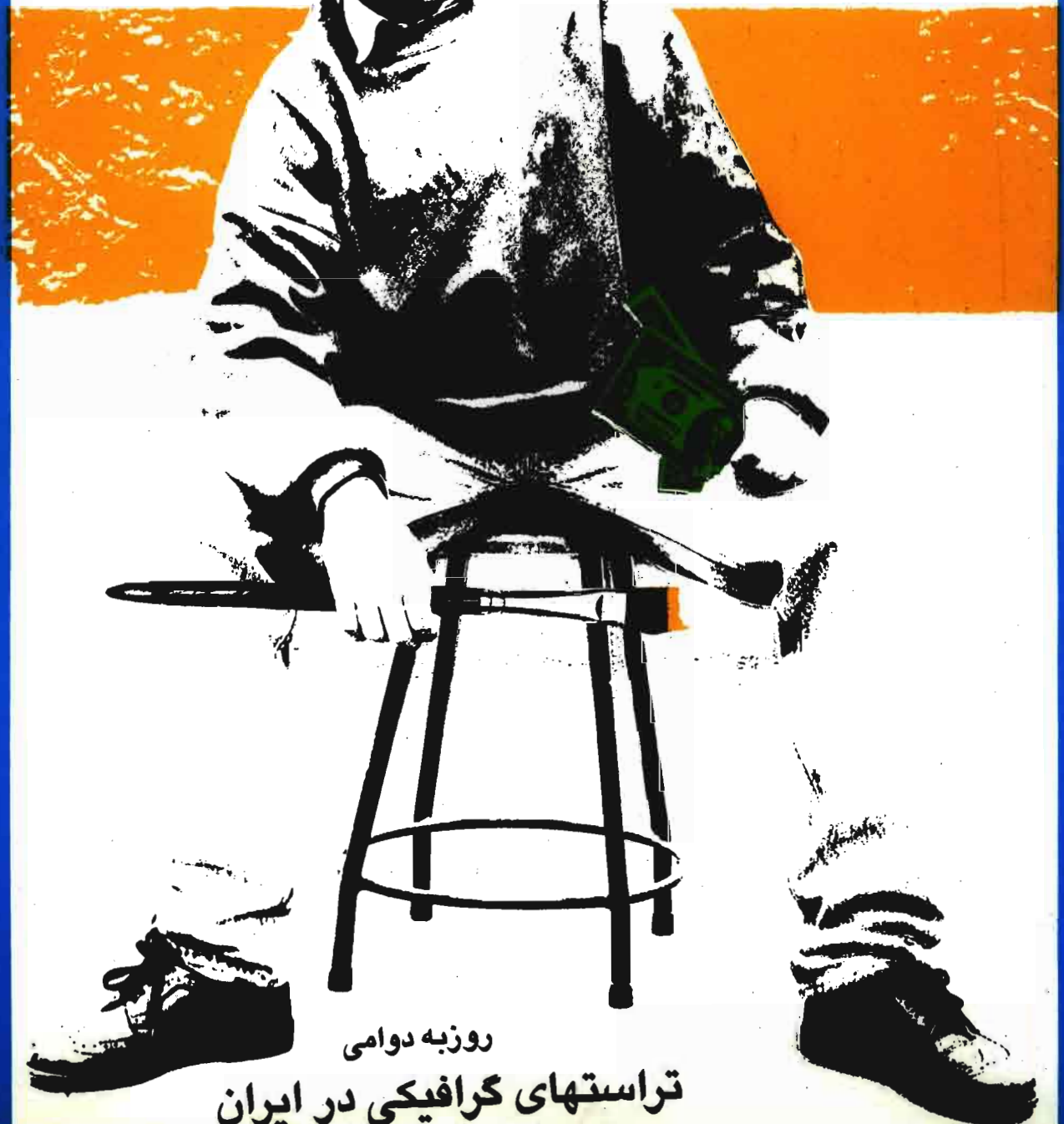
ماهنامه هنری، ادبی و فرهنگی

سوره

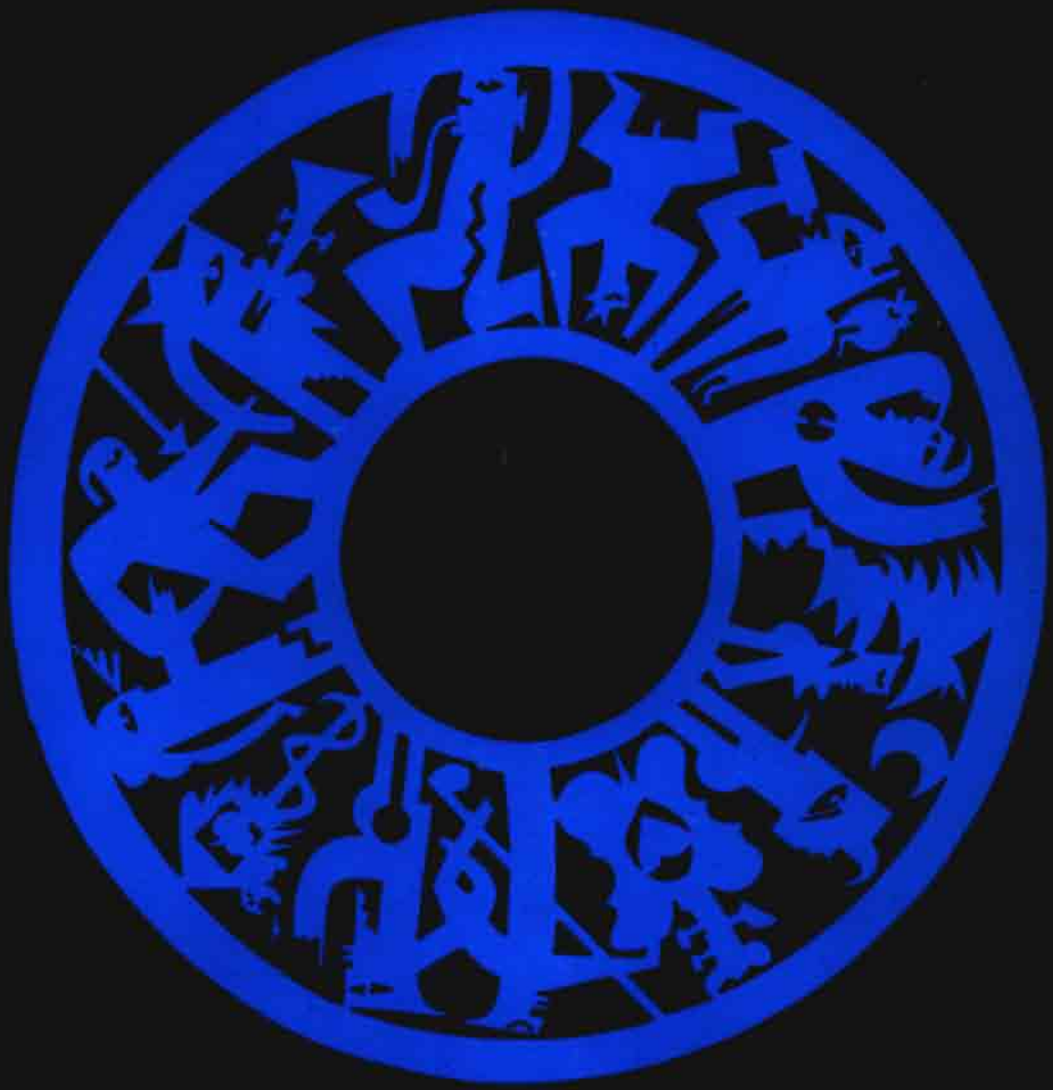
دوره چهارم/ شماره دهم
دی ماه ۷۱/ ۴۵ تومان

○ کمی تا قسمتی ابری!
○ داستانم را چاپ کنید آقای سردبیر/ سید یاسر هشترودی
○ گزارش ویژه: ویدئو و بعد هم، ماهواره/ گفتگو با شاهرخ تویسرکانی/ بهروز افخمی/ مسعود مهرابی
○ نقد حضوری نمایش «یادگار سالهای شن»/ نصرالله قادری
○ گرافیک ماه
○ کلام آخر در سینما کارگردان است/ ترجمه پرویز نوری
○ درباره سکوت بره‌ها/ ترجمه عباس اکبری



روزبه دوامی

تراستهای گرافیکی در ایران



آلفونس هالتکریو

زندگی شگفت است. این چرخ آزاد و رهاست

ماهنامه هنری، ادبی و فرهنگی

سوره

دوره چهارم/ شماره دهم
دی ماه ۷۱/ ۴۵ تومان

سرمقاله
کمی تا قسمتی ابری!/ ۴
ادبیات
داستانم را چاپ کنید آقای سردبیر!/ سیدیاسر هشترودی ۷
شعر
شاعر همیشه باید سرشار از تفکر باشد/ گفتگو با خواهر صدیقهٔ وسمقی ۱۰
اشعار/ غلامعلی حداد عادل/ مهدی آذر مازندرانی/ محسن دهقان... ۱۴
مباحث نظری
بنیادهای فلسفی رمانتیسم/ شهریار زرشناس ۱۶
گزارش ویژه
ویدئو... و بعد هم، ماهواره/ گفتگو با: شاهرخ تویسرکانی/ بهروز افخمی مسعود، مهرابی ۲۰
تجسمی
تراستهای گرافیکی در ایران/ روزبه‌دوامی ۳۰
گرافیک ماه/ نقد ماهنامه گرافیک/ ادبیات داستانی/ ایران فردا... ۳۵
برشهای سایه‌ای/ گفتگو با آلفونس هالتگریو/ ترجمه سیما ذوالفقاری ۳۸
طرح
این شماره: همدلی/ حبیب صادقی
موسیقی
زمزمهٔ تجلی/ گزارشی درباره موسیقی مقامی خراسان/ محمدرضا محمدی نجات ۴۳
سینما
کلام آخر در سینما، کارگردان است/ آخرین گفتگو با آلفرد هیچکاک/ جان راسل تیلور/ ترجمه پرویز توری ۴۶
مابعدالطبیعه و مافی‌الطبیعه در سینما/ محمد مددپور ۴۹
چشم نامرئی/ دربارهٔ سینمای مستند/ اندوبدیتن/ ترجمه رحیم قاسمیان ۵۴
سکوت را می‌شکند/ درباره سکوت برمها/ ترجمه عباس اکبری ۵۸
تئاتر
من به ذات تئاتر معتقدم/ نقد حضوری نمایش «یادگار سالهای شن»/ نصرالله قادری ۶۶
تئاتر ما فاقد تفکر است!/ گفتگو با هنرمندان مشهد/ محمدرضا الوند

○ صاحب امتیاز: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ○ مدیرمسئول: محمدعلی زم ○ سردبیر: سید مرتضی آوینی ○ مدیر هنری: رضا عابدینی ○ صفحه‌آرایی: سید علی میرفتاح ○ حروفچینی: تهران‌تایمز ○ لیتوگرافی: حوزه هنری ○ چاپ و صحافی: شقایق ○ ناظر فنی چاپ: سعید یونسی ○
آثار و مقالات مندرج در این ماهنامه بیانگر آراء مؤلفین خود است. ○ نقل مطالب بدون اجازه کتبی ممنوع است. ○ ماهنامهٔ سوره در حک و اصلاح مطالب آزاد است و مقالات ارسالی مسترد نمی‌شود. ○ نشانی: تهران، خیابان سمیّه، تقاطع استاد نجات اللهی، شماره ۲۱۳، تلفن ۹-۸۸۲۰۰۲۳

کمی تا قسمتی ابری!

پرسید: «راستی فرمایشات جناب فدریکو مایور را خوانده‌ای؟» پرسیدم: «این اسم به گوشم آشنا نمی‌آید... کی؟» جواب داد: «فدریکو مایور، مدیرکل یونسکو...» پرسیدم: «این فرمایشاتی که به آن اشاره می‌کنی در کجا افاضه شده است؟» جواب داد: «در تهران، هتل آزادی، نخستین کنگرهٔ همکاریهای فرهنگی- علمی آسیای میانه... یعنی تو اینقدر از دنیا بی‌خبری؟ کجا سیر می‌کنی؟ در افلاک؟... تلسکوپ خریده‌ای؟!» گفتم: «دست از شوخی بردار، حوصله ندارم. خب! ایشان چه فرموده‌اند؟» جواب داد: «بیانیه‌ای که ایشان قرائت فرموده‌اند، طولانی است، منظور نظر این حقیر محتوای کلام ایشان است. بگذار من چند جمله‌ای از فرمایشات این جناب را برایت بخوانم. مثلاً ایشان دربارهٔ نظام آموزشی کشورهای آسیای مرکزی گفته‌اند:... **نقایص سیستم آموزشی موجود در این کشورها چیست؟ چگونه باید آنها را برای تأمین نیازهای آسیای مرکزی که خود را بخشی از شبکه ارزشها و رفتارهای جدید می‌داند تطبیق داد؟ چه کمکی باید برای دشواریهای ناشی از انتقال به بازار آزاد به عمل آید؟ مهمتر از همه اینکه چگونه وسایل ارتباط جمعی می‌توانند به تقویت ارزشهای جدید چند حزبی و دموکراتیک و اقتصاد باز کمک کنند**...» تصور کردم که دارد مرا دست می‌اندازد، نگذاشتم ادامه دهد و حرفش را قطع کردم: «مرا دست انداخته‌ای؟ اقتصاد باز و بازار آزاد و... تأمین نیازها و نمی‌دانم چه و چه، مطمئنی که اینها حرفهای مدیر کل سازمان غلّه جهانی نیست و حتماً بیانات آقای چیـز... مدیر کل یونسکو است؟» گفت: «آقای فدریکو مایور. بله، مطمئنم!» گفتم: «یعنی مگر یونسکو بخش فرهنگی سازمان ملل نیست؟» جواب داد: «چرا» پرسیدم: «پس [redacted] حرفهایی کاملاً فرهنگی است و بنده نمی‌فهمم؟!» جواب داد: «[redacted] هرچه خواستم لب از لب باز کنم نشد؛ همهٔ کبوتران کلمات از کبو[redacted] و این دو تا صاحب مرده- یعنی لبهایم- مثل دو قطب غیرهمنام[redacted] نگو. ادامه داد: نگذاشتی چند جمله‌ای دیگر از این شیخ العجایب [redacted] بخوانم می‌فرماید: **تغییر عمیقی در رفتار و طرز فکر همگا[redacted] این است که قبل از هرچیز، روحیهٔ همکاری‌ای که از [redacted] گرفته باشد برای احترام گذاردن به دیگران، برای سهیم [redacted] برتری خود انسان و حقوق بشر به وجود آید. این دور[redacted] راه حلهـایی استثنـایی دارد. دنیـایی که ما می‌شناسیم [redacted] می‌کنیم، عمیقاً در حال تغییر شکل است. افکار بزرگ و خلاقیت [redacted] معنای قابلیت تطبیق و انعطاف بوده است، مخصوص به هنرمندان و شاعران نیست لازمـهٔ نوآوری میل به طرح جسورانه به جای قانع شدن به پاکنامی متعارف است...** و بالاخره می‌فرمایند: **بی‌آنکه به افتخارات گذشتهٔ خود محدود شوید، بکوشید تا به جریان تمدن جهانی ملحق شوید.**

ادامه داد: «سخنان این جناب سخت برمن تأثیر گذاشته است و مرا علی‌رغم نظم و نسق زندگی گذشته‌ام واداشته که شعر بگویم». پرسیدم: «شعر؟! تو و شعر؟ تو که فرق قافیه را با قابلمه نمی‌دانی!» جواب داد: «نه جانم! شعر نو. برای سرودن شعر نو که لازم نیست آدم فرق این طور چیزها را با یکدیگر بداند.» گفتم: «خب! بخوان ببینم که چه گفته‌ای؟» خواند:

هوای شهر
کمی تا قسمتی ابری است، مخصوصاً
هوای بام مهمانخانه‌های شهر...
هوا بس ناجوانمردانه گرم است آی!!
کمی تا قسمتی بگشای درها را
که شاید باد برگردد.
تو گویی ابر لامصب!!
فراز آسمان شهرما اطراق فرموده
و هرگز نیست در این فکر
که ما بیچاره‌ها محتاج بادیم... آی!
بدان ای ابر!
کمی تا قسمتی آگاه باش از حال و روز ما!

* *

هوای شهر،
کمی تا قسمتی ابری است
و در این حال،
اگر گفتی چه می‌چسبد؟
دگر از چسب هم کاری نمی‌آید،
بیا با هم
کمی تا قسمتی نوآوری را زیب خود سازیم
و همچون میرزا نوروز
بیندازیم یك سو، کفشهای کهنهٔ خود را، جسورانه
دگر از افتخارات گذشته هیچ کاری برنمی‌آید.
اگر گفتی چه می‌چسبد؟
جسورانه بگویم: تخم‌مرغ روز
و هرچیزی که این پسوند می‌چسبد به آن، امروز
مردروز، فکرروز، شعرروز، حرف روز،
و هرچیزی که این پسوند با آن خوب می‌چسبد.
چرا تنها هنرمندان
کمی تا قسمتی نوآوری را زیب خود سازند؟
بیا با هم
همانگونه که شعر از بند وزن و قافیه آزاد شد ما هم
شویم آزاد
و در عالم
شلنگی، تخته‌ای، چیزی بیندازیم

چه کم داریم
مگر ما از جهان روز؟
کلینتون روی بالان «الاغ» بخت می‌راند.
و کبکش «کاک» Cock می‌خواند.
خروسان را چنین خواند آمریکائیان، افسوس!!
جهان پُر گشته از همبرگر و مرغان کنتاکی
خروسی نیست!
جهان، بازار آزادی است
که در آن حرف آخر را
حریفان،
با دلار سبز می‌گویند.
ولی ما را فلوسی نیست.
اگر هم بود!
از آن کاری نمی‌آمد،
مرا امروز
دلار سبز باید تا شوم پیروز
پس باید
گشایم دربها را روبه سوی اقتصاد باز!
یعنی اقتصاد روز
که چون دزدان
اگر هم بسته باشد در، رهِ دیوار می‌داند
بیا باهم
کمی تا قسمتی نوآوری را زیب خود سازیم
و از فرهنگ
که هم وزن است با خرچنگ
و از آن هیچ کاری برنمی‌آید
شکافی روبه سوی اقتصاد باز بگشاییم.
که شاید بادِ مستفرنگ!
براند ابرها را از فراز شهر
کمی تا قسمتی کمبودِ بادِ ما شود جبران...!»

...وپرسید: «چطور بود؟» جواب دادم: «واقعاً از تو بعید است که به شیوهٔ صبح جمعه با شما بحرطویل ببافی و خزعبل بگویی!» جواب داد: «اگر تو هم جای من بودی و قدر و منزلت این واژهٔ هم وزن با خرچنگ یعنی فرهنگ را با جان خود می‌آزمودی و ناگهان در وسط معرکهٔ سوت و کور فرهنگ می‌شنیدی که جناب قطب الاقطاب مدیر کل U.N.CO. آنهم در تهران، راه حل آسیای میانه را پیوستن به جریان تمدن جهانی از طریق روی آوردن به اقتصادِ باز و بازار آزاد می‌داند و آقایان زعمای قوم هم غافل از باطن سخن این جناب مستطاب، برایش کف می‌زنند... جوش می‌آوردی و معر می‌گفتی»

* *

وقتی مجری خبر می‌گفت، هوای فردای تهران کمی تا قسمتی ابری است، خنده‌ام گرفت. عیال مربوطه پرسید: «چرا می‌خندی؟» برایش خواندم: «هوای شهر/ کمی تا قسمتی ابری است مخصوصاً/ هوای بام مهمانخانه‌های شهر/ هوا بس ناجوانمردانه گرم است... آی/ کمی تا قسمتی بگشای درها را/ که شاید باد بیاید...» اصلاً نخندید. اوّل، برّ و برّ به من زل زد و بعد... رها کرد و رفت. عطر اسپند دانه در خانه پیچید. □

□ داستانم را چاپ کنید آقای سردبیر!

■ سید یاسر هشترودی

اشاره:

من آدم دل رحمی هستم و نمی‌توانم نقش یك سردبیر را خوب بازی کنم. همیشه فکر می‌کنم که حق با دیگران است و بنابراین وقتی جوانی مثل یاسر خودمان چنین چیزی می‌نویسد نمی‌توانم دست رد به سینه‌اش بزنم. آنچه که یاسر در این داستان دربارهٔ سوره نوشته است مرا اصلاً عصبانی نکرد. امیدوارم دیگر سردبیرانی که اسمشان در این داستان آمده است از من خونسردتر باشند: کلمهٔ صبور حتی از خونسرد هم بهتر است.

«سردبیر»

نوشتم:

«توی خیابان راه می‌رفت و حواسش بود که یکوقت باران تند که همه خیابان و درختها را خیس کرده بود رویش نریزد. اما از روی سنگینی برگهای سبز براق که توی زمینهٔ سربی آسمان تکان می‌خوردند و روی هم ساییده می‌شدند و صدا می‌کردند قطرهٔ موذی و چندش‌آوری روی صورت و پشت گردنش می‌افتاد و سرمی‌خورد. با آن قامت ترکه و فرز خودش را انداخت زیر سایبان سنگی خانه‌ای و نگاهش روی ناودان قیر خوردهٔ سیاهی ماند که از پایینش آب کف می‌کرد و شرشر به زمین می‌ریخت. بعد دستش را برد زیر کت شرجی‌زده‌اش که سنگین شده بود و بوی کهنگی می‌داد. پاکت سیگار را تکان داد و یك نخ سیگار بیرون کشید و میان لبهای لرز گرفته‌اش گذاشت تا روشن کند.»

تاریکی پشت پنجرهٔ چوبی اتاق ایستاده بود و من زیر نور زردرنگی چند خط بالا را خواندم. درحالی که سنگینی سرم را روی کف دستم گذاشته بودم و فکر می‌کردم داستانی با این روند هرگز به چاپ نخواهد رسید. کافی بود همین چند خط به دست غیاث عزیز در حوزه هنری می‌رسید، آنوقت همان دم سیگار شخصیت داستان را خاموش می‌کرد و می‌گفت: داری ترویج سیگار می‌کنی؟ این برای پیام داستان خودت مفید نیست. اصلاً معلوم هست شماها چرا فکر می‌کنید شخصیت داستانتان باید سیگار بکشد؟

و بعد داستان رد می‌شد فقط بخاطر اینکه شخصیت داستان سیگار می‌کشد. بنابراین تصمیم گرفتم بخشی از داستان را حذف کنم. البته تنها از آنجا که دست مرد زیر کت شرجی‌زده‌اش می‌رفت. بعد نوشتم:

«ابرها کیپ شده بودند و آسمان را خفه می‌کردند.

مرد احساس خفگی کرد، نباید می‌ایستاد. از همان کنار، پای قر نیزهای رنگ شده را نگاه کرد و به راه افتاد. باد از میان تنه درختان قهوه‌ای رنگ که با هجوم تند باران ریز، سیاه می‌زد، می‌گذشت و از کنار دیوار جلو می‌آمد و روی صورتش پهن می‌شد. برای همین یقه کت چهارخانه‌اش را بالا زد و گردنش را توی شانه‌ها فرو کرد. اما این کافی نبود؛ باد از میان درز حلالی یقه، روی گردنش و روی پوست دم کرده پشتش می‌خزید و تن مرد می‌لرزید.

پیش خودش فکر کرد شناسنامه را کجا می‌تواند گذاشته باشد؟ برای لحظه‌ای ایستاد و یقه کتش را بالاتر کشید و به آنسوی خیابان خیره ماند توی پیاده روی باریك آن طرف خیابان با سقفی پر از شاخه‌های توهم رفته و درهم خیس و کفی پر از برگهای زرد و سرخ و قهوه‌ای، زنی با قامتی بلند و پر، می‌خرامید و برگهای زیر پایش را جابجا می‌کرد. مرد گرم شد. بوی باران تغییر کرد و برای لحظه‌ای ایستاد و قدمهای زن را شمرد که آهسته و بی‌توجه به او نگاهش را میان برگهای پاییزی رها کرده بود. زن آرام آرام رفت و مرد آرام آرام دوباره سردش شد. همانجا که ایستاده بود توی خودش مچاله شد و آرنجهایش را کیپ بدنش کرد و به راه افتاد.»

پشت میز کارم نشسته بودم و داستان را دوباره می‌خواندم. تا هم اینجا نوشته بودم و تا هم اینجا که رسیدم بدنم لرزید. سردم نشده بود. چون تابستان کم‌کم داشت تمام می‌شد. رعشه من بخاطر روزنامه کیهان بود. روزنامه کیهان و سردبیرش آقای نصیری که حتماً اگر تا اینجای داستان

می‌رسید، خودکار را از نیام بیرون می‌کشید وزن داستان را میان برگهای پاییزی گم می‌کرد. یا مدام می‌گفت: «نه! نه! ضرورتی نیست. چرا باید شخصیت داستان، زن باره باشد؟ اصلاً چرا مرد به زن اینطوری نگاه می‌کند؟» و بعد که نمی‌توانستم جوابش را بدهم توی چشمهایم تیز خیره می‌ماند و داستان را روی میز رها می‌کرد که: «این مشکلات را هم نداشته باشد تو تلخ می‌نویسی. چرا؟ نه جداً چرا تلخ می‌نویسی؟» و من باز هم می‌ماندم. خوب چرا روزه شک‌دار بگیرم. اصلاً روزه نمی‌گیرم. البته داستانم را می‌نویسم، اما داستان را از آنجا که مرد به آن سوی خیابان نگاه می‌کند حذف می‌کنم. بعد نفس راحتی می‌کشم و باز می‌نویسم:

«مرد لرزید. توی کوچه قدم گذاشت و سیگارش را- می‌بخشید- کلید خانه را از توی جیبش بیرون کشید و به اولین خانه که رسید در را باز کرد و داخل شد.

خانه بوی نا می‌داد و نامرتب بود. از آشپزخانه بوی تند زباله‌های بیات می‌آمد. اما مرد از در که وارد شد، نگاهش روی تابلوی مقابل، که پر از درختهای نقاشی شده و سبز بود مکث کرد. بعد کلید خانه را روی تنها میز رنگ و رو رفته خانه‌اش گذاشت و فکر کرد شناسنامه‌اش را باید کجا گذاشته باشد. این همه راه را زیر باران آمده بود چون اداره‌ای که باید در آن مشغول می‌شد نیاز به برگ هویت داشت. اول به فکرش رسید حتماً باید آن را داخل صندوقچه کوچکش زیر تخت گذاشته باشد. برای همین بی‌آنکه معطل کند داخل اتاق شد، کنار تخت دو زانو نشست و رو تختی سیاهش را کنار زد. بعد صندوقچه کوچک را بیرون کشید، درش را باز کرد و پنجه‌هایش میان اسکناس‌ها و اوراق فرو رفت. تنها چند دقیقه کافی بود تا بفهمد شناسنامه توی صندوقچه کوچک نیست. برای همین با تشویش درش را بست، آن را زیر تخت جا داد و روتختی را پایین کشید. بعد برگشت و به تخت تکیه داد و به ساعت دیواری نگاه کرد که عقربه نازک تند تند کار می‌کرد و می‌چرخید. عقربه وسطی در هر دقیقه کمی کار می‌کرد و عقربه کوچک که مثل آدمهای چاق و مفت‌خور بود هم اینطور لم داده بود و انگار هر لحظه چاق‌تر می‌شد و می‌خندید.»

به ساعت اتاقم نگاه می‌کنم. آیا ساعت اتاق من مثل ساعت اتاق شخصیت این داستان است؟ اما روی سینه هیچکدام از چهار دیوار سفید اتاق من ساعت نیست. کنفت می‌شوم و خنده‌ام می‌گیرد. اما چه فرقی می‌کند؟ این داستان داستانی نیست که به درد کیهان فرهنگی بخورد. لابد اسعدی، سر دبیر کیهان فرهنگی می‌گوید: «این داستان اصلاً هویت ندارد. که چی، مرد دنبال شناسنامه‌اش می‌گردد؟» در حالی که خوب می‌دانم او دنبال چیز دیگری است. مثلاً می‌گوید: بالای عنوان داستانت بنویس تقدیم به شهدای انقلاب اسلامی یا تقدیم به مردم غیور فلان. یا اینکه اسم شخصیت داستانت محمود باشد یا نام فامیلش اسعدی. یا اینکه داستان را به او تقدیم کنم. که این هم نمی‌شود. چون داستان را می‌خواهم به احمد عزیزی و به همه شاعرانی مثل او تقدیم کنم. آنوقت شاید او هم برای من شطحی در باب **مدایح با صله!** بگوید. اح! کجاها گیر کرده‌ام. فکر می‌کنم باید تنها روی این موضوع دقیق شوم که داستانم مورد قبول همه روزنامه‌ها و مجله‌ها باشد. شاید آنوقت مشکلی نداشته باشم و راحت‌تر زندگی کنم. فکر می‌کنم و فکر می‌کنم و چیزی به سرعت رشد قارچ توی سرم پر می‌شود؛ هویت داستان در گرو بی‌هویتی شخصیت داستان است. قلم را برمی‌دارم، سیگاری روشن می‌کنم و به قابی روی دیوار خیره می‌شوم که زنی با قامتی بلند و پر، توی پیاده‌رو باریک آنطرف خیابان راه می‌رود و برگهای خزان زده پیر را با پایش بازی می‌دهد. بعد می‌نویسم:

«مرد فکر کرد تا آن زمان هرگز شناسنامه‌اش را ندیده است، شناسنامه‌ای که عکس او رویش منگنه شده باشد، چیز مجهول و غریبی بود. انگار هیچوقت توی زندگی‌اش چنین چیزی نداشته است. این راست است، او هرگز شناسنامه‌ای نداشته است. آن دو ورق کاغذ نیمه‌ای که همه آدمها آن را داشتند و می‌دانستند به کجا تعلق دارند و از کجا آمده‌اند. نام مادرانشان و اهلیتشان! اما او انگار به هیچ کجا تعلق نداشت. انگار میان زمین و هوا معلق بود. آنقدر سبک و بی‌وجود، که به نسیمی تکان می‌خورد و به نمی خیس می‌شد و به حرارتی هرچند اندک می‌سوخت. هویت نداشت. او شناسنامه نداشت. فکر کرد تا آن لحظه چگونه زندگی کرده است. و هیچ خاطره‌ای در ذهنش زنده نشد. نه کودکی، نه پدری نه مادری، نه همسری، نه دوستی، نه همسایه‌ای، او هیچکس را نمی‌شناخت. به چهار دیواری اتاق نگاه کرد. دیوارها چاه‌هایی بودند که دهانشان باز شده بود. ناگهان سیاهی توی اتاق پر شد. مرد گیج و گول تمام توانش را یکجا جمع کرد تا روی دو پایش بایستد. ایستاد. تا کناره در تلو تلو خورد و یقه پیراهنش را با دو دست گرفت و کشید. داشت کم کم خفه می‌شد. فکر کرد چطور می‌شود بی‌شناسنامه بوده باشد و بعد آدمها مثل سایه‌های محو و سنگین از مقابلش گذشتند. در خانه باز ماند. مرد دانست که گذشته‌ای نداشته است. همه چیز خواب بوده است. خوابی آنقدر نزدیک که به خیال می‌مانست توی کوچه مسخ و مست دوید. آفتاب نبود. سنگینی آسمان خاکستری و سیاه روی سرش پهن شده بود و پلکهایش نیمه باز، روی برگهای خیس و لجن می‌خزید. باران نمی‌بارید. اما قطره‌های درشتی از روی شاخ و برگها می‌چکیدند و روی زمین و هوا معلق می‌ماندند. این را دید و بی اختیار به سرعتش افزود. بی آنکه بداند روی زمین افتاده است و همه چیز را خیال می‌کند.»

این هم از هویت داستان. نویسنده باید یکی به نعل بزند یکی به میخ. باید خودش را با آخ و تفو به وضع موجود بچسباند. دلم غنج می‌زند. زندگی چقدر زیباست! حالا یکی سوره و ادبستان مانده است. یکی هم دنیای سخن و آدینه و آئینه نسل سوم. که این دومی‌ها کفگیر سیاستشان، توی چنگک تعصب خشک موجود گیر کرده است و من را با کفگیر سیاست کاری نیست که آنوقت باید پای لرز چنگلکش هم بایستم. ادبستان هم که ظاهراً هیچ مشکلی با هیچ چیز ندارد.

بنابراین دو ضربدر دو می‌شود ذغال. پس می‌ماند سوره و حضرت آوینی که مدتی است عطر پروستریکا به خودش می‌زند و تازگی‌ها فکر می‌کند هر اتاقی مرکز جهان است. اما حالا خواب توی چشمهایم پر شده است. پشتم عرق کرده است و کم کم همه چیز را تار می‌بینم. حال مسواک زدن ندارم. نماز هم نخوانده‌ام. دستهایم را روی هم می‌گذارم و پیشانیم را روی یکی از دستهایم!

سرم مثل یک گوی سربی سنگین می‌شود و دیگر چیزی نمی‌فهمم. می‌خوابم. نمی‌دانم چقدر، اما فکر می‌کنم کسی تن سنگین و لخت مرا گرفته بود و از چاه عمیقی بیرون می‌کشید. بعد گفت: «آهای حاجی! بیدار شو. خوب گرفتی خوابیدی یا. بلند شو دیگه شور شو درآوردی»، و من نتوانستم چشمهایم را باز کنم. تنها در آن حال شنیدم که همان صدا ماند و توی گوشم و کاسه سرم پر شد:

«توی پیاده‌رو، روی برگهای خیس افتادم. آهای عشقی خودت خوابیدی ما رو زیر بارون ول کردی؟ بلند شو تکلیف مارو روشن کن.

بیدار شدم. چشمهایم را مالیدم و توی قاب روی دیوار سفید خیره ماندم. از آن زن با قامتی بلند و پُر، خبری نبود، و اینطرف پیاده‌رو باریک، روی زمین مفروش از برگهای زرد مخملی، مردی افتاده بود و قطره‌های باران بند آمده از روی شاخه‌های عور، رویش می‌ریختند. بی آنکه بدانم چه می‌کنم، قلم را برداشتم و میان گرگ و میش خواب و بیداری کاغذ را مثل همه چیزهای داستانم رنگ سیاه زدم:

«مرد چشمانش را باز کرد. شاخه‌های کلفت و مبهم، کم‌کم نازک شدند و به شکلی متعارف درآمدند. از جوی کنار خیابان آب شرشر می‌کرد و می‌گذشت. آفتاب از زیر ابرهای تیره و سیاه بیرون آمده بود و روی خیابان پهن شده بود. آدمها هنوز سایه بودند و بی‌توجه به او می‌گذشتند. اما همه اینها برای مرد حضوری کاملاً عادی داشتند. آن سایه‌ها می‌گذشتند بی آنکه در او خیره شوند. بی آنکه نفس بکشند و بی آنکه صورتی داشته باشند. مرد بلند شد و از کنار قرنیزهای رنگ شده آنقدر پیاده رفت تا به بلوار کشاورز رسید. آنجا، توی آن خیابان شلوغ، ابرها دوباره به هم کیپ شدند و باران شروع شد. سایه‌ها دویدند و زیر سایبانها ایستادند. و باد دوباره میان شاخه‌های سیاه هو کشید و برگها، میان زمین و هوا معلق ماندند. وقتی آخرین برگ پاییزی از درختی افراشته روی زمین افتاد و میان برگهای دیگر گم شد، مرد از پله‌های نشریه دنیای سخن بالا می‌رفت. □

□ شاعر همیشه باید سرشار از تفکر باشد

● گفتگو با خواهر صدیقه وسمقی

فرصتی شد تا با شاعره متعهد و گرانقدر، سرکار خانم صدیقه وسمقی گفت و گویی داشته باشیم پیرامون شعر و نقش آن در هستی. خانم وسمقی، لطفاً به عنوان اولین سؤال بفرمایید که ماهیت ادبیات چیست؟

من فکر می‌کنم بررسی این مسائل، به اصل تقسیم وجود انسان برمی‌گردد. خداوند انسان را خلق کرد و زبانی هم برای ارتباط میان انسانها قرار داد و مهمتر از این، خداوند برای ایجاد ارتباط میان خودش و انسانها به عنوان آخرین حجتی که بر انسانها قرار داده کلام را انتخاب کرد. قرآن مجید متشکل از کلمات است و می‌دانیم کلام در تفکر، حیات و زندگی ما جایگاه اساسی دارد. من فکر می‌کنم براساس همین نیاز، ادبیات یك شکل تکامل یافته کلام انسانی است. انسانها در زندگی روزمره خودشان برای ارتباط شخصی و اجتماعی از کلام استفاده می‌کنند اما ادبیات، شکل پیشرفته و تکامل یافته کلام در هر فرهنگ و زبان است و مسلماً در همان فرهنگ جایگاهی اساسی دارد و می‌شود بسیاری از موضوعات آن فرهنگ را به وسیله ادبیات مشخص و معین کرد. میزان تکامل و پیشرفت ادبیات هر ملتی، نشان دهنده فرهنگ آن ملت و کیفیت زیست آن ملت می‌تواند باشد و جایگاه حیاتی دارد. حالا نمی‌دانم جوابم چقدر به سؤال شما مربوط می‌شد.

بعد از اینکه به طور کلی جایگاه کلام در فرهنگ مشخص شد، خواهش می‌کنم مقداری توضیح دهید که اصولاً شعر چه نوع کلامی است و چگونه ارتباطی با هستی برقرار می‌کند و شاعر ارتباطش با هستی چیست؟

به این سؤال می‌شود از زوایای مختلف نگاه کرد. ما یك وقت می‌گوییم ارتباط شاعر با جهان هستی، که مستلزم خیلی موشکافی‌هاست و به کیفیت نگرش شاعر به عالم هستی برمی‌گردد. من نمی‌دانم سؤال شما به کدام بعد این مسئله اشاره دارد.

دقیقاً از همین نگرش که اشاره فرمودید و مسلم است که هر شاعر نگرش به جهان هستی دارد اما بیشتر دنبال جواب به این سؤال هستیم که شاعر چگونه نگاهی باید به جهان هستی داشته باشد؟

فکر می‌کنم این مسئله به وجوه امتیاز و تفاوتهای شعر و نثر برمی‌گردد یعنی، هرچیزی که بخواهیم با شعر مقایسه کنیم و ببینیم شعر چه امتیازی نسبت به آنها دارد، یعنی تفاوت شعر با آنها چیست، این را باید یك بررسی دقیق کرد و خیلی‌ها این بررسی را کرده‌اند. تفاوت زبان شعر و نثر خیلی واضح و آشکار است.

تفاوت شعر و نثر در صورت و فرم است یا در تماشا و نگاه شاعرانه شاعر؟

من بین این دو هیچ فاصله‌ای قائل نیستم، چون فکر می‌کنم اصلاً کلمه تجلی فکر را مطرح می‌کند به خصوص در شاعر ما می‌توانیم این را خیلی صمیمی‌تر حس بکنیم که اصلاً کلمه‌ای که بر زبان می‌آید در شعر، تجلی فکر و عاطفه و احساس است، یعنی شاید هیچ فاصله‌ای بین این دو نشود قائل شد. اگر ما بیاییم فرم را از معنا و تفکر جدا بکنیم، اصلاً انسان وسیله دیگری برای ارائه فکر خودش ندارد در آنجایی که ما داریم از کلمه حرف می‌زنیم. حالا ممکن است انسان به طرق دیگری بتواند تفکر خودش را متجلی کند مثلاً در سینما و تئاتر یا روشهای دیگر ولی در آنجایی که بحث در کلمه است، مثلاً از شعر داریم بحث می‌کنیم برای شاعر تنها وسیله ابراز تفکر، کلمه است. در اینجا من فاصله‌ای میان کلمه و فکر احساس نمی‌کنم این دو دقیقاً می‌تواند انطباق داشته باشد.

در این صورت اگر *قاآنی شیرازی* را که شاعری است در لفظ بسیار توانا مقایسه بکنیم با حافظ که شاعری است هم در لفظ بسیار توانا و هم در معنی، آن وقت توضیحات شما چه شکلی پیدا خواهد

کرد؟

شما سؤال می‌کنید *قاآنی* در لفظ بسیار غنی است اما حتماً می‌خواهید این را بگویید که در معنا تفاوت دارد با حافظ، شما این اختلاف میان *حافظ* و *قاآنی* را جز از کلام این دو درنیافتید، یعنی از شعر این دو شاعر شما به این تفاوت پی بردید. پس کلام *قاآنی* به کمال کلام *حافظ* نیست اگر چه در کلمات و تکنیک شعری قوت دارد و شما او را یک شاعر ماهر و زبردست در کلام لفظ می‌دانید اما از همین کلام غنی، شما به همین ضعف محتوا و معنا پی می‌برید پس فرم نمی‌تواند تعیین کننده اصلی برای قوت شعر باشد. شاعر کلمات را انتخاب کرده برای بیان تمام تفکرات و احساسات و عواطف خودش نسبت به عالم هستی، به همین جهت فکر می‌کنم دقیق‌ترین انسانهایی که کلمات را انتخاب می‌کنند شعرا هستند. به همین دلیل روی کلام شعرا بیشتر می‌توانیم تأکید بکنیم چون این کلمات مسلماً با فکر انتخاب شده‌اند. ما از همین کلمات می‌توانیم به تفکرات آنها پی ببریم. اگر تفکر *قاآنی* هم به کمال تفکر *حافظ* بود مسلماً شما این تفاوت را بین این دو قائل نمی‌شدید. پس اگر حتی در بسیاری موارد *قاآنی* را از *حافظ* پیچیده‌تر می‌بینیم که واقعاً روی لفظ بیشتر کار کرده‌اگر تفکری بالاتر و عالیتر از آنچه که در شعرش هست داشت، قطعاً می‌آورد یعنی کسی که این قدر مهارت در کلام دارد، می‌توانست همان تفکر را در این قالب عرضه بکند و متجلی بکند.

معمولاً زنان ما در حیطه شعر دارای یک نوع سنخیت زبانی هستند از نظر زنانه بودن زبانشان ولی در کتاب «نماز باران» می‌بینیم شما یک نوع زبان مردانه و حماسی دارید. سؤال من این است که آیا در این مسئله تعمدی در کار بوده یا طبعاً شما این خصیصه را در خودتان احساس می‌کنید؟

فاصله بین کلام و روحیات شاعر نمی‌تواند وجود داشته باشد مگر آنجایی که شعر تصنعی باشد. اگر شعر را برآمده از صمیم وجود شاعر بدانیم، فاصله‌ای بین شعر و خود شاعر نباید حس بکنیم مگر اینکه شاعر تعمدی داشته شعری بگوید که برآمده از وجود ذات خودش نباشد. من در شعرها معمولاً آن گونه عمل نمی‌کنم. هر وقت حال شعر گفتن دارم شعر می‌گویم. معمولاً ارادی نمی‌توان شعر گفت به همین جهت فکر می‌کنم این مسئله یک خصوصیتی از روحیات شخصی باشد در این شعرها، برخلاف ظاهر بنده که شاید کسی تصور نمی‌کند خیلی اهل ماجرا و حماسه باشم. پس تعمدی به آن معنایی که شما می‌فرمایید نبوده و شاید این ناشی از بعضی خصیصه‌های روحی من باشد.

این را بیشتر توضیح بدهید برای باز کردن بحث‌مان.

فکر می‌کنم به هر حال روحیات انسانها متفاوت است. من در زندگی‌ام- حالا نمی‌دانم به چه عللی- این گونه فکر می‌کنم حالا اگر بعد از این تفاوت بکند نمی‌دانم. عوامل مختلفی در روحیه انسان مؤثرند. خودم حس می‌کنم همیشه شاید یک مقداری روحیاتم متمایل به حماسه بوده به همین جهت این انعکاس را در شعرم داشته است.

بفرمایید ویژگی و مشخصات حماسه چیست که یک زن شاعر هم با وجود عاطفی بودن می‌تواند به آن دست پیدا کند؟

حماسه ویژگیهای خاص دارد. حماسه منافاتی با عاطفه ندارد بلکه به نظر من، برآمده از عواطف است منتها جهت فرق می‌کند. جهت شعر حماسی متفاوت است با شعرهای دیگر. شعری که از یک قدرتی دم می‌زند. شعری که انسان را به قدرتی دعوت می‌کند. شعری که ما در آن نمی‌بینیم شاعر تسلیم باشد. در شعرهای دیگر مثلاً غزل را فرض بفرمایید اگر ما مقایسه بکنیم با اشعار حماسی، در غزلهای عاشقانه معمولاً شاعر انسانی است خاضع و تسلیم در مقابل معشوق اما در شعر حماسی می‌بینیم شاعر یک انسان قوی و قدرتمند است، تسلیم نیست و برعکس می‌خواهد که دیگران را تسلیم بکند وجه تمایز اصلی حماسه با دیگر اشعار به نظرم در اینجاست.

در انقلاب ما هنوز ما یک پایگاه خاصی برای شعر زنان در ادبیاتمان ایجاد نشده در صورتی که می‌بینیم بعد از انقلاب خیلی از زنان ما که میدانی نداشتند در ادبیات رشد کردند و به میدان آمدند. شما به عنوان یک شاعر نقش زن مسلمان را در ادبیات و شعر معاصر چگونه ارزیابی می‌کنید؟

فکر می‌کنم بعد از انقلاب، بیش از تمام دوران ادبیات خودمان شعرای زن داشتیم یعنی ما تاریخ ادبیات خودمان را که در طول قرنها بررسی می‌کنیم این قدر شاعر زن نمی‌بینیم که در طول این دوازده سیزده سال می‌بینیم. شعرای زن وجود دارند و در بسیاری مواقع اشعارشان برتری هم دارد. دوباره تأکید می‌کنم که نقش و تأثیر جداگانه‌ای برای شاعران زن قائل نیستم، مگر به خاطر اینکه زن هستند در بعضی مواقع شعرشان می‌تواند تأثیر مضاعفی داشته باشد و این شاید بیشتر تحسین‌برانگیز باشد ولی در نفس کارشان تفاوت جداگانه‌ای قائل نیستم.

خانم وسمقی، شما به عنوان یک شاعر زن، شعر انقلاب را چگونه ارزیابی می‌کنید از نظر ویژگی، حالا این ویژگی فرم باشد، مختصات شعر باشد، تفکر باشد، زبان باشد. ارزیابی شما چگونه است؟

من برخلاف خیلی از منتقدین که شعر بعد از انقلاب ما را متهم به ضعف می‌کنند، اصلاً چنین اعتقادی ندارم. به نظرم بعد از انقلاب در شعرمان، در ادبیاتمان، یک جهش به وجود آمده. ما مواجه با یک جهش بخصوص در شعرمان شده‌ایم، می‌بینید یکدفعه ما مواجه شدیم با تعداد شعرای بسیار زیاد که طبیعی است در یک تحول عظیم اجتماعی، چون انسانها بیشتر برای حرف زدن احساس نیاز می‌کنند و بهترین کلام و رساترین و زیباترین کلام انسانی

شعر است، بیشتر انسانها در چنین مواقعی به شعـر روی می‌آورنـد و گاهی می‌بینیم آدمهـای خیلی معمولی که از شعر هم سر درنمی‌آورنـد، گاهی برای ابراز احساسات خودشـان یك کلام شعـرگـونـه را ترجیـح می‌دهند تا یك کلام معمولی و عادی را. فکر می‌کنم شعر ما بعد از انقلاب از هر دو جهت که بسنجیم چه از نظر محتوا و معنا و چه از نظر کلام که قبلاً با مقدماتی عرض کردیم بین این دو نمی‌شود تفـاوت چندانی قائل شد، خیلی برتر از شعر قبل از انقلاب است، گرچه خوب ممکن است بعضی نمونه‌ها را بیـاوریـد که فلان شاعر شعرش نسبت به فلان شاعر قبل از انقلاب ضعیف است، بله نمـونه‌های فردی و مقایسه‌های انفرادی را می‌توان انـجـام داد این ضعیف‌تر و این قوی‌تر اسـت امـا به طور کلی در یك جمـع‌بندی با توجه به کثرت شعراء بعد از انقـلاب و تحـول فکـری در شعـر بعد از انقلاب، واقعاً قابل انکار نیست. شعر بعد از انقـلاب ما، با یك جهش فکری و محتوایی مواجه شده است.

فکر می‌کنید این فکر سمت و سویش چیست، چه نوع ویژگیهایی دارد، به چه سمتی رو دارد، آیـا آثـار سیر صعودی داشته است، از نظر تفکر انبساطی ایجاد شده یا یك سیر انحرافی در حال انجام است؟

گفتم اگر فرد فرد بخواهیم بررسی کنیم، همه جور شاعر داریم. یـك عده هستند که انقلاب هیچ تأثیری در تفکر آنها نداشته، آنها همان سیر گذشته را دنبال می‌کنند و حتی شعـر برایشـان وسیله‌ای است برای مقابله با نوع تفکر جدیدی که به وجود آمده، آنهـا یك دستـه هستنـد. معمـولاً شعرای انقلابی و شعرایی که با تفکر انقلاب موافق هستنـد و سمت و جهت شعـرشـان همان سمت و جهت انقلاب است، آن دسته شعرا را در مقـابل خودشان احساس می‌کنند و بالعکس آنها هم این دسته از شعرا و انقلاب را در مقابل خودشان می‌بینند. اما یك دسته کثیری از شعرا که گفتم اشعارشان سمت و جهت انقلاب را دارد، من در این دسته واقعاً یك تفکر متعالی را می‌بینم که البته روز به روز رو به تکـامـل می‌رود، نکته‌ای را من اینجـا با تأسف باید بگویم: هرچه از زمان انقلاب می‌گذرد، متأسفانه در این دسته از شعـرا که واقعـاً بایـد تبیین کننـده تفکـر انقلابی و اسلامی باشند می‌بینم که گرایش پیدا می‌کنند به سوی آن دسته شعرایی که عرض کردیم. من این جریـان را در میـان برخی از شعرا حس می‌کنم که می‌خواهند افکار خودشان را نزدیك بکنند به افکار آن دستـه. یعنی همیشـه حس می‌کننـد آنها برتـری دارنـد من حتی در بسیـاری جاها می‌بینم از بچه‌های انقلابی خودمان، وقتی می‌خواهنـد نقـد بکننـد شعر را، برای آن دسته یك ارجحیت و برتری از نظر تکنیك و دوام قائل می‌شوند. من به هیچ وجه چنین اعتقادی ندارم. من فکر می‌کنم ما نسبت به شعـر شعرای متعهد خودمان یك مقدار با اجحاف نگاه می‌کنیم. یعنی واقعیتها را تا حد زیادی نادیده می‌گیریم در حالی که اگر مقـایسه دقیق بکنیم، می‌بینیم در بسیاری موارد بچه مسلمانها علاوه بر اینکه از نظر فکـری مسلمـاً برتـری دارند و تفاوت کلی دارنـد بادیگران، ازلحاظ تکنیکی‌هم‌شاعران مـا قـوی دستنـد. هم از نظر تکنیك و هم از نظر زبان. مثلاً آقای *معلم*، از نظر تکنیکی فکر نمی‌کنم در جبهه مقابل کسی باشد که بتواند با ایشان برابری کند و چنین کسی واقعـاً وجود ندارد. چرا ما این واقعیتها را نادیـده می‌گیـریـم. من گاهـی با تأسف می‌شنـوم از شعـرای خودمان که معتقدم اینهـا پایبند هستند به تفکرات اسلامی و انـقـلابی، اشخاصی مثـل *شاملو* را علم می‌کنند. من در امثال اینها قدرتی نمی‌بینم و معتقدم که بچه‌های خودمان حتی شاعران نورس انـقـلاب، به راحتی می‌تواننـد برابـری کننـد. من در بسیـاری از موارد شعـرهـایی می‌بینم که یك جوان تازه‌کـار خودمان سروده و در آن یك موج فکری زیبا و خوب و قوی و عالی را پرورانـده که در صدتای آنها وجود ندارد. اینها واقعیتهایی است که ما باید به آنها توجه کنیم و چون ما خودمـان را از ایـن انـقـلاب می‌دانیم و افکارمان متعلق به این انقلاب و تأثیر گرفته از این انقـلاب است روشنفکـربـازی‌های اخیر را به نظر من باید کنار بگذاریم، و سعی بکنیم شعرمان را در جهت تفکرات اسلامی پیش ببـریم و اگر در آن ضعفی می‌بینیم، سمت و سوی آن را تغییر ندهیم و ضعفها را از بین ببـریم اما مسیر شعر و تفکر ما نباید تغییر بکند.

ضمن صحبت‌هایتان فرمودید بعضی از شاعران انقلاب را می‌بینیم که تمایلات روشنفکری در برخی از شعرهایشان دیده شده، اگـر ممـکن است به عوامـل این تمایلات اشاره‌ای بفرمایید.

عوامل مختلفی وجود دارد، یکی از آنها همان است که در صحبتها عرض کردم که بی‌جهت فکر می‌کنند آنها تفوق دارند. فکر می‌کننـد آن دسته از نظر تکنیك و شعر و اینها قوی‌تر از اینها هستند، آنها شاید یا بیشتـر بوده‌انـد یا اینکـه عوامل تبلیغاتی قوی‌تری دارنـد، مثـلاً بعضی‌هایشان در خارج از ایران اسم و رسمی پیدا کرده‌اند اینها هیچ کدام دلیل بر چیرگی زبان و شعر آنهـا نیست. گاهی افـراد به دلیل بعضی عوامل خیلی مشهور می‌شوند اما این نشان دهنده کمال در زبان و شعر آنها نمی‌تواند باشـد و اگر مـا اینـها را یـك مقداری دقیق‌تر بررسی کنیم، پشت کلامشـان یك فکـر متعالی نمی‌بینیم. یعنی آن چیزی که واقعاً انسان احساس می‌کند کلام به‌دلیـل احسـاس نیـاز انسان است به فکر و اگر پشتـوانـه کلام انسان فکر نباشد کلامش درخـششی ندارد. منـظورمـان از شعـر اسلامی و شاعر اسلامی این است که آن شاعر، شعرش از سرچشمه تفکر اسلامی سیـراب شده باشد. در یك چنین تفکری، همـان طور که در تعـریف و معنای اسلام می‌بینیم همه چیز متعالی است، فساد وجود ندارد، فحشا وجود ندارد، انسان به یك نقطه توحیـد نظر و توجـه دارد، دیـدگاه انسان نسبت به جهـان هستی یك دیدگاه توأم با

حرکت و شوق و ذوق است. انسان از این دیدگاه، پوچ و بیهوده نیست. یك مسلمان این عالم را به این دنیا محدود نمی‌کند و این حرکت و مسیر انسان را برایش یك غایت دیگری قائل است. تمام این تفکرات می‌تواند در شعر یك شاعر تأثیر داشته باشد و انعکاس پیدا بکند. حالا شعرایی که می‌بینیم خلاف اینها فکر می‌کنند، ما اینها را نمی‌توانیم اسلامی بدانیم، به همین دلیل گاهی می‌بینیم انحرافاتی پیدا می‌کنند. توجه به این مسائل نیاز به آگاهی بیشتری دارد. یکی دیگر از عوامل این گرایش شاید این باشد که در جامعه بعد از انقلاب متأسفانه کسانی که تبیین می‌کردند فرهنگ اسلامی را به درستی نتوانستند این وظیفه را انجام دهند، «شاعر همیشه باید سرشار از تفکر باشد.»

بر طبق فرمایشات شما، شاعر باید همواره چشمه جوشان تفکرمتعهد باشدو پایبندی شاعر و تعهد او اصل مهمی است در این ادامه داشتنی این جوشش؛ حالا ما چه کنیم که این چشمه بارور شود و زلال شود و به تیرگی نگراید؟

هر انسانی با روشهای مختلف می‌تواند چشمه افکار خودش را جوشان کند روشهایی که برای این کار وجود دارد، فراتر از این است که بگوییم مثلاً فکر کند، مطالعه کند و... این چیز دیگری می‌خواهد. خود من به عنوان یك مسلمان از دیدگاه اسلام به قضایا نگاه می‌کنم و فکر می‌کنم. حتی به روش تکامل روحی انسان براساس همین مکتب نگاه می‌کنم. در اسلام روشهای واقعاً عالی برای رشد روح انسان می‌بینیم. انسانی که می‌تواند همیشه به منبع کمال راه پیدا کند و به ادراکات تازه در عالم هستی دست پیدا کند که ویژگیهای بخصوصی داشته باشد، اسلام دعوت کرده است انسان را به تزکیه شدن از آلودگیها. من فکر می‌کنم براساس تعبیری که قرآن دارد و ما در احادیث می‌بینیم که هر چقدر انسان خودش را و نفس خود را تزکیه بکند از تیرگیها و آلودگیها، نور کمال در او تأثیر بیشتری دارد، شاعر و هنرمند بیش از هرکس دیگر نیاز دارد که زلال باشد. هرمقدار روح شاعر زلال‌تر باشد، جوشندگی و جوشش او بیشتر است. آن کاری که کار اساسی است و ما باید انجام بدهیم اگر بخواهیم براساس تعالیم اسلام یك شاعر مسلمان باشیم این است. حال اگر کسی به هر حال پایبند به مذاهب دیگر است، حتماً روش مذهب خودش را به کار می‌برد. ما در سایر مکاتب هم وقتی مطالعه می‌کنیم یك چنین چیزهایی را می‌بینیم بخصوص مکاتب و مذاهب هندی همیشه انسان را برای رسیدن به یك چنین جوشش فکری و روحی دعوت به تزکیه نفس می‌کنند ـ که البته حالت افراطی دارد ـ، این عوامل تأثیر دارد در شعر. همان طور که اسلام توجیه کرده که اگر انسان نفس را تزکیه بکند دریچه‌های ادراك در انسان باز می‌شود و این یك حقیقت است هر اندازه روح انسان زلال باشد، آمادگی بیشتر برای کشف‌های تازه و ادراکات تازه دارد، یك شاعر مسلمان اگر بخواهد در این جهت قدم بردارد، فکر می‌کنم این بهترین راه باشد.

من فکر می‌کنم شما تقوای باطنی را اینجا مورد نظر دارید.

دقیقاً یعنی حد ظرفیت باطنی انسان، به عبارتی به وسیله تقوا معین می‌شود. یعنی هرچه ما تقوا را بیشتر بکنیم روح انسان بلند پروازتر و ظرف باطنی انسان گنجایش بیشتری پیدا می‌کند و از همین جاست که شاعر هیچ گاه مواجه با خشکی چشمه شعر و فکر نمی‌شود.

خانم وسمقی، توصیه‌های شما، توصیه‌های بسیار خوبی بود. در اینجا سؤال این است که بفرمایید جوانها چه راهی را بروند که هم به زبان ادبی خودمان برسند و از این زبان سست و ضعیف هم بیرون بیایند.

اینجا دو مسئله مطرح است، یکی رسیدن به‌زبان و تکنیکهای زبانی است که نیاز به آموزش و یادگیری دارد اما کسی که جوهر ذاتی شعر و قابلیت شاعری را دارد، حتماً بدون این آموزشها هم می‌تواند به آن دست پیدا کند و به هر حال آموزش هم بی‌تأثیر نیست ولی برای دست یافتن به آن باطن شعر، فکر نمی‌کنم هیچ آموزشی بتواند مؤثر باشد و تنها بستگی به قابلیت خود شخص دارد و می‌تواند اینها را کسب کند و به دست آورد و در جهت تکنیك و غیره هم البته می‌توانند و باید آموزش ببینند ولی مطبوعات هم به جای اینکه دامن بزنند به این از هم گسیختگی و به این تشتت، می‌توانند هدایت بکنند و جهت بدهند به شعر و این کاری است ضروری.

گفت‌وگو از اکبر بهداروند

● دکتر غلامعلی حدادعادل

●که‌باور می‌کند؟

که باور می‌کند در باغ ما داغ صنوبر را؟
که باور می‌کند افتادن سرو تناور را؟
که باور می‌کند آسایش موج خروشان را؟
که باور می‌کند آرامش توفان و تندر را؟
در این شبها که دیو از باختر صد آتش افروزد
که باور می‌کند خاموشی خورشید خاور را؟
کجا رود روان در بستر خود خفته می‌ماند؟
کجا کوه گران در خاک پنهان می‌کند سر را؟
کجا شیر ژیان اندر کنام آرام می‌گیرد؟
که دیده در نیام آرامش شمشیر حیدر را؟
عقاب آسمان پرواز اقلیم سرافرازی
کجا برخاک دودآلود غم می‌گسترد پر را
چراغ بامداد افروز آفاق سحر خیزی
کجا وا می‌گذارد شام شوم تیره اختر را

*

صدای عشق در این گنبد دوار می‌ماند
کسی نشنیده زین فریاد فریادی رساتر را

*

کنون کز ابر لطفش نم‌نم باران نمی‌بارد
که بر ما می‌فشاند هر زمان دامان گوهر را
پس از آن باغبان پیر، در باغ و بهار، ما
که می‌رویاند از دلهای ما گلهای باور را؟
وطن بر شاخسار سدره‌گر دارد امام ما
خدا از ما نگیرد سایهٔ طوبای رهبر را
تسلای دل ما در غروب آفتاب او
طلوع آفتابی دیگر آمد روز دیگر را

● مسعود عبدالرضایی ـ لنگرود

● شعرواره‌ها

(۱)
فصل‌ها
آوارگان خورشیدند
تو آواره کیستی؟
(۲)
وقتی
دستی بالا می‌زنی
آسمانی پاره می‌شود.
(۳)
خاموشم
ولی خالی نیستم
دریایی است با من
وقتی فرو می‌روم.
(۴)
وقتی
هوا از تو خالی‌ست
نفس پاره می‌شوم.
(۵)
وقتی که جنگل را
درختی نیست
میرزای جنگل
آه می‌کشد.

● بهروز سپید نامه ـ ایلام

● نای خاموش

نگاهت را نمی‌فهمد کسی جز چشم مدهوشم
نیستانی غزل دارد نوای نای خاموشم
بهنامت ای پری سوگند اگر در دیده‌ام آیی
چو دریا پیرهن از موج توفان خورده می‌پوشم
به آتش می‌کشی یکبار دیگر خوب می‌دانم
دلم را این فضای سادهٔ با عشق مفروشم
چگونه از دلت آمد که بی‌یاور رها سازی
مرا با رقص باد و خاک و چشمان عطش نوشم
کسی آمد میان خلوتم ز آنسوی رؤیاها
به نرمی سر فرود آورد و چیزی گفت در گوشم
پریشان بودم و در خلسه بهت‌آوری افکند
حضور مبهم و آیینه سانش روح مغشوشم

● بهروز قزلباش ـ تهران

● استغاثه

چنان نی که نالد ز درد جدایی
برون می‌تراوم چو آتش، نوایی
بجایی رسیدم که جز تو ندیدم
ندیدم بجز تو، رسیدم بجایی
فضای نگاهت برای من امشب
سکوتی‌ست مبهم‌تر از بی‌صدایی
نه شعری، نه اشکی، نه آهی، نه ماهی،
نمی‌دانم آخر چه‌ای و کجایی؟!
چنان پاک و زیبا و بالانشینی
که پندارمت گاهگاهی خدایی
«جدایی گمان برده بودم و لیکن
نه چندانکه یکسو نهی آشنایی»
بیا تا ببینم ترا و بمیرم
نمان تا بمیرم و زان پس، بیایی

حسین ابراهیمی‌ـ بم

آیینه عشق

زعشقت سینه را پر کرده بودم
تو را یارم تصور کرده بودم
دلم هردم ترا در جستجو بود
برایم وصل تو یك آرزو بود
چو بلبل پر زدی از باغ رفتی
مرا دادی به دست داغ رفتی
دلم در سینه بی‌تاب است، افسوس
دگر وصل تو یك خواب است، افسوس
چراغی روبه بادم وای برمن
تو را از دست دادم وای برمن
برو تا روح من مشکی بپوشد
غم از عمق وجود من بجوشد
برو تا بغض برمن چیره گردد
زمان در پیش چشمم تیره گردد
تو ای آیینه عشق تب‌آلود
برو از پیش من بدرود، بدرود

● فاطمه سالاروند ـ ارزنا

● پژواك

تا در حصار بستهٔ این خاك مانده‌ام
تنها و دلشکسته و غمناك مانده‌ام...
در فصل سبز رُستن و پرواز و زندگی
دیریست زیر بارش کولاك مانده‌ام
یك مرغ زخمی‌ام که در این سرزمین رنج
در آرزوی وسعت افلاك مانده‌ام
ای چشمهای روشن تو چشمهٔ امید
اینجا منم که بی‌تو عطشناك مانده‌ام
در قاب سرد آینه در زیر سقف عشق
با دیدگان خسته و نمناك مانده‌ام
فریادهای مبهم من بی‌جواب ماند
در حسرت شنیدن پژواك مانده‌ام
ای آسمان اگرچه نگاهم بسوی اوست
اما همیشه مثل مثل تو دلپاك مانده‌ام

● فاطمه نصر ـ نجف آباد

● باغ غزل

برگ دل من زرد شده، زرد. چو پاییز
دست تو هم ای عشق شده، سرد. چو پاییز
تا کولی هجر تو بزد خیمه بر این دل
صد غصه و غم با خودش آورد. چو پاییز
گردیده هوای دلم ابری چو زمستان
لبریز شده جام دل از درد. چو پاییز
ای هُرم نفسهای تو سر سبزتر از برگ
در من نفس سبز شده طرد. چو پاییز
باغ غزلم خشك شد ای اشك مدد کن
در این غزلم قافیه شد زرد. چو پاییز
برگرد تو ای روح بهاری که پس از تو
آیینهٔ دل گم شده در گرد. چو پاییز
در کوچهٔ دل تا نفس گرم تو پیچید
«بی‌برگی سبزی به ره آورد. چو پاییز»

عبدالناصر میرشکاك ـ شوش دانیال

حضور حیرانی

سوختم چون دستهای داغ تابستان شدم
گردبادی کهنه بودم با تو سرگردان شدم
در خیال کوچه و هم آبسالی مرده است
بوی باران در نگاه تلخ تابستان شدم
خفته در خاکسترم خون خداوندان مرگ
سوختم در سایه‌ات تا رمز جاویدان شدم
شط شوخ چشمهایت چون شرابی کهنه بود
جرعه‌ای نوشیدم از چشم تو و ویران شدم
در نگاهت آبها، گردابها گم می‌شوند
در حضور مهربان چشم تو حیران شدم
خلوتی را یافتم آیینه‌وار خون خویش
خلوت آیینه‌ها آشفته و سرگردان شدم

□ سمیرا بختیاری ـ اصفهان

○ بعد از من

بعد من با یاد من افسوس می‌ماند به جا
در میان کلبه‌ام فانوس می‌ماند به جا
می‌روم تا گم شوم در جاده‌های ناشناس
کس نمی‌یابد مرا، افسوس می‌ماند به جا
همچو رودی می‌خزم در سینه دشتی غریب
باز هم بعد از من اقیانوس می‌ماند به جا
معبدی متروکه‌ام که سالهایی بعد از این
از من آری آه یك ناقوس می‌ماند به جا
می‌گریزی از تمام چشم‌ها ای خواب خوش
بعد از این در چشم‌ها کابوس می‌ماند به جا
یکنفر عکس مرا در آبها می‌بیند آه
باز هم تصویر من معکوس می‌ماند به جا
عشق احساس غریبی بود، درکش سخت بود
بعد از این هم باز نامحسوس می‌ماند به جا
سعی کردم تا که با آیینه مأنوست کنم
می‌روم آیینه نامأنوس می‌ماند به جا
بعد تو ای پهنهٔ بی‌انتهای لاجورد
این کبوتر در قفس محبوس می‌ماند به جا

مصطفی علیپور ـ تنکابن

دوبیتی

هنوز ای دوست! خون از عشق داغ است
سر هرکوچه، روشن چلچراغ است
درین شبهای سرد و، زخم و توفان
دلم، دلواپس گلهای باغ است

■

اگر چه غرق داغ و دردی، ای دل
شکسته، خسته صحرا گردی، ای دل
سحرگاهان که وقت امتحان است
اگر از خودگذشتگی مردی ای دل

■

سرود درد می‌خواند، دل من
جز این چیزی نمی‌داند، دل من
همه عریانی و زخم و صبوریست
به یك پاییز می‌ماند دل من

■

دل پاییزیم را برگ و بر نیست
به‌جز مشتی زخوناب جگر نیست
دلم را حفظ باید کرد، یاران
دل من یك دو بیتی بیشتر نیست

● رضا پارسی پور ـ دامغان

● قصهٔ شب

کاسه آب مرا رندان شرابش می‌کنند
شب غزل تا می‌نویسم صبح قابش می‌کنند
باز می‌خوانند وقتی حرف من را پیش من
همچو آن مرغم که بر آتش کبابش می‌کنند
جز نمك چشم جراحت را نبستم سرمه‌ای
یك سخن را اهل معنی صد کتابش می‌کنند
هیچ استادی ندارم من بجز دود چراغ
هرکه این حرمت بدارد آفتابش می‌کنند
آب پاکی عاقبت ریزد به دست خاکیان
هرکه را در جمع رندان کم حسابش می‌کنند
یك غزل هرشب «رضا» وقف دل خود کرده‌ام
گویی آن طفلم که شب با قصه خوابش می‌کنند

بنیادهای فلسفی رمانتیسم

■ شهریار زرشناس

رمانتیسم، جریانی فکری، ادبی، هنری و سیاسی است که به لحاظ تئوریک و تاریخی ریشه در جهان‌بینی عصر روشنگری و قرن هجدهم دارد. جهان‌بینی عصر روشنگری در کلیت خود دارای گرایشها و زمینه‌های متفاوتی بود. این گرایشها و زمینه‌ها، در دو دسته کلی قابل تقسیم هستند:

الف: گرایشی که وجه غالب و جوهر جهان‌بینی روشنگری را تشکیل می‌داد و صبغه‌ای ماتریالیستیک، تجربه‌گرا، و عقل‌گرا (تکیه بر عقل متعارف بشری) داشت. *فرانسوا ماری ولتر، دنیس دیدرو، ژان دالامبر* و همه «اصحاب دائرةالمعارف»، نمایندگان این جریان هستند. وجه غالب روشنفکری غربی، پوزیتیویسم و نئوپوزیتیویسم، لیبرالیسم سیاسی و اقتصادی و نظام پارلمانتاریستی تحت این گرایش تحقق یافته‌اند. جریان ادبی و هنری رئالیسم نیز، درواقع، محصول بسط این گرایش محسوب می‌شود.

ب: گرایشی که در قالب آثار و آراء *ژان ژاك روسو* ظاهر شده از طریق فلاسفه و نویسندگانی چون: *امانوئل کانت، فیشته، شلینگ، هگل، فروید، یونگ* و برگسون تداوم یافته و از همان قرن هجدهم به رمانتیسم معروفیت یافت. رمانتیسم، گرایش پنهان و مغلوب عصر روشنگری بود که اگرچه در مبادی، چهارچوب کلی، و غایات، با جهان‌نگری روشنگری مشترك بود اما از برخی جهات تفاوتها و اختلافات جدی با آن داشت. این تفاوتها و اختلافات، از همان آغاز در قالب کشاکشها و نزاع ایدئولوژیك و تئوریك *ژان ژاك روسو* و اصحاب دائرةالمعارف (به ویژه ولتر) تجلی یافته بود. رمانتیسم اگرچه فرزند جهان‌بینی روشنگری است اما نماینده گرایش مغلوب و معترضی است که با طغیان به جهان‌بینی روشنگری، به اثبات خود پرداخته است.

رمانتیسم در مبادی و غایات خود به فلسفه جدید و آرمانهای بشرانگارانه آن تعلق دارد و جزئی لاینفك از کلیت تفکر و تمدن جدید محسوب می‌شود. این جریان، تأثیری دیرپا و عمیق بر ادبیات و هنر و سیاست غربی گذارده است.

رمانتیسم در روزگار ما و در قالب آراء برگسون، یونگ، فروم، *لوی استروس*، و مکتبهای هنری و ادبی *سوررئالیسم* و *اولترا* مدرنیسم به حیات خود در قلمرو تمدن غربی ادامه داده است.

برتراند راسل، *ژان ژاك روسو* را «نخستین سیمای بزرگ جنبش رمانتیك» می‌نامد[1] *ا.دی*، جی پریستلی نیز در کتاب «ادبیات و انسان غربی» می‌نویسد:

«جدال سخت *ژان ژاك روسو* با *ولتر* و دائرةالمعارف نویسان امری اجتناب ناپذیر بود... ما هنوز در جهانی زیست می‌کنیم که بد یا خوب از بسیاری جهات مدیون اوست... رومانتیکها ابتدا در آلمان و سپس در انگلستان و بعدها در فرانسه و سایر نقاط در وجود وی پیامبر خویش را یافتند»[2].

رمانتیسم در آراء روسو، بیان منسجم و تئوریك خود را یافت اما نگرش رمانتیك، اندکی پیش از روسو پدید آمده بود و پس از روسو در قالب آراء *کانت، فیشته، شلینگ، هگل، شوپنهاور*، و *فروید* از اجمال به تفصیل در آمد.

رمانتیسم چیست؟

رمانتیسم جنبشی فکری، ادبی، هنری و سیاسی است که بر ذهن‌گرایی، تکیه افراطی براحساسات، مخالفت با عقل‌گرایی مرسوم روشنگرانه و ستیز با قواعد رایج ادبی و هنری اصرار می‌ورزید. رمانتیسم، در قلمرو ادبیات و هنر، به بیان صریح غرایز و نفسانیات هنرمند تأکید کرد و بدین‌سان نگرش متجددانه به هنر (هنر به عنوان ابزاری برای بیان نفسانیات هنرمند) را فرموله کرد. با رمانتیسم جریان تنزل تدریجی هنر غربی، در قالب صورتی تئوریك بسط و گسترش یافت. رمانتیسم در کلیت خود، به ویژه در قلمرو هنر و ادبیات به نوعی اندیویدوآلیسم (اصالت نفس اماره فردی) قائل است که در مکتبهایی چون سوررئالیسم صورتی افراطی یافته است، درحالی که در قلمرو فلسفهٔ سیاسی، بیشتر فلاسفه رمانتیك به سمت صورت توتالیتر حاکمیت سیاسی متمایل بوده‌اند و این امر با بررسی مبانی فلسفی رمانتیسم بیشتر روشن خواهد شد. اجمالاً قابل ذکر است که رمانتیکها در عین اصالت دادن به صورت فردی نفس اماره در مبانی خود به نوعی کل گرایی (به معنایی که در فلسفه غربی رایج است و با تعریفی که ما در فلسفه اسلامی از آن داریم متفاوت است) معتقدند که در قالب نظریه «روح ملی» فیشته و هگل و «اراده جمعی» روسو تجلی یافته است. فلاسفه رمانتیك عموماً در عین تأکید شدید بر نفس اماره شخصی به صورتی از حل و هضم آن در نفس اماره جمعی در قالب مفهوم ملت (Nation) به معنای جدید آن و یا دیگر صور تحقق نفس اماره جمعی اعتقاد دارند. از این روست که فلاسفه و نویسندگان رمانتیك در قلمرو سیاسی تمایل شدیدی به ناسیونالیسم از خود نشان داده‌اند. (فیشته و هگل از سردمداران ناسیونالیسم اروپایی بوده‌اند و لرد بایرون تمایلات شدید ناسیونالیستی داشت) این پیوند و حل و هضم نفسانیت فردی در صورت جمعی نفسانیت به خوبی در آراء فیشته عیان و مشهود است[3]. دلیل دیگر تمایل رمانتیکها به توتالیتاریسم در قلمرو فلسفه سیاسی را باید در این امر جست‌وجو کرد که جهان‌بینی رمانتیسم، جهان‌بینی عصر بحران تمدن جدید و نشانه آغاز پایان آن است، از این رو ذات توتالیتر

تمدن جدید در آراء رومانتیکها (به ویژه رمانتیکهای قرن نوزدهم و بیستم) ظهور عیان و صریحی یافته است.

رمانتیسم در ذیل تفکر اومانیستی تحقق یافته و محصول فلسفه جدید محسوب می‌شود، اما در نگاه خود به عالم، بر جنبه‌ها و جلوه‌هایی تأکید کرده است که وجه غالب جهان‌بینی روشنگری کمتر بدان پرداخته بود. بنیادهای فلسفی رمانتیسم را (که جوهر و جان آن را تشکیل می‌دهند) می‌توان این گونه فهرست کرد:

- تأکید بر مفهوم اومانیستی ناخود آگاه و خلاقیت ناخود آگاهی.
- تفسیر لذت جویانهٔ طبیعت.
- تعبیر اومانیستی سمبولیسم.
- اعتقاد به نوعی روح کلی.

رمانتیسم، حیات روانی بشر را به دو بخش خودآگاه و ناخودآگاه تقسیم می‌کند. ناخودآگاه، آن بخش از حیات بشر تلقی می‌شود که وجه پنهان و مستور (اما اصلی و تعیین کننده) حیات آدمی را تشکیل می‌دهد. ناخودآگاهی از نظر رمانتیکها عبارت از جریان غرایز و خواستهای زیستی و اساساً تمامی آن چیزی است که از منظر تفکر اسلامی مرتبه‌ای از «نفس» نامیده می‌شود. در نظر رمانتیکها این نفس اصالت پیدا کرده و منبع «کشف و شهود هنری» تلقی می‌شود. اساساً به این دلیل که شأن هنر غربی، شأن نفسانیت و تلذذ است و هنرمند غربی با رجوع به نفس خود به خلق آثار «هنری» می‌پردازد، طبیعی است که نفس (تعبیر رمانتیک ناخودآگاهی، همانا مرتبه‌ای از نفس است) اصالت پیدا کرده و خالق آثار «هنری» تلقی گردد. مفهوم «ناخودآگاهی» در آثار *ژان ژاک روسو* (نظیر: *امیل*، *قرارداد اجتماعی*، *گفتار دربارهٔ منشأ عدم تساوی انسانها*، *اعترافات*، *گفتار دربارهٔ هنرها و علوم*) به گونه‌ای اجمالی و مبهم مطرح است. این مفهوم بعدها در آراء نویسندگان رمانتیکی چون: *فن هارتمان*، *شوپنهاور*، و *کارل گوستاو کاروس* به صورتی عیان‌تر مطرح می‌شود. این مفهوم به گونه‌ای صریح و تفصیلی در نظریه «روان‌شناسی جنسی» زیگموند *فروید*، صورت تئوریک می‌یابد و پس از آن به جوهر آراء *کارل گوستاو یونگ*، *آلفرد آدلر*، *کارن هورنای*، و *اریک فروم* بدل می‌شود. این مفهوم ناخودآگاهی از قرن نوزدهم به بعد به هسته اصلی تئوریهای هنری، ادبی، و روان‌شناختی غربی بدل شده است.

«تکیه برنفس آفریننده البته یکی از جنبه‌های رمانتیسم بود و جنبه مهم دیگر برداشت رمانتیکها از طبیعت بود. رمانتیکها به جای آن که طبیعت را به سادگی سیستمی مکانیکی بینگارند... طبیعت را تمامیت ارگانیکی می‌دیدند که به گونه‌ای با روح هم پیوند است»[۴].

رمانتیسم، بین انسان و طبیعت نوعی نزدیکی و پیوند برقرار ساخت اما این نزدیکی و پیوند نه به معنای نسبت انسان و طبیعت در بینش الهی و آن گونه که تفکر اسلامی، طبیعت را مظهری از عوالم برتر و بالاتر و جلوه‌ای از تحقق عالم حقایق تلقی می‌کند که برمبنای التذاذ صرف نفسانی آدمی از طبیعت برای گریز از زندگی ملال‌آور و ماشینی شهرها بود. این طبیعت‌گرایی رمانتیک بر مبنای تنزل مقام آدمی به مرتبه ناسوتی و غفلت نفسانی قرار داشت و انسان رمانتیک در طبیعت، لذات نفسانی و افق عالم ناسوتی را می‌دید و با همدلی کردن با طبیعت ناسوتی، حقیقت ملکوتی وجود خود را هرچه بیشتر به دست فراموشی می‌سپرد.

رمانتیکها در مقابل نظریه فلاسفه و نویسندگانی چون: *جان لاک*، *هولباخ*، *کندیاک* (و پیروان امروزی آنها *پاولوف*،

واتسون، اسکینر، رفتارگرایان...) که نهاد آدمی را هنگام تولد چون صفحه‌ای سفید تلقی می‌کردند، به وجود نوعی «طبیعت» برای آدمی قائل بودند که البته این «طبیعت» چیزی نبود مگر همان نیازهای زیستی و بیولوژیک (تغذیه، خواب، نیاز جنسی...) و کاملاً مشخص است که تلقی ناسوتی از طبیعت خارجی با تعبیر بیولوژیک «طبیعت آدمی» و اصالت دادن به نفس اماره (تحت عنوان ناخودآگاهی) کاملاً همانندی و انطباق دارد. لازم به یادآوری است که تعریف نفسانی رمانتیسم از طبیعت آدمی با معنای فطرت در اندیشه اسلامی تفاوتهای مبنایی و اساسی دارد. فطرت در اندیشه اسلامی، گوهری است الهی که در متن خلقت آدمی و در نهاد او به ودیعت نهاده شده است. این گوهر، ذاتی پاک، ماورایی و ملکوتی دارد. فطرت، خلقت اولیه و اصیل آدمی است و شأنی الهی دارد. اما «طبع آدمی» در منظر رمانتیکها شأنی بیولوژیک دارد و در مفهوم غریزه و نیازهای زیستی تجلی می‌یابد.

تلقی رمانتیک از طبیعت برای نخستین بار در آثار روسو مطرح شد و پس از آن در ادبیات منثور و منظوم رمانتیک، تجلی یافت و *فردریش ویلهلم شلینگ*، آن را در دستگاه فلسفی خود طرح کرد. رمانتیسم در مقابل تبیین پوزیتیویستی عالم که از دهه‌های پایانی نوزدهم گرفتار انحطاط و ناتوانی شده بود، نوعی تفسیر به اصطلاح «سمبولیک» ارائه کرد؛ اما این تفسیر «سمبولیستی» هیچ مبنای وجودی و هستی شناختی نداشت، زیرا که اساساً تفکر اومانیستی به دلیل اسارت در افق حس و تجربه حسی و عالم ماده ظرفیت و قابلیت درک و فهم «سمبولیسم وجودی» (آن گونه که در تفکر اسلامی مطرح است) را ندارد. سمبولیسم در تفکر اسلامی، بر نظام مراتب عالم و مظهریت عالم ناسوت نسبت به عالم ملکوت و دیگر عوالم وجودی مبتنی است، حال آن که سمبولیسم در مکتب رمانتیسم، رجوع به باطن انسان (در تعریف اومانیستی آن) دارد. در این منظر، انسان نه به عنوان جامع جمیع مراتب عالم و مظهر اسم اعظم‌الله، بلکه به عنوان وجودی مستقل (در برابر خدا) که در ناخودآگاهی خود دارای حیاتی سمبولیک است، مطرح می‌شود. آنچه که رمانتیکها از «باطن آدمی» منظور می‌کنند، درواقع همان نفس اماره است. از این رو معلوم می‌شود که سمبولیسم در مکتب رمانتیسم، نه امری وجودی و حقیقی که تبیین تئوریک اصالت بخشیدن به نفس اماره است (همچنان که گفتیم اساساً رمانتیسم به دلیل مبانی اومانیستی تفکر خود امکان و قابلیت فهم و طرح معنای حقیقی سمبولیسم را ندارد). درواقع تعبیر رمانتیک سمبولیسم، مبنایی وهمی دارد و همین معنای نفسانی و وهمی سمبولیسم است که در هنر سوررئالیستی ظاهر شده است. تبیین رمانتیک سمبولیسم در نسبت مستقیم با مفهوم ناخودآگاهی و درک رمانتیستی طبیعت قرار دارد. رمانتیسم در قلمرو آراء سیاسی، به نوعی «روح ملی» قائل است که مصداق نفس اماره جمعی بشر است. برمبنای اعتقاد به «روح ملی» (که در محدوده نفسانیت و خود بنیادی بشرانگارانه مطرح می‌شود) گرایشی به سمت توتالیتاریسم سیاسی در اکثر فلاسفه رمانتیک دیده می‌شود، هرچند که این امر عمومیت ندارد (مثلاً نزد *امانوئل کانت*، تمایلات توتالیتاریستی آن گونه که در روسو مشهود است وجود ندارد).

●

رمانتیسم در قلمرو هنر و ادبیات، به ترویج صورت مبتذل و ضداخلاقی عشق جنسی پرداخت. عشقهای مطلوب رمانتیسم، عشقهایی سودایی، زمینی، جنسی و توأم با جریان افراطی احساسات نفسانی است. ناسوتی شدن معنای ملکوتی و ماورایی عشق، اگرچه با رنسانس آغاز شده بود، اما با جنبش رمانتیسم به قلمرو ادبیات و هنر غربی قدم گذارد. اگرچه «عشق رمانتیک» (در صورت تمام و کمال خود) با مرگ رمانتیسم گرفتار زوال و انحطاط گردید اما سیر تنزلی ناسوتی شدن و ابتذال «عشق» در تمدن غربی همچنان ادامه یافته و در روزگار ما در نازلترین و پست‌ترین و حیوانی‌ترین مراتب خود تحقق یافته است.

شاتوبریان (بانی ادبیات رمانتیسم در فرانسه)، *گوته*، *آلفرد موسه*، *آلفونس لامارتین*، *هانریش هاینه*، *لرد بایرون*، *شلی*، *کیتس*، و دیگر نویسندگان و شاعران رمانتیک در آثار خود چون: «آقالا»، «رنه»، «رنجهای ورتر جوان»، «گرازیلا»، «رافائل»... عشقهای زمینی، مبتذل، و سودایی را به تصویر کشیده‌اند. برخی از عشاق معروف آثار رمانتیک همچون ورتر، *گرازیلا*، و رنه با

روحیات سودایی و عدم تعادل افراطی خود برای سه دهه شخصیتهای داستانی ادبیات قرن نوزدهم را تحت سیطره خود در آورده بودند. ورتر و رنه، شخصیتهای نمونه و تیپیکال کاراکترهای ادبی و هنری رمانتیك هستند. در وجود این قهرمانان داستانی تمامی خصایص و ویژگیهای رمانتیسم ظاهر شده است.

«کلمه رمانتیك که از قرن هفدهم در انگلستان در مورد تعبیرات شاعرانه به کار می‌رفت، از سال ۱۶۷۶ وارد فرانسه شد و تا سال ۱۷۷۵ به معنی امروزی به کار نرفت. در آن تاریخ کلاسیکهای شکست خورده این کلمه را برای مسخره کردن طرفداران رمانتیسم درباره آنها به کار می‌بردند[۵].

داستان‌نویسان رمانتیك، در مقابل کلاسیسم که به ترسیم شخصیتهای مکتب فرامکانی- فرازمانی می‌پرداخت، به ترسیم شخصیتهای فردی و جزئی و مشخص پرداختند که بعدها همین رویه در مکتب رئالیسم بسط و تداوم یافت. درواقع رمان رئالیستی به لحاظ ویژگیهای ساختاری و از جهت تکیه بر عنصر زمان- مکان، فردیت قهرمان داستان، و تعامل بین شخصیت و محیط در فضای داستانی تا حدودی وامدار رمانتیسم محسوب می‌شود.

قهرمانان آثار ادبی رمانتیك، اکثراً افرادی ذهن‌گرا، خیالباف، وهم‌آلود، و گریزان از زمان حال و عالم واقع هستند که تمامی این خصایص نسبت مستقیم با اصالت ناخودآگاهی مکتب رمانتیسم دارد.

«از آغاز قرن نوزدهم اصطلاح رمانتیسم در مفهوم جدید خود رواج یافت. از این زمان عنوان رمانتیسم برآن دسته از آثار ادبی اطلاق می‌شد که زبان تغزل برآن حکمروا باشد... پیروان رمانتیسم بیشتر به نمایش تألمات درونی و روحی و تأثراتی که از طبیعت در خود احساس می‌کنند، پرداخته‌اند. بدین سبب تغزلات آنها احساسی و شخصی است»[۶].

ژرژ *ساند* نویسندهٔ نامی رمانتیك، گریز و رویگردانی پیروان این مکتب از عالم واقعی را به روشنی بیان کرده است:

«ما نسل بدبختی هستیم. به همین سبب از بیچارگی ناچاریم به کمك دروغهای هنر، خویشتن را از واقعیتهای زندگی بدور داریم»[۷].

رمانتیسم، به دلیل افراط گریها و ناتوانیهای ذاتی آن در پاسخ گویی به مسائل بشر معاصر رو به زوال رفت اما به دلیل تأثیر دیرپایی که در فرهنگ و ادبیات غربی کرده بود و نیز به دلیل ریشه‌داری مبانی این جنبش در خاك تفکر اومانیستی به سرعت و پس از چند دهه رکود نسبی در قالب جریانهای فلسفی، روان‌شناختی، ادبی و هنری قرن بیستم سر برآورد.

امروز در تمدن غرب، جریان رمانتیسم در صورت قرن هجدهم یا قرن نوزدهمی آن از حضور و حیاتی برخوردار نیست اما برخی مکاتب فلسفی (برگسونیسم)، ادبی و هنری (سوررئالیسم، رئالیسم جادویی)، روان‌شناختی (فرویدیسم، روان کاوی هورنایی، آراء *ویلیام جیمز*، آراء *اریك فروم*) و سیاسی (آراء *مارکوزه* و مکتب فرانکفورت) در غرب پدید آمده‌اند که به نسبتهای مختلف تحت تأثیر یا دنباله رمانتیسم محسوب می‌شوند، بنابراین اگرچه رمانتیسم در صورت کلاسیك آن در تمدن معاصر غرب حضوری ندارد، اما میراث آن برای این تمدن همچنان باقی است. اساساً می‌توان میراث رمانتیسم براندیشهٔ غربی را این گونه برشمرد:

- تئوریزه کردن نظریه هنر به عنوان ابزار بیان نفسانیات.
- جریان هنری و ادبی سوررئالیسم.

تفسیر ذهنی «واقعیت» که در هنر و ادبیات و حتی در فیزیك غربی در قالب نظرات ماکس پلانك، اروین شرودنیگر (زیست‌شناسی که به انجام برخی بحثهای فیزیکی پرداخته) و فیزیك کوانتومی تجلی یافته است.

- تئوریزه کردن مفهوم ناسوتی و مبتذل و زمینی عشق.
- طرح نظریه «خلاقیت ناخودآگاهی» که در روان‌شناسی و ادبیات و فلسفه و سیاست معاصر غربی تأثیر بسیاری نهاده است.

آراء روسو (به عنوان شاخصترین چهره این مکتب) در خصوص «انسان بدوی» و «ضمیر ناآگاه» و «حساسیت» در فلسفه و اخلاقیات کانت تجلی و تداوم یافت و نظریهٔ «ارادهٔ عمومی» او هستهٔ اصلی اندیشه‌های توتالیتاریستی گردید. ربسپیر (از رهبران انقلاب فرانسه) و لنین (بانی انقلاب روسیه) به شدت تحت تأثیر گرایشهای رمانتیك قرار داشتند و ناپلئون از جهات بسیاری روح رمانتیسم عصر خود را جلوه‌گر می‌ساخت. جویس، پروست، *ایبسن*، *دی. اچ لارنس*، *ریزماریاریلکه*، و بسیاری از نامداران ادبیات مدرن غربی به انحاء و صور مختلف از میراث رمانتیسم بهره برده و آن را بسط و تداوم بخشیده‌اند.

●

همچنان که دیدیم رمانتیسم، به عنوان گرایشی عمیق در تفکر جدید، مقام تاریخی مهمی در تمدن غربی بازی کرده است و به ویژه در روزگار ما با غلبه هرچه بیشتر سوبژکتیویسم و وهم‌گرایی بر تمدن غربی، به میزان اهمیت و تأثیرگذاری میراث رمانتیسم افزوده می‌شود. رمانتیسم، صورتی از نیهیلیسم منفعل بود که در قرن هجدهم و نوزدهم تحقق یافته بود، اما اکنون در دهه پایانی قرن بیستم، نیهیلیسم نفی خود را رقم می‌زند و با این نفی تاریخ جدیدی آغاز می‌شود. □

■ پانوشتها:

۱. *راسل، برتراند / تاریخ فلسفهٔ غرب* / ج دوم / ص ۹۲۶

۲. *پریستلی، جی. بی / سیری در ادبیات غرب* /ص ۱۲۷

۳. برای تفصیل مطلب رجوع کنید به: *کاپلستون، فردریك / تاریخ فلسفه* (از فیشته تا نیچه) ج هفتم / فصل سوم.

۴. پیشین / ص ۲۸.

۵. سیدحسینی، رضا / *مکتبهای ادبی* / ص ۸۴.

۶. *فلسفی، نصرالله / منتخب اشعار رمانتیك* / ص ۸.

۷. دکتر میترا / *رئالیسم و ضد رئالیسم* / ص ۱۰۵

اشاره: شاید بعضی فکر کنند که بحث دربارهٔ ویدئو، تازه که نیست، هیچ، بیات هم شده باشد: اما چنین نیست. البته پیش از آنکه این بحثها به راه بیفتد، ویدئو خود، تکلیف خویش را معین کرده است و در واقع، همه، اعم از مخالفان و موافقان در برابر یك عمل انجام شده قرار گرفته‌اند. ویدئو، مدتهاست که خانه‌ها را تسخیر کرده است چه بخواهیم و چه نخواهیم.

ما تصمیم گرفتیم که نظرخواهی نسبتاً گسترده‌ای در این باب انجام دهیم که تا حدی هم موفق شدیم؛ با این نیتّ که برای خروج ویدئو از این بلاتکلیفی و انفعالی که به آن گرفتار آمده است قدمی برداشته باشیم. متأسفانه علی‌رغم هفته‌ها تلاش، دستمان به مسئولان نرسید که نرسید اما از میان سر دبیران مطبوعات و کارگردانان سینما با ده پانزده نفری صحبت کرده‌ایم که خواهید خواند.

بخش اول این مصاحبه‌ها را در همین شماره خواهید خواند و باقی را در طول چند شمارهٔ دیگر.

ویدئو... و بعد هم، ماهواره

□مغول و ماهواره

■ شاهرخ تویسرکانی
● سردبیر ماهنامه دنیای سخن

۱. ویدئو را صرفاً به عنوان یك ابزار، بدون توجه به اثرات اجتماعی و جهانی آن چگونه ارزیابی می‌کنید؟ به عبارت دیگر، نظر شخصی شما دربارهٔ یك وسیله صوتی و تصویری به نام ویدئو و کارکردش در میان رسانه‌ها چیست؟

واژهٔ «ابزار» در فرهنگ لغت فارسی و زبان ما، و علی‌الاصول، به هر آوا و تعبیر و ترکیبی در دیگر زبانهای رایج بشری، حداقل یك مفهوم کلی را به ذهن متبادر می‌کند، و آن همانا «وسیله» است؛ وسیله‌ئی که مبین «نیاز» و «خواست» فردی، طبیعی و اجتماعی انسان است. و در این میان، دستها و سرپنجه‌های آدمی، نخستین ابزار برای رفع نیاز به‌شمار می‌رفته است. از دل همین ابزار پیچیدهٔ دستهای آدمی (عقل دوم) بود که کارکرد تمدن و تکامل هنر و علم آغاز شد. از خیش و داس تا ماهواره‌های مدرن امروزی، کلمهٔ «ابزار» صاحب معنایی گسترده است، و «ویدئو» این جام جادو نیز در حوزهٔ همین معنای «ابزار» می‌گنجد، و شما نیز با فراست از این جام جیبی، به عنوان ابزار یاد کرده‌اید.

حال، رها و فارغ از تأویل تأثیر و تأثرات ذهنی و رفتاری بر انسان معاصر (بویژه نسلهای سنین در حال تشکل شخصیت) ویدئو یکی از ساده‌ترین وسایل صوتی-تصویری‌ست که اتفاقاً پیچیدگی مکانیزم آن ساده‌تر از رادیو است و از نظر خدمت به انسان جامعه شهری، می‌تواند به‌وسیله‌یی مثبت و اثرگذار بدل شود. کارکرد ویدئو در راستای تحصیل و تحصل، و ابزاری که مکمل دیگر وسایل فراگیری‌ست، یکی از بی‌نظیرترین اختراعات بشری محسوب می‌شود. شما در نظر بگیرید که در صورت امکان، هر روز، سر هر کلاس درس از بازدهٔ کار آموزگاران و اساتید و مدرسان فیلمبرداری کرده، در اختیار دانش‌پژوهان قرارمی‌دادند و به جای روشهای کلاسیك مطالعه و علم‌ورزی، مجدداً آموزگار را به خانه باز می‌خواندند و...، نتیجه صددرصد اثرگذار می‌شد. چرا که مدرس یك کلاس پنجاه نفره، به پنجاه معلم تکثیر می‌شد. حتی از این طریق ما می‌توانستیم در راستای گسترش دانشگاه آزاد، هر خانه‌یی را در دوردست‌ترین نقاط کشورمان (باز هم تکرار می‌کنم: در صورت امکانات لازم) به کلاس دانشگاهی بدل کنیم. امروزه‌ویدئو بخشی از حیات فرهنگی و علمی جوامع پیشرفته را تشکیل می‌دهد، که هر جامعه البته به فراخور سنن، عادات و عقاید خود، تأثیری مثبت یا منفی از آن می‌پذیرد، ویدئو «وسیله» است، اما بازدهٔ آن می‌تواند جای «هدف» را معین کند. و انسان حاکم تعیین کنندهٔ نهایی است. پس، ویدئو فی نفسه ابزاری چون «تلفن» است. در تلفن می‌توان هم دشنام داد و هم دعا کرد؛ مهم نیتِ صاحب صداست.

به قول شما این «ابزار» آینه‌صفت، هیچ اختیاری از خود ندارد، و بازده منفی یا مثبت آن (در حد تعریف مکانیکی آن) بستگی به خواست صاحب خانه دارد و تنها در مقام مکمل تلویزیون، عمل می‌کند. اگر تلویزیون متعلق به جامعهٔ بزرگ و چشمان مشترك کل خانوار یك مملکت است، ویدئو به فرد و رفتار شخصی تعلق دارد. بدون وجود ویدئو، رفتار عمومی و اذهان جامعه تحت کنترل تلویزیون (به‌عنوان وسیله‌یی دولتی) قرار گرفته و هدایت می‌شود. اما ویدئو، نوعی دخل و تصرف شخصی در این قرارداد است. یعنی در حقیقت وحدت تلویزیون و ویدئو، به وحدت یا تفرقهٔ مردم با کارگزاران کنترل عمومی می‌انجامد، حال اگر مردم و کارگزاران کنترل عمومی صاحب یك رأی نسبی شوند، این رأی مشترك به وحدت و تفاهم می‌انجامد. اما اگر عکس آن رخ دهد، واضح است که جریان اندیشه فرد

و جامعه در دو مسیر نامتوازن حرکت خواهد کرد. همان‌گونه که تلویزیون به عنوان یك «ابزار» وسیله‌یی تحت قیمومیت دولت برای تعیین خط اندیشهٔ ملی محسوب می‌شود، ویدئو نیز می‌تواند به ضد و یا به همسوی با آن مقوله بدل شود. در جوامعی که مردم خواهان تسلیم در برابر زور و جبر ذهنی و رفتاری، و تحمّل دیکته صاحبان امر نیستند، از ویدئو به صورت وسیله‌ای برای ابراز اعتراض، سود می‌جویند. در این میان کافی‌ست تا با حضورفعال‌تر ویدئو درخانه، تماشای برنامه تلویزیون تحریم شود. این نخستین نمود از این اعتراض خاموش است که متأسفانه، برنامه‌های جهان سوم، به علت عدم وجود آن فرهنگ فعال و خلاق و سالم، این نوع اعتراضات به سرانجامی کور و منفی و انحراف‌آور منجر می‌شود. ویدئو، بازده جامعه صنعتی‌ست، و جوامع صنعتی براساس عرضه، تقاضا، تولید، بافت اجتماعی و ساختار سرمایه و فرد، خواه ناخواه، به تعریف غیرشرقی آن، با نوعی دمکراسی ویژه توأم است. با این وصف می‌توانیم ادعا کنیم که ویدئو، ثمرهٔ نوعی دمکراسی ویژه است که از مرز خاص خود عبور کرده و پا به حیطهٔ جوامعی دیگر نهاده است؛ جوامعی که بنابر سنن خاص خود، از تعریف دمکراسی غربی فاصله دارند. پس نتیجه چه خواهد شد؟ ـتعارض! تعارضی که ماحصل عدم آگاهی دربارهٔ استفاده از این ابزار سهل‌الاثر است؛ ابزاری شگفت انگیز که هم می‌تواند وسوسهٔ اهریمن باشد و هم سخنگوی آگاهی اَهوراوَش.

۲. رابطه ویدئو را با کلیه جوامع بشری چگونه ارزیابی می‌کنید؟ و سپس بفرمایید رابطهٔ ویدئو با ملت ما چگونه بوده و چطور باید باشد؟ شرایط فرهنگی- عقیدتی ما تفاوتهای عمیق و اساسی با کل جهان دارد. اصولاً ویدئو می‌تواند در کشور ما مورد استفاده قرار گیرد؟

سئوال به‌گونه‌ئی طرح شده است که پیداست شما، ویدئو را صرفاً وسیله‌ئی برای دیدن فیلمهای مبتذل پنداشته‌اید. اتفاقاً در کشور ما و در شرایط فرهنگی و عقیدتی ما به‌وجود چنین وسیله‌ئی بیشتر احساس نیاز می‌شود. زمانی که ما با عدم وجود متخصصین حرفه‌ئی در سطوح آموزشی روبه‌رو هستیم، یك ویدئو، همراه با یك فیلم یك‌ساعته، مثلاً در مورد شاخه‌ئی از فیزیك اتمی، می‌تواند نقشی کارساز برای خواهندگان این رشته از علم داشته باشد.

چرا علت را رها می‌کنیم و به معلول ایراد می‌گیریم؟ ما اتفاقاً باید خواهان این وسیله باشیم. نقش ویدئو در حوزهٔ تعلیم و تعلم، چه کم از وجود یك لابراتوار کامل دارد؟ شما با یك مانیتور، یك ویدئو و یك فیلم چندساعته، می‌توانید کشاورزان و باغداران دورترین دهات این سرزمین پهناور را با پیشرفته‌ترین متد علمی و روشهای نوین کشاورزی آشنا کنید. نفرت از ویدئو، شبیه بیزاری از عنصر چَرم است؛ به این بهانه که تازیانه را از چرم می‌سازند. اما همین چرم، چرم پوتین‌های یك رزمنده هم هست. ما باید روی نوع استفاده از ویدئو، بحث کنیم. ما باید ویدئو و بازده آن را با فرهنگ و عقیدهٔ عام و سنن ملی و مذهبی خود تطبیق دهیم؛ درست مثل بلندگو. آیا اذان گفتن از طریق بلندگو اشکالی دارد!؟ تأکید می‌کنم که اصولاً و اساساً ویدئو در کشور ما می‌تواند نقشی سالم و سازنده در راه تکثیر و تفسیر علوم و هنر داشته باشد. ویدئو همان آینه است؛ هرچه در او بنمایی، باز می‌تاباند.

می‌دانید که تا همین چند سال پیش، ویدئو تنها به مثابهٔ یك وسیلهٔ لوکس به خانواده‌های ممتاز (از نظر مالی- صرفاً) تعلق داشت، و سطح درآمدها به گونه‌یی بود که هنوز ویدئو به این شکل فراگیر نشده بود. از سوی دیگر به علت عدم وجود تفریحات عمومی، سالم و ارزان، و نبودِ اعتبار برنامه تولید در تلویزیون، طی دو سه سال، حتی بعضی کارمندان عادی جامعه ما به سوی ویدئوی قسطی جذب شدند، و هنوز ویدئو مکان خود را نیافته، تأثیر پنهان و منفی خود را بر جنبهٔ اقتصادی سینما و فیلم فارسی گذاشته و حتی تلویزیون را هم از متن به حاشیه رانده است. با یك تحقیق ساده جامعه‌شناسانه، به سهولت درمی‌یابیم که مثلاً بخشی از دیالوگهای زنان طبقه مرفه در چند سال پیش (در مجالس زنانه یا از طریق تلفن) به بحث دربارهٔ «اوشین» و یا شخصیت آرام «امیرکبیر» می‌گذشت. اما امروزه حتی کودکان دبستانی از «ریمبو» و «رقص با گرگها» صحبت می‌کنند. گرایش عجیب طبقات ممتاز و میانه‌حال برای فراگیری زبان انگلیسی (از کودك تا کهنسال) تنها به عشق دانش نیست، بلکه تلاشی پنهانی برای دریافت و فهم سوژه‌های فیلمهای خارجی هم هست. عرض همین سه سال اخیر، هم رادیو B.B.C ، هم صدای آمریکا و آلمان (به زبان فارسی) برنامه‌های شفاهی تدریس زبان راه انداخته‌اند، و این سرآغازی برای مهیاسازی عموم، جهت ارتباط با ویدئو و سپس ماهواره است. ما محاصره شده‌ایم و هیچ چاره‌یی جز رقابت سالم نداریم. این رقابت سالم نیاز به برنامه‌ریزی علمی و اساسی، بودجهٔ مکفی، و دعوت از نخبه‌های رشته‌های مورد نظر دارد. عن‌قریب است که سینمای ما، فیلم ما، سقوط کند. باید کاری کرد که سینما پا به‌پای این حرکت، رشد کند، تلویزیون گسترشی کمی و کیفی بیابد. ورنه دخالت در مرزهای اذهان عمومی از سوی دیگران، امری‌ست که رخ خواهد داد و ما تنها خواهیم ماند. مغول ماهواره با ویروسهای ایدز فرهنگی، بدون دق‌الباب از روی چینه، به درون خانه ما خواهد پرید. این هشداری‌ست که نباید ساده از کنار آن بگذریم. در جنگ ارتباطات، ما نیاز به ارتش فرهنگ و هنری زبده داریم.

۳. فکر می‌کنید دلایل ممنوعیت ویدئو در کشور ما چه بوده است؟ چرا سالهاست ویدئو در کشور ما تبدیل به یك معضل لاینحل شده است؟

ببینید! بگذارید صریح بگویم، ما ایرانیان ذاتاً وجود و خمیرمایه‌یی معترض داریم. همین اعتراض هم در طول تاریخ موجب سرافرازی و استقلال و حریت این ملت شده است. ما عادت داریم که هرچه را از ما منع کنند، با نوعی کنجکاوی ذاتی پی سؤال آن برویم. مثلاً اگر از اول، موسیقی سنتی را به صورت اشد ممنوع می‌کردند. به شما قول می‌دهم که حالا به جای دلنگ دلنگ آهنگهای جازِ کوروس و اَندی در پستوی پنجره‌ها،

قلیلی از نوجوانان ما به موسیقی سنتی گوش می‌دادند. اصولاً مخالف‌خوانی، مخالف‌خوانی‌می‌آورد (البته نه برای اهل اعتقاد). وازسوی‌دیگر، ویدئو برای جامعهٔ ما موجودیتی تازه دارد؛ مثل میوهٔ کیوی در این سه چهار سال، یا موز در دههٔ پنجاه، و هرکس دستش به دهانش می‌رسد، می‌خواهد آن را کشف کند. حالا اگر ابزار تشنگی و حرص و ولع را هم فراهم آوریم، به‌جز دامن زدن به مقوله، کار دیگری نکرده‌ایم. و شق سوم این ممنوعیت به ضعف جامعه سینما و برنامه‌های صدا و سیما باز می‌گردد. این سه وسیله نتوانستند پاسخگوی نیازهای عمومی باشند. از سوی دیگر، جهان از نظر ارتباطات پا به دورهٔ سیبرنتیک نهاده است. فیلم سکوت بره‌ها بعد از یك‌ماه، وارد ایران می‌شود و اگر بر پرده‌های عمومی اعلام نشود، سر از درون خانه‌ها درمی‌آورد. در این مورد باید مسئولین از مردم پیشی بگیرند، و با سرعت تمام این نوع سوژه‌ها و مقولات را از صافی گذرانده و در فضایی کاملاً آرام و بظاهر بی‌تفاوت، وارد جامعه کنند. یك جوی آبْ باریکه، بهتر از تشنگی و سپس، هجوم پنهان به سرچشمهٔ گل‌آلود است. مسئولین وظیفه دارند تا با پالودگی سریع، به رفع اعتراض تیره بپردازند. ورنه کافی‌ست تا از صد دانش‌آموز، تنها یکی، به ویدئو و فیلمهای آن‌چنانی دسترسی داشته باشد، مابقی نیز شفاهاً منحرف خواهند شد. با جبر و محدودیت هم نمی‌توان حرفهای در گوشی را قدغن نمود. تنها «هدایت» این زیباترین سلاح، کارساز است.

۴. بحثهای حاشیه‌یی که این روزها رایج است، بی‌اثر خواهد بود. سوای تمام این گفتارها، شما فکر می‌کنید آزادی ویدئو مجاز است؟ چرا و در چه شرایطی؟ راه حلها چیست؟

از جمع‌بندی پاسخهای پیشین، به پاسخ این سؤال هم خواهیم رسید. بنده معتقد هستم که آزادی را اول تعریف کنیم، سپس به مبحث آزادی ویدئو برسیم.

آزادی بی‌قید و بند (خودِ آزادی) هم نوعی حرکت ضدارزشی است که به اختناق منجر می‌شود. ما اهل عقیده‌ایم، و عقیده یعنی «حدود»، پس حتی آزادی در چنین جامعه‌یی نیز در حوزهٔ «حدود» به تعریف می‌رسد. و آزادی ویدئو هم حدودی دارد. آزادی ابزار ویدئو، هرچه وسیعتر، بهتر. اما بفرمایید آزادی فیلمهای ویدئو... چگونه!؟ پاسخ را پیشتر گفته‌ام، صافیِ سریع، جوی باریکهٔ آبِ زلال، نه سرچشمهٔ گل‌آلود.

ما بایدِ درسی را در مدارس خود به دیگر دروس اضافه کنیم، کلاس درسِ «فرهنگِ تماشا». ما به اخلاق پای‌بندیم، و «فرهنگِ تماشا» بخشی از اخلاق ماست.

۵. بحث ماهواره نیز مطرح است؛ ابتدا شایعات، و سپس وقایعی که حقیقت علمی یافته‌اند. این اتفاق در مناطق مرزی رخ داده است. به‌هرحال، در آینده، ماهواره به دل خانواده‌ها نفوذ خواهد کرد. ماهواره، خطرناکتر از ویدئو است. دیگر انتخاب با ما نیست و کنترل تقریباً غیرممکن..

حال تکلیف چیست؟ همان ورود بشر به دورهٔ جنگهای سیبرنتیك و ارتباطاتِ همخانگی‌ست. جنگی تبلیغی که دیگر سرنیزه و موشك لیزری در آن جایی ندارند. ما در این جنگ، کدام خاکریز را فتح خواهیم کرد؟ ما به علت نداشتن تکنولوژی مدرن، بی‌شك به حالت دفاعی درخواهیم آمد. اما «دفاع درست» هم خود نوعی پیروزی‌ست. دفاع مقدس هشت ساله، سند این ادعاست. حال چگونه می‌توانیم به آن دفاع اصولی، دست یازیم؟

هیچ راه دور نرویم. مسئله دارای دو حالت است؛ حالت اول، حرکت درونی و فرهنگی و آموزشی‌ست، و حالت دوم، حرکتِ بیرونی، تولیدی و رقابت خواهد بود. در حالت اول، به همان پیشنهاد طرح کلاس درسِ «فرهنگِ تماشا» باز می‌گردم (در تمام سطوح) که نوعی جهادِ فرهنگی‌ست و باید از مهد کودکها تا سطوح دانشگاهی مطرح شود، و حالت دوم، به عهدهٔ مسئولین کانونهای هنری‌ست؛ از سینما، تئاتر، تا صدا و سیما. اینجاست که مسئله رقابت، باید وارد مرحله‌یی جدی شود. کانونهای هنری باید به بخش خصوصی (با حمایت مالی و هدایت دولت) سپرده شوند. حتی در آینده باید کانالهای سوم و چهارم صدا و سیما به دست مسئولین موجه اما غیردولتی، گردانده شود. کانونهای جذبِ اذهان عمومی در داخل نیز باید به رقابت بپردازند. در حالی‌که اکنون همه‌چیز به دولت بازمی‌گردد، و مردم قصد رقابت با دولت خود را ندارند. حرکت بیرونی، به تولید وسیع و متنوع هنر و فرهنگ بستگی دارد. ورنه ماهواره، بی‌صدا می‌آید... و...

حال تکلیف چیست؟ بگذارید من سؤال کنم؛ آیا موجودیتِ آشفتهٔ نشریاتِ امروز ما خود دلیلی بر وجود برنامه‌های غلط فرهنگی و هنری نیست؟ ما بجز مجله «سروش» که آن‌هم دولتی‌ست، کدام‌مجله ونشریه را داریم که تا حدودی، درباره مباحث هنر «خوب دیدن» بحث کند؟ بیش از پانزده نشریهٔ ورزشی داریم، اما در ورزش جهانی «اوت» میشویم. بیش از هفده نشریه علمی و تخصصی داریم که به جای دقت بر علوم واقعی، به تخیلات ژول‌ورن و آدمهای فضایی می‌پردازند. نشریه طبیعت، محفل قصیده، نشریه تکنولوژی، محل نقد فیلم، مجلهٔ ادبی، دادگاه متهمین و شاکیان، و تیترها همه کپی یکدیگر، اخبار زیراکسی، خودخوری فرهنگی، جنجال به خاطر تیراژ... و...، این گوشه‌یی از فرهنگ زندهٔ ماست. سینمای ما یعنی عبور از هفت‌خوان. تلویزیون یعنی مطب دربسته روان‌شناس کودکان و تریبون مباحث زمین‌شناسی؛ آن‌هم فقط با وجود دو کانال. ما باید توان دانش و تولید و قدرت و محبوبیت خود را مظنه کنیم و امکانات وسیع مغولان فرهنگی را هم بسنجیم. آن‌وقت اگر تکلیف معین نشود، حداقل روشن خواهد شد. دولت واقع‌گرای ما باید خود بانی یك تحول سالم، عمیق و زودرس شود: تغذیه وسیع فرهنگی و حذف موارد انحراف‌خیز! □

□ درباره ویدئو

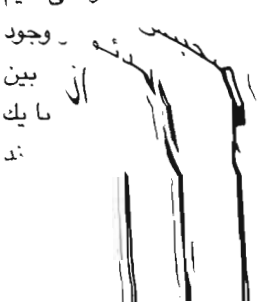
■ بهروز افخمی
● کارگردان سینما

ویدئو به عنوان یك ابزار و یك وسیله صوتی تصویری، چه نقش و تأثیری بر جامعه دارد؟

بسم‌الله‌الرحمن الرحیم. هر وسیله و فرآورده‌ای که تکنولوژی عرضه می‌کند، نسبت بین عوامل تمدن را به هم می‌زند یا موقعیتهای جدیدی به وجود می‌آورد که این موقعیتها چون محاسبه نشده و غیرمنتظره است، ممکن است در شرایطی خاص، تحولاتی بزرگ را موجب شود که ممکن است بعضی از این تحولات مفید و بعضی ویرانگر و مضر باشند. بنابراین باید توانایی‌ها و تحولاتی را که ممکن است این وسایل موجب شود تا حد امکان تخمین زد و پیش‌بینی کرد. مثلاً دستگاههای زیراکس یا پخش صوت خانگی و نقش و تأثیری که در انقلاب ایران داشتند، مثال خوبی است. این وسایل در خدمت انقلاب قرار گرفت و باعث تحولات بزرگی شد. حوادثی که طی سالهای انقلاب اتفاق افتاد تا حد زیادی به این دلیل قابل کنترل نبود که بخش مهمی از وسایل ارتباطی از کنترل حکومت خارج شده بود. در سال ۴۲، ۴۳، سالهایی که امام طی مبارزاتشان در مقابل دربار قرار گرفتند و حوادثی که منجر به کشتار پانزدهم خرداد شد، زیراکس و ضبط صوت کاست وجود نداشت. برای قطع رابطه میان مرجعیت و توده‌های عظیم مردم در جاهای مختلف، کافی بود چاپخانه‌های اصلی مملکت که تعدادشان هم خیلی زیاد نبود، تحت کنترل شدید حکومت نظامی قرار گیرد. آن گاه ارتباط محدود می‌شد به ارتباطات شفاهی یا ارتباطات خطرناك تلفنی، که در آن صورت تا حد زیادی امکان منتشر شدن پیام رهبر در میان مردم از بین می‌رفت. رادیو هم که تحت اختیار حکومت بود و در حقیقت بسیاری از شهدای روز پانزدهم خرداد، با هدف گرفتن ساختمان رادیو، به میدان ارك می‌رفتند. در سال ۵۷ وضعیت فرق کرد. و این تفاوت به این دلیل بود که صدای امام توسط دستگاههای کوچکی به اندازه رادیو، با استفاده از نوارهای کوچکی که قابل حمل بود و تشخیص آن از نوار موسیقی غیرممکن بود، منتقل می‌شد و دستگاههای زیراکس هم جای آن چاپخانه‌ها را گرفته بود. یعنی اعلامیه‌های نهضت، همه جا تکثیر می‌شد و دست به دست می‌گشت بدون اینکه بتوان این تعداد انبوه دستگاههای زیراکس را کنترل کرد. ضبط صوتهای خانگی هم دستگاههای کوچکی بودند که با تأخیر و به شکل نامنظم، یك برنامه که روی نوار ضبط شده بود را می‌توانستند پخش کنند و با رادیو این اختلاف را داشتند. باید این نکته را هم اضافه کرد که شنیده شدن پیام امام در حالی که روی یك کاغذ نوشته شده، شاید آن تأثیر را نداشته باشد که شما صدا و لحن ایشان را شنیده و حس و عاطفه صحبت ایشان را درك کنید. مجموع این دو، یعنی این تحول در وسایل ارتباطی و به وجود آمدن دو وسیله جدید تکنولوژیك، تأثیرش این بود که جلوگیری از پیام انقلاب ممکن نبود و در نتیجه جلوگیری از نشر و تبلیغ پیام نهضت غیرممکن. به گمانم مسئله مهمتر از اینها، این نکته بود که شاید به بحث ما مربوط تر باشد، اینکه رژیم شاه امکانات بالقوه تکنولوژی جدید و نفوذ این تکنولوژی در خانه مردم را محاسبه نکرده بود. یعنی خطرات بالقوه‌ای را که این دو محصول تکنولوژیك برای آن رژیم داشت محاسبه نکرده و نسبت به آن حساس نشده بود. هیچ کس پیش‌بینی نکرده بود، نظامی که بر مبنای کنترل اخبار و سانسور اطلاعات بنا شده، در مقابل این دستگاهها آسیب‌پذیر می‌شود و بتدریج پایه‌های

حکومت فرو می‌ریزد. امروز نیز بحث درباره دستگاهی به نام ویدئو مطرح شده است امروزه باید با توجه به ارتباطات مختلفی که در عصر ما برقرار است و با توجه به ویژگیهای تمدن جدید که هر ساله تغییر پیدا می‌کند، ببینیم این ویدئو چگونه تحولاتی را می‌تواند باعث شود یا همین طور محصولات تکنولوژیکی دیگر مانند ماهواره و تلویزیون کابلی، چه ارتباطی می‌توانند با ویدئو برقرار کنند و چه نسبتی با یکدیگر دارند. آنچه به نظر می‌رسد، مسلماً بخش کوچکی است از آنچه می‌شود درباره ویدئو پیش‌بینی کرد یا آنچه بعدها در عمل با آن روبه رو می‌شویم. بیش از هرچیز باید روی این نکته تأکید کرد که ویدئو یك دستگاه ناشناخته است، یعنی اینکه معلوم نیست نهایتاً چه امکاناتی دارد و چه تحولاتی را می‌تواند باعث شود، چاره‌ای نیست جز اینکه صبر کنیم تا ببینیم. اما جنبه‌هایی را می‌توان از حالا پیش‌بینی کرد. یکی از خصوصیات دستگاهی مثل ویدئو این است که مسئله انتخاب بیننده، طرح می‌شود و اینکه بیننده مجبور است برنامه‌ای را که می‌خواهد ببیند، بخرد و به هر حال انتخاب کند، و این در ویدئو لزوم و حتمیت دارد. این یك تفاوت اساسی ویدئو با تلویزیون، ماهواره یا حتی تلویزیون کابلی است. ویدئو بیننده خودش را به انتخاب عادت می‌دهد تا برنامه‌ای را ببیند که در آن لحظه، دیگران تماشا نمی‌کنند. در نتیجه، می‌توان گفت ویدئو حداقل تا حدی و به طور نسبی، بیننده را به حفظ شخصیت خودش و استقلال فردی عادت می‌دهد. می‌توان گفت ویدئو از این جهت، در حد نسبی، تماشاگران با شخصیت‌تری می‌پرورد. با شخصیت‌تر از کسانی که در مقابل برنامه‌های ماهواره نشسته‌اند، و آن قدر این برنامه‌ها با جذابیت و با دقت و با شناخت دقیق خصوصیات روانی مخاطب ساخته شده که اینها حتی فرصت نمی‌کنند یك لحظه از جلوی تلویزیون بلند شوند یا کانال دیگری را امتحان کنند. اصولاً تخصص مدیران شبکه‌های تلویزیونی یا ماهواره‌ها در این است که برنامه‌هایشان را طوری بسازند که متصل دیده شود و به بیننده اجازه انتخاب ندهد. ویدئو این طور نیست. ویدئو از شما می‌خواهد که انتخاب کنید آن چه را که می‌بینید و برای این انتخاب تا خیابان نزدیك خانه و مغازه‌ای که قرار است برنامه مورد نظر را بخرید یا کرایه کنید، بروید. زحمت گذاشتن نوار درون دستگاه و عقب جلو کردن و آماده کردنش وجود دارد و اینها حداقل به طور نسبی، در مقایسه با ماهواره که امروز بیننده را به صورت منفعل در جلوی تلویزیون می‌خواهد، به نظرم برتری به حساب می‌آید. حالا اگر بخواهیم دقیقتر و روشنتر در مورد این مسئله صحبت کنیم، باید گفت مردم ایران به لحاظ بلوغ فکری و فرهنگی که همیشه داشته‌اند، دارای سلیقه‌ها و طرز تفکرهای مختلف هستند. در مراتب مختلف فکری و فرهنگی به سر می‌برند و در نتیجه به طور معمول نمی‌شود رضایت این مردم را با یك تعداد برنامه مشخص جلب کرد. در حقیقت، هماهنگ و همسان کردن این مردم، کار مشکلی است. این مردم یك بعدی و از لحاظ شخصیتی منفعل نیستند. شاید یکی از دلایلی که تلویزیون ما علاوه بر مشکلاتی که طی این سالها از نظر مدیریت داشته، تلویزیون موفقی نبوده و نیست همین راضی نشدن مردم ما از یك نوع برنامه باشد. بسیاری از برنامه‌هایی که یك گروه عظیم مردم می‌پسندند، گروه دیگر به شدت پس می‌زنند و اصلاً به آن علاقه‌ای ندارند. خب، برای کشوری مثل کشور ما و مردمی مثل مردم ما که از نظر فرهنگی و شعور تاریخی و شعور اجتماعی پیچیده هستند و در سطح ممتازی نسبت به کشورهای دیگر قرار دارند، شاید بشود گفت ویدئو دستگاهی مناسبتر از هر کانال تلویزیونی فراگیر یا حتی کانالهای خصوصی، است. چون حق و قدرت انتخاب فراهم می‌کند. اینکه هر گروه از مردم بتوانند برنامه مورد نظرشان را ببینند حق مسلم مردم است. اگر ما اعتقاد داریم مردممان، اکثریتشان مردمی غیرتمند و ناموس‌پرست و اهل رعایت سنتهای اخلاقی پایدار هستند، خب باز هم ویدئو دستگاهی است که می‌تواند در حفظ آن نُرمهای اجتماعی که ریشه در عمق فرهنگ مردم دارد، از خود مردم کمك بگیرد. یعنی اگر ما بازارهای ویدئویی داشته باشیم که در معرض انتخاب مردم ایران قرار بگیرد و اعتقاد به این داشته باشیم که پدر خانواده، خود نگهبان بچه‌هاست، یعنی خودش مواظب نوع برنامه‌هایی است که آنها می‌بینند، بنابراین دو مرحله انتخاب و بازبینی عرضه کرده‌ایم. یك مرحله کنترل دستگاههای ذی‌ربط، به طریق اجازه نمایش و در مرحله بعد، مسئولین خانواده از بین نوارهای موجود انتخاب می‌کنند و بعضی را نمی‌بینند. این انتخاب دو مرحله‌ای که بخشی توسط مردم انجام می‌شود و در حقیقت نگهبانی از آن ارزشها، توسط مردم انجام می‌شود، جزئی از امکانات ویدئوست. شما به هر حال نمی‌توانید در تلویزیونی که برای چندین میلیون نفر برنامه پخش می‌کند، برنامه‌ای پخش کنید که همه بپسندند، مگر اینکه برنامه بسیار بی‌خاصیتی باشد. چون به هر حال سطح فکری و رشد فرهنگی مردم باعث اختلاف می‌شود و نیز باعث می‌شود هر برنامه‌ای ولو درصدی کم مخالف داشته باشد در تلویزیونی که چهل میلیون نفر بیننده در پربیننده‌ترین ساعاتش دارد. اگر فرضاً پنج درصد مردم یك برنامه را نپسندند، این پنج درصد در سطح چهل میلیون می‌رسد به دو میلیون نفر که برنامه‌ای را نپسندیدند. در حالی که همان برنامه را ممکن است سی و چند میلیون نفر پسندیده باشند، اما آن برنامه به لحاظ نُرمهای تلویزیونی، برنامه ناموفقی محسوب می‌شود، به دلیل اینکه آن دو میلیون نفر ناراحت و برافروخته شده‌اند و ممکن است اعتراض کنند و از نظر اجتماعی حق دارند اعتراض کنند که چرا برای ما دو میلیون نفر، برنامه‌ای پخش کردید که نمی‌خواستیم ببینیم. بنابراین در مملکتی که مردمش از نظر فرهنگی فعالند و بی‌تفاوت نیستند، تلویزیون خودبه خود کشیده می‌شود به سمت تهیه برنامه‌های بی‌بو و خاصیت. برنامه‌هایی که به هیچ کس برنخورد و در نتیجه هیچ کس هم نمی‌پسندد. اما ویدئو

امکان یك انتخاب دوم را ایجاد می‌کند. انتخاب اول دولت یا وزارت ارشاد یا هرکس دیگر یك کلیاتی را در نظر می‌گیرد و مسائل خلاف شرع و غیره. اما می‌دانیم که در اینجا خیلی مرز مشخصی نمی‌شود تعیین کرد. فرضاً در مورد نمایش خشونت برای بچه‌های خردسال، منع شرعی آشکاری نمی‌توان یافت اما بسیاری از والدین نمایش چنین چیزهایی را برای بچه‌ها، کمتر از فیلم غیراخلاقی مضر نمی‌دانند و به همان اندازه خطرناك می‌دانند. این خصوصیت را تلویزیون یا تلویزیون کابلی ندارد و ماهواره به هیچ وجه نمی‌تواند داشته باشد. هر چقدر مخاطبین دستگاهها عامتر شوند، این امکان ناچیزتر می‌شود و از بین می‌رود. از این جهت ویدئو برای کشوری مثل ما مفید است. ما اگر مجبور باشیم تکنولوژیهای جدید را به خانه‌مان راه بدهیم که ظاهراً مجبوریم و به نظر می‌آید کار از کار گذشته و بین آنها هم بخواهیم، آن را که کمتر از همه ضرر دارد و کمتر از همه خطر دارد انتخاب کنیم، به نظر می‌آید باید ویدئو را انتخاب کنیم. اما آنچه من گفتم، یك توصیف کلی است از امکانات ویدئو. در صورتی که سیاستهای دولت و دستگاههای استهای درستی نباشد، احتمال



است. همان محصولاتی که دیروز، امروز یا فردا، روی ماهواره‌ها دیده خواهد شد. در این صورت. البته ویدئو به صورت ماهواره کوچکی درمی‌آید که توی خانه هرکسی به شکل نامنظم و چریکی عمل می‌کند و با آن مقابله هم نمی‌شود کرد و جلویش را نمی‌توان گرفت و همان تأثیر ماهواره را دارد. این در صورتی است که در مقابل ویدئو به صورت انفعالی جاخالی کرده باشیم و ویدئو را از روی ناچاری آزاد کرده باشیم که در این صورت هیچ جای خوشحالی نیست از بابت آزاد شدن ویدئو، چرا که ویدئو خود جای ماهواره را گرفته و در حقیقت نقش یك ماهواره با تأخیر را به عهده دارد یا یك ماهواره نا هم فاز که برای همه کشور را که به طور همزمان، برنامه پخش نمی‌کند. اما همان برنامه بالأخره برای همه نمایش داده می‌شود. رئیس جمهور ما، در سخنرانی اخیرش درباره ویدئو گفته است: «ما اگر وقت جوانان مملکت را با سرگرمیهای خوب و برنامه‌های خوب و اسلامی پر نکنیم، ماهواره‌ها این کار را خواهند کرد.» اگر ایشان ویدئو را به عنوان یك تکنولوژی مناسب برای مقابله فعال با تهاجم فرهنگی و ماهواره می‌بینند، در عمل و در صحنه اجرایی، مقابله با ماهواره غیر از اینکه آزادی ویدئو و تحت کنترل درآوردن آزادی فعالیتهای ویدئویی را لازم دارد، مهمتر از هر چیز، به وجود آوردن یك بازار متنوع از محصولات ویدئویی را می‌طلبد. یك بازار که امکان بهترین انتخابها را برای همه اقشار صاحب ویدئو در برداشته باشد. به طور مداوم با محصولات تازه، امکان انتخابهای جدید را برای آنان فراهم کند. اکثریت محصولات این بازار در ایران تولید شود. براساس نظام تولید، جذابیت و محتوای مناسب فرهنگ و سنتهای ما را داشته باشد به گونه‌ای باشد که به اصطلاح، بازار آن را بطلبد. تهیه چنین بازاری که محصولات تولید شده در جمهوری اسلامی ایران بر آن تسلط داشته باشد، نکته اصلی و شاید مهمترین نکته است. اگر این اتفاق بیفتد، البته ویدئو به صورت یك موهبت درمی‌آید. وسیله‌ای که به ما اجازه می‌دهد استقلال فرهنگی‌مان را حفظ کنیم و حتی خوراك لازم برای یك تهاجم فرهنگی به خارج از مرزهایمان را فراهم کنیم. اما اگر این طور نشود و به هر صورت سیاستهایی که تدوین و طراحی می‌شوند، از پس کنترل بازار ویدئو

برنیاید و یك بازار بی‌در و پیكر و پریشانی به وجود آید که یا محصولات آمریکایی و یا ملغمه‌ای از محصولات هندی و چینی و عربی و نقاط دیگر بر آن حکومت کنند، در آن صورت، فرقی بین ویدئو و ماهواره نیست. در حقیقت از ترس ماهواره، ماهواره‌های کوچکی را به داخل خانه مردم راه داده‌ایم.

پیشنهاد شما برای کنترل بازار ویدئو چیست؟ به نظر شما بهترین راه برای تهیه نوار، پس از آزادی ویدئو، چیست؟

به نظر من، سیاستهایی که تا به حال در زمینه کنترل جریانات فرهنگی در این مملکت اعمال شده، یعنی سیاستهای فرهنگی به طور اعم، سیاستهای واقع‌بینانه‌ای نبوده است و غیر عملی بوده و نتیجه خوبی هم نداده است. نمونه‌اش در مورد سینماست. سیاستهای فرهنگی که طی آن سعی شد سینمای این مملکت به سوی یك سینمای غنی پربار و آبرومند برود، عملاً باعث ورشکستگی مزمن سینما شد. اگر ادامه آن سیاستها و روح و مایه اصلی آن در زمینه برنامه‌ریزی و سیاستگزاری ویدئو هم عرضه شود و به کار گرفته شود، نتیجه البته فاجعه‌آمیز خواهد بود. کار به جایی می‌رسد که ورشکستگی در زمینه ویدئو پیش می‌آید و این را هم نمی‌شود پنهان کرد. ما در زمینه ورشکستگی سینما که هم جنبه اقتصادی و هم جنبه فکری داشت، جنبه اقتصادی را با دادن سوبسیدهای آشکار و پنهان مخفی کردیم و جنبه فرهنگی را هم منکر شدیم. چرا که سینما اصولاً خیلی حضور بارزی در جامعه ایران ندارد و آن طور که آمارها نشان می‌دهد، سینمای ایران، طی یك سال، بیش از دو ساعت وقت یك ایرانی را پر نمی‌کند و در نتیجه ورشکستگی فکری تظاهر بارزی ندارد و می‌شود منکرش شد. ورشکستگی اقتصادی هم که با کمکهای مالی جبران می‌شد. اما ورشکستگی سیاستهای فرهنگی در زمینه ویدئو چیزی نیست که پنهان بماند. نه به لحاظ مالی می‌توان با سوبسید جبرانش کرد و نه به لحاظ فکری می‌توان منکرش شد. به این دلیل که الآن آمارها نشان می‌دهد، چیزی حدود دو میلیون دستگاه ویدئو در ایران هست. به محض آزادی فعالیتهای ویدئویی، شاید بشود گفت چیزی حدود دو برابر این تعداد دستگاه خریداری می‌شود. این حداقل است. یك بازار عظیم، حدود شش میلیون یا بیشتر، دستگاه ویدئو خواهید داشت. این شش میلیون دستگاه اگر هر شب هم یك فیلم در آن دیده نشود، هفته‌ای دو تا سه برنامه را حداقل نمایش خواهند داد. اگر این بازار از کنترل سیاستهای فرهنگی خارج شده باشد، ورشکستگی آن سیاستها، دیگر ورشکستگی ای نیست که بشود پنهانش کرد. اگر این بازار، به وسیله فیلم هندی و آمریکایی و برنامه‌ها و شوهای ماهواره‌ها، اشغال شده باشد، شما هر چقدر هم برنامه بسازید اگر نبرند و نگاه نکنند، و در خانه‌های مردم دستگاههای ویدئو چیزهای دیگری نشان دهند، این ورشکستگی آن چیزی نیست که بشود منکرش شد و آن را کم اهمیت تلقی کرد. بنابراین سیاستهایی که اعمال می‌شود، باید واقع‌بینانه باشد به این معنی که سیاستها، اهرمهای حقیقی را در جهت کنترل جریانات فرهنگی در دست گرفته باشد و به جای ظاهرسازی، در عمل و در واقع امر سعی کند در بازارهای ویدئویی نفوذ کند. این سیاستها به اعتقاد من، باید بیش از هر چیز، متوجه اهرمهای مالی و اقتصادی باشد. در حقیقت، باید دنبال طراحی کردن سیاستهایی بود که جریان سرمایه‌ای را که در اثر فعالیتهای ویدئویی فراهم می‌شود به طرف تولید برنامه‌های ایرانی برگرداند. کنترل جریان پولی در فعالیتهای ویدئویی مهمترین کاری است که یك سیاستگذار فرهنگی باید انجام دهد.

باید کاری کرد که بازار قاچاق نوار ویدئو و بازار انگلی اقتصادی که در حال حاضر بر فعالیتهای ویدئویی غیرقانونی حکومت می‌کند، سودآوری‌اش را از دست بدهد و بازار فعالیتهای قانونی ویدئو که در آن پول اصلی به تولید کننده برنامه برمی‌گردد، رونق پیدا کند. باید ترتیبی داد که تولید کننده، کارش را پر رونق ببیند و امکان تولید برنامه‌های دیگر را در خود ببیند. کسی که وارد این کار می‌شود و می‌خواهد برنامه تولید کند، کارش را سودآور ببیند و برنامه‌هایش را گسترش دهد و خلاصه بازار تولیدات ایرانی باید خریدار داشته باشد. بنابراین حفظ عنصر جذابیت در برنامه‌های ویدئویی، نکته مهمی است. سیاست غلطی که می‌توان در این مورد در نظر گرفت، سوبسید دادن است به هر شکل. یعنی کمك کردن و سوبسید دادن و کمك بلاعوض دادن برای تولید برنامه‌های ویدئویی، سم است برای بازاری که قرار است جذابیت داشته باشد. چون برنامه‌هایی که نیاز به کمك مالی دولت دارند لابد مورد استقبال بینندگان قرار نمی‌گیرند و هنگامی که از طرف بینندگان استقبال نشود، آن برنامه‌ها فقط به درد ظاهرسازی می‌خورند. یعنی فقط به درد این می‌خورند که شما آمار دهید و بگویید ما این تعداد برنامه تولید کرده‌ایم در حالی که در خانه‌های مردم دارد اتفاق دیگری می‌افتد و آن اتفاق تعیین کننده است. آن اتفاق سرنوشت فرهنگ مملکت و سرنوشت وضعیت سیاسی مملکت را می‌تواند تا حد زیادی تعیین کند. بنابراین، آن سیاست واقع‌بینانه که می‌گویم به این معناست که برنامه‌هایی که در ایران تولید می‌شود و توسط هنرمندان و فیلمسازان ایرانی تهیه می‌شود، حتی اگر این هنرمندان بسیاریشان به عنوان هنرمندان مسلمان و خیلی مذهبی معروف نباشند، حداقل اینکه آنها در حوزه فرهنگی ایران اسلامی زندگی می‌کنند و خواه ناخواه و آگاه یا ناآگاه تحت تأثیر سنتهای مملکت ما، تحت تأثیر قواعد اخلاقی موجود در ایران و خواست و عقاید مردمشان قرار دارند، حتی برنامه‌های ساخت آنها نسبت به برنامه‌های وارداتی از خارج ارجحیت و ارزش دارد. در صورتی که با اینها مقابله تنگ‌نظرانه‌ای شود و برنامه‌ها محدودیتی پیدا کنند که آن

براساس اصول

نتیجه

وید

حوز

د

مخالفت بنیادی با نرمهای فرهنگی ما را در برنامه دارند. بنابراین من فکر می‌کنم سیاستهای فرهنگی که اعمال می‌شود باید براساس پرهیز از ظاهرسازی، وسعت نظر و کنترل جریانات پولی شکل بگیرد.

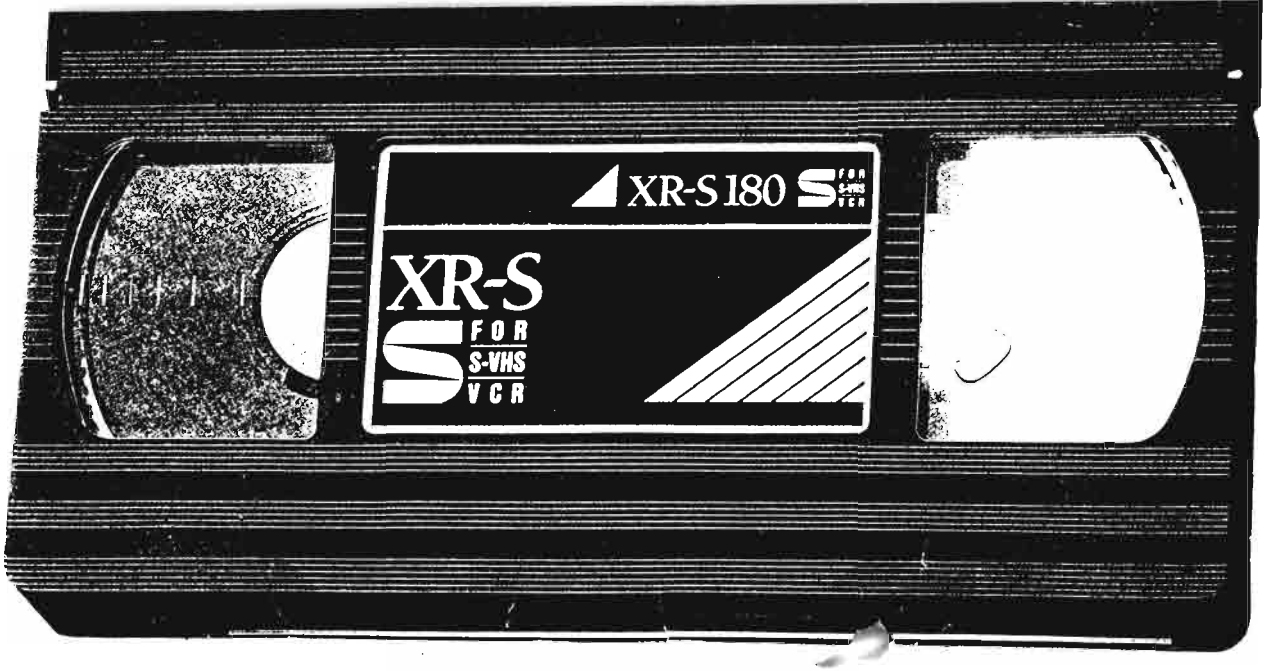
بسیار خوب. اگر موافق باشید بحثی کوتاه در مورد ماهواره داشته باشیم که بی‌ارتباط با این بحث نیست، با نفوذ و تبلیغ فرهنگ غربی توسط ماهواره، چه باید کرد؟

ببینید، ماهواره چیز تازه‌ای نیست. یعنی چیز عجیب و غریبی از طریق ماهواره پخش نخواهد شد. من یادم هست که قبل از انقلاب مایک کانالی داشتیم که تلویزیون بین‌المللی نام داشت. این تلویزیون بین‌المللی، برنامه‌های مختلفی را پخش می‌کرد که بعضی برنامه‌های آن هم توسط تلویزیون خودمان، شبکه یک و دوی آن موقع، پخش نمی‌شد. شوی خارجی و فیلم خارجی و غیره و همه هم به زبان اصلی، چون این برنامه‌ها برای آمریکایی و انگلیسی زبانهای ساکن تهران پخش می‌شد. شکل این تلویزیون خیلی شبیه بود به کانالهای تلویزیونی آمریکا. و بسیار شبیه بود به چیزی که قرار است روی ماهواره‌ها بیاید و پخش شود. در آن زمان تقریباً هیچ کس از این کانال استفاده نمی‌کرد و علتش هم این بود که برنامه‌ها به زبان انگلیسی پخش می‌شد و به زبان مردم ما نبود. مردم هم علاقه‌ای نداشتند مگر آنها که می‌خواستند زبان انگلیسی یاد بگیرند. اگر ما فرض را بر این بگذاریم که الآن تلویزیون متنوعی داریم، تلویزیونی داریم که برنامه‌هایش مردم را سرگرم می‌کند و هیچ مسئله اجتماعی هم به وجود نمی‌آورد که البته چنین فرضی هم فرض ممتنعی است، اگر...

می‌بخشید، منظور من دقیقاً همین نکته است. خصوصاً که شما سابقه مدیریت تلویزیون دارید و به کار آشنایی دارید، می‌خواهم از این طریق، نقش سیما را هم بررسی کنید.

بله. تلویزیون ما که اصولاً تکلیفش معلوم است و خیلی احتیاج به بحث ندارد. ولی به فرض اینکه ما تلویزیون متنوعی داشتیم که برنامه‌هایش می‌توانست تمام اقشار مردم را راضی کند و هیچ مسئله اجتماعی هم به وجود نمی‌آورد، البته در آن صورت نگرانی نسبت به ماهواره وجود نداشت، به خاطر اینکه ماهواره یک امتیاز بزرگ را ندارد که تلویزیون ما می‌تواند داشته باشد و آن این است که تلویزیون ما از زبان فارسی استفاده می‌کند. حالا اگر ما بازار ویدئویی بتوانیم فراهم کنیم و این بازار ویدئو، چنان تنوعی داشته باشد که همه بخواهند برنامه‌هایش را ببینند مسئله حل می‌شود. ببینید خیلی روشن است، ما در اکثریت قریب به اتفاق خانه‌های مردم ایران یک دستگاه تلویزیون بیشتر نداریم. یعنی ما آن فرهنگ دو تا سه دستگاه تلویزیونی در مملکتمان نیست. در هر خانه، یک دستگاه تلویزیون داریم. این تلویزیون هم روزی پنج تا شش ساعت فرصت هست که افراد خانواده از آن استفاده کنند. اگر در این پنج شش ساعت برنامه‌هایی وجود داشته باشد که به نظر بعضی افراد خانواده دیدنش عاجلتر از برنامه‌های ماهواره باشد، یعنی فرض کنید، بچه و کودک دبستانی، جوانی که به دبیرستان می‌رود، مادر خانواده و پدر خانواده، هر کدام برنامه‌ای داشته باشند که بخواهند ببینند، حالا روی نوار ویدئو یا روی برنامه‌های تلویزیون خودمان. مجموعاً این پنج شش ساعت را نیاز داشته باشند که اشغال کنند به وسیله برنامه‌های ایرانی، در این صورت ماهواره از میدان خارج می‌شود. زیرا ماهواره آن امتیاز زبان را ندارد و عقب است و آن غریبگی را دارد با مردم ما. موضوع این است که آیا آن برنامه‌های ویدئویی آن قدر جذاب هست که شما بخواهید ببینید؟ آیا هر شب که پدر خانواده می‌خواهد دو ساعت تلویزیون ببیند، آیا هر زمان که خواست یک نوار مناسب دارد که کنار دستش گذاشته باشد؟ مثل این است که بگویید از فردا قرار است بازار کتابهای انگلیسی در این مملکت آزاد شود و همه رقم کتاب هم هست و سانسوری هم وجود ندارد، کتابهای پورنوگرافی هم می‌آید. حالا می‌خواهیم ببینیم در وسعت بازار کتاب خودمان، چقدر کتاب داریم. آن کتابخوانهای ما، آیا کتابی به زبان فارسی گذاشته‌اند روی طاقچه تا زمانی که فرصت کردند اول آن را بخوانند؟ اگر چنین باشد و اگر بازار کتاب ما آن چنان تنوعی داشته باشد که همیشه یک کتاب به زبان فارسی روی طاقچه باشد و هیچ وقت، نوبت به بررسی کتابهای انگلیسی و رفتن سراغ آن کتابها نرسد، خوب، به طور طبیعی بازار کتب انگلیسی از دور خارج می‌شود. البته این از دور خارج شدن، مطلق نیست. عده‌ای از مردم و درصدی از مردم این مملکت همیشه از همان اول، از همان زمان انقلاب، علاقه‌مند بوده‌اند مثل غربیها زندگی کنند و چیزهای مصرفی‌شان مثل اروپایی‌ها باشد و آن چه می‌بینند مثل غربیها باشد و خلاصه الگوی مطلوبشان آمریکاییها و اروپاییها بوده. آنها را نمی‌شود جلویشان را گرفت. آنها به هر حال یک راهی برای ارتباط با آنجا پیدا می‌کنند. اما در مورد اکثریت مردم، فقط این سؤال مطرح است که آیا شش ماه، یکسال یا دو سال دیگر، یعنی هر زمانی که ماهواره می‌خواهد مستقیم روی آنتن مردم برنامه پخش کند، به بازار ویدئو به معنای واقعی کلمه مسلط شده‌ایم؟ آیا برنامه‌های متنوعی که مردم واقعاً بخواهند ببینند، تولید کرده‌ایم؟ یا اینکه محصولات عرضه شده در بازار ویدئو، همان برنامه‌های ماهواره‌ای است که دارد به صورت قاچاق، یا به صورت دوبله شده و بخشی به صورت مجاز عرضه می‌شود. در این صورت البته وقتی ماهواره شروع کند به برنامه پخش کردن، مردم حداقل به دلیل همین تفاوت هزینه‌ای که ماهواره با ویدئو دارد، به سمت ماهواره‌ها گرایش پیدا می‌کنند. ما باید سیاستهایمان به گونه‌ای باشد که آسیب‌پذیر نباشیم.

بسیار متشکرم. □



□ به گیرنده‌های خود دست نزنید، اشکال از ماهواره است!

■ مسعود مهرابی
● مدیرمسئول ماهنامه سینمایی‌فیلم

از اینجا شروع کنید که ویدئو به عنوان یك ابزار تکنولوژیك، چگونه وسیله‌ای است؟

خوب، ویدئو به عنوان یك وسیله پخش صوت و تصویر، چیز خوبی است و من هیچ مسئله‌ای با آن ندارم! همان طور که با رادیو، دستگاه ضبط و پخش، تلویزیون و سینما مسئله‌ای ندارم. امّا، مشکل اینجاست که ما از آن برای خودمان مسئله ساخته‌ایم. چیزی که اینك ـ در زمانه «انفجار اطلاعات و ارتباطات» ـ اساساً مسئله مرده‌ای به حساب می‌آید. در کنار دریافت امواج صوتی تصویری ماهواره‌ها ـ که می‌گویند در تهران هم رؤیت و شنیده شده است! ـ پرداختن به موضوع ویدئو بعد از سالها، طنز تلخی به حساب می‌آید. پرسش این است که چرا از یك موضوع ساده، مسئله‌ای حاد ساخته‌ایم، در جامعه‌ای که تعداد عنوانهای کتاب و نشریه‌اش کم اند و کم تیراژ، مراکز فرهنگی‌اش چون سالن سینما، سالن تئاتر، کتابخانه و... شبکه‌های تلویزیونی کم‌اند و غیر جذاب، چرا به جای استفاده مفید از این وسیله، با آن قهرآمیز برخورد کرده‌ایم؟ تا جایی که حتی صورت مسئله را هم ـ پیش از این ـ پاك کرده‌ایم. و به این ترتیب، به جای تغذیه فکر و فرهنگی مردم (ومسلماً، پر کردن اوقات فراغت آنان)، راه را بر واسطه‌ها و دلالهای بی‌فرهنگ گشودیم.

به هر حال، معتقدم که مسئله ویدیو، مسئله مرده‌ای است. روزنامه‌ها و نشریه‌هایی که این موضوع را تبدیل به دکان جدیدی کرده‌اند و حتی شما که با نیت خیر بر مبنای آن گزارش تهیه می‌کنید، اساس را بر مسئله غلطی استوار کرده‌اید. از روز نخست عیان بود، آنان که راه را بر یکی از فرآورده‌های این چنینی تکنولوژی می‌بندند، زیانهای قابل توجهی متوجه جامعه می‌کنند.

اشاره کردید ویدئو مسئله نبوده و ما آن را به صورت مسئله درآورده‌ایم، به نظر شما چرا چنین کاری کرده‌ایم؟

فکر می‌کردند ویدئو به سینما لطمه می‌زند. دوستان این نکته ظریف را ندیدند که ویدئو خود در خدمت سینماست. فقط از یك جنبه، می‌بینید که تعداد قابل توجهی از فیلمها در اکران عمومی با فروش خوبی مواجه نمی‌شوند. این فیلمها می‌توانستند بعد از مدتی روی نوارهای ویدئویی عرضه شوند و مشتری خود را نیز داشته باشند. طالب این گونه فیلمها، به جای پرداخت مبلغ ۵۰۰ تومان (هزینه رفتن یك خانواده ۵ نفره به سینما) با اجاره آن و پرداخت ۱۰۰ تومان نیازش را برآورد می‌کرد. اخیراً فیلمی از یك فیلمساز تجاری ساز، که تصور می‌شد فروش فوق‌العاده‌ای خواهد داشت، با شکست تجاری فوق‌العاده‌ای مواجه شد. به عقیده من، این فیلم کاملاً مناسب «ویدئو کلوبها» بود تا نه تنها صاحب آن ورشکسته نشود، بلکه سود خوبی هم نصیبش شود. از جنبه‌ای دیگر، ویدئو می‌تواند کمك اقتصادی مؤثری به سینما کند. با یك حساب سرانگشتی، فقط از اجاره نوارهای ویدئو، حداقل ۳۰ میلیارد ریال سود حاصل می‌شود. در حالی که فروش یك ساله سینمای ایران، یك سوم این مبلغ هم نیست. اختصاص بخشی از آن ۳۰ میلیارد ریال به سینما (توسعه سالنهای سینما، تولید فیلمهای فرهنگی‌تر، کمك به خانواده سینما و...)، به همت عالی کارگزاران فرهنگی بستگی دارد، البته!

علاوه بر این بعد قضیه، تعارفی هم وجود دارد بین استفاده ویدئو در ایران و خارج از ایران. در اینجا، مشخصاً فیلمهایی بر روی نوار ویدئو می‌آید که نظام حکومت کشور و ضوابط فرهنگی، تماشای آنها را مجاز نمی‌داند. با آزاد

شدن ویدئو، تکلیف این مسئله چگونه می‌شود؟

کدام تکلیف؟ اگر مقصود چند و چون تکلیف ممیزی است، جوابش معلوم است: آثار ارزشمندی را باید پیشنهاد کرد تحمیل نکرد. یادمان باشد مردم هستند که انتخاب می‌کنند. میزان فرهنگ، دانش و بینش همین مردم است که نوع انتخاب‌ها را رقم می‌زند. همه کوشش ما، در جهت افزودن بر این فرهنگ و دانش و بینش بایستی استوار باشد. ما نباید بودجه‌ای هنگفت صرف کنیم و با ایجاد مراکز عریض و طویل به مردم تکلیف کنیم که چه ببینند و چه نبینند. باید مردم را به گونه‌ای آموزش دهیم که انتخابشان، انتخاب درستی باشد.

خب این مربوط به مردم بود، برنامه‌سازان ویدئویی باید چگونه عمل کنند؟

کدام برنامه‌سازان؟

برنامه‌سازانی که قرار است همزمان با آزادی ویدئو، فعالیت کنند.

جواب بالا، به گونه‌ای دیگر اینجا هم مصداق دارد. اگر حق انتخاب و عمل برای یکدیگر قائل باشیم، خیلی از مشکلاتمان حل می‌شود.

این بحث را با طراح مسئله ماهواره ادامه می‌دهیم تا نتیجه‌گیری آسانتری انجام دهیم. مسئله ماهواره مدتی است که مطرح شده و ظاهراً تا یکسال آینده، تقویت دستگاهها باعث دریافت برنامه‌ها توسط آنتنهای معمولی خواهد شد.

آینده‌ای در کار نیست. آینده همین امروز است. بحث از نوع «آنتن» و این حرفها گذشته است. هم اکنون حدود ۹ تا ۱۰ میلیون نفر از جمعیت کشور که در استانهای حاشیه مرزها- همجوار با دیگر کشورها- زندگی می‌کنند، عملاً زیر پوشش کانالهای تلویزیونی آنها قرار دارند. در بعضی از همین استانها، برنامه‌های ارسالی از سوی ماهواره‌ها که با آنتنهای زمینی هماهنگ هستند نیز دریافت می‌شوند در این مناطق مردم هیچ مشکلی با شبکه اول و دوم تلویزیون ندارند و هیچ گاه از کیفیت نازل آن شکایت نمی‌کنند. در سطح دیگر شهرها هم شنیده می‌شود که بعضی آنتن‌های «بشقابی!» تهیه کرده‌اند و چیزهایی را به تماشا نشسته‌اند. همان طور که شما می‌گویید، تا چندی دیگر، برنامه ماهواره‌ها بدون واسطه دریافت خواهند شد و...

با بودجه اندک، کارهای فرهنگی رونق نمی‌گیرد. بودجه فرهنگی ما چیزی حدود نیم یا یك درصد است. با این ارقام کاری از پیش نمی‌بریم به جای این همه شکایت از دیگران، باید خرج کنیم و فراوانی ایجاد کنیم و...

به اعتقاد شما آیا ماهواره خطری برای جامعه ما دارد.

مسلماً و میزان آن بستگی به سطح فرهنگی ما دارد. همان مقدار که افراد با فرهنگ و شعور ما در برابر هر نوع هجومی از این دست مقاوم هستند، افراد غیر آن، لطمه پذیرند. پخش این برنامه‌ها مسلماً در جوامع دست نخورده‌تر مخرب‌تر است.

پس اصلاً امیدی نیست. زیرا ما از چند مورد ساده، خودمان را باخته‌ایم و به اسم تهاجم فرهنگی، میدان را واگذار کرده‌ایم.

نه این طور نیست. به هر حال ما یك جامعه کهن و با فرهنگ و سنت دیرینه هستیم اما نباید دست روی دست بگذاریم. همان طور که گفتم، باید کار کنیم، تولید کنیم، عرضه کنیم. باید فراوانی ایجاد کنیم: تنوع فیلم، کتاب، تئاتر، موسیقی، نشریه ایجاد مراکز فرهنگی متفاوت، ایجاد شبکه‌های جدید تلویزیونی و نهایتاً حق انتخاب برای تولید کننده و مخاطب.

البتّه، هدف ماهواره فقط فیلمهای مبتذل نیست. اهداف دیگری را هم دنبال می‌کند.

صددر صد. آن چه تا دیروز شنیده می‌شد، حالا «دیده» می‌شود. دیگر نمی‌شود صرفاً به عنوان «رسانه دروغ‌پرداز» با آن برخورد کرد. مردم ما معمولاً چیزی را که می‌بینند، باور می‌کنند. حالا باید کوشش کنیم و بیاموزیم که آنها چگونه ببینند. نحوه درست دیدن و درست قضاوت کردن را باید همه ما بیاموزیم.

باز هم تکرار می‌کنم که در این زمینه باید سرمایه‌گذاری کلان کنیم تا بعداً مجبور نباشیم راههای فرعی و بی‌پایان را طی کنیم. مثالی می‌زنم. بودجه کافی در اختیار آموزش و پرورش قرار نمی‌دهیم، به طوری که طبق آمارهای رسمی حدود ۲۰ درصد از کودکان ما قادر به مدرسه رفتن نیستند. پس از چندی که تعداد بیسوادها زیاد شد، نهضت سوادآموزی را به عنوان یك راه فرعی برمی‌گزینیم و بودجه‌ای را به آن اختصاص می‌دهیم. اگر قرار بود همه ایرانیهای بیسواد، به حدی از خواندن و نوشتن برسند، همان چند سال اول پس از انقلاب کفایت می‌کرد؛ خوب، تداوم کار نهضت سوادآموزی یعنی چه؟ یعنی در این زمینه به اندازه کافی هزینه نکرده‌ایم و بخشی از مردم، خصوصاً در روستاها، بیسواد مانده و گروههای دیگری نیز در راهند معادله مشخص و برابری است نه همیشگی. نه آنکه، روزبه روز بر تعداد کلاسهای نهضت سوادآموزی افزوده شود و از تعداد مدارس عادی کاسته شود (در واقع همپای رشد جمعیت، مدرسه ساخته نمی‌شود) به این ترتیب شما پاسخ دهید، چگونه با «نهضت سوادآموزی» می‌شود به جنگ امواج ماهواره‌ای رفت؟ می‌شود به دانش‌آموزان این کلاسها گفت: «لطفاً به گیرنده‌های خود دست نزنید، اشکال از ماهواره است؟»□

□ تراستهای گرافیکی در ایران

● نقدی بر گرافیک معاصر ایران

■ روزبه دوامی

برای بررسی گرافیک ایران و تاریخ آن، می‌توان به کتابهایی که اطلاعاتی در این خصوص در آنها یافت می‌شود مراجعه کرد، یا در کتب تاریخی، به دنبال ردپای این هنر نوظهور درایران گشت و منابعی را که با گرافیک در ایران ارتباط پیدا می‌کرده است، بزرسی کرد و مثلاً نشان داد که فلان تراکت سینمایی توسط فلان انگلیسی ساخته شد و یا نشانه‌های قدیمی را پیدا کرده و از آنها خبر داد و دست آخر هم نتیجه گرفت که این روند، به آنجا ختم شده که طراحان گرافیک ما به قدری پیشرفته‌اند که دست طراحان ژاپنی از یك طرف و تصویرگران آثار تبلیغاتی آمریکا را از طرف دیگر، از پشت بسته‌اند! اما...

قصد ورود به بحثهای نظری و زیبایی شناسانه و همچنین تحلیل نقش گرافیك و نسبت آن باارتباطات‌راهم ندارم. تنهابیان برخی از مسائلی که تحت نام «هنر گرافیك در ایران» اتفاق افتاده و می‌افتد، مرا واداشته است تا با نگرشی کوتاه، در خصوص آنها توضیحاتی بنویسم و با حذف لعابها و شعارها و حواشی، بینندگان بتوانند با این آثار بهتر برخورد کنند.

گرافیك، حرفه‌ای است که به یك معنا، دو سر دارد. از طرفی می‌تواند تا حاشیه هنر پیش برود، و از طرف دیگر می‌تواند در عمق تجارت غرق شود. این دو قطب در گرافیك، همواره مصادیق مشخصی داشته است.

اگر به کتاب «graphis Posters» (که کتاب بالینی بسیاری از گرافیستهای بسیار بسیار بسیار خلاق ایرانی است) نگاه کنیم، از همان ابتدا این تمایز آشکار است. در فهرست این مجموعه آمده است:

۱. «Advertising Poster» که برای معنای این کلمه در فارسی آورده شده: اعلان، آگهی خبر، از کلمه آگاهی دادن و آگهی دادن و Advertise . این بخش از کتاب، شامل مجموعه‌ای از اعلانها و آگهی‌های تجارتی در باب تبلیغ برای فروش و عرضه اجناس و کالاست. این بخش از گرافیك، اجتناب‌ناپذیر است و در واقع، یکی از موارد اساسی گرافیك است و بدین معنا، در این مسئله اشکالی وجود ندارد.

۲. «Cultural Posters» : اعلانهایی است که در رابطه با بخشهای فرهنگی و رویدادها و سالنهای نمایش، اکران فیلمها، تئاترها و نمایشگاهها و غیره است.

۳. «Social Posters» : اعلانهایی است مربوط به مسائل اجتماعی از قبیل: آلودگی هوا، نهی از کشیدن سیگار، احتیاط به هنگام رانندگی و یا اعتراض به بمب اتمی. (۱) شاید اینها به نظر توضیح واضحات بیایند، اما قصد من از نوشتن آنها به خاطر خلط بی‌حد و مرزی است که در ایران، میان این تقسیم‌بندی‌ها وجود دارد.

یك طراح گرافیك در ایران، به طور مثال برای پذیرش سفارش، هیچ محدودیتی

ندارد، مثلاً از طرح بسته‌بندی پوشاك بچه تا پوستر جشنواره فیلمهای فلان، و این تازه ابتدای ماجراست. اگر این طراح، قدرت تشخیص اختلاف ماهوی بین این دو موضوع را می‌داشت، می‌توانستیم این مسئله را کلاً مشکل هنر و هنرمندان ایران بدانیم. اما دردسر اصلی در گرافیك، شکل و نحوه اجراست. گرافیك، به یك معنا، تنها صورت است. زیرا مضمون را به طریقی از سفارش (و نه طبق اصطلاح معمول شده، از جانب سفارش دهنده) اخذ می‌کند. البته بحث بیشتر در این موارد، مستلزم ورود به حوزه‌های نظری هنرهای تجسمی است. به طورمثال، همین طراح بزرگ، برای به‌انجام رساندن طراحی بسته‌بندی پوشاك بچه، شروع به کاوش می‌کند و می‌کوشد که با توجه به آموخته‌های خود، همواره ارزشهای ملی و فرهنگی کشورش در آثارش پیدا باشد. اولین کاری که بعد از تقسیم فرمالیستی اطراف و وجوه مختلف این جعبه می‌کند (که البته اجتناب‌ناپذیر است)، دست به آرشیو برده و یك اسلیمی بیرون کشیده و ضمیمهٔ همین تقسیمات می‌کند تا مبادا اثرش، فاقد آن ارزشها باشد. از طرف دیگر، برای طراحی پوستر فلان جشنواره، همین اسلیمی‌ها را با ابزاری چون ایربراش یا کامپیوتر، اجرا و آنالیز می‌کند و با یك زمینهٔ رنگی آنها را به فریمهای معلق در آسمان پوستر، متصل می‌کند. و حاصل مثلاً می‌شود جشنواره هنر اسلامی.

از بارزترین خصوصیات یك گرافیست، روحیه جست و جوگری او برای دست‌یابی به صحیح‌ترین و کاملترین نشانه‌ها و موتیفهای مربوط به موضوع است که گاه به طور مستقیم، و گاه با واسطه‌ای در ارتباط با موضوع است. آنچه در اولین نگاه به آثار طراحان موفق، به ما منتقل می‌شود، در درجهٔ اول همین نشانه‌ها و ارتباطات است و در مرتبه دوم، روح جست و جوگر طراح و نحوهٔ پرداخت. این امر، در برخی موارد، بدان حد پیش می‌رود که طراح از نظر بیننده، با موضوع اثر و یا صاحب اثر (سفارش دهنده) همساز می‌شود. مثلاً به نظر می‌رسد طراح با فیلمساز، یا با فلان نویسنده، و از این دست...

مطلب دیگر آنکه در سطوح حرفه‌ای، بسیار بندرت، می‌توان طراحانی را یافت که در هر دو بخش (گرافیك تجاری و فرهنگی)، به طور جدی، فعالیت داشته باشند. این مهم در غرب و در دنیای گرافیك غیرایرانی، حد و مرزی بسیار روشن دارد و از جایگاههای مشخص و نسبت ارزش‌گذاری معینی، برخوردار است.

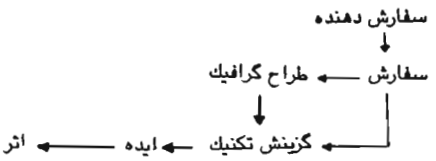
برای روشن‌تر شدن مسئله، نگاهی می‌کنیم به آخرین رویداد گرافیکی ایران: «سومین نمایشگاه دو سالانهٔ طراحان گرافیك ایران». از آگهی‌های اعلان خود این نمایشگاه، شروع می‌کنیم، که الحق بیش از هر چیز، بی آنکه طراحان این پوسترها عمدی در آن داشته باشند، بیانگر مفاهیم اساسی گرافیك در ایران بودند: آشفتگی و التقاط. ادا و اطوار و تظاهر به سنت‌ها و پزعقب نماندن از تحولات جهانی گرافیك یعنی قرار دادن کادرهای عجیب و غریب و اشکال هندسی معلق در فضای پوستر، به تبع آثار غربی. با همان شعار مضحك «دوسالانه» که مثلاً به جای لفظ «Bienal» و یعنی چون اینجا ایران است و ما مردمی بسیار سنتی و پای بند ارزشهای فرهنگی هستیم، خوب نیست الفاظ اجنبی به کار بگیریم.

این دو اثر (پوسترهای نمایشگاه)، نگاهی فانتزی و غیرجدی به پدیده گرافیك دارند و آنرا نه به عنوان یك ابزار ارتباط جمعی، که صرف تبلیغات می‌بینند. گویی یکی از این طراحان، برای شروع برنامه‌های تابستانی یك سیرك (البته ایرانی- اسلامی) سفارش گرفته است و دیگری برای فروش وسائل نامرغوب و دست دوم یك فروشگاه لوازم التحریر. البته هماهنگی بی‌نظیر این دو اثر با حقیقت گرافیك معاصر ایران، قابل تقدیر است.

گرافیك، در میان طراحانی که به طور نسبی، خود را محدود به ساختن آثار فرهنگی کرده‌اند، دچار فرمالیسمی بی‌حد و حصر است؛ تا آنجا که تقریباً ۹۰٪ آنها، طراحی کردن (Drawing و نه طراحی به معنی Desigin) را در آثارشان به کلی فراموش

کرده‌انـد و تنهـا این امـر را محـدود به تصویرسازی برای کودکان می‌دانند. گواه این مدعـا، تصمیم گیـری برگزارکنندگان، شرکت ندادن این بخش (تصویرسازی) در نمـایشگـاه است. اگر قصد آن را داشته باشیم یك مفهـوم کامل و اصیـل از هنر گرافیـك به دسـت بدهیم، بایـد با همین تصویرسازی کلنجار برویم و بس، و این در صورتی است که این معنی در ایران، فدای اطوارهای روشنفکری و تقلیدهای بی‌حساب و بازی و شوخی با فرم و رنگ در آثارشان نشده باشد. بدترین شکل این ماجرا، زمانی است که طراح مقلد، حتی به موضوع مورد تقلید خود بی‌توجه است و حتی قادر به درك نسبت میان اثر و موضوع آن، از یك طرف و تکنیك اخذ شده توسط طراح اصلی از سوی دیگر نیست.

اصولاً برای پدید آمدن یك اثر گرافیك، روندی بدین شکل طی می‌شود:



حال، تصور کنید در چنین روندی، طراح مقلد، از میان تمامی این موارد، به برداشتی بسیار ناشیانه و ضعیف از تکنیك صوری آثار وارداتی اکتفا می‌کند؛ بی‌آنکه کوچکترین اعتنـایی به عوامـل اسـاسی دیگر داشته باشد. مثال بارز این تقلید، برداشت ضعیف از طرح بسته‌بندی صابون تن شویی است که به کودکـان و تصویرگران محترم آن در ایران (۲) تقدیم می‌شود. در واقع به تعبیر طراح ایرانی، سفارش، طراحی و تکنیك یك اثـر تبلیغـاتی، با تغییـر عنـوان بسادگی می‌توانـد به یك پوستـر برای یکی از چند رویداد بزرگ فرهنگی مبدل شود.

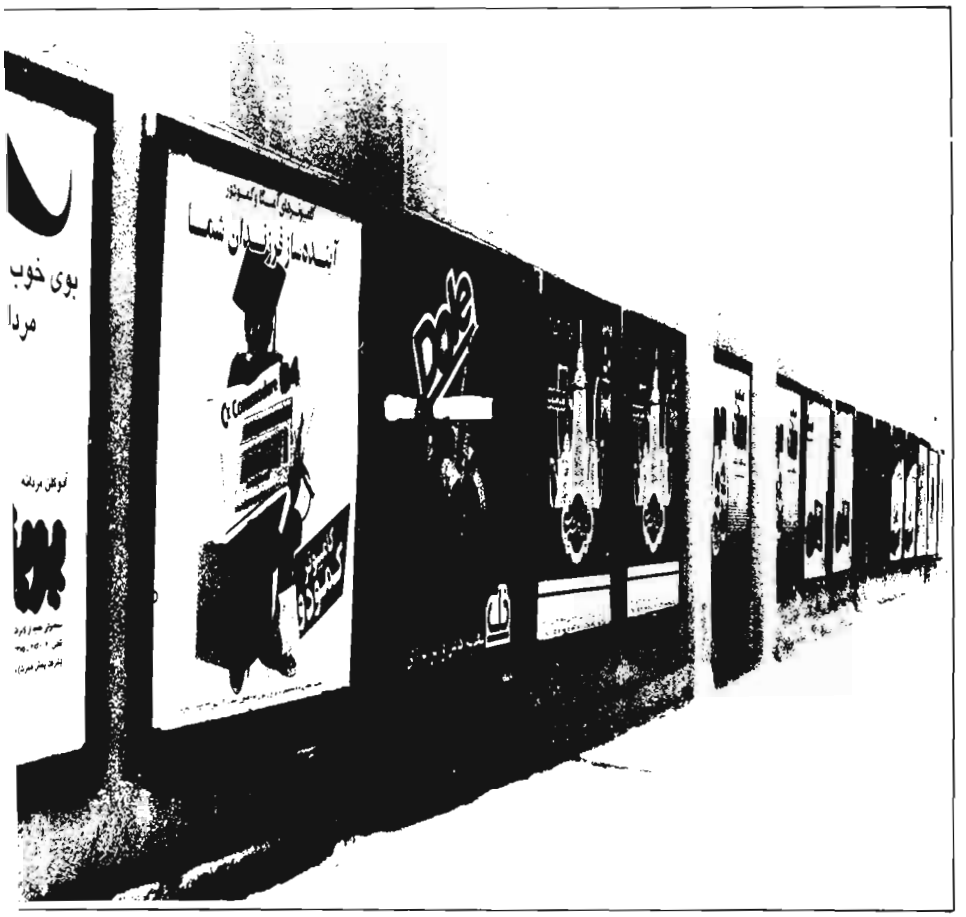
برگـردیم به نمـایشگاه. با کمترین دقت درمی‌یابی که نه به نمـایشگـاه گرافیك که گویی به محل دائمی نمایشگاههای کالاهای خارجـی (و یا ایـرانـی برای خارجـیهـا) آمـده‌ای. گاهی دیدن آگهی‌های تجاری در کتب و مجلات غربی، به مراتب آموزنده‌تر و جالبتر از دیدن آثار فرهنگی مملکت خودمان است. وای به حال بیننده‌ای که به دیدن طرحهای تبلیغاتی در ایران می‌رود! آدم کم‌کم هم به تصدیقات ذهنی خود مشکوك می‌شود و هم به کتب و مجـلات معتبـر آثـار گرافیـك تبلیغاتی. زیرا تبلیغات، یعنی یك کادر کلفت سیـاه با گوشه‌های گرد و زمینه‌ای تِرام از تیره به روشن، که یك دستگاه زیراکس را در میان خود دارد. و یك شعار بی‌ربط ترجمه‌ای هم کادر را کامل می‌کند. (۳) البته تنوع هم فراموش نمی‌شود. یعنی، دستگاه زیراکس، جای خود را با تلکس، فاکس، تلویـزیون و غیـره مرتبـاً عوض می‌کند. و گروهی دیگر، اکتفا می‌کنند به چند قطعه عکس ابتدایی که تنهـا محصـول مورد نظر با بدتـرین کمـپـوزسیـون ممکن و بدون کوچکتـرین ایده‌ای برای عکاسی، بزك می‌شوند و طراح ما آنها را حواله می‌کند به «مگاپس» (۴).

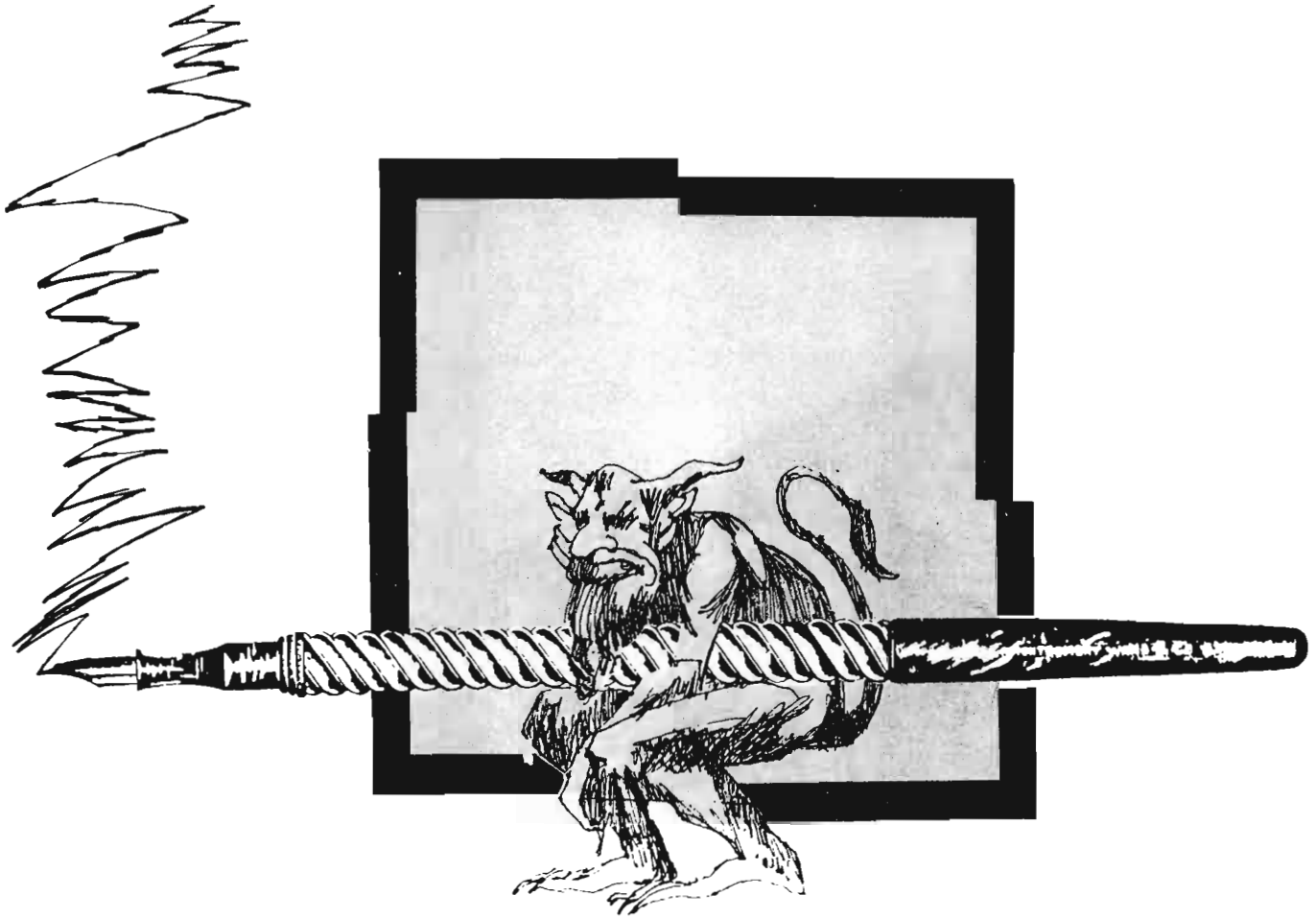
اصـولاً استفـاده از عکس، یك عادت بسیار معمول در گرافیك ایران است. و علت آن را نیز می‌توان در عدم توانایی طراحان ما در طراحی و همچنین فقـدان ایـده برای ساختن آثار گرافیکی، دانست. این مشکل در هر دو گونه گرافیك کاملاً مشهود است. در بسیاری از آگهی‌های تجاری در غرب، که غالباً به عنوان اثر برگزیده در کتب مربوطه به چاپ می‌رسنـد، طراحی نقش عَمـده‌ای را بازی می‌کنـد و حتی اگر طراح گرافیك، با عکس نیز به کار پرداخته است، این امر به قدری حساب شده و طراحی شده است که برخی از آنهـا براستی آدمی را به تعجب وامی دارد. در این جا هیـچ ترسی از این نیست که گفته شود گرافیك در غرب، چندین هزار برابـر قدرتمندتر، زیباتر و متعهدتر از ایـران است. کافی است نگـاه کنیـد به پوستـرهـایی که غربیـان برای کنسـرت موسیقی ایرانی و جشنواره‌های ایرانی در خارج از کشور، طراحی کرده‌اند.

اگـر در مراکز بزرگ هنری دنیا، بحثی وجـود داشتـه باشـد تحت عنـوان «هنـر انگاشتن و یا صنعت دانستن گرافیك»، کافی است صاحب نظران این فن سری به ایران بزننـد تا در این مورد به نتیجـه‌ای قاطع برسند که نه هنر است و نه صنعت. چیزی که بیش از همـه آزاردهنـده می‌نماید، سنتی کردن و ایـرانی- اسـلامی کردن آثـار با چسبـانـدن یك قطعـه تذهیب در میانهٔ اثر است. هر چنـد برای اساتید فرنگ دیده و مترقی و ترانس مدرن ایرانی، توضیح این معنی که این تذهیبهـا و نقشها مقدسند و اساساً نامشان تذهیب است و جایشان در حاشیـه کلام خدا بوده و سرآغـاز غزلیات

حافظ و شاهنامه عظیم فردوسی، بسیار ارتجاعی است ولی ایکاش دست کم به هنگام استفاده از این نقوش، اندکی تأمل کنند. به طور مثال، طراحان و تصویرگران کتاب کودک (آنهایی که قصد ایرانی- اسلامی کردن آثارشان را از این طریق دارند)، این نقوش را مصروف تنه درخت و بدن جانوران وکوهان شتر می‌کنند، تا پیدا باشد که طراح، از هنر و فرهنگ سنتی خود بهره‌ای برده است. البته تا هنگامیکه بحثی در توجه به عوامل ماهوی هنر ایران در کار نباشد هیچ توقعی از این جماعت نمی‌توان داشت.

اما مشکل آنجاست که گرافیک ایران، در مرحله‌ای است که بیشتر باید در فکر دریافت تعاریف و معانی دقیق و ابتدایی خود از غرب باشد نحوهٔ وارد کردن عناصر و ایجاد نسبت گرافیک با هنر ایران، بماند برای ادوار بعد. همین پدیده را مقایسه می‌کنیم با ژاپن. ژاپنی‌هااز آنجاکه ازغربزدگی، تنهابه شکل وفرمالیسم در تمام شئون آن، اکتفا نکردند و در واقع، تفکر غربی را اخذ کرده‌اند، تمامی بخشها و مراتب هنر نیز متأثر از آن شده است. به طور نمونه، حالا که ژاپنی‌ها ناگزیرند گرافیک داشته باشند، به تمامیت دارند و دقیقاً همچون آمریکایی‌ها به ماجرا نگاه می‌کنند، با این تفاوت که صورت هنر ژاپن باستانی را نیز با آن درمی‌آمیزند، نمی‌توان کتابی را ورق زد که در آن از تمام جهان اثر وجود داشته باشد و ژاپنی‌هایش را تشخیص نداد. استفاده از طراحی خاص ژاپنی، دفرماسیونها، ترکیبها و استفاده از





چاپ سنتی ژاپنی به آنها کمك می‌کند تا نهایتاً، تصویری ارائه دهند که فضای آثار باستانی‌شان را تداعی کند و در بسیاری موارد، همین مفاهیم را به دیگران نیز تعمیم دهند. برای نمونه باید گفت همین کادرهای عجیب و غریبی که جدیداً در پوسترهای ایران مد شده، به تأثیر از کار ژاپنی‌هاست.

و اما تمام مطالب بالا را مقدمه‌ای قرار دهید برای بحثی مهمتر، که عنوان این مقاله نیز برگرفته از آن است؛ بحثی که بسیار هولناك‌تر از دلسوزی برای عدم وجود فضای فرهنگی و یا تفکیك میان تجارت و فرهنگ در اثر گرافیکی است؛ و آن تشکیل تراستهای گرافیکی- تجاری نوظهور، در سالهای اخیر است. خصوصاً فعال شدن آنها، طی سال گذشته با دست‌یابی این به اصطلاح هنرمندان، به برخی از امکانات، از جمله دستگاه تبلیغاتی شهرداری تهران! این دست یابی، گذشته از آنکه تهران را به یك سیرك بزرگ مبدل کرده، تبعات دیگری نیز در پی دارد. این بنگاههای گرافیکی، با ارتباط تنگاتنگی که با هم دارند و از سوی دیگر، با وجههٔ شدیدی که در مراکز دولتی ودر میان مسئولین بخشهای فرهنگی کسب کرده‌اند، به طور همه جانبه به گسترش این شکل از تجارتِ ناب، تحت عنوان هنر می‌پردازند و با فراهم آوردن امکانات فراوان و جذب نیروها و استعدادهای بیشمار جوان و توانمند که اغلب به دنبال معاش و ندرتاً به سبب دلبستگی به رواجِ تفکر غربی و غربزده جذب این مراکز می‌شوند، سعی در رسیدن به هدف اصلی خود دارند: مال‌اندوزی با چاشنی هنر.

بررسی یکی از همین تابلوهای سبز جدیدالتأسیس، به سادگی روشن می‌کند که رواج این نوع تفکر و نگرش، چه پیامدهایی خواهد داشت. بر روی یکی از آنها نوشته شده است: «کامپیوترهای کمودور و آمگا آینده‌ساز فرزندان شما» (۵). تنها نظر شما را جلب می‌کنم به بُعد اجتماعی این شعار تبلیغاتی. بسط نوعی زیبایی‌شناسی سطحی و تجاری و شدیداً غیراخلاقی و غیرانسانی درقالب گرافیك ، جای بحثی دیگر دارد. تعجب می‌کنم که این «هنرمندان»، چرا برای به دست آوردن سودمالی، فکر بهتری به ذهنشان نمی‌رسد. مثلاً خرید و فروش اتومبیل و یا شراکت در تولید و تجارت همان کالاهایی که مثلاً در خدمت تبلیغ آن هستند.

نوشتن این مطالب، تا حدی بی‌فایده به نظر می‌رسد. چرا که روحِ حاکم بر عصر ما اقتضای چنین روابط و چنین شکلی از هنر و گرافیك را دارد و گریزی از آن نیست. اما ترس از مبتلا شدن جوانان فعال و هوشمند به این تعابیر و رواج بی‌قید و بند این شکل از گرافیك، تنها انگیزهٔ این نوشته است. چرا که این آثار، اصولاً عیبی به جز آزردن ذهن و چشم امثال بنده ندارند. آن هم در شهر تهرانی که بخشهایی از آن، حتی دیواری برای نصب تابلو تبلیغاتی ندارد. اینها در حوزه کاری بنده نیست و یك متخصص تجارت خارجی لازم دارد.□

■ پانوشتها:

۱. در این گونه کتابها، بخشی تحت عنوان «De-corative Posters» نیز وجود دارد.

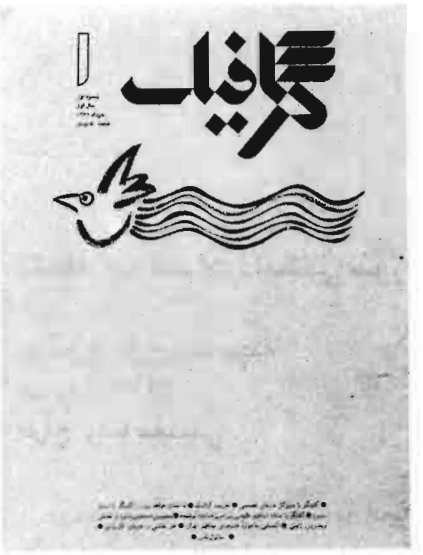
۲. نگاه کنید به: «Graphis , Packaging3» «1977 و مقایسه کنید با پوستر اولین نمایشگاه آسیایی آثار تصویرگران کتاب کودك.

۳. نگاه کنید به آگهی‌های بیشمار سیاه و سفید روزنامه‌ها و مجلات کشور که غالباً توسط: «ویژه گرافیك»، «کارپی» و غیره به چاپ می‌رسند.

۴. نام یکی از لیتوگرافیهای تهران که مجهز به دستگاه کامپیوتر لیتوگرافی است.

۵. این آگهی در مرداد ماه ۱۳۷۱ در شهر تهران بر دیوارها نصب شده بود.

□ گرافیک ماه



□ ماهنامه «گرافیک»

موضوع: مدیریت هنری
طراح: نجم‌الدین فرخ‌یار

قبل از دیدن نشریه «گرافیک»، تصور می‌کردیم که تقلید کردن از مجلات خارجی در همه زمینه‌ها معمول شده و نشریه «گرافیس» (graphic) جا مانده، که بعد دیدیم آن هم سزاوار شد. بعد از دیدن، هرچه سعی کردیم به خودمان بقبولانیم که حتماً حکمتی در کار بوده و لابد این طرح جلد، به گرافیک بسیار مربوط است، نشد. شاید از فرط آوانگاردیسم است و ما حقیقتاً عاجزیم. ولی به هرحال، نفهمیدیم این طرح جلد، چه دخلی به نشریه گرافیک، آن هم در اولین شماره‌اش دارد.

و باز سعی کردیم لوگوتایپ را بخوانیم (که البته خواندیم). هرچه سعی کردیم بفهمیم چرا باید سرکش «گاف» آخر به «کاف» اول پرواز کند، باز یادمان آمد که اشکال از عقب ماندگی ماست. باز فکر کردیم این «ف»، چه نسبتی با فرمهای دیگر این لوگوتایپ دارد، دیدیم یك ستون بیشتر جای نوشتن نداریم. این بود که ورق زدیم و به داخل مجله پرداختیم. فهرست را دیدیم و گفتیم که این فهرست، مثلاً با فهرست مجله «صنعت حمل و نقل» چه اختلاف ماهوی دارد؟ باز ورق زدیم. به خاطر کمبود مکان برای نوشتن، رو آوردیم به تلگراف، به این شرح: عناوین ناهمگون صفحه ۲۸ـ بی‌نسبتی میان عکسها با فرمت مجله در صفحات ۱۳/۱۷/۲۲ و... تیتر چینی بسیار بسیار بی‌قواره و دست‌کم، مربوط به ۸۰ سال قبل اروپا در صفحه ۲۰ـ فواصل بی‌حساب و کتاب عکسها از یکدیگر و از متن حروفچینی شده. صفحات ۱۵/۲۲ـ انتخاب ناهماهنگ عناوین لاتینی صفحه ۲۸. کلیه این مسائل مربوط به شماره اول این نشریه است.

خلاصه، هرآنچه را که قرار بود این نشریه در اختیار علاقه‌مندان قرار بدهد، خود فاقد آن بود. بخشی از این مشکلات و ناهمگونیهای یاد شده در شمارهٔ دوم سوم به مدد کامپیوتر رفع شد. اما این خود مشکلی تازه آفرید: عدم هماهنگی و یکدستی شماره‌های پیاپی مجله‌ای که داعیهٔ گرافیك دارد؛ آن هم در بدو انتشار. یعنی، بی تصمیمی و بی‌هدفی حضرات، تا شماره چهارم.

□ ماهنامه ادبیات داستانی سوره

موضوع: طرح جلد مجله
اندازه: ۲۱×۲۹
طراح: رضا عابدینی

روی جلد شماره دوم ماهنامهٔ ادبیات داستانی در اولین نگاه، بخوبی از عهدهٔ جلب و جذب تماشاگر برمی‌آید و این برای یك پوستر و یا روی جلد نشریه از ضرورتهای اولیه است. این ضرورت با توجه به اینکه تعداد مجلّات روی کیوسك روزنامه‌فروشیها روز به‌روز افزایش می‌یابد، بیش از پیش احساس می‌شود. ترکیب رنگها طوری انتخاب شده که رنگ زرد و سفید و مخصوصاً رنگ سرخ بشدت چشم را به خود می‌کشد و احساس لذتبخشی به تماشاگر می‌دهد. یکی دیگر از علل جذابیت این طرح آن است که مقیاس اشیاء: دست و مدادِشمع شده، غول‌آسا است؛ شیوه‌ای که در تبلیغات امروز متأثر از تکنیك پاپ آرت جایگاه شایسته‌ای دارد. تنها اشکال این طرح که چندان هم قابل اغماض نیست شمای مداد، رنگ و طرح آن است. اگر مداد-شمع دقیقتر طراحی می‌شد و از لحاظ هندسی، فرم منظم‌تری به خود می‌گرفت، به صورتِ نوعیِ مداد نزدیکتر می‌شد و کار بهتری از آبَ درمی‌آمد چرا که اصولاً گرافیك قصد دارد به‌صورتِ نوعیِ اشیاء، موجودات و افعال نزدیك شود و به طرحها، نوعی معنای عام ببخشد. این کار از طریق استیلیزاسیون هندسی اشیاء انجام می‌شود.

رنگِ مداد-شمع نیز (سیاه‌باهاشورهای عمودیِ نامنظم) طوری انتخاب شده که مداد را از ترکیب شدن و یکی‌شدن با مجموعهٔ طرح دور نگه می‌دارد و به آن حالتی تصنعی می‌بخشد. فکر طرح نیز با صرف نظر از شیوهٔ اجرای آن، تکراری است.

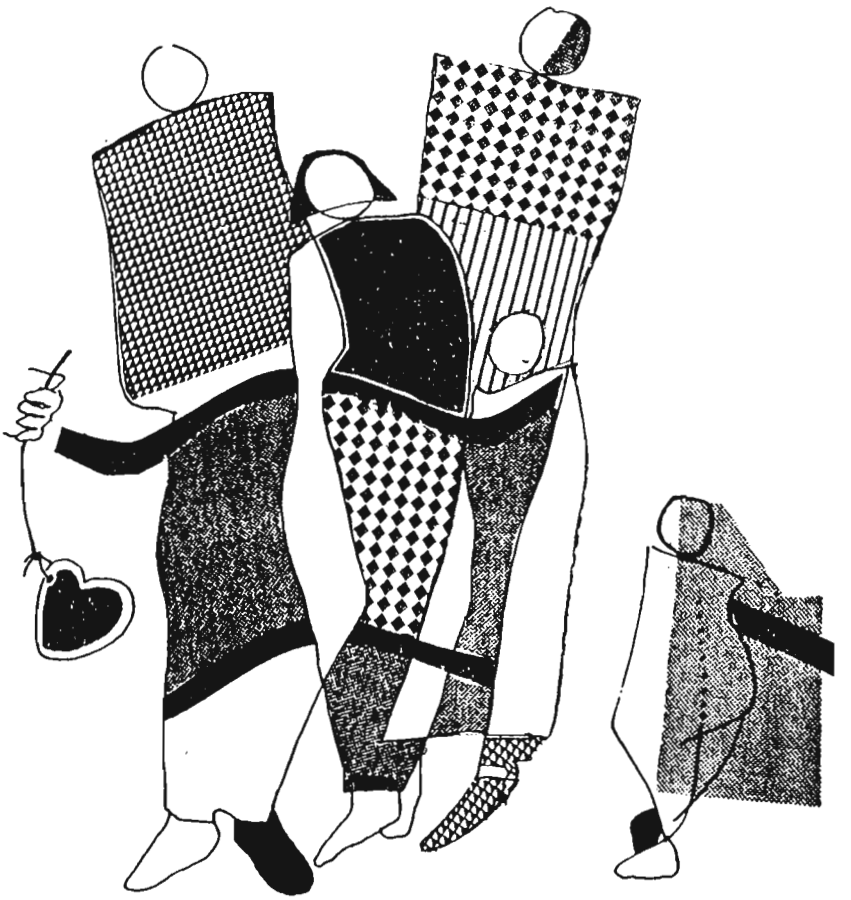
سیدمرتضی آوینی

□ نشریه اقتصادی اجتماعی «ایران فردا»

موضوع: روی جلد مجله
اندازه: ۲۱×۲۰
طراح: ابراهیم حقیقی

استحکام و ترکیب منسجم، هماهنگی و دقّت در انتخاب رنگ، حاصل چندین سال تجربه ابراهیم حقیقی است که در این اثر به چشم می‌خورد. اما ظاهراً کثرت سفارشها، گریبانگیر ایشان نیز شده است، و این امر، بسیاری از آثار ایشان را در همین مرتبه باقی گذاشته است. از مشکلات اساسی این اثر، تشتت در اجراسیت. عدم یکدستی در گزینش تکنیك و عناصر به کار گرفته شده، یعنی درخت، تبر و ارّه، بیش از هرچیز، چشم را می‌آزارد. جایگزینی نامناسب و انتخاب اندازه و تیپ حروف برای فهرست مختصر عناوین مجله، بعلاوه، انتخاب رنگ آنها از دیگر مشکلات ازدیاد سفارش به نظر می‌رسد.

حقیقی، با استفاده از تجربه سالیان دراز، موفق شده است تا با کنار هم گذاشتن دو رنگ هارمونیك که با در نظر داشتن جنس کاغذ (احتمالاً) توام شده، فضایی بسیار نوستالژیك و منطبق با موضوع اثر به وجود آورد. ایده این اثر نیز تاحدی مبهم است و بعد از دریافت هم (برای بیننده) تکراری می‌نماید.



□ نشریات «کیان»، «زنان» و...

موضوع: تصویرسازی برای نشریات
طراح: باسم الرسام

ابهام و عدم صراحت در طرحهای باسم الرسام، به عنوان یك تصویرساز، یعنی کسی که با موضوع، داستان و در حقیقت، بامعنا سر و کار دارد، تا مرز ۹۰٪ می‌رسد، و این اساسی‌ترین اشتباه اوست در مقام یك تصویرساز. زیرا گرافیك تنها صورت است. اگر طراح، این صورت را نیز دچار ابهام کند، به کلی فاقد این معنا و به طریق اولی، بی‌ارزش خواهد شد. اگر از این اشکال غیرقابل گذشت بگذریم، او صاحب سبك است و طرحهای او به خوبی شخصیت و کاراکتر مشخصی دارند که آنها را بسادگی از طراحیهای دیگر مجلات، جدا می‌کند. استفاده خوب او از بافتهای ترام و زپیاتون، از مشخصه‌های دیگر کار اوست.

طرحهای باسم الرسام، حال و هوایی عربی دارند و این وجه، خود از نقاط قوّت آنها را محسوب می‌شود.

برخلاف آنچه تصور می‌شود، دفرماسیون نه تنها نمی‌تواند ضعف طراحی را مستور کند، بلکه عدم توانایی طراح را نیز بیش از پیش، آشکار می‌کند. و این در طرحهای الرسام، به روشنی پیداست. گاهی این دفرماسیون، مُشت طراح را باز می‌کند و طرحها را تا مرز کاریکاتورهای گل آقایی، پس می‌برد. ایده در این تصاویر، ابداً وجود ندارند و آنها در حقیقت، گرافیك انتزاعی فیگوراتیو هستند! برای اثبات این مدعا، کافی است هرکدام از این طرحها را برسر مقاله‌ای دیگر صفحه‌آرایی کنیم تا متوجه شویم که بکلی فاقد ایده و موضوعیت هستند. و همین بی‌موضوعی، باعث یکنواختی و رج زدن در آثار این طراح شده است.

□ ماهنامه فرهنگی هنری «کلمه»

موضوع: لوگوتایپ
طراح: مصطفی اسدالهی؟

باز نشریه‌ای تازه متولد شد و کیوسکها، مزّین به یك طرح جلد بسیار بد و لوگوتایپ زیبا. از مهمترین خصوصیات بارز این طراحی، خوانا بودن و دور ماندن از اطوارهای مد روز و تقلید از طراحیهای خارجی است. این طراح، با استفاده از شیوه‌های نوشتاری کلمات فارسی، موفق به طراحی دقیق این «کلمه» شده است، استفاده از قوس حرف «م» و ختم آن به «ه» که به شکل بسیار زیبایی، اتصال پیدا کرده است. محفوظات ذهنی طراح و جست‌وجوی او در خطوط اسلامی، بویژه خط کوفی، به روشنی در طراحی این لوگوتایپ منعکس شده است. این دقّت نظر در طراحی حرف «ك» «ل»، به خوبی قابل تشخیص است. ولی جدایی این دو حرف از خطهای افقی نشسته بر کرسی، بی‌وجه می‌نماید. یکی از دلایل اساسی زیبایی این طراحی، در حقیقت، نسبت صحیح میان سواد و بیاض این لوگوتایپ است.

نه آنکه خواسته باشیم بگوییم تمامی بار معنوی لفظ در این طراحی لحاظ شده است، اما دست کم، می‌توان مطمئن بود که طرّاح به این وجه از طراحی خط بسیار نظر داشته است.

افقی: ردیف اول:
۱. طرح جلد کتاب «پرنسس پرتغالی»
۲. تصویر برای کتاب «رویای یك مرد مضحك» فئودور داستایفسکی
۳. طرح جلد کتاب «سرهای مبادله شده» توماس مان
ردیف وسط:
۱. طرح جلد کتاب «درخت سیب» دافنه دومورو
۲. طرح جلد کتاب «پرنسس پرتغالی»
۳. طرحی از کتاب «رویای یك مرد مضحك» داستایفسکی
ردیف سوم:
۱. طرحی تحت عنوان: سانحهٔ هواپیما
۲. طرحی از کتاب «رویای یك مرد مضحك» داستایفسکی
۳. طراحی تحت عنوان «نقاش و مدلش»

آشنایی با طراحان گرافیك

● گفت و گو با آلفونس هالتگریو

■ میخائیل شولت
● ترجمه سیما ذوالفقاری

برشهای سایه‌ای

آیا شما تاکنون راجع به جانگوی نقاش چیزی شنیده‌اید؟

نه؟ پس به احتمال زیاد، راجع به *آلگون*، *پل سوپرمن*، *پاستیسیو*، *دروگرف* یا *ویلامور* هم چیزی نشنیده‌اید. نگران نباشید لازم نیست به سواد فرهنگی خود شك کنید. هر یك از هنرمندان فوق، تنها برای مدت کوتاهی کار کردند. گاهی فقط برای چند هفته یا چند ماه و بعد جای خود را به نفر بعد می‌دادند. وقتی *جانگو*، تصمیم گرفت که دیگر ادامه ندهد، *آلگون*، جای او را گرفت و کار را ادامه داد. وقتی او هم قلم مو را کنار گذاشت *پل سوپرمن* آن را برداشت و حتی حالا هم که برای مدتی طولانی است که چیزی نقاشی نکرده‌اند، با وجود این، یکی بعد از دیگری تصویر خلق می‌کنند. روشن صحبت کنیم، تمام اینها، اسامی مستعار یك نفر هستند، *آلفونس هالتگریو*.

دقیقاً همان احساس او در برابر هنر است- تحقق و تعریف هنر- یا به عبارتی صحیح‌تر، هنر خودش- که در واقع این همان سرگرمی و لذت خاص اوست. و چون از خلق این هنر به خوشی می‌رسد، بنابراین به نظر او راه ندادن به این خوشی و سرگرمی، عملی غیر اخلاقی است.

در آلمان، چنین نگرشی خیلی سریع مورد سرزنش قرار می‌گیرد. به هنر سرگرم کننده و غیرجدی، معمولاً تهمت سطحی بودن و یا حتی ابتذال می‌زنند. جایی که عمق مطرح نیست و جایی که عمق در هنر بی‌مفهوم است، طنز به خودی خود جایگاه محکمی ندارد. بخصوص در کشوری که جدیت کسالت‌آور حاصل از تعمقات فلسفی، فضای غالب آن را تشکیل می‌دهد. من معتقدم اگر *هالتگریو*، ایتالیایی، فرانسوی، انگلیسی یا آمریکایی بود، در کشورش ارج و قرب فراوانی می‌داشت.

باوجود این، نمی‌توان گفت که *هالتگریو*، هیچ موفقیتی به دست نیاورده است. او هیچ وقت با کمی سفارش برای کارش مواجه نبوده است. مجله Fran‹Furter Allgemeine Magazin طراحی گرافیکی مطالب برجسته خود را به او سپرده است. وی همچنین طرح جلد کتابهای «Erzablerbibliothec» (سری قصه‌گو) را برای انتشارات Fisher Paper- baach Publishers کار می‌کند. و اینها منهای تعداد فراوانی تصویر کتاب و پوستر است که کار او را به عده بیشماری شناسانده‌اند. تنها نام اوست که همیشه مبهم مانده است.

هالتگریو، در سال ۱۹۵۵ در (واربورگ- Warburg) به دنیا آمد. پدرش، *هاینریش هالتگریو*، مشاغل متعددی داشت: نقاش، گرافیست، صحاف و دلقك سیرك. و هم او بود که به *آلفونس*، اولین درسهای طراحی را آموخت. طولی نکشید که تصمیم بر این شد: *هالتگریو* کوچك نیز، باید همچون پدر یك نقاش شود.

در طی سالهای ۷۷-۱۹۷۵، در دانشگاه Ruhr در شهر بوخوم (Bochum) به تحصیل تاریخ هنر پرداخت. سپس تا سال ۱۹۸۲ برای خواندن طراحی گرافیك و نقاشی به دانشکده هنر «hassel» رفت. اکنون *آلفونس*

زمانی *برتولت برشت* گفت:

«هدف اولیه تئاتر- همانند تمام هنرها- سرگرم کردن است همین نکته است که به تئاتر همان خاصش را اعطا می‌کند. لازم نیست هیچ توضیحی ارائه دهد، جز اینکه به تماشاگر، لذت و خوشی تقدیم کند اما لازم است که در انجام این وظیفه تعلل نورزد.»

و حالا نمی‌دانم آیا *آلفونس هالتگریو*، این نقل قول را می‌داند یا نه اما می‌دانم که این

هالتگریو، به زادگاهش Warbury بازگشته است و به خانه پدری‌اش، جایی که در آن به دنیا آمده است. تمام این توضیحات برای بیوگرافی یك هنرمند، آرام و بی‌هیجان به نظر می‌رسد اما در طول یك بعد از ظهر و شب که من مهمان *هالتگریو* بودم، کم‌کم متوجه شدم که او در حقیقت زندگی بسیار پرماجرایی را سپری می‌کند.

برای نمونه دریافتم که او تاکنون سمتهای بسیار داشته است مثل نگهبان، قاب‌ساز، طراح صحنه، ملاح و خیمه‌شب باز. درضمن بیشتر ازاین، خانه‌های قدیمی را بازسازی می‌کرد و برای گالریها هم کار می‌کرد. نیز دریافتم که در سال ۱۹۷۹ به مدت پنج ماه در نیویورك بوده است و همچنین برای سفرهای هنری (نقاشی) به *پاریس* و *زاگرب* رفته است و دست آخر اینکه، برای مدتی طولانی به همراه همسر یوگسلاو خود در Split زندگی کرده است.

این جزئیات کم‌کم رو شد. هرچند که او با صداقت و صمیمیت برای دادن هر اطلاعاتی راجع به خودش تلاش می‌کرد. تنها دلیل این دیر رو شدن جزئیات این بود که او دوست ندارد راجع به گذشته حرف بزند. نه به این دلیل که چیزی برای پنهان کردن در گذشته دارد، بلکه تنها به این دلیل که به آنچه که دیروز رخ داده است، علاقه‌ای ندارد. او با قدرت به اینجا، حالا و آینده فکر می‌کند. این نکته مرا به یاد یکی از هم شاگردیهایم می‌اندازد که اصلاً به تاریخ علاقه نداشت وقتی یکبار از او پرسیدم چرا این همه ماجراهای پر سر و صدا او را به هیجان نمی‌آورند جواب داد: «اینها همه‌اش تمام شده رفته. تو دیگه نمی‌تونی بیشتر از این با آنها کاری داشته باشی.» کند و کاو قهقرایی در گذشته یك نفر، به درد افراد بدبین می‌خورد حال آنکه *هالتگریو* خوش بین است کارش این را ثابت می‌کند.

هالتگریو، هر روز کار می‌کند. کار برای او به معنای بازی کردن است، تحقیق کردن و دنبال کردن هر نشانه و هر جرقه ذهنی ممکن. او به اتود کردن اولیه اعتقادی ندارد، چرا که این کار طرح‌ریزی مقدماتی را به دنبال خواهد داشت که در نظر او قطب مخالف خلاقیت خودبه خودی و آنی است. او کارهای زیادی را دور می‌ریزد. سطل زباله از وسایل ضروری کار وی است. هرگاه یك اثر را تمام می‌کند، دیگر به آن علاقه‌ای نشان نمی‌دهد. طبیعتاً کارهایی را که به او سفارش می‌شوند، تمام می‌کند. و کارهایی را نیز فقط برای خودش خلق می‌کند. و لازم به ذکر است که «برشهای سایه‌ای» (Cutout Silhovettes) تنها یکی از روشهای کاری اوست. استودیوی او- در واقع تمام خانه‌اش- از کف تا سقف پر است از اسکلتها، تندیسها، کولاژهای گوناگون و نیز کارهایی با گواش و در همین آثار کار شده با گواش است که شما می‌توانید حساسیت فوق‌العاده او را در کار با رنگ ببینید. حد من این است که او با این تغییر دادن رو کارش- یعنی گاه برشهای سایه‌ای و زما کار با گواش- در واقع به روحیه خود تنو می‌بخشد و به اصطلاح خستگی درمی‌کند

کار به روش برشهای سایه‌ای، عمد تلاشی پیگیر است که در آن دو عامه ممنوعیت و محدودیت نقش اساسی دارند چرا که این نوع کار، بدون داشتن تفاوتها سایه روشنهای رنگی، خطوط متمایز کننده سطوح طراحی انجام می‌گیرد. محدودیت به یك یا دو رنگ پایه و نیز به خطوط محیطی و لبه‌های تیز و مشخص باعث می‌شود که تنها طراحی- شکل (فرم) را داشته باشیم، در حالی که در این طراحی- شکل، دو چیز مفهوم می‌یابد: شکل خود سایه‌ها و شکلی که از طریق ارتباط سایه‌های منفرد با یکدیگر به وجود می‌آید. در گونه برشهایی که *هالتگریو* انجام می‌دهد، فضای خالی بین وقایع تصویری دقیقاً به اندازه خود تصاویر حائز اهمیت هستند. یك چنین اشکال دقیق و مشخصی که با تکنیك برشهای کاغذی حاصل می‌آیند، به هنرمند اجازه مانور می‌دهد اما اجازه کلك زدن، هرگز. جزئی‌ترین خطا به چشم خواهد خورد، حتی اگر بیننده حرفه‌ای نباشد. چنین آثاری که حاصل از برشهای مختلف است، آدم را فوراً به یاد *ماتیس* می‌اندازد و به یاد کار رنگی بزرگ او به نام «جاز» که استاد آن را در ایام پیری خلق کرد و در آن، امکانات فوق‌العاده تکنیکی را به نمایش گذاشت که تا آن زمان تنها در مدارس بومی و مهدکودکها به کار گرفته می‌شد. با وجود این تکنیکی را که *هالتگریو* به کار می‌برد، اندکی متفاوت است (که البته خیلی حائز اهمیت

خودآگاهی

هشدار

خودآگاهی

پیشرفت

نیست، اما در اینجا ذکر می‌کنیم تا تمام داستان را گفته باشیم.) در حالی که *ماتیس*، کاغذهای رنگی را می‌برید و می‌چسباند، *هالتگریو*، بر روی تابلوی پوسترهای رنگی کار می‌کند. او ابتدا سطح کار خود را با واکس بی‌رنگ کفش می‌پوشاند. این پوشش در ضمن اجرا از بین می‌رود ولی باعث می‌شود که سطح، انعطاف‌پذیری بیشتری پیدا کند و راحت‌تر بتوان با کاردك بر روی آن کار کرد. و از طرف دیگر هم باعث می‌شود که رنگهای اضافی چسبیده بر صفحه، با راحتی بیشتری پاك شوند. او از اجرا کاری شکایت دارد: «این دوباره کاری، غیرقابل تحمل است. من یك طراح گرافیك هستم اما هیچ وقت نمی‌توانم کارهای گرافیکی را انجام دهم.

در بسیاری از برشهای *هالتگریو*، شما ممکن است در کمال تحسین یا تعجب، شباهت دوری را با برشهای چوبی HAPGries heaber بیابید. هر چند که در حقیقت، از نظر روش و دیدگاه بنیادی به هنر، کمتر می‌توان به مواردی تا این حد متفاوت برخورد کرد. Gries heaber نسبت به امکاناتی که با کپی‌برداری به دست می‌آید حساس و تیز است در حالی که این کار در نظر *هالتگریو*، پوچ و مسخره است. اجرا و کپی‌برداری به عقیده او یك ضرورت نامطلوب است.

از او پرسیدم: **آیا ماتیس بود که تو را متوجه نور کرد؟**

البته.

و تقریباً با لحنی عذرخواهانه اضافه کرد: اما نقاشان مطلوب من، *پیکاسو* و *جولیوس* بی‌سی‌یر (Julius Bissier) هستند.

نگاه کردن به برشهایی که کار کرده‌ای و اینجا روی دیوار هستند، مرا به این فکر می‌اندازد که نقاش مطلوب تو Ellissitzley باشد.

یقیناً کارهای او برای من بسیار مهیج هستند. من خیلی دوست دارم که باز هم از این نوع کارهای هندسی دقیق و حساس انجام دهم.

ساعتی بعد در ضمن صحبت، به او این هشدار را دارم که ممکن است از سوی بازار کار به عنوان هنرمند تك حرفه‌ای و «خالق برشهای سایه‌ای» شناخته شود. چرا که اکنون در به کارگیری این روش بسیار موفق بوده است. اما او گفت:

«به هیچ عنوان. من هیچ وقت خود را مقید به یك کار نمی‌کنم. می‌خواهم دوباره کارهای بیشتری با رنگ انجام دهم و نیز کارهای زیادی هم با گواش.»

چه چیز به تو الهام می‌بخشد؟

داستانها- ادبیات- هندسه و درهای زنگ زده و آسیب دیده گاراژها.

و این بعضاً همانند آخرین کارهای Rotkho به نظر می‌رسد.

— درسته. به عقیده من او بزرگترین نقاش آبستره بود.

در میان راهروهای پیچ در پیچ خانه‌اش، چندین سه پایه و چهار چوبهای عظیم پنجره را یافتم که به دیوار تکیه داده شده بودند. از او پرسیدم:

اینها به چه کارت می‌آیند؟

در حالی که در خلسه‌ای خاص فرو رفته بود جواب داد:

من عاشق این هستم که بر روی پنجره کلیساها کار کنم. به همان روشی که قدیمها بر روی قصابی‌ها کار می‌کردند. می‌دانید که منظورم چیست. تنها یك سوسیس یا عکس یك خوك را با برشهای کریستال بر روی آنها می‌کشیدند.

لحظه‌ای غرق در سکوت و تفکر شد. بعد زمزمه کرد:

در ضمن دوست دارم که کتاب کودکان هم کار کنم. و بیشتر از هرچیز طراحی صحنه.

اجازه بده دو تا سؤال را به عنوان آخرین سؤالات انتخاب کنیم. به نظر تو والاترین و با ارزش‌ترین خوشی دنیوی چیست؟

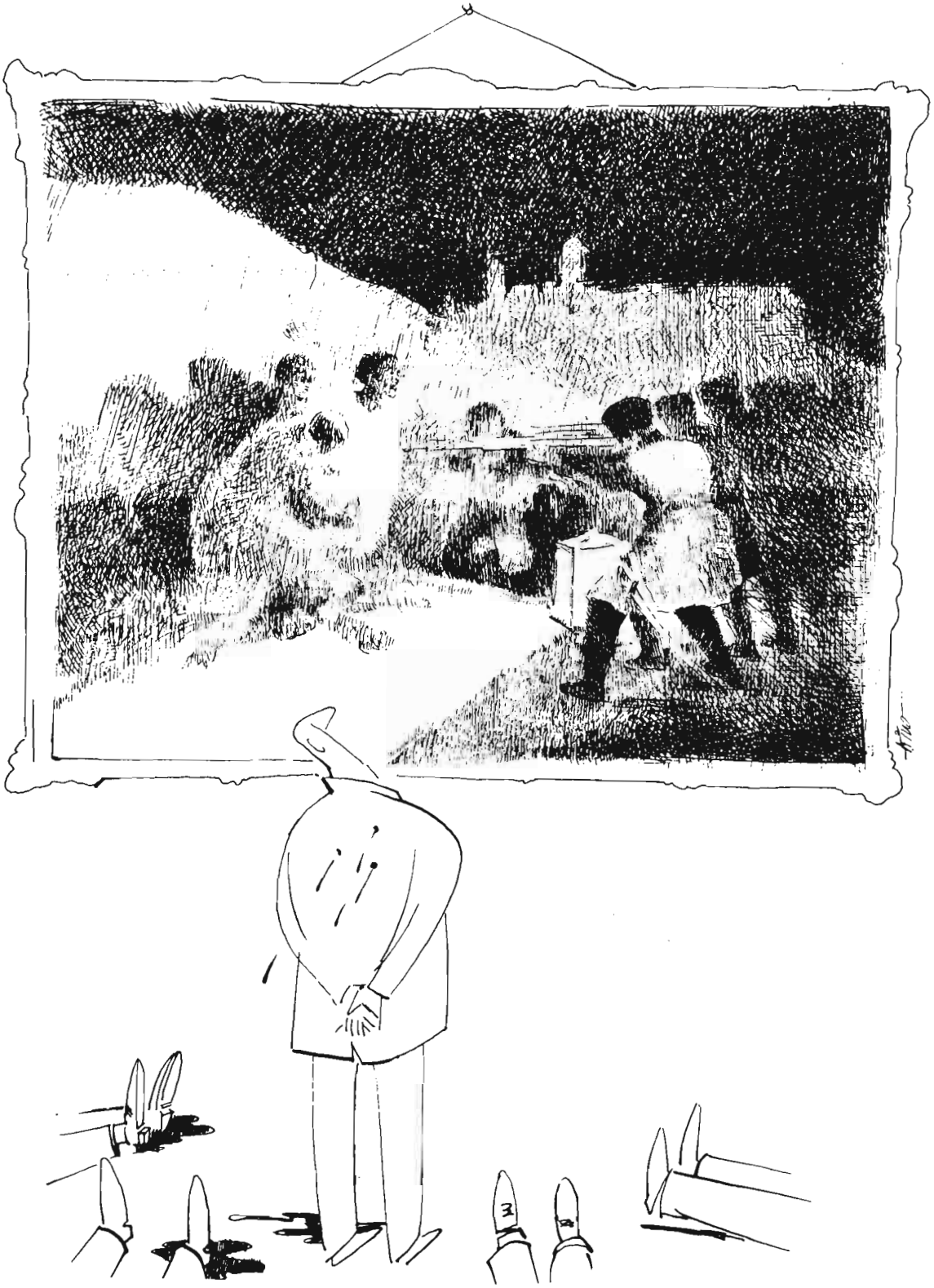
از ته دل خندیدن.

و اگر می‌توانستی خودت انتخاب کنی که یك استعداد خدا داد داشته باشی، چه چیز را انتخاب می‌کردی؟

اینکه بتوانم مثل هانس آلبرز، آواز بخوانم.

چنین جوابی برای این هنرمند عاشق سرگرمی و تنوع، کاملاً معقول است. اما بعد من به این نتیجه رسیدم که او می‌تواند از اینکه *آلفونس هالتگریو* است بسیار خوشنود باشد. وجود او سرشار از استعدادهایی طبیعی و پرورش یافته است. □

«همدلی» اثر حبیب صادقی



□ زمزمه تجلی

گزارشی کوتاه از موسیقی مقامی شرق خراسان با تاملی در جنبه‌های عرفانی آن

■ محمدرضا محمدی نجات

●

راه شوسه، زخم تازیانه‌ای است برگرده این دشت شرحه شرحه و حرکت اتوبوس قراضه ما، این زخم را تازه می‌کند. مقصد را به راننده گفته‌ام و با خیالی آسوده منتظرم تا در *علی خواجه*، پیاده شوم.

تحمل صدای اتوبوس، آهنگ یکنواختی را به ارمغان آورده است که گاه گاه مردانی مندیل به سر، سوار بر «ایژ» آن را می‌شکنند. از *سمیع آباد*، که مرکز بخش است گذشته‌ایم و راننده فراموش کرده است که مرا برای پیاده شدن در «علی‌خواجه» خبر کند. به *محمدآباد*، که آخر خط پایین جام است، رسیده‌ایم با خانه‌هایی که گنبدهایی کاهگلی چون عرقچین برسر دارند. کمتر از نیم فرسخ تا مرز، فاصله داریم و کوههای انتهای دشت را براحتی می‌توان دید. راننده با یادآوری من، دور می‌زند و مقابل خانه بهداشت *علی خواجه*، توقف می‌کند. پیاده می‌شوم. با صدای بوق اتوبوس، *محمدفاروق* را می‌بینم که از داخل خانه بیرون می‌آید. بی‌آنکه او را قبلاً دیده باشم، احساس آشنایی می‌کند و من نیز. تا غروب، منتظر *حاج* نورمحمد، پدر *محمدفاروق* و همچنین «پدر»، «پتره» و «پی‌یَر» و «پیر» موسیقی آوازی تربت جام می‌مانیم. نورمحمد درپور، که او را به نام نورمحمد *خواننده* می‌شناسند، خرید علوفه زمستانی احشام را بهانه سفری کوتاه کرده است. اگرچه انتظار طولانی شده است اما تحمل آن در فضای خانه و همراه با لطف خانواده حاج نورمحمد، چندان مشکل به نظر نمی‌رسد. باد، لباسهای کودکان کنار چاه آب را به رقص در آورده است و راسته‌ای از چاههای خشک کاریز که به طرف کوه می‌رود و جویی موازی با آن که آب چاه را به پهنه دشت تشنه می‌رساند، دشت *پایین جام* را دو نیم کرده است. صدای موتور پمپ که مدام مشغول کار است، گویی انعکاس ناله‌های این دشت است. ساعتی می‌گذرد تا به این صدا عادت می‌کنم و تا آمدن *حاج* نور محمد، دانسته‌ها و ندانسته‌های ذهنم پیرامون موسیقی تربت جام را مرور می‌کنم و او می‌آید...

●

می‌نشینند. سقف گنبدی شکل اطاق، کلاهی است که آسمان برسر ما گذاشته است تا از دیدن ستاره‌هایش محروم باشیم. وقتی از کودکی‌اش می‌پرسم، کاروان خاطره‌هاست که صحرای ذهنش را به سرعت طی می‌کند. از ۶۱ سال قبل می‌گوید و از تولدش در «سوخسرای باخزر» از حال و هوای کودکی و شوقها و جذبها و

خروشهای جوانی و طریقه جاری نقشبندیه حرف می‌زند. خلیفه‌های این طریقه را در آن منطقه نام می‌برد. خلیفه *ملاعبدالحمید مجیدی*، خلیفه *ملاغلام احمد*، خلیفه *ملاشیرمحمد* و... پیرامون چگونگی کسب سلوك و آداب صحبت می‌کند. هنگامی که از جایگاه موسیقی در طریقه‌های عرفانی خراسان می‌پرسم، داغی در دلش جوانه می‌زند. پیش از اینکه به این بررسی بپردازد از انواع موسیقی‌هایی که به عنوان موسیقی منطقه با سازهایی چون ساز (سرنا) تنبك و قیچك و دایره ارائه می‌شود و بیشتر جنبه‌هایی نفسانی را در بردارد، شکوه می‌کند. و بعد از «حلقه‌های جَرّ» که در آن عده‌ای جمع شده و دست جمعی به گفتن ذکرهایی چون «لااله‌الاالله»، «الله» و «الله هو» می‌پردازند می‌گوید. در این حلقه‌ها کسی در مقام خواننده همراه با ذکر جمع، اشعاری از *حافظ*، *سعدی*، *شیخ احمدجامی* و دیگر شعرای عرفانی سرا را می‌خواند. و دو تار که جنبه تقدس زیادی در این بین دارد نیز، نواخته می‌شود.

وقتی از چگونگی برگزاری این مجالس می‌پرسم، از لطایف پنجگانه می‌گوید که هرلطیفه را «سبق» می‌گویند و لطایف عبارتند از «قلب و روح سر و خفی واخفی» هنگام ذکر، با تزکیه درونی و تمرکز برای هرسبق در بدن نقطه‌ای را در نظر می‌گیرند که در موقع ذکر گفتن، آن نقطه از بدن جواب می‌دهد و در سبقهای بالاتر، چون «لطیفه نفس» و «سلطان اذکار» که ذکر آنها فرق می‌کند، این پاسخ گویی به صورت سلسله نقاطی که ارتباطی طولی داشته و در بدن جریان دارند انجام می‌پذیرد. وقتی از لطایف پنجگانه می‌گوید، بی‌اختیار به یاد بحث مراتب وجود در آثار «شیخ محیی الدین ابن‌عربی» می‌افتم آنجا که در یکی از رسائل فارسی شده خود می‌آورد:

«چون حواس پنجگانه که به جسمانیت انسان تعلق دارد جملگی عوالم جسمانی را بدین پنج حس ادراك کند و به اعتبار هرادراکی او را دیده‌ای است. و چون مدرکات باطنی پنجگانه که به روحانیت تعلق دارد و جملگی عوالم روحانی را بدان ادراك می‌کند، و آن را به اعتباری عقل و دل و سر و روح و خفی می‌خوانند. و شدت و ضعف و بینایی و کوری در اشخاص انسانی به اعتبار مدرکات دوم بیش از اول است. و به اعتبار مدرکات دوم چون سالکی به صدق نیت از اسفل السافلین به اعلای علیین آورد جادهٔ شریعت و طریقت و حقیقت را به قانون مجاهده و ریاضت سپرد، از هرحجاب که گذر کند از آن هفتاد هزار حجاب، او را دیده(ای) مناسب آن مقام گشاده شود و احوال آن مقام منظور نظر او گردد.»

شیخ پس از ذکر این مراتب، به تشریح چگونگی و نحوهٔ عملکرد این قوی پرداخته و آن را مورد بررسی قرار می‌دهد:

«و اول دیده عقل‌گشاده گردد و بقدر رفع حجاب و صفای عقل معانی معقول و اسرار معقولات مکاشف گردد و آن را کشف نظری و کشف معنوی گویند. و این بیشتر به نظر و استدلال است فاما وصول حقیقی این نیست.

و بعد از آن مکاشفات قلبی پدید آید و این را کشف شهودی گویند، و در این مرتبه انوار مختلف کشف افتد. چنان که شرح این در مقام خود مذکور است و ما در مجموعه(ای) که مسمی است به **جامع الکلم** مفصل و مکرر ذکر کرده‌ایم.

و بعد از این مکاشفات سری پدید آید و آن را کشف الهامی گویند و اسرار آفرینش و حکمت وجود هرچیز ظاهر و مکشوف گردد.

و بعد از آن مکاشفات روحی پدید آید و آن را کشف روحانی خوانند، و در مبادی این مقام، کشف معاریج و جنا ت و جحیم و ملائکه و مکالمات ایشان حاصل شود.

و چون روح بکلی صفا گرفت و از کدورت جسمانی پاك گشت، عوالم نامتناهی کشف گردد و دایرهٔ ازل و ابد نصیب دیده شود و حجاب زمان و مکان از پیش نظر برخیزد و از ابتدای آفرینش و مراتب آن و آنچه در

مستقبل می‌آید کشف شود. چنان که حارثه می‌گفت که «کانی انظر الی أهل الجنه و الی أهل النار». و هم در این مقام حجاب جهات از پیش برخیزد. چنان که حضرت رسالت پناه- صلی‌الله علیه و آله و سلم- می‌فرمودند: «فانی اراکم من امامی و من خلفی». و بیشتر خرق عادات- که آن را کرامات گویند و غیر انبیا را نیز حاصل است- در این مقام پدید آید. مثل اشراف برخواطر، و اطلاع برمغیبات، و عبور برآب و آتش و هوا، و طی زمین و غیر آن. و این قسم کرامات را اعتباری چنان نباشد، زیرا که مرا اهل ایمان و غیر اهل ایمان را نیز باشد. چنان که منقول است از دجال و ابن‌صاید و غیر هما.

و اما خفی که روح اضافی و حضرتی است خاص، جز به خاصان حضرت و اهل ایمان ندهند که: «کتب فی‌قلوبهم الایمان و ایدهم بروح منه».

و هنگامی که از سبقهای روحانی در مراتب بالا می‌گوید: «سبق فنا» موسوی مشرب، عیسوی مشرب، ابراهیمی مشرب و در انتها محمدی(ص) مشرب، باز هم به یاد جنبه‌های تمثیلی حکمت *ابن عربی*، در انتساب قضایای حکمی به نامهای متبرک انبیاء(ع) می‌افتم.

●

اکثر قریب به اتفاق اشعاری که در موسیقی عرفانی تربت جام خوانده می‌شود، در توحید باری تعالی و در نعت حضرت ختمی مرتبت(ص) است و کمتر شعری شنیده شده است که فارغ از این جنبه‌ها باشد:

هرسحرم زلامکان، می‌رسد این ندا ندا
در گه فیض بسته نیست، طالب من بیابیا
وه که زفیض صبحدم، خلق ندارد آگهی
دبدبهٔ تجلی است، دیده‌دل گشاگشا
قادر لم یزل منم، صانع بی‌بدل منم
دولت بی‌خلل منم، نیست مرا فنافنا

●

خوش یتیمی در تمام انبیا تاج سری
در نسب ازاولین و آخرین بالاتری
نام تو «طه» و «یس» «والضحی» وصف رخت
موی تو «والیل» رویت آفتاب خاوری

نمونه‌های فوق، از جمله اشعاری است که در موسیقی عرفانی این منطقه به کار برده می‌شود.

●

می‌پرسم: آیا هنوز هم مجالس عرفانی و حلقه‌های جَرّ و کرامات حاصله از آنها وجود دارد.

می‌گوید: بله، ولی آن گونه که از حدود ۵۰ سال پیش به یاد دارم، اکنون به آن صورت شوق و جذبی نیست.

وقتی از علت این می‌پرسم، از دخالت عده‌ای در این مسائل و ایرادهایی که درباره این مجالس و مراسم می‌گیرند می‌گوید و من که قبلاً تأملاتی در چگونگی تشکیل و ادارهٔ مدارس علوم دینی اهل تسنن داشته‌ام، مسائلی در ذهنم شکل می‌گیرد که بعداً با مرور و تطبیقی، چنین نتیجه‌ای حاصل می‌شود:

در منطقه شرق خراسان برادران اهل سنت در کنار شیعیان در یکی از عالی‌ترین صور ممکن زندگی می‌کنند. این ارتباط به قدری دقیق و منظم و عاری از هرگونه جنبه‌های ناخوشایند است که می‌پندارم می‌بایست الگوی همزیستی در مناطق مشابه باشد. رابطه به قدری برادرانه و دوستانه است که حتی ازدواج بین فردی از شیعیان و فردی از اهل تسنن امری است مقبول و پذیرفته شده. و دشمنان که کینه‌ای ازلی از اتحاد مسلمین دارند، بی‌کار ننشسته‌اند.

در مدارس علوم دینی اهل تسنن، مدارج عالیه علوم اسلامی اکثراً در خارج از ایران تحصیل می‌شود. قبل از انقلاب «دانشگاه الازهرا» مصر، از مهمترین این مراکز بود. بعد از انقلاب و قطع ارتباط با مصر، این ارتباط با مدارس دینی پاکستان و بیشتر هندوستان برقرار شده است مدرسه «دیوبند» در هند، یکی از مهمترین این مراکز است این مدرسه بزرگترین مدرسه در خارج از جهان عرب است که زیر نظر «رابطة‌العالم الاسلامی» و «بن باز» مفتی اعظم عربستان سعودی است. از کسانی که از این مدارس و تحت چنان آموزشهایی بیرون آمده و به موطن خود باز می‌گردند آیا چه انتظاری می‌توان داشت؟

اسلام را ظاهر و باطنی است که پرداختن به هرکدام از آنها و عدم توجه به دیگری، ما را دچار مشکل می‌کند. ظاهرگرایی اسلامی، در وهابیت به تمامیت رسیده و باطن گرایی صرف نیز، به طریقه‌های مختلف تصوف انجامیده است و کاملاً مشخص است که در انتخاب بین این دو قطعاً جانب اولی را نمی‌توان گرفت.

●

می‌گوید ایراد می‌گیرند که چرا به «مادون الله» متوسل می‌شوید و فرضاً می‌گویید «یا رسول ا...» و بعد، از جنبه‌های تمثیلی شعائر دینی، نمونه‌هایی می‌آورد تا این مسئله را توضیح بدهد: از حج می‌گوید که به آن مشرف نیز شده است می‌گوید: در کنار خانه خدا می‌ایستی و می‌گویی خدایا به شرافت این خانه پدر و مادر ما را ببخش، عمربده، عفوگناهان صغیر و کبیر عطاکن. و از عرفات می‌گوید که تا بدانجا نروی، حج قبول درگاه خداوند نمی‌شود و همه اینها را دارای نقشی طفیل گونه می‌پندارد و این گونه استدلال می‌کند:

ظاهر خانه جز سنگ نیست ولی حقیقت آن بدین گونه است که با طفیل جستن آنها می‌توان به فلاح و رستگاری راه یافت و آنها را رمزی برای این کار می‌داند. می‌گوید: اینها که کفر نیست و...

●

همان اتوبوس پهنای دشت پایین جام را در می‌نوردد. بی‌آنکه از سنگینی کوله‌بار یاد و خاطره‌های من، احساس خستگی کند و دوباره زخم تازه می‌شود:

کوچه زخم جگر را نمک آبی زده‌ایم
بو که پیکان تو اینجا به اقامت گذرد□

به مناسبت انتشار کتاب هیچکاک، همیشه استاد

□ کلام آخر در سینما، کارگردان است

● آخرین گفت و گو با آلفرد هیچکاک

● جان‌راسل تیلور

■ ترجمهٔ پرویز نوری

آن بعد از ظهر هوا در استودیوی یونیورسال ملایم، صاف و آفتابی بود. از آن روزهایی که آدم گمان می‌برد آسمان تهی را کسی حسابی گردگیری کرده است. من بلافاصله جثهٔ خپله سفید «سارا»، سگ هیچکاک «اسکاتی»، را که مطابق تشریفات به وسیلهٔ منشی او بیرون آورده می‌شد تشخیص دادم و اطمینان یافتم که استاد در آنجاست. و همین طور خانم هیچکاک که از در بیرون آمد. برطبق عادت معمول- چه پروژه فوری در دست داشته باشد و چه نداشته باشد- هیچکاک از ساعت ۹ تا ۵ هرروز در استودیو حاضر است. به حسابهای خود رسیدگی می‌کند، فیلمهایی می‌بیند تا از آن طریق کار بازیگران و یا تکنیسین‌هایی را که احیاناً ممکن است نسبت به کار با آنها ذی‌علاقه باشد، بررسی کند. معمولاً با چشم پدرانه‌ای به مقررات امپراتوری کوچک خویش نظر دارد. به هرروی- او اعلام داشته است که به روی پروژه جدیدی مشغول کار است؛ با عنوان **شب کوتاه**، براساس رمان رانلد کرک‌براید که در واقع برمبنای فرار جرج بلیک به اضافه گزارش غیرداستانی شان‌بورک، از همان اتفاق با اسم «ظهور جرج بلیک» نگاشته شده است. قهرمان بازماندهٔ ما، آشکارا در وضعیت خوب جسمانی است: تنها کارگردان مشخص سینمای صامت که هنوز هم نقش برجسته‌ای در صحنهٔ فیلمسازی امروز دارد.

□ در طول ۵۰ سال، شما ۵۳ فیلم ساخته‌اید. چه انگیزه‌ای سبب شد که به این کار ادامه دهید؟

هیچکاک: قبل از هرچیز باید بگویم این کار درست مثل کار یك پینه‌دوز می‌ماند که دارد میخ آخر خود را می‌زند،... تصور می‌کنم نوعی غریزه باشد که آدم را وا

می‌دارد کار کند و سعی کند که بهترین کارش را هم انجام دهد. بعد که انجام داد، آنوقت دیگر برایش عادت می‌شود که مدام ادامه دهد. باید بگویم بعدش هم دیگر دیر است که آدم از یك کار دیگر شروع کند. مثلاً من خودم واقعاً دلم می‌خواست می‌توانستم یك بازپرس جنایی بشوم. جدی می‌گویم واقعاً دوست داشتم کسی مانند شخصیت نمایشی مارشال‌هال و یا تیپ جذابی مثل کرتیس بنت باشم. ولی بیشتر عمر خود را صرف نمایش جنایت و اجرای عدالت کردم، در حالیکه این انتخاب خودم نبود. من مدرسه را در ۱۴ سالگی رها کردم و بعد رفتم دنبال طراحی مهندسی و سپس هم به طور خیلی منطقی به طرف سینما کشیده شدم. بعدش هم بوکان و چسترتون خواندم (از همان بچگی زیاد به سکستون بلیك و دستورات پست او اهمیتی نمی‌دادم) و همچنین تمامی داستانهای جنایی واقعی روز را ولی هرگز گمان نمی‌کردم که بعدها از این مایه به عنوان حرفهٔ حقیقی زندگیم استفاده کنم.

و چرا تئاتر نه؟

هیچکاك: وقتی مردم از من می‌پرسند که چرا یك نمایشنامه را کارگردانی نمی‌کنم، همیشه پاسخ می‌دهم که در واقع نمی‌دانم از کجا شروع کنم. تا اینکه اخیراً به یك تئاتر رفتم. راستش نمی‌دانم یك بازیگر چه باید بکند، واقعاً نمی‌دانم کی باید پشت به تماشاگر بایستد، و یك چیز که کاملاً مرا کسل و خسته می‌کند دیوار چهارم ثابت صحنه یعنی کارکردن زیر تاقی بالای پرده نمایش است. در ضمن، در تئاتر نویسنده نقش اصلی را دارد و اوست که می‌درخشد. اوست که همیشه حضور دارد و داور اصلی است، در حالی که در سینما، کارگردان کلام آخر است.

□ نزدیك به ۷۸ سالگی، شما بیشتر از همیشه مشغول به کارید، و به وضوح تصمیمی هم برای بازنشسته شدن ندارید. چه چیزی باعث این کار می‌شود؟

هیچکاك: من قرار دادی با یونیورسال دارم که باید اجرا شود: دو فیلم دیگر. اما اساساً چاره‌ای ندارم. باید ادامه دهم. نمی‌توانم هیچوقت خودم را بازنشسته کنم. که به نظرم وحشتناك‌ترین فکر است. چکار باید بکنم؟ در خانه یك گوشه‌ای بنشینم و چیز بخوانم؟ من در بیرون خانه هیچ دلبستگی ندارم. تمامی مسافرتهایم را که می‌خواسته‌ام، انجام داده‌ام. ضمناً باید یادتان باشد من به همان خوبی که آدمی خلاقم، آدم بسیار تکنیکی هم هستم. تمرین واقعی به روی تکنیك برای شخص من بسیار مهم است، در واقع راه حلهای عملی مسایل تکنیکی... من همیشه نیاز به انجام چنین کارهایی داشته‌ام، هرگز سلیقه زیادی در مورد فلسفه بافی آنچه انجام داده‌ام، نداشته‌ام.

□ آیا هیچ وقت چیز بخصوصی بوده که خواسته باشید از طریق فیلمهای خود بازگو کنید؟

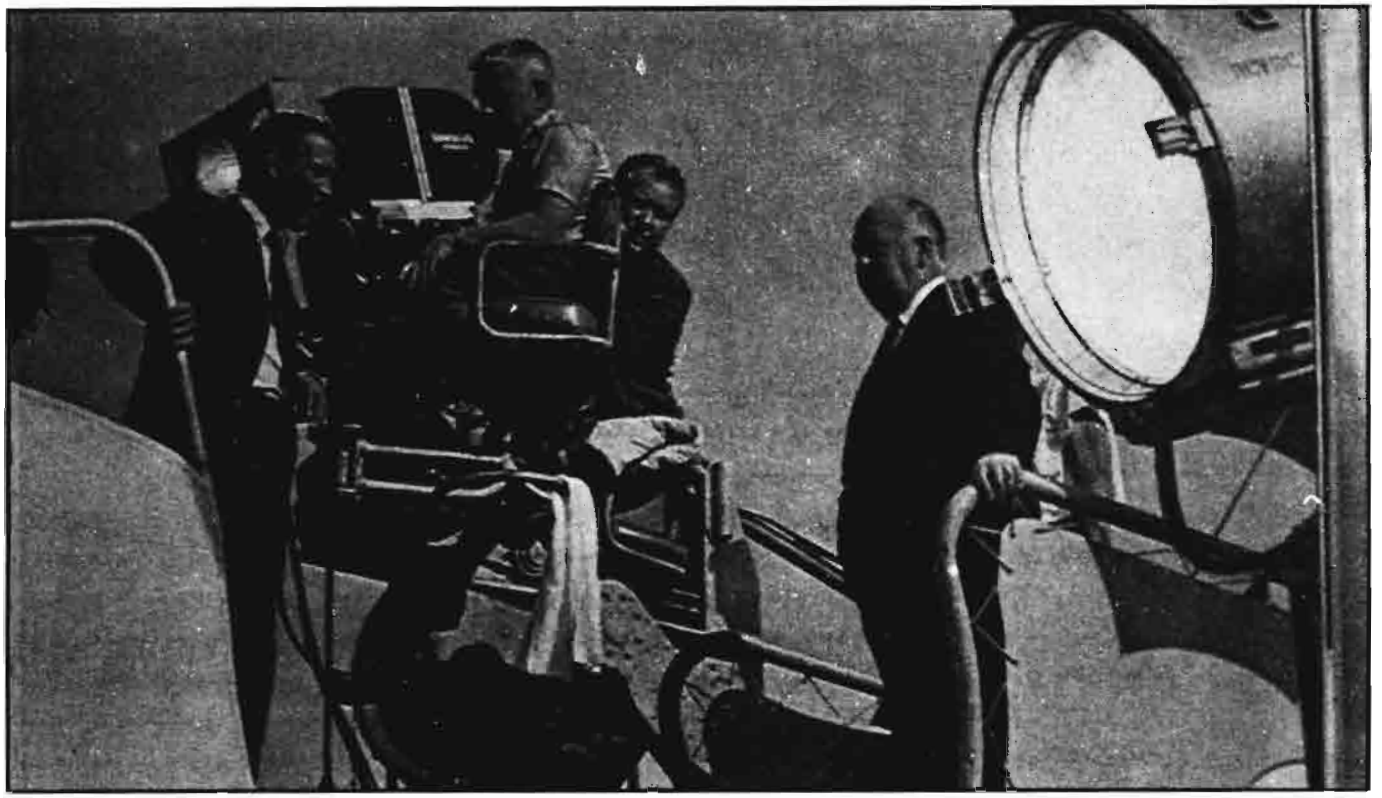
هیچکاك: حالا ما برگشتیم به دوره سم‌گلدوین، اینطور نیست؟ شعارهایی لابد درباب «اتحادیه غربی». البته در هرسوژهٔ بخصوصی قاعدتاً همیشه چیزی هست که آدم بگوید. چیزهایی که توجهم را جلب می‌کند اغلب از طریق پرداخت سوژه، مطرح می‌سازم. گاهی امکان دارد چیزی تکنیکی باشد ـ مثل *توطئه خانوادگی* ـ که من دو سوژهٔ مجزا و دوگروه متفاوت را از طریق یك ساختمان تصویری طوری به هم ربط داده‌ام که کاملاً به نظر طبیعی بیایند. در شب *کوتاه* موقعیتی است که مرا به خود جذب کرده: مردی عاشق زنی است که شوهر او را باید به قتل برساند. به نوعی شبیه به یك فارس فرانسوی وارونه است. و البته او نمی‌تواند زن را به این راز واقف کند. اینست که همهٔ این عشق زیر سایه‌ای از این راز قرار گرفته که به آن جلوه‌ای خاص و آتمسفر (روح محیط) می‌بخشد. این چیزی‌ست که من می‌خواهم بازگو کنم.

□ برایمان بیشتر از «شب کوتاه» بگویید.

هیچکاك: من نقدی براین رمان در جایی خواندم و از این فکر و ایده تکان خوردم. اتفاق عمده در محلی از یك جزیره در سواحل فنلاند ـ نزدیك جایی که «سیبلیوس» به دنیا آمده بود ـ رخ می‌دهد. در این محل است که همسر بلیك با دو فرزندش در انتظار او هستند تا از راه برسد و آنها را که با خود از انگلستان خارج کرده، به روسیه ببرد. همین جاست که آن مردی که باید قتل را انجام دهد وارد می‌شود و همچنانکه در رمان رانلد کرك برایـد، در طول مدت زمانی که آنها انتظار می‌کشند، شیفتهٔ زن می‌شود.

در پایان فیلم یك تعقیب بزرگ متداول رخ می‌دهد. زن با جاسوس نمی‌رود، بنابراین مرد بچه‌ها را ربوده با خود سوار ترنی می‌کند که از سوی هلسینکی به روسیه می‌رود. و مرد دیگر که به تعاقب ترن می‌پردازد در یك جایی سوار شده و بچه‌ها را از چنگ او خارج می‌سازد و در لحظه‌ای پیش از آنکه به مرز برسند، جاسوس را به قتل می‌رساند.

ابتدای قصه از کتاب غیرداستانی شان‌بورك است که حقیقتاً در فرار بلیك دست داشته است. جزئیات آن باور نکردنی است: چنان به نظر می‌رسد که مستقیماً از درون یك فیلم در آمده‌اند. بورك و بلیك به وسیلهٔ یك دستگاه «تاکی واکی» ـ که قاچاقی وارد زندان کرده‌اند ـ با یکدیگر در ارتباط



بوده‌اند. بیمارستان «هامر اسمیت» درست چسبیده به زندان قرار دارد و بورک در روزهای ملاقات، در خارج آنجا با دسته گلی ظاهر می‌شود و سعی می‌کند به نوعی با بلیك حرف بزند. عاقبت یك شب که در زندان فیلمی نمایش داده می‌شود، آنها او را با همهٔ تأخیرها و بعد از سه دقیقه قطع فیوز و خاموش کردن برق، از روی دیوار فراری می‌دهند. اما مهم‌ترین مسئله، قصه عاشقانه آنست. من رفتم و نگاهی به جزیره انداختم. یك چند تا درخت خمیده داشت، بسیار متروك و باد خورده ولی پُر از نیزاری در آبگیرهای کم عمق... فکر کردم که چقدر می‌شود تصویر جالبی گرفت از یك تعقیب از فضای بالا طوریکه شما اصلاً آدم‌هایی را آنجا نبینید فقط حرکت نی‌ها باشد و در هم پیچیدن و بهم پیوستن آنها و وقتی از هم جدا می‌شوند معلوم نمی‌شود که آن یکی دیگری کجا رفته...

□آیا از آنچه در گذشتهٔ شمارخ داده، هیچوقت به وحشت افتاده‌اید؟

هیچکاك: احتمالاً بعضی وقتها، ولی مسلماً کمتر از آن زمان طولانی که در آن بوده‌ام... به اسپیلبرگ، آن مرد جوان نگاه کنید. او کسی است که بالاترین پول‌ها را در همان اوایل کار خود به دست آورده است. او چگونه توانسته است به اوج برسد؟ چیزی که من یافته‌ام این است که باید کاملاً به روی فیلمی که در دست دارید، تمرکز داشته باشید و به خودتان بگویید این فقط یك فیلم است.

□ آیا بعد از سن ۶۰ سالگی مشکلات اساسی برای ادامه کارتان در هالیوود دارید؟ مثلاً مسئله بیمه؟

هیچکاك: تصور می‌کنم داشته باشم اما خوشبختانه با آنها برخورد نکرده‌ام. سلامتی من، صرفنظر از چند درد مفصل و دردهایی دیگر، بسیار خوبست. من قلب مصنوعی دارم ولی مطمئن‌تر از یك قلب طبیعی کار می‌کند. و فیلم‌هایم برای آندسته مردمی که می‌خواهند من با آنهمه جنگ و ستیز به کارم همچنان ادامه دهم، به شایستگی تمام توأم با موفقیت است.

□ آیا چیزی هست که از انجام ندادن آن متأسف باشید؟

هیچکاك: شاید، از اینکه یك بازپرس جنایی نشده‌ام و بعضی ایده‌های فیلم که هنوز نتوانسته‌ام آنها را به صورت فیلمنامه قابل اجرایی در آورم و داستان «مری رُز» که حقیقتاً دلم می‌خواست آنرا بسازم ولی آنها نگذاشتند. هیچ می‌دانید آنها مخصوصاً در قرار داد من نوشتند که نمی‌توانی «مری رُز» را بسازی؟

□ برای زنده‌ماندن و بقا دراین حرفه‌به نظر می‌رسد که آدم باید سرسخت باشد. آیا شما این گونه‌اید؟

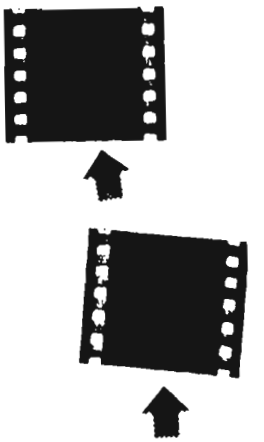
هیچکاك: نمیدانم. در حرفهٔ سینما، تصور نمی‌کنم. صرفنظر از سرسخت بودن، گمانم من اغلب ساده و گمراه هم هستم. فکر می‌کنم تنها مواقعی که قدری سرسختی نشان می‌دهم زمان تدارك و مقدمات ساخت فیلم‌هایم است. تا آنچه باید و می‌خواهم انجام نشود، کوتاه نمی‌آیم. برای رسیدن به سادگی همیشه باید وقت زیادی صرف کرد و زیاد کار انجام داد. غالباً تصور من اینست که چنانچه آدم با خودش سخت و لجوج باشد و نسبت به حرفه و کار خودش سماجت به خرج دهد، بقیه چیزها خود به خود درست خواهد شد.

و بعد از «شب کوتاه» چی؟

هیچکاك: خدای بزرگ، درست نمی‌دانم. ایده‌های بسیاری دارم که هنوز نتوانسته‌ام روی پرده بیاورم، و همیشه هم داستان جدیدی پیش می‌آید که مرا وسوسه می‌کند و به هیجان می‌آورد... من از شما می‌پرسم، آیا باید تا ابد ادامه داد؟□

سایت اندساند، تابستان ۱۹۷۷

□ مابعدالطبیعه و مافی‌الطبیعه در سینما



■ محمد مددپور

چهرهٔ نفسانی واقعیت در جهان سینمایی

واقعیت در جهان سینمایی چنانکه بارها اشاره کردیم چهره‌ای نفسانی از واقعیت است. این نحو تلقی در حقیقت بسط تفکر متافیزیک دکارتی در باب جهان است، که نهایتاً به نحوی در هنر و سینما متجلی گردیده است. فضا، مکان و زمان و حوادثی که در فضا، مکان و زمان رخ می‌دهد، شبیه واقعیت است: اما کاملاً دستکاری شده و دگرگون، به‌طوری که همه حوادث با وجود اصرار فیلمساز به وحدت، وحدتی کاملاً تصنعی و غیر عادی پیدا کرده‌اند. به عبارتی، تصاویر چنان به همدیگر متصل می‌شوند و بریده‌بریده بیان می‌گردند که فقط توهم وحدت عمل حاصل می‌شود و مشابهتی با نمایش ارسطویی پیدا می‌کند. برخی فیلمها نیز به شیوه تئاتر برشتی با فاصله‌گذاری، عمداً از القاء این وحدت پرهیز می‌کنند. به هرحال واقعیت سینمایی، واقعیتی نفسانی است، انسان سینمایی نیز چنانکه گفتیم چنین است چه در صورت قهرمانان و چه در صورت اشخاص عادی. همه‌چیز در جهت خواست و مطابق وجهه نظر فیلمساز است. واقعیت بسیاری از رنگهایش را براساس این تصرف و وجهه نظر از دست می‌دهد و بعضاً صورت انتزاعی پیدا می‌کند البته صورت انتزاعی سینمایی با صورت انتزاعی نقاشی متفاوت است، انچه در ابستراکسیونیسم یا کوبیسم و دیگر نحله‌های مدرن و پست مدرن می‌بینیم، این است که این نحله‌ها به تدریج از صورت واقعی یا بصری می‌برند و به ترکیب رنگها و خطوط، اشتغال می‌ورزند و نهایتاً هنرمند به بازی با اوهام خود می‌رسد و نام کار خود را ابداع هنری می‌نامد. آثار نقاشی‌گونه سینمای پست مدرن پاراجانف که متأثر از نقاشی سنّتی ارمنی و قفقازی است نیز چنین می‌نماید. اما در سینما، انتزاعیت به نحوی دیگر تدوین می‌یابد و آن همان تجزیه کردن واقعیت و مسخ آن با ایجاد فضایی وهمی است که صورت واقعیت را می‌شکند. این فضا در قلمرو هنر تکنولوژیک با عکاسی آغاز شده بود. پس از اختراع تلگراف و سینماتوگراف، سناریوها که بخش اعظم آن کلام وبخشی نیز دستورات لازم برای طراحی فضای فیلم را شامل می‌شد، واقعیت انتزاعی سینمایی را به پیدایی آوردند.

فرهنگ سینمایی و تلویزیون

برای شرح ماهیت این واقعیت انتزاعی در اینجا از نظر نیل پستمن در باب تحولاتی که به پیدایش تلویزیون و دوران فرهنگ تلویزیونی[۲۳] ـ که می‌توان بخشی از آن را فرهنگ سینمایی نیز نام نهاد ـ بهره می‌گیریم. به عقیده پستمن دو اختراع به عصر فرهنگ کتبی خاتمه داد: یکی اختراع تلگراف و دیگری اختراع عکاسی.

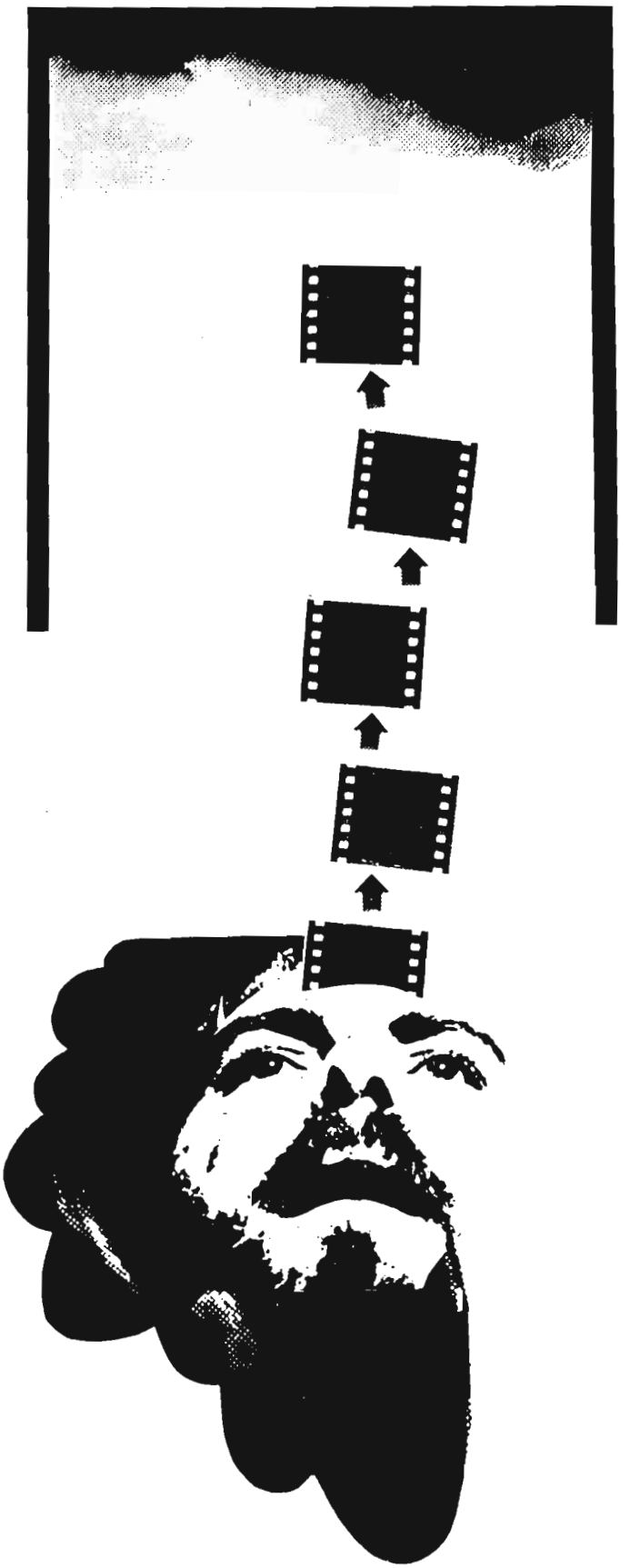
مستوری ساحت معنوی عالم در عکاسی

فتوگرافی نامی است که جان هرشل منجم شهیر انگلیسی به عکاسی داد. فتوگرافی که به معنای نوشتن با نور است ممکن است این تصور را القاء کند که این نوع نگارش تا حدّی هم‌سرشت با نوشتن با کلمه است، حال آنکه مطلقاً چنین نیست. عکاسی زبانی است که فقط قادر است از چیزهای خاص سخن بگوید. واژگان تصویری آن فقط می‌تواند ظواهر را، و آن بخشی از واقعیتهای درونی را که ظواهر قادر به افشای آن است، عرضه کند. عکس نمی‌تواند نادیده را بنمایاند، یا دور را، یا درون را، یا امور مجرد را. نمی‌تواند از انسان یا درخت سخن بگوید بلکه فقط می‌تواند انسان خاصی یا درخت خاصی را بنمایاند (که البته از زاویه‌ای خاص). نمی‌تواند تصویری از دریا عرضه کند بلکه فقط می‌تواند تصویری از جای خاصی از دریا در لحظه خاصی از زمان ارائه دهد. کار عکاسی نشان دادن چیزهاست نه سخن گفتن دربارهٔ آنها، به همین جهت عکاسی نمی‌تواند با جهان به بحث بپردازد. عکس واقعیتی را در زمان و مکان خاصی عرضه می‌کند ولی قادر به اظهار نظر در چند و چون آن واقعیت نیست. حال آنکه با زبان[۲۴] می‌توان دربارهٔ تمام جوانب و عوارض و ماهیت آن موجود و پدیدار که با زبان نامیده یا از آن گزارش می‌شود، چون و چرا و داوری کرد. زبان و عکاسی در ضبط و ثبت تجربه نیز متفاوتند. زبان هرتجربه‌ای را به صورت جمله‌هایی پیوسته به هم و مکمل هم، که متن یکپارچه‌ای را تشکیل می‌دهند، بیان می‌کند. اگر ما جمله‌ای را بشنویم ولی نشنویم که پیش یا پس آن چه جمله‌هایی گفته شده است، معنای تجربه را مطلقاً درنمی‌یابیم یا به صورتی ناقص یا دگرگون درک می‌کنیم ولی در عکاسی ما اساساً کل تجربه را نمی‌توانیم، ضبط و ثبت کنیم بلکه تکه‌ای از آن را انتخاب می‌کنیم و به آن چارچوب (یعنی متن) ویژه‌ای می‌بخشیم و سپس آن را به ثبت می‌رسانیم و بدین‌ترتیب آن را واقعیتی تازه، مجزا از متن اولیه اصلی و بی‌ربط با سایر ا

تبدیل می‌کنیم. عکاسی جهان را به صورت داستانی عرضه می‌کند که رویدادهای آن هیچ ارتباط متقابلی با هم ندارند. داستانی که نه آغازی دارد نه میانه‌ای نه پایانی. هربخشی از آن اتمی است معلق در فضایی مجهول. پس عکاسی خود از واقعیت، واقعیتی تکنیکی انتزاع می‌کند. نکته قابل تأمل این است که نگاه از دریچه عکس به جهان، مشابه نگاه پرسپکتیوی و حسی انسان است که از رنسانس نگاه غالب مردمان شده و بدین‌طریق نیز فضای هنری جهان قرون وسطایی[۲۵] فرو پاشید. فضایی که از طبیعت می‌گریخت و به ماوراء طبیعت می‌پیوست و متفکران مسیحی نیز در کتب خویش به تبیین نظری آن می‌پرداختند.

به هرطریق اگر قدری عمیق‌تر نظر کنیم، می‌توانیم نگاه عکاسی به جهان را مطابق نوع نگاه تکنیکی به جهان بدانیم و این خود حکایت از تطابق غایات تکنیك و معرفت‌شناسی جدید با تکنولوژی می‌کند. بدین دلیل است که عکاسی، نوعی نگاهی نفسانی به جهان دارد. و در واقع صورت تکنیکی واقعیت را آنچنان که او می‌خواهد، شکار می‌کند ـ هرچند ظاهراً سخن از عینیت و خارجی بودن تصاویر به میان می‌آید. در حقیقت عکاسی واقعیت خارجی را مطابق صورتی که ما در عقل و خیال و وهم و حس خود می‌پروریم، بدون ساحت ملکوتی و روحانی و معنوی آن از جهان خارج اخذ می‌کند و به تصویر درمی‌آورد و از این جهت میان ابصار تکنیکی و ماشین عکاسی (دوربین) تفاوتی نیست.

آنچه دوربین عکاسی شکار می‌کند (عکس) و در یك قاب تصویر فیلم قرار می‌دهد مفهوم و معنایی خاص و جهت‌دار پیدا می‌کند، این مفهوم و معنای خاص، تابع وجهه نظر عکاس است. پس هرشیئی که به تصویر تبدیل شد، از خارج جدا شده با نفسانیات عکاس پیوند می‌خورد و کاملاً معنا و جهت می‌یابد. مثلاً هنگامی که از درختی تنها در بیابانی عکس گرفته می‌شود، تصویر دیگر در واقع شبحی از آن درخت است، و از واقعیت جدا شده است اما حضور عکاس با این شبح پیوند خورده است. این عکس احساس دیگری را در فرد بیننده، ایجاد می‌کند حال آنکه اگر در شرایط واقعی در برابر درخت قرار گیرد، احساس او کاملاً وضعی دیگر دارد. در سینما تصاویر منفرد کنار یکدیگر قرار می‌گیرد، به همین جهت نیز فیلمساز حضور مضاعفی نسبت به عکاس دارد. و هرطور که به مونتاژ این تصاویر اهتمام ورزد، فیلم او پیامی خاص را خواهد داشت.



نابودی زمینه تاریخی وقایع در تلگراف

زبان سینمایی که بعد از پیدایی فیلمهای ناطق اهمیت پیدا کرده، آنچه با ایجاد اشاره و حرکت گفته می‌شود با تکلم القاء می‌گردد. به عقیدهٔ پستمن این زبان با تلگراف و کاربرد آن، پیوند پیدا می‌کند. از نظر او اختراع این وسیله از سوی ساموئل فینلی موربس مرزها را برچید و بر مبادله اطلاعات سرعت بخشید و کل مملکت را به یك محله تبدیل کرد. البته چنین کاری موجب گردید، مفهوم و نقش اطلاعات

نیز دگرگون شود. در فرهنگهای پیشین به دلیل دشواری و محدودیت انتقال اطلاعات، غالباً اطلاعاتی در دسترس مردم قرار می‌گرفت که به زندگی آنان مربوط بوده به همین جهت آنان را به عمل یا اندیشه‌ای برمی‌انگیخت. در آن فرهنگها ارزش و اهمیت اطلاعات بسته به این بود که به دردی بخورند و عملی یا اندیشه‌ای را برمی‌انگیخت. در آن فرهنگها ارزش و اهمیت اطلاعات بسته به این بود که به دردی بخورند و عملی یا اندیشه‌ای یا تصمیمی را موجب شوند. بدیهی است که در هیچ دورانی کلیه اطلاعات رسیده نمی‌توانند به درد همه دریافت‌کنندگان بخورند و آنان را به عمل برانگیزند، ولی تلگراف و سپس صناعتهای جدیدتر انتقال اطلاعات، باعث شد که اطلاعات به صورت چیز یا کالایی درآید که ارزش و اهمیت آن به تازگیش و توانائیش در برانگیختن حس کنجکاوی و علاقه دریافت‌کنندگان و هیجان‌زایی اطلاعات بستگی داشت «چیز» یا «کالا»یی که بی‌توجه به معنا و فوایدش خرید و فروش می‌شد. تلگراف البته به تنهایی نمی‌توانست اطلاعات رابه صورت کالا درآورد. این کار با مشارکت روزنامه‌های عامه‌پسند پرتیراژ صورت گرفت که مقارن با اختراع تلگراف شروع کردند به اینکه از سنّت پخش اطلاعات و افکار مستدل (گرچه عمدتاً جانبدارانه) سیاسی و اجتماعی و اقتصادی دست بردارند و صفحات خود را با درج رویدادهای احساساتی که غالباً به جنایت و سکس مربوط می‌شد، سیاه کنند. به هرحال با همدستی تلگراف و روزنامه‌های عامه‌پسند مردم با سیل غرق‌کننده‌ای از اطلاعات روبرو گردیدند که هیچ ربطی به زندگی آنان نداشت و در قبال آن هیچ کاری از دستشان برنمی‌آمد. آنان بیشتر از طریق روزنامه حس خود را ارضاء می‌کردند و خلأیی که قبلاً از طریق نیایش و مطالعه کتاب و تفکر و تأمّل رفع می‌شد این بار به سخن هگل با روزنامه‌خوانی حاصل می‌گردید. پیش از دوران تلگراف، مردم اگر کوزه‌ای اطلاعات دریافت می‌داشتند، می‌توانستند بیشتر آن را بنوشند ولی از دوران مزبور تاکنون گرچه با دریایی از اطلاعات روبرویند به دشواری می‌توانند قطره‌ای نوشیدنی ـ یعنی به دردبخور ـ در آن بیابند.

پیش از دوران تلگراف چون بیشتر اطلاعاتی که به مردم می‌رسید، مربوط به اموری بود که بیرون از حوزه اقتدار و عمل آنان نبود، این باور در مردم وجود داشت که اختیار زندگیشان تا حد اطمینان‌بخشی در دست خود آنان است ولی از دوران مزبور تاکنون که هر رویدادی که در هرگوشه‌ای از جهان رخ می‌دهد به اطلاع همه مردم جهان می‌رسد از نیروی این باور که انسان می‌تواند در رفع مشکلهای اجتماعی و سیاسی قدمی بردارد و مثمر ثمر واقع شود، روزبه‌روز کاسته و نوعی اندیشه جبری در اذهان القاء می‌گردد. معنای کامل این سخن هنگامی به روشنی آشکار می‌شود که از خود بپرسیم چه قدمی می‌توانیم در جهت تحقیق بحران خاورمیانه برداریم؟ یا در جهت تنزل نرخ تورم؟ یا در جهت کاهش خطر جنگ هسته‌ای؟ یا در جهت از بین بردن نظام تبعیض نژادی در افریقای جنوبی؟ در حالی که همان نظامهای اطلاعاتی مسلوب‌الراه بودن‌مان را به ما القاء می‌کند.

تلگراف همچنین باعث شد که مکالمه همگانی به صورت گسسته و بی‌ضبط و ربط درآید. باید دانست که قدرت اصلی تلگراف در انتقال اطلاعات است نه در جمع‌آوری و تشریح و تحلیل آنها. از این لحاظ تلگراف کاملاً برعکس کتاب است، و بالنتیجه اخبار تلگرافی با چنان سرعتی وارد ذهن می‌گردند و از آن خارج می‌شوند که فرصت ارزشیابی آنها پیش نمی‌آید.

زبان تلگراف زبانی است، بسیار فشرده و پاره‌پاره. خبر اول هیچ پیوندی با خبر دوم، و خبر دوم هیچ پیوندی با خبر سوم ندارد. از سوی دیگر، هرخبر فاقد زمینه است و لذا مفهوم و ارزش آن دقیقاً روشن نیست. فرستندهٔ خبر خود را ملزم نمی‌داند که مفهوم و ارزش آن را توضیح کند. مگر گیرنده خبر خود بکوشد معنایی از آن بیرون بکشد و ارزش واقعیش را حدس بزند. از این‌رو «دانش»ی که فرد از طریق تلگراف کسب می‌کند، بدین معنا نیست که او زمینه و پیامدهای موضوع دانش خود و همچنین ارتباط آن را با موضوعهای دیگر درک کرده است. مکالمه تلگرافی حوصله بحث در باب چشم‌اندازهای تاریخی و چونی امور را ندارد. در جهانی که تلگراف برآن حکومت می‌کند، خردمندی به معنای خبر و آگاهی داشتن از بسیاری چیزهاست نه دانایی و خودآگاهی داشتن نسبت به آنها.

انتزاعیت عالم ژورنالیسم

حال با ترکیب عکس و تلگراف در ژورنالیسم شکل جدیدی از ارائه اطلاعات پدید می‌آید، اهمیت طراحی و نقاشی و کاریکاتور و عکس، نقش برتر زبان را در مطبوعات کاهش داد و خود به عمده‌ترین وسیله دریافت و آزمون «واقعیت» تبدیل شد. در مجله‌ها و روزنامه‌های «خبری»ای مثل لایف، لوک، دیلی‌نیوز، دیلی میرور و نیویورک‌تایمز، عکس مقامی برتر یافت و تبیین به حاشیه رانده شد یا به کلی از صحنه خارج گشت. هنوز قرن نوزدهم به پایان نرسیده بود که تبلیغاتچیان و روزنامه‌نگاران کشف کردند که ارزش یك عکس بیش از هزار کلمه است. بدین‌ترتیب امریکاییان تشویق شدند که با دیدن از چیزی مطلع گردند و به آن اعتقاد پیدا کنند نه با خواندن. بدین‌ترتیب تلگراف و عکاسی دست به دست هم دادند و خوانندگان مطبوعات را در دریایی از خبرهایی که بر «دانستنیهای» خوانندگان می‌افروزد و مصالح لازم از برای گپ زدن دوستانه و حل جدول کلمات متقاطع فراهم می‌ساخت غرق کردند زیرا عکس به مطلب عینیت می‌بخشید و مطلب به عکس، متنی توهم‌آمیز می‌داد، ولی به واقع باطل بودند زیرا از یك سو مجزا از چشم‌انداز تاریخی و اجتماعی خود، و بی‌ارتباط با سایر «دانستنیهای» خوانندگان بود و بی‌تأثیر در زندگی آنان.

واقعیت سینمایی و توهم جاودانگی

سایر دانسته‌هایی نیز که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن

بیستم وارد گود شدنـد، همین نوع مکالمه تلگرافی و تصویری را اختیار نمودند. بعضی از آنها مثل سینما، خود سرشتی تصویری داشتند و لذا عجیب نیست که چنین کردند. خلاصه اینکه سینما و تلویـزیون از نظر پستمن صناعتی تصویری- کلامی اند که ویژگی تصویری عکاسی و ویژگی کلامی تلگراف را در خود جمع دارند.

«واقعیت» هنگـامی که از دریچـه چنین صنـاعتی به بیننـده و مخاطب عرضه می‌گردد و انتزاعیت برآن مسلط می‌گردد؛ انتزاعیت از تاریخ و جامعه و طبیعت و احوال انسانی و نهایتاً از امور ماورایی و غیبی. واقعیت سینمایی چنانکه گفتیم کارش ایجاد نحوی تعلیق روانی و ایجـاد هیجانات متواتر در روان مخاطبی است که حالت تعلیق به خود گرفتـه، فیلمی قوی است که این تعلیق را در مسیر دراماتیك و داستانی خود حفظ کند. در این حالت ناخودآگاه توهم غیرتاریخی بودن و بی‌زمانی و نحوی احساس جاودانگی در آدمی پدید می‌آید و بدین‌ترتیب او درد و رنج ناشی از تاریخی و زمانی بودن را فراموش می‌کند. در حالی‌که انسان متفکر که به حقیقت و ظهور حق در ادوار تاریخی آشناست، قرب و بعد تاریخی خود را به حق درمی‌یابد. او که شناسای سیر تکوینی خود از مبدأ تا معاد است و از آنجا با سیر تاریخی خودآشناست، از هرحادثه‌ای تذکری برایش حاصل می‌شود و یاد حق به سراغ و سر وقت او می‌آید، و از افق تاریك رنج‌آلود روح زمانه رهایی می‌یابد.

سینمای کنونی هنری است تکنولوژیك که آدمی را در چالهرز روح زمـانه اسیر می‌کند و نگاه و نظرگاه تاریخی و حقیقی او را از او می‌گیرد و برایش وهم غیر زمانی بودن را در تسخیر و تصرف عالم وجـود پدیـد می‌آورد. این توهّم جاودانگی وارونـه که در رمـان و درامهای جدید مسلط شده، بر همان اصالت بشر دوره جدید و غفلت او از عهد قدیم و یاد مرگ مبتنی است. هنرمند حوادث را چنان مرتب می‌کند که نفسانیات و حدیث نفس او را ظاهر سازند. با این اوصاف واقعیت جهان سینمایی، واقعیتی مطابق وجهه نظر فیلمساز و نگاه تکنیکی اوست، حتی در فیلمهـای مستند نیز واقعیت بنابر ماهیت سینما دست خورده و مسخ شده است. فیلمساز هرآنچه می‌خواهد و از هرزاویه و جهتی که می‌تواند معنایی خاص القاء کند از واقعیت خارجی فیلمبرداری می‌کند، سپس با صدا و موسیقی‌ای که کاملاً مصنوعی و غیرواقعی یا شبه واقعی‌اند، حالتهای مختلف را القاء می‌کنند. پس در اینجا دریافت و ادراك هنرمند از جهان، کاملاً بشری است. و ملاك و معیار واقعی بودن آن نیز برمدار بشریت بشر دائر است.

واقعیت کنونی آینه عدمی است که چهره باطن آدمی در آن متجلی می‌شود، واقعیت سینمـایی نیز محدوده‌ای است که انسان چهره نفسانی خود را در آن می‌بیند و آمال و آرزوهای سرکوفته‌اش در آن تجلی می‌یابد. او چنان در این واقعیت که در قاب تصویر شکار شده است، محو می‌شود که گویی هیچگاه وجود نداشته است. او ناظر همـه چیـز و هیـچ چیـز است زیرا دوربین جانشین او می‌شود و بازیگران چنان بازی می‌کنند که گویی او حضور ندارد. و گاه دوربین چونان ناظری می‌شود که از نگاه شخصی پنهان یا آشکار به اشیاء و افراد نزدیك می‌شود. چنین است که تصویر واقعیت کاملاً بکارت خود را از دست می‌دهـد و کارگـردان هرطوری که می‌خواهـد به واقعیت مطلوب خود روی می‌آورد تا مخاطب براثر مشاهده آن در انفعالات و هیجانات روانی خود محو گردد و لذت و تفنن برای او حاصل گردد، و مهمترین ویژگی تلویزیون و سینما سرگرمی شود.

وجود اشیاء و حوادث واقعی تاریخی و اجتماعی در تصویر به وجود فیلمساز شدیداً پیوند می‌خورد، علی‌الخصوص اینکه فیلمساز پس از تهیه فیلم خام مجدداً در آن تصرف می‌کند و کمپوزیسیونی دلـخواه را از میان تصویر برمی‌گزیند که مطابق با نفسانیات خود باشـد، و تناظری مطلوب میان تصویر و تأثیرات نفسانی فیلمساز برقـرار شود. در اینجـا فیلمسـاز هرگـاه دنبال محدود کردن ذهن

مخاطب به تصویر خاص است، آن را بزرگ می‌نماید و با نورپردازی به آن جلوه‌ای دیگر می‌دهد، بطوری که کاملاً از محیط جدا شود برجستگی یابد. با این اوضاع، فضای ذهنی و تأثراتی روانی به پیدایی می‌آید که تماشاگر را در خلسه فرو می‌برد. و بدین‌ترتیب هرآنچه از نظر فیلمساز اهمیتی ندارد، در اندازه و شکلی غیرقابل توجه نماینده می‌شود تا ذهن هرچه سریعتر از آن بگذرد. اهمیت موسیقی و نورپردازی در این تمرکز و عدم تمرکز نقش بسزایی دارد. با حرکت سریع یا کند دوربین روابط میان تماشاگر و تصویر نزدیکتر می‌شود و نحوی وارونه حال «محو» غلبه می‌کند به تعبیر مك لوهان برای تماشاگر نحوی خلسه نارسیسی[۲۶] حاصل می‌شود که آن گمگشتگی در نتیجه عشق به خود و خودپرستی و خودبینی و تعلق معلق به اشباح سینمایی است. بدینسان سینماگر در وجود تماشاگر ازطریق جادوی تکنیکی حضور می‌یابد و یافتها و صور خیالی خود را از طریق احساس القاء می‌کند و روح او را تسخیر می‌نماید.

ابزار تکنیکی در نظر مك لوهان

ابزار غایات خاصی دارند: اما در تکنولوژی که فراتر از ابزار می‌رود غایت در ذات تکنیك مستتر می‌شود: اما با این وجود بسیاری می‌پندارند وسایل تکنولوژیك و مصنوعات دانش جدید به خودی خود نه بدند و نه خوب، و این ما هستیم که در طریق بهره‌گیری از آن ارزششان را معین می‌سازیم. این تلقی حجاب ادراك ماهیت و ذات ابزار شده است. تلویزیون و سینما ابزاری تکنولوژیك نیستند که هرکس هرطور بخواهد از آن بهره گیرد، در اینجا باید نظر مك لوهان که درباره ماهیت رسانه‌های خبری سخن گفته است، تأئید کنیم که «رسانه همان پیام» است. یعنی هرابزاری غایت خویش را ظاهر می‌سازد و در این قلمرو اراده و اختیار انسان بسیار محدود می‌شود و این اراده و اختیار هنگامی که با غفلت و فقدان خودآگاهی همراه باشد، به نحوی «تحیّر» در برابر ابزار تکنیکی، و به عبارتی با «سحر روانی» و «تأثیرات جادوئی» همراه می‌شود و انسان را در دیوارهایی نامحسوس زندانی می‌کند. مك لوهان معتقد است که سیستم ارتباطات و وسایل ارتباطی که تلویزیون و سینما نوعی از این وسایلند از جهات شخصی، اجتماعی، سیاسی، روانی، اقتصادی، اخلاقی و قومی به قدری عمیق است که هیچ گوشه از جسم و روان ما را دست نخورده باقی نمی‌گذارد. این دستبرد از نظر او از قلمرو عقاید و مفاهیم آغاز نمی‌شود بلکه مرکز ثقل تهاجم و یورش قلمرو احساس و حضور است. کلاً از نظر او تأثیرات تکنولوژی در ساخت عقل و فاهمه که قلمرو تجزیه و تحلیل عقلانی است رخ نمی‌دهد، بلکه موج آن با ساحت ناخودآگاه نفس برخورد می‌کند[۲۷]. و تأثیر جادویی وسایل و باز خودآگاه آنها برفرد تحمیل می‌گردد. البته نقل قول مك لوهان و پذیرش این نظرگاه و به معنی پذیرش نظرگاه کلی این نویسنده که وسایل ارتباطی را اقتدار وجود انسان می‌داند، نیست. وی در نظریات خویش به نحوی اومانیسم می‌رسد که در این اومانیسم مبداء همه تحولات ارتباط انسانی، ابزاری است که استمرار و توسعهٔ اجزاء بدن و حواس او هستند و وسایل ارتباطی طبیعت انسان جدیداند. جان کلام اینکه نظریه مك لوهان را می‌توان نحوی‌تکنوکراتیسم‌نظری دانست. حتی تقسیمات ادواری تاریخ در نظریات شبه فلسفی او برمبنای ضرورت و صورت نوعی تکنولوژی تبیین یافته است.[۲۸]

جان کلام اینکه علم و فلسفه جدید غرب چنانکه در سخن مك لوهان و پستمن دیدیم به نحوی به آگاهی و خودآگاهی تاریخی رسیده است. اما بخشی از این فلسفه و علم در مقام گذشت از غرب و اعراض از عالم تکنیك و علم جدید است. این فلسفه‌ها احساس غربت آدمی را از عالم قدیم زنده می‌کند و خاستگاه آنان نیز به این احساس برمی‌گردد. اما چنین تجربه‌ای حتی به صورت نازل نیز در میان روشنفکران ما کمتر مشاهده می‌شود، و سینمای آنان نیز دچار چنین آشفتگیی است. تفصیل این مطلب مقاله‌ای مستقل می‌طلبد که راقم این سطور آن را به نام «سیر و سلوك سینماگران و گسسته خردی سینمای ایران» قبلاً پرداخته است. □

■ پانوشتها:

۲۳. از نظر او جامعه امریکا سه دوران فرهنگی را گذرانده است ۱ـ دوران فرهنگ گفتاری یا شفاهی ۲ـ دوران فرهنگ نوشتاری یا کتبی ۳ـ دوران فرهنگ تلویزیونی یا تصویری.

۲۴. منظور از زبان در اینجا «زبان عبارت» است نه «زبان اشارت» که زبان شاعران و عارفان است که خود بحثی دیگر می‌طلبد.

۲۵. در این دوران جهان دینی ـ مسیحی برغرب مسلط بود و در شرق، جهان دینی ـ اسلامی به انحاء مختلف در فضای هنری آثار هنرمندان ابداع می‌شد.

۲۶. نارسیس یا نارکیسوس Narcissus موجود اساطیری که عکس خود را می‌بیند و عاشق آن می‌شود. در اساطیر یونانی جوان زیبارویی است که به عشق دلباختگان خود توجهی نمی‌نمود، و حتی به الهه‌هایی که عاشق او بودند، بی‌اعتنایی می‌نمود. تا اینکه یك روز در جدلی حکم محکومیت او به عاشق شدن به تصویر خود (از سوی خدایان) به سبب خستگی و تشنگی به کنار چشمه‌ای زلال می‌رود و به هنگام نوشیدن آب صورت خود را در آب می‌بیند و فریفته خود می‌شود، و برای آنکه تصویر خود را در آغوش کشد، در آب می‌جهد و غرق می‌شود. خدایان یونان به پاس این ناکامی وی را به نارکیسیوم (گل نرگس) تبدیل می‌کنند تا همواره برلب آب بروید و خود را نظاره کند.

۲۷. این تغییرات به نحوی در آثار مك لوهان به زبان دیگر بیان می‌شوند، برای آشنایی با آراء او رجوع شود به: ابراهیم رشیدپور، «آئینه‌های جیبی آقای مك لوهان»، تهران، دفتر انتشارات رادیو و تلویزیون ملی ایران، چاپ دوم، ۱۳۵۴ و نیز: مارشال مك لوهان، «پیام وسیله است»، نشریه فرهنگ و زندگی، شماره ۸.

۲۸. مك لوهان تاریخ بشر را به سه دوره تقسیم می‌کند. ابتدا یك دوره بسیار طولانی که در آن فرهنگ شفاهی و حس سامعه غالب بوده و مظاهر فرهنگی آن عبارت بودند از نقل اشعار و افسانه‌ها و نمایش تراژدیها. این دوره با اختراع چاپ پایان یافت. پس از آن دوره بسیار کوتاه «کهکشان گوتنبرگ» آغاز شد که از زمان اختراع چاپ تا ظهور وسایل ارتباطی الکترونیکی در نیمه دوم قرن بیستم به طول انجامید و بالاخره دوره کنونی که عصر ارتباطات الکترونی و غلبه حس لامسه و بازگشت به خصوصیات فرهنگ شفاهی است.

● درباره سینمای مستند

□ چشم نامرئی

■ اندرو بریتُن
● ترجمهٔ رحیم قاسمیان

ژانر سینمای مستند از نظر فقر کار تحلیلی و انتقادی در آن، در میان ژانرهای اصلی سینما، بی‌همتاست. در واقع، با توجه به نقش تعیین کنندهٔ مستندسازان در مراحل ابتدایی تکوین نقد جدی سینمایی- امثال دزیگاورتوف، سرگئی ایزنشتاین، جان گریرسن، پل روتا، پار لورنتس- اینکه سینمای غیرروایی به حاشیهٔ مباحث انتقادی رانده شد، رویدادی مبهوت کننده است. قاعدتاً انتظار می‌رفت که مباحث انتقادی پیرامون سرشت و وضعیت رئالیسم هنری، که حدود یك دهه پیش (یا کمی بیشتر) جان تازه‌ای به مطالعات سینمایی داد، به کشف دوبارهٔ این ژانر در مقام عرصهٔ اصلی مباحث جدی تئوریك منتهی شود، اما به هیچ وجه چنین چیزی به وقوع نپیوست. نتیجه این شد که مباحث انتقادی بر سر سینمای مستند از حوزهٔ طرح مسائلی در مورد ایدئولوژی، نحوهٔ عرضه، دیدگاه و غیره، که در تحلیل سینمای داستانی [فیکشن] محبوب مردم سخت مؤثر افتاده‌اند، به دور بماند.

اولین مسئلهٔ انتقادی این است که مشخص کنیم سینمای مستند دقیقاً به چه نحو با آثار تخیلی تفاوت دارد. هیچ تردیدی نیست که تفاوتی هست: دستمایه‌های اصلی ژانر مستند، مفروضات یك جهان تاریخی واقعی‌اند که مستقل از آنچه روی پرده به نمایش در می‌آید، وجود دارد. اما در عین حال، این امکان هم هست که آنچه را واضح به نظر می‌رسد بدیهی انگاریم، چون مستندساز خیلی ساده این دستمایه‌ها را در قالب فرمی- که در اغلب اوقات مشابه فرم سینمای روایی است- عرضه می‌کند و در «رویدادهای واقعی»یی که قصد کرده «ضبط» کند، کم و بیش فعالانه و کم و بیش آگاهانه، دخالت می‌کند.

به رغم هر آنچه فیلمسازان خاصی (و حتی برخی از سوژه‌های آنان) دوست دارند بگویند، تردیدی نیست که صرف حضور دوربین نوعی مداخله محسوب می‌شود، و هم فیلمبرداری و هم تدوین به نحو گریزناپذیری مسئلهٔ انتخاب، سازماندهی و ارزیابی را مطرح می‌کنند که در اصل با اصول حاکم بر آنها در خلق هر فیلم داستانی تفاوت ندارند. رژهٔ نازیها در **پیروزی اراده** (۱۹۳۶) با توجه به این مسئله سازماندهی شده بود که خانم لنی ریفنشتال مشغول فیلمبرداری از آن است؛ ساکنان جزیرهٔ آران سالها بود که شکار آن نوع کوسه‌های خاص را کنار گذاشته بودند، تا اینکه سر و کلهٔ رابرت فلاهرتی پیدا شد، و او که (بدرستی) می‌پنداشت شکار کوسه می‌تواند حاوی صحنه‌های تکاندهنده‌ای باشد، ساکنان آران را متقاعد کرد که دوباره این سنت را احیا کنند. هم در اینجا، و هم در موارد بسیار دیگر، «مستند» بزحمت به اثری فراتر از «جعل واقعیت» بدل می‌شود.

این «جلوهٔ مستند»، در رابطهٔ خاص و بالقوه عمیقاً فریبندهٔ میان تصویر فیلمبرداری شده و برشی از واقعیت که هنگام ضبط تصویر جلوی دوربین بوده، ریشه دارد. بیواسطگی مسلم تصویر و (در صورت یکسان بودن همهٔ شرایط) دقت آن، حس و حال رسانه‌ای خنثی را خلق می‌کند و مایلیم فرض کنیم که واکنش ما در برابر این تصاویر، مستقیماً تحت تأثیر محتوای آنهاست که شکل می‌گیرد نه چهارچوبی که در آن قرار گرفته‌اند و دیدگاهی که می‌سازند- مگر آنکه نشانه‌های مشخصی خلاف این دریافت کنیم. امروز ما از شنیدن این شوخی که اولین تماشاگران سینما با دیدن قطاری که در فیلم لومی‌یر به طرف آنان می‌آمد وحشتزده شدند و هراسان به سوی درهای خروجی یورش بردند تفریح می‌کنیم، اما نابخردانه است که خود را از آن آدمهای ساده دل برتر بدانیم.

نکتهٔ جالب توجه اصلی در مورد اولین برنامه‌های نمایش فیلم این است که آن فیلمها تجسم بخش ایدئولوژیهایی دربارهٔ خانواده، طبقه و کار بودند، آن هم به نحوی که اصلاً به نظر نمی‌آمد چنین باشند بلکه به نظر می‌آمد که معرف ویژگیهای ذاتی اشیاء، آدمها و کنشها در جهان واقعی‌اند. و در فرهنگ خود ما، گزارشهای تلویزیونی از آنچه می‌پنداریم «خبر» یا «طبیعت» است- که پرمصرف‌ترین اشکال مستندند- کماکان به همین ترتیب تعریف می‌شود. ما شاید باور نکنیم بمبی که از آسمان فرود می‌آید، خانهٔ ما را ویران می‌کند، یا کوسه‌ای که زیر آب جولان می‌دهد ناگهان از اتاق نشیمن خانه‌مان سر درمی‌آورد، اما نهانمایه‌های ایدئولوژیك تصاویر «مستند» چنان است که بسادگی باور می‌کنیم تصاویری که مشغول مشاهدهٔ آنها هستیم جداً «معرف» واقعیت نیستند، بلکه می‌شود آنها را با واقعیت همذات پنداشت.

حتی وقتی توجه ما به شکل عرضهٔ اثر جلب می‌شود، تأکید اصلی بر صنایع لفظی

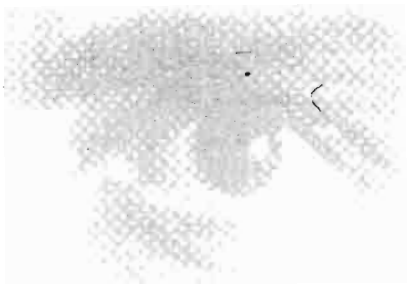
یا روایی مورد استفاده، قرار نمی‌گیرد، بلکه مجذوب شکوه تکنیکی «چگونه توانستند چنین کنند» و مهارت یا جسارت در انجام آن کار می‌شویم. خود تصاویر، از این نظر که احساس می‌شود با طبیعت سر و کار دارند، جایی برای توضیح بیشتر باقی نمی‌گذارند. روش مشابه در ارائهٔ رویدادهای اجتماعی و سیاسی بحث انگیزتر و خطرناکتر است. گزارشهای خبری تلویزیونی به نحو سازمانداری از بیواسطگی «جلوهٔ مستند» برای اثبات مباحث مورد نظر خود دربارهٔ واقعیت استفاده می‌کنند؛ مباحثی که مرموز، ناکامل و غالباً خطا هستند، ولی کماکان حق بجانب به نظر می‌رسند، چون واقعیتی که درباره‌اش سؤال می‌شود، «همان گونه که رخ داده» فیلمبرداری شده است.

تمام مشکلات بی‌همتای هنری و سیاسی مستندسازی از این نکتهٔ مبهم، که عمیقاً در تاریخ اجتماعی عکاسی ریشه دارد، ناشی می‌شود که عکس می‌تواند آنچه را نشان می‌دهد بی‌واسطه در دسترس قرار دهد و دانشی عینی از آن عرضه کند. واکنش اولین نظریه‌پردازان سینمای مستند و مستندسازان به مشکلات اصلی کار، سردرگم و مسئله‌ساز بود. گریرسن که تمایز رایج میان تخیل و غیرتخیل را بدیهی انگاشته بود، جسورانه سینمای غیرتخیلی را «اثر هنری» می‌خواند، که این به نوبهٔ خود، یا متکی به زیبایی‌شناسی پوسیده و بی‌خاصیتی است (رجوع شود به انتقادهای تند او از فیلمهای فن اشترنبرگ) یا اصلاً ناشی از ندانم کاری است.

برعکس، جوهر مستند نفی هر گونه «اثر هنری» است؛ و گریرسن گاه تا آنجا پیش می‌رود که پیشنهاد می‌کند که چون عکاسی **امکان** ضبط تصاویر جهان اجتماعی موجود را فراهم می‌آورد، ساختن فیلم داستانی نوعی سوء استفاده (یا دست کم، استفادهٔ مبتذل) از سینما در مقام یك رسانه است. این بحث شاید امروزه مضحك و غریب به نظر برسد، ولی باید به خاطر داشت که متفکران معاصری که از گریرسن هم بنیادگراتر و هم پیچیده‌تر بودند، اندیشه‌هایی را توسعه دادند که به نحو خیره‌کننده‌ای مشابه اندیشه‌های او بود.

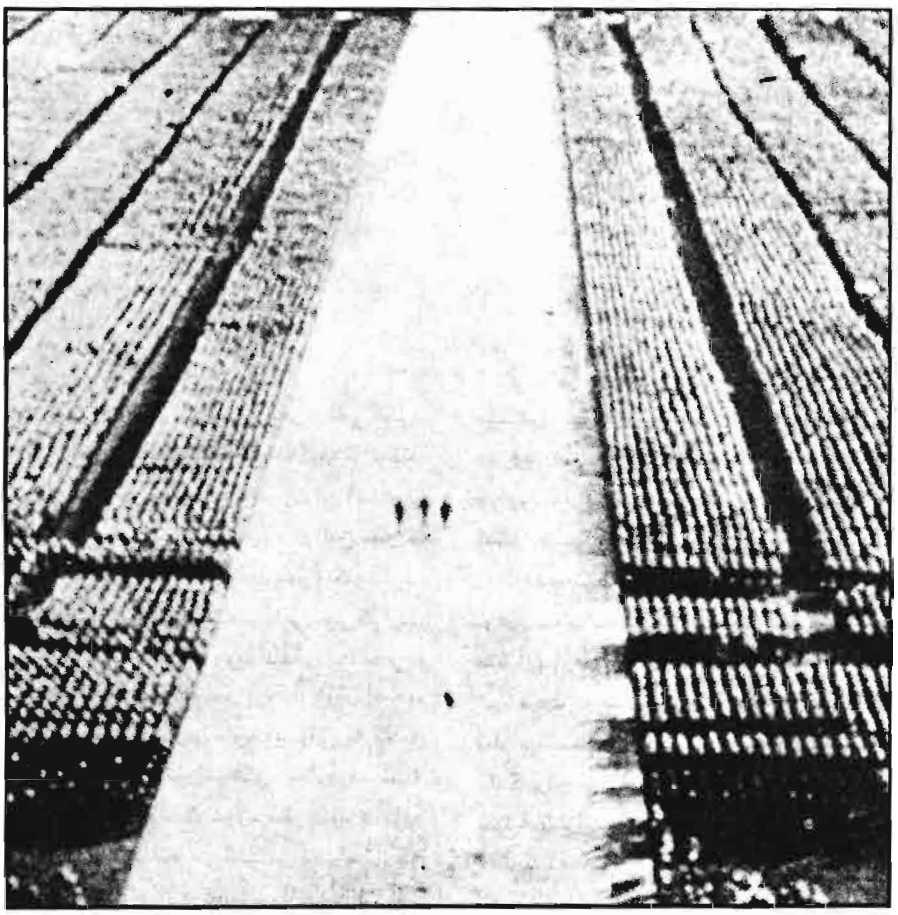
یکی از فرضیه‌های اصلی والتر بنیامین در مقالهٔ «کار هنر در عصر بازسازی مکانیکی» این است که عکاسی ظرفیتی ذاتی برای راز زدایی از جهان عرضه شده دارد. بنیامین با استفاده از دستبردی غیرمستقیم به تئوریهای نمایش برشتی، خود را مجاز می‌بیند که اعلام کند سینما، صرفاً برپایهٔ تکنیك آن می‌تواند جلوه‌هایی مشابه فاصله‌گذاری برشتی خلق کند. بحثهای بنیامین و گریرسن دو شکل کاملاً متفاوت دارد. گریرسن ظاهراً معتقد است که سینما خیلی ساده می‌تواند واقعیت را **نشان دهد**، حال آنکه بنیامین آرزو می‌کند این ادعای عظیمتر را مطرح کند که این نمایش، در جوهر خود، فعالیتی **انتقادی** است. اما با وجود این، هر دو عقیده دارند که نمایش جهان از طریق عکس و فیلم ملازم با فاش‌سازی حقیقت دربارهٔ آن است.

دزیگاورتوف مستندساز روس، همتای



گریرسن، زیبایی شناسی خود را براساس این اندیشه بنا نهاد که فیلم مستند هم راستگوتر و هم از نظر سیاسی مسئول‌تر از فیلم داستانی است. ورتوف در ضمن در این عقیده با بنیامین (و دیگر فیلمسازان هموطنش) شریک است که مونتاژ امکان آن را فراهم آورد تا حقیقتِ واقعیت از خلال فرایند تکه‌تکه کردن و دوباره کنار هم گذاشتن قابل عرضه شود. اما کارهای او تفاوت بارزی با آثار گریرسن دارد، از این نظر که ورتوف به سینما به عنوان رسانه اهمیت خاصی می‌دهد و در مشهورترین فیلمش **مردی با دوربین فیلمبرداری** (۱۹۲۸) موضوع فیلم همان قدر که «یک روز زندگی در یک شهر بزرگ» است، نفس فعالیت فیلمسازی هم هست. هیچ فیلمی به اندازهٔ این فیلم به ما یادآور نمی‌شود که تصاویری که می‌بینیم، فرآوردهٔ فرایند پیچیدهٔ انتخاب و بازسازی‌اند و دیدگاه خاصی را مطرح می‌سازند. اما مسئلهٔ حساس در اینجاست که این دیدگاه فقط در قالب واژگان تکنولوژیک متصور است. ما خیلی راحت مطلع می‌شویم که جهان روایی را فیلمساز بنانهاده است، اما **مردی با دوربین فیلمبرداری** حتی یک کلمه هم از نظام ارزشی خود نمی‌گوید.

در واقع، می‌توان بر سر این نکته بحث کرد که جنبهٔ به خود اشاره کنندهٔ طولانی و سرشار از شوخی فیلم همان قدر پررمز و راز است که اداهای متظاهرانهٔ (مثلاً) فلاهرتی در **بریتانیای صنعتی** (۱۹۳۱)، یا این مسئله را پیش کشید که تصاویر فقط شفاف‌اند، و هر دو اثر بنا به دلایل ایدئولوژیک، در ارائهٔ زندگی طبقهٔ کارگر مرتکب خطاهای فاحشی می‌شوند. هر دو فیلم ما را با جهان کارگر صنعتی (یکی سرمایه‌داری، و دیگری چنان که می‌گویند سوسیالیستی) آشنا می‌کنند که در هر دوی آنها ردپای استثمار، با خودبیگانگی، سرکوب یا مبارزه حذف شده و در این جهان، پرولتاریای صنعتی به غلط یا با صنعتگران مستقل (در **بریتانیای صنعتی**) یا با نقش خلاقهٔ آزاد هنرمند خودمختار (در



مردی با دوربین فیلمبرداری) یکسان گرفته شده است. گریرسن و فلاهرتی دربارهٔ دوران رکود بزرگ اقتصادی آمریکا، با مهارت تمام سکوت اختیار می‌کنند، اما هنگام ساخته شدن **بریتانیای صنعتی** این رکود در اوج خود بود؛ ورتوف هم دیدگاه فیلم خود را آن قدر بغرنج نمی‌کند که توجه مخاطبان را به مبارزهٔ شدید حول مسئلهٔ «توسعهٔ اجتماعی»، که در سراسر دههٔ ۱۹۲۰ میان جناح هواداراستالین در حزب بلشویک و اپوزیسیون چپ در جریان بود، معطوف سازد. هر دو فیلمی که به آنها اشاره شد به نحو بی‌پروایی ایدئولوژیک هستند، اما در هر دوی آنها «جلوهٔ مستند» به عنوان نوعی استتار عمل می‌کند. بی‌تردید، **مردی با دوربین فیلمبرداری** نشانهٔ مسلمی است از بی‌کفایتی هر گونه دیدگاه هنری در قالب یک مقولهٔ فرمالیستی که نمی‌تواند دیدگاه را به عنوان فعالیتی تفسیری در خود جا دهد.

در فاصلهٔ دو جنگ جهانی، ژانر سینمای مستند به عنوان ابزاری برای تبلیغات دولتی با اقبال زیادی روبرو شد. در پرتو همین توسعه است که می‌توان در مورد مستندهای دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ اظهار نظر کرد، مستندهایی که هم واقعیت را ثبت می‌کردند و هم جنبهٔ تبلیغات دولتی داشتند: **پست شبانه** (هری وات- بازیل رایت، ۱۹۳۶)، **رودخانه** (لورنتس، ۱۹۳۷)، **پیروزی اراده** (لنی ریفنشتال، ۱۹۳۶)، **یک ششم جهان** (ورتوف، ۱۹۲۶)، **برلین: سمفونی یک شهر بزرگ** (والتر روتمان، ۱۹۲۷)، و **بریتانیای صنعتی** جنبه‌های خاصی از فرهنگ ملی را به نمایش می‌گذارند. (البته فیلمهای پرشور فلاهرتی در مورد جوامع «ابتدایی» مختلف، استثناهای بارزی در برابر این قاعده‌اند، ولی همان طور که در **بریتانیای صنعتی** مشهود است، او کاملاً آماده بود تا با همان روحیه به سرمایه‌داری معاصر بپردازد.) راه سهل الوصولی برای

تبدیل فکر ریشه‌ای مستند به کار عملی تبلیغ. ایدئولوژیها (یا حتی خط مشی‌ها)ی خاص وجود ندارد؛ اما بارها مشاهده می‌کنیم که این مشکل از طریق استناد به ارزش آموزشی ژانر، رفع و رجوع می‌شود. اگر فیلم داستانی بنا به ماهیت خود حواس تماشاگر را پرت می‌کند، او را گول می‌زند و گیجش می‌کند، فضیلت سینمای مستند در این واقعیت ریشه دارد که دیدگاههای اجتماعی آگاهانندهای متناسب با سرشت واقعی این جهان واقعی که تماشاگر در آن زندگی می‌کند، به او عرضه می‌دارد. تئوری مونتاژ روسی را، که بخش عمدهٔ آن به لحاظ فلسفی بر این فرض استوار است که مونتاژ می‌تواند خود دیالکتیک واقعیت را دراماتیزه کند، می‌توان بسادگی برای تأیید این فرضیه به کار گرفت که حقیقت مستند و حقیقت روسی (یا استالینیستی) مشابه‌اند. گریرسن که از مسیر متفاوتی به همین مقصد رسیده بود، اعتقاد داشت که هدف سینمای مستند، تلقین فضیلتهای «شهروند مسئول» به مردم است.

همین که پذیرفتیم چیزی چون ارائهٔ جهانی که معرف مجموعه‌ای از ارزشها نباشد نمی‌تواند وجود داشته باشد، این امر منتج به آن خواهد شد که پس بزرگترین نقطه قوت سینمای مستند، قابلیت کاربردش به عنوان وسیله‌ای در ارائهٔ نقدهای تحلیلی و ایدئولوژیک است. پیش شرط لازم الاجرای اساسی برای تحقق چنین نقطه قوتی، مقاومت سازمان یافته در برابر تو هم قابلیت عرضه به روشن‌ترین وجه است و این نکته‌ای است که بسیاری از آثاری که ظاهراً نشانه‌های ویرانگری از سوءاستفاده‌های این جهانی‌اند، ولی در عین حال بحث اصلی و هدف غائی آن بحث را طبیعی جلوه می‌دهند، به آن توجهی نمی‌کنند.

رشته فیلمهای فردریک وایزمن دربارهٔ نهادهای سرکوبگر به خوبی معرف این تمایل است. وایزمن در فیلم **خوشگلهای تیتیکات** (۱۹۶۷) ما را با خشونت و توهین وارده بر ساکنان یك بیمارستان روانی آشنا می‌کند. وایزمن که از نمایش هیچ تصویر مشوب کننده‌ای ابا ندارد، این تصویر را از خود ارائه می‌دهد که می‌خواهد بگوید که کار دولتی که او تلویحاً به آن نظر دارد زار است. متأسفانه این دیدگاه تحت تأثیر روش کاری قرار می‌گیرد که سبب می‌شود جهان درون بیمارستان روانی هم غیرقابل ادراك و هم تغییرناپذیر به نظر آید که این، همان مضمون نهفته در ذات رژیم سرکوبگر است. دید آشکارا خنثای دوربین این احساس را ایجاد می‌کند که ما فقط با آنچه آنجا هست مواجه می‌شویم و فیلم مؤید این نکته است که حقانیت آن را این واقعیت که مشاهدهٔ این رویدادها بسیار مشوب کننده است به اثبات می‌رساند. ادای ارائهٔ واقعیت را در آوردن و در ضمن به تماشاگر فرصت ندادن که آن بیمارستان روانی را به هرچیزی ورای آن ربط دهد، با هم ترکیب می‌شوند و یك نهاد اجتماعی را دگرگون جلوه می‌دهند، نهادی که به خاطر دلایل واضحی بنا شده (گیرم از آن سوءاستفاده می‌شود) و می‌تواند به یك جهنم زمینی بدل شده باشد. هرگونه اعتراض علیه واقعیتی که توسط **خوشگلهای تیتیکات** قوام می‌گیرد همانقدر بی‌معناست که اعتراض به پیامدهای گردباد یا زمین لرزه، و فیلم کاری جز این نمی‌کند که در بیننده این احساس را پدید آورد که به حال ساکنان بیمارستان روانی افسوس بخورد.

برعکس، نمونهٔ مثالی **خوشگلهای تیتیکات** دو ویژگی مشخص کنندهٔ فیلمهای مستند جداً درخشان را نشان می‌دهد. اول اینکه، فیلمهای مستند ارزنده تحلیلی‌اند؛ به عبارت دیگر، گوشه‌ای از واقعیتی را که با آن سر و کار دارند به نمایش می‌گذارند و هدفشان فقط ارائهٔ واقعیتی که آنجا هست تا دیده شود؛ نیست، بلکه آن را چون واقعیت اجتماعی و تاریخی‌یی در نظر می‌گیرند که فقط در چهارچوب نیروها و کنشهای موجد آن قابل درك است. دوم اینکه، فیلمهای مستند ارزنده درگیری آفرین‌اند؛ به عبارت دیگر، ادعای عینیت ندارند، بلکه مسئله‌ای را از طریق ساختار و نظام دیدگاهی خود مطرح می‌کنند.

سرزمین بی‌نان(۱۹۳۲) بونوئل و **بنای دزانوالید** (۱۹۵۱) فرانژو نمونه‌های بارزی از فیلمهای مستند ارزندهٔ مورد نظر من هستند. قدرت این آثار ناشی از این واقعیت است که موضوع آنها تخیلی نیست و دستمایه‌شان به تفصیل شرح داده می‌شود: در فیلم بونوئل حکایت ناحیهٔ دورافتاده‌ای از اسپانیای پیش از انقلاب و در فیلم فرانژو یك ساختمان واقع در پاریس موضوع اصلی فیلم هستند. هر دو فیلمساز بدون مخدوش کردن شفافیت کانون توجه خویش، جزئیات مجرد جهانی را که برای مطرح کردن برگزیده‌اند به عنوان نقطه شروع یك بحث تحلیلی انتخاب می‌کنند و به تدریج تماشاگر را در آن درگیر می‌سازند و گام به گام به جلو می‌برند و به فرایندهای تاریخی عظیم‌تری می‌رسانند که تعیین کنندهٔ آن جنبه‌هایی از واقعیت بوده‌اند که می‌توان از آن فیلم گرفت. این طرز عمل شایان تقلید، اثر آنچه را «جلوهٔ مستند» نامیده‌ام از بین می‌برد، از این نظر که تمام جزئیات ارائهٔ کار به ما یادآور می‌شود که واقعیت آنچه نشان داده می‌شود، در بطن انواع دیگر واقعیت (برای نمونه روابط طبقاتی) که به فیلم برگرداندنی نیست نهفته است. هر دو فیلمی که در بالا مثال زدم فیلمهایی در هواداری از دیدگاهی خاص هستند- بونوئل در نشان دادن دشمنی با مالکیت خصوصی و فرانژو در نشان دادن خصومت نسبت به سرمایه‌داری صراحت لهجهٔ کاملی دارند- اما نمی‌توان گفت که هیچ کدامشان در فکر صدور «بیانیه»اند. برعکس، اگر سیاستی را مطرح می‌کنند، این در شیوهٔ برخورد دراماتیکشان نهفته است و این کار را با توسل به جزئیات فرم‌روایی و دیدگاهی مطرح می‌کنند که هر اندازه که جزئی از مستندسازی است، به همان اندازه جزئی از فیلم داستان سازی نیز هست. **سرزمین بی‌نان** و **بنای دزانوالید** با ترکیب خاصی که از دقت نظر تحلیلی، جسارت صوری و قاطعیت ایدئولوژیکی ارائه می‌دهند، الگوهایی‌اند که از آنها نکته‌های بسیاری می‌توان آموخت. □

□سکوت را

وقتی مردم دربارهٔ فیلم جاناتان دِمی حرف می‌زنند، معانی مختلفی می‌تواند داشته باشد. «این بار کدام دِمی هستم؟» دمی، متولد لانگ ایلند و بزرگ‌شدهٔ فلوریدا، مثل اسکورسیسی مبتلا به بیماری آسم، از بچه‌های دههٔ شصت محسوب می‌شود که فیلمهایش با موسیقی راك اندرول عجین است. دمی مثل یکی از قهرمانان فیلم خودش با خل‌بازی و شانس و نه تحت شرایط تقدیری یا دلمشغولی قابل تحسین اسکورسیسی، وارد عالم سینما شد. مثلاً آرزویش این بود که دامپزشك شود، ولی دانشگاه را رها کرد و به عالم سینما پا گذاشت. او در اواخر دههٔ شصت (در آن برزخ خداوندان استودیو) از نقدنویسی فیلم وارد مجامع عمومی شد و در اوایل دههٔ هفتاد سیاهی‌لشکر ارتش راجر کورمن از آب درآمد (خدمتی اجباری برای یك فیلمساز خاص. آیا این کار روشی برای در رفتن از سربازی نبود؟)

دِمی ساکن لندن راهی آمریکا می‌شود و *فرشته‌ها به همان سختی که می‌آیند* (۱۹۷۲) را تولید و در نوشتنش همکاری می‌کند، برای جعبهٔ *داغ* (۱۹۷۲) به فیلیپین می‌رود، بعد در ۱۹۷۴ به لوس آنجلس برمی‌گردد و کارگردانی می‌کند. اولین شخصیت دمی خود را اینطور نشان می‌دهد: دمی، فیلمساز استعماری (از فیلم *گرمای محبوس* در ۱۹۷۴ تا *دیوانه‌وار جنگیدن* در ۱۹۷۶). جاناتان دمی دوم خیلی زود درپی اولی ظهور کرد و از نظر عقل مرسوم به این صورت شناخته شد. مستندسازی بسیار پرجوش و خروش دربارهٔ رسم و رسوم اهالی بومی شهرهای کوچك آمریکا، سرشار از حسن انسانیت بسیار عجیب و غریب و همینطور مملو از تناقض‌گویی در باب زندگی. این دوره تقریباً از دستهٔ *شهری* در ۱۹۷۷ تا درام یك ساعتهٔ تلویزیونی *این بار کی هستم؟* با همکاری

می‌شکند

■ جاناتان دمی، در گفتگویی با گوین اسمیت ● ترجمهٔ عباس اکبری

«کریستوفر والکن» و «سوزان ساندرن» در ۱۹۸۲ به طول می‌انجامد. و البته، فیلم بسیار دوست‌داشتنی *ملوین و هوارد* (۱۹۸۰) را دربر می‌گیرد.

شخصیت بعدی دمی عمری بسیار کوتاه داشت و از این‌رو به حساب نمی‌آید: جاناتان به هالیوود می‌رود و می‌سوزد. او پروژهٔ «گُلدی هاون» یعنی *انتقال سریع* (۱۹۸۳) را کارگردانی می‌کند که با نظارت گلدی هاون بازنویسی، فیلمبرداری و از نو تدوین می‌شود. *انتقال سریع*، پر از لحظات و «آدم»های خاص دمی است، اما فیلمی است که به هیچ‌وجه، شب ظلمانی روح را منعکس نمی‌کند. دمی به نیویورک، یعنی پایگاهش از ۱۹۷۸، بازمی‌گردد و این اتفاق قبل از ظهور دمی طولانی‌العمر سوم است: او هنوز خل و چل است، هنوز کارهای خودش را می‌کند، ولی حالا دیگر کلماتی که اغلب از سوی منتقدین به وی منسوب می‌شود اینها هستند: «هیپی»، «شهری»، «چندملیتی»، «مشنگ»، «خُل و چل»، «آب‌زیرکاه». منتقدی در جایی او را یک فیلمساز پایین‌شهری هیپی نامیده است، هرچه نباشد، دفترش در «نوهو»[۱] که جای آدمهای درست و حسابی نیست، بین دهکدهٔ «سوهو»[۲] و «محلهٔ ایتالیایی‌ها»[۳] قرار دارد. آره، این است دمی، همیشه روی لبهٔ تیغ است.

این دورهٔ زندگیش از ۱۹۸۴ با فیلم بی‌معنی آغاز می‌شود که خود شروعی است برای همکاری حرفه‌ای و گاهگاهی او با «دیوید بیرن» که اولین فیلمش *داستان واقعی* یادآور دمی قبلی و متعلق به طبقه متوسط آمریکاست. (بیرن در اپیزود «خانواده» از سریال «دوران تلاش» شبکه «پی.بی.اس» برای دمی بازی کرد) دمی آشکارا در مسایل سیاسی بخصوص در جنبش ضدآپارتهید شرکت جست (فیلم *شهر آفتابی* ویدیویی را کارگردانی کرد که یک فیلم تبلیغاتی هیجان‌انگیز و نفس‌گیر از تصاویر دیواری بود). دمی در تلاشهایی برای تبلیغ موقعیت سیاسی در هائیتی و ترویج فرهنگ و موسیقی هائیتی نقش داشت. او فیلمهای ویدیویی موسیقیایی برای گروههایی چون «نیو اُردر» و «آدم‌خواران جوان» ساخت، و با همکاری «اسپیالیستنگ گری» فیلمی در باب رقص ساخت به نام *سِنا* به *کامبوج* (۱۹۸۷). وی اخیراً یک فیلم ویدیویی از ضبط موسیقی گروه «برادران نویل» نیوارولئان به قصد حمایت از ایدز بین‌المللی توزیع کرده موسوم به *سرخ، آتشی، آبی*[۴]. در این فیلم چندین کارگردان جهانی فیلمهایی در تفسیر قطعات کُول پورتر ساخته‌اند.

در ضمن به هرطریق بود وقت گیر آورد و دو فیلم را نیز کارگردانی کرد: *چیزی وحشی* (۱۹۸۶) و *عقدشدهٔ مافیا* (۱۹۸۸). سبک و موضوع غیرعادی و حضور آنی چهره‌هایی چون «جان واترز»، «دیوید جانسون» و «اِل لویس» و از همه مهمتر موسیقی متن آنها در نقاطی با راک اندرول، موسیقی مخصوص سیاهان و موسیقی آمریکای لاتین ناگهان اوج می‌گیرد، و همگی حساسیت بی‌بدیل دمی را نشان می‌دهد. در نگاه اول چون مجموعه‌ای از «هرچه پیش آید خوش آید» به نظر می‌رسد، ولی وقتی دوباره نگاهشان می‌کنی، در واقع بسیار حساب‌شده می‌نمایند. اما، سطح تولید دمی به نحو بارزی بالا است. در حال حاضر سرگرم تمام کردن پسرعموی *بابی* یا *داستان عیسی راولی* است که مستندی به سفارش تلویزیون اسپانیاست و دربارهٔ پسرعموی دمی: و به قول خودش «زندگی طولانی او که تماماً از طریق کار کلیسایی‌اش در جهت تغییر اوضاع اجتماع است».

اگر تمام این بررسی و پرونده‌سازی برای جاناتان دمی فیلمساز، چوب به مرده زدن به نظر می‌رسد، بروید و آخرین فیلمش سکوت بره‌*ها* را ببینید که اقتباس «تدتالی» از پرفروشترین کتاب «توماس هاریس» است. این فیلم احتمالاً، عصاره تمام کارهائی است که دمی تا به حال انجام داده (گرچه خودش تأکید دارد که در مورد فیلمش اغراق می‌شود). بی‌شک بعضی از منتقدین خواهند گفت که دمی جدی شده (به عبارتی، کمدی نیست)، یا دیگران خواهند گفت که دمی خودفروشی می‌کند. اما این بدین‌معنی است که درست درکش نکرده‌اند، سکوت بره‌*ها* حرکتی قوی، پر از ظلمت، اضطراب، جدیت و فیلمی انکارناپذیر است. اینچ به اینچ آن از آن دمی است.

دقیقاً در نوع فیلمهای روانشناسانه زنان جای گرفته و طبق رمان هاریس، به زبان سینمایی درآمده است. اما نسخهٔ سینمایی بازسازی شده از روی رمان، از جهتی بسیار غنی‌تر است، چرا که «این نوع داستان‌ها اساساً سینمایی» و وسیله عمدهٔ آن دوربین ذهنی همه جارو است. دمی این موضوع را برای ساخت فیلم گرفته و در زمینه‌های دیگر، از جمله بازیگری و دیدگاه فیلم بکار برده است.

هیچ ضعفی در سکوت بره‌*ها* نیست. و اگر در این فیلم در پی نشانه‌های تجاری یا بخش‌های زائد بگردید، کاری بیهوده کرده‌اید. اما کارگردان همیشه به یک نشانه و مفهوم چسبیده و مد نظرش بوده است. کلاریس (جودی فاستر) یعنی نیروی در حال آموزش اف‌بی‌آی، آخرین نمونهٔ نوع خود است. تصویر افتتاحیهٔ فیلم زن جوانی با ظاهر معمولی را با لباس ورزشی نشان می‌دهد که خود را از شیب تندی بالا می‌کشد و در راهی پُر درخت می‌دود. نه اینکه از قاتلی فرار کند، نه، احتمالاً از گذشته‌اش یا از اعمال خودش می‌گریزد. نیرویی که او را مشتاقانه به پیش می‌راند این است. برای بهترشدن، تبدیل شدن به چیزی بهتر، بدست آوردن. آنجلا آتش‌پارهٔ

جدیدی است که او را همچون گروهی دیگر از شخصیتهای دمی، در فیلم *عقدشدهٔ مافیا* کشف می‌کند. در واقع فقط یك جاناتان دمی هست و او می‌فهمد که در پی یك زندگی دیگر بودن چه معنایی دارد. چون این فیلمساز چندتایی از این زندگی‌ها را داشته است.

● گذشته از این که *سکوت بره‌ها* یك داستان خوب و شخصیتهای عالی دارد، چه چیزی واقعاً شما را گرفت؟

از همان روزهای همکاری با راجر کورمن، و شاید پیش از آن، در رابطه با فیلمی که در مورد زنان باشد، فیلمی که قهرمان زنی جلودارش باشد؛ زنی در معرض خطر؛ زنی در یك مأموریت؛ اینها درونمایه‌هایی است که جذابیت زیادی برای من دارد، هم به عنوان تماشاگر، و هم به عنوان کارگردان.

● آیا به جنبهٔ «قاتلی که پی‌درپی می‌کشد» هم علاقمند بودید؟

نه، من با ایدهٔ کار کردن فیلمی راجع به قاتلی که پی‌درپی آدم می‌کشد، مخالف بودم. این کاملاً جداست، که آیا می‌خواهی فیلمی در این‌باره بسازی، یا می‌خواهی در این‌باره ببینی؟ وقتی «اریون» کتاب را برایم فرستاد، خواندنش را شروع کردم و این فرصت گیر آمد که با شخصیتهایی با این بُعد، و داستانی با چنین درونمایه‌های جالب و طرح پیچیده‌ای درگیر شوم.

● به چه دلیل به داستان راجع به زنان علاقمند شدید؟

باید برگشت به این حقیقت که در زندگی روزمره، در این جامعهٔ مردسالار، زنها در قید و بندهای خاصی کار می‌کنند. برای زنها رسیدن به خواسته‌هایشان سخت‌تر از مردان است. و همین امر آنها را قربانی بی‌عدالتی می‌کند، و من به آن واکنش می‌کنم. از این نظر طرفدار زنان هستم. به نظرم زنها آدمهای بهتری هستند.

● در فیلمهای *ملوین و هوارد*، *چیزی وحشی* و *عقدشدهٔ مافیا* هم شخصیتهای اصلی مذکر، خیلی مرد نیستند. حساسیت خاص دارند و از بعضی لحاظ جنبهٔ زنانگی ایشان غالب است.

خیلی خب، گوین، دلم نمی‌خواهد در این مصاحبه نوعی سوسول بشوم‌ها! ولی خوشحالم که اینجوری فکر می‌کنی، چون آنچه که از این موضوع دستگیرم شده این است که ما آدمها جدای از جنسیت خودمان، هورمونهای مذکر داریم و هم هورمونهای مؤنث. اگر در من زنانگی هم باشد، به دلایلی که قبلاً گفتم برایش ارزش قائلم. راستش من از مردهایی خوشم می‌آید که وقتی احساس آزادی می‌کنند، نشان نمی‌دهند که خشن‌ترین آدمهای روی زمین هستند. من توی آدمهای خشن متجاوز اشکالات زیادی می‌بینم. از هرنظر، چه خصوصی، چه عمومی، این طرز برخوردی است که ما را به دردسر می‌اندازد. خیال نمی‌کنم با شخصیتهایی که نوشته شده، کاری کرده باشم که صددرصد مردانگی‌اشان را ازشان گرفته باشم. ولی شاید بیشتر متمایل به مردهایی باشم که مایلند آسیب‌پذیر بودنشان را نشان بدهند.

● آیا *سکوت بره‌ها* را یك‌جور نیروی مخرب در نظر داشتید؟

نه. من باید فیلمنامه‌هایی پیدا کنم و برای کاری که می‌کنم اهمیت قائل باشم. گذشته از جستجوی مدام برای فیلمنامه‌ای که در حیطهٔ نژادی باشد، در واقع در پی فیلمنامه‌های خاصی نیستم. به نظرم چیزی وحشی فیلمنامه بسیار خوبی بود. از اینکه اقتباسی نبود، دوستش داشتم. خیلی علاقمندش بودم که «ئی ماکس فرای» ما را به این فکر می‌انداخت که داریم یك‌جور داستان خاصی را می‌بینیم و بعد به‌تدریج تو را به داستان سیاه‌تری هدایت می‌کرد. اگر درونمایه‌ها و موضوعاتی دربارهٔ جنبهٔ سیاه‌تر آمریکا وجود داشت که اعمال پنهانی را زیر ظاهر آن بیان می‌کرد، وحشتناك خوب بود. اما این نوع داستان شبیه دیدگاه جاافتادهٔ من نبود، و حالا *چیزی وحشی* مطرح می‌شود و فرصتی در اختیار من می‌گذارد که این موضوع را بیان کنم. من فقط نسبت به نوشتهٔ نویسنده واکنش نشان می‌دهم. روند کلی کار من، وقتی راجع به آن فکر می‌کنم، یك سری واکنش است. نخست، به کار یك نویسنده واکنش می‌کنم، و بعد مهمترین کار واکنش به کار بازیگران است. و بالاخره، در اتاق تدوین، نسبت به ماتریال‌هایی که گرفته‌ایم واکنش نشان می‌دهم. من *سکوت بره‌ها* را چون فیلم زنان بود دوست داشتم آیا این فکر مخرب است؟ نمی‌دانم! در این‌باره با تام هاریس صحبت نکرده‌ام، و نهایتاً گمان نمی‌کنم که این مسئله جذابیتی برای تماشاگران داشته باشد، ولی عاشق این هستم که وقتی این قصه را تعریف می‌کند و پیچ و تاب می‌دهد، سیخونك‌هایی هم به نظام مردسالاری می‌زند. و خیال می‌کنم فیلم هم همین کار را می‌کند.

● بعضی معتقدند کارگردانی نیازی به خلاقیت و تخیل بازیگری یا نویسندگی ندارد. شما دربارهٔ واکنش به چیزها حرف می‌زنید. نه، مثلاً، «دیدگاه کارگردان»، نظرتان چیست؟

لازم نیست کارگردان مسئولیت خلاقهٔ رؤیاپروری آنچه بازیگران و اعضاء گروه باید انجام بدهند را عهده بگیرد. در شروع

کار خیال می‌کنی باید این کار را بکنی. اگر با برنامه‌ای محدود و بودجه‌ای اندک کار بکنی، خیال می‌کنی باید همه چیز را بدانی، چون اگر ندانی پس چطور سر موعد کار را تحویل خواهی داد؟ اما هرچه با آدم‌های بهتری کار کنی، بیشتر می‌فهمی که می‌توانی راحت باشی و بگیری و لذت ببری و واکنش کنی.

● چگونه به نقش دکتر لکتر رسیدید؟ تقریباً خصلتی انتزاعی دارد، و او را در صحنه‌ای بسیار استلیزه و گوتیک‌وار قرار داده‌اید، نه یک صحنه واقعی.

بیش از هرچیز، سعی کردم به روح لکتر چنانچه از کتاب‌ها و فیلمنامه درک کرده بودم وفادار باشم (کتاب «اژدهای سرخ» که با عنوان *شکارچی انسان* در ۱۹۸۶ ساخته شد و *سکوت بره‌ها*). وقتی آدم این کتاب‌ها را می‌خواند در مورد لکتر احساسی به آدم دست می‌دهد که خیال می‌کند سوای همهٔ شخصیتهای آثار ادبی است. و حالا قرار است وارد دنیای فیلم شود. و خوشبختانه قرار شد آنتونی هاپکینز به او جان بدهد. آنتونی واقعاً می‌دانست چه باید بکند. او شوخی را گرفته بود. من و کریستی ذی - مدیر تهیه- وقت بسیار زیادی برای کنار آمدن در مورد نرده‌های قفس دکتر لکتر صرف کردیم. ما با دیدگاههای مختلفی همه چیز را بررسی می‌کردیم، هیچ وقت راضی نبودیم. و بالاخره هم به شیشه رسیدیم. ظاهر محیطی دکتر لکتر جوری بود که یک قدم به پشت سر داشت، یک قدم به تخیل خلاقهٔ وضعیت فعلی جنبهٔ فراواقعیتی جاهای دیگر فیلم.

آیا از یک لحاظ ما سعی می‌کردیم که تماشاگر راحتتر با لکتر کنار بیاید؟ مشکلی که با فیلمنامه داشتم این بود که چگونه می‌خواهی بعضی از صحنه‌های تکان‌دهندهٔ توصیف شده در فیلمنامه را به فیلم برگردانی؟ مثل صحنه‌ای که در ممفیسی، پلیس به اتاق یورش می‌برد تا همکار مردهٔ خود را پیدا کند. تد نوشته بود: «چیزی که به آنها خوش آمد می‌گوید تیری از جهنم است» (می‌خندد). ممنون، تد. ولی ما خوب درش آوردیم.

خیلی سخت بود، چون می‌خواستیم به محتوی کتاب و فیلمنامه وفادار باشیم. ولی نمی‌خواستیم خط به خط با آدمها برویم، و مردم را جسماً خسته کنیم. آدم نمی‌خواهد تا آن حد هم باج بدهد. بلکه می‌خواهد همان شوک خوب قدیمی ای که تماشاگر به خاطرش پول پرداخته را بدهد بدون آنکه او را بیازارد. البته من به عنوان تماشاگر مخالف آزاد در فیلمها نیستم، ولی خیال می‌کنم در فیلم‌های خودم زیاد ازش استفاده نمی‌کنم.

● اما، باز هم می‌گویم که ظاهر سلول لکتر، گوتیک‌وار بود. حتی مربوط به قرون وسطی. بهتر است بگویم هرچی جز امروزی.

حتی برای یک لحظه هم نمی‌خواستم تماشاگران چیزی شبیه فیلم‌هایی که در زندان می‌گذرد ببینند. وقتی کلاریس و لکتر یکی درون قفس و دیگری بیرون، زک و راست در برابر هم قرار می‌گیرند. دلم نمی‌خواست تماشاگر با صحنه‌ای مواجه شود که گویی یک ملاقاتی با یک زندانی حرف می‌زند. دلمان می‌خواست برای این برخورد، صحنه‌ای بسازیم که هیچ فیلم دیگری را تداعی نکند و تازگی و هیبت خاص خودش را داشته باشد.

● برای من، این صحنه‌ها چیزی بین مفاهیم روانشناسی با فرض اینکه لکتر یک روانشناس است- و اعترافات کاتولیکی است.

برای من نکته اساسی این بود که تماشاگر همراه کلاریس باشد. و این یعنی در هرسکانسی که او حضور داشت دوربین دیدگاه او را داشته باشد. شما همیشه باید شاهد چیزی باشید که کلاریس می‌دهد. بنابراین با تشدید صحنه‌های برخورد لکتر و کلاریس، ما به ناچار در موقعیتهای «سوبژکتیو» قرار می‌گرفتیم. و شاید همین امر این حس تقلید را تشدید کرده که ما به مکان اعتراف یا مطب روانشناسان ارتباطی داریم.

● شما بازیگران را وا داشتید تا آنجا که ممکن است به نزدیک لنز - و نه درون لنز- نگاه کنند. نماهای استاندارد اُورشولدر یا برشهای تطبیقی، با فاصله زیاد بین چشم بازیگر و لنز برداشت می‌شود. اما در طی این صحنه‌ها تا آنجا که ممکن بوده به نماهای نزدیک برش داده‌اید.

خب، در اکثر این نماها یکی دارد کمی - فقط کمی - به لنز نگاه می‌کند و دیگری در کنار لنز است. برای این منظور مجبور شدیم که جابجایی انجام دهیم.

● بعدش در سکانس نهایی در زیرزمین «کامب» کلاریس قادر به دیدن نیست، فیلمبرداری سوبژکتیو به نقطه نظر قاتل از طریق عینک مادون قرمز، نقل مکان می‌کند.

دقیقاً من از نظر تکنیک فیلمسازی از این ایده خوشم می‌آمد. در طول فیلم عمدتاً همه چیز را از دید کلاریس می‌بینیم و آنجا که کلاریس از دیدن محروم است، دیدگاه قاتل را برگزیدیم. و شاید واگذاری دیدگاه کلاریس از یک نظر، موفقیت را بسیار پرتنش می‌سازد.

● در این صحنه من احساس کردم گامب بسیار به او نزدیک است. اما در کتاب تصور می‌کردم که گامب در زیرزمین یواشکی او را جستجو می‌کند، نه اینکه هرلحظه بالای سرش باشد. صحنه شما ترسناک‌تر است.

بله، این دیدگاه که گامب می‌کوشد تا حد امکان به او نزدیک شود و به موهایش دست بکشد چون او قدرت دارد، چون مسلح است. در واقع گامب دارد با این حالت بازی می‌کند: این بود که برای من جذاب بود به همین دلیل صحنه را اینطور از آب درآوردم.

● رویهمرفته، از نظر سبک کار چگونه با مواد خام برخورد کردید؟ برحسب دیدگاه و فیلم هدف شما چه بود؟

از اینجا شروع کردم که می‌خواستم فیلمی داشته باشم با نماهای درشت زیاد و دوربین سوبژکتیو یکی از دلایلی که مدام با «تك فوجیموتو» کار می‌کنم این است که او در مورد هرفیلم با دید کاملاً نوئی وارد گود می‌شود. یعنی همان انتظاری که از فیلمبرداران مستعد می‌رود. من تقریباً هیچوقت دربارهٔ نورپردازی فیلم صحبتی نمی‌کردم، چون درك او از یك نظر برای فیلم بسیار جالب‌تر و مناسب‌تر از چیزی بود که من در ذهنم متصور می‌شدم. زیرا در واقع این نکته مهم مورد نظر من نیست، دستیابی به نوعی سایه‌روشن از یك زاویهٔ خاص.

تنها نکتهٔ مورد نظرم این بود که نمی‌خواستم فیلم شبیه فیلمهای مُد روز به دام انداختن قاتل با سایه‌های بلند و خسته‌کننده، باشد. و به علت باورناپذیر بودن خود موضوع، تمایل به داشتن روشی خاص در جاهایی که امکانش بود، اهمیت داشت. با این هدف من و «تك» با هم چندین بار فیلم بچهٔ رزمری را دیدیم. فیلمی که در اکثر اوقات کاملاً روشن بود. بعدش «تك» از همانجا حسابی برداشت کرد.

● اما در مقام یك کارگردان، چطور مطمئن هستید که دارید همان فیلمی که باید، می‌سازید؟ آیا با همکاران اصلی می‌نشینید و تصویری عینی به ایشان ارائه می‌دهید که از رویش کار کنند؟

نه!... نه... نه... (می‌خندد) کاش همچین تصوری داشتم، ولی نه اینطور نیست. ما، یعنی من، تك، کریستی و کریس نیومن ـ صدابردارمان ـ می‌نشستیم و برداشتها و حس‌هایمان را رد و بدل می‌کردیم. موضوع این است که ما همگی داشتیم به کتاب و فیلمنامه واکنش می‌کردیم. آدم کتاب را می‌خواند و با برداشتی از کتاب می‌آید. هیچکدام از ما از این مسئله نمی‌ترسیدیم که باید بعضی از جنبه‌های تکان‌دهنده‌تر داستان را، نشان دهیم. ولی ماهها طول کشید تا در مرحلهٔ تدارك تولید فیلم برترس از موضوع غالب آئیم. و وقتی موقع فیلم کردنش رسید، خوشبختانه ضدضربه شده بودم. تا حدی که می‌توانستم بروم و با لذت فراوان و خیال راحت صحنه را بگیرم.

● آیا نیاز ساخت یك فیلم داستانی معتبر به تمایل شما غالب نمی‌آمد که توجه تماشاگر را به آنچه که در گوشه کنار داستان در جریان بود، رهنمون کنید؟ منظورم جزئیات تبعی مورد علاقه شماست؟

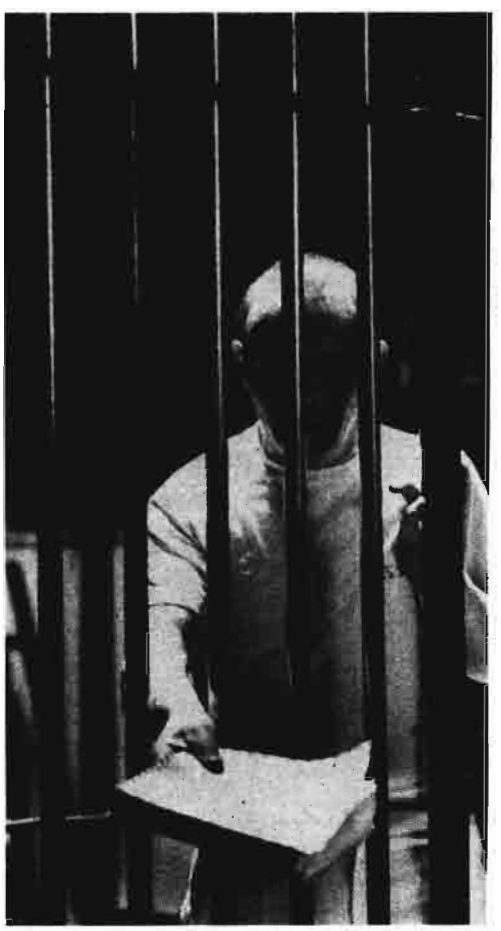
نه، کل آن انرژی کانالیزه شده بود به سمت نیازهای جدید. می‌ترسیدم کل انرژی‌ام را روی داستانی بگذارم که با سرعت بیرحمانه‌ای پیش می‌رفت. آنچه که در سطح بود چنان اهمیتی داشت که با جزئیات حاشیه‌ای منحرف نمی‌شد.

همین مطلب در مورد جنبهٔ کمیك فیلم هم صادق است، چون در اکثر تصاویر به شدت می‌کوشیم حس طنزآمیز بسیار فعالی داشته باشیم، چه کمدی باشد چه نباشد. من در این فیلم خیلی خوشحال بودم که از قیودات کمدی آزاد بودم. مجبور نبودم فکرش را بکنم که کجا قرار است خنده بیاید، و این خودش خیلی جالب است. مگر نه؟

● در فیلم وقتی از حالتی درمی‌آئید چه چیز را هدف قرار می‌دهید؟ در سکانسی از فیلم چیزهای وحشی گردهم‌آیی مجدد دبیرستان به بن‌بست می‌رسد. و بعد از خروج از این سکانس، فیلم دیگری می‌شود.

همین بخش مهمی بود از آنچه چیزی وحشی درباره‌اش بود. من نباید خوشمزگی‌اش را به کنار بزنم. فیلم درباره پسری بود که چشم و گوشش باز می‌شود. در شروع داستان جف دانیل یك کله‌پوك به تمام معنا بود. و وقتی با لولو (ملانی گریفیث) همراه می‌شود، لولو او را به سفری مسرت‌بخش می‌برد که چشمش را به روی زندگی باز می‌کند. بنابراین برای عامه مهم بود که اکثرشان را از چیزهایی درآورم که در زمان فیلمبرداری دور و بر ما «تالاماسی» می‌دیدم. درست همان چیزهایی که بسیاری از ما وقتی ذهنمان متوجه خودمان باشد و در آنجاها قدم بزنیم از نظر دور می‌داریم، می‌دانی، منظورم وقتی است که داریم درباره مشکلاتمان و کار روزمره‌مان فکر می‌کنیم...

● همین مسئله در مورد *عقدشدهٔ مافیا* هم صادق است. دخترك از دنیای بستهٔ لانگ ایلند محلهٔ ایتالیایی‌ها، وارد ناحیهٔ لوورایست می‌شود.



بَله، دقیقاً، من این درونمایه را خیلی دوست دارم.

● که بخشی از دلمشغولی جاناتان دمی است. دِمی، عاشق خل و چل‌بازی، آب زیرکاه، غیرقابل پیش‌بینی، لوده؛ این چیزها اذیتت نمی‌کند؟

نه. برایم مهم نیست. به این چیزها اهمیت نمی‌دهم. برحسب دلمشغولی‌هایم به عنوان کارگردان، اینها یکی از حداقل دلمشغولی‌های تهاجمی من است. همیشه دور و برمان را می‌بینم. اگر تو توانستی بگویی قرار است از فیلم، آینده را بفهمی، من هم می‌توانم تعیین کنم که چه چیز غیرقابل پیش‌بینی را می‌گیرم. دلیل اینکه غیرقابل پیش‌بینی هستم، همین است: من هنوز آن ایدهٔ مبهم را درک نکرده‌ام که بعد چه چیزی به من رو می‌کند، و چی قرار است با من رابطه برقرار کند. به عنوان چیزی که «می‌خواهم بسازمش، من سرنخی بدست نیاورده‌ام که چه موضوعی قرار است باشد، همانطور که سکوت بره‌ها هم این را ثابت کرد.

● از فیلم که بگذریم کارهای دیگری هم می‌کنی. مثلاً ضبط ویدئویی موسیقی یا فیلمهای مستند. آیا هیچوقت نگران نشدید که انرژی شما هدر برود و استعدادتان برای ساختن پروژه‌های شخصی و مهمی که واقعاً برای شما اهمیت دارند، بخشکد؟

(به‌شدت می‌خندد) نه. فکر می‌کنم برای فیلمهایی که کارگردانی می‌کنم شوق و ذوق فوق العاده فراوانی دارم. به نظرم یکی از دلایلی که می‌توانم چنین کاری کنم این است که احساس تقید به آن ندارم. ازش فرار می‌کنم، رسانه‌های دیگر را تجربه می‌کنم، و از کار کردن برای موفقیت فیلم از لحاظ گیشه خلاص می‌شوم، و همین باعث می‌شود با شوق و ذوق فراوانی برای ساختن فیلم برگردم.

● اما آن پروژهٔ خاصی که هنوز شما را قلقلك می‌دهد، باید در ذهن شما باشد؟!

بیش از هرچیز امیدوارم در زمینه تبعیض نژادی روزی فیلمی بسازم که معانی زیادی برای مردم داشته باشد. همچنین، به عنوان پدر دو بچه، اشتیاق بسیار زیادی برای ساختن یك فیلم بسیار خوب برای بچه‌ها دارم.

● ده سال پیش در «فیلم کامنت» گفته بودید که دیگر علاقه‌ای به ساختن فیلمهای خشن ندارید، چرا از فیلم چیزی وحشی به بعد دوباره این علاقه در شما جان گرفت؟

زندگی‌ام باعث پریشانی بیشترم شده است. شك ندارم که چیز خاصی در زندگی شخصی‌ام باعث شده که دوباره نسبت به خشونت جامعه و تمامی دنیا تحریك شوم. و حتم دارم که علتش این نیست که بیشتر از قبل روزنامه می‌خوانم، یا در مورد بچه‌ها به طور عام، نه صرفاً بچه‌های خودم، احتمالاً از یك لحاظ نسبت به انسانیت حساسیت بیشتری پیدا کرده‌ام. از وقایعی که در جریان است هراس پیدا کرده‌ام.

● ولی شرط می‌بندم از خشونتی که خوب توی فیلم اجرا شده باشد، خوشتان می‌آید.

تا منظور شما از خوش آمدن چه باشد؟ فکر نمی‌کنم تحت تأثیر خشونتی قرار بگیرم که خودم کارگردانی می‌کنم. باید برگردم گریز[5] را یك بار دیگر ببینم تا بتوانم بگویم همینطور است یا نه. احتمال دارد واکنش من همانطور که قبلاً بوده نباشد. به این معنی هم نیست که ارزش کمتری برایش قائلم، نه، ولی ممکن نیست باز هم مثل قبل مرا بگیرد.

خشن‌ترین چیزی که تا حالا در فیلم دیده‌ام صحنه‌ای از فیلم *حمله* بود که در آن تانکی از روی دست جك بالانس رد می‌شود، درست در همین لحظه بود که بدون آنکه درك کنم، مطلقاً ضد جنگ شدم. من یك پسر آمریکایی نمونه بودم که همیشه با سربازهای سربی خودم بازی می‌کردم. ایده جو بزرگه را همیشه دوست داشتم و غیره، و بعد روزی *حمله* را دیدم و چنین اتفاقی افتاد. فقط کافی است چنین بلایی که سر هرکسی ممکن است بیاید، را دید و آن را در بافتی جنگی اجرا کرد.

بنابراین از آن موقع به بعد من معیاری برای خشونت داشته‌ام. من از خشونت صرفاً برای خشونت بیزار و منزجرم. به نظر من مهم است که خشونت در فیلمها باشد تا مردم ببینند که چه وحشتناك است. این نوع خشونت در حد خودش در فیلم گریز یافت می‌شود. ای کاش می‌توانستم احساسات بغرنجم را درباره خشونت روی پرده، از شما گذشته، برای خودم توضیح دهم.

● آیا خشونت فیلم *عقدشدهٔ مافیا* از نوع خشونت برای خشونت است؟

خب، در تار و پود این فیلم خشونتی است که خودم را راضی نمی‌کند. بله. صحنه‌ای که با گلوله «برگر ورلد» از هم می‌پاشد.

● شرط می‌بندم وقتی «کریس ایزاك» از شیشه ماشین گلوله می‌خورد، تماشاگر جیغ می‌کشد چون صحنه زیاد صمیمی نیست.

درسته، خب، می‌بینی در این صحنه احتمالاً یك خورده ابتذال هست. اما این صحنه شامل همان چیزی است که در مورد خشونت گفتم. ازش خوشم می‌آمد و حالا دیگر خوشم نمی‌آید. پلزر که نقش تامی را ایفا می‌کند، می‌گوید نزن چون اندکی از راستی در آن است. وقتی دین استاکول اسلحهٔ کالیبر چهل و پنجش را می‌کشد و مسلسل دستی‌اش را راه می‌اندازد، تماشاگر بالغ درون من به لرزه می‌افتد. و کارگردان مایل به داشتن فیلمی که تماشاگر را راضی کند از درون من می‌گوید: این نمای بسیار خوبی است. و بعد بخش دیگری از وجود من می‌گوید: مواظب باش چون همینُ الآن داری از مرز رد می‌شوی. اینجاست که خشونت برای خشونت مطرح شده، پس باید واقعاً کوشید تا دیگر این کار را نکرد.

یکی از درونمایه‌هایی که بسیار تلاش می‌کردم تا در فیلم چیزی وحشی بگنجانم این بود که خشونت چقدر باید هراسناك باشد. و یادم است وقتی برای اولین بار فیلم را نشان دادیم، آنجا که چارلی میز را روی مری که با او درگیر بوده برمی‌گرداند و دستبندش را دور گردن مری می‌اندازد، بعضی از تماشاگران درست برعکس انتظار من تشویق می‌کردند و من پیش خودم فکر کردم، اوه- موضوع صحنه را کلاً اشتباهی گرفته‌اند. من ضدیت خاصی با مرگ شوق‌آفرین دارم. خیال نمی‌کنم حق باشخصیتی باشد که زنده می‌ماند. و به همین اندازه چیزهای دیگر.

و در سکوت بره‌ها، وقتی جودی بالاخره

جیمز گامب را می‌کشد، می‌خواستم از گرفتن نمای الزامی پیروزی چهرهٔ کلدریس امتناع کنم. می‌خواستم حالت تنهایی خاصش را درست در لحظه‌ای که جان کسی را گرفته، داشته باشم. بنابراین دوربین به سوی او حرکت نمی‌کند. بلکه متوجه گامب می‌شود.

● در مورد *شکارچی انسان*، مایکل مان چی فکر می‌کنید؟ آیا برتصمیمات شما تأثیری داشت؟

شکارچی انسان را وقتی پخش شد دیدم. به نظرم بسیار تأثیرگذار بود. آدم را بسیار منقلب می‌کند (مکث) بعد، وقتی مطمئن شدم که می‌خواهم سکوت *برده‌ها* را بسازم و برایم محرز شد که تام هاریس، دکتر لِکتر و کرافورد در *شکارچی انسان*، نقش دارند، فوراً حس کردم درستش آن است که دوباره فیلم را ببینم و شروع کردم، اما زیاد پیش نرفتم. حس می‌کردم احساساتم در مورد سکوت *برده‌های* آتی چنان قوی بود که برایم غیرممکن بود که چیزی از *اژدهای سرخ* و *شکارچی انسان* بیاموزم. بنابراین تماشای آن را قطع کردم. یکی از صحنه‌های مربوط به دکتر لکتر را دیدم و پیش خودم گفتم: «اوه، خدای من، این دکتر لِکتر من نیست». (می‌خندد)

سکوت *برده‌ها* به هیچ‌وجه تحت تأثیر *شکارچی انسان* نیست. چون فاصله دیدن این فیلم و ساخت سکوت *برده‌ها* بسیار زیاد بود. حالا باید دوباره ببینمش.

● نقش آنتونی هاپکینز و اسکات گلین کاملاً خلاف یکدیگر هستند. انتظار داشتیم که اسکات کلین قاتل باشد و آنتونی هاپکینز پدر.

(می‌خندد) درست است. در مورد این نقش برای تونی، از قبل کك به تنم افتاده بود. به نظرم او استعداد بروز اسرار بسیار مهمی دارد که در واقع کلید شخصیت لکتر به عنوان عاشق کلمات بود. در واقع کلمات، زبان تونی را به حرکت درمی‌آورند.

جك کرافورد نباید بیشتر از چند سال از اسکات پیرتر می‌بود. من هم به فکر بازیگر پیرتری بودم. اسکات در اواخر بازی وارد معامله شد، و خیلی جالب بود چون قبلاً باهاش کار کرده بودم، او در *دیوانه‌وار* جنگیدن و در واقع اولین فیلمی که ساختم *فرشته‌ها* به *همان سختی* که می‌*آیند* نقش داشت. اسکات واقعاً مخ غریبی داشت؛ احساس می‌کردم خیلی جالب است فرصتی در اختیارش بگذارم تا با آن کله‌اش حسابی کار کند، لباس خوش‌تیپ و سه‌تیکه بپوشد. چون اسکات به نحوی استثنائی خوش بر و رو است. عینك به چشمش بزند، و هرکاری که تا آنوقت کرده بگذارد دم در و بیاید تو.

● در مورد تصویر کردن «تدلوین» چی؟ برای تجسم وی چه چیزهایی مد نظر داشتید؟

از نظر شخصیتی آنچه در درجه اول اهمیت بود، این بود که بیماری چنان مشخص باشد که برای ما قابل فهم باشد. از واحد رفتارشناسی اجتماعی اف‌بی‌آی خیلی راهنمایی شدیم. حتی قبل از کاندید «تد» برای نقش گامب، من روی طرح شخصیتی گامب کار می‌کردم. می‌خواستم که درك من از این شخص پریشان احوال تا آنجا که ممکن است دقیق و درست باشد. بنابراین طرح شخصیتی گامب را نوشتم و برای بچه‌های علم رفتارشناسی اف‌بی‌آی فرستادم و از آنها خواستم نظر بدهند. از یك لحاظ، فهمیدن جیمز گامب یعنی درك کردن چیزهای غیرقابل درك...

● اما این آدم منطق خاص خودش را دارد.

بله. و انگیزه‌ها و روشهای خودش را. «تدلوین» برایش ایده‌های خیلی زیادی داشت، و بالاخره دستورالعملهای معینی از آب درآمد. همینطور به وضوح آگاه بودیم که خیلی مهم است که تماشاگر از شخصیت گامب برداشت غلط همجنس‌بازی نکند. اگر به این صورت از آب درمی‌آمد خیانتی جدی به درونمایه فیلم و آزار و اذیتی برای همجنس‌بازان بود.

صحنه‌ای که لباس می‌پوشد و با کاترین زندانی شده در چاه صحبت می‌کند، همانجاست که به نظر می‌رسد این مرد تغییر جنسیت داده است. در اینجا دلمان نمی‌خواست تماشاگر فکر کند که او آدمی طرفدار تغییر جنسیت است. درك این نکته ظریف بود که: «این کار را نباید بکند»، «عجب آدم مزخرفی‌اید» (لکتر این نکته را توضیح می‌دهد، امیدوارم تماشاگر توجه کند) «تد» آدمی است که شدیداً از خود ترسیده که دیوانگی و نومیدی‌اش در جهت تبدیل شدن به یك شخص جدید، در قالب کوششهای منحرفانه‌اش به تغییر جنسیت‌گرایی و رفتار و اداهایی که می‌تواند همجنس‌بازانه تلقی شود، تجسم یافته است.

● آیا قرار است «چارلز ناپیر» در هرفیلمی که می‌سازید باشد؟

از ته دل امیدوارم. دوست دارم ببینم نقش‌هایش باز هم بیشتر می‌شود بعضی‌ها می‌گویند: اوه، چارلز، برگ برندهٔ توئه؟ این را هیچ کاریش نمی‌شود کرد. چارلز بازیگر خوبی است، به نظرم هرفیلمی که تویش بازی کند حسابی بُرد کرده.

● «تریسی والتر» هم همینطور. وقتی می‌دانم که قرار است فیلمنامه‌ای را بسازم،

می‌فرستم برای «تریسی» و می‌گویم «لطفاً یه چیزی ارزش درآور». وقتی با هم کار می‌کنیم خیلی عشق می‌کنیم.

● آیا کسی که برای یك لحظه در دادگاه، همانجا که لکتر گرفتار می‌شود می‌بینیم، جورج رومر است؟

اولین تلفنی که بهش کردم اینجوری بود که، سلام، من آمده‌ام پیتزبورگ که یك فیلم ترسناك بسازم. وقتی وارد یك شهری می‌شوی باید سلامی به پادشاه بکنی. خلاصه، ما اینجائیم. و او گفت «خوبه، خوش آمدید، خیلی ممنون» و بعدش پیش خودم گفتم، هی نمی‌دانم می‌شود جورج را واداریم یك جواهر سحرآمیز را تراش بدهد یا نه. بنابراین دوباره بهش زنگ زدم و او هم آمد.

● چی شد که راجر کورمن قرار شد مدیر اف‌بی‌آی شود؟

خب، در فیلم *پدرخواندهٔ دو* در نقش سناتور خوب کار کرده بود، همیشه فکر می‌کردم در نقشی که کاپولا به عهده‌اش گذاشته، عالی درخشیده. من کورمن را خیلی دوست دارم، و تنها راه دیدنش این است که نقشی به او پیشنهاد کرد: چون همیشه، در شرکت خودش سرش گرم است. او در فیلم *انتقال سریع* نقش صاحب کارخانه، آقای مك براید، را ایفا می‌کند.

● به چه دلیل آخرین صحنه لکتر را هائیتی انتخاب کردید؟

البته می‌دانم که چیز خاصی مدنظر داشتید. موسیقی، فرهنگ... لزوماً هائیتی نیست.

● بله... ولی هست.

(می‌خندد) به خودم گفتم تو باید در حداقل زمان به حسی برسی که انگار لکتر رد شیلتون را تا انتهای زمین دنبال کرده، به جایی که بشود گفت «خارج از راه رفته». بنابراین، از آنجا که با هائیتی و زبان و حال و هوایش آشنا بودم، انتخاب خوبی به نظر می‌رسید.

● چه همکاری خلاقه‌ای در کار *آبی‌پوشان میامی* اثر جرج آرمیتاژ داشتید که مدیر تهیه‌اش بودید؟

یك خورده روی فیلمنامه‌اش همکاری کردم و بعد در حین تدوین هم کمی نقش داشتم. اما از روی وظیفه، از هرکار دیگری در حین فیلمبرداری خودداری کردم.

● با فیلمنامه‌نویس‌ها چطور کار می‌کنید؟

باید فیلمنامه‌نویس شایسته‌ای داشته باشی تا به فیلمنامهٔ بدردبخوری برسی. چون هیچ کارگردانی، صرف‌نظر از اینکه ایده‌های خوبی در سرش داشته باشد، نمی‌تواند از کار یك نویسندهٔ بد، کار خوبی از آب دربیاورد. خیلی مهم است که بنشینی و به نویسنده بگویی چی را دوست داری و چی را دوست نداری. و بهش بگویی آیا به نظرت چیزی از قلم افتاده است یا نه، و یك خورده در این‌باره بحث کنی و بعد بگذاری آن را بنویسد. و بعد برگردی و دوباره آن را بخوانی. من زیاد نمی‌نشینم کار کنم و صحنه‌ها را با جزئیات زیاد دربیاورم. خیلی بندرت این اتفاق می‌افتد.

● ظاهراً به آدمهایی علاقه دارید که می‌خواهند تغییر کنند، که متحول شوند یا هویت خویش را دستخوش تجربه قرار دهند، که می‌خواهند آدمهای بهتری بشوند، چه می‌گویید؟

آیا این یکی از رنگ و رو رفته‌ترین شوخی‌های محترمانه نیست؟

● نه، به نظرم رنگ و رو رفته‌ترین شوخی‌ها این است: «من از فیلمهایی خوشم می‌آید که یك کشمکش قوی تویش باشد».

(می‌خندد) البته، داستان این حرف بی‌پایه نیست، درونمایه تغییر و تحول است. راستش من جوابش را نمی‌دانم. ولی خوب می‌دانم، همانطور که می‌دانید، یکی از روشهایی که بازیگران تصمیم می‌گیرند آن نقش را بازی کنند یا نه، این است که آیا پیچ و خم خوبی در شخصیتش هست یا نه؟ این کلمه بسیار عالی است. درست؟ همیشه همین است، خب، دخترهٔ آخر فیلم با همان دختر در اول فیلم فرقی نکرده، همان است، بنابراین مسیری که در داستان طی می‌کند احتمالاً جالب نیست که بشود درباره‌اش فیلمی ساخت. از این‌رو کلیت ایده‌ای که باید گواه تغییر شخصیت باشد تا داستان با مفهومی داشت، اکنون به حد اعلا مورد توجه قرار می‌گیرد.

● اما شخصیت اصلی فیلم *ملوین و هوارد* واقعاً تغییر نمی‌کند و این امر بیشتر به واقعیت زندگی وفادار است. او به نظرات جدیدی رسیده ولی زندگی‌اش اساساً تغییری نکرده.

به شما می‌گویم که چه چیز *ملوین و هوارد* حسابی مرا گرفت. یك بار دیگر باید گفت، فیلمنامه درخشانش. چیزی که شدیداً برایم جذاب بود تصویر مردی سخت‌کوش بود: یك آمریکایی که در میلیونها کار، پدر خودش را درمی‌آورد ولی هرگز پیشرفتی ندارد. همیشه دنبال رویاست. جوهراً داستانی آمریکایی است. در نسخهٔ هالیوودی این داستان، او به رؤیایش دست می‌یابد. اما فیلمنامهٔ بوگدمن به واقعیت رؤیای حقیقی آمریکا پایبند می‌ماند: آن چیزی که بهش نمی‌رسی خیلی بیشتر از چیزی است که بهش می‌رسی. جنبهٔ شاعرانه داستان ملوین همانا انتهای آن است. در واقع او عوض شده، چون رسیده به این فکر که ذخیره کردن گنج تجربیات و برخوردهای متقابل با دیگران، در طی عمر آدمی مهمتر است از اندوختهٔ مادی‌ای که می‌توان جمع کرد.

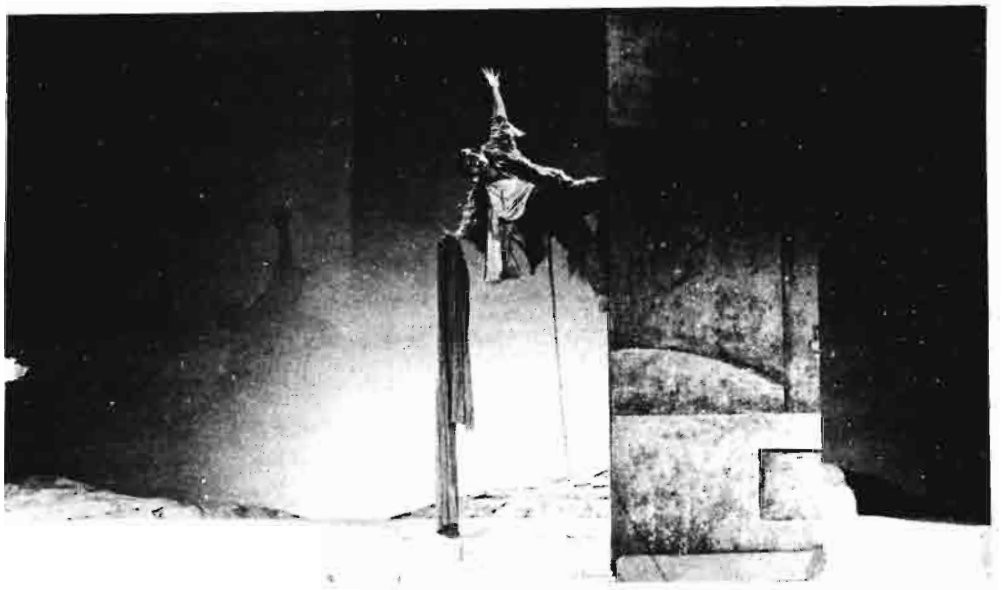
● که در این جملهٔ بسیار زیبا جمع‌بندی می‌شود: «هوارد هاکز آواز ملوین را می‌خواند».

این فکر را جمع‌بندی می‌کند: تجربیات است که به حساب می‌آید نه حجم اندوختهٔ بانکی. معیار رشد ملوین همین بود. آدم فکر می‌کند که خدایا با چه حرصی حلقهٔ طلا را دنبال می‌کند. حدس می‌زنم لحظه واقعی‌اش در پایان همین بود. او به محك آزمایش زده است که ارزشهایش کجا هستند. او به دادگاه می‌رود تا پولش را بدست آورد. ولی بعد ناگهان تمامی صداقتش پیش چشمش می‌آید، و حقیقت زندگی‌اش مهمتر از دستاورد مالی‌اش می‌شود که قصد داشت با آن برگردد. □

از فیلم کانت، شماره ۹۱، ژانویه

پانوشت:

۱. دهکده‌ای در اطراف نیویورك.
۲. دهکده‌ای در اطراف نیویورك.
۳. محله‌ای در آمریکا که اغلب ساکنین‌اش ایتالیایی‌اند و مافیا به شدت در آنجا فعالیت دارد.
۴. اشاره به پرچم آمریکاست.
۵. احتمالاً ساخته سام پکین‌پا. در ایران «این فرار مرگبار».



■ نصراله قادری

● نقد حضوری نمایش «یادگار سالهای شن»

نویسنده، کارگردان و طراح صحنه: دکتر علی رفیعی

بازی: رضا کیانیان، پرویز پورحسینی، بهرام ابراهیمی، حبیب دهقان‌نسب، تانیا جوهری و...

تالار وحدت، آبان و آذر ۱۳۷۱

□ من به ذات تئاتر معتقدم

مقدمه

«طوفان بایست! سیلی تو در گوشهایم صفیر می‌کشد. طوفان بایست! من امروز، عاری از افتخار، در پهنه این کویر، در کشمکش امواج شن خالی از هرگونه وجهه و اعتبار سرگردانم...»

«یادگار سالهای شن»، با دیدگاههای متفاوتی روبه‌رو بوده است. عده‌ای رایگان به تعریفش نشسته‌اند، عده‌ای متحیر مانده‌اند و عده‌ای آن را بایکوت کرده‌اند! ـ خصوصاً اپوزیسیون که اثر را ندیده، مرتجعانه می‌بیند. نمی‌دانم آیا اجرای «اودیپوس شهریار» هم ارتجاعی است؟ یا فقط نباید به طرف مفاهیم اسلامی رفت؟ ـ وعده‌ای... وعده‌ای...

ما با آقای دکتر علی رفیعی به نقد حضوری نشستیم. و صد البته در حوصله مجله، هرچند که این اثر، نیاز به بررسی تحلیلی و فرصت بیشتری دارد. با این همه صمیمانه هرچه گفته آمد برایتان نقل می‌شود. امید به اینکه این شیوه نقد، بتواند راهگشا باشد. هرچند که زعمای «هیبت» نقد که اتفاقاً دزد هم هستند، با این نوع نگاه، مخالفت کنند. ما باور داریم که تا منتقد با اثر سمپاتی نداشته باشد، نمی‌تواند آن را نقد کند. ما به نقد ویرانگر باور نداریم. هرچند خصم جار بزنند که ویرانگری می‌کنیم. عمل و نوشته ما این را به اثبات خواهد رساند.

بسمْ الله الرَّحمنِ الرَّحیْم. با تشکر از اینکه وقتتان را در اختیار ما قرار دادید و در ارتباط با نمایش «یادگار سالهای شن» و مسائلی که برایمان مطرح است، به گفت‌وگو نشستید، در آغاز از متن نمایش شما شروع می‌کنیم. با توجه به اینکه متن نمایش را آقای دکتر سید جعفر شهیدی مطالعه کرده‌اند و با اشاره‌ای که شما داشتید، تصحیح متن را هم ایشان به عهده داشته‌اند، معتقدم که نمایش شما باید در ژانر نمایشهای تاریخی قرار بگیرد و شما باید متعهد به تاریخ باشید. درغیراین صورت،آقای شهیدی، به عنوان یك محقق و کسی که تاریخ تطبیقی اسلام را نوشته‌اند و تاریخ اسلام را می‌دانند و می‌شناسند و همچنین آقای آیینه‌وند که نقطه‌نظراتشان در بروشور نمایش شما ذکر شده، تا این پایه نمی‌توانستند به شما کمك کنند. درحالی که نمایش شما، پای‌بندی صددرصد به‌مستندات تاریخی را ندارد. و در بعضی موارد حتی نیمی از آن را می‌بینم، که در بخش دوم صحبتمان، به آن خواهیم پرداخت. تا چه حد شما به مستند تاریخ پای‌بند بوده‌اید و آیا اصولاً معتقدید که نمایش، جزء ژانر آثار تاریخی است؟

من اعتقاد به کار تاریخی ندارم. اگر لازم باشد عین خود تاریخ بازگوشود، بهترین وسیله خود تاریخ است. هرهنری، یك زبان دارد، یك مدیوم دارد که اگر بیان نشود، از ابتدا خلط مبحث است. وفاداری صددرصد به تاریخ، در مقابل عدم وفاداری به تاریخ، دلیل خیانت به تاریخ نیست. چه در این کار و چه در کارهای پیشینم، آنچه مربوط به پیش از انقلاب بوده و کارهایی که نوشته‌ام و روی صحنه نرفته و همه از تاریخ گرفته شده‌اند، فقط بازسازی تاریخ نبوده‌اند. اگر نگاه انسان امروز، تعبیر انسان امروز از تاریخ نباشد و فقط خود تاریخ باشد، فکر می‌کنم آن کار، تئاتر نباشد. من به تئاتر متوسل می‌شوم، چون حرفه من است. پس، ناگزیرم حق مطلب را هم در مورد تئاتر ادا کنم. پس من «المانها» و عواملی را از تاریخ می‌گیرم و نقاط عطفی را از تاریخ انتخاب می‌کنم. آنچه را که باید زیر ذره‌بین بگذارم، می‌گذارم و برای اینکه آن تبلور لازم و تجلی وجود داشته باشد، از تخیل خودم و از آنچه هنر تئاتر دراختیار من می‌گذارد، ترفندها و تکنیکهای تئاتر، استفاده می‌کنم.

خلاصه می‌کنم که تئاتر تاریخی، به معنای بازسازی دقیق خود تاریخ نیست. تئاتر تاریخی، چه در اینجا و چه در کارهای دیگران، الهام گرفتن از نقاط عطف تاریخ و در اختیار هنرمند امروز قرار دادن آنهاست.

... بله. مثالی را خدمتتان عرض می‌کنم که از فرط تکرار تبدیل به کلیشه

شده است. شکسپیر، کسی است که به تاریخ مراجعه می‌کند و بخش اعظمی از نمایشنامه‌های او برداشت از تاریخ است. «مکبث» در تاریخ وجود دارد و شکسپیر، مکبث دیگری می‌آفریند و هرگز کسی به آن استناد نمی‌کند که این نمایشنامه تاریخ انگلستان است. من با عنایت به بروشور نمایش شما قبل از هرچیز، خدمت شما عرض می‌کنم که با استناد به بروشور و خلاصه نمایشنامه نوشته شده در آن که من بخشهایی از آن را خدمتتان خواهم خواند، نوع نگاهم به اثر شما مثل اثر شکسپیر نمی‌تواند باشد. شکسپیر، هرگز با تماشاگر خود قرارداد نمی‌بندد، که شما بیایید مستند تاریخ را از دریچه من نگاه بکنید. او می‌گوید من مکبثی را به شما نشان می‌دهم که آمیخته با تخیل من است و این را ببینید. اما بروشور شما، مای مخاطب را که می‌آییم نمایش شما را ببینیم، دعوت می‌کند به بازآفرینی تاریخ، استناد به تاریخ، و همکاران شما تاکید براین نکته دارند. خصوصاً وقتی ازآدمی مثل دکتر شهیدی استفاده می‌شود و سخنرانی ایشان، به عنوان حجّت برای مخاطب ارائه می‌شود، و همچنین آقای آیینه‌وند. اینها تاکید براین است که شمای مخاطب، مستند تاریخ این مقطع از زمان را ببینید. اما به اعتقاد من این مقطع تاریخ، مثله شده است. یک نمونه کوچک را خدمتتان عرض می‌کنم: بخشی از زندگی مختار در نمایش شما وجود دارد. قطعاً انتظار این را نداریم که نمایش، همه زندگی این آدم را نشان دهد. اما انتظار این را هم نداریم که یک چهره ناقص از یک شخصیت را ببینیم. مختار با احادیث مستندی که وجود دارد، پس از قیامی که انجام می‌دهد، تبدیل به یک چهره مثبت می‌شود. اما در اثر شما، ما فقط مختاری را می‌بینیم که منفی است. یعنی شما یک مختار ناقص را به ما نشان داده‌اید. با عنایت به اینکه همه کسانی که نمایش را دیده‌اند، تأکید دارند که نمایش شما می‌خواهد ما را با گوشه‌ای از تاریخ آشنا کند.

خب، این نقطه‌نظر آقایان است. من متن را نوشته شده و کامل در اختیار آقای دکتر شهیدی قرار دادم تا ایشان بخوانند و اگر نکاتی خلاف اسلام دیدند، اشاره کنند. قرار نبود ایشان در حوزه تخیّل من و خیالپردازیهای صحنه‌ای من، دخل و تصرفی بکنند. ایشان پس از خواندن متن سؤالاتی داشتند، مِن‌باب مثال، به صورت مکتوب در حاشیه نمایش سؤال کردند که یزید، موقع مرگش در شام بوده و عبیدالله‌بن زیاد در کوفه. چطور اینها با هم هستند. من برایشان توضیح دادم که این یک کابوس است، یک کار هنری است. ایشان قبول کردند که چون کار هنری نمی‌دانند،فقط به جنبه تاریخی اشاره کرده‌اند و بعداً که نمایش را دیدند، گفتند من متوجه یک نکته شدم. مثلاً بنا به جنبه تاریخی، مختار در آن مقطع قرار نمی‌گیرد و دیرتر ظاهر می‌شود. ولی ضرورتهای نمایشی و قصه‌ای بود که سلیمان و مختار، با هم تقابل کنند ویک قصه ساخته شود. بنابراین، نکاتی که برای آقای شهیدی مبهم بود، در گفت‌وگوی شفاهی روشن شد. بخصوص بعد از این که دوبار نمایش را دیدند، از علاقه‌مندان پروپاقرص شدند و از جنبه هنری، خیلی مسائل برایشان حل شد.

من مجبورم این مثال را بزنم: در نمایش قبل از انقلابم که هنوز هم راجع به آن صحبت می‌شود و اساتید، علاقه‌مندند که دوباره روی صحنه بیاید، نمایشی بود تحت عنوان «خاطرات کابوسهای یک جامه‌دار». این داستان تماماً در حمام و از دید یک دلاک می‌گذشت، همان کسی که رگ میرزا تقی‌خان را به خواسته خودش زد. من تمام این نمایش را گذاشتم در یک حمام و قهرمان داستان، یک جامه‌دار بود. خب، این سندیت تاریخی ندارد. این جامه‌دار، قهرمان داستان بود و هیچ خلط مبحث هم نشد. رئالیسم یا واقع‌گرایی در هنر این نیست که بگویید، این میز چهار پایه دارد. می‌توانیم رئالیسم تاریخی را به نحوی دیگر، با شخصیتهای دیگر، به تناسب اشارات و کنایات و نمادها و واقعیتها عرضه کنیم. بنابراین، صحه گذاشتن آقای دکتر شهیدی، در حقیقت صحه بر مقبول افتادن کار ما به عنوان مذهبی تاریخی اسلامی بودن آن‌بودو نه به لحاظ همزمان بودن مختار و سلیمان و این نوع نگاه به مختار و غیره.

یک نکته خصوصی را هم بگویم که آقای شهیدی، نظریات خاصی درباره مختار دارند و احاطه ایشان براین مسئله زیاد است.

اگر اشتباه نکنم، نمایشنامه «خاطرات و کابوسهای یک جامه‌دار» بروشوری به این شکل که شما ارائه داده‌اید، نداشت.

من بروشور را بعد از چاپ دیدم و پیش از چاپ، مطلقاً ندیده بودم و نسبت به مفاد و محتوایش هم مطلع نبودم.

من نمایشنامه دیگری از شما خواندم درباره «آغا محمدخان قاجار» و هرگز این فکر را نکردم که چرا این آغا محمدخان شما با تاریخ، هماهنگی ندارد. چون نوع نگاه، مشخص بود. شما خودتان می‌دانید که در هرکجای دنیا، همه اطلاعاتی را که لازم است مخاطب بداند در بروشوری دراختیارش قرار می‌دهند،هنگامی‌که‌در بروشور شما، خود آقای شهیدی قید می‌کند که: «موفقیت تئاتر بستگی به دو چیز دارد: یکی اینکه نویسنده، نمایشنامه را مستند بنویسد و یکی اینکه کارگردان و بازیگران بتوانند وظیفه خود را بدرستی انجام دهند». و بعد عین همین را آقای آیینه‌وند، به نوع دیگری مطرح می‌کند و می‌گویند: «تاریخ را حال بنویسیم». و خود شما هم به این نکته اذعان دارید که یک محقق یک تاریخ‌نویس، نگاه هنری به اثر ندارد و دقیقاً، نمایشنامه، یک کار هنری است که خواندنش نیاز به تخصص دارد. بروشور شما، مای مخاطب را به این اشتباه سوق می‌دهد که نمایش را خصوصاً با تاکیدات مشخصی که در بروشور وجود دارد، ببینیم. اگر از این نکته بگذریم که بروشور در ارتباط‌با اثر شما نبوده است، مسئله دیگری که در مورد متن نمایش شما مورد نظر من هست، باز به این دلیل که من متن «آغا محمدخان» را خوانده‌ام و «خاطرات و کابوسها» را که متن نوشته شده شماست دیده‌ام و مثل «آنتیگون» نیست که کاری روی یک متن شناخته شده انجام داده باشید (مشخصاً «آغا محمدخان» را اشاره می‌کنم که نزدیکتر است به ما)، متن حداقل از نظر دیالوگ‌نویسی یکدست است. متن «یادگار

سالهای شن» از نظر دیالوگ‌پردازی آشفته است، به این دلیل که دقیقاً نثر چندگانه‌ای دارد. اگر بخواهید این نثر چندگانه را این‌طور توجیه بفرمایید که شخصیتهای مختلف، بیانهای مختلفی دارند، کاملاً پذیرفتنی است. اما در یک مقطع خاصی هم می‌بینید که فرهنگ خاص لغت وجود دارد. مثلاً یک دانشمند یا ادیب به‌گونه‌ای حرف می‌زند و در تمامی عمر نمایشی که به ما نشان می‌دهید، همان‌گونه صحبت می‌کند، مگر اینکه تحولی رخ دهد. و آدمهایی که در آن مقطع خاص زندگی می‌کنند، با آن فرهنگ خاص حرف می‌زنند. جایی از نمایشنامه شما شدیداً دارای دیالوگ‌پردازی امروزی است، جایی بسیار ادیبانه است و شاعرانه. این، با توجه به اینکه با نوشته‌های آقایان *آرمان امید* و چرمشیر آشنا هستم، نشان می‌دهد که در نوشته شما هم مشخصاً نوع دیالوگ‌پردازی آنها نمود می‌یابد. آیا این چندگانگی و این همکاری باعث نشده که متن آشفته بشود؟

آقای آرمان امید، مطلقاً. من فقط تشکر کردم از ایشان که آمدند و حضور داشتند. ایشان بنا بود همکاری کنند، ولی به دلیل همکاری با آقای خسروی، وقت نکردند و دیالوگی از ایشان در نمایش نیست. آقای چرمشیر، به طور محدود، به ادیت این کار دست زدند، تا حد مثلاً بیست درصد متن. بقیه مشکلات متوجه خود من است. من عمداً تصمیم گرفتم مردم، لحن محاوره داشته باشند و حکما و خلفا و راویان، لحن کتابت و همچنین برای شاعر که می‌خواسته‌ام شاعرانه باشد. *اگر قصور و کمبودی هست، متوجه شخص من است.* من این را بگویم که همیشه به هنرپیشه‌هایم و به همه می‌گویم، *من مطلقا به نویسنده و نمایشنامه‌نویس توجهی ندارم.* در تمام مراحلی که می‌نویسم، به جای کارگردانش هستم. هیچ‌وقت فکر نمی‌کنم و بنویسم. من همیشه می‌بینم و می‌نویسم. *ای کاش قلم بهتری‌داشتم!* ولی توان من همین‌است. اکثر نمایشنامه‌نویسهای ما مشکلاتی را دارند که درست عکس من است. آنها نویسندگان خیلی خوبی هستند، ولی نمی‌بینند و می‌نویسند، فکر می‌کنند. اگر من تمام صحنه، حرکات، نور، تمام عناصر تشکیل‌دهنده یک صحنه را مجسم نکنم، آن‌وقت قادر نیستم یک کلمه بنویسم. درنتیجه، همیشه *آرزو داشته‌ام (و برای آینده دارم) که ای کاش یک نفر را می‌داشتم تا حساسیتهایمان به هم نزدیک می‌شد و یک متنی را فکر می‌کردم و پس از کار روی تصاویرش و بداهه‌سازی به هنرپیشه، او تدوین نهایی را به عهده می‌گرفت. من همیشه به دنبال چنین آدمی بوده‌ام.*

با توجه به اینکه شما تحصیل‌کرده تئاتر در فرانسه هستید و در تئاتر فرانسه، دوره‌ای وجود دارد که کارگردانان بزرگ و مدرن، گریز از متن دارند و متن را اصلاً حذف می‌کنند و با توجه به اینکه کارگردانان بزرگ فرانسه درحال حاضر، رویکردی به‌متن ودیالوگ داشته‌اند و آخرین کار «شرو»، «زمانه و اطاق» رویکردی است به متن و دیالوگ (و بسیار پر دیالوگ)، نمایش شما برخلاف آنچه در بروشور آمده، مبنی براینکه حداقل دیالوگ را دارد، دقیقاً به دیالوگ اهمیت داده‌اید و تأثیر بسیار مهمی هم در کار داشته است. چه‌قدر این نوع تأثیر رویکرد جدید بزرگان فرانسه در شما مؤثر بوده و چه‌قدر به این مهم باور دارید که نویسنده و متن می‌تواند در کار مؤثر باشد؟

ببینید، من یک جور دیگر به سؤال شما جواب می‌دهم. به زعم من، و این خیلی امر شناخته شده‌ای است، اعصار طلایی تاریخ تئاتر جهان، اعصاری هستند که نویسنده، کارگردان و بازیگر یکی بوده است. سوفکل، شکسپیر، مولیر و همه اینها کسانی بوده‌اند که با صحنه ارتباط دائم، مستمر و ملموس داشته و خودشان بازی می‌کرده‌اند. بعدها این صحبت، از بین رفت. در طول این بیست و پنج، سی سال اخیر، در فرانسه که شما اشاره کردید و من هم راجع به آنجا صحبت می‌کنم، باز دوباره، یک جنبش تازه‌ای آغاز شده به نام «تئاتر مولف». «شرو» یک مورد استثنایی است که خودش متن نمی‌نویسد و یا منشاء نگارش یک متن نیست، ولی نویسنده‌ای را پیدا می‌کند و به او الهام می‌دهد. مثل *ژان ماری کورتس*، هفت اثر نوشته و همه را «شرو» به روی صحنه برده و توفیق بزرگی هم برای هردو بوده است. متاسفانه کورتس، درسن سی و سه سالگی مرد. ولی در کنار او، کارگردانان دیگری طی این سی سال هستند که منشاء نوشته شدن متن هم بوده‌اند. متن هیچ‌وقت از بین نرفته و فراموش نشده، ولی تئاتر، تبدیل شده به تئاتر کارگردان. دیگر در اروپا نمی‌توانید اثر چخوف و شکسپیر را ببینید، همین‌طور آثار سوفکل و دیگران را. تئاتر، تئاتر کارگردان شده است. بعضی از این کارگردانان تصمیم گرفتند که گروهی را به وجود آورند و بار دیگر، خلاقیت گروهی زمان قدیم را زنده کنند. که خود هنرپیشه و کارگردان، به اضافه کسانی که کمک می‌کنند، در تدوین نهایی متن باشند. منتها ما از این نعمت، یعنی داشتن گروهی منسجم و دائمی، برخوردار نیستیم. کار مستمر کردن در یک کارگاه وجود ندارد. این آقایان هنرپیشه، خیلی زحمت کشیدند تا این متن قوام پیدا کند و از خامی در بیاید. مطمئنم اگر نمایش دیگری انتخاب کنم، آنها سهم بیشتری خواهند داشت. من به هنرپیشه مولف اعتقاد دارم و در ایرانی که نمایشنامه کم، ولی متون ادبی تاریخی بسیار غنی و بی‌نظیری داریم، نیاز به کارگاهها و هنرپیشه‌هایی داریم که دائماً با هم کار کنند و بتوانند از این منابع، متن نمایشی استخراج کنند. *بنابراین، من به تئاتر دیالوگ اعتقاد دارم. و به تئاتر کارگردان و بازیگر، بیشتر.*

لویی ژووه، می‌گوید؛ ما امروز به جایی رسیده‌ایم که با یک دفتر آدرس و تلفن هم می‌توانیم نمایش روی صحنه بیاوریم. منظورش این است که هنر میزانسن، از آغاز قرن بیستم، با حضور **«گریگ» و «آپیا»** مطرح شد. میزانسن خودش یک هنر است. از اواخر قرن نوزدهم بحثهای مختلفی درباره اولویت متن بر میزانسن و میزانسن برمتن رواج یافته بود. نتیجه نهایی این است که قرار نیست متن فراموش و محو شود. ولی کارگردان حضور زنده و تثبیت کننده خودش را دارد و تأثیر و تصرف می‌کند و اثر هنری را به وجود می‌آورد. این متن نمایشی هم برای من محملی بود که نه فقط حق کلام را به لحاظ تاریخی یا عقیدتی

و غیره اجرا کنم، بلکه جایگاه بازیگر، طراح و کارگردان را هم نشان دهم. برای من، این نمایشنامه، جشنی است از میزانسن. جشن، نه به خاطر ساختمان که بزرگ است و چنین چیزهایی. یعنی می‌خواهم بگویم که گروه باید لذت کارگردانی، بازیگری را هم ببرد و متن هم دستمایه‌ای باشد که ما را به اهدافمان نزدیک کند. اگر متن دیگری بود، از دل آن، طراحی، شیوه بازیگری، رنگ لباسها، طرح می‌شد. به همین دلیل من همیشه خودم طرّاح هم هستم. چون همه چیز باید از یك جنس باشد. هیچ نگاه دیگر و انسان طراح دیگر نمی‌تواند با من یك جنس شود، مگر اینکه از ابتدای گروه، به طرّاحی رسیده باشد.

با توجه به اطلاعاتی که من دارم، شما قبل از نوشتن نمایشنامه، تحقیقات زیادی درباره قیام توّابین انجام داده‌اید. با اشاره‌ای که چند دقیقه قبل داشتم، چهره‌ای که از مختار ارائه می‌دهید، چهره کامل مختار نیست و ما نیمی از مختار را می‌بینیم و باز هم تکرار آن مثال کلیشه‌ای «مکبثی» که شکسپیر نشان می‌دهد، «مکبثی» است که در تاریخ وجود داشته، اما هنری شده است. چرا، نیمی از چهره مختار در نمایش شما وجود دارد؟

اگر من بخواهم در ادامه این نمایشنامه، نمایشنامه دومی بنویسم، آن وقت، چهره کامل مختار را نشان می‌دهم. ببینید، مثل شاهان شکسپیر است. فلان شخصیت فلان نمایشنامه شکسپیر، یك شاهزاده است، یك دوك است. ولی در نمایشنامه بعدی، تحول پیدا کرده و تبدیل می‌شود به شخصیت اول. در اینجا مختار، وسیله‌ای بود تا بتوانم تبلور بیشتری به شخصیت سلیمان و یارانش بدهم. دلم نمی‌خواست به شخصیت مختار بپردازم. ولی چون موضوع، موضوع نابود کردن قاتلان بود و نمی‌خواستم مستقیماً به واقعه کربلا بپردازم و مشکل ممیزی نیز نداشته باشم، تصمیم گرفتم از دریچه دیگری به کربلا نگاه کنم و برخلاف دیگران، کتابهای بسیاری خواندم. اما از کتب معدودی توانستم استفاده کنم. شاید چهل تا پنجاه کتاب خواندم، اما شاید تنها کتابی که مأخذ من بود جلد هشتم «تاریخ طبری» بود. من می‌خواستم با این ماجرای توابین روبه‌رو شوم و حضور مختار را می‌طلبید، که به دلیل تفاوت دو شخصیت، دو جناح فکری که هردو، وحدت فعل داشتند، مهم بود. این در پرداخت قصه به من کمك می‌کرد و پرداخت شخصیت مختار مهم نبود.

مسئله دیگری که باز در متن وجود دارد، چهره‌ای است که شما از روشنفکر ارائه می‌دهید. روشنفکر، کاتب، «شبث»، تنها با سواد شهر، کسی که حرفی برای گفتن دارد، با منظر نگاهی غیر از مختار و سلیمان. چهره روشنفکر در نمایش شما منفی است و تنها کاتب شهر خائن است. درحالی که نوع نمایش شما به گونه‌ای است که مخاطب همگام با روشنفکر پیش می‌آید و با او سمپاتی برقرار می‌کند و برایش دل می‌سوزاند و حتی کشته شدنش را نوعی ظلم می‌داند. شما نگاهی این گونه‌ای به روشنفکر داشته‌اید. درحالی که این نوع روشنفکر خاص با تاریخ هماهنگی ندارد. اما شما به عنوان هنرمند این زمان، به روشنفکر و کسی که آگاهی و سواد داشته است و برخلاف بروشورتان کسی نبوده که فقط بخواهد زندگی کند، زندگی را از دریچه دیگر می‌بیند و مبارزه‌اش، نوع دیگری است. و البته یادآور شوم که «شبث» شما هم شبث تاریخ نیست!

این، دو ورسیون داشت: ورسیون اول، شبث، شخصیت خائن و کثیفی بود. احساس کردم شخصیتی خیلی یك بعدی از او به وجود آمده است؛ خائن، کثیف. و «شوهر سلما» هم همین‌طور است. در ورسیون دوم، این خباثت و پلشتی و کثافت را به مقدار زیادی زدودم. و نخواستم خائن کثیف باشد و نیست. دل به دو جا دارد، تا بتواند زندگی کند. به هرجهت، یکی ازسلولهای جامعه است. یکی می‌خواهد بجنگد، یکی نمی‌خواهد. یکی با آگاهی می‌خواهد بجنگدویکی پست است. این هیچ کدام آنها نیست. آدم‌پستی نیست. اما علاقه‌ای به‌جنگیدن ندارد. زندگی رادوست دارد. درعین حال، می‌خواهد مثمرثمر باشد. شما فکر نمی‌کنید که روشنفکر در تمام طول تاریخ، در همه جای دنیا، دچار این مشکل بوده است؟ در هرصورت، روشنفکر

گرفتمش، بدون اینکه بخواهم اشاره کنم به روشنفکر امروز. خواستم بگویم آن زمان هم آدمهای این جوری وجود داشته‌اند. الزاماً نمی‌خواهد کسی دل به حالش بسوزاند، ولی تماشاچیانی که «شبث» را دیدند، برداشتهایشان متفاوت بوده و من از این بابت، خوشحالم. اگر همه یك برداشت می‌داشتند، من متأثر می‌شدم. آدم قابل ترحمی نیست. آدم سمپاتیکی هم نیست. ولی خود ماست که به نوعی ظهور یافته است. نه سیاه است نه سفید، در طیف خاکستری وجود دارد.

اگر شبث را با سلیمان مقایسه کنیم، سلیمان هم به نوعی دوست دارد زندگی کند. اما سعی می‌کند خودش و دیگران را بفریبد؛ با به تأخیر انداختن نهضت، با اینکه اگر من کشته شوم، نهضت ادامه پیدا نخواهد کرد. ولی چهره کاملاً مثبتی از او ارائه می‌شود. درحالی که این سؤال در ذهن مخاطب می‌ماند که آیا سلیمان جرئت مبارزه را دارد یا ندارد. «شبث»، عکس این قضیه است. او جرئت این کار را ندارد و...

سن پنج سردار نمایش، شصت به بالاست، در تاریخ طبری هم آمده است. مصیّب، استناد می‌کند به حضرت علی«ع» در جایی که دقیقاً یادم نیست چه می‌گوید. ولی این طوری می‌خواهد مقصودش را بگوید که اگر شما به شصت سالگی رسیدید و دیدید کاری نکرده‌اید و توشه‌ای برای آخرت نبسته‌اید و کار مثبتی هم نکرده‌اید،

بدانید فاتحه‌تان خوانده شده است. اینها آدمهای ناامیدی هستند که گناه کرده‌اند و به سن شصت رسیده‌اند و به نوعی، آفتاب عمرشان به لب بام رسیده و می‌خواهند پس‌فردا جواب پیغمبر را بدهند. نوه پیغمبر را تنها گذاشته‌اند و آخر عمرشان هم هست و باید بروند. به نظر من، سن و سال می‌تواند مطرح باشد، هرچند که من تاکیدی روی این قضیه نداشته‌ام و می‌بینید که روی سن و سال هم کار نکرده‌ام. ولی شبث، جوان و بلندپرواز است و دیگر نمی‌خواهد با فقر زندگی کند. محافظه‌کاری آنها را هم ندارد.

من نمی‌دانم چرا چنین حرفی زدید. برای من پرداخت «شبث»، طبیعی‌ترین پرداخت شخصیتی است. بیش ازهمه‌روی آن کارشده و دارای یك هویّت روان‌شناسی است. درست است که تماشاچی می‌گوید بالاخره چی؟ ولی همین نشان‌دهنده هویّت آن آدم است. من هیچ کدام از شخصیتها را، خودم، نویسنده، **محکوم نمی‌کنم**، حتی معاویه و یزید و شمر را. گذاشته‌ام خودشان در لجنزار خودشان محکوم شوند.

اگر سلیمان،شبث و مردم عادی را مقایسه کنید، مردم نمی‌خواهند مبارزه کنند و از جنگ خسته هستند. مردم می‌خواهند زندگی کنند. شبث هم می‌خواهد زندگی کند. سلیمان هم می‌خواهد زندگی کند. هرکدام برای خود دلایلی دارند که خودشان را توجیه کنند. از نظر روان‌شناسی هم اگر به این مسئله بپردازیم، سلیمان ترسوتر است. چون آدم هرچه پیرتر می‌شود، جرئت کمتری در انتخاب دارد. مردم برای خود دلایلی دارند و آگاهی‌شان کمتر است. شبث، بین همه اینها آگاهتر، مسلطترو جوانتر است (به تعبیر خودشان). پس حتی از نگاه روان شناختی، قدرت و جرئت و حق انتخاب را دارد. می‌تواند انتخاب کند؛ حق را یا باطل را. شبث، منظر نگاه خاصی دارد. اما شما به عنوان نویسنده نمایشنامه، با نوع نگاهتان باعث می‌شوید که شبث، خائن به ما معرفی شود، با اینکه چنین قصدی را نداشته‌اید. درحالی که سلیمان را چنین نمی‌بینیم و به نسبت، به او حق می‌دهیم، چرا که آنها را آدمهای خائنی می‌دانند. به مردم حق می‌دهیم، چون آگاهی ندارد و خسته شده‌اند و نان می‌خواهند و می‌خواهند سیر باشند و زندگی کنند. شبث اینها را نمی‌خواهد. درپی زندگی دیگری است و در عین حال، محکوم می‌شود.

من نمی‌خواهم محکومش کنم و متأسفم که شما این برداشت را دارید. فقط حق انتخاب را به شبث داده‌ام و این حق انتخاب را برایش قائلم که زندگی کند یا نکند. یك سوءتفاهمی بین سلماوشبث هست. سلمابه جایی رسیده که می‌خواهد بگوید، این نوع دنیا را نمی‌خواسته، اما آن دنیا را می‌خواسته، دنیایی می‌خواسته که بتواند تغییرش بدهد. بنابراین، دیدگاهش اتفاقاً به آرمان حسینی نزدیك است. منتها او گناه نکرده است و سلیمان، گناه و خیانت کرده است. از طرفی، تنها جایی که نوری در ذهن سلیمان هست و من این را استناد کردم به کتاب مرحوم دکتر شریعتی، که راجع به مردم کوفه می‌گوید؛ مردم کوفه آدمهایی نیستند که نخواهند بجنگند. در موقعیتی قرار نگرفته‌اند که انتخاب کنند. آن زمان که شمشیرها را کشیدند، حق انتخاب نداشتند. دیکتاتوری آمده بود بالای سرشان، عبیدالله زیاد، و مجبور بودند شمشیرها را زمین بگذارند و تسلیم شوند. ولی قبل از عبیدالله، به دیگری قول می‌دهند. سلیمان، تنها کسی است که این را دارد؛ کسی که تزلزل بین آن دنیا و این دنیا را دارد. او شبث نیست، سلیمان هم نیست، «رفاعه» است؛ کسی که در نهایت کشته می‌شود. **من مدعی نیستم که شخصیتها با تمام قواعد درام، ساخته و کامل شده‌اند و مشکلی ندارند.** منتها وقتم هم بسیار کم بود. من چهار ماه وقت داشتم و از صفر شروع کردم. هیچ کتابی نخوانده بودم و اطلاعات مختصری داشتم. چهار ماه وقت داشتم که کتابها را بخوانم و متن را بنویسم. وقت بسیار کمی بود. «خاطرات کابوسها»، سه سال وقت داشت، با یك گروه منسجم در تئاتر شهر، که روز و شب در اختیارم بودند. یا «آغا محمدخان»، یك مأخذ تاریخی داشت و دستم هم باز بود تا هرکاری را که می‌خواستم بکنم. اما اینجا که نمی‌شود. به هرحال، مرزهایی هست و ممنوعیتهای مذهبی هم هست و خط نازکی داشتم.

مسئله دیگر اثر شخصیت‌پردازی شماست. شبث، سلیمان شخصیت هستند و تیپ نیستند. ناچار، مای مخاطب باید تحوّل شخصیتی اینها را ببینیم. منحنی تحوّل سلیمان را می‌بینیم، اما در مورد شبث نمی‌بینیم؛ به دلیل اینکه سرگردان است و نمی‌تواند انتخاب کند. چرا شبث، به عنوان یك شخصیت در نمایشنامه شما، منحنی تحوّل را طی نمی‌کند؟ شبث وسط نمایش با شبث آغاز و با شبث پایان نمایش، یکسان است؛ شبث سرگردانی که نمی‌تواند انتخاب کند...

این عدم قدرت انتخاب، محور اصلی شخصیت اوست. شبث، همان تزلزلی است که می‌گویم خاص آن شبث روشنفکر است. هم آنجا را می‌خواهد و هم اینجا را. حالا نمی‌دانم این نقص است یا نه. شما به عنوان نقصان می‌دانید، ولی این خود خواسته بود. اگر در جاهایی دقیق شویم، می‌بینیم که مثلاً در تمرینات، پول را که به شبث دادند، گرفت و گفت کم است:صد، کم است. دویست، کم است. سیصد، کم است. پانصدمی‌گیرد. ماطی‌تمرینات، فهمیدیم، این مشکل دارد. اونباید پول رابگیرد. بایدیك جوری به اوتحمیل شودتافریبندگی خودش را یواش‌یواش، نشان دهد. ببینید چه‌قدر کار گروهی و بدن‌سازی، مؤثر است. خود هنرپیشه آمد به کمك ومتن را عوض کردیم. آنجا پول را می‌گیرد و می‌دهد به سلما که برای خودش حریر یمنی و خلخال بخرد. تحوّلش اینجاست. تحولش این است که از فریفته شدن توسط دینار و درهم، تبدیل می‌شود به کسی که از این دست می‌گیرد و از آن دست می‌دهد و خودش را نسبت به مادیّات بی‌تفاوت می‌کند. قبول می‌کند، ولی در جایی می‌گوید، من گول تو را نمی‌خورم. سلیمان، بیشتر علاقه‌مند است. در پرده هفتم می‌آید اطلاعات را می‌گیرد که در پرده هشتم، اطلاعات را بدهد. از طریق دشمن. می‌گوید آنها گوشهای بلند دارند، سلاح و زره دارند. ما هیچ چیز نداریم. ولی این را نمی‌گوید: پس، این تحوّل است. ولی، این

تحوّل خیلی بطیء و ظریف است. نخواستم آدمی را که پول می‌گیرد و کثیف است و غیره، به یك قهرمان تبدیلش کنم. یعنی خیلی ملایم حرکت کردم و منحنی تحوّلش، خیلی خفیف است.

بپردازیم به اجرای نمایش. شما به عنوان کارگردان، در مقطعی از زمان ایستاده‌اید که تجربیات بسیار زیادی را پشت سر دارید و با سبکها و شیوه‌ها و اجراهای گوناگون از استانیسلاوسکی تا امروزه تئاتر و شروی امروز. نمایش شما چه‌قدر به ذات تئاتر نزدیك است؟ و چرا معتقدم به ذات تئاتر نزدیك نیست؟ در نمایش، پارامترهای خاصی داریم که باید به آنها بپردازیم. آنها ذات اصلی تئاتر هستند و بقیه رنگ و لعابی هستند که می‌تواند به کمك نمایش بیاید. اگر زمانی بازیگر را حذف می‌کنند و به جایش، عروسك می‌گذارند، اگر زمانی قدرت در دست کارگردان است، اگر زمانی قدرت به نور است، به طراحی صحنه است، به هرحال، آن ذات تئاتر است که مدنظر آنکه این کار را انجام می‌دهد، هست. جلوه‌های بصری نمایش شما بسیار زیباست. این جلوه‌های بصری، چه قدر به ذات تئاتر بستگی دارد؟ اگر این جلوه‌های بصری را از تئاتر شما حذف بکنیم، همچنانکه در بروشور نمایش آمده، مثلاً اگر دستگاه مه‌ساز را نداشته باشید، چیزی را در نمایش کم داریم. در حالی که ذات نمایش، وابسته به اینها نیست. ذات نمایش، به بازیگر، کارگردان و خلاقیتها بستگی دارد. اگر ما این وسایلی را که قرار است به ما کمك کنند، اصل بگذاریم، نقطه ضعفی است در نمایش به مفهوم ذات تئاتری آن. چه‌قدر خود شما این نمایش را به ذات تئاتر نزدیك می‌دانید؟ از دیدگاه من سینماست و دلایلی دارم که...

من برخلاف تلقی شما، چون اعتقاد به مکاتبی دارم، چه در تدریسهای دانشگاهی و چه در کارهایم، **آنچه بیش از هرچیز مدنظر من است، ذات تئاتر است.** ببینید، من به طور کلی در کار حرفه‌ای‌ام، مفهوم دکور را حذف کرده‌ام؛ چه پیش از انقلاب و چه اکنون. دکور به معنی مکان، وجود ندارد. صحنه عریان و خالی است. من درباره دکور، به مفهوم فضا اعتقاد دارم. باید یك فضا به وجود آورد. «آپیا» یك جمله بسیار زیبایی دارد که من آن را مکرراً برای دانشجویانم تکرار می‌کنم. او در مخالفتی که با ناتورالیستها می‌ورزد، می‌گوید: آیا شما می‌خواهید جنگلی را روی صحنه خلق کنید که یك عده آدم در آن هستند، یا یك عده آدم می‌خواهید نشان دهید که در جنگل هستند؟ ناتورالیستها یك جنگل می‌سازند و عده‌ای آدم را در آن می‌گذارند، آپیا می‌گوید، باید یك عده آدم‌بگذاری روی صحنه که خودشان را درون یك جنگل ببینند و این را به تماشاگر القاء کنند. این دستاورد *آپیا*، یا گُرُدِن گریگ نیست. دستاوردی است که از چین قرون وسطی به دوران بعد به ارث رسیده. من به این تئاتر چین، یعنی صحنه خالی، صحنه عریان خیلی معتقد هستم. فقط چند پرده حرکت می‌کند.

یا در مورد ایتالیا، آبشخورهای بزرگ تئاتر جهان، چین قرون وسطی تا امروز، «آمد یادلارته» و سنت دلقکها در سیرك. ما همه تئاتر چین را نمی‌توانیم عاریه بگیریم. زیرا دارای نمادها و سمبلهایی است که قابل انتقال به تماشاچی ما نیست. مثلاً وقتی یك نفر با عصایی وارد می‌شود که یك دم اسب به آن آویزان است، معلوم می‌شود که سوار اسب است. وقتی دو پرچم روی دوش دارد، یعنی دو هنگ ارتشی به دنبالش است. و هزاران هزار نماد دیگر هست. اینها را چینی می‌فهمد، ولی تماشاگر ما نمی‌فهمد، ولی من از خیلی چیزها که با ذات تئاتر مرتبط است، استفاده کرده‌ام؛ خالی بودن صحنه، عدم استفاده از دکور، اکسیسترهای اضافی. فقط یك فضا و یك صحنه آوردم و یك پرده که همین پانلها هستند و بازی بازیگر که باید القا کند؛ اینجا شنزار است و اینجا خانه سلماست و اینجا قصر باری است و اینجا میدان کار زار. تمام جنبشهایی که به ذات تئاتر پرداخته‌اند، هدف و روال کارشان همین بوده: حذف دکور؛ کاری است که من می‌کنم. حذف اکسسوارهای دکوراتیو، که باز من کرده‌ام. هیچ چیز روی صحنه وجود ندارد، مه اگر هم نبود، برای ما مهم نبوده. اصلاً رویش تأکیدی ندارم. فقط اگر بود، استفاده می‌کنم. دیدید که در خاطره کابوسها که در حمام می‌گذشت و بایستی بخار می‌بود، استفاده نکرده‌ام. ولی اینجا استفاده کرده‌ام.

بنابراین، ذات تئاتر را من با تروکاژ آلوده نکرده‌ام، اینها تروکاژ نیست. اینها ساده‌ترین چیز است. کسان بسیاری این کار را کرده‌اند و استفاده برده‌اند و افرادی هستند که به ذات تئاتر رسیده‌اند. من اعتقاد دارم که ذات تئاتر، به خالی بودن صحنه تا حدامکان نیاز دارد. به قول پیتر *بروك*، فضای خالی. و بازیگر با نگاه و ذوق و نوع بازی و نحوه حرکتش، آن چشم‌اندازهای دشت و بیابان و قصر و تجمل را نشان می‌دهد. اتفاقاً تمام تلاشمان در جهت نزدیك شدن به ذات تئاتر بوده

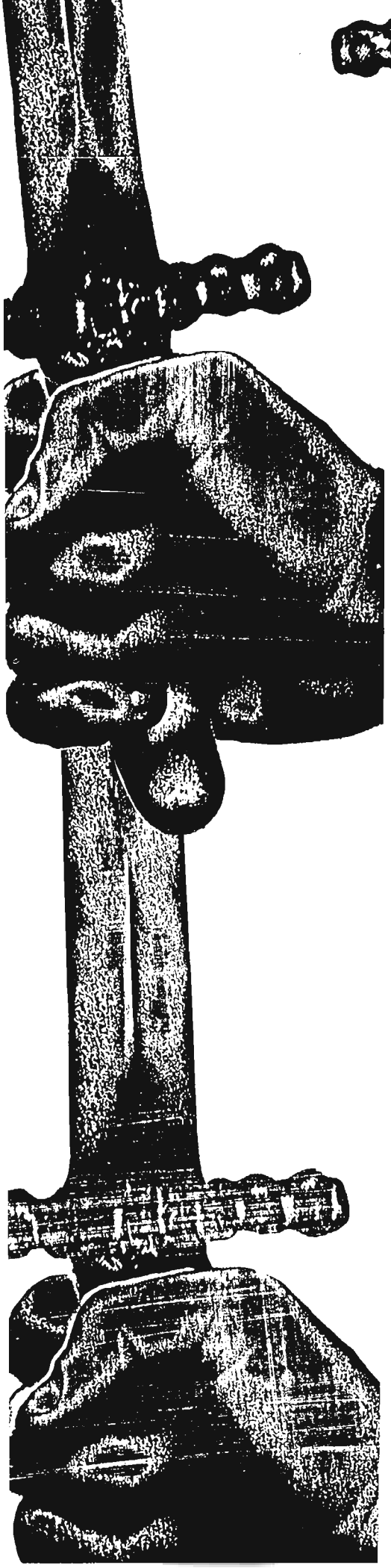
است.

پس، اگر ما دستگاههای تولید کننده باد که می‌خواهند آن طوفان شنزار را به ما القا کنند و اسلایدهای پشت صحنه و دستگاه مه‌ساز را حذف بکنیم، با تأکیدی که بربازیگر دارید و اعتقاد دارید، بازیگر نزدیک به ذات تئاتر است و برای نشان دادن این حالتها، به اضافه المانها و نشانه‌ها، باید از امکانات او استفاده کرد نباید لطمه‌ای به کار بخورد. با این نگاه، قطعاً شما به ستاره شدن در نمایش هم اعتقادی نخواهید داشت. یعنی یک بازیگر ستاره شود و دیگر بازیگران را تحت پوشش قرار دهد. با این نوع نگاه، اگر آقای کیانیان را از نمایش حذف کنیم، با توجه به اینکه او با بازی خودش، تمام بازیگران را تحت پوشش قرار داده است وضع چگونه می‌شود؟ در حالی که تیم تحت اختیار شما، تازه کار نبودند و شاید به جرئت بتوان گفت که از بهترینهای حال حاضر تئاتر ایران هستند که در اختیار شما بوده‌اند. ولی بازی آنها در کنار بازی آقای کیانیان، بیرنگ است یا تکرار کارهای گذشته‌شان است. برای نمونه، آقای حمید دهقان نسب، بازیگر پرقدرت تئاتر ماست. ولی متأسفانه، در سریالهای تلویزیونی، به قدرت صحنه تئاترش نیست. امّا در این نمایش خاص شما، ایشان همان بازی را ارائه می‌دهند که در سریالی تلویزیونی ارائه داده‌اند. چرا باید در حقیقت بازیگری مثل او، هدر شود؟ یا...

اولاً، یکی نوع نمایش، نوع شخصیتها و ساختار نمایش بود که باعث شد نتوانم همه نقشها را در حد نقشی که کیانیان بازی می‌کند، بیافرینم. غیرممکن است. ستاره نیست، ولی مهمتر است. و ثانیاً رضا کیانیان، اولین کسی بود که با او موضوع این نمایش را مطرح کردم و بنا شد با هم کار کنیم و من این شخصیت را برای او نوشتم. در حالی که بقیه دوستان، بعداً ملحق شدند. آقای پورحسینی را که من دوست داشتم از همان آغاز باشد و زمانی به مجنون فکر کرده بودم، ایشان به خاطر کاری، یک ماه و نیم دیرتر از بقیه وارد گروه شدند. در هرصورت، همه دلشان می‌خواست مجنون را بازی کنند، نقشهای جذابتر را بازی کنند. ولی هیچ کس هم گله نکرد که نقش من کم است. روحیه کار خوب بود. ما قرار بود سه ماه تمرین کنیم، که در اثر عقب افتادن کارها، چهار ماه شد. در این چهار ماه، حدود سه ماهش را هیچ بازیگری نمی‌دانست که باید چه نقشی بازی کند. این شیوه من در تمام کارهایم است. نمی‌خواهم بازیگر در نقش خود حبس شود. همه بازیگرها، همه نقشها را بازی کردند. اگر امشب هنرپیشه‌ای نیاید، فوراً هنرپیشه دیگر جایش را می‌گیرد. من در نمایشی به خاطر مسائل اخلاقی، چهار نفر را یک ساعت مانده به اجرا، اخراج کردم. هیچ کس هم متوجه نشد که چهار نقش را یک نفر بازی کرد. من سرتمرینات این کار را می‌کنم. برای رضا کیانیان هم پارتی بازی نشده است. او بازیگر درخشان و فوق‌العاده‌ای است. منتها این دلیل نمی‌شود در کار بعدی، نقش او بردیگران غالب باشد. ممکن است یک نقش سوم بازی کند. این عادت را دارم که با گروهم این طور کار کنم. من برای نقش «والی» را هم چون می‌خواستم چهره طنز و فانتزی داشته باشد، رضا بازی کرد. ولی بنا نبود کسی سایه‌اش زیاد شود. عموماً نقش خود را دوست داشتند.

من به نکته دیگری اشاره می‌کنم: مخاطب ما به دلیل نزدیکی‌تان که با گروه «نوشکین» و نمایش خاص ایشان را که تحلیل کرده‌اید، «۱۹۸۷» در دهه فجر، و اشاره به فیلم گوزنها و بهروز وثوقی، پرویز فنی‌زاده، با شما و گوزنها آشناست. فنی‌زاده با آن بازی کوتاهی که دارد، هرگز از ذهن نمی‌رود و محو نمی‌شود. ولی در ۱۹۸۷، ستاره نداریم. همه بازیگرها بانقش کوتاه، نقش بلند و اگر نقش اول هم دارند، در پایان فیلم به یک اندازه در ذهن تماشاگر می‌ماند. حداقل برای من که از طریق ویدئو، این اثر را دیدم و نه زنده. اما در نمایش «یادگار سالهای شن»، من تأکید نمی‌کنم که چون آقای کیانیان، نقش اصلی را داشته، در ذهنم مانده است. من به جنسیت بازی کیانیان اشاره می‌کنم؛ چون سه نقش متفاوت را بازی کرده‌اند و در هرسه نقش، این گونه بودند و در ذهن می‌ماندند. در حالی که پنج سردار ما، به جز آقای بهرام ابراهیمی، دیگران حتی طرز درست راه رفتن روی صحنه را هم رعایت نمی‌کردند. این، بخش به کارگردان برمی‌گردد، بخشی به بازیگر که چه قدر کار بکند و زحمت بکشد. امّا بخش دیگر، به نگاه بیرونی است که کارگردان مسلط برهمه کار، آن را کنترل کند. کیانیان، به این دلیل در این کار ستاره است که بازی و جنسیت بازی او به یاد می‌ماند؛ نه اینکه چون نقش اول را دارد.

بله، ببینید. این یک مشکل گروهی است که از بدو تولد تئاتر بوده است. من از کارم جدا نمی‌شوم و این جزء مکتب زندگی‌ام است. اما اگر گروه با هم زندگی می‌کرد، نه زندگی مشترک، هرکس می‌رود خانه‌اش، اما اگر افراد دائم تحقیق و تبادل نظر کنند و تقدیر مشترک داشته باشند، این حاصل جمع است. اگر چنین گروهی به وجود بیاید و امکانات، این اجازه را بدهد، مطمئن باشید، این نقص که بزرگترین نقص تئاتر ماست، حل می‌شود. تا زمانی که به آن شیوه کار برسیم که یک کارگردان، با گروهی به طور مستمر کار کند. مقامات از من پرسیدند؛ تو چه می‌خواهی؟ آرزو و خواسته تو چیست؟ گفتم: آرزو دارم یک هفته بعد از شروع یک نمایش، کار بعدی‌ام را شروع کنم؛ با همین افراد. یک چهار دیواری هم داشته باشم، یک گاراژ خالی، یک ده متر، بیست متر جا که این بازیگرها تویش گریم کنند و یک مستمری مختصری هم داشته باشند. حتی اگر لازم باشد، اجرا هم در مکان تمرین خواهیم داشت. به آقایان گفتم: اگر یک چهار دیواری ۱۲×۳۵ به من بدهید، تالار وحدت نمی‌خواهم. پرسنل تئاتر مال خودمان باشد. در تئاتر شهر، گروهی هشت، نه نفره داشتم و به اندازه یک استادیار دانشگاه حقوق می‌گرفتم. صبح تا ظهر می‌آمدم. یکی مسئول کتابخانه بود. یکی مسئول کارگاه لباس بود. یکی مسئول صحنه بود و تمرین نمایش بعدی را می‌کردیم و همان شب، اجرا داشتیم. این بود که توانستیم حرکتی کنیم؛ هرچند کوچک. چند نمایش اجرا کردیم و جشنواره هنر آفریقا و سیکل سینمای فرانسه بود و سیکل



تئـاتـر شکسپیـر و غیـره. چه طور شمـا می‌توانیـد با گروهی که یکی، از سرکارش می‌آید و دیگری، مشکل خانه دارد و از تئاتر ارتزاق نمی‌شود و هزار و یک‌مشکل دارد، که شما بهتر از من می‌دانید، هماهنگ شوید و اینها را جمع کرده، از نظر بدنی، صوتی، به لحاظ بینش تئاتری برای نمایشنامه‌ای که تازه به صورت یک دستمایه است، هماهنگ کنید؟ و این کار با گروههایی که حاصل جمع فردیتهای متفاوت هستند، انجام پذیر نیست.

متـأسفانه، نقدهایی که تا به امروز درباره نمایش شما نوشته شده و یکی از جالب‌ترین موارد که در گفت و گو با آقای کیانیان هم مطرح شد، این بود که گویا منتقد محترم، نمایش را در اجرای جدید، ندیده است و مراجعه کرده به بروشور شما. و بروشور، پایان نمایش را این گونه توضیـح داده است: «و بار دیگـر پنـج سردار دیـگـر می‌آینـد و کار را ادامـه می‌دهند». در حالی که چنین صحنه‌هایی را در نمایش نمی‌بینیم. متأسفانه، نگاهی که به نمـایش شما بوده، آن را نمایشی آیینی دیـده است. من اعتقاد ندارم که شمـا از آیین استفـاده نکـرده‌ایـد، امـا معتقدم نمایش شما به شدت مدرن است و اگر هم از آیین استفاده شده، نوع نگاه به آیین، بازآفرینی آیین برروی صحنه نبـوده است. شمـا در این نمـایش از آیینهـای خاص کویری آفریقایی، حداقل به دلیـل نوع نگـاهی که این نمـایش می‌طلبید، استفاده کرده‌اید و برخلاف آن دیـدگاههایی که تا اینجا ثبت شده، یک نمایش آیینی هم نبوده است، با این نگاه که نمـایش شمـا نمـادین هم هست و مخاطب باید هم با آیین و هم با نمادهایی که شمـا به کار می‌برید، ارتباط تنگاتنگ برقرار کند تا در پایان به نتیجه برسد. تا چه حد شما معتقدید، می‌شود از آیینها به شکل مدرن بهره برد؟

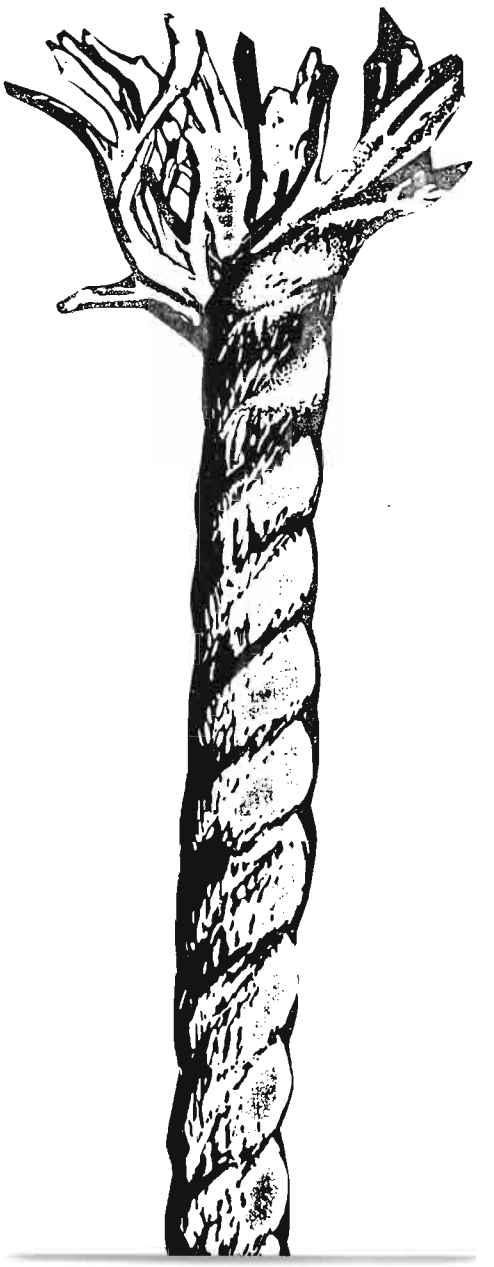
من منکـر نمی‌شوم، از نمادها استفاده کرده‌ام. ولی آنچـه استفاده شده، آنهایی هستند که زنده هستند، من آیینها و نمادها به شکل اشیاء یک موزه، گرد گرفته و غبار گرفتـه در یک ویتـرین نچیـده‌ام و به روی صحنه نیاورده‌ام. اتفاقاً این را بگویم، من به دلیل سفری که مرتبط با مسائل شخصی به فرانسه داشتم، هفت هشت ماه پیش، چند وقتی در آنجـا روی یک نمـایشنامه تحقیق کردم ولی فقط روی یک قبیله خاص به نام مردان آبی یا توارث. اینها صورتشان آبی است. اینها مسلمانند و در نیجریه و جنوب الجـزیـره و این جاها زندگی می‌کنند. اما شیوه زنـده روزمـره است؛ عشق ورزیها، خشونتها و غیره. تا آنجا که توانستم اسلاید دیدم، کتاب دیدم، فیلم دیدم که بتوانم اینها را بشنـاسم. چون نمی‌خواستم به لحـاظ زیبایی شناسی، بیفتم در یک جریان دیگر، مثل فیلمهایی که در تلویزیون و دیگر جاها هسـت. از ایـنهـا استفـاده کردم، چون احسـاس کردم هیـچ نحوه‌ای بهتر از این برای عشقبازی بین شبث و سلما وجود ندارد. من شدیداً متأثر از مکاتب نقاشی هستم. و این هم جنبـه‌ای دیگـر از قضیـه است. همیشه عاشق نقاشی بوده‌ام و تا آنجا هم که شده، به بچـه‌هـا توصیه کرده‌ام و معتقدم تئـاتـر، لااقـل فقـط برای شنیدن نیست. می‌رویـم تئـاتـر را ببـینیم و بشنـویم. بله تئـاتر «راسین» را می‌رویم که بشنویم. تئـاتـر کلام در مقـابل تئاتر حرکت. وقتی حرکـت هست، یعنی زنـدگی هست. وقتی زندگی هست، یعنی جریان و عملکرد دارد. حتی می‌خواستم از چیـزهای بیشتری، به عنوان اصطلاحاً نمادها استفاده کنم. اما دیدم به اندازه کافی، برروی آیینها و نمادها کار شده است. اینها جزء من شده‌اند و حالا بیرون آمده‌اند و همه در طول تمرین، فکر شده‌اند؛ بداهه سازیهای بازیگر و نگاه من به او که گفتم جزء ذات تئاتر است. بازیگر باید خلاق باشد و تابع اوامـر کارگردان. برشت،

بهترین مثال را می‌زند: کارگردان، در مقابل بازیگر مثل یك قابله است در مقابل زن حامله. قابله، کمك می‌کند تا بچه به دنیا بیاید و هم مادر سالم باشد، هم بچه. کوشش من همین است که در حد ممکن، با بداهه سازیها و دیگر کارها، خلاقیت بازیگر را از او بیرون بکشم. این است که همیشه مرهون خلاقیتهای بازیگر هستم. بسیاری از این خلاقیتها در بازیگرها هست. من در کارگردانی، هیچ وقت به بازیگر نمی‌گویم چه کار بکن. می‌نشینم، ببینم چه می‌کند. از او می‌خواهم آنچه را که در خود دارد، بیرون بریزد، بدون حجب و حیا، تا نکته اصلی را برایش روشن کنم. هرکسی را هم که می‌بینید بهتر است و درخشانتر، به این دلیل بوده که خودش را بیشتر ریخته بیرون. به آنها گفته‌ام که باید خود از حق خودتان دفاع کنید و برای نقش بجنگید، سالم و برازنده، با بداهه‌سازی. حالا من هستم که باید آنچه را که بازیگر آگاه یا ناخودآگاه از خود بروز داده، بگویم خوب است و بهترش کنم و توسعه‌اش بدهم. من به طور کلی، از چیدن بازیگر روی صحنه، انزجار دارم. حتی به پنج نفر هم نگفته‌ام، اینجا بایستید و هرشب اینجا باشید. هرشب، جایشان عوض می‌شود. فقط حس کمپوزیسیون به آنها منتقل شده است. دیالوگ می‌دهم، شخصیت می‌دهم. خیلی سریع و خلاصه می‌گویم، سعی می‌کنم به بازیگر کمپوزیسیون و حرکت بدهم که برروی صحنه، مثل کیسه سیمان نباشند. هرشب، جایشان را عوض کنند ولی نسبت به احساس کمپوزیسیونی که من داده‌ام، خطا نکنند. لذا من در پیدا کردن نمادها، استفاده از آیینها، نکات و ظرائف دیگر، شدیداً بازیگر را سهیم می‌دانم. و علاقه دارم در آینده هم بازیگر تا حد امکان، مؤلف باشد.

در ارتباط با روان شناسی رنگ و نور، نمادها و نشانه‌هایی که استفاده می‌کنید، باید به صورتی باشند که برای مخاطب، مفهوم باشند و این مفهوم بودن، عام و همگانی باشد و پذیرفته شده. ما نمی‌توانیم در یك اثر از نمادهای شخصی استفاده کنیم. ولی شما از نشانه‌های رنگی خاص که در طرح لباسها و نورپردازی استفاده کرده‌اید. در المانهای خاص نیز رنگ خاصی به چشم می‌زند!

اگر قرار باشد که رنگ خاص نمایش شما را من انتخاب کنم، برخلاف آنکه باید خاکستری باشد، بیشتر رنگ قرمز به ذهن می‌نشیند. آیا این رنگ قرمز، به دلیل مبارزه است یا به دلیل زنده بودن و پایدار ماندن در ذهن مخاطب؟

هیچ کدامشان با پسزمینه‌های چندان دقیق و مشخصی نیست. اگر پرمدعایی محسوب نشود، من در مراحلی از کارم مثل یك نقاش عمل می‌کنم. نمی‌دانم نمایشهای قبلی مرا دیده‌اید یا نه. آنتیگون من قهوه‌ای بود و فقط قهوه‌ای. جنایت و مکافات، سیاه بود و سفید. آناکارنینا، سفید بود؛ همه چیز سفید. در این نمایش، حس کردم کویر باید مورد توجه قرار گیرد. چون کویر را می‌شناسم. کویر آفریقا ومجازرامی‌شناسم. سفر کرده‌ام و نیجریه را دیده‌ام. خواسته‌ام رنگهای طبیعی داشته باشم. اگر پارچه‌ای آمده، به لحاظ کمپوزیسیون بوده است. در نقاشی نمی‌توان دلیل خاصی یافت که چرا این رنگ به کار رفته است. چون عاشق نقاشی هستم، این ادعا را دارم و در این کار و حالت تاریك و نورانی چهره‌ها خیلی به نقاشیهای رامبراند توجه داشته‌ام. منتها، نوع پروژکتورها طوری بود که نتوانستیم این سایه روشنها را بسازیم. وقتی چهره را قدری روشن می‌کردیم، مشکل ایجاد می‌شد. خیلی برای من مهم بود که تماشاچی تئاتر، همه چیز را ببیند. من یکی دو سال اوائل انقلاب، در ایران بودم و چهار سال است که برگشته‌ام و چهار سال است سعی می‌کنم کار روی صحنه بیاورم و خواسته‌ام آن جشن بصر، جشن نگاه، زیبایی، تبلور خودش را روی صحنه داشته باشد. زیبایی وجود داشته باشد؛ ولی در خدمت کار. من شدیداً به لحاظ عقیدتی، از فرم‌گرایی گریزان هستم. یعنی، نوع بینش اجتماعی‌ام این گونه است. ولی چون همیشه معتقد بوده‌ام، فرم و شکل می‌تواند ناقل محتوا باشد، و با توجه به تأثیر رنگهای طبیعی، نوع موضوع، جذابیتهایی که می‌توانست به وجود آورد و برای دیدنش قابل باشد، من فقط خواسته‌ام تماشاچی



بیاید و ببیند. تماشاچی دارم که نُه بار نمایش را دیده، هفت بار دیده. دوبار، سه بار که بالای پنجاه، شصت درصد هستند. خوشحالم و نمی‌خواهم به این ببالم.

ولی باز می‌گویم که موقع حش و جایش هست که یك مقدار به زیباشناسی توجه داشته باشیم. بویژه در هنری که به هرجهت، تکیه‌دارد برهنرهای تجسمی. هنرتئاتر، متأثر از نقاشی، مجسمه‌سازی، ادبیات است؛ از انواع و اقسام آنچه در هنرهای تجسمی هست. من وظیفه خودم می‌دانم در حد امکان، حق هنرنمایشی را به مثابه هنری که چشم را مخاطب قرار می‌دهد و از آن طریق، تعقل و اندیشه را، به آن ادای دین کنم.

به عنوان آخرین سؤال، با توجه به اینکه شما در پیش از انقلاب هم سابقه کار هنری داشته و قطعاً با منتقدین متفاوتی روبه رو بوده‌اید و به عنوان اولین کارتان بعد از انقلاب، تا به حال، حداقل یکی دو نمونه نقد را دیده‌اید و با این نوع نگاه من که معتقدم در پیش از انقلاب، نقد تئاتر برخلاف ادعای منتقدان بزرگی که مدعی بودند منتقد هستند و در حقیقت مترجمهای خوبی بوده‌اند، و این نکته مهم که آیا منتقد، منتقم است یا منتقد، دوست کارگردان است، و این نکته که من برآثار بسیاری از اساتیدم تا به امروز نقد نوشته‌ام و متأسفانه همه منجر به این شده که ارتباطمان را با هم قطع کنیم، درست برخلاف آنچه در خارج از این مرزها وجود دارد و منتقد، دوست یك گروه است و نه کسی که از پشت ضربه می‌زند، شما جایگاه نقد را در تئاتر چگونه و تا چه پایه می‌بینید و...؟

من می‌توانم در مورد خود صحبت شما بحث کنم و مخاطبم همه منتقدین باشند. من اصلاً، ترس و واهمه‌ای از نقد ندارم. ولی می‌خواهم بگویم که اینجا در نقد، یك ویرانگری وجود دارد. یعنی، نمی‌خواهیم نمایشنامه را با نقد، بسازیم، می‌خواهیم ویرانش کنیم. من می‌توانم بگویم با این کار که آورده‌ام روی صحنه و چند نقدی که دیده‌ام، نود درصد و قریب به اتفاقشان مثبت بوده‌اند. ولی پیش از این، تعریفهایی از کارهای قبلی من شده که خیلی رایگان و بی‌مورد بوده‌اند. من به خاطر این تعریفها، در این دام نمی‌افتم که به قول معروف باد کنم یااینکه ویران بشوم، چون خواسته‌اند ویرانم کنند.

من معتقدم، می‌توانم چیزی را بگویم. تئاتر، یك پدیده غربی است. هیچ پدیده بدی هم نیست. اگر با آن نگاه که هرچه از غرب می‌آید، بداست و هرچه مال اینجاست خوب است، نگاه کنید، اصلاً بحثمان کور می‌شود. به هرحال، این پدیده آنجاست و سعی من این بوده که این پدیده را از فیلتر بگذرانم و در فرهنگ خودم از آن بهره بگیرم و در اینجا از آن استفاده دیگری بکنم. در حالی که استفاده از متون شکسپیر، چخوف و دیگران چه قدر برای من راحت‌تر است. چه قدر انرژی صرف کرده‌ام! تئاتری که دارد از ترفندها و تکنیکهای آن تئاتر بهره می‌گیرد، نیاز به منتقدی دارد که آگاه به مجموعه تحولاتی که در هنرهای تجسمی، ادبیات و فرهنگ آن ممالك صورت گرفته، باشد. متأسفانه بنده منتقدان را در گیرایسمهایی می‌بینم که به غلط رایج است و به غلط فهمیده شده و به غلط برداشت و تقلید می‌شود. و «فن شعر» ارسطو را سردست گرفته‌اند و فکر می‌کنند که تجاوز از آن حدود، خیانت به تئاتر است. بایستی با انقلابات صحنه‌ای جهان آشنا بود.

خب، من شما را به عنوان دوست و آشنای خودم که سالهاست چهره‌تان برایم آشناست، می‌شناسم. تئاتر مثل سینما نیست که با ویدئو و جشنواره‌ها بشود دیدش. منتقدین ما تئاتر نمی‌دانند. انقلابات صحنه‌ای، چیزهای حیرت انگیزی است؛ خصوصاً در قرن بیستم و این ده بیست سال اخیر. من تحت تأثیر آخرین رویدادها هستم و آخرین زمانی که چاپ می‌شود، به دستم می‌رسد. کتابها و مجلاتی که به دستم می‌رسد، اجراهایی که می‌بینم، اینها بخشی از فرهنگ مرا به وجود آورده‌اند. یك منتقد وقتی می‌رود یك کاری را می‌بیند، مثلاً می‌گوید: چرا دکور این طور است؟ چرا این، آن طور است؟ و نمی‌داند چه اتفاقاتی می‌افتد. همان قدر که هنرمندان، بازیگران و کارگردانان ما نیاز دارند که با این انقلابها آشنا شوند، منتقدین ما هم نیاز دارند که در محیطهای بسته نباشند.

چون فکر می‌کنم، منتقدین در تمامی طول تاریخ هنر، نه فقط تئاتر، در تمام هنرها، منشاء تحولات بزرگی بوده‌اند و بسیاری از هنرمندان بزرگ به وسیله منتقدین، پایگاه و خاستگاه به دست آورده‌اند. هم نقد منفی لازم است هم مثبتش. اما این را من در اینجا ندیده‌ام. موارد استثنایی بوده است. اما آدم حس می‌کند که طرف با کسی خرده حساب دارد. چیز دیگری که ممکن است قدری هم زیاده‌گویی باشد، اینکه دنبال این هستند که ببینند هنرمند این را از کجا آورده است. مجموعه تاریخ هنر از اینجا و آنجا آمده است. همه چیز در هنر گفته شده و همه افکار، جان گرفته است. مهم این است که آنها را چگونه بگوییم. در هنر یك چیز گفتن مهم نیست، چگونه گفتنش مهم است. آن چگونه گفتن، نوبودن است و برای اینکه با آن نوبودن و آن گفتار آشنا باشیم و بتوانیم نقدش کنیم، باید با شیوه‌ها و آخرین دستاوردهای هنرهای تجسمی و هنرهای نمایشی که در جهان صورت می‌گیرد، آشنایی داشته باشیم.

در این جا این ارتباط و آشنایی قطع است. شما به عنوان منتقد، حقتان است که در سال، دو دفعه بروید و ۱۵ تا اجرا ببینید. چه قدر می‌توانید کمك کنید؟ کدامیك از این جوانها می‌توانند از نقد شما تأثیر بگیرند؟

یکی از منتقدینی که به دنبال نقدهای باسمه‌ای یا دزدیهای نقد و دزدی کارگردانی و... می‌رود، من هستم. دلیل هم دارم. اگر پیکاسو از دیگران تأثیر می‌گیرد، همان طور که خودتان اشاره می‌کنید، نوع نگاه جدیدی دارد و این نوع نگاه را به من مخاطب انتقال می‌دهد. متأسفانه، من دقیقاً می‌توانم به شما نشان بدهم، نمایشنامه‌هایی که بعد از انقلاب، به روی صحنه آمده، کپی میلیمتر به میلیمتر میزانسنهای نمایشی در اجرای خارج است و...

نه، دیگر اسم این علناً دزدی است. اسم دیگری برایش نداریم. لااقل، کار احمقانه‌ای است. من سعی می‌کنم این گونه نگاه کنم. به هرحال، از شما متشکرم که این گفت و گو را ترتیب دادید. باشد تا در فرصتهای دیگر، در مورد این کار و تئاتر، بیشتر به گفت و گو بنشینیم. □

● گفت‌وگو
با هنرمندان مشهد

□ تئاتر ما فاقد تفکر است!

اشاره:

این گفت‌وگو با عزیزان مشهدی، در جشنواره منطقه‌ای جنوب خراسان و در محیطی صمیمی، بی‌ادعا و با چند فنجان چای و چند پاکت سیگار و دلهایی به بزرگی دریا و خونین به انجام رسیده است. به حرمت آن شب پاك پر ستاره، در کنار آن غریب مظلوم و به یاد حضرتش، آن را به چاپ می‌رسانیم.

ـ با تشکر از شما عزیزان، آقایان رضا کمال علوی، صفار و حسین زاهدی که در این جلسه شرکت کرده‌اید.

ابتدا از آقای کمال علوی شروع می‌کنم. برای آشنایی بیشتر خوانندگان، لطف کنید خودتان را معرفی کرده، شمه‌ای از فعالیتهایتان را برای ما شرح دهید.

کمال علوی: بسم‌الله الرحمن الرحیم. قبل از هرچیز، به خاطر اهمیتی که برای تئاتر شهرستان و بچه‌های دست اندرکار، قائل شده‌اید، به سهم خودم، تشکر می‌کنم. امیدوارم این مصاحبه‌ها بتواند برای حل بخشی از معضلات تئاتر، به نوعی راهگشا باشد. من از سال ۵۰ کارم را با بازیگری و کارگردانی در سطح دبیرستان شروع و از سال ۵۳ با ادارهٔ فرهنگ و هنر وقت، همکاری کردم و تا این تاریخ هم همواره با بچه‌های تئاتر همکاری داشته‌ام. بیشتر ازین هم صحبت جایز نمی‌دانم.

آقای صفار، ما هرگز بازیهای خوب شما را از یاد نخواهیم برد. اما فکر می‌کنم خوانندگان ما کمتر شما را بشناسند. لطف کنید، خودتان را معرفی کنید و از گذشته بگویید...

صفار: اجازه بدهید بعد از آقای زاهدی در خدمتتان باشم.

آقای زاهدی، من شما را بیشتر به عنوان نمایشنامه‌نویس می‌شناسم. درحالی که شما علاوه بر نمایشنامه‌نویسی، در کارهای اجرایی هم دخالت داشته‌اید. متأسفانه، ما بعد از نمایشنامهٔ خوب «وقتی که گرگ زوزه می‌کشد»، دیگر اثری از شما ندیدیم. لطفاً شما هم خود را معرفی کنید و از فعالیتهای تئاترتان بگویید.

زاهدی: به نام خداوند جان و خرد. بنده، حسن زاهدی هستم، از بچه‌های تئاتر مشهد. سال ۵۰ به طور تصادفی، با مقولهٔ تئاتر که اولین و آخرین مسئله زندگی من بود، آشنا شدم. پیش از آشنایی با تئاتر، سیاه مشقهایی برای خودم در زمینهٔ شعر و نقاشی و قصه‌نویسی می‌نوشتم. اما هیچ کدام از اینها مرا راضی نمی‌کرد، تا اینکه به طور کاملاً تصادفی، با تئاتر آشنا شدم. هیچ وقت اولین برخورد وروددررویی‌ام‌را با صحنه تئاتر، به عنوان یك خاطرهٔ زیبا فراموش نمی‌کنم. از زمانی که با تئاتر آشنا شدم، این اعتقاد را یافتم که تئاتر یکی از انسانی‌ترین انواع هنرهاست و چون فی‌نفسه با مقوله‌ای به نام انسان رو در روست، من بسیار شیفته این هنر شدم.

من از سال ۵۰، جذب تئاتر شدم و ابتدا در گروه تئاتر رودکی عضویت یافتم. همان سال در نمایشنامه‌ای بازی کردم و تا سال ۵۵، چند نمایش با کارگردانهای مختلفی بازی کردم. سال ۵۵، نمایشنامه «باران در شب» را نوشتم که اگر اشتباه نکنم، براساس زندگی یکی از بچه‌های گروه تئاتر شمارهٔ ۲ رودکی بود. آن نمایش، اولین کار قلمی من در زمینه تئاتر بود و خودم هم در کنار صحنه به عنوان صحنه‌گردان نمایش، حضور داشتم. آن نمایش، مشکلات و مسائلی برای من به وجود آورد که منجر به بایکوت شدن من از تئاتر مشهد شد. به خصوص در این چند سال که من در ادارهٔ فرهنگ و هنر آن زمان، مشغول بودم و توجهم به بازیگری بود، روحیات و خلقیاتی آرمانی داشتم و تئاتر آن روز مشهد، نمی‌توانست مرا راضی کند. لذا وقتی با تئاتر آن روز مشهد رو در رو شدم، یأسها و سرخوردگیهایی برایم پدید آمد که باعث شد در سال ۵۵، از تئاتر مشهد زده شده، کنار بگیرم. بعد از انقلاب، همچنان دل در هوای تئاتر داشتم. آقای غراب، که یکی از دوستان قدیمی‌ام بود و سابقه نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی و بازیگری داشت، مرا جذب کاری کرد به نام «جشن خون». در سال ۵۸ که خدمت آقای صفار بودم و البته بازی داشتم، نهایتاً نتوانستم

کار اجرایی کنم و کار پشت صحنه را به عهده گرفتم.

سال ۵۹، همین دوستم آقای غراب، نمایشنامهٔ حج ابراهیم، حج عاشورا» را برای صحنه تنظیم کردند. «جشن خون» برایم تجربه خوبی بود و بسیار استقبال شد و به عقیدهٔ من کاری بود که می‌توانست درحد کشور، مطرح شود. آن کار ۵۹ هم توسط ایشان کارگردانی شد و قریب یك ماه، بر صحنه بود و سپس، به تهران دعوت شد و مدتی در تهران در تالار سنگلج و تالار مجموعهٔ میدان آزادی، اجرا شد. آقای صفار هم نقش اصلی این نمایش را داشتند و بسیار علاقه‌مند بودم که به اتفاق ایشان و آقای غراب، کارهای نمایشی، به خصوص مذهبی و متعهد را ادامه دهم. مدتی به همین منظور، همراه این دو عزیز، در تهران گرسنگی کشیدیم و سختی دیدیم. شرایط تهران طوری بود که نتوانستیم بمانیم و من برگشتم به ولایت خودم، مشهد.

از سال ۵۹ به بعد، چون نمی‌خواستم شرایط و فضای تئاتر گذشته مشهد را بپذیرم، دنبال کاری نرفتم تا اینکه متوجه حوزه هنری سازمان تبلیغات شدم و چون علاقه‌مند بودم بعد از انقلاب، کار تئاتر مذهبی را به عنوان صحنه گردان و کارگردان ادامه دهم، و فراهم نبود، خودم را موظف کردم بنشینم و کارهایی برای صحنه بنویسم که بیشترینش را تمهای مذهبی تشکل می‌داد. اولین کارم برای حوزه هنری سازمان تبلیغات تهران، «**سرگذشت اصنام**» بود که سال ۶۵ با تیراژ ۵۵۰۰ نسخه چاپ شد. این کار، سال ۶۸ با تیراژ ۶۰۰۰، زیر چاپ رفت و سال ۶۹ توزیع شد و خود بنده هم افتخار آشنایی با شما و دیگر برادران حوزه داشتم.

پس از آن، نمایش «به خورشید سپارید...» بود که اجراهایی داشت و سپس، نمایش «وقتی که گرگ زوزه می‌کشد» بود که سال ۶۹ چاپ شد و بعد از این نمایش، دیگر قسم خوردم، نه برای تئاتر بنویسم و نه برای تئاتر، کاری بکنم و فقط با عشق تئاتر زندگی کنم و حداقل، به عنوان علاقه‌مند تئاتر، نمایشی بخوانم و چه در مشهد، چه در تهران و چه در جای دیگر، نمایشی را ببینم و به همین بسنده کنم.

کاری نکردم تا سال ۷۱. به خاطر تحولاتی که در تئاتر مشهد با مدیریت جدید آقای داود کیانیان اتفاق افتاد، بسیار علاقه‌مند شدم و مجدداً به تئاتر برگشتم. البته هنوز کاری انجام نداده‌ام ولی کاری نوشته‌ام با عنوان «جشن جنگل» که محصول آشنایی‌ام است با ادبیات کودك و شغلم که در زمینهٔ ادبیات کودك است. «جشن جنگل» را با این تجربه، قلم زدم و طی سفری که در خدمت آقای صفار، کارگردان و بازیگر و از نیروهای فعّال تئاتر مشهد بودم. ایشان نهایتاً پذیرفتند که به تئاتر برگردیم و گروهی را به نام «گروه سپهر» تشکیل دهیم. اولین کار این گروه، همین «جشن جنگل» است که آقای صفار هم پس از سالها در مقام کارگردان خواستند ایفای نقش کنند.، اما به خاطر مسائل شخصی و مسائل ادارهٔ ارشاد، از قبیل نبودن امکانات، موقتاً کار را زمین گذاشتیم تا فرصت مجدد.

آقای صفار، نام شما برای من یادآور خاطره‌ای است. وقتی که من از شهرستان به تهران سفر می‌کردم، بروشوری را دیدم که حاوی نقطه نظرات بسیاری از شخصیتهای سیاسی و مذهبی آن زمان دربارهٔ نمایش «حج ابراهیم، حج عاشورا» بود. نام صفار را اولین بار، آنجا دیدم و بعد، نمایش زیبای «حج ابراهیم، حج عاشورا» را در تالار سنگلج. بعد از آن، دیگر کاری از شما ندیدم. اما همواره، حضور شما را در تئاتر شاهد بودم؛ چه در دانشکده‌ای که تحصیل تئاتر می‌کردم و چه در جشنواره‌هایی که به عنوان مهمان و دوست شما، حضور داشتم. خواهش می‌کنم از سابقهٔ خود در تئاتر بگویید.

صفار: این نظر لطف شماست. من هم مثل بقیه، کار تئاتر را از دبیرستان شروع کردم و سال ۵۱، به مرکز آموزش تئاتر فرهنگ و هنر وقت رفتم. طی نُه یا هشت سال، تا سال ۵۹ در بیش از پانزده نمایش بازی کردم و چندتایی هم کارگردانی. فاصلهٔ بین ۵۱ تا ۵۶، برای من پنج [illegible] تجربه‌های خوبی بود. از آن [illegible] همراه با زمان، تئاتر، شکل اعتقا

پیدا کرد، که منجر شد به دو نمایش پس از انقلاب: «جشن خون» و «حج ابراهیم، حج عاشورا». حالا به خاطر فاصله زیادم با آن سالها، از احساساتی که شاید شما یا دیگر دوستان خوب به خاطر می‌آورید، دور شده‌ام.

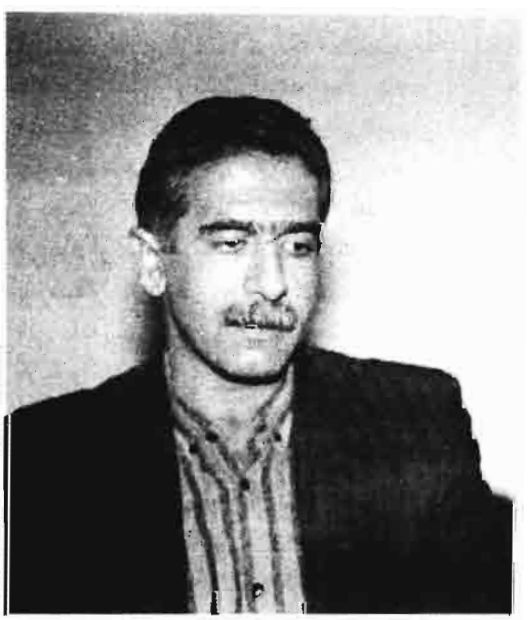
در سال ۵۹ با جمعی از دوستان به تهران رفتیم تا بتوانیم در محیط وسیعتر تهران، کار کنیم که نشد و عملاً از کار، کنار کشیدم. ولی دیگر دوستان به نوعی ادامه دادند و با حوزه هنری کار کردند. آقای سیدمهدوی، به صدا و سیما رفت و آقای غراب، به مشهد برگشت. درحال حاضر برای من یادآوری آن حس و حالی که آن زمان فکر می‌کردم بدون تئاتر نمی‌شود زندگی کرد، وجود ندارد، آن حس و حالی که بنابه دلائلی، گفتنش آسان نیست. ولی بین تئاتر این سالها و تئاتر سالهای ۵۸ و ۵۹ که شور و حالی داشت، تفاوت زیادی وجود دارد.

مجلس دوستانه امشب، برای من یادآور خاطرات نوجوانی است. به پابوس امام رضا آمده بودم و آفیش «قابیل» را دیدم. هرگز نمایش زیبای قابیل را که صحنه اول بدون کلام بود و صحنه بعد که کلام داشت و حال و هوای سالهای ۵۸را، از یاد نمی‌برم. نمی‌دانم در این سالها چه وبایی گریبانگیر هنرمندان باورمند ما شده است، که یا گوشه‌نشین شده‌اند یا گوشه‌نشینشان کرده‌اند. آقای علوی، چرا ما بعد از «قابیل» کاری از شما ندیدیم و در سطح کشور، کمتر نامی از شما شنیده‌ایم؟ آیا کاری نکرده‌اید؟ اگر کاری کرده‌اید، چرا منعکس نشده است؟

علوی: من بعد از «قابیل» به هرحال، در سطح تئاتر مشهد فعالیت داشته‌ام. منتها تئاتر در شهر به صورت طوفان سهمگینی شد که بسیاری از دست اندرکاران را همراه خود درگیر کرد. اگر با فرمایش شما بخواهیم قضیه را دنبال کنیم، ما هم دچار چنین مشکلی خواهیم شد. نمایش «قابیل»، دقیقاً زمانی رفت روی صحنه که هنوز آن فضای عطرآگین طلوع فجر پیروزی وجود داشت و بچه‌های دست اندرکار تئاتر با روحیه تازه‌ای شروع کرده‌بودند و می‌خواستند پیام انقلاب را روی صحنه ببرند و آن زمان، مشکلات و معضلاتی را که هنوز برای بچه‌های شهرستانی وجود دارد، به خاطر ظهور انقلاب، فراموش شده بود.

نمی‌دانم باید از کجا شروع کنم. امروز آن فضا نیست. آقای صفار و زاهدی اشاره کردند. هرکدام از بچه‌های قدیمی و جدید، یا به کل، از صحنه دور شده‌اند، یا آخرین نفسها را می‌کشند. موضوع علتها، صحبت دیگری دارد. اما بد نیست به نکته‌ای اشاره کنم. چون بحث خاطره پیش آمد، «قابیل» برای من هم خاطره است. این نمایش را با عنوان طاغوت در سال ۵۴، برای یکی از دوستانم بازی کردم و سپس، آن را در روز تولّد حضرت صاحب الزمان(عج) در راهرو یك مسافرخانه بازی کردیم؛ بدون اینکه اسم بازیگرها را مشخص کنیم. کاری بود دقیقاً مکتبی و همیشه برایم خاطره بود. شبها بعد از نمایش، قاطی تماشاگران می‌شدیم و گریممان را پاك می‌کردیم و خارج می‌شدیم. کار مبارزه‌ای بود و درصدد بودیم مشکلی برای گروه پیش نیاورد. پس از انقلاب، در آن تنظیم جدیدی کردم و آن را روی صحنه آوردم. به خاطر آن روحی که در دل کار وجود داشت، به هرحال موفق بود. با کمك خداوند، کار در آن زمان مطرح شد. واقعاً نمی‌دانم دربارهٔ مسائل بعد آن چه بگویم.

در این سالها ما شاهد ظهور عده‌ای هستیم که با سوءاستفاده از نام اسلام و انقلاب، هم به دین و هم به تئاتر ضربه می‌زنند. این شکست تئاتری و ظهور این افراد، دلایل گوناگونی دارد. یکی از مشکلات صحنه تئاتر مملکت، اشغال پستهای هنری است توسط هنرمندانی که واژدهٔ هنر هستند. هنرمندانی که چون نتوانستند در صحنه هنر موفقیتی کسب کنند، به خاطر آشنایی با هنر، به عنوان مسئول هنری، تصمیم گیرندهٔ هنری هستند. شاید همینها باعث شده‌اند که تعداد زیادی از هنرمندان ما از کار کنار بکشند. غیر از این عامل بارز و مشهود و غیر از این عامل حجب، حیا و صمیمی بودن دوستان شهرستانی که کمتر



مطرحشان می‌کنند، برعکس، بعضی‌ها هستند عطسه را هم که می‌کنند، دوست دارند مطبوعات آن را منعکس کند. فکر می‌کنید در این سالها چه عاملی باعث شده هنرمندان متعهد و متخصص، کمتر کار کنند و شناخته نشوند، درحالی که صحنه هنر ما محتاج است؟

علوی: بله، مسئله تبعیض در تئاتر، از قبل انقلاب هم وجود داشته است. تهرانی وقتی به مشهدی نگاه می‌کند، از بالا نگاه می‌کند و مشهدی وقتی می‌رود قوچان، همان نگاه را تکرار می‌کند؛ یعنی تفکر مرکزنشینی، سالهاست که وجود دارد. این را اگر درحد سطحی بخواهیم بررسی کنیم، ایجاد عقده و مسائل روانی می‌کند. آن موردی که‌متأسفانه بعداز انقلاب، بیشتراز اینها خودش را نشان داد، فرصت‌طلبی و جذب فرصت طلبها بود. متأسفانه آدمهایی پستهای کلیدی تئاتر این مملکت را اشغال کردند که نه تنها دلی برای تئاتر نمی‌سوزاندند، بلکه برای سوءاستفادهٔ خودشان، تئاتر فرصت‌طلبانه را رواج دادند؛ تئاتری که نمی‌دانم چه اسمی رویش بگذارم. تئاتری که از تعهد و مکتب، فقط نامی داشت و یك سری ادا بازی که دوباره نمی‌دانم چه اسمی برایش بگذارم؛ این اواخر می‌گفتند، تئاتری به نام فرم که اسم بی‌ریشه و محتوایی هم هست. آنها با این نام، صحنه‌های تئاتر را اشغال کردند و بچه‌ها به خاطر اشغال سکو توسط اینها، کنار کشیدند و این معضل بزرگی پدید آورد؛ از جمله جدایی تماشاگر از سالنهای تئاتر، که بچه‌ها اصطلاحاً می‌گویند، تماشاگر با تئاتر قهر کرد. یعنی یتیم شدن تئاتر و حذف بخش عمده‌ای از تئاتر که تماشاگر است.

اگر تعریفی ابتدایی از تئاتر داشته باشیم، می‌گوییم تئاتر مانند سیبی است که نیمی تماشاگر و نیمی صحنه است. حال اگر تماشاگر را به خاطر جوّ فرصت‌طلبانه، کم‌کم از دست دادیم، آن نیم دیگر تنها می‌ماند و به وضع فلاکت بار امروز می‌رسیم.

آقای صفار، پیش از انقلاب، تئاتر خراسان همپای تئاتر بوشهر، تهران و گرگان، یکی از تئاترهای مطرح کشور بود. حتی در آغاز انقلاب، به دور از بازیهای گروهی و خطی بود. «حج ابراهیم، حج عاشورا»، نمایشی بود کاملاً مذهبی و به دور از همهٔ این بازیهای گروهی، و مفهومی مذهبی را با تکنیکی عالی به مخاطبش ارائه می‌داد. موفقیت خوبی که نمایشهایی از این دست داشت. استقبال مردم بود که به عقیدهٔ من، پایه اساسی تئاتر است. درست مثل مراسم آیینی که مردم ما به آن باور دارند و در آن شرکت می‌کنند. اما در این سالها، ما کاری از خطه خراسان، مثل گذشته نمی‌بینیم. علت این سکون و رکود چیست؟

صفار: دوستان اشاره کردند. تئاتر، تئاتر خوب، ویژگیهای خاصی دارد. تئاتر قبل از انقلاب ویژگیهایی داشت که با ظهور انقلاب، می‌بایست آن ویژگیها برای تطبیق با شرایط، در کنار مسائل تکنیکی، آن گرما و حرارت قلبی مشخص انقلاب را همراه می‌داشت. اشاره کردیم که بعد از انقلاب، هرگروهی با طرفداری از تئاتر مذهبی، به تئاتر لطمه زده است. بخشی از این برمی‌گردد به گروههایی که کار تئاتر می‌کردند و باور داشتند، تئاتر از هنرهایی است که می‌تواند ارتباط جدی با مخاطب برقرار کند. به این دلیل، راستش نمی‌توانم بگویم همهٔ آنهایی که تئاتر مذهبی کار می‌کردند، نیّت سوء داشتند. ولی آن شور انقلاب، باعث می‌شد که آنها فکر کنند با کار کردن با مفاهیم مذهبی، حربه ماهرانه‌ای به کار برده‌اند و با همان مفاهیم در مراکز مختلف کار کردند. مشخص بود که به خاطر ضعف تکنیکی از عهده این کار برنمی‌آمدند. این امر نوع کار، رابطه مردم با آن نوع کار، و اصل تئاتر را تضعیف کرد. اگر تئاتر متعهد به معنای مذهبی نتوانست آن چنان پا بگیرد، به دلیل کمبود نیروهای آگاه و با تکنیک بود. ولی به خاطر علاقه‌مندان بیشمار این راه صعب، در همه جا تئاترهای فراوانی، کار می‌شد. می‌گویند فقط در مشهد، بعد از انقلاب ۵۰۰ تئاتر کار شده است و اگر از مردم بپرسید، چند تئاتر به یاد دارید، می‌گویند ۵ تا، ۶ تا. چرا بقیه تئاتر نیست؟ در صورتی که گروهها معتقد بودند، دارند کار می‌کنند و حالا چطور باید این تفاوتها را به آنها فهماند، این مشکلی است که تئاتر بعد از انقلاب را به اینجا کشانده است.

آقای زاهدی، یکی از معضلات امروز تئاتر ایران و جهان، مشکل نمایشنامه‌نویسی است. شما به غیر از کار اجرایی، در این کار هم بوده‌اید. اما به خاطر برخوردهای غلطی که من شاهد بوده‌ام، شما نمایشنامه‌نویسی را رها کرده‌اید. آیا فکر نمی‌کنید به عنوان یك هنرمند مذهبی، وظیفه دارید کاری را که زحمت کشیده‌اید و آموخته‌اید، دنبال کنید؟

زاهدی: اول، از اینکه شما نسبت به بنده، لطف دارید، صمیمانه تشکر می‌کنم. اگر من مطلبی برای تئاتر نوشته‌ام، سیاه مشق بوده و امروز وقتی به کارهای گذشته‌ام نگاه می‌کنم پیش خود شرمنده می‌شوم که جسارت کرده‌ام و با دانش کمی که در تئاتر داشته‌ام، دست به ریسك زده‌ام و نوشته‌ام. بیشتر براساس دلتنگی نوشته‌ام و همیشه فلسفه وجودی من، مسئله تئاتر و بازیگری بوده و هرگز خودم را نویسنده و کارگردان نمی‌دانم و بیشتر خودم را بازیگر می‌دانم، هرچند که به خاطر کم لطفی بزرگترهای تئاتر در آن روزگار، از بازیگری هم محروم بوده‌ام. من همواره نسبت به سیاستهای تئاتر مشهد و بی‌مهری‌هایی که به این تئاتر روا داشته‌اند، گله‌مند و معترض بوده‌ام همین آقای کمال علوی، علی‌رغم فعالیتهای جدی‌شان، از کسانی هستند که قربانی سیاستهای تئاتر شده‌اند. من مطلقاً نویسندهٔ تئاتر نیستم و اگر شما به سیاه مشقهایم اشاره می‌کنید، نظر لطف دارید. دلمشغولی اصلی‌ام، بازی در تئاتر بود و وقتی محروم شدم، به عنوان یك ایرانی مسلمان، جسارت کردم و برای تئاتر نوشتم. ولی حالا چرا دیگر برای تئاتر ننوشته‌ام، حدیث مفصلی دارد. البته از وظیفه‌ام غافل نبوده‌ام و در زمینهٔ ادبیات کودك هم کار کرده‌ام. اما اینکه دوست دارم برای تئاتر بنویسم یا خیر، بی‌تعارف

می‌گویم، علاقه‌مندم که بنویسم؛ خصوصاً در زمینهٔ تاریخ اسلام که مورد بی‌مهری قرار گرفته است. درحال حاضر، من دربارهٔ دو قصه قرآن تحقیق می‌کنم و امید دارم خدا توفیق دهد که این کارها به انجام برسد، اما مشکل من، مشکل همه بچه تئاتریهاست. ما امروز در زمینه تئاتر جامعه به چه دلخوش و به چه آینده‌ای می‌توانیم امیدوار باشیم؟ من به عنوان یك علاقه‌مند تئاتر و نه هنرمند تئاتر صحبت می‌کنم. چرا که هنرمندی راه و رسم عشقبازی دارد. وقتی می‌بینم از همه سو، تحت فشار قرار گرفته‌ایم، چگونه می‌توانیم حضور داشته باشیم؟

با توضیحات شما یاد پیش از انقلاب افتادم. در آن هنگام، چون تئاتر در فرهنگ مردم، مترادف با رقاصی بود، وقتی بچه‌های مذهبی سراغ کار می‌رفتند، به یاد دارید با چه مشقتی کار می‌کردیم. ولی هرگز با وجود آن همه بی مهریها، کنار نکشیدیم. من باور دارم، پس از انقلاب، خصوصاً هنرمندان مذهبی، مظلوم مضاعف شدند. چرا؟ خصوصاً در شهرستانها با این مسئله روبه‌رو هستیم که دوستان، خیلی خودشان را دست‌کم می‌گیرند و حاضر نیستند که خودشان را و کارهای خود را مطرح کنند. قشر عظیمی از این دوستان، بی‌آنکه چیزی خوانده باشند و تخصصی داشته باشند، مثل آن کودکی که صبح، مادرش او را به آهنگری برد و شب گفت، من آهنگر شده‌ام. گفت چطور؟ گفت: گردش که کنی بیله، درازش کنی سیخه، الان، دیگر تئوریسین تئاتر هم هستند. ما متاسفانه، در شهرستان با این طیف، بیش از تهران روبه‌رو هستیم. هرچند در تهران هم این بازار مکاره هست و اساتید بزرگ هم ازین بازیها دور نیستند. اما آقای علوی، فکر می‌کنم یکی از علتها، اپیدمی جشنواره‌هاست که ما را به این وبا دچار کرده است. اما به غیر از عامل جشنواره، فکر می‌کنید، چرا هنرمندان مذهبی خصوصاً هنرمندان باورمند، به مفهوم عامش، در این سالها با توجه به اینکه مظلوم مضاعف هستند و مسئولین، آنها را باور ندارند و کنار می‌زنند، مقاومت گذشته را و شور و حال اول انقلاب را ندارند و کار، بیشتر دست مدعیانی است که مردم را گریزان می‌کنند؟

علوی: ببینید. هنرمند تئاتر، به هرحال باید جایگاهی برای عرضهٔ تفکراتش بیابد. من این مسئله را در صحبتی با آقای منتظری، در دو سال پیش داشتم، که ایشان مطرح می‌کردند، ما دست بچه مسلمانها را می‌گیریم و حمایتشان می‌کنیم. من آنجا گفتم آقای منتظری، تئاتر تنها در تهران خلاصه نمی‌شود. من می‌دیدم که بودجه‌ها و امکانات آن چنانی برای اجرای یك نمایش در نظر گرفته می‌شود. خُب، هنرمند در مشهد یا در شهرستان دیگر باید جایی برای حمایت داشته باشد و وقتی نیست، چقدر می‌تواند مقاومت کند؟ پس از انقلاب، بچه مسلمانها در مسجدها و در نهادها بوده‌اند و کمتر در مراکز رسماً هنری. ابتدا یك مسئله کوچکی را بگویم که همیشه درد است: یکی از چیزهایی که این اواخر وقتی داوود کیانیان، سرپرست مرکز هنرهای نمایشی شد، مطرح بود، این بود که آیا واقعاً بچه مسلمانها می‌توانند در مرکز هنرهای نمایشی نماز هم برگزار کنند. ببینید این بحث تا کجا ادامه دارد. یعنی بچه‌های ما به تئاتر نه با آن نگاه غربی، نگاه می‌کنند. این بچه‌ها را به دو دسته تقسیم می‌کنم: یك دسته که فقط عاشق صحنه‌اند و می‌خواهند به وسیلهٔ تئاتر، که زنده‌ترین و مردمی‌ترین هنرهاست، با مخاطب ارتباطات متعهدانه برقرار کنند. ولی سواد درست و حسابی نداشته‌اند. این عده که متأسفانه، اگر هم امکاناتی پیدا می‌کردند، به دلیل این ضعف، کارشان همیشه از هردو سو، مورد انتقاد بود. بچه‌های صرفاً متخصص می‌گفتند که این هم از بچه مسلمانها که کارهای این چنینی ارائه می‌دهند، آن طرف، تماشاچیان هم همین طور. چون واقعاً کارهای اینها آثار بدی بود و کار نمایشی نبود، نمی‌پذیرفتند. متأسفانه تعداد اینها زیاد بوده و هست. می‌ماند تعدادی دیگر که بار تکنیکی را هم به نسبت، همراه دارند و در هر شرایطی هم حاضر به کار نیستند و مایلند از یك سری امکانات نسبی برخوردار باشند. محیط هم طبعاً برای این گونه آدمها، کمتر مساعد بوده است و اینها روزبه‌روز، منزوی‌تر می‌شوند. مشکل دیگری که برای تئاتر شهرستان هست و من در جاهای متعدد، روی این موضوع تکیه داشته‌ام، این است که بچه‌های شهرستان، کمتر آن بده و بستان محیط تئاتر را دارند. یعنی، طی سال، آن قدر کار نمی‌بینند که هم خود را ارزیابی کنند و هم تئاتر را تغذیه نمایند. بچه‌های تئاتر شهرستان، دایره‌ای ایجاد کرده‌اند و دور خود می‌چرخند. یکی از بزرگترین مشکلات بچه‌های شهرستان هم کمبود آموزش است؛ یعنی، کم می‌دانند یا نمی‌دانند. از طرفی، دَر تئاتر مرکز (تهران) هم به روی بچه‌های شهرستان بسته است. بچه‌های تئاتر شهرستان، یا باید مورد حمایت جایی قرار بگیرند، یا نباید کار کنند. اینها را که جمع کنید، می‌بینید آن عاشق تئاتر، تا یك جایی کار می‌کند و رمق دارد، ولی بالاخره، یك روزی می‌بُرَد و نمی‌تواند. من حقیقتاً احساس می‌کنم، مسئولین تصمیم گیرنده، با بچه‌های شهرستان شوخی می‌کنند. اخیراً هم با جشنواره‌های منطقه‌ای، سر بچه‌ها را شیره می‌مالند و گرم می‌کنند که دور خود بچرخند. این طرح جدید جشنوارهٔ سراسری فجر هم که همهٔ گروهها می‌توانند بیایند و با بودجهٔ خود، ده روز در تهران زندگی کنند و اگر تئاترشان مورد مرحمت رجال عالی‌قدر هنری قرار گرفت، ممکن است چیزی بهشان بدهیم و راضی‌شان کنیم و برگردند، وگرنه هیچ؛ این، یعنی شهرستانی به تهران نیاید و سرش توی لاك خودش باشد و بگذارد تهرانی هم کار خودش را بکند. در منطقه هم مسئولین محلی، یا حسن نیت دارند و امکانات ندارند یا هیچ کدامش را ندارند. می‌بینیم اینجا هم باز همان بچه مظلوم است. نتیجه این است که بعد از چند سال، اگر آدم یکه بزنی باشد، حداکثر، از دور با تئاتر ارتباطی حفظ می‌کند.

غیر ازاین یك مورد، مورد دیگر، مشکلات روزمرگی است. خیلی از بچه‌های تئاتر، که بچه‌های صادقی هم هستند، درگیر

مشکلات مادی و زندگی‌اند. امروز، هنرمند تئاتر شهرستان، که به سختی با مشکلات معیشتی، دست و پنجه نرم می‌کند، باز هم از او انتظار دارند حرف بزند و کار بکند. من فکر می‌کنم اگر بخواهم هربخشی از صحبتهایم را دنبال کنم، باز حرف و بحث هست، که طبعاً وقتش نیست.

زاهدی: من به نکته‌ای که آقای علوی در صحبتهایشان فرمودند، اشاره‌ای می‌کنم. آقای قادری، مقوله تئاتر امروز جامعهٔ ما، همان طور که خودتان صاحبنظر هستید، مقوله بسیار پیچیده و تخصصی است و معضلات ما چند جانبه و چند بُعدی است. باید از چند سو، مورد مطالعه قرار گیرد. تئاتر شهرستانها و خصوصاً مشهد، به خاطر کمبود یا نبودن متون ارزشمند، نبود سیاستهای صحیح تبلیغاتی و در نهایت، آموزش تئاتر نیست. به گمان من، مشکل تئاتر شهرستان و بالاخص، مشهد را باید برسه محور دیگر بررسی کرد. مدتی است که هرگاه صحبت می‌شود، متأسفانه دوستان درباره مشکلات به این محورها اشاره می‌کنند؛ همان سه محوری که آقای علوی هم در صحبتهایشان اشاره کردند. اما من می‌خواهم قضیه ریشه‌ای تر و بنیادی‌تر، بررسی شود.

تکرار می‌کنم علی الظاهر، مشکلات تئاتر یکی کمبود متون ارزشمند است. شکی نیست و تئاتر، طبق قاعده، محتاج نمایشنامه است. نمایشنامه را که می‌نویسد؟ نمایشنامه‌نویس کیست و چه شرایطی باید داشته باشد؟ این خود مقوله‌ای حساس و بحث انگیز است. پس از اینکه نمایشنامه‌ای برای کار تألیف شد، کارگردان باید از بین نمایشنامه‌ها یکی را برای مخاطبش انتخاب کند. این، باز بحثی است که کارگردان کیست و چه شرح وظائفی دارد و نمایشنامه را با چه معیاری انتخاب می‌کند.

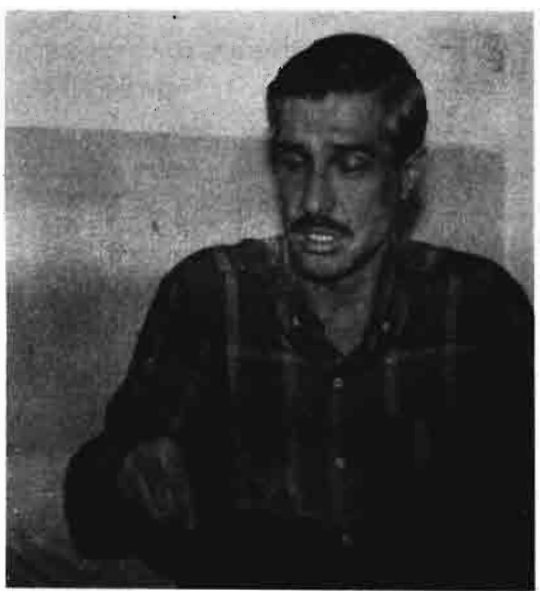
طبیعت تئاتر این است که وقتی نمایشنامه آماده شد، به محض آماده شدن، برخلاف هنرهای دیگر باید به مشتری خود برسد. مثلاً یك نمایش، یك نویسنده، یك شاعر، یك موسیقیدان، می‌تواند هنر خود را تولید و پیش خود نگه دارد و به کسی عرضه نکند. ولی تئاتر، به محض آماده شدن تشکلش، بنابر جنسیت خاص خود، مجبور است آن را ارائه دهد و اگر ارائه نکند، آن تئاتر از بین می‌رود.

ما بحثی دربارهٔ نبود نمایشنامه نداریم و این بدیهی است. مطلب دوم، امکانات است و تئاتر بنابه استعداد خاصی که دارد، نیازمند امکانات و ابزار سمعی بصری است. اگر یك تئاتر، فاقد ابزار اجرایی باشد، ابتراست. همه تئاتریها، فلسفهٔ نور، دکور و گریم را در صحنه می‌دانند. اگر هرکدام از اینها لنگ بماند، طبعاً انتقال مفهوم به صورت مطلوب، از صحنه به تماشاچی، انجام نمی‌شود. تئاتر، نیازمند سیاستهای تبلیغاتی است. این محور دوم را هم منکر نیستم.

مسئله سوم، آموزش تئاتر هم درست است و در تئاتر ما، صاحب سواد لازم نیست. طبعاً در تئاتر، که مقوله‌ای پیچیده و انسانی است، باید تعلیم و تربیت و فلسفه و جامعه‌شناسی و عرفان و اقتصاد و روان‌شناسی و... شناخته شود و همه باید کار شوند. ما بی‌نیاز از آموزش نیستیم. جشنواره‌های شهرستانی، باعث شده که هرکس بگوید من تئاتری هستم. چرا تئاتری هستی؟ چون از فلان جشنواره دیپلم افتخار گرفته‌ام.

سیاستهای پس جشنواره‌ها و باندبازیها را می‌دانیم. این گونه برخورد با تئاتر در جشنواره، باعث شده که تئاتریها خود را بی‌نیاز از آموزش بدانند. سقراط می‌گوید، من از همهٔ شما دانشمندترم. زیرا می‌دانم که چیزی نمی‌دانم. حال آنکه شما این را هم نمی‌دانید و جاهلانه بر دانش دروغین خویش می‌بالید. این است که متأسفانه، دچار چنین توهمی شده‌ایم و فکر کرده‌ایم، چون تئاتر را به شکل ذوقی و دیمی آموخته‌ایم، پس، بی‌نیاز از مطالعه و یك نگاه سیستماتیك به تئاتر هستیم.

این سه مطلب را سالهاست از دهان دوستان می‌شنوم و متأسفانه، این اشتباه است. این‌ها سه مشکلات رو بنایی تئاتر هستند. ما مشکلات زیربنایی تئاتر نیز



داریم. به اعتقاد من، مشکل تئاتر شهرستان و بالاخص مشهد، زمانی حل خواهد شد که به سه محوری که من به شما ارائه می‌دهم برسد. اولین مشکل، مسئله تفکر تئاتر شهرستان و خصوصاً باز تأکید دارم، مشهد می‌باشد. تئاتر مشهد، فاقد تفکر است. تفکر، اصل زیربنایی حیات بشری است. به استناد فرموده حضرت مولانا: «ای برادر تو همه اندیشه‌ای». دو اصل نیز در قرآن تأکید شده است: یکی تفکر و دیگر، عبرت آموزی.* و ما می‌بینیم که تئاتر ما به خاطر عدم تفکر، فاقد این عبرت آموزی است. من ساعتها می‌توانم درباره تفکر صحبت کنم. اما یك تفکر؛ دو تعهد. طبعاً این دو، تفکیك ناپذیرند. وقتی آدم به تعهد می‌رسد، زمینه‌اش تفکر بوده است. زمانی می‌توانیم متعهد باشیم که به آگاهی رسیده باشیم. هرکس تفکر داشته باشد، تعهد را هم دارد. محور سومی که باعث شده من علاقه‌مند به تئاتر، سالها از تئاتر بری و گریزان شده باشم، مسئله اخلاق است. تئاتر ما تزکیه نفس نکرد و به معرفت نرسید. باز اخلاق هم زاییدهٔ آن دو است و هرسه پیوسته‌اند و تا این سه، در تئاتر ما حل نشوند، تئاتر به اوج نمی‌رسد و نمی‌توان منتظر معجزه بود.

وقتی تماشاگر به سالن می‌آید و تئاتری خنثی و پیرو می‌بیند و نه پیشرو، زده می‌شود. ما تئاتر پویا را جویا هستیم. آنچه سیاستگذاران ما، در تهران و شهرستانها دیکته می‌کنند، تئاتر پیرو و خنثی است. من بارها درون خودم فغان و شکایت کرده‌ام که چرا دوستان به این سه محور بی‌توجهند. اگر این سه، درست شود، نمایشنامهٔ خوب هم خواهیم داشت. امکانات هم اصلاً مطرح نیست و آموزش هم حل می‌شود. چون احساس نیازمی‌کنیم. من برای اولین بار است که توانسته‌ام در جمعی دوستانه، این سه را مطرح کنم. تئاتر ما به خداوندی خدا، مشکل تفکر دارد. مشکل تعهد دارد و مشکل اخلاق. اینها باید حل شود.

من فقط به پارامتر سوم صحبتهای آقای زاهدی، اشاره می‌کنم که ارتباط تنگاتنگی با دو پارامتر قبلی دارد. من در تهران، این اخلاق را در بین اساتید بزرگ و مدعی تئاتر، ندیدم؛ خصوصاً اخلاق نقد پذیری را. پس از انقلاب، مطبوعات ما از هنرمندان شهرستانی غافل بوده‌اند. ژورنالیسم بازاری ما به انعکاس عطسه‌های هیبتهای تئاتری پرداخته یا سکوت کرده است. در تهران این را به وضوح دیده‌ام، که هنرمندان مدعی ما اخلاق نقد را ندارند. و در شهرستان هم، هنرمندان نه تنها، اخلاق و تحمل نقد را ندارند، بلکه قهر می‌کنند. شما تأثیر مطبوعات و نقد را در معرفی تئاتر و خصوصاً تئاتر شهرستان، چگونه می‌بینید؟

صفار: سه محوریکه آقای زاهدی اشاره می‌کنند، از پایه‌ای‌ترین اصولی است که یك جامعه نیاز دارد تا به قول ایشان پیشتاز باشد. تئاتر، مقولهٔ پیچیده‌ای است. ببینید ما وقتی می‌گوییم تفکر، تعهد را می‌آورد و سپس، اخلاق نتیجهٔ این دو است، چند سال باید بگذرد تا یك علاقه‌مند به هنر، با درد کشیدنها و خون دل خوردنها متوجه شود که تئاتر شهرستان، بی‌تعهد و از اخلاق به دور است و تفکر ندارد. مسائل جامعه از یکدیگر جدا نیستند. این صحبتها اگر پیش رود، خیلی گسترده می‌شود. دربارهٔ مسئله نقد هم که شما اشاره می‌کنید، آنجا هم اگر این سه محور باشد، آن مسائل و مشکلات دیگر نخواهد بود. یعنی این سه محور مورد نظر ایشان، مختص تئاتر نیست و باز مربوط به تئاتر شهرستان و بالاخص مشهد هم نمی‌شود. بلکه این چیزی است که در سطوح مختلف سازمانهای اجتماعی ما باید باشد.

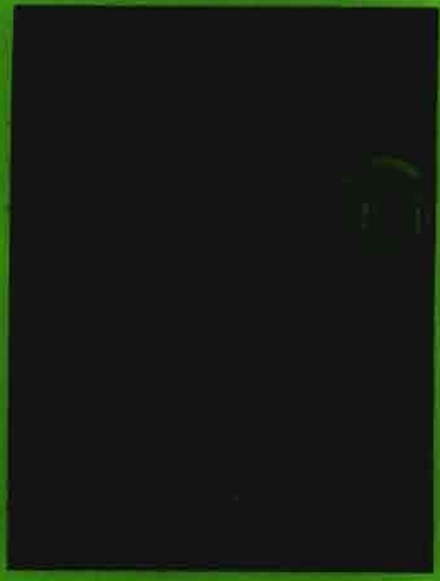
مطلبی یادم هست: آقای کیارستمی، برای فیلم «کلوز آپ» در مشهد بود. آنجا صحبت «مشق شب» پیش آمد. یکی از اعضای خانه فیلم مشهد بلند شد و گفت شما فقط خارها را دیده‌اید. آیا هیچ گلی نیست؟ ایشان گفتند «خیالتان را راحت کنم. من با کارشناسان آموزش و پرورش صحبت کرده‌ام. اصلاً از آموزش پرورش ایران ناامیدم.» ببینید در آموزش پرورش ایران، اعلام شده که ۱۷ میلیون به قول معروف سرنوشت‌ساز آینده، تحت پوشش‌اند. وقتی یك متفکر این جامعه که در هنر دستی دارد، می‌گوید من از آموزش پرورش ناامیدم، ما دیگر چه انتظاری می‌توانیم از نقدپذیری یك عده اهل هنر یا مدعی هنر، داشته باشیم. مسائل، زنجیروار، به هم بستگی دارند و شاید نتوان به سادگی آنها را تحلیل کرد و نیاز به کار جامعه‌شناسی دقیق و موشکافانه‌ای دارد.

ببینید، الان، مسئله تهاجم فرهنگی مطرح است. این هم از آن سه محور جدا نیست. چون همهٔ دردها به همین سه مقوله می‌رسد. خب، چرا پیش آمد؟ چرا انقلابی که ماهیت فرهنگی داشت، دارد تغییر مسیر می‌دهد و ما امروز از تهاجم فرهنگی می‌نالیم؟ ما که مدعی افشاندن فرهنگ نو در جهان بی‌فرهنگ بوده‌ایم؛ در جهانی که دو قدرت مهمش، جز فرهنگ چپاول نداشته‌اند. اینها مسائل پیچیده‌ای هستند. ما درد فرهنگ نداشته‌ایم. به گمان من اگر درد فرهنگ می‌داشتیم، به اینجا نمی‌رسیدیم. مسائل ما چیزهای دیگری بوده و هنوز هم چیزهای دیگری است.

با تشکر از حضورتان در این جلسه. □

محمدرضا الوند

* فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ؛ پس این خبرها «این قصه‌ها» را بخوان شاید آنها اندیشه کنند: سورهٔ اعراف، آیهٔ ۱۷۶. لَقَدْكَانَ فی قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِاُولی الالباب؛ در سرگذشت آنان برای صاحبان خرد عبرتی است: سورهٔ مبارکهٔ یوسف، آیهٔ ۱۱۱.



کتابهای تازه

○ گزارش ویژه: ویدئو و بعد هم، ماهواره / گفتگو با شاهرخ تویسرکانی / بهروز افخمی / مسعود مهرابی