قانون** چیزی نیست که در غرب و در روزگار جدید ابداع شده باشد و زمینهٔ وجود مجالس شورا و نهادهای مجزای اجرایی و قضایی... در همهٔ اعصار تاریخ بشری وجود داشته است.

در کتاب ولایت فقیه نیز حضرت امام خمینی بعد از بیان ضرورت تشکیل حکومت اسلامی آنگاه که به تبیین وجوه تمایز این نظام از دیگر حکومتها می‌پردازند، با صراحت بر همین امر تأکید می‌ورزند:

[حکومت اسلامی، هیچ‌یک از انواع طرز حکومتهای موجود نیست. ... حکومت اسلامی نه استبدادی است و نه مطلقه. بلکه مشروطه است البته نه مشروط به‌معنای متعارف فعلی آن که تصویب قوانین تابع آراء اشخاص و اکثریت باشد. مشروطه از این جهت که حکومت‌کنندگان در اجراء و اداره، مقید به یک مجموعه شرط هستند که در قرآن کریم و سنت رسول اکرم معین گشته است. مجموعه شرط همان احکام و قوانین اسلام است که باید رعایت و اجرا نمود. از این جهت، حکومت اسلامی، حکومت قانون الهی بر مردم است. فرق اساسی حکومت اسلامی با حکومتهای مشروطهٔ سلطنتی و جمهوری در همین است. در این که نمایندگان مردم یا شاه در اینگونه رژیم‌ها به قانونگزاری می‌پردازند درصورتی که قدرت مقننه و اختیار تشریع در اسلام به خداوند متعال اختصاص یافته است. شارع مقدس اسلام، یگانه قدرت مقننه است. هیچ‌کس حق قانونگزاری ندارد و هیچ

ولایت علمی فقط به آن معنا نیست که متخصصان علوم تجربی برسر کار باشند بلکه به این معناست که غایات را نیز، علوم تجربی تعیین کند که چنین حکومتی بهیچ وجه اسلامی نخواهد بود؛ گذشته از آنکه از متدولوژی علم، تعیین غایات برنمی‌آید چرا که متدولوژی، فلسفه نیست. اگر شمولیت مدیریت علمی، تعیین غایات را نیز دربرمی‌گیرد، حکومت اسلامی و ولایت‌فقیه به‌طور کامل، نقض خواهد شد و نتیجه، دولتی تکنولوژیك خواهد بود که در آن مالکان کارخانجات و تکنوکرات‌ها... حاکمیت مطلق خواهند داشت چنانچه در جوامع غربی، چنین است.

قانونی جز حکم شارع را نمی‌توان به‌مورد اجرا گذاشت. به‌همین سبب در حکومت اسلامی به‌جای مجلس قانونگزاری ـ که یکی از سه دسته حکومت‌کنندگان راتشکیل‌می‌دهد ـ مجلس برنامه‌ریزی وجود دارد که برای وزارتخانه‌های مختلف در پرتو احکام اسلام برنامه، ترتیب می‌دهد و با این برنامه‌ها کیفیت انجام خدمات عمومی را در سراسر کشور تعیین می‌کند. مجموعهٔ قوانین اسلام که در قرآن و سنت گرد آمده توسط مسلمانان پذیرفته و مطاع، شناخته شده است. این توافق و پذیرفتن، کار حکومت را آسان نمود. و به‌خود مردم متعلق کرده است.]

ارکان عملی نظریهٔ ولایت‌فقیه ـ که تنها صورت ممکن تأسیس حکومت اسلامی است ـ در قیاس با انواع دیگر حکومتهایی که در دنیای جدید پدید آمده‌اند در همین گفتار کوتاه، بیان شده است. رئوس آنچه در این فصل از کتاب مورد بحث واقع شده، از این قرار است: حکومت اسلامی، حکومت قانون است و در آن، نه‌تنها اختیار تشریع و تقنین با حاکمان نیست بلکه رأی اشخاص ـ حتی رسول اکرم(ص)[۳] ـ در حکومت دخالتی ندارند. همه محکوم اراده الهی هستند و اختیارشان محدود و مشروط است به احکام و قوانین اسلام که از طریق رسولان امین وحی نزول یافته است....

و اما اگرچه اختیار تشریع و حق تقنین، مختص به خداوند است اما ضرورت وجود مجالس قانونگزاری ـ نه از جنبهٔ تأسیسی و بلکه از جنبهٔ تطبیقی ـ از میان نخواهد رفت. شور در تطبیق احکام و قوانین اساسی اسلام نسبت به مصادیق آنها، حکمتی است که وجود مجلس شورا را در حکومت اسلامی توجیه می‌کند. نسبت و تعلق این حکومت به مردم از طریق توافقی است که آنان را برای قبول قوانینِ اسلام و عمل به آن آماده کرده است و این توافق از طریق «**بیعت**» انجام می‌شود. نکته ظریفی که در اینجا وجود دارد آن است که بیعت ـ یا انتخاب مردمی ـ اگرچه شرط لازم و مطلق احراز مقام ولایت نیست اما شرطی است که ولایت یا حاکمیت را به‌فعلیت می‌رساند. چنانکه تجربهٔ تاریخی خلافت علی علیه‌السلام به آن اشاره دارد. **بیعت مردم** با او بعد از مرگ عثمان، **ولایتی** را **فعلیت** بخشید که پیش از این در **غدیرخم** از جانب خدا و به دست رسول‌الله به آن **انتصاب** یافته بود؛ یعنی **احراز صلاحیت** برای ولایت اگرچه با بیعت یا انتخاب مردم به‌اثبات نمی‌رسد اما این هست که تا **اتفاق جمهور مردم نباشد ولایت، صورتی بالفعل نمی‌یابد.**

ابوعلی‌سینا در فصل خلافت از کتاب شفاء، از طریق استدلال عقلی و از غیرطریقی که به‌طور معمول محدثین و علمای اهل کلام می‌پیمایند به‌همین نتیجه رسیده است. او می‌گوید که سنت‌گذار یا مرجع سنت که پیامبر باشدباید اطاعت خلیفه‌ای را که تعیین کرده‌است بر پیروان خویش واجب کند و **استخلاف** ـ جانشینی ـ نیز از غیر این جهت و یا **اجماع اهل سابقه**، ممکن نیست؛ و مرادش از اهل سابقه، **خبرگانند**. زمامداری که در این مقام واقع می‌شود باید

دارای **سیاست مستقل و عقل اصیل و اخلاق شریف**ـ شجاعت و عفت و حسن تدبیرـ **و عارف به شریعت باشد**.... **و مردم جمیعاً بر او اتفاق حاصل کنند**.

شیخ‌الرئیس نیز بر این عقیده است که **حق ولایت و حاکمیت** برای زمامداری که جانشین پیامبر خدا می‌شود، **معلول بیعت و اتفاق مردم** نیست اگرچه این **بیعت**، شرطی است که تا محقق نشود، حاکمیت و خلافت ظاهری **فعلیت** پیدا نمی‌کند. ولایت از طریق **انتصاب** و یا **اجماع اهل سابقه** ـخُبرگان ـ و احراز صفاتی که **صلاحیت ولایت** به‌وجود آنها در فرد، بازمی‌گردد. اثبات می‌شود.

حقیقت جمهوری اسلامی نه‌تنها در دنیای جدید ـیعنی در دنیایی که از رنسانس به این‌سو و با نفی دین و دینداری تعیّن و تشخص می‌یابد ـ بلکه در دنیای قدیم نیز جز در حکومت مدینه، سالهای اول تا دهم هجرت، فرصتی برای ظهور نیافته است. سنّت دنیای قدیم اگرچه با رویکرد به ادیان اساطیری، شرک‌آمیز و یا وحیانی تحقق یافته امّا باز هم این تجربهٔ تاریخی که حقیقت دین درصورتی از یك نظام حکومتی ظاهر شود نیز، انجام نگرفته است. شریعت، صورت متنزل حقیقت دین است و تصور حکومت دینی، بر این تصور مقدماتی مبتنی است که صورت تشریعی دین حائز شمولیتی است که حیطهٔ سیاست را نیز شامل شود... و این عین واقعیت است.

«**عینیت سیاست و دیانت» به این معناست که تحقق دین، ضرورتاً با تحقق نظام حکومتی خاصی که ثمرهٔ آن است، ملازم است**. چگونه است که این حکم فی‌المثل دربارهٔ **صورت عبادی دین**، کاملاً بدیهی است و کسی توقع نمی‌برد که دینی را بپذیرد امّا به فرایض عبادی ملازم با این قبول، گردن نگذارد. امّا دربارهٔ **صورت سیاسی دین**، این حکم همین‌قدر بدیهی به‌نظر نمی‌آید؟ چرا چنین است؟

علت این امر آن است که دنیای جدید، دین را همچون امری کاملاً سوبژکتیو و مبیّن رابطه فردی شخص با مفاهیم و عواملی می‌بیند که در درون او وجود دارند خواه این عوالم و مفاهیم ـخدا، غیبت، فرشتگان و شیطان و غیره...ـ وجود خارجی داشته‌باشند یا نه. در غرب، دین، متعلق یك نیاز شخصی و کاملاً سوبژکتیو است و بنابراین به‌بهانهٔ وجود نیازی چنین، وجود هرنوع دینی توجیه‌پذیر است؛ چنانچه امروز در جوامع غربی از «اصنام و حیوانات» گرفته... تا «خود»، «فردیت و جنسیت» و حتّی «شیطان» را آزادانه می‌پرستند. جزء دوم این حکم که «انسان آزاد است هردینی را که می‌خواهد اختیار کند» آن است که: «اگر هم می‌خواهد هیچ دینی را اختیار نکند»... و این جزء دوم خواه‌ناخواه، از جزء اول، اهمیت بیشتری دارد؛ و پیروان بیشتر. «**نسبیت حقیقت**»، صورت جدیدی است که همان **سوفسطایی‌گری کهن** در آن ظهور پیدا کرده است و با غلبهٔ این حکم برعقل متعارف بشری است که این تلقی جدید از دین و دینداری، پدیدار می‌شود. با غلبهٔ نسبیت حقیقت، دیگر بشر از **مطلق حقیقت و حقیقت مطلق**، پرسش نمی‌کند و نشانهٔ این غلبه، ایمان آوردن به «**باورهای ذاتاً پارادوکسیال**» **و متناقض** است؛ و از جمله این باور که: «انسان آزاد است هردینی را که می‌خواهد اختیار کند»، که در ذات خویش، نفی دین و دینداری را نهفته دارد. دین و دینداری، نشانهٔ جُست‌وجو برای وصول به حقیقت است و تنها انسانی به این حکم ایمان می‌آورد که دیگر در جُست‌وجوی هیچ حقیقتی نیست. **این باورهای ذاتاً متناقض نشانه‌ای** است آشکار بر بیماری بشر امروز. این باورها در همه جای زندگی بشر امروز پراکنده‌اند: اینکه انسانها، «**آزادی**» را در «**بندگی هرچه بیشتر نفس اماره**» می‌بینند و یا فی‌المثل، آمریکا برای حفظ **صلح** با هرکشوری که بندگی او گردن نمی‌گذارد به **جنگ** برمی‌خیزد و قس علی هذا.

پذیرش شریعت اسلام، چه بدانند و چه‌ندانند، ملازم با قبول این حکم است که «شریعت اسلام می‌تواند درصورتی از یك نظام سیاسی که منشأ گرفته از آن است به تأسیس حکومت بپردازد.» شریعت همچنان که دارای حیثیت عبادی است، حیثیتی سیاسی نیز دارد و این دو حیثیت، خواه‌ناخواه ملازم با یکدیگر و انفکاک‌ناپذیر هستند.

ولایت‌فقیه، تنها صورتی است که حکومت اسلامی به‌خود می‌گیرد و این از حقایقی است که تصور آن، موجب تصدیق می‌شود و نیاز به استدلال ندارد. این ولایت پیش از مرحلهٔ تأسیس حکومت، خودبه‌خود فعلیت و تحقق دارد چرا که فرد متعهد نسبت به دین **فطرتاً** برای استیضاء احکام عملی دین به مرجعی رجوع می‌کند که او را اعلم و اعرف در شریعت می‌شناسد و بنابراین «**تقلید**» شیوعی کاملاً فطری و خودبه‌خودی دارد. و اما در مرحلهٔ تأسیس حکومت نیز، خواه‌ناخواه موجبیت‌های فعلی و ضرورتهای عقلی ما را ناگزیز می‌دارد که ولایت‌فقیه را در مقام ثبوت، از گزند تکثر و تفرّقی که به آن دچار است ـبه‌علت وجود مراجع متعددـ خارج کنیم و به آن صورتی واقعی و قابل حصول ببخشیم. **آراء مردم** در اینجاست که **یا مستقیماً** وظیفهٔ **انتخاب ولی‌فقیه** را برعهده دارد و یا **غیرمستقیم** از طریق **خبرگانی** که **منتخب و معتمد مردم** هستند. چنانکه حضرت امام خمینی در سخنان شگفت‌آور خود در روز دوازدهم بهمن در بهشت‌زهرا فرمودند: **من به پشتیبانی این ملّت، دولت تعیین می‌کنم. من به‌واسطهٔ اینکه این ملّت مرا قبول دارد دولت تشکیل می‌دهم**» یعنی **رأی مردم و پشتیبانی آنها میزانی است که مشروعیت و استخلاف اعتباری ولی‌فقیه را محقق می‌سازد و او را به‌تأسیس حکومت مخیّر می‌دارد**. امام خمینی در کتاب ولایت فقیه نگاشته‌اند: «وقتی می‌گوییم ولایتی را که رسول اکرم و ائمه داشتند بعد از غیبت، فقیه عادل دارد برای هیچ‌کس این توهم نباید پیدا شود که مقام فقها، همان مقام ائمه و رسول اکرم است....

ولایت‌فقیه از امور اعتباری عقلایی است و واقعیتی جز جعل ندارد...» ـصفحات ۵۵ و ۵۶ـ و بدیهی است که این ولایت در شرایطی که فرد جامع‌الشرایطی برای احراز آن وجود نداشته باشد، باید به شورایی از فقها واگذار شود؛ ولاغیر.

بنابراین در حکومت اسلامی، جمهوریت در طول اسلامیت و به‌تبع آن وجود دارد ـاگر انتزاع این دو مفهوم را عجالتاً برای اقامهٔ استدلال بپذیریم ـ نه همچون امری اصیل، و هرچند از سوی دیگر، حکومت اسلامی، واقعیتی نیست که فارغ از اتفاق جمهور و یا بیعت و انتخاب مردمان، فعلیت پیدا کند. **بیعت** از ریشه «بیْع و به مفهوم «**عهد و پیمان**» است و وجود آن از آنجا ضرورت می‌یابد که حکومت اسلامی **عقدی** است که میان **خداوند**، **والی و مردم**، انعقاد پیدا می‌کند و همراه با این پیمان، **والی و مردم**، نسبت به یکدیگر **حقوق متقابل** می‌یابند.

با کمی تأمل می‌توان دریافت که حکومت اسلامی در این زمان، صورت دیگری جز آنچه به‌طور طبیعی در جمهوری اسلامی به‌خود گرفته است، نمی‌تواند پیدا کند؛ و البته از آنجا که هیچ تجربهٔ دیگری نظیر آن در تاریخ دنیای جدید وجود ندارد چه بسا که قانون اساسی جمهوری اسلامی، در پاسخ به اقتضائات و نتایجی که در عمل حاصل می‌آید، مراحل دیگری از تغییر و تتمیم‌رابه‌خود ببیند.

●

... و اما تعبیر **ولایت مشروط فقیه**، تعبیر گنگ و موهومی است که به‌هیچ ترتیب، به عالم فعل و واقعیت نزدیک نمی‌شود و همواره در عالم نظر، باقی می‌ماند. اگر کلمهٔ «**مشروط**» با این هدف به این تعبیر، اضافه شده است که ولی‌فقیه را از خودکامگی بازدارد که ـهمان‌طور که گذشت ـ اصولاً ولایت مطلق فقیه نیز بنابر تصریح بنیانگذار جمهوری اسلامی در کتاب ولایت‌فقیه، مشروط به احکام و قوانین اسلام است که توسط شور، تفصیل و تحدید می‌یابند و به‌صورت برنامه‌هایی اجرایی ظهور پیدا می‌کنند. مجموعه نظامات حکومت جمهوری اسلامی نیز به‌صورتی تنظیم پذیرفته است که نظارت دستگاههای مختلف نسبت به یکدیگر، اجازه نمی‌دهد که از اینجا نقبی به‌سوی خودکامگی باز شود. پس این مشروطیت ـ در تعبیر ولایت مشروط فقیه ـ در مرحلهٔ فعل، در صورت چه نظامی ظاهر می‌شود؟ و آن شرایطی که باید ولی‌فقیه را محدود کنند کدامند؟

هرفعل و قولی در این عالم با حقیقت اسلام نسبتی دارد و فقیه است که باید این نسبت را کشف و درک کند. اینکه فقه ـ به‌مفهوم مصطلح ـ در این قرون اخیر از حقیقت خویش فاصله گرفته، نمی‌تواند علتی باشد که ما را به این موضع و موقع بکشاند که ولایت مطلق فقیه را انکار کنیم. بدیهی است که مخاطب این سخنان کسانی نیستند که در حقانیت اسلام و ضرورت تأسیس حکومت اسلامی دچار تردید هستند. **هرنظام فکری و اعتقادی**، خواه‌ناخواه در درون خویش صورتی از یک **مدینهٔ غایی** را نیز نهفته دارد و از این

شیخ‌الرئیس نیز براین عقیده است که حق ولایت و حاکمیت برای زمامداری که جانشین پیامبر خدا می‌شود، معلول بیعت و اتفاق مردم نیست اگرچه این بیعت، شرطی است که تا محقق نشود، حاکمیت ظاهری فعلیت پیدا نمی‌کند.

ضرورت، گریزی نیست. مدینهٔ غایی هرنظام فکری، جامعه‌ای آرمانی است که برمبنای آن نظام اعتقادی معین تأسیس یافته باشد و فی‌المثل، ظهور مارکسیسم، خواه‌ناخواه موجب پیدایی جوامعی می‌شد که برمبنای این نظام فکری تأسیس یافته باشند و هرمدینه‌ای نیز بعد از تأسیس، ولایت و حاکمیت را به‌کسانی می‌سپارد که آنان را **آگاهتر** از دیگران می‌شناسد. ولایت‌فقیه برای آنان که در حقانیت اسلام دچار تردید نیستند و در التزام عملی نسبت به آن نیز اهمال روا نمی‌دارند ـهمان‌طور که گفتم ـ امری است که تصور آن بیدرنگ موجب تصدیق است. **متحجرین و متجدّدین**، در این امر که قائل به **عینیت سیاست و دیانت** نیستند اشتراک دارند و برای این هردو، دین امری است کاملاً شخصی که جز صورت عبادی ندارد. و اگرنه، همان‌طور که گذشت شهود این حقیقت که: **ولایت مطلق فقیه تنها صورتی است که می‌تواند به حکومت اسلام فعلیت ببخشد»**، نیاز به تأمل بسیاری ندارد. **فقیه، انسانی است که حقیقت دین در وجود او تعیین یافته است و قدرت استنباط احکام عملی دین را از سرچشمه‌های حقیقت که کتاب و سنت است داراست. عقل نیز حجتی باطنی است که با شرع عینیت دارد و بنابراین حکم عقلی فقیهی که وجودش عین حقیقت دین و مظهری از آن است ضرورتاً دارای حجیّت است. شیوه‌های نوین استحصال آب کشاورزی و یا قوانین راهنمایی و رانندگی و... پدیدارهایی هستند که اگرچه مستقیماً از دین منشأ نگرفته‌اند اما با حقیقت دین، نسبتی دارند که این نسبت را فقیه، می‌یابد. خیلی ساده‌انگاری است اگر ما متوقع باشیم که دربارهٔ تمامی پدیدارهای اعصار مختلف زندگی بشر بر کرهٔ زمین، آیات**

محکمات و احادیث و روایات، نظرات صریح داده باشند. در این موضوعات ـ شیوه‌های نوین استحصال آب و... ـ چه ضرورتی دارد که فقیه علاوه برغایات، شیوه‌ها را نیز معیّن بدارد؟ مگر اِعمال ولایت‌فقهی، ملازم با نفی مدیریّت علمی است؟ بدون تردید چنین نیست؛ اگرچه صورت عکس همین حکم، صادق نیست و باز هم بدون تردید ولایت علمی، ملازم با نفی ولایت فقی است. ولایت علمی فقط به آن معنا نیست که متخصصان علوم تجربی برسر کار باشند بلکه به این معناست که غایات را نیز، علوم تجربی تعیین کنند که چنین حکومتی بهیچ وجه اسلامی نخواهد بود؛ گذشته از آنکه از متدولوژی علم، تعیین غایات برنمی‌آید چرا که متدولوژی، فلسفه نیست. اگر شمولیت مدیریت علمی، تعیین غایات را نیز دربرمی‌گیرد، حکومت اسلامی و ولایت‌فقیه به‌طور کامل، نقض خواهد شد و نتیجه، دولتی تکنولوژیک خواهد بود که در آن مالکان کارخانجات و تکنوکرات‌ها... حاکمیت مطلق خواهند داشت چنانچه در جوامع غربی، چنین است. در جوامع غربی و علی‌الخصوص آمریکا، دموکراسی و آزادیهای فردی و جمعی در یک امپراطوری اقتصادی که رهبران آن بزرگترین سرمایه‌داران صهیونیست هستند، مستحیل گشته است... و اگر حدود مدیریت علمی در تعیین شیوه‌های مطلوب و مقتضی برای رسیدن به غایات معین شده توسط ولی‌فقیه معنا پیدا می‌کند که این امر اکنون در نظام جمهوری اسلامی محقق گشته است. احکام نظری و عملی اسلام، از حقیقت واحدی منشأ گرفته‌اند که یك بار در مقام نظر و بار دیگر در مقام عمل، ظهور یافته است و بنابراین فقه، اگرچه به حیطهٔ احکام عملی راجع است امّا از آبشخور عقل نظری سیراب می‌شود. شرع و عقل نیز حقیقت واحدی دارند که یك بار در صورت حجت درونی ـ عقل ـ و بار دیگر در صورت حجت بیرونی ـ شرع ـ ظهور یافته است. رسول‌الله و ائمه‌طاهرین، مظهر حقیقت عقل و شرع هستند و فقها نیز متناسب با مرتبت روحانی‌شان از همین مظهریت برخوردارند. در این مقام، «عقل» هم بتنهایی «حجت» است گذشته از آنکه راه ما برای وصول به حقیقت آیات و روایات نیز مسدود نیست. آنان که این راه را مسدود می‌انگارند، چه بدانند و چه ندانند قائل به‌تعمیم نبوت ـ و به‌طریق اولی قائل به تعمیم امامت ـ هستند. این نظریهٔ شرك‌آمیز، از بودیسم و انواع طرق عرفانی مشرق‌زمین نیز متاثر است که البته، در اینجا محل بحث و تحقیق ندارد.

در اینکه «فقیه کیست و چرا باید مصداق آن را فقط در افرادی پیدا کنیم که صاحب عمامه و عبا هستند؟» نیز سخن بسیار است؛ که به‌مختصری اکتفا می‌کنم. مسلم است که اگر فقیه را مظهر عقل نظری و عملی دین، قلمداد کنیم، این مظهریت فقط به صاحبان عمامه و عبا انحصار نمی‌یابد امّا مسئله اینجاست که در هنگام تأسیس حکومت اسلامی، رجوع به فقها چگونه باید در صورت یك نظام ظاهری و قانونمند فعلیت پیدا کند؟ آیا می‌توان وسیله‌ای ابداع کرد که فقیه را از غیرفقیه بازشناسد؟ بنای جهان برانضمام و بلکه اتحاد ظاهر و باطن است اما از سوی دیگر، بناگزیر، ظاهر، حجاب باطن است... و دروغ و ریا و صداقت و صراحت مفاهیمی هستند که از همین خصوصیت منشأ گرفته‌اند. بنای این جهان به‌گونه‌ای است که همواره شعور برای بیان خویش در صورت شعار نزول می‌یابد و حقیقت، در صورت نشانه‌ها و علائم ظهور پیدا می‌کند؛ و از این گریزی نیست. از منظر جامعه‌شناسی نیز، راهی نیست مگر آنکه علمای دین در لباسی مختص به این علم ظاهر شوند و این ضرورتی است که به ساختارهای اساسی جامعهٔ انسانی بازمی‌گردد، چنانچه دربارهٔ سربازان و افسران، فارغ‌التحصیلان، پرستاران، پیشاهنگان و... نیز چنین شده است. لباس خاص روحانیت، نوعی اختصاص ضروری است که بطور طبیعی و از گذشته‌های دور، پدید آمده و بدیهی است که این لباس، تنها یك شاخص ظاهری است نه باطنی و وجود آن بتنهایی دلالت برتقوا و فقاحت پوشندگان این لباس ندارد.

* * *

ماهنامهٔ سوره اگرچه اصالتاً یك ماهنامهٔ هنری ـ فرهنگی است که عموماً مسائل فرهنگی را نیز از منظر هنری می‌نگرد و امّا نظر به ضرورت کامل این بحث، باب این مناظره را همچنان بازنگه می‌دارد و بالتبع اقدام به درج نامه‌ها و مقالات رسیده در ردّ و یا تأیید این مقاله خواهد کرد. □

پاورقیها:

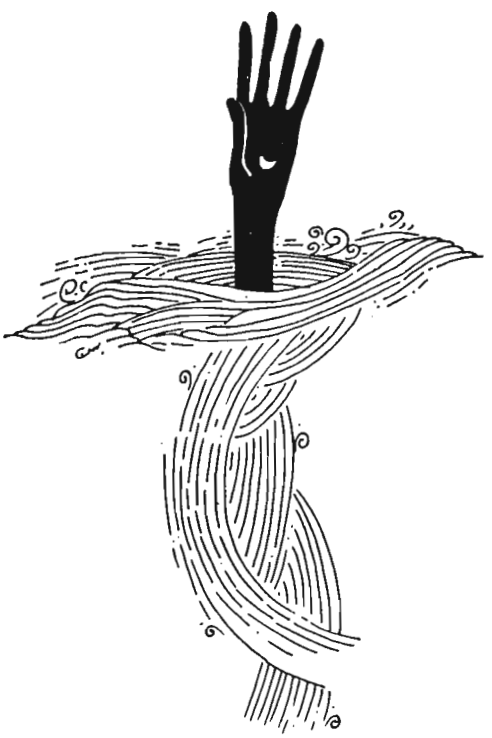
۱. از آنجا که سردمدار این مباحث، روزنامه کیهان است، این توضیح از جانب ما ضروری است که طریق ما، مستقل و متفاوت از روزنامهٔ کیهان است. ما همواره از این مفهوم تحزب گریخته‌ایم و اجازه نداده‌ایم که هیچ ضرورت سیاسی، هرچند بحق، برکارمان سایه بیندازد. نه از آن لحاظ که سیاست را منتزع از هنر و فرهنگ بدانیم، بل از آن جهت که شأنیت هنر و فرهنگ چنین اقتضا دارد: اگرچه خواه‌ناخواه، هیچ اثر هنری و یا فرهنگی نمی‌تواند هویت سیاسی نداشته باشد. «هنر و فرهنگ را همچون ابزاری برای کار سیاسی نگریستن»، بی‌رودربایستی سیاست‌زدگی است و از سر جهل نسبت به حقیقت هنر و فرهنگ برمی‌خیزد. ما از این معنای تحزب گریخته‌ایم و باز هم خواهیم گریخت. و بنابراین توجه خاص ما به این موضوع ـ اسلامیت یا جمهوریت ـ از سر درد است نه از قبل تحزب و سیاست‌زدگی و یا پشتیبانی از روزنامهٔ کیهان.

۲. مدلهای دموکراسی، نوشتهٔ دیوید هلد، ترجمهٔ عباس مخبر، صفحات ۱۴ و ۱۵

۳. عین این لفظ در کتاب ولایت‌فقیه وجود دارد. ر.ك. کتاب ولایت‌فقیه، انتشارات آزادی ـ قم، سه‌راه موزه ـ صفحه ۴۸.

شهریار زرشناس

آزادی قلم



● **تلقی شما از آزادی قلم چیست؟**

ژان پل سارتر، نویسنده معاصر فرانسوی می‌گوید: «آزادی بشر، سودای محال است»

دو قرن پیش جوانان فرانسوی، زیر پرچم انقلاب فرانسه، شهرهای اروپا را به نام «آزادی» و با غرش توپخانه‌ها فتح می‌کردند. *ناپلئون*، خود را پرچمدار آزادی می‌نامید؛ جرج بوش رئیس جمهور آمریکا نیز به نام آزادی؛ مردم عراق و کویت را به خاک و خون کشید. *آدام اسمیت* و *دیوید ریکاردو* و *دیزرائیلی* و تمامی نویسندگان و متفکرین و تئوریسین‌های لیبرال قرن نوزدهم نیز، مدعی آزادی و آزادیخواهی بودند. اینان به یك اعتبار آزادیخواه بودند؛ اما از لفظ آزادی؛ معنای قطع تعلق از دین و حق را طلب می‌کردند. مقصود اینان از آزادی، آزادی بشر در اعراض ازحق، و طغیان بود. آزادی در این معنا، عین استکبار و خودبنیادی است و این امر در آثار *ماکیاولی* و نویسندگان عصر رنسانس مشهود است. اما بشر هیچ‌گاه امکان قطع تعلق واقعی از حق را ندارد؛ بشر می‌تواند به حق و حقیقت پشت کند و از آن دوری جوید؛ می‌تواند گرفتار وهم و سراب خود بنیادی گردد؛ اما از فطرت و حقیقت وجودی خویش که عین تعلق است گریزی ندارد؛ از این روست که وهم خودبنیادی خیلی زود گرفتار بن‌بست و بحران می‌گردد و حقیقت سراب عیان می‌شود.

وقتی ژان‌پل سارتر، در اواسط قرن بیستم و در انتهای تاریخ غرب؛ آزادی را سودای محال می‌خواند؛ درواقع و بی‌آنکه خود بداند، خبر از پایان یك توهم بزرگ (توهم آزادی خودبنیادانه) می‌دهد، توهمی که بشر جدید از روزگار *پترارك* و *بوکاچیو* تا امروز به‌دنبال آن بوده است.

آزادی، لفظی است که در قلمرو فرهنگها و بر مبنای تفکرهای مختلف، معانی، تعاریف و حریم و حدودی متفاوت می‌یابد. آزادی در تفکر اسلامی؛ در بندگی حق و پیمودن صراط مستقیم محقق می‌گردد و آزادی نفسانی و استکباری تمدن جدید از منظر اندیشه اسلامی، عین اسارت و دوری از فطرت و حقیقت است. آزادی مشترك لفظی است که تفکر بشرانگارانه و تفکر دینی هردو، درباره آن سخن می‌گویند، اما هریك، تعریف و معنا و حریم و حدود خاصی برای آن درنظر می‌گیرند. یکی از آزادی، نفی دینداری و آزادی اهواء نفسانی را طلب می‌کند و دیگری تحقق آزادی را از طریق رعایت احکام الهی و پای‌بندی به شریعت و غلبه بر نفسانیت ممکن می‌داند. درخصوص «آزادی قلم» نیز، وضع به همین منوال است. ما به آزادی قلم معتقدیم. اومانیست‌ها و لیبرالها نیز مدعی آزادی قلم هستند اما آنها آزادی قلم را در ذیل معنای لیبرالی آزادی تعریف می‌کنند و از این‌رو، به ولنگاری و نفی تقدس و آزادی اشاعه فساد می‌رسند و ما آزادی را در چهارچوب تفکر اسلامی معنا می‌کنیم و هرگونه اشاعه فحشا و ترویج فساد و بی‌بند و باری را ظلم به انسان و سبب‌ساز بندگی و غفلت او می‌دانیم. آزادی با تعلق به حق و حقیقت تحقق می‌یابد و هرچه که انسان را از قرب به حق و تعلق به آن دور نماید، حجاب او عامل اسارت و بردگی است. معنای حقیقی آزادی قلم (به عنوان شأنی از شئون آزادی) نیز، تنها از این منظر قابل فهم و قابل تحقق است. ما به آزادی قلم معتقدیم اما تحقق حقیقی آن را در تبعیت از احکام و قواعد شریعت اسلام می‌دانیم زیرا که معتقدیم شریعت، ظاهر حقیقت و راهنمای بشر به سوی فلاح و رستگاری است و بی‌توجهی به «باید»ها و «نباید»های آن، موجب در غلتیدن به ورطه نفسانیت و خودبنیادی (که در عصر جدید تحت لوای نظامات حقوقی و سیاسی تمدن جدید و آزادی لیبرالی و دموکراسی‌های بشرانگارانه و غایات آن تحقق یافته) می‌گردد که این البته خواست آشکار و پنهان روشنفکران غرب‌زده و پوپریست‌های به اصطلاح دین‌دار و جماعت سه فرهنگی‌ها و تمامی اردوگاه کفر جهانی است. از این‌رو در بحث از آزادی قلم و بایدها و نبایدها به نسبت میان آزادی و «حقیقت» و «شریعت»، باید دقت و توجه بسیار کرد. □

سید ابراهیم نبوی

نویسندهٔ مجلهٔ گل آقا

● تلقی شما از آزادی قلم چیست؟

تلقی من از آزادی قلم، تلقی جدیدی نیست. صدها سال است که این تلقی در جهان وجود دارد و بسیاری نیز به آن تعهد داشته‌اند و گاه جان برسر آن باخته‌اند ـ که البته نمی‌دانم کار خوبی کرده‌اند یا نه!ـ امروز بسیاری از دوستان نویسنده که از دریچهٔ ایدئولوژی با مسائل برخورد می‌کنند، اندیشه آزادی قلم را از زمره خطاهای فراماسونها می‌بینند و یا نهایتاً آن را از مقوله نفس اماره می‌دانند و برخی نیز آن را به *راکفلر* و *مک‌نامارا* منتسب می‌کنند و یا برای آن ریشه‌های یونانی از جنس اپیکور می‌یابند! من این‌گونه نمی‌بینم و نمی‌نگرم. گمانم براین است که خود نیز، از سنخ این محکوم‌شدگانم و لاجرم از پیش قضاوت اباحیگری و لیبرالیسم ـ و کمی تندتر بروم ـ حتی ماسونی‌گری را می‌پذیرم! اما به جمله ولتر معتقدم که: «حاضرم جانم را بدهم تا تو بتوانی حرفت‌را بزنی.»

معتقدم که هرکسی حق دارد کلماتی را که می‌آفریند چاپ کند و به خوانندگانش عرضه کند و هرکسی که جرأت کرد نوشته‌هایش را تکثیر کند، محکوم خواهد بود که انتقادات دیگران را ـ هرچه که باشد ـ بپذیرد. یعنی بپذیرد که دیگران حق دارند در مورد نوشته چاپ‌شده‌اش نظر بدهند.

من معتقدم که هرکسی حق دارد از جریان آزادی‌قلم بهره ببرد و چون معتقد نیستم که قلم جز در مورد صاحبش به جای دیگری تعهد دارد ـ البته غیر از آزادی، آن هم از این شأن که چاقو دسته‌اش را نمی‌برد ـ محدودیتی را در مورد این آزادی نمی‌پذیرم. هرکس می‌بایست سپاه حروف سُربی را به خدمت خود بگیرد، تا تلقی خود نسبت به انسان، طبیعت و اندیشه را به دیگران منتقل کند. و چون هرکدام از ما «هستی» را از «تشخص»می‌یابیم و «تمایز» دلیل هستی داشتن ماست، هرکسی حق دارد «دیگر بودن» را عرضه کند و این یعنی آزادی قلم. اما این عسل خوشگوار آزادی، با انبوه حشرات‌الارض مورد تهدید است و عمده‌ترین این حشرات‌الارض، شیاطین دنیای کلمه‌اند؛ آلودگانی به حرام که آبروی خاندان کلمه و آل قلم را نیز می‌برند. وقاحت‌نگاری و فحاشی از اهم این قضایاست و از جمله «نباید»ها.

دشنام ندهیم ـ حتی برای حفظ دین ـ و هرچه می‌خواهیم بگوییم. انسان کلمه را انتخاب می‌کند تا از تنهایی بیرون بیاید و هیچ‌کس حق ندارد راه بروز او را ببندد.

اما و با هزار تأسف و اندوه، کسانی که کم هم نیستند دوست دارند «من»، همه «من»ها، مانند آنها حرف بزنند. دوست دارند که «ما» مروج اندیشه‌ها ـ و یا منافع ـ آنها باشیم و وای به روزی که این اندیشه با قدرت نیز تجهیز شود. آن وقت آزادی و آزادی قلم، با بخشنامه‌هایی که هزار ماده و بند دارند پایشان را می‌گذارند وسط ماجرا و تمام کلمه‌ها را لت و پار می‌کنند و قداره‌بندها خودشان را پشت هزار واژه ارزشی و هزار مفهوم مقدس پنهان می‌کنند و می‌گویند که:

«ترجیح می‌دهم جانت را بدهی اما حرف نزنی!»

این آقایان معتقدند که حقیقت از آن آنان است و معتقدند که «من» باید این حقیقت را ـ که گاه خودشان هم قبولش ندارند ـ بپذیرم و معتقدند که باید همان حقیقت را بنویسم. اسمش را هم تعهد می‌گذارند. اینها برای رسیدن به «یونی‌کمپ» خود «یونیفورم» ایدئولوژی را برکلمه می‌پوشانند و کلمه را هم استاندارد می‌کنند. می‌دانید که تمام دستگاههای تایپ در اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی در دهه ۳۰ حروف مربوط به مارکسیسم ـ لنینیسم و کمونیسم‌شان، به علت کثرت استعمال از کارافتاده بود.

انواع فاشیستها به ما می‌گویند که چه کلماتی را به کار ببریم و چه کلماتی را به کار نبریم. حتی این‌قدر آدمهای خوب و مهربانی هستند که به ما ـ که آدمهای بدی هستیم ـ می‌گویند از چه کلمات خوبی حق استفاده داریم و می‌گویند که حق نداریم از کلمات مقدس بهره ببریم. به ما می‌گویند که کلمه آزادی را نباید استفاده بکنیم. ما باید بگوییم که طرفدار آزادی آمریکایی و طرفدار دموکراسی اومانیستی هستیم و استفاده از

کلمه آزادی و دموکراسی ـ حتی اگر این افراد رسماً هم به آن معتقد نباشند ـ در تیول آنهاست. بگذریم... مثل این‌که خطا رفتم!

معتقدم که آزادی قلم می‌بایست در محدوده قوانین مطبوعاتی و انتشاراتی کشور و قانون اساسی و اصول مربوط به حقوق ملت جریان یابد و این‌که هیچ‌کس حق توهین به حقوق ملت و قانون اساسی را ندارد. اهل قلم می‌بایست از زدن تهمت و افترا به اشخاص حقوقی و حقیقی بپرهیزند. نوشته‌ها نباید مغایر با شریعت مطهر اسلام باشد و در این محدوده‌هرکس حق دارد نوشته‌هایش را به چاپ برساند و طبعاً می‌بایست پاسخگوی سؤالاتی که از سوی مردم می‌شود ـ چه عموم و چه مدعی‌العموم!ـ باشد. بهترین راه این است که نویسنده کتابهایش را چاپ کند و دادستان ـ اگر خلافی را در آن دید ـ او را محاکمه و مجازات کند. و معتقدم که اگر این‌طور بشود ـ که گویا دارد می‌شود ـ حتی یك نفر هم، حتی یك کلمه هم نخواهد گفت و نخواهد نوشت. چون روشنفکران و نویسندگان ما موجوداتی هستند ترسو و زبون و هیچ تعهدی مخصوصاً به خودشان ندارند. البته چند نفری که شهامت حرف زدن را دارند، حرفهایشان را خواهند گفت و پای حرفشان هم خواهند ایستاد. بعد از آن هم مرده و زنده پهلوان را عشق است.

یونس شُکرخواه؛ روزنامه‌نگار، مترجم

● شما چه نوع روزنامه یا مجلاتی را بیشتر مطالعه می‌کنید؟

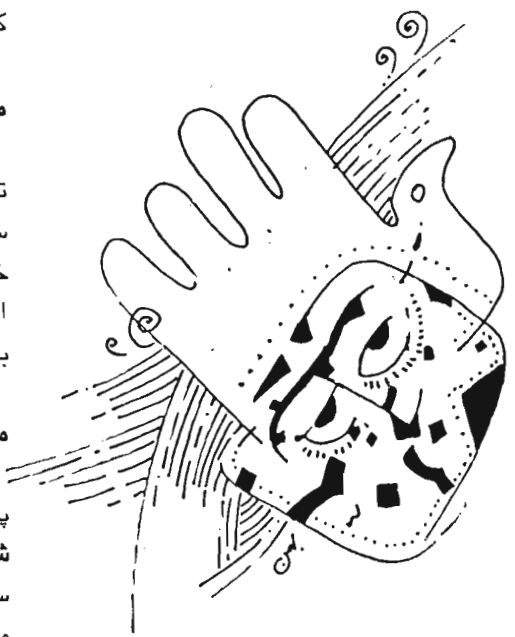
■ با توجه به شغل و مسئولیتهایی که در کار روزنامه دارم، عمدتاً مطالب اکثر مطبوعات را دنبال می‌کنم که یك بخش آن به خاطر نیازهای حرفه‌ای است که باید کل مطبوعات را تعقیب کنیم. اعم از هفته‌نامه، ماهنامه و یا فصلنامه اما انچه که بیشتر در مطبوعات و نشریات دنبال می‌کنم عمدتاً مسائل روابط عمومی و آخرین تحولات و مسائل بین المللی است، با توجه به نوع کارم که در حوزه روابط بین الملل است.

● خودتان را مخاطب کدامیك از مجلات می‌دانید؟

■ با توجه به گسترش مجلات، نوع تخصصی‌اش را که نوعاً مجلات مربوط به سیاست خارجی و چاپ وزارت خارجه خودماست و نشریه اطلاعات سیاسی اقتصادی و صفحه خارجی و روابط بین الملل اکثر نشریات و روزنامه‌ها.

● اگر اطلاع یا نظر خاصی درباره مناقشات اخیر فرهنگی دارید بفرمایید؟

■ شما الان در سطح بین المللی با پدیده‌ای مواجه هستید که شاید بتوان به آن **شتاب تحولات** گفت، اعمّ تحولات از سیاسی و اقتصادی یا فرهنگی، این وجه مشترك در آنها هست که بسیار سریع اتفاق می‌افتند. اگر ماجرایی مثل اروپای شرقی قرار بود در قبل از این دوران اتفاق بیفتد، احتمالاً یك دهه طول می‌کشید. این شتاب هم به نظر من دلایل بسیار مشخصی داشته است. یکی از آنها که در چهارچوب ارتباطات قرار می‌گیرد «رشد سریع رسانه‌های ارتباطی» است. این رشد به نوعی است که ما امروز از کوچکترین اتفاق می‌توانیم مطلع شویم، حتی اگر فاصله محل وقوع این حادثه دور باشد. اگر این شتاب را بپذیریم ـ که وجود دارد ـ به این نتیجه هم می‌رسیم که آنها به یك نوع پیچیدگی و تکامل رسیده‌اند، از نظر حوزه‌ای که تحت پوشش دارند.



جمع بندی کنم: اولاً باید دید در سطح جهانی، عارضه‌های فرهنگی کجایند و چطور دارند به طرف ما می‌آیند. ثانیاً به این مردم باید باور بیاوریم. ثالثاً سعی بکنیم تمامیت ملی خودمان را به طرف یك بسیج فرهنگی بکشانیم. من فکر می‌کنم رادیو و تلویزیون در این تحول فرهنگی جامعه در اولویت قرار دارند. مطبوعات نه اینکه بی‌تأثیر باشند، اما روی مخاطبین خاص تأثیر گذارند. هزاران نشریه الآن منتشر می‌شود. بنده با توجه به نوع نیاز خودم، نشریه سیاست خارجی وزارت خارجه را حتماً باید بخوانم. اطلاعات سیاسی را حتماً باید بخوانم و صفحات خارجی مطبوعات را هم.زیاد مهم نیست که در ستون فیلم یا موسیقی فلان نشریه چه مسائلی مطرح شده و به همین ترتیب نیروهای مطبوعات را به عنوان یك کل در نظر نگیریم. هرنشریه مخاطبین خاص خودش را دارد. یك نشریه ممکن است چهارهزار تیراژ داشته باشد که سه هزار تای آن برگشتی باشد و این هیچ نوع اثری نمی‌تواند بگذارد. اگر سرمایه‌گذاری را در جای اصولی بکنند جواب خواهند گرفت. به عبارت دیگر در کار فرهنگی به جای پشه کشتن باید مرداب را خشك کرد. یعنی از دعواهای فردی به نظر من به جایی نخواهیم رسید یك برنامه منسجم‌تر و دید کلان‌تری می‌خواهد.

● راجع به آزادی قلم برداشت کلی‌تان چیست؟

■ اجازه‌بدهید در مورد این سؤالتان صمیمانه‌تر صحبت کنم.

مسئله‌ای که تحت عنوان آزادی قلم، بدبختانه، نه در ایران، بلکه در خیلی کشورها مطرح است مقوله‌ای است که به نظر من باید در آن تأملی دوباره بشود. تعریف ما از آزادی قلم چیست؟ متأسفانه، حتی الگوی مطبوعات در جامعه ما، یك الگوی برگرفته از **ذوق توسعه** جوامع غربی بود. یعنی آنها می‌گفتند اول مرحله شهرنشینی شروع شود، وقتی سوادآموزی را در شهرها به راه بیندازیم با گسترش روزنامه مواجه خواهیم شد. بعد از گسترش آن، جامعه اشتراکی و به طرف توسعه رفتن

مطرح می‌شود. مطبوعات بدبختانه در جامعه ما، با همین الگو رشد کرده‌اند. با همین الگوی دقیقاً غربی پا به میدان گذاشتند. ما الآن به بعد از انقلاب اشاره‌ای نمی‌کنیم. با همین الگو اینها وارد میدان شدند و حالا بیایید آزادی قلمی را که مطرح شده، با این تفاصیل تعریف کنیم. آیا آزادی قلم به این مفهوم است که مثلاً: من هرچه خواستم بگویم آزادم؟ این شاید یك تعریف است که بگوییم: آزادی قلم یعنی اینکه سانسور نباشد. آیا واقعاً سانسور الآن به آن شکل است که یکنفر بیاید بنشیند بالای سر بنده در روزنامه و بگوید: این را چاپ کن آن را چاپ نکن؟ چون مقوله سانسور به نظر من دارد تغییر می‌کند، آزادی قلم هم باید تغییر کند. امروز حداقل پنج شش خبرگزاری بین‌المللی مدام دارد. به مطبوعات از سراسر جهان خبر می‌دهد... سانسور در قالب اشباع اطلاعات دارد مطرح می‌شود. یعنی این قدر اطلاعات بر سرمان می‌ریزند که زیر اطلاعات داریم خفه می‌شویم. آیا الآن باید با همان دید به آزادی مطبوعات نگاه کنیم؟ آیا آزادی قلم یعنی آنچه هر نشریه خواست درج کند حق انتشار دارد؟ اگر این است باید تجدید نظر کنیم. تجدید نظر این است که اول باید به یك نگرش ارتباطی برسیم. باید ابتدا ناحیه‌ای شروع کنیم و با ایجاد پنج شش خبرگزاری منطقه‌ای، خودمان را به سطحی برسانیم که قدرت خبررسانی ما با خبرگزاری آن طرف رقابت کند. ما باید در این بحث آزادی قلم در ازاءطرح یك درد، درمان درد را هم داشته باشیم. به چنین آزادی‌ای باید احترام گذاشت که با طرح هرمشکلی، در کنارش راه‌حل‌هایی را هم پیشنهاد می‌کند. فرق نمی‌کند، در زمینه اقتصادی یا در زمینه سیاسی یا حتی در زمینه فرهنگی باشد. این نوع آزادی را باید احترام گذاشت و پای آن ایستاد. اما اگر بگوییم هرچه که هرجا درج شده است باید منعکس شود، این درست نیست. مسئله «نماز جمعه» را عنوان می‌کنم. نماز جمعه، یك اطلاع رسانی مستقیم و صحیح است. این می‌تواند در برابر بسیاری مسائل که می‌خواهد عارض جامعه بشود از لحاظ خبری، ما را بیمه کند. زیرا هرهفت روز یکبار با یك کارنامه اجرایی کلی و طرح مسائل دراز مدت می‌آیند جلوی تریبون قرار می‌گیرند و حرفها را به جامعه خودمان می‌زنند. ما در این نوع کار مطبوعاتی آزادی قلم داریم.

اگر آزادی قلم این است که من به هرمنبعی که برخوردم بتوانم آن را منعکس بکنم. به نظر می‌آید درواقع خام خیالی است چون آنچه که شما تحت عنوان سانسور قرار می‌دهید حالا وسیله‌ای است برای بمباران اعتقاد، این از آن خیلی بدتر است. در گذشته ممکن بود شما اطلاعات محدودی داشته باشید ولی امروز هزاران اطلاع برسرشمامی‌ریزدکه‌نمی‌دانیدکدام را باید بپذیرید و کدام به کارتان نمی‌خورد. با آزادی قلم به نظر من باید با احتیاط بیشتری برخورد کرد. یعنی از جریانهای خبری در جهان تصویر و شناخت جامعی داشت و رفت به طرفی که این آزادی را سعی کنیم به آزادی ارتباطی تبدیل کنیم ـ در ارتباط با کشورها و جریاناتی که شبیه به ما هستند ـ.

در جریان خبری مدلی.داریم به نام جریان «شمال ـ جنوب» این اطلاعات ازشمال مستقیماً سرازیر می‌شود به طرف جنوب. مواد خام را در جنوب می‌گیرد پردازش می‌کند برمی‌گرداند به شمال و شمال آنها را به صورت خبر، سرازیر می‌کند برای خود ما. این سیستم را باید یك جایی در مملکت لااقل باید بتوانیم بین جنوب ـ جنوب این ارتباط را برقرار کنیم. فکر می‌کنم قلمرو، در حال تغییر است این نوع اطلاع رسانی در دنیا، واقعاً با گزینش‌های بسیار حساب شده‌صورت می‌گیرد و به سرعت برای‌شما انواع اطلاعات را ارسال می‌کند.

● تلقی شما از آزادی قلم چیست؟

■ معتقدم هر روزنامه‌نگاری لحظه‌ای که قلم روی کاغذ می‌گذارد باید مسئولیت اجتماعی خودش را بشناسد. و فکر کند آیا این حرفی که دارد می‌نویسد اندیشه‌ای که می‌خواهد منتقل کند، این اندیشه چقدر با واقعیات منطبق است؟ اگر آن سلامت فکر و آن بافت سالم رابطه‌ای را در خانواده خودمان جست و جو کنیم، مسلماً دوست داریم که پسر یا دخترمان، همزمان آدمهای سالمی باشند، با جوّی سالم و یك محیط خوب. انقلاب ما، بیشترین و اصلی‌ترین سرمایه و دستمایه و خمیرمایه‌اش پیام ارزشها بود. باید به یك فرهنگی که امروز در جامعه ما جاری است احترام گذاشته شود. شما در این جامعه زندگی می‌کنید، از امکانات این جامعه استفاده می‌کنید و طبیعتاً به عرف این جامعه هم باید احترام بگذارید. اگر این سؤال را بخواهید در چهارچوب برخوردهای اخیر بگویید باید گفت: برخورد از هرطرفی باشد اگر در مدار اندیشه نباشد و در مدار اهانت و جوسازی باشد به‌نظرمن‌تأثیرنخواهد داشت. ما آزادی را در این چهارچوب باید در نظر بگیریم که ما در استفاده از قلممان می‌خواهیم به مردم اطلاع صحیح برسانیم و برای مردم بنویسیم. یعنی دردی را از جامعه خودمان درمان بکنیم. اگر برنامه‌ریزی نکنیم اگر جامعه مطبوعات ما با یك دید وسیع‌تر نگاه نکنند قادرنخواهند بود تاقلمروی‌راحاطه کنند و دیگر اینکه دشمن را در لباسهای مختلف جست و جو کردن و وارد مغازه‌های اشتباه شدن، ما را به جایی نمی‌رساند. یك سیاست کلان فرهنگی باید وجود داشته باشد که آزادی قلم یا «بسته بودن قلم» در این چهارچوب مفهوم پیدا کند. آزادی قلمی که نویسنده آزاد باشد تا بنویسد اما هیچ ربطی به مردم و مسائل جامعه نداشته باشد، چه آزادی قلمی است؟ آزادی قلم، باید در خدمت اطلاع‌رسانی به‌مردم‌باشد، در خدمت نیازهای جامعه باشد، این آزادی حرمت شکن نباید باشد. قلم باید به اندیشه‌های مختلف و فرهنگ‌های مختلف احترام بگذارد و سعی کند حرفی که از قلمش جاری می‌کند در واقع بازتابی از تفکر خودش باشد و در آن چهارچوب به جلو برود.

مسعود مهرابی؛ مدیر مسئول مجله فیلم.

● شما چه روزنامه یا مجله‌ای را می‌خوانید؟ و چرا؟

■ اول به دلیل علاقه و عشق مفرط، دوم به مقتضای شغلی که دارم، از سر اجبار، تعداد زیادی از نشریات را می‌بینم، ورق می‌زنم، می‌خوانم و، ده دوازده عنوان از آنها را هم آرشیو می‌کنم: *کیهان هوایی، ادبستان، گل آقا، زن روز، رسالت، کادح بیان، اطلاعات هفتگی، سوره، حضور، سلام، امید، کیهان ورزشی، فارابی، صنعت حمل و نقل، اطلاعات، هدف، دانش ورزش، ابرار، دانستنیها، جهان اسلام، بهکام، فرهنگ‌وسینما، کیهان، نامه فیلمخانه، دانش و فن، جمهوری اسلامی، خبر جنوب، بشیر، آدینه، سروش نوجوان، صنایع پلاستیک، کهکشان، آزادگان، کیهان فرهنگی، دنیای سخن، پهلوان، آینه اندیشه، سروش، کلک، طنز و کاریکاتور، گزارش فیلم، جوانان، کارنامه مطبوعات، صفحه اول، گزارش، پیام یونسکو، تهران تایمز، فرهنگ و بینش، فاراد* و...

● به کدام مطالب مطبوعات بیشتر علاقه‌مندید و آنها را پی می‌گیرید.

■ به غیر از خواندن خبرها و مطالب سینمایی، در نشریه‌های نامبرده ـ که تعداد عمده‌ای از آنها، هرکدام به فراخور حال و احوال، ستون یا صفحه‌ای را به آن اختصاص داده‌اند ـ در روزنامه اطلاعات، ستون «نقد حال» *سیدعطاءالله مهاجرانی*، «دو کلمه حرف حساب» *کیومرث صابری* و سلسله گزارشها و مقاله‌های *جلال رفیع* را دوست دارم. هفتگی کیهان هوایی، نشریه‌ای کاملاً حرفه‌ای‌ست و همواره چیزهایی برای خواندن دارد. ستون «شعر نو» و «تذکرة المقامات» گل آقا، جذابترین قسمتهای آن هستند. در سوره، سوای مطالب سینمایی آن، سرمقاله‌های *سید مرتضی آوینی* را حتماً می‌خوانم. در کیهان صفحه «گزارش روز»، «تصویر امروز» و... خاصه مقالات مهدی نصیری خواندنی‌اند. (صفحه «گزارش روز» کیهان طی دو دهه تاریخ مطبوعات موقعیت ممتاز خود را حفظ کرده و همچنان بهترین گزارشها را عرضه می‌کند.) «فرهنگی ـ هنری» و «ورزشی» ابرار، گزارشهای رسالت، از جلسه‌های علنی مجلس شورای اسلامی، صفحه «دیدگاه و نظر»، «نقد و اندیشه» و «تریبون آزاد» سلام، برایم قابل توجه‌اند. فرصت خواندن مقالات ـ گاه به گاه ـ مسعود بهنود درآدینه و «م. قائد» در صنعت حمل و نقل را به خاطر نگارش بسیار حرفه‌ای و جذابشان، هرگز از دست نمی‌دهم و همچنین سرمقاله‌های اساسی *فیروزان* در سروش، اسداللهی در کیهان ورزشی، *ساعت نیا* در صنایع پلاستیک و... را.

و در یک کلام، زندگی بدون «مطبوعات متنوع»، برای من که عاشق حرفه‌ام هستم، بسیار دشوار است. بسان موجودی که در ظرفی شیشه‌ای و در بسته، محبوسش کرده باشند.

● نظرتان راجع به بحثها و مسائل اخیر فرهنگی چیست؟

■ بحثها، جدلها و برخوردهای قلمی ـ قدمی ـ فرهنگی را پی‌گیری کرده‌ام و، تا آنجا که حافظه‌ام یاری می‌کند، چیزی را از قلم نینداخته‌ام! به نظرم، جای خالی چنین بحثهایی (البته نه با این شیوه و نگاه) در نشریات ما مشهود بود. از این روست که آنچه اینک ـ پس از مدتها ـ نوشته و طبع می‌شود، زلال و شفاف نیست. به هرحال، تعدادی از مقاله‌ها را صادق و دل نگران یافتم و پاره‌ای را متأسفانه دو رو و فرصت طلبانه.

● تلقی شما از آزادی قلم چیست؟

■ پاسخی ندارم. به نظرم، ابراز هرنوع تلقی‌ای، محدود کردن آزادی قلم دیگران است. ابراز هرنوع تلقی‌ای شاید، یعنی آزادی قلم به روایت «من». یعنی، آن نوع آزادی که «من» می‌پسندم و «من» دیکته می‌کنم، قلم از شما، مضمون و مفهوم از «من». و فراموش نکنیم ـ نهایتاً ـ اگر دخالتی صورت نگیرد، حدود قلمرو آزادی قلم را: شعور، میزان سواد، فرهنگ، آگاهی و عرف جامعه تعیین می‌کند.

شمس الدین رحمانی،
معاونت تحقیقاتی حوزهٔ هنری

● راجع به مسائل اخیر ـ تهاجم فرهنگی ـ چه نظری دارید؟

■ راجع به اصل قضیه که تهاجم فرهنگی باشد، غرب، همیشه ما را مورد هجوم فرهنگی قرارداده‌است و اصطلاح غرب‌زدگی ـ که مرحوم آل احمد آن را رایج کرد ـ، یعنی مغلوب هجوم فرهنگی غرب شدن. با حدوث انقلاب اسلامی، خود غرب مواجه با هجوم اندیشه اسلامی و انقلابی شد و چنان دست‌پاچه شد که در سالهای اول، به کلی تعادلش را از دست داده بود. اما وقتی سردمداران غرب خیال کردند که ایران اسلامی را با شاخ صدام سرگرم کرده‌اند، شروع کردند به برنامه‌ریزی برای یک هجوم فرهنگی نظام یافته و اختصاصی در مقابل انقلاب اسلامی. بنده بخوبی به خاطر دارم که در همان اوایل انقلاب، کیسینجر ـ که معمولاً تیز هوش‌تر از بقیه‌شان است ـ یکبار گفت: «این انقلاب چون اعتقادی است با جنگ قوی‌تر می‌شود. باید آن را رها کرد که زورش را بزند و بعد از درون آن‌راپوساند» این حرف و نظر کیسینجر بود. «و حدود دو سال پیش در خبرهای محرمانه، آمده بود که لژهای فراماسونری ایران، در آمریکا متحد شده‌اند و یک لژ بزرگ تشکیل داده‌اند و قرار است رهبری ضد انقلاب را به عهده بگیرند و چپ و راست و سلطنت طلب و کمونیست و لیبرال و ملی‌گرا و همه را دور هم جمع کنند شاید بتوانند یک کاری بکنند. جریانات این دو سال اخیر هم نشان می‌دهد که این برنامه‌ریزی واقعاً انجام شده و فراماسونها ـ که در داخل هرگز دستگیر نشدند و بعضاً به کار و زندگی‌شان ادامه می‌دهند ـ به کمک عناصر طاغوتی و وابسته و چه بسا مأموران بی‌نام و نشان سیا و موساد و انگلیس و غیره، مشغول کار با برنامه هستند. گمان می‌کنم این عنوان «تهاجم فرهنگی» که اخیراً رایج شده درواقع همین نظام جدید هجوم فرهنگی باشد.

اما یک بخش دیگر مسئله این است که هجوم فرهنگی و حقه‌ها و نیرنگهای غرب بخصوص وقتی جنبه فرهنگی داشته باشد. مخفی نمی‌ماند و یا لااقل اگر یک نفر راز قضیه را بفهمد و آن را بازگو کند همه می‌فهمند و در مقابل آن موضع می‌گیرند. نقطه حساس این است که در جامعه شرایطی ایجاد شود که آن مقابله و درگیری

روحی با غرب مخدوش شود. و مردم آن حساسیت لازم را برای مبارزه با غرب در خود نیابند.

● چگونه ممکن است این اتفاق بیفتد؟

■ اگر مردم ببینند که مسئولان کشورشان واقعاً و صمیمانه کار نمی‌کنند و زحمت نمی‌کشند. بلکه بدنبال پست و مقام و منافع و مطامع خودند، طبعاً به حرف و سخن آنان گوش نمی‌دهند و هرگاه مسئولان از خطر دشمن بگویند، مردم می‌گویند ـ یا اگر بترسند و یا ملاحظه کنند، در دلشان می‌اندیشند ـ که خود شما هم خطر هستید و دشمن. در چنین حالتی هشدارها بی‌اثر می‌ماند و تهاجم فرهنگی مؤثر می‌افتد.

اگر خدای ناکرده در مملکت ما هم، بعضی نشانه‌ها بروز کند که حاکی از تبعیض و مقام خواهی و قدرت طلبی و نفع پرستی باشد، طبعاً عشق و علاقه و ارادت مردم را به مسئولان کم می‌کند. و از آن طرف هم کسانی شروع می‌کنند به انتقام از این ضعفها و نقصها و نادرستی‌ها و در میان همین کسان هم هستند دهانهایی که از آزادی نوع غربی دفاع می‌کنند و آرزوی جامعه باز را دارند و قدرت، وحشت و عظمت غرب را ـ اگرچه دروغی و مقطعی است ـ به رخ می‌کشند و دوستداران انقلاب و اسلام و امام، نمی‌توانند دفاعی بکنند چون ممکن است متهم به طرفداری از زورمداران و مقام داران و نفع پرستان شوند. این است آن نقطه‌ای که عرض کردم مقابله با غرب مخدوش می‌شود.

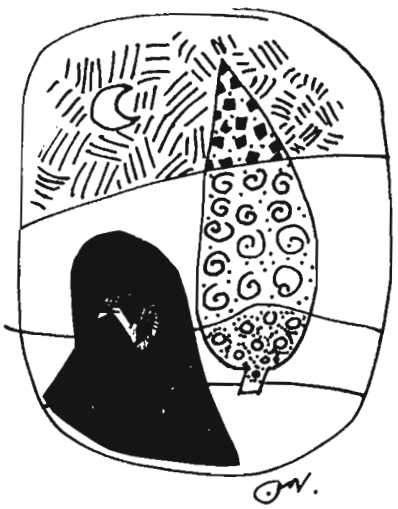
اما نکته آخر هم اینکه نه این تهاجم فرهنگی و نه آن تهاجمات سیاسی ـ نظامی و نه هیچ تدبیر اقتصادی، جلوی روند انقلاب جهانی اسلامی را نمی‌تواند بگیرد و «این قرن، قرن غلبه مستضعفین بر مستکبرین است» و در این هیچ تردید نباید داشت چون که هرروز با نشانه‌ها و آثار این طلوع فجر مواجهیم. منتهی ما باید یك فکری هم برای خودمان بکنیم که با این جریان عظیم چقدر همراهیم و در انتها چه مقدار رو سفید.

● آزادی قلم چیست؟

■ بنده درباره این سؤال از بنیاد حرف دارم. اساساً تصور ما از آزادی، القائاتی است که غربیها به ما کرده‌اند آن هم نه از راه استدلال و عقل، بلکه از طریق آثاری که بیشتر جنبه اغوا و تحریك داشت و با سوءاستفاده از درگیریها و مشکلات ملل شرق با حکمرانان قداره بندشان.

در غرب، وقتی جنگهای صلیبی دویست ساله کاری از پیش نبرد و اسلام همچنان قدرتمند ماند، مردم غرب به دو چیز شك کردند: یکی قدرت حاکمیت حکومتهایشان و دیگری مشروعیت اعتقادات دینی‌شان، بیداری مردم اروپا محصول این دو شکست بود که غرب فئودال مسیحی در مقابل اسلام خورد. وقتی *سلطان محمد فاتح*، پادشاه دولت مسلمان عثمانی درسال۱۴۵۳شهر «قسطنطنیه = اسلامبول» را فتح کرد به قول *ویل‌دورانت*، پشت فرماندهان اروپا لرزید. و از همین جا، رنسانس شروع شد. وقتی غربیها دیدند نمی‌توانند با اسلام کاری بکنند. و بلکه این اسلام است که می‌خواهد ریشه و بنیاد آنها را تکان بدهد شروع کردند به هدایت آن چیزی که در انتها شد «تمدن مادی غرب» با تظاهر دموکراسی و با داعیه حکومت جهانی. بنابراین آن مفهومی که در غرب از آزادی فهمیده می‌شود، آزادی از حکومت فئودالی و سلطه کلیساست، فراماسونری انگلیس و سرمایه‌داری یهود و انقلاب فرانسه این اندیشه را حاکمیت داد و ما در انقلاب مشروطیت به دست فراماسونهای داخلی، رونوشت انقلاب فرانسه را مشق کردیم که بارزترین نشانه‌اش، بردار کردن آیة‌الله شهید شیخ *فضل‌الله نوری* بود.

وقتی امروز ما از آزادی و آزادی قلم و بیان حرف می‌زنیم با چنین پشتوانه و سابقه‌ای است حالا اگر از ابتدا طی کنیم که ما مسلمانیم و برای بیان و زبان و قلم، محدوده‌ای داریم که از آن مرز و محدوده مجاز به عبور نیستیم، آیا معنی‌اش آن است که آزادی قلم مخدوش شده یا اینکه می‌خواهیم از دین و اعتقادمان دفاع کنیم؟ آزادی قلم، آزادی بیان، آزادی فکر، اینها چیزهای خوبی است، بلکه بسیار خوب و ارزشمند است اما آیا می‌توان مثل *سلمان*



رشدی آزاد بود؟ آیا می‌توان مثل برخی از این «هرزه‌ها»ی داخلی که چون قلم به دست دارند خود را هنرمند می‌دانند، هر کثافتکاری را نوشت؟ فراموش نکنیم که در اسلام آزادی اندیشه چنان است که در حضور امام صادق علیه السلام، یك دهری می‌نشیند و در رد اعتقاد به خدا، استدلال می‌کند و هیچ کس هم کاری با او ندارد. آقای مطهری می‌گفتند: باید یك مارکسیست معتقد را آورد در دانشگاه الهیات، مارکسیسم درس بدهد.

درس و بحث و تعلیم و غور، نه فقط آزاد است بلکه بسیار ارزنده است. طلب علم، فریضه است و تا چین هم باید به دنبالش دوید. اما تحریك، تحمیق، تزویر، توهین قصه نوشتن و ایدئولوژی خاصی را در لابه‌لای آن القا کردن،... اینها ممنوع است چون تزویر است وحقه‌بازی.

و خلاصه آزادی یعنی آزاد و رها شدن از سلطه زر و زور و رهایی از زیر بار تحریفات و تبلیغات دروغین و از فشار سرمایه و پول رستن و در یك کلمه آزادی یعنی آزاد شدن از بندهای هوای نفس. طبعاً آزادی قلم هم یعنی آزادی قلم و بیانی که در این جهت حرکت کند. □

گفت‌وگویی با یوسفعلی میرشکاک،
درباره همه چیز... و ازجمله آزادی قلم

از تلخ پروا نیست!

● شما بیشتر چه نشریاتی را مطالعه می‌کنید و کدام مطالب را؟

ـ من هر چیز دندانگیری که به چنگم بیفتد، می‌خوانم. هرچند این شیوه از مطالعه، آدم را گرفتار سوءحافظه می‌کند، ولی چه می‌شود کرد، ترک عادت، موجب مرض است. البته به استثنای قلم‌اندازهای سیاسی‌نویسان وطنی و همین‌طور کارهای شبه آکادمیسین‌های بومی، در باب ادبیات و تئاتر. اگر اینها را هم می‌خواندم، حافظه‌ام، مطلقاً ازدست رفته بود.

● چرا؟

ـ برای اینکه آکادمی، اغلب مسائلی را در ادبیات مطرح می‌کند که یا مرتفع شده‌اند، یا هیچ تأثیری در هست و بود جامعه ندارند.

● مثلاً؟!

ـ مثلاً چانه زدن بر سر اینکه خیام شاعر، غیر از خیام ریاضیدان است. رودکی، کور مادرزاد بوده یا بعداً کور شده، سعدی، بالاتر است یا حافظ. و... الخ. البته اینها می‌دانند که مسائل مهم و مبتلابه جامعه، از این قماش نیست. ولی حرفه آنها ایجاب می‌کند که برای حفظ حدود و تأمین معاش خود، بی‌اهمیت‌ترین مسائل را مهمترین مسائل، جا بزنند.

● فکر می‌کنید چرا آکادمی ما راکد است؟

ـ راکد یا مرده؟ آکادمی گورستانی تر و تمیز است و هرکدام از استادها، اغلب یك سنگ قبر.

● چرا؟

ـ برای اینکه آکادمی ما تقلیدی دست و پا شکسته است از آکادمی غرب، هم در هنر و ادبیات و هم در فلسفه و الهیات. حتی در علوم تجربی هم مقلد است و نه مجتهد، و در تقلید خود هم دست کم، یك قرن و نیم عقب است. البته در آکادمی هنر، گاه از غرب هم جلو افتاده‌اند و همه مدرنیستند، بدون اینکه بدانند برای چه و به‌خاطر که؟ همین‌طور الله‌بختکی.

● از ادبیات می‌گفتید؟

ـ از آکادمی ادبیات می‌گفتم. بله، بزدل است و ترسو و حاضر نیست درمورد ادبیات حی و حاضر در روزگار خود، حرفی به نفی و ایجاب بزنند. در یادنامه مرحوم اخوان ثالث، یادداشتی دیدم از استادی محترم، که به‌جای هرگونه چند و چون درمورد شعر آن مرحوم، از مصدر اخوان و اخوت واخی و این‌جور حرفها، سخن رانده بود.

● خود شما که با اخوان دشمن بودید؟

ـ دشمن؟! من با هیچ کس دشمن نیستم، اولاً این گفت‌وگو، جای این حرفها نیست. ثانیاً آن مرحوم، حرفهایی درمورد شعر دهه اخیر زده بود و همین‌طور درمورد ادبیات و هنر این دهه، مثل همقطارهایش و لازم بود کسی جواب بدهد. بعضی از دوستان کنش‌پذیر که خودشان را انکار شده می‌دیدند، به جانب اخوان، شفیعی، شاملو و دیگران کشیده شدند و فکر می‌کردند «الحق لمن غلب» و من هم برای ریختن ترس جوانترها، ناچار شدم با شدّت به آن مرحوم و همین‌طور بقیه مرحومهای مرده و زنده، جواب بدهم. هر کسی به شرط آنکه نخواهد از شهرت خود، مسندی برای قضاوت درمورد دیگران درست کند، آن‌هم قضاوت قضا قورتکی، برای من محترم است و اگر خواست تلافی بغض و غیظ خود را از انقلاب اسلامی، سر ادبیات انقلاب دربیاورد، مجبورم به قول یکی از کنش‌پذیران، تیغ را از روی «ریا ببندم.

● این کنش‌پذیر کیست؟

ـ کنش‌پذیران، حتی اگر نامدارترین مردم باشند، مع‌التأسف، «کیستی» و «چیستی» ندارند، آدمهایی هستند که «قبر سادهٔ سهراب را بر آرامگاه باشکوه خالق رستم ترجیح می‌دهند» آن‌هم در یادنامهٔ مرحوم اخوان که خود در مقاله‌ای از همان یادنامه، حسابی کنش‌پذیری سهراب را برملا کرده است و با قیدها و عباراتی چون «نرم و نازکانه»، «زنانه و خانمی»، «خانم بچگانه»، «مطلقاً نمی‌کوشد که نشان دهد که مرد است»، «اصلاً در صدد این نیست که بگوید مرد است یا زن است»، «عرفان والای بی‌سبیلی داشت آن نقاش و آن شاعر مأسوف علیه»، «... دیگر جهانی و حتی بشری بودن بیش و به از این؟» پنبه‌اش را زده است.

می‌بینی که این جماعت، اگر مجیزگوی اخوان ثالث و امثال آن مرحوم هم باشند، نه از باب شباهت در کنشمندی است، بلکه اصلاً شباهتی دربین نیست و این جماعت، تنها کنش آن بزرگان نه‌چندان بزرگ را پذیرفته‌اند و سعی می‌کنند مثل جوجه‌های ضعیف و نحیف، زیر پر و بال آنها بروند و همین طرفها هم که بودند، مدام سعی می‌کردند کسی را شیخ و مرشد قرار بدهند. آدم کنش‌پذیر، روشنفکر و غیر روشنفکر ندارد. در نظر و عمل، منفعل است و همیشه به‌دنبال پایگاهی می‌گردد که بدنامی کمتری داشته باشد و وجاهت بیشتری، در سطح ملی و بین‌المللی.

● فهمیدم منظورتان چه کسی و چه کسانی است. اما اینها آدمهای بااستعدادی بودند، حتی از شما هم مستعدتر و خواهید بخشید، باذوق‌تر و مسلمانتر.

ـ من، مطلقاً نه ذوق دارم و نه استعداد و نه دعوی مسلمانی، برای خودم و در دایرهٔ تفکر خودم، مطلقاً ذوق و استعداد و مسلمانی را معیار ارزیابی مرد و نامرد، قرار نمی‌دهم. اول کار در را به‌روی دوست و بیگانه، به شرط نامسلمانی نبسته‌ام که بعدها آن را به همان شرط، باز کنم. در سال ۵۹ مقاله‌ای برعلیه شاملو، در روزنامهٔ جمهوری نوشتم، با عنوان «اندر حدیث آن غول نکرهٔ زیبا که بر استوای قحط‌الرجال ایستاده بود» و بعدها هم همین موضع را حفظ کردم. اما مسلمانی نبودم که اول، «توبهٔ نصوح» داشته باشم و بعد «نوبت عاشقی». هیچ وقت هم در اخلاق، جانماز آب نکشیده‌ام، تا بعد مجبور شوم، تحت فشار نفس امارهٔ فردی و جمعی، بند را آب بدهم.

● آدم کنش‌پذیر روشنفکر و غیر روشنفکر ندارد در نظر و عمل منفعل است و همیشه به دنبال پایگاهی می‌گردد که بدنامی کمتری داشته باشد و وجاهت بیشتری در سطح بین‌المللی.

● آمریکا، بروز عینی تامّ و تمام غروب حقیقت است.

از اوّل همین لاابالیگری اخلاقی و ستیهندگی در تفکر را، با هم داشته‌ام. و همیشه هم ادعا می‌کنم که تشیع، تفکر است و نه اخلاق. و لااقل در طی این چند سال، بارها مصادیق درستی این سخن، در زمینه‌های سیاسی و هنری، خود را نشان داده‌اند. مجتهدین بسیار بزرگی را دیدیم که در رساله‌هایشان از خون مگس هم احتراز داشتند ولی شریک کودتای نوژه شدند و فتوای قتل امام و امّت را صادر کردند. فقها و مفسرین بسیار محترمی را دیدیم که در مدافعهٔ از کودتاچیانی چون مهدی هاشمی و تغییر مواضع دربرابر منافقین خلق، اخلاق خود را بی‌بنیاد و علم خود را حصولی اعلام کردند. فیلمسازانی را دیدیم که پیش از درک گناه، توبه را تصویر کردند ـ و چقدر مهمل و مزخرف ـ و بعد از طی فراز و نشیبها، به مدافعهٔ از عشق آزاد رسیدند. شاعرانی را دیدیم که معتقد بودند من و محمد علی محمدی و احمد عزیزی و علی معلم و حمید سبزواری و مهرداد اوستا، مفسد فی الارض هستیم و ضد ولایت فقیه. اما نخستین دشمنان ولی فقیه و دوستان جامعهٔ باز و متملقان شاملو و اخوان، از گریبان آنها سر درآوردند.

شما استعداد را معیار ارزیابی قرار می‌دهید؟ استعداد در روزگار ما بیشتر از هر روزگاری به چشم می‌خورد، «گُند او مندی» اندك است. به‌یاد دارم که در سال ۵۸ که هنوز مرزها و مواضع، معلوم و مشخص نشده بود و دوزخهای درون، بروز نکرده بود، مزاحم و مصدع استاد بزرگوار، حمید سبزواری بودم و در منزل ایشان اطراق کرده بودم و البته این مزاحمت، نه به سبب گستاخی من ـ بلکه به سبب لطفی بود که ایشان در حق بنده داشتند. باری، مهندس مفیدی، ترابی ـ یك چنین اسمی داشت ـ به مبرز استاد آمدند و از ایشان خواستند که بنده را به روزنامه انقلاب اسلامی ببرند. استاد موافقت کردند. فردای آن روز، به روزنامه مرحوم بنی‌صدر رفتم ـ خدا همهٔ رفتگان را بیامرزد ـ من روستایی آن وقت‌ها، نه با حجاب می‌فهمیدم یعنی چه و نه بی‌حجاب. خیلی پخمه بودم و در حدودی از سادگی قرار داشتم که این چیزها را متوجه نمی‌شدم.

منتظر بنی‌صدر بودیم. دیدم استاد، اندك‌اندك دارد بیتابی می‌کند و بالاخره هم طاقت نیاورد و به مسئول روابط عمومی روزنامه، پرخاش کرد که اینها ـ یعنی خانمهای بزك دوزك کرده لخت و پتی و بی‌روسری ـ را آقای بنی‌صدر برای چه جمع کرده است اینجا؟ اینجا اصلاً روزنامه نیست. کذا و کذاست... و حسابی قشقرق به‌راه انداخت و بنده را برداشت و برد روزنامهٔ جمهوری، شاید بشود گفت، اولین کسی که با بنی‌صدر درافتاد، استاد سبزواری بود و خدا نکند شاعران ستیزه‌گر با کسی دربیفتند! به‌یاد دارم که از همان وقتها هجو و هجا و هزل و فکاههٔ شاعران انقلاب، درجهت نفی بازرگان و بنی‌صدر و لیبرالها راه افتاد و بعد هم، مقالات سیاسی شاعران بود که عرصه را تنگ و مواضع آمریکایی آن جماعت را برملا کرد ـ البته بسیاری از شاعران مقاله‌نویس آن روزها، امروز دیگر شاعر نیستند و از زعمای قومند. غرض اینکه گنداومندی و پرخاش و ستیز، برای من مهمتر از استعداد است وگرنه درمیان دشمنان، صاحب استعدادهایی یافت می‌شود که با صدها دوست برابرند، اما دشمنان ساحت قدس مصطفی و مرتضی و خصم دین و شرف و جرأت و غیرت شیعیانند.

● فکر نمی‌کنید پرخاشگری و ستیز، گاهی به مواضع غلط کشیده شود؟

ـ گاهی؟ همیشه! بویژه از حیث معاش...

● جدی عرض می‌کنم!

ـ من هم جدی عرض می‌کنم. در فرهنگ ما دو شعار هست، با یك معنا. شاید هم شعارهای بیشتری باشند. به‌هر حال یکی این است «الاعمال بالنیات» و دیگری، «نیت المرء خیر من عمله»، و همین‌ها، ثابت

می‌کنند که تفکر در تشیع، غالب بر قرب نوافل و زهد و ریش‌فروشی و مسلمان‌نمایی است. و می‌دانید چه کسی صاحب نیّت است؟ کسی که قرب به ولایت دارد. کسی که «ولی» ندارد، صرفاً به نتایج اعمال می‌اندیشد. اما صاحب نیّت، به تکلیف می‌اندیشد. نیّت وابسته به تولّی و تبرّی است. و من اگر در تبرّای از دشمنان یا تولّای به ولایت معصوم یا ولایت فقیه، به چاه هم بیفتم، زیاد، غم و غصه‌ای ندارم و البته در همین چند سال هم اغلب اوقات، در چاه بوده‌ام.

● **پس شما اساساً تندرو هستید؟**

ـ تندرو؟ تندرو، شاعری است شیرازی که گاه گداری غزلهای خوبی می‌گوید.

● **شوخی می‌کنید؟**

ـ نه، یکی دو کتاب هم چاپ کرده است. ببین برادر من! تندروی کدام است؟ من به این می‌اندیشم: «اشداء علی الکفار رحماء بینهم». من در میان خودی‌ها، خیلی مظلوم و توسری خورم. کارهایی را که ثابت شده است من لااقل صلاحیت ادبی در آنها دارم، به کسانی می‌سپارند که هرّ را از برّ، تشخیص نمی‌دهند و من جیکم درنمی‌آید. به آدمهای پرت افتاده، همه‌جور امکانات می‌دهند و همه نوع حمأیتی، از آنها می‌کنند و گاه به‌شدت، مرا سانسور می‌کنند و آدمهای صدتا یك قاز را میدان می‌دهند، اما من هنوز ول نکرده‌ام و فکر می‌کنم در گور هم به کرم حیدر کرار، ول‌کن نباشم.

● **مثل اینکه می‌نالید...؟!**

ـ در پسله می‌نالم، شما هم می‌توانید سانسور بفرمایید. در یکی از دوایر دولتی، حقوق مرا به ماهی هزار و دویست و پنجاه تومان رساندند. و دوستان مرا مورد عنایت شاهانه قرار دادند.

● **زبان شما تلخ است.**

ـ به قول برادران افغانی که هنوز زبانشان مثل زبان ما آلوده نشده، «از تلخ پروا نیست».

● **برای شما از تلخ پروا نیست نه برای دیگران.**

ـ برای کسانی که از تلخی زبان من پروا می‌کنند، روزگار به‌جای تلخ، زهر در آستین دارد.

● **پناه بر خدا! راستی چرا از تئاتر هم مثل آکادمی بدتان می‌آید؟**

ـ مسئله بد آمدن و خوش آمدن نیست، تئاتر، با حضور سینما، میّت شده است. عتیقه و تجملی، و تنها با تکیه بر دوایر دولتی، به زندگی نیمبند خود ادامه می‌دهد. البته من برای تعزیه و روحوضی، قابلیت زیادی قائلم. ولی احیای تعزیه نیازمند ربط و نسبت با حقیقت تعزیه است. این ربط و نسبت را مردم روستاهای ما دارند، ولی مدعیان که می‌خواهند از تعزیه، بدیلی برای تئاتر غرب بتراشند، از این ربط و نسبت یکسره تهی‌اند.

● **به‌نظر شما، حقیقت تعزیه چیست؟**

ـ تذکر مدام مرگ آگاهی و شهادت. وگرنه چه کسی حاضر است که بارها و بارها، به تماشای تکرار یك موضوع بنشیند؟

● **چرا به قول شما مدعیان نسبتی با تعزیه ندارند؟**

ـ برای اینکه می‌خواهند دربرابر غرب، به این صورتها بپردازند. غرب و تئاتر غرب ـ اگر هنوز تئاتری در غرب مانده باشد ـ برای اینها اصالت دارد. و چون به تقلید از مد روز و نه به جهد و اجتهاد می‌خواهند از غرب فرار کنند، تعزیه را دستاویز گریز خود قرار می‌دهند. با تعزیهٔ اینها، نه آدم به گریه می‌افتد و نه آمادهٔ شهادت می‌شود و نه قرب به معصوم و شهید، پیدا می‌کند. اما با تعزیهٔ ساده مردم شهرها و روستاهای دورافتاده، هم مردم ساده، بشدّت، تحریك می‌شوند و هم آدمهای قالتاقی مثل من، از هست و بود خود منزجر. ولی سعی اینها در تعزیه، نهایتاً احیای سمبلیزم غربی، در رنگها و لباسها و سیاسی اجتماعی ـ کردن دیالوگهاست و در یك کلام، این کارها، کاریکاتور تعزیه است، نه تعزیه.

● **روحوضی چه‌طور؟**

ـ در روحوضی هم آن جرأت و گستاخی و بدیهه‌گویی که لازمه ذات این هنرست در مدعیان نیست. روحوضی، دارد به شکل یك دلقك‌بازی پاستوریزه درمی‌آید. تعزیه و روحوضی، یك باطن دارند و دو زبان. باطن هردوی آنها، نفی «وضع موجود» است، اما زبان این نفی در تعزیه، خون و اشك و شهادت است و در روحوضی، هزل و خنده و زندگی. ابزار این دو هنر، دلیری و عشق است، نه تهیه متون و تمرین دادن به آدمهایی که روحشان دور از عشق و دلیری و مرگ آگاهی است و خلاصه گرفتن سالن و فروختن بلیط و نورپردازی و طراحی صحنه و درنهایت، عشق را به‌صورت حرفه و معاش درآوردن.

● **روحوضی هم دلیری و عشق می‌خواهد؟**

ـ بله، و به‌نظر من بیشتر از تعزیه حتی. برای اینکه اگر تعزیه، تذکر مرگ و شهادت اولیاست. روحوضی اصیل، بازی کردن با مرگ و زندگی خودست. و اینها که دارند روحوضی و تعزیه را در سایهٔ تئاتر قرار می‌دهند، جگرآوری ندارند و متأسفانه می‌خواهند زنده‌ای را در سایهٔ مرده‌ای، قرار بدهند.

● **یعنی تئاتر به‌نظر شما واقعاً مرده است؟**

ـ واقعاً نه، حقیقتاً، درواقع، هنوز نفس می‌کشد. اما در غرب هم دم‌به‌دم از هوش می‌رود و اورژانسی می‌شود و اگر شهرداریها و وزارتخانه‌ها و سازمانهای دولتی و همین‌طور «عریانی مضاعف غرایز» به آن توجّه نشان ندهند و با نفس مصنوعی کشان‌کشانش به صحنه نیاورند، فاتحه‌اش خوانده است. تقلا برای حفظ تئاتر، در همه جای دنیا، بیشتر شبیه بازیهای حفظ محیط زیست است که در کنار انقراض شرف و شجاعت و دست و پا زدن آدمیان بسیار از گرسنگی، به فکر جلوگیری از نابودی نسل گوزن زرد و یا کرکس سفید است که...

● **ببخشید تا یادم نرفته، می‌خواهم بپرسم که منظورتان از عریانی غرایز**

چیست؟

ـ ها، بله، ببینید، بشر امروز در هنر و ادبیات، مواجه با مسئله‌ای است به‌نام «پورنو» در ادبیات ـ رمان، قصه و همین‌طور در سینما و توابعش، مثل تلویزیون و ویدئو، غرایز جنسی عریان نشان داده می‌شوند، اما صورتها خیالی‌اند و هنوز در برزخ بین ذهن و عین قرار دارند. شدیدترین این صورتها، در سینماست که بازهم جسم، مطرح نیست و نقش مطرح است، اما در غرب، برای حفظ و سرپا نگهداشتن میّتی به‌اسم تئاتر، مدتهاست که برهنگی و «وقاع» و «مواقعه» در پست‌ترین صورت ممکن، به نمایش درمی‌آید. و از آن بدتر حتی، یعنی تمام آنچه را که در مبتذل‌ترین صورت سینمایی می‌توان دید، در تئاتر انجام می‌دهند.

● **با این حساب نمایشنامه هم...**

ـ نه، نه، هرگز! نمایشنامه، از جنس ادبیات است، منتشر می‌شود و به‌فروش می‌رسد و خواننده‌های بسیار هم دارد. ولی چه می‌شود کرد. نمایشنامه هم دارد اندك‌اندك، به‌صورت فیلمنامه درمی‌آید، و نمایشنامه‌نویسها، اغلب، طوری می‌نویسند که هم در تئاتر کارآمد باشد و هم در سینما. و هنگامی که از یك نمایشنامه، فیلمی یا فیلمهایی تهیه شود، برای تماشاگر، رغبتی به دیدن صورت کشدار و خسته‌کنندهٔ آن در تئاتر نمی‌ماند. در همین مملکت خودمان، وقتی که خلق‌الله، چندجور مکبث و هملت سینمایی و تلویزیونی دیده‌اند. مکبث و هملت بی‌رمق و رونقِ تئاتر وطنی، چه جاذبه‌ای دارد؟

● **پس، به‌نظر شما سینما موجب رکود تئاتر شده است؟**

ـ البته اگر سینما نبود، شاید تئاتر، همچنان رونق خود را حفظ می‌کرد، ولی اصل مطلب اینجاست که تئاتر از زیر بار وظائفی که برعهده‌اش گذاشته بودند، خارج شده و به‌ناچار، به اصل و مبدأ برگشته است. تئاتر بار تراژدی و کمدی را بر دوش داشت و این‌بار، امروز بر دوش سینماست. تئاتر، با محدودیت امکانات خود، نمی‌تواند آنچه را که به سینما داده است، از آن پس بگیرد.

● **گفتید که تئاتر، به اصل و مبدأ برگشته، کدام مبدأ؟**

ـ منظورم همین عریانی غرایز بود. منشاء نمایش در یونان، « Komos »، یعنی عیاشی است. گروهی از مردم، مجسمه‌ای از آلت تناسلی مرد را حمل می‌کرده و سرودهایی در نیایش دیونیزوس می‌خوانده‌اند و در این نمایشها، جنسیت و امور جنسی، هدف اصلی بود و قید و بند اجتماعی و اخلاق، کنار گذاشته می‌شد.

● **به این نمایشها «کوموس» می‌گفتند؟**

ـ بله و به‌نظر من بخشی از تئاتر امروز غرب وقیحتر و شنیعتر از کوموس یونان قدیم است. بهانهٔ آنها از این کارها، باروری زمین و نیایش خدایان بود. اینها بدون هیچ بهانه‌ای، وقاحت را به صحنه می‌آورند.

● **نمی‌شود گفت، نفس اماره جمعی را نیایش می‌کنند؟**

ـ بله، تعبیر خوب و بجایی است. البته غرب، در تمام شئون خود بنده نفس اماره فردی و جمعی است.

● **راجع به تئاتر خودمان، چه نظری دارید؟**

ـ تئاتر خودمان؟! مگر ما تئاتر هم داریم؟ اجرای شاه لیر و مکبث و گفتگوی شبانه و مرگ یك دستفروش، که تئاتر ما نیست، تقلید مضحك و دست و پا شکسته تئاتر گذشته غرب است.

● **منظورم نمایشنامه‌های بروبچه‌های خودمان بود؟**

ـ ما هنوز نمایشنامه‌نویسی که سرش به تنش بیرزد، پیدا نکرده‌ایم.

● **منظورم نمایشنامه‌نویسهای مسلمان نیست.**

ـ روشنفکرها هم همین‌طور. نمایشنامه، صورتی ادبی است که احساس بی‌نیازی از

آن دشوار است. مراد من، درونمایه نمایشنامه است، و پرسشهایی که از قرار گرفتن بشر دربرابر موقعیتها و مصائب ابدی در آن مطرح می‌شود، مرگ، جبر، اختیار، گناه و دیگر چراهای بزرگ. در کارهای نمایشنامه‌نویسان ما، متأسفانه یا خوشبختانه، از این پرسشها، هیچ خبری نیست، برای همین هم، کارگردانها هنوز به شکسپیر و دیگران روی می آورند.

● پس در یک کلام، فاتحه تئاتر را باید خواند؟!

ـ نه جانم! مگر ما چه کاره‌ایم؟ تئاتر، هنوز در آمریکای لاتین و افریقا نفس می‌کشد.

● ولی نه به آن معنا که روزبه‌روز، گسترش بیشتری پیدا کند.

ـ همین‌طور است، روزبه‌روز، محدودتر می‌شود، ولی در همین مملکت، تئاتر مشغله، حرفه و اسباب معاش بسیاری از دوستان و دشمنان ماست. به آن دلبستگی دارند و سخت از آن دفاع می‌کنند. بعضی از آنها، آدمهای باذوقی هم هستند، قصیده هم هنوز هواخواهانی دارد، طاق ضربی، هنوز هم در بعضی معماریها معمول است...

● متاع کفر و دین بی‌مشتری نیست...

ـ نه، نه به این شدت. ببینید، نقاشی کلاسیک، تازه به این مملکت رسیده و هنوز خیلی از نوکیسه‌ها، دوست دارند کپی فلان تابلو مشهور را در اطاق پذیرایی خود داشته باشند یا منظره‌ای از فلان گالری‌دار پایتخت را، که گند می‌زند به طبیعت و طبیعت‌پردازی. ولی عکس و فیلم و اسلاید، هم پرتره‌سازی را بی‌معنا کرده‌اند و هم طبیعت بازی را. و اصلاً وقتی می‌شود فیلمی از زندگی روزمرهٔ کسی ضبط کرد، ثبت و ضبط دقایق چهرهٔ او با نقاشی کلاسیک، اگر رنج بیهوده نباشد، شأن و منزلتی هم برای نقاش، دست و پا نمی‌کند. پرتره‌سازی، در نقاشی روزگار ما، یعنی کاری که دوربین از عهده آن برنیاید. تئاتر هم جز فرار از هرآنچه که سینما بر آن چنگ می اندازد، راهی ندارد.

● یعنی وضع تئاتر دربرابر سینما، مثل وضع نقاشی کلاسیک دربرابر دوربین عکاسی است؟

ـ تا حدود زیادی، و به یک معنا، اعتباری که مدرنیست‌ها در نقاشی دارند، در ایجاد فضایی است که دوربین در آن، نمی‌تواند فعال باشد.

● در تئاتر هم باید چنین کاری را کرد؟

ـ در غرب که چنین است.

● ولی اطلاق کلمهٔ تئاتر به آن، زیاد مورد پیدا نمی‌کند.

ـ مگر درمورد چیزهایی که در روزگار ما به آنها شعر می‌گویید، این‌طور نیست؟

● شما دارید از من سؤال می‌کنید؟

ـ ببینید، تئاتر، مدار بسته‌ترین هنرهاست، با محدودترین علاقه‌مندان که بیشترشان، دست اندرکاران همین هنر هستند. تماشاگران این هنر، یا همین دست اندرکاران حرفه‌ای و آماتورند، یا مردمانی متفنن که برای آنها کارت دعوت فرستاده می‌شود. یا روشنفکران و روشنفکرزدگان که سعی می‌کنند با علاقه نشان دادن به تئاتر، پز تمایز خود را تکمیل کنند. به‌هر حال، سینما به عوام اختصاص دارد ـ البته در چشم همین جماعت ـ و تئاتر، به خواص. و همین‌ها هستند که وقتی از تئاتر، به سر وقت سینما می‌روند، سینمای بی‌هویت، بی‌ریشه و بی اصل و نسب و بی‌پدر و مادری به‌نام سینمای آوانگارد وطنی، تحویل می‌دهند. برای اینکه می‌خواهند همین تمایز موهوم و احمقانه را حفظ کنند. در یک کلام، تئاتر لااقل در مملکت ما بی‌اعتنا به مردم است و مورد بی‌اعتنایی مردم، راستی دیده‌اید بعضی آدمهای عجیب و غریب، سی سال از عمر خود را، صرف بافتن یک قالی می‌کنند؟

● نمی‌فهمم چه می‌خواهید بگویید؟

ـ مهم نیست، دیده‌اید یا نه؟

● شنیده‌ام.

ـ فرقی نمی‌کند. شنیدن، گاهی عین دیدن است. به‌نظر من اینها آدمهایی هستند که عجیب‌ترین و عظیم‌ترین پشتکارها را صرف بیهوده‌ترین کارها می‌کنند. با این همه کار اینها، چون در موزه‌ای، جایی، یک خراب شده‌ای، محفوظ می‌ماند، مهمتر از کار کارچرخانهای وطنی تئاتر ماست.

● چرا؟ به‌نظر من شما بیرحمی می‌کنید.

ـ شاید، اما ببینید، هنر اگر نتواند مدام مرور شود، هنر نیست. کارگردان و بازیگر تئاتر اگر کار خود را سیاه‌مشق برای سینما بدانند، خوب است وگرنه تا آخر عمر، عملهٔ بکت و شکسپیر و دیگران خواهند بود و دست آخر، هیچ.

● شما برای بازیگری، هیچ اهمیتی قائل نیستید؟

ـ برای بازیگری و کارگردانی سینما، هم اهمیت قائلم، هم شأن و منزلت ولی در تئاتر، بویژه اگر محدود بماند و به سینما منتقل نشود، ابداً.

● شما به سینما خیلی اهمیت می‌دهید.

ـ برای اینکه اهمیت دارد. هنر فراگیر است. تئاتر هم امروز خود را با سینما معنی می‌کند.

● اگر شما ناچار بودید تنها و تنها در تئاتر فعالیت داشته باشید، چه می‌کردید؟

ـ نمایشنامه‌نویسی.

● اینکه ادبیات است؟!

ـ اگر ادبیات را از تئاتر حذف کنند، چه می‌ماند؟ تکرار می‌کنم، تئاتر با حمایت سازمانهای دولتی، به حیات زورکی خود ادامه می‌دهد و متأسفانه بودجه‌هایی را به مصرف می‌رساند که در هنرهای دیگر، بازدهی بیشتری دارد.

● نمی‌ترسید که دشمنان تازه‌ای از اهل تئاتر، برای شما درست شود؟

ـ من دشمن کم ندارم. آب که از سر گذشت، چه یک نیزه چه هزار میلیون متر

● تلاش و تقلای آمریکا برای ارتباط با ما، این است که «ام القرای بنیادگرایی» را به زانو در آورد تا در بقیهٔ جهان اسلام، آتش بنیادگرایی خود به خود فروکش کند.

● غرب‌زدگی یعنی: غروب حقیقت در جان و نفس آدمی، یعنی نفسانیت زدگی و نفس گزیدگی.

هرکس در هرکجای جهان به نفس خودش روی بیاورد، به غرب روی آورده است.

مکعب.

● تهاجم فرهنگی را چه‌طور ارزیابی می‌کنید؟

ـ بهتر نیست این سؤال را از کس دیگری بپرسید؟

● ترجیح می‌دهم از شما هم بپرسم، می‌ترسید جواب بدهید؟

ـ قدری. می‌دانید، دست اندرکاران تئاتر، ممکن است نتوانند به اهرمهای فشار متوسل شوند. ولی اهل سیاست می‌توانند و متأسفانه خیلی سریع، واکنش نشان می‌دهند.

● تهاجم فرهنگی چیست؟

ـ غلبهٔ فلسفه بر وحی.

● سر در نمی‌آورم.

ـ مهم نیست. شما همین را چاپ کنید.

● و لابد عوامل اصلی تهاجم فرهنگی فلاسفه‌اند؟

ـ فلاسفه، مرد عمل نیستند، فلسفه‌زده‌ها، یعنی اهل سیاست به تهاجم فرهنگی دامن می‌زنند، عوامل اصلی، آنها هستند که دربرابر تعطیل شدن یك نشریهٔ ضد انقلاب، مجوز ۱۰ نشریهٔ جدید، صادر می‌کنند. عوامل اصلی تهاجم فرهنگی، آنها هستند که هنوز مصرانه به مذاکرهٔ مستقیم با امریکا فکر می‌کنند و دارند با تمام امکانات، مقدمات این مذاکره را فراهم می‌آورند.

● شما با آزادی قلم مخالفید؟

ـ چه‌جور هم، بهتر نیست در سؤال کردن، قدری جانب احتیاط را رعایت کنید. یادتان نرود که به تعبیر مدیران و کارگردانهای مذاکرهٔ مستقیم با امریکا، روبه‌روی یك «هار فرهنگی» نشسته‌اید.

● سؤال من جدی بود و بی‌ملاحظه، همان‌طور که شما همیشه بی‌ملاحظه هستید.

ـ من دربرابر آدمهایی که می‌خواهند این مملکت را به قیمت نگهداشتن سمتهای سیاسی و عنوانهای هنری و ادبی، به حراج بگذارند، بی‌ملاحظه‌ام. در مملکت همین

آدمهایی که امثال بنده را «هار فرهنگی» می‌دانند، مردم، ذلیل گوشت و روغن و پنیر و صابون و گاز و نفت شده‌اند. برای تحمل سرما، می‌فرمایند سه ژاکت بپوشید، دو لحاف و چهار پتو هم رویتان بیندازید، در مصرف نان، نفت و آب، به ما صرفه‌جویی می‌آموزند، چرا در مصرف کاغذ و چاپ رنگین‌نامه و صدور مجوز برای دشمنانَ فرهنگ این خراب شده، نباید صرفه‌جو بود؟ این همه روزنامه، هفته‌نامه، ماهنامه و فصلنامه که میلیونها دلار صرف کاغذ و چاپ و نشر آنها می‌شود، به چه کار می‌آیند؟ جز برای اینکه پز دموکراسی لیبرالهای دائم‌الوضو را تکمیل کنند؟

● آقای میرشکاك! من حاضر نیستم که به عنوان پرسشگر این مصاحبه، نامی از خودم ـ چطور بگویم...

ـ هیچ‌طور! خودم ترتیب چاپش را می‌دهم، چاپ هم نشد، به درك! می‌ماند برای بعدها که بنده، به عنوان «هار فرهنگی»، اعدام شدم، فعلاً نترس و ادامه بده،...

● قول می‌دهید که...

ـ قول می‌دهم حتی جنسیت شما هم معلوم نشود. فقط مردانه‌تر سؤال کن.

● برمی‌گردیم به آزادی قلم...

ـ شما هم که دور می‌زنید؟! من از شما می‌پرسم اوّل بفرمایید آزادی یعنی چه؟ اگر توانستید جواب بدهید، من نظرم را درمورد آزادی قلم خواهم گفت.

● آزادی، بدیهی است و نیازی به تأمل ندارد.

ـ ابداً این‌طور نیست و دست بر قضا، امور بدیهی، بیشتر از امور غامض، نیازمند تأمل و تفکرند.

● منظور شما این است که آزادی بی‌حد و حصر...

ـ اصلاً، منظور من این است که آزادی در اسلام وجود ندارد، حالا هرکس دلش می‌خواهد آزاد باشد، بهتر است اسلام را ول کند. نه اینکه آزادی را با اسلام ممزوج

کند.

● شما دارید اسلام را تفسیر به رای می‌کنید.

ـ تفسیر، شأن مفسران و فقهاست، من اصلاً رأی و نظری از خودم ندارم. ببینید پیش از من، سیدنا الاستاد و شاگردان برجسته‌اش، هزاربار گفته‌اند که در اسلام، آزادی به معنای آزادی از تعلق به ما سوی الله و پذیرفتن بندگی الله است، وقتی که شما بندهٔ الله باشید، باید به احکام کلام‌الله هم مقید باشید. در اسلام، با رعایت واجب و حرام، هیچ‌گونه آزادی نفسانی، برای انسان قابل تصور نیست، الا در حلال و مباح، و در چشم آزادیخواهان امروز هم حلال و مباح، هیچ کیفی را کوك نمی‌کنند. و اصلاً طرح آزادی و تمنای آن، امری نفسانی است.

● ولی خدا بشر را آزاد آفریده است.

ـ درست، اما با فرستادن انبیا و ایجاد شرایع، آزادی را مقید کرده است.

● حتی آزادی قلم را؟!

ـ بله. هیچ قلمی و هیچ صاحب قلمی، نباید مصداق «الذین یحبون ان تشیع الفاحشه» باشد.

● با این حساب، هنر، شعر، رمان و خیلی چیزهای دیگر، در اتوپیای شما جایی ندارند؟

ـ اتوپیا؟! من «ادیپ‌زده» نیستم که معتقد به اتوپیا باشم.

● ادیپ، چه ربطی به اتوپیا دارد؟

ـ اگر تأمل داشته باشیم، خواهیم دید که اتوپیا، «مدینة‌الحوائج» است و ادیپ، همچنان در چشم بشر غربی، باب‌الحوائج و مشکل‌گشا. تاریخ جدید غرب، تحقق همین اتوپیاست، مدینه‌ای که در آن، رفع حوائج، به هر قیمتی، اصل و اساس زندگی است.

● بهتر نیست، به تهاجم فرهنگی بپردازیم؟

ـ شما مرا ناچار می‌کنید حرفهای بودار بزنم! تهاجم فرهنگی، یعنی بی‌سر و سامانی مردم، یعنی زوال کشاورزی، یعنی غیر قابل کنترل بودن این پایتخت جهنمی و گسترش صنعت پیشرفتهٔ زاغه‌نشینی، به قیمت داشتن صدها نشریهٔ بی‌اصل و نسب. ما که دختران دانشجویمان با تمهیدات قانونی صاحبان خوابگاهها به خیابان ریخته می‌شوند، قصدمان از ازدحام ژورنالیسم چیست؟ آن‌هم ژورنالیسمی که یك کلمه، انتقاد سیاسی و اقتصادی ندارد، اما تا آنجا که در توان دارد، فرهنگ دینی و مذهبی را به تازیانهٔ نفی و انکار پنهان و آشکار می‌بندد و همهٔ بدبختی‌ها و مصیبت‌ها را نتیجهٔ ویترین فرهنگی این مملکت می‌داند و گناه همهٔ کمبودها را به گردن اسلام فقاهتی می‌اندازد. روزگار شگفتی است. ویدئو را حرام کرده‌ایم که مبادا موجب فساد شود، اما به آنها که فساد، فحشاء و کفر و الحاد را تئوریزه می‌کنند، میدان می‌دهیم و گاه افتخار هم می‌کنیم که فلان نشریه و بهمان ماهنامه، مورد حمایت مستقیم ماست. و تازه ویدئوها را هم خودمان، قاچاق وارد می‌کنیم و در بازارهای تهران و شهرهای بزرگ به فروش می‌رسانیم و هیچ ارگانی هم حق ندارد فروشگاههای مورد حمایت ما را که روزی صدها دستگاه ویدئو در آنها به‌فروش می‌رسد، مورد هجوم قرار دهد. اما اگر در دست رهگذری یا صندوق عقب ماشینی، ویدئویی دیده شد، حتماً باید مصادره شود. این بهترین نحوهٔ مبارزهٔ انقلابی با تهاجم فرهنگی است، هم ما که قدرت داریم سرمایه‌ای اندوخته‌ایم و هم نگذاشته‌ایم که مردم فاسد شوند. بله، توانا بود هرکه مطلقاً توانا بود.

● ولی اینها که تهاجم فرهنگی نیست؟

ـ جدی می‌فرمایید؟ اشاعهٔ کل و مبارزه با جزء، تهاجم فرهنگی نیست؟

● شما دارید مغلطه می‌کنید.

ـ بس است، لااقل برای من. تهاجم فرهنگی، یعنی غرب‌زدگی، نه؟! چند سال با این عنوان، مبارزه کردیم. به‌جای اینکه با خودمان مبارزه کنیم. امروز خود غرب‌زدگان هم به غرب‌زدگی، بد و بیراه می‌گویند. این حرفها فایده‌ای ندارد، خانه از پای‌بست ویران است. شاید هم تهاجم فرهنگی، یعنی همین «هاری فرهنگی» که امثال من، به آن دچار شده‌ایم. ولی آخر، تا «سگ هار» آدم را گاز نگیرد که آدم هار نمی‌شود. ما را سگهای هار سیاسی و هنری و ادبی و فلسفی جامعه باز، گاز گرفته‌اند.

● شما خیلی پریشان هستید...

ـ شاید منظورتان این است که دارم پریشان‌گویی می‌کنم؟

● نه! اصلاً، عصبی هستید.

ـ آدمی عصبی پریشان‌گویی هم می‌کند، وقتی که حقایق ازلی ابدی، برای خیلی‌ها، هدف نیستند، بلکه وسیلهٔ کسب قدرت بیشتر و سرمایهٔ بیشترند، آدمهای ناتوانی مثل من، ممکن است هم عصبی شوند و هم پرت و پلا ببافند.

● آقای میرشکاك مثل اینکه ناراحت شدید از اینکه...

ـ ول کن جان من! ول کن، تهاجم فرهنگی یعنی «نحن نحکم بالظاهر» تهاجم فرهنگی، یعنی از یك طرف، افتخار کردن به شاگردی آن نازنین یگانه در اسفار و فصوص و ازطرف دیگر، پر و بال دادن به دشمنان خدا و منکران ملاصدرا و ابن‌عربی و پیر و پیغمبر. تهاجم فرهنگی، یعنی همین بلاهت و سفاهت که ما فکر می‌کنیم اسلام، مقوله‌ای است نظری و ما می‌توانیم فصوص بخوانیم، پای درس تفسیر بنشینیم، دائم‌الوضو باشیم، حتی نماز شب هم بخوانیم، ولی بهترین نوع حکومت را دموکراسی بدانیم و مدام، سنگ جامعهٔ باز و لیبرالیسم را به سینه بزنیم و بالاخره هم، نفهمیم که اسلام با دموکراسی متناقض است و اگر جمع همهٔ نقیض‌های عالم ممکن باشد، اجتماع این دو نقیض، محال است.

وقتی من و رفقای من ـ فی‌المثل ـ این‌قدر احمقیم که نمی‌فهمیم در سایهٔ اسلام دموکراتیك، این مردم بدبخت، نه دین خواهند داشت و نه دنیا، و نه کسی کیف دنیا را می‌تواند بکند، چون اسلام نمی‌گذارد و نه می‌تواند دین خود را حفظ

● بشر امروز از رئیس اداره‌اش، از زنش، از صاحبخانه‌اش مثل سگ می‌ترسد و یواش می‌آید و یواش می‌رود که گربه شاخش نزند، ولی از «واحدالقهار» نمی‌ترسد. از خدا: این دوست همیشه و هنوز.

کند، چون وسوسه‌های دموکراسی نمی‌گذارند، مبارزه با تهاجم فرهنگی، می‌شود همین بشکن و بالابنداز مطبوعاتی و سوژه‌ای برای فلان مجله، که اصلاً مبارزه با تهاجم فرهنگی را به عنوان ناممکن و محال، به باد تمسخر بگیرد. بله، مبارزه با تهاجم فرهنگی محال است. برای اینکه با مبانی دموکراسی فرمایشی، جور درنمی‌آید.

● با این حساب، در قدم اول، باید همه نشریات را تعطیل کرد.

ـ چرا تعطیل؟

● پس اگر شما بودید، چه می‌کردید؟

ـ فعلاً که نیستم.

● به فرض محال.

ـ همه را تعدیل می‌کردم. نمی‌گذاشتم به هوی و هوسهای خوانندگان خود باج بدهند، آدمهایی را که عین مفسده هستند، به عنوان بت مطرح کنند و به‌جای این همه اراجیف و تبلیغ برای غرب و دشمنی با اسلام، وادارشان می‌کردم، به فکر مردم باشند. کدام‌یك از این نشریه‌ها، یك‌بار، گزارشی درمورد زاغه‌نشین‌های پایتخت، منتشر کرده‌اند و از دولت خواسته‌اند تا چاره‌ای بیندیشد. متأسفانه هم روشنفکرها و هم حامیان سیاسی آنها، تنها به منافع خودشان فکر می‌کنند.

● بفرمایید سانسور را حاکم می‌کردید؟

ـ مگر الان که سانسور حاکم نیست، صبح تا شب از سانسور نمی‌نالند؟ همین مانده است که به صراحت تمام، به خدا و پیغمبر اهانت کنند یا برای فروش هرچه بیشتر، عکس لخت و عور چاپ کنند.

● نمی‌ترسید که به سانسورچی بودن متهم شوید، درحالی که خودتان هم از سانسور می‌نالید؟

ـ بگذارید برایتان بلایی را که در فرانسه، به سر یکی از دانشجویان هنرهای تجسمی آورده‌اند، تعریف کنم: می‌خواسته تز فوق لیسانسش را درمورد نسبت هنرهای تجسمی ایران با اسلام و تشیع بنویسد. مسئولین دانشکده، رسماً نوشته‌اند که این کار سیاسی است و نه‌تنها مخالفت کرده، بلکه غیر مستقیم امر کرده‌اند یا به قول خودشان، پیشنهاد، که بهتر است درمورد نقاشی فرانسه بنویسد. چه‌طور است؟ در مهد دموکراسی با دانشجوی ایرانی، این‌طور برخورد می‌کنند، آن وقت، ما به دشمنان مجال حمله می‌دهیم و دست و پای دوستان را می‌بندیم.

● آقای میرشکاك! شاید مسئولین در دوستی شما شك دارند؟

ـ من دوست مسئولین نیستم. دوستدار ولایت پاکان و نیکان هستم. مسئولین، دوستان سیاسی خودشان را هم که با اندك تفاوتی در مدافعه از وضع موجود، هم توی سر امثال من می‌زنند و هم گاهی تلنگری به دشمنان لائیك، قبول ندارند.

● فکر می‌کنید این رفتار، نتیجه چه عواملی باشد؟

ـ کنش‌پذیری، والسلام.

● من که هنوز نفهمیده‌ام کنش‌پذیری، یعنی چه؟

ـ ساده‌تر عنوان می‌کنیم: قدرتمندان، در طول تاریخ براساس وحشت از نزدیکان و باج دادن به بیگانگان، حکومت کرده‌اند.

● و این یعنی کنش‌پذیری؟

ـ بله، هر کسی که بخواهد حافظ وضع موجود باشد، ناگزیر است که دشمنان قانع ـ و در روزگار ما احمق ـ را به نواله‌ای سرگرم کند. مثلاً روشنفکر روزگار ما چه می‌خواهد؟ در نهایت، هفته‌نامه‌ای که در آن فرعون خودش و فرعونیت دوستانش را مطرح کند. ولی ما خواهان عبور از وضع موجود و حرکت به‌طرف وضع موعودیم، حتی اگر به قیمت شهادت دسته جمعی ما تمام شود.

● جواب مرا ندادید؟

ـ ببخشید... حافظ وضع موجود، کنش‌پذیر است، چون برای ماندن و بودن خودش، حاضر است، به انواع ذلت‌ها تن بدهد و از تمام مواضع خود عدول کند، و

تمام حقایق را برای مصالح جزئی و موقّت، به مسلخ بفرستد. کنش‌پذیر است از شیطان و نفس خود و نفوس دیگران و ایادی شیطان در چارگوشهٔ خاک.

● **آقای میرشکاک، این همه تند رفتن خطرناک است. روزگار ما این همه جنون و سماجت را تحمل نمی‌کند.**

ـ من هم این روزگار را تحمل نمی‌کنم و از عقل عافیت‌طلب و کوتاه آمدن دربرابر غرب، بیزارم. آنها تا آنجا که در توان دارند، سعی می‌کنند جلوی نفوذ اسلام و بنیادگرایی را بگیرند و با آن، به‌سختی، مقابله می‌کنند و بام تا شام، رسانه‌هایشان، اسلام و انقلاب اسلامی را مترادف با فاشیسم و استبداد و خشونت و تجاوز و قتل و غارت و وحشیگری قلمداد می‌کنند. ولی ما به ایادی آنها میدان می‌دهیم و هنگامی که بی‌سر و پاترین آنها را می‌بینیم، لبخند ژوکوند می‌زنیم، کرنش می‌کنیم و مثل بچه‌ها، به ورجه‌ور جه می‌افتیم که روشنفکران مهم مملکت ما را به ریاست افتخاری قبول کرده‌اند و از هر سگ هاری، به دامن ما می‌گریزند.

● **آقای میرشکاک، شما آدم خطرناکی هستید!**

ـ بدا به‌حال مملکتی که یك نفر آدم خطرناك را هم نتواند تحمل کند!

● **اگر شما به‌جای کسانی که مورد انتقاد شما هستند، بودید چه می‌کردید؟**

ـ بیتی از برومندترین شاعر معاصر اسلام، جواب شماست:

ره نه این است ره آغشتهٔ ما افتاده‌ست
زازل تا به ابد کشته ما افتاده‌ست.

● **کشته شدن چه فایده‌ای دارد؟**

ـ اگر فایده‌ای نداشت، که خون حسین‌بن علی، سلام زمین و آسمان بر او باد، منجر به انقلاب ۲۲ بهمن نمی‌شد، به‌هر حال، کشته شدن بعضی‌ها، کمترین فایده‌اش حکومت بعضی دیگر است.

شما نمی‌توانید حرفهایتان را آرامتر بزنید؟ با جوش و خروش کمتر، با اعصاب آسوده‌تر؟

ـ بفرمایید، بروم بخوابم، یا بمیرم؟ کدام‌یك؟ وقتی که صبح تا شب، از در و دیوار این مملکت، موسیقی جاز و راك و الکترونیك می‌بارد و آن‌وقت، پانزده دقیقه موسیقی اصیل در برنامهٔ چکاوك می‌شود قهقهه‌ای به خون شهدا، چه‌طور با اعصاب راحت حرفم را بزنم؟ وقتی موسیقی بر یك دانس حلال است و دوتار و قیچك و تنبور، حرام... وقتی که احتکار از ارکان دین و از اهم واجبات مؤمنین است، چه‌طور راحت بمانم و هوار نکشم؟... بگذریم.

صلاح مملکت خویش خسروان دانند
گدای گوشه‌نشینی تو حافظا مخروش.

● **مثل اینکه خیلی ناامید هستید.**

ـ من و ناامیدی؟ مردان تاریخ من، آن‌گاه که هیچ راهی برای زیستن نیافته‌اند، با مرگ مواجه شده‌اند.

● **خودکشی؟!**

ـ نوعی از خودکشی یعنی خود را به کشتن دادن. خودکشی جز در فرهنگ تائوئیسم و در بخشی از فرهنگ ژاپن، کار آدمهای ضعیف و زبون است.

● **شهادت؟**

ـ حاشا و کلا، شهادت، عطای خاص حضرت حق است به اولیای خود، کشته شدن، همین.

● **فکر می‌کنید چرا این همه ستیزه و سماجت و مرگ‌طلبی، بر شما سایه انداخته است؟**

ـ من همیشه با جنگ و ستیز و مرگ، همراه بوده‌ام، اما از وقتی که شعر را کنار گذاشته‌ام، اینها نمود بیشتری پیدا کرده‌اند؟

● **شعر را کنار گذاشته‌اید؟ یا شعر شما را کنار گذاشته است؟**

ـ اولاً، فرق چندانی ندارند این دو مقوله. ثانیاً، در روزگار ما، یا لااقل برای من، هنوز از شعر کاری که من می‌خواهم ساخته نیست، شعر تبدیل به تفنن شده است.

● **قبلاً در جایی گفته بودید، «دیوارهای اجمال فروریخته است»...**

ـ اجمال شعر به تنهایی نیست. تمام معارفی که متکی به وحی هستند، در افق اجمال قرار دارند.

● **وحشتناك است. یعنی تمام معارف وحیانی، درحال ازمیان رفتنند؟**

ـ نه، بلکه درحال تبدیل به تفصیلند، غلبهٔ فلسفه بر وحی، ادبیات بر شعر، جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی بر فقه، روان‌شناسی بر عرفان، دموکراسی بر ولایت و...

● **پس هیچ امیدی نیست؟**

ـ در نومیدی بسی امیدست.

● **فکر نمی‌کنید با آزادی مطبوعات، بشود از همین غلبه‌ای که شما از آن نگران هستید، جلوگیری کرد؟**

ـ چه‌طور؟ مطبوعات، خودشان اسباب همین غلبه‌اند. نویسندگان این مطبوعات و گردانندگان آنها، نه خودشان را شناخته‌اند و نه غرب را و نه مردم را...

● **شما فکر نمی‌کنید، مبارزه با غرب بیهوده است و ما ناچاریم که با غرب کنار بیاییم؟**

ـ غرب خدا نیست که ما ناچار باشیم دربرابرش تسلیم شویم. غرب هم بالاخره خودش را روزی، نفی خواهد کرد. فعلاً که از نقول غرب می‌خوریم و به عقولش می‌خندیم. گاهی اوقات هم او به عقول ما می‌خندد. ولی حقیقت امر این است که من یکی، از اهل سیاست و عملکردهایشان ناامیدم و از مردم هم توقع زیادی نمی‌توان داشت.

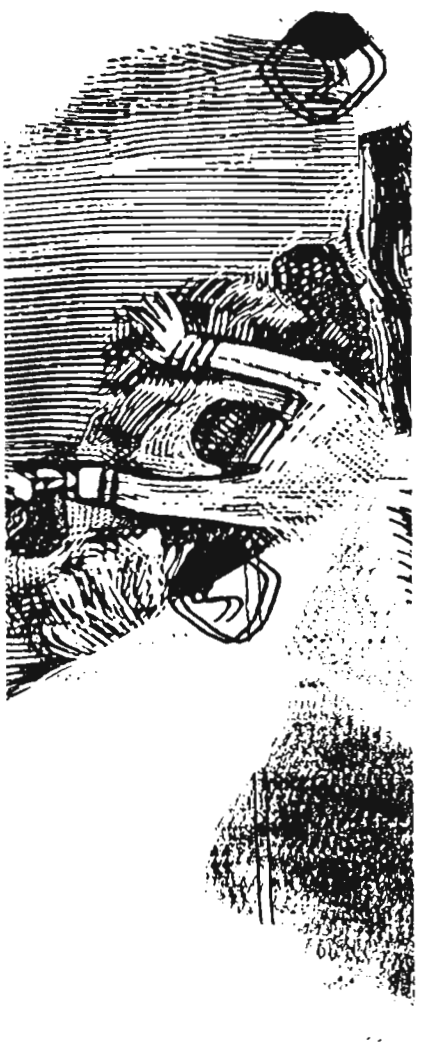
● **پس فقط به برگزیدگان فکر می‌کنید؟**

ـ نه، به آنها فکر می‌کنم که علی‌رغم وقوف به این معنا که خواه ناخواه، غرب لااقل تا مدت مدیدی بر ما سیطره خواهد داشت و اصلاً تسلیم به غرب، عادت زمانه است، سعی می‌کنند برخلاف این عادت، حرکت کنند.

● **فکر می‌کنید این خلاف عادت، فایده‌ای هم دارد؟**

ـ اندك‌اندك جمع گردد، وانگهی دریا

● این همه روزنامه، هفته‌نامه، ماهنامه و فصلنامه که میلیونها دلار صرف کاغذ و چاپ و نشر آنها می‌شود، به چه کار می‌آیند؟ جز برای اینکه پز دموکراسی لیبرالهای دائم الوضو را تکمیل کنند.



شود.

● پس تا مدتها باید منتظر بود؟

ـ مسلماً، و حتی ما به این فکر نمی‌کنیم که در زمان خود ما، این خلاف آمد عادت، به حرکتی جمعی، تبدیل شود.

● مثل انقلاب ۲۲ بهمن...

ـ انقلاب ۲۲ بهمن، یك انقلاب سیاسی است، انقلابی که بشر به آن نیازمند است، انقلابی معنوی و باطنی است. امّا همراه با همین انقلاب ۲۲ بهمن، دوباره حرکت به‌طرف باطن شروع شده است و من معتقدم که علی‌رغم اطراق بسیاری از مردم و حاکمان و امیران، این سیر باطنی، متوقف نخواهد شد و تا برچیده شدن بساط غرب، ادامه خواهد داشت.

● منظور از غرب امپریالیسم امریکاست، یا هم امریکا و اروپا؟

ـ هیچ‌کدام! امریکا و اروپا، صورت غرب هستند.

● پس این غرب کجاست؟

ـ نفس من و شما. روزگاری، خود من هم فکر می‌کردم غرب‌زدگی یعنی اروپا و امریکازدگی. اما اندك‌اندك، فهمیدم که غرب‌زدگی، یعنی غروب حقیقت در جان و دل آدمی، یعنی نفسانیت‌زدگی و نفس‌گزیدگی. هرکس در هر کجای جهان، به نفس خودش روی بیاورد، به غرب روی آورده است. دشمن ما، یك مشت رمان و شعر و چهارتا روشنفکر و تمدن تکنولوژیك نیست، اینها بتهای کوچکی هستند و مادر بتها، بت نفس ماست. غرب سیاسی و اقتصادی و فرهنگی، صورت عینی نفس ماست و نفس ما، باطن و حقیقت غرب است. تا هنگامی که ما بر نفس خود، غلبه نکرده‌ایم و ازهمهٔ حجابها رها نشده‌ایم، رهایی از غرب، معنی ندارد. دعوت حضرت و احدیت جناب رسول اکرم، صلی‌الله علیه، به معنی درافتادن با این سرزمین یا آن سرزمین نیست، به معنی درافتادن با خود است. همین الان، ما آدمهای مؤمن مرتب و منظم داریم که در واجباتشان هیچ قصوری ندارند، اما روز و شب در تولای غرب، به‌سر می‌برند.

● آیا فکر نمی‌کنید، اینها به بینش درست‌تری رسیده باشند؟

ـ به چه حسابی؟

● به حساب اینکه مردمان مؤمنی هستند، حدود اخلاقی را رعایت می‌کنند و به خودشان اطمینان دارند که می‌توانند راهی برای پیوند اسلام با غرب، پیدا کنند. شاید شما...

ـ پس بفرمایید بینش اینها بهتر از امام است. مگر محمدرضا شاه، همین بینش را نداشت؟ نه آقاجان اینها نمازشان عادت است و همه زندگی مؤمنانه اینها، در خوف عافیت، شکل گرفته است. ممکن است حتی اهل قرب نوافل و به قول معروف، جهاد اکبر هم باشند. ولی مطمئن باشید از جهاد اصغر می‌ترسند. چون نمی‌خواهند آنچه را که دارند، ازدست بدهند. و تازه، هیچ موحدی، بین اسلام و غرب ـ چه بیرونی و چه درونی، چه نفس امارهٔ فردی، چه نفس امارهٔ جمعی ـ نسبتی نمی‌بیند. کسی که به فکر ارتباط با امریکاست، حتماً توحیدش فاسد است.

● باز هم که دارید تند می‌روید! به‌علاوه، دوباره غرب یا به‌قول خودتان غروب حقیقت را با امریکا یکی می‌گیرید.

ـ قرار نیست، اگر گفتیم غرب‌زدگی، یعنی غروب حقیقت، دیگر به امریکا کاری نداشته باشیم. امریکا، بروز عینی و تام و تمام غروب حقیقت است. ما چه می‌دانیم که کسی بندهٔ مطلق نفس اماره است یا نه. برای پی بردن به این مصیبت، باید به‌دنبال یك دلیل بیرونی و عینی باشیم. اگر شاعر است، به شعرش نگاه می‌کنیم. نویسنده است، به داستانش، فیلسوف است، به فلسفه‌اش و اگر اهل سیاست است، به مواضع سیاسی‌اش نگاه می‌کنیم و به تولی و تبرایی که دارد. از کجا فهمیدند عبدالله ابن ابی‌سلول، منافق است؟ از تولایی که به کفار قریش و یهودیان مدینه داشت. وگرنه از رسول‌الله و اصحابش که تبرّیٰ نشان نمی‌داد و با آنها مأنوس و محشور بود.

ببینید جانم، ما فعلاً برای مسلمانی، یك شرط اصلی و اساسی داریم و آن، همین تولیٰ و تبریٰ است. به قول شاعر بلندپایهٔ معاصر، شرایط ما الان شرایط جنگ احد است. ما در جهاد اصغر، به‌سر می‌بریم. هرکس در این جهاد، با ماست، مسلمان است و هرکس نیست، نامسلمان:

من چه دانم که بود خواجه مسلمان یا نیست
در احد هرکه زاحمد نبود سفیانی است.

● **این حکم، خیلی قطعی و یکطرفه است.**

ـ همین‌طور است. شما که نمی‌خواهید بگویید آنها که پیغمبر را در احد تنها گذاشتند، مسلمان بودند؟

● **... شما چرا از ارتباط با امریکا وحشت دارید؟**

ـ من از ارتباط علنی با امریکا، نه‌تنها وحشتی ندارم، که از آن استقبال هم می‌کنم، اما باید دید، چرا بعضی‌ها، تنها راه بیرون آمدن ما را از بن‌بستها و بحرانها، ارتباط با امریکا می‌دانند؟ من از اینها می‌پرسم، شما می‌خواهید از موضع قدرت با امریکا ارتباط داشته باشید؟ اگر در موضع قدرت هستید، چه نیازی به این ارتباط دارید؟ اگر از موضع ضعف می‌خواهید با امریکا ارتباط داشته باشید، چرا اسلام را کنار نمی‌گذارید؟

● **شاید از موضع برابر، بخواهند با امریکا ارتباط داشته باشند. مگر در ارتباط با امریکا، حتماً باید اسلام را کنار گذاشت؟**

ـ ببینید جان من! از موضع برابر با امریکا ارتباط داشتن را مرده‌های قبرستان هم باور نمی‌کنند. ما می‌توانیم با وهم و خیال، گمان کنیم با امریکا برابریم. ولی امریکا، به قطع و یقین، می‌داند که هیچ قدرت نظامی، سیاسی یا اقتصادی دیگری در جهان با او برابر نیست و با تکیه به همین یقین لعنتی است که به همه جای دنیا چنگ می‌اندازد. امّا، شاید ما نخواهیم در ارتباط با امریکا، اسلام را نادیده بگیریم. ولی امریکا اولین شرط مذاکره‌اش با ما، این خواهد بود که اسلام را کنار بگذارید. و اصلاً تلاش و تقلای امریکا برای ارتباط با ما، این است که «ام‌القرای بنیادگرایی» را به زانو دربیاورد تا در بقیهٔ جهان اسلام، آتش بنیادگرایی، خودبه‌خود، فروکش کند.

● **پس امریکا از ما می‌ترسد؟**

ـ ابداً، امریکا از ما نمی‌ترسد، از اسلام می‌ترسد. و اسلام، یك سیاست، یك هیئت حاکمه، یك دولت، یا چند کشور، یا ده کنفرانس و بیست سمینار نیست. اسلام، یعنی خدا، یعنی نیاز بشریت امروز به پرستش، یعنی نیرویی ناشناخته که در هوای کالیفرنیا هم استنشاق می‌شود. یعنی فطرت، یعنی تلاش و کنکاش متفکران مسیحی و حتی ماتریالیستِ مغرب‌زمین، برای یافتن تکیه‌گاهی مطمئن. یعنی هانری کربن، رنه گنون و... الخ. یعنی این همه فیلسوف و هنرمندی که در غرب دارند به اسلام رو می‌آورند، یعنی دویست هزار مسلمانی که در لندن، به هواداری از فتوای امام خمینی، تظاهرات کردند. یعنی قرآن. این مصیبت البته قبلاً هم به‌سر غرب آمده است. وقتی که مسیحیت، به روم رسید، ارکان امپراطوری و تمام بندبند وجود قیصر، به لرزه درآمد. مسیحیت، نه سپاهی داشت، نه لشکری، نه شمشیرزنی، چهارتا مبلغ گرسنه و تشنه بودند، ولی روم را به زانو درآوردند. امریکا از همین می‌ترسد.

● **پس ما باید امیدوار باشیم به خودمان؟**

ـ من، نه به خودم امیدوارم، نه به دیگران. به کلمهٔ محمد مصطفی، صلی‌الله علیه وآله، امیدوارم. هیچ اهمیتی هم به این نمی‌دهم که بالاخره، این مملکت زیر بلیط امریکا برود یا نرود. بلافاصله، پس از مرگ پیغمبر، مسلمانان از راه اصلی خودشان منحرف شدند. بعد هم افتادند به چنگ بنی‌امیه و بنی‌عباس. ولی اسلام، منحرف نشد و نمی‌شود. احد با احمد عهد کرده است که «انا نحن نزلنا الذکر و انا له لحافظون». امریکا، الان هم در غرب سعی می‌کند با اسلام مبارزه کند. در همین‌جا هم توسط ایادی شیادش، می‌خواهد اسلام را با فاشیسم و استبداد، طابق‌النعل بالنعل، جلوه بدهد و مدام در پوشش آیات و روایات و شعر حافظ و مثنوی مولوی، برای جامعه باز و دموکراسی و لیبرالیسم، تبلیغ می‌کند. اما «فسیعلمون من اضعف ناصراً و اقلُّ عددا».

● **آقای میرشکاك، شما گفتید که از ارتباط علنی با امریکا، استقبال می‌کنید، آیا این حرف جدی بود؟**

ـ بله، من اگر کاره‌ای بودم و خودم را و موقعیت خودم را و همین هست و بود دنیوی، یعنی «لعب و لهو و زینة و تفاخر بینکم و تکاثر فی‌الاموال و الاولاد» را در خطر می‌دیدم و نمی‌توانستم بر اینها چار تکبیر بزنم، فوراً و در روز روشن، قبله‌ام را به سمت واشنگتن، عوض می‌کردم.

● **فکر نمی‌کنم چنین جرأتی را می‌داشتید.**

ـ کار سختی نیست، بسیاری از سران کشورهای اسلامی، دست‌نشانده و غلام بی‌جیره و مواجب امریکا هستند. و امریکا فقط از آنها حمایت سیاسی می‌کند. همین احمق‌ها، فکر نمی‌کنند در یك زندگی شرافتمندانه و مستقل سیاسی هم همین لذات کثیف آلوده به تباهی، پاکیزه‌تر و بهتر، مهیّا خواهد شد و هم به‌جای تکیه بر ترس و وحشت مردم، می‌توانند بر دلهای آنها تکیه داشته باشند.

● **فکر می‌کنید، چرا سران کشورهای همجوار ما، به‌جای به‌قول شما زندگی شرافتمندانهٔ سیاسی، ترجیح می‌دهند این‌طور زندگی کنند؟**

ـ ببینید، انسان یك موجود احمقِ مغرور است. راستش را بخواهید، وقتی منِ نهیب حضرت کبریا به‌یادم می‌آید که «یا ایها‌الانسان ما غرّك بربك‌الکریم»، هرجا که باشم مزهٔ دهنم تلخ می‌شود و دوست دارم، خودم را حلق‌آویز کنم. در این آیه، خدا

● آمریکا از ما نمی‌ترسد، از اسلام می‌ترسد و اسلام یك سیاست، یك هیئت حاکمه، یك دولت، یا چند کشور، یا ده کنفرانس و بیست سمینار نیست. اسلام یعنی: خدا، یعنی: نیاز بشریت امروز به پرستش.

طوری از ما گله می‌کند و به لحنی گله می‌کند که اگر خوب بفهمیم، سکته خواهیم کرد. برای فهم این آیه، ساده‌ترین مثلی که می‌شود زد این است که: شما با کسی که قدرت بسیار زیادی داشته باشد ـ مثلاً هرکول، رستم و چه می‌دانم یك موجود غول‌آسا ـ دوست باشید و خیلی در حق شما خوبی کرده باشد و شما هم مدام او را اذیت کنید تا بالاخره یك روز کلافه شود و همراه با یك نگاه تلخ و سرزنش‌بار بگوید: رفیق! چرا با من این‌جوری تا می‌کنی؟ چه به روزتان می‌آید؟ بشر امروز از رئیس اداره‌اش، از زنش، از صاحبخانه‌اش مثل سگ می‌ترسد و یواش می‌آید و یواش می‌رود که گربه شاخش نزند، ولی از «واحد القهار» نمی‌ترسد. از خدا، این دوست قدرتمند همیشه و هنوز، این نزدیکتر از رگ گردن که در همه جا با او همراه است، نمی‌ترسد. می‌دانید، اهل سیاست به‌نظر من، اغلب از عقب‌مانده‌های ذهنی هم عقب‌مانده‌ترند. «مبارك» کودن، فرجام انورسادات را دید. جلو چشمش، زدند به جهنم واصلش کردند. عاقبت محمدرضا شاه را دیدند، مارکوس را دیدند ـ چه بگویم؟ شاید من از همه کودنترم که فکر می‌کنم، اگر زمامداران کشورهای اسلامی از خدا بترسند، استقلال خودشان را اعلام می‌کنند و با مردم مملکتشان، بهتر رفتار می‌کنند. ولی من در همین زندگی بی‌ارزش و آلودهٔ خودم، مردی را دیدم که پایش جز یك‌بار به کشورهای غربی باز نشد، زبان فرنگی نمی‌دانست، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی نخوانده بود، فلسفهٔ علم و معرفت‌شناسی نمی‌دانست، واگنر و باخ و بتهوون را نمی‌شناخت. مانه و مونه و پیسارو، و کاندنیسکی را نمی‌شناخت، جز با یك زن زندگی نکرده بود، روشنفکر نبود، کاری به‌کار عصر الکترونیك و ارتباطات نداشت، و با بسیاری از چیزها که سرمایهٔ افاده و خودفروشی اهل سیاستند، بیگانه بود. اما فقط و فقط، از خدا می‌ترسید: «وامّا من خاف مقام ربه و نهی النفس عن الهوی فان الجنة هی المأوی». با همین ترس آگاهی و خوف اجلال، پدر همهٔ آنها را که به خوف عافیت دچارند، درآورد و عرصه را بر شرق و غرب، تنگ کرد.

فیض روح القدس ار باز مدد فرماید
دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد.

● شما که خودتان می‌گویید فیض روح القدس...

ـ اولین فیض روح القدس، همین خوف از خداست. کسی که از خدا می‌ترسد، از امریکا نمی‌ترسد و کسی که خدا را و خوف از خدا را با پوزخندی دیپلماتیك، به پس پشت می‌افکند، وحشت از امریکا حتی در نماز شب هم، رهایش نمی‌کند.

● آقای میرشکاك، من صریح می‌گویم: به‌نظر من شما قدری خرافی تشریف دارید...

ـ درست می‌فرمایید.

● اجازه بدهید حرفم را تمام کنم. چطور بگویم. مملکت ما نیاز به صنعتی شدن دارد. با این حرفها ما به جایی نمی‌رسیم.

ـ با صنعتی شدن، به کجا می‌خواهید برسید؟

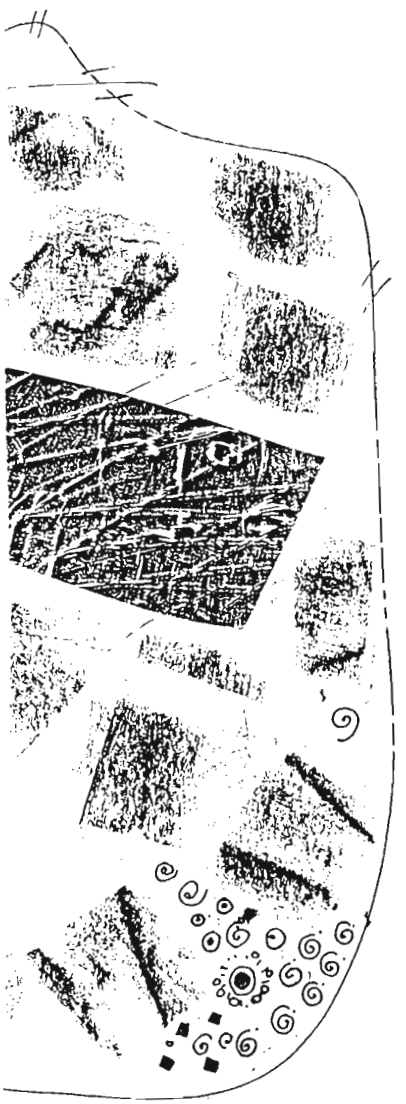
نبری گمان که یعنی به خدا رسیده باشی
تو زخود نرفته بیرون، به کجا رسیده باشی
سرت ار به عرش ساید نخوری فریب عزت
که همان کف غباری به هوا رسیده باشی

● من جداً متأسفم. شما به‌جای اینکه اصولی و علمی فکر کنید، به شعر و شعار متوسل می‌شوید.

ـ «چه‌کنم حرف دگر یاد نداد استادم»

● به‌نظر من این تفکر، محکوم به شکست است.

ـ هر تفکر دیگری هم دست آخر محکوم به شکست و زوال است. حتی همین تفکر شبه علمی تکنولوژی‌زدهٔ شما! رئیس! نفست خیلی سرد است، مگر نیاز به صنعتی شدن، باید به قیمت نابود شدن یك فرهنگ دینی برآورده شود؟ من مخلص صنعت کذایی شما هم هستم، اما اگر قرار باشد، مثل



«فاوست»، در ازای توانمندی صنعتی، روحم را به شیطان بزرگ بفروشم، از خیر صنعتی شدن می‌گذرم.

● **کسی روح شما را نمی‌خواهد.**

ـ امریکا اوج تمدن «فاوستی» است. ای‌کاش نفت و گاز می‌خواست! ای‌کاش وابستگی اقتصادی و سیاسی می‌خواست! بدبختانه اولین چیزی که می‌خواهد، فرهنگ است و فرهنگ برخلاف تصور خیلی از آدمهای ریش و سبیل‌دار و پروفسور و دکتر و استاد و علاّمهٔ با اهن و تلپ، اصل و اساس همه چیز است. مسلمانها در لشکرکشی به ایران، گویا سه اسب بیشتر نداشته‌اند و رستم فرخزاد چند زنجیره فیل و چندین هزار اسب و سوار بر گستوان‌دار. فکر می‌کنید امریکا و تئوریسین‌هایش، به اندازهٔ بنده احمق‌اند؟ نه جان من، آنها به احمقهایی مثل من، القاء می‌کنند که اقتصاد و صنعت زیربناست. اما خودشان، به این حرف هیچ اعتقادی ندارند وگرنه می‌توانستند کاری به کار فرهنگ ما نداشته باشند. یاعلی! نون ببر کباب بیار. آنها می‌دانند که همهٔ فتنه‌ها و گردنکشی‌ها و انقلابها و ظهور و سقوطها، زیر سر فرهنگ است. ما اگر مبالهایمان هم کامپیوتری باشند، ولی فرهنگ مرموز مرگ آگاهی را گم کنیم، هیچ‌کاره‌ایم. درنهایت، مثل ژاپن، عملهٔ صنعتی امریکا خواهیم بود.

● **ژاپن عملهٔ صنعتی امریکا نیست.**

ـ هست، و یه‌خورده هم بیشتر. اصلاً در ازای واگذار کردن استقلال خود به امریکا، ژاپن سونی و سانیو و سوپرا شد. ما هم اگر استقلالمان را بدهیم، چهار صباح دیگر، روی دست ژاپن بلند می‌شویم.

● **آقای میرشکاک، شما به آینده جهان چه‌طور نگاه می‌کنید؟**

ـ من، اول باید بتوانم آینده را ببینم، یا نه؟

● **منظورم تحولات...**

ـ ببین آقاجان! اگر می‌خواهی حرفهای قلمبه سلمبه بزنی، من نیستم، پیش‌بینی تحولات سیاسی و از این‌جور مزخرفات، کار من نیست. به قول خود شما، من یك بینش خرافی دارم. اگر می‌خواهید چیزهایی را که با عینك خرافات، خوب می‌بینم، برایتان تعریف کنم، والاّ بهتر است به سراغ آنها بروید که سعی می‌کنند «اشکنه» را، هم کامپیوتری ببینند و آروغ را هم علمی می‌زنند و بقیه زدنی‌های دیگر را هم با فلسفهٔ علم تجزیه و تحلیل می‌کنند.

● **خب بفرمایید.**

ـ هیچی، اسلام عالمگیر خواهد شد. اوّل از همه‌جا هم امریکا را به سرزمینهای احمدمختار، تنها فرمانروای جهان، علاوه خواهد کرد.

● **یعنی شما این‌قدر خوش‌بین هستید؟**

ـ قدری بیشتر!

● **این پیشگویی کی اتفاق می‌افتد؟**

ـ لابد می‌خواهید تاریخ سال و ماه و هفته‌اش را هم بدهم؟

● **این حرفها خوش‌خیالی نیست؟**

ـ ابداً، قبلاً غرب به تصرف بشیر احمدمختار، یعنی عیسی‌بن مریم درآمده است. درمیان عیسی، علیه السلام و محمد، صلی الله علیه، فاصله‌ای نیست و محمد، جانم فدای فرزندان او باد، آخرین پیامبران است و زمین، میراث اوست و به وارثان او واگذار خواهد شد.

● **شما چنین تعبیری از «ان الارض یرثها عبادی الصالحون» دارید؟**

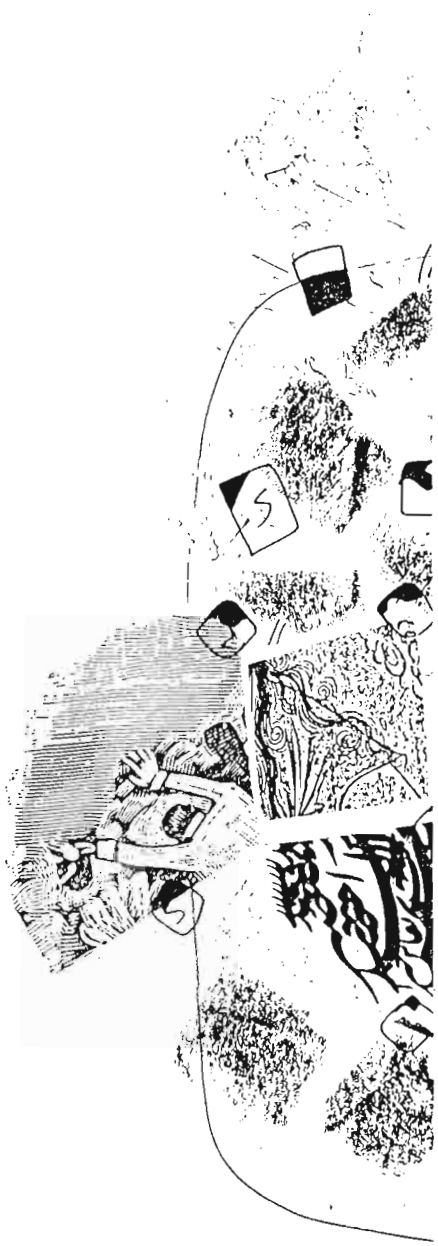
ـ شما تعبیر دیگری دارید؟ نکند فکر می‌کنید پیغمبر فقط برای ما آمده است و اسلام هم محدود به همین حدود فعلی خواهد ماند؟

● **آخر ما که برای تحقق این پیشگویی قدرتی نداریم.**

ـ این‌قدر ما و من را بخصوص در این امور که مطلقاً وابسته به اراده و امر حضرت کبریا هستند، داخل نکنید. ما و من شما هم از اسلام است. اسلام که از ما و من شما و بنده، اسلام نشده است؟ «وعدالله الذین امنوا منکم و عملوا الصالحات لیستخلفنهم فی الارض، کما استخلف الذین من قبلهم و لیمکنن لهم دینهم الذی ارتضیٰ لهُم و لیبدلنهم من بعد خوفهم اَمْناً»، تمامش کن.

● **می‌خواستم درمورد شعر...**

ـ ول‌کن. مرده‌شور شعر را ببرد و مرا هم. رها کن. □



سینما

سینما، قدرتمندتراز . . .

گفتگوی اختصاصی سوره با مصطفی عقّاد، کارگردان محمدرسول‌الله (ص) و عمرمختار

● **در ابتدا از خودتان بگویید، از ملیت خود و زندگی‌تان و از سینما.**

عقاد: من در سوریه، در شهر حلب متولد شده‌ام، ۵۵ ساله‌ام. از نوجوانی با سینما آشنا شدم. و با دیدن تصاویر مذهبی از حضرت علی تحت تأثیر قرار گرفتم. کم‌کم مصمم شدم فیلمساز شوم. به هرحال در ۱۸ سالگی به امریکا رفتم و در لوس‌آنجلس وارد دانشگاه کالیفرنیا شدم. بعداز اتمام تحصیلاتم در دانشکده سینمایی U.C.L.A, در امریکا ماندم تا به امروز. بیش از ۲۰ فیلم ساخته‌ام که همه آنها امریکایی است. معروفترین آنها **الرساله** (محمدرسول‌الله)، **عمر مختار** و **هالووین**، که فیلم پرهیجان و ترسناکی است. و بسیاری فیلمهای مستند هم ساخته‌ام، مثلاً **جمال عبدالناصر**. دستیار چند کارگردان **بزرگ و مشهور از جمله «سام پکین‌پا»** بوده‌ام و...

● **مقدمه‌ای دربارهٔ سفرتان برایمان بگویید.**

من اگر بتوانم چیزی دربارهٔ نهضت اسلامی بگویم، این است که سابقاً، یعنی زمانی که با علمای مذهبی‌مان (اهل سنّت) روبرو می‌شدم، همیشه نوعی توهم و تشویش در من بوجود می‌آمد. چرا که مسائل و مشکلات زیادی نسبت به تفکرات و آرمانهای بسته داشته‌ام.

حالا بزرگترین کشف و خوشحالی برای من، برخورد با این دو شخص روحانی (آقایان زَمْ و تسخیری) است. آنهم با این میزان از وسعت تفکرشان. بعلاوه، مطالبی که شما دربارهٔ آیة‌الله خامنه‌ای و در رابطه با دیدگاههای ایشان نسبت به هنر و مقولّه نشر فرهنگ اسلامی ـ در فراسوی مرزها ـ برایم گفتید، این خودش کشف بزرگی برایم محسوب می‌شود و با آنچه که سابق براین دیده بودم، بسیار متفاوت است. بزرگترین کشف من در این سفر این بود که افرادی مذهبی بخواهند عقایدشان را از طریق هنر نشر داده و برپردهٔ سینما نشان بدهند. این خودش مایهٔ خشنودی بزرگی برایم است.

● **خُب بفرمایید اصولاً چطور شد که به ایران تشریف**

● فکر می‌کنم «صلاح الدین ایوبی» بهترین سوژه است در ارائه مسئله فلسطین و دعوت به اسلام.

آوردید؟

من همیشه دلم می‌خواسته که به ایران بیایم. خصوصاً زمانی که فیلم *«الرسالة»* (در ایران: *محمدرسول‌الله*) در دوران شاه ممنوع الاکران شد و به دنبال آن، وقتی هم که انقلاب شد، شنیدم که نمایش این فیلم، هنوز هم ممنوع است!. آخر شنیده بودم که اَذان فیلم، مطابق اذان شیعیان نبوده و به همین دلیل نمایش فیلم ممنوع شده. متعاقباً مطلع شدم که امام خمینی فیلم را دیده و فرموده بودند که دوران پیامبر مسئله شیعه و سنّی وجود نداشت و بگذارید فیلم را نمایش بدهند. بلی!، من همیشه مایل بودم ولو به هردلیلی که شده به ایران بیایم. تا اینکه سرانجام از طرف آقای زَمْ از من دعوت شد. این دعوت مدتها قبل شده بود، منتهی مسئله این بود که همیشه یا وقت من برای این سفر مناسب نبود و یا اینکه با مشکل آماده شدن ویزا مواجه بودم. آخر به عنوان یك «آمریکائی»، مشکل بود که به اینجا بیایم. ولی خوشبختانه در حال حاضر، آمدن به اینجا آسان شده.

● چرا ده سال طول کشید تا فیلم بعدی‌تان را بسازید؟

همیشه از من همین سؤال را می‌کنند و من نیز همیشه از هرکسی که چنین پرسشی را از من دارد، شرمنده می‌شوم. البته باید بگویم که من یك نفرم، یك کارگردانم و در همه جا این شبهه وجود دارد که هروقت اراده کنم، می‌توانم لابُد فیلمی را کارگردانی کنم. البته من همیشه برای کار آماده‌ام. بعد از *الرسالة* و در رابطه با تاریخ اسلام، من ایدهٔ چند فیلم را در همان «ژانر» دارم، منتهیٰ مسئله‌ام، هزینهٔ مالی این پروژه‌هاست. اگر قرار باشد چنین فیلمهایی آنهم از دیدگاه ما ساخته بشود، طبعاً بایستی از طرف خود ما هم هزینهٔ مالی آن تأمین بشود.

آخر هرفیلمی که از طریق هالیوود بخواهد ساخته شود، حتیٰ در مرحلهٔ سوژه هم، آن را کنترل می‌کنند. در آنجا نمی‌شود هرچیزی را گفت، چرا که آنها همیشه همه چیز را تحت کنترل دارند. به همین جهت است که چنین سوژه‌هایی، بایستی از بیرون مناسبات هالیوود تأمین و تهیه بشوند. از بابت تأمین هزینه مالی دو فیلم خودم مشکلاتی داشتم ولی سرانجام توانستم تهیه کننده این فیلمها را پیدا کنم. و خُب، من از بابت مشکلات پیدا کردن تهیه کننده و معضلات تهیهٔ فیلم، اول هالیوود را مقصر نمی‌دانم. به این خاطر که اصولاً ساختن فیلمی دربارهٔ پیامبر(ص)، آنهم از طرف هالیوود، شاید اقدامی شبهه برانگیز تلقی بشود و بعد هم شاید چنین شبهه‌ای دربارهٔ خودم هم به وجود می‌آمد. اینکه آیا اصولاً من چنان توانی را دارم که یك چنین فیلمی را بسازم یا خیر. امّا به هرحال، بعد از ساختن دو فیلم، زمان آن رسیده که بگوئیم می‌توان روی این نوع فیلمها سرمایه‌گذاری کرد. هرچند که هنوز موفق نشده‌ام تهیه کننده مناسبی را پیدا کنم. در حال حاضر من برای کار آماده‌ام. فیلمنامه‌ها نیز حاضرند. منتهیٰ مشکلی که با آن مواجهم، این است که برای

● من ایران را مرکز این انقلابها در جهان اسلام می‌دانم.

پیدا کردن تهیه کننده، حال چه تهیه‌کنندگان فیلمهای قبلی‌ام و یا سایر تهیه کنندگان، همیشه می‌خواهند فیلمی در مورد «خودشان» بسازم! حال چه شاه‌ها باشند و چه رؤسای جمهوری و حتی وزرای آنها. از مراکش به این طرف، اوضاع از این قرار است. یا می‌خواهند دربارهٔ پدرشان فیلم بسازم. و یا دربارهٔ رژیم آنها. حال آنکه من دلم نمی‌خواست و نمی‌خواهد. چرا که نمی‌خواستم وارد سیاست بشوم. منظورم این است که سوژه‌هایی را می‌خواهم که برای همهٔ جهان اسلام، به طور کامل جالب و جذاب باشند، به طوری که هیچ کس دربارهٔ چنین سوژه‌ای اختلاف نداشته باشد. من دربارهٔ این رویّه خودم می‌توانم به تفصیل برایتان صحبت کنم، منتهی اگر بخواهم بطور خلاصه بگویم، همین مسئله اصلی‌ترین دلیل کم‌کاری من است. بازهم می‌گویم من آماده‌ام ولی تهیه‌کنندهٔ مناسبی در کار نیست.

● دقیقاً از چه زمانی پرداختن به یك چنین موضوعی (صلاح‌الدین ایوبی) برای شما آغاز شد؟ چطور شروع شد و مبدأ این قضیه در کجا بود؟

خب، راستش این اولین بار است که چنین سئوالی از من پرسیده می‌شود که چه عاملی در ابتدا موجب شروع این قضیه شده. راستش، «بوکاسا»، رئیس جمهور آفریقای مرکزی، مسلمان شد و اسم جدیدش را هم «صلاح‌الدین» گذاشت. در آن زمان او جانبدار «قذافی» بود و یك روز، از لیبی به من تلفن زدند که قذافی قصد دارد به آفریقای مرکزی برود و در آنجا طی مراسمی، «بوکاسا»، رسماً مسلمان اعلام خواهد شد، به همین دلیل ما به نسخه‌ای از فیلم *الرسالة* احتیاج داریم تا آن را در آفریقای مرکزی نمایش بدهیم».

به هرحال، ما پروژکتور را در یك استادیوم ورزشی بزرگ نصب کردیم و «بوکاسا» و قذافی هم کنارش ایستادند. استادیوم هم از شلوغی و کثرت جمعیت، غلغله بود. هروقت چهرهٔ «بلال» روی پرده می‌آمد، همه تماشاچیان یك صدا هلهله می‌کردند و فریاد می‌زدند. متعاقباً وقتی از آنجا برمی‌گشتیم، در هواپیما، قذافی، من را صدا زد و من کنارش نشستم، او همانجا به من گفت که «سینما از تانك هم پرقدرت‌تر است». کاری ندارم که دربارهٔ «قذافی» چه چیزی می‌گویند، ولی برای من به عنوان یك فیلمساز، چنین جمله‌ای خیلی

● آن مردی که من مقبره‌اش و مکان زندگی‌اش را زیارت کردم و آن همه سادگی و صمیمیت را دیدم. آن مرد، مگر چه داشت؟ بدیهی است که او دارای قوه جادویی نبود، یك انسان بود. ولی آن چیزی که آن مرد، تجلی آن بود، یعنی آن ایمان، آن مذهب، اگر مورد بهره‌برداری صحیح و درست واقع شود بسیار پرقدرت است.

● به نظر من اولین نشانه‌های این تحول «ورود» امام خمینی به تهران بود. آنچنان صحنه جذابی بود که توگویی این خود نمایشی راجع به نقش ایمان و قدرت یك مرد بود. این پرشکوه‌ترین «ورود» در تاریخ بشریت بود.

● من، بالاتر از همه (شیعه و سنی)، یك مسلمانم.

آرامبخش بود. قذافی همانجا به من گفت که من در سال یك یا دو فیلم دربارهٔ همین موضوعها از تو می‌خواهم. به او گفتم ساختن یك فیلم در سال هم مشکل است. اما او گفت که هزینهٔ تولیدشان را من وارد بودجهٔ کشورم می‌کنم تا چنین فیلمهایی ساخته بشوند. بعد هم گفت: «به من یك برنامه مکتوب بده». من هم برنامه‌ای به او دادم. بعد از آن، می‌خواستم دو فیلم بسازم. یکی به نام «عمربن‌خطاب» و یکی هم دربارهٔ علی‌بن ابیطالب(ع)، و خُب، واضح بود که چهرهٔ ایشان را نمی‌شد نشان داد. (مثل حضرت پیامبر در فیلم *الرسالة*)

امام موسی صدر هم یك روز حضور داشتند. قذافی ایشان را به من معرفی کرد و من از آقای صدر پرسیدم که آیا ایشان حاضرند به من کمك کنند تا فیلم *الرسالة* را بسازم یا خیر. این جریان قبل از ساختن فیلم بود. امام صدر گفت با تو همکاری می‌کنم، امّا به یك شرط، آنهم اینکه تو یك فیلم برایم دربارهٔ امام علی(ع) بسازی. من هم گفتم فیلمی برای شما می‌سازم، منوط به دو شرط، اول آنکه شما سنّی‌ها را قانع کنید تا حضرت علی(ع) را در فیلم ببینیم، چرا که تصور می‌کردم با توجه به تمثالهایی که از امام علی(ع) می‌دیدم، برای شیعیان در این مورد مسئله‌ای وجود ندارد. شرط دوّمم هم این بود که از آقای صدر خواستم که: شما خودتان نقش حضرت علی را بازی کنید. نمی‌دانم چقدر آقای موسی صدر را می‌شناسید. او واقعاً یك چهره و تیپ عجیبی داشت. و خب، واضح بود که ایشان در فیلم بازی نخواهند کرد. بعد هم ایشان گفت که شیعیان هم با نشان دادن امام علی حتماً مخالف خواهند بود. به هرحال بعد از زمان پیامبر، یك مقطع زمانی وجود داشت که ما بایستی از کنار آن می‌گذشتیم. چرا که اسلام تأسیس شده بود و حالا باید وارد دوران مبارزاتِ (پس از پیامبر و خلفای راشدین) می‌شدیم. به همین خاطر، من **«به صلاح‌الدین ایوبی»** و موضوع **«اسلام و جنگهای صلیبی»** **رسیدم.**

بعد از این موضوع، من فیلمنامهٔ آماده‌ای دربارهٔ «آندلس» و دوران طلائی اسلام در اروپا و تمدن درخشان آن دارم. مقصودم از تمدّن یاد شده، نه فقط جنگجویان و شمشیرهایشان، بلکه پیشرفت رشته‌های علمی نظیر، فیزیك، شیمی، ریاضی، جبر و نجوم است. آن دوران، دورانی بود که دانشگاه «قُرطُبه» (کوردوبای فعلی در اسپانیا) مرکز علمی **جهان** محسوب می‌شد. و تازه بعد از سقوط «آندلس» و تمام مجموعهٔ علمی آن، اساتید این دانشگاه به خودِ «کریستف کلمب» کمك کردند تا آمریکا را کشف کند. این یك واقعیت است و حتی خود آمریکائیها هم می‌دانند که در کشتی حامل «کلمب»، دانشمندان مسلمانی هم بودند که به‌او کمك می‌کردند.

در مجموع می‌توانم بگویم که پرداختن به چنین سوژه‌هائی از همان جا شروع شد که «بوکاسا» می‌خواست مسلمان بشود. البته اسلام آوردن او قلّابی بود چرا که بعداً همان شد که بود. بول گرفت و... قس علیهذا. ولی من همانجا بود که تاثیر سینما را روی توده‌های مردم به عینه دیدم و حالا هم همیشه می‌گویم که سینما قدرتمندتر از تانك است.

● شما مسئله اعمال کنترل برروی فیلمسازی و مسئله صهیونیسم را در هالیوود چطور ارزیابی می‌کنید؟

واضح است که در آنجا مادیّات همه چیز را کنترل می‌کند. یعنی این تهیه کننده است که مشخص می‌کند که چه چیزی می‌بایست گفته شود یا ساخته بشود. و اما در رابطه با اشارهٔ شما به کنترل صهیونیسم برسینمای هالیوود. خُب، قطعاً آنها هستند که صنعت سینما را کنترل می‌کنند.

من یك مبلغ نیستم. شما به خوبی می‌دانید که من، نه مبلغ هستم و نه به بشر دوستی سخاوتمندانه معتقدم. من فقط یك انسان معمولی هستم. من خواهان آن هستم که موفقیتهایی داشته باشم. همچنین نمی‌خواهم که ریشه‌هایم و گذشته‌ام را فراموش کنم. می‌خواهم چیزی را (پیامی را) برای مخاطبانم مطرح کنم. واضح است که اگر نتوانم فیلمهایی با پیام بسازم، باید در هرصورت به فیلم ساختن ادامه بدهم تا اینکه از لحاظ هنری و حرفه‌ای ارضاء بشوم. آنچه که مرا به فکر می‌اندازد این است که در این دنیا ما مسلمانان یك میلیارد نفر هستیم، ولی همه‌مان مظلوم هستیم. در رکود اقتصادی به سرمی‌بریم، با همدیگر می‌جنگیم. فقر در میان اکثریت موجود است. این یك وضعیت سالمی نیست. چرا چنین است؟ ما از ابتدای تولدمان (به عنوان یك اُمت اسلامی) با چنین وضعیتی روبرو نبودیم زیرا که تاریخ گذشته‌مان به چنین حقیقتی شهادت می‌دهد. ما با اصول اخلاقی‌مان، با ایمانمان، به جهان حکم می‌راندیم. چرا اکنون دو کشور مسلمان نمی‌توانند با هم همکاری کنند. من در حقیقت به دنبال جوابها نیستم. پرسش سئوال فی‌نفسه آغاز پژوهشی در این زمینه است. این مسئله (وحدت و عزت اسلامی) هم اکنون بیشتر اهمیت پیدا می‌کند چرا که مثلاً در شوروی، پنجاه میلیون مسلمان از زیریوغ کمونیسم بیرون آمده‌اند، متوجه شده‌اند که دو نسل از آنها طعمهٔ کمونیسم شده است. همچنین در چین ما پنجاه میلیون مسلمان داریم که شاید آنها هم روزی آزاد شوند. و براینها باید مسلمانان افغانستان و یوگسلاوی (بوسنی- هرزگوین) را افزود. ما ناگهان خود را مواجه با چنین وضعیتی می‌بینیم که در آن مسلمانان تحت سلطه غیرمسلمانان آزاد می‌شوند و خود تشکیل حکومت می‌دهند. ولی هنوز ما این «استعداد» نحس را داریم که «برعلیه» همدیگر بجنگیم ولی قادر نیستیم متحداً بجنگیم. این من را رنج می‌دهد. این همیشه من را رنج می‌دهد.

● و آیا این عامل اصلی (انگیزه اصلی) شما در فیلم ساختن محسوب می‌شود؟

بله، مسلم است. تمام سعی من این است که نشان بدهم زمانی «ما» چنین بودیم، «ما چنین کردیم» و اینکه مسلمانان را ترغیب بدان کنم که باردیگر چنین عزیز باشیم و چنان مقتدر. وقتی که

صلاح الدین ایوبی، با صلیبیون در حال جنگ بود، متوجه شد که آنها گرسنه هستند. جنگ را متوقف کرد. آنها را اطعام داد و سپس به جنگ با آنها ادامه داد. چنین نمونه‌هایی را هم اکنون در میان خودمـان نمی‌توانیـد پیـدا بکنید، تا چه رسد به دشمنانمان. این نمونه‌هایی است که علاقمند به نشان دادن آنها در فیلمهایم هستم.

● آیا در تعقیب چنین هدفی بود که به ایران سفر کردید؟

بدیهی است. ما همـه می‌دانیم که اکنـون ایران، مرکز انقلاب اسلامی است. اولین انقلابی است که تاریخ اسلام عصر جدید را تغییر داد. انقلابی است که به فراسوی مرزهایش در تمام جهان دست یافت. بنابراین پیام انقلاب وجود دارد و انقلاب وجود دارد. چه فیلمسـاز باشیم، چه روزنـامه‌نگار، چه نویسنده، پیامبران اینگونه پیامها هستیم. ما باید حاملان این پیام برای مخاطبان جهانی آن باشیم. این کاری است که ما باید حتماً انجام بدهیم.

● آیا فکرمی‌کردید که‌روزی درمتن‌این جریانات درایران‌باشید؟

به نظر من اولین نشـانه‌های این‌تحوّل، «ورود» امام خمینی به تهران بود. آن چنان صحنه جذابی بود که تو گویی این‌خود نمایشی راجع به نقش ایمان و قدرت یك مرد بود. آن مرد، هشتاد ساله بود. اول در عراق و بعـد در فرانسـه در روستـایی تبعیـد بود. این پرشکوه‌ترین «ورود» در تاریخ بشریت بود. آن مردی که من مقبره‌اش و مکان زندگی‌اش را زیارت کردم و آن همه سادگی و صمیمیت را دیدم. آن مرد، مگر چه داشت؟ بدیهی است که او دارای قوه جادویی نبود، یك انسان بود. ولی آن چیزی که آن مرد، «تجلی» آن بود، یعنی آن ایمـان، آن مذهب اگر مورد بهره‌برداری صحیح و درست واقع شود بسیار پرقدرت است.

در آن لحـظه «ورود» به تهران، به خود گفتم این آغاز انقلابی است که امـواجش به تمام جهان خواهد رسید. و چنین شد. این انقلاب به فراسوی مرزهایش ـ به الجزایر، سودان، تونس و... دست یافت. من ایران را مرکز این انقلاب‌ها در جهان اسلام می‌دانم. پس بنابراین می‌توانم بگویم که دیدار از ایران برحسب اتفاق نبوده است.

● شما همه جا رفته‌اید و با سران کشورهای عرب برای تهیه کنندگی فیلمتان صحبت کرده‌اید چطور شد که آخر اینجا آمدید و عکس العملتان چه بود؟

وقتی دعوت شدم و زمان دیدار و گفت و گو با روحانیون شد، فکر کردم دوبـاره، همان قضیه همیشگی خواهد بود، مثل علمای سنی متعصب با افکاری بسته. بزرگترین کشف من در این سفر برخورد باز روحانیون با مسئله سینما بود و درك رسالت آن. از آقای زم گرفته تا دیگران که برخورد کردم، یك درك صحیح و باز دیدم. یعنی نه فقط از روحانیون، بلکه متوجه شدم که یك طرز فکر در اینجا وجود دارد، یك فلسفه است. و بسیار هم منطقی و باز.

● الان چه می‌خواهید بکنید؟

می‌خواهم روی «صلاح الدین ایوبی» کار کنم، زیرا ما الان درگیر یك جنگل صلیبی هستیم، چه الجزایر چه کشورهای آذربایجان؛ ما نمی‌خواهیم منفی باشیم. می‌خواهیم ببینیم چرا صلاح الدین موفق بوده، ارزشهـایش، شجاعتش و اینکه قادر شد اورشلیم را بگیرد. هدف من این است که فقـط تاریـخ را بازگو کنم، مگر آنکه از آن مفهـومی استخـراج کنم و با تمام عدم اتحاد و مشکل اسرائیل و بیت المقدس فکر می‌کنم صلاح الدین بهترین سوژه است در ارائه این مسئله، یعنی مسئله دعـوت به اسلام. یادم هست وقتی روی عمرمختار کار می‌کردیم، مسئله برایم فلسطین بود. اگر شما در فیلم عمرمختار، ایتالیا و لیبی را بردارید و جای آن فلسطین و اسرائیل را بگذارید، تغییر زیادی نخواهد کرد. نکات مشابه بسیار وجود دارد. صلح سادات، اردوگاه‌های آوارهها و... فکر ساختن فیلم عمر مختار، زمانی به نظر من رسید که در لیبی (تری‌پولی) بودم و سادات وارد بیت المقدس شد. فکر کردم، این تسلیم است، تسلیم محض و از اینکه یك عرب بودم شرمنده شدم و بلافاصله فکر ساختن عمرمختار به نظرم رسید.

● در مورد کارکـردنتـان در هالیـوود، و وظیفه‌ای که حس می‌کنید دارید، بگویید؟

فکـر نمی‌کنم بتـوانم اینجـا بنشینم، و شکـایت کنم که من را محاصره کرده‌اند و کاری نمی‌توانم بکنم. این همیشه یك بهانه است برای شکست. مثالی که می‌توانم بزنم مثل دانشجویی است که در امتحانات نمره کم می‌آورد و تقصیر را گردن استاد می‌اندازد که «یهـودی» بود و من را رفـوزه کرد. این، مزخرف است. اگر واقعاً بخواهید، موفق می‌شوید. اما به هرصورت اگر یهودی باشید همه چیز خیلی آسانتر می‌شود، پیشرفت هم سریعتر می‌شود. اما وقتی وارد مسئله فلسطین و اسرائیل می‌شوید، مقاومت بزرگی را حس می‌کنید. ولی در همین شرایط وقتی درباره تاریخ صحبت می‌کنید، و جنبه‌های مثبت را در نظر دارید مسئله‌ای پیش نمی‌آید.

زمانه عوض شده. ما در زمانی بحرانی زندگی می‌کنیم که وقایع روز به روز رشد می‌کند و حاکی از یك تحول دائم است هرروز برای همه روشنتر می‌شود که جریان یك جنگ صلیبی در پیش است.

● وقتی تماشاگر حس کرد که فیلم دارد او را موعظه می‌کند، درس می‌دهد، درس مستقیم، از پرده و از فیلم جدا می‌شود. به طور غیرمستقیم، شما باید به قلب تماشاگر نفوذ کنید.

فیلم را باید جلوی تماشاگر گذاشت. برای من فرق نمی‌کند چند جایزه در کدام فستیوال گرفته. اگر تماشاگر آن را دوست نداشته باشد، حتی اگر شاهکار باشد، باید آن را روی طاقچه گذاشت.

● هیچ فیلمی موفق نخواهد بود اگر تماشاگر نداند با چه کسی باید همدلی کند.

● سینما، یعنی تدوین. هرکسی که می‌خواهد کارگردان بشود و مونتاژ بلد نیست، باید سینما را فراموش کند.

● می‌توانید بیشتر توضیح دهید؟

نمی‌توانم دقیقاً بگویم ولی همین قدری که از طریق رسانه‌های خبری هراتفاقی که می‌افتد، صحبت از تروریسم است یا مسلمان، می‌دانید در هرجا، وقتی صحبت از مسلمانان پیش می‌آید، بلافاصله تروریسم ترسیم می‌شود. آنها، چنین کرده‌اند.

● فکر ساختن فیلم *الرسالة*، که برای اولین بار با ابعاد وسیع و بین‌المللی طراحی شده بود درباره پیام اسلام و شخص پیامبر چطور شروع شد؟

دو چیز بود: اول بچه‌های من- من با یک آمریکایی ازدواج کرده بودم. فرزندانم داشتند بزرگ می‌شدند و حس کردم باید چیزی به آنها آموزش دهم و نمی‌شد به توسط کتابها و حتی قرآن به آنها درآن مرحله آموخت. آنها در اجتماعی زندگی می‌کردند که همه چیز را به صورت تصویر می‌دیدند. در همان زمان من مشغول ساختن فیلمهایی مستند در گوشه‌های جهان بودم، و در آن زمان در فیلیپین بودم، به صورت یک فیلم سفری- بعد به یک جزیره کوچک رسیدم که در آنجا یک مسجد دیدم که از شاخه‌های درخت ساخته شده بود. این من را تکان داد، که در این نقطه دور افتاده مسجدی در یک جزیره می‌بینم و فکر کردم چیزی در این راستا باید انجام دهم. اول یک مستند بود- بعد بزرگتر و بزرگتر شد تا این شد.

● شما قبل از آن، همه‌اش مستند کار می‌کردید؟

بله، زمینهٔ کار من همه‌اش مستند بود. این قبل از *الرسالة* است. در دوران دانشگاه با دانشجویان زیادی از اطراف دنیا آشنا شدم که بعد از فارغ‌التحصیلی از طریق فرستادن گروههای فیلمبرداری با آنها فیلمهایی تهیه کردم. رشته اصلی من «تدوین» است. راش‌ها می‌رسید و من آنها را مونتاژ می‌کردم. این است سینما. سینما، یعنی تدوین. هرکسی که می‌خواهد کارگردان بشود و مونتاژ بلد نباشد، باید سینما را فراموش کند.

● *الرسالة*، چقدر طول کشید تا آن را تهیه کنید؟

متأسفانه تولید آن آنقدر طول نکشید که مذاکرات برای به توافق رسیدن، به طول انجامید، مثل مذاکرات با مسئولین مذهبی که پنج سال کلاً طول کشید. که همه‌اش تولید نبود. در سال اول فقط مذاکرات بود، قانع کردن‌ها بود، رفتن به الازهر، به مکه، پیش این عالم رفتن، پیش آن عالم رفتن و... برایتان قبلاً در مورد آن بحث احمقانه‌ای که با آن داشتم راجع به «صورةحرام» [به عربی یعنی: تصویر حرام است] و عکاسی از «*سایه‌های منجمد*» تعریف کردم. کلاً تولید، سه سال طول کشید. و حتی وسط تولید در مراکش کار ما را متوقف کردند و باید از آنجا به لیبی می‌رفتیم.

● مشکل چه بود؟

مشکل، خیلی احمقانه بود. ما تأییدیه دانشگاه الازهر را داشتیم- آنها سناریو را صفحه به صفحه مهر کردند. بعد آن را به مجلس الشیعه در لبنان بردیم، آنها هم آن را مهر کردند. و به ما

گفتند که باید از «رابط فی العالم الاسلامیه» در عربستان سعودی اجازه بگیرید. آنها مثلاً جناح راست افراطی بودند. آنها فکر می‌کردند که همه ملحدند. الازهری‌ها ملحدند. باید می‌رفتم آنجا و می‌فهمیدم چرا با آن مخالفند. من به آنها درباره این «صورةحرام» گفتم که من در دانشگاه کالیفرنیا یاد گرفته‌ام که کسی که تئوری عکاسی و عدسیها را پایه‌گذاری کرد، یك مسلمان بود به نام «حسن ابن حیفا» و حالا ما اینجا، به اذان مسلمین داریم می‌گوییم که حرام است!؟ عکس فیصل در روزنامه بود، گفتم، این یك «صورةحرام» است؟ گفت که نه این اشکال ندارد، چون «*انجماد سایه* FREEZING SHADOW است. می‌دانید آنها در حماقتشان باهوشند. می‌گفت شما در سینما آن را به حرکت در می‌آورید و به آن روح می‌بخشید و خلقت روح، فقط به خدا مربوط است. من گفتم که اگر تصویر خودم را در آینه ببینم دلیل نیست که من یك روح خلق کرده‌ام، و اگر من قادر بودم که روح خلق کنم، ارواح بسیاری برای تمام جهان عرب خلق می‌کردم. بعد به او گفتم، که در زمانی که ما داریم درباره «**صورةحرام**» جر و بحث می‌کنیم، آنها روی کره ماه می‌نشینند، چون همزمان با این واقعه بود، و در تلویزیون دیده می‌شد، بعد رئیس آنها از آن عقب فریاد می‌زند، اسمش «بز» بود، مفتی آنها بود، گفت آنها به روی کره ماه ننشسته‌اند، شما را فریب داده‌اند، آن کره ماه نیست، فکر کردم که فایده ندارد، بنابراین من بدون تصویب آنها، کار را شروع کردم ولی این مراحل دو سال طول کشید و بعد از اینکه تهیه کننده‌ها را یافتم، کار سه سال دیگر طول کشید.

● **مشکلی در حین فیلمبرداری داشتید؟**

بله، تهیه‌کنندگان از مراکش، کویت و لیبی بودند. ما در مراکش فیلمبرداری می‌کردیم و نصف فیلم را تمام کرده بودیم که از ملك حسن تلفنی داشتم، نزد او رفتم، به من تلگرافی از ملك فیصل نشان داد. که اگر هنوز آنها فیلم *الرساله* را در مراکش فیلمبرداری می‌کنند، من به کنفرانس اسلامی رباط نخواهم آمد. پادشاه شرمنده شده بود و من می‌دانستم برای او کنفرانس، مهمتر از فیلم است و در آن زمان، ملك فیصل پادشاه پرقدرتی بود و به ما گفتند که شما سه روز فرصت دارید مراکش راترك کنید. واقعاً سه روز بسیار مشکلی بود. دکور، صحنه، همه‌اش، آن اسمها، سلاح‌ها، ولی کجا می‌خواهیم برویم؟ هیچ جا- خیلی جاها را سعی کردیم، حتی اروپا، در اسپانیا، مالتا، یونان، قبرس، همه‌اش جواب نه بود، تنها جایی که باقی مانده بود، لیبی بود. من دستور دادم همه وسائل را سوار کشتی کنند و در بندر منتظر بمانند. با هواپیما به لیبی رفتم، برای دیدن قزافی، دفعه اول بود- به او توضیح دادم و بعضی از صحنه‌هایی که فیلمبرداری کرده بودیم را نشان دادم. او کار را دید و بعد پرسید، مسئله چیست؟ برایش توضیح دادم. گفت این فیلم باید ادامه یابد و مسئولیت اتمام آن را قبول کرد.

● **شما دو ورسیون ازفیلم را به عربی و انگلیسی فیلمبرداری کردید، چه انگیزه‌ای باعث شد این کار را بکنید؟**

سؤال جالبی است زیرا به لحاظ اقتصادی به نفع ما نبود، ولی به لحاظ زبان قرآن، احساس کردم لازم است فیلم را به زبان قرآن هم بسازم. و تا امروز از نسخه عربی بیشتر از نسخه دیگر لذت می‌برم. منظورم این است که کلمه «الله‌اکبر» مفهومی خاص دارد GOD IS GREAT که آن را نمی‌رساند.

ما حدس زدیم که ساختن نسخه عربی، ۲۵ درصد بیشتر خواهد شد. فکر کردیم بازیگران انگلیسی زبان بازی می‌کنند، کنار می‌روند، گروه عربی بازی می‌کنند، همان صحنه، همان مکان- ولی چون اولین بار بود، حوادث غیرقابل پیش‌بینی بود. مسئله‌ای که کشف کردیم در زبان بود. بازیگر انگلیسی فی المثل دیالوگی باید در حین راه رفتن تا نقطه مشخصی می‌گفت. کشف کردیم که به زبان عربی باید کلام بیشتری مصرف شود تا همان مطلب گفته شود، عربی، زبان پرشاخ و برگ‌تری بود. بنابراین فهمیدیم که باید صحنه را بازتر کنیم، نورپردازی را وسعت دهیم و همه اینها خرج بیشتری را در برمی‌گرفت. فهمیدیم که چیزی به عنوان بازیگر بین المللی وجود ندارد، اگر به هردو بازیگر، همان زمینه و امکانات را بدهید، هردو یك جور جواب می‌دهند. بعضی اوقات این بهتر می‌شد بعضی اوقات آن. برای بازیگرهای عرب، اول ترسناك بود. «عبدالله قیس» می‌گفت من نمی‌توانم بعد از بازی «آنتون کویین» بازی کنم؟ آنتونی کویین می‌گفت چطور من در مقابل یك عرب مسلمان نقش یك عرب مسلمان را بازی کنم؟ من هم پیش خودم گفتم خوب شد هردو از هم می‌ترسند. مسئله بعدی برآن بود که چه کسی اول بازی کند. هرکدام می‌خواستند طرف مقابل اول برود تا او مشاهده کند. تصمیم گرفتیم که برای صحنه‌های داخلی، انگلیسیها اول بروند. تکنسین‌های نور با بازیگران انگلیسی زبان هماهنگ بودند و الگوی خوبی برای عرب زبانها بود. ولی برای صحنه‌های خارجی که عموماً سیاهی لشگر داشتند، عربها می‌رفتند که رابطه مستقیم با سیاهی لشگر برقرار می‌کردند و وقتی نوبت انگلیسی زبانها می‌شد، سیاهی لشگرها دقیقاً می‌دانستند چکار کنند. به این ترتیب مسئله را حل کردیم. و در آخر نسخه عربی، پولش را برگرداند، زیرا هرکسی یك نسخه ویدیویی برای خودش می‌خواست.

● **چرا در هردو فیلم از آنتونی کویین استفاده کردید؟**

سؤال خوبی است، زیرا همه فکر می‌کنند کس دیگری پیدا نمی‌شد. در *الرسالة*، آنتونی کویین، بهترین انتخاب برای «حمزه» بود. از لحاظ سنی و به لحاظ چهره که کاملاً عربی می‌شد. در *عمرمختار* هم همینطور او به لحاظ سنی عالی بود. عمر مختار، ۷۵ ساله، بازیگری در همان حدود سنی می‌طلبید و چهره‌ای که خیلی شبیه خودش بود، آنتونی کویین.

● **نظرتان درباره سینما و کارکرد آن چیست؟**

سینما از اول تا آخر- الفبای سرگرمی است. شما نمی‌توانید یك نفر را بردارید، از یك جا به جایی بکشید و بعد برای او سخنرانی کنید. سینما، سرگرمی است، حالا هوش و عقل را باید از طریق عینی تفریح و سرگرمی رخنه داد. حتی سام پکین‌پا می‌گوید اگر شما،

● سینما، قدرتمندتر از تانك است

تماشاچی رامدت ۲ ساعت کاملاً سرگرم کنید، فیلم‌تان بکل موفق است. من فکر می‌کنم. فیلم، اول سرگرمی است بعد چیز دیگر...

● به لحاظ فن دکوپاژ، چه تفاوتی ما بین دکوپاژ کارهای داستانتان و کارهای قبلی مستندتان وجود داشت؟

من به طریق نرمال دکوپاژ نمی‌کنم، که همه صحنه‌ها را بخصوص صحنه‌های داخلی را در جزئیات دکوپاژ کنم. دکوپاژ با جزئیات برای صحنه‌های جنگی بود. در این صحنه‌ها، موضوع تدوین بدرد می‌خورد. برای صحنه‌های داخلی، در ذهنم دکوپاژ می‌کردم. در حالی که کار می‌کردیم، همه چیز را تنظیم می‌کردم- روند بازیها و حرکتها را با دوربین تنظیم می‌کردم. در صحنه‌های جنگی- خیلی مهم بود که فریم به فریم تنظیم شود. واینجا بود که زمینه مستند سازی من بدرد می‌خورد.

● بنابراین در صحنه‌های داخلی بدون دکوپاژ کار می‌کردید؟

بله تقریباً در حد یك نقشه و بافلاشهای مختلف جهت بازیگران را مشخص می‌کردم. و به این ترتیب زوایای جدید پیدا می‌کردم.

● پس فرق اصلی در دکوپاژ داستان و مستند در کار شما چیست؟

در کار داستانی، شما دکوپاژ را براصل ریتم تنظیم می‌کنید، ریتم قصه. و در مستند، دکوپاژ براصل ساخت «داستانی». از داخل یك «نبود داستان» از تصاویر (ایماژها) استفاده می‌شود تا داستانی ساخته شود. در درام، تنها داستان و قصه را دارید و می‌خواهید آن را نرم و موزون بسازید، با ریتمی که حرکات حس نشود. اگر حرکات حس شود، موفق نیستید. ولی به هرصورت، مونتاژ در مستند زیباتر است. زیرا شما هم نویسنده هستید، هم کارگردان و هم مونتور. شما راش دارید و قصه را می‌سازید.

● ارتباط سینما با ایمان و عقیده یك فرد چیست، با توجه به سابقه کارهای خودتان؟

سینما، زبان ارتباط است. شما، یا بیننده را به عنوان تماشاگر (بی‌تفاوت) دارید، یا اینکه درگیرش کرده‌اید با پرده، درگیرش کرده‌اید، یا به عنوان یك تماشاگر فقط ناظر است. وقتی با پرده درگیر می‌شوید، باید عاملی داشته باشید که تماشاچی قادر به برقرار کردن ارتباط با آن باشد. من فقط درباره *الرسالة* صحبت نمی‌کنم، درباره هرفیلمی می‌گویم. ایده‌آل‌ترین موقعیت برای یك کارگردان، وقتی یك شخصیت را می‌پروراند، اگر در پنج دقیقه اول فیلم، بینندگان، شخصیت را بشناسند و دوست داشته باشند، در آن صورت شما روی تماشاچی کنترل دارید. حال شما کاری کرده‌اید که او را دوست داشته باشند. اگر او گریه کند، تماشاگر گریه می‌کند، اگر بخندد، تماشاگر می‌خندد. هیچ فیلمی موفق نخواهد بود اگر تماشاگر نداند با چه کسی باید همدلی کند، برای چه کسی «کف» بزند. شما باید با یك طرف باشید و علیه یك طرف، این اساس درام است.

حالا می آییم سر **عمر مختار** که یك پیرمرد ۷۰ ساله عرب بود. چه چیزی دارد که دنیا با او همدل شود؟ بنابراین از معلمی شروع می‌کنیم که به بچه‌ها درس می‌دهد. این در هرجای دنیا که باشد، تماشاچی با آن ارتباط برقرار می‌کند، در ژاپن، در فیلیپین، در هرجا. و نه هرمعلمی، معلم بچه که با بچه‌ها انعطاف زیاد دارد، و بچه‌های کوچك بازیگوش و فضول. بطور اتوماتیك تماشاچی این «رد» (سیر) را دوست خواهد داشت. حالا من روی تماشاچی کنترل دارم و بنابراین خواهم توانست آنها را با خود همراه کنم. من هرموضوعی داشته باشم فرق نمی‌کند، مذهبی یا غیره، اگر تماشاچی با آن ارتباط برقرار نکند، اثر خیلی گم خواهد شد. آنها فقط نظاره‌گر خواهند شد. و وقتی تماشاچی حس کرد که فیلم دارد او را موعظه می‌کند، درس می‌دهد، درس مستقیم، از پرده جدا می‌شود. بطور غیرمستقیم، شما باید به قلب تماشاچی نفوذ کنید.

● شما این را چطور آموختید از مدرسه یا در حین کار یا مطالعه یا...؟

خوب واضح است، از تجربه یعنی مدرسه این را به شما درس نمی‌دهد، از تجربه است. در مدرسه به شما آموزش می‌دهند پاسخ به دو سؤال اصلی را. تماشاچی ما کیست؟ و ما چه می‌خواهیم بگوییم؟ تماشاچی، اگر آفریقایی باشد، من یك کاراکتر سیاه پوست آنجا قرار می‌دهم. برای اینکه تماشاچی با آن ارتباط برقرار می‌کند و خودتان را نیز می‌گیرد، بهترین عکس العمل، زمانی است که شما خودتان را روی فیلم ببینید. مثل فیلمهای خانوادگی، که خودتان را می‌بینید و چطور لذت می‌برید، بعد از شما پسرتان، یا عیالتان برفرض.

● خب، نظرتان راجع به جشنواره‌ها و اهمیت آن چیست؟

فیلم را باید جلوی تماشاچی گذاشت، برای من فرق نمی‌کند، چند جایزه در کدام فستیوال گرفته، اگر تماشاچی آن را دوست نداشته باشد، حتی اگر شاهکار باشد، باید آن را روی طاقچه گذاشت. در رابطه با جذب تماشاچی- در *الرسالة* و با هدف جذب تماشاچی غربی، من صحنه مسیحیت را پر و بال دادم. و برای جذب مسیحیان، ما صحنه مسیحیت و حضرت مریم را مفصلتر کردیم.

● کارگردان محبوب شما کیست. در جهان عرب و یا غرب؟

در جهان عرب درست نیست که من قضاوت کنم. چون کارهای زیادی ندیده‌ام ولی در سینمای غرب، «دیویدلین» است که فیلمهایش، فیلمهای یك کارگردان است. هیچ چیز از کار بیرون نمی‌زند، نه بازی، نه دوربین. احساس می‌کنید که فیلم یك کارگردان است. در میان کارگردانان مدرن، «الیور ستون» را دوست دارم.

● کوروساوا چطور، از قدیمی‌ها؟

کوروساوا، کارگردان خوبی است، هنرمند بزرگی است، ولی من چندان به فیلمهایش علاقه‌ای ندارم. کارهای سینمایی‌اش قوی است ولی من را سرگرم نمی‌کند، حوصله‌ام سر می‌رود. البته شك ندارم که در کشور خودش بسیار دوست داشتنی است.

● خب از سوژه‌های مورد علاقه‌تان بگویید. از عمر مختار و از کارهای آتی، از صلاح الدین و...

خیلی سوژه‌های دیگر بودند، عبدالقادر جزایری، عبدالکریم خطابی و خیلی‌ها، ولی همه بعد از مبارزه تبعید شدند. به جز عمر مختار که حاضر نشد حتی تبعید شود. او می‌خواست در سرزمینش بمیرد. وقتی زمان نوشتن فرا رسید، مسئله فلسطین در ذهن من بود،

صحنه‌هایی تزریق کردیم که موازی بود. ایتالیایی‌ها، تصور می‌کردند که لیبی جزء خاک آنهاست، مثل مسئله مشابه اسرائیل و فلسطین. ایتالیایی‌ها می‌گفتند: سزار از کنار لیبی گذشت و به همین دلیل، لیبی جزئی از امپراطوری رم است. و به همین ترتیب، یهودی‌ها از فلسطین گذشتند، بنابراین مال آنهاست. حالا وقتی که فیلم را می‌بینیم این دو کشور را جایگزین کنید، می‌بینید که عین همان است. بنابراین به این ترتیب اگر من صلاح‌الدین را بسازم، من تصویری از وضع حالایمان ساخته‌ام. دعوا مابین خودشان، تا وقتی که او آمد و سعی کرد آن را متحد کند، ایمانشان، آنها را متحد کرد و در آخر جوانمردی، اخلاقیات اسلامی. وقتی او اورشلیم را فتح کرد یك قطره خون نریخت. او خیلی جوانمرد بود. این نوشته ما نیست، تحقیقات خودشان است. نوشته‌های کشیشان، محققین کلیسا.

● **بعد از صلاح‌الدین چطور؟**

بعد از صلاح‌الدین، «آندلس». زیرا فقط نشان دادن جنگ درست نیست. ما فقط جنگجو نیستیم. ما، مسلمین به جهان تمدنش را دادیم. علوم پزشکی، شیمی. ولی البته نه مستقیم. یك قصه رمانتیك وجود دارد که در پس زمینه اینهاست. دانشگاهها آنجا هستند. در آندلس علم و تمدن وجود دارد. **من دوست دارم به جهان بگویم موشکی که به کرهٔ ماه رفت به علوم ما ارتباط داشت.**

● **شخصیت اصلی «آندلس»، کیست؟**

آندلس، توسط زنی فرمانروایی می‌شد. و «ابن المنصور» توانست به قدرت برسد از طریق رابطه‌ای رمانتیك با آن زن. او قادر شد اسپانیا را تصرف کند، اسپانیا را متحد کند. ولی آن دوران طلایی بود. «طارق ابن‌زیاد» موضوعی نیست که ما بتوانیم به دنیا ارائه بدهیم. او اسپانیا را فتح کرده. آن را برای دنیای اسلام می‌شود ساخت ولی نه برای جهان غرب، چون کار او یك عمل استعماری بود در ابتدا، ولی بعد که یك تمدن شد می‌شود کار کرد.

● **درباره «شیخ شامل» در آذربایجان چطور؟**

من اطلاعات زیادی درباره منطقه ندارم ولی وقتی آنها استقلال خودشان را بدست آوردند گفتم باید کاری کرد تا آنها را به اسلام برگرداند. خوب است که به آنها پیام داد. اگر چیزی از خودشان باشد، از قهرمانان‌شان، ازهمکاریشان در اسلام، بهتر است. و خب گشتم و به «شیخ شامل» رسیدم و این کتاب را گرفتم شمشیرهای بهشت: و به نادر (طالب‌زاده) می‌گفتم که باید آنرا بسازد. چون مثل عمر مختار است، او جذب ایمانش است، در حال جنگ است علیه کمونیست‌ها. و این سوژه خوبی است زیرا باعث می‌شود همهٔ کشورهای زیر سلطه کمونیست، احساس افتخار کنند که مسلمانند. و فکر می‌کنم، سوژه مهمی است و باید انجام گیرد. و سوژه‌های دیگری وجود دارد که من آشنا نیستم که باید درباره آنها ساخته شود و در ارتباط با اسلام.

● **امروز سینمای جهانی در چه وضعی است و چه مسئله اساسی‌ای دارد، ویدئو، تلویزیون و...**

مسئله‌ای وجود ندارد، فقط مسئله نمایش دادن است. نه در فیلم ساختن، بلکه در نمایش آن. اول تئاتر بود، بعد تلویزیون، حالا ویدئو و کابل. روی چه کسی اثر می‌گذارد؟ صاحب سینما. مردم قبلا مجبور بودند بروند سینما، حالا می‌توانند خانه بمانند و می‌توانند تلویزیون کابلی داشته باشند. صدکانال داریم. بنابراین اثر می‌گذارد روی صاحب سینما ولی روی فیلمساز، نه. تقاضای بیشتری برای فیلم‌سازی وجود دارد. و من مشکلی نمی‌بینم.

● **در این کلیت، نقش شیعیان را در کجا و چه می‌بینید؟**

خوب من همیشه در لوس‌آنجلس هستم، نزدیکترین دوست من که می‌خواست همراه من بیاید یك شیعه است. ما همیشه صحبت می‌کنیم و بحث می‌کنیم. من یك آدم خیلی مذهبی نیستم. مذهب برای من مثل یك ملیت است، یك فلسفهٔ، زیستن. بنابراین برای من، سنی و شیعه، مسئله نیست. اسلام است. ولی چیزی که روی من تأثیر بسیار می‌گذارد، این است که در میان اهل تسنن، باب اجتهاد بسته است. ولی در میان شیعیان از قبل هم این موضوع را می‌دانستم، که باب اجتهاد باز است. شیعیان فکر بازتری در این رابطه دارند. من اینجا آمدم و برایم ثابت شد که فکرشان بازتر است. از خودم می‌پرسم اگر بخواهم شیعه شوم باید چه بکنم، چکار کنم؟ حالا فرض کنید که بپرسم می‌خواهم شیعه شوم. چکار باید بکنم؟ بگویم علی‌ولی الله؟ همین؟ خوب این را که همیشه می‌گوئیم.

● **می‌خواهید شیعه شوید؟**

خوب البته نه همین حالا. همیشه دوست دارم درباره شیعه بدانم، زیرا دوستم در لوس‌آنجلس که شیعه است، اهل سوریه. او یك شیعه متعصب است و ما همیشه با هم شوخی می‌کنیم. ولی همیشه این فکر باز وجود دارد.

● **و این برای شما محور است؟**

بله محور است- من به لحاظ سیاسی، شیعه هستم. به لحاظ سادگی در ایمان، سنی هستم. و **بالاتر از همه‌یك مسلمانم**. و دشمنان روی این کار می‌کنند این مشکل بزرگ بعدی ما خواهد بود. می‌خواهند خون بریزند. می‌دانم که در افغانستان دنبال این هستند. با سنی و شیعه هم کاری ندارند. سه چهار گروه که با هم می‌خواهند بجنگند و آمریکا دنبالش هست. در زمان جنگ ایران و عراق هم می‌دیدم. دلشان می‌خواست ادامه پیدا کند، از طریق انعکاسش در رسانه‌ها مشهود بود. که بگذار همدیگر را بکشند، و برای خرید اسلحه خرج کنند. الان دنبال همین دعواها هستند. در عربستان سعودی دارند این را جا می‌اندازند که شما اگر شیعه باشید کافرید. زیرا می‌ترسند. و می‌خواهند مردم را استثمار کنند.

● **خب از سفرتان راضی هستید؟**

[illegible] کاملاً خیلی خوشحالم از آشنایی با شما، با ایران.

● **برمی‌گردید**

[illegible]

نیازمندی و غیرت

مسعود نقاش‌زاده

مدتها بود دلم برای فیلمی که در آن احساس جوانمردی باشد، تنگ شده بود. فیلمی که آدمهایش زنده و واقعی باشند، بی‌ادعا و دور از اداهـای روشنفکری باشد، ایرانی باشد و املا و انشایش درست باشد. و نیاز چنین بود.

در محافل و مطبوعات سینمایی این مملکت رسم است اگر فیلمی داستان ساده و بی‌پیرایه‌اش را که حاوی صفات برجسته انسانی است، ساده و سرراست و بی‌ادا و ادعا، با ساختمانی درست بگوید و به تمـاشاچی احترام بگذارد و برای اجلّهٔ تماشاچیان قابل درك باشد، درباره آن می‌گویند و می‌نویسند: بد نبود... ساده بود؛ یا: فیلمی ساده و صمیمی بود. همین! و از آن می‌گذرند. اما اگر فیلمی با این تصور ساخته شده باشد که من هنرمند چیزهایی می‌دانم که تو تماشاچی نسبتاً بی‌شعور نمی‌دانی و چه هنرها و ظرایفی خرج می‌کنم تا یك اثر هنری به‌اصطلاح پررمز و راز بیافرینم و غالب شما تماشاچیان کم‌درك از آن غافلید. و اگر فیلم مملو از حرفهای گندهٔ روشنفکر مآبانه باشد که فقط روشنفکران را خوش می‌آیـد و خالی از احساس زندگی و شور حیات باشد که تماشاچیان عادی را ملال می‌آورد، آنگاه این فیلم در قلمرو بحث‌ها و نوشته‌های سینمایی این ملك جایگاهی رفیع خواهد یافت و گروه منتقدین در پی آن برمی‌آیند تا هنـرنمـایی‌های هنرمند برجسته و برج عاج‌نشینی را، که مردم عادی را با دیده تحقیر و کم‌دانشی و از بالا نگاه می‌کند، شرح و تفسیر کنند و هرچه آن فیلم پرادعا و ظاهراً پیچیده‌تر باشد و مردم عادی از درك آن عاجز و از تماشای آن غافل، فیلم ممتازتری خواهد بود.

من منتقد حرفه‌ای نیستم که دربارهٔ هر فیلمی کاغذ سیاه کنم و نان سیاه کردن کاغذ بخورم، اما نمی‌توانم در برابر معدود فیلمهای خوبی که با نیروی احساس و از ته دل ساخته می‌شوند و به فطرت پاك انسـانهـا رجـوع دارد، سکوت کنم. فیلمهایی که عموماً مورد بی‌توجهی و سکوت عموم منتقدین ـ که انگار توافقی ناگفته است ـ قرار می‌گیـرند. و در عوض فیلمهای مردم گریز و روشنفکرانه، به ضرب و زور شرکت در جشنـواره‌هـای فرنگی و پس از آن تأییـد منتقدان روشنفکر، درصدر می‌نشینند و ارج می‌یابند.

در اینجا کوشش خواهم کرد تا اندازه‌ای ارزشهای فیلم نیاز را روشن کنم و بگویم چرا فیلمی مثل نیاز، علیرغم سادگی ظاهری و نادیده انگاشتن آن، فیلمی است که حرفی برای گفتن دارد و انرژی هنرمندانه زیادی صرف ساخت آن شده و در عین حال متضمن یك ذوق سلیم است.

فیلم نیاز قبل از هرچیز دربارهٔ از خودگذشتگی و مردانگی است. درباره رفاقت است. درباره رفاقت مردانه‌ای که سابقاً در اجتماع سنتی ما رواج زیادی داشت و به عنوان یك ارزش محسوب می‌شد و حالا از میان رفته است. درباره اخلاق و رفاقت و غیرت مردانه‌ای که در قدیم‌الایام در فیلمهایی مثل قیصر و گوزنها یافت می‌شد و حالا اخـلاق فرنگی جای آن را گرفتـه است. فیلم دربـاره رفاقت بزرگ منشانهٔ دو نوجوان است که در دعوا هم با هم رفیقند و مردانه رفتار

می‌کنند و اگر این موضوع حتی تأثیر ناچیزی هم بر روی آدمهای شهری مثل تهران بگذارد، که گاهی در رفاقت هم نامردی می‌کنند، کار مهمی کرده است.

هرچه اثری ظریف و هنرمندانه‌تر باشد و ساختمان دقیق و فکرشده‌ای داشته باشد، ضعفهای احتمالی آن ـ حتی اگر ضعفهای کوچکی باشند ـ بیشتر به‌چشم خواهد آمد. به‌نظر من یکی از بنیانی‌ترین خصلتهای یك اثر هنری، ایجاز است و بیشترین آسیبی هم که به یك اثر هنری وارد می‌آید همانا عدم رعایت آن است. فیلم نیاز علیرغم داستان ساده و منسجمی که دارد و علیرغم ایجازی که در بیان داستان به‌کار می‌برد، هرجا که رعایت ایجاز را از نظر دور می‌دارد، دچار ضعفی آشکار می‌گردد.

فیلم با تصویر درشت سنگ قبری روی یك چرخ دستی آغاز می‌شود و درحالی که چرخ دستی بطرف دوربین می‌آید، دوربین عقب می‌کشد و جمعیت کوچك تشییع کنندگان را دربر می‌گیرد که حالا به مکان استقرار دوربین رسیده‌اند و دوربین با آنها پن می‌کند تا جمعیت تشییع کننده وارد حرم امامزاده‌ای شوند. سپس دوربین با چرخشی جزیی در جهت عکس حرکت قبلی، روی زنی با چادر سیاه که بچه‌ای در بغل دارد می‌ماند. این پلان ـ سکانس افتتاحیهٔ فیلم است.

این نکته اگرچه چندان مهم نیست اما قابل توجه است: تقریباً هیچ مراسم تشییع جنازه‌ای وجود ندارد که در آن سنگ قبر را پیشاپیش جمعیت تشییع کننده حرکت دهند. معمولاً مدتی بعد از مراسم تشییع و تدفین، سنگ قبر را آماده و نصب می‌کنند. اما این اشکال چندان مهم نیست، باید دید میزان مشارکت و اهمیت این نما، بخصوص که اولین نمای فیلم هم هست، در ساختمان کلی اثر چقدر است. این نما قرار است مردن پدر علی را اطلاع دهد، یعنی خبری که شروع داستان و ادامه حیات آن، بدان وابسته است. اطلاع مهمی هم هست. اما این خبر از طریق نشانه‌هایی دیگر و با ظرافت تمام، چندین بار در فیلم ارائه می‌شود که کاملاً کافی بنظر می‌رسد. در خلال دیالوگهایی که بین علی از یك‌سو و مادر، عمو و مش‌یدالله از سوی دیگر می‌گذرد، چند بار به مرگ پدر علی و حتی نحوه و علت آن اشاره می‌شود که کاملاً گویاست و اضافه شدن نشانه‌های دیگری از قبیل لباس عزای مادر و عمو، و از همه مهمتر عدم حضور پدر در خانه، خبر مرگ پدر را بطرزی کاملاً محسوس، تکمیل می‌کنند. بنابراین، این نما در کلیت ساختمان فیلم بعنوان یك جزء فعال دراماتیك، نقشی ندارد و زائد به‌نظر می‌رسد. چنانکه اگر آن را حذف کنیم به دریافت احساس کلی ما از داستان، هیچ خللی وارد نخواهد آمد. از سوی دیگر. آخرین بخش میزانسن این نما، یعنی جایی که دوربین از روی جمعیت تشییع کننده به زنی که در بیرون حرم، تنها و بچه به بغل ایستاده، پن می‌کند ـ گمراه کننده است. زیرا دوربین با این حرکت، کُنش اصلی نما را که حرکت تشییع کنندگان است، وامی‌گذارد و به جزء دیگری از صحنه باز می‌گردد و روی آن مکث می‌کند. بنابراین، قاعدتاً این بخش از صحنه بایستی موضوع قابل توجه و مهم‌تری داشته باشد که دوربین برای نشان دادن آن، موضوع اصلی نما را رها می‌کند و این جزء صحنه را نشان می‌دهد و به این ترتیب آن را مؤکد می‌کند. تماشاچی انتظار دارد این مکث و تأکید، سرنخی برای ادامهٔ داستان یا دربرگیرندهٔ نکته‌ای باشد که بعداً در جریان داستان بکار می‌آید، اما چنین نیست و تماشاچی در طول صحنه‌های بعد از خود می‌پرسد: آن زن که بچه‌ای در بغل داشت که بود و برای چه بیرون حرم ایستاده بود و چرا دوربین روی او تأکید کرد؟ و نهایتاً جوابی نمی‌یابد.

بعد از این صحنه، عنوانها روی زمینهٔ سیاه می‌آیند و موزیك عنوان‌بندی را همراهی می‌کند. سپس عنوانها به یك نمای مدیوم دونفره باز می‌شود که مادر و پسر روبروی یکدیگر نشسته‌اند و چراغ لامپایی میان آنهاست. اینجا بیشتر آشکار می‌شود که نمای قبل از تیتراژ زائد است. توجه کنیم به سیاهی زمینهٔ عنوان‌بندی و هماهنگی آن با تاریکی نسبی اتاق که در اثر قطع برق عارض شده و هردوی اینها با فضای عزادار و زندگی محقر این مادر و پسر. دوربین در این نمای طولانی با حرکتی بسیار آهسته به آنها نزدیك می‌شود، بطوریکه در نگاه اول این حرکت محسوس نیست. همانطور که فضای سرد و سنگین و غمبار میان آنها با دیالوگهای زیبا و بجای این صحنه می‌شکند و فاصلهٔ عاطفی آنها کم می‌شود، قاب دربرگیرندهٔ آنها نیز بتدریج تنگتر می‌شود و فاصلهٔ بصری آنها را کمتر می‌کند. البته ظرایف دیگری هم وجود دارد، مثلاً تقابل میان این دو جملهٔ پی درپی گفتگو را ببینید:

مادر: برو کتابتو بیار...

علی: توی این تاریکی؟

تاریکی با کتاب جور درنمی‌آید. تاریکی با روشنی کنتراست دارد. چیزی که مادر و پسر را به‌هم پیوند می‌دهد، روشنایی باطنی آنهاست و حتی درگیری کلامی‌شان از ورای روشنایی چراغ لامپاست. گفتگو هم درباره روشنایی و تاریکی و دیدن و ندیدن است:

علی: من نمی‌خوام. تو کور بشی من بجاش دکتر بشم.

مادر: فوقش آب مروارید میاره تو برام عملش می‌کنی.

این روشنایی که هم بطور فیزیکی در ترکیب‌بندی تصویر، در مرکز نما قرار می‌گیرد و هم بطور غیرملموس در مرکز گفتگوها؛ در واقع مرکز درونمایهٔ فیلم و دائر مدار بنای اخلاقیات و صفات شخصیتهای فیلم است. رفتارهای علی از روشنایی باطن او سرچشمه می‌گیرد، همینطور مادر، عمو و رضا. حتی شخصیت منفی فیلم هم از یك دیدگاه، مثبت عمل می‌کند. من قصد آن ندارم نکاتی را که حتی ممکن است مورد نظر کارگردان نبوده، آگاهانه جلوه دهم؛ فقط می‌خواهم به این نکته اشاره کنم که وقتی کار آفرینش یك اثر هنری با احساس و با دل صورت می‌گیرد و زیردقت عقل کنترل‌می‌شود چه ظرایفی می‌تواندبوجود آید.

صحنهٔ بعدی که می‌توانست موجزتر از شکل فعلی‌اش باشد، صحنهٔ گفتگوی علی و مش‌یدالله است. مش‌یدالله استاد بنا، همسایهٔ آنها و دوست پدر اوست و حالا برای علی، از جوانی و دوستی و...

حکایت می‌کند. حکایتی نسبتاً طولانی. اما غرض اصلی این صحنه درخواست کار از مش‌یدالله توسط علی است و گفتگوی مربوط به‌کارکرد اصلی صحنه، خیلی دیر شروع می‌شود. درواقع این صحنه می‌توانست درست چند جمله قبل از دیالوگ اصلی علی در مورد درخواست کار شروع شود و ارتباط محکم‌تری با صحنهٔ قبلی پیدا کند.

یکی از مضامین اصلی فیلم، قرار گرفتن علی در جای پدر خانواده است که خود نیز با استقبال آن را می‌پذیرد. این انتقال ناگهانی از جایگاه پسری به جایگاه پدری که بعداً مصادیق تصویری آن را توضیح خواهم داد، مسئولیتی شدید و ناگهانی بر دوش علی می‌گذارد و علیرغم اینکه توسط مادر یا مش‌یدالله برای او دلسوزی می‌شود، علی با غیرتمندی تمام به استقبال این مسئولیت و مشکلات آن می‌رود و بناگاه مرد می‌شود. اگرچه اخلاق مردانگی در سرشت او قبل از این هم وجود داشته است. علی در صحنهٔ پیشین، سر سفرهٔ شام، در مقابل مادرش و جای پدرش نشسته بود و حالا با مش‌یدالله دوست پدرش و به جای پدرش درحال گفتگوست. در دیالوگها هم، همین سیر جریان دارد:

علی: من می‌خوام با شما بیام سرکار.

مش‌یدالله: شما باید از مادرت اجازه بگیری.

علی: چکار مادرم داری، تو با بابام دوستی، حالا بابام نیست با من دوستی.

در گفتگو هم علی جای پدرش نشسته، همانطور که در تصویر جای او نشسته. در حقیقت با این خصلت غیرتمندانه، پذیرفتن‌نقش پدری برای علی دو وجه دارد، هم اجباری است یعنی خواه ناخواه با فقدان پدر علی در جای او قرار گرفته و هم اختیاری، چون برای قرار گرفتن در جای پدر، مجبور است با مادر، مش‌یدالله و عمو درگیری داشته باشد. اما این درگیری، کاملاً مردانه است و علی مردی است کم‌سن و سال ولی باغیرت، مصمم، سرسخت و پی‌گیر.

مش‌یدالله: من نمی‌تونم شما رو ببرم.

علی: ولی من میام.

مش‌یدالله: اگه من نبرمت چطوری میای؟

درست بعد از این جمله، صحنه قطع می‌شود به علی که کتاب بدست پشت در مغازه‌ای ایستاده و دورادور مش‌یدالله را می‌پاید. ببینید چقدر خوب دیالوگها جواب تصاویر را می‌دهند و تصاویر جواب دیالوگها را. مثلاً در همین صحنه کنش اصلی در گفتگو جریان دارد و نوعی کشمکش میان علی و مش‌یدالله در این گفتگو پیش می‌آید. ولی در لحظه‌ای کاملاً درست و با روشی کاملاً استیلیزه، حرف تبدیل به عمل می‌شود. حرف مش‌یدالله این است: «اگه من نبرمت چطوری میای؟» و بلافاصله قطع به علی که عملاً جواب می‌دهد چگونه می‌آید. علی پشت در مغازه‌ای بسته ایستاده و از فاصله‌ای نسبتاً دور مش‌یدالله، را زیر نظر دارد. دوربین از روی او حرکت می‌کند و درحالیکه صف اتوبوس را نشان می‌دهد تا به نقطه نگاه علی برسد. در پس‌زمینه هم، هرچه هست کار است کار سخت آهنگری،

تراشکاری و...؛ علی هم بدنبال کار می‌رود. درواقع انتخاب تصاویر کاملاً با قصد شخصیت اصلی هماهنگ است. بعد دوباره علی وارد قاب می‌شود و در آخر صف، جایی دور از چشم مش‌یدالله می‌ایستد. اتوبوس از راه می‌رسد، چند نفر پیاده می‌شوند که در میان آنها مردی با آینه‌ای در دست نیز پیاده می‌شود. وسوسه نشان دادن آینه در سینما نزد غالب فیلمسازان بوده و هست و متأسفانه حضور بی‌دلیل و بی‌معنی، آینه در صحنه‌ای چنین طبیعی و زنده، توی ذوق می‌زند و ما را متوجه حضور آگاهانهٔ کارگردان می‌کند. بخصوص که حرکت خوب هم اجرا نشده است. مرد آینه بدست پس از پیاده شدن کاملاً از کادر خارج نمی‌شود و در پایین کادر سر او دیده می‌شود که ایستاده و بقیهٔ مردم را تماشا می‌کند.

مش‌یدالله از اتوبوس پیاده می‌شود، علی هم بدنبال او پیاده راه می‌افتد. بعد از مدتی مش‌یدالله سوار تاکسی می‌شود و علی غافل می‌ماند. بنابراین شروع به دویدن دنبال تاکسی می‌کند و زمانی که به مش‌یدالله می‌رسد کاملاً از نفس افتاده است. تصویری از نوجوانی یکدنده، آرام و مصمم. مش‌یدالله، در مقابل سرسختی او تسلیم می‌شود: «تو از اون خدا بیامرزم لجبازتری.»

در اینجا اولین کشمکش برای پیدا کردن کار، با کوششی آرام و سخت با موفقیت به‌نتیجه می‌رسد. ولی کار طاقت‌فرسای ساختمانی، برای جثهٔ کوچك علی سنگین است، عوض کردن کار هم چیزی را عوض نمی‌کند و دستش زیر ضربهٔ چکش آسیب می‌بیند. با این وجود، علی کار را رها نمی‌کند و مصمم است آن را ادامه دهد. چیزی که بسیار قابل توجه است سبك بسیار موجز و استیلیزهٔ کارگردان در بیان داستان است و داوودنژاد هرجا که نشان دادن تصویری یا بیان جمله‌ای برای ادامهٔ داستان لازم بوده، تصویر یا گفتگویی را تدارك دیده است و ایجاز در بیان داستان را با جامپ کات‌هایی بسیار بجا و معقول بکار بسته است. برای این است که می‌گویم در فیلمی این‌چنین که داستان را اینقدر موجز بیان می‌کند به‌محض اینکه در صحنه‌ای تصویر یا گفتگوی غیرلازمی دیده شود، به‌سرعت خود را نشان می‌دهد و بعضی نمونه‌های آن را ذکر کرده یا خواهم کرد. درست پس از صدمه دیدن دست علی زیر ضربهٔ چکش، چهرهٔ درشت او که از درد درهم رفته، قطع می‌شود به‌نمای دو نفرهٔ او و مش‌یدالله داخل اتوبوس، در راه برگشت به‌خانه. تمام مراحل زمانی که میان این دو صحنه قرار می‌گیرد، هیچ کمکی به گفتن داستان نمی‌کنند و ضرورتی در پرداختن به‌آنها وجود ندارد. اما بلافاصله این صحنه، ارتباط عمیق و دقیق با کار علی و تصمیم او دارد.

مش‌یدالله: چرا دنبال یه‌کار سبك نمی‌ری؟

شب است و زیر بازارچه آتشی بپا کرده‌اند. عده‌ای دور آتش ایستاده‌اند و کسی دف می‌زند. علی دستش از درد تیر می‌کشد، از کنار آنها می‌گذرد و دست مجروحش را زیر لوله آب سرد می‌گیرد. اما عنصری که به‌شدت تماشاچی را به‌فکر وامی‌دارد و نامأنوس است حضور دف در این صحنه است که بدجوری توی ذوق می‌زند. شاید صدای دف با شعله‌های آتش و التهاب درونی علی و تیرکشیدن زخم او، هماهنگی احساسی خوبی بوجود آورد، اما مهم این است که حضور دف در این صحنه منطقی نیست و ضرورت داستانی آن را ایجاب یا حداقل موجّه نمی‌کند.

علی بایستی هم کار کند و هم درس بخواند. ببینید چگونه خستگی کار و درس خواندن و مهر مادری در یك تصویر کوتاه جا می‌گیرد: علی روی کتاب و دفتر، از خستگی بخواب رفته است مادرش وارد کادر می‌شود و دست آسیب دیدهٔ علی را می‌بوسد. همین مهر و محبت، در صحنهٔ بعد که با واسطهٔ یك‌نما بعد از این تصویر قرار گرفته، به شکلی دیگر و کاملاً اعتراض‌آمیز جلوه‌گر می‌شود. در یك نمای دو نفره، علی از خواب بیدار می‌شود. مادرش در کار آماده کردن صبحانه است. او ساعت می‌پرسد و سراسیمه و ناشتا آماده رفتن می‌شود. از پنجره نگاهی به حیاط می‌اندازد، مش‌یدالله درحال رفتن است. درگیری کلامی بین مادر و پسر درمی‌گیرد. آنها با هم درگیر می‌شوند، زیرا یکدیگر را دوست دارند. حالا مادر از پنجره رفتن علی را نگاه می‌کند و درمی‌یابد موضوع از چه قرار است. از اتاق بیرون می‌آید و مش‌یدالله را، که علی سعی دارد زودتر او را از خانه بیرون ببرد، صدا می‌کند و از او گله می‌کند. علی با مادرش درگیر می‌شود، اما این‌بار مادر در اوج عصبانیت سیلی به‌گوش علی می‌زند. این لحظه از آن لحظاتی است که فوق‌العاده طبیعی از کار درآمده. دلسوزی از سر محبت به‌جایی ناخواسته می‌کشد و ناگهان مادر و پسر یك‌لحظه می‌مانند. همه می‌دانیم که این لحظه چه لحظهٔ عجیبی است. مادر طاقت از کف داده و ناگاه درمی‌یابد که ناخواسته چه کاری کرده است. ولی باز هم میاندار احساسی صحنه علی است که در اوج تنش، صحنه را جمع و جور می‌کند و راه می‌افتد که مش‌یدالله را هم با خود ببرد. حالا علی است که می‌گوید: «بیا بریم مش‌یدالله.»

و مادر از کردهٔ خویش پشیمان می‌شود. در اینجا باز یك حذف زمانی بسیار زیبا وجود دارد. از لحاظ داستانی چندان مهم نیست که علی و مش‌یدالله چطور به محل کار می‌روند و علی در آنجا چه‌کار می‌کند ما قبلاً در روز گذشته اینها را دیده‌ایم. دیروز هم مسئله‌ای جذابتر از رفتن به محل کار و چگونگی کار در صحنه مستتر بود که بدان پرداخته شد و آن اینکه آیا علی پیروز می‌شود که با مش‌یدالله برود و یا مش‌یدالله، که او را نبرد. اما اینجا با حذفی بسیار زیبا علی و مش‌یدالله که از در خارج می‌شوند و در بسته می‌شود، صحنه قطع می‌شود به نمای تقریباً درشت عمومی علی که داخل اتاق نشسته و ما هنوز نمی‌دانیم کیست، اما همین که‌لباس‌سیاه‌پوشیده، نشان می‌دهد که قرابتی خانوادگی دارد. در اینجا بایستی به نحوهٔ مونتاژ و ترتیب نماها هم اشاره‌ای بکنم که بسیار آگاهانه صورت گرفته است. تدوینگر می‌توانست برای تغییر صحنه به مادر علی هم که داخل اتاق نشسته قطع کند، اما به دو سه دلیل قطع به نمای درشت عمو بهترین انتخاب است. اول اینکه درگیری بین علی و مادرش از صحنه قبل، هنوز از لحاظ احساسی در ذهن ما تداوم دارد، بنابراین قطع به چهره آرام مادر در این صحنه به نوعی پرش احساسی ایجاد

می‌کند و از طرف دیگر گذشت زمان یك صبح تا شام، بین این دو نما، مصنوعی جلوه می‌کند. و سوم اینکه صحنه به یك موضوع جدید قطع می‌شود و این با حرکت خط داستانی هماهنگ است. زیرا در همین صحنه داستان و موضوع اصلی آن یعنی پیداکردن کار به جهت دیگری می‌رود. عموی علی برای او کاری پیدا کرده و در بستر همین کار است که چالش اصلی داستان، میان علی و رضا صورت می‌بندد. علی نقش خود را به‌عنوان مسئول خانواده پذیرفته و حالا از دسترنج کار روزانه، نان ـ مظهر زندگی و برکت و نعمت ـ به خانه آورده است. عمو هم به مؤاخذه علی آمده و هم برای او کاری یافته است.

دیالوگهای فیلم واقعاً زیبا و حقیقتاً کارکرد دقیقی در هر صحنه دارند. از خلال دیالوگهاست که شخصیت علی به بهترین وجه ممکن بروز می‌یابد. علی، هم آنقدر کله‌شق است که چیزی را بی‌جواب نگذارد و فضایی سنگین را دامن نزند و هم آنقدر هوشیار، که از حیطهٔ ادب خارج نشود. در گفتگویش با عمو، چه خوب به او می‌فهماند که مسئول خانواده است و در عین حال بسیار بزرگ‌منشانه رفتار می‌کند، طوریکه عمو در مقابل او می‌ماند و حتی یارای مقابله در برابر جمله‌های دقیق و نیش‌دار او ندارد.

علی: سلام.

عمو: سلام و زهرمار...

علی: مرد حسابی من از در وارد می‌شم میگم سلام، جواب سلامو می‌دی زهرمار؟

و به عمویش می‌فهماند ـ همانطور که در جاهای مختلف به دیگران می‌فهماند ـ که باید مثل یك مرد با او رفتار کنند. می‌بینید که چطور موضع حق بجانب عمو، در گفتگوی این صحنه شکسته می‌شود و نهایتاً در این کشمکش کلامی، علی پیروز است و در آخر مجدداً محبت بی‌قید و شرطش را به‌مادر ابراز می‌کند، مبادا مادر از او دل شکسته شود.

علی: «یه فدایی داری، اونم خودمم.»

صحنه از تصویر درشت یك جفت کفش روی دیوار شروع می‌شود، دوربین تیلت می‌کند تا چهرهٔ عموحسین که کفاش است. معرفی شغل عمو با تصویری موجز، گویا و دقیق شکل می‌گیرد. حالا کاری پیدا شده و عمو باید علی را برای آن کار معرفی و حمایت کند. اما رضا، نوجوانی هم‌سن و سال علی، از راه می‌رسد که جویای آدرس چاپخانه است و عمو نمی‌داند به‌او چه بگوید. دلشورهٔ ما و عمو، با هم شروع می‌شود: «کجا ماند این سره‌خور!» و در جوابمان، علی از اتوبوس پیاده می‌شود و ساعت می‌پرسد و شروع به دویدن می‌کند. حالا دو رقیب برای بدست آوردن یك کار داخل چاپخانه نشسته‌اند و معمای آدمهای قدیمی برای تشخیص شایستگی نوجوانهایی از نسل جدید، بدجوری بیات شده است. علی شخصیتی است مستقل و متکّی به‌خود که بزرگ‌منش و مردانه رفتار می‌کند. عزّت نفس دارد و حتی در بحبوحهٔ درگیری و رقابت از کسی

طلب کمك نمی‌کند. اما رضا در عین‌حال، تحت حمایت آقامنصور است. استقلال شخصیت علی و تا اندازه‌ای وابسته بودن رضا، بطور تلویحی در جملات آنها نیز نهفته است. مسئول چاپخانه می‌گوید مدتی هردو با هم آزمایشی کار کنند و هرکه کارش بهتر بود بماند و نظر آنها را می‌پرسد:

ـ «رضا توچی می‌گی؟»

رضا: «من هرچی آقا منصور بگه.»

اما علی در جواب می‌گوید: «من حرفی ندارم، قبول دارم.»

در واقع خود اوست که تصمیم می‌گیرد، زیرا اصلاً تصمیم کارکردن را هم شخصاً گرفته است. و حالا برای حفظ کار، کشمکشی نهانی درمی‌گیرد که بعداً بروز پیدا می‌کند.

استاد کار اول از نتایج مرگبار نفس کشیدن در هوای سربی و احتمال ابتلا به واریس در اثر زیاد ایستادن سخن می‌گوید. و ناگهان کار سخت چهرهٔ واقعی خود را نشان می‌دهد. با این وجود، علی اهل کار است، و بدان نیاز دارد، حتی اگر خطرناك باشد. در پسزمینهٔ این صحنه، میزان دلبستگی به تعلیم و تعلم به شیوهٔ سنتی کاملاً آشکار است. آقاتقی، استادکار عبوس و زحمت‌کش و با وجدانی است که علی و رضا را زیر نظر می‌گیرد. نگاههای زیرچشمی او از پشت عینك به علی و رضا در هنگام کار، چقدر خوب از کار درآمده است و چطور با همین نگاهها جوهر علی و رضا را می‌سنجد.

از سوی دیگر آقامنصور دائم در حمایت از رضاست. رابطهٔ دوستی منصور با کارکنان چاپخانه این امکان را برای او فراهم می‌آورد که مدام سفارش و توصیهٔ رضا را بکند و جانب او را داشته باشد، اما علی فقط کار می‌کند. حتی در یك شرایط مساوی برای علی و رضا، از لحاظ توانایی کارکردن، روابط دوستانهٔ منصور با کارکنان چاپخانه، شرایط عادلانه را به‌هم می‌زند و بی‌عدالتی سر برمی‌آورد.

تقریباً در نیمه فیلم است که در یك مدیوم شات دونفره و طولانی، علی و رضا تنها روبروی هم قرار می‌گیرند و با گفتگویی بسیار خوب و پرکشش، اولین درگیری‌شان شروع می‌شود. این نمای طولانی هیچگونه کنش فیزیکی ندارد، اما چیزی که این صحنه را جذاب و دوست داشتنی می‌کند، پتانسیل فزایندهٔ گفتگوهای آنهاست.

البته دعوای بعد از کار هم علی را از میدان به‌در نمی‌کند و در جواب مادر که می‌گوید: «علی من راضی نیستم دعوا کنی»، درمی‌آید که: «والله ما نمی‌دونیم حرف مامانمون گوش بدیم یا حرف امام حسین.» این دیالوگ در عین سادگی و صفا و صمیمیت یك نوجوان شهرستانی، میزان پایبندی عملی او به اعتقادات دینی و احترام به مادر را نیز نشان می‌دهد که آن هم جزیی از اعتقادات اوست.

علی دل و جرئت را برای کار می‌خواهد و رضا برای دعوا. به این گفتگو نگاه کنید:

علی: «تو اگه دل و جرئت داری بیا کار کنیم.»

رضا: «تو اگه جرئت داری بیا دعوا کنیم، کار که دل و جرئت نمی‌خواد پسر، این دعواست که دل و جرئت می‌خواد.»

اگرچه قلمرو مبارزه و رقابت از نظر علی و رضا متفاوت است، اما علی زمانی که مورد تعرض واقع می‌شود یا جرأت و شهامت او مورد تمسخر قرار می‌گیرد، آماده است تا از منش خود دفاع کند و مردانه می‌ایستد. بنابراین به درخواست رضا قرار دعوا را در جایی دور و خلوت می‌گذارند. نطفهٔ دعوا روی پل شکل می‌بندد و داخل پارك جنگلی ادامه پیدا می‌کند. اما ساختمان صحنه جای بحث دارد. بعد از اینکه علی و رضا، آنطرف پل می‌روند صحنه قطع می‌شود به‌نمای مدیوم دونده‌ای در پارك جنگلی که درحال دویدن است. اول با دیدن این تصویر دچار تعجب می‌شویم. بعد این نما به‌نمای نقطه نظر او (P.O.V) قطع می‌شود و این رفت و برگشت بین نمای چهرهٔ دونده و نقطه نظر او، چندین بار تکرار می‌شود تا سرانجام در یك نمای نقطه نظر، علی و رضا را درحال دعوا از لابلای درختان می‌بینیم.

به محض اینکه ما چهرهٔ دونده را می‌بینیم، می‌توانیم حدس بزنیم که در فاصله‌ای نه‌چندان دور، او دعوا را می‌بیند و وارد ماجرا می‌شود. گذشته از این که میزانسن کلی صحنه تصنعی بنظر می‌رسد، کم و بیش این احساس نیز بوجود می‌آید که دونده اصولاً دراین‌صحنه‌حضوریافته تا کشمکش علی و رضا را به نتیجهٔ دلخواه داستانی برساند. در واقع حضور دونده، اگرچه حضوری بسیار اندك است، اما از متن فضا و محیط برنمی‌آید. این تصنعی بودن، ساختار تصویری صحنه را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد و نماهای «چهره ـ نقطه نظر» دونده، خیلی زیاد بطول می‌انجامد و تأثیر غیرواقعی بودن میزانسن را دوچندان می‌کند. حتی با همین ساختار صحنه، کافی بود این ترکیب ما را به‌نمای مورد نظر، که کنش اصلی داستان در آن وجود دارد، یعنی دعوای علی و رضا می‌رساند: نمای چهرهٔ دونده ـ نقطه نظر او ـ نمای چهرهٔ دونده ـ نقطه نظر او که در آن علی و رضا درحال دعوا دیده می‌شوند. این ترکیب صحنه را بسیار موجز تربیان می‌کرد و احساس غیرواقعی آن را کاهش می‌داد.

ممکن است کسی بگوید برخورد ملاّ نقطی‌وار با ساختار یك اثر هنری، برخورد شایسته و ارزشمندی نیست. اما همانطور که بسیاری از سینماگران و سینماشناسان و حتی خود آقای داوودنژاد اذعان داشته‌اند، «سینما یعنی جزییات.» با این وجود، اشکالاتی از این دست ارزش فیلمی مثل نیاز را مخدوش نمی‌کند، زیرا جوهر احساسی هر صحنه درست و واقعی است. در همین صحنه، در اوج دعوا و زد و خورد، علی مرام دوستانهٔ خود را بروز می‌دهد و سعی می‌کند رضا را از دست دونده فرار دهد. رضا، یعنی کسی که تا همین چند لحظه پیش گلوی او را چسبیده بود و با هم در خاك می‌غلتیدند. علی آنقدر بزرگ‌منش و مردانه رفتار می‌کند که دعوا در نظر او جزیی از رفاقت است. رفاقت و محبت میان دو مرد مهمتر از آن است که یك درگیری کلامی یا حتی فیزیکی، آن را به پایان برساند، و در بحبوحهٔ یك دعوا وقتی حریف گرفتار شد، خوشحال شود و یا او را تنها بگذارد. بنابراین می‌بینید که در غیر منتظره‌ترین شرایط علی به کمك رضا می‌شتابد، زیرا با او رفیق است. این همه بزرگ‌منشی و مردانگی، می‌تواند برای برخی بزرگترها که فقط بخاطر

سن و سالشان به‌آنها مرد می‌گویند، الگوی خوبی برای مرد شدن باشد. کینه‌ای نیست، بنابراین دوباره روی همان پلی که دعوا آغاز شده بود، میثاق رفاقت تجدید می‌شود و دومرد به یکدیگر یا علی می‌گویند.

بعد آزمون ورود به دنیای حرفه‌ای و سخت کار است. با همهٔ سادگی و صمیمیتی که وجود دارد بایستی هوشیار بود. علی باهوش‌تر است و زودتر کار را یاد می‌گیرد و آقا منصور بیم آن دارد که رضا کار را از دست بدهد، بنابراین گارسهٔ علی را که شاگرد تازه‌کار است، به‌هم می‌ریزد تا واقعیت را وارونه جلوه دهد. جالب اینجاست که آقا منصور تنها شخصیت ظاهراً منفی فیلم هم، منفی نیست. البته شرایط سخت‌تر شده و از هفتهٔ بعد فقط به یك نفر حقوق می‌دهند. بنابراین آقا منصور که حال و روز زندگی رضا را می‌داند سعی دارد برایش کاری کند، حتی اگر به قیمت پامال کردن حق کسی که وضعش زیاد هم با رضا فرقی نمی‌کند، تمام بشود. در واقع ما حتی موقعی که می‌دانیم آقا منصور بخاطر چه سعی دارد کار را از علی بگیرد و به‌رضا بسپارد، باز هم از او خوشمان نمی‌آید. زیرا این کار درست مانند آن است که ما نانی بدزدیم تا گرسنه‌ای را سیر کنیم و با اینکه رضا از اینکار بی‌خبر است و راضی نیست، منصور از او حمایت می‌کند. بنابراین حتی برای داشتن کاری کوچك و سخت مثل این، علی بایستی هوشیار باشد. رضا به‌علی می‌گوید: «من وقتی به‌کسی بگم یا علی تا آخر باهاش یا علی هستم.» و به آقامنصور می‌گوید: «من راضی نیستم شما این کار و بکنی.» ولی آقا منصور می‌گوید: «تو اگه کار تو از دست بدی باید پری زیر بازارچه حمالی یا قاچاق فروشی.» منصور درست می‌گوید ولی رضا حاضر نیست شرافت کاری و مرام مردانگی را زیر پا بگذارد. حتی با اینکه ما وقتی از وضع او باخبر می‌شویم، به‌او حق می‌دهیم. علی حاضر نیست و نبایستی هم اجازه دهد که با زرنگی تحت ظلم واقع شود و کارش را از دست بدهد. بنابراین بایستی هوشیار باشد ولی زمانی که از خانه و وضع خانوادهٔ رضا دیدن می‌کند، کارش را به رضا واگذار می‌کند و از خود می‌گذرد. این نتیجهٔ خصلت گذشت و مردانگی است و فقط از روی آگاهی و اختیار است که باعث می‌شود علی کار را به رضا بسپارد، زیرا او را مستحق‌تر می‌داند. اما این باعث نمی‌شود صفت هوشیاری او تعطیل شود.

صحنه‌ای که منصور، خبرها را برمی‌دارد و علی مچ او را می‌گیرد، فوق‌العاده زیبا، طراحی شده است. علی و رضا، رفیق باهم، پیش عموی علی نشسته‌اند و ناهار می‌خورند. آقا منصور از مقابل آنها رد می‌شود و در پسزمینه ما علی را می‌بینیم که با نگاهی نگران، رفتن او را به‌سوی چاپخانه نگاه می‌کند. این نگاه، نگاه بسیار هوشیارانه‌ای است. علی فضا را حس می‌کند، بنابراین خود را به‌موقع به چاپخانه می‌رساند و جلو آقامنصور درمی‌آید. حالا آقامنصور از سرسختی مؤدبانه و ایستادگی این یك الف بچه، مبهوت شده است، شاید هم خجالت کشیده. اما در هرحال مجبور

می‌شود خبرها را پس بدهد. اما علی این‌قدر معرفت وسعهٔ صدر دارد که جریان را به کسی نگوید. دنیایی از مردانگی و گذشت است. طوری که حتی آقامنصور که برای خودش مردی است و خود را بدنام کرده تا از مستحقی حمایت کند، از رفتار مردانهٔ علی حیرت می‌کند و می‌پرسد چرا جریان خبرها را به‌کسی نگفته است.

رفاقت علی منحصر به زمانی که با کسی سروکار دارد، نمی‌شود و حتی مش‌یدالله را که حالا مریض شده فراموش نمی‌کند. شب است و علی برای مش‌یدالله سوپ آورده، علی نشان می‌دهد که کجا باید با آدمها دوستی کرد. اگر تمام رفتارها و واکنش‌های علی را درنظر بگیریم، این نکته را به‌آسانی درمی‌یابیم که علی مجسم کنندهٔ کمال مردانگی و رفاقت است. رفاقت در نظر او، نه سن و سال می‌شناسد و نه لهجه و ولایت. نه سود می‌شناسد و نه زیان. رفاقت در همه حال خصلتی مردانه است که او دارد و البته در زمان ما خیلی‌ها ندارند. نمونه‌اش دوستی با مش‌یدالله است که نه از لحاظ سنی با او شباهتی دارد و نه از لحاظ زبان و لهجه، ولی از بابت مردانگی و محبت به‌هم شباهت دارند و همین کافی است تا علی در روز سختی او را دریابد.

وقتی علی از پدر رضا دیدن می‌کند و وضع خانه و خانواده او را می‌بیند، خود را در اصرار بر از دست ندادن کار، گناهکار می‌بیند. و این صحنه چقدر زیبا از کار درآمده است. از نگاه پرسشگر و ناباور علی هنگام ورود به حیاط خانه آنها و حرکت زیبای پن ۳۶۰ درجه‌ای که نهایتاً به خودش بازمی‌گردد گرفته، تا حرکت اسلوموشن پدر رضا به عقب که وضع رقت‌بار او را در تلفیق با صدای غرش یك هواپیما، به بهترین وجه ممکن می‌رساند. علی سن و سال کمی دارد و درگیر و دار تصمیمی بزرگ است. اما او مرد است و مردان دلی بزرگ دارند و مردانه رفتار می‌کنند. تصمیم‌اش را می‌گیرد و کار را برای رضا وامی‌گذارد.

باز در اینجا بیان استیلیزه و موجز فیلم به طرزی بسیار زیبا نمودار می‌شود و چقدر این ایجاز در بیان، تأثیرگذار است. نمای دونفرهٔ گفتگوی علی و آقامنصور در حیاط خانهٔ رضا قطع می‌شود به علی که در قبرستان می‌آید، نزدیك دوربین که می‌رسد لحظه‌ای مکث می‌کند و تصویر قطع می‌شود به‌نمای درشت عمو که می‌گوید: «آخه چرا؟» علی تصمیم‌اش را گرفته است و تصویر درشت او در قبرستان که لحظه‌ای مکث می‌کند، سؤالی را برمی‌انگیزد که عمویش بلافاصله در نمای بعد می‌پرسد. علی نمی‌تواند برای عمو یا هرکس دیگری توضیح بدهد که چرا درست در لحظه‌ای که در بدست آوردن کار پیروز شده، آن را رها می‌کند و با مسئولیتی که خود به اختیار آن را پذیرفته، دست به گریبان می‌ماند. زیرا رفتار او رفتاری است مردانه که قابل توضیح نیست و چون و چرا نمی‌پذیرد. تنها کسی که مرد باشد و مردانگی را چشیده باشد او و چرایی کارش را می‌فهمد. همانطور که تماشاچی همراه با رضا این نکته را اظهار می‌کند: «علی مرده، مرد.» اگرچه این جمله و بخصوص اجرای آن، خیلی باسمه‌ای به‌نظر می‌رسد، اما حس واقعی صحنه و همینطور رضا، مضمون همین جمله است. احساس ما هم همین است: علی مرد است، خیلی مرد است. باسمه‌ای بودن این جمله و اجرای آن، فقط حس صحنه را برهم می‌زند، اما جایگاه این احساس به‌هیچ‌وجه تنزل نمی‌یابد و احساس صحنه دقیقاً دربردارندهٔ مضمون مردانگی علی است.

آخرین قسمتی که می‌خواهم راجع به‌آن صحبت کنم، آخرین صحنهٔ فیلم است که بزرگترین لطمه را نیز به مضمون و لحن فیلم وارد می‌آورد. تمام مضمون فیلم و کشمکش‌ها و درگیریهایی که داستان را تا آخرین لحظه پیش می‌برد، کوشش و نیاز علی و رضا، برای بدست آوردن کار و حفظ آن در شرایطی رقابت‌آمیز است. اصلاً نیاز، نیاز فیلم است. این همه از خودگذشتگی و مردانگی علی، تنها در صورتی معنا می‌یابد که کاری را که شدیداً بدان نیازمند است، بخاطر رضا ـرفیقش ـ به او واگذارد. اما اگر قرار باشد علی با رهاکردن کار چاپخانه، بی‌دردسر کار دیگری گیر بیاورد، تمام کوشش‌های او، تمام درگیریهایش و ضرورت دراماتیك و داستانی فیلم، بسیار بی‌رنگ و حتی غیرموجه می‌نماید. کاش داوودنژاد به این پایان نسبتاً خوش که بالاخره علی هم کاری گیر می‌آورد، تن نمی‌داد؛ تا تلخی بیکاری علی، ارزش گذشت و فداکاری او را به تمام و کمال آشکار می‌کرد. اگرچه می‌دانم که این صحنه کارکرد دوگانه‌ای دارد و ارتباط و دلبستگی علی با کاری که نشانهٔ اعتقادات اوست، بیشتر از خودِ کار اهمیت دارد، اما پرواضح است که می‌شد این حس و حالِ عشق و اعتقاد به امام حسین(ع) را در صحنه‌ای بدون ارتباط با یافتن کار نیز در جای دیگری از فیلم آورد و دلبستگی و عشق علی را به امام حسین(ع) که حقیقتاً خصلتهایش، رنگی از پندهای آن حضرت دارد، ترسیم کرد. کاش تلخی بیکاری علی، بعد از پایان فیلم در ذهن تماشاچی می‌ماند و همین عامل، رفتار مردانهٔ او را بیاد می‌آورد. اگرچه هنوز هم فیلم بعد از تمام شدن در سالن سینما، در ذهن تماشاچی تمام نمی‌شود.

در آخر حیف است که نگویم علی سوری چه زیبا بازی کرده و داوودنژاد چه خوب از او بازی گرفته است. البته این بازی خوب منحصر به علی سوری نمی‌شود، بلکه شهرهٔ لرستانی در نقش مادر، رضا فتحی در نقش رضا، محمدرضا داوودنژاد در نقش آقامنصور و آقاتقی و عمو و مش‌یدالله هم نقششان خوب از کار درآمده است و این حکایت از توانایی داوودنژاد در هدایت بازیگران و دوربین دارد.

من آقای موئینی را می‌شناسم و می‌دانم در کار تدوین چه وسواس و دقتی دارد اما کاش بیشتر اصرار کرده بود و برخی نماها، بخصوص نمای اول و آخر فیلم را که به‌گمانم به اصرار آقای داوودنژاد درفیلم‌نشسته است، حذف کرده بود. در این صورت، ما نه‌تنها داستانی با ساختمان شسته و رفته، بلکه فیلمی یکدست‌تر می‌دیدیم و چه باك اگر زمان فیلم کمی کوتاهتر می‌شد □

یادداشتی بر فیلم در جستجوی زندگی ساختهٔ برتران تاورنیه

در جست‌وجوی عشق و امید

شاهرخ دولکو

یکی از اصلیترین مباحثی که فیلمنامهٔ **در جستجوی زندگی** (با نام اصلی: **زندگی و دیگر هیچ**) بر پایهٔ آن شکل گرفته است، بحث تضاد است. این بحث از زبان خود تاورنیه به این شکل بیان می‌شود: «یادآوری جنگ در حین صحبت از صلح، صحبت از عشق هنگام نشان دادن افرادی که در جست و جوی گمشده‌ها هستند، سخن گفتن از امید وقتی ویرانه‌ها را نمایش می‌دهیم...» به این ترتیب تضاد، رنگمایهٔ اصلی فیلم را تشکیل می‌دهد. همین تضاد خودبه‌خود بر دو انتخاب خاصِ تاورنیه در فیلم نیز وصل می‌شود یعنی ۱) دقت در حدّ وسواس بر جزئیات و ۲) انتخاب کادر نمایش فیلم (سکوپ) که بعدتر به آنها خواهم پرداخت.

اما در جستجوی زندگی اگر فیلم خوبی است (که هست) نه‌تنها از بابت رعایت همین بحث تضاد و نمایشِ درست آن بر پردهٔ سینما، که از بابت چندین و چند وجه دیگر است که تاورنیه با آگاهی به‌سراغ آنها رفته و با علاقه آنها را پی گرفته و از بابت همین عشق و آگاهی، به نتیجه نیز رسیده است. توضیح می‌دهم.

نقطهٔ شروع فیلمنامه و کل اثر، برای تاورنیه- آنگونه که خودش توضیح می‌دهد- آگاهی از تعداد گمشدگان ارتش فرانسه و شوکی است که از این رقم حیرت انگیز به او وارد شده است. مایه‌ها و مسائل مورد علاقهٔ او (بنا به‌نوع تحصیلاتش: حقوق) که در اغلب فیلمهایش نیز تکرار شده و پسزمینهٔ نسبتاً قوی‌ای که تاورنیه از فیلم مستند دارد، او را وامی‌دارد که به‌دنبال این سوژهٔ جذاب برود. دست به تحقیقات فراوان می‌زند، با بازندگان، معلولان و دست اندرکاران جنگ بزرگ گفت و گو می‌کند، عکسها و فیلمهای آن زمان را می‌بیند و کتابهایی که به‌تشریح آن فضا و سالها می‌پردازند را می‌خواند. با علاقه و عشقی جدی و پی‌گیر. از سوی دیگر، تاورنیه با روشن شدن تدریجی فضا، مکان و زمان قصه، دست به‌کار جزئیات خاص آن می‌شود. جزئیاتی که به‌کوچکترین و نادیدنی‌ترین مسائل سال ۱۹۲۰ مربوط می‌شود. وسواسی در حد یك بیماری برای نزدیك شدن هرچه بیشتر به واقعیتهای آن سال و آن ماجرا. و این البته برمی‌گردد به‌همان پسزمینهٔ قوی از کار مستند. نتیجهٔ عشق و آگاهی تاورنیه می‌شود یك بررسی واقع‌گرا -و ایضاً واقع‌نما- از دورانی که کم‌کم درحال فراموشی است و تاورنیه به مدد وسوسه و وسواس خود بادقت بازآفرینی‌اش می‌کند- نتیجه بگیریم که فیلم، سندی از یك دوران سپری شده است؟ کارکردی که فیلم برای تماشاگرانش دارد، نشان می‌دهد که این نتیجه‌گیری چندان بر اصل سند، استوار نیست. تاورنیه در ورای این وسواس، این تدقیق آگاهی، عشق و کار طاقت‌فرسا، در پی چیز دیگری بوده است. نشان دادن وجهی از زندگی و در نهایت همان تضادی که گفتیم از اصلی‌ترین بحثهای فیلم است.

انتخاب آن دو مشخصهٔ خاص فیلم نیز تأکید بر همین رنگمایهٔ اصلی است. تاورنیه از خلال دقت و وسواسی که بر جزئیات کار داشته است توانسته نقش تضادها را در فیلم، آشکارتر و پررنگتر کند. از جزئیات به‌ظاهر ساده (مثلاً اشیاء بازمانده از گمشدگان جنگ که بر روی یك میز و برای شناسایی توسط خانوادهٔ سربازان گسترده شده‌اند) گرفته، که نقش تضاد میان مرگ و زندگی را مؤکدتر می‌سازند تا جزئیاتی کار شده‌تر (مثلاً شکل‌گیری عشق جدید میان آلیس و نقاش جوان یا حرکت به‌سوی نوعی تفاهم یا عشق، میان ایرنه و دلاپلان) که نقش تضاد میان عشق و جست‌وجوی گمشدگان را مؤکدتر می‌کند و تا جزئیاتی به‌شدت پیچیده‌تر (نماهای انتهایی، برش موازی میان ایرنه و دلاپلان در مکانهای خصوصی خود) که نقش تضاد میان امید و ناامیدی را پررنگتر و آشکارتر می‌کند. و در طی تمام این مراحل تاورنیه تمام کوشش خود را صرف تأکیدی -نه‌چندان آشکار- بر همین مسئله تضاد میان واقعیتهای زندگی موجود و ایده‌آلهای شخصیتهای جست و جوگر فیلمش می‌کند.

انتخاب دوم تاورنیه، انتخاب کادر نمایش فیلم است. کادرسکوپ با عریض‌تر کردن گسترهٔ دید انسان، می‌تواند امکاناتی را فراهم سازد تا تقابل اشیاء را بیشتر به نمایش بگذارد و امکان بهتر دیدن و کاملتر شدن دید جست‌وجوگر را فراهم کند. در این کادر، نمایش تضاد میان اشیاء، اشخاص و عملکردهای آنها یا ظاهر مختلف چیزها بهتر و بیشتر فراهم می‌شود. در هر نمای فیلم می‌توان تضاد میان زندگی و مرگ را دید. بخصوص در فصولی که در کنار تونل تخریب شده می‌گذرند، تونل (نماینده و سمبل مرگ، خرابی، ویرانی و انهدام) در یك نما و دقیقاً در کنار خانواده‌های سربازان گمشده، سربازان باقیمانده و شور و شوقِ آنها در هنگام خوردن غذا (نماینده و سمبل، زندگی، اشتیاق و شور زنده ماندن) دیده می‌شود. این نمایشِ تضاد، در یك نمای واحد و در کنار هم، به‌کمك کادر سکوپ است و در جهت آشکارکردن همان تضاد گفته شده.

ساختار فیلم در جست و جوی زندگی، ساختاری سنجیده و متناسب با مضمون فیلم است. نگاه کنیم مثلاً به درشت‌تر شدن

تدریجی قابها در طول فیلم. فیلم تقریباً با مجموعه‌ای از نماهای دور شروع می‌شود. در حین پیشرفت و در اواسط فیلم غلبهٔ اصلی با نماهای متوسط است و در انتها آنچه که به چشم می‌خورد بیشتر از هرچیز نمای درشت از بازیگران است. این روش دقیقاً با محتوا و مضمون درونی فیلم نیز سازگار است. در واقع تاورنیه دست به انتخابی از میان خیل عظیم جستجوگران می‌زند و هرچه پیشتر می‌رویم و با این شخصیت‌ها آشناتر می‌شویم به شکلی کاملاً طبیعی فاصله‌مان با آنها کمتر می‌شود و به آنها نزدیکتر می‌شویم. این نزدیکی، البته، هم به شکلی جسمی و هم به شکلی روحی و معنوی است. چنانکه مثلاً تماشاگر در انتها شناخت نسبتاً کاملی از شخصیت بسیار پیچیده‌ای چون دلاپلان دارد.

در این مسیر طبیعی، رنگ فیلم نیز دچار تغییر و طیِ مسیری مشخص می‌کند. فیلم با رنگهای تیره‌تری چون قهوه‌ای و خاکستری شروع می‌شود و در انتها به رنگهای آبی و سبز می‌رسد. این مسیر در بقیهٔ ارکان ساختاری فیلم نیز قابل مشاهده است. نگاه کنیم مثلاً به طول پلانها که هرچه جلوتر می‌رویم، فیلم ریتم سریعتری را به‌خود می‌گیرد و از همان چند نمای طولانی ابتدایی، دیگر نشانی نمی‌یابیم. یا اینکه مثلاً در ابتدای فیلم، همیشه دلاپلان را در نماهای چندنفره و به صورت جلو یا عقب کادر، یا با استفاده از حایلی میان ما و او می‌بینیم و هرچه جلوتر می‌رویم کادرهای او خالی‌تر می‌شود، او را بیشتر در مرکز کادرها می‌بینیم و حایلهای میان او و ما برداشته می‌شود.

تاورنیه علاوه بر اینها کنترل و دقت نظر خود در کارگردانی، میزانسن و حرکت تداومی دوربین/ بازیگر را به‌خوبی نشان می‌دهد. یکی از بهترین نمونه‌های آن در لحظهٔ شناخت آلیس روی می‌دهد: در یك نمای باز، آلیس با دوچرخه به سمت ما می‌آید. دوربین زودتر از او و همراه بچه‌هایی که به‌سرعت می‌دوند به‌سمت مدرسه حرکت می‌کند. با خروج بازرس از کلاس درس، آلیس نیز سرمی‌رسد و دوربین از حرکت باز می‌ماند تا آنها را در یك کادر دونفره بگیرد. گفت و گو میان آنها سرمی‌گیرد و با دیالوگ بازرس که بازگشت معلم سابق را اطلاع می‌دهد، دوربین حرکت خفیفی به سمت راست می‌کند و با خروج معلم از راست به چپ، ورود او به کادر صورت می‌گیرد و نمای قبلی به‌نمایی سه‌نفره تبدیل می‌شود. آلیس با دوچرخه حرکت می‌کند و به سمت ساختمان دیگر می‌رود دوربین او و آموزگار سابق ـ که بدنبالش حرکت می‌کند ـ رادنبال می‌کند و در انتهای کادر بازرس تعجب خود را از حرکت آنها بیان می‌کند، در یك کادر دونفره ـ ادامهٔ همان نما ـ گفت و گویی میان آلیس و آموزگار بازگشته صورت می‌گیرد. آلیس با دوچرخه حرکت می‌کند، دوربین این‌بار با پن او را دنبال می‌کند، آلیس به سمت راهی که از آن آمده بود باز می‌گردد و با ثابت شدن حرکت پن دوربین بر روی آن راه، از روبرو اتومبیل ایرنه در جهتی مخالف با آلیس وارد کادر می‌شود (از عمق به سمت داخل) و بعد یك لحظه توقف آنها در مقابل هم و تمام اینها درون یك‌نما و با حرکت مداوم دوربین و بازیگر، هماهنگی فوق العاده و تحرك مناسب هردو طرف صورت می‌گیرد. یك نمای درخشان و قابل تأمل.

پی‌گیری رابطهٔ میان دلاپلان و ایرنه با پرداخت خوب تاورنیه شکلی جذاب به خود گرفته است. از دیدار اولیهٔ آنها در بیمارستان و پرخاشجویی دلاپلان تا دیدار دوباره در جلوی رستوران و جذب آن دو به‌سوی هم در یك صحنهٔ جذاب. ایرنه که می‌کوشد بی‌تفاوتی خود به دلاپلان را نشان دهد او را با آینه تماشا می‌کند و دلاپلان که نشان می‌دهد بدون توجه به او، عبور کرده است در نمای دید ایرنه در آینه (پشت سر ایرنه) می‌ایستد و به سمت او نگاه می‌کند. این ارتباط کم‌کم بیشتر و بیشتر می‌شود. دیدار در دفتر کار دلاپلان و بعدتر در مناطقی که هریك به جست‌وجوی خویش ادامه می‌دهند تا پیدایش نوعی عشق میان آن دو.

دلاپلان مرد عجیبی به‌نظر می‌رسد. درحالی که تصور همگان (جامعه) بر این است که در اظهار عشق این مرد است که باید پا جلو بگذارد، دلاپلان در نوعی شك میان گفتن یا نگفتن این حس درونی، آنقدر پا به‌پا می‌کند، آنقدر صبر و احتیاط به‌خرج می‌دهد، آنقدر خود را شیفته و در عین حال بی‌توجه نشان می‌دهد، که صبر و طاقت از سوی مقابل خود می‌گیرد. و ایرنه کاری را می‌کند که هر زنی دست به انجام آن نمی‌زند، تنها یك زن عاشق می‌تواند این کار را بکند: او به دلاپلان ـ مرد محبوبش ـ اظهار علاقه می‌کند. تاورنیه در این جریان کمابیش غیرطبیعی، به‌نمایش وجه دیگری از جریان دلدادگی که مد نظرش هست دست می‌یابد: اگر عشق واقعی باشد، منتظر ماندن و انتظار داشتن بیهوده است. انفعال در عشق، یعنی حذف عشق. و ایرنه با آگاهی از این اصل، دست به‌کاری می‌زند که ـ به‌زعم تاورنیه ـ یك زن عاشق باید بزند: اظهار حس درونی، حس واقعی درونی.

در آخرین فصل فیلم ـ یك فصل درخشان ـ طی نماهای متداومی از هر دو شخصیت اصلی، آنها را در شکل و ظاهری کاملاً متفاوت با آنچه تاکنون دیده‌ایم می‌بینیم. ایرنه را برای اولین بار در شکل یك زن تقریباً معمولی، بدون ظواهر مشخص کنندهٔ طول فیلم، و دلاپلان را برای اولین بار در شکل یك مرد تقریباً معمولی، بدون لباس همیشگی ارتشی خود. دو انسان که به‌نوعی از دلبستگی‌ها و بندهای ظاهری خود جدا و رها شده‌اند و به سمت نوعی زندگی عادی گرایش یافته‌اند ـ چیزی که در تمام طول فیلم از آن خبری نبود ـ. به‌این ترتیب یك‌بار دیگر در جریان همان تضادی که در ابتدا عنوان شد قرار می‌گیریم. وضعیت کنونی ایرنه و دلاپلان دقیقاً متضاد با آنچه است که تاکنون از آنها دیده‌ایم. به این شکل تضاد میان واقعیتهای موجود و ایده‌آلهای این شخصیت‌ها به عنوان تم اصلی ومرکزی این اثر درمی‌آید. همچنان که مایهٔ جست و جو و امید به زندگی نیز از تمهای اصلی و اساسی اثر محسوب می‌شود. جست و جوی زندگی در درون مرگ. یافتن عشق از درون جست و جوی مردگان و کسب امید از خلال ناامیدی. □

فرهنگ عامه

از سینه به سینه

چند قصه عامیانه

محمد علی علومی

پیرزن و حیوانات

یکی بود، یکی نبود. پیرزنی بود که خانه‌ای داشت به قد یك غربیل. در وسط خانه‌اش هم، یك درخت انجیر داشت. آن‌هم با چه انجیرهایی. درشت و شیرین!

یك شب، پیرزن شامش را خورده و رختخواب انداخته بود، می‌خواست که بخوابد، دید دارند در می‌زنند.

پیرزن چراغ برداشت و رفت در را باز کرد. دید که گنجشکی پشت در است. گنجشکه گفت:

ـ پیرزن، جایی را ندارم. بگذار همین امشب را اینجا، در این خانه، پهلوی تو بمانم. صبح که شد، می‌پرم و می‌روم.

پیرزن، دلش به حال گنجشك سوخت و گفت:

ـ خیلی خب، بیا تو و برو روی درخت انجیر، میان برگهایش، بگیر بخواب.

پیرزن، گنجشك را خواباند، خودش برگشت به اطاقش که بخوابد، هنوز نخوابیده بود که دید دارند در می‌زنند.

پیرزن، چراغ برداشت و رفت دم در. دید که الاغی است. الاغ گفت:

ـ پیرزن، امشب خیلی تاریکه و من هم جایی را ندارم. بگذار در خانه تو بمانم. صبح زود، می‌روم بیرون.

پیرزن دلش به حال الاغ سوخت و او را هم در گوشه خانه، جا داد و خودش هم رفت که بخوابد. دید که دوباره دارند در می‌زنند.

پیرزن، چراغ برداشت و رفت، در را باز کرد، سگی پشت در بود.

سگ گفت: جایی را ندارم و توی کوچه‌ها ـ در این شب تاریك ـ سرگردانم. بگذار امشب را در خانه‌ات بمانم. صبح زود می‌روم.

پیرزن، سگ را هم جا داد و خودش آمد که بخوابد، دید دوباره دارند در می‌زنند. پیرزن، چراغ برداشت و آمد در را باز کرد. مرغی پشت در بود.

مرغ گفت: پیرزن، راه گم کرده‌ام. بگذار امشب، اینجا، در خانه تو بمانم. صبح زود، صدای خروس که بلند شد، می‌روم.

پیرزن، قبول کرد. مرغ را هم در جایی

خواباند و خودش رفت که بخوابد، دید دوباره دارند در می‌زنند. پیرزن، چراغ برداشت و رفت در را باز کرد. دید کلاغی پشت در است.

کلاغ گفت: پیرزن، امشب جای درست و حسابی ندارم. بگذار در خانه تو بخوابم. صبح زود زود هم می‌پرم و می‌روم.

پیرزن گفت: خیلی خب. کلاغه را آورد و لای درخت انجیر، جایش داد و خودش هم آمد به رختخوابش و... گوش شیطان کر، گرفت خوابید.

صبح زود که پیرزن از خواب بیدار شد، دید که خانه‌اش غلغله است. پیرزن رفت به سراغ گنجشک. صدایش زد و گفت:

ـ پاشو، برو بیرون که صبح شده.

گنجشک گفت: من که جیک‌جیک می‌کنم برات، تخم کوچیک می‌کنم برات، من برم بیرون؟

پیرزن گفت: نه تو بمان.

پیرزن رفت پیش مرغ و گفت:

ـ پاشو، برو بیرون که صبح شد.

مرغ گفت: من که قدقد می‌کنم برات. تخم بزرگ می‌کنم برات. من برم بیرون؟

پیرزن گفت: نه، تو هم بمان.

پیرزن رفت به سراغ الاغ. صدایش زد و گفت:

ـ پاشو، که صبح شد. حالا دیگر برو بیرون.

الاغ گفت: من که عرعر می‌کنم برات. پشکل تر می‌کنم برات. من برم بیرون؟

پیرزن گفت: نه، تو هم بمان.

پیرزن رفت به سراغ سگ. صدایش زد و گفت:

ـ پاشو، صبح شده. برو بیرون.

سگه گفت: من که واق‌واق می‌کنم برات. دزد را بیدماغ می‌کنم برات، من برم بیرون.

پیرزن گفت: نه تو هم بمان.

پیرزن آمد به سراغ کلاغه که صدایش بزند. دید کلاغ نیست. چند تا انجیر را هم خورده و رفته. پیرزن، چیزی نگفت و با بقیه حیوانها، با هم زندگی می‌کردند و کارهای همدیگر را روبه‌راه می‌کردند.

اما کلاغه، که دزد شده بود، همیشه، وقت و بی‌وقت می‌آمد. انجیر می‌دزدید و می‌رفت. پیرزن گفت که چه کنم؟ چه چاره کنم؟ نشست با این و آن مشورت کرد. بالاخره، یك آهنی را داغ کرد و به شاخه درخت بست. کلاغ که آمد، روی شاخه درخت بنشیند و انجیر بدزدد، پایش گرفت به آهن و سوخت. داد و فریادش رفت به آسمان. همین‌طور داد و فریادکنان و قارقارکنان، پرید و پرید. کلاغهای دیگر آمدند دورش. پرسیدند چه شده؟ چه نشده؟

کلاغه گفت: چیزی که شده این است، من طبیب شده‌ام و می‌خواهم طبابتتان کنم. حالا هر یك که مریض است، برود برایم گردو و انجیر و صابون و خوراکی بیاورد تا معالجه‌اش کنم. کلاغهای دیگر، قاه‌قاه به ریشش خندیدند و گفتند:

ـ اگر تو راست می‌گویی برو و پای خودت را معالجه بکن.

راوی: آقای اسدالله ضمیری نیکو، خطاط و کارمند جهاد سازندگی. پنجاه ساله.

بز زنگوله پا

یکی بود، یکی نبود. بزی بود به اسم بز زنگوله‌پا و سه‌تا بچه داشت. شنگول و منگول و حبه انگور.

یك روز، بزه خبردار شد که بله! آقا گرگه آمده است و در همان نزدیکیها، خانه کرده است. بز زنگوله‌پا، خیلی ترسید. هر وقت که می‌خواست به چراگاه برود، به بچه‌هایش سفارش می‌کرد که مواظب و مراقب باشند و در را به روی گرگ باز نکنند.

روزی که بز زنگوله‌پا، به صحرا رفته بود، آقا گرگه آمد دم در و در زد.

بچه‌ها پرسیدند: کیه؟

آقا گرگه گفت: منم، مادرتان.

بچه‌ها گفتند: دروغ می‌گویی. مادر ما صدایش نازکه و شیرین سخنه، تو صدایت کلفته و بد دهنی.

گرگه رفت و دوباره برگشت. در زد.

بچه‌ها پرسیدند: کیه؟

گرگ صدایش را نرم و نازك کرد و گفت:

ـ منم، منم مادرتان. به پستان شیر، به دهان علف دارم.

بچه‌ها گفتند: دستت را نشان بده.

گرگه، دستش را از زیر در نشان داد.

بچه‌ها گفتند: دروغ می‌گویی. مادر ما، دستش سفید است. تو دستت سیاه است.

گرگه رفت به آسیاب. دستش را زد توی کیسه آرد و سفیدش کرد و برگشت و دستش را نشان داد.

بچه‌ها گفتند: پایت را نشان بده.

گرگه، پایش را هم نشان داد.

بچه‌ها گفتند: دروغ می‌گویی. مادر ما، پایش قرمزه، نه مثل پای تو کثیف و بی‌ریخت.

گرگ هم رفت. پایش را حنا گذاشت و برگشت. صدایش را نازك گرفت. دستش را نشان داد. پایش را نشان داد، بچه‌ها گول خوردند، در را باز کردند. گرگه، جست توی خانه و با دو لقمه چپ و راست، شنگول و منگول را قورت داد. حبه انگور دوید و رفت پنهان شد. آقا گرگه، هرچه این‌طرف را گشت و آن‌طرف را گشت، حبه انگور را ندید. ناامید شد و رفت.

غروب که شد، بز زنگوله‌پا از صحرا برگشت. دید که خانه به‌هم ریخته است و از شنگول و منگول و حبه انگور خبری نیست. نشست و شروع کرد به گریه و زاری. حبه انگور، صدای مادرش را شناخت. آمد بیرون و ماجرا را برای مادرش گفت.

بز زنگوله‌پا پرسید: گرگ بود یا شغال؟

حبه انگور گفت: از بس که ترسیده بودم و دستپاچه شده بودم، نفهمیدم. بز زنگوله‌پا رفت در خانه شغال. صدایش زد و گفت:

ـ شنگول و منگول مرا، تو خورده‌ای و برده‌ای؟

شغال شروع کرد به قسم خوردن که من نبودم. بیا و خانه را ببین.

بز زنگوله‌پا، از آنجا یکسر رفت به سراغ خانه آقا گرگه و رفت پشت‌بام خانه.

گرگ، برای بچه‌اش، آش می‌پخت. بز زنگوله‌پا، بر روی پشت‌بام خانه آقا گرگه، شروع به جست و خیز کرد. آقا گرگه

عصبانی شد، سرش را بیرون آورد و داد و فریاد کرد که:

کیه، کیه پشت‌بام تاپ و تاپ می‌کنه؟
آش بچه مرا پر از خاك می‌کنه؟

بز گفت:

منم، منم بز زنگوله‌پا
ور میجم چار دست و پا
چارسم دارم بر زمین
دو شاخ دارم در هوا
کی برده شنگول من
کی برده منگول من
کی داره تیر و تفنگ
کی میاد به جنگ من؟

گرگه گفت:

منم، منم گرگ تیز دندان
من خوردم منگول تو، من بردم شنگول تو
من دارم تیر و تفنگ
من میام به جنگ تو.

خلاصه، اینها قرار جنگ را می‌گذارند که روز جمعه باشد. بز زنگوله‌پا، از شیر خودش، کره و سرشیر درست می‌کند و می‌برد پهلوی دلاك. سلام و علیك می‌کند و همه ماجرا را تعریف می‌کند که بله! آقا گرگه، شنگول و منگول مرا خورده و حالا تو شاخهای مرا تیز کن و درعوض، این کره و سرشیر را به‌عنوان دستمزد بگیر. دلاك، شاخهای بزه را خوب تیز می‌کند. از آن طرف، خبر می‌رسد به آقا گرگه که بز زنگوله‌پا رفته و شاخهایش را تیز کرده است. آقا گرگه هم با خودش فکر می‌کند که یك بلایی به سر اینها بیاورم که خودشان کیف کنند. هم بزه را می‌خورم و هم حبه انگور را.

گرگه رفت پهلوی دلاك و حکم کرد که بیا و دندانهای مرا تیز کن. دلاك گفت:

ـ در عوض مزد، چه می‌خواهی بدهی؟

گرگه گفت: همین که تو را نمی‌خورم، برو و خدا را شکر کن.

دلاك، چیزی نگفت. یکی‌یکی دندانهای گرگ را کشید و به‌جایشان نمد گذاشت.

خلاصه، روز جمعه شد و همه در میدان جمع شده بودند. گرگها یك طرف، بزها یك طرف و حیوانهای دیگر هم، همه آمده بودند.

نقـاره‌چیهـا، طبـل و شیپـور می‌زدنـد. هنگامه‌ای بود. گرگ حمله آورد که گردن بز را بگیـرد، دندانهایش ریختند. بز زنگوله‌پا، رفت عقب و آمد جلو و با شاخهایش، محکم زد و شکم گرگ را پاره کرد. شنگول و منگول آمـدنـد بیـرون. بز زنگوله‌پا، بچه‌هایش را برداشت و برد به خانه و سفارش کرد که بعد از این، بیشتر مراقب دشمن باشند.

راوی: آقـای اسـدالله ضمیـری نیکـو. خطاط و کارمند جهاد سازندگی.

کلوشاه عباسی

شاهی بود که سه‌تا دختر داشت. پسر وزیـر دست راست و پسر وزیر دست چپ آمدند به خواستگاری دختر بزرگتر و دختر وسـطی شاه. شاه با خودش گفـت که چه کسی بهتـر از پسـرهـای وزیـرهـایم؟ هم پدرهایشان عاقل و چیزفهمند و هم خودشان. مال و منال هم که دارند برای همین قبول کرد و دستور داد که شهر را تا هفت روز چراغان کردند و جشن گرفتند و زدند و رقصیدند.

این دوتا دختر شاه به خیر و خوشی با پسـرهـای وزیرها ازدواج کردند و شاه هم جای خوبی را در قصـر به اینهـا داد که زندگی کنند.

از آن طرف، دختر کوچکتر شاه، اصلاً و ابداً حاضر به ازدواج نبود که نبود. هر چه خواستگار از پسر وزیر و وکیل تا پسر اعیان و اشـراف و تاجـر به خواسـتگـاری‌اش می‌رفتند، قبول نمی‌کرد. حالا چرا؟

برای این‌که این دختر، روزی در بازار و خیابان، جوانی را دیده بود رعنا و زیبا. یکدل نه، صد دل شیفته و فریفته او شده بود و انـتـظار می‌کشـیـد که همـان جوان به خواستگاری‌اش بیاید.

حالا، همان وقتی که پسرهای وزیرها به خواستگاری دخترهای شاه رفته بودند، این جوان با خودش گفت که مگـر شاه می‌آید، دخترش را به من بدهد؟ فکر کرد که چه کنم چه نکـنـم؟ راهی به نظرش رسیـد. گرفت شکمبه گوسفندی را به سرش کشید و او هم به خواستگـاری دختر کوچکتر رفت. جلوی قصـر شاه، سربـازها جلویش را گرفتند و گفتند: تو کیستی؟

گفت: من کلو[1] شاه عباسی‌ام.

سربازها خندیدند و یکی دوتا زدند توی سر این و خواستند بیرونش کنند که دختر کوچك شاه، او را دید و شناخت. دستور داد که راهش بدهنـد. سربـازها چاره ندیدند، کلوشاه عباسی را راه دادند.

کلو، آمد پیش شاه و سلام و علیك کرد و گفت که من آمده‌ام به خواستگاری دخترتان.

شاه و وزیرها و دوتا دختر و دامادهایش خندیدند و مسخره‌اش کردند. دختر کوچکتر شاه آمد جلو و به پدرش تعظیم کرد و گفت که ای شاه، من هم همین کلو را می‌خواهم.

شاه گفت: ای دختـر مگر نمی‌بینی که این، چه آدم رشقالی[2] است و مگر ریخت پچلش[3] را نمی‌بینی؟

دختر گفت: طوری نیست.

شاه در غضب شد و گفت:

ـ از اول هم می‌دانستم که تو دیوانه‌ای. حالا هم حرفی نیست، ولی بدان که جایت در طویله است و حق نداری که جلوی چشمم بیایی.

خلاصـه... اینـهـا را هم به عقـد هم درآوردند و فرستادنشان به طویله. مدتی از این ماجـرا گذشت. دختـر شاه، هرچه به شوهـرش می‌گفـت که من می‌دانم تو کی هستی! من تو را شناخته‌ام، بیا و از جلدت بیا بیرون و خودت را معرفی کن، کلو، لام تا کام حرف نمی‌زد.

گذشـت و گذشـت تا شاه مریض شد، حکیمهـا و طبیبهـا آمـدند و نبض شاه را گرفتند و زبانش را نگاه کردند، دیدند که بار برداشته است، عقلهایشان را ریختند روی هم و گفتند که شاه باید گوشت شکار بخورد تا خوب بشود.

دو داماد شاه، تیر و تفنگ برداشتند و اسبهـایشان را زین و یراق کردند و مهیای رفتن به صحرا و زدن شکار شدند. کلوشاه عباسی هم رفت و یك چوب تنور برداشت و آمـد که همـراه اینـهـا به شکـار برود. همریشهایش به کلو خندیدند و مسخره‌اش کردند. اسبهایشان را شلاق زدند و تاختند به دشت و صحـرا. شکـاری را هم زدند و سرش را بریـدنـد. با خودشـان گفتنـد که محض خنده، خوب است که سر این شکار را بدهید به کلوشاه عباسی. همین‌طور که داشتنـد با اسبهـا و شکـار برمی‌گشتند، دیدند که کلو، تازه دارد می‌آید و چوب تنور را هم به دستش گرفته است.

همـریشهـا،سر شکار را به کلو دادند و گفتند که ای پهلوان! تو دیگر لازم نیست به شکـار بروی، بیا همین سر شکار را برای شاه ببر. کلو، سر را گرفت و گفت که مزه‌اش به کله‌اش است.

آن دو داماد که پسر وزیر بودند، گوشت شکار را دادند به زنهایشان، پختند و بردند پیش شاه، خوب نشد. کلو شاه عباسی هم، کاسه شاخدار را پخت ولی آخر کار، پهن خر در کاسه انداخت. کاسه را داد به دختر شاه و گفت این را ببر برای بابایت و پندش داد که چه بگوید و چه نگوید.

دختر کوچکتر شاه، رویش را تنگ گرفت و کاسه شاخدار را برد برای پدرش. شاه او را نشنـاخت ولی کاسه را گرفت و شاخدار را خورد. انـگـار آبی برروی آتش ریختنـد سردردش زود خوب شد.

شاه خیلی خوشحال شد. نگاه کرد دید که توی کاسه پهن است. تعجب کرد پرسید:

ـای دختـر، تو کی هستی و این پهن توی کاسه برای چیست؟

دختر گفت: ای شاه بابا، وقتی کسی در طویله باشد، معلوم است که وضعش همین است. شاه فهمید که اشتباه کرده است و همـان کلو، عاقلتـر و فهمیده‌تر از پسرهای وزیرهاست. قبول کرد که دخترش و دامادش از طویله بیایند بیرون.

کلوشاه عباسی هم که دید شاه پند گرفته است، شکمبـه را از سرش برداشت و شد همان جوان رعنایی که بود. راوی: بی‌بی.

پاورقی‌ها:

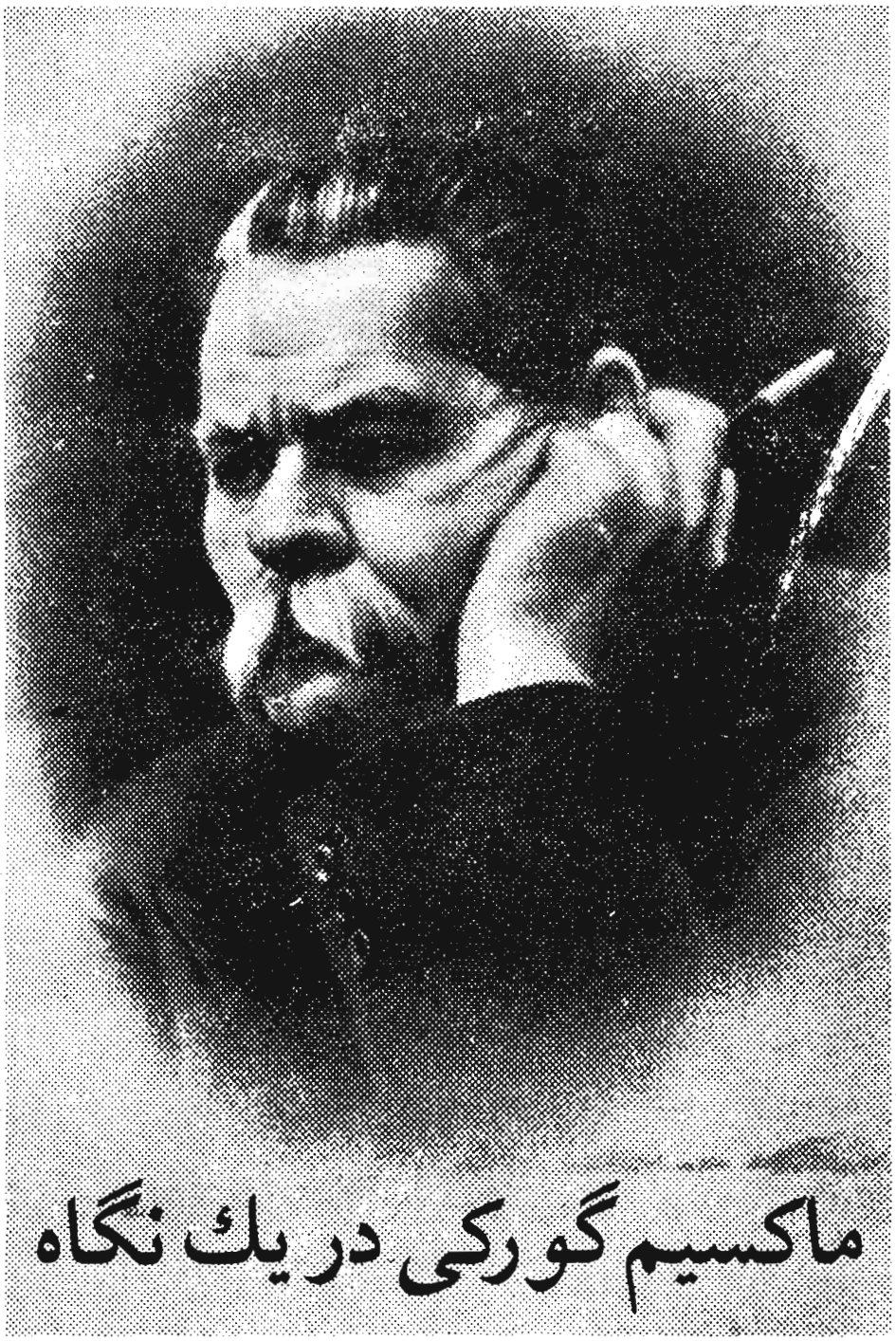
۱. کلو: کچل

۲. رشقال: ژنده‌پوش

۳. پچل: کثیف

ادبیات

شهریار زرشناس



ماکسیم گورکی در یک نگاه

الکسی ماکسیمویچ پشکوف که بعدها به نام **ماکسیم گورکی** معروف شد، به سال ۱۸۶۹ در *نیژنی نوگورود*[۱] به دنیا آمد. در پنجسالگی پدر خود را از دست داد و پس از آن ایام مشقت‌بار عمر را در خانه پدربزرگ به‌سر آورد. گورکی، ماجراهای زندگی در خانه پدربزرگ و نزد مادربزرگ مهربان را در رمان «دوران کودکی» به تصویر درآورده است.

ماکسیم گورکی، با مرگ مادربزرگ و در جست‌وجوی کار، از خانه پدربزرگ خارج می‌شود و سالهای دربه‌دری، آوارگی و فقر و تنگدستی او، آغاز می‌گردد. گورکی، در کتاب «در جست‌وجوی نان» به ترسیم زندگی سخت و دشوار این سالها می‌پردازد. او در سال ۱۸۸۴ سفر طولانی مدتی را به سراسر روسیه آغاز می‌کند و از این سفر و مسافرتهای دیگر، تجارب بسیاری می‌اندوزد که مایه اصلی برخی داستان‌های او را تشکیل می‌دهد. در شهر *غازان*، با روشنفکران مارکسیست آشنا می‌شود و تمایلات سوسیالیستی پیدا می‌کند. در همین شهر و در یکی از لحظات بحرانی حیات خود، دست به خودکشی می‌زند، هرچند که از مرگ نجات می‌یابد، اماریه او آسیبی جدی می‌بیند و تا پایان عمر مجروح و آسیب‌دیده باقی می‌ماند.

گورکی، به لحاظ نویسندگی میراث‌دار آن جریان ادبیات رئالیستی است که با گوگول و تولستوی (تولستوی پیش از انقلاب روحی خود) قوام و استقرار یافت و در آثار چخوف، در قالب داستان کوتاه بسط و امتداد پیدا کرد.

حیات ادبی گورکی را، می‌توان به سه دوره متمایز تقسیم کرد:

دوره اول: سالهای (۱۸۹۹ـ۱۸۹۲)

در این دوره، آثار گورکی اساساً آمیزه‌ای از رمانتیسم و رئالیسم را نشان می‌دهد که در آثار آغازین این دوره آثاری چون: *ماکارچودرا*، (۱۸۹۲)ـ عجوزه *ایزرگیل*، (۱۸۹۵) و *قلب دانکو*، تا حدودی رمانتیسم بررئالیسم برتری دارد. اما در آثار بعدی او چون: *مالوا*، (۱۸۹۶)ـ *همسفر من*، (۱۸۹۶)ـ *آنها* که *وقتی آدمی بودند*، (۱۸۹۷)ـ *زوج اورلف*، (۱۸۹۷) و *بیست و شش مرد و یك دختر*، (۱۸۹۹)ـ بتدریج رئالیسم بررمانتیسم غلبه می‌یابد. در این دوره، داستانهای کوتاه و موفقی همچون: *چلکاش*، *همسفر من* و *بیست و شش مرد و یك دختر*، باعث شهرت و محبوبیت او می‌گردند. داستان اخیر، ماجرایی واقعی از خاطرات و تجربیات روزهای آوارگی و تنگدستی است که او در زیرزمین یك نانوایی به کار و زندگی اشتغال داشته است. این داستان، ماجرای دل بستن بیست و شش مرد ساکن در نانوایی به دختری جوان و زیبا است که نزد آنان همچون پاکی و زیبایی تلقی می‌شده و چونان معبودی به پرستش او می‌پرداخته‌اند. دختر مورد ستایش این مردان، در دام علاقه به سرباز جوانی که در همان نانوایی ساکن است می‌افتد و این سقوط اخلاقی، تمامی دنیای بیست و شش مرد ساکن نانوایی را تیره و تار می‌سازد. گورکی، در این داستان با ظرافت خاصی به بیان مسائل عاطفی و روحی می‌پردازد.

ماکسیم گورکی در این سالها یکی از پربارترین ادوار حیات ادبی خود را می‌گذراند و آثار متعلق به این دوره، در زمره زیباترین داستانهای او هستند.

دوره دوم: سالهای (۱۹۱۲ـ۱۸۹۹)

در این دوران، *ماکسیم گورکی*، به عنوان نویسنده‌ای سرشناس، به فعالیت‌های سیاسی می‌پردازد و روابط نزدیکی با لنین و حزب بلشویك او برقرار می‌کند. او در این سالها به نوشتن رمان، نمایشنامه و داستانهای مختلفی می‌پردازد و به عنوان نویسنده‌ای صاحب سبك در ادبیات رئالیستی شناخته می‌شود. گورکی به دلیل تعلقی که به ایدئولوژی مارکسیستی دارد، تلاش می‌کند تا با اختصاص دادن بخش‌هایی از رمانها و نمایشنامه‌های خود به بحث دربارهٔ «مفهوم زندگی» و مباحث فلسفی به القاءِ نظرات ایدئولوژیك خود بپردازد.

آثار گورکی در این دوران شامل داستانها و رمانهایی چون: *فوماگوردیف*، (۱۸۹۹)ـ سه *رفیق* (۱۹۰۱ـ۱۹۰۰)ـ *اعتراف*، (۱۹۰۸)ـ *شهر اکوروف*، (۱۹۱۰)ـ *ماتوی کوژمیاکین*، (۱۹۱۱) و نمایشنامه‌هایی مانند: *در اعماق*، *فرزندان خورشید*، *دشمنان* و چند داستان و نمایشنامه دیگر است. رمان معروف *مادر*، (۱۹۰۶)ـ نیز، در این دوره نوشته شده است.

در برخی آثار این دوره (همچون: *ماتوی کوژمیاکین*) نوعی اطناب و تصنع دیده می‌شود و تلاش در جهت القاءِ ایدئولوژی مارکسیستی از طریق رمان، داستان *مادر*را، به یك اثر سیاسی خسته‌کننده که فاقد زیبایی و جذابیت‌های هنری است، بدل کرده است. برخلاف تبلیغات نظام استالینی و اخلاف آنها در شوروی، خود گورکی نیز در اواخر عمر این رمان را «کتابی بد» نامیده است. او در نامه‌ای به یکی از دوستانش می‌گوید:

«*مادر*، به راستی کتاب بدی است و تحت تأثیر روحیه بد و هیجان‌زده‌ای بعد از حوادث سال ۱۹۰۶ به نگارش درآمده است.»[۲]

گورکی، سه سال قبل از مرگش به دوستی دیگر می‌نویسد:

«*مادر*، رمانی طولانی و خسته‌کننده است و با بی‌دقتی نوشته شده»[۳]

بعضی آثار دیگر گورکی در این دوره (همچون: *سه رفیق*) از زیبایی و کشش بیشتری برخوردار است؛ اساساً می‌توان در آثار این دوره گورکی، جوانه‌های آنچه را که بعدها دولت شوروی، «ادبیات پرولتاریایی» و «رئالیسم سوسیالیستی» نامیده بود، یافت.

دوره سوم: سالهای (۱۹۳۶ـ۱۹۱۳)

در این دوره گورکی بیشتر به نوشتن خاطرات و یادنامه‌ها می‌پردازد: *دوران*

کودکی، (۱۹۱۳) *دانشکده‌های من*، (۱۹۱۵) *خاطراتی از تولستوی*، (۱۹۱۹) *دربارهٔ لنین*، (۱۹۲۴) وی در این دوران، همچنین به نگارش برخی مقالات سیاسی و علمی نیز روی می‌آورد. از رمانهای او در این سالها می‌توان از *آرتامانوفها* (۱۹۲۵) و کتاب ناتمام *کلیم سامگین*، نام برد. رمان *آرتامانوفها*، یکی از ضعیف‌ترین و سست‌ترین آثار ادبی گورکی است. تلاش او در بیان نظریه «تکامل تاریخی مارکسیستی» در قالب یك رمان، این کتاب را گرفتار تصنعی خشك و بیمارگونه ساخته است. داعیه‌داران «رئالیسم سوسیالیستی» این رمان ملال‌آور را، الگو و نمونه‌ای از «خلاقیت ادبیات پرولتاریایی» نامیدند در حالی که در این رمان، نشانه‌های افول توانایی‌های ادبی و هنری *ماکسیم گورکی*، به خوبی هویداست.

●

ماکسیم گورکی، نویسنده‌ای مارکسیست بود اما فاقد بینش و معلومات منظم و منسجم فلسفی و تاریخی؛ و این نکته به خوبی از سخنرانی‌ها و مقالات او هویداست. او به نسل روشنفکران مارکسیست تعلق داشت اما به دلیل حساسیت و روحیه خاص هنری و نیز به دلیل گرایشهای لیبرالی که در آرا و عمل خود داشت، از جهات مختلف با تفسیر لنینی «مارکسیسم» اختلاف پیدا می‌کرد و این اختلافات بویژه پس از به قدرت رسیدن بلشویك‌ها و خشونت و روحیه کشتارگری و توتالیتاریستی که از خود نشان دادند بالا گرفت. گورکی در روزنامه خود «زندگی نو»، *لنین*، *تروتسکی* و دیگر رهبران بلشویك را به خاطر محدود کردن آزادیهای لیبرالی به باد انتقاد گرفت و با ایده هنر و ادبیات حزبی که دار و دسته لنین تبلیغ می‌کردند به مخالفت برخاست.

لنین بارها هنگام بالا گرفتن اختلافات با گورکی، در قالب الفاظ تحقیرآمیز از او یاد می‌کرد. یك بار لنین، ماکسیم گورکی را «گوساله حقیر» نامید و بار دیگر دربارهٔ او گفت:

«گورکی هیچگاه در سیاست، منش و روش مشخصی ندارد و همواره اسیر خلق و خوی و احساسات خویش است»[۴]

گورکی، در جزوه‌ای که در سال ۱۹۲۰ و تحت عنوان «انقلاب و فرهنگ» انتشار یافت، به انتقادات سختی در خصوص سیاست‌های فرهنگی رژیم بلشویکی پرداخت.[۵] گورکی، مارکسیستی بود که اگرچه در کلّیت خود، رژیم بلشویکی و انقلاب توتالیتاریستی اکتبر را قبول داشت اما به برخی وجوه و ویژگی‌های آن انتقاد و اعتراض می‌کرد هرچند که این انتقادات و اعتراضات بتدریج فروکش کرد و *ماکسیم گورکی* پیر، در اواخر عمر، خادم رژیم ضد بشری استالین و بلندگوی «رئالیسم سوسیالیستی» و «نابغه ادبیات پرولتاریائی» آن گردید.

●

موضوع اصلی داستانهای گورکی را، زندگی مردمان محروم و طبقات پایین اجتماع، بویژه کولی‌ها، کارگران فصلی، بیکاران، روستاییان آواره در شهرها و مردمان بی‌چیز و تنگدستی تشکیل می‌دهند که تمامی وجودشان از نوعی خشم و اعتراض نسبت به شرایط اجتماعی و وضع موجود زندگیشان انباشته است. گورکی، خود در توصیف ایشان می‌نویسد:

«من خشم آنها را به زندگی، دشمنی کاذب و لوده آمیزشان را به همه چیز و به هرکس، و رفتار توأم با لاقیدی آنها را نسبت به خودشان، دوست می‌داشتم»[۶]

معمولاً موفق‌ترین آثار ادبی گورکی، همان‌هایی است که در آن به توصیف زندگی و شخصیت افرادی از این دست می‌پردازد؛ آن دسته از شخصیت‌های آثار او که به عنوان چهره‌هایی شاخص در ادبیات روسیه باقی مانده‌اند. افرادی چون: *کانوالوف*، *شارکو*، *ماکارچودرا*، *مالوا* و *چلکاش*، همگی به این طیف وسیع آوارگان و بیچارگان و

طبقات فرودست اجتماع تعلق دارند. قهرمانان این دسته از آثار گورکی از نوعی زندگی، ظرافت و حیات طبیعی برخوردارند که نزد قهرمانان آثار کلیشه‌ای و تصنعی سالهای بعد او یافت نمی‌شود.

ماکسیم گورکی در میان مردم روسیه بیشتر به واسطه آثار دوره اول حیات ادبی خود معروفیت، یافته است و از سالهای پس از ۱۹۰۰، تقریباً آثار او با اقبال چندانی روبه‌رو نشد؛ هرچند که دستگاه تبلیغاتی رژیم مارکسیستی در سالهای پس از انقلاب، از او به نام «بزرگ‌ترین نویسنده تاریخ روسیه» یاد می‌کرد و گورکی نیز علی‌رغم مخالفت‌هایی که در سالهای نخستین انقلاب روسیه از خود نشان می‌داد، بتدریج در مقابل رژیم استالینی سر فرود آورد و به نماینده آن بدل شد؛ هرچند که در خفا و در باطن، مخالفت‌ها و انتقادات بسیاری نسبت به آن ابراز می‌داشت.

دستگاه تبلیغاتی رژیم شوروی مدعی بود که «رئالیسم اجتماعی» (که افرادی چون: *بالزاک*، دیکنز، *گوگول*، چخوف... از نمایندگان آن به‌شمار می‌رفتند) با ظهور مارکسیسم و به اصطلاح «کشف قوانین تاریخ» توسط آن به مرحله «متکامل‌تری» رسیده و آن مرحله «رئالیسم سوسیالیستی» است. تئوریسین‌های ادبی رژیم شوروی ادعا می‌کردند که رئالیست‌های اجتماعی، صرفاً به انتقاد از جامعه سرمایه‌داری پرداخته‌اند اما رئالیسم سوسیالیستی، راه رسیدن به جامعه ایده‌آل (جامعه سوسیالیستی) را نیز نشان می‌دهد و به تصویر آن می‌پردازد.

در واقع تئوریسین‌های ادبی رژیم شوروی می‌خواستند تا ادبیاتی برمبنای ایدئولوژی مارکسیستی پدید آورند. این ادبیات، اگرچه با حمایت‌های گسترده سیاسی و مالی و تبلیغاتی رژیم شوروی پدید آمد اما با موفقیت و استقبال چندانی روبه‌رو نشد و اعتباری نیافت و همه آثار ادبی که براین مبنا پدید آمده‌اند، از ضعیف‌ترین آثار تاریخ ادبیات روسیه هستند. به واقع آن دسته از نویسندگان روسی که برمبنای ایدئولوژی مارکسیستی و رئالیسم سوسیالیستی به ایجاد آثار ادبی پرداختند، هرگز نتوانستند که عظمت کارهای ادبی پیشینیان را تجدید نمایند. «رئالیسم سوسیالیستی» حتی پیش از سقوط مارکسیسم دچار زوال و احتضار گردید و به عنوان امری کاذب و کلیشه‌ای از اعتبار ساقط شد.

در حقیقت در خصوص نسبت تعهد و هنر، نکته مهم اینجاست که تعهد باید در روح هنرمند باشد و در اثر ایجاد شده توسط او ظاهر شود نه اینکه چونان امری بیرونی و در قالب یك ایدئولوژی به اثر او تزریق شود. بی‌تردید هنرمند متعهد، هنری مبتنی حیات روحی و فکری خود می‌آفریند و اثر ادبی، تجلی و ظهور حیات روحی و معنوی او خواهد بود.

مارکسیسم صورتی از ایدئولوژیهای تمدن جدید بود و «رئالیسم سوسیالیستی» نیز تابعی از آن که رژیم شوروی تلاش می‌کرد تا در چارچوب ایدئولوژی مارکسیستی پدید آورد. ایدئولوژی اما (در معنای خاص خود و به عنوان یکی از محصولات تمدن جدید و عصر روشنگری، به عنوان دستورالعمل حیات سیاسی دنیوی) هرگز هنرآفرین نبوده است و طبعاً با شکست روبه‌رو گردید. (به این نکته مهم باید توجه نمود که ایدئولوژی در حقیقت و در واقعیت تاریخی خود، همچنان که گفتیم عبارت از دستورالعمل سیاسی دنیوی است و کاربرد آن در مورد دین، امری خطا و نابجاست.

●

قضاوت دربارهٔ ماکسیم گورکی، اگر برمبنای دور اول (و تا حدودی دور دوم) حیات ادبی او انجام پذیرد، او را نویسنده‌ای رئالیست و توانا در تصویر زندگی آن دسته از اقشار و گروههای اجتماعی که پیش از آن جای چندانی در عرصه ادبیات نداشته‌اند، نشان می‌دهد. اما اگر برمبنای دوران سوم حیات ادبی او و نقش سیاسی و تبلیغاتی که برای رژیم لنین و استالین (به عنوان «نابغه ادبیات پرولتاریایی») بازی کرده است، درباره او قضاوت کنیم، او را در مقام آینه تمام‌نمای روشنفکری مارکسیست روسیه می‌بینیم که دچار تزلزل و بحرانی درونی شده و توان بسط و تداوم میراث ادبی نسل پیش از خود (نسل روشنفکری قرن نوزدهم از: تورگنیف تا *تولستوی* و چرنیشفسکی) را ندارد.

پاورقی‌ها:

۱. Nizhni-Nogyorod

۲. *ولف. د، برنزام/ گورکی و لنین/* ترجمه: دکتر *احمد شهسا/ کتاب‌سرا/* چاپ اول/ ۱۳۶۴/ ص ۵۹.

۳. پیشین/ ص ۶۰.

۴. پیشین ص ۲۴.

۵. مقالات تند و گزنده ماکسیم گورکی در انتقاد از دولت لنین، تحت عنوان «افکار نابهنگام» توسط ا. *لاله‌زاری*، به فارسی ترجمه و توسط «انتشارات‌نو» در زمستان ۱۳۶۴ منتشر شده است.

۶. گورکی و لنین/ ص ۳۵.

برخی از منابعی که در تهیه این مقاله از آنها بهره گرفته شده است:

- *تاریخ ادبیات روسیه/ د. س. میرسکی/* ترجمه: *ابراهیم یونسی/ امیرکبیر/* ۱۳۵۵.
- *ماکسیم گورکی/ ابراهیم یونسی/ نوبهار/* ۱۳۵۷،
- *درباره ادبیات/ ماکسیم گورکی/* ترجمه: *محمود معلم/ آبان/* فروردین ۱۳۵۷.
- *گورکی و لنین/ بر نزام د ـ ولف/* ترجمه: *احمد شهسا/ کتاب‌سرا/* ۱۳۶۴،
- *افکار نابهنگام/ ماکسیم گورکی/* ترجمه: *الف. لاله‌زاری/ انتشارات‌نو/* ۱۳۶۴.
- *سیری در ادبیات غرب/ جی. بی. پریستلی/* ترجمه: *ابراهیم یونسی/ امیرکبیر/* ۱۳۵۵،
- *چهره‌های ادبی/ ماکسیم گورکی/ علی آذرنگ/ نشر روز/* ۱۳۶۸،
- *چلکاش و چند داستان دیگر/ ماکسیم گورکی/ کاظم انصاری/ نشر اندیشه/* ۱۳۵۶،
- *ماکسیم گورکی/ نینا گورفینکل/* ترجمه: *محمد مجلسی/ دوران‌نو/* ۱۳۶۰

قصه

در زیر دوش دیدم . . .

سیدمهدی شجاعی

یادداشت سیروس

دوست قدیمی‌ام، جناب آقای...

تعجب نکن از اینکه بعد از سالیان دراز، برایت نامه می‌نویسم. من در این مدت هم با تو بی ارتباط نبوده‌ام و از طریق نوشته‌هایت، تو را دنبال می‌کرده‌ام. آنچه باعث شد آدرست را از پشت یکی از کتابهایت پیدا کنم و برایت نامه بنویسم، زلزله‌ای است که اخیراً برای من رخ داده و زندگی‌ام را زیر و رو کرده است. فکر کردم اگر تو بتوانی با یك قلم خوبی، این ماجرا را برای من شرح دهی، حتماً پندها و عبرتهای مفیدی نصیب آنها می‌شود و همه را سرجای خودشان می‌نشاند.

من اصل ماجرا را با زبان قاصر خودم نوشته‌ام و به پیوست برایت ارسال می‌کنم. امیدوارم تو بتوانی با یك پرداخت داستانی خوب، تأثیر پیام این ماجرا را بیشتر کنی.

تا یادم نرفته، برایت بگویم که من همیشه به این بیت حافظ: «مصلحت دید من آن است که یاران همه کار/ بگذارند و سر طرّهٔ یاری گیرند.»، با دید تمسخر نگاه می‌کردم و فکر می‌کردم که اگر نقاشی، بخواهد این بیت را تصویر کند، حتماً مجموعه‌ای از آدمهای بیکار را نقاشی می‌کند که هرکدام، سر موی یك ضعیفه‌ای را گرفته‌اند و دارند می‌کشند ـیا می‌کشندـ

ولی اکنون که خودم در کورهٔ امتحان و بلا افتاده‌ام، می‌فهمم که مقصود حافظ این است؛ هرکسی به یك زن، بسنده کند و دنبال کارهای دیگر نرود. و به عینه، می‌بینم که چقدر حوادث روزگار می‌تواند شناخت و دریافتهای عرفانی انسان را زیاد کند.

... به‌هرحال، یادداشتها را بخوان و اگر سؤال و مشکلی داشتی، به آدرس اداره برایم نامه بنویس.

ضمناً شماره تلفنی را هم یادداشت می‌کنم که تو می‌توانی به‌وسیله آن، روزهای زوج، ساعت ۴ تا ۶، با من تماس بگیری. این زمان، ساعتهایی است که خانمم برای بدن‌سازی، به باشگاه می‌رود. خواهش می‌کنم غیر از این ساعت، تلفن نزن.

یادداشت من (توضیحی)

دوستی من و سیروس، برمی‌گردد به حدود پانزده- بیست سال قبل. یعنی، سالهای اول تا آخر دبیرستان. ما هردو در یك کلاس و پشت یك نیمکت می‌نشستیم. اگرچه رشته‌مان ریاضی بود، ولی هردو علاقهٔ زیادی به ادبیات داشتیم و زنگ ادبیات، برایمان لطف خاصی داشت. هرچند که او گاهی وقتها، با اظهارنظرهای بی‌قواره‌اش، اعصاب معلم خوبمان را خط خطی می‌کرد.

این تفسیر بیت حافظ را که در یادداشتش دیدم، بلافاصله، یاد یکی از زنگهای ادبیات افتادم.

معلم داشت با شور و احساس غریبی، یك غزل سعدیِ در کتاب فارسی را معنا می‌کرد و رسید به این بیت:

من چه در پای تو ریزم که پسند تو بود؟
سر و جان را نتوان گفت که مقداری هست.

و شرح می‌داد که سر و جان در مقابل معشوق، بی‌مقدار و ناقابل است و شاعر در اینجا...

که سیروس خودمان بلند شد، اجازه گرفت و گفت:

«من فکر می‌کنم معنای شعر، این‌طور باشد (همیشه هم نظراتش را محکم و حق‌به‌جانب، بیان می‌کرد)؛ شاعر در اینجا به معشوق می‌گوید: حرف از سر و جان نزن. دور اینها را خط بکش. چرا که اینها دارای ارزش و مقدار و قابلیت هستند، غیر از اینها، چه چیزی را در پای تو بریزم... به همین دلیل باید بعد از گفت، نقطه باشد...».

او همچنان راحت و حق‌به‌جانب، داشت دادِ سخن می‌داد که معلم فریاد کشید:

«بنشین آقا! چرا این‌قدر، پرت و پلا می‌گویی؟ نه، بلند شو، بلند شو، اصلاً برو بیرون. کدام عاشقی به معشوقش... نه، آقا، جلسه بعد هم نیا سر کلاس، برو بیرون...».

من تا حدود زیادی مظلوم و منزوی بودم و او تیز و پرشور و شر. و این تضاد به‌قدری زیاد بود که همه تعجب می‌کردند از اینکه من و او این‌طور با هم جور شده‌ایم. شهرتش به این بود که افراد را حساب شده و با طرح و نقشه، دست می‌انداخت و سر کار می‌گذاشت؛ به‌نحوی که اغلب، تا مدتها متوجه نمی‌شدند که بازی خورده‌اند.

البته من همیشه این نگرانی را داشتم که ممکن است وقتی ازاو رودست بخورم. چرا که می‌دیدم او در کلك زدن و حقه سوار کردن، واقعاً دوست و دشمن نمی‌شناسد.

بعد از دیپلم، من پناه بردم به ادبیات و او رفت به‌سراغ حسابداری. من تقریباً از او بی‌خبر بودم تا همین یادداشت اخیر. با دیدن یادداشت، بلافاصله، شخصیت و ماجراهای او برایم تداعی شد و فکر کردم، نکند بعد از این همه سال، می‌خواهد برگ تازه‌ای بزند یا... ولی نوشته‌هایش را که خواندم و سوز و گدازی که در آنها دیدم، احساس کردم که دلم می‌خواهد چیزهای بیشتری از او بدانم. وقتی جلوتر رفتم و وقایع را دقیق‌تر پیگیری کردم، حسابی، برایش متأثر و متأسف شدم.

در یادداشتش اشاره کرده بود که نواری هم در همین ارتباط موجود است که اگر بخواهم، برایم می‌فرستد. من برای اینکه ماجرا کاملاً مستند باشد، از ارتباط تلفنی پرهیز کردم و نامه‌ای به این مضمون برایش فرستادم.

یادداشت من (به سیروس)

سلام بر دیرآشنای صمیمی

دریافت نامه‌ای از تو، بعد از سالها بی‌خبری، اسباب شگفتی و مسرّت و در عین حال، غصه و اندوه شد. اصلاً دوست نداشتم بعد از سالها، عهد تو را با خبری نامیمون تجدید کنم. به‌هرحال، اتفاقی است که افتاده و صبر، بهترین تسکین مصیبت است. من برای انعکاس این ماجرای عبرت‌آموز به مردم، تمام تلاش خودم را خواهم کرد. تو هم حتماً و حتماً آن نواری را که اشاره کرده‌ای، برایم بفرست. هرچه‌قدر دست من به لحاظ اطلاعات پرتر باشد. بهتر می‌توانم داستان را تنظیم کنم. اگر حرف نگفته‌ای هم باقی است، حتماً برایم بنویس.

به‌امید دیدار.

یادداشت سیروس

سلام. نوار را به ضمیمه برایت می‌فرستم. هرچند که نسخهٔ اصل، پیش خود من است، ولی سعی کن که از آن حراست کنی. چرا که به‌هرحال، جزو اسرار خانوادگی است و اگر دست کسی بیفتد... نه، خدا آن روز را نیاورد. علت وجودی چنین نواری، شیطنت و خباثت زنم، منیژه است. او برای ثبت و ضبط التماسهای من، ضبط را روشن کرده و بعد موقع رفتن هم یادش رفته که آن را خاموش کند. اگر در نوار و نوشته‌هایم به سؤال و ابهامی برخوردی، برایم بنویس تا روشَنَت کنم. (هرچند که خودم مثل شمع در حال احتضار، دارم آخرین پت‌پت‌هایم را کنم خدانگهدار.

یادداشت من (توضیحی)

وقتی من نوار را به‌طور کامل شنیدم، به این نتیجه رسیدم که اغلب یادداشتهای دیگر، غیرضروری و تکراری است و اگر نوار به‌طور دقیق، پیاده شود و در اختیار خواننده قرار بگیرد، خواننده از یادداشتهای اضافی بی‌نیاز می‌شود و می‌تواند تمام ماجرا را دریابد، الاّ موارد جزئی که من ناگزیرم جملاتی از نوشته‌های سیروس را به‌عنوان توضیح ضروری در لابه‌لا و انتهای کار بیاورم. به‌عبارتی، یادداشتهای سیروس را به بعضی از جاهای مبهم نوار، الصاق کنم. ضمناً یکی- دو یادداشت هم پس از شنیدن نوار بین من و سیروس رد و بدل شده که خواهید دید. از آنجا که صدا از پشت در حمام، ضبط شده، طبعاً در بعضی از قسمتها، نوار نامفهوم است که با نقطه‌چین مشخص کرده‌ام.

نکته آخر: تصرف و دخالت من در این حد است که جملات و عبارات شکسته و محاوره‌ای را به کتابت تبدیل کرده‌ام. همین.

نوار پیاده شده:

صدای شیر آب.

صدای چرخش کلید

صدای سیروس: در باز است منیژه. ولی زحمت نکش من خودم پشتم را کسه

«خُبه، خُبه، چه پررو، لازم نکرده برای من **سوخته بکنی**! خدا به دور! هنوز نیامده، صاحب شد. اگر نقشه‌هایتان را به‌هم نریخته بودم، حتماً همین حالا سر من سوار بودی. یاله!! بیرون! بیرون! نمایش تمام شد».

من اگرچه برای شنیدن بقیه مکالماتشان، قدری بدن بیهوشم را به‌سمت در کشیدم، امّا چیز زیادی نفهمیدم. ظاهراً مادرزن هم همان حول و حوش در، از هوش می‌رود و منیژه برای اینکه جنازه روی دستش نماند، همت می‌کند و آنها را تا دم سالن می‌رسانند، تا خودشان هرخاکی می‌خواهند برسرشان بکنند. (پایان نوشته سیروس)

یادداشت من (به سیروس)

سلام

نوار را شنیدم و نوشته‌ها را خواندم. می‌خواهم بدانم، الان حال و روزت چگونه است و منیژه پس از آن ماجرا، با تو چه کرد؟ احتمال می‌دهم حرکت بعدی او تقاضای طلاق بوده باشد و تو الان، بیوهٔ مطلقه باشی. به‌هرحال، مشتاق دانستن باقی ماجرا هستم. نه به‌خاطر خودم؛ به‌خاطر عبرت خوانندگان.

ضمناً امیدوارم آن دوست نویسنده‌ات که با **محمل** او می‌خواستی عروسی کنی، من نباشم. در این مورد حتماً توضیح بده.

یادداشت سیروس

متأسفانه باید به اطلاعت برسانم که‌من جز تو، دوست نویسندهٔ دیگری نداشتم که بتوانم از اسمش مایه بگذارم. مطمئناً از اینکه می‌فهمی اسمت را خراب کرده‌ام، عصبانی می‌شوی. ولی امیدوارم که بتوانم روزی این مطلب را جبران کنم. و امّا حال و روز فعلی من ـ که پرسیده بودی ـ:

پس از آن حادثه دلخراش، نه‌تنها منیژه از من طلاق نگرفت، بلکه با تمام قوا و انرژی غیر قابل‌پیش‌بینی، به زندگی و به تبع به من چسبید: به‌طوری که دیگرکسی نتواند ما ـ یعنی من و زندگی ـ را از توی چنگال او درب‌یاورد.

تا اینجای قضیه، زیاد سوزناک نیست. آنچه دردناک، سوزآور و جگرخراش و غم‌انگیز است، این است که در حال حاضر، من شده‌ام مثل بَبَعی (توضیح من: برمبنای اصول ابتدایی ویرایش، من باید به‌جای این لفظ کودکانه، گوسفند بگذارم. ولی از آنجا که گوسفند، به‌اندازهٔ مورد نیاز قهرمان داستان، افادهٔ معنا نمی‌کند و عمق فاجعه را نشان نمی‌دهد، همان لفظ ببعی را ابقا می‌کنم.). اینکه می‌گویم ببعی، ممکن است فکر کنی دچار اغراق و مبالغه شده‌ام. ولی به‌جان همه مرغهای عالم، مرغ لفظ کوچکی است در مقابل وضعیتی که من پیدا کرده‌ام.

بعد از آن ماجراً، منیژه برای من یك ساعت کار خریده است. از آن ساعتی که در ادارات برای ثبت ورود و خروج کارمندان نصب می‌کنند. خوب است بدانی که هزینهٔ آن را هم از ردیف بودجه‌ای که برای ماه‌عسل با عروس ناکام، کنار گذاشته بودم، تأمین کرده است. من هم‌اکنون خروجم را از اداره، ساعت دو و نیم و ورودم را به خانه، رأس ساعت سه، کارت می‌زنم و این‌قدر که از ماشین کارت خانه. می‌ترسم از مال اداره نمی‌ترسم. ریشهٔ اصلی ترسم هم این است که منیژه، آن ماجرا را تاکنون، به هیچ‌کس لو نداده. ولی در عوض، کارت عروسی را به‌عنوان یك شمشیر داموکلس نگاه داشته است.

گاهی که زدن کارت ورود و خروج خانه فراموشم می‌شود و یا ندرتاً نوسانی در آن اتفاق می‌افتد، او با غلظت هرچه تمام‌تر اشاره می‌کند که: «کارت» و با ایهامی که در این لفظ از کارتِ ساعت و کارت عروسی نهفته است، مرا سرِ جایم می‌نشاند و قدرت هرگونه تحرك غیرمجازی را از همهٔ اعضای من، سلب می‌کند.

بنده، در حال حاضر، در ابتدای هرماه، تمامی حقوق اداره‌ام را همراه با فتوکپی فیش حقوقی تحویل ایشان می‌دهم و ایشان هرروز، درست به اندازهٔ کرایه روزانه، وجهی در اختیارم قرار می‌دهند. تحویل فتوکپی فیش حقوقی از این جهت ضروری است که اگر چنانچه ترفیع گروه و پایه یا اضافه حقوقی حادث شده باشد، ایشان بی‌اطلاع نمانند و امکان پس‌انداز مابه‌التفاوت برای دامادی‌های بعدی فراهم نشود. البته از حق نگذرم، ایشان بر من سخت نمی‌گیرد و در خرجی خانه و خرید مایحتاج، خسّت به‌خرج نمی‌دهد. همین چند روز پیش که من هوس برنجك و چغاله‌بادام کرده بودم، ایشان همان روز برایم خرید و به‌خانه آورد و هیچ محدودیتی هم در خوردن آن برای من قائل نشد.

من حالا کاملاً فهمیده‌ام که اگر او در بعضی موارد، مثل افراط در خوردنِ آلبالو خشکه، تذکراتی می‌دهد، خیر مرا می‌خواهد و فقط به این خاطر است که من سردی‌ام نکند و دچار لینت مزاج و رقّت قلب نشوم. گاهی که ایشان صلاح بدانند ما به مسافرت هم می‌رویم و من در ایام مسافرت می‌توانم از مزایای دوری از مرکز و حتی بدی آب و هوا، استفاده کنم و از قِبلِ آن، برای خودم سوغاتی بخرم.

راستی یادم رفت بگویم که او بعد از آن ماجرا، برای اینکه سرم را به زندگی گرم کند، بچه‌دارم کرد. یعنی، به‌عبارتی، مشترکاً بچه‌دار شدیم و الان مقدار زیادی از وقتم، به رتق و فتق امور بچه می‌گذرد. بچه هم، ای... خوب است، بد نیست. دست شما را می‌بوسد. دیشب گلاب به‌رویتان... (**توضیح من**: یکی دو سطر به‌خاطر لطمات غیرقابل جبرانی که به ساختمان داستان وارد می‌آورد، حذف شده است.)

در حال حاضر، اگرچه رانندگی را کاملاً فراموش کرده‌ام، ولی به‌خاطر پیاده‌روی‌های ضروری، سلامتی‌ام را کاملاً بازیافته‌ام، ماشین به‌طور کلی در اختیار ایشان است و البته من اگر بخواهم با بچه، جایی مثل دکتر و درمانگاه بروم ایشان مرا می‌رسانند. نظر ایشان این است که ماشین اصولاً برای مرد، غیرضروری و گاهی حتی اسباب مفسده است. ممکن است وقتی از سر ترحّم، پیرزنی، کسی را سوار کند و بعد، ناخواسته، کار به جاهای باریك و تاریك بکشد.

به‌هرحال، هم‌اکنون من از زنم، کاملاً راضی هستم و کانون خانواده‌مان مثل کوره گرم است.

یادداشت من (به سیروس)

با سلام

دیشب که برای بار چندم، نوشته‌ها را مرور می‌کردم، متوجه شدم که ماجرا برای قصه شدن، یك چیز اصلی کم دارد و آن عبارت است از انگیزه تو برای ازدواج مجدد. لازم به توضیح نیست که در داستان، اگر انگیزه قهرمان برای انجام یك کار، روشن نباشد، چهارچوب داستان، لق می‌شود و حوادثی که بر قهرمان می‌گذرد، غیرواقعی جلوه می‌کند. منتظر پاسخ سریعت هستم.

یادداشت سیروس

سلام

من لق و قهرمان و چهارچوب و این چیزها را نمی‌فهمم. فقط در یك کلمه می‌توانم بگویم؛ حماقت، همین.

یادداشت من (به سیروس)

دوست عزیز! درست جواب بده. تلگراف که نمی‌زنی، خرج بردارد.

در این حد کلی، خودم هم متوجه شدم. مقصودم بیان دقیق‌تر و جزئی‌تر انگیزه‌های توست. حماقت، یك مفهوم کلی است. ولی اجزاء و تجلیات و دقایقی دارد. غرض من توضیح این جزئیات است. تا اینها روشن نباشد، خواننده نمی‌تواند حرکت تو را باور کند. به‌هرحال، خلق داستان، منوط به روشن شدن انگیزه‌های توست. والسلام.

یادداشت سیروس

ظاهراً تو ازمن دست وروشسته‌تری. حالا من در قالب تعارف و تواضع، یك چیزی گفتم، تو باید روی هوا بزنی و تأیید کنی و دنبال جزئیاتش بگردی؟ حالا که این‌طور شد، من به عرض شما و خوانندگان... محترمت... (توضیح من: محترم را من جای الفاظ تقریباً غیرمحترمانه ایشان

کشیدم.

صدای منیژه: صبر کن، هنوز کیسهٔ من به تنت نخورده.

صدای سیروس: این چه طرز حرف زدن است. منیژه‌جان!

صدای منیژه: گفتی امشب عروسی چه کسی دعوت داری؟

صدای سیروس: (با خونسردی) گفتم که، همان دوست نویسنده‌ام.

صدای منیژه: فکر نمی‌کنی ممکن است اشتباهاً اسم تو را به‌عنوان داماد، روی کارت نوشته باشند؟

صدای سیروس: (وحشت‌زده، توقف صدای شیر آب) چی؟ کارت؟ تو به چه اجازه‌ای سر جیب من رفته‌ای (صدای هجوم به سمت در و چَرخِش مکرر دستگیره) چرا در را قفل کرده‌ای؟ باز کن! گفتم در را باز کن. (احتمالاً صدای پریدن ترکشهای کف صابون به در و دیوار)

صدای منیژه: ساده گیرآورده‌ای؟ نه؟ صبر کن، یك پدری از تو در بیاورم!

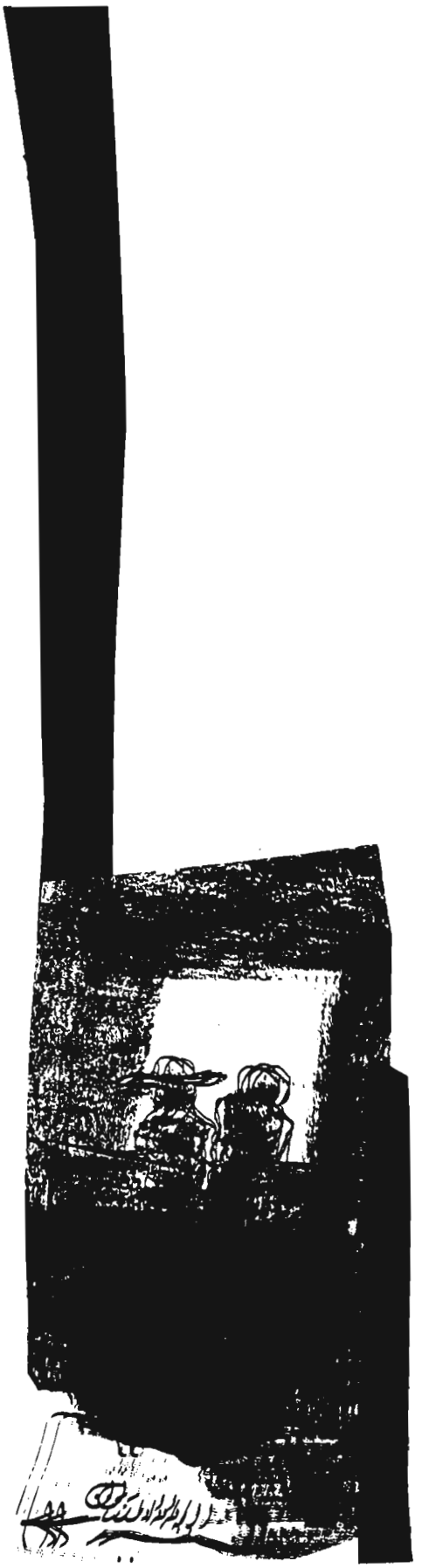
صدای سیروس: (آمیزه‌ای از لحن خشم و کینه همراه با مهربانی (باز کن منیژه جان.ـ باز کن تا برایت توضیح بدهم. یك اشتباه ساده...

صدای منیژه: (خشمگین) برو برای عمه‌ات توضیح بده پست‌فطرت! یك اشتباهی، نشانت بدهم...

صدای سیروس: (با همان لحن سابق، قدری کشیده‌تر، با رگه‌ای از التماس) منیژه‌جان! قربانت بروم. تو در را باز کن. اصلاً ماجرا این‌طوری نیست که تو فکر می‌کنی...

صدای منیژه: عجب ساده بودم من! می‌گفتم؛ کجا می‌روی. می‌روم برای خرید عروسی دوستم. کجا می‌روی؟ می‌روم برای عروسی دوستم، کارت چاپ کنیم. برای عروسی دوستم، کیك سفارش بدهیم. برای عروسی دوستم، سالن بگیریم... حالا هم لابد برای عروسی دوستت می‌خواهی داماد بشوی... آرزویش را به‌گور می‌بری... باش تا برگردم. آبرو برایت نمی‌گذارم.

صدای سیروس: (با التماس) کجا منیژه‌جان؟ صبر کن... من... این‌طوری...



لباس تنم نیست... نمی‌توانم خوب توضیح بدهم... شرایطم یك‌جوری است که... توضیحم بند آمده... در را باز کن منیژه‌جان... من یك جواب محکمه‌پسند دارم. ولی تا باز نکنی که...

صدای منیژه: (از دورتر) باز می‌کنم، وقتی برگشتم باز می‌کنیم.

صدای سیروس: کجا منیژه‌جان؟ نه، آبروریزی نکن! (با فریاد) منیژه! آی، باز کن... در را (صدا بسته شدن در آپارتمان)

کاش این حمام لعنتی، یك پنجره اساسی می‌داشت. (احتمالاً صدای برخورد سر با دیوار حمام) یك نفر نبود به من بگوید؛ آخر ابله‌جان! این چه وقت حمام رفتن است؟ درست دو ساعت قبل از مراسم! اصلاً این همه حمام عمومی و خصوصی بیرون هست، چه واجب بود که حالا حمام توی خانه بروی که این همه رسوایی بار بیاید؟! این یك کار احمقانه را چه می‌شد، اگر نمی‌کردی؟ (صدای مکرر برخورد سنگ‌پا با سر) تمام سنگ‌پاهای عالم بر سرت که با یك اشتباه کوچك، تلاش شش ماهه‌ات را به‌باد دادی. تلاش شش ماهه‌ات به‌درك! حیثیّت یك عمر را تباه کردی. چه سوزشی پیدا کرده این چشمها، یادت رفت سرِ کف کرده‌ات را بشویی. ریختت را در آینه ببین. حسابی کف کرده‌ای! شده‌ای مثل پیرمردهای هفتاد ساله. با این اشکی که از چشمها می‌آید، هرکه نداند، فکر می‌کند داری گریه می‌کنی. (صدای دوش آب)

وای که اگر این یك کارت، دست منیژه نمی‌افتاد، همه‌چیز بر وفق مراد بود و تو، الان داشتی موهایت را به‌عنوان یك داماد صفرکیلومتر نمره نشده، سِشوار می‌کشیدی! به‌جای اینکه در این زندان نمور، کاسه و لگن چه کنم دست بگیری و شرّه‌های اشکت را در زیر شرشر آب مخفی کنی، الان داشتی غنچهٔ صورتی رنگ را تو جیب کتت جاسازی می‌کردی.

های‌های‌های، ای دنیای پست! ای سرنوشت شوم! ای تقدیر نامرد! چرا همه‌تان یکباره، با من درافتادید و طشتم را از بام انداختید؟ شما که همه‌تان رام بودید. همه‌تان بَروفق مراد، عمل می‌کردید. چرا

یکبـاره با منِ بیچـارهٔ فلک‌زدهٔ ناکـام، چپ افتـادیـد؟ چرا همـه‌تـان آن روی سکه را گذاشـتیـد برای امشب؟ شبی که حجله چشم‌انتظار من است؟ شبی که کم از صبح پادشاهی نیست؟ (قطع صدای آب)

چرا همـان اوایـل کار، دسـت مرا رو نکـردیـد؟ چرا موقـع خواستگاری، خفقان گرفتیـد؟ چرا موقـع خریـد، آن همـه پول زبان‌بسته را به‌باد دادید و دم نزدید؟ چرا این تیرکمون تاریخی را موقع خرید میوه و شیرینی نزدید؟ چرا وقت کرایه کردن سالن، خودتان را نشان ندادید؟ چرا زمانی که همهٔ قضـایا را به اسم دوست نویسنده‌ام تمام می‌کردم، کنجکاوی **سارقانه** زنم را تحریک نکـردیـد؟ چرا همهٔ بازیهایتان را گذاشتید برای این دم آخر؟ برای این چند قدم مانده به حجـله؟ چرا وقـتـی که فاکـتـورهـای طلافروشی در جیبم بود، او را سراغ کتم، نفرستادید؟ چرا این‌قدر هوا سرد شد؟ نکند این نامـرد، قبـل از رفتن، شوفـاژ را هم خاموش کرده باشد. (صدای دوش آب) حالا رفته کجا؟ رفته که با کی برگردد؟ حتماً پدر و مادر و برادرهـای لنـدهورش را می‌خواهد برای من بیاورد. گورپدرشان! یك برادرزنی ازشان بسازم که هرکدام چهارتا برادرزن از بغلشـان بزنـد بیرون! قتل که نکرده‌ام. از دیوار مردم که بالا نرفته‌ام. خواسته‌ام زن بگیرم. یك دانه دارم، داشته باشم. مگر آنها که یك طبقـه دارنـد، رویش یك طبقهٔ دیگر می‌سازنـد، کفـر می‌کننـد؟ *زیرسازی باید محکم باشد*، که هست. این همه آدم دارند بنـاهـای چند اطاق‌خوابه، روی طبقه اوّل می‌سازند، کسی چیزی نمی‌گوید. حالا به ما که رسید، آسمان تپید؟! فرق من با بقیه این است که بقیـه، پنهـانی و یواشکی عمـل می‌کنند. ولی من در روز روشن، در مقابل چشم همه، دست به احداث بنا زده‌ام. حالا یکی نیست به طرف بگوید؛ جریمه بگیر. چرا خراب می‌کنـی! احمق! کلی خرج کرده‌ام، همین امـروز، چه‌قدر پول روکار و رنـگ و قاشی و تزئینات داده‌ام به سلمانی. چه‌قدر پول جواز و مهریه و پروانه ساخت داده‌ام! اینهـا را کسی نیست حسـاب کند. (قطع صدای آب و صدای به‌هم خوردن دندانها.)

ایـن آب لعـنـتـی، چرا این‌قدر سرد شد؟ (صدای در آپارتمان) مثل اینکه آمدند. خدا کند فك و فامیلهای خودش باشند، اگر پدر و مادر من باشنـد، دست و زبـانم بسته می‌شود. (افکت رعد و برق) حیف که لباس تنم نیست، چه رسد به سپر و زره و کلاهخود وگرنه... (صدای چرخش کلید)، صدای باز شدن در، صدای همسرایان؛ کشیده، زنانه و جیـغ‌ماننـد، شبیـه گروه کُر). وای... (توضیح من: از یادداشتهای دیگر سیروس معلوم می‌شود که این همسرایان عبارتند از: عروس، مادر عروس و خالهٔ عروس.) وای... (صـدای برخورد کفش پاشنه‌بلند با دیوار حمام، صدای طوفان و رعد و برق، صدای افتادن جسمی سنگین بر زمین.). پایان نوار.

یادداشت سیروس (تکمیلی)

ممکن است باور نکنی اگـر بگـویم آن منیژهٔ به‌ظاهر مظلوم و بی‌سر و صدا، چه‌طور طی این حادثه، در یك لحظه، از این‌رو به آن رو شد و گرد و خاکش عالم را برداشت. در همین فاصلهٔ کوتاه، سوئیچ را از توی جیبم برداشتـه بود، آدرس سلمـانی را از طریق سالن گرفته بود و به‌جای من ـ من بدبخت گردن شکسته ـ با ماشین گل‌زده رفته بود دنبـال عروس. به عروس گفتـه بود که از بستگان من است و از طرف من آمده عروس را ببرد. اینها را بعداً من فهمیدم. عروس و مادر و خاله‌اش را از سلمانی سوار کرده بود و راه افتاده بود. در طول راه، با خونسردی به عروس گفتـه بود: «آقـای دامـاد حمام هستند، ایشان را از حمام برداریم و برویم سالن.»

چه دردسرت بدهم، تا جلو در خانه هنوز نمی‌دانستند که منیژه زنم است و دارد آنها را به خانهٔ خودمان می‌آورد. حرمت گذاشته بود. به آنها توهین و بددهنی نکرده بود. گفته بود؛ تقصیر شما نیست. شما هم مثل من فریب خورده‌اید. ما ده سال است که با هم ازدواج کرده‌ایم و اینجا هم خانهٔ ماست. این آقای داماد شماست، دست دوّم و حتی تعمیری است.

علی‌القاعده، آنها می‌بایست از همان دم در، راهشـان را بکشنـد و بروند. ولی باور نکـرده بودنـد. اصـرار داشتنـد که داماد محبـوس در حمـام را ببینـند و این همان چیزی بود که زنم هم می‌خواست.

درست درهمـان لحظه‌ای که داشتم به خودم و زمـیـن و زمـان فحش می‌دادم، احسـاس کردم که صدای پای چنـد نفـر می‌آیـد. تصـورش رابکن. لخت و عور در حمام ایستاده باشی، یکباره، در حمام باز شود و ببینی که زنت، عروس منتفی‌شده‌ات با لبـاس عروسـی مادرزن از رده خارج شده‌ات با آرایش غلیظ و یك زن غریبهٔ دیگر با چشـمـهـای وق‌زده، در مقـابلت صف کشیـده‌اند. تو باشی چه می‌کنی؟ در این شرایط، بهترین کار این است که آدم از حال و هوش برود. من هم همـیـن کار را کردم. درست در لحـظه‌ای که دیـدم کفش سفید پاشنه بلند دارد به‌سویم پرتاب می‌شود، قلبم را گرفته، به‌زمین افتادم و از هوش رفتم یا لااقـل سعی کردم نشان بدهم که از هوش رفته‌ام. عروس وقتی دید من از رینگ خارج شده‌ام، ضربـه‌هـای پرخاشش را به‌سمت منیژه حواله کرد:

ـ زنیکه بی‌عرضه! چرا شوهرت را جمع نمی‌کنی؟

و من در همـان حال اغمـای تصنعی، می‌فهمیدم که منیژه هم کم نمی‌آورد:

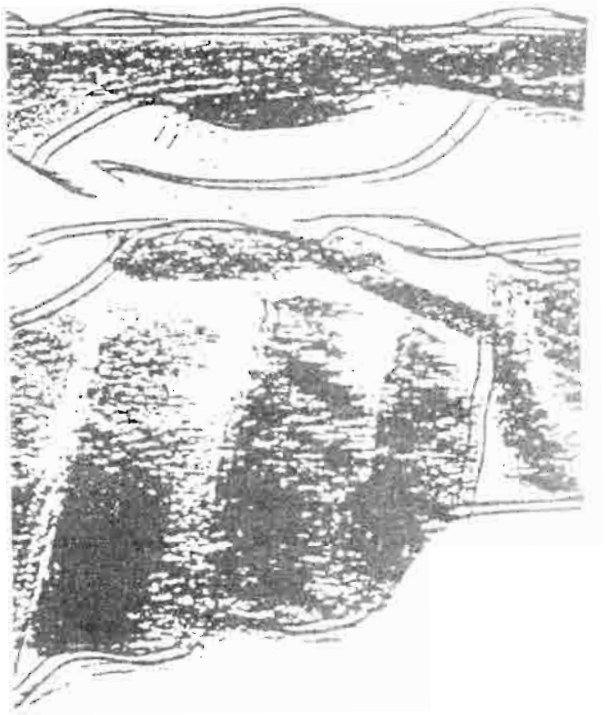
ـ من از کجـا بدانم که روی شما پهن شده است؟ شما که می‌خواهید مرد مردم را تو بکشیـد، نباید اول تحقیق کنید، ببینید کس و کار دارد یا ندارد؟ پدر و مادر دارد یا ندارد؟

عروس که حالا هق‌هق گریـه‌اش هم به‌گوش می‌رسید، گفت:

«مگر پدر و مادر و کس و کارش در زلزله از بین نرفتـه‌انـد؟ و منیـژه رو کرد به منِ بیهوش، به منِ در حال اغما و گفت:

«خاك برسرت مرد! که همه‌کس و کارت را تو چشم *اینها* به کشتن *داده‌ای*». و عروس درحالی که دماغش را بالا می‌کشید، گفت:

«حالا چرا این‌قدر به این مردِ بیچارهٔ از هوش رفتـه، توهین می‌کنی»؟ که منیـژه از کوره دررفت و گیـرپاچ کرد: «توضیح: این لفـظ، داستـانی نیست. ولی به‌خاطر حفظ امانت از تغییر آن پرهیز می‌کنم)



گذاشتـه‌ام.) برسـانم که باور کردن تو و خواننـدگانت، هیچ تأثیری در اصل مطلب ندارد و به‌حال من هم هیچ فرقی نمی‌کند. اتفـاقی است که در روز روشن افتـاده و عواقب وخیمی هم به‌بار آورده. حالا تو برو خودت را بکش تا انگیزه‌یابی کنی. اصلاً اگر حرف آخـر را می‌خواهی بفهمی، هیـچ هم حمـاقت و اینها در کار نبوده. یك زرنگی و تیزبازی به‌تمام معنا بوده که فقط یك اشتباه کوچـك در محـاسبـه، آن را خراب کرده. حسابش را بکن! اگر آن اشتباه تاریخی و در عین حال، آبکی -یعنی حمام رفتن بی‌وقت- واقع نمی‌شد و نقشه من، تمام و کمال، به نتیجه می‌رسید، خود تو و خوانندگانت به من دست مریـزاد نمی‌گفتیـد؟ می‌گفتید. حتماً می‌گفتیـد؛ بخصـوص اگر می‌دانستید که پیش از این ماجـرا، منیژه‌خانم، نسبت به زرنگی خود و کنتـرل دقیق همسـر خود، اعتمـاد به‌نفس کامـل داشتـه و هرجـایی نشستـه، قسم می‌خورده که هیـچ حرکت شوهـرش، از چشم او پنهـان نمی‌مانـد و شوهرش را مثل موم در دست دارد.

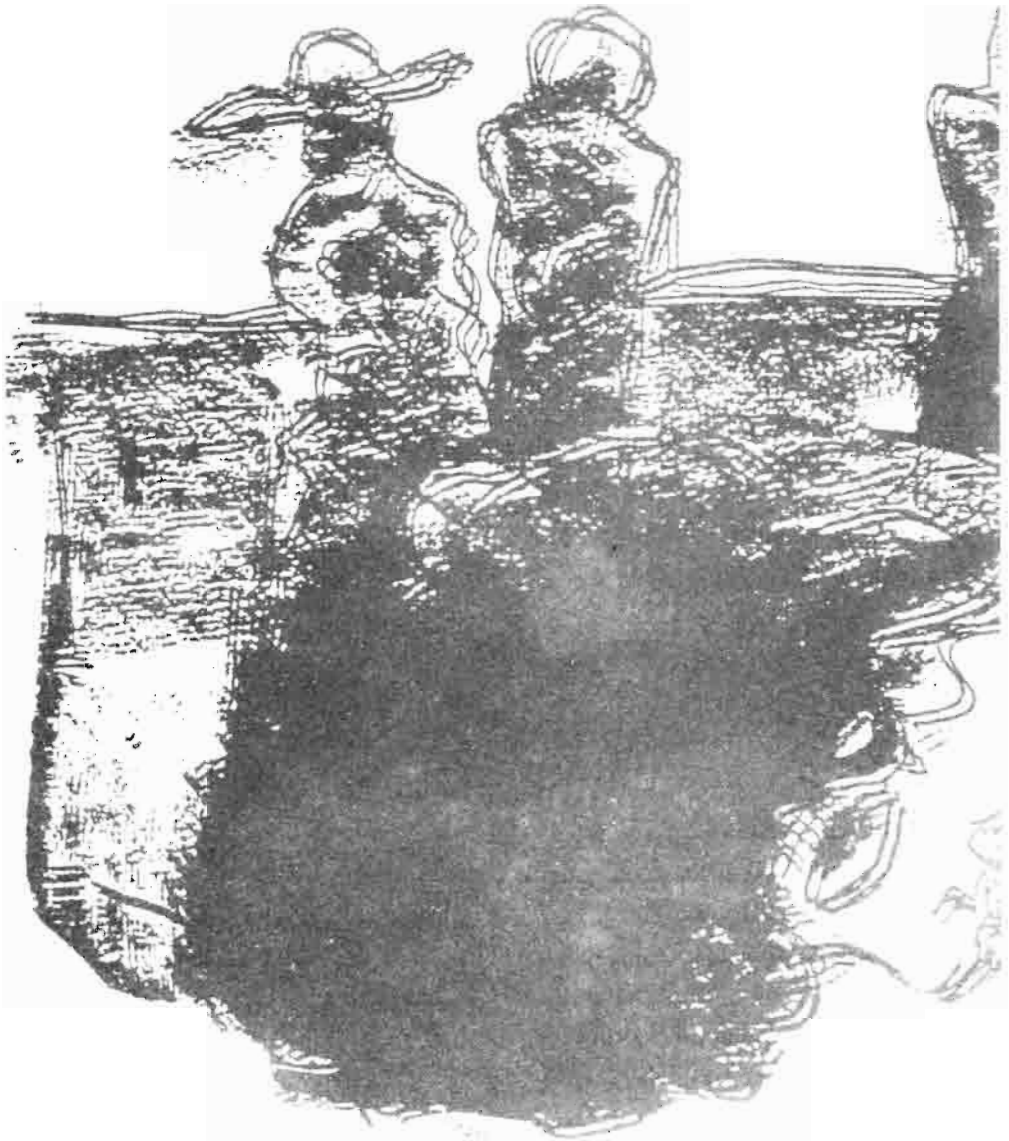
بنـابـرایـن، برای روشن شدن خودت توضیح می‌دهم که حرکت من، به هیچ‌وجه، برخـاسته از انگیـزه‌های ازدواج‌جویانه و زن‌طلبـانـه و تجـدید فراش‌خواهانه نبوده است. اگر این می‌بود، مثل خیلی‌های دیگر، زیـرآبـی می‌رفـتم و آب هم از آب تکـان نمی‌خورد. این که من به‌دنبال برگزاری همه مراسم به‌طور علنی بودم، به‌خاطر این بود که به زنم و به تمام زنان در طول تاریخ (توضیح من: این یك جمله، شعار و قابل حذف است) بگویم که راه کنترل همسر این نیست.

من حق داشـتـم که عروس را سوار ماشین گل‌زده کنم و خیابان را به‌اتفاق فك و فامیلهایش بوق‌باران کنیم؛ کار ابلهانه‌ای که برای عروسی اصلی خودم هم زیـر بارش نرفتم. و بعـد می‌خواستم ماشین عروس و داماد، با ریسه دنبالش را بکشم تا در خانه **اسبق** و به‌بهـانه‌ای پیاده شوم و سری به خانه بزنم و برگردم. همه اینها برای این بود که ثابت کنم در زندگی زناشویی، کنترل باید عاطفی باشد و نه **فیزیکی و کارآگاهی** و حتی کامپیـوتـری (تـوضیـح من: خواننـدگـان می‌تواننـد همین جمله را به‌عنـوان پیـام داستان تلقی کنند. چون تا انتهای داستان دیگر از پیام خبری نیست.)

حالا برو بنشین و بنویس. من فکر می‌کنـ با این همه انگیزه، چهار تا داستان را هـ بشود کارسازی کرد. موفق باشی.

یادداشت سیروس (در پشت صفحه، ریز ناخوانا)

این چنـد خط را یواشکی برای خودت می‌نویسم. چون احسـاس می‌کنم خیلی ساده‌ای. ماجرا به آن شدّت و حدّتی هم ک در یادداشتهـا نوشته‌ام، نیست. من روغر



داغش را برای عبرت خوانندگانت، زیاد کرده‌ام. من آن‌قدرها هم که منیژه ولابدتو، فکر می‌کنید، سر به‌راه نشده‌ام. مدتی است در صف اتوبوس با یك نفر آشنا شده‌ام که راه خانه تا اداره و بالعکس را با هم می‌رویم و می‌آییم. ضمناً چون تلفن خانه‌مان قفل است، در روزهای زوج، ساعت ۴ تا ۶ که منیژه نیست، زنگ می‌زند و با هم پیرامون مسائل مختلف گفت‌وگو می‌کنیم. البته یکی- دوبار هم منیژه، در این فاصله از باشگاه زنگ زده و بعداً در مورد علت اشغال بودن تلفن، از من سؤال کرده و من علت آن را بد گذاشتن گوشی ذکر کرده‌ام. درحالی که من گوشی را درست، سرجای خودش گذاشته بودم! حواست هست؟ حالا تو برو دنبال انگیزه بگرد. بفرما.

یادداشت نهایی من (به سیروس)

همچنانکه استحضار داری، داستان، عصاره وجود آدمی است. تبلور زلال و شفاف واقعیت است و هرگونه پرداخت تصنعی، از ارزش و عظمت آن می‌کاهد. براین اساس، ترجیح دادم که ماجرای دردآور و تأثربرانگیز و عبرت‌آموز تو را با تغییراسامی عیناً به خوانندگان منتقل کنم و جز در ضرورتهای حاد، توضیحی بر آن نیفزایم. نواری را که لطف کرده بودی -اگرچه با زحمت زیاد- دقیقاً پیاده کردم و در کنار یادداشتهایت قرار دادم. در حال حاضر، در این تردیدم که این جمله را هم بالای داستان بگذارم یا نه: «هرگونه تشابه اسمی میان سیروس *این داستان* و سعید جبّاری، کاملاً اتفاقی است». البته مطلب خیلی مهمی نیست. جملاتی از این دست را معمولاً ما نویسنده‌ها برای خلاصی از عذاب وجدان یا عواقب احتمالی، در ابتدای قصه‌ها و کتابهایمان می‌گذاریم. ضمناً ماجرای خراب کردن اسمم را لازم نیست جبران کنی. خودم این کار را انجام خواهم داد. یك نکته را هم در مورد اسم داستان متذکر شوم:

اخیرا، متداول شده که نویسنده‌ها، برای پیدا کردن اسم داستان یا کتابشان، به دواوین اشعار قدما، مراجعه می‌کنند و در این زمینه قائل به ربط هم نیستند. من هم به‌طور اتفاقی، دیشب، دیوان حافظ را باز کردم و به غزلی با این مطلع برخوردم: «دوش دیدم که...» و بلافاصله، یاد غم و غصه و جریانهای تو و بخصوص، مصیبتهایی که در زیر دوش دیده بودی افتادم. و ناگهان، به من الهام شد که اسم قصه را بگذارم: «در زیر دوش دیدم...»

حالا که شناخت و ارادت تو را نسبت به حافظ -بخصوص با شاهد مثالهایی که آورده‌ای- مرور می‌کنم، می‌بینم در این انتخاب، پُربیراه نرفته‌ام. □

نوشتهٔ ولفگانگ بورشرت
ترجمهٔ سیدسعید فیروزآبادی

شبها موشها هم می‌خوابند

پنجره تو خالی در دیوار تك و تنها، خمیازه‌ای بنفش پر از خورشید غروب زودرس كشید. گرد و غبار میان باقیمانده سر به فلك كشیده دودكشها، پیچ و تاب می‌خورد. ویرانه‌ها چرت می‌زدند.

چشمهایش بسته بود. ناگهان سایه‌ای روی پلكهایش افتاد. دریافت كسی بی‌سر و صدا آمده و جلویش ایستاده بود. اندیشید: «گیر افتادم.» اما كمی كه چشمهایش را گشود، تنها دو پا را در شلوار ژنده‌ای دید. پاها همچون دو هلال جلویش بودند، می‌توانست از میان آنها آن سو را ببیند. آنی خطر را پذیرفت، چشمانش را از پاچه‌های شلوار بالا آورد و مرد مسنی را دید. مرد كارد و سبدی در دست داشت و نوك انگشتانش كمی خاكی بود. مرد از بالا به انبوه موها نگاهی انداخت و پرسید:

ـ تو مثل اینكه اینجا می‌خوابی، آره؟

یورگن از میان پاهای مرد، نگاهی به خورشید كرد و گفت:

ـ نه، من نمی‌خوابم، باید مراقب باشم.

مرد سرش را به تأیید تكان داد و گفت:

ـ پس این طور، برای همین هم حتماً این چوبدستی را دستت گرفته‌ای؟

یورگن چوبدستی را در دستش فشرد و با شجاعت گفت:

ـ آره.

ـ مراقب چه هستی؟

چوبدستی را محكمتر در میان دستانش فشرد:

ـ نمی‌توانم بگویم.

مرد سبدش را زمین گذاشت و چاقو را با شلوارش پاك كرد.

یورگن با تحقیر گفت:

ـ نه، نه، اصلاً چیز دیگری است.

مرد گفت: خب، چی است؟

ـ نمی‌توانم بگویم، چیز دیگری است، همین.

مرد با پا به سبد زد و چاقو را تا كرد:

ـ خب، نگو، پس من هم نمی‌گویم در سبد چی دارم.

یورگن بی‌اعتنا گفت:

ـ اوهو، خودم می‌توانم بگویم، غذای خرگوش.

مرد متعجب گفت:

ـ آفرین، عجب بچه زبلی هستی، چند سالت است؟

ـ نُه سال.

ـ به‌به. پس نُه سالت است. حتماً می‌دانی سه نُه تا چند تا می‌شود، هان؟

یورگن گفت: معلوم است.

و برای آنكه فرصت بیشتری به دست آورد، ادامه داد:

ـ اینكه مثل آب خوردن است.

از میان پاهای مرد به آن سو نگاه كرد و پرسید:

ـ سه نُه تا، نه؟ بیست و هفت تا. از اولش هم می‌دانستم.

مرد گفت: درست است، من هم درست همین قدر خرگوش دارم.

دهان یورگن از تعجب باز شد.

ـ بیست و هفت تا؟

ـ می‌توانی بیایی و آنها را ببینی. خیلی‌هایشان هنوز كوچولو هستند، خرگوش می‌خواهی؟

یورگن مردد گفت:

ـ نمی‌توانم، باید مراقب باشم.

مرد پرسید: همیشه؟ حتی شبها؟

یورگن، نگاهش را از پاهای هلالی شكل بالا آورد و خیلی آرام گفت:

ـ حتی شبها، همیشه از شنبه.

ـ اما به خانه نمی‌روی؟ باید یك چیزی بخوری.

ـ یورگن سنگی را برداشت. زیر آن نصف نانی بود و یك قوطی حلبی.

مرد پرسید: اهل دود هستی؟ پیپ داری؟

یورگن چوبدستی‌اش را فشرد و با ترس گفت:

ـ سیگـار پیچیـدنی می‌کشم. از پیپ خوشم نمی‌آید.

مرد به سمت سبدش خم شد و گفت:

ـ حیف، کاش می‌توانستی خرگوشها را ببینی. مخصوصاً آن کوچولوها را. شاید هم یکی از آنهـا را برمی‌داشتی. امـا تو که نمی‌توانی از اینجا بروی.

یورگن خیلی سریع گفت:

اگـر به کسی نگـویی، برایت تعـریف می‌کنم، به خاطر موشهاست. پاهای هلالی گامی به عقب برداشتند:

ـ به خاطر موشها؟

ـ آره، آنهـا مرده می‌خورنـد. آدمها را می‌خورنـد این جور غذایشـان را تهیـه می‌کنند:

ـ کی این حرف را زده؟

ـ معلممان.

مرد پرسید: حالا تو مراقب موشها هستی؟

ـ موشها که نه!

یورگن با چوبدستی‌اش به دیوارهای در هم فروریخته اشاره کرد و بعد آرام گفت:

ـ دادا‌شم. آن پایین است، آنجا. بمب به خانه ما خورد. چراغ زیر زمین خاموش شد. داد و فریاد زدیم. خیلی از من کوچکتر بود. تازه چهار سالش بود. باید همینجاها باشد. خیلی از من کوچکتر است.

مرد از بالا به انبوه موها نگاه کرد. اما بعد ناگهان گفت:

آره، اما معلمتان به شما نگفته که شبها موشها هم می‌خوابند.

یورگن کاملاً خسته به نظر رسید، آرام گفت:

ـ نه، این را نگفته بود.

مرد گفت: خب اگر این را نداند، چه جور معلمی است. شبها موشها هم می‌خوابند. شبها می‌توانی راحت به خانه بروی شبها وقتی هوا تاریك می‌شود، آنها می‌خوابند.

یورگن همـان طور که با چوبـدستی در ویرانه‌ها گودالهای کوچکی درست می‌کرد. انـدیشیـد: «اینهـا تختخـوابهـای کوچولو هستنـد، تمـام اینهـا تختخوابهای کوچولو هستند». در همین موقع مرد که پاهای هلالی شکلش خیلی ناآرام به نظر می‌رسیـدنـد، گفت:

ـ می‌دانـی چی است؟ الآن تنـدی به خرگوشهایم غذا می‌دهم و وقتی هوا تاریك شد، دنبالت می‌آیم. شاید یکی از آنها را هم بیاورم. یك کوچولو یا...؟ تو چی فکر می‌کنی؟

یورگن در ویـرانـه‌هـا گودالهای کوچکی درست می‌کرد. خرگوشهای کوچولو، سفید، خاکستـری، سفید و خاکستری. به پاهای هلالی نگاهی کرد و خیلی آرام گفت:

نمی‌دانم، خدا کند شبها هم بخوابند.

مرد از بالای دیوار فرو ریخته به خیابان رفت و از آنجا گفت:

آره بابا، اگر معلمتان این را نداند، باید بساطش را جمع کند.

یورگن برخاست و پرسید:

ـ می‌شود یك خرگوش بردارم؟ شاید یك دانه سفیدش را؟

مرد در حالی که می‌رفت، با صدای بلند گفت:

ـ سعی می‌کنم برایت بیاورم، اما خیلی باید صبر کنی. می‌دانی، بعد با تو به خانه می‌رویم. باید به پدرت بگویم چه طور قفس خرگوش درست می‌کنند. آخر، این را باید بدانید.

یورگن بلند گفت:

ـ آره، منتظر می‌مانم. باید تا وقتی هوا تاریـك می‌شود مراقب باشم. حتماً منتظر می‌مانم. در خانه تخته هم داریم. تخته جعبه‌ای.

اما مرد صدای او را دیگر نمی‌شنید. با پاهـای هلالی شکـل به سوی خورشیـد می‌دوید. خورشید، سرخی غروب را داشت و پاها تا آن سان هلالی بودند که یورگن دید چگونه خورشید از میان آنها می‌درخشید. سبـد با هیجـان تاب می‌خورد. درون آن غذای خرگوش بود، غذای سبز رنگ خرگوش با اندکی از سبزی ویرانه‌ها.

محمد بکایی

جرعه‌ای از «نوشدارو»

آنچه که پس از کنار گذاشتن «نوشدارو» در دل خواننده باقی می‌ماند، همراه شدن بی‌اختیار با فریدون و احساس همدلی و یکرایی کردن با قهرمان داستان است. و این نکته یکی از نقاط قوت هر داستانی است. اگر پس ازخواندن اثری، سری به علامت تأیید تکان خورد و دلی از نمایش واقعیتی که می‌دانست اما قادر به بیانش نبود، شاد شد، باید به صاحب اثر تبریک گفت و خاطرش را بزرگ دانست. و «نوشدارو» از این صفت برخوردار است.

«برگرد برو خانه»
«خیلی دردت گرفت؟»
«گفتم برو خانه»
«کجا می‌خواهی بروی؟»
می‌روم سراغش»
«باز هم می‌زندت»
«سگ کی باشد؟»

گفت: «بیا برگردیم فری، یك وقت بلا سرت می‌آوردها» و دستم را گرفت. گفت: «بیا برویم» سنگی را با لگد پرت کردم. اگر توانسته بودم لگد آلاسکایی را رد کنم...[1]

از این گفتگوهای کوتاه اما پرقدرت که هم از فضای صحبتهای کودکانه برخوردار است و هم طبیعی است و هم علاقه فریدون و غزل را به یکدیگر می‌رساند، همان حسی می‌تراود که منظور مؤذنی است و خواننده بی‌آنکه بداند چرا به حیطهٔ دلخواه نویسنده وارد می‌شود و به راحتی احساس می‌کند که غزل و فریدون را دیده و این دیالوگها را خود شنیده است. و همان طور که گذشت، موفقیت یك اثر تاحد زیادی منوط به همین حالت است. اما حرف مؤذنی در نوشدارو چیست؟ شاید «عقدهٔ ادیپ» مطرح شده در روانشناسی ذهن نویسنده را اشغال کرده و به نوشدارو انجامیده است؟ افراد مبتلا به این عقدهٔ روانی میل دارند که پدر خود را از میان بردارند و اورا همیشه سدّ راه استقلال و زندگی خویش می‌یابند. چندی پیش نیز بحثی بین عده‌ای از صاحب نظران در مورد عقدهٔ پدرکشی و عقدهٔ پسرکشی در گرفت، که صاحبان فضل در شاهنامه به این پرداخته بودند. آنچه که در نظری سطحی به قشر جوان و نسل نویسنده، به چشم می‌آید یافتن همین حالت در جوانان است که اکثر آنها در تضادی بنیادی با نسل پدر بسر می‌برند. و آن طور که از قراین برمی‌آید، این تضاد و مصاف بعدی دراز دارد. نویسنده در «نوشدارو» به گوشه‌ای از این تلاش اشاره می‌کند و پرده از روی مجسمه ادیپوس ایرانی برمی‌دارد. فریدون بر علیه غولی به نام پدر طغیان می‌کند و به خیل عاصیان و متمردان می‌پیوندد.

«با آنکه مدعی‌ام پدر من یل‌تر از رستم است و من زجر کشیده‌تر از بهرامم و قضیه نوشدارو هم برای من خیلی خیلی جدی است، اما خوشبختانه سمج‌تر از آنم که بمیرم و آن را به دست نیاورم»[2] و همان طور که از این سطر صفحه اول کتاب برمی‌آید، برخلاف سلف پاك نهاد «سهراب» این بار فریدون ـ پادشاه کشور کتاب ـ به نوشدارو می‌رسد و سربلند از میدان خارج می‌شود. تمام کتاب درواقع تصویری است از این سخن آدلر که «زندگی پیروزی بر حقارت است». «با آنکه هوا سرد و تاریك

است، من در قنداقی سبز از جنس کاپشن شیدا گرمم. سیمرغ مرا از زمین برمی‌گیرد. صورتش به جذابیت صورت فرخ است و بال‌هایش متناسب با اندام شیدا»[۳] و این تصویر زمانی است که فریدون ـ سنگ تیپاخورده ـ توسط فرخ و شیدا به عنوان آدمی زنده و دارای حق رأی پذیرفته شده و به شخصیت او احترام گذاشته می‌شود. اگر نخواهیم جانب انصاف را رها کنیم، نویسنده به معضلی اشاره کرده است که در جامعه اطراف، وجود دارد و هرچقدر هم که بخواهیم از آن فرار کنیم، خودش را تحمیل می‌کند.

اما با تمام این صفات نیکو ـ که گوشه‌ای از واقع بودند و به تمام آن اشاره نشد ـ کتاب از ضعفهایی نیز رنج می‌برد. با مقایسه یك سطر از کتاب با رمانهای دیگر این نکته به وضوح به چشم می‌خورد که سبك مؤذنی سبکی دیگر است و سعی دارد به مقامی ارتقاء پیدا کند که تنها از آن خودش باشد و قبل از او هیچ نویسنده‌ای به آنجا راه نبرده باشد. اگرچه این کار نمی‌تواند عیب محسوب گردد اما نباید از نظر دور داشت که هرتلاشی باید مدیون ارتباط و هماهنگی اجزاء خود باشد و میزان موفقیت اثر به انجام وظیفه درست و بجای اجزا بستگی دارد. کتاب از آنجا که از روی شناختی عینی و تجربه‌ای ملموس شکل گرفته و از نظر دورنمایه و محتوی قابل لمس می‌باشد، تأثیر گذار است، اما در عناصر و اجزای داخلی خود قدری بیمارگونه جلوه می‌کند.

من: «ببین رستم، من برای تسلای دل تو حاضرم این دشت را تا آن جا که به افق می‌رسد، از خون سیاوشان پر کنم. اما اجازه بده غائله شاهان را به همین جا ختم کنیم.»

رستم: «کیخسرو مقتدر است»

من: «اقتدار کیخسرو به جای خود، اما من کسی دیگر را برای این مقام در نظر دارم که مدعی تمدنی است که بزرگیش از نوك دماغش فراتر نمی‌رود»

...

من: «آیین فرزانگان را نهان کردی»

شاه: «کشور از من آبرو گرفت»

من: «کام دیوانگان را پراکنده کردی»

شاه: «تخت شاهی از فَر من فروزان شد»[۴]

از این نوع دیالوگها که در سراسر کتاب بارها تکرار می‌شوند، تنها به عنوان نمایشنامه‌ای در رمان می‌توان نام برد. شاید مؤذنی پس از کشف داستان در داستان ـ البته به دست دیگران ـ به فکر افتاده است که بد نیست نمایشنامه در رمان را هم امتحانی بکند و آنقدر از این تجربه تأثیر پذیرفته که گاه صفحه‌های زیادی را بی‌آنکه توصیفی ـ صحنه‌ای ـ تصویری ـ تلخیصی ارائه دهد به گفت‌وگو می‌گذراند. به نظر می‌رسد سبك داستان در داستان را آنجا که این دو قلوها از یك سنخ هستند و خصوصیات مشترك زیادی با هم دارند از غرابت چندانی برخوردار نباشند، اما سبك جدید ـ نمایشنامه در داستان ـ چندان چنگی به دل نمی‌زند و گاه حوصله خواننده را سر می‌آورد ـ مانند صفحاتی که به عنوان نمونه ذکر شد ـ البته نباید از طریق انصاف دور شد که گاه این دیالوگها از پختگی و نشاط زیادی برخوردار هستند ـ آنقدر که به خواننده هم منتقل می‌شوند ـ اما این جملات کوتاه و زیبا نمی‌تواند نبود توصیف و عمل داستانی را جبران کند[۵]

بیماری دومی که کار را ضعیف کرده است حالت روایتی نثر مؤذنی است که در صفحات بی‌گفت‌وگو به حد وفور دیده می‌شود و گاه آن قدر شدت می‌یابد که مانند دستی نامرئی، ستون سینهٔ خواننده می‌شود و از ورود او به فضای داستان جلوگیری می‌کند.

«در این سه ماه گذشته خیلی دلم خواسته برای رعایت احساس استقلال خود پولی بابت اجاره بپردازم، اما هربار که پولی به دستم آمده فکر کرده‌ام مگر آدم عاقل بابت تکه زمینی که توش می‌نشیند، پول می‌دهد؟[۶]

«تا می‌خواهم غرور را به یك دیو تشبیه کنم، می‌بینم قلم نمی‌چرخد. نه تنها من رأی من نمی‌چرخد که با تکیه بر دانش قلمی خود بدون دخالت دست من می‌نویسد: غرور نه تنها بد نیست بلکه خیلی هم خوب و خیلی هم زیبا است. فراموش نکن همین غرور بود که تو را یکسال و نیم سرپا نگه داشت و بر قدر وقیمتت افزود»[۷]

«این میراث توست پدر، و من با اجازه می‌خواهم امشب آن را اجرا نکنم. می‌خواهم حتی اگر مریض شدم، چند تا میوه را با هم و چند نوع غذا را با هم بخورم»[۸]

بیماری دیگری که در اجزاء کتاب به چشم می‌خورد، خویشتن‌داری مؤذنی در دادن اطلاعات است. آن قدر با احتیاط و پرهیزکارانه از روی اجزا و افراد و زمانها می‌گذرد و تنها با چشمخانه فریدون می‌چرخد و چیزی بیشتر از آنچه که فریدون می‌بیند و صلاح می‌داند که به ما بگوید، نمی‌گوید که گاه خواننده به این فکر می‌افتد که نکند مؤذنی هم بیشتر از من اطلاع ندارد! اگرچه زاویهٔ دید اول شخص انتخاب شده است اما بهرحال انبار کردن اطلاعات هم حدی دارد.

با تمام این نقصهایی که گذشت، همان ایجاد ارتباط و حس برانگیزی کتاب می‌تواند بزرگترین جنبه حسن کار باشد و خبر از دید ظریف و هنرمندانه مؤذنی بدهد که در این برهه از تاریخ ادبیات که اکثر نویسندگان در قصه‌هایشان یا به حدیث نفس مشغولند و یا به بازسازی وقایعی اتفاق افتاده، به نکته‌ای حساس و قابل دقت اشاره کرده است و می‌توان این زمزمه را تز کاری برای دست اندرکاران علوم تربیتی دانست که بیش از این غافل نمانند.

در پایان رشتهٔ خاطی سخن را با این جمله به چنگ آورده که: رگه‌های امیدواری بسیاری در کار به چشم می‌خورد که با گذشت زمان پر رنگتر خواهد شد. □

پاورقی‌ها:

۱. نوشدارو / علی مؤذنی / ص ۲۱.
۲. پیشین / ص ۱.
۳. پیشین / ص ۴۷.
۴. پیشین / ص ۱۱۷ و ۱۲۰.
۵. پیشین / ص ۱۳۳ تا آخر فصل.
۶. پیشین / ص ۳.
۷. پیشین / ص ۸۳.
۸. پیشین / ص ۱۷۴.

علی حاجی‌حسینی روغنی

شعر

از افراط تا تفریط

نقدی بر شعر «روشنی، من، گُل، آب» سهراب سپهری

۱. گرچه یکی از بهترین شعرهای سپهری و یکی از نیرومندترین و زیباترین اشعار آزاد سده اخیر را برای نقد برگزیده‌ام، اما طبعاً ـ و برروال نقدنویسی‌ام ـ سخنان خود را محدود به یك شعر خاص نمی‌پسندم و مطمئناً به دیگر آثار شاعر نیز نظری خواهم افکند؛ اگرچه محور مقاله روی روشنی، *من، گُل، آب* قرار دارد؛ شعری که یکی از کلیدی‌ترین، ساده‌ترین و «سپهری»‌ترین کارهای سپهری است. یعنی در واقع اگر این اشعار که در زیر نام می‌بریم نبودند، سبك و سیاقی ویژه که مقلدان «سهراب» گوی امروزین بسیاری را (بی‌مایه و بامایه.) به خود کشیده است، وجود نمی‌داشت. آری؛ شعرهای سپهری‌وار: روشنی، من، گُل، آب/ ورق روشن وقت/ ساده رنگ/ ندای آغاز/ به باغ همسفران/ و پیامی در راه/ آب/ ای شور، ای قدیم/ تنهای منظره/ و البته دو منظومه «صدای پای آب» و «مسافر».

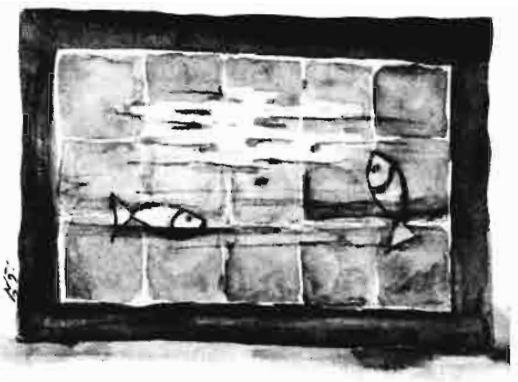
آری؛ به عقیده من رمز و راز و سَر و سِرّ سرود سپهری را در سایه و روشن ساده همین اشعار باید جست‌وجو کرد. نقاشی که با همین چند شعر صمیمی از ارکان شعر نو شمرده و بحق نیز شمرده شد.

۲. اما چرا عنوان نقد، «از تفریط تا افراط» است؟ پاسخ روشن است؛ چه آن روزها که چون سپهری در دار و دسته فلان و بهمان نبود، و اصولاً اهل دار و دسته‌بازی نبود، تحویلش نمی‌گرفتند و از یك بچه بودای اشرافی بیشتر برایش ارزشی قائل نمی‌شدند و چه امروز که مقلدین بی‌مایه و بامایه، سهراب سهراب‌گو، او را به آسمان چسبانده‌اند؛ راه درست و حقیقی، اگرنه متروك، که کم رهرو است. ان دسته تفریط می‌کردند و این جماعت افراط می‌کنند. و هردو تعادل را، که رمز بسیاری‌اززیبایی‌های محسوس و نامحسوس است، دوست ندارند. ما نه اهل تفریطیم، ـ زیرا که انصاف را دوست داریم ـ و نه اهل افراط ـ زیرا که نان به نرخ روز نمی‌خوریم. ـ (اگر سپهری زنده بود هم همین را می‌گفتیم، به شهادت نقدهای دیگری که این قلم در مورد شعرای «زنده» معاصر، یا نوشته، یا خواهد نوشت؛ اگر مجال انتشار بیابد.) و اصولاً وجدان عمومی مردم، پس از مدتی نقدنویسی هر قلم به دستی، قضاوت خواهد کرد که او اهل انصاف است یا اهل باندبازی. اما خدا می‌داند که چند تن از این سهراب سهراب‌گویان اگر سپهری الآن زنده بود فحشش نمی‌دادند. (آدم زنده دردسر دارد، سِرِتقی دارد، لجاجت دارد، و بدتر از همه حرف‌زدن؛ از آدم زنده‌ای که معلوم نیست فردا چه موضع سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و... می‌گیرد هزار جور دردسر ببار می‌آورد.) اینان آش خود می‌خورند و حلیم حاجی عباس(ها) را به هم می‌زنند. اینان همیشه بوده‌اند و خواهند بود. (اما جز تهیه یك لقمه نان ـ و پنیر یا بوقلمون ـ کار دیگری نمی‌کنند.) اینان شعرای خوب و عالی امروز را چکار دارند؟ مگر دارای آن شجاعت (اخلاقی) هستند که شعری جز شعر خودشان و باند و دار و دسته‌شان را بپسندند و حتی بدقت و بی‌غرض بخوانند؟!

۳. سپهری در «روشنی، *من، گُل، آب*» از همان عنوان شعر به دنبال بیان ساده لحظه‌ای بوده که حاصل کنکاش ـ بد یا خوب ـ او تا آن لحظه در عمرش شمرده می‌شده است. در این شعر، شاعر از مصالحی دم دست استفاده می‌کند و شگفتا که خانه‌ای بزرگ می‌سازد به وسعت مهربانی و سادگی. به شکوه لب حوض نشستن و تأمل و تماشا؛ این نقاش ساده با این شعر ساده موفق به ایجاد موج ویژه‌ای در دریای شعر آزاد می‌شود. و سبك و سیاقی را بنیاد می‌نهد که بی‌تردید خاص خود اوست. باید در کم و زیاد و بد و خوب شعر او دقیق شد. ما این را به معاصران و آیندگان، هردو، مدیونیم.

۴. از نظر صناعت، شعر در چهار بند (پاراگراف) بیان شده. یك اندازه‌گیری پیشنهادی برای اشعار آزاد را تقدیم می‌کنم. می‌توان تا ۳۰ مصراع را شعر آزاد کوتاه، از ۳۰ تا ۱۰۰ مصراع را شعر آزاد متوسط و از ۱۰۰ تا ۳۵۰ مصراع را شعر آزاد بلند نام نهاد. طبیعی است که اشعار آزاد با بیش از ۳۵۰ مصراع، مثل صدای پای آب، و منظومه شهریار را نه شعر بلند که منظومه بخوانیم بهتر است. به هرحال، با این ترتیب، شعر مورد نظر ما شعری کوتاه است. یعنی دارای ۲۱ مصراع یا سطر است. طبیعی است که زیبایی‌شناسی و بیان هنری هرنوع شعر آزاد، متفاوت و ویژه خواهد بود که تفصیلش در این مقاله نمی‌گنجد.

شعر روشنی، *من، گُل، آب* از همان عنوان شعر به دنبال بیان «ظهور وحدتی در عین کثرت» است. حضور عنصر «مَن» در لابه‌لای عناصر روشنی، و گُل، و آب، دیدگاه شاعر را در بازبینی خودش در جهان معین می‌کند؛ مسئله‌ای که بعد در سطر/ می‌دانم



سبزه‌ای را بکنم، خواهم مرد./ به صراحت بیان می‌گردد و سرانجام در انتهای شعر با پافشاری و قدرت، بیان شدیدتری می‌یابد:

پرم از راه از راه، از پل، از رود، از موج
پرم از سایه برگی در آب.
و بازگشتی به فردیت:
چه درونم، تنهاست.

گردشی در اجزاءِ جهان، در عین باور داشتن جدا بودن از آنان در این نشئه؛ و ایمان به یگانگی گوهر آنها؛ ـ که یگانگی در خلق است.ـ حرف سپهری، درد سپهری، شوق سپهری همین است. و شعر سپهری هم از بیان کم و بیش اختصاصی، و گاه مطلوب و گاه نامطلوب همین معانی بیرون نیست؛ در اشعار چهار کتاب اولش، بسیار کودکانه و سطحی به بیان این سخنان پرداخته؛ و از نظر ساخت نیز مطلق است بین بی‌وزنی مطلق، (و نه شعر سپید دارای عوامل موسیقایی.) تا انواع وزنی و آهنگ. در کتاب اول بشدت نیمازده، در کتابهای دوم و سوم همچنان مردد، در سپیدسرایی و چهارپاره‌سرایی و نیمایی‌سرایی؛ و در تمام موارد ضعیف؛ و گاهی بسیار ضعیف. و در «شرق اندوه» اسیر جذبه یك خیال ساختاری؛ نوعی غزل نو سرودن متأثر از مولوی؛ و باز هم جز سه چهار نمونه، ناموفق و ضعیف. (همه از لحاظ ساخت.) و ناگهان در یك منظومه ـ صدای پای آب ـ بازگشتی موفق به وزن، بدون لغزش و خطا و شگفتا که حتی‌ضعیف‌ترین بندهایش غیرقابل مقایسه با بهترین آثار سپید قبلی‌اش. (قابل توجه آنان که وزن را مخلّ بیان درونیات و درونمایه و... می‌دانند!) و در کنار «حجم سبز» با اشعاری خالص و قوی؛ و گاهی بسیار خوب و عالی. (که از تعدادی از آنها نام بردیم.) و در «*ما هیچ، ما نگاه*» دنباله ساختاری همان‌ها با تفاوت‌هایی در پیچیده شدن دید و به تبع آن بیان؛ که البته با مرگ زودهنگام، به بلوغ خاص نوع جدید نرسیده است.

۵. اینك، به اجمال، صنعت و ساخت روشنی، من، گُل، آب را نظری می‌افکنیم. ضرری که ندارد؟ خطری هم که ندارد بفرمایید:

ابری نیست
بادی نیست
می‌نشینم لب حوض
گردش ماهی‌ها، روشنی، من، گُل، آب
پاکی خوشه زیست.

کثرت موسیقی در این بند کوتاه. اظهر من الشّمس است. می‌توان گفت این شعر با بیان «ابری نیست/ بادی نیست./» نبودن مانع در تماشا را مطرح کرده: پاکی خوشه زیست.

مادرم ریحان می‌چیند
نان و ریحان و پنیر، آسمان بی‌ابر،
اطلسی‌هایی تر
رستگاری نزدیك ، لای گلهای حیاط.

در بند دوم شعر باز برآسمان پاك تأکید می‌کند. از نظر او «نان» و «آسمان» و «پنیر» و «اطلسی» درهم پیچیده‌اند. لااقل او به بیان و تشریح تفاوتشان کاری ندارد. و این است که شعرش کاملاً «فلسفی- درونی» است. مایه علوش همین است؛ مایه ضعفش هم همین است. چه می‌شود کرد؟

رستگاری نزدیك؛ لای گلهای حیاط.

در این بند موسیقی درونی بین اجزاءِ کلام رعایت شده. «نان و ریحان»، یا مثلاً «لای گلهای...» و از نظر معنوی، رستگاری در درك زیبایی است؛ و در جذب آن و جذب شدن در آن. در بده بستان با اجزاءِ طبیعت که از نظر او همه قشنگند؛ حتی کرکس‌ها. (به‌یاد داریم:/ و چرا در قفس هیچ‌کسی کرکس نیست./ و انتخاب کرکس هم در این مصراع، بیشتر به حکم موسیقی است تا به دستور درونمایه خودش؛ قفس، هیچکس، کرکس، با قوافی آشکار درونی.)

در بند سوم که قوی‌تر از دو بند قبلی است، همه چیز پشت لبخند دانایی و جذب و عشق است:

نور در کاسهٔ مس، چه نوازش‌ها می‌ریزد
نردبان از سر دیوار بلند، صبح را روی زمین می‌آرد
پشت لبخندی پنهان همه چیز.

البته می‌شود برای نردبان توضیح و تشریح‌ها مطرح کرد و تراشید. این کار ما نیست. کار خود شعر است که با چه مخاطبینی نردبانش صرفاً نردبان باشد و با چه مخاطبانش مثلاً حضور قلب شاعرانه، و یا مثلاً «صبح»، اشعار زیبای او باشد یا نشئه‌ای از درك جمال یا صرفاً صبح یك روز که البته صبح یك روز هم می‌تواند نشئه‌ای از درك جمال باشد.

در بند چهارم ـ یعنی آخرین بند ـ سپهری موفق می‌شود از این شعر یك نمونه تام و تمام بینش شعری خود را ارائه دهد؛ (به علت مسائلی که قبلاً در بند چهارم همین مقاله به آنها اشاره کردیم.) و برای همین این شعر، می‌تواند نمونه‌ای «نوعی» از شعر سپهری باشد. شعری در «نوع» خود نیرومند.

۶. بعضی از حرفهای بنده در این مقاله مشترك است با حرفهای دکتر شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر. اما لازم می‌بینم یکی دو مطلب را بنویسم که شاید بین این حقیر و آن استاد، مشترك نباشد و دقیقاً هم اطلاع ندارم که مشترك هست یا خیر. و آنها عبارتند از:

۱. معتقدیم اگر برحسب تعداد اشعار خوب و عالی شعرای آزادسرای تاریخ شعر آزاد ایران بخواهیم موقعیت آنان را بررسی کنیم، سهراب سپهری با ده دوازده شعر عالی می‌تواند یکی از هفت یا هشت شاعر برتر شعر آزاد شمرده شود.

۲. اگر سپهری را با بعضی سپیدسرایان غوغاانگیز و بلاخیز و مغلقگو و نوبل جوی معاصر (که نامشان را هم نمی‌برم.) مقایسه کنیم، سپهری به دفعات نیرومندتر است.

و سرانجام بایستی به این نکته اشاره کنم که به نظر بنده چندان ربط و دخلی نیست بین سهراب سپهری و بیدل دهلوی. «حس‌آمیزی» مطلبی است جزئی‌تر از اینکه مؤلفه یك چنین قیاس شگفتی قرار گیرد، بین دو شاعری که در دو قطب ناهمنام بیان هنری قرار دارند: سادگی، و غرابت. □

اشعار

رضا تاجی- کرمان

گشایش دل

عشق را اینجا کسی معنا نکرد
هیچکس قفل دلم را وا نکرد
بغض در راه گلویم سکته کرد
عشق هم در پیش رویم سکته کرد
باد با سرما تبانی کرد و رفت
مرگ هم آمد شبانی کرد و رفت
باغ در آتش تمامی دود شد
آسمان شهر قیر اندود شد
هیچکس یادی هم از یاران نکرد
دردهایم را کسی درمان نکرد
هرچه دیدم جز ریاچیزی نبود
جز دورنگی بین ما چیزی نبود
من چه گویم هرچه می‌گویم کم است
خانهٔ ما خانهٔ درد و غم است
دوستان ای عاشقان کاری کنید
عشق را با جان و دل یاری کنید

بهناز بهشتی- خراسان

سفیر لاله‌ها

و یك شبی نگفتمی، تو از دلم جدا شدی
به ماه برکشیدی و سفیر لاله‌ها شدی
اگر ستاره می‌شدی که می‌سپردمت به شب
نمی‌فریبمت ولی دچار می‌شدم به تب
ببین بهار عشق، با شکسته دل چه می‌کند
که سقف چشمهای من مدام چکه می‌کند
نگاه کن، چه چشمه‌ای از این دلم روان شده
و چند هفته نیست روح خسته‌ام جوان شده
که گفته ای دل مرا هزار تکه می‌کنی؟
تو با دل شکسته‌ام نبرد هم که می‌کنی؟
و کاش من عطوفت ترا بهانه می‌شدم
و در ستایش تو بهترین ترانه می‌شدم
خزان شدی هزار شاخه عشق هم شکسته شد
مسیر کوچه باغ عشق هم شکسته شد
هنوز هم دلم بیاد تو پرنده می‌شود
و چشمهای خسته‌ام مسیر خنده می‌شود
دلم دوباره قاصدی شبی روانه می‌کند
و التماس شعرهای عاشقانه می‌کند

ذبیح الله ذبیحی- سوادکوه

پیام‌آور بهار

دفتر شعرم را خواهم سوخت
اکبر بهداروند

آی... ای شاعر!
- ای زاده اندوه و ملال
دفتر شعرت را
- هیچ مسوز
با کلامی دیگر،
باز کن دفتر اشعارت را
من و تو
شعرمان باید چون رود زلال
کشتزاران را
سیراب کند
دشتها را، سرسبز
باغها را، شاداب

شعرمان باید
- اندوه بلم رانی باشد
که تو می‌گفتی در بهمنشیر
خواب پیروزی را می‌بیند
شعرمان باید،
نصرت یاران را
- مژده دهد
آی... ای شاعر!
گرچه ما زاده اندوه و ملالیم،
- ولی
نگذاریم که یأس
نگذاریم خزان
باغ سرسبز غزلهامان را
- بی‌بر سازد
ما پیام آور ایام بهاران هستیم

علی شعبانی باغاتی- زاهدان

خلوت نیلوفران

در نگاه بی‌غش یك پنجره
می‌توان یك جرعه شبنم سرکشید
می‌توان اندیشه را احساس کرد
سرمهٔ اشکی به چشم ترکشید
می‌توان صبحی به همراه سحر
همسفر با کاروان آب شد
می‌توان باوامی از یاس و سمن
لاله‌ای در سینهٔ سیماب شد
می‌توان در خلوت نیلوفران
یك کتاب شوق را شیرازه کرد
با شقایق برلب جویی کهن
ماجرای عشق‌ها را تازه کرد
می‌توان درپای یك سر و بلند
بذرهای دوستی افشاند و رفت
می‌توان از نای گرم شب پره
یك سرود آفتابی خواند و رفت
می‌توان در فقر هم بیتوته کرد
با قناعت پادشاهی کرد و رفت
می‌توان سلطان حرص و آز را
سکهٔ پول سیاهی کرد و رفت
می‌توان از دست مهرآگین برگ
یك بهار سبز سبز سبز چید
می‌توان در چشم‌های باز آب
ماهتاب اشتیاق خواب دید

علی پورحسن آستانه- قم

رباعی

افسوس دل آهنگ سفرساز نکرد
با چلچله‌ها رغبت پرواز نکرد
هرچند که لاف عشق می‌زد دل من
راهی به درون خویش هم باز نکرد

ابوالقاسم حسینخانی- رشت

چند دوبیتی

قلم تا نیمه‌های زاه آمد
علی‌گویان کنار چاه آمد
به قدر یك دو بیتی، آه برداشت
ز شرح ماجرا، کوتاه آمد

* * *

به هرخوابی که تعبیر تو آید
ز هرسو، چشم تقدیر تو آید
به گوش هردل آیینه اندیش
صدای پای تصویر تو آید

* * *

من و دل مثل شبنم ساده بودیم
به طرح سادگی دل داده بودیم
نمی‌شد یافت ما را جای دیگر
از اول، روستایی زاده بودیم

* * *

برون از دل، که غم پا می‌گذارد
مرا با خویش تنها می‌گذارد
چه باید کرد در جایی که غم، هم
دل بیچاره را جا می‌گذارد

سیدعبدالکریم موسوی- مشهد

فاتحه

ز بس که داده‌ام از دست اختیار خودم
دلم گرفت از این حال و روزگار خودم
بدون زمزمهٔ عاشقانه‌ای برلب
نشسته‌ام به تماشای انتحار خودم
سرم بریده شد و روی خاك افتادم
و دست می‌زنم اکنون به افتخار خودم
چرا چرا به دلم تسلیت نگفت کسی؟
شبی که فاتحه خواندم سر مزار خودم
اگرچه حال و هوای غزل ندارم هیچ
ولی به دست خودم نیست اختیار خودم

علیرضا کاربخش- کرج

قصه تکراری

می‌کند حال مرا وصف، پریشانی من
کس ندیده است در این شهر به حیرانی من
به چه مانم ؟ به شرار شب توفانی نوح
نفسی گرچه نبوده ست به توفانی من
گرچه در باورت این نیست ولی مرتبط است
با نسیم نفست خواب زمستانی من
همه تاریخ جز این قصهٔ تکراری نیست
قصهٔ سنگ تو و قصهٔ ویرانی من
ابر احساس من ای‌کاش ببارد شب و روز
تا که سر بر نکشد آتش پنهانی من

کیومرث عباسی قصری قصرشیرین

خندهٔ شوق

نیست جرمی جز غزلخوانی مرا
در قفس سازید زندانی مرا
عندلیب لاله‌های پرپرم
داغ می‌روید زپیشانی مرا
سر به جیب سینه دارم همچو شمع
بی‌گریبان کرده عریانی مرا
خندهٔ شوقم سوای گریه نیست
تا نگریانی نخندانی مرا
خاطرم نازکتر از آیینه است
می‌کند یك آه، طوفانی مرا
از برم زنهار گر رانی به قهر
تا قیامت برنگردانی مرا
قصریم از قصر شیرینم مپرس
می‌کشد یادش به ویرانی مرا

علی آذرشاهی (آتش)- تهران

در بیکران ذهنم بالاتر از خیالی
در چشمه‌سار طبعم جاری‌ترین زلالی
با چشم سحر جوشت افسانهٔ فسونی
در حیرتم جمیلی یا اینکه خود جمالی
بُرهان بی‌بدیلی بر عاشقان دلیلی
محبوب عارفانی آئینهٔ کمالی
در آسمان عرفان خورشید عالم آرا
در سرزمین دلها دریایی از جلالی
در عالم تخیّل انگیزهٔ عروجی
در وادی تعزل زیباترین غزالی
توفنده‌تر ز «دریا» در موج‌خیز عشقی
اکسیر مهربانی درمان هر ملالی
فرمانروای «آتش» در رقص شعله‌هایی
در آسمان خاطر بالاتر از خیالی

فاطمه یزدانی- تهران

حیرت آینه

چقدر دیر تو را فهمیدم
دیر امّا چه بجا فهمیدم
چقدر فاصله بین ما بود!!
طی شد این فاصله تا فهمیدم
چه عذابی بود این تنهایی
آه از این درد چها فهمیدم
آه ای حادثهٔ زندگیم
از تو من این همه را فهمیدم
آری ای گمشدهٔ من در من
چقدر دیر تو را فهمیدم

احمد عزیزی

چراغ لاله

تا چلچراغ آینه در خود فروختیم
صدها هزار مژّه به تمثال دوختیم
پروانهٔ مراد به گردت نرانده‌ایم
شمعی بیار، ای مه محفل که سوختیم
در مجلسی که شوق زلیخا مُراد شد
یوسف نبود ورنه که ما می‌فروختیم
پروانه‌وار طینت ما رنگ آتش است
شمعی نداشت شعلهٔ ما برفروختیم
با یك پیاله سرمه زهم پاره‌پاره شد
چاك دلی که از مژه‌های تو دوختیم
در بزمگاه شوق به دنبال حس تو
صدها چراغ لاله زجان برفروختیم

تئاتر

اهمیت شیوه فطری اجرا تئاتر کودکان و نوجوانان

نقد کتاب «آموزش تئاتر نوجوانان»

داوود کیانیان

پرداختن به تئاتر کودکان و نوجوانان، شاید همان‌قدر ضروری باشد که پرداختن به آموزش و پرورش آنان. اما متاسفانه از بدو پیدایش این مقوله در ایران، هیچ‌گاه آن‌طور که باید عمیق و پیگیر مورد بررسی قرار نگرفته است. اگر هم به آن پرداخته شده، اکثراً بدو ناآگاهانه بوده است. اهمیت و بها دادن به این مقوله، می‌تواند جلوه‌های گوناگونی مانند؛ تربیت مربیان تئاتر، اجرای نمایش و آموزش تئاتر به کودکان و نوجوانان، داشته باشد. نشر کتابهای آموزشی نیز یکی از آن جلوه‌هاست.

بدون شك، پدید آمدن کتابی چون «آموزش تئاتر نوجوانان»[1]، از تشخیص همان ضرورت ناشی می‌شود و قصدی ندارد، جز اینکه به رشد و گسترش تئاتر کودکان و نوجوانان کمك کند. پدیدآورنده می‌خواهد جای خالی این مقوله را با همتی به اندازه توان خود، پر کند. او نیز می‌داند، در راهی گام برداشته است که هموار نیست و برای راه‌گشایی، به آگاهی، تجربه و صبر نیاز دارد و با این ملاحظه احتمال خطا فراوان خواهد بود.

در اینجا قصد بر این است که با احترام به نیت پدیدآورنده و تشکر از این توجه، بعضی از ایرادهایی را که در کتاب مشاهده می‌شود، برشمریم و با درنظر گرفتن حوصله مقاله و بضاعتمان، موارد پیشنهادی خود را عنوان کنیم. از برخورد اول با کتاب، یکه می‌خوریم، که چرا مترجم نام مؤلف کتاب را ذکر نکرده است. ما نمی‌دانیم مؤلف کیست، کجایی است و کتاب را به چه زبانی و برای نوجوانان کدام دیار، نوشته است. همچنین از زندگانی مؤلف، تحصیلات و تجربه‌های تئاتری او و هدف از تألیف کتاب، بی‌خبر می‌مانیم. معلوم نیست، مترجم به چه علت مقدمه مؤلف یا ناشر (اگر نوشته باشند) را حذف کرده است! چرا ایشان این اطلاعات را که حق هرخواننده‌ای، و مرسوم در نشر کتاب است، از ما دریغ داشته‌اند؟

مترجم، برروی جلد کتاب، بعد از کلمه ترجمه، «نگارش» را هم ذکر می‌کند. همین عنوان، در طول کتاب باعث سردرگمی بیشتر خواننده می‌شود. چون ما نمی‌دانیم مطالبی را که می‌بینیم و می‌خوانیم، به‌حساب مؤلف بگذاریم یا «نگارشگر»؟ چرا که مرز این دو و سهم آنان در پدید آمدن کتابی که پیش روی ماست، هرگز مشخص نشده است. البته آنجا هم که به حدس و گمان این حد نمایان می‌شود، یك احساس دوگانگی و ناهماهنگی در ما ایجاد می‌شود. آری، درست در همین مقاطع است که مطالب کتاب، یکدستی خود را از دست می‌دهند. این جریان در طول کتاب ادامه

پیدا می‌کند. برای نمونه، به دو مورد آن اشاره می‌کنیم؛ مطالب صفحه یازده کتاب را که در مورد مقاومت بلال حبشی و درس ایثار نوجوانان صحرای کربلاست با عکسی سیاه و سفید و تار، در همین صفحه که شخصی را در خواب نشان می‌دهد، مقایسه کنید. یا مقایسه کنید، تمرین شماره یك را (صفحه ۲۶) با تمرین شماره هفت (صفحه ۲۷)، که در اولی، می‌گوید: تصور کنید که شما یك کدبانو، به نام خانم «اسمی» هستید... و در دیگری می‌گوید: بالای سر نوه کوچکتان که خوابیده است، بنشینید و با ملایمت و نرمی، سعی کنید او را برای خواندن نماز صبح بیدار کنید...

وقتی مترجم، کلمه «نگارش» را روی جلد می‌آورد، بدیهی است که برای خواننده، توقع‌های خاصی را ایجاد می‌کند. از جمله اینکه مثالها و تمرینها و اصولاً شیوه کلی کتاب، باید با درنظر گرفتن امکانات «اینجا» و برای نوجوانان «اینجا» تنظیم شده باشد. دیگر اینکه «نگارشگر» اگر ایراد و ناهماهنگی در کار مؤلف کتاب دیده است، با «نگارش، خود، کار را یکدست و بدون آن نقاط ضعف، ارائه داده باشد. اما همان‌طور که گفته شد، متأسفانه ناهماهنگی‌ها با حضور نگارشگر در کنار مترجم، فزونی یافته است. این یکی از مشکلات اساسی کتاب است.

مؤلف، بنابر کتاب خود، نوجوانانی را مدنظر دارد که داشتن امکاناتی نظیر مربی، سالن، آموزش و وجود عناصر تئاتری، برای آنها از بدیهیات است. چنانکه او آن‌چنان از مسئول صدا و متصدی نور و ابزارهای گریم، دکور و لباس صحبت می‌کند که بیشتر با امکانات نمایش حرفه‌ای ما جور می‌آید و نه با تئاتر آماتور ما! حال مقایسه کنید امکانات آنها را با تئاتر نوجوانان ما در مدارس! البته ما معتقد نیستیم که امکانات، نقش تعیین‌کننده دارند، و اتفاقاً این همان چیزی است که نگارشگر، گاه آن را فراموش می‌کند. مثل آنجا که از گریم صحبت می‌کند و از فن‌های شماره‌های مختلف، و پشم آفته آماده می‌گوید (صفحه ۷۳ و ۷۷)، آنچه که ما گاه در تئاتر حرفه‌ای نیز از آن محرومیم.

نوجوان علاقه‌مند به تئاتر، وقتی از این زاویه با کتاب مواجه می‌شود و می‌بیند که برای اجرای یك نمایش، این همه امکانات لازم است و او ندارد، آیا ممکن نیست از خیر نمایش بگذرد؟ آیا در مقابل این همه کمبود که کتاب در برابر او قرار می‌دهد، ممکن نیست دچار خودکم‌بینی بشود؟ نوجوانی که قبل از آشنا شدن با کتاب، می‌توانست با تکیه بر شیوه فطری اجرا، که ملکه او و همسالانش است، تمام مشکلات را از سر راه بردارد و کاری خلاق ارائه دهد، اکنون با مطالعه کتاب، احساس می‌کند، امکانات، آن‌چنان نقش تعیین‌کننده‌ای در پدید آمدن نمایش دارد که بدون آنها، گویی نمی‌تواند نمایش پدید آید! به این جمله کتاب توجه کنید: «در تمام مدتی که تمرینات پیش می‌رفته است. نقاشان، خیاطان، سازندگان و کارگران اجرایی صحنه مشغول کار بوده و اینك ما به نقطه نهایی کارمان، یعنی اجرای واقعی نمایش رسیده‌ایم.» (صفحه ۴۵).

اگر این اطلاعات، در کنار عنایت به شیوه فطری اجرا در تئاتر کودکان و نوجوانان که امکانات در آن سیستم اصالت ندارند، مطرح می‌شد، هم از امکان وقوع هرنوع از خودبیگانگی ممانعت می‌کرد، هم بر تلاش نوجوانان در رفع کمبودها می‌افزود. این انتظار از نگارشگر، که احساس ضرورت نموده و با ترجمه و آداپته کردن کتاب می‌توانسته است در رفع این مشکل بکوشد، انتظاری طبیعی است. اما متأسفانه «نگارشگر»، با عدم توجه به این مسئله، خود مشکل دیگری را بر معضلات کتاب افزوده است. اینجاست که برای خواننده، این سؤال پیش می‌آید؛ با این تفضیلات چه لزومی داشته است که مترجم، «نگارشگر» هم باشد؟ اصلاً، اگر کتاب، به‌صورت اصلی خودش ترجمه می‌شد، بهتر نبود؟ کتاب با نادیده انگاشتن شیوه فطری اجرا در بازیهای نمایشی کودکان و نوجوانان، دچار نوعی یك‌جانبه‌نگری گردیده است. مگر می‌شود از آموزش تئاتر برای نوجوانان گفت و از بازیهای نمایشی آنان نگفت؟ کتاب بنا به ضرورت، اتفاقاً به آن اشاره دارد. اما از شیوه اجرایی آن، غافل مانده است. اینکه بازیها را دیده است و شیوه اجرای آنها را ندیده است، درست مثل این است که روان‌شناسی آنها را درنظر نگرفته است! کتاب، تنها سیستم اجرایی دراماتیك را مدنظر دارد و بر آن پا می‌فشارد و از سیستمی اجرایی که نوجوان با آن مأنوس است، به‌سهو و یا به‌عمد، درمی‌گذرد. در صورتی که اگر این دو را در کنار یکدیگر، عنوان و طرح می‌کرد، آموزش، منطقی‌تر و تأثیرگذارتر می‌بود.

این کتاب، نوجوان را با سیستمی که می‌شناسد بیگانه می‌کند و در عوض او را با سیستمی آشنا می‌کند که امکاناتش را ندارد. اگر برای او دلسردی ایجاد شود، براستی با هدف کتاب مغایرت ندارد! این نکته‌ای است که جای تأمل دارد. کتاب می‌گوید: «مهمترین چیز، که عجالتاً این است که همان شخص شوید که قصد ایفای نقشش را دارید. حرف بزنید مثل او، راه بروید مثل او، حس کنید و عکس‌العمل نشان دهید مثل او، زیرا که شما خود او هستید! این را «استغراق» یا غرقه شدن می‌گویند، و منظور فرو رفتن کامل از نظر

ذهنی، هیجانی و جسمی در نقش است.» (صفحه ۹۹).

در صورتی که کودک و نوجوان، در شیوه فطری خود، این‌گونه است که مثل او (نقش) حرف می‌زند، مثل او راه می‌رود، مثل او حس می‌کند و عکس العمل نشان می‌دهد. اما می‌داند که «خود او» نیست. او هیچ‌گاه آن چنان در «نقش» غرق نمی‌شود که «خود» را فراموش کند.[۲]. (مقایسه کنید این شیوه را با شیوه تئاتر حماسی و روایی)

ما نمی‌گوییم سیستم دراماتیک، آموزش داده نشود. ما معتقدیم، اتفاقاً تمام دستاوردهای تئاتری، باید به نوعی ملموس، برای نوجوانان مطرح شود و سطح فرهنگ و هنر آنان، از این طریق، افزایش و گسترش یابد. ایراد ما به یک‌جانبه‌نگری و بها ندادن کتاب به سیستمهای دیگر، بویژه به سیستمی است که کودکان و نوجوانان، به آن خو کرده‌اند. ما می‌گوییم اگر کتاب عنایتی به این سیستم می‌داشت:

الف- تأثیر آموزش کتاب بیشتر می‌شد.

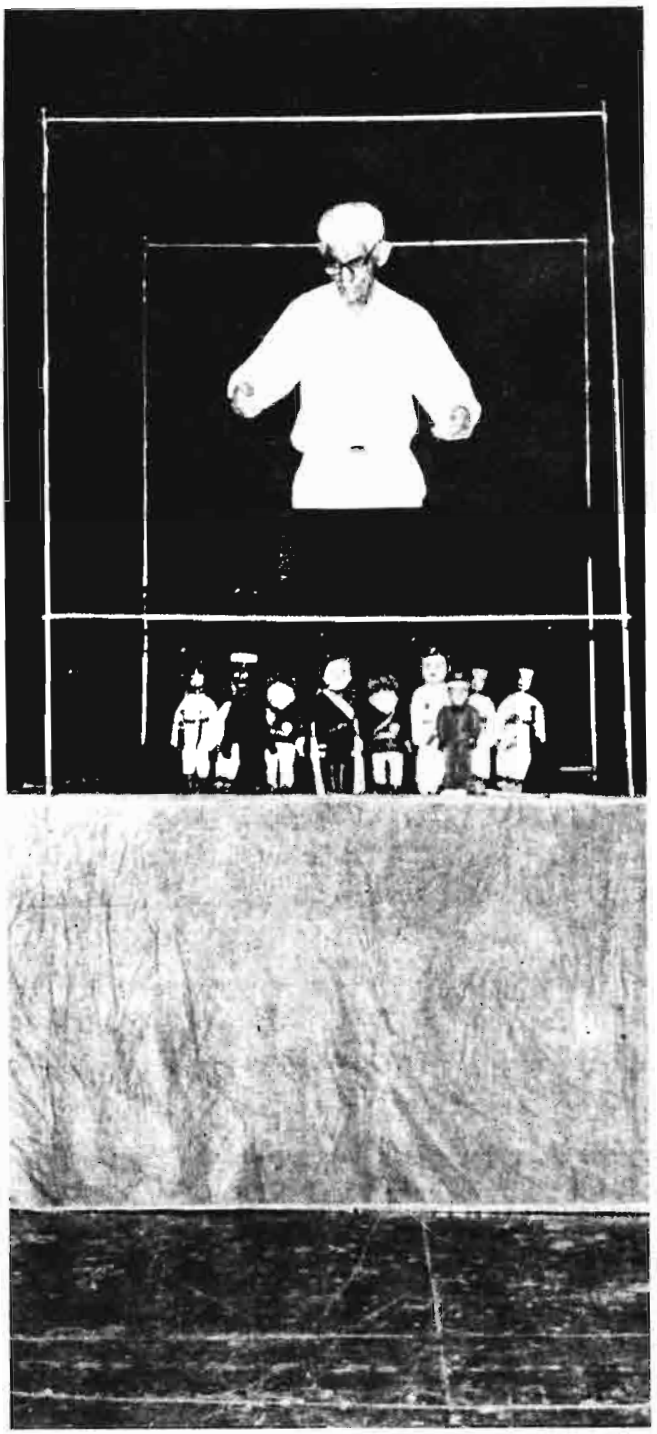
ب- احتمالاً نوجوانان را دچار از خودبیگانگی نمی‌کرد.

ج- در زمینه ایجاد شوق برای دریافت اطلاعات، بیشتر گام برمی‌داشت.

اگر کتاب «آموزش تئاتر نوجوانان»، به شیوه دراماتیک هم عنایتی نمی‌داشت، باز ایراد ما باقی بود که چرا این شیوه را به دست فراموشی سپرده است. ایراد، به یک‌جانبه‌نگری کتاب است. چون نه‌تنها عنایتی به سیستم وجودی تئاتر در اجرای کودکان و نوجوانان ندارد، بلکه در پایان، آنجا که «بدیهه‌سرایی» را توضیح می‌دهد و از آن بدرستی تعریف و تمجید می‌کند، متأسفانه بازیهای نمایشی کودکان و نوجوانان را زیر سؤال می‌برد. و می‌گوید: «اگرچه بازیهای تخیلی (منظورش از تخیلی نمایشی است.) شما، بی‌تردید ارزشمند بودند، ولی به‌عنوان یک فرم بیانی، فایده زیادی برای شما نداشتند. پی‌درپی تکرار می‌شدند، اما بی‌هدف و نامنظم، تا اینکه حوصله‌تان سرمی‌رفت و دوست داشتید با چیز دیگری بازی بکنید.» (صفحه ۹۸).

اگر بازیهای نمایشی ارزشمندند، چرا به ارزشهای آن اشاره نکرده‌اید؟ چرا می‌گویید فایده زیادی برای آنان ندارد؟ باید گفت شما این «فرم» را نمی‌شناسید وگرنه می‌دانستید که این شیوه اجرایی نه‌تنها برای کودکان و نوجوانان، بلکه برای بزرگسالان هم در گونه‌های مختلف تئاتر، مورد استفاده قرار می‌گیرد. مراجعه کنید به شیوه‌های اجرایی نمایش روحوضی و تعزیه‌های خودمان.

اصلاً، کجای بازیهای نمایشی، پی‌درپی تکراری است؟ چرا آنها



را بازیهای بی‌هدف و نامنظم توصیف کرده‌اید؟ اگر بازیهای نمایشی، هدفی نمی‌داشت و بی‌فایده بود، هرگز در فطرت انسان (کودکان و نوجوانان) به‌ودیعه گذاشته نمی‌شد. این بازیها، نظم و ترتیب خاص خودشان را دارند که متأسفانه شما از شناخت و درک آنها عاجز مانده‌اید. اگر شما کوچکترین دقتی در ساختار بازیهای نمایشی روا می‌داشتید، بسهولت متوجه می‌شدید که جدا کردن «بازیهای نمایشی» از «بداهه‌سرایی»، ممکن نیست. چه رسد آنکه آنها را در مقابل یکدیگر قرار دهید! چون اصولاً «بازیهای نمایشی» و «نمایش بازی» کودکان و نوجوانان، بر بستر «بداهه‌سرایی» است که شکل می‌گیرد و لاغیر...

براستی اگر کتاب، آموزشهای خود را و از جمله، بداهه‌سرایی را با توجه به شیوه فطری اجرای مخاطبین خود، مطرح می‌کرد، موفق‌تر نبود؟ در همین رابطه اگر فصل «بایدها و نبایدها»ی کتاب (صفحه ۲۹) نیز به‌طور نسبی و با درنظر گرفتن موارد استثنایی و بروز خلاقیتها، عنوان می‌شد، مفیدتر بود. اما اکنون که این حکم‌ها و دستورها، صرفاً و با تأکید به سیستم اجرایی خاصی صادر می‌شود، تا حدودی جلو وسعت دید مخاطبین را می‌گیرد. این، با هدف کتاب مغایرت دارد. بازنگذاشتن راه و نوجوانان را تنها به یك روش مقید کردن، بی‌شك، جلو خلاقیت آنان را سد می‌کند. بویژه، هنگامی که استعدادهای بالقوه نوجوانان در زمینه ابداع و ابتکار، در سطح بالایی از خلاقیت قرار دارد، این بی‌توجهی، تئاتر آنها را دچار جمود می‌کند و این به‌طورکلی، از ذات هنر تئاتر که مرتب، درحال تغییر و تحول است و موجودیتی پویا و زنده دارد، به دور است. «۱ـ وقتی که روی صحنه هستید، در تمام مدت، در قالب شخصیتی که نقشش را بازی می‌کنید به‌سر می‌برید، خواه صحبت بکنید و خواه نه...» (ص ۳۰).

یکی دیگر از راههایی که می‌توانست کتاب طی کند و به نتیجه مطلوب نیز برسد، گفتن کلیاتی بود که در کلیه سیستمها و روشها مشترکند. گفت‌وگو از عوامل و عناصر تئاتر، می‌توانست آن‌قدر خاص نشود که رنگ وانگ یك مکتب خاص، در آن نمایان گردد. در این صورت، کتاب نه حجم بیشتری طلب می‌کند و نه ضرورت آوردن مکاتب دیگر... کاری که کتاب (نه مستمر) در خیلی از صفحاتش، خوشبختانه داراست.

کتاب با آنکه در عمل، به‌طور عمده، یك شکل و سبکی خاص را عنوان می‌کند، اما در صفحه «۱۰۲»، حکم صادر می‌کند که: «برای ساختن نمایش برطبق یك شکل و یك سبك خاص نیز قاعده‌ای در دست نیست». به‌نظر می‌رسد اگر مؤلف، به این مطلب معتقد نباشد، نگارشگر حتماً آن را قبول دارد، باید به ایشان متذکر شد که اگر قاعده‌ای برای شکل و یا یك سبك خاص در دست نیست، پس ایشان با کدام شناخت و قاعده‌ای، کمدی و تراژدی و بعضی از اشکال و سبکها را به اصطلاح توضیح داده‌اند؟ اگر چنین قواعدی وجود دارد، پس می‌شود برطبق آنها نیز نمایش ساخت و نمایشنامه پرداخت. اما اینکه این روش برای اجرای تئاتر، اصولاً صحیح هست یا خیر، خود مطلب دیگری است که نظریات گوناگونی در موردش وجود دارد. حتی در ایران، که در این مقوله خاص، یعنی شناخت و قواعد اشکال و سبکهای متفاوت تئاتری، منابع و مآخذ فراوانی نداریم. باید اذعان کرد که در این مورد، زمینه کاملاً هم خالی نیست و بویژه اینکه در چند ساله اخیر (۶۹ـ۱۳۶۴) خوشبختانه کتابهای مفیدی نشر یافته و به شهادت تاریخ انتشار کتاب (۱۳۶۹) تمام منابع مذکور قبل از انتشار این کتاب منتشر شده‌اند، پس می‌توانسته است که در دسترس نگارشگر قرار بگیرد.

شاید آن حکم هم بنا به ضرورت و برای توجیه «تعریف»هایی که از همین سبکها و شیوه‌ها، در کتاب آمده، صادر شده است! در هرصورت، برای جلوگیری از طولانی شدن مطلب، مقایسه تعریفهایی که در کتاب، از شیوه‌ها و سبکهای گوناگون آمده است، با منابعی که موجود است، به خواننده می‌سپاریم تا ببینند که کتاب تا چه اندازه در این امر موفق بوده است. بد نیست به نکته‌ای دیگر اشاره کنیم. شاید با روشن شدن آن، شما را از مقایسه یاد شده، بی‌نیاز کند:

وقتی یك کتاب آموزشی پدید می‌آید، معنایش این است که، مؤلف و نگارشگر، خود را در جایگاه مربی و معلّم قرار می‌دهند و قصد آنها آموزش است. کارشناسان تئاتر، بدرستی معتقدند که، معلمین و مربیان تئاتر کودکان و نوجوانان، باید دارای تخصص ویژه باشند. یعنی، نخست تئاتر را به‌طور عمومی بشناسند و در مرحله بعد، تئاتر کودکان و نوجوانان را به‌صورت تخصصی بدانند. با توجه به این اصل، ما از پدیدآورنده کتاب، دیگر توقع نداریم که در زمینه اطلاعات عمومی تئاتر نیز کم بیاورد و فرق بین «نمایش» با «نمایشنامه» را نداند! «وقتی **نمایش**‌های متعددی را **می‌خوانید** یا تماشا می‌کنید...» (صفحه ۱۰۱). «هر **نمایشنامه‌نویسی** به‌عنوان یك نویسنده برای خود طرز تلقی و نظر خاصی از «زندگی» دارد، به همین خاطر می‌بینید که **نمایش‌ها** از همدیگر متمایز شده‌ودرطبقات خاصی جا می‌گیرند.» (صفحه ۱۰۱). «نمایشنامه رمانتیك، فانتزی، ملودرام، کمدی آداب و نمایش اجتماعی و... اشکال دیگری از

نمـایش به‌حساب می‌آیند.» (صفحه ۱۰۱). «طبقه‌بندی نمایش‌ها وقتی مشکل‌تر و پیچیده‌تر می‌شود که بدانیم هر **نمایش** ممکن است به سبك متفاوتی **نگاشته** شود.» (صفحه ۱۰۲).

یکی دیگر از ایرادهای کتاب، پراکنده‌کاری است. کتاب آموزش تئاتر نوجوانان کمتر به یك مطلب، به‌طور کامل پرداخته است و به‌طور عمده، بدون دنبال کردن و به‌اتمام رسانیدن یك مطلب، از آن می‌گذرد و به مطلب دیگری می‌پردازد و به‌قول معروف، مرتب از این شاخه به آن شاخه، پریده است. درحالی‌که کتاب درنظر دارد، در حجم نسبتاً کم خود، تمام مقوله‌های تئاتری را تعریف کند و آموزش دهد. این شاید هدف خوبی باشد، اما نه در چنین حجمی. به همین دلیل در کتاب، درباره بیشتر مطالب، فقط به‌صورت اشاره مطلبی آمده است مثلاً درباره یك سبك یا یك مکتب هنری و تئاتری، تنها دو خط و نیم مطلب، توضیح داده شده است: «نمایش رمانتیك معمولاً یك نمایش جدی است ولی عنـاصـر کمدی را نیز در خود دارد. اغلب نشانه ویژه‌اش، زبان شاعرانه آن است. شخصیتها در این شکل نمایش افرادی شریف و نجیب‌زاده‌اند.» (صفحه ۱۰۶). و یا این‌گونه، با تجزیه و تحلیل شخصیتها اشاره شده است: «کارگردان نیز مجال می‌یابد تا با بازیگران درخصوص شخصیتهای نمایشنامه و این‌که چه‌جور آدمهایی هستند و چگونه رفتار می‌کنند بحث نماید.» (صفحه ۴۳). یا در صفحه «۵۱»، طرحی از صحنه آمده است که در روی آن (نُـه) ۹ نقطه را مشخص کرده‌اند: ۱. چپ بالایی ۲. انتهای صحنه ۳. راست بالایی ۴. مرکزی سمت چپ ۵. مرکز صحنه ۶ مرکـزی سمت راست ۷. چپ جلویی ۸. جلو سن یا زیر ۹. راست جلویی امـا در مورد این «نُـه» قسمت، هیچ توضیحی داده نشده است. تنها برای دو مورد آن، یك مثال ذکر کرده‌اند و همین!

حتی مواردی نیز هست که به آنها «اشاره» هم نشده است. مانند «تجـزیـه و تحلیـل نمایشنامه»، «تقسیم نقش»، «وسایل صحنه» «بـروشـور»، «پوستر» و چگونگی «تهیه». درصورتی که با توجه به بحثهـای کتـاب ضرورت وجود داشتن این موارد، کاملاً احساس می‌شود. از آنجـایی که مخـاطبان پدیدآورنده، نوجوانان هستند بدرستی هرجا که ناگزیر به استفاده از کلمه‌ها یا اصطلاحاتی شده است که امکان داشته مفهومش برای آنان روشن نباشد، در پاورقی آنها را توضیح داده است. مثل «آمیختن» (پاورقی صفحه ۱۸)، «سهولت» (پاورقی صفحه ۳۰). اما دچار تعجب می‌شویم، وقتی که ایشان این روش را در مورد واژه‌ها و اصطلاحاتی که واقعاً نیاز به توضیح داشته، به‌کار نبرده‌اند و هیچ‌گونه توضیحی حتی در موارد

ضروری که ایجاد سؤال می‌کند، نمی‌دهند. به برخی از آنها اشاره می‌کنیم: طرح نمایش (صفحه ۳۱). ریتم نمایش (صفحه ۳۲)، اوج نمایشنامه (صفحه ۴۲)، نمایش غیرسمبلیک (صفحه ۵۷)، کاهش اثر دراماتیکی (صفحه ۵۷)، چراغهای پیش‌خانه‌ای (صفحه ۶۱)، فن شماره ۳ (صفحه ۶۸)، متن دراماتیک (صفحه ۸۴)، ناتورالیسم، رئالیسم، سمبولیسم، اکسپرسیونیسم و تمثیلی (صفحه ۱۰۲).

گاه نیز در کتاب، به جمله‌هایی برخورد می‌کنیم که واقعاً نیاز به توضیح دارند. توضیح آنها را در کتاب، نمی‌بینیم: «... آن موقعی که داشتید کودک‌صفتی‌ها و اعتقادات مسخره عمومی معروف را نشان می‌دادید...» (صفحه ۸). «از برخی حرکات و اشارات خشک و رسمی خودداری کنید.» (صفحه ۳۰). «پشت سر یك بازیگر ماهر می‌تواند در انتقال مفاهیم سخت مؤثر بیفتد.» (صفحه ۳۳).

افزون بر اینها، در جای‌جای کتاب، پرسشهایی مطرح می‌شود که بی‌پاسخ مانده‌اند: «آیا شما می‌دانید که خشت اول اجرای یك نمایشنامه را چه کسی بنا می‌نهد؟» (صفحه ۳۵). «آنچه مهم است هدف کلی است که این کتاب درنظر دارد و آن، اگر گفتید چیست؟» (صفحه ۴۲). «و بالاخره مهمترین نکته در بحث» بایدها و نبایدها «آن بود که... این را دیگر شما بگویید.» (صفحه ۳۵). «این نوع صحنه‌ها... برای نمایشهای چندپرده‌ای و پربازیگر و یا آن نمایشهایی که دکورهای سنگین، یا نیاز به استفاده از اسلاید دارند، مفیدتر از انواع دیگر صحنه‌هاست. اگر گفتید چرا؟» (صفحه ۴۸). «در این قسمت فقط به ذکر نام مراحل اکتفا می‌کنیم. اگر گفتید چرا)» (صفحه ۷۵). «یك نویسنده مشهور و انقلابی مسلمان درجایی گفته است یك نمایشنامه اگر اجرا نشود، و بال گردن نویسنده‌اش می‌شود.» (صفحه ۳۵).

خوب، این نویسنده مشهور کیست؟ ایشان در کجا این مطلب را گفته‌اند؟ آیا نقل‌قول را مؤلف آورده است یا نگارشگر؟ چرا باید مأخذ این نقل قول ذکر نشود؟ اصلاً مگر تمامی نمایشنامه‌ها برای اجرا نوشته می‌شوند؟ هستند نمایشنامه‌هایی که برای خواندن به تحریر درآمده‌اند. همان‌طور که قبلاً نیز اشاره کردیم، اصولاً این سؤال مطرح است که چرا در کتاب، اطلاعات لازم و ضروری، از خواننده دریغ می‌شود. مثلاً کتاب مصور است، اما از نام طراح و عکاس و یا نام نمایشهایی که عکسها از صحنه‌های آن انتخاب شده است، خبری نیست! البته ممکن است این سؤال پیش بیاید که واقعاً چه ضرورتی دارد این مشخصات نوشته شود. در پاسخ باید گفت؛ این حق طراح، عکاس، کارگردان و بازیگران نمایش است که نامشان ذکر گردد و همچنین این، حق مسلم خواننده است که اطلاعات لازم را داشته باشد و بالاخره باید گفت که این روال، سنت و قانون نشر است که باید رعایت گردد.

آقای **مهدی‌پور رضاییان** (رضا بدلی)، در دو کار قبلی خود، یعنی، «تئاتر کودك از دیدگاه هنر و روان‌شناسی»[۳]، به‌عنوان نویسنده و در «تئاتر مدرسه»[۴]، به‌عنوان ویرایشگر، نسبت به این کار، بسیار موفق‌ترند. درحالی‌که با آن دو تجربه، انتظار می‌رفت، «آموزش تئاتر نوجوانان»، پخته‌تر و وزین‌تر از آنها باشد. اما متأسفانه، به دلایلی که ذکر شد، کتاب اخیر ایشان اثری است سطحی و یك نقطه ضعف، در کارنامه نگارشگر.

با اینکه این کتاب، قبل از نشر به صورت مقاله‌های آموزشی در مطبوعات ویژه نوجوانان در طول حدود سه سال (۶۷ـ۶۵) نشر می‌یافته و نگارشگر این فرصت را داشته است که از تجربه نشر آن و ارتباط با نوجوانان، سود ببرد و سر فرصت، به بازنگری و اصلاح و تکمیل آن بپردازد، اما با کمال تأسف، از این توفیق بهره نبرده است.

با وجود همه اینها، نباید فراموش کرد که اگر هم در این زمینه، گامی برنمی‌داشت، ما اکنون همین را هم نداشتیم. پدید آمدن کارهایی در این زمینه، اگر خوب است که قدم مثبتی است و دست پدیدآورنده‌اش را می‌بوسیم. اگر کار، ایراد دارد، نقد و بررسی آن، باز به نفع همان زمینه مورد بحث است. این بدون شك، از دست روی دست گذاشتن، بهتر است. □

پاورقی‌ها:

۱. آموزش تئاتر نوجوانان/ ترجمه و نگارش: مهدی‌پور رضاییان (رضا بدلی)/ انتشارات نمایش (مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی)/ کارگاه تئاتر کودك و نوجوان/ ۱۰۹ صفحه/ تهران/ ۱۳۶۹/ قیمت: ۵۰۰ ریال.

۲. برای اطلاع بیشتر مراجعه کنید به «شیوه فطری اجرا در تئاتر کودکان و نوجوانان»/ داوود کیانیان/ ماهنامه هنری سوره/ شماره «۲»/ دوره اول/ اردیبهشت ۱۳۶۸. و «قلمرو ادبیات کودکان»/ به کوشش: رضا رهگذر/ انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی/ شماره «۴»/ زمستان ۱۳۶۸.

۳. تئاتر کودك از دیدگاه هنر و روان‌شناسی/ مهدی رضا بدلی/ انتشارات رشد/ چاپ اول/ ۱۳۶۶.

۴. «تئاتر مدرسه و نقش سازنده آن در زمینه شخصیت و فرهنگ کودك»/ حسنی قندیل/ مترجم؛ غلامرضا جمشیدنژاد اول/ ویرایش و ضمیمه: مهدی‌رضا بدلی/ مجله رشد معلم/ شماره‌های ۳ و ۴/ سال ۶۵ـ۶۴.

نمایشنامهٔ کچل

گردآوری و تنظیم: صادق عاشورپور
به نقل از: حیدرمحمدی، علی‌اصغر محمدی.
زنجان، روستای دین‌بیک

مجلس اول

آدمها: کچل دختر شاه

صحنه: روی بام خانهٔ کچل، کچل گَلّ کفترهایش را به آسمان پر داده، سوت می‌زند، از خود صدا درمی‌آورد، ورجه و ورجه می‌رود، بالا و پایین می‌پرد، به بالا و پایین و اطراف نگاه می‌کند، در همین حال چشمش به دختر پادشاه می‌افتد که در میان قصر در حال گردش و تفریح است کچل دقیق می‌شود، از زیبایی دختر بهتش می‌زند.

کچل- (با خود) وای، پدرم در دنیا، آن دختر است یا حوری قلمان؟، خداجان چقدر خوشگل است. عجب، دختر شاه اینقدر خوشگل بود و من نمی‌دانستم.

کچل با قیل و قال کردن و شکلك درآوردن سعی می‌کند دختر را متوجهٔ خود سازد، و سرانجام دختر متوجهٔ کچل می‌شود. اخمی کرده و بی‌توجه به کچل بیرون می‌رود.

کچل- (دوبامبی بر فرق خود می‌کوبد) آخ که من تصدقت بشوم و پدرم به قربانت، اگر بتوانم یك کلام با تو حرف بزنم دیگر هیچ غصه‌ای ندارم.

کچل فکر می‌کند،

کچل- فهمیدم ظهرها می‌رود کنار رودخانه، ظهر می‌روم آنجا باهاش کمی حرف می‌زنم، بله، اینطوری بهتر است.

شروع به پایین آوردن و جمع کردن کبوتران می‌کند و به‌تندی آنها را به لانه می‌کند. با شادی بیرون می‌رود.

مجلس دوم

کنار رودخانه، دختر پادشاه کفشهایش را درآورده و کنار درختی نهاده و پاهای شلوار را بالا زده و در میان آب راه می‌رود و خویشتن را خنك می‌کند. کچل از پشت درخت بیرون می‌آید و با دیدن دختر دوبامبی بر فرق خود می‌کوبد.

کچل- آخ...، پدر و مادرم به قربانت، (دگرگون می‌شود) حالا چه‌جور با او حرف بزنم؟ (مکث فکر می‌کند) هیچ‌جور نمی‌شود، (مکث فکر می‌کند) فهمیدم، کفشهایش را می‌دزدم و قایم می‌کنم.

کچل محتاطانه پیش رفته کفش را برمیدارد و پشت درخت زیر خاك پنهان می‌کند.

و خودش گرفته و پای درخت می‌خوابد، بعد از لحظاتی دختر از بیرون می‌آید. به‌سوی درخت می‌رود ولی کفش را نمی‌بیند.

کچل بلند می‌شود، الان درآوردم و پای درخت گذاشتم. شاید نگهبانها دزدیده‌اند، (دختر فریاد می‌زند) آهای...، آهای نگهبان...،

کچل- آهای خانوم‌جان، چرا داد می‌زنی مگر نمی‌بینی من خوابیده‌ام

دختر- (ترسیده) تو کی هستی؟

کچل- یعنی تو مرا نمی‌شناسی؟

دختر- نخیر، نمی‌شناسم.

کچل- چطور نمی‌شناسی.

دختر- خب نمی‌شناسم مگر زور است؟

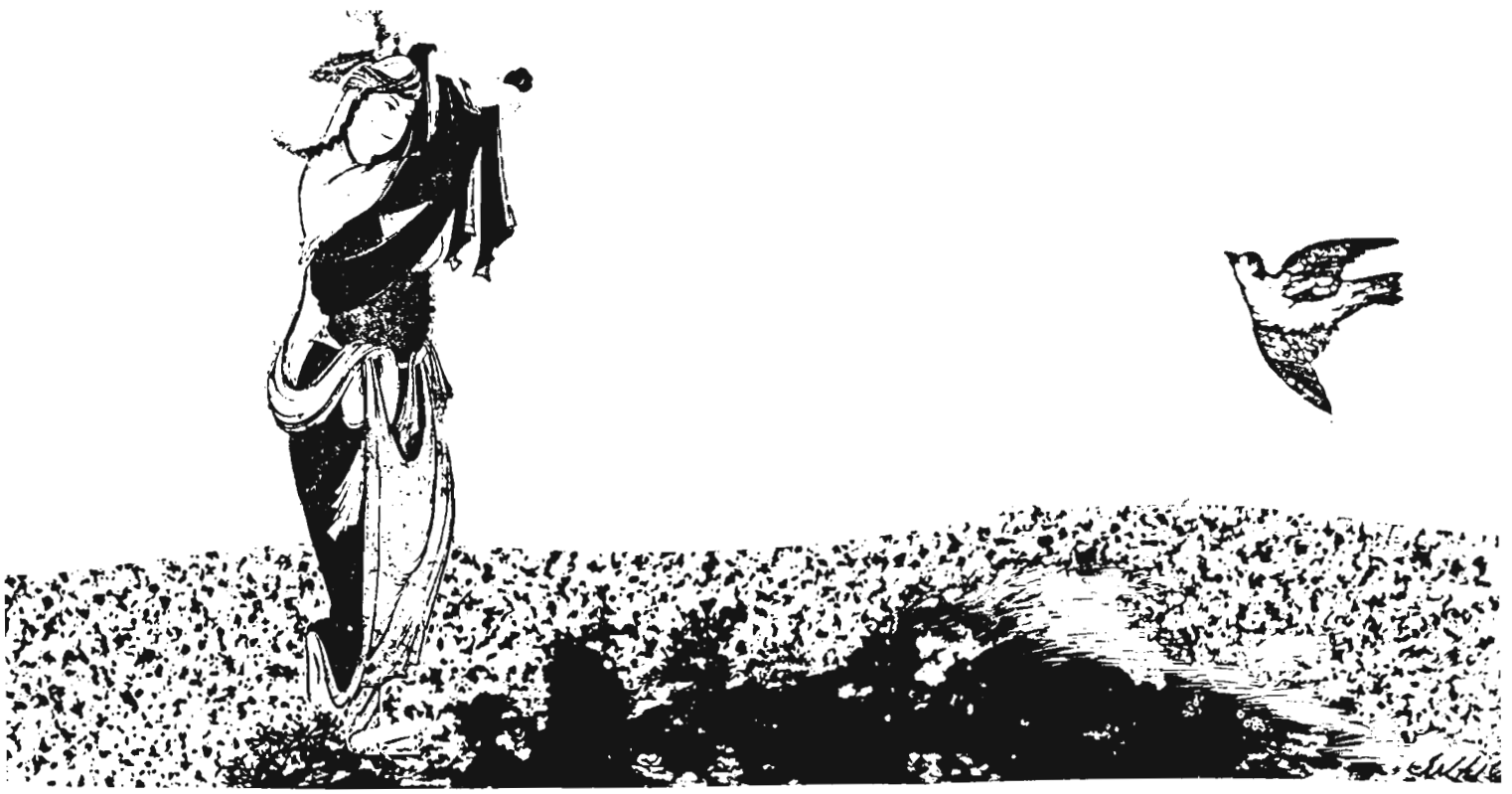
کچل- زور که نیست، ولی بگو چرا مرا نمی‌شناسی؟

دختر- اصلاً تو کی هستی که من بشناسم.

کچل- من، همانم که برایت سوت می‌زنم، کفتر هوا می‌کنم.

دختر- پس تو همان کچل مزاحمی؟

کچل- مزاحم چه چیز است. من عاشقت هستم.



دختر- تو بگور پدرت خندیده‌ای که عاشق من شدی،

کچل- هرچه می‌خواهی بگو دل این حرفها سرش نمی‌شود.

دختر- دلت تیر خورد، زود کفشهای مرا بده.

کچل- من کفشهای ترا ندزدیده‌ام.

دختر- اینجا قرق است و هیچ‌کس نمی‌تواند اینجا بیاید. پس تو دزدیده‌ای یالا بده

کچل- من کفش ترا ندزدیده‌ام که بدهم.

در این موقع چگوی‌نواز می‌نوازد و دختر می‌خواند و کچل نیز با آواز به وی پاسخ می‌دهد.

دختر- (می‌خواند)

ای آتُلپْ دامـلا دَوَران کَچَـلْ — اِی یای اُخُـونْ قُرانْ کَچَـل
گُولُ گُورُ چیـنْ وُران کَچَـل — کَچَلْ مَنْ باشماخْلارَمْ،
(می‌خواند) — کَچَلْ-
آتُلُپ دامَا دُوَر مَا هُشامْ — یایْ اُوخُونُ قُور مَا مُشامْ
گُل گُوَرْ چُینْ وُ ورما مشام — گُل گُوَرْ چین وُور ما مُشامْ(۲)
مَنْده، دَئول جانْم باشْماخْلاری — مَندَهَ دئُولْ با شُماخْلاری(۳)

دختر-

کَچَلْ سُرُمْ شاهْ با بامَا بیلدرم — سَـن کَـچَـل اُلْـدُرَم
اَوْنداهْ آلَمْ باشْماخْلاری — باشْماخْلاری...،(۴)

کچل- خانم والله شاهْ بابَا یا، بلدرگینَنَ، مَن کَچَل اُلْدُرَنْدَهْ، کیْمَنَ آلایْنْ باشْماخْلاری؟

دختر مأیوس شده. و به کچل پرخاش می‌کند.

دختر-

کَچَل کَچَل، تُولَدَهْ پَرواز کَچَلْ، — میزوا نیعَ، قُرخارْ باش قانیحَ(۵)

چگوی‌نوازی قطع می‌شود و دختر و کچل بیرون می‌روند.

مجلس سوم

قصر شاه، شاه، دختر و کچل در صحنه،

شاه- خب کچل، تو چطور جرأت کرده‌ای که کفشهای دختر مرا بدزدی؟

کچل- آدم عاشق این حرفها سرش نمی‌شود.

شاه- یعنی چه؟

کچل- یعنی چه ندارد، من عاشقم،

شاه- عاشقی بدرک، ولی به من بگو چرا کفشهای دختر مرا برداشته‌ای؟

کچل- چونکه عاشقش هستم.

شاه- (عصبانی) خفه شو کچل پدرسوخته، چطور جرأت می‌کنی که این حرفها را بزنی؟

کچل- شاه‌جان، گفتم که من عاشقم،

شاه- عاشقی که عاشقی، پس چرا کفشهای دختر مرا برداشته‌ای؟

کچل- خب چون عاشق دختر تو هستم.

شاه- (متعجب) عاشق دختر من هستی؟

کچل- خب بله، مگر خلاف است؟

شاه- بله،

کچل- یعنی چه بله؟

شاه- معلوم است، چون، دختر من دختر شاه است.

کچل- خب منهم کچلم

شاه می‌خندد.

شاه می‌خندد.

شاه- آفرین، آفرین، به شجاعت تو، چون پسر شجاعی هستی من دخترم را به تو می‌دهم،

کچل- خیلی ممنون شاه‌جان، (به دختر) دیدی آخرش گرفتمت؟

دختر- (در خجالت) می‌خندد.

شاه- دستور می‌دهیم از افراد چهل شبانه‌روز جشن بگیرند و همه مردم در عروسی دخترم و کچل شادی کنند، و بدانند که بعد از من دامادم پادشاه و جانشین من است.

و چگوی‌نواز شروع به نواختن آهنگی شاد می‌کند و نمایش به پایان می‌رسد.

فرهنگ تئاتر (۲)

آرش مهرداد

تئاتر آکوستیکس Acoustics Theatre

تئاتر روباز یونانی که بردامنه تپه ساخته می‌شد تا مکانی مناسب برای پخش صدا باشد. تئاتر رمی با سردرهای بلند آن هم ویژگی پخش مطلوب صدا را مدنظر داشت. کلیساهای جامع قرون وسطایی قاعدتاً باید مشکلات خاصی در این مورد پدید آورده باشد، حال آنکه این مشکلات در کلیساهای کوچک‌تر اهمیت چندانی نداشت، هرچند در این کلیساها هم مقداری از صدا، بی‌هیچ تردیدی در سقف بلند آنها هدر می‌رفت. در تئاترهایی که در بازارهای مکاره برپا می‌شد، رسیدن صدای بازیگران به تماشاگران بامشکل زیادی مواجه بود، این مشکل امروزه در اجراهای تئاتری در مکانهای روباز هم حس می‌شود. با این همه، ادا بازی و نمایشهای سوارکاری کمک می‌کرد که تداوم نمایش حفظ شود. در تئاترهای کلاسیك و دوره الیزابت، استفاده از شعر موزون به انتقال صدا به تمام سالن کمك می‌کرده و طبق مدارکی که در دست است، بازیگران تئاتر عموماً صدای رسایی داشتند. مسئله رسیدن صدا از وقتی به مسئله‌ای جدی در تئاتر بدل شد که اجرای نمایش در سالنهای سربسته، که از نظر انتقال صدا مکانهای مناسبی نبودند، بیش از پیش متداول شد. خوشبختانه تکوین تماشاخانه و سالن موسیقی به سبك ایتالیایی در قرن هیجدهم به نتایج خوبی رسید و در سراسر اروپا، سالنهایی به تقلید از سالنهای ایتالیایی ساخته شد که فضاهای مناسبی برای اجرای برنامه‌های موسیقی بود. چون پرده‌های زیادی لژها و بالکنهای اختصاصی را از هم جدا می‌کرد، پژواك صدا به حداقل می‌رسید. استفاده از سقفهای صاف به جای طاقهای متعدد، و کاربرد تزئینات به سبك باروك و افزودن برآن استفاده فراوان از چوب در ساختمان، کمك می‌کرد که پژواکهای مزاحم به حداقل برسد و عظمت ساختمان مانعی در راه رسیدن صدا به حاضران ایجاد نکند. اما این سالنها برای اجرای نمایش چندان مناسب نبودند. تئاتری که وانبرو در هی‌مارکت ساخت و سقفهای بلند طاقدار داشت، در هنگام افتتاح به سال ۱۷۰۵ با انتقاد صاحب نظران روبرو شد و مخالفانش گفتند که وانبرو قابلیت انتقال صدا را به پای معماری فدا کرده است. گفته می‌شد از هرده کلمه‌ای که بازیگران به زبان می‌آورند، به زحمت یك کلمه‌اش قابل شنیدن است و پژواك هرکلمه مانع از شنیدن کلمات بعد می‌شود. تماشاخانه‌های کوچك‌تر و صمیمی‌تر انگلیسی، برای اجرای نمایش مناسب‌تر بود، با این همه تئاتر انگلیسی وانبرو از ۱۷۱۱ به این‌سو، محل اجرای اپراهای متعددی بوده است. در تئاترهای بزرگی که در آغاز قرن نوزدهم میلادی ساخته شد، عموماً الگوی نعل اسبی به کار می‌رفت. این شکل تئاتر برای رساندن صدا مناسب بود، اما از نظر تماشای صحنه مشکلاتی به بار می‌آورد و سقف طاقدار آن برای تماشاگرانی که در نقاط خاصی می‌نشستند، از نظر شنیدن صدا مشکلاتی ایجاد می‌کرد. طاقهای قوسی در انتقال هم اندازهٔ صدا به سراسر سالن موانعی پدید می‌آورد و این امر حتی در مواقعی که پژواك صدا مسئله ساز نبود، گرفتاریهای خاص خود را داشت. به این ترتیب صدا در بعضی نقاط سالن، بهتر از نقاط دیگر شنیده می‌شد. با این همه در این تئاترها، پرده‌های متعدد، تزئینات باروك و استفاده از چوب رایج بود و پژواك را به حداقل می‌رساند. متأسفانه در فاصله سالهای ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۹ معماری تئاترها در کشورهای مختلف دستخوش دگرگونیهای بنیادی شده است. تزئینات به سبك باروك با دیوارهای گچی جایگزین شد، لژها و بالکنهای اختصاصی از رواج افتاد، سالن به صورت بادبزن دستی فرنگی در آمد و پرده‌های مخملی ضخیم که جاذب صدا بودند، دیگر مورد استفاده قرار نگرفتند.

موسیقی میانپرده Act- Tunes

اجرای موسیقی در فاصله بین پرده‌های هرنمایش. در دوران الیزابت بسیار مرسوم بود و در آگهیهای مربوط به اجرای نمایش، به آنها اشاره می‌شد. آهنگسازان صاحب نامی چون پورسل سفارش ساخت این آهنگها را قبول می‌کردند. موسیقی پیش از شروع نمایش، معمولاً موسیقی پرده یا نوای پرده نام داشت.

بازیگر مرد، بازیگرزن، بازیگری

Actor, Actress, Acting

هنر بازیگری و حرفهٔ آن سابقه‌ای به قدمت خود انسان دارد و برای اولین بار در رقصها و سرودهای آیینی و بعدها در رد و بدل کردن گفت و گو متجلی شد. از بازیگران بسیار قدیمی هیچ نمی‌دانیم، اما در یونان که بازیگران در آیینهای مذهبی مشارکت می‌کردند، ارزش و احترام خاصی داشتند. در روم آنان منزلت والایی نداشتند و معمولاً برده بودند. با ظهور مسیحیت به بازیگران حرفه‌ای فشار بیشتری وارد آمد، آنان را تبعید می‌کردند و خوار می‌شمردند، لاجرم بازیگران هم به حرفه‌های دیگر روآوردند. اما خنیاگران و لوده‌های درباری قرون وسطا، منزلت اجتماعی خاصی یافتند و در دربار و خانه‌های اشراف رفت و آمد می‌کردند و حتی اتحادیه‌هایی تشکیل دادند تا به همدیگر کمك کنند و امکان زندگی آبرومندانه‌ای را برای بازیگران فراهم آورند. این خنیاگران و لوده‌ها بازیگر نبودند، اما وقتی تئاتر در اروپا دوباره جان گرفت و ابتدا در کلیساها و سپس در بازارهای مکاره رواج یافت، آنان کمکهای عملی و توصیه‌های ارزشمندی برای رشد کیفی هنر بازیگری به بازیگران آماتور می‌کردند.

با ظهور تئاترهای بومی، سر و کله بازیگران حرفه‌ای هم پیدا شد و آنها در طی قرن شانزدهم میلادی، برای خود ارج و قربی پیدا کردند و در ایتالیا باکمدیادل‌آرته (آ.)، در اسپانیا تحت رهبری لوپ دوروئدا (آ.)، در انگلستان تحت نظارت‌ریچاردبربیج (آ.) و در فرانسه در قالب گروه بازیگران هتل دو بورژون (آ.) مطرح شدند. در آلمان به خاطر اختلافها و جداییهای قومی و جغرافیایی، ظهور بازیگران حرفه‌ای تئاتر تا قرن هیجدهم به تأخیر افتاد و در روسیه هم که هنوز سابقه کار تئاتری در آن به روشنی معلوم نیست، تا اواسط قرن نوزدهم میلادی هیچ تئاتر ملی یا حرفه‌ای وجود نداشت.

در یونان قدیم، زنان هیچگاه در نمایشها ظاهر نمی‌شدند، در رم قدیم هم فقط زنانی از طبقات پایین در نمایشها حضور می‌یافتند. در قرون وسطا شاید چند زن بازیگری وجود داشت، اما غالباً آماتور بودند. اولین بازیگران حرفه‌ای زن در ایتالیا ظاهر شدند و سرشناس‌ترین ایشان ایزابلا آندرینی (آ.) است. در فرانسه هم ظهور بازیگران حرفه‌ای زن همزمان با ظهور بازیگران حرفه‌ای مرد است. در نمایشهای دوره موسوم به دوره الیزابت هم هیچ زنی بازی نمی‌کرد و نقش ایشان را پسر بچه‌ها و پسران جوان بازی می‌کردند. از سالهای حدود ۱۶۶۰ بود که برای اولین بار بازیگران زن در تئاترهای لندن به ایفای نقش پرداختند. بازیگران تئاترهای کشورهای شرق دور هم همه مرد بودند، اما در سالهای اخیر حضور زنان، به ویژه در نمایشهای امروزی، محسوس است.

در ابتدا شکل جدید تالار و صحنه این توجیه را داشت که توان رساندن صدا به تماشاگران را تقویت می‌کند. اما بعدها روشن شد که پژواک صدا از سطوح واقع در انتهای سالن و سقف، روی شنوایی تماشاگران ردیفهای جلو اثر منفی می‌گذارد به این ترتیب تماشاگرانی که جایگاه گران جلوی صحنه را به خود اختصاص می‌دادند، به شکوه‌گران اصلی بدل شدند. صاحب‌نظران به این نتیجه رسیدند که با نصب امکانات جذب صدا در انتهای سالن خواهند توانست جلوی بازتاب صدا را بگیرند، اما امکانات صداگیر آن زمان کارآیی چندانی نداشت. عامل دیگری که برقدرت پخش صدا و شفافیت آن اثر معکوس می‌گذاشت، فضای عظیمی بود که دیوار پشتی اشغال می‌کرد نتیجه‌ای که به جا می‌ماند فقط پژواکهای مزاحم نبود، بلکه آخر هر کلمه‌ای با کلمهٔ بعد در هم می‌آمیخت و به این ترتیب در نمایشنامه‌هایی که در آنها بازیگران به تندی صحبت می‌کردند، درک حرفهای ایشان مشکل می‌شد. صاحب‌نظران به این نتیجه رسیدند که شکل بادبزنی سالن به اصلاح نیاز دارد و دیوار پشتی هم نباید وسیع و محدب باشد، بلکه بهتر است صاف یا کثیراضلاع باشد و افزون برآن وجود بالکنهای اختصاصی و استفاده از پرده‌های ضخیم هم توصیه شد. در تئاترهای جدید که مدور ساخته می‌شوند نیز مسئله رساندن صدا به تمام تماشاگران خودنمایی می‌کند. صدای انسان جهتدار است و کسی که در پشت سر یا کنار گوینده نشسته باشد، در شنیدن صدای او با مشکل روبرو خواهد شد. این امر در سالهای اخیر که نمایشنامه‌ها روی لحن گفت و گوها و صدای بازیگران نظر خاصی دادند و از بازیگران می‌خواهند که جملات را خیلی عادی و به شکل گفت و گوهای روزمره زندگی واقعی خود ادا کنند، مشکلات فزون‌تری پدید آورده است. در حال حاضر تمهیدات تازه‌ای برای غلبه براین مشکلات اندیشیده شده و می‌شود و دیوارها و سقفها با مواد خاصی پوشیده می‌شوند که مانع از پژواک مزاحم هستند.

پرده Act

هرنمایش به چند پرده تقسیم می‌شود و پرده نیز می‌تواند شامل دو یا چند صحنه باشد. نمایشهای یونانی پیوسته بودند و فقط با همخوانی گروه همخوانان به چند قسمت تقسیم می‌شدند. هوراس اولین نویسنده‌ای بود که تراژدیهایش را به پنج پرده تقسیم کرد و بعدها در عصر رنسانس، نمایشنامه‌نویسان همین شکل تقسیم بندی را ادامه دادند. اولین نویسنده انگلیسی که آثارش را به چند پرده تقسیم کرد، بن‌جانسن (آ.) بود. هیچ دلیل و مدرکی در دست نیست که نشان دهد شکسپیر هم چنین می‌کرده است و این تقسیم‌بندیهای فعلی در نمایشنامه‌های او، در واقع کار نسخه‌پردازان و ناشرانی بود که به تقلید از جانسن چنین کردند. در عرصه نمایشهای کمدی، آزادی عمل بیشتری به کمدینها داده می‌شد و آنها مجاز بودند در دو یا سه پرده ظاهر شوند و حتی نمایشنامه‌های مولیر(آ.) هم به دو یا سه پرده تقسیم می‌شود. در عصر حاضر الگوی تقسیم نمایش به سه پرده رعایت می‌شود و این الگو برای بازیگر و تماشاگر راحتی خاصی به همراه می‌آورد، اما نمایشهای دو پرده‌ای هم زیاد است. تقسیم نمایش به چهارپرده، که زمانی خیلی مرسوم بود، از رواج افتاده است.

صحنه‌آویز Act-Drop

نامی که در اواخر قرن هیجدهم به پارچه‌های منقوشی اطلاق می‌شد که در فاصله هرپرده، جلوی پیش صحنه فرود می‌آمد و تماشاگران را از صحنه نمایش جدا می‌کرد. نیز: **پرده**.

موقعیت و منزلت بازیگر تا مدتهای مدید نامعلوم و متزلزل بود. در کشورهای کاتولیک مذهب، از شرکت آنان در مراسم مذهبی ممانعت می‌شد. شکسپیر و سایر هنرمندان معاصرش، آدمهای آواره‌ای بودند و در خود انگلستان تا قرن نوزدهم میلادی طول کشید تا بازیگران جایگاه معینی در جامعه به دست آوردند، تا آنجا که به سال ۱۸۹۵ ایروینگ (آ.) به مقام شوالیه‌ای دست یافت.

سبک بازیگری همواره در تغییر و تحول است و تاریخ تئاتر نشان می‌دهد که هراز گاهی سبکی رایج و قواعدی دستور روز بوده است. در کشورهای شرق دور، سنتهای بازیگری تا قرنها دست نخورده باقی ماند، اما همانها در حال حاضر در حال دگرگونی‌اند. در یونان بازیگران نقشهای تراژیک فقط صدا داشتند و حضور، ولی در روم باستان بازیگران فعال‌تر بودند و گاه حرکات نمایشی از خود نشان می‌دادند. کمدیا دل‌آرته خواهان بازیگری شوخ و با انعطاف بدنی مناسب بود و تراژدیهای فرانسوی هم به بازیگرانی خوش چهره و خوش صدا تکیه داشت. بعدها نقشهای «تراژدی» و «کمدی» را بازیگران متفاوتی بازی کردند. نمایشهای ملودرام قرن نوزدهم تنها در صورتی موفق بود که بازیگران آن می‌توانستند شور و حالی به تماشاگران منتقل کنند و نمایشهای جمع و جورتر و صمیمی‌تری که پس از آن رواج یافت، جایگاه خاصی برای ادا و اطوار یا صدای بلند قایل نبود. ابداع جدیدتر در سبک بازیگری، بداهه سرایی است. افزون برآن تمایل زیادی برای رجعت به بازیگران همه فن حریف، آمیزه‌ای از رقصنده، آوازه‌خوان، کمدین و ماهر در ارائه نقشهای تراژیک حس می‌شود. هنربازیگری باید در بازیگر نهادی شود، و این هنر را می‌توان یاد داد و یاد گرفت. شکل آرمانی بازیگری این است که توازن معقولی از کشف و شهود و نیز تمرینهای طاقت‌فرسا و تجربه اندوزی حاصل آید.

مباحث نظری

مضمونها و نمادها در هنر (۴)

جان موری
ترجمه مهوش تابش

انه **Aeneas**

یك شاهزاده ترواییِ که با گروهی از جنگجویان پس از چپاول تروا توسط یونانیان از طریق دریا گریخت. پس از ماجراهای بسیار به لاتیوم در ایتالیا رسیدند و در آنجا مستقر شدند. آنها نیاکان افسانه‌ای مردم روم بودند. داستان با شعر حماسی ویرژیل، اینئید، روایت شده است. درسراسرحماسه، زیر ضربت سرنوشت است، سرنوشت، به شکل ایزدانی که هدفهای ناسازگار دربارهٔ آینده او دارند، اما در نهایت همواره به وسیله ژوپیتر، پدر ایزدان محافظت می‌شود. ویرژیل به این طریق نشان می‌دهد که امپراتوری روم برقدرت آسمانی بنا شده است. مایه‌های کار به تنهایی و در مجموعه‌هایی طرح شده‌اند (راهبا، ـ دور (Cycle)، ـ گال (Call)، استن (Estense) مودنا (Modena) مهم‌ترین آنها به شرح زیرند:

۱. *انه، پدرش را از آتش‌سوزی تروا نجات می‌دهد* (۷۲۹ـ ۶۷۱: Aen. ۲) انه، در حالی‌که پدر سالخورده‌اش آنکیز را برپشت خود حمل می‌کند، به همراهی پسرش آسکانیوس از شهر فرار کرد. همسرش که با او به راه افتاد در تاریکی گم شد. برای توضیحات بیشتر به (۸) TROJAN WAR ـ جنگ تروا ـ مراجعه کنید.

۲. *ایولوس ـ رب‌النوع باد ـ بادها را آزار می‌کند* (۱۴۳ـ ۱۲۵: Aen. ۱). ایولوس، که رب النوعی بود که بربادها تسلط داشت که در غاری محبوس شده بود . الهه ژونو، که جانب یونانیها را گرفته بود و نابودی ناوگان تروا را می‌خواست، او را قانع کرد که بادها را آزار کند و از این طریق طوفان عظیمی درگرفت. بعضی کشتیها شکسته شدند اما نپتون، پیش از آن‌که خسارت خیلی زیادی وارد شود، موجها را آرام کرد. برای اطلاعات بیشتر به AEOLUS ـ ایولوس، NEPTUNE ـ نپتون (۲) مراجعه کنید.

۳. *ونوس برانه ظاهر می‌شود*. (۳۷۱ـ ۳۱۴: Aen. ۱). الههٔ ونوس مادر انه، دو بار براو ظاهر می‌شود، اول در میان سوختن تروا برای امر کردن به او که راهش را در پیش گیرد. سپس وقتی ترواییها پس از توفان در دریا نزدیك کارتاژ به ساحل رسیدند، انه و دوستش آکاتس برای جست‌وجو به راه افتادند. ونوس یك بار دیگر ظاهر شد. این بار با کمان و ترکش در هیئت مبدل یك زن شکارچی، که آنها را به قصر دید و هدایت کرد.

۴. *ضیافت دیدو* (۷۲۲: ۶۵۷: Aen. ۱). ونوس برای خنثی کردن هرنقشه‌ای که ممکن بود ژونو برای ایجاد دشمنی بین ترواییها و کارتاژیها بکشد، ملکه کارتاژ، دیدو را گرفتار عشق انه کرد. کوپید ـ ایزد عشق ـ را به هیئت پسر انه درآورد تا احترامات او را در ضیافتی به افتخار ترواییها برپا شده بود، به ملکه برساند. وقتی دیدو، بی‌خبر خدای عشق را در آغوش گرفت، سحر شیفتگی را براو کارساز کرد.

۵. *دیدو و انه از توفان پناه می‌گیرند* (۱۷۲ـ۱۶۰: Aen. ۴). وقتی برای شکار رفته بودند، گرفتار یك توفان ناگهانی شدند که دیدو و انه را از بقیه گروه جدا کرد. آنها در غاری به اتفاق یکدیگر پناه گرفتند و برای اولین بار عشق ورزیدند.

۶. *عزیمت انه* (۳۹۲ـ ۲۶۲: Aen. ۴). عشاق تمام یك زمستان را در کنار هم گذراندند، تا آن‌که انه ناگهان مشتری، پیام‌آور خدایان، با انه ملاقات کرد، با دستورهای اکید از ژوپیتر که به راه خود برود. او در میان صحنه‌های شفاعت پراحساس، نکوهش و اشك

به راه افتاد. وقتی انه عازم شد، دیدو یك تودهٔ هیزم آتش زدن مرده در قصر به پا کرد و با استفاده از شمشیر معشوقش خود را روی آن قربانی کرد. (برای توضیحات بیشتر به Dido ـ دیدو ـ مراجعه کنید).

۷. *نمایشهای تشییع جنازه* (۵. Aen). اِنه که با یك توفان دیگر به سیسیل رانده شد، مجلس یاد بود مرگ پدرش، آنکیز را با بازیهای مربوط به مراسم تدوین، برگزار کرد: مسابقه‌ای بین کشتیها، یك مسابقه راهپیمایی، مشت‌زنی رقابتی در تیراندازی و جنگی وانمودی برپشت اسب. این فعالیتهای متعدد، همزمان تصویر شده‌اند. در پس‌زمینه آرامگاه آنکیز قرار دارد. ونوس ممکن است در حال تمنا از نپتون برای وزاندن بادهای آرام در سفر بعدی تروواییها دیده شود. تا زمان رومیها، ورزشهای عمومی دیگر مسابقات ورزشی نبودند، بلکه بیشتر از نظر منش آیینی بودند که با جشنهای مذهبی سالیانه مربوط بود.

۸. *اِنه و کاهنه کومایی: اِنه در جهان زیرین فرود می‌آید* (۶ Aen) اِنه‌و افرادش در دریاهای آرام به ساحل کامپانیا در سرزمین اصلی ایتالیا، مجاور کوما، دریانوردی می‌کردند. در اینجا او کاهنه یا هاتفه را در معبدش ملاقات کرده و دعا کرد به او اجازه داده شود یك بار دیگر چهرهٔ پدرش را ببیند. اِنه، در محافظت شاخه‌ای از داروش، نماد باستانی زندگی، و به راهنمایی کاهنه، از کوره‌راهی به جهان زیرین فرود آمد. هنرمندان، رویدادهای متوالی را، گاهی در یك تصویر، ترسیم کرده‌اند. انه لباس رزم پوشیده است که معمولاً یونانی است اما گاهی یك کلاه فریجی به سر دارد (کلاهی نوك‌دار که به جلو تا شده است. به Hat ـ کلاه ـ مراجعه کنید.) ممکن است با دوستش آکاتس همراهی شود گرچه توسط ویرژیل ثبت نشده است. همراه با کاهنه، در کرجی کارون سوار می‌شود، سوار اسب از رود استیکس می‌گذرد، اویا کاهنه داروش را به دست دارند. آنها در سمت دیگر دروازه‌های پادشاهی هادس، که توسط سربرهای چند سر محافظت می‌شود، می‌آسایند. در تارتاروس، آن قسمت از جهان زیرین که مخصوص مجازات لعنت‌شدگان است، ایکسیون برچرخ مشتعلش، تایتوس که جگرش به وسیله یك کرکس نوك زده می‌شود، تا نتالوس ـ تانتال ـ که دستش را برای میوه‌اش دراز کرده دیده می‌شوند. اِنه، در میان مردگان دیدو را می‌یابد. در قلمرو بهشت با روح پدر خود ملاقات می‌کند که ارواح اخلاف خود، آنها را که هنوز متولد نشده‌اند، سلسله‌ای از شاهان، شهبندان و امپراتوران را که تا زمان ویرژیل ادامه می‌یابند، به او نشان می‌دهد. رسیدن به پالانتوم (۱۲۴ـ۱۰۲ : ۸. Aen). تروواییها وقتی به رود تیبر می‌رسند خود را در جنگ با قبایل مخاصم می‌یابند. اِنه از طریق رود به شهر پالانتوم می‌رود که در آنجا موفق می‌شود پیمان اتحادی با پادشاه آن اواندر ببندد. اِنه، ایستاده بردماغه کشتی اش دیده می‌شود و یك شاخه زیتون به پالاس، پسر اواندر می‌دهد که با همراهان خود در ساحل ایستاده است. در پشت برج و باروهای شهر دیده می‌شود، مکان روم آینده

ایولوس یا ائول (رب النوع باد) **Aeolus**

بادها که بر تقدیر دریانوردان اولیه تأثیر بسیاری می‌گذاشتند، تحت تسلط ایزد، ائول بودند. *اولیسس* در سفرهای خود از مهمان‌نوازی او بهره‌مند شد. ایزد برای کمك به قهرمان یونانی در راهی که در پیش داشت، با مهربانی بادهای مخالف را در یك کیسه چرمی بست. همراهان اولیسس که به طور عادتی وارد دردسر می‌شدند، از روی کنجکاوی آن را باز کردند و طوفانی ایجاد کردند، *انه* و یاران تروائی اش به دلایل مشابه به مصیبت گرفتار آمدند (Aen.1:50–86). الهه ژونو که در جنگ تروا، طرف یونانیان را گرفت، ائول را قانع کرد که وقتی انه و رفقایش در دریاهای عظیم بین سیسلی و کارتاژ بودند، بادها را آزاد کند. (ژونو حامی کارتاژ بود و می‌دانست وقتی انه به آنجا برسد، آینده چه مقرر می‌دارد.) ائول که در این مواقع بادها را در غاری زندانی می‌کرد، درحال باز کردن دری در یك صخره دیده می‌شود. بادها به شکل پاپیچهای موذی، بیرون می‌ریزند. در بالای سر ژونو در عرابه‌اش که توسط طاووسها رانده می‌شود، به پایین به صحنه می‌نگرد در حالی که توسط نمفها و پاپیچها محاصره شده است. برای دنبال کردن به NEPTUNE (2) مراجعه کنید.

عاسون **Aeson**

پدر یاسون.

آفریقا **Africa**

نماینده یا مظهر Four PARTS of The WORLD – چهار بخش جهان ـ مراجعه کنید.

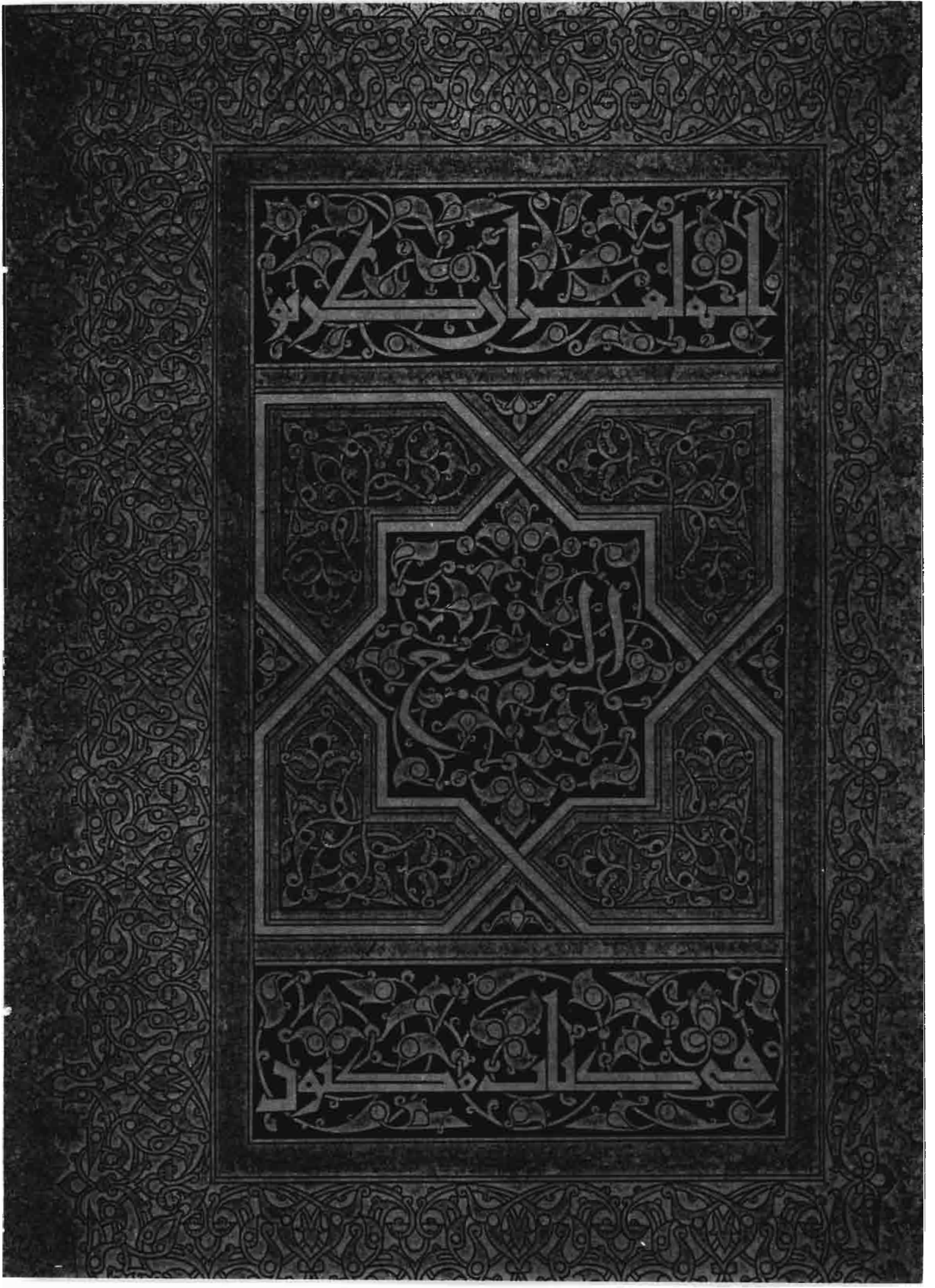
آگاممنون **Agamemnon**

فرمانده یونانی، به TROJAN WAR (1,2) ـ جنگ تراوا، IPHIGENIA ـ ایفی ژنی –POLYXENA– پولیکسنا ـ مراجعه کنید.

آگاتا **Agatha**

قدیسه مسیحی و شهید باکره، عقیده براین است که در قرن سوم در کاتانیا در سیسیل متولد شد و تحت شکنجه‌های امپراتور *دسیوس* در گذشت. برطبق افسانهٔ او عشق حکمران رومی را رد کرد و مانند آگنس در یك روسپی خانه انداخته شد. او تحت شکنجه‌های شدید از جمله بریدن سینه‌هایش قرار گرفت، اما پس از آن در سلولش توسط پیتر نبی ملاقات شد که بر زخمهایش مرهم گذاشت. ناگواریهای بیشتر به مرگ او انجامید که با زلزله‌هایی همراه بود. در سالگرد شهادت او، کوه *اتنا* آتشفشان کرد، اما شهروندان کاتانیا با روبند او که نیروی معجزه‌آسای منحرف کردن گدازه آتشفشانی را داشت، از ویرانی نجات یافتند. آگاتا لباس فاخر در بر کرده است، نشانه‌ای از تولد مشهور به اشرافیت او، و نخل شهید را حمل می‌کند. اسناد ویژه به او، ظرفی است که دو سینه در آن حمل می‌شود. گاهی انبر یا قیچی دارد، ابزارهای شهادت او. نام او در برابر زلزله و فورانهای آتشفشانی برمی‌خیزد و با گسترش همین ایده در برابر آتش. بنابراین گاهی یك ساختمان مشتعل را نگه می‌دارد. عقیده عموم براین است که یك روبند، یادگار فرضی او، در *دوموی* فلورانس، آتش را خاموش می‌کند آثار مقدس او در جای دیگر لااقل به شش سینه می‌رسد. آگاتا، معمولاً به عنوان یك چهره پارسا، به تنهایی یا در جمع همراه باقدیسان دیگر ظاهر می‌شود، صحنه‌های روایتی از ناقص کردن بدن او یا مرهم گذاشتن بر او توسط سن پیتر نادر هستند.

ادامه دارد



تجسمی

امانت‌داران جوان

معرفی هنرمندان جوان

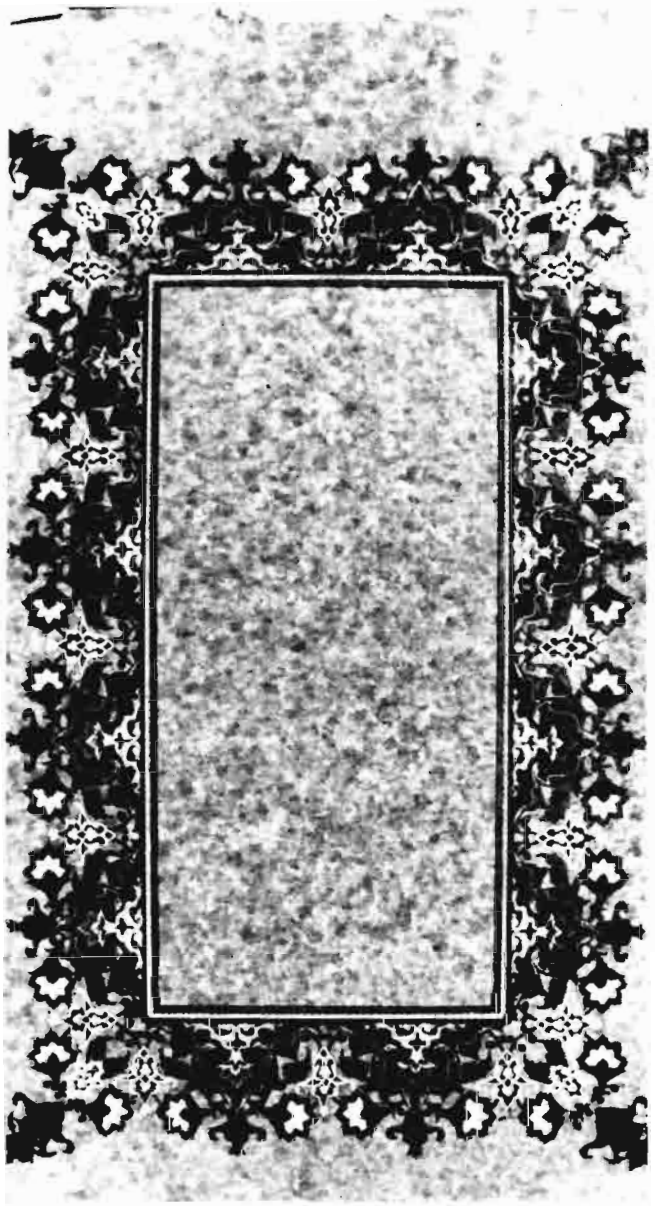
فریدون جوقان

در این دوران عجیب و غریب، با وجود این همه هیاهو و مسابقه‌ای که میان آدمها برای «گفتن حرفهای تازه» و رو کردن «تحوّل» در دنیای هنر درگرفته است، یافتن آدمهایی که هنوز تعلّقی به سنتها و اصالتهای هنری دارند، بسیار غنیمت است؛ آدمهایی که به چشم بسیاری از شرکت‌کنندگان در این‌گونه مسابقه‌ها، حقیر، عقب‌مانده و قرون وسطایی، هستند.

بی‌تردید، هنرهای تجسمی در جامعه ما از لحاظ بی‌بند و باری و ارزش‌گذاریهای بی‌مورد، روابط روشنفکرانه و وارد شدن هرکاری به حوزه نقاشی، وضع بسیار اسف‌باری را پیدا کرده است و از این‌رو، مقام اول را دارد. ولی از لحاظ تفکر، تذکر و حقیقت‌جویی، تقریباً هیچ مقامی ندارد! مثلاً وقتی در اولین نمایشگاه دو سالانهٔ نقاشی در ایران، یك تابلو با رنگهای درهم و به‌هم‌ریخته، به‌دلیل «برداشت صمیمانه از تخیلات کودکانه» و دیگری به‌خاطر «درك و ارائه لطافت روشنایی در نقاشی» و یا جست‌وجوی فنی در ارائه فضایی ویژه! به‌عنوان اثر برگزیده، انتخاب می‌شود، دیگر جایی برای بحث باقی نمی‌ماند.

خاصیت نقاشی مدرن، سهل‌الوصول بودن آن است. در ایران نیز هرکس قادر به تعمق و تمرکز کافی در نقاشی نبود، به‌سوی نقاشی مدرن روی می‌آورد؛ بی‌آنکه لحظه‌ای در ذات آن، تفکر کرده باشد و تنها به‌خاطر آنکه از قافله عقب نیفتاده باشد. مثلاً هرکس طراحی نداند، عاشق کوبیسم می‌شود و هرکس، قادر به بیان تصویری نباشد، سوررئالیسم، راحتش نمی‌گذارد. در چنین روزگاری پیدا کردن کسانی که علی‌رغم تجربه کردن صورتهای جدید نقاشی، همچنان به نقاشی ایرانی و دیگر توابع آن، دلبستگی دارند، بسیار قابل تقدیر است. بخصوص که اینان، جوان هم باشند. چرا که جوانان بیش از دیگران، در معرض این تهاجم قرار گرفته‌اند.

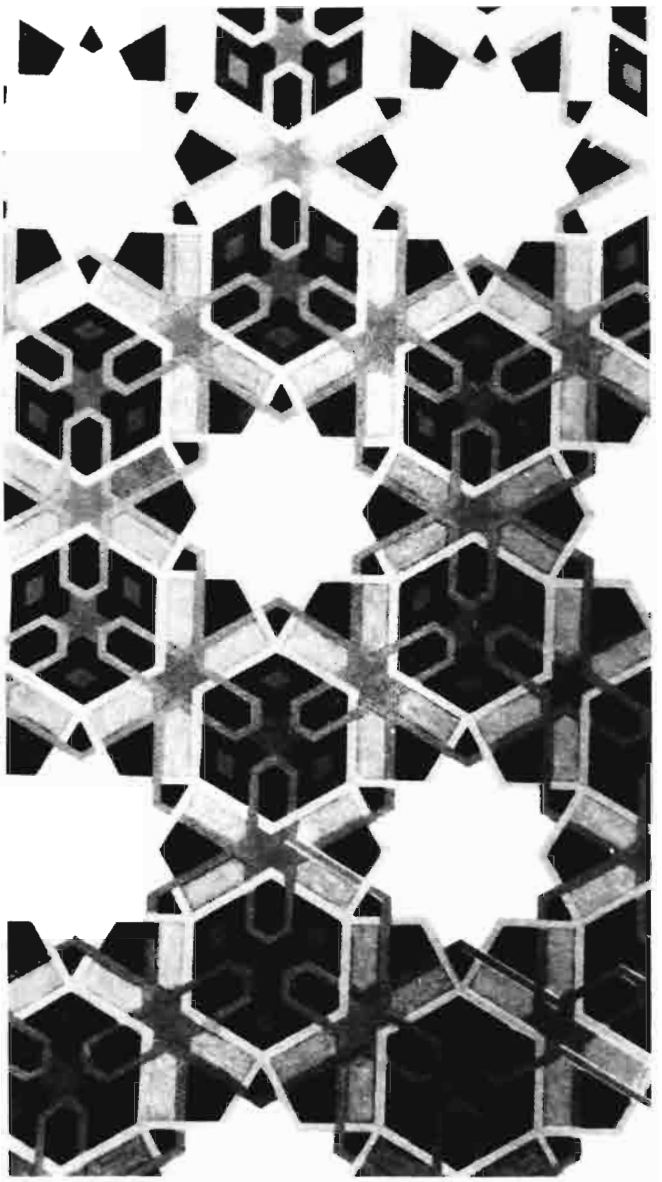
فریدون جوقان، از این جوانان است. او در سال ۱۳۴۵، در تهران متولد شده و تحصیلات هنری‌اش را ازسال ۱۳۶۱، در هنرستان هنرهای تجسمی پسران در تهران، آغاز کرده است. فریدون، در این هنرستان، از میان رشته‌های نقاشی، گرافیك، مجسمه‌سازی و مینیاتور، همین متروك‌ترین رشته را برگزیده و در سال ۱۳۶ دوره



چهار ساله هنرستان را به‌پایان رسانیده است. این هنرمند، در حال حاضر در مجتمع دانشگاهی هنر، در رشته نقاشی مشغول به تحصیل است.

جوقان، طراحی را به شیوه‌های جدید، خوب می‌داند و نقاشی آکادمیك و متداول در دانشگاههای هنری را نیز تجربه کرده است. اما مداومت و توجه او به نقاشی ایرانی است. با اولین نگاه به آثار او، متوجه می‌شویم که او در میان گونه‌های مختلف نقاشی در ایران، با تذهیب، انس و الفت بیشتری دارد و غالب آثار او را همین تذهیبها، تشکیل داده‌اند که در ابعاد گوناگون برای آیات قرآن مجید و به سبك و سیاق قدما، با استفاده از اشعار و بعضاً تك‌پرسوناژهایی به سبك رضا عباسی، به‌وجود آمده‌اند. فریدون جوقان، آثار مذهبان و کاتبان کلام‌الله را بسیار دیده و بررسی کرده و از آنها گرته‌برداری نموده است و در طراحی و ترکیب کردن این نقوش، مهارتی استادانه دارد. از آثار این هنرمند پیداست که به مینیاتور، به معنی امروزیش، اعتنای چندانی ندارد و در این مورد معتقد است: بسیاری از متأخرین از آنجا که قادر به طراحی کردن به قوّت قدما نیستند، دست به دامن نقاشی غربی می‌شوند و از آنها عناصر مختلف را وام می‌گیرند، به‌طور مثال دفرماسیون را به شکل غربی وارد نقاشی ایرانی می‌کنند و در بسیاری موارد، حتی سایه روشن و پرسپکتیو را بوضوح، در آثارشان به‌کار می‌گیرند. اما چون به مهارتهای تکنیکی دست یافته‌اند، مردم را مرعوب می‌کنند، چنانکه دیگر اصل، فراموش می‌شود و اینکه آیا اصلاً این نقاشی‌ها، خصوصیت نقاشی ایرانی را دارند یا نه...»

از ابزار و وسائل کار فریدون جوقان، پیداست که در روش هم پای‌بند سنت است. غالب قلم‌موها و ابزارهایش را خود می‌سازد و با روش ساخت بسیاری از رنگهای سنتی هم آشناست و از برخی از آنها استفاده می‌کند. آماده‌سازی و بوم کردن کاغذ، ترکیب رنگها، مهره‌کشی و طرح‌اندازی را هم بخوبی می‌داند و آثارش بهرشکل، از طریق تکرار و کپیه کردن آزاد آنها، رنگ‌آمیزی و انتخاب رنگ‌ها، نقوش و ترکیب آنها، گره‌چینی‌ها، طرحها و پرداخت و غیره با گذشته ارتباط پیدا می‌کند. او خود در توضیح این موضوع، اضافه می‌کند که:



«همین نگه داشتن آثار و تکنیکها و تکرارشان، حتی اگر باعث به‌وجود آمدن چیز تازه‌ای هم نشود، دست کم، سواد و ذائقه ما را نسبت به هنر و نقاشی ایرانی تغییر می‌دهد و این، بسیار باارزشتر از نوگرایی‌های متداول است. اخیراً مد شده که هرکس یك عنصر را از نقاشی ایرانی منتزع می‌کند و با تکنیکها و وسائل غربی، از قبیل رنگ و روغن و اکرلیك، برسطح بومهای پارچه‌ای نقاشی می‌کند و برای آنکه به‌اصطلاح، از جریان زمانه هم عقب‌نمانده باشد، رنگ و یا ترکیبی غیرمعقول به‌آن می‌دهد و صراحت آن را نیز از بین می‌برد و با عنوان «نقاشی با هویت امروز» تحویل گالری‌ها می‌دهد و... جدا کردن هرکدام از اجزاء نقاشی ایرانی، به‌منزله بی‌ثمر کردن آنهاست. این عناصر در یك کل واحد مفهوم و معنا می‌یابند. گروهی دیگر معتقدند که نقاشی ایرانی، مثل هنر آبستره در غرب انتزاعی است. این حرف را از بی‌توجهی و تا حد زیادی برای توجیه خود زده‌اند. نقاشی در ایران و اصولاً در شرق، تجریدی است و نه انتزاعی و با عالم خیال، سر و کار دارد. بی‌توجهی به این رشته در دانشگاهها و سطحی بودن کتابها در این مورد، باعث بروز چنین مسائلی شده است. شاید صددرصد دانشجویان رشته هنر، پیکاسو را تا حد زیادی بشناسند. ولی تعدادی نزدیك به همین رقم، حتی نامی از *آقامیرك* و یا *سلطان‌محمد* را نشنیده‌اند. بسیاری از آنها حتی *رضا عباسی* را هم نمی‌شناسند.»

او در این مورد که چرا به تذهیب بیشتر توجه دارد، می‌گوید: «علاوه بر علاقه ذاتی به ریزه‌کاری و جاذبهٔ ظرافت نقوش تذهیب، نقش مجرد از خصوصیتی برخوردار است که نقاشی فیگوراتیو، فاقد آن است. نقوش با ذهن انسان ارتباط بیشتری پیدا می‌کنند و اصولاً آدم را به‌فکر وامی‌دارند. زیرا مصادیق خارجی برای آنها وجود ندارد و آنها کمتر دستخوش تغییر و تحول می‌شوند. من دیدن آثار بسیار نفیس و زیبای نقاشیهای ایرانی را، بخصوص تذهیبهایی را که در آغاز قرآنها، دیوانهای اشعار و داخل قرآنها و ابتدای سوره‌ها و جلدهای کتب اسلامی ساخته شده‌اند، به تمام نقاشان پیشنهاد می‌کنم».

برای این هنرمند امانت‌دار جوان، آرزوی توفیق داریم □

تراش خویشتن

ناصر سیفی

آه! این پرده را چقدر گرد گرفته است. رنگهای آن چرك شده، جلای خود را از دست داده‌اند. غبار به ته رنگ آن رسیده و چین و چروك، چون نقشی نافذ، آرام‌آرام به همه‌جای سر و روی من سر می‌زند. و کویر بعد از باران، چون زمینی از هرسوی شکافته با لبهای خشکیده و سوزان در من، من آلوده نقش می‌بندد.

ای آینه! هرگاه تو را خیره شدم و به تو پناه آوردم، با اینکه خوب می‌دانستی به‌خطا می‌روم، کلامی نگفتی. دریغ از نهیبی، اشارتی، هشداری.

اما نه، انصاف نیست حقیقتی را نگویم که هربار به‌روی رنگ زده من عرضه کردی. آن لحظات که در تو خیره می‌شدم و خودم را می‌خواندم، هنوز به آخر جمله نرسیده روی برمی‌گرداندم و شعاع اشارت تو به دیوار غفلت من می‌خورد و من خیره به دیوار می‌ماندم و سکون تغافل من ادامه می‌یافت؛ چرا که سرانگشتان اشاره‌ات، مانند پیچك نازکی در همه‌جای اتاق می‌دوید: به‌روی تابلوها، جعبه‌های رنگ، سه‌پایه، بومهای سفید: بومهای معصوم که من با: طرحهای نارس، رنگهای دروغین، ترکیبات زشت، موضوعات مبهم و نامفهوم هبوط، سرگشتگی انسان، پریشانی ذهن، برزخ، رهایی و... به آنها خیانت کردم؛ آه! آیا این دستها از آن من است؟

هبوط از کجا؟ سرگشتگی از چه؟ پریشانی به کدام علت و علل؟ برزخ در کدام مکان و با چه پیش‌زمینه‌ای؟ رهایی چگونه؟.

با اجراهای التقاطی، کلاسیك در آبستره، مینیاتور در اکسپرسیون، امپرسیون در رمانتیسم، گرافیك در نقاشی، خط در رنگ و هر دو یتیم و بی‌هویت. هویت: آن گم شده دیرین آن مونس همجوار و آشنای دور، آن ته‌رنگ ابتدای کار و آن غریق در زیر لایه‌های ضخیم رنگ و تلون غلیظ.

باید کاردك را بردارم و به‌جان قشرهای ضخیمی که روی حقیقت مرا پوشانده‌اند بیفتم. باید پرده پاکیزه بومها را از زنجیر الوان اغوا و فریب رها سازم. بومها باید به‌صورت اولیه خویش بازگردند اما آیا بازگشت این‌گونه ممکن خواهد بود؟

شاید پرده‌ها خوش‌ترند که از دیدار من برحذر باشند، ممکن است زخمی شوند، نه راه درستی نیست کاردك حریف رنگهای خشك شده نمی‌شود و دود این اصطکاك، بی‌رحمانه درست در چشمان زندانی بومی خواهد رفت که رهایی شاید به قیمت مرگ او تمام شود.

به پرده‌ها چه کار است تو را؟ خود از پرده بیرون آی! فکر می‌کنی آزادی؟ خویشتن را در چارچوب نقش، به چارمیخ کشیده‌ای: تو، بوم، قلم و رنگ. اگر خودت بیرون آیی، آن سه هم رها می‌شوند. چه، به‌سان ضلع ناهمگونی، به مثلث به‌ظاهر بی‌جانی چسبیده‌ای و جان آن را گرفته‌ای، خطی میان یك مثلث که آن را دو نیمه کرده است، چونان دیرکی که احتیاجی به بودنش نیست و کاری نمی‌کند جز بریدن ارتباط اجزاءِ دیگر و پاره کردن پیکره‌ای واحد.

همه‌اش تقصیر توست. آمدی ساز دیگری بزنی اما عمری را به‌ساز دیگران رقصیدی، حال نتی را که دیگران به‌راحتی می‌نویسند باید به سختی بخوانی، سمفونی رنگ در طبیعت نواخته می‌شود و این ارکستر را هنرمندی رهبری می‌کند که هم هنر را می‌شناسد و هم اثر آن را.

پیش قاضی، تعلیق؟ ایجاز در برابر اعجاز؟ ایهام مقابل ایقان؟ چقدر سنگ هارمونی نفس را بر سر هابیل روح زدی؟ غافل از رنگین‌کمانی که سادگی و خلوص آن، هرعظمت پیچیده‌ای را تحقیر می‌کند. دل‌نشین‌ترین نوا را که بازتاب شور متأثران از اوست نشنیدی و به طمطراق یافته‌هایت از این کتاب و آن کتاب پناه بردی. بافتی و رشته شد ساختی و خشت شد چرا که تخیل

فاقد تفکر حق، راه به بیراهه می‌برد. ای درماندهٔ صورت، ای مانده از سیرت و ای کودك بزرگسال قهر با فطرت! به کدامین توان، بهای تورا بپردازم ای جان خسته، ای عمر از دست رفته، ای روان آزرده و ای سیماب غبارگرفته، ای کیمیای دربند مس، ای ذرات طلای بربادرفته.

گمراهی تو شاید از آن سیب کال شروع شد. آن سیب آهکی و خشك که دست به دست به «سزان» رسیده بود، شاید او معنای درست‌تری از آن را دریافته بود اما تو فریب فریبایی رنگها را خوردی و یك تنه با همه نواقص وجود خویش به تفسیر حیات نشستی و غافل از راهی که به کمالت می‌رساند تن به اغوا دادی.

فجیعترین جنایت انسانی که خویشتن را «هنرمند» می‌دانست: نان از قلم! آه، به دندان گرفتن حقیقت به بهای نمردن از ضعف، برپایی معرکه تلون به بهانه گریز از ترسی که در تو ریشه دوانده بود و تو تیشه مجسمی شدی که بر خویش فرود می‌آمد.

ای آینه! ای بازتاب فطرت پاك! مرا در قهقرای خویش وامگذار، حال که دریافته‌ام این نتیجه قهر با فطرت خویش است. تغافلی که حاصل آن افتادن در دام ابالسه بود. ای آینه! این بار یاری کن که با اعتراف عاجزانه به آلودگی تمام خویش مقابل تو ایستاده‌ام، هرچند که میل نشستن است مرا، اما این زانوان اگر در این حال و روز خم شوند، به گرداب تسلیم کشیده خواهم شد، حال آنکه امیدی، هنوز مرا به خویشتن می‌خواند.

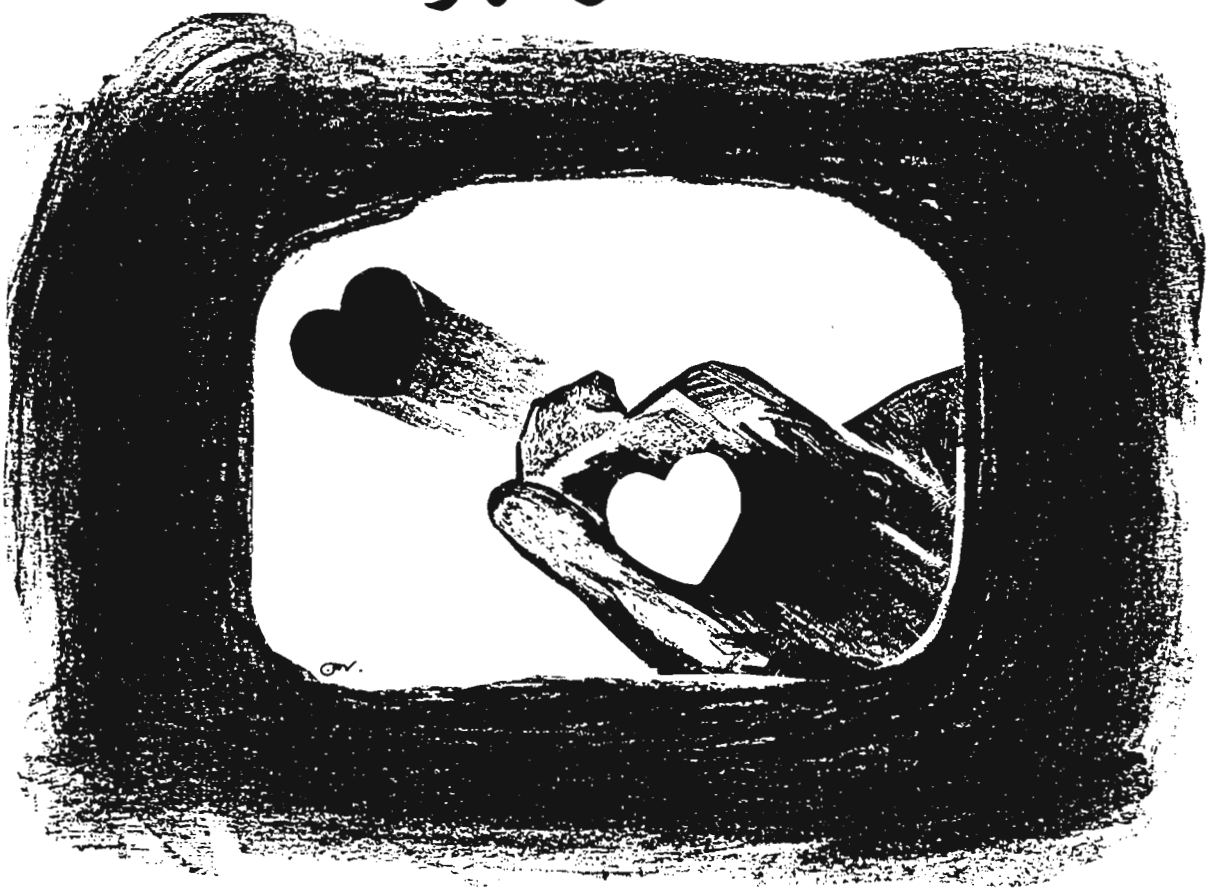
از ورای پنجره، نور سحرگاه خود را به درون می‌کشد. پرده‌ها را کنار می‌زنم. پنجره را باز می‌کنم. دود تلنبار شده سیگار بیرون می‌رود. چشمان خسته‌ام که عادت می‌کند، از دور درختان بلند را می‌بینم که با نوازش لطیف نسیم آرام به سماع می‌آیند و ذرات فیروزه‌فام آسمان، در سرخی تهجد هیاهوی خاموش هستی می‌نشینند و آفتاب با سرپنجه زرفام و مهربان خود شبنم تضرع خاك را از صورت و سینه شاخ و برگ گیاهان و سنگهای متحیر به تبرك می‌برد. بی‌اختیار به‌سوی تابلوی سروستان خود برمی‌گردم. چندلحظه، بی‌طرف و بی‌اعتنا نگاه می‌کنم. خنده‌ام می‌گیرد. راستی نقاش کیست؟ کسی که می‌خواهد آفتاب را بیاراید؟ آسمان را تزیین کند و یا زمین را روشن کند؟

این همه به‌خودی خود محقق شده، آیا نیازی به تکرار بسیار متنزل‌تر از حقیقت هست؟ مگر نه اینکه نقاش لقبی را به امانت گرفته؟ و هنرمند شاگرد کوچکی از شاگردان بی‌شمار «استاد کبیر» است؟

لفظ هنرمند هم عاریتی است. صاحب هنر کسی است که همیشه هنرش و خودش حضور داشته باشد. و به‌راستی این امر چگونه میسر می‌شود: «جاودانه شدن».

واما بعد...

پیروزی در شیکاگو یا شکست در تهران؟



آنچه پیش روی شماست، کوششی برای نقد نمایش «پیروزی در شیکاگو» نیست، بلکه ایراد اتهامی است به کارگردان و گروه اجرایی و شکوه‌ای است، به مرکز هنرهای نمایشی و درد دلی است با هنرمندان جوان.

آقای کارگردان، گروه محترم اجرایی! آنچه از تماشای نمایش شما، به ذهن متبادر می‌شود، تلاش در حضور و رونق دوباره بازار گروهی از هنرمندان برجسته تئاتر، سینما، موسیقی و طراحی است که سالها جایشان در چنین صحنه‌هایی خالی بوده است. گرچه در همین حرف هم جای بحث است که اصولاً درست است جای شخصی یا اشخاصی را در صحنه‌ای، نشانه رونق یا رکود چیزی بدانیم؟ به نظر حقیر، حضور فکر و اندیشه، بالاتر از همه اینهاست و در صورتی که تربیت اجتماعی و روند آموزشی، شکل صحیحی به خود بگیرد، هیچ گاه، صحنه‌های ضرور هنری فرهنگی، خالی نخواهد ماند.

به هرحال، گول اسم آقایان و خانمها را خوردیم و به تماشای نمایش آمدیم. ولی آنچه ندیدیم، حس احترامی بود که متقابلاً ما برای شما قائل بودیم. گول خوردیم. چرا که ما جوانیم و اِسمال(small)و شما بزرگید و اربابان هنر مملکت! خاضعانه، خدمتتان عرض می‌کنم: انتظار چنین نمایشی را نداشتیم؛ نه به خاطر وجود صحنه‌هایی، خارج از معیارهای جامعه (که از شما چنین انتظاری هم می‌رفت)، بلکه به

خاطر عدم احساس تعهد اجتماعی و بیان مسائلی که حداقل، مشابهشان در میان مردم و اجتماع ما پیدا شود. و نه ارائه نمایشی، تنها برای قشر خاصی که «تئاتر رفتن» برایش مهم است، نه «تماشای تئاتر» و نه ارتباط روحی و حسی با آنچه در صحنه می‌گذرد و انطباق آن با صحنه زندگی...

ممکن است سخنان من، در شما و رویه‌تان تأثیری نگذارد، حداقل این را می‌گویم که دیگر، گول اسمتان را نخواهم خورد. مسئولین محترم مرکز هنرهای نمایشی! نمی‌دانم دم خروس را باور کنم یا قسم حضرت عباس را؟ شما همیشه و همه جا، شعار داده‌اید که «به دنبال مردمی کردن تئاتر هستید»، «به دنبال تبیین تئاتری بومی، اسلامی و ملی»! در دهمین جشنواره (حرفه‌ای) تئاتر فجر هم نمایشهایی را که رنگ و بوی درامهای فرنگی داشت، حذف کردید تا آنچه باقی می‌ماند و به جشنواره راه پیدا می‌کند، نشانی از تئاتر شرقی و بومی داشته باشد. در همین راستا، با کمال تعجب، شاهد اجرای نمایشهایی در بیخ گوشتان می‌شویم که گوشه‌هایی از آن، ما را به یاد شوهای مبتذل ویدئویی می‌اندازد. منظورم، گروه موسیقی جاز است که به صورت زنده، در صحنه «هنرنمایی» می‌کرد!

نمی‌خواهم مشروعیت چنین صحنه‌هایی را بررسی کنم. چرا که این گونه بحثها، هیچ‌گاه، راه به جایی نبرده است. می‌خواهم بگویم: سرپرست مرکز هنرهای نمایشی! تئاتر این کشور را به کجا می‌خواهید ببرید؟! آیا برنامه‌ای از پیش تنظیم شده، در دست دارید؟ آیا در پیچ و خم مسائل اجرایی گیر کرده‌اید؟ آیا دور و بَرتان را تناقض‌های فراوان فرا گرفته است؟ آیا... گرچه در موقعیت کنونی که همه جا صحبت از نسل جوان و ایجاد تفریحات سالم برای آنهاست، شما دست به کارهایی زده‌اید که خلأ را تا حدودی پر کرده باشد؟! آیا مسئولین شما تنها لیست‌های عملکرد ماهانه و سالانه را می‌بینند و آمار نمایشهایی را که اجرا شده است و جمع تماشاگران را؟ آیا از کیفیت آنچه بر صحنه‌های مقدس هنری می‌گذرد، خبر ندارند؟!

می‌دانیم که سه عامل در عرصه تئاتر وجود دارد، یکی مردم، دیگری هنرمندان و سوم، مرکز هنرهای نمایشی. حقیر، به خاطر احترامی که برای مردم قائل هستم، مرکز هنرهای نمایشی را واسطه بین آنها و هنرمندان می‌دانم. بنابراین، می‌توان گفت که شما دو وظیفه به عهده دارید، یکی اینکه تفکرات و تجربیات هنرمندان را ارج نهید. دوم اینکه انتظارات و احتیاجات روحی و معنوی مردم را برآورده کنید و به شکل صحیح و منطبق با موازین فرهنگی و اسلامی به پیش ببرید. البته، در این زمینه، درست نیست که مرکز هنرهای نمایشی هنرمندان را واسطه بین خود و مردم بداند و از طرفی، هنرمندان، مردم را واسطه بین خود و مرکز هنرهای نمایشی قرار دهند. احساس من از نمایش «پیروزی در شیکاگو» شقّ سوم است و گروه هنرمندان این نمایش، مردم را واسطه‌ای قرار دادند تا امتیازات فراوانی را از مرکز هنرهای نمایشی بگیرند. درحال و آینده خواهیم دید که چگونه خواهند گرفت!

هنرمندان جوان! شما که از نظر سنی یا فکری، درحال و هوای انقلاب تنفس کرده‌اید و احترام به مردم و فرهنگ را، والاتر از هرچیز می‌دانید، برخیزید و تلاش کنید. مطالعه کنید و بنویسید، فکر کنید و باز هم فکر کنید که «درد اصلی هنر ما، فقدان فکر است».

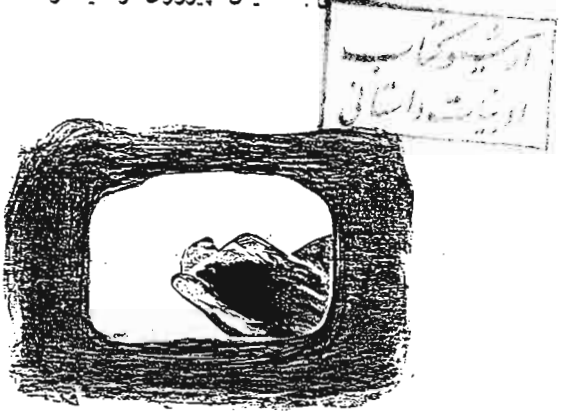
همه جا می‌گویند، متن نمایشی خوب وجود ندارد و متن ایرانی به درد اجرا نمی‌خورد. نوشته‌ها ضعیف است. من می‌گویم یادگیری اصول نمایشنامه‌نویسی ساده است و در ما ایرانیان وجود استعداد، به اثبات رسیده است. تنها چیزی که می‌ماند، دستیابی به تفکر و ارائه آن است؛ تفکری که راهگشای مشکلات و نابسامانی‌های اجتماعی و انسانی جامعه ما باشد و بتواند انتظارات بصری، سمعی و روحی تماشاگران را برآورده کند. باور کنید با امکانات مختصر و فکری خوب، می‌توان بهترین اجراها را به صحنه آورد. البته، نه برای عده‌ای بی‌درد، که با مطرح شدن مسائل اجتماعی، به صورت صحیح و اصولی، شاید از رفتن به تئاتر هم خودداری نمایند. آن گاه است که هنر جایگاه اصلیش را که همانا، ارتباط مؤثر با مخاطبان است، پیدا خواهد کرد و ارائه لذت، جایش را به ارائه فکر، خواهد داد.

دوستان! باور کنید ما می‌توانیم. رمز موفقیت ملت و کشور ما، همیشه در بازگشت به خویش و توجه به امکانات خودی بوده است. من مخالف متون خارجی نیستم. ولی اگر ما هم متنی برای ارائه نداشته باشیم، با ازدیاد متون خارجی، کم‌کم هوّیت فرهنگی خود را از دست خواهیم داد و مصرف کننده صرف خواهیم شد. ما می‌توانیم به مبادله فرهنگی دست بزنیم و تنها، وارد کننده فرهنگ دیگران نباشیم.

به امید پیروزی در تهران!

حسین مثقالی

نگاهی به نمایش «پیروزی در شیکاگو»



خدا رحمتت کند زلفعلی خان

خدا رحمتت کند زلفعلی‌خان که در فراق دل شکسته یك چشمم آب است و یکی آتش. روزی هزار بار به خودم می‌گویم «آخر پدرآمرزیدهٔ ندیدبَدید، کجای آن سؤال خنده داشت که نیشت را تا بَناگوش باز کردی و هرّه زدی؟ مگر آن مرحوم حق نداشت دربارهٔ زیبایی و آرایش گیسوانش وسواس داشته باشد؟ مگر حق مسلّم او نبود که از آرایشگرش بپرسد: زلفهایم را افشان کنم بهتر است یا میزانپلی؟ گیرم که سر آن خدا بیامرز دو سه لاخ بیشتر مو نداشت... خدایا توبه! دیگر نمی‌خندم. دیگر نیشم باز نمی‌شود حتی اگر بخواهند سر کچل تئاتر ما را فر چند ساله بزنند و یا با مدلهای «آماتوری»، تجربی و «حرفه‌ای» آرایشش کنند.»

نه! همان یك بار که خندیدم برای هفت پشتم کافی است. نمی‌خندم حتّی اگر درحالی که هنوز طعم آب زیپوی «تئاتر تجربی» روی زبانمان ماسیده است، تخم دوزردهٔ «تئاتر حرفه‌ای را توی لپّمان بشکنند. اصلاً کجایش خنده دارد که یك عده، بی‌آنکه هیچ پشتوانه و سنّت تئاتری داشته باشند، بدون اینکه سبك و سیاق منظم و بدون وصله پینه‌ای را کهنه و فرسوده کرده باشند، بخواهند شلنگ‌تخته بیندازند و دست به تجربه‌های نو بزنند؟... و یا کجایش خنده دارد اگر ناگهان از پشت شاگردبچه‌های ما «آماتورها» ـ که غالباً سر از تخم درنیاورده و بال و پر نزده، جوانمرگ فرهنگی شده‌اند ـ به‌طور خلق‌الساعه، «حرفه‌ای»ها ظهور کنند و نفس‌کش بطلبند. به کوری چشم دشمنان، هیچ هم خنده ندارد اگر بدون درس و مدرسه و معلم، بخواهند بچه‌های ما را نخوانده مُلا کنند، و یا تئاتر بی‌یال و دم و اشکم ما را حبسش کنند در تهران، تا شهرستانیها همچنان، سماق را مکیدن بگیرند. خداوکیلی از این جدی‌تر هم مسئله‌ای هست که معدود هنرمندان تئاتری، به دلیل گرسنگی دربه‌دری، توسری‌خوردگی و... از سالنهای نمایش فرارزدن بگیرند و بروند مثلاً به نام و ناندانی سینما؟ نه! شما بگویید کجایش خنده دارد اگر معدود اساتیدی که هنوز چیزکی در چنته دارند، به شاگردانشان نم پس ندهند و بعد از مدتی خود همین عالی‌جنابان چون در موقعیتی بلامنازع و بی‌تهدید هستند، درجا بزنند و بوی الرحمن بگیرند؟

وجدان قلقلکی بنده را اگرچه خیلی چیزهای خنده‌دار تهدید می‌کند امّا قربان قدرت خدا بروم که اشك را آفریده و به داد بنده‌های بی‌پناهش رسیده است. خدا را شکر! از دولتی سر تئاتر مداران عزیز می‌شود مثل ابر بهار اشك ریخت و به «کاتارسیس» رسید!. از دولتی سر تئاترمداران با آن برنامه‌ریزیهای مشعشعانه، هنوز حتی یك خط به بعضی کتابهای تحقیقی نمایشی که سالها پیش نوشته شده‌اند، اضافه نشده است. می‌شود ساعتها اشك ریخت وقتی که ـ ماشاءالله، هزارماشاءالله ـ متخصصان تعزیه‌گردانی ما ـ یعنی معین البکاهای جدید التأسیس ـ فرق میان دستگاههای موسیقی را با دستگاه مثلاً ظرف‌شویی نمی‌دانند. گریه خیلی خاصیت دارد. گریه بر هردرد بی‌درمان دواست... و همین است حکمت وجودی خزف به‌جای صدف یا خرمهره به‌جای گوهر.

بله... اشك ریختن خیلی خوب است، پس هیچ اشکالی ندارد اگر بزرگانی هنرمند (حتی درجه دوّم یا سوّم)، پس از سالها که تئاتر را سه طلاقه کرده‌اند، چون میدان را از اغیار خالی می‌بینند، با کمك محلّلی اسم و رسم‌دار ـ سینما ـ برگردند و از سر بزرگواری به سر و گوش این بیوهٔ بی‌پناه ـ تئاتر ـ بکشند... و شاعر چه خوب فرموده است که: برآن ملّتی خون بباید گریست / که اوضاع کارش چنین خط خطیست سروران عزیز! گریه اما نم نمی‌دهد و بنابراین می‌روم سراغ اصل موضوع. یاهو

* * *

آقای رشیدی پس از سالها دوری از تئاتر، نمایشی را به صحنه برده است که چکیدهٔ داستانش این است: روزنامه‌نگاری از اهالی شیکاگو به گمان خود، راه ترقی و مال و منال را در کشف و عریان ساختن حقایق دور از چشم و پوشیده می‌داند. او درپی تعقیب ماجرای ربوده شدن فرزند یکی از سرمایه‌داران عمده، موفق به کشف دسایس و پلیدیهای سردمداران جامعه‌اش می‌شود و سرانجام درحالی که همه‌چیزش را از دست داده، ترك دیار می‌کند.

در همان نگاه اوّل، بخوبی پیداست که نویسنده ـ والترو ایدلی، متولد ۱۹۲۷، ژنو ـ بشدت متأثر از هموطنش «فردریك دورنمات» است. اساس کار دورنمات ـ درپی تلاش نافرجام تئاتر کاملاً تعقلی «برشت» ـ تلفیق وسازش میان تئاترحسی «استانیسلاوسکی» و تئاتر تعقلی «برشت» است ـ وابسته توجه دارم که استانیلاوسکی عمدتاً در کار بازیگری صاحب‌نظر بود امّا بدون تردید، تغییر جزیی از یك سیستم بناچار کُل آن را دچار تحول می‌کند ـ بنابراین دورنمات به‌جای اینکه ـ مثلاً ـ مانند برشت، برای فاصله‌گذاری، بازی آدمهای نمایشش را قطع کند، آنها را بدون اینکه «حس» آنها را ببرد، رودرروی تماشاگر قرار می‌داد و مستقیماً به سخنگویی با تماشاگر وامی‌داشت. به عبارت دیگر، در کار دورنمات، «کاراکتر» در پاره‌ای لحظات، به‌جای نشان دادن یك عمل در ادامهٔ عمل قبلی، اقدام به روایتگری می‌کرد. این نکته مهمی است که بعداً به آن بازخواهیم گشت. در کار «وایدلی» نیز همین مسئله بوضوح دیده می‌شود، امّا تأثیرات او تنها به این «تکنیك» خلاصه نمی‌شود. او به‌طور دقیق، هم در ساخت و هم در

مضمون، مقلد نویسندگانی چون «ایبسنْ»، «ارتورمیلر»، و مخصوصاً «دورنمات» است؛ به‌جای لفظ مقلد می‌توانید بگذارید «پیرو»، امّا «ادامه‌دهنده» نه، چون چیزی تازه به این جریان اضافه نمی‌کند. به‌عنوان مثال اگر «دشمن مردم- ایبسنْ»، «ساحره سوزان- میلر» و «ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی- دورنمات» را تجزیه کنیم، تقریباً به یك ساخت واحد می‌رسیم: یك ماجرای پیش‌پا افتاده که در گردش دورانی خود، شهری و بلکه جهانی را به‌هم می‌ریزد. البته اگر «دورنمات» دیدی فلسفی دارد، ایبسن و میلر و به‌تبع این دو وایدلی بینشی زمینی، جامعه‌شناختی و گاه آمیخته با ایده‌های سوسیالیستی دارند. بنابراین اثر وایدلی در عین انسجام و بافت دراماتیك مناسب، پا از دایرهٔ تقلید بیرون نمی‌گذارد و باز به‌همین دلیل، فرسوده، کم‌خون و دیر به دنیا آمده جلوه می‌کند... و اما همین متن در اجرا بکلی مسخ می‌شود و پا در هوا می‌ماند و البته دلایلش هم یکی دو تا نیست:

۱- طنز نیش‌دار متن در اجرا، تبدیل به شوخی و هجو شده و به‌همین دلیل کل نمایش مانند مار معرکه‌گیران با آن نیش کشیده شده، بی‌بو و بی‌خاصیت است.

۲- رئالیسم به‌کار گرفته شده در بازیها، بکلی مغایر با روح نمایشنامه است. ته‌نشین جریان اثر (متن) اکسپرسیونیسم است بارگه‌هایی ضعیف از مضحکهٔ وحشت‌انگیز «گروتسك»... و البته که بازیهایی با «نُرم» عادی و معمول، پاسخگوی چنان شدت و حدّتی نیست.

۳- دکور استیلیزه که به‌طور منفرد، زیبا و ظریف و القاکننده است، ارتباطی با آنچه برصحنه می‌گذرد، ندارد. هر نمایش در زمان و مکان خاص -و نه حتماً مشخصی- می‌گذرد. اگر یکی از وظایف دکور را تعین بخشیدن به همین زمان و مکان بدانیم، آنچه در آن زمان و مکان قرار می‌گیرد باید متجانس و همخوان با زمینهٔ خود باشد. پس دکور «استیلیزه» و غیررئالیستی، رنگ، نور، بازی... و دیگر عناصر هم‌جنس خود را می‌طلبد و باز همین دکور -با آن سکو، اتوموبیل و تریبون- معلوم نیست که در ارتباط با نمایش به چه چیزی ارتباط دارد.

۴- در یك نمایش، صحنه خصلتی جادویی و غریب دارد یعنی هرشیء قرار گرفته روی آن، بلافاصله تبدیل به یك «نشانه» می‌شود. بنابراین هر شیء -اعم از ملموس و غیرملموس: نور، صدا و غیره- که روی صحنه جاخوش می‌کند باید کارکرد خاصی داشته باشد و به‌عنوان یك نشانه، دلالت به مفهومی داشته باشد. پس می‌شود پرسید: حُضور برجسته و مشخص نوازندگان -حتّی در حاشیهٔ صحنه- بر چه ضرورتی استوار بوده است؟ -کاری که این روزها شیوع شنیعی هم دارد-.

۵- حشو و پرگویی در القاء و تصاویر صحنه‌ای -تابلوها-. استفاده از تمهیدات غیرتئاتری -مانند فیلم، اسلاید، یك پروژکشن و...- از زمان «برهولد» تا به‌حال به‌عناوین مختلف به‌کار رفته است. به چند و چون و باید و نباید این‌گونه وسایل در کار تئاتر هم کاری ندارم امّا با توجه به قاعدهٔ پیش که هرجزء کارکردی خاص و مرتبط با دیگر اجزاء دارد، پخش اسلایدها و... در انتهای صحنه چه مفهومی را درپی دارد؟ البته چند اسلاید پیمایی در ابتدای نمایش، با کمك رساندن به شناسایی زمان و مکان، معقولانه و قابل‌قبول هستند اما در بقیهٔ لحظات نمایش -که دیالوگها و نور و موسیقی خود گویای اوضاع و احوال هستند- به‌جز زرق و برق باسمه‌ای چیزی نیست.

۶- اولین مطلب در مورد بازیها و بازیگران این است که تقریباً بازیگران «خودشان» در روی صحنه بازی می‌کنند. هیچ‌کدام از اینها «شخصیتی» را به‌نمایش نمی‌گذارند و مثلاً ما با «داودرشیدی» روبروییم نه با «ارباب»، ما با مهدی هاشمی طرف هستیم نه «اسمال»... بدون شك، قویترین بازیگران شناخته شده نیز، هرشخصیتی از هر اثری را که به‌نمایش می‌گذارند پاره‌ای و خرده‌ای از «خودشان» را هم در آن شریك می‌کنند. اما مثلاً «توشیرو میفونه» اگرچه در تمام بازیهایش «خودش» را نیز به‌همراه دارد، امّا با هرنقش، هویتی دیگر می‌یابد و آنچه را که به‌نمایش می‌گذارد «نقش» است، نه جناب مستطاب خودش.

دیگر اینکه باز هم تقریباً تمامی بازیگران، شیوهٔ نفس‌گیری غلط داشتند، یعنی به‌جای اینکه تنفس «دیافراگمی» داشته باشند، دم و بازدم را در ناحیهٔ قفسهٔ سینه انجام می‌دادند که نتیجه‌اش بیانهای مقطع و بریده بود و نفس‌نفس‌زدنهایی که صدایش تا ردیفهای دوم و سوّم هم می‌رسید. می‌دانم که بازیگران همه، «حرفه‌ای» و پرسابقه‌اند. امّا چه کنم که خود آقای رشیدی، پس از سالها هنوز بشدیدترین وجه، مشکل بیان دارد -بیان بریده بریده و آکسانهای بیجا روی کلمات-، یا آقای مهدی هاشمی علی‌رغم تمام سوابقش، قادر نیست کاری ابتدایی مثل درجا راه رفتن روی صحنه را انجام دهد؛ و یا خانم فرجامی با آن عادت به جویدن کلمات و حرکات تکراری و اضافی، قادر نیست حتّی چند عبارت شعرگونه را تمیز و مؤثر بیان کند -به دوبلورها بدهید-.

۷- قبلاً اشاره کردم که «وایدلی» به‌تبع «دورنمات» گاهی بدون ایجاد انقطاع در حس و حال کار از روایتگری سود می‌جوید. این نکته را چند سال پیش، آقای سمندریان عملاً روی صحنه نشان داد: «ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی» با آن کارگردانی قوی هنوز فراموش نشده است. ای کاش آقای رشیدی آن کار را دیده بود و متوجه می‌شد که در این نوع کارها، فاصله‌گذاری و انقطاع حس به مفهوم «برشتی» آن به کار نمی‌رود و نباید با ایجاد سکته‌های ملیح -و کمی هم وقیح- کار را از ضرب انداخت و معیوب کرد.

از میزانسن‌های خطی، سرود دسته‌جمعی با ملودی و حال و هوای بازاری و بی‌ربط با فضای نمایش و قرینه‌سازی‌های مکرر با اشیاء مختلف در اغلب صحنه‌ها می‌گذرم و عرض می‌کنم که اگر تئاتر حرفه‌ای را:

الف- تئاتری که می‌تواند استقلال مالی داشته باشد و تأمین معیشت اصل خویش را به‌مثابهٔ یك حرفه بکند

ب- تئاتری که به یك استاندارد خاص و قواعد و اصول مستحکم رسیده و بر چمّ و خمّ کارش مسلط است،

و... بدانیم بجز استثناهایی نادر -جرقه‌هایی گاه‌به‌گاه- ما هیچ‌وقت تئاتر حرفه‌ای نداشته‌ایم؛ والبته «پیروزی در شیکاگو» نیز از این حکم مستثنی نیست. این نمایش حرفه‌ای نیست چون با تکیه بر جاذبه‌های سینمایی افراد گروه درواقع نان سینما را می‌خورد نه تئاتر. این کار باز هم حرفه‌ای نیست به‌همان دلایل هفتگانه -و بیشتر- که تماماً از بدیهی‌ترین و ابتدایی‌ترین مسائل تئاتری هستند. □

خبرهای هنری و فرهنگی

«خط»

فیلم ۳۵ میلیمتری **«خط»** دومین ساخته محمدرضا سرهنگی مراحل فنی خود را طی می‌کند. اولین فیلم سرهنگی که چشمهای بابام نام داشت درباره کودکان بود. فیلم «خط» نیز مضمونی کودکانه را به تصویر کشیده است.

نویسنده و کارگردان: محمدرضا سرهنگی- مدیر تولید: قاسم قلی‌پور- مدیر فیلمبرداری: محمدتقی پاک‌سیما- تدوین: داود یوسفیان- طراح صحنه و سازندهٔ عروسک: کامبیز صمیمی مفخم- دستیار فیلمبردار: سیروس عبدلی- دستیار کارگردان: فرخنده شادمنش- مدیر صحنه: پرویز شیخ طاری- مدیر تدارکات: نادر هشامی- صدابردار همزمان: بهروز شهامت- منشی صحنه: زرین دخت صابری

بازیگران: سهیلا تیلاوی- کشاورز- پویا پورامین- علیرضا رئیسی- ثمانه شهامت- شراره مدنی، ۳۵ میلیمتری، ۲۰ دقیقه.

تهیه شده در حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

«پیشانی سفید»

فیلمبرداری فیلم **«پیشانی سفید»** دومین ساختهٔ اکبر منصورفلاح در شمال به اتمام رسید و داود یوسفیان مونتاژ آنرا در استودیو حوزه هنری آغاز کرد. اولین فیلم فلاح «طلوع خورشید» نام داشت.

نویسنده فیلمنامه: فریدون حسن‌پور- مدیر تولید: جعفر دهقان، فیلمبردار: حسن علیمردانی، دستیار کارگردان: مسعود اکبری، دستیار فیلمبردار: احمد اویسی، مدیر صحنه: حسین روشنبخش، مدیر تدارکات: رضا صادقی، منشی صحنه: ناصر سروی، امور فنی صدا: استودیو حوزهٔ هنری، بازیگران: بابک فلاح، فیروزه فکری، رضاحقیقی، فریدهٔ قربانی.

تهیه شده در حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی. ۳۵ میلیمتری، ۳۰ دقیقه

«نردبان عمودی»

فیلم **«نردبان عمودی»** اولین ساخته سیروس رنجبر مراحل مونتاژ را در استودیوی حوزه هنری طی می‌کند. این فیلم، که درباره کودکان است، با نگاهی به داستان کوتاه ویلیام سوانسو، نوشته شده است.

نویسنده و کارگردان: سیروس رنجبر؛ فیلمبردار: سیروس عبدلی، مدیر تولید: روح‌اله برادری تدوین و منشی صحنه: جعفر میراشرفی؛ مدیر تدارکات: طاهر امانی؛ دستیاران کارگردان: اصغر مهدی‌ابهری، محسن هاشمی. گروه فیلمبرداری: مجید موسویان، علی آذین، محسن زارع، محسن غنمی جابر. بازیگران: محسن پیرمحمدی، مینا عالی‌زاده، عبدالرضا تیمورنژاد، حمید عالی‌زاده، رضوانه چراغی، احسان چراغی.

تهیه کننده: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۶ میلیمتری، ۲۰ دقیقه

صفحه اول

شمارهٔ ۹ منتشر شد

مجلهٔ سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی

گزیدهٔ مطالب نشریه‌های ایران و جهان

در شمارهٔ نهم (اردیبهشت ماه ۷۱) از منابع زیر بهره برده‌ایم

- نشریه‌های ایران: سفیر، کیهان هوائی، بیان، رسانه، فصلنامهٔ علوم اجتماعی، دانشمند، گزارش، کیان، سوره، کیهان اندیشه، فیلم، مناطق آزاد، رونق، صنعت حمل‌ونقل
- نشریه‌های جهان: نیوزویک، اکونومیست، ساندی‌تایمز، گاردین، فیگارو مگزین، افریکا ایونتز، پاری‌ماچ، تایم، لوپوان، ورلد پرس‌ریویو، رفیوجیز، ورکینگ‌مادر، کریشن ساینس مانیتور، اسپرسو، اشترن، آساهی ایوننگ نیوز، مید، اشپیگل، لوموند دیپلماتیک، یواس نیوزاند ورلدریپورت، هرالدتریبون

تهران ـ صندوق پستی ۵۳۵ ـ ۱۷۱۸۵ تلفن: ۳۰۲۶۰۵

توضیح و پوزش

مطلب **سیمای تئاتر معاصر**- بکت یا افتخار خدا، ترجمه دکتر محمود غریزی به علت تراکم مطالب، به شماره بعد موکول شد. با پوزش از نویسنده محترم آن.

برادر عزیز، آقای مهدی مسعودشاهی

ما را در غم خود شریک بدانید.

ماهنامه سوره، تولید فیلم حوزه هنری، واحد تلویزیونی حوزه هنری

برادر گرامی جناب آقای محسن روشن

درگذشت مادر گرامیتان را تسلیت عرض می‌نماییم. ما را در غم خود شریک بدانید.

دوستان شما در تولید فیلم حوزه هنری

برادر عزیز جناب آقای حمید روزبهانی

درگذشت مادر گرامیتان را تسلیت می‌گوییم. ما را در غم خود سهیم بدانید. غم آخرتان باشد.

دوستان شما در مجله سوره

سوره

فرم اشتراک مجله سوره- ماهنامه هنری

مبلغ اشتراک را به حساب جاری ۱۴۶۱۰/۱۸۰ بانک تجارت شعبه سُمیه غربی قابل پرداخت در سراسر کشور واریز نمایید.

نام ..... نام خانوادگی ..... شغل ومیزان تحصیلات .....

تلفن ..... نشانی وکد پستی ..... اشتراک یکسال ۴۵۰۰ ریال

آدرس- تهران ص پ ۱۵۸۷۵/۳۳۱۹ مجله سوره

BADUK

Director: Majid Majidi Script: Majidi, Shirazi & M. Majidi Photography: Mohammad Davmanesh Editor: Mohammad-Reza Mo'ini Music: Mohammad-Reza Aligholi

Producer: Iranian Centre of Islamic Propaganda Organization