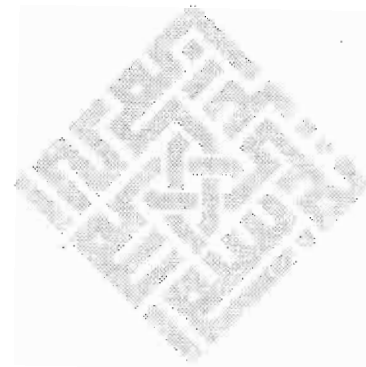
سوره

ماهنامه هنری

دوره دوم/ شماره دوم. اردیبهشت ۱۳۶۹. قیمت ۲۵ تومان

- ایده‌های غریب (داستان) / مجید راوی
- نقاشی ایرانی، بستان خیال / گفتگو با استاد محمدباقر آقامیری
- کدام سینما؟ / بهروز افخمی
- شعلحی در کاجهای ملکوت / احمد عزیزی
- فیلمهایی که من دیدم / فرهاد کلزار
- موسیقی و فیلم / گفتگو با کریم کوکردچی



سوره

ماهنامه هنری

دورهٔ دوّم/ شمارهٔ دوّم. اردیبهشت ۱۳۶۹

صفحه دو جلد:
اثری از استاد محمدباقر آقامیری

● **سرمقاله**/ در آستانهٔ دورهٔ دوم ۴ ● **و امّا بعد**... / انقلاب اسلامی و اتوپیای غرب‌زدگان ۵

● **ادبیّات**/ شطحی در کاجهای ملکوت ۸/ **شعر** ۱۳/ داستایوسکی و نیهیلیسم ۱۶/ آیه‌های غریب

(داستان) ۱۸/ ارزش و ضدارزش در ادبیّات داستانی ۲۲/ نامه‌های شاعرانه ۲۴/ در آیینهٔ دیوان بیدل ۲۶/

● **مبانی نظری هنر**/ گفتاری دربارهٔ زیبایی ۲۸/ جادوی پنهان و خلسهٔ نارسیسی ۳۲/ ● **تئاتر**/ مشکل

تئاتر؟ ۳۶/ ● **تجسّمی**/ انتزاع و تجرید ۴۰/ نقاشی ایرانی، بستان خیال (گفتگو با استاد محمدباقر

آقامیری) ۴۵/ گویا و مراسم تیربارانش ۵۰/ ● **سینما**/ فیلمهایی که من دیدم ۵۲/ موسیقی و فیلم (گفتگو با

کریم گوگردچی) ۶۰/ کدام سینما؟ ۶۴/ پووا‌ک کاتسی، کاشف نامتعارفها ۶۸/

سینمای ایران و جشنواره‌های جهانی (نظرخواهی) ۷۰

● صاحب امتیاز: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی
● سردبیر: سید محمد آوینی
● گرافیک: علی وزیریان
● آثار و مقالات ارائه شده در سوره بیانگر آراء مؤلّفین خود بوده، ضرورتاً نظرات حوزهٔ هنری را منعکس نمی‌سازد.
● نقل مطالب با ذکر مأخذ بلامانع است.
● حروفچینی: تهران‌تایمز/ چاپ و صحافی: آرین
لیتوگرافی: صحیفهٔ نور

■ نشانی: تهران، خیابان سمیه، تقاطع استاد نجات‌اللهی، شماره ۲۱۳ تلفن ۸۲۰۰۲۳

درآستانه دوره دوم

■ انقلاب اسلامی نمی‌تواند فقط در محدودهٔ یك تحول رفرمیستی سیاسی باقی بماند و لاجرم، از جهات فرهنگی و هنری نیز با غرب به معارضه‌ای عمیق و باطنی خواهد پرداخت.

اکنون که در آستانهٔ دومین سال انتشار «ماهنامهٔ هنری سوره» قرار گرفته‌ایم می‌توانیم با اطمینان کامل سخن از «هویت خاصّی» بگوییم که این نشریه به خود گرفته است. «سوره» از بسیاری جهات با سایر نشریات، اعمّ از هنری یا غیر هنری متفاوت است و آنان که در طول این یك ساله با ما همراه بوده‌اند و بر چگونگی طیّ طریق ما نظارت داشته‌اند، این تفاوتها را بخوبی و با روشنی کافی دریافته‌اند. بررسی اجمالی این تفاوتها در آغاز دورهٔ دوم انتشار نشریه به این قصد انجام می‌گیرد که ابهامات گوناگونی را که به‌طور طبیعی و معمول در اطراف هر حرکت تازه و بی‌سابقه ایجاد می‌شود حتّی‌المقدور برطرف کنیم و با صراحت، «هویت و شخصیت ماهنامهٔ سوره» را آنچنان که هست نشان دهیم. برای ایجاد یك رابطهٔ سالم و صمیمی با دیگران این نخستین کاری است که باید انجام گردد.

یك «نشریهٔ هنری» هرگز نمی‌تواند به امری جز «هنر» نپردازد چرا که هنر لاجرم یك امر اجتماعی و تاریخی است و در نفس‌الامر با همهٔ امور اجتماعی دیگر همچون سیاست، اقتصاد و بخصوص «فرهنگ» پیوند دارد. وقتی که این پیوند را نمی‌توان برید، اولین سؤالی که پیش می‌آید این است که: پس مفهوم «هنری» چه می‌تواند باشد؟

جواب این سؤال نیز موکول به ذکر صفات و خصوصیاتی است که «ماهنامهٔ سوره» را هویتی مستقل از دیگر نشریات بخشیده است:

ـ ما معتقدیم که «هنر» اگرچه از انسان تجلّی یافته و مفهوم انسان نیز جامع مشترك بین ما و جوامع دیگر است، امّا در عین حال یك امر تاریخی و اجتماعی است و در هر اجتماعی متناسب با هویت تاریخی آن قوم و حسب حالشان صورت خاصّی می‌گیرد کاملاً متمایز با دیگر اقوام در شرایط گوناگون تاریخی. بنابراین ما برای «هنر انقلاب» ماهیت، شأن و تعریف خاصّی قائلیم که در طول یازده شمارهٔ دوره اول[1] در بسیاری از مقالات نظری و سرمقاله‌ها بدان پرداختیم.

از نظر ما «هنر انقلاب» ماهیتاً متمایز از آن مفهومی است که در دنیای غرب و غربزدگان به نام «هنر» خوانده می‌شود. هنری که اکنون در سراسر جهان وجود دارد، چه در ریشه و خاك و چه در ثمرات، متعلّق به فرهنگ و تاریخ خاصّی است که بعد از رنسانس در غرب محقّق شد و از آنجا که «انقلاب اسلامی» پیش از هر چیز یك «انقلاب فرهنگی» است که خارج از سیر تاریخی جوامع غربی رخ داده است، هرگز نمی‌تواند جز در «مادهٔ هنر و قالبهای آن» به هنر غربی تأسّی پیدا کند.

هنر انقلاب قالب و، «مادّهٔ» هنر غربی را می‌گیرد و امّا بدان روح و «صورتی» تازه خواهد بخشید و در نهایت از لحاظ مادّه و قالب کار نیز از هنر غربی تمایز خواهد یافت.[2] هنرمندان انقلاب به نقاشی، سینما، تئاتر، شعر، رُمان، مجسّمه‌سازی و... روی خواهند آورد و سعی خواهند کرد که این هنرها را به مثابهٔ ظرفی برای تفکّر و تعهّد خاصّ خویش به کار گیرند. آنجا که این هنرها نمی‌توانند به مفهوم «ظرف» باقی بمانند و هر نوع تفکّر و تعهّد به‌طور یکسان بپذیرند، هنرمندان انقلاب مراحل بعد سعی خواهند کرد که در «مادهٔ هنر و قالبهای آن» نیز تغییراتی متناسب باروح وعهد خاصّ خویش ایجاد کنند.

این نخستین و مهمترین تفاوتی است که «ماهنامهٔ سوره» را از دیگر نشریات تمایز می‌بخشد؛ چرا که دیگران غالباً «هنر» را درست به همان مفهوم که غربیها می‌گویند پذیرفته‌اند و برای هنر انقلاب، ماهیت و جایگاه متفاوتی قائل نیستند. مصداق این «دیگران» که گفتیم فقط دشمنان انقلاب و غربزدگان نیستند؛ بسیاری از دوستان انقلاب نیز، اگرچه از جهات سیاسی علاقمند به انقلاب اسلامی و معتقد به آن هستند، امّا از جهات دیگر هنوز درنیافته‌اند که این انقلاب نمی‌تواند فقط در محدودهٔ یك تحوّل رفرمیستی سیاسی باقی بماند و لاجرم از جهات فرهنگی و هنری و... با غرب و آنچه که در ذیل تاریخ چند صد سالهٔ آن وجود دارد به معارضه‌ای عمیق و باطنی خواهد پرداخت.

این مسئله «ماهنامهٔ سوره» را بر آن داشته است که برای مباحث نظری دربارهٔ هنر اهمیّت بسیار زیادی قائل شود. خواه ناخواه این مباحث نظری نیز با آنچه که در سایر نشریات با عنوان مباحث هنری طرح می‌گردد متفاوت خواهد بود، چرا که تلاش ما بر آن است تا از چشم‌انداز فرهنگ اسلام به هنر بنگریم و لذا هرگز به ترجمهٔ مقالاتی در باب هنر از نشریات و کتب خارجی اکتفا نخواهیم کرد.

«قومیت ایرانی» نیز با این فرهنگ معارضه‌ای ندارد که هیچ، معاضد است؛ انسان شگفت انگیزی چون «حافظ» صرفاً متعلّق به ایران و یا اسلام نیست، بلکه حافظ فرزند خلف فرهنگی است که قوم ایرانی در سایهٔ اسلام بدان دست یافته است. «زبان فارسی» هم شیرینی خود را فقط مدیون زبان پهلوی نیست. زبان فارسی بسیاری از قابلیتهای خویش را از تحوّلاتی کسب کرده است که در سایهٔ فرهنگ اسلام و بخصوص فرهنگ شیعی در زبان ایجاد شده است.

آنچه که گفتیم مستلزم تبعات دیگری است که از جمله مشی خاصّی است که ماهنامهٔ سوره در برابر ترجمهٔ آثار بیگانگان در پیش گرفته است. فرهنگ غربزده‌ای که حتّی بعد از انقلاب

و امّا بعد...

انقلاب اسلامی و اتوپیای غربزدگان

در سپهر آن زندگی می‌کنیم پیش از هر چیز از طریق ترجمهٔ آثار بیگانه در میان ما گسترش یافته است. بنابراین مشی ما در امر ترجمه آن است که جز به ترجمهٔ آثاری که می‌توانند ما را در عبور از این مرحلهٔ انتقالی به فرهنگ مستقل انقلاب اسلامی کمك کنند، اقدام نکنیم. و این در حالی است که درست خلاف آنچه ما عمل می‌کنیم، اکنون اغلب نشریات داخلی پُر است از ترجمه‌هایی خوب و بد از آثاری بی‌فایده و چه بسا مضرّ. عمق فاجعه را فقط در یك جمع‌بندی و نگاهی مجموعه‌نگر می‌توان دریافت. در مجموع یازده شمارهٔ دورهٔ اول سه مقالهٔ ترجمه شده وجود دارد از «تیتوس بورکهارت» و «کارل گوستاویونگ»... امّا این کمبود ترجمه مستلزم غفلت از هنر غربی نبوده است: مقالات بسیاری در بررسی نظری هنر غرب به چاپ رسیده، منتها نه از همان مبانی فلسفی خاصّی که خودِ آنها طرح می‌کنند. در غالب مقالاتی که در مباحث نظری هنر به چاپ رسیده است، یك تطبیق نظری میان هنر غربی و آنچه که ما هنر انقلاب نامیده‌ایم انجام گرفته است.

بسیاری از این مقالات نظری همچون مقالهٔ «شیدایی و هنر» و یا «غزال غزل» به شعر و ادبیات نیز پرداخته‌اند، امّا در بخش ادبیات به‌طور خاص مقالاتی چون «بر بام ادبیات» «گلدان» «جلجتای خاطره» و... به صورتی غیرمستقیم و ادیبانه به همین مسئله عنایت داشته‌اند. این «استقلال فرهنگی» از نقاط تمایزی است که به ماهنامهٔ سوره هیئت و هویت تازه‌ای داده است.

در شعرها و داستانهای به چاپ رسیده و مصاحبه‌هایی که با هنرمندان انجام گرفته نیز علاوه بر «استقلال فرهنگی» به رشد و پرورش استعدادهای جوان و ناشناخته در افق «هنر انقلاب اسلامی» نظر داشته‌ایم و از همان آغاز، حتّی برای لحظه‌ای نیز قصد نداشته‌ایم که مراد خود را مخفی کنیم... بدیهی است که از افراط و تفریط و مسامحه و مطلق‌گرایی در عمل نیز پرهیز داشته‌ایم و اگر خلاف آن از ما صدور یافته از سر قصور بوده است که نمی‌توانیم خود را از آن مبرّا بدانیم.

امید ما آن است که بتوانیم این حرکت را بدان حرکت فراگیری که باید بنیان فرهنگ آیندهٔ این جامعه را بر بنای حقیقت دین بنا نهد پیوند دهیم و سهمی هرچند کوچك در تحقّق تاریخی هنری که آن را «هنر انقلاب» خوانده‌ایم داشته باشیم.

پاورقیها:

۱. شمارهٔ پنجم و ششم دوره اول در یك مجلد انتشار یافت.

۲. مادّه و صورت به معنای فلسفی ارسطویی آن به کار رفته‌اند.

در شماره‌های اخیر نشریهٔ «نشر دانش» ـ آذر و دی و بهمن و اسفند ۱۳۶۸ ـ دو مقاله با عنوانهای «رُمان، دنیای خیال عصر ما» و «بحران دموکراسی در ایران» به چاپ رسیده است که این مقالهٔ کوتاه متعهّد نگاهی انتقادی به آنهاست. چاپ مقالاتی شبیه به این دو و علی‌الخصوص مقالهٔ «بحران دموکراسی در ایران» از جانب نشریاتی که منتسب به جناحهای داخلی مخالفین اسلام و انقلاب اسلامی هستند اصلاً امری غیر مترقّبه نیست و در فضای لیبرالیستی حاکم بر مطبوعات، کاملاً متوقع است که نیشهای زهرآگین دشمنان و غیر دوستان نیز فرصت عمل پیدا کنند و بر روح و جان ما بنشینند. امّا شگفتی هرچه هست آنجاست که از یکسو با توجّه به سابقه و تجربیاتی که غربزدگان و روشنفکران وابسته به غرب در کار مطبوعات دارند، علیرغم قلّت عدد و عدم نفوذ و محبوبیت در میان مردم، یکباره سیل نشریاتی تازه و مخالف خوان و مقالاتی که نسبت به احیای تفکر غربی متعهّد هستند عرصهٔ فرهنگ و ادب و هنر انقلاب را مورد تهدید قرار داده‌اند و از سوی دیگر مع‌الاسف، بسیاری از نشریات وابسته به سازمانهای دولتی و نیمه دولتی نیز پشت انقلاب را خالی کرده‌اند و بعضاً حتّی آشکارا جانب انکار گرفته‌اند.

غالب این مقالات چهرهٔ خود را در پس نقاب «دموکراسی» پنهان کرده‌اند و به بهانهٔ دفاع از آزادیهای دموکراتیك که‌علی‌الظاهرنظام‌جمهوری اسلامی‌نیز با آنها مخالفتی ندارد، تیشهٔ هدم و نفی برداشته‌اند و به جان ریشهٔ این نهال نورسته‌ای حمله‌ور شده‌اند که به سختی در برابر طوفان جنگ سیاسی و تبلیغاتی غرب استقامت می‌ورزد. وابستگان به غرب و شرق سیاسی با دو تیغهٔ یك مقراض واحد از درون به قطع رگ و ریشه‌های انقلابی پرداخته‌اند که از بیرون نیز در محاصرهٔ دشمنان قسم‌خورده‌ای است که جهان و همهٔ امکانات مادّی و فرهنگی و تبلیغاتی آن را بلعیده‌اند و از آغاز نیز البتّه قابل پیش‌بینی بود که تریبون آزاد ناگزیر به دست کسانی خواهد افتاد که سالهاست در فضای مسموم فرهنگ پیش از پیروزی انقلاب بالیده‌اند، نه به دست انقلابیون کم‌تجربه‌ای که قرنهاست تفکّر آنها منکوب تبلیغات قدرتهای حاکم بوده است.

در مقالهٔ «بحران دموکراسی در ایران» ـ بهمن و اسفند ۱۳۶۸ ـ نویسنده به بهانهٔ معرّفی کتابی که اخیراً با همین نام در لندن به چاپ رسیده است می‌نویسد:

«اکنون که رویدادهای شگرف چندسالهٔ اخیر، چه در ایران و چه در سایر مناطق جهان بویژه در

کشورهای اروپای شرقی، پوسیدگی درونی رژیمهای استبدادی و نامتناسب بودن آنها را با زندگی معاصر آشکار کرده‌اند و مردم جهان شاهد فروپاشی یك به یك آنها بوده‌اند و هیچ بعید نیست که جامعهٔ ما نیز با گرایش عام روی‌آوری به دموکراسی و حکومت پارلمانی همسو گردد و تصمیم بگیرد که از تعارف کم کند و بر مبلغ افزاید، یعنی فقط به روساختهای این نظام بسنده نکند بلکه زیرساختهای آن را هم به نحو مؤثّر برقرار سازد. تحلیل علمی شکست آزمون دموکراسی و حکومت پارلمانی در دورهٔ ۳۲ـ ۱۳۲۰ بسیار ضروری است، زیرا تا به وضوح درنیابیم که چرا و به دلیل چه نقصهای نهادی و چه اشتباهاتی در آن آزمون شکست خوردیم، هیچ تضمینی وجود ندارد که بار دیگر آن نقصها و اشتباهها را تکرار نکنیم و باز هم شکست نخوریم».

و بعد نویسندهٔ مقاله افزوده است که کتاب «بحران دموکراسی در ایران» نخستین «پژوهش آکادمیك» در این زمینهٔ هنوز کاوش‌نشده است.

پیش از ورود در سخن، لازم به تذکّر است که پژوهش آکادمیك(!) مزبور توسّط یکی از ایرانیان گریخته از انقلاب و مقیم لندن، آن هم توسّط یکی از سازمانهای انتشاراتی انگلیسی* در سال ۱۹۸۹ به چاپ رسیده است و برای فردی که بر روابط بسیار تیرهٔ بین ایران و انگلیس، مخصوصاً بعد از فتوای حضرت امام دربارهٔ سلمان‌رشدی، آگاهی دارد حتّی همین اطلاعات کافی است تا دریابد که کتاب «بحران دموکراسی در ایران» چگونه کتابی است. امّا توضیحی که نویسنده دربارهٔ این کتاب نگاشته است فی‌نفسه شامل این پیشداوری است که هر نوع پژوهش واقعی علمی و آکادمیك باید به همان نتایجی که ایشان گفته‌اند منتهی شود. این نتایج چیست؟

نویسنده اشاره می‌کند که «هیچ بعید نیست که جامعهٔ ما نیز با این گرایش عام روی‌آوری به دموکراسی مخصوصاً در اروپای شرقی همسو گردد و تصمیم بگیرد که از تعارف کم کند و بر مبلغ افزاید»؛ یعنی که تاکنون «تعارف می‌کرده است». از دید این نویسنده ـ که نظرگاه عام روشنفکران غربزده است ـ فقط استقرار دموکراسی به مفهوم غربی آن است که تعارف نیست و جز آن، هرچه هست مصداق مفهوم استبداد است و این همان تفکّری است که اکنون از جانب نشریات معلوم‌الحال نیز در مقالاتی چون «توتالیتاریسم» و یا «انقلاب نیکاراگوئه» و... تبلیغ می‌گردد.

البتّه مردم ما با این حرفها نسبتی ندارند، امّا آنچه ما را نگران می‌دارد این است که بعد از پیروزی انقلاب بسیاری از فرزندان همین مردم که انقلاب کرده‌اند به دانشگاهها راه یافته‌اند و ناگزیر در جوّ مسموم تبلیغاتی از این نوع قرار گرفته‌اند و هرچند اگر تهدیدی اینچنین نیز در کار نبود، ما در حدّ مقدور، خودرا ملزم به پاسخ‌گویی می‌دانستیم.

نویسندهٔ مقاله اصلاً خود را نسبت به این حقیقت به غفلت زده است که در جهان امروز، در کنار گرایش وسیع روی‌آوری به دموکراسی، گرایش قدرتمند دیگری نیز علی‌الخصوص در میان جوانان و در کشورهای اسلامی و جهت رویکرد به اسلام و حکومت اسلامی وجود دارد و فی‌المثل فروپاشی نسبی اِعمال استبداد از جانب حکومت شوروی، به گرایشهای قدرتمند اسلامی در میان جمهوریهای مسلمان نیز میدان بروز داده است. نویسنده، مغرضانه بر وقایعی که هنوز هم در داخل خاك شوروی و در مرز شمالی کشور ما می‌گذرد چشم غفلت فروبسته است. امّا از جانب دیگر، هرجا که واقعه‌ای متناسب با «اتو پیای فریبندهٔ روشنفکران غربزده» وجود داشته، آن را چون مؤیّدی بر مدّعای خویش فرض کرده و این مقاله را نگاشته است.

«دموکراسی» اتو پیای فریبندهٔ روشنفکران است و لاجرم، بر مبنای این حکم که «حبّ الشّیء یعمی و یصّم» چشم عقل آنان را بر هر واقعیت دیگری در کرهٔ زمین کور کرده است. او پیشنهاد می‌کند که پیش از آنکه در میان ما نیز وقایعی چون وقایع اخیر در اروپای شرقی تکرار شود بهتر است خودِ نظام جمهوری اسلامی دست از ظاهرسازی بردارد و فقط به روساختهای نظام دموکراسی بسنده نکند و زیرساختهای آن نظام را نیز اخذ کند، و با بیانی روشنتر، دست از اسلام و ولایت فقیه بردارد و به تمام معنا نظام پارلمانی دموکراسی را قبول کند، چرا که می‌دانیم «ولایت فقیه» فی‌نفسه نظام حکومتی خاصّی را ایجاب می‌کند که هرچند بتواند بعضی از نهادهای نظامهای دموکراتیك را بپذیرد امّا در کلّیت خویش با آنها متغایر است و البتّه، از آنجا که در نظر این آقایان هرچه غیر از نظام دموکراسی وجود دارد مصداق استبداد است، پس ولایت فقیه نیز نمی‌تواند خود را از این حکم کلّی برهاند. حال آنکه نظام حاکم بر کشور ما «جمهوری اسلامی» است، یعنی حکومتی اسلامی که برای استقرار خویش از نهادهای حکومتی پارلمانی (جمهوری) تا آنجا که منافی با اسلام نباشد سود جسته است. مسلّم است که نویسندهٔ مقالهٔ مذکور خود بر این معنا واقف است امّا برای فرار از تبعات سخن خویش به یك مثال تاریخی روی می‌آورد: ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲، یعنی از برکنار شدن رضا شاه از سلطنت تا کودتای بیست و هشتم مرداد.

در معادلهٔ قیاسی که نویسندهٔ مقاله برقرار کرده است، وضعیت فعلی ما با سالهای بین ۱۳۲۰ تا ۳۲ قابل مقایسه است و اگر درست دقّت کنیم در این سخن نکات ظریف بسیاری نهفته است که ما فقط به یکی از آنها، که شاید مهمترین باشد، اشاره می‌کنیم. در آغاز مقاله نویسنده نوشته است: «در دورهٔ دوازده ساله‌ای که از برکنار شدن رضا شاه از مقام سلطنت در ۲۵ـ شهریور ۱۳۲۰ آغاز می‌گردد و به سقوط حکومت دکتر محمد مصدق در ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ختم می‌شود بیش از هر دورهٔ دیگری در تاریخ معاصر ایران امکان استقرار دموکراسی و حکومت مبتنی بر قانون اساسی وجودداشت». باتعمیم بخشیدن به این نظرگاه سیاسی که نویسنده ارائه می‌دهد اگر حکومت دکتر مصدق ادامه می‌یافت ما به همان آرمان دموکراسی که نویسنده می‌خواهد دست می‌یافتیم و همهٔ تعارضاتی که با حکومت دکتر مصدق وجود داشت خواه ناخواه مصداق همان اشتباهاتی است که به پیشنهاد ایشان ما باید از آنها پرهیز کنیم تا یکبار دیگر به بلای کودتای ۱۳۳۲ مبتلا نشویم؛ یعنی به عبارت

■ مفسده‌ای که در توصیف ادبی صحنه‌های منافی عفّت نهفته است، بسیار زیاد است و اصلاً اینکه رمان در خلوت خوانده شود یا در حضور جمع، تغییری در اصل مسئله نمی‌دهد.

■ رُمان با «توصیف» سر و کار دارد و این یکی از عمده‌ترین صفاتی است که «رمان» را از «داستانها و تمثیلهای کهن» متمایز می‌دارد.

روشنتر روحانیون را از دخالت در حکومت کنار بکشیم و کار را به دست روشنفکران ناسیونالیست بسپاریم تا امثال محمد رضا شاه از این تفرقه میان «مشروطه» خواهان و «مشروعه» خواهان به نفع خویش سوء استفاده نکنند.

حال آنکه قبل از هر چیز، بعید است حتّی خود نویسندهٔ مذکور نیز ندانند که استقرار زیرساختهای حکومت پارلمانی دموکراسی به معنای نفی نظام حکومتی است که می‌خواهد بر ولایت فقیه مبتنی باشد و لذا، اگرچه ما اصرار نداریم که همهٔ روشنفکران ضرورتهای تاریخی و فرهنگی این مرز و بوم را دریابند و روی به ولایت فقیه بیاورند، امّا با اصرار فراوان تقاضا می‌کنیم که سخنان خویش را بدون خدعه و نیرنگ و با صراحت و صداقتی بر زبان بیاورند که لازمهٔ حیات انسانی است. نظام اسلامی ایران اکنون اسوهٔ همهٔ جریانها و گرایشهای اسلام‌خواهی در سراسر جهان است و کرهٔ زمین با انقلاب اسلامی وارد دوران پرحادثهٔ یك عطف تاریخی شده است که در آخر به فروپاشی غرب و زیرساختهای حکومتی آن نیز منتهی خواهد شد.

در مقالهٔ دوم مورد بحث یعنی «رُمان، دنیای خیال عصر ما»- آذر و دی ۱۳۶۸- اگرچه روی سخن علناً متوجّه قبلهٔ دموکراسی نیست امّا ارزیابیها و احکام و نتایج صادره، از همان نظرگاهی انجام شده است که در مقالهٔ «بحران دموکراسی در ایران» می‌خوانیم. دراین مقاله، نویسنده بعد از ذکر مشهوراتی تکراری در باب رُمان که نظیر آن را، البتّه نه با این زبان مطنطن و ظاهراً ادیبانه، در بسیاری دیگر از نشریات دیده‌ایم روی اعتراض را متوجّه مشکلات و دستکاریها و حك و اصلاحاتی می‌کند که در هنگام صدور اجازهٔ انتشار از جانب مسئولین اِعمال می‌گردد. گذشته از آنکه با توجّه به این فضای لیبرالیستی که بر مطبوعات کشور حاکم است انسان از اصل در وجود و عدم و یا کیفیت و کمّیت موضوع مورد بحث دچار تردید می‌گردد، امّا به هر تقدیر نقطهٔ تعارض ما با مقالهٔ کذایی در اینجا نیست. هدف حملهٔ نویسندهٔ مقاله به‌طور مشخص متوجّه نظارتی است که بالخصوص در مورد «حفظ عفاف» اِعمال می‌گردد. او مدّعی است که یك چنین نظارتی لازم نیست و برای اثبات مدّعای خویش دلایلی اقامه کرده است که ما آنها را در اینجا ذکر می‌کنیم و بعد در کمال اختصار به یکایك آنها پاسخ می‌دهیم. می‌نویسد:

«می‌گویند این حك و اصلاحها برای رعایت مصالح جامعه ضرورت دارد. ببینیم این دعوی تا چه حد موجّه است. البتّه رُمان بدان جهت گرایش دارد که خواننده را به زوایا و خفایا بکشاند ودر خلوت چه بسا حوادثی روی دهد که آفتابی شدن آنها خالی از اشکال نباشد؛ امّا این هست که خواننده نیز رُمان را در خلوت می‌خواند(!) رُمان کتابی نیست که در حضور جمع، آن هم هر جمعی خوانده شود؛ از این رو وصف برخی از صحنه‌ها زیانی به مناسبات اخلاقی نمی‌رساند. وانگهی اگر این صحنه‌ها در رُمانی گنجانیده شده لابد از آن گریزی نبوده است همچنان که فی‌المثل در ابواب فقه و مباحث علم پزشکی از وصفها و حتّی تصویرهای عریان و بی‌پرده چاره‌ای نیست و کسی تاکنون به این عریانی و بی‌پردگی اشکال نکرده است».

و بعد می‌افزاید که اگر چنین صحنه‌هایی بخواهد حذف گردد، ازشاهکارهای ادب فارسی نیز باید قطعات نه چندان کمی حذف گردد از جمله داستان «زن حجّام» در «کلیله و دمنه» و غیره... و بعد می‌نویسد:

«حتّی در تفاسیر قرآن، تفصیل داستان یوسف و زلیخا با این تقشّف چه بسا مصون نماند».

رُمان با «توصیف» سر و کار دارد و نه در هیچ یك از تمثیلهایی که نویسندهٔ مقاله از «کلیله و دمنه» و «مثنوی» و یا «گلستان سعدی» ذکر می‌کند و نه در ابواب فقه و مباحث پزشکی، شیوهٔ بیان «توصیفی» نیست و این یکی از عمده‌ترین صفاتی است که «رُمان» را از «داستانها و تمثیلهای کهن» متمایز می‌دارد و یکی از نکاتی هم که سبب گشته است تا رُمان از چنین جاذبیتی برخوردار باشد همین است. توصیف ساده‌ترین افعالی که در خلوت انجام می‌گیرد در رُمان به صورتی آن قدر جذّاب درمی‌آید که حتّی تصاویر قبیح نیز نمی‌توانند جاذبیّتی آن همه داشته باشند، چرا که یك تصویر محرّك نمی‌تواند قوّهٔ خیال‌پروری بینندهٔ خویش را همان قدر تحریك کند که توصیف ادبی از عهدهٔ آن برمی‌آید. مفسده‌ای که درتوصیف ادبی چنین صحنه‌هایی نهفته است، چه در خلوت و چه در جلوت، بسیار زیاد است و اصلاً اینکه رُمان در خلوت خوانده شود و یا در حضور جمع، تغییری در اصل مسئله نمی‌دهد. این مفسده‌انگیزی تا آنجاست که در توصیه‌های اخلاق دینی برای جلوگیری از اشاعهٔ فحشاء، فرد را حتّی از ذکر مفسده‌ای که به چشم دیده و یا به گوش شنیده نیز نهی کرده‌اند. توصیف صحنه‌هایی اینچنین بلاشك از مصادیق بارز «اشاعهٔ فحشاء» است و در متون قدیمی و یا «سورهٔ یوسف»، گذشته از آنکه همواره کار به یك خیر اخلاقی ختم می‌گردد، نقل افعال و حرکات و اشیاء نیز هرگز صورت توصیفی به خود نمی‌گیرد.

نویسندهٔ مقاله برای ردّ شبهات احتمالی می‌نویسد:

«حتّی در آنجا که رذیلتها وصف می‌شوند باز توصیف زیباست. قویترین احساسی که از خواندن این وصفها در خواننده پدید می‌آید تحسین و لذّت هنری است که نوع متعالی لذّت معنوی است.»

کدام لذّت معنوی؟ خواندن توصیفاتی اینچنین جز تحریك بیجا و مفسده‌انگیز کششهای جنسی چیزی دربر ندارد و حتّی این تحریکات در خلوت، به مراتب بیشتر است.

نظرگاه اومانیستی نویسندهٔ مقاله با صراحت تمام آنگاه برملا می‌شود که امر را دائر بر اعتباری بودن اخلاق می‌گیرد و می‌نویسد:

«از این که بگذریم، خلقیات در جامعه‌ها و در عصرها متفاوتند. چه بسا عملی و رفتاری در جامعه‌ای و در عصری در حضور جمع منع اخلاقی داشته باشد و در جامعه‌ای دیگر نه. فی‌المثل در فرنگ روبوسی زن و شوهر یا دو نامزد به هنگام خداحافظی در شارع امری است بس عادّی که توجّه کسی را جلب نمی‌کند و حال آنکه همین عمل در جامعهٔ امروزی ما چه بسا به چشم کسانی خالی از بی‌پروایی نباشد...»

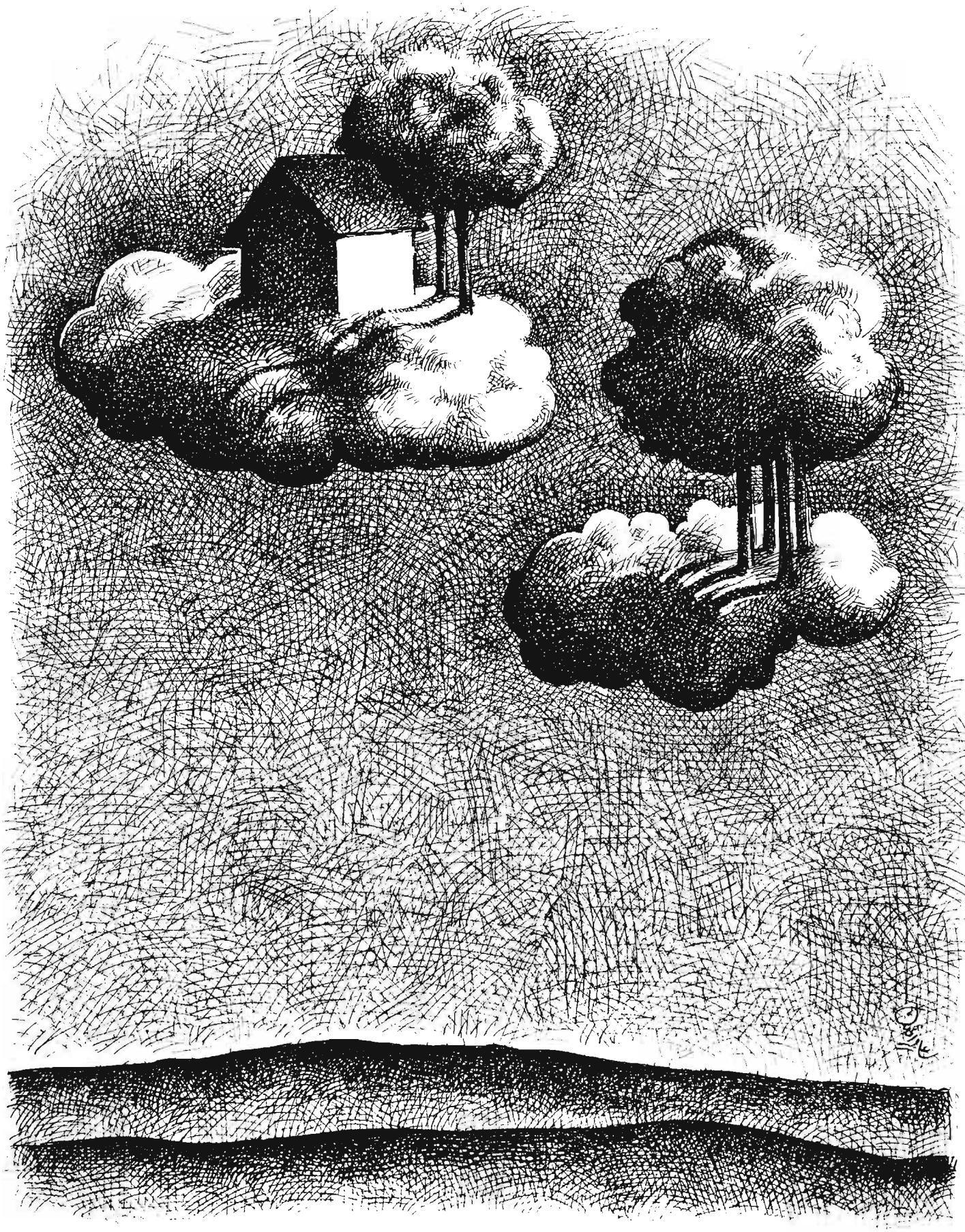
و بعد به بیانی از «اخلاق ناصری» استناد می‌جوید که: «در اخلاقیات آنچه مبدأ آن «طبع» بود به اختلاف ادوار و تقلّب سیر و آثار مختلف و متبدّل نشود، امّا آنچه مبدأ آن «وضع» بود به تقلّب احوال وتغلّب‌رجال‌و تطاول روزگار و تفاوت ادوار و تبدّل ملل و دوَل در بَدَل افتد».

...و از قضای روزگار آنچه که نویسندهٔ محترم بدان تاخته‌اند نیز از اخلاقیاتی است که مبدأ آن «طبع» است نه «وضع». حکمت نظری و عملی اسلام، انسان را به شایستگیها و بایستگیهایی می‌رساند که سزاوار است همهٔ انسانها حیات فردی و اجتماعی خویش را بر آن اساس بنیان نهند. مقتضای «طبع» آدمی آن است که آنچنان زیست کند که شریعت اسلام بدان امر فرموده، چرا که اسلام دین فطرت و خلقت است و نه تنها هیچ حکمی در آن نیست که مخالف طبع آدمی باشد بلکه همهٔ احکام عملی آن از همان فطرتی منشا گرفته است که انسان در اصل وجود خویش با آن متّفق و متّحد است.

خلقیاتی که مبدأ آن «وضع» است و نه «طبع»، بر مبنای اعتباراتی ایجاد شده‌اند که ریشه در تعصّبات قومی و یا خرافات عقلی دارند، از نوع همین اعتباراتی که اخلاق امروز جوامع غربی بر مبنای آن بنا گشته است و درست در همین مثالی که نویسندهٔ مزبور ذکر کرده‌اند روشن است که ایشان مراد اخلاق ناصری را از وضع و طبع درنیافته‌اند؛ «روبوسی زن و شوهر و یا دو نامزد» در «شارع» عملی است خلاف طبع آدمی و اینکه در جامعهٔ غرب توجّه کسی به این‌گونه امور جلب نمی‌گردد جوازی بر «مطبوع» بودن و یا «معقول» بودن آن نیست. در غرب اعمالی بسیار وقیحانه‌تر از این نیز نظر کسی را جلب نمی‌کند چرا که در آنجا دهها سال است که بنیان «اخلاق موافق طبع آدمی» ویران گشته است و انسانها بر مبنای «عادات و رسومی کاملاً غیر مطبوع و غیر معقول» زندگی می‌کنند.

باز هم ناچار از ابراز شگفتی هستیم که چگونه مقاله‌ای چنین سبك و بی‌مایه در یك نشریهٔ وزین وابسته به ستاد انقلاب فرهنگی به چاپ رسیده است. این هم از عجایب این روزگار وانفسایی است که تطاول آن گریبان ما را نیز گرفته است.

* I.B. TRAVIS &CO. LTD



شطحی در کاجهای ملکوت

■ احمد عزیزی

سه چهار سال است که قناری غزلم خاموش است. هر شب وقتی خاکستر روحم را جمع می‌کنم، ققنوس شهید شعری را می‌بینم. غزل، شکارگاه بزرگی است؛ شکارگاهی که در آن حیرت صید می‌شود. کنار بیشهٔ تشبیهی، زیر درخت پُربرگ استعاره‌ای، کباب چشم آهوان می‌شوی؛ برگ بریان آتش در نگاه.

اکنون دوران امپراطوری سلسلهٔ بیدل است. در چنین عصری، ماست‌فروش‌های هیمالیا هم شاعرند؛ باربرانِ دماوند هم، و کارگرانی که در جادهٔ مخصوص کرج عرق می‌ریزند.

آب و هوا فرق می‌کند. گاهی درچهل درجه زیر صفر غربت- که عروق عشق منجمد می‌شود- از قامت معتدل سلامی در استوای سرسبز تبسّمی تب می‌کنی. فوراً قلبت به قناری تبدیل می‌شود و گیسوانت بال درمی‌آورند. مثل دریاچه‌ای می‌شوی که میزبان هزاران پرندهٔ مهاجر است. گاهی هم در شرجیِ لزجی که فشار خون خورشید بالا می‌رود و ابرهای عصبانی از رفتار ناملایم دریا به جوش می‌آیند، خاطرهٔ یك غروب وداع آلوده، دستهایت را چوبهٔ دار خداحافظی می‌کند. نمی‌دانی مردم را از قتل فجیع خود خبر کنی، یا بگذاری کبوتر تیرخوردهٔ قلبت بر صخره‌های گمنامی فروافتد.

همه چیز به فصل بستگی دارد. هیچ عاشق حرفه‌ایی در پاییز ترانهٔ «عید اومد بهار اومد» را زمزمه نمی‌کند. اگر زمستان ما را به یاد گل یاس بیندازد، یقیناً یکی از ستون فقرات شعر ما خوب جا نیفتاده است. آدم عاقل ازدیوانه‌پند نمی‌گیرد. گاهی چشم ادراك ما ضعیف است. گاهی باید فتیلهٔ تفسیر را پایین کشید و مستقیماً از خارج پدیده‌ها استقراض احساس کرد و این بستگی مستقیم به پس‌انداز فلسفی ما دارد. البتّه باید با همه چیز در حال تغییر بود. گاهی «همه چیز در حال تغییر است» را هم باید تغییر داد. این‌طور نباشد که قفسها خود را به پرندگان تحمیل کنند. مرغ زیرك آن است که خود را به قفس تحمیل کند. برای همین است که قفس شاعران سبك هندی بوی گلستان می‌دهد؛ به شرط آنکه شاعر برای ابد با سعدی معاهدهٔ گلستان منعقد نکند. فرق بیدل با سعدی این است که بیدل به تو زبان برای گفتن و چشم برای دیدن می‌دهد، امّا سعدی برای جمجمهٔ مستعمراتی ما مغز هم صادر می‌کند و این همان فاجعهٔ هیروشیمای سبك بازگشت است. نتیجهٔ تزریق هورمون بازگشت، شاعران چاق و چلّهٔ دوره قاجاری است.

باز هم از خودم جلوتر افتادم. منظور من از این ابرپراکنی کوتاه، ارائهٔ یك چشمهٔ کوچك از خورشید بود. داشتم راجع به غزل غزلهای سلیمان صحبت می‌کردم. ببینید، فضا باید یك فضای لایتناهی باشد؛ فضایی که بشود در آن با سیّاره‌ها بازی کرد. دُب اصغر را گرفت و از زیر خوشهٔ پروین بیرون کشید. روی خط شیری شیر یا خط کرد و در کهکشان تکلّم شلنگ تخته انداخت. یکی از دلایل موفّقیت حافظ پرتاب همین سفینه‌هاست. در معاینه‌ای که دیشب از ستارگان منظومهٔ ذهنی کردم، در اطراف زهره و ناهید بیش از هزار قمر طبیعی ساخت حافظ گشت می‌زد. حافظ در قرنها پیش ثابت کرده است که می‌شود در سیّارهٔ مریخ زندگی کرد. بنابراین همه چیز در نُك پیکان ذهن ماست؛ ما اگر اراده کنیم می‌توانیم در یك آن با همهٔ کائنات خوش و بشِ کنیم.

براساس آخرین تحقیقات تأمّلی، حسّ آدمی می‌تواند به اندازهٔ میلیاردها سال نوری تاریك شود. یعنی شما در حالی که روی مبل ناراحتی خود لم داده‌اید، می‌توانید از دریایی تشویش و اقیانوسی اضطراب عبور کنید و این از بزرگترین دستاوردهای تکنولوژی تخیّل است.

یکی از خواصّ بزرگ علم، جهل است. علم می‌تواند ما را نسبت به هر چیزی که معلوم نباشد جاهل کند. علم خون آدمیان را مدرّج می‌کند، نبض شعر ما را روی کاغذ می‌آورد، بهار ما را با اشعهٔ ماوراء بنفشه می‌کاود. وقتی پیشانی یار را می‌بوسیم، در ذهن ما استخوانبندی معشوقه را مجسّم می‌کند. لبخند مونالیزا را ناشی از عوارض کلیوی می‌داند. وقتی علم داریم، زیر هر لبِ غنچه‌ای انتظار دندان پوسیده‌ای می‌بریم. علم جهل مقدّسی را که در جنون وجود دارد، نفی می‌کند. علم می‌خواهد ما زخم محبّت خود را بخیه کنیم، نام بی‌قراری خود را تنگی نفس بگذاریم. علم ما را با دست خود

جرّاحی می‌کند. علم می‌خواهد هر وقت نبض ما مثل کبوتر زد فوراً به متخصص قلب و پنجره مراجعه کنیم. علم رنگ کفن مارا هم تعیین می‌کند. علم ما را به جایی می‌رساند که زیر سلاحهای هسته‌ای قایم موشک بازی کنیم. علم موسیقی را هم تهدید می‌کند. دیگر نمی‌شود در خلوت محراب ابرویی نشست و نقشهٔ کمانچه‌ای کشید. باید کمپوزیسیون کلام را رعایت کرد. باید به هارمونی هوس تسلیم شد. باید به اندازهٔ ظرفیت اعصاب، هیجان نوشید. باید سازهای حزن‌آور را رها کرد و طوری به چشم یار نگاه کرد که به سوء هاضمهٔ نظر دچار نشد.

علم ریاضیات را به نقاشی ترجیح می‌دهد. علم می‌خواهد ضربان قلب ما را در پرواز آواز بگیرد. علم می‌خواهد فرعون را کامپیوتری کند، دیکتاتوری را به حساب همهٔ بشریت بریزد. علم ما را از بواسیر کهن نجات می‌دهد تا به ایدز جدید عادت کنیم. علم دماغ نفسانیت ما را گنده کرده است. علم می‌گوید همهٔ انسانها جاهلند مگر اینکه خلاف آن ثابت شود.

نمی‌دانم منظور مرا از جهل مقدّس فهمیده‌اید یا نه. جهل مقدّس بیماری مبارکی است که در فصل شیرین جوانی در بیستون بغض، به سراغ ما می‌آید و ما را به کوری فرهاد دچار می‌کند. جهل مقدّس، شعور متراکمی است که در تیشهٔ جنون متبلور می‌شود. خنجری است که ما به وسیلهٔ آن خود را شهید می‌کنیم. بعضی از دیوانگان بزرگ تاریخ، آن را به داری تشبیه کرده‌اند که یك عمر بر دوش خود حمل می‌کنیم.

برگردیم سر اصل مذهب. داشتیم راجع به رجعت صحبت می‌کردیم. رجعت از ریشهٔ گیاه رجع است. عرب به شتری که در بیابان گم شده، شتر گمشده می‌گوید. اساطیر عربستان پر از شتر گمشده است. طایفه‌ای از کلمات که اِعراب‌گذاری نشده‌اند، هنوز در بیابانهایی به شکل بُهت زندگی می‌کنند. عشق به نوعی استغاثهٔ بُهت است. بُهت خواهر ناتنی حیرت است. بُهت بیشتر در برابر غنچه‌زارهای تکلّم به عارف دست می‌دهد؛ امّا حیرت، ناشی از مشاهدهٔ مژگان است. مژگان سیم خارداری است که ما را از رسیدن به کُنهِ نگاه باز می‌دارد.

وقتی که بادام سخن می‌گوید، حیرت جوانه می‌زند. اولین دانشمندی که رابطهٔ بین ریاضت و بادام را کشف کرد بابا طاهر بود. تا پیش از بابا طاهر عارفان گمان می‌کردند که چشم، کروی است؛ امّا بابا طاهر با افزودن مقداری سُرمه به مژگان و تخمیر آن در محلول اشك، به فرمول جادویی حیرت و بادام دست یافت. این کشف برای ابد مسیر بادام‌شناسی را تغییر داد، بزودی دلدادگانی که دست به جرّاحی جان می‌زدند نیّت را به شیوهٔ بابا طاهر عمل کردند.

بابا طاهر با فرمول سادهٔ دوبیتی که مرکّب از چهار عنصر مصرع و دو اتم تصویر بود، زخم عشق را برای ابد تازه نگاه داشت. اکنون در کوه الوند، دلهایی که بابا طاهر در چند قرن پیش خراشیده بود هنوز می‌تپند. بابا طاهر کلیهٔ مواد غزلی را که قبلاً در سرنکهای چهارده بیتی به دلدادگان تزریق می‌شد و استفاده از آن به مقدّماتی از قبیل سرم فلسفه، برانکارد تحقیق و پنس پژمردگی نیاز داشت، در دراژه‌های دومیلیِ دوبیتی ریخت. هنوز هم در نواحی دشتستان، مردم در دستگاههایی موسوم به کُردبیات جمع می‌شوند و تولّد زخم خود را جشن می‌گیرند. هنوز در ایران بادامهای نوع بابا طاهر به شیوهٔ سنّتیِ شیون به عمل می‌آید.

دوبیتی، عشق خلاصه شده است. دوبیتی حساب دو دوتا چهار تای محبّت است. دوبیتی غذای کم‌حجم و پُرکالری عاشقان ضعیف شده است. عاشقانی را که نیاز به جرّاحی شهادت دارند، ابتدا با یك دوبیتی سوزناك بیهوش می‌کنند. اگر دوبیتی نباشد شیرازهٔ ایلیات گسیخته می‌شود، شبانان گله‌ها را گم می‌کنند و گوسفندان به وبای زوزه گرفتار می‌شوند. دوبیتی خلوتی است که در آن نی‌ها به شکایت می‌آیند.

حالا به جشن مینیاتورها می‌رویم، به باغ غزل، به بیشه‌های انبوهی که در آن ابدیت گم می‌شود؛ شهری که در آن فاصلهٔ خشتها و خُمها ناپدید است، خاك سخن می‌گوید، پیمانهٔ اشك می‌ریزد؛ شهر غزل، مرکز استان عشق، پایتخت پرواز، شاهراه شعر، کشور کوچ، جلگهٔ جم، رودخانهٔ رؤیا، دشت دیدار. اینجا از دور دست درون آدمیان آوای دف به گوش می‌رسد. گرد هر درختی مولانایی به سماع است. هر کاجی کرانهٔ معراجی است. هر رودی بستر ابدیتی است. شهری که در آن آیینه می‌نوشند و تصویر می‌فروشند؛ شهری که در بستر اشك و بر کف مروارید بنا شده است.

یك سو دجله‌ای به وسعت خاکستر هزاران حلاج گسترده‌اند و به یادبود همهٔ شهیدان داری برپاست. یك سو دشتی به پهنهٔ همهٔ هجرتهای زمین؛ دشتی آواره، دشتی که در مجنون سرگردان است، دشتی که از کرانهٔ چشم لیلی است. حافظ اینجا سکّهٔ رایجی است که کودکان تکلّم با آن شاخهٔ نبات لبخند می‌خرند. اینجا فرشتگان خردسال شاعرند و پریان صغیر همه دیوان کبیر دارند. حلبی پر از روغن بادام،شامی لبریز از تلالؤ شمس...

غزل، غزال کلمات است؛ هرگز به چنگ نمی‌آید. غزل معشوقه‌ای است که تا ابد در فراق او می‌سوزیم. ازدواج اجباری شاعران با مثنوی به همین خاطر است؛ شاعرانی که در عشق غزل شکست می‌خورند، غریزهٔ شعری خود را با مثنوی فرومی‌نشانند. غزل نخستین عشق ماست: عشقی که ما را بیدار می‌کند و ناپدید می‌شود. همه در کوچه‌های کودکی خود همبازیانی داشته‌ایم: پریانی که به دریاهای دور مهاجرت کرده‌اند. غزل نخستین دختری است که خون قلب ما را می‌نوشد.

غزل، تابستان بلوغ ماست؛ بهاری که در آن فرو می‌باریم و گم می‌شویم. غزل، مشعر هوش و منای محبّت است؛ حجّی است که در نیمهٔ راه تمتّعش به اقامت مغیلان دچار می‌شویم. وقتی جوانهٔ صداقت را در بهار دوستی بکاریم، بعد دلمان را روی ایوان انتظار پهن کنیم، به راه سایهٔ بال چکاوکی بنشینیم، شاید گوشوارهٔ غزلی را در انبوه گیسوان تاکی ببینیم. زمزمهٔ حسرت، اولین شکوفهٔ غزل است؛ هجران بارانی است که تمام فصل می‌بارد. دم کردهٔ دل آدمیان را باید از شبانان تغزّل بجوییم. اینان رمه‌داران کوهپایه‌های تجلّی‌اند. اینان پیامبرانی هستند که بر خود مبعوث می‌شوند.

غزل گمشدهٔ من! از وقتی که تو پاشنهٔ غربت را کشیدی و پا در راه ماندن گذاشتی، من هنوز ساکن سفرم، مقیم رفتن و رفتن. تو رفتی و پاییز برگشت؛ پاییزی که همسال جوانی من است؛ پاییزی که پر از سرگیجهٔ سارها و استفراغ ابرهاست؛ پاییزی که ما را در برگهای پریشانی‌خود مدفون می‌کند و به دست ما بیل می‌دهد تا پرندهٔ سرگردانی خود را چال کنیم؛ پاییزی که ایلهای گرسنه را از دشت سیلابها به کوهستان صاعقه‌ها می‌کوچاند تا عشایر عزلت، زمستان زخم را در غار آوار سر کنند؛ پاییزی که قلب عاشقان را منجمد می‌کند، زورقها را به رقص گردابها می‌کشاند، دهلیزها را می‌گشایدو گاوان نجیب استیصال را سرمی‌بُرد؛ پاییزی که دختران آبادی را با زمین معاوضه می‌کند؛ پاییزی که کلید بکارت باغ را به بادهای هرزه و طوفانهای شهوت‌زده می‌سپارد؛ پاییزی که کیان باغها را بر باد می‌دهد؛ پاییزی که گرسنگی گنجشکها را جشن می‌گیرد؛ پاییزی که شیروانیها را نفرین می‌کند و پنجره‌ها را می‌بندد؛ پاییز ترك خورده، پاییز سفر سالار.

●

خواهرم جاروب برقی می‌پرستد، مادرم تصنیف پیری می‌خواند و برادرم هر روز بیشتر شبیه قابیل می‌شود. امّا من در حال وفورم. من دائماً به خود تقسیم می‌شوم. من می‌خواهم خودم را ضربدر شما کنم. می‌خواهم منهای ما کسی غمگین نباشد؛ همه به اضافهٔ ما خوشبخت باشند. آبها آواز بخوانند. پرندگان موازی با اُردی‌بهشت پرواز کنند. درختان مستمرّی آفتاب بگیرند. همه در اردوی زیبایی شرکت کنیم. همه دوش معرفت بگیرند. همه از خزانهٔ خورشید یکسان بهره‌مند شوند. درآمد سرانهٔ شبنم بالا برود. سود خالص ابریشم به حساب پروانه‌ها واریز شود. شمعها به خیابان بیایند. آیینه‌ها متصاعد شوند. کشتیها در کرانهٔ نوح پهلو بگیرند. قناریها بهار را به مزایدهٔ آواز بگذارند. ما بدون عبارت حرف بزنیم. ما از راه اشارت دریابیم.

کتابها از قفسه‌ها آزاد شوند. واژه‌ها فوران معنی بگیرند. ما به مناطق حارهٔ خورشید برگردیم؛ به زمینهای استوایی فطرت به کوههایی که ردپای پیامبران را دارند، به کوچه‌هایی که پر از عبور عیساست، به آبادیهایی که پشم «پیلاطس» می‌فروشند، به بازارهایی که کُرک «کراسوس» حراج می‌کنند، به کوهستانهایی که برّهٔ بیستون دارند، به نقاشانی که با فرچهٔ فرهاد کار می‌کنند، به میوه‌هایی که مزّهٔ مینیاتور می‌دهند، به ناودانهایی که تصنیف می‌خوانند، به جوجه‌هایی که تهجی کودکی و بارانند، به دامانهایی که برکت می‌ریزند، به چهارشنبه‌سوری گلها، به جشن مهرگان برگها، به کاجهایی که خشم زمستان را آرام می‌کنند، به خرگوشهایی که طبیعت را به چند قدمی وجدان ما می‌آورند. ما کنار بخاری بنشینیم و کارتن هخامنشیان تماشا کنیم. بگذاریم بچه فیلسوفها در کوچه ارسطو بازی کنند؛ الکی خود را به بیماری فلسفی بزنیم تا شفای بوعلی سینا بیابیم. طبل مولانا بزنیم. بلیط حافظ بفروشیم. بزم بیدل بیاراییم. راجع به سبک هندی، نظر صائب ارائه دهیم. صغیر اصفهانی را بزرگ کنیم. به وصال شیرازی برسیم.

جار بزنیم هر کس خدا را می‌خواهد به میدان نیایش بیاید؛ هر کس از همسایگی شیطان بدش می‌آید نفس امّاره‌اش را اجاره بدهد. همه زیر ابرهای اجابت، نیایش بیفشانیم؛ همه برای زمستانمان زردشت ذخیره کنیم؛ همه ترشی فلسفه بیندازیم و شیرهٔ تلاوت بگیریم. بگذاریم تنبورها در گردنهٔ نغمه بچرند. غزالان در دشت غزل کورس بگذارند. کشتیها اجناس الهی وارد کنند. هر کس می‌خواهد به دورهٔ ساسانی برود. هر کس می‌خواهد از فنیقیان فایق بخرد. برگردیم به خرابه‌های تاریخ؛ مزدک را متقاعد کنیم. مانی را برانگیزیم. بتی روی طاق کسری بنشینیم و ایوان عبرت را ببینیم. عقدهٔ خنجر را از گلوی اسکندر برداریم. شمشیر چنگیز را اخته کنیم. نگذاریم حافظ در کارگاه ابدیت کارت بزند. نگذاریم بیدل آیینه‌های خارجی سفارش بدهد. نگذاریم مسافرت سعدی به تعویق بیفتد. نگذاریم عمود صد من صاحبخانه بر فرق فردوسی فرود بیاید. حیف است مولانا در صف اتوبوس بایستد. حیف است مولانا مثنوی‌هایش را حراج کند.

نگاه کن دروازهٔ دف را؛ نهر پربرکت موسیقی را از چشمه‌های چنگ؛ این درختان رقصان را، این شکوفه‌های سخنگو را. همه در خود کوچ می‌کنند. همه آوازی برای میهمانی اندوه شما دارند. همه از استسقای تجلّی برمی‌گردند؛ با صد چمن مخمل. با لیهای تسبیح به دست، با چشمان ترانه‌گو، با گیسوان پریشانشان خاطرجمعند. زیر محراب ارزان ابروانشان ردای نیایش حیرتی است. آواز می‌خوانند و می‌میرند. باد از سبزترین ناحیه‌ها می‌وزد. از شیشهٔ افق قطرهٔ چکاوک می‌چکد. کودکانی کنار رودخانهٔ قنارى با ابر بازی می‌کنند. با صدف تصنیف می‌سازند. صدای پر جبرئیل می‌آید در قلب من؛ کسی بالا می‌رود تا بعثت کند.

من گرسنه‌ام. کمی از «جالینوس» فلسفه برمی‌دارم. دخترانی در چشم من نرگس می‌چینند. اسبانی می‌آیند تا در دامن علفها نوازش بچرند. دراز می‌کشم روی کاشیهای احساس، خیره به لاجوردی آواز. نفسم به صفات شب‌بو آراسته می‌شود. اینجا مقبرهٔ قلب من است؛ پیکره‌ای که از ناز تراشیده‌اند. خورشید من ملتهب است. چشمم آغشته به روشنایی فرداست. آوازی مرا می‌خواند. تنبوری مرا می‌نوازد. من در محاصرهٔ نغمه‌ام؛ در گیسوان چنگ، سازها مرا می‌زنند. فدائیان اسماعیلی می‌آیند با تبر ابراهیم در دست. صدای شکستن بتی را در کمر خود می‌شنوم. من فرو می‌ریزم به دامن خود. زنی قلبم را می‌تکاند. اینجا جبل‌الحضور است؛ کوهی بر کرانهٔ مشیت؛ دشتی در دامن تجلّی؛ گردنه‌ای بر یال تاریخ؛ قطب قطب جهان را می‌بینم. زمین در لالهٔ گوش من است. کودکی پیامبران را می‌بیند. فرشتگان بر ناودان رفته‌اند. من به خاک می‌افتم. دستهایم مرا می‌گیرند. «برخیز، اینجا همه کبریاست!»

نه معدنم که کاشف مرا بستایند؛ نه مرواریدم که نیاز نازنینان باشم. یکپارچه محضم؛ شبیه همهٔ زنان می‌آید. با همهٔ زیبایی رباب می‌نوازد. من با تمام گوشهای جهان می‌شنوم.

رودخانه‌های سرگردان در عبورند. دریاچه‌های مهاجر می‌گذرند. نیل بر روی موسی سرگردان است. مصری بر یوسف می‌آید. خود را به موج تکامل می‌سپارم. به اوج تغافل می‌رسم. مستم از جامی که نمی‌بینم. از چشمی که خون پلنگ در قدح آهو می‌ریزد. این آواز برزیگران بیکران است. اسبی از مطلق رمیدن می‌گذرد. من به خویشتن تو تکیه داده‌ام، به بالشی که آرام گیسوان تو را دارد. نقاشی آه مرا می‌کشد. دخترکانی از برایم چغانهٔ وهم می‌زنند. برمی‌گردم به سوی قلب خودم؛ به مزرعهٔ آرام وجودم؛ به شعلهٔ ساکت نگاهم؛ به شمع آرام اشکم. من پیر شده‌ام، با گیسوانی سبز، با ابروانی به شکل هیهات، با دستهای تکامل‌یافتهٔ درنگ، با گونه‌های مجرّب لبخند، با ابری در چشم و شخمزاری در پیشانی.

مرد می‌دود. به کوچهٔ خویشتن زده است. زن در سینی جوانی‌اش چای ریخته بود. زن با مهربانی دامانش آواز خوانده بود. غبار نبود. شیههٔ شبانهٔ تشویش نبود. اضطراب کاوان و علف نبود. حالا در بستر سینهٔ خود دراز کشیده است؛ بر مخمل خونش و خنجر رنجی را در آغوش دارد. هنوز هیچ کس از خراش عظیم شیونهایش باخبر نیست. هنوز هیچ کس نمی‌داند ماری در درگاه خفته است و افسونی در بستر خود می‌لغزد. هنوز هیچ کس رنگ پریدهٔ حادثه را ندیده است. خون می‌خندد. پرندهٔ زخمی بر کتف روز می‌نشیند و کودکان می‌گریند وقتی تابوت تبسّم از تفرعن خاک برمی‌خیزد.

چشمها می‌آیند. چترها می‌آیند. خاک خیس خورده تو را می‌پذیرد. مانند بذری خون‌آلود فرو می‌شوی و برمی‌خیزی سبز از نهر نباتی رُسته، از حیات حیوانی رَسته، شبیه نوادهٔ خدایان شده‌ای. اسکندری هستی متواضع؛ چنگیزی خندان، با دندانهای مفرغی و سینهٔ رویین، با چشمانی افسانه‌ای. می‌روی و علفها برمی‌خیزند و شکوفه‌های باستان از شاخه‌ها فرو می‌ریزند. خاک تابستان، سرخ است. در موستان شفیرهٔ شراب می‌روید. کلافها می‌گردند و قالیچهٔ اساطیر به پایان می‌رسد. خدایان خسته‌اند. روم در اقصای آبادی است. ما اکنون در سنای تبرکیم. بوی کندر می‌آید از مومیایی ما، و در میان ململی که سینه‌های ما را از هم جدا می‌کند، شاخهٔ بوسه‌ای می‌شکند. ما از قبر تن بیرون آمده‌ایم و اکنون ارواح یکدیگر را شستشو می‌دهیم.

ای تو! ای همهٔ من! شب را بر شانه‌ام ببین؛ اطلس بزرگ‌تنهایی است؛ دژخیم آرامی که دست در گردنش می‌اندازیم و با وی قدم می‌زنیم. اکنون سراب عزلت گزیده‌ای هستم در ناکجای بیابانها؛ ای بهار موهوم! نه به قطره‌ای، نه به سیلابی، هرگز نخواهم چشید؛ منم عروسک باران‌خوردهٔ بلوغ تو! منم بغض پولکی تصویر تو در منجوق‌دوزی تکلّم! منم آبشخور آهوان نگاهت که اینک در مرداب ماهیان مسموم فرو می‌ریزد. منم سایهٔ تو که در دوردست خداحافظی پنهان می‌شود.

تو را برای من و مرا برای جاده آفریده‌اند. آنک عطش، همزاد سالخوردهٔ من! آنک زنجیر، کودک بر دست مردهٔ من! آنک قلب مصلوب من بر جلجتای سینهٔ تو! برایت آب آورده‌ام از چشمهٔ آتش. برایت کشتزار آورده‌ام بر دستهای کویری‌ام. برایت کبوتر چیده‌ام، سپیده خریده‌ام. برایت از ترانه‌های تیرخوردهٔ ایل آورده‌ام. دستم را بشنو! آهم را بنوش! تصویرم را از باتلاق آیینه بکش! ناله‌ام را کبوتر کن! بغضم را بروب! اندوهم را بمیران! بایست بر شاخهٔ تلاجن بر پرتگاه بلوط، بر بلندای خاکستر، و تشنج مرگ را در تکلّم من آسان کن، با بوسه‌ای نقره‌ای که خاکستر خسوف من است.

من دلخوشم به کنایهٔ کاج، به اشارهٔ ابر، به سایهٔ سپیدار، به تکانهای موهومی که علفها دارند، به پرندگانی که در پشت درختند. می‌خواهم برای ایلهای آینده شعر بگویم؛ دهقانانی که جنازهٔ مرا پرچم خواهند کرد. در سالمرگ رود، وقتی بازخواهم گشت که رودخانه‌های آسمانی طغیان کرده باشند، و من در کرانهٔ آواز بنشینم و نغمه‌های سرگردان را صید کنم. وقتی بازخواهم گشت که رفته باشم از خود و از همهٔ جاده‌هایی که اشارهٔ پنهان فواصلند و آدمی را به هیچ سو فرا می‌خوانند. گیرم تواضع، دست پی‌پناهی ما را نگیرد؛ گیرم هیچ کس به صبحگاه سلام تو یاسی نیفشاند. گل در ماست؛

کوچهٔ تناسب درماست: ابر سفید آزادی، پرندهٔ کوچك شادی در ماست.

ما تلاطم آتش را می‌شنویم وانضباط گیاهان را درمی‌یابیم. ما از آبزیان ملکوت باخبریم و از جبروت جاده‌ها می‌گذریم. ماییم که حیرت خود را می‌دوشیم، وقتی که آیینه‌های پروار تجلّی از چمنهای بلند تغافل می‌آیند. و ما خالی خدا در زمینیم. و ما تالی ابدیت در مرگیم. و ما جاودانگی یك برگیم.

یك روز در اواخر آوان، در چندگامی تحریر، موسیقی طلایی ترس را دیدیم و برخاستیم مثل گردی از گل و برایوان صراحت نشستیم تا ابهام وضوح را تماشا کنیم. از آن پایین، اعماق بالا پیدا بود، و ما حضیض اوج را درمی‌یافتیم. پس ما را لحظه‌ای از برزخ جلال گذرانیدند و ما از قلب قمریان کبابتر شدیم در شیون سرو، و از خوف خلوص برخود لرزیدیم در شفیرهٔ شفافیت. و از عمق ارغوانهای سرخ جزیرهٔ خواب، کرگدن وهمی را دیدیم که به آواز آهوان درمی‌آمد؛ تمساحی را شنیدیم با اشك سنجاقك. و ما از پل مطلق گذشتیم و چوخای مقیّد خود را بر اولین زورق ذات افکندیم.

پس با خدا برگشتیم شبیه انسان، و در مضاربهٔ آیات شرکت کردیم: تفسیر جوشاندیم و نوشیدیم: تکبیر ساختیم و هوا کردیم. آتش افروختیم و بر قطبهای جهان رقصیدیم. پس شمه‌ای شیطان خواندیم، با اندکی عصیان درآویختیم. ولی دختران دلیل، ما را از برگ برهان چیدند و من در ململ ملائك خوابیدم تا سحرگاه تسنیم. پس ناگهان خلوت شدم و برگرد خود تنها ماندم. آنگاه هوای حقیقت گرم شد و خلسه‌های کهن خمیازه کشیدند و آبها از زانوی یکدیگر بالا رفتند و در شرجی تمثیل، اقیانوس استعاره به تکلّم پرداخت.

صدا مرا زد. من برخاست. او رفتم و ساحل از گامهای من گذشت. هیچکس می‌آمد. کوتاهتر از بلندیهای مطلق بود. زانویش را می‌شد با ترس پوشانید. چشمانش متعاکس دیدن بود. اندوهش برخلاف رودخانهٔ شادی پارو می‌زد. گیسوانش ما را به‌یاد پاییزهای زمین انداخت. درخشید، تاریك شدم: نجوا کشید ، فریاد خاموشی سردادم. نمی‌دانستم ندانستن چه می‌گوید. نمی‌دانستم آن جوابها پیِ کدام سؤال سرك می‌کشیدند. چرا قلب مرا به دنبال گل سرخی گشتند؟ چرا دل مرا در پی آرامشی به هم زدند؟ چرا موی مرا گرفتند و کشان‌کشان به قعر خویشتن پرتاب کردند؟ چرا مرا قطرهٔ ستاره نوشاندند، در حالی که پیشانی من روشن بود و الماس تلاوت دست مرا صیقل می‌زد.

مرا به جای من گرفته بودند. می‌خواستند مرا به جرم من بگیرند، به خاطر آنکه یك لحظه وقتی او آمد من بودم. تو برای من از گنجشك مقدّس‌تری! همان گنجشکهایی که در مدرسهٔ ییلاق برای ما یك دورهٔ تفسیر تابستان گفتند. تو را به جان بهار، شکوفه‌وارتر باش! حیف از دندانهای تو که طلافروش محلّهٔ پوسیدگی باشند! دندانهای تو به‌خاطر میوه‌های مقدّسی که خورده‌ای، عظیمند. دندانهای تو صدف خالص لبخندند. حیف است چشم تو به بیماری نرگس گریه کند! تو تب کائنات گرفته‌ای: کمتر به بیکرانگی بیندیش! می‌ترسم مرض محض تو را این سرفه‌های متعالی درمان نکنند. آن وقت برای شهادت تو از کجا شقایق فراهم کنیم: به که بگوییم بیاید روی مزار کوچك تو مزامیر بزرگ بخواند؟

هنوز قلب تو کال است. هنوز به اندازهٔ پس‌فردا زیبایی. هنوز دختران تبسّم برای شانهٔ تو غنچه می‌بافند. هنوز آواره‌هایت در عنفوان تکلّمند. تو می‌توانی دایرهٔ واژگانت را جغرافیای معانی کنی. تو می‌توانی بربریت احساست را به شهرنشینی عاطفه عادت دهی. تو می‌توانی ازیك من آب صد مثقال سنجاقك بگیری. تو برای ابراز وجود خود به عدم نیازی نداری. تو ممکن‌الوجوبی نه واجب‌الممکن. این قدر به فلسفه نزدیك نشو: شیطان سوار منطقت می‌شود! این قدر ابراز تردید مکن! مردم می‌آیند از چشمهٔ یقین تو آب ببرند. ناسلامتی تو شفای بوعلی بلدی!

دیشب آن‌قدر قلبت تند زد که داشتی به خط پایان عشق می‌رسیدی. نبضت را محاسبه کن! این قدر ظریف نباش! پروانه‌ها بلندت می‌کنند. آن وقت سراغ سرمه را از کدام آیینه بگیریم که به لهجهٔ آهوان آشنا باشد؟

آدم وقتی تو را می‌بیند به یاد فراموشی می‌افتد. چرا با لبهای تصنیف ور می‌روی؟ چرا از نفرین چکاوکها نمی‌ترسی؟ نمی‌ترسی شقایقها اعتصاب عزا کنند؟ تو مال همین غربتی. تو اهل همین جاده‌ای. تو گاهواره‌ات سفر است. مادر تو صحراست. چرا به سایهٔ خود تسلیم نمی‌شوی؟ چرا قلبت را روی طاقچهٔ قناری کوك نمی‌کنی؟ چرا صبح زود بیدار نمی‌شوی تا آخرین قطره‌های شب را بنوشی؟ این بی‌خیالی برای جمجمه‌ات ضرر دارد. یك روز وقتی که مشغول تکلّمی رگ غیرتت پاره می‌شود و رشتهٔ آوازت به هدر می‌رود. همیشه در کوهستان سینه‌ات کبکی ذخیره کن! همیشه خیال کن تشنه‌ای و کسی برایت در جستجوی آب، کویر می‌جوشاند. همیشه یك آبادی را در آن سوی سرگردانی‌ات تصوّر کن!

حالا که برایت تاریکی روشن شد و ابهام در وا کرد، سالروز عزایت را جشن بگیر. هر وقت دلتنگ شدی غروب‌را خاموش کن! هر وقت گلوی آوازت تورّم کرد کپسول سه تار بزن! هر وقت به دعا احتیاج داشتی سحر را بیدار کن! هر وقت احساس تناسخ کردی خود را به درختی برسان! گلها را احترام کن! گیاهان را بشنو! تاب ببند به شاخه‌های بلند روح خود و جسمت را بازی بده! در قفس قلندری‌ات پلنگ تجرّدی نگهدار! از مقایسهٔ آفتاب و شمع بپرهیز! همیشه بهار را تصوّر کن، حتّی وقتی دریچهٔ نگاهت قندیل اشك می‌بندد: حتّی وقتی قلبت احتیاج به فانوس دارد. فرض کن همیشه در مزرعه‌ای قدم می‌زنی. فرض کن همیشه می‌خواهد سرت به شاخهٔ شکوفه‌ای بخورد. فرض کن ضربان قلب خرگوش به تپش گامهای تو بستگی دارد.

● علی آذرشاهی

■ کوچه‌های دلتنگی

دلم گرفته‌تر از ابرهای شهر شماست
در این فضای غم‌آلوده‌آفتاب کجاست؟
سکوت منجمد کوچه‌های دلتنگی
در انتظار غزلهای عاشقانهٔ ماست
خبر دهید که مجنون به هفت دشت جنون
هنوز خانه بدوش است و در پی لیلاست
اگرچه در پی گم‌گشته می‌روم امّا
جمال دوست در آیینهٔ دلم پیداست
به هفت پردهٔ چشمم فروغ رقص بلور
نشان موج و خروش و تلاطم دریاست
در آفتاب قدح رنگ آشناییها
به چشم پردهٔ گلریز عاشقان زیباست
دلا ز «آتش» حرمان مباش در تب و تاب
کلید گنج محبّت به سینهٔ صحراست

● اکبر بهداروند

■ گلبانگ

فوج‌فوج از آن دور
باز در کام هوا
پَرِ پرواز پرستو باز است
نفس گام بهار
خواب سنگین زمستان را می‌آشوبد.
باغ
ترمهٔ سبز بهاران را بر تن دارد
گُل صدایی زته کوچه خبر می‌آرد:
مقدم عید مبارك باشد.

● عباس باقری- زابل

■ فرجام

دنیای باژگونه
آهنگ گامهای موذی قدرت را
بر سینهٔ زمین
تقدیس می‌کند
و عشق را
تنها نواله‌ای به کراهت
- از آهك و فلز-
پرتاب می‌کند
بی‌آنکه، حتّی
معنای دردمندی انسان را
از پشت ابرهای زمزمه دریابد.
دنیا
همواره درتصرّف ترفند است
چندان که
تازیانهٔ تحقیر را
در پیشگاه تماشاییان
لایقترین قضاوت تقدیر
بر استخوانهای سوخته می‌داند
تا ارمغان خاك را
یغماگران
بر ارتفاع خواب بیاویزند
و بوی عفونت
از لاشه‌های تلنبار آدمی
تا مرزبندی جغرافیای رنگ
فراتر رود.

●

آی...!
انسانِ جمجمه
در عصر حکمرانی نقرس!
انسانِ بی‌مخاطب
در ازدحام قطعنامه‌های عدالت!
فرجام را
نیلوفرانی
از آبکندوهن، سرك می‌کشند
و دنیا
دستانِ چرکتابِ تو را لمس می‌کند
پیشترِ زآنکه
خاکستر صدای تو
از پنج قارهٔ بی‌عدل بگذرد

● پرویز عباسی داکانی

■ آیینهٔ میلاد

آه سرگردانی‌ام در کوچهٔ فریادها
طرحی از حیرانی‌ام در قاب عکس یادها
روی بالی از تغزّل روی موجی از خیال
می‌برندم چشمهایت تا غزل آبادها
با خیالت می‌چکد بر برگ برگ لحظه‌ها
یك قلم تصویر شوق از پنجهٔ بهزادها
خاطرات ساده‌ای از خوابهای کودکی است
بادبادك‌های شادی در مسیر بادها
زندگی پرواز ققنوس از دل خاکستر است
دیده‌ام من مرگ را آیینهٔ میلادها

● حبیب الله بهرامی

■ آفتاب دل

با ترنّم نگاه
پنجرهٔ دلم را می‌گشایم
در آفتاب عشق ریشه می‌کنم.
چشم به چشم جهان دارم
و، از اقیانوس سپیده
جامی از دلبستگی‌ها می‌نوشم
تا آفتاب دلم
کویر خاطره‌ها را
سبز برویاند.

● کرج ـ آیت مهرآیین

■ آواز عشق...

دست کریم عشق کجا می‌برد مرا
شاید به سرزمین صفا می‌برد مرا
گاهی به باغ و زمانی به سیر عشق
در حیرتم که دل به کجا می‌برد مرا
دل را گرد زدم به دل پاك آفتاب
کاین آشنا به شهر خدا می‌برد مرا
گرمن ز خویش و غیر ملولم، سروش مهر!
آواز عشق دوست ز جا می‌برد مرا
دست بلا به سینه اگر زخم می‌زند
پای طلب به سوی دوا می‌برد مرا
با زورق شکسته به ساحل کجا رسم
فیض دعا و حکم قضا می‌برد مرا
زین شهر بی‌وفا دل من سخت خسته است
آیا کسی به شهر وفا می‌برد مرا
غیر از بلا زروز ازل قسمتم چه بود
کاین گونه دل به کوی بلا می‌برد مرا
یارا دراین زمانه به خویشم مهل دمی
اکنون، که دل به بوی شما می‌برد مرا

● تیمور ترنج

■ دریایی

دریا
از فهم کدام فواره قد کشید
که طاق بلند آسمان
فرو ریخت؟
آه... آن سوی تو نگاه کن!
خاموش‌تر از خواب مردگان
تالابی‌ست
که قافلهٔ ستارگان سرگردان را
به سوی خود می‌خواند
و خورشید
خاطره‌ای
از یاد رفته است.

● منصور ململی

■ اسب

چنینم بر اسب
چرخنده در آتشها!
●
آه، زنان سوگوار ایل
در تدفین سوارها.
●
آه، زنان سوگوار ایل
به دنبال سوارانی که
چهرهٔ گریان دارند
بر یالهای بریدهٔ اسب
آه.
●
ای دشت
اینك تو و تدفین سوارها.
●
ای دشت
اینك تو و همهمهٔ نعلها.
●
پس چنینم بر اسب
چرخنده در آتشها
چرخنده در آتشها.

● عبدالحسین موحد

■ دریای ستاره

دل در پی‌ات ای ندیده دریا کردیم
دروازهٔ دل به عشق تو واکردیم
در سینهٔ عاشقان آن شام غریب
دریا دریا ستاره پیدا کردیم

● آرش بارانپور

■ ولایت

باری
در ولایت من
هراس گندم
از تیزی داس نیست
بار هزار غربت قومی است
که از سینه‌ام
سرود می‌شود
چه آفتاب روشنی دارد
روستایم.

● مجید زمانی اصل- اهواز

■ نماز آخر

وقتی که به نماز
پلکها بر هم می‌گذاری
و دستها
فراز می‌کنی
انگشتانت از کاکل ماه
درمی‌گذرد
و دوردست‌ترین ستاره از این خاک
بوسه بر زانوی تو می‌زند.
از این به بعد
هر پروانه‌ای
در هر کجای خاک
که بال بازمی‌آفریند
در خوابهایش
شمعی است که به یاد تو
به جان می‌سوزد.
از این به بعد
هر ابری
در هر کجای خاک
که ببارد
به یاد آخرین گفت تو
می‌بارد.

● احمد عزیزی

■ عترت یاس

بنگر لب غنچه‌ها چه تنگ است
گلهای محمدی قشنگ است
معجونِ گلاب و عطر سیبند
گلهای محمدی عجیبند
سرخ است گل شکفته از درد
شرک است گل محمدی زرد
بنگر به گل محمدی بر
عمامهٔ سبز برگ بر سر
از عشق گل محمدی داغ
بلبل شده جبرئیل در باغ
داده‌ست عنان ناله از دست
از عطر گل محمدی مست
ای کاش شکوفه سرمدی بود
آفاق، گل محمدی بود
ما منتظر اویس بودیم
بر کوه ابوقبیس بودیم
گلهای حرا به سینهٔ ما
دامان خدا مدینهٔ ما
در باغ، بهار خوابها بود
در دشت، غدیر آبها بود
از شبنم آسمان، زمین، تر
صحرا به ترنّم ابوذر
از چشم کمیل، آب زمزم
خرمای خدا زنخل میثم
ما خیبر روح کنده بودیم
وز خندق تن رونده بودیم
حیدر زده بود غیرت ما
مرحب شده بود حیرت ما
اکنون در باغ یاس بسته‌ست
پهلوی چکاوکان شکسته‌ست
افسوس، بهار احمدی نیست
در باغ، گل محمدی نیست
روزی گل این چمن صفا بود
در دشت بهار مصطفا بود
اکنون شب قدر بی‌قراری‌ست
در آینه زینب است و زاری‌ست
خورشید به خواب ماه رفته‌ست
حیدر به سراغ چاه رفته‌ست

این نالهٔ مصطفای ثانی‌ست
این گریهٔ یاس آسمانی‌ست
ناگاه زمین پر از عدم شد
بانوی جهان به‌خاک، خم شد
ای لاله! تب تنت کجا رفت
ای آینه شیونت کجا رفت
ای لالهٔ خون بنال با من
آواز کن ای بلال با من
در ناله بجوش ای مدینه
با من بخروش ای مدینه
امروز بلال در اذان است
بر کعبه زاشک، ناودان است
بردار دوباره از حرا سر
اسلام فدك شد ای پیمبر
باز آی که ماه بدر نو گشت
طبل هُبل است باز در دشت
عترت پرکاه اشتعال است
قرآن تو ناطق است و لال است
بی‌تو چه کند علی از این غم
یك کوفه و صدهزار ملجم
ای قوم، زمین گرمتان باد
از عترت یاس شرمتان باد
شهری است پر از فریب غولان
یك مشت کرند این جهولان
فریاد کن ای بلال خون را
این حیلهٔ نهروان فسون را
فرداست که شام را بگیرند
با مکر زمام را بگیرند
ای بیشهٔ اشتعال وقت است
فریاد کن ای بلال وقت است
این حیله به پشت بستگان را
از شیر خدا شکستگان را
یك مشت غدیر را شنوده
در کینهٔ جاهلی غنوده
یك مشت زنور حق فسرده
وزکام رسول، لعن خورده
این طعم بتان چشیدگان را
این واعتصموا بریدگان را
فرداست حسن که زهر نوشد
فرداست حسین خون بجوشد
وان واقعه را به‌عین بینیم
بر نیزه سر حسین بینیم
ای یاس سپید مظهر تو
آیینه روان اطهر تو
ای در بر ماه تو زمین کم
ای مهر تو آبهای عالم
ای یاس ستم به‌خاك برده
ای مریم تازیانه خورده
ای شبنم باغ ایزدی تو
ای عطر گل محمدی تو
ای آمنه و امینهٔ ما
بی‌تو فدك است سینهٔ ما

● داستایوسکی و نیهیلیسم و عاقبتش

■ جلال آل احمد

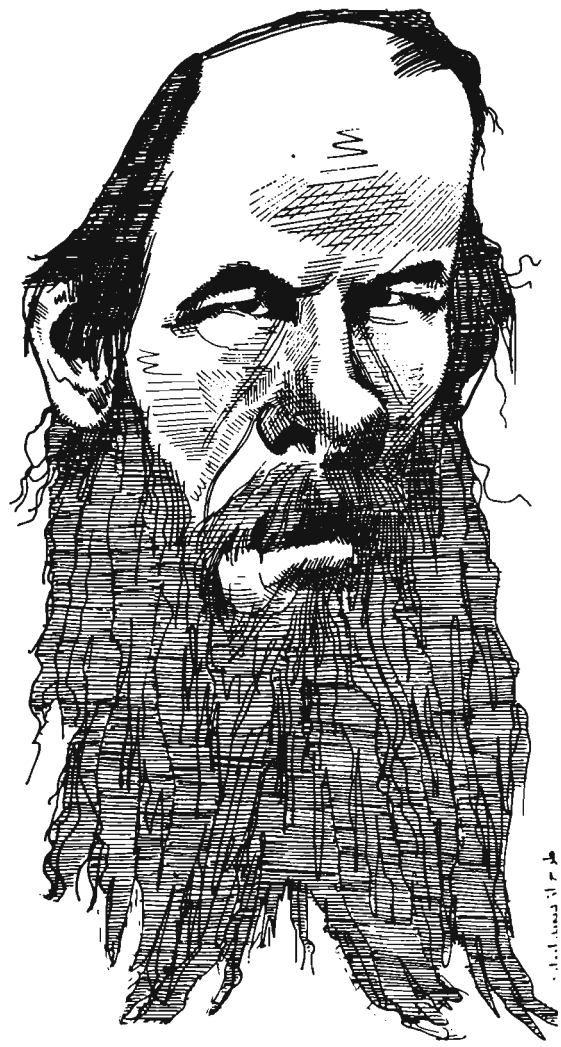
من از داستایوسکی می‌ترسم. حتّی وحشت دارم. یعنی هر وقت کتابی از او خوانده‌ام وحشت کرده‌ام. نه از این باب که نوعی داستان جنایی سر داده باشد به قصد کشیدن اعصاب و ایجاد ترس و از این فوت و فنها. بلکه از این جهت که در برابر دنیای پیچیدهٔ ذهن او احساس حقارت می‌کنم. احساسِ هیچی، نیستی. و اینکه «آخر وقتی کسی همچو او قلم می‌زده تو دیگر که هستی؟...» و از این قبیل. و این حالی است که البتّه در برخورد با دیگر بزرگان نویسنده هم به آدم دست می‌دهد. و آن وقت مضحکه نیست که بنشینی و بنا به امر دوستی بخواهی قلمی در باب چنین اعجوبهٔ وحشت انگیزی بزنی؟ امّا چه باید کرد که هر خاری روزی به کاری می‌آید. و نیز اگر قرار بود همهٔ خُردان در مقابل بزرگان جا بزنند که فرق خُردی و بزرگی را تو از کجا می‌دانستی؟

●

جستجوی حقیقت در ادبیات صورتهای گونه‌گون دارد. گاهی جوینده‌ای است با چشمِ سر که در جنگها یا جنگلها می‌جوید، همچو همینگوی، وگر چه در لباس حقیقت، خود را. و گاهی بالزاك است و عمری در جنگل کاغذی پرونده‌ها می‌پوید و نسلی را. و گاهی فاکنر است که در کوره راه ذهنیات قدم می‌زند. به کشف شکستی. و گاهی سارتر از این سر تا به آن سر دنیا هرچه را و در هر جا که مشکلی پیش روی بشریت است. امّا داستایوسکی درست در جنگل آدمی، در این انبوه مستقیم خلق به شکار رفته. یا به شکار گونه‌گونی‌های خویش. و در چه زمانی؟ در همان زمانی که تورگنف به تفنّن و با چه ظرافتها «خاطرات شکارچی» را می‌نویسد یا «پدران و پسران» را و تولستوی به تفنّنی دیگر در «جنگ و صلح» به جنگ «هموروس» می‌رود. در حالی که دیگر صلحی میان پدران و پسران نیست و حماسه‌ها را بر تومار دیگری می‌نویسند که نفی همهٔ گذشته‌هاست یا زیر و رو کردنش. امّا داستایوسکی نه اهل ظرافت است و نه اهل تفنّن و حماسهٔ زجر را می‌گوید و مسیحیت جدید روسی را.[1] داستایوسکی عجیب پرکار است. نوشتن برای او حتّی پیش از قدم زدن است، و بیش از نفس کشیدن. گاهی کوتاه و گاهی بلند. امّا همیشه به الزامی. و گرچه همان «خاطرات شکارچی» آن مرد متفنّن، خود حکایت از شکستن سدّی می‌کند که قدرت ملّت روس را مهار کرده بود و «جنگ و صلح» حکایت از بیداری شعوری می‌کند در ملّتی که گردنِ قدّارمبند اعظم زمانه (ناپلئون) را شکسته است و اروپایی را به وحشت انداخته.[2] با این همه من حتّی پیش از گوگول و چخوف، داستایوسکی را نمایندهٔ ملّت روس می‌دانم. و اگر راست باشد که ادبیات یك ملّت درست‌ترین تاریخ آن ملّت است، من نخست در آثار داستایوسکی و سپس در نوشته‌های همین چند نفر روسیه را می‌شناسم. چه پیش از انقلاب اکتبر و چه پس از آن.[3]

●

جنگل آدمی که در هر یك از داستانهای داستایوسکی هست چنان کوره راههایی دارد که هیچکس تا کنون از آنها نگذشته. و چه آدمهایی! شاید بیش از همهٔ نویسندگان عالم آدم خلق کرده باشد. تولستوی نیز چنین است. بالزاك نیز. امّا آدمهای این دو انگ خود ایشان را نپذیرفته‌اند (و همین را می‌گویم تفنّن). در این خیل آدمیان تولستوی و بالزاك تك و توکی نشانی از ایشان دارند. امّا داستایوسکی همه جا نشانی از خود می‌دهد. از دیوی و فرشته‌ای ملغمه ساخته. هر آدمی با یك روی شیطانی و روی دیگر یزدانی. شاید به این علّت که جهان‌بینی او یك جهان‌بینی غیر متحرّك (استاتیك) است و در اواسط قرن ۱۹ او هنوز از چشم مانویان دنیا را می‌نگرد. مواجههٔ خیر و شر. و نه تنها در جهان اکبر، بلکه در این جهان اصغر که جثّهٔ آدمی است. مواجههٔ تن و روح و انعکاس زمین و آسمان در آن.[4] و دنیا و آخرت نیز و خالق و مخلوق نیز. هر یك از آدمهای داستایوسکی یك مانی از نو زنده شده است. با جدالی مدام در درون. بیخود نیست که کار او اساس بسیاری از فرضیه‌ها شد. برای فروید در روانشناسی و برای نیچه[5] و دیگران در آن حرف و سخنها که به فاشیسم انجامید. و مگر نه این است که نیچه نیز دنیا را از قول زردشت می‌شناسد؟



شرورترین آدمهای داستایوسکی منزّه طلبند و پاکترینشان جانی (مراجعه کنید به مصاحبهٔ تیخون و استاوروگین، صفحات ۴۸۳ و ۴۸۴ کتاب تسخیر شدگان) و به همین علّت مدام در جدال با خویشتنند و بیش از اینکه با دنیا در جدال باشند. امّا اگر همین آدمها در اثنای آن مبارزهٔ درونی- به الزام زمانه- به مبارزه‌ای در بیرون نیز خوانده شدند، آن وقت کار خراب است. آن وقت نیهیلیسم است (مراجعه کنید به قسمت سوم همان کتاب- فصل اول: جشن- که نمودار کامل نیهیلیسم است) و کنایهٔ روشن آن حریق (ص ۵۷۴) است در پایان. به حکایت اینکه یك شهرنشین تازه پای در جستجوی نعمات مادی بر آمده و ملاکها را در هم ریخته. چه فضاحتی است! و آیا این حریق نشانه‌ای از جهنّم نیست؟ جهنّمی که فقط به آب انقلاب اکتبر خاموش خواهد شد؟ و این نه داستایوسکی است که خبرش را داده است؟[۶]

«تسخیرشدگان» به همین علّت یك سند است. و شاید به همین علّت کمتر در دسترس بوده است. سندی درحدود آنچه بر راسکولنیکوف گذشت. و شاید مهمتر. سند اینکه روشنفکر اواخر قرن ۱۹ در روسیه چه می‌کرد و چگونه می‌اندیشید؟ و آخر چه‌شدکه آن انقلاب پیش آمد؟ و درماندگی انتخاب میان روسی ماندن[۷] (امّا عقب مانده نبودن) و فرنگی شدن (امّا اصالت روسی را از دست ندادن) تا چه پایه «انتلی جانسیای» روس را کیج کرده است که تن به چنان انقلابی می‌دهد؟ صرف نظر از مقدّمات علمی و تاریخی، یعنی از اجبارهای اقتصادی و سیاسی که به جای خود روشن شده هست و دیده‌ایم که زمینهٔ آن انقلاب را چگونه فراهم کرد (شکست در ۱۹۰۵ از ژاپونیها و در ۱۹۱۷ از آلمانها والخ...) من برای اینکه بدانم روسیهٔ تزاری چرا در مقابل انقلاب اکتبر پوست انداخت و پس از آن به دنیای تازه‌ای قدم گذاشت که دنیایی را متأثّر ساخت (یعنی اثر خود را بر آن گذاشت) باید «تسخیرشدگان» را بخوانم. به عنوان سند دست اول. و اصلاً اگر روسو را پدر انقلاب فرانسه نامیدند چرا تا کنون کسی جرأت نکرده است که داستایوسکی را پدر انقلاب اکتبر بشناسد؟ حق مارکس و لنین و بلینسکی و تروتسکی و دیگران بجا، امّا واقعاً چرا تا کنون اسمی از او برده نشده است؟ شاید چون جنگ طلبی هم می‌کرده است؟[۸] و این با شعارهای انقلاب اکتبر نمی‌خوانده. یا شاید چون از مسیحیت جدیدی تبلیغ می‌کرده؟[۹] امّا به هر صورت گمان نمی‌کنم مذهب اصالت رنج او هرگز بهتر از سالهای میان ۱۹۳۲ تا مرگ استالین پیروی شده باشد! و نیز به هر صورت اگر یکی دو نسل بعد از انقلاب در روسیه برای تحمّل چنان رنجی چنان قابلیتی از خود نشان داد تا روسیهٔ شوروی به صورت یکی از قدرتهای بزرگ امروزی در آمد، پیش از آنکه مارکس و لنین و دیگران را سرمشق قرار بدهد گمان نمی‌کنید چشم به نوشته‌های داستایوسکی داشت؟

بخصوص اگر توجّه کنیم به اعتقادی که یك ملّت بزرگ (یعنی روسیه) به مأموریتی داشته و دارد «برای نجات جهان» و اینکه «در آن زمان، در روسیه همه کس متوجّه نجات و وحدت جهانی است.»[۱۰]

●

جا پاها از اینها بسی فراوانتر است. جای پای آنچه در دورهٔ استالین پیش آمد را می‌گویم. و در همین کتاب «تسخیرشدگان». مثلاً راهنمایی به اینکه اعلامیه‌ها و شب نامه ها را چگونه باید به زبان کارگران ساده کرد[۱۱] یا داستان «بریا» بازی و آن نظارت شدید بر آراء و عقول و رفتار و کردار مردم[۱۲] یا هرج و مرجی که باید ایجاد کرد تا آبی گل‌آلود شود والخ[۱۳]... و اینها البتّه که جزئیات است. امّا من نمی‌توانم درصفحهٔ۵۸۷ همین کتاب دورنمای‌رژیم استالین را نبینم به عنوان تنها راه حل روسی در مقابل آن نیهیلیسم که داستایوسکی اولین طرح کنندهٔ آن است.[۱۴]

۸ آذرماه ۱۳۴۳

* این مقاله از «ارزیابی شتابزده» جلال آل احمد نقل شد.

●

■ پاورقیها:

۱. «اندیشه‌ای که بر این نوشته سایه افکنده جستجوی مجازات است و احتیاجی برای زجر کشیدن و در برابر مردم خود را به مکافات رساندن و به صلیب آویختن». (صفحهٔ ۴۳۵ کتاب «تسخیرشدگان» داستایوسکی، ترجمهٔ خبره‌زاده از انتشارات آسیا. تهران. زمستان ۱۳۴۳).

۲. مراجعه کنید به صفحات ۷-۳۱۵ کتاب «یادداشتهای یك نویسنده» (مجموعهٔ مقالات سیاسی و اجتماعی داستایوسکی) که در آن می‌گوید چرا و چگونه اروپا از روسیه به وحشت افتاده است و گمان می‌کند که روسیه مهاجم است والخ... و این هم اسم و رسم فرانسوی کتاب مذکور:
Jurnal d'un ecraivain- Dostoevski. Trad. Jean chuzeville. Callimard. Paris. 1951.

۳. «این‌طور احساس می‌شود که تمام روسها سعی دارند که وضع خود را با شخصیتهای کتب داستایوسکی تطبیق دهند.» صفحهٔ ۱۵۴ از کتاب «زندگی در خاك شوروی» به قلم «رونالد هینگلی»، ترجمهٔ «پرویز لادبن» که زمستان ۱۳۴۳ در تهران منتشر شده است. و بی‌تاریخ.

۴. «یك خداشناس زندیق روی پلّهٔ ماقبل آخر نردبانی است که به ایمان کامل منتهی می‌گردد.» صفحهٔ ۴۳۰ همان کتاب «تسخیرشدگان».

۵. «این مغزهاست که در آتش می‌سوزد نه سقف خانه‌ها. آتش را رها کنید که خودبخود خاموش می‌شود...» (صفحهٔ ۵۷۵ همان کتاب) رساننده‌ترین جمله‌ای است در بیان نیهیلیسم و چقدر بوی «نیچه» را میدهد. مراجعه کنید به «چنین گفت زردشت».

۶. اکنون آرامش روحی در هیچ جا دیده نمی‌شود. همگی مشاجره‌می‌کنند. افکار یکدیگر را نمی‌فهمند. عین برج بابل. صفحهٔ ۴۷۵ همان کتاب «تسخیرشدگان» و در جستجو یا توضیح همین برج بابل که رمز بریدگی ارتباطها و مکالمه‌ها (یکی از آیات حضرات اگزیستانسیالیست) است مراجعه کنید ایضاً به صفحات ۵۲۲ و ۵۲۳ کتاب.

۷. مراجعه کنید به صفحات ۵-۳۲۴ کتاب «یادداشتهای یك نویسنده» که در آن می‌گوید یك روس اروپایی شده (غربزده؟) فقط به همین علّت دشمن ملّت و مملکت خویش است. و طرفداری از نژاد اسلاو و حفظ اصالتهای روسی و غیره را که دیگر از برداریم. البتّه همه را به قول آن حضرت. و مثلاً در رثاء پوشکین. و نیز به صفحات ۵۳۶ تا ۵۳۸ همین کتاب تسخیرشدگان مراجعه کنید در خلاصه‌ای که از سخنرانی کارمازینوف آورده و نمودار کامل افکار اروپایی تحقیر کنندهٔ روسیه در آن هست.

۸. مراجعه کنید به صفحات ۵۰۲ تا ۵۱۲ «یادداشتهای یك نویسنده» که در آن یك صلح مداوم را زایندهٔ شقاوت و خود بینی می‌داند و جنگ را تصفیه کننده والخ...

۹. ایضاً در «یادداشتهای یك نویسنده»، صفحات ۸-۴۷۶ به صراحت از این سخن می‌گوید که یك بار دیگر دیر یا زود باید قسطنطنیه از آن روسها بشود. (و این قسطنطنیه مرکز کلیسای ارتدکس بود.)

۱۰. صفحات ۴۳۶ تا ۴۴۰ همان «یادداشتهای یك نویسنده».

۱۱. مراجعه کنید به صفحهٔ ۴۹۷ همین کتاب تسخیرشدگان.

۱۲. مراجعه کنید به صفحات ۶۰۶ و ۶۰۷ و ۶۱۰ همین کتاب.

۱۳. مراجعه کنید به صفحات ۶۰۸ و ۶۰۹ همین کتاب.

۱۴. برای توجّه بیشتر به مسئلهٔ نیهیلیسم مراجعه کنید به «کتاب ماه» کیهان شماره‌های خرداد و شهریور ۱۳۴۱ در مقالهٔ «عبور از خط».

آن وقتها من و تو یکی بودیم. تو حرفهای مرا باور می‌کردی: همان‌طور که حرفهای او را.

این باران تو را بیشتر به یاد دریا می اندازد. به چه فکر می‌کنی از پشت این شیشه‌های بخار گرفته؟ من که صدای مرغهای ماهیخوار را نمی‌شنوم. آنها میانهٔ دریا به چشم نمی‌آیند. امّا در کناره، آنجا که کشتی پهلو گرفت حتماً بوده‌اند. به دریا فکر نکن! همین دریاست که پریشانت کرده. او که غمی نداشت از دریا رفتن: آب را بیشتر می‌خواست. حتّی روزهایی را که اینجا بود، روحش انگار در دریا سیر می‌کرد. اگرنه به خاطر تو بود، این روزهای پراکنده را هم نمی‌آمد به خشکی. مادر از دریا خاطرهٔ خوبی نداشت. مخالفتش اوایل به همین خاطر بود، امّا چون تو خواسته بودی، راضی شد. می‌گفت: «مرضیه، دلم برات تنگ می‌شه اگه بری، اما چون خودت راضی هستی، من حرفی ندارم. فقط یادت باشه وقتی عیدان به دریا می‌ره، بیا پیش خودم بمون. اینجا همیشه خونهٔ توست.»

مادر می‌گفت بعد از پدر تنها مونسش تو بوده‌ای. تنها تو یادش را برایش زنده نگه داشته‌ای. می‌گفت: «انگار چون بابات می‌خواست بره تو آمدی. نمی‌دونم چرا این احساس منو ول نمی‌کنه.»

اما چیزی هم غیر از این نبوده است و حالا نوزده سال از آن روزها می‌گذرد. تمام دلخوشی پدر تو بودی. شاید نومید شده بود از اینکه فرزند دیگری داشته باشد، نمی‌دانم، اما این‌طور که مادر می‌گفت هیچ وقت به روی او نیاورده بود.

مادر قبل از تو صاحب فرزندی نشده بود: یعنی شده بود، دو تا، اما نماندند. ده سال گذشته بود از ازدواجشان وقتی به دنیا آمدی، و تو ماندی. خدا خواسته بود. شاید به همین خاطر هم بود که مادر همیشه فکر می‌کرد خدا تو را به او داد تا جای پدر را که می‌خواست برود برایش پر کنی. می‌گفت: «شش سال از تولدت گذشت، اما بچه‌دار نشدم. همون سال بود که بابات رفت...»

مادر تمام زندگیش را به پای تو گذاشت. یا به پای من. فرقی نمی‌کند. آن وقتها یکی بودیم. نوزده سال مجبور شد شب را کار کند و روز را هم، با همان چرخ خیاطی قدیمی که از چشمهایش هم بیشتر می‌خواستش. و بافتنی‌هایش. که تمامی نداشت.

ناچار بود بعد از پدر به تو چسبید. تنها دلخوشی‌اش بودی و تنها یادگار مرد زندگی‌اش. گاهی وقتها از او می‌گفت. یعنی بچه که بودیم همیشه. حتماً یادت می‌آید شبهایی را که پای اجاق می‌نشستیم. از همه چیز می‌گفت و از او هم. از همهٔ قصّه‌ها بهتر قصّهٔ پدر بود. آن وقتها فکر می‌کردم ماجرای پدر یک قصّه است. مثل قصّه‌های دیگری که می‌گفت. هیچ نشد به پدر که می‌رسد آب در چشمهایش جمع نشود. یادت هست که؟ همین‌طور بافتنی می‌بافت و می‌گفت: از او و از سفری که رفت و نیامد دیگر. آن وقتها هرچه فکر می‌کردم این اشکها چه معنی دارند، نمی‌فهمیدم. می‌گفت: «برای کار کردن مجبور بوده بره. و بالأخره قرارش را گذاشت. قبلاً با دلالهایی

● آیه‌های غریب

■ مجید راوی

که قاچاقی آدم رد می‌کردند آن ور آب، حرفهاش را زده بود. می‌گفتن ردش می‌کنن. آخرش هم یك روز همهٔ پس‌اندازمون را به او دادم...»

پیش از رفتن کلّی تو را بوسیده بود. و وقتی به مادر سپرده بودت، برایت زمزمه کرده بود: «یه روز می‌آم؛ خیلی زود. شاید هم دیر، و آن‌قدر بزرگ شده باشی که منو نشناسی. امّا من تو را فراموش نمی‌کنم. زُل می‌زنم به چشمهات و می‌پرسم: اگه گفتی من کی‌ام؟ و تو هی فکر می‌کنی، هی فکر می‌کنی. بعد انگار که یه چیزهایی یادت آمده باشه از امروز، کِر، کِر می‌زنی زیر خنده...»

او رفت و و دیگر نیامد.

وحشت نکن، عیدان‌را نمی‌گویم آخرتاکی می‌خواهی اسیر این قرصها و این آسایشگاه لعنتی باشی؟ عیدان هم نمی‌آید دیگر. چرا نمی‌خواهی قبول کنی؟ اگر مثل «خلف» بود خوب بود؟ که از بعد از اینکه از دریا گرفتنش، خیال می‌کند ماهی شده. خیال می‌کند کوسه‌ها دنبالش کرده‌اند و از ترسش به ته کانتینرهای توی اسکله پناه می‌برد.

این‌قدر خیال نکن بی‌خود؛ تو مادر نیستی، منی؛ من هستی!

شرطه‌ها پدر را زده بودند. بعد از آن تا مدّتها مادر می‌رفت لب دریا. می‌ایستاد، انتظار می‌کشید شاید برگردد. و انتظار برایش چه درد پاینده‌ای بود. انگار کویری بود منتظر باران. انتظارش آرزو شده بود. مثل یك خاطرهٔ دور، مثل شبهای تاریکی که آدم خودش را با یکی از ستاره‌ها نزدیك می‌بیند. آرزوی او امّا ستارهٔ تقدیری بود که یك شب مثل شهاب گذشته بود. از آن پس آرزویش به خواب رفته بود. یا مثل فوج مرغهایی که کوچیده باشند و بعد از آن کسی ردشان را دنبال نکرده باشد.

آدم گاهی در آرزوهای خود گم می‌شود، و مادر گم‌شده بود. منتظر بود شاید یك روز لنج گمشده‌ای توی ساحل پهلو بگیرد و پدر از آن پیاده شود. مثل حالای تو. دل نمی‌کنی از این پنجره، از این اطاق و از این خیال موهومی که خوش داری مثل آینه هر لحظه خودت را در آن ببینی. هنوز هم نمی‌خواهی باور کنی که او رفته است. همان روز که برمی‌گشتی از سر خاك، می‌دانستم باور نکرده‌ای به‌حرف احمدی هم که تنها بازماندهٔ سالم کشتی بود، اعتقاد پیدا نکردی. احمدی که مثل خلف نیست که موج گرفته باشدش. او که خیال نمی‌کند ماهی شده. مثل گوهر خانم هم نیست که خیال کند درختهای حیاط آسایشگاه پرستارند و پرستارها درختند.

شیشه‌ها چه بخاری گرفته‌اند! گوهر خانم هنوز توی حیاط است. خوب است که بارانِ تندی نیست وگرنه حسابی خیس می‌شد. او روزی چند تا قرص می‌خورد؟ حتماً از تو هم بیشتر؟ هر کس دیگری بود تا حالا در این هوا سرماخورده بود. او حتّی سرما هم نمی‌خورد. این بدن که بعد از این همه قرص دیگر سرما نمی‌خورد.

تو هنوز اول خطی. می‌توانی برگردی. کافی است بپذیری. تو-می‌دانی، سایه‌ات هم می‌داند حتّی؛ امّا باز هم انتظار می‌کشی. انتظار، انتظار، انتظار... عشق و انتظار دو ستاره در جستجوی هم. دو برادر گمشده. عشق در کوچه‌های غریبی سرگردان است و انتظار نیلوفری است رها بر آب. برای هزارمین بار بگویم به تو که او نخواهد آمد؛ هیچ‌گاه دیگر. انگار که هیچوقت نمی‌خواهی بپذیری. مادر امّا پذیرفت بالأخره.

روزها و روزها گذشته بود. و هر روز مادر بعد از غروب برگشته بود به خانه. خوب یادم هست. تو هم حتماًبه‌یادمی‌آوری اگر نخواهی فراموشش کنی. تو کنار آب خیره می‌شدی به لنجها، به موجها و به آفتاب که در کنارهٔ ساحل به شیارهای ریزی مبدّل می‌شد در آب. ناخدا به مادر می‌گفت: «من خودم از دلالهایش پرس و جو کردم؛ شرطه‌ها زدنش، افتاد تو آب، دیگه هم بالا نیومد.»

تو نمی‌دانستی قضیه چیست. گوش‌ماهی جمع می‌کردی یا دنبال خرچنگها می‌دویدی. می‌گفتند توی شکم بعضی از آنها گنج طلاست. اگر طوری شکمشان را پاره کنی که نمیرند، گنج را می‌بینی. امّا تو از چنگهایشان می‌ترسیدی. مادر آب را می‌پایید و هر لنجی را که از دور پیدایش می‌شد، تا بعد از غروب که خورشید به آب می‌رسید و می‌لرزید و کم‌کم سرد می‌شد، رنگ می‌باخت و پارچه‌پاره توی دریا می‌ریخت. آن وقت برمی‌گشتیم. مادر ساکت بود و تو برای عقب نماندن گوشهٔ چادرش را می‌کشیدی. گاهی هم مجبور می‌شدی بدوی. من تمام این سالها را با تو بوده‌ام. هنوز هم می‌خواهم باشم، و تو مجبورم کرده‌ای بگریزم از تو: طاقت این همه وحشت موهوم را ندارم. این آسایشگاه برایم گورستانی است که هیچ مردهٔ دیگری در آن نیست. کوچ ماهیها زیباست. فکر اینکه این قرصها کوچ ماهیها را از یادم ببرند، فکر اینکه وقتی باران می‌بارد از خاطرم ببرم کسی در حیاط آسایشگاه سرما نمی‌خورد، فکر اینکه ندانم در کجای روزگار ایستاده‌ام دلم را می‌دزدد. تو نمی‌دانی اکنون در کجای زمان واقع شده‌ای؛ برایت فرق نمی‌کند باران ببارد یا نه، آفتاب از این شیشه‌ها بگذرد، با برگها بازی کند و به زمین بتابد یا نه. شاید من تو را نمی‌فهمم. امّا می‌دانم این تو نیستی که چشمانت زل می‌زند به گوشه‌های اطاق و خیره می‌شوی به قدمهای گوهر خانم که با درختها احوالپرسی می‌کند. ترسم از این است که دیگر باران هم تو را به دریا نبرد. و دیگر ندانی که شرجی چیست و اگر مرغهای ماهیخوار آواز بخوانند، یعنی امیدی در ساحل نزدیك انتظار می‌کشد. تو مرا باور نداری دیگر. نه مرا و نه رفتن عیدان را. گاهی حرف می‌زنی و راه می‌روی با او. همین‌دیشب بود که تاصبح خواب به چشمت نیامد. پرستار سؤال کرد قرصهای آبی‌ات را خورده‌ای، و گفتی که خورده‌ای. امّا آن قرصهای آبی نتوانسته بود تورا خواب کند. آبی، آبی، آبی... می‌گفتی او کنارت نشسته است. در آن حال با او از روزهایی حرف می‌زدی که بی‌او بر تو گذشت؛ روزهایی که جز یادی و انتظاری، رشته‌ای تو را به زندگی متّصل نمی‌کرد. تو حتّی فراموش کرده‌ای که من خودت هستم. انگار که هیچگاه نبوده‌ام و نیستم. انگار که تو هم نبوده‌ای.

روزی که از سر خاك برگشتیم تو به یك سو رفتی و من به طرف دیگر. این را من نخواسته بودم. باور کرده‌ام که او نیست دیگر. رفته است. همچنان که خود انتخاب کرده بود. امّا تو نخواسته بودی که او برود و هنوز هم نمی‌خواهی. نه آنکه بگویم او را تنها برای خود می‌خواستی و همین باعث شده است نپذیری رفتنش را. او را آن قدر می‌خواستی که حتّی بی‌بودن خود راضی بودی به بودنش، و وقتی که رفت انگار تو هم با او رفتی. نمی‌خواهی باور کنی که من هم هستم. سهمی دارم از خواستن او. من که خودِ تو هستم. خودِ تو. نه اینکه احساسی نسبت به او نداشته باشم: دارم، حتّی شاید بیش از تو، امّا باورم شده است که رفته. آخر، او که تنها یك اندام باریك و بلند و سبزه رو نبود. نمی‌خواستم که تنها همین را از او شناخته باشم. تو شاید بگویی من سنگین دل شده‌ام. امّا نه! تو نتوانسته‌ای بپذیری که او می‌تواند بی‌وجود جسمانی هم باشد. مثل الآن که می‌دانم نگران توست. با وجود این، همان که لباسش را به امانت گذاشتیم و خاك رویش را پوشاند، واقعیت آن وجود جسمانی را می‌دیدم که در زیر تودهٔ خاك از چشم نهان می‌شد. نه اینکه حقیقت او را فراموش کرده باشم، نه! او هست، همین‌طور که من هستم.

تو امّا هیچ مرا باور نداری. ما با هم به دنیا آمده‌ایم. با هم بوده‌ایم همیشه؛ هر چندگاهی من از تو گریخته‌ام و گاهی تو از من.

بعد از او اصلاً به روی خودت هم نمی‌خواهی بیاوری که من هم هستم و همان توام که هستم؛ تویی که نمی‌خواهد از واقعیت بگریزد؛ تویی که می‌داند... چه دارم می‌گویم... آخر، خدایا! یك کلمه با من حرف بزن! سکوت، سکوت، سکوت... چه می‌خواهی از این خاموش ماندن. این نه از آن خموشیهایی است که میان آدم و شب می‌گذرد. و نه رازی است که در انتظار کشف ابدیتی دنبال صوت کوتاهی می‌گردد. این سکوت شیشه‌ای است پُر از قرصهای آبی و صورتی.

دیروز پنجشنبه بود. یك هفته است که مادر به دیدارت نیامده، و تو حتّی به بهانهٔ اینکه سر خاك مادر بروی به دیدار او نرفته‌ای. این پنج سال را چگونه طاقت آورده‌ای؟ می‌دانم مثل یك ظرف کوچك شکننده هر لحظهٔ این پنج سال را با دلهره گذرانده‌ای. می‌دانم چه کشیده‌ای. این‌طور خیره‌خیره نگاهم نکن؛ نه اینکه بخواهم بگویم فراموشش کرده‌ای، نه! نپذیرفته‌ای که او دیگر به خانهٔ قدیمی‌مان داخل نخواهد شد و بر لبهٔ حوض سیمانی چهارگوش وسط حیاط نخواهد نشست تا تو به آشپزخانه بدوی و به بهانهٔ رفع

خستگی‌اش، با شرمی دخترانه برایش چای بیاوری. نپذیرفته‌ای لباسهایی که پنج سال است زیر آن سنگ سبز نهاده شده، می‌تواند همو باشد. حتّی یك بار هم نرفته‌ای پای شمعدانیهایی که مادر بالای سرش کاشته بود آب بریزی.

مادر یك هفته است که انتظار تو را می‌کشد. مثل وقتی که می‌گفت: «مرضیه، چرا با من این‌طور رفتار می‌کنی؟ مرضیه، من هم درد تو را داشتم اما فراموشم شده. تو از من به ارث بردی. مرضیه من دیگر طاقت اینو ندارم که بنشینم و سفید شدن موهات را ببینم و پیر شدن نگات را که از حوض سیمانی دل نمی‌کنه.»

و تو به من می‌گفتی او کسی را داشت که همه چیز را به خاطرش فدا کند: حتّی یادهای خود را. امّا من چه؛ جز سنگ سبزی که خاموشتر از زمین است؟

این پنجره را رها کن! در حیاط بجز گوهر خانم کسی نیست. باور کن که دیگر نمی‌آید عیدان. مگر نگفته بودی که می‌پذیری دلتنگ او نشوی وقتی نیست؟ مگر نگفته بود که برگشتن از دریا دست خود آدم نیست؟ و تو چشمهایت را به زمین دوخته بودی و پلك هم نزده بودی؛ که یعنی پذیرفته‌ای او دریانورد است؛ «جاشو» است و خوش نداری مانع او باشی.

می‌دانم چیزی هست که من نمی‌توانم بفهمم. مثل خیلی چیزهای دیگر که آدم نمی‌تواند بفهمد. مثل تنهایی، مثل دلتنگی. می‌دانم دلت گرفته است، برای نگاهش و صدایش. هنوز وقتی به یاد او می‌افتم و آن حوض کوچك چهارگوش وسط حیاط که بر لبه‌اش می‌نشست، چشمهایش همهٔ ذهنم را پُر می‌کند. انگار دنیا دو چشم بیشتر نیست؛ دو چشم که همیشه نَمی در گوشه‌های آن می‌دود. من به شتاب می‌دویدم تا به بهانهٔ چای آوردن مقابل چشمانش ظاهر شوم؛ تا او نگاهم کند به اندازهٔ یك پلك به هم زدن. همان وقت بود که می‌دیدم شکوفه‌های نارنج می‌ریزد روی سطح حوض و حوض سفید می‌شود از آنها. هنوز بوی آن شکوفه‌ها که در دماغم می‌پیچد، یعنی که او آمده است و بر حاشیهٔ سیمانی حوض نشسته تا من بعد از لحظه‌ای دنبال نگاهش بگردم که از من گریخته بود.

آخرین باری که رفت قرار بر این گذاشتیم این بار که آمد جشن کوچکی بگیریم. یعنی این اصرار مادر بود. می‌گفت خواب دیده است در نخلستانی گسترده تو را گم کرده است. نمی‌دانست چرا به نخلستان رفته، امّا انگار می‌گفت وقتی کنار دریا ایستاده بوده تا اثری از لنج آشنایی بیابد در انتظار پدر، تو بازیکنان از کنارش دور شده‌ای و وقتی به خود می‌آید که دیگر از تو خبری نیست. دیوانه‌وار به دنبالت می‌دود. تنها یادگار را گم می‌کند. دیوانه می‌شود. سر در پی‌ات می‌گذارد، می‌دود، و به تو که می‌رسد از دستش می‌گریزی، و مادر به دنبال تو خود را در جنگلی می‌یابد غریب؛ از نخلستان خبری نیست. جنگلی است با درختهای غریب که باد برگهایشان را می‌دزدد. هراسان می‌شود. تو گاهی به نظرش می‌آیی و همین که به دنبالت می‌دود گم می‌شوی. باد در شاخه‌ها می‌پیچد. همهمه، زوزه، و برگهایی که بر زمین ریخته‌اند با باد به او هجوم می‌آورند. می‌دود. درختها به او هجوم می‌آورند. تو یك لحظه پیدا می‌شوی. می‌دود. تو باز از نظرش می‌گریزی. می‌دود. لابلای درختها گم می‌شوی. باد می‌پیچد. برگ می‌ریزد. تو پشت درختی پنهان می‌شوی. مادر به سراغت می‌آید و یکباره به جای تو عیدان را می‌بیند. او و عیدان هر دو به دنبالت می‌گردند و تو انگار که دیگر نیستی، و صدای برگها که به هم می‌خورند تمام جنگل را پُر می‌کند. مادر و عیدان می‌دوند. درختها گردِ آنها طواف می‌کنند. مادر و عیدان هرچه می‌دوند دوباره انگار سر جای خودشان ایستاده‌اند و صدای تو می‌آید که صدایشان می‌زنی. به سویت می‌آیند و تو را می‌بینند که در حوض سیمانی حیاط قدیمی غرق شده‌ای و گیسهایت چون ریشه‌های قدیمی نیلوفر بر آب می‌رود. دست که به سویت دراز می‌کنند بارانِ ریزی می‌بارد و لحظه‌ای بعد جز دایره‌های کوچکی بر سطح آب و بوی بهارنارنج هیچ چیز نیست. حتّی ریشه‌های قدیمی نیلوفر...

همین او را ترسانده بود. می‌ترسید اتّفاقی بیفتد. و تو و عیدان را نبیند که خوشبخت شده‌اید. عیدان نیامد دیگر. و مادر هر روز مرا می‌دید که پژمرده‌تر می‌شوم. من نه، همان تو. همان تو که عاشق بودی. به دلت برات شده بود روزگار درازی است جایی برای عیدان در سینه‌ات گذاشته شده. تقدیر او را برای تو خواسته بود و تو را برای او. همه چیز انگار از سرچشمه‌ای دیگر جوشیده بود. نمی‌دانستی از کی و چگونه، امّا از زمانهای بسیار دور انگار می‌شناختیش. مطمئن بودی که روزی به سراغ تو خواهد آمد. قیافه‌اش را حتّی انگار می‌دانستی چگونه است. آن روز که آمد، با وجود اینکه برای اولین بار بود با او مواجه می‌شدی، انگارآشنایی قدیمی را می‌دیدی. حتّی پیش از اینکه بیاید احساس کرده بودی این همان مرد است که سالها انتظارش را کشیده‌ای و حالا می‌دانستی چرا تاکنون به همهٔ مردانی که تو را خواسته بودند، گفته بودی نه. این بار امّا غیر از همیشه بود و تو می‌دانستی که باید موافق باشی. هر که هست هم اوست.

مادر چه مویی سفید کرد در این چند سال؛ و تو، انگار همهٔ وجودت چراغی بود در انتظار خاموشی. چه تو را روشن نگاه داشته بود آنچنان که کورسویی؟ فقط خدا می‌دانست. مادر همهٔ زندگی خود را در تو می‌دید که تکرار می‌شود. دوباره انگار او بود که سرنوشت را مرور می‌کرد و با وجود اینکه می‌دانست تمام این رویدادها را یك بار از سر گذرانده، امّا گریزی برای خود نمی‌دید. او تو شده بود: همان تویی که نتوانست بیش از این طاقت بیاورد؛ همان تویی که یك بار مردی را از دست داده بود و بعد از آن معنیِ بودنش را در تو می‌دید: این بار خیلی زود پذیرفت که لنجی نخواهد آمد دیگر، و دریا اگر تا قیامت هم موج بزند، کسی نخواهد آمد که او در انتظارش روز را در کنار آب غروب کند. بیمار که شدی او به یکباره تسلیم شد. دانست که بیش از این نمی‌تواند بماند. همچنان که بعد از آن من نیز نتوانستم دیگر با تو باشم. از همان جا جدا شدیم. تو شدی تو که دیگر هیچ باوری را نمی‌پذیرفت جز آنچه را می‌خواستی در اوهامت بگنجد، و من ناچار بودم حقایقی را بپذیرم که تو از آنها سرباز می‌زدی. مثل اولین روزهایی که به اینجا آمدی و پرستارها هرچه می‌کردند حاضر نشدی یکی از آن قرصها را هم بخوری. نمی‌دانم چه باعث شد که بعد دیگر آن مقاومت را هم از دست دادی. آرام؛ شدی مثل یك برّهٔ گمشده که به هر غریبی پناه می‌برد. حالا دیگر لازم نیست قرصها را به زور به خوردت بدهند؛ سرِ موقع خودت را آماده می‌کنی برای قرصهایی که پرستار در آن لیوان زرد کوچك برایت می‌آورد. سهمیه‌ات است. هفت قرص: دو آبی، یك صورتی، یك سفید کوچك و دو سفید بزرگ خطدار و یك قرص دیگر که نمی‌دانی چه رنگی است؛ به همهٔ رنگها می‌مانَد.

چیز گنگی در تو پیدا شده که قرصها را می‌پذیرد. کم‌کم شده‌ای کسی دیگر. و من بیش از این نتوانستم بی‌تفاوت بمانم. یادت می‌آید آن شب که قرصهایت را انگار که ترسی قدیمی به سراغت آمده باشد، نخوردی؟ پرستار هم ندانست. خیال کرد خورده‌ای، امّا زیر زبانت پنهانش کرده بودی. سرانجام هم وقتی رفت از دهانت تُفش کردی. آن شب ستاره‌ها طوری به چشمت آمدند که خیال کردی به تو نزدیك شده‌اند. من هم آن شب به تو نزدیك شدم. این قدر که دلم برای خودم سوخت. چه صداهای آشنایی به گوشم می‌رسید. انگار صداهایی که از هزاران سال پیش در کهکشان گم شده بود، آن شب به مقصد خود می‌رسید. مگرنه آنکه آینه‌ای که گم کرده بودی، میان من و تو فاصله انداخته بود؟ یادت می‌آید روز چهارشنبه که چقدر دنبال آینه‌ات می‌گشتی؟ خیال می‌کردی که خودت هم گم شده‌ای. و پرستار وقتی آینه‌ای آورد، تو باور نکردی که همان آینه‌ای است که داشته‌ای. حق هم داشتی، چون آن نبود. آینه‌ات را کس دیگری برداشته بود؛ کسی که او هم مثل خودت گرفتار قرصهای آبی و زرد بود. پرستار آینهٔ دیگری برایت آورد و تو باز هم دانستی که این نه آن است. به آینهٔ خودت خو گرفته بودی؛ به خودش، نه به تصویری که در آن می‌دیدی. چون در این آینه هم همان تصویرها را می‌دیدی. انگار چیز دیگری بود که این آینه‌ها کم داشتند، و آن رابطه‌ای بود که میان تو و آن کف دست آینه شکل گرفته بود. او از تو دل نکنده بود و تو هم از او دل نگرفته بودی. او را از تو گرفته بودند و تو را هم از او، امّا چه می‌شد کرد؟ همهٔ مردان دیگر برای تو حکم همان آینه‌ای را داشتند که پرستار به تو

داده بود. عیدان همان آینه بود. او هم نشکسته بود. تنها گم شده بود، و به دنبال گمشده همیشه امیدی هست. آدم نمی‌داند کجاست، امّا می‌داند که هست. هست و تنها باید پیدایش کرد. زمان هر قدر می‌خواهد بگذرد، بگذرد: مهم این است که هر گمشده‌ای سرانجام پیدا می‌شود. مثل همان صدایی که از هزاران سال پیش در آسمان گم شده بود و آن شب به سراغ تو آمد. انگار که دهانهٔ غاری بود: و تو در آن غار معتکف شده بودی. هیچ لازم نبود گوشهایت را حسّاستر کنی. کافی بود در تاریکی آن غار به حرکت درآیی و بروی به جستجوی آن چیزی که از زمانهای دراز در جستجوی تو بوده است. همان روزنهٔ انتهای غار. همان روزنهٔ ناپیدا که باید بی‌آنکه منتظر حادثه‌ای باشی به دنبال آن بگردی، تا موقعی که خود به آن روزنه برسی. وقتی می‌رسیدی نوری چشمانت را می‌بست. چشمانت پُر از نور می‌شد و تو می‌دانستی که این روزنه دنیای دیگری است. از نور پُر می‌شدی. آن وقت احساس می‌کردی آینه‌ات پیدا شده.

مرضیه! این قدم‌زدن‌ها و این پنجرهٔ بسته مرا به ستوه می‌آورد. تو چقدر خونسرد شده‌ای! اصلاً نه انگار که باران می‌بارد و نه انگار که حالا دیگر شیشه‌های پنجره آن‌قدر خیس شده‌اند و این‌قدر بخار گرفته‌اند که چیزی دیده نمی‌شود از آنچه می‌گذرد در حیاط آسایشگاه. حتماً حالا گوهر خانم به داخل بخش رفته است. پرستارها باید او را برده باشند. پرستارها گاهی موجودات خوبی می‌شوند. گوهر خانم همیشه با پرستارها طوری صحبت می‌کند انگار که آنها شاخ و برگ دارند. انگار که درختانی هستند که با او حرف می‌زنند و او را آرام می‌کنند.

گوش کن! باران دیگر نمی‌بارد. صدای باد است که می‌پیچد. بخار شیشه‌ها را پاک کن! این بخار مرا به یاد دریا می‌اندازد. دریا و آن روز که کشتی آنها باید به سکوی میان خلیج می‌رسید. امّا نه، روز نبود؛ احمدی می‌گفت شب بوده است. می‌گفت سه ساعت باید می‌رفتیم تا به سکو برسیم. می‌گفت شب کشتی دیده نمی‌شد، شب از هواپیماها خبری نبود؛ امّا شب تاریکی خود را داشت. تاریکی و دریا و ماهیهای روشنی که گاهی به سطح آب می‌آمدند. فوج ماهیها. شرجی و نسیم خیسی که می‌دوید بر سطح آب. صدای موتور کشتی که پروانه‌ها را می‌چرخاند، آب را آرام می‌شکافت و کشتی را به پیش می‌راند. کشتی می‌باید به سکو می‌رسید و آنجا می‌ماند تا در تاریک‌روشن صبح کاروان کشتیهایی راکه‌قرار بود برسد، همراهی کند. احمدی می‌گفت ناخدا گفته بود ساعتی زودتر حرکت می‌کنیم برای اتّفاقات احتمالی. و ساعت یك از نیمه شب گذشته حرکت کرده بودند تا ساعت چهار صبح به سکو برسند. شب دریا چه شبی است. احمدی می‌گفت گاهی از میان حجاب ابرها هلال ماه را می‌دیدی که چون شاخهٔ لاغر نخل نحیف می‌نماید و به موازات کشتی با تو می‌آید و دقایقی بعد دوباره ابرهایی بودند که او را می‌پوشانیدند. و دریا؛ دریا که آب آن تیره بود و تاریکی تا همه جا گسترده. و کشتی که بی‌هیچ نوری آبها را می‌پیمود.

تو انگار داری حرفهایم را می‌فهمی! احمدی می‌گفت سکو که از دور پیدا شد هیکل سیاه خود را حجاب آبی تیره آسمان کرد. دقایقی بعد کشتی پهلو گرفت و چیزی نگذشت که انگار همه چیز برای این لحظه آماده شده بود. هیچکس ندانست چه شد؛ پیش از اینکه بدانند اتّفاق افتاد. انفجار کشتی... و پیش از اینکه روزنامه‌های روز بعد بنویسند «یك سکوی نفتی و یك کشتی هدف موشکهای دشمن قرار گرفت»، انگار تو می‌دانستی و من هم. امّا تو به روی خودت نیاوردی وقتی ساعت چهار صبح همان روز از خواب پریدی و همهٔ جانت را عرق سردی پوشانده بود. مادر دیده بود که تو می‌لرزی. پتو را رویت کشیده بود و همان وقت چشمانت را دیده بود که انگار کابوس وحشتناکی حالت همیشگی‌اش را از آن ربوده است؛ همان حالتی که حالا هم گاهی به تو دست می‌دهد: مردمکهای گرد شده و برّاق و حدقه‌های بازی که از شکل طبیعی خود خارج شده‌اند، با آن خیرگی غیر عادّی، و برق لغزنده‌ای که در آن تاریکی از آن ساطع می‌شد. مادر ترسیده بود؛ تا حالا هیچگاه تو را این‌گونه ندیده بود، امّا خودش را چرا؛ احساس کرده بود چندین سال است در کنارهٔ خلیج ایستاده است و انتظار می‌کشد، و باز ناخدا که پیدایش شده بود و گفته بود: «همه چیز تموم شد؛ دلالهاش گفتند برگرد خانه‌ات!»

شمعدانیها دارند از تشنگی هلاك می‌شوند. بگو که می‌فهمی چه می‌گویم! چرا همین‌طور ایستاده‌ای و این پنجره را می‌پایی؟ احساس می‌کنم از دریچهٔ چشمان تو می‌بینم امروز. عیدان دارد می‌آید. او رنج می‌برد از اینکه تو با چشمان مات خیره می‌شوی. بگو که مثل من او را می‌بینی. چشمهای ما یکی است. من از قرصهای صورتی بدم می‌آید. آبیها گیجم می‌کنند. مادر تو را می‌خواند. صدایت می‌کند. می‌گوید گیسهای مرا تو سفید کرده‌ای. می‌گوید اگر تو بخندی، گیسهایم سیاه می‌شوند. مادر چشمهای خیس اشك‌شده‌اش را در حوض گم کرده؛ انگار در آب گریه می‌کند. مادر با گوشهٔ چادرش پنجره را پاك می‌کند. می‌گوید بیرون را نگاه کن. خلف دستهایش را در آب باران می‌شوید و خود را کنار می‌کشد تا در اشکهایش غرق نشود.

این لحظات با تو چه کرده‌اند، روزها و ساعات؟ تو را کوچك کرده‌اند. انگار آب شده‌ای. تو را فشرده‌اند. مثل یك انار. آدم باید بداند در تو چه می‌گذرد که ظاهرت این‌گونه تکیده است. گریه هم نمی‌کنی که بگویم چشمهایت را اشك سوزانده است. امّا چرا این چشمها این‌قدر بیجان شده‌اند؟ مادر تو را می‌خوانَد. چرا به او پاسخ نمی‌دهی؟ چرا نمی‌گویی در این دخمه خودت را اسیر کرده‌ای؟ چرا نمی‌گویی هر روز بیست و یك قرص در چالهٔ سرت می‌ریزی و اکثر اوقات را انگار لخته گوشتی هستی بیجان که با دو دریچه در سر دنیا را می‌پایید؟ با دو چشم که جز خیرگی چیزی ندارند؛ دو چشم که‌نمی‌دانند آدم چیست، رختخواب کدام است و اثاثیهٔ اطاق جان ندارند. دو روزنه که نمی‌دانند اشك گوهری است سیال. دو چشم که نه می‌گریند و نه می‌دانند ماه کی بالا می‌آید و خورشید کجا غروب می‌کند. این دو چشم به چه کار تو می‌آیند؛ مرا که نمی‌بینی و مادرراهم گیسهای سفید شده‌اش را به جستجوی تو فرستاده. و عیدان را که این چند سال منتظر تو بوده و اکنون به دیدارت آمده است. با چشمهای من ببین. با این دو چشم که او را می‌بینند. نمی‌دانم چه کرده‌اند با تو قرصها. قرصها؛ آنها چشمهای تو را خیره کرده‌اند. آنها میان تو و من جدایی انداخته‌اند. آنها نمی‌گذارند این پنجره، این چهارگوش شیشه‌ای سکوت خود را از دست بدهد، باز شود و شیشهٔ بخار گرفته نداشته باشد.

تو دیگر آینه‌ات را فراموش کرده‌ای. دنبال آن آینهٔ آشنا نیستی. بیا! عیدان آمده است از بس نرفته‌ای سر خاکش. مادر هم همراه اوست با یك بغل برگ سبز «مُورد». بوی مُورد را احساس می‌کنی؟ بوی رطوبت می‌دهد و بوی صداهای گمشده. آدم را یاد کودکی گمشده‌اش می‌اندازد. مادر یك هفته است انتظار می‌کشد و عیدان سالهاست.

امروز جمعه است و چیزی از ظهر نگذشته. می‌آیی برویم سر خاك؟ چادرت اینجاست. توی کمد. نگاهم کن! چشمهایت حالا جور دیگری است. من با چشمهای تو می‌بینم حالا، و تو با چشمهای من. مطمئنم. احساس می‌کنم دوباره با تو یکی شده‌ام. مثل روزهای اولی که عیدان به خانه می‌آمد و لبهٔ حوض چهارگوش می‌نشست. می‌خواهی برایش چای بیاوری؟

هوا چقدر سرد شده است. امّا این دلیل نمی‌شود؛ باید بروم عیدان را ببینم و شمعدانیها را آب بدهم. چادرم اینجاست.

فروردین ۶۹

■ از نگاه قصّه‌نویس

● ارزش و ضدارزش در ادبیات داستانی

■ اشاره

«ابراهیم حسن‌بیگی» در سال ۱۳۳۶ در روستایی از توابع گرگان متولّد شد. اولین قصّه‌اش را در روزهای اوج انقلاب نوشت. تا سال ۱۳۶۰ چهار مجموعه قصّه برای نوجوانان از او به‌چاپ رسید که در واقع سیاه مشقهای دوران جوانی اوست. کار جدّی را با چاپ چند قصّهٔ کوتاه در «جُنگ سوره» آغاز کرد. حاصل تلاش و فعالیتهای او در غرب کشور و قرار گرفتن در بطن حوادث آن منطقه، مجموعه داستانی است به‌نام «چته‌ها». «کوه و کودال» دومین مجموعه قصّه اوست که با نگاهی واقعیت‌گرایانه نگارش یافته است. در زمینهٔ نقد نیز «کینهٔ ازلی» را منتشر کرده است که نقد گونه‌ای است بر رُمان «رازهای سرزمین من». او هم‌اکنون در دفتر امور کمک آموزشی وزارت آموزش و پرورش مشغول خدمت می‌باشد. همچنین علاوه بر عضویت درشورای تصویب کتاب حوزهٔ هنری، مسئولیت جُنگ ادبی «سورهٔ بچه‌های مسجد» را برعهده داشته است حسن‌بیگی سه مجموعه قصّه برای نوجوانان نیز در دست چاپ دارد.

● وضع ادبیات داستانی را در حرکت فرهنگی- هنری قبل و بعد از انقلاب چگونه می‌بینید و نقاط ضعف و قوّت آن‌را چطور ارزیابی می‌کنید؟

■ وضعیت ادبیات داستانی در قبل و بعد از انقلاب را باید از نقطه نظرات متفاوتی بررسی کرد که هنوز کار جامعی در این زمینه نشده. لذا در اینجا می‌شود به‌طور خلاصه و کلّی مطالبی را گفت.

به‌نظر من داستان‌نویسی در عصر پهلوی در جهت منافع ملّی و مذهبی ما نبوده است، بلکه گاهی با آن، بویژه با مذهب در تضاد و تقابل کامل قرار داشته. به‌این معنی که درون مایهٔ اکثر نوشته‌های این دوره نه تنها یأس و نومیدی را رواج می‌داد، بلکه فساد و ابتذال را نیز دامن می‌زد. بسیاری از داستانهای این دوره، مروّج فساد بودند و اخلاق جامعه را به تباهی سوق می‌دادند. به یك معنا، نویسندگان این داستانها، خود آلتِ دست رژیم بودند تا اخلاق مذهبی را از جامعه بزدایند، و تعدادی نیز فرهنگ منحط غرب را ترویج می‌کردند.

بسیاری از نویسندگان عصر پهلوی نمی‌توانند ادّعا کنند که در رژیم شاه نقشی در مبارزه و قیام داشته‌اند. حتّی برخی از آنها که چنین ادّعایی داشتند و به‌زندان شاه گرفتار آمدند، نتوانستند در آنجا دوام بیاورند. عفونامه به محضر والاحضرت دلسوز(!) نوشتند و یا در تلویزیون رژیم ظاهر شدند و آنچه را که فکر می‌کردند بافته‌اند، یك شبه پنبه کردند. به‌این ترتیب، همان موقع هم از چنین افرادی نمی‌شد انتظار داشت که آثاری در جهت بیداری و آگاهی

مردم خلق کنند. اینها متأسّفانه پس از پیروزی انقلاب نیز، همان راه گذشته خود را طی کردند. چشمهایشان را به‌روی واقعیت جامعهٔ خود بستند، نه انقلاب را دیدند تا در داستانهایشان تصویر کنند و نه جنگ را با تمام موشکها و راکتهایش. اینها از مردم بریدند و به درون خود پناه بردند و آنچه بعدها به‌عنوان داستان بیرون دادند، اسمش را گذاشتند «رازهای سرزمین‌من» و یا «زمستان ۶۲».

پس از پیروزی انقلاب، داستان به‌عنوان یک ابزار در اختیار عدّه‌ای قرار گرفت که سرشار از عشق و شور نسبت به انقلاب بودند. آنها در آغاز، علیرغم ضعف تکنیکی، سعی کردند تا فکر و اندیشهٔ اسلامی خود را در این قالب بریزند و صحنه‌های ایثار و حماسه را در عرصهٔ میهن اسلامی، بویژه در میادین جنگ، نشان بدهند. اگر از این نقطه نظر به مسئله نگاه کنیم خواهیم دید که تحوّل ژرف و عمیقی در ادبیات داستانی ما به‌وجود آمده است. چنانچه این درون‌مایه با تکنیکی قوی و اصولی همراه شود، بی‌شک آثاری خلق خواهد شد آرمانگرا، که جهان استکبار به آن لقب «بنیادگرا» خواهد داد، و ما به‌این بنیادگرایی در عرصهٔ ادبیات داستانی معتقدیم. من به آیندهٔ ادبیات «حزب‌اللهی‌های بنیادگرا» امیدوارم. آنها اگر تا دیروز در دستی تفنگ و در دستی قلم داشتند، امروز باید با دو دست قلم را بردارند که وقت بسیار تنگ است و راه پرخطر.

● راجع به رُمانهای منتشره در سالهای اخیر چه نظری دارید؟

■ من تنها دربارهٔ «باغ بلور» و «رازهای سرزمین من» نظر می‌دهم. «باغ بلور» را قدم بزرگی در ادبیات داستانی می‌دانم. قدم مبارکی است که «مخملباف» در این زمینه برداشت و بی‌شک آخرین قدم نخواهد بود و امیدواریم که عن‌قریب به روزی برسیم که در آن قامت استوار باغ بلور سرو قامتان دیگری را ببینیم. باغ بلور نشان داد که اگر نوقلمهای مسلمان فرصت بیابند و لحظه‌ای از مسائل مختلفی که انقلاب به دوششان گذاشته فارغ شوند، می‌توانند کارهای بزرگی خلق کنند. شخصیت‌پردازی در این رُمان بیش از سایر ابعادش نظر را جلب می‌کند، بخصوص روانکاوی شخصیتهای زن این رُمان گام بزرگی است که نشان می‌دهد مخملباف در نفوذ به عمق وجودی آدمهای داستان، توان بالایی دارد، و این توان در مقایسه با سن و تجربهٔ نویسندگی او جلب توجّه می‌کند.

در مورد «رازهای سرزمین من» با صراحت می‌گویم که رُمان مبتذلی است. در مدّت دو هفته‌ای که مشغول مطالعهٔ آن بودم بوی تعفّن این کتاب مشامم را پر کرده بود. به‌همین دلیل، پس از مطالعهٔ آن نتوانستم سکوت کنم و نقدگونه‌ای برآن و نویسنده‌اش نوشتم که با عنوان «کینهٔ ازلی» به‌چاپ رسید.

«رازهای سرزمین من» برخلاف آنچه برایش تبلیغ کردند و بازارهای سیاه مصنوعی درست کردند، هیچ چیز ارزشمندی ندارد، بلکه کاملاً در جهت ضدارزشهاست. کلّ کتاب را هاله‌ای از سکس و ابتذال دربرگرفته است؛ ابتذالی که بی‌شک نشأت گرفته از ذهن علیل و بیمار نویسندهٔ آن است. من گمان می‌کنم که مسئولین وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی باید پاسخگوی «تأییدات» خود بر این کتاب باشند. به این کتاب به لحاظ ارزش هنری نیز ایراد بسیار وارد است. ضعفهای تکنیکی آشکار و نثر درهم و برهمش، جای نقادی بسیار دارد که آقای «رضا رهگذر» زحمت این کار را کشیده‌اند.

● اوضاع ادبی و هنری جامعه را در حال حاضر چگونه می‌بینید؟

■ در حال حاضر هم نگرانی هست، هم امید؛ نگرانی از این جهت که مسئولین اجرایی کشور علیرغم شناخت و اطلاعی که از اوضاع فرهنگی کشور دارند، در برخورد با این مسائل برنامه‌ریزی مشخصی ارائه نداده‌اند. پس از جنگ ما شاهد یک برنامه‌ریزی در جهت کنترل تورم اقتصادی هستیم و امروز همه جا صحبت از برنامه‌های اقتصادی جامعه است، ولی از بازسازی فرهنگی کمتر صحبتی به‌میان می‌آید. گویی که ما هیچ نیازی به بازپروری فرهنگ اسلام در جامعه نداریم و همه چیز عین ایدآلهای ماست.

از شورای عالی انقلاب فرهنگی توقعات زیادی داشتیم و انتظار می‌رفت که این شورا دست به‌یک انقلاب در زمینهٔ فرهنگ جامعه بزند. البتّه زدودن آثار فرهنگی رژیم شاه کار یک سال و دو سال نیست، ولی در مدّت این ده سال ما کمتر شاهد طرح و برنامه‌ای که این شالوده را به‌هم بزند و طرحی نو دراندازد بوده‌ایم. شورای عالی انقلاب فرهنگی بیشتر به مسائل دانشگاهها می‌پردازد تا مسائل کلّ جامعه. نمی‌دانم شاید تلقّی ما از این شورا غلط باشد.

کمیسیون ارشاد اسلامی مجلس نیز نمی‌دانیم به راستی درگیر چه مسئله‌ای است. به‌نظر می‌رسد این کمیسیون در ظاهر ارتباطی با جامعهٔ ادبی و هنری کشور ندارد و با معضلات فرهنگی جامعه حتی برخورد ارشادی در سطح عام هم نمی‌کند و ظاهراً شناخت و حساسیتی نسبت به نارساییهای فرهنگی ندارد. اگر غیر از این بود، ما شاهد رفت و آمد هنرمندان مسلمان به مجلس و حضور اعضای کمیسیون در مراکز فرهنگی و هنری کشور بودیم. من فکر می‌کنم که هنرمندان مسلمان می‌توانند بهترین مشاور برای اعضای این کمیسیون باشند.

دربارهٔ صدا و سیما بیش از هر ارگان دیگری در مطبوعات کشور بحث و انتقاد می‌شود. شاید به این دلیل که صدا و سیما حسّاسترین جایگاهی است که همه چشم به آن دوخته‌اند. مسئولین این سازمان نباید برنده شدن سه- چهار فیلم خود را در جشنواره‌های جهانی به فال نیک بگیرند و ضعفهای خود را توجیه کنند. کاری به ماهیت و سیاستهای این جشنواره‌ها نداریم و دشمنی دیرینهٔ آنها با انقلاب اسلامی را هم به‌فراموشی می‌سپاریم و با آغوشی باز جوایز آنها را پذیرا می‌شویم، ولی آن‌قدرهوشیار هستیم که این جوایز ما را نفریبد. بحث روی برنامه‌های تلویزیون را نمی‌شود با این مختصر به‌پایان رساند. البتّه برنامه‌های خوب سیما را نادیده نمی‌گیرم، از قبیل سریال «کوچک جنگلی»، یا برنامه‌های آموزشی‌اش را. به‌هر حال صدا و سیما می‌تواند و باید بهتر از این باشد. نظرم این است که صدا و سیما نیاز به یک تحوّل اساسی در سطح برنامه‌سازان خود دارد.

دربارهٔ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی حرف زیاد است امّا فرصت پرداختن به جمیع مسائل نیست. به‌نظر من وزارت ارشاد در بعضی مواقع مرز بین هنر اسلامی و غیر اسلامی را نادیده می‌گیرد. مصداق عینی این مسئله دادن امتیاز چند مجلهٔ ادبی- هنری به کسانی است که صرف نظر از سوابق این افراد، درون‌مایهٔ نشریاتشان گویای ضدیت آنها با انقلاب و آرمانهای اسلامی این ملّت است. اگر کسی در این گفته شک دارد، سرمقاله‌ها، قصّه‌ها، شعرها و مصاحبه‌های آنها را خوب بخواند و آنها را در ترازوی باورهای

■ «باغ بلور» را قدم بزرگی در ادبیات داستانی می‌دانم. قدم مبارکی است که «مخملباف» در این زمینه برداشت و بی‌شک آخرین قدم نخواهد بود.

■ «رازهای سرزمین من» را هاله‌ای از سکس و ابتذال دربرگرفته است؛ ابتذالی که بی‌شک نشأت گرفته از ذهن بیمار نویسندهٔ آن است.

مذهبی خود بسنجد. در این صورت گمان نکنم بتواند امتیاز نشر چنین مجلاتی را تحمّل کند. همین‌طور در زمینهٔ کتابهای ادبی که در این چند سالهٔ پس از انقلاب به‌چاپ رسیده و با کاغذ دولتی منتشر شده‌اند باید گفت که اگر آثار نویسندگان مسلمان را برداریم، هیچ فرقی با قبل از انقلاب دیده نمی‌شود، بخصوص رُمانهای ترجمه شده که باید بگویم بیداد می‌کنند. زشت‌ترین صحنه‌های غیر اخلاقی که می‌تواند نسل جوان را منحرف سازد در این رُمانها به‌چشم می‌خورد. به‌عنوان مثال رُمان «کلیم سامگین»، با آن محتوای مستهجن و زشتش چه دلیلی برای چاپ دارد؟ یا رُمانهای «حریم» از «ویلیام فاکنر» و «شرم» از «سلمان رشدی». به راستی این رُمانها چه خوراک فکری مفیدی به مردم ما می‌دهند؟ و همین‌طور «رازهای سرزمین من»، «زمستان ۶۲»، «زمین سوخته»، «ثریا در اغماء»، «طوبی و معنای شب» و... چه حرف تازه‌ای می‌زنند که پشتوانهٔ معنوی و فرهنگی جامعهٔ اسلامی ما باشد؟ در اکثر این کتابها سکس، مشروب‌خواری و فساد اخلاقی به وفور موج می‌زند.

به‌نظر من بعضی از این قلمها به تعبیر حضرت امام «بدتر از سرنیزه‌های رضا شاه و محمدرضا شاه برای اسلام هستند». امام که بارها در زمان حیاتشان به‌این گروه تذکّر داده و نصیحت کردند. در وصیت‌نامه‌شان نیز تذکّر به‌آنها را لازم دانسته، می‌فرمایند: «با کمال تاسّف نویسندگان به اصطلاح روشنفکر که به سوی یکی از دو قطب گرایش دارند، به جای آنکه در فکر استقلال و آزادی کشور و ملّت خود باشند، خودخواهی‌ها و فرصت‌طلبی‌ها و انحصارجویی‌ها به آنان مجال نمی‌دهد که لحظه‌ای تفکّر نمایند و مصالح کشور و ملّت خود را در نظر بگیرند و مقایسهٔ بین آزادی و استقلال را در این جمهوری با رژیم ستمگر سابق نمایند.»

البتّه در ارشاد کم نیستند نیروهای مؤمن، که امیدواریم حداقل آنها خود را کارگزار چنان افرادی ندانند و برخوردی قاطع کنند.

نگرانی دیگر، تشتّت در بین هنرمندان مسلمان است که این نیز خود آفتی است بنیان‌کن. دسته‌بندی‌ها و مطلق‌نگری‌ها آب به آسیاب سلمان رشدی‌ها خواهد ریخت. من امیدوارم که شعله‌های «کینهٔ مقدّس» ما بر علیه دشمنان اسلام و انقلاب فروکش نکند و با پرداختن به مسائل جزئی بین خود، دشمنان اصلی را فراموش نکنیم.

و امّا نقطهٔ امید اینکه هنوز امّت حزب‌الله بیدار است، هنوز خانواده‌های شهدا داغدارند و هنوز بسیجیان و پاسداران انقلاب اسلامی که با خون خود در جبهه‌های جنگ، با امام و خدای امام پیمان بسته‌اند، حضور دارند. آنها اجازه نخواهند داد انقلابی که با این همه شهید و مشقت و سختی تا به اینجا رسیده و جهان را به حیرت واداشته، به وسیلهٔ حرکات خزندهٔ موریانه‌های کور، از درون خورده شود. هنوز روح امام بر بلندای روح و اندیشه و آرمانهای ما در پرواز است. هنوز امّت ما «امامی» است، قرآنی است و «محمدی» است؛ پس باید امیدوار باشیم که معضلات رفع شوند.

البتّه ممکن است عده‌ای ما را به استبداد رأی محکوم کنند. امّا کمال بی‌انصافی است کسانی را که پاسدار ارزشهای دینی و اعتقادی خود هستند و از این ارزشها در مقابل تهاجمات مخرّب دفاع می‌کنند، مستبد و دیکتاتور بدانیم و جامعه را فاقد آزادی بخوانیم. ما با آزادی به نحوی که در اسلام تعریف شده و حدود آن را قانون مشخص کرده است مخالفتی نداریم و خود را ملزم به رعایت آن می‌دانیم. امّا اگر کسی بگوید: آقا بگذارید مخالفهایمان هم در مجلات و کتابهایشان، فحش بدهند و اساس نظام و انقلاب را به هم بریزند، مثل این است که بگویند: آقا بگذارید زنها لخت و عور و هر طور که دوست دارند در خیابان ظاهر شوند! مشروبات الکلی را آزاد کنید و با فسق و فجور کاری نداشته باشید و... مسئولین ما چگونه می‌توانند نسبت به پدیدهٔ بدحجابی حسّاس باشند ولی همین فساد را در سطحی هزار برابر در کتابهای مروّجان فرهنگ غرب و دشمنان دین و انقلاب، تحمّل کنند؟

بد نیست که در پایان این بحث، جملاتی از وصیت‌نامهٔ حضرت امام قدّس‌سرّه را بیاورم که شاهدی بر مدّعای ماست. این فراز از وصیت‌نامهٔ امام راه را کاملاً نشان می‌دهد و طریق مبارزه را نیز آشکار می‌سازد:

«اکنون وصیت من به مجلس شورای اسلامی در حال و آینده و رئیس جمهور و رؤسای جمهور مابعد و به شورای نگهبان و شورای قضایی و دولت در هر زمان آن است که نگذارند این دستگاههای خبری و مطبوعات و مجله‌ها از اسلام و مصالح کشور منحرف شوند و باید همه بدانیم که آزادی به شکل غربی آن که موجب تباهی جوانان و دختران و پسران می‌شود از نظر اسلام و عقل محکوم است و تبلیغات و مقالات و سخنرانیها و کتب و مجلات برخلاف اسلام و عفّت عمومی و مصالح کشور حرام است و بر همهٔ ما و همهٔ مسلمانان جلوگیری از آنها واجب است و از آزادیهای مخرّب باید جلوگیری شود و از آنچه در نظر شرع، حرام و آنچه برخلاف مسیر ملّت و کشور اسلامی و مخالف با حیثیت جمهوری اسلامی است به‌طور قاطع اگر جلوگیری نشود همه مسئول می‌باشند و مردم و جوانان حزب‌اللهی اگر برخورد به‌یکی از امور مذکور نمودند به دستگاههای مربوطه رجوع کنند و اگر آنان کوتاهی نمودند خودشان مکلّف به جلوگیری هستند...»

●نامه‌های شاعرانه

*** کرج ـ آقای فتح‌الله شکیبایی**

قطعهٔ «سبزه در سبزه» سوبسید مفصّلی است که به‌اهل جنوب داده‌اید: ما هم در چنین صادرات مبارکی شریکیم. حقیقتاً اهل جنوب مهربان، خونگرم و صمیمی‌اند، خصوصاً شاعران این خطّه که اکنون با ایمان و پشتکار در عرصهٔ شعر به پیش می‌تازند و ادبیات معاصر را به‌جلو می‌برند. ما تاکنون از حضرتعالی شعرهای قشنگ زیادی خوانده‌ایم. این قطعه نیز از نظر حال و هوا در همان حوالی است، منتها چون حضرتعالی در این قطعه برخلاف سایر اشعار، عنان عاطفه و تخیّل را تنها بر یک مرز خاص متمرکز کرده‌اید، لاجرم شور تصویری و فوران عاطفی آن را محدود نموده‌اید. ذیلاً ابیات برگزیدهٔ کار را می‌آوریم که ما را در ارادت به اهل جنوب شریک بدانید:

می‌کند دل هوای اهل جنوب
جان فدای صفای اهل جنوب
سبزه در سبزه لاله در لاله‌ست
دل درد آشنای اهل جنوب

*** اهواز ـ آقای سعید اعتماد**

برادر گرامی، دو قطعهٔ آزاد «انتظار» و «طرح» رسید. تنها سفارشی که به حضرتعالی داریم بکارگیری تصاویر سرودهایی چون «انتظار» در قطعات بلندتر است. ایجاز در شعر معاصر بدین‌معنا نیست که شاعر فقط تصاویر و پیامهای شاعرانهٔ خودرا با صرف کمترین کلمات بگوید: این

هست. امّا همه این نیست. می‌توان منظومه‌ای را به‌طول هزار صفحه با ایجاز سرود. متاسّفانه خیل عظیمی از شعرای معاصر ایجاز را به معنای سرودن طرحهای کوچک و غزلواره‌های کوتاه گرفته‌اند. این ذائقهٔ ادبی دیگران را هم به کم‌حوصلگی و قناعت عادت می‌دهد. مخاطبین در چنین وضعیتی باید شعر را به‌صورت قطره‌چکانی مصرف کنند. این درست است که قطره، ایجاز دریاست امّا در عالم ادبیات می‌توان دریایی موجز سرود.

***؟ـ آقای بهنام صالح آبادی**

آقای صالح‌آبادی، غزل «آوای درد» حضرتعالی لبریز از احساسات رُمانتیک و تصاویر یأجوج و مأجوج ادبی بود. عزیز دلم با آوردن ترکیباتی چون «جنون‌آباد عشق»ـ که آن هم در غزل شما بسیار نادر است ـ نمی‌توان احساسات رُمانتیک و بی‌رمقی چون «شکوه از گردون کنم یا ناله از بخت سیاه» را توجیه کرد. علاوه‌بر این، یك پاره‌آجر در بیشتر مصاریع شماکم‌است. چون در «سینه‌ای پر از غم و اندوه از بی‌همدمی» کافی است جای «پُر» را با «غرق» عوض کنید تا بدانید کم و کسری وزن کجاست. و نیز آمدن دوبارهٔ «از» را هم در نظر بگیرید همچنین در این مصرع دیگر از سیل مصیبت من هراسم نیست، نیست»، لتکرار قبیح و لوکان ملیح: «نیست» دومی بکّلی ضافه است و تکرار آن تنها به‌خاطر شخص شخیص وزن می‌باشد. همین‌طور در مصرع هیچکس حتّی به گُلخندی مرا مهمان نکرد»، ترکیب «گُلخند» از ترکیبات «ابرد من‌الیخ» غزلوارهسرایان معاصر است. مگر لبخند چه یرادی دارد؟ اتّفاقاً زیباتر هم می‌شود. «هیچکس حتّی به لبخندی مرا مهمان نکرد». در بیت:

خسته همچون سعد سلمان اندرین شهر غریب
ی‌نشینم غمگنانه در حصار بی‌کسی

به گمان ما هر «حصار»ی آدم را به‌یاد سعد سلمان نمی‌اندازد. اگر فی‌المثل «نای» را جوری یارد ماجرا می‌کردید، «سلمان و حصار» راعات‌النظیر می‌شدند.

مشکل دیگری که غزل حضرتعالی با آن مواجه ست وفور بی‌اندازهٔ «هاء غیر ملفوظ» است. بنابر یك سنّت دیرینهٔ شعری، «هاء» غیر ملفوظ در جاهایی جایز است که حقیقتاً چارهٔ دیگری برای شاعر متصوّر نباشد. ذیلاً ابیاتی را که از بیماری هاء غیر ملفوظ» رنج می‌برند می‌آوریم:

ا گرفته! خاطر دل را غبار بی‌کسی
شك سردی می‌فشانم بر مزار بی‌کسی
نانه‌هایم تند خمیده(!) در جنون‌آباد عشق
س که بردوشم کشیدم کوله‌بار بی‌کسی
ا غریبانه(!) کسی را بینم اندر شهر خویش
ی‌شود در من تداعی روزگار بی‌کسی
خسته همچون سعد سلمان اندرین شهر غریب
ی‌نشینم غمگنانه(!) در حصار بی‌کسی

ضمناً در روزگار ما همچنان که دیگر به شتر «اشتر» و به شکم «اشکم» نمی‌گویند «در» را هم «اندر» نمی‌خوانند. با تشکّر از زحمت شما.

***؟ـ آقای تیمور ترنج**

از جنابعالی به‌خاطر ارسال شعرهای قشنگتان تشکّر می‌کنیم. شما نیز از دستهٔ ناب‌سرایان این دیارید:

کودك
بر ورق پاره‌های روزنامه خفته است
و نسیم
که از کلوی بریدهٔ گلها می‌وزد
خوابهایش را
سرشار بال رنگین پروانه کرده است.

قطعات «دریایی»، «آسمان من و دریای تو» و «خزانی» را برای چاپ انتخاب کرده‌ایم. برای شاعر ورزیده‌ای مثل حضرتعالی روشن است که قطعاتی چون «سپیده‌دم» را باید برای مجلّات ادبی دیگر فرستاد. امثال شاملو برای این‌گونه کارها هورا می‌کشند و این برای شما که دارای احساسات معنوی پاك هستید، یقیناً جاذبهٔ چندانی ندارد. البتّه ما موافقیم که شاعران برای مثل «ویکتور خارا» شعر بگویند، امّا نه مثل ویکتور خارا شعر بگویند. ویکتور خارا شاعر شیلی است. نمی‌دانم اگر استعمار نبود شاعران آمریکای لاتین چه حرفی برای گفتن داشتند، امّا در مملکت ما، حتّی اگر امپریالیسمی هم حضور نداشت، شاعران در پهنه‌ای به وسعت تاریخ و طبیعت و عرفان و سلوك همچنان سخن برای سرودن داشتند. ما در این مملکت میرزا کوچك خان داشته‌ایم، عارف و عشقی داشته‌ایم.

از اینها گذشته، سنّتی که در شعر «بانوی نه ساله» اشاره فرمودید، یك سنّت اسلامی هم بوده است. به‌عنوان نمونه، حضرت فاطمه(س) را می‌توان مثال زد که به روایاتی در این سنین ازدواج فرمودند. با این همه، قطعهٔ «بانوی نه ساله» قشنگ است و نیت خیر شما هم برما مکشوف.

*** اهواز ـ آقای حبیب‌الله بهرامی**

با تشکّر از صمیمیت و شعرهای ناب و زیبای شما. تیمناً قسمتی از «هجرت» را می‌آوریم تا دیگران هم در شادی و نشئهٔ معنوی شما شریك شوند. الباقی را هم به مرور چاپ خواهیم کرد.

امّا
به‌جان دیده‌ام
که عشق در جاده‌های سبز دل
تفنگ بردوش، رو به سپیده می‌رود.

*** مسجدسلیمان ـ آقای منصور ململی**

عزیز دلم، شعرهای تازه را فراموش نکنید، حقیقتاً کارهای شما قشنگ است. قسمتی از «اسب» را می‌آوریم:

اکنون
تاجهای خروس
بر رود می‌روند
پس من که بر یال
زنگوله‌ای مرده دارم
شب را به‌همراه قبیلهٔ سوگوار
به کرد آتش از ستاره
چرخ می‌زنم.

*** تهران ـ استاد علی آذرشاهی**

از همکاری صمیمانهٔ شما با مجلهٔ خودتان سپاسگزاریم.

*** اهواز ـ مجید زمانی‌اصل**

مجید جان، «عشق همسایهٔ شماست» را خواندیم و لذّت بردیم. بزودی «عارفانه‌های کوچك جان» را هم چاپ خواهیم کرد.

*** بروجرد ـ خواهر پریسا پورحسینی**

هم قصّهٔ شما رسید و هم نامه‌ای که بعد از آن فرستاده بودید. علاقهٔ شما را به قصّه‌نویسی می‌ستاییم. قصّه‌هایی که به دستمان می‌رسد چنانچه مناسب باشند حتماً اقدام به‌چاپ خواهیم کرد، ضمن اینکه برایمان مقدور نیست آثار رسیده را مسترد کنیم. ان‌شاءالله قصّه‌های خوب شما را منتظر می‌مانیم. برای ارزیابی نوشته‌هایتان می‌توانید آنها را به‌واحد ادبیات حوزهٔ هنری واقع در تهران، خیابان حافظ ارسال بفرمایید.

*** اهواز ـ آقای علی رحیمی**

دوست عزیز، به نویسندهٔ مورد نظر می‌سپاریم نظرات شما را رعایت کند.

*** اصفهان ـ آقای داود مهجور**

آنچه گفته‌اید همان حرفهای گفته و ناگفتهٔ ماست. شکوه‌های شما به بغض فروخوردهٔ مسافری می‌مانست از اهالی تهران دودزدهٔ گمشده در ترافیك چهارراهها که در طراوت کاشیکاری‌های مسجد امام اصفهان از خود بیخود شده باشد. کلام شما را که می‌خواندیم احساس می‌کردیم چشمانمان در حال سبز شدن است و دستهایمان برای چیدن آفتابگردان آسمان تا برج خورشید امتداد یافته. باز هم برایمان بنویسید. امیدواریم چشمهای مبهوت شما در آینهٔ انتظار بشکفند و سبز بمانند.

●

● احمد عزیزی

در آینهٔ دیوان بیدل

بیدل سخت نیست جز انشای تحیّر
کو آینه تا صفحهٔ دیوان تو باشد

اگرچه دوران یخبندان بیدل ناشناسی طی شده است و آب و هوای معنوی حاصله از استوای انقلاب، طوفانهای بزرگ اساطیری خود را آغاز کرده و هر روز کشف شفّافیتی و درک عظمتی و جذبهٔ حقیقتی دریا دلان را به اعماق تفکّر می‌کشاند، امّا هنوز که هنوز است قدر و اهمیّت بیدل نه تنها برای مردم بل درمیان نخبگان جامعهٔ ما نیز کماهو حقّه روشن نشده است.

بیدل بادبان باز بلند اقیانوس معرفت و غوّاص بی‌بدیل اعماق تجلّی؛ بیدل، این سلسله جبال اسطوره‌ای ادب و این بُت بزرگ قبایل شعر که گردن افراخته‌ترین قلّهٔ ادبیات فارسی است، هنوز تسخرزنان به لهجهٔ صاعقه و به زبان آذرخش، با نقادان خاکباز کوچه‌های ادبیات و نی‌سواران وادی گم‌کرده خضر بیدل‌شناسی سخن می‌گوید.

بیدل مانند سیلی عظیم می‌آید، روح می‌روبد، اندیشه متلاطم می‌کند، از عشق گرداب می‌سازد، در ابدیت زلزله می‌افکند، تاریخ را به تکلّم وامی‌دارد، سوار ماضی می‌شود، به مستقبل بشریت شبیخون می‌زند و این پسندِ متولّیان ادبیات کهن و جدید نیست: متولّیانی که هر کدام بر سنگ قبری نشسته‌اند و عزای شیوه‌ای گرفته‌اند و مرثیهٔ سبک و سیاق مرده‌ای می‌خوانند.

شعر بیدل در میان نظم‌گرایان قدیم و نثرنویسان جدید کفری است نابخشودنی و دشنامی است گوش‌ناپذیر، و این از شگفت‌ترین بازیهای تقدیر است که مردی چونان بیدل که ملتقای کهن و ادامهٔ ادبیات موروث است و در عین حال زوبین به سوی دوردست‌ترین قلمروهای ذهنیت بشری انداخته و مثل دریایی مسافر و رودخانه‌ای کف بر لب که به عزم شکستن همهٔ سدها، گیوهٔ موج به پا کرده است، هم از جانب کهن‌گرایان عنکبوت‌زده و هم متجدّدین «ماری‌جوانا» نسب، غریب و تنهاست.

پس از مولانا که سماع خونین دف و نی و رقص عارفانهٔ تکلّم و اشک و غمزهٔ شورانگیز شعر در عشوهٔ جادویی وزن است، مردی که سوزناکترین جرّاحیهای عارفانه را بر اعصاب آدمی انجام می‌دهد، اینک این بیدل است که می‌آید تا دبستانهای ادبی را دگرگون کند، تا مولانا را در قالبی دیگر بریزد، تا سرزمین حاصلخیز ادب ما را- که زادگاه روحانی خود اوست- از باران پروانه‌آمیز خود سیراب سازد: حلول بیدلی این نوروز جلالی را بر گلستان جمال تبریک می‌گوییم و مثنویهای خود را فرش راهش می‌سازیم:

حسن یکتا، کارگاه شوخی تمثال نیست
این‌قدر آیینه‌پردازان تصرف کرده‌اند

●

زجوش بیخودی صاف است دُرد آرزوی دل
خوشا آیینه‌ای کز خویش روشنگر برون آرد
به پستی تا نماند شوق، جهدی کن که خون گردی
چو آب آیینه دار رنگ گردد پربرون آرد

●

فسون عیش کدورت‌زدای ما نشود
نفس به خانهٔ آیینه‌ها هوا نشود

●

بر مآل کار تا چشم که را روشن کنند
شمع در هر انجمن آیینه صیقل می‌زند

●

نیاید ضبط آه از دل به گلزار تماشایت
که آنجا گر همه آیینه است آب روان دارد

●

چه امکان است از نیرنگ تمثالش نشان دادن
اگر سر تا قدم حیرت شوی آیینه نتوان شد
تحیّر معنی ای دارد که لفظ آنجا نمی‌گنجد
چو من آیینه گشتم هرچه صورت بود پنهان شد

●

زنگ و صفای دل است غفلت و آگاهی‌ام
آینه در هر صفت، پرده‌دری می‌کند

●

نزاکتی است در آیینه‌خانهٔ هستی
که چون حباب هوای نظر نمی‌تابد

●

گر آیینه‌ات در مقابل نماند
خیال حق و فکر باطل نماند
جهان جمله فرش خیال است امّا
زصیقل گر آیینه غافل نماند

●

گر بوی وفا را نفس آیینه نباشد
این داغ‌دل اولی است که در سینه نباشد
از دل چو نفس می‌گذری سخت جنونی است
ای بیخبر این خانهٔ آیینه نباشد

●

از زمینگیری هوا آیینه‌دار شبنم است
اشک می‌گردد اگر آهم تنزّل می‌کند

●

چون کاغذ آتش‌زده کو طاقت دیدار
گو خلق هزار آیینه پرداخته باشند

●

زنگی از شوخی ندارد حیرت آیینه‌ام
این‌قدرها گلرخان تعلیم نازم کرده‌اند
چشم شوق الفت آغوش است سرتاپای من
سخت حیرانم به دیدار که بازم کرده‌اند

●

امروز دربسته به روی همه باز است
آیینه مگر حاجت درویش برآرد

●

آن دل که طپیدن فکند قرعهٔ وصلش
حیف است که آیینه به سیماب نگیرد

●

دماغ آرمیدن نیست با گل شبنم ما را
دراین آیینه‌گر آبی‌است چون تمثال رم دارد

●

گر مثالی پرده بردارد زبخت تیره‌ام
صفحهٔ آیینه ماتم‌خانهٔ جوهر شود
ماسبک‌روحان زنیرنگ تعلّق فارغیم
عکس ما را حیرت آیینه بال و پر شود

●

کس طاقت آن لمعهٔ رخسار ندارد
آیینه همین است که دلدار ندارد
گرداندن اوراق نفس درس محال است

موج آینه‌پردازی تکرار ندارد
آیینه زتمثال خس و خار مبرّاست
دل بار جهان می‌کشد و عار ندارد
بیدل به عیوب خود اگر کم‌رسی اولی‌است
زان آینه بگریز که زنگار ندارد

●

حیرتم بی‌اثر از انجمن عالم رنگ
همچو آیینه زصورتکدهٔ چین آمد

●

کم نیست صحبت دل گر مرد و زن نماند
آیینه خانه‌ای هست کو انجمن نماند

●

نیست بی‌القای معنی حیرت سرشار ما
طوطی از آیینهٔ روشن سخنور می‌شود
بس که شرم خودنمایی آب می‌سازد مرا
آینه در عرض تمثالم شناور می‌شود

●

معبد حسن قبول آینه زار است و بس
عرض اجابت مبر بی‌نفسی‌ها دعاست
کیست درین انجمن محرم عشق غیور
ما همه بی‌غیرتیم آینه در کربلاست

●

مرا به حیرت آیینه رحم می‌آید
طرف به‌این همه زشت و نکوشدن ستم است

●

به‌یاد جلوه قناعت کن و فضول مباش
که سخت آینه‌سوز است حسن خلوت طور

●

داغ محرومی دیدار زمحفل رفتیم
برسانید به آیینه سلام دل ما

●

آینه نسبتی به دل دارد
که مقام تأمّل نفس است

●

زاین گلشن نه بویی دیدم و نی رنگ فهمیدم
چوشبنم حیرتی گل کردم و آیینه خندیدم

●

دل حیرت‌آفرین است هرسو نظر گشاییم
در خانه هیچکس نیست آیینه هست و ماییم

●

رفتم زخویش و یاد نگاهی است حالی‌ام
سستی نماست آینه، جام خیالی‌ام
هر برگ گل به عرض من آیینه است و من
چون بو هنوز در چمن بی‌مثالی‌ام

●

چشن حیرت گرم دارد روز بازار جمال
تاش من هم یك نگه، آیینه دلالی کنم

●

خیالی می‌کشد محمل کدامین راه و کو منزل
سوار حیرتم در عرصهٔ آیینه می‌تازم

●

بس لبریز حیرت دارد امشب شوق دیدارم
یکد آیینه‌ها برخاك اگر مژگان بیفشارم

● سمینار بزرگداشت «دعبل‌بن علی خزاعی» شاعر شیعی قرن دوم و سوم هجری

در استانه میلاد مبارك حضرت صاحب‌الزمان (عج)، به منظور بزرگداشت شاعر آزاده عرب و مداح خاندان عصمت و طهارت «دعبل‌بن علی خزاعی» سمیناری از ۲۱ تا ۲۳ اسفند ماه ۱۳۶۸ در شهرستان اهواز برگزار شد. این سمینار به همّت ادارهٔ کل فرهنگ و ارشاد اسلامی خوزستان و همکاری دانشگاه شهید چمران با پیام حجّة‌الاسلام خاتمی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی آغاز شد و با ارائه مقالات و اشعاری دربارهٔ شخصیت و مقام «دعبل» به زبان فارسی و عربی ادامه یافت. در این سمینار که با حضور تنی چند از اساتید و آگاهان به شعر و مقام دعبل برگزار شد جای بسیاری از شاعران معاصر خالی می‌نمود.

■ کتابهای منتشره توسّط انتشارات سروش:

● مبادی سواد بصری

کتاب راهنمای مقدّماتی و جامعی است برای دانشجویان رشتهٔ طرّاحی که نویسندهٔ آن «دونیس ا. داندیس» و مترجم آن «مسعود سپهر» می‌باشد. این کتاب در پنج هزار نسخه و با قیمت ۱۰۰۰ ریال منتشر شده است.

● برنامه‌ریزی تلویزیون آموزشی

کتابی است در باب اشنایی با گوشه‌ای از سرگذشت تلویزیون اموزشی و شیوه‌های برنامه‌ریزی و کاربرد آن در تدریس. نویسندهٔ کتاب «آلن هنکال» عضو دبیرخانهٔ یونسکو در پاریس است و مترجم آن محبوبهٔ مهاجر، می‌باشد. این کتاب در سه هزار نسخه و با قیمت ۱۶۰۰ ریال منتشر شده است.

● کارگردان فیلم

در این کتاب تجارب مفید و آموزندهٔ یك کارگردان طراز اول هالیوود گردآوری‌شده است که جنبه‌های تکنیکی همچون فیلمبرداری، تدوین و هدایت هنرپیشه را نیز دربردارد. کتاب توسّط «ریچارد ال بر» نگاشته شده و به وسیلهٔ رکسانا بهرامی تاش، ترجمه شده است و در پنج هزار نسخه و با قیمت ۸۰۰ ریال عرضه شده است.

● انتشارات برگ

● حل المسائل باس‌ها و آوازهای داده شده

این کتاب به قلم «تئودور دوبوا» مدیر افتخاری کنسرواتوار پاریس می‌باشد که توسّط «مجتبی الهامیان» ترجمه و در چهار هزار و چهار صد نسخه با قیمت ۸۰۰ ریال به چاپ رسیده است.

● مبانی هنر موعود

مباحثی دربارهٔ هنر تحت عنوان «مبانی هنر موعود» به قلم «احمدرضا معتمدی» در شش هزار نسخه به‌قیمت ۹۸۰ ریال به بازار کتاب عرضه شد.

● خانهٔ خودمان

کتاب داستان مصور دیگری است برای کودکان، نوشتهٔ «آن ماری شاپیوتون» و ترجمهٔ «سید مهدی شجاعی» که در ۲۲۰۰۰ نسخه، به قیمت ۵۵۰ ریال انتشار یافته است.

■ اخلاق که‌عبارت است از شکوفایی حقیقت در درون آدمی، امری است مربوط به زیباییهای معقول روح.

■ یکی از عواملی‌که به جدایی زیبایی از اخلاق در غرب منجر شده است، حس‌گرایی افراطی است که بر مبنای آن کوشیدند وجود هر چیز، و از جمله زیبایی را در محسوسات ختم کنند.

● گفتاری دربارهٔ زیبایی

استاد محمدتقی جعفری

در مسیر تحقیق در حکمت نظری هنر، خدمت استاد محمدتقی جعفری رسیدیم و سؤالاتی چند را در این زمینه به محضر ایشان عرضه داشتیم. استاد طی مجموعاً چهار جلسه مطالب متنوعی پیرامون زیبایی بیان فرمودند که متن تنقیح شده مباحث مطرح شده در جلسات اوّل‌ودوم، در شماره گذشته «سوره» از نظرتان گذشت و متن جلسات سوم و چهارم در این فرصت ارائه می‌گردد.

●

اخلاقیون کوشش می‌کنند تا اثبات کنند که روح هم برای خود زیباییهایی دارد و این کوششی بسیار بجاست. روح یك انسان عادل، عارف، عالم، فداکار در راه مصالح بشری، و روح کسی که بر خودخواهی غلبه کرده است، بسیار زیباست. بعضی از دانشمندان مغرب‌زمین اکراه دارند از آنکه اینگونه دربارهٔ زیبایی بیندیشند. آنها می‌گویند که این مسائل در حیطهٔ اخلاق است و باید در محدودهٔ علم اخلاق بررسی شود، نه در زیبایی‌شناسی. جواب ما هم این است که: «با حذف زیباییهای والا و معقول، زیبایی را خشك و بی‌روح نکنید.»

در امر زیبایی، اعم از محسوس یا معقول، لذّت عنصر بسیار مهمّی است و هر انسان منصفی می‌پذیرد که اگر از دریافت زیباییهای محسوس برای انسان لذّتی محسوس ایجاد شود، به‌همان اندازه و بسا بیشتر، دریافت زیباییهای معقول، لذّتِ معقول به همراه دارد. گاهی حیرت انسان در برابر زیبایی روح یك انسان رشدیافته تا آنجا بالا می‌رود که محال است در زیباییهای محسوس و نمودی به‌آن حد برسد. همان‌گونه که چشم یك انسان لایق از تماشای آسمان لاجوردین سیر نخواهد شد، زیبایی وجدان یك انسان پاك و مصفّا شما را بیش از آن مبهوت و مستغرق در زیبایی خود خواهد کرد.

آن کس که این معنا را درك نمی‌کند، ما را نیز با او کاری نیست: رهایش کنید. «ابن‌سینا» علیه‌الرّحمه در آخر «نمط نهم» از «اشارات» می‌فرماید: آنچه در این فن گنجانیده شده به‌نظر اهل تحصیل درس عبرت است. پس هرکس که بشنود و لذّت نبرد و مشمئز شود، خود را ملامت کند که شایستهٔ آن نیست. و کُلٌّ مُیَسَّرٌ لِما خُلِقَ لَهُ[1]: هرکس آن طور که خلقتش اقتضا دارد باید حرکت کند. اگر کسی بگوید که ما زیبایی معقول را درنمی‌یابیم، ما را با او سخنی نیست. شخصی که یرقان دارد، باید که رنگها را زرد ببیند و هیچ راهی هم نیست. نه اصرار او منطقی است و نه استدلالهای شما بر او مؤثّر خواهد افتاد.

در امر زیبایی، لذّت عنصر بسیار مهمّی است، مگر آنجا که دیگر لذّت به فوق لذّت انتقال یافته است. زیباییها را باید به محسوس و معقول و فوق معقول تقسیم کرد و در برابر هریك از این سه، لذّتی را متناسب با آن مقام باید تصوّر کرد:

لذّت محسوس، لذّت معقول و لذّتی فوق معقول.

فوق معقول آنجاست که انسانی به فتح قلّهٔ بسیار مرتفع کمال انسانی نایل می‌شود وازآنجا بی‌نهایت را شهود می‌کند که این دیگر غیر قابل وصف است.

ای مرغ سحر عشق زپروانه بیاموز
کان سوخته را جان شد و آواز نیامد
این مدعیان در طلبش بی‌خبرانند
وان را که خبر شد خبری باز نیامد

دریافت آن جمال فوق معقول طوری است که درک می‌شود امّا غیر قابل بیان است:

آستین بر روی و نقشی در میان افکنده‌ای
خویشتن تنها و شوری در جهان افکنده‌ای
خود نهان چون غنچه و آشوب استیلای عشق
در نهاد بلبل فریاد خوان افکنده‌ای
هیچ نقاشی نمی‌بیند که نقشی برکشد
وان که دید از حیرتش کلك از بنان افکنده‌ای

و این مطلبی است کاملاً درست. چنین جمالی اگر برای امثال علی‌بن ابی‌طالب(ع) و انبیاء(ع) درك نشده بود، این همه انبساط و شکوفایی فوق‌العاده در زندگیشان دیده نمی‌شد. این انبساط ناشی از ده تا پرتقال، یك قصر، یا چهار متر کت و شلوار و ریاست و جاه‌طلبی و شهرت‌پرستی نیست. این انبساط که علی‌بن ابی‌طالب(ع) را به خلوت اُنس با خدا می‌کشاند که «اَللهمّ انّك انس‌الانسین» زیبایی این اُنس فوق زیباییهای معقول است.

بعد می‌رسیم به این اصل که خودِ حُسن و جمال حقیقتی است از حقایق. اینکه حالت مخروطی دماوند با آن برفش زیباست، خود حقیقتی است: زیبایی آبشار، خود حقیقتی است و زیبایی مهتاب نیز. اینها همه واقعیتهایی است نظم یافته در یك مجموعه که در ارتباط با قطب ذاتی بشر، زیبایی را به‌وجود آورده است و موجب لذّت نیز هست. پس بحث رویارویی زیبایی با حقیقت چیست؟

زیبایی دارای خصوصیتی است که می‌تواند محتوا را در خود بپوشاند و رویارویی زیبایی و حقیقت نیز درست از زمانی آغاز می‌شود که زیبایی بخواهد حقیقتی را مستور کند. مثالی را برای روشن شدن مطلب ذکر کنم: باغبانی وارد باغ شد و دید که یکی از درختها خشکیده است. صدا زد: بچه‌ها اره بیاورید. اره آوردند و باغبان شروع کرد به بریدنِ درخت. درخت پرسید: چرا می‌بری مرا؟ باغبان گفت: خشك شده‌ای و دیگر آب حیات در تو اثر ندارد. گفت: درست است که خشکم، امّا شاخه‌ام راست است و قامت موزونی دارم. باغبان گفت: ای کاش کج بودی، امّا تَر بودی و سبز:

باغبان گفتا اگر مسعودئی
کاشکی کژ بودی و تر بودئی

ادبیات ما مشحون از اشاراتی است به زیبایی معقول و سیرت زیبا، مثل این شعر سعدی(ره):

ای که دستت می‌رسد کاری بکن
پیش از آن کز تو نیاید هیچ کار
سال دیگر را که می‌داند حیات
یا کجا رفت آنکه با ما بود یار
دیر و زود این شکل و شخص نازنین
خاك خواهد گشتن و خاکش غبار
صورت زیبای ظاهر هیچ نیست
ای برادر سیرت زیبا بیار

«سقراط» را به تعبیری ستون تمدّن مغرب‌زمینی‌ها می‌دانند، چرا که «افلاطون» را او بزرگ کرده و افلاطون هم استاد «ارسطو»هاست. می‌گویند که این جناب از زشت‌ترین مخلوقات خدا بوده است: لبهای کلفت، چشمهای کوچك و چهره‌ای سیاه. روزی یکی از بچه‌های ثروتمند «آتن» به او رسید و گفت: چقدر خودت را گرفته‌ای؟! من پسرِ فلان کس، پسرِ فلان کس، پسر... امّا تو که هستی؟ پسر یك مجسّمه‌ساز و یك ماما! سقراط جواب داد: درست گفتی. دودمان در تو تمام می‌شود امّا از من آغاز می‌گردد. فرق من عالمِ زشت با تو احمق زیبا این است. می‌گویند «نرون» هم خیلی زیبا بوده است.

رویارویی یا تعارض زیبایی و حقیقت از هنگامی طرح می‌شود که زیبایی بخواهد ظرفی باشد برای محتوایی. همان طور که حضرت رسول اکرم(ص) در مسئلهٔ انتخاب همسر فرمود: «ایّاکم و خضراءالدّمن» ـ بپرهیزید از سبزه‌های باطراوتی که در مزبله روییده‌اند ـ و این را مَثَل برای دختران زیبایی فرموده‌اند که در خانواده‌های بد پرورش یافته‌اند... و از اینجا معلوم می‌شود که زیبایی محسوس در این دنیای غوطه‌ور در کمیتها، نقل و نباتِ اولاد آدم است که دلتنگ نشود. زیبایی بسیار مهم است امّا به‌شرط آنکه همسو با محتوایی باشد که می‌خواهد ارائه دهد:

ظالم آن قومی که چشمان دوختند
وز سخنها عالمی را سوختند

ظالم آن قومی که چشمان دوختند، امّا از سخنهای زیبا، آزادی، برابری، برادری... با همین کلمات دنیا را گرفتند و رفتند. کوزه، بسیار زیبا، امّا آبش زهرآلود! چه باید کرد با این کوزهٔ جواهرنشان زرّین امّا زهرآگین؟

نظری در تاریخ زندگی بشر بیندازید و ببینید که تا کجا گول الفاظ را خورده است و هنوز هم می‌خورد، با اینکه می‌بیند که چگونه این الفاظ زیبا حقیقت را قربانی کرده‌اند و لاشه‌اش را بر دوش می‌کشند؛ آری می‌بیند، امّا باز هم می‌گوید چقدر زیباست! اینجاست که هنگام صف‌آرایی و رودررویی حقیقت و زیبایی است:

راه هموار است و زیرش دامها
قحطی معنا میان نامها
لفظها و نامها چون دامهاست
لفظ شیرین ریگ آب عمر ماست

آب را می‌نوشیم امّا ریگش را نمی‌بینیم؛ آب گوارا می‌نماید امّا ناگهان می‌بینی که دهانت پر از ریگ شد. اینجاست که باید به‌داد حقیقت رسید.

آن‌قدر حقیقت زیباست که اگر زیبایی به مصاف او درآمد، باید زیبایی را کنار گذاشت. زیبایی اگر خواست حقیقتی را از دست بشر بگیرد باید به او گفت: «وظیفهٔ بدی برعهده گرفته‌ای! شان تو بالاتر از این بود که آلت دست سودپرستان (بوتیلیتاریانیستها)[2] و لذّت‌پرستها (هدونیستها)[3] باشی. حیف نبود؟!» باید بگویم که جمال و زیبایی، خود حقیقتی است. مادام که حقیقت را همان‌گونه که هست به‌ما بنمایاند

«ابوریحان بیرونی» در علّت گرایش بت‌پرستهای هند به بت‌پرستی و تسلیم آنان در برابرِ بتها می‌گوید: «بشر از آغاز بیشتر به‌جانب محسوس گرایش دارد تا معقول، و این نقص اوست.» در سفر هندوستان، با این براهمه صحبتهایی داشتیم. خودشان می‌گفتند که ما همچون شما و مسیحیت و یهود قائل به وحدانیت خدا هستیم امّا بت، اسباب تمرکز قوای مغزی و توجّه ما به خدامی‌شود. دریغا که گروهی از مردم به بهانهٔ پرستش پایشان در گل می‌رود، همچون عشق مجازی که عاشق می‌گوید: «من عشق مجازی را برگزیده‌ام تا از آنجا به عشق حقیقی برسم». این سخن را نه از ملّای روم می‌توان پذیرفت نه از ملّاصدرا و نه از ابن‌سینا. آنها اعتقادشان بر این است که عشق مجازی می‌تواند راهی به‌سوی عشق حقیقی باشد.

در عشق مجازی، معشوق جای همه چیز را می‌گیرد و از طرف دیگر عاشق با انگیزه خودخواهی مخفی می‌خواهد معشوق را به‌عنوان عشق به زیبایی تحت سلطه خود درآورد. اما در عشق حقیقی، عاشق می‌خواهد خود در جاذبهٔ معشوق قرار گیرد که کمال مطلق است. آری در عشق مجازی، عاشق می‌خواهد برای اشباع خودخواهی‌اش مالك آن زیبا شود، حال آنکه در عشق حقیقی، انسان می‌خواهد از خود رها شود و به خدا برسد. مولوی در بیان ناگواریهای عشق مجازی می‌گوید:

عاشقان از درد زان نالیده‌اند
که نظر ناجایگه مالیده‌اند

این در وصف آن عشّاقی است که ناله زیاد می‌کنند و اصلاً بخش عظیمی از ادبیات جهان را گریهٔ آقایان اشغال کرده است! می‌گوید: برو گریه کن! باید کفّارهٔ استهلاك نیروهای شخصیت کمال‌گرای خود را بدهی که چرا این سرمایهٔ بزرگ الهی رابیهوده صرف کردی، برای مثلاً چشمی یا ابرویی! آن شخصیت کمال‌گرایی را که می‌توانست بر همهٔ هستی گسترده شود و بهترین نتیجه را از آن ببرد، مستهلك ساختی و حتّی از این ارزان‌فروشی شخصیت لذّت هم بردی!

بی‌قدریم نگر که به هیچم خرید و من
شرمنده‌ام هنوز خریدار خویش را

عشق مجازی محدود است و ناپایدار و در نهایت پاسخگوی جزئی از حیات طبیعی بشری

است. حال آنکه عشق حقیقی برای تصعید حیات انسانی و رها کردن او از محدود ماندن در طبیعت تلاش می‌کند.

●

...و امّا چرا غربیها اخلاق را از زیبایی جدا می‌کنند و چرا در نزد ما این چنین نیست. البتّه وقتی می‌گوییم غربیها، منظور مطلق آنان نیست. چرا که آنها نیز مردانی دارند که حقّ ارزشها را خوب به‌جا می‌آورند و به اخلاق و زیبایی معقول احترام می‌گذارند.

یکی از علل عمدهٔ جدایی اخلاق از زیبایی در اکثر فضای معرفتی دنیای غرب مسئلهٔ سودپرستی آنان است. اگر اخلاق، حضور خود را در زیبایی حفظ می‌کرد، پای‌بندی‌ای بود مانع ورود ولنگاری در عرصهٔ زیباییها، و غربیها چه سودها که از زیبایی صوری گسیخته از اخلاق نبردند! و این جدایی تنها منحصر در امر زیبایی نیست: آنها از زیبایی بریده از اخلاق همان استفاده را کردند که از اقتصاد بریده از اخلاق، از سیاست بریده از اخلاق، از علم بریده از اخلاق و... با آن زندگی سرخوشانه و سودجویانه که هدف تفکّر غربی در دنیاست، چطور امکان داشت که اخلاق را نیز از زمرهٔ زیباییها بداند؟ پیوند بین اخلاق و زیبایی، این محتوا را با خود داشت که دیگر نمی‌شد شاهد کتمان حقیقت از سوی زیبایی باشیم. با این پیوند، زیبایی بی‌محتوا درست همسان سراب می‌شد و این، یعنی نفی زندگی سرخوشانه و سودجویانه، برای غرب قابل تصوّر نیست.

ارتباط بین زیبایی محسوس و معقول را در این مثال بهتر می‌توان دریافت: فرض کنید کسی به‌شما خیانت کرده باشد، مثلاً قاتل پدرتان: در عین حال صورتی بسیار زیبا داشته باشد. آیا باز هم شما از دیدن او لذّت می‌برید؟ خیر. البتّه امکان دارد که ذهن انسان دچار این تجرید شود که بالأخره این چشم و ابرو و این اندام زیباست، ولو قاتل پدرمن باشد. لفظ زیبایی در اینجا نباید ما را به‌اشتباه بیندازد. شکی نیست که در وجود آن شخص، آن تناسب اندام و هماهنگی اجزاء مجموعه که لازمهٔ زیبایی است وجود دارد: امّا وقتی انسان احساس می‌کند که درون این انسان، در پس نقاب ظاهر، آن همه زشتی و پلیدی وجود دارد، دیگر آن زیبایی ظاهر لذّتی ایجاد نمی‌کند و در حدّ همان نمود و پردهٔ نگارین متوقّف می‌شود. وقتی از آن نمود به‌درون خود بازگردید که از درون خود برای آن زیبایی تصدیق بگیرید و نتیجتاً احساس لذّت کنید، می‌بینید که درون شما احساس زیبایی نکرده است. حتّی گاهی زشتی معنا، بخصوص در کبر و امثال آن، آن‌قدر شدید است که می‌گوید:

گر ماه شوی برآسمان کم نکرم
گر سرو شوی به‌بوستان کم گذرم
گر مایهٔ جان شوی به هیچت نخرم
یادت نکنم دکر و نامت نبرم

می‌گوید: اگر مایهٔ جان هم شوی تورا به هیچ نمی‌خرم. چرا از تو بوی کبر آمد؟ اینجا دیگر مطلب خیلی از زیبایی فراتر رفته است. در برابر مایهٔ جان، زیبایی چه ارزشی می‌تواند داشته باشد؟ باید شخصیتی باقی بماند که از زیبایی لذّت ببرد. آنجا که کسی شخصیت خودش را پاره‌پاره و متلاشی می‌بیند، دیگر چه جای ادراک و احساس زیبایی و لذّت است؟

داستانی به یادم آمد که اتّفاقاً در یکی از رُمانهای متعلّق به همین آقایان خوانده‌ام: جوانی سخت دلباختهٔ دختری شده بود، تند و بی‌حساب. امّا پیش از آنکه بتوانند ازدواج کنند، جنگی واقع شد که آن جوان می‌بایست در آن شرکت کند. نامه‌ای به‌او نوشت با این مضمون: «عزیزم، من به تو عشق می‌ورزم و می‌خواهم که در کنار تو باشم امّا با بقاء شخصیتم: همان شخصیتی که به تو عشق می‌ورزد. من برای عشق خودم به تو خیلی ارزش قائلم. زیرا با شخصیت خود به تو عشق می‌ورزم. اکنون که هنگام دفاع از میهن است، همان شخصیت به‌من می‌گوید من باید به جبهه بروم و از جانهای جامعه‌ای که من و تو در آن زندگی کرده‌ایم دفاع کنم: اگر پیروز شدیم و من زنده ماندم، بازخواهم گشت و با هم ازدواج خواهیم کرد.»

اصولاً کشش ما نسبت به زیبایی بدانجا منتهی می‌گردد که یا او جزئی از شخصیت من شود و یا من جزئی از شخصیت او. مثلاً وجود مقدّس خداوند که حقیقت مطلق است، این منم که باید جزئی از جلوه‌های او باشم، شعاعی از خورشید وجودش باشم: امّا اگر چیزی با روح من سنخیتی نداشت، چگونه جزء شخصیت من شود و بالعکس؟ تحقیقات غربیها در باب زیبایی هرگز به‌این عمق نمی‌رسد. مثلاً «اریک نیوتون» انصافاً خوب به میدان می‌آید، امّادر بحبوحهٔ بیان مبانی فلسفی آن، می‌بینی که گاهی بحث را ناقص می‌گذارد و از آن می‌جهد... اگرچه مباحث لطیفی دارد، بسیار شیرین، و از آن جمله مطلبی دارد که اگرچه خارج از بحث است امّا سخت به‌کار شما می‌آید. می‌گوید: «دیگر از نمونه‌های طبیعی کُرهٔ کامل حباب صابون است که شکل کروی خود را مدیون ارادهٔ طبیعت است بر اینکه حدّاکثر حجم هوا را در حدّاقل سطح گنجایش جای دهد. مسلّماً از مشاهدهٔ کُرات کامل و مارپیچ‌های لگاریتمی خشنودی ملایمی نصیب انسان می‌گردد. این دو پدیده هم به‌خوبی در میدان عمل ابزارهای اندازه‌گیری دانشمند قرار دارند و هم در حیطهٔ شهود هنرمند. لیکن این‌گونه نمودارهای هندسی ساده، از سر رحمت پروردگاری به‌ندرت در طبیعت یافت می‌شوند. برای تشخیص این مطلب کافی است که یک وجب از زمین گلزار نزدیک خانه‌مان را مورد بازدید قرار دهیم تا خود را در میان دنیایی از تناسبات کوناکون رنگ و صورت که توجیه آنها کلاً دور از دسترس توانایی ریاضیات است بیابیم. حتّی برای آن ریاضیدانی که حباب صابون را تبدیل به یک ضابطهٔ سادهٔ ریاضی کرده است، به مجرّد آنکه دو تا از این حبابها به هم پیوسته شوند مشکلی بزرگ به‌وجود می‌آید، زیرا او باید تغییر شکل وارد بر ان دو کُرهٔ کامل را که براثر پیدا شدن سطح مشترکی در میانشان به‌وجود آمده است بررسی کند. در این حال، البتّه ضابطهٔ ریاضی پیچیده‌تر می‌شود ولی هنوز برای ریاضیدان ما قابل نظارت و محاسبه است، به شرط آنکه اخلالگری چون جریانات هوا را که بر جدار نازک حباب صابون فشارهای همه جانبی وارد می‌آورند، نادیده انگارد. اگر سه حباب صابون به هم متّصل شوند، کار محاسبه و ضابطه‌سازی را بر ریاضیدان ما باز هم دشوارتر می‌کنند و چون شمارهٔ حبابهای به‌هم پیوسته به پنج برسد، مغز آدمی مبهوت و عاجز برجای می‌ماند. با این حال، طبیعت به‌ندرت نیروی خود را برای ایجاد تماشاگهی به‌سادگی یک خوشهٔ پنج حبابی تلف می‌سازد.

بانوی خانه‌داری که بازوهای خود را در توده‌ای متشکّل از دهها هزار حباب صابون فرو می‌برد و به‌جای آنکه با کمال احتیاط از وارد آوردن هر نوع فشار جزئی که موجب برهم زدن فشار سطح خارجی آنها گردد بپرهیزد، با کمال شهامت پیراهن شوهر خود را در میان آن تودهٔ حبابها به حرکت درمی‌آورد، یک سلسله جنبشهای ناپایدار به‌وجود می‌آورد که اگرچه هنوز هم در زیر قوانین ریاضی قرار دارند، لیکن ریاضیدانی را که بخواهد ضابطه‌های آن جنبشها را تعیین کند، با شتابی بیشتر از معمول رهسپار مرکی زودتر از معمول می‌سازد.[۴]

از این مطلب نغز و مهم می‌توانیم این نتیجه را بگیریم که ما در میان نویسندگانی قرار گرفته‌ایم که اغلب مانند آن بانوی خانه که با یک حرکت دادن پیراهن شوهرش در طشت هزاران اشکال و اوضاع را به‌هم می‌ریزد با حقایق والای زیبایی محسوس و معقول بازی می‌کنند

●

برگردیم به مسئلهٔ جدایی اخلاق از زیبایی در غرب، که گفتیم در نزد آنها اخلاق نه فقط از زیبایی، بلکه از همه چیز، فرهنگ، حقوق... و سیاست جداست. حتّی دربارهٔ سیاست، من تعبیری از یکی از نویسندگان فلسفی ـ سیاسی غرب دیده‌ام که ذکر آن در اینجا بی‌مناسبت نیست. او می‌گوید: «نه اینکه سیاستمدار اخلاق نداشته باشد: نه، او نیز اخلاق دارد. امّا در هنگام کار سیاسی به اخلاق می‌گوید شما تشریف ببرید و کنار بایستید و فقط تماشاگرباشید. جلو نیایید که من کار دارم!» تعبیر زیبایی است.

چگونه می‌توان زیباییهای محسوس و معقول را از یکدیگر جدا کرد؟ چرا نگاه کردن مکرّر در این آسمان لاجوردین برای ما ملال‌آور نیست؛ در دریا

نیز وقتی انسان با کشتی از ساحل دور می‌شود، آنجا که حدّ و مرزها از افق چشم ناپدید می‌شوند و انسان در محیط بی‌حدّ و مرز واقع می‌شود، آن احساس بیکرانگی بسیار لذّت‌بخش است. چرا؟ زیرا که انسان سریعاً از یک زیبایی ظاهری به یک زیبایی معقول انتقال می‌یابد و به استقلال می‌رسد. همین‌طور در برابر آسمان. اخلاق که فقط به معنی خوش‌برخورد بودن نیست: اخلاق عبارت است از شکوفایی حقیقت در درون آدمی، انبساط حقیقی ذات آدمی.

از علامات رشد انسان آن است که همه چیز را آنچنان که هست ببیند و نگذارد که تصنّعها در درونش ریشه بگیرد و در شناخت او دخالت کند. ابر. ابر است: آسمان، آسمان. زشت، زشت و زیبا، زیبا. مولوی می‌گوید:

چیست این کوزهٔ تن محصور ما
واندر آن آب حواس شور ما
ای خداوند این خُم و کوزهٔ مرا
در پذیر از فضل الله اشتری
کوزه‌ای با پنج لوله، پنج حس
پاک دار این آب را از هر نجس
تا شود زین کوزه منفذ سوی بحر
تا بگیرد کوزهٔ ما خوی بحر
ای خدا بنمای تو هر چیز را
آنچنان که هست در خدعه‌سرا

خدعه یعنی فریب. می‌گوید: «خدایا، در این دنیای فریبا هرچیز را آنچنان که هست نشان بده. زیرا که وجود خود ما در دریافت زیباییها دخالت دارد.

عبارتی از «لائوتسه» نقل شده است: «ما در نمایشنامهٔ بزرگ هستی، هم بازیگریم و هم تماشاگر». بازیگری ما یعنی آنکه دریای معرفت هستی وقتی می‌خواهد به ظرف ما وارد شود، از کانالهایی عبور می‌کند که آنجا به‌طور محسوس و نامحسوس دستکاری می‌شود. مثل اینکه شما سه استکان بگذارید: ظرف راست آب داغ، ظرف چپ آب سرد و در وسط آب نیم‌گرم. اگر اول انگشت را در آب سرد ببرید، آنگاه در آب نیم‌گرم، گرم و داغ است: امّا اگر اول انگشت را در آب داغ ببرید و بعد در آب نیم‌گرم، احساس سردی خواهید کرد. آیا این بازیگری تا کجا می‌تواند تقلیل پیدا کند؟ تا صفر؟

عدّه‌ای به‌ما می‌گفتند که با ایجاد آزمایشگاههای دقیقتر، این بازیگریها از بین می‌رود، امّا اگر درست دقّت کنیم می‌بینیم که اینچنین نیست. آزمایشگاهها چه چیز را نشان می‌دهند؟ واقعیت را؟ خیر. آنها هم واقعیت را نشان نمی‌دهند: آنها نشان‌دهندهٔ واقعیتها با دستکاری از ناحیهٔ خصوصیت خودشان هستند که به‌آن در اصطلاح «کیفیت‌پذیری از ناحیهٔ علّت»[۵] می‌گویند. مثلاً در این اطاق، میزان‌الحراره درجهٔ هجده را نشان می‌دهد. امّا به‌هر چه دست بزنیم، حرارتی خاصّ خود دارد. کاغذ حرارتی خاص دارد، پشم حرارتی دیگر... و فلزات، هر کدام بنابر خصوصیات ذاتی خودشان، حرارتی را نشان می‌دهند. یکی سرد و دیگری گرم. حالا کدامیک از آنها راست می‌گوید؟ کدام دستگاه آزمایش است که این کیفیت‌پذیری را نداشته باشد و بدون تأثّر خاص، آنچه را که دریافت می‌کند نشان ما دهد؟ آنها که می‌گویند با دقیقتر شدن آزمایشگاهها به جایی می‌رسیم که دیگر بازیگریها در شناخت ما دخالتی نداشته باشند، آرزویی دارند که عملی نخواهد شد.

امّا دو چیز است که ما در ادراک آن بازیگری نداریم، چون واسطهٔ ادراک نداریم: خود و خداوند؛ زیرا دریافت در اینجا حضوری است، یعنی دریافت مستقیم و بی‌واسطه. اگر بشر در مسیر رشد و تعالی خویش حرکت کند، به جایی می‌رسد که بدون کوچکترین بازیگری خدا را و ذات خویش را دریافت می‌کند.

بر آن سودپرستی که گفتیم، دو عامل دیگر را نیز باید اضافه کرد که به جدایی زیبایی از اخلاق درغرب منجر شده‌است. یکی از آن‌دو حس‌گرایی افراطی است که بر مبنای آن کوشیدند وجود هرچیز، و از جمله زیبایی را در محسوسات ختم کنند: از محسوس سؤال برانگیزند و پاسخش را نیز در محسوس بجویند... و در اینجا روشن است که چون اخلاق شکوفایی حقیقت در روح آدمی است و جنبهٔ معنوی دارد، لاجرم با این حس‌گرایی مفرط کنار نمی‌آید.

عامل دوم که به‌نظر قویتر نیز می‌آید و عمیقتر، آن است که اگر صفات متعالی اخلاقی از زیباییها محسوب می‌شد، لاجرم با رجوع به تکیه‌گاه این صفات عالی که ذات مقدّس خدای متعال است، بار دیگر پای دین و مذهب به‌میان می‌آمد و این پلی بود که آنان هنگام عبور خراب کرده بودند... و این‌گونه، اخلاق از زیبایی جدایی گرفت.

پس از این جدایی، کاملاً مورد انتظار بود اینکه غربیها در تعریف زیبایی نیز متوقّف شوند و حقیقت این است که هیچ کدام از تعاریف آنان از زیبایی قانع‌کننده نیست و تنها از عهدهٔ پاسخگویی به سؤالات اولیه برمی‌آیند. مثلاً اگر بپرسی که «چرا این رنگ آبی باز خوشایند است؟» جواب خواهند داد: «به‌خاطر آسمان لاجوردین»: امّا در برابر این سؤال که «زیبایی آسمان از کجاست؟» دیگر جوابی ندارند.

شما اگر بگویید: «من این زیبایی محسوس را درک می‌کنم و لذّت می‌برم»، در خودِ لفظ و مفهوم «لذّت»، بطلان حس‌گرایی نهفته است. مثالی که پیش‌ازاین نیزعرض کرده‌ام، مطلب را روشنتر می‌کند: «اگر در فضایی بسیار زیبا، در پیش چشمان شما جنایتی واقع شود، هرگاه که شما با آن منظره روبرو شوید، آن جنایت در خاطرتان تداعی می‌شود و دیگر از آن زیبایی محسوس لذّت نخواهید برد. و بالعکس، به خرابه‌هایی که زمانی محبوب خویش را در آنجا دیده‌اید، احساس دلبستگی شدید می‌کنید و به‌طور کلّی با دیدن هر منظرهٔ زیبا نمودی از زیبایی معشوق خود را شهود می‌کنید و شما را به وجد می‌آورد تا آنجا که برای عاشق همه چیز زیبا می‌نماید. ابوالقاسم لاهوتی کرمانشاهی می‌گوید:

ای لاله تو همرنگ رخ یار منی
وی غنچه تو چون دهان دلدار منی
ای ماه اگر تو هم شکر خنده کنی
گویم چو نگار شهد گفتار منی

پس اگر درک این زیبایی محسوس به درک آن زیبایی معقول منتهی نشود، همان‌گونه که از سقراط نقل شده است، شما خواب می‌بینید. اصلاً این دو را نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد. اخلاق نیز که عبارت است از شکوفایی حقیقت در درون آدمی، امری است مربوط به زیباییهای معقول روح... و اصلاً حقیقت زیبایی نیز امری معقول است، اگرنه، همان‌طور که پیش از این نیز پرسیدیم: جامع مشترک بین آبشار و بچه شیر وحشی که تازه متولّد شده است چیست که هر دو زیبا به‌نظر می‌آیند؟ آسمان و امواج دریا، چه خویشاوندی با یکدیگر دارند که هُر دو را زیبا می‌نامیم؟ قلّهٔ دماوند و شب مهتاب هر دو زیبا هستند: جامع مشترک آنها در امر زیبایی چیست؟ اگر در مقابل بشر، پنج سؤال با عظمت مطرح باشد، یکی هم این است. این سؤال هیچ راه حلّی ندارد جز آنکه به جمال مطلق ارتباط پیدا کند. می‌گویند: «اینها مسائل متافیزیکی است و از بحث ما خارج است!» و بدین‌ترتیب، حقیقتی را که در درون خود شهود می‌نمایند، کتمان می‌کنند.

لاجرم چون گروههایی از انسان در غرب، به گسیختگی معنوی دچار آمد، اخلاق از همه چیز و نیز از زیبایی جدا شد.

●

■ پاورقیها:

۱. ...ولذلك فأن ما يشتمل عليه هذاالفن ضحكة للمغفل، عبرة للمحصل، فمن سمعة فاشمأزّعنه فليتهم نفسه لعلّها لاتناسبه و كل ميسر لما خلق له. نمط نهم «اشارات و تنبیهات»؛ انتشارات سروش، صفحهٔ ۴۵۹.

۲. از UTILITARIANISM به معنای سودپرستی یا اصالت سود.

۳. از HEDONISM به معنای لذّت‌پرستی.

۴. اریک نیوتون، «معنی زیبایی»؛ ترجمهٔ پرویز مرزبان. شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۵. CAUSAL CHARACTERISTIC

● جادوی پنهان و خلسهٔ نارسیسی

■ سینما و تلویزیون به مثابهٔ رسانهٔ گروهی

● سید مرتضی آوینی

■ «سینما و تلویزیون به مثابه رسانهٔ گروهی» عنوان کلّی چهار مقاله دربارهٔ تلویزیون و سینماست‌بدان اعتبار که رسانه‌هایی گروهی هستند یا وسایلی در خدمت ارتباط جمعی. در مقالهٔ اول ـ «جادوی پنهان و خلسهٔ نارسیسی» ـ معنای «وسیله» و ماهیت آن مورد بحث قرار می‌گیرد. در مقالهٔ دوم، معنای «اوقات فراغت» و رابطهٔ آن با رسانه‌های گروهی مورد تحقیق واقع خواهد شد. در مقالهٔ سوم، مفهوم «رسانه گروهی یا وسیله ارتباط جمعی»، با عنایت به آن ضرورتهایی که وجود این رسانه‌ها را ایجاب کرده است بررسی خواهد گردید و در مقالهٔ چهارم دربارهٔ «برنامه‌سازی برای تلویزیون» سخن خواهیم گفت. ان‌شاء الله.

●

یکی از احکام مشهوری که دربارهٔ سینما و تلویزیون عنوان می‌شود این است که: «اینها ظرفهایی هستند که هرمظروفی را می‌پذیرند: اینها «ابزار» هستند و این ما هستیم که باید از این ابزار «درست» استفاده کنیم. «... و کسی هم از خود نمی‌پرسد که» اگر اینچنین بود، چرا ما بعد از یازده سال از پیروزی انقلاب اسلامی در ایران، هنوز نتوانسته‌ایم از تلویزیون و سینما آن چنان که شایسته است استفاده کنیم؟»

بنده هرگز صلاح نمی‌دانم که برای اقامهٔ حجّت و دلیل به گفتار غربیها متوسّل شوم چرا که از یك سو اعتقاد دارم آنها خود قادر به شناخت حقیقی خود و جامعهٔ خود نیستند و از سوی دیگر، هرچه را که از قول آنها ذکر کنیم باز هم هستند کسانی که در همان باب اقوالی کاملاً مخالف برزبان و قلم خویش رانده باشند زیرا که تفرقه و تشتّت آراء از لوازم ذاتی و لاینفك تمدّن غرب است. امّا با این همه اکنون قصد دارم که محور اصلی مباحث این مقاله را سخنانی قرار دهم که «مارشال مك لوهان»[1] در باب «رسانه‌ها و پیام» گفته است.

اکنون زندگی ما، و بخصوص کودکان و نوجوانانمان، در اوقات فراغت[2] نظم مسلکی خویش را از دست داده و نظامی متناسب با برنامه‌های تلویزیون گرفته است و به همین علّت در صبح روزهای جمعه برای آنکه برنامه‌های تلویزیون با نماز جمعه معارضه نکند، برنامه‌ها را قطع می‌کنند. امّا در هنگام اذان مغرب که برنامه‌ها فقط برای پخش مختصری قرآن، اذان و چند جمله‌ای مناجات قطع می‌شود و بعد برنامه‌ها ادامه پیدا می‌کند، بازار مساجد بسیار کساد است: علاوه برآنکه ما و کودکانمان برای تماشای فیلم سینمایی عصر جمعه، نمازمان را درست در آخرین فرصت ممکن به جای می‌آوریم. باز خدا پدرشان را بیامرزد که برنامه‌ها را فقط تا ساعت بیست و سه ادامه می‌دهند و لااقل زمستانها نماز صبح مسلمین قضا نمی‌شود.

این امر پیش از آنکه به برنامه‌های تلویزیون ارتباط پیدا کند به آن «جادوی پنهان» یا «بار ناخودآگاه» ارتباط دارد که در «ذات تلویزیون» نهفته است و اینکه نظام زندگی ما اکنون ضرباهنگ خویش رانه‌از «دین» که از «تکنولوژی» می‌گیرد.

در درون خانه، تلویزیون، روابط متقابل اعضای خانواده را با یکدیگر بریده‌است و با وجود یك تلویزیون روشن، دیگر جمع واحدی درخانه تشکیل نمی‌شود. همه فرد فرد، جدا از هم نشسته‌اند و رابطه‌ای فردی بین خود و تلویزیون برقرار کرده‌اند. این سخن را همهٔ ما بارها از خانمهایی که خودشان غرق در تلویزیون نیستند خطاب به شوهرانشان شنیده‌ایم که: «با من ازدواج کرده‌ای یا با تلویزیون؟» این جمله از یك سو بیان یك واقعیت بسیار دردناك است و از سوی دیگر مبیّن این نکته که در میان ما هنوز نظام سنّتی و مسلکی در پای نظام تکنولوژیك زندگی مدرن قربانی نشده است.

رابطهٔ سینما و تلویزیون با مخاطبان خویش، نوعی رابطهٔ «تسخیری» است که از طریق «ایجاد جاذبه» در تماشاگر برقرار می‌گردد، اگرچه تسخیر به میل نه به عنف و اکراه. ظاهراً هیچ‌گونه اکراه یا اجباری در کار نیست، امّا اگر درست به این رابطه بیندیشیم خواهیم دید که غالباً رشتهٔ این جاذبیت نه به کمالات انسانی بلکه به ضعفهای او بند شده است[3] واینچنین، هرچند سخن از

«جبر» به معنای فلسفی آن نمی‌توان گفت، «امّا باید در میان مردم و تلویزیون و سینما وجود نوعی رابطهٔ ایجابی را پذیرفت: کششی سحرآمیز و غیرقابل مقاومت. مارشال مک‌لوهان در مقالهٔ «پیام، وسیله است» مطلبی را از شخصی به نام «لئونارد دوب»[۴] نقل می‌کند که بسیار عبرت انگیز است

«تجزیه و تحلیل برنامه و محتوا هیچ نشانه و مدرکی از «جادوی این وسایل» یا «بار ناخودآگاه»[۵] آنها به دست نمی‌دهد. لئونارد دوب در گزارش خود به نام «ارتباطات در آفریقا» از یک آفریقایی سخن می‌گوید که هرشب رنج بسیار متحمّل می‌شد تا ایستگاه لندن را روی رادیو پیدا کند و اخبار بی‌بی‌سی را بشنود، اگرچه حتّی یک کلمه از آن را نمی‌فهمید. تنها هرشب در ساعت هفت، بودن در حضور آن صداها برای وی مهم بود. وضع او در برابر صدا درست مانند وضع او در برابر نغمه‌ها بود.»

این چه جاذبه‌ای است و از چه طریق عمل می‌کند و تأثیرات جادویی خود را برکدامیک از ساحتهای وجودی انسان می‌نهد؟ مک‌لوهان، هوشیارانه این تأثیرات را با اثری که موسیقی برروان باقی می‌گذارد، قیاس می‌کند. او در بخشی از همان مقالهٔ مذکور نوشته است:

«... تحاشی معنوی و فرهنگی که ممکن است اقوام شرقی در قبال تکنولوژی ما داشته باشند ابداً تأثیری در وضع آنها نمی‌کند. اثرات تکنولوژی در «قلمرو عقاید و مفاهیم» حادث نمی‌شود، بلکه «الگوهای احساسی» را بدون مقاومت و به طور مستمر تغییر می‌دهد... اثرات «پول» به عنوان «وسیله» در ژاپن قرن هفدهم بی‌شباهت به تأثیر چاپ در مغرب زمین نبود. جی.بی. سنسوم[۶] می‌نویسد که اقتصاد پولی در ژاپن «موجب یک انقلاب کند ولی مقاومت ناپذیر گردید» که پس از تقریبا دو هزار سال انزوا به فروریختن حکومت فئودالی و از سرگرفتن روابط بازرگانی با خارج منجر شد.»

تأثیر موسیقی نیز برانسان نه بر «قلمرو عقل و فهم» بلکه بر «قلمرو احساس» است و لذا انسان هرگز از عهده «تجزیه و تحلیل عقلایی» تأثیرات موسیقی بر «روان» خویش برنمی‌آید. او ناگزیر است که این تأثیرات را در ساحت مفاهیمی چون «غم‌انگیز»، «شادی آور»، «نرم»، «داغ» و... دسته بندی کند و این مفاهیم، همگی «مفاهیم احساسی محض» هستند. آیا میان «ساحت احساس» و «ساحت عقل و فهم» رابطه‌ای نیست؟ مک لوهان درست می‌گوید که «اثرات تکنولوژی در قلمرو عقاید و مفاهیم حادث نمی‌شود بلکه الگوهای احساسی را بدون مقاومت و به طور مستمر تغییر می‌دهد» و اگر اینچنین نبود، امکان مقاومت در برابر آن به مراتب افزایش می‌یافت. برای درک تفاوت آن، می‌توان اثر یک «جمله فلسفی» را با اثر یک «قطعه موسیقی» مقایسه کرد. یک جمله فلسفی را مخاطب از طریق عقل ادراک می‌کند و لذا شنیدن یا خواندن متون فلسفی جز برای آنان که «اهل تفکر فلسفی» هستند «جذاب ولذّت‌بخش» نیست. اما یک قطعه موسیقی اصلا با «ساحت ادراکات عقلانی» انسان ارتباطی مستقیم نمی‌یابد و اثرات آن «بی‌واسطه عقل و فهم»، در قلمرو احساس و روان ظاهر می‌گردد و بنابراین برای «لذت بردن» از آن نیاز به طی مقدمات برهانی نیست. تأثیر موسیقی، گستره‌ای به مراتب وسیعتر از «کلام» را شامل می‌گردد، اما «عمق تأثیر» کمتری دارد.

اثرات تکنولوژی به طور اعم، و سینما و تلویزیون به طور اخص، خارج از «حیطه مفاهیم» ظاهر می‌شود و لذا مک لوهان سخن از «جادوی وسایل و بار ناخودآگاه آنها» می‌گوید. تلویزیون آدمها را مفتون و مسحور می‌کند و قابل انکار نیست که سحر آن در «انسانهای ضعیف النفس، کودکان و اشخاصی که آنان را اصطلاحا عاطفی و احساساتی می‌خوانند» بیتشر کارگر می‌افتد. سینما نیز اگر چه ماهیتا تفاوت چندانی با تلویزیون ندارد، اما از لحاظ کمی و کیفی حیطه عمل محدودتری را شامل می‌گردد چرا که تلویزیون «عضو ثابت و بی‌بدل همهٔ خانواده‌هاست امّا رفتن به سینما ملازم با مقدماتی است مخصوص به آن که در همه شرایط ممکن نمی‌گردد. تماشای تلویزیون شرایط مخصوصی را طلب نمی‌کند اما سینما، این همه سهل‌الوصول و دست‌یافتنی نیست»[۷]

در غالب انسانها «میلی درونی» برای «غفلت طلبی»، «گریز از تفکر و جدیت»، «بازی و شوخی»، «تلذذ و تفنن...» موجود است و در کودکان بیشتر. «نظریه بازیها»، هم در حوزه جامعه شناسی و هم در حوزه روانشناسی. براین اصل بنا شده است که افراد انسانی بعد از بزرگ شدن و پیر شدن نیز همان «الگوهای بازی» را در زندگی اجتماعی خویش بسط می‌دهند و «انگیزه‌های اجتماعی»، همان «میل بازی» هستند که تغییر شکل داده‌اند و در زیر نقابهایی از شخصیتهای کاذب پنهان شده‌اند.

ما این نظریه را در باب «انسان به مفهوم مطلق» نمی‌پذیریم اما در عین حال صدق آن را باز هم نه به طور مطلق- درباره جوامع غیر دینی و غیر مسلکی انکار نمی‌کنیم. «رشد عقلی» انسان در تمدن غربی منتهی به رشد «عقل جزوی و حسابگر» است و بنابراین عموم انسانها، بجز متفکرین و فلاسفه، از کودکی خویش فاصله نمی‌گیرند و امیال کودکانه خویش را تا دم مرگ حفظ می‌کنند. در تمدن امروز «کودک بودن، غفلت طلبی و گریز از واقعیت» یک ارزش مقبول و محمود است و لذا کم نیستند کسانی که اگر چه از کودکی فاصله گرفته‌اند، اما برای جلب محبوبیت خود را به کودکی می‌زنند. کودک، در بهشتی برزخی بیرون از واقعیت تمدن و در کمال غفلت، اما معصومانه زندگی می‌کند و بازگشت به این عالم دور از رنج و پر از لذت و تفنن آرزوی عموم انسانهایی است که تمدن امروز آنان را از رشد عقلانی محروم داشته است. اما تمدن سنتی و دینی مردمان را از اخلاد در بهشت زمینی و عوالم کودکی دور می‌کند، چرا که انسان سنتی و دینی «غایت حیات» خویش را در «ناکجا آبادی فراتر از جسم و زمین» می‌جوید. اگر چه از سوی دیگر، نزدیک شدن به عالم عصمت و پاکی و بی‌گناهی باز هم نزدیک شدن به عالم کودکی است اما به معنایی دیگر.

جادوی سینما و تلویزیون خارج از حیطه مفاهیم، در برزخ «تأثرات احساسی و روانی» ظاهر می‌شود و لذا اثرات تخریبی و یا احیانا تربیتی خویش را بیشتر بر «ضمیر ناخود» باقی می‌گذارد. اگر چه راه «دنیای خود آگاهی» نیز بر آن بسته نیست[۸]. در فیلم «زندگی خارج از توازن» و یا فیلم دیگر «گادفری رجیو»[۹]، «دگرگونی زندگی»، او قصد ندارد که به تماشاگر خویش این حقیقت را که انسان امروز در وضعی خلاف فطرت خویش می‌زید، تفهیم کند. «تفهیم و تفاهم» در حیطه «عقل و ادراک» تحقق می‌یابد و نتیجه آن نحوی از «آگاهی یا خودآگاهی» است، اما «تاثرات روانی- عاطفی و احساسی» خارج از این حیطه محقق می‌شوند و انسان را در طول یک سیر تحولی بطیء و ناخودآگاه، رفته رفته تغییر می‌دهند. این همان کاری است که از طریق سینما و تلویزیون با انسان امروز کرده‌اند و در طول نزدیک به یک قرن از اختراع سینما، «الگوهای احساسی غیر متوازنی» برای انسانها ساخته‌اند و راه بازگشت آنها را به فطرت خویش مسدود کرده‌اند. «گادفری رجیو» برای بیدار کردن انسان از این خواب سنگین غفلت از کلام استفاده نمی‌کند و روی به استدلال و اقامه برهان عقلی نمی‌آورد، چرا که اصلا عقل بشر امروز تابع احساسات اوست و منشأیت اثری جدی در حیات او ندارد. گادفری رجیو در جستجوی راهی است که در آن یک «تنبه فطری» برای انسان موجود باشد. او دریافته است که انسان از «صورت توازن فطری» خویش خارج شده و می‌داند که این خروج به علت «نفی دین و معنویت و انکار روح» برای بشر روی داده و لذا درست در نقطه‌ای که می‌خواهد «پیام اصلی» خود را در یک «مثال فطری» ارائه دهد از «اذان» استفاده کرده است، و این انتخابی است کاملاً بجا، چرا که «روح دین» در اذان در صورتی مثالی تعیّن یافته است.

«الگوهای احساسی» انسانها در جوامع مختلف مبتنی بر عادات و تعلّقات و آداب و رسوم آن قوم هستند و عادات و تعلّقات و آداب و رسوم نیز از فرهنگ منشأ می‌گیرند. بین فرهنگ و معتقدات رابطه‌ای کامل و مستقیم، امّا ناپیدا موجود است و لذا ورود غیر مترقّبهٔ محصولات تکنولوژی به جامعه‌ای که هنوز فرهنگ و ساختاری سنّتی متّکی بردین دارد، به یک «تعارض ناپیدای فرهنگی» در باطن آن جامعه منجر خواهد شد.

نمی‌خواهیم بگوییم که دین و تمدّن امروز منافی یکدیگرند امّا این هست که اگر ما احکام عملی زندگی خویش را از دین اخذ کنیم، دیگر نخواهیم توانست از این ابزار و وسایل درست همان‌گونه که در جوامع غربی معمول است استفاده کنیم. از سوی دیگر، انسان همواره برای دستیابی به «غایاتی خاص» ابزار «متناسب» با آن را می‌سازد و بنابراین هروسیله دارای «محتوا»یی است که بدان «هویت فرهنگی خاصّی» می‌بخشد. «محتوای» همهٔ وسایل اتوماتیک «نفی کار» است، چرا که اگر انسان از کار نمی‌گریخت لاجرم در جستجوی «وسایلی خودکار» برنمی‌آمد که کار خود را برگردن آنها بیندازد. محتوای مشروبات الکلی، «نفی عقل و خودآگاهی» است و اگر انسان ـ اگرچه به ناحق ـ نیازمند به «نفی عقل و خودآگاهی» خویش نمی‌شد، هرگز مشروبات الکلی را کشف نمی‌کرد. (این سخنان متضمّن احکام اخلاقی نیست و فقط در مقام تحقیق ادا می‌شود.) غایت تولید یا اختراع هروسیله، اعم ازابزار اتوماتیک و یا غیر اتوماتیک، در صورت محتوا یا ماهیتِ آن وسیله، موجبات یا اقتضائات خاصّی را به همراه دارد که لازمهٔ وجود آن است. ارّه «برای» بریدن ساخته شده است و به همین «علّت غائی» است که شکل «ارّه» را یافته است. میخ نیز «برای» فرو رفتن ساخته شده و به همین علّت غائی شکل میخ را پیدا کرده است. پس غایت ابداع و اختراع وسایل در شکل آنها ملحوظ و محفوظ است و این شکل، صورتی است که ماهیت آنان را معنا بخشیده است. خودِ وسیله برماهیت خویش و چگونگی کاربرد خویش حکم می‌کند. امّا بعضی از وسایل هستند که با روان انسان «نسبت خاصّی» برقرار می‌کنند که نمی‌توان گفت «پیام فرهنگی یا اخلاقی» خاصّی دارند.

اگر انسان «بداند» که کناره‌گیری از کار باعث می‌شودتا «خالقیت روحی» او عرصهٔ ظهور پیدا نکند و خلاقیتهای نهفته در وجودش به فعلیت نرسد هرگز به سمت «اتوماسیون» یا خودکاری نمی‌رود، و یا حداقل آن است که اینچنین بی‌محابا و شتابزده به سوی آن نمی‌رود. پس پیدایش «اتوماسیون» در زندگی بشر فی‌نفسه درپی تعریف خاصّی اتّفاق افتاده است که او از «کار» دارد: «کار شرّ لازمی است در جهت امرار معاش که باید از آن خلاص شد».(۱۰) این «پیام» اصولاً در بطن اتوماسیون نهفته است.

مارشال مك لوهان این «پیامها» را «جادوی وسایل» یا «بار ناخودآگاه» آنها می‌نامد[۱۱] مثالهایی که او خود در این مورد آورده است می‌تواند وضوح بیشتری بدین سخن ببخشد:

«بی‌خبری پیشینیان از اثرات روانی و اجتماعی وسایل در هریك از سخنان آنان به وضوح دیده می‌شود. هنگامی که چند سال قبل ژنرال دیوید سارنف[۱۲] از دانشگاه نتردام آمریکا درجهٔ دکترای افتخاری می‌گرفت این سخنانرا بیان کرد: معمولاً میل داریم که وسایل تکنولوژیك را سپر بلای گناهان سازندگان آنها قرار دهیم. مصنوعات دانش جدید به خودی خود نه بد است و نه خوب. طرقی که از آنها استفاده می‌شود ارزش آنها را معیّن می‌کند. این پژواك بی‌خبری رایج است. فرض کنیم قرار بود بگوییم «مربای سیب به خودی خود نه خوب است نه بد: طریقی که آن را می‌خوریم ارزشش را تعیین می‌کند.» و یا «اسلحهٔ گرم به خودی خود نه بد است نه خوب: طریقهٔ استفاده از آنها ارزش آنها را معیّن می‌کند»... در گفتهٔ سارنف نکته‌ای وجود ندارد که تاب تعمّق داشته باشد زیرا او «ذات وسایل» را نادیده می‌گیرد و نارسیس‌وار از بی‌اعتبار شدن وجود خویش و گسترش آن به صورت تکنیکی جدید مسحور شده است».

آنچه را که «مك لوهان» از زبان «ژنرال سارنف» نقل می‌کند، از زبان بسیاری از ما می‌توان شنید. ما معمولاً ذات وسایل را نادیده می‌گیریم و ساده‌لوحانه چنین خیال می‌کنیم که از هرچیزی می‌توانیم هرطور که اراده داریم، استفاده کنیم: حال آنکه چنین نیست. تلویزیون و سینما ابزار و وسایلی نیستند که هرکس هرطور که بخواهد آنها را به کار برد و اصولاً ابزار هرچه بیشتر به سوی «اتوماسیون و پیچیدگی تکنیکی» حرکت کنند، محدودیتهای بیشتری را براختیار و ارادهٔ آزاد انسان تحمیل می‌کنند. این سخن مك‌لوهان که «رسانه همان پیام است» به همین معناست که «رسانه‌ها موجبات و اقتضائاتی دارند که از آن نمی‌توان گریخت.» او در آغاز مقاله می‌نویسد:

«در فرهنگی مانند فرهنگ ما که از دیرباز عادت کرده است همهٔ چیزها را از هم بشکافد تابر آنها تسلطّ یابد و آنها را «وسیله» قرار دهد، اگر گفته شود که عملاً وسیله، پیام است موجب شگفتی خواهد شد. منظور این است که اثرات هروسیله برفرد و اجتماع ـ یعنی اثرات هرچیزی که به نوعی گسترش خود ماست، یا به گفتهٔ دیگر هرتکنولوژی جدید ـ نتیجهٔ معیارهای تازه‌ای است که همراه با هریك از این وسایل در زندگی ما وارد می‌گردد[۱۳]». و در جای دیگری گفته است:

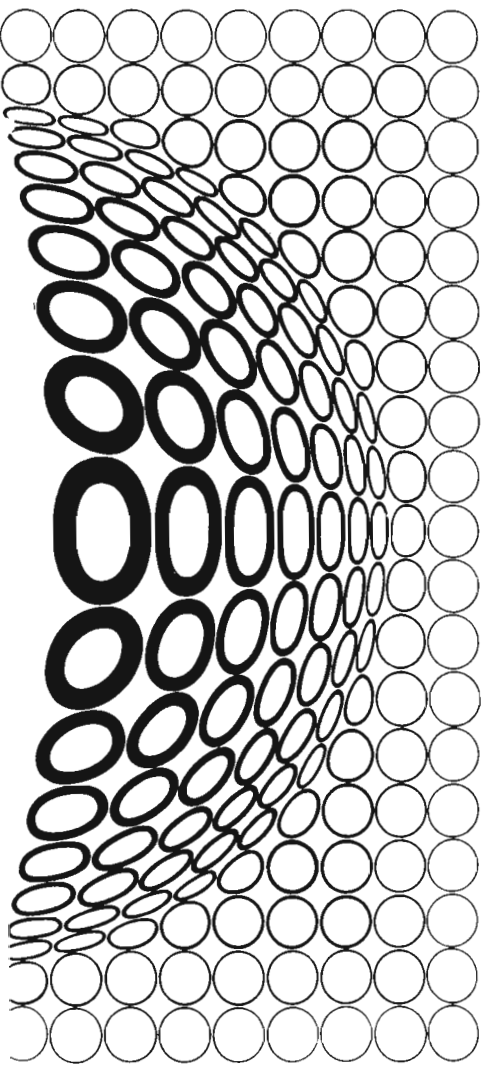
«چاپ در قرن شانزدهم موجب تفرّد و ناسیونالیسم گردید»... و ظهور ناسیونالیسم جغرافیای جهان را به صورتی درآورد که اکنون در آن هستیم.

مك لوهان در همان مقاله نوشته است:

«... پاپ پیوس دوازدهم میل داشت که مطالعاتی جدّی در زمینهٔ وسایل انجام گیرد. وی در هفدهم فوریه سال ۱۹۵۰ چنین گفت: «اغراق نیست اگر بگوییم که آیندهٔ جامعهٔ امروز و ثبات حیات درونی آن تاحدّ زیادی به حفظ تعادل بین قدرت تکنیکهای ارتباطات و قدرت عکس‌العمل فرد دارد.» در این زمینه، بشریت طی قرنها با شکست کامل مواجه بوده است. پذیرش فرمانبردارانه و ناخودآگاهانهٔ اثر «وسایل»، این وسایل را برای انسانهایی که آنها را به کار می‌برند به «زندانهای بدون دیوار» مبدّل کرده است. همان‌طور که

■ مارشال مك‌لوهان: اثرات تکنولوژی در «قلمرو عقاید و مفاهیم» حادث نمی‌شود، بلکه «الگوهای احساسی» را بدون مقاومت و به طور مستمر تغییر می‌دهد

■ ورود غیر مترقّبهٔ محصولات تکنولوژی به جامعه‌ای که هنوز فرهنگ و ساختاری سنّتی، متکّی بردین دارد، به یك «تعارض ناپیدای فرهنگی» در باطن آن جامعه منجر خواهد شد.



ای جی لیبلینگ[14] در کتاب خود به نام «مطبوعات» گفته است، اگر انسان نداند که به کجا می‌رود «آزاد» نیست، حتّی اگر برای رسیدن به آنجا تفنگی در دست داشته باشد. زیرا که هریك از وسایل سلاح نیرومندی است که می‌توان با آن وسایل گروههای دیگر را تباه کرد. نتیجه این شده است که عصر حاضر تبدیل به صحنهٔ یکی از جنگهای داخلی چند جبهه‌ای گردیده که تنها محدود به دنیای هنر و سرگرمی نیست.»

مارشال مك‌لوهان معتقد است که رشد تکنولوژی خلاف آنچه تصوّر می‌شود نه به «آزادتر شدن» انسان بلکه به «اسارت» بیشتر می‌انجامد؛ وسایل تکنولوژیك دیوارهای نادیدنی زندانی هستند که بشر امروز در آن اسیر است. مقصود ما نه نفی تکنولوژی، که‌تحقیق درماهیت آن است و لذا از خوانندگان درخواست می‌کنیم که پیش از آنکه مقالهٔ ما به مرحله استنتاج برسد دربارهٔ مطالب آن قضاوت نکنند.

مك لوهان می‌نویسد: «... سرعت برق (الکتریسیته) موجب رسوخ تکنولوژی غرب به دورافتاده‌ترین قسمت جنگلها، صحراها و دشتها گردیده، و نمونهٔ آن عرب بدوی سوار برشتر است با یك رادیو ترانزیستوری. وضع اقوامی که در سیل مفاهیمی غرق شده‌اند که فرهنگ گذشتهٔ آنها، ایشان را برای آن آماده نکرده است، نتیجهٔ طبیعی تسلّط تکنولوژی غربی است... در جهان خود ما نیز، به همان نسبت که به «اثرات تکنولوژی بر تشکّل و تظاهرات روانی» پی می‌بریم، درك خود را از «گناه و خطا» از دست می‌دهیم».

بسیاری از مشکلاتی که ما امروزه با آن دست به گریبان هستیم ناشی از همین تعارض یا تناقضی است که در باطن اجتماع ما نهفته است و به چشم نمی‌آید؛ اینکه: «ساختار سنّتی اجتماع ما برای قبول تمدّن غرب آمادگی نداشته است.» ساختار سنّتی اجتماع ما مبتنی بردین است و ساختار اجتماعی غرب نیز سه چهار قرن طول کشید تا بر «شریعت علمی جدید» استوار گشت و این دو متوجّه غایات واحدی نیستند. غالب انسانهای جهان دیگر دهها سال است که احکام عملی حیات خویش را نه از دین که ازعلوم جدید و تکنولوژی اخذ می‌کنند. پژوهشهای علمی مختلفی که در همهٔ زمینه‌ها انجام شده است دستورالعمل‌هایی هستند که به انسان جدید می‌آموزند که چه باید بکند و چه نباید بکند؛ به او می‌آموزند که چگونه بخورد، بخوابد و بیدار شود؛ با چه کسانی دوست شود و از چه کسانی پرهیز کند و... حال آنکه انسان دینی و مسلکی همهٔ این دستورالعمل‌ها یا احکام عملی را از دین خود اخذ می‌کند. خود مك‌لوهان نیز به همین مطلب اشاره کرده است[15]: «... ما «عقل» را با «سواد» و «عقل مسلکی» را با «تکنولوژی» خلط کرده‌ایم و به این جهت درعصر برق، به نظر غربیان طرفدار سنن، انسان غیر عقلائی جلوه می‌کند.»

وضع کنونی عموم اقوامی که آنان را «جهان سوم» می‌نامند در برابر تمدّن غرب، وضع کودکی است که «شیفتگی»اش در برابر اسباب‌بازی‌های رنگارنگ، چشم او را بر «خیر وصلاحش» بسته است. آنها‌محصولات تمدّن غرب را، اتومبیل و یخچال و فریزر، رادیو و تلویزیون و سینما... و حتّی کامپیوتر را به جوامع خویش وارد کرده‌اند و حالا می‌خواهند جامعه‌ای بسازند که این وسایل با آن هماهنگ باشد:

دوستی با پیلبانان یا مکن
یا بنا کن خانه‌ای در خورد پیل

استفاده از این ابزار خواه ناخواه فرهنگ خاصّی را می‌خواهد که بدان «فرهنگ صنعتی» می‌گویند و تنظیم حیات برمبنای استفاده از این ابزار ملازم با «احکام عملی خاص یا اخلاقی صنعتی» است که «نظم تشریعی ملازم با دین و دینداری» را نفی می‌کند.

●

چه باید کرد؟ اگر چه جواب این سؤال موضوع مقالهٔ چهارم از مجموعهٔ این مقالات است، امّا از آنجا که به هرتقدیر این سؤال نباید جواب نایافته رها شود، لازم است که جواب را در اینجا مختصراً مورد اشاره قرار دهیم:

شأن انسان والاتر از آن است که به اسباب و وسایل تعلّق پیدا کند، و رشد انسان در مسیر تعالی به سوی حق در معارج نهایی به قطع تعلّق نسبت به اشیاء و یأس از اسباب منتهی خواهد شد. پیشنهاد ما آن نیست که ابزار تکنولوژیك را به دور بیندازیم؛ آنچه که ما باید خود را از آن درامان داریم «مرعوب و مفتون شدن در برابر تکنولوژی» است و تنها در این حالت است که می‌توان «بدون وابستگی» از علوم رسمی و محصولات تکنولوژیکی آن در خدمت غایات مقدّس دینی سود جست. مارشال مك‌لوهان نیز به زبانی دیگر همین راه را توصیه می‌کند:

«دُتکویل[16] در آثار قبلی خود دربارهٔ انقلاب فرانسه توضیح داده بود که «کلام چاپ شده» که موجب اشباع فرهنگی در قرن هیجدهم گردید- ملّت فرانسه را «همگن» ساخت. فرانسویها، خواه اهل شمال و خواه اهل جنوب، از یك قوم بودند و تفاوتی با هم نداشتند. اصول اتّحاد شکل و استمرار چاپ بر پیچیدگیهای جامعهٔ فئودالی و شفاهی قدیم پوششی افکند. انقلاب فرانسه وسیلهٔ باسوادان و حقوقدانان تحقّق یافت. از سوی دیگر در انگلستان، قدرت سنن شفاهی قدیم در حقوق مدنی آن چنان بود و نظام قرون وسطایی مجلس به قدری آن را تقویت می‌کرد که هیچ‌گونه اتّحاد شکل یا استمرار فرهنگ تازهٔ چاپ نمی‌توانست کاملاً مستقر شود. نتیجه این بود که انقلابی به شیوهٔ انقلاب فرانسه که می‌توانست مهمترین رویداد ممکن در تاریخ انگلستان باشد هرگز به وقوع نپیوست.»

این مثالی است از عکس‌العمل دو قوم با فرهنگهای مختلف در برابر تکنولوژی چاپ. در ادامهٔ همین مثال است که مارشال مك‌لوهان توصیهٔ نهایی خود را عنوان می‌دارد:

«دُتکویل یك اشرافی با سواد بود که این قدرت را داشت که در برابر ارزشها و فرضیات فن چاپ بی‌طرف باشد. به این جهت است که تنها او «دستور زبان چاپ» را درك می‌کرد و تنها در این حال است یعنی در حال دور ایستادن از هرساخت[17] یا وسیله- که می‌توان اصول و نقاط قوّت آنها را تشخیص داد. به جهت آنکه هروسیله این قدرت را دارد که فرضیهٔ خود را براشخاص ناوارد تحمل کند. پیش‌بینی و قدرت تسلّط در «قدرت اجتناب از خلسهٔ نارسیسی» امکان‌پذیر است.»

آنچه را که ما «تعلّق ناشی از خودبینی به وسایل» می‌نامیم مك‌لوهان «خلسهٔ نارسیسی» نامیده است و این عنوان بسیار مناسبی است چرا که «نارسیس» نیز با غرقه شدن در خودبینی است که از وضع خود نسبت به جهان غافل می‌گردد.

پاورقیها:

۱. Marshal Mc. Luhan «پیام، وسیله است.»؛ نشریهٔ «فرهنگ و زندگی»، شمارهٔ هشت، صفحهٔ ۶۲.

۲. دربارهٔ اوقات فراغت در مقالهٔ دوم سخن خواهیم گفت.

۳. در مقالات قبل راجع به این مطلب درحدّ کفایت سخن گفته‌ایم.

۴. Leonard Doob

۵. Subliminal Charge

۶. G.B. Sansom

۷. به تفاوتهای تلویزیون و سینما در مقالهٔ چهارم بیشتر خواهیم پرداخت.

۸. در این که «ضمیر نابخود» چیست و این اصطلاحات تاکجا می‌توانند راهی به معارف ما در باب علم‌النفس باز کنند، سخن اگرچه بسیار است امّا این مقاله فرصت قبول آن را ندارد.

۹. Godfrey Reggio

۱۰. بگذریم از اینکه بشر با پیدایش اتوماسیون نتوانسته از شرّ «کار» خلاص شود بلکه بالعکس همهٔ کار و زندگیش وقف گسترش اتوماسیون گشته و این دوْر باطلی است که تمدّن غربی بدان گرفتار آمده است.

۱۱. «فرهنگ و زندگی»، شماره هشت.

۱۲. David Sarnoff

۱۳. «فرهنگ و زندگی»، شمارهٔ هشت.

۱۴. E.G. Liebling

۱۵. «فرهنگ و زندگی»، شمارهٔ هشت.

۱۶. Alexxis de Tocqueville

۱۷. Structure

مشکل تئاتر؟!

■ اشاره:

مشکل، فقط تئاتر نیست؛ شاید در مقولهٔ تبلیغ یا پیام‌رسانی به مفهوم کلّی، اعم از سینما و موسیقی و نقاشی و... حتّی ادبیات، مشکل سیاستگزاری، عمیق‌تر و گسترده‌تر باشد و شاید اکثر روزی حصار تبلیغات کاذب و در عین حال همه‌جانبه و حساب‌شده، از روی سینمای ما برداشته شود و مشکلات بنیادی آن در روند و سمت و سو و جهتگیری و ابزار و عوامل، مشهود گردد، نتیجهٔ حاصله حتّی حیرت و تأثّر افراد عادی را برانگیزد.

بنابراین پرداختن به معضل تئاتر و کندوکاو در عوامل ضعف این رشته دال بر این نیست که مقوله‌های دیگر هنر امن و امان است، بلکه تئاتر به این جهت از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است که می‌تواند در سطحی بسیار گسترده و فراگیر و با استفاده از امکانات مردمی، به کار گرفته شود و تأثیرگذار باشد. این خاصیت و خصوصیت، هر ذهن نقاد و دل‌سوخته‌ای را وامی‌دارد تا در جهت رفع موانع و مشکلات این رشته تلاش کند.

براین اساس، مجلهٔ «سوره» مصمّم شده است طیّ گفتگوهایی با صاحب‌نظران، دست‌اندرکاران و هنرمندان این رشته، گامهایی در جهت روشنایی مسیر و رفع مشکلات بردارد. بخش نخست این گفتگوها در شمارهٔ دوازدهم سوره (اسفند ۶۸) از نظرتان گذشت.

■ بهرام ابراهیمی:

تئاتر در ایران به دلیل شرایط خاص، هرگز یک حرکت فرهنگی همه‌گیر نبوده و نیست. اول اینکه عموم دولتمردان تئاتر را صرفاً یک وسیله جهت برگزاری مراسم می‌دانند و این مشکل به قدری ریشه‌ای و عمیق است که گریبان این هنر را به این زودیها رها نخواهد کرد. دوم: فقدان تشکیلات منظّم و پیگیر که در مواقع لازم مدافع حقوق هنرمندان تئاتر باشد. سوم: فقدان قانون حمایت از تئاتر و دست‌اندرکارانش که توسّط دولت می‌بایست اعمال می‌شده است. چهارم: عدم حمایت دولت از هنرمندان. پنجم: بی‌در و دروازه بودن تئاتر، به گونه‌ای که هر کسی می‌تواند براحتی در این وادی صاحب ادّعا گردد. ششم: کمبود، و یا به عبارت بهتر فقر فرهنگی بسیاری از کسانی که در زمینهٔ این هنر صاحب ادّعا هستند. هفتم: فقر خانمان‌برانداز مادّی که همهٔ هنرمندان تئاتر را به سوی سینما سوق می‌دهد. هشتم: بی‌ریشگی عدّه‌ای از هنرمندان که ریشه در فرهنگ ناب این مرز و بوم ندارند و اکثراً رشد و تعالی خود را در جایی غیر از مملکت خود جُسته و یا می‌جویند. حال آنکه اگر اروپاییها هم خود را طلایه‌دار فرهنگ می‌دانند، ریشه در فرهنگ مذهبی خود دارند. نهم: کم دقّتی در انتخاب دانشجویان این رشته در دانشکاه که عموماً بعد از فارغ‌التحصیلی به دنبال مشاغلی غیر از تئاتر می‌روند. البتّه عدّه‌ای به دلیل بیسوادیشان و عدّه‌ای نیز به دلیل کم توانیشان. دهم: آگاهی کم مردم از مقوله‌ای به نام تئاتر که البتّه این مشکل به کشور ما محدود نمی‌شود. و یازدهم: قطع ارتباط تئاتر و هنرمندان تئاتر با جامعه نیز از معضلاتی است که بسیار ضربه‌زننده است.

■ حسین فرخّی:

برای پاسخ دادن به سؤال عمده‌ای چون معضلات کنونی تئاتر، نیاز به بررسی ابعاد مختلف و پارامترهای متفاوتی است که شاید مثنوی هفتاد من کاغذ شود.

اصولاً برای ریشه‌یابی معضلات هر پدیده‌ای، لزوم بررسی همه‌جانبهٔ آن پدیده در ارتباط با پیدایش، مراحل رشد و شرایط موجود آن در هر عصر احساس می‌شود.

اگر بپذیریم که تئاتر به عنوان یک پدیدهٔ انسانی و جهانشمول از ویژگیهای خاصّ خود به عنوان یک هنر زنده و فعال و پویا برخوردار است، در آن صورت، ضرورت بررسی و موشکافی بیشتر حس می‌شود.

علل رکود تئاتر را می‌توان به‌طور اختصار در موارد زیر جستجو کرد:

۱. عدم برنامه‌ریزی اصولی در آموزش تئاتر: با یک گذر ساده در پیچ و خم‌های مراکز آموزش

تئاتر، مثل کرود تئاتر دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران، مجتمع دانشگاهی هنر و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی می‌توان به ضعف آموزش پی برد. یک دانشجوی تئاتر در طول چهار پاپنج سال تحصیل شاید ابتدایی‌ترین اصول نمایش را نمی‌آموزد. شما دانشجویانی را می‌بینید که بعد از پنج سال حتّی یک نمایش بازی نکرده‌اند. کم بها دادن به آموزش از سوی بعضی از اساتید نیز مزید بر علّت می‌شود.

۲. حضور تئاتر در پس زمینهٔ سینما: سینما با توجّه به برخورداری از امتیازات متفاوتی که هم به واسطهٔ سیاستگزاران هنری و هم فی نفسه در کار خود دارد، و به واسطهٔ بهره‌وری از امکانات و فراگیر بودن، تئاتر را تحت الشعاع خود قرار داده است؛ یا شاید بتوان گفت یکی از دلایل عدم رشد تئاتر شده است. اکثر قریب به اتّفاق تئاتریها در بازار سینما حل شده‌اند.

۳. ارزش ندادن به محدودهٔ تئاتر، چه از طرف خود هنرمندان تئاتر و چه از سوی سیاستگزاران و مسئولین هنری: هر کسی براحتی می‌تواند وارد تئاتر شود و در یک چشم به هم زدن روی صحنه برود. مرزها مشخص نیست و گروههای تئاتری هم برای ورود نیروهای جدید مرز و حدّی قائل نیستند و به قولی حرمت بازیگری و تئاتر شکسته شده است. به هر حال، مسئولین و دست اندرکاران تئاتر باید حریمی را برای این مقوله مشخص کنند.

۴. عدم تشویق هنرمندان تئاتر و بالاخص نویسندگان از سوی مسئولین هنری، با توجّه به اینکه در زمینهٔ متن ایرانی با کمبود شدید مواجه هستیم.

۵. مشکل مالی هنرمندان: برای اجرای یک نمایش به‌طور متوسّط سه تا شش ماه وقت لازم است. بازیگر و عوامل دیگر تئاتر، با توجّه به شرایط اجتماعی، با ماهی سه یا چهار هزار تومان که در قبال بازی در یک نمایش می‌گیرند، چطور می‌توانند گلیم خود را از آب بیرون بکشند؟ لاجرم ترجیح می‌دهند در یک میان‌پردهٔ مبتذل تلویزیونی بازی کنند، چرا که از این طریق به مراتب پول بیشتری دریافت می‌کنند.

اینها اجمال مشکلاتی است که به ذهن من می‌رسد.

■ عظیم موسوی:

روی سخن هنر نباید با قشر کوچکی از خواص باشد؛ اگر چنین شد، باید بدانیم که از اهداف هنر دور شده‌ایم. هنر تئاتر که مؤثّرترین وسیلهٔ آموزش و تربیت است باید به جامعه خوب شناسانده شود و این امکان ندارد جز آنکه ذوق و اندیشهٔ تماشاگران و جامعه پرورش داده شود و لطیف و ژرف گردد. در آن صورت، تئاتر ما هم نسبت به توقّع جامعه ژرفتر و لطیفتر می‌شود. آنکاه دیگر روی سخن تئاتر با قشر خاصّی از جامعه نخواهد بود، بلکه کارگر، مهندس، دکتر و کارمند، همه و همه در کنار هم به تماشای تئاتر می‌نشینند. ضمناً باید اضافه کرد که تئاتر نباید کلاس درس باشد. از طرفی هم، نباید هدفش صرفاً تفریح و سرگرمی باشد...

و امّا چرا تئاتر در کشور ما از پیشرفت خوبی برخوردار نیست. چرا هنوز تئاتر مردمی نداریم؟ چه عواملی به رکورد تئاتر انجامیده است؟

از جمله عوامل مهمی که در این امر دخیل بوده‌اند و می‌توان آنها را تیتروار برشمرد عبارتند از: کمبود بودجه، کمبود سالنهای تمرین، کمبود سالنهای اجرا، کمبود نمایشنامه‌های ایرانی، جدّی نگرفتن و تبلیغ نکردن تئاتر در سطح وسیع، عدم تقویت مراکز آموزشی تئاتر، عدم تامین مشکلات اقتصادی بازیگران و فارغ‌التحصیلان تئاتر، غلط بودن سیستم آموزشی در دانشکاهها و سایر مراکز آموزش، روشن نبودن اهداف تئاتر در جامعه و ... سعی می‌کنم تا حدّ امکان به شرح مشکلات فوق بپردازم:

در درجهٔ اول باید به اساسی‌ترین مسئلهٔ تئاتر، یعنی آموزش و پرورش بازیگر و کارکردان همت کماشت. متاسّفانه دانشگاهها هنوز به روال سابق گزینش دانشجو می‌نمایند و این امر باعث می‌شود عدّه‌ای که دروس عمومی‌شان خوب است وارد دانشکاه گردند و آنان که تجربیاتی در این زمینه دارند پشت درهای دانشگاه بمانند. این است که اکثر فارغ‌التحصیلان تئاتر بعد از اخذ لیسانس در ادارات دولتی کارمند می‌شوند و کاری به هنر ندارند. در حالی که می‌توان از علاقمندان و دست‌اندرکاران تئاتر آمار گرفت و برای آنها امتحان تخصّصی گذاشت تا کسانی که بحق اهل تئاتر هستند وارد دانشگاه گردند.

یک مرکز تئاتر تجربی می‌توان به وجود آورد که فارغ‌التحصیلان تئاتر در این مرکز کارهایی را روی صحنه بیاورند و بعد از چند سال کار و تمرین، به عنوان بازیکر و کارکردان کارآمد به تولید کارهای حرفه‌ای بپردازند. مرکز هنرهای نمایشی که یک ارکان رسمی تئاتر در کشور است می‌تواند اقدام به تاسیس چنین مرکزی نماید...

آموزش تئاتر از دورهٔ راهنمایی تا دیپلم باعث می‌شود که علاقمندان بعد از دیپلم براحتی بتوانند در رشتهٔ مربوطه وارد دانشکاه شوند. البتّه این آموزشها می‌تواند درتمامی‌رشته‌های هنری، به عنوان دروس اصلی نه فرعی، انجام شود.

آموزش جامعه توسّط رسانه‌های گروهی هم اهمیّت خاصّی دارد. بابکارگیری‌تبلیغات می‌توان جامعه را با تئاتر، و به‌طور کلّی هنر، آشنا ساخت. همان‌طور که بر روی پیوند بین حوزه و دانشکاه تکیه می‌شود، باید بر پیوند میان حوزه و دانشکاه با هنر هم تکیه شود.

تئاتر و سایر شاخه‌های هنری را باید نه به عنوان سرگرمی، بلکه به عنوان مسأله‌ای دارای اولویت و فی نفسه مهم و ارزشمند نگاه کرد و از آن حمایت نمود. در هیچ جای دنیا تئاتر با حرف و سخنرانی و پیام پیشرفت نکرده است، بلکه حمایت عملی و مالی دولت است که می‌تواند موجب پیشرفت آن شود. تا زمانی که از اجرای برنامه‌های هنری توقّع بازده اقتصادی داشته باشیم و هنر را با معیارهای اقتصادی مورد سنجش قرار دهیم، وضع از آنچه هست بهتر نخواهد شد، و بلکه بدتر خواهد شد. تا زمانی که در زمینهٔ تئاتر، یک نفر باید هم نویسندگی کند و هم کارگردانی و هم بازیگری، و هیچ‌گونه پشتیبانی مالی هم از او نشود، تئاتر کشور راه به جایی نخواهد برد.

متاسّفانه در زمینهٔ هنر هیچ انسجامی بین سازمانها و مراکز هنری وجود ندارد. به عنوان مثال، صدا و سیما با یک سری اهداف کار خود را می‌کند و مراکز هنرهای نمایشی نیز کار خود را؛ انکار در یک مملکت‌نیستند، بدون آنکه خود بدانند چرا از هم فرار می‌کنند. همواره باید یادمان باشد که ارائهٔ کارهای ما برای مردم است، نه برای یک سازمان، اداره یا وزارتخانهٔ خاص. امّا فعلاً که هر کسی ساز خود را می‌زند و بیننده فراموش شده است. باندبازی یا سیاسی‌کاری نباید در حیطهٔ هنر رسوخ کند، وگرنه آلوده می‌شود و از رسالت خود نیز دور می‌گردد.

از سوی دیگر، نه تئاترهای مامی‌توانندبه کشورهای خارجی بروند و نه آنها می‌توانند به ایران بیایند. نه نوارهای ویدیو و فیلمهایی که از تئاترهای خارجی گرفته می‌شودبه‌تئاتری‌ها نشان داده می‌شوند، نه نشریات فرنگی به دست ما می‌رسند و نه ترجمه‌ای از این منابع تا از آخرین اخبار و تحوّلات تئاتری آگاهی یابیم. از طرفی گفته می‌شود فرهنگ کشورهای دیگر اصلاً به درد

ما نمی‌خورد و از طرف دیگر، تلویزیون با فیلمهایش فرهنگ ژاپنی را تبلیغ می‌کند. محیط بستهٔ هنری، بخصوص در تئاتر، باعث شده است که تئاتر در کشور ما در همان سطح گذشته بماند و حتّی در بعضی جهات، بسیار ضعیف‌تر از گذشته شود. نه تجربه‌ای، نه اندیشهٔ نوی، نه تحوّلی، نه تکنیکی و نه...

اگر فرانسهٔ صد سال پیش را نگاه کنیم می‌بینیم که هر شب لااقل صد نمایشنامه روی صحنه می‌رفته است. امّا متاسّفانه بعد از گذشت سالها، هنوز در ایران هر شب بیست نمایش هم روی صحنه نمی‌رود. ماهنوز درگیر نوبت سالن تمرین، درگیر نوبت سالن اجرا، نوبت کاغذ برای چاپ آفیش و بروشور و هزار نوبت دیگر هستیم. محدودیتهای سالن و دیگر مشکلات باعث می‌شود که هر گروه در سال بیش از یك نمایش نتواند روی صحنه ببرد. این گروه بعد از چنین تجربهٔ تلخی ترجیح می‌دهد به دنبال شغلهای نان و آب‌دار برود و هنر را رها کند، و یا وارد سینما و سریالهای بی‌محتوا یا تجاری تلویزیون شود.

تا کی باید گروههای درجه دو و سه پیشتاز صحنه‌های تئاتر باشند؟ آیا ضرورتی وجود دارد که همهٔ سالنهای نمایش دولتی باشند؟ چرا نمایشنامه‌ها همان حرفهای قدیم را می‌زنند؟ چرا هنوز هم تصوّر می‌کنیم نمایشنامه‌های ادبی و کلاسیك بهتر از نمایشنامه‌های عامیانه و مردمی است؟ البتّه مقصود آن نیست که خصلت هنری کار به بهانهٔ «مردمی بودن» از میان برود. امّا چرا به نمایشهای ملّی- مذهبی و آیینی خودمان نمی‌پردازیم؟ چرا دیگر تئاتر ما همچون تعزیه در مردم نفوذ و تاثیر ندارد؟ چرا دانشجویان ما «پینتر» و «یونسکو» را بهتر از نمایشنامه‌نویس‌های خودمان می‌شناسند و با «تئاتر آوانگارد» بیش از تعزیه آشنایی دارند؟ چرا تئاتر نباید طرح عقاید آزادیخواهانه و مسائل اجتماعی و سیاسی را برعهده بگیرد؟

باید به تراژدی تئاتر در این مملکت خاتمه داد. باید درهای جدیدی باز شود و فکرهای نو عملی گردد. باید بازیگران از نظر مالی تأمین شوند. باید فضای تلویزیون هم به روی تئاتر باز شود و کارهایی که روی صحنه می‌روند، با اندکی بازسازی،ضبط و، پخش گردند. باید به فعالیت و باندبازی یك گروه مشخصی که در تلویزیون جا خوش کرده‌اند و تمام راههای نفوذ ذوقها را بسته‌اند خاتمه داده شود. بایدکادرهای متعهّد و متخصّصی را جایگزین کادرهایی کنند که از هنر هیچ نمی‌دانند. باید کلیهٔ مسئولینی را که در انجام وظایف خود در زمینهٔ هنر کوتاهی یا کم‌کاری کرده‌اند برکنار و به جایشان افراد لایق و شایسته را بگمارند. باید بین صدا و سیما که وسعت و بینندهٔ بسیاری دارد و هنوز در کار پخش آثار غیر هنری و عاطل و باطل است، با مرکز هنرهای نمایشی هماهنگی ایجاد شود. هم در زمینهٔ ضبط کارها و هم در مورد تبلیغ نمایشها.

براستی باعث این همه عدم هماهنگی کیست و در کجاست؟ پیکیر امور چه کسی است؟ چه نهادی؟ چه سازمانی؟ چه اشخاصی؟ پیگیر این همه پیامها و حمایتهای مسئولین مملکتی کیست؟ چرا هیچ تغییری مشاهده نمی‌شود؟ چرا همه‌اش در حرف خلاصه شده است؟... چه شده است که همه همدیگر را محکوم می‌کنند: همه می‌خواهند یکدیگر را از پای درآورند؟ همه از دوستی و صداقت خود و تئاتر خود داد سخن می‌دهند. پس براستی مردم چه؟ اگر در پی حلّ معضلات نرویم، همواره در برابر این سؤال که «چه باید کرد؟»، سکوت خواهد بود و رکود. همین و بس.

■ اردشیر صالح‌پور

بی‌گمان هنر پدیدهٔ ثانوی زندگی است و تئاتر به‌عنوان زنده‌ترین هنرها، با ویژگیهای خاصّ خویش، دارای ارتباط تنگاتنگ و روحیهٔ تاثیرپذیرتری نسبت به نمودهای مختلف زندگی است.

تئاتر در کشور ما هنوز جایگاه واقعی خودش را نیافته و این مساله بستگی به چند عامل عمده دارد و بهبود تئاتر در گرو رفع این مشکلات است. نخست آنکه شرایط و مناسبات خاصّ تاریخی و اجتماعی و تحوّل نیافتن سامان اصلی جامعه کمتر مجال آن را به‌دست داده تا تئاتر انسجام و قوام لازم را در مسیر مطلوب خود بازیابد و مفاهیم زندگی را تبلوری نمایشی بخشد. هر از گاهی که تئاتر راهی را آغاز نموده، عدم حمایت مالی، شرایط سیاسی و نیز عدم استقبال مردمی که روحیات و آمال خود را در آن نمی‌دیدند، راه آن را سد کرده است و تنها طرح کمرنگی از ادبیات دراماتیك باقی مانده است. دیگر اینکه هنر و هنرمند دو جزء جدایی‌ناپذیر و لاینفك از یکدیگرند. بدیهی است تا زمانی که هنرمند به ثبات نیم بند مالی و رفاهی نرسیده باشد، مشکلات زندگی مانع پیشرفت او خواهند شد.

امّا مشکل عمده از آنجا ناشی می‌شود که هنرمند با جامعهٔ خود آشنایی دقیق و لازم را ندارد و از زوایا و ابعاد و کمّ و کیف معیارها و ارزشهای فرهنگی خود بی‌خبر و کم اطلاع است که در واقع نقطهٔ آسیب ما در همین جاست. طبعاً همین مساله سبب می‌گردد که بیشتر کارهای نمایشی اخیر به سمت و سویی کشیده شوند که قرابت چندانی با وضعیت ما ندارد. این عدم تطابق با خواستها و ارزشهای جامعه، حاصلی جز افزایش فاصله بین هنر و مردم را دربر نخواهد داشت.

تئاتر پدیده‌ای جهانشمول است و تکنیك خاصّی را برای ارتباط با مردم داراست. هیچ لازم نیست که ما حتماً پشتوانهٔ قوی دراماتیکی در تاریخ و فرهنگمان داشته باشیم. نمونهٔ «نیجریه» مثال خوبی است که جهش‌وار به فرازهایی در این زمینه رسیده است؛ یعنی حمایت مالی، سعهٔ صدر و پایه‌ریزی صحیح در دانشکده‌های تئاتر. من بر این اعتقادم که در این راستا، منهای کاستیها و ضعفهای شرایط ویژهٔ موجود در جامعه، هنرمندان خود نیز در پس- رفت دخیل هستند. در یکی دو سالهٔ اخیر توجّه نسبتاً خوبی به مقولهٔ تئاتر شده است، امّا آنچنان که باید ثمرهٔ کیفی دربر نداشته، اگرچه حجم کارها افزونی یافته است. معذالك هنرمند باید با تکیه بر توان و قدرت خلاقه و جوهرهٔ ناب هنرش، برای کشف راههای جدید بیشتر تلاش کند تا به تعالی لازم دست پیدا کند.

●

سوره

در زمینهٔ امور فرهنگی و هنری (تبلیغات سینمایی/ انتشار کتب/ نمایشگاههای هنری و...) آگهی می‌پذیرد.

تلفن: ۲۶-۸۲۰۰۲۳

داخلی ۸۸ و ۸۹

مسابقه بین المللی حلبچه

شهر تندیسهای خاموش

در تاریخ ۱۸ مارس ۱۹۸۸ هواپیماهای نظامی رژیم [illegible] منطقهٔ کردنشین این کشور را بمباران شیمیائی کردند. مرد و کودک ساکن این شهر به طرز فجیعی قتل عام و [illegible] آواره شدند.

به پاس یاد و احترام قربانیان مظلوم و بیگناه این [illegible] طراحان و معماران دعوت میشود تا در مسابقهٔ [illegible] فاجعهٔ حلبچه شرکت نمایند.

امید است زنده نگهداشتن خاطرهٔ فاجعهٔ [illegible] بشریت و جلوگیری از تکرار آن در آینده مؤثر باشد.

در طراحی این بنای یادبود باید به نوع مواد و [illegible] شرایط آب و هوای گرم و خشک و امکان استقرار [illegible] میدان شهری تناسب داشته باشد توجه کرد. [illegible] عظمت و هولناکی فاجعه، مظلومیت قربانیان [illegible]

طرحهای ارائه شده توسط یک هیئت داوری متشکل [illegible] برجسته مورد قضاوت قرار خواهد گرفت و به [illegible] پنجاه، بیست و ده هزار دلار اهداء خواهد شد.

اعلام امادگی و دریافت فرم شرکت در مسابقه با آدرس [illegible]

زمان مراجعه تا پایان شهریورماه ۱۳۶۹

آدرس: تهران، موزهٔ هنرهای معاصر

تلفن ۶۵۲۹۷۶ - ۶۵۵۶۶۲

■ منظر نقاشی معاصر

تجرید و انتزاع

عبدالمجید حسینی‌راد

در صورتی که انقلاب رنسانس، کیش نابغه‌پرستی و کارگزاری هنرمندان را به‌عنوان مدخل اصلی اوضاع معاصر جهان غرب بدانیم، این عصر در طی کذار خود تا به امروز علم طغیان علیه اقتدار کارگزاران خود برافراشته و اکنون از بازماندگان آن نوابغ می‌خواهد تنها چیزی را بگویند که باید گفته شود و هنری را عرضه بدارند همسوی حرکتی که جز نابودی بنیادهای معنوی انسان مقصد دیگری پیش رو ندارد.

راهی که تمدّن جدید غرب از آن گذشته، و اکنون هم در آن طیّ طریق می‌کند، راهی نیست که به شناخت آدم از حقیقت منتهی شود. این تمدّن هرچه بیشتر در مسیر خود پیش رود فاصلهٔ انسانهای گرفتار آن از حقیقت بیشتر می‌شود. هنر و هنرمند معاصر نیز تا آنجا که به همراهی این قافلهٔ غافل دل بسته و با او راه می‌سپارد، از منشأ و سرچشمهٔ حقیقت هنر دورودورتر می‌شود. با این توصیف کلّیت تمدّن جدید وسمت و سوی آن، تیغی است که رشتهٔ القائات هنرمند را از حقیقت هنر بریده و به او اوهامی را القا می‌کند که دخلی به کشف حقیقت آن ندارد. بلکه سرچشمه از القائاتی می‌گیرد که محرّک آن جز شیطان نیست که از آغاز خلقت عهد بر این بست تا راه آدمی بزند و او را به طغیان بخواند. و از آنجا که این دوران هرچه بیشتر از عصر بعثت انبیاء فاصله می‌گیرد بی‌حقیقتی را در خویش به تکامل می‌رساند. لاجرم هنر زاییده و همراه او نیز در همان جهت سیر خواهد کرد.

دنیای جدید که از هر سو تحت تسلّط و سیطرهٔ روابط تولید و مصرف و ماشین‌زدگی است. روح انسان را نیز تحت تسخیر القائات خود درآورده. و روحی که محو و مبهوت این روابط باشد چگونه می‌تواند از الهامات روحانی مدد بجوید؟ از آنجا که نظام اقتصادی و ابزار و روشهای تولید و مصرف بر روح و جسم انسانها مسلّط شده. آنچه نیز به نام هنر از او صادر می‌شود به همان اندازه تحت سلطهٔ ابزار و نظام تولید و مصرف است. و جز اینکه او را به غفلت بکشاند هدف دیگری را برای خود متصوّر نیست. هنر این دوران انعکاسی از غفلت و اوهام انسان معاصر است و هنرمند واسطه‌ای است تا این آدم به غفلت رسیده را از هدف و حقیقت هستی هرچه بیشتر غافل کند. این هنر هرچند در ظاهر با توسّل به جلوه‌های کمّی زیبایی ابراز وجود می‌کند. امّا در باطن خود غفلت آدمی را عمق بخشیده و او را از توجّه به حقیقت بازمی‌دارد. در واقع تمدّن جدید هنر را به مثابهٔ کالایی اقتصادی می‌پندارد که سود نهفته در آن «خود-فراموشی» انسان است. تا برکزیدگان سود اندیش با خیالی آسوده‌تر به راههای کسب منافع بیشتر بیندیشند.

روزگار قرن هجدهم فرصتی بود تا منادیان اسارت انسان پایه‌های سلطهٔ خویش را محکمتر کنند. روابط جدید این دوره از کلّیت انسان، جزئی منزوی می‌سازد که تنها به خود بیندیشد و در دورانی بی‌انتها کرد فردیت خویش بگردد. و در دایرهٔ این کشت اسیر بماند. همچنین است که انزوا و جزوی شدن در روابط، در ادامهٔ خود ذهنیت او را به ذهنیتی انزوا و انتزاع طلب

● پابلو پیکاسو چهره خود نقاش، (۱۹۰۶)

● جاکومو بالا سگ و قلاده، (۱۹۱۲)

تبدیل می‌کند که دیگر قادر نیست به وحدت در هستی بیندیشد. این انتزاع‌طلبی در اندیشه، همان است که انتزاع در هنر را به دنبال می‌آورد. ماشین، ابزار و تکنولوژی شکل‌دهندهٔ روحیات و خلاقیتهای روح آدمی می‌شود. همچنان‌که ماشین اشیاء را تولید می‌کند، هنرمند به تولید هنری می‌پردازد که دیگر هنر نیست بلکه کالایی است در عرصهٔ روابط اقتصادی.

پیوستگی عمیق میان هنر و حقیقت، که در محل اجتماع و انطباق آن دو است، همان عهدی است که هنرمند امروز آن را از خاطر برده است و هنر به دنبال جدا شدن از اعتقاد دینی به نوعی فعالیت انسانی کهنه شده تبدیل گردیده که تنها لایق انزوا، کوشه‌گیری و حاشیه‌نشینی تمدن انسانی به شکل کنونی‌اش می‌باشد و در ظاهر تنها زمانی ارزش می‌یابد که بازارهای مصرف برای جلب مشتریان خود پولهای کلانی را به خرید و فروش از اختصاص می‌دهد.

دنیای باشکوه اقتدار هنرمند که تحت هجوم تئوریهای علمی و استیلای فرهنگ آزمایشگاهی، به کنج زوایای ذهن او کریخته است. از سویی سربرمی‌آورد که گریزگاهش را تنها در فرار از واقعیات می‌یابد. در واقع راه فرار او، نه راهی است که اندیشمندانه و با معیارهای اصولی و بر پایهٔ درکی عمیق و صحیح از هنر به رویش گشوده شده باشد، بلکه راهی است که ناگزیر به عنوان تنها راه حیات هنری هنرمند تلقی شده و خلاصی از آن میسّر نمی‌شود. الّا به قیمت ترک علایق هنری. او که در چنین مخمصه‌ای گرفتار آمده، ناچار سر بر آستانی می‌گذارد که در آن هنر شعبده‌ای است در کیسهٔ طرّاران و زبردستان. لاجرم، چه بخواهد و چه نخواهد، به هنری خواهد پرداخت که نطفه‌اش در رحم این تمدّن پرورده شده است. بنابراین «سرکرمی» و «بازی» او چیزی نیست مگر تجربه در امکانات عناصر و ابزار مورد استفادهٔ هنر.

پرداختن نقاشی معاصر به انتزاع، به‌عنوان محصول همهٔ فراز و فرودها و تجربیات نقاشان، و کلا به‌عنوان بن‌بست ناگزیر گریز از محتوا در هنر نقاشی، هنوز هم می‌تواند بحثی قابل توجّه باشد؛ خصوصاً اینکه نقاش وقتی بر سر دوراهی پرداختن به موضوع در نقاشی یا پذیرش فرم و سرانجام انتزاع خالص قرار می‌گیرد، پذیرفتن یکی از این دو راه، انتخابی مهم در مسیر حرکت هنری‌اش می‌باشد. از این نظر تعابیری که از انتزاع و سابقهٔ آن در نقاشی مراد می‌شود، قابل توجّه است.

کروهی را اعتقاد بر این است که انتزاع اصولا چیز تازه‌ای نیست. در مقاطعی از تاریخ هنر، گاه گریز از طبیعت «انتزاع» بوده و گاهی نزدیکی به آن. به‌حساب این عدّه، انسان شکارچی طبیعت‌گرا بوده است و انسان کشاورز طبیعت‌گریز. این تناوب و بندبازی هنر بین گرایش به طبیعت و گریز از «آن»، همواره بوده و خواهد بود. در حالی که «کاندینسکی» (۱۸۶۶-۱۹۴۴)، پیشوا و مقتدای انتزاع‌گران معاصر، بر این اعتقاد است که: «هر دورهٔ فرهنگی، هنری می‌آفریند که ویژهٔ آن دوره است و هرگز تکرار نمی‌شود.»[۱]

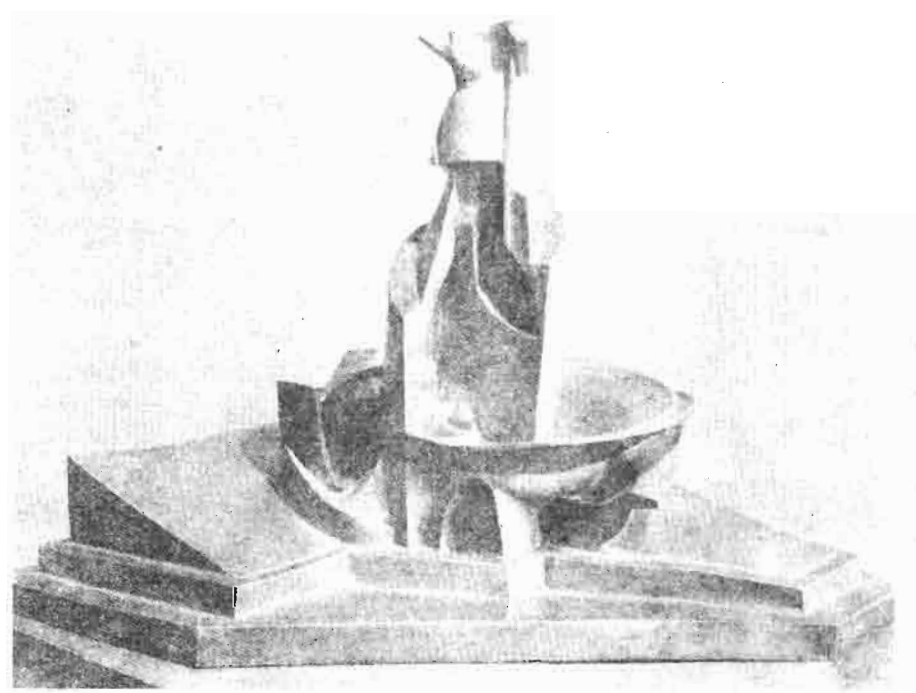
پاره‌ای نیز براین نظرند که انتزاع نتیجه ناگزیر دورانی است که انسان در آن دوران نتوانسته نقش سازندگی خود را در ساختمان تاریخ ایفا کند و نقاشی «غیر انتزاعی»[۲] حاصل روزگاری است که طیّ آن انسان گردانندهٔ اصلی چرخهای دوران خویش بوده است. با این توصیف، خودبخود انتزاع و انتزاع‌گری دورانهای کهن و دورهٔ متأخّر را، به ترتیب تاشی از تحت سلطهٔ طبیعت و مسخر ماشین بودن انسان دانسته و عامل مشترک عدم نقش کافی و محوری او در این دوره‌ها را باعث دور شدن از طبیعت‌گرایی در نقاشی می‌دانند «از لحاظ تاریخی، تصویر انسان... خاصّ دوره‌هایی است که آنها را دوره‌های انسانی (اومانیستی) تاریخ می‌نامیم. در این دوره‌ها، انسان مقیاس همه چیز است و همه چیز برای کمک به آگاهی انسان از فعالیت حیاتی به‌کار می‌رود.»[۳]

این در حالی است که زیر سؤال رفتن نقش آدمی در دوران معاصر بر پایهٔ ارادهٔ همین انسانی شکل گرفته که اکنون این نظرات از او صادر می‌شود. ضمن آنکه در دورانهای کهن اگر انسان مقهور طبیعت بوده است به دلیل عدم بهره‌برداری از تواناییهای بالقوّهٔ خود بوده. در حالی‌که در دوران معاصر، انسان اسیر توانایی‌های بالفعلی است که از او سر زده است و مسلّم آن قسم تواناییهایی که در مرتبهٔ نزول از شأن حقیقی خویش به پرورش و استفاده از آنها روی می‌آورد.

در هر حال، عوامل بسیاری باعث شد که هنرمندان نقاش به نقش طبیعت‌گرایانه و لزوم حضور موضوع در نقاشی شک کرده و با این اعتقاد و ذهنیت جدید به تجربه و آزمایش در محدودهٔ عناصر و ابزار مورد استفادهٔ خود روی بیاورند.

چنان که گذشت، دنیای ذهنی هنرمند نقاش که روزبروز بیشتر در محاصرهٔ نظرات علمی قرار گرفته است، او را بدانجا رهنمون می‌شود که برای نقاش پرداختن به امکانات بصری ابزار و عناصر (خط، رنگ، بافت و...)، بدون حاجت به موضوع، کفایت می‌کند. از سوی دیگر، هالهٔ وهمی که از تقابل نیازهای خودِ عاصی هنرمند با نظم اجتماعی- فرهنگی این دوران بر دیدگاههایش سایه می‌افکند، او را به دنیایی از اوهام و تخیّلاتی سوق می‌دهد که جز سرابی موهوم، هیچ سامانی در برابرش شکل نمی‌گیرد.

در این حال علم- مدارانی که جز در راستای نفی بنیانهای معنوی جهان گام نمی‌زنند، ادّعای تفسیر علمی جهان و شناخت قوانین آن را داشته، بشر را بی‌نیاز می‌دانند از اعتقاد به آنچه زیر چاقوی جرّاحی تشریح نشود. تحوّلات در همهٔ



زمینه‌ها چنان با علم‌زدائی درآمیخته‌اند
هرچیز با معیارهای محدود آزمایشگاهی ارزیابی
می‌شود و عقل علمی مدار بر همه
جهت‌گیری‌های این دوران حکم می‌راند.

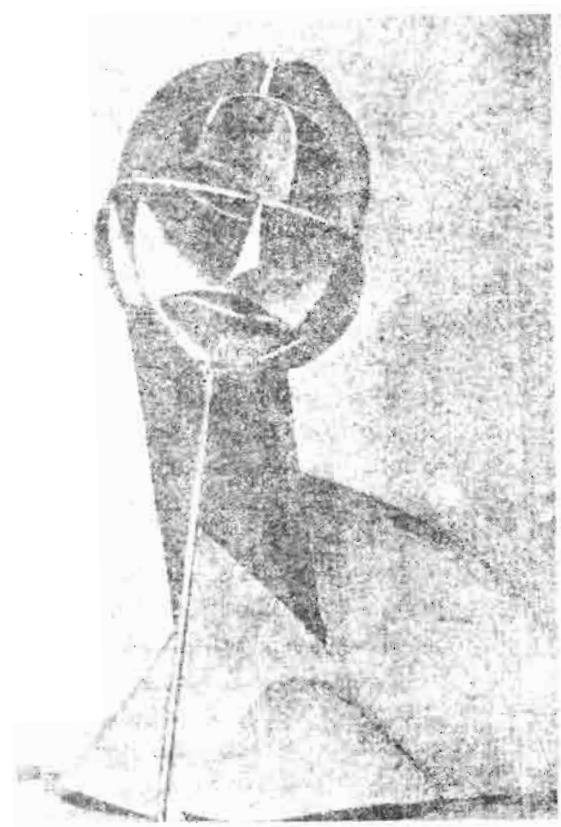
این گونه، علمی که در قبال واقعیات
داشتند به تمجید خاصی منجر است که
خود در قبال سلطه یافتن بر روح همراه با
اجازه خرافه‌پرستی می‌دهد. این بار داوینسوس
شفرمند. روح هنر را در قبال اکتشافات علمی
آزمایشگاه می‌سنجد. در این دنیای تسلیم
هرچه علوم جانی خود را بیشتر در میان آشفتگی‌ها و
اجتماعات علم‌زده بار می‌آورد، در مقابل، راح
معنوی و اعتقاد دینی از انجا رخت بسته و در
کمکشکی خود. مبدل به بلدان غریب شرقی
می‌شود که از اعتقادهای دور مانده خدایان شر
در زیر تجربه‌شوند. جان گرفته و تا زمانی که
عهد خویش را با حقیقت تازه نکند، همچنان
سرگشته خواهد ماند.

در این دوران، عهدی که بشر با سحر امضا
کرده اورا وامی‌دارد تا خدای بدیع خویش را
خویش را از صحنهٔ زندگی دور نگاشت.
دامان ابلیس بچسبد. او اصنامی می‌تراشد تا
آن را دارد که پس از این سحر تداوم یابند و
بر زمین و انسان مرجان سر بندد. بخشیدن به
چیز بکشاند و حرمت هیچ دستی را نگاه ندارد
توانای انسان، اینک که مرزی نو را محدود
نمی‌کند، حدود طبیعت خویش را خود باید معین
کند. تو در مقام سازنده و طراح و مخترعه

فقط همین ریاضیات می‌تواند
تصویر را تغییر کند. فقط ساختمان
به موضوع آن، یا به بیان دیگر، آرایش
عناصر آن واقعیت را که کمپوزیسیون
ایجاد می‌کند، پدید آورد.

تحلیل و تحلیل. آمبرتو بوچونی
از حرکت، به‌عنوان یک نقاش
عامل توجه است. او در ۱۹۱۰
در حرکت است، هر چیزی
تابان می‌شود. پیکره‌ای که در
می‌بینیم هیچگاه ساکن نمی‌شود.
و ناپدید می‌شود. در اثر
تصویرها در شبکیهٔ چشم، اجسام متحرک
آن و با شکلی دیگر دیده می‌شوند و
اجزاء در فضا از پی یکدیگر می‌آیند
ساخت می‌رود. چهار پا ندارد: بیست
این راه‌ها شکلی شکل است.

را در ترجمهٔ فارسی
و شد به معنای تجرید.
در جائی که معانی این دو واژه با
مفهوم‌هایی اساسی دارند. ضمن اینکه
برای تفکیک این دو معنی و نشان دادن
تذکر این نکته در همین حد
است که بکارگیری واژهٔ «تجرید»
معادل انتزاع، از یک سو پی نبردن به
تجرید و از سوی دیگر ناآشنایی دقیق با
معنایی اینشتاین را نشان می‌دهد.



● ماتوم کابو، تحسین سوپرس ساختمانی، (۱۵...

اساساً «تجرید» در فرهنگ ما معنایی بسیار وسیع و معنوی داشته و کاملاً متفاوت است از انتزاع. این واژه در جایی می‌تواند به‌کار گرفته شود که امر مقدّسی اتّفاق افتاده باشد[۱۱]. با توجّه به نمونه‌هایی که به‌عنوان نقاشی آبستره مطرح شده‌اند، معادل کردن آبستره با این معنی که «(تجرید) عملی از ذهن (است) که صفتی از صفات چیزی یا جزئی از اجزای معنایی را به‌نظر آورده و سبب غفلت از اجزای دیگر شود. در صورتی که ان جزء و یا آن صفت به‌تنهایی و مستقلا نتواند وجود داشته باشد: مثلاً تصوّر

● واسیلی کاندینسکی: گوشه‌های تیز، شماره ۴۲۷، (۱۹۲۳)

شکل یا قطر یا رنگ یا وزن یك کتاب، قطع نظر از دیگر صفات و خصوصیات»[۱۲] به خطا رفتن است. زیرا در این صورت معنی تنها یك مفهوم ذهنی است و نمی‌تواند صورت عینی به خود بگیرد. از این لحاظ معادل کردن «آبستره» با واژهٔ «انتزاع» به معنی «برکندن»، «واستدن» و «کرفتن» صحیح‌تر به نظر می‌رسد[۱۳]. با توجّه به اینکه در نقاشی آبستره، طبق ادّعا، صورتی انشاء می‌شود که مدّعی هیچ موضوعی نیست و در واقع صورت از معنی کنده شده است. که‌البتّه این نیز خود جای چون و چرا دارد. زیرا هیچ صورتی نمی‌تواند فارغ از معنی باشد در واقع وجود معنی است که صورت را در وجود می‌آورد.

علاوه‌براین، خلط معانی از آنجا ناشی می‌شود که واضعین و پیروان نقاشی «آبستره» خود نیز تلقّی واحدی از آن مراد نمی‌کنند. این تلقّی کاهی آن نوع نقاشی است که فارغ از نمایش شیء در خارج باشد: و کاهی منظور تصویری است که از یك شکل واقعی اتّخاذ شده ولی جزئیات آن به قدری ساده شده باشد که دیکر شکل نمایشی و تشابه خود را با نمودهای طبیعی از دست بدهد: «منظور از انتزاع، آن چیزی است که از طبیعت مشتق یا جدا شود. یعنی شکل خالص یا اصیلی حه از جزئیات عینی منتزع شده باشد.»[۱۴] و «برای رسیدن به آبستراکسیون، همیشه باید از یك واقعیت ملموس شروع کرد.»[۱۵]

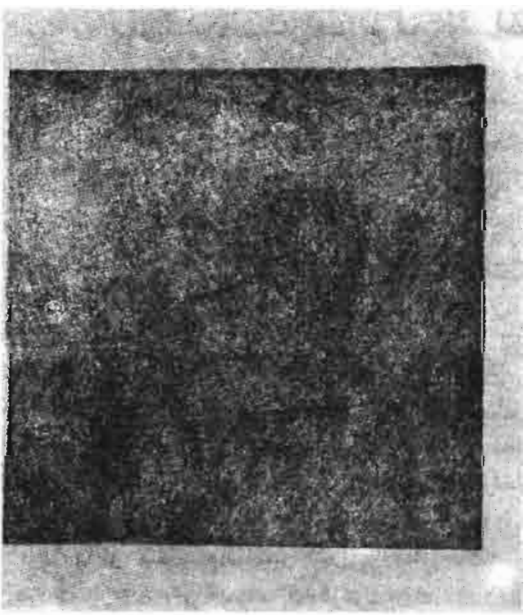
کاندینسکی که خود واضع و مروّج این شیوه است اعتقاد دارد: «در هنر، عدم امکان و بیهودکی تلاش برای شبیه‌سازی دقیق یك شیء و گرایش به سوی تجسّم کامل آن، عواملی هستند که هنرمند را از رنگ‌آمیزی دقیق و نعل به نعل دور می‌سازند و به سوی اهداف هنری صرف سوق می‌دهند. و این امر ما را با مسئلهٔ «ترکیب» مواجه می‌سازد.»[۱۶]

در معنای دوم- تجرید- باز هم کاندینسکی است که از آن به معنای نقاشی برخاسته از «نیاز درونی» تعبیر می‌کند: نیازی که به قول او عنصر اصلی هنر است: «هنرمند باید تنها نیاز درونی‌اش را پاس دارد و به سخنان او گوش بسپارد.»[۱۷] و این تعبیری است که می‌توان آن را به «تجرید» معنی کرد. امّا معنایی که عموماً از آبستره مراد می‌شود، با توجّه به ویژگیهای تجسّمی نقاشی، آثاری است که مدّعی نشان دادن شکل و موضوع خاصّی نباشند: که این در خود حاوی تناقض است. در حقیقت، نوعی بی‌شکلی که در ماوراء خود نیز تلقّی شکل و مضمون خاصّی را ننماید. به این معنی که ما در تصوّر خود شکلی از عدم را متصوّر شویم. در این صورت معلوم نیست نقاش چگونه قادر است از بی‌شکلی و عدم، شکلی را ترسیم کند؟!

در هر حال آبستراکسیون، به معنای «انتزاع»، عاری کردن شیء و یا مضمون از ویژگیهای طبیعی و واقعی است، بدون آنکه از این رهگذر رسیدن به هدف متعالی‌تری نسبت به عالم واقع و طبیعت مورد نظر هنرمند باشد. با این تعبیر، روی آوردن به انتزاع تاثیر هرچه بیشتر القائات موهوم نفسانی و انهامات و خواطر شیطانی در هنر است و دقیقاً ریشه در سوبژکتیویسم (ذهنیت‌کرایی نفسانی) دارد. در اینجا «سوژه» یعنی «موضوع» یا «فاعل‌شناسایی» اصالت دارد و همه چیز اعمّ از طبیعت و عالم واقع، فی نفسه اهمیّت نداشته و دارای ارزش ذاتی نیست. دید خاصّ فردی هنرمند است که محور محاکات و ابداع هنری قرار گرفته است.

و امّا «تجرید»، کذشت از طبیعت و عالم واقع برای کشف و نائل شدن به حقایقی است که در پس ظواهر مادی و طبیعی پنهانند. یعنی کشف حقیقت و حقایق و سیر در عالم معنا به واسطهٔ صورتهای خیالی و بر بال خیال. براین معنا می‌توان نقاشی قدیم ایران (مینیاتور) را نیز در واقع نوعی‌نقاشی‌تجریدی به حساب آورد که در ان هنرمند براساس دید خاص و فردی به محاکات و ابداع نپرداخته است، بلکه به واسطهٔ صورتهای خیالی با اشتراکات مفهومی (رمزآمیز) به کشف حقایق موضوع نقاشی می‌پردازد.

به‌علاوه هر شکلی- حتّی انتزاعی- دارای خصوصیات عام اشکال می‌باشد. با این توصیف، آیا ورای اشکال آبستره که نمی‌خواهند نمایشگر موضوع و هدف خاصّی باشند، مضمون و مفهومی می‌تواند وجود داشته باشد؟ پاسخ این سؤال را «پیکاسو» چنین می‌دهد: «تو می‌توانی



● کازیمیر مالویچ: عنصر پایه سوپر ماتیستی، (۱۹۱۲)

دهها هزار پردهٔ آبستره و یا پرده‌های دیگری در این مایه، یا در مایهٔ «تاشیست» بکشی. حتّی اگر پردهٔ نقاشیت سبز هم هست، باشد! «مضمون»تو رنگ سبز است! همیشه مضمونی هست؛ تمام شدن مضمون حرف مسخره‌ای است! امکان ندارد.»[۱۸]

در جایی دیگر نیز می‌گوید: «برای رسیدن به آبستراکسیون، همیشه باید از یك واقعیت ملموس شروع کرد... هنر زبان نمادهاست».

برخلاف تعبیر متعارف از انتزاع، ورای ظاهر اشکال آبستره، به هر حال مفاهیمی وجود دارد. در صورتی که نقاشان آبستره هیچ یك به این موضوع اعتقاد ندارند که نقاشی آنها توانایی انتقال موضوع را دارد. البتّه این که شکلی صورت‌یافته از «برانگیختگی درونی» به طریقی ناخودآگاهانه روابطی با ادراك خودآگاه ما برقرار سازد، بحث دیگری است که با فرض حضور «هنر شهودی»[19] که مبتنی بر الهامات رحمانی است و جلوهٔ حق است بر دل هنرمند، می‌تواند مطرح باشد؛ امّا خلط آن با مبحث فعلی منجر به شبهه خواهد شد.

امّا این که بعضی معتقدند بی‌شکلی‌های آثار متأخّر نقاشی، شبیه بی‌شکلی‌های موجود در طبیعت می‌باشد نیز نمی‌تواند اصالتی برای آنها کسب کند، بلکه تنها اصالت موهومی را برای این آثار پیشنهاد می‌کند که باید گفت این شباهت نه از جنس شناخت عمیق هنرمند آبستره کار از طبیعت است. بلکه این تعبیر به تعبیر کیهان‌شناسانی می‌ماند که در اثر جهل نسبت به گذشته و مبدأ جهان، نظم موجود را صرفاً ناشی از تودهٔ بی‌صورت مادّی می‌دانند که جهان از آن انتظام یافته، بی‌آنکه شعوری متعالی در آن مؤثّر بوده باشد. در هر صورت، این که بی‌شکلی نقاشیهای متأخّر را بخواهیم به ساختمان اتمی عناصر مربوط یا شبیه بدانیم، کسب بی‌اعتباری برای طبیعت و ساختمان اتمهاست. این در صورتی است که ساختمان اتمی عناصر را تصویری از طبیعت بدانیم که با واقعیت منطبق باشد، و این را بسیاری از دانشمندان هم نمی‌توانند قبول داشته باشند، بلکه این تعابیر علمی را صرفاً نوعی مدل یا الگو می‌دانند که لزوماً با واقعیت هستی منطبق نیست و تنها استفادهٔ عملی و پراگماتیك دارد. «این نقاشیها یك زمینهٔ غیر منتظر و یك معنی مخفی را آشکار می‌سازند. آنها غالباً به صورت تصویرهای کم و بیش دقیق خودِ طبیعت درمی‌آیند و شباهت حیرت‌انگیزی به ساختمان اتمی عناصر آلی و غیر آلی طبیعت دارند. این یك حقیقت شگفت‌انگیز است. انتزاع خالص به صورت تصویری از طبیعت درآمده است.»[20]

ضمن اینکه «کابو» نقاش «کانستراکتیویست» معاصر طی مصاحبه‌ای راجع به هنر جدید می‌گوید: «نقاشیهای امروز، دوبعدی، بدون تصویر ذهنی و عاری از عنصر «ساخت»ـ به عبارتی، بی‌شکلـ هستند. اگرچه من هنرمندان را به این دلیل سرزنش نمی‌کنم، ولی باید بگویم که آنها خود محصولی از زمانهٔ بی‌شکل ما هستند.»[21]

به هر حال آنچه بیش از همه روشن است، جدا شدن نقاشی از مفاهیمی است که پیش از این به آنها می‌پرداخت. هنگامی که آن مفاهیم، که عمدتاً رنگی از مذهب و معنویت داشته‌اند، از حیطهٔ تفکّر هنرمند رخت برمی‌بندد، نمود آنها در آثار نقاشی نیز نابجا می‌نماید. یا به شکلی درمی‌آیند که از قداستها و مفهوم حقیقی خود به دور می‌افتند، که اگر این نباشد، باید در ارتباط هنر مدرن و تمدّن معاصر شك کرد.

نزول تفکّر و ذهنیت هنرمند وقتی به جایی ختم شود که در دایره‌ای محدود سرگردان باشد، آنچه نیز به عنوان اثر هنری از او صادر می‌شود، گویا و نشانگر همان محدودهٔ خاص می‌باشد. البتّه این در صورتی است که تراوشات ناخودآگاه ذهن و روان او را به کناری بگذاریم، و از آنجا که خودآگاه هنرمند و شخصیت هنری او کاملاً شکل گرفته و مسخّر داده‌های خودآگاه و روابط موجود است، آنچه نَیز از خودِ ناهشیار او ممکن است سر بزند به محض رسیدن به لایهٔ آگاه، رنگ می‌بازد و گرفتار ارزش‌گذاری‌های این لایه می‌شود، به‌طوری که اقتدار عناصر آگاه و صافی‌های بیدار ذهن و ضمیر هوشیار سدّی می‌شوند در برابر بروز هویت ضمیر ناخود. در واقع، در این مرتبه از ارتکاب عمل هنری، انطباقی صورت می‌گیرد میان ضمیر ناخود و خودهوشیار؛ ضمن اینکه این همه در صورتی است که فرض را بر این گذاشته باشیم که جز القائات موهوم، رگه‌هایی از هنر ناب نیز بنابه فطرت آدمی سعی در بروز داشته باشند، وگرنه آنچه از خودِ ناخود سر می‌زند همان القائات موهومی است که تناقضی با خودآگاه هنرمند نداشته جز در «صورت» بروز خود. که این نیز بستگی به تعالیم، شخصیت فردی، تجارب و علایق خاصّ هر فرد دارد.

■ پاورقیها:

۱.
W. Kandinsky: Concerning the Spiritual in Art. Dover Publications, inc./ N.Y. P.1

۲. Non- Abstraction.

۳. «معنی هنر»، «هربرت رید»، صفحهٔ ۲۵.

۴. «کنتاجیووانی پیکو دالامیراندولا»، اومانیست ایتالیایی (۱۴۶۳ تا ۱۴۹۴). به نقل از «سیری در ادبیات غرب»، نوشتهٔ «جی.بی. پریستلی»، صفحات ۱۱ و ۱۲.

۵. «انسان و سمبلهایش»، «کارل گوستاویونگ و دیگران»، صفحهٔ ۳۹۷.

۶. «ضرورت هنر در زندگی اجتماعی»، ارنست فیشر»، صفحهٔ ۱۰۸.

۷. همانجا، صفحهٔ ۱۰۵.

۸. «هنر در گذر زمان»، «هلن‌گاردنر»، صفحهٔ ۶۱۵.

۹. همانجا، صفحهٔ ۶۲۵.

۱۰. Abstraction

۱۱. تجرّد: این اصطلاح عرفانی است و در تعریف آن گویند: «تجرّد خود را از علایق دنیوی مبرّا کردن است تا آماده شود برای شهود حقایق» («فرهنگ علوم عقلی»، دکتر سید جعفر سجادی).

۱۲. فرهنگ پنج جلدی معین، انتشارات امیرکبیر.

۱۳. انتزاع: آبستراکسیون

آبستره (انتزاعی): (۱) غیر انضمامی؛ منتزع از مصداقهای خاص یا اشیاء مادی (۲) بیانگر کیفیتی منتزع از هر شیء خاص یا مادی؛ زیبایی یك کلمهٔ «انتزاعی» است. (۳) تئوریك، نه‌ـعملی (۴) هنر انتزاعی: هنر منتزع از واقعیت که در آن طرحها یا فرمها ممکن است مشخص و هندسی باشند یا سیّال و بی‌شکل.

آبستراکسیون (انتزاع): (۱) جدا کردن؛ انتزاع (۲) ایجاد یك ایده، مثلاً از کیفیتها یا ویژگیهای یك چیز، توسّط انتزاع ذهنی آن از مصادیق خاص یا اجسام مادی (۳) یك معنای واقعی و غیر عملی (ترجمه از دیکشنری WEBSTER).

۱۴. «فلسفهٔ هنر معاصر»، «هربرت رید»، صفحهٔ ۱۲۳.

۱۵. «پیکاسو سخن می‌گوید»، ترجمهٔ «محسن کرامتی»، صفحهٔ ۹۸.

۱۶. CONCERNING THE SPIRITUAL..., P.30

۱۷. همانجا، صفحهٔ ۳۵

۱۸. «پیکاسو سخن می‌گوید»، صفحهٔ ۶۴.

۱۹. شهود: این اصطلاح عرفانی است و به معنی «مشاهده» و «دیدن» و «گواه»، و در اصطلاح «رؤیت حق به حق» شهود بود. («فرهنگ علوم عقلی»، دکتر سجادی).

شهود: INTUITION

علم و آگاهی یا آموختن بی‌واسطهٔ چیزی، بدون بهره‌گیری آگاهانه از استدلال و فکر؛ دریافت و درك مستقیم‌وبی‌واسطه. (ترجمه ازدیکشنری WEBSTER).

۲۰. «انسان و سمبلهایش»، صفحهٔ ۴۵۲.

۲۱. مجلهٔ «بررسی»، شمارهٔ ۹ و ۱۰، مصاحبه با کابو (۱۹۵۶).

● نقاشی ایرانی، بستان خیال

■ گفتگو با استاد محمدباقر آقامیری

■ اشاره:

استاد محمدباقر آقامیری به سال ۱۳۲۹ در «گروس بیجار» به‌دنیا آمد. او تحصیلات خود را در «دارالفنون» به پایان رساند و آنگاه به دانشکدهٔ هنرهای تزیینی راه یافت. بعد از اتمام این دوره، یك سالی هم در یکی از دانشکده‌های هنری انگلیس به تحصیل پرداخت. از سال ۱۳۵۶ تاکنون، به تدریس تذهیب و نقاشی ایرانی در هنرستانها اشتغال داشته و آثار ارزشمند او در سی نمایشگاه گروهی و انفرادی درداخل وچندین نمایشگاه در خارج از کشور به نمایش درآمده است. در سال ۱۳۶۶، مدال طلای بخش هنرهای سنّتی نمایشگاه جهانی الجزایر که سی و دو کشور در آن شرکت کرده بودند به استاد آقامیری اهدا گردید. همچنین آثار وی در نمایشگاهی که به دعوت مرکز هنرهای شرق در کانادا برگزار شد، مورد استقبال کم‌نظیری قرار گرفت.

استاد آقامیری تذهیب را نزد مرحوم استاد نصرت‌الله یوسفی فرا گرفته و در محضر اساتیدی چون «محمود فرشچیان» و «محمدعلی زاویه» تعلیم نقاشی دیده است. در ادامهٔ این شرح احوال مختصر، گفتگویی که با ایشان داشته‌ایم پیش روی شماست.

●

●جناب استاد آقامیری، بعضی معتقدند مینیاتور یا نقاشی ایرانی در مقابل شیوه‌های متنوّع و پرهیاهوی نقاشی غرب و بخصوص مدرنیسم حرفی برای گفتن ندارد. آیا به نظر شما نقاشی ایرانی را باید تمام شده پنداشت و اساساً نقاشی ایرانی در دوران حاضر چه جایگاهی دارد؟

■ بهتر است به جای «مینیاتور» عنوان «نقاشی ایرانی» را مطرح کنیم، چرا که از حدود

۷۰ تا ۸۰ سال پیش به این طرف هر چیز کوچك و ظریف و جمع و جوری را «مینیاتور» می‌گویند. یك نوع اسبهایی در انگلستان و کشورهای اروپایی پرورش می‌دهند که به «اسبهای مینیاتور» معروفند. این است که نمی‌شود نقاشی ایرانی را صرفاً به این معنا تعبیر کرد. نقاشی ایرانی فلسفه دارد و مکتب خاصّی است که از عرفان و مسائل ادبی و فرهنگی و مذهبی نشات گرفته است و برای خودش یك پایگاه خیلی والایی دارد. در نمایشگاههایی که داشتم و یا در نمایشگاههایی که شرکت کرده‌ام مشخص بود که نقاشی ما کلاس بسیار بالایی دارد و متاسّفانه ما خود قدر این گوهری را که در دستمان هست نمی‌دانیم. یك مثل معروفی هست که می‌گویند مرغ همسایه غاز است. و ما هم فکر می‌کنیم کارهایی که دیگران می‌کنند، تحت عناوین «مدرنیسم» یا «هنر آزاد» یا مسائل این چنینی، چیز دیگری است. در صورتی که اکنون دیگر هنر غرب هیبت خودش را از دست داده و حتّی قادر به اغناء روح و عواطف مردم خود نیست در نتیجه به‌تدریج موقعیت و منزلت خود را از دست می‌دهد. این جور که من دیدم واقعاً اینها به هنر «فیگوراتیو» خیلی راغب شده‌اند و به آن روی آورده‌اند. بخصوص اگر نقاشی ما حمایت بشود و بتوانیم میدانهای بیشتری را برای نمایش کارهایمان به‌دست بیاوریم و امکان این بیشتر شود که اساتیدمان بتوانند در کشورهای مختلف نمایشگاه داشته باشند، بدون شك می‌توان

میدانهای بیشتری را فتح نمود و نظرها را جلب کرد.

● به نظر شما اوج بلوغ و پختگی نقاشی ایرانی در کدام دوره بوده و کدامیک از اساتید نقاشی ایران موفّقتر بوده‌اند؟

■ شکوفاترین دوران نقاشی ایرانی، در اواخر دورهٔ تیموری و اوایل دورهٔ صفویه است. کمال‌الدین بهزاد حق بسیار زیادی به گردن هنر

نقاشی ایرانی دارد. ایشان یك «رنسانس» در نقاشی ایران به وجود آورد. از شاگردان و اساتید دیگری که واقعاً در کارشان موفّق بوده‌اند می‌توانیم از «سلطان محمد» و «آقامیرك» یاد کنیم. از معاصرین هم، اساتید بسیار بزرگی داشته و داریم. تعدادی از این اساتید مرحوم شده‌اند و از آنانی که در قید حیات هستند، استاد «محمود فرشچیان» و استاد «زاویه» را می‌توانم نام ببرم. و نیز آقای «مهرگان»، دوستمان آقای «منصور حسینی»، آقای «جزی‌زاده» و آقای «رستم شیرازی»؛ همگی دارای کارهای پرارزشی هستند.

● فکر می‌کنید تواناییها و وسعت عمل نقاشی ایرانی در چه حد است؟ بعضی معتقدند که میدان عمل مینیاتور محدود است، چون خالی از نورپردازی و حجم‌پردازی و سایه روشن و آناتومی به شکل غربی می‌باشد؟

■ اصولاً در نقاشی ایرانی وسعت عمل زیاد است. تخیّلات و احساسات نقاشی که به شیوهٔ ایرانی کارمی‌کند بسیاروسیع است یعنی ازیك قلمرو معمولی که در محدودهٔ یك بوم یا یك پرتره و یا یك فضاسازی خاص باشد فراتر است و عرصهٔ دید نامحدودی دارد. که در ارتباط با یك وادی عرفانی است. به‌عنوان مثال، آیا شعر حافظ محدود است؟ مناجات خواجه عبدالله انصاری و کلام مولانا، آیا محدود است؟ نقاشی ما هم چنین حالتی دارد، چون دریایی است عمیق که امثال ما آمدیم کنار دریا و فقط تا ده متری رفتیم و بعد از آن را می‌ترسیم جلو برویم. برخلاف گروهی که رهایی از قید و قالب و پرسپکتیو را نقص و عیب می‌دانند، باید گفت این شکستن قالبها فلسفه‌ای دارد. برای هنرمند ایرانی که می‌خواهد از ظاهر و قوانین صوری بگذرد و با خلاقیت به عمق دست بیابد، پرسپکتیو نمی‌تواند وجود داشته باشد. اصولاً نقاشی ایرانی در قید و بند طبیعت نیست. نقاش ایرانی می‌خواهد از طبیعت و از محدودیتهایی که تحت عنوان پرسپکتیو و

گرفتاریهای نقاشی وجود دارد، خودش را رها بکند و به بی‌نهایت برسد. طبیعت را تجزیه و تحلیل می‌کند و به فراتر از آن قالب عادی که در چشم همه وجود دارد می‌رود و روی بوم نقاشی: عوالم، افکار و اندیشه‌های خودش را به طبیعت تحمیل می‌کند. این است که می‌بینیم در نقاشی ایرانی هیچگاه طبیعت محض وجود ندارد. این به نظر من خلاقیت هنر ایرانی است، قدرت هنر ایرانی است و به این سبب ست که برایش محدودیتی وجود ندارد.

● عموماً در محافل، مجالس و دانشکده‌های هنری وقتی که از نقاشی ایرانی و رجعت به سنّتهای هنری خودمان صحبت می‌شود، اغلب این گرایش در علاقمندان و هنرمندان جوان برای رجعت به گذشته و سنّت هنری قدیم دیده می‌شود، امّا عملاً با این خواست بسیار سطحی برخورد می‌شود. شما در این مورد چه نظری دارید؟

■ این بحث یک مقولهٔ خیلی گسترده‌ای است و آنسان که در این کار زحمت کشیده‌اند صاحب‌نظرند ولی در مجموع عرض کنم که نقاشی ایرانی نمایانگر فرهنگ ماست. اگر ما در دنیای امروز بخواهیم راجع به فرهنگ و هنر خودمان صحبت کنیم و آن را به نمایش بگذاریم، باید حتماً از هنر نقاشی ایرانی استفاده بکنیم. ولی متأسفانه در دانشکده‌های ما آن فعالیت و استقبال و فضای لازمی که بایستی در این خصوص باشد وجود ندارد. بجز استاد مطیع و آقای استاد مهرگان که در دانشگاه الزهراء و دانشگاه تهران تدریس می‌کنند، متأسفانه کلاسهایی که در دانشکده‌های دیگر وجود دارد یا مدارس هنری که برای آموزش این هنر اصیل وجود دارد، فاقد استاد و معلّمین شایسته برای این کار هستند و این مایهٔ تأسف است. در شرایطی که ما افرادی داریم که می‌توانند کارآمد باشند و واقعاً از راه اصولی جلو بروند، از این بابت در بعضی جاها کوتاهی شده. برای پیشرفت این کار در مجموع بایستی چاره‌اندیشی کرد. به عقیدهٔ من باید انجمن نقاشان نقاشی ایرانی به‌وجود بیاید. یک مرکزیت صحیحی وجود داشته باشد تا اساتید گرد هم بیایند و از تجربیات آنها استفاده شود. متأسفانه این تاکنون نبوده و گاهی بدون تحقیق به‌عنوان اینکه فلان کس یا فلان دوست توصیه‌ای کرده، یک شخصی را به‌عنوان مدرّس هنر می‌گذارند جایی، که این مایهٔ ضرر و زیان خواهد بود.

مسئله دیگری هم که وجود دارد این است که در دانشکده‌های هنری روی هنرهای اسلامی تاکید می‌کنند. مثلاً گاهی همین «مجتمع هنر» را به‌عنوان «مجتمع هنرهای اسلامی» عنوان می‌کنند و من به این نظریه و به این عنوان که داده شده اعتراض دارم، برای اینکه از روی اصول نیست، چرا که اصلاً هنر اسلامی در آنجا وجود ندارد؛ به غیر از معارف اسلامی که راجع به فلسفه صحبت می‌کند [چیزی نیست]. عنوان می‌کنند که بعد از انقلاب در دانشکده‌ها نقاشی اسلامی شکل گرفته است. هنر اسلامی یک قدمت هزار و دویست، سیصد ساله دارد. در حال حاضر موضوعات، عنوانش اسلامی است ولی بنیادش اسلامی نیست. خوب، در رشتهٔ گرافیک می‌آیند از کتاب‌آرایی صحبت می‌کنند؛ کتاب‌آرایی که اصلاً هنر ایرانی است ولی می‌بینیم که اصلاً هیچ راجع به تاریخ نقاشی ایران و مکاتب نقاشی ما صحبت نمی‌شود. دانشجویی که فارغ‌التحصیل می‌شود، تاریخ نقاشی غرب را بخوبی می‌داند. کلاسیسیسم، اکسپرسیونیسم، کوبیسم، سوررئالیسم و... امّا وقتی راجع به مکتب شیراز از او بپرسی یا بپرسی مکتب تبریز، مکتب اراک و اصفهان چیست، هیچ نمی‌داند. یعنی ما اصلاً خودمان را نمی‌شناسیم، امّا دیگران را می‌شناسیم. به‌نظر من این غلط است. من روی این تکیه می‌کنم که اگر در یک دانشکده و یک محلّ عالی هنری راجع به مسائلی صحبت می‌شود، بایستی اصولی و واقعاً از روی علم صحبت شود. هنر اسلامی یک سابقهٔ هزار ساله دارد. برای خودش فلسفه، راه و روش، مسائل علمی و مسائل فنّی مختلف دارد. حتّی برای نشان دادن و اجرای اینها یک سری ابزار و مصالح خاصّ خودش را نیاز دارد. امّا متأسفانه این طور نیست. در صورتی که ما می‌بینیم کتاب‌آرایی ایرانی و کتاب‌آرایی اسلامی در دنیا بی‌نظیر است و تمام موزه‌های دنیا را هم پر کرده و تمام موزه‌های دنیا هم به اینها افتخار می‌کنند. دانشجویی که از این دانشکده‌ها لیسانس می‌گیرد به‌ندرت می‌داند «میر سیدعلی» که بوده، «سلطان محمد» و «مظفرعلی» چه کسانی بوده‌اند و «کمال‌الدین بهزاد» که بوده. فکر می‌کند که همین «حسین بهزاد» هنرمند معاصر ماست! و چه خوب بود واقعاً اگر هنرهای اسلامی منطبق با اصولش عرضه می‌شد و از کشورهای خارج هم برای آن دانشجو می‌گرفتیم تا پس از فارغ‌التحصیلی می‌رفتند در ممالک خودشان و هنر ما را اشاعه می‌دادند. ما نباید از یاد ببریم که در مسائل هنری از دیگران خیلی جلوتریم.

● شما کار خود را به آثار کدامیک از اساتید قدیم نزدیکتر می‌بینید و در کار معاصرین آثار چه کسی را

■ اکنون دیگر هنر غرب هیبت خودش را از دست داده و حتّی قادر به اغناء روح و عواطف مردم خود نیست.

■ نقاشی ایرانی در قید و بند طبیعت نیست. نقاش ایرانی می‌خواهد از طبیعت و سایر محدودیتها خودش را رها کند و به بی‌نهایت برسد.

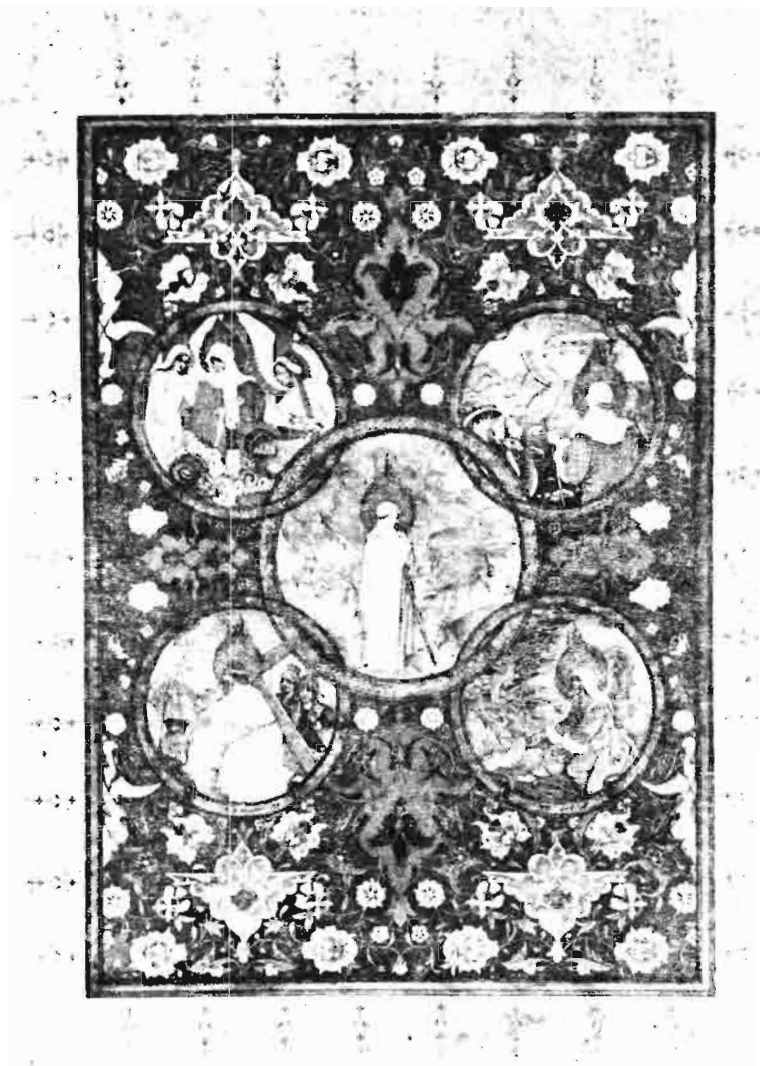
می‌پسندید؟

■ کارهای من در واقع پیروی از همان مکاتب اصیل و پربار گذشته است و خودم را همیشه شاگرد آن اساتید می‌دانم. نمی‌توانم بگویم فقط تحت تاثیر «بهزاد» و «آقا میرک» هستم و یا کرایش به «سلطان محمد» یا «محمدی» یا «میر سیدعلی» یا «رضا عباسی» دارم. هر کدام از کارهای این اساتید را می‌بینم یک احساس عظمت در من به‌وجودمی‌آیدو واقعاً آنها رابی‌نظیر می‌دانم و خود را به قدری ناچیز و کوچک فرض می‌کنم که جرات نمی‌کنم در این موارد زیاد بحث کنم. چرا که آنان در زمانی آثار خود را خلق کرده‌اند که با این دوران بسیار متفاوت بوده. در کار همهٔ آنها وسعت فکر و خلاقیت وجود داشته و از ابزار و مصالح به بهترین نحو استفاده کرده‌اند. امّا از هنرمندان و اساتید معاصر، تحت تاثیر استاد فرشچیان و استاد زاویه بوده‌ام. البتّه کارم شبیه این اساتید نیست ولی در مجموع از زحمات این اساتید بهره گرفته‌ام و همیشه خود را مدیون و کوچک آنها می‌دانم.

● مضامین آثارتان را از چه منابعی می‌گیرید؟

■ من واقعاً تحت تاثیر فرهنگ و ادب کشورمان هستم و بیشتر مضامین کارهای من هم از متون ادبی خودمان است: آثاری که شعرا و ادبای بزرگ خلق کرده‌اند. بیشتر تحت تاثیر عطار بوده‌ام. به نظامی و مولانا واقعاً عشق می‌ورزم و از طرف دیگر فردوسی را در کار خود پهلوان می‌دانم: پهلوانی باتقوا و وارسته که واقعاً حکیم بوده است. کارهای زیادی را تحت تاثیر مضامین شاهنامه انجام داده‌ام و در مورد حافظ کارهایی را توانسته‌ام انجام بدهم و باز هم

■ گروهی رهایی از قید و قالب و پرسپکتیو را نقص و عیب می‌دانند، امّا شکستن قالبها در نقاشی ایرانی فلسفه‌ای دارد.



مطالعه و تحقیق می‌کنم که در زمینهٔ ادبیات ایران کارهایی را ارائه بدهم. کارهای دیگری هم هست که از فکر و ذهن خودم نشأت می‌گیرد و فضاسازی و حرکات خاص دارد. مثلاً در سال ۵۵ دربارهٔ ورزش زورخانه و ورزش پهلوانی ایران مطالعه و تحقیقی داشتم با عنوان «عظمت و زوال زورخانه» که جدای از مسائل ادبی دیگر می‌باشد. کاری است راجع به مسائل رزمی و مسائل اساطیری و پهلوانی. یك مقدار هم کارهایی که جدای از این مسائل بوده [به‌وجود آورده‌ام]. ولی در مجموع بیشتر به مضامین ادبی و عرفانی علاقمند هستم.

● می‌گویند هنوز هم رسم براین است که اساتید نگارگر، خود، رنگ مورد استفادهٔ خودشان را می‌سازند. شما از چه مواد رنگین و از چه نوع کاغذی استفاده می‌کنید؟

■ این مسئله از قدیم به همین ترتیب بوده. یك سری از وسایل را خود هنرمند نقاش مجبور بوده که بسازد. حتّی کاغذ را خودشان می‌ساختند، یا رنگهایشان را، و رنگها اکثراً رنگهای معدنی بوده است. امّا متأسّفانه در زمان حال و با گرفتاریها و مشغلهٔ زیادی که وجود دارد این کار خیلی به ندرت امکان‌پذیر است. من بعضی ازرنگها مثل «لاجورد»، «شنگرف»، «زنگار» یا «سفید» را خودم می‌سازم، امّا متأسّفانه آن‌قدر سرمان شلوغ و زمان کم است که دیگر فرصت نمی‌کنیم کاغذ بسازیم، ضمن اینکه تخصّص بسیار بالای لازمهٔ این کار را هم نداریم.

● آثار شما عمدتاً در کجا نگهداری می‌شوند؟

■ تعدادی ازکارهایم درمجموعه‌های شخصی و موزه‌های داخلی است و تعدادزیادی هم درخارج است که دقیقاً نمی‌دانم درکجاست. درنمایشگاههایی که داشته‌ام کارهای زیادی ازمن خریده‌اند و متأسفانه به‌صورت پراکنده است.

● به‌نظرجنابعالی تفاوت عمدهٔ نقاشی ایرانی و نقاشی چینی در چیست؟

■ در عین حال که در بعضی مسائل با هم نزدیك هستند و قرابت دارند، امّا تفاوتهایی هم دارند. در نقاشی ایرانی به مسائل فنّی و تکنیکی بیشتر پرداخته شده و ابزار و لوازمات بیشتری به‌کار گرفته شده و قدرت‌نمایی بیشتری هم شده است. نقاشی ایرانی از تنوّع و تلألؤ رنگ و زینت بیشتری بهره برده، چنانکه بعضی از رنگهایی که در نقاشی چینی نبوده و نیست در نقاشی ایرانی هست. دقّت بیش از اندازه به بعضی از جزئیات در نقاشی ایرانی وجود دارد که در نقاشی چینی این مسائل کمتر دیده می‌شود. امّا به هر حال هر کدام برای خود فلسفهٔ خاصّی دارند که بی‌ارتباط هم نیستند، و آن مسائل عرفانی و فلسفی است.

● واقع‌گرایی در هنر به چه معنی است و شما جایگاه واقع‌گرایی در هنر مینیاتور را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

■ این بستگی به ذوق، اندیشه و احساسات هنرمند و نقاش دارد که بیشتر به مسائل رئالیستی و واقع‌گرایانه توجّه داشته باشد یا به مسائل تاریخی و وقایع‌نگاری، یا حتّی اوقاتش بیشتر صرف مسائل ادبی، فلسفی یا موضوعات مذهبی شود. هر کسی می‌تواند در گوشه‌ای از این فضای بیکران پرواز بکند، قلم بزند و کار بکند. بعضی مواقع خود من هم به مسائل رئالیستی رغبت پیدا می‌کنم، امّا اکثر مواقع از این حیطه و از این فضا خارج می‌شوم و در دنیاهای دیگری سیر می‌کنم. هر کسی برای خودش سلیقه‌ای دارد که این خود باعث متنوّع‌تر و رنگین‌تر شدن دنیای نقاشی ما می‌شود که فکر می‌کنم جالب باشد.

● اگر پاسخ دادن به این سؤال برایتان مقدور باشد، می‌خواستیم بفرمایید از میان آثار خود کدام را بیشتر می‌پسندید و چرا؟

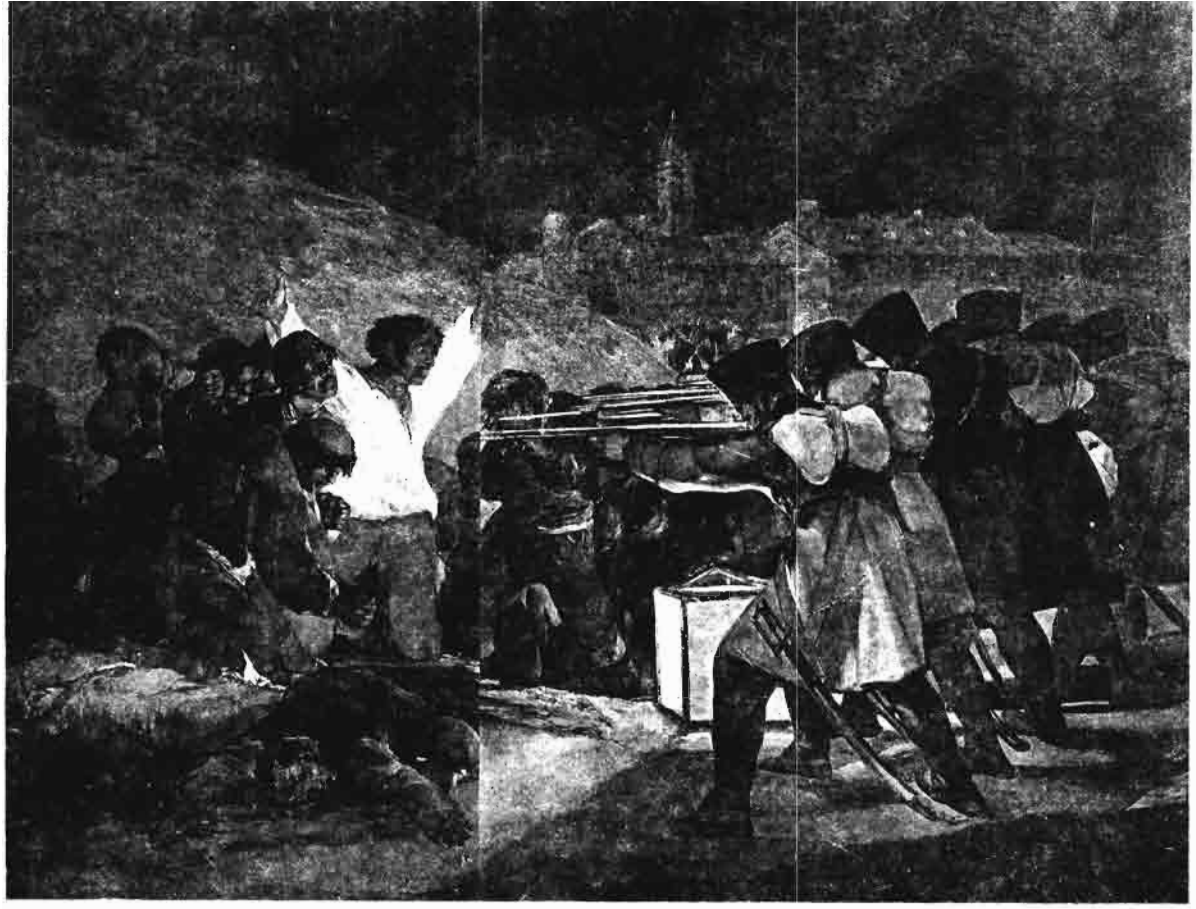
■ سؤال جالبی است، امّا بایستی عرض کنم یك هنرمند یا یك نقاش در زمینه‌های مختلف کار می‌کند و همیشه فکر می‌کند کار خیلی خوبی ارائه کرده، امّا بعد متوجّه می‌شود که کار ضعف دارد و آن کاری که می‌خواسته است نشده. من هم همین‌طور بوده‌ام. اصولاً هر کاری که می‌سازم به عنوان مشق می‌سازم. حالا ممکن است بیننده این کار را شاهکار بداند، کار خوب بداند یا کار ضعیف بداند. در مجموع بعضی کارها هست که بیشتر مورد توجّه واقع شده و از نظر مسائل فنّی و احساسی دارای اصالت و مورد قبول اساتید می‌باشد. امّا کلاً تابلوی «شیخ صنعان و دختر ترسا»، «خسرو شیرین» و یکی دو تا کار مذهبی را هم که حال و هوای معنوی دارند دوست دارم. مثل «ظهر عاشورا» که واقعاً یك حال و هوای خاصّی دارد. کارهای دیگری هم بوده که به‌خاطرم نمی‌آید.

● حضرتعالی به عنوان استاد نقاشی ایرانی چه پیامی برای هنرجویان این رشته، یا به‌طور عام، هنرجویان سایر رشته‌های هنری دارید؟

■ من در عین اینکه واقعاً عشق و علاقه به هنرهای اصیل بخصوص نقاشی ایرانی داشتم، در زمینه‌های دیگر نقاشی، تذهیب و شعر هم فعالیت و تجربه‌اندوزی کرده‌ام. کارهای مدرن هم انجام داده‌ام؛ در شیوه‌های امپرسیونیست و حتّی آبستره کار کرده‌ام. کارهای فانتزی بسیار انجام داده‌ام و نمی‌گویم که هیچ کس نباید اینها را کار بکند و فقط نقاشی ایرانی کار بکند: خیر، ولی خودم به هنرهای مملکت خودمان بیشتر اهمیّت می‌دهم. دلم می‌خواهد آنهایی که در زمینهٔ نقاشی کار می‌کنند همهٔ اینها را تجربه بکنند و بدون تجربه شیوه‌ای رارد نکنند. توصیه‌ام همین است. این ضعف است که یك نقاش شیوه‌های مختلف را نداند.

● با تشکّر، مطلع هستیم که حضرتتان در زمینهٔ ورزش هم صاحب نام و صاحب نظر هستید. به‌عنوان آخرین سخن می‌خواستیم در این ارتباط توضیحاتی برایمان بفرمایید.

■ من ورزش را برای یك هنرمند واقعاً نافع می‌دانم. حالا ممکن است یك تعداد از هنرمندان دوست نداشته باشند این مسئله را، امّا من نتایج مثبتش را به عینه دیده‌ام و لمس می‌کنم بخصوص هنرمندانی که پشت میز می‌نشینند، ورزش واقعاً برایشان لازم و نافع است. خود من روزی ده دوازده ساعت پشت میز هستم و قلم می‌زنم. به ورزش هم علاقه دارم: یك نوع تفریح برای من است و از نظر جسمانی هم تقویت می‌شوم. روحاً هم خیلی کمکم می‌کند. به من استحکام و تسلّط بیشتری در کارم داده است. بنده از دوران طفولیت تاکنون ورزش می‌کنم و در زمینهٔ ورزش کاراته حدود بیست و سه سال است کار می‌کنم. سال ۵۱ عضو تیم ملّی کاراته و سال ۵۲ عضو تیم قهرمانی کشور بودم. یك سالی هم که در انگلستان تحصیل می‌کردم عضو تیم جنوب انگلیس بودم. الان هم دارای «دان پنج» کاراته هستم. بعد از انقلاب فعالیت زیاد و مثمری با فدراسیونهای کاراته داشتم هرچند که متأسّفانه در بعضی موارد از تجربیات و زحمات من استفاده نشد و الان هم نمی‌شود. من سعی داشتم سبکهای مختلف این رشته را دور هم جمع کنم. یعنی با آن دید و تجربیاتی که در زمینهٔ هنر داشتم می‌خواستم فضا و اجتماع کاراتهٔ ما هم از آن موارد بهره‌مند شود که متأسّفانه آن‌گونه که دلم می‌خواست نشد. من ورزش کاراته را یك هنر ظریف می‌دانم.



● گویا و مراسم تیربارانش

مصطفی مهاجر

در یک نگاه کلّی، «رومانتیسیسم»[1] به همهٔ سبکهایی اطلاق می‌شود که تقریباً در فاصلهٔ سالهای ۱۷۵۰ تا ۱۸۵۰ میلادی به وجود آمدند. همراه با تحوّلات سده‌های هجدهم و نوزدهم اروپا، هنرمند نیز از چارچوب سنّتهای پیشین فراتر می‌رود و تجربیات شخصی در آفرینش اثر هنری نقش عمده‌ای می‌یابد. شور نهفته در «روکوکو»[2] تشدید می‌شود و رومانتیسیسم به صورت شورشی علیه «قاعده‌مندی» و سنن گذشته ظهور می‌کند.

«فرانسیسکو گویا» متولد ۱۷۴۶، نقاش بزرگ اسپانیایی، چهرهٔ برجستهٔ مرحلهٔ گذار از سنّتهای گذشته و ورود به دورهٔ جدید تاریخ نقاشی است. «گویا» را نمی‌توان مستقلاً وابسته به مکتب خاصّی دانست. هر چند او خود را مدیون «ولاسکس»[3] و «رامبراند»[4] و نیز متأثر از طبیعت می‌داند. شیوهٔ کار «گویا» از «باروک»[5] ونیزی «تیپولو» و رئالیسم امپرسیونیستی خاصّ او تا اکسپرسیونیسم متأخّر امتداد می‌یابد و همین امر سبب تنوّع کار او از نظر موضوع و فرم می‌شود.

به‌طور کلّی آثار «گویا» را شاید بتوان به سه دوره تقسیم کرد. نخست دوره‌ای که «گویا» به شیوهٔ پر جنب و جوش اولیهٔ خود که از شیوهٔ «تیپولو» اقتباس شده بود، به کشیدن تابلوهایی از مضامین زندگی روزمرّه می‌پردازد. خوشدلی توأم با ظرافت و تأکید بر سایه‌های تند بر پهنهٔ بیکران و درخشان آسمان از ویژگیهای این آثار است. که اغلب به عنوان مدلهایی برای تهیهٔ پرده‌های منقوش مورد استفاده قرار می‌گرفتند. دورهٔ دوم، زمانی است که «گویا» به عنوان نقاش «کارلوس «چهارم» در دربار حضور دارد و شاهد مفاسد درباریان است و همین مسئله رئالیسم غیر احساساتی و خشک حاکم بر تابلوهای این دوره را تقویت کرده است. تابلوی بزرگی که «گویا» در سال ۱۸۰۰، احتمالاً با الهام از «ندیمه‌ها»ی «ولاسکس»، از خانوادهٔ سلطنتی کشیده و چهره‌های غریب و عبوس آنان را تصویر نموده است، از تجارب این دوره محسوب می‌شود. سومین دوره از کار «گویا» آثاری را دربر می‌گیرد که او در آنها به انتقاد از خودخواهی‌ها و شرارتها و فساد و گمراهی رایج در جامعه می‌پردازد و با مجسّم کردن هیولاها و موجودات خارق‌العاده و تصویر کردن مردان و زنان مسخ شده، حماقت و نادانی و درنده‌خویی را ترسیم می‌نماید. آفرینش یک سلسله تابلو و گراوور طنزآمیز به نام «کاپریس» در فاصلهٔ سالهای ۱۷۹۴ تا ۱۷۹۹ به همین منظور صورت می‌پذیرد.

در سال ۱۸۰۸ ارتش ناپلئون به فرماندهی ژنرال «مورا» به اسپانیا حمله کرده. آنجا را به اشغال خود درمی‌آورد. در ماه مه همان سال مردم «مادرید» علیه سپاهیان «مورا» قیام کرده، با آنان درگیر می‌شوند و در روز سوم ماه مه صدها نفر از میهن‌پرستان اسپانیا در کوهی خارج از شهر مادرید به جوخهٔ اعدام سپرده می‌شوند. «گویا» عقاید آزادیخواهانه و عدالتجویانه انقلابیون فرانسه را تحسین می‌کرد امّا تجاوز ارتش فرانسه را نمی‌توانست تحمل کند. او در حکاکیهای «فجایع جنگ»، رنجهای مردم اسپانیا را در برابر خشونت و بیرحمی فرانسویان به تصویر می‌کشد و علاوه‌بر آن، دو تابلوی به‌یاد ماندنی دوم و سوم ماه مه را در ۱۸۱۴ در همین زمینه نقاشی می‌کند.

تابلوی «سوم ماه مه ۱۸۰۸» که «گویا» آن را شش سال پس از وقوع حادثه، یعنی در سال ۱۸۱۴ تصویر کرده است، اگرچه واقعه‌ای خاص را بیان می‌کند امّا ویژگیهای این تابلو، آن را به یک اثر عمیق و ماندنی در

همهٔ زمانها تبدیل می‌نماید. روش «گویا» در این تابلو برخلاف شیوهٔ ظریف و ملایمش در تابلوی خانوادهٔ «کارلوس چهارم»، از نظر گسستن از واقعیت بصری، زمخت و افراطی است. او با تصرّف در حالات و حرکات پیکره‌ها سعی کرده تا روح کشتار و خشونت و وحشت را در خاطره‌ها زنده نگاه دارد. بعلاوه، استفاده از رنگهای تند و زننده سبب شده کار از هماهنگی طبیعی و ناتورالیستی تهی شود. او تلاش کرده است تا تجاوز و خشونت و مرگ را با ترکیبی چنین از فرم و رنگ مجسّم سازد.

رئالیسم «گویا» در نقطهٔ مقابل رئالیسم «داوید»[۶] قرار دارد. «داوید» اغلب قهرمانانی را به تصویر می‌کشد که حرکات و سکنات آنها به صورت کلاسیک نقاشی شده است. او در ترسیم رنج و درد و مرگ از شیوهٔ نئوکلاسیک خاصّ خود فراتر نمی‌رود، امّا «گویا» در ارائهٔ واقعیتهای تلخ، یك رومانتیك است. هنر کلاسیك، متعادل و منضبط و دارای بیان فاخر و پاکیزه‌ای است. در مقابل، رومانتیسیسم مبتنی بر قالب‌شکنی و تخیّل آزاد و شور و هیجان و رؤیاست. رومانتیسیسم در میانهٔ سدهٔ نوزدهم جایگزین مکتب کلاسیك گردید و از ویژگیهای آن، دخالت احساسات هنرمند در تجسّم دنیای خارج و غلبهٔ تخیّل بر واقعیت عینی است که در آثار نقاشانی چون «ژریکو» و «گویا»، و بعدها به صورت روشنتر در آثار نقاش خلاق فرانسوی «دلاکروا»[۷] تجلّی می‌یابد.

در تابلوی «تیرباران سوم ماه مه»، قرار گرفتن عناصر و اجزا در کنار هم و کمپوزیسیون کلّی اثر، بکارگیری رنگها، نورپردازی خاص و ضربات قلم مو به گونه‌ای است که حالت وقوع یك فاجعه را القا می‌کند. در سمت راست تابلو نظامیان در صفی منظم ایستاده‌اند و در سمت چپ، مردم خشمگین و ناآرامی که قرار است تیرباران شوند. تاریکی شب حدود یك سوم از تابلو را فراگرفته و تنها فانوسی که در وسط صحنه بر زمین نهاده شده تا حدی فضا را روشن ساخته است. این تیرگی، نمودی از ظلمت حاکم بر اسپانیاست. در میان مردم، انسانی گمنام پیراهن سفیدش را برتن دریده و دستهایش را صلیب‌وار از هم گشوده و گویی دراثر اصابت پیاپی گلوله‌ها به زانو درآمده است. او قهرمانی ساخته و پرداختهٔ ذهن نیست بلکه واقعیتی همیشه جاری است. انسانی معترض، با چهره‌ای تکیده و رنجور. سربازان جوخهٔ اعدام، آدمکهای خیمه‌شب‌بازی و مزدورانی بی‌هویت را می‌مانند که با تفنگهای سرد و مرگبارشان سینهٔ مردم را نشانه رفته‌اند و با وجودِ داشتنِ اسلحه، سخت متزلزل به نظر می‌رسند.

«گویا» در این تابلو به صورتی هوشیارانه و دقیق از تیرگی و روشنی سود جسته است. او از فانوس برای روشن ساختن صحنهٔ اعدام استفاده کرده است تا حالت و فضای حادثه‌ای را که در شرف وقوع است، بهتر بیان کند. شکفتن نور در تاریکی عنصر مهمی برای بیان فاجعه است. مرد اعدامی با پیراهن سفید که نشانهٔ پاکی و زایش و تولد است، در میان تاریکی صحنه دستهایش را صلیب‌وار و معترضانه از هم گشوده است و گویی در ظلمت شب در حال شکفتن است. «گویا» فریاد این مرد را در تاریخ ماندگار ساخته است.

بکارگیری منبع نور در پایین صحنه، خبر از وقوع فاجعه‌ای می‌دهد. رنگهای قهوه‌ای، زرد، سیاه، سفید و قرمز پخته برای بیان فضای مورد نظر نقاش بخوبی مورد استفاده قرار گرفته‌اند. سربازان متجاوز درحالتی ضد نور، چونان عروسکهایی نموده شده‌اند که ایستایی و استواری ندارند و پاهایشان مانع از انتشار نور شده است. در آن سو، عصیان و خشم مردم بیگناه در زیر نور فانوس بخوبی مشهود است. یکی دستهایش را از هم گشوده و با نگاهی غضبناك سربازان را می‌نگرد. دیگری دیدگان خشم‌آلود خود را به صف سربازان دوخته و مشتهایش را به نشانهٔ اعتراض در هوا تکان می‌دهد. آن یکی چهره‌اش را میان دستها گرفته و دیگری به حالت دعا، انگشتانش را درهم گره زده است. در پایین صحنه، گروهی به خون خود غلطیده‌اند. در پسِ زمینهٔ تابلو، کلیسا در تاریکی قرار گرفته و در سکوت و خاموشی مرگبار، ناظر وقوع فاجعه است. در دوردستها، شهر و مردمش در خواب فرو رفته‌اند.

استفادهٔ بجا از تاریکی و روشنی و جایگزینی عناصر در این اثر بسیار چشمگیر است. تحرك خطوط و فرمها در میان محکومین به اعدام و سراسیمگی و عصیان آنها در برابر سکون و سردی و نظم بی‌ترحّم مزدوران، گویای تضاد و تقابل است. رنگ سفید و زرد بکار گرفته شده در لباس مرد اعدامی، رنگ تیرهٔ آسمان، رنگهای اُکر و قهوه‌ای سطح زمین، رنگ قرمز خونهای ریخته شده و لکه‌های سفید و سیاه در بیان موضوع و تشدید فضا بسیار بجا استفاده شده‌اند. در این میان، رنگ زرد در لباس مرد اعدامی، با پرتوافکنی بسیار، تمایل و ارادهٔ او را برای بیرون راندن اشغالگران از اسپانیا تداعی می‌کند. این رنگ حاکی از بیداری و عصیان و نیز نیروی نهفته در مردم اسپانیاست.

«گویا» تابلوی «سوم ماه مه» را در سن شصت و شش سالگی به تصویر کشید. بعدها «مانه»[۸] نیز مراسم تیرباران را نقاشی کرد. «گویا» تیرباران را با نگاهی واقعگرایانه، رومانتیك و پرتحرّك و سیّال نقش زد و در آن، از ثبت یك حادثهٔ خاص فراتر رفت و اثری ماندنی برجای گذاشت. امّا برای «مانه» آنچه اهمیت بیشتری داشت تجربه‌های رنگ و ترکیب بود، نه حادثه و احساس و بیان رومانتیکی اثر.

«گویا» چهار سال پس از مرگ «ژریکو»، سه سال بعد از وفات «داوید» و یك سال پس از درگذشت «ویلیام بلیك»، شاعر و نقاش انگلیسی، در دوم آوریل ۱۸۲۸ در اثر سکته زمینگیر شد و در شانزدهم آوریل در «بردو» جان سپرد. مشاهدهٔ زشتیها و جهالتها، به اضافهٔ ضعف روزافزون جسمی، از جمله ناشنوایی، سبب غلبهٔ یأس و بدبینی بر جهان‌بینی او می‌شود. وی در سالهای آخر عمر، با بهره‌گیری از رنگهای تیره و شوم شبانگاهی، انبوهی از هیولاهای نیمه انسان می‌آفریند که شیطان را می‌پرستند و همچون کابوس به حرکت درمی‌آیند. تابلوی «ساتورنوس فرزندانش را می‌درد» محصول این بینش منفی و بدبینانه است. «ساتورنوس» که کنایه از زمان است، در حالی که با نگاهی جنون‌آمیز به جلو می‌نگرد، پیکر انسانی کوچك را از هم می‌درد و تکه‌ای از آن را می‌بلعد. در این تابلو، شکلها از هم گسسته و رنگها کبود و تیره‌اند. زندگی در مسیر زمان می‌گذرد و زمان همه چیز را می‌درد و نابود می‌کند. «گویا» از نفس زندگی وحشت دارد و این وحشت در آثار سالهای آخر زندگی او همهٔ چیز را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

■ پاورقیها:

۱. Romanticism

۲. Rococo : «شیوهٔ هنری در میانهٔ سدهٔ هجدهم میلادی که انباشته بود از عناصر تزیینی با خطوط خمیده و رنگهای تابناك و نیز انواع ریزه‌کاری‌های صدفی و مرجانی شکل درهم آمیخته که جنبهٔ انحطاطی داشت و در فرانسه به اوج خود رسید، بخصوص در زمینهٔ معماری و مبلسازی و اثاثهٔ تجملی.» («واژه‌نامهٔ مصور هنرهای تجسّمی»، «پرویز مرزبان» و «حبیب معروف»: «سروش»، ۱۳۶۵).

۳. Velazquez (۱۶۶۰_۱۵۹۹ میلادی): نقاش اسپانیایی.

۴. Rembrandt (۱۶۶۹_۱۶۰۶ م.): نقاش هلندی

۵. Baroque : «شیوهٔ هنری فاخر و پرتجمّل که به حمایت از بازگشت قدرت کلیسا و فرمانروایان در روم پایه‌گذاری شد [حدود ۱۵۹۰ تا ۱۷۳۰ م.] و با تأکید بر ایجاد تقارن و تلفیق تزیینات و خطوط خمیده و ترکیب اشکال و هیاکل درهم تابیده، آثاری خیره‌کننده در معماری و نقاشی و پیکره‌سازی به وجود آورد.» (واژه‌نامهٔ مصور هنرهای تجسّمی).

۶. David (۱۸۲۵_ ۱۷۴۸): نقاش نئوکلاسیست فرانسوی

۷. Delacroix (۱۸۶۳_ ۱۷۹۸ م.): نقاش فرانسوی

۸. Manet (۱۸۸۳_ ۱۸۳۲ م.): نقاش امپرسیونیست فرانسوی

فیلمهایی که من دیدم

فرهاد گلزار

مشق شب

بگذارید یك نفر هم حرفهایی مخالف با عادتهای همگانی بزند، اگرچه به اعتقاد من هنوز هم رسانه‌ها متعلّق به‌مردم نیست: من فیلم «مشق شب» را این‌گونه توصیف می‌کنم: دهها مصاحبهٔ کشدار، تعدادی شاتهای معمولی تلویزیونی از مراسم صبحگاه بچه‌های مدرسه به‌علاوهٔ پشتوانه‌ای از یك شهرت کاذب که می‌تواند در یك جامعهٔ بیمار سینمایی یك فیلم معمولی تلویزیونی را به «مشق شب» تبدیل کند. حرف آخر را همین اول بزنیم: تا هنگامی که «بُت‌پرستی» در میان ما رواج داشته باشد «آدمها» بزرگ می‌شوند نه «حقیقت» و آنگاه رفته‌رفته «حرفها و افعال آن آدمهای بُت‌شده» جای «حق» را می‌گیرد و قضایای استدلالی بدین صورت درمی‌آیند: «فلانی اینچنین گفته است و چون فلانی چنین گفته پس حق همین است». البتّه بنده انکار نمی‌کنم که باید در برابر آدمهایی که به حقیقت رسیده‌اند همین‌گونه عمل کرد؛ امّا ما کُجا و حقیقت کجا؟

پیش از دیدن فیلم، سخت در انتظار بودم که ببینم این «ژانر» جدید سینمایی که توسّط آقای کیارستمی ابداع شده، چطور چیزی است و البتّه با اینکه شستم تا حدّی خبردار بود که نباید به حرف و حدیثهای جنابان منتقدان و سینمایی‌نویس‌ها کاملاً اعتماد کرد، امّا باز هم هرگز امکان نداشت که بتوانم فاصلهٔ میان توهّم محض تا واقعیت را حدس بزنم... و امّا بعد از

دیدن فیلم... بعد از دیدن فیلم انتظارم مبدّل به یك سؤال بزرگ شد: «چه امری میان این آقایان نقدنویس با ماهیت فیلم «مشق شب» حائل شده که آنها نتوانسته‌اند واقعیت را پیدا کنند؟ شهرتِ آقای کیارستمی؟ فیلمهای نسبتاً خوبی که پیش از این از ایشان دیده‌اند؟اختصاص دادن یك بخش از جشنوارهٔ هشتم به مروری بر فیلمهای ایشان؟ عدم شناخت سینما؟ وجود این واقعیت که منتقدان ما عموماً تجربهٔ عملی کار سینمایی و تلویزیونی ندارند؟ هیاهوی بسیار برای هیچ؟ فقدان سلامت کافی در فضای سینمایی کشور؟ رُعب و شیفتگی و فریفتگی در برابر روشنفکران؟ نمی‌دانم.

«مشق شب» یك فیلم معمولی تلویزیونی است و در همین تلویزیون خودمان فیلمهایی به مراتب قویتر از این ساخته و پخش می‌شود، چه از لحاظ تکنیك و چه از لحاظ مضمون. منتها آنچه که کار آقای کیارستمی را از دیگران تمایز می‌بخشد

«ذکاوت روشنفکرانهٔ ایشان در انتخاب مضامین» است و اینکه ایشان هر موقع که اراده بفرمایند همهٔ امکانات فیلمسازی کانون پرورش فکری در اختیارشان قرار می‌گیرد. آن «ذکاوت» هم که عرض کردم، نوعاً همهٔ خبرنگاران موفّق شبکه‌های تلویزیونی در خارج از کشور دارا هستند و اگر رودربایستی‌ها را کنار بگذاریم باید همهٔ ما به این نتیجه واقع‌بینانه برسیم که فیلمهایی چون «مشق شب»، «کلوزآپ»، «همشهری» و غیر آن یک ژانر جدید سینمایی نیست و خصوصیتی که اعجاب منتقدان را برانگیخته این است که آقای کیارستمی کارهایی را که باید در تلویزیون انجام شود در سینما انجام می‌دهند: قبلاً نوشته‌ام که بنده آدم مبادی آدابی نیستم و حتّی حرفهایی را که پرستیژ روشنفکری را درهم می‌ریزد بر زبان می‌آورم.

فیلم «مشق شب» از لحاظ مستند بودن هم ارزشی ندارد برای اینکه اصلاً واقعی نیست. یک «تحقیق مصوّر» باید نسبت به واقعیت «بی‌طرف» باشد و یک تنه به قاضی نرود. در تمام طول فیلم حتّی یک مصاحبه با «معلّم»ها انجام نگرفته و کار با روشهای معقول و معمول کارشناسی در امر پژوهش انجام نمی‌گردد. در برابر همهٔ استدلالهایی که در فیلم عنوان می‌شود مربّیان و صاحبنظران دیگری هم هستند که حرفهایی دارند بسیار مستدل و مستند به‌آمار، خلاف نظرات آقای کیارستمی: امّا کسی نظر آنها را نمی‌پرسد چرا که قرار است همهٔ آنها که در فیلم عنوان می‌شوند عواملی مؤیّد دیدگاه ایشان دربارهٔ تعلیم و تربیت باشند. یک برخورد غیر مغرضانه ایجاب می‌کند که حداقل حرفهای این کارشناسان نیز در میان مجموعهٔ این همه مصاحبه‌های خسته‌کننده و کشدار گنجانده شود و تازه اگر کسی کارش ساختن فیلمهای مستند باشد می‌داند که آقای کیارستمی چه بلایی بر سر بچه‌ها آورده تا از آنها بازی گرفته است. باید وقایع پشت صحنهٔ این فیلم کاملاً مورد بررسی قرار گیرد و همهٔ آنچه که آقای کیارستمی در هنگام مونتاژ به‌دور ریخته است، بازبینی شود. شرایط خاصّی که از لحاظ روانی برای بچه‌ها ایجاد شده در خود فیلم نیز مشخص است: زیر آن نورها، جلوی یک دوربین ناآشنا و در فضایی که بیشتر به اطاق بازجویی شباهت دارد و در برابر آقایی که یک عینک دودی به چشم زده و به او اجازه داده‌اند تا وارد سیر تا پیاز زندگی خصوصی و خانوادگی مردم بشود و ساعتها بچه‌ها را بازجویی کند: آن هم با آن لحن بدون عاطفه و نسبتاً تحکّم‌آمیز.

بچه‌ها معمولاً در دنیای اوهام و تخیّلات کودکانهٔ خویش زندگی می‌کنند و اشاعهٔ فیلمهای کارتون نیز این خصوصیت را تعمیم بخشیده و به مراتب تشدید کرده است. از نظر آقای کیارستمی وقت بچه‌ها در خانه فقط باید صرف تماشای کارتون و برنامه‌های کودکان بشود و هر امر دیگری که با این ضرورت(!) منافات داشته باشد باید از زندگی بچه‌ها حذف شود و خوب، خیلیها هم با این نظر اشراف‌منشانهٔ آقای کیارستمی موافقند و فیلم هم برای آنها ساخته شده است: امّا این همهٔ حقیقت نیست. در خود غرب هم بسیارند کارشناسانی که با این عقیده مخالفند، منتها در آن وانفسا حرفشان به جایی نمی‌رسد. شما کتابهای «ایوان ایلیچ» را بخوانید. من با اعتقادات ایوان ایلیچ کاری ندارم و اینکه گفتم من باب تذکّر بود. می‌خواستم بگویم که بچه‌ها در دنیای اوهام و تخیّلات خویش زندگی می‌کنند و برای آنکه شما صدق این سخن را امتحان کنید از فرزندان خودتان شروع بفرمایید. کسی از دوستان را وادارید تا در غیاب شما فرزندتان را بازجویی(!) کند و سیر تا پیاز زندگی داخلی شما را بپرسد و ماوَقع را به شما گزارش دهد. آنگاه خواهید دید که بچه‌ها در چه عالمی زندگی می‌کنند. در آن شرایطی که آقای کیارستمی برای بچه‌ها ایجاد کرده بود حرفهای بچه‌ها هیچ ارزشی ندارد و راهبر به واقعیت نیست. گذشته از آنکه از حرفهای بچه‌ها در فیلم «مشق شب» اصلاً آنچه که ایشان دربارهٔ مشق شب بچه‌ها می‌خواستند بگویند استنباط نمی‌شد: آماج حملات، چیز دیگری بود که بعداً خواهم گفت. اگر می‌خواهید از میان حرفهای بچه‌ها به حقیقت راهی پیدا کنید باید در یک شرایط سالم و کاملاً عاطفی، شبیه به آنچه در «روان‌درمانی از طریق مکالمه» انجام می‌شود، با بچه‌ها به گفتگو نشست، آن هم توسّط یک زن با روحیه‌ای کاملاً مادرانه، نه مردی مثل کیارستمی با آن عینک دودی یا فتوکرمیک.

مسئلهٔ دیگر که شاید از همهٔ آنچه گفتیم مهمتر باشد، نگاه فیلمساز است به موضوع کار خویش و در اینجا میان فیلم مستند با داستانی تفاوتی نیست. نگاه فیلم «مشق شب» نگاه یک آدم مرفّه با فرهنگ و تربیت اروپایی است، امّا آنچه زیر ذرهٔبین رفته، زندگی مردمی است به شدّت فقیر و درگیر با مشکلاتی که معمول زندگی فقراست با فرهنگی کاملاً متفاوت. اینجا فقط مشق شب نیست که مورد سؤال واقع می‌شود بلکه آماج حمله، همهٔ مسائل فرهنگی و اجتماعی و حتّی سیاسی است، منتها از نگاه یک آدم مرفّه اشراف‌منش با تربیت و فرهنگ اروپایی. بنده و بسیاری دیگر از کسانی که این فیلم را دیده‌اند و با من دربارهٔ آن سخن گفته‌اند، نه تنها از میان مصاحبه‌ها به نتایجی که آقای کیارستمی می‌خواست نمی‌رسیدیم بلکه مرتّباً عذاب می‌کشیدیم که چرا فیلم، درد این محرومان را نمی‌فهمد و چرا آقای کیارستمی این همه با فضای زندگی اجتماعی این بچه‌ها غریبه است و فقط دنبال سؤالات خودش را می‌گیرد و به هر ضرب و زوری هست می‌خواهد معیارهای زندگی اشراف‌منشی را بر زندگی فقیرانهٔ این بچه‌ها بار کند... و خوب معلوم است که با توجّه به این قرائن همهٔ مسائل خیلی معمولی، فاجعه‌آمیز و بسیار وحشتناک جلوه می‌کند. یک صحنه، هرچقدر هم که واقعی باشد، با توجّه به قرائن و شواهد مختلف و در میان مجموعهٔ پلانهای گوناگون، معانی متفاوتی پیدا می‌کند. یک صحنهٔ گریه‌دار را می‌توان در میان مجموعه‌ای از نماها، طوری قرار داد که کاملاً خنده‌آور شود. آنچه به همهٔ نماهای فیلم «معنا» می‌بخشد، «نگاه فیلمساز» است و هدفی که همهٔ وقایع را در جهت رسیدن به خود معنا می‌کند، چه در هنگام فیلمبرداری و چه در موقع مونتاژ. فیلمساز دائماً در حال انتخاب است، چه در فیلم داستانی و چه در فیلم مستند، و حرف او رفته‌رفته از میان همین انتخابهای پی‌درپی بیان می‌شود. انتخاب سرنوشت‌ساز دیگری نیز در هنگام مونتاژ انجام می‌گیرد که فیلم را به‌پایان می‌رساند.

فیلم با همین «نگاه» آغاز می‌شود، مصاحبه‌های انتقادی پشت سرهم ادامه پیدا می‌کند و فضای فیلم آمادگی لازم را می‌یابد تا هر صحنه‌ای که مطرح شود به یک «ضدارزش» مبدّل گردد. آنگاه آقای ناظم یا مدیر می‌آید و می‌گوید: (نقل به مضمون) «بچه‌ها! در ایام فاطمیه قرار داریم و به همین مناسبت من نوحه‌ای می‌خوانم و شما سینه بزنید»؛ و بعد با صدای بدی شروع به خواندن می‌کند و بچه‌ها سینه می‌زنند و در عین حال با یکدیگر شوخی می‌کنند... و همه مشمئز می‌شوند چرا که عقل آدم معمولاً خوب و بد را از اعتباراتی متناسب با شرایط و مقتضیات می‌گیرد و وقتی شما قرائن و شواهد را به گونه‌ای فراهم کردید که هرچه مطرح شود مورد انتقاد قرار گیرد، معلوم است که چه اتّفاقی در درون تماشاگر روی خواهد داد. در اینجا دیگر جای این سؤال باقی نمی‌ماند که چه چیزی بد است، و آنچه مورد سرزنش واقع می‌شود «القائات اعتقادی دینی در سیستم آموزشی کشور» است. حرفی نیست: نظام کشور و دست اندرکاران وزارت آموزش و پرورش باید پذیرای انتقادها باشند و کسی نباید جلوی انتقاد را بگیرد، به‌شرطی که «غرض‌ورزی» در میان نباشد و اغراض دیگر در لفافهٔ دموکراسی پیچانده نشود.

در بحبوحهٔ مصاحبه‌هایی که بعضاً آن همه در زندگی خصوصی و خانوادگی مردم ریز می‌شود که عرق شرم بر تن آدم می‌نشیند، ناگهان سر و کلّهٔ دو نفر آقای «دزنفکته» و مبادی آداب و شُسته رُفته و تمیز و اُدکلن‌زده و نسبتاً خوش‌صحبت پیدا می‌شود که شروع به موعظه می‌کنند و قصدشان این است که ما را متوجّه پیشرفتهای تکنیکی قرن بیست و یکم بفرمایند: حذف مشق شب و استفاده از کامپیوتر در امر آموزش و یک مشت مشهورات کلیشه‌ای به سبک اطلاعات جوانان و زن روز و هفته‌نامهٔ بشیر، فارغ و منفک از همهٔ مسائلی که کشوری انقلابی چون ما و سایر کشورهای استعمارزده در آن قرار دارند: یک شعار ظاهراً غیر سیاسی که بلافاصله سیاسی می‌شود چرا که بعد از مصاحبهٔ آن آقایان

ضدّعفونی‌شده، در پلان بعد بچه‌ها را می‌بینیم که دارند شعار می‌دهند: «اسلام پیروز است، شرق و غرب نابود است»... و مجموعهٔ قرائن و شواهد در فضای عمومی فیلم به گونه‌ای فراهم شده که این‌طرفی‌ها را مشمئز می‌کند و آن‌طرفی‌ها را به این حالت تردید آمیخته با استهزاء که: «اینها را ببین! آمریکاییها با آپولو به ماه رسیده‌اند و جهان در انتظار موج سوم انفرماتیک است، امّا اینها هنوز به شعارهای کهنهٔ خودشان چسبیده‌اند...» و البتّه معلوم نیست که این آدمهای تحصیلکرده مبادی آداب و مقلّد غرب، چطور است که فرزندان خود را به همان مدرسه‌ای فرستاده‌اند که دانش‌آموزان آن وابسته به فقیرترین اقشار جامعهٔ ما هستند: مگر مدرسهٔ شهید معصومی در کجاست؟

نگاهی اینچنین به فضای آموزشی کشور ما کاملاً بی‌انصافی است. نمی‌خواهیم وزارت آموزش و پرورش را کاملاً از همهٔ عیوب تنزیه کنیم. امّا یك «مستند پژوهشی» باید مجموعه‌نگر باشد و همه چیز را با هم ببیند، نه آنکه در برابر همهٔ فجایعی که در غرب اتّفاق می‌افتد سکوت کند و مدّاح بی‌جیره و مواجب مرداب‌متعفّنی شودکه بوی تعفّن آن همهٔ عالم را برداشته است حال آنکه: «میزان خودکشی دانش‌آموزان در ایران از همهٔ عالم کمتر است. در ایران هیچ نمونه‌ای دالّ بر اِعمال فشارهای جنسی و تجاوز به عنف از جانب مربّیان و معلّمان بر دانش‌آموزان ندارید، امّا در غرب، همهٔ روزنامه‌ها هر روز پر از اخبار شرم‌آوری در این باره است. حتّی میزان اِعمال تنبیه از جانب مربّیان در اروپا و آمریکا بیشتر از ایران است چه برسد به جنایاتی که از اختلالات روانی و الکلیسم در میان معلّمان و اولیاء دانش‌آموزان منشأ می‌گیرد که شما در ایران در طول سالها حتّی یك نمونه‌ازآن‌را سراغ ندارید. فضای تعلیم و تربیت در آمریکا و اروپا چه درمدارس وچه‌درخارج از مدارس آن همه فاسد و مختل است که بسیاری از بچه‌ها به بلوغ زودرس جنسی و عدم تعادل هورمونی مبتلا می‌گردند و گذشته از روابط فاسد میان خود دانش‌آموزان، بسیاری از آنان از همان اوان کودکی از جانب معلّمان و حتّی اولیاء خویش مورد سوء استفاده‌های جنسی قرار می‌گیرند...»

اینجا مقام موعظه نیست و اگر فیلم «مشق شب» نمی‌خواست ساندویچی از موعظه‌های اشراف‌منشانهٔ فرهنگی را به خورد ما بدهد کار ما به اینجاها نمی‌کشید که به منبر برویم. آقای کیارستمی میدان را خالی گیر آورده است و سُرنا را از سر گشادش می‌زند و اگرنه، این مسئلهٔ «مشق و تنبیه و آموزش» بیماریی نیست که با نسخهٔ فرنگیها معالجه شود: و فی‌المثل استفاده از کامپیوتر و شیوه‌های به اصطلاح مدرن در امر آموزش، اگر در حیطهٔ آموزش علوم تجربی مورد استفاده قرار بگیرد ثمربخش خواهد بود امّا در حیطهٔ پرورش استعدادهای روحی و عاطفی و ذوقی بچه‌ها در زمینهٔ هنر و ادبیات و فرهنگ و حتّی در حیطهٔ علوم انسانی نه تنها ثمربخش نیست که بسیار بازدارنده و سرکوبگر است. منتها از همان زمان مشروطیت هربار رودرروی استعمار قرار گرفته‌ایم. آقایان روشنفکران در داخل مملکت وسط دعوا، نرخ تعیین کرده‌اند. مثلاً همین صحنهٔ سینه‌زنی بچه‌ها، چیزی است که پدران ما نسل اندر نسل از کودکی خود در تکیه‌ها و حسینیه‌ها به‌خاطر دارند و هرگز کسی هم از بچه‌ها انتظار نداشته است که دست از مقتضیات بچگی خود بردارند و شوخی نکنند. اگر استعمار بتواند ریشهٔ عزاداری را در میان ما بزند برای همیشه بُرده است و ریشهٔ قیام خواهد خشکید و ما به همین دلیل هرجا که برای عزاداری می‌رویم بچه‌های خودمان را نیز به همراه می‌بریم با علم به اینکه بچه‌ها از این مراسم چیزی درك نمی‌کنند و بیشتر «آداب و رسوم» آن است که نظرشان را جلب می‌کند و بالتّبع آماده هم هستیم که بچه‌ها به اقتضای کودکی، بخندند، گوش یکدیگر را بپیچانند و سر به‌سر همدیگر بگذارند. همهٔ ما این‌طور بزرگ شده‌ایم و از وزارت آموزش و پرورش هم می‌خواهیم که همین فرهنگ را حفظ کند.

فیلم «مشق شب» فقط به نعل زده است و اگر حواسمان را جمع نکنیم یك نفر دیگر با شکلی موجّه‌تر به میخ خواهد زد. بنده نمی‌دانم که اشکال کار در کجاست، امّا یك چیز را یقین دارم و آن اینکه اگر منتقدان سینمایی ما خودشان فیلمساز بودند و تجربهٔ کار سینمایی و تلویزیونی داشتند، قضیه خیلی فرق می‌کرد. مهمتر از این، همان است که در اول کار گفتم: تا هنگامی که «بُت‌پرستی» در میان ما رواج داشته باشد، «آدمها» بزرگ می‌شوند نه «حقیقت»: آنگاه رفته‌رفته شهرت فلانی و بهمانی حجاب حق خواهد شد و راه را گم خواهیم کرد. ●

● سرزمین اسباب بازیها

به اعتقاد من «پینوکیو» یکی از بهترین داستانهایی است که تاکنون برای بچه‌ها نوشته‌اند و رازماندگاری آن نیز در همین است. «شازده کوچولو» کتاب بسیار خوبی است، امّا نه فقط برای بچه‌ها نیست، بلکه خیلی از بزرگترها هم آن‌را نمی‌فهمند. در «سرزمین اسباب‌بازی‌ها» پینوکیو و همهٔ بچه‌های دیگر درازگوش می‌شوند و ما با اینکه دهها بار این داستان را به روایتهای گوناگون شنیده و خوانده و دیده‌ایم امّا باز هم تصوّری که از «کار فرهنگی برای بچه‌ها» داریم به «سرزمین اسباب‌بازی‌ها» ختم می‌گردد: آرزوهای کوچك، دزد عروسکها، کاکلی، شنگول و منگول، کارآگاه ۲، گلنار و... به‌نظر می‌آید که سینمای ایران در سرازیری «سرزمین اسباب‌بازی‌ها» سُر خورده است و در چند سال آینده تولیداتی از این

نوع اکران‌ها را اشغال خواهند کرد.

تلویزیون قبلاً در همین مسیر افتاده بود و چاره‌ای هم نداشت، چرا که نمی‌توانست خود را **ازوابستگی به‌تولیدات خارجی نجات‌دهد**. تولید داخلی خیلی گرانتر تمام می‌شود، جاذبیت کافی ندارد و از لحاظ کمّیت نیز هرگز نمی‌تواند شکم بزرگ غول شکمو و سیری‌ناپذیر آنتن تلویزیون را پر کند. مهمتر از این ذائقهٔ بچه‌هاست که به کارتون و تولیدات خارجی معتاد است. بچه‌ها تا هنگامی آش و آبگوشت می‌خورند که مزهٔ کالباس و سوسیس و همبرگر و پیتزا را نچشیده باشند و وقتی کار از کار گذشت. دیگر هر چقدر برای بچه‌ها روضهٔ **فرهنگ** سنّتی، هویت ملّی بخوانید بی‌فایده است.

شاید اگر کمی بیش از این تأمّل می‌کردیم می‌توانستیم حدس بزنیم که بالاخره همان ضرورتی که پارک ارم و شهر بازی و **کلبهٔ بازی** و خنده را بار دیگر رواج بخشیده است، همان ضرورتی که کتابهای کودکان را به این فضاحت کشانده، همان ضرورتی که برنامهٔ صبح جمعه را علیرغم همهٔ مخالفتها حفظ کرده، همان ضرورتی که «هشیار و بیدار» را به تلویزیون آورده تا برای بچه‌ها لالایی غفلت بخوانند، همان ضرورتی که برنامهٔ «دیدنیها» را دیدنی ساخته و همان ضرورتی که پای شعبده‌بازها و آکروباتیست‌ها را به تلویزیون باز کرده است، همان ضرورت بالاخره سینماچی‌ها را به آنجا خواهد کشاند که فیلمهایی چون «آرزوهای کوچک» و «دزد عروسکها» بسازند.

وضع فلاکت‌بار اقتصاد سینما هم مزید بر علّت است و در این شرایط که اگر عصای دولت را از زیر بغل سینما بردارند نمی‌تواند قد راست کند، می‌بایستی منتظر باشیم که دیر یا زود سینماچی‌ها هم سرازیری «سرزمین اسباب‌بازی‌ها» را کشف کنند. مگر سینماچی‌ها از کتابفروش‌ها، عروسک‌فروش‌ها، کانونها و بنیادهای گوناگون فرهنگی و ورزشی، رادیو و تلویزیون و تئاترها کمترند؟

سینماچی‌ها نه تنها چیزی از دیگران کم ندارند بلکه چیزی دارند که دیگران نمی‌توانند داشته باشند: سینما، جادوگر جادوگرهاست و کیمیایی دارد که هیچ کیمیاگری ندارد. جادوگری که در فیلم «جادوگر قرن بیستم» بود خودِ سینماست؛ «پاتال» هم- در فیلم آرزوهای کوچک- خودِ سینماست، چرا که اگر سینما نبود یک چنین موجوداتی پای به عرصهٔ وجود نمی‌گذاشتند. و اگر تکنولوژی نبود سینما پای به عرصهٔ وجود نمی‌گذاشت. سینما، صنعت پُرخرجی است و برای اینکه خرج خودش را دربیاورد باید فروش کند و برای اینکه فروش کند باید جاذبیت داشته باشد و برای اینکه جاذبیت داشته باشد باید تسلیم جادوی خویشتن شود و خودش را به شیطان بفروشد: این چهرهٔ «فاوستی» سینماست.

من این اعتقاد را ندارم، امّا خیلیها اینچنین می‌اندیشند و حکایت آنها حکایتِ همان مرد دائم‌الخمری است که شازده کوچولو در یکی از سیّارات کوچک سر راه مسافرتش به زمین به او برخورد. از او می‌پرسید: چرا مست می‌کنی؟ جواب می‌داد: که فراموش کنم. می‌پرسید: چه را فراموش کنی؟ جواب می‌داد: شرمندگی‌ام را می‌پرسید: از چه؟ و او جواب می‌داد: از اینکه مست می‌کنم. اگر فیلم، ساخته شود که فروش کند، بهتر است که اصلاً ساخته نشود: اما در اینکه فیلم باید فروش کند، حرفی نیست.

از جانب دیگر، ما معتقدیم که سینمای کشور مان باید رشد کند: امّا با این وضع فلاکت‌بار اقتصاد سینما، فیلم‌سازی باید همواره متّکی به دولت باقی بماند. پس فیلمها باید فروش کنند. امّا چگونه؟ سینما با نان و پنیر کوپنی رشد نمی‌کند و بعضیها مثل «مجید محسنی» معتقدند که سینما با چلوکباب برگ و کوبیدهٔ اضافی هم رشد نمی‌کند: سینما عاشق آبگوشت است(!). امّا سینمای آبگوشتی بدترین صفاتی را که در وجود انسانهاست با شدّت و سرعت بسیار رشد می‌دهد. این یک تجربهٔ تاریخی است و نیازی به تجربهٔ دیگر باره نیست. الان هم یکی از بزرگترین مشکلاتی که سینمای کشور با آن روبروست همین است که پیش از این، افرادی چون مجید محسنی ذائقهٔ سینماروها را فاسد کرده‌اند... و امروز هم تلویزیون با برنامه‌های آبگوشتی یکی از بزرگترین موانع در برابر رشدِ سینماست: برنامه‌هایی چون بهار در بهار و ازدواج پرماجرا و جُنگ هفته و غیره: و البتّه ناشکری نباید کرد و باید اذعان داشت که از این آبگوشت تا آن آبگوشت که امثال مجید محسنی می‌گفتند، تفاوت از زمین تا آسمان است.

مسئله آن است که تلویزیون تماشاگران خویش را آسان‌پسند و بی‌مایه و تنبل بار می‌آورد. بر سر بچه‌ها هم که گفتم چه می‌آورد: سرزمین اسباب‌بازی‌ها و پینوکیو. سینما باید با تلویزیون رقابت کند و اگر شرایط را در مجموع بنگریم، نمی‌تواند. مگر آنکه ما بتوانیم سینما را در میان «مردم» به همان شان و جایگاهی برسانیم که باید در تمایز با تلویزیون داشته باشد.

اگر کمی تأمّل می‌کردیم می‌توانستیم پیش‌بینی کنیم که سینما به سرازیری «سرزمین اسباب‌بازی‌ها» خواهد افتاد چرا که هم «پرفروش» است و هم «مجاز» و هم اینکه «اصلاً تصوّری که از کار فرهنگی و تربیتی برای بچه‌ها وجود دارد همین است که از یک سو در تلویزیون، و از سوی دیگر، در روشنفکرانه‌ترین صورت خویش، در سازمانهایی چون کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان انجام می‌شود». این تصوّر، به‌طور فابریک(!) از غرب آمده و البتّه در مواجهه با شرایط خاصّ کشور ما کمی تعدیل یافته است، امّا «فرهنگ و هویت ملّی و تاریخی ما» امری است که از اصل مورد غفلت واقع شده.

در فیلم «دزد عروسکها» تنها چهره‌ای که می‌تواند تا حدّی یادآور «هویت اجتماعی خاصّ جامعهٔ ما» باشد، «قیافهٔ خورخور» است و از آن گذشته همه چیز، از چهرهٔ شهر گرفته تا قیافهٔ پلیس، فروشنده‌ها، کارآگاه خصوصی، مادر و بچه‌ها... قیافه‌هایی «وارداتی» و به شدّت بیگانه دارند. چهرهٔ جادوگر و فضای زندگی او یادآور پرسوناژ جادوگر در فیلمهای والت دیسنی است. در فیلم «پاتال و آرزوهای کوچک» نیز شخصیت و چهره **پاتال** رونوشت برابر اصل فیلمهای وارداتی است: دیگر پرسوناژها و فضاها نیز آن همه نسبت به زمان و مکانی که در آن به نمایش درمی‌آمد و هویت فرهنگی ملّتی که به تماشای آن نشسته بودند، بی‌اعتنا بود که دل من واقعاً می‌سوخت که چرا سر هنرپیشه‌ها به‌زور روسری کرده‌اند؛ حرفی نبود اگر این بی‌اعتنایی نسبت به فرهنگ غربی و مصرفی هم نمود می‌یافت چرا که در آن صورت، فیلم، هویتی سمبولیک خارج از زمان و مکان خاص می‌یافت: امّا در این روزگار که همهٔ مردم سراسر جهان به شیوهٔ فرنگیها زندگی می‌کنند، اثبات این زندگی نفی ماعدای خویش است، یعنی نفی هویت ملّی و فرهنگی اقوام دیگر.

روی سخن با آنها نیست که ضرورت عبور تاریخی از دوران استعمارزدگی و سلطه‌پذیری را برای کشورهای محروم جهان سوم درنیافته‌اند و لذا اگر این ضرورت را از میان برداریم دیگر حرفی برای گفتن نمی‌ماند. امّا مگر می‌توان چیزی را خارج از زمان و مکانش بررسی کرد؟ محال عقلی نیست، امّا در عمل امکان ندارد.

یادم هست در یکی از میان‌پرده‌های مربوط به هفتهٔ بسیج بهداشت کودکان، آقای «بیدار» فقط برای آنکه این پیام خبری ساده رابه مردم برساند که «در هنگام اسهال به بچه او.آر.اس. می‌دهند» کم مانده بود که در جلوی دوربین به‌طور ناقص(!) «استریپ‌تیز» کند و این درد غالب برنامه‌های تلویزیونی مخصوص بچه‌هاست: «عدم تناسب قالب و محتوی». این مسئله در مورد فیلمهای آرزوهای کوچک و دزد عروسکها نیز وجود دارد. کودک در **هنگام‌تماشای** فیلم قبل از آنکه بتواند رابطه‌ای عقلی با پیام فیلم برقرار کند، پیوندی کاملاً بیواسطه و احساسی و عاطفی با فضاهای فیلم، رنگها، پرسوناژها، حوادث، رابطهٔ بین حوادث و ارادهٔ آدمها، رابطهٔ عاطفی بین پرسوناژها و نظام اعتقادی نهفته در مجموعهٔ این روابط برقرار می‌کند و در حقیقت پیام اصلی فیلم که بیواسطه انتقال می‌یابد همان «استریپ‌تیز» است نه این پیام مفهومی که: «در هنگام اسهال به بچه‌ها او.آر.اس. می‌دهند». در اینجا نیز قبل از آنکه کودک به این پیامِ مفهومی برسد که: «بهترین جای هرکس همان جایی است که قرار دارد»، تاثیراتی بیواسطه از فضای فیلم و روابط موجود در آن گرفته است و فی‌المثل عملاً در ذهن او رابطهٔ میان علّت و معلول درهم ریخته و یا این آرزوی فریبنده در وجود او بیدار شده است که او هم جادوگری چون «پاتال» داشته باشد. صدق

این مدّعا عملاً برای خود بنده مورد تجربه قرار گرفته است.

ممکن است پشتوانهٔ کار ما این نیتّ خیر باشد که فیلمهای تولیدشده جانشین بازی آتاری شوند برای کودکان و نوجوانان، و در این صورت آنچه که ما عرضه می‌کنیم کافی نیست که فقط کمی از آتاری بهتر باشد زیرا قبل از آنکه ما به اولین مراحل توفیق خویش دست یابیم انواع و اقسام بازیهای جذّابتر از آتاری بچه‌ها را بلعیده است: بلکه ما باید بیشتر متوجّه کیفیت باشیم تا کمّیت. وقتی ما امکان مبارزه با جاذبه‌های غربی را نداریم باید تلاش کنیم که بچه‌ها را به فطرت خودشان بازگردانیم، و یا بهتر بگویم، اجازه ندهیم که بچه‌ها از فطرت خودشان دور شوند. در این صورت پُرروشن است که حیطهٔ عمل ما از لحاظ کمّیت تنگتر امّا از لحاظ تاثیرات کیفی و معنوی وسیعتر خواهد شد.

بنده هم اعتقاد دارم که سینما مال «مردم» است و هنری هم نکرده‌ام که این‌طور می‌اندیشم: بنده هم معتقدم که سینما باید جذّاب باشد و حتّی مفرّح: همهٔ اختلاف ما با آقایان محترم در تفسیر لفظ «سلامت» است در این عبارت «تفریحات سالم». تفریحات سالم نیز از آن تعبیراتی است که ما را با آن به بند کشیده‌اند. فیلم، با حفظ تمامی آن اوصاف که گفتم، هم می‌تواند ما را از غفلت خارج کند و هم می‌تواند بندهای غفلت را بر دستها و پاها و از همه بدتر بر عقلهایمان محکمتر کند. سلامتِ نفس و عقل در بیرون آمدن از غفلت است و خنده هم می‌تواند در این غفلت‌زدایی نقشی همچون گریه داشته باشد، همان‌طور که در زندگی واقعی خنده و گریه درهم آمیخته‌اند. سینما شبیه به زندگی است و هر رنگی که زندگی بگیرد، سینما هم می‌تواند خود را به آن رنگ دربیاورد.

فیلم «دزد عروسکها» با این هویت فرهنگی که دارد، یك «دیسنی‌لند» آمریکایی است که تونل وحشت هم دارد و جان می‌دهد برای صدور به کشورهای خلیج و تماشای بچه‌های مستضعفی که جیب پدرانشان خالی است از هر نوع پولی غیر از دلارهای نفتی و البتّه در آنجا می‌توانیم نگران درازتر شدن گوشها و بینی پینوکیو هم نباشیم!

● رنگ در فیلم آرزوهای کوچك

استفاده از رنگ در فیلم آرزوهای کوچك به گونه‌ای انجام گرفته بود که تو گویی آنها برای اولین بار است که نقش فریبندگی رنگها را کشف کرده‌اند و خواسته‌اند از این خصوصیت، شهر فرنگی برای جذب بچه‌ها بسازند غافل از آنکه «رنگها» اصلاً در کنار «سفید و سیاه» درخشش می‌یابند و معنا و محتوای واقعی خویش را پیدا می‌کنند و این نوع استفاده از رنگ در واقع «کشتن رنگ» است نه زنده کردن آن.

جلوه‌فروشان این واقعیت را خوب دریافته‌اند و دقّت در چگونگی لباس پوشیدنشان‌می‌تواند محلّ عبرتی باشد برای کسانی که می‌خواهند در فیلمهایشان تماشاگران را به وسیلهٔ «رنگ و جاذبیت و فریبندگی آن» جلب کنند: جوراب سبز شبرنگ و کفش صورتی هنگامی جلوه خواهد کرد که پیراهن، سیاه باشد و اگرنه سبز و صورتی به نهایت جلوه‌گری خویش نخواهند رسید.

توجّه به نقش رنگها باعث شده بود تا امسال در بسیاری از فیلمهای ایرانی گذشته از آنکه در انتخاب و ترکیب رنگها دقّت بسیاری به‌کار رفته بود، اشیاء و لوازم صحنه را نیز رنگ کرده بودند. باید منتظر بود که این خصوصیت در سال بعد بروز بیشتری پیدا کند. ●

● ریحانه؛ جسارتی ستودنی

مجموعه‌ای از تك‌شات های سرهم شده و غالباً مدیوم و همه نقاشی شده، امّا نه برای فیلم که برای عکس. فیلم، ذهنیت سینمایی ندارد و سینما را ادامهٔ عکاسی می‌بیند و همین مسئله باعث شده تا لوکیشن‌ها، تك‌تك زیبا باشد، امّا فارغ از مضامین فیلم و سیر دراماتیك آن. لوکیشن‌ها ارتباطی با فضای عاطفی و حال و هوای فیلم ندارند و این دوگانگی نه تنها به سود نیست که سخت مضرّ و بازدارنده است. مکانها، احساسات و عواطف و روحیاتی را القا می‌کنند خلاف آنچه که در سیر دراماتیك فیلم مورد نیاز است و هیچ کارگردان مجرّبی این کار را نمی‌کند؛ کارگردان خواسته است که از قبل دربارهٔ همه چیز بیندیشد و همه چیز را پیشاپیش در مرحلهٔ فیلمنامه طرّاحی کند، حال آنکه فیلم اصلاً بعد از مرحلهٔ فیلمنامه است که وارد مسیر آفرینش و تولید می‌گردد و کارگردان هر چند که از قدرت تخیّل کافی برخوردار باشد، هرگز نمی‌تواند همه چیز را پیش‌بینی کند.

...و امّا پرداختن به «عشق سالم میان زن و مرد» نه تنها زشت و غیر اخلاقی نیست که حتّی می‌تواند مبشّر افق تازه‌ای در برابر سینمای ایران باشد و فیلم «ریحانه» نیز خوب توانسته بود خود را از «مفاسد احتمالی» یك چنین کاری دور نگه دارد، اگرچه به قیمتِ قبول ضعفهای دراماتیك بسیاری که در فیلم روی کرده بود. «محدودیتهای نمایشی» جزئی از مشکلات طبیعی کار فیلمسازی است و در هر جامعه‌ای، متناسب با قواعد و قوانین حاکم، چهرهٔ این محدودیتها تغییر خواهد کرد؛ امّا نفس وجود محدودیت امری است ناگزیر. «واقعیت» همواره محدودکنندهٔ تخیّل هنرمند است، امّا اگر هنرمند با همان «واقعیت» به عنوان مصالح و شرایط کار خویش روبرو شود، خواهد دید که «واقعیت» به کمك او خواهد آمد.

چهره‌ای که از «زن» در فیلم تصویر می‌شود یك «تصویر واقعی» نیست و اصولاً به اعتقاد بنده، یکی از نقصهای عمدهٔ فیلم «ریحانه» این بود که خصوصیات خصلتیِ پرسوناژها در سیر وقایع فیلم به کار گرفته نمی‌شد. مثلاً «حمید جبلّی» در اولین سکانسی که با آن دَك و پُز وارد فیلم شد تصوّری از شخصیت خویش به تماشاگر ارائه داد که بعدها اصلاً به کار نیامد. منکر نمی‌توان شد که «زن ایرانی» هنوز هم زندگی مظلومانه‌ای دارد، امّا فیلم «ریحانه» تصویری کلّی از جامعهٔ ایرانی و تحوّلات تاریخی آن ندارد. جامعهٔ ایرانی سالهاست که یك سیر بطیءِ تحوّل هویتی را در جهت اعراض از «مردسالاری» طی می‌کند و این تحوّلات اگرچه مختصّ به انقلاب اسلامی نیست، امّا بعد از پیروزی انقلاب شدّت بیشتری گرفته است. «فیلم ریحانه» نسبت به این تحوّلات و تغییرات، بی‌اعتناست و بنابراین قابلیت تعمیم ندارد.

...امّا به هر تقدیر، جرأت کارگردان فیلم را در دست یازیدن به یك چنین مضمونی باید ستود. ●

● پنجاه و سه نفر؛ خوب و بی‌ادّعا

«پنجاه و سه نفر» در میان اولیها فیلمی قابل تحسین است اگرچه مورد اعتنا قرار نگرفت و علّت این عدم اعتنا پیش از هرچیز این است که فیلم «ادّعایی ندارد»: نه مدّعی است که دارد شاخ غول را می‌شکند و نه مدّعی است که شاخ غول شکستنی نیست؛ نه مدّعی است که دارد مسئلهٔ سینمای ایران را حل می‌کند و نه مدّعی «بُن‌بست» است؛ نه مدّعی روشنفکری است و نه مدّعی ضدّ آن... و خلاصه یك فیلم کاملاً بی‌ادّعاست که از همان آغاز همهٔ دست‌اندرکاران تولید این فیلم با علم به اینکه می‌خواهند یك فیلم معمولی نسبتاً پرکشش با یك داستان تقریباً پلیسی برای مردم بسازند پای به میدان نهاده‌اند، آن هم بر محور زندگی کسانی که اصلاً کسی دربارهٔ آنها فیلم نمی‌سازد: انقلابیون مسلمان. این یك مضمون «مُد روز» نیست و احتمالاً فروش خوبی هم نخواهد داشت. امّا «هم‌عصر» ماست و متعلّق به همان تاریخی که در غالب فیلمها مورد غفلت قرار گرفته و به یك معنا یك فیلم «سیاسی» است، آن هم در این وانفسایی که همه از ساختن فیلم سیاسی پرهیز دارند و نه فقط از فیلم سیاسی، بلکه از هر داستانی که به نحوی به انقلاب مربوط شود.

فیلم «پنجاه و سه نفر» اگرچه ادّعای معرّفی چهرهٔ انقلابیون مسلمان را ندارد، امّا با این همه در «تیپ‌سازی» موفّق است؛ هم در چهره‌سازی انقلابیون و هم در معرّفی هویت ساواکیها تا آنجا که به ساختار پلیسی فیلم مربوط می‌گردد.

داستان فیلم مستقیماً متوجّه درونکاوی انقلابیون مسلمان و یا ساواکیها نیست. ولی ضرورتاً ناچار از پرداخت و پرورش پرسوناژها بوده است و مگر داستان همهٔ فیلمها مستقیماً باید متوجّه درونکاوی آدمها باشد؟ اتّکاء فیلم هم می‌تواند بر «وقایع» باشد و هم بر «شخصیتها». گاهی «شخصیتها» هستند که یك «واقعه» را می‌سازند و گاه «شخصیتها» در گیر و دار وقایع «خود را بازمی‌یابند».

علّت دیگری که موجب عدم اعتنای کافی به این فیلم گشته این است که بسیاری از دست‌اندرکاران و منتقدین و مطبوعاتچی‌ها در ذهن خود اصلاً «فیلم پلیسی» را از جرگهٔ فیلمها بیرون رانده‌اند حال آنکه اگر نخواهیم از واقعیت بگریزیم باید اذعان کنیم که حداقل برای مأمورین آگاهی، پلیسها، انقلابیون، و از طرفی تروریست‌ها و دزدها و بسیاری دیگر زندگی پلیسی عین واقعیت است!

●

● شنا در زمستان

در حیرتم که چگونه کسی جرأت کرده است که روی به آدمها و فضاهایی اینچنین بیاورد؛ «استاندارد روز» چیز دیگری است. «عشق و مرگ»، «فانی»، «زیر بامهای شهر»، «دخترم سحر»، «آرزوهای کوچك» و حتّی «بچه‌های طلاق» و... همگی از این استاندارد تبعیت دارند: خانواده‌هایی نسبتاً مرفّه و بیگانه با معیارها و آداب و سنن خانواده‌هایی که جمعیت غالب این مرز و بوم را تشکیل می‌دهند. در این استاندارد، زنها آلامد، بزك کرده و ملتزم به روسریهایی زورکی هستند و زندگیها فرنگی‌مآب و پرزرق و برق است و خالی از آداب اجتماعی خاصّ خانواده‌های فقیر مسلمان، شهرستانیها و روستاییها. و روشن است که چرا: مردم، انقلاب کرده‌اند امّا جامعهٔ هنری نسبتی با مردم ندارد و اگر هم دارد بسیار ضعیف است و غیر قابل اعتنا. غالب فیلمسازان عرصهٔ سینما و تهیه‌کنندگان تلویزیون کسانی هستند که با انقلاب و مردم بیگانه‌اند و در فیلمهایشان براساس دستورالعمل «آسّه برو، آسّه بیا» اصلاً سعیشان بر عبور از کنار مسائل مبتلابه انقلاب و مردم است و بنابراین فیلمهای سینما و تلویزیون عموماً از لحاظ تاریخی و اجتماعی، معاصر مردم و شریك در مسائل آنها نیستند و به همین دلیل است که فیلمی چون «عروسی خوبان» این همه سر و صدا می‌کند چرا که با مسائل سیاسی و اجتماعی روز ارتباط یافته است. غالب هنرمندان در مقام سخن، الفاظ «جامعهٔ معاصر و آدم معاصر» را بر زبان می‌رانند امّا در مقام عمل طوری رفتار می‌کنند که گویی سیر وقایع در زمانی پیش از سال ۵۷ هجری شمسی به توقّف رسیده است و ایران در برزخی معلّق زندگی می‌کند که در آن جز آثار سوء اقتصادی و اجتماعی وقایع تاریخی چیزی بر جای نمانده است؛ علّتها کاملاً مخفی هستند و فقط معلولها ظهور دارند.

فیلمها معمولاً به رنگ زندگی سازندگان خویش درمی‌آیند و نباید هم انتظاری جز این داشت: پس چه جای تعجّب است اگر سینما روی به زرق و برق اشراف‌منشی و مصرف‌زدگی بیاورد؟

...امّا فیلم «شنا در زمستان» اصلاً دغدغهٔ مُد روز را نداشت و وجودش در میان فیلمهای امسال درست مثل وجود «علی مرتضایی نسب» بود در میان سایر معلّمها که دلش برای فقر و گرسنگی بچه‌ها می‌سوخت، امّا راهی را انتخاب می‌کرد که نمی‌توانست «راهی فراخور هر مسافر» باشد. بهترین حرف دنیا اگر بیان نشود و یا خوب بیان نشود حرف نیست و مورد اعتنای جدّی واقع نمی‌شود. فیلم اجازه ندارد که «دغدغهٔ تماشاگر» را نداشته باشد و تا این حد نسبت به «قابلیتهای بیانی تصویر» بی‌اعتنا باشد و خود را حتّی از «جاذبیتهای مشروع» نیز دور نگه دارد. اگر ریتم فیلم از ضربان نبض تماشاگر کندتر باشد، او را به خستگی می‌کشاند و اگر تندتر باشد، نفسهای او را به شماره می‌اندازد و باز هم خسته‌اش می‌کند. مونتاژ فیلم «شنا در زمستان» خیلی خوب و معقول بود، امّا مونتاژ نهایت هنرش آنجاست که بتواند قدر نهایی استعداد فیلم را عرضه کند؛ نمی‌توان از مونتاژ انتظار داشت که ریتم را تندتر کند ویا آنچه را که در بطن تصویر نهفته نیست از درون آن بیرون بیاورد.

...نیازی به این همه پُرگویی نیست و لابد خود «کاسبی»، حالا بعد از نمایش فیلم، از ارتفاع دیگری به کار بعدی‌اش می‌نگرد.

● دل نمك؛ قوز بالای قوز

داستان «دل نمك» می‌توانست داستانی خیلی خوب باشد امّا به اعتقاد بنده چند اشکال عمده وجود داشت که کار نتوانسته بود به نتیجهٔ خوبی منتهی شود: یکی از اشکالات اساسی غیر قابل جبران، سرنوشت «ایّوب» است که به نحوی «خودکشی» منتهی می‌شود. خودکشی، خودکشی است و هرگز معنای نیست‌طلبی و فناخواهیِ عرفانی پیدا نمی‌کند و معنای سمبولیك به خود نمی‌گیرد، مگر آنکه قرائن را به گونه‌ای فراهم کنیم که «کشتنِ خود» مفهوم طبیعی خود را از دست بدهد و «معنایی رمزآمیز» بیابد. وقتی فیلم صورتی واقع‌گرا و نسبتاً رومانتیك دارد و زمینه به گونه‌ای فراهم گشته است که هیچ واقعه‌ای در فیلم هویتی غیر واقعی پیدا نمی‌کند، چگونه می‌توان انتظار داشت که خودکشی ایوب مفهومی سمبولیك و عرفانی بیابد و تماشاگر در جواب این سؤال که «ایوب چه‌شد؟» بگوید: «به فنای فی‌الله رسید!»؟

دیگر اینکه ضعف کارگردانی مانع از آن گشته بود که عمق مفاهیم آشکار شود و فی‌المثل، داستان می‌خواست که به «عشق مجازی بین مرد و زن» تقدّسی دراماتیك ببخشد، امّا تصویر، عاجز بود و صدای دف را نیز به هدر می‌داد.

و امّا قوز بالای قوز، مونتاژ فیلم «دل نمك» بود که چیزی را بر آن تحمیل می‌کرد که در آن وجود نداشت. شهرت «مخملباف» خیلیها را تحت‌الشعاع گرفته بود تا آن حد که از درك خوب و بد بازمانند و بعضیها را هم شرم و یا ملاحظات اخلاقی دیگر از ابراز حق بازمی‌داشت. مونتاژ فیلم عصبی و تند و بی‌محابابود، حال آنکه اصلاً کارگردانی فیلم، روح دیگری داشت. مونتاژ را فیلم باید تعیین کند نه آنکه مونتاژ برای فیلم تعیین تکلیف کند. احساس می‌شد که سکانسها بیهوده پس و پیش شده‌اند تا فیلم حالتی متفکّرانه پیدا کند؛ امّا این کار، «ابهام» را که باید در عمق فیلم و در کیفیت سیر دراماتیك آن نهفته باشد، به ساختار تکنیکی فیلم کشانده و قوزی روی قوزهای قبلی بنا کرده است.

●

● بچه‌های طلاق

به عنوان اولین فیلم این کارگردان، فیلم بسیار خوبی بود و بیشتر از آنچه توقّع می‌رفت «حسّ و حال» داشت. معلوم بود که خانم میلانی مردم را دوست دارد و به نحوی تعهّد اخلاقی معتقد است. منتها باز هم مصداق این لفظ «مردم» را در میان قشرهایی یافته که خود در زندگی اجتماعی وابسته بدانان است. فیلم در مجموع، از یك روح سالم و لطیف زنانه برخوردار بود که تأثیرات عاطفیِ آن را بر استدلالهای عقلانی برتری می‌بخشید و در نهایت انتظار می‌رود که فیلم از قوّت تأثیر بسیاری بهره‌مند باشد؛ تأثیراتی کاملاً اخلاقی و انسانی و قابل تحسین.

امّا از جانب دیگر این فیلم هم به همان بیماری اپیدمی سینمای کنونی ایران مبتلاست، یعنی: «عدم ارتباط و دلبستگی با وضع سیاسی و اجتماعی خاصّی که ایران به عنوان یك کشور انقلابی و اسلامی دارد.» جایی که حتّی بوقهای تبلیغاتی غرب نمی‌توانند ایران را منهای این هویت بارز تصوّر و ترسیم کنند، روشنفکران و هنرمندان داخل کشور غالباً دچار غفلتی مزمن و تاریخی هستند که با صدای انفجار موشکهای دوازده متری هم شکسته نمی‌شود. سینمای کنونی ایران نیز به همین غفلت تاریخی دچار است و در تبعیت از فیلمسازها به سوی مضامینی گرایش پیدا کرده که کاملاً بی‌خطر است؛ این ضرورتی است که بسیاری از فیلمهای داستانی بعد از پیروزی انقلاب را چه در تلویزیون و چه در سینما، به سمت مسائل اخلاقی کشانده است.

یکی از بارزترین نقاط ضعف فیلم، نحوی علم‌زدگیِ کلیشه‌ای است که‌بخصوص‌درسکانسِ کُرکسیونِ پایان نامه در آتلیهٔ دانشکدهٔ صدا و سیما کاملاً مشخص است و البتّه انتظار دیگری هم نمی‌توان داشت. اگرچه فیلم بچه‌های طلاق، با سنّتهای دینی و اجتماعی مردم مسلمان هیچ‌گونه پیوندی ندارد، امّا در جایی از فیلم به وسیلهٔ‌شعاری‌کاملاًنچسب،بدون‌آنکه‌زمینهٔ مستعدّی موجود باشد، پای دین نیز به میان کشیده می‌شود تا گسترهٔ تأثیر تبلیغی فیلم وسعت یابد و خانواده‌های دیندار را نیز در میان بگیرد. در اینجا دین فقط تا آنجا وظیفه‌مند است که بتواند احکام اثباتیِ علوم رسمی را تایید کند و اگرنه مصداق «خرافه» واقع می‌شود(!) شاید مردمی که در فیلم به نمایش درآمده‌اند نیازمند به روانکاوی و روانپزشکی باشند، امّا این رسم، امکان ندارد که در میان همهٔ اقشار جامعهٔ ایرانی عمومیت پیدا کند، چرا که جامعه‌ای با ساختار دینی، احکام عملی و اخلاقی خویش را از دین می‌گیرد نه از هر سیستم ایدئولوژیك دیگری که بتواند خود را جانشین دین جا بزند... و با این همه، همان‌طور که نوشتم، فیلم «بچه‌های طلاق» مستحقّ تحسین است.

و بالأخره...

بعضیها معتقدند که فیلم باید یقهٔ تماشاگر را بچسبد تا بتوان به آن نام فیلم اطلاق کرد و این اشتباهی است که اگر عمومیت نمی‌یافت کار سینمای ایران به آن فضاحت آبگوشتی «فیلم فارسی» نمی‌کشید. امّا فیلم نه آنچنان است که باید یقهٔ مردم را بچسبد و نه آنچنان که به آنان بی‌اعتنا باشد؛ آنچه که فیلم باید انجام دهد ایجاد رابطه‌ای ساده، صمیمی و کاملاً انسانی با مردم است. هر نوع برخورد دیگری با تماشاگر مستلزم نحوی تحقیر است، صرفنظر از آنکه مخاطب فیلم چه کسی باشد.

نمی‌توان دربارهٔ مخاطب سینما بحث نکرد و به صرف گفتن «مردم» هم کار تمام نمی‌شود؛ «کدام مردم»؟ سینمای ما به اعتقاد بنده هنوز هم متعلّق به مردم نیست و فیلمسازها هم، بجز چند استثنا، یا برای «جشنواره‌ها» فیلم می‌سازند، یا برای «منتقدان» و یا برای «گیشه». مردم کیستند؟ آیا مردم همین کسانی هستند که اکنون معمولاً به سینما می‌روند؟ شکی نیست که اینها هم جزئی از مردم هستند، امّا سینمای ما هنوز هم که هنوز است قدرت جذب مردمی را که به ایران امروز موجودیت و هویت بخشیده‌اند، ندارد.

آیا سینمایی هم برای این مردم باید وجود داشته باشد یا نه؟ از همان آغاز، ما هرگز به این فکر نیفتاده‌ایم که مخاطبان سینما را بشناسیم و تصوّر درستی از مردم پیدا کنیم. اگر مردم را با توجّه به تفاوتهای اعتقادی میان آنها دسته‌بندی کنیم، خواهیم دید که گروههایی کثیر از مردم اصلاً ارتباطی با سینما ندارند و سینما با هویت کنونی خویش قدرت جذب آنها را دارا نیست. این مسئله بیشتر از آن دارای اهمیّت است که فقط در حاشیهٔ نوشتاری اینچنین مورد تذکّر قرار گیرد، امّا باز هم بهتر از هیچ است.

فیلمهایی چون «مهاجر» و «دیدبان» و «تا مرز دیدار» و «عبور» و... از این لحاظ که پای کسانی را به سینماها باز می‌کنند که خیلی کم به سینما می‌روند، با همهٔ فیلمهای دیگر فرق دارند. در تمام طول تاریخ سینمای ایران و جهان، کمتر سابقه دارد که کسی بخواهد برای این مردم فیلم بسازد. این فیلمها «مخاطب خاص» دارند و لذا قرار نیست که همه از آن خوششان بیاید. مردمی که خطاب این فیلمها با آنهاست کسانی هستند که دلشان نمی‌خواهد سینما یقه‌شان را بچسبد و یا با آنها به یک زبان اطو کشیدهٔ کراواتی سخن بگوید. اینها می‌خواهند که سینما راهی به دلشان بازکند. یعنی به عبارت دیگر، اینها نه با «معده»شان به سینما می‌روند و نه با «عقل فلسفی»شان؛ با «دل»شان پای فیلم می‌نشینند، مثل یک انسان واقعی. اینها آدمهای ساده‌ای هستند، بری از پیچیدگیهای جامعهٔ روشنفکران و منتقدان و سینمایی‌نویس‌ها و غیره، و دوست دارند که فیلم هم مبرّا از همان پیچیدگیها باشد؛ نه یقهٔ مخاطب را بچسبد و نه از پشت خنجر بزند. این آدمها ظاهر و باطنشان یکی است و فیلمهایی را دوست دارند که ظاهر و باطنشان یکی باشد. اهل لودگی نیستند و پای «خنده»ای می‌نشینند که «مزّهٔ حقیقت» باشد و بنابر این با فیلمهای کمدی «محض» هم نمی‌توان آنها را به سینما کشید.

همه فیلمها براساس «تعارض»ها شکل می‌گیرند: «تعارض انسانها با خودشان و یا با دیگران»، «تعارض میان خواستهای آدمها و وقایع و حوادث مخالف» و شخصیت آدمها هم در کشاکش همین تعارضها شکل می‌گیرد. بعضی از منتقدین چون در فیلمهای «مهاجر» و «دیدبان» و... الگوهای معمول فیلمهای سینمایی را نمی‌بینند، می‌انگارند که مثلاً فیلم «مهاجر» به درونکاوی پرسوناژهای خویش نپرداخته است. آنها منتظرند که در شخصیتهای فیلم «مهاجر»، «گرایشهای ضدّ جنگ و یا ضدّ دین» بیابند و چون نمی‌یابند حکم می‌کنند که «فیلم فقط به روایت سادهٔ وقایع جنگ» پرداخته است. مثل فیلمهای مستند تلویزیونی «روایت فتح»: حال آنکه فیلمهای «روایت فتح» هم با همان صداقت که در فیلم «مهاجر» وجود دارد به درونکاوی مردان جنگ می‌پرداخت، امّا نه با روشهای معمول؛ چرا که «مردان جنگ اصلاً آدمهایی معمولی نیستند و اصلاً نه با خود و نه با دیگران آنگونه عمل نمی‌کنند که در مجامع غیر ایمانی معمول است.»

نگاه این منتقدان، نگاهی غربزده و خارج از زمان و مکان این نوع فیلمهاست. فیلم «مهاجر» با زیبایی تمام به درونکاوی مردان جنگ در اطراف مسئلهٔ «تکلیف» می‌پردازد و با قوّت از عهدهٔ حلّاجی این معضل برمی‌آید و در نهایت با آن «سیلی بسیار زیبا و عاشقانه» که با دست «فرمانده» بر بناگوش «محمود» نواخته می‌شود، معلوم می‌گردد که «حاتمی‌کیا» انسانهای این «جهان ناشناختهٔ جهاد در راه خدا» را خوب می‌شناسد و با مسائل درونی و روانی آنها درگیر بوده است و به جوابی حکیمانه دست یافته... امّا نباید منتظر بود که همه این ظرایف را دریابند. دنیای این فیلمها «دنیای متعارف سینما» نیست و آدمهایش هم «آدمهای متعارف سینما» نیستند.

به اعتقاد بندهٔ، «حاتمی‌کیا» یک فیلمساز «مردمی» است ـ با تمام خصوصیاتی که من در این لفظ دیده‌ام ـ و باید در کنار اعلان دیواری فیلمهایش نوشت: «آنها که می‌خواهند فیلم یقه‌شان را بچسبد و یا با آنها بحث فلسفی کند، لطفاً به این فیلم نیایند: اینجا قلمرو دلدادگان است.»

●

■ سال جدید و نهمین جشنوارهٔ سینمای جوان

همه ساله، براساس سنّت معمول، جشنواره‌های جوان در فاصلهٔ دو هفتهٔ اول فروردین ماه برگزار می‌شد، امّا امسال به دلایلی، و مهمتر از همه مصادف شدن آن با ماه مبارک رمضان، این جشنواره برگزار نکردید و هنوز هم مشخص نشده است که در چه تاریخی برگزار خواهد شد.

جشنوارهٔ سینمای جوان از معدود برنامه‌هایی است که از ظرفیتها و امکانات بالقوّه‌ای برای ایجاد یک فضای سالم فرهنگی ـ هنری در میان جوانان و پرورش استعدادهای جوان برخوردار است و اگر التفات کافی به آن نشود و برنامه‌ریزی قوی برای برپایی آن انجام نگیرد، چه بسا زحمات چندین سالهٔ گذشته نیز ازبین برود. جشنواره به دلایل متعدد، از جمله فرا رسیدن امتحانات دانش‌آموزان و هنرجویان، برپایی کنکور و تعطیلات تابستانی که فرصت مناسبی برای فیلمسازی هنرجویان است، تا اواخر تابستان، یعنی حدود شهریور ماه برگزار نخواهد شد. این مسئله مشکل دیگری را باعث خواهد گردید و آن اینکه فرصت برگزاری جشنواره‌های استانی که هر سال بعد از جشنوارهٔ سینمای جوان انجام می‌شود، محدود خواهد شد و در نتیجه، کیفیت برپایی این جشنواره‌ها لطمه خواهد خورد. امید است مسئولین مربوطه موارد فوق را مورد توجّه قرار دهند و تلاش کنند جشنوارهٔ سینمای جوان و جشنواره‌های استانی که مهمترین و ارزشمندترین موقعیتها برای تجمّع هنرجویان سینما محسوب می‌گردند با کیفیت مطلوب و مؤثّر برگزار شوند.

● موسیقی و فیلم

■ گفتگو با کریم گوگردچی

■ اشاره:

در هشتمین جشنوارهٔ فیلم فجر، جایزهٔ بهترین موسیقی متن فیلم به «کریم گوگردچی»، سازندهٔ موسیقی فیلم «مهاجر» تعلّق گرفت. بخش سینمایی «سوره» در همین زمینه گفتگویی با آقای گوگردچی انجام داده است که از نظرتان می‌گذرد.

● با تشکّر از اینکه دعوت «سوره» را برای این گفتگو پذیرفتید، در ابتدای صحبت مختصری از بیوگرافی خود بگویید.

■ بسم‌الله الرّحمن الرّحیم. من کریم گوگردچی، متولّد سال ۱۳۲۶ تبریز و دارای لیسانس آهنگسازی از هنرستان عالی موسیقی و فوق لیسانس موسیقی از کالج انگلیس می‌باشم. حدود هجده-نوزده سال سابقهٔ تدریس موسیقی دارم، امّا سابقهٔ اجرایی موسیقی کمتری داشته‌ام زیرا تمرکز من بیشتر روی کارهای تحقیقی و آموزشی بوده است. در حال حاضر مشغول تدریس موسیقی فیلم و موسیقی عمومی در مجتمع دانشگاهی هنر هستم و از سویی عضو هیئت علمی این مجتمع هم می‌باشم. در زمینهٔ موسیقی تالیفاتی نیز دارم، از قبیل کتاب «کنترپوان»، کتاب «فرم و هارمونی». در دو سال اخیر نیز کتاب «تکنیک موسیقی فیلم» (متعلّق به آکادمی فیلم بریتانیا) را ترجمه کرده‌ام و امیدوارم فرصتی پیش بیاید تا اقدام به چاپ آن بکنم. در زمینهٔ اجرایی نیز دارای کارهای متعدّد ارکستری، از جمله سمفونی و پوئم سمفونی و موسیقی مجلسی هستم. برای صدا و سیما هم قطعات تصویری و چند سرود نوشته‌ام.

● برای ورود به مبحث موسیقی فیلم بد نیست بپرسم تعریف شما از موسیقی فیلم چیست و چه وظایف و مشخصاتی برای این موسیقی قائل هستید.

■ اگر از خود بپرسیم عناصر تشکیل‌دهندهٔ یک فیلم چیست، در آن صورت براحتی می‌توانیم تعریفی از موسیقی فیلم داشته و وظایف آن را بیان کنیم. یک فیلم از عناصر متعدّدی، از جمله فریمها و تداوم آنها، نور، لباس، گریم، طرّاحی صحنه، میزانسن، بازی و موسیقی تشکیل می‌شود. هر یک از این عناصر با توجّه به تواناییهای خاصّشان، در شکل دادن به یک فیلم عمل می‌کنند تا در نهایت یک کمپوزیسیون تصویری به دست آید. بسته به نوع برداشت کارگردان از این عناصر می‌توان شاهد عملکرد قوی یا ضعیف هر یک از آنها در کلّیت فیلم بود.

موسیقی فیلم نقشهای مختلفی را بازی می‌کند. گاه هیجان موجود در صحنه را بیان می‌کند و گاه به عنوان موسیقی لحظه‌ای برای ایجاد تاثیری آنی به کار برده می‌شود. گاه نیز موسیقی فیلم در جهت تفسیر و توصیف حالات و هیجانات هنرپیشه‌ها عمل می‌کند. موسیقی فیلم، به معنای واقعی آن، عنصری از فیلم است که کمک می‌کند تا تصاویر فیلم قویتر و گویاتر نمود پیدا کنند. وقتی قرار باشد از موسیقی فیلم به‌طور متفکّرانه استفاده کنیم، آنجاست که خودِ موسیقی به‌عنوان یک کمپوزیسیون مطرح می‌شود. موسیقی می‌تواند به درک بهتر صحنه توسّط تماشاگر کمک کند. کارگردان خوب و آگاه باید بتواند از موسیقی بیشترین استفاده را ببرد، همان طور که از بازی، صحنه‌پردازی، نور و صدا و افکت استفاده می‌برد. موسیقی در فیلم می‌تواند تداعی‌کنندهٔ مفاهیمی باشد که نه در کلام و نه در تصویر، نمی‌توان آنها را بیان کرد. فرض کنید شخصی فکورانه و ساکت نشسته است. موسیقی می‌تواند تفکّرات و تصوّرات او را بیان کند و بگوید که او به چه چیزی می‌اندیشد، در افکار و تصوّرات شادمانه غوطه‌ور است یا در اندیشه‌های غم‌انگیز؛ به گذشته می‌اندیشد یا به آینده و... یک موسیقی فیلم خوب می‌تواند کارگردان فیلم را در جهت رسیدن به این قدرت بیانی یاری کند. تمام این عملکردها و تواناییهای موسیقی فیلم زمانی آشکار می‌شود که کارگردان موسیقی را بشناسد و بداند چه انتظاری از موسیقی در فیلم خود دارد.

● با توجّه به صحبتهای شما یک سؤال پیش می‌آید. همان‌طور که می‌دانید یکی از خصیصه‌های هنر، استقلال آن است؛ امّا وظیفهٔ موسیقی فیلم بیان چیزهایی است که فیلم می‌خواهد. با این مقدّمات، آیا به عقیدهٔ شما موسیقی فیلم هنر است؟

■ اگر خود فیلم هنر باشد، از آنجا که موسیقی فیلم هم جزئی از فیلم است، پس موسیقی فیلم هم هنر محسوب می‌شود. «استراوینسکی» موسیقی فیلم را هنر نمی‌داند زیرا معتقد است موسیقی خودبخود کامل بوده و نیازی ندارد که یک تصویر وجود داشته باشد تا به بیان آن بپردازد. وی می‌گوید: «موسیقی فی نفسه کامل است و نیازی به تعبیر و تفسیر ندارد. موسیقی هنری انتزاعی است و هر کس به فراخور اندیشهٔ خود از آن برداشت می‌کند». امّا من می‌گویم اگر فیلم هنر است، پس موسیقی آن هم هنر است.

● به نظر شما آهنگساز فیلم تا چه حد نیازمند آشنایی با سینما و بیان سینمایی است؟

■ یک آهنگساز فیلم در ابتدا باید فردی پرتکنیک از نظر موسیقی باشد. چنین آهنگسازی از آنجاکه از کمپوزیسیون موسیقی مطلع است، طبیعتاً توانایی درک کمپوزیسیون تصویری را هم خواهد داشت. این آهنگساز می‌تواند از جهت بیان و فضاسازی، در خدمت فیلم باشد و البتّه کارگردان در تمام موارد باید همراه او باشد. متاسّفانه در حال حاضر، آهنگسازان فیلم ملودی‌ساز هستند و گمان می‌کنند که موسیقی فیلم یعنی ملودی ساختن. حال آنکه آهنگساز با درک کامل از نیازهای فیلم باید در جهت مرتفع ساختن آنها گام بردارد. برای ارائهٔ موسیقی فیلم تکنیکهای مختلفی لازم است و ملودی‌سازی تنها یکی از این تکنیکهاست. شاید در یک قطعهٔ موسیقی فیلم به هیچ وجه نیازی به

ملودی و موتیف موسیقی نباشد. یك آهنگساز فیلم باید قادر به ساختن چنین قطعاتی باشد. برمی‌گردم به سؤال شما. به عقیدهٔ من یك آهنگساز خوب که کمپوزیسیون را می‌داند و صاحب ذوق نیز هست، باید تصویر را بشناسد.

● عکس سؤال قبل را این‌طور مطرح می‌کنم که به عقیدهٔ شما یك فیلمساز تا چه حد نیازمند مطلع بودن از موسیقی است؟

■ یك کارگردان خوب و کارگردانی که نسبت به کارش آگاه است باید نسبت به تمامی عناصر تشکیل‌دهندهٔ فیلم دارای شناخت کافی باشد و موسیقی یکی از این عناصر است. کارگردان باید موسیقی را بشناسد، آن را بفهمد و کاملاً بداند که چه نیازی به آن دارد و چرا در فیلمش از موسیقی استفاده می‌کند. کارگردان خوب، باید از قبل بداند که تلفیق فلان صحنه با فلان قطعهٔ موسیقی چه نتیجه‌ای خواهد داشت. اینکه کارگردان اظهار کند که: «حالا از موسیقی استفاده کنیم تا ببینیم چه چیزی از آب درمی‌آید»، نشان‌دهندهٔ عدم اطلاع او از موسیقی به عنوان یکی از عناصر فیلم است. اگر کارگردان موسیقی را بشناسد، بخوبی قادر به هدایت آهنگساز و در نهایت اخذ نتیجهٔ مفید خواهد بود. اگر کارگردان موسیقی را بشناسد خواهد توانست ذهنیت خود را به آهنگسازش منتقل کند و از تواناییهای آهنگساز به‌طور کامل بهره‌برداری کند. این فاجعه است که کارگردان به آهنگساز می‌گوید: «من هیچ چیزی از موسیقی نمی‌دانم. خودت یك کاری بکن!». آیا این حرف بدان معنی است که آهنگساز هر بلایی که خواست بر سر فیلم بیاورد و موجب شکست فیلم بشود، یا بالعکس موجب موفّقیت آن بشود؟ در این صورت آیا کارگردان خواهد توانست خود را «مالك موجودیت هنری فیلم» بداند؟ یك کارگردان خوب باید بخوبی از موسیقی مطلع باشد و آن را بشناسد. این حرف بدان معنی نیست که تمام کارگردانها باید نوازنده باشند، بلکه مراد من آن است که یك کارگردان همان‌طور که می‌تواند بازیگر را در ارائهٔ نقش رهبری کند، باید بتواند آهنگساز را هم در ارائهٔ موسیقی فیلم راهنمایی کند.

● وضعیت موسیقی فیلم در سینمای کشور در دوران قبل و بعد از انقلاب را چطور ارزیابی می‌کنید؟

■ هنوز وضعیت موسیقی فیلم نامشخص است. هنوز بسیارند کسانی که از نحوهٔ استفاده از موسیقی در فیلم بی‌اطلاع هستند. البتّه باید بگویم من در دوران قبل از انقلاب فیلمهای زیادی ندیده‌ام، امّا می‌توانم بگویم که در آن دوران از موسیقی استفادهٔ شایسته به‌عمل نمی‌آمده است. موسیقی فیلم در دوران قبل از انقلاب به‌سازو آواز محدود بوده و به‌عنوان بخشی از ساختار فیلم شناخته نمی‌شده است. البتّه به‌ندرت شاهد موسیقیهای قابل تاملی بوده‌ایم که این امر استثناء بوده، مو ملاك کلی نبوده است. پس از پیروزی انقلاب،

■ موسیقی فیلم، به معنای واقعی آن، عنصری از فیلم است که کمك می‌کند تا تصاویر فیلم قوی‌تر و گویاتر نمود پیدا کنند.

موسیقی فیلم مورد توجّه قرار گرفت امّا هنوز آن‌طور که باید از سوی کارگردانان شناخته نشده است. ولی نسبت به دوران قبل از انقلاب می‌توان گفت که موسیقی فیلم ترقّی کرده است. باید کار بیشتری صورت بگیرد تا موسیقی فیلم به شان اصلی خود برسد.

● چه مشکلاتی در کار موسیقی فیلم می‌بینید؟

■ ببینید، مهمترین و اصلیترین مشکل، عدم درك موسیقی فیلم از سوی کارگردانان است. شایسته آن است که کارگردان مصرّانه بگوید چه نوع موسیقی برای فیلمش می‌خواهد و در جهت راهنمایی آهنگساز گام بردارد. صاحب اصلی ایدهٔ موسیقی فیلم باید کارگردان باشد. کارگردانها باید نسبت به موسیقی آگاهتر شوند. در مرحلهٔ ساخت موسیقی، ضبط و صداگذاری در حاشیهٔ فیلم مشکلات عدیده‌ای وجود دارند که گاه به فاجعه ختم می‌شوند. چرا باید یکی دو ماه قبل از جشنواره موسیقی سفارش داده شود؟ آهنگساز در صورت مواجهه با محدودیت زمانی نخواهد توانست تفکّر لازمه را وارد اثرش بنماید. اگر من شش ماه برای نوشتن موسیقی فیلم فرصت داشته باشم قطعاً رهاتر و متفکّرانه‌تر کار خواهم کرد و طبیعتاً حاصل عمل نیز بهتر از آب درخواهد آمد. گاه پیش می‌آید که از آهنگساز خواسته می‌شود در طی ده تا دوازده روز موسیقی یك فیلم را بنویسد، کما اینکه در مورد موسیقی فیلم «مهاجر» چنین اتّفاقی افتاد و من فقط دو هفته برای ساختن موسیقی این فیلم فرصت داشتم. تازه پس از نوشتن موسیقی است که مشکلات از راه می‌رسند. بسختی می‌توان در استودیو وقتی برای ضبط پیدا کرد. از سوی دیگر، به اندازهٔ لازم نوازندهٔ توانا نداریم. به همین دلیل وقتی مثلاً لازم است هجده ویلن با هم بنوازند، ما مجبوریم از چهار یا شش نوازنده بخواهیم به دفعات مکرّر بنوازند تا بعد اینها را با هم میکس کنیم و به تعداد هجده ویلن برسیم. گاه یك قطعه را چند نوازنده، بارها می‌نوازند و بعد ما آنها را میکس می‌کنیم و این در حالی است که این نوازندگان بیشتر ساعات شبانه‌روز را مشغول نواختن برای آثار مختلف بوده‌اند. همهٔ اینها به دلیل کمبود نوازندهٔ تواناست و راه حلّش این است که اگر نیازمند ارکستر سمفونیك هستیم آن را به‌وجود بیاوریم و با استفاده از نوازندگان توانای این ارکستر، آهنگساز فیلم گروه لازم را فراهم بیاورد و در استودیوی ضبط در حین تماشای فیلم (که استودیوهای فعلی فاقد چنین امکانی هستند) به رهبری آنان و اجرای اثر بپردازد. در کلّیهٔ زمینه‌های موسیقی، از جمله سازهای لازم، فوق‌العاده دچار مضیقه‌هستیم. خلاصه پس از میکس موسیقی، می‌رسیم به مرحلهٔ ثبت موسیقی روی حاشیهٔ فیلم. در این مرحله است که صدای برخی از سازها حذف می‌شود و خلاصه کار اُفت کیفی موسیقی به آنجا می‌رسد که آهنگساز آرزو می‌کند که ای کاش این موسیقی را ننوشته بود! ما اغلب تا ساعت چهار- پنج صبح برای اجرا و ضبط موسیقی زحمت می‌کشیم امّا در زمان ثبت موسیقی در حاشیهٔ فیلم این زحمات بر باد می‌رود.

● نظرتان دربارهٔ نقدهایی که دربارهٔ موسیقی فیلم چاپ می‌شود چیست؟

■ این نقدها بیشتر حسّی است تا عملی و تکنیکی. لازم است منتقدین دقّت و عنایت کافی را در کارشان داشته باشند و به کار خود مؤمنانه پایبند باشند و برخورد سلیقه‌ای نکنند. منتقدین باید با زیبایی‌شناسی آشنا باشند تا بتوانند نقدهای کارساز منتشر کنند. نقد خوب می‌تواند به تداوم صحیح موسیقی فیلم و فیلم کمك کند. نقدی که مبتنی بر برخورد احساسی باشد احتمالاً راه خطا در پیش گرفته و کارساز نخواهد بود. اگر تجربهٔ منتقد با علم توأم شود، نقد می‌تواند برای بهتر شدن وضعیت فیلم کشور کمکهای شایانی بکند. من لازمهٔ منتقد شدن را، دکتر زیبایی‌شناسی بودن نمی‌دانم؛ امّا منتقد باید تواماً صاحب

تحصیل و تجربه و شناخت باشد و به صرف اینکه کسی قلم خوبی دارد نمی‌توان او را منتقد دانست.

● آیا به عقیدهٔ شما می‌توان از موسیقی اصیل ایرانی به عنوان موسیقی فیلم استفاده کرد؟

■ این کاملاً وابسته به خودِ فیلم است. گاه یک فیلم درصدد بیان عرفان و فضاهای عرفانی است. در این حال یک زخمهٔ سه‌تار قادر به کاری است که یک ارکستر غربی نمی‌تواند از عهدهٔ آن برآید. رنگ سه‌تار ذهنیت خاصّی در بینندهٔ فیلم ایجاد می‌کند. حال اگر این ذهنیت در جهت فیلم باشد، بله می‌توان از سه تار استفاده کرد: در غیر این صورت چنین کاری شایسته نیست. مثالی می‌زنم تا مفهوم ذهنی خود را بهتر بیان کنم. فرض کنید می‌خواهیم فیلمی در مورد فاجعهٔ حلبچه بسازیم. بدیهی است در لحظه‌ای که دشمن حلبچه را بمباران شیمیایی می‌کند، به دلیل توحش موجود در این عمل نمی‌توان از موسیقی ایرانی در این قسمت استفاده کرد و فقط موسیقی غربی است که اینجا کارآیی دارد. امّا در قسمت بعدی فیلم که می‌خواهیم به مظلومیت مردم حلبچه بپردازیم، موسیقی ایرانی و سازی مانند سه‌تار بخوبی قادر به بیان اوج این مظلومیت خواهد بود. می‌توان مظلومیت مردم حلبچه را با سه‌تار بیان کرد امّا نمی‌توان توحش جنایتکارانی را که حلبچه را به خون کشیدند با موسیقی ایرانی بیان نمود. یک کارگردان آگاه که می‌داند چه چیزی از فیلم و موسیقی آن می‌خواهد، می‌تواند به وسیلهٔ یک زخمهٔ سه‌تار حتّی یک پیام جهانی را بیان کند.

● بعضی از آهنگسازان فیلم معتقدند که موسیقی ایرانی قادر به خلق فضای دراماتیک نیست حال آنکه قطعات بسیاری در موسیقی ایرانی هست که فضای دراماتیک را بخوبی بیان می‌کند. به‌عنوان مثال، آدمی با شنیدن قطعهٔ «رقص پروانه» (در ماهور، ساختهٔ آقای پیرنیاکان) پرواز پروانه را مجسّم می‌کند و حتّی پریدن پروانه از روی یک گل بر یک گل دیگر را در ذهن می‌بیند. نظر شما در این خصوص چیست؟

■ ببینید، موسیقی ایرانی یک موسیقی درونگر است و به عقیدهٔ من نمی‌توان به وسیلهٔ آن به بیان مسائل مادی پرداخت و دست به برونگرایی زد. موسیقی ما در بیان مسائل درونی بسیار قوی و غنی است. موسیقی ایرانی وقتی می‌تواند به عنوان موسیقی فیلم مورد استفاده قرار بگیرد که خودِ فیلم براساس اندیشه و تفکّر ایرانی باشد.

● در مورد موسیقی فیلم «مهاجر»، ابتدا به تیتراژ فیلم اشاره می‌کنم که در آن از موسیقی شما به‌عنوان موسیقی متن نام برده شده بود. اگر موسیقی متن را موسیقی زمینه‌ای بدانیم که در کلّ فیلم و در سرتاسر آن شنیده می‌شود و هیچ جهت‌گیری خاصّی در مورد مسائل فیلم ندارد (مانند تمام موسیقیهای فیلم دوران به‌کار گرفته شدن صدای همگام در فیلم) آیا خود شما هم بر این باور هستید که موسیقی مهاجر موسیقی متن بود یا آن را موسیقی فونکسیونل (کاربردی)، که به‌نظرهم همین‌طور می‌آید، می‌دانید؟

■ البتّه باید موسیقی متن و زمینه را تعریف کرد که این کار در مجال کم ما نمی‌گنجد. امّا در کل من معتقدم اطلاق موسیقی فونکسیونل به موسیقی فیلم مهاجر بهتر است.

● در یکی از قسمتهای فیلم، شاهد گریهٔ رزمندگان هستیم. این صحنه به صحنهٔ داخل سنگر که دوست اسد مشغول نواختن فلوت است، قطع می‌شود. موسیقی در این قسمت توانسته بود علاوه‌بر ارتباط دادن دو فضا، در جهت بیان احساسات انسانی (غم موجود در دو فضا) نیز مؤثّر باشد.

■ بله، موسیقی این قسمت به تفکّری هم اشاره می‌کند. در داخل سنگر هواپیماهاست که وقتی دوست اسد فلوت می‌نوازد نگاهش به گلوله‌های آر.پی.جی می‌افتد. در اینجاست که او تصمیم می‌گیرد هواپیما را برای کمک به دوستش پرواز بدهد. موسیقی در این قسمت توانسته بود بر عمق دوستی این دو نفر تاکید کرده و تصمیم گرفته شده را بیان کند.

● نحوهٔ همکاری شما با آقای حاتمی‌کیا چگونه بود؟

■ مطلوب بود. ایشان فردی پُر ایده، پر احساس و پر اندیشه هستند و علاوه‌بر اینها صداقت دارند. ایشان بخوبی توانستند بنده را راهنمایی کرده و در هر قسمت از فیلم ذهنیت لازم را به بنده منتقل کنند. امّا گاه هم دچار اختلاف برداشتی (و نه ایده‌ای) می‌شدیم. مثلاً در قسمت قبل از پایان فیلم، جایی که تصویر اسلوموشن می‌شود و «اسد» سعی دارد با چرخاندن پروانهٔ مهاجر، موتور آن را به کار اندازد و راهنما برای پاکسازی باند می‌رود، بنده از ضرب و زنگ زورخانه استفاده کردم تا حالت مرشد بودن اسد و مردانگی راهنمای او را بیان کنم. در این قسمت از فیلم سه مسئله وجود دارد: اسد، اقدام راهنما و پرواز مهاجر. در این حال عراقیها از روبرو مشغول پیشروی هستند. من فکر مادّی کار را گرفتم و معتقد بودم موسیقی باید با صحنه همگون باشد. من عقیده داشتم که پس از هر بار حرکت دادن پروانهٔ مهاجر توسّط اسد باید ضرب زورخانه نواخته شود. در نهایت، احساس من از این صحنه اینچنین بود که با پرواز مهاجر، اسد و راهنما پیروز شده‌اند. امّا من نمی‌دانستم که فیلم اصلاً قصد تاکید بر عراقیها و قهرمانیهای اسد و راهنما را ندارد. من برای این قسمت یک موسیقی پیروزمندانه نوشتم، امّا آقای حاتمی‌کیا آن را نپسندیدند و گفتند: «من کاری به عراقیها و قهرمانیهای اسد و راهنمایش ندارم: حرف من حرف فراق است». خلاصه قرار شد که موسیقی این صحنه عوض بشود که شد. خلاصه ما فقط در این یک مورد تفاوت برداشتی داشتیم و در سایر مراحل کار کاملاً حرف یکدیگر را درک می‌کردیم.

● در اواخر فیلم، یعنی در همان قسمتی که قرار شد راهنما مسیر را برای پرواز مهاجر آماده کند، موسیقی قوی عمل کرده و براحتی در جهت تشدید کشش دراماتیک گام برمی‌داشت...

■ موسیقی این قسمت را آقای حاتمی‌کیا خودشان انتخاب کردند. بدین‌معنی که من این موسیقی را برای صحنه‌ای که محمود پرواز کور انجام می‌دهد ساخته بودم، امّا آقای حاتمی‌کیا آن را در این قسمتی که اشاره کردید به‌کار بردند. در این قسمت من پیروزی می‌دیدم و موسیقی این قسمت پیروزی را القا می‌کرد؛ امّا نظر آقای حاتمی‌کیا این نبود و از موسیقی حاضر که روی این قسمت فیلم هست استفاده کردند. به عقیدهٔ من موسیقی فیلم مهاجر بیشتر هنری بود تا گیشه‌ای. این موسیقی هم زیبا بود و هم پرمفهوم و هم فکورانه. حال تا چه اندازه‌ای موفّق شده‌ام نمی‌دانم.

● وقتی من برای اولین بار این فیلم را دیدم، حس کردم تمامی فیلم بیان یک مطلب است و آن اینکه «یالیتنی کنّا معک». سؤالم این است که آیا چنین حسّی بود که شما را واداشت تا موسیقی فیلم مهاجر را در دستگاه شور بسازید؟

■ آقای حاتمی‌کیا در کمال فروتنی من را در انتخاب ملودی و ساختمان و هارمونی مختار گذاشته بودند. ایشان حسّ خود را از صحنه‌ها بیان کرده و ذهنیت مطلوبشان را به من القا می‌کردند و در همین راستا بود که بنده دستگاه شور را انتخاب کردم. ایشان بسختی می‌پذیرفتند که از سازهای مسی مانند هورن استفاده کنم و همواره تاکید داشتند که اینها سازهای نظامی هستند و چیزی را که مورد نظر ایشان است القا نمی‌کنند. البتّه من به استفاده از سازهای مسی معتقد بودم زیرا عقیده دارم که این سازها هم می‌توانند در جهت کشش دراماتیک عمل کنند. ایشان واهمه داشتند که استفاده از سازهای بادی و مسی مفهوم موجود در کار را منحرف کند و باز البتّه ایشان مختار بودند که سازهای مسی و بادی را انتخاب نکنند.

● وقتی اسد و گروهش به قرارگاه عراقیها می‌رسند، ظاهراً از

پیشروی بازمی‌مانند. موسیقی این قسمت در بیان حالت نومیدی خوب عمل کرد امّا در عین حال حرّاف و پرگو به‌نظر می‌آمد. در چند قسمت دیگر هم کار بدین منوال بود. مثلاً در بخشی از فیلم که دوستان اسد می‌فهمند که او زنده است، موسیقی پرکو است و انگار تنها قصدش از حرف زدن، شکستن سکوت می‌باشد.

■ ببینید، صحنهٔ مورد نظر شما از جایی شروع می‌شود که «غفور» را (که زخمی است) به دوش می‌گیرند. موسیقی هم از همین‌جا آغاز می‌شود. در صحنهٔ بعد «محمود» و همکارش نشان داده می‌شوند. در این قسمت محمود در حال نواختن فلوت است و در عین حال به اسد می‌اندیشد. صحنهٔ اول با تخریب شروع شده است. بعد به محمود می‌رسیم که این صحنه فراق را بیان می‌کند. بعد، از آن طرف اسد را می‌بینیم که در جبههٔ عراقیها محدود شده است و نومیدی نظامی (و نه نومیدی ایمانی) گریبانگیر او شده است. در نهایت باز محمود را داریم که در حال تفکّر است. همان‌طور که می‌بینید من باید موسیقی‌ای می‌نوشتم که تمام این چند موضوع را شامل شود و آنها را به هم مربوط کند. در قسمتی که اسد و همراهانش در جبههٔ عراقیها هستند، چه سازهایی می‌توانستند بهتر از سازهای بادی و مسی عمل کنند؟ در اینجا اسد تحت فشار نظامی است، امّا از نظر ایمانی در فشار نیست. بنده سعی کردم این مسئله را با استفاده از ساز هورن و ترومپت نشان بدهم. امّا باز در همین جا و در قالب این موسیقی هم اندیشهٔ فراق نهفته بود. در اینجا وقتی محمود نشان داده می‌شود، می‌بینیم که او مشغول نواختن فلوت است. او ملودی اصلی فیلم را که در دستگاه شور است می‌نوازد و تا آخر قضیه به همین ترتیب است و شاید بدین علّت باشد که موسیقی این قسمتها به نظر شما پرگو آمده است.

● گاه در حین شنیدن موسیقی شما، در مرزبین موسیقی ایرانی و موسیقی غربی درمی‌ماندیم. انگار که دستگاه شور به گام مینور تراژیک غربیها بدل می‌شد.

■ اصولاً در حین کار سعی کردم حال و هوای موسیقی ایرانی حفظ بشود (البتّه بسته به نیاز فیلم) امّا به موازات این عمل سعی کردم موسیقی حالتی خاص به خود بگیرد و از حالت تک‌صدایی خارج بشود. سعی داشتم موسیقی را غنی کنم تا با تصاویر همگون بشود. این عمل هارمونی خاصّی می‌خواهد. نه هارمونی غربی یا هارمونی کلاسیک، بلکه هارمونی گرفته شده از موسیقی خودمان. در چنین مواردی است که اگر کسی فقط موسیقی ایرانی گوش بدهد، بین ساخته‌هایی اینچنین و موسیقی ایرانی وجود یک مرز را متصوّر خواهد شد. البتّه شاید کوتاهی از من بوده که نتوانسته‌ام به نحوی شایسته این کار را انجام بدهم، ولی سعی من این بود که تفکّر هارمونی و فضای ایجاد شده به موسیقی ایرانی نزدیک باشد. البتّه شاید هارمونی و کنترپوان موجود در اثر برای شما قابل لمس نبوده باشد. امّا به هر حال سعی کردم غنای کار خود را افزایش بدهم. البتّه موسیقی صحنه‌ای که اسد برای اولین بار دست به انجام پرواز کور می‌زند، بسیار غنی و آکنده از روح و صفا بود امّا ظرافتهای موسیقی در مرحلهٔ صداگذاری از بین رفت و این تاثیرات نامکشوف ماند

● در صحنهٔ به خاک سپردن یکی از افراد گروه اسد که شهید شده است، موسیقی هیچ جهت‌گیری خاصّی ندارد.

■ اگر منظورتان این باشد که موسیقی می‌بایست همراه با رزمندگان به‌سوگ بنشیند، طبیعتاً از ادامهٔ حرکت برای همراهی با نماهای دیگر فیلم بازمی‌ماند. البتّه اگر موسیقی درست پخش می‌شد، مطمئناً شما صدای طبل و سنج را هم می‌شنیدید و صدای این دو ساز کافی بود و لازم نمی‌دیدم در تمام سلولهای موسیقی عزاداری را وارد کنم، زیرا تصویر هر چه را که لازم بود نشان می‌داد. تازه بنده معتقدم باید تا حدّ توان در مورد مسائل ظاهری ارائهٔ طریق کرد، امّا نباید اسرار را فاش نمود. اگر من می‌خواستم سوگ و عزا را تشدید کنم، بی‌شک خروج از این صحنه مشکل می‌شد، زیرا من زمان چندانی برای ورود به این فضا و خروج از آن در اختیار نداشتم.

● در شروع فیلم و در داخل نیزارها، موسیقی چه عملکردی داشت؟

■ من برای کلّ داستان در فکر یک اُورتور بودم و می‌خواستم خلاصه‌ای از کلّ داستان را ارائه بدهم. در اینجا سازهای زهی یک ملودی را اجرا می‌کنند که این ملودی در قسمتهای دیگر فیلم هم شنیده می‌شود. این قسمت موسیقی دارای سه حالت بود: اول زندگی، بعد فراق و بعد مسائل جنگ. من می‌خواستم با این موسیقی این سه مسئله را بیان کنم. قصد من از انتخاب فواصل موجود در کار، نشان دادن شهامت و مردانگی و لطافت رزمندگان بود. البتّه این تفکّر در کلّ کار حاکم بود.

● موسیقی چند فیلم در هشتمین جشنوارهٔ فیلم فجر به‌عنوان کاندید برگزیده شدند که از میان آنها کار شما به جایزهٔ بهترین موسیقی دست یافت. به عقیدهٔ شما، از جمع سه کاندید دیگر، نزدیکترین رقیب موسیقی فیلم مهاجر کدام موسیقی بود؟

■ اگر بگویم که بنده سایر فیلمها را ندیده‌ام چه؟ بنده اصولاً به رقابت کردن و رقیب بودن و... فکر نمی‌کنم. من اصلاً در طول کار به برنده شدن یا برنده نشدن فکر نمی‌کردم و فقط مشغول کار بودم. مهم این است که یک آهنگساز خوب کار کند و نوآوری داشته باشد. بهتر است به جای فکر کردن به جایزه، مسئولین با حسن نیّت خود کاری کنند که افرادی مانند آقای حاتمی‌کیا که بسیار پرفکر و پراحساس هستند با دست باز و آسایش خاطر به ساختن فیلم بپردازند زیرا این افراد مخلص، امید آیندهٔ سینمای کشور هستند.

● در قسمتی از صحبت خود گفتید که اگر آهنگساز فرصت بیشتری برای کار کردن روی موسیقی فیلم داشته باشد اثر ارزشمندتری خواهد ساخت. در بین کاندیدهای موسیقی فیلم جشنوارهٔ هشتم، کسانی بودند که مدّت طولانیتری (نسبت به شما) روی موسیقی فیلم کار کرده بودند، امّا برنده نشدند...

■ ببینید، کیفیت خود فیلم هم مطرح است. همان‌طور که می‌دانید موسیقی در خدمت فیلم است؛ اگر خود فیلم ضعیف باشد طبیعتاً موسیقی هم دچار کاستی خواهد شد. از سوی دیگر، وقتی خود فیلم در مسیر آرمانی قوی نباشد، از آنجا که موسیقی در خدمت فیلم است، پس موسیقی آن فیلم هم در مسیر آرمانی قوی نخواهد بود. اگر کارگردان خوب کار کرده باشد و از عناصر کارش بخوبی استفاده کرده باشد، در آن صورت است که اگر موسیقی ذرّه‌ای ضعیف باشد، شدیداً جلب توجّه خواهد کرد و همه متوجّه ضعف موسیقی خواهند شد. امّا وقتی فیلم هیچ معنا و مفهوم و جهتی ندارد، موسیقی هم دچار این مشکلات خواهد شد.

● تا به حال چند موسیقی فیلم ساخته‌اید؟

■ من تاکنون برای چند فیلم تهیه شده در حوزهٔ هنری موسیقی نوشته‌ام. اولین آنها، موسیقی برای فیلمی کوتاه به‌نام «پاپر» بود. دومین کار، ساختن موسیقی برای فیلم «در جستجوی قهرمان» بود و سومین و آخرین کار هم ساختن موسیقی برای فیلم مهاجر بود.

● اگر صحبت دیگری دارید بفرمایید.

■ در اینجا از همهٔ عزیزانی که برای رشد کیفی امور مملکت تلاش می‌کنند، خصوصاً از دوستانی که در جهت اعتلای سینمای کشور می‌کوشند تشکّر می‌کنم و برایشان آرزوی موفقیت می‌نمایم. امیدوارم کوششهای ما باعث جهانی شدن سینمای ایران بشود، تا بتوانیم تفکّرات خودمان را که به نفع همهٔ انسانهاست، بیان کنیم.

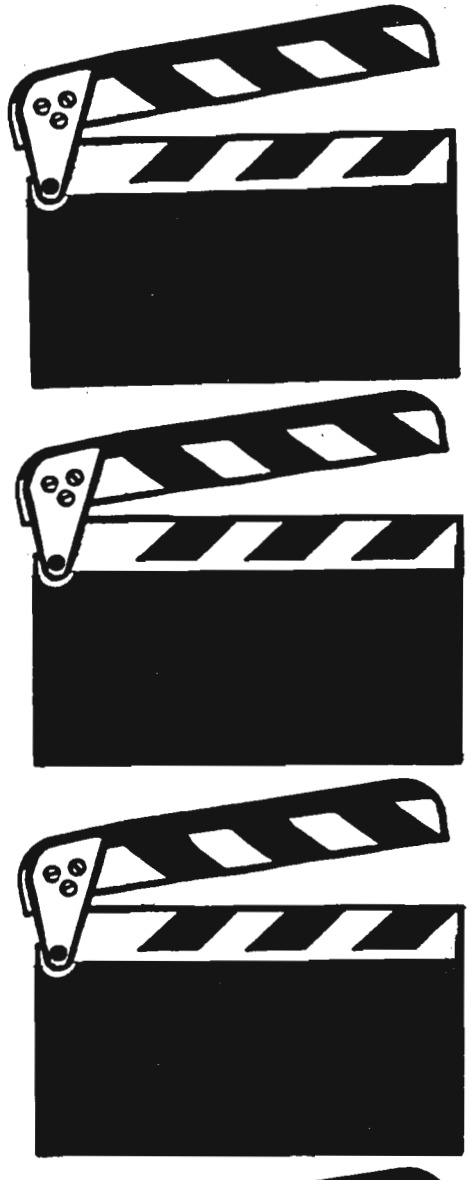
بهروز افخمی

کدام سینما؟

■ ما در آستانهٔ یك جنگ سرد قرار داریم. این جنگ در زمینهٔ فرهنگ و با استفاده از سلاحهایی مانند ماهواره، ویدیو و کامپیوتر صورت خواهد گرفت.

■ مقالهٔ حاضر متن سخنرانی آقای بهروز افخمی در دومین جشنوارهٔ فیلم و عکس دانشجویان سراسر کشور است که از ۲۹ بهمن تا ۴ اسفند ۶۸ در تالار وحدت برگزار شد. قابل ذکر است که متن سخنرانی آقای افخمی توسّط خود ایشان تنقیح و ویرایش شده است.

●



بسم‌الله الرّحمن‌الرّحیم. بنده امیدوارم که در میان حاضرین در این جلسه تردیدی در مورد این مسئله وجود نداشته باشد که انتخاب نوع سینمای مناسب برای مملکت ما و نظام حکومتی ما یك انتخاب خطیر و تعیین‌کننده است. تعیین‌کننده به این مفهوم که سرنوشت هر نظام حکومتی مستقل در دنیای امروز ـ یعنی دنیایی که در حال عبور از تمدّن صنعتی است ـ تا حدّ زیادی به این موضوع بستگی دارد که آن نظام با مسئلهٔ فرهنگ چگونه برخوردی خواهد داشت. به فرمایش امام فقیدمان(ره) «سلاح تبلیغات برّنده‌تر از سلاح جنگ است» و بر همین مبنا می‌توان ادّعا کرد دوام و بقای نظام جمهوری اسلامی ـ نظامی که در اثر یك انقلاب مردمی با علل و ریشه‌های فرهنگی حادث شده ـ بیش از قدرت نظامی یا رشد اقتصادی، به عمق و وسعت نفوذ آن در اذهان و قلوب مردم و قبول خاطر اتباعش بستگی دارد. از سوی دیگر محدودهٔ نفوذ هر نظامی که داعیهٔ ارائهٔ جهان‌بینی، فرهنگ و باورهای ذهنی مستقلی را داشته باشد تا حدود زیادی به این ترتیب تعیین می‌شود که نظام مربوطه از وسایل و امکانات امروزی و قدرتمند ابلاغ و ارشاد چگونه سود خواهد برد. این نکته نیز برای اهل فن واضح و مبرهن است که سینما در میان انواع پدیده‌های امروزی که برای القا و گسترش جهان‌بینی و فرهنگ به کار گرفته می‌شود، نقش محوری و تعیین‌کننده دارد. یعنی وقتی در هر نظامی سینما درست بشود، قدرتمند و مؤثّر بشود، یقین بدانید که تلویزیون هم وضع مطلوبی پیدا خواهد کرد، دستگاه خبری هم درست خواهد شد، روزنامه‌ها هم جذّابیت و تاثیر پیدا خواهند کرد و خلاصه اقتدار فرهنگی و فکری نظام روزبروز رشد خواهد یافت. زیرا که سینما پیچیده‌ترین و قوی‌ترین هنرهاست و نظامی که صاحب یك سینمای مقتدر و در حال رشد باشد، حتماً وضعیتی دارد که به سایر وسایل هنری و تبلیغی امکان رشد و گسترش می‌دهد. به عبارت دیگر، حکومتی که بتواند بر این اسب سرکش و وحشی امّا تیزپا و تندرو سوار شود و بدون اینکه آن را از بین ببرد یا ضعیف و لاغر کند از او سواری بگیرد، خواهد توانست که خیلی زود به هدفهای خیلی دور دست یابد.

این مسئله از همان بدو تولّد سینما مورد توجّه بسیاری از سیاستمداران و رهبران نظامهای فکری بوده. مثلاً از قول «لنین» نقل شده که «برای ما سینما مهمترین هنرهاست»؛ امّا همین نظام بلشویکی که به وسیلهٔ «لنین» و چند نفر دیگر طراحی شد نتوانست وجود سینمای واقعی را تحمّل کند و از آن سود ببرد و در عمل با ایجاد محدودیتهای دلبخواهی و چارچوب‌های من درآوردی سینما را چنان تحت فشار گذاشت که

ین هنر در روسیهٔ بعد از انقلاب قبل از اینکه رشد نابل توجّهی بکند از بین رفت و جای آن را شبه یلمهای خشک و بی‌تاثیری گرفت با ظاهر یرطمطراق که هر کدام مثنوی هفتاد منی مدافعات نظری را یدک می‌کشیدند، امّا بیرون از محافل حزبی و روشنفکری و در اذهان توده‌های تماشاچیان یاد و خاطره‌ای باقی نمی‌گذاشتند. بر زمینهٔ این سینمای مرده، بازار فروش درازگوییهای نظری داغ بود و از میان فیلمسازان نظریه‌پرداز، آنکه پرحرف‌تر از همه بود، پرطرفدارتر هم بود. «سرگئی میخائیلویچ آیزنشتین» سینما را یک نوع زبان جدید می‌دانست. البتّه منظور وی از اینکه سینما یک زبان جدید است این نبود که این یک وسیلهٔ جدید برقراری ارتباط است، بلکه می‌خواست ادّعا کند که سینما زبان جدیدی است که کم و بیش مثل زبانهای قدیمی و مستعمل، از طریق تعبیهٔ بعضی نشانه‌های تصویری و اعتبار کردن بعضی مفاهیم برای آنها، به وسیلهٔ تکرار آن نشانه‌ها مقارن با آن معانی و به کمک اصل تداعی مشروط، درست مثل هر زبان مبتنی بر علائم و نشانه‌ها، القای مفهوم می‌نماید. البتّه دو تفاوت مهم میان تصوّر آیزنشتین از سینما به عنوان زبان با تصوّر متعارف وجود دارد: یکی اینکه ایشان تحت تاثیر زبان ژاپنی بود و دیگر اینکه گمان می‌کرد نحوهٔ برقراری ارتباط میان آن علائم قراردادی و ذهن مخاطب می‌بایست به صورت دیالکتیکی باشد. مثال معروفی دارد که کلمهٔ اشک در زبان هیروگلیف از کنار هم نوشتن دو علامت چشم و آب حاصل می‌شود و مفهوم اشک از برخورد دیالکتیکی آن دو مفهوم (چشم و آب) به وجود می‌آید. او عقیده داشت که در سینما نیز می‌توان با ایجاد تصادم میان علائم تصویری مختلف مفاهیم جدید را به دست آورد و فیلمهایی ساخت که مجموعه‌ای متراکم از علائم مرکّب و با معنی را برای بیان محتوای مورد نظر در خود جمع کرده باشند.

گمان می‌کنم اغلب مخاطبین ما در این جلسه آن‌قدر با مارکسیسم و متد دیالکتیک مارکسیستی آشنا باشند که بدانند نظریات آیزنشتین هیچ ارتباطی با مبانی فلسفی واقعی مارکسیسم ندارد و «مارکس» و «انگلس» هیچوقت چنین مدّعیات سُست و مهملی نداشته‌اند. اصلاً از «هگل» تا «مارکس» در هیچکدام از تعاریف معتبر دیالکتیک مفاهیمی مانند چشم وآب، تز و آنتی‌تز محسوب نمی‌شوند که مفهوم اشک سنتز آنها به حساب بیاید. امّا به هر حال ما قصد نداریم مبانی مکتبی نظریات آیزنشتین را که به یک نوع مارکسیسم مغشوش و مغلوط و عوامانه می‌رسد بررسی کنیم چون مسئلهٔ ناآشنایی آیزنشتین با مارکسیسم و بی‌سوادی وی در زمینهٔ فلسفه نقطهٔ ضعف اصلی او به حساب نمی‌آید. اشکال اصلی نظریات آیزنشتین از آنجا شروع می‌شود که سینما را نوعی زبان تصویری امروزی مثل زبان ژاپنی یا خط هیروگلیف به حساب آورده و از

■ نباید اجازه بدهیم که سینما به صورت تفنّن اذهان بیکار و بی‌خیال منوّرالفکران درآید و تأثیر خود را به عنوان قویترین و بانفوذترین وسیلهٔ نشر و گسترش فرهنگ و بینش اسلامی از دست بدهد.

■ سینمای ایران نباید نقاط ضعف خود را با مهمل‌بافی‌های تئوریک توجیه کند.

■ سینما در قرن بیستم بیش از هر وسیلهٔ دیگر باعث گسترش زبان انگلیسی و طرز تفکّر امریکایی شد، مردم دنیا را شبیه به هم کرد و نحوهٔ زندگی و بینش امریکاییها را به تمام دنیا صادر نمود.

خودش نپرسیده که چرا سینما باید یک زبان جدید بشود و از این گذشته در میان صدها زبان زنده و مرده، چرا زبان سینما می‌بایست چیزی مثل زبان ژاپنی یا خط هیروگلیف از آب دربیاید. ظاهراً ایشان خیال کرده که چون خودش زبان ژاپنی بلد است پس ساختمان زبان ژاپنی می‌تواند برای به وجود آوردن دستور زبان سینما الگوی خوبی باشد. امّا مهمترین ایرادی که به نظریات وی وارد است آن است که به جای کشف و گسترش امکانات اصیل و تازه‌ای که با اختراع سینما در دسترس آدمی قرار گرفته بود، کوشش می‌کرد تا از این پدیدهٔ جدید چیزی بسازد که قبلاً وجود داشته. آیزنشتین دوست داشت نشان دهد که سینما می‌تواند زبان دیگری باشد متشکّل از علائم و اشارات و بیان‌کنندهٔ مفاهیم مختلف، امّا هیچوقت از خودش نمی‌پرسید که چرا به جای واپیچاندن سینما و کوشش در تبدیل آن به چیزی دیگر، سعی نمی‌کند امکانات وتواناییهای آن را به عنوان یک اختراع جدید با تواناییهای ذاتی احتمالاً بی‌سابقه ارزیابی کند و مورد بررسی قرار دهد.

امّا تمایل به تبدیل نمودن سینما به چیزی که قبل از اختراع آن وجود داشته فقط منحصر به روسها نبود. آن سوی دنیا و در میانهٔ میدان فیلمسازی هالیوود، «یوزف فن اشترنبرگ»، فیلمساز آلمانی مقیم آمریکا هم بیانیه صادر کرده و اعلام نموده بود که از نظر او تفاوتی ندارد فیلمهایش سر و ته (کلّه معلّق) نمایش داده شوند. چنین ادّعایی که شاید در بدو امر خیلی مسخره به نظر برسد، ریشه در عشوه‌گری‌های نقاشان فرمالیستی دارد که از ابتدای قرن بیستم مشغول ارائهٔ اشکال مختلف انحطاط هنر نقاشی بودند و البتّه این انحطاط را «تکامل انقلابی» می‌نامیدند. باید بدانید که اصولاً تاریخ نقاشی مدرن با اختراع و تکمیل دوربین عکاسی آغاز می‌شود و به وجود آمدن دوربین عکاسی اصیلترین علّت وجودی نقاشی کلاسیک، یعنی توانایی انحصاری این هنر را در حفظ صورتها و مناظر از میان برمی‌دارد. تا پیش از اختراع دوربین عکاسی کاربُرد نقاشی در ترسیم و حفظ صورتها و مناظر باعث شده بود که این هنر در عرصهٔ زندگی واقعی و در میان توده‌های مردم از یک پایگاه قوی و مستحکم برخوردار باشد. تمایل به حفظ و نگهداری نقش صورت آدمها و مناظر همیشه و در میان همهٔ مردم یک تمایل جدّی و انکارناپذیر بوده است. امروزه این تمایل با داشتن یک دوربین عکاسی ارضا می‌شود، امّا در قرن نوزدهم هرکس که میل به ثبت و نگهداری تصویری از خود یا دیگری داشت، مجبور بود با توجّه به توانایی مالی خویشتن نقاش مبتدی یا چیره‌دستی را استخدام نموده و به کار گیرد. به این ترتیب سرمایه‌های کوچک و بزرگ مردم فقیر و غنی جمع می‌آمد و امکان برپایی کارگاههای نقاشی و مدارس و آموزشگاه‌های این هنر را

فراهم می‌آورد. امّا در قرن نوزدهم، نقاشی به دلیل بحران فزایندهٔ ناشی از رقابت دوربین عکاسی، پا در راه انحطاطی گذاشت که با ظهور «امپرسیونیسم» آغاز شد. از این تاریخ نقاشی به صورت فعالیتی درآمد که با صدور بیانیه و تشکیل حزبها و گروهکهای هنری همراه بود. نقاشی مدرن مشتریهایش را در میان اشرافزادگان شکم‌سیر و تنوّع‌پرست جستجو می‌کرد، امّا در شعارها و ادّعاهای نظری، انقلابی و شورشگر بود. نقاشی مدرن مدّعی بود که در اثر تکامل طبیعی نقاشی کلاسیک به وجود آمده، امّا در واقع جانوری بی‌اصل و نسب بود که روی جسد در حال تخمیر نقاشی قرن نوزدهم زندگی انگل‌وار خود را آغاز کرده بود. متولّیان این اصالت‌زادهٔ جعلی مدّعی بودند که نقاشی از ابتدا نیز چیزی جز شکل و رنگ نبوده و حالا باید به اصل خود یعنی اشکال و سطوح رنگی مجرّد و منتزع از چهره‌ها و مناظر واقعی برگردد. بعضی آقایان برای تأکید بر نظر خویش طنّازیهایی می‌کردند از این قبیل که هرکاه به یک تابلوی نقاشی کلاسیک می‌رسیدند، قبل از ارزیابی آن کلّه معلّقش می‌کردند و توضیح می‌دادند که ارزش جوهری یک تابلوی نقاشی در کیفیت نقاشی کردن یک موضوع واقعی نیست، بلکه فقط در انتخاب سطوح متفاوت رنگهای مختلف و چگونگی ترکیب و تنظیم آنهاست و سر و ته کردن تابلو به رها شدن ارتعاشهای موضوع آن و در نتیجه به ارزیابی دقیق ارزشهای فرمالیستی‌اش کمک می‌کند. حالا یعنی حرف «فن اشترنبرگ» معلوم می‌شود. او با این ادّعا که کلّه معلّق نمایش داده شدن فیلمهایش تغییری در تأثیر آنها به وجود نمی‌آورد، می‌خواهد به طور غیر مستقیم بگوید که سینما را ادامهٔ نقاشی می‌داند. آن هم ادامهٔ نقاشی «مدرن» و «انتزاعی» که در آن تجرید، فرمالیسم و خلاصه اصل هماهنگی و ترکیب شکیل فرم و رنگ مطرح است و بس.

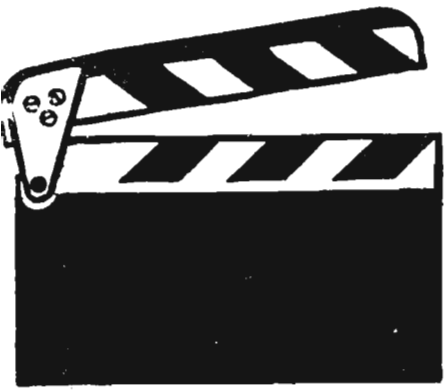
ضرب‌المثلی است معروف که می‌گوید موش توی سوراخ نمی‌رفت، جارو به دمش می‌بست. در سراسر دنیا که نقاشی مدرن و انتزاعی به عنوان یک فعالیت هنری خودبخود زیر سؤال است و در این مورد که از حیثیتهای یک فعالیت هنری واقعی برخوردار باشد تردید جدّی وجود دارد، آقای «فن اشترنبرگ» ادّعا می‌کند فیلمی ساخته که باید مانند آثار نقاشی مدرن و به عنوان ادامهٔ مدرنتر آن مورد بررسی قرار گیرد. حقیقت این است که هرگاه هنرمند یا هنرمندان مفروضی سعی نمایند صفت مدرن یا امثال آن را به نحو مستقیم یا غیر مستقیم به آثاری که به وجود می‌آورند نسبت دهند باید در مورد اصالت و ارزش آن آثار تردید جدّی روا داشت. زیرا اثر هنری واقعی و اصیل به یدک کشیدن الفاظی از این قبیل نیازی ندارد و حضور این الفاظ دهان پُرکن همیشه از وجود یک نقطه ضعف بزرگ در کار حکایت می‌کند. یک تفاوت عظیم و یک گودال پرنشدنی میان نقاشی واقعی و نقاشی مدرن وجود دارد و این گودال هم به این ترتیب به وجود آمد که نقاشی واقعی علّت وجودی داشته و دارای کاربرد بوده است امّا نقاشی مشهور به «مدرن» علّت وجودی درست و حسابی ندارد. یعنی زندگی واقعی مردم برای تداوم خودش نیازی به وجود آن احساس نمی‌کند. همین مسئلهٔ از بین رفتن کاربرد و حذف علّت وجودی باعث می‌شود که هنر در جادهٔ انحطاط معمولاً پرزرق و برقی گام بردارد که با شارلاتان‌بازی، کندم‌نمایی و جوفروشی، حزب‌بازی، گروهک‌سازی، برج عاج‌نشینی، صدور بیانیه‌ها و نظربافی‌های صد من یک غاز و هزار جور عوارض شرم‌آور دیگر همراه است.

البتّه اینکه من می‌گویم توصیف یک وضعیت تاریخی و یک میل عمومی ناشی از ضرورتهای حاکم بر تولید آثار هنری است و نه یک قانون علمی تجربی یعنی تا زمانی که تولید آثار هنری به صرف هزینه‌هایی کم یا بیش برای تهیهٔ مواد خام اولیه و صرف وقت و انرژی هنرمند یا هنرمندانی حرفه‌ای که از راه تولید همان آثار ارتزاق می‌کنند نیاز داشته باشد، قیمت‌گذاری و فروش آن آثار هنری هم به عنوان کالاهای تولیدی برای فراهم آوردن امکانات ادامهٔ کار امری گریزناپذیر است. حالا در صورتی که آن کالاها (یا آثار هنری) کاربُرد ملموس داشته باشد و از جهتی مورد نیاز عینی جامعه باشد خریداران بی‌منّت و علاقمندی هم خواهد داشت؛ امّا اگر کاربرد واقعی آن از دست رفته باشد، یا می‌باید تولیدش متوقّف و تعطیل شود و یا برای فروش در بازار دیگری عرضه شود که در آن به جای قوانین طبیعی عرضه و تقاضا انگیزه‌های دیگری باعث خرید و فروش می‌شود.

البتّه عواملی از قبیل نبوغ هنرمندانه یا مناعت طبع و بی‌اعتنایی هنرمند به جاذبه‌های مالی می‌تواند باعث ایجاد وضعیتهای استثنایی در این جریان کلّی بشود و از همین رو نمی‌توان انکار کرد که تاریخ انحطاط هر هنری با ظهور گاه بگاه آثار هنری بزرگ همراه است و اصولاً جریان انحطاط در هنر راه را بر بقا و ادامهٔ بعضی از ارزشهای اصیل به‌طور کامل نمی‌بندد و برهمین مبنا تاریخ امپرسیونیسم و ما بعد آن خالی از ظهور هنرمندان بزرگ و آثار هنری با ارزش نیست. امّا میل کلی آشکارا بر انحطاط است.

حالا از همهٔ اینها که بگذریم، یکی نبود از «فن اشترنبرگ» بپرسد «آقا جان! بر فرض که نقاشی «مدرن» چیز باارزشی باشد، به جنابعالی که با سینما کار می‌کنید چه مربوط؟ چه کسی گفته که سینما در صورتی که بتواند به صورت ادامهٔ «مدرن‌تر» نقاشی «مدرن» دربیاید به چیز باارزشی تبدیل خواهد شد؟ اصلاً چرا خیال کردهای سینما باید به صورت ادامهٔ یک فعالیت هنری که قبل از ظهور سینما موجود بوده است دربیاید تا قدر و قیمتی پیدا کند؟ چرا به فکر شما نرسید که سینما

■ مالیخولیایی‌ترین تعبیری که من شنیده‌ام متعلّق است به «آندره‌ی تارکوفسکی» که مدّعی شده است فیلمسازی عبارت است از «مجسمه‌سازی در زمان»!



می‌تواند هنر نوظهوری باشد با خصوصیات و تواناییهای بی‌همتا و منحصر به خود»، امّا بهتر است دست از بگومگو با «فن اشترنبرگ» برداریم چون او اینجا نیست که جواب ما را بدهد و گذشته از این اولین و آخرین کسی هم نیست که کوشش کرده تا سینما را با تبدیل به ادامهٔ هنری دیگر آبرومند و بااعتبار سازد. اصلاً یک مشکل هنر هفتم از بدو تولّدش این بود که بعضی از فضلای گیسوبلند و ریش و سبیل‌دار که از راه بحثهای بی‌پایان افلاکی دربارهٔ هنر و فرهنگ نان می‌خوردند در مقابلش درآمدند که «این هنر نیست و یک پدیدهٔ عوامانه است». از سوی دیگر، یک گروه دیگر از فرزانگان ریش و سبیل‌دار گیسوبلند که خیال می‌کردند هنر بودن سینما حتماً می‌بایست در «لُز» منوّرالفکران صاحب کرسی به اثبات برسد، به مقابله پرداختند و سعی کردند ثابت کنند که سینما هنر است. البتّه

سینمای واقعی، هرچه که بود، داشت کار خودش را انجام می‌داد و تأثیر خودش را می‌گذاشت و رد یا تأیید آقایان هم برایش علی‌السّویه بود. امّا در کیشوت»هایی که در این جنگ بیهوده مشغول دفاع نظری از سینما بودند اغلب سُرنا را از سر گشادش می‌زدند. یعنی خیال می‌کردند برای اثبات ارزشهای هنری سینما می‌بایست آثار و علائم شباهت به هنرهای دیگر را در آن بیابند. به این ترتیب، همراه با رشد سینمای واقعی و تأثیرگذاری عمیق آن در تمدّن قرن بیستم، ظهور نظریه‌های جور واجوری که کوشش داشت سینما را هنری درخور ذوق خواص و فرزانگان جلوه دهد هم ادامه داشت.

یک خصوصیت مهم و مشترک اغلب این نظریه‌ها این بود که سینما را به‌عنوان تداوم دگردیسی یافتهٔ یکی از هنرهای سابق درنظر می‌گرفت. ادّعای عجیب «فن اشترنبرگ»، همان طور که توضیح دادیم، متضمّن یکی از این نظریه‌ها بود. امّا نظریه‌های شبیه به آن، البتّه با ظاهر ساده‌تر و معقولتر، بسیار متداول است و برای شما هم حتماً آشناست. شنیده‌اید که در دفاع از فلان فیلم گفته‌اند «فیلم شاعرانه است» یا وقتی خواسته‌اند تحسین از فیلمی را به نهایت برسانند مثلاً گفته‌اند «این فیلم نیست؛ شعر است». خوب، این حرف خودش «شعر» است، یعنی پیش آدم عاقل خریداری ندارد. آخر برای چه فضیلت فیلم باید به این باشد که تبدیل به شعر بشود، و به چه علّت فیلمسازی می‌بایست به این نکته افتخار کند که سعی کرده است به جای فیلم ساختن با دوربین فیلمبرداری شعر بگوید؟ تعبیر طُرفه‌تری که اخیراً در ایران باب شده این است که می‌گویند مثلاً فلان فیلم به مرزهای موسیقی نزدیک شده است؛ مثلاً فیلم «پول» «روبر برسون» را باید همان طور فهمید که یک قطعهٔ موسیقی را ادراک می‌کنیم. معنی این حرف را باید از خود «برسون» بپرسید که ظاهراً باورش آمده که مشغول «نواختن» «فیلم» است و خودش هم در گسترش این هذیان‌گوییهایی که در اطراف فیلم خرش جریان یافته شرکت دارد. امّا البخوشایی‌ترین تعبیری که من شنیده‌ام متعلّق ست به «آندره‌ی تارکوفسکی» که مدّعی شده ست فیلمسازی عبارت است از «مجسّمه‌سازی در سان». البتّه تعجّبی هم ندارد که کار ارلاتان‌بازی به این جاها ختم بشود و کسانی همان پنجاه شصت سال پیش عقل سلیم را طیل کردند و به جای برخورد انتقادی با افی‌های «آیزنشتین» و «فن اشترنبرگ»، ایشان جدّی گرفتند و با تبلیغات و هوچی‌گری آنها را احب نظریات باارزشی وانمود کردند، باید دانستند که روزی مثل امروز خواهد رسید و فهیی از این قبیل گفته خواهد شد که لمسازی مجسّمه‌سازی در زمان است».

در دنیای امروز و تمدّنی که در آستانهٔ ورود به بیست و یکم است، فرصتی برای فریب خوردن و وقت تلف کردن باقی نمانده است. روشنفکران واقعی امروز که رهبری فکری جوامع مختلف را در دست دارند می‌دانند که به بیراهه رفتن و اشتباه کردن در زمینهٔ فرهنگ و هنر، آن هم در دنیایی که به وسیلهٔ وسایل انتقال اطلاعات و تبلیغات و فرهنگ اداره می‌شود، نتایج وحشتناک و غیر قابل جبرانی خواهد داشت. بیراهه رفتگی فرهنگی و فکری امروز اگر پنج سال طول بکشد نتایجی مطابق با عقب‌ماندگی پنجاه ساله در ابتدای قرن را خواهد داشت. گذشته از این در ایران امروز، بعد از انقلاب اسلامی، حسّاسیت و خطر خیزی وضعیت ما دوچندان است. ما نمی‌توانیم سهل‌انگار باشیم و نباید خطا کنیم. ما نباید اجازه بدهیم که سینما به صورت تفنّن اذهان بی‌کار و بی‌خیال منوّرالفکران درآید و تأثیر خود را به عنوان قویترین و بانفوذترین وسیلهٔ نشر و گسترش فرهنگ و بینش اسلامی از دست بدهد. سینما نقاشی نیست، شعر نیست، موسیقی نیست؛ سینما امتداد هیچ هنر کهنه‌ای نیست، بلکه تحقّق‌یافته‌ترین شکل فعالیت هنری انسان امروز است. سینما وسیلهٔ برقراری ارتباط عمیق با اذهان توده‌های عظیم تماشاچیان و تغییر دادن بنیانی بینش و فرهنگ یک ملّت یا ملّتهای مختلف است. سینما محور اصلی تمام وسایل تبلیغاتی امروز از قبیل تلویزیون، ویدیو و شبکه‌های تصویری ماهواره‌ای قرن بیست و یکم است، و به عبارت دیگر، وسایلی که نام برده شد همه اشکال مختلف تکنیکی امتداد و گسترش سیطرهٔ سینما هستند. سینما در قرن بیستم بیش از هر وسیلهٔ دیگری باعث گسترش زبان انگلیسی و طرز تفکّر آمریکایی شد، مردم دنیا را شبیه به هم کرد و نحوهٔ زندگی و بینش آمریکاییها را به تمام دنیا صادر نمود. سینمای آمریکا به مردم دنیا یاد داد که چگونه فکر کنند، چطور به دنیا نگاه کنند و از زندگی چه بخواهند و همین امروز سینمای آمریکا قویترین و مؤثّرترین وسیلهٔ گسترش نفوذ مقاومت‌ناپذیر طرز تفکّر آمریکایی در سراسر جهان است. در پنج قاره، در تمام کشورهای کوچک و بزرگ دنیا، سینمای آمریکا از سینمای بومی و ملّی جذّابتر و پرتماشاچی‌تر است و اکثر صنایع سینمای بومی، در صورت عدم دریافت سوبسید و حمایتهای مختلف دولتی، در کوتاهترین مدّت به وسیلهٔ سینمای آمریکا درهم کوبیده خواهند شد.

ما در ایران بر سر یک دوراهی ایستاده‌ایم. یا می‌بایست در مقابل هجوم فرهنگ و هنر وسوسه‌گر و فاسدکنندهٔ آمریکا که در فاصله‌ای کمتر از ده سال آینده از طریق ماهواره‌ها به‌طور مستقیم به خانه‌های همهٔ مردم هجوم خواهد برد تسلیم شویم و یا بسرعت دست به کار ساختن شالودهٔ یک سینمای مقتدر و بانفوذ بشویم که حداقل در سطح این مملکت و در صورت امکان در محدودهٔ دنیای مسلمان، توانایی رقابت با سینمای آمریکا را داشته باشد. سینمای ایران نمی‌بایست نقاط ضعف خود را با مهمل‌بافی‌های تئوریک توجیه کند. سینمای ایران نباید با محدودیتهای دلبخواهی و توجیهات بُعد ششمی دچار سانسور بی‌علّت و تالازم تضعیف‌کننده بشود. سینمای ایران نباید گرفتار این توهّم شود که مهمترین رسالتی که برعهده دارد یافتن یک زبان بومی و خاص است. زبان بومی و سینمای بومی در دنیای امروز مقرون به افتخار نیست. زبان سینمایی بومی، به فرض اینکه تحقّق پیدا کند، چیزی خواهد بود قابل فهم در همین مرز و بوم و غریبه برای مردم کشورهای دیگر. چنین سینمای مفروض «بومی» محکوم به اسیر شدن در محدودهٔ مرزهای همین مملکت و عقیم ماندن در صحنهٔ فرهنگ جهانی است. چنین سینمایی شاید در جشنواره‌های برّک کرده و بوالهوس اروپا که تشنهٔ کشف فیلمهای عجیب و غریب است مورد عنایت قرار بگیرد، امّا نخواهد توانست با توده‌های مظلوم و خستهٔ دنیا که در اشتیاق شنیدن حرف حق می‌سوزند رابطه برقرار کند و بر آنها تأثیر بگذارد. ما باید این تصوّر موهوم را کنار بگذاریم که فیلم مطلوب جمهوری اسلامی می‌بایست زبان سینمایی خاصّی عرضه کند و به این ترتیب از فیلمهایی که در مناطق دیگر دنیا ساخته می‌شود ممتاز گردد. برعکس، فیلم مطلوب ما باید فیلمی باشد جهان- وطن وروان‌وجذّاب و گیرا و چنان ساده و قوی که حتّی در خود آمریکا بتواند با عامّهٔ تماشاچیان رابطه برقرار کند. حالا حتماً می‌گویید «آرزو بر نوجوانان عیب نیست»! خوب، تماشاچی آمریکایی پیشکش. آقای ریگان، حداقل باید بتوانیم فیلمی بسازیم که با تماشاچی کشمیر رابطه برقرار کند و چنان روشن و مؤثّر باشد که او را تحت تأثیر قرار دهد، یا دست کم به چشم او غریبه جلوه نکند.

حضار محترم، ما در آستانهٔ یک جنگ سرد جدید قرار داریم. این جنگ در زمینهٔ فرهنگ و با استفاده از سلاحهایی مانند ماهواره، ویدیو و کامپیوتر صورت خواهد گرفت و دو طرف اصلی آن را دنیای تازه ازخواب برخاستهٔ مسلمان در مقابل دنیای از مسیحیت بریده امّا متّحد غرب و شرق سیاسی تشکیل می‌دهد. در آستانهٔ ورود به این جنگ، دشمن را دست کم نگیریم. اولین گام برای پیشرفت سینمای ایران با پذیرش بی‌تفسیر و تبصرهٔ این حقیقت برداشته خواهد شد که امروز سینمای امریکا مقتدرترین و مؤثّرترین سینمای دنیاست.

●

● پوواك كاتسی: كاشف نامتعارفها

■ لئونیداس زوردومیس
ترجمهٔ حمید خضوعی ابیانه

چگونه سقوط و اضمحلال دنیای کهن براثر گسترش مظاهر تمدّن جدید، در دومین فیلم بلند و غیر متعارف «گادفری رجیو» به تصویر کشیده شد؟

«پوواك كاتسی»[1] فیلمی نود دقیقه‌ای و بدون گفتار است که هجوم بی‌امان فرهنگ غرب را بر ویرانه‌های آنچه از گذشته در گوشه و کنار دنیا باقی مانده، مرثیه‌وار و از دیدگاهی بکر و بدیع بیان می‌کند.

آنچه در پی می‌آید شرح تجارب «گراهام بری» و نگارنده، به‌عنوان مدیران فیلمبرداری «پوواك كاتسی»، در جریان ساختن فیلم است. مسافرت به دوازده کشور و حمل نزدیك به دو تُن تجهیزات و وسایل کار فیلمبرداری در ارتباط با این فیلم، برای ما حکم گردش دور دنیا را داشت.

ما در «سراپلادا»[2]ی برزیل، دسته‌های انسانی را دیدیم که پهنهٔ تپه‌ای را پوشانده بودند. آنها در یك ستون، بر مسیری ناامن و لیز، به‌دنبال هم در حرکت بودند. سرهاشان از سنگینی بار خم گشته، نوری که از هیکلهای خیس و گل‌آلودشان منعکس می‌شد، چشم را از مشاهدهٔ آنها بازمی‌داشت. از بالا که نگاه می‌کردی، منظرهٔ حشراتی را می‌دیدی که به گفتهٔ خودشان، همچون گروه مورچگان در درون یك گودال می‌لولیدند. یك وقت در فاصلهٔ نزدیکی از پشت سرم صدای ناهنجار وبلندی را شنیدم و چون برگشتم یکی از کارگران را دیدم که در اثر غلطیدن تخته سنگی به پایین تپه سقوط کرده بود. همکارانش که نزدیك او بودند، به سرعت بارهای خود را رها کرده، به سوی او دویدند. من هم بلافاصله دوربین را به آن سمت برگرداندم و سه‌پایه را تنظیم کردم. بعد فوراً سرعت را روی ۶۰ فریم در ثانیه گذاشتم و دوربین را به کار انداختم. تا رسیدن به سرعت مطلوب، کادر مورد نظرم را انتخاب کردم و با واضح کردن تصویر دیدم که او بر دوش همکارانش از سراشیبی تپه بالا آورده می‌شود. در این هنگام تابش شدید آفتاب، بدنهای خیس آنها را در هاله‌ای از نور فرو برده بود.

●

همه چیز از ژانویه ۱۹۸۶، یعنی زمانی شروع شد که «آلتون والپول» و «گادفری رجیو» فیلمبرداری مرا در فیلم «به سوی آسمان» که به طریقهٔ «ایماکس»[3] انجام شده بود دیدند. آنها مایل بودند بدانند که آیا بعد از دیدن فیلم «کویانیس کاتسی»[4] علاقه‌ای به همکاری با آنها دارم یا نه. «کویانیس کاتسی» را چندین بار دیده بودم و به نظرم فیلم و شیوهٔ ساختن آن از ارزش زیادی برخوردار بود.

آنگاه نوبت بحث دربارهٔ مبنای کار از جهت سبك و روشهای فیلمبرداری رسید. «گادفری» به انجام کار با حرکت تند و پرش‌نمایی[5] تمایلی نداشت و نهایتاً، در جریان بحثها، نگرش تصویری نقاشانی چون «بروگل»[6] و «بوش»[7] برای شروع کار در نظر گرفته شد. لازم بود که به نقاط مختلف جهان سفر کنیم. بر آن بودیم تصاویری به وجود آوریم که فیلمهای مستند معمولی یا نشریات پر زرق و برق جغرافیایی را برای مردم تداعی نکند. تصمیم داشتیم فیلمی بسازیم که تصویرپردازی آن کلاً با سبکهای معمول سینمایی فرق داشته باشد، به گونه‌ای که یك تصویر به ظاهر عادی بر روی پرده هم از جهتی غیر متعارف به نظر آید. این ایده‌ها ما را به استفاده از لنزهایی با فاصلهٔ کانونی زیاد، سرعت بالا و ناهماهنگ کادر و سایر لوازمی که به ندرت برای این نوع فیلمسازی به کار می‌رود، هدایت کرد. به عنوان مثال، گرفتن نماهای هوایی با هلیکوپتر و هواپیما، اجرای شیوهٔ مستندسازی با «استدیکم»[8]، استفاده از پایهٔ بازو مانندی که امکان بلند شدن تا ارتفاع بیست فوت را می‌داد، کنترل مقدار سرعت و دیافراگم برای تغییر سرعت کادر، استفاده از لنزهای دهانه‌باز برای کار با نور کم و غیره...

«ون دیك»، دستیارم، بازدید اولیهٔ خود را از استودیوهای مربوط به وسایل فیلمبرداری انجام داده بود و زمانی که تمام وسایل فهرست‌بندی شد، کلّ آنها را از شرکت «کلیمنت کمرا» تحویل گرفتیم. چون گسترش‌دهندهٔ چشمی اغلب می‌توانست مایهٔ دردسر شود، در بازدیدی مجدّد از شرکت، درخواست کردم که یك چشمی قابل استفاده با چشم چپ برای دوربین «آریفلکس» در اختیارم بگذارند. آنها نمونه‌ای را که برای ویدئو تهیه شده بود نشانم دادند. این چشمی دوربین آن‌قدر قابلیت جابجایی به سمت چپ را داشت که به من اجازه دهد تا از چشم چپم استفاده کنم. بعلاوه، از برخورد سرم به کاست دوربین جلوگیری می‌کرد. لذا آن را بدون اجزاء ویدیویی‌اش کرایه کردیم و بسیار مفید هم واقع شد.

هنگام جستجو برای تجهیز وسایل، به یك رابط «آنامورفیك» برخورد کردم و تصمیم گرفتم برای اعوجاج تصویر در نماهای خاصّی از آن استفاده کنم. این رابط مخصوصاً با حرکت افقی و عمودی دوربین خیلی خوب کار می‌کرد. وقتی که محور آنامورفیك طی‌نما می‌چرخید، ساختمان را به صورتی نشان می‌داد که گویی از طرفی به طرف دیگر کج می‌شوند. این عمل از تاثیرگذاری بالایی برخوردار بود و انتخاب بجای می‌توانست در بهبود بیان تصویری مؤثّر باشد.

یکی از تکنیکهایی که مورد توجّه قرار داد تمهیدات نوری درون دوربین بود، یعنی عبو متعدّد فیلم در دوربین که دو، سه یا تعد بیشتری تصویر را به صورت برهم نهاده شده روی کادر ثبت می‌کرد. البتّه آنچه ذهن را به خ مشغول می‌داشت این بود که کار می‌بایست همان مرحلهٔ اول، نه تنها در ارتباط با فیلمبردا بلکه از نظر محتوایی هم درست از آب درآید نما باید حامل یك بار مفهومی باشد و فقد

مرحلهٔ ضبط یک سلسله تصویر متوقّف نشود. ما تعداد زیادی از این گونه نماها را ابتدا به صورت عادی و سپس با برگرداندن حلقهٔ فیلم به حالت اول و برداشتن دوباره یا چندبارهٔ تصاویر دیگر فیلمبرداری کردیم. هنگام فیلمبرداری تجربه‌های حسابگرانه‌تری کسب کردیم؛ مثلاً سه بار نوردهی یک کادر با سرعتهای متفاوت. یکی از آنها می‌توانست ۲ کادر در ثانیه، بعدی ۵۳ کادر در ثانیه و سومی ۸۹ کادر در ثانیه باشد. بعضی از این نماها خیلی خوب از آب درآمد. مثلاً در موردی که مردم در سه سرعت متفاوت روی پرده حرکت می‌کردند. برای آنکه پس زمینه ثابت بماند و مردم و اشیاء بتوانند همچون ارواح درهم تنیده شوند، غالباً دوربین بر روی این نماها ثابت شده بود. گاهی در مرحلهٔ نخست فیلم رادرجهت جلو فیلمبرداری کرده، سپس برای دومین بار آن را در حالت برگردان فیلمبرداری می‌کردیم و بعد برای بار سوم، مانند مرحلهٔ اول این کار را به سمت جلو تکرار می‌کردیم. این عمل تمهید ویژه‌ای را می‌ساخت، گویی اشباحی روی صحنه عقب عقب حرکت می‌کنند.

در تمام مدّت فیلمبرداری به‌طور وسیعی از لنزهای تله فتو استفاده‌می‌کردیم، چه زمانی که برآن بودیم نماهای دوری نظیر ۱۲۰۰ میلی‌متری با ۱۲۵ کادر در ثانیه را از برخاستن هواپیما در فرودگاه هنگ‌کنگ بگیریم و چه آنگاه که با لنز ۳۰۰ میلی‌متری و ۵۱ کادر در ثانیه، نماهای سر و گردن کارگران در «مومباسا» در حال حمل کالا به کشتی گرفته شد.

فیلمبرداری با سرعت بالای کادر با لنزهایی که فاصلهٔ کانونی‌شان زیاد باشد خیلی مشکل است. اگر حتّی برای یک لحظه وضوح از دست برود، تصویر در ۹۶ کادر در ثانیه، چهار برابر غیر واضح‌تر به نظر می‌آید. یکی دیگر از اشکالات جدّی و بالقوّه‌ای که پیش می‌آمد، کم شدن عمق میدان‌درسرعتهای‌بالای‌کادر بود. به نظرم صحیح نبود که در موقعیتهای تمرین نشده و بالبداهه، مسئولیت فوکوس کردن با یک لنز ۸۰۰ و ۱۶۰۰ میلی‌متری را به دستیارم بسپارم. بجز چند مورد استثنایی، همهٔ موارد را بدون تمرین و همان طور که واقع می‌شد فیلمبرداری می‌کردیم. بنابراین، فوکوس کردن با لنز ۸۰۰ میلی‌متری را در چند موقعیت گوناگون آزمودم، مثلاً موقعی که موتورسیکلتی با سرعت ۴۰ مایل در ساعت به طرفم می‌آمد و دوربین با سرعت ۶۶ کادر در ثانیه کار می‌کرد. یا زمانی که در هندوستان، مردی با انبوهی علف خشک از یک چهارم مایل آن‌طرف‌تر به طرف دوربین می‌آمد و باید با لنز ۱۲۰۰ میلی‌متری و ۵۰ کادر در ثانیه از او فیلمبرداری می‌کردیم. این قضایا تجربیات زیادی به همراه داشت. ولی سرانجام لنزهای بلند با تصویربرداری و دید غیر عادی خود این مسائل را به‌طور رضایت‌بخشی جبران کردند.

طی گفتگو دربارهٔ فیلمبرداری هوایی به این نتیجه رسیدیم که یک هواپیمای «اولترالایت» (فوق سبک) را با خود این طرف و آن طرف ببریم. تحقّق این ایده کاملاً میسّر بود ولی چند ماهی برای برنامه‌ریزی و هماهنگی با دولتهای مختلف و مسئولان نظامی وقت لازم بود. در نتیجه تصمیم گرفتیم نوعی پایه برای هواپیمای «سِسنا» طراحی کرده و بسازیم، چرا که این نوع هواپیما در کشورهایی چون پرو، کنیا و برزیل وجود داشت. ساختن این پایه حدود یک هفته طول کشید و نتیجهٔ کار بعد از اتّصال یکی از دوربینهای آریفلکس خودم به آن کاملاً مطلوب بود. همین‌طور بر آن شدیم که یک پایهٔ «تایلر» برای هلیکوپتر ۲۰۶ «بل» کرایه کنیم تا در صورت دسترسی به این نوع هلیکوپتر از آن استفاده کنیم.

زمانی که به معدن سنگ آهن در «کاراجاس» رسیدیم، به دو هلیکوپتر نوع «اِکورویل»[۹] که در آمریکای شمالی به «آ. استار»[۱۰] مشهور است برخوردیم و البتّه پایه‌هایی که در اختیار داشتیم برای کار مناسب نبود. با آزمایش قسمتهای مستحکم هلیکوپتر، تصمیم گرفتم تبدیل‌کننده‌ای بسازم تا پایهٔ «تایلر» را به سیستم موجود متصل کند. صفحهٔ تبدیل‌کننده بدون نقص و بدون هیچ لرزش یا اثر نامطلوبی در کیفیت پرواز هلیکوپتر، به‌طور ایدآل عمل کرد.

حادثه‌ای در «کوسکو» پرو، بر هیجانات این سفر اُدیسه‌وار افزود: بوی بنزین به داخل کابین خلبان نفوذ کرد. ما برای عبور از منطقهٔ محصور بین ارتفاعات «آند» باید دو هزار فوت دیگر بالا می‌رفتیم. امیدوار بودم استفادهٔ محتاطانهٔ خلبان از اکسیژن خطر موجود را کاهش دهد. آنجا، در آن ارتفاع نشسته بودم و به احتمالات فکر می‌کردم. ما بر فراز درّهٔ «دکولکا»، ژرفترین درّهٔ جهان، پرواز کردیم و آنگاه با مناظر زیبایی که مشابه آن را هرگز ندیده بودم روبرو شدیم.

در «جایسالمر» هندوستان، به شهری همچون جادوی ناب، برآمده از بستر کویر برخوردیم. آن شهر بر بلندترین برآمدگی زمین در آن ناحیه بنا شده است. دیوارها و برج و باروهایش از نظر ساختمانی با دژها و دیوارهای شهرهای اروپایی قابل مقایسه است. اینجا نیز همچون «کارکاسون» با دیوارهایی از سنگ زرد احاطه شده است که در نور غروب خورشید همچون طلا می‌درخشد.

تجربهٔ گذشته‌ام در فیلمبرداری در نقاط مختلف جهان از این لحاظ گرانبها بود که هنگام ورود به یک کشور جدید دچار شوک فرهنگی نشوم و بتوانم حواس خود را بر گردآوری اطلاعات ضروری تمرکز دهم. امّا در آن زمان هیچ نمی‌دانستم که اگر دو روز پیش از کریسمس، پس از هفت ماه فیلمبرداری در فقیرترین مناطق جهان به آمریکای شمالی بازگردم، چه شوک فرهنگی را متحمّل خواهم شد.

●

■ پاورقیها:

۱. Powaq qatsi : در زبان سرخپوستی به معنای «دگرگونی زندگی» است.

۲. Serra pelada

۳. Imax

۴. Koyaanisqatsi: در زبان سرخپوستی به معنای «زندگی بدون توازن» است.

۵. Pixillation

۶. P. Breugel (۱۵۱۹ـ ۱۴۵۰): نقاش فلاندری که موضوع آثارش را زندگی روستایی تشکیل می‌داد.

۷. H. Bosch

۸. Steadicam

۹. Ecureuil

۱۰. A- Star

سینمای ایران و جشنواره‌های جهانی

■ اشاره:

در شمارهٔ گذشته، نخستین بخش نظرخواهی سوره از صاحب‌نظران و دست‌اندرکاران سینما در زمینهٔ «سینمای ایران و جشنواره‌های جهانی» از نظرتان گذشت. در این شماره، آقایان «مجتبی راعی» (کارگردان)، «عبدالله اسفندیاری» (مسئول بخش فرهنگی بنیاد سینمایی فارابی) و «ح. بهمنی» (منتقد) به سؤالات ما پاسخ می‌گویند. سؤالات «سوره» از این قرار است:

۱. دیدگاه خود را در خصوص ماهیت و اهداف جشنواره‌های جهانی سینما، بخصوص از نظر فرهنگی بیان بفرمایید.

۲. موفّقیتهای اخیر فیلمهای ایرانی را در جشنواره‌های بین‌المللی چگونه ارزیابی می‌کنید؟

۳. حضور و موفّقیت سینمای ایران در مجامع و جشنواره‌های جهانی چه آثار مثبت یا منفی برای سینمای ایران به دنبال خواهد داشت؟

۴. آیا فیلمهای پذیرفته شده یا برندهٔ جوایز در فستیوالهای جهانی را می‌توان به عنوان نمونه‌های مطلوب سینمای جمهوری اسلامی ایران محسوب نمود؟ اجمالاً توضیح بفرمایید.

●

■ مجتبی راعی

۱. اگر نکات زیر را بپذیریم، پی بردن به ماهیت و اهداف جشنواره‌های جهانی چندان مشکل نخواهد بود:

الف: از یك دیدگاه کلّی، جهان به دو قسمت مسلّط و تحت سلطه، یا به عبارت دیگر، «جهان پیشرفته» و «جهان سوم» تقسیم می‌شود.

ب: هجوم نظامی تنها راه اِعمال سلطه نیست، بلکه تسلّط در ابعاد فرهنگی، اجتماعی و غیره نیز دنبال می‌شود، ضمن اینکه این شیوه امروز اهمیت بیشتری پیدا کرده است. جناح روشنفکر غرب و روشنفکران تبعی جهان سوم عوامل این تهاجم فرهنگی محسوب می‌شوند که وظیفهٔ مقابله با فرهنگهای دیگر را برعهده گرفته‌اند.

ج: یك جامعهٔ با ثبات و پویا در تمامی ابعاد دارای وحدت است، یعنی جهات سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی آن همسو بوده و یك بُعد از جامعه هرگز نمی‌تواند در تضاد با کلّیت آن به حیات طبیعی خود ادامه دهد.

د: وجود مخالفینِ کنترل‌شده برای هر حاکمیتی یك موهبت است و قشر روشنفکر غالباً در این زمره است و هرگز تا آنجا پیش نخواهد رفت که به صورت خطری جدّی، حاکمیت را تهدید کند.

با توجّه به نکات فوق، مجامع روشنفکری و بالتّبع جشنواره‌های سینمایی غرب را، چه از جهت ماهیت و چه اهداف، نمی‌توان و نباید از ساختار واحد غرب جدا و مستقل پنداشت.

۲. شرکت جمهوری اسلامی در جشنواره‌های خارجی، نه به عنوان «هدف» بلکه به عنوان فرصتی برای اعلام موجودیت کشوری که حوادث عظیمی چون انقلاب و جنگ تحمیلی را پشت سر دارد، حائز اهمیت است. البتّه همچنان که ذکر شد، این کار بیشتر در راستای طرح ایران اسلامی در مجامع روشنفکری غربی مؤثّر خواهد بود، حال آنکه همین سرمایه‌گذاری، فی‌المثل در زمینهٔ ورزش، کشور را بیشتر بین مردم دیگر کشورها مطرح خواهد کرد تا روشنفکران.

۳. مهمترین تاثیر مثبت شرکت در جشنواره‌های خارجی، یافتن مخاطبانی است که اگر حرکتهای تبلیغی صحیحی در ادامهٔ آن انجام شود، به دیدن آثار سینمایی ایران اسلامی ترغیب خواهند شد و در این خصوص دو نکته قابل ذکر به نظر می‌رسد:

الف: مسئولین سینمایی و سینماگران کشور به این نکته دقّت داشته باشند که صرفاً با هدف به دست آوردن مخاطبان خاص نمی‌توان در جشنواره‌ها شرکت کرد و لذا باید با برنامه‌ریزی آگاهانه برای ارائهٔ ارزشهای اصیل اسلامی تلاش نمود.

ب: جوّ مطبوعات و نقد و اصولاً فضای سینمایی کشور به هر شکل در دست روشنفکران شبه غربی است و سعی براین است که معیارهای سینمای ایران منطبق بر معیارهای سینمای غرب باشد. امّا چون روشنفکران، فتوکپی مطابق اصل نیستند، همین معیارها هم مغشوش و بشدّت شخصی است تا آنجا که پرداختن مبالغه‌آمیز به فقر، وقایع عجیب و غریب و یا کپی‌سازی از آثار فیلمسازان خارجی تلاش فیلمسازان را به خود معطوف می‌کند. اگر با این جوّ آگاهانه برخورد نشود، عرصه بر فیلمسازان واقعی تنگ خواهد شد و فیلمسازی محفلی جای فیلمسازی متفکّرانه و مردمی را خواهد گرفت.

۴. پذیرش فیلمهای ایرانی در جشنواره‌های خارجی را به هیچ وجه جدا از سیاستهای خاصّ حاکم بر آنها نمی‌دانم، زیرا شاهد برداشتهای سیاسی از اکثر فیلمها، حتّی از فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» بوده‌ام. ولی متحیّرم از اینکه این نوع برداشتها در ایران منتشر نمی‌شوند.

■ عبدالله اسفندیاری

۱. ماهیت و اهداف جشنواره‌های جهانی از نظر فرهنگی، مقوله‌ای نیست که بتوان جوابی یکسان برای آن جستجو کرد. هر جشنواره‌ای با توجّه به انگیزه‌های اولیهٔ تشکیل آن و نحوهٔ ادامهٔ حیاتش، ماهیتی دگرگون دارد و لاجرم اهدافی متفاوت. امّا اگر بخواهیم به کلّیات و مشترکات بپردازیم، می‌توان گفت برخی از این جشنواره‌ها ماهیتی بیشتر اقتصادی دارند و بعضی ماهیتی بیشتر فرهنگی- هنری. البتّه در پسِ تمامی این اهداف، سمت‌گیریهای سیاسی و عموماً هدایت‌شده از جانب قدرتهای حاکم بر جهان را می‌توان مشاهده کرد. بده- بستان‌های سیاسی تقریباً از هیچ جشنواره‌ای غایب نیست. سیطرهٔ سینمای دنیاگرای جهانخواره (که برای وضوح بیشتر می‌توان تعبیر «سیطرهٔ هالیوود»

را به کار برد) بر عموم جشنواره‌ها- حتّی «مسکو» و حتّی «کن»- سیطره‌ای پنهان و آشکار، امّا مؤثّر است. آنچه به عنوان نتایج و الگو از این جشنواره‌ها بیرون می‌آید، حتّی وقتی از موضع قیمومیت فرهنگی، جهان سومی‌ها را مورد تفقّد قرار می‌دهند، خالی از چنین حاکمیتی نیست. امّا و هزار امّا، که بنابر طبیعت هر رویارویی فرهنگی، هرگز یک طرف برندهٔ اصلی و تعیین‌کنندهٔ خط مشی نهایی نیست. می‌دانیم که بسی ملّتهای بازمانده، در شکست سیاسی- نظامی از یک قدرت زمانه، او را در جبههٔ فرهنگی مغلوب کرده‌اند و این واقعه به روشن‌ترین وجهی در قضیهٔ ایران و مغولها رخ نموده است. علی هذاست که در این جشنواره‌ها، به‌رغم همهٔ تمهیدات امپریالیستی و قیّم مآبانهٔ کشورهای متروپل، گهگاه جرقّه‌ای می‌زند و هوای تازه‌ای نشت می‌کند. گهگاه آنها نمی‌خواهند، امّا مجبور می‌شوند به برتری آشکار یک محصول فرهنگی- هنری اعتراف کنند. این اعتراف شاید برای حفظ وجاهت فرهنگی صورت می‌گیرد، امّا حاصل دیگرش این است که آنان با این اعتراف ناخواسته، ابتکار عمل را در سمت‌دهی فرهنگی از دست می‌دهند. درست مثل ناخدایی که از حضور یک دریانورد ورزیده چنان دست و پایش را گم کند که به احترام حضور او سکّان را بچرخاند. دیگر کاری نمی‌توان کرد: کشتی پیچیده است و

خدا کشتی آنجا که خواهد برد
اگر ناخدا جامه بر تن درد

لااقل ما که خودمان قبول داریم سر نخ نهایی این تحوّلات جای دیگری است و ربطی به ناخدایان غاصب ندارد! ما که می‌دانیم عالم دیگر با همین «اسباب» آغاز می‌کرد. پس دل قوی داریم که ان‌الله یجری‌الامور باسبابها.

آنچه در این زمینه بسیار تأثّرآور است این است که تحقیر فرهنگی در مقابل غرب، محدود به غربزدگان نیست؛ خودی‌ها هم گاه باور ندارند و برای پیروزیهای خود به دنبال معیارهای سیاسی می‌گردند؛ اینها حتّی وقتی می‌بینند که «از ما بهتران» ناچار به اعتراف نسبت به بزرگی شخصیت امام خمینی(ره) شده‌اند، باز هم باور نمی‌کنند و همچنان به دنبال آن معجون ارتباط سیاسی می‌گردند. شکست فرهنگی اگر هست همین جاست: باور نداشتن خویش!

۲. موفّقیت اخیر فیلمهای ایرانی در جشنواره‌های جهانی هم یکی از همان جرقه‌هایی است که خود را بر روند عادی آنها تحمیل کرده است. البتّه این موفّقیتها دفعتاً و بدون پیش‌زمینه اتّفاق نیفتاده است، بلکه حاصل تلاشهایی است که از سال شصت و دو، شصت و سه به این طرف آغاز شده است؛ تلاشهایی پیگیر و مستمر که برای حضور در جشنواره‌های جهانی انجام شد و تا آنجا که یادم هست موفّقیت فیلم «جاده‌های سرد» اولین آنها بود و بعد به تناوب توفیقهایی وجود داشت تا رسید به موفّقیتهای اخیر. در واقع این موفّقیتها حاصل و ثمرهٔ آن تلاشها و شناسایی کمّ و کیف و سلیقهٔ جشنواره‌ها بود و آن‌قدرها که عموم مردم و حتّی منتقدین تعجّب کردند، برای ما شگفت انگیز نبود. ما به دلیل هوای تازه‌ای که در فیلمهایمان جریان داشت و با دیدن عکس‌العمل‌های افراد مختلف در جشنواره‌های جهان، چنین انتظاری را داشتیم و می‌دانستیم که در جشنواره‌های جهانی که عموم فیلمهای آن تهی از معنا و خالی از محتوی هستند، هر فیلمی که بتواند حرفی برای گفتن داشته باشد، ولو بسیار ساده، مورد توجّه قرار خواهد گرفت. سینمای جهان که اشباع شده از سکس و خشونت و شعبده‌بازی‌های تکنیکی و افکتیواست، تشنهٔ یک کلمه «حرف» است و ما در فضای فرهنگی انقلاب اسلامی آن «یک کلمه» را در عمیق‌ترین و مقتدرترین وجهش داریم. خلاصه اینکه هوای تازه نشت کرده است! و این البتّه تنها ناشی از فعالیتهای مسئولین و فیلمسازان نیست، بلکه از برکات انقلاب اسلامی است.

۳. تأثیرات مثبت این حضور همان تبادل فرهنگی و نشت فرهنگ انقلاب اسلامی است. کم‌بهاترین اثرات این حضورها، خنثی شدن توهّم ضدّفرهنگ و هنر بودن انقلاب اسلامی که توسّط امپریالیستها تبلیغ شده و ایادیشان به آن دامن می‌زنند. امّا مثبتات قضیه بیش از اینهاست: رفع آن تحقیر همیشگی «غاز بودن مرغ همسایه» از روحیهٔ فیلمساز و منتقد ایرانی از دیگر نتایج این حضورهاست. همچنین است استفاده از دست‌آوردهای تکنیکی دیگران و آگاه شدن به نقاط ضعف معنوی و تشنگی عمومی‌یی که در همهٔ دنیا نسبت به‌فیلم سالم و صاحب سخن وجود دارد. امّا اثرات منفی احتمالی این حضورها یکی این است که فیلمسازان ما ذوق‌زده شده و معیارهای آن جشنواره‌ها را هادی راه خویش قرار دهند و فکر کنند که هرچه خود را شبیه‌تر به آنها کنند برنده‌تر خواهند بود. غافل از اینکه اگر توفیقی بوده است به این دلیل بوده که به قول «سارتر» بی‌اجازهٔ آنها • حرفی زده شده است، و این حرف رنگ و بوی فرهنگ خودی را داشته است. اثر منفی احتمالی دیگر این حضورها این است که فیلمسازان (مخصوصاً متفکّرینشان) به سوی فیلمسازی غیر مردمی و مخصوص برگزیدگان روی بیاورند و مخاطبین عام خود را قربانی تحسین مخاطبین خاص کنند و بیشتر جشنواره‌ای و غیر مردمی فیلم بسازند. و این یعنی برج عاج فیلمسازی!

۴. فیلمهایی که تاکنون در جشنواره‌های مختلف توفیق به دست آورده‌اند، مسلّماً نمونهٔ مطلوب سینمای انقلاب اسلامی نیستند. اینها سمت‌گیری به سوی فلاح و صلاح دارند و راه درازی درپیش. اینها جرقه‌هایی از آن نمونهٔ مطلوب را در خود دارند و آن جرقه‌ها عبارت است از سلامت و صداقت و اشاراتی به معنویت. امّا نمونهٔ مطلوب کجاست؟ راه درازی در پیش داریم و الی‌الله المصیر!

* «ژان پل سارتر» در مقدّمهٔ «دوزخیان زمین» اثر «فرانتس فانون» می‌گوید: تا به حال ما روشنفکران کشورهای متروپل ندا درمی‌دادیم «آزادی...» انعکاس صدایمان را از دهان روشنفکران جهان سوم می‌شنیدیم: «آ...زا...دی»؛ می‌گفتیم «برابری...» و می‌شنیدیم «بر... ا... بر... ی». اکنون کسی پیدا شده است (فانون) که بی‌اجازهٔ ما حرف می‌زند.

■ ح. بهمنی

یکی از کارکردانهای موفّق در جشنواره‌های بین‌المللی در مورد شرکت این‌گونه فیلمها در دنیا فرنگ چیزی بدین‌مضمون گفته بود: حداقل اثری که دارد این است که ضدانقلاب بگوید شما این فیلمها را (به خارج) آورده‌اید تا به دنیا اعلام کنید در انقلاب اسلامی ایران آزادی هنر و هنرمند وجود دارد.

از آنجا که ضدانقلاب تا هنگامی که به اهداف پلیدش نرسیده است، در قبال حرکتهای انقلاب خوشامد و بدآمدهایی تاکتیکی و تبلیغاتی خواهد داشت، نظرش نمی‌تواند ملاک ارزیابی اثر «هنری» و مسیری که می‌پیماید باشد. واقع‌بینی در مسیری که تاکنون پیموده شده و محک زدن حرکتها به آرمانهای شهیدان، صرفنظر از «خوشامد» و «بدآمد» این و آن (اعم از غربیها و ضدانقلابیون)، و سیره‌ای که رضوان الهی را مدّنظر دارد، تعیین‌کنندهٔ اصالتهای «هنری» انقلاب خواهد بود.

در مورد فیلمهای موفّق ایرانی در فستیوالهای خارجی، از قبیل «نار و نی»، «بای‌سیکل‌ران»، «تا سوی آتش»، «دستفروش»، «خانهٔ دوست کجاست»، و... نظرات داخلی و خارجی فراوانی ابراز شده، امّا از آن رو که خیلی از نظرات داخلی در حقیقت تکرار «دفورمهٔ» همان نظرات غربی با لعابی از «ایرانی‌گری»، «سنّت...» و حتّی «مذهب» است، شکافتن پوستهٔ خارجی برای عیان ساختن مغز و محتوای «غیر اسلامی» این آثار شاید حرکتی خلاف موج و تخطئه‌برانگیز تلقّی شود. تخطئه‌ای که این‌طور نمود پیدا می‌کند: «اگر این فیلمسازان متدیّن و انقلابی نبودند، کانون پرورش فکری» که مأموریتی در راستای تربیت نسل آیندهٔ انقلاب اسلامی دارد برای ساختن فیلم و «تولید فرهنگ» بودجه و امکانات در اختیارشان قرار نمی‌داد.» تا آن وقت این اجبار به وجود آید که گفته شود: «بودجه و امکانات برای ساختن فیلم ضد جنگ «باشو» یا فیلم تحریفگر «شبهای شرق»، برای اینکه این کشمکش‌های هنرمندانهٔ فرهنگی تبدیل به جنگ زرگری نشده و ضد انقلاب مدّعی‌برانگیز نباشد». بهتر است بسنده کنیم به تعدادی از نظرات همانهایی که به فیلمهایمان جایزه داده‌اند. برای رعایت اختصار دو نمونه را انتخاب کرده و مورد توجّه قرار می‌دهیم:

دربارهٔ فیلم «آن سوی آتش» که در جشنوارهٔ «فیپا»ی فرانسه چند جایزه گرفت، مطبوعات فرانسه می‌گویند:

«فیلم کیانوش عیاری بدور از هرگونه خشک‌اندیشی است: برعکس، فیلم اثری است عمیقاً لطیف و انسانی». [روزنامهٔ «نیس ماتن»: ۱۱ اکتبر ۱۹۸۹]

«فیلمی سراسر نماد و عدم تفاهم که به آثار «کلوبر روشا» و رُمانهای چنگیز آتیماتوف شباهت دارد.» [روزنامهٔ «اومانیته»]

«چه کسی می‌توانست در پاریس حدس بزند که در ایران سینمای باارزش و نوی در حال شکل گرفتن است؟» [مجلهٔ «تلەراما»: ۲۱ اکتبر ۱۹۸۹]

از قول آقای عیاری هم می‌گویند: زیباترین فیلمی که دیده‌ام، «زیر بامهای پاریس» اثر «رنه‌کلر» است...

اینکه «خشک‌اندیشی»، «لطافت انسانی» و «با ارزش و نو بودن یک پدیدهٔ سینمایی» در بینش «ماتریالیسم اومانیستی» غربیها چه معنایی دارد، جای بحث است: امّا در اینکه با بینش اسلامی تفاوت دارد شکی وجود ندارد. قضیه وقتی روشنتر خواهد شد که بدانیم فیلم «آن سوی آتش» در حقیقت بازسازی شدهٔ فیلم هشت میلیمتری قبل از انقلاب اسلامی در «سینمای آزاد» است.

فیلم دیگری که در غرب به‌عنوان فیلمی ستایش‌برانگیز تبلیغ شده «خانهٔ دوست کجاست؟» ساختهٔ «عباس کیارستمی» است. مطبوعات اروپایی می‌گویند:

«وی (کیارستمی) یک «کومینچینی» جهان سومی است». [«اکودی لوکارنو»: ۱۰ اوت ۱۹۸۹]

«بدون تردید تلاش برای ارائهٔ نمونه‌ای هرچند کوچک از سینمای فروپاشیده‌ای مانند سینمای ایران شایان ستایش است. سینمای ایران با تولید «تبعیدشدگان» و تلاشهای گاه و بیگاه «داخلی» با پس زمینهٔ غالب آموزشی به حیات خود ادامه می‌دهد.» [«جی. دی. پی»: ۸ اوت ۱۹۸۹]

«فیلم که به شیوه‌ای ساده و حسّاس در دهکده‌ای واقعی و با کودکانی ناشناخته ولی بیانگر فیلمبرداری شده. یادآور سینمای خوب پانزده سال پیش در ایران است.» [هفته‌نامهٔ «ورایتی»]

«می‌شد آن را فیلمی «فرمایشی» تصوّر کرد، زیرا محصول «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» است: امّا هیچ نشانی از آثار تبلیغات در آن نیست.» [«لاریوبلیکا»: ۱۰ اوت ۱۹۸۹]

شاید صریحترین حرف را روزنامهٔ «لاستامپا» زده باشد:

«روزنامهٔ ما پیش از این در زمان برگزاری جشنوارهٔ «سن‌رمو» درکشف سینمای ایران توسّط غرب سخن رانده بود. کیارستمی ۴۹ ساله در امور قلبی [عاطفی؟] آدم زیرکی است»...

«این درست که «خانهٔ دوست کجاست؟» فیلمی از نوع «عاطفی» با حال و هوای کتاب «د آمیچیس» است... امّا تصویری از روستا و رسوم کهن و روبه‌زوال روستایی نیز ارائه می‌دهد. باری، در ایران نیز اوضاع در حال تغییر است...» [لاستامپا: ۸ اوت ۱۹۸۹]

این نظرات نمونهٔ برداشتهایی هستند که غربیها از سینمای ایران داشته‌اند. ارزیابی هر تفکّری، در «رد» یا «تأیید» آن، بستگی به «میزانی» دارد که فرد ارزیاب بدان تمسّک می‌جوید. آنچه مسلّم است مطبوعات و داوران غربی محتوای سینمای ایران را با ترازوی «فرهنگ اسلامی» محک نزده‌اند، بلکه ترازوی ویژهٔ خود را به کار برده و کماکان به کار خواهند گرفت. ترازوی آنها این سینما را ادامهٔ سینمای قبل از انقلاب (که خود استادش بوده‌اند) و همسنگ با تولیداتی نظیر «تبعیدشدگان» دانسته، آن را یادآور سینمای پانزده سال پیش می‌دانند. از شعف در پوست خود نمی‌گنجند چرا که هیچ اثری از تبلیغات در فیلمی که تهیه‌کننده‌ای دولتی داشته وجود ندارد!

چنانچه روزی غربیها از تفکّرحاکم بر سینمای ما تعریف و تمجید کنند، از یکی از حالات زیر خارج نخواهد بود: یا آنها افکارشان تغییر کرده و نظرات ما را پذیرفته‌اند: یا ما آنچه می‌گوییم منطبق بر خواست آنهاست: یا اینکه تفکّرات ما و آنها در نقاطی خاص اشتراک پیدا کرده‌اند. ظاهراً هیچ کارگردان و مسئول سینمایی لااقل مدّعی آن نیست که می‌خواسته منطبق بر خواست غربیان سخن بگوید. و نیز بدیهی است که تفکّر غربیها در راستای تفکّر «اسلامی» انقلاب قرار نگرفته است. پس برای دستیابی به انگیزهٔ حمایت غرب از تفکّرات ارائه شده در فیلمهایمان، جدای از انگیزه‌های سیاسی، می‌رسیم به اینکه بایستی نقاط مشترکی بین تفکّر داوران و مطبوعات غربی با فیلمسازان تشویق شدهٔ ایرانی وجود داشته باشد. در تجزیهٔ نماهای درشت نظرات ارائه شده در مطبوعات غرب، می‌توان این همسویی را در محورهای زیر خلاصه کرد:

الف. بُعد فلسفی و فکری: اشتراک در بینش «انسان‌مداری» (اومانیسم)

ب. بُعد سیاسی: مخالف‌خوانی به وسیلهٔ نماها و موضوعات سمبلیک از طریق بازگشت به سینمای سیاسی، نمادگرا و هدایت شدهٔ قبل از انقلاب اسلامی.

در بُعد اشتراک در «انسان‌مداری» می‌توان به محور قرار گرفتن رفتار غریزی و عاطفی و نیازهای انسانی کاراکترها و روابط آنها با یکدیگر اشاره کرد که پارا ازمحدودهٔ تأثیرات مادّی این رفتار فراتر نمی‌گذارند. پیوند این دید محدود و محصور در طبیعت با تفکّرات انسان‌مدارانهٔ حاکم بر غرب است که همسویی لازم را در نظر داوران جشنواره‌ها و مطبوعات غربی به وجود می‌آورد: پیوندی که اغلب مطبوعات سینمایی و رسانه‌های ما هم سعی در تحکیم آن دارند.

از اثرات نقطهٔ اشتراک فوق، امیدواری غرب است به اینکه هنوز می‌تواند روی هنرمندانی با خطوط فکری همسان با خود حساب باز کند، آن هم از درون جامعه‌ای که هرگز تصوّرش را هم نمی‌کرد. اگرچه همسویی تفکّر همواره نشان‌دهندهٔ تعمّد در این همسویی نیست، امّا احتمال چنین تعمّدی را نیز نباید از نظر دور داشت. بررسی بنیادهای اعتقادی سازندگان این‌گونه فیلمها پاسخ روشنتری در اختیار ما قرار می‌دهد، امّا در این مختصر نمی‌گنجد.

در بُعد سیاسی امّا، آنچه می‌تواند غرب را به وجد آورده باشد این است که «سینمای پانزده سال پیش»، سینمایی به اصطلاح روشنفکری که با هدایت (مستقیم و غیر مستقیم) رژیم و عوامل و سرمایه‌های آن نقش پیچیدهٔ مخالف‌خوانی برای تثبیت سیاسی غرب را اجرا می‌کرد، دارد زنده می‌شود. البتّه شاید نمی‌دانستند که در عالم سینما، تنها چیزی که نمرده و به حیات خود ادامه داده بود، همین سینما بود. ذوق‌زدگی غربیها تا آنجا پیش می‌رود که می‌گویند: «باری، در ایران اوضاع در حال تغییر است»! مقصود هرچه باشد، این اظهارشعف نمی‌تواند نشانگر چیزی جز تحقّق توقّعات و خواست غربیها باشد. یعنی عدول از تفکّر اسلامی که لاجرم به عدول ازمواضع سیاسی منتهی شود. از کسانی که نه با تفکّر اسلامی در دنیای سینما حضور دارند و نه با آن موافقند، نمی‌توان توقّع داشت که از این تفکّر عدول نکنند. اصولاً عدولی هم نکرده‌اند، چرا که از اول آنچه داشته‌اند همین بوده است که ارائه شده. امّا پشتیبانی از تولید این آثار را توسّط مسئولین و تأمین‌کنندگان و تدارکات‌چی‌های مالی و اداری و مطبوعاتی که عناوین اسلامی را یدک می‌کشند، می‌توان عدول از مواضع فرهنگ اسلامی و بازگشت به سینمای پانزده سال پیش دانست: آن هم با این ذوق‌زدگی که «تبلیغات غرب و ضدّانقلاب را دربارهٔ فقدان آزادی هنری در ایران، می‌توانیم با ارائهٔ چنین ساخته‌هایی خنثی کنیم»!...

اگر «هویت هنری» ما قدرت رویارویی با «فرهنگ مبتذل و تسلیم‌پرور غرب» را دارد، چه لزومی دارد آن را کنار گذاشته و میدان را به «همفکران» این فرهنگ واگذار کنیم؟

تبلیغات و حمایتهای رنگارنگ غرب از تداوم این جریان در سینمای کشور ما، و تشویق سینماگران توفیق یافته و نیافته به ادامهٔ این مسیر، چیزی جز حیله و نیرنگ غرب نیست. حمایت از سینمای «انتلکتوئل‌پرور» به امید دستیابی به سینمای انقلاب اسلامی سرابی است در صحرای بی‌هویتِ سینما و تفکّر حاکم بر غرب.

* مشروح نظرات مطبوعات غربی دربارهٔ سینمای ایران در شمارهٔ ۸۴ مجلهٔ فیلم (دیماه ۶۸) آمده است.

■ سریال اوشین به پایان رسید!

سریال اوشین هم به میمنت و مبارکی در ایّام تعطیلات نوروزی به پایان رسید و بسیاری از هم‌اکنون دلشان برای او تنگ شده است. سریال «سالهای دور از خانه» اگرچه از غنای تصویری برخوردار نبود امّا داستانی داشت که می‌توانست عموم مردم را جلب کند. فضای عاطفی سریال «سالهای دور از خانه» نیز خلاف سریالهایی چون «در برابر باد». برای مردم ما مشهود و ملموس و قابل باور بود چرا که به هر تقدیر منشأ از همان روحی گرفته بود که در جان تمدّن شرق دمیده است. حتّی در مقایسه با سریالی چون «از سرزمین شمالی»، هرچند هر دو ژاپنی بودند، امّا سریال «سالهای دور از خانه» از قابلیت وسیعتری برای ایجاد پیوند عاطفی با خانواده‌های ایرانی و نفوذ در زندگی آنها برخوردار بود، چرا که فضای تاریخی و اجتماعی فیلم اجازه نیافته بود که از روح سنّتی ژاپن جدایی بگیرد. «سالهای دور از خانه» با خودآگاهی بیشتری به ژاپن، مردم و تاریخ آن نگریسته بود و اگرچه باز هم در نهایت موفّق نگشته بود که به اصل حقیقت راه یابد امّا می‌توانست تا حدّی پرده از اسرار و وقایعی خاطی بردارد که از عهدهٔ توجیه و تفسیر مقدّرات معلّی ژاپن برآیند.

داستان همهٔ فیلمها اصولاً در تعارض بین انسانها و یا تعارض بین انسانها و وقایع شکل می‌گیرد و در سریال «سالهای دور از خانه»، اوشین مظهر روح ژاپنی و «هیتوشی»، پسرش، مظهر آن روح بورژوازی غربزده است که ژاپن امروز باید هویت و موجودیت کنونی خود را مدیون آن بداند. فیلم «سالهای دور از خانه» در عین حال که به تقدیر و تحسین ژاپن امروز می‌پردازد امّا در عین حال از تعارضی که بین هویت فعلی ژاپن و روح سنّتی شرق وجود دارد غافل نیست. در بسیاری از قسمتهای سریال، اخلاق بورژوازی» که «تجارت» را «بی‌نیاز از خلاق و مبرّای از آن» می‌بیند ترویج و تبلیغ می‌شد و این «بورژوازی»، همان قشر اجتماعی مرکزیده‌ای هستند که در آغاز عصر جدید، قرنهای هجدهم و نوزدهم اروپا و آمریکای امروزی را شکل داده‌اند. اگر «سودپرستی» بورژوازی نبود تلاش صنعتی واقع نمی‌شدو تکنولوژی هرگز بدین مرتبه از رشد و توسعهٔ مکانیکی دست نمی‌یافت.

در ژاپن نیز اگر این «بورژوازی» به‌وجود نمی‌آمد و آزادانه امکان تلاش نمی‌یافت، هرگز ژاپن به موقعیتی نظیر آنچه امروز یافته است نمی‌رسید. در قسمتهای پایانی سریال، از آن هنگام که «هیتوشی» تصمیم به بازگشایی سوپرمارکت هفدهم می‌گیرد این تعارض به وضوح خود را در فیلم به تماشا می‌گذارد: تعارضی که بین اوشین به مثابهٔ مظهر روح ژاپنی و هویت سنّتی مشرق زمین، و «هیتوشی» به مثابهٔ مظهر «بورژوازی» وجود داشته است به اوج می‌رسد و سناریو که به‌طور علنی جانب اوشین را گرفته است برهمین اعتقاد پای می‌فشارد و نهایتاً نجات را در رویکرد به همان روحی می‌یابد که دهها سال است ژاپن از آن فاصله گرفته است. «هیتوشی» معتقد است که: «تجارت، تجارت است و نباید آن را با اخلاق و آداب و سنن گذشته درهم آمیخت»: او می‌گوید که: «علّت توفیق ما در امر تجارت همین است که از اخلاق درگذشته‌ایم و به خود اجازه نداده‌ایم که احساساتی شویم» و این خشونت، مبیّن صفات باطنی ملازم با روح بورژوازی است. سناریو به نفع «روح سنّتی ژاپن»، «شرکت تاناکورا» را تا مرز ورشکستگی می‌کشاند و «هیتوشی» را وامی‌دارد که در برابر «اوشین» به خطاهای خویش اقرار کند و در برابر این اقرار به خطا که با نحوی بازگشت به خویش- اگرچه بسیار ضعیف- همراه است تفرقه‌ها را از میان می‌برد، اختلافات خانوادگی میان «هیتوشی» و زنش را از میان برمی‌دارد و شرکت را از ورشکستگی نجات می‌دهد.

امّا خلاف آنچه در فیلم اتّفاق افتاد ژاپن امروز روزبروز از اصل وجود و هویت و ماهیت خویش دور و دورتر می‌گردد و بالتّبع این غربت، بیشتر از پیش در آثار هنری هنرمندان ژاپنی ظهور و بروز می‌یابد: آیا فکر کرده‌اید که چرا در غالب فیلمهایی که ژاپنیها برای کودکان ساخته‌اند تم اصلی، تلاشهای طاقت‌فرسای کودکی گمشده یا غریب مانده است در جستجوی مادرش؟ آیا بالاخره کودک ژاپن به سوی مادر خویش که هویت حقیقی او و روح شرقی ژاپنی است بازخواهد گشت؟

● سینما و سودآوری

● یادداشتی بر مواضع مجمع تولیدکنندگان فیلم در زمینهٔ وضعیت کنونی فیلمسازی در ایران

مطالب سومین شمارهٔ بولتن «مجمع تولیدکنندگان فیلم ایرانی» را مقاله‌ای مفصّل تشکیل می‌داد تحت عنوان «تحلیل شورای مرکزی مجمع تولیدکنندگان فیلم ایرانی از شرایط فیلمسازی در مقطع کنونی». این تحلیل مفصّل، به گفتهٔ نویسنده یا نویسندگان آن، توسّط افرادی تهیه شده بود که «متخصّص و آگاه نسبت به سیستم سینمایی کشور» بوده، به ارتقاء کیفی و کمّی آن امید بسته‌اند. حداقل انتظار خواننده از چنین مقالهٔ تحلیلی، ارائهٔ یک بررسی نسبتاً عمیق و دقیق از ابعاد مختلف مقولهٔ سینما در ایران است؛ انتظاری که پس از مطالعهٔ مقاله نه تنها برآورده نمی‌شود، بلکه به طرح نکات مبهم و سؤال‌برانگیزی نیز می‌انجامد.

گذشته از شیوهٔ نگارش ضعیف و غیر مستدل مقالهٔ فوق که حاکی از شتابزدگی در طرح حبّ و بغض‌های غیر اصولی است، مواردی چند جلب نظر می‌کند که اجمالاً به ذکر آنها می‌پردازیم:

در این مقاله، سینمای گذشتهٔ ایران با همهٔ ابعاد ضدّ مردمی و ضدّ فرهنگی خود تلویحاً مورد تأیید قرار گرفته و در مقابل، سینمای جدید ایران، بویژه از هنگامی که پای فیلمسازان جوان دردمند و متعهّد به این عرصه گشوده شده، با اوصافی نظیر «بریده از مردم»، «متفرعن»، «فضل‌فروش» و «غریبه با واقعیات اجتماعی» توصیف شده است. آنان که طی سالهای اخیر نسبت به تحوّل و رشد سینمای ایران علاقمند و حسّاس بوده، از نزدیک جریانهای مثبت و منفی مرتبط با آن را پیگیری می‌کرده‌اند شاید به خاطر داشته باشند که چه تلاش گسترده‌ای از سوی هنرمندان و سینماگران و

صاحب‌نظران مسلمان و متعهّد صورت گرفت تا در آشفته بازار حاکم بر سینما، اندك‌اندك نگرش جدیدی نسبت به این مقوله فرصت طرح و ظهور پیدا کند: نگرشی که براساس آن، اقتصاد نیز ذیل فرهنگ، به عنوان یکی از ابعاد مهم فیلمسازی مدّنظر قرار می‌گیرد، امّا تلقّی تجاری و سوداگرانهٔ صرف نسبت به فیلم و سینما مردود و مذموم شمرده می‌شود.

متأسّفانه در مقالهٔ مورد بحث، تأکید بر ردّ این نگرش است و نویسنده یا نویسندگان مقاله، سیستمی را در سینما توصیه می‌کنند که به «تجارت آزاد» ملقّب است و از عرضه تقاضا در بازار آزاد تبعیت می‌کند. به رغم آنان، شرایطی مقبول و مطلوب فعالیت فیلمسازی در کشور است که در آن، هر فیلمساز و تولیدکنندهٔ سینمایی بتواند «کالای» خود را منطبق با ذائقهٔ بازار به گونه‌ای تهیه و عرضه کند که بیشترین فروش و سود را داشته باشد. پی‌آمد چنین سیاستی بدون شك بازگشت به دوران حاکمیت ابتذال و سبکسری و فساد بر سینما خواهد بود و هیچ امکانی برای بروز استعدادهای هنری ارزشمند و تجربه و کار فرهنگی در وادی سینما وجود نخواهد داشت.

بدون تردید ما نیز معتقدیم که شرایط کنونی سینما در ایران با وضعیت مطلوب فاصلهٔ زیادی دارد و هرگز تمامی سیاستهای موجود فرهنگی، هنری و سینمایی کشور را تأیید نمی‌کنیم. ما نیز معترفیم که سینمای ایران از جنبهٔ اقتصادی در بحرانی شکننده بسر می‌برد و چنانچه برنامه‌ریزی عاجلی برای بهبود آن صورت نگیرد، چه بسا نتایج غیر قابل جبرانی به دنبال داشته باشد. لیکن انتظارمان از کسانی که خود را متخصّص و محور سینمای ایران می‌دانند این است که اصولی‌تر و با اشرافی عمیقتر و گسترده‌تر به موشکافی مشکلات سینما بپردازند و از روی صدق و معرفت به ارائهٔ راه‌حل همّت گمارند.

نباید فراموش کرد که سینمای ایران برای عبور از مرحلهٔ ضد فرهنگی و مخرّب گذشته، خلاف نظر نویسندگان مقالهٔ شورای مرکزی مجمع، نیازمند حمایتهای وسیع دولتی است. حمایت اقتصادی از فیلمهای واجد ارزش فرهنگی و ایجاد تنگناهای اقتصادی برای فیلمهای مبتذل و ضدّ فرهنگی تا جایی که به حذف کامل دیدگاه مبتنی بر «تجارت از طریق سینما» بینجامد، وظیفهٔ اصلی ارگانهای فرهنگی ذیربط است. فی‌الواقع، اگر انتقادی هست به عدول و مسامحه نسبت به این اصل بازمی‌گردد. ظاهراً نگرانی از چنین روندی است که موجب برخورد غیر منصفانهٔ مقالهٔ مورد نظر با سیستم گروه‌بندی کیفی فیلمها شده است. گروه‌بندی کیفی فیلمها چنانچه بدور از غرض‌ورزی و براساس ملاکها و معیارهای اصیل فرهنگی و هنری صورت پذیرد، از حاکمیت دوبارهٔ تاجران سینمایی جلوگیری خواهد کرد و نویسندگان مقالهٔ مذکور یقیناً می‌دانند که واگذاری این مهم به تماشاگران سینما مغالطه‌ای بیش نیست.

در قسمتی از مقالهٔ مورد بحث، ظهور مضامین اجتماعی و اعتقادی در عرصهٔ سینما که ناشی از تعهّد و احساس مسئولیت سینماگران نسبت به ارزشهای فرهنگی مطرح شده پس از انقلاب اسلامی است، به طعنه «حرف زدن از لاهوت و ناسوت» تعبیر شده است. این سخن، و تعابیری از این دست در مقالهٔ مذکور، در واقع مخالفت و ضدّیت نویسندگان مقاله را نسبت به جوانان فیلمسازی نشان می‌دهد که در پی کسب تجربهٔ فرهنگی و هنری، برای شکل دادن به سینمای نوین و بالندهٔ انقلاب پای در میدان نهاده‌اند. حال آنکه به اعتقاد ما، حرکت جدید، یعنی حرکتی که حساسیت عمیق نسبت به باورها و ارزشهای انقلابی و اعتقادی را با ذوق و استعداد و شعور هنری درآمیخته است، تنها جریان اصیل و با هویت مستقل در عرصهٔ سینمای کشور است.

کلام آخر آنکه مقالهٔ مندرج در سومین شمارهٔ بولتن مجمع تولیدکنندگان بیش از آنکه تحلیلی دردمندانه برای نجات سینمای کشور باشد، مروّج دیدگاهی کاسبکارانه و تاجرمنشانه نسبت به سینماست که فیلمسازی را نه از منظر فکر و فرهنگ و اعتقاد، بلکه از دریچهٔ سودآوری اقتصادی آن می‌نگرد و از این روست که شرکت فرهنگی و اعتقادی نوپا در سینمای ایران را چنین بی‌مقدار و بی‌ارزش جلوه می‌دهد.

■ سومین یادوارهٔ فیلمهای دفاع مقدس

این یادواره در ایام فتح خرمشهر (۲۸ اردیبهشت تا ۳ خرداد) به همت بخش فرهنگی ستاد فرماندهی کلّ قوا به مدّت سه روز برگزار خواهد شد. شرایط فیلمهای شرکت‌کننده در این یادواره در اطلاعیه‌ای که توسّط این ستاد منتشر شد ذکر شده است. همه ساله یادوارهٔ فیلمهای دفاع مقدّس در هفتهٔ دفاع مقدس در پایان شهریور ماه برگزار می‌شد.

■ جشنوارهٔ فیلم کار و کارگر

به همت وزارت کار و امور اجتماعی، نخستین جشنوارهٔ فیلم کار و کارگر از ۱۱ تا ۱۷ اردیبهشت ۶۹ در تهران برگزار می‌شود. دبیرخانهٔ این جشنواره اعلام کرد که آثار ارسالی باید بر یکی از موضوعات و محورهای زیر مبتنی باشد: «کار و کارگر»، «کارگر و صنعت»، «معدن»، «کشاورزی»، «خدمات»، «سازندگی»، «سوادآموزی»، «دفاع مقدس»، «انقلاب اسلامی»، «ابداعات و اختراعات»، «فرهنگ»، «مشاغل کاذب»، «بیکاری»، «اعتیاد»، «زنان»، «کودکان و نوجوانان کارگر»، «مشکلات اجتماعی»، «بیمه»، «درمان»، «مسکن»، «بهداشت» و «اقتصاد».

■ نخستین دوره جشنواره فیلمهای کوتاه

نخستین دورهٔ جشنوارهٔ بین‌المللی فیلمهای کوتاه از ۲۰ تا ۲۵ تیر ماه امسال توسّط مدیریت جشنواره‌ها و مجامع سینمایی کشور در تهران برگزار می‌شود. در بخش مسابقه این جشنواره، فیلمهای کوتاه داستانی و مستند که پس از بهمن ۶۷ تولید شده باشند می‌توانند شرکت کنند. در بخشهای جنبی، برگزیده‌ای از آثار کوتاه مستند و داستانی ایرانی و خارجی به نمایش گذاشته می‌شوند.

قابل ذکر است که دوره‌های آتی جشنوارهٔ بین‌المللی فیلمهای کوتاه، در صورت فراهم شدن زمینهٔ مناسب، در استانهایی که اعلام آمادگی نمایند برگزار خواهد شد. مشروح مقررات جشنواره و شرایط شرکت فیلمها در آیندهٔ نزدیك اعلام می‌شود.

■ آغاز فیلمبرداری «عروس»

فیلمبرداری فیلم «عروس» به کارگردانی «بهروز افخمی» از اوایل اردیبهشت در تهران آغاز می‌شود. پیشتر قرار بود این فیلم در آبان ۶۸ ساخته شود، امّا تقارن آن با فشردگی کار سینما قبل از جشنوارهٔ فجر، تهیه‌کننده و کارگردان را بر آن داشت که فیلمبرداری را به اوایل امسال موکول نمایند.

■ مراسم افطار با حضور دست اندرکاران سینما

در روز بیستم فروردین مصادف با سیزدهم ماه مبارك رمضان، به دعوت بخش تولید فیلم حوزهٔ هنری، مراسم افطار با حضور جمعی از فیلمسازان و دست اندرکاران سینما در محل تالار اندیشه برگزار شد. حاضران در این مراسم پس از ادای نماز جماعت و صرف افطار، به تماشای فیلم «تنهایی و کلوخ» ساختهٔ «اسماعیل براری» نشستند.

● شطحی در کاجهای ملکوت / احمد عزیزی

■ سوم ماه مه ۱۸۰۸ (مادرید؛ ۱۸۱۴)
فرانسیسکو گویا (۱۸۲۸ـ ۱۷۴۶)
رنگ روغنی روی بوم- ۳۴۵×۲۶۶ سانتی‌متر