ماهنامه هنری، ادبی و فرهنگی

سوره

دوره چهارم/ شماره هشتم

● سینمای کودک و جشنواره‌اش

● فرهنگ یا فرهنگ توسعه
● باز هم از نقاشی / سیدعلی میرفتاح
● مفهوم آزادی در آراء
ژان پل سارتر / شهریار زرشناس
● هفت روز با جشنواره
اصفهان / لیلا ارجمند

● سینما، تهاجم، تدافع
گفت‌وگو با ژان کلود کری‌یر/
مسعود فراستی
● سیدمحمد محیط طباطبایی
و موسیقی ایرانی
سید علیرضا میرعلی‌نقی

● نمونه‌ای از تصویرسازی هوارد پایل، در ماهنامه HARPER'S، ۱۸۹۰.

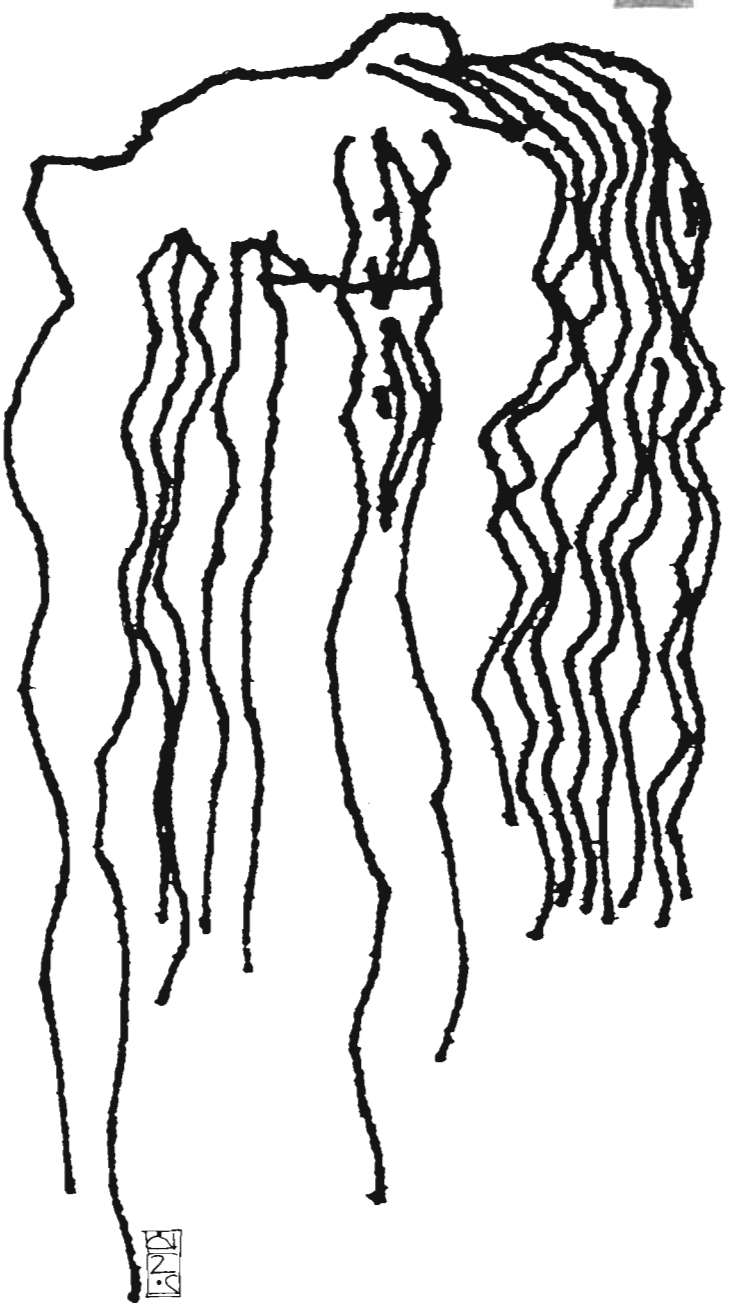
ماهنامه هنری، ادبی و فرهنگی

دوره چهارم/ شماره هشتم
آبان ۱۳۷۱/ ۴۵ تومان

سوره

سرمقاله
فرهنگ یا فرهنگ توسعه/ ۴
فرهنگ عامه
گوشه‌ای از فرهنگ تهران قدیم/ محمدعلی علومی/ ۶
شعر
«موج نو» و غزلواره شعر ابتر/ غلامحسین عمرانی/ ۸
اشعار
دکتر غلامعلی حداد عادل، مرتضی نوربخش، غلامحسین عمرانی، مختار فیلی/ ۱۱
مبانی نظری
مفهوم آزادی در آراء ژان پل سارتر/ شهریار زرشناس/ ۱۴
هنر در قلمرو اومانیسم/ نامه وارده/ ۱۹
سینما
سینما، تهاجم، تدافع/ گفت‌وگو با ژان کلود کری‌یر/ ۲۰
توهم شبه فلسفی یا تحلیل سینمایی/ نامه وارده/ ۲۷
هفت روز با جشنواره/ لیلا ارجمند/ ۳۰
نمایش فیلم انیمیشن در جشنواره کودکان/ ناصر گل‌محمدی/ ۴۰
کودکی در آغاز صبح/ ناژین شهنایی/ ۴۲
نگاهی به چند فیلم جشنواره ده (وحدت)/ شاهرخ دولکو/ ۴۴
جایگاه فیلم کوتاه/ محمود اربابی/ ۴۶
تجسمی
باز هم از نقاشی/ سید علی میرفتاح/ ۴۸
تصویرسازی در امریکا/ بن و جان اسپری/ ترجمهٔ سیما ذوالفقاری/ ۵۲
تئاتر
دیالوگ و اصل صحت و تناسب/ نصرالله قادری/ ۵۸
عوامل نمایش در معرکه‌گیری/ نصیر مغزی، محمود حسینی/ ۶۱
آدامو/ ترجمهٔ دکتر محمود عزیزی/ ۶۴
نمایشنامه: بزّاز/ صادق عاشورپور/ ۷۲
دنیای نمایش/ ۷۳
موسیقی
سیدمحمد محیط طباطبایی و موسیقی ایرانی/ سید علیرضا میرعلی‌نقی/ ۷۶
کمانچه هم خون می‌گریست.../ خیرالدین گوجا/ ترجمه منوچهر بهرامزاده/ ۸۰
خبرها ۸۲

○ صاحب امتیاز: حوزه هنری
○ مدیر مسئول محمدعلی زم
○ سردبیر: سید مرتضی آوینی
○ صفحه‌آرایی: سیدعلی میرفتاح
○ طرح روی جلد: رضا عابدینی
○ حروفچینی: تهران‌تایمز
○ لیتوگرافی: حوزه هنری
○ چاپ و صحافی: جلالی
○ ناظر فنی چاپ: سعید یونسی
○ ماهنامهٔ سوره ارکان حوزهٔ هنری نیست آثار و مقالات مندرج در این ماهنامه بیانگر اراء مؤلفین خود است.
○ نقل مطالب بدون اجازه کتبی ممنوع است.
○ ماهنامهٔ سوره در حک و اصلاح مطالب آزاد است و مقالات ارسالی مسترد نمی‌شود.
○ نشانی: تهران، خیابان سمیّه، تقاطع استاد نجات اللهی، شماره ۲۱۳، تلفن ۹ـ۸۲۰۰۲۳



در اخبار روزنامه‌های دوشنبه بیستم مهرماه آمده بود که «وزیر ارشاد» خواستار «افزایش اعتبارات امور فرهنگی» شد. دوستی که این عنوان را نشانم داده بود گفت: گویا بالاخره دل سوخته‌ای به فکر فرهنگ افتاده است. تأیید کردم. سری تکان داد و گفت: «امّا این حرفها، بیشتر از آنکه خوشحالم کند داغم را تازه می‌کند... یك تیتر کوچك و فاتحه!»... و بعد باز هم تکرار کرد: «خواندن حرفهایی از این قبیل، آنهم در حد کلیشه‌های تکراری روزنامه‌ها و آنهم به صورت یك خبر دست چندم، آنهم در این اوضاع وانفسایی که «فرهنگ» به آن گرفتار است نه تنها اسباب خوشحالی نمی‌شود که داغها را تازه می‌کند و غمی دیگر بر غمهای پیشین می‌افزاید. باز هم خدا پدر روزنامه‌ها و یا خبرگزاری جمهوری اسلامی را بیامرزد که از میان همه سخنان وزیر ارشاد، این تیتر را بیرون کشیده‌اند و اگر نه مگر نمی‌شد به هرترتیب که هست عنوانی در بارهٔ صنعت پر درآمد توریسم یا مناطق آزاد فرهنگی! بسازند و به زیور چاپ بیارایند؟ معلوم است کسی که این تیتر را از لابلای سخنان وزیر، بیرون آورده مثل من دل پردردی داشته است... امّا راستش من از آن می‌ترسم که اگر قرار شود «افزایش اعتبارات‌امور فرهنگی» هم به همان کلیشه‌هایی تبدیل شود که مرتباً در این روزنامه و آن یکی مجلّه، حرف آن هست اما از عمل به آن خبری نیست، چه باید کرد؟ پرسیدم: «مثلا مثل چه؟» گفت: «تجمل گرایی...» ماندم که چه جواب بدهم و او ادامه داد: مگرنه اینکه انقلاب اسلامی یك انقلاب فرهنگی است؟ اما مگرنه اینکه امروز «فرهنگ» مفهومی است که جز با چسباندن خویش به کلمات دیگری همچون «توسعه» معنا نمی‌گیرد؟ باز هم اگر از الصاق این دو کلمهٔ فرهنگ و توسعه به یکدیگر، تعبیر نسبتاً کلیشه‌ای «توسعهٔ فرهنگی» نتیجه می‌شد جای امیدواری داشت اما پرروشن است که نتیجهٔ این الحاق نامبارك! تعبیر بسیار رایج «فرهنگ توسعه» خواهد شد». پرسیدم: مگر این دو تعبیر چه تفاوتی با هم دارند؟ گفت: از «تعبیر توسعهٔ فرهنگی» چنین نتیجه می‌شود که قرار است فرهنگ، توسعه پیدا کند اما از تعبیر «فرهنگ توسعه» این نتیجه کاملاً متضاد به دست می‌آید که باید برای وصول به توسعه که همان توسعهٔ اقتصادی و صنعتی است باید فرهنگ آن را ایجاد کرد. و خوب! غایات و آفاق این دو تعبیر نه تنها یکی نیست

□ فرهنگ یا

فرهنگ توسعه

که منافی یکدیگر هستند. غایت فرهنگ توسعه، رسیدن به همان آفاق متعارفی است که جهان امروز متوجه آن است و به این غایات، جز با حفظ وضع موجود نمی‌توان رسید. و امّا آن دیگری را جز با نفی وضع موجود نمی‌توان حاصل کرد. اگر از بحث دربارهٔ مفهوم «توسعه» هم صرف نظر کنیم و کاملاً خویش‌بینانه بپذیریم راهی که اکنون در پیش گرفته‌ایم به توسعهٔ مطلوب با همان مختصاتی که در افق دید ما قرار دارد منتهی خواهد شد باز هم «فرهنگ» در ذیل «توسعه» معنا خواهد شد و استقلال خود را از دست خواهد داد و این همان مفهومی نیست که منظور نظر ما و وزیر ارشاد است. فرهنگ توسعه یعنی فرهنگی که می‌تواند در خدمت توسعهٔ اقتصادی واقع شود و به آن مدد برساند و این همان مفهومی است که از فرهنگ در سراسر جهان امروز وجود دارد. شیوه‌های ارتقاء این فرهنگ همان است که جهان صنعتی در پیش گرفته است و ما هم که خدا را شکر، بعد از بحث و فحص و جنگ و جدل بسیار به همان شیوه‌ها دست یافته‌ایم، پس از چه می‌نالیم؟ هان؟! جوابی نداشتم. پرسید: «تو خودت الان برای در آوردن یکی دو مجله و چند ویژه‌نامه و چهار پنج برنامهٔ تلویزیونی و همین کارها که می‌کنی هیچ مشکلی نداری؟» گفتم: «راستش را بخواهی، به این نتیجه رسیده‌ام که این کارها خلاف آب رودخانه شنا کردن است و اگر صبرم، مختصری کمتر بود الان به مرداب گاو خونی هم رسیده بودم و اثری از آثارم نمانده بود.» گفت: «انتظار نداشتم حرف دیگری از تو بشنوم. جامعهٔ ما امروز سراشیب تندی است که هرکه خود را رها کند، به عمق آن که همان آفاق تجربه شدهٔ جهان امروز است در خواهد غلطید؛ معیارها و ارزشها متناسب با اهداف اقتصادی است و حکایت آنها که می‌خواهند کار فرهنگی کنند به کوهنوردانی مانند است که بخواهند بر صخره‌های بلند صعود کنند. و یا به قول خودت به شنا کردن خلاف جریان آب.» گفتم: «یعنی تو ضرورتهایی که جامعهٔ ما را به سوی وضع کنونی کشانده است درک نمی‌کنی و نمی‌دانی که زندگی کردن و ماندن در جهان امروز چه اقتضائاتی دارد؟» جواب داد: «چرا... یادم هست روزگاری بود که... فکر می‌کنم سال ۶۲، که حتی گروه دانش تلویزیون جرات نمی‌کرد برنامه‌هایی را که هویتی کاملاً علمی به زبان روز داشت پخش کند و همهٔ دست اندرکاران در این معنا که آیا علوم رسمی، مجرّد از معیارهای فرهنگی دینی ـ و یا به تعبیر امروزیها ارزشهای فرهنگی ـ اعتباری دارند یا نه تردید داشتند. تا آنکه روزی از روزها در یکی از خطبه‌های نماز جمعه، اعلام شد که علوم روز مجرّد از حکمت و فرهنگ دینی فی‌نفسه اعتبار دارند. اعتراض من متوجه این موضوع نیست؛ همهٔ ما در آن روزها خوب می‌دانستیم که ادامهٔ کار دانشگاهها و مراکز علمی و صنعتی خواه ناخواه وابسته به چنین حکمی است. انقلاب اسلامی یك واقعهٔ بی‌بدیل است و بنابراین طبیعی بود اگر مهمترین مباحثی که بعد از پیروزی انقلاب، رواج پیدا کند، مباحث حکمی و فلسفی باشد در باب اینکه غرب چیست و نسبت ما با غرب کدام است و علوم رسمی در نزد ما چه جایگاهی دارند و از این نوع مسایل... تا آن روز در برنامه‌های تلویزیون همه در نسبت فرهنگ دینی با علوم روز اندیشه می‌کردند و اگر برنامه‌ای برای علم، اعتبار فی‌نفسه قایل می‌شد امکان پخش از تلویزیون نمی‌یافت... و حالا ده سال پس از آن ماجرا، سؤال این است که آیا فرهنگ، مجرد از معیارهای توسعهٔ اقتصادی می‌تواند اعتبار و ارزشی داشته باشد یا نه. این افراط در مقابل آن تفریط... راستی تازگیها از اتوبان مدرس عبور کرده‌ای؟» فهمیدم چه می‌خواهد بگوید، گفتم: «آره... می‌خواهی به تابلوهای تبلیغات تجارتی اشاره کنی و آن شعارهای تندی که در کنار آنها نوشته‌اند؟» جواب داد: «یك طرف تابلوهای رنگارنگی است که علی‌الظاهر وجودشان ریشه در ضرورتهای توسعهٔ اقتصادی دارد و طرف دیگر شعارهایی که نشان می‌دهد بسیارند کسانی که این وضع را نپذیرفته‌اند. فعلاً که این مقابله درحد شعار است و شاید هم هرگز به یك تقابل جدی اگرچه در باطن جامعه، تبدیل نشود اما به هرتقدیر این، نشانهٔ خوبی نیست.... کاری به این مورد خاص ندارم. می‌خواستم بگویم که دیگر گذشت آن روزها که من به مصداق الغریق یتشبث بکل حشیش به تیترهایی از آن نوع که نشانت دادم آویزان شوم. بعضی چیزها فقط در حد عنوان روزنامه‌ها باقی می‌ماند.» گفتم: «امّا من مثل تو نیستم» گفت: «خدا کند که همین طور بمانی» و بعد خندید. هرچه کردم نتوانستم زورکی هم شده، بخندم. □

از سینه به سینه

■ محمدعلی علومی

● گوشه‌ای از فرهنگ تهران قدیم به همراه یک اسطوره

شهر تهران که امروز به عظمتی رسیده و جزءِ شهرهای بزرگ و پرجمعیت جهان محسوب می‌شود، روزگاری تنها قریهٔ کوچک بی‌اهمیتی بیش نبوده و این شهر ری بوده است که مرکز علم و دانش به حساب می‌آمده. اهالی تهران با گویش ویژه‌ای که ناشی از همان ریشه فارسی دری است (گاه مخلوط با فارسی میانه یعنی پهلوی) تکلم می‌کردند و هم‌اکنون نیز، در آبادیهای اطراف آن، با لهجه‌های ویژه‌ای صحبت می‌کنند و حتی شعرای تهران آن زمان هم، به لهجه محلی خود شعر می‌سروده‌اند. شعرایی نظیر *ملاسحری تهرانی* که در عصر سلسله صفویه می‌زیسته و اشعاری به زبان تهرانی سروده است که امروزه در عداد فولکلور منظور می‌گردد، و «تذکره نصرآبادی» در صفحه ۴۰۹ تاریخچه مختصری از وی به دست می‌دهد: «تذکره ریاض‌العارفین» نیز، به‌طور ایجاز به ذکر مطالبی درباره وی می‌پردازد. اشعارش ساده، دلنشین و بی‌تکلف است. اینک نمونه‌های کوچکی از سروده‌های این شاعر تهرانی را که در «تذکره نصرآبادی» آمده نقل می‌گردد:

نمونه اول:

گُلْ دیمُمْ[۱] تا که به ملا نمی‌شو
سُوته جانُم[۲] به تماشا نمی‌شو
مده پیغام که اینها قصّسست
تا ترا نَیْنهْ[۳] دلم وا نمی‌شو
زُفْلْ[۴] راواکُو[۵]، اگر دل می‌بری
مُغْرْ[۶] تاشو نَوینْه[۷] جا نمی‌شو

برگردان:

اگر گلچهره من به ملا نمی‌رفت
جان سوخته‌ام به تماشایش نمی‌رفت
پیغام مفرست که اینها قصه است
تا ترا دلم نبیند، وا نمی‌شود
زلف را باز کن، اگر دل می‌بری
مرغ تا شب (تاریکی) را نبیند، به‌جا نمی‌رود (به آشیانه نمی‌رود)

نمونه دوم:

اگر عاشق نیم، آهم چه چیه؟
اگه هُمْ، کوش و کلاهم چه چیه؟
می‌کشی خنجر و مهلی و مشی
نمی‌دانم که گناهم چه چیه؟

برگردان:

اگر عاشق نیستم، آهم از چیست؟
اگر هستم، کشف و کلاهم چیست؟
خنجر می‌کشی و می‌گذاری و می‌روی
نمی‌دانم که گناهم چیست؟

نمونه سوم:

چپ میا، راست مشو، گُنده می‌گه، در می‌زنه
الّهْ من حقّ می‌زنم، مسته و خنجر می‌زنه
می‌پَرَدْ چَشْمِ چَپُمْ یارْ میا پِنْداریِ
پسرک عشق جوانی که کیه دَر می‌زنه
کافر و گُورْ و مسلمان همه را بزمایم
راستش اینه که ترازو همشان سر می‌زنه

برگردان:

به چپ می‌آید و به راست می‌رود، گُنده می‌گوید، در می‌زند
خدایا من حرف حق می‌زنم، (او) مست است و خنجر می‌زند
چشم چپم می‌پرد، گویا یار می‌آید
پسرک عشق جوانی کیست که در را می‌زند؟

کافر و گبر و مسلمان همه را می‌آزمایم راستش این است که ترازوی همه‌شان سر می‌زند. □

اسطوره خربزه

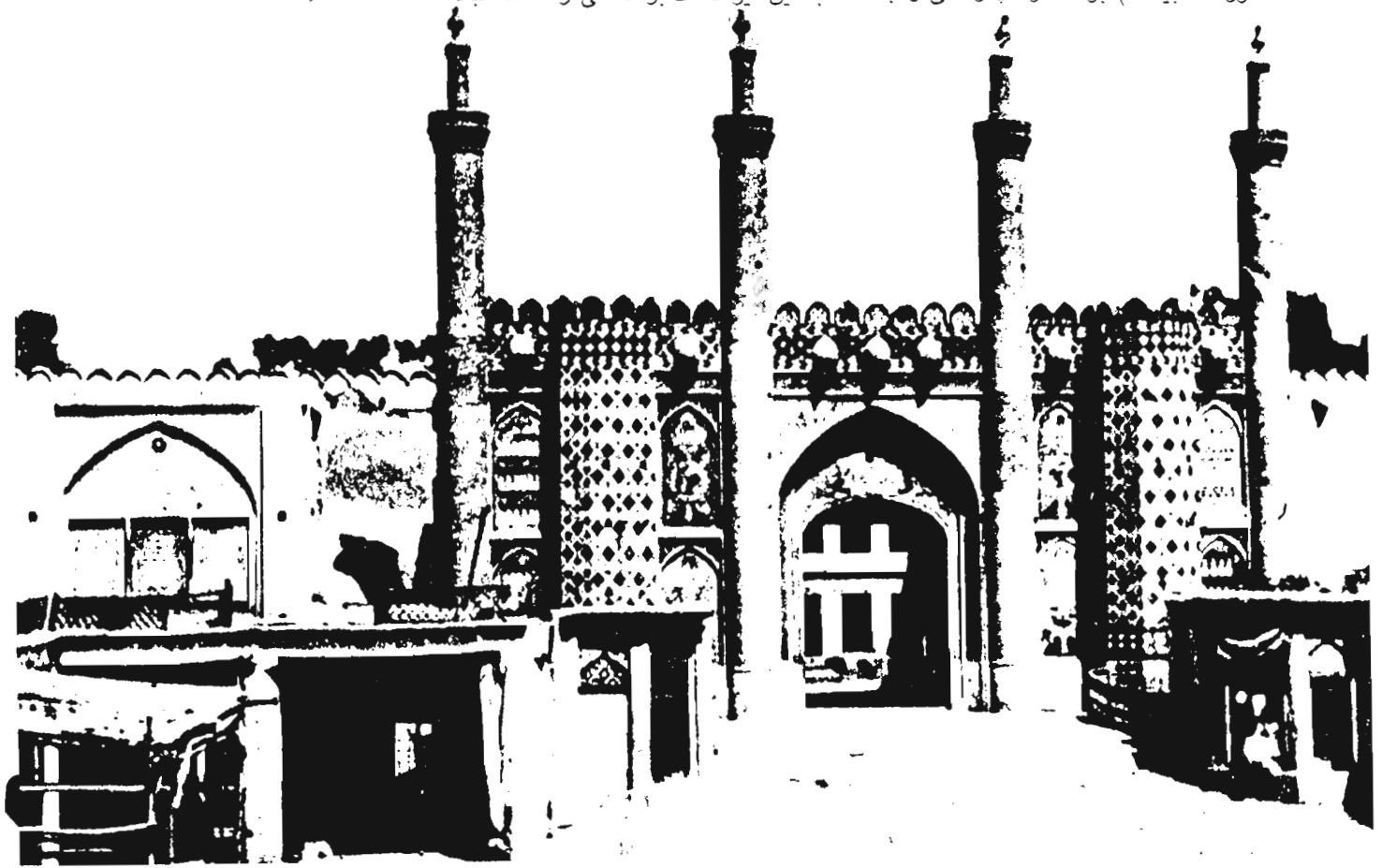
اگر زمانی، علما، اساطیر را، افسانه‌های دروغ معنا می‌کردند؛ امروزه علمای اساطیرشناسی، با توجه به اسطوره‌های رایج در میان ملل جهان از اسطوره‌های قبایل آفریقایی گرفته تا اسطوره‌های ملل کهنسال و با فرهنگ ایرانی و هندی و مصری و چینی، تعریف جدیدی از اسطوره ارائه می‌دهند. برطبق این تعریف، اساطیر علت پیدایی پدیده‌های مادی و معنوی را بیان و توجیه می‌کنند. در این پیداییها، غالباً عنصری ماوراءالطبیعه نقش دارد. فی‌المثل، وقتی که اسطوره ضحاک را نگاه می‌کنیم: می‌بینیم که این ابلیس (عنصر ماوراءُالطبیعه) بود که راه پدرکشی را به ضحاک آموخت و هم او بود که گوشتخواری را به ضحاک و به انسانها یاد داد.

در کرمان، جوانی خلبان به نام محمدرضا *معین‌الدینی*، به نقل از پیرمردی جیرفتی، اسطوره‌ای را برایم بازگفت که چگونگی پیدایی خربزه را بیان می‌کند:

می‌گویند در زمانهای قدیم، مردم خربزه را نمی‌شناختند. روزی، انوشیروان با اطرافیانش برای شکار به صحرا می‌رود. در آنجا، اژدهایی را می‌بینند که گوزنی را بلعیده است اما شاخهای بلند و پیچاپیچ گوزن، در دهان اژدها گیر کرده است. شاه به اطرافیانش دستور می‌دهد که اژدها را نجات بدهد که آنها هم می‌روند و شاخهای گوزن را می‌برند و از دهان اژدها درمی‌آورند. اژدها که نجات پیدا کرده است؛ می‌گذارد، و می‌رود. بعد از مدتی اژدها می‌آید و جلوی قصر شاه، مقداری تخم برزمین می‌پاشد و می‌رود. از این تخم، میوه عجیب و غریبی درمی‌آید. مردم می‌ترسند که به این میوه دست بزنند. می‌ترسند که مبادا، سمی و زهری باشد. برای همین، محض امتحان، ابتدا آن را به خورد خر می‌دهند. خر، میوه را می‌خورد. نمی‌میرد که هیچ، بلکه فربه می‌شود و سرحال می‌آید. مردم که هنوز هم بدگمانند، این میوه را به خورد بز هم می‌دهند. بز نیز، مثل خر، میوه را با لذت و رغبت می‌خورد و سرحال می‌شود. بعد از آن است که مردم هم این میوه را می‌خورند و آن را (خربزه) می‌نامند. □

پانوشتها:

۱. دیم: صورت، روی، چهره و گُلدیم یعنی: گلچهره، گلرخ.
۲. سُوتهٔجان: سوخته جان، جان سوخته.
۳. نَبْنهْ: نبیند.
۴. زُفُلْ: زلف.
۵. واکُو: واکن، بازکن.
۶. مُغْرْ: مرغ.
۷. نَوینْه: نبیند.



□ «موج نو» و «غزلواره»؛ شعر ابتر!

■ غلامحسین عمرانی

منطقیون، در حین بحث از الفاظ و معانی، متوجه تعریف دقیق از جملات هستند؛ اما شاعران در حین سرایش، به فراخبالی خیال مجهزند.

شاعر، هرقدر فراخبالتر باشد، سمت‌گیری پروازش دقیقتر است! کنکاش ذهنی، بخش وسیعی از قلمرو اندیشه شاعر را تشکیل می‌دهد، اما آن کدام شاعر است که بتواند قلمرو شعرش را از آفات امیال سطحی و مضرات تقلیدهای نابجا و تمهیدات ناگوار حفظ کند؟!

بدون شك، پاسخ گفتن به این پرسش، مربوط به آن دسته از شاعرانی است که به ارکان تفکر و اندیشه پای‌بندند. این دسته از شاعران، از منطقه محدود جغرافیای شکل و تن و عادت بیرونند و درنتیجه به فراخبالی خیال و اوج و عروج اندیشه مجهزند. بینش و نگرش شاعر به جهان و انسان، در جان شعر رسوب می‌کند. چنین شعری را می‌توان شعر جهانی و انسانی تلقی کرد، چرا که با پشتوانه‌ای از نگرش و تفکر به جهان و انسان نگریسته است، پس چقدر فرق می‌تواند بین شاعران مسلح به تفکر و شاعران سطحی بدون تفکر باشد!

خیال اگر با اندیشه بیامیزد، تفکر شاعر را رقم می‌زند. موجی از پس موجی سر برمی‌کشد و نوبه‌نو می‌شود و هرچه هست از دل دریا برمی‌آید. تفکر شاعر، ریشه در زایایی دریا دارد، دریا تمثیل زایش اندیشه است. با این تمهید می‌خواهم بگویم، شاعران بدون تفکر، هیچ بهره‌ای از زایش و جوشش و نوبه‌نو شدن ندارند و شعرشان حروفی سطحی است، نگاشته بر احساسی سطحی ـ طومار، طومار بر اوراق ـ اینجا و آنجا و هرجا که عده‌ای یا جمعی نفس را بنده‌اند.

افق نفس اماره، عجیب با شعر سطحی بدون تفکر پیوند دارد. آدمی را بنده تن می‌گرداند و تن اندیشانی چند را گرد هم فراهم می‌آورد که حرف روز را بچشند و سرگرم لاف و لوف باشند اما حاشا که شعر زایش و جوشش ـ همان که از دل دریا برمی‌آید و با تفکر گره خورده است ـ چنین باشد!!!

شاعر، انسانی است مجرب و کارآزموده و نه جوان و کارنیاموخته که هرچه طبعش

پسندد بگوید و نفسش را گواهی بگیرد بر مانایی آن! و طیف وسیعی از این موج نوسرایان بی‌درد، از این دسته‌اند. همین گمراهان که نه بر مدار اندیشه‌اند و نه بر قرار آدمیت خویش ساکن که به بی‌دردی خو گرفته‌اند و به سخنان ابترشان نام شعر می‌نهند و برای ممتاز کردن خود از دیگران به موج چندم دست می‌یازند که یعنی این نام و عنوان می‌تواند شخصیت بیافریند! حاشا که چنین بود!!!

غزلواره ـ این شکل سطحی غزل ـ که کار نیامدگانش بنده‌اند، دست کمی از موج نو و موج چندم ندارد و این غزلواره چه فراوان شاعران را به سوی خود جلب کرده است که به بی‌معنی‌گری تن دردهند و سر از تفکر و زایش برتابند.

این بنده، رد پای تهاجم فرهنگی را در این دسیسه‌چینی می‌بینم. می‌بینم که عده‌ای روشنفکر، جوانان صاحب ذوق را به غزلواره و موج نو سوق می‌دهند و برایشان صفحه تعیین می‌کنند و یادشان می‌دهند که چگونه بسرایند که قابل چاپ باشد وقس علی هذا!

جلوی تهاجم را از همین‌جا بگیرید، از همین داخل که من دیده‌ام شکلک درمی‌آورند و فروغ‌بازی و شاملوبازی را دارند باب می‌کنند و تفسیر شعرشان در ستون جراید زیر تفسیر سطر چندم و چنین و چنان، نشانگر این رویه است که یکی را جلودار کنند و هر سال چه در زاد روز تولدش و چه در زاد روز وفاتش بهانه‌ای برای باب کردن حرف خودشان که سطحی‌نگری و بازی و سرگرمی است، داشته باشند. و دارند! فاصله گرفتن شاعر از تفکر، در همین موج راه انداختن‌ها و غزلواره ساز کردنها آغاز می‌شود، مگر نشد؟ شاعران به جای این که در هوای اندیشه تنفس کنند و در باروری فرهنگ خویش گامی فراتر نهند، به تقلید نابجا و خطوط مشخص قالب و الفاظ سرگرم می‌شوند که چه؟ که شبیه‌گویی و مثل هم بافی و تکرار مکررات در صفحات جراید رایج شود و اینان نیز یدك‌کش عنوانی و القابی باشند! آیا این است سهم اندیشه و تفکر شاعران در زمانه جور و ظلمت و بی‌عدالتی در جهان!؟ چقدر موجب تأسف خواهد بود که شعر بی‌پشتوانه در کنار شعر وسیعی را نگشوده‌اند، و همین‌طور از روی دست یکدیگر و شبیه هم شعر می‌نویسند. شعر بی‌هویت، شعر نیست، یا نظم است و یا قطعه ادبی و یا نثر گونه‌ای از سر تقلید به هوای فرونشاندن یا خاموش کردن احساسات، همین! شعر، جان دارد،

تفکر و اندیشه، هردو، کنار هم و تحت یك نام و یك عنوان قرار گیرند، مگر قرار نگرفت؟

سلیقه یك یا چند صفحه گردان روزنامه یا مجله!؟ و نه بالاتر از این، چه‌چه و به‌به جمعی در محافل! و یا نفس شاعر! به‌نظر نگارنده این سطور، ملاك شعر بودن شعر، قوت تأثیر است از دو سو، یکی فراخبالی خیال و عاطفه و دیگر اوج و عروج اندیشه و تفکر شاعر! همین. شعر، مجموعه پیوسته‌ای از ترکیبات جاندار و زنده است، نه صورت بی‌معنی ترکیبات، همچون غزلواره‌های حالا و شعر سپید موج نویی‌ها! زمانه کار خودش را می‌کند، شعری که فاقد خون عاطفه و شریانهای خیال و آمیختگی اندیشه و حس شاعرانه باشد، شعر نیست. شاعر باید چشم‌انداز وسیعی را گشوده باشد تا بتواند فراخبال باشد، وگرنه کارش به در جا زدن در همین جا می‌انجامد. (درجا زدن در یك صفحه با یك ریتم برای یك لحظه و برای یك‌بار مصرف) شعری که توانایی شاعر را در ثبت لحظه‌ها نشان ندهد، از درجه اعتبار هنری ساقط است. مصداق این حکم آن دسته از شاعرانی هستند که چشم‌انداز موجودی است عجیب که باید با او همسو و همکیش شوی تا با تو سفر کند و هرچه که دیده است با تو باز گوید، نه این که ببینی دیگری چه گفت، تو هم عیناً شبیه آن را با کمی پس و پیش بگویی، این می‌شود قطعه ادبی، یا تقلیدنامه! شعر یك «آن» عجیبی دارد که باید کشفش کنی تا آن را کشف نکنی مقلدی، نه شاعر! به تعبیر افلاطون: «هنرمند مقلد، فهم مخاطب خویش را کور می‌کند».

نتیجه این می‌شود که خانمی، از محسنات شعر فروغ فقط ادایش را با خود حمل کند و آقایی از شفافیت شعر سپهری به شکل ظاهری و بازی با تصویرش پای‌بند شود. حال این که این هر دو شاعر، در زمانه ما، به صمیمانه‌ترین شعرها دست یافتند، زبانی ساده و شفاف داشتند و روحیه‌ای عجیب شاعرانه! و در عین حال موجودیتی از قشر جامعه مرفه بودند و منعکس‌کننده همان حال و روز.

دریغ... کجاست موج اندیشه‌ای شاعرانه از پس تفکری والا و حرکت‌خیز، که خواب جهانی را برآشوبد و آب در خوابگه

مورچگان ریزد و جانهایی را به تابناکی برانگیزد؟ مگر حافظ و مولانا نه این بودند که برانگیختند و هنوز هم برمی‌انگیزند؟! خاصیت تفکر را می‌بینی؟ حافظ و مولانا ـهردوـ شاعر، متفکر و اندیشمندند، من و تو چقدر به آنها نزدیکیم! اگر درد اندیشه و تفکر در جانت باشد، تو هم می‌توانی شاعر باشی، همچون مولانا و حافظ که بودند و هستند و نظامی و ناصر خسرو و فردوسی؟ چه دارم می‌گویم که نبوغ اندیشه و تفکر از جانشان لبریز است و سهم تفکر را می‌بینی چه مقدار در شعرشان جای دارد! چرا من و تو بیگانه‌ایم! همین «بهار» مگر نبود و «شهریار» و «نیما» این هر سه جان شعر روزگار حالا و اکنون! و تو مگر می‌توانی بگویی نه! حالا حق دارم که بگویم شعر نو که نه، موج نوی شاملویی و موج منفعل فروغگونه و سپهری‌زا، شعر ابتر است، آری شعر ابتر! شعر بی‌پشتوانه! چه در فرم و چه در محتوا! و حاشا که تو و من از اینان پیروی کنیم و چرا بهار و شهریار و نیما نه! و قدری بالاتر بیا و سرآغاز دیوان شاعران را بخوان، همان نظامی را و فردوسی را، آن وقت خویش هم خواهیم شد و خویشاند و تکیه بر فرهنگ خویش خواهیم کرد و دریا خواهیم شد، که بودیم و هستیم و درد و داغ اگر داری همین باباطاهر و خیام را نگاه کن و سهم درد و تفکر را در همین دوبیتی‌ها و رباعیات پیدا کن، وقتی چنین کردی و چنین بودی، هوس فروغ شدن و سپهری شدن و شاملو شدن از سرت می‌پرد که باید مرد باشی و مردانه گام برداری و امواج ساختگی «ایسم» را پس بزنی و خود موج گردی تا همچون حافظ و خیام و مولانا از دل دریا برآیی.

اهل منطق، لزوماً از مجاز و استعاره و پای‌بندی‌های خیال شاعرانه پرهیز می‌کنند. اما شاعران، بالعکس، هرچه بیشتر از مجاز و استعاره استفاده کنند، به دست‌آوردهای تازه‌ای از مضمون و تصویر و تمثیل دست خواهند یافت. حال اگر از عناصر اصلی شعر صرف‌نظر کنیم و چشم‌اندازهای خاص شعر را درنظر بگیریم، با موج تازه‌ای روبه‌رو خواهیم شد، که این نوع خیزش را حرکت ذهنی نام خواهیم نهاد و این حرکت است که به کشف شاعرانه می‌انجامد، با این حال، دیگر مجبور نخواهیم بود که در محدوده تقلید در جا بزنیم. فرق است میان ادعا و حقیقت، هیچ کس به صرف ادعا شاعر نخواهد بود. ممکن است بنا به مقتضیات دوره‌ای، کسی یا کسانی با عنوان شاعری، اینجا و آنجا مطرح گردند، ناگفته پیداست که در روزهای آفتابی، دریا کمی آرام خواهد شد و کفها و حبابها کنار خواهند رفت. کدام شاعر، بی‌رنج راه و تحمل ناداری و فقر، تا آخر شاعر باقی ماند؟ این خودش، نکته است، شاعر بودن با شاعر ماندن خیلی فرق دارد چه کسی دیده است که رونده‌ای بی‌زحمت راه، به مقصد رسیده باشد؟ کوهنورد کسی است که خود چم و خم کوه را درنوردیده باشد. هنر، داعیه‌بردار نیست. بگذار، یک عده‌ای سرشان را گرم کنند و دل خوش باشند به این که با این باد بروتها و سطحی‌نگریها و شبیه‌گوییها و تنفس در فضای نفس اماره، شاعر و هنرمند باقی خواهند ماند؟ زهی انصاف!

ملاک شعر بودن شعر چیست؟

یکی دیگر از ملاکهای شعر بودن شعر، شخصیت خود شاعر است این شخصیت، شخصیت وجودی است و نه ساختگی و تشریفاتی و اداری! یعنی شعر یک شاعر باید هویتی خاص خود شاعر داشته باشد تا در جان و ذهن و زبانش ته‌نشین شود. حلقه اتصال شاعر با طبیعت و انسان، از خلال شعر باید آشکار گردد، رویکرد شاعر هرچه که باشد در شعرش تجلی خواهد کرد، حال با این وصف، چرا در حین مواجه با آثار برخی از شاعران با رویکردی خاص از سوی شاعر به جهان و انسان سروکار نداریم. آیا چنین شعری عین تقلید نیست؟ مگر نه این است که زبان شعر، در رویکرد شاعر به جهان و انسان بر مدار تفکر و اندیشه، شکل می‌گیرد. شاعری که امروز با شیفتگی هر چه تمام‌تر مانده‌های شعر شاملو و فروغ و سپهری را نشخوار می‌کند، چگونه می‌تواند بر مدار تفکر و زبان حرکت کند؟! و یا شاعری که هنوز هم ریزه‌خوار خوان سبک بازگشت ادبی است، چگونه می‌تواند پاسخگوی لحظه‌های زیبای حیات باشد؟ حس، که معنای حیات است در شعر شاعران مقلد سبک بازگشت، مرده است. شعر بی‌جان و مرده به چه کار زندگان می‌آید؟ از غزلواره سازان بی‌درد و بی‌مدار، سخنی به میان نمی‌آورم که فراوانند. این دسته از شاعران از خود ممنون برای دلخوشی، غزلواره می‌سازند، آنها حتی نمی‌اندیشند که به‌راستی چرا پشت تصویرهای شعری که می‌گویند هیچ نیست؟، نه حرکتی، نه حرفی، نه دردی، نه تلمیحی، نه سیری، نه سلوکی، هیچ چیز نیست. حال تفکر و اندیشه پیشکششان!

شیوه‌ای که به تقلید از بافته‌های دیگران، در این دهه باب شده است، همین غزلواره است، اغلب هم جوانانند که به این طرز شعرگویی، روی آورده‌اند و البته با دو سه میانسالی پیش‌رو. دقیق که می‌شوی، می‌بینی همه مثل همند، بی‌آنکه سرزمین‌های خیالی تازه‌ای را کشف کرده باشند، به‌جای مضمون و معنی، به تصویرهای پوشالی دلخوش داشته‌اند. گاهی هم عرفان قالبی چاشنی این شعرهاست، لابد برای گول زدن است. خلسه‌ای پوچ و بی‌معنی! نه آن که جست‌وجو و کنکاشی ـدست‌کمـ در کار باشد. می‌خواهم بگویم شاعر ماندن سخت‌ترین کارهاست و از این روی ارزشمندترین!

اگر بتوانی خود را بیابی و درک کنی که، که هستی و چه‌ای و کجایی و کجا باید باشی؟! □

مرتضی نوربخش ـ کرج

صبح نیلوفری

ترا می‌شناسم
تو از دور هم دورتر می‌نمایی
تو از آن سوی بی‌نهایت می‌آیی
ولی چون نسیم سحر با تن برگها آشنایی
درختان تو را دوست دارند
و در مقدمت از سر شوق گل می‌فشانند
تو آن آفتابی که در پشت ابر است
پیام تو پیوند دیرینهٔ خاک و ریشه است
پیام تو پیوند آیینه و آفتاب است
پیام تو
از باستانی‌ترین صبح نیلوفری رنگ تاریخ
پیداست
تو آن انعکاسی که با تو
همه چیز آبی است
و خورشید تنها درختی است
که در آسمان می‌شکوفد
تو را ای بلوغ هزاران گل سرخ
من از پشت پرچین تنهایی سروها دیده بودم
در آن صبح سردی که خورشید
در کهکشان دگر
می‌درخشید
و باغ از هجوم خزان در تب زرد
می‌سوخت
ترا دیده بودم
و فهمیده بودم که باید برای طرفداری
از لاله
اندیشه‌ای کرد
و فهمیده بودم که باید برای رسیدن به
پویایی آب
از زیر باران گذر کرد
چه می‌شد اگر با تو در سایه سار درختان
بومی
دمی می‌نشستم
و از بوی گلهای وحشی که رُستند در
جلگه‌های غریبی
نشان می‌گرفتم
تو را می‌شناسم
تو آوازهٔ آفتابی
بیا تا که با نوترین واژه با هم تکلم کنیم
ـ ای بهار صمیمی
و در کوچه باغ بهاران
به آنان که پل ساختند از شقایق
بگوییم
که تنهایی آفتاب از کجاهاست
تو وقتی بیایی
افقهای نامریی عشق را می‌توان دید
و دیدار را از سر شاخه‌های زمان
می‌توان چید.

غلامحسین عمرانی ـ تهران

آیینهٔ بهار

تو خوبی
تو رؤیای دیرینهٔ خلوت یک غروبی
تو پاکی
تو آمیزه‌ای از درختان و خاکی
و از آبشاری
رگ و ریشه در آب و آیینه داری
و گهواره‌جنبان گلبوته‌های بهاری

تو ذات خیالی
تو نیلوفر و پونه و جوی و جلبک
تو روح زُلالی

سخن با تو پیوند باغ و بلوغ است
ای شاخهٔ ارغوانی!
بگو از کدامین رگ و ریشه،
نوشیده‌ای زندگانی!؟

تو خوبی
تو پاکی

دکتر غلامعلی حداد عادل

آیینهٔ نظر

با تو ای عشق، شبی کاش سفر می‌کردم
در کنار تو شبی کاش سحر می‌کردم
«چه مبارک سحری بود و چه فرخنده شبی»
گر شبی تا به سحر با تو سفر می‌کردم
دست دردست تو در پیچ و خم بیم و امید
پیش می‌رفتم و از خویش گذر می‌کردم
گر من ای عشق نشانی زتو می‌دانستم
خاک را از اثر پای تو زر می‌کردم
باتو، ای خندهٔ شیرین حقیقت، ای عشق
کاش یك روز در آیینه نظر می‌کردم
درتو، ای چشمهٔ جوشان محبت، ای کاش
شست و شویی ز خیالات دگر می‌کردم
«عادل» ارعشق شبی مژدهٔ وصلی می‌داد
کی دگر با تو در این غمکده سر می‌کردم

فاطمه خاوری ـ زاهدان

رباعی

تبدار حضور عشق پیشانی تو
معنای عطش دل بیابانی تو
پرشورترین رباعی دفتر من
تقدیم به چشم‌های بارانی تو

حسن شاهرخی

آی پاییز

❊

یادتان هست روزهای طلوع
از افقهای روشن فردا
و درخشیدن تماشایی
روی آرامش تن فردا

❊

روزهایی که رُستن خود را
در گل آیینهٔ زمین دیدیم
دست زردی جوانه‌مان را چید
ما ولی باز سبز روییدیم

❊

روزهایی که عشق می‌بارید
روی سقف صبور سنگرها
و صلابت به دشت می‌بخشید
ازدحام حضور سنگرها

❊

کوله‌بار صداقت و امید
روی دوش کلاممان جا داشت
و صدای تفنگمان حتی
مهربانی به قلب شب می‌کاشت

❊

روزهایی که مثل دانه به خاک
می‌نشاندیم هستی خود را
و صدا و سرود و شعر و شهود
می‌شکفتند در ادامهٔ ما

❊

روزهایی که انتهای نگاه
جز به نقش سحر نمی‌پیوست
و تصاویر عاصی دریا
به نگه داده بود دست به‌دست

❊

روزگاری که هرمناجاتی
آیهٔ صادق اجابت بود
در ظهور نجیب و سبز دعا
دستها التماس بیعت بود

❊

نکند یادمان نباشد، آه
روزهای صداقت و ایثار
فصل سبز شکفتی خونین
در هیاهوی عرصهٔ پیکار

❊

نکند در زمین اسیر شویم
ما که پرواز را بلد بودیم
یا مبادا به انتها برسیم
ما که آغاز را بلد بودیم

❊

سرکن، ای دل، بگوی با شادی
آی پاییز ما نمی‌خشکیم
با بهاری شکفته در دلمان
در خزان نیز ما نمی‌خشکیم

مختار فیلی ـ ایلام

نسل آفتاب

ما شفاعت ز آینه انگیختیم
عاشقانه خون دل را ریختیم
درد، درد سینهٔ آیینه‌هاست
راز، راز سینه سبزینه‌هاست
ای پلنگ چشم تو خونریز دل
دشت پروحشت ز رستاخیز دل
می‌شود با چشم تو فالی گرفت
از دلی بشکسته احوالی گرفت
چشم تو تکرار شور مولوی
جذبه‌های رازناک مثنوی
راز چشمت هیبت داغ تفنگ
می‌زند آماج دلها را خدنگ

آینه از سینه صافان است صاف
کرده بر سرّ دو چشمت اعتراف
ما مرید چشم بیمارت شدیم
عشوه‌ای کردی گرفتارت شدیم

* * *

ای جنون ما زین تغافل مرده‌ایم
تیغ از دست عزیزان خورده‌ایم
دامنت گیرم ز دست عقل خویش
تا بمانم عاشق درویش کیش
ما به تیغ نشئه گردن داده‌ایم
خون به هر خاک سترون داده‌ایم
رفته‌ام تا بطن داغ لاله‌ها
خون چکد از زخم بال ناله‌ها
اسب جولان داده تا دهلیز مرگ
عشق بارانست همپای تگرگ
اسب‌های ایل خیره شیهه کش
دشت را آلوده گرما گرم نعش

* * *

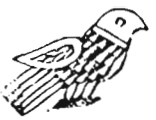
نسل ما نسل عقاب تیز چشم
زاده‌ایم از بطن خون‌آلود خشم
رسم این ایل است با آتش شدن
گُر گرفتن، سوختن، سرکش شدن
دختران ما هماغوش تفنگ
دامن از خون شقایق رنگ رنگ
ای بلا ما با شقایق زاده‌ایم
شعله را ما سوز داغی داده‌ایم
ما سمندر وار در آتش خوشیم
همچو روح شعله مست و سرکشیم
کس نداند روح طوفانزاد ما
ناله‌ها و درد عصیان زاد ما
هرم درد زخمها چون مرهم است
سینه بی‌درد جای ماتم است
زخمها ای زخمهای شعله‌ور
خوش بسوزانید جان را چون شرر
دل به سینه تا تپیدن می‌کند
در خطر شوق پریدن می‌کند

* * *

مرحبا گویی که حیدر آمده
وارث تیغ دو پیکر آمده
برق شمشیر ستم سوز علی
اژدها کیشان کنون شد منجلی

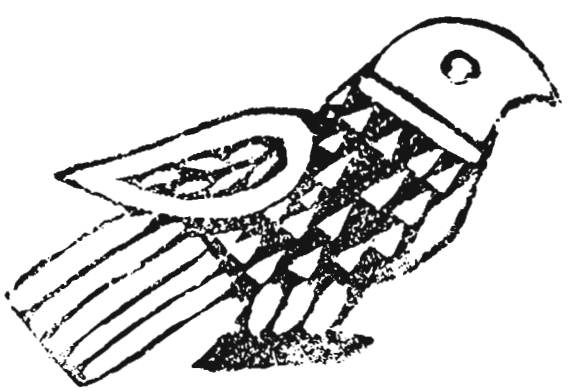
سیدمحمود گلشن کردستانی
نغمهٔ مستانه

کوچه گرد شهر عشقم، خانه را
ـ گم کرده‌ام
خضر راهی کو، دل دیوانه را گم
ـ کرده‌ام
نیست این گمگشته را ره در
ـ خراب آباد عقل
با یقینم سرگران افسانه را گم
ـ کرده‌ام
هرگم شور است و هر تارم
ـ نوای بیخودی
ساز عشقم، نغمهٔ مستانه را گم
ـ کرده‌ام
نه نشانی زاشنا، نه نامی از
ـ ناآشنا
وای من، هم خویش و هم بیگانه
ـ را گم کرده‌ام
از در و دیوار می‌جویم دل
ـ گمگشته را
گنج عشقم. گوهر یکدانه را گم
ـ کرده‌ام
جان شیرین مرا درد خمار از
ـ دست برد
شوربختی بین ره میخانه را گم
ـ کرده‌ام
ساغر از ساقی گرفتم، لیك
ـ هشیارم، دریغ
در دل میخانه‌ام، پیمانه را گم
ـ کرده‌ام
«گلشن» از مستی به سرمنزل
ـ رسد ای هوشیار
هوشیارم، لیك راه خانه را گم
ـ کرده‌ام



احمد زارعی ـ مشهد
نسیم ملکوت

چند بار از پس آن شاخهٔ سبز
چشمهای تو مرا دعوت کرد
به شکفتن با یاس؟
من چرا ساکت ماندم با عشق
و مرا عطر خوش یاس نبرد
و مرا یأس شکفتن نتکاند؟
چند بار
دستهای تو مرا
آشنا کرد به پرواز چکاوکها و درناها؟
چند بار
پرِ پرواز پرستوها در آینهٔ روشن چشمم تابید؟
منِ چه سنگین بودم
که نه خورشید و نه ابر
زیر پرهای بلوغم نشکفت
چند بار
گونه‌های تر مادر را دیدم
در کنار حرم روشن راز گل سرخ
و نبوسیدم او را و سراپا نشدم آیینه
من چرا تن دادم با تاریکی
و مهیا نشدم
بوسه بر گونهٔ احساس شقایق بزنم؟
می‌توانستم با سرخ‌ترین گل که شکفت
بشکفم از سر عشق
در چمنزار وسیعی که به آرامش بی‌حد خدا
می‌پیوست
چند بار
آفتاب آمد و روشن نشدم
...انتهای کوچه
به ابد ممتد بود



و نسیم ملکوت از اعماق
در فضای کوچه جریان داشت
دو راز فرصت من
زاده شد انسانی آزاد
آزاد و بزرگ
در نمازی که در آن
قفس خاك شکست
و قنوتی به کبوتر پیوست

مصطفی علیپور ـ تنکابن
عاشورا در میدان

تشنه‌تر از «فرات» آبی نیست
و روشنتر از خون
آفتابی

●

بوی سکّه
بوی بیعت
پرندگان را نیز مسموم می‌کند
و خاکی که خاکستر است
به گیاهان مجالِ بارور شدن نمی‌دهد
زمین
حیوان کوچکی است
که در آتش شقایق‌ها و آینه‌ها
برافروخته است
و میدان
به قهرمان به خاك افتاده‌ای می‌ماند
که برخاستن را
چشم بر چشم آخرین خیمه دوخته است

●

ای جوان!
این توفان، کیست
که چون برمی‌خیزد
آسمان
زمین اوست
پیشانیش، قرآنی گشوده است!

●

و میدان اینك
نه سنگست و نه خاك
جویباریست
چاریست
و خلیفه‌ها
هماره آب را بر مسافران می‌بندند.

■ شهریار زرشناس

□ مفهوم آزادی در آراء ژان پل سارتر

بنیادهای فلسفی و انسان شناختی آراءِ سارتر گرفتار تناقض‌ها و بن‌بست‌های جدی و مبنائی است و آزادی‌ای که سارتر می‌خواهد بشر را بدان رهنمون شود، به اعتراف خود او غایت و حاصلی جز دلهره و ترس و سردرگمی ندارد.

مفهوم آزادی را می‌توان محور اصلی آراء *ژان پل سارتر* دانست. در واقع تعریفی که *سارتر* از آزادی ارائه می‌دهد، رکن اصلی تعریف او از انسان، زندگی و ادبیات است.

***سارتر*، آزادی را جوهر وجود انسانی می‌داند و معتقد است که نحوه وجود آدمی به‌دلیل برخورداری از آزادی از نحوهٔ هستی اشیاء و پدیده‌های طبیعی و حیوانی متمایز می‌گردد. به‌عبارت دیگر از نظر *سارتر*، آزادی تنها تعیّن وجود آدمی و شاخص زندگی انسانی است.**

این آزادی که *سارتر* از آن سخن می‌گوید، چیست؟

نسبت آن با وضعیت تاریخی بشر جدید چگونه است؟

آیا این آزادی، یک‌آزادی‌حقیقی است؟[1]

***هیزل.ای.بارنز*، *سارتر*شناس نام‌آور، در این خصوص می‌نویسد:**

«آزادی *سارتر* از خداست، و نه رستگاری در وجود خدا. آزادی سارتر، آزادی ملحدانه است.»

***سارتر*، مفهوم آزادی را در آزادی از تعلق دینی و قطع تعلق نسبت به‌حضرت حق تعریف می‌کند (دقیقاً به‌همین دلیل است که آزادی سارتری، سودایی محال و سرابی واهی است؛ زیرا که حقیقت بشر در تعلق است و آدمی با اِنکار این تعلق نیز امکان نفی واقعی آن را ندارد، در واقع آدمی با انکار حقیقت وجودی خود که عین تعلق است، گرفتار از خودبیگانگی می‌گردد از همین‌روست که آزادی سارتری، نتیجه‌ای جز تشدید سردرگمی و از خود بیگانگی بشر جدید ندارد) ومفهوم انسان آزاد در آراء او در مقابل معنای انسان آزاد در اندیشه دینی قرار دارد. مفهوم غیردینی و اومانیستی آزادی که در اساس خود به‌معنای انکار تعلق به‌حق و به‌اصطلاح آزادی از خدا است؛ به‌لحاظ تاریخی ریشه در معنای نوین آزادی دارد که از رنسانس به‌بعد در آرا و افکار فلاسفه اومانیستی چون: *ماکیاول*، *دکارت*، *اسپینوزا*، *لاک*، *ولنز* و *کانت* مطرح گردیده بود و تعریف خودبنیادانه *ژان پل سارتر* از آزادی، درواقع بیان دیگری از همان مفهوم است منتها در صورتی افراطی و شدیداً اندیویدئالیستی. آزادی سارتری به‌دلیل همین جوهر اومانیستی و غیردینی است که به‌اضطراب و دلهره می‌انجامد.**

ژان پل سارتر، نویسنده اگزیستانسیالیست فرانسوی، خود به‌الحاد خویش اعتراف دارد و خود را یکی از نمایندگان اگزیستانسیالیسم الحادی می‌نامد. سارتر می‌گوید:

«اگزیستانسیالیسم الحادی که من یکی از نمایندگان آن هستم... اعلام می‌کند انسان هیچ‌چیز نخواهد بود تا وقتی که بعداً چیزی شود و آن‌وقت هم چیزی خواهد بود که خود از خویش می‌سازد. بدین‌نحو هیچ طبیعت بشری موجود نیست، زیرا که خدایی نیست تا مفهومی از آن طبیعت بشری داشته باشد.»[2]

اساساً اگزیستانسیالیسم *سارتر*، انسان را موجودی می‌داند که هیچ طبیعت و فطرت و جوهر ذاتی و ماهوی ندارد و خود در جریان زندگی، ماهیت خویش را پدید می‌آورد. به‌عبارت دیگر از نظر سارتر وجود آدمی بر ماهیت او تقدم دارد، زیرا که آدمی ابتدائاً به‌وجود می‌آید و بعد با انتخاب خود، ماهیت خویش را برمی‌گزیند.

اگزیستانسیالیسم را برخی مترجمین به‌اصالت وجود ترجمه کرده‌اند که اگرچه تا حدودی درست است اما ترجمه دقیقی نیست. درواقع *سارتر*، در آثار خود از نسبت وجود و ماهیت در انسان بحث می‌کند (این نکته مهم قابل تأکید است که بحث *سارتر* درباره اصالت وجود به‌طور ماهوی با آنچه که در فلسفه اسلامی و حکمت ملاصدرا تحت عنوان اصالت وجود و اعتباریت ماهیت مطرح شده تفاوت دارد. بحث *سارتر*، اختصاص به‌قلمرو انسان‌شناسی دارد و

مبتنی بر این نظریه است که وجود آدمی از لحظه تولد چون لوحی سفید فاقد هرگونه تعیّن و صفت فطری و ماهوی است و آدمی در مسیر زندگی، خود به‌تعیین و انتخاب ماهیت خویش می‌پردازد و بیانگر نوعی تقدم زمانی وجود نسبت به‌ماهیت در حوزه انسان‌شناسی است، در حالی که اصالت وجود، آن‌گونه که در فلسفه اسلامی مطرح می‌شود اختصاص به قلمرو هستی‌شناسی و انتولوژی دارد و بیانگر تقدم حقیقی و رتبتی وجود نسبت به‌ماهیت است. بر مبنای نظر فلسفه اسلامی شئ تحقق‌یافته در خارج، وجودی است که محقق گردیده و ماهیت آن امری غیراصیل و اعتباری است. در حالی که در آراءِ سارتر آن‌گونه که خواهیم دید، اساساً بحث در خصوص مسئله انتخاب و اختیار انسان در شکل‌دهی به‌نحوه هستی و زندگی خود است) و واژهٔ اگزیستانسیالیسم به‌معنای اصالت دادن به تجربه مبتنی بر اختیار و انتخاب آزاد (که سارتر از آن تحت عنوان تجربه اگزیستانس نام می‌برد) است و انتخاب اصطلاح فارسی اصالت موجود برای اصطلاح اگزیستانسیالیسم تسامح‌آمیز و غیردقیق و حتی نابجا است. *سارتر*، معتقد است که موجودات به‌طور کلی بر دو قسمند:

ـ موجودات فاقد قدرت انتخاب و آگاهی که به‌قول او «فقط هستند» *سارتر* اینان را موجود فی‌نفسه[۴] می‌نامد.

ـ موجودِ دارای آزادی و قدرت انتخاب که از مرتبهٔ موجود فی نفسه عبور کرده و به‌موجودِ لِنفسه[۵] (موجود برای خود) بدل گردیده است (انسان).

در نظر *سارتر*، انسان، موجودی است که با تکیه بر آزادی بینهایت خود این امکان را یافته است که خود، هستی خویش را بسازد از این‌رو از موجود در خود به‌موجود برای خود بدل گردیده است، یعنی آزادی و آگاهی به‌این آزادی موقعیت آدمی را نسبت به‌موجودات دیگر، دگرگون کرده است، زیرا که با کسب آگاهی، آدمی می‌فهمد که موجودی مطلقاً آزاد است و امکاناتی بینهایت گسترده برای تحقق خود در پیش رو دارد[۶]، آدمی با آگاهی نسبت به‌آزادی خود؛ وضعیت «موجود در خود» (یعنی مرتبه هستی موجوداتی مثل سنگ، درخت و حیوانات) را نفی می‌کند (یا به‌تعبیری دیگر نیست می‌کند) و به‌وضعیت «موجود برای خود» (وضعیت هستی توأم با آزادی و انتخاب و آگاهی به‌این آزادی، یعنی وضعیت هستی انسانی) می‌رسد. شاخص اصلی «موجود برای خود»، آزادی است، که در میان تمام موجودات هستی فقط آدمی از موهبت آن برخوردار است. به‌اعتقاد *سارتر*، آدمی با نفی یا نیست کردن موجود در خود به‌نحوه هستی موجود برای خود می‌رسد، بنابراین نیستی (نفی) موقعیت موجود در خود، باعث پیدایی نحوهٔ هستی موجود برای خود می‌گردد. پس، از نیستی، هستی پدید می‌آید و انسان تنها موجودی است که این نیستی (تجربه نفی مرتبه موجود در خود) را حمل می‌کند.

در بحث *سارتر* از موجود در خود و موجود برای خود و نقش نفی و نیستی در نسبت مابین این دو، تأثیر *کانت* و *هگل* به‌خوبی روشن و بارز است. موجود در خود و موجود برای خود تعبیری دیگر از «نومن» (شئ فی‌نفسه) و فنومن (شئ برای ما) کانت است که **تفسیری فنومنولوژیستی از آن ارائه گردیده (رکن اصلی فنومنولوژی *هوسرل* فیلسوف معاصر آلمانی در حوزه انسان‌شناسی تفسیر هستی انسانی بر مبنای انتخاب‌گری و اختیار است) و در چارچوب منطق هگلی در خصوص وجود و عدم و رابطه فی‌مابین نفی و اثبات قرار داده شده است. (در منطق دیالکتیکی هگل از دل نفی و نیستی، هستی پدید می‌آید) به‌عبارت دیگر اندیشه بنیادین کتاب ژال پل سارتر به‌نام «هستی و نیستی»[۷] که جان و چکیده آراءِ *سارتر* در آن بیان شده است، چیزی نیست مگر تفسیر پدیدارشناسانه مفاهیم «نومن» و «فنومن» کانتی در چارچوب منطق دیالکتیکی هگل.**

بوخنسکی، در تفسیر آراءِ *سارتر* می‌نویسد:

«هستنده در خود آکنده از هستی پر و متراکم است بنابراین نیستی به‌وسیله انسان در جهان می‌آید. ... در انسان یك هستنده در خود وجود دارد: یعنی پیکر یا تن او، عادتهای او و مانند اینها، اما عنصر ویژه انسانی، از آنها گذشته در نیستی جا دارد... نیستگونگی هستنده برای خود در آزادی ظاهر می‌شود. پس آزادی می‌تواند چونان صفتی از هستنده برای خود فهمیده شود: آن با او یکی است و همان است... انسان چونان انسان دارای طبیعت، دارای هیچگونه ماهیت معین نیست، ماهیت او بیشتر درست همان آزادی است، یعنی نامتعینی... هستی (در انسان) نه‌تنها بر ماهیت تقدم دارد،

بلکه ماهیت هستنده یا هستی برای خود (یعنی آزادی) خود اگزیستانس او است.»[۸]

از نظر *سارتر*، آزادی جوهر وجود (یا تجربه وجودی Existance) آدمی (به‌عنوان موجود برای خود است؛ یعنی آدمی با کسب آگاهی نسبت به‌آزادی خود به‌تجربه‌ای دست می‌یابد که سارتر آن را با واژهٔ اگزیستانس بیان می‌کند و به‌گفته سارتر این اگزیستانس اختصاص به‌انسان دارد و همین تجربه اگزیستانس است که آدمی را به‌موجودی برای خود تبدیل می‌کند و سارتر برای این تجربه اصالت قائل است، از این‌رو است که نظریه *سارتر* را به‌نام اگزیستانسیالیسم می‌نامند.

از نظر *سارتر*، انسان با رسیدن به‌تجربه اگزیستانس (که از طریق آگاهی به‌آزادی بینهایت پدید می‌آید)، خود ماهیت خویش را آن‌گونه که می‌خواهد می‌سازد. بنابراین انسان از نظر سارتر، وجودی است که خود، ماهیت خویش را خلق می‌کند و این امکان ساختن ماهیت خود که فقط انسان از آن بهره‌مند است ریشه در برخورداری انسان از آزادی دارد. دیدیم که آزادی سارتری، آزادی غیردینی و الحادی است؛ این آزادی ماهیتی اومانیستی و خودبنیانه دارد. بوخنسکی در این باره می‌گوید:

«آنچه انسان (از نظر سارتر) می‌خواهد، این است که یك هستنده در خودی شود که در عین حال بنیاد خویشتن خویش باشد، یعنی یك در خود برای خود. بدیگر سخن: انسان می‌خواهد خدا شود.»[۹]

بوخنسکی به‌صراحت؛ جوهر خودبنیادانهٔ آزادی سارتری را مطرح می‌کند، آزادی سارتری به‌دلیل همین ماهیت اومانیستی و خودبنیادانه‌اش، آدمی را گرفتار هراس و دلهره و اضطراب می‌کند و این دلهره و ترس همانی است که سارتر و دیگر اگزیستانسیالیست‌ها دائماً از آن سخن می‌گویند.

ویل دورانت در تفسیر دلهره و ترس و پوچی در رمان «تهوع» سارتر می‌نویسد:

«روکانتن (قهرمان داستان) نتیجه می‌گیرد که آینده همانند گذشته و تاریخ بی‌معنی و زندگی پوچ است. اندیشه امکان جهان او را در پنجه گرفته است، منظورش این است که هیچ‌چیز و هیچ‌کس ضرورتی ندارد... همه‌چیز می‌میرد. هر موجود زنده‌ای، هر شهری و هر تمدنی و هیچ‌کس زمان فرارسیدن مرگ را نمی‌داند. این یقین متزلزل به‌مثابه سرانجام خفت‌بار صدها هزار مبارزه، بیماری، اضطراب و شکست بر فراز هر پدیده‌ای آویخته است. چه پوچی حیرت‌آوری.... و بدین‌گونه روکانتن به‌آن دل بهم خوردگی و استفراغ ذهنی که نام خود را به‌کتاب داده است گرفتار می‌آید.»[۱۰]

حقیقت بشر، تعلق و ربط به‌حضرت حق است و بشر با انکار این تعلق و اعراض از آن گرفتار سردرگمی و اضطراب و هراس می‌شود. آزادی سارتری به‌دلیل ماهیت اومانیستی آن، درصدد انکار این تعلق است و به‌همین دلیل نمی‌تواند آزادی حقیقی باشد. آزادی حقیقی بر مبنای فطرت و حقیقت بشر و در جهت کمال و شکوفایی است؛ اما آزادی سارتری در جهت نفی و انکار حقیقت بشر (که عین ربط و تعلق است) می‌باشد و از این‌رو نه‌تنها سبب رشد و کمال آدمی نمی‌گردد، که برای او حاصلی جز اضطراب و دلهره و پوچی ندارد.

فردریك کاپلستون، درباره دلهره و ترس ناشی از آزادی سارتری می‌نویسد:

«نشانه مهم این آزادی نامحدود، یا بهتر بگوییم آگاهی از این آزادی، ترس است.... بنابراین (باترس) و در وحشت است که انسان، آگاهانه از آزادی خود باخبر می‌شود.»[۱۱]

آری، آزادی اومانیستی چون در حقیقت، عین اسارت و بندگی است، امری است که آگاهی از آن باعث بهجت و باروری و کمال و شکوفایی نمی‌گردد، بلکه ترس و دلهره و اضطراب می‌آفریند (زیرا که باعث دوری بشر از حق و حقیقت و فطرت خود می‌گردد). قهرمانان داستانهای سارتر، اغلب مظهر و نشانه انسان مضطرب و از خودبیگانه‌ای هستند که دستخوش دلهره و یأس و سردرگمی است. *روکانتن* قهرمان رمان «تهوع»[۱۲] گرفتار دلهره متافیزیکی است و فرانتس قهرمان کتاب «گوشه‌نشینان آلتونیا»[۱۳] مظهر تراژدی بشر جدید است.[۱۴]

آزادی سارتری، چیزی نیست مگر صورت افراطی آزادی اتمیستی لیبرالی. در نگاه سارتر، هیچ مبنا و معیار ارزشی و اخلاقی و اعتقادی وجود ندارد و بشر، خود معیار و پدیدآورندهٔ همه ارزشهاست.

کاپلستون، نظر *سارتر* را این‌گونه بیان می‌کند:

«در نهایت هر فرد انسانی ارزشهای خود و قانون اخلاقی ویژه خود را می‌آفریند... زیرا نه خدایی هست، و نه ارزشهای متعالی، و نه قانون اخلاقی الزام‌انگیز کلی.»(۱۵)

باید از سارتر پرسید، این انسان که بر مبنای تفسیر ماتریالیستی شما از هستی، موجودی صرفاً مادی است؛ ارزشهای اخلاقی را که واقعیتی ماورایی هستند، از کجا و چگونه به‌دست می‌آورد؟ اساساً در عالمی که طبق نظر شما وجود مساوی ماده است؛ واقعیتِ ارزشهای معنوی و آرمانی و اخلاقی را چگونه باید تبیین کرد؟ (این تناقضی بزرگ در آراء سارتر است) همچنین باید پرسید، اگر «انسان» آن‌گونه که شما معتقدید فاقد فطرت و ماهیت وجودی است، پس این قابلیت‌های بینهایت برای تحقق خود را که شما از آن سخن می‌گویید از کجا و چگونه بدست آورده است؟ انسانی که بنا به‌اعتقاد شما فاقد فطرت و ماهیت و جوهر ذاتی و وجودی است؛ چگونه ناگاه قابلیت و استعداد بینهایت برای تحقق خود پیدا می‌کند؟ اساساً برای تحقق کدام «خود»؟ شما که به‌ماهیت و فطرتی برای انسان اعتقاد ندارید.

بنیان اندیشه انسان‌شناسی سارتر (در خصوص نفی فطرت و جوهر ذاتی برای بشر) به‌آراءِ پوزیتیویستی *جان لاک* و دیگر فلاسفه حسی- تجربی مسلک قرن هفدهم و هجدهم می‌رسد و این صبغه پوزیتیویستی در پیوند تام و تمام با تعریف لیبرالی آزادی قرار دارد.

در واقع آراءِ سارتر، محصول تلاقی دو جریان معرفت‌شناسی و انسان‌شناختی پوزیتیویسم و فنومنولوژیسم است که در عصر بحران لیبرالیسم و تمدن جدید، صورت افراطی و شدیداً فردگرایانه به‌خود گرفته و چونان آیینه‌ای، منعکس کننده بحران ذاتی تمدن جدید است.

مبانی فلسفی و معرفت‌شناختی آراءِ سارتر را می‌توان این‌گونه فهرست کرد:

۱. تفسیر پوزیتیویستی از انسان به‌عنوان لوحی سفید و فاقد فطرت و ماهیت ذاتی.

۲. تعبیر لیبرالیستی از نسبت انسانها در جامعه، چونان اتمهایی جدا و دور از هم.

۳. تکیه بر تعریف فنومنولوژیستی از انتخاب و آگاهی.

۴. استفاده از منطق هگلی زایش هستی از نیستی در جهت تبیین نسبت دو نحوه وجود موجودات.

۵. تعمیم نظریه کانتی «نومن» و «فنومن» به عرصه تبیین تفاوت نحوه هستی انسانی و غیرانسانی.

همان‌گونه که دیدیم؛ بنیادهای فلسفی و انسان‌شناختی آراءِ *سارتر* گرفتار تناقضها و بن‌بست‌های جدی و مبنایی است و آن آزادی که *سارتر* می‌خواهد بشر بدان رهنمون شود، به‌اعتراف خود او غایت و حاصلی جز دلهره و ترس و سردرگمی ندارد.

اساساً تفسیر *سارتر* از انسان و آزادی تفسیری اتمیستی و لیبرالی است و تحقق آن، جز بر اسارت و بردگی بشر نمی‌افزاید. اساساً آزادی هرگز مطلق نیست و آزادی حقیقی بشر در تعلق هرچه بیشتر و قرب نسبت به‌حق و قطع تعلق از هرچه غیر اوست محقق می‌گردد؛ در حالی که آزادی سارتری متضمن دوری از حق و حقیقت و قطع تعلق از او و از خودبیگانگی است.

آزادی سارتری؛ تجسم فلسفی مفهوم لیبرالی آزادی در تمدن معاصر است و تناقضات و بن‌بست‌های آن، تجسم بن‌بست و انحطاطی است که بشر جدید بدان گرفتار آمده است. □

پانوشتها:

۱. قصد ما در این گفتار، صرفاً بررسی مفهوم آزادی در آراءِ سارتر است و طرح و نقد و بررسی مباحثی چون: ویژگیهای اگزیستانسیالیسم *سارتر* و تعریف ادبیات از نظر *سارتر* و... را به‌فرصتی دیگر وامی‌گذاریم.

۲. *بارنز، هیزل.ای/ کشف آزادی نزد سارتر/ جلال‌الدین اعلم/* الفبا/ جلد ششم/ ص ۱۱۰.

۳. *وایت، مورتون/ عصر تجزیه و تحلیل/ پرویز داریوش/ امیرکبیر/* ص ۱۳۰ و ۱۲۹.

۴. Being-in-itself

۵. Being-for-itself

۶. What's the meaning of Existentialism / Jams. Galveston/ 1973

۷. L'ētre et le néant منتشر شده به سال ۱۹۴۳.

۸. *بوخنسکی، ای.م/ فلسفه معاصر اروپایی/ شرف‌الدین خراسانی/* ص ۱۸۱ و ۱۸۰.

۹. پیشین/ ص ۱۸۳.

۱۰. *دورانت، ویل/ تفسیرهای زندگی/ ابراهیم مشعری/* ص ۲۵۹.

۱۱. *کاپلستون، فردریک/ فلسفه معاصر/ علی‌اصغر حلبی/* ص ۲۴۶.

۱۲. Lanausée (سال انتشار ۱۹۳۸).

۱۳. نمایشنامه «گوشه‌نشینان آلتونا» توسط ابوالحسن نجفی به‌فارسی ترجمه شده است. این نمایشنامه در سال ۱۹۶۰ به‌زبان فرانسه منتشر شده است.

۱۴. Introduction to the new Existentialism/ Golin Wilson/ 1966.

۱۵. *فلسفه معاصر/* ص ۲۴۷.

نامه وارده

هنر در قلمرو اومانیسم

هنر در تمام تاریخ، وسیله‌ای مؤثر برای بیان ایدئولوژیها بوده است. از این‌رو تمام هنرمندان خواسته یا ناخواسته، مبلغ مبانی فلسفی حاکم بر تفکر عصر خویش بوده‌اند. اومانیسم، که مادر تمام مکاتب فلسفی غرب محسوب می‌شود، سبب پیدایش هنری می‌گردد که مبتنی بر بینش اومانیستی است. اما از آن‌رو که هنر برخاسته از روح انسان است، هنر اومانیستی علاوه بر اینکه بیانگر تفکر اومانیستی است، آینه تمام نمای نارسایی‌هایی است که بشریت جدید با آن روبه‌رو است و هنر غرب با صداقت هرچه تمام‌تر، پوچی و اضطراب و بی‌حاصلی و یأس انسان غربی را باز می‌گوید و چنین است که روح ادبیات غرب این سخن است: «انسان تنهایی است که در صحرای این جهان پرتاب شده است». پیداست که در جهانی که اسم نفس جایگزین فطرت می‌شود، هستی، تهی و فاقد شعور و احساس و هدف معرفی می‌گردد و کمال انسان در استیلا بر جهان پدیده‌ها معنا می‌گیرد؛ وادی هولناکی برای انسان ترسیم می‌شود که در آن انسان تنها و غریب و به‌خود وانهاده اما قدرتمند توانا و برتر از تمام پدیده‌هاست و چنین است که انسان در بینش اومانیستی مجسمه‌سازی است که در انبوه مجسمه‌های خود، بی‌مخاطب مانده است و در آسمانخراش تمدن خودساخته خویش، تنها و در میان طبیعتی که خود را حاکم بر آن می‌داند بیکس؛ و این احساس واماندگی او، در هنر اوست که تجلی می‌کند. چنین هنری در حقیقت مرثیه انسان است و در رثای معنویت از دست رفته خویش و نتیجه محتوم رویگردانی بی‌حاصل انسان از اخلاقیات و پیامد جایگزینی‌های نافرجام اوست. جایگزینی عقل به‌جای وحی، افق فکری انسان را در حصار تنگ محاسبات عقلی محدود می‌کند و از آنجا که عقل ابزاری جز تجربه ندارد انسان راهی زندان پوزیتویسم می‌گردد و بینش او در محسوسات خلاصه می‌شود. با جایگزینی قدرت به‌جای حقیقت، علم رسالت کشف حقیقت را به‌وادی فراموشی می‌سپارد و در محدوده کشف قوانین حاکم بر واقعیات می‌ماند و مبدل به‌چرخ عظیمی می‌شود که هدفی جز اضمحلال هرآنچه که آن را از غایت حقیقی‌اش یعنی قدرت دور می‌کند ندارد. در این میان تکنوکراسی، تمدن مبتنی بر بینش اومانیستی را تحت سیطره خود درمی‌آورد و انسان در اسارت سیانتیسم به‌ظاهر از همه‌وقت قدرتمندتر اما در حقیقت درمانده‌تر از همیشه خواهد بود. بدین‌ترتیب زندانهای برون و درون در تمام ابعاد او را اسیر خویش می‌کنند و از آنجا که او به‌دلیل خودآگاهی و جهان آگاهی‌اش زندانی بودن خویش را می‌فهمد، در هنر خویش سیاهی وادی هولناکی را که در آن سقوط کرده است فریاد می‌کند و تشنه یك جرعه معنویت است و چنین است که نیهیلیسم روح هنر اومانیستی است. می‌بینیم که انسان در ساحت اومانیسم، مجهز به‌سلاح اختیار، انتخاب، قدرت و اراده است اما به‌عوض آنکه نماینده خدا باشد نماینده شیطان می‌گردد. در این میان هنر غرب با اینکه در ذات خویش با تفکر اومانیستی قرابت دارد، می‌کوشد تا با بیان غربت انسان او را تسکین بخشد و با آفریدن آنچه که نیست، گریزگاه انسان باشد از جهنمی که خود پدید آورده است. چنین وادی هولناکی ارمغان جایگزینی انسان به‌جای خدا و نفس به‌جای فطرت است و انسان غربی خود نیز به‌انحطاط خویش اعتراف دارد: «تاریخ درباره ما خواهد گفت که ما نسلی هستیم که انسان را به‌ماه فرستاد اما خود در منجلاب پلیدی غرق شد».(۱) شگفت که در چنین ورطه خطرناکی روح آفرینندگی انسان به‌اهتزاز درمی‌آید و هنر می‌آفریند. هنری که ناطق راستگوی واماندگی خالق خویش است و در عین اینکه مبلغ مبانی فکری اومانیسم است، پوچی و اضطراب و یأس و درماندگی انسان را در ساحت تفکر اومانیستی باز می‌گوید و از آنجا که تفکر اومانیستی در حصار محسوسات محصور است انسان را در چهارچوب آنچه که هست ماندگار می‌کند و چون این محدودیت با فطرت لایتناهی انسان عاصی و همیشه تشنه‌سازگاری ندارد؛ هنر می‌کوشد تا آنچه را که انسان به‌فراموشی سپرده است بیافریند و انسان امروز را از وادی هولناکی که در آن سقوط کرده است رها کند. هنر در ذیل اومانیسم تصویر روشن انسان درمانده امروز غرب است و فریادگر احساس اضطراب و یأس و واماندگی اوست و بیانگر این اصل مسلم که انسان در ساحت اومانیسم سخت محتاج دانستن تفسیری معنوی از خویشتن خویش است و نیازمند بازگشت از بیراهه‌ای که در آن با شتاب می‌رود. هنر امروز به‌روشنی می‌گوید که وقت آن است که انسان از شتاب خود برای سقوط بکاهد و شعارهای اولیه‌اش را فراموش کند: «زمان زمان توبه بشریت است». □

فاطمه میرنجفی‌زاده

پانوشت:

۱. رینیه دوبو - Sohuman an Animal

سینما، تهاجم، تدافع

○ گفت و گوی اختصاصی با *ژان کلود کری یر*، فیلمنامه نویس معتبر فرانسوی

از یك شمای کلی از سینمای امروز جهان شروع کنیم تا بعد اگر وقت بود برسیم به سینمای ایران و...

اصولاً ترجیح می‌دهم بحث در مورد سینمای امروز جهان و مطالعهٔ موقعیت کنونی آن را از نقطه نظر تولید سینمایی آغاز کنم و مورد بررسی قرار دهم، زیرا اصولاً طبقه‌بندی کردن فیلمها از لحاظ ارزش هنریشان کار بسیار مشکلی است. یعنی شیوه‌های مختلف تولید فیلم را مورد ارزیابی قرار بدهیم و ببینیم به چه نوع فیلمی منتهی می‌شوند. بی‌هیچ برو برگرد یك سوی سینمای جهان را سینمای آمریکا فرا گرفته است، سینمایی که از نظر تجاری بسیار قوی است. سینمای آمریکا برای خودش قانونی دارد که اساسْ کارش را شامل می‌شود: سینما، هنر نیست، سینما فعالیتی تجارتی است. همین و بس. من، بدِ آمریکایی‌ها را نمی‌گویم، من آنها را خیلی دوست دارم، در ایالات متحده کار کرده‌ام، در سینمای آمریکا فیلمهای فوق‌العاده‌ای وجود دارد، اما این قانون را خودشان همه جا اعلام می‌کنند: یك فیلم خوب، فیلمی است که می‌فروشد. این یك قانون است و استثنایی هم وجود ندارد. فیلمی که نمی‌فروشد، فیلم بدی است، یعنی این فیلم به مذاق تماشاگران خوش نیامده است. البته منظور من از سینما به طور کلی سینما و تلویزیون است، یعنی رسانه‌های دیداری و شنیداری آمریکا. این رسانه در آمریکا از نظر صادرات رتبهٔ دوم را دارد. اول هواپیما است و بعد از آن محصولات دیداری و شنیداری. بنابراین مقولهٔ سینما برای آنها از ارزش بسیاری برخوردار است. خوب دقت کنید، رتبهٔ دوم در صادرات کشور. در دههٔ ۲۰ یعنی سالهای ۴ـ۲۳، هالیوود نزدیك ۸۵ درصد تصاویر سینمایی جهان را تأمین می‌کرد، یعنی تقریباً انحصار تمام تصاویر دست آنها بود. بعدها سینمای فرانسه، ایتالیا، ژاپن در گوشه و کنار جهان به وجود آمد و مقداری از این ۸۵ درصد را ناخنك زد. با شروع جنگ دوم جهانی، کشورهای آلمان، ایتالیا و ژاپن اجازه ورود فیلمهای آمریکایی را به کشور خودشان ندادند، همین طور تعداد قابل توجهی از کشورهای اروپایی. مثلاً فرانسه که تحت اشغال آلمان قرار داشت، مدت چهار سال از دیدن فیلمهای آمریکایی محروم بود. بنابراین قدرت انحصاری سینمای آمریکا کاهش یافت.

مثلاً در سالهای اشغال (۴ـ۱۹۴۰)، زمان، زمان افزایش تولیدات سینمایی کشور فرانسه است، چرا که فیلمهای آمریکایی به فرانسه نمی‌رسیدند. با پایان یافتن جنگ، این ۸۵ درصد به چیزی نزدیك ۵۰ الی ۵۵ درصد رسید. کشور آمریکا از آن تاریخ به بعد فقط یك وسوسه دارد و ان اینکه دوباره به رقم ۸۵ درصد برسد، شاید هم ۹۰ درصد و اگر بشود ۱۰۰ درصد، «اگر بشود»! خودشان این را می‌گویند. خودشان می‌دانند که این کار امکان‌پذیر نیست، زیرا صنعت تولید فیلم مثلاً درژاپن، کره و هنگ‌کنگ، بخصوص در زمینهٔ کارتون، بسیار ارزان است و آنها می‌توانند در مقابل صنعت سینمایی آمریکا مقاومت کنند.

اما باید دانست که تعرض سینمای آمریکا در واقع یك جنگ اقتصادی است. مثلاً این سینما، تمام قارهٔ آمریکای جنوبی را از آن خودش کرده است. سینمای برزیل و آرژانتین ناپدید شده است. برزیل سال گذشته فقط دو فیلم تولید کرد، کشوری با ۱۶۰ میلیون جمعیت! یعنی چیزی کمتر از ترکیه، کمتر از... زلاندنو، کمتر از بسیاری از کشورهای کوچك. سال گذشته سفری به کشورهای آمریکای لاتین داشتم: پرو، اکوادور، آرژانتین، برزیل. در سالنهای سینمای آنجا تنها فیلم غیر آمریکایی که دیدم، نمی‌گویم فیلم فرانسوی، بلکه تنها فیلم غیر آمریکایی موجود در آنجا فیلم *سیرانو دوبرژاك* (ژان پل راپنو) بود. بنابراین فتح سینمای کشورهای آمریکای لاتین در اینجا کامل شده است. سال گذشته به جشنواره‌ای به نام جشنوارهٔ سینماگران آندی (کوه آند) دعوت شده

بودیم. فیلمسازان آنجا گریه می‌کردند، زیرا چیزی را از دست داده‌اند. کشورهای آمریکای جنوبی اکثراً به زبان اسپانیایی حرف می‌زنند، بنابراین آنجا بازار خوبی برای فیلمهای آنها محسوب می‌شد، اما آمریکا آنها را خورده است. می‌دانید ایالات متحده تا آنجا پیش رفته که به طور مجانی سریالهای تلویزیونی خود را به برزیل می‌دهد.

پس ما با یك تهاجم سینمایی طرفیم، سینمای آمریکا که...

این تعرض سینمای آمریکا از داخل خودش مورد خطر قرار دارد و این خطر عبارت از این است که فیلمهایی مانند *ترمیناتور* پول خیلی زیاد به دست نمی‌آورند، زیرا خیلی گران تمام می‌شوند و سازمان بندیهای هرم گونهٔ تولیدات سینمایی آمریکا، همان کمپانیهای بزرگ آن قدر گران هستند، که بعضاً برای پخش یك فیلم آدم باید دهها میلیون دلار خرج کند. فقط برای به نمایش در آوردن یك فیلم و نه ساختن آن! این کمپانیها به کارهای تفننی (لوکس) عادت کرده‌اند و دیگر تولید فیلم با شیوه ارزان محلی از اعراب ندارد. بنابراین، این سیستم از درون توسط خودش مورد تهدید است. تهدید دوم، صد البته نبود آدم خلاق است، کارگردانهایی که قانون پول را قبول ندارند. وقتی مثلاً به کنگره‌هایی می‌رویم تا درمورد حقوق مولف و این جور چیزها صحبت کنیم، *وودی آلن* و *میلوش فورمن* همیشه طرفدار ما هستند، *فیلیپ کافمن* نیز همچنین. آنها مایلند این سیستم را خورد کنند تا هنرمندان البته من این کلمه را خیلی دوست ندارم، اما منظورم را می‌فهمید، آنها سعی می‌کنند تا هنرمندان آمریکایی بتوانند در درون خود سیستم، خویش را بیان کنند. می‌دانید که فیلمنامه نویسان بزرگ آمریکایی مانند *ویلیام گلدمن*، که خوب او را می‌شناسم، وقتی مرا می‌بیند به من می‌گوید که تو چه شانسی داری که می‌توانی برای یك فیلم کوچك چیزی بنویسی، آن هم با پول کم و برای تلویزیون، اما لااقل می‌توانی آن چیزی را بنویسی که دوست داری آنها محکوم به حیات در درون یك سیستم هستند، سیستمی اقتصادی. این سینما در دنیا وجود دارد و قوی هم هست. این سیستم خوب سازماندهی شده و مانند همیشه از درون خودش مورد تهدید قرار گرفته است.

در مقابل این سینما، سینمای اروپا و جهان سوم در چه وضعی است؟

بله، سیستم دیگری هم وجود دارد که می‌توان نام آن را سیستم ایرانی، هندی مصری و چینی گذاشت؛ یعنی سینمایی که کم و بیش قائم به ذات است. سینمایی که سنتهای خودش را دارد، تماشاگران خودش را دارد و فروش هم می‌کند، مثلاً کشور هندوستان. همه می‌دانند که هندوستان بیشترین تولیدات سینمایی جهان را دارد، و من چندین مرتبه سعی کردم در هندوستان به سینما بروم، اما موفق نشدم، زیرا سالن پر بود. باید آدم سه چهار روز قبل بلیتش را رزرو کند. و تمام مردم به دیدن فیلمهای محلی می‌روند، و این خوب است. بنابراین نباید چنین سینمایی را تحقیر کرد. این سینما، مانند سینمای آمریکا، پاره‌ای از اوقات فیلمهای بسیار خوبی را عرضه می‌کند: مثلاً فیلمهای ساتیا جیت رای، مرینال سن. این وضعیت شامل سینمای ایران، سینمای چین و... نیز می‌شود. این سیستم اجازه می‌دهد تا سینماگران خوب کار کنند. اما این سیستم هم مانند سیستم آمریکا مورد تهدید قرار گرفته است، یکی از دلایل، هجوم و خشونت سینمای آمریکا است، خشونت اقتصادی که اجازه نمی‌دهد این نوع سیستم به راحتی روزگار بگذراند. از روزی که فیلم *با گرگها می‌رقصد* را شما به نمایش گذاشته‌اید، که فروش خوبی هم داشته، ملاحظه خواهید کرد که هجومشان فزاینده‌تر خواهد شد.

همین حالا که با شما صحبت می‌کنم آمریکایی‌ها مشغول خرید سالنهای سینما در روسیه هستند. این همان کاری است که در آمریکای لاتین نیز انجام داده‌اند. بنابراین شما مواظب باشید، کافی است لای در را باز کنید و دلار از راه می‌رسد و جنگ اقتصادی شروع می‌شود. و همین طور جنگ فرهنگی. زیرا امروزه آمریکایی‌ها نسبت به این مسئله آگاهی پیدا کرده‌اند و به همین خاطر سریالهای مجانی می‌دهند و آن اینکه تصویر یا فیلم، بیشتر از خود تصویر تأثیر دارد، هرچه درون تصویر وجود دارد، یعنی نشانه‌هایی از تمدن، اشیاء، لباس، ماشین، اسباب بازیهای الکترونیکی، همهٔ اینها مانند وسوسه‌ای وارد یك کشور می‌شود و آدم دوست دارد آن چیزی را که روی پرده می‌بیند، بخرد. بنابراین فیلمی که در ایالات متحده ساخته شده است، مخصوصاً آن فیلمهایی که زندگی را نشان می‌دهند (نه مثلاً جنگ *ستارگان*)، به خودی خود یك فیلم تبلیغاتی نیز هست، البته تبلیغاتی نامرئی.

سینمای اروپا چگونه است و سینمای فرانسه، فرانسه امروز که بزرگانش را از دست داده و...؟

نوع سومی از سینما نیز وجود دارد و این همان نوعی است که من آن را نوع فرانسوی می‌نامم، البته برای ساده کردن کار. یعنی اینکه ما سینما را برخلاف آمریکایی‌ها جزئی از فرهنگ می‌شناسیم. یکی از وسائل بیانی است و شاید هم هنر باشد. در نتیجه این وظیفهٔ دولت است که از آن حفاظت کند و به آن یاری برساند. چرا که سینما جزو یکی از همان نیازهایی است که ملت برای بیان خودش دارد، داستانهای خودش را از طریق آن روایت کند. و به طریقی هم تلاش کند تا یك اثر هنری آفریده شود. این یعنی فرهنگ: سعی در راه بهبود زندگی از طریق یك اختراع. سینمای فرانسه سینمایی است که میان بخش خصوصی و بخش دولتی تقسیم شده است. و فرانسه تنها کشوری است که سیستم تولید فیلمش از همه جای دنیا پیچیده‌تر است، و کار به آنجا رسیده که آدمهایی از کشورهای مختلف، مثلاً اروپای شرقی، لهستان، شوروی به فرانسه می‌آیند تا سیستم تولید فیلم ما را مورد مطالعه قرار دهند. چگونه فرانسه موفق شد سرمایه بخش خصوصی و بخش دولتی را با هم وارد کار کند؟ به مدد این شیوه، تعداد قابل

توجهی از فیلمهای کشورهای دیگر، به طریق محصول مشترک می‌توانند ساخته بشوند. در این زمینه برایتان داستان جالبی تعریف می‌کنم.

در پایان جنگ دوم جهانی، پایان سال ۱۹۴۶، فرانسه مانند کشورهای اروپایی وضعیت بدی داشت. آمریکایی‌ها که در جنگ پیروز شده بودند، طرحی مبنی بر کمک ارائه دادند: طرح مارشال. یکی از پیامدهای این طرح، امضاء قراردادی تجارتی میان فرانسه و آمریکا بود. قراردادی به نام بلوم- برنز که از اسامی طرفین قرارداد وام گرفته شده است. در این قرارداد، طبقه‌بندیهای مختلفی وجود داشت و در مورد سینما، بدین توافق رسیده بودند که فیلمهای آمریکایی می‌توانند آزادانه وارد فرانسه بشوند، بی‌آنکه مالیاتی پرداخته شود. همهٔ فرانسویها فریاد زدند که این امکان ندارد، این یك رسوایی است. بدین ترتیب ما ورشکست و ناپدید خواهیم شد. اما آمریکایی‌ها سر موضعشان سخت ایستادند. چند وقت بعد، دو حقوقدان نابغهٔ فرانسوی، ابتکار فوق‌العاده‌ای پیدا کردند ورود فیلمهای آمریکایی را می‌پذیریم، اما مالیاتی به نام مالیات کمك به سینما درست می‌کنیم که با اخذ ۱۴ درصد از قیمت بلیت فروخته شده، این پول را به شرطی به تهیه کننده می‌دهیم که فیلم دیگری تهیه کند. این پول در دست دولت است و با فیلم بعدی داده خواهد شد. هرچقدر فیلم بهتر فروش کند، پول پرداختی بیشتر می‌شود، اما این مالیات را باید تمام کشورها، از جمله آمریکا بپردازند، اما فقط فیلمهای فرانسوی از آن سود می‌برند.

آمریکایی‌ها به نوبه خودشان داد و فریاد کردند و گفتند: نه، این امکان ندارد. دولت فرانسه با جدیت سر موضع خودش ایستاد و حدود چهل سال است که ما با این پول زندگی می‌کنیم. مالیات کمك به سینما اجازه داد تا «موج نو» آفریده شود، تمام سینماگران بزرگ ایتالیا از زمان جنگ به این طرف، یعنی فلینی، آنتونیونی، فیلمهایشان را به طور مشترك با فرانسه می‌سازند و از این ۱۴ درصد سود می‌برند. امروزه میخالکوف، کوروساوا، سلیمان سیسه، یوسف شاهین، ایمو، ویم وندرس، تمام سینماگرانی که دوست داریم مانند برگمان، فیلمهایشان را با فرانسه می‌سازند و تمام آنها در فرانسه ۱۴ درصد اضافی می‌گیرند. همگی ما از این سیستم دفاع می‌کنیم، زیرا اجازه می‌دهد تا سینمای دیگری حیات داشته باشد. اگر دوست داریم نوع دیگری از سینما در جهان وجود داشته باشد، سینمایی که جامطلبانه‌تر است و به دنبال نوع کیفیت کار می‌گردد، چیزی که اصلاً با سینمای آمریکا یا هند سازگاری ندارد، حتماً باید چنین سیستمی وجود داشته باشد، وگرنه این سینما از بین خواهد رفت. اما این سیستم نیز مانند سیستم آمریکا از درون مورد تهدید واقع شده است.

امروزه، با مسئله اروپای متحد، به این سیستم خللی وارد نشده؟

چرا، خطر موجود برای سیستم ما، اروپای متحد است. چرا؟ زیرا یکی از اصول اروپای متحد این بود که تمام سیستمهای حمایتی ملی باید از بین بروند، این یك قانون بود، چه در زمینهٔ اقتصادی، چه در زمینهٔ فعالیتهای صنعتی. این مسئله طبیعی بود. اما سینما از این بابت مورد خطر واقع می‌شد. دیگر از کمك مالی خبری نبود، تمام سیستم حمایتی ما از بین می‌رفت. در این چهار، پنج ساله، همگی ما فعالیتهای فراوانی داشتیم. با تعداد زیادی از اعضاء پارلمان و وزرا، خود من در سراسر اروپا صحبت کردم. و بالأخره، از طریق پیمان «ماستریخ» که همین اخیراً به تصویب رسید، یك قدم کوچك پیش رفتیم. ما تا قبل از تصویب این پیمان، طبق پیمان رم که در سال ۱۹۵۷ مورد تصویب قرار گرفته بود، فعالیت می‌کردیم. پیمان رم کاملاً آمریکایی بود. در زمینه سینما، قانون کپی رایت وجود داشت. یعنی شما چیزی را می‌خرید و همین. طبق پیمان ماستریخ، فرهنگ دیگر کالایی مانند سایر کالاها

نیست. این نکته خیلی مهم است، بخصوص برای ایران که هنوز وارد این جور مسائل نشده است. اما این خطر متوجه تمام کشورها است. کشورهایی که قصد دارند فیلمهای خوب بسازند و مقابل تعرض فرهنگی آمریکا ایستادگی کنند.

سیستم سینمای آمریکا علاقه وافری به دوباره سازی دارد، یعنی فیلمهای قدیمی را دوباره می‌سازد. چرا؟ فقط به یك دلیل کاملاً اقتصادی. و چون سینما، یك هنر نیست، باید مانند ماشین مدلها را تازه‌کرد. در آمریکا، سینما یك میراث ملی نیست. فیلمخانه آمریکا مشکلات زیادی دارد. تازه چند سال است که تأسیس شده است. خود من از بنیان‌گذارانش بوده‌ام. تازه شش ساله شده است. دو سال پیش به آمریکا رفته بودم و با آدمهایی که اندکی از خود من جوانتر بودند، صحبت می‌کردم. آنها نام گری کوپر را نشنیده بودند. از نظر آنها، آدم باید دائم فیلمهای تازه تولید کند، «گذشته را باید فراموش کند.» اگر آدم با گذشته‌اش نیز زندگی نکند، دیگر فرهنگی وجود ندارد. سینمای آمریکا دارد از اذهان آمریکایی پاك می‌شود. و این مهم، تصور می‌کنم برای همگی ما، اگر مسائل را با دقت نگاه کنیم، خیلی جالب باشد. منظورم این است که آدم چه چیزهایی را وقتی حافظه سینمایی‌اش را از دست می‌دهد، گم می‌کند؟

کپی رایت و حقوق مؤلفین چگونه عمل می‌شود؟

نکتهٔ فنی دیگری هم اضافه می‌کنم. این سیستم تولید فیلم آمریکایی در ارتباطی تنگاتنگ با بینشی از حقوق مؤلف دارد که در آمریکا وجود خارجی ندارد. سیستم آمریکا سیستم کپی رایت است، یعنی شما حق کپی برداشتن دارید. این قانون از قرن هفدهم وجود دارد. ملکه انگلستان، آن، قانونی مبنی بر این وضع کرد که ناشرها می‌توانند حقوق یك نوشته را صاحب باشند. ناشر، کتابی را از نویسنده می‌خرد و هرچقدر که می‌خواهد از کتاب کپی برمی‌دارد. اما نویسنده فقط یك مرتبه پول می‌گیرد و شما هیچ حقی نسبت به کپی‌های دیگر ندارید. در تقابل با این سیستم کپی رایت، سیستم دیگری وجود دارد موسوم به عهدنامه برن و ۷۸ کشور جهان از آن تبعیت می‌کنند. از نظر این عهدنامه، مؤلف نسبت به اثرش حقی دارد، حقی مضاعف. این قانون در قرن ۱۸ و به وسیله بومارشه ایجاد شد. در قرن ۱۹ این قانون تحولاتی پیدا کرد، بخصوص در فرانسه و کشورهایی که به زبان لاتین تکلم دارند. یکی از مبارزان این قانون که زحمت زیادی در این رابطه کشید، ویکتورهوگو بود. درحال حاضر سیستم فرانسوی، ایتالیایی، اسپانیا و... طرفداران زیادی دارد. حتی چین هم قصد دارد به ما بپیوندد. بنابراین نویسنده یا مؤلف حقی مضاعف دارد. اول حق مالی. مؤلف هرمرتبه که اثرش مورد استفاده قرار بگیرد، چه نمایشنامه، چه فیلم، پولی به دست می‌آورد. این پول توسط قانون تعیین می‌شود. و این درصد تا هفتاد سال پس از مرگ مؤلف به او و خانواده‌اش تعلق می‌گیرد. هفتاد سال پس از مرگ مؤلف، تازه تمام کارهایی که انجام داده‌ام، از من گرفته و به دولت داده می‌شود. درحالی که در سیستم قبلی، ناشر یا تهیه کننده همه چیز را برای همیشه نزد خودش نگه می‌داشت. در سیستم ما، مؤلف در تمام عمرش، حقی برروی آثارش دارد و بعد از آن هفتاد سال، همه چیز به ملتم تعلق خواهد یافت. حق دیگری نیز وجود دارد که حق اخلاقی است. حق اخلاقی، حقی است که مؤلف نسبت به تمامیت اثرش دارد. یعنی می‌توانم اجازه دهم که کارهای تبلیغاتی وسط فیلمهایم به نمایش در نیاید. فیلم سیاه و سفید من رنگی نشود. مثلاً اگر مخالف قوانین موجود در آفریقای جنوبی نستم، فیلم یا نمایشنامه‌ام در آنجا به نمایش در نیاید. به نکته حساسی رسیده‌ام و آن اینکه می‌توان حق اول، یعنی حق مالی اثرم را بفروشم، اما قانون دوم فروشی نیست. می‌توانم یکی یا تمام آثارم را به شما بفروشم، برای همیشه و به همان قانون کپی رایت بپیوندم. متأسفانه در قرن بیستم، در سراسر جهان و در حکومتهای فاشیستی شاهد مؤلفانی بودیم که زیر شکنجه، حقوق اخلاقی آثارشان را واگذار کرده‌اند، یعنی برخلاف میل باطنی‌شان. بنابراین اگر در این رابطه‌ها، تحت شکنجه یا مواد مخدر، من قراردادی به امضا برسانم، امضای من ارزشی ندارد. علت اینکه برای تولیدات سینمایی، صحبت از حق مؤلف یا تهیه کننده کردم بدین خاطر بود که این دو شیوه در ارتباط مستقیمی با هم قرار دارند و نمی‌توان بدون اشاره به آنها، صحبت کرد.

امروزه سعی داریم سیستم چهارمی را به وجود بیاوریم، و آن تولیدات مشترك با کشورهای اروپایی است. درحال حاضر، موفقیتی در این زمینه به دست نیاورده‌ایم، زیرا زبان، عادات و... ما بسیار متفاوت است. و خودم اصولاً نسبت به درست بودن این طرح شك دارم، زیرا سیستم محصولات مشترك چیز تازه‌ای نیست و همیشه با شکست مواجه شده است. منظورم از محصولات مشترك این است که فیلمی ساخته شود برای سلیقه تمام مردم جهان و همه را راضی کند.

خوب، راجع به تماشاگر صحبت کنیم. سلیقه تماشاگر و رابطه‌اش با سینمای امروز، سینمایی که از طرفی مورد تهاجم فیلمهای صرفاً تجاری آمریکایی و اروپایی است و از جهت دیگر سینمایی که تماشاگر ستیز است: انتلکتوئلی است.

یکی از مشکلاتی که چهل سال است سعی در برطرف کردن آن داریم، جلوگیری از ناپدید شدن حس سینما دوستی است. من به همان نسل «موج نو»، تعلق دارم. تمام هم نسلهای من ۶۰ ساله هستند. من همسن گدار، تروفو، لوبی مال و دیگران هستم. با یکی، دو سال بالا و پایین. همه ما اوائل دهه سی به دنیا آمدیم و در پایان جنگ سیزده، چهارده سال داشتیم و در همین سنین است که آدم به سینما می‌رود. در آن زمان تمام فیلمهای جهان در پاریس به نمایش در می‌آمدند. فیلمهای آمریکایی، فیلمهای تازه از کشورهای تازه و سینما تك فرانسه نقش بسزایی در این رابطه ایفا می‌کرد. من سه

بار در هفته به سینما تك می‌رفتم و درآنجا، بابت حضـور لانگلوا و آدمهـای دیگـر، از ملاقاتهای ما با دیگران، مکتبی به وجود آمد به نام «مکتب تماشاگر». آرام آرام این مکتب از بین رفت. حالا باید دید چگونه می‌توان دوباره چنین مکتبی را آفرید؟ چگونه می‌توان تماشاگر را با سینما آشتی داد و ذوق سینمایی‌اش را به او پس داد؟ من هرروز این سؤال را از خودم می‌کنم. اما آدم همیشه نمی‌تواند در این رابطه مطمئن باشد و بسیاری از مواقع اتفاقات عجیبی پیش می‌آید. اول از همه اینکه فیلمی مانند *ترمیناتور* ۲ ضرر می‌دهد- اما *زیبای جنجالی* (ژاك ریوت) در عوض فروش فوق‌العاده‌ای دارد. دلیلش این است که فیلم ریوت در مقایسه با ترمیناتور بسیار ارزان تمام شده است. پر فروش‌ترین فیلم سینمای فرانسه در سال گذشته، فیلمی بود به نام *تمام صبحهای جهان* (آلن کورنو) که واقعاً شگفت‌انگیز بود. ۷۰۰ هزار نفر به دیدن فیلم رفتند. یك فیلم بسیار ساده در مورد یك نوازنده.

سالی چند فیلم این طوری دارید، پرفروش؟

بایـد گفت که در فرانسـه مثـلاً چنین اتفاقاتی می‌افتد و سالی دو، الی سه فیلم فروش خوبی پیـدا می‌کننـد. مثـلاً *فانوس سرخ* ساخته *ایمو*. فیلمی که در آغاز کسی اصلاً حاضر نمی‌شد آن را بخرد، اما با به نمایش در آمدن آن، فیلم فروش خیلی خوبی داشت، بهتر از *ترمیناتور* ۲. در نظر بگیرید که *زیبای جنجالی* را ۵۰۰ هزار نفر دیده‌اند، اما وقتی فیلم در تلویزیون به نمایش گذاشته شود، این رقم تبدیل به ۱۰ میلیون تماشاگر می‌شود. درواقع مشکل اساسی سینما این است که مردم به همان اندازه سابق و چه بسا بیشتر از سابق فیلم می‌بینند، چه در تلویزیون و چه ویدئو. اما همه در مورد بحران سینمـا حرف می‌زننـد. سینمـا یعنی چه؟ سینما دو چیـز متفاوت است. اول از همه سینمـا، یك فن است که اجازه می‌دهد از طریق تصاویر ساکن، توهمی از حرکت القا شود: این اختراع ادیسون آمریکایی است. دوم اینکه سینما، سیستمی است که اجازه می‌دهـد تصاویرش را برروی پرده نمایش دهنـد. این اختـراع لومیر است. بنابراین سینما یعنی به سالن سینما رفتن و این نوع سینما در بحران قرار دارد: به سالن سینما رفتن. اندیشه و مفهوم اولیه سینما در خطر نیست، زیرا مثلاً مردم فرانسه روزی چهار ساعت تلویزیون نگاه می‌کنند. از این چهار ساعت، دو ساعتش متعلق به فیلم است، آن را با رفتن من به سینما تك مقایسه کنید، سه روز در هفتـه، روزی دو ساعت. ملاحـظه می‌کنید که از نظر کمیت، رقم افزایش پیدا کرده است، امـا از لحـاظ کیفیت... خیـر، مشکل این است. برنامه‌های تلویزیون همه به نحو مشابهی به نمایش در می‌آیند. مثلاً گوینده می‌گوید، خب برنامه بعدی را هم با ما باشید، برنامه بسیار جالبی است. من تا به امروز کسی را در تلویزیون ندیده‌ام که بگوید برنامه‌ای که الان دیدید خیلی خوب و جالب بود، برنامه بعدی خوب نیست، بروید سراغ کار دیگری. این مسئله موجب می‌شود که تصاویر ارزش خودشان را از دست بدهند. ذهن آدم برای اینکـه چیـزی را به خاطر بسپارد، باید آن را تمیز دهد، آن هم از میان طبقه‌بندیهای مختلف کیفی، وقتی همه چیز به یك صورت واحد نشان داده می‌شود، یك مسابقه فوتبال، اخبار، یك فیلم سینمایی، یك برنـامـه موسیقی، وقتی همـه اینهـا به یك صورت نشان داده می‌شود، همه به صورت یك تصـویـر جمعی و واحد جلوه می‌کند و نمی‌توان چیـزی را در آن تمیـز داد، آدم بیشتر اما بدتر نگاه می‌کند.

خب، همین مشکل امروز ماست: نگاه و سلیقه، جهان بر تصویر اما فاقد نگاه؟

آمریکایی‌ها کلمه‌ای در رابطه با موسیقی آسـانسـور یا سرسـرای هتلهـا اختـراع کرده‌انـد. آنهـا به جای موزیـك می‌گوینـد میوزاك. این دیگر موسیقی نیست، یك چیز چند کیلومتری و یکنواخت است. باید چنین کلمه‌ای را در رابطه با تصاویر هم اختراع کرد. زیـرا تصاویر، تصاویر مشهور درحال تبدیل شدن به چنین حالتی هستند. به زور دیـدن فراوان تصـویر، دیگر آدم نمی‌تواند آنهـا را از هم تمیـز دهد. وقتی هرسال با دانشجویان «فمیس»، در اول سال تحصیلی صحبت می‌کنم، به آنها می‌گویم: وظیفه شما از همیشه‌سخت‌تر است. زیرا تصاویر موجود فراوانتـر از همیشـه هستند و برای اینکه تصـاویر و اصوات ساخته شما بتوانند از دیگـر تصاویر و اصوات تمیز داده شوند، بایـد تلاش بیشتری بکنید. اگر قرار است مکتب تماشاگری به‌وجود بیاید، باید اول از همه به‌آنها یاد داده‌شود که تصاویر خوب را از بد تمیز دهند، و این اصلاً کار ساده‌ای نیست. یکی از تفریحات ما با دانشجویان سینما این است که پاره‌ای از اوقـات یك گزارش خبـری را تکـه‌تکـه‌می‌کنیم. گزارش را تفسیر می‌کنیم. تمام مسائل پنهان را بیرون می‌کشیم. مثلاً قرار است از گـردهم‌آیی یك حزب تنـدرو دست راستی، گزارشی دو دقیقـه‌ای برای تلویزیون گرفته شود. در بعضی از تصاویر رئیس این حزب، مثـلاً لوپن نشـان داده می‌شوند و بعد نماهـای عکس‌العملی از حضار در جلسه. از طریق انتخاب قیافه حاضرین در جلسه، اگر فیلمبردار مثلاً از چهره یك زن زیبا رو، با چشمان آبی و موهای روشن فیلمبرداری کند، تا اینکه یك پیرمرد

دائم‌الخمر و بی‌حالی را نشان دهد، من می‌توانم به شما بگویم آیا فیلمبردار طرفدار لوپن هست یا نه، بی‌آنکه بدانم نظرات سیاسی او چیست. این همان زبان نامرئی سینما است که روزمره شده و همه ما منوط به آن شده‌ایم. و مردم باید این مسائل را بدانند. روزی با فولکر اشلوندورف، زمانی که در رابطه با جنگ لبنان فیلمی می‌ساختیم، آزمایشی انجام دادیم. یك گزارش از جنگ لبنان انتخاب کردیم، جنگ بیروت و موسیقی‌های متفاوتی را با آن امتحان کردیم. نتیجه کار اصلاً مشابه نیست. مثلاً اگر واگنر انتخاب کنید، یا موسیقی آرام گیتار یا راك اندرول، سه صحنه متفاوت خواهید داشت. شما همیشه در فیلمهای خبری، یك موسیقی زمینه دارید، و صدای صحنه‌ای که از نو بازسازی شده است. در ضمن همه ما می‌دانیم که گزارشهای جنگی، سالها است که عبارت است از نمای گوشه خیابان، همراه با مردی که با یك تفنگ کلاشینکوف تیراندازی می‌کند. قیمت این صحنه ۱۰۰ دلار است. قیمت همین است، فیلمبردار منتظر نمی‌ماند تا آن مرد تیراندازی کند، بلکه این آخری به فیلمبردار می‌گوید: یك تصویر قشنگ می‌خواهی، می‌شود ۱۰۰ دلار و تفنگم را هرکجا که می‌خواهی، خالی می‌کنم. وضعیت همین است. وقتی بیروت بودم، در بعضی از مواقع، مردم، داخل هتل به ما می‌گفتند می‌خواهی یکی را در خیابان بکشیم. این مرد را می‌خواهی وحشتناك بود. مکتب تماشاگر، فکر فوق‌العاده‌ای است و باید از همین جا شروع کرد، آموزش زبان سینما، یعنی باید دانست که سینما زبان خودش را دارد که با زبانهای دیگر تفاوت دارد، باید آن را شناخت. آدم باید برای خواندن، بتواند بنویسد. بهترین خوانندگان کتاب، کسانی هستند که دستی در نوشتن دارند. چندی پیش مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه چخوف را می‌خواندم. از نظر من داستانهای آخر چخوف چیز فوق‌العاده‌ای هستند، بیشتر از نمایشنامه‌هایش. امروزه در سن ۶۰ سالگی احساس می‌کنم که این داستانها را بیشتر از آن موقعی که ۳۰ سال داشتم، دوست دارم. برای اینکه خود من هم دست به قلم شده‌ام و می‌دانم هرگز به چنین سطحی نمی‌رسم. وقتی خود چخوف این داستانها را نوشت، خیلی از من جوانتر بود، حدود سی سال سن داشت، اما او یك نابغه بود. در کتابهای او، صفحاتی وجود دارد که با صدای بلند می‌خوانم، زیرا بنابر تجربه می‌دانم بیشتر به دلم خواهند نشست. بنابراین برای بهتر خواندن، آدم باید مقداری با نوشتن آشنا باشد، لااقل مشکلات نوشتن را بلد باشد. و برای لذت بردن از یك فیلم، آدم باید زبانش را بشناسد. باید مردم را آگاه کرد. جدی می‌گویم، ما قدم به قرنی خواهیم گذاشت که مسمومیت تصاویر می‌تواند عواقب بسیار سوئی داشته باشد. این تصاویر می‌تواند مردم را کور کند. امکانش وجود دارد. با آمدن تصاویر مجازی، آدم دیگر نمی‌تواند چیزی را تمیز دهد. می‌توانیم ناپلئون یا ژنرال دوگل را بازسازی کنیم. واقعاً خود این آدمها به تلویزیون خواهند آمد و شاید هم حرفهای قبلی خودشان را باطل کنند. به همین خاطر نیز هست که مشکلات آموزش توجهم را جلب می‌کنند، زیرا باید تا آنجا که ممکن است مردم را آموزش داد، اذهان جوان را. زیرا این تصاویر مجازی آن قدر در سراسر جهان اشاعه پیدا خواهند کرد که حالت مواد مخدر جهانی به خود می‌گیرند.

اگر تاریخ سینما را از نظر فنی مورد بررسی قرار دهیم. مانند همین کاری که در رابطه با تولیدات سینمایی انجام دادیم، ملاحظه می‌کنیم که لایه سلولوئید نقش بسزایی ایفا می‌کند. این لایه در آغاز نیترات نقره بود و بعدها از جنس مواد مغناطیسی شد و حالا هم لایه الکترونیکی وارد کار شده است. نتیرات نقره کیفیت متوسط و مشکلات زیادی داشت. مغناطیس و نوارهای ویدئو کار را ساده‌تر کردند، اما کیفیتهایشان زودگذر بود، اما این لایه آخر هم کیفیت عالی دارد، هم بادوام است. هم ویژگی نیترات نقره را دارد و هم ویژگیهای لایه مغناطیسی را. حرفه ما ایجاب می‌کند، وظیفه اخلاقی ما این است که کسانی را که کار سینما نمی‌کنند، آگاه کنیم. آگاه کردن آنها از تمام امکاناتی که مادر دست داریم تا به آنها دروغ بگوییم. تا چند سال دیگر، قدرت فوق‌العاده‌ای به دست اندرکاران سینما داده خواهد شد. قدرتی که می‌تواند

نقـاب بر چهـره واقعیت بگذارد. سینما در فرانسه جزو دروس دبیرستانی شده است، ماننـد موسیقی، ادبیات. یعنی سینما جزو دروس وزارت آموزش و پرورش شده است.

خب گویـا وقت چنـدانی نداریم، یك سؤال مفصـل و توضیحی دارم دربـاره سینمای ایران، یا دقیقتر آن فیلمهایی که به جشنواره‌های اروپایی رسیده‌اند و مورد توجـه واقـع شده و جوایـزی هم گرفته‌اند، چه چیزی از این فیلمها، شما را جذب کرده؟ جنبه‌های توریستی و ظواهر شرقی‌شان؟ موضـوع آنهـا، یا احیـاناً سینـمـایشـان؟ در همین ارتبـاط فکـر نمی‌کنید دفاع بی‌رویه از این نوع فیلمها که به نظر من غالبـاً ربـطی به ایران ما ندارد و از مردم ما، سنن ما، فرهنـگ ما، چیزی در آنها نیست جز ظواهر خشك و بی‌روح و جلوه‌های توریستی، یا بعضاً موضوعاتی برای شما «تازه و جالب»، با سینمایی غالباً ضعیف، همان بلایی را سر سینمای ما می‌آورد که سینمای آمریکا سر شمـا آورده؟ و این دفـاع شما در مقابل تهاجم سینمای آمریکا، کمك به ما نیست که هیـچ، به ضرر سینمای با هویت ما تمام می‌شود و تماشاگر ما را از سینمای ایـران ناامیـد می‌کند و در نتیجه زمینه مساعدی می‌شود. برای اقبال از سینمای امروز آمریکا.

اصولاً نمی‌توانم نظر کلی و درستی در رابـطه با سینمای ایران داشته باشم. من فقـط چنـدتـایـی از فیـلمهـای نادری، کیـارستمی، مخملبـاف، یا مهـرجـویی را می‌شناسم. اما علت این آشنایی آن است که من جزو سینما هستم. آیا مردم فرانسه می‌دانند کیارستمی، ایرانی است یا نه؟ من شك دارم. فکـر می‌کنم که مشکـل اصلی سینمای ایران، در خود ایران است. رابطه سینمـای ایـران با مردم ایـران. آدم باید همیشه از همین جا آغاز کند. سینما همیشه محتـاج و نیازمند رابطه‌ای با ملت خودش هست. مثلاً اگر کسی در سینمای فرانسه مدعی شود که من قصـد دارم سینمـای آمریکا را با فیلم خودم فتح کنم، این حرف کاملاً احمقانه است. هرکس هم تا به امروز سعی کرده چنین کاری را انجـام دهد، با شکست مواجـه شده است. آدم بایـد از «باغچه» خودش شروع کند، خانه خودش. مردم به چه چیزهایی علاقه دارند، مشکلات امروز چیست دوست دارند چه داستانهایی گوش کنند، باید چه شیوه‌ای را به کار گرفت تا اذهان آنها را بیدار کنیم، آنها را اندکی با دقتتر کنیم. خوب می‌دانیم که هیچ ملتی را نمـی‌توان یك شبـه هوشـیـار کرد، چه آمـریکایی، چه فرانسوی و چه ایرانی، اما می‌توان نقش بیدار کننده را بازی کرد. مثلاً می‌توانیم بگـوییم مواظب باشید. حالا این عمل چه از طریق فیلم باشد و چه از طریق کیـفـیـت آن، و چه از طریـق مطبـوعـات سینمایی، من نسبت به نقش مطبوعات واقعاً ایمان دارم. به نقش تلویزیون وقتی در مورد سینمـا حرف می‌زنـد. آگاه کردن مردم در مورد امکـانـات جادوگران تازه سینما. اگر پاره‌ای از سینـمـاگـران شمـا، نادری و کیارستمی در جهان شهرت دارند، چه بهتر اما این مسئله اصلی و چاره کار نیست. آدم بایـد از خودش شروع کنـد. آدم بایـد از قوانین موجود خوب محافظت کند. مثلاً ما در فرانسـه از قانـون کمك به سینما، با تمام توانمـان دفـاع و حمـایت می‌کنیم. زیـرا می‌دانیم که زندگی ما به همین کمك بستگی دارد. اگر این قانون کمك به سینما از بین برود، سینمای فرانسه نابود خواهد شد.

خب، شما باید بروید و بحثها همچنان باقی است. ان‌شاءالله برای فرصت بعدی که می‌آیید.

بله، حتماً. دفعه آینده که به ایران بیایم ادامه می‌دهیم. به امید دیدار

متشکرم، خسته نباشید.

گفت و گو از: مسعود فراستی

نامه وارده

توهم شبه فلسفی یا تحلیل سینمایی

سخنی درباره فیلم جدا افتاده و نقد این فیلم

جاذبه جهان سحرآمیز سینمایی و تاریخ سینما دل بسیاری از مردمان عصر ما را ربوده است حتی در بیابانها، جنگلها و بیغوله‌های آفریقا، آسیا و آمریکای لاتین بومیانی که از نظرگاه جامعه‌شناسی در عصر ماقبل تاریخ بسر می‌برند و فاقد جهان منطقی انسانهای متعارفند مورد هجوم فیلمهای آموزشی، ماجرایی سینمایی قرار می‌گیرند. کمتر کسی از اینان ممکن است از طریق تلویزیونهای مداربسته یا بوسیله آپارتمانهای متحرک چند فیلمی ندیده باشند. به‌هر حال کشش و جاذبه جهان سینما و دیدار عالمی سحرآمیز ما را به‌سوی تماشای فیلمهای نو و کهنه می‌کشاند. دیدن این فیلمها هرچند که سینما عمری بیش از نود سال ندارد از اهمیت بسزایی در زندگی بشر کنونی برخوردار شده است.

در روزگار ما رمان و سینما دو هنری‌اند که به‌تدریج توانسته‌اند هنرهایی نمایشی نقاشی، صنایع دستی ظریف و باشکوه سنتی و علی‌الخصوص شعر که روح هنر را در هر دوره ابداع می‌کرد به‌انزوا کشند، زیرا نتوانسته‌اند با نظام تکنیک جمع آیند. اما سینما و رمان و علی‌الخصوص موسیقی در کنار طراحی صنعتی و گرافیک چونان لفافه‌ای درخشنده به زیباسازی صورت ظاهر تمدن فعلی غرب همت گماشته‌اند. این هنرها از نظر درونی و باطنی نیز روح بشر صنعتی را آرامش می‌بخشند.

مشاهدهٔ فیلمهای سینمایی ذهنیت خاص خود را طلب می‌کند، هرچه ذهن با جهان سینمایی مأنوس‌تر گردد بیشتر به‌وجد و سرور درمی‌آید و طالب غرق شدن در جهان سینمایی می‌گردد تا آنجا که فیلمهای سینمایی جزیی از زندگی وی می‌شوند و تصاویر سینمایی او را روزها و هفته‌های مدیدی به‌شدت تحت تأثیر قرار می‌دهند. بطوری‌که اگر روزی یا هفته‌ای از این تصاویر سینمایی دور افتد ممکن است دچار اضطراب و عدم تعادل روانی گردد زیرا فیلمهای سینمایی زمینه‌های تخلیه روانی آدمی را که در دنیای صنعتی امروز زندگی می‌کند فراهم می‌سازند.

غرض از این مقدمه بحثی اجمالی در خصوص نقد فیلمهای سینمایی در «برنامه هنر هفتم تلویزیون» است. نقد فیلم اکنون گاه اهمیتی بیش از فیلمهای سینمایی پیدا کرده است. در عصر ما وجود جشنواره‌ها و نشریات سینمایی سلطنت منتقدان فیلم را آشکار می‌سازند. همچنانکه روزگاری شعر، نقدالشعر و ادبیات و نقد ادبی رامی‌طلبید، اکنون وجود فیلمهای سینمایی نقد فیلم و بحث تحلیلی و زیبایی‌شناسانه و دیگر مباحث جنبه‌های تکنیکی و هنری و فرهنگی و مسائل اقتصادی- اجتماعی را موجب می‌شود. در حالی که یك فیلم اغلب بیش از صد دقیقه بطور زنده وقت ما را نمی‌گیرد، نقدهای سینمایی در نوعی از انفجار اطلاعات بوجود می‌آیند. هزاران صفحه ساعت نقد جدی و قابل تأمل و چند برابر این نقدهایی مبتذل و بی‌پایه پیرامون یك فیلم منتشر می‌شود.

همانند هر تجربه هنری نو و نقد مربوط به آن در ایران نیز فیلمهای سینما و نقد فیلم مورد تجربه قرار می‌گیرند. در این قلمرو از تجربهٔ هنری به جهت تفرق بی‌چون و چرای غرب و حجت و فصل‌الخطاب بودن تجارب سینمایی و نقادی فیلم اروپائی‌ها و آمریکایی‌ها و ژاپنیها موجب شده سینماگران و منتقدان سینمایی ما در برابر غرب قدرت نفس‌کشیدن نداشته باشند. نفس‌ها بریده است.

ضعف علمی و سطح پائین تحقیقات سینمایی و فقدان رسوخ دانشهای تخصصی و موضوعی در قلمرو نقد

سینمایی موجب شده تا شبحی از فلسفه، روانشناسی، زیبایی‌شناسی و دانش سیاسی- اجتماعی در نقد سینمایی ما حضور بهمرساند.

راقم این سطور که به سائقه متعارف و اکنون زده، یکی از بینندگان آماتور فیلمهای سینمایی است، به اقتضای ذهنیت تکنیک‌زده و مسحور خود به جهان سینمایی روی آورده است و اگر هفته‌ای از تماشای فیلم محروم بماند در خود اضطراب و دلهره‌ای بیمارگونه احساس خواهد کرد. بمحض گشوده شدن دیده‌اش به مثال جاویدان فیلمهای سینمایی گویی که او را جامی چند از شراب بهشتی فرد اعلا نوشانده‌اند ناگهان همهٔ درد و رنج خود را فراموش می‌کند و مست و لایعقل در حال خلسه و بیخودی به‌تماشای تصاویر مسحورکننده خشکش می‌زند و گهگاه مکاشفاتی هذیانی نیز به او دست می‌دهد. با توجه به این حال و وضع، تعلقات خاص سینمایی او نمی‌تواند از تماشای برنامه هنر هفتم که در آن یك فیلم و یك نقد فیلم توأمان به نمایش درمی‌آیند محروم گردد. اما ترکیب دو نمایش موجب شده که نحوی خودآگاهی رنج‌آلوده نصیب او شود، و مستی و شور و حال حاصله از تماشای فیلم اصلی در دو سئانس نقد فیلم از دست برود.

نقد فیلم که در دو بخش ابتدایی و انتهایی فیلم سینمایی به‌نمایش درمی‌آید دو بازیگر دارد. یکی از آنها با دانشی دایرةالمعارفی که گویی حاصل ترجمه‌های نیمبند و پریشانی از دایرةالمعارف برتیکا (برای شرح و تفسیر مضامین تاریخی و فلسفی و غیره) و دایرةالمعارف سینمایی (برای شرح و تفسیر فیلم) به اضافه قدری افاضات محیرالعقول سمبلیك و نمادشناسانه است؛ گاه نقش فیلسوف و گاه نقش مورخ و عالم سیاست و جامعه‌شناس و تحلیل‌گر تکنیکی سینما را بازی می‌کند. قبل از این او را در فیلم آموزشی تروکاژها (همان مکر و فریب سینمایی) که اکنون نام شبه فرهنگستانی «جلوه‌های ویژه» را برآن نهاده‌اند دیده بودم. اما اکنون در «هنر هفتم» که «دین و مذهب بشر مدرن و پست مدرن» شده است، کارش به‌پریشان‌گویی و آشفتگی رسیده است به‌نحوی که گهگاه بوی نوعی بیماری روان‌پریشی خفی از آن برمی‌خیزد. مهم اینکه دانش نیمبند او اکنون لو رفته است.

اما نقش دوم فیلم را میهمانانی بازی می‌کنند که اساتید مسلم دانشکده‌های سینمایی و تلویزیونی کشورند. برخی از آنها حدّ خود را شناخته و از بدیهیات و اطلاعات ترجمه بالنسبه دقیقی پا فراتر نمی‌گذارند، اما برخی که بسیار پرشور و شر نشان می‌دهند پریشانی و آشفتگی و بیسوادی خود را نسبت به دانش سینمایی به‌نمایش می‌گذارند. یك‌جا از مقایسه امیرکبیر با توماس مور سخن می‌گویند و جایی دیگر متعرض دمکراسی و دیکتاتوری موجود در مضمون فیلم کرامول می‌شوند. به‌هرحال اکنون این برنامه که بسیاری از اساتید و منتقدان سینما را به‌خود جذب کرده است، نشان از ضعف وحشتناك دانش سینمایی دارند. من حدس می‌زنم آنانی که هنوز خود را آماده برای بازی کردن در نقش دو فیلم نکرده‌اند هوشمندانی متعارفند که از لورفتن دانش سینمایی خود در هراسند.

جالبترین چهره در میان این اساتید مسلم برای راقم این سطور چهره‌ای فلسفی و عمیق!! است که نقش دوم فیلمهای نقد فیلمهای روبر برسون و «جدا افتادهٔ» کارول‌رید را بازی کرده است. علی‌الظاهر ایشان هیچگونه مطالعه جدی فلسفی ندارند و احتمالاً در ترجمه برخی فقرات منتقدان فلسفی غرب اخذ سواد شبه فلسفی کرده است، نقش فیلسوف و متکلم دین‌شناس را بازی می‌کند. در یکی از فیلمهای برسون که نامشان در خاطره نمانده به‌همراه قهرمان فیلم نقد فیلم چنین توهمی از «یانسنیسم» القاء کرده بود که گویی اتوماتیسم یا بی‌اختیاری برسون، که سابقه‌ای طولانی در اندیشه پرتستانی و قبل از آن به‌صورت بنیاداندیشانه در اندیشه قدیس آوگوستینوس متکلم مسیحی دارد، صورت اختیار پیدا کرده بود. یعنی درست در نقطه مقابل نظر برسون که در یکی دو فیلمی که من بیننده آماتور دیده‌ام او بی‌تردید تقدیر و سرنوشت را فوق ارادهٔ بشری تلقی می‌کند. اختیار در اینجا صورت خاص و محدود پیدا می‌کند.

این فصاحت فلسفی و توهمات مابعدالطبیعی در تحلیل فیلم «جدا افتاده» یا «مرد ناجور» به‌کمال نقصان رسید. او احتمالاً به تقلید از برخی منتقدان پست مدرن اروپایی فیلم تبلیغی سیاسی «رید» را که از عناصر وهمی و رؤیا استفاده کرده بود در یك فراشدی که از رئال و واقعیت آغاز می‌کند و سپس به‌تمثیل و سمبول و نماد می‌رسد و نهایتاً به تجربه عالم متافیزیك گام می‌گذارد تصور کرده است.

من تصور می‌کنم این استاد مسلم سینما احتمالاً منظورش از متافیزیك مابعدالطبیعه یا دانش فلسفه نیست، بلکه مقصود عالم دیگر و جهان آخرت باشد. او که به‌اظهار آشنایان سینمایی با زبان بیگانه آشناست و به‌ترجمه هم می‌پردازد خوب بود که حداقل دو-سه کتاب تاریخ عمومی فلسفه و ادیان نظیر کتابهای کاپلستون، امیل بریه و جان ناس و حتی یکدوره تاریخ عمومی نظیر تاریخ عمومی پُرغلط اما مفید ویل دورانت برای مبتدیان را می‌خواند. حالا به او توصیه نمی‌کنم به الهیات تخصصی نوتومیستی یا هر منوتیك و پرتستانی پس از اشلایر ماخر یا کتابهای رودلف اتو، هیدگر میرچا الیاده واتین ژیلسون و ژاك مارتین و هیر شبرگر مراجعه نمایند تا اولیات مسائل ابتدایی فلسفهٔ غرب را دریابد و صورت ظاهر و چهره متفلسفانه خویش را با باطنی از مقدمات فلسفه آمیخته سازد.

اما به‌نظر من آماتور و بیسواد در دانش سینمایی که تا به‌حال معنی میزانسن و دکوپاژ را نفهمیده‌ام اما قدری فلسفه و

سیاست می‌دانم فیلم کارول رید فیلمی کاملاً سیاسی است. این فیلم که ساخت فلسفی‌اش همان پراگماتیسم و مصلحت‌اندیشی امپریالیستی انگلستان است که احتمالاً بیواسطه در اذهان برخی سینماگران برجسته آن دیار رسوخ کرده است بی‌تردید در جهت تحقیر مردم مبارز ایرلند ساخته شده و یا ناخودآگاه نهایتاً به‌چنین پیامی رسیده است. رید با تکنیکهای بی‌سابقه‌اش و بهره‌گیری از دوربینی که در دست یکی از برجسته‌ترین فیلمبرداران تاریخ سینمای انگلستان بوده، و نیز فیلمنامه منسجم و بازیگری درخشان بازیگران توانسته است فیلمی برجسته عرضه کند که بسیاری از جمله مرا مات و مبهوت می‌سازد. تصاویر فیلم او در ضمیر ناخودآگاه یا خودآگاه ما رسوخ می‌کند تا سیاست انگلستان بتواند هر ایرلندی را به‌خودپرستی، محافظه‌کاری یا خیانت متهم سازد. در ابتدای فیلم چنین می آید که همهٔ کسانی که در حادثه شرکت دارند از نظر رید براساس تبعیت از قانون و قانون‌ستیزی در برابر یکدیگر قرار نگرفته‌اند بلکه سرنوشت و تقدیر چنین وضعی را برای آنان پدید می‌آورد؛ که احتمالاً این برای تبرئه شدن فیلمساز از هرگونه اتهامی است.

در این اثر تحلیل از ماهیت مبارزه کاتولیکهای ایرلندی در کار نیست. حتی مبارزان در برابر حاکمان ایرلند شمالی مطرح هستند نه در برابر انگلیسیها. اما در جناح ایرلند قهرمان ماجراجویی است که گوشه چشمی به آزادی دارد. هنرمند ایرلندی، فردی سست‌مایه و پریشان‌خاطر و ابله و خودپرست که می‌خواهد از تصویر چهره نیمه‌جان قهرمان مبارزات ایرلند برای خود کسب وجه کند. دانشجوی پزشکی نیز در یاری‌اش به او چنین نظری دارد. او توانایی پزشکی خود را می‌آزماید طفیلی گرسنه تشنه منافع مالی خود است که در ضمن آن متهم به آدم‌فروشی نشود اما شبه گروگان خود را می‌خواهد به کشیش واگذار کند تا از ایمان و پول هر دو یا حداقل یکی بهره برد. کشیش فیلم در آرزوی آرامش بخشیدن به یك قاتل نیمه‌جان در واپسین لحظات حیات است اما هیچ‌یك از آنها به منافع حقیر خود نمی‌رسند، هیچکس حاضر به کمك جدی به مبارز ایرلندی نیست. صاحب مهمانخانه یا قمارخانه دوستان او را به کشتن می‌دهد. پلیس گرچه نفس همه را بریده گهگاه در این میان حضور انسانهایی وجیه را به‌نمایش می‌گذارد.

سرانجام قهرمان داستان با تمهید مقدمه‌ای از سوی معشوقه‌اش کشته می‌شود. او که دچار یأس و عذاب وجدان شده بود به کمك معشوقه خود به‌نوعی خودکشی دونفره دست می‌زند اما من نفهمیدم که چگونه آن استاد شبه فلسفی سینما این خودکشی را به‌معنای عروج درك کرده بود حتی این قهرمان را نمی‌توان تمدن غرب تلقی کرد زیرا نماد باید همواره در واقعیت با صورت و فرم مناسب جلوه‌گری کند. واقعیت منفعل ایرلندی فیلم نمی‌تواند مظهر تمدن باشد که نهایتاً با خودکشی به متافیزیك و ماوراءالطبیعه می‌پیوندد. بی‌تردید عشق نارسیس‌گونه معشوقه بواسطه آینهٔ معشوقش (قهرمان مبارز ایرلندی) نشان از مسخ انسانی دارد. او قهرمان را چون بت می‌پرستد و او را در تملك خود می‌بیند و با او به‌عالم مرگ گام می‌گذارد. این عشق هیچ ربطی به عشق متافیزیکی افلاطونی یا عشق ربانی و حقیقی حکیمان انسی ندارد.

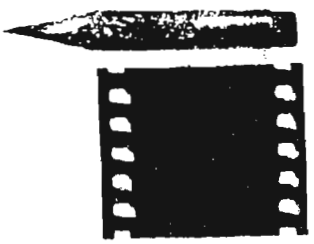
قهرمان فیلم یك‌بار بر اثر رنج و عذاب وجدان ناشی از قتل نگهبان مؤسسه یا بانك، پلیس و زندان را در رویا می‌بیند. در اینجا خیال می‌کند که نگهبان کشته نشده و او در زندان بسر می‌برد و در سکانسهای پایانی فیلم قهرمان یکبار شبح تعقیب‌کنندگان یا دوستان خود را می‌بیند که در حبابهای ناشی از آبجوی ریخته شده بر روی میز که او را متهم می‌کنند. و سرانجام در جایی دیگر قهرمان شبح صامت کشیش را در میان تابلوهای بی‌هویت هنرمند ایرلندی می‌بیند. او از اینکه صدای کشیش را نمی‌شنود اظهار نارضایتی می‌کند و از اینکه در گذشته به کلماتش اهمیت نداده تأسف می‌خورد. این یکی دو پلان یا سکانس اگر من آماتور غلط نگفته باشم نشانه‌ای از سمبولیسم متعالی یا شبه متعالی در خود ندارد و به‌عالم دیگر نمی‌پیوندد بلکه اول رویایی کاذب، دومی رویایی شبه‌صادق و سومی رویایی صادق بنظر می‌رسد. در رویای سوم تفاوتی میان پرتره‌ها و شبح‌کشیش وجود ندارد، هر دو صامتند ولی متحرك. بیش از این مطلبی ندارم جز سخنی درباره «نظریه نماد تمدن» و از این تأسف می‌خورم که به‌خیل سیاه مشقهای نقد سینمایی چندبرگی افزودم اما چاره نداشتم کوشش در جهت تسلای فلسفی در پی استماع توهمات فلسفی مرا بدین عمل واداشت.

* * *

اما نظریه سوبژکتیویستی نماد تمدن که کارول رید جهت رفع اتهام روحیه ضدایرلندی آن را احتمالاً می‌پسندید اگر چنین فرض کنیم در تمدن غرب دو جناح اکثریت و یك جناح اقلیت ناچیز در برابر یکدیگر وجود دارند یك عده منفعل و محافظه‌کار و خائن و یك عده میلیتاریست قاتل و اقلیتی مجنون که دوستی و عشقشان به‌نابودی تمدن می‌انجامد.

آیا نظر کارول رید چنین بوده است؟ اگر چنین تفسیری داشته باشیم چرا ایرلند نماد تمدن تلقی شده است و مردم ایرلند مردمی خائن و محافظه‌کار و فرصت‌طلب می‌نمایند؟ این عاشق یا معشوقه تمدن کیست که هویتی خاص ندارد؟ یك عامل ناشناخته و صدها تردید دیگر؟! پس بهتر است به‌متن فیلم برگردیم و اگر به‌تأویل آن می‌پردازیم امکانات مختلف تأویل را پس از کسب و اخذ دانش تأویل بسنجیم و بی‌پایه داد سخن ندهیم. □

حامد روحی



هشتمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان از ۱۱ تا ۱۷ مهرماه در اصفهان برگزار شد. جشنوارهٔ امسال با شرکت ۲۶ کشور، ۱۲۶ فیلم کوتاه و بلند را در ۱۸۷ سانس و پنج سینما به نمایش گذاشت و پذیرای ۱۲۹۱۰۰ تماشاگر بود. از این ۱۲۶ فیلم، ۱۶ فیلم بلند و ۴۳ فیلم کوتاه ایرانی، ۵۲ فیلم بلند و ۶۱ فیلم کوتاه خارجی در دو بخش اصلی مسابقهٔ سینمای ایران و مسابقهٔ بین‌المللی و بخشهای جانبی بررسی سینمای کودکان چکسلواکی، بررسی سینمای کودکان هند، مروری برآثار نورمن ویزدم، بررسی آثار انیمیشن و چشم‌انداز فیلمهای کودکان و نوجوانان ۷۲ـ۱۳۷۱ به نمایش در آمد. لازم به یادآوری است که بخش مسابقهٔ سینمای ایران برای اولین بار و به عنوان نخستین تجربهٔ جشنوارهٔ هشت سالهٔ اصفهان به اجرا گذاشته شد.

هیئت ۴۸ نفری داوران کودک و نوجوان که عمدتاً منتخب از کودکان و نوجوانان اصفهانی بودند. برای بار دوم به داوری فیلمهای مورد علاقه خود نشستند.

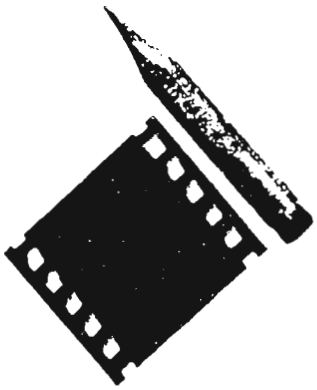
دو گروه داوری نیز در دو بخش مسابقهٔ سینمای ایران و مسابقهٔ بین‌المللی به طور جداگانه فیلمهای منتخب خود را برگزیدند.

هفت روز با جشنواره و میهمانان رنگ به رنگ آن سپری شد. در این که این جشنواره

جایگاهی در خور مقام خویش در میان جشنواره‌های بین‌المللی یافته است حرفی نیست. سینمای کودک را باید جدی گرفت و خود او، نیازهایش و تجلی این نیازها را در سینما. بیشتر، به امید اعتبار هرچه بیشتر و ارتقاءِ کیفی جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم کودک و نوجوان.

* * *

زمانی به اصفهان می‌رسم که سه سانس از نمایش نخستین فیلمها گذشته است و این در حالی است که مراسم افتتاحیه هنوز آغاز نشده است؛ یعنی می‌توان امیدوار بود که جشنواره رسماً آغاز نشده است. شوق تماشای هرچه زودتر فیلمها، بی‌توجه به خستگی راه، وادارم می‌کند که به دیدن *واکسی* ساختهٔ پراکاش آرورا بروم. این فیلم در بخش از خیال تا واقعیت سینمای هند به نمایش در می‌آید و محصول سال ۱۹۵۴ است. سینمای نه چندان مملو از تماشاگر مرابه‌این فکر می‌اندازد که‌یا جشنواره شکل خیلی منظمی دارد یا اکثریت جشنواره روها فیلم را قبلاً دیده‌اند. به هرحال فیلم را می‌بینم: حکایت خواهر و برادر یتیم و فقیری که مایلند از راه درست و اخلاقی امرار معاش کنند، فیلمی تماشاگرپسند، پرکشش و گاه بیگاه با شعارهای تند اخلاق گرایانه و البته مقادیر معتنابهی کلیشه‌های سینمای هند (نه شکل مبتذل آن) که کودک- و حتی



بزرگسال را- تا انتها به دنبال خود می‌کشاند. فیلم به پایان می‌رسد و هنوز مدتی به آغاز مراسم افتتاحیهٔ جشنواره باقی مانده است. که قرار است ساعت ۷ بعداز ظهر در باغ نور اصفهان آغاز شود. در این مراسم کارگردان و بازیگر فیلم آتش در خرمن با میهمانان به گفت و گو می‌نشیند و مراسم با نمایش همین فیلم در سینمای فضای باز باغ نور به پایان می‌رسد.

آخرین سانس نمایش را از دست نمی‌دهم و به تماشای فیلمی از بخش خارج از مسابقه به نام *ملوان: حماسهٔ قرون وسطایی* محصول مشترک نیوزیلند، استرالیا، سال ۱۹۸۸، ساختهٔ «وینسنت وارد» می‌روم. داستان فیلم مربوط به سال ۱۳۴۸ می‌شود. در کومبریا طاعون آمده است. قهرمان فیلم، پسر بچّهٔ ۹ ساله‌ای است که قرنهای آتی را در رویاهایش می‌بیند و راهی برای مبارزه با طاعون می‌یابد. فیلم اگرچه از فضاسازی ماهرانه‌ای برخوردار است، اما با بچه‌ها که هیچ با بزرگترها نیز بسختی ارتباط برقرار می‌کند. آنچه قابل ذکر است این است که موسیقی فیلم را یك نفر ایرانی به نام داود تبریزی ساخته است و ریتم موسیقی صحنه پایانی فیلم امضای موسیقی ایرانی را در متن خود دارد.

دومین روز جشنواره را با تعدادی فیلم

■ لیلا ارجمند

هفت روز با جشنواره

کوتاه و نیمه بلند آغاز می‌کنم. خمره اثر ابراهیم فروزش یکی از این فیلمهاست. پیش از رسیدن به سینما حدس می‌زنم که احتمالاً عدهٔ زیادی به تماشای نخستین سانس نمایش خواهند آمد و به سینما قدس که می‌رسم حدسم به یقین بدل می‌شود. فیلم یکی از داستانهای زیبای هوشنگ مرادی کرمانی است که به تصویر کشیده شده است. صرف نظر از دیالوگهای فیلم که با لهجهٔ غلیظ یکی از روستاهای حاشیهٔ کویر ادا می‌شود، آدم با خود فیلم و شخصیتها و حوادث جاری در متن آن احساس همراهی و نزدیکی می‌کند، فیلم ساده و جذاب و بی ادعاست، خمرهٔ آب یکی از مدارس ترك می‌خورد، معلم مدرسه درصدد تعمیر آن برمی‌آید، یکی از زنان روستا به کمك او می‌آید و در راه تهیهٔ کوزهٔ تازه‌ای مسائل گوناگونی برای معلم مدرسه پیش می‌آید. دیده پنهان، نسیم مهر، و باغ بهشت به ترتیب ساختهٔ حسن کار بخش، بهروز صمدمطلق و عبدالله صادقی، هرسه نقطهٔ مشترکی دارند. کاربرد مضامین نمادینی مثل سیب (شاید به جایگزینی انار)، درخت خشکیده و باز با سیبی که بریکی از شاخه‌های آن آویزان است، آیینه و چیزهایی از این‌دست، نه برای کودك قابل فهم است و نه دردی از او دوا می‌کند. مفاهیمی که این روزها به صورت یکی از کلیشه‌های رایج سینمای ایران در آمده است در فیلمهایی که به نام کودکان و نه برای آنها ساخته شده است. بخش مسابقهٔ بین‌المللی را با انیمیشنی از چکسلواکی به نام *سلام آلبرت* ساختهٔ واسلاو مرگل که نگاه کوتاهی است به مفاهیم جبر و نسبیت لحظات زمان و علت و معلول شروع می‌کنم. *شاکوکلاك* فیلم بلندی محصول لوکزامبورگ به کارگردانی فرانك هوفمن پل کیفر است که به صورت دوبلهٔ همزمان پخش می‌شود. این فیلم در سال ۹۱ در چندین جشنواره به نمایش درآمده و جوایزی نیز از دو جشنوارهٔ ترویا و آلئه‌نسون کسب کرده است. ماجرای پسربچه‌ای است که در لوکزامبورگ سال ۱۹۴۲ یعنی زمان اشغال کشورش به دست آلمانها زندگی می‌کند. عده‌ای از هموطنانش با نازیها همکاری می‌کنند، پسرك درگیر حوادثی می‌شود و... فیلم در بخش ابتدایی خود ریتمی کند و کسل کننده دارد. طاقت نمی‌آورم و سینما را ترك می‌کنم و بعد می‌شنوم که فیلم پایان زیبایی داشته است... پیش خود فکر می‌کنم اشتباه کرده‌ام. شاید شانس دیدن فیلم خوب دیگری نصیبم نشود!

مثل دیشب، تریای مهمانسرای عباسی از جمعیت موج می‌زند. سینماگران و سینما دوستان گرم بحث و گفت و گویند. از کارگردان و منتقد و تهیه کننده و نویسنده و خبرنگار تا عده‌ای که عشق جشنواره و فیلم آنها را به سینما و سپس به مقر میهمانان جشنواره کشانده است. به تابلوی اعلانات سالن هتل نگاه می‌کنم و خبر سخنرانیهایی را که قرار است رأس ساعت ۱۱ شب در سالن نقش جهان هتل برگزار شود می‌خوانم. جلساتی که هرشب پیرامون مسائل گوناگونی، از این پس هرشب و در همین ساعت برگزار خواهد شد.

سرساعت مقرر در جلسه حاضر می‌شوم. دیگران هم همین طور. مسئول جلسه، وحید نیکخواه آزاد است. خانم کانی تادروس، اهل کانادا و مدیر «سیفژ» رشتهٔ کلام را به دست می‌گیرد. تا به حال نام سیفژ هم به گوشم نخورده بود، برایمان توضیح می‌دهد که سیفژ مرکز بین‌المللی فیلم کودکان و نوجوانان است، می‌گوید که عنوان این سازمان ازنام فرانسوی آن یعنی (Pour cles enfants et Jeunes adultes Centre Internationale du Film) برگرفته شده ا ست و اعتقاد دارد که عنوان مناسبی برای یك سازمان خوب نیست. او در مورد این سازمان توضیح می‌دهد: سیفژ سی سال پیش با یونسکو متولد شد و هدف از تشکیل آن ایجاد سازمانی دولتی برای پرداختن به سینمای کودك بود. سیفژ در حال حاضر ۴۰ کشور عضو دارد و در هریك از کشورها یك نماینده. نمایندهٔ سیفژ در ایران کانون

پرورش فکری کودکان و نوجوانان است. منابع مالی این سازمان عمدتاً از طریق وجوهی که اعضاء می‌پردازند و کمکی که دولت فرانسه در این مورد کرده است، تأمین می‌شود. سیفژ مسابقه‌ای بین‌المللی برای کودکانی که خودشان فیلمهای مربوط به خود را می‌سازند ترتیب می‌دهد و جایزه‌ای نیز برای این بخش در نظر گرفته است.

فیلم ماهی اثر کامبوزیا پرتوی برندهٔ جایزهٔ افتخاری این سازمان در استرالیا بوده است. خانم تادروس در مورد تفاوت بین فیلم برای کودکان و فیلم دربارهٔ کودکان چنین می‌گوید: «فیلم کودک فیلمی است که از دیدگاه خود او ساخته شده باشد.»

نفر بعدی، آقای علیرضا خمسه است که مقاله‌ای را دربارهٔ مفهوم تخیل و جایگاه آن در سینمای کودک ایران قرائت کرد و ادامهٔ گفت و گوی شبانه به تریا منتقل شد. جالب است، گویا واژه‌هایی مثل خستگی و خواب برای میهمانان جشنواره مفهوم ندارد که البته عجیب نیست، این هم یکی از جادوهای سینماست.

صبح سومین روز جشنواره را با سه فیلم *آب انبار*، *چهارفصل* و *حسنک* افتتاح می‌کنم که هرسه در بخش مسابقهٔ سینمای ایران نمایش داده می‌شوند. آب انبار ساختهٔ غلامرضا رمضانی هرچند مضمونی تکراری دارد ولی پرداخت سادهٔ فیلم و پایان نسبتاً خوب آن به دل می‌نشیند. توپ بچه‌ها، یك روز هنگام بازی درون آب انباری می‌افتد. یکی از آنها به دنبال توپ از پله‌های آب انبار پایین می‌رود، صدای سرفه می‌شنود، می‌ترسد و باز می‌گردد، ترس او ادامه می‌یابد تاروزی که برای نجات یك ماهی که از تنگ شکسته‌ای بیرون افتاده است بناچار برترس خود غلبه می‌کند و به آب انبار می‌رود. *حسنک* نخستین فیلم بلند خانم مهستی بدیعی فانتزی موزیکالی است که ریتم کند و افراط در کاربرد آوازهای کودکانه از جذابیت تخیلی و فانتزی دوران آن کاسته است.

حسنک پسربچهٔ مهربانی است که با پدربزرگ و مادربزرگش زندگی می‌کند. پدر و مادرش از سالها پیش به اسارت جادوگری درآمده وسنگ شده‌اند و او با شجاعت و به کمك حیوانات جنگل به جنگ جادوگر می‌رود و او را شکست می‌دهد.

سانس بعد سینما قدس در اشغال بچه‌هاست. چنان خوشحالند و چنان سر و صدایی به راه انداخته‌اند که آدم صدای بغل‌دستی اش را هم نمی‌شنود. تفنگ *طلایی* ساختهٔ عطاالله سلیمانیان توجه بچه‌ها را به خود جلب کرده است. فیلم در مذمت تأثیر سوء ویدئو در رفتار بچه‌هاست. نمرهٔ *انظباط* صفرکار محمدجعفری مشمول همان عبارت معروف «فیلم درباره بچه‌هاست و نه برای آنها». داستان پسر بچّهٔ سر به هوا و بازیگوشی که با کوشش ناظم مدرسه به شاگردی نمونه تبدیل می‌شود.

در راه بازگشت به هتل با خودم فکر می‌کنم واقعاً بی‌انصافی است که در جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم کودك جای آثار والت‌دیزنی خالی باشد. چه خوب می‌شد اگر مثل سال قبل مروری برآثار والت دیزنی می‌شد.

کنجکاوم که ببینم که در آخرین سانس امروز می‌توانم فیلم بهتری ببینم یا نه. به همین امید ساعت ۵/۵ بعداز ظهر به سمت سینما قدس راه می‌افتم. *لی‌لی‌لی حوضك* ساخته وجیه‌اله فردمقدم و شرم ساختهٔ کیومرث پوراحمد دو فیلمی است که قرار است ساعت ۶ در بخش مسابقهٔ بین‌المللی در سینما قدس به نمایش درآید. اولی انیمیشن کوتاه و شیرینی است و رویای کودکی را براساس قصه‌ای که مادر بزرگ برایش تعریف می‌کند، به تصویر می‌کشد؛ بی‌صبرانه در انتظارم که کار آقای پوراحمد را که اقتباسی از یکی از داستانهای هوشنگ مرادی کرمانی است ببینم. این دو امسال نقش مهمی را در جشنوارهٔ کودك بازی می‌کنند، یکی نویسندهٔ معروف و معتبر داستانهای کودکان و آن دیگری که آثار این نویسنده را به فیلم برگردانده است. شرم که آغاز می‌شود و ده پانزده دقیقه که از فیلم می‌گذرد حس می‌کنم وقتم را هدر نداده‌ام. فیلم براساس یکی از قصه‌های شیرین مجید به نام *طلبکار* ساخته شده است. دوران کودکی خودم را صاف و روشن با یك فلاش بك برایم زنده می‌کند. مشکل مجید مشکل دوران کودکی و چه بسا بزرگسالی بسیاری

از ماست. مجید مقداری پول برای حمل قالیچه‌ای به منزل یکی از آشنایان به پیرمردی می‌دهد. برای تمام کردن فیلم نیمه کاره‌اش به این پول نیاز دارد ولی شرم او مانع از این می‌شود که پولش را پس بگیرد... و کارگردان چه مجید خوبی ساخته است، شیرین و دوست داشتنی مثل مجیدِ قصه، هرچند که این مجید اصفهانی است و آن دیگری کرمانی، اما این تغییر جزیی از جذابیت داستان نمی‌کاهد که هیچ، لهجهٔ شیرین اصفهانی تماشاگر را بیشتر به خود مجذوب می‌کند. فلاش بکهای فیلم بخوبی میل و خواستهٔ درونی مجید و مشکل او را با ما در میان می‌گذارد، چقدر دلمان می‌خواست که مجید سرانجام پولش را پس بگیرد و چقدر غافلگیر می‌شویم وقتی مجید در برابر دوربین آقای پوراحمد و گروه فیلمبرداری فریاد می‌زند که خسته شدم، دیگه نمی‌تونم و ما را معلق باقی می‌گذارد و دو سه روز بعد کیومرث پوراحمد توضیح می‌دهد که اگر مجید در آخر فیلم و پس از آن همه کشمکش حرف دلش را می‌زد و پولش را پس می‌گرفت، پایان بیمزه‌ای برای فیلم می‌شد.

خسته‌ام ولی راضی از این که روزم را بخوبی به پایان برده‌ام و سعی باقیماندهٔ انرژی‌ام را برای شرکت در جلسهٔ دو سه ساعته امشب جمع و جور کنم. نفس عمیقی می‌کشم و پیاده به سوی هتل راه می‌افتم.

بحث امشب را هانس اشتروبل، مدیر جشنواره بین المللی فیلم کودکان مونیخ، در مورد «اهمیت فرهنگی و آموزشی سینمای کودکان در اجتماعی کردن سینمای کودک» آغاز می‌کند. او موضوع صحبت خود را چنین آغاز می‌کند: «کودکان برای بیان رویاها، امیدها و آرزوهایشان نیاز به رسانه‌ها و الگوهای تفسیری این رسانه‌ها دارند. سینمای کودک پاره‌ای جدانشدنی از فرهنگ کودک است. فیلم خوب فیلمی است که آرزوها، نیازها و شادیهای کودک را جامهٔ عمل بپوشاند. و در یک کلام فیلم خوب فیلمی است که بچه‌گانه نباشد و اعتماد به نفس را در کودک قوت بخشد. سینمای کودک به عنوان یک مکان فرهنگی این امکان را برای کودکان فراهم می‌سازد تا جهان را به شیوهٔ خود تجربه کنند و این فرصت را بزرگسالان باید در اختیارشان قرار دهند. در سینما بچه‌ها یکدیگر را ملاقات می‌کنند و این دیدار با دیداری که در مدرسه صورت می‌گیرد کاملاً متفاوت است، از این جهت که امکان برخورد با یک رسانه را برایشان فراهم می‌کند. سینمای کودک به عنوان مکانی زیبا شناختی، مکانی است برای آگاهی و احساس. فیلم زبان زیباشناختی خاصی دارد که در تحریک احساسات و تقویت اعتماد به نفس کودک نقش بسزایی دارد.

هانس اشتروبل در مورد موقعیت سینمای کودک در آلمان می‌گوید: تاریخ سینمای آلمان در واقع از سال ۱۹۶۰ پایه‌ریزی شده است. پاول ویگنر کسی بود که نخستین فیلم کودک را در مورد ازدواج در آلمان ساخت، در سالهای بعد سینمای آلمان تکامل چندانی نیافت تا این که از سال ۱۹۷۰ به سینمای آلمان توجه بیشتری شد و امروز از سه هزار سالن سینما در آلمان، ۲۵۰ سالن فیلمهای کودکان را نمایش می‌دهد.

نفر بعدی، نورالدین زرین‌کلک است که در میان تشویق شدید حضار پشت میکروفن می‌نشیند و در مورد سازمان آسیفا و جایگاه انیمیشن در ایران توضیحاتی می‌دهد:

آسیفا، سازمان بین المللی فیلمسازان انیمیشن جهان، فعالیت خود را از سال ۱۹۶۰ در فرانسه آغاز کرد، این سازمان در ابتدا از انجمنی تشکیل شده بود که تنها ۴ انیماتور داشت و امروز این تعداد به حدود ۲۰۰۰ نفر رسیده است. آسیفا وابسته به یونسکوست و کار آن با هدف تعالی بخشیدن به کار انیمیشن، ایجاد پیوند بین انیماتورهای جهان است. این سازمان زیر مدیریت اعضای انتخابی آن قرار دارد که هرسه سال یک بار انتخاب می‌شوند. آسیفا در ایران از سال ۶۵ آغاز به کار کرد و هرچند فعالیت چندانی ندارد ولی هنوز به کار خود ادامه می‌دهد.

آقای زرین‌کلک در مورد جایگاه انیمیشن در ایران می‌گوید: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ایران در زمینهٔ تولید انیمیشن از سازمانهای بینظیر جهان به

شمار می‌رود هرچند که امروز به اندازه سابق فعالیت ندارد. فیلم انیمیشن ما باید از منابع دولتی تغذیه شود. سازمانهای مسئول آموزشی پتانسیل خوبی را در این زمینه به فراموشی سپرده‌اند چرا که انیمیشن آموزشی وسیلهٔ مناسبی است برای توضیح آنچه به هیچ زبانی قابل تفسیر نیست. یکی از مشکلات ما این است که تلویزیون دولتی داریم، کانال خصوصی و کابل نداریم و اگر تلویزیون از ابزاری به این خوبی استفاده نمی‌کند غفلتی در این زمینه به شمار می‌آید. ما در ایران امکانات انیمیشن سازی داریم و همین طور استعداد و نیروی کافی را. امروز یکی از مشکلات انیمیشن سازی در جهان فقر داستانی است، ما مشکل داستان نداریم. منابع داستانی فراوان داریم و اگر انیمیشن نمی‌سازیم نمی‌توانیم در این زمینه عذری بیاوریم.

صبح سه شنبه با آقای مهندس عظیمیان وعدهٔ یك مصاحبهٔ مطبوعاتی داریم. ساعت ۹/۵ صبح همراه با خبرنگاران دیگر جشنواره آماده‌ایم تا به محل شهرداری برویم. پس از کمی انتظار شهردار و آقای شجاع نوری، مدیر جشنواره وارد می‌شوند. پیش از این که سؤالاتمان را با آقای شهردار مطرح کنیم، مدیر جشنواره توضیح کوتاهی پیرامون برگزاری جشنواره در سالهای آینده می‌دهد: مرجع تصویب این گونه جشنواره‌ها قانون حذف تشریفات است. این جشنواره همه ساله با مسئولیت شهرداری برگزار می‌شود و نام اصفهان همراه عنوان جشنوارهٔ کودك خواهد بود. شهردار اصفهان در زمینه طرحهایی که در دست اجرا دارد توضیحاتی می‌دهد: شهرداری درصدد اجرای طرحی برای ساختن سینما- پارکی با تجهیزات ویدئو- پروجکشن است و این امکان را برای فیلمسازان فراهم می‌سازد که برای نمایش وسیعتر فیلمهای خود از این تجهیزات استفاده کنند. شهرداری به کسانی که بخواهند فیلم کودك بسازند کمکهای نقدی و غیرنقدی خواهد کرد ولی خود شهرداری تهیه کننده نخواهد بود. شهر لاجوردی تنها فیلمی است که شهرداری تهیهٔ آن را برای معرفی و تبلیغات در مورد شهر به عهده گرفته است. ضمناً شهرداری قصد دارد ساختمانی را به نام کاخ جشنواره برای برگزاری جشنواره‌ها تأسیس کند.

سؤال می‌شود که شهرداری چه اقدامی برای تبلیغات جشنوارهٔ امسال کرده است؟ جشنوارهٔ امسال کمی خلوت و بی‌سر و صدا به نظر می‌رسد. آقای شجاع نوری پاسخ می‌دهد: تبلیغات امسال کم و بیش به اندازهٔ سالهای گذشته است، ضمن این که جشنواره باید بدون استفاده از تبلیغات جایگاه خویش را در میان جشنواره‌های دیگر تثبیت کند. سالهای گذشته به دلیل نداشتن پیش زمینهٔ ذهنی، این تبلیغات چشمگیرتر بوده است و امسال به خاطر نظم خاصی که برجشنواره حکمفرماست ازدحام جلوی سینماها کمتر شده است و شاید این یکی از دلایلی است که به خاطر آن جشنواره خلوت‌تر به نظرمی‌رسد. مدیر جشنواره در پاسخ به این پرسش که چرا جشنواره در شهریور ماه یعنی ایام تعطیلات بچه‌ها برگزار نمی‌شود می‌گوید: شهریور، ماه برگزاری امتحانات تجدیدی است و بچه‌ها که مخاطبین عمده این جشنواره‌اند مشغولیات دیگری دارند، گذشته از آن شهریور اوج ترافیك جشنواره در سراسر دنیاست و بنابراین جمع‌آوری فیلم در این زمان کمی مشکل است، در ضمن به علت طولانی بودن روز امکان نمایش فیلم در فضای باز باغ نور کاهش می‌یابد، ما با در نظرگرفتن همهٔ این عوامل مهرماه را برای برگزاری جشنواره انتخاب کردیم.

مدیر جشنواره دربارهٔ داوران کودك می‌گوید: هیئت داوران کودك امسال نیز طبق روال سال گذشته انتخاب شده‌اند (۴۵ نفر از ۴۸ داور برگزیدهٔ شهر اصفهانی اند). امسال داوران تنها فیلمهای ایرانی را می‌بینند و قضاوت می‌کنند. در نظر داریم برای سالهای آتی هیئت داوران کودك را از سراسر جهان به اصفهان دعوت کنیم. از آقای شجاع‌نوری می‌پرسیم قضاوت کودکان تا چه حد در فیلمسازی برای آنان دخالت دارد؟ و پاسخ می‌شنویم که قضاوت کودکان برای جشنواره خط دهنده و مبنای فیلمسازی نیست، فقط قابل مشورت است.

از ساختمان شهرداری که بیرون می‌آیم هوای تمیز و آسمان شفاف اصفهان وسوسه‌ام می‌کند که پیاده به هتل برگردم، می‌ترسم نظیر چنین هوایی به این زودیها در تهران نصیبم نشود. در راه در این فکرم که بعد از ظهر چه فیلمی را ببینم. یادم می‌افتد که امروز برنامهٔ ویژه یك روز با یك فیلمساز: کیومرث پوراحمد برقرار است. خاطره خوبم از فیلم شرم در میان خاطرهٔ نه چندان شیرینی که از فیلمهای دیگری که این چند روز دیده‌ام چراغ می‌زند: *اردو* را انتخاب می‌کنم. باز هم یکی دیگر از داستانهای مرادی کرمانی. به هتل که می‌رسم، پس از اندکی استراحت دوباره پیاده به سوی سینما سپاهان راه می‌افتم. برخلاف انتظارم سالن سینما خلوت است. فیلم شروع می‌شود. مجید را می‌خواهند از طرف مدرسه به اردو بفرستند بی‌بی می‌خواهد یك خروار بارو بندیل همراه او کند و مسئولین مدرسه مخالفت می‌کنند تا این که سرانجام با هزار کلنجار و جر و بحث مجید پیروز می‌شود و راهی اردو. تصورمان این است که فیلم همین جا پایان می‌یابد بخصوص این که تصویر نیز روی مجید هنگامی که می‌خواهد سوار جیپ ناظم شود فیکس می‌شود. اما فیلم ادامه می‌یابد و نسبتاً هم طولانی است که البته بعداً معلوم می‌شود قرار است در تلویزیون در سه اپیزود جداگانه به نمایش درآید. مجید همان مجید دوست داشتنی قبلی است با همان سر و زبان و همان کارهای همیشگی ولی نمی‌دانم چرا

شرم بیشتر به دلم نشسته است. موفق به دیدن *سفرنامهٔ شیراز* که خود کارگردان آن را بسیار دوست دارد نمی‌شوم. به مناسبت بخش یك روز با یك فیلمساز یکی از بخشهای امشب گفت و گویی است با آقای پوراحمد. خیلی مایلم حرفهایش را بشنوم و از آنجایی که آخرین بخش جلسه امشب را تشکیل می‌دهد دعا می‌کنم خستگی امانم بدهد. به هتل برمی‌گردم؛ تریا و محوطهٔ جلوی در ورودی هتل مثل همیشه پر از رفت و آمد و جنب و جوش است. همین خصوصیت جشنواره را خیلی دوست دارم، هیچکس آرام نیست، حرف، حرف و باز هم حرف... بی‌پایان و حتی نتیجه‌ای، نارضایتی از یك فیلم و خشنودی از فیلم دیگر، انتقاد از یك فیلمساز، تأیید دیگری و...

ساعت ۱۱ شب، تالار نقش جهان: آغازگر بحث امشب «امیل فالو»ست، مدیر جشنوارهٔ روتردام هلند. فالو مستندساز و روزنامه‌نگار است و دو سال است که سمت مدیریت جشنواره را به عهده گرفته است. او در مورد موقعیت کلی تولید فیلم در هلند می‌گوید: همهٔ فیلمها در هلند از سوبسید برخوردارند و چون کشور کوچکی است امکان ساختن فیلم تجارتی در آن بسیار کم است. دو بنیاد مهم سینمای هلند را حمایت می‌کنند. یکی از این بنیادها به فیلمهایی که جنبهٔ تجاری دارند، سوبسید می‌دهند و بنیاد دیگر عمدتاً مختص فیلمهای مستقل، ۱۶ میلیمتری و فیلمهای کودکان است. علیرغم وجود این دو بنیاد سالانه در هلند هفت یا هشت فیلم بلند و یك یا دو فیلم کودك در هلند ساخته می‌شود. فیلمهای آمریکایی به شدت برسینمای هلند تسلط دارد. ساختار تلویزیونی ما منحصر به فرد است. کانالهای مذهبی و سیاسی زیاد داریم: کانال کاتولیکها، سوسیالیستها و حتی اخیراً کانالی برای مسلمانان افتتاح شده است.

جشنوارهٔ رتردام هلند، جشنوارهٔ موفقی است و از یك رویداد به صورت مهمترین جشنوارهٔ هلند تبدیل شده است. سال گذشته ۱۷۰ فیلم بلند و ۱۵۰ فیلم کوتاه از کشورهای مختلف جهان در این جشنواره به نمایش درآمد. پیش از آمدن من به ایران فیلمهای *دونده*، *باشو غریبهٔ کوچك*، و *زندگی و دیگر هیچ* در هلند به نمایش درآمد و حقوق این فیلمها نیز خریداری شد. فیلم کودك در هلند بیشتر رئالیستی است. مردم هلند متعلق به جامعه‌ای کالونیستی هستند و با فانتزی رابطهٔ چندانی ندارند. فانتزی تنها نقش کوچکی را در انیمیشن هلند ایفا می‌کند. «امیل فالو دربارهٔ فیلمهای ایرانی جشنواره چنین نظر می‌دهد» فیلمها از نظر کیفی تنوع زیادی دارند و تلاش زیادی هرچند ناموفق در ساخت فیلمها به چشم می‌خورد و من به عنوان یك فیلمساز به تلاش کردن ارج می‌گذارم.

موضوع بحث آقای احمد طالبی نژاد «سیر سینمای کودك در ایران» است. که قرار بود دو شب پیش برگزار شود و من با علاقه انتظارش را می‌کشیدم. شروع می‌کند به حرف زدن و من به نوشتن: توجه به سینمای کودك از دههٔ سی شروع شد و انگیزهٔ آن نیز نمایش فیلمهایی بود که قهرمانانش کودك بودند مثل پسربچه (چاپلین)، دزد دوچرخه (دسیکا). لوکوموتیوران(پیترو جرمی) و... همان زمان بود که فیلمسازان متوجه شدند که می‌توانند از شخصیت کودك به عنوان تم ملودراماتیك استفاده کنند. نقش کودك در سیر سینمای ایران چند مرحله دارد: مردان کودك نما (اسدالله یکتا، رستم خانی) که نقشی را که بچه‌ها می‌بایست داشته باشند ایفا می‌کردند، مرحلهٔ بعد کودکانی بودند که نقش ستارگان آن زمان را ایفا می‌کردند که ویژگی این فیلمها شخصیت بزرگسالانهٔ کودك قهرمان فیلم بود. این مرحله پس از موج نو نیز ادامه داشت. یکی از جریانهای مهم در سینمای کودك تأسیس کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان است که همزمان با برگزاری اولین جشنوارهٔ

بین‌المللی کودك بود، در واقع فیلم کودك با تأسیس کانون ساخته شد و با حضور اساتیدی مثل زرین‌کلك، مثقالی و ممیز و فیلمهایی مثل *مداد بنفش* و *زندگی* که بخوبی با بچه‌ها ارتباط برقرار می‌کنند. اما اولین فیلم کودکی که در ایران در سال ۱۳۴۹ ساخته شد *حسن کچل* ساختهٔ علی حاتمی بود که صرفنظر از ایرادهای تکنیکی فیلم بسیار جذاب و سرشار از فانتزیهای مطلوب بچه‌ها بود.

گفت و گو با آقای کیومرث پوراحمد آخرین بخش جلسهٔ امشب را تشکیل می‌دهد. بخش یك روز با یك فیلمساز سؤالات زیادی را برای همه مطرح کرده است که امکان انعکاس همهٔ این سؤالات اینجا امکان پذیر نیست. می‌پرسند آیا سکانس پایانی فیلم شرم عمداً به این صورت درآمده یا عکس‌العمل مجید (فریاد اعتراض مجید جلوی دوربین) فی‌البداهه بوده است؟ پوراحمد پاسخ می‌دهد: خیلی خوشحالم که چنین سؤالی برای شما پیش آمده است. این سکانس از پیش تنظیم شده بود حرفهایی را که مجید می‌زد از روی نوشته حفظ کرده بود و حتی جوابهای خود من از روی نوشته بود.

با مجید تا چه حد احساس نزدیکی می‌کنید؟

کلنجارهای مجید با خودش در واقع کلنجاری خود من و یکی از مشکلات من است. هنوز گاهی اوقات خودم را به خاطر

این که چرا نتوانستم حرفم را در زمان بخصوصی بزنم سرزنش می‌کنم.

به نظر می‌آید شرم کمی کشدار و طولانی شده است، تعداد فلاش بکها کمی زیاد است و چون شما برای تماشاگر فیلم می‌سازید. می‌خواستیم نظر خودتان را در این مورد بدانیم.

پیش از هرچیز بگویم که من برای خودم فیلم می‌سازم و اضافه کنم که طبیعتاً اگر تماشاگر فیلم را بپسندد بسیار خوشحال می‌شوم و نظرش برایم اهمیت دارد. و اما در مورد طولانی بودن فیلم و تعدد فلاش بکها باید بگویم که به نظر من همهٔ این فلاش‌بکها لازم بوده است.

فیلم اردو از نظر فیلمنامه‌ای چند پاره است، فیلم در بخشی که روی تصویر مجید فیکس می‌شود می‌تواند پایان بیابد ولی جریان ادامه پیدا می‌کند...

کاملاً درست است، فیلم در واقع طبق روال داستان آقای مرادی کرمانی سه اپیزود است و در تلویزیون نیز به صورت یك سریال سه قسمتی پخش خواهد شد.

نظرتان راجع به بازیگران نوجوانی که بعداً از ردهٔ سینما خارج می‌شوند و همین موضوع ممکن است تأثیرات سوئی در روحیهٔ آنها باقی بگذارد چیست؟

من همیشه سعی می‌کنم ارتباطم را تا مدتها با آنها حفظ کنم ولی باید پذیرفت که برای فیلم ساختن و برای برقراری ارتباط با تماشاگر به ناچار باید به موجودی آسیب رساند، البته اضافه می‌کنم که استثناً در مورد مجید موضوع خیلی راحت برگزار شد و خود مجید ساده‌تر از آنچه من انتظارش را داشتم موضوع را پذیرفت امسال چندبار دعوتش کردم که برای تماشای فیلمهایش بیاید ولی گویا مشغول درس و مدرسه بود و نیامد. جلسه تمام می‌شود در حالی که یکی دو ساعتی هم از پنجمین روز جشنواره آغاز شده است. این چند روزه شب و روز همه با همین جلسات و گفت و گوها به هم پیوند خورده است. اولین سانس فیلم امروز را با *سال تحویل*، اولین کار حمید جبلی، چهرهٔ آشنای سینما و تلویزیون آغاز می‌کنم. حمید جبلی را کودکان خوب می‌شناسند، با کار برای کودك مشهور شد. با سریال تلویزیونی محلهٔ بروبیا و حالا که برای اولین بار پشت دوربین رفته است کار تمیز و شسته رفته‌ای را تحویلتان می‌دهد که ثابت می‌کند کودك و احساسات و عواطف او را خوب می‌شناسد. کودکی که در آستانهٔ سال تحویل ناچار می‌شود برای کمك به پدرش به مغازهٔ او برود و در تمام طول این فیلم کوتاه ما را با خواسته‌اش برای شرکت در مراسم سال تحویل همراه می‌سازد.

بالوشاه خسیس محصول ۱۹۹۱ هند ساختهٔ راجش آگاروال و *سایمون کوچولو وارد می‌شود* محصول ۱۹۹۰ سوئد و به کارگردانی استفان گوستام از معدود فیلمهای خارجی است که موفق می‌شوم در بخش مسابقهٔ بین‌المللی تماشا کنم. اولی انیمیشنی است به زبان اصلی، داستانش را نمی‌دانم و چیزی از آن سر در نمی‌آورم، گمان هم نمی‌کنم چیز مهمی را از دست داده باشم. تا آخرش را طاقت می‌آورم تا شروع فیلم دوم. *سایمون کوچولو وارد می‌شود* فانتزی کودك پسندی است، اما خیلی جاها کم می‌آورد و به تکرار مکررات تبدیل می‌شود. پسر بچه‌ای که تمام روز در خانه تنهاست و با پسر بچه دیگری به قد و قامت یك انگشتانه دوست می‌شود، یاد می‌گیرد که چطور هم قد او شود و مشکلاتش را حل می‌کند...

امشب اولین سانس *ایلیا، نقاش جوان* کار تازهٔ ابوالحسن داوودی را در بخش مسابقهٔ بین‌المللی سینما قدس نمایش می‌دهند. گول خلوتی شبهای پیش را می‌خورم و دیرتر از حد معمول از هتل خارج می‌شوم، کمی هم قدم می‌زنم. اما زمانی که به سینما می‌رسم می‌فهمم که اشتباه کرده‌ام جماعت چنان با تراکم کنار هم ایستاده‌اند که می‌ترسم حتی با کارت خبرنگاری هم نتوانم به موقع بلیت تهیه کنم. همین طور هم می‌شود. پس از مدتی معطلی در صف مخصوص میهمانان جشنواره، سرانجام یکی از دوستان سرمی‌رسد و از بلاتکلیفی نجاتم می‌دهد و برایم یك بلیت تهیه می‌کند، به هرزحمتی است، از میان موج جمعیت داخل سینما می‌شوم که وضع خیلی بهتری از بیرون ندارد. صندلی‌ام را در آن شلوغی بزحمت پیدا می‌کنم و می‌نشینم. فیلم اول انیمیشن زیبایی است ساختهٔ لس درو به نام *راهنمای سگها*- به زمین *بازی* که عملاً با رفت و آمد شدیدی که هنوز جریان دارد هیچ چیز از آن نمی‌بینم. وضعیت ناراحت کننده‌ای است، دو سه نفر پس از مدتی تلاش کردن، عاقبت ناامید می‌شوند و کنار صندلی من روی پله‌های کف سینما می‌نشینند. انیمیشن تمام می‌شود. از خیر تیتراژ ایلیا گذشتم، طاقت می‌آورم، اما یکی دو صحنه هم از آغاز فیلم گذشته است که کم‌کم سر و صداها می‌خوابد و صدای فیلم به گوشم می‌رسد. ایلیا نقاش نوجوانی است که برای فراگیری نقاشی از یزد به تهران می‌آید. در انتظار باز شدن هنرستان نقاشی در یك آتلیهٔ پلاکارد کِشی به کار مشغول می‌شود. پس از مدتی به دلایلی از آنجا فرار می‌کند و نزد پیرمردی که سالها پیش نقاش تابلوهای قهوه‌خانه‌ای بوده است سکنی می‌گیرد تا این که... فیلم در ابتدا و حتی تا اواسط خود بخوبی پیش می‌رود. روان است و کشش دارد. حکایت عشق است، حکایت زندگی

است با کاستیهایش، حکایت تلاش... شخصیتها علیرغم مبالغه‌آمیز بودنشان در بعضی از وجوه پذیرفتنی‌اند. و چه خوب می‌شد اگر همین روند در تمام طول فیلم حفظ می‌شد، ایلیا در بخش دوم خود کند می‌شود و کشدار و تا لحظات آخر که سرنوشت ایلیا به نوعی آشکار می‌شود، آدم را سرگردان و کسل می‌کند، نقطه اوج ندارد خط راستی را در پیش می‌گیرد که گهگاه هم افت می‌کند. اما بهرحال چهارمین اثر ابوالحسن داوودی را می‌توان نقطهٔ عطفی در میان آثار دیگرش به شمار آورد.

در نابلوی اعلانات هتل موضوع سه بحث برای امشب درج شده است: بحث آقای خسرو دهقان در مورد سینمای نورمن ویزدم به من یادآوری می‌کند که این چند روز هیچیک از فیلمهای نورمن را ندیده‌ام راستش متأسف هم نیستم، خوب و بدش را نمی‌دانم اما هرچه تلاش کردم نتوانستم به خودم بقبولانم که دو ساعت تمام را به تماشای حرکات لوس نورمن بنشینم. اما مایلم دربارهٔ او بشنوم و به همین دلیل هم راهی سالن کنفرانس می‌شوم. نخستین سخنرانی میزگردی است دربارهٔ مؤسسهٔ فیلم کودکان هند (CFSI) و فیلمهای کودک در هند. در این جلسه رامش موهیر، (Ramesh Mohare) نابندو گوش (Nabendu guosh) و موکش سوآروا (Mukesh Svarwa) حضور دارند. سالن به قدری خلوت است که فکر می‌کنم کمی زود آمده‌ام، اما عقربه‌های ساعتم و حضور خود سخنرانان نشان می‌دهد که مدتی هم از موعد مقرر گذشته است. نمی‌دانم سخنرانها از این سالن نسبتاً خالی که لحظه به لحظه خالیتر می‌شود چه احساسی دارند و از این که سینمای هند جدی گرفته نشده است، اما چون احساس خودم چندان خوشایند نیست پاورچین پاورچین سالن را ترک می‌کنم تا برای حضور در بحث آقای دهقان هم تجدید قوایی کرده باشم. نمی‌دانم بعد از چه مدت بازگشتم ولی پنج دقیقه از سخنرانی آقای دهقان را از دست داده بودم و نمای سالن نیز با نمای قبلی خود قابل مقایسه نبود. میان جمعیت صندلی خالیی پیدا کردم و نشستم. خسرو دهقان مشغول برشمردن دلایل عدم موفقیت نورمن ویزدم است: یکی از دلایل ناموفق بودن نورمن این است خود انگلیسیها او را جدی نگرفتند و در بررسی و نقد آثار او پیشگام نبودند، دلیل دیگر لهجه و زبان کاگنی اوست، زبانی بسیار پیچیده و مختص طبقات پایین که حتی برای بسیاری از لندنیها نیز قابل فهم نیست. دلیل سوم این است که سبک زندگی و شخصیت او به گونه‌ای است که شهامت انجام کارهایی را که لورل و هاردی یا چارلی چاپلین می‌کردند، ندارد، یعنی شهامت دور شدن از جامعهٔ بسته و پرقید و بند انگلیسی که امکان ستاره شدن در آن وجود ندارد. نورمن شانس این را نداشت که با افرادی کارکند که از او یك تیپ و یك شخصیت بسازند. آقای دهقان معتقد است نورمن سهل و ممتنع است که چندان هم پیش و پا افتاده و دست یافتنی نیست. فکر می‌کنیم که هست چرا که به نورمن در حد قابلیتش پرداخته نشده است. صحبت آقای دهقان تمام شده است ولی فکر می‌کنم هنوز هم حاضر نیستم در این ترافیك جشنواره و برنامه‌های آن، زمانی را هم برای نورمن در نظر بگیرم.

پنج‌شنبه، ۱۶ مهر را می‌توان تقریباً آخرین روز مفید جشنواره در نظر گرفت چون جمعه در عمل وقتی برای فیلم دیدن باقی نمی‌ماند. خانهٔ من دریا ساختهٔ عباس اسماعیلی، رو به دریا اثر علی عبدالعلی‌زاده و سایه‌های حصار به کارگردانی محمدنجف اوشانی، آخرین فیلمهایی است که در جشنوارهٔ اصفهان می‌بینم. با خودم فکر می‌کنم که شاید بهتر باشد سال آینده بیشتر فیلمهای انتخابی‌ام از بخش غیرمسابقه باشد، باید دید...

توی حیاط هتل همهمه‌ای برپاست. نزدیکتر که می‌شوم بچه‌ها را می‌بینم، زیادند، دور تا دور نشسته‌اند و میانشان علیرضا خمسه که می‌خندد و حرف می‌زند. بچه‌ها آنقدر هیجان زده‌اند و آن قدر شلوغ می‌کنند که آدم نمی‌فهمد راجع به چی صحبت می‌کنند، خودم را جای آنها می‌گذارم، خنده‌ام می‌گیرد و بهشان حق می‌دهم. نه صفحهٔ تلویزیون، نه پردهٔ سینما بین آنها و هنرپیشهٔ محبوبشان مانع نیست، در فاصلهٔ نیم متری او نشسته‌اند و آنچه تا حالا برایشان معما بوده از خودش بطور مستقیم سؤال می‌کنند، به حالشان غبطه می‌خورم که آنقدر زود و آنقدر زیاد خوشحال می‌شوند. تنهایشان می‌گذارم.

ششمین روز جشنواره هم به پایان می‌رسد. مراسم اختتامیه و اعلام نتایج نزدیك می‌شود. با قدمهای آهسته ولی محسوسش شور و هیجان و بحث و نظر را نیز با خود می‌آورد، جشنواره رو به پایان است و با هم بودن، در جمع بودن نیز. صبح جمعه برای نخستین بار در این هفت روز هتل عباسی آرام گرفته است، همه برای گردش دسته‌جمعی بیرون رفته‌اند. هتل عباسی هرچند هنوز شاهکاری از زیبایی است ولی بدون جمع و سر و صداهایشان بی‌رنگ و رو می‌نماید. این آرامش اما، دوام چندانی نخواهد یافت، زیرا داوران کودك بعدازظهر امروز با فیلمسازان ایرانی وعدهٔ گفت و گو دارند. فیلمها را دیده‌اند، با هم به بحث نشسته‌اند و حالا می‌خواهند سؤالاتشان را مطرح کنند. این روزها خیلی در رفت و آمد دیدمشان، در سینما، در هتل، در حال گفت و گو، مصاحبه و... نظریاتشان و سؤالاتشان برایم مهم است.

ساعت سه بعد از ظهر جمعه ۱۷ مهر: ۴۸ داور کودك با چند نفر مسئولشان وارد سالن می‌شوند. خیلیهایشان کوچکتر از حدی هستند که من فکر می‌کردم. مدتی طول می‌کشد تا برحسب ردهٔ سنی روی صندلی‌هایشان بنشینند. از این ۴۸ نفر ۲۳ پسر و بقیه دخترند و بیشتر شان بین کلاس چهارم دبستان تا دوم دبیرستانند شیوهٔ

انتخابشان برای فیلم به این ترتیب است که قبل از دیدن فیلم، نام فیلم، نام کارگردان، موضوع فیلمنامه وفیلمنامه‌نویسش را می‌شناسند و بررسی می‌کنند، پس از دیدن هرفیلم بچه‌ها رأی خود را داخل صندوق می‌اندازند و در مورد فیلم بحث می‌کنند. در مرحلهٔ بعد کارتهایی به بچه‌ها داده می‌شود که در واقع رأی نهایی آنهاست. کارتها چهار رنگ دارد: کارت سبز با امتیاز ۴ پروانه، کارت سرخ با سه پروانه، کارت آبی با دو پروانه و کارت زرد با یك پروانه. اینها توضیحاتی که مربی بچه‌ها برایمان می‌دهد و پس از آن جلسه آغاز می‌شود. چند تن از فیلمسازان برای پاسخ دادن به پرسش بچه‌ها حاضرند: سعید حاجی میری، کارگردان فیلم *آتش در خرمن*، محمد جعفری هرندی کارگردان *اتل متل توتوله*، ابوالحسن داوودی کارگردان فیلم *ایلیا، نقاش جوان*، مهستی بدیعی، کارگردان *حسنك*، فریال بهزاد، کارگردان *درهٔ شاپرکها*، ابراهیم فروزش کارگردان فیلم خمره، علی سجادی حسینی، کارگردان فیلم *راز چشمهٔ سرخ*، کیومرث پوراحمد، کارگردان فیلم شرم و اسماعیل براری، کارگردان فیلم *شهر در دست بچه‌ها*. فکر می‌کنم پاسخ دادن به پرسشهایی بسیار جزیی و بعضاً بسیار کلی بچه‌ها کار مشکلی باشد و می‌بینم که همین طور هم هست، کارگردان گاهی در این که چطور باید کودك را قانع کند در می‌ماند. بخش کوتاهی از گفت و شنود داوران و فیلمسازان را در اینجا می‌خوانیم، گفت و گو با فیلم شهر در دست بچه‌ها آغاز می‌شود، یعنی اولین فیلمی که بچه‌ها دیده‌اند:

چیزی که شما در فیلمتان نشان دادید این بود که بچه‌ها حسودند، دنیای ما پاکتر از چیزی است که شما نمایش دادید.

اسماعیل براری: منظور من اصلاً این نبود که بچه‌ها حسودند ولی اگر شما این طور فهمیدید حق با شماست.

سؤال من را هر کارگردانی می‌تواند جواب دهد، چطور به فکر فیلم ساختن می‌افتید؟

کیومرث پوراحمد: شغل ما فیلمسازی است، باید فیلم بسازیم.

می‌دانم. یعنی اول راجع به موضوعی فکر می‌کنید بعد فیلم می‌سازید یا این که وقتی قلم به دست می‌گیرید به یك موضوع فکر می‌کنید؟

پوراحمد: مااول می‌بینیم، حس می‌کنیم، تحت تأثیر قرار می‌گیریم، فیلمنامه می‌نویسیم، با هزار بدبختی تهیه کننده‌ای پیدا می‌کنیم که مخارج فیلممان را تأمین کند و با همان گرفتاریها هم فیلم می‌سازیم.

چرا کارگردان فکر می‌کند می‌تواند با تخیل چیزی را نمایش دهد در حالی که فیلمهای واقعی تأثیر بیشتری دارند

براری: گاهی اوقات و برحسب موقعیت فیلم باید حالت فانتزی داشته باشد و گاهی هم نه. زمانی که من این فیلم را شروع کردم، محدودهٔ مخاطب فیلم را کودك فرض کردم.

درهٔ شاپرکها:

به نظر شما فیلم باید تخیلی باشد یا واقعی؟ (نازلی زبردست، ۸ ساله)

فریال بهزاد: برای سن شما فیلم تخیلی مناسبتر است.

حسنك:

جادوگر فیلم بیشتر شبیه دلقکها بود تا جادوگر، چرا؟

مهستی بدیعی: حدس می‌زدم بعضی از بچه‌ها از جادوگر می‌ترسند و او را نگاه نمی‌کنند و من نمی‌خواستم بچه‌ها جادوگر فیلمم را نگاه نکنند.

چرا آنقدر از شعر در فیلمتان استفاده کردید، من که خوشم نیامد، فکر می‌کنم دیگران هم همین طور؟

مهستی بدیعی: می‌خواستم فیلم نیمه موزیکالی بسازم که برای بچه‌ها جذاب باشد ولی اگر شما دوست ندارید از این به بعد کمتر از شعر استفاده می‌کنم.

اتل متل توتوله:

فیلم شما هدفی را دنبال نمی‌کرد، برای بچه فیلمی جالب است که منظور داشته باشد (محبوبه شمس، ۱۴ ساله)

محمد جعفری هرندی: این فیلم مربوط به گروه دبستانی است و هدف آن هم بسیار ساده: فیلم در ستایش آموختن است و فرمول این جور فیلمها هم درگیری بین خوبی و بدی است.

چرا فیلم کودك را از فیلم نوجوان جدا نمی‌کنند؟

من هم با شما موافقم، باید این فیلمها را از هم جدا کرد. پارسال فیلم لمب حتی خارج از حوصلهٔ بزرگسالان بود، تکلیف فیلمساز و بچه‌ها باید روشن شود.

شرم:

صحنهٔ آخر فیلم اتفاقی بود یا دست خودتان؟

پوراحمد: همهٔ مراحل فیلم دست ماست، ما به دوربین دستور حرکت می‌دهیم.

سوژهٔ فیلم شما یکی از مشکلات واقعی کودکان است ولی فیلم خیلی طولانی بود، ده دقیقه زیاد داشت، بچه‌ها خسته شده بودند.

پوراحمد: به مجید گفتند اگر به تو بگویند خوب بازی نکردی چی می‌گی؟ گفت: می‌گم شما به بزرگی خودتون ببخشید، حالا من هم همین را می‌گویم: ببخشید، نمی‌توانم فیلم را کوتاه کنم.

خمره:

هدف شما نمایش عشق معلم به شاگرد بود یا فقر و محرومیت؟

فروزش: خمره بهانه‌ای بود برای نمایش تعاون و همکاری معلم با شاگرد.

فیلم واقعی بود و خوب بیان شده بود، فقط در یك صحنه گوشهٔ میکروفون پیدا بود.

فروزش: ایراد شما بسیار هوشمندانه است، درست است این یکی از ایرادات فیلم بود.

آتش در خرمن:

نیروهای عراقی در فیلم بیش از حد کودن بودند، آنها هم انسانند و نیروی تفکر دارند.

سعید حاجی میری: برخلاف بیشتر فیلمهای جنگی سعی کردم با عراقیها به عنوان انسان و نه نیروی متخاصم برخورد

کنم. به هرحال ما از عراقیها درک حضوری نداریم، با آنها مستقیماً برخورد نداشته‌ایم، شاید این از نقاط ضعف پرداخت صحنه باشد. به هرحال من چنین منظوری نداشتم و برعکس می‌خواستم بگویم ما بر افراد توانمندی پیروز شدیم نه گروهی کودن.

ایلیا:

آیلیا فقط با نقاشها برخورد داشت، چرا؟

داوودی: چون ایلیا به دنبال چیزی که دوست داشت رفته بود یعنی نقاشی و طبیعی بود که با نقاشها برخورد داشته باشد.

آخر فیلم مبهم بود، ما نفهمیدیم.

داوودی: ایلیا چند بار تأکید کرد که من برمی‌گردم، رفتنش موقتی بود.

جلسه که تمام می‌شود چیزی به آغاز مراسم افتتاحیه نمانده است. آماده می‌شویم. به هرحال نیم ساعت بیشتر به آغاز مراسم نمانده است. کارتمان را نشان می‌دهیم و داخل می‌شویم. پس از چند دقیقه راه پلکان را پیش می‌گیریم و پایین می‌رویم. همه جمعند. داوران صندلی‌های ردیف جلو را اشغال کرده‌اند. داوران بخش مسابقهٔ سینمای ایران پنج نفرند: حسین خسرو جردی، علیرضا خمسه، محمد ابراهیم‌سلطانی‌فر، علی‌اکبر قاضی‌نظام و داریوش نوروزی.

هیئت داوران بین‌المللی هفت نفرند: هانس اشتروبل (مدیر جشنواره بین‌المللی فیلم کودک مونیخ) از آلمان، عزت‌الله انتظامی، بیری بارتا، فیلمساز و انیماتور برجستهٔ چک، تونچ باشاران، فیلمساز از ترکیه، اتوراتیر از اتریش، سیوان، کارگردان از هند و سیدمهدی شجاعی از ایران.

۴۸ داور کودک نیز در جایگاه مخصوص خود نشسته‌اند. اعلام جوایز پس از سخنان آقای شجاع نوری و قرائت بیانیهٔ هیئت داوران فیلمهای ایرانی و داوران کودک با حضور وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی و شهردار اصفهان آغاز می‌شود:

نخستین جایزه را سازمان بازیافت شهرداری تهران ضمن تقدیر از فیلم گاز فرئون.به فیلم چکمه ساخته آقای محمدعلی طالبی اهدا کرد.

هیئت داوران ادارهٔ کل فرهنگی و هنری وزارت آموزش و پرورش ضمن اعلان بیانیه‌ای جوایز خود را به این شرح اعلام کرد:

فیلمهای کوتاه: هیئت داوران ضمن تقدیر از فیلمهای *نسیم مهر* ساختهٔ آقای بهروز صمدمطلق و فیلم *دستها* کار آقای ناصر هاشمی، به خاطر برگزیدن مضامین بکر و در خور توجه در سینمای کودک جایزهٔ ویژهٔ خود را به فیلم چکمه ساخته آقای محمدعلی طالبی تقدیم کرد. از بین فیلمهای انیمیشن، فیلم برگزیده هیئت داوران به سبب برگزیدن موضوعی زیبا در قالب فرهنگ بومی *لی‌لی‌لی‌لی حوضک* ساختهٔ آقای وجیه‌الله فرد مقدم است.

فیلمهای بلند: هیئت داوران ضمن تقدیر از فیلم خمره ساختهٔ آقای ابراهیم فروزش و *راز چشمهٔ سرخ* ساختهٔ علی‌سجادی حسینی، جایزهٔ ویژه خود را به فیلم شرم ساختهٔ کیومرث پوراحمد تقدیم می‌کند. هیئت داوران کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان جایزه فیلمهای بلند و کوتاه را به ترتیب به فیلم خمره ساخته آقای ابراهیم فروزش و چکمه ساختهٔ آقای محمدعلی طالبی تقدیم می‌کند.

هیئت داوران کودک با تقدیر از فیلم آتش در خرمن و ایلیا، دیپلم افتخار را به فیلم درهٔ شاپرکها ساخته خانم فریال بهزاد تقدیم کرد.

جوایز هیئت داوران ایرانی:

- دیپلم افتخار به کودک بازیگر فیلم چکمه، آقای علی آتشکار به خاطر بازی مؤثر و هنرمندانه.
- دیپلم افتخار به آقای وجیه‌الله فردمقدم، کارگردان فیلم *لی‌لی‌لی‌لی حوضک* به خاطر فکر خلاقه و پرداخت هنرمندانهٔ موضوعی انسانی.
- دیپلم افتخار به فیلم خمره به خاطر پرداخت عمیق موضوعی ساده.
- از میان فیلمهای کوتاه و بلند ضمن تقدیر از فیلمهای *در کنار هم باهم*، *سال تحویل*، *دستها* پروانهٔ زرین به فیلم چکمه به خاطر نگاهی امیدوارانه و انسانی یک واقعیت اجتماعی.
- هیئت داوران هیچیک از فیلمهای بلند برای کودکان و نوجوانان را حائز ویژگیهای فیلم برتر ندانست، با وجود این ضمن تقدیر از فیلم درهٔ شاپرکها به خاطر طرح موضوعی ساده و اخلاقی در قالب مناسبی از تخیل، پروانهٔ زرین را به کارگردان فیلم *راز چشمهٔ سرخ* آقای علی سجادی حسینی اهدا می‌کند.
- پروانهٔ زرین به آقای پوراحمد کارگردان فیلم شرم به خاطر برخورداری از ارزشهای نسبی و بیان سینمایی یکی از ویژگیهای اخلاقی نوجوانان.

آراء هیئت داوران بین‌المللی

- دیپلم افتخار به فیلم *ایلیا*، *نقاش جوان* ساخته آقای ابوالحسن داوودی به خاطر ارائه تصویری صمیمانه از اعتماد به نفس و تلاش یک هنرمند جوان.
- دیپلم افتخار به علی اتشکار بازیگر جوان فیلم چکمه.
- دیپلم افتخار به فیلم *سایمون کوچولو وارد می‌شود* به کارگردانی استافان گوتستام از سوئد به خاطر نمایش جذابیت دوستی و توفیق در برقرار کردن ارتباط بین کودکان.
- پروانهٔ زرین بهترین بازیگری به سمانه جعفرجلالی بازیگر فیلم چکمه.
- پروانهٔ زرین بهترین کارگردان به پل‌کیفر و فرانک هوفمن برای فیلم *شاکوکلاک* از لوگزامبورگ.
- هیئت داوران ضمن تقدیر از فیلم فلسطینی *راه فلسطین* به کارگردانی لیالی بدر، جایزهٔ پروانهٔ زرین بهترین فیلم کوتاه را به فیلم *لی‌لی‌لی‌لی حوضک* ساخته آقای وجیه‌الله فردمقدم تقدیم کرد.
- پروانهٔ زرین بهترین فیلم میان مدت به چکمه ساخته آقای محمدعلی طالبی.
- پروانهٔ زرین بهترین فیلم بلند به *شاکوکلاک* ساختهٔ پل‌کیفر و فرانک هوفمن از لوگزامبورگ هیئت داوران بین‌الملل پس از بحث و تبادل نظر طولانی جایزهٔ ویژهٔ خود را به هیچ فیلمی اهدا نکرد. هفتمین روز جشنواره هم سپری شد. □

نمایش فیلم انیمیشن

لغت انیمیشن در دنیای سینما مفهوم جامع و کامل‌تری از آن چیزی که ما با آن برخورد می‌کنیم است، چه از نظر تکنیکی که در شاخه‌های دوبُعدی و سه بُعدی آن به‌دهها شیوه ارائه‌می‌شود و چه از بعد محتوایی که به شاخه‌های مختلف علمی، فلسفی، اجتماعی، مذهبی، اسطوره‌ای و کودکان تقسیم می‌شود.

جشنواره بنام کودکان و نوجوانان در جامعه معرفی می‌شود اما جشنواره مستقلی به نام انیمیشن برگزار نمی‌شود، که البته عدم برگزاری جشنواره‌ای با این محتوا به علت نارسائیهای تولید و پایین بودن سطح انیمیشن در داخل کشور است و به همین دلیل نیز توجیه‌پذیر. و اما عملاً در میان پنجاه درصد از افکار عمومی آگاه به سینما جشنواره بر ایشان تداعی فیلمهای انیمیشن را می‌کند و بسیاری از دانشجویان هنری و هنرمندان به خاطر دیدن فیلمهای انیمیشن شرکت داده شده در جشنواره به استقبال سالنهای نمایش می‌آیند. و تا حدودی هم راضی و خشنود از دیدن فیلمهای انیمیشن سالنها را ترک می‌کنند چرا که در طول هفت روز برگزاری جشنواره شاهد نمایش شصت و هفت فیلم بلند و کوتاه انیمیشن از داخل و خارج کشورمان در بخشهای مختلف مسابقه و خارج از مسابقه، برگزیده‌های انیمیشن چک و اسلواکی و هندوستان بودیم.

ما دیگر نمی‌توانیم از نظر تکنیکی و محتوایی فقط به نقاشی متحرک در زمینه کودکان اکتفا کنیم و چنین نگرشی باعث محدودیت فیلمسازان و افت خلاقیت‌ها شده و اگر فیلمسازی به گونه‌ای دیگر فکر کند از ارزشیابی و ارائه کارش بازمانده و یا امکان حمایت پیدا نمی‌کند. اگر ما بتوانیم در همین فستیوال، بخش مسابقه انیمیشن به معنای مطلق آنرا ایجاد کنیم و از نظر محتوایی صرفاً این انتظار را نداشته باشیم که حتماً در زمینه کودکان کار شود مطمئناً شاهد فیلمهای انیمیشن زیادی در فستیوال خواهیم بود که خلاقیت‌هابه دلیل وسعت عمل، رشد زیادی خواهند کرد. ما فیلمسازان انیمیشن زیادی را در سطوح مختلف داریم که از تفکرات شایسته و تکنیکهای بالایی برخوردار هستند اما نمی‌توانند یا گرایش به کار در زمینه کودکان ندارند. لذا نمایش در بخشهای جنبی خارج از مسابقه جشنواره هم نمی‌تواند انگیزه کافی برای فعالیت این گروه باشد.

در بررسی جشنواره‌های انیمیشن معتبر دنیا شاهد هستیم که زیباترین کارها و پیام‌آورترین کارها فقط در زمینه کودکان نبوده و بزرگترین فیلمسازان انیمیشن در دنیا فقط آنهایی نیستند که در زمینه کودکان کار می‌کنند. و این ناشی از میدان عملی است که فستیوال‌هایشان در اختیار آنها می‌گذارند و اگر این بخش مستقل مسابقه سینمای انیمیشن در دل این جشنواره بتواند جایی برای خود باز کند، فیلمهای

در جشنواره کودکان

ناصر گل محمدی

انیمیشن برتری خود را فقط از نظر موفقیت و جذابیت پیام کودکانه خود بدست نیاورده و ساختار زیبا و سینمای انیمیشن هم مطرح خواهد بود و این آن چیزی است که باعث رشد و تکامل سینمای انیمیشن کشورمان خواهد شد. عزیزانی که با انیمیشن آشنا هستند خوب مطلّع اند که این نوع اثر هنری شاید در میان همه هنرها تنها رسانه‌ای است که قابلیّت هرگونه تصویرگری و ارائه ذهنیت را به هنرمند می‌دهد، حتی اگر این نگرش بسیار شخصی و فرم‌گرا باشد. ما وظیفه داریم بخاطر رشد سینمای انیمیشن آن را به طرفی سوق دهیم که تکنیکها و قدرت فنی سینماگران انیمیشن هم عرصه رقابت داشته باشد.

بخش گزیده‌های تاریخ نقاشی متحرک چك و اسلواکی که در سانسهای مختلف و بیشتر در سانس ۹/۵ شب به نمایش در می‌آمد از استقبال خوبی برخوردار بوده و از بخشهای آموزنده و جذاب فستیوال محسوب می‌شد. کشور چك و اسلواکی در انیمیشن دنیا از جایگاه و اعتبار خاصی برخوردار بوده خصوصاً در منطقه اروپای شرقی تأثیر فراوان داشته است. در میان فیلمهای به نمایش در آمده ازرشمند از این کشور از کارهای هنرمندان معروفی چون «زدنك میلر» با کاراکتر معروف «موش کور» که از آن مجموعه‌های زیادی را در تلویزیون خودمان دیده‌ایم، «بیری پارتا» با فیلم عروسکی «شکارچی موش» با زمان ۵۵ دقیقه که براساس یك افسانه معروف قدیمی آلمانی مربوط به هفتصد سال پیش کار شده است. این فیلم از تکنیك برجسته‌ای برخوردار بود. حرکت‌ها، نگاه دوربین، پرسپکتیو دکور و عروسکها فضایی سوررئال برای بیننده ارائه کرده و دنیای تخیل انیمیشن را در نهایت زیبایی خود نشان می‌دهد. و در کمتر فستیوال انیمیشن است که این فیلم به نمایش در نیاید.

از فیلمساز خوب دیگر این کشور کارهای «براتیس لاو پویار» در این بخش با فیلم عروسکی «شیر و آواز» با زمان ۱۶ دقیقه و فیلم زیبای «کفش پرنده» در بخش مسابقه بین المللی با زمان ۹۲ دقیقه به شیوه زنده و انیمیشن که بسیار مورد توجه قرار گرفت می‌توان نام برد.

فیلمهای انیمیشن هندوستان که گاهاً در کنار فیلمها و در مقاطعی هم بصورت مجموعه مستقل برگزیده نقاشیهای متحرك هندوستان به نمایش در می‌آمد. هرچند اکثراً از ساختار تکنیکی ضعیفی برخوردار بودند اما نوع فعالیت‌ها و تلاششان قابل ستایش است. این بخش برای دوستانی که علاقمند به‌تحقیق و ارزیابی سطح فیلم‌های انیمیشن در مناطق مختلف دنیا هستند، فرصت بسیار خوبی را پیش آورده‌بود. چرا که شاید دیگر نتوان مجموعه‌ای از یك کشور را بدین شکل منظم و طبقه‌بندی شده بدست

آورد. هندیها در تکاپوی کار و فراگیری هستند هرچند جرقه‌هایی از حرکت‌ها و تکنیکهای خوب در کارهایشان دیده می‌شد اما هنوز در شروع راه قرار دارند. احساس می‌شود اینها خودشان را بیشتر از آن چیزی که هستند باور دارند به خاطر همین هم با همان ابزار فکری و تکنیکی نه چندان قوی دست به ساخت فیلم با سبکهای مختلفی در انیمیشن می‌زنند. حال آنکه فیلمسازان جوان، با توان بی‌تجربه‌گی در ساخت فیلم از نظر تکنیکی چیزی از آنها کم ندارند. به نظر می‌رسد آنها قربانی عدم برنامه‌ریزی و عدم حمایت می‌شوند و یا دچار خود کم‌بینی هستند که قطعاً با رفع مشکلات فوق می‌توانیم جایگاه شایسته‌ای برای سینمای انیمیشن خود در میان کشورهای صاحب نام پیدا کنیم.

همانطوریکه قبلاً به میزان حضور قابل توجه فیلمهای انیمیشن از طرف برگزار کنندگان اشاره شد لازم است که فیلمساز انیمیشن در جمع داوران مسابقه داخلی و خارجی حضور داشته باشد تا این هیئت داوران در جمع خود بتوانند از مشاورهٔ یك متخصص انیمیشن در انتخاب فیلم‌های برتر استفاده کنند. چرا که یك فیلمساز انیمیشن است که می‌داند مجموعه صفاتی که مزیت برتری یك فیلم انیمیشن بر فیلم دیگر است چیست، بافت مجموعه هیئت داوران بسیار مهم است و نوع تخصص‌ها، گرایش خاص در انتخاب ایجاد می‌کند.

و اما عزیزان، جشنواره کودك بی‌حضور کودك لطفی ندارد هلهله و شادی آنها از آنونس جشنواره گرفته تا واقعیت حضور این آینده‌سازان در روی صندلیهای سالنهای نمایش، گرمی و شور و حالی وصف‌ناپذیر به جشنواره داده بود. در روزهای متوالی شاهد بودیم که این عزیزان از مدارس به همراه مربیان خود با تکان دادن پرچم‌های سفید جهت تماشای فیلم در صف‌های منظم وارد سالن‌ها می‌شدند و چشم به پرده‌ای می‌دوختند که هم‌سن و سالانشان در آن هنرنمایی می‌کردند. ولی آیا انگیزه فقط آوردن کودکان به سنیما است. بودند بسیاری از فیلم‌ها، چه انیمیشن و چه فیلم زنده که مخاطبانشان کودکان نبودند؛ هرچند کودك هم در آن نقش داشت به همین خاطر بعد از لحظاتی تاب و تحمل بچه‌ها سر رفته و شروع به شادی و کف‌زدنهای بی‌مورد می‌کردند که ناشی از یکنوع اعتراض بود. از طرفی حضور بچه‌ها بدون برنامه در همهٔ سالن‌ها، در بسیاری از سانس‌ها بزرگترها را هم که به زبان اصلی فیلم‌ها را تماشا می‌کردند و یا به لحاظ سنگینی مضمون نیاز به تمرکز داشتند از دیدن فیلم منصرف می‌کردند. و تعداد زیادی بودند که به خاطر این مسئله سالن را ترك می‌کردند. البته همانطور که دیگران تجربه کرده‌اند این مسئله چاره دارد که هم به سود عزیزان کودك است و هم بزرگترها. و آن بخشی است به نام نقاشی متحرك برای کودکان. حتی فیلم‌هایی هم که کشش فانتزی و موزیکال را برای بچه‌ها دارند در این بخش می‌توانند به نمایش در بیایند و در این قسمت است که کودکان طبق یك برنامه‌ریزی قبلی به تماشای چیزی می‌روند که حتماً مطلوبشان واقع شده و با رضایت کامل سالن را ترك می‌نمایند. بسیاری از فیلم‌های انیمیشن برای کودکان ساخته نمی‌شوند و از مضامین سنگینی برخوردارند بسیاری هم حتی اگر بافتی کودك پسند داشته باشند به خاطر نداشتن دیالوگ و متن ترجمه شده بچه‌ها قصه و واقعه را درك نمی‌کنند فقط هنگامی که موزیك شادی نواخته می‌شود شروع به دست زدن می‌کنند. در این بخش می‌توانیم برایشان داستانهای معروف و بلند سینمایی، فیلم‌های جذاب و شاد دوبله شده به نمایش در بیاوریم. هرروز نیم ساعت نمایش هم برای این عزیزان رضایت بخش است. □

کودکی در
ملاحظاتی روانشناختی

● کودك و سینما

کودکان بارها بیش از بزرگسالان تحت تأثیر بی‌وقفهٔ وسایل ارتباط جمعی (آگهی، رادیو، تلویزیون، سینما...) قرار دارند. حتی تبلیغات مؤثری به وجود آمده که مستقیماً کودکان را مخاطب قرار می‌دهد... و نتیجه معلوم است: کودکان درحال شکل‌گیری هستند و بسیار بیشتر از بزرگسالان تحت تأثیر الگوهای تلقینی، ارزش‌های حاکم و مفاهیم تبلیغاتی قرار می‌گیرند. در این میان شاید سینما اولین مقام را در جهان دیداری / شنیداری به خود اختصاص ندهد. مسلماً تلویزیون، رادیو و نقاشی متحرکهای بیشمار، نقش مهمتری را ایفا می‌کنند. چرا؟ چون سینما هنر گرانی است و کمتر صرفاً کودکان را مورد خطاب قرار می‌دهد. با کمبود آمارهای دقیق فقط می‌توانیم از حدسهای نه چندان مطمئن استفاده کنیم. اما آنچه غیر قابل تردید است، حضور به هرحال مداوم سینما در جهان کودکان است.

● کودك چیست؟

خطر عمدهٔ سینمای کودك آن است که به نام «معصومیت کودکانه» به دام ساده‌انگاری افتد. تجربه‌های فراوانی وجود داشته است که کورکورانه از خلاقیتهای طبیعی کودکان استفاده کرده‌اند. نه اینکه به کودکان اجازه داده نشود که در مورد فیلمی که دیده‌اند نقاشی کنند یا حرف بزنند یا مطلب بنویسند. ولی نباید هم آنها را در برابر اثری که شگفتی آنها را برانگیخته به حال خود واگذاشت. این درست است که کودك همواره توانایی برگرفتن مفاهیمی از محیط اطرافش را دارد، اما این موضوع نباید به این باور در ما منجر شود که «تفکر» مانند «هوش» ذاتی است و ساخته و پرداخته نمی‌شود. این یعنی انکار تأثیر پذیری کودك از محیط اجتماعی / فرهنگی‌یی که در آن رشد می‌کند.

آغاز صبح

در تعریف «سینمای کودک»

یلم چیست؟

دیگر بسیار بدیهی شمرده می‌شود که سینما اگرچه حاکمیتی بر جهان واقع ندارد، قشی بسیار مهم در تبیین آن- بخصوص زد کودکان- ایفا می‌کند. هنر مانی عناصر یداری / شنیداری سینما و تأثیر فضای یمه تاریک سالن بر تماشاگر، خود قابل شبیه به موقعیت کودکی در آغاز ادراک یا غاز صبح است و این سبب می‌شود که سینما» جایگاهی بسیار مهم در تشکیل صورات بچه‌ها به خود اختصاص دهد. اما کودکان از مسیر شکل گرفتن یك فیلم چه می‌دانند؟ از هنگام نگارش فیلمنامه تا زمان ه تصویر کشیدن آن تغییرات بسیاری وجود می‌آید، «صدا» به «تصویر» افزوده می‌شود و مفهوم هرتصویر با آنچه قبل و بعد از آن قرار می‌گیرد تغییر می‌کند... و غالباً ما بزرگسالان هستیم که ترجیح می‌دهیم یلم را در شکل «کلّی» و «پیوستهٔ» آن ببینیم و به آن به عنوان یك مجموعه فکر کنیم. کودکان در این باره چه می‌اندیشند؟

● کودك، بزرگسالی کوچك شده نیست

درك فیلم نیازمند نگاهی «ترکیب گرایانه» است که نزد کودك با آنچه روانشناسان آن را «گرایش به سوی درك مبتنی بر تجزیه واقعیت» می‌نامند متناقض است. هانری والون تصریح می‌کند: «میان ترکیب و تجزیهٔ اثر هنری تفاوت بسیار است. نتیجهٔ یکی مجموعه‌یی‌ست سازمان یافته که اجزای آن قابل تشخیصند و میان آنها روابط مشخصی برقرار است... و به عکس، تجزیهٔ اثر به معنای بی‌نظمی در میان اجزای تشکیل دهندهٔ آن است.» کودکان معمولاً این توانایی را دارند که بدون در نظر گرفتن متن فیلم، به یك تك صدا یا تك تصویر ارجحیت دهند، و این امکان وجود دارد که آن قسمت به مدتی طولانی یا دائمی در ذهنشان باقی بماند.

کودك مرز میان واقعیت و تخیل را تشخیص نمی‌دهد. برای او هر دو به یك اندازه ارزش حقیقی دارند. تفاوت بین تماشاگر خردسال و بزرگسال در این است که بزرگسال وقتی واقعیتی غیرقابل تحمل را می‌بیند می‌تواند به خود مسلط شود، در حالیکه کودکان در آن غرق می‌شوند و کاملاً تحت تأثیر قرار می‌گیرند. کودك وقتی دچار هیجانات خیلی شدید می‌شود، نمی‌تواند خود را از آن کنار بکشد و قدرت ندارد خودش را در موقعیت مناسبی قرار دهد. ما بزرگسالان هم ممکن است تحت تأثیر فیلمی قرار بگیریم و حتی اشك بریزیم، اما در همه حال می‌دانیم که نظاره‌گر واقعیت نیستیم. درحالیکه پیش آمده است که در برخی کودکان به هنگام تماشای فیلم، احساس واقعی ناامیدی یا ترس بروز کند.

● مبارزه‌ای علیه پیش داوری‌ها

فیلم‌های کودکان هم به هرحال واجد نوعی ایدئولوژی هستند، مخاطب خاصی دارند و به شکلی ناخود آگاه، فرهنگ حاکم بر گروه سازندهٔ خود را نشان می‌دهند. به این ترتیب سینما ناگهان تبدیل به یك مدرسه سیاسی می‌شود و این خطر وجود دارد که کودك از آن، پیش داوری‌های متعصبانه‌ای کسب کند. منظور زیر سؤال بردن صداقت فیلمسازان نیست، بلکه توجه دادن آنها به این نکتهٔ بسیار مهم است که آثارشان به نحوی خود انگیخته، خودِ «آنها» و شرایط پیرامونشان را منعکس می‌کند.

● منظری واقع بینانه به جهان

غالب فیلمهای کودکان، نگاهی آرمانگرایانه و عشقی ساده‌دلانه به‌جهان را ارائه می‌کنند. آیا باید در آماده کردن کودکان برای زندگی در دنیایی سخت و بیرحم تردید کنیم؟ گاهی به نظر می‌رسد که فیلم‌های کودکان از بیان این طفره می‌روند که نظم و آرامش فراهم شده توسط «آدم‌های خوب» ممکن است توسط زورگویی برخی «آدم‌های بد» مغشوش شود. در فیلم‌های «امپراتور دیزنی» همیشه نیروی منفی توسط شخصیتی کاریکاتور گونه و تیپیکال، مثل جادوگر ارائه می‌شود (موجودی شوم که به ندرت از جنس مذکر است). در سینمای کودك باید هستی همانگونه که هست در نظر گرفته شود. باید به بزرگسالان نقش‌های مختلفی داد: نه اصلاً غایب باشند، نه کاریکاتوروار نمایش داده شوند، و نه عضوی خنثی به حساب آیند.

برخی فیلمها با تحرك و پویایی، ذهن افسانه‌پرداز کودکان را تقویت می‌کنند. برخی به کلی خالی از هر نظم و قانون درونی هستند... و برخی هم اولویتهای تجاری را در نظر می‌گیرند: مثلاً کودکان را «متحول» کرده و با حیوانات آشنا می‌کنند! این که کودك رابطهٔ عاطفی قویتری با دنیای حیوانات برقرار کند، عیبی ندارد. اما استفاده از «انسان شکلی‌گری» (استفاده از حیوانات در مقام انسان) به نظر درست نمی‌رسد. □

برگرفته از شمارهٔ ۳۲۸ نشریهٔ روو دو سینما

ترجمهٔ ناژین شهنایی

□ نگاهی به چند فیلم جشنواره دهم وحدت

■ شاهرخ دولکو

□ راز شهر شادی، ساختهٔ عباس سجادی

راز شهر شادی فیلمی قابل قبول از فیلمسازی بااستعداد است. به تصویر کشیدن داستانی که قصه‌گوی مرکز، برای کودکان شرکت‌کننده در جلسه تعریف می‌کند به راحتی در متن فیلم جا افتاده و قابل قبول جلوه می‌کند. بازی راحت پسربچه و همچنین دیوی که ستاره را دزدیده است در باورپذیری هرچه بیشتر وقایع تأثیر بسزایی دارند.

تدوین مناسب تصویر و صدای فیلم، بیشترین تأثیر ممکن در ریتم فیلم و ایجاد حس واقعی صحنه‌ها را ایجاد کرده است. با جلوتر رفتن داستان و نزدیکتر شدن فاصلهٔ تعقیبی کودکان از دیو، ریتم فیلم نیز سرعت گرفته و داستان با ایجاز بیشتری دنبال می‌شود.

مشکل اصلی راز شهر شادی در فیلمنامهٔ آن نهفته است. فیلمنامه‌ای که تعریف درستی از روابط موجود در صحنه نمی‌دهد و در بعضی از صحنه‌ها، در انتقال مناسب خط اصلی قصه چندان موفق نیست. با این حال راز شهر شادی یکی از فیلمهای خوب به نمایش درآمده در جشنوارهٔ وحدت بود.

□ دوران سفر ساختهٔ حسین پورستار

دوران سفر به عنوان یك تجربهٔ هشت میلی‌متری کاری موفق و درخور اعتنا است. فیلمساز موفق می‌شود از طریق طرح صحیح قصه، ایجازی مناسب، و تصویربرداری درست از وقایع، قصه و فضای فیلم را به راحتی به بینندهٔ خود منتقل کند. از این لحاظ دوران سفر به‌خصوص در امر فضاسازی بسیار موفق عمل می‌کند. صحنه‌هایی چون تنهایی مرد در خانهٔ متروك پدری،و بعد یادآوری او از کودکی در آن خانه (که به صورت سیاه و سفید دیده می‌شود) در محدودهٔ سینمای هشت کاری مناسب و قابل قبول است.

اما مشکل اصلی دوران سفر به انفعال درونی اثر برمی‌گردد. شباهت بی‌چون و چرای فیلم، قهرمان، فضا و مسئلهٔ فیلم به فیلم هامون اولین و اساسی‌ترین مشکل موجود است. مسائلی از این دست در قالب سینمای هشت شکل و محمل درخور خود را نمی‌یابند و ناچار به هدر می‌روند. از این لحاظ تحول درونی مرد جوان ـ که هنوز ملتفت مشکل او هم نشده‌ایم ـ به مدد خاطرات کودکی، باران و تصاویری از طلوع آفتاب نشان داده می‌شود. یعنی به جای پرداختن به قصه و توضیح چرا و چگونگی روابط و ماجراها از طریق آن، فیلمساز مجبور می‌شود به نمادها، استعارها و تمثیلهایی رو بیاورد که هم تکراری هستند و هم اینکه معلوم نیست واقعاً در ذهن تك‌تك بینندگان همان معنای مورد نظر فیلمساز را القاء کرده باشند.

فیلم دوران سفر از فیلمبرداری خوب، بازی مناسب و موسیقی لطیف بهره می‌برد و چنانکه ذکر شد در محدودهٔ سینمای هشت کاری موفق و قابل اعتنا است.

□ درنا و سنگ ساختهٔ محمد ترابی

درنا و سنگ تماشاگر خود را ناگهان با فضایی مواجه می‌کند که شباهت فراوانی به فضای فیلمهای بهرام بیضایی دارد. در فیلم درنا و سنگ نقش اصلی زن، مقاومت، جسارت و ایستادگی او در برابر مرد مهاجم و نقشمایه‌هایی از اسطوره به عنوان مواد اصلی کار در چنین تشابهاتی هستند. اما فیلمساز به این هم بسنده نکرده است و دکوپاژ فیلم نیز ـ خصوصاً در صحنه‌ای که برادرشوهر زن به خانه و به قصد تصاحب تور ماهیگیری می‌آید ـ بسیار به دکوپاژ

فیلمهای بیضایی شبیه است.

درنا و سنگ قصه‌اش را به خوبی تعریف می‌کند. اگرچه در بعضی از صحنه‌ها کمی اطناب به خرج می‌دهد و ریتم فیلم اندکی مختل می‌شود (مثلاً صحنهٔ داخل انباری) اما به هرحال فیلمساز نشان می‌دهد که به ابزار کارش آشناست و با کمی دقت بیشتر می‌تواند از آن به خوبی بهره‌مند شود.

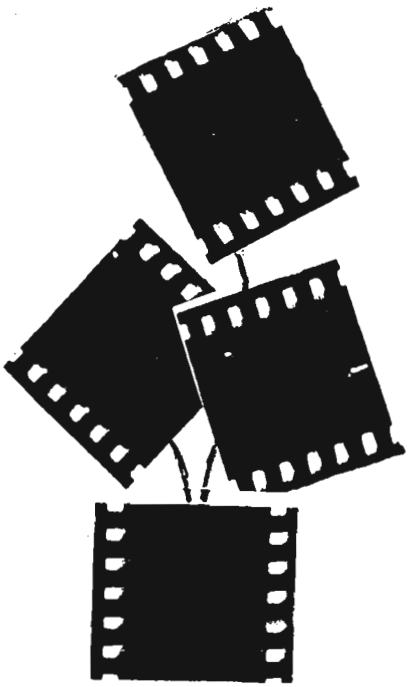
□ سایهٔ نگاه ساختهٔ سیدرضا باغبان

سایهٔ نگاه با توجه به فضای دیگر فیلمهای سینمای هشت میلی‌متری فیلمی موفق است. کارگردان با نگاه درست برماجرا، و دریافت حس تعلیق موجود در نوع قصه، تکیه اصلی را برهمین قرار داده و آن را به تصویر می‌کشد. همین تعلیق و تکیهٔ برآن هم موضوع اصلی فیلم یعنی تحول پسرك را رقم می‌زند و به این ترتیب نزدیکی مشخصی بین فرم و مضمون فیلم صورت می‌گیرد.

قطعهای مداوم از چهرهٔ پسرك در حالت دزدی و فروشنده که بدون توجه به حرکات پسر است، این حس تعلیق را تشدید می‌کند. بعد در صحنهٔ آمدن مرد فروشنده به مدرسه، و نگاه پسرك از پنجره به او، تعلیق را به ناگهان بالا می‌برد و اوج می‌بخشد. به این ترتیب رؤیای پسرك مبنی برتنبیه شدن از سوی رؤسای مدرسه هم منطق لازم خود را دارد و تماشاگر را هم برای تحول بعدی پسرك آماده می‌کند.

تحول پسرك با دور انداختن شکلات دزدی و بعد له کردن آن در زیر پا نشان داده می‌شود و به همین راحتی. بعد هم رد کردن پول شکلات از ورای در قفل‌شدهٔ مغازه است که پایانِ راحتی برای فیلم محسوب می‌شود.

سایهٔ نگاه دارای فیلمبرداری موفق و بازی راحتی از سوی پسرك بازیگر آن است و در حیطهٔ سینمای هشت کاری درخور است.



□ پرنده در باد ساختهٔ محمدرضا سرکانیان

پرنده در باد نشان‌دهنده تسلط بی‌چون و چرایی است که سرکانیان برابزار کارش پیدا کرده است. او که از فیلمسازان قدیمی سینمای آماتور در قطع هشت و شانزده میلی‌متری است، اکنون پس از سالها تجربه، فیلمی در حد یك ساختار حرفه‌ای را از خود نشان می‌دهد.

جای‌جای فیلم پرنده در باد از ساخت حرفه‌ای، وسواس درخور و دغدغهٔ فیلمساز برای ساختار منسجم و از پیش اندیشیده شدهٔ فیلم خبر می‌دهد. چه در صحنه‌آرایی مناسب، چه در فیلمبرداری بسیار موفق و چه در بازیهای بازیگران. پرنده در باد با ریتم کندی که دارد نوعی از انتظاری را که شخصیتهای فیلم با آن دست به گریبان هستند به حیطهٔ تجربهٔ تماشاگر می‌رساند. اینکه تماشاگران چنین فیلمهایی را دوست داشته باشند، یا نداشته باشند، البته که به خودشان ربط پیدا می‌کند و سلیقه‌های کاملاًشخصی آنها. اما به هرحال نمی‌توان براین نکته پافشاری نکرد که پرنده در باد در حیطهٔ سینمای تجربه‌گر جوان ما، یك نقطهٔ قوی و قابل تأکید است. فیلمی که بوی سینما می‌دهد.

□ سایه‌ای در سکوت، ساخته شهاب رضویان

فیلم‌سایه‌ای درسکوت می‌کوشد درخلوت ساکت و مغموم یك عکاس پیر، و از طریق رجعت به گذشته، سفری غمبار و پرخاطره به گذشته داشته باشد. فیلم در همین خواستهٔ اولیه و رویی فیلم موفق هم می‌نماید و می‌تواند از طریق نگاه دقیق به اشیاء، بیان تصویری ، فیلمبرداری و تدوین خوب به این مهم دست یابد. به این ترتیب سایه‌ای در سکوت به لحاظ مضمون خود آفرینش خاطره و خیال را مدنظر قرار می‌دهد و با کوشش رضویان و با استفاده از سینما، توفیق آن را می‌یابد که تماشاگر خود را با کمترین اشکالی به این سفر خاطرات بکشاند. این برای لایهٔ ابتدایی فیلم و نتیجه‌ای که از این بابت حاصل می‌آورد، یك توفیق قابل قبول و پذیرفتنی است.

□ در انتظار فردا ساختهٔ حسن جوانبخت

فیلم در انتظار فردا روایتی بی‌غل و غش از زندگی در نقاطی دورافتاده و پرت است. فیلمساز موفق می‌شود از طریق نزدیکی بلامنازعی که با افراد مختلف به دست آورده است، زندگی آنها را همانطور که هست به تصویر بکشد و خوب می‌دانیم که این «همانطور که هست» در کار سینما و در کار برگردان تصویری وقایع، چه کار دشواری است.

خوشبختانه جوانبخت در این مهم به مقدار بسیار زیادی موفق شده است. او زندگی بی‌غل و غش روستائیان را به تصویر درمی‌آورد و آن را همانگونه که هست به تماشاگر خود نشان می‌دهد. و این در حیطهٔ چنین سینما و چنین نگاهی، یك موفقیت درخور توجه است. در فیلم در انتظار فردا نگاه واقعی به یك زندگی واقعی، به عینه مشاهده می‌شود.

□ جایگاه فیلم کوتاه

برگزاری دومین جشنواره بین المللی فیلم کوتاه همدان و نمایش فیلمهای کوتاه برگزیده ایران و جهان بهانه‌ای فراهم آورد که توجه خاصی به مسئله فیلم کوتاه شود. اگر از این نقطه نظر به جایگاه فیلم کوتاه در تاریخ سینما، توجه کنیم فیلم کوتاه را باآغاز صنعت و هنر سینما مترادف می‌بینیم. اولین نمایشهای فیلم در پاریس از همه نظر باشرایط و خصیصه‌هایی که برای فیلم کوتاه قائل هستیم منطبق است. از همه نظر نباشد، از نظر زمان این انطباق قابل تمیز است. تکامل صنعت سینما به سه دلیل زمان را در فیلم‌ها افزایش داد: ۱ـ امکانات نمایش و فیلمبرداری و... ۲ـ توجه به موضوعات تازه‌تر و داستانی ـ ۳ـ گرایش به کرد و از آنجا که فیلم کوتاه حداقل در شرایط مقابله با سینمایی که قله‌های پیروزی را به دنبال هم فتح می‌کرد، امکان رقابت با آن را نداشت؛ لازم‌بود که به سمت زمینه‌های دیگر رو آورد که مهمترین آن زمینه آموزشی بود. فیلم کوتاه در ارائه **شیوه‌های جدید آموزشی** بیشترین وظیفه را بردوش گرفت. این نوع فیلمسازی در دو جنبه، آموزش دیگران به واسطه اطلاعاتی که در خود بهره‌برداری مادی از سینما. با توجه به دلایل فوق صنعت حرفه‌ای سینما به سمت فیلمهای سینمایی و داستانی و ساخت فیلمهایی که امکان بهره‌برداری از آن موجود باشد، سوق پیدا کرد. و باز به همین دلایل ساخت فیلم کوتاه با مشکلات خاصی مواجه شد؛ اما این مشکلات منجر به تعطیل شدن این نوع فعالیت سینمایی نشد، بلکه نقطه دید را نسبت به آن تغییر داد. و آن همانا توجه به عملکرد و جایگاه فیلم کوتاه است. این توجه ضرورتاً عملکرد ویژه‌ای را از فیلم کوتاه طلب کرد.

پس از گسترش قابلیتهای سینما و ورود سینما به بازار تجارت، نگاه به مقوله فیلم با انتظار بازگشت سرمایه، رابطه نزدیک پیدا داشت و دیگر آموزش کسانی که علاقمند ورود به حیطه سینما بودند، عمل کرد. روزبروز این نقش گسترده‌تر شد. بطوری که امروزه در آموزش دانشجویان و علاقمندان به سینما گرایش بیشتری به کار کوتاه دیده می‌شود. جنبه‌های دیگری که فیلم کوتاه در آن عرصه، اظهار وجود می‌کند عبارت است از *مسائل گزارشی*، *خبری*، *فرهنگی*، *هنری*، *تبلیغی* و تا حدی هم سرگرمی. البته باید توجه داشت که در این زمینه‌ها هم موضوع نقش کلیدی را ایفا می‌کند.

در اینجا سؤالی که پیش می‌آید این است که فیلم کوتاه چه خصایصی را داراست؟ جواب به این سؤال ضمن روشن کردن واقعیت امر، هویت خاصی را برای فیلم کوتاه رقم می‌زند. با بررسی فیلمهای برجسته کوتاه می‌توان وجوه اشتراک آنان را بدست آورد و یقیناً این وجوه اشتراک می‌تواند خصایص کلی فیلم کوتاه قلمداد شود. اصلی‌ترین خصیصه فیلم کوتاه موضوع آن است. فیلم کوتاه باید لزوماً دارای موضوعی بدیع و قوی باشد. توجه به موضوعات بکر و کشف‌نشده، پرداختن به موضوعاتی که برای بیننده چه از نظر زیبایی و چه از نظر اطلاعات جذابیت داشته باشد، از اهم مسائل فیلم کوتاه است. فیلم کوتاه به مدد داشتن موضوعی تازه و بکر می‌تواند امیدوار باشد که قدم اولیه برای برقراری ارتباط با مخاطب را برداشته است. هنگامی فیلم کوتاه دارای قدرت مضاعف می‌شود که موضوع بدیع با ایجاز و فشردگی هماهنگ

شود. ارائه اطلاعات تصویری در کمترین زمان، فیلم را برای بیننده جذاب و پرقدرت خواهد کرد. از لوازمات فراهم آمدن این دو، داشتن نوعی تفکر و اندیشه سازمان‌یافته است. اگر فیلم کوتاه علیرغم داشتن دو خصیصه فوق دارای تفکر و اندیشه روشن و برجسته‌ای نباشد یقیناً در مقابل انتظارات مخاطب کم خواهد آورد و اما به این خصایص باید دو خصیصه مهم دیگر را هم اضافه کرد. بارها شده است که فیلمهایی را با وجود دارا بودن این خصایص دیده‌ایم اما آنها را دچار نقص یافته‌ایم. فیلمی با موضوع بدیع و تازه، دارای تفکر و موجز اما انتظار ما را برآورده نکرده است. چرا که به نظر می‌رسد هماهنگی در ساختار ندارد و نهایتاً فیلم به شکل خوب و مطلوبی ساخته نشده است. فیلمی که دارای ساختار هنری و زیبایی‌شناسانه نباشد، توانایی برقراری ارتباط با احساسات و روان مخاطب را بدست نخواهد آورد. به میزان قوی بودن ساختار فیلم کوتاه توفیق بیشتری در برقراری ارتباط با مخاطب را بدست خواهد آمد. آخرین خصیصه همانا عدم امکان بازدهی اقتصادی است، ضمن اینکه از خصایص آن به‌شمار می‌رود از جمله مشکلات آن محسوب می‌شود. که اگر در پرداختن به فیلم کوتاه به این عامل توجه اساسی نشود همان مشکلی پیش خواهد آمد که تاکنون برای فیلمسازی در کشور ما پیش آمده است. عدم گرایش فیلمسازان حرفه‌ای به ساختن فیلم کوتاه به خاطر همین مسائل است. البته هرازگاهی ستاره‌ای آماتور در این پهنه خواهد درخشید، اما تا کی باید به امید درخشیدن ستاره بود. تهیه‌کننده‌ای که با توجه به این مشکلات گرایش به فیلمسازی کوتاه داشته باشد نشانگر این است که برای آینده سینما برنامه‌ریزی خاصی دارد.

تهیه‌کنندگان فیلم کوتاه را می‌توان تحت عناوین زیر دسته‌بندی کرد:

۱ـ شبکه تلویزیونی کشور ۲ـ مدارس هنری و سینمایی ۳ـ مراکز فیلمسازی و تهیه‌کنندگان خصوصی. پرقدرت‌ترین و مهمترین تهیه‌کننده فیلمهای کوتاه *تلویزیون* است. به این دلیل که امکان بهره‌وری مستقیم بیشتری از فیلم کوتاه را در برنامه‌های خود دارد. پس باید علیرغم مشکلات خاص خود به این مهم عنایت و توجه بیشتر داشته باشد. این عنایت از دو جنبه قابل بررسی است. اول اینکه امکان فیلمسازی کوتاه در تلویزیون را گسترش دهد. دوم آنکه فیلمهای کوتاه ساخته شده در مراکز دیگر را برای پخش از شبکه‌های خود به قیمتهای مناسب خریداری کند. معمولاً تلویزیون هنگام خرید فیلم‌های کوتاه وسواس زیادی را از نظر کیفیت بخرج می‌دهد، گرچه این وسواسها مفید به نظر می‌رسد اما لازم است که به این فیلمها با همان نگاهی که به برنامه‌های تولیدی خود دارند نگاه کنند. بهرصورت از مراکزی که آینده فیلمسازی کوتاه را می‌تواند جهت دهد تلویزیون است.

تهیه‌کننده دیگر فیلمهای کوتاه، مدارس و دانشکده‌های سینمایی هستند. این مراکز به لحاظ اینکه دانشجویان آنها باید فیلمسازی را تجربه کنند، امکان ویژه‌ای برای فیلمسازی کوتاه در اختیار دارند که تحت پروژه‌های خاص کلاسی ارائه می‌شود. هم‌اکنون این امکانات آنقدر کم و بی‌مقدار است که اصلاً به چشم نمی‌آید. با تقویت این سیستم و امکان ارتباط لازم با سیستم پخش فیلمهای کوتاه می‌توان آنرا تقویت کرد. توجه به فیلمهای موجود در بخشهای مختلف جشنواره فیلم کوتاه مبین این واقعیت است که اغلب این فیلمها تحت عناوین پایان‌نامه دانشجویی ساخته شده است و این مطلب ضرورت توجه به این مسئله را بیشتر می‌کند.

آخرین دسته از مراکز تهیه فیلم کوتاه تهیه‌کنندگان خصوصی و مراکز فیلمسازی هستند. این دسته به دلیل آخرین خصیصه فیلم کوتاه یعنی عدم بازدهی اقتصادی، اغلب گرایش کمتری به ساخت فیلم کوتاه دارند اما اگر کورسویی از بازده اقتصادی در آن ببینند به این نوع فیلمسازی هم دست خواهند زد.

آخرین مطلبی که در بحث فیلم کوتاه نیاز به توجه اساسی دارد و به نوعی تعیین‌کننده گذشته، حال و آینده فیلم کوتاه خواهد بود، همانا مخاطب است. اگر رابطه فیلم با مخاطب برقرار و تداوم نیابد، فیلمسازی کوتاه علیرغم همه محسنات و تواناییهایش با شکست مواجه خواهد شد. مخاطبین فیلم کوتاه را می‌توان به دو دسته خاص و عام دسته‌بندی کرد. مردمی که به سینما می‌روند یا چند ساعتی را به تماشای تلویزیون در منزل می‌پردازند. از مخاطبین عام فیلم کوتاه محسوب می‌شوند. لذا به همین دلیل تلویزیون و سینما از جمله مراکز پخش فیلم کوتاه هستند و دانشجویان، هنرجویان و آگاهان دیگر جزء دسته مخاطبین خاص فیلم کوتاه محسوب می‌شوند که باز به همین دلیل مراکز آموزشی و جشنواره‌ها از جمله مراکز دیگر پخش فیلم کوتاه خواهند بود. این قضایا و میزان تمایلی که به دادن نقش به فیلم کوتاه در مناسبات فرهنگی، آموزشی در جامعه حس می‌شود تضمین‌کننده آینده فیلمسازی کوتاه خواهد بود. اگر به این مسائل دقت و توجه کافی مبذول شود می‌توان امید داشت که این بخش از فیلمسازی در کشور قدرت و اعتبار پیدا کند، در غیر اینصورت هرچند گاهی شاهد برگزاری جشنواره‌ای با تعدادی محدود مخاطب و فیلم خواهیم بود و به دلیل عدم نقش‌پذیری فعال هرساله فیلمها ضعیف‌تر و ضعیف‌تر خواهد شد. به امید روزی که فیلمسازی کوتاه در کشور باعث کسب اعتبار و آبرو برای فیلمسازان و مراکز فیلمسازی باشد. □

محمود اربابی

امور تحقیقات دفتر تولید فیلم حوزه هنری

□ باز هم از نقاشی

■ سیدعلی میرفتاح

یکی دو سال پیش، نوشته‌ای خواندم، از ناشناسی و در نشریه‌ای سیاسی. نگارنده‌اش سخن گفته بود از نقاشی مان و اینکه این نقاشی، مبتلا به‌توهّم است و معلّق در زمین و آسمان. نه جایگاه تاریخی دارد و نه پشتوانه حکمی. نه در زمین تفکر، ریشه‌ای و نه در آسمان تصوّر، شاخه‌ای. چیزی از همه‌جا مانده و رانده. نه ایرانی و نه فرنگی. نه اندیشه برانگیزونه‌لذت‌بخش. نوعی ادا و اصول و نمایانگر وجهه‌ای از همان بیماری همه‌گیر و مشهور غربزدگی.

پیش از آن نوشته، نیز در این باب، نقد نامه‌ای خوانده بودم، از مرحوم جلال، و علی‌الظاهر، در ارزیابی شتابزده، با عنوان «به‌محصص و برای دیوار» که خطابش به‌نقاشان مدرن کار وطنی بود و شاکی از تو خالی بودن کارها، که نه تحرکی برمی انگیزند و نه خلجانی و نه خاطره‌ای.

دوستی نیز نخستین نمایشگاه دوسالانه نقاشی نقاشان ایرانی را بهانه گرفت و در همین جریده، از نقاشی مبتلای ایرانی، بیان درد دیگری کرد و گفت از آفات خطرناکی که هرکدام، به‌جان ادبیات، موسیقی، معماری و... افتاده‌اند و اینک، یکجا، جان نقاشی و نقاش را مبتلا کرده‌اند به‌آفت‌زدگی و وبازدگی، یا همان غربزدگی. همین نشریه، در یکی دوشماره اخیر هم، به‌بهانه نمایشگاههای شخصی و خاطره‌نویسی نقاشی حکایت دیگری کرد از همه دردی که این مُحتضر، با آن دست به‌گریبان است!

از اینکه نقاشی را در حال احتضار خواندم، از همه نقاشان و استادان و عزیزان پوزش می‌طلبم. قصد بی‌حرمتی نیست. و این قلم که اندکی نیز نقش و نگار را تجربه کرده، حاکی بیانی از سردرد است و نه تفنن و خوردن نانی به‌نرخ روز. و بیشتر این حکایت، شکایت و تظلمی است به‌پیشگاه اساتید و سروران. حکمی نکرده و نمی‌کنم. قصد، ارائه تصویری است از زاویه‌ای دیگر، که به‌گمانم ندیده‌اندش و یا نادیده‌اش

می‌گیرند. و البته که قصد قطع امید نیست.

نقاشی، در این آب و خاك، بی‌جایگاه است. حتی در تفنن قشرهای مرفه نیز آن‌چنان که باید، مطرح نیست و خیلی دست بالا، در حاشیه است. و البته که گرمی بازار گالریها، مؤید جایگاه نیست. آن حساب دیگری دارد و مجال دیگری هم می‌طلبد. اما این بی‌جایگاهی، یك قضاوت و ارزشی‌هم نیست، که بیان واقعیت است. می‌گویم بی‌جایگاه است، از این حیث که نه در زندگی نقشی دارد و نه در تفکر، چنانکه موسیقی و یا صنایع مستظرفه دارند.

شاید حق با آنها باشد که می‌گویند، ملت ما بیشتر و پیشتر، سماعی اند تا بصری. بیشتر اهل شعرند و آهنگ و نه در بند نقش و نگار. می‌گویند، قصد ایرانی، رهاشدن از عینیت بعید است و پناه بردن به‌عالم مجردات، و نقش و فرم، حتی در منتزع‌ترین شکل خود، محبوس در عینیت است. درخت تفکر این سرزمین، جز به‌سماع، شاخ و برگ ندهد و نهال اندیشه، جُز به‌تجرید فربه نگردد. و البته گزینش و ابداع نقاشی ایرانی- که الحق، قدسی‌ترین صورت هنر تجسمی است- هم بر همین پایه بوده است. همین‌جا بگویم که تصویر زندگی رئالیستی و بیان واقعیات روزمره، با سبکهای مینیاتوری، یعنی، بازیچه قرار دادن مجردترین فرمهایی که به‌همت کلك حکما و اندیشمندان، در کوره عشق و معرفت پخته شده است.

این هنر والا، هیچ در پی ظهور و بروزی مستقل نبوده، آن‌چنان که نقاشی مثلاً غربیها ظاهر و بارز شده است. نقاشی، همیشه ودرهمه‌جا، وامدار ادبیات است و در این مملکت، به‌زیر چتر آن، و در کنار صفحه‌ای از شاهنامه و خمسه نظامی و.... گاهی با خود می اندیشم که چه بزرگانی، چه زحماتی را، از تهیه رنگ و فن آزمودگیهای مردافکن، تا فهم و تربیت و معرفت و... تحمل کردند و چه سختیهایی را هموار، تا تصویری را در کنار نظمی و یا نثری از حکیم وارسته‌ای، بنشانند. و این نگارگری، آیا نوعی ایلوستراسیون نیست و واضح بگویم، این «نقاشی» بوده یا نقشی در گرو نوعی گرافیك. گمان نکنید که گرافیك را در اینجا صورت تنزل یافته‌ای از نقاشی، منظور کرده‌ام. بلکه مقصودم آن است که اگر بناست، نقاشی را هنری بالاستقلال معنی کنیم، نقاشی ایرانی، دارای این خصوصیت نبوده و نقاش نیز چنین دغدغه‌ای نداشته، مگر در طلوع قریب الغروب نقاشیهای تك‌برگی و جدا افتاده از متن و احیاناً، نقش روی دیوار کاخها و... (و این لابد، به‌جای نقاشی دیواری است. و پرواضح، که نه رنگ و نه قلم‌گیری و نه فرمی و حتی نه مضامین، هیچ‌کدام، روی دیوار جواب نمی‌دهند).

نقاشی ایرانی، ملازم است با توانایی ادراك نقاش، از حکمت و معرفت. وقتی نقاش، از این توان تهی شد و خواست تا نقاشی را برای زیبایی‌شناسی یا خود

نقاشی، بکشد و یا چیزی شبیه به این، نقشی شد دلفریب و میان‌تهی؛ نقشی به‌حرام، اگرچه از دست صورتگر چین.

آن نقاشی ایرانی، تصویری بود از تصور شاعرانه و نمودی از نماد عارفانه و عینیتی از سماع صوفیانه و نه چهره‌پردازی و طبیعت‌گرایی و بیان واقعیات و درد و رنجهای کارگری و...

نقاشی، در پی کشف حقیقتی بود که تمام حکایات و روایات، از نثر و نظم، در پی‌اش بودند و نقاش، در این کشف و شهودِ خود، چه محتاج «اکسپرسیون» و ارتباط با مخاطب و پیام و حرف و سخنی که امروز، دغدغه هر نقاشی است.

به‌نوعی خوف دارم، والّا قصدم این بود که بگویم نقاشی ایرانی، اصلاً نقاشی نیست. تصویرگری هم نیست. اس‌اساسش، شعر است وراحت‌بگویم، آن هم قصد و منظورش، سماع است. اما خوب، محبوس در رنگ و خط و... یعنی، نمی‌شود گفت که اکسپرسیونیسم داریم و کوبیسم و نوعی هم مینیاتور شرقی و ایرانی. اصلاً اینها دوگونه‌اند؛ این چیزی است و آن چیز دیگر. و این از حیث مرتبه، والای آن است.

به‌هرحال، فعلاً از آن هنر قدسی خبری نیست و اثری هم. و این مینیاتور امروزی، یعنی همان بهره‌ای که فلان نقاش غربی، از بعضی فرمهای مینیاتوری برده است. والّا، جز موارد نادری از نوادر دوران، مابقی، نقاشیهایی هستند غربی با فرمهایی شرقی. باید بیشتر سخن‌گفت ودست‌به‌عصاترهم بود. شاید استادی عزیز و گرانمایه برنجد و اندوهی را از رنجشش، تا سالها به‌ما بسپارد.

نقاشی نوین ما را، رسماً، از کمال‌الملک می‌شناسند و خود او نیز هیچ ابایی از این حدیث نداشته و رامبراندتر از خود، کسی را نمی‌شناخته است. اما بی‌تأثیر نبوده‌اند، نقاشانی که نمی‌دانستند برای چه نگارگری می‌کنند. نقاشانی با دستانی قوی و روحی ضعیف. اگر دست قوی، صرفاً یك ابزار نباشد، سخت، زحمت افزاست و البته، خالق آثاری چشم‌نواز. کمال‌الملك، تنها وارث نقاشانی چون محمد زمان و شاگردان چیره‌دست اوست. واضح‌تربگویم، تقلید در نقاشی گامی بود که بزرگان قوم، به‌بهانه پرستش گاو سامری دارند و هنوز که هنوز است، سرهای بسیاری بر این سجده، مانده‌اند و امیدی، به‌سربَرداری آنان نرود.

به‌هرحال، اینها همه شد، تا حضرت کمال‌الملك، که در توانایی، اخلاق، محبت و رفاقت و اخلاصش شك و شکایتی نیست. اما چه شود که فضاحت نقاشی و رخنه رامبراند، به‌فال‌او بود و با نامش عجین. مطمئناً بحث، این نیست که در دربار بود و مورد توجه حضرتِ سلطانِ ناصری و مظفر و... یا منفور ایشان و ستیهنده و انقلابی. این را هم نگویم که تالار آینه‌ای کشید و تکیه دولتی و فالگیری و شاهی و... برای چندشاهی. سخن، بر سر آن همه ذوق و استعداد و خلاقیت و نبوغی است که افتخارش را امروز، دوربین کتابی و ۱۱۰، صاحب شده است. بحث، بر سر نوع هنری است که از دم تا دمش، تقلیدی است.

بیان درد ما از هنر مدرن و بی‌سر و ته و بی‌در و پیکری است که فرزند کلاسیك‌گرایی تقلیدی اوست. مختصر کنم این افسانه را که این بی‌مبالاتی، شایسته هیچ مباهات نیست.

از دوستی شنیدم که اروپاییها، پس از رؤیت آثار نقاشان معاصر ما گفته‌اند که: خوب، این که نقاشی ماست. کارهای شما کجاست؟ (و البته عزیز دیگری، همین را برای نقاشی نقاشان نسل انقلاب، نقل به‌مضمون می‌کرد). آری، نقاشی ما کجاست؟ البته که این جماعت نقاش امروزی، بی‌تقصیرند. نقاشی ایرانی، در اواخر صفویه، به‌شهادت رسید و تا اواسط قاجار، هفت‌کفن هم پوساند و هفت هزار شب جمعه هم برایش طلب آمرزش شد. و هنوز هم اینجا و آنجا، هرکسی با مرض و بی‌غرض، پنبه آن را می‌زند و نسبتهای ناروا، نثارش می‌کند. می‌گویم نقاشیِ شهید، که مشهور است؛ بدن شهدا را زوال نیاید. جرات و همتی می‌خواهد، برای نبش قبر و شاید بشود امیدی بست.

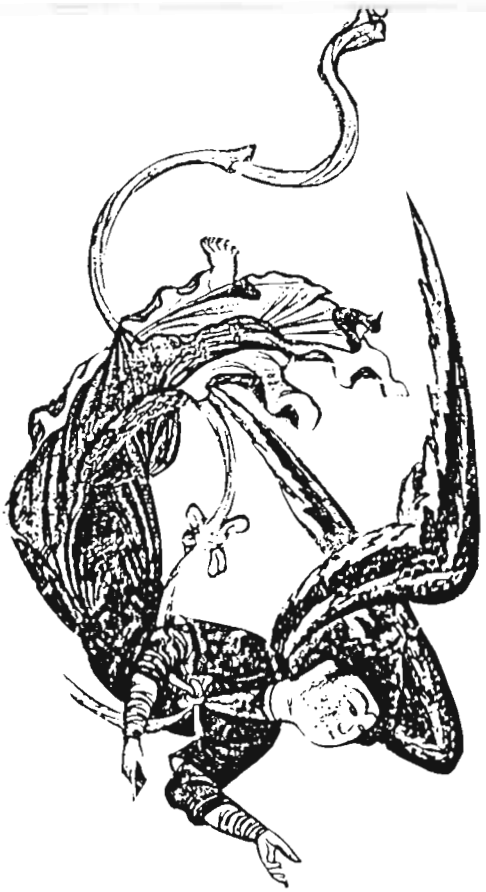
هنر ایرانی، چون طلاست و در هر کوره‌ای، آبدیده‌تر می‌شود. خواه با حمله اسکندر مقدونی، خواه مغول و تیمور جهانگشا و حتی پرتغالیها و انگل‌و ساکسونها. اما این طلا، زمانی خدشه برداشت که به‌خرج و کف بی‌کفایت مطلاهای بی‌رمق افسون شده، افتاد.

اما اینك چه؟ آنکه چیره دست بود و متخلق به‌اخلاق حمیده و عنان نفس به‌کف داشت، این‌گونه شد و شد کپی کار فرنگیها. این آقایانی که من دیده و شناخته‌ام، با این ادا و اصول و ضداخلاقی تقلیدی و تشبه به‌دیوانگان و این‌گونه بنده نفس شدنشان و این ضعف در هنر و... به‌کجا خواهند شد؟ خدا داند.

البته که استثناء هست و اساتید، جای خود دارند. اما الحق که به‌بد ریسمانی آویخته شده‌اند. و بماند که بعضی، حتی بی‌ریسمانند، ول شده‌اند و هردم، به‌شکلی و ادائی و...

جماعتی که همگی به‌سانتی مانترالیزم زنانه‌ای گرفتارند و در جست‌وجوی انفجار آبی در زمینه سفید. همین چند وقت پیش، چند تابلو نقاشی آقایی را تلویزیون نشان می‌داد. که البته، جای بحث بسیار داشت؛ هم به‌لحاظ زیبایی‌شناسی، هم کمپزسیون و هم طراحی و...

الغرض، می‌خواهم یادآور مزاح گزارشگر نمایشگاه شوم. می‌گویم مزاح، که بعید می‌دانم، جدی گفته باشد و اگر جدی، بعید می‌دانم فهمیده باشد و اگر فهمیده باشد، بعید می‌دانم، مغرض نباشد و اگر مغرض بعید... الغرض، عرضش این بود که



این تابلوهای آبستره کپی شده (و یا به‌اصطلاح، خود آقایان ملهم شده) فرنگی، بیانگر نظریه وحدت وجودی است. و بسیار از این لاطائلات می‌بافت و می‌بافد و از هفت دولت آزاد!... کل نقاشی آبستره، یعنی، تصویر نفس اماره و به‌این در و آن در زدن هنرمند، برای خلاصی از توهّمات. و آبستره وطنی، یعنی بی‌ارزش‌ترین نقاشی. یعنی، ادای دنبال نفس دویدن، شاید آقایان، وحدت وجود را با جای دیگر، اشتباه گرفته‌اند.

گفتم که نقاشی، فاقد جایگاه است. آن روزها که با ترس و لرز، تازه قلم به‌رنگ می‌زدم، با خود کلنجار می‌رفتم که ما کجای عالمیم. و اصلاً، کجای عالم، باید باشیم. از خود بارها و اینک، از شما می‌پرسم که اگر با طلوع خورشیدی، هیچ نقاشی در این آب و خاک برنخیزد، دامن کبریا را کاری ندارم، اما کجای زندگی و آخرتمان را گردی می‌نشاند؟ تعطیلی چند گالری و این چند دانشکده تجسمی، کدام اندیشه فعالی را باز می‌دارد و کدام جوشش و خروشی را به سکون وامی‌دارد؟ و کدام آتش تفکری را می‌کشد؟ و مگر الآن که همه (شکراً لله) زنده‌اند و دکانهایشان باز، کدام حرکت و جنبشی، خود را وامدار آنان می‌دانند؟ و هنوز هیچ‌کس تابلوخرها و گالریها و دمبك دستکها را کافی نمی‌دانند. خود را به‌آب و آتش می‌زنند، بلکه برای این نقاشی صغیر، قیمی بیابند و متکایی. آن‌چنان که انستیتوهای هنری، در ممالك راقیه، متولیان نقاشان بی‌سرپرست‌اند و برده‌وار آنان را به‌خدمت گرفته‌اند... و اگر بدانید آنها که چند صباحی، مهمان آن مؤسسات بودند و اینك، به‌سرزمین پدریشان تبعید شده‌اند، با چه حسرت و سوز و گدازی، از آنجا یاد می‌کنند.

می‌گویم نقاشی، بی‌جایگاه است. چرا که خود نقاشان زبده و زبردست هم دیگر به‌آن اعتنایی ندارند. نقاشان بسیاری می‌شناسم که آستین بالا زده‌اند برای «ژاپنی صدساله» و «هیتاچی» و موز «دُل». گرافیك تبلیغاتی، بازارش پررونق است! بویژه که آمد و شد تجار و... گرمتر از بازار شده و می‌شود. هنرمند، در سایه این گرافیك هم قیم دارد، هم اعتبار و هم دیگر، بی‌دغدغه؛ نحوه ارتباط با مخاطب!

و این نه از روی بی‌حرمتی، که باز، بیان واقعیتی دیگر است و تازه، روی سخنم با نقاشان انقلاب اسلامی نیز هست. درد این دل، بیشتر با همان جوانان مسلمانی است که رفته‌رفته، بوی بی‌خاصیتی کارهایشان، به‌مشام می‌رسد. با کمال تواضع، باید بگویم که با نسل پیشین خود، تفاوت چندانی ندارند. انقلاب، نقاش دارد و شکی هم نیست و نقاش انقلابی و مسلمان هم دارد، اما نقاشی ندارد. دیگر جسارت تجربه را هم از یاران‌ستانده‌اند، همه‌سفارشی و سخت مشغول و از پیش منفعل‌تر. و منفعل، از این حیث که جز اندکی، نقاشیِ فعالی، دیده نشده است. نقاشی نسل انقلاب ۵۷، نه به اسطوره‌ای دست یافته و نه به‌فرم خاصی و بیان مختصی. و اگر بنا بوده تنها به‌واسطه مضامین انقلابی و اسلامی نقاشی‌مان انقلابی و اسلامی باشد، پیش از اینها، «شام آخر» و «خلقت آدم» و «تعمید مسیح» و... را باید دینی می‌خواندیم. فرم و محتوا، مدام در تبادل و تقابل با یکدیگرند و نقاش، به‌مدد فن آزمودگی و ذهنیت خلاقش، تناسبی بین آن دو می‌آفریند و البته که قوالب نقاشی غربی، ولو انقلابی مکزیکی، توانایی حمل مضامین ایرانی، انقلابی و اسلامی را ندارند. و اگر نقاشی، پیشرو و حتی همراه مردم و انقلاب بود و به‌تعبیری، نقاشی انقلابی داشتیم، این‌گونه، شاهد بی‌تفاوتی عابرین، از مقابل نقاشیهای دیواری که اینك نیز بی‌رنگ و رو شده‌اند و بعضاً هم تخریب، نبودیم. بحث نقاشی انقلاب، بماند به‌مجال و فرصتی که دقت و صمیمت بیشتری می‌طلبد و از مجمل پراکنده، خارج است.

اما چه باید کرد، همین‌گونه پیش رفت؟ عده‌ای را با خرواری نسناس بازی و این و آن را منتر خود کردن، به‌حال خود واگذاشت؟ وعده دیگری را آویخته به‌گرافیك و کباب شدن نقاشی از گرمی بازارها؟ چه باید کرد؟ در این دانشکده‌های پوزاق (همان بوزار) وطنی را تیغه کشید و به‌جای نقاش، مهندس و پزشك تربیت کرد؟ و یا به‌جای گالریها، تعاونیهای شهر و روستا، راه انداخت؟ چه باید کرد؟

حکمی نمی‌کنم. آن‌موقع که بر اسب چوبین خویش، چهار نعل می‌تاختیم، حکممان نمی‌برید. حالا که در حال آموختن پرواز با بال مهربانی هستیم، دیگر، چه دل و دماغ و توان حکم؟ اما شما را به‌خدا! اگر از سر دردی، قلم به‌رنگ و بوم می‌کشید، نگویید، باز جوانکی پیدا شد و در جریده‌ای کذایی شلتاقی کرد و اراجیفی سرهم. به‌قول آن آقا، خلط‌انگیزه و انگیخته نفرمایید. □

□ تصویرسازی درامریکا
(۱۸۹۰ـ۱۸۸۰)

بن و جان اسپری

ترجمه سیما ذوالفقاری

ونسان ون‌گوگ، در نامه‌ای به برادرش، تئو، نوشت: «تو مجله آمریکایی «Harper's Monthly» را می‌شناسی؟ در آن چیزهایی وجود دارد که زبانم از تحسینشان باز می‌ماند. اسکیسهایی از یك شهر «کوایکر»نشین در زمانهای قدیم، که توسط هوارد پایل، به تصویر کشیده شده بودند.»

هنری جیمز، در مروری به آثار ادوین آستین آبی (Edwin Austin Abbey) ، اشاره می‌کند: «طراحی او از مطالعه‌ای مستقیم، بی‌واسطه و توأم با اشتیاق، نشأت گرفته است. هیچ تظاهر و عدم صداقتی، در آن وجود ندارد و ازنظر ظرافت، دقت و زیبایی، برای او در طراحی، همتایی نمی‌توان یافت.»

هوارد پایل (۱۹۱۱ـ۱۸۵۳) و ادوین آستین آبی (۱۹۱۱ـ۱۸۵۲)، هردو، در «De-laware-Valley» و به فاصله چند مایلی هم به‌دنیا آمدند. آنها در نیویورك و در زمانی که تازه می‌خواستند کار خود را شروع کنند، یکدیگر را برای اولین بار، ملاقات کردند و دوستی آنها تا آخر عمر پایدار بود و البته، بیشتر، ازطریق مکاتبه ارتباط داشتند. در دهه ۱۸۸۰، هرکدام از آنها به موفقیتهایی دست یافتند و در وطن و نیز در خارج، بسیار مورد ستایش بودند. هرچند مسیر آنها از هم جدا بود، اما فعالیتهایشان، پایه و اساس یك قرن تفوق آمریکا را در تصویرسازی باعث شد.

در یك نسل قبل نیز، فردی چون فلیکس اُ. درلی (Felix O.Darley) ، به چشم می‌خورد که آثار پو (Poe) دیکنز، هاثورن و ایرونیگ را تصویر کرده بود. اما خود بر هنرمندان آینده تأثیر کمی داشت. وینسلو هومر (Winslow Homer) نیز که طراحیهایش را با زحمت بر روی صفحه حکاکی می‌کشید، در نهایت، تصویرسازی را ترك کرد و به نقاشی، روی آورد، به‌هرحال، بعد از جنگهای داخلی و با گسترش انتشارات در آمریکا، نیاز فزاینده‌ای به هنرمندان ماهر و باکفایت، احساس می‌شد. در ابتدا، این صنعت نوپا، به سختی می‌توانست همپای تقاضای روزافزون قدم بردارد و کیفیت کار هم پایین بود. قوانین نه‌چندان جدی «کپی‌رایت»، به ناشرین اجازه می‌داد تا تصاویری را که قبلاً استفاده شده و البته، غالباً با متن هم بی‌ارتباط بودند، مجدداً، بدون اجازه، به چاپ برسانند. ولی دست‌کم، هزینه خرید تصاویر مادر را نداشتند. حتی کیفیت کارهای جدید را هم، حکاکان بی‌کفایت پایین می‌آوردند. بعضی از آنان، اسمهای خود را بزرگتر از اسم طراح، حك می‌کردند و بعضی هم، اسامی طراحان اصلی را به‌کلی، حذف می‌کردند. در صنعت چاپ کتاب هم، وضع، بهتر نبود و در صفحه عنوان کتاب، به‌ندرت اشاره‌ای درباره کارهای هنری داده می‌شد. مگر اینکه ذکر کنند که کتاب، «مصور» است.

بتدریج، رقابت فزاینده بین ناشرین و تحول گراورسازی به‌وسیله عکاسی، کشمکش بین هنرمند و حکاك را کاهش داد. با وجود این، تا مدتهای زیادی، این معضل، ادامه داشت. به‌طوری که در سال ۱۸۸۱، اُبی، در نامه‌ای شکایت‌آمیز، به سردبیر خود نوشت: «من با دیدن نمونه چاپ شده کارم، بکلی ناامید شدم. فکر نمی‌کنم، این اصلاً عادلانه باشد که طراحیهای کتاب «هریك» (Herrick) را تا این حد، بد کپی‌شود. تمام ظرافت کار، ازبین رفته است و ظاهری خشن و وحشتناك، پیدا کرده‌اند. چشمهای فیگور اصلی، تابه‌تا شده و خود تصویر نیز کاملاً، بی‌هویّت مانده است.

اُبی، به هنگام جوانی، هنر را در آکادمی هنرهای زیبای پنسیلوانیا فراگرفت. در سن هجده سالگی، به گروه هنرمندان «Harper's» ، در نیویورك پیوست. کسب این موقعیت، رویای هر تصویرگر جوان و بلندپرواز، در آن زمان بود. اولین مسئولیت او، این بود که کارهای نقاشان حرفه‌ای‌تر را بر روی کلیشه حکاکی، کپی کند. طراحیهای خودش، با اینکه با ارزش بودند، اما تمایز بخصوصی با سایر کارها نداشتند و تنها زمانی که شروع به تصویر کردن کتابهای تاریخی کرد، توانست در سبك شاد و زنده خود، ترقی کند.

نخستین کار مهم اُبی، تصویر کردن کتاب شعر *رابرت هریك* (۱۶۷۴ـ۱۵۹۱) بود که با تکنیك شاد و بشاش، قلم و مرکب وی بسیار هماهنگ می‌نمود. اُبی، برای اینکه بر سرچشمهٔ اصلی موضوع کار خود نزدیك باشد، به تشویق ناشرش، در سال ۱۸۷۸، به انگلستان سفر کرد. و بجز دو سفر کوتاه به آمریکا و نیز چند سفر به خارج، بقیه عمر خود را در آنجا گذراند.

کارهای قلم و مرکب اُبی، برای مدت سی

سال، در Harper's خودنمایی می‌کردند و خوانندگان، همیشه، مشتاقانه در انتظار شماره آینده بودند. سردبیران او هم که بخوبی، از محبوبیت کارهایش آگاه بودند، گاهی به او سفارش هشت یا نه طراحی، برای تصویر کردن چند بیت شعر کوتاه را می‌دادند و به این ترتیب، به اشعار نیز اعتبار می‌بخشیدند. تکنیک ماهرانه اَبی، به فیگورهایش ناخودآگاهانه، زندگی می‌بخشید و آنها هم بخوبی در فضای شاد و زنده‌ای که خالقشان به‌وجود می‌آورد، تنفس می‌کردند.

بعد از اشعار *هریک*، تعدادی سفرنامه را تصویر کرد. ازجمله ۶۹ تصویر، برای کتاب «She Stoops to Conquer» اثر گلدسمیت، ۶۹ تصویر برای «ترانه‌های قدیمی» (Old Songs)، چهل‌تای دیگر برای «زندگی آرام» (The Quiet Lite)، ۱۳۱ تصویر، برای کمدیهای شکسپیر و کارهای دیگر، که همه آنها عاقبت، در یك مجلد به چاپ رسیدند. زمانی که کیفیت و تولیدات رنگ، بهبود یافت، آثاری با آبرنگ و رنگ و روغن به مجموعه کارهایش افزود. بعلاوه، نقاشیهای روایی بزرگی نیز کار کرد. همانند نقاشیهای دیواری کتابخانه عمومی بوستون و نیز ساختمان دولتی مشهور «هریس‌برگ» در پنسیلوانیا، که اندازه یکی از آنان، ۳۵×۳۵ است. اَبی، برای جاسازی تمام اینها، به اضافه مجموعه عظیمی از لباسها و سایر وسایل مورد نیازش، خانه‌ای بزرگ را در اراضی «فرفورد» (Fair Ford) در گلاسترشایر، خرید و در آنجا بزرگترین استودیوی انگلستان را ساخت و فضای کار مناسبی را برای دوستانش «جان سنیگر سارجنت» (John Singer Sargent) و «آلما تادما» (Alma Tadema)، مهیا کرد.

اَبی، همیشه جوانی، خوش‌برخورد و اجتماعی بود و تا زمان ازدواجش، در میانسالی، عضوی مهم در صحنه فرهنگی هر دو قاره به‌شمار می‌آمد. هاردی، ویستلر و دوموری‌یر، از دوستان نزدیك وی محسوب می‌شدند. او مورد حمایت جامعه آمریکایی و نیز اشرافیت بریتانیا بود و همچنین سایر هنرمندان، بسیار او را ستایش می‌کردند. ازجمله ونسان ون‌گوگ، که زمانی آرزوی خود را چنین بیان کرد: «ای کاش من هم می‌توانستم روزی زندگی ام را با قلم و مرکب بگذرانم، درست مثل اَبی.»

اَبی، بعدها در جایی نوشت: «می‌دانم چیزی که در کارهای من، بیشترین توجه را به خود جلب می‌کند، خصوصیت شخصی و صمیمی مردمان کوچك من است، اگر در پنج دقیقه ابتدایی شروع کار، روح در شخصیتهای من، خود را نمایان نکند، بتدریج، شوق و علاقه من فروکش می‌کند (و من آن‌قدر، به کار ادامه می‌دهم) تا زمانی که چشمهای کوچك، شروع به درخشیدن کنند و لبها، لبخند بزنند.»

هوارد پایل (Howard Pyle)، از وجوه زیادی همانند اَبی بود. او نیز در موضوعات تاریخی، تخصص داشت. اما تفاوتی مابین آنها بود که *پایل*، آن را در نامه‌ای به اَبی، این‌گونه بیان می‌کند: «تو چه اوقات خوشی را در زندگی بریتانیایی خود باید داشته باشی؛ با آن دوستان موافق و شایسته‌ای که در استودیوی خود یا جاهای دیگر، ملاقات می‌کنی، بعید می‌دانم دو زندگی بتوانند به اندازه زندگیهای من و تو، از هم متفاوت باشند: یکی، مملو از رفت‌و آمد و بداعت و تغییر و دیگری، مملو از یکنواختی و بی‌جنب‌و جوشی و نه ـ نمی‌گویم کسل‌کننده و بی‌تحرك؛ چون این نوع زندگی، برای تکامل من، مناسب است.

برخلاف اَبی، پایل (برای کار کردن)، منابع و مراجع تاریخی دقیق و کاملی دراختیار نداشت. هرگز تا آخرین سال عمرش، اروپا را ندیده بود، روستاهای قدیمی کارهایش، پوشاك و قصرها، همه برگرفته از آرشیوی مختصر و یا تخیل خودش بودند. اما هوارد پایل، علاوه بر یك تصویرگر معروف، نویسنده‌ای موفق هم به‌شمار می‌آمد. او تحت تأثیر عقاید مذهبی‌اش، شور و حرارتی خاص، برای تدریس داشت و با داشتن شاگردانی چون ویث (N.C.Wyeth)، مکسفیلد پَریش (Maxfield Parrish)، هاروی دان (Harvey Dunn)، جسی ویکوکس اسمیت (Jessie Wilcox Smith) و بسیاری دیگر که تفکر او را در قرن بیستم، ادامه دادند، بیش از هر کس دیگری، بر تصویرسازی آمریکا تأثیری شگرف برجای گذاشت.

تعلیمات هُنری پایل، شامل سه سال

● اَبی در استودیوی خود، به سال ۱۸۸۹.

تحصیل در مدرسه کوچك یك نقاش گمنام بود. پیشرفت او، به‌عنوان یك نویسنده، مرهون راهنمایی مادرش بود. با وجود این، تا اوایل دهه ۱۸۸۰، ۱۴۵ تصویر چاپ شده و ۱۸ قطعه اثر هم به‌عنوان یك نویسنده داشت. پایل، بنا به گفته نویسندگان زندگینامه‌اش، در طول زندگی، ۳۴۰۷ تصویر و ۱۹۱ داستان و مقاله که جمعاً ۲۴ کتاب را شامل می‌شوند، از خود برجای گذاشت.

پایل نیز همانند آبی، فیلادلفیا را به قصد نیویورك ترك کرد و بزودی، به‌عنوان یك نویسنده و تصویرگر قرارداد، برای مجلات «Harper's» ، «St. Nicholas» و «Scribner's» ، کار می‌کرد. او عضو گروهی از هنرمندان جوان شد که آبی و فراست (A.B. Frost)را نیز شامل می‌شد. هرچند که این مهاجرت، برای او تجربه بزرگی بود، اما تنها بعد از گذشت چند سال، حس کرد که در موطن خویش و در فضای آرامتر ویلمینگتن، می‌تواند بهتر کار کند. بنابراین، بازگشت، ازدواج کرد و پدر هفت بچه و مشهورترین تصویرگر دوران خود در آمریکا، و یکی از پرخواننده‌ترین نویسندگان شد.

در سال ۱۸۸۳، کتاب «ماجراهای شاد رابین‌هود»[۲]، اثر پایل، به‌طور همزمان، در لندن و نیویورك منتشر شد و با مقالات انتقادی که در تایید و تعریف از کتاب در دو سوی آتلانتیك نوشته شد، معروفیت جهانی او تثبیت گردید.

پایل، که همواره از ستایشگران دورِر بود، در سال ۱۸۶۷، ازطریق Philadelphia» «Centenniel با هنر معاصر بریتانیایی هم آشنا شد و توانست از این دو عامل مؤثر قوی، بخوبی در «رابین‌هود» استفاده کند و با بیان صریح نقاشان قبل از رافائل، اثری موفق ارائه دهد.

وی درمورد کتاب «رابین‌هود»، تمامی مسئولیتهای کتاب را از نگارش، صفحه‌آرایی و جلد گرفته، تا نظارت بر حروف‌چینی، برعهده گرفت و توانست کتابی به‌وجود آورد که خوانندگان کم‌سن‌وسال را، حتی برای دهه‌های آینده، شاد و راضی کند. «ماجراهای شاد رابین‌هود»، بیش از یك قرن، مرتباً تجدید چاپ می‌شد.

بزودی، کتابهای دیگری برای کودکان به

● تصویرسازی برای داستان «Sally in our alley»، از ادوین استین آبی، چاپ شده به سال ۱۸۸۸.

● تصویرسازی برای داستان «اتوی دست نقره‌ای»، اثر هوارد پایل، به سال ۱۸۸۳.

● تصـویرسازی برای هنری چهارم، اثر ویلیام شکسپیر، بخش سوم، پرده دوم، صحنه ۹ ـ اثر اَبی، چاپ شده به سال ۱۹۰۶، در نشریه «CIRCA».

چاپ رسید. کتابهایی چون «فلفل و نمک»[۳]، «سـاعـت شگـفـتی‌ها» و «اتـووی دست نقـره‌ای» و نیـز دو کتـاب رمـان برای بزرگسالان. در طی سالهای ۱۸۸۸ـ۱۸۸۳، به‌عنـوان یك نویسنـده قراردادی، علاوه بر نوشته‌های زیادش، شش کتاب دیگر نیز به چاپ رسـانـد. بهترین کار پایل درحقیقت، «اتووی دست نقره‌ای» است. این داستان منحصر به فرد، سرگذشت پسربچه دوازده ساله‌ای است که دستش را دشمن پدرش، قطع کرده است. قصه، بسیار جذاب است و از وحشیگری و خباثت آلمان قرون وسطی، حکایت دارد. تصاویر آن، اسبهای جنگجو و شوالیه‌های مسلح درمقابل قلعه‌های سنگی تاریخی، قدرتی فراواقعی (سوررئال)، تاریك و خشن دارنـد که کارهـای گویا و دورِر را تداعی می‌کنند.

پایـل، در حیـن اینـکـه به نوشـتـن افسانه‌های قدیمی و مصوّر کردن آنها، به طریقـه سیاه‌و سفید، مشغول بود، صنعت رنـگ هم کاملتـر شد و رنگ‌و روغن، وسیله مورد علاقه وی شد. او بار دیگر، توانست به‌وسیله کمپوزیسیونهای ابتکاری خود، از واقع‌گرایی آکادمیك فراتر رود. برای نمونه، در اثر «و به این ترتیب گنج تقسیم شد»[۴]، بخوبی می‌بینم که او با چه زیرکی و مهارتی، گروهی از دزدان دریایی را در پس زمینه یك صحرای شنی وسیع و خالی، تنها با چهار سایـه عمودی، به نمایش می‌گذارد؛ یعنی، سه فیگور و یك درخت نخل، که در آسمان گستـرده نفوذ کرده است و به این ترتیب، فضای انتظار را قوّت می‌بخشد. او نماهای داخلی را با ایجاد فضاهای عمودی، رمانتیك می‌ساخت؛ صحنـه‌هایی که ازطریق نشان دادن احساسات، ملایم و لطیف شده بودند و صحنه‌های جنگ را به‌صورت گردابی از حرکت و کنش، تصویر می‌کرد.

اغلب هنرمندان آمریکایی دهه ۱۸۸۰، از جریـانات هنری بجز همان رئالیسم مرسوم ناآگـاه بودنـد و تفاوت بین تصویرسازی و سایر هنرهای زیبا را بدرستی درنمی‌یافتند. موزه‌ها برای نمایشگاههای سالانه خود، از تصـویـرگران سرشناس دعوت می‌کردند و پایـل، در این میان، از بالارج و قرب‌ترینها بود. در این حال، او برای اینکه یك تصویرگر بود، هیچ عذر و توجیهی نمی‌آورد. چرا که دلمشغولیهای او نیز همانند هر نقاش دیگری بود و در مقام انتخاب، «تصاویر کتابی» را به «تصاویر دیواری» ترجیح می‌داد و به‌عنوان یك معلم، همیشـه شاگـردانش را تشـویق می‌کرد تا خود را با عرصه‌های زندگی درگیر کنند و آنچه را که نقاشی کرده، زندگی کنند.

هرچند که اَبی و پایل، تصویرسازی دهه ۱۸۸۰ را به سطح چشمگیری ارتقاء دادند، افراد قابل ذکر دیگری نیز در این راه وجود داشتند، ازجمله آرتور بروت فراست (Arthur Burdert Frost)، (۱۹۲۸ـ۱۸۵۱) که از دوستـان هردو آنهـا به‌شمـار می‌آمد و در تصـویر کردنِ آمریکای روستایی تخصص داشت. او به روش سیاه‌و سفید و با گواش، قلم و مرکب کار می‌کرد و از این طریق، بر تیپهای روستایی که در مزرعه کار می‌کردند و یا در یك فروشگاه قدیمی حومه شهر، دور بخاری جمع شده بود، مسلط شد. اولین کار قابل ذکر او، کتابی بود به‌نام «مزرعه‌داری» که ۱۴۵ طراحی قلم و مرکب را دربر داشت. بعدها، داستانهای «Uncle Remus» اثر هریس (Joel Chandler Harris) و ماجـراهـای «خرگوش پیر و لشکریانش» را تصویر کرد و به این ترتیب، از نیاکان جنجالی «Bugs Bunny» محسـوب شد. مدتها قبل از اینکه تکنیك انیمیشن اختراع شود، فراست، طنز

و حرکت را بر نقش کمیک بزن‌و بکوب شخصیتها، آمیخته بود.

ادوارد وینسر کمبل (Edward Winsor Kemble)، (۱۹۳۳ـ۱۸۶۱) نیز به‌خاطر موضوعات روستایی‌اش، شناخته شده است. او که اصلاً، در این زمینه، آموزش آکادمیک ندیده بود، کارهایش را برای مجله «Life» که در آن زمان، مجله‌ای طنزآمیز به‌شمار می‌آمد، می‌فرستاد. و در آنجا بود که مارک تواین، برحسب اتفاق، کارهای او را دید و مسحور یکی از طراحیهایش شد. این طراحی کوچک، پسربچه‌ای را نشان می‌داد که زنبوری، نیشش زده بود. درنتیجه، «تواین»، به کمبل، سفارش داد تا کتابش، «ها کلبری‌فین»راتصویر کند و برای ۱۲۵ طرح، مبلغ ۲۰۰۰ دلار، به او دستمزد داد. کمبل، در آن موقع، ۲۳ ساله بود و این موقعیت، برای او، شانس بزرگی محسوب می‌شد. وی یکی از پسرهای همسایه را استخدام کرد، کلاهی مندرس بر سرش گذاشت و تصویر فناناپذیر «هاك» را خلق کرد. همین مدل را برای تمام شخصیتهای داستان، به شکل مخصوص، درمی‌آورد، از «بیوه داگلاس» گرفته تا «جیم سیاهه»، که این آخری، به‌قدری حقیقی و قوی از آب درآمد که باعث شد کمبل را به‌عنوان تواناترین تصویرگر تیپهای سیاه جنوبی، بشناسند. هرچند که تا آن زمان، جنوبی‌ترین جایی که او دیده بود، «Sandy Hook»، در نیوجرسی بود.

چارلز داناگیبسن (Charles Dana Gibson)، (۱۹۴۴ـ۱۸۶۷)، بابت اولین طراحی‌اش که در اواخر ۱۸۸۰، به چاپ رسید، چهار دلار، دریافت کرد. او هنگامی مشهور شد که «دختر گیبسن» را خلق کرد؛ تصویری که خوانندگان را در سراسر دنیا، مسحور خود کرد و بر سبکها و مدهای آن روز، بسیار تأثیر گذاشت. به طریق مشابه، فردریك رمینگتن (Frederic Remington)، (۱۹۰۹ـ۱۸۶۱)، فارغ‌التحصیل دهه ۸۰ دانشگاه یل (Yale)، به غرب رفت و کار خود را شروع و سرانجام، به‌عنوان برجسته‌ترین نقاش ـ تصویرگر غرب، قد علم کرد.

در ان دهه، که توریسم، تنها مختصر افراد انگشت‌شماری بود، سفرنامه‌ها محبوبیت زیادی داشتند. ژوزف پنل (Joseph Pennell)، (۱۹۲۶ـ۱۸۶۰)، که در طراحی منظره و معماری، تخصص داشت، اغلب کتابهایی را که زنش می‌نوشت، تصویر می‌کرد. از میان تصویرگران سفرنامه‌های آن دوره، می‌توان از رابینسون (The odore B. Robinson)، آلدن ویر (J. Alden Weir)، توماس موران (Thomas Moran)، چایلد هاسام (Childe Hassam) و واچمن (J. H. Twatchman) نام برد که بعدها، به‌عنوان بزرگترین نقاشان آمریکایی، شناخته شدند. متأسفانه، کارهای چاپ شده که به‌وسیله حکاکان دوباره اجرا می‌شدند، بندرت می‌توانستند کیفیتهای اصلی آثار را به حق، عرضه کنند.

امروزه، در شرایطی که توسط تکنیکهای چاپ تمام رنگی، بزرگنمایی و ارتباطات الکترونیکی احاطه شده‌ایم، مشکل می‌توان تصاویر رنگ‌باخته دهه ۸۰ را تجسم کنیم. یعنی، زمانی که همه چیز، تك‌رنگ بود، قالب کوچکی داشت و به سختی می‌شد فردیت هنرمند را درك کرد. اما با وجود تمام این محدودیتها، جذابیت کارهای ماهرانه و شادابی، چشمگیر بود و قابلیت و توانایی هنری پایل، خلل‌ناپذیر. در سال ۱۹۰۷، پایل، به سردبیر خود نوشت: «احساس می‌کنم در اوج تواناییم هستم و در ده‌دوازده سال آینده، بهترین اثر زندگیم را به‌وجود می‌آورم». هوارد پایل، حقیقتاً در اوج توانایی‌اش بود. اما متأسفانه، تنها چهار سال دیگر، فرصت داشت زندگی کند. با وجود این، کارهای او به‌طور فزاینده‌ای، برای هنرمندان گرافیك و آثارشان، به‌صورت الگوهای استاندارد درآمد و باعث شد که عنوان پرمهر «پدر تصویرسازی آمریکا» را به او بدهند. □

پانوشتها:

۱. کوایکر، (QUAKER) به عضوی از یك گروه مسیحی، موسوم به «انجمن دوستان» (Society of Friends) اطلاق می‌شود. این گروه، توسط جورج فاکس (۵۰ـ۱۶۴۸)، بنا نهاده شد. آنها به‌شدت، با جنگ مخالف بودند و بسیار ساده، لباس می‌پوشیدند و ساده و روان، حرف می‌زدند. گردهماییهای آنها، در سکوت برگزار می‌شد تا زمانی که روح القدس، درمیان آنان، کسی را به حرف دربیاورد.

۲. The Merry Adventures of Robin Hood

۳. Pepper and Salt, The Wonder Clock, otto of the Silver Hand

۴. So the Treasure Was Divided

● تصویرسازی برای هنری چهارم، اثر ویلیام شکسپیر، از اَبی، چاپ شده به سال ۱۹۰۶، در ماهنامه هارپرز (HARPER'S).

دیالوگ و

■ نصرالله قادری

«در حقیقت، روشن‌ترین گفتار، آن است که از الفاظ مستعمل تشکیل شود[1]، ولی چنین سخن، پست و مبتذل است[2]... از سوی دیگر، آوردن الفاظ غیرمستعمل و نامتداول، گفتار را رفعت و برتری می‌بخشد و آن را از ابتذال دور نگاه می‌دارد.[3] مقصودم از «الفاظ غیرمستعمل»، واژه‌های بیگانه، مَجازات، کلمات درازشده و همهٔ سخنانی است که از گفتار عامیانه جدا باشند.»[4]

با این همه، ارسطو یادآور می‌شود که، اگر گفتاری سراسر، از این گونه الفاظ تشکیل شود، یا معما یا زبان بیگانه خواهد بود. او می‌گوید: اگر یکسر مجاز و استعاره باشد، معماست و اگر تماماً واژه بیگانه باشد، زبان دیگری است. و ما به‌ناچار، دوباره به اصل صحت و تناسب باز می‌گردیم. در اینجا لازم است درباره این دو اصل، توضیح بیشتری بیاورم:

۱. **اصل صحت**: «یعنی کاربرد درست وسیله برای انتقال معنی. «وسیله‌ای که در اختیار نویسنده است، چیست؟ وسیله نویسنده، زبان است. اصل صحت در زبان چیست؟

الف- کاربرد درست و دقیق کلمات: نویسنده باید به‌ابزار کارش آن‌قدر مسلط باشد که به‌هرچه فکر می‌کند، بتواند همان را هم به‌مخاطب منتقل کند.

ب- رعایت قواعد صرفی و نحوی (دستوری): نویسنده اگر کلمات را بشناسد، اما قواعد دستور زبان را نداند، نمی‌تواند مفاهیمش را منتقل کند. نویسنده باید کلمه و کلام را بشناسد و رابطه بین آنها را رعایت کند.

ج- پرهیز از کلمات، ترکیبات و ساختمان دستوری متروک و مهجور و ناآشنا.

اصل صحت را می‌شود با مطالعه لغت، صرف و نحو و متون قدیم و متون پذیرفته شده، آموخت و به‌کار بست.

۲. **اصل تناسب**: اصل تناسب، با زیبایی سروکار دارد. اصل تناسب، یعنی هر هماهنگی، توازن و هر تناسبی که به‌نوعی در کلام ایجاد می‌کنیم. اصل تناسب، به‌سه پارامتر مهم بستگی دارد. برای رعایت اصل تناسب، باید عوامل گفتار را در نظر گرفت:

۱. لفظ: کلماتی که با هم ترکیب می‌شوند، همان علائم آوایی قراردادی، یعنی الفاظ هستند. خود لفظ، حاوی معنی است.

۲. معنی: مفهومی گسترده‌تر دارد و باید به‌مخاطب منتقل شود.

۳. مخاطب: کسی است که نویسنده باید بتواند با او ارتباط مؤثر برقرار کند.

این سه عامل، در زبان اس‌واساس هستند. تناسب نیز در ارتباط و هماهنگی با هریک از این سه مورد، ایجاد می‌شود. یعنی، تناسب را هم در لفظ، هم در معنی و هم در ارتباط با مخاطب، می‌توان مد نظر قرار داد. قدما علم بلاغت را در ارتباط با اصل تناسب، به‌وجود آوردند و در سه شاخه: معانی، بیان و صنایع بدیعی، درباره آن‌صحبت می‌کردند. هرچند که ایرادهای اصولی به‌علم بلاغت وارد است، اما نباید تردید داشت که بسیاری از زیباییهای کلام نیز در علم بلاغت مطرح شده است.

۱. **تناسب در لفظ**: ریشه لفظ در امواج صوتی است. در این ارتباط، باید هم صداها را با هم ترکیب کنیم و هم کلمات را با هم ارتباط دهیم.

خیال خال تو با خود به خاك خواهم برد
که تا ز خال تو خاکم شود عبیرآمیز

حافظ، در اینجا با بهره‌گیری از حرف «خ»، تناسبی را به‌وجود آورده است. این تناسب، جدا از وضع عروضی است که شعر دارد. شاعر، در اینجا با بهره‌گیری از حروف تناسبی موسیقایی خلق کرده است. یکی دیگر از راهها، هماهنگی بین صامتها و مصوتهاست که بدین‌وسیله می‌توانیم هماهنگی به‌وجود آوریم:

من عهد تو سخت سست می‌دانستم

اصل صحت و تناسب

بشکستن آن درست می‌دانستم

آن‌جور که کرده‌ای تو با من ای دوست
آخر کردی نخست می‌دانستم

رشید و طواط، از اصل هماهنگی بین صامتها و مصوتها در این شعر بهره برده است. راه دیگر، استفاده از کلماتی است که متضاد هستند. با آوردن کلماتی که ضد یکدیگرند، می‌توان یك تناسب را آفرید.

ستون کرد چپ را و خم کرد راست
خروش از خم چرخ چاچی بخاست
قضا گفت گیر و قدر گفت ده
فلك گفت احسن ملك گفت زه

فردوسی، در این شعر با استفاده از کلماتی که ضد یکدیگرند، تناسب را به‌وجود آورده است. نمایشنامه‌نویس، برای خلق زیبایی در زبان، باید به‌اصل تناسب برسد. این اصل را نمی‌توان با مطالعه دستورالعمل و قاعده و قانون آموخت. اینجا نیاز به خلاقیت دارد. باید سالها کار کرد، تمرین نمود و بر مدیوم ارتباطی مورد استفاده، مسلط شد تا بتوان از آن بهره گرفت.

۲. **معنی**: هر کلمه دو معنی دارد؛ یکی، معانی اولی که خود الفاظ دارند و به‌آن معانی حقیقتی گویند. دیگر معنی ثانوی کلام. گاهی با همین کلمه حالت خود را نیز منتقل می‌کنیم. نمایشنامه‌نویس، در اثرش بیشتر به‌معانی ثانوی کلمه نیاز دارد. در این ارتباط، می‌توان عبارتی را به شکلهای گوناگون مطرح کرد، اگر خلاقیت، استعداد، آگاهی و تسلط، با نویسنده یار باشند، می‌تواند در این عرصه موفق باشد. قصد از اصل تناسب در معنی، این است که براساس مضمون اصلی یا معنی اصلی اثر و معانی فرعی که می‌توان در محتوا مطرح کرد، زبانی را خلق کنیم که با نوع این معنی متناسب باشد. زمانی که می‌خواهیم معنی یك اندیشه فلسفی، اجتماعی، اخلاقی، علمی و... را طرح کنیم، باید آن را با کلماتی دقیق، بی‌ابهام و با نثری توأم با برهان و استدلال منطقی، بیان کنیم، تا مخاطب هم مفهوم را درك کرده، هم سخنان ما، او را قانع کند. در این جور معانی، استفاده از صور خیال، تناسبهای لفظی، به‌کلی، بیجا و بی‌مورد است.

فراموش نکنید که ما در ارتباط با زبان صحبت‌می‌کنیم. و این دلیل بر آن نیست که نمی‌توان با نمایشنامه، اندیشه فلسفی را به‌مخاطب منتقل کرد و الزاماً در آثاری از این‌دست، باید صور خیال و تناسب را به‌فراموشی سپرد. چنانکه *ژان پل سارتر*، نمایشنامه‌نویس و فیلسوف بزرگ فرانسوی، فلسفه اگزیستانسیالیسم را به‌وسیله نمایشنامه‌های خود مطرح کرد. اما او اصول این دیدگاه را به‌همان شکلی که یادآور شدیم، طرح نمود. مسئله‌ای را که در بالا طرح کردیم، یك مثال بود برای طرح اصول مثلاً یك اندیشه فلسفی و این، مغایرتی با نمایشنامه فلسفی ندارد. این نکته را نیز نباید از نظر دور داشت که در همه حال، ابتدا باید درام داشته باشیم و بعد، به‌مسائل دیگر بپردازیم. وقتی قرار است معنی عواطف روحی را، مانند خشم، مهر، کین، ترس و... مطرح کنیم، در اینجا پس از رعایت اصل صحت، باید حتماً از انواع تناسب، چه لفظی، چه تصویری، در حد احتیاج و متناسب با موضوع، بهره بگیریم. تا بتوانیم حالت روحی خود را به‌مخاطب منتقل کنیم.

سینه مالامال درد است ای دریغا مرهمی!
دل ز تنهایی به‌جان آمد خدا را همدمی

اما در همه حال، باید کلام ما با نوع معنی، اندیشه، عاطفه و میل به‌عمل، متناسب و هماهنگ باشد. همیشه به‌یاد داشته باشید که باید حالت و معانی فرعی مورد نظر را نیز به‌مخاطب انتقال مؤثر داد.

۳. **تناسب در رابطه با مخاطب**: همیشه مخاطب اثر، یك نفر نیست. نویسنده،

مخاطبش را نمی‌شناسد. مخاطب، ممکن است خالی‌الذهن باشد، مردد باشد، آگاه باشد، کندذهن باشد، هوشیار باشد، خیلی هوشیار باشد و...

منظور از ایجاد تناسب در ارتباط با مخاطب، آن است که سخن را به‌اقتضای حال و مقام مخاطب بگوییم، مخاطبی که متنوع است و ممکن است هر خصوصیتی را داشته باشد. در اینجا وظیفه نویسنده بسیار مشکل می‌شود. نمی‌توان اثر را فقط برای یک‌نفر نوشت. باید سلیقه‌ها و آدمهای متفاوت را درنظر داشت. همچنین نمی‌توان فقط اثر را برای حال، به‌رشته تحریر درآورد. آثاری از این‌دست، تاریخ مصرف دارند. اگر قصد داریم اثری ماندگار بیافرینیم، باید در آن به‌دردها و مسائل مشترک بشری بپردازیم. بدیهی است که پرداختن به این موضوعات، عمر اثر را طولانی می‌کند. باید مخاطب را بشناسیم و اثر را به‌گونه‌ای خلق کنیم که «همه زمانی» و «همه مکانی» باشد. این میسر نخواهد شد مگر اینکه از «جان» برآمده، باور شده و به‌دستور و فرمایش و پسند روز، به رشته تحریر درنیامده باشد. تا وقتی که دست به‌قلم نبرده‌ایم و اثر در فکر ما خانه دارد، «ذهن» است. یعنی تا وقتی اثر نوشته نشده است، ذهن است. اما وقتی صورت خارجی پیدا کرد و به‌تحریر درآمد، مبدل به «عین» می‌شود. هر اثر هنری، به‌منزله «عین» است. و به‌تعداد مخاطبانی که آن را می‌خوانند یا می‌بینند، به‌ذهنهای گوناگون مبدل می‌شود. پس، رعایت احساس زیبایی، وحدت و هماهنگی میان عین و ذهن، ضروری است.

نویسنده، برای اینکه به‌خلق زیبایی در اثر بپردازد و زبانی پیراسته داشته باشد و از کلمات مستعمل و روزمره دوری کند و وجه و ساحت دوم معنی را در نظر بیاورد، الزاماً نباید به «معما»[5] برسد. به یاد داشته باشید که هدف، انتقال مؤثر است و قصد نویسنده، تنها انتقال هم نیست. منظور از معما، مجموعه‌ای از الفاظ است که با یکدیگر قابل ترکیب نباشند و در عین حال، حقیقتی را بیان کنند. بهترین شیوه این است که:

«آنچه که بیش از همه گفتار را روشن، و در عین حال از ابتذال و پستی دور می‌سازد، آوردن کلمات دراز شده، کوتاه شده و تغییر شکل یافته است.[6] چون این‌گونه واژه‌ها، از الفاظ مستعمل و متداول جدا و ممتازند، گفتار را از سخن عامیانه دور می‌سازند، و از سوی دیگر، چون با کلمات مستعمل و متداول وجه اشتراک بسیار دارند، گفتار را روشنی و صراحت می‌بخشند».[7]

زبان اثر، باید از دل خود اثر بجوشد و نباید نویسنده، خود را به‌آن تحمیل کند. او باید اثر، آدمها و مکان را و... بشناسد و به‌مقتضای موقعیت، از زبان استفاده نماید. نکته دیگری که در این مبحث، باید گفته شود، چند اصطلاح خاص است که در نمایشنامه‌های کلاسیک، رواج فراوان دارد. نویسنده نمایشنامه، باید با این واژه‌ها هم آشنا باشد. نمایشنامه، علاوه بر توضیح صحنه و حالت اشخاص، ممکن است متشکل از دیالوگ، مونولوگ، پرولوگ و اپی‌لوگ باشد. البته، این واژه‌ها تنها در جایگاه ویژه خود، مفهوم دارند. و ما برای آشنایی بیشتر با آنها، در این قسمت، توضیح کوتاهی راجع به هریک می‌آوریم:

۱: دیالوگ (DIALOG): گفت‌وگوهای موجود در نمایشنامه را دیالوگ گویند.

۲. مونولوگ (MONOLOG) یا تک‌گویی: قطعه‌ای از نمایشنامه است که گفتار یک شخص بازی در آن آورده می‌شود.

۳. پرولوگ (PROLOG): پیش‌گفتار نمایشنامه است که معمولاً در آن، خلاصه‌ای از موضوع یا عمل را به‌صورت اشاره یا کامل، ارائه می‌کنند تا مخاطب آگاهی بیشتری، در مورد واقعه، داشته باشد.

۴. اپی‌لوگ (EPILOG): گفتار نهایی نمایشنامه است و عکس پرولوگ است. اپی‌لوگ، گفتاری است که در آخر نمایشنامه، برای نتیجه‌گیری از نمایشنامه می‌آید.

اولین بار، *اوریپید*، نمایشنامه‌نویس یونانی، در تراژدیهایش از شیوه به‌کار بردن پرولوگ و اپی‌لوگ، استفاده کرد. در قرون وسطی و در نمایشنامه‌های آموزشی اروپا نیز از این شیوه، بهره گرفته‌اند. در شیوه اپیک و خصوصاً *برتولت برشت* نیز در بعضی از آثار خود، از این شیوه استفاده کرده است. ولی این شیوه، از قدیم‌الایام، در نمایشنامه‌های شرقی معمول بوده است و هنوز هم از آن بهره می‌گیرند. ادامه دارد. □

پانوشتها:

۱. «گفتار، بیش از هر چیز باید روشن و واضح باشد. روشنی و وضوح گفتار، بسته به چند چیز است: اول آنکه از کلمات مستعمل تشکیل شود» (دمتریوس، درباره سبک، ۱۹۱.)

۲. «زبان‌محاوره‌روزانه مردم، گرچه همیشه روشن و واضح است، لکن‌پست ورکیک می‌باشد» (درباره سبک، ۷۷.) «استعمال الفاظ رکیک و مبتذل شعر عالی را پست می‌سازد.» (لنگینوس، درباره شیوه عالی، فصل ۴۳).

۳. «در سبک پرشکوه، گفتار باید ممتاز و غیرعادی باشد.» (دمتریوس، درباره سبک، ۷۷.)

۴. بوطیقا/ ارسطو/ فتح‌الله مجتبائی/ ص ۱۵۴_۱۵۳.

۵. Enigme (Ainigma)، ابوبشرمتی و ابن‌سینا: الرمز، ابن رشد: اللغز.» و معما آن است که اسمی یا معنیی را به‌نوعی از غوامض حساب یا به‌چیزی از قلب و تصحیف و غیر آن از انواع تعمیت آن را پوشیده گردانند تا جز به‌اندیشه تمام و فکر بسیار بسر آن نتوان رسید و بر حقیقت آن اطلاع نتوان یافت.» (المعجم فی معائیر اشعار العجم).

۶. شمس قیس رازی، فقط استعمال بعضی از حذوف و زیادات را جایز می‌شمارد: «از جنس زیادات و حذوف بعضی هست کی مشهور و متداول گشته است و بدین‌سبب در نظم و نثر جائز و شایع است.» و آوردن کلماتی چون «هرگیزا» و «قرمیزا» و امثال آن را» عدول از جادهٔ صواب» می‌داند.

۷. بوطیقا/ ص ۱۵۶_۱۵۵.

عوامل نمایش در معرکه‌گیری

متن

معرکه‌گیری، نوعی نمایش فی‌البداهه است که فی‌المجلس، انجام می‌پذیرد. در قرن هیجدهم و نوزدهم، نظیر این نمایشها در کشورهای اروپایی، نیز دیده شده است. با این حال، معرکه‌گیری به‌وسیله تکرار اعمال، حرکات و گفتار، نظم خاصی را به‌دست آورده است. مجموعه اعمال و گفتارهای معرکه‌گیران، در یك چهارچوب خاص در زمان و مکانهای مختلف، به‌صورت واحد اجرا می‌گردد. ولی در همان چهارچوب و نظم خاص، داستانهای مذهبی و اساطیری شکل می‌گیرد. بنابراین، در معرکه‌گیری، متن وجود ندارد. منظور از متن، هرگونه نوشته، اعم از نمایشنامه یا توضیحی است که بازیگران برای اجرا به‌کار می‌برند.

بازیگری

اگر منظورمان بازیگری شخص باشد که با انتخاب کارگردان در قالب شخصیت یك فرد، می‌رود و نقش او را پیاده می‌کند، معرکه‌گیری عاری از این مسئله است. جدای این مسئله، امروزه، بخصوص با گستردگی هنر تئاتر، بازیگری معنایی وسیع و گسترده‌تر از آنچه که در اول بحث بیان شد، دارد. معرکه‌گیر، در عین تهیه‌کنندگی، کارگردانی، بازیگری را نیز انجام می‌دهد و همچنانکه گفتیم معرکه، از دو عنصر مراسم سخنوری و نقالی، کمك می‌گیرد. امتیاز بازیگر معرکه، به‌اندازه یك نقال یا یك فرد سخنور نیست.

در معرکه‌گیری، معرکه‌گیر از این عنصر، به‌صورت آمیخته، استفاده می‌کند. معرکه‌گیر، همچنانکه در نقالی رایج است، گاهی نقش امیر ارسلان، گاهی نقش گدا و گاهی نقش پادشاه را با لحنی خاص و صدا، پایکوبی، حرکتهای سریع، دست تکان دادن، دست زدن و اعمال مختلف بدنی انجام می‌دهد. اما باز، مرتبه والای بازیگری در معرکه‌گیری، به‌همین جا، ختم نمی‌شود. معرکه‌گیر، جدای از این مسایل، باید در ارائه حرکات بدن و بازیگری اندام و هیکل خود، چیره‌دست باشد. او همچنین باید از بدنی انعطاف‌پذیر و آماده، برخوردار باشد و همانند یك بازیگر نقشهای کلاسیك، از نرمش و ورزش برای ارائه بهتر حرکات بدن خود استفاده کند. این مسئله، بخصوص در گونه‌های معرکه‌گیری پهلوانی، بیشتر باید مورد توجه قرار گیرد.

درگذشته، نقش و حرکات و اعمال جسمانی و فیزیکی، از مکالمات معرکه‌گیر و بچه‌مرشد، بیشتر بوده و به‌مرور زمان، مکالمه به‌این نمایشها وارد شده است. به‌گونه‌ای که امروزه در گونه‌های مختلف معرکه‌گیری و بخصوص، شعبده‌بازی، مارگیری، پرده‌خوانی، مرتبه و اهمیت گفتار معرکه‌گیر، قدرت، موفقیت یا عدم موفقیت معرکه را مشخص می‌کند. البته در معرکه‌گیری پهلوانی، ادای گفتار به‌مراتب، سخت‌تر و از ارزش بیشتری برخوردار است. چون معرکه‌گیر، با آنکه دست به‌اعمال بدنی و خسته‌کننده جسمی می‌زند،

باید بلافاصله، باقدرت بیان خود، اعمال و کارهایش را تکمیل کند. معرکه‌گیر، فردی است که یک‌تنه، به‌خوبی از عهده اجرای نقشهای مختلف برمی‌آید. او بر شخصیتهایی که خود ارائه می‌دهد، دیدی روان‌شناسانه دارد و از خصوصیت روانی آنها باخبر است. همچنین نقش روایتگر را خود معرکه‌گیر، به‌عهده دارد و اوست که در معرکه، وجود و بازیگری خودش را شرح می‌دهد.

در معرکه‌های دو نفره و از نوع پرسش و پاسخی (دیالکتیکی)، قدرت و نقش بازیگری به‌نمایشهای کلاسیک شبیه می‌شود. البته همچنانکه گفته شد، کل این مسئله و ارائه آن، برگرفته از سنت سخنوری است. اما باید از خود بپرسیم که این قدرت، از کجا و به‌چه وسیله، جزو معرکه‌گیر ظهور پیدا می‌کند.

معمولاً در معرکه‌ها، معرکه‌گیران، از وجود شخصیت دومی که همان بچه‌مرشد باشد، استفاده می‌کنند و معمولاً این بچه مرشد (همچنانکه در معرکه‌های امروز نیز دیده می‌شود، ممکن است تبدیل به‌دوست همسن و سال معرکه‌گیر شده باشد)، از نزدیکان مرشد است. بچه‌مرشد، به‌مرور زمان، به‌وسیله تقلید و مشاهداتی که از اعمال مرشد انجام می‌دهد، کارآزموده می‌شود و پا به‌عرصه معرکه می‌گذارد و خود مرشد می‌شود.

پس، چنین می‌توانیم عنوان کنیم که در معرکه‌گیری، گستره بازیگری وسیع‌تر و گسترده‌تر از انواع نمایشهای اعم از تعزیه، سخنوری و... نمایشهای کلاسیک است و در آن، مرز مشخصی در بین تهیه‌کنندگی، کارگردانی و یا بازیگری دیده نمی‌شود. موضوعی را که نباید فراموش کنیم، آن است که بازیگری معرکه‌گیری محل، به‌نمایش گذاردن خود معرکه‌گیر است. معرکه‌گیر، در نقش یک آدم خُبره، مجرّب و لوطی و... که بر کارهایش (پهلوانی، مارگیری، شعبده‌بازی و غیره) تسلط دارد، بازی می‌کند. تماشاگر نیز با شرکت خود در معرکه‌گیری، به‌نحوی، بازیگر معرکه‌گیری شده است. چون در معرکه، نقشهای فرعی و دست دوم، انتخاب می‌شود. به‌عنوان مثال، پهلوان برای امتحان وزنه خود، چند نفر از تماشاگران را انتخاب می‌کند. برای اینکه بفهماند اعمالش واقعی است و وزنه‌های او خالص هستند و دور از ناجوانمردی و کلک است، برای بلند کردن افرادی که توسط میله‌ای بر دهان یا انگشت‌های او سوار می‌شوند، از تماشاگران دعوت می‌کند که به‌معرکه وارد شوند. این دعوت، مدام صورت می‌گیرد. او در معرکه‌ها، مدام، با تماشاگرانش به‌گفت‌وگو می‌پردازد و چه‌بسا تماشاگران که از کار او انتقادها می‌کنند. بازیگر معرکه‌گیری، نمی‌تواند جدا از مردم عامه باشد و این عامل اساسی پیوند معرکه با مردم است.

شخصیتهای معرکه

شخصیتهای محدود معرکه، به‌دو گونه تقسیم می‌شوند: یکی شخصیتهای بازسازی شده و دیگری، شخصیتهایی که رُل و نقش عادی خودشان را بازی می‌کنند. گونه اول، شخصیتهای بازسازی شده تئاتری[1] مربوط به‌بازیهای فی‌البداهه اما منظم. معرکه‌گیر، با خود، با فرد مقابل و تماشاگران است. بازی بچه‌مرشد و پرسش و پاسخها در نهایت، در نمایشهای مختلف، یکسان مورد استفاده قرار می‌گیرد.

پرسش و پاسخ، به‌صورت: گفتم، گفت و سؤال و جوابی که در بسیاری از انواع معرکه‌ها به‌اجرا درمی‌آید، از جمله عوامل بازسازی شخصیت تئاتری معرکه‌گیر است. این شخصیت، مدام بین عامل بازسازی شخصیت نمایش‌اش، با شخصیت واقعی و عینی خود که معرکه می‌گیرد و با تماشاگران حرف می‌زند، در نوسان است. کلاً معرکه‌گیری در معرکه‌اش موفق است که هم بازیگری موفقی داشته باشد، هم مانند یک گوینده برنامه‌های تلویزیونی، بتواند به‌خوبی، با تماشاگرانش ارتباط برقرار کند و نقش خارجی خودش را اجرا نماید.

حال، به‌حلاجی دوگونه شخصیت در معرکه (خود معرکه‌گیر و شخصیت بازسازی شده) می‌پردازیم: شخصیت خودی و خارجی معرکه‌گیر که ما و معرکه‌گیرها، به‌عنوان مرشد، سخنور و مدیر می‌شناسیم،

تقریباً اشکال مختلف معرکه‌گیری یك عنصر واحد را داراست. این عنصر واحد، مرشد بودن، مجرّب بودن، فکور بودن، دنیا دیده بودن، عالمِ به افعال خود و محیط اطراف بودن و پرهیزگار و متّقی بودن است. این امر، یعنی پرهیزگاری و متّقی بودن، هنوز تا حدود زیادی، در معرکه‌های امروزی، اگرچه به‌ظاهر، حفظ شده است:

«اگر پرسند کمال معرکه‌گیری در چند صفت است، بگو بر پنج صفت: اول آن که اعتقاد او پاك باشد که هرقدم در معرکه مردان نهد و اعتقاد او به‌پاکان و راستان درست نباشد، در کار خود ناقص بود. دویم آنکه از حسد دور بود و اگر در حوالی وی صد معرکه پدید آید، از آن ظن بد نبرد و روزی از خدای تعالی طلبد. چهارم از غرض و ریا پاك باشد تا سخن وی را در دلها اثر بود. پنجم عُجب و تکبر نورزد، بلکه متواضع و خاك نهاد باشد»[۲].

اما در گونه‌های مختلف معرکه‌گیری، رفتار و هویّت خارجی معرکه‌گیر، بسته به‌نوع کار وجه افتراق دارد. به‌طور مثال: معرکه پهلوانی، همچنانکه از اسم آن برمی‌آید، دارای اعمال و لحنی حماسی است و کمتر می‌توان از آن، فکور و عالِم بودن مرشد مارگیر یا شعبده‌باز سراغ گرفت. در حالی که رفتار خارجی و عینی معرکه‌گیر تردست و شعبده‌باز، حالت آمیخته با نوعی عالِم بودن دارد و از سنگینی و احاطه بر موضوعات خود برخوردار است.

اما در مورد دوم که شخصیت معرکه‌گیر، یعنی شخصیت بازسازی شده خود معرکه‌گیر و بچه‌مرشد یا طرف مقابل اوست، گونه‌های مختلف معرکه‌گیری، فرق می‌کند. معرکه‌گیر با استفاده از تبحری که در بازیگری و ارائه معرکه دارد، گاهی به‌صورت سلطان،گاهی‌پهلوان،کشاورز،شاهزاده و گاهی شهر و گاهی درختی تنومند و گاهی، به‌صورت شخصیت علی(ع) و ائمه اطهار، درمی‌آید. در گونه‌های استثنایی معرکه، عنصر بازسازی و بازیگری شخصیتهای غیرخودی معرکه‌گیر، دارای مقام شامخی است. در این نمایشها، معرکه‌گیر و طرف مقابلش، همانند بازیگران تئاتر در نقش افراد غیرخودی (مثل پهلوان پنبه، حلاج و...) قرار می‌گیرند. در نمایشهای امروزی معرکه‌گیری نیز این امر، به‌وضوح وجود دارد. به‌طور مثال: در نمایشهای شعبده‌بازی و معرکه‌گیری، معرکه‌گیر با بچه‌مرشد، تکه‌هایی را کمدی‌وار که معلوم است قبلاً بر آن تمرین و عمل شده است، اجرا می‌کنند. یا در نمایشهای پهلوانی، اگر دو پهلوان در میدان حضور داشته باشند، شروع به‌رجزخوانی می‌کنند و خود را رقیب و حریف یکدیگر می‌دانند. همچنانکه گفته شد، معرکه‌گیر، بنا به‌اقتضای شخصیت موضوعات، به‌شخصیتهای مختلفی مثل: سُلطان، حضرت علی(ع)، رستم و... درمی‌آید. اما جنبه مهم و بسیار پرارزشش، که از بی‌نظیرترین انواع بازیگری در آن است، اینکه معرکه‌گیر به‌وسیله یك‌سری پرسش و پاسخ در مورد کارش با خود یا تماشاگر، عملاً تماشاگر را در بازی سهیم می‌کند. به‌طور مثال: مرشد یکی از بچه‌ها را به‌داخل میدان کارش دعوت و به‌وسیله یك‌سری پرسش، بچه را غافلگیر می‌کند و بالاخره، او را به‌سخن گفتن وامی‌دارد و یا از او می‌خواهد که عملی را انجام دهد و منتظر پاسخ گفتن از سوی تماشاگران است. بعضی مواقع، رد و بدل شدن این سؤال و جوابها، مایه خنده تماشاگران می‌شود. به، پرسشها و پاسخهای زیر توجه کنید:

معرکه‌گیر: تو پهلوانی یا من؟ پسربچه: تو
معرکه‌گیر: تو زرنگی یا من؟ پسربچه: من
معرکه‌گیر: تو بزرگتری یا من؟ پسربچه: من
معرکه‌گیر: تو شیرتری یا من؟ پسربچه: من
معرکه‌گیر: تو خرتری یا من؟ پسربچه: تو
معرکه‌گیر: تو زبون‌داری یا من؟

پسربچه: من

که در این قسمت، مایه‌های کمدی زیادی وجود دارد و معرکه‌گیر با زدن مثالهای مختلف، نسبت به‌جمع حاضر و وضع روزگار، تا حدود زیادی، تماشاگرانش را می‌خنداند. □

پژوهش: نصیر مَغزی، مسعود حسینی

پانوشتها:

۱. منظور از شخصیتهای بازسازی شده تئاتری، آنهایی هستند که در تئاتر، توسط بازیگران اجرا می‌شود (Character).

در داستان یا تئاتر، اشخاصی که هریك، صفات یا خصوصیات برجسته بشری را اعم از خوب یا بد، نمایش می‌دهند و جلوه‌گر می‌سازند. دائرة‌المعارف فارسی، جلد سوم، ۱۳۵۶.

۲. فتوت نامه سلطانی، ص ۲۷۸.

آدامو

ترجمه دکتر محمود عزیزی

انسان در تئاتر آدامو، به‌گونه‌ای ظاهر می‌شود که گویی قربانی خوابهای آشفته خود است. گمشده در دنیای غیرواقعی که هرلحظه به‌ترس و وحشت او افزوده می‌شود. طرح انسان، در این موقعیت، به‌صورتهای مختلفی امکان‌پذیر است. گاه مانند «عظمت و فرسودگی» که قهرمان با اطاعت از دستورات عجیب و مرموز، در کمال رضایت، دستها و پاهای خود را از دست می‌دهد. یعنی، تحول و دگرگونی فیزیکی رخ می‌دهد. گاه همچون پروفسور تاران، که در یك دوگانگی رُعب‌آور دست و پا می‌زند و به‌گونهٔ احساس خواری، در دام قدرت، رخ می‌نماید. انسان، در این موقعیت، مانند پروفسور تاران، قادر نیست خود را از دام رُعب‌انگیز قدرت برهاند. او در یك احساس دوگانگی و خفّت شدید، از یك‌سو، دارای مشکل باز شناساندن هویّت و از سوی دیگر، در ترس برملاشدن پوچی و بی‌ارزش بودن خود است.

انسان در نزد آدامو، با ناشناخته ماندن برای خود و دیگران، گویی در یك حصار تراژیك، قرار گرفته است. این ناشناختگی، با از دست رفتن فردیت، رخ می‌نمایاند.

پرسوناژها، فقط نام شغل یا حرفهٔ خود را یدك می‌کشند: کارمند، کمیسر اول یا سرکمیسر، روزنامه‌نگار و... حتی نام پرسوناژی این‌گونه مطرح می‌شود: «اولین کسی که وارد شد». نوع زبان، در آثار آدامو، به‌صورتی کاملاً آگاهانه، سخیف، بی‌ارزش و فقیر انتخاب شده است. این عامل، درك و حس فضای مذموم دگرگونی رو به‌تساعد انسان را رقم می‌زند، تغییری مکانیکی، که بی‌درنگ، پس از رسیدن به‌مرحله‌ای تازه، سر ناسازگاری دارد.

جامعه، به‌درك و کشف منبع جدیدی از اضطراب دست می‌یابد. چرا که در همین جامعه، برای یك جمع زیستی، اجبارها و ممنوعیتهای ترس‌آور، ظاهر می‌شوند. این رخداد اجتماعی، در مرحلهٔ اول، از طریق ویژگی کاراکترهای آبستره، مطرح می‌شود که غالباً نزدیك به «تئاتر یونسکو» است. آدامو، این شکل از تئاتر را پشت سر گذاشته، سعی می‌کند با طرح نکته‌ها و اشاراتی به‌مقاطع معنادار و قابل دریافت تاریخی، وارد مرحله تازه‌ای شود. به‌عبارتی، نوعی تئاتر سیاسی را شکل می‌بخشد.

آدامو، در نمایشنامه «پائولو پائولی» (Paolo Paoli) ، با گذر از ترسیم یك جهان کوچك (Microcosme) یا یك عالم انسانی، به‌کلکهای پشت پردهٔ دولتهای اروپایی در قاچاق مواد اولیه و غارتگری آنها در کشورهای تحت سلطه، اشاره می‌کند. در ترسیم «Microcosme» ، تاجری به‌نحو غلوآمیز، وابسته به فروش پرهای شترمرغ و پروانه‌های قیمتی از کشورهای دوردست و ناشناخته است. در لابه‌لای این داستان، گذر زمان، طی جنگ جهانی، به‌طور نامحسوس و نامرئی، خودنمایی می‌کند. آدامو، در همین دوران، با گرایش به‌تفکر مارکسیستی، به‌طور نامحسوسی از جهان‌بینی آبستره خود، دور می‌شود. نیاز او به‌دادن اطلاعات تا اندازه‌ای است که موقعیتهای برانگیزاننده را تحت‌الشعاع قرار داده، اصالت و یکدستی را از فضای کارهایش دور می‌کند.

*** همه بر علیه همه (۱۹۶۳)**

در کشوری که بیکاری غوغا می‌کند و دولت به‌آشفتگی و بی‌نظمی، کشیده می‌شود، محیطی متزلزل و مهاجر طلب در پی کار، ایجاد می‌شود. بنابراین، دولت ناچار است این اجازه را به‌مردم بدهد که مهاجر، باشند. اساس بدبختیهای کشور و مردم، به‌خاطر حضور مهاجرین کارگر است. ژان، یکی از کارگران مهاجر را نجات می‌دهد. نام او زُونو، است. عمل ژان، از روی غریزه و دلسوزی، صورت گرفته است.

چندی نمی‌گذرد که ماری، همسر ژان، با زُونو، فرار می‌کند. امکانات مالی ماری، به‌آنها این اجازه را می‌دهد که تا مدتی، به‌راحتی روزگار بگذرانند. در این هنگام، وضعیت اجتماعی کشور، به‌هم ریخته و زُونو حتی در کنار ماری هم احساس امنیت نمی‌کند. ماری، از ترك شوهرش متأسف است. ژان نیز که از رفتار آنها دل آزرده شده، حالا یکی از سرکردگان سرکوب مهاجرین است. ماری، از ژان، برای عبور زُونو از مرز، یك کارت عبور می‌گیرد و قول می‌دهد در عوض آن، مجدداً به‌زندگی سابقش با ژان باز گردد. اما ماری در هنگام بازگشت، در مرز، مورد اصابت گلوله‌ای قرار گرفته، می‌میرد. زُونو خود را تسلیم مقامات می‌کند تا از این طریق، مهاجرین دیگر را لو بدهد. داربُون، یکی از همفکران سیاسی ژان، با اعترافات زُونو بر علیه ژان، او را برکنار می‌کند. و به‌این ترتیب، خود جانشین

او گردیده، قدرت را به‌دست می‌گیرد و می‌کوشد وانمود کند که اعمال انجام شده در دوران ژان، صحت نداشته است. او سعی می‌کند تا متخلفین را بازشناسی کرده، مجازات کند. ژان برای فرار از مجازات احتمالی، همراه مادرش، به‌مانند دو مهاجر، خود را معرفی می‌کنند. ژان به‌کارگر ساده و بدون آیندهٔ درخشانی مبدل شده است و تنها نوامِی (NOEMI)، که یك مهاجر واقعی است، موقعیت او را درك می‌کند.

ژان هنگامی که سرکوب مجدد مهاجرین آغاز می‌شود، علی‌رغم اعتراض شدید مادر و اعترافات زُونو، از افشای هویّت واقعی‌اش سرباز می‌زند و به‌این ترتیب، هر چهار نفر به‌عنوان مهاجر، تیرباران می‌شوند.

آدامو، در این نمایشنامه، سعی دارد تا خشونت موجود در مکانیزم جنون‌آمیز نژادپرستی را به‌نمایش بگذارد. «همه بر علیه همه»، موقعیتی را رقم می‌زند که ژان، علی‌رغم یك انگیزهٔ عمومی، زُونو را نجات می‌دهد. در صورتی که جمع، چیزی را تکرار می‌کند و مترصد است تا هر لحظه تنفر خود را بیشتر کند، ژان خارج از دور می‌افتد. او منفعل و تنهاست. ما حدس می‌زنیم، در وجود او، زمینهٔ آماده شدن برای یك برخورد نژادپرستانه شکل می‌گیرد. از آنجا که ژان به‌موقعیت دلخواه خود دست نیافته. انسانی از دست رفته محسوب می‌شود. او در این ستیز، ناچار است تقصیر اصلی را به‌گردن ماری بگذارد؛ کسی که در این بلبشو، تنها تکیه‌گاه او در مشکلات شخصی و اجتماعی بوده است. فرار ماری، تمامی کینه‌های ژان را متبلور می‌سازد.

ژان در موقعیت سرکوب مهاجران، خود را در اختیار احساسات غلیان یافته درونش می‌گذارد و دلخوش از یك محبوبیت غیرمنتظره در میان مردم، خود را بیش از دوستان و هم‌عقیده‌های سیاسی‌اش، دلسوخته می‌نماید و به‌همین جهت، ریاست آنها را به‌عهده می‌گیرد. خشونتی افراطی، وجود او را انباشته است. عاقبت، ژان در این دور باطل زندگی، به‌دام تفریط گرفتار می‌شود. ولی سرافکنده از گذشته خود، نمی‌تواند دست‌آویزی بیابد تا از طریق آن، انسانی را که پست می‌پندارد، محکوم کند. چرا که این انسان، مهاجر و پناهنده است.

در واقع، اگر آدامو، به‌هنگام نوشتن این نمایشنامه، به‌فکر رابطهٔ نازی‌ها با یهودیان بوده، سعی کرده تا هدف را عمومی‌تر نماید. او برخلاف روش مرسوم، که قصد دارد تا این دست از مشکلات را، ناشی از عصبانیتهای فردی بداند، سعی در تبیین و پدیدار کردن ریشهٔ مشکلات فردی در بیماریهای اجتماعی دارد.

موفقیت آدامو، در اینجاست که عصبانیتهای فردی در ضمیر ناخودآگاه انسان را نوعی تزلزل شخصیت که باید علامتهای آن را در بیماریهای اجتماعی جست‌وجو کرد، نشان می‌دهد. به‌نظر می‌رسد که آدامو، اهمیت را به‌تزلزل عصبی داده است و شرایط اقتصادی جامعه که فرد را مشروط می‌کند، در درجه دوم اهمیت قرار می‌دهد. نفوذی را که آدامو، به‌علت تمیز این دو امر، در راه اطلاعات‌رسانی سبب می‌شود، بیانگر این است که تمیز منطقی او، پاسخ مثبت داده و درست، عمل کرده است.

هنگامی که یك جامعهٔ سر به‌راه، تحت‌الشعاع تبلیغات خشونت‌بار قرار می‌گیرد و خود را مجبور می‌کند تا بیش از نیاز، ابتیاع کند، مردم آن جامعه، رفته‌رفته، تبدیل به زندانیان احتیاجات بیش از اندازه و بیمارگونه خود شده و این امر، به‌طور ناخودآگاه، مانند یك ضرورت خود را تحمیل می‌کند. لذا، این جامعه، از گروهی که به‌نظر می‌رسد کارگران ارزان قیمتی هستند، وحشت کرده، عکس‌العمل نشان می‌دهد. اولین عکس‌العمل، در مقابل کارگران مهاجر است؛ کارگرانی که خارج از حیطهٔ مصرف و مصرف‌زدگی قرار دارند.

قطعهٔ منتخب زیر، بیانیه‌ای است که به‌نظر می‌رسد آدامو، در تابلو سیزدهم نمایشنامه‌اش، برای بیان علت نژادپرستی، انتخاب کرده است.

جملگی مثل همند

رادیو: (قبل از اینکه نور برود، صدایی خنثی به‌گوش می‌رسد)

در طول روز گذشته، وقایع ساده‌ای، به‌تناوب، در محله‌های مختلف، اتفاق افتاده است. ویترین چند مغازهٔ متعلق به مهاجرین شکسته شده است. گروههای بیکار، پس از تشکیل یك جمع معترض، بلافاصله، توسط قدرت ارتش، از هم متلاشی شده‌اند. تاکنون خبر زخمی شدن کسی به‌دست ما نرسیده و علت این وقایع نیز روشن نیست.

(صحنه، روشن می‌شود. خیابانی عاری از جمعیت. تمامی دکور، شامل یك پیاده‌رو و بخشی از یك دیوار است. صداهایی که از دور می‌آید، رفته‌رفته، نزدیك می‌شود.)

صدای یك مرد: جملگی مثل همند.

صدای یك زن: تقریباً به‌چنگمان افتاده بود.

صدای یك مرد: آن‌قدرها احمق نبود.

صدای یك مرد: تقصیرش چه بود؟ تو می‌دانی؟

صدای یك مرد: میگوند، ... میگوند که او...

صدای یك مرد: میگوند که او با زن گاراژیه، فرار کرده.

صدای یك زن: مگر گاراژیه، زن داشت؟!

صدای یك مرد: آنها هم پولهای ما را می‌برند، هم زنهایمان را.

صداهای مختلف: آنها همه چیز را می‌برند...

(زُونو، هنگام دویدن، وارد صحنه می‌شود. حال و روز خوبی ندارد. هنوز لباسهایش بر تنش باقی‌مانده. اطراف را می‌نگرد، سپس، به‌رادیو می‌چسبد و بی‌حرکت می‌ماند. تنها سرش را به‌طرفین می‌گرداند. صداهای نامفهومی، از دور شنیده می‌شود.)

صدای یك مرد: باید این اوضاع و احوال عوض شود.

صدای یك مرد: مطمئن هستی که اوست؟

صدای یك زن: مسلماً، مگر نمی‌بینی لنگ می‌زند؟[1]

صدای یك مرد: همه‌شان کثافت هستند.

صدای یك زن: همه‌شان پست هستند.

صداهای مختلف: همه‌شان یك‌جور هستند.

(ژان به‌آرامی، وارد صحنه می‌شود. خسته به‌نظر می‌رسد. لباس کارگری به‌تن دارد. یك رادیو، به‌پشت خود بسته. به‌چند قدمی زُونو می‌رسد، ولی او را نمی‌بیند. دستگاه رادیو را با زحمت از پشت خود به‌زمین می‌گذارد.)

زُونو: شما مرا ندیده‌اید، این طور نیست؟ (ژان بر لبهٔ پیاده‌رو می‌نشیند) به‌من بگویید. شما مرا ندیده‌اید؟

(زُونو، دستها را به‌سینه می‌رساند. ژان تکان نمی‌خورد.)

صدای مرد: بچه‌ها از این طرف!

(صدای پاها نزدیك می‌شود.)

صدای زن: چه‌کارش می‌خوایم بکنیم؟ (می‌خندد)

زُونو: (قدمی به‌طرف ژان برمی‌دارد) این‌طور نیست، شما مرا ندیده‌اید؟

ژان: خودت را مخفی کن.

مغازه‌دار: (یك مغازه‌دار وارد می‌شود) اوهوی، با تو هستم، ما دنبال کسی هستیم! یك سگ پناهنده- تو یك همچو کثافتی ندیدی؟

ژان: نه، کسی را ندیده‌ام.

مغازه‌دار: بالاخره، باید به‌یك جهنمی رفته باشد. (در حال خارج شدن از صحنه) باز هم یکی دیگر، جان سالم به‌در برد! (صدای پا که دور می‌شود. سکوت. زُونو، به‌طرف ژان می‌رود.)

زُونو: (دست ژان را می‌گیرد و به‌طرف لبهای خود می‌برد.) متشکرم، متشکرم، (ژان، به‌ناگاه، دست خود را کشیده صورت خود را برمی‌گرداند.) من از شما عذر می‌خواهم... اما نمی‌دانید تا چه اندازه... میل دارم محبتهای شما را جبران کنم... من چیز باارزشی به‌همراه ندارم، من چیزی ندارم. من با عجله از خانه خارج شدم، اما... (دست خود را در جیب فرو می‌کند). چنانچه این بتواند پاسخگوی محبتهای شما باشد... (زُونو می‌خواهد مقداری پول به‌ژان بدهد. اما ژان دوباره دستش را می‌کشد و پولهای خرد، به‌زمین می‌ریزند. زُونو، با نگاه، پولهای درحال غلتیدن را دنبال می‌کند.)

ژان: ناراحت نشو! پولهایت را جمع کن! منتظر چه هستی؟

(زُونو، چهار دست و پا، مشغول جمع‌آوری پولها می‌شود. ژان، به‌دستگاه رادیو خود نگاه می‌کند و ناشیانه، سعی در برداشتن رادیو بسته‌بندی شده خود و گذاشتن آن بر روی شانه‌هایش دارد. ماری، وارد صحنه می‌شود. موهای بوری دارد. حالت او مانند یك کودك است. کت تنگی و یك پیراهن، قسمت بالای اندام باریك او را، و شلواری با نقشه‌های مربع‌شکل تا مچ پایش، پوشانده است. ماری، متوجه حضور زُونو نشده است. زُونو، همچنان به‌دور و اطراف ژان و ماری، به‌روی زمین می‌چرخد).

ژان: اینجا چه‌کار می‌کنی؟

ماری: نگران بودم، دنبالت می‌گشتم! نمی‌بایستی این کار را می‌کردم؟

ژان: آزارت می‌دهم، ها؟ من را به‌راحتی با یکی دیگر عوض می‌کنی؛ کسی که زرنگتر باشد و بتواند بهتر از من، جُل و پلاسش را از آب بیرون بکشد. کسی که قادر باشد حسابی جیبهایش را بدون زحمت، زجر و خودکشی پر از پول بکند. کسی که تا دلت بخواهد، پیراهنهای رنگ و وارنگ برایت بخرد و تمام چیزهایی را که می‌خواهی، بدون اینکه بپرسد، برایت بخرد!

ماری: آیا تا به‌حال، شکایتی کرده‌ام؟

ژان: نه. خودت خوب می‌دانی که شکوه و شکایت از آدم بدبختی مثل من، بی‌فایده

است!

تابلو اول

«تا شرافت شما را بازپس گردانم»

(میدان شهر. صحنه روشن می‌شود. داربُون، به‌روی سکویی ایستاده است. ژان در سمت چپ او، نشسته است.)

داربُون: (رو به‌روی تماشاگران) هنگامی که ما می‌گوییم دستورات ویژه، باید بدون تأخیر انجام گیرد، به‌این دلیل است که ما از وضعیت، آن‌طور که باید آگاه هستیم. ما شکی در حقانیت عصیان مردم نداریم. بلکه فقط قصد داریم به متخلفین اخطار کنیم. استثناء و مصلحتهایی وجود دارد که ضروری هستند. مثل اینکه پناهندگان، به‌لحاظ رفتار و تخصص بتوانند از دیگران، متمایز شوند و به‌راحتی، مشغول کار باشند. این مورد، یك امر طبیعی و قانونی است. این قوانین را باید به‌طور یکسان، در مورد همه پناهندگان، در هر موقعیت و مقامی که باشند، اجرا کرد. ما با برقراری و به‌کارگیری این قوانین، می‌توانیم از بروز خشونتها و افراط و تفریطها جلوگیری کنیم. باور داشته باشید که در غیر این‌صورت، ما دروازه‌ها را بر روی هر عمل آنارشیستی باز کرده‌ایم. و فراموش نکنید که بلافاصله، بعد از باز شدن درها، دیگر کسی قادر به‌بستن آنها نخواهد بود. چنانچه کشور طعمهٔ بی‌نظمی شود، چه کسی قادر به‌حفظ ارزشهای موجود خواهد بود؟

باید مطالب مطرح شده را خوب درك کرد. ما در اینجا قصد دفاع از موقعیت اقلیتها را نداریم. دربارهٔ بعضی، به‌خوبی یاد می‌کنیم؛ آنانی که نشان دادند دربردارندهٔ ارزشهای لازم هستند و از پشتکار و استقامت خوبی برخوردارند. افرادی که کشور، همیشه و امروز، بیش از هر روز دیگر، به‌آنها احتیاج داشته و دارد. ما حق پایمال کردن حقوق قانونی آنها را نداریم. چرا که قلب کشور را جریحه‌دار خواهیم کرد. (ژان پیش می‌آید و سعی دارد تا صحبت کند. داربُون، دست خود را به‌علامت دعوت به‌سخنرانی، به‌سوی او دراز می‌کند. هنوز چند کلامی برای گفتن دارد). شما حق دارید تمامی شیادان ریز و درشت، آنهایی که نان شب شما را می‌ربایند و گلویتان را می‌فشارند، شناسایی کرده، به‌حالت انفعال درآورید. هیأت حاکمه، توجه خواهند داشت که چشم‌پوشی‌کنند.

ژان: (در مقابل تماشاگران یا حضار) دوستان، من بر آنچه شما می‌اندیشید و قدرت بیانش را ندارید، آگاه هستم. به‌همین دلیل، به‌جای شما بیان می‌کنم.

چه چیزی داربُون را وادار به‌حرف زدن می‌کند؟ ترس. (داربُون، عکس‌العمل انجام می‌دهد) ما در حال حاضر، نیاز به‌احتیاط نداریم. برعکس، به‌شهامت و پایداری محتاج هستیم. چنانچه ما تفاوتی را میان پناهندگان قائل نشویم و همهٔ آنان را مورد ضرب و شتم قرار دهیم، امکان دارد در مقابل ما بایستند و از حق قانونی خودشان که به‌آنها عطا کرده‌ایم، دفاع کنند. اما ما می‌توانیم این حق قانونی را از آنان خریداری کنیم. حتماً می‌پرسید چگونه؟ با وارد آوردن ضربهٔ شدید. تمام آنها، چه آن دسته که فقیرند و چه ثروتمندانشان، جملگی مثل هم هستند. آنها آماده‌اند تا نان شما را از دهانتان برگیرند. آنها در تعقیب زنان شما هستند. اما فقرا، خوب می‌دانید که آنها را کجا می‌توان یافت و به‌حسابشان رسید. و اما ثروتمندان، چگونه می‌توانید بر علیه آنها اقدام کنید؟ آنها پول دارند. آنها می‌توانند به‌هر کجا که مایل باشند، بروند، گردش کنند و پنهان شوند. آنها قادرند تا در آسایش کامل، با نام مستعار زندگی کنند. چرا که حتی اسم هم، قابل خرید و فروش است، مثل سایر چیزها. آنها هرچه داشته‌ایم ربوده‌اند، حتی شرف و آبرویمان را. اگر من پیشنهاد می‌کنم که باید بر علیه تمامیت پناهندگان برخاست، برای بازپس‌گیری شرف و آبروی از دست رفته است.

تابلو پنجم

«همهٔ ما باید حساب پس بدهیم»

خیابان. صحنه روشن می‌شود. ژان، با لباس آستین کوتاه و کفش ورزشی، مشغول حمل رادیو است. او لنگ می‌زند. (می‌لنگد) از فرط خستگی، ناتوان شده است. بار خود را زمین می‌گذارد و می‌نشیند. ژان، به‌دیوار تکیه داده و جایی را نمی‌بیند. مردی، با صورت پهن و بزرگ، مشغول خوردن میوه و ریختن ضایعات آن است. او لباس یك تکه، مشابه لباس کار به‌تن دارد. او ژان را زیر نظر می‌گیرد.

مرد: (به‌ژان) خسته‌ای؟ (لحظه‌ای سکوت) قانع به‌نظر می‌رسی! (سکوت) با تو حرف می‌زنند. درسته! چون کار می‌کنند و خوشبخت هستند. اما آنها که بیکار و آواره‌اند! (سکوت)

ژان: (در حال برخاستن) یعنی؟

مرد: یعنی، آنهایی که به‌درد هیچ‌چیز نمی‌خورند. کج و معوجها، لنگها، می‌فهمی که؟!

ژان: مگر چکارت کرده‌اند؟ به‌من بگو با تو چه کرده‌اند.

مرد: دست شما درد نکند! حتماً انتظار داری به‌تو حساب پس بدهم؟ (می‌خندد)

ژان: همهٔ ما باید حساب پس بدهیم. همگی، می‌شنوی؟ تو، من، همه مردم!

(کارگری از سمت چپ صحنه، وارد می‌شود. دستهایش را در جیب فرو برده است)

مرد: (با فریاد) تو را به‌خدا، این را نگاه

کن! لنگ است، کار هم می‌کند و زندگی‌اش را روی دوش بیچارگان می‌گذارند و از همه مهمتر، می‌خواهد قانون‌گذار هم باشد! (با خشم به‌سوی ژان، حمله‌ور می‌شود. ژان نمی‌جنبد)

ژان: ادامه بده! فقط به تو یادآوری می‌کنم...

مرد: تو می‌خواهی پلیس را خبر کنی، درسته؟

ژان: (صدایش تغییر کرده، با خشونت) من؟ برای چی؟ به‌من نگاه نکردی؟ (به‌طرف مرد می‌رود و مرد، عقب عقب می‌رود) دیگر تمام شد. تمام، شنیدی؟ دیگر کسی نمی‌تواند مزاحم کسی بشود.

کارگر: (به‌مرد) حق با اونه. دیگه تموم شد. به‌علاوه، بین خودمون؛ تو فکر می‌کنی، حالا وضع بهتر از اون وقتی است که به‌پناهندگان حمله می‌شد؟ (مرد، مخالفت می‌کند. بازی بدون کلام میان آنها). احمق! بی‌شعور! آنهایی که به‌ما صدمه می‌زنند، وضع بهتری دارند تا این...

مرد: (کمی خلع سلاح شده به‌نظر می‌رسد.) چیه؟ مگه چی گفتم؟ (ژان توقف می‌کند. مرد، بر خود مسلط می‌شود) یعنی چه...

ژان: (با فریاد) یعنی چه که چی؟ (می‌نشیند).

مرد: (مرد، دوباره بر خود مسلط می‌شود.). من از تو نمی‌ترسم، من در اینجا، در خانهٔ خودم هستم. (به‌طرف ژان می‌رود، ولی این بار با احتیاط.)

کارگر: (به‌مرد) راحتش بزار. اون از ما خوشبخت‌تر نیست. تازه، این کاری که اون می‌کنه، اگه به‌تو پیشنهاد بشه... حماقت نکن. (کارگر مرد را از صحنه خارج می‌کند. ژان همچنان نشسته و سر خود را در میان دستها گرفته است).

تابلو سوم

«چیزی را ثابت نمی‌کند»

تبلیغات نژادپرستانه، همچنان ادامه دارد. ژان تردید دارد. از یک‌سو، نوامی، او را ترغیب می‌کند تا از کشور خارج شود و از سوی دیگر، مادر ژان به‌او فشار می‌آورد تا از هویّت خود صحبت کند و نام و نشان اصلی خود را برملا سازد.

پارتیزانها[2] فرا می‌رسند و این امر، ژان را وامی‌دارد تا در تصمیم‌گیری عجله کند.

(دو پارتیزان، از سمت راست صحنه، وارد می‌شوند، هر دو لباسی بسیار ساده دارند و از قشر کم‌توان جامعه هستند. آنها صحنه را با نگاه بررسی می‌نمایند و متوجه حضور ژان، نوامی و مادر می‌شوند. ژان و نوامی تکان نمی‌خورند).

پارتیزان دوم: به‌به! حالا دیگه قایم می‌شید؟

مادر: (به‌طرف پارتیزانها می‌رود). نه، نه. ما مخفی نشده‌ایم! (با فریاد و نشان دادن ژان). این یکی پسر منه، ژان‌ریست (RIST) ! اون تحریک‌کننده معروف، یادتون هست..؟ او عمداً لنگ می‌زند... به‌پیشنهاد من قرار شد لنگ‌لنگان راه برود. مادرش، نگران اون بود. متوجه می‌شوید؟ شرایط... ولی حالا دیگه اون خوابهای آشفته تموم شدن.

(ژان می‌خواهد با عجله به‌طرف مادر برود. ولی دو نگهبان جلو او را می‌گیرند. ژان سعی می‌کند تا خود را از دست آنها رها کند. نوامی، همچنان وحشت‌زده مانده است. به‌ژان).

بله، تو نمی‌خواهی این غائله پایان پذیرد! هاهاها (به‌نگهبانان، با نشان دادن نوامی). او هنوز این سگ‌را دوست می‌دارد. بنابراین، او هنوز مایل است تا به‌بازی این کمدی ادامه دهد. یك دیوانه بدبخت! هُوم، هُوم! باید که او را بخشید. (با فریاد). او دستور کشتن صدها هزار نفر آنها را داده است، می‌توانید سؤال کنید. همه، این موضوع را می‌دانند.

نوامی (noemi) : (با نزدیك شدن به‌ژان، علی‌رغم حضور نگهبانان). ژان، این واقعیت نداره؟ بگو، بگو که این حرف واقعیت نداره؟ بگو که مادرت، از ترس، این حرفها را عنوان کرد!

ژان: (با یك صدای بسیار محکم). بله، مسلماً، برای اینکه او می‌ترسد (به نگهبانان و با نشان دادن مادرش) درست نگاهش کنید! مگه نمی‌گم نگاش کنید؟ یك پناهنده! نژاد ناب! که می‌لنگه از همه مهمتر (با فریاد به‌طرف مادر) راه برو. یك‌کم راه برو. راه برو تا ببینند که چه‌طور راه می‌ری!

پارتیزان اول: پیرزنه‌رو یورتمه راه می‌بری که نگاش کنیم!

پارتیزان دوم: (با خنده‌ای حیوانی) خوب از خودش دفاع می‌کنه. (پارتیزانها مادر را هُل می‌دهند تا راه برود با تمام کوششی که مادر به‌خرج می‌دهد تا نلنگد، باز می‌لنگد و نگهبانان می‌خندند).

ژان: کلك بزن، کلك بزن اگه دوست داری (می‌خندد).

مادر: (در میان خنده‌ها) این دلیل نمی‌شه! اصلاً، ابداً: بعضی‌ها هستند که می‌لنگند که... یك تصادف موتورسیکلت... این تصادفی است که می‌تواند بر هر کسی وارد شود. من ۱۶ سال داشتم که این‌طور شد، در کوهستان (ژان را نشان می‌دهد) ژان‌ریست، او نه! شما با این اسم، آشنا نیستید؟

پارتیزان اول: (او دیگر نمی‌خندد) ما به‌اینجا نیامده‌ایم که به‌اسم و رسمها بپردازیم.

پارتیزان دوّم: خوبه. (مشتی به‌مادر می‌زند. پارتیزان اولی، به‌مادر نزدیك

می‌شود که نوامِی در کنار اوست و تاکنون جُم نخورده است).

مادر: به‌من دست نزنید! دست نزنید! به‌شما گفتم که این یك اشتباهه. بعداً پشیمان می‌شوید (به‌نوامِی و در همین هنگام، پارتیزانها خنده بلندی سر می‌دهند) آنچه را که آنها نمی‌توانستند به‌تو بگویند... همین بود! همین! (نوامِی، سر خود را به‌طرف ژان می‌پیچاند).

ژان: (ژان در حال نگاه کردن نُوامِی) نه. این کار را نکن. این حقیقت نداره.

پارتیزان اول: شروع کن! همه‌چیز را بیان کن!

مادر: او دروغ می‌گوید: دروغ! او به‌خاطر این دروغ می‌گوید تا مادر خود را بکشد... می‌خواد از دست من خلاص بشه، برای همیشه!

پارتیزان دوم: امیدواره که با قیل و قال کردن می‌تونه جان سالم به‌در ببره. همه‌شون یك‌جورند.

(زُونو، وارد می‌شود. ژان به‌خود می‌لرزد، ولی از جای خود تکان نمی‌خورد).

مادر، آقای زُونو! شما، شما! چه خوشبختی بزرگی!

زُونو: (جرئت را از دست داده است، البته، پس از بررسی تك‌تك حضار، با نگاه.). من به‌شما اطمینان می‌دهم... این موضوع، اصلاً به‌من ربطی نداره... این یك تصادفه... من به‌اینجا آمده‌ام تا... قسم بخورم... من اصلاً انتظار این‌رو...

پارتیزان اول: انتظار چی‌رو نداشتن؟

پارتیزان دوم: در هر صورت، تو باید از این موقعیت، بهره‌مند شوی. وقتی چیزی برای سه نفر وجود داشته باشد، خود به‌خود، برای چهار نفر هم کافی است. (او مشتی به‌زُونو وارد می‌آورد. زونو از خود دفاع می‌کند. پارتیزان اولی می‌خندد. ژان، در جای خود ساکت می‌ماند).

زُونو: ولم کنید! شما اطلاع ندارید که طرف شما کی هست! (ناشیانه در جست‌وجوی چیزی در جیبهایش است. بعد

از لحظاتی، کاغذی را می‌یابد و آن‌را به‌پارتیزانها نشان می‌دهد) اینو خوب بخونید. (پارتیزان اولی، نامه را می‌خواند و دومی، از پس شانه اولی، نامه را مطالعه می‌کند).

مادر: آقای خوب من، آقای زُونو، هرگز باور نمی‌کردم، فکر نمی‌کردم که شما... بگذریم... آقای زُونوی عزیز، شما که در حال حاضر، قدرت دارید... با آنها صحبت کنید. به‌آنها بگویید... به‌این آقایان بگویید که شما ما را می‌شناسید، از مدتها پیش. از آن روزی که به‌یاد دارید و بگویید که ژان، آن شخصی نیست که این آقایان فکر می‌کنند... بلکه برعکس، برعکس...

پارتیزان اول: (به دومی) تو چیزی‌رو در رابطه با این کاغذ فهمیدی؟

پارتیزان دوّم: به، به‌من! (کاغذ زُونو را می‌گیرد و بررسی می‌کند).

(اولین پارتیزان، شروع به‌جست و جو در اطاق می‌کند.)

مادر: (به زانو در مقابل زُونو قرار می‌گیرد.) من از شما تمنا دارم. خوب من، آقای زُونوی خوب من، شما که همیشه، بسیار با محبت و مهربان با ما بوده‌اید... به آنها بگویید... به‌خاطر ترحّم که ژان کوچك من... من قبلاً به‌آنها گفته‌ام، توضیح داده‌ام. ولی آنها نمی‌خواهند به‌حرفهای من گوش فرا دهند. من یك علیل بدبختی بیش نیستم. مثل شما، مثل شما آقای زُونو. بنابراین، هر دو ما می‌دانیم...

نوامِی: (همچنان در جای خود، بدون حرکت مانده است) ژان، کی هست؟ تو او را می‌شناسی؟

ژان: (کمی به‌خود فشار می‌آورد) نه (زُونو می‌لرزد)

پارتیزان اول: (به دومی که همچنان مشغول جست و جو در خانه است.) مشکل نیست. اون کلك‌رو فهمیده، این یکی، فقط ما، آدم‌فروشها نمی‌توانند برای ما جلب توجه باشند (زُونو و مادر را به‌پارتیزان دومی نشان می‌دهد). این دو نفر را با خودت ببر (ژان و نوامِی را نشان می‌دهد). من، به‌کار

این دو کبوتر می‌پردازم (به ژان و نوامی نزدیک می‌شود).

زُونو: (زونو راه را بر پارتیزان اولی، سدّ می‌کند) این مرد را رهایش کنید. من این موضوع را به‌خاطر خودتان می‌گویم.

پارتیزان اول: (با خنده) مثل اینکه هنوز منو نمی‌شناسی، نه؟ (زونو را به‌طرف درب راست هل می‌دهد)

زُونو: من به‌این خاطر می‌گویم که (ژان را نشان می‌دهد) او آن شخصی نیست که شما فکر می‌کنید. (دو پارتیزان مشاوره می‌کنند.)

مادر: حقیقت داره. او آن شخصی نیست که شما فکر می‌کنید.

زُونو: (بعد از اینکه مدتها ژان را که سر خود را در میان دستهایش پنهان کرده و نوامی، که سر خود را بر شانه ژان قرار داده است، با نگاه، تعقیب می‌کند). مگر شما نمی‌بینید که او ژان ریست است؟ بله. همان آشوبگر معروف! دقیقاً، او ژان ریست است. همین که اوضاع درهم و برهم شد، او ترسید و خواست تا با هویّت دیگری زندگی کند. نباید مشکل گرفت. بعضی اوقات، چنین اتفاقاتی هم رخ می‌دهد. ولی حالا که اوضاع دوباره برگشته، دیگه دلیلی نداره که بخواد خودش را به‌جای شخص دیگری معرفی کند. حالا دیگه او می‌تواند همان‌گونه که بوده است، باشد (به‌ژان) دیگه کافیه، خودتو نشون بده!

مادر: آه! تشکر می‌کنم، آقای زُونو، تشکر می‌کنم، خوب من، آقای زونوی بخشنده، رئوف، دل‌رحم (به پارتیزانها) حالا می‌بینید یك شاهد، یك شاهد معتبر!

ژان: (با فریاد) این حقیقت نداره!

مادر: ژان کوچك من. چه‌طور می‌توانی این حرفها را به‌زبان بیاوری؟ من متوجه نمی‌شوم.

پارتیزان اول: ما، آنچه می‌فهمیم، اینه که داریم وقتمونو تلف می‌کنیم و اگر این حرفها ادامه پیدا کنه، ما خل می‌شویم. (او به‌طرف ژان می‌رود و دومین پارتیزان، به‌طرف مادر و زونو، تا آنها را با خودشان ببرند).

زُونو: به اولین پارتیزان آویزان می‌شود) به‌اون دست نزن! او متعلق است... به...

نوامی: (دست ژان را می‌گیرد) فقط به‌من.

پارتیزان اوّل: (به زُونو که به او آویزان است) ولم کن (زُونو را می‌زند و به پارتیزان دوم می‌گوید) چه‌کارش کنیم؟ ببریمش؟

پارتیزان دوم: چرا نه؟

پارتیزان اول: همشون یه‌جورن. یه‌کارت شناسایی داره.

پارتیزان دوم: (از ژان دور و به‌زُونو نزدیك می‌شود) کاغذت رو بردار! حالا خودمون پلیس می‌شیم. دیگه به کارت شناسایی و کاغذ عبور، احتیاج نداریم (کاغذ عبور را به‌طرف زُونو می‌گیرد. زُونو به‌موقع، کاغذ را نمی‌گیرد. کاغذ به‌زمین می‌افتد. زُونو، چهار دست و پا، به‌زمین می‌نشیند و کاغذ را برمی‌دارد،) نترس. با تو کاری نداریم (زُونو از زمین برمی‌خیزد) بریم. (علامتی به‌اولین پارتیزان می‌دهد و او مادر را می‌گیرد).

مادر: (در حال دفاع از خود) شما حق ندارید! (زُونو را نشان می‌دهد) او به‌شما توضیح داد، او یك، او یك برگ عبور آزاد داشت. کاری را که شما انجام می‌دهید، غیرقانونی است.

پارتیزان اول: (قهقهه می‌زند) عدالت مثل توست، لنگ می‌زند. لنگ (مادر را چنان هُل می‌دهد که بر زمین نقش می‌بندد).

مادر: اگر، اگر، اگر چنانچه من لنگ می‌زنم، معنای مخصوصی ندارد... اصلاً (با فریاد نوامی، را نشان می‌دهد) او را نگاه کنید، آن دختر با گونه‌های کوچکش... لنگ نمی‌زند. با این وجود، یك پناهنده است. از این دست آدمها، همه‌جا وجود داره (با دست، تمام جهات را نشان می‌دهد) این که دلیل نمی‌شه. (پارتیزان اولی، مادر را از درب راست صحنه خارج می‌کند، نوامی، دست ژان را می‌گیرد).

پارتیزان دوّم: فاجعه، مال چند ساعت دیگه است. (ژان و نوامی را با خود می‌برد. آنها مقاومت نمی‌کنند. پارتیزان اولی باز می‌گردد.)

ژان: گوش کنید.

پارتیزان دوّم: باز هم حرفی برای گفتن داری؟

ژان: (خیلی سریع) اگر من مثل شما بودم؟ اگر آنچه را که به‌شما گفته‌اند، حقیقت داشته باشد... آیا؟...

نوامی: (به ژان، با لحنی شدید) ژان، به‌من نگاه کن.

پارتیزان اول: فقط آدمهایی مثل شما می‌توانند این‌طور سریع جا بزنند (ژان و نوامی را با خود می‌برد).

زُونو: (به ژان، در هنگام ترك صحنه) ما دیگران! ماها... متوجه شدی ژان ریست؟ حالا دیگه می‌تونیم همگی با هم بریم (به دومین پارتیزان نزدیك می‌شود) من‌رو هم با خود ببرید.

پارتیزان دوّم: (زُونو را نیز می‌گیرد، با اینکه زُونو مقاومت می‌کند.) همشون یه‌جُورَن (از صحنه خارج می‌شود و زُونو را نیز با خود می‌برد).

صحنه، خالی می‌ماند. بعد از چند لحظه، صدای شلیك سه‌گلوله به‌گوش می‌رسد، سپس، به‌ناگاه صدای مادر شنیده می‌شود که فریاد می‌زند:

مادر: این، هیچ چیزی‌رو ثابت نمی‌کنه، این هیچ چیزی‌رو... (گلوله آخری جمله مادر را قطع می‌کند). □

پانوشتها:

۱. آدامو برای متمایز کردن پناهندگان، حالت لنگی را به آنها نسبت می‌دهد. در صورتی که در زندگی عادی، چنین چیزی تعیین کننده نیست و مادر ژان نیز لنگ می‌زند. ولی نوامی (NOEMI)، نمی‌لنگد. بنابراین، سیستم دچار اشکال است.

۲. پارتیزانها که برای مدتی از صحنه حملات بر علیه پناهندگان، به‌دور نگاه‌داشته شده بودند، دوباره جریان امور را به‌دست می‌گیرند و حمله، علیه پناهندگان در کشور از سر گرفته می‌شود.

نمایشنامه‌های عامیانه

□ نمایشنامه: بزّاز

● **گردآوری و تنظیم: صادق عاشورپور**

به نقل از: جعفر جبرئیلی، شانزده ساله و محمدحسین جبرئیلی، چهل‌ساله.
منطقه: بیجار، روستای جبرئیل.

آدمها:
بزّاز
زن مشتری
بزّاز دیگر
باروبنهٔ اولی
باروبنهٔ دومی

صحنه: میدان آبادی، بزّازی دوره‌گرد، باروبنهٔ خود را در میان میدان نهاده، در انتظار مشتری است.

بزّاز: بزّازیه، بزّازیه، پارچه بدم، پارچه...

(در این میان، یك زن وارد می‌شود.)

زن: سلام علیکم.

بزّاز: سلام علیکم.

زن: ببخشید آقا، سوزن هم دارید؟

بزّاز: بله که داریم خانوم.

زن: بی‌زحمت، یك دانه به‌من بدهید.

بزّاز: ای به‌چشم!

(پارچه‌فروش، سوزنی را که به‌پارچه لباس نصب کرده بود، بیرون آورد و به‌دست زن می‌دهد. زن، سوزن را نگاه می‌کند.)

زن: قیمتش چه‌قدر است؟

بزّاز: یك ریال خانوم.

زن: خدا پدرت را بیامرزد! یك بزّاز دیروز داد جفتی سی‌شاهی، نخریدم.

بزّاز: پس، برو از همان بخر.

زن: می‌روم.

(دور شده و می‌رود. و بزّاز، پارچه را در بدن بار فرو می‌کند. نالهٔ او بلند می‌شود.)

بزّاز: بزّازیه، بزّازیه، پارچه بدم، پارچه...

(در این بین، صدای بزّازی دیگر، توجه بزّاز اولی را جلب می‌کند.)

بزّاز دیگر: بزّازیه، بزّازیه، پارچه‌های اعلا بدم، پارچه...

بزّاز: پس، این چه می‌خواهد؟

(بزّاز دیگر، وارد می‌شود. هر دو از دیدن یکدیگر یکه می‌خورند.)

بزّاز: تو اینجا چه می‌خواهی؟

بزّاز دیگر: تو چه می‌خواهی؟

بزّاز: اینجا محل کسب و کار من است.

بزّاز دیگر: نخیر، محل کسب و کار من است.

(باروبنهٔ خود را به‌زمین می‌گذارد.)

بزّاز: جمع کن عمو، جمع کن...؟

بزّاز دیگر: برو پی کارت، خودت جمع کن.

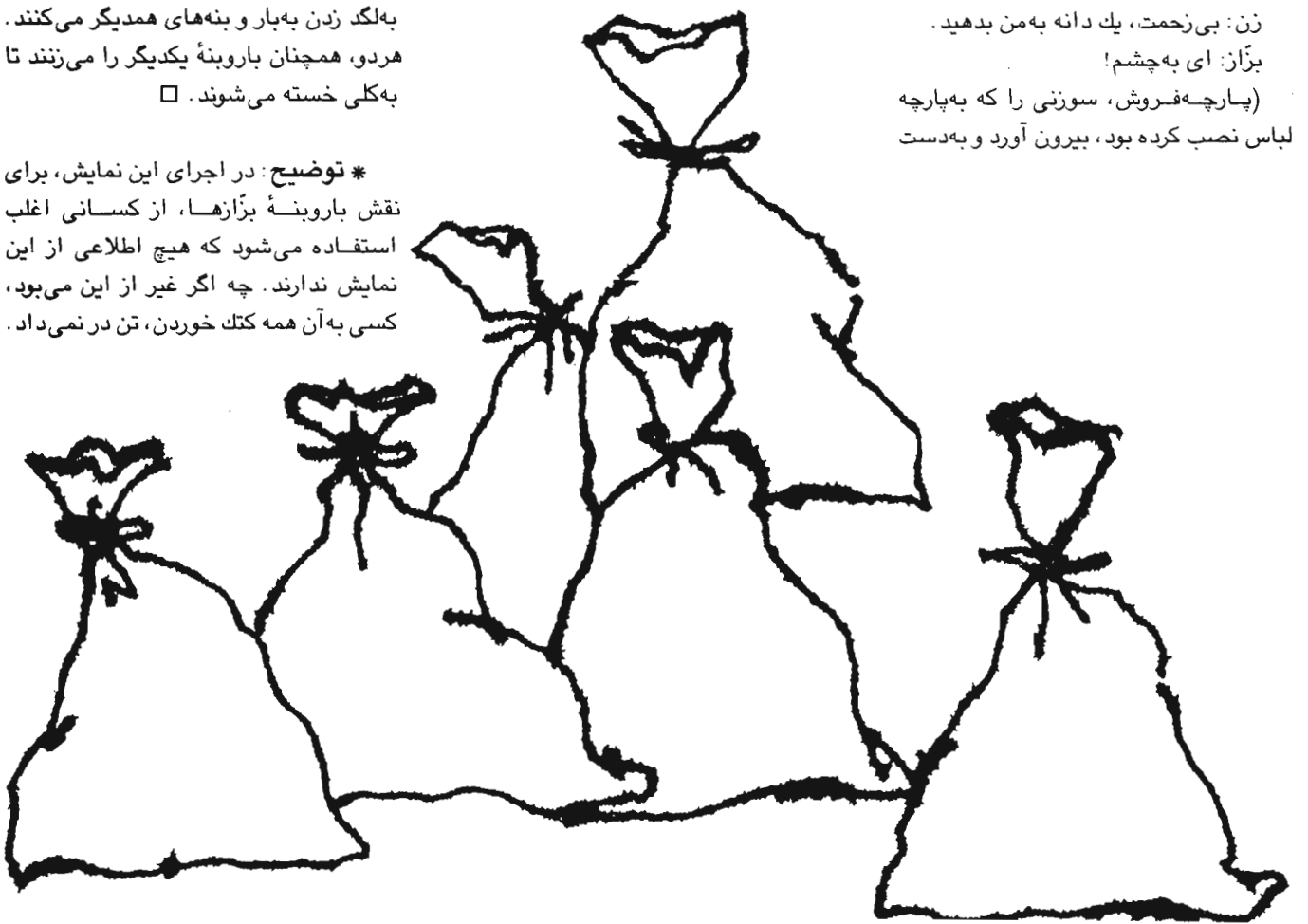
(بزّاز، پیش می‌آید و با لگد به‌باروبنهٔ بزّاز دیگر می‌زند. بزّاز دیگر او را هل می‌دهد.)

بزّاز: دستت را بکش، تا قطعش نکرده‌ام!

بزّاز دیگر: تو غلط می‌کنی. سگ کی باشی؟

(هردو، برای یکدیگر براق می‌شوند. ولی به‌جای اینکه یکدیگر را کتك بزنند، شروع به‌لگد زدن به‌بار و بنه‌های همدیگر می‌کنند. هردو، همچنان باروبنهٔ یکدیگر را می‌زنند تا به‌کلی خسته می‌شوند. □

* **توضیح**: در اجرای این نمایش، برای نقش باروبنهٔ بزّازها، از کسانی اغلب استفاده می‌شود که هیچ اطلاعی از این نمایش ندارند. چه اگر غیر از این می‌بود، کسی به‌آن همه کتك خوردن، تن در نمی‌داد.



دنیای نمایش

■ **تخیل** نوشته: جرالدو کارنیرو، کارگردان: مارسیو ویانا

تماشاگران این نمایش درحالی که دور تا دور تختی حلقه زده‌اند در تاریکی مطلق نشسته‌اند. مارسیو ویانا کارگردان برزیلی، دقیقاً نمایش خود را چنین می‌خواهد. جز در چند ثانیه نمایش، باقی مدت این نمایش یکساعتی به تمامی در تاریکی می‌گذرد و حتی یك چراغ هم روشن نیست. تماشاگران این نمایش ـ که به علت محدودیت جا سی نفر بیشتر نیستند ـ دنیای قهرمان کور نمایش را تجربه می‌کنند که در اتاق هتلی در انتظار دیدار معشوق به‌سر می‌برد. گرچه چشم چیزی نمی‌بیند، اما حواس دیگر کاملاً بیدار و فعالند. گوش صدای بارش باران و سر و صدای ترافیك را می‌شنود؛ پوست سرمای تندی را حس می‌کند و بینی بوی یاسمن و نارنگی را می‌بوید. بازیگران از پشت‌سر نجوا می‌کنند، «اگر کور نبودید، دلتان می‌خواست چه ببینید؟»

اما منتقدان تئاتر در ریودوژانیرو، از تجربهٔ ویانا و کار در تاریکی مطلق استقبال چندانی نکردند. بسیاری از ایشان او را متهم کردند که از تاریکی به عنوان کلکی مبتذل در جهت خلق فضایی بحث‌انگیز بهره گرفته است. البته کوشش ویانا در شکستن علامت همیشگی تماشاگران به حضور در سالنی با نور معمولی، به نظر برخی از منتقدان تجربه‌ای ارزنده بوده است. برناردو یابولنسکی منتقد تئاتر مجله *کادرنو دو تئاترو* می‌نویسد، «وقتی تماشاگر از این نمایش بیرون می‌آید، نمی‌تواند همه‌چیز را فراموش کند و در اولین پیتزافروشی سر راه بنشیند و بی‌خیال شامش را بخورد». برای آدمی مثل ویانا که شش نمایش قبلی او هم سر و صدای زیادی در میان موافقان و بیشتر، مخالفان برانگیخته بود، این ستایش کمی نیست.

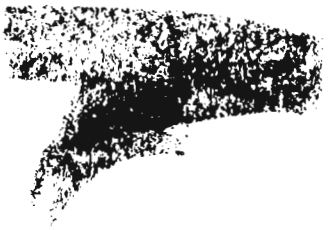
■ **سالومه** نوشته: اسکاروایلد و **قهوه چینی** نوشته: آیرالوییس. هردو با بازیگری: ال‌پاچینو. در سال ۱۹۶۹ که ال‌پاچینو با بازی درخشانش در نمایش *آیا پلنگ کراوات می‌زند؟* در برادوی سر و صدای زیادی به‌پا کرد و همان سال جایزه بهترین بازیگر تئاتر را از آن خود کرد، گهگاه او در فاصله حضورش در **پدرخوانده** و فیلمهای درخشان دیگری چون **بعدازظهر نحس**، **سرپیکو** تا این اواخر **دریای عشق** و غیره در تئاتر هم حاضر می‌شد. جداً که شعور، انرژی، حس تسلط او برصحنه و طنز بسیار درخشانی که دارد، او را به بهترین بازیگر آمریکایی در این سالها بدل کرده است.

حیات حرفه‌ای او نیز سرشار از بازیهای درخشان و به یاد ماندنی است. او به‌راحتی در آن واحد در دو نقش کاملاً متفاوت در برادوی ظاهر می‌شود و کمتر کسی که بتواند از عهده چنین کاری برآید. او یك شب در نقش شاه هرود در نمایشنامه *سالومه* نوشته اسکاروایلد ظاهر می‌شود و شب دیگر در نمایش قهوه چینی نقش یك رمان‌نویس مهجور ساکن نیویورك بازی می‌کند که امیدوار است، اثری که در دست نگارش دارد، او را به اوج شهرت و محبوبیت برساند. تنها وجه مشترك این دو نمایش بازی خیره‌کننده ال‌پاچینوست، که در یکی زبان فاخر، شبه اساطیری و شعرگونهٔ وایلد را ادا می‌کند و در دومی، زبان محاوره‌ای ناحیه منهتن نیویورك را و این از مردمی که برای بازی در فیلم **صورت زخمی** برایان دی‌پالما، یك سال تمام با همه به لهجهٔ کوبایی حرف زد تا هنگام فیلمبرداری بتواند به خوبی از عهده ادای این لهجه برآید، کار مشکلی نیست.

سالومه اگرچه بسیار پرحرف است، اما نمایش خوبی از کار درآمده و به‌خوبی اعیانیت و خیانت را در زندگی شاهانه و خاورمیانه به نمایش می‌گذارد. کارگردان نمایش رابرت آلن‌آکرمن است و ۲۴ بازیگر در آن حضور دارند. رقص شریل‌لی هنرمندانه انجام می‌شود و از صحنه‌های موفق نمایش، گردن زدن جان مقدس از پرهیزگاران آن عصر است که دست رد به سینهٔ سالومه می‌زند.

قهوه چینی نمایش کم‌خرجی است که فقط دو شخصیت دارد، نویسنده و یك عکاس ناموفق‌تر از او (با بازی چارلز چیوفی). آن دو به همدیگر و احترام متقابلی که می‌گذارند نیاز دارند. عجیب، اینجاست که به تندخوییهای همدیگر هم نیاز دارند، چون در دنیای خالی آن دو، بدبینی تنها چیزی است که برایشان مانده و به همین خاطر برسر پول، زن و بسیاری چیزهای دیگر بگومگو می‌کنند. پاچینو به خوبی ایفاگر نقش مردی است که آخرین مایملکش، اعتقاد به استعداد، بسیار کمرنگ شده است.

امسال ستارگان بسیاری در برادوی هنرنمایی کردند، اما نام پاچینو برتر از همه می‌درخشد و شاید او راضی شود که بیش از پیش به صحنه نمایش بازگردد.



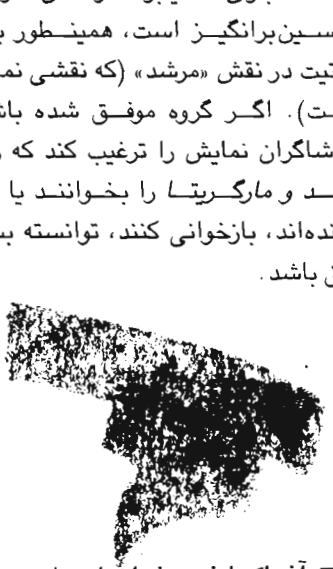
■ **مرشد و مارگریتا** نوشته: میخاییل بولگاکف، به کارگردانی: دوید گریهم- یانگ. رمانی که ماجراهای آن در مسکوی زمان حاکمیت استالین، اورشلیم در زمان تصلب عیسی مسیح، و یك دنیای تخیلی شیطانی می‌گذرد و از شخصیتهای آن باید به یك گربه، زن عریان پرنده و چند شخصیت عجیب دیگر اشاره کرد، باید مضمون جالبی برای کسانی باشد که به نوشتن آثار اقتباسی علاقه دارند. درواقع از زمان انتشار این کتاب در دههٔ ۱۹۶۰، یعنی بیش از بیست سال پس از مرگ بولگاکف، *مرشد و مارگریتا* همواره افسونگر بسیاری از کارگردانان بوده است. احتمالاً اگر خود بولگاکف زنده می‌ماند، براساس کتابش نمایشنامه‌ای مناسب برای به روی صحنه بردن می‌نوشت، چون سبك نویسندگی او چنان است که اثر به متن نمایشی بی‌شباهت نیست (کما اینکه *گارد سفید* او به نمایشی موفق بدل شد که مدتهای مدید برصحنه بود و خود استالین بارها به تماشایش نشست). به هرحال مشخص است که نویسندگان و اقتباس‌کنندگان در برخورد با چنین اثری، دستشان چندان باز نیست و اگر قرار باشد با آن به درستی برخورد شود، نمایشنامهٔ حاصل باید شعور، احساسات و تخیل خاصی داشته باشد و در ضمن بتواند تماشاگرانش را به‌وجد آورد.

برداشت دیوید گریهم- یانگ، براساس ترجمه‌ای که مایکل‌گلنی از آن کرده [و همین ترجمه مبنای ترجمه فارسی عباس میلانی، نشر نو، تهران ۱۳۶۲ بوده] و این روزها در تئاتر آلمیدا در لندن برصحنه است، در اولین عرصه از عرصه‌های سابق‌الذکر بسیار موفق بوده. این نمایش با شعوری

تحسین‌برانگیز، اصلی‌ترین مضامین اخلاقی و فلسفی رمان را بازگو می‌کند و به‌خوبی از عهده بازگو کردن حکایت در حکایت کتاب از رمان سوختهٔ خود «مرشد» درباره پونتیوس پیلاطس، رویاها و خاطرات «شاگرد» مرشد، ایوان بزدومنی، ماجرای یهودی اسخریوطی و بقیه برآمده است. در صحنه نیز، چونان اصل کتاب، با تقابل جهانی میان حقیقت و قول مشهور و تجلیات آن در روسیهٔ کمونیستی، که در آنجا نویسندگان روح خود را ارزان می‌فروشند روبرو هستیم.

آنچه این نمایش کم دارد، جادوی نهفته دراصل کتاب است. این امر تا حدی ناشی از برخورد احتیاط آمیز کارگردان است که نمایش خود را بی‌هیچ دکوری، روی صحنه لخت اجرا کرده و فقط به روایت تکیه دارد نه کنش. برخی از صحنه‌های کلیدی اثر هم، احتمالاً به‌خاطر مشکل در اجرا حذف شده‌اند، از جمله نمایش جادوی سیاه پروفسور ولاند و سر بریدن تنی چند از تماشاگران.

هشت بازیگر این نمایش در بیش از سی نقش در مسکو، اورشلیم و جهنم ظاهر می‌شوند و بازیهای خوبی هم ارائه می‌دهند. بازی آناگیلبرت در نقش مارگریتا تحسین‌برانگیز است، همینطور بازی پیترتیت در نقش «مرشد» (که نقشی نمادین است). اگر گروه موفق شده باشد تماشاگران نمایش را ترغیب کند که رمان مرشد و *مارگریتا* را بخوانند یا اگر خوانده‌اند، بازخوانی کنند، توانسته بسیار موفق باشد.



■ **آناکارنینا** براساس رمان لئوتولستوی، موسیقی اثر: دنیل‌لوین، اشعار سرودهٔ: پیترکلاگ. موسیقی دنیل‌لوین، طراحی رقص پاتریشیا بیرچ، بازی آناکرسب در نقش آناکارنینا و استفاده از صحنه‌ای عاری از دکور، سبب شده تا این نمایش موزیکال از رمان تولستوی به یك اثر زیبا و دیدنی بدل شود.

■ **اودیسه** نوشته: درك والکات، به کارگردانی: گرگوری دوران.

والکات نویسندهٔ سرشناسی که در سال ۱۹۹۰ شعر ۳۲۵ صفحه‌ای او تحت عنوان «اومروس»، دربارهٔ هومر و آثارش، جایزه گرفت، این بار با الهام از او *اودیسه* خود را نوشته است. نمایش توسط گروه تئاتری آدرپلیس، که بخشی از رویال شکسپیر کمپانی است، به اجرا گذاشته شده و منتقدان با تحسین از آن یاد کرده‌اند.

■ **شکسپیر: زندگی، آثار و دوران او** نوشته: دنیس‌کی.

بررسی تحقیقی در مورد شکسپیر، آثار و دوران او ظاهراً پایان‌ناپذیر است. این اثر ارزنده دنیس‌کی توانسته است تحقیقات تاریخی در مورد دوران زندگی این مشهورترین نویسنده جهان را با بحث ادبی دقیق و نکته‌سنجانه‌ای همراه کند. در پرتو جزئیات مطرح شده در این کتاب درباره محیط خانوادگی او در انگلستان عهد رنسانس و جامعه متحولی که وی در آن می‌زیست، می‌توان آثار شکسپیر را با روشن‌بینی فزون‌تری خواند و بیش از پیش از آن بهره گرفت. کتاب در ۳۶۸ صحفه توسط انتشارات سجویك اندجکسن به چاپ رسیده و قیمت آن ۲۰ پوند انگلیس است.

THE
Tragicall Hiſtorie of
HAMLET
Prince of Denmarke
By William Shake-ſpeare.
As it hath beene diuerſe times acted by his Highneſſe ſeruants in the Cittie of London : as alſo in the two Vniuerſities of Cambridge and Oxford, and elſe-where
At London printed for N.L. and Iohn Trundell.
1603.

■ **رام کردن زن سرکش و هملت شاهزاده دانمارکی**

اخیراً انتشارات هاروستر ویتشیف دست به اقدام جالبی زده و قدیمی‌ترین نسخه‌های چاپی آثار شکسپیر را عیناً به چاپ رسانده تا خواننده متن اصلی نوشته شکسپیر را بخواند و از متفاوت بودن نسخه‌های موجود رهایی یابد. تاکنون این دو عنوان با حاشیه‌ها و مقدمه‌های نگاشته شده توسط گریهم هولدرنس و برایان لاری منتشر شده است. در هر مجلد قدیمی‌ترین نسخه موجود عیناً چاپ شده و افزون برمقدمه، یادداشتها، نهایه‌ها و ضمایم لازم نیز به آن پیوست شده است. قیمت این کتابها برای هرجلد ۲۵ پوندتعیین شده است.□

سیدمحمد محیط طباطبائی و موسیقی ایرانی

■ سیّدعلیرضا میرعلی‌نقی

سیدمحمد طباطبائی، مردِ **محیط** برعلوم و معارف، با آنکه نواختن هیچ سازی را شاید نمی‌دانست و از اصول نظری و عملیِ موسیقارِ ایران و موزیك اروپا نیز اطلاعی نداشت و این اواخر، شاید موسیقی هم گوش نمی‌داد، اما نامش به موسیقی پیوند خورده است؛ هم به موسیقی ایرانی و هم به موسیقی در ایران. این دو پدیده، در عین انتزاع نسبی از یکدیگر، اشتراکاتی هم دارند. البته **محیط**دانشمند، در زمینه دوّمی بیشتر حق دارد تا زمینهٔ اولی که تفنّن دورهٔ خوش جوانیهای او بود. محیط دربارهٔ این دورهٔ خوش، با نگارنده چندین بار صحبت داشتند و این صحبتهای شیرین، هنگامی بود که در محوطهٔ آراستهٔ سالن کتابخانهٔ مجلس شورا، از وجود استاد معظم و کتابشناس نامی دوران، جناب حاج‌شیخ عبدالحسین حایری (ادام‌ا... بقائه) استفاضه‌ای بود و حضور آن کهنسال بسیاردان، جمع را رونق مخصوص می‌بخشید.

یك روز که سرحال بود و دماغی داشت، حکایت کرد از کودکی آرام و باصفای خود که در زوارهٔ اردستان (زادگاهش)، گذرانده بود. هیچ خاطره‌ای از آن دوران که رنگ موسیقی و نوا داشته باشد، در ذهنش نبود. وقتی که دربارهٔ موسیقی محلی اردستان آن دوره (که مسلماً از گزند آفات امواج زهرناك رادیوهای مرکز در امان مانده بود) می‌پرسیدم، چیزی برای گفتن نداشت و دریغا می‌گفت از به باد رفتن موسیقیهای دلنشین و پراصالتِ نواحی مختلف ایران و خورده‌شدنش از اواسط سالهای دهه ۱۳۳۰ توسط رادیو تهران و اقمار تازه به دوران رسیده‌اش. اما از جوانی‌اش، به تهران آمدنش و موسیقی آن زمان، خاطرات پرآب و رنگی داشت که با شور و حرارت دلپذیری حکایتشان می‌کرد: پای افزار به تهران کشیدن، مسکن گزیدن و در **دارالفنون** شاگردیِ حسین‌خان گل گلاب را پذیرفتن که مقدمه آشنایی بیشتر با شعر بود و تاریخ گهگاه شنیدن صدایی روان‌نواز که از حنجره سیدحسین طاهرزاده اصفهانی، سیدعلی اصغر کردستانی، امیر قاسمی تهرانی، عبدالله خان‌دوامی تفرشی و یا از دست و پنجهٔ درویشخان طالقانی، میرزاحسینقلی تهرانی، باقرخان کمانچه‌کش ساوجی و اقران او بیرون می‌آمد. آخرین طنین از گلبانگ خوش موسیقار قدیم و فخیم ایران که با اضطرابی نهانی، انتظار تاخت و تازهای لگدکوب مستفرنگها و وطن‌پرستان جدیدالولاده را می‌کشید.

البته آن سازها و آن آوازها، متعلق به نسل پیش از **محیط** کوچك (یا جوانسال) بود. دورهٔ جوانی او، مصادف با وقوع تحوّلات سیاسی- اجتماعیِ مهم در کشور بود و همزمان با بروز تغییرات و تحریفات آشکار و نهان در عرصه هنر ایران؛ بخصوص موسیقی که طبق معمول سنواتی، از همه مظلومتر و مهجورتر بود و دیوار کوتاهتری داشت. در این دوره، شاهد دو جریان مشخص در موسیقی ایرانی، یعنی، دو بُعدِ تغییری- تحریفی هستیم. بُعد تغییری، شامل نزول کیفیت اجرا، محتوا و اندیشگی موسیقی سنتی قدیم (ردیف‌نوازی اصولی) در فنون اجرایی بود که با شاخصهایی همچون بهترین شاگردان درویش‌خان و میرزا (شهنازی، نی‌داود، زرپنجه و...) نوازندگان اصالت‌خواهی که سازهای فرنگی می‌نواختند (برادران محجوبی) و خوانندگانی همچون قمر ملوك وزیری، شاهزاده رضاقلی میرزاظلی، ادیب خوانساری و تاج اصفهانی شناخته می‌شد. بُعدِ تحریفی که حاصل ائتلاف دو جریانِ **موزیك نظام** (دار و دستهٔ شاگردان *لومر* فرانسوی) و **موزیك کلاسیك** اروپایی بود، در قالب روشنفکرپسندِ مصادرهٔ موسیقی سنتی قدیم به نفع ابتدایی‌ترین فنون اجرایی موسیقی قرن ۱۸ و ۱۹ اروپایی، عمل می‌کرد. آن هم به سردمداری قزاق پرشور سابق و کلنل فرنگ‌رفتهٔ فعلی (سال ۱۳۰۲) که حاصل تفنن چندساله‌اش در کنسرواتوارهای پاریس و برلین‌بخرج مصطفی قلی‌خان صمصام‌الملك بیات را به این صورت «تئوریزه» می‌کرد. نوعی ملغمهٔ غریب و ناگیرا که در زمان خودش، هیچ‌گاه پذیرفته نشد و حالا هم برحسب عادت جا افتاده است و در هردو زمان، مقبول طبع جماعت منورالفکرنماهای مستفرنگ و مقمپز بود. آن هم نه از آن که دلیلی برای موسیقی فهمی این جماعت باشد، بلکه از آن‌رو که حالتی از مخالف‌خوانیِ شیك و اپوزیسیونیك را داشت در رویارویی با هرمظهر و نشانه‌ای از فرهنگ فخیم قدیم و ماترکی که درست یا غلط، **سنتی**‌اش

می‌خوانند.

این توضیح همیشگی برای تصویر نسبی اوضاع موسیقایی آن دوره بود و این که مشخص شود: سید جوان و دانشمند آن دوران، نه برحسب شناخت دقیق و عمیق از موسیقی، بلکه برحسب نوعی شور و حال و ذوق و نشاط و تفنن‌کاری‌های عهد جوانی، چنانکه افتدودانی، مدتی موقت را در سلك معاشران و مصاحبان اصحاب **مدرسه عالی موسیقی** بود. شرح این پیوند و اتفاق را ـ که به راستی **اتفاقی** هم بوده است ـ قلم گزارش‌نویس روح‌الله خالقی (۱۳۴۴ـ۱۲۸۵) در جلد دوم «سرگذشت موسیقی ایران» (یا به قول خودش «وزیری‌نامه»)، چنین رقم زده است:

«... ضمناً غیر از گل گلاب و حیدرعلی کمالی که تا آن وقت برای آهنگهای او شعر می‌ساختند و در این سفر همراه بودند، جوانی که از شاگردان گل گلاب و در همان سال مدرسه دارالفنون را تمام کرده بود و در ادبیات هم دست داشت، با ما همسفر شده بود. کلنل چند آهنگ تصنیف ساخت که آن جوان با ذوق اشعارش را سرود که از آن جمله است: «دل زار» در همایون (... پریچهر نگار من، که فرخنده لقائی) و تصنیف «در کنار گلزار» در مایهٔ نوا (... در موسم گل که گلستان ـ بندد در کاخ و شبستان)... این دو تصنیف بعدها در صفحه ضبط شد و کلمات آن همانا اثر طبع پرمایه و ذوق سلیم محمد محیط ـ طباطبائی است. همان جوان با احساسی که همسفر ما بود و اکنون یکی از بزرگان فضل و ادب ایران است و آثاری از خود به یادگار گذارده است...» (خالقی/ سرگذشت موسیقی (ج ۲)/ ص ۱۵۳).

جریان، مربوط به تابستان ۱۳۰۴ است و سفر دسته‌جمعی کلنل علینقی وزیری به همراه شاگردانش در کوهستانهای شمالی تهران که هنوز به گند دودناك زندگی صنعتی امروز آلوده نشده بود. شرح این سفر،

شرفشاه گیلانی

بقلم آقای محیط طباطبائی

کسی که در رشت یا نقطهٔ دیگری از شهرستان سبز و خرم گیلان چند روز توقف کرده باشد ناگزیر آهنگی دلکش بگوش او رسیده که کشاورزان میان کشتزارها و باغبانان زیر سایهٔ درختان و ماهیگیران برفراز آبهای مرداب میسرایند. این نغمهٔ دلپذیر غالباً با شعرهای نغز و دلکشی همراهست که بزبان گیلکی محلی سروده شده وهمچون دوبیتی‌های باباطاهر وطبریات امیر پازواری مشتمل بر مضامین عالی و احساسات دقیق و افکار عرفانی است.

دریکی از روزهای فروردین سال ۱۳۱۶ ازشهر رشت بیرون آمده بقصد زیارت یك اثر تاریخی که گویا بنام سلیمان داراب معروفست ره میپیمودم، جاده

حدود یك ششم کتاب «سرگذشت موسیقی ایران (ج ۲)» را دربرگرفته است. بعد از بازگشت و رفع خستگی از این راهپیمایی کوهستانی بود که کلنل وزیری خطابه معروف **در عالم موسیقی و صنعت** را به سمع و نظر «ناجیان ایران نوین» رسانید و سعید نفیسی نیز مخارج چاپ و نشر آن را متحمل شد و در همین سلسله سخنرانیهای پرتوپ و تشر بود که کلنل، به قول خالقی «تیغ زبان را درکشید» و تمام میراث دو هزار ساله علمی، فرهنگی، هنری و اجرایی موسیقی ایرانی را بازاری و پست قلمداد کرد. ادعایی که ظاهراً هیچ‌کس، جز یك نفر، آن را جواب ننوشت و از گفته‌ها هم ما را خبری نیست. گذشته از اینها، در فهرست اسامی فضلا و منورالفکرانی که حامی و مدافع این جریان بودند، در میان آن همه اسامی مشهور و غیرمشهور، اثری از نام سیدمحمد محیط طباطبائی نیست. در حالی که همان «کلام‌گذاری» برای تصانیف کلنل هم کاری نبود که نصیب جوانی ۲۴ ساله شود و باعث فخر او نباشد. شاید هم امور مطالعاتی، تحصیلی و تحقیقی دیگری، ذهن جوان و پویای او را به خود مشغول می‌کرده است.

در هرحال، **محیط** جوان، کلام آن دو تصنیف را که دارای محتوای عاشقانه و احساسات پسند آن زمانه بود، برای آهنگ «وزیری» بساخت و *روح‌انگیز* (۱۳۶۳ـ۱۲۸۶)، مغنّیهٔ خوشنام مدرسهٔ کلنل نیز آنها را خواند و پس از آن در صفحه‌های کار کمپانیهای آلمانی هم ضبط شد. بعدها، این آثار، توسط ارکسترهای عریض و طویل رادیو تهران، به نحو شنیدنی‌تری بازسازی شد که چون از وجود «پشتیبانان» (Accompagnist) حساسی

مانند پرویز ایرانپور و تکنوازان (solist) چیره‌دستی چون ابوالحسن صبا بی‌بهره بود، تأثیرگذاری لازم را کسب نکرد. نکتهٔ دیگر این که آهنگهای ذکر شده (دل‌زار و در کنار گلزار) به اسلوب معتاد دیگر ساخته‌های کلنل، تهیه نشده بودند و بیشتر حال، هوا، بافت و ساخت آثار عوام‌پسند موسیقی روز را داشتند که صد البته، از تصنیف و ترانه فراتر نمی‌رفت و خود کلنل هم به طعنه و تعریض، این آهنگها را «بازاری» می‌نامید. البته چنین نبود. در مقام نقد و بررسی، اگر از معیارها و سنجه‌های جمالشناسی خاص موسیقی در جایگاههای هنری صرف‌نظر کنیم، ملاک تشخیص را تنها به پسند احساسات واگذاریم، زیبایی نغمات این دو آهنگ (که برداشت از نغمات ردیف دستگاههاست) و بخصوص، دلنوازی کلام آنها که پر از غلیان شور و عشق جوانی (البته جوانهای آن دوران!) است، از دیده نهان نمی‌ماند.

درست شصت سال بعد، که کلنل و گل گلاب و خالقی و صبا و... همه در خاک فرو خفته بودند، در کتابخانه مجلس شورا و هنگام آشنایی با دانشمند کهنسال و خسته، وقتی که صحبت از ساز و موسیقی و آن دوران پیش آمد، جرأت به خرج دادم و گفتم که دلم می‌خواهد شما نمونه‌ای از آن آثار را محض عرض ادب و تقدیم از بنده به یادگار داشته باشید. سخت جوشید و شکفته شد، تا حدّی که فردا صبح، خیلی زودتر از وقت افتتاح (ساعت ۶ صبح!) دم درب فلزی کتابخانه در خیابان بهارستان جنب مسجد سپهسالار ایستاده بودم تا نوار کاست را به دستهای درشت و لرزان دانشمند پیر بسپارم. در باز شد و استاد، حدود ساعت ۱/۵ بعدازظهر آمد و هرگز شادی کودکانهٔ او و عبارت «الکریم اذا وَعد وَفیٰ» را که شنیدنش برای نوخاسته‌ای چون من کمال خوشحالی بود، فراموش نمی‌کنم.

نیمی از نوار، شامل اجرای قدیمی آن دو آهنگ، ارکستر مدرسه کلنل، صدای روح‌انگیز و تکنوازیهای کوتاه ابوالحسن صبا بود. طبیعتاً صفحه‌ای که حدود پنجاه و چند سال پیش از آن تاریخ، پر شده و طی همین مدت هم صدها بار با تحمل نیش سوزن سنگین گرامافونهای قدیمی، اسباب نشاط مستمعین را فراهم آورده بود، نمی‌توانست کیفیت خیلی شفافی داشته باشد. دو سه روز بعد که استاد را دیدم، بسیار ملاطفت کرد و معلوم بود که با یادآوری خاطرات شیرین گذشته، حال دیگری پیدا کرده است. از *روح‌انگیز* پرسید؛ که کجاست و چه می‌کند (روح‌انگیز از حدود سال ۱۳۵۶ در تنهایی و مسکنت بسیار می‌زیست و کس را از او خبری نبود). گفتم یك سال پیش (۱۳۶۳) فوت شده است. آشکارا اشك در دیدگانش جمع شد. از خودم پرسیدم؛ چند سال از آخرین دیدارشان می‌گذرد؟ پنجاه سال یا بیشتر؟ برای آدم پیر و کهنسال، قوّت خاطره، بیشتر از قوّت زمان جاری است.

فردای آن روز، نواری دیگر ارمغانش کردم، حاوی اجراهای جدیدتر و بازسازی شده از همان آهنگها و دیگر آهنگهای کلنل وزیری. این نوار را بیشتر پسندید و می‌گفت: «چون بی‌کلام (بدون خواننده) و جدیدتر است، هم قوّت *خواطری* (عین اصطلاح خود او) ندارد و اذیّتم نمی‌کند، هم صدای شفاف و بدون خش‌خش آن، تحملش را برای گوشهای من پیرمرد آسانتر می‌کند». از آن روز، ملاطفتش افزونی یافت و من جوانسال تازه از ره رسیده، در پوست نمی‌گنجیدم.

اندکی بعد که به لطف نوارها و یمن حضور حاج آقا حایری، بیشتر توانستم در کنار میز مطالعه جناب محیط قرار بگیرم، در طی روزهای مطالعه، به‌تدریج، معلومم شد که سر و کارم با چه دانشمرد جامع و بارعی است و چه اندوختهٔ وسیعی از علوم و معارف قدیم و جدید در خود دارد. برای همچو منی که محضر بزرگانی چون علامهٔ قزوینی، دهخدا و، اقبال و مینوی را به خواب ندیده و دستش از دامان دیگر تناوران علم و ادب هم کوتاه بود، مصاحبت با آن **محیط معارف** تجسم بهشت نظامیه بود. تا جایی که اگر روزی (البته بیشتر روزها بخصوص، پاییز و زمستان را که دچار خستگی بود) به کتابخانه نمی‌آمد و مجبور بودم تنها، مطالعه و جست‌وجو کنم، عملاً به اتلاف وقت می‌گذشت و همان‌جا بود که پی بردم نقش استاد در روحیه ایرانی چه‌قدر مهم است. حضور استاد مهم است. خیلی بیشتر از علم‌آموزی و یا کسب فیض. و این تازه، در هنگامی بود که صحبت مداوم هم برای

بقلم آقای محیط طباطبائی

صفی‌الدین ارموی

ازاین شمارهٔ مجلهٔ موسیقی ببعد میخواهیم گاهی ترجمهٔ احوال یکی از موسیقی دانان معروف خاور را که آثارایشان همچون خورشید بر خاور و باختر پرتو افکنده بنظر خوانندگان محترم برسانیم. علاوه بر این‌خدمت برخی از رساله های موسیقی را که بزبان‌فارسی نوشته شده ازنظر حفظ آثار تاریخی و قدر شناسی از زحمات‌پیش آهنگان هنر وصنعت بدون هیچگونه تصرفی درصفحات مجله‌بچاپ میرسانیم تا سابقهٔ زحمات علمی وعملی پیشوایان فن محفوظ و مورد استفاده قرار گیرد. اینك دراین شماره بشرح حال صفی‌الدین ارموی می پردازیم :

صفی‌الدین ارموی موسیقی‌دان بزرگیست که درقرن هفتم هجری‌سر آمد هنرمندان عصرخویش بوده وموسیقی شرق را ازنظر علم وعمل بمرتبه ای‌رسانیده که آثار اودر روزگار بعدهمیشه مورد احترام و تقلید هنرمندان ایران و کشور های دیگر اسلامی قرار گرفته است .

مردی کهن همچو او، با هشتاد و چهار سال سن، مشکلات داشت.

در این مدت از اطلاعات وسیع و عمیق او در شناخت تاریخ موسیقی قدیم ایران و مشاهیر آن همچون *صفی‌الدین ارموی*، *ابونصر فارابی*، *ابن‌سینا*، *جعفر زلزل* و *زریاب دارابگردی*، بهره‌ها بردم و به مراجع مکتوب فراوانی راهنمایی شدم که هرکدام، نقش تعیین‌کننده‌ای در تفحصات بعدی داشتند.

یك روز ـ همان موقعی که در کوران تهیه جلد اول «فهرست توصیفی کتابشناسی و مقاله‌شناسی موسیقی ایران» بودم ـ رو کرد و گفت: آیا شما می‌دانید که بنده مقالات موسیقی هم نوشته‌ام؟ عرض کردم که بلی، و آنها را فهرست هم کرده‌ام. اکثرشان در مجله **موسیقی** (ارگان اداره موسیقی کشور و بعدها اداره کل هنرهای زیبا) و مجله **موزیك ایران** (نشریه مستقل) چاپ شده و دو تا هم در مجله **موسیقی رادیو ایران** (ارگان مطبوعاتی سازمان انتشارات و تبلیغات و رادیو تهران) است. خشنود شد. حکایت کرد از زمان شهریور ۱۳۲۰، که مصادف با سقوط حکومت پهلوی اول بود و عزل تیمسار مین *باشیان* از ریاست کل امور موسیقی کشور که طبق همان بخشنامهٔ معروف، برمدار موسیقی فرنگی می‌چرخید و موسیقی ایرانی رادر آن دستگاه، اجازت، ورود نبود: «بعد از اعاده حیثیت از موسیقی ایرانی و نصب کلنل وزیری برریاست کل امور موسیقی کشور(توسط دکتر عیسی صدیق اعلم)، مجله **موسیقی** هم حال و هوای دیگری پیدا کرد و می‌شد که در آن دربارهٔ موسیقی و موسیقیدان ایرانی هم مطلب نوشت.من هم به توصیه دکتر خانلری و صادق هدایت، که دورادور، با وزیری و خالقی مرتبط بودند و بر امور فرهنگی- هنری مجله موسیقی دستی داشتند، مقاله‌هایی نوشتم: از قبیل *صفی‌الدین ارموی* (که در چند شماره مسلسل چاپ شد) یا شرح و «توضیح برآهنگ و شعر مشهور شرفشاهی»، که اثر *شرفشاه گیلانی*، عارف نامی است. کیفیت چاپ، صفحه‌بندی، حروف و کاغذ مجله موسیقی هم عالی بود و هنوز هم نظیرش کم است. بعدها مقاله *صفی‌الدین ارموی* را مجله موزیك ایران از من گرفت و در چند شماره چاپ کرد (سال ۱۳۳۴). آن دو مقاله هم که در ارگان رادیو تهران دیده‌اید، یکی‌اش مربوط به برگزاری کنفرانس بین‌المللی موسیقی در تهران (۱۳۴۰) است که نقد و نظری بیش نیست و دیگری «پیوندهای جاویدان بین موسیقی ایران و افغانستان» است که شاید مطلبی خواندنی داشته باشد.»

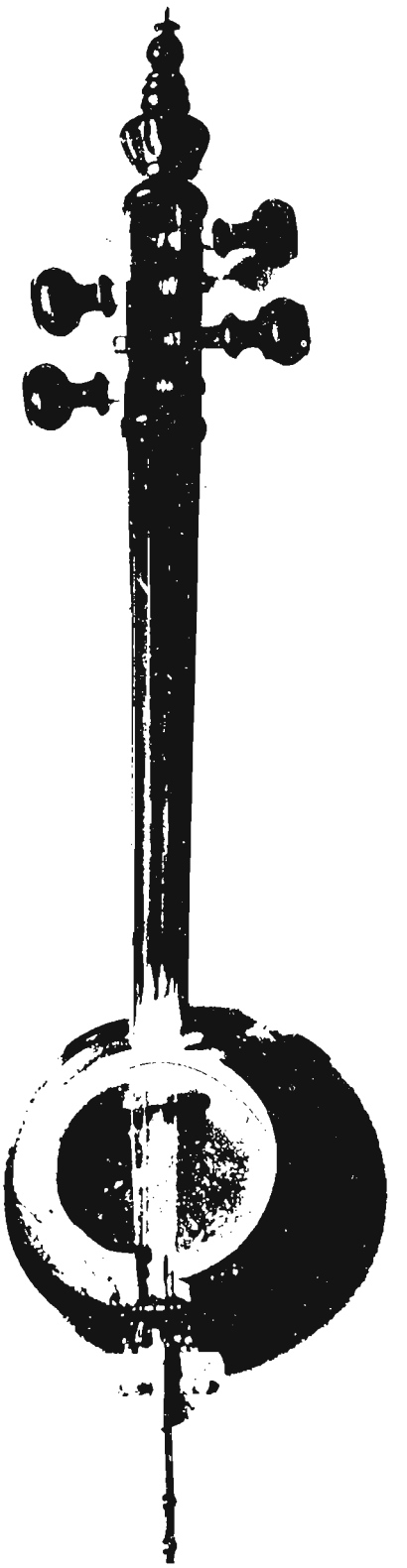
با کمی احتیاط، عرض کردم: «درباره چاپ مستقل آنها چه نظری دارید؟ آیا مایل هستید که این موسیقی نگاشته‌های شما را با مقدمه و تفصیل و آرایش مناسبی چاپ کنیم؟». خندید و گفت که آثار مهمتر از اینها دارد که سالهاست در انتظار چاپ و انتشار مانده است وانگهی، خودش را موسیقیدان و موسیقی‌شناس نمی‌دانست و تمایل زیادی نداشت که نامش در این فهرست قلم برود. من، غیر از درك تواضع آشکار او در این باب، کراهت نسبی‌اش را از «قلم رفتن در این فهرست»، خوب درك می‌کردم، پیرمرد تقصیری نداشت که سهل است، تا حد زیادی هم حق داشت. موسیقیدان هیچ‌وقت در این مُلك، با آبرو و حیثیت و شأنیت نزیسته و جایگاه درخوری نداشته است. حتی خیلی از اساتید مسلّم این فن، که مردمان عالم، شریف و فاخری بودند، عار داشتند که جز در میان حلقهٔ دوستان محرم، با عنوان «موسیقیدان» شناخته شوند. البته بعد از این که بیست دقیقه‌ای با استاد صحبت کردم و از این مقوله، برایش رطب و یابس بافته و از ری و روم و بغداد سخن به میان آوردم، راضی شد. اما استاد نکته‌ای را گفت که تابه‌حال، از آن غافل بودم و شوق به ثمر رساندن کار، نگذاشته بود جلو پایم را نگاه کنم؛ خیلی ساده و صریح. سال ۱۳۶۴ بود و چاپ آثار موسیقی، در حکم ذَنب لایُغفر، و ناشر وزارت ارشاد و دیگران، در مقابل چنین پیشنهادهایی همچون جن و بسم‌الله. حق هم داشتند و هرزمانی را اقتضایی است.

حدود شش سال گذشت و در غرقاب تلاطم زندگی که جز «غم فرزند و نان و جامه و قوت»، مشغلهٔ دیگری برای امثال ما باقی نمی‌گذارد، بی‌خبر از محیط بزرگ و محروم از فیض حضور و کتابخوانی بودم. تنها دیداری کوتاه در خیابان و گاه، برصفحه تلویزیون و هنگام بزرگداشت حافظ شیراز و خوشحال از این که به‌هرحال، زنده است و سلامت.

تا این که اواخر تیرماه، بعد از درگذشت *حسینعلی ملّاح*، نامه‌ای با مهر و ادب، از طرف «دفتر مطالعات دینی هنر»، به سویش فرستادم و تقاضای دیدار و این که دیگر برای آن امر خیر، مانعی نیست. مدتی گذشت و خبری نشد. تلفن کردم و صبیّه بزرگوارش که خبر بیماری و کسالت پدر را داد، تمام الفاظی که در ذهن داشتم، فروریخت. زمانی هم که دسته گلهای اهدایی «دفتر مطالعات دینی هنر» را پشت در اطاقش در بیمارستان آپادانا می‌گذاشتم، با ملال دل می‌دانستم که دیگر دیداری در کار نخواهد بود. استاد در ۹۱ سالگی از رنج زندگی رست؛ درست یك ماه بعد از آن روزی که ملّاح از رنج زندگی رهایی یافته بود.

اگر به‌راستی اعتقاد داشته باشیم که مرد دانشمند در آثارش زنده است، در کنار سوگواریها، این وظیفه مهم را که بازآوری و پاسداری از مواریث مکتوب آنهاست، نیز از یاد نمی‌بریم و آن بزرگواری هم که «نظیر خویش را بنگذاشتند و بگذشتند»، جز این نمی‌خواهند. □

خیرالدین گوجا
ترجمه منوچهر بهرام‌زاده



خوانندگان عزیز، مرا سرزنش نکنید. من نمی‌دانم وقتی که *هابیل* می‌نوازد، عمرم، قطره‌قطره آب می‌شود یا طولانی می‌گردد؟ شاید موسیقی *هابیل*، به انسان زندگی می‌بخشد. نمی‌دانم! فقط این را می‌دانم که *هابیل* کمانچه را به دست نمی‌گیرد، بلکه قلبش را به دست می‌گیرد و می‌نوازد. خودش می‌سوزد و ما را هم می‌سوزاند. من برای تصویر موسیقی او، توانایی و قدرت لازم را ندارم. آخر، همه اشعاری که دربارهٔ *هابیل* گفته شده، سوز و گداز دار است و قلب را می‌سوزاند، اشك برانگیز هستند:

باز هم امشب در دست *هابیل*
کمان به گذشته‌های غم‌انگیز می‌گرید
زیبای من سرزنشم مکن از گریه کردن
آخر کمان قلبم را می‌سوزاند

فکر می‌کنی این صدای سوزان چه صدایی است
که بعد از آرزوهای برباد رفته به صدا درآمده

«دردم را به کمانچه گفتم، او هم خون گریست...». این جملات را یك نقاش ایرانی در زیر نقاشی خود نوشته است. در عکس، پیری فرتوت که کمرش از درد و غم دولا شده، پا و سربرهنه، با موهای سفیدی که به زمین می‌رسد و بدنی خشك شده، در حالی که کمانچه‌ای در دست دارد، دیده می‌شود. از قسمت تحتانی کمانچه، خون می‌چکد. عطش و سوز و گداز نوازندهٔ پیر، قلب کمانچه را مجروح و خون‌آلود کرده است. یك سر کمانچه به درختی که در آن نزدیکی قرار دارد، گرفته و آن را سوزانده و خشك کرده است. این نقاشی، یکی از هدیه‌های حیرت‌انگیزی است که به هنرمند بی‌نظیر، *هابیل علیف*، بعد از اجرای یك کنسرت در تهران تقدیم شده است.

یك عمر احساسات نهفته در دلم
مثل اینکه زبان گشوده و حالا به صدا درآمده «امین صادقی»

نوشته‌ام را دربارهٔ تابلویی که به *هابیل* هدیه شده، شروع کردم. این تابلو، از دیوار منزل *هابیل* آویزان‌شده. به غیر از آن، تابلو دیگری هم نظرم را جلب می‌کند: بلبلی در قفس تاریك درد می‌کشد. یك گربه هم در زیر قفس، منتظر است که تا بلبل از قفس بیرون بیاید، او را گرفته و بخورد... این تابلو را یك ایرانی به او هدیه کرده است. آقای وَدود، تصویر *هابیل* را کشیده و به او هدیه کرده است. در ایران طلاجات و هدایای گرانبهایی را به هابیل، هدیه کرده‌اند.

هابیل علیف، در شهرهای تهران، کرمان، اصفهان، شیراز، بندرعباس و مشهد، دوازده کنسرت اجرا کرد. در بعضی کنسرتها آواز خوانهای مشهور ایرانی، آقایان ناصرپور و وَدود موذن نیز حضور داشتند و برنامه اجرا کردند. در شهر کرمان، فرماندار شهر، بعد از اجرای کنسرت، به بالای سن آمده گفتند: «می‌خواهم از طرف کرمانیها، یك قالیچه‌به *هابیل علیف* هدیه نمایم و آن یك شرط دارد. آن هم این است که خودش به مغازه‌ها برود و با سلیقه خود، قالیچه‌ای را انتخاب بکند.». *هابیل علیف*، یك قالیچه کوچك، کم حجم، ولی یکی از نمونه‌های اصیل هنری را انتخاب کردند. او در مورد محبت و احترامی که در ایران به هنرش مبذول می‌شد، می‌گوید: «به بسیاری از کشورهای دنیا رفته‌ام. ولی بهترین روزهای زندگی‌ام، اقامت دوماهه‌ام در ایران بود. ایرانیان، برای هنر و هنرمند، خیلی ارزش قائلند.».

هابیل، گنجینهٔ بزرگی که به او هدیه شده از ایران آورده است. این هدایا، گویای

□ کمانچه هم خون می‌گریست...

عشق و علاقه فراوان هزاران عاشق هنر در ایران است.

وقتی که عازم ملاقات و مصاحبه با *هابیل علیف* می‌شدم، خوانندهٔ مشهور اُپرا پسر *احمد آغدامسکی*، *تلمان آغدامسکی*، به منزلم زنگ زد و خبر داد که از ایران برای *هابیل*، یك جلد کتاب و نامه فرستاده‌اند. *محسن غیور*، محقق ادبی ایران، یك جلد کتاب خود را که در مورد شاعر کلاسیك ایران، *مولانا* نوشته، به استاد هنرمند هدیه کرده و در صفحه اول کتاب، این جملات را نوشته است: موسیقیدان بزرگ آذربایجان، معلم بزرگ، *هابیل*، شما و مولانای بزرگ، هردو، درمان دلهای بی‌درمان هستید: یکی با موسیقی خود و دیگری با اشعار خود. من شما و مولانا را همکار دانسته و این کتاب را به شما تقدیم می‌کنم. بیست سال از عمر من، صرف نوشتن این کتاب شده است».

پروفسور *یاشارگارایف*، دکتر علوم زبان‌شناسی، در سالگرد جشنهای انقلاب اسلامی، در یکی از کنسرتهای *هابیل* شرکت کرده است، و تأثرات خود را چنین ابراز می‌کند: «تماشاچی آن‌قدر زیاد بود که سوزن می‌انداختی به زمین نمی‌افتاد». آن روز، من ضرب‌المثل اجدادمان را چنین تصحیح کردم: «آن‌قدر آدم زیاد بود که «زمین افتادن» به کنار، برای بلند شدن به بالا هم به اندازهٔ سوزن جا نبود». جمعیت در سالن ولژها، به قدری زیاد بود که در قسمت خالی بین سالن وسن هم دانشجویان روی زانو نشسته بودند.

ناظران می‌گفتند که ازدحام بزرگ در دانشگاه تهران و نوای تخته‌ای به اندازهٔ کف دست که توسط *هابیل* به صدا درمی‌آمد، معجزه نبود، بلکه، شور، حرارت و محبت بی‌کران جوانان و دانشجویان بود که سحر و معجزه آفریده بود. زمانی که مجری برنامه، اعلام کرد که «امروز برنامه را به زبان مادری ترکی اجرا خواهیم کرد»، شور و جنب و جوش دانشجویان سالن را فراگرفت. دکتر جواد هیئت، جشن موسیقی ملی را تبریك گفت و دربارهٔ موسیقی ملی آذربایجان صحبت کرد. قسمت اول کنسرت، به دانشجویان آذربایجانی اختصاص داده شده بود. من هنوز هم در حیرت هستم که این همه دستگاههای موسیقی اصیل، رقصها و ترانه‌های مردمی، چگونه در سالن جا گرفته بودند.

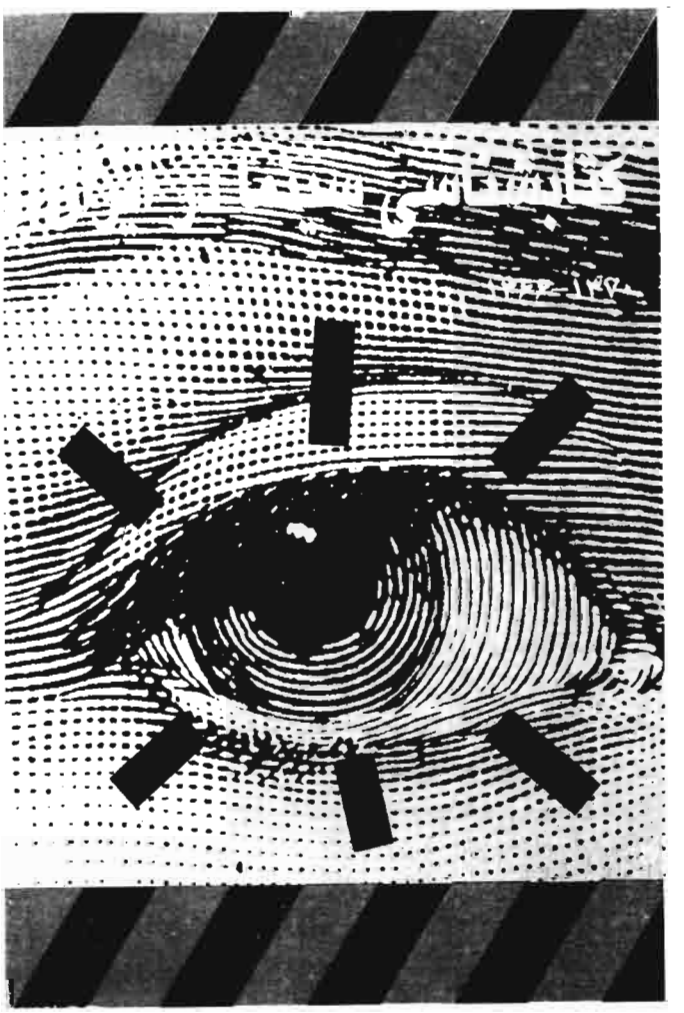
قسمت دوم کنسرت، به *هابیل* اختصاص داده شده بود. تماشاچیان به قدری سرتا پا گوش بودند که «اگر مگس می‌پرید صدایش شنیده می‌شد». ولی آن روز این مَثَل هم مصداق نداشت و در اثر جاذبه و گیرایی آنچه که در سن خلق می‌شد، حتی مگس هم نمی‌توانست در جایش تکان بخورد. من در باکو، با این معجزه الهی، کم و بیش، آشنا بودم. ولی در تهران آن را به طور مضاعف دیدم. آن ریش سفید سالخورده، دهها سال، آن معجزه را در خفا و سکوت در سینه حبس کرده بود و آن روز در آن سالن، مثل طفلی که تازه زبان باز کرده، دوباره زبان گشود و گویی سه چیز دوباره ابدی شد: غزلیات فُضولی، رُباب اُزیر (OZEIR) و کمانچهٔ *هابیل*.

من که باور نمی‌کنم. سالهاست که از شنیدن صدای کمانچهٔ هابیل سیر نمی‌شوم. مدتهاست که آرزوی به دست آوردن نوارهای کمانچه هابیل مرا راحت نمی‌گذارد. وقتی این آرزویم را به هابیل گفتم، به نظر شما چه جوابی داده باشد، خوب است؟ «در منزل نوارهای کمانچه خودم را نگهداری نمی‌کنم. چونکه وقتی به صدای موسیقی خودم گوش می‌دهم، عصبی می‌شوم.». با تعجب به او نگاه کردم. وقتی متوجه تعجب من شد، اضافه نمود: «فکر می‌کنم که آن ترانه، تصنیف و آوازی که قبلاً اجرا کرده‌ام، می‌توانستم بهتر هم اجرا کنم...»، پرسیدم: «چرا دانشجو (کارآموز) نداری؟». به سئوالم این طور جواب داد: «اگر دانشجو داشته باشم، به آنها ظلم کرده‌ام. زیرا یك ترانه را امروز یك جور و فردا جور دیگر اجرا می‌کنم... روزی ۱۰ـ۱۲ ساعت تمرین می‌کنم، باز هم کم است...»

چنین هنرمندانی که با ساز خود قلبها را افسون می‌کنند و تحت تأثیر قرار می‌دهند، هرصد سال، دویست سال، یك بار پا به عرصه می‌گذارند و این‌طور به نظرم می‌رسد که هنرمندی مثل هابیل، هزار سال یك بار هم ظهور نمی‌کند؟ اگر هم ظهور کند، باید در سینهٔ او قلب هابیل بتپد، و این هم غیرممکن است. آیا فکر کرده‌اید که چرا بعد از فاجعه‌های وحشتناکی که به سر مردممان می‌آید، تلویزیون و رادیو، مرتباً موسیقی هابیل را پخش می‌کند؟ زیرا شنیدن موسیقی او در اوج غمها و بلاها، انسان را تمیز می‌کند.

هابیل علیف، چند روز بعد از برگشت از ایران، به بیمارستان نظامی باکو به عیادت بیمارانی که در قره‌باغ مجروح شده بودند، رفته و بیشتر از پنجاه هزار مانات، به آنها پول نقد داد. در این باره هنرمند چنین گفته است: «بیشتر از پنجاه سال، به حزب کمونیست خدمت کردم، حتی پنجاه مانات هم نتوانستم به کسی کمك کنم. در ایران چنین امکانی به من داده شد تا از محل عایدات کنسرتم، تا آنجایی که بتوانم به هموطنان خودم کمك کنم.» □

کتابشناسی سینما در ایران منتشر شد



توضیح

مطالب **فرهنگ مضمونها و نمادها در هنر**، **فرهنگ تئاتر** و **واژه‌نامه کامل سینمایی** از این پس در مجله چاپ نمی‌شوند. بزودی آنها، به صورت کتاب منتشر خواهند شد.

توضیح و پوزش

در شماره گذشته مجله، در مطلب **مابعدالطبیعه و مافی‌الطبیعه سینما**، نام نویسنده به جای استاد محمدمددپور، محمدبهروزی چاپ شده بود که هم از نویسنده محترم و هم از خوانندگان عزیز پوزش می‌طلبیم. ضمناً قسمت دوم این مطلب به دلیل تراکم مطالب بخش سینمایی، به شماره آینده موکول شد.

همکار عزیز، رحیم قاسمیان

درگذشت پدر گرامیت را تسلیت می‌گوییم، غم آخرت باشد.

ماهنامه هنری سوره

هنرمند عزیز محسن مخملباف

واقعهٔ جانگدازی که برای تو رخ داده است ما را نیز عمیقاً آزرده ساخت. امیدواریم که خداوند به تو صبری عطا کند که این غم سنگین را تحمل کنی.

دفتر تولید فیلم حوزهٔ هنری
ماهنامهٔ هنری سوره
ماهنامهٔ ادبیات داستانی

سوره

فرم اشتراک مجله سوره- ماهنامه هنری

مبلغ اشتراک را به حساب جاری ۵۹۳/۱۲۶۸۵ بانک تجارت شعبه سمیه غربی قابل پرداخت در سراسر کشور واریز نمایید.

نام ..... نام خانوادگی ..... شغل ومیزان تحصیلات .....

تلفن ..... نشانی وکد پستی ..... اشتراک یکسال ۵۴۰۰ ریال

آدرس- تهران ص پ ۱۵۸۷۵/۳۳۱۹ مجله سوره

رامرز قریبیان
هادی اسلامی
یب اسماعیلی
جید میرزایان
ی آریان‌نژاد
نرسی کرکیا
علی برجسته

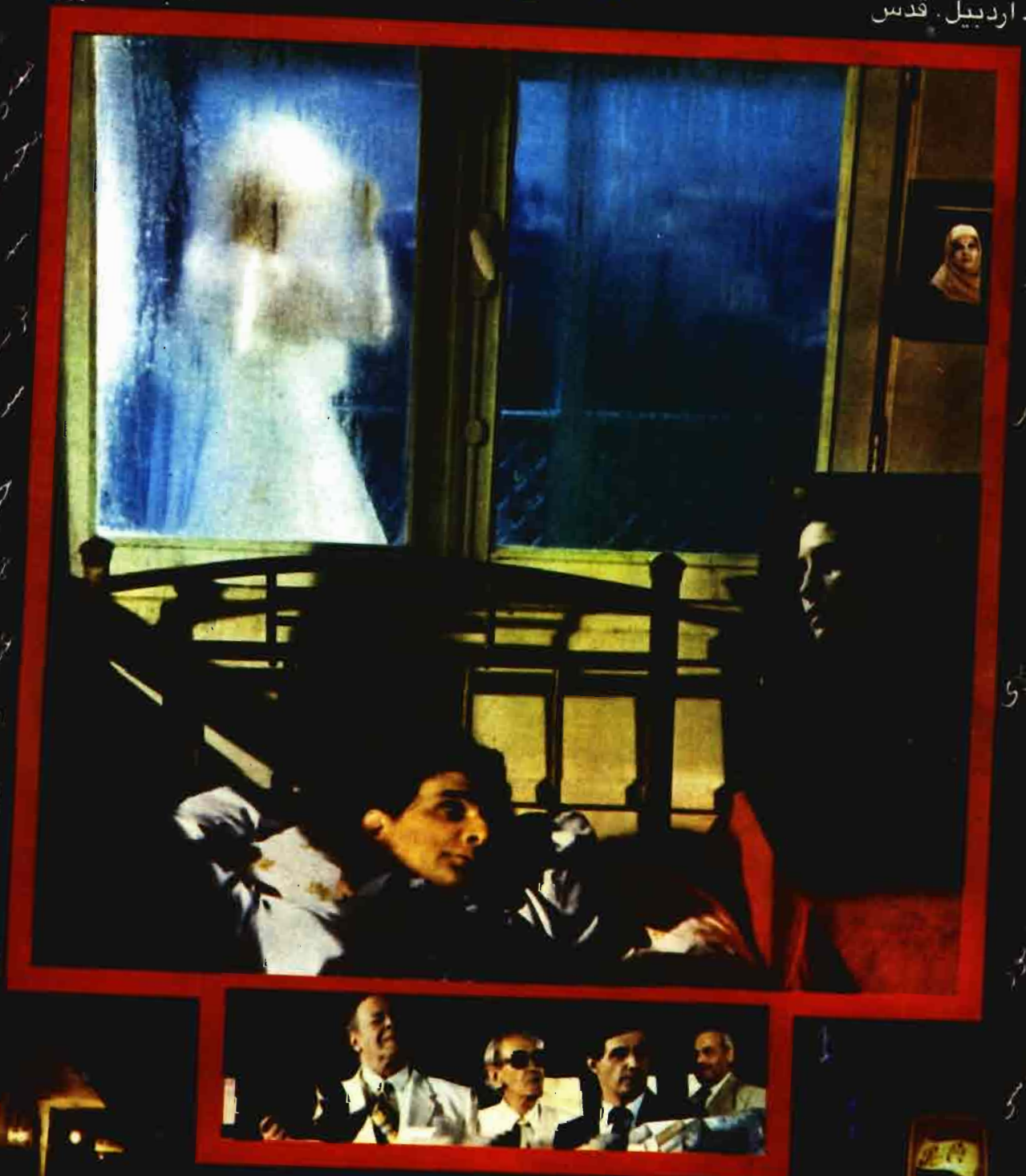
فیلمبردار: نصرت ا... کنی، تدوین: حسین زندباف، موسیقی متن: مجید انتظامی، مدیر تولید: مهوش شیخ الاسلامی، پخش: فیلم ایران

برنامه‌های سینماهای تهران:
شهر تماشا- ملّت- استقلال- توسکا- ماندانا- لاله- شهرقشنگ- آستارا- سپهان- انقلاب و ادئون

آقای بخشدار

همزمان با تهران
اصفهان. سپاهان-
شیراز. فلسطین- تبریز.
انقلاب- اردبیل. قدس

آقای بخشدار در
سینماهای رنگین‌کمان-
قدس- تیسفون- آسیا-
ونوس- پیروزی-
شباهنگ- اروپا



پخش از

مجتمع خدمات سینمائی حوزه هنری