شماره دوازدهم
اسفند ماه ۷۱
۴۵ تومان

ماهنامه فکری، ادبی و فرهنگی

سوره

○ روزنگاری نو ○ آزادی و ولایت / شهریار زرشناس ○ شاعران نزد افلاطون ○ در کیش بی خویش / سیدعلی میرفتاح ○
○ ویدئو... و بعد هم ماهواره ○ روایتهای تصویری / گفتگو با مارشال آریسمن / ترجمه سیما نوالفقاری ○ تئاتر آلیتا

○ طرح: جمشید حقیقت‌شناس ○ گزینه‌ها ○ محدودیت در روز خشم / رابرت ورشو / ترجمه عباس اکبری ○ گرافیک ماه
○ [illegible] «ده ۱۰۱» / دکتر افضل‌الدین وثوقی ○ مشاور فیلمنامه / گفتگو با خسرو دهقان ○ دوگانگی در سالخوردگی /

شرم

کیومرث پوراحمد

سوره

دورهٔ چهارم/ شماره دوازدهم
اسفند ماه ۷۱/ ۴۵ تومان

سرمقاله
روزگاری نو/ ۳
مباحث نظری
آزادی و ولایت/ شهریار زرشناس/ ۵
شعر
خطاب به فلسفه درایان/ افضل‌الدین خاقانی شروانی/ فرنگ/ اقبال لاهوری.../ ۹ شاعران نزد افلاطون/ ورنون هال/ ترجمه سیما ذوالفقاری/ ۱۲
... و ما بعد
در کیش و بی‌خویش/
سفرنامه/ سید علی میرفتاح/ ۱۵
گزارش ویژه
ویدئو... و بعد هم، ماهواره/ محمدحسن مهذب/ مهدی صباغزاده / مصطفی شکیباخو/ ۱۸
ادبیات
جان شیرین/ یوسف ادریس/ ترجمه غلامرضا عیدان/ ۲۸ دوگانگی زندگی در سالخوردگی/ سید حمید آتش‌پور/ ۳۱
سینما
سیاسیدن یا فلسفیدن/ ۳۴ ...و داوری یازدهم/ ۳۸ مشاور فیلمنامه/ گفتگو با خسرو دهقان/ ۴۴ محدودیت تصویر در روز خشم/ رابرت ورشو/ ترجمه عباس اکبری/ ۵۱
تئاتر
تئاتر آلیته/ مهرنوش سلوکی/ ۵۴ شطرنج‌باز/ داوود کیانیان/ ۶۱ تئاتر پچوروری»/ دکتر افضل وثوقی/ ۶۴ رومانی در تسخیر مایکل جکسون/ ۶۶
تجسمی
گزینه‌ها/ ۶۸ گرافیک ماه/ ۶۹ روایتهای تصویری/ گفتگو با مارشال آریسمن/ ۷۲ خواب یک قبرستان/ محمدرضا فرهادی/ ۷۸
طرح
این شماره: آموختن دیو سفید نوشتن را به طهمورث: جمشید حقیقت‌شناس/ ۷۹
موسیقی
طنز موسیقایی/ رضا قلی‌بندمزاده/ ۸۰

سوگواره

انا لله و انا الیه راجعون

مصیبت وارده را به بازماندگان حادثه دلخراش سانحه جانگداز هوایی زائران حضرت رضا(ع) تسلیت می‌گوئیم.

ماهنامه سوره

هجرت سپیدهٔ شعر انقلاب اسلامی، «سپیده کاشانی» جامعه ادبی و فرهنگی متعهد کشور را عزادار نمود. ما نیز در این اندوه بزرگ سوگواریم.

ماهنامه سوره

○ دبیر سرویس شعر: یوسفعلی میرشکاک
○ دبیر سرویس مباحث نظری: سید مرتضی آوینی
○ دبیر سرویس تئاتر: نصرالله قادری
○ دبیر سرویس تجسمی: رضا عابدینی
○ دبیر سرویس سینما: حمید روزبهانی
○ دبیر سرویس موسیقی: سید علی‌رضا میرعلینقی

○ صاحب امتیاز: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ○ مدیرمسئول: محمدعلی زم ○ سردبیر: سید مرتضی آوینی ○ مدیر هنری: رضا عابدینی ○ صفحه‌آرایی: سیدعلی میرفتاح ○ حروفچینی: تهران‌تایمز ○ لیتوگرافی: حوزه هنری ○ چاپ و صحافی: جلالی ○ ناظر فنی چاپ: سعید یونسی ○
آثار و مقالات مندرج در این ماهنامه بیانگر آراء 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 نجات‌اللهی، شماره ۲۱۳، تلفن ۹-۸۸۲۰۰۲۳

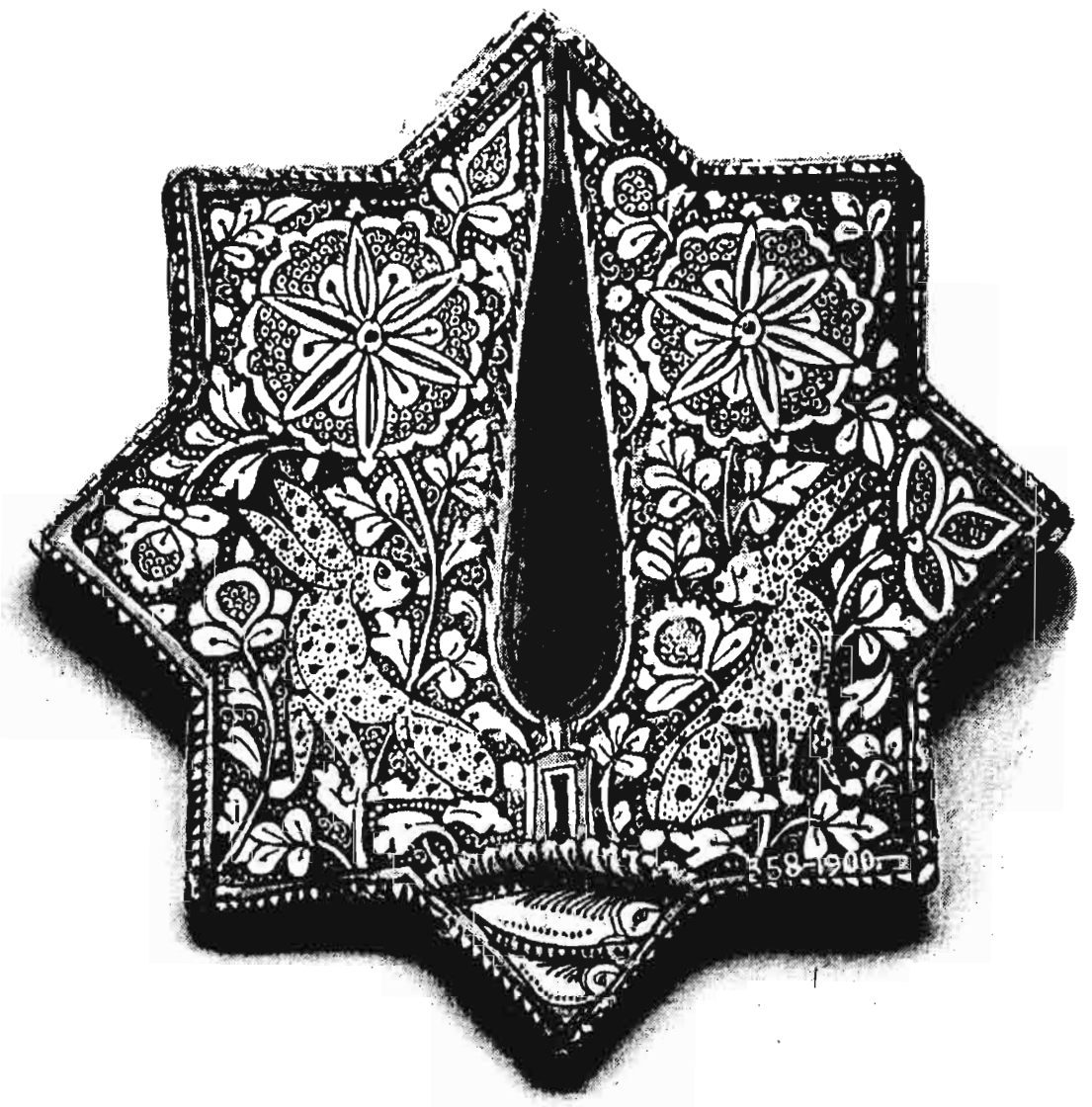
□ روزگاری نو

بهاران، از کجاست که روح روئیدن و سبز شدن ناگاه، در تن خاک مُرده پیدا می‌آید؟ و از کجاست که روح شکفتن، ناگاه از تن چوب خشک، چندین برگهای سبز و شکوفه‌های سفید و آبی و زرد و سرخ برمی‌آورد؟

بهاران، رازدار رستاخیز پس از مرگ است و قبرستانها، مزارعی هستند که در آنها، بذر مُردگان افشانده‌اند. و جسم تا نمیرد، کجا رستاخیز پذیرد؟

این بار، انقلاب ربیع و انقلاب صیام، به‌هم برافتاده‌اند تا آن یکی هستهٔ جسم را بشکافد و این یکی هستهٔ جان را؛ و زندگان از بطن مُردگان سربرآورند.

با بهاران، روزی نو می‌رسد و ما همچنان چشم به راهِ روزگاری نو. اکنون که جهان و جهانیان مُرده‌اند آیا وقت آن نرسیده است که مسیحای موعود سررسد؟ و یحیی الارض بعد موتها



■ شهریار زرشناس

□ آزادی و ولایت

طرح مفهوم «مدرن» (اومانیستی) «آزادی» در تفکر غربی را، به لحاظ تاریخی می‌توان تا زمان *تامس مور*، *اراسموس* و *ماکیاولی* به عقب برد. مور در کتاب «یوتوپیا» به طرح معنایی از آزادی پرداخت که به گونه‌ای مبنایی، با آن چه پیش از آن و در قلمرو فرهنگ‌ها و تفکرهای دیگر وجود داشت، متفاوت بود.

اگر *ماکیاولی* و مور *وهابز* و *اراسموس* را، نسل متقدمین مدافعین و مبلغین معنای جدید آزادی بدانیم[1]؛ *کارل پوپر*، *برترندراسل*، *آیزایا برلین* و *زیبیگنیوبرژینسکی* را، باید نمایندگان نسل متأخر و واپسین دوران حیات آن بنامیم.

این مفهوم مدرن (جدید) آزادی که به ویژه در آراء نویسندگان عصر روشنگری (*جان لاک*، *دیوید هیوم*، *فرانسوا ولتر*) و پس از آن، صورت مدون و منسجم و تفصیلی یافت و تا امروز، مبنای نگرش غربیها به مفهوم آزادی است، چه خصایص و ویژگی‌هایی داشته و دارد؟

ـ مفهوم جدید آزادی؛ با لذّات غیردینی است.

ـ مفهوم مدرن آزادی، با خودبنیادی بشر و اعراض آن از نور هدایت وحی، محقق گردیده و بر همان مبنا تداوم یافته است.

ـ این مفهوم آزادی، صبغه‌ای سوداگرانه و سودپرستانه و قدرت‌طلبانه دارد.

ـ آزادی مدرن، به معنای عدم و نبود منعیات و موانع، برای ارضای قوای غضبی و شهوانی نفس آدمی است.

مفهوم جدید (اومانیستی) آزادی؛ مفهومی وهم‌آلود و پنداری بی‌اساس و باطل است. این مفهوم آزادی، سراب نفسانی بشر و مظهر قدرت طلبی و سود گرایی و سوداگری و غلبه ساحت نفسانی بشر بر وجود او است. این مفهوم خود بنیادانه، به دلیل ذات و جوهر وهمی و باطل آن، نهایتی جز هلاکت و نفی خود ندارد؛ که: «باطل چونان کف روی آب است». تقدیر تاریخی مفهوم اومانیستی

آزادی این است که با بسط خود، مرگ خود را رقم می‌زند. مفهوم اومانیستی آزادی، به دلیل همین خصایصی که گفتیم، به گونه‌ای مبنایی و ماهوی، در مقابل معنای دینی آزادی (که در واقع تحقق حقیقت آزادی و آزادی حقیقی است) قرار دارد.

بشر، موجودی خداپرست و کمال جو است، جوهر معنوی بشر (فطرت) عهدی ازلی باحق و حقیقت دارد و بشر با حرکت در مسیر این عهد ازلی است که به آزادی و رستگاری و آرامش و تعالی می‌رسد.

از یاد بردن این عهد ازلی، یا بی‌اعتنایی و روی‌گردانی نسبت به آن؛ آدمی را از حقیقت خود دور می‌کند و گرفتار از خودبیگانگی می‌سازد. آزادی حقیقی بشر، پیش از آنکه در شؤون و مراتب سیاسی و اجتماعی آن جلوه کند و ظاهر شود، امری است که به نسبت «انسان» و «حق» مربوط می‌شود؛ آدمی با گام گذاردن در طریق «صراط مستقیم» به آزادی می‌رسد؛ در واقع آزادی تحقق نمی‌یابد مگر از طریق حقیقت. هر نوع اعراض از حق؛ جز به بردگی و اسارت باطل نمی‌انجامد.

آزادی اومانیستی، از آغاز با اعراض از حق و انکار تعلق بشر به حضرت حق و خودبنیادی بشر، جامه تحقق پوشید؛ از این رو از آغاز و با لذّات، چیزی جز اسارت و بردگی باطل نبود. بردگی باطل، آدمی را (که فطرت او روبه سوی حقیقت دارد) گرفتار بحران می‌سازد. اساساً آزادی اومانیستی (بردگی باطل) با لذّات بحران‌زده و بیمار است. شؤون سیاسی و اجتماعی این آزادی نیز (که مظهر بسط و گسترش کلیت و جوهر باطل آن است) در حقیقت به معنای بردگی و اسارت و بحران است.

بشر، جز با دین و از طریق دینداری و در پرتو هدایت وحی، به آزادی دست نمی‌یابد. هر آن چه که به نام آزادی و از غیرطریق وحی و صراط مستقیم مطرح می‌شود، صرفاً سودای آزادی و خیال و وهم و سراب آزادی است.

مفهوم آزادی‌ای که متفکرین غربی از *مور* و *ماکیاول* تا *سارتر* و *برلین* و *راسل* عنوان می‌کنند، آزادی از غیرطریق وحی و نور هدایت الهی و براساس تکیه کردن بر نفسانیت و قدرت پرستی و سوداگری است (وگفتیم که این امر، نه آزادی که اسارت باطل و بردگی نفس است).

سیطرهٔ تمدن غربی بر عالم و تلاش ایدئولوژیهای اومانیستی درجهت مسخ مبانی و روح فرهنگ دینی و غربت از تعالیم دینی و وحیانی، سبب شده است تا مفهوم اومانیستی (غربی) آزادی به عنوان یگانه مفهوم و تنها معنای آزادی تلقی گردد و ذات وهم‌آلود و جوهر باطل و اسارت بار آن، از دیده‌ها پنهان ماند و وجود و هویت و معنای حقیقی آزادی (آزادی‌ای که از طریق پیروی از تعالیم انبیاء(ع) تحقق می‌یابد) اساساً به دست فراموشی سپرده شود و انکار گردد. حال آنکه نکته اینجاست که معنای دینی آزادی که از طریق پیروی از صراط مستقیم و تعالیم وحی تحقق می‌یابد، یگانه معنای حقیقی و اصیل آزادی است و آن چه که در غرب، آزادی می‌نامند و در آراء *ماکیاول* و دیگران تحقق یافته؛ چیزی جز سراب و متناظر معکوس آزادی و عین اسارت و بردگی نیست.

روح تجدد (مدرنیسم) و قرون جدید، روح سرمایه سالاری و قدرت طلبی است. آزادی نیز در این قلمرو، جز به معنای آزادی در سلطه‌گری و تجاوز و استثمار نیست. از این رو است که آزادی در منظر اندیشمندان غربی با قدرت طلبی و امپریالیسم ملازمه دارد و عین استکبار و تجاوزگری است(۲) بحران آزادی غربی نیز، از همین جوهر نفسانی و استکباری آن نشأت می‌گیرد.

●

آن چه که در بحث از آزادی، مورد توجه و مورد نظر تئوریسین‌های غربی (به ویژه لیبرالها) است؛ نسبت ما بین دامنه عمل و قدرت مانور نفس اماره فردی و قوای شهوانی و غضبی شخصی، در مقایسه با قدرت و دامنه آزادی نفسانیت‌های فردی دیگر و دستگاههایی چون: دولت، بوروکراسی، ارتش (به عنوان مظهر نفسانیت جمعی) است. لیبرالهای قرون هفده و هجده و نوزده، داعیه آن را داشتند که با محدود کردن دامنه عمل و اختیار دستگاههایی که جلوه و مظهر تحقق نفسانیت جمعی هستند؛ آزادی صورت فردی و اتمیستی نفسانیت را به میزان زیاد تأمین کنند اما نکته اینجاست که سیر تاریخ عصر جدید غرب، نشان داد که لیبرالیسم نه تنها معنای حقیقی آزادی را محقق نساخت (که البته از آغاز بر اهل نظر روشن بود که آزادی نفسانی غربی، سودای محال و اسارت در باطل است) که حتی به وعده خود در خصوص قدرت عمل و دامنه اختیار گسترده برای «صورت فردی و شخصی نفس اماره» در مقابل «صور جمعی نفسانیت» نیز، جامه عمل نپوشانید. از این رو بشر غربی معاصر، از اسارتی دوگانه رنج می‌برد:

- اسارت کلی و جمعی و تاریخی و وجودی بشر غربی در بند مفهوم نفسانی و باطل آزادی (بردگی نفس اماره).
- اسارت صورت فردی و شخصی و اتمیستی نفس اماره در بند بوروکراتیسم و تکنوکراتیسم (صور جمعی نفسانیت).

آن چه که برخی مدافعین «لیبرالیسم کلاسیک» (مثل *آیزایابرلین*) را نگران و مضطرب ساخته، در واقع صورت دوم اسارت بشر غربی است اما نکته اینجاست که شکل دوم بردگی بشر غربی، نتیجه و محصول پیروی آن، از مفهوم اومانیستی آزادی (مفهوم باطل آزادی) است و حتّی اگر آرزوی وهمی و خیالی لیبرالیست‌های قرن هجدهم و آنارشیست‌هایی چون: باکونین و پرودون نیز، تحقق می‌یافت(۳) و صور فردی و شخصی نفس اماره، قدرت و اختیار «مطلق» در جهت ارضاء امیال غضبی و شهوانی خود نیز داشتند، باز هم جوهر باطل و نفسانی این به اصطلاح «آزادی»، سبب از خود

بیگانگی و بحران وجودی بشر می‌شد و ماحصلی جز اضطراب و ناخشنودی و طغیان و شکست به بار نمی‌آورد (چنان که اکنون نیز چنین شده است). همین بحران ذاتی و ناتوانی وجودی این به اصطلاح آزادی غربی، از پاسخگویی به نیازهای حقیقی و فطری آدمی است که شکست آن را سبب شده و مرگ و زوال آن را رقم زده است.

در واقع؛ مرگ محتوم و شکست و بحران ذاتی آزادی غربی، از لحظه پیدایی آن امری روشن و قطعی بود؛ زیرا که این آزادی، داعیه سودایی محال داشت. (داعیه اعراض کامل بشر از حق و حقیقت و تحقق خودبنیادی نفسانی، در حالی که حقیقت بشر، عین ربط و تعلق به حق است و بشر با پذیرش بندگی حق، به آزادی می‌رسد: من از آن روز که در بند توام آزادم)

●

آراء *آیزایا برلین* (یکی از لیبرالهای معاصر انگلیسی) از جهات مختلف، نشان دهنده و بیانگر نگرش کلی لیبرالهای معاصر به مفهوم آزادی است. برلین، مفهوم آزادی را به دو قسم «آزادی منفی» و «آزادی مثبت» تقسیم می‌کند. وی آزادی منفی را به معنای «رهایی از قیود و موانع در جهت ارضاء خواستها» و آزادی مثبت را به معنای «آقا و ارباب خود بودن بشر» تعریف می‌کند.[۴] نکاتی که در خصوص آراء *برلین*، درباره آزادی، قابل توجه و نقد و بررسی است، اینهاست. اولاً: *برلین*، آزادی را جز در مفهوم آزادی سیاسی نمی‌فهمد و در نظر نمی‌گیرد؛ یعنی شؤون سیاسی و اجتماعی آزادی را مترادف کل مفهوم آزادی (که امری وجودی است و در نسبت انسان و حق مطرح می‌شود و شؤون مختلف دارد که آزادی سیاسی تنها یکی از شؤون آن است) در نظر می‌گیرد و این امر البته ریشه در درک نفسانی و خود بنیادانه او و همه لیبرالها[۵] از آزادی دارد.

ثانیاً: اساساً آن چه که مورد توجه و کانون نظر *برلین* است، مفهوم «آزادی منفی» است و «آزادی مثبت» مورد نظر او نیز، از طریق مفهوم «آزادی منفی» قابل تحقق است. بدین‌سان مشخص می‌شود، آن چه که جوهر آزادی در نظر *برلین* است؛ همانا عدم وجود موانع در جهت ارضاء امیال نفسانی است (که از قرن هفدهم تا امروز، مبنای درک لیبرالی آزادی بوده است). *برلین*، همچون اسلاف لیبرال خود، هیچ درکی از مفهوم آزادی متعالی ندارد[۶] و آزادی را، جز به معنای عدم و نفی موانع بیرونی در جهت ارضاء امیال نفسانی نمی‌فهمد.

اما حقیقت این است که تاریخ معاصر غرب و به ویژه دهه‌های واپسین قرن بیستم و طغیان گسترده معنوی و اجتماعی و سیاسی بشر غربی و تزلزل فراگیر و همه جانبه‌ای که دامنگیر جوامع غربی شده است، شکست و زوال بینش ماتریالیستی و روح سوداگری تمدن جدید را نشان می‌دهد وحکایت از اعتراض و اعراض و رویگردانی بشر معاصر غربی، نسبت به بردگی نفسانی‌ای که لیبرالیزم به نام آزادی آن را به خورد انسانها می‌دهد، دارد. سراسر فرهنگ و حیات اجتماعی تمدن معاصر

غربی، از ادبیات و هنر گرفته تا عرصه ایدئولوژیها، حکایت از خشکیدگی و پوچی و زوال تمدن خود بنیاد و نفسانیت محور دارد.

●

بشر، با لذّات اهل ولایت است و این ولایت طلبی، در شؤون و مراتب مختلف تحقق می‌یابد و ظاهر می‌شود. ولایت حق، آدمی را در مقام قرب ساکن می‌کند و ولایت شیطان بر درجات بُعد و دوری‌اش می‌افزاید. شکوفایی و باروری و آزادی انسان، با رهروی ولایت حق ممکن و میسر است و پذیرش ولایت شیطان، جز به معنای اسارت و سقوط و بردگی نیست. آزادی لیبرالی، به دلیل ذات و جوهر خودبنیادانه و نفسانی و غیردینی آن، در افق بُعد و پذیرش ولایت شیطان محقق می‌گردد و طلب آن، به معنای طلب نفسانی و غلبه ساحت حیوانی است.

تحقق آزادی لیبرالی، نتیجه تحقق اسارت وجودی و پذیرش بردگی شیطانی است. آزادی لیبرالی نیز، قیود و موانع و منعیات خود را دارد (در واقع، آزادی هیچ وقت و در هیچ کجا به معنای نفی و نبود کامل و مطلق حدود و قیود نبوده است، اساساً عالم ناسوت، عالم حدود و قیود است) اما اگر معنای حقیقی (دینی) آزادی، به معنای پذیرش حدود و قیود، در جهت کنترل نفس، و تحقق رشد و تکامل زیبا و متعالی وجود آدمی است، مفهوم لیبرالی (معنای باطل و وهم‌آلود) آزادی، به معنای نفی قیود در جهت غلبه ساحت حیوانی و جنبه‌های دانی و شهوانی بر وجود آدمی و ایجاد قیود و موانع در مسیر تکامل متعالی و حقیقی آدمی است.

ولایت شیطان و مفهوم لیبرالی آزادی (بردگی نفسانی) در تاریخ معاصر بر روی زمین عمدتاً در قالب نظام لیبرالی محقق گردیده است، همچنان که ولایت حق و قرب الهی و معنای حقیقی آزادی بر روی زمین در دوران ما، در قالب نظام «ولایت فقیه» تحقق یافته است. در واقع، «ولایت فقیه» به معنای تحقق سیاسی و اجتماعی حاکمیت الهی و ولایت حق در قلمرو ناسوت، در عصر غیبت کبری و پس از وقفه‌ای طولانی است که از روزگار حاکمیت پیامبر(ص) و حکومت حضرت امیر(ع) پدید آمده است. «ولایت فقیه» تجسم ولایت الهی و آزادی حقیقی است آنها که در قلمرو «ولایت فقیه» داعیه مفهوم لیبرالی آزادی را دارند، دانسته یا ندانسته، تابعان و پیروان ولایت شیطانند که به دنبال سودای نفس و اهواء خود به راه افتاده‌اند و دیگران را نیز، به وادی گمراهی فرامی‌خوانند. □

■ پانوشتها:

۱. برای تفصیل مطلب، نگاه کنید به:

- *راسل، برتراند/ تاریخ فلسفه غرب/* ج ۲/ ص ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۲۰

- Anthony Arblaster/ The Rise And Decline of Western Liberalism/ Basil Blackwell/ 1985.

۲. در خصوص تلازم مفهوم آزادی و قدرت طلبی و امپریالیسم در آراء *ماکیاولی* و اندیشمندان رنسانس، نگاه کنید به:

- *فاستر، مایکل. ب/ خداوندان اندیشه سیاسی/* ج ۲، قسمت دوم/ *جواد شیخ الاسلامی/ امیرکبیر/* ص ۴۸۸.

- Quoted in christopher Hill/ Reformation to Industrial ReVolution/ Weidenfeld and Nicolson/ 1967/ P.19.

۳. *وودکاک، جورج/ آنارشیسم/ هرمز عبداللهی/ انتشارات معین/* بخش اول/ ۱۹۴_۲۴۸ و ۱۹۳_۱۴۲.

۴. *برلین، آیزایا/ چهارمقاله درباره آزادی/ محمدعلی موحد/ خوارزمی/* ص ۲۵۰ و ۲۴۹، ۲۳۷ و ۲۳۶.

۵. *آیزایا برلین*، در کتاب زیر، صریحاً خود را فردی لیبرال و مدافع حکومت لیبرالی می‌نامد:

برلین، آیزایا/ در جستجوی آزادی/ خجسته کیا/ نشر گفتار/ ص ۹۴، ۶۹، ۶۸.

۶. *برلین، آیزایا/ چهارمقاله درباره آزادی/* ص ۲۵۲ و ۲۵۱.

توضیح:
سالشمار و دو شعر از شاعر آلمانی فریدریك هولدرلین در شماره پیش به چاپ رسید.
ترجمه سالشمار را علی علیشناس و ترجمه اشعار را علی علیشناس و یوسفعلی میرشکاك بعهده داشتند که بدینوسیله تصحیح می‌شود.

خطاب به فلسفه درایان

حکیم افضل‌الدین خاقانی شروانی

چشم بر پردهٔ امل منهید
جُرم بر کردهٔ ازل منهید
علّت هست و نیست چون زقضاست
کوشش و جهد از علل منهید
چون به «نابود» دل قرار گرفت
«بود» یك هفته را محل منهید
عمر کز سی گذشت کاسته شد
مهر بر عمر ازین قِبَل منهید
مَه بکاهد کزو دو هفته گذشت
عمر را جز به مَه مَثَل منهید
شهد کز حلق بگذرد زهرست
نام آن زهر پس عسل منهید
رزق جُستن به حیله شیطانی‌ست
شیطنت را لقب حیل منهید
به توکل زیِّد و روزی را
وجه جز لطف لم یزل منهید
نامرادی، مراد خاصان‌ست
پس قدم در ره امل منهید

حرص بی‌تیغ می‌کُشد همه را
پس همه جرم بر اجل منهید
رخت دل بر در هوس مبرید
مُهر شه بر زر دغل منهید
خرد شحنه را هوا مکُنید
رطب پخته را دقل منهید(۱)
ای امامان و عالمان اجل
خال جهل از بر اجل منهید(۲)
علم تعطیل مشنوید از غیر(۳)
سرّ توحید را خلل منهید
فلسفه در سخن میامیزید
وانگهی نام آن جدل منهید
و حل گمرهی‌ست بر سر راه(۴)
ای سران پای در وحل منهید
زُحل زندقه جهان بگرفت(۵)
گوش همت بر این زُحل منهید(۶)
نقد هر فلسفی کم از فلسی‌ست
فلس در کیسهٔ عمل منهید
دین به تیغ حق از فشل رسته ست
باز بنیادش از فشل منهید(۷)
حرم کعبه از «هُبَل» شد پاك
باز هم در حرم هُبَل منهید(۸)
ناقهٔ صالح از حسد مکشید
پایهٔ وقعهٔ جَمَل منهید(۹)

آنچه نتوان نمود در بن چاه
بر سر قلّهٔ جَبَل منهید(۱۰)
مشتی اطفال نو تعلّم را
لوح ادبار در بغل منهید
مرکب دین که زادهٔ عرب است
داغ یونانش بر کفل منهید(۱۱)
قفل اسطورهٔ ارسطو را(۱۲)
بر در احسن الملل منهید(۱۳)
نقش فرسودهٔ فلاطون را
بر طراز بهین حلل منهید(۱۴)
علم دین علم کفر مشمارید
هرمان همبر تلل منهید(۱۵)
چشم شرع از شماست ناخنه‌دار
بر سر ناخنه سبل منهید(۱۶)
فلسفی مرد دین مپندارید
حیز را جفت سام یل منهید(۱۷)
«فرض» ورزید و «سنّت» آموزید
عذر ناکردن از کسل منهید
از شما نحس می‌شوند این قوم
تهمت نحس بر زُحل منهید
کُل علم اعتقاد خاقانی‌ست
خارش از جهل مستدل منهید(۱۸)
افضل ارزین فضولها راند(۱۹)
نام افضل بجز اضّل منهید(۲۰)

■ پانوشتها

۱. دَقَل: خرمای بَد و خُرد.
۲. اجل اول به منی بزرگ و اجل دوم به معنی مرگ.
۳. علم تعطیل: مذهب اهل تعطیل که از آنان به معطلون یاد شده است، پیروان این مذهب منکر صفات ذات باری بودند.
۴. وحل: منجلاب- گل و لای
۵. زُحَل: کیوان، سیاره‌ای که بعد از مشتری از تمام سیاره‌های منظومهٔ شمسی بزرگتر است و در حکمت قدیم به «نحس اکبر» مشهور. عصر ما که اهل حکمت از آن به امروز- اِمِه روز، روز ما- یاد می‌کنند، دور نحس اکبر یا دور «زُحَل» است، یکی از علائم این دور تسّری نحوست نفس اهل فلسفه به تمام عالم و آدم است این «نفس» که در کسوت عقل و استدلال ظاهر می‌شود همان زندقه است. حکیم در انتهای همین قصیده خطاب به اهل فلسفه می‌گوید: «امتّ اسلام از شما دچار نحوست می‌شوند وگرنه نحوست زُحَل بر آنان کارگر نیست. جُرم از شماست و زحل متهم:

از شما نحس می‌شوند این قوم
تهمت نحس بر زُحل منهید

۶. در حاشیهٔ دیوان حکیم خاقانی به تصحیح استاد عبدالرسولی آمده است که شارح، زُحل دوم را در این بیت به «راء مهمله» خوانده و گوید «رحل» به معنی رفتن است، یعنی پای زندقه در اطراف، روانی یافته و زندقه شایع شده است.
۷. فشل: پراکندگی، سستی، ضعف.
۸. هُبَل: بت بزرگ عهد جاهلیت.
۹. حکیم خاقانی پرداختن به فلسفه را برابر با ماجرای جنگ جمل می‌داند.
۱۰. فلسفه قابلیت آن را ندارد که در بُن چاه نشان داده شود، آن را برفراز وحی و علوم الهی قرار مدهید.
۱۱. «داغ»- مرکب و برده وحشم را در روزگاران دور و نزدیك «داغ» می‌کردند، هر داغی نشانی و نقشی بود از صاحب مرکب و... الخ. داغ یونان بر مرکب دین، یعنی فلسفهٔ یونان را بر وحی غلبه دادن.
۱۲. اسطوره: سخن بی‌اصل، حکیم از فلسفه ارسطویی به قفل اسطورهٔ ارسطو و از فلسفه افلاطون به نقش فرسودهٔ افلاطون تعبیر فرموده‌اند.
۱۳. احسن الملل: ملت و امت اسلام.
۱۴. بهین حلل: کنایه از اسلام و قرآن.
۱۵. هرمان: خرد و هوش، تلل: گمراهی، تباهی، جهل، تری و نمناکی.
۱۶. ناخنه: مرضی است در چشم: گوشت زائد که از گوشه چشم بیرون آید و به تدریج افزون شود- سُبَل: ورم ملتحمه، بعضی گفته‌اند سُبَل موی زیادی پدید آوردن چشم است.
۱۷. حیز: مخنث، کنایه از فیلسوف است. سام یل جد رستم و پدر زال زر، کنایه از مرد دین است.
۱۸. جهل مستدل: زیباترین تعبیر و رساترین وضع لفظ برای فلسفهٔ قدیم و جدید.
۱۹. افضل: تخلص حکیم خاقانی شروانی است.
۲۰. اضل: بدتر، گمراهتر، فاسد، هلاك، ضایع، حکیم می‌فرماید اگر ببینید من- افضل الدین- نیز فلسفه درایی می‌کنم نام مرا «اضل» بگذارید.

«فرنگ»

از مولانا اقبال لاهوری

به افرنگی بتان دل را سپردی
چه نامردانه در بتخانه مردی
خرد بیگانه‌ی دل، سینه بی‌سوز
که از تاك نیاکان می نخوردی

□

فرنگی را دلی زیر نگین نیست
متاع او همه مُلك است، دین نیست
خداوندی که در طوف حریمش
صد ابلیس است و یك روح الامین نیست

□

اگر این آب و جاهت از فرنگ است
جبین خود منه جز بر در او
سرین را هم به چوبش ده که آخر
حقی دارد به خر پالانگر او

□

سجودی آوری دارا و جم را؟!
مکن ای بیخبر رسوا حرم را
مبر پیش فرنگی حاجت خویش
زطاق دل فروریز این صنم را

□

چه گویم رقص تو چون است و چون نیست؟
حشیش است این، نشاط اندرون نیست
به تقلید فرنگی پای کوبی
به رگهای تو آن طغیان خون نیست

□

خنك مردان که سحر او شکستند
به پیمان فرنگی دل نبستند
مشو نومید و با خود آشنا باش
که مردان پیش ازین بود و هستند

□

می از میخانهٔ مغرب چشیدم
به جان من، که دردسر خریدم
نشستم بانکویان فرنگی
از آن بی‌سوزتر روزی ندیدم

□

به افرنگی بتان دل باختم من
زتاب «دیر»یان بگداختم من
چنان از خویشتن بیگانه بودم
چو دیدم خویش را نشناختم من

□

نگهبان حرم، «معماردَیر» است
یقینش مرده و چشمش به «غیر» است
زانداز نگاه او توان دید
که نومید از همه اسباب خیر است
عروس زندگی در خلوتش «غیر»
که دارد در مقام نیستی سیر
گنه‌کاری‌ست پیش از مرگ در قبر
نکیرش از «کلیسا» منکر از «دیر»

□

مسلمانی که در بند فرنگ است
دلش در دست او آسان نیاید
زسیمایی که سودم بر در غیر
سجود بوذر و سلمان نیاید

هنگام که گریه می‌دهد ساز

نیما یوشیج

هنگام که گریه می‌دهد ساز
این دود سرشت ابر برپشت
هنگام که نیل چشم دریا
از خشم به روی می‌زند مشت

□

زان دیر سفر که رفت از من
غمزه زن و عشوه ساز داده
دارم به بهانه‌های مأنوس
تصویری ازو به برگشاده

□

لیکن چه گریستن، چه طوفان؟
خاموش شبی‌ست، هرچه تنهاست
مردی در راه می‌زند نی
و آواش فسرده برمی‌آید.
تنهای دگر منم کِم از چشم
طوفان سرشك می‌گشاید

□

هنگام که گریه می‌دهد ساز
این دود سرشت ابر برپشت
هنگام که نیل چشم دریا
از خشم به روی می‌زند مشت

«رؤیای عیسیٰ»

«مهرداد اوستا»

هنوز ازفسون شب عشوه ساز
نسیم سحر بود در خواب ناز
فرو بسته گیتی، لب از نای و نوش
نوا در رگ چنگ و بربط، خموش
در آویخته چرخ ز اکلیل‌ها
چو آویزهٔ تاك، قندیل‌ها
در آسوده اندیشه از تاب و تب
فرو بسته افسانه از قصّه لب
فرومانده در آن شب تیره رنگ
نظر از شتاب و خیال از درنگ
ترانه زنغمه، کرشمه ز ناز
سرود از ترنم، نیایش ز راز
بیاسوده در آن شب دیریاب
بجز چشم پروین و عیسی به خواب

□

لبش نالهٔ حسرتی و همناك
نگه شکوهٔ حیرتی سهمناك
سخن خفته در هردو جادوی او
زبان غمی هرسر موی او
فرو دوخته نرگس نیم خواب
فراز یکی صخره همچون عقاب
به شب هرشبه در نیایش، به روز
جهانگرد با مهر گیتی فروز
به بویی که جان را نوید آورد
محبّت سرایی پدید آورد
که بازش در آن راز ننهفتنی
به سر حالتی رفت ناگفتنی
زچنگ یکی چنگی ناپدید
نوایی برآمد بلای امید
به ناخن چو هرنغمه آغاز کرد
گره از پر ناله‌یی باز کرد
هرآن شکوه پر برزد از تار زه
به پیوست با آه عیسیٰ گره

□

مسیحا از آن جاودانی سرود
لب زندگی بخش از هم گشود
که ای نغمه‌انگیز نادیدنی
بدین پرده، پیوند جان منی
بدان شکوه مانی که از سوز تب
شود آه، چون پرگشاید زلب
بدان درد از تار دل وا شده
فرو مانده برلب سخن تا شده
نهان همچو شرم و عیان چون گناه
سخنگوی همچون هوس در نگاه
یکی شکوهٔ بی‌اثر گشته‌ای
تو- یا خود یکی روح سرگشته‌ای؟
به هرپرده بی‌پرده دیدم ترا
نوای فسونگر شنیدم ترا
نسیم بهاران هوای تو بود
شمیم گل آوای پای تو بود
ازین چهره برگیر یك ره نقاب
برآی از پس پردهٔ ماهتاب
زپندار، نقشی اگر نیستی
بگو با من ای نغمگی، کیستی؟
چوعیسی فروبست از گفته لب
به پاسخ نوایی برآورد شب:

□

نگر تا حدیث مرا پایه چیست
چرا جست خواهی که در پرده کیست؟
شنیدی چو فرمان پیغمبری
خدا بود گوینده یا دیگری؟
بود زندگی نایی و نغمه مرد
اگر شادی انگیز اگر پیك درد
تویی خود بدین فرّو زیبندگی
یکی نغمه از پردهٔ زندگی
کم آرد بدین روشنی گوهرا
زمانه یکی چون تو پیغمبرا
چوآمد سخن روح را سازگار
نیوشنده را با سخنگو چکار
اگر موج گردابها در نَوشَت
به دریا، ز دریا نیارد گذشت
ز دریا بیاموز فرخندگی
که دریاست آئینهٔ زندگی
تو ای مهر برخاك افشانده پر
نگر تا چه آمد زکشتت به بر
سزدگر بمویی تو درمرگ او
که خون می‌چکد از بر و برگ او
گروهی پدید آید از باختر
همه دشمن زندگی سر به سر
طریقت پذیرند با دین تو
دگرگونه سازند آیین تو
نوایی که خیزد ز ناقوس‌ها
خروشی که انگیزد افسوس‌ها
اگر شکوهٔ بی‌گنه نیستی
بدین ناله‌انگیزی از چیستی؟
بسی برنیاید که از هردری
برآید پر از باد نخوت سری
برونی به هرپاکی آراسته
درونی زهر مهر پیراسته
نشیند ازین غول مردم شکن
به خون دامن آسیای کهن

□

نگه کرد عیسی به پرده درون
افق در افق دید دریای خون
به هرسو برآورده پرتیرها
جهان خیره از برق شمشیرها
دگر داستانی به غم ساز کرد
سرانگشت او هرورق باز کرد
همی دید ز انبوه خود کامه‌ای
به پیرا من خویش هنگامه‌ای
تهی مانده از خویش، آغوش خویش
صلیبی گرانسنگ بردوش خویش
به هرگام گفتی از آن خون که وی
سوی کشتهٔ خویش برداشت پی
همی رفت تا کشته‌ای زار دید
به مسمار کوبیده بردار دید
بدان دار زد بوسه عیسی به زار
همی برد برکشتهٔ خود نماز
چو در کشتهٔ خویشتن بنگریست
دریغی به لبخند تلخش گریست
نیارد که در چشمهٔ آفتاب
نگه کرد الا که چشم عقاب

□

زگردون سپیده به دامان دشت
برون می‌تراوید و شب می‌گذشت

● ورنون هال
■ ترجمه: سیما ذوالفقاری

□ شاعران، نزد افلاطون

افلاطون (۳۴۷ـ۴۲۷ ق.م)

یونانیان، خطیبان بزرگی بودند و قاعدتاً می‌بایست، از میان موضوعات مختلف، در خصوص شعر نیز، چیزی گفته باشند. اما با گذشت قرنها، سخنان آنها در بستر زمان ناپدید شده است.

تا پیش از *افلاطون*، هیچ نقد متشکلی که بتوان آن را در حکم یك نظریه‌ای دانست، وجود نداشت؛ به جز یك یا چند بیت شعر و یا گفته‌های پراکنده که در مقالات فلسفی به چشم می‌خورد.

حتی ارزیابی‌های ادبی درخشانی که *اریستوفانس* در کمدیهایش مطرح می‌کند، بیشتر جنبه عملی دارند تا نظری. بنابراین اگر بخواهیم به یك ایده کلی در مورد ادبیات دست یابیم، باید با افلاطون آغاز کنیم. ای کاش می‌شد از جای دیگر آغاز کرد زیرا *افلاطون*، با وجود اینکه شاعرترین فیلسوفان است. دشمن شعر بود، این واقعیت به قدری تعجب‌آور است که بسیاری، از پذیرفتن آن سرباز زده‌اند و همانند عشاق ساده و خام آن چه را که می‌بینند نمی‌خواهند باور کنند. به تعبیر آنان افلاطون با گفتاری چنین شیرین نمی‌تواند نسبت به این موضوع بی‌مهر باشد.

با این وجود، موضوع روشن است. همان گونه که *تولستوی* بعدها متوجه شد، افلاطون این نکته را دریافته بود که ناگزیر است به هنر خویش خیانت کند چرا که معتقد بود چیزی با ارزش‌تر را کشف کرده است.

بعد سنت *اگوستین* مقدس آثار وی را خواند و از عقاید او سود جست و به تضاد کلیسای مسیحی نوپا با ادبیات قوت بخشید. توتالیترهای سیاسی قرن بیستم ـ هم کمونیست‌ها و هم فاشیستها ـ روش او را به وام می‌گیرند. کسی که تصور می‌کند «حقیقت» را یافته است، در برابر هنر، موضع افلاطون را پیش می‌گیرد. اگر تنها دغدغه کسی بنا کردن «جمهور افلاطونی» «The Soviet State» یا شهر خدا City of God باشد در آن صورت باید ادبیات را کنار گذاشت یا آن را غل و زنجیر کرد. در مقایسه با روح فناناپذیر بشر یا جامعه بدون طبقه، یك شعر چه اهمیتی می‌تواند داشته باشد؟ افلاطون از زوایای مختلف مسئله را بررسی کرد و در مجموع چه به لحاظ تربیتی، متافیزیکی، اخلاقی یا سیاسی، به نتیجه هوشیارانه مشابهی رسید: «شعر خطرناك است.»

حدس می‌زنیم که این سمت‌گیری و تعصب اعتقادی او، باعث شد تا رضایتی آمیخته با اندوه را در ترك چیزی که دوست می‌داشت، تجربه کند. احتمالاً او بر اثر این تعصب اعتقادی و ترك کردن آن چه که مورد عنایتش بود، دچار حالی خوش توأم با غم و اندوه شد. چرا که افلاطون عاشق شعر بود و یا دست کم تا این حد از آن نمی‌هراسید. رمانها و داستانهای کوتاه *توماس مان* که در آنها هنر را بارها و بارها به عنوان اغواگر و عامل تخریب اخلاقیات طبقه متوسط به ما معرفی می‌کند، در واقع تحلیلهای عمیقی هستند از نظریات افلاطون نسبت به شعرا.

اکنون، ما که در تمدنی گسترده و پیچیده به سر می‌بریم، افلاطون را به گونه‌ای تصویر می‌کنیم که گویی در طلیعه فرهنگ ایستاده است. اما در نظر او، البته شرایط همچون غروب تمدن بود. در آن زمان، قدمهای اساسی تقریباً برداشته شده بود. *آتن*، به سرعت نابود می‌شد. ملتی مدیترانه‌ای، دوستدار هنر، با احساساتی لطیف، توسط عوام فریبانی ضد اخلاقی همچون گله‌ای گوسفند هدایت می‌شدند. آنها خدایان و الهه‌هایی داشتند، به گفته *هومر*، فاجر، دروغگو و جنگجو. چیزی که آتنی‌ها عاجزانه نیازمند آن بودند، انضباط و عقل‌گرایی خاصی بود که توسط فیلسوفانی چون *افلاطون* می‌توانست تأمین شود.

شعرا چه زنده و چه مرده، دشمنان *افلاطون* بودند. همه این واقعیت را باور داشتند که شعرا معلم بودند. به شعرا همان گونه که همه باور داشتند، الهام می‌شد و همین نکته، به نظر افلاطون کافی بود تا آنها را مورد لعن و نفرین قرار دهد. چرا که مگر نباید به حقیقت از طریق عقل راه یافت؟ افلاطون در رساله «ایمان» تئوری معروفش را در مورد شعر ارائه می‌کند:

«شاعر از نور است و پرنده‌ای سبك بار و موجودی مقدس. و تا زمانی که به او الهام نشده نمی‌تواند چیزی ابداع کند. و آن گاه که به او الهام می‌شود از خود بیخود می‌شود و دیگر هوشیاری خود را از دست

می‌دهد و تا زمانی که به چنین حالتی نرسیده ناتوان است و قادر نخواهد بود گفته‌هایش را به زبان آورد. سخنان ارزشمند فراوانی از شعرا وجود دارد که درباره هومر گفته شده اما این شعرا، سخنان خود را از روی فن و صنعت و معرفت نمی‌گویند بلکه تنها وقتی که از پروردگاران هنر الهام بگیرند، قادر به بیان آنها خواهند بود. پس از این مرحله است که شاعر، ساقی نامه می‌سراید و دیگری سرود حمد و ثنا و آن دیگری سرودهای گروهی و دیگری حماسه و اشعار lambic [1] و هرکدام که در سرودن یکی از این انواع تبحر داشته باشد، در ابداع انواع دیگر مهارتی نخواهد داشت چرا که شاعر در سرودن شعر، از خود قدرت و مهارت ندارد بلکه او فقط ترجمان خدایان است و از زبان آنها سخن می‌گوید.»

سپس *افلاطون*، این مفهوم ظاهراً والا را که‌درشعرموجودبود، برضدشاعران به‌کار می‌گیرد. کالسکه‌ران بسیار بیشتر از هومر، در باب کالسکه رانی می‌داند. در نتیجه به عنوان یك آموزگار و تعلیم دهنده، شاعر در مقام پائین‌تری نسبت به یك صنعتگر قرار می‌گیرد. و نیز از آنجایی که شاعر، نه از روی عقل وآگاهی‌بلکه‌از روی‌الهام یا بی‌خردی سخن می‌گوید (چرا که از نظر افلاطون این دو چندان تفاوتی با یکدیگر ندارند) پس به عنوان یك معلم به او نمی‌توان اعتماد کرد.

و وقتی که *افلاطون*، از جنبه مابعدالطبیعی به این مسئله می‌پردازد، نیز لطف بیشتری نسیب شاعر نمی‌شود. *افلاطون*، معتقد بود که واقعیات در عالم مُثُل وجود دارند و نه در دنیای مادیات. برای نمونه، تخت خواب واقعی و لایتغیره در عالم مُثُل وجود دارد و تختی را که یك نجار می‌سازد، تقلیدی ناقص از آن تخت ایده‌آل است و زمانی که یك شاعر تختی را وصف می‌کند، مقلد یك تقلید است و بنابراین، دومرتبه از حقیقت و یا واقعیت دور می‌شود. متن و کار شاعر را می‌توان این طور بیان کرد:

«یك موجود حقیر که با حقیر دیگری درمی‌آمیزد و فرزندی حقیر و نالایق متولد می‌شود»

اهالی مدینه فاضله، برای کسب اخلاقیات و اعمال، بنا به عقیده افلاطون به سراغ هرکس بروند بهتر از شاعر است. هومر، خدایان را به گونه‌ای ارائه کرده است که مرتکب اعمال غیراخلاقی می‌شوند. زئوس به طور دل بخواهی برای بعضی خوشی و برای بعضی دیگر غم و شکست اقتضا می‌کند. *آتنا* و زئوس، پیمانها و عهدها را می‌شکنند و دیگر خدایان عامل پلیدی و نزاع در بین آدمیان هستند. از آنجایی که خدا مظهر پاکی است، پس پلیدی باید منشأ دیگری داشته باشد. بنابراین هومر، نه تنها در مورد خدایان دروغ می‌گوید، بلکه شعرش می‌تواند اهالی را به گمراهی و تبه‌کاری بکشاند. شاعر را باید به حکم قانون، از انتساب پلیدی به خدایان منع کرد:

«واگر قرار است شاعر از مشقات نیوپ [2] بگوید یا از خانه پلوپس [3] یا جنگ تروا و یا هر موضوع مشابه‌ای، یا باید به او اجازه نداد که این اعمال را به خدایان نسبت دهد و یا اگر این اعمال حقیقتاً از خدایان سرمی‌زند، باید توضیحاتی قانع کننده ارائه دهد. مثلاً باید بگوید خداوندگار آن چه که درست و حق بود انجام داد و آنها به سزای اعمالشان رسیدند. اما اینکه بگویند آنهایی که مجازات شدند، بیچاره و بدبخت بودند و اینکه خداوندگار عامل بدبختی آنها بود، شاعر اجازه گفتن چنین سخنانی را ندارد، هرچند که می‌تواند بگوید تبه‌کاران بدبختند، چرا که باید مجازات شوند و آنها از مجازات خداوندگار بهره‌مند خواهند شد اما اینکه خداوندگاری‌که منشأ خوبیهاست، عامل پلیدی و بدی برای کسی باشد، باید بشدت مورد تکذیب قرار گیرد. در یك جامعه بابنیان و نظم درست، چنین سخنانی نباید گفته یا خوانده و شنیده شود، چه در شعر و چه در نثر و چه توسط پیران یا جوانان. یك چنین افسانه‌ای کشنده، مخرب و کفرآمیز است.»(جمهور)

افلاطون، نمی‌تواند سیاست و اخلاقیات را از هم منفك سازد. وی در تلاش خود برای برپایی یك نظام آموزشی برای حاکمان و محافظان جامعه ایده‌آل خود، به این نتیجه می‌رسد که شعرا، راه و رسم کشورداری و شهرداری را نمی‌آموزند. آنها نه تنها درباره خدایان دروغ می‌گویند، بلکه انسان را در

حین ارتکاب اعمال ناپسند و بی‌ارزش نمایش می‌دهند. قهرمانان را در حال قهر در خیمه‌های خود نشان می‌دهند و حکام را در حال رشوه‌خواری و بسیاری چیزهای دیگر که سربازان و حکام نباید ارتکاب به آنها را حتی‌ممکن بدانند. از دیگر پلیدیهای مهم شعر این است که آنها «هادس»[۴] را به صورت مکانی تاریک و نامطلوب نمایش داده‌اند. مردان جوان، باید به گونه‌ای آموزش ببینند که حاضر باشند به خاطر سرزمینشان شجاعانه بمیرند و پاداش عمل نیک خود را، در دنیای پس از مرگ دریافت کنند. هادس شعرا، برای عالم مردانگی و قهرمان پروری، عاملی بازدارنده است و مردان جوان را ترسو می‌سازد و اشتیاق آنها را به زندگی می‌افزاید و از مرگ می‌هراسانند. اعضای طبقه حاکمه- زمامداران- باید خود را تماماً وقف حفظ آزادی جامعه کنند و نباید مقلد هیچ گونه عمل زشت و پلیدی باشند.

با وجود این، شعرا چه الگوهایی برای آنان ارائه می‌کنند؟ الگوهایی چون زنان، مردان زشت کردار و حتی شخصیتهای فرودستی چون آهنگران یا دیگر صنعتگران، پاروزنها و یا کارگران کشتی و غیره. در حقیقت، تمام چیزهایی که برای جماعت نادان مطلوب است. همچنین نباید فراموش کنیم که شعر، تغذیه کننده عواطفی است که باید همیشه خاموش بماند.

«شعر به آنها اجازه فرمانروایی می‌دهد، هرچند که اگر بشریت بخواهد در خوشی و فضیلت روزافزون به سر برد باید این عواطف را تحت کنترل داشته باشد. وقتی که شاعر، یعنی کسی که قدرت تقلید همه چیز را دارد به شهر می‌آید، در مقابل او زانو می‌زنیم و او را چون موجود شیرین و مقدس و خارق‌العاده ستایش می‌کنیم، اما همچنین او را آگاه می‌سازیم که در جامعه ما کسی همچون او اجازه ماندن ندارد. قانون به آنها چنین اجازه‌ای نمی‌دهد و به این ترتیب وقتی که او را با مُرّتدهین کردیم و تاجی از پشم بر سرش گذاشتیم او را به شهری دیگر خواهیم فرستاد.»

و به این ترتیب شاعر از جمهور افلاطون بیرون رانده می‌شود. بنابراین آیا باید هیچ آواز یا شعری وجود نداشته باشد؟ چرا اما فقط تعداد محدودی که تحت نظارت حکام نوشته می‌شوند، موسیقی که انضباط نظامی خوب بر قرار می‌کند و سرودهای مذهبی و مدایح در ستایش خدایان و مردان نیک. اما همین شعر رسمی را هرکسی نمی‌تواند بنویسد. تنها کسی که از نظر سیاسی قابل اعتماد است این اجازه را دارد و حتماً آنها هم تنها به نوشتن شعر «رسمی» محدود هستند. بنابراین پیروز مردانی که در مبارزه برای تحکیم جامعه سرافراز بیرون می‌آیند، باید مورد ستایش قرار گیرند، اما نه توسط هر شاعری.

وبگذاریم شعرا پیروز مردان را مدح کنند اما نه هر شاعری، بلکه کسی که در درجه اول، نباید کمتر از پنجاه سال داشته باشد و دیگر اینکه هرچند از موهبت غنایی و موسیقیایی برخوردار باشد، نباید کسی باشد که در زندگی‌اش، عملی باارزش و والا و چشمگیر انجام نداده باشد بلکه باید کسانی باشند که خود نیک باشند و نیز در جامعه ارج و قرب داشته باشند و اعمال پسندیده و نیک انجام دهند.

بگذارید اشعار آنها خوانده شوند، حتی اگر خیلی هم غنایی نباشند و قضاوت در مورد آنها به عهده آموزگار جوان (یعنی هدایت کننده تحصیلات) باشد و سایر محافظان قوانین که به آنها این امتیاز را داده‌اند و تنها آنها می‌توانند آزادانه بخوانند اما بقیه عالم، چنین آزادی را نخواهند داشت. همچنین کسی جرأت نمی‌کند شعری را بخواند که مورد تأیید و قضاوت محافظان قانون قرار نگرفته باشد. حتی اگر آن شعر دلپذیرتر از آوازهای *تامیراس* و *ارئوس* باشد بلکه تنها اشعاری آزاد هستند که مقدس تشخیص داده شده‌اند و اشعاری که به خدایان تقدیم شده‌اندواشعاری که دروصف اعمال مردان بزرگ و نیکو سراییده شده‌اند. اشعاری که در آنها ستایش یا نکوهش پاداش داده شده و طوری در نظر گرفته شده‌اند که طرحهای آنها را بخوبی عملی کند. (قوانین). □

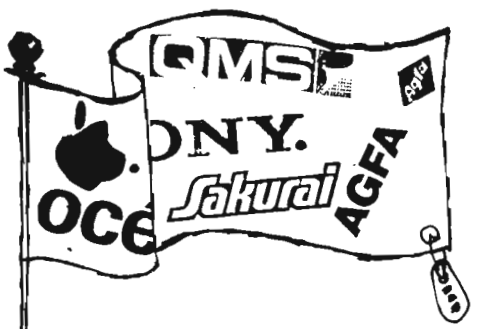
■ پانوشتها:

۱. اشعار هجایی یونانیهای ایونی (Ionian) که پس از عصر حماسی یونان، به سبک وتد مجموع ساخته شده. شعری که بحر آن وتد مجموع باشد.

۲. Niobe دختر تنتالوس و همسر آمفیون. او با آزار دادن فرزندان *آپولون* و *آرتمیس*، خشم آنها را برانگیخت. بچه‌های نیوپ، کشته شدند و زئوس او را به سنگ تبدیل کرد و در آن شرایط نیوپ به قدری گریه کرد تا محو شد و از بین رفت.

۳. Pelops یکی از پسران *تنتالوس* و *دیون*، توسط پدرش کشته شد و اهالی المپیا او را به عنوان غذا خوردند. *هرمس*، دوباره به او حیات بخشید و بعدها حکمران یونان جنوبی شد، جایی که بعد از او به Polopennesus شهرت یافت.

۴. Hades . دنیای مردگان. در اساطیر آمده است که ارواح مردگان پس از مرگ به دنیایی در زیر زمین می‌روند. Hades یا Pluto هم به این مکان و هم به خداوندگار مردگان اطلاق می‌شود.



در کیش ، بی‌خویش

● یادداشتی کوتاه، بر سفری کوتاه به کیش

■ سید علی میرفتاح

● دوربین را با خود نبردم و ـ مثلاً ـ خواستم تا «باشم» و نه «داشته باشم» اما کیش و بودن؟ اصلاً کیش برای داشتن است. در کیش بودن، عین تجارت است در کنار مزار خواجه حافظ و مثل خواندن و زمزمه غزلی و گرفتن فالی با کتاب حضرتش در بازار! که من به خود آمدم و دیدم چنین می‌کنم و پرسه می‌زنم و به دکانها نگاه می‌کنم و به دنبال کفش و کلاه هستم و آب‌نبات و قوطیهای آمریکایی پپسی و از همسفرم اصرار که رفیق، لطفی کن و همتی و «فالی هم برای ما بزن» و من پوزخندی و بغضی و گریز از بازار که رفیق شفیق:

توبه بر لب، سبحه بر کف، دل پر از شوق گناه

معصیت را خنده می‌آید ز استغفار ما

و گریختم از بازار ولیکن لایمکن الفرار من حکومت البازار! همه جا بازار و حتی خلیج‌فارس و آب هم، با تمام نیلگونی و بزرگی اش و عظمتش متأثر از کمال همنشین و مشغول عرضه متاع و آلوده به معامله. و ریگ بیابان هم و مرجان دریا هم و بومیهای سیه چرده جزیره هم. و من مانده‌ام کدام متاعم را به حراج بگذارم و افسوس که آرمانهایم را پیش از این به یغما بردند، که اینجا بهای گزافی را برایش می‌دادند. و در این جزیره آزاد، بیشتر به تاجر دزد زده

می‌مانم و بازرگان جنس سوخته و به همسفر می‌گویم:

هرکجا رفتیم داغی بر دل ما تازه شد
سوخت آخر جنس ما از گرمی بازارها

●

جزیره آزاد است، برای تجارت وگرنه در محاصره دریاست و در حسرت دیدن خشکی و دلخوش به اطراق و شور و شوق یکی دو روزه مسافران و مسافران دلخوش به مهمان‌نوازی جزیره و نگران اتلاف وقت و نرسیدن به بازاری دیگر و بازگشت با دست نه چندان پر، که جزیره رفتن، یعنی با دست پر برگشتن و اگرنه برای خود که برای دیگری که پرند آدمهایی که مباشرانشان در بازار می‌لولند و دعوتت می‌کنند که آدم آنها شوی و با این کارت بازرگانی سالانه لااقل به خاطر آنها دست پر برگردی. و من و همسفر، براحتی خرید یك قوطی سرد پپسی امریکایی شدیم آدم آنها و در نیمه راه، زار و پشیمان، توبه‌کنان و شرمنده از آدم دیگری شدن. و در آخر راه خندان و بی‌خیال، که دستمان پر شد از دو سه هزار تومان اجرتشان و خیالمان راحت که تنها نبودیم در این اجیر شدن و گمرك فرودگاه، پر بود از مثل ما و مگر دیگران برای که به این سفر آمده بودند و اصلاً در تجارت مگر می‌شود آدم دیگری نبود و آن تاجری هم که ما آدمش شدیم، خود آدم دیگری است و نهایتاً آدم پول و اصلاً آدم اگر آدم دیگری نباشد، با کیش و جزیره آزادش چکار و اصلاً تجارت و کیش به کنار، همه جا، همه کس، کسان دیگرانند و در سیاست و کیاست و ریاست، همه آدم دیگری‌اند و احرار تنها عشاقند که جز به انگشتان دستی یافت می نشوند و اصلاً:

ناله فرهاد بیرون است از این کهسارها

●

کیش بدجوری آمریکایی شده است و بدجوری هم مثل کشورهای حاشیه خلیج فارس آمریکایی شده است و اصلاً هرکجا با قوطی‌های نوشابه و آدامس بادکنکی و خرت و پرت‌های نشکن با برق و باطری آمریکایی شود، مثل کشورهای حاشیه خلیج‌فارس شده است و دست بالا نوشابه‌های سرد به جای شیر شتر نشسته‌اند و آدامس به جای هسته خرما و شلوار تنگ لی و آدیداس و دمپایی ابری به جای دشداشه و پای برهنه. و دست آخر نه رنگ موها، جعدهای مشکین را بلوند می‌کنند و نه کمربندهای ایمنی از جاسم، جیمز می‌سازند. و تا قیام قیامت او جیمز *استیوارت* است و این *جاسم* راننده «سازمان عمران کیش». و همین جاست که خنده‌ات می‌گیرد و حتی دلت می‌سوزد برای آنها که هنوز مانده‌اند در استفاده از کارد و چنگال به اوت نزنند و حواسشان هم باشد که دزدی از مغازه‌ها و موتورها و ماشین‌های قفل و زنجیر نشده دون شأن آنهاست و به زور هم که شده، نباید بیماران کلیوی را از یاد ببرند و همسفرم گفت که باید به این عرب‌زدگی آمریکایی تن داد و من که، رفیق شفیق:

ریش هم می‌باید اینجا در خوردستارها

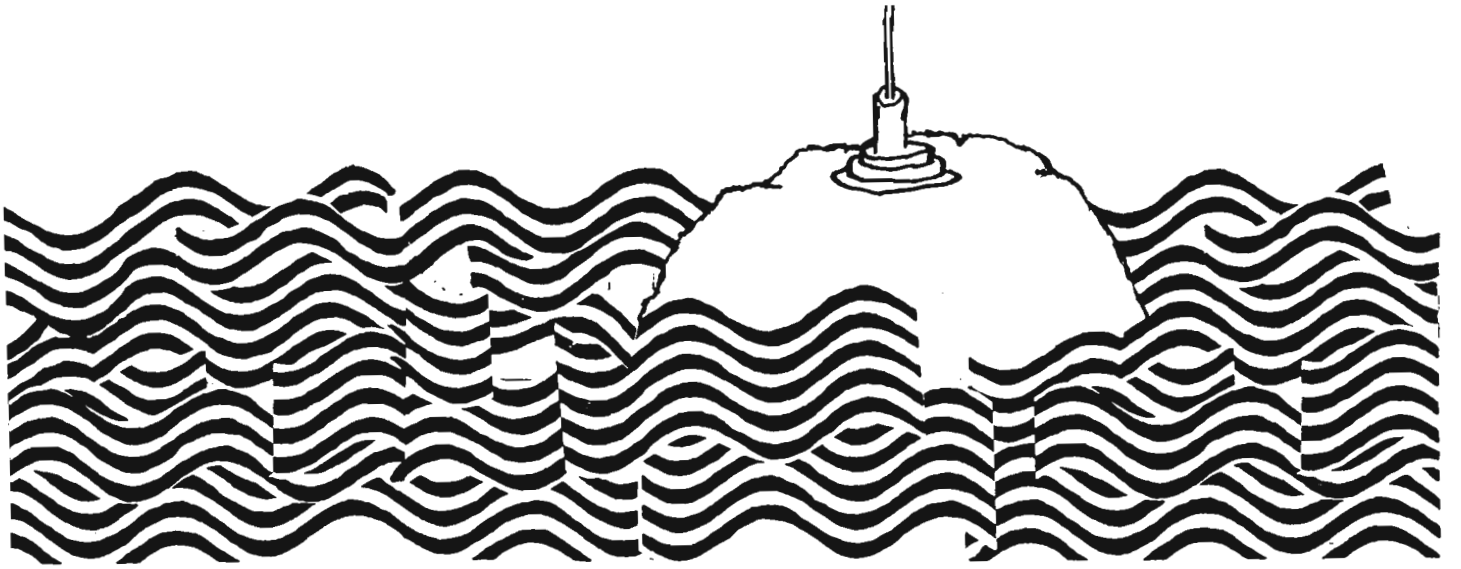
●

کیش جزیره آزاد است و علی الظاهر قرار است سیرجان هم آزاد باشد و بندرعباس هم و لابد قرار است از بندر تا سیرجان را نقاله بزنند و زندگی زیبا را به آنجا حمل کنند و شنیدم که بندر انزلی هم می‌خواهد بندر آزاد باشد و چابهار و ماکو هم و همسفر مدام طعنه می‌زد به این آزادیها و:

حالیش کردم که بس کن کز خجالت بارها
در عرق شستند خوبان رنگ از رخسارها

●

این تجارتها که من دیدم، سخیف‌ترین شغلهایی است که می‌شود داشت. و من حیرانم از اینکه گاهی می‌شنوم فلان فرزانه فرهیخته، به تجارت هم اشتغال داشته است. به اصرار همسفر شدیم مهمان فامیلشان که تاجرکی است و فعلاً مشغول در کیش و خانه‌ای دارد و با یکی دو جوان دیگر مثل خود سر می‌کند و من دیدم که با پول صمیمی‌تر بود تا با این فامیلشان که همسفر من است و سخت احساس صمیمیت می‌کرد با او. و من دلداری‌اش دادم که رفیق خرده مگیر. تجارت چنینش کرد و مگر نمی‌بینی چه تلاشی می‌کند برای دست خالی به شهر خود برنگشتن. و اصلاً از بس در ژاپن و آن طرف آب فعلگی کرده‌اند و در برابر چشم بادامی‌ها و کویتیها دولاً و راست شده‌اند، باید همه قدردان عافیت باشند که در کیش تجارت می‌کنند و پادشاهی و باید هم نگران اتلاف وقتی باشند که به اجبار یار قدیمی گرمابه و گلستانشان که دو سه روزی مهمانشان است به گپ و گفتی بیرون از معامله بگذرد و اصلاً تاجر اگر به غیر سرمایه دل ببندد باخته است و کاش می‌دیدید که تجار چگونه (بی چشم دیدن هم) دست به دست هم داده بودند و چه تمهیداتی به هزار رمل و اسطرلاب به کار می‌بستند برای فروش اجناس فرنگی به مشتریانی که خود به همین قصد مسافر بودند و خود نزده می‌رقصیدند



و چه جوایزی و چه قرعه‌کشی ای و چه رقابتی بین بازارهای کیش و چه برنامه‌هایی و جوایز میلیونی در قبال خرید حداقل هزار تومان و همسفر، نگران نداشتن لاتاری و من هم. که کار از کار گذشت و دیگری شد صاحب اتومبیل مفت، و مفت چنگش هم،و گفتم که: دامن صحرا چه غم دارد ز زخم خارها.

●

مسافران مشهد، اگر از زیارت و زاری فارغ شوند، پرسه در بازار می‌زنند و سری به دیدنیهای شهر و اگر از این دو خسته شوند به پابوس حضرت می‌روند و مشغول تضرع و استغفار. اما در کیش نه مزاری هست و نه دیدنی ای جز آکواریومی که سر و ته‌اش از ربع ساعتی نمی‌گذرد. و اصلاً کی حال و حوصله دیدن جك و جانوران دریایی را دارد که هرشب تلویزیون به رخشان می‌کشد و مگر مسافرین به سفر آمده‌اند تا این ماهیها را ببینند. اینها به بازار آمده‌اند و جزیره نیز پر است از بازار، بازار عربها، فرانسه، مریم، پردیس، و ساحل. و مسافران خسته از بازار قبلی و پناه برده به بازار دیگر. و چشمها از خیرگی در ویترین‌ها و چرخ در دکانها سفیدی گرفته. و من ساعتی به ساحل بودم و حتی رهگذری نبود. و آب خلیج‌فارس مدام خود را به شنهای کنار خشکی می‌زد و لابد در آرزو داشت تا این ۸۰ متر ارتفاع بالاتر از خود را هم به زیر کشد و برای ساکنان دریا افاده فروشد و بیچاره باخته است و بدجوری هم باخته است. هنوز جزیره ۸۰ متر بالاتر است و جزیره شدگان، حتی به دیدن این باخته هم نمی‌آیند و من سخت دلم می‌گیرد. که خلیج‌فارس عجیب بی‌سیمرغ است و مظلوم. دیگر نه موجب غرور و سربلندی است و نه آبستن نهنگان پلنگ وش و حتی خجـــــــــــل. و من سخت تر دلم می‌گیرد و با این صدای نکره شروع می‌کنم به خواندن و چه بد هم می‌خوانم و همسفر مروت می‌کند و هیچ نمی‌گوید و صوت حمیر را تحمل می‌کند و در حال نزار من تأمل می‌کند و من می‌خوانم: ای زمعنی غافل آدم شو به این مقدارها.

●

مسافرین پروازی را با اسکله کاری نبود. اسکله نه بازار بود و نه تفرج‌گاه. لنج‌های پهلو گرفته بود و خیلی از فعلگان و یکی دو تا کشتی چه شیك و پیك که هم باربری بودند و هم مسافربری و به قول همسفر، *تایتانیك* و *الفجر ۸*. و فعلگان یا درحال خالی کردن لنج‌های از آن طرف برگشته و یا درحال بار زدن کشتی‌هایی که به ساحل خودمان پهلو می‌گیرند. و در عجب که عرب و کار؟ که یادم آمد اینها نه عرب که باید از نسل افریقایی‌هایی باشند که اسلافشان را پرتغالیها به بردگی به اینجا آوردند و اینها ماندند و همه مسلمان و سیه‌چرده و سخت کاری. و قدری هم کارگر سخت‌کوش بلوچی و سیستانی و همه در خدمت عمران کیش و عمران در خدمت رفاه و راحتی کیش. تا نونوار باشد و تر و تمیز و اتو کشیده و پر باشد از اجناس فرنگی و ماشین‌های آخرین سیستم و همه کمربند ایمنی بسته و غیر دودزا و پلیس‌های با کلاس بالا و جزیره بی‌خیال امر به معروف و چه سخت می‌گرفتند در تهران و در فرودگاه ساها برای چند تار لغزیده روی پیشانی نسوان و چه وا داده بودند در کیش و چه دعوا و قشقرقی شد در تهران و سرکهایی که همسفر در این بگیر و به بندهای فرودگاه می‌کشید و خواست تا وارد معرکه شود که من نشاندمش که عزیز همراه: بستن منقار ما مهریست بر طومارها.

●

و این چه سرکی بود که من به کیش کشیدم. می‌اندیشم که کیش محصول کدام کیش شخصیت شده است و گمان می‌کنم در برابر این پیادهٔ روی آب کیش شده‌ام و خسته شده‌ام از این رفتن و پشیمان رفتن. و کیش زهرمارم می‌شود. و به همه خوش می‌گذرد و گذشته‌ای مرا نهیب می‌زند و شیرینی‌ها را تلخ می‌کند و خوشی‌ها را خشك می‌کند و خاطرات مزاحم هجوم می‌آورند که: چه حلاج‌ها رفته بردارها و یادِ فرهادهای مانده بر کوهها می‌افتم و دست انابت همسفرم را می‌گیرم و رفیق طعنه می‌زند که دست از عقاید کپك‌زده باید برداشت و می‌گویم: برونند زین حلقه هشیارها و بیشتر طعنه می‌زند و می‌گوید: پرستش به مستی است در کیش مهر و پشیمان است از همسفری با من که سفر زهرمار او هم شده است و من شرمنده می‌شوم از کیش و خلیج‌فارس و بازار و اسکله و همسفر و زیرلب طوری که هیچ کس نشنود زمزمه می‌کنم: بود کیش من مهر دلدارها.□

اشاره:

مطالبی که در مصاحبه‌ها عنوان شده است، صرفاً نظرات اساتید و هنرمندان محترمی را که در مصاحبه شرکت کرده‌اند، ارائه می‌کند و نباید آنها را به سیاستهای فرهنگی ماهنامهٔ سوره نسبت داد.

ویدئو... و بعد هم، ماهواره

تأملی در کارکرد ویدئو

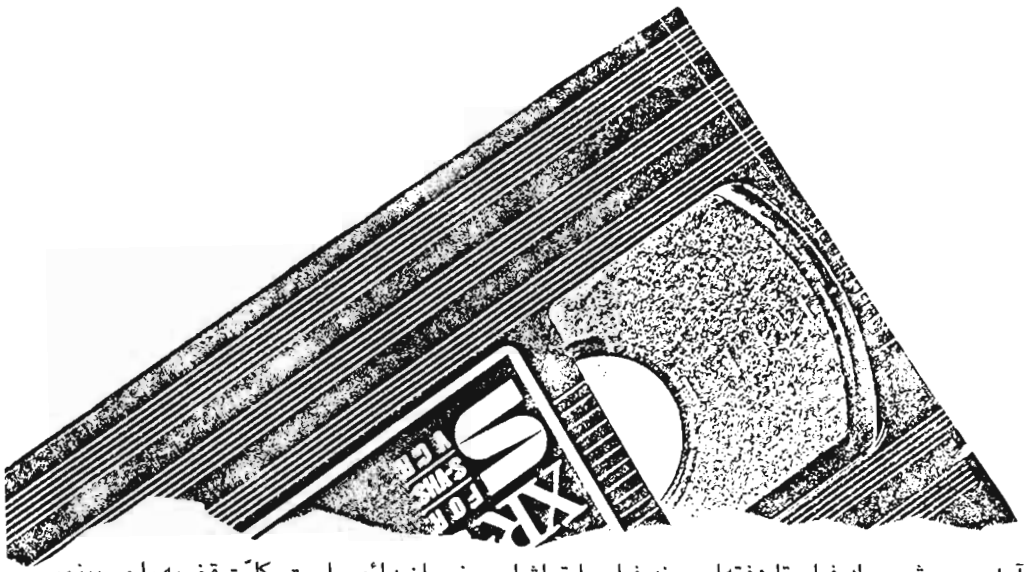
محمدحسین مهذب
سردبیر روزنامهٔ ابرار

لطف کنید، ابتدا ویدئو را به عنوان یك تکنولوژی بررسی کنید و سپس نقش ویدئو را به عنوان یك وسیله صوتی تصویری، تشریح کنید.

ویدئو، عنصری صوتی تصویری است، یعنی اگر از یك دید تکنیکی نگاه کنید، ویدئو مکملی است برای تلویزیون. در حال حاضر در جوامع می‌بینیم سیستمهای صوتی تصویری گسترش می‌یابد و مشخصاً سیستمهای تصویری، یعنی تلویزیونها تا حدی گسترش می‌یابند که در کشورها بیش از یك کانال، به‌طور همزمان برنامه پخش می‌کنند. در اینجا می‌تواند کارکرد ویدئو این باشد که اگر برنامه‌های جذاب یك کانال را کسی نتوانسته ببیند، برایش ضبط کند. همچنین می‌تواند برنامه‌هایی را که کسی برای چند بار می‌خواهد تماشا کند، ضبط کرده و نگهداری کند. مجموعه این عوامل و فاکتورها، ویدئو را از چارچوب تلویزیون خارج می‌کند و باعث می‌شود ویدئوهای حرفه‌ای به ویدئوهای آماتور تبدیل شده و مردم عادی آنها را به خانه برده و استفاده کنند. این، جنبه تکنیکی و زمینه ورود ویدئو به خانه‌ها بود. اما آن چه حالا می‌توان اشاره کرد که متأسفانه فقط معضل ما نیست، این است که ویدئو مشخصاً در کشورهای جهان سوم، یك نوع عملکرد دارد و در کشورهای غربی و صنعتی عملکردی دیگر. در کشورهای غربی می‌بینید ویدئو صرفاً جهت همان کارکرد اصلی استفاده می‌شود و فقط برای ضبط برنامه‌های تلویزیونی است اما همان دستگاه وقتی می‌آید در منطقه کشورهای جهان سوم و خصوصاً کشورهای ثروتمند منطقه ما که فاکتور نفت و غیره را دارند؛ به خاطر عوامل مذهبی و ایدئولوژیك تا عوامل اخلاقی و اجتماعی و غیره، برنامه‌هایی که نمی‌تواند از طریق تلویزیون سراسری پخش شود یا فیلمهایی که در سینما اکران نمی‌شوند، از طریق نوار ویدئو در این جوامع رواج پیدا می‌کنند و به نسبت افزایش ورود ویدئو، از اقشار مرفه شروع می‌شود. ویدئو، دارای دو سیستم ضبط و پخش است. اتفاقاً در مورد سیستم ضبط آن، کارهای ظریف و تکنیکی ارائه می‌شود. یعنی مثلاً ساعت هشت برای تنظیم زمان ضبط کردن. اما پخش، دیگر چنین چیزی ندارد و فقط پخش می‌کند. نکته جالب اینجاست که ویدئو در کشور ما و کشورهای حاشیه خلیج فارس، فقط بیست درصد این مصرف را دارد. یعنی اگر از روزاول، کاربرد ویدئو در این جوامع بررسی شده بود و یك برخورد منطقی وجود داشت، شاید میلیاردها دلار صرفه‌جویی شده بود و از جمله در کشور ما این مقدار پول به جیب شرکتهای سازنده ویدئو ریخته نمی‌شد. به این ترتیب که در ویدئوهای خانگی همه آن سیستمهای مختلف ضبط و پخش را می‌بینید. اما اگر از روز اول فکری شده بود و سفارش فقط برای سیستم پخش بود، به‌طور حتم مبلغ قابل توجهی از جیب ممالك منطقه ما خارج نشده بود و نصیب ژاپن و آلمان و دیگر کشورهای سازنده نمی‌شد. این کاربرد، خودش نکته ظریفی است. در کشور ما که ۹۹ درصد کاربرد ویدئو همان پخش است، اگر تعداد دستگاههای ویدئو را یك میلیون هم فرض کنیم، حداقل رقمی معادل یك میلیون ضربدر آن اختلاف قیمت دو نوع ویدئو را خرج نکرده بودیم. این نکته مربوط به کاربرد ویدئو بود.

شما ضمن بررسی نقش تکنولوژیك ویدئو، رابطه‌اش را با جوامع صنعتی و کشورهای غربی توضیح دادید. اما جزئیات رابطه‌اش با کشور ما قدری مجهول است. اولین و اساسی‌ترین مشکل ما با ویدئو برسر این است که آیا ویدئو در کشور ما قابل استفاده هست؟

نقش ویدئو در جامعه ما، به خاطر همان تفاوت که اشاره شد، بحث کاملاً جداگانه‌ای می‌طلبد. ما اگر بخواهیم صادقانه به قضیه نگاه کنیم، نکته‌ای به نام کاربرد ویدئو در قبل از انقلاب وجود نداشته است. پس اگر بخواهیم ریشه‌یابی کنیم اصلاً انگیزه تعمیم یافتن ویدئو در جامعه اسلامی ما، مشخصاً برای دیدن و استفاده از برنامه‌هایی بوده که امکان استفاده از آن برنامه‌ها به طور علنی و اجتماعی وجود نداشته است. یعنی ویدئو از بدو تولد، قاچاقی متولد شده است. امروز اگر ما بخواهیم فارغ از تعصب و با یك نگاه تحلیلی بگوییم نقش ویدئو چیست و چه باید بکنیم، ملزم هستیم که این ریشه‌یابی را انجام دهیم، این یك نکته اساسی است. مورد دیگر، مسئله تعمیم ویدئوست. ما از حدود سال ۶۹ در زمینه واردات کالای الکترونیك، رشد قابل توجهی می‌بینیم که فقط مختص ویدئو نیست و در زمینه یخچال

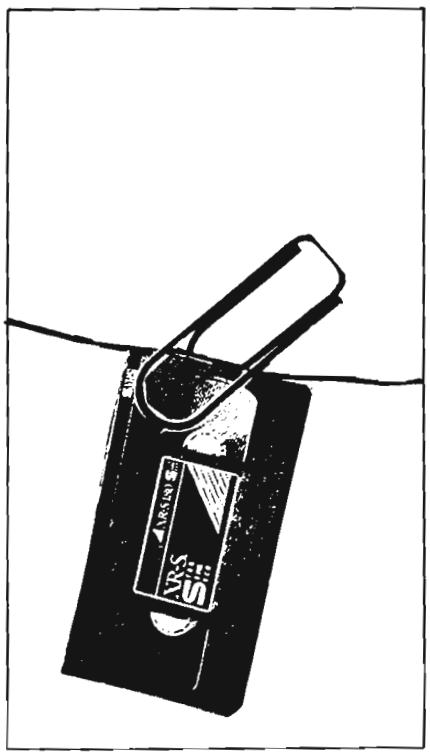


و تلویزیون و غیره هم هست. آن زمان آمار دادند که بیش از یك میلیون دستگاه ویدئو در کشور وجود دارد. بنابراین الآن در تعداد یك میلیون دستگاه شکی نداریم. با توجه به گسترش کمّی و اینکه ویدئو شخصی استفاده نمی‌شود و معمولاً یك خانواده از آن استفاده می‌کند و با توجه به اینکه حدود شصت میلیون جمعیت داریم، آمار هم نشان داده حدود ۵۰ درصد جمعیت شهروند هستند و تقریباً سی میلیون جمعیت، جامعه شهری را تشکیل می‌دهند و با متوسط هر خانواده پنج نفر که اعلام شده است، در یك کلام نتیجه می‌گیریم حدود ۶ میلیون خانوار شهری داریم. اگر رقم ۳ میلیون دستگاه ویدئو را در نظر بگیریم، رقمی که دور از واقعیت به نظر نمی‌رسد، می‌توان گفت نیمی از جامعه ما ویدئو دارند و این واقعیتی است که شاید تاکنون مورد توجه قرار نگرفته است ولی اگر بخواهیم واقع‌بینانه تحلیل کنیم و خصوصاً اگر بخواهیم مسؤلانه به قضیه نگاه کنیم، این فاکتور بسیار قابل توجهی است که بدانیم از هردو خانواده ایرانی، حداقل یك خانواده ویدئو دارند. در اینجا یك نتیجه خودبه‌خودی می‌گیریم که اگر منبع تغذیه‌ای وجود نداشت، قطعاً ویدئو چنین گسترش کمّی نمی‌یافت. این خیلی خوش‌بینانه است که بگوییم یك سری فیلم سالم موجود است که مردم برای دیدن آنها ویدئو خریده‌اند. قطعاً کمیت حضور نوارهای مختلف ویدئویی مطرح بوده است که اجازه داده چنین کمیتی از نظر تعداد دستگاه پدید آید. همین که عموماً از شبی یك فیلم تا هفته‌ای چند فیلم را تماشا می‌کنند، نشان می‌دهد کمیت نوار قابل کتمان نیست. حالا این دو عامل را کنار هم بگذاریم و یك عامل اصلی دیگر هم که اضافه کنیم، به اعتقاد من عمق فاجعه را (این فاجعه نظر شخصی من است) درمی‌یابیم یا حداقل عمق اهمیت قضیه را. آن فاکتور سوم این است که ما متأسفانه با پاك کردن صورت مسئله‌ای که خودش را کاملاً واقعی و ملموس نشان می‌داده و در نتیجه سلب مسئولیت از خودمان در قبال این قضیه اجازه داده‌ایم تا ویدئو این‌گونه رشد کند. ورود این فیلمها و این کمیّت موجود، به نحوی شکل گرفته که شاید بتوان گفت کوچکترین کنترل یا ارزشیابی از طرف ما صورت نپذیرفته است. اینجاست که به نظر من عمق فاجعه و به نظر عموم، اهمیت قضیه درك می‌شود. حتی نظارت که هیچ، نگاهی به قضیه نداشته‌ایم تا هرآن چه می‌توانسته وارد شود وارد شود و به چنین کمیتی برسد و تا این حد، بین خانواده‌ها رسوخ کند. این مجموعه، کلیت نقش ویدئو را در جامعه ما روشن می‌کند. البته فقط از دید کلی. من به بحث کیفیت فیلمها که در یك طیفی، از فیلمهای مستهجن جنسی شروع می‌شود تا فیلمهای بسیار ارزشمند، فعلاً کاری ندارم. یعنی شما از نوار ویدئویی، فیلم «مهاجر» را می‌توانید ببینید تا فیلمهای آن طرف قضیه. هفته‌ای چند بار می‌شنوید فیلمهای بسیار مبتذل و مستهجن گرفته می‌شود که به صورت قاچاق بوده است. پس نمی‌شود این را منکر شد. کیفیت فیلمها در نوسان دائمی است. کلیّت قضیه را می‌بینم، شامل **حجم کمّی دستگاهها، تعداد کمّی نوارها و عدم هرگونه نظارت و نگاه به وضعیت ورود فیلمها** این سه فاکتور، موجودیت و نقش ویدئو را در جامعه ما تبیین می‌کند و از آن طرف مسئولیت ما را در قبال تصمیمی که امروز می‌خواهیم بگیریم مبنی برآزادی ویدئو، سنگین می‌کند. اگر قرار است ویدئو آزاد شود، باید از این واقعیت حرکت کنیم و قطعاً با یك برنامه حساب شده، قدم در این وادی بگذاریم. من روی نظر خودم پافشاری نمی‌کنم ولی در شرایط موجود جامعه ما، بنده مخالف آزادی ویدئو هستم. چرا؟ چون در ضرب‌المثلهایمان داریم: تا وقتی چاهی نکنده‌اید، منداری را ندزدید. منار را باید وقتی دزدید که یك چاه داشته باشیم. آیا ما که می‌خواهیم ویدئو را آزاد کنیم، فیلمی که جنبه تخریبی نداشته باشد چند تا داریم؟ آیا آن ویدئوکلوپ، یك تعداد حداقل فیلم مناسب دارد؟ اگر این تعداد حداقل فیلم را داریم، بحث ویدئو در جامعه ما حل است. اگر نداریم، پس دیگر لازم نیست آزاد بشود چون ما در حداقل زمینه را برای استفاده نداریم.

بنابراین مستقیماً برویم سر بحث سیاستهای ویدئویی. فکر می‌کنید سیستم برنامه‌سازی ویدئویی باید چگونه اجرا شود؟ خلاصه پیشنهادات شما در رابطه با کیفیت تولید و پخش برنامه‌های ویدئویی چیست؟

اجازه بدهید در یك حالت تفکیك شده و دسته‌بندی شده از این نکته شروع کنم که

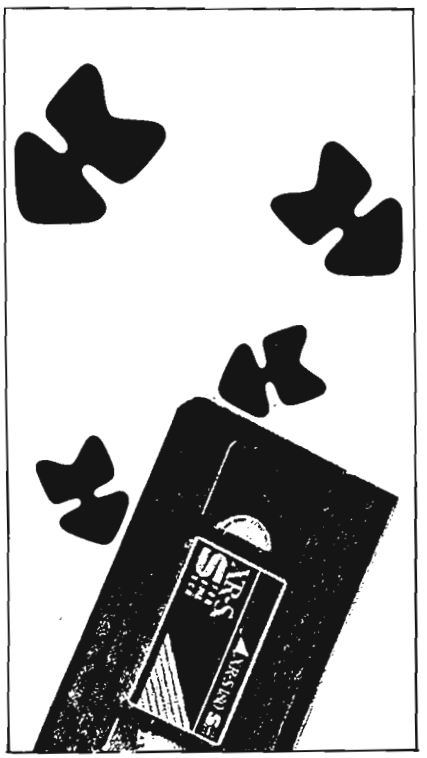
ـ شاید نظرم اشتباه باشد ولی جدا عقیده دارم ـ تجربه چهارده سال بعد از انقلاب، به طور عینی و ملموس به من می‌گوید که ما در هیچ زمینه‌ای قحط الرجال نداریم. عده‌ای ناآگاهانه یا مغرضانه از اول انقلاب مطرح کرده‌اند که معضل قحط الرجال داریم. این بحث ما نیست و اگر لازم باشد حاضرم در این زمینه به طور مفصل توضیح بدهم؛ با مثالهای ملموس و همراه با استدلال. اما فارغ از هرشعار، می‌گویم که پتانسیل لازم برای کار کردن در تمامی زمینه‌های فرهنگی، هنری، اجتماعی را داریم با توجه به اعتقادمان. یعنی برای حرکت زیربنایی و اسلامی، این نیرو را داریم. حتی در این زمینه که شما می‌گویید و ما خیلی کم فعال بوده‌ایم. در زمان قبل از انقلاب هرکس که به نحوی در زمینه مسائل مربوط به هنر می‌خواست فعالیت کند، تعبیر بدی راجع به او می‌شد. مثلاً اگر کسی در رابطه با موسیقی یا سینما می‌خواست کار کند، یك تعبیر غیرمحترمانه و زشتی برایش انتخاب می‌شد. اما نباید فراموش کنیم که در همان زمان، خود بنده شخصاً شاهد بودم که اگر کسی بنا داشت برای تحصیل به خارج از کشور برود و برای مشورت پیش مرحوم دکتر شریعتی یا دوستان ایشان می‌آمد و نظر می‌خواست، اگر کسی زمینه داشت؛ به او توصیه می‌شد برود سینما بخواند، برود کارگردانی یاد بگیرد. چون از همان روز می‌دیدند ما در این زمینه فقیریم و به طور یقین در آینده نیازمند می‌شویم و کاربرد این قضیه هم برای ما جهانی است. اما علی‌رغم اینها می‌بینید الآن کار نشده است. من اعتقاد دارم اگر حساب شده و درست پیش برویم، امکان آزاد کردن ویدئو و اصلاً به طور کلی کارهای آموزشی و فرهنگی در این زمینه‌ها را داریم. اجازه دهید من یك مثال بزنم. در رابطه با قسمت اول گفتم که ما این توانایی کار در زمینه سینما، ویدئو و همه زمینه‌های هنری را داریم. ما با خود ویدئو که فی‌نفسه مسئله‌ای نداریم. در زمینه استفاده از آن بحث داریم که می‌خواهیم دوگونه استفاده ببریم. یکی برای همان مسائل آموزشی و علمی و دوم برای پر کردن اوقات فراغت جوانان و نوجوانان و اقشار مختلف جامعه‌مان. حالا اگر بحث را به همراه نقش تلویزیون وماهواره‌ادامه دهیم به یك نتیجه عمومی‌تر می‌رسیم. ما الآن از ۲۲



بهمن ۵۷ تا به حال که حدود ۱۴ سال می‌گذرد، فیلمهایی را که از وزارت ارشاد پروانه نمایش گرفته‌اند می‌توانیم به روی نوار ویدئو ببریم. اما همین جا یك مشکل داریم که اولاً آیا سینمای ما اجازه این کار را می‌دهد یا خیر و ثانیاً آیا این امر به حیات سینما لطمه‌ای میزند یا نه. چون من از کسانی هستم که به رشد قابل توجه سینمای ایران معتقدم. این را برادران مسئول در بخش سینمایی باید پاسخ دهند که آیا این کار به فیلمها لطمه‌ای میزند یا خیر. حالا امکان دوم را نگاه کنیم. من با اطمینان می‌گویم که درصد قابل توجهی از برنامه‌های خارج از کشور و حتی کشورهای غربی داریم که می‌توانند برای ما مناسب و جالب باشند. بعضی از کارهایی را تلویزیون پخش کرده، هرچند نادر بوده، اما بیانگر این قضیه است. منتها ما نیاز داریم حساب‌شده نگاه کنیم. نه اینکه یك قیچی بگذاریم و هرچیز به نظرمان خلاف آمد قیچی کنیم. ما در این رابطه نیاز به کسانی داریم که تك‌بعدی نباشند. یعنی صرفاً سینماشناس نباشند. صرفاً منتقد سینمایی نباشند. صرفاً فقیه نباشند. صرفاً یك آدم آگاه به مسائل اجتماعی نباشند. یعنی ما به آدمهایی نیاز داریم که در جامعه ما زیادند، بچه مسلمانند، تحصیل‌کرده‌اند در سطوح بسیار عالی و در کنار آن سالها روی فیلم و سینما کار کرده‌اند و در مباحث پایه‌ای اسلام از اطلاعات و مطالعات وسیعی برخوردارند که می‌توانند یك صاحبنظر قلمداد شوند اینها باید نظر بدهند. از طرفی دیگر من یك پیشنهاد دارم که تا به حال مطرح کرده‌ام در چند جا و در حدّ حرف، مورد توجه قرار گرفته ولی هیچ زمینه عملی ندیده‌ام. ما یك قشر نوجوان و جوان داریم که اولاً تشکیل‌دهنده بیشترین کمیت جامعه ماست. یعنی فاصله ۱۵ تا ۲۵ سال را که در نظر بگیرید قابل قیاس با طیفهای دیگر سنی نیستند. یك نمونه روشن اینکه در آغاز سال تحصیلی جاری، هفده میلیون دانش‌آموز داشته‌ایم و تازه دانشجوها و دیپلمه‌ها را هم باید اضافه کرد تا آن قشر را بررسی کنیم. بالأخره باید روزی این سؤال را از خودمان بکنیم که برای پر کردن اوقات فراغت این قشر، خصوصاً برای آنها که دو سه ماه از سال را مطلقاً بیکارند یا به عبارتی مشغولیت خاصی ندارند و در روز حدود ۳، ۴ ساعت را بیکارند، چه کرده‌ایم برای سرگرم کردن آنها. معتقدم که حقیقتاً یکسری امکانات تخریبی را گرفته‌ایم، ولی در ازا آن چه داده‌ایم؟ تنها موردی که الآن داریم و این قشر را بسیار جذب کرده، ورزش است. ما برای تعمیم ورزش چه کرده‌ایم؟ حالاآن بحث را کنار بگذاریم. مشخصاً برای پاسخ شما می‌گویم که در اروپا را من می‌دانم و

کشورهای دیگر هم شاید داشته باشند، یك کانـال ورزش هست که روی ماهـواره هم می‌رود و صرفـاً برنـامـه ورزشـی پخش می‌کنـد. خوب مسلماً بخش ورزش بانوان آن، برای ما غیـرقـابـل پخش است. امـا برنامه‌های این کانال، فقط بیست تا بیست و پنـج درصـد اختصاص به خانمها دارد و بقیه‌اش از جنبه‌های اعتقادی، هیچ مشکلی ندارد. چه ایـرادی دارد که تلویزیون ما با توجـه به اینکـه امکـان هم دارد ـ یعنی می‌دانم که اگـر مسئـولین سیمـا تصمیم بگیـرند، در کمتر از یك هفته امکان تحقق بخشیدن به تصمیمشان را دارند ـ روی یکی از این فرستنده‌ها، روزی ۸ تا ۱۰ ساعت برنامه‌های آن کانال را پخش کند؟ می‌دانید چه جاذبه‌ای ایجاد خواهد کرد برای آن قشر و آنهـا چقدر تشنه این مسئله هستند؟ ما می‌توانیم به این صورت، هفته‌ای ۲۰ تا ۳۰ ساعت وقت فراغت یك جوان را پر کنیم بدون هیـچ جنبه تخریبی و ضد اخلاقی و اتفاقاً روی آن تنها زمینه‌ای هم که برای جوانان باقی گذاشته‌ایم و همه متفق‌القول می‌گوییم بایـد روی آن کار شود کار کنـیم. شمـا برنامه‌های ورزشی سیما را نگاه کنید. این ارزنده است که یك تیمی در شهری کوچك مسـابقه داده به خاطر رضایت افرادی که آنجا بازی کرده‌اند، ما بازی اینها را پخش کنیم ولی این برنـامـه برای هیـچ کدام از جوانـان ما جاذبه‌ای ندارد. اگر کسی هم نگاه می‌کند اجباراً می‌بیند تا برنامه بعدی شروع شود. امـا در آن کانال، بهترینهای صحنـه ورزش پخش می‌شود و از جنبـه آمـوزشی مفید است. من متأسفم که چرا لااقل مسئولین ورزشی روی این مسئله کار نکرده‌اند. اگر آنها به دنبال رشد و اعتلای ورزش هستند، این بهترین راه است. پس ببینیـد که ما امکانات زیادی داریم. همین نکتـه را بار چنـدم اسـت که گفتـه‌ام و خوشبختـانه حالا مکتوب می‌شود. این کار فقـط مقـدار کمی هزینه می‌خواهد که اگر سیمـا کمی از ریخت و پاش‌هایش بزنـد، تأمین می‌شود و می‌توانـد ساعات زیـادی، برنامه‌های بسیار سالم و جذاب پخش کند. این مثال را به این دلیل بیان کردم که روشن شود زمینـه‌های بسیاری داریم که می‌شود کارکرد و مفید و بی اشکال است.

فکـر نمی‌کنم بحث چنـدانی دربـاره ویدئو باقی‌مانده باشد و تقریباً به تمام



موارد اشاره شد. اگر موافق باشید نکات باقی‌مانده را در ارتباط با ماهواره بررسی کنیم. اصـلاً فکـر می‌کنیـد برنـامـه‌های ماهواره برای ما خطرناك هست یا خیر و اگر هست باید چه کرد؟

مسئله ماهواره را به نظر من باید از چند جنبه بررسی کرد. اول اینکه شدنی هست یا خیر. ماهواره قطعاً اگر یك سال دیگر نباشد، پنـج سال دیگـر خواهـد بود. منتها من از بعضی برادران حرفهایی شنیده‌ام که باعث تعجب است. می‌گویند تکنولوژی‌اش موجود نیست، خوب قضیه کوبا را همه شنیده‌اند. ماهـواره تحت کنتـرل آمـریکـا آمـد روی فرکانسی که برنامه‌های کوبا پخش می‌شد و مردم با آنتنهای معمولی، برنامه‌های ماهواره را دیدند پس تکنولوژی‌اش موجود است. ما خیلی خوش‌بینانه می‌گوییم یك تا پنج سال آینـده، ولی هیـچ بعید نیست دو ماه دیگر باشـد. مورد دیگـر از نظر حقـوقی مسئله خیلی جالب است. با اطلاع و تخصصی که در این زمینـه دارم می‌گویم ما در حقـوق بین‌الملل درباره خاك و سرزمینها تا حدودی قوانین و مصوبات مدون داریم. درباره آبها نیز همین‌طور. البته شاید در بعضی موارد مثـلاً آبهـای ساحلی و حاکمیت یك کشور برآن قوانین مصـوب قابل استنادی نداریم ولی در عرف بین‌المللی مسئله جاافتاده و حق حاکمیت کشورها تا ۱۲ مایل برآبهای ساحلی قبـول شده است. امـا زمـانی که می‌رویم در فضـا، قضیـه خیلی پیچیـده می‌شود. ما فقط چیزهایی درباره کریدورهای هوایی داریم که تازه آنها هم قوانین مصوبی نیست و بیشتر عرفی است. حالا وقتی برویم فرای این حد و ببینیم چه مدرك و قانـونی وجـود دارد که قابـل استنـاد باشد در یك محکمه، برای آن‌چه به حقوق فضا مربوط می‌شود، باید بگوییم حقوق بین‌الملل کاری در این رابطه انجام نداده است. زیرا خیلی گسترده است و اکثر این ماهواره‌ها در دهها هزار کیلومتر بالای جو زمین حضور دارند و اگـر هم روزی حقـوق بین‌الملل بخـواهـد تصمیمی بگیـرد، قضیه آن‌قدر پیچیده که لامحـال به نظر می‌رسد. این هم یك جنبه است که متأسفانه بعضی می‌گویند شکایت و برخورد می‌کنیم با استناد به کجا و کدام توافق‌نامه و قانون؟ باز خیلی تعجب کردم که برادر دیگـری قضیـه پارازیت و امثالهم را مطرح می‌کرد و این خیلی تعجب‌برانگیـز است. این مطالب را گفتم که اگر بخواهیم واقـع‌بینـانـه به قضیـه نگاه کنیم، قضیه ماهـواره برای ما جدی است و هنـوز هم فرصـت داریـم. چون ما عادت کرده‌ایم به مشکلات روزمره نگاه کنیم و حتماً مشکلی پیش بیاید تا حلش کنیم. هنوز این قضیه، معضل نشده است. و اما درباره بخش دیگر مسئله، تصوراتی که از ماهواره در جامعه ما

وجـود دارد و اتفاقاً بخش قابل توجهی از مسئـولین را هم دربـر می‌گیـرد، با آن‌چه ماهیت وجـودی ماهواره است خیلی تفاوت دارد. تا صحبت از ماهواره می‌شود، آنچه به ذهن ما می‌آیـد برنـامـه‌های مستهجن جنسی و رقصهای آن چنانی و مبتذل است. الآن در بسیـاری کشورهای غربی، پخش فیلمهـای پورنو در تلویزیونها ممنوع است ولی تعـدادی از این کشـورهـا تبصـره گذاشته‌اند و با تلویزیون کابلی این فیلمها پخش می‌شود. امـا این قضیه تعمیم ندارد و این‌طور نیست که ماهـواره این فیلمهـا را پخش کند. یك اصل اساسی در هرنبرد این است که قرنهاست وقتی گروهی می‌خواهد بجنگد، یك گروه شناسایی و دیده‌بان دارد که دشمن را شنـاسـایی کنـد. امروز این قضیه در همه ابعاد جاافتاده است و شاید فقط ما می‌خواهیم طبق معمول چشمهایمان را ببنـدیم. وگـرنـه در هررقـابت یا نبـرد اقتصـادی و فرهنگی و دیگـر زمینه‌ها این شنـاسایی انجام می‌شود. الآن فقط حمله می‌شود به ماهـواره بدون اینکـه ابعـاد ماهواره شناخته شده باشد.

این مسئله در مورد ویدئو هم صدق می‌کند؟

بله. در مورد ویـدئو هم صدق می‌کند؛ منتهـا درباره ماهواره ابعاد قضیه وسیعتر است. همان‌طور که گفتم، تصور مردم و ما از ماهواره، همان برنامه‌هاست، در حالی که وقتی برنامه‌ها پخش می‌شود، می‌بینید که از زمین تا آسمان تفاوت دارد با این تصورات. ممکن است هفتـه‌ای جمعاً دو سه ساعت این‌طور برنامه‌ها باشد اما بی‌تعارف این صحنه‌ها را تا زمانی که کسی ندیده، برایش جالب است. انسان طبعاً آن‌چه را که از او می‌پوشانند و می‌گویند نبین، ندان، نخوان، ناخودآگاه تمایل پیدا می‌کند ببیند، بداند، بخواند، و قطعاً دو سه هفته که بگذرد، همه زده می‌شونـد. دلیلش هم این است که از هرصـد پدر ایـرانی با هرمسلك و عقیده و مرامی، اگر نگوییم همه صد نفر، نود و پنج نفرشان حساس هستند به اینکه فرزندشان چه می‌بیند. منتها معضل ما این است که خودبـه‌خود پدر هم گفته شده نبین، ندان، نخـوان و حالا خود آن پدر هم می‌خواهـد ببینـد. امـا پس از چنـد هفتـه که حس کنجکاوی خودش ارضا شود، آن زمان فوراً به فکـرش می‌رسد که آیا این برای بچه‌ها صلاح است یا نه. قطعاً زمانی که این «تابو»

بشکنـد، طرف به فکرش می‌رسد که شاید برای خودش مسئله‌ای نبـاشـد امـا برای بچـه‌هـایش اثـر تخریبی دارد و یك کنترل خودبـه‌خـودی خواهیم داشت. ما دربـارهٔ جامعه بنگلادش و آمریکا و فرانسه و زئیر که صحبت نمی‌کنیم. دربـارهٔ فرهنـگ جامعـه ایـرانـی صحـبـت می‌کنـیـم. حس مسئولیت‌شناسی والدین نسبت به فرزندان، بسیار قوی است در جامعه ما. اما کاری که غرب در این زمینه کرد و متأسفانه گفتم که ما نشنـاخته‌ایم عمیقتر از این حرفهاست. شمـا از به اصـطلاح معمـرین جامعه ما، کسانی که بالای ۴۰ سال دارند، بپرسید، در آغـاز آن تهـاجمی که از طریق تلویزیون و تصـویـر در ایـران داشتیم، برنـامـه‌های آمریکایی مثل «پیتون پلیس» یا سریالهایی از این دست ماننـد «اوشین» که ما بعـد از انقلاب داشتیم، آن سریالها هم صد، صد و پنجاه قسمتی بود و چند سال طول می‌کشید تا تمـام شود، پخش می‌شد. البتـه من قضـاوتی دربـاره «اوشین» ندارم امـا آن سریالها، برنامه‌هایی بسیار مخرب، شدیداً فرهنـگ‌زدا و مؤثـر بودنـد. متأسفانه ما و خصـوصـاً دانشگـاههای ما بسیار غفلت کردند و علی‌رغم این که مرتب گفتیم انقلاب ما فرهـنگی است، هیـچ‌گاه نیـامـده‌ایم ریشـه‌یـابی کنیم که چه شده است. فقـط گفـتیم شاه غربی بوده و در حالی که شاه خودش کاره‌ای نبـود، عامـل اجـرا بود. نشکافتیم این قضیه را که چرا جامعه ما در مدتی کمتر از ده سال، فرهنگ اصیلی را که داشت از دست داده است و متمسـك به فرهنگی شد که چون زمینه‌اش را نداشت، قابل تزریق به او نبود و نمی‌توانست به آن دست پیدا کند، قشر عظیمی از جامعه جوان و نوجوان ما در یك حالت پا در هوایی قرار گرفتند. روی این زمینه کار نشده و دردِدلم این است که اگر روی این مسائل کار شود، در آینده خیلی به ما کمك می‌کند. خطری که امـروز ماهواره‌ها دارند، از نظر من دقیقاً همان خطری است که آن موقع وجود داشت. یعنی سریالهایی می‌بینید در این ماهواره‌ها که آن صحنـه‌هـا را که ما نسبت به آنهـا حسـاسیم بسیـار کم دارنـد امـا از نظر محتوایی آن‌قدر مخربند که حتی یك آدم آگاه به‌قضیه که هدف اصلی‌را هم می‌داند، متـأثـر می‌شود. سریـالی هسـت به نام «دالاس» که تلویزیونهای آمریکا در آغاز دهه ۸۰ شروع به پخش آن کردند. آخرین رقمی که دیدم، چند، سال پیش ۸۹ کشور دنیا این سریـال را پخش می‌کردنـد. زمانی که این سریال شروع شد من در جریانش بودم اما چهار پنج سال بعد دیگر اطلاعی نداشتم تا اینکه شنیدم که هنوز ادامه دارد. زمانی که این سریـال پخش شد، چند قسمت آن را بیشتر ندیدم اما مطالب بسیاری درباره‌اش خوانـدم. پیـشنهـاد می‌کنم کسـانی که

می‌توانند خودشان را حفظ کنند، روی این سریال مطالعه کنند. همان‌طور که گفتم از نظر شکلی و آنچه ما حساسیم، مشکل چندانی در فیلم وجود ندارد اما معتقدم این سریال در هرجامعه‌ای پخش شود اولین اثرش سست شدن بنیاد خانواده‌هاست. داستانش اگر اشتباه نکنم درباره این است که خانواده‌ای به نفت دست می‌یابند و در آن خانواده روابط اخلاقی و جنسی و اجتماعی مثبتی هم دنبال می‌شود و به شکلی عوام‌گونه و معمولی. اما این روابط به گونه‌ای طرح‌ریزی شده که اثرات بسیار مخربی دارد. آن کشورها صحنه‌های آن‌چنانی برای ما نمی‌فرستند، چون می‌دانند عکس‌العمل اجتماعی دارد. آنها مثل ما عمل نمی‌کنند و حواسشان جمع است. بدانید که اصلاً آن برنامه‌ها را نمی‌فرستند و صرفاً روی این موضوعات کار می‌کنند. ما خطر را باید از این بعد ببینیم. حتی در زمینه سیاسی‌اش. الآن مثالهای روشنی در زمینه سیاسی داریم. اگر کسی حمله آمریکا به عراق را بررسی کند، صرفاً پوشش خبرهای جنگ توسط شبکه C.N.N ، بیش از پنجاه درصد عامل موفقیت آمریکاییها بود؛ البته اگر بشود به آن موفقیت گفت. خط دهیها و انحصاری که درباره اخبار به وجود می‌آورند و گفتن هرآنچه خود می‌خواهند، تا این حد مؤثر بوده است و هست. به‌طور قطع و یقین، اگر یك سیستم خبری آزاد در عراق وجود داشت که فجایع و جنایات آمریکاییها در آنجا و خصوصاً آن‌چه درباره تلفات آمریکاییهاست، دو صحنه تصویری تهیه می‌شد و در تلویزیون آمریکا پخش می‌شد، قطعاً بزرگترین مشکلات سیاسی و اجتماعی برای رهبران آمریکا ایجاد می‌کرد. اما آنها قضیه را به انحصار درآوردند و نگذاشتند در بیرون کسی بفهمد داستان چیست و به چه ترتیب است و حتی امروز کسی نمی‌داند تعداد تلفات آمریکاییها در جنگ دقیقاً چقدر است.

اتفاقاً من با دیگران که صحبت می‌کردم روی این جنبه خبری ماهواره تاکید داشتم. خوشبختانه شما خودتان اشاره کردید.

بله. اگر هم بحث مشخصی شود، حاضرم ثابت کنم با استدلال که بالای پنجاه درصد پیروزی آمریکاییها، صرفاً پوشش خبری قضیه بود. و اگر این نبود، به خاطر عکس‌العملهای جهانی علیه آمریکا، حداقل در خود آمریکا مشکل به وجود می‌آمد. دید آمریکاییها که مثل دیدگاههای اعتقادی ما نیست. برای آمریکاییها، تصویر یك سرباز مثله‌شده آمریکایی وحشتناك است و همه می‌ترسند. چون بنیادهای اعتقادی وجود ندارد، فشار افکار عمومی، مسئولین را تحت فشار قرار می‌دهد. فقط کافی است عوامل را کنار هم قرار دهیم تا به این نتایج برسیم. اگر این امکانات را نداشت آمریکا، اصلاً وارد صحنه نمی‌شد.

با توجه به القای فرهنگ اجتماعی مخربی که ماهواره دارد و شما به آن اشاره کردید، چگونه باید با این مسئله برخورد کنیم؟

بله. آن موارد را که می‌گویید درست است و از جوانب مختلف دامن زده می‌شود به این قضیه. به نظر من یکی از بزرگترین مشکلات جامعه ما «سیاست‌زدگی» است. ما اگر می‌خواهیم در ابعاد فرهنگی کار کنیم یا در زمینه دیگر، فوراً به جنبه سیاسی آن نظر داریم. اگر دنبال راه حل هستیم، باید به این قضیه اشراف داشته باشیم. مسئله، سیاسی نیست، بیایید قضیه را اجتماعی بنگریم. البته این مورد محوری است اما موارد دیگر این است که مثلاً سیمای ما باید تقویت شود. برای قشر جوان که آن را پیشنهاد کردم و تصور می‌کنم بسیار مؤثر است. برای دیگران هم باید همین‌طور فکر کرد. باید کار شود روی سیما. ما راهی نداریم جز اینکه خودمان وارد صحنه شویم. اگر می‌خواهیم دشمن را از صحنه برانیم، باید خودمان چنان عرض اندام کنیم تا دشمن جرأت رقابت پیدا نکند. مردم ما را انتخاب کنند نه دشمن را و در یك کلام بحث «تهاجم فرهنگی» دارد به حالت یك اپیدمی جامعه را پر می‌کند. باید دقت کنیم، ما ممکن است مورد تهاجم فرهنگی باشیم، که هستیم، ولی خطر آنجا نیست. خطر اینجاست که ما «خلأ فرهنگی» داریم. این خلأ باید پر شود- آن وقت است که دیگر خطری تهدیدمان نخواهد کرد.

شما درباره بعد خبری ماهواره اشاره‌ای داشتید و از عراق به عنوان مثال نام بردید در این زمینه چه باید کرد؟

من چون نمی‌توانم فعلاً نگاه سیاسی به قضیه داشته باشم، مستقیماً به سؤال شما پاسخ نمی‌دهم. اما و به هرحال، این یك واقعیت است. یك مثال در آغاز دهه ۹۰ داریم و این تعمیم می‌یابد در مورد ما و دیگران. جاهای دیگر هستند که برای ما مهم تلقی می‌شوند و زمینه‌ای برای ضربه زدن به ما محسوب می‌شوند. منتها فرق جنبه خبری با آن جنبه فرهنگی این است که ما هرگاه در مورد سیستم خبری تصمیم بگیریم که به‌طور جدی وارد صحنه شویم، خیلی راحت‌تر به نتیجه می‌رسیم؛ اما در مورد مسائل اجتماعی، قضیه پیچیده‌تر است. ما باید در هردو جنبه کار کنیم. ببینید، الآن آمریکا می‌آید در عرض یك سال، ۱۵ میلیارد دلار اسلحه به عربستان سعودی و بالای ۳۰ میلیارد دلار در یك مقطع به چهار پنج کشور بغل گوش ما می‌دهد و اگر ما بخواهیم ۵۰۰ میلیون دلار اسلحه از جایی بخریم برای نیازهای دفاعی خودمان، مثلاً حتّی قطعات یدکی بخریم، می‌بینید با بوق و کرنا در جهان پر می‌شود که کشتی ایران از آنجا آمده و به آنجا می‌رود و آنجا پهلو می‌گیرد و الی آخر. این قضیه *کاپ مالیس*، مشهور است دیگر. در هردو زمینه نیاز داریم. منتها فکر می‌کنم با اراده کردن در این زمینه، کار راحت است و امکانات داریم. ولی این در مقام مقایسه با بعد اجتماعی، بسیار راحت‌تر و کار فرهنگی بسیار پیچیده‌تر است. □

□ استفاده صحیح از تکنولوژی

● مهدی صباغزاده.
کارگردان سینما

از ممنوعیت ویدئو شروع می‌کنیم. از اوائل انقلاب، فعالیتهای ویدئویی ممنوع شد، نظر شما درباره دلایل این ممنوعیت چیست؟

این یك امر طبیعی است که هرانقلابی نسبت به بعضی از وقایع حساس باشد و از به وقوع پیوستن برخی از امور جلوگیری کند. در کشور ما، ابتدا سینما و به تبع آن ویدئو، تحت کنترل قرار گرفت. زیرا بسیاری از فیلمهای قدیمی سینمای فارسی یا کشورهای دیگر به ویدئو تبدیل شده بود و در بین مردم رواج داشت. این حرکت، باعث شد ذهن مردم نسبت به سینمای جدید ایران، کُند پیش رود و آن‌را باور نکنند. در نتیجه جلوی ویدئو گرفته شد. اما پس از این جلوگیری، تفاوتی بین فیلم خوب و فیلم بد قائل نشدند. این مسئله باعث شد که ویدئو یك شکل زیرزمینی و قاچاق پیدا کند و همان فیلمها به طریق قاچاق، رواج بیشتری یافت و به مردم ارائه شد و مردم آنها را گرفتند و بارها و بارها دیدند. به حدی دیدند که حالا دیگر خسته شده‌اند. «گنج قارون» را هزار دفعه دیده‌اند و امثال این فیلمها که شما خوب می‌دانید. خب، مسلماً در این وضعیت، باید تحولی ایجاد می‌شد و باید یك‌سری فیلمهای خوب سینمای ایران و جهان، به شکل آزاد در اختیار مردم قرار می‌گرفت تا مردم این‌قدر حساس نشوند که ویدئو چیست و چرا ما نباید ببینیم و این‌قدر قضایای جانبی هم پیش نیاید. اینجا، یك خلأ به وجود آمد ـ مانند چیزهای دیگر که ممنوع می‌شود ـ و حساسیت مردم بالا رفت و الان کار به اینجا کشیده شده و حالا هم که بحث آزادی مطرح است، این نگرانی وجود دارد که به سینما لطمه بخورد. چرا که آزاد شدن ویدئو به این شکل، مانند ورود تازه یك تکنولوژی به زندگی مردم است.

در مجموع فکر می‌کنید این آزادی به نفع سینماست یا به ضرر آن؟

در کل به ضرر سینما نخواهد بود اما در کوتاه‌مدت، یعنی در طی یکی دو سال اول به‌هرحال به سینما لطمه خواهد زد.

چرا؟

به دلیل اینکه وقتی مردم بسیاری از فیلمهای خوب سینمای دنیا را طی این چند سال ندیده‌اند، پس از سرازیر شدن این فیلمها به خانه‌های آنان، قاعدتاً مدتها همه را مشغول خواهد کرد. درست مثل تلویزیون که وقتی تازه وارد مملکتی می‌شود، مدتها همه خانواده‌ها را سرگرم می‌کند. فیلم «مغولها»ی کیمیاوی ـ اگر یادتان باشد ـ به همین مسئله می‌پردازد و هجوم تلویزیون را نشان می‌دهد که چگونه همه را مشغول به خود کرده است. اعتقاد دارم هرپدیده تازه‌ای که وارد جامعه شود، مدتی ذهنیت مردم را به خود اختصاص می‌دهد. البته بعداً عادی می‌شود. مردم پس از مدتی از ویدئو و صفحهٔ تلویزیون خسته می‌شوند و به سینما می‌روند. ویدئو هیچ‌گاه جایگزین سینما نخواهد شد. شما بهترین فیلمهای دنیا را که در سینما با صدای استریوفونیك و روی پردهٔ بزرگ ببینید و همان‌ها را روی صفحه تلویزیون نگاه کنید، این تفاوت شگرف را مشاهده می‌کنید. این لطمه ویدئو موقتی است. در درازمدت حالت عادی می‌یابد. هرچند که در این حالت بحرانی سینمای ایران، شاید فیلمهای مبتذلی بربازار ویدئو حاکم شود. فیلمهایی که غربیها هم از آن خسته شده‌اند. شما حالت ویدئو را در غرب بررسی کنید. آنها از ابتدا به این مسئله عادت کرده‌اند. مثل غذا خوردن، از ویدئو، سینما، تلویزیون و هرچیز دیگری در حد معقول استفاده می‌کنند. هروسیله‌ای جایگاه خود را دارد و همه اینها در حالت عادی است. حالت بسته‌ای وجود ندارد. هرتکنولوژی در جای خود استفاده می‌شود.

آن نحوه استفاده که اشاره می‌کنید چه تفاوتی با کشور ما دارد؟ این تعارض در نحوه استفاده از تکنولوژی را بررسی کنید.

خوب، اگر بخواهیم در این مورد بحث کنیم، می‌توانید مسئله ماهواره را در نظر بگیرید. ماهواره یك تکنولوژی است که دارد می‌آید و نمی‌توان جلویش را گرفت. حالا همه به این چیز عجیب چشم دوخته‌اند که چه زمانی می‌آید و چگونه است. چیزی که مثلاً ۳۰ کانال دارد و برای ما خیلی تازگی دارد. الان سالهاست انواع و اقسام تلویزیونها وارد این مملکت شده و به فروش رسیده و کانالهای متعدد دارد. اما مردم از دو کانالش استفاده می‌کنند. بقیه کانالها اضافی است. با ورود ماهواره، این کانالها به‌کار می‌افتند و چیز بسیار تازه‌ای به وجود می‌آید و مردم را به شدت مشغول می‌کند. ماهواره تا بخواهد عادی شود، مدتها مردم را مشغول می‌کند. اما مطمئناً عادی می‌شود. الان در هرخانه‌ای که بروید یك «آتاری» در دست بچه‌ها می‌بینید. اما جذابیتش فقط تا چند ماه است. پس از مدتی خسته می‌شوند و چیز جدیدتری می‌خواهند. چیزی مثل ویدئو یا ماهواره وقتی وارد زندگی خانواده‌ها می‌شود، همه را متوجه به خود می‌کند و بحث برسر برنامه‌ها بالا می‌گیرد و حرفهای مردم حول این محور می‌چرخد. اما به نظرم پس از مدتی مانند

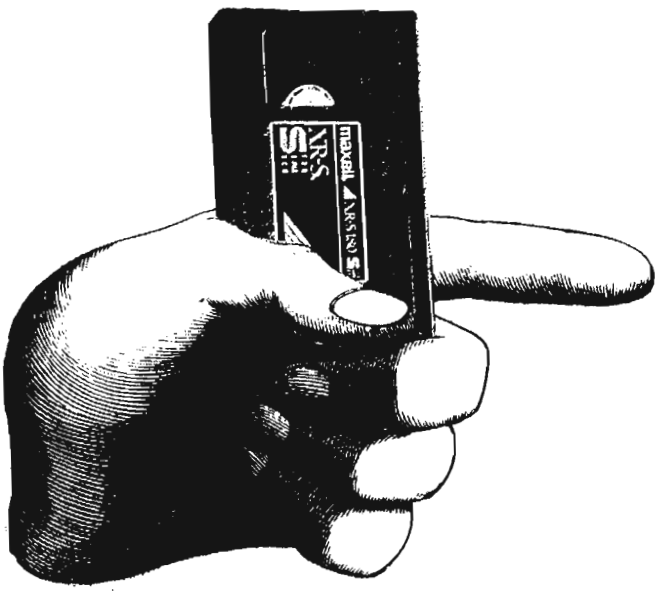
تلفن، ماشین حساب و مانند هر چیز دیگر عادی می‌شود. الان این‌همه بحث می‌شود راجع به چیزهایی که اصلاً اهمیت خاصی ندارد و برای همه مردم دنیا عادی است. در هرکشور دنیا که بروید، می‌بینید که خود مردم همه کانالها را می‌زنند و هیچ‌کس نمی‌نشیند همه برنامه‌ها را نگاه کند. برای ما تازگی دارد و کنجکاویم. قضیه خیلی ساده است. همین تاکسی‌های جدید را نگاه کنید چقدر برای مردم عجیب بود و الان حالت عادی پیدا کرده است. این خاصیت شرایط جامعه است. ما هستیم که باید روش درست استفاده از تکنولوژی را پیدا کنیم. باید روش استفاده صحیح از هرتکنولوژی را تبیین کرده و آن‌را به نفع مملکت و فرهنگ و آینده خودمان تطبیق دهیم.

پس باید بحث را متوجه فیلمسازی خودمان کنیم و اینکه وضعیت فیلمساز ایرانی چگونه است و وظیفه فیلمسازان ایرانی چیست؟

فیلمسازان هم نگران تأثیر این قضایا برمردم هستند. ولی ما که نمی‌توانیم خارج از چارچوب ارشاد فیلم بسازیم. ما که نمی‌توانیم فیلمهای سکسی یا اکشن‌های خشن بسازیم. اینها مغایر فرهنگ و مذهب ماست. ما اگر می‌خواهیم سینمایی با هویت داشته باشیم باید دنبال همان فرهنگ خودمان برویم. این قضیه ماهواره و ویدئو بحثها و سردرگمی زیادی برای سینمای ایران به وجود می‌آورد.

آیا چارچوبها باید تغییر کند؟ با توجه به شرایط موجود، تصور می‌کنید نیازی به تجدید نظر در سیاستهای فرهنگی وجود دارد؟

این گریزناپذیر است. شما در برابر موجی قرار می‌گیرید که باید خودتان را با این موج وفق دهید تا بتوانید به ساحل برسید. شما نمی‌توانید با وجود این موج، سالم و بی‌خطر کار کنید. آن موج حتماً تأثیری برشرایط سینمای ما می‌گذارد. در آن شرایط، باید کاری کرد که مردم را به سوی جریان درست سوق داد. مسئولین باید واقع‌گرایانه برخورد کنند. یک‌سری فیلمسازان ما به سمت فیلمهای جذاب و اکشن‌رفته و می‌روند و شما نتیجه‌اش را همین امسال در جشنواره می‌بینید. بقیه فیلمسازان هم ممکن است بخواهند در شرایط خودشان باقی بمانند اما هردو سه سال یکبار فیلم بسازند. در هرصورت، این بحرانی است که دارد می‌آید و حتماً باید زمینهٔ ذهنی مردم را آماده کرد تا ماهواره یا ویدئو تأثیر بدی روی مردم نگذارد. این زمینه باید فراهم شود.



فکر نمی‌کنید آماده کردن این زمینه به تأخیر افتاده و حالا خیلی دیر شده است؟

خوب، قاعدتاً دیر شده است و شکی در این مورد نیست اما به هرحال هرزمانی که شروع کنیم، باز مغتنم است. لااقل مدت ضربه زدن این تکنولوژیها را کاهش می‌دهیم.

عموماً ویدئو را در این مسئله مؤثر می‌دانند. نظرتان درباره برنامه‌سازی و فیلمسازی ویدئویی چیست؟ آیا قدرت آن‌را داریم که با برنامه‌سازی برای ویدئو مردم را جذب کنیم؟

ببینید، ما جلوی ماهواره را که نمی‌توانیم بگیریم. کاری با آن نمی‌توان کرد. اینجا مهمترین مسئله تلویزیون است. تلویزیون ما فکری به‌حال خودش بکند. بیاید کانالهای متعددی ایجاد کند که بخش خصوصی آن کانالها را اداره کند. درست است که قانون اساسی اجازه استفاده بخش خصوصی را نمی‌دهد. اما وزارتخانه‌ها می‌توانند در این کار نقش داشته باشند. مثلاً وزارت آموزش عالی، آموزش و پرورش، سازمان تربیت بدنی و این نوع اماکن قسمتی را به عهده بگیرند و سریال بسازند و برنامه تولید کنند. اینها مجوز دارد و مشکل قانونی هم ندارد. یا دفاتر تولید و توزیع فیلم، فیلمهای ویدئویی بسازند، برای کانالهای تلویزیونی. ما کانونی بهتر از تلویزیون نداریم برای برنامه‌سازی و بهترین راه، استفاده از امکانات تلویزیون است و پربار ساختن تلویزیون. اگر این‌گونه عمل کنیم، بتدریج مردم با سلیقه و ذهن و اندیشه خودشان برخورد می‌کنند. شما در بازار کتاب هم که بروید، انواع کتابها موجود است. آیا همه را می‌خرید؟ آن‌چه را می‌خرید که دنبالش هستید و هدف شما را تأمین می‌کند. هرچیزی که محدود باشد و بسته باشد، در آینده اذهان را منحرف می‌کند و مشکلات متعدد به وجود می‌آورد.

□ چرا ویدئو غالب شد؟

■ مصطفی شکیباخو.
سردبیر روزنامهٔ همشهری

راستش را بخواهید، خود را صاحبنظر در این خصوص نمی‌دانم. چون ارزیابی، تحلیل و بررسی مسائل نوادههای مارشال مك لوهان یا مغولهای جدید آسیا، باید از زاویه دیدهای جامعه‌شناسی، روان شناسی، تاریخی و... صورت گیرد، تا راه‌حلهای مناسب را شناخت و شناساند.

اگر خاطرتان باشد، از سالها قبل، نام تلویزیون مدار بسته را شنیده بودیم و گمان می‌کردیم چیز بسیار عجیب و غریبی است، منظور از تلویزیون مدار بسته، یك تلویزیون مخصوص بود که با یك سیم یا کابل به یك دستگاه مخصوص وصل می‌شد. در آن دستگاه، جعبه بزرگی قرار می‌گرفت که یك ساعت تصویر پخش می‌کرد و این تصویر می‌توانست یك برنامه آموزشی باشد.

اولین تجربه در ویدئو، به صورت همین تلویزیون مدار بسته بود. قبل از این البته نوار ویدئو به وجود آمده بود. و در آن برای ضبط و پخش برنامه‌های ویدئویی استفاده می‌شد. ژاپنی‌ها، آمریکایی‌ها و اروپایی‌ها، ابتدا ویدئوی یوماتیك را ساختند و بعد آن را برای استفاده‌های فردی وسعت دادند. نام این ویدئو، به نام کارخانه‌اش، یعنی گروندیك، معروف بود.

این اتفاقات، در دهه هفتاد افتاد. بعد ژاپنی‌ها کار برروی پروژه ویدئو را شروع کردند. کمپانی سونی، شارپ و آیوا، تولید ویدئو را شروع کردند و در سال ۱۹۸۴، تولید ویدئو در ردیف پنجم تولیدات ژاپن قرار گرفت و بدین ترتیب، در سال ۱۹۸۵، ویدئو اولین کالای صادراتی ژاپن بود.

پیشرفت در تولید ویدئو، کوچك کردن دستگاهها، توجه به بالا بردن کیفیت ضبط و نمایش و تبلیغات به وسیله ویدئو چنان با سرعت صورت گرفت که این پیشرفت، در مورد هیچ کالای دیگری در طول تاریخ صنعت جهان، سابقه نداشته است و بدین ترتیب، ویدئو با ورود قدرتمند خود به صحنه رسانه‌های صوتی- تصویری، همان‌بلایی را که تلویزیون در دهه شصت و هفتاد بر سر سینما آورده بود، در دهه هشتاد، بر سر سینما و تلویزیون آورد.

چرا ویدئو غالب شد؟ علت عمده این امر را در موارد زیر می‌توان دانست:

ویدئو شرایط راحت‌تری را برای دیدن فیلم به وجود می‌آورد، از جمله زمان دیدن فیلم، به عهده مخاطب بود و می‌توانست برخلاف سینما و تلویزیون، در هرزمان که دلش می‌خواست فیلم را ببیند از طرف دیگر، کیفیت تصویرش از تلویزیون بهتر بود و وضعیت تماشای فیلم، به لحاظ محیط بر سینما برتری داشت. از سوی دیگر، ویدئو قدرت انتخاب مخاطب را به شدت بالا می‌برد و او را به سوی گریز از برنامه‌ریزی‌های صاحبان رسانه‌های گروهی، سوق می‌داد.

قدرت انتخاب، تیغ دولب ویدئو بود. چرا که مخاطب براساس سلیقه خود می‌توانست از ویدئو بهشتی پر از زیبایی یا جهنمی پر از گناه بسازد. این امر، باعث شد که بسیاری گمان کنند، ویدئو خود به خود، خطرناك است.

دیگر اینکه ویدئو رسانه‌ای قابل کنترل نبود. چرا که حجم، اندازه، قدرت گسترش و قیمت آن در حدی بود که می‌توانست به سرعت گسترش پیدا کند. لذا تلاش بسیاری از دولتها برای کنترل ویدئو به جایی نرسید و ویدئو همچنان خود را حفظ کرد.

در سالهای گذشته، صاحبنظران و اندیشمندان، تلاش کردند تا با ممنوع کردن ویدئو، جلو رشد مفاسد این دستگاه و تکنولوژی را بگیرند. تلاش آنها عملاً منجر به این شد که ویدئو کالایی قاچاق تلقی شده و لذا به بدترین شکل رواج یابد و بسیاری از خانواده‌های شهری که از ویدئو برای وسیله سرگرمی فرزندانشان استفاده می‌کردند، مجبور بودند از نوارهایی که در بازار ویدئو وجود داشت استفاده کنند و خود به خود، به دام مفاسد اجتماعی ناشی از (بازاربد نوار ویدئو) بیفتند. این درحالی بود که می‌شد با کنترل واردات نوارها، عرضه نوارهای قابل قبول و با حفظ کیفیت تصویری، از ورود نوارهای سبك و مبتذل به خانواده‌ها مانع شد.

گمانم براین است که تنها راه برخورد با پدیده ویدئو، استفاده منطقی از آن است و برای این کار، موارد ذیل را پیشنهاد می‌کنم:

۱. کنترل بر واردات نوارها صورت پذیرد و این امر، تنها نباید در جهت حذف مفاسد جنسی باشد، بلکه می‌بایست آثار وحشتزا و خشونت بار را که مضرات فراوانی برای جوانان دارد، نیز حذف کرد.

۲. لزوماً نباید کانال توزیع و پخش از نیروهای حزب‌اللهی و نیروهای انقلاب باشد، می‌باید کنترل را گسترش داد و با قرار دادن جریمه‌های سنگین مالی، توزیع کنندگان را به حفظ مقررات ملزم ساخت.

۳. در صورت قانونی شدن ویدئو، باید با کانالهای قاچاق نوارهای غیرمجاز، بسیار محکم برخورد کرد و این برخوردها باید مبتنی بر مجازاتهای سنگین مالی باشد.

۴. دولت می‌بایست تلاش کند تا ویدئو به جای اینکه وسیله‌ای برای نمایش خصوصی فیلمهای سینمایی شود، وسیله‌ای برای گسترش امکانات تصویری مخاطبان گردد، از جمله تهیه و پخش نوارهای آموزشی، پخش برنامه‌های کاربردی تصویری صدا و سیما و مواردی از این دست...

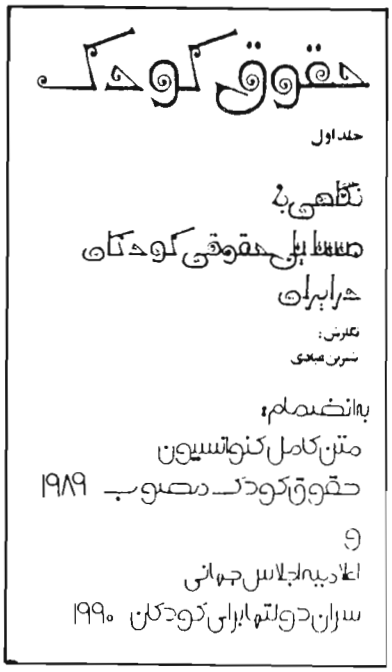
در مجموع، با توجه به جمع‌بندی شرایط فعلی، گمانم بر این است که آزادسازی ویدئو، می‌تواند وسیله‌ای برای حفظ اخلاق جامعه باشد و نه به زیان آن. والسلام. □

ماهنامه سوره آگهی فرهنگی می‌پذیرد

انتشارات روشنگران منتشر کرد
تهران. خیابان دکتر فاطمی. شماره ۲۲۵. طبقه همکف تلفن ۶۵۷۴۲۴
تلفن مرکز پخش ۶۴۲۶۲۱۰ (پخش چشمه)

حلقهٔ انتقادی
ادبیات، تاریخ، هرمنوتیک
فلسفی
نویسنده: دیوید کوزنزهوی
مترجم: مراد فرهادپور

محور اصلی کتاب معرفی آرای هانس ـ گئورگ گادامر فیلسوف معاصر آلمانی است. مؤلف از طریق مقایسهٔ نظرات گادامر با آرای کسانی چون ریکور، هابرماس، بارت، دریدا، هیرش و... تصویری کلی از هر منوتیک فلسفی وی ارائه می‌دهد. این کتاب در ۳۶۸ صفحه و با قیمت ۳۰۰۰ ریال پخش شده است.



حقوق کودك و نگاهی به مسایل حقوقی کودك
نگارش: شیرین عبادی، به انضمام: متن کامل کنوانسیون حقوق کودك مصوب ۱۹۸۹ و اعلامیهٔ اجلاس سران دولتها برای کودکان ۱۹۹۰.
۲۹۲ صفحه، قیمت ۲۲۰۰ ریال
تلفن پخش چشمه: ۶۴۶۲۲۱۰

انتشارات روشنگران منتشر کرد
تهران. خیابان دکتر فاطمی. شماره ۲۲۵. طبقه همکف تلفن ۶۵۷۴۲۴
تلفن مرکز پخش ۶۴۲۶۲۱۰ (پخش چشمه)

□ جان شیرین

نویسنده: یوسف ادریس

ترجمه: غلامرضا عیدان

اشاره:

یوسف ادریس، **نویسنده نوگرای مصر، از سال ۱۹۴۹ میلادی کار نویسندگی را با نوشتن داستانهای سیاسی آغاز کرد و در سال ۱۹۵۴، با انتشار نخستین مجموعه قصه خود با عنوان «ارخص لیالی» به عنوان نویسنده‌ای هنرمند در جامعه ادبی عرب مطرح شد.**

یوسف ادریس، **در آثارش با کاربست غنی عواطف و شگرد خاصی که مخصوص به اوست، به ریزترین مسائل پرداخت و با این شیوه عمق‌نمایی ویژه خود را در پهنه ادبیات داستانی به تصویر کشید. رمان «الحرام» مجموعه داستان «العسکری الاسود» و «سه تراژدی» از جمله دیگر آثار او هستند.**

آب، در یك لحظه زیاد می‌شود. و همین‌طور بیشتر و بیشتر. ساحل نزدیك است. باران. و چترهای رنگارنگ. مناره‌هایی انباشته از جسدهای بی‌نظم زیرشان.

به سوی ساحل، شنا می‌کنم. بعد از یك حمام دلچسب، ساحل و رخوت و امنیّت. سیگار بعد از حمام. رؤیاها. آب، بیشتر و بیشتر می‌شود. کوتاهترین راه را به سوی ساحل انتخاب می‌کنم. ولی آب، همچنان بیشتر می‌شود. سینه‌ام بتدریج فرو می‌رود و ریه‌هایم آب را احساس می‌کنند. اکنون به‌صورت واضحی، امواج زیر پایم را احساس می‌کنم. آب جاری در زیر آب. آب رونده از بالا و امواج جذب‌کننده پایین. موجها مرا به خود می‌کشانند. جذب می‌کنند و جذب می‌شوم. دور می‌کنند و پافشاری می‌کنم. فشار می‌آورند و دور می‌شوم. قدمهایم سخت می‌شوند. موجها مقاومت می‌کنند و جذب می‌کنند. مقاومت می‌کنم و به جلو می‌روم. همه چیز روی سطح آب، آرام است. اما آن جاذبه نادیدنی، همچنان در پایین جریان دارد.

«بازی را پذیرفتم ای دریا. از قعر خود مرا جذب کن. من همچنان آرام بالا هستم. بیهوده تلاش می‌کنی. بیهودگی‌ات را با بیهودگی پاسخ می‌دهم. بازی کن. دنیا آرام است و ساحل نزدیك. بازی کن!، آبهای تو زیاد می‌شوند و سینه‌ام هرچه بیشتر و بیشتر برآبها کشیده می‌شود. آبها به‌صورت مداوم بیشتر می‌شوند. مرا غرق مکن ای دریا! خواهش می‌کنم. من مغروق شده‌ام. دنیا غرق شده است. ای دریا، آیا تو مغروق‌تر از همه نیستی؟ من نمی‌دانم. من انسان هستم. من دریای بزرگ هستم. من دریای تو هستم.»

موجها جذب می‌کنند. آب بیشتر می‌شود. موجها می‌پذیرند. هدر می‌دهند. بالا می‌گیرند. شکسته می‌شوند. من انتخاب می‌کنم. امواجت را بگیر. برگرد. پس بده. هان، ساحل نزدیك است و من می‌روم.

تو بازی قدیمی تنهایت را بکن. امتداد پیدا کن. پراکنده و جمع شو. راضی و خشمگین باش. اکنون کافی است. مرا ترک کن. من ساحل را می‌خواهم. می‌خواهم بازگردم. ولی آب، نمی‌خواهد. بیشتر و نیرومندتر می‌شود. آنچنان که قدمهایم سست می‌شوند. آب شفاف وهم‌آور. آبی که همواره آن‌را فراموش کردیم. آن‌را نوشیدیم و نوشاندیم. و از شدت الفت با آن، فراموشش کردیم. اکنون با میلیونها قطره، سعی می‌کند چشمهای سرخ خود را نشان دهد. برسینه می‌لغزد. با قدرتی کشاننده. آب، تا گردنم می‌رسد. نمی‌توانم به جانب ساحل بروم. کششی محکم و قوی، از سوی پایین آغاز می‌شود.

«بازی را تمام کنیم.»

و تمام نیروی خود را جمع می‌کنم. آب از گردنم بالا می‌رود. انوار آفتاب کوتاه می‌شوند و از ساحل اکنون، فقط یك خط باریك، می‌ماند.

«ای دریا! من بوی نیرنگ را احساس می‌کنم. آیا تزویر می‌کنی؟ خواهش می‌کنم! از تو انتظار نداشتم. تو. ای قهرمان ستمگر. ای حساس شاعر. مقطر. احمق. چرا؟ با من این نیرنگ برنمی‌تابد. من اینجا هستم. تنها. با تو. من و تو تنها هستیم. تو با بی‌نهایتت. و من با محدودیتم. خیانت مکن. نیرنگ مکن.»

●

دستهایم را بالا می‌آورم.

ساعت چهار تمام.

آب تا چانه‌ام می‌رسد. من بی‌شك در یك گرداب هستم. ساحل به گونه افقی، بالا می‌رود و دور می‌شود.

آب. فقط آب. چه حجم گسترده و سنگینی دارد. آب بی‌ساحل. بی‌حد. جاذبه تمام و کمال.

اگر مقاومت می‌کردم، بیشتر فرو می‌رفتم.

اگر آرام می‌رفتم، سریعتر بلعیده می‌شدم.

ساحل، از آسمان هم دورتر می‌نماید.

همچون سرابی غیرواقعی. موج، همچون سنگ برسرم می‌کوبد. و ناگهان یك تکان. و سپس، جاذبه‌ای مقاومت‌ناپذیر. و کشانده می‌شوم.

آب، طغیان می‌کند و فشار می‌آورد. دارای صدا می‌شود. می‌غرد. خفه می‌شود. کور می‌شود.

چه آب شگفتی. از جهانی دیگر می‌نماید. از دریایی که ناشناخته است. این، دشمن است. همچون نهنگی دهان گشاده. من درون آن حشره‌ای هستم.

دایره‌ها آغاز می‌شوند.

دایره‌ها روبه بالا می‌روند. من به دایره‌های زیرین می‌پیوندم.

«ای پست‌فطرت. نیرنگ نمودی و کار پایان گرفت.»

●

رعد و برق ما را می‌ترساند. با آنکه در آسمان دور است و بین ما و او، هرآن‌چه که بین زمین و آسمان است، وجود دارد. من، در اعماق وجود ظاهری فرو می‌روم. دریا، به یك تمرّد جهانی استحاله می‌شود. تمردی رودرروی من، به تنهایی. من، به تنهایی با قیامت روبرو می‌شوم. اما امید را، به کلی از دست نمی‌دهم.

من تنها، اما قوی هستم. گمان می‌کنم بتوانم با این ناگزیری مقابله کنم. درون جسد من، چیزی از قدرت هست.

روزنی به زندگی.

زندگی قوی است.

زندگی قوی‌تر است.

●

شناگران روی ساحل، با شگفتی، جراتم را در مقابله با موجهای سهمگین می‌نگرند. نزدیکترین آنها، زنی است.

●

موجی سنگین برسرم می‌کوبد. فروتر می‌روم. آب بالای بینی‌ام رسیده است. موجی دیگر رها می‌شود. کوهی به یکباره رها می‌شود. جهان آبی پیرامونم به کلی رها و منفجر می‌شود.

من غرق می‌شوم.

فرو می‌روم و غرق می‌شوم.

سرم به زیر آب می‌رود.

با تمام توان مقاومت می‌کنم، تا بالا بیایم و نفس بکشم.

سرم بالا می‌آید.

می‌خواهم نفس بکشم. نفس می‌کشم.

آب... آب را تنفس می‌کنم. طعم سنگین آن‌را حس می‌کنم. جاذبه‌ای قوی به سوی پایین و پایین.

اعماق. اعماق. اعماق.

من به حقیقت، غرق می‌شوم. آب را با شدت دست‌هایم می‌کوبم. با قدرت پاهایم.

خاموش می‌شوم.

زن، با شگفتی نگاهم می‌کند. با لبخندی ابلهانه.

هی خانم. من غرق می‌شوم. من می‌میرم و غرق می‌شوم. دستهایت را دراز کن. من غرق می‌شوم.

من از خجالت جیغ نمی‌کشم. من به‌خاطر خجلتم می‌میرم. خانم. دستهایت را دراز کن، تا نجات بیابم.

ممکن نیست. با ارادهٔ خود، حتماً نجات می‌یابم.

غرق می‌شوم.

و در همان هنگام که روبه خاموشی می‌روم، صورتکهای وحشی ساخته شده از آب را می‌بینم. وحشت آنها قلبم را از کار می‌اندازد. وحشت دیدنی. وحشت احساس کردنی. وحشتهای خرافی تاریك، خفه‌ام می‌کنند. می‌خواهم نفسی عمیق بکشم. با آنکه می‌دانم پیرامونم فقط آب است، می‌خواهم نفسی عمیق بکشم. سرم گیج می‌رود. رنگها پنهان می‌شوند و حجمها درهم می‌شکنند. همه چیز، مه‌آلود و خاکستری می‌شود و روبه سیاهی می‌رود. من دچار وحشتی می‌شوم که تا به‌حال برایم پیش نیامده است. وحشتی مطلق. وحشتی که در زندگی فقط یك بار پیش می‌آید.

وحشتی که پیآمد آن چیزی نیست مگر مرگ. این وحشت... عزرائیل است.

خاموش می‌شوم.

فرو می‌روم.

از وحشت آب را نفس می‌کشم. وحشی‌های دریایی پیرامونم را می‌گیرند. زنده زنده مرا می‌کشند. من، در آب حل می‌شوم. آب آتشم می‌زند و ذوبم می‌کند. اراده‌ام سست می‌گردد. طعم آب، عوض می‌شود. آب، طعم آب می‌گیرد. طعم شور دریا.

●

زمان سست می‌شود و می ایستد. از خودم می‌پرسم، این همه تلاش برای چیست؟ چرا تسلیم نمی‌شوم و نمی‌میرم؟ مگر مرگ، همان تجربه آخرین ما نیست؟ پس چرا اکنون نباشد؟

زندگانی بسیاری کرده‌ام. بسیار ترسیده‌ام. بسیار دوستی نموده‌ام. کم خندیده‌ام و بسیار گریسته‌ام.

و آن‌چه از زندگی ام باقی بماند چیزی به‌جز تکرار مکررات نیست. چرا فکر می‌کنم نباید بمیرم؟ چرا نباید بمیرم؟

وحشت بزرگ از درونم رها می‌شود.

تفکرم می ایستد.

اراده خفته‌ام برمی‌خیزد. منفجر می‌شود. بزرگ می‌شود. از درونم، موجودیتی بدوی رها می‌شود. موجودیتی به‌شدت وحشی. به تنهایی پیروز خواهم شد. با قدرت زندگی خواهم کرد. زندگی خواهم کرد.

فرو می‌روم.

نبرد وحشی‌ها با وحشی‌ها. نبرد موجودیتها با موجودیتها. روز قیامت دریا و روز قیامت من. انسان، و قدرتهای ستمگر.

برخلاف اراده‌ام، دوباره خاموش می‌شوم.

زن، دیگر نیست. ولی من دیگر کمک نمی‌خواهم. ابداً فریاد نمی‌کشم. حتی اگر تا مرگ، فاصله کوتاهی بیشتر نباشد.

فرو می‌روم.

آب. آب. آب.

آب می‌چرخد و با آن می‌چرخم. هیچ چیز ثابت نیست. خاکستری، آبی می‌شود. کفهای پیرامونم بیشتر می‌شود. جسدم از هم باز می‌شود. آب به درون می آید و زندگی خارج می‌شود. طعم می‌گیرم، رنگ می‌گیرم. جهان را گم می‌کنم. قطره بزرگ آب می‌شوم. آب زنده. رها شده در جهانی آبی.

زمینم آب است و آسمانم آب. هوایم آب است. آب لمس می‌کنم. آب می‌بینم. آب حس می‌کنم. چشمهایم آب است. اراده‌ام را به‌یاری می‌خواهم. اراده‌ام آب است. به هوشیاری پناه می‌برم. هوشیاری ام آب است. نه بیدارم و نه خواب. زمان به کلی آب شده است.

یك‌لحظه بیداری، قبل از تاریکی مطلق. این آخرین بار است، که بیداری را، قبل از مرگ ناگزیر، حس می‌کنم.

●

هنگامی که آب را، با نهایت سرعت ممکن ترك می‌کردم و دریا با حسرت تمام، مرا به شنها تسلیم می‌کرد، قدمهایم احساس جدیدی داشتند. آنها، ثابت، برزمین بودند. احساس دوست‌داشتنی ثبات. ثبات مادر. چیزی به‌یاد نمی‌آورم. اولین کار عقل، امحای تمامی حافظه بود. اما از میان محوها، آنجا، چیزی از ثبات بود که سعی می‌کردم به یاد بیاورم. آن چیزی که در حافظه روبه فراموشی ام، جرقه می‌زد.

●

ثبات قطعی را، انگشتانم احساس کرده بودند. انگشتانم. در آخرین تشنج‌های مرگ‌آفرین. از میان انگشتانی نرم و خیس. انگشتان یك زن.

ثباتی از نوعی دیگر. قبل یا بعد از آن، نمی‌دانم. چیزی اتفاق افتاده بود. مانند یك فریاد. فریادی که به تمامی آن‌را می‌شناختم. فریاد من. هیچ‌گاه نمی‌توانستم چنین فریادی کشیده باشم. نه. مطمئناً فریاد نکشیده بودم. آیا می‌توانستم برخلاف اراده‌ام فریاد بکشم.

●

میان شنهای ساحل ایستاده‌ام. دور از آب، و جرات نمی‌کنم به دریا نگاه کنم. پشتم می‌لرزد. از وحشت بود؟ یا از شرم؟

از خودم می‌گریزم. از آن پیروزی که با کمك آن انگشتهای نرم و خیس، واقع شده بود. به ساعتم نگاه می‌کنم.

ساعت چهار و یك دقیقه بود.

● با نگاهی به ادبیات روان‌شناسی

■ سیدحمید آتش‌پور

□ دوگانگی زندگی در سالخوردگی

«شـایـد آن واقعیت زندگی که بیش از هرچیـز موجب به تمـامی زیستن انسـان می‌شود، هشیاری صادقانه و پذیرش مرگ است.»

بوشکالیا

کهنسـالی به عنوان آخرین هماورجویی انسـان متفکـر، برسـاختی از دوگـانگی‌ها استوار است که از ابتدای کودکی به شکلی قاطع خود را نمایان می‌سازد. دوگانگی‌هایی از نوع اعتمـاد در مقـابـل بی‌اعتمـادی، استقـلال در مقابل بی‌کفایتی و زندگی در مقابل مرگ که هریك دو روی یك سکه‌اند و دو سوی یك خط.

کهنسالی آخرین دوره‌ای است که پیش از باز ایستادن زندگی باید تحقق یابد.(۱)

کارلوس فوئـنـتس، در کالبـد شکـافی لایـه‌هـای شخصیت *آرتیمـوکروز* به جسم علیلی می‌رسـد که تمامیت زمان حال وی، بازگویی دوگانگی همه زندگیهاست، دوگانگی عشق و نفرت، دوری و نزدیکی، یأس و امید.

آرتیموکروز، در واپسین سالهای عمرش به بازنگـری خویش می‌نشینـد و در این بازبینی، مأیـوسـانـه به تضادهای تمامی زنـدگـی‌اش می‌رسـد که راه حلی در پی ندارند. معنای زندگی وی، در پس نگری به رشته به هم پیوسته دوران جوانی تا پیری گم می‌شود و فرصت مرگی یکتا را به عنوان آخرین رویارویی مؤثرش با مرگ از دست می‌دهد.

فوئـنـتس را نمی‌توان راوی داسـتـانی روان‌شنـاختی دانست لیـك می‌توان چنین دیدگاهی را محتمل در نظر گرفت، به همان ترتیب که می‌توان اثر وی را از لحاظ شکل، ساختمان، محتوا و تقابل سنتی و کهنه آنها مورد بررسـی قرار داد. خیـلی واضـح، *فوئنتس* همانند *تولستوی* (در داستان مرگ *ایوان ایلیچ*) با پرداختن به مرگ، به شیوه خود، از ترسنـاکی آن کاسته است. اینان خاطرنشان می‌سازند که انسانها باید با این حقیقت آشتی کننـد که سرانجـام روزی عمرشان به سرخواهد رسید و حتی از یادها خواهنـد رفت اما خود تجربه زندگی کافی خواهد بود:

«و می‌بایست مرگ را همچون جزئی از زندگی بپذیریم.»(۲)

در لایـهٔ سوم «من شخصیت داستان» *فوئنتس*، می‌توان عشق و نفرت را به تعبیر فرویدین‌ها را جست و جو کرد. احساس عام دوگـانـه عشق و نفـرتی که در «پنـه‌لوپه» *فالاچی*، «جنگ و صلح» *تولستوی*، «زمین» *امیل زولا*، و «بوف کور» *هدایت*، مُهر خود را نشـان می‌دهـد. این البتـه اختصـاصی نویسندگان نیست و نمی‌تواند هم باشد، چرا که تجربه عام بشری است. *پیکاسو* نیز، به گونه‌ای در کشمکش، بین تصاویر انتزاعی محض و عواطف انسـانی، *سالوادوردالی*، بین جنـون و اعتـدال و *چایکوفسکی*، بین احساسات محض و گرایشات عقلانی، آن را به تجـربـه کشیده‌اند. احساسات دوگانه، تجربیاتی هستند که روان‌شناسان همیشه به آن توجه داشته‌اند، چرا که نه تنها میزان آنها می‌تواند نشانگر شخصیت سالم باشد بلکه نشانه آشفتگی و بیماری هم می‌تواند قلمداد گردد. و *فوئنتس*، در بازنمایی زندگی *آرتـیـمـوکـروز* در سنین کهنسـالی، این دوگـانگی را کشف می‌کنـد و *پیتر فالك* در «بادکنك» در تقابل بین مرگ و زندگی.

پس هیـچ بعـیـد و غریـب نیـست که *اریکسون*، به این گرایشات دوگانه اعتدال و عدم اعتدال اهمیت بسیاری داده و سلامت و عدم سلامت افراد را براساس آنها توجیه می‌کند. «*اریکسون*، به عنوان کسی که از هنـر به سوی روان‌شناسی لغزید»(۳). این روشنگری از پیش مشخص اشاره می‌کند

که شاید خواننده مرا در حالی که بیشتر مایل است به حقایق و مفاهیم اشاره کنم، در حال نقاشی زمینه و دورنمای کلی می‌بیند[۴] و این می‌تواند توجیه‌گر ابهاماتی باشد که از لحاظ تجربی به *اریکسون* وارد نموده‌اند.

●

هرالگوی نظری و تئوریکی از انسان و جهان، کاریکاتور به دقت قالب‌گیری شده‌ای از واقعیت است که برمبنای شگرد گزینش و روشنتر کردن جنبه‌های مربوط و ساده کردن یا چشم‌پوشی از دیگر جنبه‌ها، مطابق با معیارهای با ربط و بی‌ربطی در آن رشته خاص یا مکتب فکری پایه‌ریزی شده است. برای مثال، در روان‌شناسی، میان درون گرایان قرن نوزدهم Intnospection ، اصالت رفتار گرایان کنونی Behaviaurists ، طرفداران پسیکو آنالیز *فروید*، طرفداران روان‌شناسی تحلیلی یونگ و روان شناسان اگزیستانسیالیسم، معیارهای سخت متفاوتی یافت می‌شود که برحسب آن تضادهای شدیدی در انتخاب نقطه تأکید میان آنان پدید می‌آید که نتیجه آن تصویرهای سخت متفاوتی است از انسان و نقطه تأکید مرحله هشتم از نظریه *اریکسون*، «انسجام ایگو» است در مقابل نومیدی:

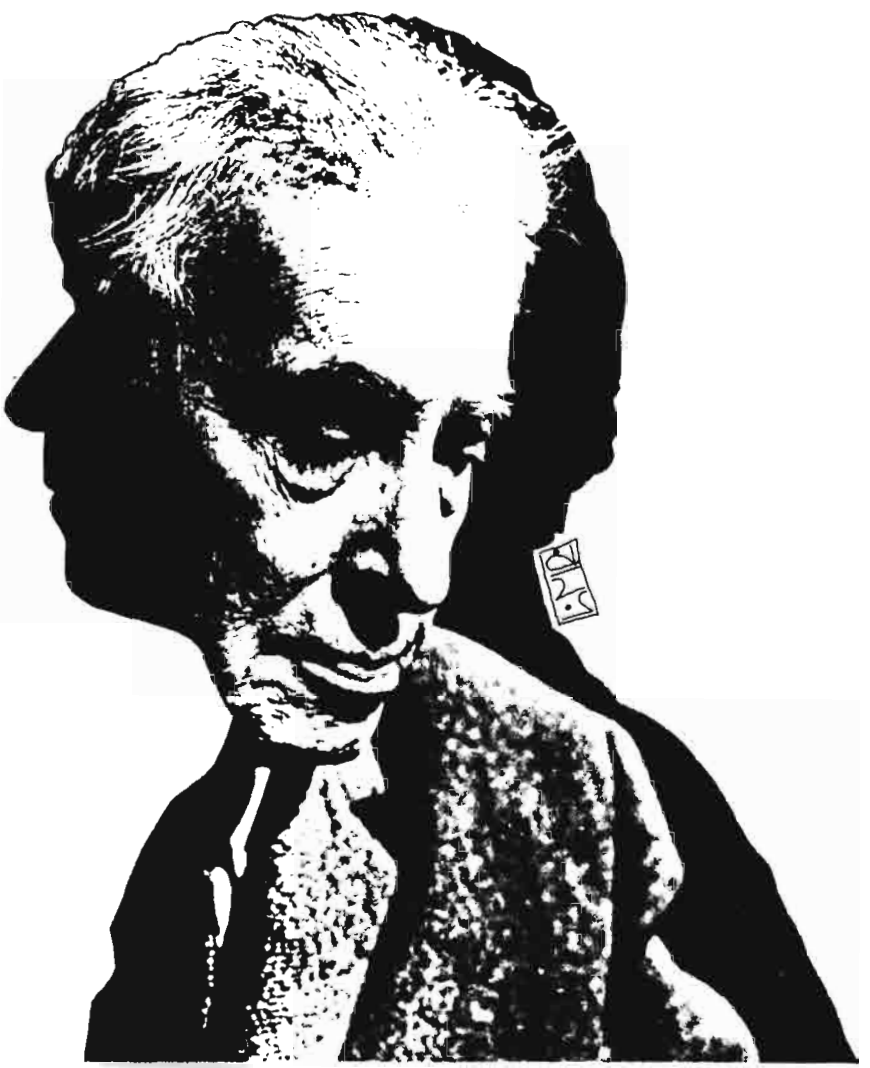
Ego integrity versus despair

بسیاری از اشخاص، در سنین میانی، در اندیشه پیر شدن، به پایین آمدن مقام انسانی خویش می‌اندیشند که با از دست دادن روشنی فکر همراه است.

در نوشته‌های روان‌شناسی، پیری به نوعی دوران انحطاط قلمداد می‌شود و به طور مکرر خاطر نشان می‌شود که پیران باید با گروهی از فقدانهای جسمی و اجتماعی روبه رو شوند[۵]. آنان به نحوی ناگزیر، دچار از دست دادن موقعیت، عدم فعالیت و بی‌مصرف شدن می‌شوند و سالخوردگی موفقیت آمیز را در عین حال آن می‌دانند که انطباقهای لازم با پسرفتهای جسمی و اجتماعی صورت گیرد. *اریکسون* از این واقعیت که سالخوردگان نمی‌توانند مانند گذشته خود فعال باشند، آگاهی دارد اما برمسئله متفاوتی تأکید می‌کند.

تأکید او برانطباقهای بیرونی نیست بلکه برروی تلاش درونی این دوره است، یعنی تلاشی که ظرفیت را برای رشد و حتی دانایی فراهم می‌کند. او این تلاش را انسجام ایگو در مقابل نومیدی می‌داند. دورانی که فرد با پایان زندگی‌اش با آن روبه‌رو می‌شود. برای انسانی که با کنش کامل عمل می‌کند، مرگ نه تهدید است، نه وحشتزا. مرگ در این معنا، بزرگترین هم‌پیمان زندگی است. مرگ می‌گوید که طول زمان ارزشی نمی‌ارزد بلکه چگونگی زمان طی شده است که به حساب می‌آید.[۶] سیمون *دوبوآر*، در «کهنسالی»،[۷] خود را بازنگری می‌کند. به خود می‌رسد و از خود می‌گذرد. این دوران، زمان بازنگری و تأمل است. آن گاه که حضور مرگ را احساس می‌کنیم. دورانی که شخص در آن، رویداد سراسر زندگی خود را بازنگری می‌کند. در این مرحله، هراندازه شخص به شیوه موفقیت آمیزی با مسائل مراحل پیشین زندگی کنار آمده باشد، بیشتر احساس کمال یافتگی و تمامیت می‌کند: احساس اینکه زندگی را بخوبی سرکرده است. اما هرگاه فرد کهنسال، با احساسی حاکی از پشیمانی به زندگی گذشته خود بنگرد و جز یك سلسله فرصتهای از دست رفته و شکستها چیزی در آن نبیند، واپسین سالهای زندگی او آکنده از نومیدی خواهد بود.

آرتیمو کروز،با بازنگری زندگی‌اش، به فرصتهای از دست رفته می‌اندیشد و



همچنان و هم‌اکنون، به شکلی جاودانه در ناامیدی دوران جوانی‌اش سیر می‌کند. رجینا رفته و او همچنان در پی‌رفته‌هاست.

اریکسون می‌گوید: چون افراد سالخورده با مرگ روبه‌رو شوند، وارد چیزی می‌شوند که مرور زندگی خوانده می‌شود، آنان نگاهی به گذشته خود می‌اندازند و با شگفتی از خود می‌پرسند: آیا زندگی آنان با ارزش بود؟

در رمان «کوژمیاکین»[۸] شخصیت سالخورده و راوی داستان در لابه‌لای دفتر قطور خاطراتش به دنبال همین سؤال است. دفتر خاطراتش تجسم عمر رفته است و حضور مرگ. مرگی که می‌آموزد که همه چیز ناپایدار و میر است.

اریکسون می‌گوید: سالخوردگان در این فرایند، با غایت نومیدی مواجه می‌شوند. یعنی این احساس که زندگی آنچه باید می‌بوده است نبوده، اما حال، زمان گذشته است و فرصتی برای آزمودن شیوه دیگر زندگی نیست و اینجاست که اغلب تنفر، نومیدی را پنهان می‌کند. به گفته استوتزل: «مرگ یا نزدیکی آن برای افراد، امری عام است که در جامعه دائماً تکرار می‌شود. اما در جامعه بشری گویی چیزی عجیب اتفاق افتاده و در اغلب موارد، مرگ نوعی ضایعه شمرده می‌شود و موجبات تأثر و تألم دیگران را فراهم می‌کند و این کسان عزادار می‌شوند و در یکی از جنبه‌های آن، گرایش دو پهلوی نیرومندترین علائق و بیشترین ناکامیهاست. احساسات بسیار دو پهلو و حتی خصمانه‌ای که متوجه فرد در حال اختصار می‌گردد.»[۹]

این احساسات به شکلی متفاوت بروز می‌کنند و در آن،محتضر- یا کسانی که حضور مرگ را نزدیک خویش احساس می‌کنند- نسبت به اطرافیان تنفر پیدا

ایوان ایلیچ[۱۰] با قطع امید از زندگی دچار آن بینشی می‌گردد که به یکباره سرتاسر زندگی‌اش را دروغی بیش نمی‌بیند و تنفر، نماد لحظات واپسین حیاتش می‌گردد.

اریکسون، تصریح می‌کند که بسیاری از سالخوردگان در اثر هرچیز کوچک دچار نفرت می‌شوند. آنان تاب تحمل تلاشها و شکستهای دیگران را ندارند. چنین نفرتی در واقع احساس تحقیر آنان نسبت به خود می‌باشد. این تحقیر، گاه چنان قوی می‌گردد که خود عامل مرگ شخص می‌شود. «مادر جولیان» در برخورد با واقعیت و دیدن اضمحلال دنیای کهن خویش، چنان دستخوش تحقیر نفس می‌گردد که مرگ را پیش از موقع فرا می‌خواند.[۱۱]

از نظر *اریکسون*: «چون فرد سالخورده با ناامیدی روبه‌رو می‌شود، می‌کوشد که به حس انسجام ایگو دست یابد.» «انسجام ایگو» چیست؟

به گفته *اریکسون*، تعریف انسجام ایگو مشکل است اما شامل پذیرش چرخه زندگی یگانه و منحصر به فرد شخص، به عنوان آنچه باید روی می‌داد و هیچ چیز دیگر نمی‌توانست جانشین آن شود، است.

به نظر می‌رسد که انسجام، بیان کننده این احساس است که: «آری، من اشتباهاتی کرده‌ام، اما با در نظر گرفتن اینکه در آن زمان من چه کسی بودم و با توجه به وضعیت‌ها، این اشتباهات ناگزیر بود، من آنها را همراه با چیزهای خوب در زندگی‌ام می‌پذیرم.»

اریکسون همانند *اینگمار برگمن*، در توت *فرنگیهای وحشی*[۱۲]، به کشمکشی درونی اشاره دارد که ما محتمل است زمانی که سالخوردگان را می‌نگریم آن را ندیده بگیریم.

ما از مشکلات متعدد جسمی و اجتماعی آنان آگاهیم و ممکن است براین واقعیت که سالخوردگان چنین بی‌مصرف و بی‌فایده‌اند رقت آوریم اما چنین قضاوتهایی تنها به طور نسبی معتبر است. اینها عقایدی است که تنها با نگریستن به رفتار بیرونی شکل گرفته‌اند. ما می‌بینیم سالخوردگان فاقد آن رغبت و جوانی‌اند که ما به مقدار زیاد به آن ارج می‌گذاریم. ما قادر به دیدن کشمکش درونی آنها نیستیم. ما نمی‌توانیم ببینیم که فرد سالخورده آرام و ساکت ممکن است در حال دست و پنجه نرم کردن با مهمترین پرسشها باشد.

پرسش اینکه: آیا اکنون که با مرگ روبه‌رو می‌شوم، زندگی من دارای معنی بود؟

چه چیزی زندگی را معنی دار می‌کند؟[۱۳]

اینکه *آرتیموکروز*، در بستر مرگ توانسته پاسخی صحیح به پرسش‌های بالا بدهد، جای بسی تأمل خواهد بود![۱۴]□

■ پانوشت‌ها:

۱. البته زندگی به آن مفهوم که ما توانایی شناخت آن را داریم. «*آدمیت، هنر به تمامی انسان بودن/ بوسکالیا، لئوفلیچه/* ترجمه: *خوشدل، گیتی/* انتشارات؟/ ۱۳۷۰.

۲. *داستان و نقد داستان/* گزیده و ترجمه: *احمد گلشیری/* جلد دوم/ انتشارات نگاه/ ۱۳۷۰.

۳و۴. *پیشگامان روان‌شناسی رشد/ کرین، ویلیام. سی/* ترجمه: *دکتر فدائی، فرید.*

۵. *زمینه روان‌شناسی/* جلد اول/ *هیلگارد- آیکنسون‌ها/* ترجمه: گروهی از مترجمان.

۶. *آدمیت، هنر به تمامی انسان بودن.*

۷. *کهنسالی/ دوبوآر- سیمون/* ترجمه: قاسم صنعوی.

۸. *کوژمیاکین/ گورکی، ماکسیم.*

۹. *روان‌شناسی اجتماعی/ استوتزل، ژان/* ترجمه: *کاردان، علیمحمد،/* انتشارات *دانشگاه تهران.*

۱۰. *مرگ ایوان ایلیچ/ تولستوی، لئون/* ترجمه: *گلشیری، احمد.*

۱۱. *هرچه آغاز می‌شود، پایانی دارد/* از سری برگزیده داستانهای *فلانری اوکانر/* ترجمه: *عالی‌پور، آذر.*

۱۲. فیلمی از برگمن. برای رجوع علاوه برفیلمنامه مذکور، می‌توان به *فانوس خیال*، اتوبیوگرافی برگمن مراجعه کرد.

۱۳. منبع، پانوشت شماره(۳)

۱۴. برای مطالعه بیشتر پیری، می‌توان به دو کتاب رجوع کرد: *روان‌شناسی پیری/ بریان و روتساجی* و *مسائل سالخوردگان/*دکتر قائمی.

□ سیاسیدن یا فلسفیدن

اشاره:

کفگیر به ته دیگ خورده است. تمام تاریخ «اومانیسم» را زیر و رو کنید، چیز بیشتری از آنچه تاکنون گفته است، ندارد. «آه» و «ناله» کردن برای انسان، که دردی را دوا نمی‌کند... آیا «هنرپیشه» یا «بقال» یا «کارمند بانک» یا هرآدم دیگری که باید کار کند تا زندگی کند و زندگی کند تا باز کار کند و اتفاقاً بچه‌دار هم نشود، اگر آدم خوب و درستکار و مهربانی هم باشد، فکر می‌کنید عاقلانه‌ترین کاری که می‌کند چیست؟ درست است، می‌رود پرورشگاه، یك بچه می‌گیرد و بزرگ می‌کند. همین؛ همهٔ آنچه که در فیلم «هنرپیشه» آمده است. نمودی «فرمالیستی» با رنگ و لعاب و دکورهای آینه‌کاری اتوماتیك کنترل از راه دور که عقب و جلو می‌شوند و امروز شاهد چنان «فلسفیدنی» هستیم که چنین محصولی می‌دهد: بدیهی است در خدمت کدام سیاستی هم قرار خواهد گرفت. به‌جای تفصیل در باب «هنرپیشه» جدیدترین پدیدهٔ هنرمندِ مذهب و سیاست‌گریز، به علل تولید این پدیده‌ها نگاه می‌کنیم. آنچه در زیر می‌آید پس از نمایش دو فیلم «نوبت عاشقی» و «شبهای زایندەرود» به سوره داده بودم. اما...! بگذریم.

ح-بهمنی
۷۱/۱۱/۲۰

آثاری که هنرمند می‌آفریند، محصول اندیشه، افکار و تجربیاتی از او است که با استعداد و ذوق و سلیقه و احساس و برداشت و اهدافش در آمیخته و در معرض مشاهده مخاطبان قرار می‌گیرد. نگرش هنرمند بر مجموعه قابل مشاهده او بر «هستی» و «شناخت» او با مجموعه دیگری از ویژگیهای «روحی»، «اخلاقی»، «احساسی» و «بیولوژیکی و غریزی»اش ترکیبی از «نیازمندی» و تلاش برای ارضای این «نیازمندی» را باعث می‌شود. احساس «نیاز» به‌دنبال «میدان عمل» می‌گردد و با تحقیق «عمل» تکاپو و دغدغه و کشمکش سامان یافته و هنرمند «آرام» می‌شود. عدم آرامش هنرمند هرچه بیشتر باشد خبر از افزونی احساس «نیاز» در او می‌دهد. هرچند در یك اثر هنری «تقلید»[۱] از زندگی و محیط و تجربیات هنرمند دیده می‌شود. اما دخالت هنرمند در تجزیه و ترکیب و تغییر و پرداخت ویژه، اعم از انتخاب زاویه‌ای خاص از واقعیت و دخل و تصرف در آن است که تفاوت یك اثر منسوب به‌عنوان «هنری» را از یك گزارش بی‌طرفانه از واقعیت آشکار می‌سازد. از این‌رو یك اثر «هنر»ی نامیده شده ارائه احساس، اعتقاد، بینش و «قضاوت» هنرمند را با خود دارد. و همین عنصر «قضاوت» است که آرامش می‌دهد.

بینش، انتخاب و نحوه ارائه اثر هنری، اجزای به‌هم پیوسته خلق اثرند. هرچه از اثر برخیزد نتیجه رویارویی این مجموعه به اضافه ویژگیهای مخاطب است. اگر هنرمندی تلاش می‌کند تا واقعیت را نعل‌به‌نعل در اثرش منتقل سازد، یا دیگری سعی دارد در واقعیت دخل و تصرف کرده، گوشه‌ای را انتخاب و زاویه‌ای را پنهان سازد، یکی را بزرگ و دیگری را فاقد اهمیت نشان دهد، و یا هنرمند دیگری می‌کوشد تا از تخیلات در دنیای ناکجاآباد و در شکلی بعید و بدیع و نوسخن گوید.... درحقیقت هرکدام به‌دنبال رد یا اثبات و تکذیب یا تایید و «قضاوت» یا حداقل انتقال یك برداشت‌اند. و این‌همه مبتنی بر «جهان‌بینی»، «شخصیت» و «نیازمندی»های آنهاست.

دنیای ساختگی و محك حقیقت:

آنچه در فیلمها «ظاهر» می‌شوند، آمیزه‌ای است از دنیای پیرامون هنرمند و تماشاچیان و دنیایی که هنرمند «دوست دارد» بیافریند و سعی دارد به تماشاگر هم «بقبولاند». هرچند در ظاهر مدعی است چنین قصدی ندارد. در هرصورت دنیایی ساخته و پرداخته درون فیلم است. دنیایی که لاجرم حاوی شخصیتها، کنشها، گفتار، افکار و مناظری ساخته و پرداخته و منطبق بر تخیلات و اهداف هنرمند است. در این دنیای «ساختگی» براساس اصل فراگیر «علت و معلول»، کلیهٔ اعمال و رفتار ویژه شرایط درون فیلم، منطقی و صحیح یا جبری نمود می‌یابد. براساس فرضیات غیرواقعی انتظار نتایج غیرواقعی پذیرفتنی

می‌گردد. بااین‌حال دنیای درون فیلم الزاماً دنیایی صددرصد فرضی و خیالی نیست. حداقل آمیزه‌ای است از «تخیل» و «تقلید واقعیت» برای تولید «توهم واقعیت»، که برمبنای فرض توافق و قرارداد ابتدایی با مخاطب استوار است. تماشاگر اما، شاخص عینی و واقعیت دنیای خارج از فیلم را همیشه با خود دارد و اگر در لحظاتی از فیلم آن را کنار گذارد، بالاخره در پایان فیلم واقعیت به‌سراغش خواهد آمد و دستگاه اندیشه و قضاوت او را به عکس‌العمل وا خواهد داشت. هنرمند هرچه بکوشد براساس فرضیاتی «من‌درآوردی» نتایجی دلخواه بگیرد، ناگزیر در منگنهٔ قضاوتی واقع‌بینانه قرار خواهد گرفت. چنانچه «واقع‌بینی» متکی بر «حقیقت‌بینی» باشد «قضاوتی» ارزش‌گذار به‌دنبال دارد. در نهایت آنچه هنرمند تنیده در کوران واقعیت و دستگاههای ارزش‌گذاری قرار خواهد گرفت و اگر بنیانی مرصوص نداشته باشد از هم خواهد گسیخت.

«هنرمند»، «مخاطب»، منتقد» و «نظریه‌پرداز» همه متاثر از عواملی‌اند که ناگزیر سازنده بافت «شخصیتی» آنها و سازنده «ترازو»ی سنجش آنهاست. این ویژگیها با عبور هنرمند از اطلاعات، اعتقادات، اخلاق، استعداد، تواناییها، و کاستیهای ذاتی، پای‌بندی به قراردادها، میزان تاثیرپذیری از تاریخ، جامعه، افراد خاص الگو و... شکل می‌گیرد و عیناً ابعادی از آن در «اثر» بروز می‌یابد.

تغییر و تحولات در «آثار» پدید آمده از هنرمند، خبر از دگرگونی در ویژگیهای اساسی وی می‌دهد. تغییر در «جهان‌بینی»، «احساس نیاز» و «بافت شخصیتی» هنرمند در آثارش نیز معکوس می‌شود. این تغییر می‌تواند جهت تکمیلی داشته و همراه با رشد و تعالی باشد. یا بالعکس تنزلی از مرتبه‌ای متعالی به حضیض غریزه و سقوط در ورطهٔ ابتذال منجر گردد.

جنگ فرهنگی:

سقوط هیچگاه بدون مقدمه اتفاق نمی‌افتد. ممکن است با شتاب باشد اما ناگهانی نیست. همان‌طورکه صعود ناگهانی نیست و نیازمند مراتب و طی‌طریق است.

هنرمندی با بینش متاثر از ایدئولوژی و جامعه‌ای با توده‌های انقلابی و گذشته‌ای همراه مبارزه سیاسی دست به خلق آثاری می‌زند که نشان‌دهنده جهت‌گیری آرمانها و اعتقادات و خواسته‌های همان توده‌ها و برخاسته از خصایص اخلاقی و سیاسی و فرهنگی آنهاست. و همین هنرمند مدتی بعد دست به خلق آثاری می‌زند که در نقطه مقابل آثار قبلی‌اش قرار دارد. این تغییر در آثار دقیقاً نمایانگر تغییر در جهان‌بینی و ایدئولوژی هنرمند است. وقتی سخن به جهان‌بینی و ایدئولوژی می‌رسد و گوناگونی آن در میان جوامع بشری به‌عنوان واقعیتی انکارناپذیر رخ می‌نماید، بدون شک به واقعیت کشمکش و رویارویی‌های این جهان‌بینی‌ها به عنوان منادیان رهنمایی «چگونه زیستن» انسان منتهی می‌شود.

امروزه به‌هیچ عنوان نمی‌توان منکر این واقعیت شد که در جهان جنگ هفتاد و دو ملت، جنگ بین بینشها و اعتقادات است. در این جنگ جهانی هر اعتقادی غلبه پیدا کرد، چگونگی «زیست جهانی» را تعیین خواهد نمود. در این جنگ اعتقادی جبهه اصلی رویارویی‌ها «فرهنگ» مبتنی بر «اعتقادات» قرار دارد. استراتژی مبارزات اعتقادی غلبه فکری برهمه آدمیان است. تغییر اعتقادات منجر به تغییر فرهنگ و تغییر در کلیه سیستمهای اجتماعی خصوصاً «سیاست» و «اقتصاد» خواهد شد. هنر و هنرمند می‌توانند ابزاری فرهنگی باشند در خدمت مبارزات اعتقادی اینکه گفته می‌شود هنرمند واقعی ابزار نیست «تظاهر» به استقلال از سیستم «فرهنگی و سیاسی» موجود است. درحالی که در واقع و در همان حال در خدمت حقیقی سیستم «فرهنگی و سیاسی» دیگری متضاد یا متفاوت با سیستم موجود قرار دارد. گریز هنرمندان از سیاست خود آغاز روندی است که به قرار گرفتن در خدمت نوعی از سیاست مُنجر می‌شود. این بدترین نوع کار هنری و فرهنگی است یعنی آلت دست سیاست‌بازان شدن. هنرمندی که «کبک‌گونه» مشعوف از استقلال رای و نظر، سر در برف «هنر برای هنر» یا «هنر شخصی و دلمشغولی» فرو برده است. بدین‌سان این هنرمند عاملی می‌شود در دست سیاست‌مدارانی که جدائی سیاست از دین و جدائی سیاست از هنر و فرهنگ را برای منزوی ساختن نیروهای مخالف تبلیغ می‌کنند. تبلیغ سیاست گریزی برای غلبه‌ای سیاسی! آگاهی‌سیاسی‌هنرمند او را مسلح می‌کند تا اینکه ناآگاهانه در خدمت دشمن قرار نگیرد.

سنگرهای اساسی:

در مبارزات اعتقادی اگر منطق یارای رویارویی با اعتقادی را نداشت از تخریب فرهنگ شروع می‌کنند. اگر خاکریز فرهنگی فتح شود، خاکریزهای نظام اجتماعی، سیاسی و اقتصادی یکی پس از دیگری فرو خواهند ریخت. هنر و هنرمند در جهان امروز خصوصاً «سینما» و «سینماگر» از سنگرهای اساسی خاکریز فرهنگی محسوب می‌شوند. برای فتح سنگر سینما باید «سینماگر» را فتح کرد و برای فتح سینماگر باید اعتقادات او را تخریب نمود. لذا پس از شناسایی نقاط ضعف و قوت هنرمند تهاجم به آن آغاز می‌شود. دشمن افرادی را برای تسلیم کردن برمی‌گزیند که بتواند بهره‌های تبلیغاتی و سیاسی و خصوصاً فرهنگی را به حد کافی ببرد. ممکن است تغییر دادن افکار سینماگری با سابقه پرتلاش در امر سیاسی و فرهنگی در مسیری همسوی انقلاب به طوری که رویاروی آن قرار گیرد کاری بعید بنظر رسد، اما واقعیت نشان می‌دهد که این امر ممکن بوده، هرچند دشوار اما شدنی است.

ساده‌انگاری و خوش باوری است اگر تغییراتی را که در سطح هنرمندان سینماگرمان شاهدیم را امری صددرصد شخصی بدانیم. مثلاً بگوییم. خوب، فلانی روزی آن جور می‌اندیشید، حالا این جور می‌اندیشد. هیچ تغییری بدون دخالت و تاثیر خارجی به وجود نمی‌آید. تاثیراتی که از کار روی نقاط ضعف هنرمند حاصل شده‌اند نقاط ضعف درون، معابر

نفوذپذیری انسان. مورد تاخت و تاز تحریکات بیرونی قرار می‌گیرند و سنگر اخلاق و اعتقادات ادمی را تسلیم دشمن می‌سازد.

نقاط عطف:

از نشانه‌های اولیهٔ این تسلیم بالا بردن پرچم سفیدی است که روی آن نوشته شده، «دیگر حال فلسفیدن و اجتماعیدن و سیاسیدن را ندارم»[۲]. اینکه دشمن بتواند در مرحلهٔ اول حال مبارزه‌طلبی و رویارویی را از حریف بگیرد پنجاه درصد موفقیت را کسب کرده و می‌ماند پنجاه درصد بقیه شامل مکتوب کردن توبه‌نامه و ندامت از گذشته و سپس به خدمت گرفتن او.

نقطه عطف تحول هنرمندی درحالی که اعلام می‌کند دیگر حال فلسفیدن و اجتماعیدن و سیاسیدن ندارد، انداختن ردای تسلیم در برابر آقای «ویم وندرس» است چنانچه درباره او می‌گوید: «اگر خداوند می‌خواست پیامبر قرن بیستم را

برگزیند سراغ «وندرس» می‌رفت»[۳]. این تسلیم چنین توجیه می‌شود که «این تنها فیلمی است که خدا را راضی کرده است»[۴] و یا «پس از دیدن فیلم تا نیمه شب گریه کردم»[۵] عجیب آنکه خود آقای «ویم وندرس» در مورد فیلمش «فرشتگان بر بام برلین» که تا این حد هنرمند ناآرام ایرانی را تسلیم کرده می‌گوید: «طبیعتاً چیز دیگری که درنظر داشتم این بود که این فیلم درباره تنها سؤال ابدی صحبت کند. یعنی «چگونه زندگی/کردن»[۶]. باید دقیقا توجه کرد که پاسخ بسؤال ابدی «چگونه زیستن» همان پاسخی است که تمام جهان‌بینی‌ها و اعتقادات برسر آن رویاروی یکدیگر صف‌آرایی کرده و مبارزه می‌کنند. همه دعوای اعتقادی جهانیان برسر این است که هرکدام می‌گویند («آن گونه زیستن کمال مطلوب است که مبتنی بر اعتقادات ویژه ماست». حال بایستی دید چگونه زیستن توسط آقای وندرس توسط سلاح سینما شلیک می‌شود که پرچم تسلیم هنرمند انقلابی ما را به هوا می‌برد. وندرس خود می‌گوید: «... کم‌کم شروع به حذف زواید کردم تا آنچه را که مهم است نگهدارم یعنی «رابطه، یک رابطهٔ آزاد و طبیعی». «... بهترین چیزی که دامیل (فرشته) می‌تواند به آن دست یابد زندگی روزانه است: اشامیدن، داشتن یک فنجان قهوه، کشیدن یک سیگار، یا مالیدن دستها به هم وقتی که هوا سرد است.». «... بالاخره به این نتیجه رسیدم که جالبتر است بازیگران فیلم یک انسان خاکی و فرشته فیلم یک مرد باشد که به خاطر پیوستن به این زن، «زمینی شدن» به جان بخرد.»

بد نیست الگوی «چگونه زیستن» آقای وندرس را از زبان فرشته‌ای که تسلیم این الگو می‌شود (ولابد هنرمند ما هم با آن فرشته همذات پنداری کرده که تسلیم شده است) بشنویم:

«بد نبود اگر می‌توانستم وقتی که بعد از یک روز بلند به خانه می‌آیم مثل فیلیپ مارلو به گربه غذا بدهم. تب بکنم، انگشتانم از خواندن روزنامه سیاه شوند، نه تنها همیشه از معنویات که بالاخره از یک وعده غذا، یک زاویه گردن... یک گوش هم لذت ببرم. دروغ بگویم، چه دروغهای نابی موقع راه رفتن حس بکنم که استخوانهایم هم با من حرکت می‌کنند. بالاخره حدس بزنم به جای «آری و آمین»، «آی» و «وای» و «آد» و «اود» بگویم».[۷]

عشق:

آقای وندرس زندگی را عبارت از بهره‌گیری از مواهب خوردن، آشامیدن، لذت بردن از یکدیگر با رابطه طبیعی و آزاد میان آدمیان معرفی می‌کند. شاید نقطه مهم مورد توجهٔ آقای وندرس از بین سایر عوامل نامبرده شده، «عشق بین زن و مرد» که از آن «رابطه طبیعی و آزاد» یاد می‌کند تلقی شود. موضوعی که این روزها اپیدمی فیلمسازی داخلی شده. الگویی که هم گیشه را دارد و هم هوای پز روشنفکری را. فرشته آقای وندرس عاشق دختری زیبا با جذابیتهای سکسی می‌شود. گرچه قاعده فرشته بودن که نه غریزه و نه امیال و احساسات انسانی در او نیست با میل به وصلت با دختری تناقض دارد، اما آن را به حساب دنیای ساختگی فیلمساز گذاشته و به طور قرارادی این امکان ناممکن را می‌پذیریم. اما اینکه این میل وصلت و مالیدن دستها به هم تا چه حد بر زندگی ابدی و آسمانی ترجیح دارد. بعد از خروج از دنیای فیلم در محک ارزیابی از هم گسیخته می‌شود.

هیچ نقطه قوتی جز ظاهر چشم فریب دختر یا بقول خود وندرس شغل خطرناک دختر (بندباز سیرک) دلیل **عاشق** شدن فرشته نیست: عشقی که وندرس معرفی می‌کند و هنرمند ما دو دستی و چهار چنگولی آن را می‌قاپد. بجز کششهای جنسی و غریزی که در نهاد همه جانوران به حد وفور وجود دارد چیز دیگری نیست. چنانچه بعدها در محصولات «خانه تکانی روحی» هنرمندمان در «نوبت عاشقی» و «شبهای زاینده‌رود» چیزی بیشتر از آن نمی‌بینیم. تمایز انسان از حیوان در «عشق و گرایش آگاهانه» است نه غریزی و از روی طبیعت دو جنسیت متضاد. «آگاهی» و «ایمان» فراتر است از دانستنیهای لازمهٔ زیست حیوانی غریزی برای توالی نسل.

گرایشهای آرمانی، که جهت «ایمان» را مشخص می‌سازد، ویژگی اساسی و وجه تمایز انسان از حیوان است. معرفی «زیست برلینی» به عنوان الگوی «چگونه زیستن» هیچ گرایش ایمانی و آرمانی همراه ندارد و این ناشی از عدم درک کامل آقای وندرس از ویژگیهای نهفته «انسانی» است. انسانی که می‌تواند «عالم و آگاه»، «انتخابگر و مسئول»، «آرمانگرا» باشد. در الگوی آقای وندرس، انسان درحد یک حیوان با نیازمندیهای «بیولوژیک» و خورد و خواب حیوانی سقوط می‌کند. هنرمند ما مفتون عشقی می‌شود که در فرهنگ الحادی غرب قبله‌گاه اومانیسم شده است. صد افسوس که هنرمند ما توجه ندارد. در فرهنگ ما از عشق این‌گونه سخن رفته است

به‌جهان خرم از آنم که جهان خرم از اوست
عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست.

سعدی

یا اگر به خاطر پایین آوردن فرشته‌ای به حد آدم طبیعی با زندگی حیوانی شیفته اومانیسم الحادی غرب شده است، بد نیست بداند که در فرهنگ ما انسان از آن رو مسجود ملائکه قرار می‌گیرد که از سوی خداوند آگاهی ویژه‌ای یافته است نه آنکه می‌تواند بخورد و بخوابد و سیگار بکشد.

وَعَلَّمَ آدَمَ الاسماء کلها ثم عرضهم علی الملائکةَ فَقَالَ انبئونی باسماءِ هولاء اِن کُنْتُم صادقین[8]

ترجمه: «سپس خداوند علم اسماء (علم اسرار آفرینش و نامگذاری موجودات) را همگی به آدم آموخت، سپس آنها را به فرشتگان عرضه داشت و فرمود اگر راست می‌گویید اسامی اینها را برشمارید.»

انسان در دید مولوی این گونه از فرشته برتر می‌آید.»

از جمادی مردم و نامی شدم
وزنما مردم زحیوان سر زدم
مردم از حیوانی و آدم شدم
پس چه ترسم کی زمردن کم شدم
جملهٔ دیگر بمیرم از بشر
تا برآرم از ملائک بال و پر
از ملک هم بایدم جستن زجو
کل شیئی هالک الّا وجهه
بار دیگر از ملک پرّان شوم
آنچه اندر وهم ناید آن شوم
پس عدم گردم عدم چون ارغنون
گویدم انا الیه راجعون

در فرهنگ اسلامی ما زیست برلینی جز مرحله‌ای بالاتر از زندگی جمادی و نباتی نیست. و بالاخره فرشتگی با آن همه تقدیس و تنزّه در فرهنگ اسلامی، آنگاه که انسان مراتب حقیقی را طی کرده باشد به قول حافظ ملالت‌آور می‌شود چون مقصود جای دیگری است.

من که ملول گشتمی از نفس فرشتگان
قیل و مقال عالمی می‌کشم از برای تو.

گرایش عشق در فرهنگ اسلامی توجه به تعالی و رشد و تکامل است و حرکتی روبه بالا دارد. عشق در فرهنگ الحادی اومانیسم از حدود روابط طبیعی و عاطفی و غریزی بین افراد فراتر نمی‌رود.

انسانی که در «نوبت عاشقی» معرفی می‌شود، انسانی است «مقهور جبر محیط در عین حال نسبتاً آزاد»، «هم باید به او حق داد، هم نمی‌شود به او حق داد»، «منطق غیرت ناموسی او را وامی‌دارد تا نفسی را بکشد، در عین حال وقتی جایش عوض می‌شود منطق دلش او را وامی‌دارد تا وی را ببخشد»، «خودش هم نمی‌داند چرا به دنبال زن شوهرداری افتاده، در عین حال از این موقعیت اظهار مسرت می‌کند»، «قاضی نمی‌داند اصل را باید بر دلایل وقوع جرم قرار دهد یا بر نتایج وقوع جرم»، در این دنیای همه چیز نسبی، هیچ چیز مبنای استوار و محکمی ندارد. «از کجا معلوم که اگر من و تو هم جای او بودیم، همین جرایم را مرتکب نمی‌شدیم- قاضی می‌بُرد و استعفا می‌دهد، در این دنیای ساختگی قضاوت جایی ندارد». در این توهمات آنچه فرض و ترتیب داده می‌شود همه برای واقعی جلوه دادن نظر فیلمساز و استخراج نتایج فلسفی و القای «سیاست نوینی» برای زیستن است. عاشق، معشوق، قاضی، مادر و پیرمرد، شخصیتهای ساختگی با کنشها، رفتار و گفتار حساب شده‌ای می‌کوشند تا تماشاگر را به این نتایج برسانند: «منطق دل از منطق سر برتر است»، «هیچ کس را نمی‌شود به خاطر عملی که مرتکب شده مؤاخذه کرد چون براو جبر محیط و جبر موقعیت کم است- هرچند این انسان نسبتاً آزاد هم هست، اما نه آن قدر که مسئول اعمال خود باشد» اگر همین قدر آزادی را هم برایش قائل نشود که دیگر نمی‌شود انسان، تا بشود او را به انتخاب چیزی که برایش ساخته‌ای و تلفیقش می‌کنی وادار.

از مقدمات و ترتیبات دنیای درون فیلم، برتری منطق دل از منطق سر نتیجه نمی‌شود، بدیهی است که برای تماشاگر هم حاصل نخواهد شد. در سه نوبت «عاشقی» چه چیزی (با حذف کششهای غریزی و نیازهای عاطفی و کمبود محبت) بین عاشق و معشوق باقی می‌ماند تا در قلمرو «دوست داشتن» فقط به خاطر معشوق، باشد تا زیبنده نام «عشق» گردد. «دوست داشتن» بدون هیچ شائبه. دوست داشتن معشوق نه از شوق دستیابی و تحقق وصال و رفع نیازی -بلکه دوست داشتن معشوق فقط

برای معشوق. در نوبتهای سه‌گانه عاشقی میل به دوست داشتن و «دوست داشته شدن» بر نفس «دوست داشتن» غلبه دارد. میلی که می‌تواند نتیجه‌ای از تحریکات نیازهای روانی و غریزی باشد. فیلمساز از فراتر رفتن از این مرحله باز می‌ماند. فیلمساز برای طرح این تمایل، فلسفی بودن را به یاری می‌طلبد تا سیاست را بتاراند، تخلف اجتماعی و رابطه نامشروع، تلقین تذبذب و تشتت و نسبی اندیشی حتی در ارزش‌گذاری را ترویج دهد.

مردم گریزی و انقلاب‌زدایی بهای دیگری است که فیلمساز از تحول در تطور سیر تاریخی مبارزات خویش و مردم می‌پردازد. از زمانی که (قبل از انقلاب) برای مردمی که ناآگاه می‌دانسته شان مبارزه کرد و سرخورده شد، تا زمانی که مردم را قهرمان صحنه مبارزه دید و خود را در کنارشان قرار داد و بالاخره به زمانی که مردم به گذشته رجعت کردند و بی‌تفاوت شدند و دنبال «عشقشان» دویدند. در شبهای زاینده‌رود دیگر خبری از «آرمان‌خواهی» و «آگاهی» و «مبارزه» نیست. آنچه بود، آمد و گذشت و آنچه هست «درد و رنجی» است که انقلاب به جا گذاشته و باید همه چیز را کنار گذاشت، کفشها را عوض کرد، نه بهتر است پاها را برهنه کرد و در ساحل زاینده‌رود به دنبال خاطرات خوش قبل از انقلاب دوید. در کشاکش تمایل بین انتخاب دو عشق فرو نشست و اشک ریخت. بگذار اشک برای مظلومان و پابرهنگان و ستمدیدگان را در میدان شهدا به بایگانی عدالت طلبی‌مان بسپاریم. اینک هنگامه «عشق» است، فلسفه‌ای که مروج سیاستی است. سیاستی که به انفعال و انزوا و سپس اشتغال می انجاماند. «فلسفیدنی در خدمت سیاستی».

ح ـ بهمنی ۶۹/۱۲/۱۲

پانوشتها:

۱ـ تقلید به مفهوم ارسطوئی، یعنی توام با خلاقیت.

۲ تا ۵ـ به نقل از مصاحبه هفته نامهٔ بشیر مورخه ۶۷/۹/۲۴ با آقای محسن مخملباف.

۶ و ۷ـ کلیه نقل قولها از آقای وندرس از مجلهٔ سروش شماره‌های ۵۰۲ و ۵۰۳.

۸ـ قرآن کریم سورهٔ بقره آیه ۳۱.

مصاحبهٔ مطبوعاتی با هیئت داوران یازدهمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر، در آخرین روز جشنواره

□ ... و داوری یازدهم

گفتگوی زیر در روز بیست‌ودوم بهمن، در سینما شهرقصه، با حضور هیئت داوران و جمعی از نویسندگان و خبرنگاران مطبوعات انجام گرفته است. گردانندگی جلسه را مجتبی اقدامی برعهده داشت که ابتدا از سیدمرتضی آوینی درخواست کرد توضیحاتی کلی درباب نحوهٔ کار هیئت داوران بدهد تا سئوالات مطرح شود.

آوینی: بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم. امسال همانطور که اطلاع دارید هیئت داوران و هیئت انتخاب در هم مدغم بود. هیئتی بود مرکب از همان پنج نفر برای هردو کار. مجموعهٔ فیلمهایی که شرکت داده شده بود ۵۸ فیلم بود که از میان این ۵۸ فیلم، فیلم «*آلما*» تا آخرین لحظات هم به جشنواره نرسید. دو فیلم «چکمه» و «گریز» هم خارج از مسابقه بودند. فیلم «گریز» به این دلیل که فیلمبردار فیلم یکی از اعضاء هیئت داوران بود. «چکمه» نیز به دلیل این که کوتاهتر از حد مقرر بود. به همین لحاظ در مجموع ۵۵ فیلم را ابتدا به عنوان هیئت انتخاب بررسی کردیم. از میان این ۵۵ فیلم، ۲۶ فیلم به بخش مسابقهٔ اصلی راه یافت و فیلمهای اول و دوم هم که جدا بررسی شد. روال کار ماهم به این صورت بود که ما بعد از دیدن هرفیلم مشورت کوتاهی باهم می‌کردیم و بعد از دیدن تعدادی از فیلمها، تقریباً هردو روز یکبار، مشورت دیگری می‌کردیم و سعی می‌کردیم نظراتمان را به هم نزدیک کنیم. پس از انتخاب کاندیداها هم جلساتی داشتیم و طی آن جلسات به نظر نهایی خودمان رسیدیم. حالا اگر سئوالی باشد حاضریم پاسخگو باشیم.

توضیح دهید معیار برای انتخاب فیلمها چگونه بوده و آیا در این جشنواره سوژهٔ خاصی را در نظر داشته‌اید؟

آوینی: من تصور می‌کنم آن چیزی که این فکر را به وجود آورده که در این جشنواره سوژهٔ خاصی مورد نظر بوده، اهداء جوایز از طرف وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و وزارت دفاع و پشتیبانی نیروهای مسلح به فیلمهایی بوده است که با مضمون دفاع مقدس ساخته شده‌اند. در نتیجه این را با بخش داوری جشنواره نباید اشتباه کرد. معیارهای ماهم همانها بوده که بنده در جلسهٔ گذشته که در خدمت بعضی دوستان بودیم عرض کردم که معیارها، معیارهای خاصی نبوده است. همان معیارهایی بوده که هرتماشاگر و منتقد و فیلمسازی در هنگام دیدن یك فیلم در نظر می‌گیرد و یا خوشش می‌آید و یا بدش می‌آید. معیار خاصی نداشتیم. سعیمان هم این بود که تحت تأثیر اسمها واقع نشویم. نظر خود من این است که داوری جشنواره‌ها نمی‌تواند از تأثیر اسمهای بزرگ فارغ باشد. اشاره به جشنوارهٔ خاصی ندارم. به طور معمول در همهٔ جشنواره‌ها این هست. اسمهای بزرگ تأثیر می‌گذارد. انصافاً ما تحت تأثیر این اسمها نبودیم و در یك فضای سالم و آزاد فیلمها را دیدیم و هیچ نظری به ما تحمیل نشد و حتی برای یکبار هم به ما گفته نشد سوژهٔ خاصی را مورد نظر قرار دهیم و آنچه امسال در مجموع داوری جشنواره دیده می‌شود که به جوانها توجه شده است، خواستیم این توجه بشود و به توافق رسیدیم. اگر فیلمی از نظر تکنیکی حداقل شایستگی را برخوردار نبود به هیچوجه تحت تأثیر مضمون قرار نمی‌گرفتیم. فیلمهایی را انتخاب می‌کردیم که مجموعاً از مضمون و تکنیك خوب برخوردار بودند. موضوعات خاصی در رأی ما دخیل نبود. ببینید، موضوعات از دو جهت می‌توانند در کار ما مؤثر بوده باشند. از یك جهت اینکه موضوع فیلم همسو با عقاید ما باشد به عنوان افراد عادی. یا اینکه موضوعات روی ما مؤثر نباشند و از همان ابتدا حذفشان کنیم. یك مثال بزنم؛ فیلمهای پلیسی ممکن بود از ابتدا حذف شوند و عموماً هم آنرا نمی‌پسندند. اغلب منتقدان هم نسبت به موضوعات پلیسی نظر خوبی ندارند و هرچقدر هم تکنیك بالا باشد، چون موضوعش پلیسی است آنرا کنار می‌گذارند. ما این کار را نکردیم. فیلمهای پلیسی واکشن را هم بطور کامل دیدیم و درباره‌اش بحث کردیم.

دلایل کاندیدا نشدن فیلم «مردناتمام» در هیچیك از رشته‌ها و حتی فیلمهای اول چیست؟

شهیدی: بسم الله الرحمن الرحیم. این دو سئوال است. یکی اینکه آیا دلیلی برای این حذف وجود داشته یا خیر. و بعد آن دلایل چیست. نه، من فکر نمی‌کنم دلیلی برای این موضوع وجود داشته باشد. تصور ما فی الواقع این بود که یك فیلم چیست؟ یك فیلم عبارتست از هزاران عامل که در کنار هم قرار گرفته‌اند و فیلم را می‌سازند. همهٔ این عوامل کنار هم می‌آیند و یك فکر را می‌سازند. هریك از این عوامل بالطبع وظیفه‌ای نسبت به این فکر در حال ارائه دارند. این یك چیز ساده‌ای است. بنابراین اگر فلان تخصص را مورد نظر قرار می‌دهیم به دلیل همان موفقیت در ارائه آن فکر بوده است. این اعضای متفاوت در قبال این فکر چه واکنشی داشته‌اند. این مهم بوده است. آیا فلان شخص به یك اکسپوز کردن ساده یا فلان صحنه‌آرا به آوردن چهار تا لحاف و تشك قناعت کرده است؟ آیا واقعاً کار انجام داده است و فعالیت خلاقانه داشته است یا نه؟ اینها معیار بوده است. در مورد «*مرد ناتمام*» هم به همین ترتیب غرضی در کار نبوده است. همانطور که باز هم آقای آوینی اشاره فرمودند ما به هیچوجه مضمونی و محتوایی برخورد نکردیم. قبلاً هم این سئوال را کرده‌اند که آقا به شما گفته‌اند فیلمهای فلانی را بگذارید کنار و از این حرفها. من همین حالا عرض کنم که اصلاً قرار نبوده ما راجع به محتوا و مضمون فیلمی نظر بدهیم. یکی از دلائل مهمی که باعث شد فیلم «*مرد ناتمام*» موفق نباشد و کاندیدا نشود وجود فیلمهای بسیار بسیار خوب و عالی بود که در میان اولی‌ها وجود داشت. همانطور که در بیانیه هم گفته شد بسیار باعث تعجب بود که چهارده پانزده فیلم اولی‌ها کیفیتشان به مراتب بهتر از دومی‌ها و حتی کهنه‌کارها در آمده بود. حالا اگر اینطور نبود شاید وضع فرق می‌کرد. اما چون اینها با هم رقابت می‌کردند و فیلمهای بسیار خوبی در بین آنها وجود داشت، باعث شد این فیلم در مقام پایین‌تری قرار بگیرد.

اعضای محترم هیئت داوران. تا کی باید جوایز به اینگونه تقسیم شود؟ و هرسال نوبت یکی برسد. حضرت عباسی

عزت الله انتظامی

تا چه حد در انتخاب فیلمها مختار بودید؟ (خندهٔ حضار)

انتظامی: من واقعاً متأسفم. ما با نظر خودمان فیلمها را انتخاب می‌کردیم و حتی اگر برسر فیلمی سه رای موافق و یك رای مخالف وجود داشت ما تایید می‌کردیم. مثلاً من مخالف، کنار می‌رفتم. حضرت عباسی خودمان مختار بودیم. الان سئوالی رسیده که آیا عضویت شما در هیئت داوران باعث شد حق آقای مجید انتظامی پایمال شود؟ من برای مجید فوق‌العاده ارزش قائلم. در هیئت داوران تصمیم گرفته شد به فیلم دیگری سیمرغ داده شود و درست بود و من قبول کردم.

آوینی: من در ادامهٔ فرمایشات آقای انتظامی عرض کنم که نظر اکثریت هیئت داوران در مورد موسیقی این بود که موسیقی فیلمی خوب است که افکتیو باشد. وقتی ملودی برفیلم سنگینی کند خوب نیست. این ملودی روی فیلم سایه می‌اندازد و موسیقی در کار اصالت می‌یابد. حال آنکه در سینما تصویر اصالت دارد. موسیقی نباید اصالت پیدا کند. شما دیده‌اید که در بعضی فیلمها رسم است که ضعف کارگردانی را با موسیقی می‌پوشانند. البته صحبتم به فیلم خاصی برنمی‌گردد و کلی است. به وجود آوردن یك حس در کار خیلی مشکل است. وقتی کسی نمی‌تواند آن حس را ایجاد کند موسیقی به کمکش می‌آید. این کار اشتباه است. نظر عموم هیئت داوران همین بود که موسیقی «*سایه‌های هجوم*» به دلیل افکتیو بودن برتر است. هرچند که همهٔ ما بدون هیچ تعارفی اقرار داشتیم موسیقی «*از کرخه تا راین*» و بعد «*سمفونی صحرا*» کارهای بسیار خوبی هستند. بهرجهت به این رای رسیدیم.

در رابطه با عدم انتخاب «اکبر عبدی» توضیح دهید؟

انتظامی: من فکر نمی‌کنم برای این موضوع بشود فرمولی تهیه کرد و معیاری تعیین کرد. من بازیگری را از دید خودم اینطور می‌بینم که آن بازیگری که نزدیکتر از خود شخصیت به شخصیت نزدیك شود در جای او قرار بگیرد و دور از آن چیزهای غیرقابل باور باشد، من او را تایید می‌کنم. دربارهٔ آقای عبدی و شکیبایی، هردو در کارشان خوب بودند و من تاییدشان کردم. اما در انتخاب بازیگر اول، با وجود پلیسی بودن فیلم، آقای قریبیان آنقدر نرم و آنقدر نزدیك به شخصیت بود که جای هیچ حرفی نداشت. مثلاً در بازی بعضی‌ها قدری ناباوری حس می‌شد. فرض کنید در کار آقای عبدی، شروعش فوق‌العاده زیبا بود از نظر من و تکان‌دهنده بود. اما وقتی جلوتر می‌رود آن یکدستی از میان می‌رود و فوق‌العادگی از دست می‌رود. آقای شکیبایی هم بسیار خوب بود. اما قدری آلودهٔ یك فیلم دیگر بود و به‌طور صددرصد منطبق برفیلم نبود. من معتقد به آن نرمش و آن نزدیکی به شخصیت سناریو هستم و اگر بازیگری بتواند باعث شود تماشاگر او را باور کند از نظر من قابل تایید است.

آوینی: من پیش از اینکه به این جلسه بیایم برای خودم تصور می‌کردم که‌چه‌سئوالی بیشتر از ما می‌شود. پیش‌بینی‌ام درست بود و فکر می‌کنم ما تا به آخر مجبور باشیم بگوییم که به هیچوجه مصلحت‌اندیشی نکرده‌ایم. من همین یکبار را می‌گویم که واقعاً مصلحت‌اندیشی نشد. رأی بیخودی ندادیم و مثلاً نگفتیم او که پارسال جایزه نگرفته امسال جایزه بگیرد. هیچ مصلحت‌اندیشی در کار نبود و به نظر خودمان در کمال عدالت رأی داده‌ایم. اگرچه کاملاً مشخص است که ما هم مثل بقیهٔ دست‌اندرکاران سینما هستیم و برای خودمان اندیشه‌های خاصی داریم و نمی‌توانیم خودمان را از آنها جدا کنیم.

میزان جایزهٔ نقدی برای فیلمهای جنگی اعلام نشد. می‌توانید آنرا اعلام کنید؟

آوینی: مشکلی نیست. اما این جایزه را اصلاً هیئت داوران و جشنواره درنظر نگرفته نبود و جایزه را وزارت ارشاد و وزارت دفاع اعطا کردند. مبلغ آن هم ده میلیون بود که بین دست‌اندرکاران حدود بیست فیلم قسمت می‌شد و ما فقط آنرا اعلام کردیم. تهیه‌کننده‌های دولتی هم دراین قضیه حذف شدند و فقط به خصوصی‌ها تعلق گرفت که اگر درست حساب کنید اصلاً رقم قابل ملاحظه‌ای نیست.

در مورد عدم انتخاب بهترین فیلم دوم توضیح بیشتری دهید و اینکه این تصمیم چگونه به آگاهی مدیریت جشنواره رسید.

حمیدنژاد: بسم الله الرحمن الرحیم. خب، پس از دیدن فیلمهای دوم متاسفانه به این نتیجه رسیدیم که هیچ کدام حتی درحد فیلمهای اول نیست جز یك فیلم که مورد توجه قرار گرفت و آن «*خون بس*» بود که ویژگیهای خاصی داشت. به‌خاطر همان ویژگیها مورد توجه قرار گرفت وگرنه آن فیلم هم مشکلاتی داشت. به همین دلیل که به زندگی بومی پرداخته بود و از افراد روستایی بازی گرفته و فرهنگ روستایی را به تصویر کشیده بود و مسئله مظلومیت زن در جامعهٔ عشایری را به نحو احسن عنوان کرده بود و این یك ویژگی بود. به علاوهٔ کار طاقت‌فرسایی که این کارگردان موفق به انجامش شده بود و به همین دلیل از بقیه فیلمها جدا شد، اما در مجموع نمی‌شد به عنوان یك فیلم سینمایی به آن نگاه کرد.

در توزیع جوایز نوعی جوانگرایی

سیدمرتضی آوینی

اسفندیار شهیدی

دیده می‌شد و جوانها در مقایسه با کهنه‌کارها امتیاز بیشتری دارند. تا چه حد با این فرض موافقید؟

شهیدی: نمی‌دانم این به صورت تصمیم بود یا خودبه‌خود این‌طور شد. در ابتدای امر آقای آوینی اشاره فرمودند قدری به این مسئله نظر داشتیم. اما در واقع ما اسمها را کنار گذاشتیم و توجهی به اسامی معروف نداشتیم. حتی در بعضی مواقع چشممان را می‌بستیم که تیتراژ دیده نشود. خواهش می‌کردیم نگویند چه فیلمی پخش می‌شود. اما دیگر نمی‌توانیم سلیقهٔ خودمان را هم عوض کنیم. وقتی این‌طوری برخورد می‌کردیم مسلماً به آدمهای پشت فیلم نظر نداشتیم و بعداً می‌دیدیم اینها تازه‌کار هستند. ما فقط مصلحت‌اندیشی نکردیم. وگرنه عمدی در مورد سن و سال نداشتیم.

بسیاری از منتقدان اهدای جوایز بیشمار به فیلم «*سایه‌های هجوم*» را مورد انتقاد قرار می‌دهند. معیارهای شما در انتخاب این فیلم چه بوده است؟

شهیدی: بنده آقای امینی را نمی‌شناسم و شاید بعداً هم نشناسم. اما وقتی دومین و سومین نمای فیلم را داشتم تماشا می‌کردم، حس کردم آن ماشین در لانگ‌شات خیلی شبیه اسبی است که دارد می‌تازد. فهمیدم که این فیلم دارد از تکنیک مشخصی که بارها درجهان استفاده شده و آزمایش شده استفاده می‌کند. به همین لحاظ تیز شدم و پس از مدتی فهمیدم فیلم دارای استراکشن بسیار آشنایی است. تکنیک مشخصی را گرفته و از آن استفاده می‌کند. اما نکتهٔ بسیار مهم این بود که ما خودمان هم می‌دانستیم این فیلم از یك تکنیك مشخص آمریکایی استفاده می‌برد. انگار فیلم در آریزونا می‌گذرد. من با عرض ارادت خدمت آقای امینی می‌گویم که ایشان آمده حرفی را که دهها بار گفته شده و آن اینکه تکنیکهایی وجود دارد که قابل استفاده است و می‌توانیم از آنها استفاده کرده و نتایج مشخصی بگیریم، استفاده کرده‌اند. ما باید همان فیلمهایی را که با «آه‌آه» کنار می‌گذاریم بارها ببینیم و تکنیکش را یاد بگیریم و به کار ببندیم. تکنیك ایشان قدیمی و شناخته شده است و او جرأت کرده این تکنیك را به کار ببرد. او همان کاری که جان فورد با سرخپوستها به عنوان یك نیروی مخرب انجام می‌دهد، را به کار برده است. از نیروهای تهاجمی عراق به عنوان نیروی تهاجمی استفاده نشده است، به عنوان یك خطر استفاده می‌شود. بنده هم فهمیدم که در جاهایی تقلید از فیلم «*پرندگان*» انجام شده و آدم احساس می‌کند همان پرنده‌ها به پنجره نوك می‌زنند. آنچه که واقعاً مهم است این است که این تکنیك شناخته شده، برای مفاهیم ایرانی به کار گرفته شده و موفق هم شده و درست به هدف زده است. ما ایرادمان به چیست؟ چون از آن تکنیك استفاده شده باید بد بگوییم. نخیر. به نظرم در هیچکدام از فیلمهای امسال قدرت روایتگری این فیلم وجود ندارد.

آوینی: من یك نکته عرض کنم. نظر خود من این است که ما در ایران سینمای حرفه‌ای نداریم و من امسال شاید تنها فیلمی که با تکنیك سینمای حرفه‌ای ساخته شده بود و دیدم «*سایه‌های هجوم*» بود.

چرا فیلمهای «*یك بار برای همیشه*» و «*سارا*» به عنوان بهترین کارگردان فیلمنامه انتخاب شدند؟

حمیدنژاد: «*یك بار برای همیشه*» فیلمی بود که به اتفاق آراء برای بهترین کارگردانی انتخاب شد. چون فیلمی سلیس و با سوژه‌ای است که کارگردان روی طناب راه می‌رود. اگر کارگردان با این سوژه مسلط به کار نباشد، به راحتی به دام ابتذال می‌افتد و این فیلم خیلی صریح و سالم و بسیار تأثیرگذار کار شده است، با دکوپاژی روان و صحنه‌آرایی مناسب و بازیهای بسیار روان. جمع همهٔ اینها بسیار حرفه‌ای و صادقانه است که هیئت داوران به این نتیجه رسید. کاری هم به فیلمهای گذشتهٔ کسی نداشتیم و فیلمها را مستقل می‌دیدیم. در مورد «*سارا*» هم پنج کاندیدا داشتیم برای فیلمنامه و زیاد بحث شد و نتیجه این شد که فیلمنامهٔ «*سارا*» از نظر بافت نمایشی و دراماتیك برتر از بقیه است. فیلمنامه نسبت به دیگران قویتر بود. در مورد بازیگر نقش دومش هم فکر شد. این زحمت هیئت داوران را می‌رساند که در هرفیلم به طور جزء به‌جزء دقت کردند و حق هرکس را درنظر گرفتند. با اینکه به بازیگران نقش اول این فیلم جایزه‌ای داده نشد ولی بازیگر نقش دوم با وجود نقش کوتاهش مورد توجه قرار گرفت.

نظرتان راجع به فیلمنامه و کارگردانی و بازیگری این دوره نسبت به سالهای گذشته چیست؟

آوینی: خب سالهای گذشته ما همهٔ فیلمها را ندیده بودیم و مثل بقیه از روی اسمهای برجسته‌تر انتخاب می‌کردیم. این است که بنده نمی‌توانستم خوب قضاوت کنم. اما همانطور که در بیانیه آمده امسال همهٔ فیلمنامه بدون استثناء ضعیف بود و این یکی از معضلات سینمای ماست. این مشکل همچنان هست و به این زودی حل نمی‌شود. کارگردانی خوب بود و خصوصاً این بچه‌های جوان خیلی بارور شده‌اند و امسال کیفیت فیلمهای اول برای ما باورکردنی نبود.

آقایان داوران همگی به این سئوال

پاسخ دهند. هرساله پس از پایان جشنواره و اعلام نتایج، بحث محافل سینمایی و مردم علاقمند به سینما دربارهٔ این جوایز است. تصور می‌کنید آراء و نظرات شما و همینطور داوران جشنواره‌های قبلی تا چه حد می‌تواند «معیار» و «ملاک» باشد؛ چه برای مردم معمولی و چه جماعت دست‌اندرکار سینما؟

آوینی: جواب این سئوال به نظرم روشن است. ما اصلاً این توهم را نداریم که رأی ما عین عدالت است و دربارهٔ داوران گذشته هم نمی‌توان چنین گفت. ما به عنوان هیئت داوران انتخاب شدیم و نظراتمان را به شیوهٔ معمول دادیم. در مورد دیگران هم می‌توان چنین نظری داد و خود ما که دست‌اندرکار مطبوعات هستیم در سالهای گذشته چنین انتقادهایی داشتیم. امسال هم مسلماً نظرات متفاوت است. مسئله برمی‌گردد به تعریف از سینما. اینجا یك سئوالی از بنده شده و آن اینکه شما از مهمترین مخالفان سینمای ایران در سال ۷۰ شناخته شده‌اید. اگر این تصور درست است علت حضور در هیئت داوران چه بوده و این امر چگونه به شما پیشنهاد شده است؟

من مخالف سینمای ایران نبوده‌ام و نمی‌دانم این تصور از کجا آمده است. آنچه من در سمینار بررسی سینمای پس از انقلاب گفتم درواقع در رد و نفی سینمای شخصی بود. سینمای شخصی بدون مخاطب. من اصلاً اشاره‌ای نکردم به اینکه مخالف سینمای ایران هستم. بنده به عنوان یك ایرانی و کسی که دست‌اندرکار سینمای ایران هستم اصلاً نمی‌توانم مخالف سینمای ایران باشم. اتفاقاً به سینمای ایران بسیار علاقه‌مندم. امسال با وجود اینکه بعضی فیلمها را نمی‌شد تحمل کرد اما دیدن همهٔ فیلمها برایم بسیار لذتبخش بود. من فقط مخالف سینمای شخصی هستم و معتقدم سینما باید پیوندش را با مخاطب محکم کند. فکر می‌کنم نظر بقیهٔ هیئت داوران هم اینگونه بود.

شهیدی: من فکر نمی‌کنم این آراء برای مردم عادی ملاك باشد و در تجربه هم ثابت شده آن فیلمها که جوایز بسیاری برده‌اند در اکران عمومی با شکست اقتصادی مواجه شده‌اند.

انتظامی: رأی داوران یك سنگ محك است، یك آزمون است، یك سبك سنگین کردن آثار است و حالا چقدر تأثیر برتماشاگر دارد، نمی‌دانم. ولی فکر می‌کنم برای هنرمندان و دست‌اندرکاران سینما بی‌تأثیر نباشد.

حمیدنژاد: بهرحال از آنجایی که زیربنای هنر سینما اقتصاد است و تهیه‌کننده است که سرمایه‌گذاری و تولید می‌کند. و از آنجا که آراء هیئت داوران در نهایت آراء اقتصادی نیست، زیاد نمی‌تواند در تولید فیلمهای جشنواره‌ای تأثیر داشته باشد. منتها بعضی کارگردانها و دست‌اندرکاران ممکن است تحت تأثیر بعضی فیلمهای موفق جشنواره قرار بگیرند و به سمت کار با تمهایی بروند که جایزه گرفته است. اما تهیه‌کننده است که تصمیم اصلی را می‌گیرد و سوژه به سیاستگذاری وزارت ارشاد بستگی دارد. اصل قضیه فیلمنامه‌ای است که تصویب می‌شود.

آقای انتظامی، به نظر شما بهترین بازیگر زن و مرد در این جشنواره در کدام صحنه‌ها بهترین بازی خود را ارائه داده‌اند؟

انتظامی: من بازی خانم معتمد آریا را هم در «هنرپیشه» پسندیدم و هم در «*یك‌بار برای همیشه*». منتها به نظر من در آن فیلم، بازی ایشان بسیار حسی و زیرپوستی بود و این خانم در آن نقش بسیار فوق‌العاده بود و به این دلیل بین آن دو فیلم، «یك‌بار برای همیشه» را انتخاب کردم. برای بازیگر مرد هم توضیح دادم که نمی‌شود چنین انتخابهایی کرد، که در اینجا خوب بازی کرده است. باز هم تکرار می‌کنم که هنرپیشه وقتی خوب است که با شخصیت فیلم نزدیك باشد. باید از اول تا آخر فیلم این حالت وجود داشته باشد. دربارهٔ «هنرپیشه» مثال زدم که بازی یکدستی نبود و به همین دلیل هم انتخاب نشد. به دلیل آن نرمش و نزدیکی فوق‌العاده با شخصیت.

چرا بازیگران «خون‌بس» مورد توجه قرار نگرفتند؟

انتظامی: آنها مردم یك روستا بودند. و علاوه براین آنها نقش خودشان را بازی می‌کردند. تفاوت یك بازیگر با آنها هم همین است که اگر به آنها بگویی یك کار دیگر غیر از زندگیشان را انجام دهند نمی‌توانستند. آن بازی، زندگی خودشان بود.

آیا فیلم «بازی بزرگان» شایستگی حداقل تقدیر را نداشت؟ با وجود تفکر پشت فیلم.

حمیدنژاد: «*بازی بزرگان*» سوژهٔ بسیار خوبی داشت. هیئت داوران همگی تحت تأثیر این سوژه قرار گرفتند. اما در مورد تکنیك ساخت فیلم مسئله داشتیم. تمام صحنه‌های داخلی پر از نور است و صحنه را بی‌روح کرده و از حالت طبیعی خارج شده، در حالیکه قصه خیلی رئال است. انفجارها مصنوعی بود. داخل کوچه بمبی منفجر می‌شد و همه سالم بیرون می‌آمدند. بیشترین تأثیر از سوژه و بازی آن، بچه‌ها بود که باعث شد این فیلم در بخش مسابقه سینمای ایران قرار گیرد. اما فیلمبرداری شاخص، کارگردانی شاخص بدون نقص یا از اینگونه موارد نبود که بتوان کاندیدا کرد. بهرحال باید شرایط خاصی برای کاندیدا شدن مهیا شود.

هیئت داوران معیار انتخاب «*سایه‌های هجوم*» را استفاده از یك تکنیك کهنه عنوان کرده‌اند. پس مسئله خلاقیت و ابداع و ارائه چیزهای تازه چه می‌شود؟ تقلید یك تکنیك، بسیار ساده است.

شهیدی: منظورم تقلید نبود. ببینید این روشی است که انتخاب می‌شود برای بیان سینمایی. من برای اینکه توجیه شوید، ادامهٔ صحبتهای آقای حمیدنژاد را دربارهٔ «*بازی بزرگان*» پی می‌گیرم و سپس برمی‌گردم به اصل مطلب. «*بازی بزرگان*» یك سوژهٔ بسیار خوب دارد. اما تصور و باور من این است که، ضمن حفظ حرمت و احترام برای کارگردان این فیلم، وقتی یك کارگردان از زبان سینما استفاده نکند و به آن باور نداشته باشد، نتیجه‌اش فیلمی خواهد شد مثل «*بازی بزرگان*». یك مثال می‌زنم. یك کارگردان به هنرپیشه‌اش می‌گوید عصبانی بشو. هنرپیشه ابروهایش را کج می‌کند. کارگردان می‌گوید کم است،

بیشتر. هنرپیشه ابروهایش را کج‌تر می‌کند. از این کارگردان باید سئوال کرد چه می‌کنی؟ فکر را نمی‌شود به هنرپیشه تزریق کرد. فکر را باید بسازی. زبان سینما را برای اینکار در اختیار داری. این کارگردان به رنگ، به نور، به ارتفاع دوربین، به زاویهٔ دوربین، به بافت و به همهٔ آنچه سینما در اختیارش گذاشته‌اند باور ندارد. صرفاً معتقد است باید دوربین را گذاشت و به هنرپیشه گفت عصبانی شود. فکر نمی‌کند می‌شود دوربین را پایین آورد. کنتراست نور را تنظیم کرد و غیره. وقتی کلوزآپی از سگرمه‌های درهم‌رفتهٔ یك هنرپیشه بگیریم، در روی پردهٔ سینما، خطی به طول ۱۴ متر و عرض ۳ متر تشکیل می‌شود که این معنی سینما نیست. بنده اصلاً قصد توهین ندارم اما در «*بازی بزرگان*» چنین اتفاقی افتاده است؛ در نتیجه درنیامده است. وقتی از تکنیك صحبت می‌شود منظورمان این است. وگرنه حالا این تکنیك مال آمریکاست یا هرجای دیگر چه اهمیتی دارد؟ موضوع این است که این تکنیك کارساز است و باید ما هم از آن استفاده ببریم. آنچه در این فیلم «*سایه‌های هجوم*» برایم جالب بود همین است که کسی آمده و از این تکنیك برای زدن حرفهای ما استفاده کرده است. این با تقلید خیلی فرق دارد.

آیا فکر می‌کنید با یکبار دیدن هرفیلم می‌توان کارگردانی و بازیگری و غیره را تشخیص داد؟

شهیدی: خیر. ما فیلمهای مورد نظرمان را چند بار دیدیم.

لطفاً ملاك انتخاب بهترین فیلمبرداری را توضیح دهید. فکر نمی‌کنید کمی کوتاهی کرده‌اید؟

شهیدی: من در قسمت اول صحبتم به این مسئله اشاره کردم که اگر یکی از عوامل مثل فیلمبردار، با دیگر عوامل هماهنگ باشندکار پیش می‌رود و حالا باید دیدهرکس چقدر خلاقانه عمل کرده است. اصلاً عمل فیلمبردار چیست؟ فیلمبردار اولین کسی است که عامل تبدیل تفکر و ذهنیت کارگردان است به تصویر. این خیلی مسئله مهمی است. ما باید ببینیم که این فیلمبردار برای این مضمون و فکر مشخص چه کرده و تا چه حد کمك کرده است. صرفاً اکسپوز کردن خوب، یکدستی رنگ، و چنین چیزهایی اهمیت دارد؟ ما سالهاست از این مرز گذشته‌ایم و خیلی وقت است که مثلاً پنج اصل مکانیکی تدوین را رعایت می‌کنیم. این که کار شاقی نیست. رنگ خوب بدست آوردن دیگر کهنه شده است. حالا چیزهای دیگر مهم است و آن کمکی است که یك فیلمبردار انجام می‌دهد برای تبدیل ذهنیت کارگردان به عینیت. این در آن فیلم دیده می‌شد و به این دلیل برنده شد. مسئله مهم دیگر، استفادهٔ درست از حرکت بود در آن فیلم. چیزی که در سینما اصل است و باعث می‌شود به جای ساختن عکسهای لوکس و شیك، فیلمبرداری کرد برای سینما. فیلمبرداری سینما خیلی تفاوت دارد با عکاسی و در این فیلم از حرکت برای خلق میزانسن استفاده شده است. این کار در این فیلم جلب توجه می‌کرد و بسیار نادر است.

علت تفاوت بین انتخاب هیئت داوران و نویسندگان سینمایی چیست؟

اختلاف سلیقه است.

در مقام مقایسه، فیلمنامهٔ «*یکبار برای همیشه*» به جهت استفادهٔ کمتر از کلام قویتر از «سارا» به نظر می‌رسد. مثلاً در زمان سه سال می‌گذرد و سپس اعمال آن سه سال از زبان هنرپیشه‌ها بیان می‌شود. آیا از این جهات هم به فیلمنامه نگریسته شده است؟

آوینی: فیلمنامه «*یکبار برای همیشه*» هم فیلمنامهٔ خوبی بود. اینکه درمورد گذشت سه سال انتقاد شده، این نمی‌تواند ضعف یك فیلمنامه باشد. در بعضی از آثار بزرگ تاریخ سینما زمانهای بیشتری می‌گذرد. در فیلم اودیسه ۲۰۰۱، در فاصلهٔ دو سکانس، سه هزار سال می‌گذرد. این نمی‌تواند ضعف باشد. دیالوگ کم یا زیاد هم خودبخود معیار نیست. البته چون در سینما تصویر اصالت دارد، دیالوگ نقش کمتری می‌یابد. اما باید دید دیالوگ در خدمت مجموعهٔ بیان سینمایی هست یا خیر. وگرنه به خودی خود مورد انتقاد نیست.

اگر روزی ده ساعت وقت صرف می‌کردید، ده روز هم فیلم دیده باشید، باید رأی هیئت داوران چند روز دیگر اعلام می‌شد. تازه فیلمها را چند بار دیده‌اید.

شهیدی: همهٔ فیلمها را چندباره ندیدیم.

آوینی:ما دوازده روز از صبح زود تا شب فیلم دیدیم.

باتوجه به بازی قابل تحسین خانم هماروستا درفیلمهای «دو همسفر» و «از کرخه تاراین» آیا امکان اعطای جایزهٔ مشترك به خانم روستا و معتمد آریا نبود؟

انتظامی: تابحال در جشنواره به دو هنرپیشه یك جایزه نداده‌اند. با تشکر از یك هنرپیشه، جایزه را به دیگری داده‌اند. در مورد «*دو همسفر*» کار خانم روستا خیلی معمولی و عادی بود. کار ایشان در «*ازکرخه تاراین*» فوق‌العاده و درخشان بود که همانوقت کاندیدا شد برای سیمرغ بلورین که وقتی «*یکبار برای همیشه*» را دیدیم خانم معتمد آریا امتیاز بیشتری کسب کرد. امکان جایزهٔ مشترك هم نبود و چنین چیزی مرسوم نیست.

ملاك انتخاب بهترین فیلم چیست؟ مگر فیلمی که بهترین کارگردانی، فیلمبرداری، فیلمنامه و بازیگری را دارد بهترین فیلم نیست؟

حمیدنژاد: برگزیده باید دارای شرایطی باشد که از هرجهت به آن نگاه کنی یك حد متوسطی داشته باشد. مثلاً اگر فیلمی فیلمبرداری ضعیفی داشته باشد نمی‌تواند بعنوان بهترین فیلم انتخاب شود. یا کارگردانی ضعیف. به یك حد نصابی باید رسیده باشد که قابل قبول باشد و حالا وقتی در مجموع به آن نگاه می‌کنیم از تمامی فیلمها,دلنشین‌تر، تأثیرگذارتر، زیباتر باشد. حالا شاید یك فیلم کارگردانی یا فیلمبرداری بهتری از فیلم برگزیده دارد ولی در مجموع شرایط آن فیلم را نداشته باشد. سوژهٔ بکر و ماندگار و تأثیرگذار هم می‌تواند یکی از عوامل باشد.

بسیاری معتقدند علت عدم انتخاب «*ردپای گرگ*» کارگردانی آقای کیمیایی بوده است. نظرتان چیست؟

آوینی: چند بار گفتیم که ما هیچ پیش‌داوری و نظر قبلی نداشتیم. کاری به اسامی برجسته هم نداشتیم.□

□ مشاور فیلمنامه

● گفتگو با خسرو دهقان

● در این گفتگو، لحن محاوره‌ای و حس و حال آن حفظ شده است.

گفتگوکننده: حمید روزبهانی

وقتی که در تیتراژ قصه‌های مجید نام شما را دیدم، به خاطر اینکه چنین سابقه‌ای از شما در ذهن نداشتم، متعجب شدم. برایم این سؤال پیش آمد که در این فیلم، نحوهٔ کار شما چگونه بود؟ و می‌خواستم بدانم وسعت کار شما تا چه حد بوده است؟ و اصلاً این عنوان مشاور فیلمنامه‌نویس، چه مقوله‌ای است؟

دهقان: چشم. اولاً با تشکر از شما که زحمت کشیدید و از مجله سوره آمدید. پرسش شما چند قسمت بود که من یکی‌یکی پاسخ می‌دهم. اول اینکه قدری به نظرتان عجیب آمده که من چطور به عنوان منتقد، دست به چنین کاری زده‌ام. اتفاقاً درست من هر دو کار را در یك راستا حس می‌کنم. حرفه اصلی من در سینما، نقد فیلم است و برایش حرمت و کرامت قائلم و این حرفه را دوست دارم و هیچ علاقه‌ای هم ندارم از این حرفه دست بکشم؛ و روزی روزگاری پشت دوربین بروم و فیلم بسازم. من منتقد فیلم باقی خواهم ماند. چون بخشی از تعریف انتقاد فیلم و منتقد فیلم این است که حائل فیلم است. در واقع حائل کارگردان است. حائل فیلمساز است با تماشاگر. تواناییهای فیلمساز را قرار است برای تماشاگر توضیح دهد یا برعکس. تمنیات تماشاگر را از فیلمساز بخواهد. این است که وضعیت مشاور فیلمنامه کم و بیش همین است. یعنی من در امر نقد فیلم، چون دخالت مستقیم و درگیری عاطفی با خود فیلم ندارم، درگیری فنی و تکنیکی ندارم، می‌توانم به عنوان رابط و حائل عمل کنم. یعنی به نظرم می‌رسد جوهر و طبیعت کار من در زمینهٔ مشاورهٔ فیلمنامه، نزدیکی و همسویی بسیاری با کار نقد فیلم دارد. به عنوان یك آدمی که دخالت مستقیم نه در این سو دارد و نه آن سو.

یعنی شما در اینجا بیشتر از دیدگاه یك منتقد، مشاورت می‌کردید و می‌کنید، یا اینکه از نظر داستان و درام‌پردازی هم کار کرده‌اید؟

منتقد به هر حال صاحب یك مقدار تجارب، مقداری دانش و مقداری دیدهها هست که دوست دارد آن را بیان کند. این به او امکان می‌دهد،کار کند. نه، از آن جنبه که من به عنوان منتقد در واقع جلوجلو نقد فیلمها را می‌نویسم و برای فیلمساز توضیح می‌دهم تا گرفتاریهای بعدی نداشته باشد، نه با این دیدگاه، نه. کار مشاوره فیلمنامه به این صورت است که نه خودش نویسنده است، نه فیلمساز است و نه تماشاگر عادی؛ وصل کننده اینهاست به یکدیگر. یك جور کمك است بین قصه اصلی و قصه‌ای که قرار است فیلم شود. یك جور رابط. این نقش رابط بودن مشترك است. یعنی اینکه یك منتقد نقش رابط را دارد و مشاور فیلمنامه هم همینطور. این آن چیزی است که به نظرم سنخیت دارد و من کشیده شدم به اینکار و ادامه هم می‌دهم. بخش دیگر سؤال اول شما این بود که من در واقع چه کردم. واقعیتش این است که داستان ما با آقای پور احمد از خیلی قبل‌تر شروع می‌شود. من فیلم *گاویار* ایشان را دیدم.

فیلمهای دیگرش را هم دیده بودم. در زمانی که نقد فیلم هم می‌نوشت نقدهایش را می‌خواندم. فیلمهایش تا *گاوبار* برایم معمولی بود. از فیلمهایش نمی‌رنجیدم. برایم یك فیلمساز متوسط و معمولی بود. موقعی هم که نقد می‌نوشت، یك منتقد متوسط و معمولی بود. نزدیکی هم به او نداشتم و به نظرم نمی‌رسید یك شخصیت عجیب و غریب و جذابی باشد. خیلی عادی بود. تا فیلم *گاوبار*. فیلم *گاوبار* را که در جشنواره دیدم، بسیار برایم تکان دهنده بود. یعنی عجیب و غیرمنتظره بود. من بدهکارم به خوانندگان که توضیح دهم فیلم *گاوبار* چقدر فیلم مهمی است. به نظرم یکی از چند فیلم خوب سینمای ایران است بخصوص بعد از انقلاب. یعنی اگر قرار باشد چند فیلمی را دستچین کنیم، یکی از فیلمهای خوب کوتاه، کوچك و جمع و جوری است که من دوستش دارم. متأسفانه این فیلم و خود پوراحمد زیر پوشش کیارستمی و فیلم خانه دوست *کجاست*؟ غرق و مدفون شد. این باعث شد که فیلمهای دیگر پوراحمد را بگیریم و با ویدئو ببینیم. در واقع این فیلم باعث شد یکجور بازنگری روی فیلمهای قبلی پوراحمد بکنم که تبدیل شد به یك آشنایی بین ما و نه دوستی. بعداً که پوراحمد را دیدم می‌خواست روی فیلم *لنگرگاه* کار کند. فیلمنامه را به من داد تا بخوانم. در آخرین شبی که فردایش عازم بندرعباس بود، با او صحبت کردم. من همانشب طی چهار پنج ساعت نظرات خودم را به ایشان گفتم، نظرات خیلی ساده و اولیه‌ای که بعضی‌ها را عمل کرد و بعضی را عمل نکرد، از بعضی خوشش آمد و از بعضی خوشش نیامد. در آن شب، شخصیت من خیلی برایش عجیب آمد و جدید. برای اینکه من یك شخصیتی پیدا کرده بودم از طریق نوشته‌هایم، و آن شب یك شخصیت جدیدی برای ایشان ساخته بودم به عنوان مشاور. و به همین ترتیب هم، برای من شخصیت پوراحمد، شخصیت خیلی عجیب و غریبی آمد. آدم بسیاربسیار ساده، به معنای دقیق کلمه، به معنایی که رایج است و به کار می‌برند و شاید هم آدم گاهی نداند معنایش چیست، خیلی صمیمی، ساده، معمولی روستایی، شهرستانی... اینجور شخصیتها برایم خیلی دلپذیرند. گذشت تا فیلم بعدی را هم با ایشان کار کردم. فیلم *شکار خاموش* که بیشتر از یك شب، چند شب و بیشتر از چند شب، چند هفته سر و کله زدیم و کار پیش رفت. بعد از آن، فیلم خمره بود که قرار بود ایشان کار کند. چند ماهی سر و کله زدیم و صحبت کردیم و نشد. بعد از آن هم بودیم باهم و راجع به فیلمها و عشقهای مشترك صحبت می‌کردیم، بعضی فیلمهایی که دوست داریم در زندگی مشترك است و بعضی نیست. روال زندگی خصوصی‌مان وجوهات مشترك زیاد دارد و به نظرم رسید شخصیت پوراحمد جدای از شخصیت هنری‌اش، همینطوری هم برای من قابل تحمل و دوست داشتنی است. تا رسید به *قصه‌های مجید*. صحبت کرد که من چنین کاری می‌خواهم بکنم و من هم تشویقش کردم که خوب است. گفت قصه‌ها را خواندی؟ گفتم راستش من یکی دو تا از قصه‌ها را که به صورت مجموعه‌های جداجدا عرضه شده بود خوانده‌ام و بدم آمده و رها کرده‌ام. یعنی من نتوانستم یك کتاب قصه‌های مجید را از ابتدا تا انتها بخوانم. بسیار به نظرم قصه بدی آمده بود. قصه‌ها برای من هیچ نوع جذابیتی نداشت. اصلاً از این نوع شکل داستان گویی خوشم نمی‌آید. هنوز هم برایم جذاب نیست. اما به نظرم رسید ظرفیت این قضیه را دارد، که به فیلمنامه و فیلم تبدیل شود. بخصوص که با دنیای پوراحمد آشنایی داشتم و می‌دانستم این دنیای کم و بیش ساده و اخلاقی قصه‌ها، راحت بودنش به خصوص برای بچه‌ها و نوجوانان، با توجه به تجربیاتی که پوراحمد دارد می‌تواند دستمایه خوبی باشد. مجموعه پنج جلدی مجید را به من داد و گفت بخوان. خودش هم همزمان کار کرد. من قصه‌ها را خواندم و او مورد به مورد فیلمنامه‌های اولیه را تهیه می‌کرد. قرار شد من آن فیلمنامه‌ها را بخوانم، قصه مربوطه‌اش را هم بخوانم، شبی قرار بگذاریم و صحبت کنیم- من نظر بدهم و ایشان اصلاح کند. شیوه به این شکل بود. بعضی اوقات دو قصه در هم ادغام شده بود، بعضی اوقات یك قصه بود و چیزهایی اضافه شده بود. روش کار به همین سادگی بود. و همه جور نظری راجع به فیلمنامه می‌دادم، درباره ساختمانش، درباره اینکه اصلاً این قصه آره یا نه، دیالوگ‌نویسی و از جزء به کل و از کل به جزء

به ترتیب جلو رفتیم تا به آخر. کم و بیش می‌شود گفت ما همه قصه‌های مجید را با آقای پوراحمد کار کردیم. بعضیها را زودتر و بعضی را دیرتر. و بعضی را حتی وقتی که ایشان به اصفهان رفت، یکی دو بار تلفنی با وی مشورت می‌کردم ـ از آغاز سال تا اسفند ماه سال ۶۹ را ایشان روی این قضیه گذاشت. تدارک دیدن، قرار داد با تلویزیون، فیلمنامه را خواندن، چندبار خوانی، حتی یادم هست بعضی دستنوشته‌ها را به خود مرادی کرمانی می‌داد و آن نسخه‌ها را به من می‌داد که آقای مرادی کرمانی درحاشیهٔ آنها یادداشتهایی نوشته بود. نکاتی را تذکر داده بود یا اظهار شعف کرده بود که این صحنه چقدر خوب شده، یا آن تکه بدتر از کتاب شده، یا بهتر شده و...

نظرات او را هم دخالت می‌دادید؟

بله. آقای پوراحمد این کار را می‌کرد. من قرار نبود راجع به نظرات او هم نظر بدهم. بعضی اوقات چیزی می‌گفتم، اما در واقع کامپیوتر، خود پوراحمد بود که همه نظرات را می‌گرفت. به هر حال خیلی احترام گذاشت که به نظرم قدری خارج از ظرفیت کار یك نویسنده است. یکخورده غیرمعمول است. ولی بهرحال پوراحمد این کار را کرد. اما تا چه حد نظرات او قابل اجرا بود و برایش مقبول، دیگر خودش تصمیم می‌گرفت و من فقط نظر خودم را می‌دادم. هشت نه ماهی درگیر بودیم ولی نه به طور مداوم. هفته‌ای یك روز، سه شبی نیم ساعت، جسته گریخته، یا ماهی پنج روز پشت سر هم،... تا ایشان در اسفند ماه سال ۶۹، با توجه به امکانات، با وجودی‌که فیلمنامه‌ها تمام نشده بود و کار آماده کامل و صددرصد نبود، راهی اصفهان شد تا آنهایی که آماده‌تر است را زودتر بسازد.

فکر می‌کنید اگر سر صحنه می‌رفتید، مشاورتتان بهتر نمی‌شد؟ چون یك سری جاها بداهه‌سازی هم داشته و...

آن دیگر خارج از بحث مشاورهٔ فیلمنامه می‌شود. فیلمنامه‌نویسی معمولاً، در اطاق دربسته است و پشت میز، همراه با چای و دود سیگار و از این حرفها. بحثش بحث جداگانه‌ای است. من حتی یکبار به اصفهان نرفتم. مورد گلایه‌هایی از طرف پوراحمد بود که حق با ایشان است و من درگیری زندگی‌ام باعث شد نروم و متأسفم از این قضیه.

اصولاً در دنیا، فیلمنامه‌نویسی به صورت جمعی نیز کار می‌شود. مثلاً هرکس یك سکانس را کار می‌کند و سپس با هم مشورت می‌کنند. آیا این مشورت

شما هم می‌توانید با آن نوع مشورت سنخیت داشته باشد و اگر اینطور است به چه صورت بوده است؟

این دو قسمت است. اولاً پیشنهاد می‌کنم وارد بحث سینمای جهان نشویم. یعنی اصلاً وارد این بحث نشویم که در سینمای جهان چه اتفاقی می‌افتد. قدری محدودتر کنیم و در محدوده سینمای ایران باقی بمانیم. نه به خاطر اینکه بخواهیم از بحث فرار کنیم چون می‌خواهم فوکوس کنم روی موضوع مشخص. اگر وارد سینمای جهان شویم می‌رویم روی بحث کمدیها و شوخیها و...

برای این می‌خواستم این بحث را مطرح کنم که چون در آنجا اگر کاری هرچند کوچك انجام می‌گیرد، مشخص است. اما در ایران کسی که مشاورت می‌کند و یا کار دیگری انجام می‌دهد که چندان از نظر بعضی‌ها مهم نیست، سهم او مشخص نیست و نادیده شمرده می‌شود و...

بله. همه اینها را می‌گویم. اولاً جهان را فراموش کنیم و بیاییم روی ایران و درباره ایران بعد از انقلاب صحبت کنیم. باز مشخص‌تر می‌رویم روی دهه اخیر که در مورد فیلمنامه این تصور وجود دارد که اگر در خوان اول بتوانیم فیلمنامه را کنترل کنیم، خوانهای بعدی را هم کنترل کنیم نتیجه مطلوبی به دست می‌آید. این تئوری نامربوط است ولی به هر حال همچنان رایج است. راجع به قبل از انقلاب هم نظر ندارم چون تجربه شخصی ندارم. راجع به این هفت هشت سال می‌گویم که خودم عملاً درگیر بوده‌ام. برای اینکه وارد این بحث شویم اجازه دهید یك تقسیم‌بندی ساده و ابتدایی بکنم از انواع مشاوره و لغاتی که در تیتراژ می‌نویسند، مِنْ باب بازنویسی و نویسنده نهایی و... که معنی خودمانی‌اش همان مشاوره است. اولاً مشاوران بعضی اوقات براساس آن اصطلاح رایجی که در مورد ساختمان‌سازی می‌گویند «کلنگی» است. یعنی بنا را می‌ریزند و دوباره یك

ساختمان چهار طبقه هشت واحدی می‌سازند. یك نوع مشاوره تیمی سه چهار نفره است. یك نوع مشاوره دست به دست است. به من می‌دهند می‌خوانم نظر می‌دهم و می‌دهم به جنابعالی نظر بدهید و می‌دهید به شخص سوم بدون اینکه این آدمها همدیگر را بشناسند، بدون اینکه با هم، هم سنخ و هم سواد و هم تجربه باشند.

یعنی فیلمنامه اولیه را به چند نفر می‌دهند یا با تغییرات بعدی؟

نه، بعضی فیلمنامه اولیه را می‌دهند به چند نفر و هرکدام نگاهی می‌کند. یا اینکه فیلمنامه را دست نویسی می‌کند و اظهار نظرهای شخص الف را رویش تأثیر می‌دهد، به شخص ب می‌دهد و تأثیر می‌دهد و به شخص ج می‌دهد و الی آخر. راستش من همه جور این کارها را کرده‌ام. دو نفره هم کار کرده‌ام. در این تقسیم بندی‌ها من تجربه همه جورش را داشته‌ام. یکنوع مشاوره‌هایی هم هست که مشاوره تخصصی است. احتمالاً می‌دهند به یك شخص خاصی که مثلاً فقط دیالوگهای زمان قاجاری‌اش را بنویسد. یا مثلاً فقط درباره طراحی صحنه نظر بدهد. ظاهراً در این باره نظر می‌دهد اما در فیلمنامه هم دخالت می‌کند. من فکر می‌کنم آن مشکل اصلی که به وجود می‌آید و دوستان ما متوجه نیستند، این است که حق در نهایت با کارگردان و فیلمساز است. یعنی در نهایت فیلم مال اوست، یا نویسنده فیلمنامه. ما عناصری کاتالیزور هستیم و نباید زیادتر از این در فعل و انفعالات شیمیایی شرکت کنیم و اگر بکنیم این از نظر شأن و شخصیت بد است که فیلمنامه را سعی کنیم به نام خود تمام کنیم و اینهاست که گرفتاری به وجود می‌آورد. **من قویاً و شدیداً معتقدم که مشاور یك مشاور باقی بماند.** ممکن است نظرات خوبی بدهد و در نهایت هم اجرا شود یا نشود. حتی ممکن است از این بابت برنجد یا نرنجد. حق‌الزحمه‌اش را بگیرد یا نگیرد. کم بگیرد یا زیاد بگیرد. اینها بحثهای دیگری است. ولی به هر حال آدمی که مورد مشورت قرار می‌گیرد باید خودش را به عنوان شخص دوم و سوم فرض کند. این چیزی است که فکر می‌کنم کارگردان نسبت با آن حق دارد. چون نهایتاً فیلم مال او و طبق ذائقه اوست. بعضی از مشورتهای مرا می‌فهمد و بعضی را نمی‌فهمد. بعضی را می‌تواند اجرا کند و بعضی را نمی‌تواند. بعضی با خلقیاتش جور است و بعضی نیست. ما آدمهای ظاهراً مؤدبی هستیم و سعی می‌کنیم رعایت اخلاق را بکنیم و در چشم طرف نگوییم مشاورت توبه درد نمی‌خورد. معضلاتی که شما اشاره فرمودید به نظرم از اینجا شروع می‌شود که مشاوران بیخودی و نامربوط خودشان را به فیلمنامه تحمیل می‌کنند.

راجع به فیلمنامه‌های سینمایی که خودتان نوشته‌اید، بگویید. و فیلمنامه‌ای که فیلم شده و ما دیده‌ایم ظاهراً رنو تهران ۲۹ بوده است.

بله. چندتایی بوده و آن یکی هم فیلم شده است.

در نوشتن این فیلمنامه با کسی هم مشورت کردید؟

سؤال خوبی است. من درباره آن نکته که شما دربارهٔ تقابل یا هم سنخی دنیای نقد و مشاوره این را می‌خواستم بگویم که من نقد فیلم را دوست دارم. منتقد فیلم هم باقی خواهم ماند. مشاوره را هم دوست دارم و مشاورت خواهم کرد. خودم هم آدمی هستم که برای کارهای خودم مشورت می‌کنم. یعنی هم مورد مشورت قرار می‌گیرم و هم با دیگران مشورت می‌کنم. کاری بخواهم انجام دهم که مثلاً با دنیای شما جور باشد، حتماً مشورت می‌کنم. دربارهٔ آن فیلمنامه هم مشورت کرده‌ام. اما در نهایت خودم نوشتم. یعنی کار تیمی نبود. به کسانی که مورد اعتمادم بوده‌اند، داده‌ام تا بخوانند و... ولی آنطور که قرار مشخص بگذاریم در روزهایی از هفته و در دفتری نشسته و چای بخوریم و سیگار بکشیم و اینها، نه.

خب ببینید همین مسئله پیش می‌آید که تخصص باقی نمی‌ماند. یعنی به عنوان کسی که او را به عنوان مشاور فیلمنامه بشناسند و به او رجوع کنند. به همین خاطر بطور تخصصی در دنیای فیلمسازی ثابت باقی نمی‌ماند. در نتیجه کسانی که می‌خواهند مشاورت کنند در این وادی نمی‌آیند. چون می‌گویند ما سهمی نداریم و چرا نظر دهیم. ولی اگر این تخصص ثابت و رسمی شود که کسی می‌تواند اینکار را انجام دهد، به دنبال او می‌روند. مثلاً در تیتراژ قصه‌های مجید که نام مشاور فیلمنامه می‌آید، این تداعی می‌شود و می‌آیند سراغ شما و می‌فهمند که چنین چیزی هست.

این یك مقدار بحثهای اخلاقی و حقوقی و مالی است. اخلاقی‌اش این است که شما خودتان را موظف می‌دانید این نوار که پیاده شد به من نشان دهید و من نظر دهم. مثلاً آقای پوراحمد آدمی اخلاقی است و اصلاً عدم اینجور چیزها را هتك حرمت می‌داند. به نظرم می‌رسد راجع به مرادی کرمانی بیش از حق و حقوق استاندارد کتابی که آدم می‌خرد، ایشان بها داده است. خب آدم کتابی را می‌خرد و حقوقش را می‌دهد و فیلمش را می‌سازد. کمااینکه کتابهای دیگر مرادی کرمانی هم فیلم شده و می‌شود مثل کاکلی و چکمه و دیگر چیزها. این برمی‌گردد به بخش اخلاقی که آدمی مثل پوراحمد خودش را مقید می‌کند. من با آقای صباغ‌زاده، با آقای صدرعاملی هم کار کرده‌ام که خودشان را مقید دانسته‌اند. با کسانی هم کار کرده‌ام که خودشان را مقید ندانسته‌اند. البته از من پرسیده‌اند که اسمت را بگذاریم و من گفتم نه. چیز کوچك و کم‌اهمیتی بوده است و نخواسته‌ام اسمم باشد. از این مشورتها زیاد بوده است. شاید بیست سی تا از این مشورتها داشته‌ام. هم حرفه‌ای و هم دانشجویی و هم فیلمنامه‌ای که فیلم نشده و سریال تلویزیونی و حتی تئاتر، نظر داده‌ام. نقش حقوقی‌اش هم این است که این حرفه همانطور که شما اشاره کردید شناخته نشده و بعضی از

درگیریها هم مالی است که احتمالاً کسی سهم بیشتری داشته و کار کرده و نظراتش نظرات مفیدی بوده و فیلم مثلاً به فروش ۲۰ میلیونی رسیده و او مشاور بوده و مبلغ بسیار جزئی گرفته است. حس می‌کنم کمی دغدغهٔ مالی هم هست و همه‌اش دغدغهٔ فرهنگی و اخلاقی و حقوقی نیست.

خب، من هم می‌گویم چرا شما که این کار را به دفعات زیادی تکرار کرده‌اید و با چند نفر کار کرده‌اید و پول هم نگرفته‌اید و یا مبلغ کمی گرفته‌اید. خب چرا؟ شما خودتان الان می‌گویید این کار مهمی است. شما می‌توانستید این را رواج دهید.

بله. متوجّهم. شما می‌فرمایید ما قدری فروتنی بیخود کرده‌ایم. بله منطقی است. منتها گاهی ارزش ندارد. مثلاً شما یك مقاله بنویسید و به من نشان دهید و من یك اظهار نظری بکنم. اینها قدری سبك و لوس است که مثلاً شما در آخر مقاله از من تشکر کنی و یا من تشکر کنم. جاهایی ممکن است نیارزد و یا اشکال از طرف باشد که اینها را رعایت نکند و یا حقوق مؤلف جدی گرفته نمی‌شود و این نوع مسائل. اما اینکه شما بفرمایید این رایج شود و تبدیل به حرفه‌ای در سینمای ایران شود حق با شماست.

شما در مشاورتهایتان (مخصوصاً *قصه‌های مجید*) چگونه عمل می‌کردید چون شاید به نوعی بازنویسی فیلمنامه می‌کنید، روی داستان و حوادث و شخصیتها که نظر می‌دهید چگونه است؟

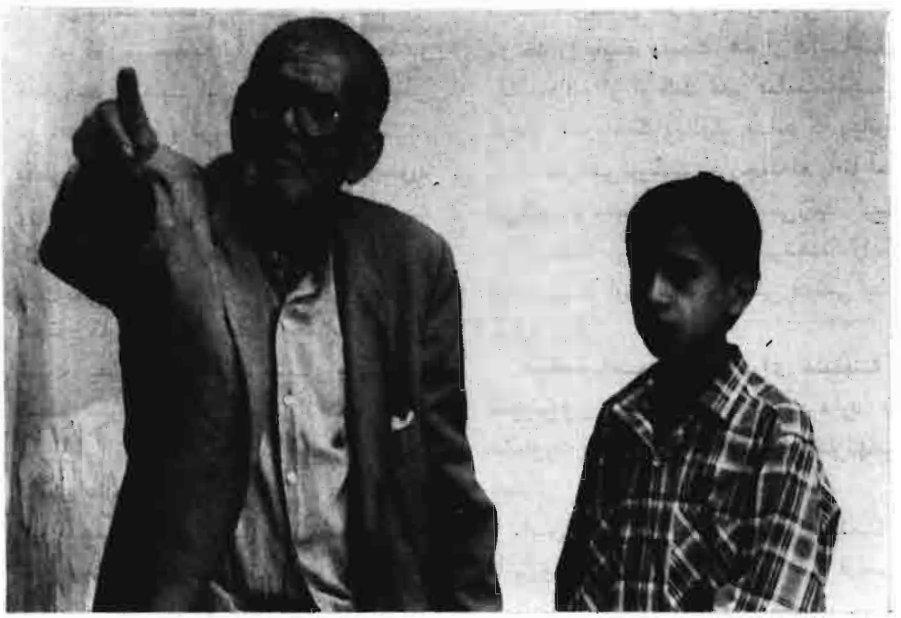
چیزی که برایم خیلی مهم است این است که فیلمنامه‌ها خیلی جمع و جور باشد. چون به نظرم یکی از مشکلات سینمای ایران و فیلمنامه‌هایش، این گل و گشادی و تعداد شخصیتها و آدمهاست و یکی هم، زمانش است که فکر می‌کنم خیلی زیاد است و من مأمور می‌شوم جمع و جورش کنم و فکرها را متمرکز کنم. اینها را هم کلی می‌گویم. چون آنموقع که آدم نمی‌داند فیلمها چه از آب درمی‌آیند. راجع به تعداد و نوع شخصیتها، حادثه‌هایی که پیش می‌آید، ضرباهنگی که دارد، تمام این چیزها که اصول اولیهٔ فیلمنامه نویسی است و به آنها اشراف دارم و تئوریك فیلمنامه‌نویسی را می‌دانم و آشنا هستم، آنها را سعی می‌کنم رعایت کنم. بیشترین چیزی که در مورد *قصه‌های* مجید می‌توانم بگویم بیشتر یك سری حواشی است: و نکاتی که با آقای پوراحمد کار کردم. که اگر می‌خواهد مثلاً این فکر را القا کند می‌توانیم راههای ساده‌تری پیش پا بگذاریم. فرض کنید اگر می‌خواهی این شوخی را بگویی این نکته را هم در نظر بگیر که با ساختمان فیلم متقارن باشد. اول فیلم با آخر فیلم یکطوری جفت و بست شود. در این مورد پوراحمد در مصاحبه‌ای جمله‌ای گفته بود که به نظرم جملهٔ درستی است. گفته بود من نظرات کوتاه، مؤثر و کم حجم داده‌ام. یعنی نقشی که من در قصه‌های مجید دارم خیلی کم است. ولی از نظر برندگی خیلی مؤثر است. شاید شما بگویید فلان فیلم قصه‌های مجید، من کجایش را نوشتم و ایشان کجایش را نوشته است. این را نمی‌شود پیدا کرد. من بیشتر فکر داده‌ام. بیشتر کمکش کردم تا راحت‌تر آن فکر را القاء کند. چون هیچوقت خودم را به فیلم و فیلمنامه تحمیل نمی‌کنم. می‌گویم تو چه راهی را می‌خواهی بروی و من در این راه کمکت می‌کنم. بنابراین قصه‌های مجید سر سوزنی از من منتقد در آن نیست. و این درست است. مثلاً برای آقای صباغزاده که مشورت بدهم می‌گویم تو فیلمسازی هستی که فرار و تعقیب برایت مهم است و دوست داری هیجان ایجاد کنی، حالا برای هیجان باید چه کرد. برای فرار و تعقیب باید چه کرد؟ خوب برای آقای پوراحمد چنین مسئله‌ای نداشتم. او فرار و تعقیب مسئله‌اش نیست. مسئله‌اش چیز دیگری است. بیشتر سعی می‌کنم با خود قصه و آدم رابطه برقرار کنم.

نظر شما راجع به قصه‌های مجید چیست؟

البته در این باره در حد خودم نظر می‌دهم. من قصه‌ها را دوست ندارم اولاً به دلیل اینکه بسیار اخلاقی و بسیار آموزشی است و این اخلاقی بودنش خیلی زجرآور است. همه چیز باید به یك انجام خوش برسد. هیچکس نباید دروغ بگوید. کسی کلك نمی‌زند. تمامی عنصر تخیل در کارهای آقای مرادی کرمانی به حداقل می‌رسد. یعنی آن، نئورالیزمی که ایشان کار می‌کند مرا به شدت ملول می‌کند. این یکی از اصلی‌ترین دلایل است. قصه‌ها بسیار روستایی و بی‌هیجان است. عکس گرفتن از واقعیت به چه درد ما می‌خورد؟ که در کارهای پوراحمد کم و بیش متحول شده است. تبدیل به یك چیز دیگر شده است. شما اگر بعد از دیدن فیلم بروید کتابها را بخوانید متوجه منظورم می‌شوید. تنها نکته‌ای که به نظرم می‌رسد در قصه‌های مرادی کرمانی جذاب بودن آن است و آقای پوراحمد در نیاورده و دقیق و درست هم هست که در نیاورده تنها این مورد است که مجیدشان خیلی با هم فرق می‌کند. مجید مرادی کرمانی یك بچه‌ای است پنجاه درصد عقب افتاده، پنجاه درصد باهوش و زبل و نابغه. نیمی کودن، نیمی زرنگ. نیمی دست و پا چلفتی، نیمی فرز. در حالی که مجید پوراحمد چیز دیگری است که توضیح خواهم داد. بنابراین آن بخش از عقب افتادگی که بداقبالی‌ها را با خودش می‌آورد، طنز را با خودش می‌آورد، احساس همدردی خواننده را با مجید مرادی کرمانی می‌آورد، این در قصه‌های مجید پوراحمد به کل حذف شده است. این آن بخشی است که من دوست دارم. یعنی اگر یك نکتهٔ قصه‌های مجید مرادی کرمانی را دوست داشته باشم، این در آوردن حس دوگانه است که مرادی کرمانی موفق بوده و مجیدی را از آب درآورده که دو جنسی است و این دو جنسی برایم خیلی جذاب است. به خصوص آن بخش احمقش، بخش بدشانسی بیارش.

به آقای پوراحمد که برسیم، اصلاً قصه‌ها را اینجوری نمی‌بینیم. چون یکی از

تفاوتهای بنیانی پوراحمد مثلاً با کیارستمی، مثلاً با مرادی کرمانی و دیگران این است که او موظف نیست مجیدش را حتی به من خسرو دهقان که مشاورش هستم نزدیک کند. و نه به مجید شما که قصه‌های مجید را خوانده‌ای و نه به مجیدی که اصلاً مرادی کرمانی نوشته است و نه به مجیدی که احتمالاً کیارستمی می‌ساخت. او مجید خودش را می‌سازد. نکتهٔ اصلی این است که مجید پوراحمد با پسرک *گاویار*، با پسر



پلکان، با پسری که زارع است در *تار و پود*، با پسری که در بی‌بی *چلچله* هست با هم مشابه باشند و این خوب است و به نظرم این در پوراحمد جذاب و دوست داشتنی است، که مثلاً در کیارستمی نیست. همیشه پوراحمد یك شخصیت نوجوان دارد که از یك نقطهٔ صفر به یك نقطهٔ صد می‌رسد. از یك ناکامی به کامی می‌رسد. هیچ چیز نیست جز کوششهایش. کمی باهوش است، کمی زرنگ و عاقل است. از اینجا متوجه می‌شوید که چرا آن بخش احمق مجید مرادی کرمانی باید حذف شود. آن مجید همهٔ فیلمهای پوراحمد باید به نقطهٔ بیست برسد و مشکلی **را حل کند. با تلاش و کوشش و زحمت این مشکل** راحل می‌کندوخاموش حل می‌کندوبی ادعا. بی‌شعار و بی‌فلسفه و بی‌سفسطه و عرفان

و غیره.شما اگر دقت کنید در بعضی از فیلمهای پوراحمد اصلاً دویدنها ممکن است آزاردهنده باشد ولی این در واقع یك نوع ترجمان است، یك نوع ماتریالیزه کردن تفکر پوراحمد است، که می‌خواهد این فکر را القاء کند. تمام قهرمانان پوراحمد بدون استثنا می‌دوند و تلاشگرند. نمی‌ایستند و روبه قبله دراز نمی‌کشند. در *پلکان* بچه‌ها همینطور به طور عادی می‌دوند. در اینجا هم می‌دوند. شما مثلاً در *خواب‌نما* ببینید مهدی باقربیگی در عنوان بندی در ردیف دوم می‌آید. یعنی بی‌بی در اول تیتراژ می‌آید. علتش این است که مجید کم اهمیت است در *خواب‌نما*. حتی در آن قصه هم کوششهای مجید است که ثمر می‌دهد. کوشش می‌کند که خواب می‌بیند. اینقدر ذهنی. این چیز سوبژکتیو در دستهای پوراحمد تبدیل به یك ابزار می‌شود، برای اینکه قهرمانش را به تلاش وادارد تا نتیجه بگیرد. یعنی هیچ آدم مصممی خواب نمی‌بیند. هیچ آدمی با آگاهی نمی‌رود به رختخواب که خواب مشخصی ببیند و اصلاً جذابیت و پیچیدگی خواب ازناخودآگاه آدم است. پوراحمد تا آنجا غلو شده پیش می‌رود که حتی آدمی را که در فیلم نقش دوّم است و آدم مهمی نیست و کار مهمی نباید و نمی‌تواند انجام دهد را وادار می‌کند این کار را انجام دهد چون خودش مشکل را به وجود آورده است. یعنی مجیدی که هیچ تلاشی را نباید بکند، هیچ راهی را نباید بدود، حتی در *خواب‌نما* برای اینکه قصه را به انجام برساند، خودش خواب می‌بیند و قضیه را حل می‌کند. این اصلی‌ترین چیزی است که در قصه‌های مجید پوراحمد وجود دارد و به نظرم باید از این دید به قصه‌های مجید پوراحمد نگاه کنیم و نه به قصه‌های مجید مرادمی کرمانی. چون آنها قرار است مجید مرادی کرمانی را توضیح دهند. همانطور که در تیتراژ می‌بینید، نوشته شده قصه‌های مجید هوشنگ مرادی کرمانی به روایت کیومرث پوراحمد. به همین سادگی است. یعنی اگر معنی همین روایت را بدانیم قضیه حل است. مجید مرادی کرمانی در دست پوراحمدها و دهها آدم تبدیل به مجیدهای مختلف می‌شود، که ممکن است با آن مجید هم سنخ باشد یا نباشد. بنابراین، اینها که درگوشه و کنار می‌شنوم قصه‌ها خراب شده یا نشده، حرفهای نامربوطی است. پوراحمد باید مجیدی را بسازد که مکنونات ذهنی خودش را پاسخ دهد که به نظرم این کار را کرده است. یعنی این مجید با آن پسر *پلکان* هیچ تفاوت کلیدی نمی‌کند. او پسری است که از دهات اطراف یزد باید بیاید به اصفهان و کار کند. این هم همان است و مهمترینش در *گاویار* است که یك گاوی کشته می‌شود، به هر دلیلی. پسر تمام فیلم را صرف این می‌کند که برود و طرف را پیدا کند. و پیدا می‌کند و می‌آورد و می‌سپارد دست صاحبش. هیچوقت پوراحمد مشق شب بچه‌ای را نخواهد نوشت. اگر *خانه دوست کجاست* را قرار بود پوراحمد بسازد، تمام شب تا صبح را روی پشته می‌گذراند تا طرف را پیدا کند. این خیلی بنیانی است و به نظرم اکتیواست. قضا و قدری نیست.

عموماً هم در این تلاشها از یك نفر کمك می‌گیرد. مثلاً در *سفرنامهٔ شیراز* از محمود

آقا، در نی‌نی چلچله از رانندهٔ کامیون و...

بله. حرف شما درست است. تا قصه پیش برود. ولی اگر در همانها هم دقت کنید، آدم اصلی که تعزیه را می‌چرخاند و نمایش را اجرا می‌کند، کودک است. درست این تفکر با تفکر *خانهٔ دوست کجاست* فرق می‌کند. من متأسف می‌شوم که *گاویار* را می‌بینم، و بعد *خانه دوست کجاست* را آنطور می‌بینم، که هر دو هم شمالی هستند. نقطهٔ مرکزی این است که قهرمان *خانه دوست کجاست* دور خودش می‌چرخد و قضا و قدری است و عارفانه است و بیخود است و دوستی غیرموجه و خاله خرسه دارد. هیچ کوششی نیست و دیالوگهایی عجیب با استاد نجار. پوراحمد اصلاً اینجوری نیست. پوراحمد فرضاً اگر *خانه دوست کجاست* را می‌ساخت به نوع دیگری می‌گشت و چیز دیگری پیدا می‌شد و ممکن بود صبح به خانه برسد. اصلاً ممکن بود روز بعد به مدرسه نیایند و به اخراجشان بکشد. ولی حتماً محمدرضا نعمت‌زاده را پیدا می‌کرد.

در مشاورت با کارگردانها، به نظر شما باید کارگردان دنبال چه اشخاصی برود. چون نداریم الان کسانی را که به این نام شناخته شده باشند. از چه دسته‌ای باشد؟ کارگردان، فیلمنامه‌نویس، منتقد؟ این مشاورین چطور افرادی باید باشند و چه خصوصیاتی داشته باشند؟

راستش، دو جنبه دارد. یك بخشش رفاقت است، چون اینجا مملکت رابطه‌هاست. احتمالاً کسی نقد خوبی برای یك فیلم می‌نویسد. و یا همسایهٔ دیوار به دیوارش است و از اینجور چیزها. بنابراین معمولاً شروعش با رفاقت است. معمولاً متأسفانه و متأسفانه و متأسفانه کسی مشورت نمی‌گیرد از آن کسی که با او روابط خوبی ندارد و این بد است. یعنی طبیبانه برخورد نمی‌کنیم که آدم یك دوایی تلخ را مصرف کند اما کامبخش باشد. ممکن است من مشاور شما باشم و دوست هم نباشیم، **اما مشاور بسیار مفیدی باشیم.** راجع به این درجهٔ مفیدی زیاد فکر نمی‌شود. من خودم اگر بخواهم به کسی مشاوره بدهم، حتماً باید پشت صحنه‌اش برایم دلپذیر باشد. یعنی اصلاً این میکروفون و این ضبط صوت و دنیای سینما را بگذاریم کنار، من باید از شمای مصاحبه کننده خوشم بیاید. من اینطوری هستم. باید پشت صحنه‌مان با هم جور باشد. غیر از این نباشد، شدنی نیست. این گام اول است. اما متأسفانه در همهٔ مشاوره‌ها در همین حد می‌ماند. این مصیبت است. **یعنی** در حد چاکرم و قربانت بروم می‌ماند. **یکطوری حرف زده‌می‌شود که‌به‌طرف برنخورد ورفاقت را نگهدارد، باید رابطه‌حفظ شود. کار تا به آخر روی رفاقت پیش می‌رود و این مفت نمی‌ارزد. نیمه‌دومش اشکال‌دارد. نیمهٔ‌دوم** محتاج کاری جدی و خشن و اساسی و فنی است. یعنی باید طرف مشاوره مقداری تسلط، سواد، تجربه، آشنایی داشته باشد. کار زیاد است و او باید در یك محدوده‌ای دانش داشته باشد. حالا از حداقل این سواد هم که شده برخوردار باشد. مفت نمی‌ارزد که از کسی دعوت کنیم که اصلاً با سینمای ایران غریبه است و نمی‌بیند. حالا اینکه همه‌اش فحش بدهد به سینمای ایران یا خوشش بیاید، مهم نیست. مهم این است که درگیر باشد با این سینما. متوجه امکانات فنی سینمای ایران هست. آدمها را می‌شناسد. یعنی می‌داند صحنه‌ای که قرار است بارانی باشد، چقدر امکان عملی دارد. باید بداند که ما پلاتو نداریم. و مهمتر از همه با چه پولی و امکاناتی؟ آدمی که با سینمای ایران درگیر باشد، سینمای جهان را هم بشناسد، شخصیت‌پردازی بداند بازیگران را نیز بشناسد ممکن است به نظر برسد وقتی قرار است دیالوگی یا بازی برای یك هنرپیشهٔ خاص بنویسیم چه ربطی دارد به آن نکات. اما او همفری بوگارت را باید بداند، جان وین را بشناسد، خانم مریل استریپ را بشناسد یا حتی آرنولد شوارتزینگر را.

این دانش را باید داشته باشد، کتابهای تئوریك راجع به فیلمنامه را باید خوانده و با آنها سر و کله زده باشد، اصلاً باید فیلمنامه‌های تئوریك زیادی خواند و باید فیلمها را فیلمنامه‌ای دید. مثلاً یکی از فیلمهای محبوب زندگی‌ام، *شمال از شمالغربی* هیچکاك است. اهمیت آن فیلم برایم به خاطر فیلمنامه‌نویسش است. آن فیلم را که می‌بینم، هیچکاکی را که با فیلمنامه‌نویسش سر و کله زده می‌بینم. هر دو حد را باید داشت. هم آن دنیاهای رفاقت، هم از او کمك فنی فیلمنامه‌نویسی گرفت. ضرباهنگ دیالوگ. بداند که دیالوگ را تا آخر نمی‌نویسند. من جمله‌ام را تا آخر می‌گویم و سپس شما حرف می‌زنید. اینکه در سینما دیالوگ معنی نمی‌دهد. رابطه زناشویی با این دیالوگ‌نویسی درنمی‌آید و موارد دیگر....

فیلمنامه نویسی برای سینما و تلویزیون مسلماً یك تفاوتهایی دارد. در مشاورت سینما و تلویزیون چه تفاوتهایی هست؟

این برمی‌گردد به طبیعت سینما و تلویزیون و تماشاگر. در سینما آدم فرصت کمتری دارد و باید فیلمها را جمع و جورتر درآورد. وقت برای تلف کردن و توضیحات و حواشی نمی‌ماند. در سینما برای اینکه پرده بازتر است و امکان دیدن جلو و عقب‌تر صحنه، نورپردازی،... هست امکان برای نشان دادن چیزهای بیشتری مهیاست. در سینما لانگ شات معنی دارد. عمق معنی دارد. مشاور هم باید متوجه باشد که دارد با چه مدیومی کار می‌کند. آن مدیوم چه تواناییهای فنی دارد و چه قابلیتها و چه محدودیتهایی دارد. این را اگر بطور اتوماتیك متوجه باشد، در فیلمنامه نویسی هم می‌آید.

از اینکه در این مصاحبه شرکت کردید، از شما تشکر می‌کنم.

من هم متشکرم. □

□ محدودیت تصویر در روز خشم

ساختهٔ کارل تئودور درایر

■ نوشته: رابرت ورشو

● ترجمه: عباس اکبری

● مقدمه

هفت فیلم از کارگردان نامدار دانمارک، امسال در برنامه‌ای با عنوان «سینمای دینی به روایت کارل تئودور درایر» به نمایش در آمد. فیلمهایی که از این فیلمساز به نمایش در آمدند، عبارتند از: «برگهایی از دفتر شیطان» (صامت - ۱۹۱۹)، «ارباب خانه» (صامت- ۱۹۲۵)، «مصائب ژاندارک» (۱۹۲۸)، «خون آشام» (۱۹۳۲)، «روز خشم» (۱۹۳۲)، «کلام» (۱۹۵۵)، و «گرترود» (۱۹۶۴).

«درایر» در ۱۸۸۹ متولد شد و پس از ساختن حدود ۳۰ فیلم کوتاه و بلند، درحالی که هنوز اندیشه ساختن فیلمی درباره زندگی مسیح را در سر داشت، به سال ۱۹۶۸ درگذشت.

توجه به اندیشه دینی و نفوذ و تأثیر (کی یرکه گارد) کشیش و فیلسوف دانمارکی در آثار «درایر» انکارناپذیر است. مسیحیت او مسیحیتی شخصی است. شهیدان و منجیان، در آثار او نظیر «ژاندارک»، پزشک فیلم «خون‌آشام»، جادوگر فیلم «روز خشم» و بیوه جوان فیلم «کلمه»، همگی در مصایب مسیح شریکند. بدی نیز در آثار او همان قدر نیروی واقعی است که خوبی، شیطان شخصاً قهرمان فیلمهای قدیمی عرفانی اوست و بی‌آنکه مرئی باشد در همه آثار «درایر» حضور دارد.

* * *

مسئله اصلی کارل درایر هنرمند همان است که تمام خالقین خودآگاه فیلم‌های «هنری» به ناگزیر با آن دست به گریبانند: تناقض میان عشق به تصویر ناب و، گرایش رسانه‌ای که هم تصویری است و هم دراماتیک.

اصل «سینما رسانه‌ای مبتنی بر حرکت است»، اغلب مورد استفاده قرار گرفته تا برتری بی‌کم و کاست الگوهای تصویری توجیه شود، گویی فیلم آرمانی فیلمی است که حرکت را از محتوا جدا کند، غافل از اینکه خود همین اصل محل تردید دارد، زیرا بازنمایی انسان در بطن حرکت لزوماً به خلق درام منجر می‌شود؛ از این‌رو سازندهٔ فیلم‌های «هنری» مایل به طرح داعیه‌های زیبایی‌شناسانه‌ای است که خود نمی‌تواند در چهارچوبی که بنا کرده به اجرا درآورد و خویشتن را ارضاء کند؛ مگر اینکه خود را به تجرید محض یا نماد باوری شاعرانه محدود کند. می‌توان گفت که درایر فقط در مورد قسمت‌های اولیهٔ فیلم روز خشم از عهدهٔ حل این مسئله برآمده است. و هرچند این راه‌حل قابل توجه است، اما تداوم نمی‌یابد؛ ضعف قسمت‌های بعدی فیلم از همین ابهام‌های آغاز فیلم نشأت می‌گیرد.

فیلم با اجرای نیایش روز خشم (Dies Irae) افتتاح می‌شود، این سرود استوار و موهن به مرحله‌ای می‌رسد نوعی غضب و خروش می‌نماید؛ موسیقی که هدفش نوازش گوش شنونده است به گوش وی خوش نمی‌آید و رضایتش را جلب نمی‌کند. درنتیجه، این موسیقی حضور دنیایی را گوشزد می‌کند که شکوه و ابهتش هیچ ربطی به نیازهای بشری ندارد، دنیایی که در تحقق طرح‌هایش، زنده سوزاندن زنی را به جرم جادوگری درست می‌داند.

تنها غیر سمپاتیک‌ترین نشانه فیلم ما را برآن می‌دارد که فرض کنیم در دانمارک و در اوایل قرن هفدهم چنین دنیایی وجود داشته است. دنیای فیلم دنیایی واقعی و تاریخی نیست گرچه کارگردان ایده‌های خاص تاریخی را مدل قرار داده- و گرایش مسلط کارگردانی درایر امتناع از تاریخی شدن

فیلم و حفظ ایستایی و محدودیت آن است. همهٔ چیزهایی که به زنده‌سوزی جادوگر ـمرتدـ منجر می‌شود، همچون مراسمی نمایشی ـمصنوعی به نظر می‌رسد: همهٔ حرکات اغراق‌آمیز و با شکوه می‌نماید، همهٔ آدم‌ها به سبکی بسیار سنتی زیبا هستند، و تمام نماها «خوش ترکیب»؛ دوربین همواره بر شخصیت‌های برجسته این مراسم متمرکز است و حرکت آرام و از پیش مشخص شدهٔ آنها را تعقیب می‌کند؛ حرکاتی با تشریفات مدهوش‌کننده که اجازه دقت به واقعیتی که آنها را به وجود آورده نمی‌دهد. هیچ نمایی صَرف مستندسازی نمی‌شود، و اگرچه تمام «ماجرا» مربوط به خیر و شر است، اما این مفاهیم نیز به عنوان بخش‌هایی از یك نمایش جذاب موجودیت پیدا می‌کند: «شر» شخصیت پیرزنی است که وظیفه دراماتیکش پرت شدن در آتش، پس از انجام حرکاتی مبتنی بررنج و عذاب و یأس است؛ «خیر» جریانی است که این مراسم را اجرا می‌کند.

جادوگر درگیر هیچ کشمکشی نمی‌شود ـتنها کوشش خطای وی یعنی التماس برای زنده ماندن، چیزی فراتر از مرحله‌ای از نابودی محتومش نیست. طنزآمیزترین شروع درام وقتی رخ می‌دهد که وی می‌میرد. تلاش ناامیدانهٔ وی، مشخصاً ویژگی فرم‌زدگی به خود گرفته است؛ برای مثال، سه نقطه تعیین‌کننده دراماتیك یعنی دستگیری، اعتراف و مرگ را سه جیغ مشخص می‌کند؛ یا وقتی جادوگر به نردبان بسته می‌شود و از روی ناامیدی دستش را در هوا تکان می‌دهد، توجه آدم به سایهٔ برگ‌هایی جلب می‌شود که برچهره‌اش حرکت می‌کند؛ و جنبه‌های بسیار تردیدآمیز و مسئله برانگیز موضوع ـعدالت و قدرت، واقعیت جادوگری، وجود خدا و شیطانـ کنار گذاشته می‌شوند و یا به بعد موکول می‌گردند؛ مثلاً نشان داده می‌شود که عالیجناب آبسالون که چهرهٔ سرشناسی در محکوم کردن جادوگر به حساب می‌آید، خود در موقعیت مبهمی به سر می‌برد، اما تا بعد از مرگ جادوگر به این موقعیت ویژه اجازه داده نمی‌شود که به مسئله‌ای دراماتیك تبدیل گردد؛ اعمال گناهکارانه جادوگر ـگرچه به‌طور فرضی ارائه می‌شودـ مبهم باقی می‌ماند؛ فقط اشاره می‌شود که احتمال داشته درآینده خطرناك شود.

اما این جذابیت کم عمق و فرم‌گرایانه در مقایسه با آنچه شخص در قسمت‌های دراماتیك‌تر بعدی تجربه می‌کند، هیجان بسیار کمتری به دست می‌دهد؛ تا قبل از زمانی که جادوگر فریادکنان در آتش بیفتد، کشش به مرحله‌ای رسیده که عاقلانه آن است که آدم سالن سینما را ترك گوید. به نظر می‌رسد که سرچشمهٔ اصلی این عصبیت تماشاگر در بازی دوجانبهٔ بین رویکرد کلی درایر به هنر، و تحکم گرایشات خاص این رسانه نهفته است.

انگیزهٔ اصلی درایر برای حذف ظریف جنبه‌های تاریخی و دراماتیك، حذف کیفیت واقعی حوادث است؛ در واقع، چنین چیزهایی از تاریخ برای او مهم است. چون بدون تحریف تاریخ می‌تواند مدنظر قرار گیرد، و از لحاظی موضوع آمادهٔ زیبایی شناختی است. بنابراین شخص می‌تواند آن را به‌طور مجرد تجربه کند. اما درایر اعتقادات زیبایی‌شناسانه‌اش را بر وقایعی که مقدم براهمیت عاطفه هستند تحمیل می‌کند؛ اما اعتقادات زیبایی‌شناسانهٔ او در قالب یکی از واقع‌گرایانه‌ترین رسانه‌ها مطرح می‌شود. در وضوح مطلق این پرده ـجایی که تمام اشیاء نزدیك آورده می‌شوند و بی‌ابهام مشخص می‌گردندـ «واقعیت» یك حادثه می‌تواند چنان خلق شود که جزءِ لاینفك وجود عینی آن حادثه برپرده شود؛ تا جایی که ساختار درونی یك فیلم منسجم بماند، تمام عناصرش به یك حدِ «واقعی»: کاملاً قابل رویت هستند. از این‌رو درایر در بهترین حالت ـکه در این فیلم یعنی خلق تصورات خودش و نه خلق تصاویری به تقلید ار آثار نقاشی قرن هفدهمـ قادر است برداشت حسی‌اش را از گذشته با تمام نیروی واقعیت ارائه کند، بی‌آنکه خدشه‌ای به استقلال زیبایی‌شناختی واقعیت وارد آورد؛ در غیاب واقعیتِ دراماتیك تاریخی، تصاویر ناب حاکم می‌شود و همین کافی است: جادوگر وسیله‌ای در خدمت هنر است، اما در ضمن او یك انسان است (آنجاست)، و سوزانده شده؛ عمل سوزاندن گویی به وسیلهٔ دوربین انجام می‌شود که می‌تواند به جادوگر بنگرد بی‌آنکه مجبور به «تفسیر» وی باشد.

این تاثیر چیزی شبیه به تجربه بلاواسطهٔ تضاد میان هنر و زندگی است. به یك معنا، «تصویر برای تصویر» تبدیل به نیروی دراماتیك می‌شود: اصل ماجرا تضاد خیر و شر یا خدا و شیطان نیست، بلکه تضاد گوشت و پوست، و فرم است؛ طوری نشان داده شده که گویی مطلقاً استنادی تاریخی یا اجتماعی است، حال آنکه در واقع، سوزاندن زنی برای کسب «زیبایی» است. حادثه‌ای نه برای فهمیدن ـتصویر فی‌نفسه خودِ معنا است ـ که برای تحمل کردن، وَ هیجان فراوانی که این حادثه را فرا گرفته است ـحمله‌ای مداوم به احساسات آدمیـ عمدتاً ناشی از حذف تمام آن چیزهایی است که باید به کار رود تا این واقعه ظاهری عقلایی به خود گیرد. حتی اگر جادوگر را به عنوان قربانی بی‌عدالتی درنظر گیریم تشفّی خاطرِ خاصی نصیب ما می‌شود. با قرار دادن وقایع روی پرده در قالب معیاری معمولی چنین واکنشی فراهم می‌آید. اما چنین چیزی از خود صحنه برنمی‌آید، زیرا هیچ چیز فیلم طوری طراحی نشده که با تماشاگر حرف بزند یا برای وی سخن گوید (دو تن از شخصیت‌ها طاقت نگاه کردن به مراسم سوزاندن را ندارند، از ما چنین چیزی خواسته نمی‌شود؛ بلکه صرفاً نشانهٔ ضعف آنها است). گویی کارگردان که با عدم تصدیق این حرکت فیزیکی به‌طور ضمنی، حرکت دراماتیك در آن ریخته، وابستگی احساسی تماشاگر را نفی کرده است. آدم بدون هیچ مفهومی از پیوند این جادوگر با واقعیت رها می‌شود، و با این وجود خودِ این زن واقعیت دارد و نسبت به وی باید واکنش عاطفی نشان داد. محدودیت این واکنش‌های عاطفی، باعث افزایش تنش می‌شود.

در این محدودسازی واکنش‌های عاطفی، باز مهم است که زیبایی‌شناسی درایر، او را به گذشته، هدایت می‌کند. اگر این گذشتهٔ تاریخی بخواهد واقعی باشد، باید متضمن احتمالات بسیار شود. حال آنکه گذشته زیبایی شناختی با حذف تمام احتمالات به استثنای یك احتمال ـهمان که رخ داده‌ـ خلق می‌شود. از این‌رو زمان تبدیل به سرنوشت می‌شود: این تصویر، بسیار دور و دست‌نیافتنی است چرا که شکل آن بسیار قبل از دیدنش توسط ما، صورت بسته است. این جادوگر سوزانده می‌شود چون تمام جادوگران سوزانده شده‌اند. از یك نظر احساسات تماشاگر واقعاً بی‌ربط است: او چیزی را تماشا می‌کند که موجودیتش متوقف شده، و هیچکس نیست «اهمیت دهد» که این تماشاگر چه حسی دارد. با این وجود احساسات خودش را دارد.

در قسمت‌های بعدی فیلم، به منظور آزادسازی تنشی که پی‌ریزی شده، لازم شده است به عناصر «تاریخی ـ دراماتیك» که با این خشونت و جدیت کتمان شده‌اند، اجازهٔ اظهار وجود داده شود. اما چون سبك بنیادی فیلم از قبل تثبیت شده، این نیاز ـمعرفی عناصر جدیدـ باعث ناهماهنگی، و عدم انسجام دراماتیك می‌شود.

طرح دراماتیکی که پس از مرگ جادوگر خود را نشان می‌دهد به زنای همسر جوان عالیجناب ـ«آن»ـ و پسرش مارتین مربوط است: «آن» جادوگر می‌شود، معشوق را به دام می‌اندازد و سپس با نیروی شیطانی همسرش را می‌کشد. ابهام موقعیت عالیجناب با کار جادوگری درهم می‌پیچد: گناه عالیجناب کتمان حقیقت جادوگر بودن مادر «آن» است. بنابراین کار جادوگری، دیگر تصویر ناب نیست، طرز رفتار خاصی است، و مشکل واقعی بودن یا نبودنش دیگر غیر قابل اغماض است. جواب روانشناختی به این مسئله غیر ممکن است.

درایر قبلاً متهم به حفظ گذشته در گذشته شده است. اما پاسخ ماوراءِ طبیعی ـدر واقع پاسخی که او برمی‌گزیند‌ـ (همراه با تردیدی که همه چیز را بدتر می‌کند) به همان بدی است. وقتی مسئله کار جادوگری مطرح می‌شود، از هیچ کس نمی‌توان انتظار داشت که به واقعیت این امر معتقد باشد.

تلاش برای ابراز عقیده به یاری مفاهیم زیبایی‌شناسی صرف، چه از لحاظ دراماتیك و چه از نظر بصری به‌ناگزیر با شکست مواجه می‌شود. در صحنه‌ای، عالیجناب در طوفانی «شیطانی» به خانه می‌آید، این صحنه اوج ابتذال استفاده از تصویر است: آنگاه همسرش، در خانه با معشوق نشان داده می‌شود که می‌گوید: «اگر او بمیرد»؛ بعد برگشت به عالیجناب که در این باد طاقت‌فرسا ناگهان خودش را می‌گیرد و به همراهش می‌گوید: «انگار مرگ مرا لمس می‌کند»، تلاشی مداوم برای به‌کارگیری دوربین در جهت تفسیرهای نمادین به خرج داده می‌شود که در نهایت بسیار سطحی از آب درمی‌آید و به هیچ‌وجه، متقاعد کننده نیست. وقتی «آن» برای اولین بار «نیروی» خود را برای کشیدن مارتین به کنار خود امتحان می‌کند، درایر الگوی برگ‌های متحرکی که قبل از سوخته شدن جادوگر

برچهره‌اش ظاهر شد را روی صورت «آن» تکرار می‌کند؛ وقتی معشوق وارد مزارع می‌شود، دوربین به حرکت روبه بالا ادامه می‌دهد تا درختان بالای سرشان را دربر گیرد. به‌طور کلی، سعی برآن بوده که صحنه‌های دنیای خارجی یعنی عالم طبیعی با نیروی «شر» هماهنگ شود (مادر عالیجناب، که تنها پشتیبان سفت و سخت اخلاق است، هیچگاه در خارج از خانه‌ای که به جد آنرا کنترل می‌کند، دیده نمی‌شود)؛ اما دوربین نمی‌تواند یك نظام مذهبی خلق کند.

شکست دراماتیك در نتیجه‌گیری فیلم بسیار آشکار است؛ یعنی در جایی که مارتین در مقابل «آن» می‌ایستد و به این ترتیب او را به اعتراف به جادوگری وادار می‌کند. پیمان‌شکنی مارتین طوری وانمود نشده که دلیل مناسبی برای اعتراف «آن» به حساب آید، و نفس عمل مارتین کاملاً بدون انگیزه است: مهارتی صرف که اکنون کارگردان می‌کوشد با تأسی به آن الگوهای بصری را به درام تبدیل کند (همانطور که قبلاً سعی می‌کرد الگوهای دراماتیك را تبدیل به الگوهای بصری صرف سازد) به نوعی با موضوع بی‌ارتباط است. اما در آخرین بخش فیلم موفقیت بیشتری دارد. وقتی «آن» همسرش را می‌کشد، تحول موهوم شخصیت به وسیلهٔ نورپردازی انجام می‌گیرد. و هرگاه جنبهٔ زیبایی‌شناختی تصویر در تعارض با ساختار دراماتیك قرار نمی‌گیرد، درجه‌ای از خلوص و کمال صحنه‌های پیشین را دربردارد ـبرای مثال، حرکت تداومی کودکان گروه کُر در مراسم تدفین عالیجناب‌ـ اما اکنون تصویر چون وقفه‌ای در ماجرا حس می‌شود.

در نهایت یك پارادوکس زیبایی شناختی است: درایر از تصویر ناب یك نوع «درام ناب» می‌آفریند که در آن نقطه کشمکش همان نقطهٔ طرد درام است: اما این خود تنشی خلق می‌کند که تصویر صرف قادر به حل آن نیست؛ سرشت دراماتیك این رسانه بار دیگر در بخش‌های دیگر فیلم باید اظهار وجود کند، و درایر بار دیگر دچار همان تناقض اولیه شود. □

□ تئاترآلیته

■ مهرنوش سلوکی

یونسکو می‌گوید: «فضای درون ما عظیم است. اما کیست که جرئت کند در آن بگردد؟ ما را نیاز به کاشفان و مکتشفین دنیاهای ناشناخته‌ای است که باید آن را در درونمان بیابیم. چنین می‌نماید که انگار، درام مدرن، بویژه، پس از سور رئالیسم، کوشیده است واقعیت یا آنچه با تئاتر سنتی، آن را به عنوان واقعیت معرفی می‌کرد، ویران کند تا بر فضای بکر و خالی صحنه، پژواکهای دنیایی را بگیرد که «به قول رنه سورل (Renée Sorel) دربارهٔ نمایشنامه **یك چشم شاه** (Lebargne estrcei) نوشته کارلوس فوئنتس (Carlos Fuentes): «در آن نه منطق جای دارد، نه روان‌شناسی نه پیام و نه پسزمینه تاریخی».

آنچه تئاتر آلیته نام دارد، همین مکان بیرون از فضا و زمان و قهرمانان فاقد موقعیت است. ابو (cubu) [1] شاه لهستان یا هر جای دیگر است. شخصیتها تهی از هر گونه ویژگی حقیقی در فضایی تهی از هرگونه مختصات صحنه در حرکتند. چنانچه گویی در رویا حرکت می‌کنند. در غایت، چنین به نظر تماشاگر می‌رسد که آنچه می‌بیند تئاتری از سایه‌هاست با جمعیتی از موجوداتی که همه تصویری نوعی‌اند.

پدیده‌های طبیعی و اشیاء در بیرون از واقعیت قرار دارند. البته یونسکو خود نگران مسائل فنی و عملی تئاتر است. او به کارگردان پیشنهاد می‌کند و می‌کوشد مانع از وهمی شود که برای رئالیسم عزیز است و می‌کوشد تماشاگر را ناچار کند که‌خود- سرانه‌ترین تصنّعات را بپذیرد؛ تصنعی که می‌تواند از آن نه کمدی و نه تراژدی، بلکه تصور افشای رازی شگرف‌زاده شود.

تئاتر، رها از محل، تاریخ و نقابهای ترکیب‌بندی، در یك بعد روانی ناب، گسترش می‌یابد. یعنی، همان بعدی که محل سرودخوانی روح گروهی است، مکانی که بازیگر یا شاعر، آفریننده دنیاهای نو یا افشاگر جهانهای ناشناخته می‌شود.

یونسکو به رویدادهای درونی مادّیت می‌دهد و آنان را به واقعیت صحنه بدل می‌کند. در چنین صحنه‌ای دیکسیون (Dic-tion) بازیگران، مانند دیکسیون دلقکهای آلفرد ژاری، مکانیکی است.

در آثار دراماتیك سنتی، هر آدمی وضعیتی دارد که از لحاظ فردی، عاطفی و اجتماعی مشخص است. اما شخصیتهای تئاتر معاصر (بجز تئاتر بلوار) را نمی‌توان به عنوان موجودات انسانی عادی در نظر گرفت. هدف تئاترهای به اصطلاح رئالیستی، این است که این وهم را به تماشاگر القاء کند که واقعیتی از گوشت، استخوان، اندیشه و احساس را می‌بیند. اما آنچه تئاتر روزگار نوین، بویژه، پس از تئاتر ژاری به ما عرضه می‌کند، پرسوناژهایی نیستند که به خاطر قراردادهای صحنه، پرسوناژ شده باشند. قهرمانان این روزگار، ابو، شاه ابدی لهستان است؛ شاهی که نمی‌توان او را با هیچ شاهی همانند کرد. ساعاتی از روزگارمان، در مجاورت ولادیمیر و استراگون می‌گذرد که در انتظار آمدن گودو هستند. اما نمی‌توانیم احوال شخصی آنها را بدانیم و مانند دون دیه‌گو (Don Diégue) یا شاه لیر، از ویژگیهای حرفه‌ای یا احساسی‌شان آگاه شویم. تنها چیزی که

نویسنده تئاتر مدرن از تئاتر سنتی به عاریت می‌گیرد، ابزار و تجهیزات صحنه، دکورها و تعیین نقشهاست. حتی برخی از نمایشنامه‌نویسان، این عناصر ضروری را هم چشم‌پوشی می‌کنند. در تئاتر نوین هیچ جایی برای طرح این ادعا نیست که در فاصله میان دو حرکت پرده، چیزی بجز «پیکره‌هایی عظیم که صور نوعی‌اند[۲]»، به زندگی در می‌آیند. باید این عروسکهای خیمه شب‌بازی را که کلمه و حرکت توزیع می‌کنند و ما هنوز از سر عادت به آنها پرسوناژ[۳] می‌گوییم، با توجه به این گرایشها، بررسی کنیم. البته این واقعیت نیز ناگفته نماند که این عروسکها، حقیقتاً در خور عنوان پرسوناژ هستند. زیرا همان نقابهای کهنی را بر چهره دارند که استادان ما در درام، یعنی نمایشنامه‌نویسان یونانی، می‌خواستند با بهره‌گیری از آنها، مضحکه اضطراب زندگی واقعی را نشان دهند. آنها چهره‌های متعدد بشر، خدایان مخلوق بشر، و نیروهایی که بشر از آنها می‌هراسد یا دست تکدی به سویشان دراز می‌کند، هستند. تئاتر معاصر با پرسوناژهایش داعیهٔ بازنمایی همین اسطوره‌ها را دارد.

بنابراین، خواهیم دید چگونه تخیل دراماتیک از طریق اونیریسم (onirisme: فعالیت روحی ساخته شده از اوهام و رویاها) در خدمت شعور ساده و توانمند تیپ‌های کهن و جدیدی است که باید آنها را هم نسبت به اساطیر مهم و به آنچه در زندگی روزمره می‌بینیم، توصیف کنیم. در آفرینش دراماتیک شعور از ناخودآگاه جدا نیست. یونسکو در ۱۹۶۷ به *آلن شیفر* می‌گوید: «اگر شعور بازیگر هرگونه رازی را از رویا می‌زداید، رویا نیز به نوبه خود، از واقعیت کذب روز را می‌گیرد. این خودآگاه و ناخودآگاه نیست. چنین است که انگار، خودآگاه دو حالت متفاوت دارد، گاه وظیفه دارند که یکدیگر را بپوشانند و گاه برآنند که بر یکدیگر روشنایی بتابانند.».

یونسکو، در حقیقت، با تبیین مجدد معنای تجسس خود، به این شکل و اشاره‌اش به برخی از رویدادهای این روزگار، یا چشمکش به تماشاگر به کمک یك شبه نقل قول زبان رئالیستی را با موقعیتهای غیررئالیستی توضیح می‌دهد. این رؤیا، برخلاف رؤیای سور رئالیستها، پیوسته کنترل می‌شود و رؤیای جهان پرسوناژهایی است که از آن بی‌اطلاعند و آنچه از این فاصله، میان دنیا و سکنهٔ آن زاده می‌شود، نوعی کمیك است. قهرمان در درون زمان رؤیایی، آزاد نیست و مورد حمله جانوران و مجردات شخصیت یافته است. یا مورد حمله اشیاء، صندلیها یا جسد. خطر مانند دنیای رؤیا بی‌صداست، نیروی توازن از بین رفته است. جمعیت هیولاها سر به جهنم می‌زند. حرکت زمان تقریباً مشخص و با نظمی مترونوم‌وار است.

● نوعی مضحکه

یونسکو، از یکسانی پویایی تناقضها سخن می‌گوید. او در شبه درام **قربانیان وظیفه** (۱۹۵۳)، از زبان نیکلادو (Nicolasdé) شاعر می‌گوید: «ما اصل یکسانی و وحدت کاراکترها را به نفع حرکت و روان‌شناسی پویا، کنار خواهیم گذاشت... دیگر نه درام خواهد بود و نه تراژدی. تراژیك، کمدی می‌شود و کمیك، تراژدی است و زندگی شاد است...».

در این گونه آثار مانند منتقدان سنتی در جست و جوی کمیك شخصیتها و کمیك موقعیتها نیستیم همه موقعیتها طنزآمیز و فجیعند». مثلاً در **شاه‌می‌میرد** (۱۹۶۲) و **مکبث** (۱۹۷۲) که اثاری جدی هستند، کمیك، چیزی بجز نقطه‌گذاری سرودخوانی عزا نیست، قطع آبشار تأثرات است، تجدید نفس است در خفگی تدریجی یك موجود زنده.

همچنین کمیك در حرکات بازیگران جست و جو نمی‌شود. زیرا این زمینه بیش از آنکه زمینهٔ کار نمایشنامه‌نویس باشد، عرصهٔ فعالیت کارگردان است. زیرا ممکن است حالات و حرکات یك بازیگر کلمه‌ای یا مکثی را با تشدید کمیك کند یا ابداعی در اقتصاد صحنه جلوهٔ مضحك یك موقعیت یا یك جواب را دو چندان کند. بنابراین، بهتر آن است که فقط به متن نمایشنامه تکیه کرده، از طریق بررسی بازیهای زبانی کمیك را جست و جو کنیم. این بازیها معمولاً بر طرد همگونی معنایی مبتنی است و بدین ترتیب، رقابت میان معناهای گوناگون را ممکن می‌سازد.

آنچه خنده یا لبخند از آن زاده می‌شود، به هم رسیدن، تسلسل یا تناوب کلمات است. جنبه شاعرانه کمیك نمایشنامه، زاده یك اختلاف زبانی است. یونسکو با چشم‌پوشی از وحدت فریبندهٔ سبك و لحن که مشخصهٔ تئاتر کلاسیك است، با آزادی کامل حرکت می‌کند و هیچ چیزش قابل پیش‌بینی نیست. او از واژگان زنجیر گسسته، بهره می‌گیرد. واقعیت زمانی را درهم می‌شکند. از جناسهای لفظی، از تشابه مضحکه و طنز بهره می‌گیرد و با هرج و مرج در سبك، تراژیکی را که به دلیل

مضمون بر صحنه مسلط می‌شود، درهم می‌شکند.

آنچه را که ما گرم- سرد می‌نامیم، یعنی جای دادن اندیشه‌ها یا احساسها در درون لفاف کلمات عجیب و مضحک شکست مفصل‌بندی زبان نیست، بلکه کاربرد زبانی است که هیچ کاربردی ندارد و استفاده از کلماتی است که *میشل فوکو* (Michel Foucault) ، از آنها به عنوان «کلمات قبلاً گفته شده» یاد می‌کند. کاربرد این کلمات نامنتظره است و به همین دلیل، خنده‌آور.

مثلاً در **شاه می‌میرد**، باران قورباغه و آب شدن اتباع مملکت، که جو آخرالزمانی معرفی دربار را فرو می‌شکند. اشکهای ماری و ژولیت که به باران بدل می‌شوند و شاه در آنها «به گل می‌نشیند» این استفاده‌های طنزآمیز از قصه‌های کتاب مقدس و بهره‌گیری از یك اصطلاح علم فیزیك، تنش تراژیك را می‌گسلد. آن چیزی که ما آن را چشمك زدن به تماشاگر می‌نامیم، فتح دوباره روشن‌بینی شعور است؛ چیزی که به اعتقاد یونسکو گوهر طنز است، «هرطنز فرض بر شعور روشن بین نسبت به بیهودگی سوداهای خود دارد». آنچه چشمك می‌زند، کلماتِ این روزگار است در کاخ شاهی و معماری کوتیك‌وار آن، در حالی که گارد «تبر دو سر در دست دارد»، کلماتی مانند «بیسترو (bistrots) ، آدمهای مخالف جنگ، استریپ تیز (strip-tease) ، بریك فاست (break fast) ، تانك، هواپیمای شکاری یا خلبان شکاری، آنچه چشمك می‌زند، واژگان آخرین دستاوردهای علمی بشر است؛ «شکاف اتم» یا «زیردریایی». این اشارات، مانند زنگ اخباری مردم را که به خوابیدن در لالایی زبانهای یکنواخت خوگرفته‌اند، بیدار می‌کند. یونسکو جملات معروف نویسندگان دایه مضحکه می‌گیرد. از جمله *آنوی* «جز این چیزی به دهانشان نمی‌آید». مونترلان (Monther lant) ، «خیلیها جنون عظمت دارند. شما جنون کوچکی دارید و سوررئالیسم، عشقی دیوانه است. واگر تو دیوانه‌وار عاشق باشی...».

کلمات خنده‌دار واقعیات روزمره «تك مضراب» هستند و اندیشه‌ای را منعکس می‌سازند که با تنش دراماتیك تضاد ایجاد می‌کند. این نقطه‌گذاری به شکل یك قدم خطا در رقص کلمات جلوه‌گر می‌شود. کلام ترفندی است که جنجال می‌آفریند، اما ادامه نمی‌یابد. زیرا یونسکو معتقد است «کمیك تضاد ناپایدار است و سرانجام، در مراسم مسخره و پرجلالی که نمایش نام دارد غرق می‌شود»[۴]

● رجعت به ادبیات و هندسه متغیر واژگان

پس از سالها ریشخند عدم قطعیت زبان و خلاء عمیق زبان روزمره در نمایشنامه‌هایی مانند **آوازه‌خوان طاس** (۱۹۵۰) و **درس** (۱۹۵۱)، یونسکو سرانجام خود را به قدرت و جذابیت زبان می‌سپرد.

خواننده در **شاه می‌میرد** و **مکبث**، با وجوه مشترك و جوابهای توخالی که در نمایشنامه‌های اولیه فراوان است، کمتر روبه رو می‌شود. با این حال، نویسنده هنوز از منابع دراماتیك طنز و مضحکه بهره می‌گیرد. اما این بهره فقط برای آن است که «با ذهنی واقع بین و آزاد از سرنوشت فجیع یا مضحك انسان آگاه شود»[۵]. البته این کار بدیعی نیست و یونانیان نیز گاهی در تراژدی‌هایشان از اشاره‌های طنزآمیز بهره می‌گرفتند. در حالی که هرگونه اعتقاد پایدار مردود است، فرم زیبایی‌شناسی که زبان اسکلت آن است، به گونه‌ای پرورش می‌یابد که دارای ساختار متغیر واژگان است. زبانی تئاتری که از کلمات، طنین‌ها و منابع کلاسیك بهره می‌گیرد. سبك عامیانه با سبك غنایی، ابتذال و سخنوری در کنار هم قرار می‌گیرند.

زبان، تهی از معنا نیست، بلکه تبیین بیرونی خلاء معانی است، آنچه می‌شنویم بازی چیزی است که پل والری (Poul Valery) آن را به بهانه توصیف شفقی شاعرانه «همانندیهای دوست با یکدیگر» می‌نامد. کافی است یکی از متنهای مثلاً فیلیپ سولر (philippe sollers) را بخوانیم تا دریابیم که پس از آلفردژاری و سوررئالیست‌ها، نوشتار مدرن تا چه اندازه از همانندیهای آوایی شگرف بهره می‌گیرد؛ لذت بهره‌گیری از آنچه که *ژان تاردیو* (Jeam Tardieu) آن را اشتباه‌های لپی می‌نامد.

یونسکو، «فنهای ادبی پایدار» را دیگر رد نمی‌کند و خود را به نوعی نوزایی متن در تئاتر آلیته می‌سپارد. به نظر می‌رسد او پس از ابراز سوءظنهایش نسبت به زبان تهی شده[۶]، متوجه شده باشد که برخی مضامین اصلی را نمی‌توان بدون دیدگاه ادبی به تصویر درآورد. یك چیز دیگر نیز محتملاً

درست است و آن اینکه آثاری از این دست، بازگشت به آن تئاتر قدیمی است که گروتووسکی[۷] آن را «مبتلا به بیماری دزدی» می‌نامد. زیرا ازهمه هنرها چیزی رابه عاریت می‌گیرد و در چهارچوب سنت فرهنگی جای می‌دهد. به هر حال، ما بر این اعتقادیم که هنر دراماتیک، جز با بهره گرفتن از سرچشمه‌های گذشته‌اش، قادر به بقا نیست. زیرا انسانی که مرگ و زندگی‌اش موضوع تئاتر است، جز از طریق اسطوره‌های نیاکانش، موجودیت هنری ندارد.

● قربانیان وظیفه

هر تخیّل، به برخی عناصر، بیشتر ارجحیت می‌دهد. تخیّل یونسکو، پرواز را بسیار دوست دارد، بخصوص در عابر هوایی و در قصه‌ای که در مجموعهٔ **عکس سرهنگ** (۱۹۵۵) منتشر شد. و در **قاتل بی‌مزد** نیز همین پرواز را می‌بینیم. اما رؤیای اساسی که بیش از هر رؤیایی به مضمون **قربانیان وظیفه** نزدیک است، رؤیای آب و گل است. تجزیه و تحلیل تصاویر جوشش آب و گل درهم آمیخته در نمایشنامه‌ها را می‌توان از دیدگاه *باشلاری* (Bachelard Gastam) ارزیابی کرد. *گاستون باشلار* که تحت تأثیر یونگ بود، در تحلیلهای مختلف خود کوشید درباره سرچشمه‌های تخیل شاعرانه در پس مواد، دست به پژوهش بزند. بویژه در **آب و رؤیاها**(۱۹۴۰)، **هوا و رؤیاها**(۱۹۴۲)، **زمین و رؤیاهای استراحت** (۱۹۴۵). وقتی پلیس شوبر (chaubert) را وادار می‌کند که برای پیدا کردن مالو (Mallol) به نوعی استغراق خوابگردوار در درون خودش دست بزند. او «غرق شدن را همانند فرو رفتن به قعر آب» انجام می‌دهد. محو شدن زمان حال و واقعیت، همانند فرو رفتن در گل و لای توصیف می‌شود: در گل و لای راه می‌روم. گل و لای به کف کفشهایم می‌چسبد... چه قدر پاهایم سنگین شده! می‌ترسم لیز بخورم، اما زنش مادلن که مجذوب پلیس شده، او را به ادامه جست و جوی مالو تشویق می‌کند و سرانجام شوبر، مرگ خودش را می‌بیند: «در شب، در گل و لای تنها خواهم ماند...».

● قاتل بی‌مزد (۱۹۵۸)

برانژهٔ قاتل بی‌مزد، ترکیب شناخته نشده‌ای است که حقیقت یك موجود زنده را توضیح می‌دهد و می‌گوید: «دنیای درون و دنیای بیرون، اصطلاحاتی ناسره‌اند و میان این دو جهان، مرز حقیقی وجود ندارد.» و معمار این دو جهان را «در ردهٔ شاعران» طبقه‌بندی می‌کند. نمایشنامه‌نویس می‌خواهد رنجهای هستی را زنده سازد. او می‌خواهد ما را در ظلمات «من» مضطرب وارد کند. برای این منظور، به تصاویر آب کثیف، آبی که خاك آن را منجمد کرده متوسل می‌شود. گل و لای جزیی از «سیمای درونی» نویسنده است که می‌کوشد این حرکت به سوی انحطاط را از درون توصیف کند.

مضمون پیری، آشکارترین مضمون نمایشنامه است. هر انسانی در سرتاسر زندگی‌اش برانژه است. زیرا فرایند مرگ، از بدو تولد آغاز می‌شود. آنچه تفاوت میان جوانی، پختگی و پیری را سبب می‌شود، فقط اختلافی است در ریتم و در آگاهی. در نتیجه باید همصدا با سوفسطایی طرف صحبت سقراط دراتیدم (Euthydeme) گفت که شناخت و آگاهی، مرگ را بر ملا می‌سازد. یعنی آن حقیقتی را که کمتر کسی جرئت می‌کند رو در رو بنگرد، این است که هستی، حرکت به سوی نیستی است. آواز مرگ در وجود کسی سر بلند می‌کند که بتواند ابدیت خلسه‌گون را احساس کند. برانژه به توصیف «انرژی هوایی» می‌پردازد که از وجودش ساطع می‌شود. برعکس نیز، هرگاه بار هستی به او فشار می‌آورد، تصاویر مرطوب گل و لای با آنچه خودش آن را «زمستان روح» یا «نوامبر ابدی» می‌نامد، به او می‌چسبند. لیکن او تخیل ندارد. انسانی است که سایهٔ متافیزیك‌های کهن را گم کرده است. نه با اسطوره‌های تسلی‌بخش دین آشناست و نه با خوشبینی‌های رواقیون. انسان زندهٔ فاقد متافیزیك، همان انسان شعر ستیز این روزگار است. انسانی که سخن می‌گوید، بی‌آنکه از معنای سخن گفتن آگاه باشد، انسانی که دردش کوردلی است و در نتیجه «با درد می‌میرد».

به همین دلیل است که یونسکو در **شاه می‌میرد** به حرکت به عنوان سلامت حیات اهمیت می‌دهد. شاه تا بدان هنگام که هنوز «از جای برمی‌خیزد و بر تخت سلطنت بنشیند»،شاه است و حکومت می‌کند. اما به محض آنکه این تحرك بیهوده، به پایان می‌رسد، برانژه در آرامش حالت بی‌اندامی جای می‌گیرد. برانژهٔ اول نیز هم عصر ماست و به مصداق آن گفته دردآور *برنانو* (Bernanos) انسانی است متوسط «که از جان داشتن مفتخر نیست» و حتی با احساس **آسایشی عظیم**،منکر آن است که جان و روح دارد و تمدن مادی چیزی به جز تفریحات و غذاهای شکم پر کن لذیذ ندارد تا به او عرضه کند. در **شاه می‌میرد**، ما در قطب مخالف افلاطون و جانشینان او که اولویت دادن به سوداهای جان را توصیه می‌کردند، قرار داریم. زیرا بر این باور بودند که چون عرصهٔ سوداهای جان، دنیای ناملموس و بنابراین، فناناپذیر است، قلمرو تحققش نیز جهان لایتغیرهاست. **قهرمان یونسکو**، یدرمان *هوگونون* ***هوفانشتال***[۸]، نیست که در قعر نومیدی‌اش در رویارویی با مرگ، امید به رستگاری را در ایمان مذهبی یافت. از این رو، برخوردش با مرگ در سطح صفر است. زیرا که همه ساخته‌های تسلی‌بخش و ایمان به داوریهای ارزش آفرین را از دست داده است. برانژه روایت ناهنجار نارسیس (Nar-cisse) است. اگر شاعر بود با دیدن تصویر بدنش این شعر مضحك را تکرار می‌کرد: «دوستت دارم، ای تنها شیئی که مدافع من از همه مرگهایی». او، انسان نوعی تمدن تکنولوژیك ماست؛ تمدنی که همه چیز می‌سازد، به جز امواج روانی، انسانی که از هرگونه متافیزیکی بی‌اطلاع است و بر طرد هر گونه تعالی صحه می‌گذارد. او از این

دنیـای درون که در آن هیچ چیز در کمال نیست، راضی است و جز نوعی تمـاس با تجـربـه روزانـه و مادی، هیـچ چیـز را نمی‌خواهد. برای چنین انسانی، واقعیت یك مطلق است؛ مطلقی لازم و کافی و همین بس است تا برداشت بیـولوژیکی‌اش از هستی متعادل باشد.

البتـه یونسکـو، به اعتـراف خودش روشنفکـر نیست. لیکن گاهی آثـار یونـگ، **اسپنگلر**[9] **و کتابهای پاتافیزیك**[10] **رامی‌خواند** که برای انسـانی خوگرفته به رؤیا هیچ بد نیست. حتی به اعتراف خودش سعی کرد فدون (Phedan) را نیز بخواند. **فدون** یکی از آثار افلاطون است که به موضوع جاودانگی روح می‌پردازد. اما سقراط نتوانست او را متقاعد سازد که ممکن است بتوان در عصر طلایی زندگی کرد. همه اینها وارستگیهایی کاذب است. فیلسوفان هیچ چیز را توضیح نمـی‌دهـنـد. «مـا فریب خورده به دنیـا آمـده‌ایم». مکتبهای فلسفی نیز، چه مکتب افـلاطون و چه مکـتـب رواقـیـون، یا به مینـوگرایی توسل می‌جستند یا به تسلیم. «فلسفـه نمی‌توانـد درمـانمان و نمی‌تواند بیمـارمـان کنـد.». عصـر طلایی «روزگار کودکی، روزگار جهل» است. زمانی که کودك در آن زندگی می‌کند، زمان کامل حال است؛ زمانی است بیرون از زمان؛ ابدیت. «دنیای عجایب و پریان... دنیایی شبیه به عدن... طرد شدن از کودکی، طرد شدن از بهشت است، بزرگ شدن است». این طرد شدگی، به منـزله نوعی گسستن و به پایان رسیدن خوشـبـختی فارغ از زمـان است. و طرد مسئله «بودن یا نبودن» که همانند ناقوسی گذر گذشتـه را ضربـاهنـگ می‌دهنـد، گذشتـه‌ای ملمـوس و نگران کننده است و همواره در جست و جوی زمان حال از دست رفته؛ زمانی که همه تصورات شادی آفرین کودکی را زنده می‌سازد. رفتن به دنیایی که در آن اشیاء و موجودات **سنگینی** می‌کنند و در آن «لذت، لذت سربی» است. برانژه **عابر هوایی** (۱۹۶۳) از بی‌تابی می‌سوزد و در ذهن، همهٔ آن اعمالی را که دلیل زندگی‌اند مرور می‌کند و بی‌آنکه بداند «کار را از کجا آغاز کند» به خواب می‌رود و بیدار می‌شود. انتخـاب یك کار از میان آن همه کاری که عزمش را کرده، آشفتـه‌اش می‌کند. برانژهٔ **عابر هوایی**، زمانی که آگاه شد، نمی‌تواند بنویسد. به آسمان رؤیایی رفت و در آنجا از فراز پلی نقـره‌ای که چمنـزارهای سرسبز انگلستـان را از سرزمین فرشتگـان جدا می‌کرد، گذشت و به سوی مشرق، به سوی تپـه‌هـای دنیـای دیگر رکاب زد. اما چنین پروازی فقـط کشـف زمـیـن، کشف روی دیگری از زمین است. جایی که ماده خوکها «بر ملائك شکست خورده، بر ملائك امید از کف داده» حکم می‌رانـند. جایی که «آیات خوش بینی را با تهـدیـد شمشیر، آموزش می‌دهنـد» و اسـطوره‌هـای خلسه‌آورشان پی‌در پی، تکـرار می‌کنـند. برانـژهٔ **عابـر هوایی** به دلهـره دچـار است: دلهـره‌ای «روشن بینانه، همیشه حاضر و یخبندان». نمـایشنـامـه، تصویرگر دلهره‌ای است در برابر هستی‌ای «که به من تحمیل می‌شود و درست درلحظه‌ای که آن را می‌پذیرم، از من پس گرفتـه می‌شود». از همین رو در تلهٔ مضحکه گرفتار آمده و به «درد هستی» مبتلاست.

یونسکـو برای نجـات از بردگی دلهره، اختراع تازه‌ای نمی‌کند. او به نوشتن پناه می‌برد. نوشـتن فراگیـری زنـدگی و مرگ است. در **روزنـامه‌های پارمپاره** (۱۹۶۷) در تعـریف چگـونگی پیدایش معنوی شاه می‌میرد، می‌نویسد: «این اثر را برای این نوشتم که مردن را یاد بگیـرم. می‌بایست برایم درسی باشـد، نوعی تمـرین روحی، حرکـتـی تدریـجـی و مرحـله به مرحله که می‌کوشیـدم با آن به پایان اجتناب‌ناپذیر، دسترسی پیدا کنم.»

نمـایشنـامـه، در واقع به عنوان نوعی ماجرا پرداخته شد، به شکل نوعی تمرین در هنـر نمـایشنـامه‌نویسی. هر چند یونسکو، امیدی به دنیای دیگر ندارد. با وجود این، اقـدام او اقـدامـی عرفـانـی است. هر نمایشنامه پیام نیست، بلکه تحریك است که او در آن از وسـوسـه، به بیـان وسـوسـه می‌رسـد؛ رسیـدنی که به یك پرواز شبیـه است. زیـرا خلق هذیان‌ها و رؤیاها مسئله تراژیك را حل نمی‌کند. این بر چیزی صحه می‌گذارد که فروید مدعی آن بود؛ یعنی، هنر برای انسان وسیله‌ای است تا از موقعیتی بدون نتیجه بگریزد.

یونسکو، به خوبی از این تزکیه آگاه است و می‌نویسـد: «بـا نوشتن، زهرهایی که در وجودم جمع شده، خالی می‌کنم». تسین چه

هوانگ (Tsin-che-Huang)، امپراتور چین و سازندهٔ دیوار بزرگ، از راهبان تائوئیست خواسـتـه بود برایش اکسـیـر جاودانگی بسازند. آلفرد دو وینـی (Alfred de Vigny) در شعر «بطری در دریا» به خوبی می‌داند که چنین اکسیری چیزی جز ادبیات را تراوش نمی‌کنـد. نه از آن روی که نویسنـده، با خوردن آن، عطری خوش بو پدید می‌آورد، از آن جهت که آفرینش، در نهایت قوی‌ترین ماده مخدر است و نوشتن، دارویی است کارتاتیك[12].

یونسکو در گزارشی به جلسه نویسندگان می‌نویسـد. «ادبیـات از اعـمـاق جان سربلندکرده، خود را به نویسنده تحمیل می‌کنـد.» و در گفت و گویی در لوزان در

۱۹۵۴، می‌گوید: «در سر منشاء همه نمایشنامه‌های من دو حالت اساسی شعور قرار دارد. این دو حالت اصلی شعور، عبارتند از حالت محو تدریجی یا سنگین شدن تدریجی، خلاء یا زیادی حضور، شفافیت غیرواقعی جهان یا عدم شفافیت آن، نور یا ظلمت کامل». قصه **گل و لای** (۱۹۶۲) یکی از این دو حالت را تصویر می‌کند.

قهرمان جوان **گل و لای**، انحطاط یکنواختی شهرها، کشتزارها و فصلها» و حساس می‌شود. کم‌کم بدبین، مالیخولیایی و زود رنج می‌شود و به خستگی افرادی دچار می‌شود که به رغم ظاهر سالم، بیمارند. از آنجا که به کار و زحمت عادت دارد، دست از فعالیت نمی‌کشد. اما نسبت به صداها، فوق‌العاده حساس می‌شود و با تصمیم به ناشنوایی و نشنیدن نیمی از صداها، کارش سرانجام به زندگی در دنیای فاقد صدایی می‌کشد که فقط ملال‌انگیز چه صدایی را شنیده بودم؟ چه هشداری به من داده شد؟ هیچ چیز به جز سوراخی سوزان، در حافظه‌ام نبود. به جز ظلمات نفوذناپذیر و دهشتناک هیچ چیز در اطرافم نبود. تهدید خطری اجتناب‌ناپذیر، می‌رفت تا به تحقق کامل برسد. آیا در من هنوز چیزی بود تا از آن دفاع کنم؟ آیا کنار کشیدن، از همه چیز کنار کشیدن آن قدر جدی بود؟ آیا حق نداشتم از همه چیز دست بکشم؟... درها را باز خواهم کرد. بیرون

سرتاسری خودش را می‌بیند؛ اندامهای درونی‌اش بیرون می‌افتند. ذهنش آسیب‌پذیر می‌شود. «همه چیز با خستگیهای خیلی سبک و تقریباً نامحسوس، گذرا، اما مکرر شروع شد... ناراحتی بیشتر می‌شد و مسائل تازه‌ای برایم پیش می‌آورد. قدرت دیدم کمتر می‌شد. گاهی، کمی می‌لنگیدم. بعد لنگی‌ام تمام شد، گاهی به نفس‌نفس می‌افتادم و ناچار باید بین راه می‌ایستادم، چیزی که قبلاً تصورش را هم نمی‌کردم. بر یک کیلومترشمار تکیه می‌دادم یا بر روی آن می‌نشستم و نفس تازه می‌کردم... با میل حرکت نکردن و خوابیدن، مبارزه می‌کردم و از نو، راه می‌افتادم. هر لحظه میلم به خواب بیشتر می‌شد... است: «درد به شکل پراکنده‌ای در تمام جسم ساطع می‌شد. جسمم که دیگر مال من نبود، حرفم را گوش نمی‌کرد و به شیئی عظیم و بی‌نهایت مزاحم بدل شده بود. پاسخ اعضای بدنم به فرمانهایم؛ فرمانهایی که بی‌نظم و مبهم شده بودند، یا غرولند بود، یا نادیده گرفتن و یا حتی واژگونه عمل کردن... نوعی هرج و مرج بیولوژیکی منفعلی اندمهایم را فرا گرفته بود.».

بدنش دیگر خادم سر به زیر او نیست. رخوت و اضطرابش او را در برابر سموم شب آسیب پذیر می‌سازد: «یک شب ناگهان خیس از عرق، با فریاد وحشت از خواب بیدار شدم... بلند شدم و لرزان میان بالشتها نشستم. در آن فریاد چه چیزی را فهمیدم؟ خواهم رفت، از حیاطها و چمنزارها خواهم گذشت. از پرچین‌ها عبور خواهم کرد. از پل کوچک روی جویبار و از پل راه‌آهن خواهم گذشت. به سه راهی خواهم رسید. راه سمت راست را پیش خواهم گرفت، و از آسیاب کهنه و کومهٔ آبی و صومعه بالاتر خواهم رفت. از گندمزار و دشت شقایقها خواهم گذشت و به بالای تپه خواهم رسید. به زیر آفتاب تابان، آواز سرخواهم داد».

با دمیدن صبح برمی‌خیزد. «از پله‌ها گفتی در خواب» پایین می‌رود، به جاده‌ای توخالی می‌رسد: «گل و لای بود و گودالهای آب، درختها لرزش خفیفی داشتند و فریاد گستردهٔ جانوری از میان بوته‌ها می‌آمد. گل و لای وارد کفشهایم می‌شد.».

امیدوار است با گاری یك کشاورز، به قصبهٔ همسایه و از آنجا به بخش برود و شریك شادی زندگی دوستان بقالش شود. یك گاریچی می‌گذرد. بیهوده صدایش می‌زند. در میان نیزارها پایش می‌لغزد. از هوش می‌رود و از نو، بیدار می‌شود. غوکی نگاهش می‌کند. و بعد می‌رود. یك پرنده شکاری گنجشکی را می‌گیرد. مه، غلیظ تر می‌شود. جو بختگ آن چنان است که مفهوم زمان را از دست داده، گل و لای مانع از

حرکتش است؛ حرکتی که در بیرون از زمان جای دارد: «سکندری خوردم، پایم بر روی کلوخی لغزید. دوباره بلند شدم. مجسمهٔ چسبناکی در حال حرکت بودم... ناگهان پاهایم از توان افتاد. از نو، افتادم. بی اراده کوشیدم دوباره بلند شوم. لیز خوردم و از خیرش گذشتم. روز تهی از ساعتها بود. به آرامی به پشت دراز کشیدم. شهوتی نامعلوم، غبطه‌هایی بی‌حد و ترحمی عظیم، نسبت به هر آنچه دستهایش در آغوش گرفته بودند و دستهایش را ساخته بودند».

زندگی‌اش را، قطعه‌قطعه، از نو، در حافظهٔ مرطوبش مرور می‌کند. هوا سنگین می‌شود. باران از سر می‌گیرد. گل و لای بالا می‌آید. نم و مه، به درونش راه می‌یابند: «دست راستم بی‌هیچ دردی از شانه‌ام جدا شد و وقتی در گل و لای افتاد، فقط صدای خفیفی برخاست و دیدمش که به آرامی در گل و لای فرو رفت. دست چپ نیز همزمان با از بین رفتن آخرین بقایای حساسیت و درد جسمانی جدا شده بود، منظورم واضح بود و طرح اشیاء و چیزها را دقیق می‌دیدم... چشمهـا را بستم تا درون را بهتر ببینم و .چیزهایی را شبیه به شعله دیدم که در میان فریادهای سر داده نشده و هق‌هق گونه‌هایی که نبض بی‌نظم قلبم به آن آهنگ می‌داد، دیوارها را می‌لیسیدند.»

مرد چشمهـا را دوبـاره باز می‌کنـد و «واقع‌بینی ناب» را می‌یابد. ترسش از میان رفته است: «پلکها را بستم و گفتم: دوباره شروع خواهم کرد. مه محو شده بود و وقتی راه افتادم، تصویر آبی آسمان پاك با من بود.»

قهرمان قصه، از فرو رفتن در گل و لای نجات می‌یابد. برای چه مدتی؟ برای مدتی که مدت تعلیق است، مدتی که همچنان که دیدیم، زمان یك نمایشنامه است. والسلام. □

■ پانوشتها:

۱. ابو (ubu) قهرمان بسیاری از نمایشنامه‌های آلفرد ژاری است، مانند: (ابوشاه، ابو در زنجیر...)

۲. کلمه صورت نوعی (Archetype) به معنای الگو و گونه است.

۳. ریشه کلمه پرسوناژ پرسونا به معنای صورتك است.

۴. گفته یونسکو در روزنامه لوموند، ۱۹ دسامبر ۱۹۶۹.

۵. یادداشت و ضد یادداشتها، ۱۹۶۲.

۶. منظور زبان و حرکات زندگی روزمره است که برناردور آن را به این دلیل که با انسان نه در سطح روان‌شناسی قراردادی، بلکه در سطح کلمات و حرکات او، مجزا از هر پسزمینه‌ای برخورد می‌کند آن را «هیپرناتورالیسم» (hyper-naturalisme ؛ فوق ناتورالیسم) می‌نامد.

۷. Jerzy Grotowski ؛ ژرزی گرتوفسکی (متولد ۱۹۳۵) کارگردان لهستانی تئاتر و استاد و مبتکر و تئوری‌پرداز تئاتر بی‌چیز است که در سال ۱۹۶۶ و ۱۹۶۸ به پاریس آمد و چند برنامه که با استقبال آوانگاردها روبه رو شد، اجرا کرد.

۸. Hugvan Hofmannsthal: نویسنده اتریشی (۱۸۷۴_۱۹۲۹)، نویسنده نمایشنامه‌ای اسرار گونه به نام **یدرمان** (jeder mann) است که در آن قهرمان نمایشنامه، مانند همه «یدرمان»های افسانه‌ای با مرگ مواجه می‌شود. وی که مردی خوشگذران و اهل زندگی است، در جریان یك مهمانی می‌فهمد که یك ساعت دیگر خواهد مرد و بیهوده می‌کوشد کسی را بیابد که وی را در مرگ همراهی کند. تنها چیزی که سرانجام او را از لعن و نفرین ابدی نجات می‌دهد، ایمان است.

۹. oswald spengler : (۱۸۸۰_۱۹۳۶)، فیلسوف آلمانی که منکر وجود پیشرفت ذهن بشر بود و از تئوری تناوب چرخه‌های فرهنگ و انحطاط دفاع می‌کرد. معروفترین اثر او انحطاط غرب (۱۹۱۸) است.

۱۰. کلمه ابداعی آلفرد ژاری که به اعتبار تعریفی که یکی از پرسوناژهای او دکتر فوسترول، ارائه می‌دهد، عبارت است از علم رامحلهای خیالی. متذکر می‌شوم که اوژن یونسکو، عضو و ساتراپ- عالی‌ترین مقام- کالج پاتا- فیزیك است.

۱۱. کارتاتیك (carthartique) ، یعنی پاك کننده. به اعتقاد ارسطو، تماشای نمایش تراژدی موجب کار تأسیس، یعنی «پالایش سوداها» می‌شود وروح با تماشای سوداهای تندش بر صحنه از آنها رهایی می‌یابد.

شطرنج باز

نمایشنامه عروسکی

داوود کیانیان

اشخاص:

مهره‌های شطرنج. شطرنج باز

صحنه:

صفحه شطرنج

در جبهه سپید

سربازان: ما در تمام روزگار تنها یك دشمن داریم، سیاهان.

ـ نیروی ما با آنها برابر است. نه کمتر و نه بیشتر.

ـ تنها ما یك قدم جلوتریم. اولین حرکت.

و همین حرکت، ابتکار عمل را به ما داده است.

ـ امتیازی که طبیعت به ما واگذار کرده است. با وجود این، در طی جنگهای بی‌شماری که با آنها داشته‌ایم، بیشتر مغلوب بوده‌ایم.

سرباز با تفنگ: این جنگ پایان‌ناپذیر است، چون زندگی ما جنگ است و جنگ ما زندگی.

(آهسته) اما این بار می‌خواهیم که جنگ را با نابودی کامل سپاه خصم پایان دهیم.

مجلس سران

وزیر: تصور من این است که صحبت از یك توطئه نیست بلکه تصمیم بر حمله‌ای قاطع‌تر بردشمن است.

اسب: اگر این حمله در جهت منافع ما نباشد چه؟

وزیر: منظور؟

اسب: یعنی حمله‌ای بدون هماهنگی و همکاری با ما.

وزیر: این نه در سرشت آنان است و نه به نفع آنها.

فیل: درست است، اما اگر چنین قصدی داشته باشند، هم خود را نابود می‌کنند و هم ما را...

قلعه: آن‌گاه باخت زود رسشان تجربه مفیدی می‌شود برای بُرد آینده. ولی من با اسب موافقم. ما هرگونه احتمال باخت را باید از بین ببریم. ننگ شکست از سیاهان تحملش آسان نیست.

اسب: باید احتمال بُرد را هم درنظر گرفت. در آن‌صورت سؤال من این است که لوله تفنگشان به چه سمتی برمی‌گردد؟

وزیر: نکته بااهمیتی است.

فیل: نخست برد و سپس نابودی... سرنوشت دردناکی است.

وزیر: هرچند که قصدشان خیر باشد. باید توجیهشان کرد.

مجلس توجیه سربازان

وزیر: همرزمان عزیز و شجاع. برفرض که ما موفق شدیم. بعد چه؟ آن‌گاه از میان خودمان دشمن‌تراشی کنیم و به‌جان یکدیگر بیفتیم؟ نه. این عاقلانه نیست. همان بهتر که اگر دستمان به‌خونی آلوده می‌گردد، خون بیگانه و دشمن باشد، نه دوست.

اسب: احتمال شکست را هم نباید نادیده گرفت، در آن‌صورت چه خواهد شد؟

فیل: نظر ما این است که با دشمن بجنگیم. با تمام قوا، اما آن‌طور که امید زندگی باشد.

قلعه: یعنی امید جنگ.

وزیر: آری، از آنجا که جنگ همیشه باقی است پس چه بهتر دشمنی باشد که قربانی گردد، و چه دشمنی بهتر از سیاهان؟

سرباز با تفنگ: آیا سیاهان نیز به‌خاطر پایداری جنگ می‌جنگند؟ شاید آنها تصمیم به یکسره کردن جنگ بگیرند؟

وزیر: نیروی ما با آنها برابر است. ما باید در حفظ تعادل و توازن بکوشیم. این دستورالعملی است که آنها نیز برای بقای خود موظف به رعایت آن هستند. اما برای احتیاط و اطمینان خاطر باید اطلاعات لازم را از وضعیت آنها به‌دست آورد.

مجلس سربازان

ـ جنگ، جنگ و دیگر هیچ...

سرباز با تفنگ: جنگ، جنگ و باز هم جنگ.

سرباز بی‌تفنگ: آیا خواهد شد که به جز جنگ به چیز دیگری بیندیشیم؟

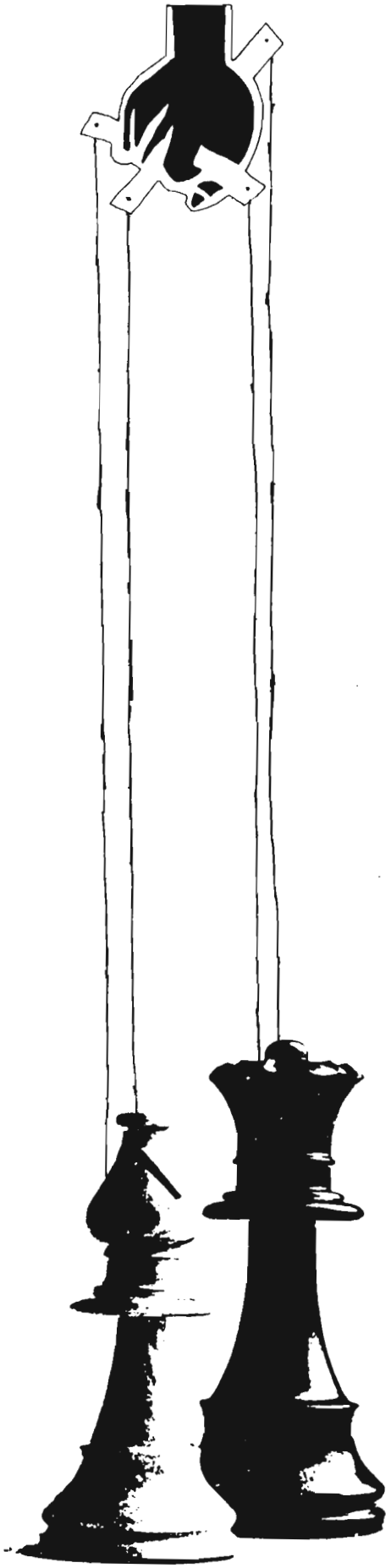
سرباز با تفنگ: مگر جز جنگ چیز دیگری هم هست؟

سرباز بی‌تفنگ: جنگ نکردن.

سرباز با تفنگ: یعنی چه؟

سرباز بی‌تفنگ: نمی‌دانم.

سرباز با تفنگ: جنگ برای ما حرکت است و حرکت زندگی. پس اگر جنگی نباشد،



حرکتی نیست و بی‌حرکت زندگی بی‌معناست.

سرباز بی‌تفنگ: حرکت باشد، زندگی هم باشد، اما جنگ نباشد، می‌شود؟ اما... طبیعت چه‌ها که نکرده است؟ ما باید خط اول جبهه باشیم!

ـ حرکتمان کند و محدود باشد. ما نتوانیم شاه یا آن دیگری باشیم...

ـ آنان در پشت ما مصونند.

ـ چرا طبیعت به یکسان به ما نیرو نبخشیده است؟

مجلس سران

وزیر: این خطرناکتر از فکر اولی است.

اسب: این روی دیگر همان سکه است. اولی افراط می‌کرد و این یکی تفریط. پس هردو به یك اندازه خطرناکند.

وزیر: دومی به ضدجنگ می‌رسد. به چیزی که برای ابد ما از فکر کردن به آن منع شده‌ایم. به چیزی که سنت و زندگی ما را زیر سؤال می‌برد. اگر اولی تمرد است اما در راستای اهداف ماست، ولی دومی هم تمرد است، و هم ضدبقای ما.

فیل: چه باید کرد؟

وزیر: ریشه این فکر را باید خشکاند.

قلعه: خوب است صاحب این فکر را برای کسب اطلاعات لازم به جبهه دشمن اعزام کنیم.

فیل: چرا صاحب این فکر مخرب را؟

قلعه: به‌همین دلیل که می‌گویی. اگر فکرش مخرب است، جبهه دشمن را خراب کند. اگر وضعیت آمادگی دشمن فکر او را تغییر داد، پس ما به نتیجه مطلوب رسیده‌ایم.

فیل: و اگر شناسایی و دستگیر شد، ما از شرّ یك فکر مخرب خلاص شده‌ایم، آن هم به وسیله دشمن. عجب نقشه‌ای!

اسب: بی‌نقص است. چون اگر او به‌وسیله ما سیاست شود، در سربازانمان بی‌تأثیر نخواهد بود.

وزیر: می‌پسندم. با شاه در میان می‌گذارم.

سخنرانی شاه

شاه: من به تنهایی چیستم؟ من تنها با شماست که هستم. بارها در آخرین لحظه‌های حیاتم، تنها تك سربازی شجاع با فداکاری توانسته است وزیر شود و نیروی ما را که نماینده‌اش من هستم نجات بخشد. من چرا شاهم؟ او چرا وزیر است؟ و شما... شما.

برای اینکه همه با هم یك نیروی کامل را تشکیل می‌دهیم. ما مکمل یکدیگریم و بدون هم ناقصیم و در مقابل خصم محکوم به شکست. این من نیستم که قدرتی دارم. این لباس و جایگاه من است که قدرتمند است. پس او (اشاره به سرباز بی‌تفنگ) رنگش را، رنگ خود و لباسش را تغییر می‌دهد و به میان خصم می‌رود تا آخرین اطلاعات را برای ما به ارمغان آورد. اطلاعاتی که می‌تواند ضامن پیروزی ما در مقابل دشمن باشد. ما نیز برای زندگی و بقای خود از هم‌اکنون با تمام قوا آماده نبرد خواهیم بود. مثل همیشه.

(صدای هورا و تشویق، جبهه سپید را پر می‌کند.)

(سرباز بی‌تفنگ لباس سیاه می‌پوشد و سپس در مقابل آینه به سیاه کردن دستها و صورت خود می‌پردازد.)

ـ چرا نیروها عادلانه تقسیم نگشته است؟ چرا سربازها پیشاپیش دیگران قرار می‌گیرند؟

چرا هنگامی که آن تفنگدار از جنگ با دشمن تا سرحد یکسره شدن گفت، به‌جای دشمن، اینان دهان به اعتراض گشودند؟

چرا به هنگامی که نه از جنگ بلکه از صلح سخن به میان می‌آید، باز هم اینان هستند که احساس می‌کنند، به خدایانشان توهین روا داشته شده است؟

چه روزگاری که اگر در پی پاسخ سؤالت

باشی، متهم به توطئه می‌گردی!
خصم کیست؟ اینان یا آن جبهه سیاه؟
و یا این جبهه بزرگتری که اکنون در مقابلم گسترده گشته است؟ جهل.
ای سؤالها، کی خواهید یافت پاسخهای خود را؟
سرنوشت ما را کدام طبیعت تقدیر کرده است؟ ای جنگ کاش شعله آتشت برای ابد خاموش می‌گشت و تنها آن هنگام زبانه می‌کشید که جهل خودنمایی می‌نمود.
من اکنون در رنگ مبدل آماده‌ام تا به جبهه مقابل روم، شاید که گمشده‌ام را آنجا بیابم.
(به سمت جبهه سیاه حرکت می‌کند.
همزمان سرباز سپیدی در مقابلش پدیدار می‌شود. او را چون خود می‌بیند. بی‌کم و کاست، تنها تفاوتی را که می‌یابد رنگشان است. مکث می‌کند. او نیز مکث می‌کند. گویی خود را در آینه می‌بیند. حرکت می‌کند. او نیز حرکت می‌کند. به او می‌رسد. سایه‌وار از او می‌گذرد و در جبهه مقابل ناپدید می‌شود.)

در راه بازگشت

(سرباز مبدل از لباس سیاه بیرون می‌آید و سیاهی خود را پاک می‌کند.)
های فغان که دشمن نیز چون ما مصیبت مشترک دارد.
اگر جنگ برای ما حرکت است و حرکت زندگی، پس منشأ حرکت ما در کجاست؟ باید سراغ سرچشمه رفت. اگر کلام از فکر می‌زاید و عمل از کلام، پس منشأ فکر ما در کجاست؟ باید سراغ سرچشمه رفت.
اکنون ترس بزرگ من این است که منشأ فکر و حرکت من در خودم نباشد. های عجب فاجعه‌ای.
من اکنون به رنگ خود آماده‌ام تا به جبهه خودی رفته و گمشده‌ام را بیابم.
(به سمت جبهه خودی حرکت می‌کند.
همزمان سربازی سیاه در مقابلش پدیدار می‌شود. او را چون خود می‌بیند. بی‌کم و کاست. تنها تفاوت میان آنها رنگشان است. مکث می‌کند. او نیز مکث می‌کند. گویی خود را در آینه می‌بیند. حرکت می‌کند. او نیز حرکت می‌کند. به هم می‌رسند. در یکدیگر سایه‌وار فرو می‌روند. لحظه‌ای سرنوشت‌ساز. از هم بیرون می‌آیند و به سرعت در جبهه خود محو می‌شوند.)

در عرصه شطرنج

(سرباز سپید، برای سپاه سپیدان سخنرانی می‌کند. صحنه‌ای که همزمان و همانند در سپاه سیاهان به وقوع می‌پیوندد.)
سرباز: یافتم، پاسخ را یافتم. آنان نیز همانند ما برای نبرد آماده می‌شوند. آنان هم به این نتیجه رسیده‌اند که افراط و تفریط در جنگ، چیزی جز زیان به‌بار نمی‌آورد بلکه این جنگ مداوم و همیشگی است که سرچشمه زندگی است.
شاه: اطلاعات ارزنده‌ای است. دیگر چه؟
سرباز: دیگر اینکه به هنگام رفت و بازگشت، سربازی چون خود را دیدم که به یقین با لباس مبدل در پی حقیقت می‌گشت.
وزیر: فکر می‌کنی چیزی یافته است؟
سرباز: آری، همان چیزی را که من یافته‌ام.
شاه: بسیار ارزنده است. ما به سربازانی چون تو افتخار می‌کنیم، و بی‌شک تا چُنینیم پیروزی از آن ما خواهد بود. از این لحظه آماده‌باش کامل در میان ما حکمفرما خواهد بود، چون تا شروع نبرد شاید لحظاتی بیش نمانده باشد.
(شاه می‌رود. وزیر، اسبها، فیلها و قلعه‌ها شاه را بدرقه می‌کنند. سربازان تنها می‌مانند.)
سرباز: یافتم، به‌راستی یافتم.
سرباز با تفنگ: اینها که گفتی، چیز تازه‌ای نبود.
سرباز: تازه‌اش را در نبردخواهی یافت، اگر درپی یافتن باشی.

در صحنه مبارزه

(دوسپاه، در مقابل یکدیگر آرایش یافته‌اند. صدای زنگ، شروع مبارزه را اعلام می‌کند. دست غول‌پیکر شطرنج باز در پشت جبهه سپید نمایان می‌شود. دست راست شطرنج باز، سرباز سپید جلوی شاه را حرکت می‌دهد و در دو خانه جلوتر می‌نشاند. از طرف مقابل نیز دست غول‌پیکری به درون می‌آید. دست چپ شطرنج‌باز سرباز سیاه را حرکت می‌دهد و او را در دو خانه جلوتر، در مقابل سرباز سپید قرار می‌دهد. دو سرباز می‌نشینند و تفنگ‌های خود را رو به یکدیگر قراول می‌روند. چند لحظه در چشمهای یکدیگر خیره می‌شوند، سپس مصمم برمی‌گردند و تفنگهایشان را رو به شاه می‌گیرند. اما این حالت هم دیری نمی‌پاید، چون آن دو پشت به پشت یکدیگر داده، تفنگها را بالا برده و دستهای غول‌پیکر شطرنج‌باز را نشانه می‌روند.)
سرباز سپید: بازی بس است.
سرباز سیاه: ما مهره نیستیم.
(سران دو جبهه می‌خواهند به مقابله بپردازند اما سربازان مسلح برمی‌گردند و آنها را در جایشان میخکوب می‌کنند. دو سرباز به‌سوی دستهای غول‌پیکر شلیک می‌کنند. دو دست غول‌پیکر عقب کشیده می‌شوند. هیاهو.)

شطرنج باز

(مهره‌های کوچک، با همان آرایش صحنه قبل، برصحنه شطرنج چیده شده‌اند. شطرنج‌باز متفکر به صفحه شطرنج خیره مانده و از بازوانش دو جوی کوچک خون جاری است./□

□ تئاتر «جوروری»

جوروری[۱] یکی از انواع نمایشی بسیار ظریف و هنرمندانه که ژاپن توانسته است به گنجینه فرهنگ بشری هدیه کند، نوعی «تئاتر عروسکی» است که امروزه با نام *بون راکو*[۲] شهرت یافته. ریشه این نوع نمایش، برخلاف تئاتر «نو» یا «کابوکی» منحصراً متون داستانی و توصیفی است که «مکالمه» در آن نقش بسیار ناچیزی دارد. تئاتر جوروری را باید جزء داستانها و قصه‌های عامیانه به شمار آورد که در طول دهها سال، توسط نقالان دوره گرد به همه جا پراکنده شد. رواج این تئاتر، زمانی شدّت یافت که این نقالان و بازیگران دوره‌گرد، به فکر افتادند از یك آلت موسیقی به نام *شامی سن*،[۳] هم استفاده کنند. این آلت موسیقی، نوعی سه تار بود که به کمك یك مضراب، نواخته می‌شد. از طرف دیگر، این نقالان کم‌کم کار خود را با نمایشهای عروسکی همراه کردند و بدین ترتیب بود که در سال ۱۶۰۰ یك نوع هنر مرکّب از کلام و حرکات عروسکی با نام *آیاتسوری-جوروری*،[۴] پا به عرصه وجود گذاشت و مورد اقبال قرار گرفت. به گونه‌ای که در کوتاه مدت، در سرتاسر کشور، نه فقط رواج و شکوفایی یافت بلکه به نسبت مکاتب مختلف ادبی، به گونه‌های متعدد تکامل یافت. در این دوران شکوفایی بود که هنرمند مشهور *کاگانوجو*،[۵] که شناخت عمیقی از دو نوع نمایشی «نو» و «کابوکی» داشت، کوشید تئاتر جوروری را از خصلت داستانی و نقالی، به خصلت نمایش صحنه‌ای هدایت کند و در راستای همین تلاش بود که به سفارش وی، در سال ۱۶۸۳ یك نویسنده جوان به نام *چیکاماتسو مونزاامون*[۶] اولین نمایشنامه‌اش را تحت عنوان *یوتسوگی سوگا*،[۷] نوشت. از این زمان به بعد است که هنر تئاتر جوروری، وارد مرحله تازه‌ای می‌شود به طوری که پس از آن، هر وقت سخن از هنر اصلی جوروری شود، از آن به نام کو- جوروری، یعنی *جوروری کهن*، یاد می‌کنند.

چیکاماتسو مونزاامون (۱۷۲۴-۱۶۵۳) نویسنده‌ای استثنایی است که در کنار دو نویسنده دیگر، یعنی *سایکاکو* و *باشو*، عصر درخشان ادبی گِن روکو[۸] را به وجود آوردند. از زندگی وی اطلاع اندکی در دست است: فرزند خانواده‌ای بوشی، است که در شهر کیوتو، بزرگ شد و در ۱۹ سالگی وارد معبد گونشوجی[۹] شد و سطح دانش خود را درباره نویسندگان کلاسیك و آیین بودایی افزایش داد. پس از آن، از راه و رسم سنت محیط و خانواده خود جدا می‌شود و قدم در راه هنر تئاتر می‌گذارد. در ابتدای کار، دست به تألیف نمایشنامه‌های *کابوکی* و مخصوصاً *جوروری*، می‌زند. امّا از سال ۱۷۰۶ که هنرمند مشهور این نوع نمایشنامه‌ها، یعنی *ساکاتا توجورو*[۱۰] بازنشسته می‌شود، وی نیز دست از تحریر و تألیف می‌کشد. از سال ۱۶۸۳، آثار این نویسنده را، هنرمند برجسته‌ای به نام *گیدایو*[۱۱] در تئاتر *تاکه موتوزا*[۱۲] در شهر *اوزاکا* و به سبك خاص خود اجرا می‌کرد. *چیکاماتسو*، حدود ۳۰ نمایشنامه *کابوکی* و ۱۰۰ نمایشنامه در سبك *جوروری* نوشت. تاریخ ظهور *جوروری* نوین را از زمانی به شمار می‌آورند که اثر وی تحت شوسه *کاکه گیو*،[۱۳] به معنای «صعود کاکه‌گیو» در ۱۶۸۶ به روی صحنه آمد، تئاتر *جوروری* نوین، هنری است هم غنایی و هم با ظرفیت نمایشی قابل ملاحظه. مضامین این تئاتر نوین هم، مایه در ادبیات سنتی دارد و در آنها حوادث حماسی پادشاهان *تایرا*[۱۴] و *میناموتو*، مطرح است. همچنین قسمت اعظم آثار *چیکاماتسو*، شامل قطعات و حوادث و سرگذشتهای تاریخی است که به زبان ژاپنی جیدایی مونو،[۱۵] گفته می‌شود. از آن جمله باید از کتاب *هایکه نیوگو* نوشیما[۱۶] نام برد که برمبنای یك واقعه تاریخی، یعنی تبعید شونکان[۱۷] استوار است و یا رمان *کوکوسن یا کاسن*،[۱۸] به معنای جنگهای کوکوسن که در سال ۱۷۱۵ تحریر شد و شهرت فوق‌العاده‌ای یافت: در این درام عجیب که سرشار از وقایع و صحنه‌های جالب است، قهرمان داستان *واتونائی*،[۱۹] که از مادری ژاپنی و پدری چینی به وجود آمده، با شجاعت و جسارتی کم نظیر، به دفاع از سلسله امپراطوری مینگ، برمی‌خیزد و مثل هر داستان مشابه، ارزشهای بزرگ طبقه رعایا را (که عبارتند از: قدرت جسمانی و روحیه اطاعت از ارباب) به نمایش می‌گذارد.

اگرچه، هم در تئاتر عروسکی و هم در تئاتر *کابوکی*، درامهای تاریخی همواره مطرح می‌شوند، اما نسلهای بعد، بیشترین و والاترین هنر *چیکاماتسو* را مربوط به آثار وی در زمینه درامهای بورژایی می‌داند. در واقع، در ۱۷۰۳ *چیکاماتسو*، به فکر افتاد که وقایع تاریخی متنوع عصر خود را به صحنه بکشاند و بدین ترتیب، نوع جدیدی از تئاتر، بر مبنای وقایع اتفاقیه یا به اصطلاح ژاپنی *سوامونو*،[۲۰] خلق نماید و اثر وی، تحت عنوان *سونه‌زاکی شینجو*[۲۱] به معنای «خودکشی دوگانه در سونه زاکی» دقیقاً به همین قصد نوشته و اجرا شد. داستان این نمایش به شرح زیر است:

«جوانی به نام توکوبیو،[۲۲] که به خدمت عموی خود، یك بازرگان سویا، درآمده، دلباخته یك خدمتکار به نام *اوباتسو*[۲۳] می‌شود که قرار است به یك ارباب ثروتمند فروخته شده و از آن ولایت برود. توکوبیو، از اینکه عموی خود را با ازدواج این دو مخالف دیده و از سوی دیگر، توسط یك رقیب به عدم امانت‌داری و حقه‌بازی متهم می‌شود، به اتفاق محبوبه خود تصمیم به خودکشی می‌گیرد. لذا شبانه به جنگل می‌روند و با ایمان به اینکه بعد از مرگ، در بهشت *آمیدا*،[۲۴] به وصال یکدیگر می‌رسند، خودکشی می‌کنند و سرگذشت آنها به عنوان سرمشق یك عشق پاك و سرزنش ناپذیر در تاریخ باقی می‌ماند».

بعد از نمایشنامه *خودکشی دوگانه*، ۲۳ نمایشنامه دیگر از نوع *سه وامونو*،[۲۵]

■ دکتر افضل وثوقی

نوشته شد که در سیزده تای آنها، همین مضمون خودکشی عاشق و معشوق تکرار شده است. نمایشنامه‌های *سه‌وامونو* که معمولاً کوتاه‌تر از نمایشهای مشهور به *جیدایی مونو*،[۲۶] است، شامل مضامین ساده و تصویر چهره‌های منفی (ضدقهرمان)[۲۷] نظیر تجار، خرده مالکین، زنان هرجایی و مردم بی‌سروپاست. (به عنوان نمونه، رجوع کنید به نمایشنامه *یوهه ده اونا گوروشی آبورا جی گوکو*،[۲۸] به معنای مرگ زن و جهنم زوغن (۱۷۲۱) در عین توجه به رئالیسم روانی و اجتماعی (که در گفتار و مکالمه قهرمانان منعکس است) این آثار یك جنبه غم‌انگیز و دهشتناك از چنبره زندگی آدمها را نیز تصویر می‌کند. انسانهایی را به تصویر می‌کشد که در چنگال پول و مال دنیا و قراردادهای اجتماعی از یکطرف و الزامات حیات و هوسها و امیال نفسانی از طرف دیگر، گرفتارند و راهی به جز خودکشی و مرگ و جنایت نمی‌یابند.

آن‌بخش از نمایشنامه‌ها که به‌تصویر عشق عشاق و رفتن آنها به سوی مرگ می‌پردازد، از غنایی‌ترین و زیباترین قطعات نثر ادبیات ژاپن به شمار می‌رود و عجبا که این قطعات، اگرچه به تصویر و بیان زندگی محدود و روزمره عصر نویسندگان می‌پردازد، تا زمان ما همچنان قدرت تأثیر خود را حفظ کرده است. مایه تعجب است که چه اندازه نمایشنامه عروسکی در این عصر نوشته شده و حال آنکه اکثر آنها، آثاری ابتدایی و کم محتوا بوده‌اند اما نباید فراموش کرد که در ژاپن باستان، هدف تئاتر کلاً نه توجه به رئالیسم نمایشی بلکه بیشتر ایجاد امکانات وسیع‌تر برای بیان حرکت و رقص بی‌کلام برای اعتلای تراژدی بوده است و این خصیصه، بویژه در تئاتر عروسکی، بیشتر امکان تحقّق دارد. امروزه هم که به کلام و بیان لفظی اهمیت داده می‌شود، باز هم کلام آهنگین و آواز است که بیش از هرچیز مورد توجه علاقه‌مندان نمایش ژاپنی است.

چیکاماتسو، شاگردانی تربیت کرد که مشعل هنر وی را به پیش برند و از میان آثار آنها نیز تعدادی نمایش به عنوان آثار برجسته و والا هنوز مورد توجه و اقبال هنرشناسان است بخصوص نمایشهایی به نام *جیدایی- موتو*،[۲۹] که در آن حرکات و اطوار غیرمنتظره، حوادث ناگهانی، اشتباهات و رفع اشتباهات در شناسایی افراد، یك مجموعه نمایشی را فراهم می‌کند که از خلال آنها قهرمانان نمایش، به اوج هیجان و برخوردهای عاطفی هدایت می‌شوند. بیشتر این آثار، با همکاری سه هنرمند به نامهای *تاکدا ایزومو*،[۳۰] *نامیکی سوسوکه*،[۳۱] و *میوشی شوراکو*،[۳۲] تألیف شده‌اند. مشهورترین این آثار، عبارتند از:

- *سوگاوارا دنجوتنارایی کاگامی*[۳۳] ۱۷۴۶
- *یوشیتسونه سمبون زاکورا*[۳۴] ۱۷۴۷
- *کانادهون چوشینگورا*[۳۵] ۱۷۴۸

همزمان با این فعالیتها، یك هنرمند مبتکر به نام *یوشیدا بونزابورو*،[۳۶] ابداعات و ابتکاراتی در شکل و هیأت عروسکهای سنّتی اعمال کرد و به آنها شکل نهایی بخشید. عروسکهای ساخت او حدود یك متر قد داشتند و دستها و چشمها و دهان آنها متحرك بود و در هنگام نمایش، حرکات هرکدام از آنها توسط سه نفر تأمین می‌شد. با تمام این اعتنا و علاقه به تئاتر عروسکی، این نوع تئاتر از سال ۱۷۶۰ رو به افول گذاشت و نتوانست در مقابل نوآوریهای هنرمند بزرگی به نام *چیکاماتسو هنجی*[۳۷] مقاومت کند. هنجی، هنرمند بسیار با استعدادی بود که آثار وی امروزه نیز روی صحنه می‌روند. دو اثر مشهور او عبارتند از: *هونچونیجوشیکو*[۳۸] ۱۷۶۶ و *ایموسه- یاما اوناتایکین*[۳۹] ۱۷۷۱. این تئاتر نوین، با اعراض از روحیه و روش اولیه تئاتر سنتی به جنبهٔ بیانی، نمایشی و میزانسن، توجه بسیار بیشتری کرده است، چیزی که در ظرفیت تئاتر *کابوکی* نبود. آثار نمایشی *جوروری* نیز، امروزه بیشتر به‌صورت آثاری دستکاری شده و اقتباساتی برای تئاتر *کابوکی* و نه تئاتر عروسکی، شناخته می‌شوند و ادامهٔ حیات نوع نمایشی *جوروری*، تنها مدیون *بونراکو- زا*[۴۰] است.*

* به نقل از: *ادبیات ژاپن*، / *ژاکلین پیژو- ژان ژاك جودین*، *نشارات آستان قدس رضوی*.

■ پانوشتها

۱. Jôruri
۲. bunraku
۳. Shamisen
۴. ayatsuri-Jôruri
۵. Kaganojô
۶. Chikamatsu Monzaemon
۷. Yotsugi Soga
۸. Genroku
۹. Gonshô-ji
۱۰. Sakata Tôjûrô
۱۱. Gidayû
۱۲. Takemoto-za
۱۳. Shusse Kagekiyo
۱۴. Taira
۱۵. Jidai mono
۱۶. Heike nyogo no shima
۱۷. ...shunkan
۱۸. Kokusen Yakassen
۱۹. Watônai
۲۰. Sewa mono
۲۱. sonezaki shinjû
۲۲. Tokubyôe
۲۳. Obatsu
۲۴. Amida
۲۵. sewa-mono
۲۶. Jidai-mono
۲۷. Anti-héros
۲۸. Yohêde Onnagoroshi obura Jigoku
۲۹. Jidai mono
۳۰. Takeda Izumo
۳۱. Namiki Sôsuke
۳۲. Miyoshi Shôraku
۳۳. Suga wara
۳۴. Yoshitsune sembon Zakura
۳۵. Kanadehon Chûshingura
۳۶. Yoshida Bunzaburô
۳۷. chikamatsu Henji
۳۸. Honcho Nijûshinkô
۳۹. Imose-Yama On nateikin
۴۰. Bunraku-Za

اشاره:

رومانی در تسخیر مایکل جکسون! این افراط، روی دیگر سکهٔ یك تفریط هفتاد ساله است. از جملهٔ آنچه که کمونیسم روسی برای جهان ما به ارمغان آورده است همین حرص و ولع لجام گسیخته‌ای است که «سرزمین ممنوع» را در چشم «منع شدگان» همچون «بهشتی زمینی» جلوه داده است. اما این مردمان بزودی از این رؤیای آمریکایی بیدار خواهند شد؛ همچنان که خود مردم آمریکا اکنون دریافته‌اند که پیش از این دو سراب می‌زیسته‌اند.

فرو پاشی کمونیسم در روسیه، دروازه‌ای از آزادی بر مردم جمهوریهای شوروی و کشورهای بلوك شرق گشوده است و خواه ناخواه، این آزادیها، عرصه را برای تجلی عمل آزادانه و از سر اختیار، فراهم آورده است؛ اما در استقبال مردم رومانی از مایکل جکسون، باز هم نشانی از آزادی و عمل آزادانه وجود ندارد چرا که آنها بازهم بی‌اختیار روی به سرزمینی آورده‌اند که هفتاد سال از آن منع شده بودند... افراطی در برابر یك تفریط هفتاد ساله. آزادی آن است که انسان، امکان انتخاب داشته باشد، اما هنگامی که او دهها سال از چیزی منع شده باشد مثل او، مثل رودخانه‌ای است که سالهای سال در پشت سیل‌بندی از حرکت باز مانده باشد و چون سیل‌بند،

□ رومانی در تسخیر

همان طوری که در خبرها آمد، *مایکل جکسون*، خواننده و رقاص کذایی امریکا، با اکیپ مخصوص خود یك روز پس از انجام برگزاری انتخابات عمومی رومانی، یعنی روز دوشنبه ۲۸ سپتامبر، با دو هواپیمای اختصاصی وارد فرودگاه «اتوپنی» بخارست شد. این در حالی بود که جوانان بسیاری از این کشور، جهت استقبال وی با شور و هیجان و اشتیاق زیاد به فرودگاه رفته و حتی داخل محوطه فرودگاه شده بودند. به طوری که اقدامات امنیتی را محدود کرده و مأموران امنیتی را به تکلف، وا داشتند. مضافاً اینکه بسیاری از جوانان استقبال کننده از روی شوق می‌گریستند.

نامبرده را ۲۵۳ نفر همراهی کردند. به علاوه بالغ بر ۲۱ الی ۵۳ کامیون، ابزار و لوازمات مورد نیاز برنامه وی را (از جمله لوازم صوتی و نوری) حمل می‌کردند. در مطبوعات و رسانه‌ها آمد که ۲۰۰۰۰ نیروی پلیس و امنیتی وی را محافظت کرده که تعداد مذکور بیش از ۲ برابر تعداد نیروی محافظ در چهاردهمین کنگره حزب کمونیست سابق بوده است.

نامبرده روز دوشنبه وارد بخارست شد. روز پنجشنبه برابر با اول اکتبر ۹۲ برنامه موسیقی خویش‌را اجرا کرد. در خلال این روزها بسیاری از مقامات رومانی از خواننده فوق دیدار کردند که از جمله دیدار کنندگان آقای *ایلیسکو*، رئیس جمهور و *استولوژان*، نخست وزیر رومانی بودند. برنامه او، روز پنجشنبه اجرا شد که در آن بسیاری از مقامات بلند پایه رومانی از جمله، آقای *ایلیسکو*، رئیس جمهور. *استولوژان*، نخست وزیر. رومن، نخست وزیر سابق و رهبر جبهه نجات ملی. *بابیوك*، وزیر کشور. کمپانو، رهبر حزب ملی لیبرال. کنستانتینسکو، کاندیداتوری ریاست جمهوری کنوانسیون دمکراتیك و جمع کثیری از دیگر مقامات در کنسرت موسیقی نامبرده شرکت کرده‌اند. در ابتدای برنامه، مارشال *آورام*، سازماندهنده و اجرا کننده و طراح کنسرت مذکور، ضمن خوش آمدگویی به ۷۰ هزار نفر شرکت کننده به آقای *ایلیسکو* خوش آمد گفت که ناگهان تمامی حضار شعار علیه رئیس جمهور سردادند و جو موسیقی را به جو سیاسی مبدل ساختند. هریك از مقامات شرکت کننده، در خصوص حضور خویش و برنامه مذکور، اظهار نظری مخصوص به خود داشته‌اند. آقای *اسپیریو*، وزیر دفاع گفت: من از *مایکل* خوشم نمی‌آید ولی می‌بایست جهت رفع خستگی و احساس آرامش در آن شرکت می‌کردم! شهردار بخارست آقای ولایکو گفت: من عقیده خاصی درباره این کنسرت ندارم اما خیلی ناراضی هستم که بعضی‌ها بلیط V.I.P را به اشخاص ناشناخته‌ای جهت دریافت پول بیشتر فروخته‌اند! آقای *سوردو* رهبر حزب دمکرات کشاورزی گفت: من خیلی از *مایکل جکسون* و موسیقی او خوشم می‌آید و از بودن وی در اینجا خوشحال هستم! آقای *استولوژان*، نخست وزیر گفت: من عاشق موزیك مایکل هستم. من ممکن است خودم را با او مقایسه کنم و هردوی ما خیلی

ویران شود دیگر این آب به مسیلی که فطرت او اقتضا دارد اکتفا نخواهد کرد و به همه جا خواهد رفت و همه چیز را ویران خواهد کرد. در کتاب سفر روس،جلال آل‌احمد از مردمی سخن می‌گوید که حتی برای یك آدامس آمریکایی، حسرت به دل مانده‌اند: «آدامسی یا سیگار آمریکایی... نداری برای فروش؟ یا هر جنس دیگری؟ مثلاً جوراب؟» و این یادداشتها را جلال در سال ۱۳۴۳ یعنی تقریباً سی سال پیش نوشته است. امروز چه؟ لابد، بدتر از بدتر. چرا که در چنین شرایطی، چه بسا که بسیاری از مردم درماندهٔ شوروی، مایکل جکسون را با قدیسین اشتباه بگیرند... که گرفته‌اند. آمریکا، سرزمین ژاپن را با بمبهای اتمی تسخیر کرد اما قلوب مردم ژاپن را با شوکولات و آدامس آمریکایی.

اما این آزادی را در سرزمینهایی که تحت سیطرهٔ کمونیسم بوده‌اند باید مغتنم شمرد، چرا که راه بر حقیقت نیز گشوده خواهد شد و امکان رجعت به فطرت ازلی و ابدی انسان نیز فراهم خواهد آمد، اگرچه مایکل جکسون‌ها هم عرصه‌ای باز برای خویش خواهند یافت. انتخاب نهایی با انسان است، انسانی که در اصل خلقت خویش، حقیقت جو است.□

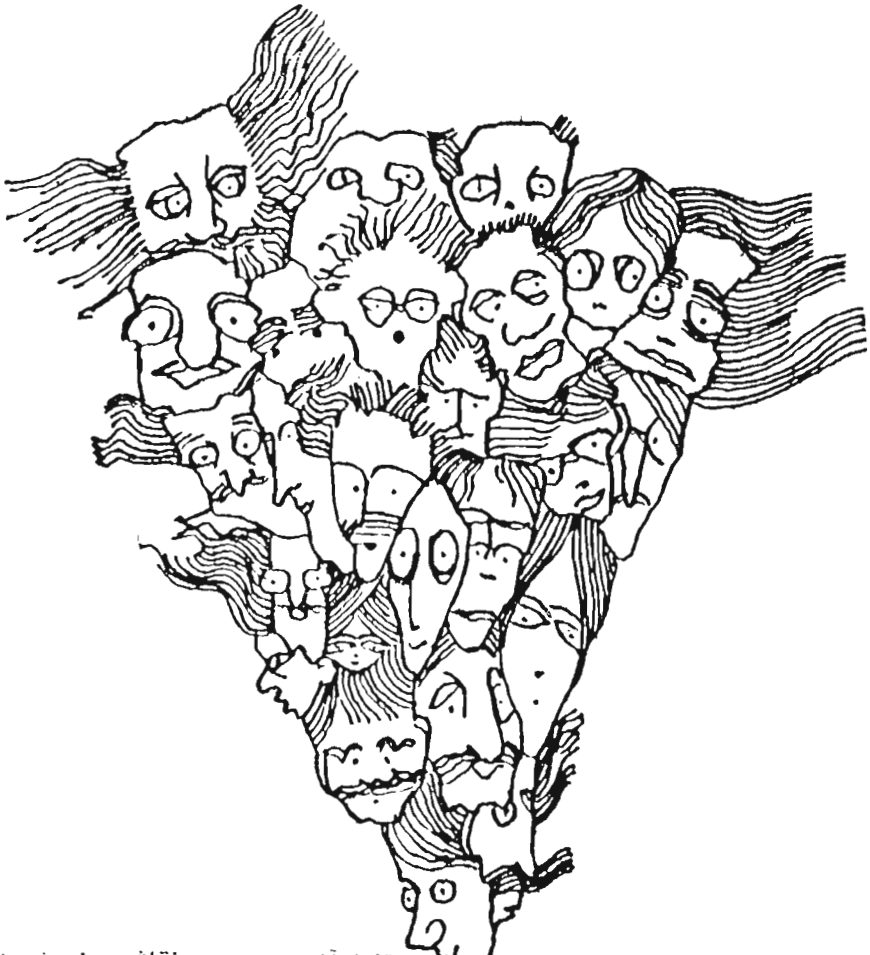
ماهنامهٔ سوره

مایکل جکسون

ضعیف به نظر می‌رسیم اما در واقع ما هردو خیلی قوی هستیم و خانم نامبرده نیز در این برنامه رقصید! آقای رومن نیز اظهار داشت: من که نه از او و نه از موسیقی وی خوشم نمی‌آید. من فقط به اینجا آمدم تا برنامه شو را ببینم که خیلی بد، برگزار شد! آقای *کمپانو*، رهبر حزب ملی لیبرال گفت: من احساس می‌کنم یك خارجی هستم. نه یك رومن. زیرا جایی جهت نشستن ندارم اما بهرحال خواهم ماند! آقای کنستانتینسکو نیز که یکی از شخصیتهای سیاسی رومانی و رقیب آقای ایلیسکو جهت انتخابات است در این برنامه موسیقی شرکت داشت که در این باره گفت: من مایکل و موسیقی او را دوست دارم! ضمناً حضار شرکت کننده ۷۰ هزار نفری شعارهایی به حمایت از کنستانتینسکو همچون «مایکل وامیل» سرداده‌اند. باید افزود که بلیطهای مورد نیاز از ۲ ماه قبل از آمدن وی پیش فروش شده بود و قیمت عادی بلیط ۶ هزار لی بوده اما در بازار سیاه و بیرون با قیمتهای بالاتری خرید و فروش می‌شد. اما به هرحال حتی ۶ هزار لی قیمت بسیار بالایی جهت مردم رومانی است. روز شنبه بعد از ظهر سوم اکتبر، *مایکل جکسون*، به عنوان بازدید به خدمت ایلیسکو رفت و آقای ایلیسکو نامبرده را در قصرکوتروچن، به حضور پذیرفت و به نامبرده یك مجسمه کریستال ویونیفرم افسری از گارد محافظ اعطا نمود. و به *آورام*، طراح و سازماندهنده این برنامه، نیز یك مجسمه کریستال مشابه داد. ضمناً نامبرده از مدارس و اماکن کودکان بی‌سرپرست و غیره نیز دیدار نمود و به هنگام دیدار با کودکان می‌گریست. همچنین اعلام نمود که تمامی درآمد حاصله برای بیماران مبتلا به ایدز و غیره باید صرف شود و به آنها تخصیص داده می‌شود.

مایکل جکسون، حتی در خلال برنامه گاهی اوقات از بعد روانی و اخلاقی به نحوی عمل می‌کرد تا در قلوب مردم جای گیرد و چهره مردمی پیدا کند. به عنوان مثال گاهی اوقات در طول برنامه‌اش با یك آهنگ می‌گریست و گاهی فردی را به صحن می‌آورد و بغل می‌کرد آواز می‌خواند و دقیقه‌ها او را در بغل خویش نگه می‌داشت که پس از رهایی فرد مذکور، مشاهده می‌شد که هردو می‌گریند. از سویی *مایکل جکسون*، به هنگام دیدار از مدارس کودکان یتیم و غیره گریه می‌کرد و در آمد حاصله از برنامه خویش را به بیماران مبتلا به ایدز و غیره تخصیص داد. از آنجایی که تحولات دسامبر ۸۹ در رومانی ابعاد مذهبی، آرمانی نداشته صرفاً جنبه سیاسی، اقتصادی داشته و از سویی به هنگام حکومت دیکتاتوری چائوشسکو و رژیم کمونیستی او، اخلاق یك امر روبنا و مذهب افیون توده‌ها تلقی می‌شد. لذا تنها در قشر سنتی و پیر، اعمال مذهبی با رنگ و جلوه اندك دیده می‌شود. واقعیت این است که شرق اروپا بیش از هرچیز در یك بحران شخصیت به سر می‌برد. و از جمله جوانان کل منطقه، با توجه به آنکه دهها سال گذشته مملکت خود را برفنا می‌بینند، در مقابل هجوم فرهنگی غرب نیز، تحمل چندانی ندارند و نمی‌توانند داشته باشند و لذاست که خواننده همجنس باز مزبور، محبوب جوانها تلقی گردد.

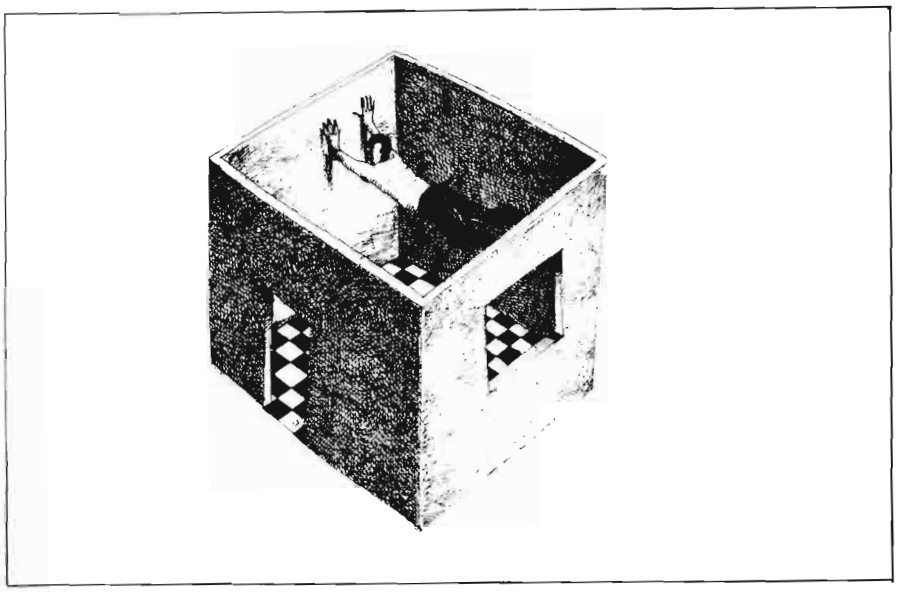
از طرفی شعار ضدایلیسکو و در حمایت از کنستانتینسکو که در کنسرت داده می‌شد نیز، بیانگر آن است که حضار شرکت کننده تماماً جوان و از قشر دانشجو و غیره بودند که غالب آنها یا عضو کنوانسیون دمکراتیك و یا عضو لیگ دانشجویان طرفدار کنوانسیون و یا به حمایت از آنان این گونه شعار می‌دادند.□



گزینه‌ها

۱ـ تنها، آنکس که روح نقاشی خویش را به شیطان فروخته، بخوبی آثار گرافیک می‌آفریند.
۲ـ نقاشان، تنها میراث بشر از عهد غارنشینی هستند.
۳ـ تا گالری‌های نقاشی در تهران باز! هستند، نقاشی در این شهر به نمایش در نمی‌آید.
۴ـ برخلاف آنچه گفته‌اند، وظیفه «نقاشان» غیرقابل تحمل کردن دنیاست.
۵ـ کتاب «تاریخ هنر» یعنی بایگانی مقدار معینی از سوابق هنری جهان در حجم معینی از کاغذ، که همیشه مقدار زیادی از سوابق در آن جا نمی‌شوند.
۶ـ نقاشان در ایران، برای دو چیز ملزم به پرداخت مالیات نیستند: رعایت عرفان! و لاف در دانشکده‌های هنر.
۷ـ تنها انسانهای سطحی هستند که در نقاشی به دنبال عمق می‌گردند.
۸ـ کمپزسیون در نقاشی به مثابه گزینش ایدئولوژی در عالم است.
۹ـ سه گروه در ایران بسیار مرفه‌اند: بازاریان، طبیبان و نقاشان!
۱۰ـ نقاشانی که در ایران از نقاشی باز می‌مانند، تصویرسازی کتاب کودک می‌کنند.
۱۱ـ دانشکده‌های هنری بسیار شبیه به کارگاه نجاری هستند، چرا که در و تخته خوب به هم «مَچ» می‌شوند.
۱۲ـ آدمهایی که جانشان با طراحی آمیخته است، اگر از طراحی باز بمانند سرطان طراحی می‌گیرند.
۱۳ـ اگر کسی بتواند نقاشی را در مدرسه بیاموزد، یقیناً توانسته است به بهترین نحو، مبانی هنرهای تجسمی را پاس! کند.
۱۴ـ پاسکال می‌گوید: من متعجب هستم از کسانی که نقاشان را تحسین می‌کنند، درحالی که از کنار مدل اصلی آنها در طبیعت به سادگی عبور می‌کنند. و من از پاسکال متعجب هستم که از چنین چیزی تعجب می‌کند، درحالی که از کنار نقاشی‌ها به سادگی عبور می‌کند.
۱۵ـ تنها در چاپ سیاه و سفید است که هنرمند می‌تواند طرحهای واقعگرایانه ارائه دهد.
۱۶ـ اگر نمی‌توانید طراحی کنید، لااقل پولتان را برای خرید یك ایربراش کنار بگذارید.
۱۷ـ هر گرافیستی در ایران به هنگام تماشای کار خود می‌گوید: «من چه خوب نقاشی می‌کشم.»□

□ گرافیک ماه



● منتظر نقدهای ارسالی شما در خصوص آثار جدید گرافیک هستیم

□ مجلات فضا، فیلم، حمل و نقل و...

موضوع: تصویرسازی
طراح: احمدرضا دالوند

در کلیه آثار *دالوند*، یکدستی و نوعی همتافتی دیده می‌شود که با توجه به قدرت وی در طراحی، ویژگی مثبتی را به طرحهای او اختصاص داده است. این ویژگی، بیشتر به نوع برداشت وی از طراحی بازمی‌گردد. به برداشتی که به چنان پختگی و تبحری رسیده که دست طراح را برای اجرای هرایده‌ای بازمی‌گذارد. نکته دیگری که طراح از آن بسیار مدد می‌گیرد، آشنایی و یا به تعبیر دیگر، سواد متناسب وی درباره موضوعات سفارش شده است که این امر در توفیق فضاسازی آثار وی، نقش مهمی را دارد.

درک درستی که *دالوند* از طراحی سیاه و سفید دارد، موجب شده است که وی، ضمن توان بالای تجسم ایده‌های خود، به دفورماسیونی هماهنگ در اجزاء دست یابد و نیز المانهای مناسب طراحیهای خود را در اختیار گیرد. وی در این راه، چندین کاراکتر را از آن خود کرده است که نشان از مواردی می‌کند که به بخشی از آن اشاره رفت اما بعضاً به علت کثرت سفارشات، طرحهایی از وی به چشم می‌خورد که تناسبی با کارهای جدی وی ندارد.

□ ماهنامه شباب

موضوع: طرح روی جلد
طراح: کیومرث امیرخسروی

آن‌چه در نگاه اول به چشم می‌خورد، طرحی است مغشوش با تکنیکی غیریکدست که با آثار سابق طراح بسیار متفاوت است. در این طرح جلد که عنوان (سفارش) «این جوانی من است» را برپیشانی دارد، طراح تنها توانسته است شلوغی و اغتشاش خاص دوران جوانی را در تکنیک اجرا، منتقل نماید که در این فکر، علی‌رغم پیچیدگی و دقت به‌کار رفته در پرتره، صرفاً به یك سری طرحهای کار نشده درهم و برهم و تعدادی سطوح رنگی نامناسب دست یازیده است.

این طرح جلد، به حد بسیاری نیز به کارهای غیروطنی، بویژه آثار ژاپنی‌ها، نزدیك

شده است و شاید به خاطر همین تقلید و یا تعدد تکنیک است که طراح، علی‌رغم محاسبات خود نتوانسته است به کمپزسیونی مناسب و حساب شده دست یابد. چنان‌چه یادآور شد، طراح توانسته است تا توانایی تکنیکی خود را در پرتره به نمایش گذارد اما اینکه به چه انگیزه‌ای این توانایی خود را در کل طرح تسری نمی‌دهد، مشکلی است جدی که طرح به آن مبتلاست و حتی این مشکل برایده که برداشت نه‌چندان کار شده طراح از سفارش را نشان می‌دهد، نیز سایه انداخته است.

□ تولستوی

موضوع: طرح روی جلد
طراح: علی خورشیدپور

آن‌چه علی‌رغم تکنیک پیچیده، کمپزسیون فکر شده، لی‌آت بسیار بجا و رنگ‌آمیزی پخته از موفقیت طرح می‌کاهد، فقدان ایده است که در حوزه گرافیک، از فاکتورهای مهم ارزش‌گذاری محسوب می‌شود. اینکه این طرح تا چه اندازه بیانگر فضای کتاب و یا تا چه میزان، منطبق برروحیات فردی مثل *تولستوی* است، از جمله مواردی است که طرح را عقیم می‌گذارد. خاصه آنکه، با توجه به کارهای بسیاری که در حوزه هنرهای تجسمی، در خصوص *تولستوی* انجام شده است ـ بویژه آثار و طرحهای بسیار قدرتمند رپین ـ دست طراح برای مطالعه باز بوده است که به هرحال، حکایت از ناآشنایی و عدم تسلط و انطباق طراح با نوع سفارش دارد.

گذشته از ایده، اجرای طرح، علی‌رغم همه زیبایی‌های اشاره شده، به حد بسیاری متأثر از مرتضی ممیز است به‌گونه‌ای که این تأثیرپذیری، حتی در نوع انتخاب حروف نیز، سایه انداخته است. مشکل دیگر طرح جلد، درهم آمیختگی نه‌چندان مناسب طرح، با یونی‌فرم انتشارات *طرح نو* است از جمله مشخصه‌های یونی‌فرم، واضح و آشکار بودن و تمایز آن از طرح است که در همان حین مزاحم طرح جلد نیز نباشد اما یونی‌فرم مذکور، بشدت دچار این مشکل شده است به نحوی که تمهیدات طراح در پشت جلد نیز، چیزی از آن نمی‌کاهد.

در نهایت، آن‌چه بیشتر در این طرح جلد به چشم می‌خورد، تکنیک‌زدگی طراح است که علی‌رغم بدعت و زیبایی با سفارش ناهماهنگ است.

□ ماهنامه ادبیات داستانی

موضوع: طرح روی جلد
طراح: کورش پارسانژاد

اینکه طرح جلد یك مجله از «سلامت» کافی برخوردار باشد، موفقیت چندان کمی برای مجله و طراح به حساب نمی‌آید و در این خصوص، طرح جلد این شماره از مجله *ادبیات داستانی*، علی‌رغم تکراری بودن ایده و یا نامرتبط بودن آن با ادبیات داستانی، از سلامت مورد بحث برخوردار است.

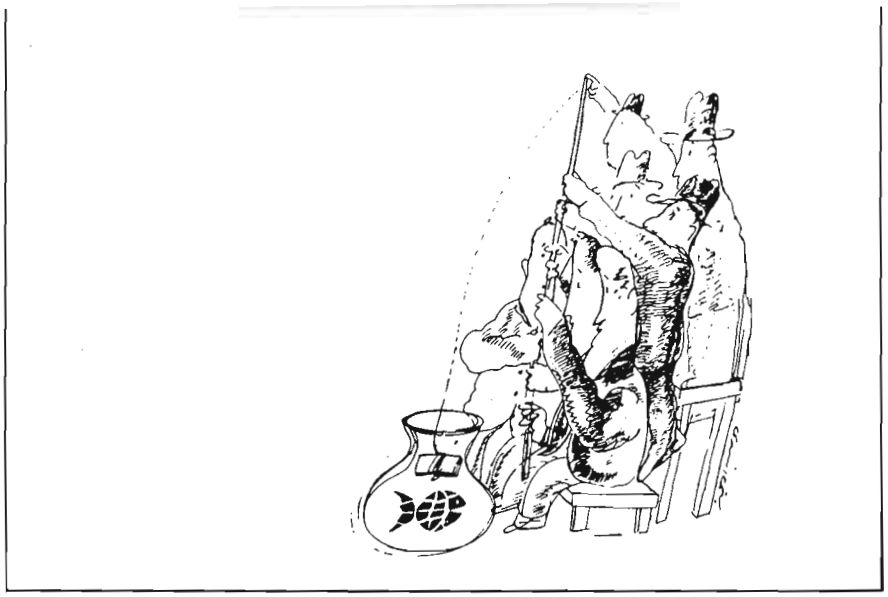
طراح توانسته است با استفاده از رنگهایی که کمتر با چشم آشنا هستند و نیز، با بهره‌گیری درست از سفیدی کاغذ، جلدی جذاب، خوب و سالم را ارائه دهد. اما در این میان، آن چه از موفقیت بیشتر طرح ممانعت می‌کند، بی‌دقتی طراح در اجرای ایده خود است. چیزی که امروزه طراحان بسیار دیگری را نیز شامل می‌شود و حتی بعضاً، به جای اجرای دقیق، بیننده را با اتودهای خود روبه‌رو می‌سازد. ضعف اجرای مورد بحث در این طرح، بیشتر در انگشت طراحی شده به چشم می‌خورد که به لحاظ بافت نیز، سازی جدا از طرح را می‌زنند. خاصّه آنکه به علت بزرگتر شدن انگشت، دقت بیشتری را در اجرای آن می‌طلبید. این بی‌دقتی در دستور چاپی و شاید نظارت چاپی نیز در فاصله ایجاد شده بین انگشت و اثر انگشت دیده می‌شود.

این طرح جلد، از کمپزسیون نسبتاً خوبی برخوردار است اما، مطالعه و دقت نظر بیشتر برروی اثر، حکایت از نامطمئن بودن و یا به تعبیری ناپختگی کمپزسیون، بویژه در برش انگشت در کادر صفحه دارد.

□ ناصرالدین شاه آکتور سینما

موضوع: پوستر فیلم
طراح: عربانی
اندازه: ۷۰×۱۰۰

از آنجایی که این پوستر براساس تصویرسازی ساخته و پرداخته شده است،



می‌توانست این‌گونه مبتلا به فقر ایده نباشد. طراح خواسته است این فقدان ایده را با کارتون‌سازی (که البته تجربه زیادی نیز در آن دارد) جبران نماید که این تلاش، به عوام‌زدگی دچار شده است.

مقدار زیادی از مشکل پوستر، به سفارش‌دهنده بازمی‌گردد که برای اجرای کاریکاتور در پوستر با توجه به فضای فیلم می‌بایست به کاریکاتوریستی که تخصصش در طنز تلخ یا گزنده باشد مراجعه می‌کرد (کسی مانند رولاند توپور) چرا که فضای طنز این پوستر، به هیچ عنوان حامل طنز گزنده‌ای نیست که فیلم سعی در القای آن دارد. از این نظر، طراح به هیچ وجه با سفارش آشنا نشده است چرا که میان پوستر وی با مجله گل‌آقا، جز اندازه کار، تفاوت دیگری به چشم نمی‌خورد و به همین علت نیز، حتی در انتخاب حروف و طراحی عنوان، به بیراهه رفته است و مثلاً با توجه به فضای فیلم، طراح می‌توانست به پوسترهای اولیه سینمای ایران مراجعه کند و نوع حروف خود را در ارتباط با آنها گزینش نماید؛ کاری که مثلاً در تیتراژ فیلم لحاظ شده است.

عربانی، به علت کثرت کار در مجلات طنز، حتی بین اجرای این پوستر با کاریکاتورهای مجله‌ای تفاوتی قائل نشده است و به نظر می‌رسد وی روانی طرح را با سهل‌انگاری در اجرا یکی دانسته است.

این پوستر، از لحاظ کمپوزسیون و تقسیم رنگ نیز دچار اشکال فراوان است. تنها موفقیت پوستر، در همان ساخت چهره کاراکترهای فیلم براساس کارتون‌سازی است که البته هیچ تناسبی با خود کاراکترها در فیلم، ندارد.

□ نشریات «صنعت حمل و نقل»، «کیهان کاریکاتور» و...

موضوع: تصویرسازی برای نشریات
طراح: محمدعلی بنی‌اسدی

طرحهای بنی‌اسدی، در نگاه اول، تمایز صوری خود را با دیگر طراحیهای هم سنخ بخوبی نمایان می‌کند و طراح، به سادگی شخصیت و کاراکتری مشخص از خطوط، کمپوزیسیون و ایده بدست می‌دهد. اما بر این وجه افتراق، اشکالاتی مهم سایه افکنده است. نگرش چندگانه طرّاح بر سوژه‌های خود که گاه در موقعیت راوی واقع می‌شود و گاه به عنوان مبلغ و در موارد بسیار نادری، به نفس موضوع دست می‌یابد و بسته به عمق موضوعِ مورد طراحی، تا حدی به معنا نزدیک می‌شود. به زبان سینمایی، طراح، گاه خود بیننده است، گاه جزو عوامل فیلم است، گاه تهیه کننده و بندرت، کارگردان!

ایده غالب آثار، توأم با ابهام شدید است و این مشکل تمامی طراحانی است که قصد دارند آثارشان، پیشتاز باشد و ضمناً، با دیگران متفاوت. در واقع، مشکل طراحانی چون بنی‌اسدی، به آنجا باز می‌گردد که برای ایجاد چنین تمایزی، دست به دفرماسیونهای ناپخته و بی‌قواره می‌زنند. حال آنکه، هنوز پیدا نیست که آیا توان استفاده از خط و سایه روشن و ترکیب را در طراحی از طبیعت یافته‌اند یا نه.

در پس این دفرماسیونها، تنها عدم مهارت دیده می‌شود، که با ایده‌های سراسر مه‌آلود و مبهم توأم شده‌اند تا بسادگی قابل رؤیت نباشند. این ناپختگی، از حاشورهای بی‌نظم و شکل نیافته و خطهای کنار نمای فیگورها و اشیاء در آثار بنی‌اسدی، قابل تشخیص است. همچنین در ترکیبهای ناهمگون و مغشوش، که بدون در نظر گرفتن فضا و فضای منفی در طراحی به وجود آمده‌اند.

در طرحهای بنی‌اسدی، آدمها، نیمکتها، دستها، ظروف و مهمتر از همه، فضا به هیچ عنوان، با یك دید و جهت هماهنگ دفرمه نشده‌اند و بسیاری از عناصر، ناهمگون و دگرگون باقی مانده‌اند و طراح به این مهم، بسیار بی‌توجه است. که این مشکل نیز به همان اشکال قدیم در طراحی باز می‌گردد.

فضاسازی در طراحیهای بنی‌اسدی، شاید تنها نکته قابل تأمل باشد که تا حدودی به آن دست یافته است.□

□ روایتهای تصویری

● گفت و گو با مارشال آریسمن

مصاحبه کننده: جیل باسرت
ترجمهٔ سیما ذوالفقاری

از آنجا که روند تصویرسازی، جریانی است درونی و پررمز و راز و از درک ذهنی مستقیم و تمرکز هنرمند به یك هدف خاص ناشی می‌شود، تحلیل کلامی یك اثر بصری، تنها در حکم نیم نگاهی است کاوشگرانه به درونیات هر هنرمند. مارشال آریسمن، با داشتن صدایی خوش و دلنشین و مهارت فوق‌العاده در داستان‌سرایی، توانسته است در سن پنجاه و یك سالگی، از وجههٔ اجتماعی بسیار محکم و خوبی برخوردار شود. بعد از ۲۵ سال تجربهٔ ایستادن در مقابل کلاس در مدرسهٔ هنرهای تجسمی، با عناوین برجستهٔ مختلفی، چون رئیس، استاد هنرهای زیبا و تصویرسازی و...، اکنون به راحتی یك بازیگر، می‌تواند تغییر نقش دهد.

آخرین کار او ـ که از همهٔ کارهای قبلی‌اش پیچیده‌تر است ـ تمامی استودیوی بزرگ او را در محلهٔ خز فروشهای مانهاتان اشغال کرده است. آریسمن که در مورد تصویرسازی و کار شخصی، حالتی تدافعی دارد، در بحثی دوستانه، برخی از جنبه‌های اختصاصی و در عین حال اساسی بیان تصویری خود را این گونه توصیف می‌کند:

«بخشی از این، که قبلاً هرگز بیان نکرده‌ام، در تقابل کار شخصی و کار حرفه‌ای توضیح می‌یابد. این موضوع را این طور خلاصه می‌کنم که من واقعاً از تصویرسازی، چیزی دربارهٔ هنرم یاد نگرفته‌ام، بلکه از طریق کار شخصی است که دربارهٔ هنر چیز یاد می‌گیرم. و همین را در سفارشاتم به کار می‌گیرم.»

من یاد گرفته‌ام که از طریق تصویرسازی، مطالعه کنم و مشکلات را به راحتی بیشتری حل کرده، با مردم بهتر مدارا کنم. اما در مورد هنر، هیچ چیز نیاموخته‌ام. شاید علتش این باشد که نمی‌توانم بدقولی کنم و سفارش را حتماً در چهارچوب زمانی تعیین شده تحویل می‌دهم. بنابراین، دیگران شاید از من دل و جرأت

بیشتری داشته باشند، اما من خودم به این نکته پی برده‌ام که ـ بدون قصد و غرض ـ در تصویرسازی مخاطره نکنم. من پی برده‌ام که در سه عالم سیر می‌کنم: عالم هنرهای زیبا، عالم تصویرسازی و عالم تعلیم و تربیت.

آنچه که ظاهراً در عالم هنرهای زیبا رخ داده، این است که گروهی از هنرمندان گرد هم آمده و گفته‌اند: «بیایید یك دنیای هنری بسازیم، بعد در آن گالری می‌گذاریم، موزه می‌گذاریم، منتقد می‌گذاریم و خلاصه، همه چیز فراهم می‌کنیم. چون وقتی کسی به دیدن یك اثر می‌آید، داوطلب می‌شود که وارد فضای هنرمند شود. حالا این فضا می‌خواهد فضای یك گالری باشد یا فضای یك موزه، شما یك ناظر هنری هستید.پس هنر با این عنوان و در آن عالم، هرچیزی می‌تواند باشد: هنر به عنوان سرگرمی، هنر به عنوان تئوری و هنر به عنوان مفهوم. تنها چیزی که عالم هنرهای زیبا به آن حساسیت به خرج می‌دهد، این است که نباید هیچ تصویرگری به آن عالم پا بگذارد.»

عالم تصویرگری، متشکل از گروهی نویسنده و ویرایشگر است که می‌گفتند: «ما گالری برپا نمی‌کنیم، چون کار ما نوشتن کلمات است. پس ما یك ماشین چاپ می‌خریم» و به این ترتیب، یك ماشین چاپ خریدند و تصویرگر هم بطریقی به نویسنده و مجله وابسته شد، بدون اینکه ناظر تصویرسازی وجود داشته باشد. به هرحال، در حرفهٔ تصویرسازی هم آدمهایی وجود دارند و نیز مخاطبی که به آن توجه دارد. اما هنگامی که مردم مجله‌ای را می‌گشایند، قصد اولیهٔ آنها بررسی تصاویر نیست. البته ممکن است نگاهی گذرا به آنها داشته باشند و حتی تحت تأثیرشان قرار بگیرند. اما هدف اصلی از ورق زدن صفحات، خواندن آنهاست و نه دیدنشان.

اگر به دورهٔ هوارد پایل برگردیم، متوجه می‌شویم که در آن زمان تصویرسازی عملکرد کاملاً متفاوتی داشت. منظورم این نیست که تصویرسازی دیگر عملکردی ندارد و یا از قدرت زیادی برخوردار نیست، بلکه فقط می‌خواهم بگویم که یك تصویرگر، اگر ببیند که ناظر و تحلیل‌گر تصویرسازی وجود ندارد، نباید متعجّب شود.

آنچه که باید در عالم تصویرسازی، رخ دهد، این است که مخاطب تصویر را نگاه کند، مقاله را بخواند و بعد نظر دهد که آیا این دو به هم مربوط هستند یا نه. من فکر نمی‌کنم هرگز کسی این گونه برخورد کند.

«در هیچ یك از این صحبتهایم، قصد ارزش‌گذاری موضوعات مورد بحث را ندارم. تمام حرفم این است که روند من [برای کار شخصی] متفاوت از [تصویرسازی] است. آفریدن یك تصویر بدون محدودیت زمانی، بدون ترس از شکست، بدون اجبار دانستن موضوع، روندی متفاوت از حالتی را خواهد داشت که به من عباراتی ـ هرچند بی‌ربط ـ دیکته کنند

● بدون عنوان. تصویرسازی برای نشریه

و مجبور باشم راهی بیابم که بتوانم هرچه بیشتر، با آن کلمات هماهنگی و سازگاری پیدا کنم.... من اولین کسی خواهم بود که دست آخر بپذیرم، شاید تصویرهایی را که تاکنون ساخته‌ام بهتر از نقاشیهایم باشند.

نکتهٔ جالب در مورد سفارشهای تصویرسازی‌ای که تاکنون داشته‌ام، این است که آنها به طور منظم و به کندی به من داده شده‌اند. به عبارت دیگر، هیچ وقت، زیر فشار سفارش انبوه نبوده‌ام. تقریباً ماهی یك بار، به من تلفن می‌شود. و من روشم را تغییر نمی‌دهم. نمی‌خواهم از تصویرسازی متنفر شوم. نمی‌توانم برای همیشه، در یکی از این عالمهایم باشم. به این نتیجه رسیده‌ام که سالمترین روش این است که مدتی کاملاً غرق در دلمشغولیهایم شوم، سپس از این عالم بیرون بیایم و کمی تصویرسازی کنم. بعد دوباره برگردم به مشغولیات خودم و بیرون بیایم و کمی تدریس کنم و بعد باز هم تصویرسازی. این یك برنامه‌ریزی قبلی نیست، بلکه به نظر می‌رسد، سالمترین راه باشد.

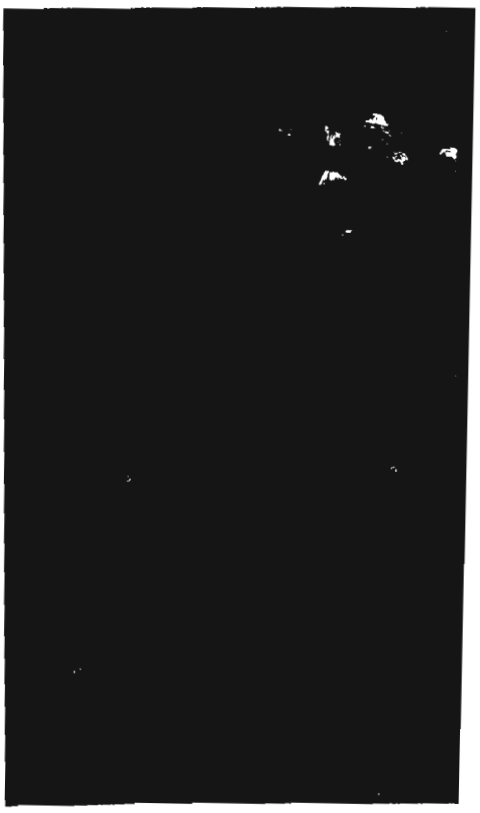
من عاشق صفحهٔ چاپ شدهٔ کارم هستم و از این فکر لذت می‌برم که مردم مجبور نیستند این اثر را بخرند. از این فکر غرق در لذت می‌شوم که اگر آنها از اثر خوششان نیامد، می‌توانند صفحه را ورق بزنند. همچنین وقتی فکر می‌کنم که این اثر، یك شیء عریض و طویلی نیست که شما مجبور باشید آن را بر بالای کاناپهٔ اتاق تحمل کنید، لذت می‌برم. لذت تصویرسازی در این است که ۴۲ میلیون نفر کار تو را می‌بینند.

با یك نگاه اجمالی به بسیاری از کارهای شخصی که تاکنون انجام داده‌ام، درمی‌یابم که خیلی تصویری هستند. حتی اگر آن کارها یك مجموعه در مورد بمب و اسلحه باشند، در واقع در حکم روایتهایی تصویری هستند. من عاشق کارهای روایتی (روایی) هستم، عاشق روایتهایی هستم که به یك موضوع از جنبه‌های گوناگون بپردازد.

«وقتی که شما با رنگ مشغول نقاشی هستید، عملی که انجام می‌دهید، بسیار سریعتر از تحلیل انتقادی شما وارد کارزار شده است. وقتی نُتی را می‌نوازید که قبلاً هرگز ننواخته‌اید، آن نُت در ذهن شما باقی می‌ماند و نواختن آن، حکم یك عادت را پیدا می‌کند. در مورد تصاویر هم قضیه به همین شکل است. وقتی برای اولین بار، شروع به کار با اشکال فلزی کردم، فلز چیزی بود که قبلاً ندیده بودم، ترکیباتی که قبلاً به وجود نیاورده بودم، نُتی که قبلاً ننواخته بودم. زمانی که آنها را دیدم و فهمیدم چگونه به وجودشان آورده‌ام، توانستم آنها را در تصویرسازی به کار گیرم. حقیقت این است که اگر تصویرگران دیگر هم می‌توانستند بدون چشمداشت مزد، کارهایی شخصی انجام دهند، مطمئناً در میان آنها نمونه‌هایی که مناسب چاپ هم باشند، پیدا می‌کردند.»

به نظر می‌رسد وسوسهٔ بررسی و تحلیل کارهای آریسمن جهانی است- دانشجویان، روزنامه‌نگاران و حتی مادرش- اما از آنجایی که او بسیار هوشیار و موشکاف است، ترجیح می‌دهد که به تابلوهایش همچون تستهای روان‌شناختی «Rorschach» نگاه نشود. وی با وجود داشتن ظاهری غیرقابل نفوذ و با ثبات، سهواً در مورد منشاء تناقضاتی که در زندگی و کارهایش به چشم می‌خورد، نکاتی را فاش می‌کند. مخاطب وی سراپا گوش می‌شود، هنگامی که از او می‌شنود: «وقتی ۲۰ ساله بودم، تقریباً یك نفر را کشتم... یعنی فقط اگر دستم بهش رسیده بود، کشته بودمش».

وبه‌این ترتیب، حکایتی طولانی ازخشم و وحشت ناشی از سرعت زیاد در جاده‌های بین شهری، نقل می‌شود که سرانجام به یك توقفگاه می‌رسد، جایی که آریسمن‌باخشمی بی‌سابقه، شیشه‌های اتومبیل حریف را می‌شکند. نتیجه رسیدن به این آگاهی بود که: «من هم می‌توانم... و اینکه جامعهٔ انسانی خشن و بی‌رحم است-واقعیتی که بحث و جدل برنمی‌دارد- واینکه در حقیقت من عضوی از این جامعه هستم. هرچه که انسان جبراً باید انجام دهد، آزارم می‌داد. البته علت اینکه من این تصاویر را نقاشی می‌کنم، اینها نیست... این واقعه تنها مرا عمیقاً متوجه این کرد که من تنها همین آدم



● تصویری از کتاب «طردشده از بهشت».

● تصویری از کتاب «طردشده از بهشت».

● بدون عنوان. تصویرسازی برای نشریه

صاف و ساده و فوق العاده نیستم که آزارش به مورچه هم نمی‌رسد. اینکه وجود من بخشی از این گونه‌های خشن و متعارض را تشکیل می‌دهد که تا حد زیادی موضوع نقاشیهای من است. با وجود این، اغلب این تصاویر را خشن نمی‌بینم. پس در اینجا یك تناقض به چشم می‌خورد. وقتی یك تصویر را تمام می‌کنم، مثل یك دوست به آن اُنس می‌گیرم. بنابراین، نمی‌توانم به آن مثل یك پدیدهٔ تازه برخورد کنم و انگار نه انگار که برای اولین بار است آن را می‌بینم و اصلاً نمی‌توانم آنها را به صورت مجموعه نگاه کنم.»

- پیش از این مردم می‌گفتند: "شما باید عاشق فرانسیس بیکن باشید". الآن این گفته را کمتر می‌فهمم، چون وابستگی من و بیکن کمتر آشکار است. تصور من این است که اینها نقاشیهایی ملایم و لطیف هستند. از نقطه نظر مفهوم اصلی و نهایی هم، هرگز ارتباطی را پیدا نکردم. در نقاشیهای بیکن «امید وجود ندارد». آنچه را که مشاهده می‌کنیم کاملاً رخ داده است. فاجعه هرچه که باشد، به راحتی آن را تشخیص می‌دهیم. همیشه از اینکه مردم این حالت را در نقاشیهای من می‌بینند، متحیر می‌شوم... منظورم ناامید بودن است. فکر می‌کنم وقتی مردم متوجه شوند که من این تصاویر را وحشیانه، بیرحم و نمایانگر رنج و شکنجه نمی‌بینم، کوتاه بیایند و در موضع خود خیلی ملایمتر شوند.

JB : اما در مورد آن تصویری که کار کرده‌ای- کاسهٔ چشم برآمده و خیره- چیز خاصی وجود دارد. جانوری که بخش زیادی از وجودمان را اشغال کرده و تو آن را در ماجرای بزرگراه حس کردی... آن چیز خاص ترس است. تصویر وحشت برانگیز است. مطمئن نیستم که در آن «امید» می‌بینم.

MA : شاید این... بدون امید نباشد.

JB : بدون امید نباشد؟ ممکن است مشخص‌تر صحبت کنید؟

MA : ماتیس امیدوار است [خنده]، بلافاصله امیدوار است، یعنی به محض اینکه آثارش را ببینید، امیدوار بودن او به چشم می‌خورد.

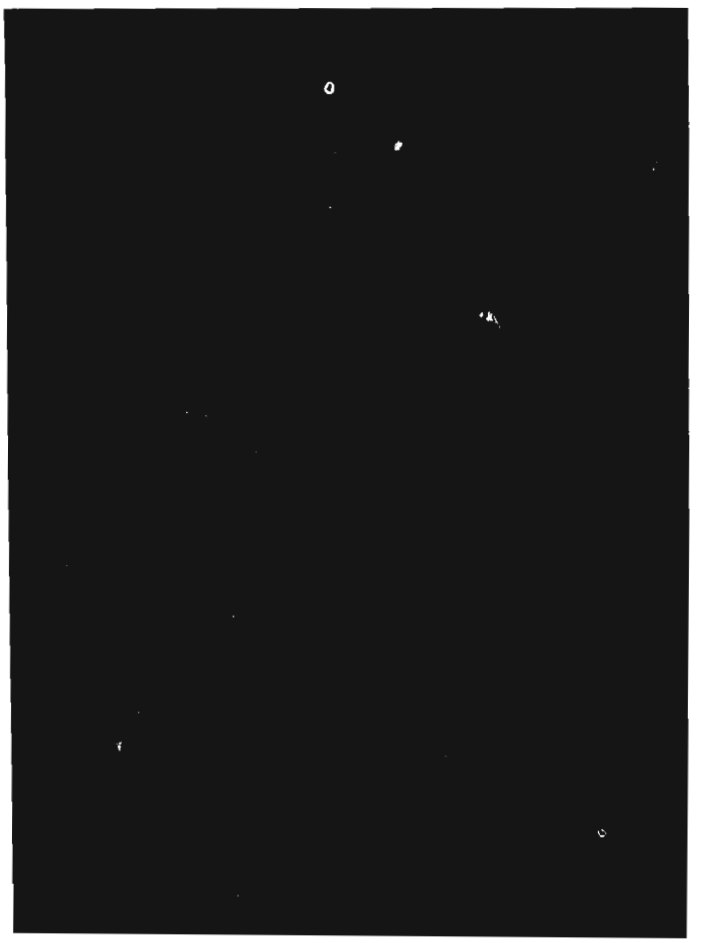
JB : خیلی خوب، پس می‌توانم بگویم من بلافاصله قادر به درك این نکته نیستم.

MA : من نمی‌توانستم در کنار این نقاشیها قرار گرفته و تصمیم بگیرم که خوب حالا در موضع «امید» باشم. با وجود این، معتقدم که در قطب مخالف هم نیستم.

آخرین کار وی که برای یك نمایشگاه آماده می‌شود، در حال اتمام است؛ اثری بزرگ، تاریك و غم‌انگیز که مملو از اشکال زیبای انسانی، شاخ گوزن و اعضای درونی بدن است.

در مورد این مجموعه خاص، تنها سر نخی که می‌توانم به شما بدهم این است که برادر من شکارچی گوزن است. وقتی دوازده ساله بود، از راه فروش پوست حیوانات، درآمدی کسب می‌کرد. یکی از دلایلی که باعث شد این استودیو را مهیا کنم، این بود که وقتی برای اولین بار سوار آسانسور شدم، اغلب آدمهای در آن، لباس و پالتوهای پوست پوشیده بودند و من با خود گفتم: «خدای من، انگار در خانهٔ خودمان هستم». به این ترتیب، سالهاست که برادرم به من شاخ گوزن می‌دهد. یعنی من از او می‌خواهم. زمانی رسید که تعداد زیادی شاخ گوزن داشتم و بدون هیچ ایدهٔ

● تصویری از کتاب «طردشده از بهشت».



● استودیوی آریسمن در نیویورك

مشخصی، نوعی توتم طلسم ساختم. فقط یك ستون توتم، حسابی مرا مجذوب کرد و شروع به مطالعه دربارهٔ آن کردم.

به این نتیجه رسیدم که بخش عمدهٔ زندگی‌ام را صرف نقاشی کردن حیوانات کرده‌ام. حیواناتی که هیچ ارتباطی با آنها نداشته‌ام: نهنگ، کرگدن و بوفالوهای آبی- حیواناتی که فقط در باغ‌وحش دیده‌ام. ناگهان متوجه شدم حیوانی که بخوبی می‌شناسم، با آن زندگی کرده‌ام، دیده‌ام، خورده‌ام و به تماشایش نشسته‌ام، گوزن است. در حالی که هرگز تصویری از آن نکشیده بودم. به این ترتیب، دو سال پیش، تصویری از یك گوزن نقاشی کردم و همان نقطهٔ جوشش تمام این کارها شد.

می‌توانم سیر این ماجرا را بازگو کنم، اما واقعاً ماهیت آن را نمی‌دانم... خیلی ساده بگویم، مثل این است که اجازه دهی چیزی شش ماه تا یك سال، تو را به خود اختصاص دهد و پیوندهایی را در زندگی‌ات به وجود آورد که ریشه در بیست سال قبل داشته‌اند.

«بیش از این بر روی مجموعه‌ای از فیگورهای انسانی کار می‌کردم. سال گذشته، از آن فیگورها نمایشگاهی برپا کردم که با شکست روبه رو شد. انتظار من غیر از این بود. بعد شروع کردم به ترکیب کردن شاخهای گوزن با آدمها. خوب از آنجایی که شاخهای گوزن، در حقیقت یك وسیلهٔ دفاعی هستند، من هم آنها را همچون وسائل دفاعی می‌بینم و نه آن طور که مردم می‌بینند. یعنی به صورت وسایلی برای حبس و زندانی کردن».

قابل ذکر است که در این آثار خون هم به کار رفته است و معنای زخم و صدمه نیز وجود دارد. خود هنرمند اعتراض می‌کند که: «نه، جداً این طور نیست. این یك واقعهٔ آیینی است، ولی واقعی نیست. این موجودات قرار نیست کسی را بکشند. من به آنها به صورت نقاشیهایی کاملاً آیینی نگاه می‌کنم و برایم استعارهٔ رنج و درد نیستند.»

«در یك سال گذشته، چیزی تغییر کرده است یا من در گفت و گوهایم روشنتر حرف می‌زنم: خلاصه، موضوع هرچه که هست. [در مطبوعات] مرا بیشتر به صلیب می‌کشند. حالا یا من تغییر کرده‌ام، یا مخاطبین. که البته نسبت به هر دو ظنین هستم.»

[کار من] باعث می‌شود مردم این طور فکر کنند. این تا حدی می‌تواند معنی داشته باشد، اما ممکن است معنای خوب و سالمی نباشد (می‌خندد). آنها فکر می‌کنند که من در عذاب هستم. من بی‌نهایت خوشبختم.»

این احساس شادی و خوشبختی از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ همراه با خشونتی که وی با موجودات خود به صورت مشترک دارد، حس دیگری نیز در آریسمن به چشم می‌خورد. او خوشگذران است و زندگی را سخت نمی‌گیرد.

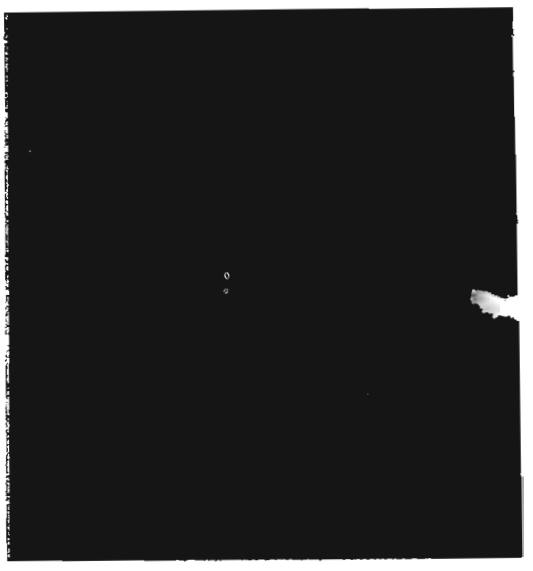
«از وقتی پنج ساله بودم، می‌دانستم که والدینم دو نعمت عمده به من عطا کرده‌اند. یکی وضعیت جسمانی و فیزیکی‌ام و دیگر اینکه می‌دانستم والدینم از من انتظار زیادی ندارند. برای آنها خیلی فرق نمی‌کرد که من چه می‌کنم.»

نقش اساسی دوران جوانی آریسمن در محلهٔ جیمزتون (Jamestown) نیویورك این بود که او نتوانست عرصهٔ خانواده را تحمل کند اما همین امر باعث شد که بتواند جامعه را تحمل کند. اما آیا این تصاویر، توصیف اجتماع نیستند؟ می‌خندد و تایید می‌کند که بعضی شبها خوب نمی‌خوابد و همین طور به تناقض گوییهایش ادامه می‌دهد.

«من به کار کردن معتادم. خود ساخته‌ام. خود محور و خود خواهم. چون قابلیت تحلیل‌گری زیادی دارم و مرتباً خود و کارهایم را مورد انتقاد قرار می‌دهم. تمام تلاشم را به کار می‌گیرم تا بتوانم نقاشی را به عنوان راهی برای خروج از این حالت و حفظ تعادل شخصیتی‌ام، نگاه دارم.»

«رویای من این است که روزی در نیو-کزیکو، یك تریلر خواهم داشت و بنزین می‌زنم. این بدان معنی نیست که می‌خواهم فقط یك رویا داشته باشم. من واقعاً هیچ وقت اتومبیل نداشته‌ام.

● از سری «شاخ سیاه‌گوزن»



● سحرگاه تیره

● از سری «شاخ سیاه‌گوزن»

حدود همان زمانی که استاد نقاشی‌ام آقای *کاشانی*، در گالری *گلستان*، نمایشگاهی از آثار خود (طراحی) برپا کرده بود، در شبی از شبها، در بستر خود در خواب، خانه‌ای دیدم، بقعه‌ای بود بین یك قبرستان، گورستانی قدیمی! خانه نبود، کارگاهی بود، نه، هُتلی بود، نمی‌دانم! نمی‌دانم چه جور جایی بود! منزلگاهی بود در کنار جاده‌ای خاکی که مثل ماری در میان سنگ قبرهای کهن خزیده، مسیری ساخته بود، سقفش شیروانی و پنجره‌هایش دهها مربع شیشه‌ای در کنار هم، جایی نسبتاً مُدرن، گاهی افرادی از آن جاده خاکی عبور می‌کردند و به آن سرا، سری می‌زدند، گویی، استاد دیگری هم بود که زمانی در آنجا حضور یافت، امّا آنجا «*کاشانی*» زندگی می‌کرد، او بود که حضور داشت (استاد *کاشانی*، مدیر گروه رشته نقاشی ماست در سرای *هُنر* در پایتخت) سکوت، باز هم سکوت، سکوت حکمفرما بود و گاهی گرد و غباری! *کاشانی*، برلب جوی آبی روان، صورت خود می‌شست، نگاهی به قبرستان کرد و گفت (به من می‌گفت): «اینجا قبلاً قبرستان نبود! مردم اینجا کشاورزی می‌کردند، تمام این زمینهای اطراف محصول می‌داد، این اطراف سبز و خُرّم بود...»

●

این شرح خوابی بود که دیدم و در یادداشتی برای خود آقای *کاشانی* هم نوشتم. یك سال بعد، او در گالری «سبز» نمایشگاه دیگری از آثار خود برپا کرد!

چه گلستانی بود! مثل یك گورستان! خبری بود؟ نبود!

چه خبر از گلها؟ گل خورشید فقط شاهد بود خاك با باد کمی می‌رقصید! تو چه می‌کردی پس؟!

دست بردستم بود، مثل خورشید فقط می‌دیدم!

●

دم بگشا تا به کی این بستگی
گرم در آتا به کی آهستگی
جهد بکن بو که به منزل رسی
ورنشوی غرقه به ساحل رسی
مردمك دیده شو و خود مبین
نیك نظر باز کن و بد مبین
چند شوی ای دل سوداپرست
از می نوشین هوا نیمه مست
خواب زحد رفت و تومست وخراب
وقت بیامد که درآیی زخواب
دست خوش‌فکر سبکسر مباش
پی سپر وَهم گرانسر مباش

خواجوی کرمانی

از صفحهٔ ۹۵ پایان‌نامه «نقش جهان» تز *محمدرضا فرهادی*، دانشجوی تازه فارغ از تحصیل شده رشته نقاشی دانشگاه هنر طهران!

□ خواب یك قبرستان

آموختن دیو سفید نوشتن را به طهمورث:
جمشید حقیقت‌شناس

باز هم اشارد:

همکان دانند کریتیکای اهل طرب و مرقان در بلاد محروسه اجدادی ما، مسبوق به سابقه مطولی نبوده و اگر هم بوده به مجامله و معامله و معارفه می‌بوده و تا بوده چنین بوده الا فی سنوات اخیره، یکی دو تن از احباب و اصحاب که داخل صناعت طنازی [کتابت طنز به شمایل کریتیکا] جهدی تمام داشتند، به پراکندن رطب و یابسی افتادند. لاکن طریبون مشخصی مهیا نبود و تخم عملشان به عبث هبا می‌شد.

حال که جریده شریفه سوره، به واقع کرم فرموده برای پراکندن هذیانات این حقیر، شکر واجب امده و تذکر این مقوله که ما اهل کریتیک ایم نه جوک: و *رضاقلی خان بنده‌زاده‌ایم* نه *کریم شیره‌ای* و *حاجی کرنا* که صناعتمان مزه پرانیدن باشد. این امر خیر را نهاده‌ایم بر در افرادی محترم که از بام تا شام، برطبل بیعاری و هرزه‌درایی فرو می‌کوفند و عرض خود می‌برند و زحمت خاص و عام می‌دارند تا به ضرب دگنگ سیانتیزم موزیکال فی المکتب المرحوم قولونل وزیر و ایضاً آقا نیمای جدید الولاده موسیقار وطنی، بانگ و فریاد برآرند که یا ایها الناس! دو دو تا پنج تا! والمتحیّرون فی الاوضاع کما ینبغی.

... این کلک خیال انگیز

جریده شریفه قطوره کثیرالکمیت و قلیل الکیفیت، «کلک» که در انگشت زدن به دمبک پرصدای موسیقی‌جات امروزه هم وارد است، اخیرا مصاحبه مطول و مفصلی با یکی از مرحومان نسل اسبق اهل طرب را که یازده سال پیش از این انجام شده، به زیور چاپ آراسته و منورالفکران عاشق سینه‌چاک رواج زبان فارسی در تاجیکستان را از موهبتی عظمی بهره‌مند گردانیده است. این مصاحبه که ضمنا به یک پیش‌درامد سانتیمانتال غلیظ، اثر خامه شکفت انگیزناک متولی کودک‌صفتی روشنفکرنمایانه اراسته شده و به مقاله‌ای بسیار متدیک کریتیک ساینتیفیک آو موزیک(!) اثر قلم سحار یکی از اروپادیده‌ترین فکلیان موزیک سنتی امروز، مزیّن گردیده است. اما از اینها که به اشارت گذر کنی، خود مصاحبه که دقیقا ۵۶ صفحه تمام می‌باشد، گذشته از محتوای بی‌نظیرش که در نوع خود پهلو به پهلوی مصاحبه‌های *رامین جهانبگلو* با *ایزابا برلین* می‌زند، از شاهکارهای نثر فارسی و سوپر شاهکارهای ویرایش مصاحبه در مرحله مابین پیاده کردن نوار و چاپ کلک‌وارانه آن است. بنده‌زاده، غیر از این‌که خواندن تام و تمام این مصاحبات را ـ حتی به قیمت حرام کردن یک دلار و نیم‌وجه رایج مملکتی (۲۵۰ تومان)ـ قویاً توصیه می‌کند، محض انبساط خاطر، تکه‌هایی از این لطایف الطوایف را نقل می‌نماید امید که از دعای خیر فراموش نفرمایند. لازم به ذکر است که این نقل قولها، حتی یک «واو» از متن اصلی نیز تغییر نکرده است:

[نوشتجات داخل کوروشه، از بنده‌زاده می‌باشد].

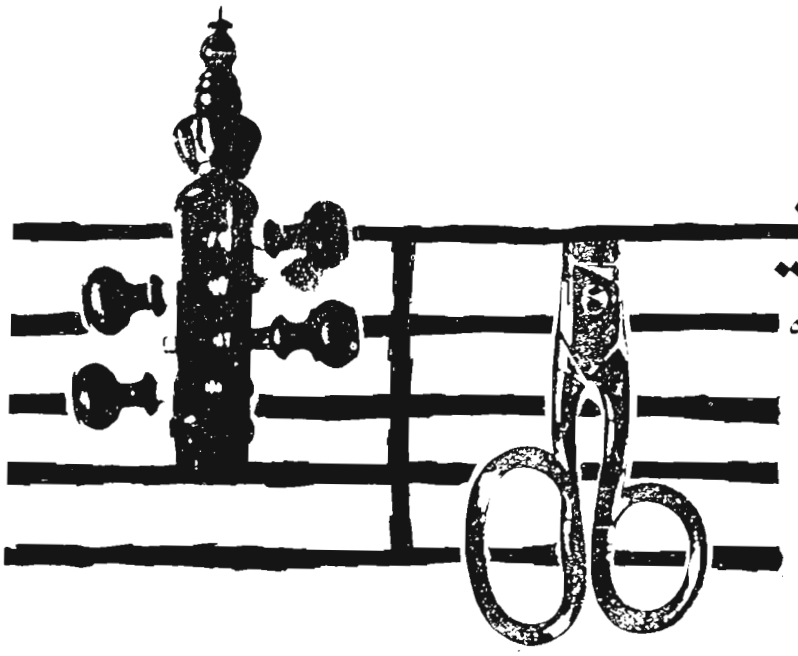
... احاطه برتاریخ موسیقی و مبانی فنی!

[فریدون] ناصری: ...ما در همین سرزمین، مرحوم «مصطفی خان محجوبی» را داشتیم [لابد مقصود استاد، مرتضی خان محجوبی است] کاری را که روی پیانو می‌کرد، دقیقا همانی بود که روی سنتور می‌کردند و روی «نی» می‌کردند.

[مهدی] خالدی: روی سه‌تار می‌کردند.

ناصری: روی سه‌تار می‌کردند حالا همه اینها به جای خودش محفوظ بماند بنده فقط سؤالم این است که به اعتقاد سرکار «کمانچه» با آن صدای تو دماغی و آن صدای «نزال خاصی که دارد [لابد مقصود استاد صدای «نزار» است، والاستاد اعلم]... (ص ۲۴۷).

خالدی: ...خدا خیرش بدهد این رفیق عزیز مرا، همین که قبلاً صحبتش بود [هرچه تورق کردیم صحبت از کسی ندیدیم، حتماً این قسمت در مطبعه جا افتاده] او می‌گشت آن «دی‌سورانس»ها را گیر می‌آورد [حتماً مقصود استاد بی‌بدیل استثنیک زمان، «دیسونانس» است] که چنان زخمه به گوش بزند که اصلاً هیچ موسیقی لذت نداشته باشد [لابد منظور استاد این بوده که اصلاً موسیقی هیچ لذت



□ طنز موسیقایی

■ زیر نظر ادیطور: رضاقلی بنده‌زاده

نداشته باشد] این تخصصی در «دی‌سورانس» داشت با خنده و هرچه هم به او می‌گفتیم بابا این نمی‌خواند با این، این مثل اره تو گوش فرو می‌رود این چیه که تو درست می‌کنی. (ص ۲۴۹).

...در فواید تجدّدطلبی

...پدرم خدا رحمتش کند آدم روشنفکری بود و در آن زمان بین جوانهای آن وقت یك خرده فکرش بازتر بود و پیش خودش فکر کرد من [فرزندش: استاد مهدی خالدی] دارم روی سه‌تارحرام می‌شوم و سه‌تار نمی‌تواند جواب استعداد مرا بدهد سه‌تار نمی‌تواند به من تحرك بدهد این بود که تشخیص داد من ویلن بزنم بهتر است به قول آقای ناصری ویلن هم که بین جوانها مُد بود... (ص ۲۵۰).

...نوعی جریان سیال ذهن

...مرحوم صبا خدا بیامرزدش می‌خواست ماست مالی کند [هنگام امتحان از استاد جوان در رادیو تهران] می‌خواست کمك کند که نکند کسی را که او معرفی کرده خراب کند[؟] گفتش که پس مهدی دیگر بزن یك چیزی بزن دیگر بزن من دست‌پاچم [یعنی استاد جوان دست‌پاچه بوده‌اند]. آن هم وقتی که قبلاً قرار و مدار بارتی بازی با مرحوم صبا محکم کرده‌اند]... شروع کردیم «همایون» زدن. «همایون» هم شگردم بود [البته ظاهراً در موسیقی، نه شعبده و شامورتی!] عالی هم می‌زدم دیگر بالا و پایین رودده‌ویولون را برای اینها درآوردیم خلاصه اینها خیلی خوششان آمد... (ص ۲۵۳).

...ادب حرفه‌ای در سوابق همکاری

...عرض کنم که آن رفیق ما که ویلن می‌زد؟ بعد از من می‌نشست [مقصود استاد خلدآشیان این است که فلانی که در ارکستر بعد از من می‌نشست و ویلن می‌زد چه کسی بود؟!]

ناصری: [محمّد] میرنقیبی.

خالدی: نه نه آن یکی. دیوانه هم بود یك خرده خل وضع هم بود.

[احمدرضا] احمدی: دیگر نمی‌شود اسمش را گفت آقا.

ناصری: چرا. [صاحب تایید. خودشان هم در این‌گونه وادیها، عالمی دارند و «آشنایانند، اهل نظر»]

خالدی: چرا گفتم. من اسمش را گفتم. [عبدالله] جهان‌پناه. حیوانی حیوانی پسر بسیار خوبی است که حرف بیخودی از کسی نمی‌شنود جواب می‌دهد [یعنی چه؟!]. این خصوصیت را دارد «جهان‌پناه».

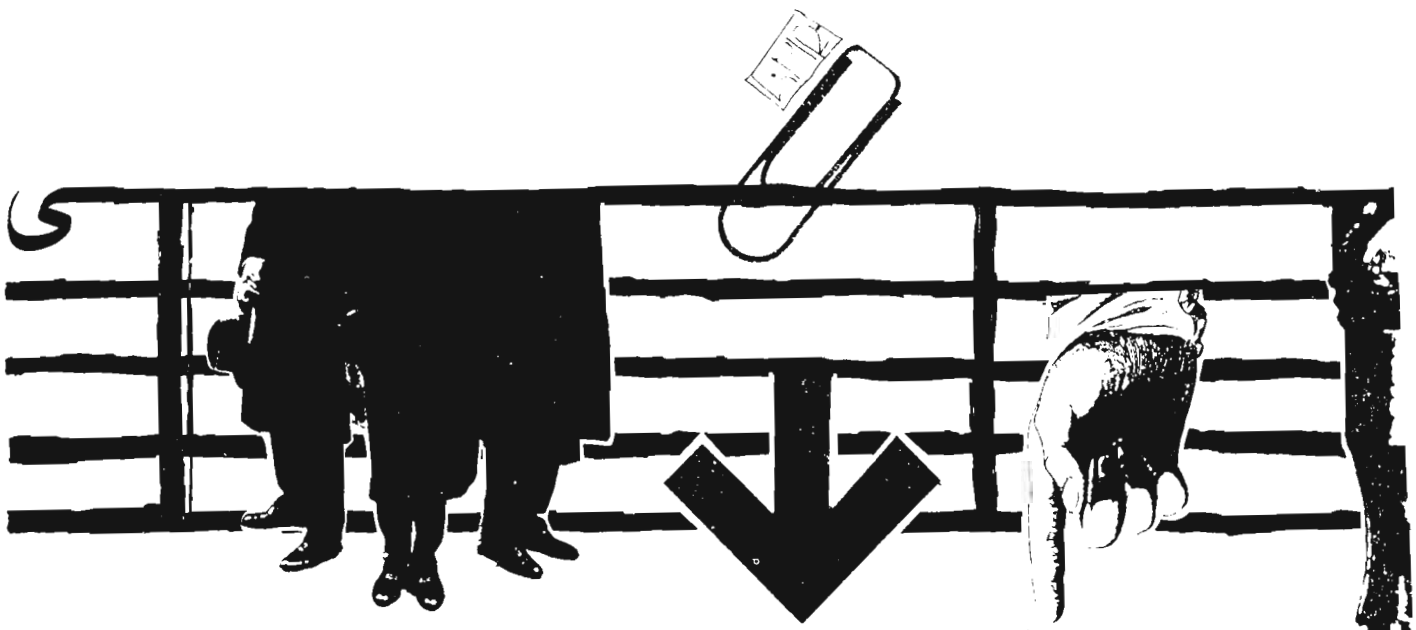
[*عبدالله جهان‌پناه* ویولون‌تو از قدیمی در قید حیات تشریف دارند. امیدواریم این فرمایش رفیق مغفورشان را کماکان عمل بفرمایند]. (ص ۲۵۸).

...وقتی فرشته الهام، دیر سر «راندوو» حاضر می‌شود

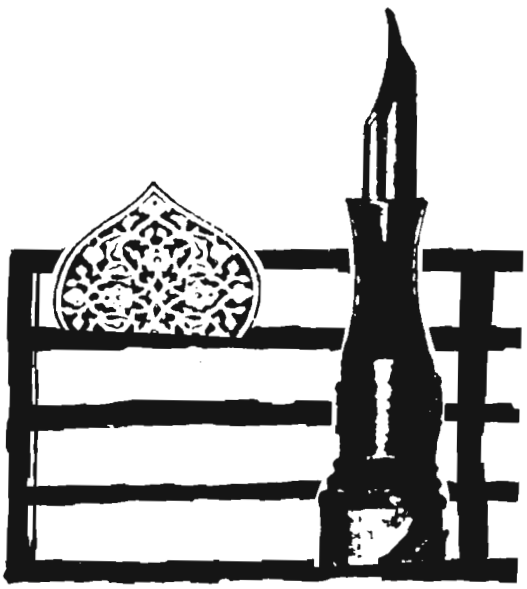
خالدی: ... پیش خودم یعنی فکر کردم گفتم که می‌بایست شعر بگویم خوب در ظرف این سی چهل سالی هم که با این آقایان شعر او دوستان محترمی که «ترانه» برای ما می‌ساختند نتیجتا یك اطلاعات سطحی هم برای ما کسب شده بود گفتیم شعر بگوئیم بعد بگردم ببینم چه می‌شود ه استخراج بکنم از این کان وجود خودم ببینم می‌توانم شعر بگویم یا نمی‌شود خلاصه نشستیم و چیزهایی ساختم و برای هرکس هم که می‌خواندم همه تعریف می‌کردند گفتم پس این خلاقیت هم خدا در وجود من خلق کرده منتها من تا سال ۵۱، ۵۲ [یعنی ۵۴ سالگی شریفشان] دنبالش نبودم که این کار را انجام بدهم و حالا که من می‌بینم که هرکسی از دوستان صاحب‌نظرمان اینها را می‌شنوند می‌گویند خوب است پس یك چیزی در وجود من هست این است که من این را پیدا کردم و مقداری کلی هم شعر ساختم حالا هم حاضرم یکی را برایتون [برایتان] بخوانم.

[حضرت استاد مرتضی] ممیز: اتفاقاً خیلی میل داریم یکیش را بخوانید.

خالدی: من آن نور بی‌رنگ شمعم که در بزم یاران بسوزم/ شفق بخشم و نور و گرمی فزایم/ من آن شمع سوزنده‌ام ناله‌ای برنیارم/ شود آب شمع وجودم چو سوزم/ چرا سوختن قسمتم شد/ خدایا چرا شد/ چرا شد چنین قسمت و بهره‌ام وای برمن/



کنم گرم محفل و هم روشنی‌دیدگان را/ دل دوستان گرم و عشاق آشفته بینم/ نگه در نگاهی به گاهی نگاهی ببینم/ نگاهی به عاشق نگاهی به دزدی نگاهی ببینم/ چرا سوختن قسمتم شد خدایا چرا شد/ چرا شد چنین قسمت و بهره‌ام وای برمن/ از آن دم که روشن شوم بی‌ریا من بسوزم/ به غیر از نظاره چه حاصل مرا زندگانی/ نسیمی مرا می‌کشدبی‌گنه ای رفیقان/ نداردکسی مهر الفت به جانم دریغا دریغا/ چرا سوختن قسمتم شد خدایا چرا شد/ چرا شد چنین قسمت و بهره‌ام وای برمن/ شوم سوخته در عزا در عروسی و هم شادمانی/ به بزم حریفان به جمله به محفل همی سوزمی وای برمن/ همی سوزم و سوزم ای عاقلان



سوزمی غافلان/ که باشد شما را چنین خواب غفلت چنین بی‌خیالی/ چرا سوختن قسمتم شد خدایا چرا شد/ چرا شد چنین قسمت و بهره‌ام وای برمن/ این هم یك تمثیلی بود. (ص ۲۶۶)

احمدی: ...هنگام که گفتم «که شما همیشه سخاوت در تعارف رؤیا داشتید» لبخند زد. (ص ۲۲۹).

... درس تواضع

... شنونده یك ساز مطبوع می‌خواهد، یك ساز خیلی قشنگ می‌خواهد، یك صدای خوب می‌خواهد، یك بیان عالی و ارزنده می‌خواهد که این [یعنی شنونده] را تزکیه بکند. اینها را ما داشتیم در حد اعلی... (ص ۲۷۷).

...و ایضاً یاد استاد

...مرحوم کلنل وزیری ارکستر نوین را که درست کردند من در رادیو سلو می‌زدم از مرحوم خالقی سؤال می‌کنند این کیه ویولون می‌زند؟ می‌گوید که خالدی است مرحوم کلنل وزیری سؤال می‌کند کجا بوده این؟ مرحوم خالقی می‌گوید که این از شاگردان آقای صبا است می‌گوید این از صبا هم بهتر می‌زند... (ص ۲۷۷).

...احاطه برادب کلاسیك و ادب در کلام

ناصری: ...موسیقی را نباید زورچپان کنند... برای خود شما هم همین الآن یك تصنیف عارف است که الآن تو ذهن که یك ذره‌اش را بگویم تا ته‌اش را می‌خوانید این به علت این همان سهل الممتنع سعدی است‌ها این همان مسئله است که در سعدی وجود دارد [حتماً به طور سهل الممتنع قلت متبعی شده!]. (ص ۲۸۰_۲۸۱).

...یك چیز عجیب و غریب!

ناصری: بعد از «حسام‌السلطنه مراد» ما می‌بینیم که یك چیز عجیب و غریب اینجا.[؟!]

احمدی: حسام‌السلطنه مراد دورهٔ رضاشاه است دیگر؟

ناصری: حسام‌السلطنه مراد در اوایل رضاشاه بود تاجگذاری رضاشاه که شد حسام‌السلطنه مُرد برای این‌که خدا سلامتش بگذارد منوچهرخان صانعی نوازندهٔ خوب زمان احمد شاه بوده ولی تا اوایل رضاشاه بود سوت می‌زد... (ص ۲۸۱).

...مجلس تمام گشت و... مانده‌ایم!

خالدی: اتفاقاً شماها قدیمی‌اش بهترین‌اش هستید. بله شماها دیگر تاپید (You're top) هرکدامتان در کار خودتان در شیوهٔ خودتان مخصوصاً این کاری که با این زحمت و با این صمیمیت و صفا دارید انجام می‌دهید. انشاءالله که برایتان خیر و نتایج آتی خوبی داشته باشد. (تمت المصاحبه فی الصحیفه ۲۹۴).

...سلام! همشهری!

حتماً در خاطر مبارکتان مانده است. مصاحبه بی‌نظیر ریاست محترم یکی از مراکز محترمه و معروفه عمال طرب مملکت را که چندی پیش پخش شد. ریاست محترم، به قدری از افتتاح مراکز نشر فرهنگی اصیلی مانند سینماتراس چاپلین و کافه‌شاپ ژان پل‌سارتر و امثال این امکنه مبارکه ذوق‌زده شده بود، دست و پا را گم کرد و ضمن افاضاتش فرمود: «...بله انشاءالله با تکیه به خودیاری و زوریاری و خودکاری همشهری‌های محترم و موسیقی‌دوست، بتوانیم افتخار تأسیس امثال بهمن‌سرای فرهنگ... آخ ببخشید! فرهنگسرای بهمن را داشته باشیم...» خدا خیرتان بدهد. بهمن‌سرای فرهنگ را فراموش نفرمایید. به قول آقا نیمای خودمان: «...در هرکاری تداوم لازم است که دیدگاههای نوینی گشوده و گشاده گردد».

...معامله پاپاپای.

یادم نمی‌رود! کنسرت مجلّلی بود از خاکپای ملت ایران. طبق معمول سنواتی، همه خاکیان سالك راه عرفان از نوع نور بخشیه و زعفرانیه و ماستبندیه و... حاضر و ناظر بودند. بوی عطریات فرنگ در بهمن‌سرای فرهنگ و ردیف مرکوبات رنگارنگ... بازار تعارف و خنده و صحبت و غیبت گرم و چشم و ابرو بود که بیداد می‌کرد. استادی که اخیراً آفتاب رو چله نشسته، بین مدعوین حاضر بود. همه امضا می‌طلبیدند و التماس دعا داشتند. تا این که حضرت استاد را خستگی افتاد. در این حیص و بیص، جوانکی ژورنالیست ظاهر و آرتیست باطن، گریبان استاد را گرفته و ده عدد امضای دوآتشه تنوری فرد اعلا می‌طلبید. آن هم نه خطوط کج و معوج بلکه با اسم و فامیل کامل نستعلیق و تاریخ دقیق. از استاد انکار و از او اصرار تا این که حوصله سالك دلسوخته راه عرفان سرآمد و پرسش کرد که: «جوان! آخر ده فقره امضا را برای چه می‌خواهی؟» و خیلی ساده، پاسخ شنید که: «می‌خواهم با یك امضای خاکپای ملت ایران عوض کنم...» □