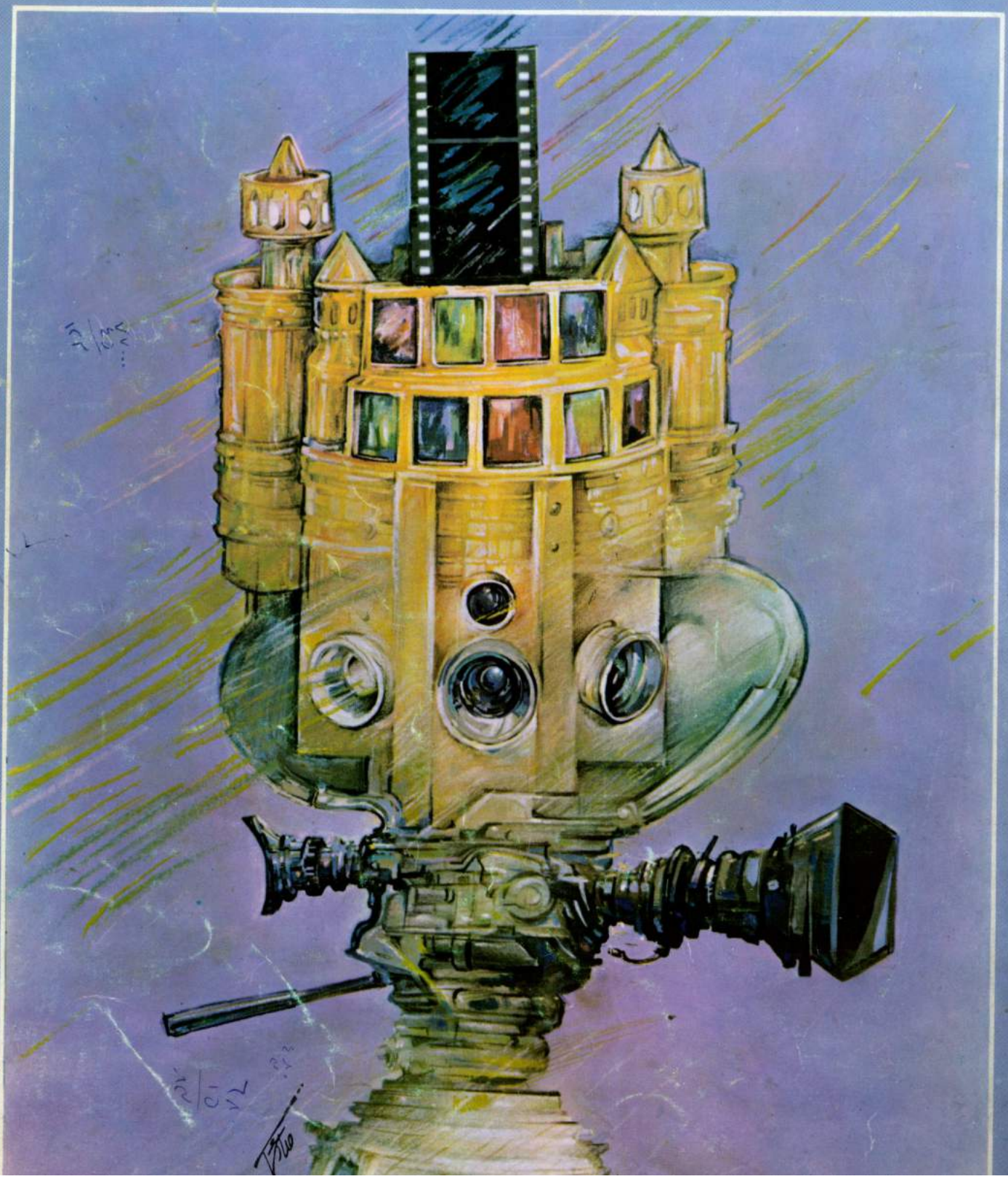
سوره

ماهنامه هنری

دوره اول/شماره پنجم و ششم، مرداد و شهریور ۱۳۶۸



سوره

ماهنامه هنری

دوره اول/شماره پنجم و ششم، مرداد و شهریور ۱۳۶۸

■ سرمقاله / ۴ هنر، تاریخ و میثاق ولایت

■ ادبیات / ۵ چشمه و چاه / ۶ مرثیهٔ عشق / ۸ به سوی نسیم (داستان)

۱۴ «قلعهٔ شاه مال منه»، صادق و صمیمی

۱۶ نامه‌ای به یک دوست قدیمی

■ تجسمی / ۲۰ تجدید میثاق در نقاشی انقلاب اسلامی

۲۶ گفتگو با سعید صادقی (نگاه عکاس خیلی مهم است)

۳۰ هنر انقلاب، خورشیدی آن سوتر

۳۴ قدیس فرانسیس درحال جذبه / ۳۵ اخبار تجسمی

■ تئاتر / ۳۶ گفتگو با حسین جعفری / ۳۷ سی زیف و مرگ

■ سینما / ۳۸ راه ما فراسوی قواعد رایج در سینمای تجاری قرار دارد

۴۱ بکرگرایی و جوگرایی در سینمای جوان

۴۲ «کشتی آنجلیکا» حامل چه اندیشه و پیامی است؟

۴۴ گفتگو با مسعود جعفری جوزانی

۴۹ انسان و اسلحه: ترسیم صحنه‌های واقعی و ملموس جبهه‌ها

۵۰ اخبار سینما

■ موسیقی / ۵۴ مقدّمه‌ای بر تأثیرات روانی موسیقی سنّتی

■ مقالات / ۵۶ هنر در مطابقت با واقعیت / ۶۲ روشنفکران و معاصر بودن

* صاحب امتیاز: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی
* سردبیر: سید محمد آوینی
* امور گرافیک: علی وزیریان
* نشانی: تهران. خیابان سمیه. تقاطع استاد نجات‌اللهی. شماره ۲۱۳
* تلفن: ۸۲۰۰۲۳
* آثار و مقالات مندرج در ماهنامه بیانگر آرای مؤلفین خود بوده، ضرورتاً نظرات حوزه هنری را متعکس نمی‌سازد.
* نقل مطالب با ذکر مأخذ بلامانع است.
* چاپ و صحافی: چاپخانه آرین
* لیتوگرافی: صحیفهٔ نور
* حروفچینی: شرکت چاپ و نشر

■ روی جلد: حبیب صادقی

■ صفحهٔ دو: «کویر» اثر کاظم چلیپا

سرمقاله

◆ هنر، تاریخ و میثاق ولایت

عصر ما، عصر تجدید میثاق با خداست که لاجرم در هنر امروز و فردای ما انعکاس خواهد یافت. هنری که بدین تجدید عهد تعلّق ندارد و آیینهٔ آن نیست، به اعتقاد ما، نه شایستهٔ دوران ماست و نه شایستهٔ این مرز و بوم که اکنون به اعتبار روح‌الله (ره) و حرم قدس او، قلب و اُمّ القرای جهان است.

•

دلمان هنوز هم باور نکرده است و باور نخواهد کرد، اگر صدها سال نیز بگذرد. ریسمان عقل در گردنش انداخته‌ایم و می‌کشانیمش؛ کِشان کِشان می‌بریمش. و چگونه باور کند؟ چگونه باور کند فنا را، آنجا که بقای جهان به «وجهِ باقی حق» است، تجلّی یافته از وجود انسانهای کامل؟ چگونه باور کند مرگ را برای خضری فرخنده پی، سرچشمه‌دارِ چشمهٔ آب حیوان؟ چگونه باور کند مرگ را، برای کلیددار خزائن حیات، مظهرِ تمام اسم حیّ؟ چگونه باور کند مرگ را برای مسیحایی که به یک دَم، هزار مرده را حیات جاودان می‌بخشد؟

اصلاً دارِ آخرت، دیار زندگی حقیقی است و اینجا جهان زندگی مجازی. دل در مقام شهود، احاطهٔ روحی او را براین عالم درمی‌یابد که اکنون وسعت و ثبات بیشتری یافته، امّا عقل ظاهربین به جای خالی او می‌نگرد، در حسینیهٔ جماران؛ به آن اریکهٔ حکومت عشق برقلوب مصفّا. و مگر این اریکه اکنون خالی مانده است؟ دل به حکم عشق گردن می‌نهد؛ خدا کند که عقل به حکم چشم تسلیم نگردد.

اگر خداوند انسان را به خویش واگذارد، ظلمتی جاودان جهان را یکسره تسخیر خواهد کرد. امّا در هر عصری، کسی می‌آید از خیل منذران و هادیان، تا آن عهدی را که انسان در عمق باطن خویش با خدای دارد، تازه کند؛ میثاق فطرت را. و اگر نبودند اینان، تاریخ شاهد است که بشر روی از بُت‌پرستی هرگز برنمی‌تافت. و کاش بُتها، تنها همان اصنام سنگی لات و هبل بودند؛ بُتِ خود را می‌پرستید و متعلّقات نیازهای خود را، شیطان را و هر فرعونی را که داعیهٔ «اناربّکم الاعلی» سردهد؛ آمریکا را؛ اهواء کج افتادهٔ نفس امّاره را، و بتهایی دیگر را، جلوه‌های رنگارنگ طاووس دنیا را، بی شمار.

چرا راه دور برویم؟ اهل انصاف را بخوانیم تا نگاهی به اطراف خویش بیندازند، به مغرب زمین و بدان دروازه‌ای که فرعون ایران ما را فرا می‌خواند. غیراهل انصاف را نیز نمی‌توان به راه حق دلالت کرد، مگر آن که روی به صدق بیاورند و چشم و دل خویش را از زرق پرفریب حیات دنیا بگردانند. شیطان با همین شیفتگی است که بشر را فریفته و تا این باقی است، مکر شیطان نیز کارگر است و سخن حق را سودی نیست. آنگاه بُت‌شکنی از تبار بُت‌شکنان تاریخ انبیاء، ابراهیم و اسماعیل و محمّد(ص) می‌آید، تا آن پیمان فراموش گشته را به یاد بیاورد؛ امّا جز اهل انصاف کسی او را نمی‌شناسد. آنگاه کسی می‌آید که در وجود او، آیات قرآن و بیّنات انبیاء، تفسیر و تأویل می‌گردد؛ امّا اهلِ دیار اوهام، در سرابهای خودساختهٔ خویش، سرگردانند و او را نمی‌بینند و یا او آن می‌کنند که بنی اسرائیل با پیامبران خویش کرده‌اند.

تاریخ دین، تاریخ تجدید عهد فطرت است؛ عهدی که میان ناس و ربّ‌الناس بسته شده و امام امّت(ره) برای این تجدید میثاق آمده بود، برای شکستن بُتها و آزاد ساختن انسان از قیدِ اغلالی که برجسم و جانش غلبه یافته بود. تحوّل تاریخی عظیمی نیز که از وجود او در جهان ظهور یافت، تنها با تحوّلات و انقلابهایی قابل قیاس است که از وجود انبیاءِ اولوالعزم جلوه کرده است.

امام امّت (ره) و انقلاب اسلامی را این چنین باید شناخت: از طریق معرفتی که با تأمّل در تاریخ حاصل می‌آید؛ تاریخ انبیاء و نه تواریخ رسمی. تاریخ انبیاء، تاریخ دیگری است، متغایر با تاریخ و تاریخ تمدّن به معنای مرسوم. تاریخهای مدوّن موجود غالباً از نظرگاه ماتریالیسم تاریخی، تاریخ موهومِ رودررویی انسان هستند با طبیعت، برای تأمین حوایج حیوانی خویش... و تو گویی انسان جز معده‌ای بزرگ و عقلی که تماماً در خدمت تأمین حوایج این معده تلاش می‌کند، چیز دیگری نیست. تاریخ حقیقی، با عنایت به حیات دنیایی انسان، تاریخی است که از هبوط بشر از مبدأ برزخی وجودش آغاز می‌گردد و با معاد تکاملیش به همان مبدأ برزخی پایان می‌پذیرد و در این سیر، حقیقت وجود انسان به فعلیت می‌رسد.

تاریخ ادواری حیات بشر در کرهٔ زمین باید براساس تحوّلات روحانی انسان در طول حیات زمینی‌اش تدوین گردد و اگر تاریخی اینچنین تنظیم یابد، آنگاه شأن انقلاب اسلامی و مقام حضرت امام خمینی(ره) تبیین خواهد شد و همگان درخواهند یافت که برکات ایشان در تاریخ باید با آن بُت‌شکن کبیر، حضرت ابراهیم(ع) قیاس شود.

با ظهور تاریخی حضرت امام(ره) آخرین دوران جاهلیت بشر شکسته شد و او به یکی دیگر از اعصار شکوفایی دینی پا گذاشت و اکنون، بیش از هر زمان دیگری در طول این هزار و چندصد سال، برای برپایی حکومت جهانی عدل به دست حجّت آخرین آماده است. امام خمینی(ره) نه تنها محیی دین، که محیی انسانیت است، و اگر نیامده بود، بشر دیگر به کدامین درک اسفل از درکات هبوط تاریخی خویش می‌توانست پا گذارد؟

امّا نه عجب اگر همهٔ انسانهای امروز قدر او را بازنشناسند و نتوانند آن چنان که باید ارج او را نگه دارند؛ قدر انقلاب دینی را آن بسیجی وارسته‌ای می‌داند که با ذائقهٔ روح، لذّتِ محفل اُنس را چشیده است. قدر امام امّت(ره) را آن کسانی می‌دانند که با هدایت او، از «مصر ولایتِ فراعنه» به سوی «ارض موعود حرّیت و استقلال و عدالت» بیرون آمده‌اند. قدر امام امّت(ره) را آنان می‌دانند که همچون ابراهیم(ع) از ذبح عظیم قربانیهای اسماعیلی خویش به این مقام قرُب رسیده‌اند که ملکوت آسمانها و زمین بدانها عرضه می‌شود.

انقلاب اسلامی پیش از هر چیز بریک انقلاب روحی درونی مبتنی است که تجدید عهد فطرت است میان انسان و خالق او، که اگر رخ دهد، آن جاذبهٔ ازلی عشق، دل او را نیز به امام و انقلاب می‌بندد و اگر نه، به ظاهر در اینجا، در مرکز آن تجدید میثاق می‌زید، امّا حقیقتاً در غرب، و وجودش در ذیل تاریخ غرب معنا می‌گیرد. شاید نماز هم بگزارد و به ظاهر، رو به سوی کعبه، امّا روی گردان از باطنِ قبله و

بقیه در صفحه ۶۰

چشمه و چاه

• مجید راوی

هیچ وقت نشده کسی چشمهایش را در اتوبوس یا سوپرمارکت یا محلّی دیگر جا بگذارد. آدم راه که می‌رود چشمهایش را هم با خود می‌برد. مگر می‌تواند در خانه بگذاردشان یا در محل کار؟ از وقتی چشم به دنیا گشوده با او بوده‌اند؛ ناچار است آنها را با خود ببرد و بیاورد ــ همه جا: کوچه، خیابان، سینما و یا پشت ویترین مغازه‌ای که چشم را خیره می کند. گاهی آنها را در اتوبوس سوار می کند و در ایستگاهی بین دو مقصد پیاده‌شان می کند. گاهی هم چشمها دست آدمی را می گیرند و او را سوار می کنند و مجبورش می کنند با آنها برود ــ حتّی اگر نخواهد؛ بالأخره چشمهایش هستند، مگر می‌تواند تنهایشان بگذارد؟ چه می شود کرد، چشم است و چراغ دیده. پیش پای آدم را روشن می کند. کافی است یک باند سیاه رویشان رسم شود تا دیگر آدمی، آدم را نشناسد.

تمام چشم امّا این نیست که چاله‌ای ببیند، یا مانعی، یا اتوبوسی را که دارد دور می‌شود و دیر می‌شود، باید دوید و به او رسید: دستگاهی هشداردهنده و بیدار کننده؛ ساعت شماطه‌داری که زنگش درون آدمی را می لرزاند؛ دو گوی آواره سرگردان که نه راه پیش دارند و نه راه پس، در مدارِ مدوّرِ چشم باید بچرخند و بچرخند و بچرخند تا از پا دربیایند، به پیسی بیفتند و دیگر نای دیدن و گزارشگری نداشته باشند. سرانجام نیز روزی خیره بمانند و سرد شوند و رنگ ببازند.

امّا تمام چشم این نیست. او را دو روزن است:

یکی دریچه‌ای است که جان در او گرفتار مانده و اسیر گشته و از خود رمیده است. در این حال محبسی است چشم، تنگ شعاع و کم ارتفاع، از برای پرنده‌ای که او را نه سزاست این چنین به‌بند مانده بماند و بال به در و دیوار بکوبد و پر زخمی کند، جان بسوزاند و افسرده شود.

دیگر، پنجره‌ای است که رو به طراوتی باز می‌شود آشناتر از نسیمی که هر سحر دزدانه از مقابلت می‌گریزد، بی آنکه دانسته باشی و دیده باشی که کسی گذشت.

در چشم اندازِ این پنجره دشتی است باران خورده و سبزه دمیده که بوی جوانه‌های تازه شکفته‌اش هوش از سر آدمی می‌رباید. هوس می‌کنی دستت را تا بالاترین شاخه دراز کنی و خُردترین برگ را بچینی و در او رازی را جستجو کنی که مدّتهاست از برابرت گریخته و گم شده است؛ که این پنجره را روشنی نه از خود است، چشمه چشم دیگری است در او، و چراغدانی دیگر.

از پشت این پنجره، نور وقتی که می‌گذرد، لحظه‌ای در کنار تو می‌آساید، دستی به گرمی بر رخسارت می‌کشد تا غبار از آن بزداید و در گوشَت چیزی می‌گوید که در اثر آن لایه‌ای سیماب در چشمانت می‌نشیند. تو با او از دریچه‌ای سخن می‌گویی که آفتاب را از تو گرفته و در چاهی زندانیش کرده که روزگاری یوسف را در آن پنهان داشته بودند. کمندی می‌طلبی از او تا خورشید دلت را از آن چاه برآوری که این عزیز در چاه مانده، منتظر است و چشم به راه. پس نه عجب اگر سپیده دمی خورشید را ببینی که در تاریک‌ــ روشنای صبحگاهی، از چاه دیدگان طلوع می‌کند، هنگامی که گنجشکی او را می‌خواند، یا حتّی کلاغی از بلندای بامی.

گاهی چشم آیینهٔ جان است و زمانی آیینهٔ جهان. یا تو را به دیگران می‌نمایاند، یا دیگران را از تو می‌ستاند. این آیینه دورو دارد؛ آدمی باید بداند به کدام سمت آن ایستاده است. یک رو تو را از چاه می‌گیرد و می‌کوچاند و با کاروانت رهسپار می‌کند، و به تو می‌آموزد که در خواب چه می‌گذرد بی‌آنکه چشم گشوده باشی. و نیز ندیده و عدسی و قرنیه و زجاجیه در کار نکرده، چیزی را در تو زنده می‌کند و حیات می‌بخشد که تنها در خیال مجال گذشتن دارد.

روی دیگر امّا، خیره‌سری است سفید چشم که تو را در پشت مردمکهایت پنهان می‌کند و بینایی را به لطف هویج و عینک قوّت می‌بخشد و روزی اگر دیدگان مضاعف بر بینی نداشته باشی، دیگر حتّی خواب هم نمی‌بینی.

تمام چشم امّا این نیست.

صبحگاهی کاش خورشید از دیدگان ما طلوع می‌کرد، هردو چشم را با خود می‌برد و در چشمه‌ای آن سوی آبهای بزرگ، آنجا که آب آبی و صاف است و آشنا، به آب می‌سپرد.

◆

مرثیهٔ عشق

بارد چه؟ خون، که؟ دیده، چسان؟ روز و شب، چرا؟
از غم، کدام غم؟ غم سلطان اولیا
نامش که بُد؟ حسین، زنژاد که؟ از علی
مامش که بود؟ فاطمه، جدش که؟ مصطفی
چون شد؟ شهید، شد به کجا؟ دشت ماریه
کی؟ عاشر محرم، پنهان؟ نه برملا
شب کشته شد؟ نه روز، چه هنگام؟ وقت ظهر
شد از گلو بریده سرش؟ نی نی از قفا
سیراب کشته شد؟ نه، کس آبش نداد؟ داد
که؟ شِمر، از چه چشمه؟ ز سرچشمهٔ فنا
مظلوم شد شهید؟ بلی، جُرم داشت؟ نه
کارش چه بُد؟ هدایت، یارش که بُد؟ خدا
این ظلم را که کرد؟ یزید، این یزید کیست؟
ز اولاد هند، از چه کس؟ از نطفهٔ زنا
خود کرد این عمل؟ نه، فرستاد نامه‌ای
نزد که؟ نزد زادهٔ مرجانهٔ دغا
ابن زیاد، زادهٔ مرجانه بُد؟ نعم
از گفتهٔ یزید تخلّف نکرد؟ لا

این نابکار کشت حسین را به دست خویش
نه او روانه کرد سپه سوی کربلا
میر سپه که بود؟ عمر سعد او برید
حلق عزیز فاطمه؟ نه، شمر بی حیا
خنجر برید حنجر او را؟ نکرد شرم؟
کرد، از چه پس برید؟ نپذیرفت از او قضا
بهر چه؟ بهر آنکه شود خلق را شفیع
شرط شفاعتش چه بود؟ نوحه و بُکا

کس کشته شد هم از پسرانش؟ بلی دو تن
دیگر که؟ نه برادر، دیگر که؟ اقربا
دیگر پسر نداشت؟ چرا داشت، آن که بود؟
سجاد، چون بُد او؟ به غم و رنج مبتلا
ماند او به کربلای پدر؟ نی به شام رفت
با عزّ و احتشام؟ نه با ذلّت و عنا
تنها؟ نه با زنان حرم، نامشان چه بود؟
زینب، سکینه، فاطمه، کلثوم بینوا
برتن لباس داشت؟ بلی، گرد رهگذار
بر سر عمامه داشت؟ بلی، چوب اشقیا
بیمار بود؟ بلی، چه دوا داشت؟ اشک چشم
بعد از دوا، غذایش چه بود؟ خون دل غذا

کس بود همرهش؟ بلی، اطفال بی‌پدر
دیگر که بود؟ تب، که نمی‌گشت از او جدا
از زینب و زنان چه به جا مانده بُد؟ دو چیز
طوق ستم به گردن و خلخال غم به پا
گبر این ستم کند؟ نه، یهود و مجوس؟ نه
هندو؟ نه، بت‌پرست؟ نه، فریاد از این جفا
قاآنی است قابل آین شعرها؟ بلی
خواهد چه؟ رحمت، از که؟ ز حق در صف جزا
قاآنی شیرازی

ابراهیم حسن بیگی

• فصلی از یک رمان:

به‌سوی نسیم

از جادهٔ مال‌رو کشیدیم بالا. امجد گفت: «نمی‌دانی چه کیفی داشت کاک مختار! اوّل باری بود که دستم بهش می‌خورد. خیال می‌کردم سبک است. بَد مذهب چه وزنی داشت! مثل چوب گردو خشک و قِبراق بود. لوله‌اش سرد بود. گرفتمش توی سینه‌ام. فشارش دادم. همین‌طور فشارش دادم و چشمهایم را از خوشی بستم. چه کیفی داشت...»

قلوه سنگها زیر پایم سُر می‌خورد. بالا رفتن از کوه برایم مشکل بود. امجد مثل یک بزکوهی بالا می‌رفت. از جادهٔ مال‌رو خودمان را انداختیم داخل شیاری که پُر بود از بوته‌های ریزتوت فرنگی. امجد گفت: «گرفته بودمش روی دستهام. مثل یک شکارچی خبره زانوزدم. سنگینی‌ام را انداختم روی پنجهٔ پاهام. قنداق چوبی‌اش را گذاشتم روی کتفِ راستم. گردنم را به راست خم کردم. یک طرف صورتم نشست روی قنداق. چشم چپم را بستم. چشم راستم را ریز کردم؛ ریزریز. وقتی از نوک مگسک نگاهش کردم، انگار دریک قدمی‌ام بود. بی‌خبر از همه جا کنار کوشک پهن، نشسته بود و هَل هَل می‌زد. زبانش را آورده بود بیرون. حیف که نبودی ببینی چطور زدمش.»

بوی درختهای سِنجد هوا را معطر می‌کرد. نگاهی به اطرافم انداختم. درخت سِنجدی در آن حوالی نبود. فقط بلوط بود. لحظه‌ای ایستادم و چند نفس عمیق کشیدم. امجد نیز ایستاد، کمرش را راست کرد و سرش را به عقب برگرداند. درحالی که عرقِ روی پیشانی‌اش را پاک می‌کرد، گفت: «بوی خوشی است نه؟ خیلی خوش است. درختهایش صد متری آن طرفتر، پشتِ آن تخته سنگها، داخل شیار هستند. بیا، بیا کمی اینجا بنشینیم. پیداست که خسته شده‌ای. حق داری کاک مختار. تو عادت به کوه نداری. امّا من عادت کرده‌ام. می‌بینی که چاروقهایم از چرمند. حسابی محکمند. آنها خودشان به من دادند. ساخت سلیمانیه است.»

امجد روی تخته سنگی نشست، و دستی به چاروقهایش کشید. لبخندی کودکانه روی گونه‌های

گود افتاده‌اش نشست. سرش را به آسمان گرفت و نفس عمیقی کشید. سپس نگاهم کرد و دستهایش را به هم مالید و گفت: «چند نفری دورم را گرفته بودند. می خواستند ببینند **چطور** شلیک می کنم. نفسم را توی سینه حبس کردم. ماشه را که چکاندم، پرت شدم به عقب. کم مانده بود از پشت بیفتم روی زمین. ولی خودم را کنترل کردم. سگ بیچاره سینه‌اش از هم شکافت. نه، نه، دارم چی می گویم؛ خُرد و خمیر شد. فقط سروُدُمش سالم مانده بود. عجب تفنگی بود. حالا هم دارمش. آمدی نشانت می دهم. بعد از آن هم چند درخت و گربه رانشانه رفتم. تیرم ردخور نداشت. انگار صدسال شکارچی بوده‌ام. برای همین هم بود که قبولم کردند. آنها آدمهای سخت گیری هستند. هرکس و ناکسی را قبول نمی کنند. امّا اگر توبخواهی پیش آنها بمانی، من ضامنت **می شوم...**»»

از جا بلند شدم. شلوارم را تکاندم. امجد نیز موقع برخاستن، قلوه‌سنگی را گرفت و آن را به طرف نوک کوه پرت کرد. سنگ، چند متری بالاتر، لابلای بوته‌های علف گم شد.

راه افتادیم. امجد قوز کرده بود و جثّهٔ باریک و استخوانی‌اش را بالا می کشید. صدای کودکانه‌ای داشت. کلمات را تُند و جَویده ادا می کرد. باز شروع کرد به حرف زدن: «روز اوّل که رفتم، تحویلم نگرفتند. یکی‌شان که قد کوتاه و هیکل چاقی داشت، با چشمهای پف کرده‌اش، بِرّوبِرّ نگاهم کرد. انگار می خواست قاطر معامله کند. شاید هم چیزهایی راجع به من شنیده بود و می خواست خوب براندازم کند. من هم زُل زده بودم به قطار فشنگهایی که روی سینه‌اش ضربدری بسته بود. فشنگها همه‌شان نو بودند. مثل زنجیر طلا برق می زدند. می دانستم قبولم **می کنند**. آنها آدمهایی می خواستند که تفنگ به دست بگیرند و بجنگند. من هم ساخته شده بودم برای همین کار. وقتی پرسید چند سال داری، با خودم گفتم: عجب صدای کلفتی دارد! صدا که نبود. وقتی حرف می زد خُرناسه می کشید. می زد توی ذوق آدم. این صدا به آن هیکل نمی آمد. نارنجکهای دور کمرش چشمم را گرفته بود. حالا می آبی نشانت می دهم. اسمش کاک ایوب است. می گویند آدم باسوادی است. خارجه هم رفته. چند سالی آنجا بوده و درس خوانده. چه می دانم، شاید هم تجارت می کرده. بهش می گویند «سرپل». می دانی سرپل یعنی چه؟ من هم اوّل نمی دانستم. همه کارهٔ بچه‌هاست. تفنگش کلاش است. قنداق عجیبی دارد. می گویند تا شونده است. از جنس آهن است. تو قنداق آهنی دیده‌ای؟ من تا آن روز ندیده بودم. البتّه برادرت هم کلاش دارد. مال او قنداقش چوبی است. کمی هم کهنه است. همه‌اش را از عراق آورده‌اند. چه کلاشهایی! شاید باورنکنی اگر بگویم هریک ازما یک تفنگ داریم. توهم اگر بیایی یکی به تو می دهند. باورنمی کنی؟ حالا بیا نشانت **می دهم.**»

رسیده بودیم به قلّهٔ کوه. نفسم حسابی بند آمده بود. پنجهٔ دستهایم را روی قوزک زانوهایم گذاشتم و کمی فشار دادم. استخوان پاهایم درد گرفته بود. نای حرکت نداشتم. کف پاهایم داغ شده بود. روی تخته سنگی نشستم. «باوه» ازبالای کوه، مثل خانه‌های کوچک عروسکی دیده می شد. امجد، روبرویم نشست و زانوهایش را دربغل گرفت. دهان باز کرد که چیزی بگوید. من پرسیدم: «خیلی مانده است برسیم؟»»

وقتی خندید، دندانهای زرد و نامرتّبش بیرون زد. سرش را خم و راست کرد و گفت: «نه. چیزی نمانده! از این کوه که سرازیر شویم، می افتیم توی آن درّه. جای سرسبزی است. چشمه‌هایی دارد که آبش مثل یخ است. یک ساعتی هم باید از آن پایین راه برویم. بعد می رسیم به یک جادهٔ خاکی. اگر وسیله‌ای گیرمان نیاید، نیم ساعت دیگر باید راه برویم. آن وقت می رسیم به باینگان.»

نگاهی به ساعت مچی‌ام انداختم و با تعجّب گفتم: «یعنی ساعت پنج ونیم ــ شش می رسیم به آنجا؟ من هرطوری هست باید شب را برگردم پاوه.»

امجد، تُفی برزمین انداخت و گفت: «نمی توانی جانم، نمی توانی. تازه این راهِ میان برش بود. شب را باید بمانی. چه عیبی دارد؟ برادرت حتماً خوشحال می‌شود. حالا تا خستگی‌مان را می گیریم، بگذار داستان دیگری برایت بگویم. اگر بشنوی باور می کنی که می خواهد جنگ بشود. فقط باید قول بدهی به کسی چیزی نگویی.»

قبل از اینکه پرحرفی‌اش را ادامه بدهد، از جا برخاستم و با احتیاط، شیب تند کوه را درپیش گرفتم. امجد نیز به دنبالم به راه افتاد و گفت: «چی شده کاک مختار؟ از حرفهایم خوشت نمی آید؟ نکند توهم فکر می کنی چانهٔ بی‌پول می زنم؟ من تا حالا هرچه گفتم عین حقیقت بود. به جان خودم اگر دروغ باشد!»»

بدون اینکه سرم را برگردانم جواب دادم: «نه کاک امجد. نمی گویم دروغ می گویی. امّا حوصله‌اش را ندارم. می خواهم کمی فکر کنم.»

خودش را به من رساند و بازوی چپم را گرفت و

گفت: «این طوری نروپایین. خطرناک است. سُر می خوری پایین. آن وقت پدرت ولم نمی کند. فکر می کند من تو را پرت کرده‌ام توی درّه. من به خاطر تو آمدم تا راه را نشانت بدهم. والاّ خودم می توانستم از راههای کوتاهتری بروم. برای من هیچ راهی خطرناک نیست. من به این جور جاها عادت کرده‌ام. مگر نشنیده‌ای که به من می گویند سنجرخان.»

حوصلهٔ سر و کله‌زدن با او را نداشتم. از درخت بلوطی که سرِ راهم بود، شاخه‌ای کَندم و برگهایش را دور ریختم. با اینکه چوب ناراستی بود، امّا برای پایین آمدن از شیب کوه، عصای مناسبی به نظر می‌رسید. امجد چند قدمی جلوتر از من با حرکات موزون، پایین می‌رفت. خودش را به چپ و راست می چرخاند و پاهایش را اریب، روی قلوه‌سنگها می گذاشت. با هر قدمی که برمی‌داشت، منگوله‌های دور جامانه‌اش بالا و پایین می‌رفت. حرکات دست و پایش طوری بود که فکر می کردی در حال رقصیدن است. باد، توی پیراهن و شلوار گشادش می افتاد و او را از پشت، چاق و درشت‌تر نشان می داد.

امجد، ده روزی بود که به کوه زده بود. از وقتی که پیشمرگهای دمکرات و کومله، وارد پاوه شده بودند، او به دنبالشان راه افتاد و سعی می کرد تا با آنها حرف بزند. نگاهش همیشه به تفنگها و قطارهای فشنگ روی سینه‌شان بود. با حرص و ولع، به آدمهای مسلّح نگاه می کرد. برایش فرقی نمی کرد، دمکرات یا کومله. حتّی بعدها که پاسدارها هم وارد شهر شدند، او به آنها نزدیک می شد و به تفنگهایشان نگاه می کرد.

پدرش دور میدان پاوه، قهوه‌خانه داشت. پیرمردی بود که از تمام دنیا فقط امجد را داشت. او با اینکه بیست سال از عمرش می گذشت، امّا سواد خواندن و نوشتن نداشت. مدتی پیش پدرش کار کرده بود و حالا توی شهر ول می گشت.

من تنها کسی بودم که حوصلهٔ شنیدن حرفهایش را داشتم و به دروغ و راستش گوش می دادم. به تمسخر نگاهش نمی کردم و مثل بقیه دیوانه‌اش نمی خواندم. کارهایی می کرد که همه به او می خندیدند. گاهی در میدان شهر می ایستاد و آدای پلیسهای راهنمایی را درمی‌آورد. دستهایش را به راست و چپ تکان می داد و برای اتومبیلها سوت می زد و شکلک درمی‌آورد و گاهی نیز مدّتی غیبش می زد و پدرش همه جا را به دنبالش زیر پا می گذاشت. وقتی هم برمی گشت، برای همه تعریف می کرد که با قاچاقچی‌ها به عراق رفته است و توی شهر بغداد قدم زده است. کسی حرفهایش را باور نمی کرد و او بدون توجه به نگاهها و خنده‌های تمسخرآمیز مردم، همچنان حرف می زد و از تعریفهایش لذّت می برد.

دیروز که دیدمش، تازه از بایینگان برگشته بود. طوری راه می رفت که گیوه‌هایش جلب توجّه کنند. موقع راه رفتن مرتّب به گیوه‌هایش نگاه می کرد و زیر لب با خودش حرف می زد. بالافاصله قرارم را با او گذاشتم تا فردا که برمی گردد، مرا هم همراه خودش ببرد. اوّل پدرم مخالفت می کرد، ولی بالأخره راضی‌اش کردم. بعد از ظهر راه افتادیم.

عادت به کوه‌نوردی نداشتم. امجد با سرعتی که در پایین آمدن از کوه داشت، صدمتری از من جلو افتاده بود. گاهگاهی سرش را برمی گرداند و نگاهم می کرد. لبخندی می زد و دستش را به طرفم تکان می‌داد. پایین کوه پر از درختهای میوه بود. اطراف باغهای انگوری که دور و بر چشمه بود، درختهای تبریزی کاشته بودند.

امجد به محض رسیدن به درّه، از درخت گردویی بالا رفت و با جیبهایی پر از گردو پایین آمد. گردوها نارس بودند و پوستهای کلفت و سبزی داشتند. با پاره آجری افتاد به جان گردوها. در کنارش روی بوته‌های علف نشستم. پشتم را به درخت گردویی تکیه دادم و پاهایم را دراز کردم. امجد در حالی که می خندید، دوسه گردوی شکسته شده را به طرفم دراز کرد. پوست یکی از گردوها را کندم و مغز سفید و نارس آن را به دهان گذاشتم. گردوی آبدار امّا تلخی بود. بلافاصله آن را روی زمین تف کردم و بقیه گردوها را به طرفش انداختم و گفتم: «اینها که تلخند. چرا چیدی‌شان؟»

او که دهانش پر از مغز گردو شده بود و آب دهان کف مانندی از گوشهٔ لبش بیرون می ریخت، گفت: «خوشمزه است. فکر کردی تلخند، بخور. تلخ نیستند.»

با تعجب نگاهش کردم. دهانم هنوز تلخ بود. از جا بلند شدم و کنار چشمه چمباتمه زدم و دهانم را شستم.

وقتی برگشتم، امجد داشت از درخت بالا می رفت. پاهایش را گرفتم و او را با سرعت پایین کشیدم. افتاد روی زمین و فریاد اعتراضش بلند شد. هنوز هم دهانش می جنبید و دور دهانش دانه‌های سفید گردو نشسته بود. گفتم: «بس است دیگر. باید برویم. ما نیامدیم برای چیدن گردو که!»

قبل از اینکه چیزی بگوید، به راه افتادم. صدایش را از پشت سرم می شنیدم. غرولندهایش عصبی بود. لحظه‌ای ایستادم تا به من برسد. زیر بازویش را گرفتم و نگاهش کردم. وقتی لبخندی روی صورتم دید، چهره‌اش از هم باز شد. با پشت دست، اطراف دهانش را پاک کرد و گفت: «چرا ریشت را نمی زنی؟»

گفتم: «چرا باید بزنم؟»

لحظه‌ای نگاهم کرد و با خنده گفت: «آخه شبیه پاسدارها شده‌ای.»

گفتم: «خوب، چه اشکالی دارد؟»

گفت: «سر پل می گفت پاسدارها دشمن هستند. باید آنها را بکشیم. می دانی مختار، خودم با این گوشهایم شنیدم که می گفتند باید پاسدارها را از پاوه بریزیم بیرون.»

با تعجّب نگاهش کردم. ناگهان حالت چهره‌اش تغییر کرد. نگاهش مثل آدمهایی شده بود که مرتکب گناهی شده‌اند. خواست حرفی بزند. به لکنت افتاد.

گفتم: «تو خودت این را شنیده‌ای؟ مطمئن هستی که می خواهد جنگ بشود؟»

سرش را تکان داد و گفت: «ولی تو نباید این را به کسی بگویی. کاک ایوب به من گفت که اگر کسی بفهمد، سرم را می‌بُرد. آخر من یواشکی حرفهایشان را شنیدم. برادر تو هم آنجا بود. او هم می داند.»

گله گوسفندهایی که از مقابلمان می‌آمد، گرد و خاک زیادی به راه انداخته بود. خودمان را کنار کشیدیم و به درختی تکیه زدیم تا گوسفندها از باریکه راه درّه عبور کنند. پسرک نوجوانی چوبدستی‌اش را در هوا می چرخاند و سعی می کرد تا گله را با سرعت بیشتری به جلو ببرد. امجد فریاد زد: «آهای... نان داری؟ دوغی، ماستی هم نداری؟»

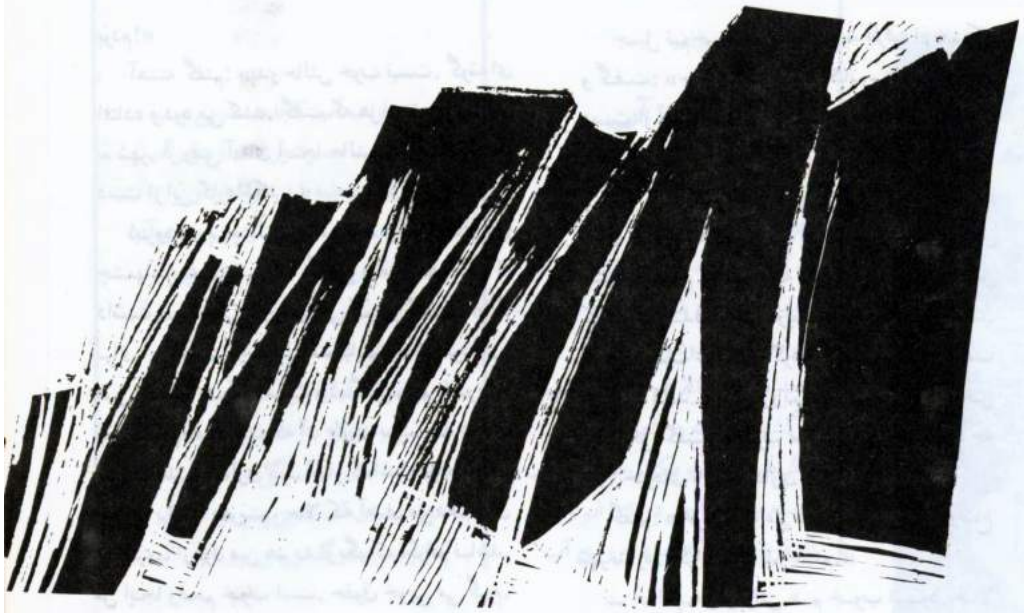
پسرک نگاه بی‌تفاوتی به او انداخت و چوبدستی‌اش را دور سرش چرخاند و گله را هِی کرد.

گوسفندها که عبور کردند، با قدمهایی تند از میان گرد و غبار به جا مانده، به راه خودمان ادامه دادیم.

•

امجد مقابل اوّلین خانهٔ سنگی ایستاد. سرش را بالا گرفت و گفت: «این هم آبادی. باید بکشیم بالا، تا آن قلعهٔ قدیمی که از همهٔ خانه‌ها بالاتر است.»

آبادی توی شیب کوه، مثل قوطیهای کبریت، روی هم قرار گرفته بود. از تنوری که چند زن، دورش نشسته بودند، بوی پهن سوخته می‌آمد. یکی از زنها سرش را برگرداند و کنجکاو نگاهمان کرد. بعد سنگی برداشت و به طرف سگی که سعی می کرد خودش را به آنها نزدیک کند، انداخت. از کنارشان گذشتیم و وارد کوچهٔ سنگلاخی شدیم. پیرمردی با الاغش از کنارمان رد شد. روی الاغ دو جعبهٔ بزرگ انگور بود. پیرمرد شاخه‌ای انگور به دست گرفته بود و آن را بو می کشید و زیر لب چیزهایی می گفت.



لحظه‌ای ایستادم و رفتنِ پیرمرد و الاغش را نگاه کردم. هردو می لنگیدند. فرصتی بود تا نفسی تازه کنم.

امجد پشتش را به دیوار سنگی خانه‌ای تکیه داد و گفت: «مردم خوبی دارد این آبادی. حسابی به ما می رسند. از انگور گرفته تا نانِ ساجی. چه نانی دارند اینها!»

آب دهانش را قورت داد و راه افتاد. کوچه شیب بلندی داشت. سنگهای ریز، زیر پاهایم سُر می خوردند و فرو می غلطیدند. به هر جان کندنی بود خودم را بالا کشیدم. به باریکه راهی رسیدیم که وصل می شد به پشت بام چند خانه. باید از پشت بامها می گذشتیم. هر پشت بام حیاط خانهٔ بالایی بود. پیرزنی از روی ایوان خانه‌اش تشتی آب کثیف را جلوی پاهایمان خالی کرد. قطرات آب، کفش و شلوارهایمان را خیس کرد. زن نگاهمان کرد و خندید. بعد سرش را تکان داد و چیزهایی گفت که متوجّه نشدم.

از پشت بامها رد شدیم. رسیدیم به میدانگاهی که شیب تندی داشت. در قسمت بالای میدانگاه، قلعهٔ سنگی بزرگی قرار داشت که جلوی درِ آن مرد مسلّحی برروی یک **تخته‌سنگ** نشسته بود و سیگار می کشید. امجد که از من جلوتر بود، ایستاد و نگاهم کرد. وقتی به کنارش رسیدم، چند نفس عمیق کشید و گفت: «رسیدیم. این قلعه مال زمان ایوب خان است. زمانهای خیلی قدیم ساخته شده. جای محکمی است، نه؟»

سرم را تکان دادم و به برجهای دوطرف قلعه نگاه کردم. برج بزرگ و محکمی بود که بعضی از کنگره‌هایش ریخته بود، تقریباً شبیه برج ژاندارمری پاوه که چند سال پیش ساخته بودند. به طرف درِ ورودی برج راه افتادیم.

مرد مسلح وقتی چشمش به ما افتاد از جا بلند شد، سیگارش را به گوشه‌ای پرت کرد و بند تفنگش را روی شانه‌اش انداخت. وقتی به نزدیکش رسیدیم، لبخندی زد و گفت: «آهای امجد. بازهم پیدایت شده. می خواهی تیر درکنی؟ الان وقتش نیست.»

امجد سرش را برگرداند و نگاهم کرد. بعد رو به مرد کرد، دستی پشت شانه‌ام زد و گفت: **«می خواهد برادرش کاک جمیل را ببیند.»**

مرد قدمی جلو آمد. با پشت دست، دور لب و دهانش را پاک کرد. چشمهای درشتش را تنگ کرد و زل زد به من:

— آو... تو برادر جمیلی؟ اصلاً شکل و شمایل او را نداری. خوب، با او چه کار داری؟

امجد به جای من جواب داد: «از پدرش پیغام دارد. باید کاک جمیل را ببیند و برگردد.»

مرد نگاه غضب آلودش را به امجد دوخت. امجد سرش را روی سینه‌اش خم کرد و حرفی نزد.

مرد رو به من کرد و گفت: «بروید تو. جمیل پیش پای شما رفت داخل.»

وقتی از کنار مرد می گذشتم، دستش را روی شانه‌ام گذاشت و پرسید: «اسمت چیه پسر؟»

دستش سنگین بود. نگاهی به چشمهای گود افتاده‌اش انداختم و گفتم: «مختار.»

مرد لبخندی زد و گفت: «اصلاً شبیه جمیل نیستی. **برو تو...**»

در قلعه چوبی بود و بزرگ. امجد در را به سختی هل داد. در صدایی کرد و باز شد. داخل قلعه، محوطهٔ بزرگی بود و دور تا دور آن را اطاقهای کوچک سنگی ساخته بودند؛ اطاقهایی که سنگهای آن با سنگهای دیوار و برج قلعه فرق می کرد. معلوم بود که بعدها ساخته شده است. چند نفری جلوی یکی از **اطاقها** نشسته بودند و با صدای بلند حرف می زدند. از کنارشان که گذشتیم ساکت شدند و نگاهمان کردند. یکی از آنها گفت: «آهای! امجد! سرباز آورده‌ای یا قزاق؟»

با این حرف همه خندیدند. امجد بی تفاوت از کنارشان گذشت، مقابل یکی از اطاقها ایستاد و گفت: «این اطاق جمیل و چند نفر دیگر است. تو برو داخل، من همین جا جلوی در می مانم.»

با پشت دست آرام در زدم و دستگیره را فشار دادم. در بدون صدا باز شد. داخل اطاق، دو مرد، روبروی هم نشسته بودند. پشت یکی از آنها به در بود. مرد مقابل سرش را بلند کرد و زل زد به من. مردی که پشتش به در بود، سرش را برگرداند و نگاهم کرد. جمیل بود. بلافاصله از جا بلند شد و به طرفم آمد. سلام کردم. لحظه‌ای مات و مبهوت، نگاهم کرد. بعد زیرلب، آهسته گفت: **«مختار تویی؟ تو، اینجا چه می کنی؟»**

دستم را گرفت و به طرف خودش کشید. روی تشکچه‌ای که گوشهٔ اطاق بود نشستیم. جمیل لبخندی بر لب داشت و شادمانه نگاهم می کرد. بعد رو به مرد کرد و گفت: «برادرم مختار است. در حوزهٔ علمیه پاوه درس آخوندی می خواند. می خواهد موماستا بشود.»

آن وقت هر دو خندیدند. مرد دستی به زیر گردن و چانه‌اش کشید و گفت: «عجب، پس می خواهد ماموستا بشود! نگفته بودی که برادرت ملاست، کا جمیل؟»

جمیل دستش را روی زانوی پای راستم گذاشت و گفت: «بگو ببینم، تو اینجا را چطوری پیدا کردی؟ اصلاً بگو برای چه آمدی؟ ها؟ پدر حالش چطور است؟ نکند...»

نگاهی به در اطاق انداختم و گفتم: «با امجد آمدم. او اینجا را نشانم داد.»

جمیل خندهٔ بلندی کرد و گفت: «آها... با امجد رینگو آمدی؟... خوب، چه خبر از اوضاع؟ پدر چکار می کند؟ پا دردش همان طور که بوده هست؟...»

زیر چشمی نگاهی به مرد انداختم. داشت در کاغذ سیگارش توتون می ریخت. پشت سرش چند قبضه اسلحه به دیوار تکیه داده شده بود. اتاق به هم ریخته و نامرتب بود. جمیل که سکوتم را دید با دست به زانویم زد و گفت: «حواست کجاست مختار، با تو

بودم!»

آهسته گفتم: «پدر حالش خوب نیست. گوشه‌ای افتاده و درد می کشد. گفت که هرچه زودتر برگردی به شهر. از وقتی آمدی اینجا حالش بدتر شده. گفت دست از این کارها بکش.»

ابروهای پر پشتش جمع شد و شیارهای دور چشمهایش عمیق‌تر شد. نگاهی به مرد انداخت که داشت سیگارش را روشن می کرد و گفت: «اگر برای این آمدی که همراهت بیایم اشتباه کرده‌ای. من جایم خوب است و دیگر پایم را در پاوه نمی گذارم. مگر اینکه آن طوری بیایم که دلمان می خواهد. مقداری پول کنار گذاشته بودم تا یک جوری برایتان بفرستم، حالا که آمدی می دهم برای پدر ببری. از قول من هم به او بگو که نگرانم نباشد. من اینجا وضعم خوب است. حقوق خوبی می گیرم. بعداً که آمدم شهر، می برمش کرمانشاه تا پایش را معالجه کنند. فعلاً با این اوضاعی که درست کرده‌اند نمی شود کاری کرد.»

پاهایش را دراز کرد و پشتش را به دیوار تکیه داد و چشم به نقطه‌ای روی گلیم کف اطاق دوخت. مرد پُکِ محکمی به سیگارش زد. دود سیگارش را حلقه حلقه بیرون داد و گفت: «عجب. پس آمده‌ای که کا جمیل را با خودت ببری. جوانهای مثل تو بیشتر از اینها می فهمند. نکند ماموستای پیر و خرفت پاوه، آن کلهٔ کوچکت را پر کرده است.»

سرم را پایین انداختم و جوابش را ندادم. مرد ادامه داد: «اوضاع پاوه چطور است؟ هنوز هم پاسدارها شهر را قبضه کرده‌اند؟ نگفتند چه می خواهند از جان مردم؟ ها... چه می گویی ماموستای جوان؟»

مرد داشت با کنایه حرف می زد. بوی سیگارش اذیتم می کرد. سرم همین طور پایین بود و با انگشت دستهایم بازی می کردم. مرد که دید جوابش را نمی دهم، صدایش را بلندتر کرد:

ــ مگر زبانت را قورت داده‌ای پسر؟ اصلاً بهت نمی آید برادر جمیل باشی. هیچ چیزت به او نرفته.

سرم را بلند کردم و به چشمهای جمیل نگاه کردم. دلم می خواست حرف آخر را به او بزنم. هرچه را که پدر گفته بود. اما حضور مرد که از همان اوّل مثل وصله ناجوری بین من و جمیل بود، مانع می شد. با کینه‌ای که از او در دلم نشسته بود، نمی توانستم وجودش را در اطاق تحمّل کنم. پک محکمی به سیگارش زد و به سرفه افتاد. صدایش مثل خرناسهٔ خرس شده بود. چشمهای درشت و گردش، بزرگتر شده بود و رگه‌های خون در سفیدی آن دیده می شد. حالا دیگر سرفه، نفسش را بریده بود و بوست صورت و گردنش کبود شده بود.

جمیل نیم خیز شد، خودش را به طرف او خم کرد و گفت: «چه خبرت است کابوسف؟ نمی شود دست از آن زهرماری بکشی و جانت را نجات بدهی؟»

مرد از جا بلند شد و سرفه کنان با پشتی خمیده از اطاق خارج شد. در را که پشت سرش بست، نفس بلندی کشیدم و پشتم را به دیوار تکیه دادم. احساس کردم که کندهٔ درختی از پشتم برداشته شده است. جمیل زیرلب غرولندی کرد و گفت: «دم به ساعت دود می کند.» بعد روبرویم نشست و با لحن مهربانی گفت: «خوب مختار. از اوضاع پاوه چه خبر؟ خبرهای تازه چه داری؟»

گفتم: «خودت که می دانی من کاری به اوضاع شهر ندارم. نگران حال پدر هستم.»

ــ حال پدر از اوّلش هم خوب نبود. حالا می خواهد همهٔ مریضیهایش را گردن من بیندازد. از قول من بگو نگرانم نباشد.

ــ او بیشتر نگران این است که تو اسلحه به دست گرفته‌ای. آن هم به خاطر اینها که تو خودت خوب می دانی پدر چقدر ازشان متنفّر است. یک بار روی ایوان نشسته بود و گریه می کرد. همه‌اش می گفت: «دلو در آب افتاد.»

ــ پدر نمی فهمد. چیزی از اوضاع نمی داند. فکر می کند که من هم مثل جوانیهای خودش یاغی شده‌ام.

ــ شاید هم شده باشی.

ــ آنها که برای خودمختاری می جنگند یاغی نیستند. رژیم و جاشها هر اسمی که دوست دارند روی ما بگذارند. ما برای مردم خودمان می جنگیم. چته و گردنه بگیر هم نیستیم. تو که می فهمی، باید او را قانع کنی؟

ــ من حرفهای تو را نمی فهمم. یعنی می فهمم ولی قبول ندارم. ماموستا قادر هم که به ما درس می دهد شما را قبول ندارد.

ــ نباید هم قبول داشته باشد. آدمی مثل او که قبل از انقلاب به رژیم شاه وابسته بود و حالا هم به دربار آخوندهایی مثل خودش بند است، نباید هم ما را قبول داشته باشد. او همیشه نان را به نرخ روز می خورد. وای به حال امثال تو که پیش او درس می خوانید.

ــ کاک نجیب را چه می گویی؟ او که دوست قدیمی خودت است. او هم همین حرف را می زند. می گوید ضدانقلاب را باید از کردستان و اورامانات بیرون کنیم. همه می دانند که شما از عراق اسلحه و مهمّات می آورید. این را هم قبول نداری؟

صورت جمیل قرمز شد و لب فروبست. از بیرون صدای خنده‌های امجد می آمد. داشت با کسی با صدای بلند حرف می زد. لحظه‌ای سکوت باعث شد تا حرف آخر پدر را به او بزنم. جمیل همچنان عصبی بود و لبهایش را به هم می فشرد. گفتم: «پدر گفت که اگر امروز یا فردا نیایی، دیگر لازم نیست هرگز بیایی. گفت من پسر چته و آدمکش نمی خواهم. خواست چیزهای دیگری هم بگوید که بغضش ترکید و به گریه افتاد.»

صورت جمیل قرمزتر شده بود و کمی هم می لرزید. با یک حرکت تند از جا بلند شد و به طرف در اطاق رفت. پشتِ در ایستاد و از بالای شانهٔ راستش نگاهم کرد. من هم برخاستم و قبل از اینکه حرفی بزند گفتم: «یعنی تو نمی آیی جمیل؟ به فکر پدر نیستی؟»

حرفم را برید و با عصبانیت گفت: «از قول من به **پدربگو لازم نیست ادای زنها را دربیاورد. به او بگو** بزودی همهٔ‌مان می آییم پاوه. با اسلحه‌هایمان. شهر را هم مال خودمان می کنیم. من خیر و صلاح خودم را بهتر از تو و پدر می دانم.»

قدمی جلوتر رفتم و کنارش ایستادم. با لحن ملایم و آرام گفتم: «بیا جمیل. بیا دست از اینها بردار.»

مچ دستم را گرفت و گفت: «تو موعظه‌هایت را بگذار برای وقتی که بزرگتر شدی.»

این را گفت و به طرف در به راه افتاد. قبل از اینکه از در خارج شود، برگشت و گفت: «تو همین جا بمان. من الان برمی گردم. خودم فردا راهی‌ات می کنم برگردی پاوه.»

در را که بست، لحظه‌ای وسط اطاق ایستادم و چشمهایم را بستم. هنوز بوی تند سیگار و قیافه یاغی‌وار یوسف داشت حالم را به هم می زد. تصمیم خودم را گرفتم. باید تا دیر نشده راه می افتادم. آن هم تنها، بدون امجد و از کوره راه‌های مال بر.

از جا کنده شدم...

◆

حبیب چایچیان

• راز مگوی آب

دیگر مکن به هیچ کجا گفتگوی آب
چو می رود به پیش همه، آبروی آب
آن آب رودخانه که در دشت می رود
گویی عزیز گم شده دارد به کوی آب
دیوانه وار، می دود و ناله می‌کند
پیچد به کوه، نالهٔ غم در گلوی آب
سرگشته بیقرار به هر شهر و هر دیار
بنگر به هر زمان و مکان جستجوی آب
پیوسته سر به ساحل دریای غم زند
آن موج بیقرار که خیزد به روی آب
این اضطراب آب کجا هست بی سبب
بیهوده نیست حسرت پُر های و هوی آب
روزی عزیز فاطمه شد خواستار او
حاضر نشد به خدمت او یک سبوی آب
عطشان کنار علقمه عباس جان سپرد
چشمی به سوی خیمه وچشمی به سوی آب
مُهر خموشی لب اکبر عقیق شد
درپرده مِاند قصّهٔ راز مگوی آب
قاسم که تشنگی ز رُخش برده آب و رنگ
دیگر چه جای حرف گل و گفتگوی آب
خجلت برای آب همین بس بود حسان
کآخر بسوخت گلشن دین روبروی آب

• شمیم اندیشه

ای در طف تاریخ بلا ریشهٔ تو
غواصی دریای خطر پیشهٔ تو
از خانهٔ دیده چون گذشتی پیچید
در کوچهٔ دل شمیم اندیشهٔ تو

نرگس گنجی

• آواز آشنا

در کوچهٔ دل صدای پا می شنوم
آواز نگار آشنا می شنوم
این طرفه صدایی که مرا می خواند
از نای شهید کربلا می شنوم

احمد زارعی

• قربانی بهار

روزی که سحاب دیده بارانی داشت
دریای زمانه چین به پیشانی داشت
گویی که بهار در خزان دل ما
هفتاد و دو آفتاب قربانی داشت

ایرج قنبری

• جای بوسه خورشید

خون تو که لاله رنگ و بو یابد از آن
سر تا سر خاک شستشو یابد از آن
بر پیکر چاک چاک تو بوسه زند
خورشید مگر که آبرو یابد از آن

فرشاد منصوریان

قلعهٔ شاه مال منه

صادق وصمیمی

• رضا رهگذر

قلعهٔ شاه مال منه
نوشتهٔ محمد میرکیانی
ناشر: انجام کتاب
چاپ اول: ۱۰,۰۰۰ نسخه
۶۸ صفحه؛ ۷۵ ریال

□ اشاره:

مطلب حاضر گزیده‌ای است از نقد مفصل و مبسوطی که آقای رضا رهگذر بر کتاب «قلعهٔ شاه مال منه» نوشته‌اند. ضمن تشکر از ایشان، این گزیده را عرضه حضور خوانندگان می‌داریم.

این کتاب، مجموعهٔ سه داستان به اسامی «قلعهٔ شاه مال منه»، «یک سر و دو گوش» و «درس تاریخ» است ــ که برای گروههای سنّی «ج» و «د» نوشته شده است.

اولین قصه، داستان بچه‌های یکی از کلاسهای یک مدرسه در قبل از انقلاب است. روزی معلم جدیدی برای این کلاس می‌آید که ساده‌پوش، مهربان و متدین است. او به بچه‌ها ــ که «شاه و دزد» بازی می کنند ــ بازی «قلعهٔ شاه مال منه» را یاد می‌دهد و از آنها می خواهد که به جای آن، این بازی را بکنند. روزی که در ساعت ورزش، مشغول این بازی بوده‌اند، بازرس آموزش وپرورش از راه می رسد و با معلم دعوا می کند، وبعد هم دو مأمور امنیتی رژیم می رسند و معلم را دستگیر می کنند و می برند. مدیر به بچه‌ها می گوید که معلمشان دیوانه شده بوده است و او را به بیمارستان برده‌اند، اما بچه‌ها باور نمی کنند. چندی بعد، معلمی جدید به کلاس آنها می آید که به خلاف قبلی، شیک پوش است و انقلابی هم نیست. او به جای «قلعه شاه مال منه»، بچه‌ها را به بازی «خروس جنگی» وا می دارد وآنها را به جان هم می اندازد و...

قصهٔ دوم، در یک روستا می گذرد. راوی ــ که خود از اهالی آن روستاست ــ پس از ده ــ بیست سال سکونت در شهر، با پیروزی انقلاب به روستا بازگشته است. او در یکی از همان روزهای اولِ بازگشت به ده، غروب که از صحرا باز می گردد، بین راه، دو ــ سه نفر از اهالی روستا را می بیند، و وقتی به خانه می رسد، با تداعی صحنهٔ مشابهی، به گذشته فرو می رود و خاطره‌ای از دوران کودکی به یادش می آید. این خاطره مربوط می شود به دوازده سالگی او. در آن زمان، یک روز عصر به تنهایی به حمام می رود و آنجا با دیدن دو چشمِ سیاهِ براق در نزدیک خزینهٔ حمام، گمان می کند «یک سر و دو گوش» در حمام است. از حمام فرار می کند و اهالی هم با خبر می شوند. پس از طی ماجراهای طنزآمیزی، امنیه‌ها به کمک اهالی می آیند. بعدهم طی سلسله وقایع آمیخته به طنز دیگری، موجود مذکور، با تفنگ یکی از ژاندارمها کشته می شود و آن وقت، تازه معلوم می شود که آن موجود، بُزِ یکی از اهالی بوده و نه یک سر و دوگوش.

«زنگ تاریخ»، داستان پسری است که دانش آموز یک مدرسه است. روزی در زنگ تاریخ ــ که همیشه برای بچه‌ها زنگ پر هول و ولایی بوده است ــ بسته‌هایی را به مدرسه و بعد به کلاس می آورند. بسته‌ها را که باز می کنند معلوم می شود که مجله‌ای جدید است به نام مجلهٔ «پیک». معلم از بچه‌ها می‌خواهد که هریک، سه ریال بپردازد و یک مجله بگیرد بچه‌ها که اغلب از خانواده‌های مستضعف هستند، به عناوین مختلف سعی می کنند از زیر بارِ خریدِ مجله، شانه خالی کنند. اما اصرار و تهدید معلم، باعث می شود که هر طور شده، آن را بخرند. ظهر، پدرِ راوی قصه، وقتی تصویر زنهای بی حجاب را در مجله می بیند، با پسرش دعوا می کند که چرا این مجله را خریده است. شماره بعد مجله که می آید بازهم به بچه‌ها فشار می آورند که مجله را بخرند. پدر راوی، برای اعتراض به مدرسه پسرش می رود. اما پس از مدتی بحث با مدیر مدرسه، در اثر تهدیدهای مستقیم و غیر مستقیم مدیر، جا می زند و بلافاصله، پول شمارهٔ دوم مجله را با دست خودش می دهد و قضیه، به خیر و خوشی(!) تمام می شود.

□ وجه مشترکهای سه قصه

۱. هر سه قصه، به شیوهٔ اول شخص (من راوی) نوشته شده است (البته در اولین قصه، راوی، «من شاهد» است، اما در دومی و سومی، راوی، خود، نقش تقریباً اصلی را دارد).

۲. در هر سه قصه، سن و سال راوی، هنگامی که حوادث داستان رخ می دهد، حدوداً یکی است (حوالی یازده تا دوازده سال). و در مجموع، هر سه داستان، مخاطبان یکسانی دارند.

۳. هر سه قصه، طنزآمیزند.

۴. «راوی»های هر سه قصه، به لحاظ وضعیت اقتصادی، از قشرهای پایین اجتماع هستند.

۵. قصه‌های اولی و سومی بخصوص، «سیاسی» هستند و به همین لحاظ ارزش تاریخی نیز پیدا می کنند.

۶. هر سه قصه، به شیوهٔ «واقعیتگرا» (رئالیست) نوشته شده‌اند.

۷. زمان وقوع هر سه قصه، قبل از انقلاب است.

۸. و بالاخره، هر سه قصه، جزء اولین کارهای مبرکبانی هستند و هر سه نیز در اولین سال فعالیت قلمی وی نوشته شده‌اند (خودِ کتاب نیز اولین کتابِ نویسنده است).

□ قلعهٔ شاه مال منه

این قصه، منهای بعضی از اشکالات ــ که به آنها اشاره خواهد شد ــ، در میان تمام قصه‌های کوتاهِ واقعیتگرایی که تا به حال در کشور ما برای کودکان و نوجوانان ترجمه و نوشته شده است، صاحب یکی از نُوترین طرحها و نوع نگاههاست. که همین ویژگی ــ به تنهایی ــ، به آن ارزش هنری

بالایی می‌بخشد. (آنهایی که دست اندرکار مقولهٔ قصه‌اند می‌دانند که ریختن یک طرح نو برای یک قصه، تا چه حد مشکل، و به همین خاطر نیز، ارزش آفرین است.) قصه، با یک بازی جمعی کودکانه شروع می‌شود، با یک بازی دیگر، بحران قصه شکل می‌گیرد و داستان به اوج نزدیک می‌شود، و با یک بازی دیگر نیز به پایانِ خود می‌رسد ــ و البته، به جای خود و حساب شده.

اما قصه‌ای با این مایه ارزش هنری، مقدمه‌ای طولانی دارد (از ۱۸ صفحه داستان، ۲/۵ صفحه‌اش «مقدمه» است). یعنی زمانِ درستِ شروعِ قصه، لحظه‌ای است که راوی در کلاس نشسته است (ص ۸، سطر سوم). به عبارت دیگر، آن دو صفحه و نیم قبلِ آن (لواشک خریدن ودرگیری راوی با فرّاش مدرسه)، به شکل فعلی، زائد است ــ هرچند که این صحنه، دارای کشش وجذابیت و حرکت هم باشد.

از این اشکال که بگذریم، درپایان قصه، با شخصیت فرعی‌ای روبه رومی‌شویم به نام «جمال»، که دست به حرکات برجسته‌ای می‌زند (حمله به بازرس، دردفاع ازمعلمشان). عمل مذکور، اگرچه درعالم واقعیت، چیز غیرممکنی نیست، اما چون در قصه، زمینه سازی لازم برای آن نشده، باورش قدری مشکل می‌شود. حال آنکه نویسنده می‌توانست با دادن آگاهیهایی راجع به شخصیت جمال، درقسمتهای قبلی داستان، اورا به خواننده بشناساند، تا هم حضوراین پسر درآن صحنه از قصه، ناگهانی و بیمقدمه جلوه نکند و هم اینکه سر زدن چنین عملی از او، باورپذیرتر و منطقی‌تر به نظر بیاید. (حتی اگر صحنه، طوری ترتیب داده می‌شد که بچه‌ها ــ از جمله، جمال ــ ندانند که آن مرد «بازرس» است، باز آن عملِ جمال واقعیتر جلوه می‌کرد.) زیرا نباید فراموش کنیم که فضا و جوّ حاکم بر جامعه و مدارس درقبل از انقلاب، با این زمان، به کلی متفاوت بود، و دست زدن به چنین کاری آن هم توسط یک دانش‌آموز معمولی، جسارت و شهامت فوق‌العاده‌ای می‌خواست.

□یک سر و دو گوش

مهمترین اشکال این قصه این است که نویسنده، به یک نکته اساسی ــ که جنبه منطقی دارد ــ توجه نکرده است. آن نکته هم این است که درست است که در گذشته بعضی ازبزرگترها بچه‌ها را از موجود موهومی به نام «یک سر و دو گوش» می‌ترساندند، اما تا آنجا که من می‌دانم، تقریباً بدون استثناء، همه، از این اصطلاح نوع «انسان» را در نظر داشتند؛ چون انسان و اغلب حیوانات، یک سر و دو گوش دارند. حال آنکه در این قصه، در اغلب موارد، قضیه طوری مطرح می‌شود که گویی واقعاً موجود ترسناکی به نام «یک سر و دو گوش»، وجود خارجی دارد، و یا لااقل، جزو معتقدات خرافی مردم است ــ و این، درست نیست. (با حفظ ترکیب فعلی قصه، شاید اگر به جای «یک سر و دو گوش»، مثلاً «جن» قرار می‌گرفت ــ البته با رعایت حدود آنچه در قرآن راجع به این موضوع آمده است ــ این مشکل قصه، به کلی رفع می‌شد.)

اشکال منطقی دیگر قصه، تصویری است که از رابطهٔ بین مردم وکدخدا ارائه شده است. در قسمتهایی از این قصه، ما با مردمی روبه رو هستیم که کدخدای ده ــ بی داشتن هیچ ویژگی برجستهٔ شخصیتی و یا جسمانی، و تنها به صِرفِ کدخدابودن ــ برایشان نمونهٔ شجاعت وقهرمانی است. حال آنکه حتی در عقب افتاده‌ترین روستاها درآن زمان، ممکن بود مردم بنا به دلایلی ازقبیل وابستگی به دستگاههای دولتی وژاندارمری و یا شارلاتانی و وجود صفاتی از این دست در کدخدای دهشان، از او حساب ببرند وملاحظه‌اش را بکنند، اما دیگر در این قبیل موارد، او را موجودی برتر و شِبه «ابَرمرد» نمی‌دانستند. همچنین در دو ــ سه جا، تأکید روی مردی است که مرتب مردم را شماتت می‌کند که در ارتباط با این مسئله، کاری نمی‌کنند؛ اما وقتی «رِندی» از او می‌پرسد چرا خودش دست به کاری نمی‌زند، میدان را خالی می‌کند و جا می‌زند.

این مرد، اولاً معلوم نیست چرا برای راوی قصه، ناشناس است (زیرا نام او را ذکر نمی‌کند). حال آنکه در روستاها، تقریباً همه، همدیگر را با اسم کوچک می‌شناسند و حتی شجرهٔ خانوادگی هم را می‌دانند. ثانیاً، چرا روی او«تأکید» می‌شود؟ زیرا اگر تنها یک بار به او اشاره می‌شد، به عنوان یک نفر از میان جمع، امری طبیعی به نظر می‌رسید و اشکالی به قصه وارد نمی‌آورد؛ اما هنگامی که روی او تأکید می‌شود، خواننده به این نتیجه می‌رسد که حتماً غرض خاصی در کار است. حال آنکه ما، در مراحل بعدی داستان، نمی‌بینیم که نویسنده، استفاده‌ای از این شخص بکند. اگر هم غرض از طرح این آدم آن باشد که نویسنده می‌خواهد نمونه‌ای از آدمهایی که فقط «شعار» می‌دهند اما نوبت عمل خودشان که می‌رسد، جا می‌زنند رابه تصویر بکشد، باز این سؤال پیش می‌آید که ارتباط این مسئله با موضوع اصلی داستان چیست؟ می‌بینیم که هیچ! و اگر این آدم را به کل ازقصه حذف کنیم (حداقل او را ازشکل مؤکد فعلی‌اش بیندازیم) لطمه‌ای به داستان، وارد نمی‌شود ــ هرچند که قبول داشته باشیم چنین آدمهایی هم در جامعه هستند وباید به بچه‌ها شناسانده شوند و... با همهٔ اینها، مایه‌های طنز و هیجان موضوع، توأم با طرح یک فضای نو (حمام و خزینهٔ قدیمی) ــ برای بچه‌های امروز شهری ــ اطلاعات نسبتاً خوبی که نویسنده از روحیات جامعهٔ روستایی به خواننده‌اش می‌دهد، از «یک سر و دو گوش»، داستانی پر کشش و جالب برای گروههای سنّی مخاطب کتاب می‌سازد.

□ درس تاریخ

این قصه هم، مثل دو قصهٔ قبلی، اشکالی اساسی از نظر طرح و شخصیت‌پردازی و... ندارد. تنها مواردی جزئی هست، که به آنها اشاره می‌شود:

اولین مورد، «مقدمه» قصه است. این مقدمه (توضیح راجع به درس و کتاب تاریخ درآن زمان) اگر چه با موضوع اصلی قصه، ارتباط تنگاتنگ دارد، اما به نظر من، اگر در جای مناسبتری در شکم قصه می‌آمد، به مراتب بهتر بود، و ارزش فنی داستان را بالا می‌برد. توضیحی که راجع به شکل زنگِ مدرسه درآن زمان ــ در چهار سطر ــ آمده است نیز به صورت فعلی، مستقیم و زائد است. حال آنکه می‌توانست به شیوه‌ای غیر مستقیم و هنری‌تر، در قصه بیاید وبجا ومناسب هم به نظر برسد.

در روزی که مجلهٔ «پیک» رابه مدرسه آورده‌اند، معلم کلاس راوی، خیلی خوشحال است. حال آنکه حتی اگر این معلم، صدرصد وابسته به رژیم شاه هم می‌بود و از چاپ چنین مجله‌ای هم شاد، این خوشحالی، این طور نمود بیرونی پیدا نمی‌کرد. همچنین، عکس‌العمل او در قبال عدم استقبال بچه‌ها از خرید «پیک» هم ــ درآن یک عبارت («یا همین الآن این پیکها را می‌خرید یا سلسله اشکانیان را ازتان می‌پرسم!») ــ غیر واقعی است. او می‌توانست تهدیدش را به شکلی پوشیده‌تر و غیر مستقیم‌تر ــ طوری که «آنو» دست بچه‌ها ندهد ــ عنوان کند. به این صورت، قضیه، قدری کاریکاتوری و فکاهی شده است.

تعصب پدرِ مذهبی راوی روی وجودِ عکس زنِ بی‌حجاب در مجلهٔ پیک ــ که مقدمهٔ عصبانی شدن او و مخالفتش با این مجله می‌شود و این موضوع باعث پیدایش حوادث بعدی داستان، تا پایان قصه می‌شود ــ نیز، به نظر نمی‌رسد مقدمه و علت محکمی باشد. چون درآن زمان، در کتابهای درسی هم عکس زنِ بی‌حجاب بود، و در خیابانها و کوچه‌ها نیز نسخهٔ اصل این عکسها بودند. و اگر این اشکالِ من وارد باشد ــ که فکر می‌کنم هست ــ آن وقت تمام مراحل بعدی داستان، زیر سؤال می‌رود. حال آنکه اگر مخالفت پدر راوی، به خاطر وجود تصاویر یا مطالب دیگری باشد که این اشکالِ منطقی برآنها وارد نمی‌شود، این مسئله به طور کامل حل می‌شود.

همچنین، در یک مورد، در مورد بیسوادی پدر و کم اطلاعیِ خودِ راوی، مبالغه شده است:

«بابام، آهسته، در گوش من گفت: «واقعاً متأسف است، یعنی چه؟»

«بگذار از توی کتاب فارسی‌ام نگاه کنم!» (ص ۶۶؛ قصهٔ «درس تاریخ»).

یعنی باز مبالغه، و نزدیک شدن به کاریکاتور.

و نکتهٔ آخر اینکه، پایان این قصه، بسیار واقعی، و بسیار درخشان و زیباست.

• طه عطابخش

نامه‌ای به یک دوست قدیمی

دوست من! سالهاست که از تو خبری ندارم؛ سه سال، چهار سال، نمی‌دانم. آخرین نامهٔ تو آن بود که به همراهش عکسی هم ضمیمه بود، از تو و همسر و فرزندانت. یک عکس کاملاً خانوادگی. امّا من، دیگر در جستجوی جاودانگی نیستم؛ هستم، امّا می‌دانم که آن را در عکس نباید جُست.

این شاید آخرین نامه‌ای باشد که برایت می‌نویسم. چه بگویم؟ ای کاش هنوز هم چیزی باقی مانده بود که من و تو را به هم پیوند دهد.

دوست قدیمی من! اکنون که این نامه را می‌نویسم، روبروی پنجره نشسته‌ام؛ همان پنجره‌ای که به یاد داری... و از این پنجره ستاره‌ای به من خیره شده است. برق به اینجا نیامده، و نورفانوس هم از برق ستارگان نمی‌کاهد. فانوس را روشن نگهداشته‌ام که این نامه را بنویسم، اگرنه، نورفانوس هم هرچه باشد چشم را فریب می‌دهد.

دیگر پذیرفته‌ام که به حکم دلم دربارهٔ ستارگان گردن بگذارم، اگرنه هنوز هم من نمی‌دانم که چگونه باید به ستاره‌ها و آسمان اندیشید؛ مثل آن شبهایی که زیر آسمان می‌خفتیم. زورق شکستهٔ وَهْم، واقیانوس بیکران کهکشان: «آیا در آن ستارگان دور نیز کسی زندگی می‌کند؟ آیا او نیز در اندیشهٔ ماست و از خود می‌پرسد: آیا در آن ستارگان دور نیز کسی زندگی می‌کند؟».

یادت هست؟ آن شبهایی را که سر در آغوش هم گریه می‌کردیم و نمی‌دانستیم که چرا گریه می‌کنیم؟ می‌گفتی: «چقدر این ستاره‌ها آشنا هستند، نکند که ما از آسمان آمده‌ایم!»... و من با لذّتی آمیخته با ترس، به ریسمانی که تو در باد آویخته بودی، چنگ می‌زدم و با تو در آن خلأ ناشناخته، تاب می‌خوردم. تنم، امّا به زمین چسبیده بود، به آن زمین تابستانیِ تب‌دار... و اگر نسیمی هم گاه گاه نمی‌وزید، چه بسا که از آسمان و ستاره‌ها بدم می‌آمد و کلافه می‌شدم؛ از این که دستم به آسمان نمی‌رسید، از این که نمی‌دانستم این فضای بزرگ به کجا منتهی می‌شود، از این که اگر من در رطوبت تابستانی خانه‌های نزدیک دریا غرق می‌شدم، بازهم آن آسمان و آن ستاره‌ها وجود داشتند، چه باشیم و چه نباشیم. مگر من صد سال پیش هم بوده‌ام؟ هزار سال پیش؟ ده هزار سال پیش؟ امّا ستاره‌ها بوده‌اند و شبها از میان پنجره به آدمها خیره شده‌اند... آدمهایی که همه مرده‌اند.

باد پرده‌ها را گرفته است و می‌کشد. مهلتی؛ تا پنجره را ببندم و بازگردم. این همان احساس است که دوباره برجانم مستولی شده است؛ همان ترس آمیخته با عظمت، همان ترسی که آن شبها، از نَفَسِ تو برمن می‌وزید و اگر خود را به تو نمی‌آویختم روحم را می‌کشاند و می‌برد، به همان غارهایی که می‌گفتی در آن ستاره‌های دور وجود دارد... آوایی را که از آن غارها برمی‌خاست می‌شنیدم، همان طور که تو می‌خواستی، و از درون مرا تسخیر می‌کرد. می‌پنداشتم که اگر خودم را به این راز تسلیم کنم، خواهم مُرد و نمی‌خواستم که بمیرم. یادت هست؟ به تو می‌گفتم که دلم می‌خواهد یک بار بمیرم و بعد دوباره زنده شوم. آن روز که «خانم جان» مُرد، یادت هست؟

شمدی سفید رویش کشیده بودند؛ روی همان تختی که شبها برآن می‌خوابید، زیر آن عکس بزرگ از دریا. موجهای کف‌آلود، همانجا به ساحل نرسیده، مُرده بودند؛ خشم‌آلود؛ خشمی که در جاودانگی عکس مُرده بود. امّا نه... لحظه‌ها در عکسها نابود می‌شوند و تو هم از آن روز که این حقیقت را دریافتی، دیگر عکسهایت را جمع نکردی. آن همه ولع که تو داشتی، مثل موجی کف‌آلود به ساحل رسید و آسوده شد و خود را تسلیم شنها کرد. حبابها هم، یکی یکی ترکیدند، مثل بُغض...

می‌گویند پدر ما آدم را نیز شیطان با آرزوی جاودانگی فریفته است و من باور می‌کنم. من هم در درونم آن فریب را بازمی‌یابم، با تمام قلب، در عمق آن دهلیزهای پرخون که مدام باز و بسته می‌شوند. همانجا که وقتی آدم غمگین است، چیزی مثل یک بغض گره می‌شود و تا نترکد آسمان باز نمی‌شود... از درون آن دهلیزها یک آوای همیشگیِ ممتد تو را به ماندن می‌خواند، به جاودانگی. سحرانگیز و سخت دلکش؛ مثل همان آوایی که از آن غارهای خیالی ستاره‌های دور می‌آید. خیالی؟... نمی‌دانم. من مدّتهاست که مرز خیال با واقعیت را گم کرده‌ام.

زیر آن عکس بزرگ از دریا... دریای تنها. هیچکس آنجا نبود و این تنهایی، چه جاذبه‌ای داشت. برای تو هم. می‌گفتی «دلم می‌خواهد آنجا باشم، بدون آن که تنهایی‌اش را از او بگیرم... دلم می‌خواهد در همهٔ تنهاییها حضور داشته باشم. در بالای قلّه‌هایی که پای هیچکس نرسیده است. در همهٔ جزیره‌هایی که در اقیانوسها گم شده‌اند. در عمق همهٔ غارهای نایافته... در دلِ تاریخ. در صحرای عرفات پیش از آن که آدم هبوط کرده باشد. در کنار آدم... وقتی که خود را روی زمین

یافت؛ تنهای تنها. در دورترین ستاره‌ها، آنجا که «بی‌نهایت» وجود پیدا می‌کند. در آنجا که «خانم جان» بعد از مرگ رفته است.»

تو بودی و دیدی. برایش قرآن خواندی و اشک ریختی. دلهره‌ای عظیم مرا برداشته بود که دلم می‌خواست تو را در آن شریک کنم... بفهمی و مرا پناه دهی. مثل همیشه. در چشمهای اشک‌آلودت نگریستم و دیدم که تو هم ترسیده‌ای. دیدم روحت را، رها شده و بی‌پناه، که از میان آن خلأ وسیع، چنگ انداخت به نگاه من و خود را در من آویخت. مرا در بغل گرفتی و بغضت مثل رعد ترکید و رگبار اشکت بر آن درّهٔ مه گرفته فرو ریخت و باریکه‌های آب، از لابلای سنگها و گلبوته‌های بیابانی زرد و آبی خود را به نهر رساندند... و هق هقِ تو آرام گرفت و چون به خود آمدی سرت را از روی شانه‌ام برداشتی، شرم زده.

چیزی از درون، از همانجا، از انتهای آن دهلیزهای خون‌آلود مرا نیازمند تو می‌کرد که بزرگتر از من بودی و قویتر. امّا وقتی به گریه می‌افتادم می‌گفتی: «ای دیوانه! مرد که گریه نمی‌کند»! دیوانه‌ها گریه می‌کنند و اگر نه، بغض خفه‌شان می‌کند؛ بغضی که مثل یک گرهٔ بزرگ و محکم، از انتهای قلب، چنگ می‌اندازد به حلق. اگر نه، آسمان خود را رها می‌کند و سنگین، مثل یک مُردهٔ سرد خود را روی زمین می‌اندازد، روی قلب؛ و زمان و مکان، گورهایی تنگ.

چشم دوخته بودی به مادربزرگ که با چشمهای باز و دهان کج... مُرده بود؛ با آن نگاه یخ‌زده، به هیچ چیز و یا به چیزی در هیچ جا. چه می‌دانم؟ آنها

نمی‌دانستند که چشم مرده را تا گرم است باید ببندند و فکش را هم تا گرم است، باید راست کنند... اگر نه در همان حال که موقع جان کندن، مُرده است، می‌ماند؛ با چشمهایی باز و دهانی کج. می‌دیدم که سخت ترسیده‌ای، آن همه که حتّی فراموش کرده‌ای ترست را پنهان کنی. نگاه «خانم جان» مانده بود، امّا خودش رفته بود. به کجا؟... می‌دانستم که از چه ترسیده‌ای؛ خوب می‌فهمیدم.

شمدی سفید آوردند و رویش را پوشاندند و کم کم، خانه پُر شد از آدمهایی که در کنار مرده‌ها هم مرگ را باور نمی‌کردند؛ واقعیتی کاملاً غیرواقعی. بعضیها هم می‌فهمیدند که چه اتّفاقی افتاده است. یادت هست؟ «عمه جان» را می‌گویم. آنجا، دور از همه نشسته بود، تنها و مبهوت و درمانده... وزُل زده بود به درون خودش؛ به آن فضای موهومی که در هیچ کجا نیست، امّا هست. از نَفَس به آدم نزدیک‌تر است، اگرچه از دورترین ستاره‌ها هم دورتر است؛ درست آنجاست که «بی نهایت» وجود پیدا می‌کند. به درون خودش... آن گونه می‌نگریست که من به ستاره‌های دور می‌نگرم و در مرز وجود و عدم، مانده بود و می‌ترسید که تکان بخورد.

«عموخالد» از راه رسید. یادت هست؟ «مرضیه» از او پرسید که ناهار خورده است یا نه. سرش را بالا انداخت و گفت: «نه». نیم نگاهی هم به مُرده انداخت و گفت: «خدا رحمتش کند». و من می‌دیدم که کلمات مثل حباب، در دهانش می‌ترکند و نابود می‌شوند.

کنار جنازهٔ «خانم جان» بوی زُخم می‌آمد؛ بوی دریا. تو از لای دربازه به «عموخالد» چشم دوخته بودی که روی مبل نشسته بود، پشت میز عسلی. بشقاب پر از لوبیاپلو. سالاد گوجه فرنگی و خیار. آب خنک... من هم پشت سر تو دویدم و همانجا از پشتِ در، صدایت را شنیدم، صدای نفسهایت را، وقتی که آن لقمهٔ گلوگیر ناخورده را استفراغ می‌کردی.

•

باد آرام گرفته و وقت خروسخوان نزدیک است؛ امّا اکنون، جز صدای سیرسیرکها، چیزی به گوش نمی‌رسد. آن ستاره‌ای که محافظ من است، هنوز هم از پنجره به من می‌نگرد؛ یک راست به درون قلبم.

می‌خواستم که دیگر نامه‌ای برایت ننویسم، امّا...

می‌دانم که تو از من، سالها فاصله گرفته‌ای. می‌دانم که دیگر نمی‌توان سر در بغل تو پنهان کرد و گریست. می‌دانم که دیگر اجازه نمی‌دهی که دلت تنگ شود. می‌دانم که دیگر وقت سحر در کوچه‌های زیر آسمان قدم نمی‌زنی. می‌دانم که دیگر رازی برایت باقی نمانده است و آسمانت، آن همه کوچک است، که می‌توان با یک آپولو تا انتهایش رفت. می‌دانم... می‌دانم، در آنجا که تو زندگی می‌کنی، دیگر کسی نمی‌میرد، دیگر کسی دلش برای آن ستاره‌ای که موطن اوست، تنگ نمی‌شود.

این آخرین نامه است؛ شاید هم نباشد، چه کسی می‌داند؟... بگذار بنویسم. «پیرعطا» را بیاد داری؟ این اوست که مرا به نوشتن واداشته است. می‌گوید بنویس؛ از آن روز که زیر آن درخت پیر، در چشمهٔ «خان‌ملک» وضو ساختی و به نماز ایستادی، برفراز آن صخرهٔ بلند مُشرف به جنگل؛ صخره‌ای که مثل یک قامتِ بلند و استوار، رو به دریا ایستاده بود، چشم دوخته در افق. چشمانت را بستی، سرت را به تنهٔ درخت تکیه دادی و چهره‌ات مثل شعلهٔ فانوسی در باد، آن همه لرزید که گفتم خاموش می‌شود. و بعد سفید شد و شفاف. گفتی: «سرت را برسینه‌ام بگذار و گوش کن».

نخست جز صدای قلبت چیزی نمی‌شنیدم؛ امّا کم کم از میان آن ضربان منظّم، آوایی به گوشم رسید که یک راست از انتهای آسمان می‌آمد، از آن سوی مرگ، از عمق ذرّات... می‌گفت: «... آسمانی نیز در سینهٔ توست، لایتناهی. گوش دار! از این پیر غریب که در دهلیزهای پر خونِ قلبت می‌زید و عرفاتِ باطن تو را، از فراز این صخرهٔ بلند، افق تا افق در پیش چشم دارد. گوش دار! از این پیر که از آسمان آمده است؛ از آسمانی فراتر از آسمانِ ستارگان. از او که با طواف تسبیحی همهٔ کهکشانها همراه بوده است و در همهٔ ستاره‌های دور، زیسته. از او که در همهٔ تنهاییها حضور داشته است؛ در تنهایی گلهای بیابانهای دور از قافله‌های کوچ، در تنهایی برگهای انیس بادهای سرگردان، در تنهایی جزیره‌های گمشده، در تنهایی ماهیان ژرفابها ... گوش دار! از آن که در خلوت چاه با یوسف بوده است و در خلوتِ بطنِ نهنگ، با یونس...»

از آن پس «پیرعطا» در تو می‌زیست. سرت چون شاخه‌های بید مجنون برساقه‌ات خم شد و نَفَست بوی شکوفهٔ بید گرفت. وقتی که می‌نگریستی، چون صخره‌ای بلند بودی که چشم در افقِ حدوث دوخته است. نگاهت آرامش هراسناک اقیانوسها را یافت و عمق رازآمیز آسمان را؛ شفافیت آب را، سوزندگی آتش را، جاذبهٔ گرداب را، نفوذ شهاب را، و آن گاه که طوفان روح «پیرعطا» در تو می‌وزید، امواج بلند عواطفش بر کرانه‌های صخره‌ای وجودت هجوم می‌آوردند و تو را در خود می‌شکستند.

فراموش نمی‌کنم، سایهٔ آن درخت فرتوت را در کنار آن چشمه... و آنچه را که «پیرعطا» از زبان تو می‌گفت. آنجا ساحل ابدیت بود و در آن سکوت محض... لبانِ تو باز شد و کلام، مثل آبشاری که بر صخره‌ای سنگی فروریزد، بر قلب من فرو ریخت و پژواکش از عمق دهلیزهای قلبم اوج گرفت و از درون، پردهٔ گوشهایم را لرزاند:

«گوش دار! از آن که در خلوت چاه با یوسف بوده است و در خلوت بطنِ نهنگ، با یونس. گوش دار! از آن که با شیرهٔ گیاهان در تن آوندها جاری است و با خون در شریانها. گوش دار! از آن که با جنین تو در ظلمت مشیمه تنفّس کرده است و هنگام تولّد، با اشک از چشمانت باریده. زنهار! خاک، عرصاتِ حضور آسمانی توست و تو بازخواهی گشت به همان ستاره‌ای که از آن آمده‌ای. ای خاک‌نشین!

مرگ است آن آوا گری که همیشه تو را، سحرانگیز و سخت دلکش، از عمق دهلیزهای درونت به ماندن می‌خواند، به جاودانگی... مرگ است آن که از چشم ستاره‌ها در تو خیره می‌شود. مرگ است آن که در تو نفس می‌کشد. زنهار! خاک، عرصاتِ حضور آسمانی توست...»

... امّا چندان دیر نپایید. خوب به یاد دارم، آن روز را هم که از نگاهم گریختی. چهره‌ات مثل گلی بود که از ساقه چیده باشند؛ داشت می‌پژمرد و از شریانهای گردنت، خونی سیاه بالا می‌آمد و در زیر پوست صورتت می‌دوید. منتظر بودم که بازهم از معراجهای شبانه بگویی و باغهای نور؛ بازهم از زُحل بگویی که حلقه‌ای از نور، آفاقش را از این سوتا آن سو، به هم بسته است؛ از مریخ و آن نور سرخی که از درون چشمه‌هایش غلیان دارد؛ از ماه و آن درهٔ عمیق موسیقیِ فرشتگان... امّا تو نخست هیچ نگفتی و بعد... اعتراف کردی که «پیرعطا» مرده است و تو جنازه‌اش را در قلبت به خاک سپرده‌ای.

هیچ چیز را فراموش نکرده‌ام؛ گفتی: «همیشه بیدار بود و هرگز مرا تنها نمی‌گذاشت. مثل چشمی بود که از درون به افکار من و اعمالم باز شده باشد».

... و بعد سرت را پایین انداختی و زیر لب گفتی: «عذابم می‌داد، ملامتهایش و آن اشکهایش که بر گناهان من می‌ریخت. هنوز هم... هنوز هم از وحشت حضورش رهایی نیافته‌ام و جنازه‌اش، مثل یک بغضِ ناشکافتنی برقلبم چنگ انداخته است».

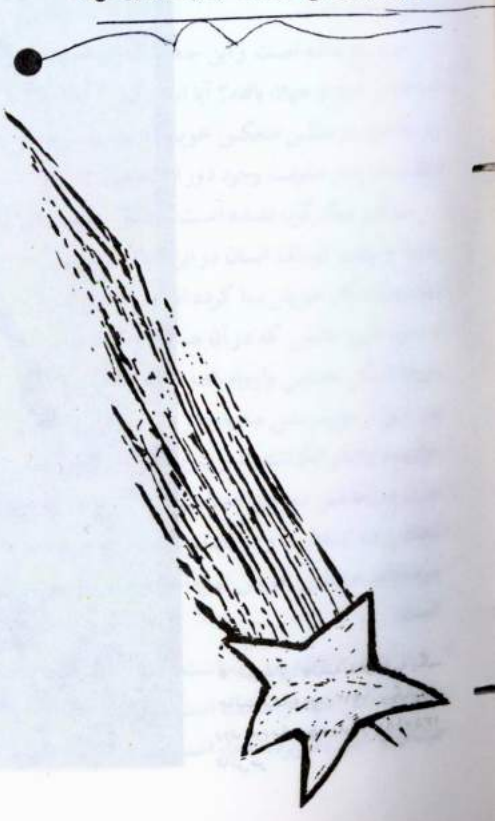
•

سالها از آن روز می‌گذرد. دوست قدیمی من! می‌خواستم که آن آخرین نامه‌ات را بی جواب بگذارم و یاد تو را در قبرستان فراموشی دفن کنم. چیزی نداشتم که برایت بنویسم و می‌دانی، سالها بود که دیگر دوستت نمی‌داشتم. امّا دیشب...

دیشب من «پیرعطا» را بازیافتم. وقتی آن ستارهٔ دنباله‌دار، مثل یک قافلهٔ نور از این آسمان گذشت، او را در خود بازیافتم... همچون خفته‌ای که بیدار

شود. آن ستاره، آن همه به زمین نزدیک شد که پنداشتم خواهد افتاد. جاذبه‌اش سخت برکتفهایم نشست، آنجا که بازوها روییده است. شوقی طاقت شکن، دلم را در خود می‌فشرد، با لذّتی عجیب که یکایک ذرّاتِ تنم را از باطن می‌مکید. تردیدی نداشتم که بال درآورده‌ام و می‌توانم پرواز کنم و اگر آن گرداب نور در قلبم باز نمی‌شد، تو بدان که پرواز می‌کردم. گردابی از نور... گردابی از نور روحم را به درون دهلیز راست قلبم می‌مکید که از آنجا راهی به سوی آسمان گشوده بود... گفتم خواهم مرد، امّا تاب آوردم، تا آن قافلهٔ نور گذشت، جاذبه‌اش فرو نشست و آن گرداب کور شد و امواج پژواک موسیقی آسمانی‌اش در ساحل حیات زمینی‌ام استحاله یافت و... و «پیرعطا»، مثل خفته‌ای که چشم از خواب بگشاید، در عمق دهلیز راست، بیدار شد.

می‌گفت: «گوش دار، ای خاک‌نشین، از این پیر که از آسمان آمده است؛ از آسمانی فراتر از آسمانِ ستارگان. از او که با طوافِ تسبیحیِ همهٔ کهکشانهای دور همراه بوده است و در همهٔ ستاره‌های دور زیسته؛ از او که در همهٔ تنهاییها حضور داشته است، در همهٔ اعصار. از هزاران سال پیش، همهٔ آنان که چون تو بر این خاک زیسته‌اند، مُرده‌اند؛ حال آن که مرگِ خویش را باور نمی‌داشتند. تو نیز خواهی مُرد و از مرگ تو هزاران سال خواهد گذشت و دیگر کسی تو را به یاد نخواهد آورد، جز خاک که عرصاتِ حضور آسمانی توست. ای خاک‌نشین! در جستجوی جاودانگی، سرگردانی بس است؛ او همانجاست که تو هرگز باور نمی‌داری... در مرگ. باور کن.»



حمدالله رجایی بهبهانی

• امیر قبایل گل سرخ

تو از حضور سپید سپیده سرشاری
تو از هجوم شب بی ستاره بیزاری
تو از طراوت بارانی و صداقت عشق
تو از سلالهٔ صبح و شکوه کُهساری
نگاه شب زده‌ام خیره بر شمایل توست
که صبح صادقی و آفتاب رخساری
به دشت خشک عطشبار و سینه‌ام دیریست
تو با سخاوت ابر بهار می‌باری
تو آفتاب بلند قبیلهٔ عشقی
تو قبله گاه نماز گل و سپیداری
عزیز عشق! امیر قبایل گل سرخ!
زلال عشق تو جاریست در دلم، آری
به دشت جانِ من ای باغبان عاطفه‌ها
چرا گلی ز بهار رُخت نمی‌کاری؟
تمام وسعت دل بستهٔ نگاه تو باد
که بر تمامت دلهای خسته سالاری
تو را به سرخی رخسار ارغوان سوگند
که کار دل به سپاه فراق مسپاری
بیار بر دلم ای آفتاب عاطفه ریز
از آبشار نگاهت شراب بیداری
به بوی آنکه مگر سینهٔ رجایی را
چو آفتاب، حجاب شبانه برداری

الف. دریا

• داغ لاله

شما ای لاله‌ها داغ که دارید
که این گونه پریش و بیقرارید
دلم از داغ او چون لاله داغ است
به روی داغ دل مرهم گذارید

مرتضی نوربخش ــ لنگرود

• تو را به آینه سوگند...

کدام حادثه در آفتاب می افتد
که آب و آینه در التهاب می افتد
کدام سوخته عزم عبور از خود کرد
که چرخ ثانیه‌ها در شتاب می افتد
به حرمت نفس عشق تا سحر همه شب
ستاره در نظر ماهتاب می افتد
کرانه تا به کران آفتاب می روید
تمام آینه‌ها را نقاب می افتد
ز بس که قصّهٔ فرهاد عشق شیرین است
دهان لاله نورُسته آب می افتد
تو را به آینه سوگند ای ستارهٔ صبح
که عکس روی تو در آفتاب می افتد
مگر به عشق برم شکوه‌های مبهم خویش
وگرنه پرسش دل بی جواب می افتد

محمدرضا سهرابی نژاد

• در سوگ گل

شقایق اشک ریزان لاله دل خون
بنفشه مضطرب زنبق دگرگون
به سوگ گل چه شیون می‌کند جوی
نهاده سر به زانو بید مجنون

محمد بقالان ــ اهواز

• اشک حیرت

هر شب زفغان خویش خوابم نبرد
رهوار عطش جز به سرابم نبرد
از دیده چنین که سیل جاری است مرا
در حیرتم از چه روی آبم نبرد

تجدید میثاق در نقاشی انقلاب اسلامی

آیا می‌توان «نقاشی» را مجرّد از آنچه در عالم کنونی می‌گذرد، نگریست؟ آیا «سیر تمامیّت تاریخی نقاشی مدرن» را باید بیرون از «سیر تحقّق تاریخی غرب» بررسی کرد؟

انگاری چنین، از همان تفرّق و تشتّتی ریشه می‌گیرد که جهان غرب و شیفتگانش بدان دچار آمده‌اند، تفرّق و تشتّتی که ناشی از پشت کردن به حق است. پس «تاریخ نقاشی مدرن» مظهری از مظاهر تاریخ غرب و وجهی است که در آن باطن حقیقی غرب صورتی عیان می‌یابد.

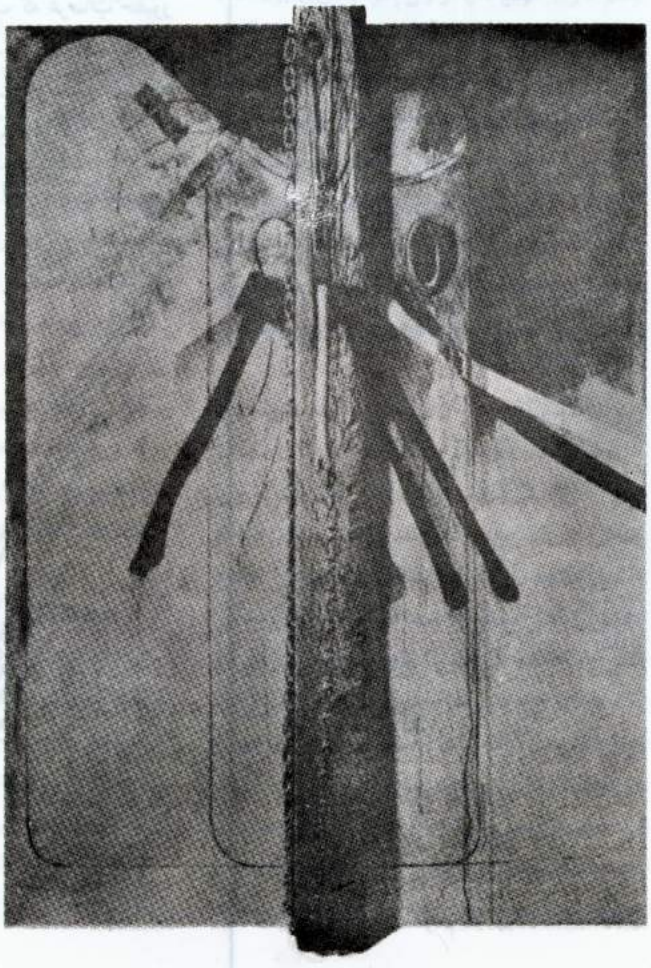
ما طلایه‌دار انقلاب دینی در جهان امروز هستیم و معتقدیم که راهِ ما، تنها راهی است که برای بشر به سوی صلح و صلاح و عدل و فلاح باقی مانده؛ و سؤال این است که نقاشی ما، بعد از پیروزی انقلاب، کدام راه را می‌بایست بپیماید؟ آیا می‌بایست در تاریخ نقاشی غرب «شریک» می‌شد و راه را از آنجا پی می‌گرفت که آنان رسیده‌اند؟ آیا نقاشی مدرن شجره‌ای است که در هر خاکی پا بگیرد؟ آیا آن نیلوفر باطلاقی می‌توانست در این چشمه آزاد کوهستانی نیز زنده بماند؟

نقاشی مدرن با عبور از «فرمالیسم» و رسیدن به سبکی که آن را «اینفرمال»[1] می‌گفتند، دیگر به تمامیت رسیده است؛ تمدّن غرب نیز. و اکنون تاریخ کرهٔ زمین دوران انتقال خویش را می‌گذراند به سوی عصری که باید آن را «عصر توبهٔ بشر» خواند. آیا نقاشی ما بعد از پیروزی انقلاب راه توبه را باز یافته است؟

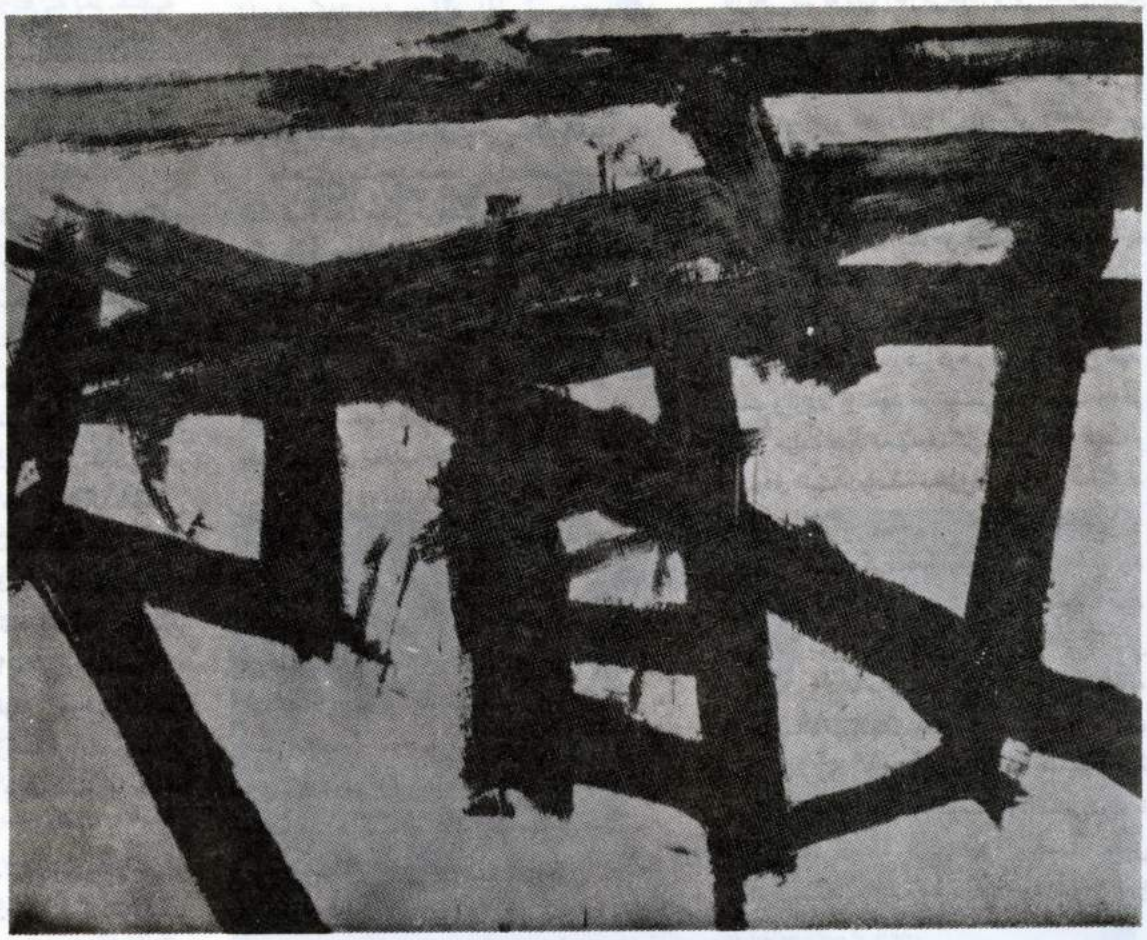
شریک شدن در تاریخ نقاشی مدرن مستلزم شریک شدن در تاریخ غرب بود و این هرگز امکان نمی‌یافت؛ اگر نه، کدام داعیهٔ انقلاب؟ و آنهم انقلاب دینی. نفی عبودیت غرب و شرق چهره‌ای است که انقلاب مستقل ما به آن شناخته می‌گردد و براین اساس، رودررویی ما تنها با استیلای سیاسی غرب و شرق نیست. رسالت ما رسالتی است که در استمرار نهضت انبیاء برعهده گرفته‌ایم: تذکر دادن بشر نسبت به میثاق ازلی خویش با حق. و این میثاق، میثاق «فطرت» است؛ فطرة الله الّتی فطر النّاس علیها.

انسان عین ربط و تعلّق است به حق و وجودش در قُرب و بُعد و وصل و هجران است که معنا می‌گیرد، و واسفا!، که این پرتو نور چون از شمس دور افتد به خاموشی می‌گراید. و مگر اینچنین نشده است؟...

● هنر جدید اروپایی دارای هرگونه زیبایی ضمنی که باشد، عموماً به دنیای روانیِ هنرمند محدود است و از فیض و معرفت روحانی برخوردار نیست.



● جیم داین. «تیشه با دو تخته رنگ. حالت شماره دو»؛ ۱۹۶۳. رنگ روغن روی بوم با چوب و فلز؛ ۱۸۰×۱۳۵ سانتی‌متر



● فرانتس کلاین. «ماهونینگ». ۱۹۵۶. ۲۰۰×۲۵۰ سانتی‌متر. موزهٔ هنرهای آمریکایی ویتنی، نیویورک

انسان امروز از اصل خویش دور افتاده است و با او، همه چیز؛ اصل او در «وصل» است و نه عجب اگر این روزگار روزگار تفرقه و تشتّت باشد، که وحدت مولودِ توحید است.

چه رخ داده است و این چه انگاری است که انسان از خود و جهان یافته؟ آیا این نرگسِ برلبِ جوی رسته، دل در عکس منعکس خویش باخته است و این غفلت او را از حقیقت وجود دور انداخته؟

عالم دیگرگون نشده است و هنوز محضر حق است و مظهر او، امّا انسان در این سیّاره، عالمی به مقتضای انگار خویش بنا کرده است؛ عالمی غریب و جنون‌آمیز؛ عالمی که در آن همه چیز به مقتضای آن دورافتادگی معنایی وارونه یافته است. تا دیروز تعلّق به حق و حق‌پرستی معیار بشر بود و از دیروز معیارِ حقیقت را بشر انگاشته‌اند و بشرپرستی. تا دیروز همه چیز در تعلّقش به حق معنا می‌گرفت و از دیروز در تعلّقش به انسان... و در جهانی اینچنین، هیچ چیز برمعنای حقیقی خویش نمی‌ماند، و هنر نیز نمانده است.

«آزادی از تعهّد» بی‌معناست، چرا که انسان ذاتاً و فطرتاً اهل عهد و امانت است، و اگر بخواهد از میثاق با حق بگریزد، ناچار است که این عهد را با دیگری استوار دارد. بشر امروز خود را نسبت به بشر و بشریت متعهد می‌داند و این مقتضای «اومانیسم» است؛ امّا کدام بشر؟

انسان عین ربط و تعلّق به حق است و بیرون از این تعلّق، اصلاً انسان و انسانیتی برجای نمی‌ماند که بنوان این عهد تازه را با او استوار داشت. لاجرم، آزادی از تعلّق به حق به ولنگاری می‌انجامد و جن‌زدگی؛ و آن عهد تازه، با «شیطان» استوار می‌گردد.

بشر از هرچه بگریزد، از نیازهایی که لازمهٔ حیات اوست چگونه بگریزد؟ وجود انسان در نسبت میان دو منتهیٰ معنا می‌شود: بدنی حیوانی و روحی الهی... این یک به سوی خاک می‌کشاند و آن یک به سوی افلاک؛ این یک به سوی زمین می‌کشاند و آن یک به سوی آسمان؛ تن در دنیاست و جان در آخرت. امّا از این میان آنکه صاحب اصالت است، جان است نه تن؛ روح است، نه بدن. پس نه عجب اگر ادعا کنیم که «سکولاریسم» به مرگ انسان و انسانیت می‌انجامد.

چه روی می‌دهد بربدنی که روح از آن مفارقت کند؟ انسان و عالم واقع نیز در تعلّق به حق زنده‌اند و چون رها از این تعلّق منظور شوند، رو به «تلاشی و تجزیه» می‌گذارند. این «تلاشی و تجزیه» اصلی‌ترین مشخصهٔ روزگار کنونی است؛ خصوصیتی است که در هیچ یک از اعصار دیگر زندگی بشر سابقه‌ای ندارد. هنر از حکمت جدا شده است و حکمت از اخلاق، و این هر سه از علم... و همهٔ مظاهر حقیقت واحد چون مولکولهایی سرگردان در خلأ، بی‌مبدأ و معاد، عالمی را ساخته‌اند که «خانهٔ وهم بشر» است، و چنین عالمی را جز در برهوت وهم کجا می‌توان جُست؟

نزع هنر نیز از حقیقت به همین تلاشی و تجزیه کلّی باز می‌گردد. هنر از تعهد و تعلّق نسبت به حق رها می‌شود و عهدی تازه با بشر و بشریت می‌بندد؛ امّا کدام بشر؟ اومانیسم از یک سو به جامعه پرستی می‌انجامد و از دیگر سو به خودپرستی... و در این میانه، اصل خودپرستی است و جامعه نیز مجموعه‌ای از «خود»های تنها؛ «خود»هایی تنها، پناه برده به پیله‌هایی که با توهّم و تخیّل برگرد خویش تنیده‌اند و زمین و آسمان خویش را به آن منتهی داشته‌اند.

بشر جدید در عین حال که می‌خواهد فردیت خود را در جامعه منحل کند بشدّت «اندیویدوالیست» و تنهاست و این تنهایی مقتضای دور شدن از «فطرت الهی انسان» است. وحدت حقیقی در توحید است و

بشر با دور شدن از توحید دیگر نمی‌تواند درکی حقیقی از معنای وحدت اجتماعی و یا جامعه داشته باشد. جامعه‌ای اینچنین مجموعه‌ای از افراد تنهاست و آنچه این «تنهایان» را گرد آورده است، ضرورت تأمین نیازهای شخصی است.

هنرمندان با رها شدن از تعلق به حق، آن عهد تازه را یا باید با جامعه استوار دارند و یا با خود... که طریق نخستین به «هنر برای مردم» می‌رسد و طریق أخریٰ به «هنر برای هنر» و در هر صورت، هنر خواهد مرد. هنر باید محملی برای عروج حیات انسان به کمال وجود باشد نه وسیله‌ای برای تفنّن و تزیین و یا انتقال تأثّرات. نقاشی که هنر خویش را در خدمت مردم درآورد چه خواهد کرد؟ آیا تابلوهایی خواهد کشید که زینت مبلمان اطاقهای پذیرایی شود و چشم را به تفرّجی سطحی در نقشها و رنگها میهمان کند؟ و آن دیگری که عهد تازه را با «خود» استوار داشته است چه خواهد کرد؟ نقاشی را به تبعیدگاه موزه‌ها تبعید خواهد کرد و تابلوهایی خواهد پرداخت که جز جماعت هنرمندان و روشنفکرمآبان و منقدان هنر، دیگران را از همزبانی با خود محروم خواهد داشت؟

تفاوتی نمی‌کند؛ هنر برای مردم و هنر برای هنر دو وجه از یک ابتذال رایج است. همین سرگردانی است که امروز در جهان غرب و غربزده، هنر را به خدمت تبلیغات کشانده است و آن را در مجموعه مناسبات تولید و مصرف معنا کرده است. آثار هنری نیز همچون اشیائی تلقّی می‌شوند که به هر تقدیر بخشی از نیازهای مصرفی بشر را برآورده می‌سازند.

ما هنر را همچون محملی برای معراج به آسمان بلند کمالات لاهوتی می‌بینیم و می‌کوشیم هنر را از آن تنگ‌نظری خلاص کنیم و بار دیگر، در آن، تذکره‌ای برای آن میثاق ازلی با خداوند بجوییم... آیا نقاشان ما توانسته‌اند خود را از تعلّق به نیازهای مصرفی روزمره و تفنّن و تغفّل و خودپرستی... خلاص کنند و طریق تجدید عهد را بیابند؟ در بسیاری از آثار نقاشی بعد از پیروزی انقلاب چنین کوششی بروشنی مشهود است، اما ما در آغاز راهی طولانی هستیم، پس نه عجب اگر هنوز آثاری از روشنفکرمآبی و غربزدگی در ما باقی باشد.

هنرمندانی که فردا را عرصهٔ تحقّق عالم اسلامی می‌خواهند باید جان خویش را از همه تعلّقات رها کنند و اگر اینچنین کنند هنرشان عین ربط و تعلّق به حق خواهد شد، چرا که انسان در عمق فطرت خویش میثاقی ازلی با حق دارد. هنری اینچنین، خصایصی دارد که به آن از دیگر مساعی هنری تمایز می‌یابد... آیا ما این خصایص را بتمامی شناخته‌ایم؟

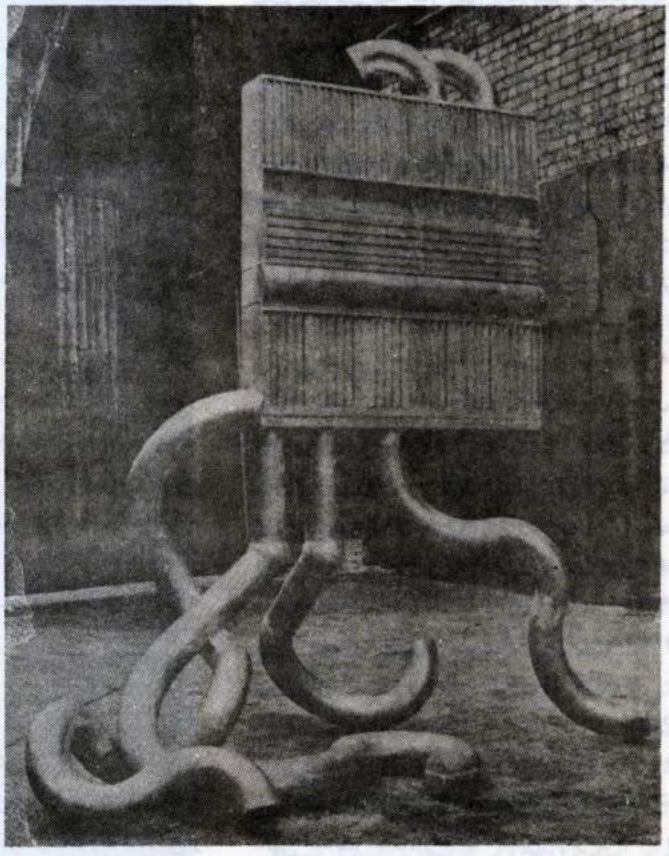
تاریخ غرب که تاریخ هبوط بشر از بهشت اعتدال وجود خویش به ارض نفس و نفسانیت است، با توجّه تاریخی بشر به دنیا آغاز می‌شود. براین اساس، تاریخ توبهٔ بشر نیز باید با «توجّه تاریخی به آسمان آخرت» آغاز شود. هنر برای اینکه در این توجّه تاریخی با انسان همراهی کند و او را از روزمرگی و فلک‌زدگی و عادات و تعلّقات پرهیز دهد، باید ماهیتی کمال‌طلبانه و استکمالی یا استعلایی پیدا کند.

هنر کمال طلب آئینه حق و حقانیت است نه آئینه نفس و نفسانیت، و بر این اساس، عین تعهّد است به آن عهد و میثاق ازلی که وجود عالم و انسان فطرتاً به آن شهادت می‌دهد. هنر در هر صورت عین تعهد است و آزادی از تعهد جز توهّمی بیش نیست و مگر اصلاً حیات بدون تعهّد ممکن است؟ هنر کشف و شهودی است با واسطهٔ تخیّل... امّا این تخیّل نه آنچنان است که هر کس را به هر جا ببرد. تخیّل آزاد بی‌معنی است، مگر آنکه هنرمند خود آزاد باشد؛ آزاد از تعلّقات. آنگاه عالم خیالش با عالم حقیقت پیوند می‌یابد و عین صورتهای متمثّلهٔ حقایق در آن نقش می‌بندد؛ و اگر نه مرکوب تخیّلش، خرلنگی است که از خارستان صورتهای وهمی خیال متّصل قدمی آن سوتر نمی‌رود. جهان هنرمند به وسعت مرتبهٔ استکمالی روح اوست و اگر بینگارد که می‌تواند با بالهای خفاش‌گونه شیاطین، خود را به آسمان حقایق متعالی برساند، بداند که فرشتگان حافظ وحی او را به شهاب ثاقب می‌رانند.

هنر کمال طلب هنرمند را نیز در خود به کمال می‌رساند و عهد ازلی او را در خود تجدید می‌کند و او را از روشنفکرمآبی و غربزدگی می‌رهاند. هنری اینچنین آیتی است رحمانی که در عالم مثل اعلیٰ، در نظام احسن خلقت که مظهر تام و تمام خداوند است جذب می‌شود، تا آنجا که بتوان گفت این اثر، بالذّات مخلوق خداست. پر روشن است که این مطلب تحقق نمی‌یابد مگر با فناء هنرمند در خدا. هنرمند باید آئینگی بداند... که آئینه از خود هیچ ندارد و هر چه هست آن وجود حقیقی است که خود را در آئینه می‌نگرد.

هنر مدرن ماهیتاً هبوطی و نزولی است و با توجّه تاریخی بشر به دنیا پدید آمده است. گذشته از آنکه سیر تاریخی هنر مدرن لاجرم به این هبوط تاریخی شهادت می‌دهد، اثر هنری لزوماً مظهری است برای روح هنرمند... و مظاهر ارواح پلید چگونه ممکن است زیبا باشد؟ اگرچه به هر تقدیر هنر مدرن مرحله‌ای تاریخی از تحقّق تکوینی انسان است و از این نظر باید در آن با چشم عبرت نگریست.

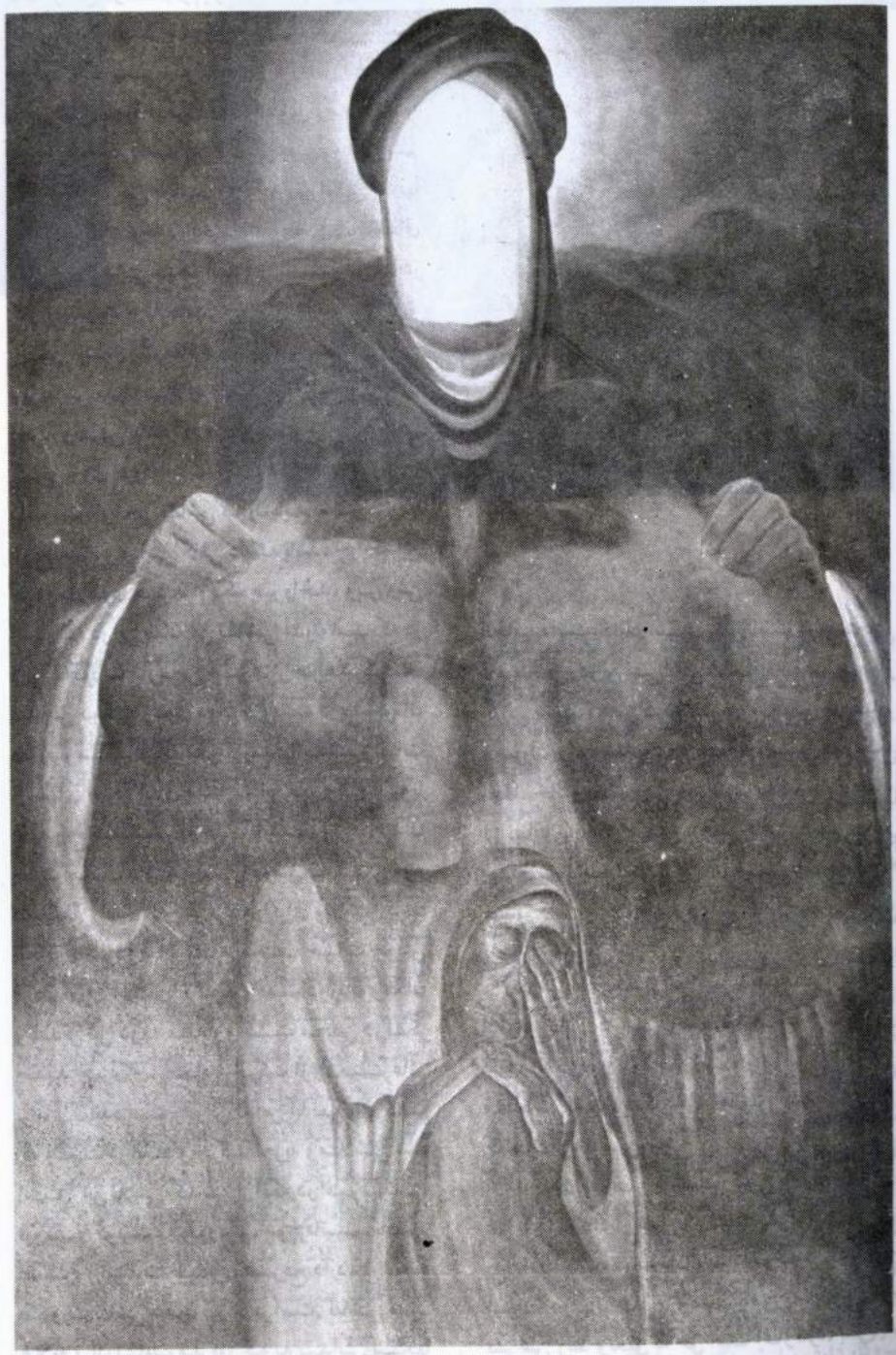
هنر حقیقی لزوماً هنری وحدت گراست؛ وحدتی که عین توحید است. در هنری اینچنین، قالب و محتوا به وحدت و عینیّت می‌رسند و در یک تجلّی واحد، بالذّات مخاطب خویش را به آسمان دلالت



● ادوارد پائولوزی. «مدنا». ۱۹۶۴. آلومینیوم جوشکاری شده. ۲۰۳×۱۸۰×۱۱۲/۵ سانتی‌متر. نگارخانهٔ رابرت فریزر، لندن

● هنرِ کمال طلب آیینهٔ حق و حقانیت است نه آیینهٔ نفس و نفسانیت، و بر این اساس، عین تعهد است نسبت به آن عهد و میثاق ازلی که وجود انسان فطرتاً به آن شهادت می‌دهد.

● کاظم چلیا. «یقین». ۱۵۰×۱۰۰



می‌کنند. امّا هنر غیرحقیقی تجزیه گراست و هر چند در ظاهر، با توسّل به جلوه‌های کمّی زیبایی و وحدت مثالی در عالم، وانمود به وحدت و زیبایی کند، امّا از باطن میل به متلاشی شدن و تجزیه دارد.

هنر غرب، در تبعیّت از آن سیر تجزیه و تلاشی کلّی، نخست از حیات انسان انتزاع می‌یابد و از صناعت یا صنعت جدا می‌شود و از نظر معنا در تقابل با آن قرار می‌گیرد. صنعت نیز با انتزاع از هنر و تهی شدن از همه ظرایف و زیباییها، دیگر به طور کامل از صورت یک فعالیت خلاقه و فردی خارج می‌گردد.

نسبت دادن خلق و آفرینش به انسان از آن رو مجاز است که آفریدگار متعال خود فرموده است: «و نفخت فیه من روحی»... و اگر جز این بود، براستی منشأ علم و اراده و قدرت و حیات انسان را در کجا می‌بایستی جستجو کنیم؟ پس نه عجب اگر «خلق و صنع» لازمهٔ وجود انسان باشد، چرا که او جلوهٔ جامع ربّ‌العالمین است.

ماشین حجابی است که بین روح انسان و مصنوعات او حائل شده است و اجازه نمی‌دهد که جلوات حسنای روح در صناعت ظاهر شود، ولکن به مصداق «پری رو تاب مستوری ندارد»، جلوه گری لازمهٔ ذاتی هنر است و اگر در صناعت جایی برای تجلّی نیابد، لاجرم روزنهٔ دیگری برای اظهار و اشراق خواهد یافت.

امّا مظاهر حیاتی انسان حُسن و بهاء و تقدّس خویش را تا آنجا حفظ خواهند کرد که ظهورشان در این عالم، در مطابقت کامل با مثل اعلی یا نمونهٔ آسمانی اتّفاق بیفتد. هنر امروز هم، همچون سایر مظاهر حیاتی انسان، فارغ از نسبتی که با آن حقیقت کلّی دارد تجلّی یافته است و اینچنین، نه فقط برمعنای حقیقی خویش نمانده، بلکه معنایی وارونه یافته است. انسان، اینچنین است که چون فارغ از تعلّقی که با حق دارد منظور شود، حیوانی خواهد شد که وجه تمایزش از سایر حیوانات، نه در جوهر وجود، بلکه فقط در اعراض است و موجودی چنین، وارونهٔ انسان حقیقی است... و این سخن کاش در حدّ سخن می‌ماند و تحقّقی بیرونی نمی‌یافت.

هنر اگر در تعلّق به حق منظور شود معرجی است برای وصول به غایت کمالی وجود، و اگر فارغ از این تعلّق و فقط در پیوند با بشر نگریسته شود، فراموشخانه‌ای خواهد شد در خدمت تفنّن و تلذّذ محض... و از آن بدتر، چه بسا هنر را اینچنین که هست، نه چون «وسیله» بل همچون غایت و هدف لحاظ کنند که در این صورت به مثابهٔ حقیقتی ثابت و مستقل انگاشته می‌شود که باید «انسان» را معنا کند. «هنر برای هنر» شجرهٔ خبیثه‌ای است که در خاک این توهّم پا گرفته است و زنهار! که این

عبارت نقابی است فریبکارانه برچهرهٔ این معنا: «هنر در خدمت خودپرستی هنرمند». هنر را اگرچه در لفظ بتوان از تعهد انتزاع کرد اما در معنا ممکن نیست. آنکه عهد از «خدا» باز گیرد، لاجرم با «خود» عهد خواهد بست... و این حکمی است بلااستثناء.

افعال انسان نیز کلماتی هستند که بروجود او دلالت دارند، اگرچه «بیان» را اصالتاً برنطق اطلاق می‌کنند و باید هم اینچنین باشد. از اینجا می‌توان نسبتی را که بین «صنع و خلاقیت» انسان و «بیان» او وجود دارد دریافت و اینکه چرا در بین قدما، اشتغالات هنری منتزع از کار و حرفه و حیات اجتماعی وجود نداشته است. تذهیب، خطاطی، نقاشی و حتی مجسمه‌سازی در خدمت صناعت و کتابت و معماری بوده است و تا پیش از قرون اخیر هیچ نقاشی را فی‌المثل نمی‌توان یافت که نقاشی را چون «غایت و هدف» لحاظ کند و آن را در خدمت «بیان خود» بگیرد.

هنر امروز این خصوصیت بیانی را در همهٔ اشیاء جستجو کرده است، اگرچه این کار به نفی ماهیت حقیقی اشیاء منجر شود. هنرمندان «پاپ‌آرت» حتّی میز و صندلی و کارد آشپزخانه را نیز در آثار نقاشی و مجسمه‌سازی ــ که دیگر تمایزی از یکدیگر ندارند ــ به کار برده‌اند. در اینجا میز و صندلی و کارد آشپزخانه، دیگر اشیائی با موارد استعمال مشخص نیستند؛ سمبلهایی هستند که به مکنونات درونی هنرمند دلالت می‌کنند.

اگر «خط» را از این دریچه بنگریم، دیگر هیچ محدودیتی در استفاده از «خط» به مثابه یک «عنصر فیگوراتیو بیانی» وجود ندارد. آنگاه خط و خطاطی، فارغ از ماهیت حقیقی خویش، به مثابهٔ یک شکل «فیگور» زیبا به استخدام نقاشی درمی‌آید و در این صورت، دیگر چه نیازی است که خط به «خوانا بودن» که لازمهٔ ذاتی آن است، وفادار بماند؟ این انکار ماهیت، در آثار خط ــ نقاشی جدید به وضوح پدیدار است.

در سرنوشت کوزه گری و شیشه گری نیز محلّی برای عبرت وجود دارد. آنها صنایعی هستند که «قهر تاریخی تکنولوژی» جز قالبی تهی از آنان باقی نگذاشته است و این سرنوشت محتوم همه صنایعی است که عنوان «صنایع دستی» دارند. آنها در مقابله با محصولات مدرن تکنولوژی، هرچند دیگر «موارد استعمال واقعی» ندارند، امّا «با صرفنظر از ماهیتشان» توانسته‌اند به مثابه «اشیاء و اجسامی دکوراتیو» حفظ شوند.

تجدّد گرایی با مدرنیسم با ماشینی شدن همراه است و از این طریق هرچه بیشتر پیوند بین خلاقیّت باطنی انسان و حیات و مصنوعات او قطع می‌گردد، تا آنجا که هنر دیگر جز به صورت یک فعالیت جنبی و تجملی فرصت ظهور ندارد.

سیر تاریخی نقاشی مدرن شواهد بسیاری از این تجزیه و تلاشی مظاهر حیات انسان را به نمایش می‌گذارد. پیدایش سبکهای متعدّد، بخودی خود، حکایت از همین تفرقه و تلاشی دارد؛ گذشته از آنکه سیر تاریخی پیدایش سبکها منبعث از انتزاعی است که اتحاد صورت ومعنای هنر را از هم پاشیده است. کیفیت توالی سبکها نیز، خود شاهدی است برهمین توجّه متناوب و تجزیه گرانه به قالب و محتوای هنر نقاشی... و شاید لازم به تذکّر نباشد که توجّه به هر یک از این دو مستلزم پوشاندن دیگری است: رمانتیسم و رئالیسم با توجّه به محتوا، امپرسیونیسم، فوویسم و کوبیسم با توجّه به صورت ظهور یافته‌اند. از این پس، دورهٔ دیگری از سبکها، با توجّه به محتوا آغاز می‌شود که به پیدایش اکسپرسیونیسم، فوتوریسم و سوررئالیسم می‌انجامد. دورهٔ بعدی براساس تناوب مذکور، باید با توجّه تاریخی به صورت یا قالب اتّفاق بیفتد و به پیدایش سبک آبستره و تمامیت یافتن آن در کار «موندریان» بیانجامد.

این نوشته در آن مقام نیست که به تحلیل تاریخی سیر نقاشی مدرن بپردازد و بیشتر می‌خواهد ناظر به آن تجزیه و تفرّقی باشد که با قطع تعلّق از حق در عصر کنونی روی نموده است، والّا یک تحقیق جامع در باب سیر تاریخی نقاشی مدرن باید به اتّحاد آن با تاریخ علم نیز عنایتی کافی داشته باشد، چرا که این هر دو مظاهری هستند از یک سیر واحد، و پرروشن است که در این میان این نقاشی مدرن است که در ذیل تحوّلات تاریخی علم قرار خواهد گرفت. پیدایش سبکها از سوی دیگر می‌بایست در یک نوسان مداوم و متناوب میان نفی ارزشهای گذشته و اثبات ارزشهای جدید اتفاق بیفتد که این نفی و اثبات نیز با غلبه روح نیهیلیسم [و حتّی آنارشیسم] برهنرمندان جدید امکان یافته است. با توسّل به همین روح نیهیلیستی است که بشر عرصه را برای متلاشی کردن اتحاد حاکم در میان مظاهر مختلف حیات خویش فراهم آورده است. با تحدید واقعیت در زمان و مکان و تبدیل این دو به مقدار و کمیّت محض در تفکّر جدید چیزی جز ابعاد و حرکت از واقعیت عالم برجای نمانده است و براین اساس آیا نمی‌توان گفت که واقعیت در ابعاد و حرکت تجزیه و متلاشی شده است؟ این تلاشی گذشته از آنکه در امپرسیونیسم، فوویسم، کوبیسم، فوتوریسم، سوپرماتیسم، نقاشی آبستره و آپ‌آرت ظهوری صریح دارد، در نحوهٔ صیرورت نقاشی مدرن نیز ظاهر است. نقاشی مدرن علاوه برآن تناوب مذکور که به پیدایش سبکها

● حسین خسروجردی. «شهید». ۱۷۳×۱۷۱

انجامیده‌است، دارای سیری کلّی است در جستجوی فرم محض. دراین سیر کلّی، همواره «مضمون» بار گرانی است که بر گردهٔ «فرم» سنگینی می‌کند. «صورت» در وهلهٔ اوّل به «فرم» و سپس به رنگ، نقطه، خط و سطح تجزیه می‌شود. سبک «اینفرمال» نیز نهایتاً با انکار هر نوع «خودآگاهی ضمنی»، در جستجوی پایین‌ترین لایه‌های ضمیر ناخودآگاه با صدور دفعی یا بلااراده فرمهایی کاملاً ابتدایی چون یاخته‌ها پدید می‌آید.

نقاشی ما، بعد از انقلاب، با صرفنظر از بعضی آثار دیر پایی که هنوز از سیطرهٔ فرهنگ غرب برخود دارد، راه توبه را بازیافته است و غرض از ذکر این مقدّمات که لاجرم کار را به تطویل کشاند، این بود که «راه توبه» تبیین شود.

از آنجا که عصر جاهلیت کنونی با توجّه تاریخی بشر به دنیا، «ادبار عقل» و غفلت بشر از تعلّق به حق رخ داده است، توبه بشر باید با توجّه دیگرباره به آسمان، «اقبال عقل» و تذکّر یافتن به اینکه وجود بشر عین ربط و تعلّق به حق است آغاز شود. بشر باید

● حبیب صادقی. «شهادت».
۱۸۵×۱۴۰

بداند که وجودش پرتوی است که در اتّصال با شمس حق نور دارد و هر طریقی جز آن، کارش را به خاموشی و فراموشی و حیوانیت خواهد کشاند. این توجّه نقاشان ما را از روشنفکرمآبی، انکار تعهّد، نیهیلیسم و مدرنیسم، التقاط و ابتذال، تقلید و صورت پرستی و فرمالیسم رهانده است. آنها با روی گرداندن از «هنر برای هنر» به جانب «هنر برای مردم» نیز گرایش نیافته‌اند. راه سوّمی هست و آن اینکه هنرمند روی خطاب خویش را به فطرت الهی انسان بگرداند. در میان آنها هستند کسانی که چنین کرده‌اند و براین اساس، دیگر نه تنها کارشان در خدمت تفنّن و تغفّل و تزیین نیست و از بار تعهّد نسبت به نفس امّاره و شیطان رهیده، بلکه فضای ذکر و تذکّر یافته است به آن میثاق ازلی که باید.

همهٔ اینها هست و در هر یک جای سخن بسیار؛ امّا آنچه بیش از همه جای سخن دارد طریقتی است که آنها برای پرهیز از صورت گرایی و فرمالیسم یافته‌اند.

نقاشی از آنجا که با صورت به معنای عام آن سروکار دارد، برلبهٔ پرتگاه صورت گرایی و فرمالیسم است و این، فراتر از هر چیز، اقتضایی است که در کار نقاشی فی‌نفسه موجود است.

صورتهای این جهان همه صور متمثّلهٔ حقایق متعالی هستند، همچنان که نور در رنگهای رنگین کمان تمثّل و تنزّل می‌یابد. امّا چه می‌توان کرد آنجا که قوّهٔ باصره از رنگ مستقیماً به حقیقت آن، که نور باشد، دلالت نمی‌یابد. صورتها، آنچنان که هستند، اگرچه تمثّلات و تنزّلات حقایق ملکوتی اند، امّا فی انفسهم نه تنها دلالت برآن حقایق ندارند، بلکه حجاب آنها هستند. روح مجرّد اگرچه در دست و پا و چشم و گوش و دهان تمثّل یافته است، امّا هر یک ازاین تمثّلات، صورتاً دلالتی برآن ندارند که هیچ، حُجُبی هستند که چشم را از رسیدن به باطن باز می‌دارند. صورتگر برای رسیدن به معنا باید «صورت» را بشکافد، امّا این شکافتن را نباید با متلاشی کردن اشتباه کرد. نقاشی مدرن صورتها را متلاشی می‌کند، اما «انفطار صورت» بدان معنا که مراد ماست چیز دیگری است.

صورت حجاب معنا یا مدلول خویش است و از این قرار می‌توان متوقّع بود که «خرق» این حجاب ما را به معنای نهفته درپس آن راهبر شود. انفطار صورت به هر تقدیر باید با پرهیز از «صورت معمول واقعیّت» انجام شود، چرا که صورت معمول واقعیت حجاب معنای خویش است و از آن گذشته هیچ چیز جز «مناسبات روزمرّه» را تداعی نخواهد کرد: ماه، «آپولو» را به یاد خواهد آورد و خورشید، «فرایندهای گرما هسته‌ای» را! هنرمند صورتگر باید اشیاء را همچون مظاهری برای حقیقت بنگرد و اینچنین، صورت موهوم آن سرابی را که بشر واقعیّت پنداشته است بشکافد... و این کار جز با روی آوردن به صور متمثّلهٔ حقایق ممکن نخواهد شد.

اگر «سمبل» بتواند همان معنایی را افاده کند که ما از کلمات «مظهر»، «آیه»، «مثال» یا «تمثیل» می‌خواهیم، پس هنرمند را گریزی از «سمبلیسم» نیست. براین اساس سمبلیسم باید برمبنای معادله دقیقی که ما بین عوالم مجرّد و این عالم که جهان محسوسات است برقرار می‌کنیم، معنا شود و با عبارتی روشنتر، سمبل همواره باید یکی از

صور متمثّله یا جلوه‌های تنزّل یافتهٔ مدلول خویش باشد:

چرخ با این اختران نغز و خوش و زیباستی
صورتی در زیر دارد آنچه در بالاستی
صورت زیرین اگر با نردبان معرفت
برود بالا همان با اصل خود یکتاستی

... و از آنجا که انسان در عمق فطرت خویش با عالم و عوالم حقایق متعالی متحد است، نحوهٔ دلالت آیات و مظاهر و متمثّلات بر حقایق، فطری است. فطرت دروازه‌ای است به عالم مطلق و دریچه‌ای که انسان را از درون با عالم اکبرِ منطوی در او پیوند می‌دهد.

اگرچه از عهدهٔ صورتهای این جهانی نمی‌آید که هر یک مستقل و مستقیم ما را به حقایق مجرّد دلالت کنند، امّا می‌توانند به مثابه آیات یا مظاهری از حقیقت، در یک ترکیب متناسب جلوه‌گاهی برای اشراق حقایق قرار بگیرند و بیننده را از طریق فطرت الهی‌اش به آن عوالم دلالت کنند. این ترکیب مسلّماً باید مطابق با مثل اعلیٰ یا نمونه آسمانی انجام شود تا بتواند از عهده برآید و راهی برای عروج و صعود به عالم بالا بگشاید. از آنجا که تمثّل و تنزّل حقایق در قوس نزول از وحدت به جانب کثرت بوده است، می‌توان انتظار داشت که ترکیب متناسبی از صورتهای متمثّل بتواند در قوس صعود، انسان را از کثرت به جانب وحدت دلالت کند. نحوهٔ این دلالت، فطری است و بنابراین، لزوماً از طریق تجزیه و تحلیلهای عقلایی و آگاهانه انجام نمی‌شود، که اگر چنین بود نمی‌توانست به طور کامل مصداق معنای هنر باشد. «نقاشی» بر این اساس با «شعر» قرابت می‌یابد نه با موسیقی. یکی از منقّدان غربی در توصیف هنر مدرن گفته بود که همه هنرها می‌کوشند تا خود را به موسیقی برسانند، و این سخن درباره هنر غربی عین صواب است. اگر چه در مشرق زمین و خصوصاً در ایران اسلامی، نقاشی باید راه توبه را با نزدیک شدن به «شعر» هموار دارد، و ارائه برهان بر این مدّعا کاری نیست که در حوصلهٔ نوشته‌ای اینچنین بگنجد.

نگاه عکاس خیلی مهم است

گفتگویی با سعید صادقی

• رنگ در عکاسی
نوعی لایهٔ فریب است؛
آدم را فریب می‌دهد.
عکاسی سیاه و سفید
این فریب را از بین می‌برد.

• پیش از اینها قرار بود برویم سراغ «سعید صادقی». صادقی قبل از هر چیز عکاس جنگ است. هنوز شور و شوق روزهایی را که در جبهه‌ها پا بپای رزمندگان عکاسی کرده است، می‌شود در او دید. اگرچه این بار که او را دیدیم بر سر و صورتش گرد و خاک ننشسته بود، امّا از خاطراتی که برایمان گفت، می‌شد او را در گرماگرم لحظه‌های جنگ مجسّم کرد.

سعید همچنان که خود می‌گفت، البتّه با حُجب و حیای خاصّ خودش، کار عکاسی را سالها پیش از انقلاب شروع کرده و در انقلاب آبدیده شده و بعد از انقلاب حسابی به کارش گرفته است.

صادقی از سال ۱۳۵۸ عکاسی خبری روزنامهٔ جمهوری اسلامی را به عهده گرفت و پس از آن کارهایش در سایر مطبوعات، از جمله «امید» و «پیام انقلاب» و مجلهٔ «سروش» انعکاس یافت.

عکسهای متعددش در کتابهای «کودک، ایمان، رهایی»، «عکس، آیینهٔ جنگ»، «انّا فتحنا»، «فرهنگ جبهه»، «جنگ تحمیلی و دفاع عاشقانه» و پنج جلد کتاب «جنگ تحمیلی: دفاع در برابر تجاوز» به چاپ رسیده و در نمایشگاههای گوناگون شرکت جسته است.

با او که نشستیم، بیشتر حرفهای دلش را زد تا پاسخ سؤالهای ما را گفته باشد؛ مشکل می‌شد رشتهٔ حرفهایی را که معمولاً در یک مصاحبه می‌زنند، دنبال کرد، امّا به هر حال آنچه می‌خوانید حاصل آن نشست است و اولین سؤالی را که توانستیم جوابش را پیدا کنیم، این بود:

□ یادتان هست اولین عکسی که از جنگ گرفتید چگونه عکسی بود؟

■ بله، خوب یادم است؛ اولین عکسی که گرفتم در خرمشهر بود. روز سوم یا چهارم جنگ. از طرف روزنامه رفتم. اولین بار بود که وارد آن منطقه می‌شدم. خاطرم هست توی این فکر بودم عکسی بگیرم که هم سالمیِ جنگ را نشان بدهد و هم حالت جنگ را برساند. فضای دودآلود شهر را گرفتم درحالی که یک اسلحه وسط کادر قرار دارد. بعد به مسائلی برخوردم که روی من خیلی اثر گذاشت و آنجا دیگر عکاسی برایم در درجهٔ دوم اهمیّت قرار گرفت. مثلاً، آنجا زنی را دیدم که توی آن اوضاع

داشت جارو می‌زد، گلولهٔ «خمسه خمسه» پشت سرهم می‌آمد. گفتم: «خانم چرا جارو می‌کنید؟ بگذارید بروید!» نگاهی کرد و دوباره مشغول جارو کردن شد. بعد رفتیم مسجد جامع. داشتند اسلحه پخش می‌کردند. جوانهای مسلح سرکوچه‌ها ایستاده بودند. بعضیها هم لباس نظامی تنشان بود، ولی نظامی نبودند. شهید «جهان‌آرا» را هم اولین بار آنجا دیدم. بعد ایشان ما را به سمت «پل نو» برد.

به هر حال آنجا عکاسی کار دوم من شد. یعنی سعی می‌کردم به انحاء مختلف به بچه‌ها کمک کنم.

□ در واقع شما عکاسی را وسیله‌ای می دانید که صرفاً باید در اختیار جامعه باشد؟

■ بله، وسیله‌ای که نیاز و محتوای عقیدتی جامعه را بتواند مطرح کند. قضیه به این صورت بود که می خواستم اول اعتقاداتم مطرح باشد و عکاسی وسیله‌ای باشد برای رسیدن به هدف. غیر از این هم نمی‌تواند باشد. مثلاً عکاسهایی که الان بحث «فرم» را پیش کشیده‌اند و آن را رواج می دهند، دارند کار خطرناکی می‌کنند، و متأسفّانه این در سینما و سایر هنرها هم دارد اتفاق می افتد. البتّه فرم چیز خوبی است. منتهی باید در خدمت محتوا باشد. در حالی که برعکس، دارند محتوا را فدای فرم می‌کنند.

□ به این ترتیب هنر عکاسی را در صورتی با ارزش می دانید که پایبند اعتقادات عکاس و جامعه‌اش باشد.

■ باید توجّه داشته باشیم که در دنیای امروز همهٔ ابزارها براساس هدفهایی ساخته می شود، حال آنکه در کشورهای جهان سوم، اهداف فراموش می شود و «فرم» اهمّیت پیدا می‌کند. معنی در انزوا قرار می‌گیرد و «فرم» ذهنها را قلقلک می دهد. یعنی سادگی و صداقت از کار دور می شود و به فرمهای پیچیده‌ای که جامعه را به انحراف می‌کشاند، توجّه می‌شود. «فرمالیسم» اگر سالم هم باشد مسیر را طولانی می‌کند.

□ حالا این سؤال پیش می آید که شما آیا معتقدید عکاسی صرفاً برگردان واقعیت و طبیعت در کار است، یا اینکه نه، خود عکاس هم می تواند با تمهیداتی که در مراحل عکاسی هست، به هر صورت با تغییر فرمها و گاهی «دفرماسیون»، طبیعت و واقعیت را آن گونه که می خواهد نشان دهد؟

■ خیر، فقط انعکاس یک منظره که همهٔ چشمها می‌توانند ببینند کافی نیست. از «دماوند» خیلیها عکس می‌گیرند، امّا زیبایی خاصّ دماوند یک طرف، و نشان دادن عظمت آن که گوشه‌ای از قدرت خداست چیز دیگری است. صرفاً لذّت بردن از زیبایی ظاهری کافی نیست. آن هنری موفّق است که شهامت و شجاعت و علم و هدف و محتوا را برساند.

□ آقای صادقی، سؤال دیگری که به خاطرم می رسد این است که اغلب عکاسها به کار سیاه و سفید علاقمندترند، از جمله خود شما. در حالی که طبیعت سرشار از رنگ است. آیا این به خاطر امکانات چاپ سیاه و سفید و مسائل روزنامه‌نگاری است، یا اینکه به قول بعضی از عکاسها، عکاسی سیاه و سفید بهتر از رنگی حرف می زند و در آن رنگهای شاعرانه‌تری وجود دارد؟

■ به عقیدهٔ بنده رنگ در عکاسی نوعی لایهٔ فریب است؛ آدم را فریب می دهد. عکاسی سیاه و سفید، این فریب را از بین می برد؛ به اصطلاح در آن تقلب نیست. یعنی واقعیت در سیاه و سفید قابل لمس‌تر است و اگر بتوانیم از آن درست استفاده کنیم در واقع بیشترین کمک را به انسانها کرده‌ایم. در حالی که امکان تغییرات هم در لابراتوار برای سیاه و سفید زیادتر است.

□ فرض کنید آسمان آبی را در عکس رنگی، به همان صورت آبی می بینیم، ولی در عکس سیاه و سفید یک «تون خاکستری» دیده می شود که هرکس می تواند با تصوّر خود یک رنگ جای آن بگذارد. منظور شما این امکان است؟

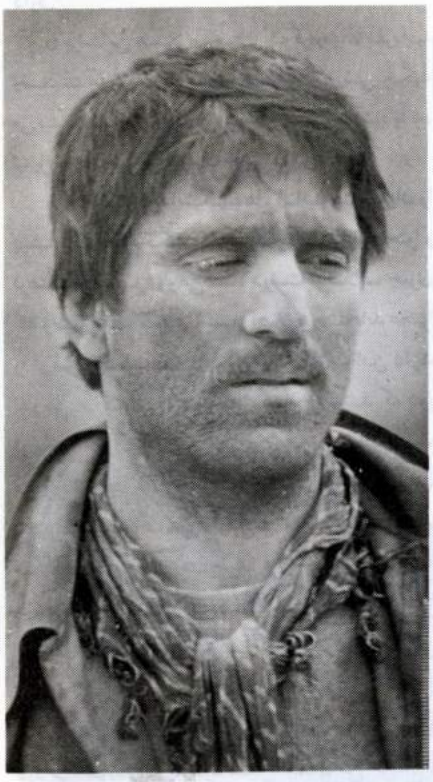
■ نه، نه. من اعتقاد شخصی خودم را بیان می‌کنم و کاری به این مسائل کلاسیک که مطرح می شود ندارم. این اعتقاد بنده است که رنگ یک مسیر دروغین دارد، بخصوص در عکس. شما نگاه کنید، اگر بخواهید مثلاً جنگ را عکاسی کنید، شادابی رنگ بیشتر به ذهن بیننده می‌نشیند و طبیعتاً احساسش نمی‌تواند شهید و شهادت را لمس کند. یعنی شادابی رنگ پرده‌ای می شود بین بیننده و فضای جنگ.

□ در همین مورد مثلاً رنگ برای نشان دادن خون و حالتهای شهید نمی تواند کمکی باشد؟

■ ببینید، یکی شکل است و یکی فضا. ما با ایجاد فضای لازم خیلی راحت می‌توانیم جای خالی رنگ را پر کنیم و یک ارتباط مستقیم و صمیمی با بیننده داشته باشیم، مخصوصاً در مورد مسائل جنگی. شما به کار عکاسهای بزرگ دنیا هم که نگاه کنید، کمتر به کارهای رنگی برمی خورید.

□ از رنگ گذشته، جنابعالی سایر لوازم و وسایل، مثل لنزهای مختلف، دوربینهای با امکانات مختلف و کلاً نقش وسایل تکنیکی را تا چه پایه در عکاسی مؤثّر می دانید؟

■ وسیله در واقع کمک عکاس است برای مقصودی که دارد. یعنی این وسایل دست خیلیها بوده. مثلاً در همین جنگ خودمان، عکاسهایی که معمولاً حضور داشتند، وسایلشان بسیار مختصرتر از عکاسهایی بود که در جبهه نبودند.



یادم هست سال ۶۲ یا ۶۳، می خواستند کتابی دربیاورند به نام «فرهنگ جبهه». تعدادی عکاس جمع شدند، و از جمله بنده. یک آقایی هم بود که حالا اسم نمی‌برم؛ ایشان شاید چهارتا دوربین با خود آورده بود و همه هم «موتور درایور» داشت با لنزهای مختلف. از هر موضوع هم شاید نزدیک به دو حلقه فیلم می‌گرفت، و به گفتهٔ خودشان بین شانزده الی بیست هزار تومان پول فیلم داده بود و عکس گرفته بود. در تمام مدّت هم با هم بودیم. یعنی از هر موضوعی بنده عکس گرفتم ایشان هم گرفته بود، درحالی که من یک دوربین و دوتا لنز بیشتر نداشتم که به غیر از دو سه مورد که از لنز ۱۳۵ استفاده کردم، همه را از یک لنز ۲۸ استفاده کردم و جمعاً هشت حلقه سیاه و سفید گرفتم. جالب است که برای این کتاب، «فرهنگ جبهه»، یک عکس هم از ایشان انتخاب نشد، ولی در همان سفر هجده تا از عکسهای من در آن کتاب به چاپ سپرده شد که البتّه بعد با اصرار ما قرار شد یکی از عکسهای ایشان را هم بزنند تا ناراحت نشود. منظور این است که نگاه عکاس خیلی مهم است و ابزار در مرحلهٔ دوم قرار

دارد.

□ براساس همین صحبتی که فرمودید، بفرمایید وضعیت آموزش عکاسی را در مراکز آموزشی چگونه می بینید. هنرجوی عکاسی درست هدایت می شود یا نه، تبدیل به عکاسی می شود که اسیر دوربین است؟

■ متأسفانه در دانشکده‌ها، اساتید هنرجویان را بیشتر توی فرم نگه می دارند و آنها را از محتوا و فرهنگ و سنتها دور می‌کنند، درست برخلاف چیزی که وظیفهٔ یک هنرمند است. اصلاً هنرمند باید محتوا را از مردم بگیرد، امّا درست برخلاف این دارند تدریس می‌کنند، چون معمولاً کسانی هستند که دور از محتوا کار کرده‌اند. هنرجوها هم به همان سمت می روند و حتّی اگر سوژه‌ای اجتماعی را هم بگیرند، «فرم» آن سوژه‌ها مورد نظرشان است نه محتوایش. مثلاً یکی از همین هنرجوها فردی را گرفته بود که داشت حمالی می‌کرد. گفتم: «چی را می خواهی برسانی؟» گفت: «موضوعی ندارد، چون فرم زیبایی دارد و پایش را بلند کرده است گرفته‌ام.» گفتم: «این وقتی حرف ندارد برای زدن، موضوعش به چه درد می خورد؟ به چه درد همین حمال می خورد؟ یا به چه درد شما می خورد؟» عکسهای دیگرش هم به همین حال بود. البتّه نباید منکر «زیباشناسی» شد، لازم است، منتهی همهٔ اینها باید در خدمت محتوا باشد. تمام زیباشناسی و مسایلی از این قبیل اگر در خدمت محتوا نباشند ما را از مسیرمان دور می‌کنند.

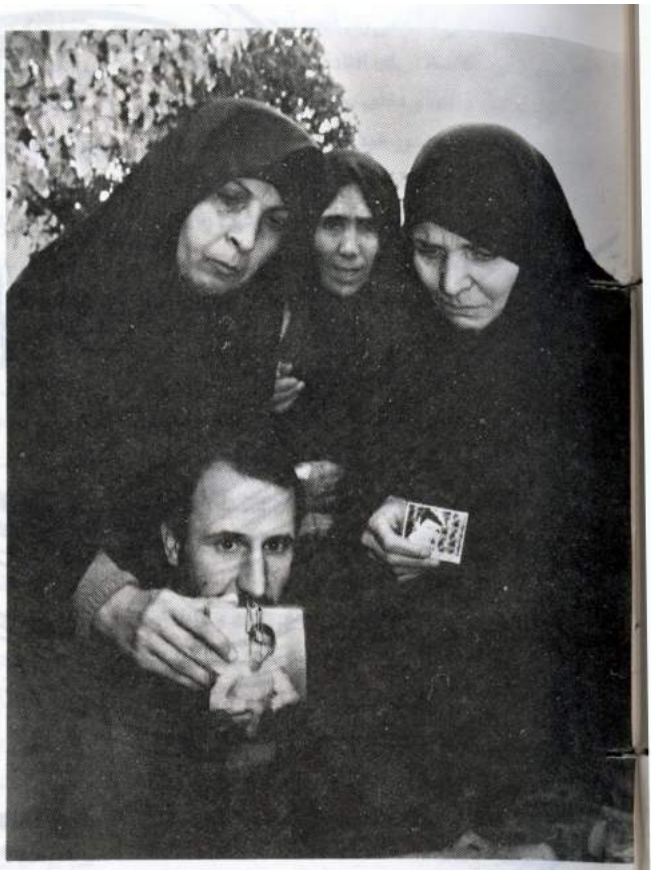
□ جناب صادقی، در پایان صحبتهایمان بد نیست بفرمایید بهترین عکسهایی که در ذهنتان مانده کدام عکسها هستند.

■ از کار خارجیها، یکی از عکسهای «کاپا» که مربوط به جنگ اسپانیاست: عکس سربازی درحال تیرخوردن. در این کار شما دیگر فرم نمی بینید؛ محتوا را می بینید. محتوا شما را می‌گیرد، اصلاً اجازه نمی دهد به فرم فکر کنید.

از عکسهای بعد از انقلاب خودمان هم، یکی از عکسهای «کاظم اخوان». در این عکس لحظه‌ای نشان داده شده که گلوله‌ای نزدیک اسراء به زمین خورده و وحشت همهٔ آنها را گرفته است. نیروهای ما هم در حاشیهٔ کادر عکس هستند و سربازان عراقی را می بینید که در همان فضای جنگی از انفجارات وحشت دارند.

یکی دیگر هم در نمایشگاه سالانهٔ عکس سال ۶۷ در موزهٔ هنرهای معاصر، کار آقای «فریدونی» بود، که انصافاً یک کار تاریخی است. این عکس تصویر فردی است که لحظهٔ خیلی کوتاهی از شهادتش گذشته و نگاه آن دو نفری که او را در بغل گرفته‌اند، نگاه بسیار عجیبی است به سمت چیزی که به طرفشان می آید. عکس بسیار خوبی است.

● حرفهایمان که به اینجا رسید از سعید صادقی تشکر کردیم که هم از خودش گفت و هم از کارهایش و اینکه ساعتی را با او گذرانده بودیم. برایش آرزوی توفیق داریم.



هنر انقلاب: خورشیدی آن‌سوتر

• افشین شیروانی

۱

این قلم به چه آیین بربوم می‌نشیند یا به سینهٔ کاغذ؟ طلسم اینکه نقاش در این زمانه قلمش را در اختیار چگونه نقشی بگذارد، به کدام دست باید بشکند؟ یا کدام اندیشهٔ سترگی را می‌طلبد که به او راه بنماید؟ غیر از سخن آن روح واصل که فرمود: «هنر دمیدن روح است در کالبد انسانها.» و اینکه «هنر در عرفان اسلامی ترسیم روشن عدالت، شرافت و انصاف و تجسیم تلخ کامی گرسنگان مغضوب قدرت و پول است»؟

کلام چه؟ حرمت آن ندارد که وقتی به کارش می‌گیری بدانی که با او چه کرده‌ای؟ و سینما؟ و هنر اصلاً؟ به کدام آیین زندگی می‌کند؟ چه می‌گوید؟ دست به دست که سپرده و با که ره می‌سپارد؟ گرفتار شاخه‌هایی است که پرچین باغی را سبب شده‌اند؟ نه پرچین را می‌بیند و نه باغ را می‌داند؟ و هزاری را که می‌خواند، کلاغی می‌پندارد جفت گم کرده؟ به سحر مباحث و به ضرب اصول، این طلسم باید شکسته شود، ورنه هنرِ سر به زیر و محجوب، اگرچه راه خود را دارد اندر پیش، شاید دیرتر از آن که می‌باید به مقصود نائل آید.

بار غمی که خاطر ما خسته کرده بود
عیسی دمی خدا بفرستاد و برگرفت

انقلاب که آمد بهاری بود که با خود طراوت آورد و شکوفایی به بستان آفت زدهٔ هنر این سامان؛ درختان خشک در راه مانده نیز بر شاخه‌هایشان شکوفه نشست. جوانی نه از آنِ این دشت بود، که این صحرا طراوت از دست نهاده بود و در عطش قطره‌ای باران

لبان سوخته‌اش لَه‌لَه می‌زد. آنچه آمد، نمِ آبی بود به چهرهٔ این کالبد ازپای افتادهٔ خاموش. وآنچه شد غریب نبود و جدا و دانای به غیر. خویش بود وخود را می‌شناخت و حضور خود را بی‌آنکه بدان بیندیشد، یافته بود. هیچ مقدّمه و فصل و پیش نیازی نه لازم بود، نه پیش آمد. آنچه قرار بود بیاید و بشود، به فضل خدا، آمد و شد، بی‌آنکه نیازباشد کسی عامدانه برایش نقشه بکشد، یا براساسی ازپیش پی‌ریزی شده بنایش کند.

اکنون امّا این بیابان بهارزده، دیری است به خود آمده. خود را می‌شناسد. می‌داند که هست و باید باشد. امّا جوانب خود را که نگاه می‌کند، تنها نیست؛ علفهای مانده و خارهای ازیاد رفتهٔ سزاوار فراموشی، دوباره روییده‌اند و از هوای این بهار دیرپای بهره می‌برند و ریشه می‌دوانند و ساقه‌های فریبنده‌شان برگردِ نهالان تازه رسته می‌تنند و ذرّه ذرّه شیرهٔ جان این شبرین زبانان را می‌مکند، تا آنجا که آنان یا درپیچ این پیچکها گم می‌شوند و دیگر نشانی نمی‌یابی از آنها، ویا با پیچ آنها می‌پیچند وبا آنها یکی می‌شوند و سرانجام تن به تسلیم می‌سپارند و در استحاله‌ای پیچنده، به پیچکهایی سترگ مبدّل می‌شوند.

قصّهٔ هنر، همه می‌دانیم قصّهٔ آشنایی است و حکایتی غریب، علی‌الخصوص در این زمانه که راه آشنایی و غربت نه به سادگی قابل تشخیص است از هم، ونه قابل تفکیک. کسی اگر بیابدش، او هم بی‌گمان به اذنی یافته‌اش، ورنه با بر این دو راهی سرگردان می‌افتد و آخر هم نمی‌داند به کدام راه برود، چه کند و چه بگوید؛ یا اینکه راهی را می‌گزیند که سهل‌تر است و اقبال بیشتر اوضاع دنیا را درپی دارد. این همه فریاد و غوغا هم برسر لحافی است که نه به دست اوست ونه بر سر ملانصرالدین، بلکه دکانی است در این بازارآشفته که هرکه بلندتر آواز کند، متاعش را زودتر به فروش می‌رساند.

چه کس می‌تواند فکر کند این کوره راه آمده را، که جرأتی مردانه می‌خواست کوبیدنش، به راحتی بشود از دست نهاد؟ در دریای طوفانی امروز جهان که ره یافتن از آن سفینهٔ نوح می‌طلبد و کشتیبانی که روح اعلی در او دمیده باشد، بی‌شک میثاق هنر و مبارزه، امری است اجتناب ناپذیر. امّا آیا هویتی که هنر این ملک به دنبال انقلاب اسلامی درپی او بود، تنها در مبارزهٔ رویاروست که خود را می‌نمایاند؟ مسلّماً چشمان این هنر بیدارتر از آن است که دشمن را تنها وقتی بداند که سر نیزهٔ اورا زیرگلوی خویش احساس کند. داغ این لاله‌زار را مگر تنها وقتی باید دید و دانست و سوخت با آن که لاله در برابر چشمت سر بر خاک نهد؟ زندگی چرا این گونه بی سامان است و سرگردان که به محض گذشتن از رودخانه، آب را باید فراموش کرد و دریا را نشناخت دیگر؟ و آیا هنرمند گذرنده‌ای است شتابان که ذهنش شانه به شانهٔ عقربه‌های زمان در حال عبور است بی‌آنکه تأمّل و تحمّل کند که به کجا می‌رود و چرا می‌رود و این راه که می‌رود به کدام ترکستان است؟ این سخن نه از آن روست تا بگوییم درِ هنر انقلاب برروی هنر مبارز بسته شده است، که آن به قوّت خویش بجاست و اساساً این هنر به همین زیور متمایز است از هنری که در دایرهٔ احساسات شخصی و میزان عرضه و تقاضای پرستیژ کاذب هنری به گرد خویش می‌گردد؛ بلکه از آن جهت است تا بگوییم این عصر برای هنرمند انقلاب، افقی بسیار فراتر از آنچه روزانه در محدودهٔ دکان قصابی و مغازهٔ خواربارفروشی می‌گذرد، ترسیم می‌کند. محمل هنرمند هم مسلّماً نه صندلی عقب یک تاکسی است ونه صف تحویل روغن نباتی ویا پودر لباسشویی. محمل او هنرش است و استعدادهای نهفته در آن و در خودش. این بدان معنی نیست که هنرمند قفلی بزند بر دهانش و مُهری بر لبش، و چشمش را ببندد به روی مسائل روزمرّهٔ اجتماع و درگیری روزانهٔ زندگی وخرید وفروش کوپنهای باطل شده ونشده. این البتّه نه مکروه است پرداختن به آن، که به هرحال مرتبه‌ای است؛ امّا انعکاس این مسائل که امروز هست و فردا نیست و بر هیچ پایه‌ای نیز استوار نگشته، نه وظیفهٔ هنرمند است. این وظیفهٔ واسطه‌های دیگری است. در غیر این صورت، هنر کوپنی هم می‌تواند باشد. نقاشی و موسیقی باطل شده ونشده را هم می‌توان بر سرِ چهارراه‌ها فروخت و خرید. ولی آیا براستی چراغ چشمِ هنرمند همین اندازه قدرت روشنگری دارد؟

ما می‌توانیم برای گرانی هندوانه هم یک اثر نقاشی تولید کنیم. یا یک قطعه سمفونی در رثای قد و بالای پیچان میوه‌ای به نام موز بسازیم، امّا براستی که می‌تواند ادّعا کند که هنرمند است به این خاطر که توانسته قیافه یک موز را در فضایی حسرت زده به نمایش بگذارد؟ گیرم که در دکانِ بوم، یک دانه که نه، یک خروار هندوانه هم نقاشی کنند، امّا آیا این بیش از این است که لحظه‌ای کسی را به یاد هندوانه بیندازند بی‌آنکه احساسی را در او بیدار کنند که یک وجب و حتّی تنها یک بند انگشت او را به سوی حقیقت هنر پیش ببرد؟

از سویی هنر به درد بی‌موضوعی مبتلاست، و از جهتی پرداختن به موضوعات پیش پا افتاده، حظّ هنری را ضایع می‌گذارد. به غیر از اینها، «فرمالیسم» دماغ هنرمند را آشفته است و اندیشه را از او ربوده. ضمن آنکه در چنین زمانه‌ای تفنگ مدافعین هنر بی‌موضوع، هنر بی‌حرف، هنر بی‌دردسر و طاقچه‌نشین و در یک کلام هنر بی‌هنر، از باروت کافی برخوردار است و در مقابل آن سینه سپر کردن، زرهی پولادین می‌طلبد؛ همیشه برخلاف جریان شنا

کردن، امتداد نفس می طلبد و دستانی گرم.

سفرهٔ چنین هنری همواره پهن است و نانش مهیّا. هنرمند انقلاب امّا بر چنین سفره‌ای نشستن را خوش نمی دارد. لیکن در راهی که می سپرد، دو کمین او را تهدید می کند، که اگر به هوش نباشد جان سالم از آنها نمی راند.

نخست: غلتیدن در دام ساده‌نگری و برداشت سطحی از هنر.

دوّم: بُر خوردن ناگزیر در همان فرمالیسمی که از آن گریزان است. این دوّمی نیز پیامد لغزش نخست است اگر پیش بیاید.

و چرا چنین؟

در یک دوران که هنر انقلاب، آنچنان که انقلاب، چشم در چشم دشمن دوخته بود و تیغ برهنه بسته بود بنا به ضرورت، در عرصهٔ عمل و شرکت مستقیم در جریانات انقلاب پیشتاز بود و سهیم؛ لزوماً در میدانی که صدای چکاچک تیغ و سفیر زوبین و شیههٔ اسبان هوش از سر انسان می ربابد، سخن باید به فردا باشد و صریح، تند براند و تیز ببرد، که اگر چنین نباشد از قافله عقب می ماند و وقتی سر راست می کند: صبح دمیده است و کاروان رفته و او خوابزده مانده است.

پر واضح است وقتی که میدان رزم علی الظاهر آرامش یافت و هیاهو نشست، بانگ تند و صریح به گوش ناموزون می آید. باید آواز سرود و به اشاره نشان داد. البته این نه آسان حاصل می شود و نه بی اصل؛ یا آنچنان که پنداشته اند، با تشکیل بی‌نال‌هایی که آثار مورد پذیرش آن به مذاق هنرشناسان غریب، قریب بیاید؛ یا با گشاده‌دستی میدان را به انواع آوانگاردِ هنری سپردن که پیش از اینها امتحان خویش را پس داده و فرمانشان جز به سمت دوستان قدیم و از تاریخ گذشته مایل نیست. باید گشت و نغمه‌های موزون یافت‌وسحر انگشتان به چنگ آورد. این علاوه بر هنرمند، وظیفه‌ای است بر دوش همهٔ آنان که هنرمند را در این راه می خواهند که یار باشند، ورنه اگر به تعجیل باشد و حساب ناشده، به ابهام می انجامد و عملاً در نهایت به چیزی می انجامد از سنخ فرمالیسم. و اگر به تسامح از آن غفلت شود وهنرمند در دام سهل بینی گرفتار آید و فرمی بر بوم بنشاند که همان را به زبانی راحت‌تر در چند کلام می توانست گفت، بدون درپیچیدن به شولای رنگ و طرح و ترکیب، پس از مدّتی جاذبهٔ این گونه هنری از چشم خود هنرمند نیز می افتد و در یک قیاس به این نتیجه می رسد که «هنر، این نیست». اینجاست که جادوی ساحران مؤثّر می افتد و ماران خوش خط و خال به میدان آمده، هوش از چشم به تماشا آمدگان و حتّی اهل هنر می ربایند.

جهان امروز، دستخوش تحوّل است و هنرمند انقلاب به عرصهٔ این تحوّل جهانی باید بپردازد. هم زبانی جهانی اگر می طلبد برای تجلّی خویش، باید در این مقام باشد؛ ورنه غیر از این هرچه باشد، همان زبان غیر است.

شاید بسیار سخن از این رفته است که هنر در راستای انقلاب اسلامی چگونه راهی باید پیش بگیرد وچگونه باید ظاهر شود. شاید هم بسیار پاسخ در جواب این، گفته باشند و هرکدام هم به نوعی از صحتی برخوردار بوده باشد؛ امّا همگان را داعیه این است که باید بازهم جستجو کرد و هنر، عرصهٔ بی‌پایانی است. هنرمند زمانی به غایت هنر می رسد که خود به غایت کمال انسانی رسیده باشد. به هرحال طیّ مراتب ناگزیر است و معرفت هنری موکول به معرفت هنرمند است.

اگر به محدودهٔ ذهنی خویش رجعت کنیم، بیش از این نمی‌توانیم گفت که نیمی از حوصلهٔ ظهور هنر، بسته به معرفت هنری هنرمند است و نیم دیگر آن بستهٔ خصوصیات و استعدادهای هر قالب هنری می باشد. با این توجّه که اگر سهم معرفت هنری در هنرمند به کمال خویش رسید، آن نیمهٔ دیگر نیز، درپی حاصل می شود. زیرا هنر در میدان عمل است که ظهور می یابد و هنرمند از آن جهت که با واسطهٔ عمل هنری به حقیقت هنر می پردازد، لازم است که استعدادهای حقیقی عناصر هنر خویش را شناخته، به درستی به کار گیرد. به همین خاطر است که رشته‌های هنری برای ظهور آنچه وکالت او را به عهده گرفته‌اند هرکدام به راهی رفته و به زبانی سخن گفته‌اند. از این جهت باید دید که یک موسیقیدان بنا به استعدادهای زبان موسیقی چگونه باید بیان موضوع کند. و همچنان یک نقاش که با رنگ و خط و حجم سر و کار دارد. نیز کسی که فیلم می سازد؛ او چطور از تلفیق اجزاء دیگر هنرها برای هنر خویش سایبان می سازد؟ بنابراین هنرمندی که به جای پرداختن به هنر و خلق اثر هنری، گزارشگری پیشه کند، می بایست به شناخت خود از هنر شک کرده، معرفت هنری خویش را مورد تجدیدنظر قرار دهد.

● هنرمندی که به جای پرداختن به هنر و خلق اثر هنری، گزارشگری پیشه کند، باید به شناخت خود از هنر شک کرده، معرفت هنری خویش را مورد تجدید نظر قرار دهد.

هنرمندان تئاتر در دنیا پیام ما را به خوبی درک کنند.

□ در زمینهٔ حرکت هنر نمایش در ارتباط با روند جامعه و وقایع آن مثل جنگ صحبت کنید.

■ حداقل می‌توان گفت جامعهٔ هنری که در این گفتگو مورد نظر است، تلاشش را از سالها قبل از انقلاب شروع کرده است؛ ولی ما بعد از انقلاب از هنر نمایش برای رساندن پیامها به طور مطلوب استفاده کردیم.

در زمینهٔ جنگ نیز هنر نمایش به وظیفهٔ خود عمل کرده است. معیار برخورد ما با جنگ، همان جنبه‌های الهی و باز هم در جهت آرامش و سعادت انسان است. برای دنیا درک این نوع برخورد با جنگ بی‌شک بسیار دشوار است که باز باید به نوع بینش اشاره کنم. ما در نمایشهایمان به مردم می‌گفتیم شهادت شما در این جنگ، عزّت و شرف شماست، و حالا که جنگ تمام شده آثار و عوارض آن را مطرح می‌کنیم و مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهیم. به هر حال سعی می‌کنیم با روند جامعه و وقایع آن حرکت کنیم و طبیعی است که نباید نسبت به آن بیگانه باشیم.

□ شما غیر از کارگردانی، تا آنجا که ما مطلع شدیم، نویسنده، بازیگر، مدرس دانشگاه و دارای مسئولیتهای اجرایی در بخشهای هنری نیز هستید. شما چند سال دارید؟ آیا کارتان خسته کننده نیست؟

■ من ۳۴ سال دارم و مدّعی انجام کار مهمی نیستم. در مورد خسته کننده بودن کارم هم باید عرض کنم به قول شهید رجایی، «آدمی که برای خدا کار می‌کند هیچ گاه احساس خستگی نخواهد کرد.»

□ شما از زمان شروع فعالیتهای هنری خودتان چیزی نگفتید.

■ من که فارغ‌التحصیل مجتمع دانشگاهی هنر هستم، کارم را در این زمینه از سال ۱۳۴۷ آغاز کردم و تاکنون ۳۵ نمایشنامه را کارگردانی کرده و یا در آنها بازی داشته‌ام. ۱۵ نمایشنامه نیز نوشته‌ام که هفت تا از آنها به چاپ رسیده است. در زمینهٔ آموزش هم اکنون در مجتمع دانشگاهی هنر، تربیت معلم هنر و حوزهٔ هنری، بازیگری، کارگردانی، نمایشنامه‌نویسی و عوامل فنی نمایش را تدریس می‌کنم.

□ دورهٔ آموزشی در حوزهٔ هنری به چه نحوی است؟

■ کلاسهای آموزشی تئاتر به سه دورهٔ مقدّماتی، تکمیلی و عالی تقسیم می‌شود. این کلاسها مجموعاً سه سال به طول می‌انجامد و اگر دو سال را هم برای تجربه اندوزی درنظر بگیریم، می‌توان گفت که ما پس از پنج سال افرادی خواهیم داشت که اهداف تئاتر اسلامی را دنبال می‌کنند. ◆

سی زیف و مرگ

● نصرالله قادری

نویسنده: روبر مرل
مترجم: احمد شاملو
کارگردان: مجید سرسنگی
تالار مولوی ــ اردیبهشت ۶۸
کاری از تئاتر تجربی دانشگاه تهران

مجید را می‌شناسم؛ با همهٔ شور و شوق و تعصّب خاصّش، و دوستش دارم به خاطر اعتقاد و باورهایش و اینکه دلسوخته است. پیش از آنکه نمایش را ببینم یادداشتی برایش تنظیم کرده بودم تحت عنوان:

مشکلی دارم زدانشمند مجلس باز پرس
توبه فرمایان چرا خود توبه کمتر می‌کنند؟

مجید قبلاً براین اعتقاد بود که در شرایط فعلی نباید از آثار خارجی استفاده کرد. او این باور را طیّ نقدهایی که در نشریهٔ «تئاتر» دانشگاه می‌نوشت صریحاً تبلیغ می‌نمود. وقتی برای اولین بار آفیش نمایش «سی زیف و مرگ» را به کارگردانی «مجید سرسنگی» دیدم، تعجب کردم و با خود گفتم، «آدم است، سنگ که نیست هرچند نامش «سرسنگی» باشد!»

نمایش «سی زیف و مرگ» که قبلاً بارها در دانشگاه و شهرستانها روی صحنه آمده بود، بار دیگر توسّط دانشجویان رشتهٔ تئاتر دانشکدهٔ هنرهای زیبا و به همّت «مرکز تئاتر تجربی» به اجرا درآمد، امّا نتوانست انتظار ما را برآورده سازد.

واژهٔ «تجربی» تقریباً مفهوم اصلی خود را در کشور ما از دست داده است و بیشتر به معنی آماتور غیرحرفه‌ای بکار گرفته می‌شود. شاهد این مدّعا «سی زیف و مرگ» است که به سبک و سیاق سایر کارهاست بی‌آنکه حامل «دیدگاه» یا «تجربهٔ» خاص و نوینی باشد.

«سی زیف و مرگ» در اجرای اخیر قربانی شده است. کارگردان می‌تواند با رعایت حقوق نویسنده و حفظ مفهوم و مقصود کلّی نمایش، دخل و تصرّفهایی در متن نمایش بنماید و خلاقیّت خود را در اجرای آن بکار گیرد، امّا قطعاً نباید چیزی از مفاهیم اصلی آن بکاهد. «سی زیف و مرگ» که به دنیای کمدی «گروتسک» نزدیک است و اغلب پارامترهای این نوع کمدی را درخود دارد، در اجرای فعلی چنین ویژگی را از دست داده است. هرچند کارگردان معتقد است که سبک خاصّی نداشته و اجرای او کمدی نبوده و تنها از طنز بهره برده است، امّا واقعیت کار برخلاف این مدّعاست. در این اجرا «سی زیف و مرگ» تا حدّ یک سیاه‌بازی تنزّل کرده است. بازیگران، بویژه بازیگرِ «مرگ» هرگاه صدای خندهٔ تماشاگران را می‌شنوند دست به کارهای خنده‌آورتری می‌زنند. در واقع اجرا تابع تماشاگر است و این برای یک تئاتر دانشجویی نقطهٔ ضعف بزرگی محسوب می‌شود.

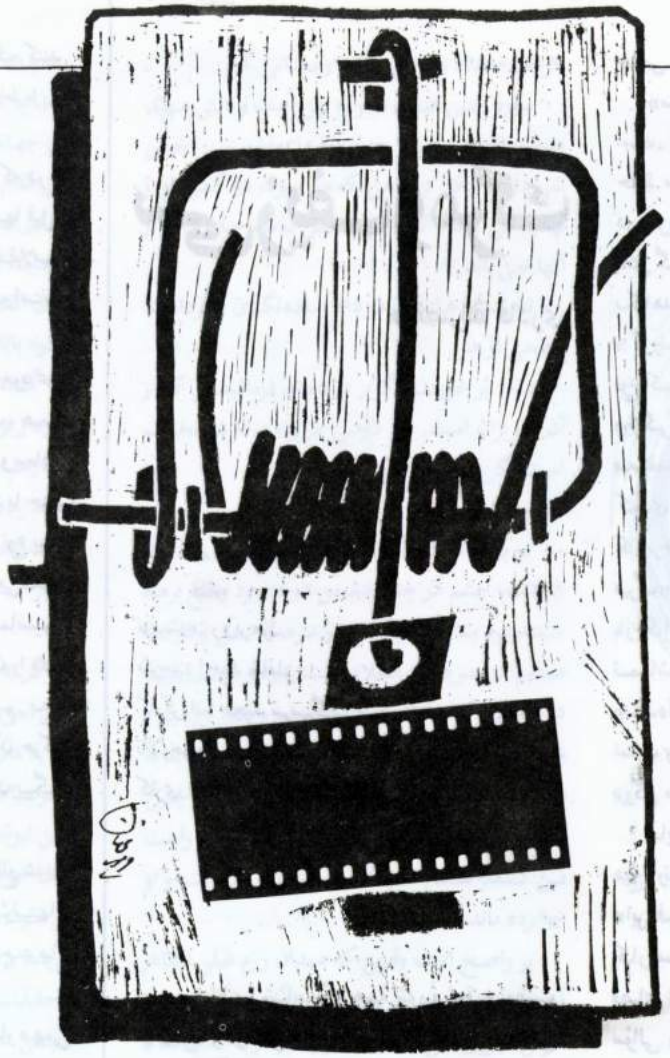
نمایش با یک بازی فرم آغاز می‌شود. این قسمت هیچ ارتباطی با کلیّت کار ندارد. کارگردان می‌گوید: «این قسمت در متن اصلی نبود، امّا چون فضای کلّی کار اسطوره‌ای بود، ما سعی کردیم که در آغاز، آن فضای اسطوره‌ای را بسازیم و در واقع یک علامت سؤالی را در ذهن تماشاگر ایجاد کنیم.» این فضا که برای انتقال اسطورهٔ سی زیف به مخاطب ایجاد شده، در رسیدن به مقصود موفّق نیست. نوع مراسمی که اجرا می‌شود شباهت اندکی به آیینهای یونانی دارد و موسیقی که بازیگران را همراهی می‌کند، افریقایی است گرچه کارگردان نمی‌خواسته که چنین باشد.

«سی زیف و مرگ» در اصل نمایش «سرسنگی» است، نه نمایش «مرل به علاوهٔ سرسنگی». چنانچه خود او می‌گوید: «حرف من حرف مرل نیست. من با دیدگاه خودم حرف خودم را می‌زنم.» شاید اگر «مجید» برای گفتن حرفهای خودش متن تازه‌ای می‌نوشت بهتر بود.

او در بارهٔ دکور می‌گوید: «چون موضوع رئال نبود، دکور را اکسپرسیونیستی گرفتیم.» می‌توان پرسید که چرا سوررئالیستی نگرفتید؟ هر انتخابی باید دلیلی محکم داشته باشد درغیر این صورت نتیجه‌ای جز یک اجرای ناهمگون ــ چنانچه اتفاق افتاد ــ نخواهد داشت.

بازی «مرگ» روی صحنه تا حدّ مضحکه سقوط می‌کند، به این دلیل که کارگردان می‌خواهد تلقّی نوی از مسئله را ارائه دهد. او می‌گوید: «مرگ به معنای عزرائیل نبود، فقط یک اسم بود. من باورشکنی کرده‌ام. اگر مرگ را یک بایگان گرفته‌ام

● بقیه در صفحه ۶۶



جذابیت در سینما

قسمت دوم

• سیدمرتضی آوینی

راه مافراسوی قواعد رایج در سینمای تجاری قرار دارد

❞ ملخّص نتیجه‌ای که در شمارهٔ قبل گرفتیم این بود که وجود جذابیت در سینما ضرورتی است که نمی‌توان بدان بی اعتنا ماند، امّا در عین حال نباید از این اصول نیز غافل بود که:

ـ اصالت دادن به «ضعفهای بشری» مجاز نیست.

ـ آزادی انسان و عقل و اختیار او نباید محکوم جاذبیتهای تکنیکی قرار بگیرد.

ـ جذابیت نباید «هدف» قرار بگیرد.

ـ اعتنا به نیازهای انسان برای ایجاد جاذبه نباید به ممانعت از سلوک او به سوی کمال وجود خویش منجر شود. ❝

«اتکاء برضعفهای بشری» برای نگاهداشتن تماشاگران روی صندلی سینما سوء استفاده‌ای است بسیار رایج و موفّق؛ و راستش را بخواهید، در این جهت، تاریخ سینما را باید تاریخ این سوء استفاده دانست. چرا ما سینمایی را که اصطلاحاً بدان «فیلم فارسی» می‌گویند مساوی با ابتذال می‌دانیم، حال

آنکه در میان اقشار وسیعی از عوام‌الناس، هواخواه دارد؟

کاری که فیلم فارسی با تماشاگر خویش می‌کند کار تازه‌ای نیست؛ «شکوه علفزار»، «داستان وست‌ساید»، «دختر گلفروش»، «هرگز نمیر مادر»، «سالهای دور از خانه» و... نیز با مخاطب خویش همان می‌کنند که فیلم فارسی. در طول تاریخ سینما، بسیار معدودند فیلمهایی که شیوه‌ای جز این برای تأثیرگذاری برمخاطب خویش اتّخاذ کرده باشند، و صرفنظر از بعضی تفاوتهای فرعی، در نوع رودررویی با تماشاگر، تفاوتی میانِ فیلمهای وسترن، خیالی، ترسناک، کمدی، ملودرام و... وجود ندارد.

وجه اشتراک در اینجاست که عموم این فیلمها، نوک پیکان تأثیرات روانیِ خویش را برمخاطب، به سوی ضعفهای او نشانه رفته‌اند، با این تفاوت که فی‌المثل در فیلمهای ملودرام، تماشاگر، انسانی احساساتی و یا عاشق‌پیشه فرض شده است، حال آنکه در فیلمهای وسترن، تور را به قصدِ تماشاگرِ سلطه‌جو و پرخاشگر و متجاوز انداخته‌اند. در فیلمهای تخیّلی، ماجراجویانه و کمدی، مخاطب فیلم را انسانی انگاشته‌اند گریزان از واقعیات، خیال‌پرور و اهل لغو. در فیلمهای ترسناک، اتکاء اصلی کار برقوّهٔ توهّم تماشاگر است و در تمامی این موارد، جذب تماشاگر از طریق «تسخیر روانی» او انجام می‌شود.

بعضیها چنین می‌اندیشند که «ضرورت مخاطبه با ضعفهای بشر» از لوازم ذاتی سینماست و به عبارت دیگر، سینما هرگز نمی‌تواند روی خطاب خویش را از ضعفهای بشر بگرداند. در حدّ افراط، آنان رسالت سینما را همین می‌دانند: «فریب دادن تماشاگر و کشاندن او به دامی از جاذبه‌های پست و غفلت‌زدگی و از خودبیگانگی، با ایجاد تفنّن و تلذّذ». آنها در جواب ما می‌گویند: «سینما همین است که هست؛ شما توقّعات خود را پایین بیاورید.» حال آنکه اگر ملاک تجربه باشد، در میان فیلمسازان غربی هم هستند کسانی که برخوردی جز این با تماشاگر داشته‌اند. آنها گاهی همچون «آندره وایدا» در فیلم «ارض موعود»، مخاطب خویش را رفته‌رفته به سوی نحوی «خودآگاهیِ محدود» هدایت می‌کنند و یا همچون «فرانچسکوروزی» در فیلم «سه برادر»، با «فطرت» تماشاگر مخاطبه دارند؛ و در عین حال به مسئلهٔ جذابیت نیز بی‌اعتنا نبوده‌اند.

آن «تسخیر روانی» که گفتیم، خواه ناخواه اتّفاق می‌افتد؛ این خاصیت سینماست و در بهترین شرایط نیز نباید انتظار داشت که «این رابطهٔ خاص و بی‌نظیر بین تماشاگر و فیلم» وجود نداشته باشد. فیلم، تماشاگر را تسخیر می‌کند و عموماً جانشین خودآگاهی او می‌گردد، امّا گفتگوی ما در «کیفیت ایجاد این رابطه و غایات آن» است. با تکیه برضعفهای نفسانی و روانی تماشاگر، این رابطه می‌تواند «ماهیتی سلطه‌جویانه» پیدا کند. امّا این تنها صورت ممکن نیست. یک رابطهٔ متقابل «جذب و انجذاب» بین نفس انسان و جهان خارج از او برقرار است که با توجّه به «خصوصیات روحی» انسان، صورتهای مختلفی می‌یابد. هرچه انسان را جذب کند، به نحوی او را تسخیر کرده و شکی نیست که این جذب و انجذاب همواره مبتنی برنیازهای متقابل است.

جاذبهٔ اشیاء و اشخاص برای انسان در آنجاست که می‌توانند نیازهای مادی و معنوی او را برآورده سازند، امّا حرکت در جهت رفع نیاز، در حالتی مذموم است که از سر «ذلّت و وابستگی» باشد و منافی با آزادی و عقل و اختیار انسان و غایات کمالی وجود او. در روابط اجتماعی نیز «نفسِ تسخیر و استخدام»، مذموم و ناشایسته نیست؛ «بردگی و استعباد» است که انسان را از «حریّت ذاتی» خود، که اصل وجود بشر است، دور می‌کند و به روابط اجتماعی ماهیتی ظالمانه می‌بخشد. این رابطهٔ جذب و انجذاب بین فیلمساز، فیلم و تماشاگر، غالباً به بردگی و استعباد می‌انجامد، حال آنکه برای راندن انسان به سوی کمال نیز نمی‌توان دست به تازیانه برد.

«استغراق» در فیلم از شروط لازمی است که فیلم و سینما با آن تحقّق پیدا می‌کند و نباید پنداشت که سخن ما به انکار این رابطه می‌انجامد. «انکار مطلق این رابطه» نفیِ سینماست و این مقصود ما نیست. سخن ما در کیفیت تحقّق این رابطه به نحوی است که در آن عقل و اختیار تماشاگر و حریّت ذاتی او منکوب واقع نگردد.

اهل سلطه برای تسخیر دیگران از طریق ضعفها و نقصها و نیازهای آنان وارد عمل می‌شوند. خرگوش را با هویج می‌فریبند، موش را با پنیر و کبوتر را با دانه. فی‌المثل، دیدن فیلمهای «بروس لی»، «جیمز باند» و یا «رمبو» می‌تواند مخاطب مستعد را از طریق پاسخهای مناسبی که به نیازهای کاذب قوّهٔ غضبیه‌اش می‌دهد، از خود بیگانه کند، به تسخیر کامل بکشاند و استعدادهای بالقوّهٔ شیطانی‌اش را در این جهات به فعلیت برساند. تماشاگری این چنین، رفته‌رفته در توهّمی که از وجود بروس لی یا رمبو به او ارائه شده است، استحاله می‌یابد. تکرار و استمرار به تثبیت خصائل و ملکاتی می‌انجامد که از این طریق یافته است و بیش از پیش امکان بازگشت به اصل فطری خویش را از دست می‌دهد و کارش به جنون می‌کشد؛ جنونی بسیار عمیق‌تر و ریشه‌دارتر از آن جنون اصطلاحی که ناشی از عوارض روحی و عصبی است.

در فیلمهای ترسناک، تسخیر روانی تماشاگر از طریق قوّهٔ واهمهٔ او انجام می‌گیرد. تماشاگر با آن که «می‌داند» آنچه در پیش چشم دارد دروغی بیش نیست، امّا از فریبکاری قوّهٔ وهم و تخیّل خویش نمی‌تواند بگریزد. نظیر انسانی تنها که می‌خواهد شب را در کنار مرده‌ای به صبح برساند: با آنکه می‌داند از مرده هیچ فعلی صادر نمی‌شود، می‌ترسد و اگر نتواند وجودش را تحت سیطرهٔ عقل بکشاند و خود را با استدلالها و براهین عقلی قانع سازد، چه بسا که در اوج توهّم، کارش به جنون منجر شود. با این همه، جای این سؤال وجود دارد که چرا تماشاگر، با وجود ترسی که برجانش مستولی می‌شود، سینما را ترک نمی‌گوید؟

تماشاگر سینما در رنجها و دردها و ترسهای یک زندگی خیالیِ مصوّر شریک می‌شود، بی‌آنکه در آن حضوری واقعی داشته باشد؛ همچون انسانی که از پشت پنجرهٔ یک اطاق گرم به ریزش برف می‌نگرد. تماشاگر فیلم ترسناک، از ترس خویش همان لذّتی را می‌برد که بچه‌ها از شنیدن قصّهٔ دیوها و پریان می‌برند؛ می‌ترسد، امّا چون می‌داند که آنچه می‌شنود قصّه‌ای بیش نیست و بغل مادربزرگ نیز به شدّت جای امنی است، از این ترس لذّت می‌برد.

در فیلمهای کمدی عموماً از اعجاب و شگفت‌زدگی تماشاگر سوء استفاده می‌شود. آنچه به او ارائه می‌شود کاریکاتوری است از یک زندگی کاملاً غیرمعمول و غیرواقعی. وجه تمایز کاریکاتور از واقعیت در آنجاست که کاریکاتور با مبالغه در قسمتهایی خاص از یک واقعیت که می‌توانند شاخص آن باشند، وجود پیدا کرده است. خنده، ناشی از اعجاب است و اعجاب، واکنشی است روحی در برابر وقایع و یا اشخاص و اشیاء غیرمعمول.

آیا می‌توان «خندیدن» را به عنوان یک «هدف» اختیار کرد؟ گاهی شنیده می‌شود که «خنده» را به مثابهٔ یک «مکانیسم دفاعی» در برابر مشکلات اعتبار می‌کنند و فی‌المثل پیشنهاد می‌دهند که برای تخفیف دشواریهای ناشی از تضییقات اقتصادی، رسانه‌های گروهی باید «خنداندن» را به مثابهٔ یکی از اهداف اصلی کار خویش اختیار کنند. این سخن که ریشه در یک برداشت عامیانه از روانشناسی جدید دارد، برجهل گوینده نسبت به غایات کمالی وجود انسان استوار است. خنده مکانیسم دفاعی انسانهایی است که ضعف نفس، آنان را از مواجهه با چهرهٔ جدّی حیات عاجز ساخته است. اگر «فرار» را بتوان به مثابهٔ یک مکانیسم دفاعی پذیرفت، خنده را هم می‌توان.

کسی با ایجاد تفنّن و سرگرمی برای مردم، به طور

• شرط دینداری آن است که ما در برخورد با همهٔ مسائل، پیش از هر چیز به انسان و کمال معنوی او بیندیشیم و لذا سینما را جدا از «نتایج اخلاقی» آن نمی‌توان بررسی کرد.

محدود و حتّی المقدور با غایات کمال طلبانه، مخالفتی ندارد؛ امّا جذب انسانها به سوی اهدافی که با حیات طیبهٔ انسانی مخالفت دارد، ظلمی است غیرقابل بخشش. در اینجا ما کاملاً آگاهانه، بحثهای ماهوی مربوط به سینما را از اخلاق جدا نمی‌کنیم چرا که اولاً شرط دینداری همین است، و ثانیاً اصلاً ما معتقدیم که تفکّر علمی باید بردین مبتنی باشد نه بالعکس. پروتستانتیزم، تجربه‌ای است تاریخی که هنوز بیش از چند قرن از آن فاصله نگرفته‌ایم و آثار مفسده‌انگیز آن امروز در حیات مفتضح غربیها به وضوح ظاهر است و اگر هم این تجربهٔ تاریخی را نداشتیم، اتکاء ما بریک پشتوانهٔ غنی تفکّر دینی است که در سراسر جهان نظیری ندارد و ریشه‌های انقلاب نیز در خاک آن پا گرفته.

ما آموخته‌ایم که در تمام مسائل مستحدثه، همواره «دین و احکام آن را» به مثابهٔ «مطلق حق» بگیریم و شرایط جدید و مقتضیات زمان را حول این محور لایتبدّل معنا کنیم و بنابراین هرگز در برابر این سؤال که «چرا «اخلاق» را از بحثهای ماهوی مربوط به سینما جدا نمی‌کنید؟» دچار تردید نمی‌شویم. دین اسلام برای «شکوفایی کرامات باطنی انسان» تشریع شده است و بنابراین، ما «اخلاق حسنه» را به مثابهٔ «هدف مطلق آفرینش» می‌شناسیم و در برابر مقتضیات و لوازم و شرایط جدید، تکلیف ما به زبان ساده آن است که هر چه را با حیات طیبهٔ انسانی و اخلاق کریمه منافات دارد، به دور بریزیم.

گذشته از آن، این گونه تشکیکها از تفکّری غربزده برمی‌آید که «نظر و عمل» را جدا از هم می‌داند و اگر مقاله‌ای اینچنین حوصلهٔ آن را داشت و بضاعت نویسنده نیز اجازه می‌داد، بسیار مناسب بود که در اینجا به این اشتباه فلسفی که اصل شجرهٔ تفکّر رایج در مغرب زمین است می‌پرداختیم و تناقض آن را با دین و دینداری نشان می‌دادیم... امّا به هر تقدیر، بسیاری از مسائلی که ما در این مباحث طرح می‌کنیم، اصلاً برای غربیها و غربزدگان محلّی از اعراب ندارد.

اتّخاذ «خنده» به مثابهٔ یک «هدف» مجاز نیست، چنان که انسان اجازه ندارد «لذّت بردن» را به مثابهٔ غایتی برای حیات خویش برگزیند. شکی نیست که سینما از توان بسیاری برای ایجاد تفنّن و تلذّذ برخوردار است، و اگر نبود این حقیقت که «خلقتم للبقاء لا للفناء» شما را برای بقا آفریده‌اند نه فنا، انسان نیز می‌توانست خود را تسلیم لذّات کند و کسی هم داعیه‌ای جز این نداشت.

شرط دینداری آن است که ما در برخورد با همهٔ مسائل، پیش از هر چیز به انسان و کمال معنوی او بیندیشیم و لذا سینمای کمدی، جنایی، ترسناک، ملودرام‌های عاشقانه و... را جدا از «نتایج اخلاقی» نمایش آنها نمی‌توان بررسی کرد.

در وجود انسان ضعفهای بسیاری وجود دارد که می‌توان نوک پیکان جذابیت را بدانجا متوجّه داشت. از طریق چشمها می‌توان برهمهٔ وجود این اسفندیار روئین‌تن غلبه یافت، امّا مگر صورت مسئله را باید اینچنین فرض کرد که ما در جستجوی راههایی برای غلبه برتماشاگر برآییم؟

اگر جذابیت اصالت پیدا کند و هیچ حدی نیز وسیله را محدود نکند، آنگاه همان اتّفاقی می‌افتد که اکنون در سینمای غرب افتاده است. فیلمساز کمندِ خویش را به غرایز شهوی و غضبی تماشاگر و هزار ضعف دیگر در وجود او بند می‌کند تا سدّ دفاع روانی او را خُرد کند و وجودش را به تسخیر کشد.

اگر سینما بخواهد برضعفهای روحی بشر: عواطف سطحی و مبتذل، تمایل به جلوه‌فروشی و خودنمایی، تمایل به غلبه و استکبار، تمایل به فرار از مواجهه با دشواریها و واقعیات، تمایل به تسلیم در برابر قدرت، غرایز شهوی، تمایل به اسراف و افراط در تمتّع و لذّت‌جویی و... بنا شود، کار به رشد این صفات مذموم در وجود بشر خواهد انجامید و او را از حدِّ اعتدال انسانی خارج خواهد کرد.

هیچ فیلمسازی نمی‌تواند بدون یک تصوّر پیشاپیش از مخاطب خود فیلم بسازد و خواه ناخواه، روحیات او در کارش ظاهر می‌گردد. سِحر این نوع فیلمها، بسته به هویت کارگردان، اقشار مختلفی از مردم را دربر می‌گیرد. فیلمساز انتلکتوئل نمی‌تواند با مردم مخاطبه‌ای داشته باشد و بالعکس، فیلمهای فارسی و هندی[1]... نوعاً روی خطاب با عوام الناس دارند؛ اگرچه با شیوه‌هایی یکسان، از طریق «تسخیر جادوئی روان تماشاگر». اینجا دیگر اطلاق لفظ مخاطب به تماشاگر فیلم محلی ندارد، چرا که آنچه بین فیلم و تماشاگر ــ در این نوع فیلمها ــ می‌گذرد، دیگر مخاطبه یا همزبانی نیست، بلکه تسخیر جادویی روان و یا به قول یکی از دوستان، هیپنوتیزم است.

•

جان کلام اینکه باید تماشاگر فیلم را انسانی صاحب عقل و اراده و حریت ذاتی دانست و با او آن‌چنان رفتار کرد که شأن انسانی او اقتضا دارد. جذابیت، فقط در برابر نیازهای بشری معنا دارد و لذا اگر راه سوءاستفاده از ضعفهای تماشاگر را برخود ببندیم، باید روی به جاذبه‌هایی بیاوریم که جانب کمال انسانی را رها نکرده‌اند و ریشه در فطرت الهی انسان دارند.

«حکمت وجود لذّت» در طبیعت، برای تسهیل حرکت انسان در جهت پیوستن به کمال غایی وجود خویش است. امّا نکتهٔ بسیار ظریفی در اینجاست: این حکم تا هنگامی درست است که «مطلق لذّت» مورد توجّه انسان قرار نگرفته است وإلّا از آن پس، یعنی از آن هنگام که «لذّت جویی» در حیات بشر اصالت پیدا کند، دیگر نه تنها راهی به سوی کمال ندارد که او را به سقوط در ورطهٔ حیوانیت کامل می‌کشاند.

براین قیاس، آنچه که مذموم است، نه «مطلقِ جاذبیت»، بلکه اصالت دادن به آن است؛ اگر جاذبهٔ سینمایی اصل واقع نشود، نه تنها سدّ راه کمال نخواهد شد، بلکه تماشاگر را در طیّ طریق به سوی شکوفایی فطرت و اعتدال وجود، مدد خواهد کرد.

آنچه در اینجا برقلم می‌گذرد، در مقام تبیینِ حِکمی و اعتقادی است، اگر نه، نویسنده خود واقف است که جستجوی راه موکول به‌تجربهٔ عملی در کار فیلمسازی است. مهم آن است که بدانیم راه ما فراسوی قواعد رایج در سینمای تجاری قرار دارد و عموم آنچه به مثابهٔ قواعد مسلّم و خدشه‌ناپذیر تلقّی می‌شود، بُتهایی است که باید شکسته شود. راه ما، راه فطرت است، و البتّه، همان طور که گفتیم، نه چنین است که در سینمای غرب مطلقاً نشانه‌هایی از آن منظری که ما در جستجوی آن هستیم یافت نشود.

تفکّری که با انقلاب اسلامی در جهان امروز طرح شده است تفکّر تازه‌ای است که باید به ظهور تحوّلاتی عظیم در صورت این تمدّن نیز بیانجامد، چرا که «صورت» در عالم وجود همواره تابع «سیرت» است و وظیفهٔ ایجاد این تحوّل نیز جز ما ــ که پروردهٔ این تفکّر هستیم ــ برگردهٔ چه کسانی می‌تواند باشد؟

• پاورقیها:

۱. سینمای ایران بعد از انقلاب، و مخصوصاً در چند سالهٔ اخیر رشدی بسیار چشمگیر داشته است که باید ارج نهاده شود. مقصود ما سینمایی است که اصطلاحاً به آن «فیلم فارسی» می‌گویند.

بکرگرایی و جوگرایی در سینمای جوان

• محمود اربابی

اگر سینمای جوان را «سینمای امید» بنامیم، سخنی به گزاف نگفته‌ایم. مشاهدهٔ حاصل تلاش جوانان پرشور در جشنواره‌ها شعلهٔ امید را در دل علاقمندان به سینمای کشور برمی‌افروزد. کوشش این هنرمندان تازه کار برای به تصویر کشیدن آنچه در اذهان پاک و مصفّایشان می‌گذرد، درخور تحسین است. تلاش چشمگیر آنان به منظور یافتن بهترین زبان برای ارائهٔ پیامشان به گونه‌ای است که آیندهٔ روشنی را در عرصهٔ سینمای کشور ترسیم می‌نماید.

اگرچه به زعم گروهی از «خواص»، جشنوارهٔ سینمای جوان فاقد اعتبار خاص است، امّا صمیمیت و صداقت فیلمسازان شرکت کننده در آن را به عنوان یک ارزش والای انسانی نمی‌توان انکار نمود. این صمیمیت در واقع وجه تمایز سینمای جوان و سینمای حرفه‌ای است. نقد صادقانه و فعال فیلمسازان از یکدیگر و نیز وجود فضایی که بروز چنین برخوردهایی را ممکن می‌سازد، براستی قابل ستایش است. با این وجود، جشنوارهٔ سینمای جوان خالی از ضعفها و آفتها نیست. ما در اینجا به بررسی و تحلیل برخی از این آفات می‌پردازیم:

یکی از وجوه افتراق بیان هنری با بیان غیرهنری جاذبهٔ موجود در بیان هنری است. سینما در طول حیاتش نشان داده که قدرت زیادی در جلب توجّه مخاطبین خود دارد، چرا که از عواملی همچون قواعد دراماتیک نمایش، ریتم، تمپو و نظایر آنها بخوبی بهره می‌جوید و در واقع اعتبار سینما در گرو جذابیت آن است. سینما گر باید شرایط لازم را برای انتقال مفاهیم فیلم به مخاطبین آن فراهم سازد و چنانچه این ارتباط برقرار نگردد، خودبخود علّت وجودی اثر نمایشی از میان خواهد رفت. البتّه این عوامل می‌تواند در خدمت مقاصد تجاری یا ترویج ابتذال درآید.

در سینمای غیرآماتور، فیلمسازان به فراخور انگیزه‌های روحی ــ فرهنگی خود، از عناصر متعددی همچون ساختار کاملاً داستانی و دراماتیک، تصویربرداری جذاب، ریتم مناسب، حادثه و جنجال و جاذبه‌های غریزی به هر بهانهٔ ممکن مدد می‌گیرند. سینمای حرفه‌ای، صرفنظر از تمامی مقاصد اجتماعی، غالباً در اندیشهٔ حفظ سرمایه و کسب سود است. امّا حاکمیت فضای صحیح در سینمای آماتور و عدم نگرانی از بازگشت سرمایه، به میزان زیادی سینماگران جوان را نسبت به استفاده از عناصر صرفاً تجاری و مبتذل مصون می‌دارد.

عوامل مذکور، برای سینماگری که در آغاز راه است، خودبخود مشکلاتی را به‌وجود می‌آورد که بی‌توجّهی به آنها، سبب هرز رفتن استعدادهایی می‌شود که قابلیت رشد و شکوفایی دارند. در اینجا ما قصد پرداختن به آفات فردی و شخصیتی فیلمساز، از قبیل خودنمایی، بی دردی، تبعیت از تمایلات شخصی و غیره را نداریم. هرچند این انگیزه‌ها درخور تأمّل هستند، امّا آنچه مورد نظر ماست بررسی دو آفت تقریباً عمومی است که به شکلی پنهان، ذهن فیلمساز را آلوده می‌کنند و اگر او نسبت به آنها آگاه نباشد درصدد رفعشان برنخواهد آمد. این دو آفت را می‌توان تحت عناوین کلّی «جوّگرایی» و «بکرگرایی» بیان نمود.

فیلمساز جوان همواره چندین گام از مخاطب عام سینما پیشتر است، امّا او نیز با دنیای سینمای حرفه‌ای ارتباط دارد و لاجرم از آن تأثیر می‌پذیرد. دنیای سینمای حرفه‌ای با سینمای آماتور تفاوتهای محسوسی دارد. فضایی که بر سینمای حرفه‌ای حاکم است همه چیز را به تبعیت از خود وامی‌دارد. آنچه ساخته می‌شود و آنچه نقد می‌گردد متأثّر از عوامل متعددی از قبیل مصلحت طلبی‌های فردی و گروهی است. سینماگر جوان باید از تسلیم شدن در برابر معیارهای جوّ غالب بپرهیزد، زیرا تبعیت از جوّ حاکم در واقع آغاز تقلید در کار هنری است؛ چیزی که در برخی از آثار هفتمین جشنوارهٔ سینمای جوان به چشم می‌خورد.

یکی از پیامدهای جوّگرایی «ساختن فیلم برای جشنواره» است. در این میان داوریهای جشنواره می‌تواند نقش مؤثّری در تضعیف یا تشدید چنین گرایشهایی ایفا نماید. چنین سینمایی فقط برای مخاطبین جوّگرا جاذبه دارد؛ جاذبه‌ای که جایگزین جذابیت اصیل در یک اثر هنری می‌شود و صمیمیت فیلمساز را به تدریج از میان می‌برد.

«فرم گرایی» جنبهٔ دیگری از «جوّگرایی» است. توجّه به ایجاد جاذبه و کشش در فیلم از طریق فرم، اندیشه و معنا را تحت‌الشعاع قرار داده و «سطح‌نگری» را به دنبال می‌آورد. در هفتمین جشنوارهٔ سینمای جوان اغلب فیلمهایی که سوژهٔ فقر را دربر می‌گرفتند، تحلیل عمیقی از مسئله ارائه نمی‌کردند.

«بکرگرایی» پرداختن به موضوعاتی است که کسی تا به حال به آنها نپرداخته و طبیعتاً دارای جاذبه می‌باشند. خطر بالقوّه‌ای که در اینجا وجود دارد آن است که گاه جاذبهٔ موضوع چنان چشمگیر و قوی است که ساختار سینمایی فیلم را نفی می‌کند و یا به دلیل برخورد ساده و سطحی با آن ارزش موضوع به کلّی از میان می‌رود.

تعدادی از فیلمهای ارائه شده در هفتمین جشنوارهٔ سینمای جوان دارای سوژه‌های بکر و کاملاً تازه‌ای بودند که از آن میان فیلمهای «دارا راست می‌گفت، امّا...»، «حوض، ترکه، پله» و «پشت برقع» برجسته‌تر می‌نمودند. این گونه فیلمها به دلیل جاذبهٔ ذاتی سوژه‌هایشان، علیرغم ضعف در تصویر و اجرا، جالب و زیبا به نظر می‌آمدند و نشان از صداقت و صمیمیت فیلمسازان داشتند.

به طور کلّی جوگرایی و بکرگرایی مایهٔ بی‌توجّهی به عنصر اندیشه و تحقیق و موجب تقویت ساده‌نگری در فیلمساز و مخاطب می‌شود و استعدادهای جوان و فعال را از رشد صحیح باز می‌دارد. اگر ما در رفع این آفات موفّق نشویم، هرگز نمی‌توانیم سینمای صاحب اندیشهٔ اسلامی داشته باشیم.

کشتی آنجلیکا حامل چه اندیشه و پیامی است؟

• محمد هادی

• بزرگ نیا در این فیلم، علی رغم استفادهٔ قوی از ابزار و عوامل تکنیکی، چون تنها به تقلید تجارب دیگران بسنده کرده، کارش از هر گونه خلاقیت هنری خالی است.

از سوی بعضی منتقدین، عمده‌ترین دلیل تأیید و تحسین «کشتی آنجلیکا»، برخورداری از ساختار قوی سینمایی اعلام گردیده است. با دیدن فیلم برروی پردهٔ سینما این طور برداشت می‌شود که منظور از «ساختار قوی» ظاهراً استفادهٔ مطلوب از عوامل و ابزار تکنیکی و فنّی بوده است. امّا حتّی اگر در فیلمی استفاده از ابزار فنّی و عوامل تکنیکی به بهترین نحو صورت گرفته باشد، آیا به تنهایی برای تأیید و تحسین فیلم به عنوان یک اثر کامل و ارزشمند هنری کافی است؟ مگر نه این است که سینما با وجود بهره گیری از صنعت و تکنولوژی و بکارگیری تکنیک و ابزار فنّی بیش از هر چیز به عنوان یک مقولهٔ فرهنگی و هنری مطرح است؟ و مگر نه این است که ارزیابی و ارزشگذاری یک اثر هنری باید براساس فکر و اندیشه‌ای که حامل آن است، میزان و نوع خلاقیت و آفرینشی که هنرمند از خود بروز داده، و نوع و میزان تأثیری که براحساس و ذهن مخاطب برجای می‌گذارد صورت گیرد؟

امّا کشتی آنجلیکا حامل چه اندیشه و پیامی است؟ یک ماجراجوی ایرانی الاصل پس از سالها دوری از وطن، در حالی که نقشهٔ یک گنج افسانه‌ای را با خود دارد، به یکی از بنادر جنوب وارد می‌شود. او مصمّم است تا به هر طریق ممکن صندوقهای طلایی را که زمانی همراه یک کشتی در وسط آبهای خلیج فارس غرق شده‌اند به چنگ آورده و سراسر عمر را در ناز و نعمت سپری نماید. ابتدا به سراغ یک ناخدای کشتی بادبانی می‌رود و او را برای همراهی با خود و شریک شدن در گنج افسانه‌ای ترغیب می‌کند. سپس به انگیزهٔ تأمین مخارج سفر موضوع را با والی وقت شیراز در میان می‌گذارد. والی شیراز و پسرش، در طمع به چنگ آوردن طلاها، همکاری و همراهی با قهرمان فیلم را می‌پذیرند. آنها درپوشش صید مروارید که بهانه‌ای است برای فریب انگلیسیها که جنوب را در اشغال دارند راهی دریا می‌شوند. پس از جستجوی بسیار، طلاها را می‌یابند و در این میان بین قهرمان فیلم و پسر والی درگیریهایی رخ می‌دهد که منجر به حبس پسر والی در انبار کشتی می‌شود. از طرفی والی شیراز که از گرفتاری پسرش بو برده است موضوع طلاها را با فرماندهٔ قوای انگلیس در جنوب در میان می‌گذارد. انگلیسیها کشتی بادبانی را در دریا

• کشتی آنجلیکا

کارگردان: **محمد بزرگ نیا**
نویسندگان فیلمنامه: **بهنام دیانی، حسن قلی زاده، محمد بزرگ نیا**
تهیه کنندگان: **علی اکبر عرفانی و شرکت آیینه**
مدیر تولید: **فریدون آزما**
مدیر فیلمبرداری: **حسن قلی زاده**
فیلمبردار: **حسن باقری**
تدوین: **عباس گنجوی**
طرح صحنه و لباس: **امیر اثباتی**
گریم: **جلال معیریان**
موسیقی متن: **بابک بیات**
رنگی، ۳۵ میلی متری، ۱۱۰ دقیقه

می‌یابند. پسر تازه‌داماد ناخدا در درگیری کشته می‌شود. پسر والی از حبس آزاد می‌گردد و ماجراجوی ایرانی و همکارانش تحت‌الحفظ، توسّط کشتی بادبانی به ساحل هدایت می‌شوند. در ساحل مردم به قصد خلاصی عدّه‌ای مظنون که در ارتباط با این قضیه در بازداشت انگلیسیها بسر می‌برند، به طرفداری از قهرمان فیلم برمی‌آشوبند. در چشم به‌هم زدنی شیرازهٔ امور از دست قوای انگلیس خارج شده و فرماندهٔ آنها توسّط ماجراجوی ایرانی به هلاکت می‌رسد. دیگر مأموران و سربازان انگلیسی نیز توسّط مردم کشته یا اسیر می‌شوند. پسر والی که همراه صندوقچه‌های طلا با قایق رو به ساحل دارد با مشاهدهٔ به‌هم خوردن اوضاع، قصد بازگشت به سوی کشتی را می‌کند، ولی قهرمان فیلم از فراز برج پاسگاه نظامی انگلیسیها او را می‌بیند و از همان‌جا، توسّط یک فبضه توپ نشانه‌گیری کرده، او و قایق را متلاشی می‌سازد و فیلم به آخر می‌رسد.

فیلم منتخب «انجمن نویسندگان و منتقدان سینمایی ایران» در هفتمین جشنوارهٔ فیلم فجر، کپی ناقصی است از فیلمهای درجه سه ماجرایی ــ تاریخی و پرحادثهٔ خارجی. «درجه سه» و «ناقص» از این روی که بوده‌اند فیلمهایی که در عین داشتن مشخصهٔ تاریخی ــ حادثه‌ای، لااقل از واقعه‌ای مستند حکایت می‌کرده‌اند و یا در صورت تخیّلی بودن نیز حاملِ پیامی انسانی، فرهنگی یا اجتماعی بوده‌اند، در حالی که کشتی آنجلیکا از همهٔ اینها تهی است و صرفاً به بازسازی مجرّد صحنه‌ها و ترکیب و تنظیم آنها براساس قصّه‌ای بی خاصیت پرداخته است. نقص و تناقض در داستان و شخصیت‌پردازی‌های فیلم بسیار است. آدمی که صرفاً جهت کسب مال و به چنگ آوردن طلا خود را به آب و آتش می‌زند، در قسمت پایانی فیلم همچون یک قهرمان ملّی که با همیاری مردم با قوای اشغالگر انگلیس سرشاخ می‌شود، مطرح می‌گردد. ناخدا و پسر تازه‌دامادش بدون داشتن تضمینی برای موفّقیت، کشتی بادبانی را که تمامی سرمایهٔ زندگیشان است در اختیار ماجراجوی ایرانی می‌گذارند و خود نیز با او همراه می‌شوند. با توجّه به مالکیت کشتی و لوازم و تجهیزات آن توسّط ناخدا و تهیهٔ آب و غذا و استخدام عملهٔ کشتی از سوی او، معلوم نیست آن مخارج هنگفتی که مشارکت والی شیراز و همراهی پسرش را ایجاب نموده چیست؟ پسر والی که هم کلّه‌شق و مغرور است و هم نُنر و ناز پرورده، جز ریخت و پاش آذوقه و آب و ایجاد دردسر و در نهایت تلاش برای تصاحب تمامی گنج نقشی ندارد. حتّی اگر وجود او برای کسب اجازهٔ سفر از سوی انگلیسیها نیز در نظر گرفته شود، بازهم غیرمعقول و نارسا به نظر می‌رسد.

قهرمان فیلم با آن روحیهٔ ماجراجویانه و تجربه و زیرکی که دارد باید می‌توانست به سادگی راه ساده‌تر و کم دردسرتری را برگزیند.

در قسمتهای پایانی فیلم و در میان آن همه شلوغی که مردم در جنگ و گریز با مأمورین انگلیسی از هر در و دیواری بالا می‌روند، دقایقی چند، در خلوتی نه چندان معقول، فرماندهٔ انگلیسی و ماجراجوی ایرانی به تعقیب یکدیگر می‌پردازند و سرانجام فرماندهٔ انگلیسی به طرز مخوفی به‌دست قهرمان فیلم از پای درمی‌آید.

در صحنه‌ای دیگر، از بالای برج قلعهٔ نظامی، قهرمان فیلم پسر والی را همراه طلاها در قایق در حال پارو زدن به سمت کشتی می‌بیند. او در یک آن توپخانهٔ سنگینی را همچون یک تفنگ دوربین‌دار شکاری به سمت قایق نشانه‌روی کرده و با همان گلولهٔ اول آن چنان به وسط خال شلیک می‌کند که بُهت و حیرت تماشاچیان را برمی‌انگیزاند. از دید سازندهٔ فیلم، صندوقهای طلا که همهٔ ماجراها برای کسب آنها بوقوع پیوسته‌اند، بار دیگر به قعر دریا باز می‌گردند و هیچ کس را نصیبی از آنها نمی‌رسد. غافل از اینکه در آبهای جنوب، بخصوص در چند ده‌متری ساحل، عمق آب آن‌قدر کم است که قهرمان شجاع فیلم که سهل است، بچه‌های بومی منطقه نیز می‌توانند با چند شیرجه تا آخرین سکهٔ طلا را نیز به سادگی به چنگ آورند.

این داستان خالی از ارزش و محتوا توسّط سه فیلمنامه‌نویس به صورتی کلیشه‌ای برای فیلم تنظیم گردیده و کارگردان نیز از همهٔ ترفندهای سینمایی تجربه شده در فیلمهای حادثه‌ای ــ تاریخی خارجی برای پرداخت فیلم و به‌وجود آوردن ساختار قوی و منسجم! آن سود جسته است. آنان که با فضای سینمای تجاری در سالهای ۴۰ و اوایل سالهای ۵۰ آشنایی دارند (یعنی همان زمان که کارگردان این فیلم دوران دانشجویی خود را در مدرسهٔ تلویزیون و سینما می‌گذرانده است) بازسازی بسیاری از صحنه‌های مهیّج آن فیلمها را نعل به نعل در کشتی آنجلیکا می‌بینند. قهرمان چهارشانهٔ ماجراجو و چکمه‌پوش، نبرد دریایی، جستجوی پرحادثه برای گنج و رقابت و درگیری جهت تصاحب آن، طوفان دریا و هجوم امواج بر بدنهٔ کشتی، برافراشتن و فرود آوردن بادبانها، جدایی نوعروس از تازه‌داماد، مراسم و آیینهای بومی، تاختن با اسب در صحاری و دشتها، عبور ستون سواره‌نظام با پرچم، نقشهٔ پررمز و راز و کهنه از محلّ اختفای گنج، و... و در ورای این همه، دریغ از ارائهٔ یک فکر، انتقال یک پیام و تشریح یک ایده.

به نظر می‌رسد «بزرگ‌نیا» پس از گذراندن دوران تحصیل به شدّت تحت تأثیر فیلمهای کذایی بوده و هر بار با مشاهدهٔ یکی از آنها آرزو می‌کرده است زمانی بتواند نظیر آن را بسازد. سالها گذشته است. سینما دچار تغییرات و تحوّلات بزرگی شده است. حتّی فیلمسازان فیلمهای حادثه‌ای به جای افسانه‌های پرماجرای تاریخی به نبردهای فضایی و جنگ ستارگان و غیره روی آورده‌اند. امّا هنوز سازندهٔ کشتی آنجلیکا در دوران گذشته سیر می‌نموده و در تخیّلات فیلمهایی که در دوران جوانی دیده یا تجزیه و تحلیل فنّی و تکنیکی آنها را در دوران دانشجویی گذرانده است بسر می‌برده است. اکنون در اواخر دههٔ ۶۰ و پس از این همه وقایع تاریخی و اجتماعی و سیاسی، سرانجام او موفّق شده است تا آرزوی دیرینهٔ خود را جامهٔ عمل بپوشاند.

مشکل فیلم کشتی آنجلیکا تنها این نیست که قصّه‌ای بی‌محتوا و بی‌مایه و کهنه دارد. بزرگ‌نیا در این فیلم، علی‌رغم استفادهٔ قوی از ابزار و عوامل تکنیکی و فنّی، چون تنها به تقلید تجارب دیگران بسنده کرده، کارش از هر گونه خلاقیت و آفرینش هنری خالی است. حفظ کردن و فراگیری فنون تکنیکی در سینما خوب است و لازم؛ ولی کاربرد اصول تکنیکی در سینما، اگر آن را هنر بدانیم و نه فقط صنعت و فن، باید با ابداع و خلاقیت همراه باشد. در کشتی آنجلیکا، ترکیب صحنه‌ها، حرکتهای دوربین، انتخاب و هدایت بازیگران، کادربندی و میزانسن و دکور و غیره ظاهراً بی‌نقص هستند، امّا چون همهٔ اینها تقلید و کپی از فیلمهای خارجی بوده، عنصر خلاقیت کارگردان را کمتر با خود دارند، خشک و بی‌روح به نظر می‌آیند. البتّه به دلایلی که معلوم نیست، کارهای لابراتواری، صداگذاری و تروکاژی فیلم نسبت به اکثر فیلمهایی که در ایران ساخته شده‌اند از برجستگی خوبی برخوردارند.

فیلم کشتی آنجلیکا نزدیک به دو ساعت تماشاگران عادی را سرگرم نموده، آنها را برروی صندلی سینماها می‌نشاند. امّا وقتی فیلم تمام می‌شود، جز گیجی ناشی از دو ساعت فرورفتن در دنیای اوهام چیزی برجای نمی‌ماند. شاید «بزرگ‌نیا» اصلاً داعیه‌ای هم نداشته باشد و اصولاً طرفدار چنین سینمایی باشد. او با قدرت از تمامی عوامل جذابیت کاذب استفاده کرده و لابد به تهیه کنندگانش قول داده است با بکارگیری همه چیز، تماشاگران عادی را به سینماها بکشاند و فروش فیلم را تضمین کند. شاید جز این هیچ رسالت فرهنگی و هنری نیز برای خود قائل نباشد؛ امّا آنان که داعیهٔ هدایت سینما به سوی تعالی و کمال هنری را دارند، چگونه می‌توانند مؤیّد و مروّج چنین سینمایی باشند؟

سینمای ما باید با ریشه‌های فرهنگ خودمان پیوند داشته باشد

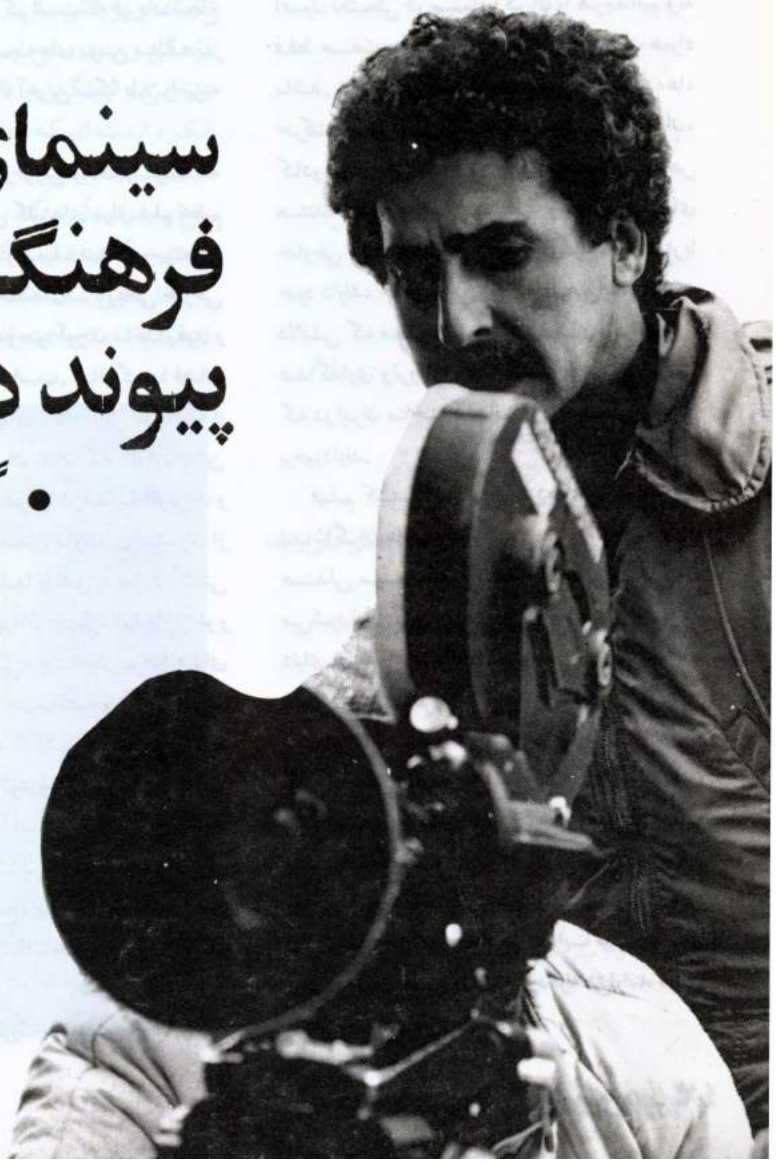
• گفتگو با مسعود جعفری جوزانی

□ مسعود جعفری جوزانی تحصیلات سینمایی خود را در آمریکا به پایان رسانده، فعالیت حرفه‌ای خود را پس از پیروزی انقلاب اسلامی آغاز نموده است. او که با وجود زندگی و تحصیل در غرب و حشر و نشر با کارگردانان صاحب‌نام هالیوود، از غرب‌باوری و غربزدگی گریزان است، درد بزرگ هنرمندان و روشنفکران متمایل به غرب را خودکم‌بینی می‌داند و ریشه‌های تاریخی این خودکم‌بینی را در نهضت منورالفکری سالهای بعد از مشروطیت جستجو می‌کند.

جعفری جوزانی بعد از ساختن چندین فیلم کوتاه که در اغلب آنها نوعی جستجو برای بازگشت به ریشه‌های فرهنگی مشاهده می‌شود، با فیلم سینمایی «جاده‌های سرد» به صورت جدی در جامعهٔ سینمایی کشور حضور یافت. او در این فیلم تلاش کرده بود تا پیوندهای انسانی موجود در یک جامعهٔ روستایی را به تصویر کشد و تا اندازه‌ای نیز در این کار موفق بود. عمده‌ترین دلیل توفیق «جاده‌های سرد» در فستیوالهای بین‌المللی نیز همین توجه به پیوندهای انسانی بود که تماشاگر تشنهٔ عاطفه و انسانیت در غرب را به تحیّر وامی‌داشت. جوزانی در این اثر تسلط خود را در کارگردانی و هدایت عوامل و عناصر دخیل در یک کار سینمایی به خوبی نشان داده بود. اما این کارگردان تازه‌وارد به خانوادهٔ سینمای کشور در آن زمان از سوی منتقدین و نویسندگان سینمایی وطنی مورد بی‌مهری قرار گرفت و تنها وقتی از او و اثرش مختصر ذکری به میان آمد که «جاده‌های سرد» از سوی منتقدین و تحلیلگران خارجی مورد تحسین قرار گرفت.

دومین فیلم بلند مسعود جعفری جوزانی «شیرسنگی» نام داشت و سومین اثر او، «در مسیر تندباد»، در هفتمین جشنوارهٔ فیلم فجر به عنوان بهترین فیلم برگزیده شد.

گفتگویی که در پی می‌آید خلاصهٔ نشستی چندساعته با این کارگردان جستجوگر ایرانی است که در طیّ آن نظرات و دیدگاههایش را درخصوص وضعیت سینمای ایران بیان داشته است. در این نشست پرسشهایی هم درباب «آموزش سینما در ایران» مطرح گردید و آقای جعفری جوزانی که در دانشکده‌های داخل و خارج سابقهٔ تدریس نیز دارد، با حوصله به آنها پاسخ گفت. این پاسخها ان‌شاءالله در فرصت مناسب به چاپ خواهد رسید.



• امید من
برای رسیدن به یک سینمای
اصیل و پویا، به جوانهاست؛
به آنهایی که هم اکنون
مشغول آموختن
این صنعت و هنر هستند.

□ اگر موافق باشید با سؤالی دربارهٔ سینمای ایران و نقاط ضعف و قوّت آن شروع کنیم.

■ دربارهٔ سینمای ایران صحبت زیاد است؛ ولی من ترجیح می‌دهم دربارهٔ سینمای بعد از انقلاب صحبت کنم، چون خودم را تا حدودی در آن شریک می‌بینم. آنچه بنده در طیّ این چند سال تجربه کرده‌ام و مشاهدهٔ دوستانی که پا در این وادی گذاشته‌اند، به طورکلّی خوشحالم می‌کند. به طور نسبی اگر نگاه کنیم، هم از نظر تکنیکی و هم از نظر فکری ما رشد خوبی کرده‌ایم و سینما از جاهایی است که می‌توان رشد آن را به وضوح دید. جوانانی که در سالهای اخیر به خانوادهٔ سینما پیوسته‌اند در پیشبرد آن بسیار سهیمند. هر کدامشان سعی کرده‌اند این سنگ را تا حدودی تکان بدهند. حرکتهای مثبتی که صورت گرفته همچون آبهای روانی است که در جویهای باریک به جریان افتاده است. به عبارت دیگر، سینمای بعد از انقلاب حالت جرقه‌ای ندارد؛ یک روشنایی ممتد است. چشمه‌هایی است که جریان پیدا کرده‌اند. اگر این جویها به یک سمت و سوی هدایت شوند و در تکمیل هم به کار روند، همچون رودخانه‌ای خروشان، جریان سینمای نوین مملکت را شکل خواهند داد.

بزرگترین گرفتاری ما در عرصهٔ سینمای مملکتمان تقلیدهای کورکورانه و کپی‌برداری از کارهای دیگران است. این تقلید به دو شکل صورت می‌گیرد. عده‌ای هستند که از سبکها و اندیشه‌های سینماگران جاهای دیگر تقلید می‌کنند. این گروه هرچند کارشان تقلید و کپی‌برداری است، ولی چون به هر حال با سینمای به اصطلاح اندیشمند برخورددارند، امید می‌رود سرانجام راه خود را تصحیح کنند و به خود باز گردند. مشکل و خطر اصلی سینمای ما آنها نیستند که از «کورساوا»، «کوبایاشی»، «تارکوفسکی» و «پاراجانف» دنباله‌روی می‌کنند. آنها دیر یا زود امیدواریم بیاموزند که هرچه جلو بروند، در نهایت می‌رسند به کورساوا یا تارکوفسکی و امثالهم. خوب، این افراد که هستند و شاید نیازی نباشد کپی‌شان هم باشد. امید ما این است که این فیلمسازان زمانی به خودآگاهی برسند و در این خصوص امید من به جوانهاست. امّا خطر اصلی به اعتقاد من وجود بعضی تفکّرات افیونی در بدنهٔ سینمایمان است. یعنی اینجا و آنجا گاهی فیلمهایی ساخته می‌شود که باعث شرم است. البتّه فروش خوبی هم ممکن است داشته باشند. این فیلمها تقلید از سینمای تجاری مبتذل هالیوود، اروپا یا هند هستند. این دسته سینماگران هستند که سینما و تماشاگران ما را به سوی انحطاط می‌کشانند و چه بسا با رنگ و لعاب زدن از مسائل روز، فیلمهایشان را موجّه نیز قلمداد کنند و بزرگترین لطمه را به بدنهٔ سینمای ما بزنند.

همان طور که گفتم، امید من برای رسیدن به یک سینمای اصیل و پویا، به جوانهاست؛ به آنهایی که هم اکنون مشغول آموختن این صنعت و هنر هستند. من و امثال من تجربه‌هایی را کسب کرده‌ایم و همچنان باید برویم. اگر توقّف کنیم از سینما عقب می‌مانیم. این است که با داناییها و تواناییهایمان در حرکتیم و با تمام اینکه باید باز هم بیاموزیم، نمی‌توانیم توقّف کنیم. تجارب و اندوخته‌ها و شکستها و موفّقیتهای ما می‌تواند ذخیرهٔ خوبی برای جوانها باشد که بیایند و با اندیشه‌های بکر و فکرهای گسترده و عمیق و تواناییهای خوب و با خودشناسی و خودآگاهی‌هایی که دارند، این مشعل را از دست ما بگیرند و آگاهانه‌تر راه را ادامه دهند.

وظیفهٔ ما سینماگران این است که اوّل خودمان را زیر سؤال ببریم. درست است که شرایط عمومی سخت است، سیستم آموزشی مطلوب نیست و هزار و یک مشکل برسر راه وجود دارد. ولی منِ فیلمساز باید ابتدا دنبال خودم بگردم و از خودم سؤال کنم. اینکه: کجا دارم می‌روم؟ در کجا ایستاده‌ام؟ و هر بار که حرکتی کردم، بعد باید به ارزیابی خود بنشینم و بپرسم که کجایش را غلط رفتم؟ چرا اشتباه رفتم؟ این کاری که کردم چقدرش در جهت من و زمان و مکان و فرهنگ من بوده؟ و باز دوباره ادامه دهم. این البتّه زمانی درست و مطلوب خواهد بود که امیدوار باشیم یک ذخیرهٔ انرژی، با شناخت و دریافتِ افت و خیزها از پیِ ما می‌آید. با ما همراه می‌شود، و وقتی که از حرکت ایستادیم، او راه را ادامه می‌دهد. و من این امیدواری را به سینمای امروز خودمان دارم، به شرط اینکه متوجّه آن فرصت‌طلب‌ها و نقابدارها هم باشیم؛ همانها که هر روزی اگر لازم دیدند فقط نقابشان را عوض می‌کنند ولی راه مبتذل خود را می‌روند؛ آنها که سینما را صرفاً و صرفاً تجارت می‌دانند و مروّج ابتذال و انحطاط در سینما هستند. باید جلو آنها گرفته شود. البتّه نه با سانسور ــ من شخصاً با هر نوع سانسور مخالفم ــ بلکه با برتر بودن و پیشتاز بودن. به عنوان اینکه بگوییم: باشد، تو کارت را بکن، امّا در عمل و با عمل آنها را به عقب برانیم. با ایجاد هماهنگی و ارتباط سالم بین سینماگران و هنرمندان صاحب اندیشه و صاحب درد. با تبادل تجربه و تبادل فکر بین هنرمندان، چیزی که متأسّفانه در جامعهٔ سینمایی و هنری خودمان کم داریم.

من معتقدم که سینمای ما در این شکل واقعاً می‌تواند پیشرو باشد. به جرأت می‌گویم که امروز سینمای ما، هم به لحاظ تکنیک و هم به لحاظ تفکّر، قابلیت این را دارد که از بخش اعظم سینمای اروپا، سینمای هالیوود و سینمای آمریکای لاتین جلو باشد به شرطِ اینکه خود کم‌بینی‌هایی را که بعضاً پیدا می‌شوند کنار بگذاریم؛ خودباختگی‌ها را کنار بگذاریم و به خود و فرهنگ خودمان باز گردیم. من در اوایلی که به ایران برگشته بودم، یک بار گفتم که ترجیح می‌دهم حافظ و مولانا را بخوانم و از آنها الهام بگیرم، چون آنها از ما هستند و ما در آنها ریشه داریم. وقتی که با حافظ و مولانا خو گرفتیم و آنها را درک کردیم، می‌توانیم مفاهیم آنها را در سینما هم بیان کنیم. چندی بعد در مجله «فیلم» نوشتند: «آقا ما سینما را باید از هیچکاک یاد بگیریم.» او منظور مرا نفهمیده بود. من نگفته بودم باید بیایی الفبا و تکنیک سینما را از حافظ یا مولانا یاد بگیری. منظورم اندیشه و تفکّر بود. اگر به این فرهنگ بازگشت کنیم دیگر تلقّی‌مان از «زمان» با تلقّی «راسل» متفاوت خواهد بود. دیگر آن طور که «آنتونیونی» به سینما نگاه می‌کند، ما نگاه نمی‌کنیم. در آن صورت ما جهان را طور دیگری می‌بینیم که متفاوت با آنهاست. راه دیگری را برمی‌گزینیم. ممکن است در اوایل این راه هر چند قدمی که برمی‌داریم زمین بخوریم، ولی باید برخیزیم و به طریق بهتری راه را ادامه دهیم. سینمای ما باید با ریشه‌های فرهنگ خودمان پیوند داشته باشد و اگر به آنجا نرسیم سقوط است. اگر سینمایی با هویت فرهنگی خودمان به‌وجود بیاوریم، مطمئن باشید که این سینما مرزها را درمی‌نوردد. مفاهیم و تفکّرات بکری که در فرهنگ ما ریشه دارد، آن هم در زمانی که سینمای اروپا و آمریکا از نظر تفکّر به بن‌بست رسیده‌اند، می‌تواند سینمایی را به‌وجود آورد که از دنیا جلو بزند. وقتی یک فیلم ساده از نظر خودمان، واقعاً ساده، را می‌بریم و در آنجاها نمایش می‌دهیم و می‌بینیم که انسان کانادایی یا اروپایی از مشاهدهٔ روابط انسانی و صمیمیتها و صداقتهای موجود در آن لذت می‌برد، باید مطمئن باشیم که چیزهایی داریم که می‌توانیم به آنها افتخار کنیم.

□ توجّه به مسائلی که در اینجا اشاره کردید، در حال حاضر تا چه حد در سینمای ما موجود است؟

■ آن طور که من می‌بینم بیشتر از همیشه است.

□ تا آن حد که امید تحوّلی را داشته باشیم؟

■ من این امید را دارم، به عنوان کسی که در این جامعه تنفّس و در این فرهنگ زندگی می‌کند. البتّه مشروط است. شرطش این است که ذخیره‌ای پشتش باشد وگرنه می‌خشکد. باید زمینهٔ تداوم برای این امیدها فراهم باشد. حرکت سینمای ما اکنون در نقطهٔ اوج نیست، ولی می‌توان آن را در نقطهٔ خوبی به حساب آورد، اگر جریان آن قوی‌تر شود و هویت

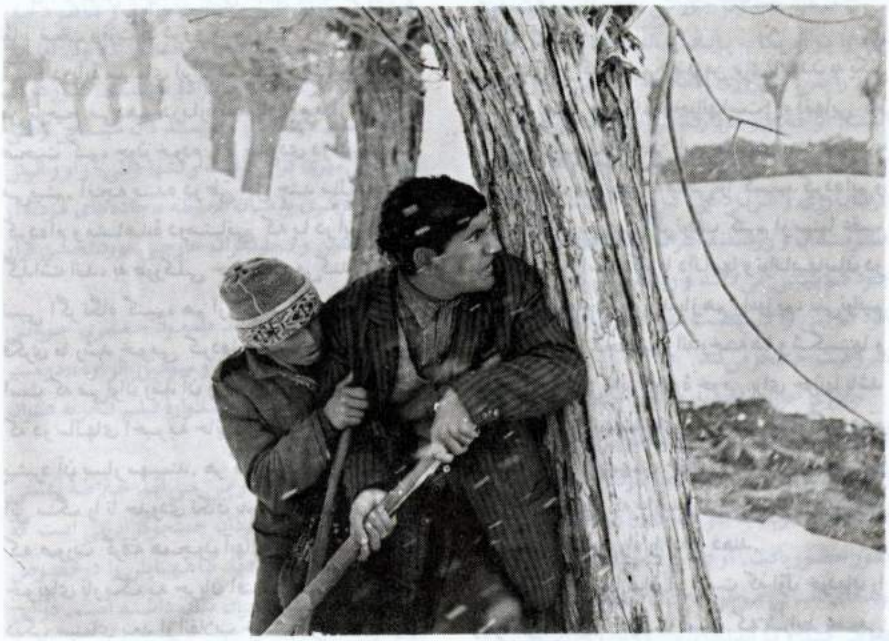
محکم‌تری پیدا کند. و این بستگی زیادی به نظام آموزشی ما دارد. جوانهایی که می‌آیند باید نقاط ضعف و قوّت کار قبلیها را بشناسند. ضمن باور به خود و تواناییها و قابلیتهای خود، باید دنبالهٔ تجارب به‌دست آمده را بگیرند و قدر زحمتها و رنجها و صداقتهای پیشینیان را بدانند. این طور نباشد که به طور مطلق هر چه را مربوط به گذشته و حال است رد و طرد نمایند. جرقه‌هایی که در قبل زده شده و جریانهای باریکی که اکنون به راه افتاده‌اند ممکن است دارای نقاط انحراف یا ضعف باشند. ولی توجّه باید کرد که در شرایط مشابه، اگر هر کس دیگری می‌بود تا چه حد موفّق می‌شد کارهای بهتری بسازد؟ بنابراین، نظر من این است که باید به حرکتهایی که در گذشته انجام شده و در آنها نشانی از تفکّر، دلسوزی و صداقت هست، احترام گذاشت.

□ خوب، فکر می‌کنم در اینجا مناسب باشد کمی راجع به خود و کارهایتان صحبت کنید.

■ بنده بعد از تحصیلات دیپلم برای ادامهٔ تحصیل به خارج از کشور رفتم. قبل از آن هیچ فیلمی کار نکرده بودم. ابتدا تا مقطع فوق دیپلم در رشتهٔ کارگردانی تلویزیون درس خواندم. سپس تا مرحلهٔ لیسانس ادامه دادم و بعد فوق‌لیسانس فیلم در زمینه «انیمیشن» و «اسپشیال افکت» گرفتم و پس از چندی موفّق شدم جواز تدریس در دانشکده را کسب کنم. در سال ۵۲ فیلمی ساختم به نام «در قفس» که در واقع اولین کارم بود و سال بعد فیلمی به نام «آغاز» که برداشتی بود از «منطق‌الطیر» عطار و قضیه کاوه آهنگر. این دو فیلم در فستیوال دانشجویی سانفرانسیسکو به عنوان فیلمهای برتر پذیرفته شدند. فیلم «آغاز» که یک انیمیشن مومی است سه بار از KQED_9 و کانال ۳۲ سانفرانسیسکو که متعلق به P.B.S است پخش شد.

زمان انقلاب به ایران برگشتم و یک فیلم مستند ساختم با عنوان «به سوی آزادی» که در اولین سالگرد پیروزی پخش شد و در چند کشور خارجی هم آن را نشان دادند. سپس بار دیگر کشور را ترک کردم و در سال ۶۲ که برگشتم، به ساختن دو فیلم انیمیشن برای تلویزیون مشغول شدم. موضوع این فیلمها هر دو از قصّه‌های مولانا اخذ شده بودند. فیلمی هم دربارهٔ جنگ برای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ساختم به اسم «با من حرف بزن». بعد از اینها بود که اولین کار بلند سینمایی یعنی «جاده‌های سرد» و سپس دومین آنها یعنی «شیرسنگی» ساخته شدند. الآن هم که «در مسیر تندباد» برای نمایش آماده شده است.

□ کدام یک از فیلمهایتان را خودتان بیشتر دوست دارید و می‌پسندید؟



● جاده‌های سرد

■ من در هر مقطع زمانی وقتی فیلمی را شروع می‌کردم واقعاً تمام تلاش و فکرم را به کار می‌بردم تا درست از آب درآید، به طوری که چه حالا و چه حتّی وقتی پیر هم بشوم، اگر از من سؤال شود، خواهم گفت اگر در همان مقطع و همان شرایط زمانی قرار بگیرم، باز همان را خواهم ساخت؛ در آن موقع و شرایط، توانایی و دانایی من این قدر بوده است. بنابراین همهٔ کارهایم را به یک اندازه دوست دارم. البتّه انسان پیوسته در حال رشد و تغییر است و امیدوارم روزی برسد که کارهایم از هر نظر خوب و کامل باشند.

□ فیلمهای «جاده‌های سرد» و «شیرسنگی» شما در بعضی فستیوالهای خارجی با تحسین روبرو شده‌اند. این موضوع، یعنی پذیرفته شدن و تحسین شدن در جشنواره‌ها، تا چه حد برای یک فیلمساز می‌تواند ملاک درستی کارش باشد؟ برای خود شما تا چه حد ملاک است؟

■ ببینید، «جاده‌های سرد» در چند فستیوال شرکت کرد و موفّق بود. «شیرسنگی» هم همین طور، بخصوص در «مونترآل» این فیلم در بخشی شرکت داده شد که فیلمهای بسیار معتبری در آن بود و با وجود این بسیار موفّق شد. امّا نکته‌ای که در این میان برای من جالب بوده این است که ببینم من که صنعت و تکنیک یک پدیده‌ای را از جای دیگر گرفته و آموخته‌ام و سعی کرده‌ام تا حدی که شناخت دارم مفاهیم فرهنگی و فکر خودم را در آن ظرف بریزم، حالا این محصول که به‌وجود آمده است تا چه حد می‌تواند با مردم آن سوی دنیا ارتباط برقرار کند. آیا مردم جاهای دیگر قادرند از طریق تماشای فیلم حرف مرا بفهمند و با من ارتباط برقرار سازند؟ در یکی دو جا که خودم هم حضور داشتم، رفتم داخل جمعیت و تلاش کردم بفهمم که آن آدم مثلاً کانادایی روابط بین انسانها را که براساس فرهنگی که به من تعلّق داشته در فیلم گنجانده شده می‌تواند درک کند، هر چند فرهنگ و آگاهیهای او با من متفاوت بوده است. و اتفاقاً برایم جالب بود وقتی دیدم حرفی که مایهٔ انسانی دارد در آدم آن سوی دنیا هم سمپاتی ایجاد می‌کند.

امّا اگر منظور از سؤال این است که موفقیّت و جایزه گرفتن در خارج از کشور تا چه اندازه برایم مهم بوده، در جواب می‌گویم که در صورت موفّق بودن در جشنواره‌ها ولی عدم موفّقیت در کشور و بین مردم کشورم، خودم را قابل سرزنش می‌دانم. در این حال برخود لازم می‌دانم که خودم را پیدا کنم. پذیرفته شدن توسّط مردم مملکت خودم اگر بود، آن وقت است که موفّقیت در خارج از کشور و در جشنواره‌ها اهمیّت و ارزش پیدا می‌کند. به عبارت دیگر، اگر فیلم را بسازیم تنها برای رفتن به فستیوالها، به نظر من انسان ابلهی خواهیم بود.

□ امّا بعضی فیلمسازان توی این خط افتاده‌اند. یعنی به قصد شرکت و پذیرفته شدن در فستیوالهای خارجی فیلم می‌سازند.

■ به نظر من، این کار ابلهانه است.

□ آخرین فیلم شما «در مسیر تندباد» در جشنوارهٔ

● در مسیر تندباد

سال گذشته به عنوان بهترین فیلم برگزیده شد. از سویی بعضی منتقدین نظریاتی مبنی بر به‌هم خوردن قواعد و عدم رعایت برخی اصول در این فیلم ابراز داشتند. به هر حال، به نظر می‌رسد شما در جستجوی چیزهای جدیدی بوده‌اید؛ هم در فرم و هم در محتوا. این طور نیست؟

■ این که کسی ادّعا بکند «در مسیر تندباد» از نظر صنعت و تکنیک سینما دارای انسجام نیست، من قبول ندارم و حاضرم آن را ثابت کنم. امّا اینکه سینمای «در مسیر تندباد» از کجا آمده و چه هدفی را دنبال می‌کند، بحث دیگری است. در کارهایی که من به عنوان محور و مرکز سازندهٔ آنها بوده‌ام، همیشه درپی آن بوده‌ایم که ببینیم این مسئلهٔ دنبال یک شخصیت بودن و فقط آن را محور قرار دادن را تا چه حد می‌توان از میان برداشت. اصولاً اینکه به دنبال یک شخصیت در فیلم باشیم چقدر مهم است؟ چون من در اجتماع و در زندگی این تک محوری را به هیچ وجه نمی‌بینم. زندگی اصولاً در روابط بین آدمها و سایر پدیده‌هاست که ساخته می‌شود. یعنی سرانجام می‌تواند یک جریان باشد که برزندگی من و شما و آن دیگری حاکم باشد. در فیلم می‌شود بنا را براین گذاشت که به جای یک شخص به بررسی و دنبال کردن یک جریان بپردازیم؛ جریانی که برای مجموعه‌ای از آدمها واقع می‌شود. ما در «جاده‌های سرد» به جای شخصیت‌سازی تک محوری، سه نفر را مطرح کردیم و در «شیر سنگی» نُه نفر را. این تجربه‌ای است که در فرهنگ ادبی ما وجود داشته و موفّق هم بوده است. در فیلم «در مسیر تندباد» قضیه را گسترده‌تر کرده‌ایم.

از طرف دیگر، جریان حاکم برفیلمهای مذکور، تعقیب یک خط ساده دراماتیک نیست، بلکه وارد

● در مسیر تندباد

کردنِ ضربه‌ای است در سکون و تعقیب انعکاس حاصل از این ضربه در شخصیتهای مختلف فیلم. به عنوان مثال، اگر در آب را کد برکه‌ای سنگی بیندازیم، در محل برخورد سنگ با آب امواج دایره شکلی پدید می‌آیند و در اثر حرکت آنها امواج دیگری به وجود می‌آیند الی آخر. در فیلم «شیر سنگی»، «ضربه» جسدِ مرد انگلیسی است و در فیلم «در مسیر تندباد»، تهاجم متفقین به ایران.

نکتهٔ دیگری که من همیشه مورد توجّه قرار می‌دهم این است که تجربه کردن و آموختن من به قیمت ضرر و زیان دیگران تمام نشود. به عبارت دیگر من به اقتصاد سینما هم اهمیّت می‌دهم. به خود اجازه نمی‌دهم کسی ده میلیون تومان پولش را خرج کند تا من تجربه بکنم. به عبارت دیگر، با استفاده از جاذبه‌های سینمایی که در فیلم به کار می‌برم، سعی دارم تا تماشاگر را ارضاء بکنم، ولی این تا آنجاست که با فکر و عقیدهٔ من در تضاد نباشد. به این شکل، هم من تجربه کرده‌ام، هم سرمایه گذار ضرر نکرده است. به هر صورت، من معتقدم حرکت به سمت سینمای مطلوب باید با طیّ مراحلی همراه باشد که همراهی تماشاگران نیز در آن اهمیّت دارد. من به مردم اهمیت می‌دهم و برای آنها ــ که خودم نیز جزئی از آنها هستم ــ فیلم می‌سازم. برایم اهمیّت ندارد که چهارتا به اصطلاح روشنفکر در گوشهٔ تریا بنشینند و از فیلم تعریف کنند. اگر کسانی که خود را به عنوان روشنفکر در جامعه مطرح کرده‌اند تفکّر اصیل و درستی داشتند که وضعیت سینمای ما بهتر از اینها بود. پس تعریف و تمجید پیروان «میرزا ملکم خان» باعث می‌شود من حتّی خودم را به زیر سؤال ببرم و سرزنش کنم. البتّه من و همکاران و همفکرانم فقط می‌گوییم تا جایی که توانمان اجازه می‌دهد سعی می‌کنیم سینمایی بسازیم که ریشه در فرهنگ ما داشته باشد؛ ولی در ضمن ریشه‌دار بودن، از جاذبه‌هایی که شناخته شده است و در فرهنگ ما موجود بوده و مردم آنها را می‌پذیرند نیز استفاده می‌کنیم تا توده‌های مردم بیایند و حرف ما را گوش کنند. اگر توده‌های مردم برای گوش دادن به حرف ما نیایند حتماً ما خط بدی را دنبال کرده‌ایم. باید بنشینیم و فکر کنیم چگونه می‌شود بدون کوتاه آمدن در بُعد تفکّر و عقیده، صورت را آنچنان تغییر دهیم تا مورد پذیرش مردم باشد. سینما اگر مقرون به صرفه نباشد، می‌شود سینمای دولتی و من عقیده دارم سینما باید در دست ملّت باشد. به نظر من باید جستجو کنیم برای پیدا کردن راهی که سینما هم تماشاچی انبوه داشته باشد و هم پویا و پراندیشه باشد.

□ گفته شده است شما در کارهایتان از اینکه به موضوعات و مسائل روز بپردازید اکراه دارید.

■ معلوم است که این اتّهام را وارد نمی‌دانم. اصولاً هر فیلمسازی، و هر هنرمند و شاعری، وقتی اثری را می‌آفریند، در واقع خودش را در چهارچوب اجتماعی که در آن زندگی می‌کند بیان می‌نماید. یک اثر هنری نمی‌تواند از واقعیتهای موجود متأثّر نباشد. البتّه این در خصوص ساختن فیلمهایی دربارهٔ افراد و وقایع شناخته شدهٔ تاریخی فرق دارد. شما یک وقت مثلاً فیلمی دربارهٔ حافظ می‌سازید، به این مفهوم که بیوگرافی حافظ را فیلم می‌کنید. امّا یک وقت هم حافظ را می‌سازید به این معنی که تفکّر و جهان‌بینی او در قالب فیلم بیان می‌شود. خط مشی من همیشه این بوده است که به آن قسم از مسائل و واقعیات بپردازم که تاریخ مصرف نداشته باشد؛ یعنی سوء استفاده از جوّ و جریانهای روز نکرده باشم. از طرفی چه کسی می‌تواند بگوید داستان «جاده‌های سرد» در چه زمانی اتّفاق می‌افتد؟ آیا ممکن نیست در همین زمان در پشت کوهی پدری مریض شود، پسری به دنبال داروی پدر باشد و معلّمی با این مهربانی و صمیمیت او را همراهی کند و الی آخر؟

مفهوم و تفکّری که در «شیر سنگی» بیان می‌شود مسألهٔ روز است؛ امّا در شکلی بیان شده که تاریخ مصرف ندارد. شاید همان حرف را اگر در قالب دیگری که رنگ و لعاب روز دارد بزنیم بسیاری از تماشاگران را از دست بدهیم. «شیرسنگی» بیوگرافی چند شخصیت که واقعاً وجود داشته‌اند نیست. اگر من دربارهٔ «امیرکبیر» فیلم بسازم، حق ندارم ذرّه‌ای از آنچه بوده است عدول کنم. امّا «طبیب» در «در مسیر تندباد» را چه کسی می‌شناخته؟ ماهیت حوادث و وقایعی که براو می‌گذرد و تفکّر و ایده‌ای که زیربنای فیلم را تشکیل می‌دهد در هر زمانی ممکن است باشد و اتفاقاً مسألهٔ روز هم هست. من احتیاج دارم که عدهٔ زیادی بیایند و فیلم مرا ببینند. اگر صورت را به شکل روز درآورم و چند شعار روز هم به آن بچسبانم به سطح آمده‌ام.

□ بنابراین به نوعی آن اکراه وجود دارد.

■ این اکراه نیست. اولین فیلم زنده‌ای که من در ایران ساختم موضوعی در رابطه با جنگ داشت. اگر اکراه داشتم، «با من حرف بزن» را نمی‌ساختم. مسأله این است که وقتی شما فکر و ایده‌ای دارید باید قالب متناسب با آن را پیدا کنید. ممکن است شما قصّه‌ای را که ظاهراً در دو هزار سال پیش روی داده انتخاب کنید و مفهوم و واقعیت و حرف امروز را در چهارچوب آن بگنجانید. مهم این است که مردم در چه صورتی حرف شما را بهتر و به دور از ذهنیتهای مقطعی خود می‌گیرند.

□ ظاهراً اتّهامات دیگری هم به شما زده شده است؛ مثلاً در نقدهایی که راجع به فیلمهای شما نوشته‌اند...

■ معمولاً نقدها را نمی‌خوانم. قبلاً با شیفتگی آنها را می‌خواندم، ولی بعداً که متوجّه معیارهای نقدنویسان شدم، دیگر علاقه‌ای به خواندنشان ندارم. وقتی می‌بینم در بیشتر نقدهایی که آقایان می‌نویسند، حرفها و نظریات فلان خارجی معیار است، ارزش خود را برایم از دست می‌دهند. البته با تعریف و مجیزگویی فیلمسازان از طرف منتقدین هم موافق نیستم. دلیلی ندارد شما حرفی بزنید و همه آن را بپذیرند. ولی باج هم نباید بدهید تا از حرفتان طرفداری کنند. وقتی شما می‌بینید که بیشتر نقدنویسان هیچ اعتقاد مشخصی که مربوط به خودشان باشد ندارند و حرفهای دیگران را نشخوار می‌کنند و دل‌باخته و خودباختهٔ غیر هستند، نقد نوشتنشان چه ارزشی دارد؟

□ در واقع شما در اینجا به یکی از اتّهاماتتان پاسخ گفتید، چون می‌گویند شما با نقد و نقدنویسان میانهٔ خوبی ندارید.

■ خیر، من طرفدار نقد هستم. معتقدم هر تماشاگری که برای دیدن فیلم بلیط می‌خرد، در همان حد حق دارد به دیگران پیشنهاد کند که فیلم را ببینند یا نبینند، منتها نقدنویسی باید چهارچوبی داشته باشد. وقتی ما فیلمی را تحلیل می‌کنیم و می‌گوییم این فیلم در اصول غلط است یا درست است، باید ابتدا اصول را بشناسیم. امّا وقتی می‌بینیم عدّه‌ای از نقدنویسان گوسالهٔ سامری را بلند کرده‌اند و آن را با طلا و جواهرات آراسته‌اند و می‌گویند: «این است حقیقت!»، من نمی‌توانم بپذیرم. منتقدی که عنیک خاصّی را به چشم زده است و از پشت آن به قضاوت سینما می‌نشیند، برای من که می‌خواهم خودم باشم و در فرهنگ خودم تغذیه و تنفّس کنم، چه فایده‌ای دارد؟ سینما که فقط سینمای زرد نیست، فقط سینمای کبود نیست، فقط سینمای سرخ نیست. اگر منتقدی با این دید و از پشت این عینکها بخواهد برای فیلم من نقد بنویسد، من در مقابلش می‌ایستم. ایستادن به این مفهوم که بدون توجّه به حرف او فیلم دیگرم را می‌سازم. اتفاقاً یکی از کمبودهای اساسی ما در سینما همین کمبود نقدنویس خوب است. اگر منتقد با روح و عقیدهٔ مشخص و اصولی و با شناخت اصول سینما مرا نقد کند، حتّی اگر پرخاشگر هم باشد، این پرخاش زیباست. من فیلمساز باید از او تشکر کنم و در فیلمهای آینده خود را تصحیح نمایم. من طرفدار چنین نقدی هستم و امیدوارم منتقدینی پا به میدان بگذارند که ما فیلمسازان را ارتقاء بدهند.

• محمدباقر کیخواه

انسان و اسلحه:
ترسیم صحنه‌های واقعی و ملموس جبهه‌ها

کارگردان: مجتبی راعی
تهیه کننده: فرج‌الله سلحشور، مجتبی راعی
فیلمنامه: مجتبی راعی
فیلمبردار: حسن علیمردانی، سعید دُرمنش
تدوین: سیدمجید امامی
موسیقی متن: محمدرضا علیقلی
مدیر تولید: حسین ارکدستانی
صدابردار: اسحاق خانزادی
گریمور: محمد جهان‌مهر
طراح صحنه: حاج محمد سلمانی
جلوه‌های ویژه: محمدرضا شرف‌الدین، مهدی شعرای نجاتی
بازیگران: فرج‌الله سلحشور، خسرو ضیایی، محمد احمدی، علیرضا اسحاقی، گروهی از رزمندگان لشکر امام حسین(ع) و مجاهدین عراقی
۳۵ میلیمتری؛ رنگی؛ ۱۰۰ دقیقه

«انسان و اسلحه» فیلمی در رابطه با جنگ است که در تجسّم فضای واقعی جبهه‌های نبرد، تا حدود زیادی موفّق می‌باشد. سناریوی طبیعی و عاری از ویژگیهای دراماتیک، فضاسازی دقیق و ترسیم صحنه‌های حقیقی و ملموس جبهه‌های نبرد ایران و عراق، از وجوه امتیاز این فیلم در مقایسه با اغلب فیلمهای جنگی است. این نکات گویای آشنایی و شناخت عمیق «راعی» نسبت به مجموعهٔ اِلمانهای قابل تصویر در جبهه‌هاست.

به خدمت گرفتن تکنیکهای مختلف نظامی، نظیر حملهٔ گازانبری، پاتک ارزیابی، علامت گذاری در معبر میدان مین، شبکهٔ ارتباطی بی سیم، طرح خاکریزها و مواردی از این قبیل، در سراسر فیلم به حدّی است که گاه بایستی کاربرد آن برای تماشاگر عادی تشریح شود.

در طول فیلم، جز در مواردی که آگاهی از نقشه‌های جنگی و اهداف نظامی افسران عراقی توسّط رزمندگان اسلام مطرح است، عراقیها به عنوان افرادی جنگجو به تصویر کشیده نشده‌اند.

در فیلم مستند جنگی، هیچگاه نمی‌توان از راننده و سرنشینان خودروی نظامی دشمن در حال پیشروی و نبرد، تصویر نزدیک و واضحی ارائه نمود. در «انسان و اسلحه» نیز این مسئله با پرهیز نسبی دوربین از نزدیک شدن به نیروهای عراقی مورد توجّه قرار گرفته است.

«راعی» از بکارگیری عوامل هیجان انگیز رایج در فیلمهای جنگی، نظیر قطع اعضای بدن و فوران خون، تا حدّ ممکن پرهیز کرده است. هرچند «انسان و اسلحه» فیلمی به تمام معنا جنگی است، امّا جز در یک مورد که صحنهٔ اصابت گلوله به یکی از فرماندهان به صورت «اسلوموشن» به تصویر درآمده، از ابتدا تا انتهای فیلم صحنهٔ خونینی وجود ندارد.

در این فیلم که اغلب صحنه‌های آن به اجرای عملیات نظامی اختصاص دارد، زمینهٔ کافی برای شکل گیری مناسب ابعاد شخصیتِ چهاربازیگر اصلی فیلم به‌وجود نمی‌آید. با این همه، «سلحشور» به عنوان فرمانده، بازی جذّابتری نسبت به بازیهای گذشته‌اش ارائه می‌کند. «ضیائی» با خونسردی آمیخته به چالاکی، شخصیت یک فرماندهٔ مجرّب نسبی را در اذهان تداعی می‌نماید و به طور کلّی، یکدستی محسوسی در ارائهٔ نقشها به چشم می‌خورد.

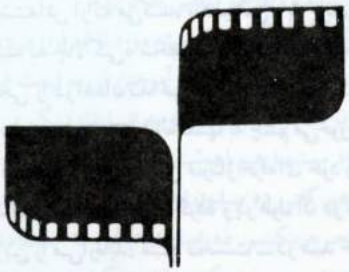
«مجید امامی» اوّلین مونتاژ حرفه‌ای خود را در «انسان و اسلحه» تجربه کرده و در طول آن دو شیوهٔ تدوین را می‌آزماید. شیوهٔ نخست ــ در ضد حملهٔ اصلی عراق ــ ایجاد فصلی از کنشها و واکنشها (شلیکها و انفجارها) به اضافهٔ عوامل واسطه (شنیِ تانکها و...) در یک منحنی شتاب گیرنده از تمپوی پلانهاست. «امامی» در این روش به جای استفاده از عناصر مستقیم، نوعی احساسِ شکل گیری نبرد را به بیننده منتقل می‌کند.

در مقطع زمانی پیش از حمله، نماهای بسته و بی حرکت از قسمتهای مختلف بدنهٔ تانکها برروی سکوهایشان، با ریتمی که به تدریج تندتر می‌شود، جلب نظر می‌کند. این ریتم ناگهان با نمای طولانی و ممتد تانکها شکسته شده، دود ناشی از به حرکت درآمدن یکی از تانکها به آرامی در فضا می‌پیچد. تضاد فاحشِ این سکون و آرامش قبل از طوفان با سلسله نماهای سریع پیشین، خودبخود به تماشاگر وعدهٔ آغاز یک نبرد سنگین را می‌دهد.

شیوهٔ دوم تدوین در مرحلهٔ شکار تانکها بکار گرفته می‌شود. در این مرحله ریتم فیلم به صورت منحنی اوج گیری و نزول نیست، بلکه همانند خطی یکنواخت و مستقیم است که همانند نوار ضربان قلب، تمپویی جهشی ــ با ترکیب یک نشانه گیری و شلیک ــ در زمینه‌ای سنگین و کشدار دارد و نهایتاً رویارویی غیرعادلانهٔ انسان و اسلحه را تجسّم می‌بخشد.

«انسان و اسلحه» به تقلید از ژانر رایج فیلمهای جنگی ساخته نشده است. این فیلم از خطر اختصاصی شدن برای قشر جبهه دیده رهایی یافته و طیف وسیعتری از مخاطبین را دربر می‌گیرد. ممکن است کسی از دیدن صحنهٔ آخرین وداع فرماندهان در زیر درختها به گریه نیفتد، امّا این صحنه در هر تماشاگری نوعی احساس متعالی را زنده می‌کند. اگر «راعی» به تکمیل شیوهٔ بیانی خود بپردازد، در آینده می‌تواند در ردیف فیلمسازانی درآید که حرف خواص را برای عوام فهمیدنی و قابل درک می‌نمایند.

• چهارمین جشنوارهٔ سینمای جوان استانها



چهارمین جشنوارهٔ سینمای جوان استانها در دو بخش فیلم و عکس از تیرماه تا پایان دی‌ماه ۶۸ در کلیهٔ استانهای کشور برگزار خواهد شد. «ارزیابی میزان بهبود و رشد نگاه صمیمانه، جستجوگر و هنرمندانهٔ عکاسان و سینماگران جوان استان و معرفی استعدادهایی که درزمینهٔ عکاسی و سینمای جوان استان فعالیت می‌کنند» از جمله اهداف برگزاری این جشنواره است.

بخش فیلم این جشنواره در دو قسمت مسابقه و جنبی، فعالیتهای سینمایی استان در سال ۶۷ و ۶۸ را مرور می‌نماید و آثار برگزیدهٔ استان میهمان و منتخب آثار بخش مسابقهٔ هفتمین جشنوارهٔ سینمای جوان را به نمایش می‌گذارد. بخش عکس نیز از دو قسمت «تک عکس» و «پنج عکس با موضوع واحد» تشکیل می‌گردد.

فیلمها و عکسهای رسیده توسّط «شورای بازبینی» انتخاب می‌شود و هیئت داوران به آثار برتر در زمینه‌های مختلف جوایزی اهدا خواهد نمود.

چهارمین جشنوارهٔ سینمای جوان استانها طبق جدول زمانبندی زیر برگزار می‌گردد:

۱. آذربایجان شرقی: ۱۴ تا ۱۷ تیر
۲. کردستان: ۲۷ تا ۳۱ تیر
۳. ایلام: ۹ تا ۱۲ مرداد
۴. گیلان: ۱۰ تا ۱۳ شهریور
۵. باختران: ۱۴ تا ۱۷ شهریور
۶. مازندران: ۲۱ تا ۲۴ شهریور
۷. آذربایجان غربی: ۱۱ تا ۱۴ مهر
۸. همدان: ۱۴ تا ۱۷ مهر
۹. قزوین: ۱۸ تا ۲۱ مهر
۱۰. سمنان: ۲۳ تا ۲۶ مهر
۱۱. زنجان: ۲۵ تا ۲۸ مهر
۱۲. مرکزی: ۲ تا ۵ آبان
۱۳. چهارمحال و بختیاری: ۹ تا ۱۲ آبان
۱۴. اصفهان: ۱۶ تا ۱۹ آبان
۱۵. لرستان: ۲۳ تا ۲۶ آبان
۱۶. قم: ۲۷ تا ۳۰ آبان
۱۷. خوزستان: ۳۰ آبان تا ۳ آذر
۱۸. کهکیلویه و بویر احمد: ۷ تا ۱۰ آذر
۱۹. فارس: ۱۳ تا ۱۷ آذر
۲۰. یزد: ۲۲ تا ۲۴ آذر
۲۱. بوشهر: ۲۸ آذر تا ۱ دی
۲۲. کرمان: ۵ تا ۸ دی
۲۳. هرمزگان: ۱۲ تا ۱۵ دی
۲۴. سیستان و بلوچستان: ۱۹ تا ۲۲ دی
۲۵. خراسان: ۲۶ تا ۲۹ دی

• «عکس العمل» و «آستان» در جشنوارهٔ ملل اطریش

دو فیلم کوتاه «عکس العمل» (کار اسماعیل براری) و «آستان» (کار علیرضا غاروریانی) در جشنوارهٔ ملل اطریش برندهٔ مدال نقره شدند. بنیاد سینمایی فارابی ضمن اعلام این مطلب یادآور شد که «آستان» به عنوان بهترین فیلمی که به موضوع «انسان و کار» پرداخته، جایزهٔ ویژهٔ اتاق کارگران و کارمندان اطریش را نیز به خود اختصاص داد.

مدیر جشنواره ملل اطریش طی تماسی با بنیاد سینمایی فارابی با اعلام این مطلب که هیئت داوران و تماشاگران هر دو فیلم ایرانی را به دلیل پرداخت هنرمندانهٔ آنها مورد تقدیر قرار دادند، اظهار داشت: «از این فرصت استفاده کرده، ضمن تبریک موفقیت سازندگان این فیلمها، امیدوارم در آینده از این هنرمندان و سایرهنرمندان ایرانی آثاری در این جشنواره داشته باشیم.»

جشنواره فیلم ملل اطریش همه ساله از ۲۲ تا ۲۷ خرداد در شهر «ابنزه» برگزار می‌شود. این جشنواره ویژه فیلمهای کوتاه سوپر هشت و شانزده میلی متری و نوارهای ویدیویی است که توسط یک هیئت از داوران بین المللی مورد قضاوت قرار می‌گیرند. جوایز این جشنواره مدالهای طلا، نقره، برنز، جایزه وزارت هنر و آموزش و جایزهٔ دولت اطریش است.

فیلم کوتاه «آستان» از تولیدات مرکز گسترش سینمای تجربی و نیمه حرفه‌ای است و جوایز دو فیلم، طیّ مراسم ویژه‌ای که از سوی این مرکز در تهران برگزار خواهد شد، به سازندگان آنها اهدا خواهد گردید.

• غرفهٔ ایران در جشنواره جهانی فیلم مسکو

جمهوری اسلامی ایران در بخش بازار فیلم شانزدهمین جشنوارهٔ جهانی فیلم مسکو غرفه دارد و بیش از سی فیلم ایرانی را در معرض تماشای تهیه کنندگان، خریداران، فروشندگان، توزیع کنندگان و روزنامه نگاران خواهد گذاشت. جشنواره جهانی فیلم مسکو از جمله جشنواره‌های معتبر گروه الف است که زیر نظر فدراسیون بین المللی مجامع تهیه کنندگان فیلم برگزار می‌شود. این جشنواره، با مدیریت جدید، سعی دارد از شیوه‌های برگزاری کاملاً سیاسی فاصله بگیرد.

• آب را گِل نکنید

«شهریار بحرانی» کارگردان فیلمهای «گذرگاه» و «هراس»، ساختن سومین فیلم بلند سینمایی خود را با عنوان «آب را گِل نکنید» آغاز کرده است. نویسندهٔ فیلمنامهٔ مذکور «انسیه شاه حسینی» است و فیلم برای امور سینمایی بنیاد جانبازان ساخته خواهد شد. «آب را گِل نکنید» برخلاف کارهای پُراکشن

قبلی «بحرانی»، از تمی لطیف و زیبا برخوردار است.

• نمایش دو فیلم ایرانی در جشنواره فیلم مسکو

«گراند سینما» ساختهٔ «حسن هدایت» در بخش مسابقه و «جهیزیه برای رباب» کار «سیامک شایقی» در بخش خارج از مسابقهٔ شانزدهمین جشنواره جهانی فیلم مسکو (۱۶ تا ۲۷ تیر) به نمایش درآمد.

• کار جدید حاج میری

«سعید حاج‌میری» دومین فیلم بلند سینمایی خود را با همکاری بخش فرهنگی بنیاد شهید جلوی دوربین می‌برد. حاج‌میری پیش از این فیلم «توهّم» و تعداد بسیاری فیلمهای کوتاه را کارگردانی کرده و فیلمبرداری و مدیریت تولید «عبور»، اولین ساختهٔ «کمال تبریزی» را عهده‌دار بوده است. کار جدید حاج‌میری که فیلمنامهٔ آن را خود او نوشته تم جنگی دارد و وی برای ساختن آن از حمایتهای مرکز گسترش سینمای تجربی و نیمه حرفه‌ای استفاده می‌کند.

• گودال، گنبدنور و روز امتحان

حوزهٔ هنری سه فیلم کوتاه آمادهٔ نمایش دارد که در سال ۶۷ تولید شده‌اند: «گودال» به کارگردانی «علی‌شاه حاتمی»، «گنبدنور» به کارگردانی «احمد سیدصالحی» و «روزامتحان» به کارگردانی «مجید مجیدی». فیلمهای «گودال» و «گنبد نور» به مبارزات امّت انقلابی ایران و «روزامتحان» به مسائل فرهنگی و تربیتی روستا می‌پردازد.

• نخلستان تشنه

فیلم کوتاه ۳۵ میلی‌متری «نخلستان تشنه» به کارگردانی «محمد نوری‌زاد» آمادهٔ نمایش شد. داستان این فیلم را هم که در جنوب اتفاق می‌افتد، آقای نوری‌زاد نوشته است. مراحل فنی «نخلستان تشنه» در استودیوی حوزهٔ هنری انجام شده، مدیریت فیلمبرداری آن را «حسن علیمردانی» و مونتاژ آن را «بهزاد بهزادپور» برعهده داشته‌اند. فیلمبرداری این فیلم از اوّل اسفندماه گذشته آغاز شده بود.

• مدرسهٔ رجایی

فیلم «مدرسهٔ رجایی»، نوشتهٔ «محسن مخملباف»، که توسط «کریم زرگر» کارگردانی شده، آخرین مراحل فنی خود را طی می‌کند. زرگر در زمینهٔ این فیلم نقطه نظرهای خاصّی دارد و اظهار داشته است که پس از اتمام کارهای فنی آن، از مطبوعات دعوت خواهد کرد تا در یک جلسهٔ عمومی نظرات خود را شرح دهند. «مدرسهٔ رجایی» اولین تجربهٔ سینمایی زرگر است و مخملباف تدوین آن را هم عهده‌دار بوده است.

• پرنده

«ابراهیم حاتمی کیا» نگارش سناریوی جدید خود را به نام «پرنده» به پایان رسانده، در آیندهٔ نزدیک مشغول ساختن آن خواهد شد. داستان فیلم جنگی است و محور اصلی آن را فعالیت هواپیماهای بدون خلبان «پهپاد» در جریان جنگ تحمیلی تشکیل می‌دهد.

• ریحانه

فیلم «ریحانه» به کارگردانی «علیرضا رئیسیان» مراحل فنی خود را می‌گذراند. کارگردان فیلم که قبلاً در ساختن فیلمهای «جاده‌های سرد»، «آن سوی مه» و «گزارش یک قتل» همکاری داشته، در تماسی، ضمن اظهار رضایت از فیلمبرداری طبق برنامهٔ فیلم، اضافه کرد که پس از اتمام کار، نظرات کامل خود را در این زمینه اعلام خواهد داشت.

• تهیه فیلمهای انیمیشن از داستانهای قرآن

شرکتی به نام «سن پائولو» درنظر دارد داستانهای قرآن را به صورت انیمیشن ارائه نماید. مدیر این شرکت در یک مصاحبهٔ مطبوعاتی اظهار داشته که هدف از این کار سودجویی نیست بلکه آشنایی افکار عمومی مردم غرب با ارزشهای مذهبی و فرهنگی اسلام است. اجرای این پروژه را خبرنگاری به نام

«پاسکویچی» که پیرو مذهب «ارتدوکس» و اهل یوگسلاوی است برعهده دارد. اوپیش از این هم فیلمهای مذهبی بسیاری برای شرکت مزبور تهیه کرده است. ظاهراً کسب تأیید مقامات اسلامی از جمله شرایط پذیرش این طرح از سوی «پاسکویچی» بوده است. طبق اظهارات وی، قرار است گروهی از علمای دانشگاه الازهر در این زمینه نظر بدهند. «پاسکویچی» در تماس با سفیر جمهوری اسلامی در واتیکان، اظهارنظر مقامات ایرانی را نیز خواستار شده است. او قرآن را میراث تمامی بشریت می داند و معتقد است که ابعاد علمی قرآن از سوی جهان مسیحیت نادیده انگاشته شده. مضامینی همچون مسئلهٔ وحی به پیامبر(ص)، مقام زن دراسلام و روابط مسلمین با اهل کتاب و نیز زندگی حیوانات و گیاهان از جمله مسائلی هستند که در اولویت کار این شرکت قرار دارند.

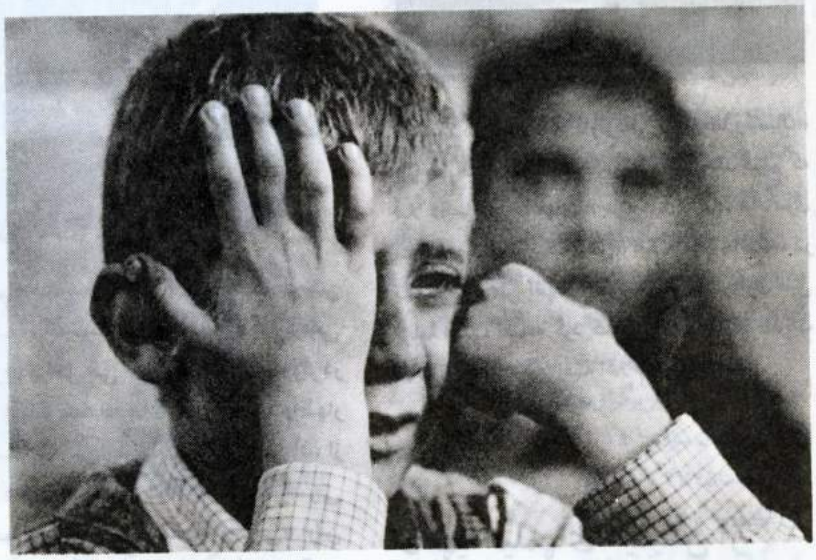
• نوزدهمین جشنوارهٔ بین المللی جیفونی

نوزدهمین جشنوارهٔ بین المللی جیفونی خاص فیلمهای کودکان و نوجوانان از تاریخ هفتم تا پانزدهم مرداد ماه درایتالیا برگزار می شود. در این جشنواره که از جشنواره های معتبر خاص کودکان و نوجوانان است، یکی از دو فیلم «ماهی» کار «کامبوزیاپرتوی» و «کلید» ساختهٔ «ابراهیم فروزش» در بخش مسابقه به نمایش درخواهد آمد.

• «نارونی» در جشنوارهٔ مونترآل

جشنوارهٔ مونترآل که سعی دارد خود را از نظر کمّی و کیفی به سطح جشنوارهٔ «کن» برساند، در سیزدهمین دورهٔ خود که از دوم تا سیزدهم شهریورماه برگزار خواهد شد، فیلم «نارونی» ساختهٔ «سعید ابراهیمی فر» را پذیرفته است. قرار بود فیلم «در مسیر تندباد» ساختهٔ «مسعود جعفری جوزانی» نیز برای نمایش به این جشنواره ارسال شود، امّا به لحاظ طولانی شدن کارهای فنی آن، بعید است به موقع آماده شود. سال گذشته، فیلمهای «شیرسنگی»، «جاده های سرد» و «گزارش یک قتل» در بخش رسمی و جنبی این جشنواره به نمایش درآمده اند.

• پذیرفته شدن دو فیلم ایرانی در جشنواره لوکارنو



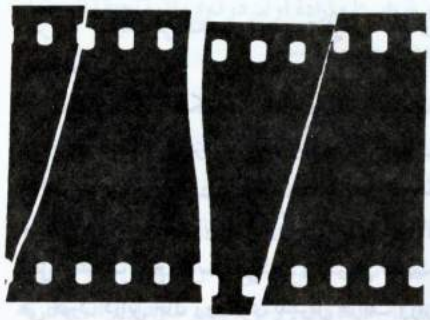
• خانهٔ دوست کجاست؟

«خانهٔ دوست کجاست؟» ساختهٔ «عباس کیارستمی» و «عروسی خوبان» کار «محسن مخملباف» در بخش رسمی چهل و دومین جشنوارهٔ بین المللی «لوکارنو»ی سوئیس پذیرفته شده اند. این جشنواره که یکی از قدیمی ترین جشنواره های جهانی است، به واسطهٔ پرداختن به سینمای جوان شهرت دارد. «ناخدا خورشید» سال گذشته برندهٔ یکی از سه جایزهٔ بهترین فیلم این جشنواره شد.

• نمایش فیلم «آخرین وسوسهٔ مسیح» در فلسطین اشغالی

اعطای جواز نمایش فیلم «آخرین وسوسهٔ مسیح» از سوی دیوان عالی اسرائیل موجب اعتراض طوایف مسیحی در قدس شرقی و اراضی اشغالی فلسطین شده است. در نشریات عربی چاپ قدس شرقی بیانیه‌هایی از سوی طوایف مسیحی درج شده که طی آنها، نمایش این فیلم محکوم گردیده است. در بیانیهٔ اسقف گری کاتولیک فلسطین آمده: «این مجمع تصمیم دیوان عالی اسرائیل را مبنی بر جوازبخش فیلمی که در آن به شخصیت مسیح توهین می شود محکوم می‌کند و از مراجع ویژه می خواهد که اقدامات لازم را برای جلوگیری از نمایش آن معمول دارند.»

داستان فیلم «آخرین وسوسهٔ مسیح» از کتابی به همین نام، نوشتهٔ نویسندهٔ یونانی «نیکوس کازانتزاکیس» اقتباس شده و کارگردان آمریکایی «اسکورسی» آن را به صورت فیلم درآورده است. در این فیلم تلاش شده است تضاد بین دو بُعد انسانی و



الهی شخصیت حضرت مسیح بیان گردد. مسیح در فیلم مذکور تا آخرین لحظات در این تردید بسر می برد که آیا همچنان با محبت و گذشت رسالت الهی خود را ادامه دهد یا اینکه با دشمنان رومی خود وارد نبرد شود.

• شبهای شغال

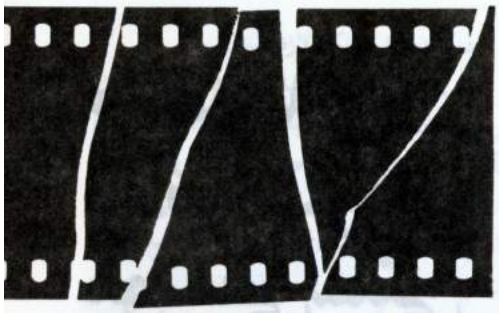
«شبهای شغال» به کارگردانی «عبداللطیف عبدالحمید» از تولیدات سینمای جدید سوریه است. حوادث فیلم که در روستای «بهلولیه» حوالی «بندر لاذقیه» فیلمبرداری شده، زندگی یک خانوادهٔ کشاورز را قبل وبعد از جنگ سال ۱۹۶۷ به تصویر می‌کشد. «اسعدفضه» تنها هنرپیشهٔ حرفه‌ای این فیلم است و سایر هنرپیشه‌ها، با وجود بازی خوبشان، برای اوّلین بار بر پرده ظاهر می شوند. کارگردان این فیلم می‌گوید که در جستجوی نوعی بازیگری خودجوش که از چهارچوبهای معمول و مکرر آزاد باشد، به بازیگران مبتدی روی آورده است. او اضافه می‌کند که این تجربه را مدیون فیلم «ستاره‌های روز» ساختهٔ دوستش «اسامه محمد» است که وی ایفای نقش اوّل آن را عهده‌دار بوده است. «شبهای شغال» به طورمستقیم به مسائل سیاسی و نظامی نمی‌پردازد، امّا در آن، علل شکست اعراب در جنگ ۱۹۶۷ و آثار و بازتابهای این شکست درخلال روابط افراد یک خانوادهٔ روستایی به تصویر کشیده شده است.

«شبهای شغال» سومین فیلم از نوع خود محسوب می شود. اولین آنها «رؤیاهای شهر» به کارگردانی «محمد ملص» بود که در سال ۱۹۸۳ ساخته شد و در فستیوال فیلم «مونتی پیلیه» فرانسه، سال ۱۹۸٤، به نمایش درآمد و به عنوان راهی جدید در سینمای سوریه و دیگر ممالک عربی شناخته شد. این فیلم در سال ۱۹۸۸ بار دیگر به عنوان نمونه‌ای عالی از سینمای برجستهٔ عربی در فستیوال «کربت» نمایش داده شد. فیلم دوم، «ستاره‌های روز» ساختهٔ «اسامه محمد» بود که در فیلم «رؤیاهای شهر» دستیار کارگردانی «ملص» را برعهده داشت. این فیلم نیز در آخرین فستیوال مونتی‌پیلیه ارائه شد و جایزهٔ جشنوارهٔ «پالنتیا»ی ۱۹۸۸ را به خود اختصاص داد.

عبداللیف عبدالحمید در سال ۱۹۵٤ در شهر «حمص» سوریه به دنیا آمده است و همچون «اسامه محمد» از فارغ التحصیلان انستیتوی عالی سینمای مسکو و طرفدار سینمای واقعگرای ایتالیا و شوروی است.

• آخرین «مد» هالیوود!

«روابط آزاد» امروزه آخرین مد مرکز سینمای آمریکا به حساب می آید. عده بسیاری از هنرپیشه های زن و مرد هالیوود مخالف ازدواجند، امّا از تولید مثل امتناعی ندارند. این مسئله در ۲۹ مارس گذشته، هنگام توزیع جوایز اسکار رسمیت یافت. در این مراسم «کرت راسیل» و «گلدن هاون»، همچنین «دان جانسون» و «میلانی گریفیث» (نامزد دریافت جایزهٔ بهترین هنرپیشه برای بازی در فیلم «دختر کارگر») به بحث پیرامون زندگی خصوصی



بدون ازدواج خود و مسائل مرتبط با آن پرداختند.

پیش از این، هنرپیشه‌ها سریع ازدواج می‌کردند و سریع طلاق می‌گرفتند، و با این حال به اصل ازدواج احترام می‌گذاشتند. برای نمونه، در سال ۱۹۴۹ «انگرید برگمن» پیش از ازدواج دوم خود با کارگردان ایتالیایی «روبرتو روسلینی» از او بچه‌دار شد. این امر موجب شد استودیوهای سینمایی آمریکا سالها از همکاری با او امتناع ورزند. امّا امروز جامعهٔ آمریکا نه تنها ازپذیرش این مسئله ابایی ندارد و در برابر آن واکنشی از خود نشان نمی دهد، بلکه بسیاری از مطالب و برنامه‌های رسانه‌های گروهی و نشریات این کشور به تشریح «روابط آزاد» میان هنرپیشه‌ها و سایر دست‌اندرکاران سینمای هالیوود اختصاص دارد.

• مقدمه‌ای بر تأثیرات روانی موسیقی سنتی

• سید حسام‌الدین سراج

موسیقی و تأثیر آن بردل و جان انسان از مباحثی است که از دیرباز مورد توجّه بوده و هست. امّا پیچیده بودنِ روان انسان از طرفی، و پر رمز و راز بودنِ هنر موسیقی از طرف دیگر، مبحث را مقوله‌ای پرنشیب و فراز ساخته است.

انسان از محیط پیرامونش ناگزیر تأثیر می‌پذیرد و این تأثیرات در اندیشه و عواطف او به ظهور می‌رسد. هنرها از جمله عوامل مؤثّر بر روح انسان هستند که از دیگر پدیده‌ها به گونه‌ای نافذتر و قویتر حامل تأثیر مذکورند؛ و در میان هنرها، موسیقی، جهان وسیع و حیطهٔ گسترده‌ای را به خود اختصاص می‌دهد و به طور مستقیم یا غیرمستقیم، فلمرو نفوذش تا اعماق جان و دل آدمی است.

موسیقی قادر به القای هیجان، اضطراب، شادی، غم، وحشت، شور، آرامش و... می‌باشد. این انسان است که از میان تأثیرات گوناگون آن، بهترین ها را برحسب شرایط و به فراخور حال گلچین می‌کند. اگر با فطرت زلال و روح معتدل به سراغ موسیقی بیاید، این تأثیر و تأثّر موجب رشد و کمال وی خواهد بود، و اگر با درونی تیره و روحی مکدّر قدم بدین عرصه بگذارد، جز حیرانی و سردرگمی نصیب نخواهد یافت.

باری در این باب، تحلیل موسیقی سنّتی و تأثیر آن بر روح و روانِ انسانِ آشنا به این فرهنگ خالی از لطف نیست. موسیقی سنّتی هر دیار به نوبهٔ خود قادر به انگیزش انسانهاست. امّا آنچه زمینه‌ساز تحلیل زیر است، کشف و شهودی است که یک ایرانی می‌تواند در زمینهٔ موسیقی سنّتی سرزمین خود داشته باشد. و چه بسا این امر قابل تعمیم نیز باشد.

به طور کلّی موسیقی سنّتی با کلام ایران به صُوَر زیر بر مخاطب خود تأثیر می‌گذارد:

۱. تلطیف روح
۲. ایجاد نشاط و انبساط
۳. برانگیختن تفکّر
٤. ایجاد آرامش
۵. ایجاد حُزن لذّت بخش
٦. تهییج یا برانگیختن شور حماسی
۷. ایجاد شور عارفانه
۸. کمک به فراگیری اشعار و آشنایی با عرفان

۱. تلطیف روح

همان گونه که انسانها به لحاظ جسم و چهرهٔ ظاهری گوناگون هستند، از نظر روحی هم متفاوت و متنوّعند. روح در حالات مختلف قرار می‌گیرد؛ گاه در حالت خشم، گاه در حالت عطوفت و رأفت؛ گاه لباس سبعیت به تن می‌کند و گاه جامهٔ مهر و محبت؛ گاه غُبار کبر و غرور در اطراف خود می‌تنّد و گاه به زلال صفا و تواضع، به آفاق بیکران نوربال می‌گشاید. گاه از زاویهٔ جور، جهان را غبار گرفته می‌بیند و گاه از دریچهٔ لطف، جز صفا و روشنی نمی‌یابد؛ همچون سعدی که فرمود: عاشقم برهمه عالم که همه عالم از اوست.

درک جمال حق تعالی روح را به قلّه‌های لطف می‌برد و جمال او گاه به صورت تصویر در چشم و گاه به صورت ترنّم اصوات درگوش متجلّی می‌شود.

عوامل بسیار می‌توانند روح را از کدورت و تیرگی به صفا و روشنی بیاورند؛ مانند: سیر آفاقی درطبیعت و استغراق در جلوه‌های آفریدگار که خود به نوعی مناجات و راز و نیاز با حق تعالی است؛ مجالست و مؤانست با مردان خدا... تلاوت کلام خدا و... هرچه که به نوعی قدمی درجهت قُرب به خدای سبحان باشد.

موسیقی، گاه حکایت پنهان هجران را در بوتهٔ زیبایی اصوات می‌ریزد. یا به عبارت دیگر، جلوه‌ای از جلوات جمال مطلق را در قالب جمال اصوات بیان می‌کند. در این حالت انسان اگر گوشِ دل بسپارد، از ثقل و غلظت روح کاسته می‌گردد و صیقل لطافت می‌خورد. دراین حال روح برای پذیرش ظرائف و رمز و رازها مستعدتر و حساستر می‌شود و سجایای روحی و عواطف مثبت نظیر محبّت، صفا، ایثار، دوستی و... بیشتر استعداد بروز می‌یابند.

۲. ایجاد نشاط و انبساط

گاهی انسان دچار افسردگی و کسالت می‌شود و یأس و نومیدی وجودش را فرامی‌گیرد. از هیچ چیز و هیچ کس خوشش نمی‌آید و انزوا و درخود فرورفتن را بیش از هر چیز دیگر دوست دارد. فعالیت و تحرّک متعادل خود را از دست می‌دهد و وجود خود و محیط اطراف خود را پوچ و بیهوده می‌انگارد. در این حال برخی از قطعات ضربی موسیقی قادرند روح را از سکون و افسردگی بدرآورند و به او شکفتگی و نشاط ببخشند، و متعاقباً، به صورت طبیعی، میل به تحرّک و

فعالیت اجتماعی در شخص زنده می‌شود. بعضی از ترانه‌های فولکلور، قطعات ضربی، و تصانیف حاملِ تأثیر فوق هستند.

۳. برانگیختن تفکّر

روح انسان همیشه در معرض خطرِ عمل‌زدگی و روزمرگی است، بدین معنا که او به تدریج به وضعیت عادی محیط خود عادت می‌کند و با وجودِ خود، مانند ماشین عمل می‌کند؛ فرصت تفکّر و اندیشه پیرامون آنچه که هست و آنچه باید باشد را پیدا نمی‌کند و به قول معروف «الینه» می‌شود.

برخی از قطعات موسیقی قادرند ضمیر ناخودآگاه را نهیب بزنند و موجب انگیزش تفکّر شوند. دراین مقوله، تأثیر به دو صورت است: یکی تنها به وسیلهٔ ملودی و فواصل موسیقایی و دیگری آمیزهٔ موسیقی و شعر و بیرون آوردن و بزرگ نمودن مضامین تفکّر برانگیز نهفته در اشعار. به عنوان مثال، درآمدِ دستگاه نوا یا همایون می‌توانند مبیّن و موجد حالت فوق باشند. البتّه قدرت روحی و هنری مجری اثر موسیقی و خواست و ارادهٔ او نیز در نوع بیان و نحوهٔ تأثیر بسیار دخیل و کارگر است.

٤. ایجاد آرامش

گاه یک قطعهٔ موسیقی ملایم می‌تواند آرامش‌بخش‌ترین عامل برای تسکین روح باشد. به عنوان مثال، تکنوازی نِی قادر به تسکین آلام درونی و تعدیل عقده‌های روحی است. شنونده در آن حال که با نِی هم‌آوا می‌شود، همراه با ناله‌های او درد و غم درونی خود را تخفیف می‌دهد و به نوعی تخلیهٔ روانی می‌شود، گویی نِی از زبان او سخن می‌گوید و دردهای او را بازگو می‌کند و او این را به مثابهٔ «درددل» می‌گیرد. علّت شاید این باشد که فضای سمعی ایجاد شده موجب فراموش شدن اغتشاشات ذهن می‌گردد و درعین حال با ترکیب صوتی مطبوع وملایم القای آرامش می‌کند. بسیاری از گوشه‌های ردیف موسیقی ایرانی و درآمد آوازها می‌توانند تأثیر مذکور را داشته باشند.

۵. ایجاد حُزن لذّت بخش

منظور از حُزن لذّت بخش غمی است که درعین غم بودن مسرّت‌بخش است، یعنی روح از اشتغال به آن احساس لذّت می‌کند؛ گویی خاطره‌هایی محزون ولی دل‌انگیز را تداعی می‌کند. این حزن می‌تواند بیان فراق از محبوب، غم از دست دادن لحظه‌های ارزشمند عمر و نگرانی از ماندن و نرسیدن به کمال باشد، که همه سبب رجعت به فطرت و سرچشمهٔ حقیقی وجود می‌شوند و انسان را متوجّه نهایت و مقصود می‌کنند. بعضی از قطعات موسیقی قادر به القای تأثیر فوقند و جذبه‌ای پرکشش و مغموم دارند که روح را متوجّه اصل خویش می‌کند. این گونه قطعات هجران از محبوب و غمِ ماندن را در ضمیر زنده می‌سازند:

با آنکه دلم از غم هجرت خون است
شادی به غم توام ز غم افزون است
اندیشه کنم هر شب و گویم یارب
هجرانش چنین است وصالش چون است

مایه‌های دشتی، کُرد و بیات، شوشتری، آواز شور و متعلّقاتش حامل تأثیر مذکورند.

٦. تهییج یا برانگیختن شور حماسی

جهت تهییج و القای روح سلحشوری، بیانِ موسیقاییِ قوی و پرتحرّک لازم است. بعضی از دستگاههای موسیقی ایرانی برای ایجاد شور حماسی مناسبتر و مستعدترند. البتّه ملودی‌پردازی آهنگساز و انتخاب ریتم مناسب هم کمک شایان توجّهی به نزدیکتر شدن مقصود می‌نماید. درآمد در دستگاه چهارگاه یا راست پنجگاه، به صورت طبیعی شور حماسی دارد و به طور کلّی، فواصل دستگاههای چهارگاه و ماهور برای بیان شور حماسی در موسیقی مناسبترند. بعضی از قطعات پرشور حماسی که در دههٔ انقلاب ساخته شده‌اند، نمونه‌های موفّق بیان فوق هستند.

۷. ایجاد شور عارفانه

شور عارفانه عبارت از احساسی پرتحرّک، گرم، جاذب و حاوی عشق به حق تعالی است. شعرای فارسی زبان این مضمون را بسیار خوب از عهده برآمده‌اند و شعله‌های این آتش را به جان اهل معرفت بسیار انداخته‌اند. یکی از زمینه‌های بیان این عشق و شیدایی، موسیقی است که دل و جان را مسخّر می‌کند، دست روح را می‌گیرد و با خود به پرواز درمی‌آورد. سماع، از حالاتی است که اگر از سرِ صدق و معرفت انجام گیرد اقناع کننده‌ترین حالات معنوی را برای روح به ارمغان می‌آورد. قطعات ضربی جمعی با کلام یا زخمه‌های پرشور سازهای مضرابی از موارد مثال مقولهٔ فوق هستند.

۸. کمک به فراگیری اشعار و آشنایی با عرفان

ارزنده‌ترین خدمتی که موسیقی در سدهٔ اخیر کرده است، آشنا ساختنِ مردم با فرهنگ و ادب فارسی و بزرگان شعر و عرفان بوده است و این از آن جهت است که اولاً موسیقی با اکسانها (تأکیدها)یی که برحروف و کلمات دارد، قدرت بیشتری در تبیین مفهوم شعر دارد و از این رو، بیان روشنتر شعر را به دست می‌دهد. و ثانیاً با تکرار شنیدن یک قطعهٔ موسیقی اعمّ از ساز و آواز، تصنیف، ترانه و امثالهم، شعر مربوطه را به صورت کامل ازبَر می‌شوند و این کمکی است به فراگیری فرهنگی و آشنا کردن مردم با مفاهیم عرفانی و ادبیِ اشعار فارسی.

●

درپایان ذکر دو نکته لازم است:

الف: اولاً تأثیرات گوناگون موسیقی سنّتی بر روح و روان آدمی محدود به موارد فوق نیست و ثانیاً، تأثیر موسیقی همیشه به صورت القای حسّی واحد انجام نمی‌پذیرد، بلکه یک اثر موسیقی می‌تواند در آنِ واحد تلفیقی از حالات مذکور را در روح شنونده بیدار نماید. مثلاً ممکن است قطعه‌ای درعین تلطیف روح، تفکّر برانگیز هم باشد؛ یا درعین اینکه آرامش می‌دهد، حُزن لذّت‌بخش هم ایجاد کند و قس علیهذا...

ب: تأثیر پذیری از موسیقی بیش از آنکه قابل توصیف و بیان باشد، شهودی و چشیدنی است و تفکیک حقیقی این تأثیرات توسط شنوندهٔ صاحب ذوق به نحو «بدرک ولایوصف» صورت می‌پذیرد. به عنوان مثال، اگر چه خربزه، هندوانه، زردآلو توت‌فرنگی و... همه شیرینند، امّا هریک تأثیر خاصّ و متفاوتی بر قوّهٔ چشایی می‌گذارد. دستگاهها و ردیف موسیقی ایرانی نیز همین گونه است. غمِ مایهٔ دشتی، غم شوشتری و غم ابوعطا، هر سه غمند؛ امّا در جزئیات بسیار متفاوت و قابل تفکیک هستند، به گونه‌ای که قلم از بیان این تفاوتها عاجز است و درک آنها جز از طریق تجربهٔ مستقیم و شهود میسّر نیست.

هنر
در مطابقت با واقعیت

● استاد آیت‌الله جوادی آملی

● هنر مستقیماً
از روح مدد می‌گیرد و در روح اثر می‌گذارد.
آنچه را که چشم می‌بیند و گوش می‌شنود،
اگر «پیام الهی» نداشته باشد، خواه‌ناخواه روح را تیره می‌کند.

ظهر جمعه پنجم اسفند ماه ۶۷، توفیقی دست داد که رسیدیم به خدمت حضرت استاد آیت‌الله جوادی‌آملی (حفظه‌الله‌تعالی). کسالتی داشتند که باعث شده بود تا ضبط دروس تفسیر موضوعی قرآن قطع شود، اگرچه ما را از سر لطف پذیرفتند و در تمام طول جلسه این شرم با ما بود که نکند ایشان را آزرده باشیم. آینه‌دانی که تابِ آه ندارد... با این همه، اشتیاقمان بر شرم غلبه داشت و رفتیم و در همان محل ضبط درسهای تلویزیونی، نشستیم در انتظار تا سایهٔ ایشان بر سرمان افتد و افتاد. وجود مبارک ایشان که باران است؛ ما را امید بود که شوره‌زار نباشیم.

سؤالات ما بسیار بود که از پیش نوشته بودیم و تقدیم داشتیم. سؤالات آن همه بود که مزاحمت ما، هرچند هفته یک بار مکرّر شود، امّا وقت ایشان سخت تنگ بود و بهتر بگوییم، سعادت ما نایار و روزیمان تنگ و سهممان از عطایای بهشتی وجود مبارک ایشان، همین اندک... که بازهم بسیار است، بسیار. شکر.

ایشان سخنانی فرمودند، شامل پنج ــ شش فصل، و هر فصل نیازمند تفصیلی فراوان؛ که به اجمال برگزار شد. بی‌قول مساعدی برای مزاحمتهای بعدی. تا بازقسمت چه باشد.

متن سخنان ویراسته شد، امّا ازآنجا که فرمایشات و تعابیر حکیمانهٔ استاد، با مصطلحات ژورنالیستی روز مطابقت ندارد، لازم است که کسی نقش میانجی را برای تطبیق آن دو، بر عهده بگیرد، برای ممانعت از سوء تعبیر و برای استفادهٔ هرچه بیشتر از جواهر کلام ایشان. این وظیفه برگردهٔ حقیر افتاد، با وجود قلّت بضاعت... و چاره‌ای نبود.

سید مرتضی آوینی

بسم‌الله الرّحمٰن الرّحیم:
الحمدلله الّذی هدانا لهذا وما کنّا لنهتدی لولا ان هدانا‌الله

اصل اوّل: بهترین هنر، که به نوبهٔ خود صنعت است، آن است که مطابق با طبیعت باشد.[1] هر عملی که انسان انجام می‌دهد، اگر «مطابق با واقع» باشد، زیباست و اگر نه، نازیباست.[2] جهان بینی و تفکّری که دارد، اگر مطابق با واقع باشد، «ثواب است و حق»، و اگر نه «خطاست و باطل». سخنی که می‌گوید، اگر مطابق با واقع باشد، «صدق»

است و اگرنه، «کذب»... عواطف و احساساتی هم که دارد، اگر مطابق با حقیقت باشد، صفاست و اگرنه، جفاست. «صنعت» هم اگر مطابق با واقع باشد، «هنر زیبا» است، و اگرنه، نازیباست.[۳]

اصل دوّم: پس ما آنگاه می توانیم «سخن» خوب بگوییم، خوب فکر کنیم و «صنعت» خوبی ارائه بدهیم که «واقع» را درست بشناسیم... و اگر کسی «واقع شناس» نباشد، «صنعت گر» ماهر نیز نخواهد بود.[۴]

اصل سوّم: واقع‌شناسی یا طبیعت شناسی گوناگون است؛ یک انسان موحّد، آسمان و زمین، این نظام انسانی و کیهانی را طوری می شناسد و انسان غیر موحّد، طوری دیگر. همهٔ علوم و هنرها به جهان‌بینی انسان بر می گردد. اگر متفکّری بر این باور باشد که نشئهٔ هستی فقط در مادّه خلاصه گشته، و انسان هم تا نفس می کشد زنده است و پس از آن نابود می شود، سخن او مناسبِ فهم اوست؛ کارش هم، «صنعت»اش هم. و امّا اگر باور داشت که جهان هرگز در نشئهٔ طبیعت خلاصه نمی شود و ماورایی دارد که برای همیشه ثابت است و مرگ، نه نابودی، بلکه آغاز ولادت انسان است، آنگاه سخنی که می گوید و هنری که عرضه می کند، جاودانه است.[۵]

اصل چهارم: براساس بینش دینی، انسان جهان را به مثابهٔ «آیتی برای حق» می شناسد، نشانه‌ای برای حق. و چون جهان شناسی اش، در حقیقت «آیت شناسی» بود، هنرش نیز هنری خواهد شد آیت حق.

آیت یعنی علامت و نشانه. نشانه‌ها نیز چند قسم‌اند که قسمی از نشانه‌ها قراردادی‌اند و کاری به حقیقت و واقعیت ندارند، نظیر آنکه در ارتش، فلز مخصوصی را بر دوش افسران نصب می کنند به نشانهٔ سروانی یا سرهنگی... که در کشورهای گوناگون نیز متفاوت است. هر کشوری برای خود علامت مخصوصی دارد. پرچم نیز یک قرارداد و یا نشانهٔ اعتباری است و هر کشور نیز برای خود پرچم خاصّی دارد. علامات اعتباری قراردادهایی هستند که به وسیلهٔ خودِ مردم وضع گشته است، چنان که مؤسّسات و بنیادها نیز، هرکدام دارای آرم و نشانهٔ خاصّی هستند. اینها را آیتهای قراردادی می گویند. قسم دیگر، آیتهای واقعی و طبیعی است که ابتناء بر قرارداد ندارد. این قسم از آیات، چون مربوط به جهان خارج هستند و خارج از حوزهٔ قرارداد و اعتبار،

پاورقیها:

۱، ۲، ۳. تعابیر «هنر و صنعت» را ایشان، با عنایت به معانیِ عامّ آن دوبکار برده‌اند، نه به آن معانیِ خاصّی که امروزه مصطلح است. هنر تا پیش از انقلاب صنعتی از صنعت متمایز نبود، چرا که انسانها «خود» در کار صنعتگری بودند، نه «ماشین». و انسان، تا آنگاه که «خود با دستان خویش و همهٔ وجودش» دست اندرکار «صناعت» باشد، «جوهر اصلی هنر» در کارش ظاهر خواهد شد. به همین علّت است که صنایع دستی را از زمرهٔ هنر می شمارند، امّا کسی این اشتباه را نمی کند که محصولات کارخانه‌ای را هنر بداند.

انسان با «صفت خلاقیّت خویش» که ذاتیِ روح الهیِ اوست، دست به کار ساختن و پرداختن می شود، امّا «تکنولوژی» و «ماشین» حجابی است که بین روح انسان و صناعت او حائل می شود و اجازه نمی دهد که همچون گذشته، خصوصیات فطری روح انسان در کار او ظاهر گردد. ماشین روح ندارد و همه چیز را یک شکل و یک اندازه می سازد. شیوهٔ مکانیکی کار در کارخانه‌ها، کارگر را به مثابهٔ جزئی از یک سیستم کلّی به کار می کشد و این چنین، در مصنوعات کارخانه‌ای دیگر فرصتی برای ظهور و بروزِ فطریات انسان باقی نمی ماند. با تحقّق تمدّن ماشینی، «صنعت» دیگر از صورت یک «فعالیت خلاقه و فردی» خارج شده است. استاندارد کردن یا همسان سازی از لوازم ذاتیِ تولید انبوه و کارخانه‌ای است و این کار بر طبق ضرورتهایی که کاملاً قابل محاسبه است، توسّط طرّاحان صنعتی انجام می گیرد و خود انسان امروز، با اینکه به شدّت از ماهیت و منزلت خویش در مجموعهٔ جهان آفرینش غافل است، امّا هرگز این اشتباه را نمی کند که بین «محصولات صنعتی» و «آثار هنری» تمایزی قائل نشود.

و امّا استاد، در بیان این معنا که «بهترین هنر... آن است که مطابق با طبیعت باشد»، نظر به «ناتورالیسم» ندارد. «طبیعت» همان «جهان واقع یا جهان خارج» است، جهان خارج از انسان که انسان نیز خود جزئی از اوست. بنابراین، مقصود این است که بهترین هنر، هنری است که مطابق با واقعیت باشد و مقصود از «مطابقت با واقع» نیز هرگز آن معنایی نیست که غربیها از «رئالیسم» می گیرند. اگرچه علامه طباطبائی (ره)، رئالیسم را به همین معنا گرفته‌اند و اصول فلسفه و روش رئالیسم را در تبیین همین تفکّر نگاشته‌اند.

«مدرکات انسان» از جهان خارج اگر با واقعیت عالم «مطابقت» داشت، «حقیقت» است و اگر نه توهّمی بیش نیست؛ پس «ملاک حقیقت»، مطابقت با واقع است. اعمال انسان نیز منشأ گرفته از مدرکات او هستند، چرا که انسان چاره‌ای ندارد جز آنکه زندگی خویش را آن‌چنان تنظیم کند که شناخت او از جهان اقتضا دارد. «خلوت و جلوت» در نزد انسانی که «به نظارت غیبی بر اعمال خویش» اعتقاد دارد، تفاوتی نمی کند، حال آنکه هم او اگر ایمان بیاورد که جهان را خدایی نیست، دیگر «هر عملی را مجاز می شمارد.» مقصود استاد نیز از این سخن که «هر عملی که انسان انجام می دهد اگر مطابق با واقع باشد، زیباست و اگر نه نازیباست» همین است.

انسان چه اشتباه بکند و چه نکند، در «نفس الامر» عالم تغییری به وجود نمی آید، امّا عملی زیباست که با «حقیقت عالم» وفق داشته باشد. در اینجا «زیبایی» عین «حقیقت» انگاشته شده و این مهمترین سخنی است که باید در باب «زیبایی» گفته شود. انسان چه بداند و چه نداند، اعمالِ خویش را از معتقدات خویش نتیجه می گیرد و به قول امروزیها آن‌چنان زندگی می کند که «جهان بینی» او اقتضا دارد. اگر انسان جهان را به گونه‌ای بشناسد که «با حقیقت امر» تطبیق نداشته باشد، چه روی خواهد داد؟ انسانی چنین، در همهٔ افعال و اعمال خویش، به «اشتباه» خواهد افتاد و اشتباه، «زشت» است. این

برای همگان قابل فهم نیستند.

فی المثل «چمن» نشانهٔ «وجود آب» است. این دیگر قرارداد کسی نیست که مثلاً در شرق، چمن نشانهٔ وجود آب باشد و در غرب نباشد، و یا در گذشته نشانهٔ وجود آب بوده باشد و اکنون نباشد. این طور نیست. اگر از جایی «دود» بلند شود، نشانهٔ «آتش» است. اینها نشانه‌هایی هستند «تکوینی و واقعی» و غیروابسته به قرارداد. اگرچه این علامات و نشانه‌های تکوینی نیز، آیت بودنشان موضعی و موسمی است، یعنی مادام که چمن «سبز» است، نشانه‌ای است بر وجود آب؛ امّا چون پژمرده شد، دیگر دلالت بر وجود آب ندارد. دود نیز مادام که مبدّل به هوا نشده، نشانهٔ وجود آتش است؛ امّا از آن پس، دیگر دلالت بر آتش ندارد.

قرآن کریم سراسر جهان را «آیت حق» می داند و این نه از قبیل نشانه‌های اعتباری است ــ نظیر پرچم و درجه‌های افسران ارتش ــ و نه آن چنان که چمن به وجود آب دلالت دارد، چرا که چمن فقط چند صباحی آیت آب است، امّا پیش از سبز شدن و بعد از پژمردن و خاک شدن و از بین رفتن، دیگر وجود آب را نشان نمی دهد. امّا سراسر جهان، از نظر قرآن کریم، آیت و نشانهٔ خداست. هر شیء در هر زمان، در هر زمین، در هر حالتی، در هر شرایطی و در هر وضعی نشانهٔ خداست. این چمن آنگاه که سبز نشده بود، آیت حق بود؛ اکنون که سبز است، آیت خداست؛ فردا که پژمرده شد، بازهم آیتی است برای خدا؛ بعدها هم که به صورت خاک درآید آیت خداست. هر موجودی، در هر شرایطی، نشانهٔ خداست و نه تنها ظاهرش که باطنش نیز خدا را نشان می دهد؛ و نه تنها اوّلش، که آخرش نیز دلالت بر خدا دارد، چرا که خداست هوالأوّل والآخر والظّاهر والباطن.[۶]

حال اگر هنری مطابق با طبیعت یا عالم واقع باشد زیباست چرا که طبیعت، یعنی جهان خارج، خدا را نشان می دهد. اگر انسان در هنری که عرضه می کند، نتواند مخاطب خویش را به مبدأ و معاد متوجّه سازد، هنرمند خوبی نیست. اگر در سخنی که گفته می شود، ذکری از خدا در میان نباشد، سخن زیبایی نیست، چرا که «مطابقت با واقعیت» ندارد. در هنر باید این معنا تعبیه بشود که این موجود به یک مبدأ غیبی اشاره دارد، و این کار شدنی است؛ این که هنر انسان فی المثل، نشان دهندهٔ رشدی باشد که در اثر ارتباط با حق روی، می کند و یا هبوطی که در اثر روی گرداندن از حق، پیش می آید، و مانند آن.

اینها یک سلسله اصل و فرعی است که در یک فصل از بحث می گنجد. فصل دوّم بحث ما، به شرایط خاصّی که ما در آن به سر می بریم باز می گردد؛ شرایطی که در آن، آثار ایثار و فداکاری مردم کشور ما مشهود است. در این شرایط، هنر ما بیش از هر چیز باید نمایندهٔ این مقاومت الهی مردم باشد و آن را درست، آن طور که هست، عرضه کند. یعنی آن طور که «آزادی» به صورت یک «هنر ممثّل» دربیاید[۷]، «استقلال» صورت ممثّل پیدا کند، اعتماد به خدا و بی اعتمادی به شرق و غرب، همان طور...

و امّا فصل سوّم بحث این است: دیدید که یک هنرمند ضدّ دین، چگونه مردم را بر علیه دین شوراند[۸]. همان طور که می توان با هنر به جنگ قرآن رفت و دنیا را شوراند، همان طور هم می توان با هنر به خدمت قرآن آمد و جهان را جذب کرد. این کتاب «آیات شیطانی» به عنوان کتاب سال در انگلستان شناخته شد و بعضی نشریات هم اصرار داشتند که آن را تحفهٔ ادبی عصر بدانند. اگر دشمن با سلاحی خاص به جنگ آمد، قوای اسلام هم باید با همان سلاح مماثل به جنگ با او برود. مادام که آنها موشک نمی زدند، ایران نیز در اندیشهٔ فراهم کردن موشک نبود. مادام که آنها به خلیج نیامده بودند، ایران نیز در اندیشهٔ ساختن فایقهای تندرو نبود، و مانند آنها. کتابهای فراوانی در حقّانیت قرآن کریم و اعجاز آن نوشته شده است، امّا در جواب سلاح هنر باید با هنر به میدان آمد.

ممکن است مسلمانها در آینده‌ای نه چندان دور، فتوای امام امّت را اجرا کنند و خطر «سلمان رشدی» را از بین ببرند، امّا یک «سلمان رشدی» دیگر رشد خواهد کرد. وقتی که خبر هلاکت «حجاج بن یوسف ثقفی» رسید، بعضی از مردمان آن عصر گفتند: «اللّهم انّک امتّه فمثل ما ستّته»؛ خدایا «حجاج» را از بین بردی، طرز تفکّر او را نیز از بین ببر، که دیگر حجاج دیگری نیاید. امّا همان طور که محقّقین، در حوزه و خارج از حوزه، در طول این سالها کتابهای عمیقی نوشته اند و یا در دست نوشتن دارند، اهل هنر نیز باید کاری کنند که با سلاح هنر پاسخ مناسب دشمن داده شود.

هنر حقیقی آن است که مطابق با نظام طبیعی باشد و قرآن کریم نیز چنین کتابی است. هیچ مطلبی در قرآن نیست که کسی نفهمد، درس خوانده و یا درس نخوانده. در کتابهای عقلی مطالب فراوانی

• بهترین هنر
که به نوبهٔ خود صنعت است
آن است که مطابق با طبیعت
باشد. هر عملی که انسان
انجام می دهد، اگر
مطابق با واقع باشد،
زیباست و اگرنه، نازیباست.

• ما آنگاه می توانیم
سخن خوب بگوییم، خوب فکر کنیم
و صنعت خوبی ارائه بدهیم
که واقع را درست بشناسیم.

• همهٔ علوم وهنرها
به جهان بینی انسان برمی گردد.
یک انسان موحّد، آسمان و زمین،
این نظام انسانی و کیهانی را
طوری می شناسد
و انسان غیرموحّد، طوری دیگر.

هست که فقط گروه خاصّی از عهدهٔ فهم آن برمی‌آیند. امّا در قرآن کریم هیچ مطلبی این چنین نیست و این «هنر اعجاز» قرآن کریم[۱۰] است زیرا که قرآن کریم، اگرچه آیات فراوانی دارد که جز قلیلی از مردم نمی‌فهمند، امّا مضامین همان آیات بلند را در آیاتی دیگر، به صورت «داستان یا مَثَل» تبیین کرده است. «مثل» برای تنزّل دادن سطح مطلب خیلی مؤثّر است؛ مطلب تا در «دسترس فهم» قرار نگیرد که انسان نمی‌فهمد و تا نفهمد که «لذّت» نمی‌برد. همان مطالب بلند را قرآن کریم در آیات دیگر به صورت مثل ذکر می‌کند که: «تلک الامثال نضربها للنّاس» و یا «لقد ضربنا فی هذا القرآن للنّاس من کلّ مثل»[۱۰].

پس قرآن کریم با سایر کتابهای علمی فرق دارد. کتابهای علمی، یکدست علم است و استدلال، و دیگر سخن از مثل و امثال ذلک نیست. لذا این کتابها را تنها متخصّصان آن رشته می‌فهمند. امّا قرآن کریم همهٔ «معارف» را در عین حال که به صورت «برهان» بیان کرده است، «ممثّل» فرموده که در دسترس همگان قرار گیرد. الان بهترین کار آن است که انسان چه از طریق «هنر گویا» و چه از طریق «هنر صامت»[۱۱] توطئهٔ شوم دشمنان را برطرف کند و از عهدهٔ ادای دین خویش نیز برآید.

فصل چهارم بحث باید به جسم و روح و تأثیرات متقابل آنها در یکدیگر بازگردد. جسم و روح دو موجود جدا از هم نیستند، بیگانه با یکدیگر؛ آثار هرکدام به خوبی در دیگری ظهور پیدا می‌کند. آثار نازلتر از هنر، یعنی خوردن و خوابیدن و... که مربوط به بدن هستند، یقیناً در روح اثر می‌گذارند، چرا که همین افعال بدنی است که به صورت روح درمی‌آید. فی المثل غذای حرام هرگز به اندیشهٔ پاک مبدّل نمی‌شود. این طور نیست که انسان بدنی داشته باشد که غذا می‌خواهد و روحی داشته باشد که می‌اندیشد و این دو منفک از یکدیگر باشند. این طور نیست. زیرا همان غذای امروز است که در آینده به صورت فکر ظهور پیدا می‌کند و بعد از فکر، در مرحلهٔ بعد به صورت اعتقاد ظاهر می‌شود و دیگر ممکن نیست که غذا ناپاک باشد، امّا فکر پاک درآید. دیدنها، شنیدنها و گفتنها، همه و همه، این چنین است. «هنر نیز مستقیماً از روح مدد می‌گیرد و در روح اثر می‌گذارد.» آنچه را که چشم می‌بیند و گوش می‌شنود، اگر «پیام الهی» نداشته باشد، خواه ناخواه روح را تیره می‌کند.[۱۲]

پاورقیها:

امری است بدیهی که «فطرت» بدان گواهی می‌دهد و لذا، انسان «زیبایی و حقیقت» را عین یکدیگر می‌داند و ملازم با هم.

یکی از بزرگترین افتخارات شیطان این است که توانسته بنی‌آدم را به قبول این معنا وادارد که «حقیقت امری نسبی است». اگر حقیقت «نسبی» باشد، «حُسن و قبح و درست و غلط و زشتی و زیبایی» نیز اموری نسبی خواهند شد و دیگر همهٔ آن مقدّمات برهانی که چیدیم، درهم خواهد ریخت. امّا به هر تقدیر، این «انگاره»ای بیش نیست و «پنداری مخالف با گواهی فطرت». هرچه هست، تفکّر غالب در مغرب زمین، همین «شک و تردید» است که در واقعیت عالم و اطلاق حقیقت روا داشته و بنیان «اخلاق» را ویران کرده است. بنیان اخلاق بر حُسن و قبح است و میزان حُسن و قبح را نیز اتسان از حقیقت عالم اخذ می‌کند و همان طور که گفتیم، اگر انسان جهان را فارغ از حقیقت بیانگارد، دیگر چه مانعی وجود دارد که او، گناه و جرم و جنایت را مجاز نشمارد؟

از جانب دیگر، تفکّر دینی اذعان دارد که «جهان واقع» یا «طبیعت»، چیزی جز «ظهور حقیقت» نیست. حقیقت دو نحوهٔ ظهور دارد: آفاقی و انفسی. که فرمود: «سنریهم آیاتنا فی الآفاق و فی انفسهم». حقیقت مطلق عین «خیر و زیبایی» است و لذا جهان واقع یا طبیعت، زیباست و یا به تعبیر بهتر، نفسِ زیبایی است. این همان نسبتی است که در تفکّر دینی بین «حقیقت و واقعیت» حاکم است. براین اساس، مخلوقات و مصنوعات انسان، اگر با این واقعیت تطبیق داشته باشند و به آن اشاره کنند، زیبا هستند و اگر نه، نه. مقصود استاد نیز از این سخن که «صنعت هم اگر مطابق با واقع باشد، هنرِ زیباست و اگر نه نازیباست» همین است.

فعل انسان اگر با واقعیت عالم وفق داشته باشد، کمال و فضیلت است و کمال و فضیلت، هنر است. قدما هنر را به همین مفهوم بکار می‌برده‌اند و اگر می‌گفته‌اند: «عیب مبین تا هنر آری به دست»، هنر را مفهومی در مقابل عیب و به معنای کمال و فضیلت اعتبار می‌کرده‌اند. مفهوم اصطلاحی هنر در این قرن اخیر باب شده است.

در ناتورالیسم و رئالیسم، طبیعت و واقعیت، چون مرتبه‌ای از ظهور حقیقت مطلق فرض نمی‌شوند. طبیعت و واقعیت در تفکّر جدید مفاهیمی یافته‌اند که با تفکّر مادّه گرایانهٔ بشر امروز موافقت دارد. مقصود از رئالیسم در تفکّر امروز آن است که توجّه بشر باید به واقعیت دنیایی حیات خویش معطوف باشد و ناتورالیسم نیز، در معنای فلسفی آن، ریشه در اصالتی دارد که بشر امروز برای «طبیعت حیوانی» وجود خویش قائل شده است.

۴. معنای «اصل دوّم» نیز با توجّه به مقدّمات مذکور تبیین می‌گردد. مقصود استاد این است که اگر ما جهان را آن‌چنان که هست بشناسیم، افعال ما، صنعت و هنر ما، با حقیقت عالم توافق خواهد یافت و زیبا خواهد شد. بازهم تذکّر این نکته لازم است که اگر استاد برای صنعت (به مفهوم قدیم آن) و هنر، مفاهیمی نزدیک به یکدیگر قائل شده‌اند، از آن است که این هردو منشأ گرفته از «خلاقیت ذاتیِ روح» هستند.

۵. مقصود استاد از اصل سوّم، اشاره به این مطلب است که تعهّدات انسان، لاجرم در کار و هنرش جلوه خواهند کرد و لذا در کار هنرمند موحّد، ایمان او به حقیقت مطلق و جاودانه ظهور خواهد یافت و از آنجا که واقعیت عالم همان است که یک انسان موحّد می‌بیند، پس هنر او، همسو و متّحد با واقعیت خلقت، جاودانه خواهد شد.

۶. سخن استاد در اصل چهارم مبنای نظری اسلام در باب «سمبولیسم» است. هنرمند موحّد گذشته از آنکه باید جهان را به مثابهٔ نشانه‌ای برای حق ببیند و

فصل پنجم: اگر چیزی پیام خدا را شامل بود، زیباست و قرآن کریم «سرّزیبایی اشیاء» را در آن می‌داند که از «کمال مطلق» خبر می‌دهند. چیزی در عالم نیست که زیبا نباشد، چرا که در قرآن کریم این دو اصل در کنار یکدیگر ذکر شده است: یکی آنکه هرچه مصداق شیء است، مخلوق خداست، که فرمود «الله خالق کلّ شیء»؛ و دیگر اینکه هرچه را که خداوند آفریده است زیباست، که فرمود: «الّذی احسن کلّ شیء خلقه».[13] پس «نازیبایی» در عالم نیست و زیبایی هم یک «امر نسبی» است تا برسیم به «زیبایی مطلق» که مخصوص ذات اقدس الهی است. هرآنچه با قوای مدرکهٔ[14] انسان هماهنگ باشد، برای او زیباست. سامعه، باصره، قوّهٔ خیال، نیروی وهم و قوّهٔ عاقله... هرآنچه با این قوای مدرکه «هماهنگ» باشد، برای آنها «زیبا» ست. امّا «بهترین هنرها» آن است که «جامع همهٔ کمالات» باشد؛ یعنی در عین حال که سمع و بصر را تغذیه می کند، خیال و وهم را رعایت می کند، «حُرمتِ عقل» را نیز می‌نگرد. یعنی هنر کامل آن طور نیست که حرمت عقل را رعایت نکند.[15] افعال انسان، بیان روحیات و مکنونات اوست. بیان معروفی از حضرت امیر سلام‌الله علیه رسیده که «المرء مخبوء تحت لسانه»؛ یعنی هرکس زیرزبانش نهفته است. و یا همان مثال معروفی که گفته‌اند اگر تلنگری به کاسهٔ سفالی برسد، معلوم می‌دارد که پخته است یا گل خام است، سالم است یا ترک خورده؛ و اگر ترک دارد، این ترک از درون اوست یا از بیرونش. سخن نیز نشان می‌دهد که آن صاحب سخن صادق است یا کاذب. هنر و صنعت نیز همین طور است؛ علم نیز. یک طبیب که نسخه می‌نویسد نیز اگر به «هوالشّافی» معتقد باشد، نسخه‌اش «پیام» دارد و اگر نه... اگر به «اذا مرضتم و هویشفیکم» معتقد نباشد و فی‌المثل عنوان کند که شفا به خواصّ ذاتی داروباز می‌گردد، طبّش پیام ندارد.

در اسلام، هنری که پیام نداشته باشد، «مطلوب» نیست؛ نظیر «زنگ ناقوس» نیست که دالان ورودی عبادت مسیحیها باشد. آنچه که دالان ورودی عبادت ماست، «اذان است و اقامه» که شعاری دارای پیام و معناست. اگر هنری واقعاً بتواند همهٔ لذّات را تأمین کند، اعمّ از لذّات مربوط به سامعه و باصره، خیال و وهم و یا لذّات مختص به قوّهٔ عقل، هنری است کامل. ممکن است کسی خوانندهٔ خوبی باشد، ولی شعری را بخواند بی محتوا. این خواننده اگر شعر بامحتوایی بخواند، هم سامعه را تغذیه کرده است و هم قوّهٔ عاقله را حُرمت نهاده. همین معنا در شعر نیز هست، در نثر هم، در نقاشی هم و... در خطاطی هم این معنا هست. آن گاه هنر، رسالت خویش را خواهد یافت و همه خواهند پذیرفت، نه تنها یک گروه مخصوص.[16]

یکی از بشارتهایی که حضرت امیرالمؤمنین(ع) به مردم با ایمان می‌دهد این است که می فرماید اگر کار خیر کردید، وارد بهشتی می شوید که خطیب و قاری و خوانندهٔ آن بهشت، حضرت داوود سلام‌الله علیه باشد. خوب، این هنری است که همچون نعمتی برای بهشتیان مطرح شده است. در آنجا «لذّات عقلی» تأمین می شود. بهشتیان از صدای خوش لذّت می برند، آن طور که در نهج‌البلاغه آمده است، امّا صوتی که عاقله را نیز در کنار سامعه تغذیه کند، نه آنکه رفیق نیمه‌راه باشد، سامعه را تغذیه کند و قوّهٔ عاقله را برنجاند.

ممکن است انسان صحنه‌ای را تماشا کند و باصره‌اش لذّت ببرد، گوش به آهنگی بسپارد و سامعه‌اش غرق لذّت شود؛ امّا چون پیام ندارد، آن هنر، «گویا» نیست؛ «صامت» است و «گنگ». حرف ندارد.[17] امّا اگر انسان بخواهد نیروهای داخلی‌اش را هماهنگ کند، به اذن خدا شدنی است، چرا که قرآن همین طور است. قرآن «مَثَل» دارد، امثالی که توحید را بیان می‌دارند و معاد را... و از قرآن، در عین حال که قوّهٔ عاقله لذّت می‌برد، سامعه نیز بی بهره نیست. و اگر هنری این چنین باشد، بهره‌ای که خردمندان از این هنر می‌برند بیش از آن است که دیگران می‌برند و اگر نه، هنر بهرهٔ نابخردان است. هنر، اگر لذّات متناسب با همهٔ قوای مدرکه را تأمین کند، خردمندان بیشتر لذّت می‌برند، چرا که انسان خردمند، فراتر از لذّات مربوط به سامعه و باصره و وهم و خیال، از لذّات عقلی نیز بهره‌مند می‌شود، حال آنکه غیر خردمند تنها در محدودهٔ سمع و بصر می‌ماند. فی‌المثل اگر شعر پرمحتوایی خوانده شود، آنکه اهل درک نیست فقط لذّت سمعی دارد، امّا اهل درک، هم از لذّت سمعی برخوردار است و هم از لذّت عقلی. هنرهایی که بر پشتوانهٔ بینش توحیدی اتکاء ندارند، تنها در محدودهٔ قوای حسّی عمل می کنند و با عقل بیگانه‌اند.

•

سؤالی عنوان شد که: استاد، همان‌طور که ما

• براساس بینش دینی، انسان، جهان را به مثابهٔ آیتی برای حق می شناسد و چون جهان شناسی اش، در حقیقت آیت شناسی است، هنرش نیز، هنری خواهد شد آیت حق.

• اگر انسان در هنری که عرضه می کند نتواند مخاطب خویش را به مبدأ و معاد متوجّه سازد، هنرمند خوبی نیست.

• بهترین هنرها آن است که جامع همهٔ کمالات باشد؛ یعنی در عین حال که سمع و بصر را تغذیه می کند، خیال و وهم را رعایت می کند، حُرمتِ عقل را نیز می نگرد.

«فلسفهٔ اسلامی» و یا «اقتصاد اسلامی» داریم، آیا می‌توانیم «هنر اسلامی» هم داشته باشیم که احکام خاصّی در آن موجود باشد؟

استاد: «بله. منتها اگر روی اصول و ضوابطش کار شود، فروع فراوانی می‌آورد؛ آن چنان که مثلاً فقه، فروع فراوانی پیدا کرده است، یا اصول... دهها مسئله در امر شریف استصحاب محور یک روایت است. وقتی که یک روایت، به دست بزرگان و متخصّصان این رشته رسید، فنّ مهمّ استصحاب که از فروع مهمّ علم اصول است، تنظیم می‌شود با اینکه تمامی اینها به یک روایت بسته است.»

حضرت استاد در جواب سؤال از «رابطهٔ عرفان و هنر» فرمودند: «عرفان اگر برای کسی پیدا بشود، در هنرش ظهور خواهد یافت. نظیر آنچه برای مولای روم پیش آمد، برای حافظ و سعدی پیش آمد. عرفان کلمهٔ خوش آهنگ و نام خوش بهره‌ای است. مبادا انسان خیال کند که حالتش، حالتی عرفانی است و خود را فریب دهد. یک «عرفان عملی» است که گرچه راهش باز است، امّا تشخیص آن مقدور انسانهای عادی نیست. نظیر آنچه که «حارثة بن مالک» به حضرت رسول(ص) عرض کرد که: گویا بهشت و جهنّم و اهلشان را می‌بینم. این میسّر نیست. امّا برای عامّهٔ مردم... اگر خواستند ارزیابی کنند که مطلبی عرفانی است یا نه، بدانند که «فلسفهٔ الهی» برای «عرفان» همان نقشی را دارد که «منطق» برای «فلسفه»؛ منطق ابزار کار است. ممکن است که انسان در مسائلی وارد شود و حتّی چیزهایی نیز مشاهده کند، امّا برای ارزیابی اینکه حق است یا باطل، باید با ابزار بسنجد که معارفِ فلسفهٔ الهی است. این است که عرفان، با توجّه به این مقدّمات، عرصه‌ای بسیار دشوار است و البتّه اگر کسی نصیبی از آن یابد، همچون مولانا و حافظ و سعدی و دیگر بزرگان در هنرش جلوه خواهد کرد.»

پاورقیها:

به تبعیت از این تعهّد، هنر او نیز رو به بالا بیاورد و به حقایق متعالی اشاره داشته باشد، باید زبان سمبولیک اشیاء را با توجّه به این حقیقت پیدا کند که هر شیء در واقع آیت و نشانهٔ حق است و از وجه خاصّی به حق اشاره دارد، و این اشارات نیز با یکدیگر متفاوت است. حضرت استاد در قسمتی دیگر از تذکّرات خویش (که در متن سخنان ایشان ملحوظ نشده) فرمودند: «هنرمندی که واقعیت عالم را شناخته، از آنجا که هنرشناس است، از دل اشیاء حرف درمی‌آورد. شما دیده‌اید، گلهایی را که برای مجالس جشن می‌برند با گلهایی که مخصوص مجالس مرگ و ماتم است، فرق دارند. می گویند این گل، فی المثل گل مریم، مخصوص مجالس ماتم است. چه پیامی دارد این گل که دربارهٔ آن این چنین می‌اندیشند؟ این را هنرمند خوب تشخیص می‌دهد.» هنرمند موحّد، زبان اشیاء را خوب می‌شناسد، چرا که آنها را همان طور که هستند، همچون نشانه‌ای برای حق می‌نگرد.

۷. بنابراین، کار هنر بنابر آنچه استاد فرموده‌اند، «ممثّل کردنِ معانی» است. مُمَثَّل از ریشهٔ تَمَثُّل (به معنای تجسّم) است. در این فصل از سخن، استاد مبنای نظری اسلام در باب سمبولیسم را اجمالاً بیان فرموده‌اند که برای تشریح آن باید در جستجوی فرصت دیگری بود.

۸. اشاره است به سلمان رشدی ملعون.

۹. لفظ «هنر» را در اینجا به معنای عامّ آن که کمال و فضیلت است به کار برده‌اند.

۱۰. آیهٔ ۴۳ از سورهٔ ۲۹؛ آیهٔ ۲۱ از سورهٔ ۵۹؛ آیهٔ ۵۸ از سورهٔ ۳۰؛ آیهٔ ۲۷ از سورهٔ ۳۹.

۱۱. در ادامهٔ سخن، ایشان توضیحاتی مکفی در باب هنر صامت و گویا ذکر فرموده‌اند.

۱۲. «از کوزه همان برون تراود که در اوست». اثر هنری تراوش یافته از روح هنرمند است و پرده از باطن او برمی گیرد. پس بر هنرمندان موحّد است که پیش از هرچیز به تزکیهٔ روح و تصفیهٔ درون خویش بپردازند تا هنرشان نیز مصفّا شود.

۱۳. آیهٔ ۶۲، سورهٔ ۳۹؛ آیهٔ ۷، سورهٔ سجده ۳۲.

۱۴ و ۱۵. هریک از قوای انسان که به وسیلهٔ آنها جهانِ درون و بیرون خود را ادراک می کند، لذّتی متناسب با خویش دارد. ادراک زیباییهای عالم با لذّات همراه است. و لذا، «لذّت» فی نفسه مذموم نیست. امّا حسّ را منطقی است و عقل را منطقی که در آغاز با یکدیگر تعارض دارند. لذّات حسّی اگر در تعارض با لذّات عقلی باشند، انسان را به سوی حیوانیت می‌رانند، چرا که شاخصِ وجود انسان، عقل اوست و انسان وظیفه دارد که منطق عقل سالم را بر مملکت وجود خویش حاکم گرداند و قوای وجودی خود را، اعمّ از ظاهری و باطنی، در تحت سیطرهٔ عقل، به تعادل برساند.

لذّات حسی در آغاز، عقل را انکار می کنند، امّا در نهایت، وقتی که انسان به اعتدال وجودی خویش دست یافت و به کمال عقل رسید و منطق عقل را بر وجود خود حاکمیت بخشید، لذّات حسّی نیز همسو و متّحد با لذایذ عقلی خواهند شد و نه تنها یکدیگر را انکار نخواهند کرد که بالعکس، معاضد همدیگر خواهند بود.

مقصود از نگهداشتنِ حُرمت عقل، آن است که انسان تا بدان جا روی به سوی لذّات حسّی و زیباییهای آن بیاورد که عقل و لذّات آن و زیباییهای معقول، انکار نگردد.

۱۶. اشاره است به همان مطلبی که در باب فهم عامّه از قرآن فرمودند.

۱۷. حکمت تقسیم‌بندی هنر به صامت و گویا، در اینجا به وضوح بیان شده است.

روشنفکران و معاصر بودن

• مهدی علم الهدی

«تلقّی شما از معاصر بودن چیست؟» وقتی انسان برای اوّلین بار با این پرسش، آن هم در نشریه‌ای چون «دنیای سخن» روبرو می‌شود، پیش از آن که ذهنش به دنبال جواب برود، به فکر می‌افتد که ضرورت طرح سؤالی این چنین، در وضعیتی که ما داریم، چه می‌تواند باشد؟ سؤال کاملاً مشکوک است و از آن مشکوکتر، کسانی که به آن جواب گفته‌اند. آنها، با چند استثنا، همه «بازماندگان» آن تفکّری هستند که با پیروزی انقلاب اسلامی در ایران، «عصر»شان سپری گشته است و غرابتشان با این عهدِ تازه، آنان را به انزوای قرون پرتاب کرده.

انقلاب اسلامی، همچون دیگر انقلابها، در چهرهٔ سیاسی ظاهر شده است و مخالفینی که باطن اسلام را در پس این چهره تشخیص نمی‌دهند، ناگزیر تیر در تاریکی می‌اندازند. اسلام را جز مؤمنینِ حقیقی نمی‌شناسند و مخالفین، از آنجا که راهی برای شناخت اسلام ندارند، لاجرم نمی‌دانند که «چه را باید نشانه گرفت.»

برای آنکه دریابیم اینان در این سؤال، تیر را به کدامین نشانه رها کرده‌اند، تأمّلی چندان ضرورت نداشت، خصوصاً آنجا که خود، در مقدّمهٔ بحث، «معاصر بودن» را «امروزی بودن» معنا کرده بودند. و دیدم اینجا هم، همان اشتباه مضحک، یک بار

دیگر اتّفاق افتاده است؛ اشتباهی که در همهٔ تفسیرهای غربیها مانع رجوعشان به حقیقت اسلام و انقلاب بوده است. گزیری هم نداشته‌اند، چرا که آنان، لاجرم با «عقلی» به قضاوت برخاسته‌اند که در انتهای سیر تفکّر فلسفی این چند صد سالهٔ غرب، به بن‌بست تاریخیِ «محال»[1] رسیده، و در این باطلاق عفن جهل مرکب، فرومانده و مغلوب، حتّی از لنگیدن نیز بازمانده است.

معاصر بودن یا امروزی بودن، مسئلهٔ کسانی است که انقلاب اسلامی را درپناه چتر «ارتجاع» می جویند و در این تاریکیِ هزارلا، گمان برده‌اند که اگر تبر را به ارتجاع نشانه روند، به ما می خورد. و شکر خدای را که دشمنان ما همه این چنین هستند. «بنیادگرایی یا اصولی گری»، همان عنوانی است که غربیها تفکّر ما را در آن خلاصه کرده‌اند و اگرچه در ظاهرِ این تعبیر، برای ما، نشانی از طعن و لعن مشهود نیست، امّا آنان خود از این لفظ، مفهومی نزدیک به ارتجاع مراد کرده‌اند... و روشن است که چرا. خواهم گفت.

روشنفکران این مرز و بوم، اگرچه از همان آغاز، ایمان به قبلهٔ انتلکتوئلهای قرن نوزدهم آورده‌اند، امّا هرگز حقیقتاً در تاریخ و تفکّر غرب شرکت نیافته‌اند. آنها «مقلّدانی ظاهرگرا» بیش نبوده‌اند و به عبارت بهتر، «غربزده» بوده‌اند، نه «غربی». غربزدگی تقلیدی ظاهری از احکام عملی انتلکتوالیسم بیش نیست و این خاک، اصلاً خاکی نیست که در آن روشنفکری پا بگیرد. از همان آغاز، انتلکتوئلهای این مرز و بوم، نقابداران پهلوان پنبه بیش نبوده‌اند، طبلهایی توخالی، شیرهای غلّم، نه مارکسیست، نه ماتریالیست دیالکتیک، نه لیبرالیست، نه اندیویدوالیست، نه نیهیلیست... نه اتمیست منطقی، نه حتّی ناسیونالیست. روشنفکران این مُلک، خمیازه کشانی مفلوک بیش نبوده‌اند و این شجره، ریشه در خاک ندارد و به فوتی بَند است که هیچ، حتّی ستبر نیز نمی نماید خود را. نکبت و فلاکت، تقدیر تاریخی آنهاست و خود نیز این فلک زدگی را خیلی خوب دریافته‌اند.

عرض کردم که آنان غربزده هستند، نه غربی؛ و اگر نه، درمی‌یافتند که هر نهضتی لاجرم، با «رجوع به اصولی ثابت» اقامه می شود، چنانچه قبلهٔ آمال آنان، عهدِ تاریخیِ رُنسانس، نیز با روی آوردن و استفناء در تفکّر و تمدّن یونان و روم آغاز شده. اگر اصولی گری یا بنیاد گرایی بدان اعتبار زشت است که تکیه بر اصولی ثابت و حقایقی لایتغیّر می کند، که اصلاً این خاصیت هر نظام فکری است؛ و اگر بدان اعتبار زشت است که اصول ثابتِ خویش را از گذشته اخذ کرده، که تاریخ جدید غرب نیز بر همین رجعت مبتنی است.

مقدّمهٔ طرح این پرسشِ «معاصر بودن»، خود پیشاپیش حکایت از مقصود داشت. پرسیده بود:

«آیا می توان روابط زنجیره‌ای کشورها را در این جهانشهرِ هرروز کوچکتر شونده، ندیده گرفت؟ دل خوش کردن به افتخارات نیاکان، یا دل سپردن به آرزوهای تحقّق نیافته در اعصار دیگر تا چه حد ما را در مقابله با مسائل جاری ــ فردی و اجتماعی ــ نیرو می بخشد؟»

توهّم برشان داشته که ما نیز حکم بر تقلید نیاکان نهاده‌ایم و تفکّرمان، سرِ راهی است و چون با این پرسشهای حکیمانه! روبرو شویم، ترس برمان می دارد و دستپاچه می شویم و قافیه را می بازیم. ما را به همان «باغ سبزی» می خوانند که در انگار آنان «بهشت زمینی» است. ما با نهج البلاغه انقلاب کرده‌ایم و اینها با تحلیلهای جاهلانهٔ «موج سوم» و «تکاپوی جهانی» می خواهند از راه بازمان دارند؛ با همان «کلیشه»هایی دامِ فریب گسترده‌اند که دانهٔ دامِ خودشان بوده است: «جهانشهر هرروز کوچکتر شونده»؛ اگر ظلمی به وسعت یک جهان گسترده شود، آیا ضرورت مبارزه با آن از میان می رود؟

نشانه‌ای که به سویش تیر می اندازند، کاملاً خیالی است. خود طرح سؤال می کنند و خود بدان پاسخ می دهند و بعد بر مبنای این پاسخ، حکمی می سازند و با این حکم، ما را محکوم می دارند و آن عقلی که مرتکب همهٔ این اشتباهات مکرّر شده «عقل دکارتی» است، نه عقل قرآنی، نه عقل مؤیّد به وحی. پرروشن است. و اگر نبود خطر اینکه جوانانی مشتاق فریب سخنان بیهوده‌ای را بخورند که از جانب آنان سرریز شده است، پشت مردگان سخن نمی راندیم و وامی گذاشتیمشان، به همان تقدیر تاریخی انتلکتوئلهای ایرانی. امّا اکنون باید لاجرم جوابی درخور بگوییم؛ همان جوابی که به غربیها گفتیم:

آقایان! از همین آغاز باید عرض کنم که مسائل ما و شما یکی نیست. این اشتراک تنها در لفظ است و نه در معنا. اگر ما نیز چون شما در جستجوی بهشت زمینی بودیم، دیگر چه داعیه‌ای داشتیم برای انقلاب و غلبه بر اهواء نفس امّاره؟ بهشت ما در قطع تعلّقات است و بهشت شما در اثبات آنها. این دو خطِ متنافر است و هیچ جا به هم نمی رسد، جز در لامکان. پس دیگر دَم از مسائل جاری فردی و اجتماعی نزنید. مسئلهٔ ما، مسئلهٔ بطن و فرج نیست که با توسعهٔ دامداریها و غیره حل شود. شیوه‌های حلّ این مسائل جاری مورد نظر شما، همراه با خودِ مسائل، از غرب آمده است ــ اگر کسی در این مسائل با آنان اشتراک یافت، ناگزیر برای حلّ این معضلات نیز باید به شیوه‌های آنان روی بیاورد. مسئلهٔ ما اقامهٔ عدل و استقرار حکومت اسلامی است و این هرگز در تاریخ تجربه نشده است؛ جز یک بار، هزار و چهارصد سال پیش. اسلام «دینِ حنیف» است مطابق با «حقیقتِ عالم و فطرت انسان»... وچه شما بپذیرید یا نپذیرید، از جانب خالق عالم و توسّط پیامبران تشریع شده است. ما به توهّمات ماتریالیستی شما و تفکّرات روزکاری نداریم؛ هرچه هست، این حقیقت امر است. بنابراین، مسئلهٔ ما امروزی بودن یا نبودن نیست.

آقایان! این «عصر»ی که شما سنگِ آن را به سینه می زنید، یکی از «اعصار جاهلیت» است و تفاوت آن با دیگر اعصار جاهلی در آنجاست که این بار «جاهلیت» را «تئوریزه» کرده‌اند و به آن صورتی علمی بخشیده‌اند. این عصر، چه قبول بکنید و چه نکنید، «عصر خرافات» است و ما مأمور به مبارزه با این «خرافه گرایی مدرن» هستیم... ویکی از بزرگترین خرافه‌های رایج در این عصر، «نظریهٔ ترقّی» است. نظریهٔ ترقّی بر این فرض که ارتقاء تاریخی انسان سیری خطی دارد، بنا شده است و از لفظ «ارتقاء» نیز صرفاً «ملاحظات مادی و حیوانی» زندگی بشر را مراد کرده‌اند، حال آنکه تکامل و تعالی انسان در ارتقاء مادی، ولنگاری و رفاهِ بیشتر نیست. کمال انسان در قُرب خداست و این قُرب، خلاف تصوّر آقایان، با قناعت بیشتر ملازمه دارد تا اسراف در مصرف و تمتّع دیوانه‌وار. ما کمال بشر را در «تکنولوژیِ پُست مدرن» نمی جوییم تا برای دستیابی بدان، خود را به غرب و شرق تسلیم کنیم... و البتّه، از جانبی دیگر معتقدیم که می توان تکنولوژی را در یک نظام هدایتی مناسب به استخدام کشید، با احتیاط فراوان، چرا که «ماشینیسم» ذاتِ تکنولوژی است.

پُر روشن است که اگر تاریخ سیری آن چنان داشت که در نظریهٔ ترقّی عنوان می شود، «رجعت به گذشته» فی نفسه امری بود زشت و نامعقول؛ اگرچه،

همان طور که عرض کردم، تاریخ جدید غرب که معبد شما انتلکتوئلهای غربزده است، بایک چنین رجعتی به گذشته آغاز می گردد. امّا تاریخ سیری «ادواری» دارد، مبتنی بر قواعد و حقایقی ثابت. اتفاقات تکرار نمی شوند، امّا این قواعد و سنّتها لایتغیرند. وبازهم ما هرگز توقّع نداریم که شما بتوانید بیرون از سر پوش گنبدی پوک و بزرگِ تبلیغات سیانتیستی غرب بینیدیشید و بنابراین، هرچه بگوییم، در میان پژواکهای کرکنندهٔ این سر پوش گم می شود و به گوشهای شما نمی رسد: صمٌ بکمٌ عمیٌ فهم لایعقلون.

با همین پندارها و انگارهاست که «معاصر بودن» مسئلهٔ شما می شود. معاصر بودن برای شما «میزان حُسن و قبح» است. شما اخلاق عملی خود را نیز از معیارهای روز می گیرید و ما هنوز فراموش نکرده ایم سرنوشت منافقینی را که «انقلابی بودن» برایشان «میزان حُسن و قبح» بود؛ «بُت پرستی» شاخ و دُم که ندارد، همین است. اینجا دیگر چه تفاوتی می کند که آدم کدام بُت را بپرستد: انقلابی بودن را و یا معاصر بودن را. با آن معیار، فعل حرام آقای رجوی ارتقاء ایدئولوژیک نام می گیرد و با این معیار، یک شاعر درجه سه، هشت هزار متر ارتفاع پیدا می کند. وقتی انسان با همین میزانِ امروزی بودن به جهان نگاه کند، آنگاه حافظ (ره) این انیس روح القدس را تا آنجا پایین می آورد که می گوید: «هنوز باهوشترین شاعران و منتقدان ما دنبال راز جاودانگی حافظ هستند و هیچ کدام به این حقیقت نرسیده اند که: راز جاودانگی حافظ در رازِماندگاری و بی تحرّکی ما نهفته است.»، کسی را که مدّتهاست دیگر از ذهن علیلش حتّی یک خط شعر ناب هم نجوشیده است، به «اورست» می رسانند.

«امروزی بودن» بُت بزرگِ معبد نفس آنهاست و «تفکّر روز» را هم لاجرم، از طریق رسانه ها از همان عقل بزرگی می گیرند که برای آدمهایی چون خودشان می اندیشد. ما خدا را شکر می گوییم که فرهنگ تراکتور و کمباین و شوبرت و شوپن، جزو «زیرساخت اصلی معاش ما» نشده است، چرا که ما اصلاً تاریخ را بر اساس تفکّرپوسیدهٔ «ماتریالیسم تاریخی» معنا نمی کنیم. «تحوّل تاریخ» را در «تحوّل ابزار» دیدن، زیبندهٔ کوردلانی است که نمی دانند غایت تکامل روح، پیوستن به خداست و تاریخ، در معنای حقیقی خویش، مسیری است که روح کلّی انسان در پیوستن به غایت کمالی خویش می پیماید، از مبدأ تا معاد، از خدا تا خود و از خود تا خدا. شوبرت و شوپن نیز در عین احترامی که برای آنان قائلیم، اصلاً متعلّق به فرهنگ بیگانه ای هستند و اگر صدها هزار سال هم بگذرد، «روح ایرانی» نمی تواند خود را در موسیقی غربی، کلاسیک یا مدرن، پیدا کند.

احترام و ارزشی که ما برای هنر و تفکّر قائل هستیم، هرگز مانع از آن نمی شود که بگوییم: «هنر جدید» اگر چه مرتبه ای از مراتب تحوّلات تاریخی تفکّر بشر است که در همینگوی، کافکا، کامو، پیکاسو، دالی، مارکز، تی اس الیوت، ازراپاندو... نیما و حتّیٰ صادق هدایت ظاهر شد، امّا انسان در آغاز عصرِ تاریخی جدیدی است که با «عبور از این مرحله» محقّق می گردد. مشخصهٔ اصلی انسان اختیار و آزادی اوست و همین اختیار است که تاریخ را بر اساس قواعدی ثابت ولا یتغیر، شکل می دهد. اگر انسانهایی که مأمور به ایجاد تحوّل در تاریخ هستند، خود، از معیارهای عصر خویش تبعیت کنند، دیگر هیچ تحوّلی در تاریخ اتّفاق نخواهد افتاد. هر دوره از تاریخ با عهد جدیدی آغاز می شود که «متضمّن شکستن عهد پیشین» است و لذا، در آغاز این تحوّل عظیم تاریخ، ما را نمی توان با توهّم «امروزی بودن یا نبودن» فریفت. اگر بنا بود ما معیارهای روز را

• اگر ظلمی به وسعت یک جهان گسترده شود، آیا ضرروتِ مبارزه با آن از میان می رود؟

• ما می دانیم که «امروزی» نیستیم و «معاصر بودن» هم برایمان بُتی نیست که تا بگویند «هنرمند معاصر!»، آب از لب و لوچه مان سرازیر شود.

بپذیریم، دیگر چه داعیه‌ای بود که خود را به رنج انقلاب و جنگ دچار کنیم؟ جنگ را بر ما تحمیل کردند تا این «فکر تازه» را به بند کشند و نتوانستند.

ما می‌دانیم که «امروزی» نیستیم و معاصر بودن هم برایمان بُتی نیست که تا بگویند هنرمند معاصر! آب از لب و لوچه‌مان سرازیر شود. ما نه تنها خیال نداریم معیارهای این« جهانشهر هر روز کوچکتر شونده» را بپذیریم، بلکه کاملاً مُصرّیم که این «تفکّر تازه» را به این جهانشهر عرضه کنیم و یک انقلاب جهانی به راه بیندازیم... و همه شاهدند که این تفکّر جدید چگونه دارد چهرهٔ سیاسی جهان را تغییر می‌دهد و با این تحوّل، زمینه‌ای آماده ایجاد خواهد شد، برای تجلّی شئونِ باطنیِ فرهنگی و هنری اسلام.

آقایان! شما در میان این اقیانوس عظیم، جزیرهٔ تنها و کوچکی هستید یادگار احاطهٔ غرب بر کشورمان. پشت به تاریخ نکنید و روی به فرهنگ و مردم و تقدیر تاریخی قوم خویش بیاورید و اگر نه این دریای موّاج شما را خواهد بلعید و حتّی جای پاهایتان را نیز خواهد شُست، چنان که از هم امروز نیز این سرنوشت محتوم در پیشانیهای سیاهتان که با تربت خدا بیگانه است، ظاهر شده و دیگر، نه نامتان و نه تراوشات ناپاک فکرتان، منشأ کوچکترین اثری در تاریخ این مرز و بوم نیست.

... و امّا سخنی نیز در باب وظیفهٔ روشنفکران در تاریخ این کشور با شما بگویم. آقایان! شما باید در تاریخ ایران دریافته باشید که انتلکتوئلها در این مرز و بوم هیچ کاره‌اند. اگر در تاریخ جدید غرب، روشنفکران منشأ اثرات سیاسی بوده‌اند، در اینجا، این وظیفه همواره برگردهٔ «روحانیون و رهبران مذهبی مردم» بوده است. در این کشور مردم هرگز گرفتار دام انتلکتوالیسم نشده‌اند و واکنش آنها در برابر خود شما آقایان، مؤیّدی است بر این مدّعا. در اینجا آیت الله شیرازی (ره) حکم حُرمتِ تنباکو می‌دهد و اگر مصدق السّلطنه، توسّط آیت الله کاشانی (ره) حمایت نگردد، همان خواهد شد که دیدید. دیدید یا نه؟ در اینجا مردم، چه انقلابی و چه غیرانقلابی، مقلّد مراجع مذهبی خویش هستند و البتّه شما به این «پیوند مبارک»، عنوان «ارتجاع» می‌دهید. چه تفاوتی می‌کند که شما چه بگویید؟

در اینجا مردم اصلاً با عقل راسیونالیستی نمی‌اندیشند و غالب دانشگاهیان نیز، اگرچه با تمدّن غربی سر و کار دارند، امّا هرگز اجازه نمی‌دهند که در زندگی «احکام راسیونالیستیِ عقل دکارتی» جانشینِ «تقلید مذهبی» شود. امّا روشنفکران غربزده بالعکس، با این عقل راسیونالیستی می‌اندیشند که عقیم است و زمینی و تنگ‌نظر و فلک‌زده. کار این عقل در نهایت به کفر و الحاد می‌انجامد و بنابراین انتلکتوئلها در سراسر جهان، اگر ماتریالیست و ملحد نباشند، کافر هستند.

روشنفکر در مغرب زمین با وابستگی به ایدئولوژیهای سیاسی و اراده به قدرت، موجودیت می‌یابد و «سیاسی بودن» در آنجا جزء روشنفکری است؛ امّا در اینجا، روشنفکرانِ مفلوک بدشانسی آورده‌اند و درخاکی روییده‌اند که «مردم» آنها را نمی‌فهمند، چرا که بین ایشان و «مرام دینی» شان پیوندی است که حتّی حکومت شصت سالهٔ پهلوی نیز نمی‌تواند آن را نابود کند. تاریخ در این خطّه اصلاً تابع دین است نه ایدئولوژیهای سیاسی، و لذا ضرورت تاریخی، در اینجا، روشنفکرها را خواه ناخواه بدین سمت می‌راند که اصلاً «هویت سیاسی» خود را انکار کنند و برای توجیه این سترونی بگویند: «... بین هنر و سیاست روز باید فاصله قائل شد[۴]. به هر تقدیر، روشنفکر در همه جای دنیا، به دلایلی که در این نامه مجال ذکر ندارد، محکوم به یک سرنوشت نیهیلیستی است، امّا در این مرز و بوم، به دلایلی که عرض کردم، انتلکتوئل در مقام «نفی» می‌ماند و کارش به «نفی در نفی و اثبات» نمی‌کشد و به نحوی حتّی «منکرِ ذات خویش» می‌گردد. می‌گوید: «روشنفکر هیچ وقت مدافع چیزی نیست...[۵]» آیا این حضرات در این «عدم دفاع از چیزی» آن همه استوار هستند که از این سخن نیز «دفاع» نکنند؟ و یا نه، در مقام دفاع از این سخن که «روشنفکر مدافع چیزی نیست» پافشاری خواهند کرد؟ اگرچه این عبارت که: «روشنفکر مدافع چیزی نیست» لفظی بدون معناست، چرا که از آغاز در مقام «دفاع» از محتوای این عبارت بیان شده است، امّا در عین حال، به بهترین نحو از عهدهٔ بیان ماهیت روشنفکری در کشور ما برمی‌آید.

نظام اجتماعی ما ترکیبی دارد که در آن هرگز جایی برای روشنفکر جماعت پیدا نمی‌شود. آنها موجوداتی هستند هُرهُری، بی‌رگ و ریشه، پا درهوا، گرفتار وهم و خیال، بادگرا و بیگانه با تاریخ، فرهنگ و مردم خویش که اگر هم بخواهند، چیزی ندارند که در مقام دفاع از آن برآیند.

بالأخره، اگرچه رهبری تاریخی این خطّه با رهبران دینی است امّا ضرورتاً با اشاعهٔ تمدّن غرب و ارزشهای ملازم با آن در سراسر جهان، در حدّ واسط بین تفکّر اصولی دینی و تفکّر متدیک رسمی، گروهی از انسانها واقع خواهند شد که نامشان را هرچه بگذاریم، روشنفکر یا غیر روشنفکر، وظیفهٔ تاریخی آنها «دفاع از شریعت و انحلال تفکّر متدیک غربی» است. روشنفکران این مرز و بوم، اگر صداقت داشته باشند و شجاعتی که با آن به غرب و شرق و عُجب و کبر ملازم با روشنفکری پشت کنند، آنگاه همچون مرحوم جلال آل احمد و شهید دکتر شریعتی و بسیاری از اقرانشان که هنوز در قید حیات هستند، خواهند توانست هویت تاریخی خویش را بازیابند و از عهدهٔ انجام وظیفه‌ای که درخورِ آنهاست، برآیند.

والسّلام علینا و علی عبادالله الصّالحین

۲. «دنیای سخن»، شمارهٔ مخصوص اسفند ۶۷، صفحه ۴۲ ــ در مصاحبه با منوچهر آتشی.
۳. همان مأخذ.
۴. همان مأخذ ــ مصاحبه با شاملو
۵. همان مأخذ

بقیه از صفحه ٤

• هنر، تاریخ و میثاق ولایت

نماز، که انصراف از شرق و غرب است و توجّه به حق. رو به سوی خانهٔ خدا ایستاده، امّا سجده برشیطان می‌برد و یا حتّی چون آل سعود، در قلب عالم و مهبط وحی بساط شیطان‌پرستی می‌گسترد.

هنر، آیینه‌ای است که هم از تاریخ تأثیر می‌پذیرد و هم نهایتاً تاریخ را معنا می‌کند. حقیقت تاریخ در کار هنرمندان هر عصر ظاهر می‌گردد و هنر امروز نیز، اگرچه تا آنجا که امکان داشته به سوی فردیت گراییده است و هویتی تماماً شخصی یافته، امّا با این همه، آیینه‌ای است برای تاریخ، و آنچه در آن انعکاس یافته، هویت بی‌نقاب بشری است که در این عصر می‌زید. چهرهٔ امروز و سرنوشت فردا هر دو در هنر هر عصر ظاهر می‌گردد، چرا که هنر و هنرمند، زودتر از دیگران باطن تاریخ را به نحو معرفت حضوری درمی‌یابند.

عصر ما عصر تجدید میثاق با خداست که لاجرم در هنر امروز و فردای ما انعکاس خواهد یافت. هنری که بدین تجدید عهد تعلّق ندارد و آیینهٔ آن نیست، به اعتقاد ما نه شایستهٔ دوران ماست و نه شایستهٔ این مرز و بوم که اکنون به اعتبار روح الله (ره) و حرم قدس او، قلب جهان است.

هنر، هرچه هست نمی‌تواند که خود غایت حرکت خویش باشد و باید در خدمت این مبارزهٔ بزرگی درآید که میان اسلام و قدرتهای فرعونی جهان درگیر است. این رسالتِ حقیقی ماست در این دوران تجدید میثاق، و البتّه این مدّعا با علم به همهٔ آنچه در باب ماهیت هنر امروز و رابطهٔ آن با فردیت هنرمند گفته می‌شود، ادا شده است. هنرمند بدین معنا (آنسان که حضرت امام (ره) منظور داشتند) همسفر عرفاست و همزبانِ آنها. او باید بدرِ منیر لیلة القدر تاریخ باشد؛ نور را از شمس حق بگیرد و در شب حیات دنیایی انسان بیفشاند.

بقیه از صفحه ۳۷

• سی زیف و مرگ

و اگر در بازی او طنز به چشم می‌خورد، به خاطر این است که من می‌خواستم باورها را بشکنم.» اگر «سرسنگی» روح نمایش را درست دریافته بود، می‌دید که خود نمایشنامه این باورها را بسیار قویتر شکسته است. ضعف در انتخاب موسیقی، طرّاحی دکور، نورپردازی و رهبری بازیگران، همه و همه ناشی از تحلیل غلط کارگردان از متن اصلی است.

بازیگران روی صحنه بیشتر شخصیت خودشان را ارائه می‌دهند، نه قهرمان نمایشنامه را. صدای «سی زیف» بسیار نامناسب است؛ و او به جای فریاد کشیدن، جیغ می‌زند به طوری که تماشاگر دیالوگ را نمی‌فهمد. «ارس» کلیشهٔ دکتر «استرنج لاو» است، مخصوصاً وقتی نام «زئوس» را می‌شنود. آن سه اشرافی که در واقع یک روح در سه جسم هستند تقلیدی تمام و کمال از اجرای «ازدواج آقای می سی سی پی» هستند. «مرگ» تابع خنده‌های تماشاگران است و ضعیفترین بازی را ارائه می‌دهد. «خبرنگار» گویی هرگز به عمرش نه خبرنگاری را دیده، نه دوربین در دست گرفته و گزارشی تهیه کرده است. تنها کسی که تا حدی به نقش خود نزدیک شده «خانم حسینی» است که می‌توانست بازی بهتری ارائه دهد.

اجرای «سی زیف و مرگ» در شأن یک تئاتر دانشجویی نبود، بلکه سیاه‌مشقی به عنوان تکلیف درسی به نظر می‌رسید. امّا نباید فراموش کرد که این نمایش اوّلین کار کارگردان بوده و ما نباید ضعفهای موجود در اجرا را بیش از حد بزرگ جلوه دهیم. یادآوری این کاستیها از آن جهت است که در آینده شاهد کارهای بهتر و پربارتری از این گروه باشیم. با عرض خسته نباشید به یکایک اعضای گروه، به انتظار اجراهای بهتر در آینده می‌نشینیم.

• آثار خوانندگان (بخش ادبیات)

همراه نامه‌های محبت‌آمیزی که خوانندگان عزیز «سوره» ارسال داشته‌اند، مطالبی شامل شعر، قصه و نقد به دستمان رسیده که بدین وسیله اعلام می‌شود:

ــ در زمینهٔ شعر: «شهید شفق» از آقای مهرزاد طهرانی نوبندگانی از شهرستان فسا/ «قلندران آوازه‌خوان»، «زندگی چون بردگانم بس» و «بسوزید در این آتش نمرود» از آقای مهدی رستگار، اهواز/ دو قصیده در رثای حضرت امام با عناوین «گلاب اشک»، «کوه صلابت کوچ کرد» و چند رباعی از آقای محمد بهرامی اصل (عاصی)، تبریز/ یک غزل به عنوان «قله‌های عاطفه» و چند رباعی از آقای مصطفی محدثی خراسانی.

ــ در زمینهٔ قصه: قصّهٔ «گاشتانگا» از آقای مهدی دوگوهرانی، بندر انزلی.

ــ در زمینهٔ نقد: نقد کتاب «سفر با شاعر» از آقای سید مجیدپور طباطبایی، قم.

ضمن تشکر از همهٔ دوستانی که مطلب فرستاده‌اند، سایر خوانندگان نیز می‌توانند آثار خود را با پست سفارشی به دفتر مجله ارسال دارند.

• توضیح

در شمارهٔ چهارم «سوره»، در مقالهٔ «مقدمه‌ای بر معنای تبلیغات»، صفحهٔ ٦١ سطر ٦ و ٩، کلمهٔ «ثقل کبیر» صحیح است که سهواً «ثقل اکبر» آمده است. بدین وسیله پوزش می‌طلبیم.

پشت صحنهٔ

در مسیر تندباد

ساختهٔ مسعود جوزانی