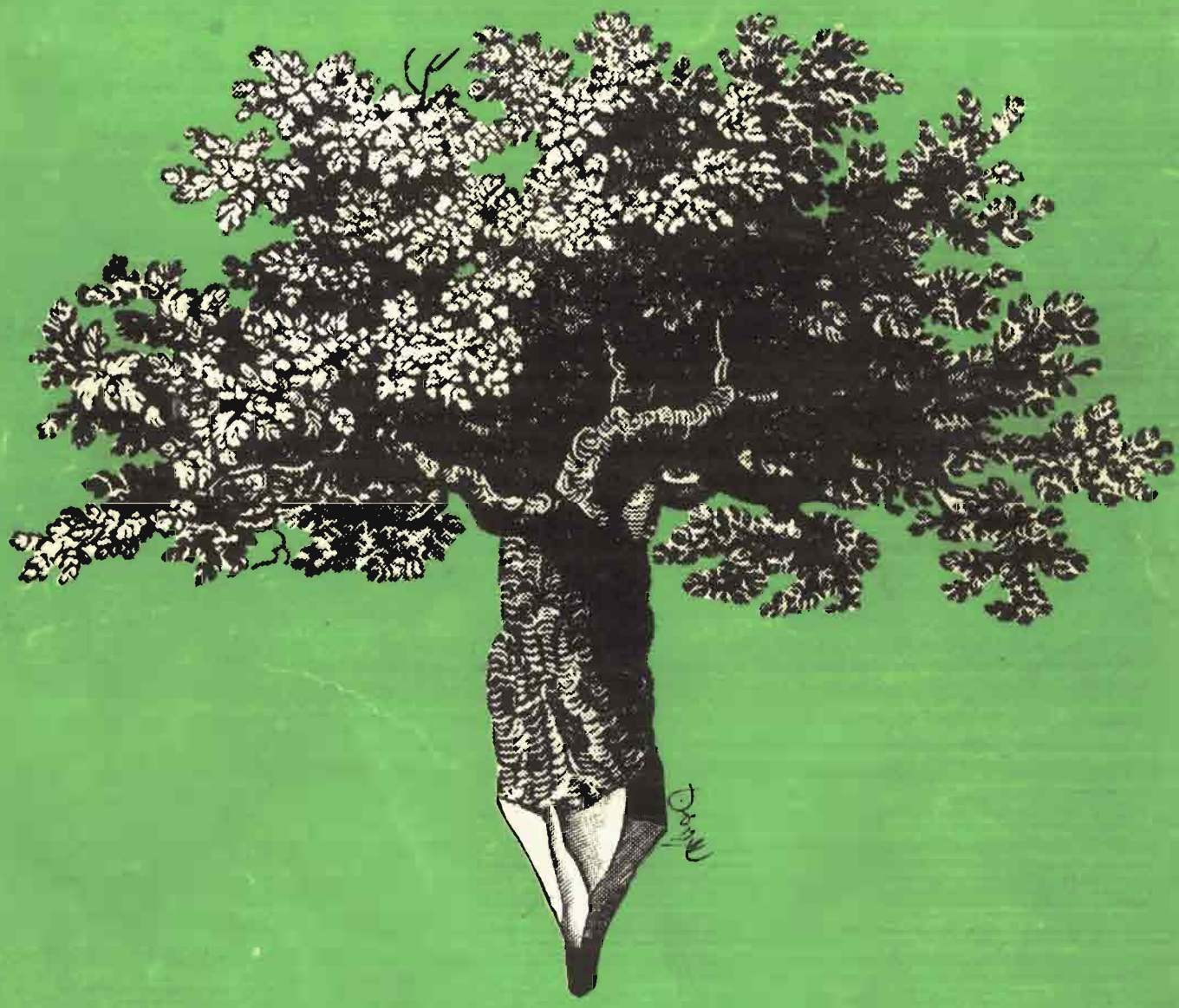
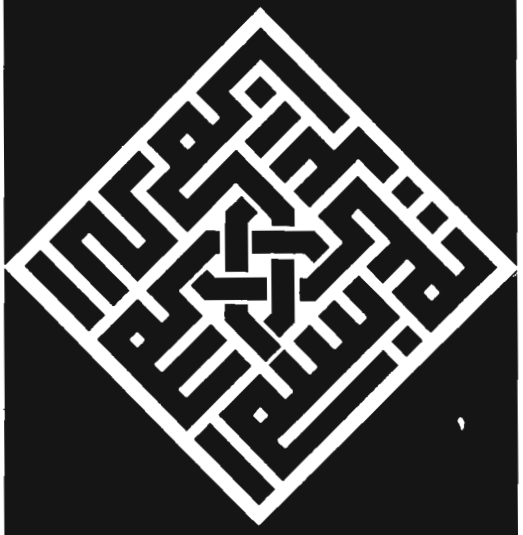
سوره

ماهنامه هنری

دوره اول/شماره هفتم، مهرماه ۱۳۶۸، قیمت ۲۵ تومان



- سلاح هنر • بربام ادبیات • جلال‌آل احمد: میعادی دوباره
- ساعت لعنتی (داستان) • مروری بر تئاتر فرانسه • نگاهی به آثار «اندرو وایث»، نقاش معاصر امریکایی • نشستی با «گادفری رجیو»
- ماجرای سرب گانگسترها و خرگوش فراری
- فرزندان انقلاب در برابر عرصه‌های تجربه نشدهٔ سینما • کاکتوس



سوره

ماهنامه هنری

دوره اول/شماره هفتم، مهرماه ۱۳۶۸

■ سرمقاله/ ٤ سلاح هنر

■ ادبیات / ۵ شطحی به امامت رؤیا و ٦ خانه‌ای به رنگ آسمان

۸ ساعت لعنتی و ۱۲ جلال آل‌احمد؛ میعادی دوباره

۱۵ ناشئة‌اللیل و ۱۸ بربام ادبیات و ۲۲ شعر

■ تئاتر / ۲۵ نکاتی پیرامون اهمیت هنر نمایش

۲٦ مروری بر تئاتر فرانسه

■ تجسمی / ۳۰ هزار کوچه، هزار در

۳۸ گفتگو با استاد محمدعلی زاویه

٤۰ برگی از شاهنامه

٤۱ اخبار تجسمی

■ سینما / ٤۲ فرزندان انقلاب در برابر عرصه‌های تجربه نشدهٔ سینما

٤۷ از بسیجیها تا کلاه‌سبزها

٤۸ تکنولوژی جانشین همه چیز انسان شده است

۵۰ ماجرای سرب گانگسترها و خرگوش فراری

۵۲ پوستر فیلم

۵٤ تدوین می‌تواند روی فیلمنامه هم اثر بگذارد

۵۷ اخبار سینما

■ مقالات / ٦۰ هنر اسلامی جلوهٔ حُسن و جمال الهی است

■ کاکتوس/ ٦٤ معجزهٔ روشنفکران جهان سوم و...

* صاحب امتیاز: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی
* سردبیر: سید محمد آوینی
* امور گرافیک: علی وزیریان
* نشانی: تهران. خیابان سمیه. تقاطع استاد نجات‌اللهی. شماره ۲۱۳
* تلفن: ۸۲۰۰۲۳

* آثار و مقالات مندرج در سوره بیانگر آراءِ مؤلفین خود بوده، ضرورتاً نظرات حوزهٔ هنری را منعکس نمی‌سازد.
* نقل مطالب با ذکر مأخذ بلامانع است.

* چاپ و صحافی: چاپخانه آرین
* لیتوگرافی: صحیفهٔ نور
* حروفچینی: شرکت چاپ و نشر

■ صفحه دو جلد: اثری از «اندرو وایت»

■ صفحه سه جلد: «گادفری رجیو» و صحنه‌ای از «دگرگونی زندگی»

سلاح هنر

● در یکی از مجلات فرهنگی و از قول «گابریل گارسیا مارکز»، ذکر کرده بودند که: «ادبیات نباید به مثابهٔ سلاحی گرم به کار آید.»

این سخن به ماهیت هنر و ادبیات ربطی ندارد، بلکه پرده از باطن گویندهٔ سخن برمی‌دارد و از آن بیش، از باطنِ کسانی که سخنانی از این دست را می‌خواهند با سُرنگِ حروف ۴۸ در سرها تزریق کنند.

با کدام قصد این گفته از میان سخنان آن نویسنده بیرون کشیده و بزرگ می‌شود؟ جواب روشن است: «به قصد مبارزه با کسانی که هنر را در خدمت مبارزه می‌خواهند.» یعنی آنان خود، قبل از همه ادبیات را به مثابهٔ سلاحی گرم به کار گرفته‌اند؛ ژورنالیسم را. یعنی که این گفته، ناقضِ خویش را در درون دارد و خود، خویشتن را نفی می‌کند.

هنر و ادبیات، چه بدانند و بدانیم و چه ندانند و ندانیم، عین پیکار و مبارزه است و نه هنر، که زندگی عینِ پیکار است و هنر مگر چیست جز تجلّی حیات هنرمند و حضور او در جهان؟ آن نویسندهٔ آمریکای لاتینی هم سخنی جز این نداشته است. همهٔ حرف او در جواب به این سؤال که چرا کتابهایتان را در راه ترویج اندیشه‌های سیاسی‌تان به کار نمی‌برید، اینچنین است: «خیال نمی‌کنم که ادبیات می‌بایست به مثابهٔ سلاحی گرم به کار رود. امّا به خلاف ارادهٔ آدمی، جهان‌بینی‌ها به نحوی اجتناب‌ناپذیر در نوشته‌ها بازمی‌تابند و برخوانندگان اثر می‌گذارند. خیال می‌کنم کتابهای من تأثیر سیاسی‌شان را در آمریکای لاتین به جا گذاشته‌اند، زیرا که به خلق هویتی برای آمریکای لاتین، یاری داده‌اند.»

... و آن وقت از این میان، تنها همین یک جمله بیرون کشیده می‌شود که «ادبیات نباید به مثابهٔ سلاحی گرم به کار آید.»

مقصود آن نویسنده این است که ما چه بخواهیم و چه نخواهیم، تعهّدات فکریمان در کارمان ظهور پیدا می‌کنند و تأثیرات خویش را باقی می‌گذارند؛ امّا درست آن است که ما اجازه دهیم خودِ اثر، در طیّ مراحل طبیعیِ آفرینش هنری، شکل و قالب خود را اختیار کند، نه آنکه ما بخواهیم از بیرون، قالبی را برآن تحمیل کنیم و آن را به مثابهٔ سلاحی گرم به کار بگیریم... و این عین صواب است.

به زبان مشهورات، اثر هنری قالبی دارد و محتوایی. محتوای اثر هنری جلوه‌ای است از روح هنرمند و قالب را نیز باید اجازه دهیم تا خود محتوا برگزیند، با واسطهٔ مهارت هنرمند در تکنیک.

سؤال کردن از اینکه «آیا هنر می‌تواند اهل مبارزه باشد، یا خیر؟» از اصل ناشی از غفلت است؛ غفلتی نسبت به ماهیت هنر. اهل قیام و اهل قعود، هر دو در کار هنری خویش ظهور می‌یابند، چه بخواهند و چه نخواهند. اثری که از اهل قیام بجوشد، ذاتاً مبارزه‌جوست و اثری که از اهل قعود بجوشد نیز اهل مبارزه و دعوت است، منتهیٰ مبارزه‌اش با قیام است و دعوتش به قعود؛ خلاف آن دیگری که مبارزه‌اش با قعود است و دعوتش به قیام.

داغِ قبول قطعنامهٔ ۵۹۸ هنوز هم تازه است و هر بار، در سالگرد جنگ، این داغ نیز همراه یادِ آن معجزهٔ شگفت‌آور عشق، تازه می‌شود. این داغ نیز مبارک است، چرا که بردلِ مردانِ مرد، نشسته... و همین که این داغ چنین برما گران است، نشان از آن دارد که ما اهل تسلیم نیستیم.

قبول قطعنامهٔ ۵۹۸ به معنای آن نیست که ما از سخنان خویش دست برداشته‌ایم؛ ضرورتی که ما را به قبول قطعنامه کشاند. همان بود که ما را به جبهه‌های دفاع مقدّس کشاند: عمل به تکلیف و وفای به عهد؛ اگر نه، آثار آن تسلیم می‌بایست که تاکنون ظاهر شده باشند. شاید منتظرند که این آثار بعد از ارتحال حضرت امام(ره) ظاهر شود؟

«خمینی» مردی بود که چون سایر مردان خدا بسی فراتر از قواعد زمانه نشسته بود. انسانهایی چون او، خود منشأ تاریخ هستند نه تابع آن... و نه عجب اگر اهل زمانه او را نشناسند. عصر ما، عصر حضور و ظهور اسم اوست. تا حال، دوران حضور اسم روح‌الله بود و از این پس، مرحلهٔ ظهور و تحقّق این اسم فرارسیده است ولذا تا ظهور کامل این اسم، پیکاری عظیم میان حق و باطل درگیر خواهد بود؛ نه فقط در این خطه، که در سراسر کرهٔ خاک.

حرف ما این نیست که هنر را باید در خدمت این مبارزه کشاند؛ که هنر آینهٔ عصر است و نمی‌تواند فارغ از این جنگ بماند. در مصداق فردی نیز، هنر مجلای روح هنرمند است و پرده از هویت او برمی‌دارد. اهل مبارزه رانیازی نیست که هنر را چون سلاحی گرم به کار بگیرند؛ همهٔ کار آنها باید این باشد که «خودشان» باشند و «خودشان» بمانند تا هویت مستقل آنان در آثارشان ظهور پیدا کند؛ و آن هنری است شایستهٔ عظمت و زیبایی انقلاب اسلامی.

شطحی به امامت رؤیا

• احمد عزیزی

کنار بیشهٔ ببرِ توهُم بودم، در جنگلی پر از تبر براهیم، در شب زایمان زیتون، با دریاچه‌ای که در صف متقاضیان نوح ایستاده بود، با اقیانوسی کوچک در گپ کوبرهای رهگذر. پاسخ من زیبا نبود؛ پاسخ من از طنطنهٔ تلفّظ خالی بود، بی‌آنکه در جنین تفکّرم کانهای آرام سؤالی به گوش آید. من ابر می‌جَویدم و اران می‌نوشیدم؛ من نور تکلّم می‌کردم و خورشید می‌تراشیدم؛ من آفتاب می‌نوشتم و کتیبه پرواز می‌دادم. تاریخ در تاریکی وجدانم بیتوته کرده بود؛ یک قیصرِ مصلوب، یک مسیح شمشیر به دست، در ازوانم خون تلاوت می‌کردند.

آه نور، نور زیبای زادگاه! آه ای نور، ای خاک سرخ نخستین! **ای پیکرهٔ جنینی آدم! ای حوّای عارفانی که دربهشت تنهایی قدم می‌زنند! می‌روم: شبیه به** بازگشتن؛ گام برمی‌دارم، مثل پرواز؛ آواز می‌خوانم با جنجره‌ای نامرئی؛ گوش می‌سپارم: به اشکال، به جسام، به ارواحی که در نقطهٔ جوش تکلّمند، به سبهایی که در یک بی‌دشتیِ مطلق می‌تازند.

جهان، کلام است؛ اشیاء، اسمائند؛ نه هر شیئی امی داشته باشد، که هر نامی شیئی است:

از جمادی مردم و نامی شدم

با نظامی خفتم و جامی شدم

کوچکم، کوچکم، مثل بذری که درتند **بادِ قو** بلای فاآن به مشرق نیلوفر افتاد. تنهایم، تنهایم: زبده‌ای که سوار اتوبوس می‌شود؛ زبده‌ای که به یارک می‌رود؛ زبده‌ای که در حاشیهٔ جنگل قدم می‌زند؛ زبده‌ای که سیگار می‌کشد و به ابدیّتِ آبها حیره می‌شود.

انسانها امّتند؛ هر انسانی قومی است. انسان، در باغی از سُنبلها و سَمبلها زندگی می‌کند. انسان عادت به اسب سواری استعاره دارد. انسان شیشه گر تشبیه‌هاست. انسان با خدا قرار ملاقات دارد: در بندر آفرینش؛ و با شیطان از تونلهای تنگِ تن می‌گذرد تا بالهایش را که در بازی فرشتگان گم کرده است، بیابد.

من در کودکی با پرهای فرشتگان بازی می‌کردم. خانهٔ ما نزدیک ناصره بود، شهری پُر از مریم؛ شهری پُر از نیزارهای پیلاطس؛ شهری پُر از زنبقهایی که در خاور دورِ خواب می‌رویند. ماه هر شب تا صبح روشنایی ملکوت را تفسیر می‌کرد؛ کوهی پُر از کبکهای دری در آیینهٔ ایوان: ما خدا را بلافاصله می‌دیدیم، ما خدا را به شدّت می‌شنیدیم.

اگر شمشیر نبود، گلها استراحتِ مطلق می‌کردند. اگر خشکسالی نمی‌رسید، آبهای آفرینش بالا می‌آمد. اگر زخم نبود، انسان ثقالتِ زنجیرهای زمین را احساس نمی‌کرد. راستی چرا سارها نیزارها را استثمار نمی‌کنند؟ چرا لک لک‌ها به یکدیگر لکه نمی‌چسبانند؟ چرا شقایقها برای شعله‌ور شدن، در صفِ سوختن نمی‌ایستند؟ چرا نیلوفرها سکته نمی‌کنند؟ چرا **آفتاب گردانها کارتِ** ورود به مزرعه نمی‌زنند؟ چرا هر ماه برای سپیدارها، قبض مصرفِ خورشید نمی‌آید؟ چرا پروانه‌ها پس اندازِ گل سرخ ندارند؟ چرا آهوان برای تماشای چشمه‌ها بلیط نمی‌گیرند؟ چرا در بین نوزادان نسترنها، کم خونی نادرست؟

ما دو هزار و پانصد سال در قفس نفس کشیدیم؛ دو هزار و پانصد سال پر چمهایمان در نسیم تکان می‌خورد. مغولها به کاشیهای ما تجاوز کردند. شرح نیستانهای سوختهٔ ما یک مثنوی با هفتاد من کاغذ است. آنها با هلاکو آمدند و ما با مولانا برخاستیم. ما برگردِ شهیدان خود سماع می‌کردیم. تیمور، رؤیاهای ما را به آتش کشید. اسکندر ما را به کرانهٔ کابوس تبعید کرد. این یک مشت میناتور معلول، حاصل محاصرهٔ نیشابور است.

هیچ پیامبری برای تعلیم شمشیر نیامد؛ پیامبران آمدند تا ذائقهٔ بشر را با یاس آشنا کنند. پیامبران برای تکثیر تبسّم و تداوم نسترن آمدند. پیامبران آمدند تا ما آبیاری اشراق را بیاموزیم و آیشِ آفتاب را یاد بگیریم. ذوالفقار، پاسبان حُرمتِ گلها و خونهاست. ذوالفقار، شمشیر نیست، آیینه است. ذوالفقار اشکی است که الماسهای جهان برماتمِ انسان گریسته‌اند. ذوالفقار می‌خواهد شمشیر را مقطوع النّسل کند. ذوالفقار گردنهٔ گردنکشان تاریخ است. اگر ذوالفقار نباشد، زنجیرها توطئه می‌کنند؛ اگر ذوالفقار نباشد، ماجرای ملّی شدنِ صعب نفت تکرار خواهد شد. ذوالفقار بازوی اجرایی شبنم در نیمه شبِ پرآذرخش نیایش است. ذوالفقار پرچم همهٔ شمشیرزدگان و زخم خوردگان تاریخ است. ذوالفقار آمده است تا کودتای شبانهٔ شمشیرها را بشکند.

خمینی آخرین تجلّی ذوالفقار بود: مردی که با ابروانش خیبرهای زمان را درهم می‌شکست؛ مردی که با لبهایش سماع می‌کرد. ابروان خمینی، ذوالفقار دورهٔ غیبت بود. مردی که ظهور کرد تا غیبت را باور کنیم. مردی که سلمان فارسی را به همهٔ زبانها ترجمه کرد. مردی که با اباذر برادر بود، امّا با اباسیم میانه‌ای نداشت. مردی که با خون، شمشیر را به زانو درآورد. مردی-که با بارانهای موسمی نیایش پایان خشکسالی تفسیر بود. مردی که در بازارها، تجلّی فروخت و به خیابانهای ما پرچم هدیه داد. مردی که ما را به خود کفایی موجها رساند. مردی که کشاورزی آخرت را رونق داد. مردی که ما را به اوایل آخرالزمان رساند. مردی که کاسه‌های ترک خوردهٔ نیت را از عرفان ناب کوهپایه‌های پرستش پُر کرد و ما را به آب و هوای اهورایی عادت داد.

اکنون کودکان ما، بر بامهای نیایش، بادبانهای بلند زیارتنامه را تکان می‌دهند. اکنون زنان ما، آبستن آفتابگردانند و مردان ما در زیر خروارها تاک ــ در معدنِ مِی ــ به استخراج ابدیت مشغولند. ما به جهان، خورشید و پرچم و سنجاقک و نیلوفر صادر می‌کنیم. اکنون پرتونگاران ما، پروانه‌ای اختراع کرده‌اند که همهٔ رنگهای جهان را نمایش می‌دهد و اکنون حوّاشناسان ما، کارخانهٔ آدم‌سازی راه انداخته‌اند. ما تکلم بشری را بازسازی می‌کنیم. ما خشم خمینی را برای ببرهای منطقه می فرستیم تا از زخم غزالان زمین، برائت بجویند.

•

کپرنشینان حاشیهٔ تصویر، تشنهٔ یک جرعه آیینه‌اند. خمینی کجایی؟ خون تفسیر به جوش آمده است؛ زیارتنامه‌ها زاری می‌کنند؛ شبنم، بی گلبرگ است؛ شب بی ستاره از بیابان عبور می‌کند؛ شقایقها شیون می‌کنند: خمینی کجایی؟ قرار بود به هر کدام از ما یک شاخه گل سرخ هدیه بدهی؛ قرار بود برای ما، از مرز ملکوت، تجلّی وارد کنی؛ قرار بود ما را به ملاقات خدا ببری، برای پابرهنگان فرهنگ ما، کفشهای مکاشفه بخری! نخلها خم شده‌اند. هر شب کاروانی از دیدگان دماوند می‌چکد. خروسها منتظر اذان توانند. خمینی کجایی؟

ما را به بالاتر از ابر دعوت کن، به پایینتر از عرش؛ آنجا که برگهای درختان پرهای طاووسانند؛ آنجا که حور چشمان، آیینه تقسیم می‌کنند و لبخند می‌فروشند؛ آنجا که هر فرشته‌ای گاهوارهٔ عیسایی را تکان می‌دهد.

ادبیات

خانه‌ای به رنگ آسمان

• مجید راوی

یک شب که زمستان بود و باران می‌بارید و زوزهٔ باد تیزمی‌گذشت و گوش را می‌بُرد و در را می‌گسود. پرنده‌ای به میهمانی خانه‌ای آمد. سرما برده و از آشیان مانده. منزلگهی می‌خست شب را بستوته کند. تا صبح بیاید و با خود تن‌پوشی بیاورد گرم و روشن.

درخانه کسی را دید و انگار دانست آدمی را آن سخاوت نیست تا پرنده‌ای حلال گوشت را بی‌آزاری پذیرا باشد و بعد از آن رهایش سازد. گویی از آمدن پشیمان بود. سرِ رفتن داشت و پر سپردن به بارانِ بی‌امان.

بال گشود و پر کشید تا در سیاهی بگریزد و از تاریکی پناه جوید. امّا دیر شده بود: باد در را بسته و مرغ در قفس مانده بود.

بادِ بی‌مأوای سرگردان چه می‌دانست که آسانه کدام است و از خانه ماندن چیست؟ چگونه می‌شد به مرغ گفت که راه برتو بسته است؟ و این که به او برمی‌خوری و می‌افتی و باز می‌پری و دوباره می‌افتی. شیشهٔ بی‌رنگ پنجره است؟ چگونه می‌شد به او گفت که نپرد؟ که پر به خود بگیرد و یک شب را میهمان باشد و در امان؟ چگونه می‌شد به او گفت که شیشه چیست: دیواری بی‌رنگ که آن سویش را می‌بینی و حسرتت بیشتر می‌شود: می‌پری و به زمین می‌خوری.

او حرا نمی‌داند که شیشه چیست و چرا بی‌رنگ است؟ یا شاید نمی‌خواهد که بداند. باز می‌پرد و باز می‌پرد و باز می‌افتد و سرانجام مأیوس و دل‌خسته، از سر ناچاری به گوشه‌ای پناه می‌برد که تنگ‌تر از قفس است و جان‌گزاتر از خاک. چونان قبضه‌ای آب جویبار که کام گودالی او را می‌رباید و از رفتن باز می‌دارد. باید بماند و ببیند جویبار را که می‌گذرد و دور می‌شود.

اکنون اما، آدمی گاهی همان پرندهٔ سرمابردهٔ از آشیان مانده را می‌ماند که پشت شیشه‌های فاصله پَر می‌زند. زمین می‌خورد. باز می‌پرد. پَر پَر می‌زند و دوباره می‌افتد. بی آنکه بداند شیشه‌های فاصلهٔ او از همه‌جا، بی‌رنگند و به چشم نمی‌آیند. هیچ عابری نه به او می‌گوید و نه نشانه‌ای می‌دهد از دیوارهای بی‌رنگی که برسرِ راه اوست و هیچ علامت «ضربدری» ندارند. او از چه می‌گریزد و به کجا؟ این شیشه‌ها همه‌جا با او همراهند و در مقابل دیدگانش. بی آنکه ببیند. تنها می‌تواند به‌یاد بیاورد. در هاله‌ای ازابهام و مبهمی گنگ از نه‌ماندهٔ معرفتی که از ازل با او بوده و اکنون **همان رازِ** گم شده‌ای است که در تنهایی به سراغ آدم می‌آید. لحظه‌ای و نه بیش. می‌آید. دستی برشانه‌های تو می‌گذارد و نا بخواهی بدانی که کیست، بی‌خبر می‌گذرد. مثل فاصدکی ره گم کرده و بی‌مأوا که به هر جا لحظه‌ای درنگ می‌کند و برمی‌خیزد. و تو نمی‌دانی در رؤیا بوده‌ای. یا کسی گذشته است و ندانسته‌ای. از آن تنها یادی بی‌نشان می‌ماند که اندوهی با خود دارد ناشناخته و غریب.

نمی‌دانی چرا در تو چیزی می‌آشوبد. انگار غریبه‌ای در تو به خواب رفته. می‌ترسی به او نزدیک شوی؛ مبادا برخیزد و او نباشد که در انتظارش بوده‌ای. می‌گریزی، دور می‌شوی و می‌گذاری بخوابد؛ بخوابد واز خاطر برود. می‌خواهی فراموشش کنی، امّا نمی‌توانی. او در تو خوابیده است، همراهت است و در سینه‌ات سنگینی می‌کند.

همواره یک سؤال در زاویهٔ ذهنت **باقی است.** حتّی اگر صدبار و باز صدبار و صدبار گوشه به گوشه و کنج به کنج زوایای ذهنت را بتکانی و بروبی و برهم زنی، بازهم آن سؤال بجاست. گاهی تو را به خود می‌خواند؛ مثل چیزی که با تو هم آشناست و هم غریب. آشناست، می‌خواهد که جوابش را بیابی؛ و غریب است، هرچه می‌گردی کمتر می‌یابی.

دیوارهای شیشه‌ای بی‌رنگند و ناپیدا. از بس پریده‌ای و خسته مانده‌ای و زمین خورده‌ای، گاهی به کنجی می‌گریزی و در خود پنهان می‌شوی تا کسی تو را نه‌بگیرد، نه‌برماند. سرزیر پر می‌کنی، به خود می‌پردازی یا شاید به افسانه‌ای گمشده و پریانی از یاد رفته. امّا آن دلهرهٔ همیشگی در تو باقی **است و** نمی‌توانی از او بگریزی.

چه تو را آشفته است؟ چرا با شاخهٔ چیده شدهٔ گلی در گلدانِ شیشه‌ای نهاده، احساس خویشی می‌کنی؟ چرا با مردی، زنی، پیری، جوانی یا کودکی که نه می‌شناسیش، نه دیده‌ای و تنها در قصّه یا حکایتی با او آشنا شده‌ای و چند روزی ورق به ورق همراهش بوده‌ای و نگران سرنوشتش شده‌ای، همدل می‌شوی و حتّی برایش دل می‌سوزانی و دعایش می‌کنی؟ و در مقابل، بعضی دیگر را نفرین می‌کنی؟ میان تو و او چه نسبتی است؟ **پرهیبی** از آن غریبهٔ خفته همواره در تو ست و با تو. همان که سربردامانت نهاده و تو نمی‌شناسیش. صدایش نمی‌کنی؛ نمی‌گویی که برخیزد، با تو بیاید، آن حکایت گمشده را از نزدیکترین ستاره بگیرد و به تو بسپارد.

آن آشنای غریب همزاد تو نیست که رشتهٔ تو و او را به تیغی بریده باشند و پس از آن تو برخاک مانده باشی و او در خاک؛ **همرازِ تو ست؛ همرازی خاموش** که از دور تو را می‌نگرد. در سایه ایستاده و تو را می‌بیند و تو بی‌آنکه بدانی به دنبالش می‌گردی. از هر کس سراغش را می‌گیری و نشانش را می‌پرسی. همه کس از او چیزی شنیده است یا **خاطره‌ای دارد.** گاهی با رهگذری که از پشت سر احساس کرده‌ای اوست که از تو دور می‌شود همراه شده‌ای و به سویش دویده‌ای، قدم به‌قدم، لحظه به لحظه و کلمه به کلمه. امّا به او که رسیده‌ای و صدایش کرده‌ای، دیده‌ای که نه آن است که به جستجویش دویده‌ای. سر را که برگردانده و با چشمان حیرت زده نگاهت کرده، فهمیده‌ای. با این وجود هیچ گاه از جستجو نمانده‌ای.

بی‌آنکه بخواهی میل به جستجو در تو بوده. نیمه‌ای بوده‌ای به‌دنبال نیمهٔ دیگر. هر چیزی در فاصلهٔ این دو نیمه اتّفاق افتاده واین فاصله اگر آنقدر زیاد شود که دیگر حتّی موجی از احساس حضور نیمهٔ دیگر هم به تو نرسد، آن وقت گمشده‌ای هستی که اگر مرحمتی به سراغت نیاید، گمشده خواهی ماند؛ بی‌آنکه احساس گم‌شدن گاهی تو را به خود بخواند؛ آنکه گم نشده باشد، جایی را هم نمی‌جوید

تو امّا گم شده‌ای و در جستجوی آن نیمهٔ دیگر هستی. می‌خواهی او را ببینی. ببینی که خود توست یا نه. کنجکاوت کرده است. حواست را ربوده. نمی‌توانی تنهایش بگذاری، همچنان که او تو را تنها نمی‌گذارد واوقاتی که تنهایت می‌بیند به سراغت می‌آید. در لابلای این سطور پنهان نیست. پیداست. با خود توست. در چشمانت است. نیمی از آن در نگاهت است و به دنبال نیمهٔ دیگر می‌گردی. همچنان که در لابلای صفحات هیچ کتابی کسی زندگی نمی‌کند. قهرمانی نهفته نیست. بلکه واژه‌هایند، نیمهٔ دیگر آن راز آشنای غریبی که در آیینهٔ جانت منعکس می‌شوند و با آن نیمهٔ درونت به تکامل می‌رسند. همچون آن پرندهٔ سرمابرده‌ای که یک شب به خانهٔ کسی آمد، امّا گریخت. در آنجا غریب بود و احساس دلتنگی می‌کرد. پرنده آسمانی می‌طلبد فراخ و بی‌انتها، یا خانه‌ای به رنگ آسمان.

قصّهٔ آن پرنده اگر در یاد مانده باشد، آن وقت است که احساس می‌کنی باید ورق به ورق، صفحه به صفحه داستانی را دنبال کنی و سرنوشت قهرمانش را بدانی چه می‌شود.

این همان است که تو را وامی‌دارد دل به غنچه‌ای بسپاری که در گلدان پژمرده می‌شود، هرچند آبش **دهند و** تیمارش دارند؛ گمشدگان، به تیمار التیام نمی‌یابند مگر به یافتن و رسیدن. این را تو می‌دانی.

و باز

یک شب که زمستان باشد

باران ببارد

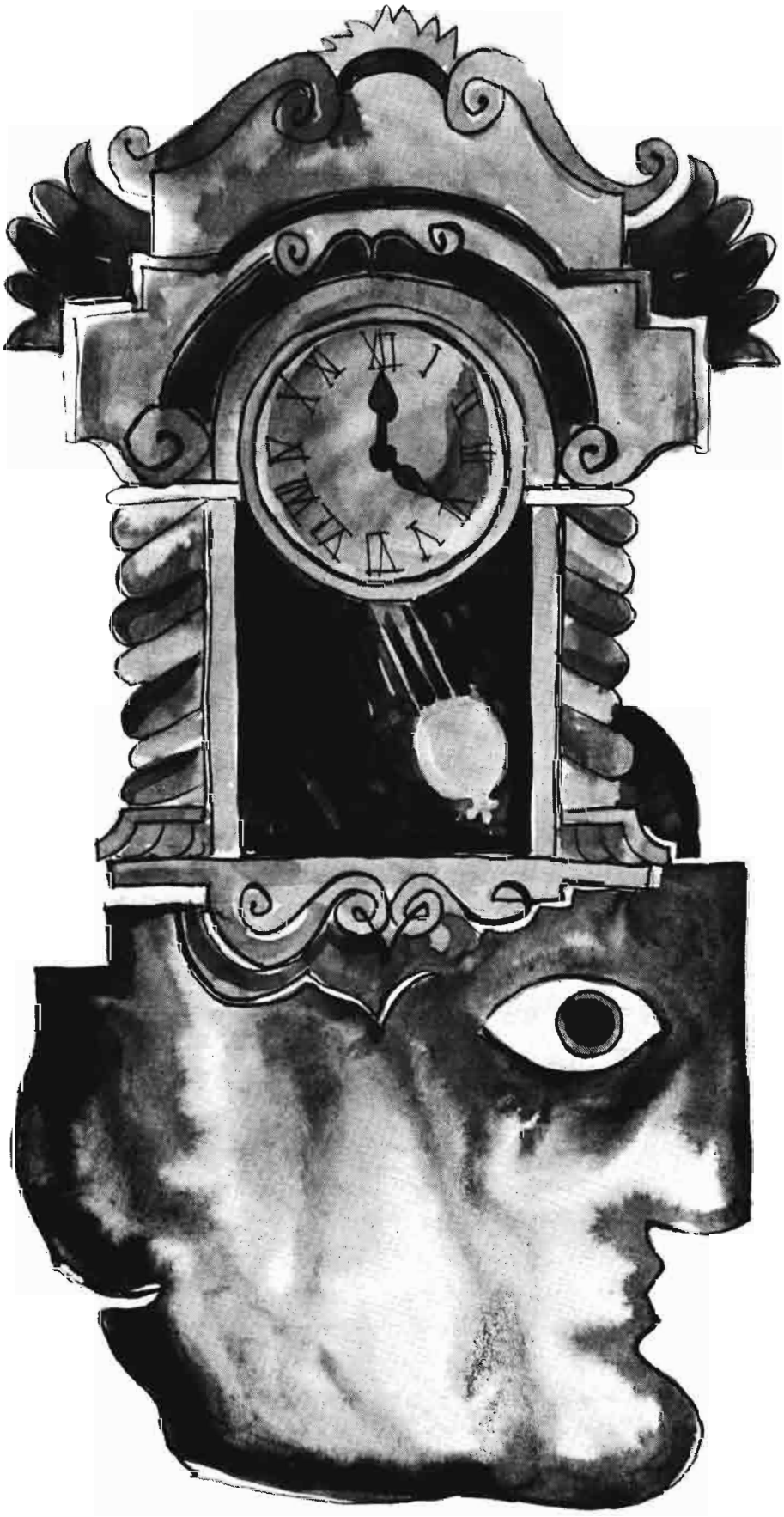
زوزهٔ باد، تیز بگذرد

گوش را ببرد و در را بگشاید،

پرنده‌ای به خانه‌ات خواهد آمد

سرما برده و از آشیان مانده...

عتیقه فروش که کنار در مغازه آمده بود با زحمتی
حیرت‌آور در را گشود. انگار از ثقل زمانی کهن



ــ بله؛ سه سال است که هر روز درست سرِ ساعت چهار پیدایش می‌شود، نه یک دقیقه کم و نه یک دقیقه زیاد.

ــ عجب دردِ وقت‌شناسی.. و آن وقت...

ــ جهنم آقا، جهنم. به آمدنش عادت کرده‌ام، ولی همیشه مرا تسلیم کرده. تا کنون نتوانسته‌ام تحمّلش کنم. مشکل من با این درد، بودنش نیست؛ مشکل من این است که نمی‌توانم تحمّلش کنم. شاید اگر تاب تحمّلش را داشتم، ازآن لذّت هم می‌بردم. می‌دانید آقا، من چهل و هشت سال سن دارم. در این مدّت همواره سعی‌ام براین بوده که به هیچ چیز عادت نکنم. معتقدم که استمرار هر چیز سبب عادت می‌شود و این عادات آن وقت بنابه نوعشان ما را متألّم می‌کنند. من از این قاعده آگاه هستم. نمی‌گذارم هیچ چیزی در من استمرار پیدا کند. در نتیجه به هیچ چیز عادت نمی‌کنم... حالا فکرش را بکنید چقدر باید برای من دردآور باشد که یک‌باره دردی از سه سال پیش سروکله‌اش پیدا شود و درست سرِ ساعت چهار بعدازظهر هر روز خودش را برمن تحمیل کند و این استمرار ناخواسته برای من عادت بشود. می‌بینید، این عجیب نیست آقا؟ او دارد خلاف فکر من، خودش را به من تحمیل می‌کند. او سه سال است مرا به تمسخر گرفته.

مرد عتیقه‌فروش ناگهان با خود گفت: «آه، راستی ساعت...»

و بعد، پشت به درِ مغازه، با تقلای خاصّی در را گشود و به درون مغازه رفت. در راه عبور به سوی ساعت چشم به «ساکت» دوخت. در ب شیشهٔ ساعت را گشود، پاندولِ مسی آن را با انگشت تکان داد و عقربه‌های سیاهش را روی سه و پنج دقیقه قرار داد. پاندول سنگین و خسته به نوسان درآمد. طرح لبخندی گنگ در صورت عتیقه‌فروش جا باز کرد و با صدای گنگ پاندول که کم کم بالا گرفت سرِ خود را به چپ و راست روی شانه‌اش تکان داد.

«ساکت» از زیر نگاه عتیقه‌فروش سرگرداند و به امتداد خیابان نگاه کرد که رعد و برق تندی ناگاه آن را روشن کرد. یقهٔ پالتویش را بالا زد و به طرف دیگر خیابان به‌راه افتاد. تیک و تیک پاندول مسی در ذهن «ساکت» با او می‌رفت و شمارش معکوسی را آغاز کرده بود.

بادی تند از سراشیبی خیابان برگهای زرد اطراف را به استقبال «ساکت» آورد و غرّشی معترضانه از آسمان به خیابان ریخت. ساکت به آسمان نگاه کرد که قشر ضخیمی از ابرهای سیاه در ارتفاع بعیدی درهم می‌لولید و متعاقب آن رگبار تند باران باریدن گرفت. چند آدم معدودی که در دیدگاه «ساکت»، در گوشه و کنار درگذر بودند، قدم تند کردند و لحظاتی بعد خیابان ماند و «ساکت» و بارانی سیل‌آسا که می‌بارید.

سیلاب تندی برگهای زرد را در میان گرفت. «ساکت» زیر حفاظ چوبی درِ بستهٔ مغازه‌ای ماند و به مغازهٔ عتیقه‌فروش نگاه کرد. انگار بازهم عتیقه‌فروش با ریتم شماطهٔ مسی سر تکان می‌داد. سگی خیس زوزه کشان خود را کنار پاهای «ساکت» کشاند و دُم تکان داد. دو چشم سیاه و نَزارِ سگ زیر نگاه او قفل شد. هنوز «ساکت» در ابهام دریافتِ نگاه سگ مانده بود که پسرکی لاغر اندام، خیس باران، با چوب دستی بلندی جلویش ایستاد. ساکت سر خم کرد و به سگ نگاه کرد که با دیدن او زوزهٔ بلندی کشید. پسرک چوب دستی اش را به سوی سگ تکان داد. «ساکت» به پسرک نگاه کرد که در چهرهٔ گندمگون و کشیده‌اش طرح یک اندیشهٔ شیطنت‌بار موج می‌زد. در نگاه سگ خواهشی سرد و وازده بازی می‌کرد و برقی تند و شرربار حاکی از غرور غافلگیریِ سگ در نی نی چشمان پسرک بارور می‌شد. «ساکت» فیمابین دو نگاه متضاد، مغرور و تسلیم مانده بود. پسرک جلوتر آمد و چوب را از سمت پای «ساکت» به سوی سگ تکان داد. سگ زوزه کشید. «ساکت» به تندی نوک چوب را گرفت:

ــ ولش کن...

پسرک لجوجانه در رهایی چوب دستی اش تقلای بیهوده‌ای کرد:

ــ به تو چه... چوبمو ول کن ببنم، اِ...

باران از لابلای موهای مجعد پسرک روی صورت ملتهبش راه گرفت. «ساکت» پا به زمین کوبید. سگ جستی زد و به سرعت در سراشیبی خیابان، زیر باران سیل‌آسا به سمت مغازهٔ عتیقه‌فروشی دوید. پسرک نیز کینه‌جویانه به سمت گریز سگ، که کم کم در هوای گرفته گم می‌شد، دوید. «ساکت» به ساعت مچی اش نگاه کرد که سه و سی دقیقه را نشان می‌داد: «باید قبل از ساعت چهار با دکتر تماس بگیرم و از او خواهش کنم موقع بروز درد در مطبش باشم. در مواقع دیگر که من ظاهراً با یک آدم عادی فرقی ندارم. فقط در آن ساعت لعنتی است که انگار دو قطبِ مرموز در وجود من روی هم قرار می‌گیرند. اول در روی گونه‌ام، چون مرکز دایره‌ای، سوزشی خفیف پیدا می‌شود، و بعد از آنجا به سمت چشم و گوش و زیر گلویم راه باز می‌کند. دایره‌ای که کم کم بزرگ و بزرگتر می‌شود. دردی سمج از زیر گوشم می‌گذرد و حسّ شنوایی مرا تحریک می‌کند و آن وقت است که احساس می‌کنم تمام رگها و مویرگهای گوشم متورّم شده و چون سیم حسّاسِ سازی شده است که زمزمهٔ کوچکترین نسیم هم آن را می‌لرزاند؛ حتّی وزوزِ بال یک مگس هم در فضا چون عربدهٔ دسته جمعی اشباحی می‌شود که انگار دهانشان را جلوی گوشم گرفته‌اند و فریاد می‌زنند... و طنین این فریاد در دالانهای سرم پژواک می‌یابد... و این آغاز درد دهشت‌باری است که به تنهایی با تمام عذابهای دنیا برابری می‌کند. نیم ساعت تمام دنیا همهٔ دردهای خودش را از زیر لالهٔ گوشم به من تزریق می‌کند. سرب داغی از هزار لای تونلهای سرم می‌سوزاند و می‌گدازد و آتش می‌زند و می‌رود و می‌رود و می‌رود و من فقط و فقط عربده می‌کشم؛ عربده... واااای، این بار باید این عربده‌ها را برای دکتر بکشم... او باید اضطرار درمان دردِ مرا احساس کند...»

«ساکت» سر بلند کرد و به کیوسک زرد رنگ تلفن نگاه کرد که زیر باران شسته شده انتظار او را می‌کشید. ابرهای سیاه رقیق شده بودند و جادرجا از هم گسیخته بودند و سینهٔ برهنه و درخشان آسمان را نشان می‌دادند. قطره‌های باران از نوک شاخه‌های درختان کنار خیابان با صدای دلنشینی در حوضچه‌های کوچک آبی که در خیابان ایجاد شده بود چکه می‌کردند: «چه صدای دلپذیری... به شرط اینکه حواسّ من با نظم طبیعت یکنواخت و هماهنگ باشد؛ ولی اگر این قطره‌ها در ساعت چهار بعدازظهر بچکند؟ طنین هر کدام از آنها سقوط تختهٔ سنگی خواهد بود که از بالاترین نقطهٔ آسمان در درّهٔ سرمن سقوط خواهد کرد.»

«ساکت» بلند شد و مصمّم به سوی کیوسک تلفن به راه افتاد. حس کرد آن قدرها هم که گمان می‌کرد قوی نیست. چون هر روز ساعت چهار نیرویی از راه می‌رسید و ارادهٔ به اصطلاح تزلزل‌ناپذیر او را به تمسخر می‌گرفت و او را از داشته‌هایش خالی می‌کرد و می‌نکاند: «به دکتر می‌گویم، ببین دکتر، این ساعت من! به ساعتت نگاه کن؛ سه سال است که دو قطب در درون من میزان‌تر از تمام ساعتهای دنیا روی هم می‌افتند و جهنم را به من نشان می‌دهند. قسم می‌خورم

که اگر تمام ساعتهای دنیا ساعت چهار را اشتباه کنند، این درد لعنتی اشتباه نمی‌کند. عجیب نیست؟»

در کنار کیوسک تلفن مردی انتظار می‌کشید و به دیوار تکیه داده بود. «ساکت» جلوی کیوسک، جیبهایش را کاوید. مرد به درون کیوسک رفت و در را بست. «ساکت» حیرت‌زده به او نگاه کرد. مرد بلندقد بود و پالتوی خاکستری رنگی به تن داشت. از زیر موهای پریشان و بلند او، «ساکت» می‌توانست دو قوس کشیدهٔ ابروان و بینی عقابی‌اش را ببیند که بالاتر از لب و ریشهای موج‌دارش قرار داشت. مرد، شماره‌ای را گرفت و گوش به زنگ ماند. «ساکت» به فضای پشت کیوسک نگاه کرد. انگار از زمین غباری سبز بلند می‌شد و در فضای خیابان مستحیل می‌گشت. در یک لحظه گمان کرد چند متر بالاتر از کیوسک تلفن زمین به پایان می‌رسد و خلأیی در فضا آغاز می‌شود که آدم اگر در آن قدم بگذارد می‌تواند تا ابدیت در بیکران آسمان بغلتد، بالا برود و بالا برود و هرگز مانعی جز میله‌های کهکشان او را لمس نکند. دوباره به مرد نگاه کرد که پشت به او کرده و تکان نمی‌خورد: «او دیگر از کجا پیدایش شد؟! چیزی به ساعت چهار نمانده.»

سکه را بین انگشتانش گرفت و به شیشه کوبید:

ــ آقا... آقا...

مرد هیچ عکس‌العملی نشان نداد. «ساکت» سکه را این بار با شدّت بیشتری به شیشه کوفت:

ــ آقا... آقا...

مرد به آرامی به سمت او چرخید و نگاه خیره‌اش را به او دوخت و چیزی زیر لب زمزمه کرد. «ساکت» سعی کرد به او اضطرار موقعیت خودش را نشان بدهد؛ به ساعتش اشاره کرد و به سرش، و سپس ناامیدانه پا به‌پا شد. چیزی مثل قلاب از چشمان مرد دو مردمک چشمان او را گرفته بود و رها نمی‌کرد. ثقل غریبی از نگاه مرد قدرت تحرّک را از گویچه‌های چشمان «ساکت» گرفته بود. سنگینی ناباورانه‌ای که از چشمان مرد تا مغز استخوانهای او رسوخ می‌کرد تا انگشتان پاهایش را به لرزه درآورده بود. لرزشی خفیف سراپای «ساکت» را به رعشه درآورد و فقط وقتی مرد سر برگرداند، «ساکت» خودش را از آن گیر در فضایی خالی احساس کرد. گویی کسی که قلب او را در پنجه داشت، یک‌باره از کشتن او منصرف شد.

«ساکت» به دیوار تکیه داد و به هیبت غریب مرد نگاه کرد که همچنان در کیوسک پشت به او ایستاده بود. «دکتر، اگر به دکتر تلفن نکنم و آدرسش را نگیرم، اگر خودم را تا قبل از شروع درد به او نرسانم و اگر در خیابان آن درد لعنتی برسد. سروصدای خیابان دیوانه‌ام خواهد کرد. مگر نه اینکه همیشه قبل از شروع درد به اطاقم می‌روم و تمام روزنه‌ها را می‌بندم که هیچ صدایی به گوشم نرسد؟ مگر من از آن اطاق متروک به خاطر این درد لعنتی یک تاریکخانه درست نکرده‌ام؟ اگر در اینجا آن حسّاسیت در من ایجاد شود، سروصدای ماشینها، عابرین، و حتّی صدای زمزمهٔ جوی آب، مغزم را منفجر خواهند کرد. حالا که چیزی کمتر از ده دقیقه به چهار نمانده، این مرد چرا تمامش نمی‌کند؛ این مرد از جان من چه می‌خواهد؟ به چه حقی آن‌طور نگاهم کرد؟ چطور می‌توانم به او بفهمانم که چه لحظات هراس‌انگیزی را در پیش دارم؟»

صدای شماطهٔ مسی ساعت عتیقه‌فروش دوباره لحظات را برایش شمرد؛ شمارشی بَم که خستگی از آن لبریز بود. ساکت یک‌باره از دیوار کنده شد و هراسناک طول خیابان منتهی به خانه و سپس ساعتش را نگریست: «پنج دقیقه؛ نه، دیگر به دکتر نمی‌رسم. بهتر است از اینجا تا منزل را بدوم و به تاریکخانهٔ همیشگی‌ام پناه ببرم... ولی نه، نمی‌توانم؛ زانوانم یارای حرکت ندارند. مثل اینکه نیرویی از چشمان این مرد عجیب، تمام انرژی مرا تحلیل برده و نمی‌توانم قدم از قدم بردارم... این حتماً آخرین لحظات زندگی من است. با این همه باید صدایم را به گوش دکتر برسانم. شماره را می‌گیرم و به دکتر می‌گویم به فریاد من از پشت تلفن گوش کند. کسی چه می‌داند. شاید دکتر خودش را به اینجا برساند... ولی، با وجود این مرد چطور؟... اگر از کیوسک بیرون نیاید... اگر همین طور ادامه دهد... نه، او را از کیوسک بیرون می‌اندازم.»

«ساکت» مصمّم قدمی به سوی کیوسک برداشت و با سکه چند ضربهٔ محکم به شیشه نواخت. مرد تکانی خورد ولی در همان حالت ماند. «ساکت» مجدداً با غیظ به شیشه کوفت و در کیوسک را گشود:

ــ آقا خجالت هم...

مرد برگشت و نگاه فروزانش را به چشمهای او ریخت. دو شعله از حدقه‌های گشاد شدهٔ چشمان مرد از محفظهٔ کیوسک به بیرون رخنه کرد و تا مغز «ساکت» راه یافت. حدقه‌های چشمان مرد لحظه به لحظه بازتر می‌شد و شعله‌های نگاهش خروشانتر؛ لحظاتی آتشین که شماطهٔ مسی آنها را یک‌به‌یک برای «ساکت» می‌شمرد و گویی تمامی نداشت. مرد با یک ضربهٔ سنگین گوشی تلفن را روی اهرم دستگاه کوبید و قدمی با خشم بیرون گذاشت و همان‌طور با چشمان شعله‌ور در مقابل «ساکت» ایستاد و به تندی با تمام توان کشیده‌ای به صورت او نواخت. برقی سریع در سر «ساکت» پیچید، به دیوار خورد و به زانو درآمد. یک جفت کفشهای سیاه مرد با ساقهای بلند، چون دو تنهٔ تناور درخت، در مقابل او از جا کنده شد و به راه افتاد. شماطهٔ ساعت همچنان لحظات را کُند می‌شمرد. دستی زیر بغل «ساکت» را گرفت:

ــ بلند شید آقا... او با شما چه خصومتی داشت؟ می‌خواهید کمکتان کنم؟

«ساکت» به آدمهای اطرافش نگاه کرد که دورتادور او حلقه زده بودند و با هم پچ‌پچ می‌کردند. او هنوز در بُهتِ عکس‌العمل مرد مانده بود و از لابلای پاهای اطرافیان به سمت عبور مرد نگاه می‌کرد که از سراشیبی پشت کیوسک تلفن پایین و پایینتر می‌رفت. کفشهای سیاه، ساقها، تنه، شانه و سرِ مرد با ریتم شماطهٔ خفهٔ ساعت ناپدید شدند. «ساکت» احساس کرد که مرد در فضای خالی انتهای زمین به فضای لایتناهی سقوط کرد و اکنون با سرعت نور به سمت راه شیری در نیلگون وارونهٔ آسمان به سوی ابدیت پیش می‌رود. تیک و تیک شماطهٔ ساعت عتیقه‌فروش به یک‌باره کند و کندتر شد. انگار در هر حرکت، آن را در لفافه‌ای از پنبه می‌پیچیدند. صدا ناگاه خفه شد. ساکت به ثانیه‌شمار ساعتش نگاه کرد که می‌رفت تا پنج ثانیه مانده به ساعت چهار را بشمرد؛ پنج ثانیه تا شروع آن لحظهٔ جهنمی را... پچ‌وپچ‌ها، چون هیاهوی حشرات؛ صدای عبور ماشینها، تنورهٔ دیو. صداهای جویای ماجرا، تیغه‌های تیز شمشیر برای مثله کردن اجزای او. پنج، چهار، سه، دو، یک: چهار... آن ساعت لعنتی...

«ساکت» غیرارادی دست روی گونه‌اش گذاشت: «از اینجا، آن مرکز شروع درد باید سوزشش را آغاز کند.»

ثانیه شمار از مبدأ گذشت و چرخش تازه‌ای آغاز کرد، ولی از آغاز آن درد مألوف هیچ خبری نبود. «ساکت» ناباورانه سر بلند کرد و پرسید: «آقا... آقایان ساعت چند است؟»

ــ چهار...

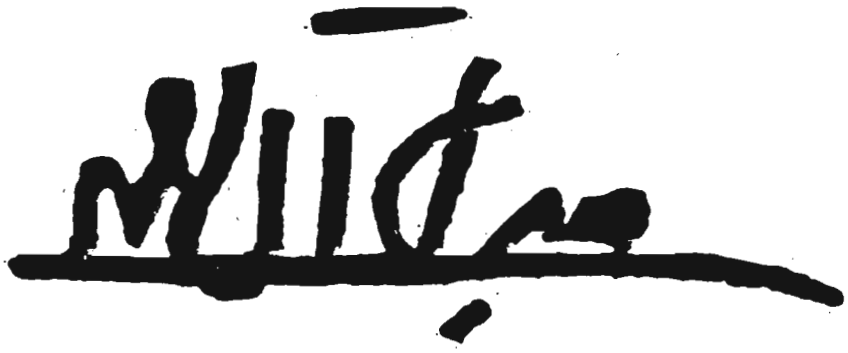
ــ چهار و دو دقیقه...

ــ چهار و پنج دقیقه...

ــ چهار و...

«ساکت» به زحمت برخاست، دست از روی گونه‌اش برداشت و به خیابان، تلفن و سمت عبور مرد نگاه کرد و از همه پرسید: «کجا رفت؟... دکتر... دکتر کجا رفت؟»

خردادماه ۶۸ ــ تهران



میعادی دوباره

از جلال نوشتن و برای جلال نوشتن، اول کار زیاد مشکلی به نظر نمی‌آید؛ امّا وقتی دست به قلم گرفتی و عزمت را جزم کردی حتماً چیزی بنویسی که هم تکراری نباشد ــ به رسم یادنامه‌های معمول ــ وهم قدر او را دانسته باشی وهم چیز بدردخوری باشد که خواننده را ملول نکند وحرفی به او بگوید از جلال، آن وقت دیگر قلم با تو راه نمی‌آید. نه اینکه حالا چون می‌خواهی یادی از جلال کنی قلم سوسه می‌آید؛ بلکه یادِ چنین خواجه نه کاری است خُرد.

وقتی چند بار مکرّر کتابهایش را از نو تورّق کردی و حرفهایش را بُرزدی و سبک و سنگین کردی و از چاله‌ها و چاههایی که مرحوم در آن افتاده و باز بَرآمده بود و قد کشیده بود و در هوای خنک استغنا، گل دسته‌های سبز دلش را برده بود، سراغ گرفتی، می‌بینی الحق به جای خود مردی بوده مرد که حقی سترگ به گردن ادبیات خلایق این خاک دارد.

در گیرودار حوادث متلاطم آن روزها که اگر تن به موج نمی‌سپردی، لِه‌ات می‌کردند و استخوانهایت را زیر چرخ شامرتی بازی‌ها و حقه‌بازی‌های تجدّد و هنرنمایی‌های بی‌هویتِ آدم رنگ کُن خُرد می‌کردند، جلال یک تنه مقابل خیلی از نامردیها ایستاد و سینه سپر کرد و هرچه خواستند پرچم مارک‌داری بالای سرش بچسبانند و یک «ایسم» هم روی پیشانی‌اش داغ کنند تا خوبِ خوب بدوشندش، نتوانستند بالأخره. آخر جلال آدمی نبود که زیر بارِ زدوبندهای سیاسی بخواهد یک کلاه ستاره‌دار روی سر خودش بگذارد و یکی هم روی سر خلایق، به اسم مبارزه. بارها و بارها هم آدمهای کله‌گنده که شکمشان یک متر جلوتر از خودشان حرکت می‌کرد و با کَرّهٔ سناتوری سبیلهایشان را چرب می‌کردند، چه هندوانه‌هایی که نخواستند زیر بغلش بگذارند تا از این نمد برای سرِ خلایق اهل فکر و مردم عادی کلاهی بسازند که تا قوزک پایشان را بپوشاند، ولی نتوانستند که نتوانستند.

بوی تمام معامله‌های زیرجلی روشنفکرها و تازه به دوران رسیده‌های متجدّد به دماغ جلال خورده بود و با وجود پیشرفتهایی که طیّ چهارسال عضویتش در حزب توده کرده و به رده‌های بالای حزبی رسیده بود[1] ــ جایی که بوی حقه‌بازی‌ها و بربابازی‌ها بیشتر از همه نشت می‌کرد ــ نتوانست اهل معامله باشد، قلمش را از رو بست و حاضر نشد زیر پرچم استالین نشان آنها سینه بزند و هیچ هم به روی مبارکش نیاورد که جاسوسی هم می‌تواند تعبیر فعالیت حزبی را داشته باشد. سرانجام هم بتهٔ خیانتهای خدمتْ‌نشانِ حزب را روی آب انداخت.

فارغ از اینها، جلال صدای چرخهای تمدّن ماشینی غرب را که هیچ، حتّی سختیِ عاجهای آن را هم روی گردهٔ اهل فهم حس کرده بود و فهمیده بود که یا باید این طرفی بود یا آن طرفی؛ با پشتک وارو و یکی به میخ و یکی به نعل زدن چیزی درست نمی‌شود. دنیای طاعون‌زدهٔ آدم بیگانه‌کن را خوب شناخته بود و پی برده بود که نه بابا، از دست این تجدّد و تمدّن غرب‌زده برای آدمها نه تنها کاری برنمی‌آید، بلکه روزبروز آنها را توسری‌خورتر بار می‌آورد. این بود که می‌خواست بازگشتی به سنّت داشته باشد. چنانکه راجع به «نون والقلم» گفته: «من اونجا یک بازگشتی به سنّت خواستم بکنم، و زمان حال رو تو سنّت دریاورم. و فکر می‌کنم که زیاد

● جلال:
مسئلهٔ شهادت برای یک آدم قرن بیستم شاید مفهومی دیگر ندارد؛ مفهومش را از دست داده. ولی به نظر من مفهومش را از دست نداده؛ هنوز هست.

هم ناموفق نیستم. و بعد یک مسئله‌ای رو اونجا من خواستم توضیح بدهم ــ مسئلهٔ شهادت را. مسئلهٔ شهادت برای یک آدم قرن بیستم شاید مفهومی دیگر ندارد؛ مفهومش را از دست داده. ولی به نظر من مفهومش را از دست نداده، هنوز هست. نه اینکه هنوز هست، بلکه هنوز مسلطه. ما از وقتی ول کردیم شهید شدن را و قناعت کردیم به شهیدنمایی، کار خرابه. این قضیه را من خیال می‌کنم اونجا توضیح دادم. البتّه مطلب زمینه‌اش برزمینهٔ تجربیات خصوصی زماننا هذاست... من خیلی حرف و سخن دارم اون تو، که این حرف و سخن برگشتن به سنّته. برای این کتاب من یه دوره تفسیر قرآن دیده‌ام، خیلی ساده.»[۲]

جلال اهل معامله نبود؛ سرسخت بود و ترسی از این نداشت که دیگران توی مجله‌ها و کتابهایی که درمی‌آورند چه لاطائلاتی درباره‌اش خواهند نوشت. نمی‌خواست مثل روشنفکرهای خود گم کرده، شتر نقاره‌خانهٔ نادر باشد. حرمت قلم و کلمه و زبان را می‌فهمید و چشمهایش کاملاً باز بود روی حرکات هدف‌داری که به اسم پاک کردن زبان فارسی از کلمات بیگانه توسّط عمله‌های فرهنگ و ادب، برای محکم کردن پایه‌های دستگاه صورت می‌گرفت. راه خودش را می‌رفت و باکی از این نداشت کسانی که قبلاً دنبال بستن «ایسم»ی به او بودند، چه خواهند گفت:

«آ.: راجع به نثر شما یک موضوعی هست ــ اونم اینکه نثر شما مقداری عربی داره... و این عربی‌بازی در دیگرون هم تأثیر کرده. آیا شما فکر نمی‌کنید اینم یک نوع «زدگی»به ــ سه‌تا نقطه یک «زدگی»...؟

آ. احمد: «شرق‌زدگی» یا «آخوندزدگی»... بگید، چرا می‌ترسید؟ والا، فکر می‌کنم توی این زمینه خالی از هر نوع ملاک، این ملاک مذهب که زبون فارسی رو غنی کرده یک جا پاست. من حرف «کسروی»رو پرت می‌دونم؛ یا حتّی حرف تمام آدمهایی رو که می‌خواهند زبون رو پاک کنند از تأثیر لغات بیگانه. در زمانه‌ای که «کلاج» و «پیستون»رو به ضرب دگنگ ماشین در عرض دو سال تو مغز هر عمله‌ای فرو می‌کنند، من چرا لغتی رو که با هزار و سیصد سال مذهب و سنّت و فرهنگ آمده رد کنم...؟ من کلمهٔ «عشق»رو چه جوری رها کنم...؟ نمیشه. می‌دونید، نمی‌تونم. تمام این آدمها که متّه به خشخاش لغات خودی و بیگانه گذاشتند، تمام اینا اول یک نویسنده بودند امّا درموندند. یا چاهشون ته کشید. دلو انداختند سنگ اومد. اینه که نشستند به زینت کردن دیوار چاه. این یکی از عاقبتهای زشت نویسنده بودن توی این مملکته. من نمی‌خوام گرفتار این مسائل بشم. من لغت رو به عنوان یک مایه کار آماده در دست دارم. کتاب لغت برای من نیست. با همین تماس که با مردم دارم لغتمو گیر می‌آرم. نه تنها لغتمو، آدمهارو هم گیر می‌آرم. با موضوع زنده سروکار دارم. لغت مرده برای من مرده. این مسئله هست که گرفتار مردگیها نشیم. می‌دونید، زبون یک عامل زنده است. دنبال آدمای زنده... جای «لاهوت» من چی بذارم...؟ این استفاده کردن از یک گنجه...»[۳]

سرانجام جلال که خود از روشنفکران مسلمان بود، وقتی از یک چاه و دو چاله بیرون آمد، خطاب به جماعت روشنفکری که به مماشات با اوضاع رسیده و پنبه گذارِ زخمهای قلم او بودند و دست به سینهٔ انجام هر گونه خوش خدمتی به رژیم سلطنتی، که در واقع کارهایشان بتون‌آرمهٔ پایه‌های وجاهت ملّی بود و به خیال خودشان با انتشار چند مجله روشنفکری تخم دوزردهٔ سیاست‌بازی می‌گذاشتند و در فکر این بودند به هر طریق شده قلم این مرد را که شمشیری بود، از کَفَش خارج کنند تا بلکه در فضایی آرامتر بتوانند بیشتر سردرآخور داشته باشند، می‌گوید: «من اگر اهل پنبه کاری بودم حالا شما هم پای عَلَم این وجاهت ملّی سینه می‌زدید. ولی حیف که پنبه کاری درخورِ ما نیست؛ درخورِ لحاف دوزهاست. من تیغ به دست دارم؛ یا شلاق. و جراحتها را شما پنبه کاری کنید.

دیگر اینکه من دست کم خودم می‌دانم که با این قلم جوری تا نکرده‌ام که دل کسی را به دست بیاورم، چه رسد به وجاهت ملّی. من زده‌ام و خورده‌ام. و با این زدوخورد دست کم خودم را نیز نگهداشته‌ام. بی‌هیچ منّتی براحدی. اگر کشته‌ای باقی نیست، کشته‌ای که باقی است (اولی را به ضم بخوان، دومی را به کسر) و این است بزرگترین غبن در این ولایت که مشت می‌زنی امّا به سایه و اصلاً در خواب. تا این نمدی که ما می‌کوبیم جواب مس بدهد، سالها وقت می‌خواهد؛ دست کم تا وقتی که ریش این بچه‌ها سفید شود. و اصلاً من باید خودم را به دست این حضرات می‌دادم. با آن دسته قشه‌ورشه، که اولین بار بود می‌دیدمشان. گمان کرده بودم آمده‌اند مس مرا به محک بزنند، غافل از اینکه آمده‌اند پای این درخت تبر زدن بیاموزند. همین بود که دلم از وثوقی گرفت. گمان نمی‌کردم محتاج به چنین قشون کشی باشد، آن هم در قبال من. از او دلم گرفته برای اینکه در از دست دادن هر دوستی من پاره‌ای از تنم را می‌دهم. در تجربه با گلستان دیدم که این قراضه مس ما همان زیر خاک بهتر تا بازیچهٔ کودکان. وقتی دیوار ریخت مرده‌خورها خبر خواهند شد. امّا این تن هنوز با ۳۷ درجه حرارت و همان ۶۳ کیلوگرم وزن معهود بیست سالهٔ اخیر زنده است. و شما با این آرزوی مرگ و سقوط (که در اندیشه و هنر هم تکرار شده بود) که برای من می‌کنید، مشت خودتان را باز می‌کنید. سر کلاسهای من برای امثال شما هنوز بسیار جا هست. بشتابید. جرأت نمی‌کنم ادای آن مرد بزرگ را درآورم که گفت «سلونی قبل ان تفقدونی»؛ اما از همان مرد بزرگ خطاب به شما این مزخرفات را تمام می‌کنم که: «یا اشباح الرجال ولا رجال!»[۴]

و ختم این نوشته اینکه: یادش بخیر مردی که میعادی دوباره با قلم داشت.

● پاورقیها

۱. جلال شرح احوالات خود را در «یک چاه و دو چاله...» آورده است.

۲. «ارزیابی شتاب‌زده». مصاحبه جلال در نوزدهم فروردین ۱۳۴۳ قبل از سفر حج با بیوران صلح کل، دکتر ناصر وثوقی، آیدین آغداشلو و شمیم بهار، که «اندیشه و هنر» را اداره می‌کردند.

۳. ایضاً

۴. یک چاه و دو چاله

• فصلی از کتاب «فتح خون»

ناشئة اللیل

• سید مرتضی آوینی

راوی: اینک زمین در سفر آسمانی خویش به عصر تاسوعا رسیده است و خورشید از امام اذن گرفته که غروب کند. دیگر تا آن نبأ عظیم، اندک فاصله‌ای بیش نمانده است و زمین و آسمان در انتظارند. فرات تشنه است و بیابان از فرات تشنه‌تر و امام از هر دو تشنه‌تر؛ فرات تشنهٔ مشکهای اهل حرم است و بیابان، تشنهٔ خونِ امام و امام از هر دو تشنه‌تر است؛ امّا نه آن تشنگی که با آب سیراب شود... او سرچشمهٔ تشنگی است و می‌دانی، رازها را همه، در خزانهٔ مکتومی نهاده‌اند که جز با مفتاح تشنگی گشوده نمی‌شود. امام سرچشمهٔ راز است و بیابان طف، عرصه‌ای که مکنونات حجابِ تکوین را بی‌پرده می‌نماید. مگر نه اینکه اینجا را عالم شهادت می‌نامند؟ و مگر از این فاشتر هم می‌توان گفت؟

غروب تاسوعا نزدیک است و امام برمدخل سراپردهٔ راز، تکیه بر شمشیر زده و در ملکوت می‌نگرد. «عمرسعد» فرمان داده است: «یا خیل الله بر مرکبها سوار شوید؛ بشارت باد شما را به بهشت.»... و آن گمگشتگانِ برهوتِ وهم، سپاه شیطان براسبها نشسته‌اند تا به اردوی آل الله حمله برند و هیاهوی آنان بادیه را سراسر از هول آکنده است.

زینب کبری(س) خود را به خیمهٔ امام رساند و او را دید، بر در خیمه تکیه بر شمشیر زده، چشم برهم نهاده است. رسول الله(ص) آمده بود تا او را بشارت دیدار دهد. امام سر برداشت و به گنجینه دارِ عالم رنج نگریست: «رسول الله (ص) را به خواب دیدم که می‌گفت: زود است که به ما الحاق خواهی یافت»... و طورِ قلب زینب از این تجلّی درخود فروریخت.

راوی: آل کسا در انتظار خامس خویشند، تا روز بعثت به غروب عاشورا پایان گیرد و خورشید رحمتِ نبوی در افق خونین تاریخ غروب کند و شب آغاز شود... شبِ نقمتی که در باطن رحمت حق پنهان بود؛ شبی دراز و دیجور. شب ظلمتی که نور، تنها از اختران امامت می‌گیرد و چقدر این اختران از کرهٔ زمین دورند! و ما ییم اینجا، براین سفینهٔ سرگردان آسمانی، در سفری دراز و دشوار... در سفری هزارو چهارصد ساله. اختران نورند. نورمطلق؛ این تویی که اینجا بر کرانهٔ آسمان در شب دریغ نور، وامانده‌ای وبال شکسته، وجزسوسویی دوربه تونمی‌رسد. امّا در باطن، این نقمت نیز فرزند رحمتی است که ازمیان رنج و خون، پای برسیارهٔ زمین می‌نهد... سیارهٔ رنج! واین تویی اکنون، مسافر سفربلند شب که در اشتیاق روزچشم به افق طلوع دوخته‌ای و انتظار می‌کشی. اگر شب نبود و اگر شب، آن همه بلند وژرف نبود، این اشتیاق نبود. گل وجود آدمی خاک فقر است که با اشک آمیخته‌اند و در کورهٔ رنج پخته‌اند. زینب کبریٰ گنجینه دار عالم رنج است. اورا این چنین بشناس! اومحمل گرانبارترین رنجهایی است که دراین مبارکه نهفته: «ولقد خلقنا الانسان فی کبد.» اووارث بیت الاحزان فاطمه است، وبیت الاحزان قبلهٔ رنج آدمی است.

امام چون دریافت که عمرسعد قصد دارد حمله را آغاز کند، عباس بن علی را فرستاد که آن شب را از آنان مهلت بخواهد. عمرسعد پاسخی نگفت و ایستاد. «عمرو بن حجاج زبیدی» روی به آنان کرد و گفت: «سبحان الله! والله اگر اینان از ترکان و یا دیلمیان بودند و چنین می‌خواستند، بی تردید می‌پذیرفتیم. اکنون چگونه رواست که این مهلت را از خاندان محمّد دریغ داریم؟» مشهور است که می‌گویند امام حسین(ع) به عباس بن علی(ع) فرموده است: «اگر می‌توانی یک امشبی را از آنان مهلت بگیر... خدا می‌داند که من چقدر نماز را، و کثرت دعا و استغفار را دوست می‌دارم.»

راوی: مگرامام رابه این یک شب چه نیازی است که این چنین می‌گوید؟ کیست که این راز را برما بگشاید؟...

اصحاب عشق را رنجی عظیم درپیش است.

پای برمسلخ عشق نهادن، گردن به تیغ جفا سپردن، با خون، کویر تشنه را سیراب کردن و... دم برنیاوردن! اگر ناشئهٔ لیل نباشد، این رنج عظیم را چگونه تاب می‌توان آورد! یا ایّهاالمزّمّل قم اللّیل... انّا سنلقی علیک قولاً ثقیلاً. رسول نیز آن قول ثقیل، برگردهٔ قیامِ لیل نهاد. با این همه، بارِ وحی برآن جلوهٔ اعظم خدا نیز سنگین می‌نشست. سیرِ طویل روز، ناشئهٔ لیل می‌خواهد، اگر نه انسان را کجا آن طاقت است که این رنج عظیم را تحمّل کند؟ امّا چرا شب؟ و مگر در شب چه سرّی نهفته است که در روز نیست و خراباتیان چگونه براین راز آگاهی یافته‌اند؟

شب سراپردهٔ راز و حرم سرِّ عرفاست و رمز آن را برلوحِ آسمان شب نگاشته‌اند... اگر بتوانی خواند. جلوهٔ ملکوتیِ ایمان، نوراست و با این چشم که چشمِ اهل آسمان است، زمین، آسمانِ دیگری است که به مصابیح وجود مؤمنین زینت یافته است. شب عرصهٔ تجلّای روح عارف است، اگرچه روزها را مُظهرِ غیر است و خود مخفی است و در این صفت، عارف، اختران را مانَد.

امام، نزدیک غروب آفتاب، اصحاب خویش را گرد آورد تا با آنان سخن بگوید. حضرت علی‌بن الحسین با آن همه که بیمار بوده است، خود را به نزدیکی جمع یاران کشاند تا سخنان امام را بشنود: «امّا بعد... براستی من نه اصحابی را بهتر و وفادارتر از اصحاب خویش می‌شناسم و نه خانواده‌ای را که بیش از خانواده‌ام بربرّ و نیکوکاری و حفظ پیوند خانوادگی استوار باشند. خداوند شما را از جانب من بهترین جزای خیر عنایت فرماید. آگاه باشید که من پیمان خویش را از ذمّهٔ شما برداشتم و اذن دادم که بروید و از این پس مرا برگردهٔ شما حقی نیست. اینک این شب است که سر می‌رسد و شما را در حجاب خویش فرو می‌پوشد؛ شب را شترِ رهوار خویش بگیرید و پراکنده شوید که این جماعت مرا می‌جویند و اگر برمن دست یابند، به غیر من نپردازند.»

سخن چوبدینجا رسید، یاران را دل از دست رفت و به زبان اعتراض و اعتذار گفتند: «چرا برویم؟ تا آنکه چند روزی بیش از تو زندگی کنیم؟ نه، خداوند این ننگ را ازما دور کند. کاش ما را صد جان بود که همه را یکایک درراه تو می‌دادیم.»

نخستین کسی که بدین کلام ابتدا کرد، عباس‌بن علی بود و دیگران از او پیروی کردند. امام روی به فرزندان مسلم کرد و آنان را رخصت داد که بروند: «آیا شهادت پدرتان مسلم‌بن عقیل کافی نیست که می‌خواهید مصیبتی دیگر نیز برآن بیفزایید؟»

غلیان آتش درون زلزالی شد که کوههای بلند را به لرزه انداخت و صخره‌های سخت را شکافت و راه آتش را باز کرد. «مسلم‌بن عوسجه» برپا ایستاده، گفت: «یابن رسول‌الله، آیا ما آن کسانیم که دست از تو برداریم و پیرامون تو را رها کنیم، در هنگامه‌ای که دشمن این چنین تو را در محاصره گرفته است؟ مگر ما را در پیشگاه حق عذری در این کار باقی است؟ نه، والله تا آنگاه که این نیزه را در سینهٔ دشمن نشکسته‌ام و شمشیرم را برفرق دشمن خُرد نکرده‌ام، دل از تو برنخواهم کند و اگر مرا سلاحی نباشد، با سنگ به جنگ آنان خواهم آمد تا با تو کشته شوم.» و «سعیدبن عبدالله حنفی» برپاخاست و گفت: «قسم به ذات خداوند که واگذارت نخواهیم کرد تا او بداند و ببیند که ما حُرمت پیامبرش را در حق تو که فرزند و وصی او هستی حفظ کرده‌ایم. والله اگر بدانم که کشته خواهم شد، آنگاه جان دوباره خواهم یافت تا پیکرم را زنده بسوزانند و خاکسترم را برباد دهند و این کردار را هفتاد بار مکرّر خواهند کرد تا از تو جدا شوم، دست از تو برنخواهم داشت تا مرگ را در خدمت تو ملاقات کنم. و اگر این چنین است، چرا الحال از شهادت در راه تو روی برتابم با آنکه جز یک بار کشته شدن بیش نیست و کرامتی جاودانه را نیز به دنبال دارد؟»

راوی: نازک دلیِ آزادگان، چشمه ای زلال است که از دل صخره‌ای سخت جوشد. دل مؤمن را که می‌شناسی؛ مجمع اضداد است. رحم و شدّت را باهم دارد و رقّت و صلابت را نیز باهم. زلزله‌ای که در شانه‌های ستبرشان افتاده از غلیان آتش درون است؛ چشمهٔ اشک نیز از کنار این آتش می‌جوشد که این همه داغ است.

اما مرا نیز با تو سخنی است که اگر اذن می‌دهی بگویم: «من در صحرای کربلا نبوده‌ام و اکنون هزار و سیصد و چهل و چند سال از آن روز گذشته است؛ امّا مگر نه اینکه آن صحرا بادیهٔ هول ابتلائات است و هیچ کس را تا به بلای کربلا نیازموده‌اند از دنیا نخواهند برد؟ آنان را که این لیاقت نیست رها کرده‌ام؛ مرادم آن کسانند که «یالیتنا کنّا معکم» گفته‌اند. پس بگذار مرا که در جمع اصحاب تو بنشینم و سر در گریبانِ گریه فرو کنم.»

خورشید سرخ تاسوعا در افق نخلستانهای کرانهٔ فرات غروب کرده است و زمین ملتهب کربلا را به ستارهٔ جُدی سپرده و مؤذّن آسمانی، اذن حضور داده است و دروازه‌های عالم قُرب را گشوده... زمین از دل ذرّات به آسمان پیوسته است و نسیمی خنک از جانب شمال وزیدن گرفته... و اصحاب، نماز گریه می‌گزارند.

«سیدبن طاووس» روایت کرده است که در آن حال «محمدبن بشیر حضرمی» را گفتند که پسرت را در سرحدات مملکت ری به اسارت گرفته‌اند و او گفت: «عوضِ جان او و جان خویش، از خالق، جانها خواهم گرفت. دوست نمی‌داشتم که او را اسیر کنند و من بمانم»... یعنی چه خوب است که اسیری او زمانی رخ نموده است که من نیز دیری در جهان نخواهم پایید. امام که مقال او را شنید گفت: «خدایت رحمت کند، من بیعتِ خویش را از تو برداشتم. برو و فرزند خویش را از اسارت برهان.» او جواب داد: «درندگان بیابان مرا زنده بدرند اگر از تو جدا شوم و تو را در غربت بگذارم و بگذرم؛ آنگاه خبرت را از شترسواران راهگذر باز پرسم. نه هرگز این چنین نخواهد شد.»

راوی: سفینهٔ اجل به سرمنزل خویش رسیده است و این آخرین شبی است که امام در سیارهٔ زمین بسر می‌برد. سیارهٔ زمین سفینهٔ اجل است: سفینه‌ای که در دل بحر معلّق آسمان لایتناهی، همسفر خورشید، رو به سوی مستقرّ خویش دارد و مسافرانش را نیز، ناخواسته با خود می‌برد.

ای همسفر، نیک بنگر که در کجایی! مباد که از سرِ غفلت، این سفینهٔ اجل را مأمنی جاودان بینگاری و در این توهّم، از سفر آسمانی خویش غافل شوی. نیک بنگر! فراز سرت آسمان است و زیر پایت سفینه‌ای که در دریای حیرت به امانِ عشق رها شده است. این جاذبهٔ عشق است که او را با عنان توکّل به خورشید بسته است و خورشید نیز در طواف شمسی دیگر است و آن شمس نیز در طواف شمسی دیگر و... و همه در طواف شمس الشّموس عشق حسین‌بن علی(ع)... مگر نه اینکه او خود مسافر این سفینهٔ اجل است؟ یاران! اینجا حیرتکدهٔ عقل است... و تا «خود» باقی است، این «حیرت» باقی است. پس کار را باید به «مِی» واگذاشت؛ آن مِی که تو را از «خویش» می‌رهاند و من و ما را در مسلخ او به قتل

می‌رساند. آه! انّ‌الله شاء ان یراک قتیلاً.

گاه هست که کس از «خویشتن» رسته امّا هنوز در بند «تن خویش» است... و تن هم که مقهور دهر است. آنگاه از دهر می‌نالد که:

یا دهر اف لک من خلیل
کم بک بالاشراق والاصیل
من صاحب و طالب قیل
والدّهر لم یقنع بالبدیل
وانّما الامر الی الجلیل

این آوای حسین است که از خیمهٔ همسایه می‌آید؛ آنجا که «جون» شمشیر او را برای پیکار فردا صیقل می‌دهد. شعر و شمشیر؟ عشق و پیکار؟ آری! شعر و شمشیر، عشق و پیکار. این حسین است، سرسلسلهٔ عشّاق، که عَلَم جنگ برداشته است تا خون خویش را همچون کهکشانی از نور برآسمان دنیا بپاشد و راه قبله را به قبله‌جویان بنمایاند. آنجا که قبله نیز در سیطرهٔ حرامیان خونریز است، عشّاق را جز این چاره‌ای نیست.

شعر نیز ترنّم موزون آن مستی و بیخودی است و شاعر تا از خویش نرهد، شعرش شعر نخواهد شد. شعر، تا شاعر از خویش نرسته است، حدیث نفس است و اگر شاعر از خود رها شود، حدیث عشق است. پس نه عجب اگر شعر و شمشیر و عشق و پیکار باهم جمع شود... که کار عشق، یاران! لاجرم کربلایی است. پس دیگر سخن از منصور و بایزید و جنید و فلان و بهمان مگو که عشّاق حقیقی، تذکرة الاولیاء را برخیابانهای خرمشهر و آبادان و سوسنگرد و بردشتهای پرشقایق خوزستان و بر سفیدی برفهای ارتفاعات بلند کردستان با خون می‌نویسند، با خون.

راز قُربت را یاران، در قربانگاه، برسرهای بریده فاش می‌کنند و میان ما و حسین، همین خون فاصله است. میان حسین و یار نیز همان خون فاصله بود و جز خون... بگذار بگویم که طلسم شیطان ترس از مرگ است و این طلسم نیز جز در میدان جنگ نمی‌شکند. مردان حق را خوفی از غیر خدا نیست و این سخن را اگر در میدان کربلایی جنگ نیازمایند، چیست جز لعقی برزبان؟... امّا ای دهر! اگر رسم براین است که صبر را جز در برابر رنج نمی‌بخشند و رضای او نیز در صبر است، پس این سرِ ما و تیغ جفای تو... «شمربن ذی‌الجوشن» را بیاور و برسینهٔ ما بنشان تا سرمان را از قفا ببرد و زینب را نیز بدین تماشاگهِ راز بکشان.

•

دیگر، آنان که مانده‌اند همه اصحاب عاشورایی امامند و اینان را من دون‌الله هیچ پیوندی با دنیا نیست؛ و اگر بود، با آن سخن که امام فرمود، بریده شد و از آن پس دیگر هیچ حجابی آنان را از خدا نمی‌پوشاند. امام فرموده بود: «شب را شتر رهواری برگیرند و پراکنده شوید»، نه برای آنکه آنان را در رنج اندازد، بل تا آنان دل به مرگ بسپارند و اینچنین، دیگر هیچ پیوندی من دون‌الله بین آنان و دنیا باقی نماند؛ که اگر پیوندها بریده شد، حجابها نیز دریده خواهد شد. و ای همسفران معراج حسین، چه مبارک شبی است! تا اینجا جبرائیل را نیز در التزام رکاب داشتید، امّا از این پس... بال در سبحاتی گشوده‌اید که جبرائیل را نیز در آن بار نمی‌دهند.

شما برگزیدگان دشوارترین ابتلائات تاریخ خلقت انسانید و از این است که حسین، شما را به همسفری در معراج خویشتن پذیرفته است. راز این شب را کسی خواهد گشود که بال در بال شما بیفکند و این عطیه را جز به کبوترانِ حَرَمِ اُنس نبخشیده‌اند. کیانند این کبوتران حَرَم اُنس؟ چگونه است که سینه‌هایتان نمی‌شکافد و قلبهایتان تابِ این حالات ناب را می‌آورد و از هم نمی‌درد؟ اگر نمی‌دانستم که کلام چیست، می‌خواستم از شما که ما را بازگویید از آنچه در این شب برشما رفته است، ای غوطه‌ورانِ سبحات جلال!... ای مستانِ جبروتی، ای حاجبین سراپرده‌های اُنس! ای قبله‌دارانِ دایرهٔ طواف! ای... چه بگویم؟ بالیتنی کنت معکم؛ امّا کلام را برای بیان این رازها نیافریده‌اند و مفتاح این گنجینهٔ راز، سکوت است نه کلام.

در ساعات آغاز شب، «نافع‌بن هلال» که به پاسداری از حرم خیمه‌ها ایستاده بود، امام را دید که در تاریکی از خیمه‌ها دور می‌شود. او که آمده بود تا پستیها و بلندیهای زمین پیرامون خیمه گاه را بسنجد، دست نافع را که شتاب‌زده خود را به او رسانده بود، در دست گرفت و فرمود: «والله امشب همان شب میعاد تخلّف‌ناپذیر است. آیا نمی‌خواهی در دل شب به درهٔ میان این دو کوه پناهنده شوی و خود را از مرگ برهانی؟» امام بار دیگر نافع‌بن هلال را آزموده بود، نه برای آنکه از حال دل او خبر بگیرد، بل تا او را به مرز یقین بکشاند و از شرک و شک و خوف برهاند.

راوی: الماس اگرچه از همهٔ جوهرها شفافتر است، سخت‌تر نیز هست. ماندن در صف اصحاب عاشورایی امام عشق تنها با یقین مطلق ممکن است... وای دل!... تو را نیز از این سنّت لایتغیّر خلقت گریزی نیست. نپندار که تنها عاشورائیان را بدان بلا آزموده‌اند و لاغیر... صحرای بلا به وسعت همهٔ تاریخ است.

نافع‌بن هلال خود را به پاهای امام انداخت و گفت: «مادرم برمن بگرید! من این شمشیر را به هزار درهم خریده‌ام، آن اسب را نیز به هزار درهم دیگر. قسم به آن خدایی که با حبّ شما بر من منّت نهاده است، بین من و شما جدایی نخواهد افتاد مگر آن وقت که این شمشیر کُند شود و آن اسب خسته.»

از نافع‌بن هلال روایت کرده‌اند که گفته است: «آنگاه امام بازگشت و به خیمهٔ زینب کبری رفت و من نگاهبانی می‌دادم و شنیدم که زینب کبری می‌گوید: «برادر آیا اصحاب خویش را آزموده‌ای؟ مبادا هنگام دشوارّی دست از تو بردارند و در میان دشمن تنهایت بگذارند!»... و امام در پاسخ او فرمود: «والله آنان را آزمودم و نیافتم در آنان جز جنگجویانی دلاور و استوار که با مرگ در راه من آنچنان اُنس گرفته‌اند که طفلی به پستانهای مادرش.» امام عشق، خود یارانش را اینچنین ستوده است: «جنگجویانی دلاور و استوار که با مرگ در راه حق آنچنان اُنس گرفته‌اند که طفلی به پستانهای مادرش.»

راوی: صحرای بلا به وسعت تاریخ است و کار به یک «بالیتنی کنت معکم» ختم نمی‌شود. اگر مرد میدان صداقتی، نیک در خویش بنگر که تو را نیز با مرگ اُنسی این گونه است یا خیر! اگر هست که هیچ، تو نیز از قبله‌دارانِ دایرهٔ طوافی و اگرنه... دیگر به جای آنکه با زبان زیارت عاشورا بخوانی، در خیل اصحاب آخرالزمانی حسین (ع) با دل به زیارت عاشورا برو. «ضحاک‌بن عبدالله مشرقی» را که می‌شناسی! عصر عاشورا از جبههٔ حق گریخت، بعد از آنکه صبح تا شام را در رکاب امام شمشیر زده بود. خوف فرزند شک است و شک زاییدهٔ شرک و این هر سه، خوف و شک و شرک، راهزنان طریق حقّند... که اگر با مرگ اُنس نگیری، خوف، راهِ تو را خواهد زد و امام را در صحرای بلا رها خواهی کرد.

شب هرچه در خویش عمیقتر می‌شود، اختران را نیز جلوه‌ای بیشتر می‌بخشد و این، سرّ الاسرارِ شب زنده‌داران است. اگر ناشئهٔ لیل نباشد، رنج عظیم روز را چگونه تاب آوریم؟

حضرت علی اکبر(ع) با پنجاه تن از یاران، برای آخرین بار، راهِ فرات را گشودند و با چند مشکی آب بازگشتند. یاران، غسل شهادت کردند و وضو ساختند و به نماز وداع ایستادند.

راوی: و آن خیمه و خرگاه، کهکشانی شد که از آن پس، آن را «مطاف عشق» می‌خوانند.

• افشین شیروانی

بربام ادبیات

کلام برنده است و بی‌صبر، و کلمه وقتی به دنبال آن باشد که چیزی را بگوید، او نیز بی‌صبر است و طاقت برنمی‌تابد. نه مقدّمه می‌پذیرد و نه می‌پذیرد که مقدّم نباشد. می‌گوید و می‌گذرد، یا می‌گوید و می‌مانَد.

سخن بر سرِ این است که ادبیات انقلاب را شایسته چیست؟ او می‌تواند زبردست و پای مباحث مکرّر در مکرّرِ تکنیکیِ شعر و قصّه بماند و هلاک شود، بی‌آنکه آبی نوشیده باشد و سیراب شده از دنیا برود؛ و می‌تواند نیز به گوشهٔ چشمی، زندهٔ این میدان باشد و آب از دستها بستاند وخود نیز جام بگرداند و تشنگان را جرعه‌ای برساند از زلالِ چشمه‌ای که در قدح می‌روید.

براستی مگر نه این است که ادبیات از آن جهت که مادرانه فرزندان هنری خویش را می‌باید که حرمت بدارد و پاس کند و یاری رساند، وظیفه‌ای عمیقتر از آن دارد که سرراست نکرده به خواب رود؟ مضاعف برآن، اینکه ادب را با سایر هنرها: نقاشی، موسیقی، نمایش و سینما، پیوندی است عزیز و دلجویانه. در این مُلک اقا همه می‌دانند که ادبیات پیوند مضاعف با سایر هنرها را، مضاعف دارد. چرا که تجلّی روح اعتقادی و فرهنگی این قوم، مقدّم برهرچه، در ادب او جاری شده، می‌شود و خواهد شد، و از طریق آن است که سایر هنرها شکل خویش را درمی‌یابند و راست همین است که هر نوع نمودِ هنری در این خاک خود را به نوعی وامدارِ طریق ادبی می‌داند.

زینت بخشِ کاسه‌ها، جامها و ظروف سفالین و شیشه‌ای مانده از گذشته، اشعار و ضرب المثلها و کلمات قصار و غمزه‌های ادب و اهل ادب است؛ همچنان که نقاش این مُلک خود را برای همیشه مدیون و در کنار ادبیات می‌داند. دیگر هنرهای دستی نیز، از قبیل قلمزنی، میناکاری و منبّت کاری و فرش و گلیم‌بافی و... بخش عمدهٔ تزئینات خود را با توسّل به ادب واشعار فارسی نشان داده‌اند. در زمان حال هم مادرانه بودن نقش ادب در سینما و نمایش مشهود خاصّ و عام است. شکل ادبی چنانچه ناتوان باشد، سینما و نمایش نیز ناتوان می‌ماند، همچنان که تاکنون مانده است؛ وچنان که برقلّه صعود کند و عَلَم برافرازد و جای پای خویش محکم بدارد و میراث گذشته را بتواند حفظ کند، این همه نیز شانه به شانهٔ هم سربر می‌آورند و صعود می‌کنند و قلّه‌های برافراشته‌ای می‌شوند که در دامنه‌های خود چشمه‌ها جاری می‌کنند و از شیار شیارهای خویش جویها گسیل می‌دارند و دره‌های تهی مانده را از طراوت پُر

خواهند کرد.

سالها و سالها و قرنها از یی هم اقتدار فرهنگی و اعتقادی این سرزمین، خود را در اشکال ادبی نمایانده است. شعر در تمام این مدّت مرتبهٔ کمال روح اعتقادی را با خویش داشته و محمِلِ آن بوده است. همچنان که بزرگترین میراث ادبی از آنِ عرفایی است که در طریق حق به سرچشمهٔ فیضان نائل آمده‌اند و روح حقیقت در اشعارشان جلوه نموده، اهل علم هم از سرچشمهٔ آن سیراب شده‌اند و فلاسفه نیز؛ بوعلی و سنایی و نظامی و عطار و مولوی و عراقی و سعدی و حافظ و جامی و ملاصدرا...، و سرانجام تجلّی روح خدا در این قرن، مؤیّد همین نکته و همین میراث هستند.

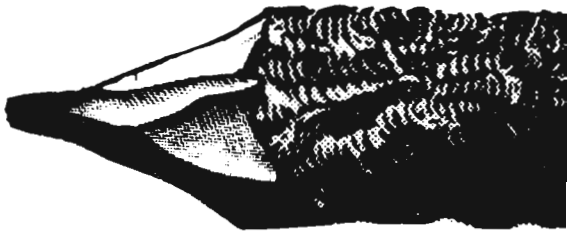
شعر و ادب در روح و جان و کالبد تمامی قرون این سرزمین و آدمهایش جاری است. از خشتمال گرفته تا قالی‌باف و منجّم و عالم و فیلسوف، شاهدِ این قولند. پس این نه اغراق است که ادب فرزندِ ارشد فرهنگ و اعتقاد و مادر هنرها ودایهٔ علوم است. آنجا که در فراز بوده و بربام ایستاده، تاریخ گواه است، فرهنگ این ملّت نیز سرفراز مانده؛ وآنجا که فرود آمده و راه تنزّل سپرده، فرهنگ این ملک نیز متنزّل بوده و این ملّت سر به گریبان برده و درمانده مانده است. نبضِ حیات این ملّت را می‌توان از گرفتنِ دست ادب آن دانست. و این را دشمنان او خوب دانسته‌اند:

خنجر انحطاط **زمانی درست‌تر** به گُردهٔ فرهنگ و سینهٔ ادب ما نشست که هجوم فرهنگ غرب، پیدا و ناپیدا، خود را به سرچشمهٔ حیات معنویمان رساند. این به ناچار لازم بود؛ همچنان که شیطان از طریق فطرت آدمی به جانِ او نقب می‌زند، اهریمن استعمار نیز از طریق فطرت فرهنگی، یعنی ادبیات، به حیات فرهنگی ما نقب زد و سرچشمه را آشفت. لاجرم میوهٔ درختی که ریشه‌اش در آبهای آلوده دمیده و جان گرفته است، نشان از همان آب آلوده دارد، و بررهگذرِ صحرازدهٔ عطش گرفته‌ای که بخواهد در پناه آن درخت بیارامد و دست برشاخه دراز کند و میوه‌ای بچیند که خستگی راه بزداید با آن، همان می‌رود که طیّ آن سالیان برما رفت.

نگاهی از سرِ عبرت به ادبیات سالهای قبل از انقلاب چهرهٔ بسیاری مسائل را روشن می‌کند. کم نیستند شعرها و قصّه‌هایی که از سرِ عداوت با اعتقاد و روحیات معنوی مردم نوشته شده و سعی در بی‌اعتباریِ آن کرده‌اند.

کارگزاران کمربستهٔ فرهنگی غرب، علاوه برقصد هلاک ادب رایج این سامان، برای هجوم فرهنگی،

● امروز معاصرانِ از زین افتاده، برای کلاه نهادن برسرِ بی هویتی و از قافله غافل شدنِ خود، در بوق و کرنای مطبوعات سانسور شده (!) می‌دمند و جار می‌زنند و برای هنر انقلاب، شاخ و شانه می‌کشند و سعی در تحقیر آن دارند به جرم اینکه شعر و ادب انقلاب «نبی» آسمانی دارد و «منتظر» است



هنری، علمی، فلسفی و در یک کلام استعمار همه جانبه، دشنه در کف به سراغ میراثهای معظممان رفتند تا مبادا، روزی روزگاری، رجعتِ فرهنگی را سبب شوند و طوطی جانمان را به یاد هندوستان حقیقت بیندازند. برهمین سیاق، حضرت حافظ، رندِ شرابخوارهٔ دستی به جام باده و دستی به زلف یار می‌شود و حلاج، **مردی که به** خاطر دین ستیزی بردار شد؛ خیام نیز دستمایه‌ای برای کیش مادیگری و... با این همه، به واسطهٔ مرحمت انفاس قدسی و ارواح بزرگی که در پناهشان عزّت این قوم قوام می‌یافت، و نیز به برکت آب دیدگانی که در عزای روح بزرگ حماسیِ بزرگِ تاریخ حماسه، بردامنها فشانده شد، دانهٔ جانی که در زیر خاک قرون خفته بود، شکفت.

اکنون امّا غافل نباید بود از تتمّهٔ آن کوششها که هنوز هم گاهی از گوشه و کنار سربرمی‌آورند و در پناه حرمتهای موجود، بی حرمتی اختیار می‌کنند؛ یک روز با عَلَم کردن مباحث روشنفکرانهٔ از رونق افتاده، و روز دیگر با تمسّک به آدمهایی که روزگاری پرده نشینِ ادبیات رایج بودند و ادبِ انقلاب، به حرمت خویش، نخواسته قدرِ آنان را ضایع گرداند امّا چه باید کرد وقتی که آنان خواب امروز خویش را بد تعبیر می‌کنند؟

امروز معاصرانِ از زین افتاده، برای کلاه نهادن برسرِ بی هویتی و از قافله غافل شدنِ خود، در بوق و کرّنای مطبوعات سانسور شده(!) می‌دمند و جار می‌زنند و برای هنر انقلاب **شاخ و شانه می‌کشند و** سعی در تحقیر آن دارند به جرم اینکه شعر و ادب **انقلاب** «نبی» آسمانی دارد و «منتظر» است. و تقصیر گسستگیِ خود را از مسائل جامعهٔ انقلاب کرده و مردم از جان گذشته‌ای که شورشان را در شعر می‌ریزند و دردشان را در مراثی، به گردن هنر و ادب انقلاب می‌اندازند، و جامه برخویش می‌درند که چرا شعرهای شب‌نشینی‌ها و بزمشان نتوانسته در میدانهای رزم جایی داشته باشد. و نمی‌دانند که اینان را نرسد که شعر انقلاب را فهم کنند و ادب او را بدانند.

مسلّم آن کس که انقلاب را نمی‌داند و ادب را نمی‌فهمد که چگونه حرمتی دارد و حماسه را باور ندارد و تاکنون در شعرش یک واژهٔ تفنگ بدست نیامده و یک واژهٔ شعرش به خون هیچ مردی سرخ نشده و یک گلوله از بیخ گوش یک قصّه‌اش نگذشته و در قصّه‌اش یک لحظه شب بیداریِ آن نیست که شب را با سرشک خود می‌شوید و ماه از برق چهره‌اش رخ **نهان می‌کند** و دم نمی‌زند و ستاره‌ها چشمهایشان سفید می‌شود تا مگر سحر برسد و آن کس به گوشه‌ای بخزد و تا صبح خواب هفتاد و دو سوار ببیند و صبح که آمد هفتاد و دو معجزه در دستانش بروید ونثارِ مردمی کند که معجزه را می‌فهمند و نبی آسمانی دارند و دلبستهٔ رازی نهانند، چه می‌داند ادبیات انقلاب یعنی چه؟ چه می‌داند که شعور مرثیه گفتن و مدح کسی کردن که طشت روسیاهانِ برج عاج‌نشینِ این قرن را به اعجاز صدق سخن از بام **برزمین افکند ــ چنان که صدایش گوش فرعونهای** مردهٔ قرون را بُرد و تا سنگ آسیاب دنیا برمدار خویش می‌گردد و می‌چرخد، پردهٔ گوش کاذب غیرحق را پاره می‌کند ــ چگونه شوری می‌طلبد؟ و چه می‌داند عشقی که در چشمان زنی می‌شکفد، وقتی که دانسته است سومین پارهٔ تنش نیز او را تنها گذاشته تا به او بپیوندد که می‌خوانَدش، چگونه عشقی است؟

باور از دست دادگانِ تیغ کفر در کف گرفته، کجا چشم آن دارند که کهکشان ستاره‌ریز آسمان این خاک را ببینند، وقتی که گوی خیرهٔ چشمهایشان در سفیدی لزج آن چون عنکبوتی گرفتار مانده در دام خویش بچرخد و بشتابد و بشتابد و راست برود و کج بنشیند و بیفتد و برخیزد و آخر هم ندانند این برق کهکشانها است که چشم را خیره می‌کند و ستاره می‌بارد از آن، یا ستارهٔ مردهٔ چشمهای خُمار خودشان است؟

اگر شعر و ادب را قرار براین بود که درپرگار فرم بمانند و هر روز فرزند ناخلفی خلق کنند که حتماً نشانی از همنشینی با اغیار داشته باشد و بخشی از هیکلش حتماً به آدمیزاد نرفته باشد، زهی به مطبوعات سانسور شده که پُر هستند از این گونه فرزندانِ عقیم شدهٔ عقب مانده‌ای که روح زلال از دیدارشان ملول می‌شود. چه می‌دانند این جماعت بی جمعه‌ای که خون در رگهای زردشان جاری است و سر در انبانِ سرخ **رنگ و رو رفته** دارند، بر جمعه‌های تاریخ این قوم چه رفته است؟

ادیبان مؤمن به انقلاب امّا که اکنون میراث‌دارِ تمامت آن گذشتهٔ ادبی ــ فرهنگی باوقاری هستند که جان بشریت بدان می‌بالد، چگونه باید این راه را تداوم بخشند تا هم جانِ ادبیات انقلاب را از زخم تیغ عاملان و عامدانی که سعی در تحقیر آن دارند، محفوظ بدارند، و هم دِینِ خویش ادا کنند؟ این توجّه زمانی معظم‌تر می‌نماید که دانسته‌ایم ادبیات می‌تواند چون روحی در کالبد سایر هنرها جاری باشد.

ادب انقلاب و اهل آن اگر نتوانند راه خویش را برای همراهی با قافله‌ای که در نظر دارد انسان را از چاهی که در آن افتاده نجات بخشد، پیدا کنند، چه کس همراه حقیقت انقلاب خواهد شد؟

پس سزاوارتر است نسل ادیبی که با تمام وجود این نهضت و دگرگونی را دریافته و با او زیسته و خو گرفته و خود را یافته و رگ به رگش از آب او سیراب شده، چراغ همدلی با انقلاب را در سینهٔ خویش فروزان نگاهدارد، همچنان که داشته است.

حکایت اگر این است که انقلاب به آرمانهای مقدّسش وفادار بماند ــ که می‌ماند ــ هنر نیز باید که بتواند جایگاه خویش را بیابد و بام ادبیات معاصر را به زیر پای خویش درآورد ــ که خواهد یافت و درخواهد آورد. در این طریق باید اهل ادب بیشتر به این اندیشه گرفتار شوند و **گرفتاران آن را افزونتر کنند.**

ماهی سیاه کوچولو

محصول مشترک «صمد بهرنگی» و «فریده فرجام»

دانشگاه «هاروارد»، طی سلسله مصاحبه‌هایی که با شخصیتهای سیاسی و علمی و فرهنگی و... فراری از کشور، تحت عنوان «تاریخ شفاهی ایران» انجام می‌دهد، یک بار نیز با «غلامحسین ساعدی» مصاحبه کرد. دوستان ساعدی در خارج نیز، متن کامل این مصاحبه را در جُنگ «الفبا»، دورهٔ جدید، چاپ پاریس، شماره ٦، سال ١٣٦٥، که ویژه‌نامهٔ یادبود ساعدی است، پس از مرگ او، چاپ کردند.[1] یکی از سؤالهایی که در این مصاحبه از ساعدی شده است، پیرامون «ماهی سیاه کوچولو»ی صمد بهرنگی است. مصاحبه‌گر دانشگاه هاروارد می‌پرسد: «شایع است که آن کار معروفش را که «ماهی سیاه کوچولو» است پیش شما آورد و شما آن را به سیروس طاهباز دادید که، آن را به اصطلاح به فارسی نویسی درست دربیاورد که قابل انتشار باشد. آیا این موضوع حقیقت دارد؟»

و ساعدی پاسخ می‌دهد: «این به آن صورتش نه. ماهی سیاه کوچولو را برای مجله آرش فرستاده بود. یک داستان کوتاهی بود که در مجله آرش می‌بایست چاپ بشود. داستان خوبی بود. آن وقت همزمان با آن موقع، کانون پرورش فکری تشکیل شده بود.[2] سیروس طاهباز گفت: «آره می‌شود این را آنجا به صورت کتاب درآورد. آنکه می‌گویند فارسی اش را درست کرد و درست نکرد، نه، هر کاری را آدم ادیت (ویراستاری) می‌کند. هر مزخرفاتی که من بنویسم می‌گویم که شما ببینید فارسی اش درست است یا نه. چهار کلمه این ور و آن ور صاف و صوف بشود، تقریباً حرف ربط و اضافه از همدیگر تفکیک بشود، جابجا نشده باشد و اینها، در همین حدود بود...» .

سیروس طاهباز، تاکنون راجع به این موضوع، مثبت یا منفی، چیزی نگفته بود. تا اینکه در جُنگ جدیدی که ازسوی کانون، در بهار سال جاری، تحت عنوان «پویش» منتشر شد، در مقاله‌ای که پیرامون ویرایش کتابهای کودکان از او چاپ شد، به عنوان یک شاهد مثال، مردانه و صادقانه، به گشودنِ این راز سر به‌مُهر پرداخت و در عین حال، تحریف غلامحسین ساعدی را در این مورد، آشکار کرد.

طاهباز در این مقاله، ضمن بحثی کلّی راجع به دیرینهٔ ویرایش کتابهای کودکان در «کانون»، در مجموع، «ویرایش این کتابها را به سه دسته مجزا تقسیم می‌کند:

۱. «ویرایش **رقیق**».
۲. «ویرایش غلیظ».
۳. «ویرایش خلاقه».

وی پس از توضیح دربارهٔ ویرایش رقیق و ویرایش غلیظ، ویرایش خلاقه را این گونه تعریف می‌کند:

«این نوع ویرایش، که اوج و مرحلهٔ نهایی ویرایش در ادبیات کودکان است، در مورد متنهایی به کار گرفته می‌شود که «فکر اصلی» نویسندهٔ آنها «فوق‌العاده» است و آنچه به عنوان «اثر» یا «متن اصلی» در دسترس **ویراستار** قرار می‌گیرد، در واقع به صورت یک ماده خام، امّا اساسی و ضروری، در ساختمان اثر است.

این گونه آثار معمولاً توسط نویسندگان با سابقه، امّا در مورد این نوشتهٔ بخصوص، بی حوصله؛ یا کسانی که به نوعی دارای اهمیت و جایگاه خاصّی در ادبیات کودکانند، به وجود می‌آید.

در این نوع ویرایش، ویراستار بسته به مهارت و ذوق و سلیقهٔ خود، با استفادهٔ هرچه بیشتر از «مواد خام» و «اطلاعات»ی که در اختیار دارد، بدون کوچکترین تخطی از خط و فکر **اصلی**، «**اثر نهایی**» را «می‌سازد».

در این نوع ویرایش، نظرخواهی و تبادل‌نظر با نویسندهٔ اصلی، اگر زنده باشد، نه تنها لازم و ضروری، بلکه واجب و حتمی است. اگر چه سهم ویراستار در تهیهٔ این نوع متنها، معمولاً برابر با ارزش کار نویسندهٔ اصلی است، چه نام او در صفحهٔ شناسنامهٔ کتاب به عنوان «ویراستار» آورده بشود یا نشود، امّا کتاب باید حتماً با نام نویسندهٔ اصلی چاپ شود. در مورد این نوع ویرایش، این نمونه‌ها را می‌شناسیم:

۱ ــ ماهی سیاه کوچولو، ویراستهٔ فریده فرجام؛ نام اصلی «داستان ماهی سیاه کوچک دانا» نوشتهٔ «صمد بهرنگی».

به این ترتیب، می‌بینیم اثری که در طول سالیان دراز، آن همه ازسوی افراد و جریانهای مختلف هوادار و همفکر بهرنگی روی آن تبلیغ و تفسیر شده، و توسط آن، برای صمد بهرنگی، سعی در کسب یک اعتبار ادبی حتّی جهانی شده بود، در واقع تنها «فکر اصلی» آن از وی بود، و این «فکر اصلی» به صورت یک «مادهٔ خام» و «اطلاعات» در دست فریدهٔ فرجام قرار گرفت، و نامبرده، از آن، «ماهی سیاه کوچولو» را «ساخت.» (عین کلمه‌ای که طاهباز در مورد این نوع ویرایش به کار برده است.)

---

۱ ــ به نقل از «قلمرو ادبیات کودکان ۲»، «نگاهی دیگر به ماهی سیاه کوچولو»، نوشتهٔ رضا رهگذر»، صفحات ۱۰۰ و ۱۰۱.

۲ ــ داستان «ماهی سیاه کوچولو»، ظاهراً اولین بار در سال ٤٨ چاپ شد، حال آنکه سال تشکیل کانون، ١٣٤٤ است. بنابراین، حتی اگر دو سال قبل از چاپ هم، قصّه به کانون پرورش فکری داده شده باشد، این حرف درست به نظر نمی‌آید که «همزمان با...» کانون تشکیل شده بوده باشد.

پرویز عباسی داکانی

• عروج سرخ گل

صدای گریهٔ من در سکوت سینه شکست
بلور عاطفه‌ام در هجوم کینه شکست
به موج خیز خطر زورق امیدی نیست
که در تلاطم چشمانم این سفینه شکست
الاعطوفت باران سلام روشن تو
سکوت مبهم تصویر آبگینه شکست
تو حُسن عشق در ادراک گرم عاطفه‌ای
که در تلألؤ نامت طلسم کینه شکست
عروج سرخ گلی در نماز سبز بهار
که روح منتشرت انجماد سینه شکست
صلای خیزش خونین پیام عاشوراست
ببین صلابت خون را در آن «گزینه شکست»
در آبگینهٔ خونش ببین قرابت صبح
که انعکاس زمانه در این زمینه شکست

*

امیرعلی مصدق
به یاد شهید محراب آیت‌الله مدنی

• از ملک تا ملکوت

با جاه و جلال و جبروتش بردند
در حال نماز و در قنوتش بردند
یک لالهٔ پرپر شده را بار دگر
از ملک به سوی ملکوتش بردند

*

سلیمان هرمزی ــ اهواز

• انتظام نام عشق

(۱)
ناشناخته
در کنار کرانه زیست
و آشنا از محاق میانه رفت
اقا نه با هیئتی
که تشنه
جام را
و ماه
رسالت خورشید را می‌شناسد.
هیهات!
تا جوشش چشمه‌ای از کوه و
تصویری
ــ روشنتر از عرفِ آفتاب ــ
بر قیامِ قوسهای خواب
این
دامِ مداوم تاریخ است
که قرونی شماره می‌شود
تا غبار از اهتمام آینه‌ای برخیزد.

(۲)
ده سال در کنار لاله و شقایق
لرزیدی
و دستهایت
زنگار جان و جهان را
از آهن و فولاد
سترد.
کلامت
ــ چون پهنهٔ پنجه‌های رود ــ
برارتعاش آتش و آلایش
فرو نشست.
خنده بر پیشانی پروانه
بوسه بر دست و بازوان بهار
شروه درسوگ سالکان بودی.
مولا!
تنها تو،
تو سالار ساحت این کاروان بودی.

(۳)
تاریخ صبور است و
اهتمام آینه در حجاب حجم
پیچیده
کو
تا قضاوت عریان روزگار؟
کز ــ ورای ولایت
تا عثمانی و فرات و فرنگ
گذشتی
و شعر شباب شقایق را
سینه به سینه
سرودی و
ایستادی
آسوار و استوار
بی مثل و بی‌قرار.

(۴)
تاریخ کاهل است
و چشم آینه‌ها و آب
پُر جوش و در خروش!
دیدی که چهل روز
چهل سال نوری
برآب و آئینه‌ها گذشت؟
چهل سال نوری مویه کردیم
گریستیم و
شانه‌ها
ــ چونان که بیدی در هجوم باد ــ
لرزید.
چهل سال نوری گریستن
و زیستن
پرگشادن و
بار سفر بستن
تا خلسه‌های خطبهٔ بیداری
تا سکوت صدای صلابت
که تو باشی،
تو!
انتظامِ نامِ عشق.

*

عزیزالله زیادی

• باغ تشنه

سیاه بود و غبار سمند طوفان داشت
شبی که باغ هوائی بدوپریشان داشت

شب وداع شب ابرهای باران بود
نگاه دشت سر خود به گریه پنهان داشت

به باغ تشنه دل، باغبان سبز فرات
صدای خسته‌ای از لابلای باران داشت

کلاغ شوم ستم التهاب طوفان را
گرفته بود و ز غم زانوان لرزان داشت

به خاک سجده، سری در طواف روی خدا
ستاده چشم به امواج سرخ میدان داشت

کدام حنجره بود آن به روز سرخ نماز
که روی نیزه صدای بلند قرآن داشت

*

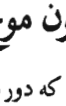
اکبر بهداروند

• نای هفت‌بند

شکستی ای فلک آیینهٔ ما
به غارت داده‌ای گنجینهٔ ما
فتاده گریه در چشم ملائک
زنای هفت‌بند سینهٔ ما

• امیر قافله

صبا داغت به عالم آگهی کرد
مرا تا کوی تو دل همرهی کرد
فغان از نای دل برخاست، یاران!
امیر قافله خرقه تهی کرد



بندر ماهشهر ــ پرویز حسینی

• شیلان

شیلان!
برشانه‌های دره
مه نشسته است
یال بر صخره بیفشان.
شیلان!
جامه‌ات
ارغوانی است
گلزخم کدام جادو
برتن داری؟
شیلان!
در باد،
چراغ پا می‌ایستی
و گرمای نفسهایت
بوی زخم و لاله می‌دهد.
شیلان!
شیههٔ تو در مه خیس
از آب دُرّ می‌ستاند
و لعل، از سنگ.
نای بخراش
یال بر صخره بیفشان!

مجید زمانی اصل ــ اهواز

• از سرودن...

سو
از سوسوی ستاره دارم
سخن
از سلالهٔ سوسنها
و رفتار سپید فرشتگان را
با نیتی سبز می‌سرایم.

•

با سواد سادهٔ ایلی
رودهای جهان را
چوپانم
و با سینه می‌خوانم
ابرها را
بر فراز گورهای عاشقان میهنم.
و آن جا که بر کودکان بی‌سفره
شاعر می‌شوم،
اردیبهشت خاک را یکسره
از برگهای خزانی
پوشیده می‌خواهم
می‌مانم و می‌گویم
از گُر گُر
و گلگون گلوها
با صدایی
که طنین ابرهایی است
که کوه، آب می‌کندو
گُرده سنگها را
پران...
و با دستانی
که مُشکل مصیبتند
که مشتی آه پرتاب می‌کنند
به جانب مرغهای زاری
که به گردش نمی‌برند
مگر ارتفاع بلند زخمهای دنیا را...

•

با این همه
ساده‌ام و فقیر
نشسته بر بوریای بی‌ریایی
کنار پدر خورشید
این مینای مهربانی
که برخیزم و
برای کودکان نابینای در راهها
تمشک
برگُرده ببرم.
می‌دانم سرانجام گریه‌ها
موهایم را سپید خواهد کرد
اما شادمانم
که شعرم بلوطی است
که از مزار شهیدان جهان می‌روید.

فتح‌الله شکیبایی

• چون موج

دیریست که دور از تو گرفتار تبیم
آزرده چنین ز گردش روز و شبیم
چون موج پریشان دل و چون ساحل خشک
لبریز تلاطم و تهی از طربیم

عباس باقری ــ زابل

• دلواپسی

قطره بارانی زمین را تر نکرد
تشنگی یاد لب هاجر نکرد
خاک پوده با چمن بیعت نبست
دشتبان، سبزینه را باور نکرد
دختر زیبای رؤیای بهار
رخت نوروزی خود دربر نکرد
در شب صحرائیان، خاتون آب
پشتهٔ تاریک را بستر نکرد
آسماد دلواپس باغی نشد
پاره ابری یاد برگ و بر نکرد
زیر سقف آرزو ابر کریم
دامن سبزینه پر گوهر نکرد
کودک زردینه‌پوش ارغوان
لحن سبز آب را از بر نکرد
شعلهٔ سبزی گلوی دشت را
پُرز های و هوی برزیگر نکرد
آنچه با ما کرد این زخم عتیق
خارین با ساقهٔ شبدر نکرد

معرفی کتاب

■ کوه و گودال

«کوه و گودال» عنوان مجموعه داستان جدید «ابراهیم حسن‌بیگی» است، مشتمل بر پنج داستان: «شته‌ها و شکوفه‌ها»، «کوه و گودال»، «قندیلهای نورانی»، «ایران تاکسی» و «پله‌له». کوه و گودال در ۱۲۰ صفحه و به قیمت ۳۰۰ ریال از سوی انتشارات برگ منتشر شده است.

■ کینهٔ ازلی

کتاب «کینهٔ ازلی» نخستین بخش از سلسله نقد و بررسی‌هایی است که به نوشتهٔ مقدّمه آن، توسّط نویسندگان مسلمان متعهّد پیرامون «اسلام‌زدایی در ادبیات معاصر» به قضاوت عموم گذاشته شده است.

«ابراهیم حسن‌بیگی» نویسندهٔ این کتاب می‌باشد که در آن به نقد و بررسی دو اثر از نوشته‌های «رضا براهنی»، «رازهای سرزمین من» و «در انقلاب ایران چه شده است و چه خواهد شد»، پرداخته است.

این کتاب از سوی انتشارات برگ در ۶۰۰۰ نسخه و به قیمت ۳۴۰ ریال به بازار عرضه شده است.

■ طلایه (دفتر ششم)

ششمین دفتر از مجموعه ادبی-فرهنگی طلایه با آثاری از: استاد محمدتقی جعفری، محمود شاهرخی، سپیده کاشانی، یوسفعلی میرشکاک، پرویز عباسی داکانی و... در تیراژ ۳۰۰۰ جلد، با بهای ۳۵۰ ریال توسط انتشارات بنیاد پانزده خرداد منتشر شد.

■ نوآوری در هنر چاپ

...«در این اثر ارزشمند و جامع، زمینه‌های تاریخی هنر چاپ و جنبه‌های صنعتی و هنری آن به روشنی و به روشی آموزشی و هماهنگ توضیح داده شده است. توالی مطالب به صورتی است که خواننده اطلاعات جامعی در زمینه‌های مختلف هنر چاپ پیدا می‌کند و سپس با ابداعات و نوآوری‌های سالهای اخیر آشنا می‌شود.»

این قسمتی از مقدّمهٔ کتاب «نوآوری در هنر چاپ» است که توسّط «حشمت‌الله صباغی» به فارسی برگردانده شده و «کارگاه هنر» به تازگی آن را منتشر کرده است. این کتاب در ۳۰۳ صفحه، با تصاویر رنگی و سیاه و سفید، به قیمت ۱۹۰۰ ریال عرضهٔ بازار شده است.

■ دشت مینا

نخستین مجموعه داستان «محمدرضا شاداب‌رو» با عنوان «دشت مینا» حاوی شش داستان «دو چشم سیاه»، «شکسته در مه»، «آن زلال غمدار»، «غربت ستاره‌ها»، «نبودن در آینه» و «دشت مینا» به تازگی از سوی انتشارات برگ در ۱۱۰۰۰ نسخه و به قیمت ۲۴۰ ریال منتشر شد.

■ پویش

نخستین مجموعه درباره هنر و ادبیات کودکان و نوجوانان با نام «پویش» توسط کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در ده هزار نسخه منتشر شد. کانون پرورش فکری در نظر دارد از سال جاری، هرازگاه، مجموعه‌هایی را از این دست منتشر کند.

● قابل توجّه ناشرین کتابهای هنری

به اطلاع ناشرین و نویسندگانی که در زمینهٔ انتشار کتب هنری فعالیت دارند، می‌رساند: چنانچه مایل باشند کتابهای هنری آنها در «ماهنامهٔ سوره» معرفی شود، می‌توانند با ارسال دو جلد از کتابهای مورد نظر، منتظر معرّفی آن از سوی «سوره» باشند.

■ کتابخانهٔ شما را خریداریم!

در کنار بعضی از بساطهای دست‌فروشان کتاب، روبروی دانشگاه تهران، تابلوهای «کتابخانهٔ شما را خریداریم»، «کتابخانهٔ شخصی شما را در محل خریداریم» یا «کتابهای مورد علاقهٔ شما در اسرع وقت تهیه می‌کنیم»، جلب توجّه می‌کند. موضوع عمدهٔ کتابهایی که توسّط پاره‌ای از این دست‌فروش‌ها با قیمتهای گزاف در اختیار مشتریان قرار می‌گیرد، مضامین پلیسی، جنایی و ضداخلاقی می‌باشد.

قابل توجّه است این کتابها که در زمان طاغوت با تیراژ بالا چاپ و در میان جوانان تبلیغ می‌شد و اکنون نویسندگان آنها اکثراً فراری هستند، بعضاً با ورقی بعضی از مجلات آن دوره را تشکیل می‌دادند و آکنده از صحنه‌های مبتذل اخلاقی و عملیات محیّرالعقول پلیسی ــ جاسوسی می‌باشند.

عنوان تعدادی از این کتابها به این قرار است: «برای زنده ماندن بکش» نوشتهٔ قاضی سعید، «جاسوسهٔ چشم آبی» نوشتهٔ امیر عشیری، «آدم‌فروشان» رُمان خارجی مربوط به کارآگاه «مایک هامر»، «عشق در بهاران» نوشتهٔ پرویز قاضی سعید و «مردی که هرگز نبود» نوشتهٔ امیر عشیری.

تئاتر

چند نکته پیرامون اهمیت هنر نمایش

• دکتر ناظرزادهٔ کرمانی

دربارهٔ خاصیت و اهمیّت هنر نمایش بسیار گفته اند ونوشته اند. به طور خلاصه می توان گفت که این هنر از نظر عقلی تجربه ای آموزنده، ازنظر عاطفی برانگیزاننده، از نظر احساس سرگرم کننده و از نظر زیبایی محظوظ کننده است.

نمایش یک «هنر» است و هنر به خودی خود پدیده ای بزرگ، انسانی و بسیار ارجمند است. اما علاوه براین، هنر نمایش خاصیت و اهمیّت ویژهٔ خود را دارد که در این نوشتهٔ کوتاه به چند مورد آن اشاره می‌کنم:

• گاهی انسان، طبیعت، جامعه و تاریخ را مجموعاً «هستی» خوانده اند و احتمالاً به همین اعتبار هنر نمایش ــ تئاتر ــ را «آیینه ای دربرابر هستی» لقب داده اند، زیرا در این آینه هستی (انسان، طبیعت، جامعه و تاریخ) متجلّی می‌گردد. آری، در این هنر بزرگ، عقل، احساس، عاطفه و شهودی که در انسان نهفته است با هم همدست، همپا و همداستان شده و مقطعی مهم از تجربهٔ انسانی را خلق می‌کنند.

گفته اند و به درستی هم گفته اند که صحنهٔ تئاتر، دنیایی کوچک است که در آن انسان ــ در تمامیت خویش ــ بخشی از تجربهٔ انسانی را بازی می‌کند تا انسانی دیگر ــ تماشاگر ــ آن تجربهٔ انسانی را مشاهده کند و آن را شهادت دهد.

• هنر نمایش را «مادر» یا خلاصهٔ همهٔ هنرها نیز خوانده اند، زیرا در آن همهٔ هنرها حضور داشته و تشریک مساعی می‌کنند: شعر، موسیقی، نقاشی، حرکات موزون، معماری و... هرکدام به تنهایی یک هنر کاملند، امّا هنگامی که به عرصهٔ هنر نمایش وارد می شوند، هرکدام به صورت یک عنصر تشکیل دهندهٔ این هنر مبدّل می‌گردد. هنر نمایش یک نظام است که از ترکیب همهٔ هنرها به وجود آمده است و به همین لحاظ، برنامه ریزان فرهنگی و هنری را اعتقاد براین است: هنگامی که هنر نمایش در کشوری رشد و تعالی نیابد، سایر هنرها نیز دچار وقفه و رکود می شوند. چنانکه عکس این قضیه نیز صحّت دارد.

• هنر نمایش را یک رکن تمدّن نیز خوانده اند، زیرا تمدّن هر ملّت تابعی از کیفیت و کمیت علم، تکنولوژی، فلسفه و هنر آن ملّت به شمار می آید. تمدّن به خودی خود اعتباری ندارد، مگر آنکه عناصر هستی بخش آن (علم، تکنولوژی، فلسفه و هنر) وجود داشته باشند. نمایش نیز یک هنر است و از آنجایی که جامع ترین هنر مخلوق بشر به شمار می آید، و از آنجایی که آیینه ای دربرابر هستی است، یکی از ارکان تمدّن بشری نیز به حساب می آید.

• هنر نمایش را بخشی از فلسفه و ادب ــ به معنای کلّی آن ــ نیز برشمرده اند. از زمان «ارسطو» تا «سارتر» ــ یعنی حدود دو هزار و دویست سال ــ بزرگترین متفکّران جهان به بحث و فحص در کمیت، کیفیت، اهمیت، وجوب و به طور خلاصه «چرایی» و «چگونگی» هنر نمایش پرداخته اند و اگر خود نیز ــ مانند «سارتر» و «کامو» ــ اهل ذوق بوده اند، به نوشتن چند نمایشنامه هم دست یازیده اند.

بدین ترتیب ملاحظه می شود که هنر نمایش همیشه در بخشی از ذهنیت بزرگترین متفکّران جهان قرار داشته است.

• گفته اند که هنر نمایش نوعی نقد و نظارت اجتماعی و حافظ مفاهیم اخلاقی و انسانی یک جامعه به شمار می آید. مثلاً در زمینهٔ «تئوری کمدی» گفته اند که این هنر با خندیدن بر ضعفها، کژیها و خبطهای انسانی، این امور را تقبیح کرده و درواقع حافظ قوتها، راستیها و درستیهای رفتار آدمی است.

ممکن است در یک نمایشنامهٔ کمدی، رفتار یک تاجر نادرست و یا یک نظامی ترسو و یا قاضی ناعادل و یا یک معلم بی علم موجب خنده شود ولیکن این خنده سبب می‌گردد تا امانت در تاجر و شجاعت در نظامی و عدالت در قاضی و علم در معلم به صورت یک اصل عدول ناپذیر و مطلوب تثبیت گردد و نهایتاً ازآنهایی که امانت، شجاعت، عدالت و علم را حفظ کرده اند ستایش وتقدیر شود.

• هنر نمایش را یک رسانهٔ آموزشی نیز دانسته اند. امروزه بسیاری از مراکز آموزشی معتبر جهان محتوای درسی خود را با روشهای نمایشی به شاگردان انتقال می دهند، زیرا به عقیدهٔ بسیاری، انسان در حالت نشاط و سرگرمی قدرت یادگیری بیشتری از خود بروز می دهد و چنین حالت نشاط و سرگرمی درشیوه های نمایشی وجود دارد.

• گفته اند که هنر نمایش خاصیت روان ــ درمانی نیز دارد و به زبان دیگر، روان انسانی در اثر این تجربه پالوده و آرام می‌گردد. «ارسطو» درقرن چهارم پیش از میلاد چنین نظر داد که تماشای تراژدی در انسان ایجاد «خوف» و «شفقت» می‌کند که این دو حالت روحی نهایتاً سبب «کاتارسیس» ــ که نوعی تزکیهٔ روحی است ــ می‌گردد... باری، امروزه روانکاوان و روانشناسان به کاربرد هنر نمایش در درمان بسیاری از روان‌پریشانی ها دست یازیده اند و به اهمیّت کار خود اذعان دارند و می‌توان گفت که پدیدهٔ «پسیکودرام» به همین اعتبار مطرح گردیده است.

• گفته اند که هنر نمایش شعور، وجدان و فهم انسانی را وسعت می بخشد و بر حساسیت و حدّت آن

می افزاید. در توجیه این ادّعا آورده‌اند که انسان به دوگونه «آگاهی» نیازمند است: «آگاهی درونی» یا خودشناسی و «آگاهی بیرونی»، علم انسان به طبیعت و جامعه. از آنجایی که در تجربهٔ هنر نمایشی والا و راستین، انسان با حقیقت زندگی و سرنوشت مواجه می‌گردد و در این «آینهٔ کوچک» بخشی از هستی متجلّی می شود، پس در این تجربهٔ انسانی، شعور، وجدان و فهم بشری افزایش و گسترش می یابد زیرا با هردوگونه آگاهی ــ درونی و بیرونی ــ مواجه می‌گردد.

● هنر نمایش را یک وسیلهٔ تبلیغی و تهییجی نیز دانسته‌اند. آنهایی که مصالح نظری و احتمالاً مطامع عملی داشته‌اند، به فکر استفاده از این هنر در جهت توجیه و تبلیغ افکار و اعمال خود افتاده و به این فکر تحقّق عملی بخشیده‌اند. بسیاری از ایدئولوژیهای قرن بیستم از هنر نمایش در جهت تبلیغ عقاید خود و تهییج افکار عمومی استفاده کرده‌اند.

● و بالأخره آنکه هنر نمایش را نوعی سرمایه گذاری درازمدّت فرهنگی دانسته‌اند که نهایتاً سود اقتصادی به بار خواهد آورد و جامعه را نه‌تنها از نظرمعنوی، بلکه ازنظر مادی نیز غنی تر می سازد. هنر نمایش مانند چراغ (۱) است که سطح نور و فروغ یک جامعه را افزایش می دهد و میزان شعور و آگاهی جامعه را رشد و تعالی می بخشد. در چنین جامعه‌ای اصولاً سطح علم و فرهنگ جامعه رشد و تعالی پیدا می‌کند و نتیجتاً در آن جامعه ریاضیدانان، مبتکرین، مخترعین، جامعه شناسان، هنرمندان، زبان شناسان و... فراوان به وجود می آیند.

به این اعتبار در بسیاری از کشورهای پیشرفتهٔ جهان، بودجهٔ نسبتاً کلانی به امر گسترش و پرورش هنر نمایش اختصاص داده می شود. قطعاً چنین سرمایه گذاری به هدر نمی رود، بلکه در درازمدت به پیشرفتهای علمی، صنعتی، فرهنگی و اجتماعی منجر می‌گردد و از نظر اقتصادی نیز سودآور خواهد بود.

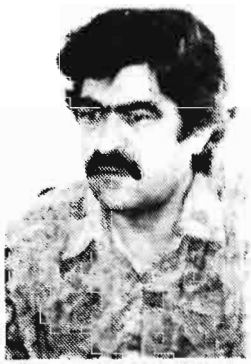
● پاورقی

(۱) گفتم هنر نمایش چراغ است و آینه. تاریکی را زائل می سازد و رشتها و زیبایی‌ها را نشان می دهد. انسان به وساطت هنرمندان باذوق ــ نمایشنامه نویسان و سایر دست اندرکاران هنر نمایش ــ با «خود»، «جامعه»، «تاریخ» و نهایتاً «وضع» و «سرنوشت» بشری مواجه می‌گردد. و اگر چشمی حقیقت بین و گوشی حقیقت‌شنو و دلی حقیقت‌پذیر و عقلی حقیقت‌شناس داشته باشد، می آموزد و عبرت می‌گیرد و در همهٔ زمینه‌ها «فضیلت» را از «رذیلت» باز می شناسد، خود را می‌شکند و دگرگون می شود تا از نو خود را بازسازد و تلاش جدیدی را برای حفظ و تعالی ارزشهای راستین، آری ارزشهای راستین انسانی، اجتماعی، تاریخی، سیاسی و فرهنگی آغاز کند وگرنه... وگرنه این چراغ را خاموش می‌کند، این آینه را می شکند و خلاف این شعر نغز و پرمعنی دست به عمل می زند:

آینه گر عیب تو نمود راست
خود شکن، آینه شکستن خطاست!

مروری بر تئاتر فرانسه

نشستی با دکتر محمود عزیزی



□ یکی از وظایف و ملزومات هنرمندان و علاقمندان تئاتر، آشنایی با وضعیت تئاتر در مناطق مختلف دنیاست و... یکی از وظایف مجله فراهم کردن اسباب این آشنایی است. براین اساس یکی از محورهایی که شما از این پس در بخش تئاتر مجله خواهید یافت، بحثهایی پیرامون وضعیت هنرهای نمایشی در کشورهای مختلف است.

بهترین راه نیل به اطلاعات و نقدهای تازه و دقیق و معتبر را گفتگو با اساتید و هنرمندانی یافتیم که خود با مطالعه یا حضور در تئاتر کشورهای مختلف، به احاطه‌ای قابل تأمّل و نقطه نظرهایی دقیق دست یافته‌اند. این شماره و شمارهٔ آتی اختصاص دارد به تئاتر فرانسه و درشماره‌های بعد تئاتر آمریکا، انگلستان، شوروی، هند و مناطق دیگر مورد بحث و بررسی قرار خواهد گرفت. دراین دو شماره، میهمان دکتر عزیزی خواهیم بود، با تبریک به خاطر کار زیبایشان «مسلم بن عقیل». امید که این تلاش و کندوکاو تازه برای هنرمندان و دانشجویان تئاتر مفید و مؤثّر باشد.

□ **دکتر محمود عزیزی در تهران متولد شد و تحصیلات متوسطهٔ خود را در رشتهٔ ریاضی به پایان رساند. درسال ۱۳۴۸ به فرانسه رفت و در رشتهٔ تئاتر به تحصیل پرداخت و کار عملی اش را با تشکیل یک گروه تئاتر آغاز نمود: «...من به عنوان یک خارجی، چون زبانم الکن بود، نمی‌توانستم در گروهی کار کنم؛ لذا خودم یک گروه تشکیل دادم. قریب به**

● طرحی از نمایش «جورج دانده» اثر «مولیر» در تماشاخانهٔ «هتل دوبورگون»، سال ۱۸۸۲

اتفاق اعضای گروه خارجی بودند. کار گروه ما تصویر کردن متون نمایشی با حرکت بدن بود و نیازی به کلام نداشت.» نتیجهٔ کار این گروه درخشان بود و اجرای آنان از «پرومته در زنجیر»، در بخش جنبی جشنوارهٔ «نانسی» پذیرفته شد.

عزیزی مدتی بعد در گروهی به سرپرستی «سباستی کوگلو»، استاد کار عملی دانشکدهٔ تئاتر «سوربن» که به شیوهٔ «استانیسلاوسکی» دلبستگی داشت، به بازیگری پرداخت. آنگاه در کنسرواتوار شهر «بوبینی» پذیرفته شد و کارش را زیر نظر هنرمند معروف تئاتر ملّی فرانسه، خانم «کلود نولی» آغاز کرد. کار حرفه‌ای او با «ژاک لاسال» آغاز گردید: «...ژاک لاسال نویسنده، بازیگر، کارگردان و سرپرست مدرسهٔ عالی هنرپیشگی استراسبورگ و رئیس تئاتر ملّی استراسبورگ بود. همکاری ما در جنبه‌های مختلف هنرهای نمایشی با عناوین «تئاتر روزمره»، «تئاتر در خیابان» و «تئاتر درمدارس» بود.»

سپس در گروههای مختلف با عنوان بازیگر شرکت کرد و همزمان، به تدریس بازیگری در مراکز فرهنگی پرداخت. با «آرمان گاتی» آشنا شد و پس از مدتها موفق شد کارت بازیگری دریافت نماید: «معمولاً در فرانسه برای اینکه بتوانید وارد «فیشیه کامپیوتری» شوید، اصولاً باید دریک گروه حرفه‌ای که نامش ثبت شده در مرکز هنرهای نمایشی فرانسه دارد کار کرده و قبلاً چیزی در حدود هزار و دویست ــ سیصد ساعت سابقه کار عملی داشته باشید تا بتوانید به عنوان هنرپیشه وارد آنجا شوید. اینهایی را که عرض می‌کنم در شرایطی است که فرانسوی باشید. اگر خارجی بودید، داشتن قرارداد یکسالهٔ قابلِ تمدید از وزارت کار هم الزامی است. بعد از این مراحل به وزارت کار مراجعه می‌کنید، درخواست می‌دهید و آنها بعد از تحقیقات از محل کار و نوع حضور شما در گروه، برایتان مجوز کار صادر می‌کنند. در متن مجوز عنوان هنری شما درج می‌شود و شما غیر از این عنوان نمی‌توانید مشغول کار دیگری شوید. این مجوز به شما اجازه می‌دهد درسطح وسیعی فعالیت کنید. می‌توانید با این مجوز در مراکز هنری به آموزش تئاتر بپردازید، تحقیق کنید، با رادیو، سینما و تلویزیون کار کنید و مزد بگیرید. این وسعت فعالیت کسی است که این کارت را دارد...»

دکتر عزیزی پس از دریافت دکترا دررشتهٔ تئاتر به ایران بازگشت و ــ متأسفانه ــ به سرپرستی ادارهٔ تئاتر برگزیده شد. «متأسفانه» از آن جهت که هنرمند خلاقی که می‌توانست دراعتلای کیفی هنر تئاتر در ایران کارساز باشد اکنون بیشتر امضا می‌کند تا کار. او علاوه بر سرپرستی ادارهٔ تئاتر در دانشگاه نیز تدریس می‌کند و «مسلم بن عقیل» آخرین کار اوست که شاهد اجرای آن بوده‌ایم.

●

□ با تشکر از اینکه دعوت ما را پذیرفتید، در آغاز تقاضا می‌کنم دربارهٔ هنر تئاتر در فرانسه، از ابتدا تا امروز، صحبت بفرمایید.

■ بسم الله الرحمن الرحیم. در واقع باید جوهرهٔ تئاتر فرانسه را در عصر رنسانس بررسی کرد، چون برای اولین بار در این عصر تئاتر فرانسه شکل می‌گیرد و وسیله‌ای می‌شود که سیاست قدرت مرکزی را بتواند در سطح کشور گسترش داده و از ورای آن ارزشهای تئاتری را اشاعه بدهد. ما قبل از «کلاسیسیسم»، قبل از دوران رنسانس در فرانسه، به شیوه‌هایی از نمایش تئاترگونه برمی‌خوریم، مثل گروههای دوره گردی که از اقصیٰ نقاط کشورهای اروپایی به فرانسه می‌آمدند. ما قبل از تئاتر کلاسیک فرانسه، می‌توانیم به شیوه‌ای از نمایش اشاره کنیم که مشابه «شبیه‌خوانی» و «تعزیهٔ» خودمان است، به نام «میستر»های قرون وسطایی. محتوای کار اینها برمبنای ارزشهای تاریخی و روایتی و الهی مسیحیان بود. این شیوه تا زمانی که مسیحیت نقش قابل توجّهی در شکل گیری مسائل اجتماعی داشت، از اعتبار خاصّی برخوردار بود. دراین دوران، بخصوص بعد از روی کار آمدن و قدرت گرفتنِ «ژزوئیت»ها، حتی کار تئاتر کودکان هم درمدارس شکل گرفت. این نوع نمایش تقریباً هم در انگلستان و هم در بعضی

کشورهای اروپایی وجودداشته است. ولی آنچه ما می‌توانیم منهای تئاتر کلاسیک فرانسه روی آن انگشت بگذاریم همین اپراهای ناچیز بوده است و گروههای دوره گردی که از اسپانیا و ایتالیا می‌آمدند. بخصوص همین میسترهای قرون وسطایی که عمده‌ترین مسائل تئاتر غیرکلاسیک فرانسه راشکل می‌دهد.

تقریباً از قرن شانزدهم که قوانین تئاتر کلاسیک شکل می‌گیرد، ما برای اولین بار با واژهٔ «درام» در فرهنگستان فرانسه برخورد می‌کنیم. بعد، رفته رفته، در اصول و قواعد یک بازنگری به سنّت نمایش یونان باستان مطرح می‌شود؛ اصول و قواعد و قوانین تئاتر تراژیک یونان باستان را بازسازی می‌کنند یا به گونه‌ای آن را با نیازهای عصر رنسانس همسو می‌کنند و شکل بدوی آن چیزی را که ما به آن تئاتر کلاسیک فرانسه می‌گوییم، شکل می‌دهند.

یکی از مسائل بسیار مهم اروپا این بود که «بورک»ها، مسئولین «بورک»ها علاقهٔ زیادی به جذب گروههای دوره گرد داشتند و میان این گروهها رقابت بود. از میان همینهاست که شخصیتهای برجسته‌ای مثل «مولیر» را در چهارچوب تئاتر کلاسیک فرانسه پیدا می‌کنیم. این بعد از دوران طولانی سرگردانی است. سپس رسیدن به یک مکانی به نام تئاتر رسمی و اختصاص دادن تئاتری برای خودش، مثل تئاتر «بوربون» و غیره. این اولین نشانهٔ حرکت یک تئاتر متعلق به عموم مردم است که می‌رود در چهارچوب ارزشهای سلطنتی قرار بگیرد، که ما در کنارش می‌توانیم مثلاً «راسین» را داشته باشیم، یا شخصیتهای برجستهٔ دیگر را. مولیر اولین شخصیت مردمی تئاتر فرانسه است که وارد ارزشهای کلاسیک دنیای تئاتر فرانسه می‌شود و با حضور و شعور خودش، به تئاتر اعتباری برخاسته و برگرفته از نیاز عام جامعه را می‌دهد و شخصیتهایی را به نمایش درمی‌آورد که مثلاً درنمایشهای راسین و دیگران وجود ندارد.

اگر بخواهیم به صورت گذرا عنوان بکنیم، این دو پل اصلی بنیان تئاتر در فرانسه است: میسترهای قرون وسطایی، گروههای دوره گرد، بعد گروههای رسمی و سپس شکل گرفتن گروههای دولتی و تئاترهای رسمی که مولیر برجسته‌ترین آنهاست. از این به بعد، نیروهای مختلفی سعی می‌کنند که کار کنند و ارزشهای کلاسیک را تحت‌تأثیر قرار دهند.

یکی از مسائل مهمی که در تئاتر آن روز مطرح بود این بود که قشر پرتوان جامعه تحت هیچ شرایطی نمی‌پذیرفت که شخصیتهای نمایش، برگرفته از شخصیتهای عادی جامعه باشند. جامعه بورژوازی فرانسه مخالفت سرسختانه‌ای داشت که شخصیتهایی منهای شخصیتهای آریستوکراسی قشر «نوبل» جامعهٔ فرانسه روی صحنه بیاید. بعد رفته رفته تئاتر قدرت می‌یابد و نیروهای تازه‌ای شکل می‌گیرند و من حالا دیگر گذر از «کلاسیسیسم» به «رُمانتیسم» را عنوان نمی‌کنم. شرایط اجتماعی وسیله‌ای می‌شود که تحولی در ادبیات نمایشی و در ادبیات به طور کلّی شکل بگیرد. یکی از شاخه‌های این تحوّل، «تئاتر رمانتیسم» می‌شود که با سرخوردگی‌های ناشی از جریانات اجتماعی، برخی به دنیای ملکوتی و ماورای طبیعت کشیده می‌شوند و از ورای آن «ناتورالیسم» شکل می‌گیرد. بعد از آن، آغاز دوران نوین «رئالیسم» است که متأثّر از جنگ جهانی اول است. و بعد تحولات فکری که در فرانسه، به گونه‌ای آغازگر جریان نوین نمایشی می‌شود.

آن چیزی که مرکز تحولات تئاتری یا هنری در فرانسه است اصلاً فرانسوی نیست؛ به این صورت که شرایط فرانسه به گونه‌ای است که می‌تواند تمام نیروهای فراری و پناهنده کشورهای مختلف را جذب کند و همین نیروها هستند که فرهنگ غنی یا فرهَنگ «جهان وطنی» را در فرانسه شکل می‌دهند. تئاتر سه ربع قرن بیستم فرانسه مدیون تحولات فکری، ادبی و هنری «مکتب زوریخ» است. نیروهایی از اقصی نقاط جهان به دلیل شرایط نامناسب اجتماعی خودشان در این منطقه جمع می‌شوند و حرکتی را به عنوان مخالفت با ارزشهای حاکم، ارزشهای مرسوم و رسمی هنری به وجود می‌آورند. این حرکت در قالبهای موسیقی، شعر، ادبیات و تئاتر تجلّی می‌کند. سردمدار آنها «تریستان تزرا»ست. نهضت این گروه را «دادائیسم» لقب دادند. «دادائیسم» پایه و اساس تمام شیوه‌های تئاتر نوین اروپا و بخصوص فرانسه است، چون مرکزش درفرانسه است. این مرکزیت در فرانسه به محلهٔ «کرتیه لاتن» منتقل می‌شود که محله دانشجویان و روشنفکران فرانسه بود و تا سال ۱۹۶۸ همچنان این مقام را داشت. در این جریانات، رفته رفته تئاتر دادائیسم شکل می‌گیرد. بعد جریانهای بین دو جنگ است که قاعدتاً می‌بایست فرصتی باشد که نیروها بتوانند به مسائل عمیق‌تری پی ببرند و فکر کنند و این کمک می‌کند که آنها در محدودهٔ ذهنیات خودشان یک حرکت قانع کننده‌تری پیدا کنند و آن شیوهٔ اجرایی را به گونه‌ای در مقابل شیوهٔ رئالیسم اجتماعی، که در جاهای دیگر شکل گرفته بود، قرار می‌دهند. حالا خواسته یا ناخواسته یک امری است که جامعه‌شناسان هنری باید پیگیری کنند و دلایلش را به دست بیاورند.

ولی به اعتباری می‌شود گفت که جریانات تئاتر نوین فرانسه، ناخواسته متأثّر از حاکمیت این کشور بود در جهت بهادادن به تمام ارزشهای هنری که

● دو تصویر از نمایشهای «خسیس» و «عبارت‌پردازان مضحک» از آثار «مولیر»، سال ۱۶۸۲

به گونه‌ای می‌توانست با رئالیسم اجتماعی که بعد از انقلاب اکتبر در روسیه شکل گرفته بود، مقابله کند. این بنوعی باعث می‌شد که نیروها نتوانند به آن وحدت برسند و برای ارزشهای فردگرایانه بیشتر اعتبار قائل بشوند. «کلمبیه کهنه» یا «ویوکلمبیه» شاخصهای تئاتر آن روز فرانسه بودند که شیوه کارشان به گونه‌ای بود که می‌خواستند هویت منطقه‌ای خودشان را حفظ کنند و نشان بدهند که متأثر ازجریانهای بین‌المللی نیستند و خودشان این قدرت را دارند، این امکانات زیرزمینی را دارند که بتوانند به آن چنگ بزنند. اینها یک «ناتورالیسم» تئاتری را به گونه‌ای شکل دادند. به تعبیری، آنها بنیانگذار نهضت کارگردانی هم بودند. البته قبل از این، خود «گریک» است که ارزشهای ثابت اِلمانهای صحنه را دگرگون می‌کند. ولی این سه چهار نفر مثل «گاستون باتی»، «دولن» و کسان دیگر که نامشان الان در ذهنم نیست، اینها شیوهٔ کارشان هم مخالف شیوه‌های کلاسیک بود، مثل «کمدی فرانسه»، و هم اینکه از سیستمها و روشهای نگرش جدید تئاتر دنباله‌روی نمی‌کردند، مثلاً کارهایی که «تریستان تزرا» می‌کرد و یا دادائیستها به نحوی عنوان می‌کردند.

بعد از جنگ جهانی دوم، ما در اروپا یک پل قدرتمند را می‌بینیم که «برشت» باشد. در فرانسه اهمّ نیروها صرف این می‌شود که نشان بدهند هنوز توانمند هستند و قادرند شیوه نگرش تئاتری خاصّ خودشان را داشته باشند. از میان اینها ما می‌توانیم «آرتو» را نام ببریم با تئاتر «مشقت» یا «شفقت» که جریان نوینی را درتئاتر به وجود آورد. این جریان به گونه‌ای تصادفی و یا آگاهانه نگرشی از تئاتر است که در برابر تئاتر «برشتی» قرار می‌گیرد و اکثریت قریب به اتفاق جریانهای نوین تئاتر فرانسه را متأثر می‌کند.

آنچه تئاتر امروز فرانسه را شکل می‌دهد حول سه محور مهم می‌چرخد: یکی محور تئاتر کلاسیک که عنوان «تئاتر کمدی فرانسه» را به خودش اختصاص می‌دهد و دارای سالن است و تشکیلاتی دارد و یک کنسرواتوار دارد و قریب به اتفاق تمام نیروهایی که از این کنسرواتوار بیرون می‌آیند، تقریباً «رپرتوار» کارهایشان، کارهای کلاسیک است. با تحولاتی که از دهم مِه ۱۹۸۰ در فرانسه واقع شد و مسئولین این خانه‌ها را عوض کردند، نیروهای وابسته‌تر یا نزدیکتر به جریانات «سوسیالیستهای میترانی» را در آنجا گذاشتند و اینها حتی تئاترهای قرن بیستم را هم به «کمدی فرانسه» بردند. در آغاز حتی با اعتراض تماشاگران سنّتی «کمدی فرانسه» مواجه شدند که چراخانهٔ مولیر را ناپاک کردید و صدمه زدید! از جمله

● «مولیر» اولین شخصیت مردمی تئاتر فرانسه است که با حضور و شعور خودش، به تئاتر اعتباری برخاسته و برگرفته از نیاز عام جامعه را می‌دهد.

کارهایی که به «کمدی فرانسه» بردند، کاری از «کلودل» و «برشت» بود و اخیراً شنیده‌ام کاری از «بکت» را هم برنامه‌ریزی کرده‌اند که ببرند. کاری از «ژان ژنه» و «اوژن یونسکو» هم از جملهٔ این کارها بوده است. این به اصطلاح تحولی است که بعد از سال ۸۰ و بعد از روی کار آمدنِ سوسیالیستها در این خانهٔ کلاسیک تئاتر فرانسه به وجود آمده

همان طور که عرض کردم در فرانسه سه بخش تئاتر وجود دارد. یکی تئاترهای ملّی است که دولت و شهرداری مخارج سالیانهٔ آنها را تأمین می‌کنند و مسئولین آنها اغلب از تئاتر چیها هستند. برای رسیدن به مقام مسئولیت این نوع تئاترها، فرد باید سالیان سال زحمت بکشد، عرق بریزد و خودش را نشان بدهد تا بتواند این مسئولیت را بگیرد، نه اینکه به او بدهند. دیگری سالنهای خصوصی است و سومی هم سالنهای شهرداری است که قریب به اتفاق آنها از دولت بودجه می‌گیرند، از شهرداری منطقه خودشان بودجه می‌گیرند، چرا که در آن منطقه فعالیت هنری دارند. گروهها هم معمولاً به چند دسته تقسیم می‌شوند: گروههای آزادی که شناخته شده‌اند و ثابت کرده‌اند بعد از چندین سال که توان تولید کارهای هنری را دارند. اینها در مرکز هنرهای نمایشی فرانسه پرونده تشکیل می‌دهند و برمبنای میزان فعالیت‌شان سالیانه مبلغی را از مرکز در اختیار آنها قرار می‌دهند. منتهیٰ این گروهها اغلب به خاطر کمبود بودجه نمی‌توانند بیش از یک کار تولید کنند. دیگر اینکه نمی‌توانند نیروی ثابت داشته باشند مگر نیروهای مورد لزوم همیشگی مثل دفتردار، تلفن‌چی و مسئول مالی و خود کارگردان و یکی دو نفر دیگر. این گروهها معمولاً به خاطر کمبود درآمد دولتی‌شان سعی می‌کنند برای تولید کار بیشتر با یک خانهٔ فرهنگ، یک مرکز دیگر که آن هم بودجهٔ کمی از دولت گرفته، شریک بشوند و کار مشترک بکنند

تئاترهای خصوصی هم به طور کلی یکی از کارهای عمده‌شان این است که می‌روند کار گروههای تئاتری را می‌بینند و اگر کاری مورد پسندشان قرار گرفت، یا با آنها به طور درصدی قرارداد می‌بندند یا کلّ کار را می‌خرند و در سالن خودشان به اجرا می‌گذارند. گروههای غیرحرفه‌ای کمتر شانس این را دارند که عمر طولانی داشته باشند و اکثر اینها حتی اگر به درجهٔ جذب بودجه هم برسند معمولاً میرا هستند. به طور کلی در فرانسه گروه آزاد عمری طولانی نداشته است. تنها گروه آزادی که عمر طولانی داشته گروه تئاتر «آفتاب» است به سرپرستی خانم «آرین مِه نوشکین» که تقریباً از سال ۱۹۶۳ یا ۶۴ میلادی تشکیل شده است. البته گروههای دیگری هم در شهرستانها و در مراکز استانها هستند که چند سالی را با عنوان گروه زندگی کرده‌اند که مهمترین آنها گروه تئاتر «کاریرا» است که الان از آن خبری ندارم. دیگری گروه «بِنه ددتو» است که کارهای منطقه‌ای می‌کند و به عبارتی می‌شود گفت کار تئاتر سیاسی را به عهده دارد. یکی هم گروه تئاتر «سلاماند» است درشمال فرانسه.

اگر بخواهیم همین طور سرانگشتی اشاره‌ای داشته باشیم، این هیئت کلی تئاتر در فرانسه است. از میان کسانی که می‌شود گفت تئاتر فرانسه و تئاتر اروپا را تحت‌الشعاع قرار داده‌اند یکی همان خانم «آرین مِه نوشکین» است، یکی آقای «ژاک لاسال» مسئول تئاتر ملی استراسبورگ است و یکی آقای «آنتوان دیتز» است که مسئولیت تئاتر ملّی «تن‌به» شمال پاریس برعهده اوست. او در واقع وارث شخصیت برجستهٔ دنیای تئاتر، آقای «ژان ویلار» است که بنیانگذار تئاتر کارگری یا مردمی فرانسه و «فستیوال آوینیون» بود.

□ با مشخصاتی که ذکر فرمودید، اگر به آغاز تئاتر فرانسه برگردیم ریشه در مذهب دارد. این را با توجّه به این نکته عرض می‌کنم که اشاره کردید به تأثیر میستریهای مذهبی قرون وسطا در تئاتر فرانسه. نقش مذهب را در تئاتر فرانسه، قبل و بعد از تئاتر «ابسورد» چگونه ارزیابی می‌کنید؟

■ به طور کلّی هنر در غرب بدون نشانه‌های مذهبی نیست، چه در موسیقی، چه در نقاشی و چه درتئاتر. اصولاً آنچه شالودهٔ سمفونی‌های بزرگ را تشکیل می‌دهد برگرفته از فضای متافیزیکی مذهب است. نقاشی هم در فرانسه همین طور است. «دولاکروا» و خیلی از شخصیتهای دیگر اغلب سوژه‌های خودشان را از محتوای مذهبی گرفته‌اند. تئاتر هم در خارج از ارزشهای مذهبی نبوده است، منتهیٰ به صورت میسترهای قرون وسطایی. نشانه‌هایی از این تفکر در مجموعه نمایشنامه‌های بین قرن شانزده تا آغاز قرن بیستم وجود دارد. در قرن بیستم هم ما درام‌نویس معروفی داریم که شالودهٔ فکری‌اش برگرفته از مضامین مذهبی است. «کلودل» را

● بقیه در صفحهٔ ۶۶

گفتگو

هزار کوچه، هزار در

نگاهی به آثار «اندروویث»، نقاش آمریکایی معاصر

• عبدالمجید حسینی راد

مشکل است هنر و نقاشی این روزگار را بررسی کردن، بی اینکه حال و هوای آدمهای این دوره را دریافته باشی. ظهور این گونه هنری، بدون مهیّا بودن زمینه های بروز آن ــ علاوه بر استعدادهای بالقوهٔ هنرــ صورت نمی‌توانست بگیرد؛ و آدم این روزگار دیری است که همه چیز را مهیّای ظهور هنر و نقاشی معاصر کرده است. در این میان او با خود کرده‌ای مواجه است که حتّی از یافتن تدبیری برای آن ناتوان مانده و تنها کورسوی گنگی، گاهی در این برهوت او را به یاد خویش می‌اندازد؛ به یاد مرغی که روزگاری گرفتار حبس نبوده و بی دلهره پَر می‌گشوده است. او اکنون پر ریخته ای است به دامْ الفت گرفته.

پرریختگان در آشیان فراق را چه جای آن که هوای پرواز داشته باشند، و به دامْ الفت گرفتگان را کجا رسد که یاد عهد آشیان کنند؟ دنیا گرچه پیر است و بدسگال و آدم سوز و فرهادکُش، امّا او را نه خود التفات بود به صید آدمی و پَرکَندن از او؛ آدمی خود می‌خواست و نمی‌دانست. گمشده‌ای بود برزمین؛ گمگشته‌ای مقصد از یاد برده، مقصود به فراموشی سپرده‌ای سلیمان نهاده و به دیوپناه جسته.

این همه امّا مگر توانست این نسیان زده را به نسیان غربت خویش وادارد. نه؛ که این بازمانده از اصل خویش، روزگار خویش می‌جوید و هر در که می‌زند، از سرِ گم کردن آن سرای است. نمی‌داند که این همه

دَر از آنِ همان یک سراست، و تا او خود را می‌گوید که «منم» هیچ دری براو گشاده نمی‌شود و همچنان سرگشته می‌مانَد در دام کوچه‌ها. و چه باید گفت در این هنگامه که هزاران دَر برانسان گشاده می‌شود و هر هزار در او را به هزار کوچه می‌برد اوبازهزاردرِ دیگر و هزاران کوچهٔ دیگر؟

پس چه باید بکند؟ مگر این راه را انتهایی نیست آخر؟ و مگر کسی نیست که دری بگشاید و کاسه‌ای آب خنک به این خستهٔ ازرَه مانده بنوشاند؟ دستش بگیرد و او را به سرای بخواند و با او چیزی بگوید نازکتر از اندیشه و باریکتر از خیال.

پای آبله است آدمی امروز؛ بسیار راه رفته و باز برجای مانده؛ نه راهِ رفتن می‌شناسد و نه سر ماندن دارد. به تنگ آمده‌ای است که نه زینت قفس او را آرام تواند کرد، و نه دیگرپَرِپریدنش برجای مانده؛ و اگر نباشد خیالِ نیستانی که او را آرامش می‌دهد، باید براو به فتوای آن بزرگ نماز کرد.

حیرت آدمی برآدمی از آن است که خیالِ نارستان براو چنان جلوه کرد که او را نیستان می‌پندارد و هیچ نمی‌داند که راه نیستان نه از این بیراهه است و این میثاقِ بی‌بنیاد، نه آن عهدِ گرانمایه.

اهل هنر امّا دَرِ کدام سرای را می‌زند امروز، و پای به کدام راه دارد؟ کژراههٔ بی‌هیچ جانشان؟ یا طراطی که او را بدان خوانده‌اند از ازل؟ جان او به کدام الفت خو گرفته است و عهد خویش با که محکم کرده؟

این پرسشی است که هر اهل هنری اگر بگوید با خود، و بگوید، و بازهم بگوید، شاید بداند سرانجام که در کجا ایستاده است. آنگاه شاید که بتواند پای بعدی را به یکی از دو راه بگذارد، و مسلّم آن راه که نیک است. به غیر این اگر باشد، به ناچار پای در همان بیراههٔ بی‌هیچ جانشان دارد و رشتهٔ خویش به‌دست کسی سپرده است که راهِ نارستان را در چشم به‌هم زدنی می‌پیماید.

•

«وایت»، امّا که بلافاصله در انتهای جنگ جهانی اول افتخار چشم گشودن به دنیا را می‌یابد، شخصیت هنری‌اش در فاصلهٔ بین دو جنگ شکل حقیقی خود را پیدا می‌کند. او هرچند در نقاشی راهی را پیشه می‌کند که به دور از جنجالهای مدرنیسم می‌باشد، امّا روحیه و هویت مضطرب و بی‌تکیه‌گاه آدمهای هم عصرش را می‌توان در آثار او ردیابی کرد، و این گونه که از نقاشیهای واقع نمایَش در نشان دادنِ هویت آدم معاصر برمی‌آید، پرسوناژهایی را می‌نمایاند که هیچ چیزی پشت سر ندارند و آنچه هست دیواری است که در برابرشان تا ارتفاعی ناپیدا قد کشیده و در آن تنها روزنی است، تا به خیال باغ پشت دیوار، زندگی بناچارِ خود را بتوانند بگذرانند.

دومین جنگ جهانی دنیای آرام آدم را درپیش چشم او فرو می‌ریزد. توپها که از غرش می‌ایستند، کشورهای کمر شکسته در زیر بار جنگ، دنبال دایه‌ای می‌گردند تا سربرد امنش بگذارند؛ آدمهای خسته و گرسنه و ایمان از ایشان گریخته. چه آورده است برسرِ خود آدمی که این چنین از خود می‌گریزد و پای به هر کجا می‌گذارد، زمین زیر آن شانه خالی می‌کند؟ سقفهای ترک خورده، متروک می‌مانند و جرأت آنکه شبی را در زیر آن بیتوته کنند، در کس نمانده است. خفقانِ تونلها و پناهگاههای زیرزمینی، که آدم از خویش گریخته را در خود جای می‌داد، گلوی او را رها نمی‌کند؛ می‌خواهد سر به بیابان بگذارد این آدم، امّا به هر طرف روی می‌نهد با او هزار خاطره همراه می‌شود.

اشباح از او گریزانند و او از اشباح. آسمانِ گشوده را برخود روزنه‌ای تنگ می‌بیند و بُخل خویش را بُخل او می‌پندارد. گرسنه می‌شود، فریاد می‌زند و ترس ویرانی و مردن و نابودی برحلقومش چنگ می‌اندازد. کابوس ترس و تنهایی او را رها نمی‌کند؛ و از خواب وقتی که می‌پرد، اشباح ترس و تنهایی چون همزادی همواره در کنارش قدم می‌زنند.

هراس او را رنجور و از آشیان مانده می‌کند، امّا این از آشیان ماندگی نه آن است که رنج فرقت و اغتراب در او دوانده باشد، بلکه اندوه غربتی است که گریبان آدم این قرن را گرفته؛ آدمی ویران و تنها خورده‌ای خانه از کف داده که خانهٔ خود را می‌خواهد برویرانه‌های گذشته بنیان نهد.

در نظر او ارزشها نکوهیده است و نابجا و بی‌اعتبار. سنجش معنی ندارد. هرچیز را باید واژگونه کرد؛ زشتیها زیباست و زیباییها زشتند. قراردادهای اجتماعی و فرهنگی و هنری جدید باید وضع شود؛ و این وضع نه از برای ساختن است، که از سرِ ویرانگری جدیدی است که حضور خود را موجّه می‌داند.

در حیطهٔ هنر «دادائیست»ها با گرایشهای نیهیلیستی، سربرمی‌آورند و با همه چیز مخالفت می‌ورزند، حتّی با «دادا». «فوتوریست»ها موزه‌ها را آرامگاه فسیلهای هنری می‌خوانند و با اعتقاد به «زیباشناسی ماشینی» کمر به نابودی آنچه که هست می‌بندند و دیوانه‌وار، جنگ، ویرانی، و قدرتمداری را تقدیس می‌کنند.

«مارسل دوشان» با طراحی «ماشینهای جنسی»، به عنوان آثار هنری، گزینشهای خود را از اشیاء «حاضر آماده» و «حاضر آماده‌های کمک گرفته» ای چون: پارو، چرخ دوچرخه، سنجاق قفلی، ظرف پیشاب، محتویات جویهای آب، و

• بالا: مارسل دوشان. چرخ دوچرخه. ۱۹۵۱. ۱۲۷×۶۴×۴۱ سانتی‌متر. موزه هنرهای نوین، نیویورک
• پایین: مارسل دوشان، عکسی از موناليزا با ریش و سبیل مدادی که بر آن افزوده شده. ۱۹×۱۲/۵ سانتی‌متر.

سطلهای آشغال، هنر می‌خواند. تصویر مونالیزا[1] زیردستان او تبدیل به زنی می‌شود با سبیلهای پیچان و ریش بزی، و با نصب یک دوچرخه بر چهارپایه‌ای، اثر هنریِ متحرّکی به‌وجود می‌آورد که به هر طرف بخواهند می‌چرخد![2]

طبیعت بیجان و جاندار در آثار «کوبیست»ها، تبدیل به اشکال و سطوح هندسی درهمی می‌شوند که تشخیص چه و چگونه بودن آنها تنها از عهدهٔ چشمهای معیوب برمی‌آید.

«مَن ری» اطوی رنگ شده‌ای را با میخهای فلزی در کف آن، به عنوان «هدیه» به هنرشناسان عرضه می‌کند[3] و شاعران «دادا»، شعبده‌بازانه، واژه‌های بریده شدهٔ روزنامه‌ها را که در کیسه‌ای ریخته‌اند، با چشم بسته درآورده به هم می‌چسبانند و شعرهای مدرن می‌سازند.

آدمِ تعادل باختهٔ شتابزدهٔ عجول، اگرچه می‌خواهد راه از این سراب بدر بَرَد، لیکن سراب‌زده را توهّم سرابی دیگر به خود می‌خواند؛ بدان‌سو می‌رود، می‌رود و شتابان می‌دود، آن چنان که دیگر خود را و سراب را و راه را نمی‌داند از هم. خود ر می‌بیند که همه چیز است و باید تنها به او (خود) اعتماد کرد، سر به فرمان او داشت و به اشارهٔ او گردن نهاد. او پهلوان شکست خورده‌ای است که به هر جانب روی می‌کند، «شصت»های رو به پایین را می‌بیند و ناچار است تا دیده ببندد و در پشت پرچین پلکهای خود میدانی بیاراید که همه تحت فرمان اویند و او فرمانروای همگان. در این میدان چهارنعل می‌تازد و برگردهٔ اسبان خیالی‌اش مهمیز می‌زند. هنر او همین یکه‌تازی است و یکه‌تازی او در هنر معاصر ویرانگری آنچه هست، بی آنکه بسازد.

این همه امّا پیش از آن است که تیغهٔ خنجر به شاهرگش رسیده باشد. آخر این سکه روی دیگری هم دارد؛ همین که سردی تیغ را احساس می‌کند، پرچین رؤیای پشت پلکش فرو می‌ریزد و دو چشم از حدقه درآمدهٔ سرخ را می‌بیند روبروی چشمانش. شصتها هنوز رو به پایین هستند. دست از همه چیز می‌شوید. دهانهای گشاده با فریاد: «بکشش!» «بکشش!» در دیده‌اش وضوح می‌یابند و دل به تسلیم می‌سپارد.

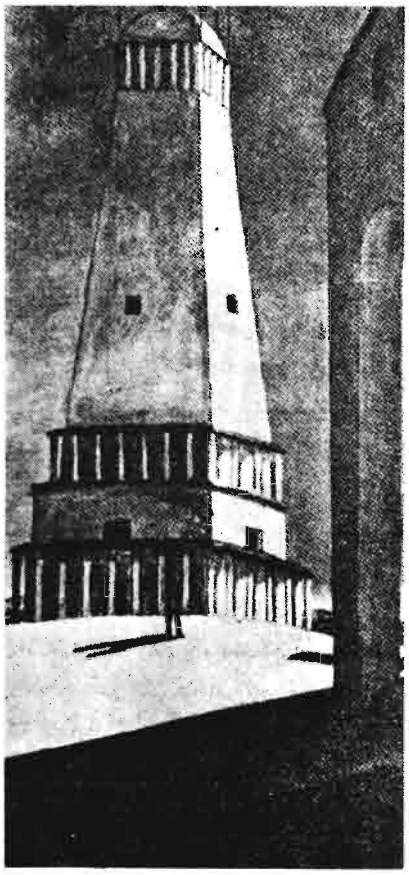
سایهٔ تیغ برسرش خیمه می‌گسترد. در چنین میدان خالی از یاری، یکه و تنها، آفتاب تنش را می‌سوزاند، بی‌آنکه سایبان تیغ بگذارد که خورشید را ببیند. تن به خواب می‌سپارد. دیگر آنچه می‌بیند، خواب است و رؤیا؛ گاهی خوش است و زمانی ناخوش، و گاهی نیز حیرت‌زده است که آنچه می‌بیند چیست: طناب‌داری است، یا ماری خوش خط و خال، و یا ساقهٔ نباتی تُرد و پیچان. هرچه هست حوصلهٔ تدقیق در او را ندارد. بگذار هرچه می‌خواهد باشد، چه فرق می‌کند؟ او که میرنده است و ناپاینده.

قلم را، یا نه خنجر شکسته‌اش را برمی‌دارد؛ چندپاره می‌شود. وامی‌رود. گاهی نقش می‌زند با آن و گاهی می‌نگارد. گاهی نیز پنجه می‌فشارد و از سازی، نوایی می‌سازد. شعر می‌گوید و کتاب می‌نویسد، یا کار دیگر. آن پاره‌اش که قلم و رنگ به‌دست دارد، نقش می‌زند؛ و فریاد از آن نقش! پُر است از سرگردانی.

او پهلوان افتاده‌ای است گلو به تیغ سپرده؛ تا کی خون خود را ببیند که برزمین جاری می‌شود.

عمدتاً آثار نقاشان «اکسپرسیونیست» و «سوررآلیست» میدان این نقش‌بندی است. «جورجو کیریکو» تنهایی خود را با «اندوه لایتناهی»[4] نقش می‌زند، و توهّم خویش را از هستی در «رمز یک بعدازظهر پاییزی» نقاشی می‌کند[5].

«ژرژروئو» دنیای ویران شده را در پرتوهٔ «پادشاه پیر»[6] یادآوری می‌کند، و «سختی زندگی»[7] را در «مصیبت مسیح»[8] نشان می‌دهد. «مونش»، «فریاد»[9] سرگردانی را به گونه‌ای روان‌پریشانه حکاکی می‌کند، و در همان حال «مارکس ارنست» در دنیای بی‌طبیعت خود «دو کودک را در معرض تهدید یک بلبل»[10] قرار می‌دهد.



● بالا:
جورجو د کریکو. اندوه لایتناهی. حدود ۱۹۱۳. ۱۳۳×۶۴ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای نوین. نیویورک

● پایین:
ژرژ روئو. پادشاه پیر. رنگ روغن روی بوم. تقریباً ۷۶×۵۴ سانتی‌متر. بنیاد هنری بنرستر

اگرچه، «ماشین چهچه‌زن»[11] برای «پل کله» حکایت آشنایی است، امّا هیولای این قرن به آواز ملایم او نمی‌رقصد. هرچند فریاد می‌زند: «برقص هیولا، به آواز ملایم من!»[12]. و «ژرژ گروس»، «مکافات»[13] تلخی این گونه زیستن را در «آدمکهای جمهوری‌خواه»[14] نمایش می‌دهد.

«بن شان» در خلأیی مرموز و پرسپکتیوی آرام، نظمی هندسی را در فضایی وهم‌آور پایدار می‌کند[15] و «اسکار کوکوشکا» به روانکاوی در پرتره‌های خود می‌پردازد.

«دالی» امّا با هنرنمایی‌های شیک و تردستی‌های هنریش، «پایداری حافظه»[16] و «اختراعات هیولاها»[17] را نقاشی می‌کند؛ و «فرانسیس بیکن» پرتره‌های خود را در زمینه‌ای تیره و شکنجه‌آور می‌نشاند[18]. در همان حال «ژان دوبوفه» با اشکالی چندش‌آور و مستهجن «جشن زمین»[19] را در «ارادهٔ معطوف به قدرت»[20] به نمایش می‌گذارد، و سرانجام این از هم‌پاشیدگی را «خوان میرو» و پس از او دیگران، به قلم‌موی خود می‌سپارند تا آزادانه هر نقشی را بربوم بیاورند، به طوری که خود هم نتوانند توجیهشان کنند. و اینجاست که دیگر نقاش خود را کاملاً گم می‌کند و نمی‌شناسد و فراموش می‌کند[21].

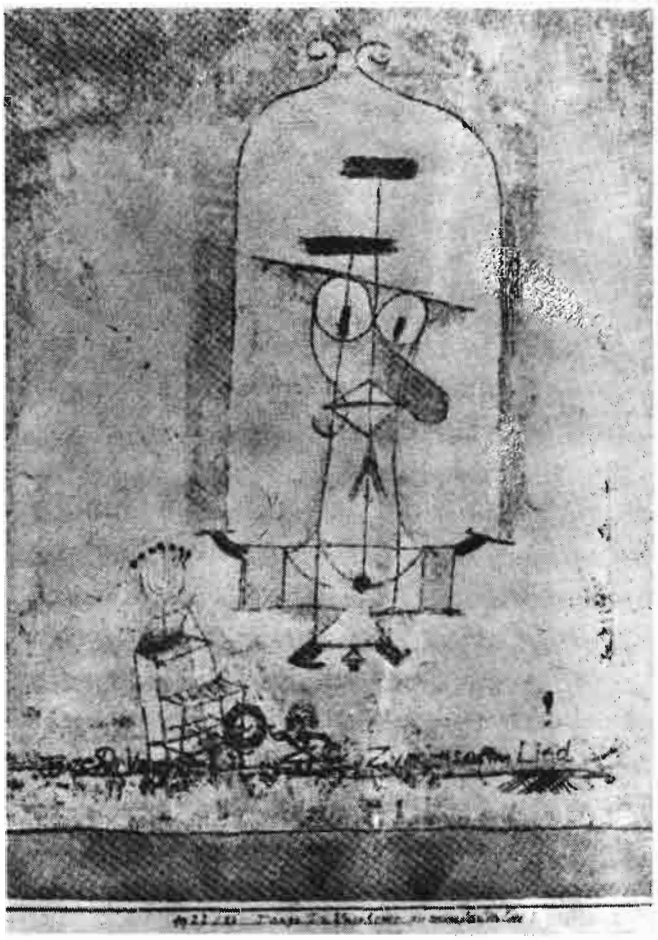
در این بین کسانی نیز هستند که اگرچه می‌گریزند از اسکلتهای فولادی و آپارتمانهای بتونی و هنری پرورش یافته در رَحِمِ فولاد و آهن و بتون و چرخ دنده، و به گوشه‌های خلوتی پناه می‌برند. اما این پناه جستن، همان سرگردانی در کوچه‌های باریکی است که دَرِ همهٔ سرای‌هایش بسته است. می‌گریزند از آن کوچه‌ها و سر به بیابان می‌گذارند و رنگ او می‌گیرند و سفرهٔ دل پیش او باز می‌کنند و شرح سرگردانی گرفتاران آن کوچه‌ها را می‌دهند. طبیعتی نیز که برسفرهٔ آنان می‌نشیند، در حقیقت نه چشمه و جویبار و صفا و صمیمیتِ طبیعت بِکر و دور از دسترد است، بلکه انعکاس طبیعی روابط شهری و زندگی مدرن آدم از خود بیگانه است، و درختان کارشان شاید عکس دودکشهای صنعتی باشد.

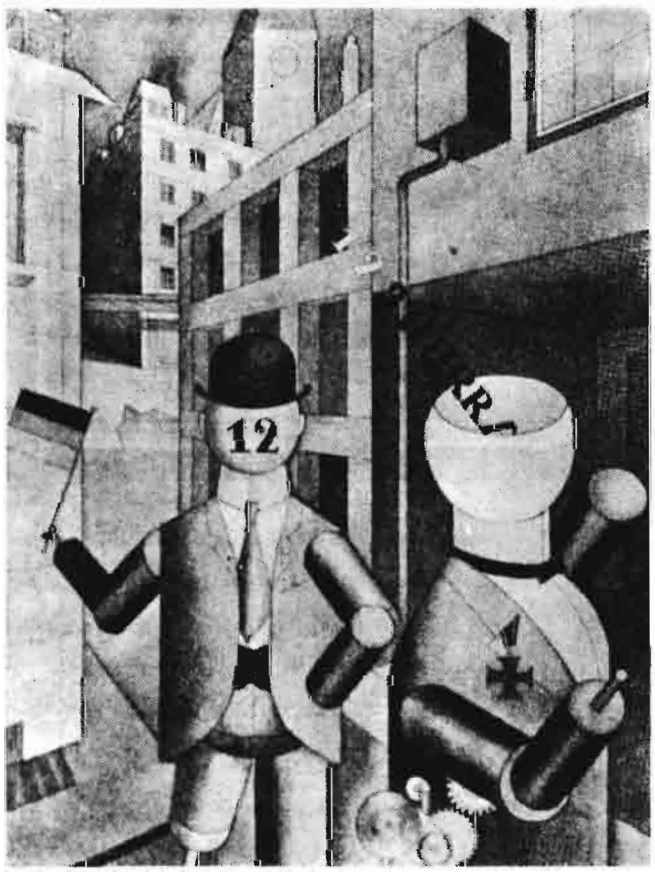
چنین آدمی لایه‌ای از احساس خود را در معرض حضور طبیعت می‌نهد و با مالیخولیای خود، او را در کارش دخیل می‌کند. از گروه این نقاشان و کارهایشان «آندرووایث» و آثارش را می‌توان یاد کرد.

بهانهٔ این نوشته مجموعه‌ای از کارهای او تحت عنوان « ANDREW WYETH »، منتشره در ۱۹۸۶ می‌باشد. در ابتدای کتاب سخنی از اوست

• راست:
پل کله. برقص هیولا، به آواز ملایم من!
۱۹۲۲. ۳۲×۴۴/۵ سانتی‌متر. موزهٔ سالمون گوگنهایم، نیویورک

• چپ:
ژرژ گروس. آدمکهای جمهوریخواه.
۱۹۲۰. آبرنگ. ۴۷×۵۹/۵ سانتی‌متر.
موزهٔ هنرهای نوین، نیویورک





که می‌گوید: «من فکر می‌کنم هنر هنرمند از همان عمق و وسعتی برخوردار است که عشق او. به نظر من، جز این دلیلی برای نقاشی وجود ندارد. اگر چیز قابل عرضه‌ای داشته باشم، تماس عاطفی من با محیط زندگی و مردم است.»

«اندرو وایث» متولد ۱۹۱۷، در دهکده «چَدزفورد»، واقع در ایالت پنسیلوانیای آمریکا به دنیا آمد. او کار نقاشی را از پدرش «نیوئل ــ سی وایث» که نقاش و مصوّر کتابهای کودکان بود، به ارث برد. او در سن بیست سالگی به خاطر تصویرسازی کتاب «رابین هود» شهرت یافت.

وایث که از شهرهای بزرگ گریزان بود، تنها برای گذراندن تعطیلات حاضر می‌شد دهکدهٔ زادگاهش را ترک کند. به همین خاطر روستاییان دهکده‌اش برای خلق تابلوهای او سوژه‌های خوبی بودند.

نقاشیهای وایث از سمبولیسم مبهمی حکایت دارد که پیوند بین انسان و طبیعت، و در عین حال بیگانگی این دو را از یکدیگر نشان می‌دهد، و همین نگرش خاص به طبیعت، به نوعی راه او را از مسیر جریان هنری معاصر (مدرنیسم) جدا می‌کند.

در مجموعهٔ کارهای وایث آنچه در نخستین برخورد به چشم می‌آید طبیعت است، امّا نه انعکاس طبیعی آن؛ طبیعت در نگاه خاصّ این نقاش محلّ اتّفاق مصایب آدم تنهایی است که در بیکرانگی گم شده است. دشتهای فراخ و بی‌انتهایی که تا لبهٔ بالایی کادر کشیده شده‌اند بی‌آنکه به آسمان مجالی برای تماشا بدهند. در مناظر وایث، آسمان جایی ندارد و تنها گاهگاهی فرصتی می‌یابد تا در یک باریکهٔ خاموش به دلتنگی دشتها کمکی کرده باشد. همچنان که آدم امروز، تنها زیر پای خود را می‌بیند.

فصل زمستان بیشترین سهم را در طبیعت‌های وایث دارد. در همه جا می‌توان تکه‌ای، حتّی اگر شده به اندازهٔ یک کف دست، برف پیدا کرد. مزارع خشک و رنگهای از شادابی افتادهٔ او، که انگار همه چیز را از ورای طلقی سبز ــ قهوه‌ای می‌بینند، بازهم حاکی از نگاه خاصّی است که به طبیعت و محیط دارد. در نقاشیهای او انگار همه چیز در خمره‌ای از رنگهای «ارتشی» فرورفته؛ گو اینکه بسیاری از کارهایش را با تکنیک «تمپه‌را» اجرا کرده تا رنگهای ماتی به دست آورد تا عدم سرزندگی را بیشتر القا کند.

در این طبیعتها، گاهی درختی تنها و مهجور مانده در دشتهای تا افق گسترده، حکایت مبهمی را با خود دارد. زمانی نیز درختان بی‌برگ و بری در آنها دیده می‌شود که در کنار خانه‌ای متروک مانده و بی‌روزن، بی‌حتّی دودکشی که حکایت از زندگی و زنده بودن بکند، احساس سترونی و بی‌کسی را تداعی می‌کند.

۳

۴

- تصویر ۱: علف پایمال شده (۱۹۵۱). نمبه‌را. ۲۰×۱۸ ۳/۴ اینچ
- تصویر ۲: صندلی راحتی (۱۹۶۲). آبرنگ. ۲۲×۱۵ اینچ
- تصویر ۳: نسیم دریا (۱۹۴۷). نمبه‌را. ۱۹×۲۷ ۱/۲ اینچ
- تصویر ٤: کریستینا آلسون (۱۹۴۷). نمبه‌را. ۳۳×۲۵ اینچ

خانه‌هایی تنها و خاموش، بی‌هیچ راه و رهگذری در کنارشان؛ که یا از بیرون تصویر شده‌اند و انگار دیگر آدمی سراغ آنها را نخواهد گرفت، و یا از درون دیده شده‌اند، که بازهم گویای مأمنی هستند که هیچ کس در آن پناه نجسته و انگار ساکنانش گریخته‌اند و به جایی رفته‌اند که امیدی هم به برگشتشان نیست. این خانه‌ها پنجره و درهای گشوده‌ای دارند با نظمی دست نخورده. انگار همین لحظه پیش برای همیشه ترک شده‌اند.

گاهی صدف خالی پشت پنجره‌ای، روی میزی یا کنار تختخوابی، حکایت مهجوری را به بیننده انتقال می‌دهد، در حالی که پرده‌های آویخته پشت پنجره‌ها با نسیمی ملتهب شده‌اند. کسی نیست انگار که پنجره‌ها را ببندد. در، باز است و نسیم بعد از

۵

۶

اینکه چرخی خورد، بازمی‌گردد و می‌رود.

همه چیز در این آثار حکایت از تنهایی دارد، و تنهایی آدم امروز مگر چیست جز سرگشتگی و راه به جایی نبردن و به بن بست رسیدن؟ مالیخولیای مرموزی که سر از آثار وایث درآورده، حکایت از زمینهٔ اجتماعی بعد از جنگ دوم، نومیدی، یأس و سرخوردگی دارد.

در مقابل چشم آدمهایی که رودرروی دومین جنگ قرار گرفته‌اند همه چیز فرو می‌ریزد، هرچه ساخته است و دل بدان بسته است. چیزی نیز در مقابل آنچه از دست می‌دهد حاصل خود نمی‌بیند.

آدمهای نقاشی وایث گاهی بربازوی خود درجات رنگ‌ورو رفتهٔ گروهبانی دارند و گاهی برسینه، مدال افتخارات کاذبی را نصب کرده‌اند که هیچ روزنه‌ای برآنها نمی‌گشاید. گاهی نیز آدمهای فراموش شده‌ای هستند از جنس سیاهان؛ سیاهان مطرودی که آنها هم مثل آدمهای سفیدِ ارتشی، از خود چیزی ندارند و بی اراده مانده‌اند. گاهی هم این آدمها پشت پنجره‌ها در انتظاری ابدی فرو رفته‌اند،

• تصویر ۵ : نسیم آوریل (۱۹۵۲). تمپرا، ۱۹۱/۰×۲۶ اینچ
• تصویر ۶ : دنیای کریستینا (۱۹۴۸). تمپرا، ۳۲/۱×۴۸ اینچ

ابدی فرورفته است.

بیشتر آثار او در کادرهای افقیِ کشیده ساخته شده‌اند و گاهی سهم عمده‌ای از کادر خالی مانده و در خلأ فرو رفته است، در حالی که مشکل بتوان در ترکیبهای او این خلأها را حذف کرد، یا در آنها چیزی نشاند. این فضاهای نسبتاً خالی به عنوان مکملی عمل می‌کنند که سمت تنهایی او را گسترده می‌سازند.

در یک نگاه کلّی، آنچه محتوای آثار وایث را در این مجموعه نشان می‌دهد انعکاسی است از وضعیت اجتماعی دنیای بعدِ از جنگ دوم و آدمهای آن؛ جنگی که سربازان آن بی‌آنکه بدانند چرا تفنگ به‌دست گرفته‌اند، تحت فرمان دولتهای اروپایی مقاصدی را پیش می‌برند که بیشترین لطمه را خود از آن می‌خورند. پوتینهای فراموش شده در زیر انبوه دانه‌های شن، گویاترین کار وایث در این زمینه است. یا کاری با عنوان «زمستان ۱۹۴۶».

جدایی، تنهایی و مرگ در آثار وایث نقطهٔ پایان همه چیز است. تنهایی در این نقاشیها هیچگاه به پایان نمی‌رسد، بلکه سرنوشت محتومی است که همگان روزی دچار آن خواهند شد و این اسارتی است ابدی و جاویدان در آثار وایث آمریکایی.

وایث با چنین نگرشی، چگونه می‌تواند غیر از این به پیرامون خود بنگرد؟ به هر حال آنچنان که خود او گفته، کارهایش حکایت تماس عاطفی‌اش با محیط زندگی و مردم، و انعکاس این تماس است. آدم در نقاشیهای وایث موجودی است که روزنهٔ هزاران دَر براو گشاده می‌شود و هر هزار دَر او را به هزار کوچه می‌برد و باز هزار دَرِ دیگر و هزاران کوچه.

• جدایی، تنهایی و مرگ در آثار «وایث» نقطهٔ پایان همه چیز است. تنهایی در این نقاشیها هیچگاه به پایان نمی‌رسد، بلکه سرنوشت محتومی است که همگان روزی دچار آن خواهند شد.

۷

یا به رفتنی ابدی خیره مانده‌اند. زمانی نیز نیرویی مرموز بین آدمها و محلّ سکونتشان ــ خانه‌ها ــ فاصله انداخته است. حسرت این جدایی در همان حال که نیرویی ناپیدا مانع زدودن این فاصله می‌شود، از آدمها ساطع است.

در «کریستینا» خواهشی می‌بینی که انگار کسی را به کمک می‌خواند تا او را به خانه‌اش برساند، امّا نیرویی قویتر او را از رفتن و رسیدن باز می‌دارد.

فاصلهٔ عمیق بین آدمها و محلّ سکونتشان رمز همان تنهایی مرموزی است که در کارهای وایث دیده می‌شود؛ هر چند کورسوی امیدی گاهی در کارش دیده می‌شود: در تابلوی «زیبایی بهار» گل سفید نازک ساقه‌ای دیده می‌شود که از لابلای برگهای خزان‌زدهٔ ریخته برزمین، در کنار ریشه‌های درختی کهن برآمده است.

ترکیب‌ها در کارهای اندرووایث عموماً ترکیبی است آرام و خاموش، بی‌آنکه بخواهد لحظه‌ای در بیننده‌اش انتظار حرکتی را برآورد؛ همه چیز انگار در یک زمان خاموش شده و از حرکت مانده و در سکوتی

۸

• تصویر ۷ : نوه (۱۹۵۶). قلم موی خشک. ۱۶/۱۰×۲۳/۱ اینچ
• تصویر ۸ : پسر آلبرت (۱۹۵۹). تمپرا. ۲۹×۲۴ اینچ

یاورقیها:

۱. موناليزا C.H.O.O.Q «مارسل دوشان»، ۱۹۱۹
۲. چرخ دوچرخه، «مارسل دوشان»، ۱۹۵۱
۳. هدیه، «من ری»، حدود ۱۹۵۸
۴. اندوه لاپتاهی، «جورجود کیریکو»، حدود ۱۹۱۳
۵. رمز یک بعدازظهر بابیزی، «جورجود کیریکو»، ۱۹۱۰
۶. پادشاه پیر، «ژرژ رونو»، ۱۹۱۶
۷. زندگی کردن سخت است، «ژرژ رونو»، ۱۹۱۳
۸. مصیبت مسیح، «ژرژ رونو»، ۱۹۴۳
۹. جیغ «ادوارد مونش»، ۱۸۹۳
۱۰. دو کودک در معرض تهدید یک بلبل، «ماکس ارنست»، ۱۹۲۴
۱۱. ماشین چهچه‌زن، «بل کله»، ۱۹۲۲
۱۲. برقص هیولا، به آواز ملایم من!، «بل کله»، ۱۹۲۲
۱۳. مکافات، «ژرژ گروس»، ۱۹۴۳
۱۴. آدمکهای جمهوری خواه، «ژرژ گروس»، ۱۹۱۸
۱۵. هندبال، «من ری»، ۱۹۳۹
۱۶. پایداری حافظه، «سالوادُر دالی»، ۱۹۳۱
۱۷. اختراعات هیولاها، «سالوادُر دالی»، ۱۹۳۷
۱۸. هفتمین تمرین از هشت تمرین برای یک چهره، «فرانسیس پیکی»، ۱۹۳۵
۱۹. جنس زمین، «ژان دوبوفه»، ۱۹۵۱
۲۰. اراده معطوف به قدرت، «ژان دوبوفه»، ۱۹۴۶
۲۱. نقاشی، «ژان میرو»، ۱۹۳۳

ساعتی در کنار نقاش چیره‌دست ایرانی

استاد محمدعلی زاویه

□ استاد «محمدعلی زاویه» ۷۷ سال پیش در سال ۱۲۹۱ شمسی در تهران به دنیا آمده است و بعد از گذراندن تحصیلات ابتدایی و متوسطه در سال ۱۳۰۸ به هنرستان عالی هنرهای ایرانی وارد شده و زیر نظر استاد بزرگ مینیاتور آن زمان، مرحوم هادی تجویدی، به کار پرداخته است.

استاد زاویه در سال ۱۳۱۹ با درجهٔ ممتاز فارغ‌التحصیل شده و پس از اخذ لیسانس هنرهای زیبا، بین سالهای ۲۷ ــ ۱۳۲۶ به ریاست موزهٔ هنرهای ملّی رسیده است. ایشان طی سفرهای متعدّد، با ارسال و عرضهٔ آثارش در خارج از کشور، توانسته است نقاشی ایرانی را بیشتر به جهانیان بشناساند.

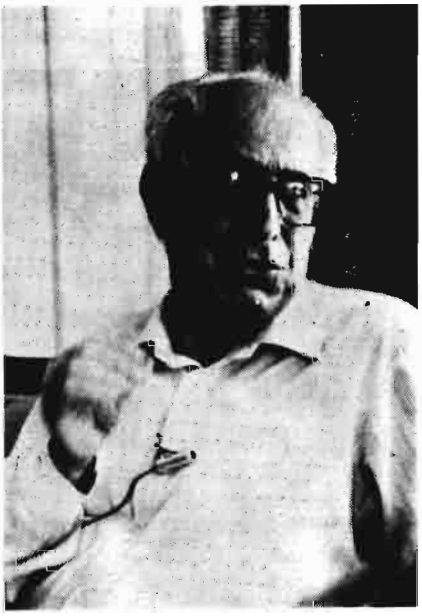
استاد زاویه یکی از هنرمندان ارزندهٔ معاصر ایرانی است که توانسته با ابتکارات خویش جلوه‌ای دیگر از نقاشی قدیم ایران را به نمایش بگذارد.

•

پای صحبت استاد که می‌نشینیم و از او می‌خواهیم راجع به زندگی هنریش برایمان بگوید، انگار که دوران طفولیتش دوباره جان می‌گیرد و در پیش پای او کوچه پس کوچه‌های آب‌زدهٔ محل امامزاده یحیی تن می‌گسترانند و از او می‌خواهند همراه خاطراتش در آنجا قدم بزند.

استاد می‌گوید: «از بچگی به نقاشی علاقه داشتم. منزل پدری‌ام در محل امامزاده یحیی بود، نزدیک حسینیهٔ ابوالقاسم شیرازی. یادم می‌آید در و دیوار حسینیه تماماً نقاشی بود و من از همانجا و همان نقاشیها به نقاشی علاقمند شدم و از روی همان کارها نقاشی کردم.

دوازده ساله بودم که به مدرسهٔ کمال‌الملک رفتم. آنجا اساتید خوبی داشت که یکی از آنها مرحوم «هادی تجویدی» بود، که من نزد ایشان هم تعلیم مینیاتور می‌دیدم، هم تذهیب. بعداً که هنرستانها تأسیس شدند، هم در هنرستان پسران، هم در هنرستان دختران و هم در هنرستان کمال‌الملک مشغول تعلیم شدم. تا اینکه سال ۱۳۳۹ خدمت دولتی‌ام تمام شد و بازنشسته شدم.»



□ استاد، ممکن است بفرمایید در موقع تحصیلتان چگونه آموزش دیدید؟

■ موقع تحصیل از کار دیگران و از آثار قدما استفاده می‌کردم. همهٔ سبکها را کار کرده‌ام و شناخته‌ام: شیوهٔ صفویه، قاجاریه، زندیه... یعنی نقاش در دوران کارش باید تمام شیوه‌ها را کار بکند.

□ استاد، برای طراحی از مدل زنده هم استفاده می‌کردید؟

■ بله، در موقع تحصیل استفاده می‌کردم.

□ بعدها چطور؟ طراحیها را ذهنی کار کرده‌اید یا از مدل؟

■ نخیر، در کارهایم از مدل استفاده نمی‌کنم؛ تمام ذهنی هستند، همه را ابتکاری کار کرده‌ام.

□ جناب استاد موضوع کارهایتان را چطور انتخاب می‌کنید؟

■ یک موقع هست می‌نشینم فکر می‌کنم و تابلوی «هفت گنبد بهرام» یا «شکارگاه» را مثلاً به شیوهٔ صفویه طراحی می‌کنم. یک وقت هست که کسی از من می‌خواهد یک تابلویی برایش بسازم با فلان موضوع و فلان شیوه، و من مجبورم همان را برایش بسازم.

□ با این ترتیب آثارتان در جای خاصّی نگهداری می‌شود یا پراکنده است؟

■ بجز مجموعه‌ای که در موزهٔ هنرهای ملّی هست، بقیه را خارجیها خریده‌اند و برده‌اند. در گذشته معمولاً کارهایی را که سفارش می‌دادند، برای موفقیّت خودشان، یا آنها را می‌فرستادند خارج، یا به خارجیها کادو می‌دادند. مثلاً فرض کنید یک مهمان خارجی با یک رئیس جمهور که می‌آمد ایران، پُرتره‌اش را به من سفارش می‌دادند. در ازای آن هم مختصر پولی می‌دادند و بعد هم دیگر کاری به من نداشتند، کار را می‌دادند به او و می‌رفت.

□ استاد از کارهایتان در موزه‌های خارجی هم هست؟

■ بله، در انگلستان، در فرانسه؛ من خودم که با آقای «کریمی» و «رستم شیرازی» رفته بودیم، دیدم.

مینیاتور را بیشتر کلیمی‌ها می‌خریدند و از مملکت خارج می‌کردند. موزه‌های خارج پر از مینیاتورهای ایرانی است، آثار قدیم، جدید. کارهای عالی را معمولاً آنها می‌بردند. مثلاً الآن در «بریتیش میوزیوم» آثار خوبی هست که همه را آنها برده‌اند.

□ به نظر شما چکار باید کرد که آثار هنری از کشور خارج نشود؟

■ این را خود دولت می‌تواند کارهایی را به هنرمندها سفارش بدهد و در موزه‌های خودمان ضبط کند. یعنی هنرمندها کارهای خیلی خوب و عالی بسازند و دولت هم در همین جا نگهداری کند.

□ استاد زاویه از شاگردهایی که تعلیم داده‌اید، کدامشان توانسته‌اند به خوبی، شیوهٔ شما را ادامه بدهند؟

■ «آقامیری» خوب است؛ «علی جهان‌پور» هم نزدیک شده؛ «مهرگان» هم بد نیست. خیلی هستند که همه را به یاد ندارم. من تقریباً سی سال هنرستان تدریس می‌کردم، توی آنها زیاد هستند. «معیری» هم هست که رفته فرانسه و آنجا کار می‌کند.

□ کار جناب عالی یک تفاوتهایی با کار دیگر اساتید دارد. ممکن است خودتان در مورد این تفاوتها کمی توضیح بفرمایید؟

■ این طبیعی است؛ هر کس یک استعداد بخصوصی دارد و یک شیوهٔ بخصوص. اگر بخواهد از دیگران تقلید کند ارزش ندارد. البتّه شما اطلاع دارید در زمان صفویه مینیاتور خیلی اوج گرفت، ولی تأثیر «نقاشی چینی» در چشمها و لباسها خیلی بود. ما سعی کردیم توی کارمان این تأثیر را از بین ببریم و چیزی را که اصالت ایرانی در آن است، بسازیم.

□ وضعیت تعلیم مینیاتور را الآن چطور می‌بینید؟

■ عرض کنم حضورتان، کار هنری بستگی به

ذوق و استعداد هنرجو دارد؛ اگر علاقمند باشد، خودش جستجو می‌کند و پیدا می‌کند. البتّه الآن باید به هنرستان کمال‌الملک کمک کنند و استادان را دعوت کنند آنجا تا شاگردهای خوبی تربیت کنند.

هنرجوهای با استعداد زیاد هستند؛ مخصوصاً در شهرستانها جوانهایی هستند که استعداد خوبی دارند ولی وسیله ندارند. اگر بتوانند کاری برای آنها بکنند و آنها را راه بیندازند تا بتوانند ذوق و استعداد خودشان را بکار ببرند، خیلی خوب است.

□ استاد از اساتید قدیم کار کدام یک را بیشتر می پسندید؟

■ یکی کار «رضا عباسی» و یکی هم کار «آقامیرک». اینها کارشان خیلی عالی بوده. رضا عباسی زیاد کار رنگی انجام نداده، ولی آقامیرک بیشتر رنگی کار کرده و کارش نسبت به هنرمندان آن موقع که از جمله «سلطان‌محمد» بوده، و کسان دیگر بوده‌اند، سرآمد است.

□ جناب استاد زاویه، علاقمند بودیم بدانیم رنگهایی که استفاده کرده‌اید، رنگهای سنّتی هستند یا همین رنگهای شیمیایی که توی بازار هست.

■ عرض کنم، قدیمها رنگ را خودمان می‌ساییدیم و درست می‌کردیم؛ رنگهای طبیعی، که ثابت و خوب باشند. ولی بدبختانه اخیراً با رنگهای خارجی کار می‌کنیم. البتّه رنگهای ایرانی را هم استفاده می‌کنیم؛ مثلاً سفید را خودمان درست می‌کنیم. «سفیداب» هست، «سینکا» هست، عرض کنم «سرنج» هست و البتّه دقّت هم داریم از رنگهایی استفاده نکنیم که از بین برود یا خراب بشود.

□ کاغذ چی؟ خودتان می‌ساختید؟

■ آن را هم قبلاً خودمان می‌ساختیم، می‌چسباندیم، مقوا درست می‌کردیم و کار می‌کردیم. ولی حالا دیگر نه.

□ استاد ما را ببخشید، مثل اینکه شما را خسته کرده‌ایم؟

■ نه، خواهش می‌کنم. البتّه قبلاً حالم زیاد خوش نبود، زخم معده و دلهره و ضعف اعصاب، ولی حالا یک ماهی می‌شود حالم بهتر شده الحمدلله.

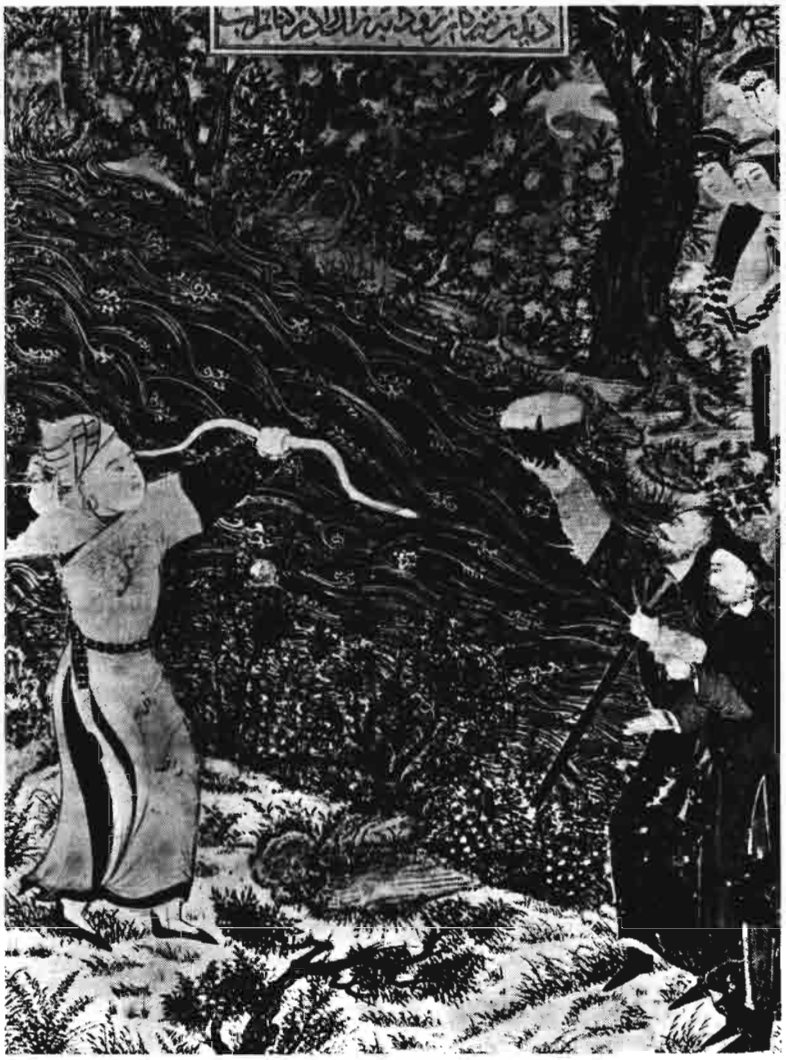
□ نقاشی هم می‌کنید الآن؟

■ نخیر، نمی‌توانم کار کنم. رگ یک چشمم پاره شده، خونریزی کرده، محوی آمده و دیگر نمی‌توانم کار کنم.

□ جناب استاد، ضمن تشکّر از اینکه توانستیم در خدمتتان باشیم، امیدواریم همچنان سلامت باشید و خداوند سایهٔ شما را مستدام بدارد.

□ خیلی ممنون از لطف شما.

● برگی از شاهنامهٔ فردوسی



● برگی از شاهنامهٔ فردوسی
حدود ۷۷۲ ه .ق.؛ تبریز
محل نگهداری: توپ قاپو، استانبول
«دیدن کنیزان رودابه، زال را در کنار آب»

◆ نقاشی ایرانی را که هنرشناسان غربی به نادرست «مینیاتور»* نام نهاده‌اند، جزء جدایی ناپذیر هنر کتاب‌آرایی بوده است. در آن زمان، نقاشی در خدمت ادبیات فارسی بود. آثار منظوم و منثور نگاشته شده، در اختیار هنرمند نقاش قرار می‌گرفت تا وی بنابر انتخاب خود و یا طبق سنّت معمول، صحنه‌هایی از متن را به تصویر درآورد و برکتاب بیفزاید.

در این تصاویرِ ریزنقش، هنرمندان ایرانی با اصول و شگردهای خاصّ خویش و با هوشمندی، دنیای رنگینی را تصویر نموده‌اند سرشار از تخیّل و تمثیل، و دارای ترکیبی مستحکم و پویا. دنیای نقاش ایرانی، دنیای دید عینی نیست. در این دنیا پرسپکتیو وجود ندارد و گسترش فضا، نه از جلو به عقب، بلکه از پایین به بالای صحنه است. منظره آنچنان که در چشم انسان می‌نشیند، تصویر نمی‌شود؛ اجسام نزدیک، بزرگتر و اجسام دور، کوچکتر نقاشی نمی‌شوند بلکه دوری و نزدیکی، تأثیر در بزرگ و کوچک کردن عنصر ندارد. به همین ترتیب است که می‌بینیم فی‌المثل فرش به همان صورت مستطیل شکل که برزمین گسترده می‌شود، بی‌آنکه به پرسپکتیو برود. به نقش درمی‌آید.

در شیوهٔ نقاشی ایران، رنگها به طور تخت و یکنواخت بکار رفته و تقریباً هیچ گونه حجم‌نمایی در پیکره‌ها و اشیاء وجود ندارد. در این شیوه، اگرچه سایه‌پردازی و عمق‌نمایی و حجم‌نمایی و جنسیت‌پردازی نادیده گرفته می‌شود، امّا به هیچ روی محدودیت در کار نقاش به‌وجود نمی‌آورد. هنرمند خلاق و هوشمند ایرانی، موقعیتهای مختلف و هرآنچه را که بخواهد، به طور موجّه و قابل قبولی بازنمایی می‌کند.

نقاشی ایرانی تا به مرحلهٔ پختگی و بلوغ خود برسد، مراحل خام دستی و رشد را طی نموده است. یکی از این مراحل سدهٔ هشتم ه .ق. است که شاید بتوان آن را مرحلهٔ انتقالی نامید؛ مرحله‌ای که در آن مقدّمات ظهور نقاشی غنی و نقاشان توانمند بعدی شکل می‌گیرد.

جانشینان هلاکوخان، یعنی ایلخانیان، علاوه بر مسلمانان، صاحب‌نظران مسیحی و بودایی را در ادارهٔ امور قلمرو خود مشارکت دادند و همین امر موجب نفوذ فرهنگ و هنر آسیای میانه و چین و بیزانس در ایران گشت. در نسخه‌های مصوّری که در اواخر سدهٔ هفتم و اوایل سدهٔ هشتم ه .ق. ساخته شده، نفوذ نقاشی چینی و بیزانس را به خوبی می‌توان مشاهده نمود. یکی از این نسخه‌ها، شاهنامهٔ فردوسی است که در تبریز مصوّر شده است

اگرچه در نیمهٔ دوم سدهٔ هشتم شاهد متحوّلتر شدن نقاشی تبریز نسبت به نیمهٔ اول هستیم، امّا هنوز پالایش کامل نیافته و از شیوه و عناصر نقاشی بیگانه خالی نیست. در نقاشی تبریز در سدهٔ هشتم، علاوه بر دستاوردهای تازه در رنگ و طرح و ترکیب نوشته و تصویر، همچنان عناصری از هنر چین را می‌توان دید: ابرهای پیچان، تنهٔ گره‌دار درختان، طرزِ نمودن صخره‌ها و امواج آب و... در برگی از شاهنامه که در ۷۷۲ ه .ق. ساخته شده و «دیدنِ کنیزکان رودابه زال را در کنار آب» نام دارد هرچند طرزِ نمودنِ امواج و صخره‌ها و عناصر دیگر یادآورِ نقاشی چینی است و در آن خام دستی نقاش را می‌توان مشاهده کرد، امّا تمایل نقاش برای نمایش شاعرانهٔ طبیعت و بکارگیری رنگهای خالص و اشباع شده و تلاش برای ترکیب مستحکم و پویا نیز قابل ملاحظه است. در این تصویر که دارای ترکیب خوشایندی است، تمایل نقاش را در بکارگیری رنگ آبی روشن و نارنجی در سطحی وسیع و بکارگیری لکه رنگهای صورتی و نارنجی و قرمز و سبز می‌توانیم ببینیم. هرچند نقاش این دوره هنوز به آن درجه از خلوص و پختگی دوران بلوغ و اوج نقاشی ایرانی نرسیده است.

◆

• نمایش آثار تذهیب

نگارستان شاهد واقع در خیابان بابی ساندز، نمایشگاهی از آثار تذهیب هنرمندان طراح و مجری تذهیب: اردشیر مجرد تاکستانی، بهرام مرندی، مرتضی ملکی، رضا بیدآبادی، جواد صادقی، علی جمشیدی، سیدحسین نجومی، خانم ابن‌نصیر، علی کشفی، مسعود هنرکار، خانم پیروز، رسول عمارتی، فرهاد لاله‌دشتی، طریقتی و گوهری را طی روزهای هفتم تا هفدهم مردادماه به نمایش گذاشت. در این مجموعه که آثار درخور توجّهی را برای اولین بار به معرض دید عموم قرار می‌داد کارهای سیدحسین نجومی و اردشیر مجرد تاکستانی، از زیبایی چشمگیری برخوردار بودند.

• نمایشگاه سفال

مجموعه‌ای از آثار سفال و سرامیک خانم «رؤیا جاویدنیا»، شامل ۶۵ قطعه، به مدت ده روز از تاریخ ۶۸/۵/۸، در گالری سیحون به معرض تماشا و فروش گذاشته شد. کارهای ارائه شده در این نمایشگاه از نظر موضوع و ترکیب قابل توجّه بودند، ضمن آنکه خانم جاویدنیا به اعتقاد خود آثارش را با طراحی نو و شیوه‌ای جدید به نمایش گذاشته بود. ایشان دورهٔ سفالگری را در سازمان حفظ میراث فرهنگی طی کرده است.

• آثار آبرنگ در کارگاه هنر

کارگاه هنر از اول مردادماه به مدت ۲۰ روز، نقاشیهای آبرنگ آقای «محمود کاظمی» را به معرض تماشا و فروش گذاشت. این نمایشگاه با بیش از ۳۰ تابلوی آبرنگ از طبیعت، کارهای آقای کاظمی را از سال ۱۳۶۵ به بعد در برمی‌گرفت. کاظمی فارغ‌التحصیل دانشکدهٔ هنرهای تزئینی است که به نقاشی و گرافیک نیز پرداخته است.

• ابر و باد

از ۲۸ مرداد تا ۹ شهریورماه، نمایشگاهی از آثار «ابر و باد» آقای «شهریار پیروز رام»، هنرمند باختری، به همّت نگارستان شاهد برگزار شد. این نمایشگاه اولین مجموعهٔ آثار ابر و باد نامبرده بود که به‌طور انفرادی به نمایش درمی‌آمد. ایشان که سال آخر دبیرستان را می‌گذراند، پیش از این در چهار نمایشگاه جمعی شرکت داشته است.

• توضیح و تصحیح

*درگزارش دومین بینالِ گرافیک درشمارهٔ چهارم «سوره» نام آقای «احمد قلی‌زاده» که کارشان به عنوان بهترین پوستر برگزیدهٔ نمایشگاه شناخته شد، از قلم افتاده بود که بدین وسیله از ایشان پوزش می طلبیم.

*پوستری که درمقالهٔ «گرافیک وانقلاب اسلامی» در شماره چهارم «سوره» به نام آقای «جمال خرمی‌نژاد» به چاپ رسید، اثر آقای «مرتضی کاتوزیان» می‌باشد که بدین وسیله تصحیح می‌شود.

فرزندان انقلاب در برابر عرصه‌های تجربه نشدهٔ سینما

• حرفهایی ناگفته دربارهٔ فیلمهای: «انسان و اسلحه»، «دیدبان»، «عبور» و «روزنه».

• سیّدمرتضی آوینی

• کثرت وقایع در «انسان و اسلحه» ضعفی بود که باعث می‌شد بسیاری از ظرائف فیلم در لابلای آن گم شود و جلوهٔ حقیقی خویش را نیابد.

• امام بت‌شکن بود و بسیجیها به تبعیت از ایشان، خط شکن؛ سینمای متعهد ما نیز باید خاکریزهای تثبیت شدهٔ سینمای غرب را بشکند و راهی تازه باز کند.

• بهشت حقیقتی مجرد و غیرمادی است و امری اینچنین را نمی‌توان مستقیماً به زبان تصویر ترجمه کرد.

عنوان مقاله، برای خوانندگان معمولی روزنامه‌ها و مجلات به ناچار این تصوّر را پیش خواهد آورد که با یک «نقد فیلم»، از نوع نقدهایی که این روزها دربارهٔ فیلمها نوشته می‌شود، روبرو خواهند شد، منتهیٰ شاید کمی عجیبتر. نقد و نقّادی هم از همان سوغاتهایی است که به همراه «سینماتوگراف» وارد مملکت شد، و البتّه هنوز هم این سؤال برای خیلیها وجود دارد که اصلاً نقد و نقّادی به چه دردی می‌خورد ... و برای یافتن جواب نیز، لاجرم به سراغ منتقدان می‌روند و این کار، یعنی فایدهٔ نقد و نقادی را از منتقدان پرسیدن، از خود نقد و نقّادی هم عجیبتر است. بگذریم... که ممکن است خیال کنند ما هم از آن گروه منتقدانی هستیم که با زدن حرفهای عجیب و غریب، جایی برای خود در دل مشتریان ژورنالیسم باز می‌کنند.

امّا این مقاله به قصد نقادی فیلم نوشته نشده است و نحوهٔ نگرش آن به سینما نیز منتقدانه نیست. منتقدان فیلم عموماً مبلّغان جشنواره‌های کان، برلین و لندن هستند و در فضای سینمایی این کشور نیز در جستجوی فیلمهایی هستند که حال و هوای جانفزای پردیس غرب در آنها باشد (فیلمهای برگزیدهٔ منتقدان در جشنوارهٔ فجر، براین مدّعا شاهد صادقی است)... امّا این مقاله روی به **قبلهٔ دیگر دارد.**

آدمهایی که در گفته‌های خویش شک دارند، خیلی زود در برابر استفهامهای اثباتی و انکاری، مثلاً در برابر این سؤال که «مگر بینش جشنواره‌ای چه عیبی دارد؟ و اگر نظر جشنواره‌های خارجی را در باب فیلم و فیلمسازی نپذیریم دیگر چه باقی می‌ماند؟» از میدان می‌گریزند. ولی ما می‌گوییم که اگر «بینش جشنواره‌ای» را بپذیریم، دیگر چه

داعیه‌ای برای انقلاب می‌ماند؟ غربیها ما را بنیادگرا» می‌نامند و اگر کار به همین منوال پیش برود، روشنفکران و غربزدگان داخل کشور نیز بالأخره حرف آخرشان را خواهند زد که: «انقلاب هم اگر اتّفاق می‌افتد، باید برهمان اصولی مبتنی باشد که غرب می‌گوید»... و مگر نگفته‌اند؟ گفته‌اند، امّا نه با این صراحت.

بسیاری از ما عشاق انقلاب اسلامی، در این لفظ «بنیادگرا» جنبهٔ مدح و ستایشی برای انقلاب می‌بینیم و البتّه این اشتباه هم ناشی از همان بنیادگراییِ مادر اعتقادات است! ما می‌گوییم: «زندگی انسان در کرهٔ زمین باید برهمان اصولی مبتنی باشد که اسلام می‌گوید»، وآنها در برابر ما می‌گویند: «علم امروز نیاز بشر را به شرایع گذشته نفی کرده است و اصلاً وقتی انسان روزبروز کاملتر می‌گردد، رجوع به اصول اعتقادی انسانهای گذشته چیزی جز ارتجاع نیست.»... وبا این حساب، بنیادگرایی مفهومی مترادف با ارتجاع پیدا می‌کند و در آن هیچ نقطهٔ مدحی برای انقلاب ما وجود ندارد.

جواب ماروشن است: «ما نظریهٔ ترقی تاریخی را قبول نداریم. ما هرگز نخواهیم پذیرفت که «کیسینجر» از حضرت ابراهیم(ع) کاملتر باشد و اصلاً تکامل معنوی و روحانی، امری تابع زمان نیست. دینِ خدا که دیروز و امروز ندارد. اسلام، چه در اعتقادات و چه در روش، چه در نظر و چه در عمل، مبتنی براصولی است کاملاً سازگار با فطرت بشر و این امری فراتر از زمان و مکان است. ما مخالف علم نیستیم؛ مخالف علم‌پرستی هستیم، ومعتقدیم که همهٔ امکانات حیاتی بشر، اعمّ از تکنولوژی، علم یا هنر... باید در خدمت تعالی انسان باشد، به سوی آن نهایتی که انبیاء عظام می‌خواهند. فیلم و سینما نیز جدا از این اصل برای ما معنایی ندارد.

«نظریهٔ ترقّی» تاریخ را در یک سیر ارتقایی خطی معنا می‌کند و براین اساس، انسانِ این عصر را از همهٔ اعصار گذشته کاملتر می‌بیند. آنها می‌گویند که امروزه دیگر علم جانشین شریعت شده است و دانشمندان جانشین پیامبران. حال آنکه اصلاً تاریخ سیری «خطی» نداردو صیرورتِ آن «ادواری» است... و همواره در پایان هر یک از دورانهای جاهلی، انسان از طریق یک نهضت دینی به دورانی دیگر پا می‌گذارد که عصر شکوفایی معنوی و روحانی است. ما اکنون در کشاکش یک چنین دوران انتقالی هستیم و عصر آینده، بلاشک از آنِ اسلام است. آیا شواهد تاریخی در سراسر جهان و مخصوصاً در جهان اسلام، با صراحت این مدّعا را تأیید نمی‌کنند؟

در جهان امروز کسی جزّما حرفی برای گفتن ندارد و این شجرهٔ نورستهٔ مبارک انقلاب، تنها نهالِ سبزی است که در این برهوت خشک وتشنه روییده است. این عصر جاهلی، از همهٔ آن اعصار جاهلی دیگر در تمامی قرون پلیدتر است و شیطانی‌تر. عاد و ثمود و فراعنه، اشرافیت و نژادپرستی یونان و روم باستان، بربریّت مغولها و... همه و همه در این دوران جمع آمده‌اند، امّا با نقابهای موجّهِ آداب‌دانی و تکنولوژی و رفاه و حقوق بشر... و الفاظی تهی از معنا، از همین نوع. و دراین دارالمجانین بزرگ، صاحبان عقل و دل، دیوانه می‌نمایند وباید هم که اینچنین باشد. در جایی که همه روح خویش را به شیطان فروخته‌اند، بسیار عجیب است اگر کسی سخن از خدا و پیامبران و راه حق بگوید. با او همان خواهند کرد که نمرودیان با ابراهیم(ع) کردند، و مگر با ما اینچنین نکردند؟ و مگر با مسلمانان سراسر جهان **اینچنین نمی‌کنند؟** مگر انقلابیون فلسطینی را در آتش نمی‌سوزانند؟ مگر مسلمانان هند را مثله نمی‌کنند؟ مگر هیتلری دیگر را به جان ما نینداختند؟ مگر سعی نکردند که با زور اسلحهٔ مدرن وتکنولوژی نظامی برما غلبه کنند وتنها فریاد حقّی را که روی این کرهٔ خاک بلند شده، در گلو خفه کنند؟... مگر اسرای بسیجی ما را در خرمشهر، جلوی قدمهای سرلشکرهای خویش قربانی نکردند؟ مگر زنان و دختران مسلمان امّت ما را در هویزه و سوسنگرد.. زنده به گور نکردند؟ مگر از شهدای ما نیز گذشتند؟ مگر با حجّاج ما، آن نکردند که «حجاج بن یوسف ثقفی» نیز با اهل مدینه نکرد؟... و راستش اگر خدا با ما و روح خدا در میان ما نبود، اکنون از انقلاب اسلامی هیچ چیز، حتّی یاد و نام و خاطره‌ای نیز باقی نمانده بود. امّا آن آتش برما گلستان شد... و از این بیش بازهم خواهند دید و خواهیم دید که چگونه سخن ما که آوای اصیل فطرت الهی انسان است، قلبها را و فردای جهان را تسخیر خواهد کرد و عَلَم عدالت را برفراز این ظلم‌آباد برخواهد افراشت.

شاکلهٔ سینمای امروز در جهت ایجاد تفنّن و در خدمتِ تبلیغات شیطانی غرب شکل گرفته وقالبهای معمول سینما، **قالبهای** شناخته شده‌ای هستند که «بیان حق» برایشان تکلیفی مالایُطاق است. چونان ناقهٔ مجنون که دل‌نگران کرّهٔ خویش بود و هربار، مهار از کفِ مجنون باز می‌کشید و سر از جانب لیلی برمی‌تافت و واپس می‌رفت:

همچو مجنون در تنازع با شتر
گه شتر چربید گه مجنون حُر
میل مجنون سوی آن لیلی روان
میل ناقه پس پیِ کرّه دوان
یک دم ار مجنون ز خود غافل بُدی
ناقه گردیدی و واپس آمدی

مولانا (ره) در این تمثیل، مجنون را مَثَل از جان گرفته است و ناقه را مَثَل از تن و لیلی را مَثَل از آن معشوقی که مهر او با فطرت انسان عجین است:

این دو همره همدگر را راهزن
گُمره آن جان کوفرو ناید زتن
جان ز هجر عرش اندر فاقه‌ای
تن ز عشق خاربُن چون ناقه‌ای
جان گشاید سوی بالا بالها
تن زده اندر زمین چنگالها

... و در نهایت، مجنون از ناقه فرود می‌آید و پیاده، رو به سوی مقصد و مقصود می‌گذارد. امّا در اینجا، اگرچه سینما نیز چون ناقهٔ مجنون، دل مشغولی‌هایی خاصّ خویش دارد، دنیایی وسخیف، ولی فرزندان انقلاب باید که آن را با راه خویش که راهِ عشق است، همراه و همگام کنند و این ناقه را به جانب کوی لیلی بکشانند.

ذائقهٔ تماشاگرانِ سینما را نیز، در طول این صد سال، به مزه‌هایی پرفریب عادت داده‌اند و تماشاگر از همان آغاز، به قصد تفنّن و با نیّت استغراق در لذّتهای کودکانه و «سانتیمانتال» به سینما می‌آید؛ با عینکی که هالیوود برچشم او نهاده است و اگر با پاکتی تخمه ژاپونی نیاید، حتماً می‌آید تا برای ساعاتی چند خود را و «مشکلات واقعی» خود را در یک «خواب و خیالِ تجسّم یافته» فراموش کند. مخاطب امروزیِ سینما عادت کرده است تا از طریق نشانه‌هایی شناخته شده، خود را تسلیم لذائذ سطحی و زودگذری کند که سینما در اختیار او می‌گذارد و اگر خدای ناکرده آن نشانه‌های متعارف را در فیلمی پیدا نکند، قهر خواهد کرد و به فیلم دیگری خواهد رفت که در آن، دامی لذّت‌بخش ومسحور کننده برای غفلت او پهن شده...

سخن بسیار است ودرد وداغ نیز بسیار؛ امّا کو سنگ صبوری تا دل بدهد؟ باقیِ آنچه را که می‌توان گفت در حاشیهٔ فیلمها خواهیم گفت، امّا ناگفتنیها را... این زمان بگذار تا وقت دگر.

•

یک: رزم‌آوران جبههٔ حق همگی به اسوه‌های خویش که اولیاء خدا هستند، نزدیک می‌شوند و از تکلّف وتصنّع، جلوه‌فروشی، عصبیت، تظاهرات احساساتی و اغراق‌آمیز در رفتار، عادات جنون‌آمیز، اضطراب و التهاب، خیالبافی و همهٔ امراض قلبی: کبر، عُجب وریا، حسد، **خودبینی** و خودنمایی... دور می‌شوند وبنابراین اصلاً پرسوناژهای مناسبی برای تئاتر و سینما و حتّی رُمان نیستند.

تئاتر و سینما لزوماً با «نمایش» سروکار دارند و باید تا آنجا که ممکن است فاصلهٔ میان ظاهر و باطن

و بیرون و درون را حذف کنند و تماشاگر را بی‌معطلی، به خصائل اخلاقی و روحیات پرسوناژها برسانند و پُر روشن است که جلوه‌گر ساختن شخصیتهای جبههٔ حق، با توجّه به روحیهٔ «غیرنمایشی» آنها چقدر دشوار است. مؤمنین حقیقی از «نمایش دادن» خویش به شدّت پرهیز دارند و اهل حُجب و عفّت، ملایمت و مدارا، صفا و سادگی، صلح و سلم و صدق و عدل در رفتار و گفتار هستند واین خصائل، همگی «غیرنمایشی» هستند.

در روانشناسی امروز، اشخاصی اینچنین را «درون گرا» می‌نامند و اگرچه در صدق و کذب این نسبت سخن بسیار است، امّا به هر تقدیر در این اصطلاح نیز اشاره‌ای صریح به همان مطلبی وجود دارد که مورد بحث ماست: «درون گرایی» خصلتی «غیرنمایشی» است، حال آنکه بالعکس، «برون گرایی» خصلتی «نمایشی» است، چرا که «نمایش» یعنی یک امر نهفتهٔ درونی را در رفتار و گفتار آشکار کردن.

اگر شما پرسوناژهای فیلم «رام کردنِ زن سرکش» را با شخصیتهایی که ما در جستجوی آنها هستیم مقایسه کنید، آنگاه اگر انصاف روادارید، راهی به سوی درک این حقیقت خواهید یافت که التزام به واقع گرایی در باب شخصیتهایی چون رزم‌آوران جبههٔ حق چقدر مشکل است.

در میان فرماندهان لشکر ۲۷ محمّد رسول‌الله (ص)، حاج همّت (رضوان‌الله تعالی علیه) بیش از دیگران، هنگام سخن گفتن در میان جمع رفتاری نمایشی داشت. خم و راست می‌شد، دستهایش را تکان می‌داد و احوال درونی‌اش در یکایک خطوط چهره‌اش آشکار می‌شد؛ امّا او هم، مثل دیگران، هنگام فرماندهی و مواجهه با خطرات و ضد حمله‌های دشمن، هرگز روحیه‌ای نمایشی نداشت. آرام آرام بود و اصلاً گرفتار هیجان و اضطراب و التهاب و خشم و پرخاش جویی و شتاب‌زدگی و... نمی‌شد حال آنکه تئاتر و سینما ماهیتاً ناچارند که برای نمایش دادن حالات درونی، روی به «اکسپرسیونیسم» بیاورند. ادبیات غنایی نیز با پرسوناژهایی چون هاملت، مکبث و اتللو... به وجود می‌آید که در خصوصیات و خصائل خویش «مطلق گرا» هستند: خشم مطلق، آرامش مطلق، جلال مطلق، رحم مطلق، لطافت مطلق و... حال آنکه هیچ یک از مؤمنین و اولیاء خدا جز در عشق به خدا، انجام فرائض و ترک منهیات، مطلق گرا نیستند.

چه می‌توان کرد با شخصیتهایی که نه قهرمان هستند و نه ضد قهرمان و نه غیر قهرمان؟ چگونه باید روحیه‌ای را که به شدّت «غیرنمایشی» است، به «نمایش» درآورد؟ گلستان حکمت و انسانیت از باطنِ آتشِ جهاد در راه خدا سر برمی‌آورد و در وجود انسانِ خداگونه، قهر و رحمت، شدّت و لطافت، جلالت و کرم و قدرت و رأفت... جمع می‌آید: محمّد رسول‌الله والّذین معه اشدّاء علی الکفّار، رحماء بینهم... و با این همه «انسان و اسلحه» و مخصوصاً «دیدبان» به خوبی توانسته بودند که از تصنّع و تکلّف در شخصیت پردازی بگریزند و پرسوناژهای خود را به «واقعیت» نزدیک کنند. و البتّه این «واقعیت» نیز با آنچه که به طور معمول «واقعیت» می‌نامند، بسیار متفاوت است. کلامی از حضرت امیرالمؤمنین(ع) نقل شده است با این مضمون که «اگر شما یاران حضرت رسول اکرم(ص) را می‌دیدید، در چشم شما دیوانه می‌نمودند.» و در اینجا نیز باید اذعان داشت که رزم‌آوران جبهه‌های جنگ و مجاهدان فی سبیل‌الله را اگر با معیارهای متعارف و عقل روانکاوانه بنگریم، دیوانگانی بیش نیستند؛ حال آنکه حقیقت امر این است که همه، جز اهل حق، دچارِ «الیناسیون» و از خودبیگانگی هستند. همه در عوالمی که ساختهٔ توهّمات دروغین شان است حضور دارند، جز مؤمنین و اولیاء خدا که خود را در «محضر خدا»، یعنی در «جهان واقعی» می‌بینند.

دو: مسئلهٔ «پرداخت وقایع» در فیلمهایی اینچنین که متضمّن بیان حقایق و متعهّد به اسلام هستند، حتّی از پرداخت پرسوناژها نیز مشکلتر است. فیلم سینمایی، خواه ناخواه، با یک «سیر داستانی» محقّق می‌گردد و سیر داستانی نیز به ناچار برمجموعه‌ای از وقایع و حوادث و رابطهٔ عِلّی میان آنها استوار است. هر فیلمساز، ناگزیر، وقایع فیلم خود را آنچنان ایجاد می‌کند که «خود می‌پسندد»؛ یعنی خواه ناخواه این معتقدات اوست که در فیلم ظاهر می‌گردد و معرفت او از جهان اطراف خویش در سیرِ داستانی فیلم و هویت پرسوناژها ظهور و بروز می‌یابد. جز این است؟

در نزد فیلمساز مؤمن، وقایع و حوادث، تحقّقِ ارادهٔ حق و مشیّت مطلق او هستند و اسباب و علل ــ آنچنان که از این الفاظ برمی‌آید ــ وسائطی هستند که حقیقت جهان از طریق آنها ظاهر می‌گردد. هنرمند مؤمن در عین حال انسان را واقعاً مختار می‌داند و اعتقاد به مشیّت در نزد او منافیِ این اختیار و ملازم با جبر نیست: لاجبر ولا تفویض بل امرٌ بین الامرین... پس کار او در پرداخت وقایع همان قدر مشکل است که درک این حقیقت.

معجزه، معجزه است، امّا در جبهه‌های حق کدام واقعه‌ای است که معجزه نباشد؟ چه باور بکنند و چه نکنند حقیقت همین است و ما نیز نمی‌توانیم آنچه را که خود به رأی‌العین دیده‌ایم انکار کنیم... امّا وقتی در اوّلین عملیات هویزه سخن از امدادهای غیبی به میان آمد، بنی‌صدر بدبخت حتّی در تلویزیون اعتراض کرد که این حرفها منافیِ اراده و اختیار انسانی است و سخن او، مدّعای همهٔ آنهایی است که حقیقت جبر و اختیار را درنمی‌یابند.

از سوی دیگر، هنرمند مسلمان، در کار قصّه‌پردازی برای سینما، تئاتر و... با این مسئلهٔ اساسی روبروست که چگونه عالم را با مجموعهٔ زشتیها و زیباییهایش براساس «عدل الهی» معنا کند. هنرمند مسلمان، اگرچه باید دیدی «خطاپوش» داشته باشد و عالم را سراسر تجلّی فعلی اسماء و صفات الهی بداند، امّا در عین حال نباید فراموش کند که چگونه خیرات و زیباییها در متن زشتیها و نقایص جلوه می‌کنند، آنچنان که سفید در متن سیاه. نیهیلیسم و آنارشیسم، پسیمیسم، اگزیستانسیالیسم نوین سارتر و کامو... هیچ یک ربطی به اسلام ندارند. التقاط، التقاط است و اگر در سیاست پذیرفته نیست، چرا باید در هنر پذیرفتنی باشد؟ اسلام، طریق خاصّ خویش را دارد و آن طریق، با هیچ یک از شیوه‌ها و سبکهای موجود مطابقت ندارد و اصلاً اگر از این طرقِ معمولِ تفکّر فلسفی امکان داشت که بشر به دین و دینداری برسد، دیگر چه نیازی بود که وحی نازل شود و پیامبران برانگیخته شوند؟ عقل و شرع، در نهایت، مؤیّد یکدیگر هستند، امّا کدام عقل؟ همین عقل روزمرّه که ما را در انجام گناهانمان یاری می‌دهد و شیوه‌های انجام کار پنهانی و فرار از قانون را به ما می‌آموزد؟ یا آن عقل ملامتگر که حجّت باطنی خداست برانسان؟ بگذریم، که اگر از حدّ اجمال تجاوز کنیم، هرگز فرصت بیان همهٔ مسائل را نخواهیم یافت.

کثرت وقایع در فیلم «انسان و اسلحه» ضعفی بود که باعث می‌شد بسیاری از ظرائف فیلم در لابلای آن گم شود و جلوهٔ حقیقی خویش را نیابد: انگشتر عقیق حسن، تسبیح یوسف، ازدواج خواهر حسن و علی، نحوهٔ مقابلهٔ همهٔ آنها با خانه و خانواده و زن و فرزند و پدر و مادر، شخصیت علی و... «دیدبان» خوب توانسته بود که از این ضعف بگریزد؛ و در فیلم «عبور» هم، اگرچه این کثرت وقایع حتّی بیشتر از «انسان و اسلحه» وجود داشت، اما ظرائف فیلم صراحت بیشتری یافته بود. و در مقابل، جبههٔ عراقیها در فیلم انسان و اسلحه صراحتی داشت که اصلاً با ساختار فیلم نمی‌خواند؛ گذشته از آنکه سکانسهای مربوط به جبههٔ دشمن، غالباً ضعیف و بسیار تصنّعی از آب درآمده بود. و در عوض، چه بدانیم که این اولین کار «راعی» بوده است و چه ندانیم، صحنه‌های مربوط به عملیات و اسپشال افکت‌ها خارق‌العاده است و بسیار زیبا. اگر «راعی» خود در

خاک مقدّس جبهه پا نگرفته بود و در آسمان پاک عملیاتها شاخ و برگ نگسترانیده بود، نَفَسش اینچنین بوی دلاویز جبهه‌ها را نمی‌گرفت و کارش لبریز از این همه صداقت نمی‌گشت؛ صداقتی که در فیلمهای «عبور» و «دیدبان» و «روزنه» نیز به تفاوتِ مراتب تجلّی یافته بود، چرا که فیلم آینهٔ درون فیلمساز است و از باطن او پرده برمی‌دارد.

سه: تفاوت دیگری نیز وجود دارد که از آنچه گفتیم مهمتر است: تفاوت در غایات و مقاصد.

سینمای امروز ماهیتاً در خدمت «تفنّن» درآمده ست و بنیان همهٔ قواعد متعارفی که در سینما وجود دارد برهمین اصل است: «انسان و اسلحه»، «**دیدبان**»، «**عبور**» و «روزنه» برای ایجاد تفنّن ساخته شده‌اند؛ آنها در پی «ایجاد تحوّل» در مخاطبان خویش هستند، از طریق «فطرت»... و این کار در حقیقت «تبلیغ» است؛ تبلیغ به معنای قرآنی لفظ، نه بدان مفهوم که در این روزگار مصطلح است و راستش، این وظیفهٔ اصلی هنر است، چه به طور مستقیم و چه غیرمستقیم، و این جملهٔ کوتاهی که از حضرت امام خمینی(ره) نقل می‌شود نیز اشاره به همین مطلب دارد: «هنر، دمیدن روح تعهّد است در انسانها.»

هنر به معنای حقیقی «کمال» است و «فضیلت» و وظیفه دارد که انسانها را نیز به کمال و فضیلت برساند و این مقصود با ایجاد تفنّن برای مخاطبان سطحی و احساساتی سینما حاصل نمی‌آید. نه اینکه مردم نیازی به تفنّن نداشته باشند، امّا مقصد هنر این نیست. آثار حقیقی هنری پر از لطف و صفا و آرامش و مستی و قرارِ بیقراری و شوق و وله... هستند، و لزوماً نه اینچنین است که جذب قلوب مردم تنها با دلقک‌بازی و آرتیست بازی و تفنّن ممکن باشد و لاغیر.

در این اصل که فیلم باید «جاذبیت» داشته باشد حرفی نیست، امّا کدام «جاذبیت»؟. جاذبیت حقیقی و فطری، یا جاذبیتهای دروغین مبتنی برغرایز و نفسانیات و توهّمات و تخیّلات مالیخولیایی شیطانی؟ غالباً خیال می‌کنند که روی آوردن به جاذبیتهای کاذب از لوازمِ ذاتی سینماست، حال آنکه حقیقت امر جز این است؛ سینما ذاتاً «هالیوودی» نیست و تجربیات سالم سینمای غرب نیز خود حکایت از همین حقیقت دارد. امّا برای رفع شبهات احتمالی، عرض کنیم که اگر براستی سینما جز «وسیله‌ای در خدمت تفنّن و تفریح» نباشد، بی‌رودربایستی نباید از جایگاهی که اکنون در حکومت اسلامی یافته است برخوردار باشد. مگر مردم چقدر نیاز به تفنّن دارند؟ و یا خدای ناکرده، جمهوری اسلامی نیز دچار این اشتباه سیاسی شده است که باید بنیان حکومت خویش را برجهل و غفلت مردم بنا کند؟

البتّه از حق نباید گذشت که سینما، آن چنان که اکنون هست، از تکنیکی متناسب با اهداف و غایات بلند ما برخوردار نیست و در طول این صد سالِ که از تولّد سینما می‌گذرد، جز در همین دههٔ اخیر، هیچ کس دست بدین تجربه نیازیده است که ببیند: «آیا سینما می‌تواند روی به قبلهٔ مسلمین بیاورد یا خیر؟»

وظیفهٔ فیلمسازان مسلمان در این طریق بسیار دشوار است و مگر وظیفهٔ گردان تخریب، بچه‌های اطلاعات و عملیات و خط شکن‌ها آسان بود؟ آنها بر «تکنولوژی تسلیحاتی غرب» غلبه کردند و اینها نیز باید عرصهٔ «هنر تکنولوژیک» را فتح کنند. با روی آوردن به جاذبیتهای کاذب، دلقک‌بازی و آرتیست‌بازی و هیجانات عصبی و... نمی‌توان سینما را به خدمت اسلام کشید. انسان در عمق وجود خویش دارای فطرتی الهی است، ژرف و دیرپا، و جذبه‌ای بسیار قدرتمند از درون او را به جانب حقیقت یگانهٔ عالم می‌کشاند... و هنر باید جوابگوی این جذبه‌های الهی باشد، نه حدیثِ نفس، نه وسیلهٔ تفنّن محض، نه تفرّجگاهِ نفس امّاره.

تفاوت اساسی فیلم «افق» نیز با دیگر فیلمهای جنگیِ امسال در همین جاست که مقصد آن ایجاد تحوّل عمیق فطری در انسانها نیست. «افق» خواسته است که وسیله‌ای برای تفنّن مخاطبان سطحی و آسان‌پسند باشد و این هدف والایی نیست؛ گذشته از آنکه تاریخ جنگ نیز با این قهرمان‌پروری‌ها مخدوش می‌شود و عملیات کربلای ۳، تبدیل می‌شود به ملغمهٔ درهم جوشی از فیلمهای هالیوودی و سینمای فردین و جنگ ستارگان... امّا با پرسوناژهایی که مردانشان لباس بسیجی پوشیده‌اند و زنانشان چادر شرمن و مقنعهٔ سفید. چه ضرورتی برادر **ملاقلی پوررا** واداشته است که پای در این راه بگذارد؟

مهمترین خصوصیتی که فیلم «دیدبان» به آن دست یافته، «عدم تکلّف و تصنّع» است و در سینمای معهود ما، این دست‌آوردی بسیار عظیم است. لفظ «فیلم» در فرهنگ عامّهٔ مردم با مفهوم «ساختگی، قلابی، ادا و اطوار...» مترادف است و این امر ریشه در ماهیت سینمای امروز دارد. تاریخ فیلمسازی، پس از حدود صد سال که از پیدایش سینما می‌گذرد، هنوز **که هنوز است با «قهرمان سازی»** آن چنان قرابتی دارد که تو گویی ذاتاً از آن قابل تفکیک نیست؛ لهذا، بسیار متوقّع است که لفظ فیلم با معنایی اینچنین ترادف پیدا کند. امّا برای آنکه تأثیرات فیلم بتواند از لایه‌های سطحیِ روان، راهی به سوی اعماق و روح و فطرت خویش بیابد، باید این ترادف شکسته شود. باید فیلم از تکلّف و تصنّع دور شود و «صداقت» پیدا کند. ارزیابی وجود و عدم صداقت در فیلم ــ و یا در سایر آثار هنری ــ امری وجدانی است و همه به تفاوت مراتب، از این توان فطری برخوردارند... امّا اختلاف مخالفان با ما برسر این نیست که آیا «صداقت» لازمهٔ کار فیلمسازی است و یا خیر. آنان می‌گویند که «اصلاً نباید سینما را نسبت به تحوّل اخلاقی انسان متعهّد دانست.» آنها می‌گویند که دوران اخلاق سپری شده است و اکنون «قرارداد اجتماعی» جانشین آن گشته؛ میثاقی که منجر به وضع قانون می‌گردد: «مجموعه‌ای از قواعدی قراردادی که برای بهبود حیات دنیوی و تسهیل امورِ آن وضع می‌گردد». در جهانی اینچنین اصلاً غیرمنتظره نیست اگر «هنر و اخلاق» را از یکدیگر جدا کنند و برای «فعل هنری»، غایتی مجزّا از «فعل اخلاقی» قائل شوند و در نهایت به تعارضی غیرقابل حل میان فعلِ هنری و فعل اخلاقی دست یابند.

«صداقت» در فیلم وقتی به کار می‌آید که فیلمساز بخواهد برمخاطب خویش تأثیری عمیق و تعالی‌بخش باقی بگذارد، و اگرنه برای ایجاد تفنّن و یا همزبانی‌های روشنفکرمآبانه، نیازی به صداقت نیست.

«صداقت»، از لحاظ تأثیر فطری و اخلاقی برمخاطب، «مهمترین جزء» هنر و تبلیغات متعهّد است و البتّه اگر این شرط، یعنی «ایجاد تحوّل فطری در مخاطب» را حذف کنیم، دیگر نه تنها نیازی به صداقت باقی نمی‌ماند، بلکه بالعکس کار هنر و بالاخص سینما، نوعی سحر و جادو می‌شود که اصلاً با نفیِ عقل و **اختیار تماشاگر** و رُبودنِ هوشیاری او محقّق می‌گردد. با این ترتیب، عجیب نیست از کسانی که در کار هنر بیشتر به «تعهّد اخلاقیِ» آن نظر دارند، اگر روی به «سینمای مستند» بیاورند، چرا که سینمای مستند بیشتر می‌تواند از این عنصر «صداقت در بیان و تعهّد در قبال حقیقت» برخوردار باشد.

فضای صادقانهٔ فیلمهای دیدبان، انسان و اسلحه و عبور یک عامل معنوی است که دیگر عوامل را تحت‌الشعاع می‌گیرد و حتی ضعفهای فیلم و اشتباهات آن را می‌پوشاند. این «فضای صادقانه» چگونه و با چه اسبابی در فیلمها ظهور یافته است؟ در جواب به این سؤال چه باید گفت؟: بازیهای بی‌تکلّف و دور از تصنع؟ داستان بسیار خوب؟ فضاهای مشابه جبهه؟ دیالوگهای صمیمی و منطبق برواقعیت؟ شخصیت فردی هنرپیشه‌ها؟... جواب نهایی، هیچ یک از اینها نیست، اگرچه فیلمهای مذکور، به تفاوت مراتب، از این خصوصیات برخوردار بوده‌اند. صداقتی که در این فیلمها ظهور

یافته است نازلهٔ ارواح صادقِ سازندگان آنهاست و بنابراین، هیچ یک از اجزاء فیلمها را نمی‌توان پیدا کرد که از این صداقت بی‌بهره باشد.

هنرمند آیینه‌ای است که اگر صیقلی نباشد، صورت زیبای حقیقت را مشوّه و کج و معوج می‌نماید؛ پس هنرمند از آن حیث که واسطهٔ ظهور حق در عالم است، باید به تزکیهٔ نفس بپردازد و میزان توفیقش در این امر با میزان هنرمندیش رابطه‌ای مستقیم دارد. دوستان عزیز ما، آنان که می‌خواهند پای در عرصهٔ هنر متعهّد بگذارند وخود را نسبت به ایجاد تحوّل اخلاقی در انسانها مسئول می‌دانند، باید بدانند که اولین شرط کار «تزکیهٔ نفس» است. روح هنرمند لزوماً در آثارش بروز و ظهور می‌یابد و با هیچ حیله‌ای نیز نمی‌توان مانع از این ظهور گردید. کار هنری و بالاخص فیلم، باطن صاحب خویش را «لو» می‌دهد و او را رسوا می‌کند. اگر «دیدبان» بوی بسیج می‌دهد، بوی شهید می‌دهد، بوی تربت می‌دهد، بوی مهربانی، بوی غربت و مظلومیت و گمنامی... اگر «انسان و اسلحه» و «عبور» نیز عطر صلوات گرفته‌اند و گلاب و اسپند... از آن است که سازندگانشان خود، رزم‌آور و بسیجی بوده‌اند و با جبهه‌ها اُنسی غفلت‌ناپذیر داشته‌اند.

چهار: معضل دیگر در سر راهِ فیلمسازی متعهّد، تماشاگرِ سانتیمانتال و اهل تفنّن و تخمه‌شکن است و البتّه این تماشاگر همین طور قارچ مانند روی صندلیهای سینماها نرویده است. این تماشاگرِ بی‌حوصلهٔ احساساتی بی‌درد تفنّن طلب تخمه‌شکن را اصلاً «خودِ سینما» به وجود آورده است. اگر سینما با هویت کنونی خویش وجود نداشت، تماشاگری اینچنین نیز وجود نداشت. تاریخ سینما، «تاریخ تکامل تکنیک سینما در جهت ایجاد تفنّن بیشتر» است و اصلاً آنچه که باعث شده تا سینما به سلطنت و محبوبیت امروز خویش در سراسر جهان دست یابد، همین «هویت تفنّنی و اعجاب‌انگیز» آن است. تکنیک امروز سینما نیز ضرورتاً متناسب با این هویت است و بنابراین، فیلمساز متعهّد مسلمان، پیش از هر چیز باید به «تکنیک متناسب با پیام خویش» دست پیدا کند و آنگاه رفته‌رفته ذائقهٔ تماشاگران سینما را در جهت قبولِ حق تغییر دهد.

غالب منتقدان سینما اصلاً با این فرض که سینما وسیله‌ای اعجاب‌انگیز در خدمت تفنّن است، پای در این عرصه نهاده‌اند. پس شکی نیست که عموم آنها با سخنی که در این مقاله عنوان می‌گردد مخالفت خواهند ورزید و در باب «ضرورت تفنّن» مقاله‌ها خواهند نوشت و ترکتازی خواهند کرد، امّا جواب ما همان مختصر است که عرض شد: «ما مخالف تفنّن نیستیم، بلکه معتقدیم که هنر نباید در خدمت تفنّن باشد و اگر باشد، هنر نیست.»

• چه می‌توان کرد با شخصیتهایی که نه قهرمان هستند، نه ضد قهرمان و نه غیر قهرمان؟ چگونه باید روحیه‌ای را که به شدت «غیر نمایشی» است، به «نمایش» درآورد؟

• غالباً خیال می‌کنند که روی آوردن به جاذبیتهای کاذب از لوازمِ ذاتی سینماست، حال آنکه چنین نیست و تجربیات سالم سینمای غرب نیز خود حکایت از همین حقیقت دارد

«ذائقهٔ» تماشاگران سینما «بیمار» است، امّا همهٔ گناه به گردن آنها نیست. آیا سینمای ایران نیز، همچون سینمای غرب، باید در مسیری گام بردارد که فرصت بازگشت به فطرت اصیل انسان را از مخاطبان خویش دریغ کند؟ وقتی نظر غالب دست‌اندرکاران صاحب تصمیم، در ارگانها و رسانه‌های فرهنگی جمهوری اسلامی این است که سینما و تلویزیون وظیفه‌ای جز پُر کردن ساعات فراغت مردم با تفنّن و تفریح ندارند، دیگر چگونه می‌توان امیدوار بود که ذائقهٔ بیمار تماشاگران سینما و تلویزیون معالجه شود؟ آن وقت به «راعی» توصیه می‌کنند که: «برو فیلمی بساز مثل «پرواز عقابها». این ادا و اطوارهای حزب‌اللهی به چه درد می‌خورد؟»

پنج: و امّا معضل دیگری که فقط در حدّ اشاره‌ای کوتاه بدان خواهیم پرداخت، امری است مربوط به «تصویرگری» و «رابطهٔ تصویر با معنا»... موانع و مشکلات راه بسیارند و تا اینجا هم، اگرچه ما اصل را براجمال نهادیم و شتابزده از روی مسائل عبور کردیم، کار به اطناب و تطویل کشیده است، چه برسد به آنکه قصد می‌کردیم با تفصیل به بیان یکایک مشکلات بپردازیم.

در سینما ماهیتاً فاصله‌ای بین غیب و شهادت و ظاهر و باطن باقی نمی‌ماند و فیلمساز باید از این امکان، در جهتِ اظهار و بیان حقایق نهفته در پسِ ظواهر اشخاص و وقایع استفاده کند. عزیزان ما، این امکان ماهوی را در کار فیلمسازی خوب دریافته‌اند، امّا مع‌الاسف محدودهٔ کارآیی آن را نمی‌شناسند.

سمبولیسم در سینما و در سایر هنرها دریچه‌ای است که از ظاهر عالم به باطن آن گشوده می‌شود، امّا آیا براستی از این طریق می‌توان هر امری را از غیب به منصّهٔ ظهور و عالَمِ شهادت کشاند؟ آیا براستی می‌توان همه چیز را، حتّی بهشت و دوزخ را نشان داد؟

سازندگان فیلمهای «افق» و «روزنه» دچار این تصوّر اشتباه شده بودند که حتّی «بهشت و عالم ملکوت» را نیز می‌توان مستقیماً و با صراحت نشان داد. امّا نمی‌توان. بهشت، حقیقتی مجرّد و غیرمادّی است و امری اینچنین را نمی‌توان مستقیماً به زبان تصویر ترجمه کرد. تصویر باغهایی دنیایی به هیچ چیز، جز باغهای دنیایی، دلالت نخواهد کرد واین توقّعی بسیار ساده‌لوحانه است که ما بخواهیم بهشت را نیز با همین گل و گیاه‌ها و دار و درخت‌ها نمایش دهیم و یا جهنّم را با همین آتشها و سیخ و گرز و زنجیر و... حقایق مجرّد، جز از طریق سمبولیسم و با زبانی شبیه به آنچه ما در رؤیاهای خویش می‌بینیم، نمی‌توانند به قالب تصویر و تجسّم درآیند و بنابراین، این دوستان، حق این بود که بهشت و زیباییها و نعمات آن را توسّط سمبلهایی غیرمستقیم و متناسب به تصویر بکشند.

•

فرصت تمام شد و ما ناچاریم بحث را به همین صورت ناتمام رها کنیم و بگذریم... با این تذکّر که آیندهٔ انقلاب اسلامی در همهٔ وجوه توسّط کسانی محقّق می‌گردد که اسلام را بشناسند و مهمتر از شناختن، با جان و دل بدان پیوسته باشند. پس اجازه دهید که امید ما برای آیندهٔ سینمای ایران، جز به هنرمندان مؤمن خط‌شکن نباشد که نباشد. امام بت‌شکن بود و بسیجیها به تبعیت از ایشان، خط‌شکن؛ و سینمای متعهّد ما نیز باید خاکریزهای تثبیت شدهٔ سینمای غرب را بشکند و راهی تازه باز کند. راه ما از آنجا که غربیها رفته‌اند و می‌روند، نمی‌گذرد و باید متوقّع بود که اگر افقهایمان با یکدیگر متفاوت است، راههایمان نیز متفاوت باشد؛ روشهایمان نیز.

●

• نامه یکی از خوانندگان

از بسیجیها تا کلاه‌سبزها

راستش اگر مقاله‌ای آنچنان در یکی از نشریات معلوم‌الحال منتسب به روشنفکران به چاپ می‌رسید، جای تعجب نبود؛ امّا در یک نشریهٔ دولتی!؟ البته، ما جوانان مسمّی به حزب‌الله، شاخهایمان قبلاً هنگامی درآمد که خود را کاسهٔ داغتر از آش دیدیم... و خوب، حالا خدا را شکر، پوستهای کلفتی پیدا کرده‌ایم و دور از جان شما، می‌توانیم مثل کرگدن در آفتاب داغ صحاری آفریقا نیز زندگی کنیم و ککمان نگزد. و اگرنه، اگر قرار بود برای هر مطلبی شاخی درآوریم، الآن مثل آن گوزنهایی شده بودیم که به درختهای روی سرشان می‌گویند شاخ، و شما نمونه‌های آن را بیش از هزار بار در فیلمهای رازبقا دیده‌اید. امّا با این وجود، بازهم تعجب کردیم.

جایی برای خنده نیست و این از لَجمان است که طنز می‌نویسیم. وقتی جنازه‌های عریان سی تن از خواهران ما را در هویزه، از آن گور دستجمعی خارج کردند و در رسانه‌ها گفتند که پیش از مرگ برآنها چه رفته است، برغیرتمندان آن قدر گران نشست که حق بود اگر تاب نمی‌آوردند و از غصّه می‌مُردند. خرمشهر، خونین شهر شده بود و بردروازهٔ ورودی آن از جانب بصره نوشته بودند: «المحمّره». بچه‌های سپاه خرمشهر و جوانان باغیرت شهر می‌گفتند: «ما برای هر کوچه و خیابان دو شهید داده‌ایم و با این وجود اگر آن شرایط خاص پیش نمی‌آمد، هرگز شهر را ترک نمی‌کردیم.»

خط مقدّم جبههٔ نبرد نیز در اهواز، کمی آن طرفتر از کارخانهٔ نَورد آهواز بود. بعثیون آنجا تابلویی نصب کرده بودند که رویش نوشته بود «الاحواز». دیگر نمی‌گویم که در سوسنگرد و قصرشیرین و... چه گذشت، چرا که قلبم دارد می‌ترکد و آنچه را که بعثیون با مردم شهرها و روستاها کردند، قلم من حتّی شرم دارد از آن که بنویسد. ابوسفیان به کمتر از آن راضی نبود که ریشهٔ اسلام را از خاک کرهٔ زمین درآوَرَد و صدام نیز با همین نیّت شوم جنگ را آغاز کرد و... براستی اگر بسیجیها نبودند چه می‌شد؟

در مجلهٔ سروش، شمارهٔ ٤٧٤ صفحه ٣٢، در نقد فیلم «انسان و اسلحه» مقاله‌ای چاپ شده است که توانسته در کمال انصاف(!) از عهدهٔ بیان مفهوم فیلم جنگی برآید و راه آیندگان را روشن سازد. به اعتقاد نویسندهٔ این مقاله تنها فیلمی را می‌توان به عنوان «اثر جنگی» قلمداد کرد که در نفی جنگ و بیان زشتیهای آن ساخته شده باشد. نوشته است. «لزوماً نگاه فیلمساز به جنگ در زمان رخداد آن با واقعیتهای آشکار مربوطه انطباقی نداشته و بی‌پرده و صریح به عرضهٔ مسائل نمی‌پردازد. بهترین مثال را جنگ ویتنام به دست می‌دهد. در دوران جنگ هندوچین و حضور آمریکاییان در آن سوی اقیانوسها فیلم «کلاه سبزها» ساخته شد. فیلمی که آشکارا دور از حقایق جاری در جنگ ویتنام بود و در همان دوران به انتقاد شدید منتقدین آمریکایی از فیلم منجر شد. و حالا با گذشت دو دهه از پایان جنگ ویتنام، موجی جدید از آثاری که مشخصاً به زوایای پنهان جنگ پرداخته‌اند به نمایش درآمده است. در کمتر از ده سال فیلمهایی چون بازگشت به خانه، غلاف تمام فلزی، جوخه و تپهٔ همبرگر ساخته می‌شود که هریک به ترسیم گوشه‌ای از دنیای جنگ ویتنام پرداخته‌اند.»

همان‌طور که حدس زده‌اید، طرح این مقدّمه برای آن است که معیاری برای قضاوت دربارهٔ فیلمهای جنگی ساخته شده در ایران، در اختیار خواننده قرار بگیرد: فیلمهایی چون «انسان و اسلحه»، که در دوران جنگ ساخته شده، مثل «کلاه سبزها» دور از واقعیت و تجربهٔ خاصّ مردم (!) است. حالا باید منتظر بود که فیلمهای واقعی جنگی، مثل «غلاف تمام فلزی» و غیره ساخته شود؛ فیلمهایی که در آن واقعیتهای جنگ بی‌پرده عنوان شود و نشان دهد که «کلاه سبزها» نه تنها قهرمانانی پیروز و عادل نیستند، بلکه ستمگرانی هستند که با فضاحت از دشمن شکست خورده‌اند.

در مقالهٔ مذکور، بلافاصله بعد از مقدّمه فوق آمده است: «حالا که به فیلمهای جنگی ساخته شده در ایران، در دوران جنگ نظر می‌اندازیم، به نکته‌ای آشکار می‌رسیم. کم و بیش اکثر فیلمهای سینمایی داستانی که به جنگ پرداخته‌اند خود را به عرصهٔ حادثه و هیجانات مربوطه سپرده‌اند و نتیجتاً از واقعیتهای جنگ و تجربیات خاصّ مردم (!) دور شده‌اند. این مورد یعنی جدایی از واقعیتهای جاری جنگ.»

آیا آنچه در فیلم «انسان و اسلحه» می‌گذشت، واقعیتهای جاری جنگ نبوده است؟ آیا حماسه‌های ایمانی این مردم در حفظ و حراست از دین و انقلابشان «واقعیت» نیست؟ بنده خطاب به همهٔ کسانی که در تفکّراتشان با نویسندهٔ این مقاله مشترک هستند عرض می‌کنم که آقایان! آیا بسیجیها مصداق کلمهٔ مردم نیستند؟ آیا تجربیات آنها را نباید تاریخ واقعی جنگ تحمیلی دانست؟ حتماً باید انسان زیر موشک باران از ترس بلرزد و از شدّت ترس، عقلش را گم کند و نفهمد این موشکها را به چه علّت برسرِ او می‌ریزند؟ آیا فقط تجربهٔ کسانی در جنگ واقعیّ است که در همهٔ مدّت جنگ در خانه‌هایشان نشستند و وقتی بالأخره جنگ در تهران به سراغشان آمد توقّع داشتند که نظام اسلام، هرچه سریعتر برای دفع خطر موشک باران از سرِ ایشان به دست و پای صدام بیفتد و یک بار دیگر، امید مستضعفان برای مقاومت در برابر مستکبران مبدّل به یأس شود؟ در بعضی از نشریات مثل «دنیای سخن» و «آدینه»، آنچنان با بعض از آن روزها سخن می‌رود که تو گویی موشکها را بسیجیها برسر شهر تهران می‌ریخته‌اند! موشک باران آخرین تیرِ ترکش استکبار در برابر مقاومت و استقامت خستگی‌ناپذیر این مردم و فرزندان بسیجی آنها بود و استکبار جهانی هم چه خوب توانست ترس و وحشت افرادی چون نویسندهٔ مقالهٔ فوق و نویسندگان نشریات معلوم‌الحال را علیه مردم و نظام مردمی اسلام بسیج کند.

و بالأخره حالا آقایان منتظرند که درسالهای بعد از جنگ فیلمهایی ساخته شود که پرده از واقعیات جنگ بردارد و دستِ کلاه سبزها و جنایات آنها را در آن سوی اقیانوسها (!) رو کند. ماهم منتظریم. این گوی و این میدان.

محمدعلی منتظرنظام

تکنولوژی جانشین همه‌چیز انسان شده است

«گادفری رجیو»، فیلمساز آمریکایی، در هفتمین جشنوارهٔ فیلم فجر با دو فیلم مستند سینمایی تحت عنوان «زندگی بدون توازن» و «دگرگونی زندگی» میهمان جمهوری اسلامی بود. گادفری رجیو که فارغ‌التحصیل فلسفه و الهیات می‌باشد، طی گذراندن چهارده سال از عمر خود در یک کلیسای کاتولیک، در این زمینه تحقیقات زیادی انجام داده است.

در جلسه‌ای به دعوت مرکز گسترش سینمای تجربی و نیمه‌حرفه‌ای، وی ابتدا چند فیلم مستند جنگی از جمله دو قسمت از مجموعهٔ «روایت فتح» و فیلم مستند ۳۵م.م. «کربلای پنج» را مشاهده کرد. سپس ضمن تشکر از موقعیت فراهم شده، برای آشنایی با سینمای مستند جنگی ایران، به چند سؤال حاضرین درجلسه پاسخ گفت که خلاصه‌ای از آن را می‌خوانید:

□ آقای رجیو، پیام کلّی شما در این دو فیلم چیست؟

■ **می‌خواهم بگویم انسان از طبیعت فطری خود خارج شده است. تکنولوژی سراسر کرهٔ زمین را به زیر سیطرهٔ خود درآورده و انسان در این فضای تکنولوژیک گرفتار شده است. در واقع تکنولوژی جانشین همه چیز شده است و حتّی به مثابهٔ ایدئولوژی بشر و سازمان‌دهندهٔ رفتارها و حرکات بشری عمل می‌کند. وضعیت چنان وخیم است که در هیچ نقطه‌ای از جهان نمی‌توان از آن رهایی یافت. انسان در وضع طبیعی خود نمی‌تواند به حیاتش ادامه دهد و حتّی انقلابها و حرکتهای اجتماعی نیز نمی‌توانند رهایی‌بخش انسان از این ورطه باشند. اگر در ایران انقلاب اسلامی به وقوع پیوسته و یا در کشورهای دیگر انقلابهای سوسیالیستی و غیره، باز هم این ممالک نمی‌توانند خود را از تار و پود تکنولوژی برهانند. من خوب احساس می‌کنم که شما ایمان، اعتقاد و باورهای معنوی دارید. من این ایمان و باور را از چشمانتان احساس می‌کنم، امّا همین ایمان و اعتقاد و انگیزه در پنجهٔ تکنولوژی گرفتار است.**

□ آیا فکر نمی‌کنید با توجه به اینکه روح انسان شکل‌پذیر است، وقتی یک ایدئولوژی مطابق با نیازهای راستین انسانی وجود نداشته باشد که روح را شکل بدهد، روح همشکل با محیط خارج می‌شود و تکنولوژی به عنوان یک نوع محیط بر انسان پیروز می‌گردد؟

■ **آیا شما فکر می‌کنید تکنولوژی فقط ماشینها و دستگاههای مختلف هستند؟ من فکر می‌کنم چون تکنولوژی یک جوّ جهانی است که تمام عالم را با ارتباطات قوی در برگرفته است، شما از آن درامان نیستید و حداقل در بُعد جهانیِ تکنولوژی، وابسته هستید.**

□ چرا در انتهای فیلم «دگرگونی زندگی»، از آوای اذان استفاده کرده‌اید؟

■ **این در واقع با یکی از تجربه‌های شخصی من ارتباط دارد که مرا بسیار تحت‌تأثیر قرار داده است. برای تهیه این فیلم به کشورها و نقاط مختلف جهان مسافرت کردم، از جمله به کشور مصر. یک روز هنگام سحر ساعت پنج صبح، در اتاق هتلم در قاهره، از بانگ آوایی که در شهر پیچیده بود بیدار شدم. در آن صبحگاه که همه چیز در خواب فرو رفته بود، صدایی (اذان) از نقاط متعدّد برمی‌خاست و در شهر**

● زندگی بدون توازن

می‌پیچید. به سختی تکان خوردم. این صدا، پنجاه، شصت بار تکرار شد و تا عمق جان و روح من تأثیر گذاشت. این اوّلین باری بود که مواجه با چنین احساسی می‌شدم. این صدا همچون نسیمی بود که در بیابان می‌وزید و مرا در برمی‌گرفت. این تجربه را هیچگاه فراموش نخواهم کرد؛ تجربه‌ای که صرفاً یک احساس معنوی بود. در فیلم «دگرگونی زندگی» ابتدا با افکت و موسیقی غیرطبیعی جلو رفتم و در انتها به نقطه‌ای رسیدم که باید صدایی از طبیعت می‌گذاشتم و این بود که صدای اذان را که برایم بسیار جالب بود، انتخاب کردم. در اینجا، انسانیتِ انسان از عمق تکنولوژی خود را نشان می‌داد. این ندای بازگشت به خویشتن بود و من صدایی بهتر از این به عنوان ندای بازگشت به خویشتن پیدا نکردم.

امامِ جماعت مسجدی که برای ضبط اذان به سراغش رفتم به من گفت که صدای اذان را نباید برروی تصاویر عادی، ساختمانها و رفت و آمد اشخاص گذاشت، بلکه باید برروی تصاویری که حالت عبادی و روحانی دارند، استفاده کرد. من به او گفتم: هنگامی که من تحت‌تأثیر این صدا (اذان) واقع شدم، خیابان و ساختمانها را می‌دیدم، که البتّه من در آن خیابان، همهٔ کرهٔ زمین و همهٔ هستی را می‌دیدم، که فکر می‌کنم تأثیر همان لحن و حالت اذان بود. به هرحال این تجربه‌ای بود که می‌خواستم به دیگران منتقل کنم.

□ چرا دو بار اذان را بکار بردید؟

■ اگر می‌توانستم صد بار آن را بکار می‌بردم.

□ شما احساس نمی‌کنید در فیلم «زندگی بدون توازن» فرم نسبت به محتوا و پیام، بیش از حد لازم پیشی گرفته است. فرم بسیار قوی است ولی محتوا و پیام، رقیق و کمرنگ مطرح می‌شود. به دیگر سخن، تکنولوژی فیلم شما را نیز گرفتار خود کرده است.

■ (با خنده) البتّه من از تکنولوژی بهره می‌برم، چون بشر تکنولوژی را برای آسودگی و رفاه خود به وجود آورد و هرگز تصوّر نمی‌کرد که روزی گریبانگیرش شود. در این فیلم نخواستم حرف و پیامی را از جانب خود به مخاطبم منتقل کنم، بلکه می‌خواستم او را در تجربه‌ای که شخصاً به دست آورده‌ام، شریک گردانم. با تسلّطی که برروی تصویر پیدا کرده‌ام، می‌توانستم مستقیم حرفم را بزنم. ولی ترجیح دادم بیننده خود تجربه کند و مفهوم را بیابد. در واقع زنگ خطری را برایش به صدا درآوردم و طبیعت و فطرتش را بازگو کردم.

□ میزان استقبال تماشاچیان از فیلمهای شما در دنیا و بخصوص در جشنوارهٔ فیلم فجر چگونه بود؟

■ البتّه من دقیقاً از همه جا خبر ندارم، ولی در آمریکا استقبال خوب بود. باید بگویم استقبالی که تماشاچیان ایرانی از فیلمهای من کردند، برایم غیرمنتظره بود. شگفت‌زده و خیلی خوشحال هستم.

□ با توجّه به اینکه این مرکز با سینماگران جوانی که می‌خواهند فیلمهای مستند وتجربی بسازند کار می‌کند، شما چه پیشنهاد و نظری نسبت به این جریان فیلمسازی دارید؟

■ من هم مثل شما درواقع به دنبال این هستم که حرفی بزنم و چیزی بگویم، نه اینکه مثل سینمای حرفه‌ای بیننده را فقط سرگرم کنم. درواقع من هم به دنبال سینمای تجربی هستم. شما راهتان را خواهید یافت. در فیلم «کربلای پنج» مشخص بود که کارگردان نخواسته بود از شیوه‌های مصطلح استفاده کند و روایتگرِ صِرف باشد، بلکه خواسته بود حرفی و پیامی نو ارائه دهد. ساختار کار در نظرش بوده و همواره کلّ کار را می‌دیده است. دوربین را بدون یک تفکّر قبلی بکار نبرده است. بلکه هر تصویر را با حساب خاصّی گرفته است. این فیلم از نظر حرف و ساختار از قدرت و استحکام خوبی برخوردار است و من از حالا برای فیلم سوم خودم این کلیت را انتخاب کرده‌ام.

□ نظر شما نسبت به این موضوع که در جنگ ما برخلاف جنگهای دیگر، چیزی به نام عرفان اسلامی وجود دارد که در واقع قابل استدلال نبوده و بیشتر نوعی کشف است و باعث می‌شود که رزمندهٔ ما با سلامت نفس کامل بجنگد و شرایط دشوار برایش آسان گردد، چیست؟

■ در این فیلمها بخصوص «روایت فتح»، چهره‌ها این سلامت نفس را به خوبی منتقل می‌کنند و من با این موضوع موافق هستم و امیدوارم که به آن برسم.

● دگرگونی زندگی

ماجرای سرب گانگسترها و خرگوش فراری

• احمدرضاپور

The LEAD

کسانی که با آثار کیمیایی آشنایی دارند، می‌دانند کیمیایی سناریوهایی را انتخاب می‌کند که مضمونی تازه و ناشناخته دارند و با وسواس و دقّت روی آنها کار می‌کند. بررسی چند فیلم برگزیدهٔ او مثل «قیصر»، «گوزنها» و «سفر سنگ» صحّت این مدّعا را اثبات می‌کند. «قیصر» پایه گذار سبکی نوین در سینمای ایران قبل از پیروزی انقلاب اسلامی است. «گوزنها» در قالبی خاص، حرفهایی جدّی را مطرح می‌کند و «سفر سنگ» در آستانهٔ پیروزی انقلاب، رنگ و بوی مردمی به خود می‌گیرد و در اولین سالهای پس از پیروزی، به عنوان فیلمی انقلابی به نمایش درمی‌آید.

«سرب» آخرین و جدّیترین فیلم کیمیایی پس از پیروزی انقلاب است. خود او می‌گوید: «در فیلم سَرب به شدّت خودم هستم» (مجله فیلم ــ شماره ۶۷ صفحه ۱۲) ما نیز همین بیان را نه به قصد سوء استفاده، بلکه به عنوان میزان قضاوت در نظر می‌گیریم و به بررسی کیمیایی و کار او می‌پردازیم.

سناریوی فیلم «سرب» کار مشترک کیمیایی و تیرداد سخایی است. طرح اصلی سناریو، ظاهری درست دارد. ارض موعودی در دوردست و گروهی مشتاق رسیدن به آن و دست آلوده‌ای که از این اشتیاق به نفع خویش بهره‌برداری می‌کند. امّا سناریو در مرحله پرداخت، شخصیت‌آفرینی، ارتباط منطقی حوادث و وقایع، تعیین مرزهای مکانی و زمانی و نتیجه گیری پایانی گرفتار مشکل می‌شود و گام در مسیری می‌گذارد که نتیجه‌ای موفّقیت‌آمیز ندارد.

دربارهٔ جنبهٔ تاریخی داستان، پرسشهای زیادی

WWW.GHAEM.INFO

وجود دارد. آیا این ماجرا از لحاظ تاریخی مستند است؟ آیا حقیقتاً در ایران دههٔ بیست چنین وقایعی رخ داده است؟ مدارک آن در کجاست؟ اگر سندی وجود ندارد، چرا تهیه کنندگان سناریو با قطعیت دربارهٔ حوادث سیاسی آن دوران سخن گفته‌اند و پای شخصیتهایی چون آیت‌الله کاشانی و دکتر مصدق را به میان کشیده‌اند؟ چرا آیت‌الله کاشانی آشوبهای پس از جنگ دوم جهانی، گسترش حزب توده، آغاز حرکت ملّی سازی صنعت نفت و دهها مسئلهٔ اساسی را رها کرده و توجّه خود را به قضیه‌ای معطوف ساخته که از اهمیّت چندانی هم برخوردار نبوده است؟

از سوی دیگر، به روایت تاریخ، آیت‌الله کاشانی به دلیل مخالفت با حکومت قوام‌السلطنه در مرداد ۱۳۲۵ بازداشت شده، مدت یک سال و نیم در حبس به سر می‌برده است. این درست همان تاریخی است که در آغاز فیلم برروی پلاکاردی بزرگ نوشته شده و سال وقوع ماجرا را بیان می‌کند. بنابراین آیت‌الله کاشانی چگونه می‌توانسته از گوشهٔ زندان به مداخلهٔ مستقیم در این واقعه بپردازد؟

نکتهٔ دیگر اینکه ماهیت یهودیان خواستار مهاجرت چندان مشخص نیست. آیا اینان از اتباع دولت ایرانند یا جزء یهودیانی هستند که در طول جنگ دوم جهانی به ایران سرازیر شده‌اند و اکنون قصد عزیمت به سوی سرزمین موعود را دارند؟ به شهادت تاریخ، در هیچ دوره‌ای، ایران نسبت به اقلیتهای مذهبی فشارهای حساب شده‌ای وارد نکرده است. بنابراین یهودیان هیچ وقت انگیزه جدّی و محرّک توانمندی برای مهاجرت از این سرزمین نداشته‌اند.

اگرچه در دوران حکومت ستمشاهی به دلیل گسترش روابط رژیم پهلوی با حکومت اسرائیل، گروهی از یهودیان به میل و ارادهٔ خود به فلسطین اشغالی مهاجرت کرده‌اند و در دوران پس از پیروزی انقلاب اسلامی، گروهی به دلیل خصومت با اسلام و انقلاب، خاک این سرزمین را ترک گفته‌اند؛ ولی هرگز این مهاجرتها در سطحی گسترده و قابل توجّه صورت نگرفته است.

با توجّه به این مقدّمات می‌توان پرسید که اگر «سرب» ساختاری تاریخی دارد، چرا از روند واقعی تاریخ غفلت کرده، و اگر در جزئیات نمی‌توانسته پایبند واقعیت باشد چرا خطوط اساسی واقعه را نیز نادیده گرفته است؟

وجود این اشکال اساسی در فیلم «سرب» را می‌توان به دو صورت توجیه نمود. نخست آنکه فیلم نتوانسته ظرافت واقعه را مراعات کند و به دلیل سنگینی مضمون، در برقراری ارتباط با بیننده دچار مشکل شده است. دیگر آنکه فیلم براساس یک دیدگاه غلط تاریخی ساخته شده و استفاده از نام شخصیتهای تاریخی و نمای بناهای قدیمی، کوششی برای پنهان کردن ضعفهای سناریو بوده است.

در «سرب» پرداختِ فیلم یکدست نیست و وقایع به راحتی به هم پیوند نمی‌خورند و مرحلهٔ گذر از یک واقعه به واقعهٔ بعدی، آزار دهنده است. تشکیلات مفصّل بیمارستانی برای بهگزینی یهودیان، سازمانی مخوف وابسته به صهیونیستها که مأمور اجرای طرح مهاجرت یهودیان است، صحنهٔ قتل «یعقوب» و متهم شدن «میرزا محسن خان»، صحنه‌هایی مجزّا و مستقل هستند که گویا به ضرب تدوین کنار هم قرار گرفته‌اند.

تدوین فیلم که کار کیمیایی است به اندازه‌ای کُند و کشدار است که می‌توان به راحتی نیم ساعت فیلم را حذف کرد بی‌آنکه به محتوا آسیبی جدّی وارد شود. نحوهٔ تدوین فیلم با محتوای آن ارتباط مستقیم دارد. یک اثر سینمایی که برمبنای حادثه شکل می‌گیرد، باید تدوینی درخورِ این محتوا داشته باشد. تدوین «سرب» برخلاف روند درونی آن، کُند و سنگین است. نماها بیش از حدِّ لزوم بلند و طولانی هستند و ایجاز و اختصاری که لازمهٔ کار سینمایی است مراعات نشده است.

شخصیت‌پردازی در «سرب» بسیار ضعیف است و گاهی با بدیهی‌ترین معیارهای ادبیات دراماتیک تناقض دارد. براستی کدامیک از شخصیتهای این فیلم افرادی قابل لمس و باور کردنی هستند؟ چه شباهتی میان زندگی مشترک «دانیال» و «مونس» با زندگی زناشویی مردان و زنان ایران وجود دارد؟ چرا این دو در حال گریزند؟ آیا یعقوب واقعاً دست به آدم‌فروشی زده است؟ چرا او در بحبوحهٔ جنگ دوم جهانی سر از یونان درمی‌آورد؟

جمشید مشایخی در چهرهٔ یک بازاری آزادمنش و مردمدار که گرهٔ اساسی در ماجرای فیلم را به‌وجود می‌آورد، بسیار پایینتر از حدّ یک شخصیت جلوه‌گر می‌شود. آیا سناریونویسان این شخصیت را آفریده‌اند تا در سایهٔ او از پیچ و خم‌های ماجرا بگریزند یا برای بهره‌برداری از چهرهٔ آشنای این هنرپیشه چنین نقش‌آفرینی کرده‌اند؟

هادی اسلامی در نقش «نوری» چهرهٔ «مرد برتر» هالیوود را تداعی می‌کند که یک تنه وارد گود شده و با باند تبهکاران درگیر می‌شود و پیروزمندانه از معرکه بیرون می‌آید. خبرنگار خانه گریز و بی‌عاطفه، در برخورد با برادر زندانی خود تحوّل اساسی می‌یابد و خلأ پیرامون خود را می‌شکند و طی یک سخنرانی پای در عرصهٔ سیاست می‌گذارد. این تازه یک روی سکّه است. در صحنهٔ دیگر، او با صورتی کتک خورده و ورم کرده، دست به اسلحه می‌برد و مانند گانگسترها دست به آدم‌کشی می‌زند.

حکایت دیگر، عملِ بی‌منطق «یزقل» در برابر کاخ دادگستری به قصد ترور دانیال است. عقل قضا می‌کند که «یزقل» پس از آن حادثه به گوشه‌ای بگریزد و مخفی شود تا آبها از آسیاب بیفتد و اوضاع به حالت عادی برگردد. امّا یزقل هفت‌تیر به دست، آن هم درست مقابل دادگستری، ظاهر می‌شود و تماشاگر را به حیرت وامی‌دارد.

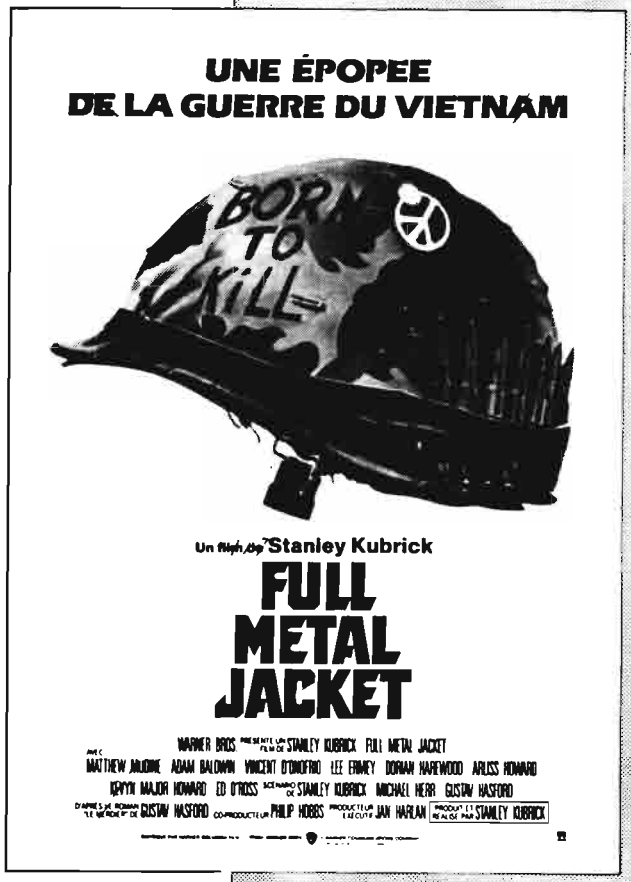
زمان در فیلم «سرب» نامعلوم است. فیلمی که حادثه‌ای تاریخی را مطرح می‌کند باید موقعیت زمانی را دقیقاً مشخص نموده و رعایت کند. معلوم نیست آغاز و پایان ماجرا کی است. «دانیال» و «مونس» چگونه زمان را سپری می‌کنند؟ چرا یزقل که خیلی دیرتر از «نوری» به سوی بندر راه می‌افتد، چند لحظه پس از او وارد بندر می‌شود.

ارتباط متقابل مکان با موضوع فیلم بسیار مهم است. در فیلم «سرب» علیرغم زیبایی ظاهری مکانها، تشخیص رابطهٔ آنها با موضوع کار بسیار دشواری است. تهران ۱۳۲۶ در چند نقطهٔ معیّن خلاصه می‌شود، در حالی که این ماجرا می‌تواند در گوشه و کنار شهر از خود آثاری برجای بگذارد. بندری که در فیلم صحنهٔ حوادث قرار می‌گیرد معلوم نیست کجاست: آستارا، بندر ترکمن و یا... در آن سوی آبها کدام کشور قرار دارد و آن جادهٔ خوابیده در پهنای دشت سبز تا چه حد واقعی است؟ در «سرب» جز چند مورد، مکانها مجرّد و فانتزی و فاقد ارتباط با موضوع هستند. امّا پرداخت ظریف آنها، حکایت از حضور دست‌هنرآفرینی در طرّاحی صحنه‌ها دارد.

فیلمهای برگزیدهٔ کیمیایی غالباً هماهنگی قابل توجّهی با خصلتهای بومی مردم ایران دارند. امّا در «سرب» این خصلتها به فراموشی سپرده شده‌اند و فضای فیلم به‌ندرت نشانه‌های فرهنگ بومی را در خود دارد. پالتوهای بلند، شاپوهای لبه‌دار، ظاهرهای آراسته و معماری فرنگی هیچ یک جایگاهی در فرهنگ اقلیمی ایرانیان ندارند.

برای کسانی که با تاریخ سینما آشنایی دارند فضای فیلم یادآور سینمای گانگستری دههٔ ۴۰ و ۵۰ امریکاست و فیلمهایی چون «شاهین مالت»، «صورت زخمی» و «سزار کوچک» را تداعی می‌کند.

در نگاهی دوباره به «سرب» باید از فیلمبرداری زیبا و دلنشین «محمود کلاری» با تحسین یاد کرد که اگرچه به شکلی جدّی در خدمت محتوا نمی‌باشد امّا از نظر کادربندی و زیبایی بصری، بسیار موفّق است. به نظر می‌رسد «کلاری» موفّقیت خود را مرهون سابقهٔ طولانی اش در کار عکاسی باشد.



• علی معلم

پوستر فیلم

همزمان با توسعهٔ اقتصادی کشورهای سرمایه‌داری، در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، مراکز مختلف تفریحی، اقتصادی و صنعتی از قبیل سینماها، بانکها و مؤسّسات صنعتی، نیازمند وسیله‌ای مناسب برای معرّفی تولیدات و فراورده‌های خود بودند تا ضمن ارائهٔ اطلاعات لازم به متقاضیان، جاذبه و کشش تبلیغاتی در میان مردم به‌وجود آورند. تهیهٔ پوسترهای تبلیغاتی به همین منظور صورت گرفت. این پوسترها در ابتدا فقط از دو عنصر کلمه و تصویر بهره می‌جستند و پیشرفت صنعت چاپ انجام این مقصود را میسّر و آسان می‌ساخت. بعدها با تلاش نقاشان و طراحان و در نهایت ظهور گرافیست‌ها، پوستر جایگاه واقعی خود را در امر تبلیغات بدست آورد.

پوسترسازی از ابتدا تاکنون سه دورهٔ مشخص را طی کرده است: نخست استفادهٔ صرف تبلیغاتی؛ دوم، استفادهٔ تبلیغاتی ــ سیاسی، بویژه در ایام جنگهای اول و دوم جهانی؛ و سومین دوره، مرحلهٔ استفادهٔ تبلیغاتی، فرهنگی، جهانگردی و نظایر آن که از اهمیّت ویژه‌ای در تاریخ پوسترسازی برخوردار است.

پوسترسازی برای فیلم که امروزه یکی از شاخه‌های هنر گرافیک است، همزمان با پیدایش سینما شکل گرفت. بهترین پوسترها در آغاز حیات سینما، در زمینهٔ فیلمهای کمدی تهیه شدند. پوسترهای مربوط به فیلمهای درام از خلاقیت کمتری برخوردار بودند و مضمون آنها غالباً از نقاط اوج داستانهای غم‌انگیز گرفته شده بود.

اولین پوسترها که به وسیلهٔ نقاشان تهیه می‌شدند، بیشتر ویژگیهای یک تابلوی نقاشی را تداعی می‌کردند تا یک پوستر تبلیغاتی. در دههٔ اول قرن بیستم، کار تبلیغ در آمریکا به وسیلهٔ عکس و نوشته انجام می‌شد. از آن پس استفاده از پوسترهای تصویری رواج بیشتری یافت. از سال ۱۹۲۰ هنر عکاسی نیز تدریجاً وارد عرصهٔ پوسترسازی شد و در بسیاری از موارد، عکس جایگزین نقاشی گردید. کم کم عکسهای بزرگ و کوچک از صحنه‌ها، به

صورت مجزا و یا تلفیق شده در ساخت پوستر بکار گرفته شد.

تحوّلات هنری سینما در دورانهای مختلف، از قبیل جنبش اکسپرسیونیسم سینمای آلمان، عصر ساختارگرایی سینمای شوروی، سینمای موج نو و آوانگارد فرانسه، تأثیراتی خاص برروند پوسترسازی برای فیلم گذاشت که در اینجا مجال بررسی آن وجود ندارد.

امروزه پوسترسازی در روند تکاملی اش به نقطهٔ اوج خود رسیده است. استفاده از پوستر در تبلیغ فیلمهای سینمایی به صورت چاپ در نشریات متعدّد و یا تبلیغات خیابانی در مقیاس وسیعی صورت می‌گیرد. این امر تأثیر بسزایی در نحوهٔ دید مخاطبین سینما و بالا بردن کیفیت ارزیابی بصری مردم و ترغیب آنان نسبت به تماشای فیلم دارد.

با توجّه به نقش مؤثّر پوستر در معرّفی فیلم، توجّه به برخی اصول در کار پوسترسازی اهمیّت فراوانی دارد. پوستر بایستی مستقیماً در ارتباط با موضوع فیلم قرار بگیرد. گرافیستی که برای فیلم پوستر می‌سازد، باید سینما را چه از نظر تکنیکی و چه از لحاظ کاربردی بشناسد. او باید مشخصات فیلم، پیام و نحوهٔ تأثیرگذاری آن را برتماشاگر بداند. با فرهنگ و علایق مردم، ذوق و سلیقهٔ آنان و سوابق هنری کشورش آشنا باشد و ضمن اینکه به اثر خود به عنوان یک کار هنری نگاه می‌کند، وظیفهٔ اصلی پوستر را که معرّفی و تبلیغ فیلم در جامعه است از یاد نبرد. زبان پوستر باید توأم با اختصار و ایجاز باشد و همه چیز به سادگی در جای خود قرار بگیرد. لحن، رنگ، ترکیب‌بندی و شیوهٔ اجرای پوستر مناسب با موضوع انتخاب شود.

کار پوسترسازی برای فیلم در ایران، با تولید پوسترهای سنگی و گراورسیاه و سفیدپوسترهای خارجی آغاز شد. بتدریج تصاویر تمام سطح پوستر را پوشاندند. در حقیقت کارگران چاپخانه‌ها اولین پوسترسازان ایران بودند. آنها با کنار هم قرار دادن چند عکس کوچک و بزرگ از بازیگران مشهور به ترتیب اهمیّت نقش و میزان محبوبیت میان مردم و ثبت عنوان فیلم و نام کارگردان، پوستر تبلیغاتی را تهیه می‌کردند. با رواج فیلمهای خشونت‌آمیز و هیجان‌آور و تجاری، کم کم پوسترها نیز ساخت ثابت و مبتذلی پیدا کردند. مردی با یک اسلحه، تصادم چند اتومبیل، انفجار، تصویر برهنهٔ یک زن و یا سر بریدهٔ یک هنرپیشهٔ معروف به صورتی عامّه‌پسند، در زمینه‌ای از رنگهای تند و غیرواقعی، عناصر اصلی پوستر چنین فیلمهایی را تشکیل می‌دادند. این ابتذال معلول عدم درک و شناخت صحیح فیلمساز و طراح پوستر نسبت به فرهنگ جامعه و دخالت دستهای آلودهٔ سودجویان و منفعت‌پرستان در کار تهیه پوستر بود.

در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ نقاشان و گرافیست‌های تحصیلکرده قدم در عرصهٔ پوسترسازی گذاشتند. اگرچه کار این افراد از لحاظ کمّی در برابر سیل کارهای مبتذل بسیار اندک می‌نمود، امّا توانست راهگشای تحوّل کیفی در امر پوسترسازی باشد.

اکنون پوسترسازی در سینمای ایران با توجّه به وجود دو طیف پوسترسازان بازاری و پوسترسازان هنری، دچار مشکلات و نقایصی درخور تأمّل می‌باشد که مهمتر از همه، ابتذال و آسان گیری گروه اول و عدم توجّه به جنبهٔ تبلیغاتی از سوی گروه دوم است. پوسترسازان بازاری کمترین توجّهی به جنبهٔ هنری کار نداشته و از نظر تکنیک ضعیف و فاقد خلاقیت هستند. گروه دوم که به جنبهٔ گرافیکی کار از دیدگاه صرفاً هنری توجّه دارند، از بُعد تبلیغی غافل مانده و به تهیهٔ پوسترهای انتزاعی مشغولند. این گروه در تحریک حسّ کنجکاوی مردم و ترغیب و تشویق آنان نسبت به تماشای فیلم موفّق نیستند. در این میان برخی تهیه کنندگان برای رفع این نقیصه‌ها دو پوستر برای فیلمشان سفارش می‌دهند؛ یک پوستر بازاری برای جلب تماشاگران عادی و یک پوستر هنری برای انتشار در مطبوعات و جشنواره‌ها.

باید توجّه داشت که عموم مردم به خودی خود طالب ابتذال نیستند، بلکه این آفرینندگان آثار هنری هستند که در تنزّل و تعالی سطح ذوق و سلیقهٔ عمومی مؤثّرند. اگر مردم با هنر اصیل آشنایی پیدا کنند، دیگر هر متاعی را که به نام هنر در این آشفته بازار عرضه می‌شود، خریدار نخواهند بود.

تدوین می‌تواند روی فیلمنامه اثر بگذارد...

• گفتگو با مجید امامی

□ مجید امامی از آن دسته سینماگرانی است که در کوران انقلاب وارد عرصهٔ سینما شده است و به نوعی می‌توان او را از نسل فیلمسازانی به حساب آورد که در جمهوری اسلامی شکل گرفته‌اند. با تدوین «انسان و اسلحه»، امامی رسماً فعالیت حرفه‌ای مونتاژ را شروع کرده است. آنچه می‌خوانید مصاحبه‌ای است که با وی در دفتر مجله انجام شده است.

•

□ آقای امامی قبل از هر چیز مقداری در مورد خود و سابقهٔ کارتان صحبت کنید.

■ من متولّد اصفهان در سال ۱۳۳۸ هستم و تا اتمام دورهٔ دبستان در این شهر بودم. به دلیل خصوصیات شخصی و شرایط خاصّ اجتماعی آن روزها بیشتر به هنرهای فردی علاقمند بودم و در حدّ بضاعتم مینیاتور و پاستل کار می‌کردم. در کوران انقلاب به یک کانون فرهنگی در شرق تهران پیوستم و در زمینهٔ تئاتر به فعالیت مشغول شدم. بعد از آن در واحد تئاتر سپاه پاسداران تجربه‌های دیگری کسب کردم. سال ۶۱ ــ ۶۰ در یک دورهٔ دوترمی آموزش تئاتر و فیلمسازی که از طرف جهاد دانشگاهی گذاشته شده بود، شرکت کردم. به موازات آن به سراغ تئاتر تلویزیونی رفتم و افتخار نوشتن و کارگردانی اولین نمایشنامهٔ تلویزیونی در زمینهٔ جنگ را به نام «انتظار سرخ» پیدا کردم. بعداً در چند تئاتر تلویزیونی دیگر از جمله «میعاد در باران» و «نخل تشنه» که همگی در ارتباط با دفاع مقدّس بود، همکاریهایی داشتم. تا اینکه در سال ۱۳۶۳ وارد دانشکدهٔ سینما شدم. با تمام اوضاع و احوالی که بود، گرایش مونتاژ را انتخاب کردم. در حالی که زمینهٔ اصلی کارم را در سینما به نوشته و فیلمنامه‌نویسی کماکان حفظ کردم امّا برای احتراز از تئوری‌زدگی بیش از حد از یک طرف و کمک به هرچه تصویری‌تر نوشتن و قابل اجرا نوشتن فیلمنامه، کار مونتاژ را به عنوان بُعد و رابطهٔ عملی‌ام با سینما برگزیدم. به فیلمنامه و مونتاژ از این جهت بیشتر پرداختم که نقش تعیین کننده در سینما دارند. معتقدم این عوامل تعیین کننده‌اند و عواملی چون فیلمبرداری، صدا و نظایر آن، در عین اهمیّتی که دارند امّا «تکمیل کننده» هستند تا «تعیین کننده». به هر حال در همین راستا فیلمنامهٔ «درهٔ شیلر» را نوشتم که آقای حسنی‌مقدم کار کردند. بعد از آن بود که به کاستیهای موجود در کارم بیشتر واقف شدم. واین مصادف بود با آغاز آموزش تئوریک در دانشگاه. فیلمنامهٔ بلند «در جستجوی قهرمان» را که نوشتم، سال گذشته توسّط آقای آشتیانی‌پور کارگردانی شد و به اتّفاق هم آن را مونتاژ کردیم. تدوینِ در واقع تعدادی کار کوتاه و دو فیلم بلند «انسان و اسلحه» و «در جستجوی قهرمان».

□ در خصوص عوامل تعیین کننده و تکمیل کننده در سینما و جایگاه هنری و تکنیکی عوامل مذکور بیشتر توضیح دهید.

■ در سینما هم مثل هر هنر دیگری دوبُعد اساسی وجود دارد که اصالت دادن به هر کدام باعث می‌شود که روح کلّی و جوهرِ نهایی کار که شامل این دو بُعد هست انحصاراً به یکی از آنها اختصاص پیدا کند. این دو بُعد را هر نامی که بگذاریم، مثل قالب و محتوا، ظرف و مظروف، فرم و پیام و نظایر آن، سوای بحثهای مشخص کنندهٔ وضعیت این دو بُعد در رابطه با همدیگر که آیا منفک هستند یا مُدغم و... من آنها را بنابر تعریف استاد شهید مطهری که در خصوص رابطهٔ علم و ایمان می‌فرمایند اولی سرعت می‌دهد و دومی جهت، تقسیم می‌کنم به کمیّت حرکت و کیفیّت حرکت. اولی شامل سرعت و به طور کل ابزارهای دستیابی به حفظ جهت می‌شود و کیفیّت همان جهت است که برخاسته از اولین انگیزه‌ای است که در به وجود آوردن کلّ این روند مؤثّر بوده. نهایتاً اینکه پرداختن به کمیّت به طور اخص، آن خواهد شد که در موطن اصلیِ سینما شد و متقابلاً بی‌اعتنایی به این کمیّت نیز از طرف دیگر، حکم بلندگوی خاموش مناره‌ای را دارد، در حالی که مؤذّن پشت میکروفونش بهترین کلام هستی را به زبان بیاورد. با این ترتیب، عواملی که در سینما هستند در درجهٔ اول عهده‌داریکی از این دو بُعد می‌توانند باشند، عوامل تعیین کننده و عوامل تکمیل کننده. فیلمنامه، کارگردانی و تدوین حائز شرایطی هستند که بیشتر نقش تعیین کننده پیدا می‌کند. فیلمنامه نمود و تجلّی انگیزهٔ اولیه است و بدون تردید جهت کلّی کار را مشخص می‌کند. کارگردانی از این نظر که منوط به اجرای فیلمنامه است می‌تواند تعیین کننده باشد و علّتش نظارت یک فکر واحد (کارگردان) در طول شکل گیری فیلم از اول تا به انتهاست. و تدوین به دلیل اینکه این قابلیت را دارد که شیرازهٔ اصلی را تغییر و تحوّل دهد این خصیصه را دارد. به جرأت می‌توانم بگویم که تعداد فیلمهایی که از دکوپاژ تا مونتاژ تغییری نکرده باشند، صفر

است. حالا حداقلِ این تغییر از طول یک نما یا جابجایی آن می‌تواند باشد تا تحوّل اساسی در دکوپاژ نخستین، و در حالت دوم است که مونتاژ به مفهوم ایده‌آل خود که همان نقش تعیین کننده بودن است، نزدیکتر شده.

□ از کارهایی که تا به حال کرده‌اید کدام را از این نظر می پسندید؟

■ قصهٔ «در جستجوی قهرمان» در مورد جنگ بود و پایان قصّه به این شکل بود که محاصره‌ای شکسته می‌شد و پیروزی بدست می‌آمد. پس از فیلمبرداری، به دلیل شرایط ایجاد شده بعد از پذیرش قطعنامه، به این نظر رسیدیم که با توجّه به فرمایش حضرت امام که ما مأمور به وظیفه‌ایم و نه مأمور به نتیجه، مفهوم آن محاصره را در مفهوم کلّ جنگ تعمیم بدهیم و تلقّی رایج از پیروزی را در اصالت به مبارزه و ادای تکلیف تا جایی که از دستمان برمی‌آمد سوق دهیم. خوب، این کار را به آن وجه تعیین کنندگیِ تدوین با همان مواد خام انجام دادیم و یکی به خاطر همین انعطاف و دیگری هماهنگی و اتّفاق‌نظر بسیار گرانبهای کارگردان، احساس خاصّی نسبت به این تجربه دارم. در «انسان و اسلحه»، بُعد تکمیل کنندگی بیشتر بود، که آن هم به مواد خام ربط داشت.

□ تکلیف بعضی از فیلمها را تدوین مشخص می‌کند و بعضی از کارگردانها از زوایای مختلف نماهای متفاوت می‌گیرند و کار اصلی را به عهدهٔ تدوین می‌گذارند. این روش تا چه حدی صحیح است؟

■ اگر این مطلب به آن شکل باشد که کارگردان مطابق تئوریهای سینماگران قدیم شوروی بخواهد از کنار هم نهادنِ دوپلان، مفهوم سومی را اخذ کند، در آنجا مونتاژ عملکردی است و خوب، اینکه تا چه حدّی در عمل دست یافتنی است بحث دیگری

است. امّا تصوّر می‌کنم این دسته از کارگردانان بیشتر در پی دستیابی به مونتاژ کلاسیک با حداقل ضعف باشند.

□ شما به عنوان مونتور، این شیوه را به کارگردانان تازه کار توصیه می‌کنید؟

■ برای یک مونتور، در صورت رعایت اصول تداومی در راشها، این راحت‌ترین شیوهٔ کار است ولی برای کارگردانهایی که ترجیح می‌دهند کماکان نقش تعیین کننده را دارا باشند طبعاً این روش مطلوب نیست.

□ به نظر شما تدوین فیلم توسّط کارگردان فیلم، کار درستی است؟

■ مونتور از یک نظر باید نمایندهٔ قضاوت تماشاگر باشد؛ قاضی سختگیری که دل‌بستگی‌ها و تعلّقات آن سوی پلانها را هرگز در قضاوت خود سهیم نمی‌کند. به این ترتیب، من مونتاژ توسّط کارگردان را منوط به نوع کار و شخص کارگردان می‌دانم و آن را به عنوان یک اصل نه رد می‌کنم و نه توصیه. کارگردانی که دیدی خارج از کار خودش داشته باشد، یعنی «خودانتقاد» باشد، می‌تواند کار خودش را تدوین کند. و کارگردانی که خودانتقاد نباشد نمی‌تواند فیلم را آن طور که فیلم ایجاب می‌کند تدوین کند. امّا در کل وجود تدوین گرِ ثانوی، حداقل می‌تواند نوعی سوپاپ اطمینان باشد، چرا که ایده‌های تازه‌ای می‌تواند ارائه دهد و حتّی مشوّق و تکمیل کنندهٔ ایده‌های کارگردان باشد. در نهایت چون مسئولیت فیلم با کارگردان است می‌تواند حرف آخر را نیز بزند.

□ شما سبک تدوین فیلم را از خود فیلم می‌گیرید یا سبکی خاصّ خودتان دارید؟

■ مفهوم سبک در تدوین تعریف دیگری دارد. تدوین وابسته به چیزهایی است که قبلاً تعیین شده و کار خلاقه‌ای هم اگر می‌خواهد بشود شرایطی می‌طلبد. راشهای فیلمبرداری شده هستند که استعداد سبکهای مختلف را ایجاد می‌کنند و ممکن است که این استعداد را هم نداشته باشند. مثلاً اگر نماها «پلان ـ سکانس» باشند، طبیعی است که سبک نهایی تحمیلی تر بوده و خیلی جای مانور ندارد. برعکس، هرچه کار متنوّعتر و نماها فشرده‌تر باشد، تنوّع آنها موجب تنوّع برش و به تَبَع آن تنوّع ریتم می‌شود. در سینما سه نوع حرکت داریم: حرکت سوژه، حرکت دوربین و حرکت مونتاژی. در حرکت مونتاژی، ما حسّ حرکت را درک می‌کنیم، نه آنکه مثل آن دو نوع اول ناظرِ جسم متحرک باشیم. از این

لحاظ این حرکت ارجح و قویتر است و این حسّ حرکت هم تماماً با ریتم و تمپو، به عنوان ضربان حیاتِ تدوین دست یافتنی است.

□ آیا یکپارچه بودن روش و سبک تدوینی در یک اثر سینمایی لازم است؟

■ به عنوان یک اصل عمومی بهتر است که وحدت تدوین حفظ شود، ولی ممکن است استثنایی هم وجود داشته باشد. در واقع هرچه بیشتر به کارهای آوانگارد و غیرسنّتی نزدیک بشویم، این شرط کمرنگ‌تر می‌شود. یک اصول کلاسیکی هست که اگر بنا شود این اصول رعایت نشود، باید از میان آن رد شویم نه اینکه آن را ندیده از کنارش بگذریم. قضیهٔ سبک «برشت» و «استانیسلاوسکی» در بازیگری است. استانیسلاوسکی با حس عمل می‌کند و برشت معتقد است تماشاگر باید فکر کند. برداشتِ خام از این قضیه این است که برشت این سبک را به یک‌باره پس زده و سبک خود را جایگزین کرده است، در حالی که ما می‌دانیم این نیست؛ باید سبک استانیسلاوسکی را بگیری و کامل جذب کنی و حالا با طیّ آن، به آنچه برشت یا دیگری می‌گفتند برسی.

□ نگهداشتن ریتم و یکپارچه بودن آن در طول فیلم ضرورت دارد یا خیر؟

■ ریتم را موضوع تعیین می‌کند، مثلاً شخصیتی هنوز درگیر مسئله‌ای نشده است؛ پس شکل عادی و شاید ریتمی کُند دارد. امّا همین که شخص درگیر شود و موضوع ریتم تازه‌ای طلب کند، این تغییر جایز است.

□ پس یکپارچگی ضرورت ندارد؟

■ همین بی‌نظمی اگر در کل تابع نظمی مافوق خود شود، چه بسا به نوعی یکپارچگی و بلکه قدری پیچیده‌تر از آن گونه که در نظر اول تصوّر می‌شود، دست یابیم. بواقع در ریتم تنها طول یا تمپوی نما به طور فیزیکی‌اش مطرح نیست. فرض کنید دو نفر در قطاری نشسته و گفتگو می‌کنند. یکی پشت به پنجره و آن یکی مقابل اوست. نماهای آدمی که در «بک گراند» او درختان به سرعت رد می‌شوند، یک ریتم درونی دارد و فرد مقابلش با بک گراند ساکنش ریتم دیگری. برای حفظ وحدت ریتم کلّی می‌باید درتدوین، نماهای کسی را که پشت او ثابت است به نسبت دیگری کوتاهتر کات کنیم تا تعادل برقرار شود.

□ به نظر شما آیا می‌توان فیلمنامه‌ای متصوّر شد که تدوین ویژه‌ای داشته باشد؛ یعنی اینکه آیا نقش خلاقهٔ تدوین گر جدای از عوامل دیگر است یا در ادامهٔ آنها؟

■ شاید به نظر عجیب بیاید ولی عرض می‌کنم که تدوین حتّی می‌تواند روی فیلمنامه هم اثر بگذارد. یعنی دخالت در جنبه‌هایی از کار که در حوزهٔ تعیین تکلیف فیلمنامه است و چون روندِ معکوس، یعنی اثر فیلمنامه برتدوین هم بدیهی است، نهایتاً بین فیلمنامه و تدوین وجود یک رابطهٔ متقابل را قائل هستم. اگر فیلمنامه تصویری باشد خودبخود تدوین آن را فراهم کرده است.

□ برای قبول تدوین یک فیلم چه شرایطی قائل هستید؟

■ عرف کار این است که باید راشها را دید بعد تصمیم گرفت، امّا من معمولاً سازندهٔ کار و موضوع آن را در نظر می‌گیرم.

□ تحلیل شما از ماحصل تلاش نسل جدیدی که خارج از جریانهای سابق وارد سینما می‌شوند چیست؟

■ این مطلب تابع دو شرط است: یکی امکانات بالقوّهٔ سینما و یا به طور کلّی هنر اسلامی، و دیگری مسیر هموار شده‌اش، یعنی عوامل اجرایی، پشتیبانی، ارزشیابی و... من معتقدم که این امکان بالقوّه هست، منتها حد رسیدن به آن بحث دیگری می‌خواهد که مربوط به عوامل اجرایی و مسئولین است.

□ مهمترین موانع موجود در این مسیر چیست؟

■ سینما زادگاهش آن طرف (غرب) است و آنهاروی آن تمرکز دارند، به این معنی که گذشته، حال و آیندهٔ این موجودی را که مخلوق خودشان است در سطح جهان دائماً بررسی و تحلیل می‌کنند. غربیها سینمای جهان سوم را اگر از موضع نظر آنها مقبول باشد می‌پذیرند و استقبال و حمایت می‌کنند و به غیرِ آن اصلاً میدان نمی‌دهند. آنها در قبال سینمای ما آن چیزی را تحت عنوان هنر فیلمسازی و سینما ارزش گذاری می‌کنند و برای مردم خود عرضه می‌دارند که دارای یکی از موضوعات اصلِ «دیدنیها» باشد؛ دیدنیهای دنیای غیرمتمدّن و وحشی. فقر، تراکم جمعیت، گرسنگی مفرط و آنجا که زیست علمی و مردم‌شناسی می‌گیرند، خرافات و عجایب سرزمینها. «ژان‌روش» در تصویر کردن مراسم آیینی «سگ‌خوران» آن کشور افریقایی، دست روی چه می‌گذارد؟ «اربابان دیوانه» تنها ترسیم این بربریت است و بس. بعد مونتاژ می‌کند به تصاویر عادی زندگیِ همان مردمان. نتیجه اینکه تماشاگر غربی، مردم آن سامان را در عین حالی که در قالب عادی و روزمرّه می‌بینند، تلقّی تازه‌ای از پشتِ زندگی آنها پیدا می‌کند و طبعاً این تلقّی را به عموم جهان سوم تعمیم می‌دهد. بگذریم که گاه ما نیز غفلتاً دریچه‌ای به دنیای غرب متقابلاً می‌گشاییم و دنیای متمدّن را موضوع دیدنیهای خیره کننده‌مان کرده، از هیجان، رفاه و تکنولوژی آیینهٔ دق گونه‌ای برای تماشاگر خود می‌سازیم. در کل آن چیزی که در شابلُن هنرسنج غرب راه ندارد، موضوع فیلمی است که نه بر پایهٔ این مطلب که «آهای دنیا، دیدنیهای سرزمین مرا بنگر» است، بلکه حرف دیگری دارد و آن اینکه «من از جانب تو مورد تعرّض، باج خواهی و زورگویی‌ام و علیه این شیرازه مکیدن تو حرف دارم. برای مردم تو و برای مردم سرزمینهایی نظیر سرزمین خودم.» می‌دانید عکس‌العمل آنها چیست؟ ابتدا فیلم را محکوم به ابتذال و اگر نشد متّهم به سفارشی و دولتی بودن می‌کنند؛ گویی هرچه به زیر سؤال بردن است (جز آنکه موضوع خودشان باشد) هنر است و غیر آن سرسپردگی. این نهایت خام‌نگری و ساده‌لوحی است که تصوّر کنیم آنها ابزار کار را به ما منتقل کرده‌اند، تکنیک آن را کمابیش در اختیارمان نهاده‌اند و حالا ما آزادیم تا هرچه را می‌خواهیم با این تکنیک و ابزار بگوییم. اگر امروز یک نفر فیلمساز قصد کند تا ماجرای شلیک موشک از ناو آمریکایی را ــ که با قلدری هرچه تمامتر به خلیج فارس آمده ــ به یک هواپیمای بی‌دفاع مسافربری، در قالب فیلم داستانی بسازد، سیل اتّهامات بالا در همان روندی که گفتم از داخل و خارج براو می‌بارد. می‌گویند مگر می‌شود فریاد را در قالب هنر زد؟ مگر شدنی است که دل خوشکنک‌های کهنه و قدیمی، مثل مبارزه تا آخرین توان، مقاومت، از خودگذشتگی، باج ندادن، سازش‌ناپذیری و... را به عنوان کار هنری ارائه کرد؟ می‌گویند این حرفها اصلاً روح لطیف هنر را مخدوش و آزرده می‌کند؛ هنر فراتر از این سطحی‌نگری‌هاست و بالأخره هنر ابزار دیدنیهاست و... من امیدوارم که نسل حاضر درک کند آن گوهر گران‌قدری را که کف دستهایش نهاده شده. خدا کند هنرمند و فیلمساز امروز به واسطهٔ اینکه این گوهر بدون جستجو در اختیارش گذارده شده، تصوّر نکند بی‌توجّهی به آن نشانهٔ تعمّق و کمال است. بهتر است این تعمّق وژرف‌اندیشی را برروی همین گوهر که همانا انسان موحّد و ابراهیم‌منش است متمرکز کند که از لحاظ تنوّع سوژه پایان‌ناپذیر است، به لحاظ حرف و پیام جاودانه است و به لحاظ جهان‌بینی و انسان‌سازی بدیع و خیره کننده.

□ از اینکه وقت خود را در اختیار مجله گذاشتید تشکر می‌کنیم.

■ دومین جشنوارهٔ سینمای جوان استان ایلام

دومین جشنوارهٔ سینمای جوان استان ایلام از نهم تا دوازدهم مرداد ۶۸ در سالن کتابخانهٔ عمومی شماره دو شهر ایلام برگزار شد و چهار روز به طول انجامید. در این مدت آثار ۸ و ۱۶ میلی‌متری فیلمسازان و مجموعه‌ای از آثار عکاسان به نمایش گذاشته شد. جشنواره ضمن ارائه آثار برگزیدهٔ هفتمین جشنوارهٔ سراسری سینمای جوان، پذیرای آثار برگزیدهٔ استانهای لرستان، گیلان و کردستان به عنوان مهمان بود.

□ نتایج آراء هیئت داوران در بخش فیلم

۱ . هیئت داوران هیچ یک از آثار را شایستهٔ دریافت جایزهٔ بهترین کارگردانی ندانست و دیپلم افتخار و جایزهٔ خود را به آقای «علی شیری» کارگردان فیلم «وسوسه» اهدا کرد.

۲ . لوح تقدیر و جایزهٔ بهترین فیلمنامه به «فریدون یونسی» برای فیلم «مرگ».

۳ . لوح تقدیر و جایزهٔ بهترین فیلمبرداری به «کوروش ناصری» برای فیلم «مرگ».

۴ . لوح تقدیر و جایزهٔ بهترین صداگذاری به «جلیل مرادی» برای فیلم «در تنهایی».

۵ . هیئت داوران هیچ فیلمی را واجد تدوین مناسب ندانست.

۶ . فیلمهای «نیزار» ساختهٔ «لطیف صادقی»، «نمدمالی» ساختهٔ «احمد سلطانی»، «عکاس» ساختهٔ «مرجد الماسی» و فیلم ۱۶ میلی‌متری «راز بنگ» ساختهٔ «علی احسان پورمند» مورد تقدیر واقع شدند و جوایزی به آنان اهدا گردید.

اولین جشنوارهٔ سینمای جوان استان کردستان

این جشنواره از بیست و هشتم تیرماه گذشته به مدت سه روز در سنندج برگزار شد و جمعاً ۱۹ فیلم ۸ میلی‌متری تولید شده درسال گذشته و ۲۰ فیلم ۱۶ میلی‌متری در بخش جنبی ارائه گردید. در بخش عکس این جشنواره، ۸۷ قطعه عکس از ۳۸ عکاس به نمایش گذاشته شد.

□ نتایج آراء هیئت داوران در بخش فیلم

۱ . هیئت داوران هیچ یک از آثار را واجد شرایط برای دریافت جایزهٔ بهترین کارگردانی ندانست و جایزهٔ خود را به کارمشترک «فرینوش رحیمی» و «نسرین کریمی» اهدا نمود.

۲ . جایزهٔ بهترین فیلمنامه به «پیمان دانشمند» برای فیلمنامهٔ «ازخانه تا مدرسه».

۳ . جایزهٔ بهترین تدوین به «فرهاد ارشدی» برای تدوین فیلم «تصادف».

۴ . جایزهٔ بهترین فیلمبرداری به «سیروس مرادویسی» برای فیلم «میراث خود را پاس داریم».

۵ . جایزهٔ بهترین صدابرداری به «جبار وزیری» برای فیلم «جایزه».

۶ . جایزهٔ بهترین فیلم مستند به «میراث خود را پاس داریم» ساختهٔ «نادیا جعفری».

۷ . جایزهٔ بهترین فیلم عروسکی به «جبار وزیری» برای فیلمهای «اتفاق منفور» و «کارد و پنیر».

۸ . جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران به «جبار وزیری» برای فیلم «گریز پا».

□ نتایج آراء هیئت داوران در بخش عکس

۱ . دیپلم افتخار و جایزه به تک عکس «کوروش ناصری»، «عادل روحی» و «نسرین ناصرنیا».

۲ . لوح تقدیر به تک عکس «حسین هاشمی»، «موحد الماسی» و «احمد سلطانی».

۳ . هیئت داوران به «حسین صبری»، «فتاح ناظری فر» و «فرزانه صفری»، در تقدیر از همکاری صمیمانه شان، لوح تقدیر اهدا نمود.

□ نتایج آراء هیئت داوران در بخش عکس

۱ . یادوارهٔ افتخار و جایزه به «پردیس عظیمی وزیری» به دلیل استفاده صحیح از کنتراست، «شهناز شناولی» برای ثبت زیبای لحظات زندگی، «رحمت معماری» برای استفاده بجا از کمپوزیسیون، «ناصر احمدی» برای زاویهٔ دید مناسب، و «میترا محمدی» برای استفادهٔ صحیح از خطوط در ترکیب‌بندی.

۲ . یادواره افتخار و جایزهٔ هیئت داوران به «حیدر عبداللهی» و «غلامعلی باجلانی» به دلیل توجّه به فرهنگ بومی.

۳ . جایزه و یادواره افتخار به «بختیار لحیمی»، «وفارحیمی»، «بهمن قبادی»، «فرهاد ارشدی» و «محمد نجاتی».

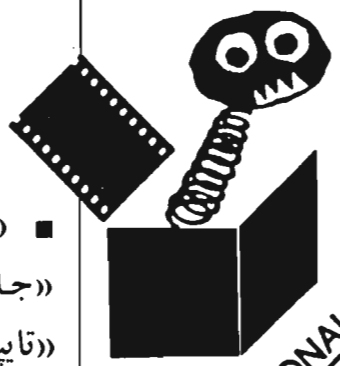
۹ . جایزهٔ بهترین بازی به نوجوان هنرمند «پوریا جهان‌بخش».

۱۰ . جایزهٔ بهترین فیلم داستانی به «تصادف» ساختهٔ «فریکا رضایی».

FIPA
Festival International de Programmes Audiovisuels

■ «گال» و «آن سوی آتش» در جشنوارهٔ فیلمهای تلویزیونی «کن»

فیلمهای «گال» ساختهٔ «ابوالفضل جلیلی» و «آن سوی آتش» ساختهٔ «کیانوش عیاری» برای نمایش در بخش مسابقه نخستین جشنوارهٔ جهانی فیلمهای تلویزیونی «کن» (فیپا) که از هجدهم تا بیست و سوم مهر در فرانسه برگزار می‌شود، پذیرفته شده‌اند.



VIII INTERNATIONAL
CHILDREN'S FILM FESTIVAL
OULU 20.-26.11.1989

■ «کلید» در جشنوارهٔ «اولو»

فیلم «کلید» ساختهٔ «ابراهیم فروزش» پس از نمایش در بخش مسابقهٔ فیلمهای کودکان جشنوارهٔ برلین (۱۹۸۹)، از سوی جشنوارهٔ بین المللی فیلمهای کودکان «اولو»ی فنلاند برگزیده و دعوت شده است. در سال ۱۹۸۷ فیلم «بی بی چلچله» در این جشنواره شرکت کرده بود.

■ «دستفروش»، «طلسم» و «جاده‌های سرد» در جشنوارهٔ «تایپه»

فیلمهای «دستفروش» ساختهٔ «محسن مخملباف»، «طلسم» ساختهٔ «داریوش فرهنگ» و «جاده‌های سرد» اثر «مسعود جعفری جوزانی» برای نمایش در جشنوارهٔ بین المللی «تایپه» دعوت شده‌اند. قرار است «دستفروش» در جشنواره‌های بین المللی «سائوپائولو»ی برزیل و «نکودر» کانادا نیز نمایش داده شود. «طلسم» هم برای شرکت در جشنوارهٔ «اومنا»ی سوئد که از ۲۴ شهریور تا ۲ مهر برگزار می‌شود، دعوت شده است.

■ «پرستار شب» در جشنوارهٔ «ریمینی»

فیلم «پرستار شب» ساختهٔ «محمد علی نجفی» برای نمایش در جشنوارهٔ بین المللی «ریمینی سینما» که از ۳۰ شهریور تا ۶ مهر در ایتالیا برگزار می‌گردد، پذیرفته شده است.

■ خیال

کار فیلمبرداری فیلم کوتاه «خیال» توسط «محمد تقی پاک سیما» به پایان رسید و هم اکنون امورفنی آن در حال انجام است. این فیلم که به وسیلهٔ «جواد شمقدری» کارگردانی شده، داستان زندگی مرد فقیری را به تصویر می‌کشد که در یک شب تاریک شاهد پنهان کردن صندوقی در زیر خاک است. او در خیال خود به صندوق دست می‌یابد و با استفاده از ثروت موجود در آن به آرزوهایش می رسد، امّا...

festival des 3 Continents
festival international du film de nantes
nantes international film festival

■ بر پایی جشنوارهٔ سه قاره

یازدهمین دورهٔ جشنوارهٔ سه قاره از چهارم تا یازدهم آذرماه در «نانت» فرانسه برگزار خواهد شد. فیلمهای «آن سوی آتش» ساختهٔ «کیانوش عیاری» و «باشو، غریبهٔ کوچک» ساختهٔ «بهرام بیضایی»، و یا یکی از این دو فیلم در جشنوارهٔ سه قاره شرکت خواهد داشت. این جشنواره که قبلاً به سینمای جهان سوم شهرت داشت بتدریج توانسته است سینمای سه قاره را برای غربیها مطرح نماید.

■ دزدها و عروسکها

«محمدرضا هنرمند» تازه‌ترین کار خود را به نام «دزدها و عروسکها» جلوی دوربین برده است. داستان تخیّلی و کودکانهٔ این فیلم را خود وی نوشته و «نعمت حقیقی» آن را فیلمبرداری می‌کند. این فیلم کوششی برای نزدیک شدن به دنیای رؤیاهای کودکان و برقراری ارتباط با آنهاست. در قسمتهایی از آن از تکنیکهای فیلمسازی عروسکی به صورت تک‌فریم استفاده شده که کارگردانی انیمیشن آن را «شهریار بحرانی» انجام می دهد.

■ شنا در زمستان

فیلم «شنا در زمستان» نخستین کار بلند «محمد کاسبی» در مرحلهٔ صداگذاری است. «کاسبی» خود سناریوی فیلم را نوشته و آن را کارگردانی کرده است. «گشتاسب آریانا» امور فنی این فیلم را در استودیو صدای حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی انجام می دهد. «شنا در زمستان» به وسیلهٔ «رضا جلالی» فیلمبرداری شده و «مهرزاد مینویی» عهده‌دار تدوین آن است. موسیقی متن این فیلم توسّط «بابک بیات» تهیه می شود.

■ شب دهم

«جمال شورجه» دومین فیلم بلند خود را به نام «شب دهم» جلوی دوربین برد. این فیلم همچون «روزنه» دارای مضمون جنگی است. «شورجه» علاوه بر دو فیلم یاد شده، چندین فیلم کوتاه جنگی نیز ساخته است.

■ باغ سید

«محمدرضا اسلاملو» درصدد ساختن اولین فیلم بلند سینمایی خود به نام «باغ سید» است. وی قبلاً چندین فیلم برای تلویزیون تهیه کرده است و فیلم «آبادان، شهر مظلوم» او از بهترین مستندهای جنگی به شمار می‌آید. سناریوی «باغ سید» را خود «اسلاملو» نوشته و با حمایت مرکز گسترش سینمای تجربی و نیمه حرفه‌ای آن را تهیه خواهد کرد.

42. festival internazionale del film Locarno 3-13 agosto 1989

■ جشنوارهٔ کارگردانان جوان «لوکارنو»

فیلم ایرانی «خانهٔ دوست کجاست؟» به کارگردانی «عباس کیارستمی» جایزهٔ سوم چهل و دومین جشنوارهٔ بین المللی فیلم «لوکارنو» سوئیس را دریافت کرد.

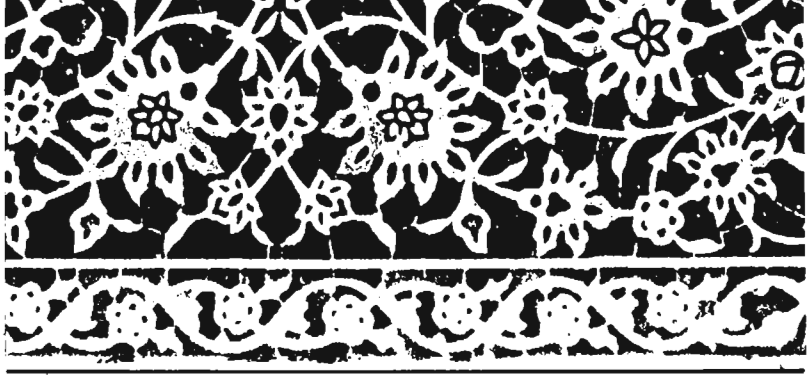
به گزارش خبرگزاری فرانسه از «لوکارنو»، در این جشنواره فیلم «چرا بودی دارما به طرف شرق رفت» به کارگردانی «یونگ کیسون بایه» از کرهٔ جنوبی جایزهٔ اول جشنواره را به خود اختصاص داد و فیلم «تولد» از هندوستان به کارگردانی «شاجی کارون» به مقام دوم رسید.

در این جشنواره جایزهٔ بهترین هنرپیشه به «آدام کامی‌ین» از لهستان تعلّق گرفت و فیلم «چین آلام من» به کارگردانی «دایی سی جی»، محصول مشترک فرانسه و آلمان، جایزهٔ ویژهٔ فستیوال را دریافت کرد.

خبرگزاری فرانسه خاطرنشان کرده که جشنوارهٔ لوکارنو امسال سه جایزهٔ اول خود را به کرهٔ جنوبی، هند و ایران اعطا کرده است در حالی که از قارهٔ آسیا فقط چهار فیلم در این جشنواره شرکت داشته است.

جشنوارهٔ لوکارنو که «جشنوارهٔ کارگردانان جوان» نیز نامیده می شود، همه ساله درصدد است تا بهترین سینماگرانی را که هنوز در زمینه‌های حرفه‌ای اشتهار نیافته‌اند برگزیند. این جشنواره از دوازدهم مردادماه درشهر لوکارنو در سوئیس شروع به کار کرد و طی برگزاری آن بیش از یکصد هزار نفر فیلمهای مختلف جشنواره را تماشا کردند.

قابل ذکر است که «خانهٔ دوست کجاست؟» چهار جایزهٔ دیگر هم از سایر مؤسّسات هنری سوئیس دریافت کرده است.



مقالات

هنر اسلامی جلوهٔ حسن و جمال الهی است

■ **نوشته‌ای** که پیش‌رو دارید، قسمتی از فصل «هنر دینی» مندرج در کتاب وزین «حکمت معنوی و ساحت هنر» می‌باشد که از سوی نویسندهٔ محترم آن، استاد محمد مددپور، در اختیار «سوره» قرار گرفت. این کتاب بزودی توسّط انتشارات «برگ» به زیور طبع آراسته می‌گردد.

خیز تا برکلک آن نقاش جان افشان کنیم
کاین همه نقش عجب در گردش پرگار داشت

تفکّر اسلامی و عالم آن رجوع به اسم «الله اکبر» دارد. تجلّی اعظم حق تعالی به اسم الله اکبر در تاریخ اسلام، چونان آخرین دوره از ادوار دینی، خاتم و ناسخ همهٔ ادوار و تاریخهای گذشته است. با ظهور اسلام همهٔ فرهنگها که به عصر ممسوخیت خویش رسیده‌اند و به صورت مانع و رادع و حجاب تفکّر حقیقی دینی درآمده‌اند، نسخ می‌شوند.

جهان در تفکّر اسلامی جلوه و مشکات انوار الهی است و حاصل فیض مقدّس نقاش ازل، و هر ذرّه‌ای از ذرّات و هر موجودی از موجودات جهان و هر نقش و نگاری مظهر اسمی از اسماء الهیه است و در میان موجودات، انسان مظهر جمیع اسماء و صفات و گزیدهٔ عالم است[1].

هنرمند در چنین تفکّری در مقام انسانی است که به صورت و دیدار و حقیقت اشیاء در ورای عوارض و ظواهر می‌پردازد. او صنعتگری است که هم عابد است و هم زائر؛ او چون هنرمند طاغوتی با خیالاتی که مظهر قهر و سخط الهی است، سروکار ندارد. وجودی که با اثر این هنرمند ابداع می‌شود نه آن وجود طاغوتی هنر اساطیری و خدایان میتولوژی است و نه حتّی خدای قهر و سخط یهودیان یعنی «یهوه»، بلکه وجود مطلق و متعالی حق عزّشأنه، و اسماء الله الحسنیٰ است که با این هنر به ظهور می‌رسد.

از اینجا صورت خیالی هنر اسلامی متکفّل محاکات و ابداع نور جمال ازلی حق تعالی است؛ نوری که جهان در آن آشکار می‌شود و حُسن و جمال او را چون آیینه جلوه می‌دهد. در حقیقت بود این جهانی رجوع به این حُسن و جمال علوی دارد و عالم فانی در حدّ ذات خویش نمودی و خیالی بیش نیست:

هستی عالم نمودی بیش نیست
سیر او جز در درون خویش نیست

خلاصه اینکه در نظر هنرمند مسلمان به قول غزالی «عالم علوی حُسن و جمال است و اصل حُسن و جمال تناسب؛ و هر چه متناسب است، نمودگاری است از جمال آن عالم؛ چه هر جمال و حُسن و تناسب که در این عالم محسوس است، همه ثمرات جمال و حُسن آن عالم است. پس آواز خوش موزون و صورت زیبای متناسب هم شباهتی دارد از عجایب آن عالم[2]». پس او مَجاز را واسطهٔ حقیقت می‌بیند و فانی را مظهر باقی؛ به عبارتی، او هرگز به جهان فانی التفات ندارد، بلکه رخ اوست که این جهان را برایش خوش می‌آراید:

مرا به کار جهان هرگز التفات نبود
رخ تو در نظر من چنین خوشش آراست

پس او با رُخ حق و جلوهٔ رخ حق در مجالی و

مظاهر اعیان ثابته که عکس تابش حقند و دیدار وجه الهی سروکار پیدا می‌کنند. صورت خیالی در این مرتبه برای هنرمند مشاهده و مکاشفهٔ شاهد غیبی و واسطهٔ تقرّب و حضور به اسم اعظم الهی و اُنس به حق تعالی است. بدین اعتبار او «لسان الغیب» و «ترجمان الاسرار» الهی می‌گردد و قطع تعلّق از ماسوی الله پیدا می‌کند و به مقام و منزل حقیقی، یعنی توحید که مقام و منزل محمود انسانی است، سیر می‌کند.

هنرمند با سیر و سلوک معنوی خویش باید از جهان ظاهری که خیال اندر خیال و نمود بی‌بود و ظلال و سایه و عکس است بگذرد و به ذی‌عکس و ذی‌ظل برود و قُرب بی‌واسطه به خدا پیدا بکند:

شد جهان آیینهٔ رخسار دوست
هر دو عالم در حقیقت عکس اوست

به هر تقدیر، جلوه‌گاه حقیقت در هنر، چنانکه در تفکّر اسلامی، عالم غیب و حق است. به عبارت دیگر، حقیقت از عالم غیب برای هنرمند متجلّی است و همین جهت، هنر اسلامی را عاری از خاصیت مادی طبیعت می‌کند. او در نقوش قالی، کاشی، تذهیب و حتّی نقاشی، که به نحوی مانع حضور و قُرب به جهت جاذبهٔ خاص است، نمایش عالم ملکوت و مثال را که عاری از خصوصیات زمان و مکان و فضای طبیعی است می‌بیند. در این نمایش کوششی برای تجسّم بُعد سوّم و پرسپکتیو دید انسانی نیست. تکرار مضامین و صورتها همان رفتن به اصل است. هنرمند در این مضامین از الگویی ازلی، نه از صور محسوس، بهره می‌جوید، به نحوی که گویا صوَر خیالی او به صوَر مثالی عالم ملکوت می‌پیوندد.

نکتهٔ اساسی در هنر اسلامی که باید بدان توجّه کرد عبارت است از توحید. اوّلین آثار این تلقّی، تفکّر تنزیهی[3] و توجّه عمیق به مراتب تجلیّات است که آن را از دیگر هنرهای دینی متمایز می‌سازد. زیرا هنرمند مسلمان از کثرات می‌گذرد تا به وحدت نائل آید. انتخاب نقوش هندسی و اسلیمی و ختایی و کمترین استفاده از نقوش انسانی و وحدت این نقوش در یک نقطه، تأکیدی بر این اساس است:

ندیم و مطرب و ساقی همه اوست
خیال آب و گل در ره بهانه

طرحهای هندسی که به نحو بارزی وحدت در کثرت و کثرت در وحدت را نمایش می‌دهند، همراه با نقوش اسلیمی که نقش ظاهری گیاهی دارند، آن‌قدر از طبیعت دور می‌شوند که ثبات را در تغییر نشان می‌دهند و فضای معنوی خاصّی را ابداع می‌نمایند که رجوع به عالم توحید دارد. این نقوش و طرحها که فاقد تعیّنات نازل ذی‌جان هستند، آدمی را به واسطه صورت تنزیهی به فقر ذاتی خویش آشنا می‌کنند.

تفکّر توحیدی، چون دیگر تفکّرهای دینی و اساطیری، در معماری مساجد تجلّی تام و تمام پیدا می‌کند. معماری مساجد[4] و تزیینات آن در گنبد و مناره‌ها، موزائیکها و کتیبه‌ها و نقوش مقرنس کاری، فضایی را ابداع می‌کند که آدمی را به روحانیت فضایی ملکوتی پیوند می‌دهد و تا آنجا که ممکن است «اسقاط اضافات» و «افنای تعیّنات و تعلّقات» در وجود او حاصل می‌کند:

نشانی داده‌اند اهل خرابات
که التوحید اسقاط الاضافات

معماران و نقاشان و خطاطان در تمدّن اسلامی پیشه‌ورانی مؤمن هستند که این فضا را ابداع می‌کنند. آنها درصدد تصویر و محاکاتِ جهان خارج نیستند. از اینجا به طرح صورت ریاضی و اقلیدسی هنر یونانی ــ رومی نمی‌پردازند. بهره‌گیری از طاقهای ضربی و گنبدها چون نشانه‌ای از آسمان و انحناها و فضاهای چندسطحی و این گونه تشبیهات و اشارات در هنر اسلامی، عالَمی پُر راز و رمز را ایجاد می‌کند که با صور خیالی یونانی متباین است.

فی‌الواقع مسلمین که به جهت محدودیت در تصویر نقوش انسانی و حیوانی نمی‌توانند تلقّی توحیدی و نگاهی را که براساس آن، جهان همه تجلّی گاه و آینه گردان حق تعالی است، در قالب توده‌های مادی و سنگ و فلز بریزند ــ که حالتی کاملاً تشبیهی دارد ــ با تحدید فضا و ایجاد احجام با تزیناتی شامل نقش و نگار و رنگ آمیزی‌های تند و با ترسیمات اسلیمی این جنبه را جبران می‌نمایند و به نحوی نقش و نگارهای عرشی را در صورت تنزیهی ابداع می‌کنند. به قول «ا.ه. کریستی» در کتاب «میراث اسلام»، اشیائی که مسلمین چه برای مقاصد مذهبی و چه به جهت امور عادی می‌سازند بی‌اندازه با نقش و نگار است که انسان گاهی گمان می‌کند این اجسام ورای ساختمان دارای روح اسرارآمیزی هستند.

با توجّه به مقدّمات فوق، معماری نیز که در هنر اسلامی شریفترین مقام را داراست، همین روح اسرارآمیز را نمایش می‌دهد. معماران در دورهٔ اسلامی سعی می‌کنند تا همهٔ اجزاء بنا را به صورت مظاهری از آیه‌های حق تعالی ابداع کنند، خصوصاً در ایران که این امر در دورهٔ اسلامی به حد اعلای خویش می‌رسد. از اینجا در نقشهٔ ساختمانی و نحوهٔ آجرچینی و نقوشی که به صورت کاشی کاری و گچ بری و آینه کاری و... کار شده است، توحید و مراتب تقرّب به حق را به نمایش می‌گذارند و بنا را چون مجموعه‌ای متحّد و ظرفی مطابق با تفکّر تنزیهی دینی جلوه‌گر می‌سازند:

حُسن روی تو به یک جلوه که در آینه کرد
این همه نقش در آیینهٔ اوهام افتاد
این همه عکس مِی و نقش نگارین که نمود
یک فروغ رُخ ساقی است که در جام افتاد

از این روست که می‌بینیم بهترین و جاودانه‌ترین آثار یا در مساجد و یا بر گِردِ مزار امام معصوم یا ولی‌ای از اولیای خدا متجلّی می‌گردد که سرتاسر مزیّن به آیات الهی، اعمّ از نقش و خط است. نمونه‌هایی از آن مظاهر و تجلیّات را که الهامات غیبی بردل مؤمنان خداست یاد می‌کنیم تا ببینیم چگونه بخشی از تاریخ تمدّن بشری مادّه می‌گردد تا صورت دینی به خود بگیرد.

معماری اسلامی، چون دیگر معماریهای دینی، به تضاد میان فضای داخلّ و خارج و حفظ مراتب توجّه می‌کند. هنگامی که انسان وارد ساختمان می‌شود، میان درون و بیرون تفاوتی آشکار مشاهده می‌کند. این حالت در مساجد به کمال خویش می‌رسد، به این معنی که آدمی با گشت میان داخل و خارج، سیر میان وحدت و کثرت و خلوت و جلوت می‌کند. هر فضای داخلی خلوتگاه و محلّ توجّه به باطن، و هر فضای خارجی جلوتگاه و مکان توجّه به ظاهر می‌شود. بنابراین نمایش، معماری در عالم اسلام نمی‌تواند همهٔ امور را در صِرف ظاهر به تمامیت رساند و از سیر و سلوک در باطن تخلّف کند. به همین اعتبار هنر و هنرمندی به معنی عام در تمدّن اسلامی عبادت و بندگی و سیر و سلوک از ظاهر به باطن است[5].

وقتی صنعتگران و هنرمندان اسلامی به کار مشغول می‌شوند، با روشی خاص سروکار پیدا می‌کنند و به کار، روحانیتی دینی می‌دهند. نمونه‌ای از روحانیت کار را در احوال صنعتگران در رسالهٔ «چیت‌سازان» می‌یابیم، وقتی که کار به صورت اسرارآمیز و سمبلیک و در مقام سیر و سلوک در مقامات و منازل معنوی تلقّی می‌گردد و از مرحلهٔ گرفتنِ قالب و پختنِ رنگ تا شستنِ کار، همچنان که از حضرت «لوط» پیامبر یاد گرفته‌اند تا در دنیا نامدار و در قیامت رستگار باشند، معنویت و روحانیت کار به وضوح نمایان است؛ یا آنجا که قالب را مظهر چهار رکن شریعت، طریقت، حقیقت و معرفت و رنگ سیاه را مظهر ذات حق می‌گیرند، همه حکایت از احوالات روحانی هنرمند می‌کند. تمثیل و رازگونگی کار هنری به وضوح در این مقام مشاهده می‌شود:

سیاهی گر بدانی عین ذات است
که تاریکی در او آب حیات است

اساساً هنرهای دینی در یک امر مشترکند و آن جنبهٔ سمبلیک آنهاست، زیرا در همهٔ آنها جهان سایه‌ای از حقیقتی متعالی است. از اینجا در هنرها هرگز

قید به طبیعت که در مرتبهٔ سایه است وجود ندارد. به همین جهت، هر سمبلی حقیقتی ماوراء این جهان پیدا می‌کند. سمبل اینجا در مقام دیداری است که از مرتبهٔ خویش نزول کرده است تا بیان معانی متعالی کند. این معانی جز با این سمبلها و تشبیهات به بیان نمی‌آیند، همچنان که قرآن و دیگر کُتب دینی برای بیان حقایق معنوی به زبان رمز و اشاره سخن می‌گویند.

از ممیّزات هر هنری این است که هنرهای گذشته را مادّهٔ خویش می‌کند. به این اعتبار، هنر اسلامی نیز صورت وحدانی جدیدی است برای مادّه‌ای که خود از هنر بیزانسی، ایرانی، هندی و مغولی گرفته شده است. این صورت نوعیهٔ وحدانی رجوع به تلقّی خاصّ اسلام از عالم و آدم و مبدأ عالم و آدم دارد و به حضور و شهود مشترکی که حاملِ تجلیّات روح اسلامی است و همهٔ هنرمندان مسلمان به معنی و صورت آن را دریافته‌اند.

در جلوه‌گاه معنی معشوق رخ نموده
در بارگاه صورت تختش عیان نهاده
از نیست هست کرده از بهر جلوهٔ خود
وانگه نشان هستی بربی‌نشان نهاده

در هنر اسلامی بیشتر آن بخش از هنرهای گذشته مادّه قرار گرفته که جنبهٔ تجریدی و سمبلیک داشته است، نظیر اسلیمی‌ها و نقوشی از این قبیل در تذهیب که مادّهٔ آنها از حجاریهای دوران ساسانی است و در تمدّن اسلامی صورت دینی اسلامی خورده‌اند.

قدر مسلّم این است که هنر اسلامی جلوهٔ حُسن و جمال الهی است و حقیقتی که در این هنر متحقّق شده رجوع به ظهور و تجلّی حق تعالی به اسم جمال دارد. از اینجا هنر اصیل اسلامی با ابلیس و جهان ظلمانی اساطیری و حتّی مکاشفاتی که مستلزم بیان صوَر قبیحه است، تا آنجا که به حقیقت اسلام قُرب و حضور پیدا می‌کند[۶]، سروکار ندارد. امّا این حسن و زیبایی و در مقابل آن قبح و زشتی، بنابر ادوار تاریخی، ملاکی غیر از ملاک دیگر هنرها دارد. به این اعتبار، با زیبایی در هنر جدید که غالباً با زیبایی هنر یونانی ــ که زیبایی این جهانی است ــ سنخیت دارد، متفاوت است. و باز این معنی با ملاک زیبایی هنرهای اساطیری که مظهر اسماء طاغوتی است، تفاوت می‌کند (در حالی که ملاک در هنرهای اساطیری عالم ظاهر و زیبایی مجازی نیست بلکه ملاک، عالمِ باطن و زیبایی علوی است).

با توجّه به مراتب فوق بی‌وجه نیست که وقتی بعضی مورّخین هنر غربی به هنر اسلامی می‌پردازند کمتر ملاکهای زیباشناسی تاریخ جدید را در آن اِعمال می‌کنند، علی‌الخصوص که جمال و زیبایی هنر اسلامی با نفی شمایلهای مقدّس و نفی تجسّم الهی در وجود آدمی و منع تقلید از فعل صانع با نقاشی و پیکرتراشی، حالتی خاص پیدا کرده است که فاقد فضای طبیعی سه بُعدی، یعنی پرسپکتیو حسّی، و همچنین فاقد سایه‌روشن و چهره‌های طبیعی است و بالنّتیجه هنرهای اسلامی به سمبلیسم و زیبایی سمبلیک گرایش پیدا کرده است[۷] و آنچه این را موجب شده همان تفکّر تنزیهی ــ تشبیهی (جمال تشبیهی با توجّه به باطن جلال تنزیهی) اسلامی است که هنر تنزیهی ــ تشبیهی اسلامی را به دنبال داشته است. با این ممیّزهٔ تنزیهی است که هنر اسلامی از تفردی که در هنر مسیحی (در وجود حضرت مسیح) و هنر جدید وجود دارد دور می‌شود.

به هر تقدیر، با این تنزیه در تفکّر اسلامی و عدم تفرد و تمرکز معنوی در وجود واحد، هنر اسلامی با «اسقاط اضافات» و تعلّقات، صورتی دیگر پیدا می‌کند (ضمن آن که به مراتب توجّه دارد). این تفکّر و تلقّی در معماری نیز بسط پیدا می‌کند. در حالی که شبستان دراز و مستطیل شکل کلیساهای بزرگ اساساً راهی است که انسان را از عالم خارج به سکوی مخصوص عبادت در کلیسا هدایت می‌کند و گنبدهای مسیحی یا به آسمان صعود می‌کنند یا به سکوی عبادت در کلیسا نزول می‌نمایند و کلّ معماری یک کلیسا برای مؤمن حاکی از این معنی است که حضور ربّانی از اجرای مراسم عشاء ربّانی در سکوی عبادت فیضان می‌یابد، درست مانند نوری که در میان تاریکی می‌تابد، در نقطهٔ مقابل، سراسر زمین برای مسلمانان جایگاه نماز می‌شود (انّ‌الله جعل لی الارض مسجداً و طهوراً) و بعد هیچ بخشی از مسجد نیز برخلاف کلیسا (که در سکوی عبادت تمرکز پیدا می‌کند) فضیلتی برسایر بخشها ندارد. خانهٔ مسلمان نیز می‌تواند مسجد مؤمن باشد؛ به این معنی مؤمن حقیقی یا عارف می‌تواند حضور حق تعالی را در همه جای زمین احساس کند و این طور نیست که همه جا را ظلمت گرفته باشد و فقط یک نقطه باشد که حضور حق در آن احساس شود.

بنابر مبانی تمدن اسلامی، همچون بسیاری از تمدنهای دینی، مراتب قُرب وبُعد در هنر، برخلاف هنر مسیحی، به دو ساحت مقدس و غیرمقدس قسمت نمی‌شود. بدین گونه، نفی هنر مقدّس به معنای مسیحی لفظ، در تمدّن اسلامی[۸] وحدت دینی و روحانی را وسیعتر کرده تا آنجا که هر فردی می‌تواند روحانی شود و هر صنعتی و پیشه‌ای، چه در مسجد به کار رود و چه در خانه، می‌تواند حامل روحانیت باشد و تنها هنر کفر است که هیچ بهره‌ای از روحانیت ندارد. اساساً در تمدّن اسلامی تنها مراتب قُرب وبُعد و روحانیت و شیطانیت در هنر وجود دارد، نه هنر مقدّس و غیرمقدّس؛ در اینجا هنر و

• اساساً هنرهای دینی در یک امر مشترکند و آن جنبهٔ سمبُلیک آنهاست، زیرا در همهٔ آنها جهان سایه‌ای از حقیقتی متعالی از آن است.

• جهان در تفکّر اسلامی جلوه و مشکات انوار الهی است و حاصل فیض مقدّس نقاشِ ازل، و هر ذرّه‌ای از ذرّات و هر موجودی از موجودات جهان و هر نقش و نگاری، مظهرِ اسمی از اسماءِ الهیه است.

هنرمندی از قُرب نوافل تا قُرب فرایض سیر می‌کند. بدین معنی هنرمند مسلمان وقتی به کار می‌پردازد، بنابر مراتب قُرب، در مرتبهٔ قُرب نوافل است و گاه از این مرتبه به قُرب فرایض می‌رود. در این مقام است که از هنر به معنی خاص می‌گذرد و به مقام محمود وَلایت می‌رسد. اگر بُعد و کفر سراغ او بیاید به یک معنی قُرب و حضورش با اسم کفر است، همچون صنعت و هنر جدید که قُربش در هر دو صورت به اصل آن یعنی انسان و نفس امّاره اوست[۹]. زیبایی و جمال متجلّی در آن نیز در همین انسانیت کفر تفسیر می‌شود. حال آن که در تمدّنهای دینی هر اثر زمانی از حُسن و کمال و جمال برخوردار است که آینهٔ وجودش بتواند صفات جمال حق را بنماید. بدین معنی اساس هر هنری در قُرب و بُعد نسبت به جمال و جلال الهی متحقّق می‌شود؛ براین اساس هنر در دورهٔ جدید و یونان و کمابیش در عصر اساطیر، به جلال، یعنی قهر و سخط و حجاب الهی رجوع دارد.

همان طوری که قبلاً اشاره داشتیم، هنر به معنی عام و اصیل لفظ، حکمت معنوی است. هنر دینی با از دست دادن این حکمت معنوی و اُنسی متلاشی می‌شود. این حکمت معنوی است که به هنر به معنی خاصّ آن، نظیر نقاشی و موسیقی و معماری و شعر و صنایع مستظرفه، روحانیت و معنویت و جان می‌بخشد و آن گاه که هنر مسیحی و اسلامی این روحانیت را از دست می‌دهند، به انحطاط کشیده می‌شوند[۱۰]. همین حکمت معنوی است که در بی‌پیرایه‌ترین هنر اسلامی، یعنی خوشنویسی، به نمایش درمی‌آید و حقیقت اسلام را متجلّی می‌کند؛ در حالی که هیچ کدام از هنرهای تجسّمی اسلامی مستقیماً ظاهر کلمات قرآن را تصویر نمی‌کنند، فقط خط است که کلمات خدا را مستقیماً به نمایش درمی‌آورد و همین است که آن را در کنار معماری، عالی‌ترین و شریف‌ترین هنرهای تجسّمی اسلامی کرده است.

امّا سرانجام، هنر اسلامی نیز همچون هنر مسیحی از سادگی نخستین به پیچیدگی گرایش می‌یابد و بتدریج، همان طوری که اشاره کردیم، حکمت معنوی خویش را که باطن آن است از دست می‌دهد و به تقلیدی صرف تبدیل می‌شود؛ تقلیدی که در هنر اسلامی، به دلیل فقدان الگوی مستقیم از قرآن (چنان که هنر مسیحی به تصویر وقایع عهدین پرداخته و یا همان گونه که هنر ودایی و بودایی در معماری و پیکرتراشی هندی تجلّی پیدا کرده است) به اوج خود می‌رسد.

با بسط انقلاب رنسانس و جهانی شدن فرهنگ جدید غرب و رسیدن آن در قرن نوزده به امپراطوری عثمانی و شمال آفریقا و ایران و هند، هنر اسلامی که مسخ شده است، بتدریج فرومی‌پاشد و جایش را به هنری بی ریشه می‌دهد که فاقد هر گونه تفکّر اصیل دینی است. در حقیقت هنر ممسوخ غربی در صورتی منحط به سراغ مسلمین می‌آید و در صدر تاریخ جدید، هنر غربزدهٔ جهان اسلام ذیل تاریخ هنر غربی واقع می‌شود. غفلت از تفکّر و رسوخ در مبادی هنر غربی و تکرار ظاهر با الهام از نسیم شیطانی هوای هنری غرب وضعی غریب را مستقر می‌کند که حکایت از بحران مضاعف وهم زده دارد. در اینجا هنرمند در جهانی دوگانه و اختلاطی گرفتار آمده و ریشه نه در زمین و نه در آسمان دارد. او هنوز نیست ــ انگاری عمیق غربی را در وجود خویش دل آگاهانه و یا خودآگاهانه احساس نکرده تا اثری از خود ابداع کند که در مرتبهٔ هنر غربی قرار گیرد، و نه در مقام تجربهٔ معنوی دینی قدیم است که در هنرش جهانی متعالی ابداع شود.

در این مرتبه، هنرمند مسلمانِ غربزده که هیچ تجربه‌ای ذیل تفکّر تکنیکی و محاسبه گرانه و هنر آن ندارد، میان زمین و آسمان در خیالات و اوهام خویش به محاکات از محاکاتهای اصیل (محاکات ناشی از تجربهٔ معنوی جدید) می‌پردازد و گاه به هنر انضمامی کلاسیک و رومانتیک و گاه به هنر انتزاعی و وَهمیِ مدرن گرایش پیدا می‌کند. و عجیب آن که در این تجربیات ممسوخ، هنر وهمیِ خویش را که در تکرار صِرف صورت و نقش و نگار غربی (بدون حضور و درک معنی آن) مبتنی است، روحانی و دینی می‌خواند. البتّه در عصر بحران متافیزیک جدید و هنر ابلیسی آن، عدّه‌ای در جستجوی گذشت از صوَر و نقوش و زبان هنری جدید هستند. تجربیات هنری عصر انقلاب اسلامی نیز نشانهٔ این جستجوست، امّا تا رسیدن به تحوّل معنوی، هنرمندان، خواسته و ناخواسته، اسیر این صوَر و نقوش هستند. هنرمندانِ ملحد غربزدهٔ ممالک اسلامی نیز حاملِ همان تجربهٔ ممسوخ غربی هستند و در وَهمِ خویش هنر اصیل غربی را تجربه می‌کنند. اینان تمام همّشان سیر به سوی هنری است که پایانِ هنر غربی است، در حالی که برخی از هنرمندان غربی در جستجوی راهی برای گذشت از هنر رسمی غرب تلاش می‌کنند.

● پاورقیها

۱. قبلاً به تفصیل در فلسفهٔ تاریخ و مبانی حکمت هنر به تفکّر اسلامی پرداختیم. در اینجا من باب تذکّر به آن اشاره کردم.

۲. «غزالی»، «کیمیای سعادت»، صفحهٔ ۳۵۸.

۳. همین ویژگی تفکّر اسلامی مانع از ایجاد هنرهای تجسّمی مقدّس شده است.

۴. ابن خلدون اغلب هنرها و صنایع را ــ از فیبل درود گری، ظریف کاری، منبّت کاری روی چوب، گچ بری، آرایش دادن روی دیوارها با نکه های مرمر، آجر با سفال یا صدف، نقاشی تزئینی و حتی قالیبافی که از هنرهای ویژه عالم اسلام است ــ منسوب به معماری می‌داند. از اینجا حتّی هنر خوشنویسی راتیز می‌توان از این گروه دانست وتنها مینیاتور از این محدوده خارج می‌شود. («مقدمه ابن خلدون»، ترجمه «محمدپروین گنابادی»، ج ۲، صفحات ۹ــ۸۰۶).

۵. اساساً اسلام جمع میان ظاهر و باطن است و تمام و کمال بودنِ دیانت اسلام به همین معناست، چنان که «شهرستانی» در کتاب «ملل و نحل» در این باب می‌گوید: «آدم اختصاصی یافت به اسماء و نوح به معانی این اسماء و ابراهیم به جمع بین آن دو؛ پس خاص شد موسی به تنزیل (کشف ظاهر و صورت)، و عیسی به تأویل (رجوع به باطن و معنی) و مصطفی ــ صلوات‌الله علیه وعلیهم اجمعین ــ به جمع بین آن دو که تنزیل و تأویل است («توضیح الملل» ترجمهٔ «الملل والنحل» «شهرستانی»، جلد اوّل، صفحه ۶۱).

چنین وضعی در اسلام و فرهنگ و تمدّن اسلامی سبب می‌شود که هنر اسلامی برخلاف هنر مسیحی صرفاً برباطن و عقبیٰ تأکید نکند و با چون هنر یهودی تنها به دنیا نپردازد، بلکه جمع میان دنیا و عقبیٰ کند و در نهایت هر دو جهان را عکس روی حق تلقی کند:

دوجهان از جمال او عکسی　　عالم از روی او نمودار است

وضمن آنکه اصالت به عقبی دربرابر دنیا دهد هردو را فدای عشق حق بداند:

جهان فانی و باقی، فدای شاهد وساقی　　که سلطانی عالم را طفیل عشق می‌گیرد

۶. جدایی سیاست خلفا وسلاطین عصر اسلامی از دیانت حقیقی اسلام، و کفر بالقوّه و بالفعل در جامعهٔ اسلامی، منشأ پیدایش هنری شد که گرچه متأثّر از روح اسلامی است، امّا در حقیقت محاکات ظهوراتِ نفس امّارهٔ هنرمندان است. از اینجا می‌توان شاهد دوگانگیِ هنر دینی و هنر غیردینی در عصر اسلامی بود. هنر دینی را در نهایت کمال، در شعر شاعران عارف و حکیمان اُنسی و کشف مخیّل و تجربهٔ معنویشان مشاهده می‌کنیم. در واقع هنر و عرفان در وجود اهل معرفت در شعر عرفانی یعنی هر اُنسی جمع می‌شود و هنرمند عارف می‌شود و عارف هنرمند. در مراتب نازل هنر دینی، هنرمندان از اقتباس قدسی اهل معرفت بهره‌مند گشته، هنرشان ملهم از حضور عارفان می‌شود. در صنایع نیز این اهل معرفت هستند که با تألیف فتوّت نامه ها و رساله هایی چون «جیت سازان» و «آهنگران» صورتی دینی به آن می دهند و به هر کاری از منظر سیر و سلوک معنوی نگاه می‌کنند و در صنع بشری نحوی صُنع الهی که از حُسن و کمال بهره‌مند است می‌بینند و آن را عین ذکرالله می‌دانند.

امّا در مقابل این وضع، وضعی است که حاکی از محاکات وساوس وهواجس و خواطر نفسانی وشیطانی هنرمند است. حمریات وزهدیات وبزمیات شاعرانه که شرح فسق وفجور والحاد نسبت به اسماء الحسنی ولاابالیگری هنرمندان است، بالکل و بالتّمام در مقابل هنر عرفانی اسلامی قرار دارد. در مراتب دیگر نیز اهل صنایع وهنرهای تجسّمی ملهَم از این احوالات وخطورات شیطانی هستند. بین این دو وضع بعضی هنرمندان حالتی بینابین دارند و گاه از حق می‌گویند و گاه از باطل، که در حقیقت این نیز شانهٔ دو قطب متضاد هنر در عصر اسلامی در وجود هنرمندان است. نکتهٔ اساسی دیگری که نشانهٔ دوگانگی هنر اسلامی است، غفلت از نقد معنی و حکمت هنر اسلامی در تاریخ ادبیات و علوم اسلامی است، بدین معنی که حکما و ادبای اسلام کمتر در مقام پرسش از ذات وماهیت هنر بودند و از حدّ «ارسطو» در «فنّ شعر» فراتر نرفتند. البتّه بعضی عرفا، از جمله عطّار، از این حکم مستثنیٰ هستند و ما اینان رجوع به باطن هنر و معنی آن و بدایی شعر حکمی و عرفانی و نقد معنی اصیل اسلامی و گذشت از صورت آغاز شد، ولی هیچ گاه به صورت بحث نظری و درسی درنیامد. لکن به هر نقد برمی‌توانست برمبنای چهار حکمت نظری کلام، تصوف، اشراق ومشاء، چهار حوزهٔ نظری در حکمت هنر اسلامی پدید آید.

این کتاب فتح بابی است در بحث نظری هنر برمبنای تفکّر معنوی اهل معرفت و حکمت اُنسی و حکمت اشراق. و آنجا که ذات وماهیت هنر را تجلّی وجود و اسماء الهی در اعیان ثابته و ابداع این تجلّی دانستیم، به نحوی از حکمت معنوی «ابن عربی» بهره گرفتیم.

۷. سمبولیسم هنر اسلامی متأثّر از قرآن، بیشتر در متون عرفانی و اشرافی اعمّ از شعر و نثر جمع شده و به این جهت متونی نیز در حکم فرهنگ اصطلاحات عرفانی و هیئت تألیفی رموز نوشته شده است، حال آن که در هنرهای تجسّمی این رموز بسیار کاهش پیدا می‌کند.

۸. یکی از معانی اسلام مقدّس است.

۹. اصل و فرع، فرض و نفل هنر جدید، انسان است.

۱۰. «تیتوس بورکهارت» اساس هر هنری را حکمت معنوی، صنعت (فن و مهارت) و علم (هندسه) می‌داند. به عقیدهٔ اوبنای هنر سنّتی ممکن است یا از بالا (حکمت معنوی) فرو ریزد و یا از پایین (صنعت) ویران شود. برای تفصیل مطلب رجوع کنید به کتاب «هنر اسلامی»، ترجمهٔ «مسعود رجب نیا».

کاکتوس

■ مقدّمه:

چنان که می‌دانید کاکتوس از گیاهان خزنده نیست، امّا این کاکتوس مجلهٔ ما طوری عمل می‌کند که پنداری! توت فرنگی است، و در طیّ یک کودتای خزنده، کار را به آنجا کشانده بود که می‌خواست ماهنامهٔ هنری ویژهٔ کاکتوس پرورش دهد و از شما چه پنهان، بعضی از نفوذیهای داخل مجله، برای خنده هم که شده از او حمایت می‌کردند. تا اینکه صبر ما تمام شد و بی‌رحمانه، با استفاده از نیروهای واکنش سریع، کاکلش را قیچی کردیم تا از رشد بازماند و کار دستمان ندهد.

از شما چه پنهان، این اواخر دیگر کار به جاهای باریک کشیده و چیزی نمانده بود که تیغهایش، به اعضاء مجلهٔ خودمان نیز بند شود. از جمله داده بود با خط خوش، تراکتی نوشته بودند و آن را با کمال وقاحت بالای سر خویش در دفتر مجله نصب کرده بود که: «هنر یعنی خیارشور! همین و بس»... و آبروی ما را پیش همهٔ اهل هنر برده بود. و البتّه همهٔ تقصیرها را هم نبایدبه گردن او انداخت. آن اوائل که پای جناب کاکتوس به گالریها و بی‌ینالهای تهران باز نشده بود، نظرش دربارهٔ هنر اصلاً به این شوری! نبود؛ امّا موج لیبرالیسم رفته رفته او را هم گرفت و اعتقاد پیدا کرد که هنر اصیل! آن است که مثل خیارشور باشد، بی خاصیت و برای تفنّن؛ بود، بود، نبود، نبود. و بالأخره، از آن پشتِ چشم نازک کردن‌های روشنفکرانه واهِن تولوپها و غیره گذشته، محاسنش هم این اواخر به نوع پرفسورپُزی آن، تبدیل شده بود... و در جواب انتقادها هم، با کمال پرروئی می‌گفت:

تیغ کاکتوس نه از رهِ کین است
اقتضای طبیعتش این است

●

حالا، باز هم جناب کاکتوس، حسب‌القولِ خودش، سرِعقل آمده است و آن جملهٔ وقیحانه را نیز از دیوار بالای سرش کنده و به جای آن این اعتراف را چسبانده است:

خرِ ما از کُرگی دُم نداشت!

■ معجزهٔ روشنفکران جهان سوم

از آنجا که شایع شده کاکتوس با شعر سفید مخالف است لازم است که عملاً برای تکذیب شایعات، این باریک شعر کاملاً سفید که توسّط یکی از ماعِرانِ پرکار وطنی قرقره شده است، تقدیم حضورتان گردد:

کی بود و چگونه بود
که ابلهان
بسیار بودند؛ آنان که
فرق شعر را
از شلنگ تخته
تمیز نمی‌دادند.
همین دیروز بود، انگاری!
که ما کلمات را قرقره می‌کردیم
می جویدیم
تف می‌کردیم
و به ضرب سریشم
می چسباندیم، کنار هم
و با ژستی شبیه بزرگان تاریخ
در شبهای مِغر
می خواندیم، و کسی هم
خنده‌اش نمی‌گرفت
حتّی پوزخندی
چه رسد به قهقاه‌های بلندِ خارج از تراکت.
امّا امروز،
کسی قدر ما نمی داند. افسوس!

●

ما شعر را،

انگ به انگ
از ترجمهٔ شعرهای خارجی،
آموخته‌ایم.
ما در میان کلمات
شلنگ تخته می اندازیم
وزن و قافیه و فرم، که سهل است
معرهای ما
آن همه سفید است که حتّی معنا هم ندارد
چنبره‌ای است ماران را
بعد از بلعیدن یک خوک، انگاری!
استفراغی است، در نهایت مستی
پنداری!
پُکی غلیظ است، در اوج!
به سیگار مارلبورو، انگاری!
تونلی است به درون هیچ، پنداری!

●

شیطان هنوز هم،
مشغول جوجه کشی است، اما
جوجه هایش
می میرند،
یکی یکی،
دوتا دوتا
سه تا سه تا
معجزهٔ روشنفکران وابستهٔ جهان سوّم
معجزهٔ مسیلمهٔ کذاب است:
الفیل. ماالفیل
وما ادریک ما الفیل
فیل را خرطومی است
طویل
که در آن سلمان رشدی می‌پرورد
نه عجب اگر
آنها همه
از دماغ فیل افتاده‌اند
انگاری!

■ مکانیسمهای دفاعی

مکانیسمهای دفاعی تن و روان انسان بسیارند. در اینجا فقط به دو فقره از مکانیسمهای روانی دفاع اشاره می‌کنیم و گرفتنِ مُچها بماند برای بعد:

۱ ــ خارش: از مکانیسمهای بسیار معمول دفاع روانی، خارش است که به طور ناخودآگاه عمل می‌کند. مواردی چند از استعمال آن ذیلاً مورد اشاره قرار می‌گیرد: بعد از تُپق زدن، بعد از زدنِ توپ به اوت، هنگام خیط شدن، برای وقت گذرانی، هنگام واماندنِ در جواب و... مواردی دیگر.

۲ ــ بی خیالی: یکی دیگر از مکانیسمهای دفاعی، بی خیالی است که بعضیها خود را به آن می‌زنند! تا از معضلات و از تأمّل در مسائل جدّی بگریزند. این مکانیسم پروسه‌ای دارد شامل دو مرحله: در مرحلهٔ اوّل شخص (خیلی ببخشید) خود را به خریت می زند و الکی می خندد و در مرحلهٔ دوّم کم کم، دور از جان، آن مسئله در مورد او واقعیت پیدا می‌کند و کار به لودگی و الکی خوشی می انجامد.

با توجّه به دوران سختی که ما پشت سرگذاشته‌ایم، «نیاز به خنده به عنوان یک مکانیسم دفاعی»! بیش از پیش در جامعهٔ ما احساس می شود و آنها که در طول جنگ، توسّط مکانیسمهای مختلف از جنگ گریختند، باز هم در برابر مشکلات بعد از پذیرش قطعنامه، برای فراموش کردن رنج تیره ماندن روابط ایران و غرب، پافشاریِ انقلاب برهمان اصول اوّلیه، گرانیِ اجناس، بسته بودنِ پستوها(!)، فقدان تفریحات و غیره، نیازمند هستند که خود را به آن کوچهٔ معروف! بزنند و الکی بخندند. بنابراین پیشنهاد می شود که کمدین هایی را استخدام کنند و در سرِ چهار راه‌ها و میادین و مکانهای شلوغ و پررفت و آمد، بگمارند تا مردم بتوانند به مکانیسم دفاعی مذکور روی بیاورند و هِرهِر به ریش دنیا بخندند (اگر آن را نتراشیده باشد.)

■ تئوریهای «راندنی»!

تازگیها، در نشریات راقیه، تئوریهای بسیار شاخداری در باب زندگی ارائه می شوند که کاسهٔ زیرنیم کاسهٔ خود را لؤمی دهند و ازدورداد می زنند که ما دکان عینک فروشی باز کرده‌ایم... اگر نه شما را به خدا، چطور ممکن است عده‌ای آدم بزرگ باور کنند که «زندگی، بازی است» و بعد، بدون کوچکترین تردیدی در این اصل، خیلی جدّی! بنشینند به بحث که: «خوب، حالا تحقیق کنیم که زندگی «فوتبال» است یا «قایم باشک»؟! «نون بیار کباب ببر» است، یا «حمومک مورچه داره»؟!

بعد، آنها هم که خود برای اولین بار این تئوریهای جامعه شناختی! را عنوان کرده‌اند، بی اعتنا به قواعد بازی جِر بزنند و کاملاً جدّی، اسرائیل وار خونهای واقعی را بریزند و سرهای واقعی را ببرند و با تانک از روی آدمهای واقعی رد شوند و سرزمین واقعی مسلمین را اشغال واقعی کنند و اصلاً به روی مبارک خودشان نیاورند که جامعه شناسان خودمانی چه گفته‌اند.

تئوری دیگری نیز می‌گوید که زندگی مثل رانندگی است. و البتّه این تئوری چندان هم جدید نیست؛ از موقعی که رانندگی شغل ثانوی همهٔ خلق الله شده است، این تئوری خودبخود رواج یافته و آثار آن در زبان نیز ظاهر شده: به کسی که نامیزان است می‌گویند: «پنچ کار می‌کند»؛ به آدمهای تازه‌نفس می‌گویند: «صفر کیلومتر است»؛ و به آدم اشتباه کار می‌گویند: «بِیّا! نزنی به جدول!»... امّا در عین حال، همه می دانند که این حرفها شوخی است و ناشی از ماشین زدگی؛ غیر از راننده‌های حرفه‌ای، که البتّه آنها هم هیچ وقت تئوریهای جامعه شناسی سیبرنتیکی! نمی بافند.

فکر می‌کنید اگر روزی رانندگان حرفه‌ای را به عنوان تئوریسین جامعه شناسی استخدام کنند، چه می شود؟! نگاهی به مقالهٔ «رانندگی، مدل زندگی» در «سروش» شمارهٔ ۴۸۰، صفحهٔ ۶۳ بیاندازید تا عاقبت کار را دریابید.

خدا کند فقط کار به آنجا نکشد که این تئوری‌ران‌ها! (مثل لکوموتیورانها) فرهنگ لغات چاپ کنند و یا شعر بگویند، اگر نه زبان ما را صطلاحاتی از این قبیل پر خواهد کرد:

ــ «ترمز کن نوکرتم»، معادل «صبر کن آقا».

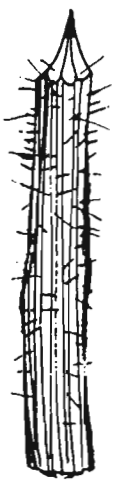
ــ «گازبده بابا»، معادل «عجله کن آقا».

ــ «فلانی به روغن سوزی افتاده»، معادل «فلانی پیر شده».

ــ «امروز بریم بنزین سوپر بزنیم»، معادل «امروز برویم چلوکباب بخوریم».

و... دیوانهای اشعار نیز پُر خواهد شد از اشعاری اینچنین:

موتور قلب مرا سرویس کن ای نازنین
تا برانم تخته گاز ای دوست در دشت و دمن
رفتی و دینام من یکباره از کار اوفتاد
آلمیچر پیچ دلم، ای برقکارِ اهل فن
درخمِ آن تپهٔ پرشیب عشق و زندگی
کامیونها مانده‌اند وای از فولکسی همچو من



● مروری بر تئاتر فرانسه

● بقیه از صفحهٔ ۲۹

می‌گویم. تئاتر مدرن فرانسه هم اگر نقطهٔ عطفی را در خودش دیده، این نقطهٔ عطف را از طریق «آرتو» دیده که فرزند یک مسیحی «پراتیسین» است ــ یعنی کسی که فقط اعتقاد ذهنی ندارد، عمل هم می‌کند. اگر دقت شود در کل مضامین نمایشی «آرتو»، می‌توانیم نشانه‌های مذهبی را در آن پیدا کنیم. تئاتر فرانسه، یعنی تئاتر به طور کلی نمی‌تواند خارج از انگیزه‌های حاکم برنهاد ناآرام انسان باشد و این بی‌ربط با مذهب نیست؛ مذهب، حالا نه به مفهوم اسلام، مسیحیت، دین زرتشت وغیره... مذهب در رابطه با آنچه مربوط به معرفت ناخودآگاه یا برگرفته از تعابیر مذهبی است. این امر همیشه در تئاتر وجود داشته. ما با جامعه منهای تفکر متافیزیکی آشنا نیستیم. حتی در جوامعی مثل اتحاد جماهیر شوروی با هفتاد هشتاد سال سابقهٔ تفکر مادی گرایانه، ما همچنان نشانه‌های تفکر مذهبی را می‌توانیم ببینیم. حتی تئاتر «ابسورد» هم نوعی نگرش مذهبی دارد؛ منتهیٰ مذهبی که، چطور بگویم، خودش بدون اینکه مشخص باشد چه می‌خواهد بگوید، بایندار مذهبی به جنگ مذهب می‌رود، یعنی مثل چیزی می‌ماند که از درون خود ماده درمی‌آید و پیکر خود ماده را نابود می‌کند. در واقع می‌شود گفت که تئاتر پوچی، تئاتری است که اعتقاد به یک جریان متافیزیکی داشته و چون حساب مادی نسبت به متافیزیک باز کرده است، سرشکسته شده و درسرشکستگی خودش با متافیزیک ستیز می‌کند. مشکل تئاتر پوچی انتظار مادی داشتن از یک قدرت متافیزیک است و چون این انتظار مادی نمی‌تواند شکل بگیرد، دچار سردرگمی است، دچار سرگشتگی، نومیدی و یأس است و این واقعیات را از نقطه نظر خودش به طنز و مضحکه می‌گیرد و زیر سؤال می‌برد.

□ آیا این مسئله به جنگ برنمی‌گردد؟ ما بعد از جنگ جهانی در آلمان با مکتب «اکسپرسیونیسم» مواجه می‌شویم که نوعی واکنش و اعتراض به آن است. در فرانسه این اعتراض بیشتر در «ابسورد» به چشم می‌خورد یا در کار دادائیستها؟

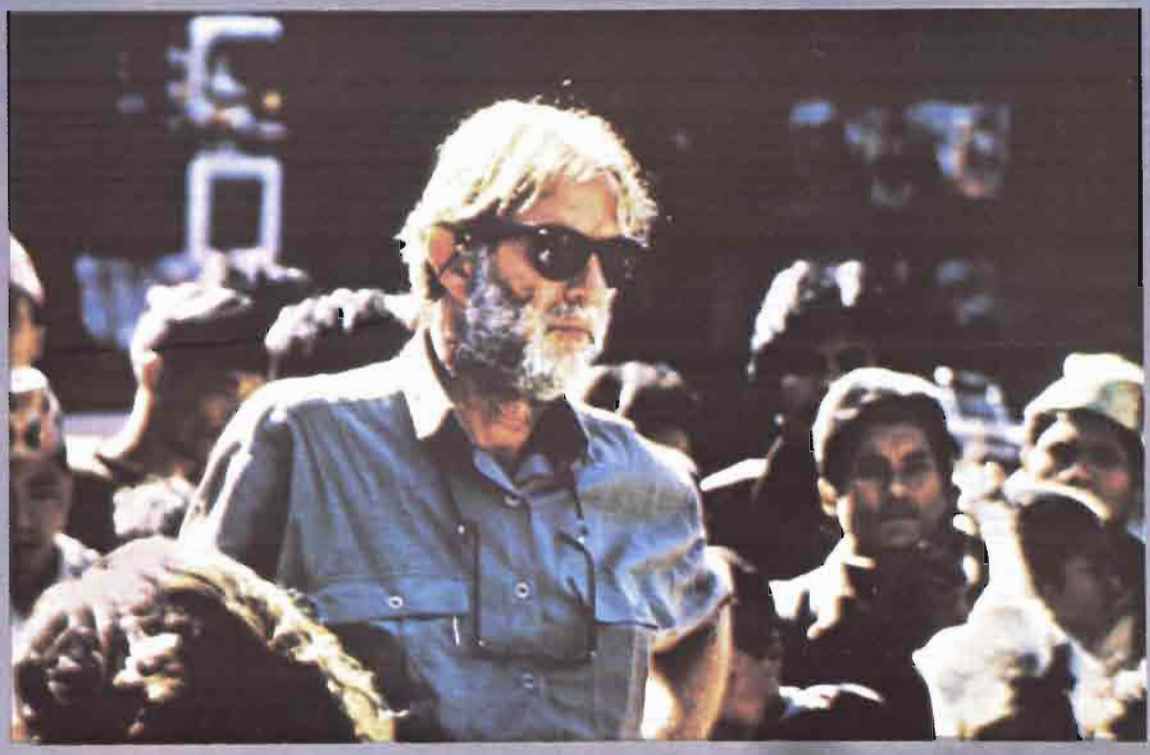
■ **دادائیسم در وهلهٔ اول تعیین تکلیف می‌کند و راهگشای جریانهای بعدی می‌شود. یکی از مشتقات دادائیسم هم «هَپنینگ» است، به سرکردگی «ژان کژ» آمریکایی که در این سالها در فرانسه زندگی می‌کرد. شاخهٔ آمریکایی دادائیسم که همین «هَپنینگ» است، شیوه‌ای از تئاتر، یا به قول «ژان کژ»، «تئاتر سکوت» است که عادت طبیعی تماشاگر را زیر سؤال می‌برد. تماشاگر طبق عادتش می‌رود که تئاتر ببیند، امّا در آنجا یک چیز دیگر را زندگی می‌کند. این همه برگرفته از دادائیسم بود؛ یعنی شکستن تمام اصول و قواعد تعیین شده، عادی شده و مورد پذیرش قرار گرفته. در اصل، آغاز نهضت تئاتر مدرن را باید از دادائیسم بگیریم. در وهلهٔ اول تئاتر «آرتو» است و بعد کسانی از قبیل «بکت»، «ژنه»، «یونسکو» و... دراین جهان وطنی هنر که پاریس باشد جمع می‌شوند واین شیوه‌های اجرایی که قریب به اتفاق آنها در مقابل بیهودگی جنگ جهانی و ناباوری نسبت به «رئالیسم اجتماعی» است، شکل می‌گیرد. من فکر می‌کنم این شالودهٔ نگرش تئاتر پوچی، تئاتر «دریزیون» و تئاتر مشقت «آرتو»ست.**

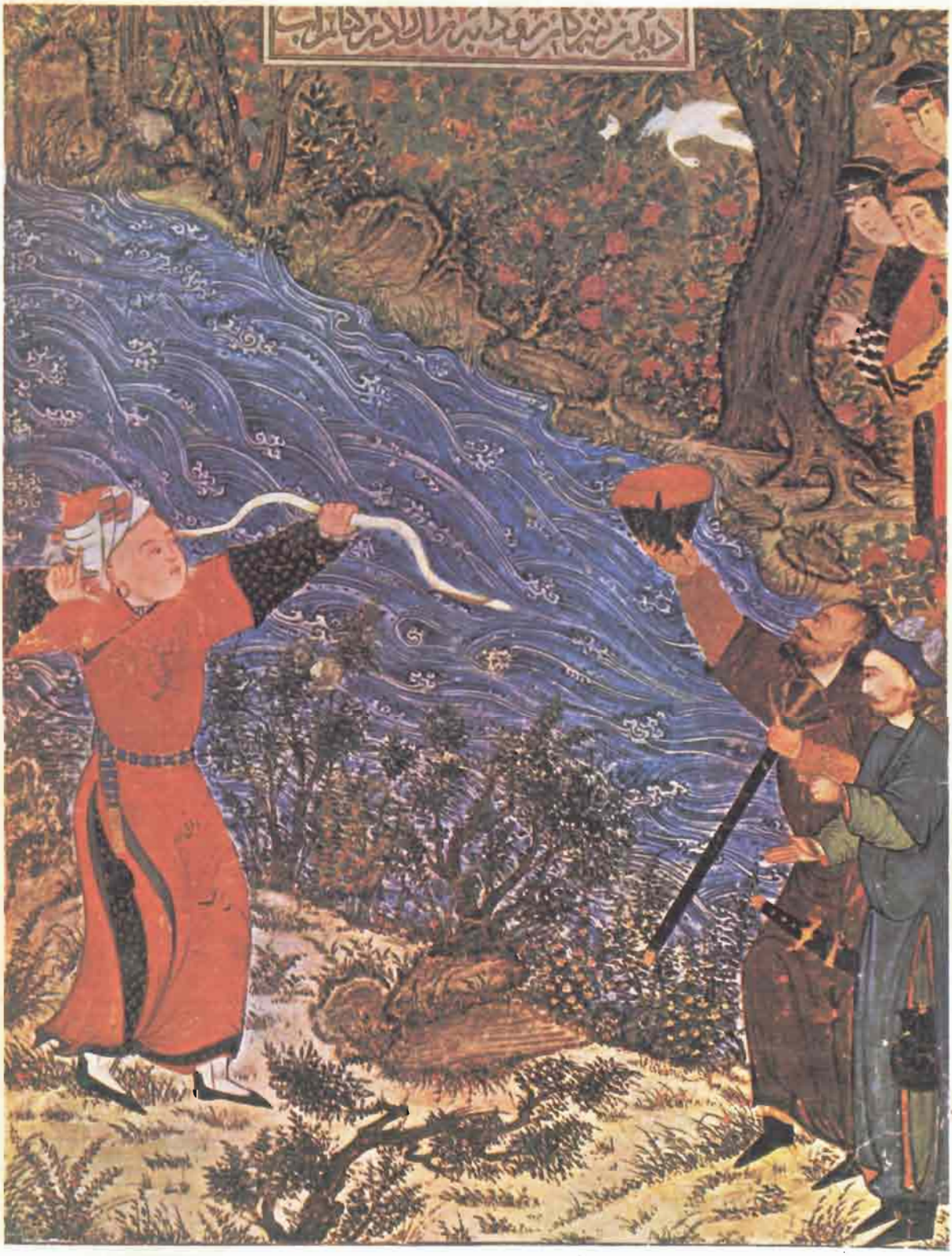
□ درخصوص سه ربع آغاز قرن بیستم اشاره کردید که مسیر تئاتر فرانسه را «مکتب زوریخ» تعیین می‌کند. لطفاً در این زمینه بیشتر توضیح دهید.

■ **این یک نهضت، یک جریانی است که شالودهٔ فکر خودش را در این خلاصه می‌کند که «ضد ارزش» حرکت نکند، بلکه در جستجوی نوعی استتیزم (زیبایی شناسی) نوین است. این جریان، استتیزم حاکم بر ادبیات و شعر و قوانین حاکم برموسیقی کلاسیک را نمی‌پذیرد و درمقابل آن شیوه‌ای را انتخاب می‌کند که به علت ناشناخته بودنش، شیوه‌ای احمقانه، سهو وضد رشد جلوه می‌کند، درصورتی که اینها آغازگر یک استتیزم هنری جدید هستند و به ارزشهای جدیدی می‌رسند که یک دههٔ بعد جایگاه خود را پیدا می‌کند. یعنی ادبیات نمایشی دادائیسم شکل می‌گیرد که از ارزشهای خاصّی برخوردار است، همین طور شعر و حتی موسیقی دادائیسم. درآغاز، کسانی که این نیروها و شیوهٔ کار اینها را درمقابل خودشان می‌دیدند، با معرفتی که از موسیقی، شعر و تئاتر داشتند، اینها را دیوانه، نامتعارف و بیگانه می‌پنداشتند. ولی همین بیگانه در چهارچوب فرهنگ خاصّ خودش، زمانی که دارای اصول و قواعد می‌شود، معنایی پیدا می‌کند. این اصول و قواعد همان چیزهایی است که در شعر و درام دادائیسم موجود است و اکثریت قریب به اتفاق افراد مقیم در فرانسه را متأثر می‌کند. امّا اینها تعیین کننده نبودند و فقط از این نظر قابل طرحند که در آن مقطع بخصوص آغازگر یک نهضتی بودند که با هرچه از قبل تعیین شده بود مخالفت می‌کرد؛ با هرآنچه تحت عنوان هنر، درموسیقی و شعر و ادبیات نمایشی تعیین شده بود مقابله می‌کرد.**

□ درمیان هنرمندان فرانسه بعد از انقلاب اکتبر شوروی، در مقابله با شیوهٔ «رئالیسم اجتماعی» نوعی «فردگرایی» به وجود می‌آید. این «اندیویدوالیسم» آیا مشخصاً برخاسته از «اگزیستانسیالیسم» سارتر و تأثیر آن بر جامعهٔ هنری فرانسه است یا عامل دیگری در این مهم دخیل بوده است؟

■ **من فکر نمی‌کنم این طور باشد. ما در فاصلهٔ ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۵، یعنی بین دو جنگ، شاهد چیزی در شوروی هستیم تحت عنوان «مدینهٔ فاضله»، یعنی عده‌ای «مدینهٔ فاضله» را در اتحاد جماهیر شوروی و در انقلاب اکتبر می‌دیدند. این انقلاب سعی می‌کرد در زمینه‌های مختلف، نخبه‌های خودش را، متفکرین خودش را داشته باشد. حتی «استانیسلاوسکی» که از انقلاب فرار می‌کند و به آمریکا می‌رود، مستقیم یا غیرمستقیم دعوت می‌شود و برمی‌گردد و موضوع تئاتر خودش را به عنوان حربهٔ تعیین کنندهٔ «رئالیسم اجتماعی» در اختیار آن نظام می‌گذارد. حالا این طرف قضیه، به عنوان یک ملّت، به عنوان یک هویت فرهنگی، طبیعی است که می‌باید چیزی را ابداع کند و با آن «رئالیسم اجتماعی» مقابله کند. همین باعث می‌شود که از میان این نیروها، آگاهانه یا ناآگاهانه، یک جریانهایی شکل بگیرد. این رقابت سالم یا ناسالم چیزی است که اندیویدوالیسم هنری فرانسه را شکل می‌دهد. ولی ما نمی‌توانیم بگوییم هراتفاقی که در فرانسه رخ داده، برگرفته از کل فرهنگ حاکم بر فرانسه است. ما اگر کمی دقت کنیم، فرانسه در زمینهٔ نقاشی، موسیقی و تئاتر بیشتر بیگانگان را در خود پرورده، یعنی بزرگترین هنر فرانسه شاید دراین باشد. قریب به اتفاق نویسندگان بزرگ فرانسه یا بلژیکی هستند یا ایتالیایی یا اسپانیایی یا رومانیایی. به هرحال از کشورهای دیگر هستند و کمتر نیروهای خود فرانسه را داریم. هنر فرانسه بیشتر در این است. حال، در این مورد سعی شد که یک هویت منطقه‌ای شکل بگیرد، برای مقابله با هویت دیگری که در صحنهٔ رقابت عرض اندام کرده بود. این آن «اندیویدوالیسم» است که خدمتتان عرض کردم.**





● برگی از شاهنامهٔ فردوسی
حدود ۷۷۴ هـ.ق. تبریز
توپ‌قاپو، استانبول