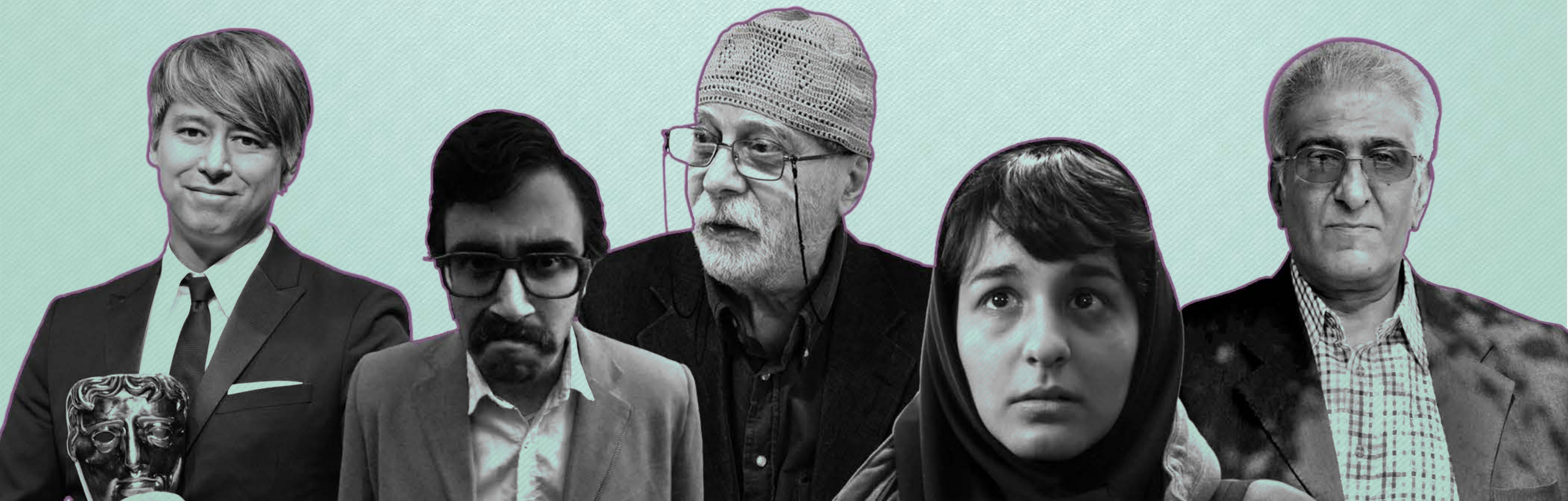
پدیدار ۳

مجله‌ی دیجیتال سینما و ادبیات
شماره‌ی سوم | شهریور ۱۳۹۶
PadidarMag

| تدوین تام کراس در ویپلش و لالا لند | زندگی با رمان: گفتگو با احمد پوری | ندیمه‌ی پارک چان-ووک | سینما پارادیزو و تمثیل غار افلاطون | ایوان گنچارف در آینه‌ی ابلوموف | گفتگو با حسین جلیلی | گزارش ویژه‌ی جشنواره‌ی نهال ۹۶ با تحلیل‌ها و نقدهایی بر فیلم‌های جشنواره | پرونده‌ی قاسم هاشمی‌نژاد؛ شخصیت یکتای ادبیات | ... |



| **پدیدار**؛ مجله‌ی دیجیتال سینما و ادبیات | شماره‌ی **سوم** | **شهریور ۱۳۹۶** |
| تولید **دانشکده‌ی سینما و تئاتر دانشگاه هنر** |
| با همکاری **انجمن علمی سینما** و **معاونت فرهنگی دانشگاه هنر** |
| مدیر مسئول **دکتر سید محسن هاشمی** |
| سردبیر **پیام غنی‌پور** |
| طراح لوگو و لِی‌آت پایه **خشایار رحیمی** |
| گرافیست و صفحه‌آرا **فاطمه قزللو** و **پیام غنی‌پور** |
| دبیر بخش زندگی با رمان **مهام میقانی** |
| مشاور پرونده‌ی قاسم هاشمی‌نژاد **دکتر نادره سادات سرکی** |
| ویراستار **پیام غنی‌پور** | همکار تحریریه **عاطفه سبزعلی** |
| با سپاس از **فرشته شولانی**، **ساسان فقیه**، **پریناز مقدم‌پور**، **رامتین شهبازی** |

فونت ایران‌سن‌سریف به شماره اجازه‌نامه (لایسنس) V9FE5 برای «مجله‌ی دیجیتال پدیدار» دارای اعتبار است.

PadidarMag.art.ac.ir

La la Land (2016) / Damien Chazelle

در پـی انتشـار شـماره دوم پدیـدار، تلفنـی داشـتم از اسـتادی گرانقـدر کـه دوسـت سی‌سـاله‌ام اسـت. ماحصـل مکالمـات تلفنـی، ذکـر گلایـه و اعتراضـی به‌حـق بـود از جانـب جنـاب دکتـر مهـرداد پورعلـم اسـتاد فاضـل و پژوهشـگر ارزنـده‌ای کـه مقـالات و کتـب متعـدد در حوزه‌هـای فلسـفه و هنـر تألیـف کرده‌انـد. توفیـق مصاحبـه‌ی تلفنـی بـا ایشـان هـم دسـت داد و مراسـله‌ی چنـد پیغـام و ایمیـل. خلاصـه اینکـه، یادداشـت زیـر بـرای بنـده ارسـال گردیـد کـه عینـاً در اینجـا درج می‌شـود. البتـه عـذر تقصیـر مدیـر مسـئول بـه جـای خـود باقـی اسـت. امیـد اسـت ایـن ماجـرا موجـب رعایـت دقـت و امانـت بیـن آحـاد جامعـه‌ی دانشـگاهی گـردد.

خداوند متعال همه‌ی ما بندگان را از خطا و لغزش محافظت فرماید.

سیدمحسن هاشمی
مدیر مسئول پدیدار

با درود

در شـماره‌ی دوم مجلـه‌ی پدیـدار (مجلـه‌ی دیجیتـال سـینما و ادبیـات دانشـکده سـینما و تئاتـر- خـرداد ۱۳۹۶)، مقالـه‌ای بـا عنـوان "کالبدشـکافی درام افلاطونـی" از آقـای احسـان علیرضایـی منتشـر شـده کـه مصـداق سـرقت علمـی (اسـتفاده از متـن مقالـه بـدون تغییـر و بـدون اشـاره بـه منبـع) اسـت. [نیمـی از] ایـن مقالـه رونوشـتی از مقالـه‌ی علمی-پژوهشـی مـن، مهـرداد پورعلـم اسـت کـه بـا نـام "سـاختار روایـی و دراماتیـک در رسـاله‌های افلاطـون" درشـماره‌ی ۱۴ فصلنامـه‌ی علمی-پژوهشـی متافیزیـک دانشـگاه اصفهـان (پاییـز و زمسـتان ۱۳۹۱) بـه چـاپ رسـیده. چـون ایـن کار نمونـه‌ی آشـکار نقـض قانـون حمایـت حقـوق مؤلفـان و مصنفـان و هنرمنـدان و همچنیـن در تضـاد بـا اخـلاق پژوهشـی اسـت، از شـما درخواسـت می‌کنـم بـه عنـوان مدیـر مسـئول ایـن نشـریه پاسـخگو باشـید. آشـکار اسـت کـه مـن بـه عنـوان نویسـنده‌ی مقالـه حـق دارم موضـوع را تـا مقام‌هـای مربـوط در دانشـگاه و مراجـع حقوقـی و قانونـی پیگیـری کنـم. امیـدوارم ایـن درخواسـت دیباچـه‌ای باشـد بـر برانگیختـن خواسـت همگانـی در پیشـگیری از سـرقت‌های علمـی و پژوهشـی و ادبـی کـه شـوربختانه در ایـن روزگار فـراوان دیـده می‌شـود.

با سپاس فراوان
دکتر مهرداد پورعلم

فهرست

سینما CINEMA

- راهنمای مجله
- سینما پارادیزو و تمثیل غار افلاطون
- ارتش سایه‌ها
- عناصر میزانسن در نگاره‌های بهزاد
- یورگوس لانتیموس
- اشک‌ها و لبخندهای ایرانی
- ندیمه‌ی پارک چان-ووک
- تدوین تام کراس
- گفتگو با حسین جلیلی
- معرفی کتاب
- آلبوم عکس صحنه و پشت صحنه‌ی فیلم کوتاه
- انیمیشن‌های کوتاه

ادبیات LITERATURE

- فرار از اردوگاه ۱۴
- ابلوموف در صحنه‌ی تئاتر هنوز خواب است
- خشونت علیه خشونت از سنکا تا آرتو
- زندگی با رمان ویژه‌ی احمد پوری

پرونده CASE

قاسم هاشمی‌نژاد

- نادره سادات سرکی
- سیدمحسن هاشمی
- اسماعیل بنی‌اردلان
- نسرین جزنی
- سهیلا عابدینی
- سید حمید شریف‌نیا
- علی‌اکبر شیروانی
- ناصر حشمتی
- گفتگوی ابراهیم گلستان با مجله‌ی کرگدن
- فهرست دقیق و کامل آثار قاسم هاشمی‌نژاد

گزارش REPORT

جشنواره‌ی نهال ۹۶

راهنمای مجله

- این مجله از نوع اینتراَکتیو است و می‌توان با کلیک روی تیترها در فهرست مستقیم به مطلب مربوطه رفت.

- در بعضی صفحه‌ها امکان پخش صدا وجود دارد که با دو بارکلیک بر روی آیکون پخش ▶ فعال می‌شود.

- لینک متن کامل و یا منابعی که بر روی وب در دسترس‌اند، به این شکل مشخص شده‌اند.

- برای اجرای فایل پی‌دی‌افِ مجله اَدُوبی آکروبات‌ریدِر مناسب‌ترین است.

- پیشنهاد می‌شود پدیدار از طریق مانیتور و به صورت تمام‌صفحه مرور یا مطالعه شود.

- هنگام اجرای فایل مجله با آکروبات‌ریدر پیغامی برای تمام‌صفحه‌شدن ظاهر می‌شود که بهتر است دکمه‌ی Yes زده شود.

- دکمه‌های Ctrl+L روی کیبورد در نرم‌افزار آکروبات‌ریدر مجله را در حالت تمام‌صفحه یا فول‌اسکرین نمایش می‌دهد. برای خروج از حالت تمام‌صفحه از دکمه‌ی Esc می‌توان استفاده کرد.

- در بالای سمت راست هر صفحه با کلیک بر روی علامت مِنو ☰ می‌توان به فهرست مجله بازگشت.

- دکمه‌ی Home روی کیبورد به جلد مجله برمی‌گرداند.

- برای جابه‌جا شدن در بخش‌های مختلف پدیدار می‌توان از قسمت بوکمارک‌ها نیز استفاده کرد.

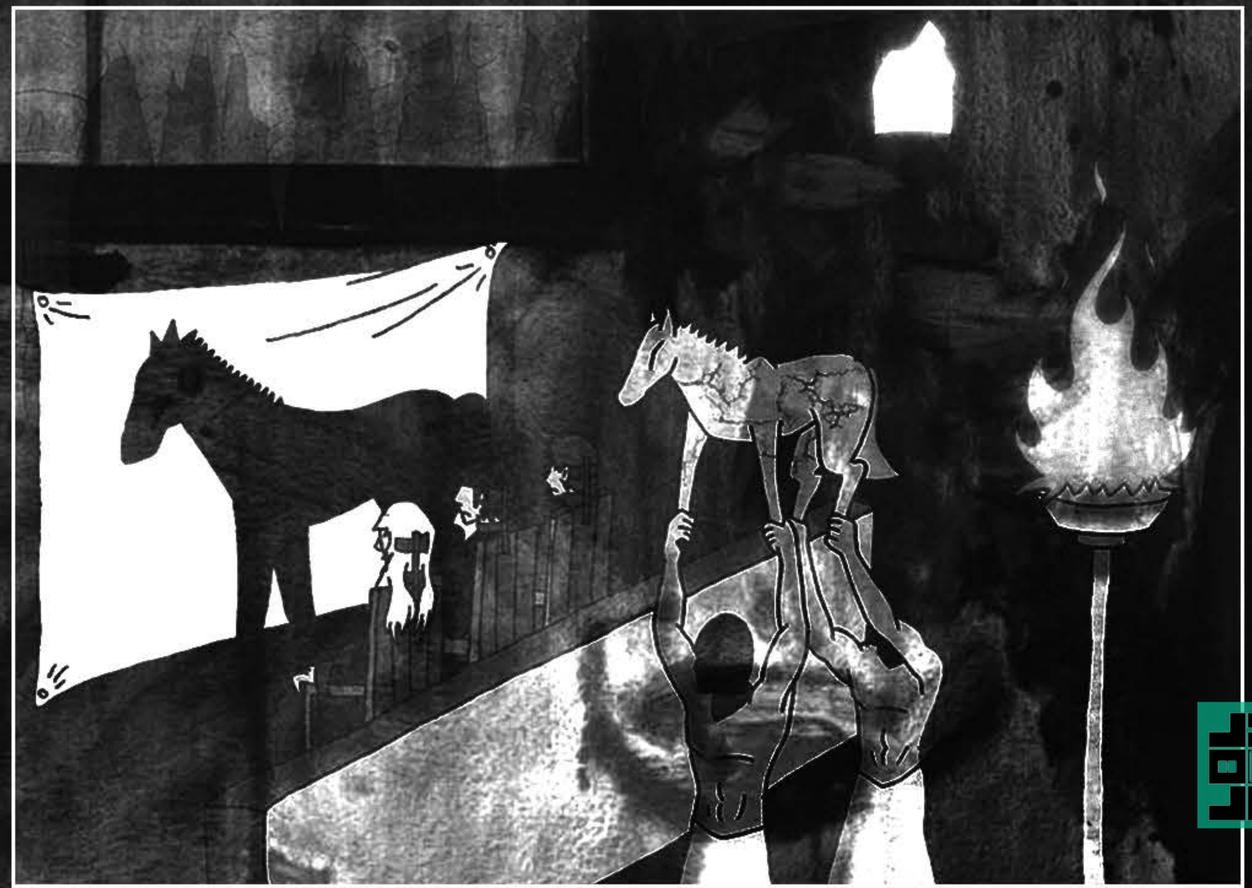
- برای پخش‌شدن فایل‌های صوتی، آکروبات‌ریدر و فلش‌پلِیر بهتر است به‌روز و سالم باشند. از این لینک می‌توان فلش‌پلِیر را دانلود کرد.

سینما
CINÉMA

اسب شریر را بنگر!

سینما پارادیزو و تمثیل غار افلاطون

محمد هاشمی
دانشجوی دکترای فلسفه‌ی هنر



۱

غار افلاطون یکی از به یادماندنی‌ترین و پرسروصداترین تصاویر فلسفه است. آنچه این تصویر را جذاب جلوه می‌دهد، این عقیده است که ممکن است ما شبیه آن زندانیان باشیم، و هرآنچه را که به طور معمول واقعیت تلقی می‌کنیم، شاید در واقع سایه و نمودی بیش نباشد، و اینکه ممکن است جهان واقعی چیزی کاملاً متفاوت باشد. البته ما در تجارب عادیمان، با نمود ، کاملاً به اندازه‌ی امر واقع آشناییم و معمولاً می‌توانیم تفاوت میان آنها را بازگوییم. تکه چوب درون آب ظاهراً خمیده به نظر می‌رسد اما به سادگی می‌توانیم ثابت کنیم که آن چوب واقعاً راست است. اما اگر مطلقاً هر چیزی که با آن روبرو می‌شویم، هر چیزی در تجربه‌ی روزمره‌مان، فقط یک نمود، یک توهم و کاملاً متفاوت با واقع می‌بود، آنگاه هرگز نمی‌توانستیم تصور کنیم که در این راه مرتباً در حال فریب‌خوردن هستیم. تصور می‌کردیم که واقعیت را حقیقتاً درمی‌یابیم و آنچه می‌بینیم همه‌ی آن چیزی است که برای دیدن وجود دارد. اگر کسی قادر به دریدن این پرده‌ی پندار می‌بود و می‌توانست ذات حقیقی واقعیت را به چنگ آورد، آنگاه دیگران را غیر از زندانیانی محبوس در جهان توهم نمی‌دید. برای او هرآنچه که زندانیان آن را واقعیتی سخت و محکم می‌پنداشتند، بیش از سایه‌ای به نظر نمی‌رسید.

می‌توان تفاسیر متعددی از داستان غار به دست داد. نخست اینکه این داستان دعوتی است به اندیشیدن، به جای تکیه بر نحوه‌ی نمود اشیا به ما؛ به عبارت دیگر، دعوتی است به پرداختن به تأمل فلسفی. در آغاز تفکر فلسفی درباره‌ی باورهامان، باید از این اطمینان نسنجیده‌ی خود، که آنچه معمولاً دانش فرض می‌کنیم واقعاً دانش است، دست بکشیم. باید نسبت به عقاید دریافت‌شده و باورهای مشترک، انتقادی باشیم، باورهایی که به نحوی بدیهی بالذات و غیر قابل پرسش به ما عرضه می‌شود. دوم اینکه داستان غار دیدگاه‌های صریح افلاطون را درباره‌ی ماهیت دانش به ما نشان می‌دهد. فیلسوفان همواره علاقه داشته‌اند که گزارشی درباره‌ی دانش، یعنی ماهیت، حوزه و محدوده‌ی آنچه قابل شناسایی است – حوزه‌ای از تأمل فلسفی که با عنوان معرفت‌شناسی معروف شده- به دست دهند. داستان غار به کار نمایش موضع معرفت‌شناختی افلاطون می‌آید. این داستان نمایشی است از این دیدگاه افلاطون که تمام آنچه حواس ما به ما می‌نمایاند، فقط سایه است؛ نمودهایی جدا از واقعیت است. برای افلاطون ما درست شبیه زندانیان درون غار هستیم تا حدی که جهانی را که به طور معمول با آن از راه حواس پنج‌گانه‌مان

روبرو می‌شویم جهانی واقعی می‌پنداریم. برای درک جهان آن گونه که واقعاً هست، باید از این زندان بگریزیم؛ باید به ورای آنچه که تجربه به ما می‌دهد برویم.

تمثیل غار از این جهت نیز مهم است که ما را به نخستین مواجهه میان فلسفه و سینما می‌کشاند. اغلب گفته می‌شود که شباهت‌های مرموزی میان غار افلاطون و سینمای جدید وجود دارد. بسیار شبیه «نمایش تصویریِ» افلاطون، در سینما هم در تاریکی می‌نشینیم و مبهوت تصاویری می‌شویم که از واقعیت دور است. همین ساختار سینما با ساختار غار افلاطون هم‌تراز است. مخاطبان سینما به تصاویری نگاه می‌کنند که بر پرده‌ی سینما در جلوشان افکنده می‌شود. این تصاویر حاصل عبور نور از یک تکه فیلم در پشت سر افراد است. خود این تصاویر روی تکه فیلم صرفاً یک کپی از اشیای واقعی بیرون سینماست. اینها مشابهت‌های در خور توجهی است. در واقع اغراق نیست اگر بگوییم که سینما به عنوان یک مکان توهم، صورت پیشرفته‌ی غار افلاطون است. آنچه که روی پرده‌ی سینما افکنده می‌شود، فقط سایه نیست بلکه تصاویر واقعگرایانه‌ای است که به نحوی استادانه ساخته و پرداخته شده‌اند. تاریخ سینما خود یکی از نمایش‌های واقعیت است که به نحوی فزاینده رو به کمال بوده؛ افزودن تدریجی صدا و رنگ این توهم را کامل‌تر و کامل‌تر می‌کند. به علاوه، فیلم‌ها معمولاً به دلیل تدوین یکپارچه، مانع از جلب توجه به این امر می‌شوند که آنها فقط نمایش‌هایی از واقعیت بر پرده‌ی سینما هستند و نه خود واقعیت؛ بلکه به اصطلاح، «جلوه‌ی واقعیت» هستند.

ما هر زمان گام به درون سینما می‌گذاریم، تجربه‌ی فکری افلاطون را بازسازی می‌کنیم. همواره می‌توان درباره‌ی خود سینما بر حسب مفاهیمی غارمانند اندیشید؛ به عنوان جایی که از واقعیت بدان پناه می‌بریم، می‌توانیم به آن جا برویم تا از جهان بیرونی فرار کنیم و کاملاً در فریب، توهم و خیال غرق شویم. البته این نکته مهم است که علیرغم شباهت‌های آشکار میان سینما و غار افلاطون، تفاوت‌های مهمی نیز میان آنها وجود دارد. آن نوع فریبی که در گزارش افلاطون به چشم می‌خورد، بسیار عمیق‌تر از هر نوع فریبی است که در سینما ممکن است رخ دهد. اگر تصویر سینمایی فقط یک نمایش و توهم است، توهمی است که ما به اختیار، خود را در معرض آن می‌گذاریم، با آگاهی کامل از وضعیت آن به عنوان یک توهم به خود اجازه می‌دهیم تا ما را بفریبد. این امر که تصویر سینمایی ما را جداً فریب نمی‌دهد، حقیقتی را که اندکی پیش‌تر اشاره شد، می‌نمایاند؛ اینکه معمولاً ما می‌توانیم میان توهم و واقعیت، میان نمود و امر واقع به خوبی و کاملاً فرق بگذاریم. حتی اگر این توهمات مانند توهماتی که در سینما می‌بینیم، نسبتاً خوب پرداخت شده باشند، باز هم می‌توانیم میان آنها فرق قائل شویم. به علاوه ترک سینما و بازگشت به «جهان واقعی» همگی درون تجربه‌ی عادیمان رخ می‌دهد؛ درست همان‌طور که میان نمود و واقعیت [در سینما] تمایز می‌گذاریم، این تمایز را در حیطه‌ی تجارب عادیمان نیز قائل می‌شویم. برای افلاطون برعکس، خود تجربه‌ی عادی کلاً یک توهم است. برای فرار از این توهم و درک واقعیت، باید به کل از حیطه‌ی تجربه‌ی عادی فرار کنیم.

اما گزارش افلاطون را نباید فقط درباره‌ی دانش دانست، این مسئله با نوع مشخصی از آزادی نیز که با دانش پیوند می‌خورد، مربوط است. نادانی نزد افلاطون سعادت نیست بلکه برعکس نوعی بردگی است. ما از آن حیث زندانی هستیم که محدودیت‌های تجربه‌ی روزمره یا محدوده‌های فهم معمولیمان از جهان، ما را از به‌چنگ‌آوردن نظم حقیقی اشیا بازمی‌دارد. تحصیل دانش در حکم فرار از زندانِ تصورات روزمره‌مان از جهان است. اشاره‌ی دیگری نیز در گزارش افلاطون وجود دارد و آن اینکه نادانی می‌تواند ما را به معنایی عینی‌تر برده بسازد. افلاطون زندانیان را طوری به تصویر می‌کشد که سایه‌ی آدمک‌هایی را که دیگران به دوش می‌کشند، واقعیت می‌پندارند و در نتیجه وقتی تصاویری را که دیگران به خورد ما می‌دهند واقعیت بپنداریم و هر آنچه را که آنها بخواهند باور کنیم، عملاً برده و بنده‌ی آنها می‌شویم. فقط اگر انتقادی برخورد کنیم و به این فهم برسیم که اینها تصاویر غلط چه چیزهایی است، در موقعیت رهایی از بند این نوع بردگی قرار خواهیم گرفت.

داستان غار افلاطون با نگاه به مفهوم زندان و چیرگی آن، مضامین گسترده‌تری را به میان می‌آورد. مثلاً آنچه را که در فرایند رشد یک فرد دخیل است، یعنی پشت سر گذاشتن کودکی و رسیدن به بزرگسالی، به یاد می‌آورد. این فقط یک فرایند رشد فیزیکی نیست. بخش مهمی از رشد همان رشد فکری است که در آن عقاید و باورهامان را به همراه اصول و قواعدی اخلاقی که والدین، معلمان و دیگران در طول سالیان به خورد ما داده‌اند، به پرسش می‌گیریم. البته هنگامی که جوان هستیم، هرآنچه را که درباره‌ی جهان به ما گفته می‌شود، به نحوی غیرانتقادی می‌پذیریم. در نتیجه در تفکرمان بسیار تحت نفوذ و تسلط نگرش‌ها، عقاید و طرز فکرهای اطرافیانمان هستیم. با این حال، هرچه رشد می‌کنیم درمی‌یابیم که بسیاری از چیزهایی که تاکنون بی‌چون‌وچرا پذیرفته‌ایم، در اصل قابل چون و چراست و حتی می‌تواند نادرست باشد. اینجاست که انتقادی‌بودن را می‌آغازیم، باورها و قواعد موجودمان را می‌آزماییم و آنها را به دقت می‌سنجیم و ارزیابی می‌کنیم. این تفکر انتقادی بخش مهمی از رهایی از وابستگی به دیگران و تأسیس هویت خودی و پی‌ریزی نگرش خودی به جهان و استقلال فکری و شخصی است.

اینها برخی از استلزامات عمومی تمثیل غار است که اغلب در نمایش‌های سینمایی که در آنها از تمثیل غار استفاده شده، تلویحاً مورد اشاره قرار گرفته‌اند.

فیلم «سینما پارادیزو» (جوزپه تورناتوره ،۱۹۸۹) از تمثیل غار، و در واقع از تشابه میان غار و سینما، استفاده می‌کند تا تکامل شخصیت اصلی‌اش توتو را از کودکی به بزرگسالی و استقلال فکری به تصویر بکشد. توتو در فیلم، داستان کودکی‌اش، به ویژه دوستی کودکانه‌اش با آپارات‌چی یک سینمای محلی را برای ما حکایت می‌کند. می‌توان سینمای محلی را همچون محلی غارمانند لحاظ کرد که در آن روستاییان به وسیله‌ی قواعد رفتاری و عقاید مرسومی که بر پرده می‌بینند، افسون و اغوا و در واقع میخکوب شده‌اند. اما توتو از پیش، فرار از این زندان فرهنگی را آغاز کرده، چون از پرده روگردانده و آمده تا آپارات‌چی (فیلیپ نوآره) را در «پشت صحنه» بشناسد. فرار آزادی‌بخش از غار که افلاطون مجسم می‌کند، شبیه داستان کلی این فیلم است، که چگونگی فرار تدریجی توتو را از حصار تنگ زندگی در روستایی کوچک و رهسپار شدن او را به سوی جهان وسیع‌تر برای کسب معلومات به تصویر می‌کشد. تمثیل غار در سینما پارادیزو در هیئت داستانی مجسم می‌شود که اساساً درباره‌ی هجرت یک فرد از کودکی و زندان فکری است.

۲

آنچه تا بدین جا گفته شد، توضیحات کریستوفر فالزن درباره‌ی تمثیل غار افلاطون و بازنمایی آن در فیلم سینما پارادیزو است. نظر نگارنده این است که تمثیل غار افلاطون در فیلم سینما پارادیزو در مرحله‌ی بازنمایی صرف نمی‌ایستد. در ادامه‌ی این مقاله تلاش خواهد شد نشان داده‌شود که سینما پارادیزو بیش از اینکه روایتی صرفاً از بازنمایی غار افلاطون ارائه دهد، از جنبه‌هایی رویکردی انتقادی نسبت به طرز فکر افلاطون دارد که در پس پشت تمثیل غار پنهان است. در واقع، فیلم سینما پارادایزو اساساً در مورد این است که ایده، اتفاقاً جایی در بیرون غار افلاطون وجود ندارد بلکه ایده درون غار است و ما برای به دست آوردن توهمی از ایده، بهترین و کامل‌ترین چیزها

که بیرون غار قرار دارد، رنج بیهوده به خود می‌دهیم و سعی بیهوده می‌کنیم و در نتیجه‌اش ایده‌ای را که در چنگ داشته‌ایم، مدام بیشتر از دست می‌دهیم و یار در خانه است و ما گرد جهان می‌گردیم. البته در این مقاله این موضوع بیشتر از منظر درونمایه‌ی «عشق» که تم اصلی فیلم است، بررسی می‌شود. در سینما پارادیزو همه‌ی چیزهای خوب، همه‌ی عالی‌ترین و ایده‌آل‌ترین چیزها در خود روستا/ غار یافت می‌شود. عالی‌ترین و ایده‌آل‌ترینِ همه‌ی اینها در درجه‌ی اول همان سینما پارادیزو است (پارادیزو که همان Paradise، همان آرمان‌شهر یا جهان ایده‌های افلاطونی است) و تصاویری که بر پرده‌ی سینما نقش می‌بندد، خوش‌ترین لحظات رؤیاهای عاشقانه را برای تماشاگران/ روستاییان/ غارنشینان فراهم می‌آورد. بنابراین ایده‌آل‌ترین چیزها در فیلم سینما پارادیزو همان چیزهایی است که افراد از طریق تجربه‌ی حسی‌شان به آنها می‌رسند. از توتو گرفته تا همه‌ی بقیه‌ی اهالی روستا در کودکانگی‌ای با هم شریک‌اند که آنها را در ایده‌آل تجربه‌ی حسی غار سهیم می‌کند.

توتو تا وقتی که در روستاست و تجربیات کودکانه‌ی حسی‌اش را تا جوانی تجربه می‌کند، در ایده‌آل‌ترین و آرمانی‌ترین شرایط زندگی‌اش است. اما به محض اینکه روستا را ترک می‌کند، به نظر می‌رسد که روز به روز از این زندگی ایده‌آل فاصله می‌گیرد. توتو در ایام میانسالی، از نظر دیگران تبدیل به یک کارگردان موفق و مشهور می‌شود، اما واقعیت این است که زندگی‌اش در شهر سرشار از ملال است؛ خودش به پسربچه‌ای از اقوامش می‌گوید فیلم‌های او پرسر و صدا هستند ولی محتوای زیادی ندارند. در واقع فیلم، به یک زندان بزرگتر هم ارجاع می‌دهد. به این باور عمومی که شهرت و سر و صدا داشتن نشانه‌ی موفقیت و رسیدن به معرفت والای افلاطونی، فیلسوف-پادشاه‌شدن و رسیدن به مرحله‌ی شهود ایده‌هاست. فیلم، بدین وسیله یادآور می‌شود که غار افلاطون، اتفاقاً می‌تواند در خدمت بنده و برده‌کردن ما نسبت به باورهای عمومی باشد و بنابراین باید نسبت به آن انتقادی باشیم. همچنین فیلم، در مورد ایده‌های افلاطونی دیگری هم سخن می‌گوید که پایبندی به آنها رنج و مصیبت و مخاطره به همراه می‌آورد.

تعصب به ایسم‌های سیاسی و ایدئولوژی‌ها و جنگ و جدل‌ها و تشنج‌ها و خشونت‌های پیامدش آدم‌ها را از هم جدا می‌کند و صمیمیت روستایی را از هم می‌پاشد و خانواده‌های خوب و خوشبخت را متلاشی می‌کند. رنجی که به وضوح می‌بینیم که مادر توتو می‌کشد از همین جا سرچشمه می‌گیرد. توتو از این غار افلاطون/ روستا به هوای رشدِ معرفتی خارج می‌شود و مادرش را سال‌ها نمی‌بیند. در حالی که وقتی در روستا بود، متوجه نبود که مادرش چقدر جوان و زیباست. متوجه نبود که این وضعیت ایده‌آل مادرش دیگر برای او دوباره دست‌یافتنی نیست.

پس در فیلم سینما پارادیزو، برعکس غار افلاطون، کودک/ توتو فیلسوف-پادشاه است و می‌تواند حقیقت امور را بر همان دیواره‌ی غار/سینما/روستا ببیند و وقتی از این غار خارج می‌شود و از روستا پا به شهر می‌گذارد و به تدریج، از شهود ایده‌ها مدام دور و دورتر می‌شود و بدین ترتیب به مراتبِ فرودین معرفتی درمی‌غلتد. پس جهادن کودکی در روستا جهان شهود ایده‌هاست و جهان بزرگسالی در بیرون روستا جهان معرفت فرودین است (بزرگسالان درون غار/ روستا، هریک در مرتبه‌ای از معرفت فرادستی کودک‌سالی شهود ایده‌ها قرار دارند اما توتو از همه‌ی آنان فراتر و فیلسوف-پادشاه آنان محسوب می‌شود. در این میانه آلفردو جایی میان این دو وضعیت است. از یک سو همراه با توتو در تجربه‌های کودکانه‌اش است. حتی به‌سختی توتو را به اتاق آپارات راه می‌دهد تا او از جهان ایده‌های خود خارج شود و مقدمه‌ای بر ورودش به جهان واقعیت‌های بزرگسالی، در جدایی از پرده‌ی سینما فراهم شود. اما با اقدام نهایی‌اش که توتو را به شهر بزرگ می‌فرستد تا در آنجا بالغ شود و حتی کاری می‌کند که توتو از عشق ایده‌آلش به دور افتد، معرفت فرودین خود را به نمایش درمی‌آورد. بورخس، جایی گفته که ما انسان‌ها مجموعه‌ای هستیم از دکتر جکیل و مستر هاید و بسیاری آدم‌های دیگر. آلفردو چنین انسانی

است که توتو را به سوی بلوغ هل می‌دهد و همزمان او را از جهان ایده‌ها دور می‌کند. او سقراطی است که نقش فیلسوف-پادشاه‌بودن را ایفا می‌کند درحالی که فیلسوف-پادشاه نیست. زیرا به عقیده‌ی افلاطون هرکس به مرتبه‌ی شهود ایده‌ها درهر حوزه ای برسد، فیلسوف آن حوزه است. پس از اینکه فردی با کسب شایستگی‌ها و لیاقت لازم، فیلسوف-پادشاه شد، می‌تواند به درون غار برگردد و بندیان درون غار را به بیرون و به سمت شهود ایده‌ها راهنمایی کند.

از اینجاست که داستانی که آلفردو برای توتو تعریف می‌کند نیز شکل دیگری به خود می‌گیرد. همان داستان درباره‌ی پسر فقیری که ۹۹ روز منتظر شاهزاده می‌شود و روز آخر صبر نمی‌کند. فیلم سینما پارادیزو با روند روایت عشقی که پی می‌ریزد، معتقد است اگر سرباز روز آخر هم صبر می‌کرد، شاهزاده پنجره را باز می‌کرد. اگر هم باز نمی‌کرد، به دنبال سرباز می‌رفت و سرانجام، عشق او را پاسخ می‌گفت. چون این چنین صبرکردن تا روز آخر است که شهود ایده‌ی عشق را ممکن می‌کند. اگر با دیدگان افلاطونی به موضوع نگاه کنیم، سرباز با ترک شاهزاده در روز نود و نهم بالاخره توانسته کودکی را پس پشت نهد و قدم به بیرون غار بگذارد چون از مرحله‌ی تجربه‌ی حسی فراتر رفته. اما دیدگاه فیلم چیزی خلاف آن است. آلفردو در روز نود و نهم توتو/ سرباز را از غار بیرون می‌فرستد در حالی‌که اگر توتو در روز صدم در غار می‌ماند، می‌توانست به مرحله‌ی شهود عشق/ شاهزاده/ النا برسد، اما آلفرود با میانجیگری‌اش نه به توتو اجازه می‌دهد این ایده را درک کند و نه به النا. توتو به شهر ملال‌انگیز می‌رود و هر بار مادرش با خانه‌ی توتو در میلان تماس می‌گیرد؛ یک زن دیگر گوشی تلفن را برمی‌دارد (مرتباً سایه‌ی فریب آلود عشق را تجربه می‌کند) و النا به ازدواج با بدترین مردی که توتو می‌توانست تصورش را بکند، رضایت می‌دهد.

حتی مذهب مسیحی کاتولیک هم که مانع نمایش عشق ایده‌آل بر پرده توسط کشیش می‌شود، در روستا آن قدر جدی به تصویر کشیده نشده که بتواند افراد را در روستا از شهود ایده‌ها دور کند. مسیحیت کاتولیک در سینما پارادیزو تصویری شوخ‌طبعانه در قالب کشیشی یافته که ایده‌های افلاطونی‌اش در باب سانسور هنر چندان جدی گرفته نمی‌شود. افلاطون معتقد بود تنها هنری می‌تواند قابل قبول باشد که در مسیر حرکت به سمت جهان ایده‌های او باشد و بنابراین سینما و عشق زمینی و مظاهر آن که بر پرده‌ی سینما به نمایش درمی‌آید، از دیدگاه افلاطونی باید سانسور شوند و کشیش این فیلم نیز مدام مشغول چنین کاری است. اما او آدم ساده‌دل و کودکسالی است که یا می‌توان او را فریب داد و در عمل انجام‌شده قرار داد یا در نهایت کاری کرد که به شکلی بر ایده‌هایش در مورد سانسور سینما چشم بپوشد. همچنان که وقتی مراسم مذهبی او نیز با چرت‌زدن‌های گاه به گاه توتو نظمش را از دست می‌دهد، حرص‌خوردن‌های او بیش از آن که جدی و بزرگسالانه باشد، کودکسالانه و شوخ است. این دیالوگ معروف او فراموشمان نمی‌شود که وقتی با توتوی کودک دارد از سربالایی بالا می‌رود و به آلفردوی دوچرخه‌سوار می‌گوید «وقتی آدم سرپایینی می‌رود، خدا کمک می‌کند اما در سربالایی‌ها کمک نمی‌کند»؛ خدای ایده‌آل این کشیش هم، خود کودکی بازیگوش است که ایده‌های افلاطونی هم برایش حکم یک بازی نه‌چندان جدی را دارد.

۳

موضوع رساله‌ی «مهمانی» افلاطون در اصل، این است که چگونه می‌توان به زیبایی دست یافت. از نظر سقراطی که افلاطون در این رساله می‌پردازد، اروس که خدای عشق است، طالب زیبایی است. عشق به طور کلی هرگونه کوششی است برای رسیدن به خوبی و نیکبختی و این خود، والاترین هدف هر آدمی است. اما تنها کسانی را عاشق می‌دانیم که در جستجوی آن مقصود راهی خاص را در پیش می‌گیرند. عشق عبارت است از اشتیاق به دارا شدن خوبی برای همیشه. جویندگان خوبی چه باید بکنند تا بتوان کوشش آنان را عشق به معنای حقیقی خواند؟ آن کار عبارت است از بارورساختن چیزی زیبا، خواه آن چیزِ زیبا تن باشد خواه روح. طبیعت آدمی به بارورساختن زیبایی اشتیاق دارد ولی این کار تا وقتی هماهنگی و سازگاری نباشد، میسر نیست. این بارورساختن، جنبه‌ی خدایی موجود فانی است و موجب می‌شود که آنها از راه تولید و آفرینش احساس جاودانه بودن کنند. علاقه‌ی موجودات به فرزند آوردن و نگهداری از آن تا پای جان و همچنین علاقه به شهرت به همین دلیل است تا یاد آدمی پس از مرگ باقی بماند. کسانی به زنان روی می‌آورند تا جاودانی تن را با آوردن فرزند برآورند اما افرادی نیز فرزندان روحی به بار می‌آورند: دانش و قابلیت انسانی که زاده‌ی شعرا و هنرمندان راستین است و والاترین دانش دانشی است که برای سامان‌دادن جامعه‌ها و خانواده‌ها به کار می‌آید و خویشتن‌داری و عدالت نام دارد.

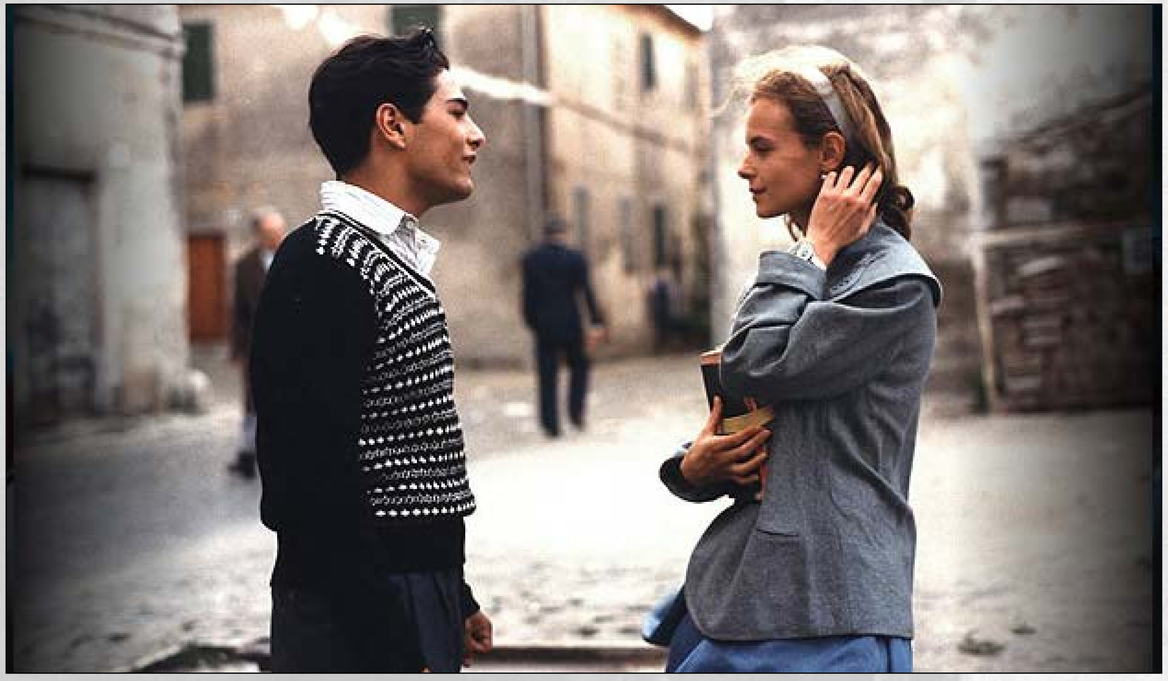
سقراط، سپس در رساله‌ی مهمانی مراتبی را برای جست‌وجوی عشق از طریق زیبایی برمی‌شمارد: اولاً در جوانی فردی که به دنبال زیبایی است، باید شیفته‌ی یک تن زیبا شود. سپس متوجه می‌شود که آن تن زیبا فرقی با دیگر تن‌ها ندارد. پس عاشق و دلبسته‌ی تمام تن‌های زیبا می‌شود. سپس چشمش به زیبایی روح روشن می‌شود و درمی‌یابد که زیبایی روح برتر از زیبایی تن است. سپس زیبایی اخلاق و آداب و سنن و قوانین را می‌بیند. همچنین راهنما باید او را به سمت دانش‌ها و هنرها رهنمون شود تا زیبایی آنها را هم ببیند. یعنی ابتدا زیبایی را در حوزه‌های زندگی فردی و سپس در جنبه‌های اجتماعی زندگی تجربه کند. وقتی با انواع مظاهر زیبایی آشنا شد، دل به یک مظهر زیبایی نمی‌بندد بلکه به میان دریای زیبایی خواهد راند و اندیشه‌های ژرف خواهد آفرید و در یک نوع خلسه و از خود بی‌خودیِ (مسامحتاً و شبیه به) کشف و شهودِ عارفانه به یگانه‌شناسایی خاصی که موضوعش زیبایی خاصی است، دست خواهد یافت؛ با زیبایی حیرت‌انگیزی که طبیعتی غیر از طبیعت‌های دیگر دارد، روبرو می‌شود. زیباییی که ۱- جاودانی است ۲- نسبی نیست یعنی فقط

در جایی و از دیدگاهی زیبا نیست بلکه از همه‌ی دیدگاهها زیباست ۳- یکه و واحد است ۴- چیزی است در خویشتن و برای خویشتن یعنی قائم به ذات است و ۵- همه‌ی چیزها از آن روی زیبا هستند که بهره‌ای از آن دارند.

از نظر افلاطون، چنین چیزی همان «خود زیبا» یا «ایده‌ی زیبایی» است که از طریق عشق حقیقی که بارورکننده‌ی روح است، به دست می‌آید و در بیرون غار و در روشنایی همچون روز حقیقت، دسترسی به آن امکان‌پذیر است. اما در سینما پارادیزو، عشق حقیقی و خود زیبایی، همان درون غار/ روستا قرار دارد. سالواتوره در نوجوانی ابتدا عشق شهوانی در تن‌های زیبا را تجربه می‌کند که عشقی جسمانی است و درنهایت به النا می‌رسد و عشق حقیقی و ایده‌ی عشق را در وجود او می‌یابد. البته تمایزی میان عشق به تن‌های زیبا و عشق به النا وجود دارد. اما وقتی توتو عاشق النا می‌شود در نوجوانی اصلاً با او تماس جسمی ندارد و در میانسالی هم که با او تماس جسمی دارد، فیلم این دو را همسان یکدیگر و قرین با هم می‌پندارد و یکی از عشق روحی و جسمی را در نهایت برتر نمی‌گیرد. پس عشق روحی و جسمی برخلاف نظر افلاطون، در سینما پارادیزو جدای از هم نیست (هرچند انگار عشق حقیقی روحی زودتر از عشق جسمی رخ دهد)، عشق به یک تن و روح زیبا همان ایده‌ی عشق است که در خود غار/ روستا اتفاق می‌افتد و اتفاقاً عشق به تصویر زیبا مرحله‌ای بسیار والا و زیبا از این عشق است (توتو از طریق تصاویری از النا که بر پرده می‌افتد، با حضور خیالی او عشقبازی می‌کند. خروج از غار/ روستا سالواتوره را با زن‌های زیادی همنشین می‌کند که هیچ کدام آنها النا (خود زیبا) نمی‌شوند و فقط سایه‌هایی دروغین از زیبایی را ارائه می‌دهند. بنابراین دستیابی به ایده‌ی عشق و زیبایی هم در فیلم سینما پارادیزو کیفیت دستیابی به این ایده‌ها را به دلایل مختلف و از منظر افلاطونی ندارد.

۴ افلاطون در رساله‌ی فایدروس معتقد است که عاشق، دیوانه است و ناعاشق هشیار. اما دیوانگی همیشه بد نیست و گاهی هدیه‌ی خدایان است چنان که کاهنان غیب‌گو این‌گونه‌اند. بی‌خودی از خود وقتی منشأ الهی داشته باشد، چیز نیکی است. به همین اعتبار بی‌خودی بر هشیاری غلبه دارد چون حالت خدایی است که به حالت بشری برتری دارد. غیب‌گویی از این قبیل دیوانگی است. نوع دیگری از دیوانگی است که مسبب آن فرشتگان هنر یا میوزها هستند. این فرشتگان به ارواح پاک الهام می‌بخشند و در اثر این الهام است که آنان نغمه‌های زیبا سر می‌کنند و کارهای بزرگ قهرمانان گذشته را می‌ستایند تا آیندگان را منشأ الهام و درس عبرت باشد. خرد مرد حکیم سبب می‌شود که تا آخرین حد توانایی دلبسته‌ی چیزهایی باشد که به خدا تعلق دارد و راه حقایقی را می‌یابد که به سوی کمال است و امور زندگی روزانه را مهمل می‌داند و بدین جهت دیگران او را دیوانه می‌دانند. این چهارمین نوع بی‌خودی است که وقتی فرد به آن دچار می‌شود با تماشای زیبایی‌های زمینی یاد زیبایی‌های حقیقی در دلش زنده می‌شود. کسی که دل‌داده‌ی زیبایی است، عاشق می‌خوانیم زیرا از این حالت بهره دارد. از نظر افلاطون دیوانگی بر دو نوع است. یکی نوعی بیماری که عارض آدمی می‌شود و دیگری برکتی است خدایی که آدمی را از بند آداب و رسوم می‌رهاند و رهایی می‌بخشد. دیوانگی خدایی چهار نوع است: ۱- دیوانگی غیب‌گویان که خدایش آپولون است ۲- دیوانگی خداپرستان که خدایش دیونوسوس است ۳- دیوانگی شاعران که خدایش میوزها هستند و ۴- دیوانگی عشق که بهترین نوع دیوانگی است و خدایش آفرودیت است.

نفس هریک از آدمیان از دیدار حقیقت بهره‌ای برده تا توانسته در تن آدمی فرود کند اما برای همه‌ی نفوس یادآوری آنچه دیده‌اند، به یکسان میسر نیست. اما از حقایق آن عالم تنها زیبایی است که تصویر بهتر و روشن‌تری از آن در این جهان می‌توان یافت. این چنین عشقی راه به سوی کمال می‌برد و عاشق و معشوق، هر دو را در این مسیر قرار خواهد داد زیرا صفات خدا را در درون خود یاد



دارنـد و شـباهت بـه خدا را برای خـود و معشـوق می‌جویند. به معشـوق رشـک نمی‌ورزنـد و می‌کوشـند تا جایی کـه می‌توانند او را بـه خـدای خـود نزدیـک کننـد. در اینجـا نفس که شـامل یـک ارابـه‌ران و یـک اسـب شـریر و یک اسـب نیک سرشـت اسـت، در مقابـل زیبایـی معشـوق این‌گونـه عمـل می‌کنـد که نفـس شـریر می‌خواهـد چموشـی کند و ارابـه‌ران را بـه زیبایی موقتـی و لـذت سـایه‌وار معشـوق که موقتـی اسـت، وادار کند امـا ارابه‌ران سـرانجام با خشـونت مهار اسـب پلید را در دسـت می‌گیـرد تـا عاشـق بتوانـد زیبایی حقیقـی را در معشـوق بیابد. اگـر عاشـق و معشـوق بـه همیـن ترتیـب تـا پایان نفـس خود را مهـار کننـد، نیکبخـت خواهنـد بـود. عشـاقی هـم هسـتند کـه افسـار نفـس خویش را هرچند به دسـت اسـب بدسرشـت نمی‌دهنـد امـا لـذت زمینی و محسـوس را می‌چشـند و هرچند بـه هـم وفادارند و بهـره‌ای از زیبایـی دارند، بـه زیبایی حقیقی دسـت نمـی یابنـد. آنها بـرای پرواز کوشـش کرده‌انـد و پاداش خواهنـد گرفت.

در سـینما پارادیزو اسـب شـریری اگر باشـد، همان اسـت کـه توتـو را بـه هـوای توهـم ایده‌ی عشـق از روسـتا/ غـار به بیـرون هدایت می‌کند. اسـب نیک‌سرشـت همان اسـبی اسـت کـه می‌توانسـت النـا و توتـو را در غـار/ روسـتا بـه وصـال هم برسـاند و از نظـر ایـن فیلـم، انـگار همـان، عشـق ایـده‌آل و والاتریـن نوع عشـق بود که ارابه‌ران باید عاشـق و معشـوق را به سـمت آن هدایت می‌کرد. پس اسـب شـریر، در اینجا همان اسـبی اسـت کـه سـالواتوره را از درون جایی که خـود زیبا قرار دارد (غار/روستا/سـینما)، در جسـتجوی ایـده‌ی زیبا به جایی در بیـرون غـار هدایـت می‌کند که باعث سـردرگمی و سـرگردانی سـالواتوره در بقیـه‌ی زندگـی‌اش می‌شـود. ارابـه‌ران/ سـقراط/ آلفـردو گمـان می‌کند اسـب شـریر نفـس توتو را کنتـرل کرده در حالی‌کـه کامـلاً بـه عکـس عمـل کـرده و همیـن، جنبه‌ی مهـم دیگـری از دیدگاه انتقادی فیلم سـینما پارادیزو را نسـبت بـه نظریـه‌ی معرفتـی افلاطون شـکل می‌دهد.

از سـوی دیگر، اگـر بخواهیم از منظر جنـون افلاطونی به عشـق بنگریم، تنها کسـی کـه در فیلم، انگار حقیقتـاً به ایده‌ی زیبایـی و عشـق دسـت یافته، همان مجنونی اسـت کـه از ابتدا تـا انتهـای فیلم مـدام ظاهر می‌شـود و میـدان سـینما پارادیزو را از آن خـود می‌دانـد. او در ایـن آرمان‌شـهر/ بهشـت می‌مانـد و بـرای همیشـه آن را تصاحـب می‌کنـد درحالـی کـه بـه نظر می‌رسـد در پایـان فیلـم، هریـک از شـخصیت‌های روسـتا، آن روسـتای آرمانی سـابق را از دسـت داده‌اند. تلویزیـون، به جای سـینما آمده تا سـایه‌ی حقیقت و زیبایی را به جای خود حقیقت و زیبایـی جـا بزند و مردم روسـتا، غمگینانه شـاهد ویران‌شـدن بهشت/سـینماشـان می‌شـوند. ایـن همزمان با مـرگ آلفردو رخ می‌دهـد؛ همـان کودکانگـی‌ای که سرچشـمه‌ی معرفت اسـت و بـرای همیشـه نابود می‌شـود.

در پایان فیلم که دیگر روسـتای فعلی همان غار افلاطون و روسـتای ایده‌آل گذشـته‌ی توتو نیست، توتو روبه‌روی پرده‌ی سـینما می‌نشـیند و شـاهد تمام تصاویـر عاشـقانه‌ی فیلم‌هایی می‌شـود که قبلاً توسـط کشـیش سانسـور شـده بودند و اکنون کنـار هـم مونتـاژ شـده‌اند. تمـام عشـق‌های جسـمانی کـه از نظـر افلاطون سـایه‌هایی دروغین از حقیقت هسـتند و در فیلم بـر خـود معرفـت بـه حقیقـت دلالـت می‌کننـد. ایده‌هایـی که اکنـون تنهـا یـادآوری از ایده‌هـای خیـر و زیبایـی و معرفت از گذشـته‌های دورند.

شـاید اگـر بخواهیـم در یـک عبـارت چکیـده‌ی دیـدگاه فلسـفی فیلـم سـینما پارادیـزو را از منظـری کـه بحـث شـد، مـورد تأمـل قـرار دهیـم، می‌توانیـم بگوییـم در حالی‌که جهان ایده‌هـای افلاطـون جهانی اسـت که سراسـر «عقل» اسـت و جـز عقـل چیـز دیگری بـه آن راه نـدارد، جوزپـه تورناتـوره در سـینما پارادیـزو جهـان ایده‌هـای دیگـری را پیشـنهاد می‌دهد کـه سراسـر «جنون» اسـت. پس یگانـه‌راه خوشـبختی در این دنیـا از نظـر تورناتـوره در سـینما پارادیـزو جنونـی اسـت کـه اجـازه می‌دهـد ایـده‌ی زیبایـی را از فراخنـای جـان درک، و از سـویدای دل بـاور کنیم.

■■■

هدف وسیله را توجیه می‌کند

مروری کوتاه بر "ارتش سایه‌ها"

اثر ژان-پیِر ملویل

پوریا هدایتی‌فر
دانشجوی ارشد تئاتر

"ارتش سایه‌ها" (۱۹۶۹) با نمایی باز از خیابان شانزه‌لیزه‌ی پاریس آغاز می‌شود. طاق پیروزی یا طاق نصرت که یادمانی است از تمامی سربازانی که در طول تاریخ جان خود را برای آزادی و استقلال فرانسه فدا کرده‌اند، در انتهای تصویر دیده می‌شود. یک گروه عظیم از سربازان آلمانی در خیابانی که خود به تنهایی نماد فرانسه است، رژه می‌روند. رژه‌ی آنها از دور دست آغاز می‌شود و هر لحظه نزدک‌تر می‌آیند؛ آنقدر نزدیک که تمام قاب تصویر را می‌پوشانند. این صحنه‌ی آغازین فیلمی است در مورد کشوری اشغال‌شده و تحت جنگ. در خیابان اصلی پایتخت فرانسه فقط سربازهای بیگانه دیده می‌شوند. سکوت و سردی حاکم بر این سکانس افتتاحیه در تمام طول فیلم نیز به خوبی احساس می‌شود.

"نهضت مقاومت فرانسه" که توسط ژنرال دوگُل از لندن حمایت می‌شود، تنها امید به‌جامانده است؛ ارتشی که توسط سربازانی از جان گذشته شکل گرفته بود؛ آنان که نه نام دارند و نه جا و مکان ثابت. هر روز تغییر چهره می‌دهند و اگر لازم باشد، برای حفظ نهضت هموطنان خیانتکارشان را محکوم به مرگ می‌کنند، زیرا هدف آنها بر همه چیز اولویت دارد؛ آزادی فرانسه.

ارتش سایه‌ها -بر اساس رمانی با همین نام از ژوزف کِسِل- با شخصیت محوری فیلیپ ژِربیه، یکی از فرماندهان رده‌بالای نهضت مقامت فرانسه، فرازهایی از مقاومت و جان‌فشانی‌های اعضای نهضت را به نمایش می‌گذارد. سربازانی که همه‌جا هستند و هیچ‌جا فَراچَنگ نمی‌آیند، همچون سایه؛ ارتش سایه‌ها!

این بار قهرمان ملویل یک خلافکار یا آدم‌کش حرفه‌ای نیست. وقتی برای تفریح و قمار و مشروب و خوش‌گذرانی کردن ندارد. اصولاً هیچ وابستگیِ دنیوی ندارد. این یکی از قوانین نهضت است. وقتی یکی از

زنان عضو نهضت به نام ماتیلد توسط ارتش نازی دستگیر می‌شود و این امر خطرات فراوانی برای امنیت نهضت به وجود می‌آورد، لوک ژاردی رئیس کل نهضت روی به فیلیپ ژربیه می‌گوید: «تنها اشتباه ماتیلد این بود که همیشه عکس دخترش رو به همراه داشت»؛ همین اشتباه کوچک کافی است تا امنیت نهضت به خطر اُفتد. از این رو ماتیلد محکوم به مرگ است اما به دست نیروهای خودی. قطعاً خود ماتیلد هم به این مرگ رضایت دارد چرا که تنها راهی است که او را از زیر بار شکنجه‌ی ارتش نازی رها می‌سازد. صحنه‌ی کشتن ماتیلد به دست خودی‌ها که آخرین صحنه‌ی فیلم است؛ جدیت و اهمیت حفظ امنیت نهضت را آشکار می‌کند. ماتیلدی که بارها جان سران نهضت را نجات داده، حال باید به دست آنان –و البته احتمالاً با رضایت قلبی خویش– کشته شود. وداعی تلخ. قتلی که لوک ژاردی و فیلیپ ژربیه نیز به خاطر نشان‌دادن ارزش و احترام زیادی که برای ماتیلد قائلند، در آن شرکت می‌کنند. دو فرماندهی که اغلب فقط تصمیم می‌گیرند و مسئولیت اجرای فرمان بر عهده‌ی اعضای عادی نهضت است. حال در یک ضیافت عظیم، در مجلس جانبازی ماتیلد برای کشورش –فرانسه– شرکت می‌کنند. قبل از فرا رسیدن روز کشتن ماتیلد، وقتی ژربیه می‌خواهد از حضور لوک ژرادی –رئیس– در این عملیات جلوگیری کند (البته به منظور حفظ امنیت جان او)، رئیس پاسخ می‌دهد: «ماتیلد حتماً از دیدن من خوشحال خواهد شد». نهضت برای خدمات ارزشمند سربازانش ارزش قائل است. خود فیلیپ ژربیه یک مهندس و تکنسین برق است. آرام و خونسرد با قیافه‌ای خشک و بی‌روح و البته نترس. او چنان با چتر نجات از هواپیما می‌پرد که گویی بارها این کار را انجام داده.

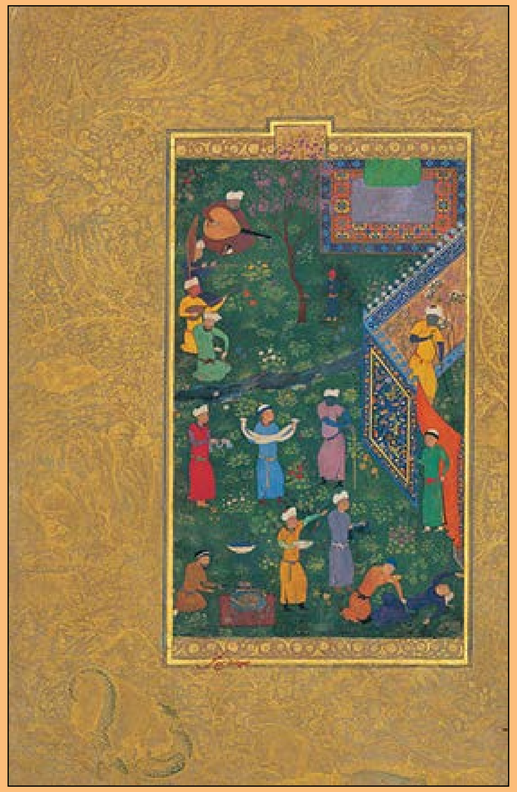
مردم فرانسه اغلب چه به صورت آشکار و چه مخفیانه حامی نهضت‌اند. وقتی ژنرال دوگُل بعد از اشغال فرانسه، ناچار به لندن پناه می‌برد، از رادیو با مردم کشورش چنین سخن می‌گوید: «هر چه اتفاق اُفتد (با گریه)، مقاومت فرانسه نباید از بین برود». وقتی ژربیه از دست نیروهای آلمانی مستقر در فرانسه می‌گریزد، به بهانه‌ی اصلاح صورتش به آرایشگاهی پناه می‌برد. در طول اصلاح صورت هیچ سخنی مابین ژربیه و آرایشگر رد و بدل نمی‌شود، اما پس از پرداخت دستمزد، وقتی ژربیه مهیای رفتن است، آرایشگر پالتویی با رنگ متفاوت از آنچه ژربیه داشته، به او می‌دهد تا شاید در تغییر ظاهر به او کمکی کرده باشد. آیا صحنه‌ای موجزتر و رساتر از این، درباره‌ی همدلی مردم عادی با اعضای نهضت می‌توان یافت؟

از دیگر صحنه‌های تأثیرگذار فیلم، صحنه‌ایست که ژربیه به زندان افتاده و قرار است او را به همراه تمام هم‌سلولی‌هایش تیر باران کنند. در جوخه‌ی اعدام افسر اجرای حکم اعلام می‌کند که یک فرصت برای همه باقی مانده؛ هر کس سریع‌تر از دیگران بدود و به دیوار انتها برسد، شانس این را دارد که با سری بعدی زندانیان اعدام شود. زمانی که افسر فرمان حرکت صادر می‌کند، ژربیه بی‌حرکت تنها در جای خود می‌ایستد. در نهایت پس از تهدید و چند شلیک به کنار پای ژربیه، او نیز ناخواسته شروع به دویدن می‌کند. همین دویدن باعث نجات جانش می‌شود زیرا ماتیلد و هم‌دستانش برای فرار او نقشه‌ای طرح‌ریزی کرده‌اند و او را که در حال دویدن است، از دریچه‌ی بالایی زندان فراری

می‌دهند. بعدتر که ژربیه در خودرو کنار ماتیلد نشسته، مبهوت و درمانده می‌گوید: «اون افسر می‌خواست من مثل یه خرگوش ترسو پا به فرار بذارم... اگه فرار نکرده بودم چی می‌شد؟!»

نهایتاً در انتهای فیلم که چند خط میان‌نویس سرگذشت هر یک شخصیت‌ها را بازگو می‌کند، در حالی که در مورد هر یک از شخصیت‌ها می خوانیم که به نحوی کشته شده‌اند، در مورد سرگذشت ژربیه می‌خوانیم: « سیزدهم فوریه ۱۹۴۴، فیلیپ ژربیه این بار تصمیم گرفت فرار نکند» (اشاره به فرار در جوخه‌ی اعدام).

ارتش سایه‌ها در کنار دو فیلم دیگر از ملویل یعنی خاموشی دریا (۱۹۴۹) و لئون مورَن کشیش (۱۹۶۱) که در مجموع "سه‌گانه‌ی مقاوت" را می‌سازند، از معدود آثار ملویل است که در آن شاهد حضور پر رنگ "زن" هستیم؛ آن هم زنی که دست کم از مردان ندارد. و گاهی نیز نسبت به آنان از احترام بالاتری برخوردار است. شاید این تفاوت در عاملیت و کُنش‌گری اوست. گویی ملویل با این چند فیلم تمام کم توجهی‌هایش به نقش زنان در دیگر آثارش را جبران کرده. هر چند فقدان نقش زنان در آثار ملویل را می‌توان با خشونت و مردانگی ذاتی آثار ملویل توجیه کرد. شاید ملویل دنیای خشن تبهکاران را برای زنان مناسب نمی‌داند. ضمناً نباید این نکته را نیز از نظر دور داشت که در قریب به اتفاق آثار ملویل، زنان در نقش اغواگرانی منفعت‌طلب، روسپی، یا خبرچینِ پلیس ظاهر شده‌اند که همین امر باعث شده بعضاً ملویل را "زن‌ستیز" خطاب کنند. با تأیید یا رد این مُدعا، پرداختن به این موضوع بحث‌برانگیز نیازمند بررسی موردی آثار ملویل است که در شماره‌ی بعدی پدیدار مرور کاملی خواهد شد بر کارنامه‌ی هنری ژان–پیر ملویل و مضامین آثار او.



نگاره سلطان حسین میرزا

نگاره نبرد تیمور با پادشاه مصر

عناصر میزانسن در نگاره‌های کمال‌الدین بهـزاد

سیدمحسن سجادی
دانشجوی ارشد سینما

مقدمه

شاید مشهورترین نگارگر ایرانی که بسیاری از باورهای گذشته را متحول کرد و تاثیر زیادی بر دیگر هنرمندان داشت و واسطه‌ای در انتقال هنر نگارگران هرات به نگارگری و تصویرگری دوره صفویه شد، کمال‌الدین بهزاد است.

کمال‌الدین بهزاد، جزو معدود هنرمندانی است که در زمان حیات خود به شهرت و محبوبیت دست یافت و باعث شد که بسیاری از نگارگران به تقلید از آثار او بپردازند و یا نامش را در اثر خود به جا بگذارند. وی یکی از نادر نگارگران ایرانی است که در تعدادی از آثار خود نام خویش را به رقم زده؛ کاری که پیش از آن به جز در مواردی خاص انجام نمی‌شد.

میزانسن، اصطلاحی است فرانسوی، در اصل متعلق به تئاتر و به معنای چیدن صحنه، صحنه‌آرایی و به صحنه‌آوردن یک کنش. در تئاتر، این اصطلاح به روش مرتب‌کردن صحنه توسط کارگردان نمایش نامه اطلاق می‌شد.

صحنه‌آرایی و ساخت و ساز عناصر داخل صحنه و مشخص کردن مکان قرار گرفتن هر یک از عناصر صحنه، نورپردازی، لباس، آرایش و گریم بازیگران و رفتار و حرکت آنها و بعد از انجام این کارها، ترکیب تصویری درون هر نما، رابطه‌ی میان اشیاء و آدم‌ها در هر نما، رابطه‌ی نور و تاریکی، رنگ صحنه، موقعیت دوربین و زاویه‌ی دید آن و نیز حرکت‌ها در هر نما. به این ترتیب، در واقع کارگردان با کنترل میزانسن، رویدادی را برای دوربین به روی صحنه می برد.

در نگاره‌های ایرانی عناصر میزانسن از دیرباز مشاهده می‌شود. از دوره‌ی تیموری با اوج‌گرفتن نگارگری ایرانی، این عناصر مشاهده شد، که در کار استاد کمال‌الدین بهزاد، این عناصر قابل تفکیک‌اند؛ مانند انسان، ترکیب‌بندی، چهره‌نگاری، حرکت، رنگ، سایه، فضا، لباس، معماری، نظام رنگ بندی، نور. بهزاد با در نظر گرفتن این عوامل، موضوعات مردمی و واقعگرا را به نگاره‌های ایرانی آورد. بهزاد در نقاشی‌های خود به عناصر اجتماعی و واقعی روی آورد و موضوع نقاشی خود را از عناصر مردمی و عامیانه انتخاب کرد. در این پژوهش سعی داریم این عناصر را مورد بررسی قرار بدهیم.

انسان

در نگارگری کمال‌الدین بهزاد اولین عنصر تصویری که خود را به چشم انسان نزدیک می‌سازد، شکل انسان است. پیکره‌های منظم وظریف انسان در کل نگاره با چیدمانی خردمندانه، فضای اثر را در اختیار و حاکمیت خویش دارند. دید بهزاد در ترسیم پیکره‌ی انسان با نگارگران پیش از خود متفاوت است، خطوط کناره‌نما وتناسب اندام در آثار بهزاد با ظرافت هرچه تمام‌تر تصویر شده.

تحرک و پویایی پیکره‌های بهزاد و توزیع شکیل آنها در کل نگاره، چشم بیننده را به خویش معطوف می‌دارد.

یک پیکره‌ی انسانی در نظر بهزاد تنها برای تفهیم موضوع و داستان مورد اشاره، به وجود نیامده وصرفاً یک فرم تزیینی

نیست، بلکه به عنوان یک نماد ونشانه‌ای از ارزش مقام انسانیت است وعناصر و موجودات پیرامون وی برای تکامل بخشیدن به وجود انسانی او در هیئتی به منصه‌ی ظهور رسیده‌اند واین شکل انسان است که در آثار وی به عنوان یک شکل یا یک نماد به دیگر عناصر پیرامونش حیات می‌بخشد.

کلیه‌ی معانی و مفاهیم عرفانی و اخلاقی در نگاره های بهزاد در وجود پیکره‌های ظریف و متنوع انسانی مجال ظهور و بروز پیدا می‌کنند.

در نگارگری بهزاد برای تبیین والایی مراتب وجود انسانی با حالتی متحرک انسان‌ها را در حال حرکت و تکاپو می‌نمایاند و انسان کامل مد نظر وی دارای روح و جان است نه انسان منجمد، ایستا و میخکوب شده به تصویر.

شکل انسان به عنوان کامل‌ترین موجود عالم طبیعت در رأس هرم موجودات، عوامل و عناصر تشکیل‌دهنده‌ی نگاره‌های وی خودنمایی می‌کند.

ترکیب‌بندی

معمولاً حرکت دایره‌وار در ترکیب‌بندی‌های بهزاد به چشم می‌خورد که یکی از بهترین کارهای او در این زمینه، جنگ طایفه‌ها و نگاره‌ی سماع درویشان در آینه‌ی تصوف و معراج پیامبر است. قرار دادن پیکره‌ها در نظمی دایره‌وار، احساس نوعی جنبش درونی در ترکیب‌بندی پدید می‌آورد، و این حالت به واسطه‌ی حرکات و اشارات پیکرها تقویت می‌شود. ترکیب‌بندی‌های نومایه‌ای که بهزاد آفرید، حتی در روزگار خود او مورد تقلید دیگر نقاشان قرار گرفت.

او به کمک طراحی قوی نوعی دگرگونی در ترکیب‌بندی نقاشی که تا آن زمان بی‌روح و بی‌حرکت بود، به وجود آورد و توانست حالت‌ها، چهره‌ها و رنگ‌پردازی در تصویر را به کارگیری رنگ‌های مکمل و خاکستری در جهت ایجاد هماهنگی و هارمونی چشم نواز تنوع ببخشد.

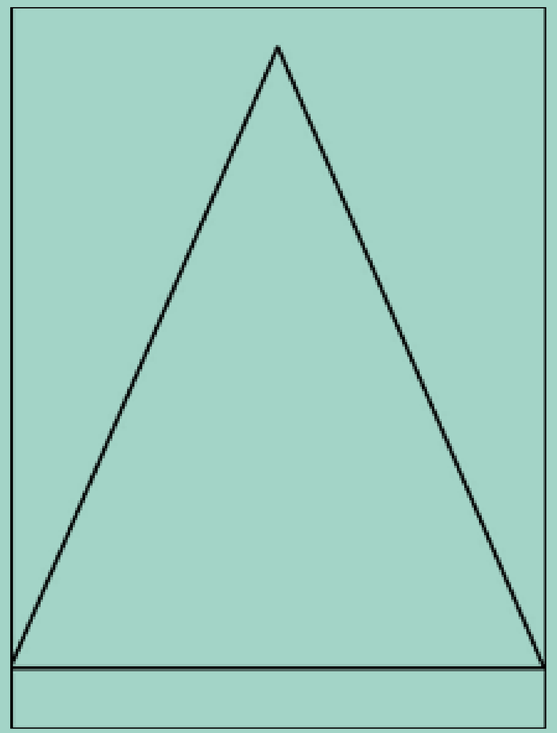
البته لازم است به این نکته اشاره شود که ترکیب‌بندی همه‌ی آثار بهزاد یکسان و همانند نیست، بلکه در هر اثر از نوعی ساماندهی فضایی متناسب با موضوع استفاده شده. چنان که برای ترکیب‌بندی نگاره‌ی سماع صوفیان، از سازماندهی دایره‌ای شکل استفاده شده، در حالی که برای نگاره‌ی گریز یوسف از زلیخا از سازمانده‌ی خطوط متقاطع افقی و عمودی بهره برده شده.

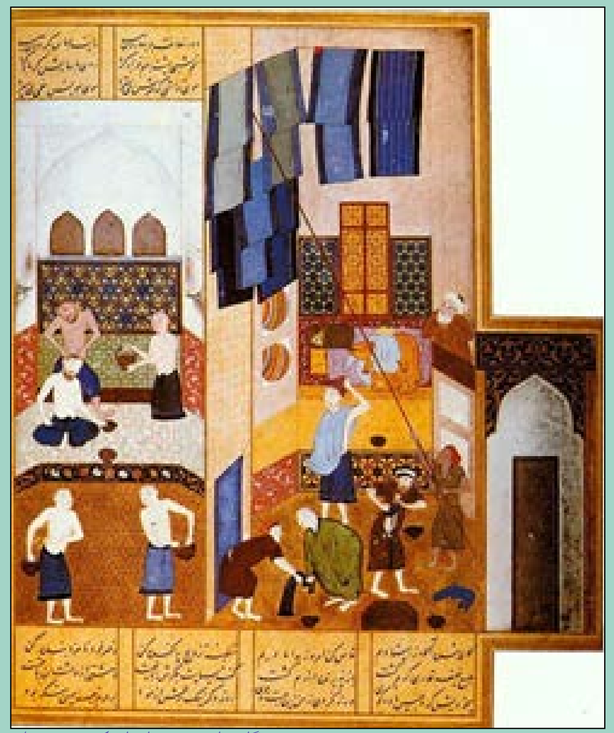
«هنر بزرگ بهزاد، تعدیل‌کردن است. یعنی پیراستن، حذف‌کردن و بعد هماهنگ‌کردن، شیوه‌ی اتخاذی بهزاد بر اساس ترکیب‌بندی‌های پیچیده‌ای است که این ترکیب متضمن ساختارهای هندسی پیچیده‌ای است و هندسه هم با عالم مجردات و تمثیلات رابطه دارد» (دانشور، شناخت و تحسین هنر،۱۳۷۵،ص ۲۹۵).

مهمتیرین نوآوری بهزاد به خدمت گرفتن کلیه‌ی اصول و مبانی تصویری برای بیان یک مقصود است که در شکل‌دهی و ترکیب‌بندی اثر بسیار حائز اهمیت است. در این زمینه می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

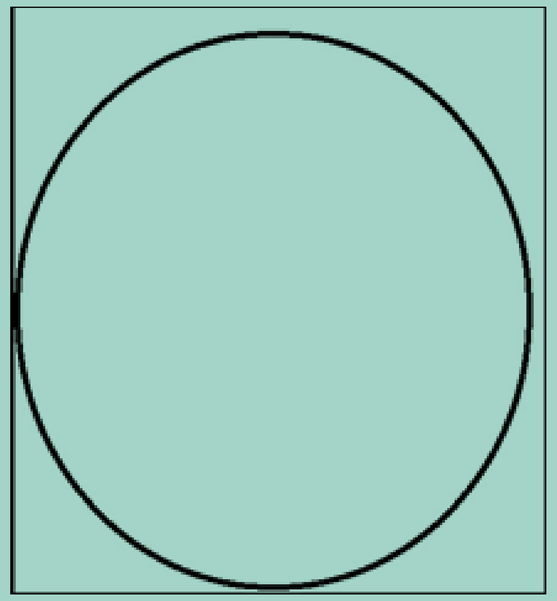
۱.ترکیب‌بندی اسپیرال: اسپیرال به انواع اشکال مدور، مارپیچ و حلزونی گفته می‌شود و به طور کلی نمایانگر ریتم مکرر زندگی، تحول و تداوم هستی است. در ظاهر، حرکت و فرمی تزئینی است. اما در باطن، عبارت است ار تجسم عینی و ذهنی که می‌کوشد بین عالم مرئی و نامرئی پیوند برقرار سازد. در اکثر آثار بهزاد طرح آرایش پیکرهای یا ساختمان کلی ترکیب‌بندی، حرکتی ریتمیک و دایره‌وار دارند.

۲.ترکیبات معماری‌گونه: با تقسیم بندی تابلو به پلان‌های مختلف، به نمایش عمق می‌پردازد که تا آن زمان چنین کاری صورت نمی‌گرفت. او به دنبال آن بود که سطوح مختلف و درهم‌تنیده‌ی معماری را روی سطح دو بعدی مجسم کند. ضمن اینکه توانست از دیدگاه‌های همزمان در یک صحنه‌ی واحد استفاده کند. به عبارتی، چند داستان را در یک نگاره آورد.

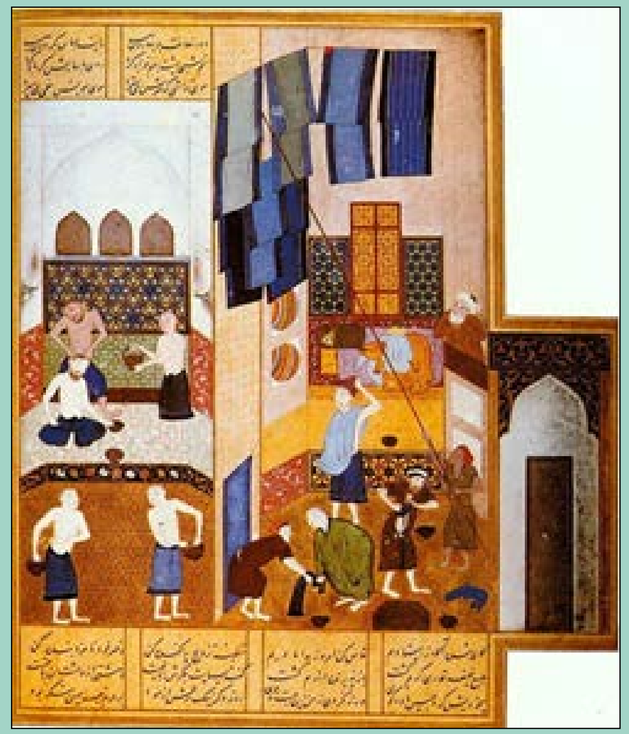




نگاره مامون در حمام با ترکیب بندی مثلث



نگاره سماع دراویش در آینه تصوف با ترکیب بندی دایره



نگاره معراج پیامبر با ترکیب بندی دایره در بالای کادر

چهره نگاری

بهزاد توانست با نبوغ سرشار خود تحولات بسیاری را در ترسیم چهره‌ها به وجود آورد که بر پایه‌ی واقعگرایی بنا شده بود. او عنصری را در هنر ایران پروراند که از آن به عنوان فردیت هنرمند در اثر هنری یاد می‌شود. بهزاد توانست حین رعایت اصول قراردادی چهره‌نگاری در ترسیم انسان کامل، به پیکره‌ها جان بخشد و آنان را از بی‌حالتی رها سازد؛ اما حتی در آثار بهزاد که تنوع چهره‌ها به وفور مشاهده می‌شود، آنجا که برای موضوعات تکراری همچون شاهنامه چهره‌پردازی کرده، چهره‌ها حالتی آرمانی و رسمی به خود گرفته‌اند.در واقع «بهزاد را می‌توان مبدع و واضع نگاره‌های تک‌برگی از نوع پیکرنگاری آرمانی آن از شخصیت‌های زمانه‌اش به حساب اورد» (آژند،۱۳۸۷ :۳۸۸).

چهره‌ی شخصیت‌های درجه‌ی دوم بهزاد در موضوعات روزمره بسیار زنده می‌نماید، و در ترسیم چهره‌ی بزرگانِ درباری از شیوه‌های قراردادی چهره‌پردازی بیشتر استفاده شده. او در چهره‌پردازی از موضوعات غیر درباری «اغلب نمونه‌های جدیدی به کار گرفته و یا علائم مشخصه‌های چندی در یک چهره گرد می آورد» (پولیاکووا،۱۳۸۸ :۱۲۴)؛ یعنی زمانی که موضوع محدود کننده به کنار می‌رفت، سنت‌های اجباری ترسیم چهره‌های آرمانی کمرنگ می‌شدند و از سوی دیگر خلاقیت هنرمند در چهره‌نگاری اوج می‌گرفت.

همان‌طور که مشاهده می‌شود، از دیگر ویژگی‌های نگاره‌های بهزاد تنوع در حالت‌ها، قیافه‌ها و رنگ چهره‌هاست. نکته‌ی قابل توجه دیگری که پژوهشگران درباره‌ی نگاره‌های او اشاره می‌کنند، این است که «در قلم بهزاد ظاهراً حالت طنزی که امروز مایه‌ی کاریکاتور شده، گاه با مینیاتور آمیخته شده و اگر حرکات و حالات کلی و عمومی چهره نبوده تا به طرح کلی عمومی صورت‌ها اکتفا کند، بلکه هنرمند با دقت جزئیات صورت‌ها را با نسبت کوچک و محدود نشان داده. بهزاد به گونه‌ای شگفت‌انگیز وضع چهره‌ی اشخاص را به وسیله‌ی ترکیب انواع رنگ‌ها به تصویر می‌کشید. صورت‌ها تنها چهره‌های کلی و عمومی نیستند، افراد معینی‌اند که حرکات و اطوار و خصایل آنها نیز در چهره منعکس شده و گاه حتی در حال سکون و آرامش نیز قیافه‌ی آنها وضع طبیعی دارد.

ترسیم چهره های ارمانی و قراردادی برای داستان های کلاسیک ایرانی،تنوع و واقعگرایی در ترسیم چهره های درجه دو،تنوع در رنگ چهره ها

چهره پردازی بهزاد از موضوعات درباری: چهره اشخاص درجه دو در موضوعات روزمره زنده می نماید، و حالت و گویایی بیشتری دارند.

چهره پردازی درباری بهزاد: چهره های آرمانی و استفاده از شیوه های قراردادی پیشین

چهره نگاری بهزاد

حرکت

شیوه‌ی القای حرکت از طریق تکرار به صورت گسترده در هنر شرق دیده می‌شود. در نگارگری ایرانی حرکت به شیوه‌های مختلف مطرح شده، چه از طریق تکرار و برش عناصر وچه با به کارگیری خطوط وترکیب مورب.

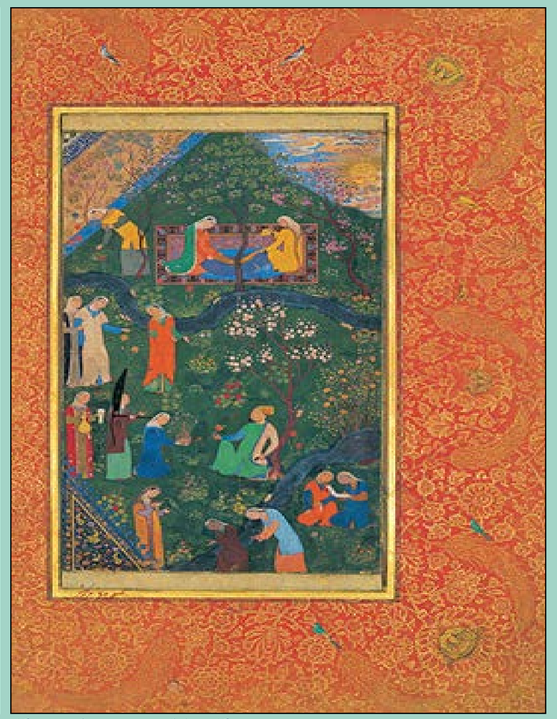
در حقیقت یکی از خصوصیات عالی کار بهزاد این است که احساس ذاتی خود را از زیبایی حرکات به کار اضافه می‌کند و به یک هماهنگی کامل از حرکت می‌رسد، حتی اگر گاهی پیکره‌های آثار او زیبارو و لطیف نباشند، ولی از نظر پیچیدگی و هماهنگی پیشرفته‌اند.

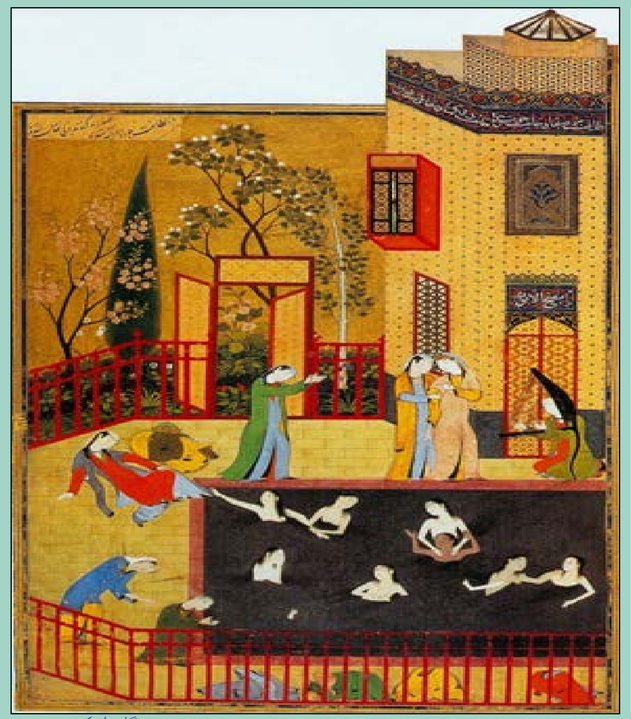
به طور کلی آثار بهزاد با پویایی و حس حرکت طبیعت‌گرایانه توصیف می‌شود؛ حتی تا عناصر ابتکاری نظیر درختان و صخره‌ها با استعمال رنگ‌های هماهنگ و سرد پیش می‌رود.

قراردادن پیکرهای در این حالت، احساس حرکتی درونی در ترکیب‌بندی پدید می‌آورد که این حالت به واسطه‌ی حرکت‌ها و اشارات فیگورها تقویت می‌گردد. در نتیجه، نقاش دارای حرکت دورانی مضاعفی از درون به بیرون و بلعکس از بیرون به درون می‌شود که خود به‌خود نمایانگر مفهوم عرفانی عمیقی است.

رنگ

بهزاد با بهره گیری از رنگ‌ها و تأثیر متقابل آنها به این پیچیدگی‌ها نظم خاصی بخشید و تحولی در نظام رنگی نگارگری ایرانی به‌وجود آورد. رنگ و شکل در نقاشی‌های بهزاد غیر قابل تفکیک است. او سطوح رنگی تخت را به اقتضای معنی و مفهوم مضمون شک در کنار هم نهاده و به نظر می‌رسد تأثیر متقابل رنگ‌های مکمل و به طور کلی، خصلت بیانگر و زیبایی‌شناسانه‌ی رنگ را عمیقاً می‌شناخته. گزینه‌ی رنگی او مشتمل بود بر انواع آبی و سبز، سرخ، نارنجی و زرد اخرایی، قهوه‌ای روشن و طلایی. در بهترین آثارش سطوح کوچک آبی و سبز و سرخ را به ترکیبی موزون و هماهنگ بر زمینه‌ای از رنگ‌های خاکی و خاکستری فام‌دار و کرم توزیع کرده.


نگاره سلطان حسین میرزا در تفرجگاه


نگاره اسکندر و حوریه

نگاره معراج پیامبر با ترکیب بندی دایره در بالای کادر

بهزاد در انتخاب رنگ‌ها دقت کرده و پیداست که رنگ‌های سرد مثل سبز و آبی را به خصوص برای تجسم محیط داخل خانه ترجیح می‌دهد. اما همواره با کمک بعضی رنگ‌های گرم به خصوص رنگ نارنجی شفاف، روح وجلوه‌ای به آنها می‌بخشد و به آنها حالتی از یک روز آفتابی می‌دهد. در جزئیات این تصاویر، هنرمند به تجسم زندگی پرشکوه و لباس و هیئت پروَقار درباریان و دانشمندان و محتشمان اکتفا نکرده و از اطوار و احوال عامه، تجسم اصطبل، تصویر وضو گرفتن یک آدم معمولی در مسجد و از تصویر جزئیات مختلف از این نوع نیز خودداری نکرده. به این معنی زندگی کوچه بازار و زندگی شهر و ده نیز در اثر او ظهور پیدا کرده.

به کارگیری طلا و نقره، رنگ‌های درخشان مورد توجه بهزاد را جلوه و درخشش بیشتری داده و ثبات رنگ‌هایی که به کار برده، به ارزشمندی آثارش افزوده. مهارت بهزاد در نمایاندن چهره‌ی اشخاص به طور شگفت‌انگیزی از ترکیب انواع رنگ‌ها قابل مشاهده. به دلیل تعداد رنگ‌های گوناگون و توافق آنها با یکدیگر و توجه بیشتر به رنگ‌های سرد مانند سرمه‌ای، سبز، فیروزه‌ای، زیتونی، زرد و قهوه‌ای، طلا و نقره نیز به کار رفته و از اقسام مختلف قرمز هم استفاده شده از جمله در تصویر مباحثه علما در مسجد، ساختن کاخ خورنق و گریز یوسف از دست زلیخا. به طور کلی آثار بهزاد با با پویایی و حس حرکت طبیعت‌گرایانه توصیف می‌شود، حتی تا عناصر ابتکاری نظیر درختان و صخره‌ها با استعمال رنگ‌های هماهنگ و سرد پیش می‌رود.

بهزاد در ترکیب‌بندی‌ها و گرایش به واقعگرایی تحولی خاص در رنگ در زمان خودش به وجود آورد. "بازیل گری" در کتاب نقاشی ایران می‌گوید: «در طرح‌های بهزاد به کارگیری رنگ آبی و سبز بیشتر از همه است و سطوحی به طور مکرر با

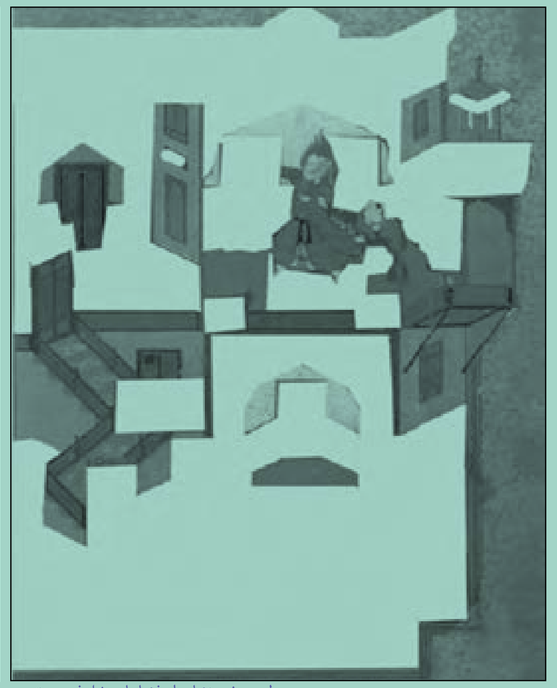
رنگ‌های قهوه‌ای روشن و اکر به صورت زمینه و گاهی اثری از قرمز روشن، به خصوص قرمز شنگرف در آنها دیده می‌شود. او به آسمان طلایی قدیم علاقه‌مند بود و شکل گذشته‌ی ابر که در گذشته معمول بود را حذف کرد و در ظرف یک‌دهه رنگ را در نقاشی ایرانی به طور کلی دگرگون ساخت. بهزاد رنگ‌های تخت به کار می‌برد ولی با درک روابط مابین رنگ‌ها در کل اثر به رنگ‌های بدیع و هماهنگ و همچنین نوآوری‌هایی در این زمینه دست یافت» (گری،۱۳۶۹، ۶۴).

فضا

شاخص‌ترین برخورد با مفهوم فضا در دوره‌ی تیموری و در نگارگری ایران را می‌توان در آثار کمال‌الدین بهزاد مشاهده کرد. در آثار او هم فضا دو بعدی است و هم عمق دارد، هم یکپارچه است و هم ناپیوسته. هر بخش از فضا، مکان وقوع رویدادهای خاص و غالباً مستقل است.

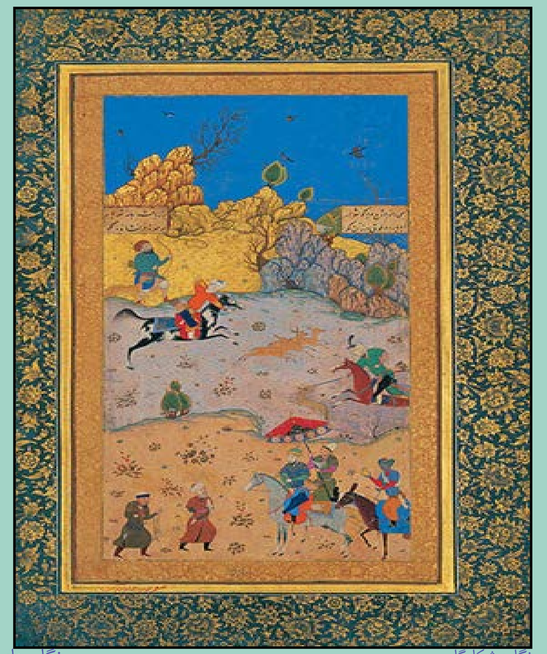
با توجه به بررسی‌های صورت‌گرفته می‌توان به این نتیجه رسید که هنرمندان نگارگر در مکتب هرات و کمال‌الدین بهزاد، به عنوان پیش قراول آنها، با کنار هم قراردادن انواع فضاها از فضای رنگی توانسته‌اند فضایی واحد و پیوسته و کلی ایجاد کنند که مخاطب در اولین نگاه خود ابتدا فضای کلی اثر (فضای مثالی و همزمانی) را مشاهده و درک خواهد کرد. با تجزیه و تحلیل آثار بهزاد، متوجه می‌شویم که این فضای مثالی و چند ساحتی، از به هم پیوستن انواع فضاها ایجاد شده. در آثاری از بهزاد شاهد ایجاد انواع فضا با خطوط و سطوح رنگی‌ای هستیم که در کنار هم قرار گرفته‌اند و دارای جنبه‌های بیانگرا وعاطفی‌اند.

بهزاد با ایجاد فضاهای تودرتو و حرکت‌های تبدیل‌شونده و شتاب‌دهنده، عامل زمان را در آثارش مطرح می‌کند. زاویه‌ی نگاه در فضاسازی بیشتر از بالا انتخاب می‌شد و کانون دید در بالای تصویر قرار می‌گرفت تا بیننده صفحه را از بالا ببیند و در نتیجه در خود احساس سبکی و بی‌وزنی کند. فیگورها جایگاه مشخصی در فضا دارند و تقریباً هیچ‌کس مانع دیده‌شدن



سطوح سفید نشان از فضاهای شلوغ و پر تزیین

نگاره گریز یوسف از زلیخا

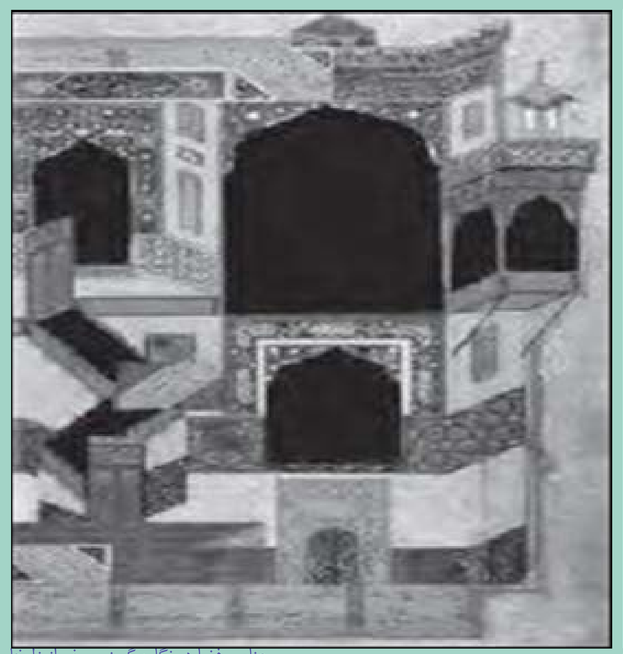


نگاره شکارگاه

نگاره همت خواستن اسکندر از پیر

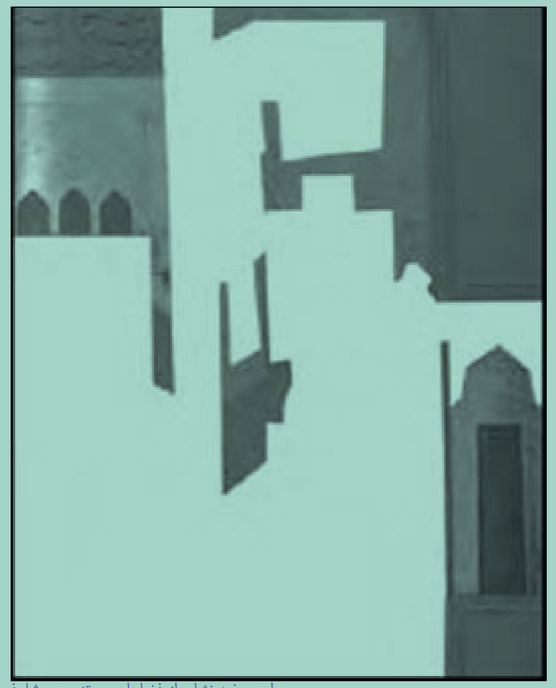
نگاره‌های چند ساحتی

خطوط سفید رنگ در فضای پر تحرک



عناصر فضا در نگاره گریز یوسف از زلیخا

نگاره مامون در حمام


سطوح سفید نشان از فضاهای پر تزیین و شلوغ

سطوح سیاه نشان از فضاهای خالی و کم تزیین اثر

عناصر فضا در نگاره مامون در حمام

خطوط سفید رنگ در فضای پر تحرک

دیگری نمی‌شود. استفاده از فیگورها، خطوط، سطوح ونقش‌ها به گونه‌ای تنظیم وهماهنگ شده که فضایی منسجم ارائه دهد. همچنین در ترسیم نگاره‌ها همه‌ی فضا به تصویر در نمی‌آید؛ برای یک دیوار یا یک ایوان، چند پنجره، حکم یک کاخ را دارد، یعنی تنها با چند عنصر معماری فضاسازی می‌شود؛ ولی جزئیات به طور کامل ترسیم می‌شوند. شاخه‌های پرشکوفه، چارچوب‌ها و شبکه‌های خوش‌نقش پنجره و دیوار، نقش‌های روشن و نمایان قالی‌ها و فرش‌ها، تنوع رنگ‌های مناسب، همه از هدیه‌های این قلم ماهر استادانه است.

مهارت کامل بهزاد در کشیدن و طراحی آثارش بود که این مهارت قدرتی اعجاب‌انگیز به دستان او می‌داد تا بتواند رابطه‌ی شخصیت‌های نگاره‌های خود را، چه اشکال انسانی و چه حیوانی، با فضا به صورتی نشان دهد که قبل و بعد از او به وسیله‌ی هیچ نقاشی به این شیوه و مهارت انجام نشده.

یک خصوصیت دیگر برخی از آثار او که به نشان‌دادن فضاهای معماری اختصاص دارد، دید پرنده یا ترسیم فضا با دید از بالا به آن است، چنان که در مورد نگاره مربوط به مسجد، در پایین تصویر، عرصه واقع در بیرون مسجد و ورودی آن نشان داده شده، سپس فضای صحن مسجد و پس از آن عرصه واقع در گنبدخانه و رواق مسجد ترسیم شده. این دید پرسپکتیوی اجازه می‌دهد بدون اینکه فضاها به صورت برش‌خورده و تخت در کنار هم قرار داده شوند، چند فضا و به عبارت دیگر چند رویداد و فضا در کنار هم نشان داده شوند.

«بهزاد با ترسیم نمونه‌های عالی و رنگارنگ و انعکاس نور و درخشش رنگ‌های کاشی‌کاری‌ها و نقوش هندسی سِیر از ظاهر به باطن دارد. بدین‌قرار اصول و ارکان فضاسازی، یعنی ترکیب صحیح عناصر و اجزا، در کار بهزاد به نحوی است که اساس ترکیب‌های نهایی تفاوت و تمایز اساسی با دیگران دارد. بهزاد توانست فضای پرده‌های نقاشی را چنان که در کار جنید و برخی از نقاشان غرب کشور وجود داشت، دگرگون کند، بدین قرار وی فضای بسته ماقبل خود را که مورد توجه نگارگران پیشین بود در هم شکست؛ و طرح و رنگ را با زیبایی بی‌کران و هماهنگی بسیار آمیخت» (حسینی راد،یادنامه‌ی کمال‌الدین بهزاد،۱۳۸۶،ص۱۵۰).

لباس

اصالت تابلوهای بهزاد صرفاً به خاطر امضاء و یا امضاء محوشده‌اش نیست. بلکه اصالت مورد نظر و وسیله‌ی استناد تابلوها به بهزاد همانا وجود مهارت کافی در رنگ هنری و ارتباط آنها با نوع حرکات و اشارات سر و دست و بالأخره لباس افراد موجود در تابلو از طرفی و هماهنگی طبیعت پردازی سایر قسمت‌ها از طرف دیگر است.

در نگاره‌های بهزاد نوع لباس افراد و سرپوش آنان با شأن و منزلت آنان متناسب است. استاد کار و بنّایی که طاق را درست می‌ند، کفش به پا دارد، در حالی که بسیاری از کارگران پای برهنه‌اند. همین نکات در دو نگاره‌ای که مربوط به ساختن مسجد جامع سمرقند است، نیز دیده می‌شود. نشان‌دادن افراد وپیکره‌ها در حالت‌ها وموقعیت‌های متفاوت،یکی دیگر از ویژگی‌های آثار بهزاد است.

نگاره ساختن کاخ خورنق، هر شخص لباس خاص خود را داراست.

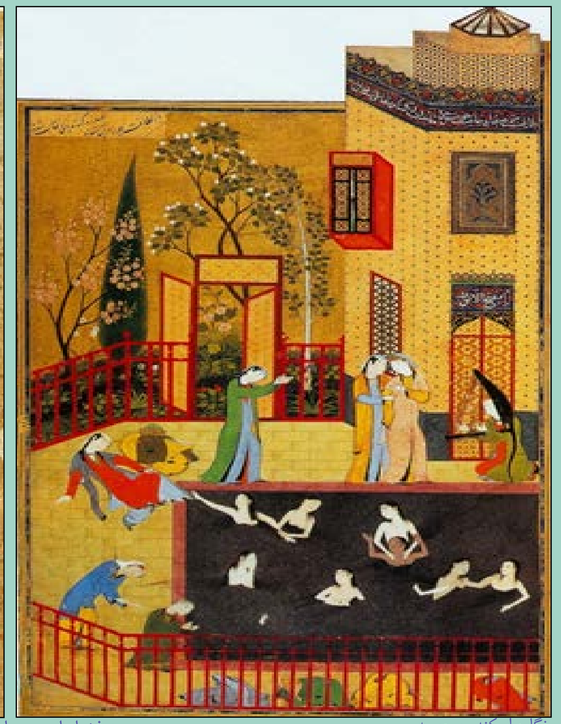
معماری

او به مدد روش‌های هندسی ترکیب‌بندی‌های شکل‌ها و با بهره‌گیری از تأثیر متقابل رنگ‌ها، بخش‌های مختلف تصویر را با هم مرتبط می‌سازد و به وحدت کلی دست می‌یابد. بهزاد در تصاویری که کیفیت معماری‌گونه دارند، نظام تناسبات معینی را به کار برده. ولی در اغلب موارد، طرح آرایش پیکرها و یا ساختمان کلی ترکیب‌بندی را بر اساس دایره استوار کرده.

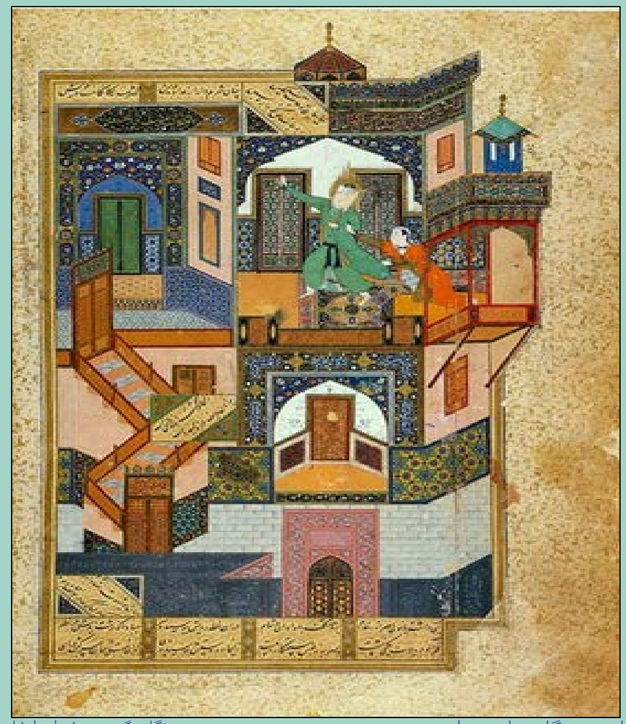
یکی از ویژگی‌های بسیار مهم آثار بهزاد توجه او به فضاهای معماری و شهری است. او آثار متعددی خلق کرده که تنها به فضاهای معماری اختصاص دارد و هیچ بخشی از اثر به نشان‌دادن طبیعت یا آسمان و مظاهر طبیعی اختصاص نیافته. واقعگرایی بهزاد موجب شد که موضوع‌ها و صحنه‌هایی که تا پیش از آن موضوع طراحی نبودند، مورد توجه قرار گیرند. برای مثال می‌توان به نگاره‌ی کاخ خورنق اشاره کرد که در آن نحوه‌ی ساختمان‌سازی (البته با شیوه‌ی دوره‌ی تیموری) نشان داده شده. چند بنا و کارگر در روی داربستی چوبی در حال ساختن یک طاق آجری نشان داده شده که برخی در حال درست‌کردن ملات، برخی در حال جمع‌کردن آجر و چند نفر نیز در حال پرتاب آجر به بالا هستند. صحنه‌ی نشان داده‌شده به طور کامل همانند صحنه‌ی واقعی ساختمان‌ازی در آن دوره بوده.

ترسیم خطوط بر اساس اصل نسبت طلایی نشان داد که بهزاد بر این اساس، هریک از فضاهای معماری را در نگاره‌ی خود جای داده.

فضاهای معماری و مناظر گل و بوته، چیدمان سطوح رنگی و دیگر عناصر نگاره‌های بهزاد بی‌شک در همنشینی منطقی و سنجیده با پیکره‌های انسانی است که باعث سرزندگی وجلوه هرچه بیشتر آنها می‌شود.



نگاره اسکندر و خوریه



وجود فضاهای معماری در نگاره های بهزاد

نگاره گریز یوسف از زلیخا

در این کنش متقابل سطوح رنگی فضای معماری و دیگر عناصر با شکال انسان است که باعث حیات‌بخشیدن به عناصر بی‌جان اثر می‌شود و گویی اشکال و فرم‌های غیر انسانی نیز چون آدمی دارای جان و روح زندگی‌اند.

ویژگی عمده‌ی دیگر بهزاد در تصویر کردن یک نظاره‌گر بی‌طرف در صحنه‌ی نبرد یا ستیز دنیوی است. چنانچه در نگاره یوسف و زلیخا دربوستان سعدی اتاق‌های تودرتو، پلکان‌های پیچ در پیچ و درها و پنجره‌های بسته تلویحاً دشواری رهایی یوسف از دام اغوای زلیخا را بیان می‌کنند.

نظام رنگ بندی و نور

بهزاد نه فقط در کاربرد رنگ‌های واقعی اشیا، بلکه در نحوه‌ی رنگ‌بندی کل تصویر استاد بود که به طور دقیق با الگوی طرح همسازی داشت. او به دقت رنگ را در ارتباط با فرم انتخاب می‌کرد و معمولاً سطوح رنگی تخت را (که توسط خود او به شکوفایی رسید،) بنا بر ضرورت بیان محتوا کنار هم می‌گذاشت. او به مدد روش‌های هندسی ترکیب‌بندی شکل‌ها و با بهره‌گیری از تأثیر متقابل رنگ‌ها، بخش‌های مختلف تصویر را با هم مرتبط می‌سازد و به وحدت کلی دست می‌یابد. دقت در طبیعت و به کار بردن رنگ‌های نو و تا حدی ابتکاری از مختصات سبک بهزاد است. به نظر می‌رسد او تأثیر متقابل رنگ‌های مکمل و خصلت روانی رنگ‌ها را می‌شناخت و بار عاطفی و بیانی به اثر می‌بخشید. او معمولاً زمینه را خاکستری فام‌دار گرم یا رنگ‌های خاکی انتخاب می‌کرد، سپس روی آن سطوح درخشنده رنگ‌های خالص گرم و سرد و روی سطوح کوچک آبی، سبز و سرخ قرار می‌داد. انتخاب برتر او در استعمال رنگ‌ها عبارت بود از انواع آبی‌ها و سبزها، سرمه‌ای، سرخ، نارنجی، زرد اخرایی، قهوه‌ای روشن و طلایی. رنگ طلایی بعد از او به صورت گسترده در نگارگری اسلامی مورد استفاده قرار گرفت.

یکی دیگر از ویژگی‌های نقاشی بهزاد، ارائه‌ی مفهوم جدیدی از فضاست. رنگ‌های مکمل به کار گرفته شده‌اند، هر چند کیفیت رنگ‌دانه‌های غنی دوره‌های پیشین چندان بهبود نیافته.

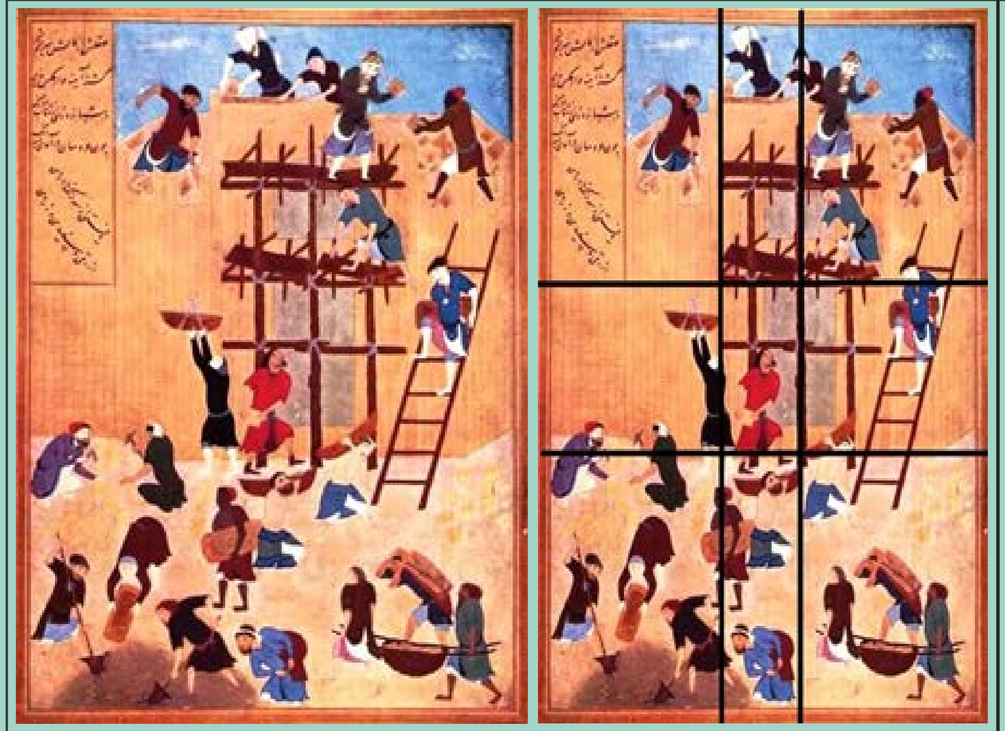
همچنین در به کارگیری رنگ‌های خانواده‌ی قرمز کاهش محسوس نمایان است. در عوض، تنوع بی‌شماری از رنگ‌های طیف قهوه‌ای مشابه آنچه واتئو به کار می‌برد، رنگ‌های متمایل به آبی، ارغوانی و صورتی لطیف با بهره‌گیری کاملاً شاخص و تأثیرگذار از رنگ سیاه و سفید به چشم می‌خورد (رهنورد،تاریخ نگارگری،۱۳۸۶،ص۱۱۰).

هنر نگارگری ایران، خلق عالم خیال را مدیون پیوندش با ادبیات می داند. بهزاد در تجسم عالم خیال و رویدادهای عارفانه آن در زبان تصویر علاوه بر استفاده از رنگ‌های درخشان در مقام نور، از خصلت کیمیایی طلا نیز برای بیان عوالم خود بهره گرفته. جنبه‌ی معنوی کاربرد طلا که تصویری نمادین از تجلی نور است، از لحاظ مفهومی نقش کیمیایی طلا را در نگاره‌ها نشان می‌دهد. در واقع بهزاد در تجسم عالم ملکوت و ماهیت آن با استفاده از رنگ‌های ناب (ملهم از جوهره‌ی نورانی آنها)، و نیز، کاربرد طلا (با مفهوم کیمیایی آن) توانسته تصاویر نمادینی را بر مبنای مفاهیمی متعالی و معنایی خلق کند.

بهزاد توانسته نور را به صورت تجسم آسمان‌های طلایی، تجسم گرفت‌وگیر نیروهای خیر و شر، نور و ظلمت در قالب داستان‌های حماسی و یا بیان سمبلیک آن در قالب فرم‌های حیوانی و گیاهی به صورتی محسوس وارد دنیای تصویری نمادین خویش کند.

نگارگران ایرانی از جمله بهزاد، به مانند حکمای الهی سرزمین خود به نسبت به نور نگاهی معنوی دارند که با درخشانی رنگ‌ها، عدم حضور سایه و بعد و حضور نور طلایی، این نگاه را در آثارشان تجسم می‌بخشند. در نگارگری ایرانی، تاریکی و تیرگی به ندرت و فقط برای القای مفاهیم خاص وارد شده.

بهزاد با دیدی مدرن به موضوعات روزمره توجه نشان می‌داد ولی هیچگاه از چارچوب کلی زیبائی‌شناسی نگارگری ایران خارج نشد. او مطرح‌ترین نگارگر تاریخ نگارگری بود که با نو آوری عملکرد جدا و مستقل به عناصر تصویری به‌خصوص انسان بخشید. بهزاد با در نظر گرفتن همه‌ی اصول و مبانی زیبایی‌شناسی به خلق آثارش می‌پرداخت.



قرارگیری فضای معماری	براساس اصل نسبت طلایی
رنگ	با استفاده از تضاد رنگ ها و گرمی و سردی آن ها، حرکت سریع کارگران را القا می کند.
نحوه قرار گیری افراد	ترکیب مدور و مارپیچ

عناصر فضاسازی و رنگ در نگاره‌ی ساختن کاخ خورنق

قرارگیری فضای معماری	براساس اصل نسبت طلایی
رنگ	استفاده ازهارمونی رنگی جذاب
نحوه قرار گیری افراد	ترکیبی دایره‌وار

عناصر فضاسازی و رنگ در نگارهی اسکندر و حوریه

قرارگیری فضای معماری	براساس اصل نسبت طلایی
رنگ	رنگ طلایی و سطوح کوچکی از رنگ های آبی و سبز و سرخ
نحوه قرار گیری افراد	به صورت اسپیرال ،دایره وار و ریتمیک

عناصر فضاسازی و رنگ در نگاره ساخت مسجد سمرقند

منابع

- اعرابی، شکوه السادات، کمال الدین بهزاد ونگرشی بر آثار او، یادنامه کمال الدین بهزاد(به اهتمام عبدالمجید حسینی راد)، تهران،فرهنگستان هنر،۱۳۸۲
- بینیون، لورنس، بهزاد و نقاشان هم عصر او،، یادنامه کمال الدین بهزاد(به اهتمام عبدالمجید حسینی راد)،ترجمه محمد ایران منش،فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸۲
- پاکباز، رویین، نگارگری ایرانی از دیرباز تا امروز، تهران، نشر زرین وسیمین، ۱۳۸۰
- حسینی راد، عبدالمجید،دیدار با فرشته رنگ بررسی نور و رنگ در نگارگری ایرانی،تهران، فصلنامه دانشگاه هنر، ۱۳۸۷

خلج امیر حسینی، مرتضی، رموز نهفته در نگارگری، تهران، انتشارات آبان، ۱۳۸۷

- خلیل زاده مقدم، مریم و ابوالفضل صادقپور، رنگ در مکتب هرات تیموری (با رویکردی بر آثار کمال الدین بهزاد و مولانا علی)، کتاب ماه هنر، شماره ۱۷۹، مرداد ۱۳۹۲، ص ۸۶-۹۳

رسولی زهرا، زیبایی شناسی آثارکمال الدین بهزاد،مجموعه مقالات،تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۳

- رهنورد، زهرا، تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی(نگارگری)، تهران، سمت، ۱۳۸۶
- سلطان زاده، حسین، فضاهای معماری و شهری در نگارگری ایرانی، تهران، چهارطاق، ۱۳۸۷
- قاضی زاده، خشایار،هندسه پنهان در نگاره های کمال الدین بهزاد،فصلنامه خیال،شماره ۶، تهران، ۱۳۸۲
- کن بای، شیلا، ترجمه:مهدی حسینی، نقاشی ایرانی، تهران، دانشگاه هنر، ۱۳۸۷
- کفشچیان مقدم، اصغر و مریم یاحقی، بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران، فصلنامه علمی پژوهشی باغ نظر، مرکز پژوهشی هنر معماری و شهرسازی نظر، شماره نوزدهم، سال هشتم، زمستان ۱۳۹۰، ص ۶۵-۷۶
- کاظمی، مهروش و ویدا شعاریان ستاری و سحر صدیق اکبری، مفهوم و جایگاه فضا در سه نگاره از نگاره های استاد کمال الدین بهزاد، جلوه هنر، شماره ۸، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، ص ۴۳-۵۲
- گرابر، اولگ، ترجمه: مهرداد وحدتی دانشمند، مروری بر نگارگری ایرانی، تهران، موسسه تالیف ترجمه و نشر آثار هنری((متن))، ۱۳۸۹
- گری، بازیل، ترجمه عربعلی شروه، نگارگری ایرانی، تهران، دنیای نو،۱۳۸۴
- مظفری خواه، زینب و مصطفی گودرزی، بررسی فضا در نگارگری ایرانی با تاکید بر منتخبی از آثار بهزاد، دوفصلنامه علمی پژوهشی مطالعات هنر اسلامی، شماره شانزدهم، بهار و تابستان ۱۳۹۱، ص ۷-۲۰
- نوری شادمهانی، رضا، تاریخ فرهنگ ایران، تهران، مهکامه، ۱۳۹۰
- ویس، فردریک، نگرشی جدید به شیوه جای گذاری پیکره آدمیان در مینیاتورهای بهزاد،مجموعه مقالات،تهران، فرهنگستان هنر،۱۳۸۳
- یاسینی، سیده راضیه، بررسی تطبیقی تصویر زن در ادب فارسی و نگاره های ایرانی، پژوهش نامه زنان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال پنجم، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۳، ص ۱۳۹-۱۶۲

دندان نیش و کنایه‌ی لانتیموس

دندان نیش و آلپ؛ دوگانه‌ی یورگوس لانتیموس

فرید متین
دانشجوی ارشد سینما

چند سالی می‌شود که یورگوس لانتیموسِ یونانی به یکی از کارگردانانِ مهمّ دنیا تبدیل شده. او چند وقت پیش هم برای فیلمِ تازه‌اش، «کشتنِ گوزنِ مقدّس»، جایزه‌ی فیلم‌نامه‌ی جشنواره‌ی کَن را بُرد. لانتیموس معمولاً در فیلم‌هایش ابتدا وضعیت‌هایی به‌ظاهر ساده ولی نامعمول را تعریف می‌کند؛ ولی در ادامه آنها را به‌شکلِ حیرت‌انگیزی به استعاره‌هایی عمیق از جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، تبدیل می‌کند و به این صورت تفسیری جدید از دنیا ارائه می‌دهد و به‌گونه‌ای آن را بازتعریف می‌کند. در این میان هم ابایی ندارد از این که هر کدام از آن موقعیت‌ها چه‌قدر هنجارشکن یا منزجرکننده باشند. هرچیزی که به تعریف‌شدنِ بهترِ دنیایش کمک کند، خوب است؛ و اتفاقاً هرچه نامعمول‌تر و دورازذهن‌تر، بهتر. خط قرمزها برای او بی‌معنایند. از خشونت گرفته تا رابطه‌های جنسی.

«دندانِ نیش»، فیلمی که سالِ ۲۰۰۹ ساخته بود، دست گذاشته بود روی مفهومِ دیکتاتوری ــــ و چه دیکتاتوری‌ای نزدیک‌تر و قوی‌تر از زبان؟ این که اشیا را با چه واژه‌هایی نام ببریم یا این که هر واژه چه معنایی داشته باشد، مگر جُز قراردادهایی است که هر تمدّنی در نظامِ زبان‌شناسی‌اش برای خودش گذاشته؟ قفسی که هر قدر هم حجمش بزرگ باشد، باز هم قفس است. آدم را یادِ فرازی از «خداحافظ، گری کوپر» «رومن گاری» می‌اندازد که می‌گفت زبان دیواری است که بینِ آدم‌ها کشیده شده؛ آن‌جایی که لنی تا وقتی که با معشوقه‌اش حرف نمی‌زد، با او بود و همین‌که فهمید او پنهانی زبانِ سوئیسی یاد گرفته، سریع فلنگ را بست. دندانِ نیش دقیقاً دست گذاشته بود روی همین عمیق‌ترین دیکتاتوریِ جهان، و بازی با آن را دست‌مایه‌ی طرحش قرار داده بود و موفّق هم بود. فیلمِ تصویرگرِ دنیایی سرد و تاریک بود ــ با موقعیت‌هایی شدیداً بیمارگونه و نامعمول، که البته زاده‌ی همان دنیای فیلم بودند و در همان بطن کاملاً باورپذیر و عادی جلوه می‌کردند.

امّا در «آلپ» لانتیموس تصویرگرِ دنیای دیگریست. به‌گفته‌ی خودش این فیلم ادامه‌ی دندانِ نیش است. اگر دندانِ نیش درباره‌ی «فرار از دنیایی جعلی به دنیای واقعی» بود، آلپ درباره‌ی «فرارکردن از دنیایی واقعی به دنیایی جعلی» است. دوگانه‌ی متضادی که آدم را یادِ دوگانه‌ی کوبریک می‌اندازد: «۲۰۰۱: یک ادیسه‌ی فضایی» و «یک پرتقالِ کوکی» که درباره‌ی «انسان‌کردنِ ماشین» و «ماشین‌کردنِ انسان» بودند. دو فیلمی که پشت سر هم ساخته شدند و حرفشان در ظاهر متضاد و در باطن تکمیل‌کننده‌ی هم بود. چه آن‌که مولانا هم در «فیه ما فیه» نوشته: الأشیاءُ تتبیّنُ بضدّها.

آلپ، مثلِ فیلمِ قبلی، داستانش را به‌آرامی و باصبر جلو می‌برد؛ درست‌تر اینکه موقعیتش را باصبر تعریف می‌کند: درباره‌ی گروهی که نقشِ تازه‌مُردگان را برای بازماندگان‌شان بازی می‌کنند تا به این طریق درد و رنجِ آنها را تسکین دهند. همین ایده به‌اندازه‌ای بداعت و جسارت دارد که مخاطب را بنشاند سرِ جایش و به او بقبولاند که فیلم را تا آخر دنبال کند. ولی این تازه شروعِ حرکتِ فیلم است. رفته‌رفته این نقش‌بازی‌کردن‌ها چُنان گسترده می‌شود که، در پیِ فراز و فرودهای طرّاحی‌شده در فیلم‌نامه، معلوم می‌شود بسیاری از روابطی هم که گمان می‌بردیم واقعی‌اند، بر پایه‌ی همین نقش‌بازی‌کردن‌ها اتفاق می‌افتاد. این‌گونه، فیلم دنیایی را نشانمان می‌دهد که پُر است از نقش‌بازی‌کردن و اداها؛ دنیایی که دیگر خبری از احساساتِ واقعی در آن نیست. و رودستِ بزرگِ کارگردان، و آن‌چه که تماشای فیلم را هولناک می‌کند، هم همین است که می‌فهمیم حتی رابطه‌ی دختر و پدر و رابطه‌ی ژیمناست و مربّی هم بر پایه‌ی همین

نقش‌بازی‌کردن استوار بوده. و متعاقباً فیلم این سؤال را پیش می‌کشد که زن‌وشوهری هم که در فیلم دخترشان را از دست می‌دهند، آیا رابطه‌ای واقعی دارند یا آن رابطه هم بر مبنای قرارداد است؟ چیزی که ادامه‌اش، یا پاسخش، می‌رسد به دنیای عجیب‌وغریبِ «خرچنگ» و آن هتلِ کذایی که در آن همه‌ی مجرّدها باید برای خود زوجی مناسب پیدا کنند و کسانی که برای فرار از حیوان‌نشدن نقشِ زوج‌ها را بازی می‌کنند. خرچنگی که داستان‌گویی‌اش با این دو فیلمِ لانتیموس سراسر متفاوت است. در خرچنگ موقعیتِ عجیبِ ابتدایی زمینه‌ای می‌شود برای اتفاقاتِ زیادِ بعدی؛ امّا در این دو فیلم، روایت تمرکزش را بر این معطوف می‌کند که همان موقعیتِ ابتدایی را تشریح کند. این‌گونه شاید مشخص‌تر شود چرا این دو فیلم را دوگانه می‌نامیم.

آلپ همه‌چیزِ جهان را تبدیل به مصنوعاتی نمایشی می‌کند و حتی از این طریق خودش را هم، به‌عنوانِ عنصری نمایشی و غیرِواقعی، با ورود به زیرلایه‌های متنی و ارجاع به حقیقتِ سینما، زیرِ سؤال می‌برد و در اصل، فاصله‌گذاری‌ای را بینِ خودش و مخاطب انجام می‌دهد که امثالِ گُدار سال‌ها کوشیده‌اند از راه‌های دیگری، و غالباً با استفاده از صورت‌های فُرمی، انجام دهند. چندباری هم که در طولِ فیلم به‌عمد جامپ‌کات‌هایی اتفاق می‌افتد و خطّ فرضی در دیالوگ‌ها شکسته می‌شود، همین جابه‌جاییِ نمایش و واقعیت به مخاطب یادآوری می‌شود. احتمالاً دو پلان از فیلم، که تنها جاهایی‌اند که از حرکتِ آهسته استفاده می‌شود، تنها اتفاقاتِ واقعیِ دنیای فیلم‌اند. و البته شوخیِ گزنده‌ی کارگردان هم در این میان این است که داستان را غالباً در نماهای متوسط و نزدیک جلو می‌برد ـنماهایی که عملاً نشان‌دهنده‌ی احساسات‌اند. ولی لانتیموس در کلوزآپ‌هایش احساساتِ دروغین را به‌نمایش می‌گذارد و به‌این‌گونه همه‌چیز را به‌سُخره می‌گیرد. لانتیموس خوب بلد است شوخی کند. حتی در میانه‌ی این دنیای سیاهِ عجیب هم نکته‌ی طنزی را بیرون می‌کشد. وقتی آن سؤالِ «بازیگرِ محبوبت کیه؟»

در سکانسِ دوم، وقتی دخترکِ تنیس‌باز را به بیمارستان می‌برند، پرسیده می‌شود، مخاطب به عمقِ بی‌معنابودنِ این سؤال در این موقعیت می‌خندد. ولی وقتی داستانْ خودش را تعریف می‌کند و این سؤال موتیف‌وار چندبارِ دیگر هم تکرار می‌شود، تازه متوجهِ منظورِ اصلی‌اش و کنایه‌ی پشتِ آن می‌شویم. کنایه‌هایی که لانتیموس زدن‌شان را خیلی‌خوب بلد است.

اشک‌ها و لبخندهای ایرانی

مـروری مختصـر بر سینمـای موزیکـال ایران پس از انقلاب

ندا خنیفر
دانشجوی سینما

تـا پیش از ورود صدا به سـینما اواخر دهه‌ی بیسـتم میلادی، کارکـرد موزیـک صرفاً برای ایجاد هیجـان و همراهی مخاطب بـا عناصـر تصویـری روی پـرده بـود. تصاویـر پیـش می‌رفتند و موسـیقی همراهـی می‌کـرد و مخاطـب در مقابـل هجـوم احساسـات بصری و شـنوایی مغلـوب بود.

امـا پـس از افـول دوره‌ی سـینمای صامـت و ظهـور تصاویر سـخنگو (Talking Picture) موسـیقی و صدا تسلط همه‌جانبه‌ی خـود را بـر تصاویـر آغـاز کـرد. سـتارگان سـینمای صامـت با بی‌رحمـی کنـار گذاشـته شـدند و اسـتودیوهای بسـیاری رو به ورشکسـتگی رفتنـد، چـرا کـه نتوانسـتند خـود را بـه ایـن ابزار قدرتمند مسـلح سـازند.

و اینگونـه بـود کـه کمپانی های بزرگ، شـروع بـه بازخوانی و بررسـی دقیق‌تـر ادبیـات، اسـطوره‌ها و البتـه نمایش‌هـای صحنـه‌ای کردنـد تا بـه پشـتوانه‌ی اعتبار و جایـگاه مقتدرانه‌ی ادبیـات و تئاتـر تعریـف هنرمندانـه‌ای بـرای این ابـزار نوظهور بیابنـد و همیـن امر موجب پیدایـش ژانری به نـام موزیکال در اوایل دهـه‌ی ۳۰ میـلادی گردید.

بـا ورود ابزارهـای ضبـط صـدا، بـه نظـر می‌رسـید تئاتـر به عنوان هنری فاخر احسـاس خطر بیشـتری کند چرا که سـینما دیگـر فاصلـه‌ی چندانی با اجراهـای صحنه‌ای نداشـت .اما تیر خـلاص زمانـی بر پیکـره‌ی تئاتر وارد شـد که سـینما رندانه از اپرت‌هـا، اپراهـا، نمایش‌هـای دلقک‌بـازی و هـر چیـز دیگری کـه بـه نوعـی در انحصـار هنـر نمایـش بود، اسـتفاده کـرده و فیلم‌هایـی بـا محوریت آواز و موسـیقی و رقص و داسـتانگویی رمانـس سـاخت تـا در ایـن زمینـه به طـور کامل گوی سـبقت را از تئاتـر برباید.

ادبیـات و اسـطوره‌ها و همچنیـن موسـیقی محلـی و فولکلور نیـز در هـر کشـوری ابـزار دیگـری بـرای اعتـلا بخشـیدن به ایـن ژانـر به شـمار می‌رفت. بـرای مثال، سـینمای اروپـا برای سـاخت فیلم‌هـای موزیکال از موسـیقی کلاسـیک آلمان بهبره می‌بـرد؛ آمریـکا با تکیه بر جـز و بلوز که سـبک‌های پرطرفدار آن دهـه بودنـد، بـار عمیق‌تری به ژانـر موزیکال بخشـید؛ هند کـه بیـش از تمـام کشـورهایی آسـیایی بـا ایـن سـبک ارتباط برقـرار کـرده بـود، مبنـا و اسـاس فیلمسـازی خـود را بـر آواز، رقص و عاشـقانه‌های سـانتیمانتال قـرار داد.

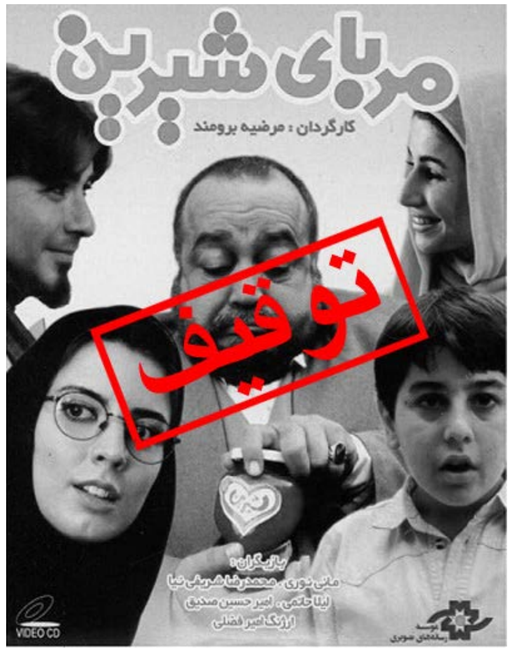
در آسـیا ایـران و هنـد و تـا حـدودی ژاپـن، و در آفریقا مصر سـردمدار اعتـلای ژانـر نوظهـور موزیـکال بودنـد کـه در ایـن متـن بـا تمرکـز بر ایـران تلاش شـده برخـی علل این مسـئله بررسـی شود.

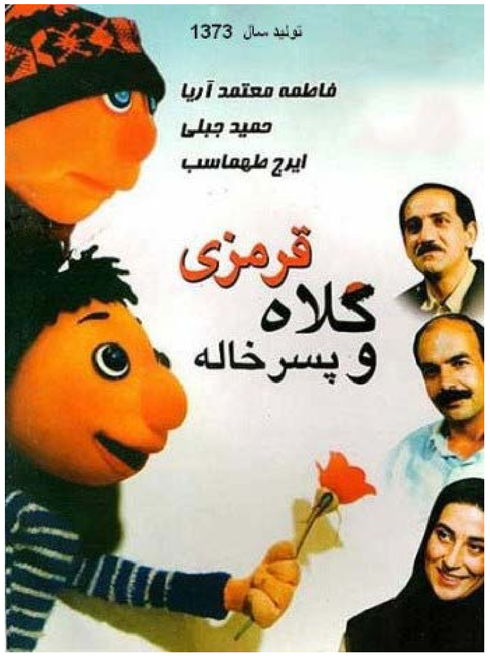
موزیکال در سینمای دوران پهلوی

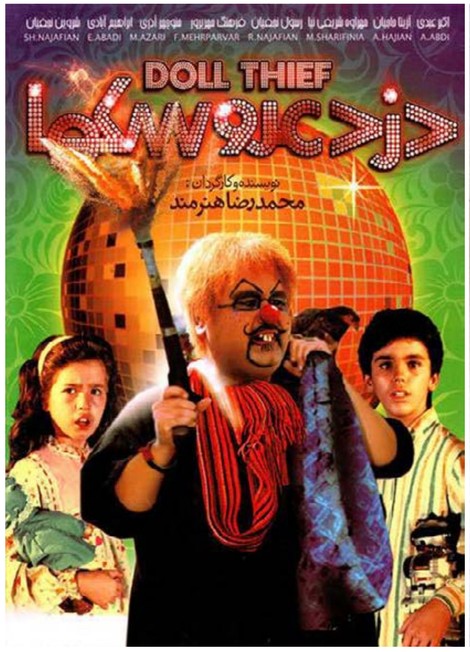
تـا پیـش از انقـلاب اسـلامی موضوع اغلـب فیلم‌ها بـا تأثیر پذیـری از سـینمای هنـد، بـا عاشـقانه‌های پـر فـراز و فـرود، درگیری‌هـای مردانـه، خیانت‌هـای زناشـویی و در نهایـت بـا پایان‌هـای خـوش همـراه بـود.

مسـئله در تمـام فیلم‌هـای ایـن سـبک، "عامه پسـند بـودن" و جـذب توده‌هـای مـردم بـود. و باز هم بـه تبعیت از سـینمای هند، بهتریـن راه بـرای تحقـق این امر ترکیـب تمام موضوعات بـا آواز، موسـیقی و رقـص بـه نظر می‌رسـید. به همیـن دلیل بـرای تبلیغ فیلم‌هـا عمومـاً از واژه‌هایی همچـون "با رقص و آواز و موسـیقی" اسـتفاده می‌شـد. و اسـاس علاقـه‌ی عامـه بـه سـینما را می‌توان در فیلم‌هایـی از ایـن دسـت ردیابـی کرد. مخاطبان چهره‌ی سـاده ولی شـاد و رقصان خود را بر روی پرده‌ی عریض سـینما مشـاهده می‌کردنـد و همیـن امـر سـبب می‌شـد کـه سـینما هنـری فاخر (همچون نقاشـی و ادبیات) محسـوب نشـود.

وام‌گیـری از موسـیقی محلـی و ادبیات فولک ایـران در این‌گونه فیلم‌هـا قابل مشـاهده بود. شـاید بهتریـن نمونه از ترکیـب باورها و داسـتان‌های محلـی را "حسـن کچل"اثـر علی حاتمی دانسـت. حسـن کچل که قصـه‌ای کودکانه اسـت، در دسـتان ماهر حاتمی تبدیل به نمایش گستره‌ای از باورها، سنت‌ها، فرهنگ و هنر ایران می‌شـود. و ترکیب تمام این شـاخصه‌ها با موسـیقی محلی ایرانی







به حد اعلای خود می‌رسد. سکانسی که در آن حسن کچل و مادرش به خواستگاری چهل‌گیس می‌روند، کارکرد موسیقی در آن بسیار پیش‌برنده است. شعرخوانی و گفتن دیالوگ‌ها به زبان آواز تأثیر ژرف موسیقی محلی بر حاتمی را نشان می‌دهد. سازهای ایرانی مانند داریه و تنبک، رسم پیشکش‌آوردن برای خانواده عروس، و دیگر سنت‌ها و رسوم نمایش داده‌شده در فیلم بدون موسیقی و به زبان آواز قطعاً کارکرد خود را از دست می‌دادند. به نظر می‌رسد علی حاتمی به خوبی و هوشمندانه ارتباط میان موضوع و موسیقی را دریافته و همین امر الگو و سرمشقی برای دیگر فیلمسازان این حیطه شد.

سینمای پس از انقلاب

انقلاب داعیه‌ی فرهنگ‌سازی و هنر متعالی داشت. نظام فکری و فرهنگی مردم یک‌شبه باید تغییر می‌کرد و ضروری به نظر می‌رسید که برای تحقق این امر، باید از مراکز فرهنگی آن زمان –مانند سینماها– شروع کرد. بیشتر سینماها به دست عده‌ای سوزانده و یا تعطیل شدند و مناقشات بسیاری بر سر ادامه‌ی فعالیت این هنر انجام گرفت. پس از بازبینی و بررسی‌های متعدد و فراوان تصمیم چنان شد که هنر فیلمسازی جدی گرفته شود و از این ابزار قدرتمند برای معرفی و فرهنگ‌سازی انقلاب استفاده شود. در نتیجه سینمایی به وجود آمد که در آن جایی برای بازیگوشی‌های هنرمندانه و تنوع سبک‌ها وجود نداشت. سینما باید زبانی می‌شد برای بیان یک اندیشه‌ی والا؛ سینمایی دغدغه‌مند که از این رسانه به عنوان محملی برای همراهی توده‌ها استفاده کند. در چنین شرایط و اوضاعی جای تردیدی نبود که سبک‌هایی مانند موزیکال دیگر جایگاهی نخواهند داشت. بحث بر سر موسیقی حتی شدیدتر از سینما بود. چرا که قوانین صریح تکلیف را مشخص کرده بود. و ژانر موزیکال ترکیبی بود از دو موضوع مناقشه‌برانگیز که بر سر هیچ‌کدام از آنها اجتماع نظری وجود نداشت.

علاوه بر تمام این تردیدها، در آن برهه از تاریخ کشور، مسائل مهم‌تری (مانند جنگ) اذهان عمومی را به خود مشغول کرده بود و اندیشمندان سیاسی و فرهنگی بر این ترجیح بودند که از تمام ابزارهای رسانه برای مبارزه در یک میدان نابرابر استفاده کنند. به همین علت سینما، ادبیات و حتی موسیقی دهه‌ی ۶۰ غالباً حاوی موضوعات مرتبط با جنگ بود و در میان انبوه تولیدات جنگی، گاهی آثاری با موضوع کودکان نیز ساخته می‌شد که تنها گونه‌ی متفاوتِ مورد تأیید نهادهای فرهنگی آن زمان بود.

اواسط دهه‌ی ۶۰ و در میانه‌ی جنگ تعدادی از فیلمسازان از جمله مرضیه برومند و حمید جبلی و ایرج طهماسب که همگی از کانون پرورش کودکان برآمده بودند، تصمیم گرفتند که سینمای کودکی راه بیندازند تا کودکان این سرزمین اندکی از بی‌رحمی و قساوت جنگ دور شوند و کودکی از دست‌رفته‌شان به شکل و سیاقی دیگر تولد دیگری داشته باشد. اولین فیلم موزیکال/کودک به نام "شهر موش‌ها" در سال ۱۳۶۴ ساخته شد. فیلمسازان دریافته بودند تنها راهی که برای بازگشتِ موسیقی به سینما می‌توان متصور شد، بازتولید آن در داستان‌هایِ کودکانه و وام‌گیری از اندیشه‌ای است که سال‌ها پیش علی حاتمی در حسن کچل بنیان گذاشته بود.

داستان‌های شب، موسیقی کودکانه، سرودهای شاد از شاخصه‌هایی است که به خوبی در شهر موش‌ها رعایت شده. اما مسئله‌ی مهمی که فقدانش به وضوح در فیلم حس می‌شود و از مؤلفه‌های مهم حسن کچل بود، مسئله‌ی همراهی آواز با رقص بود که طبیعتاً در سینمای پس از انقلاب جایی نداشت. به نظر می‌رسد راهکاری که فیلمسازانی همچون برومند به آن دست یافته بودند، گرایش به موزیکالی بود که در آن خبری از رقص و جست‌وخیزهای دوره‌ی ابتدایی نباشد. پس بر میزان آوازها افزوده و از رقص‌ها کاسته شد و بدین ترتیب شهر موش‌ها به شکل فیلمی "نمونه" برای موزیکالِ مهجور سینما درآمد.

پس از موفقیت بی‌نظیر شهرِ موش‌ها هم برای سازندگان و هم نهادهای فرهنگی، با هجوم فیلمسازان برای ساخت فیلم کودکانه‌ی موزیکال مواجه می‌شویم. "گلنار" و "دزد عروسک‌ها" در سال ۱۳۶۸ با همان الگوی شهر موش‌ها به موفقیت‌های دیگری دست یافتند و به نظر می‌رسید جایگاه این نوع از فیلم و سینما در میان مردم تثبیت شده باشد.

اوایل دهه‌ی ۷۰

پایان جنگ و اوایل دهه‌ی ۷۰ مجالی شد برای تحولات فرهنگی و اندیشه‌های نوظهور در باب هنر، و در رأس آنها هنر سینما، که به دلیل همراه‌کردن مخاطبان در ایام دشوار جنگ

مـورد تأییـد نهادهـای فرهنگی بـود. امـا فرمول‌های فیلمسـازی دهـه‌ی ۶۰ همچنـان بـر ایـن سـال‌ها حکـم می‌رانـد و انـدک فیلمسـازانی همچون کیارسـتمی کـه راه متفاوتـی در پیش گرفته بودنـد، از جملـه فیلمسـازان معـدودی بودنـد کـه بـه سـبک‌های شـخصی خـود وفـاداری بیشـتری نشـان می‌دادنـد و همیـن امـر موجـب موفقیت‌هـای بین‌المللـی بـرای بعضـی از آنها شـد.

سـال ۱۳۷۳ اتفاق مهم و تاریخ‌سـازی در سـینمای جریان اصلی آن روزها افتاد و آن سـاخت فیلم "کلاه‌قرمزی و پسـرخاله" توسط همـان گروه سـاخت شـهر موش‌ها بود. فیلـم در ابتـدا از تلویزیون به نمایش درآمد و سـپس نسـخه‌ی سـینماییِ آن به اکران درآمد. موفقیـت فیلم بی‌نظیر و عجیب بود و تـا مدت‌ها آوازها و ترانه‌های فیلـم بـر لـب و زبان مـردم کوچه و بـازار زمزمه می‌شـد. این فیلم تلفیقـی بـود از هر آنچـه که سـینمای موزیکال کـودک و نوجوان در آن سـال‌ها انتظـار داشـت. شـخصیت‌های محبـوب و بـه یـاد ماندنـی، آوازهای شـیرین و سُـرودگونه‌ی کودکانـه و البته قصه‌ای همـراه با پند و اندرزهـای اخلاقی.

بـا وجود موفقیـت و اسـتقبال بی‌نظیر مخاطبـان از فیلم‌های موزیـکال، هنوز به طـور کامل نمی‌توان نام سـینمای موزیکال بـر ایـن دسـته از فیلم‌ها گذاشـت. چرا کـه از تمـام مؤلفه‌های ایـن ژانـر گویـی تنهـا آوازهـای کودکانـه باقـی مانـده بـود و از ظرافت‌هـای بصـری، شـیوه‌ی خـاص داسـتانگویی و عناصر جادویـی که همیشـه جـای به‌خصوص و چه‌بسـا ناپیـدای خود را در اینگونـه فیلم‌هـا داشـتند، خبـری نبود.

دهه‌ی ۸۰

در ایـن دهـه شـامل رشـد سـبکی از فیلمسـازی بودیـم کـه داسـتان‌هایی مینیمـال و بـا مـکان و موقعیت‌هـای محـدود از شـاخصه‌های آن بودنـد. فضای فیلم‌ها به آپارتمان محدود شـد و داسـتان‌ها بیشـتر و بیشـتر بـه درون کاراکترهـا می‌پرداخت. سـینمای موزیـکال در ایـن دهـه بیـش از هـر زمـان دیگـری دچـار فراموشـی شـد و بـه نظـر می‌رسـید در پـی تحـولات فرهنگـی و مسـائل اقتصـادی و دغدغه‌های جهانـی، مخاطبان تمایـل کمتـری برای تماشـای فیلم‌های شـاد و پر از موسـیقی دهـه‌ی ۶۰ و ۷۰ را دارنـد. نسـلی دیگر از کودکان متولد شـدند کـه به‌جـای سـینما و ادبیـات بازی‌هـای رایانـه‌ای را ترجیح می‌دادنـد و تهیه‌کننـدگان هـم رغبتـی برای ورود به سـاحتی کـه دیگـر توجیـه مالـی نداشـت، نمی‌دیدنـد. به نظر می‌رسـید سـینما در ایـن دهه بـه طور کلی با این سـبک از داسـتانگویی و فیلمسـازی خداحافظـی می‌کند.

کم و بیش چنین اتفاقی رخ داد. مخاطب به سـبب دسترسـی راحت‌تـر بـه فیلم‌هـای خارجـی تمایـل کمتـری بـه تماشـای تولیـدات داخلـی نشـان مـی‌داد و ایـن سـبک کمرنگ‌تـر و نادیده‌گرفته‌تـر شـد و ایـن مسـئله رضایت خاطر افراد بسـیاری را کـه از اسـاس بـا ایـن نـوع از فیلمسـازی مشـکل داشـتند، فراهم آورد.

از تولیداتـی کـه در ایـن دهه می‌توان به آن اشـاره کرد، فیلم "مکـس" اثـر سـامان مقدم اسـت کـه تـا حـدودی مؤلفه‌های ژانـر موزیـکال را رعایـت می‌کنـد. امـا برخـلاف گذشـته دیگر بـر داسـتان‌های کودکانـه تأکیـدی نمی‌شـود و فیلـم طبـق شـاخص‌های آثـار کمـدی موزیـکال پیـش مـی‌رود و تـا حـد زیـادی وجـوه ملودرام خـود را از دسـت می‌دهد. تلفیـق واقعی و درسـت دیالوگ‌هـا و ترانه‌هـا در فیلـم از نـکات مهـم فیلـم اسـت و بـرای اولین بار میزانسـن‌ها و کارگردانـی در هماهنگی خوبـی نسـبت بـه گونـه‌ی فیلم قـرار دارنـد. اما فیلـم در کمال تعجـب توقیف شـد و پیچیدگی‌هـا و ظرافت‌هـای آن و از همه مهم‌تـر تولـد دوباره‌ی سـینمای موزیـکال ایرانـی در آن هرگز مجالـی بـرای دیده‌شـدن پیـدا نکرد.

دیگـر اثری که در همان سـال‌ها سـاخته شـد، فیلـم "مربای شـیرین" بـه کارگردانی مرضیه برومند بود. داسـتانی طنزآمیز و پـر از آواز و موسـیقی و رقص‌هـای کودکانـه بـا اندک‌مایه‌های سیاسـی. به نظر می‌رسـد همین امـر موجب توقیـف کامل این فیلـم شـد؛ فیلمـی کـه می‌توانسـت هم‌سـطح و پایه‌ی "شـهر موش‌هـا" شـود و تکانی برای گیشـه‌های بی‌رونق آن سـال‌ها باشـد، بـدون دلیـل موجـه و قابـل ذکـری توقیف شـد. مربای شـیرین داسـتان پسـرکی اسـت که شیشـه‌ای مربا می‌خرد اما هرچـه می‌کنـد در آن بـاز نمی‌شـود. در پـی آن پـای صاحـب کارخانـه‌ی سـازنده‌ی مربـا، اهـل محـل، و همسـایه‌ها هـم به ایـن قضیـه بـاز می‌شـود و باز نشـدن در یـک مربا بـه موضوع اول شـهر تبدیـل می‌شـود. داسـتانی سـاده و بی‌اهمیـت امـا شـاد و پـر از آوازهـای کودکانـه کـه پندهای اخلاقـی می‌دهد و در لایه‌هـای عمیـق خـود درسـت ماننـد داسـتان‌های پریان مسـائل تربیتـی را بـه بهترین شـکل روایـت می‌کند.

و این‌گونـه می‌تـوان از مکـس و البتـه مربـای شـیرین بـه عنـوان آخریـن آثـار جـدی موزیـکال ایرانـی در آن دهـه یـاد کـرد. پـس از آن و در نیمـه‌ی اول دهـه‌ی ۹۰ تلاش‌هایـی درایـن زمینـه صـورت گرفـت کـه هیچ‌کـدام موفـق نبودنـد. موفق‌تریـن آثـار ایـن دوره قسـمت‌های جدیـد کلاه‌قرمـزی و شـهر موش‌هـا بودند؛ کـه دربـاره‌ی کیفیتشـان (در مقایسـه با نسـخه‌ی اول) جای بحث باز اسـت. موزیکال دوباره به سـمت سـینمای کـودک سـوق داده شـد. اما دیگـر کودکان اشـتیاقی بـرای تماشـای این‌گونـه فیلم‌های ایرانی نداشـتند. اسـطوره‌ها فرامـوش شـدند و میراث علی حاتمی در حسـن کچـل تنها به شـکل خاطـره‌ای از ایـن سـبک از فیلمسـازی درآمد.

چیـزی زیباتـر از تلفیـق ادراکات بصـری و شـنوایی نیسـت. لابـه‌لای اسـطوره‌های ایرانـی، شـاهنامه، صـدای آواز عمـو نـوروز اواخـر زمسـتان، نمایش‌هـای روحوضـی، سـنت‌های بومـیْ گنجینـه‌ی عظیمـی از داسـتان‌ها و الگوها برای سـاخت "تصاویـر آوازخـوان" وجـود دارد و از آنها می‌تـوان به ناب‌ترین رؤیاهـای کودکانـه و ایده‌هـا بـرای تولیـد اثـر موزیکال دسـت پیـدا کرد.

■■■

FROM THE DIRECTOR OF
OLDBOY
AND
STOKER

A FILM BY
CHAN-WOOK PARK

THE

بلندپروازی‌های پایان‌ناپذیرِ شاعرِ انتقام

نگاهی به فیلمنامه‌ی ندیمه | The Handmaiden و کارگردانی پارک چان-ووک

امیررضا نوری‌پرتو
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی

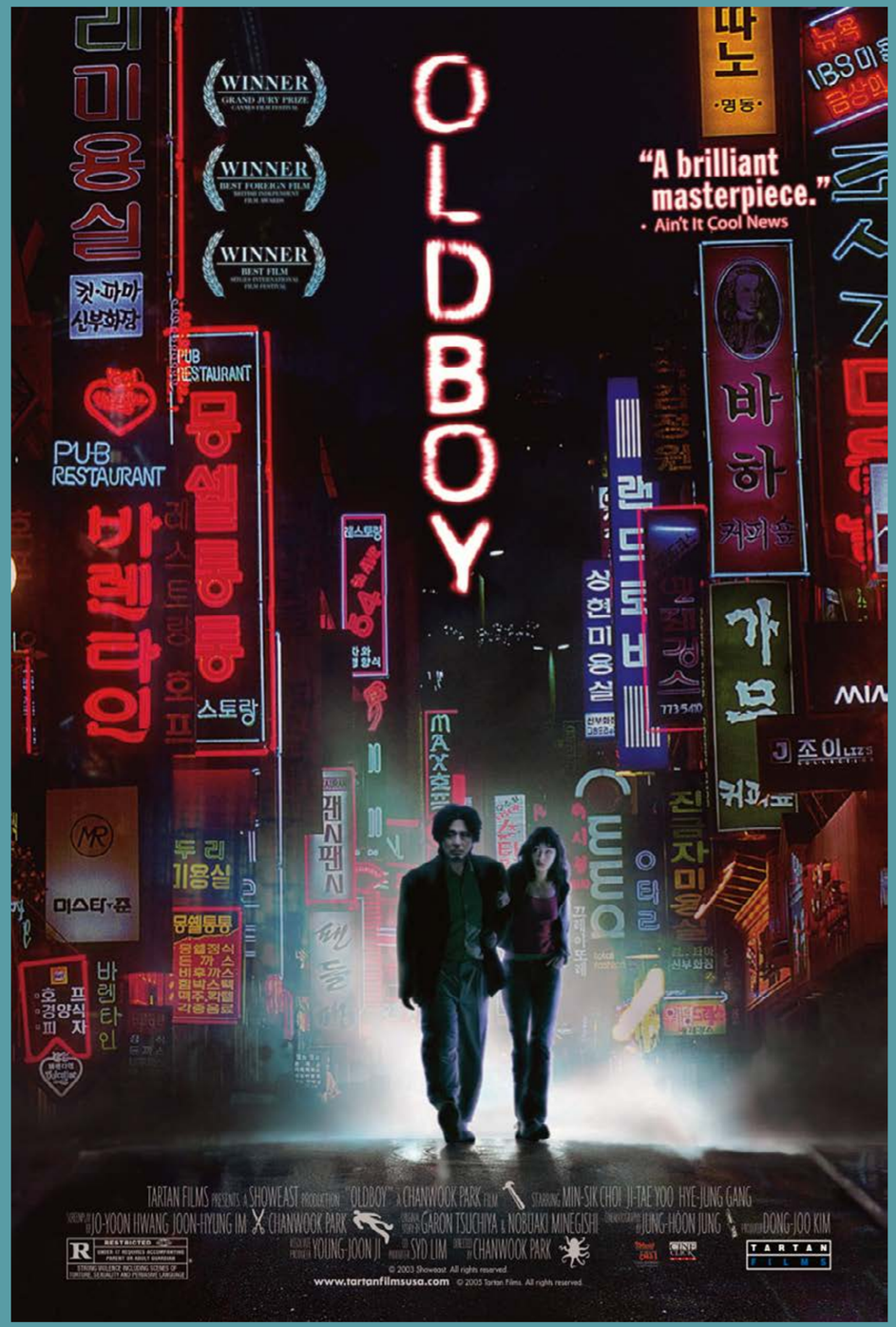
پس از موفّقیّت خیره‌کننده‌ی همکلاسِ قدیمی/ The Oldboy (۲۰۰۳) در عرصه‌های بین‌المللی، نام و جایگاهِ «پارک چان-ووک» از سطحِ سینمای کُره‌ی جنوبی و شرقِ آسیا فراتر رفت، و در کمتر از پنج‌سال سه‌گانه‌ی مشهورِ او -همدردی با آقای انتقام (۲۰۰۲)، همکلاسِ قدیمی (۲۰۰۳) و همدردی با بانوی انتقام (۲۰۰۵) که موسوم به «تریلوژیِ انتقام» شد- در گوشه‌وکنار دنیا و میان سینه‌فیل‌ها هوادارانی ویژه پیدا کرد؛ به‌ویژه همکلاس قدیمی -در کمتر از پانزده‌سال که از زمان ساختش می‌گذرد- به فیلمی کالت تبدیل شده. «تشنگی» (۲۰۰۹) که بازیِ شخصی و سبک‌گرایانه‌ی پارک چان-ووک با مؤلّفه‌های ساب‌ژانرِ «زامبی‌ها» بود و حتّی «استوکر» (۲۰۱۳) که پای این سینماگر کره‌ای را به استودیوهای هالیوودی باز کرد، آثاری بودند که با اقبالی همتراز با موفّقیّت خیره‌کننده و انکارناپذیرِ سه‌گانه‌ی انتقام روبه‌رو نشدند؛ امّا کمک کردند نامِ پارک چان-ووک، بیش از پیش، به‌عنوانِ یک فیلمسازِ صاحبِ سبک در محفل‌های سینمایی و میانِ فیلمبازها بُرده شود. «ندیمه/ کنیز/ The Handmaiden» (۲۰۱۶) -واپسین تجربه‌ی سینماییِ چان-ووک- بازگشتِ همه‌جانبه‌ی این سینماگر به اتمسفرِ استیلیزه‌ی آثارِ دسته‌بندی‌شده در تریلوژیِ ستایش‌شده‌اش است.

در فیلمنامه‌ی تریلرِ روانکاوانه و اروتیکِ ندیمه –همانند بیشتر آثار پارک چان-ووک- خیلی زود جهان و جغرافیای داستان برای مخاطب تعریف و ترسیم می‌شود. در دوران اشغال کره از سوی ژاپنی‌ها، «سوک-هی» (کیم تای-ری) برای کار در خانه‌ی «ارباب‌کوزوکی» (چو جین-وونگ) ناگزیر است از کسانی‌که با آنها زندگی کرده و بزرگاش کرده‌اند، دور شود و به درون خانه‌ای اشرافی گام بگذارد که معماری انگلیسی‌وار دارد. در همان فصل ورودِ سوک-هی به خانه‌ی ارباب‌کوزوکی، زمانی‌که خدمتکار ارشد خانه –«ساساکی» (کیم های-سوک)- در حالِ توضیحِ همه‌ی داده‌های دراماتیکِ موردِ نیاز برای سوک-هی است و در حقیقت اطّلاعات مورد نیاز از «پیش‌داستان/ Back-Story» را برای مخاطب رو می‌کند، «زن پیشخدمت» دیالوگی تَضَمّنی (دلالت‌کننده) را بر زبان می‌آورد که بهترین و موجزترین معرّفی برای کاراکتری غایب به‌شمار می‌آید که قرار است در ادامه نماینده‌ی جبهه‌ی آنتاگونیستِ درام باشد: «بینِ ثروتمندترین آدم‌ها، ارباب، بزرگ‌ترین عاشقِ کتابه... بین عاشق‌های کتاب اون ثروتمندترینه...». در روندِ این معرّفی از سوی ساساکی، فضا و جغرافیای مکانِ وقوعِ بخشی چشمگیر از داستان فیلمنامه، از همین ابتدا و به‌درستی، برای مخاطب ترسیم می‌شود. از سویی، در سکانس ورود شبانه‌ی سوک-هی، میزانسن‌های وسواس‌آمیز و گاه غبطه‌برانگیزِ پارک چان-ووک در یکایک پلان‌ها (که البته فیلمبرداری و نورپردازیِ مثال‌زدنی «چانگ چانگ-هون» و طرّاحی صحنه‌ی چشمنوازِ «جو سانگ-یئونگ»، چه در این فصلِ رازآلود و چه در دیگر صحنه‌ها، به‌خوبی به‌کمک کارگردان اثر آمده) از حضورِ فیلمسازی عاشقِ سینما، مسلّط به اصولِ زیبایی‌شناسی تصویر و الگوهای درست قاب‌بندیِ کلاسیک حکایت دارد. در همان نخستین فصلِ رویارویی شبانه‌ی سوک-هی با «خانم جوانِ خانه»- «ایزومی هیدکو» (کیم مین-هی)- یک قلّابِ دراماتیکِ خوب در داستان انداخته می‌شود که در مخاطب تعلیقی نسبی پدید می‌آورد و او را به ادامه‌ی پیگیری داستانِ الگوپذیر و آشنای «حضور دختری جوان در قصری مرموز» بیشتر کنجکاو می‌کند؛ این قلّابِ دراماتیک هم چیزی نیست جز ادّعای ایزومی هیدکو که می‌گوید «خاله‌اش» (مون سو-ری)، چندی‌پیش، خود را از درخت در باغ بزرگِ جلوی عمارت حلق‌آویز کرده. در ادامه و در همین یک‌سوم نخست از داستان فیلم، در یک فاصله‌گذاری عامدانه و در راستای بهره‌گیری از تکنیک فلاش‌بک/ بازگشت‌به‌گذشته که به موتیفی آشنا و هوشمندانه در روایتِ تمام آثارِ پارک چان-ووک تبدیل شده، برای مخاطب فاش و آشکار می‌شود که خاستگاه و طبقه‌ی اجتماعیِ کاراکترِ سوک-هی کجا و چه بوده و هدف واقعیِ او از آمدن به خانه‌ی ارباب‌کوزوکی چیست: این‌که قهرمانِ داستان در خانه‌ای پَست و حقیرانه زندگی و رشد کرده که در آنجا نوزادان را پرورش می‌دهند و به ژاپنی‌ها می‌فروشند؛ و این‌که فردی جوان به نامِ «کُنتِ فوجی‌وارا» (ها جونگ-وو) که می‌خواهد در پیوند با کلکسیونِ قیمتیِ ارباب‌کوزوکی با او همکاری کند، در پیِ دختری جوان است که ندیمه‌ی ایزومی هیدکو شود و از این مسیر بتواند درباره‌ی «این زنِ جوان» جاسوسی کند؛ و این‌که سوک-هی نیز با وعده‌ی گرفتنِ لباس‌ها و جواهرهای گرانبهای ایزومی هیدکو و صدهزار واحدِ پول از کُنتِ فوجی‌وارا پیشنهادِ خطرناک، امّا وسوسه‌برانگیز این «مردِ جوانِ شیّاد» را پذیرفته. در حقیقت، با آشکارشدنِ هدف و انگیزه‌ی شخصیّت اصلی داستان، مخاطب، خود را، در دل کنجکاویِ تعلیق‌آمیزِ تازه‌ای می‌یابد: این‌که شخصیّت سوک-هی قرار نیست همانند الگوهای کلاسیکِ داستانگویی و شخصیّت‌پردازی‌ای که فیلمنامه‌ی ندیمه نیز نیم‌نگاهی به آنها داشته، کاراکتری فرشته‌گون و معصوم، به‌عنوان شخصیّت اصلی داستان، از خود ارائه و ترسیم کند.

در روندی شبه‌کلاسیک که برای رشد و گسترش خط داستانِ فیلمنامه‌ی ندیمه طرّاحی شده، در همان یک‌سوم نخست از قصّه، آرام‌آرام، یک رابطه‌ی عاطفیِ ممنوع و کشمکش‌زا، میان ایزومی هیدکو با سوک-هی -که اکنون نام «تاماکو» را بر او گذاشته‌اند- شکل می‌گیرد. چه در همان نخستین صحنه‌ی خلوتشان در روزِ پس از ورود سوک-هی به آن خانه، چه در صحنه‌ای که سوک-هی/ تاماکو، ایزومی هیدکو را حمّام می‌کند، و چه چند فصل جلوتر که ایزومی هیدکو لباس شبِ خود را تنِ سوک-هی/ تاماکو می‌کند، آن پیوندِ عاطفی و گرایشِ جنسیِ تابو میان «بانوی

نخست خانه» و «ندیمه‌اش»، سر فرصت و با تکیه بر خلوت‌ها، نگاه‌ها و سکوت‌های معنادار میان این دو شخصیّت شکل می‌گیرد. در سویی دیگر و با روند پیشرفت داستانِ خوش‌ریتمِ اثر، نقش کاراکترِ کُنتِ فوجی‌وارا پررنگ و پررنگ‌تر می‌شود و خیلی زود این شخصیّت به یک اهرمِ فشار برای به‌چالش‌کشاندنِ رابطه‌ی پر از مهر، عشق و دوستیِ دو زنِ اصلیِ داستان تبدیل می‌شود. در حقیقت، کُنتِ فوجی‌وارا در نیمه‌ی نخست از فیلمنامه‌ی ندیمه، به شخصیّت اصلیِ قطبِ شرِّ داستان تبدیل می‌شود؛ این درحالی است که کاراکترِ ارباب‌کوزوکی، با وجودِ فاصله‌گرفتنِ عامدانه‌ی فیلمنامه از او و در این بخش و برهه، همچنان به‌عنوانِ یکی دیگر از نمایندگانِ اصلیِ جناحِ آنتاگونیستِ این درامِ جذّاب سایه‌اش سنگینی می‌کند؛ زیرا دیگر برای سوک-هی/ تاماکو و نیز مخاطب آشکار و مسجّل شده که ارباب‌کوزوکی چشم طمع به ثروتی دارد که از خاله‌ی ایزومی هیدِکو به ایزومی به ارث خواهد رسید. همچنین کوششِ کُنتِ فوجی‌وارا برای نزدیک‌شدن به ایزومی هیدِکو و دستور/ خواهشِ این مردِ جوانِ شیّاد از سوک-هی/ تاماکو برای جلبِ رضایت ایزومی هیدِکو نسبت به کُنتِ فوجی‌وارا، زمینه‌ساز شکل‌گیری یک گونه‌ی دیگر از پنج‌گونه‌ی مرسومِ کشمکش در دل این داستانِ تعلیق‌زا می‌شود؛ کشمکشِ سوک-هی/ تاماکو با خودش؛ زیرا سوک-هی/ تاماکو، با وجود این‌که در راستای نقشه‌ی کُنتِ فوجی‌وارا به درونِ این خانه گام گذاشته، امّا اکنون در نقطه‌ی عطفِ نخستِ داستان فیلم، و برخلاف پیش‌بینی‌اش، حس و کششی عاطفی و شبه‌ممنوع نسبت به خانمِ جوانِ خانه پیدا کرده. این تنش و کشمکشِ درونی به یک حسادتِ ملموسِ زنانه تبدیل می‌شود و حتّی روی رابطه‌ی ندیمه با اربابِ جوانش تأثیر می‌گذارد؛ نمودش هم در صحنه‌ای است که ایزومی هیدِکو از سوک-هی/ تاماکو گِله می‌کند که چرا شب به اتاقش آمده و ندیمه‌ی جوانش در خدمت او نبوده (همانِ صحنه که نزد سوک-هی/ تاماکو ماجرای خواستگاریِ کُنتِ فوجی‌وارا و پیشنهاد او را مبنی بر فرارکردن از دست ارباب‌کوزوکی اعتراف می‌کند)؛ یا در صحنه‌ای که ایزومی هیدِکو، سوک-هی/ تاماکو را سرزنش می‌کند که چرا می‌خواهد القا کند کُنتِ فوجی‌وارا عاشقش شده. در این میان، کشمکش بیرونیِ آشکاری میان قهرمان با بَدمنِ داستان پدید می‌آید و در ادامه سبب می‌شود که سوک-هی/ تاماکو و کُنتِ فوجی‌وارا یکدیگر را تهدید کنند و تنش موجود در سطح بیرونیِ درام را افزایش دهند. پذیرش پیشنهاد کُنتِ فوجی‌وارا از سوی ایزومی هیدِکو و ناگزیریِ همراه با عشق و دلسوزیِ سوک-هی/ تاماکو که او را به مشایعت و همسفرشدن با بانوی جوانِ خود تشویق و ترغیب می‌کند، یک پیچش تازه در ابتدای میانه‌های داستان به‌شمار می‌آید. در این میان شاید بد نباشد که به میزانسن‌های باشکوه و چشمنواز سکانسِ فرارِ سوک-هی/ تاماکو و ایزومی هیدِکو اشاره‌ای شود که حتّی در جایگاه مقایسه با جنس و شیوه‌ی کارگردانیِ پارک چان-ووک در فیلم‌های پیشینش، نشان از بلوغ و پختگی بیشتر این فیلمساز کره‌ای دارد.

تویيست یا پیچش داستانیِ اصلیِ فیلمنامه‌ی ندیمه در سکانسی رُخ می‌دهد که مخاطب پی می‌برد که سوک-هی/ تاماکو -پس از انتقال ثروتِ ایزومی هیدِکو و ازدواج این زنِ جوان با کُنتِ فوجی‌وارا- در کانون یک توطئه‌ی بزرگ و پیچیده‌ی طرّاحی‌شده از سوی «بانوی خود» و کُنت جای گرفته و به‌جای ایزومی هیدِکو در تیمارستان بستری خواهد شد. در فصلی طولانی که پارک چان-ووک آن را «بخش دوم» نامیده، و در دل یک رفت‌وبرگشت زمانی درازمدّت، تمام علّت‌های پدیدآورنده‌ی موقعیّت‌های دراماتیکِ «بخش نخست» و نیز تمام دلیل‌ها و انگیزه‌های پشتِ تصمیم‌ها و کنش‌های کاراکترها در همان نخستین‌پرده‌ی داستان (اگر خط قصّه را -جدا از فرم روایتِ غیرخطّی فیلمنامه-



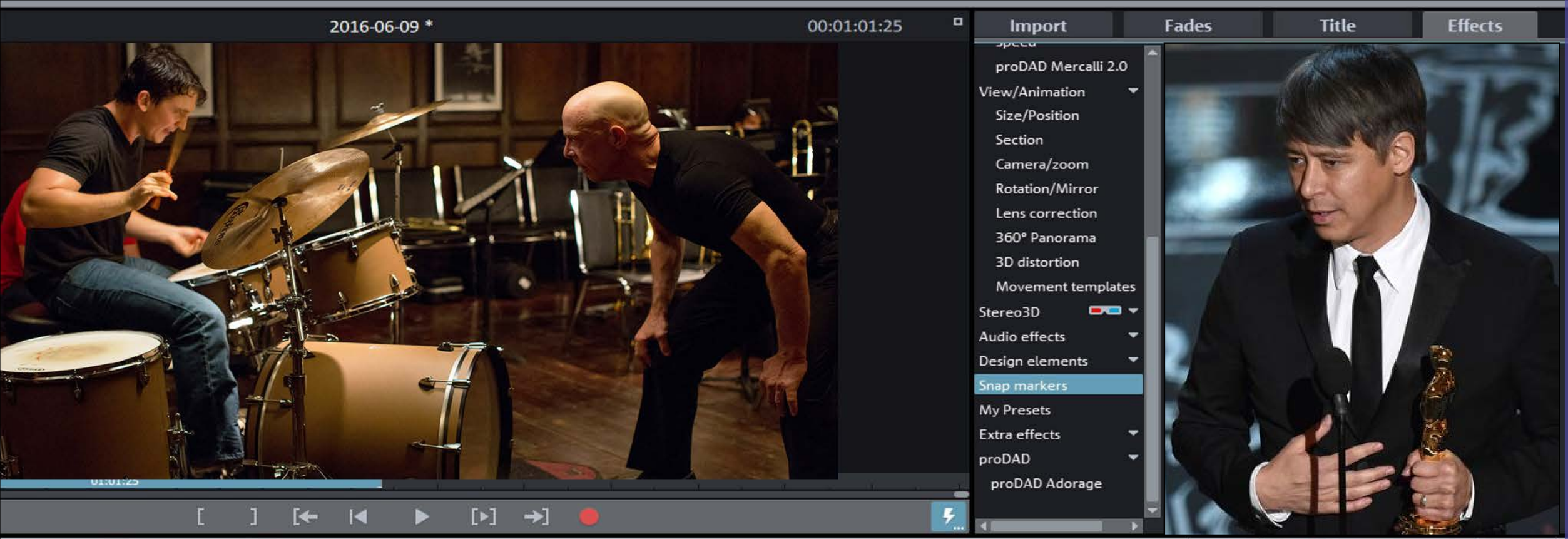
خطّی و سرراست در ذهنمان بچینیم و تعریف کنیم،) یک‌به‌یک باز می‌شوند و رابطه‌های پنهان پشت پرده کم‌کم شکلی آشکار به خود می‌گیرند. بخشی چشمگیر از قسمت دوم فیلمنامه/ فیلم گوشه‌هایی از زندگی ایزومی هیدِکو را واکاوی می‌کند؛ این‌که او در کودکی شاهد تن‌دادنِ خاله‌اش به خواسته‌ی ارباب‌کوزوکی بوده؛ خودکشیِ خاله را در جوانی از نزدیک می‌بیند؛ در ادامه، ناگزیر می‌شود که همان دختری زیبا و جذّاب شود که باید برای دوستان ارباب‌کوزوکی داستان‌های اِروتیک بخواند و تخیّل‌های جنسیِ این مشتری‌ها را فعّال کند و به بازی بگیرد و در حقیقت پلی شود که آن «مرد بی‌احساس، خشن و پول‌پرست» کتاب‌های کلکسیونِ کم‌نظیرُ خود را به این مردانِ ثروتمند و هوس‌ران، با بهایی گزاف، بفروشد؛ در آن میان، رابطه‌ی ایزومی هیدِکو با کُنتِ فوجی‌وارا- به‌عنوان یکی از مشتری‌های تازه‌ی ارباب‌کوزوکی- شکل می‌گیرد و این‌دو برای کشاندن دختری به قصرِ ارباب‌کوزوکی نقشه می‌کشند و این گزینه هم فردی نیست جز سوک-هی/ تاماکو. درست این‌جاست که نویسندگانِ فیلمنامه -خودِ پارک چان-ووک و «چون سئو-کیونگ»- بخشی دیگر از برگ‌های برنده‌ی خود را رو می‌کنند و به‌گونه‌ای باز هم مخاطبشان را به مرزِ غافلگیری می‌رسانند. در بخش دوم، یعنی در روایتِ گوشه‌هایی تازه از روایت بخش نخست، پی می‌بریم که تمام کششِ عاطفیِ ایزومی هیدِکو نسبت به ندیمه‌ی خود و نیز کشمکش‌های کُنتِ فوجی‌وارا با سوک-هی/ تاماکو- که در نخستین‌بخش زمینه‌سازِ کشمکش‌های بیرونی و درونیِ درام شده بود- در حقیقت، پاره‌ای از نقشه‌ی آن‌دو شخصیّت بوده که برای کاراکتر اصلی داستان پی‌ریزی شده. البته فیلمنامه‌نویسان تنها به این غافلگیری‌های دراماتیک دل خوش نکرده‌اند و باز هم توییستی مهم و تأثیرگذار را بخش دوم کار گذاشته‌اند: این‌که پس از ابراز علاقه‌ی سوک-هی/ تاماکو به ایزومی هیدِکو

و حتّی اعتراف ندیمه نزد بانوی جوانش مبنی بر این‌که آمدن‌اش به این خانه با نقشه‌ی از پیش طرّاحی‌شده بوده، ایزومی هیدِکو -که از بازی‌دادن سوک-هی/ تاماکو عذاب وجدان گرفته و به‌راستی قصد حلق‌آویز کردن خود را دارد- لب به اعتراف می‌گشاید و حقیقت را برای کنیزِ خود فاش می‌کند. روایتِ فرارِ این دو زن از قصرِ ارباب‌کوزوکی از زاویه‌ای تازه مخاطب را به این آگاهی و لذّتِ کشف می‌رساند که آن‌چه را که به‌عنوان یک غافلگیریِ بزرگ در پایانِ بخش نخست دیده، در حقیقت برگ برنده‌ای بزرگ است که گویا دو شخصیّتِ زنِ داستان روی برگ برنده‌ی در دستِ کُنتِ فوجی‌وارا می‌خواهند رو کنند. همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره شد، بخش دوم گفته‌شده در فیلمنامه/ فیلمِ ندیمه بیشتر از آن‌که خطِ قصّه‌ی پدیدآمده در بخشِ نخست را پیش ببرد، بازگشتی به دل همان روایت و واکاوی آن روایت از زاویه‌هایی پنهان و تازه است. آن‌چه که بخش دومِ ندیمه را نزد مخاطب جذّاب کرده و اجازه نمی‌دهد که فیلم در دید تماشاگرش افت کند، کارگردانی حیرت‌انگیز پارک چان-ووک و دقّت، توجّه و وسواسِ ستودنیِ او به جزئیّات دیداری و شنیداریِ هر یک از صحنه‌هایش در این فصلِ طولانی است. شیوه‌ی تقطیع نماها در دکوپاژ صحنه‌های این بخش از فیلم، نوع میزانسن ترسیم‌شده برای هر یک از پلان‌ها و نیز شکل چیدمانِ خُردترین المان‌های دیداری در گوشه‌وکنارِ هر قابِ طرّاحی‌شده در صحنه‌ی ایستا امّا درخشانِ کتاب‌خواندنِ ایزومی هیدِکو برای مشتری‌ها و مهمانان ارباب‌کوزوکی که البته طرّاحی استادانه‌ی نور و صحنه نیز در بالارفتن سطح کیفی این صحنه بسیار تأثیرگذار بوده‌اند، موسیقی درخشان «جو یئونگ-ووک» که موسیقی متن نمونه‌ایِ فیلم‌نوآرهای کلاسیک و نیز نئونوآرهای دهه‌های هفتاد و هشتادِ میلادی را در ذهن زنده می‌کند و اوجش را در سکانس نزدیک‌شدنِ کُنتِ فوجی‌وارا به ایزومی هیدِکو می‌بینیم، اوج طرّاحیِ صحنه‌ی چشمنوازِ فیلم در صحنه‌ای که در زیرزمینِ قصر ارباب‌کوزوکی می‌گذرد، کارگردانیِ هوشمندانه، فکرشده و مسحورکننده در صحنه‌ی حضور ایزومی هیدِکو و سوک-هی/ تاماکو در کتابخانه‌ی ارباب‌کوزوکی که قهرمان داستان همه‌ی کتاب‌های نفیس ارباب را پاره می‌کند و در آب می‌ریزد، نمونه‌هایی انکارناپذیرند از تسلّط و چیرگی و وسواس پارک چان-ووک نسبت به مؤلّفه‌های دیداری و شنیداری اثرش در این بخش میانی.

بخش سوم فیلمنامه‌ی ندیمه با یک صحنه‌ی کلیدی در فیلمنامه آغاز می‌شود؛ صحنه‌ای که میانِ ایزومی هیدِکو و کُنتِ فوجی‌وارا در رستوران می‌گذرد و کُنت با اشاره‌هایی به زندگیِ گذشته‌اش پوسته‌ی تیپیکالِ خود را -به‌عنوان بَدمنِ داستان- می‌شکند و در ذهنِ مخاطب کمی رنگ و بُعد پیدا می‌کند. دیالوگ‌های ردوبدل‌شده میان این دو کاراکتر که درخشان و استادانه نوشته شده‌اند، به کامل‌شدن روند شخصیّت‌پردازیشان کمک کرده. اگر بتوانیم داستان فیلم را در ذهنمان خطّی و سرراست کنیم، گریز سوک-هی از تیمارستان با کمک دوستانی که او را بزرگ کرده‌اند، می‌تواند نقطه‌ی عطف دوم قصّه‌ی فیلمنامه به‌شمار آید. در ادامه، صحنه‌ی خلوتِ ایزومی هیدِکو با کُنتِ فوجی‌وارا، درام را به‌سوی نقطه‌ی اوج می‌برد. البته از دید کارگردانی نیز این صحنه که در هتل می‌گذرد و دکوپاژی بی‌نقص و مثال‌زدنی دارد، ادای دِینی آشکار و چشمنواز به المان‌های دیداریِ سینمای «نوآر» است؛ همان‌گونه که پیش‌تر و در همکلاس قدیمی و اتفاقاً در صحنه‌ی هتلِ آن فیلم نیز، پارک چان-ووک عشق خود به نئونوآرها را آشکارا و به‌خوبی به مخاطبش منتقل می‌کرد. کامل‌شدن نقشه‌ی ایزومی هیدِکو با بی‌هوش‌کردنِ کُنتِ فوجی‌وارا، پیوستن سوک-هی به او، سپردن کُنتِ فوجی‌وارا به آدم‌های

اجیرشده‌ی ارباب‌کوزوکی و مهم‌تر از آنها تصمیم ارباب برای پیداکردن ایزومی هیدِکو و سوک-هی نطقه‌ی اوج فیلمنامه‌ی ندیمه را رقم می‌زنند. از یک‌سو گریز ایزومی هیدِکو و سوک-هی از دست مردانِ اجیرشده به‌وسیله‌ی ارباب‌کوزوکی، آن‌هم با کمک دوستان سوک-هی که هویّتی مردانه برای ایزومی هیدِکو دست‌وپا کرده‌اند، و از سویی دیگر ناگزیریِ کُنتِ فوجی‌وارا از کشتن خود و ارباب‌کوزوکی در صحنه‌ای سادیستیک که خلوتِ مردانه‌ی میان این‌دو را رقم می‌زند و در آن ارباب، کُنت را به بدترین‌شکل شکنجه می‌کند و همزمان با لذّتی شهوت‌آمیز درباره‌ی نوع رابطه‌ی او با ایزومی هیدِکو می‌پرسد، فیلمنامه را در الگوپذیری از روایت‌های افسانه‌ای، اسطوره‌ای و کلاسیک به مرحله‌ی گره‌گشایی و به یک پایان خوش -که با مجازات بَدمن‌های قصّه همراه است- می‌رساند. جا دارد اشاره‌ای هم شود به تأکید و مانورِ اغراق‌آمیز بر صدای نفس‌کشیدن‌های دیوانه‌کننده‌ی کاراکترِ کُنت در زمان جان‌دادن‌اش که باز هم مشتی است نمونه‌ی خروار از دقّت وسواس‌آمیز پارک چان-ووک نسبت به جزییّات دیداری یا شنیداریِ هر یک از صحنه‌های فیلم خود.

در راستای آفرینش یک جهان داستانیِ پُرکشش و جذّاب، فیلمنامه‌ی ندیمه، چه از دید روایت و چه از منظر شخصیّت‌پردازی، به الگوهای کلاسیک و تثبیت‌شده در درام و ادبیّات پهلو می‌زند؛ امّا با درنظرگرفتن فرم روایی‌اش- همانند فیلمنامه‌ی دیگر آثار پارک چان-ووک- ساختاری غیرخطّی را همراه با رفت‌وبرگشت‌های زمانی و فاصله‌گذاری‌هایی در جزئیّات برای خود برگزیده و کلیّتش به مرز یک اثر دراماتیکِ پست‌مدرن نزدیک شده. در سویی دیگر، با تکیه بر میزانسن‌های فیلم -که به‌شکلی وسواس‌آمیز، پر از جزئیّات ناب دیداری است- می‌توان فضاسازی نئواکسپرسیونیستی آن را به‌عنوان یک نمونه و الگوی قابل مطالعه و تحلیل از سینمای هزاره‌ی سوم به سینمادوستان و پیگیران یادگیری تکنیک‌ها و فن‌های کارگردانی پیشنهاد کرد. هرچه بیشتر با سکانس‌ها و صحنه‌های فیلم ندیمه پیش می‌رویم، بیشتر و بیشتر به این ادّعا ایمان می‌آوریم که پارک چان-ووک -همانند دیگر فیلم‌هایش- با جهان اثر خود، موقعیّت‌ها و روی‌دادهای دراماتیک فیلمش، و نیز با کاراکترهایی که زیر دستش خلق شده‌اند، عشق‌بازی می‌کند؛ و این عشق ناب به سینما و قصّه‌گویی در یک چهارچوب دراماتیک، در پوشش بلندپروازی‌هایی فرمی، خود را در برابر دیدگان مخاطب نمایان می‌کند. ندیمه بازگشت باشکوه پارک چان-ووک است به حال‌وهوای دنیای غریب تریلوژی انتقام او؛ امّا این بازگشت شکل یک عقبگرد را ندارد و سبب شده که فیلم یک شخصیّت و هویّت آرتیستیکِ جدا از آن‌سه اثرِ شناخته‌شده و محبوب داشته باشد. بی‌اغراق و بدون تردید، ندیمه -در کنار همکلاسِ قدیمی- بهترین، پخته‌ترین و کامل‌ترین فیلم کارنامه‌ی سینمایی پارک چان-ووک است.



دو فیلم با یک تدوینگر

- ویپلَش
- لالا لند

مونتاژِ موزیکال
بررسی تدوین در ویـپلَـش

مائده‌معینی
دانشجوی سینما

Whiplash / ویـپلـش:
- ضربه‌ی شلاق.
- حرکتی تند و تیز یا تغییر جهت مشابه ضربه‌ی شلاق.
- آسیب به گردن به موجب حرکت ناگهانی سر به عقب، جلو یا هر دو طرف

«ویپلش» به نویسندگی و کارگردانی «دیمین شزل»، ابتدا در جشنواره ی ساندنس مورد توجه واقع شد و سپس با کسب سه جایزه ی اسکار به موفقیت بسیاری رسید. یکی از این جوایز به «تام کراس»، تدوینگر تحسین شده‌ی آمریکایی تعلق گرفت. به گفته ی «شزل»، از نظر او تدوین برای «ویپلش» میبایست مانند سکانس های مبارزه در فیلم «گاو خشمگین» باشد، یعنی بجای آرام و دلپذیر بودن باید حس بی‌رحمی و خشونت را منتقل کند. او قصد داشت فیلمش در وهله‌ی اول اکشن و هیجان انگیز و در وهله‌ی آخر یک اثر موزیکال باشد.

در شروع فیلم با ورود فلچر به صحنه‌ی تمرین اندرو (یا با پا گذاشتنش به زندگیِ اندرو) اولین کات صحنه زده می‌شود. نمای معرف اندرو پیش از این نیازی به کات نداشت، تا زمانی که با فلچر آشنا شد. فلچر کسی است که قرار است زندگیِ قهرمان داستان را کنترل، ویرایش یا به عبارت سینمایی‌تر «تدوین» کند. بنابرین فلچر نه تنها زندگی او بلکه تدوین فیلم را نیز در دست می‌گیرد.

اینسرتی که از برگه‌های نت موسیقی گرفته شده، نسبت به سرعت حرکات اندرو در مدیوم کلوزآپش دارای ریتم کندتری است. زمانبندی کمی ناهماهنگ است. گویی نت‌ها بر او سنگینی دارند. اندرو عکسی از الگویش روی دیوار مقابل نصب می‌کند. بنابرین هدفش این است که به اندازه‌ی الگویش حرفه‌ای باشد اما «عقب‌تر» از اوست.

زمانی که فلچر تصمیم می‌گیرد به اندرو یک فرصت بدهد، او روز تمرین ساعت شش و سه دقیقه از خواب بیدار می‌شود. سه دقیقه بعد از ساعتی که باید آنجا باشد. او «عقب افتاده»، حتی از زمان فیلم عقب‌تر است.

اگرچه، پس از آنکه با عجله به استودیو می‌رسد متوجه می‌شود که سه ساعت زودتر رسیده. او فریب داده شده بود. بنابرین یک سوال پیش می‌آید : آیا اندرو باید به زمانبندیِ فلچر اعتماد کند؟

فلچر رأس ساعت ۹ وارد اتاق می‌شود، دقیقاً لحظه‌ای که عقربه‌ی بزرگ روی عدد ۱۲ قرار می‌گیرد. زمانی که فلچر خارج از اتاق، به اندرو توجه و علاقه نشان می‌دهد، از روی قصد روحیه‌ی شاگردش را افزایش می‌دهد. وقتی قهرمان داستان دوباره وارد اتاق تمرین می‌شود، پلان‌هایی ثابت و طولانی داریم که به نوعی آرامش را منتقل می‌کنند. همه چیز در روندی نرمال قرار دارد، البته تنها تا زمانی که خود فلچر دوباره وارد می‌شود و با قاطعیت به هنرجویانش دستور می‌دهد که سرعتشان را افزایش دهند.

فلچر مُدام تکرار می‌کند : «یکی اینجا کوک نیست!»

در این سکانس درخشان که شاید مهم‌ترین دلیل کسب اسکار توسط «جی.کی.سیمونز» برای این نقش بود، دکتر فلچر زمانبندی اندرو را مورد آزمایش قرار می‌دهد. آیا او عجول است یا عقب‌تر؟

فلچر اندور را «عجول» می‌خواند، چرا که برای رسیدن به آنچه می‌خواهد عجله دارد اما توانایی‌هایش برای موسیقی هنوز «عقب» است.

در سکانس خوابگاه اندرو، صدای درامز در پس زمینه‌ی یک سری پلان شنیده می‌شود (تماس پدرش را نادیده می‌گیرد، از برگه‌های نت قطعه‌ی «ویپلش» کپی می‌گیرد) تا به پلانی می‌رسیم که در حال تمرین است. تدوین این سکانس بیانگر این است که قهرمان داستان سعی دارد به زمانبندی خودش برسد و با آنچه می‌خواهد همگام شود. اگرچه هنوز درام‌نوازیِ خودش، با آنچه در زمینه شنیده می‌شود، در تطابق نیست. او سعی دارد به چیزی که در ذهنش است، دست پیدا کند و برایش مهم نیست اگر به‌خاطر آن به خودش آسیب بزند.

شاید بتوان این قسمت را نقطه‌ی اوج فیلمنامه دانست: اندرو (از قصد یا تصادفاً) برگه‌های نت را گُم می‌کند، چون نت ها را حفظ است، از او می‌خواهند جای همکلاس‌اش را بگیرد. او به گروه کمک می‌کند مسابقه را برنده شوند و در نتیجه، درامر اصلی می‌شود.

پس از این موفقیت، اندرو به یک شام خانوادگی تن میدهد. سعی میکند وارد مکالمه شود و به این وسیله پسرعمه هایش را تحقیر کند. او بالاخره در مرکز توجه میز شام قرار میگیرد! هر جمله ای که به زبان میاورد بلافاصله کات میخورد و به جواب یا ری-اکشنِ دیگری متصل میشود. زمان بندیش بی نقص است و دیگران سعی دارند به او برسند و به اصطلاح با او همگام شوند! اندرو است که این مکالمه را تحت کنترل دارد و تدوین این سکانس نیز، بیانگر همین مسئله است.

حالا که فلچر مطمئن شده، اندرو نسبت به گروه و کاری که میکند کاملا متعهد است، او را به سمت چالشی دیگر سوق میدهد. یک نوازنده ی جدید می آورد! در شروع این سکانس فلچر نشسته و اندرو ایستاده است، بنابرین از او بلندتر به نظر میرسد. اما در انتها، اندرو را در یک نمای های-انگل و اورشولدری از فلچر میبینیم که پشت درامز نشسته است. استادِ سخت گیر بار دیگر شاگردش را تحت کنترل دارد.

سکانس بعدی مربوط به دومین و آخرین قرارِ اندرو با دوستش است. او معتقد است آنها باید جدا شوند، چرا که همه‌ی زندگی اندرو روی نوازندگی‌اش متمرکز شده و او باید عالی و یکی از بهترین‌ها باشد. او کلماتش را صریح و بسیار سریع بیان می‌کند، بنابرین دوباره «عجول» شده. پس از تمرینی طاقت‌فرسا، که موجب خراب‌شدن درامز و آسیب‌رسیدن به دست‌های اندرو می‌شود، او بالأخره جایگاه قبلیش را پس می‌گیرد. بعد از تلاشی پر شتاب در یک سکانسِ اضطراب‌آور، شخصیت اصلی طی یک اسلوموشن از از استودیو خارج می‌شود.

سکانس مهم بعدی مربوط به مسابقه ی «دونلن» است. اتوبوسی که اندرو سوارش است، خراب می‌شود، در حالی که دنبال وسیله‌ی نقلیه‌ی دیگری می‌گردد، یک ماشین کرایه می‌کند و چوب‌های درامش را جا می‌گذارد. بعد از دعوایی لفظی با فلچر متوجه می‌شود که جایگاهش دوباره در خطر است. برای برداشتن چوب‌های درام برمی‌گردد و با سرعتی بسیار زیاد در حال رانندگی است که تصادف شدیدی می‌کند. تدوین در این قسمت پر سرعت است و مهم‌ترین فریم آن شاید، تصویر ساعت دیجیتال برعکس شده‌ی ماشین باشد. این تصویر به نظر می‌رسد نشانی برای «عقب‌افتادن» اندرو از زمان است. او دوباره عقب افتاده.

در انتهای فیلم، در روز اجرا اندرو متوجه می‌شود دوباره توسط فلچر فریب داده شده! او برای قطعه‌ای که قرار است اجرا کنند آماده نیست و حتی برگه‌های نت آن را ندارد. زمانی که نواختن آغاز می‌شود، اندرو سعی می‌کند خودش را با سایر نوازندگان همگام کند، اما موفق نمی‌شود. حتی می‌توان گفت بدترین اجرای خود را به نمایش می‌گذارد. مورد تحقیر واقع می‌شود و لبخندِ فلچر که در حال رهبری سایر گروه است، حاکی از حسِ پیروزیست. درابتدا به نظر می‌رسد، قهرمان داستان شکست را پذیرفته اما بعد مستقیم مسیر بازگشت به استیج را طی می‌کند و با اطمینان پشت درامز می‌نشیند، اقتدار فلچر به عنوان رهبر ارکستر را به سُخره می‌گیرد و نواختن با ریتمی که خودش می‌خواهد را آغاز می‌کند.

در تدوینِ این پلان بسیار مهم، تام کراس با سه جامپ-کاتِ موفقیت آمیز ما را به اندرو و گامِ او، نزدیک و نزدیک تر میکند. در این لحظه کنترل همه چیز در دست اوست! کنترلِ گام، تدوین، فلچر، سایر نوازندگان و حتی تماشاگران!

کات های بعدی بین اندرو و فلچر در تقابل است که مفهوم همگام شدن این دو نفر را بیان میکند. بنظر میرسد فیلم به نقطه ای از هماهنگی رسیده که از آغاز در پی آن بود. اما با پایان قطعه، اندرو دست از نواختن نمیکشد! نواختنش کنترل فیلم را در دست میگیرد. قهرمان فیلم به مقامی که دنبالش بود، رسیده است: عالی بودن! و اینبار «عالی بودن» است که خود او را نیز تحت کنترل گرفته و قابل توقف نیست!

به گفته ی «تام کراس» تدوین اولیه برای سکانس نهایی تنها شامل کلوزآپ های متعدد از آلات موسیقی بود و این چنین به نظر میرسید که تصاویر دارای «روح» نیستند. پس از توافق با کارگردان نماهای نزدیک از دو کاراکتر اصلی اضافه شدند. تمامی سکانس های دارای نوازندگی با استفاده از The Wild Bunch صدای از پیش ضبط شده تدوین شدند و آخرین سکانس با الهام از پایان فیلم ساخته شده.

تدوینگر سکانس نهایی را با ترکیبی از سلوموشن، فست موشن و بیشتر از همه اکستریم کلوزآپها تشکیل میدهد. در این قسمت، زمان و مکان اهمیتی ندارد. مهم هدفی است که اندرو به آن دست یافته و مهم نواختنِ او در نوع خودش است. در پایان، اندرو به استادش نگاه میکند و زمانی که این تصویر به چشمان فلچر کات میخورد، او به نشان تایید در یک قاب اسلوموشن سرتکان میدهد. اندرو به زمان و گام خودش رسیده و ریتم خودش را در این جهان پیدا کرده.

تدوین لالا لند

پرنیان مصطفوی
دانشجوی سینما

تام کراس تدوینگر آمریکایی فیلم و تلویزیون است. وی کارش را در سال ۱۹۹۷ به عنوان دستیار تدوینگر آغاز کرد. در سال ۲۰۱۵ وقتی جایزه‌ی بفتا و جایزه‌ی اسکار بهترین تدوین را برای فیلم Whiplash (شلاق) از آن خود کرد، در جهانی مطرح شد. او از فیلم‌های The Wild Bunch (این گروه خشن) و The French Connection (ارتباط فرانسوی) برای تدوین شلاق تأثیر گرفت. او در تدوین فیلم لالالند با دیمن شزل همکاری دوباره‌ای کرده.

شزل با این عاشقانه‌ی تلخ و شیرین بین گذشته و حال پلی موزیکال بنا کرده. در این فیلم هالیوود به عنوان سرزمین رؤیاها و همچنین بلوار آرزوهای بی‌سرانجام است. فیلم پر از فلش‌بک و سکانس‌های تخیلی است و سعی در آمیختن قوانین ژانر موزیکال دارد.

سختی تدوین این فیلم در ایجاد توازن بین بازیگری بلندپرواز و یک پیانیستِ جز است. تام کراس با لحظاتی متعادل در فیلم به شیوه‌ای موزیکال این دو نفر را با هم و جداگانه نشان میدهد. با ریتمی متناوب از صحنه‌ای به صحنه‌ی دیگر همراه با طراحی رقص‌های زیبا و پلان‌های طولانی به نمایش هر دو کاراکتر به شیوه‌ای متوازن می‌پردازد. شزل تمایل دارد که به وسیله‌ی تدوین تب و تاب عشق را در این دو نفر نشان دهد.

لالالند مدیومی شاد دارد که حاصل استفاده‌ی درست از عواملی چون سرعت، آهنگ‌ها و ساختار است. سختی کار در این است که عواملی غیر عادی وارد دنیایی موزیکال می‌شود. این دو در حالت عادی کنار هم قرار ندارند.

صحنه‌های موزیکال به گفته‌ی شزل همچون تنفس می‌مانند. فیلم نفس می‌کشد و بازتر می‌شود و گاهی اوقات فیلم می‌خواهد مقدار مشخصی کلاستروفوبیا (فوبیای مکان‌های بسته و تنگ) تولید کند که در صحنه‌های واقعگرایانه‌ی فیلم تولید می‌شود.

در صحنه‌ی شام به گفته‌ی شزل آنها بر بُرش با الگوی استاکاتو تکیه کرده‌اند که به طور متناوب بین کلوزآپ سوزن گرامافون و بقیه‌ی زوایا و نماهایی که حسی کلاستروفوبیک به صحنه داده‌اند، استفاده شده.

تدوینگر فیلم درباره‌ی شیوه‌ی تدوینش گفته: «یکی دیگر از چالش‌های این فیلم لیپ‌سینک کردن بود. به خصوص برای صحنه‌های آوازخواندن لیپ‌سینک باید به طور بسیار دقیقی انجام شود چرا که به گفته‌ی کارگردان در فیلم‌های موزیکال مخاطبان بسیار به مسئله‌ی لیپ‌سینک حساس هستند و یک اشتباه کوچک می‌تواند ارتباط فیلم و مخاطب را بر هم زند.

در مورد لالالند تدوینگر هر روز با آهنگساز در ارتباط بوده و کار این دو گاهی از هم تأثیر پذیرفته. مثلاً گاهی هورویتز (آهنگساز فیلم) برای اینکه موسیقی با صحنه هماهنگ باشد، آن را تغییر داده.

کارگردان که خود سابقاً نوازنده‌ی درام در سبک جز بوده، بسیار به ریتم اهمیت می‌دهد. برای مثال، بعد از مرحله‌ی اسمبلی، یک مدل دیجیتال از همه‌ی موسیقی‌هایی که در فیلم استفاده شده، ساخته شده و بعد با توجه به آن تصاویر کات خورده‌اند. کارگردان در این مورد تأکید داشته که لحظات مشخصی از فیلم باید با نُت‌های اصلی موسیقی همراه باشند.

در این فیلم از شیوه‌ی تکنیکالر استفاده شده که معمولاً در تولیدات عظیم استفاده می‌شود. طراحی صحنه و لباس‌ها، فیلمبرداری، موسیقی و طراحی رقص همگی گواه آن هستند که لالالند یک تولید عظیم است. تدوین به عنوان پلی تکنیکال بین این موارد استفاده شدهد.در این فیلم از فیلم‌های موزیکال دهه‌ی پنجاه مثل «آواز در باران» و «هوا همیشه صافه» و «داستان جبهه‌ی غرب» الهام گرفته شده. در تدوین فیلم، برای نمایش اینکه شخصیت‌ها دنیای خود را چگونه می‌بینند، از شیوه‌های قدیمی اپتیکال مثل آیریس، فید، وایپ و دیزالو استفاده شده.

فیلم حاوی ریتم‌های مختلفی از رمانس است. دو کاراکتر وقتی در مهمانی دهه‌ی هشتاد همدیگر را می‌بینند، یک انرژی خاصی برای حاضرجوابی وجود دارد. میا و سباستین در این صحنه از یکدیگر خوششان نمی‌آید. هر ضربه‌ی کات در این صحنه بازگوکننده‌ی هر بار کوبندگی و ضربه به یکی از این دو نفر توسط دیگریست.

در صحنه‌ی شب عاشقانه ریتم کندتر می‌شود و پلان‌ها طولانی‌تر؛ تا هر کاراکتر بتواند با دیگری رابطه‌ی حسی برقرار کند. در این صحنه کاراکترها کنجکاو هستند و کم کم تنشی رمانتیک در فیلم احساس می‌شود که شب

بالای تپه وقتی که دنبال ماشین‌هاشان می‌گردند، با یک تک‌پلان طولانی می‌بینیم.

وقتی با هم صمیمی‌تر می‌شوند، ریتم تندتر می‌شود. آنها در شهر می‌دوند و در این صحنه نماهای کوتاه و سریع از مکان‌های مختلف لس‌آنجلس در تابستان داریم.

وارد جز کلاب می‌شویم و دوربین به سرعت بین رقصیدن میا و پیانو زدن سباستین در حرکت است. در واقع این برای نمایش احساس عاشق‌بودن است و اینکه فرد عاشق چه احساسی دارد و گویا بر روی زمین به سر نمی‌برد و مشتاق به معشوق است.

نوع کات و زمان یک پلان زمان پلان‌های بعدی را هم مشخص می‌کند؛ چرا که پلان‌های طولانی درصورتی اثرگذارند که به‌اندازه استفاده شوند و در کنار پلان‌های کوتاه باشند. لبه‌های نرم و منحنی‌ها در صحنه‌ی رقص در تپه باید با لبه‌ای تیز و خطوط شارپ متوازن شوند؛ مثل صحنه‌ی کنسرت.

لالالند با قطعه‌ی «روز آفتابی دیگر» Another Day of Sun شروع می‌شود که یک صحنه‌ی موزیکال در آزادراهی در لس‌آنجلس است. یکی از بزرگترین مسائل این بود که اگر صحنه‌ی اول نبود، در ۲۰ دقیقه‌ی اول فیلم خبری از رقص و آواز نبود و این زمانی طولانی برای نمایش اولین نشانه‌های موزیکال‌بودن فیلم به مخاطب است. این صحنه در واقع صحنه ایست که موزیکال‌بودن فیلم را اعلام می‌کند. وقتی اولین قواعد سینمایی در فیلم قرارداده می‌شود، می‌توان به تناسب داستان و اتفاقات فیلم لحظات رقص و آواز به آن اضافه کرد؛ البته اگر به لحاظ احساسی با آن صحنه‌ها متناسب باشد.

در صحنه‌ی شب عاشقانه می‌بینیم که در ابتدای صحنه میا و سباستین به یکدیگر علاقه‌ای ندارند اما در نهایت به همدیگر نزدیک می‌شوند. به عنوان مخاطب کاملاً می‌توان روند تبدیل‌شدن حس بی‌علاقگی به علاقه را فهمید. بین این دو حس اتفاقی سینمایی می‌افتد و جادویی از رقص و موسیقی و آواز را می‌بینیم.

از عوامل مهم دیگر در فیلم این است که به هر دو شخصیت به طور یکسان پرداخته شده و کارگردان نمی‌خواست به یکی از شخصیت‌ها بیشتر بها دهد یا او را مهم‌تر و قدرتمندتر جلوه دهد. در فیلمنامه هم این مورد به‌خوبی رعایت شده.

وقتی در حال معرفی میا هستیم، به محل کار او کات کوبنده می‌زنیم و بعد از آن چند کاتِ سریع به لیوان و غذا و نوشیدنی در کافه، و وقتی به معرفیِ سباستین می‌پردازیم، سه کات از نماهای اینسرت داریم که زندگی روزمره‌ی سباستین را نشان می‌دهد. و نکته‌ی جالب اینکه زمان‌بندی پلان‌های میا و سباستین بسیار به هم نزدیک است و حتی یکی از نماهای سباستین بسیار شبیه میا و نشان‌دهنده‌ی این است که امکان وجود تشابه بین دو آدم متفاوت با کارهای متفاوت وجود دارد؛ با اینکه آنها تا آن لحظه هنوز همدیگر را نمی‌شناسند.

برخی صحنه‌های رقص و آواز با تکنیک صفحه‌ی عریض فیلمبرداری شده و از فیلم‌های جینجر راجرز و فرد استر الهام گرفته شده که شما در آنها می‌توانید همه‌ی ترکیبات بدن را ببینید و می‌توانید پا و حرکات تپ دنس را هم ببینید. پس در صحنه‌های رمانتیک همان‌طور که تدوینگر و کارگردان انتظار داشته‌اند، شبیه صحنه‌های فیلم‌های قدیمی هالیوود به نظر می‌رسد. این شیوه‌ایست که کاراکترها در آن لحظات دنیاشان را تجربه می‌کنند. در فیلم در صحنه‌های رقص همه‌ی بدن میا و سباستین از سر تا پا دیده می‌شود و بین این صحنه‌ها معمولاً کات زده نشده. از نظر کارگردان نوعی وضوح و روراستی در نشان‌دادن سرتاپای هر دو بازیگر و نوعی حس رمانتیک در نمایش هردوی آنها در یک فریم و در یک پلان وجود دارد؛ به جای نمایش تک‌تک آنها به صورت جدا جدا که بیشتر نمایانگر جدایی و افتراق است.

در صحنه‌ی کنسرت که از نظر احساسی کاملاً متفاوت است، تدوین و سبک دیداری فیلم هم متفاوت می‌شود. کنسرت یک کنسرت رمانتیک که در آن مدام کاراکترهای اصلی را دنبال می‌کنیم، نیست بلکه پر سروصدا و هیجان‌انگیز است که در لحظات درست کات زده شده و ریتم تدوین در این صحنه‌ها تند و سریع است. بر خلاف صحنه‌های عاشقانه‌ای که در آن سرتاپای بازیگر را می‌بینیم، در این صحنه اندازه‌نماهای متفاوتی را از آنها داریم، و میا و سباستین از هم جدا هستند و هردو به شیوه‌ی متفاوت

کنسرت را تجربه می‌کنند. در این صحنه تلاش شده جداافتادگی میا و اینکه او احساس ناخوشایندی دارد، القا شود.

در صحنه‌ی میز شام وقتی رابطه‌ی میا و سباستین به پایان می‌رسد. صحنه برخلاف صحنه‌های رمانتیک رقص و آواز ساخته می‌شود. آنها دیگر با یکدیگر نمی‌رقصند یا آواز نمی‌خوانند. آنها در این صحنه با واقعیت مواجه می‌شوند. پس این صحنه‌ی خاص باید جدی و ساده بدون هیچ یک از نشانه‌های بیانگر رؤیاهای هالیوودیِ آنها باشد. این صحنه از پلان‌های ساده و محدود ساخته شده و در آن از هر کاراکتر یک مدیوم‌شات و یک کلوزآپ گرفته شده و یک نمای کات‌اوِی که نمای سوزن گرامافون است. در این صحنه به جایِ اینکه کاراکترها آواز بخوانند، موسیقی از ضبط پخش می‌شود و با پایان موسیقی گویی که رابطه‌ی این دو نفر نیز پایان یافته.

در صحنه‌ی شهر ستاره‌ها city of stars میا و سباستین کم‌کم از هم دور و دورتر می‌شوند. آنها هنوز از هم جدا نشده‌اند اما یک کشمکش در حال شکل‌گیریست که در این صحنه معرفی می‌شود. زمان در این صحنه فشرده می‌شود تا بر جدایی این دو نفر تأکید کند. صحنه‌ی صبحانه‌ی «همشهری کین» الهام‌بخش این صحنه بود که در آن ابتدا کین و امیلی نزدیک یکدیگر قرار دارند اما در انتها در دو سر میز و با فاصله نشسته‌اند.

در صحنه‌ی شهر ستاره‌ها کاراکترها هر دو پشت پیانو نشسته‌اند و درباره‌ی رؤیاهاشان آواز می‌خوانند. وقتی موسیقی اینسترومنتال (بی‌کلام) می‌شود، به خواندن سباستین با کیت دیزالو می‌شود که اولین نشانه‌های جدایی میا و سباستین را نشان می‌دهد. از لحظه‌ای به لحظه‌ی بعد دیزالو می‌کنیم و این جدا شدن آرام‌آرام را نشان می‌دهیم.

نوع مونتاژ دیگری در فیلم از مونتاژهای اسلاوکو ورکاپیچ الهام گرفته؛ در صحنه‌هایی که همه‌ی عناصر در کنار هم قرار گرفته تا یک کولاژ گرافیکی و دیداری در یک تصویر بزرگ بزرگ دیده شود. نام این نوع تدوین در لالالند تدوین شامپاینی است. در صحنه‌ای که میا و هم اتاقی‌هایش به مهمانی می‌روند، این صحنه آمیخته‌ایست از چراغ‌های نئون رقص پا و شامپاینی که در لیوان ریخته می‌شود، و تدوین بیشتر به عنوان یک عنصر برای انتقال و گذر صحنه است. اما با تدوین بسیار تند و شامپاینی آن اندازه که باید به میا پرداخته نمی‌شود و به محض خروج از این صحنه میا دیگر در حال و هوای قبلی خود نیست؛ تداوم حسی از بین می‌رود به این معنا که اگر صحنه‌ی مهمانی بیش از حد تند و سریع باشد، با صحنه‌ی بعد که میا در آن آرام و تنهاست، همخوانی ندارد. برای همین، این صحنه با پلان‌های طولانی‌تر شکل می‌گیرد چرا که احساسات اهمیت زیادی دارد.

منابع

- www.indiewire.com
- www.jonnyelwyn.co.uk
- www.oscar.go.com
- www.moviemag.ir

گفتگو با حسین جلیلی

فیلمبردار و استیدی‌کم اپراتور ایرانی (مرداد ۹۶)

ابوالفضل آبشت
کارشناس سینما

• عنوان استیدی‌من درست است یا استیدی‌کم اپراتور؟ وتعریف آن چیست؟

استیدی‌کم اپراتور. در واقع در همه جای دنیا از این واژه استفاده می‌شود اما توانایی‌های آنها متفاوت است. این تخصصی است که نیاز به تجربه، توانایی، نگاه و فاکتورهای دیگری دارد که با در کنار هم قرارگرفتن آنها به‌وجود می‌آید. استیدی‌کم به معنی بستن آن و راه رفتن نیست. شما باید نگاه پشت آن را با جمع بندی کارگردان و مدیر فیلمبرداری اجرایی کنید. اکثر استیدی‌کم اپراتورهای دنیا خودشان فیلمبردارند. عده‌ای نه، آنچه که از آنها خواسته می‌شود را به بهترین شکل انجام می‌دهند. و یکسری هم در اشل فیلم نیستند. استیدی‌کم می‌تواند در موزیک‌ویدئو، سریال، ورزشی و خیلی جاهای دیگر استفاده شود. در تمام این‌ها نیاز به یک دانش اولیه، یک تجربه و یک تمرین وجود دارد تا تسلط شکل بگیرد. اما وقتی بحث سینما مطرح می‌شود مرزی بین افراد وجود خواهد داشت.

● در رابطه با تاریخچه‌ی این وسیله توضیح می‌دهید؟

اتفاقات اولیه به کوبریک و گرت براون برمی‌گردد. براون سعی کرد وسیله‌ای بسازد که آن کار مورد نظر را انجام دهد. مهم نتیجه است و نه شکل ظاهری. به نوعی به فیلم‌های شاینینگ و راکی در آن سال‌ها مربوط می‌شود که در این بخش بسیار درخشان بودند. این نگاه که اتفاقاً بر آمده از کارگردان است، آن جا شکل گرفته و پس از آن شرکت‌هایی از نظر ظاهری و توانایی آن را تکامل بخشیدند. می‌توان از شرکت استیدی‌کم که در حال حاضر «تیفن» کار فروش آن را انجام می‌دهد، نام برد. در این میان هنوز همان اشخاصی که سال‌ها تجربه کردند و درگیر بودند، پشت آن ایستاده‌اند و ورکشاپ‌های آنها وجود دارد.

● استیدی‌کم از چه زمانی وارد ایران شد؟

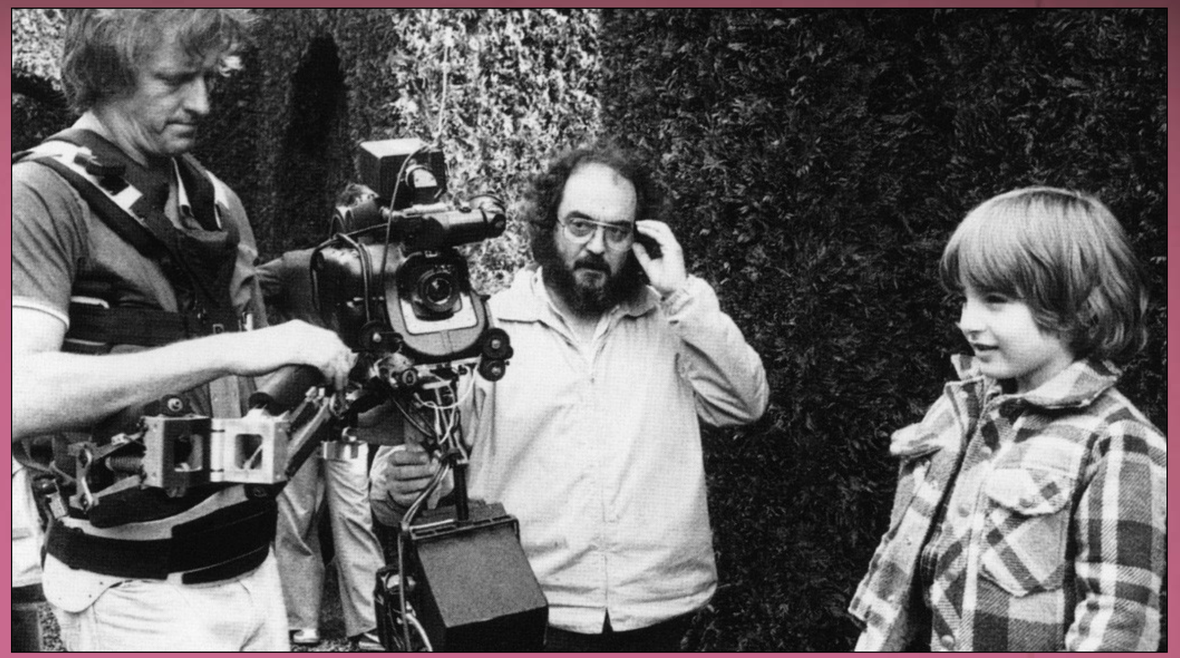
طی سال‌های گذشته یک نمونه از مارک «سینما پروداکت» را سروش برای تصویربردارهای تلوزیون تهیه کرده بود. که به همراه آن ظاهراً یک ارائه هم صورت گرفته. و این خاطره را از یکسری فیلمبردارها شنیده‌ام. در سال‌های بعد شرکت «عروج فیلم» برای کار «فرزند صبح» افخمی یکسری تجهیزات خریداری کرده بودند. یکی از وسایل یک استیدی‌کم «ساچلر» بود. من نشنیدم که در آن فیلم استفاده شده باشد و دلیلش این است که آن وسیله تنها خریداری شده، و الزاماً بستن یک وسیله به معنای توانایی استفاده از آن نیست. در سال ۸۹ یک مدل مووکم را فارابی تهیه کرد.

● استیدی‌کم اپراتور هم داشتیم؟

رازمیک بود که استیدی‌کم داشت و سرویس می‌داد. چند سال پیش شنیدم که از ایران رفته. من در فیلم «ملک سلیمان» با او آشنا شدم. به اصرار حمید خضوعی که می‌خواست چنین شخصی را در کار کنار خود داشته باشد، حاضر شد. ما تا آن سال چنین چیزی نداشتیم. البته دستگاهی که رازمیک داشت، مناسب تجهیزات سینمایی نبود و ما سراغ دستگاهی که عروج داشت، رفتیم. رازمیک آن را تست کرد و تا جایی که می‌شد، سعی کرد از آن استفاده کند. خوشبختانه در همان سال‌ها فارابی دو مدل دوربین جدید «آری کم» را وارد کرده بود. این کم‌شدن وزن دوربین هم از دلایلی بود که باعث شد بتوانیم به استیدی‌کم فکر کنیم. این اولین فیلمی بود که با آن به شکل جدی استیدی‌کم ورود کرد. شاید در فیلم‌های دیگر وجود داشته اما نه به آن شکلی که در سینمای جهان می‌توان شاهد بود. به نظر من در آن فیلم اتفاق افتاد. شاید در فیلم پلان‌های استیدی‌کم را کمتر ببینید اما در صحنه‌ای که ما حضور داشتیم، زیاد استفاده می‌شد. او تمام سعی خود را کرد که اتفاق خوبی بیفتد ولی رازمیک آدم فیلم نبود. رازمیک در همان کاری که می‌کرد درست بود. ما در امریکا هم همین را داریم. اشخاصی که اصلاً به سینما ورود نمی‌کنند. فرق آدم‌ها اینجا مشخص می‌شود و این همان مرزی است که می‌گویم.

● شما از کی شروع کردید؟

من حدوداً از سال‌های ۸۲-۸۳ به نوعی با این مسئله درگیر بودم. و باعث و بانی آن هم محمد آلادپوش بود که چنین فکری را در سر من انداخت. در طول آن سال‌ها عملاً شرایط اجرایی‌اش اتفاق نیفتاد. در پروژه‌هایی سراغ استیدی‌کم عروج هم رفتم وکارهایی انجام دادم اما همگی در حد معمول بود و مرا راضی نمی‌کرد. من یک شخص ایده‌آلیستم. به چیزی که فکر می‌کنم، باید درستش اتفاق بیفتد. در آن سال‌ها به دلیل ارتباطم با نمایندگی آری در ایران و شخص فریبرز کامرانی هر سال در نمایشگاه «کپ‌ست» حضور پیدا می‌کردم. در سال ۸۶ یک اپراتور برزیلی را که به نوعی با شرکت موو کم کار می‌کرد، در نمایشگاه ملاقات کردم. این اولین برخورد من با یک اپراتور حرفه‌ای بود. همین شرکت در سال ۸۷ یک دستگاه را آورد و تست کردم. حتی صحبتی شده بود با آلادپوش که برای کار سعادت آباد به آن فکر کنیم. اما آن دستگاه قدرت مانور بالایی نداشت. در سال ۸۹ بنیاد فارابی



با مشورت من یک مدل موو کم را خریداری کرد. و پس از آن به درخواست مدیران آن اکثراً من برای استفاده از آن دستگاه می‌رفتم. حتی کارهایی بود در خارج از ایران. اینها همه برای من یک فرصت بود. هم درگیرش بودم و هم آرام آرام تجربه کسب می‌کردم. من این تکه‌ها را به هم چسباندم برای رسیدن به یک اتفاق درست.

- دستگاه فارابی مناسب بود؟

نه ابزار خوبی نبود و در شرایطی که ابزارتان درست نیست، فشارِ زیادی را متحمل می‌شوید. اهمیت وسیله و شخص کاملاً مساوی است. هر کدام درست نباشد، کار لنگ می‌زند. ما در رنتال خودمان پس از اینکه توانستیم به آرامش مالی بابت خواسته‌های تجهیزاتی خودمان برسیم، ورود کردیم. در سال ۹۳ استارت سفارش دستگاهی مورد تأیید خودم انجام شد. و در حال حاضر تک تک ابزار و وسایل را با هدف و تحقیق تهیه کرده‌ام.

- در این روند دوره آموزشی یا ورکشاپ هم شرکت کردید؟

در سال ۹۳ به دوره‌ای در امارات که شرکت تیفن برگزار

هم حرکت مورد نظر نباشد. به‌طور مثال دوربین ثابتی که سیال است. به شکل درست و اصولی فیلمبردار چیزی که می‌خواهد را به اپراتور منتقل می‌کند. او سعی می‌کند آن را به بهترین شکل اجرا کند. محدودیت‌هایی که در راستای شرایط و پلان وجود دارد، منتقل می‌شود. هر چیزی جهت زیباتر شدن آن فکری که وجود دارد، منتقل می‌شود. در نهایت فیلمبردار و کارگردان باید تصمیم بگیرند. البته در ایران شاید ماجرا کمی متفاوت باشد.

- در رابطه با ترکیب‌بندی‌ها و زیبایی‌شناسی چگونه به نتیجه می‌رسید؟

قطعاً زمانی که مورد اطمینان پروژه‌ای باشید، دعوت به همکاری خواهید شد. خود آن شخص با یک نگاه وارد می‌شود. توانایی‌های فنی و نگاه او نسبت به فیلمبرداری و زیبایی‌شناسی باعث یک اطمینان برای صحنه می‌شود. شما باید درک‌های متفاوتی داشته باشید. صحنه‌ای توضیح داده می‌شود. پس از آن فیلمبردار لنز و شرایطی که می‌خواهد را

به من منتقل می‌کند. محدودیت‌ها و پیشنهادها را بررسی کرده و شروع به تمرین می‌کنیم. در قاب‌بندی و خیلی چیزها شاید اختلاف نظرهایی وجود داشته باشد که در نهایت مدیر فیلمبرداری تعیین‌کننده است. این نکته را به یاد داشته باشید که شما تکمیل‌کننده‌ی آن نگاه هستید و نه ایجادکننده. تغییرات جزئی در استارت، حرکت، ایست، چرخیدن‌ها، اتفاقاتی که به روان‌تر شدن حرکت کمک می‌کند، جهت‌های مناسب، همه‌ی اینها در روند تمرین شکل می‌گیرند.

- آیا اتفاقاتِ از پیش‌تعیین‌نشده‌ای وجود دارند که باعث شود در طول یک پلان احیاناً غریزی عمل کنید؟

بله شاید لحظه‌هایی در یک پلان بوده که موقعیت مناسبی بر اساس نقاط پیش‌فرضی که خودم تعیین کردم، نباشد. معمولاً پیش از برداشت یک یا دو تمرین می‌گیرم و پس از آن کاملاً ملکه‌ی ذهنم می‌شود. سعی می‌کنم همان را اجرا کنم.

کننده‌ی آن بود، رفتم. از نظر یاد گرفتن نحوه‌ی صحیح رفتار بسیار خوب بود. اما همه‌ی این‌ها را باید کنار گذاشت. آن جا فهمیدم که اینها از شما آدمی قوی در این زمینه نمی‌سازد. ورکشاپ، کتاب و فیلم آموزشی خوبند. همه‌ی این کارها را در طول این سال‌ها انجام دادم. همه‌ی آنها به شما نگاه و تجربه منتقل می‌کند اما درگیری به معنای واقعی سر صحنه شکل می‌گیرد. وقتی سر صحنه می‌روید، با تمامی عوامل تعامل دارید و مدام این دغدغه برایتان وجود دارد که چگونه حضور شما حس نشود. رسیدن به این نقطه در فیلم کار بسیار دشواری است.

- نحوه‌ی تعامل استیدی‌کم اپراتور با فیلمبردار و کارگردان سر یک صحنه چگونه است؟

کارگردان به میزانسن و حرکت‌ها فکر کرده و با فیلمبردار به نتیجه رسیده‌اند. البته شاید خیلی وقت‌ها

• وجه تمایز حرکت استیدی‌کم با سایر تجهیزات حرکتی چیست؟ چه زمانی یک کارگردان تصمیم می‌گیرد که از استیدی‌کم استفاده کند؟

می‌توانیم اینگونه تفکیک کنیم. یک هدف می‌تواند وجود تداوم باشد. این تداوم را وسایل دیگر مانند تراولینگ و دوربین روی دست هم ایجاد می‌کنند. اما هر کدام محدودیت‌هایی دارند. شما حرکت در تمامی شرایط و تمامی طول‌ها را نمی‌توانید داشته باشید. چرخش‌های پی در پی، راهرو ها، پله. وقتی روی دست هستید، باز هم محدودیت‌هایی دارید. همه‌ی حرکات را نمی‌توانید انجام دهید. در استیدی‌کم قطع تداوم بسیار کمتر است. می‌توانید به حرکات پیچیده فکر کنید. این ویژگی الزاماً همه‌جا هم کمک نمی‌کند. اینجا استفاده‌ی افراطی هم داریم. سر صحنه‌هایی رفتم که نهایتاً دلیل حضورم را متوجه نشدم. چون کارگردان تنها دوست داشت که پلان‌هایی با استیدی‌کم باشد. نکته‌ی دیگر اینکه دوربین بر روی استیدی‌کم شناور است. و این مفهوم کاملاً با استابلایز متفاوت است. در تراولینگ همه چیز خطی و حساب شده‌اند. روی دست قدم‌ها در پلان دیده می‌شوند. استیدی‌کم سیال است. شما رهایید و هر جایی می‌توانید بروید. اینکه این چقدر به فیلم کمک کند، به کارگردان و انتخاب درست بر می‌گردد.

• آیا لنز واید جز ویژگی‌های استیدی‌کم است؟

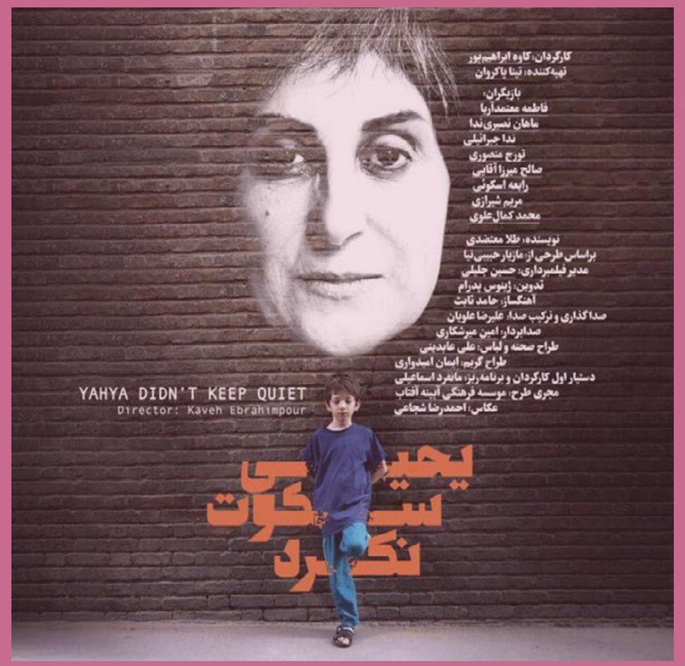
نه. تنها این نیست. چرا همچین فکری کردید؟

• برخورد من با پشت صحنه‌ها بوده و دیدن ست‌آپ‌هایی که وجود داشته‌اند.

درست می‌گویید؛ اگر به آن نگاه کنید، اکثراً از لنز واید استفاده می‌شود. در لنز واید حرکت‌ها بهتر حس می‌شوند اما به این معنی نیست که در لنز بسته نمی‌توان این کار را کرد. البته وقتی لنز به سمت بسته‌شدن می‌رود، همه چیز از جمله حرکت چند برابر سخت می‌شوند. از طرفی در صحنه‌ای شما اصرار و دلیلی دارید که باید با لنز بسته فیلمبرداری شود. وقتی لنز واید است، کنترل برای اپراتور راحت‌تر است و در عین حال سختی‌های خودش را دارد. جا به جایی، تکان‌ها، خطاها، همه امکان دارد به واسطه‌ی لنز واید اغراق‌شده جلوه کنند.

• به نظرم در پلان استیدی‌کم یک حس نزدیکی به کاراکتر و در واقع ورود یک شخصیت نهفته به درگیری با ماجرا اتفاق می‌افتد. آیا این درست است که بگوییم پلان‌های استیدی‌کم بیشتر به سمت ذهنی هستند تا پلان‌هایی عینی؟

این از بابت سیال‌بودن حرکت است. حرکت آزارتان نمی‌دهد و رها هستید. برخی مواقع بله و گاهی اوقات نه. خب، یک جاهایی ناظر است، همه چیز را نشان می‌دهد و یک جاهایی هم همراه می‌شود. باید ببینیم نگاه پشت استفاده‌کننده چه چیزی بوده. این امکانی است که برای شما ایجاد شده تا نگاهتان را منتقل کنید. و آن فقط وسیله است. البته که از وسایل دیگری هم می‌توان استفاده کرد. سکانس ابتدایی فیلم لالا لند که بسیار هم شلوغ کرده، شما می‌بینید که استیدی‌کم نیست. یک تکنو کرین بر روی کامیونت در لاین کنار است. آن وسیله باید به حس و حال صحنه کمک کند.



• آیا زیبایی‌شناسی در این خصوص روند تکاملی داشته یا در همان سال‌های به‌وجود آمدن این وسیله به نتیجه رسید؟

چیزی که تغییر کرده، ویژگی‌های دستگاه است. نتیجه‌اش همانی است که در آن سال‌ها بوده. ویژگی‌هایی که دستگاه‌های مختلف به شما می‌دهند، فکر شما را بازتر می‌کنند. قطعاً تکامل فنی با خود زیبایی‌شناسی به همراه می‌آورد. به علاوه، بایدهای فیلمنامه فکر کارگردان شما را درگیر می‌کند. امکان دارد کارگردان به اجرای چیزی که فکر می‌کند، شک داشته باشد. آن وقت به طور مثال شما می‌گویید که با شرایط حال، این کار و خیلی کارهای دیگر شدنی است.

• این شرایطی که می‌گویید، برای ما چگونه است؟

یکی از مشکلات من اینجا ایجاد اطمینان بود. در خیلی جاها این دغدغه وجود ندارد. ایجاد اطمینان از این بابت که می‌توانید به پلان‌های این‌گونه ورود کنید. چیزی که نبوده و شما می‌خواهید آن را به‌وجود بیاورید، کار راحتی نیست. در سینمای ما استیدی‌کم نبوده. من در این مورد مدعی هستم. برای اینکه سال‌ها درباره‌ی تمام جوانب آن فکر کردم. تا این اطمینان برای فیلمبردار و کارگردان ایجاد شود. و این اطمینان که اصلاً پیچیده فکر کنند.

• یعنی به مسائل فنی بی‌اعتماد بودند؟

بله. برای اینکه ما سال‌ها ضربه خوردیم از دروغ گفتنِ آدم‌هایی که بیش از اندازه در مورد آن ابزار یا ابزارهای دیگر صحبت می‌کردند. خود ما در زمینه‌ی ارائه‌ی تجهیزات سال‌ها درگیریم. و یکی از اهداف مهم ما ورود به چیزهایی بود که به معنای واقعی درستند. و فکر می‌کنیم که باید در سینما باشند. از طرفی در تمام این سال‌ها بخش دولتی می‌توانست این کار را بکند؛ هیچ وقت نکرد، در حالی که خیلی تجهیزات دیگر وارد شد.

در حال حاضر، به نوعی نیاز به یک فرهنگ سازی دارد. شبیه تغییر نگاتیو به دیجیتال است. هر کدام از اینها آداب خودشان را دارند. جا به جایی همیشه یک نگرانی برای شما به‌وجود می‌آورد. آیا درست است یا غلط؟ می‌شود یا نمی‌شود؟ تمام علامت سؤال‌هایی که از بدو ورود دیجیتال به سینما ایجاد شد. خب آرام آرام این اعتماد به‌وجود آمد و می‌بینید که سینما سینمای دیجیتال است.

• به نظر شما چند درصد از کارگردانان ما به شکل درستی به این دستگاه فکر می‌کنند و به شکل درستی استفاده می‌کنند؟

کم‌اند. به جهت عدم شناخت درست از این امکان. یکسری فکر می‌کنند هنوز شدنی نیست. برخی هم از جنبه اجرایی اشتباه فکر می‌کنند. اگر بخواهیم مقایسه کنیم، در سینمای آمریکا مسلماً همچین علامت سؤالی وجود ندارد. خود به خود اتفاق می‌افتد. و یا اگر مشکلی وجود داشته باشد، چالش راه حل برای انجام آن پلان خاص است. البته این شناخت باید برای تمامی عوامل باشد. سینما یک مجموعه است. هنوز مشکلاتی وجود دارند. من به هیچ وجه و سر هیچ صحنه‌ای محدودیتی ایجاد نمی‌کنم. اما یکسری چیزها شما را خسته می‌کند. بطور مثال مشغولِ گرفتن پلان پیچیده‌ای هستم و قرار است دو خیابان بسته شود. و بعد از به نتیجه‌نرسیدن در سه

برداشت به دلیل کمبود خدمه هنوز آن خیابان بسته نشده. خب این شما را خسته می‌کند. البته فشار بسیار زیادی از جنبه‌ی فیزیکی به شما وارد می‌شود که این به کنار! فشار اصلی به نتیجه‌ی درست نرسیدن است. حضور من در بخشی که واسطه‌ای وجود ندارد بسیار زیاد به آن فرهنگ سازی که گفتم، کمک می‌کند. در فیلم‌هایی که خودم فیلمبردار کار باشم درگیری بیشتری در مورد طراحی دارم. هر پیشنهاد و فکری که داشته باشم، همزمان به اجرای آن نیز فکر می‌کنم. و ابهامات کارگردان درباره‌ی آن را در همان مراحل اولیه جواب می‌دهم.

● آیا استیدی‌کم اپراتور به یک دستیار مشخص نیاز دارد؟ روند خود شما چگونه است؟

بله. به نظر من باید یک شخص آموزش‌دیده بابت ساپورت شما حضور داشته باشد. بر حسب اینکه کجای دنیا کار می‌کنید، اشخاصی به شکل اتوماتیک این کار را می‌کنند. اینجا چند نفر از افرادی که به نوعی با من درگیرند، این کار را انجام می‌دهند.

● در مورد فوکوس‌پولر چطور؟

در حال حاضر نه؛ از فوکوس‌پولرِ همان کار استفاده می‌کنم. چون تمام سعی من این است که در صحنه‌ای که حضور دارم، اصطلاحاً نباشم و باری تحمیل نشود.

● ما اکنون شاهد توسعه‌ی روز افزون وسایل تثبیت‌کننده‌ی دوربین هستیم. آیا اینها می‌توانند جایگزینی برای استیدی‌کم باشند؟

به نظر من جایگزینی برای استیدی‌کم نخواهد بود. در سینما باید از وسیله‌ای استفاده کنید که بتوانید تکرارش کنید. اگر نتوان از بابت تکرار تمرین به آن وسیله اعتماد کرد، عملاً همه چیز از بین می‌رود. امکانی که استیدی‌کم به شما می‌دهد را در هیچ کدام از آن وسایل تا این لحظه نمی‌یابید. اصلاحات سریع و دقیق امکان‌پذیر نیست. آن وسایل با لنز واید معنی دارند و در لنزهای بسته مشکل ایجاد می‌کنند. از طرفی هنگام استفاده از آن همیشه دو نفر درگیرند. یک نفر ریگ و شخص دیگر دوربین را کنترل می‌کند. همچنین محدودیت وزنی آنها تا به اینجا و دست‌وپاگیر بودن ابزارهای نگهداشتن آن به صورت طولانی مدت. در استیدی‌کم می‌توانید از تمام اجزای بدن برای حرکت استفاده کنید اما در استابلایزرها این‌گونه نیست. البته برای یکسری پلان‌ها مانند حرکت بسیار سریع و لنز واید مناسبند. استیدی‌کم نمی‌تواند به آن دقت عمل کند.

● اگر نکته‌ای در پایان صحبتمان دارید، بفرمایید.

می‌توانم بگویم آن چیزی که بابتش بسیاری از مشکلات را تحمل کردم، اتفاق افتاد؛ ایجاد اعتماد؛ اینکه بهایش را چگونه دادیم، بماند، ولی الآن وجود دارد.

معرفی کتاب

نگارش فیلمنامه‌ی کوتاه؛ از ویلیام اچ. فیلیپس

ابوالفضل فرخی
دانشجوی ادبیات نمایشی

«داستانگویی به منظور القای حس و تجربه چنان برای انسانْ طبیعی، حیاتی، فطری و بی‌زمان‌ومکان است که غرق‌شدن در عشق و فرار از ترس»
ویلیام اچ. فیلیپس به نقل از رابرت کریچتون (ص۹)

در حال حاضر منابع نظری و تئوریک درباره‌ی فیلمنامه‌ی کوتاه، به نسبت منابعی که درباره‌ی تخصص‌های دیگر سینما در ایران وجود دارد، بسیار کم است. می‌توان کتاب "نگارش فیلمنامهٔ کوتاه" نوشته‌ی "ویلیام اچ. فیلیپس" را منبع مهم و راهگشا درباره‌ی فیلمنامه‌ی کوتاه دانست که به همت "عباس اکبری" ترجمه شده و انتشارات سروش آن را به بازار ارائه داده.

کتاب مذکور کتابی تازه‌نشر نیست و اولین چاپ آن در ایران در سال ۱۳۷۹ و آخرین چاپ آن هم در سال ۱۳۹۳ است. دیدن فیلم‌های کوتاه داخلی و خارجی به مدد رسانه‌ی اینترنت و البته جشنواره‌ها زیاد برای علاقه‌مندان و دانشجویان مسئله نیست لیکن منبعی که آشنایی عمیق‌تری را فراهم آورد، در حال حاضر همین کتاب است. البته قبلاً در شماره‌های پیشین پدیدار کتابی به نام "فیلم کوتاه از نگارش تا تولید" نوشته‌ی "دان گرسیکس" معرفی شده بود ولی آن کتاب بیشتر به صورت کلی مبحث فیلمنامه و تولید فیلم کوتاه را مد نظر قرار داده که فیلمنامه‌ی کوتاه (به عنوان بخشی از کتاب) مورد توجه نویسنده‌اش بود. در این کتاب اما دقیقاً نظر و دید نویسنده کامل بر روی نوشتن فیلمنامه‌ی کوتاه متمرکز است و از این جنبه با دیگر کتاب‌ها در این حوزه که تعدادشان بسیار کم است، تفاوت دارد.

در کتاب نگارش فیلمنامهٔ کوتاه (از ویلیام اچ. فیلیپس) نویسنده علاوه بر موارد تئوریکی که ارائه می‌دهد، با استفاده از دو فیلمنامه‌ی کوتاه که در کتاب آورده، گفته‌های خود را به صورت عملی‌تر تکمیل می‌کند.

کتاب شامل سه بخش است: بخش اول پیدا کردن منبع، که به مسئله‌ی ایده می‌پردازد، بخش دوم بررسی فیلمنامه و فیلمنامه‌ی نهایی؛ با استفاده از دو نمونه فیلمنامه‌ی کوتاه اهداف و تمهیدات نوشتن این نوع فیلمنامه را می‌آموزد، و در بخش سوم بحث اصلی یعنی نگارش فیلمنامه‌ی کوتاه را مد نظر قرار داده. در مؤخره‌ی کتاب هم بحث دسترسی به تماشاگر و خواننده مطرح می‌شود.

این کتاب مهم برای تمامی دانشجویان و علاقمندان فیلم کوتاه که در جستجوی آشنایی بیشتر و دقیق‌تر از مدیوم فیلم کوتاه‌اند، مؤثر و کامل است. در مقدمه‌ی کتاب نویسنده به این مهم اشاره می‌کند:

«این کتاب برای این طراحی شده که شما را در نگارش فیلمنامه‌ی کوتاه مؤثر یاری دهد؛ فیلمنامه‌ای که امکان تولید محلی در حد متوسط را داشته باشد. مخاطبان این کتاب عبارتند از فیلمنامه‌نویسان تازه‌کار، فیلمسازان و ویدئوسازان آتی، و دانشجویانی که باید فیلمنامه‌ی کوتاه بنویسند و فیلم کوتاه بسازند».

چاپ ۱۳۹۳ چاپ هشتم آن است و در کتاب فروشی‌ها و کتابخانه‌های عمومی موجود است.

آلبوم عکس صحنه و پشت صحنه

شاهد تولید فیلم کوتاه

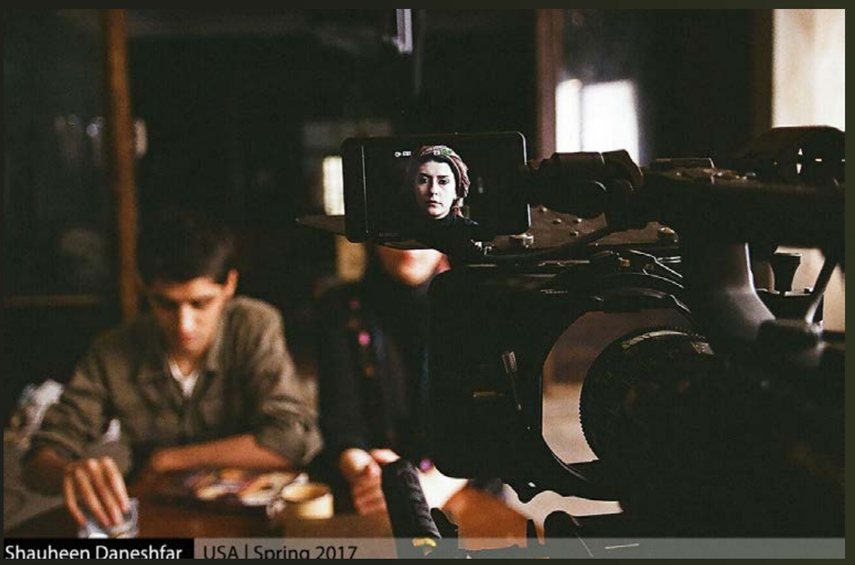
شاهین دانشفر
دانشجوی سینما

ضرورت مستندنگاری در طول تاریخ همواره دغدغه‌ی بشر برای مقابله با زمان (مرگ) و حفظ آن بوده، یا به معنای دقیق‌تر آن‌طور که بازن می‌گوید: «آفرینش جهانی آرمانی، همانند جهان واقعی روزمره، با تعیّن زمانی خاص خودش»*. اما اگر بخواهیم برای عکاسی سینما شاخه‌ی مشخصی در نظر بگیریم، به ناچار باید آن را زیر شاخه‌ای از عکاسی تبلیغاتی قلمداد کنیم؛ شاخه‌ای که وظیفه‌اش خوراک‌رساندن به جنبه‌ی تبلیغاتی سینماست. این تعریف جان مطلب را ادا نمی‌کند اما بخشی از مسئله را روشن می‌کند.

عکاسی سینما یکی از شاخه‌های عکاسی است که میان عکاسی مستند و تبلیغاتی گیر افتاده و راه فرار ندارد. اگر عکاسی سینما را با تقسیم‌بندی ساده‌تری در بطن خودش به دو بخش عکس صحنه و پشت صحنه قسمت کنیم، عکاسی صحنه همیشه این برچسب را به همراه دارد که نورش متعلق به مدیر فیلمبرداری است، صحنه‌اش را شخص دیگری چیده، و در نهایت همه‌ی عناصرِ موجود در صحنه نیز تحت کنترل کارگردان است و نتیجه‌اَش چیزی نیست جز ثبت لحظاتی از خود فیلم و حال و هوای آنچه روی پرده‌ی سینما رخ خواهد داد. اما شاید بتوان عکس‌های پشت صحنه را در شاخه‌ی عکاسی مستند گنجاند.

مستندنگاری از یک واقعه‌ی سینمایی برای شخص من نقطه‌ی عطفی محسوب می‌شود و این فعالیتی است که مرا وا می‌دارد تا در آن حوزه اندیشه کنم؛ ثبت لحظاتی از کار آدم‌ها؛ حتی سر صحنه‌ی فیلمبرداری.

* هستی‌شناسی تصویر عکاسی. آندره بازن. ترجمه‌ی محمد شهبا



• آمریکا | مهرنوش فطرت | ۱۳۹۶ |

Shauheen Daneshfar Crowded City | 2012

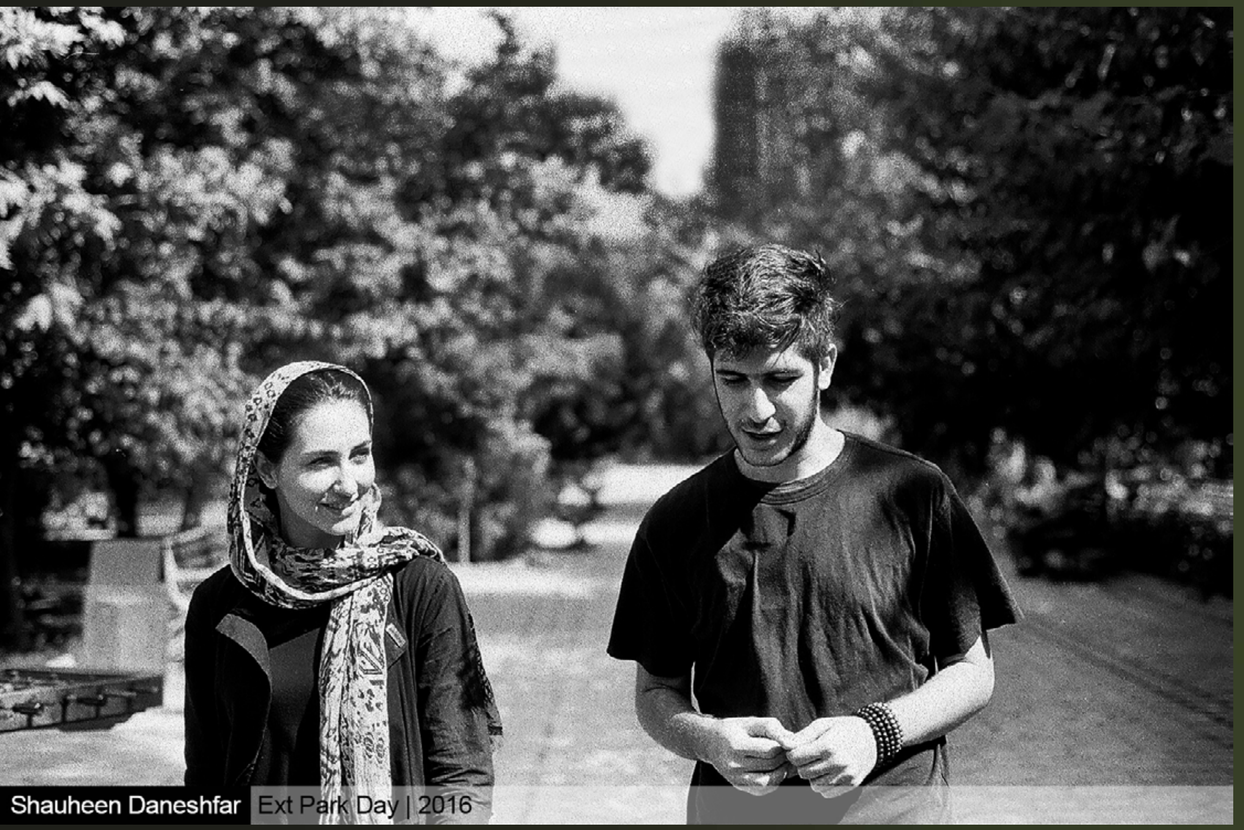
Shauheen Daneshfar Stay | 2016

Shauheen Daneshfar Fall 2016

Shauheen Daneshfar Madness | 2016

Shauheen Daneshfar Fall 2016

• جنون | رها امیرفضلی | ۱۳۹۵ |


Shauheen Daneshfar Ext Park Day | 2016

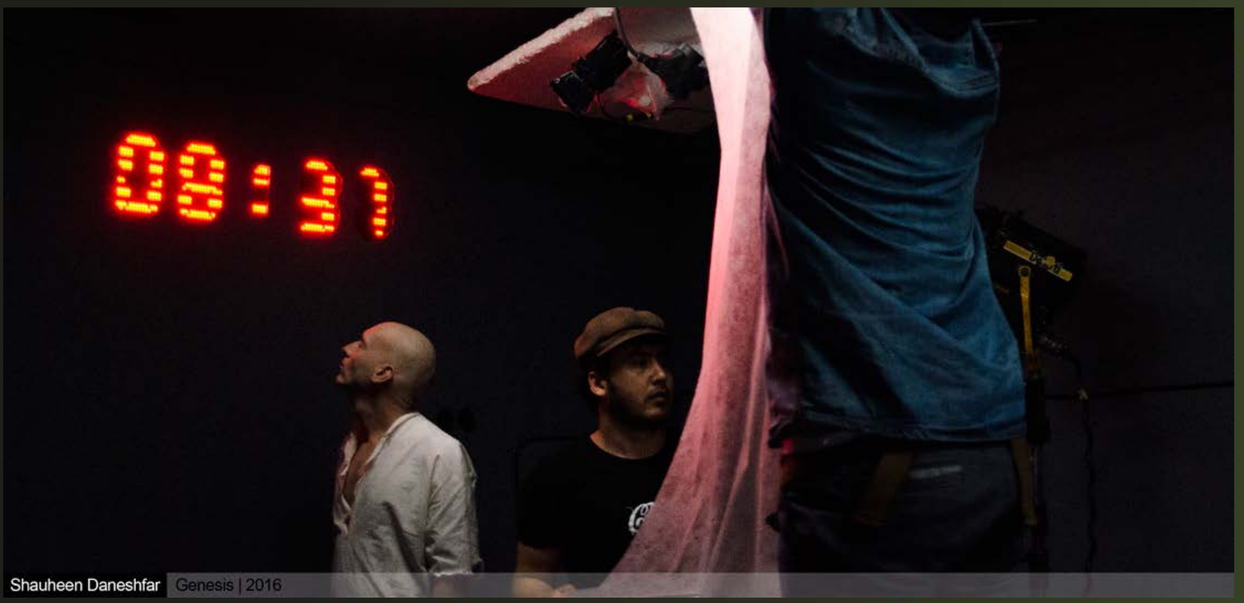
Shauheen Daneshfar Ext Park Day | 2016

• روز-خارجی-پارک | پیام غنی‌پور | ۱۳۹۵ |

Shauheen Daneshfar Elephant Shadow | 2017

Shauheen Daneshfar Elephant Shadow | 2017

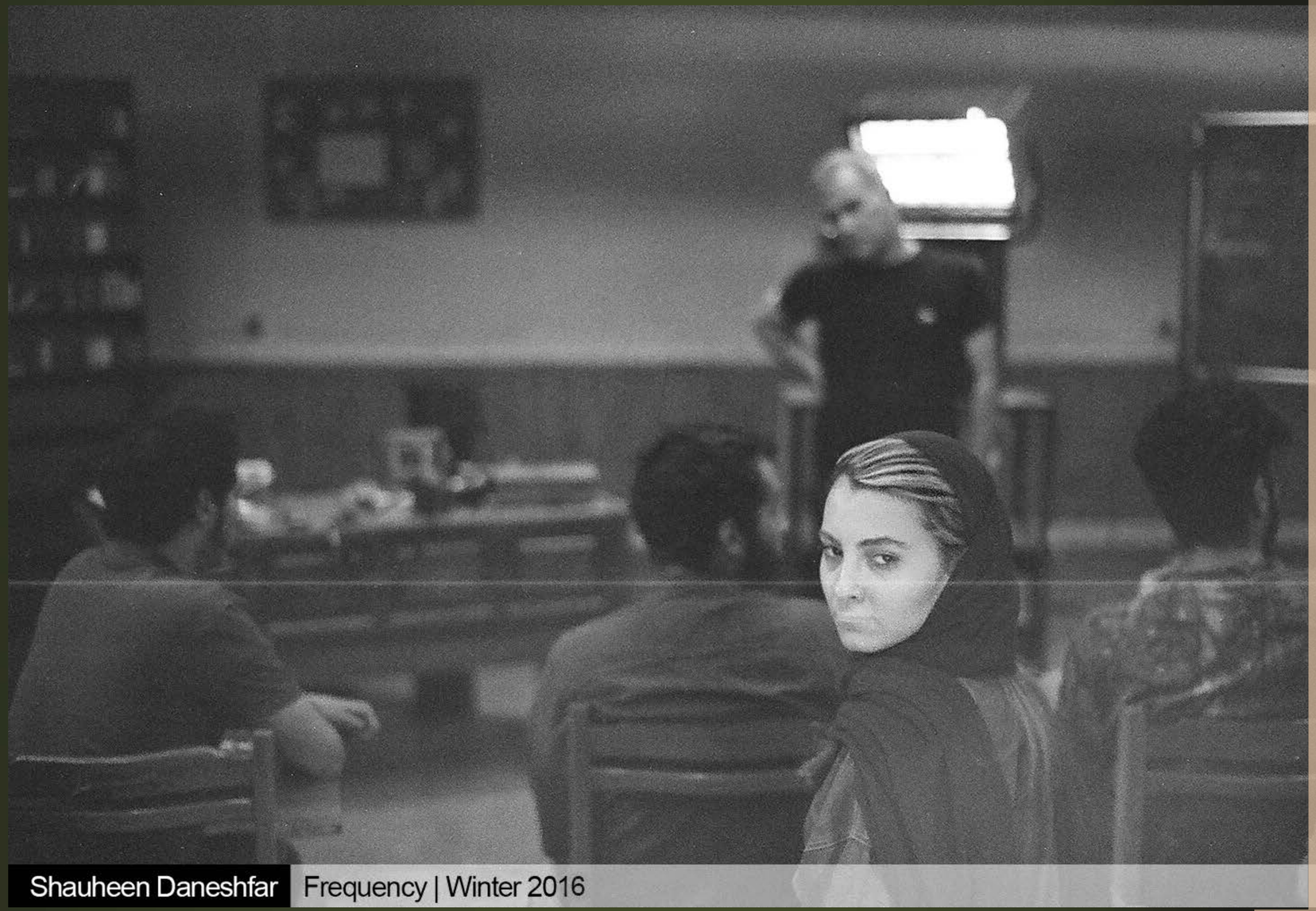
Shauheen Daneshfar Elephant Shadow | 2017



Shauheen Daneshfar Genesis | 2016

Shauheen Daneshfar Genesis | 2016

• سِفر | مجتبی پور عبدالله | ۱۳۹۵ |



• فرکانس | علیرضا قاسمی | ۱۳۹٤ |

• گذر | پوریا پیشوایی و امید شمس | ۱۳۹٤ |

Shauheen Daneshfar Scallop | 2014

Shauheen Daneshfar Scallop | 2014

• گوش ماهی | فرهاد طاهری | ۱۳۹۳ |

Shauheen Daneshfar Vow In The Sludge | 2013

Shauheen Daneshfar Vow In The Sludge | 2013

• میعاد در لجن | حسین فضائلی منش | ۱۳۹۲ |

• وقت ناهار | علیرضا قاسمی | ۱۳۹۵ |

Shauheen Daneshfar Finding Farideh | Fall-Winter 2015

Shauheen Daneshfar Finding Farideh | Fall-Winter 2015

• در جستجوی فریده | کوروش عطایی و آزاده موسوی | ۱۳۹۳ |

دست کم گرفته‌شده‌ترین بخش در جشنواره‌های فیلم جهان

نگاهی به انیمیشن‌های کوتاه مطرح سال ۲۰۱۶

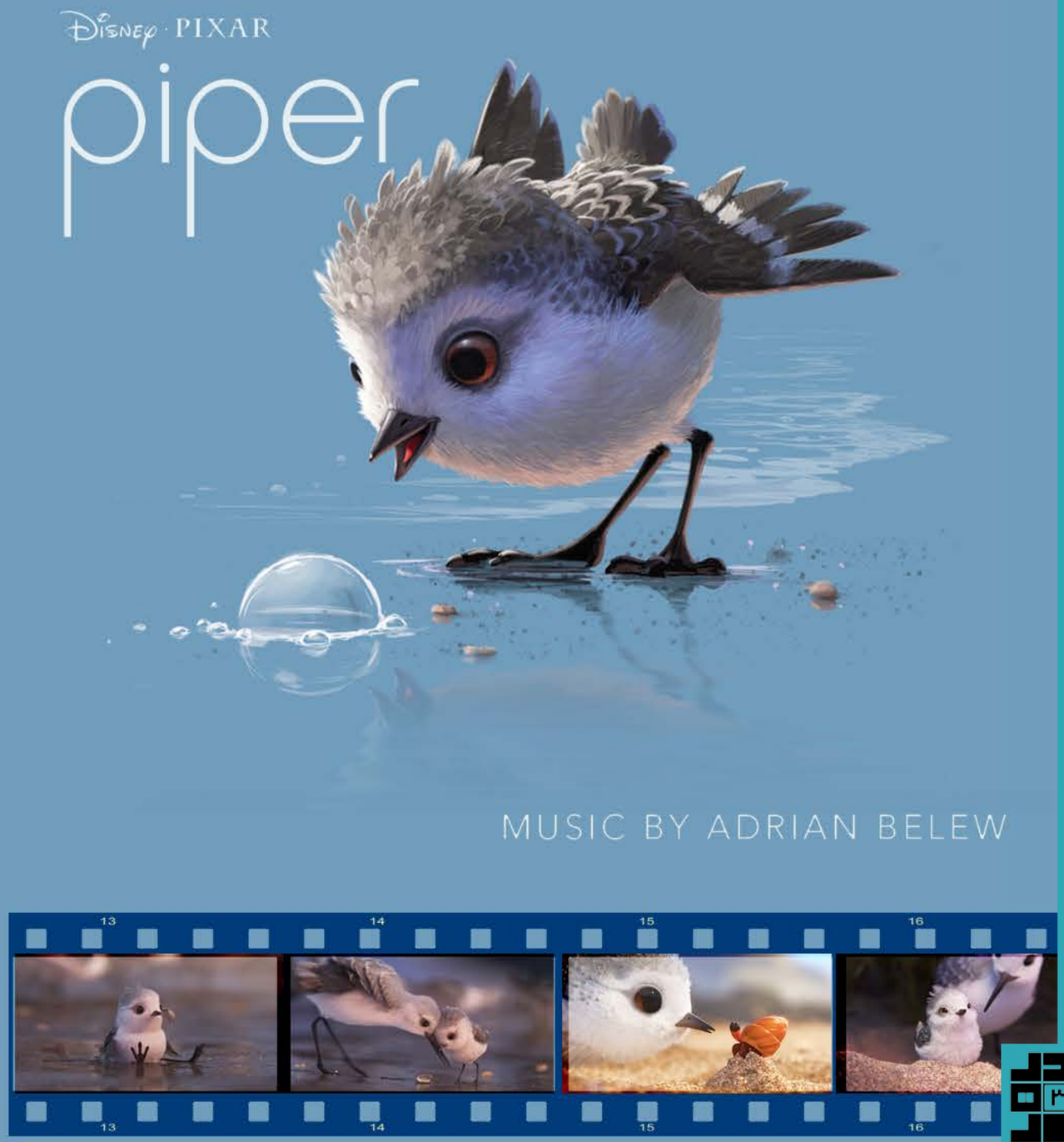
غزل عابدی
دانشجوی سینما

در میان فیلم‌های بلندی که هر ساله در جشنواره‌های مختلف نامزد جوایز متعددی می‌شوند و می‌توانند یک‌شبه نیمی از آنها را تصاحب کنند، معمولاً انیمیشن‌ها -که در برخی از این جشنواره‌ها تنها در یک بخش رقابت می‌کنند— نادیده گرفته می‌شوند؛ خصوصاً در صورتی که کوتاه باشند. با این شرایط، در بهترین حالت، ممکن است تعداد اندکی تنها به تماشای انیمیشن کوتاه برنده بسنده کنند. با این وجود، هر ساله انیمیشن‌های کوتاه زیادی ساخته و پرداخته شده و در جشنواره‌های گوناگون شرکت می‌کنند. در سال گذشته (۲۰۱۶) نیز انیمیشن‌های کوتاه زیادی منتشر و مطرح شد. در اینجا به بررسی پنج تا از آنان که در جشنواره‌های مختلف از جمله Annie و آکادمی نامزد بودند، می‌پردازیم.

Piper

آمریکا؛ Alan Barillaro و Marc Sondheime؛ محصول مشترک پیکسار و دیزنی؛ شش دقیقه

احتمالاً در بین این پنج فیلم، Piper ساده‌ترین داستان را داشته باشد. روایت پرنده‌ی کوچکی که می‌خواهد غذا پیدا کند. مفهوم اصلی مورد نظر غلبه بر ترس است. ترس مفهومی است که در قالب شخص یا چیزی ظاهر نمی‌شود، بلکه Piper با خودِ ترس می‌جنگد و این جنگ او را به تحول شخصیتی می‌رساند. «دنبال کردن تازه‌ها» ما را با ترس و غولی بزرگ -که اینجا خود را به شکل یک «موج» نشان می‌دهد- رو به‌رو می‌کند. این معنا و مفهوم بارها و بارها در سینما و ادبیات استفاده شده ولی آنچه Piper را ویژه



می‌سازد، ارائه‌ی چنین مفهومی در یک قالب بسیار ساده و روشن و حتی کودکانه است. ساختار کلی، همان ساختار سه پرده‌ای خودمان است که معمولاً آن را در قالب‌های بسیار پیچیده‌تر مشاهده می‌کنیم: فیلم‌های هالیوودی پر زرق و برق با کاراکترهای متعدد و پیچش‌های داستانی که معمولاً با بودجه‌های آنچنانی ساخته می‌شوند. ولی Piper به ما نشان می‌دهد که می‌توان قالبی عاری از این ظاهرسازی‌ها را داشت، ساختار داستانی این انیمیشن شش دقیقه‌ای همان الگوی ساختاری موجود در عظیم‌ترین فیلم‌های هالیوود را دنبال می‌کند؛ با این تفاوت که قهرمان ما یک جوجه‌ی کوچک و ضدقهرمان یک موج است. Piper در ابتدا از دهان مادرش غذا می‌خورد، مادرش از او می‌خواهد تا به دنبال غذا برود، آرام‌آرام متوجه موج می‌شود و از آن وحشت می‌کند؛ در ابتدا مقابله‌ای جزئی با آن دارد ولی اوج درگیری و بحران لحظه‌ای است که موج به او حمله می‌کند و این دفعه، به جای فرار، Piper به زیر موج می‌رود و در آنجا تحول شخصیتی او نیز شکل می‌گیرد و ما نقطه‌ی عطف دوم را شاهد هستیم. او با دنیای جدیدی مواجه می‌شود و به نوعی، نگاهی متفاوت به جهان و آن هیولای سابق -موج- پیدا می‌کند.

اما از نکات مهم در پرداخت Piper –که همان طور که از پیکسار/ دیزنی انتظار می‌رود، بسیار رئالیستی و به شدت دقیق و با جزئیات است- آن است که شما همواره در طی فیلم حضور دوربین را حس می‌کنید. تمرکز به کار رفته در ارائه‌ی ترکیب بندی‌ها بسیار قوی است و ما شاهد تغییر فوکوس همراه با تغییر زاویه هستیم گویی که از آن پرنده‌ی کوچک و صدف و خرچنگ و قطره‌قطره‌ی آب به صورت زنده و واقعی فیلمبرداری شده (در آثار پیشین پیکسار، چنین تلاشی را در WALL-E دیده بودیم). دقتی در پرداخت درست عمق میدان تصویر به کار رفته که گویی لنزی با محدودیت‌های خاص نیز در کار بوده.

در کل، Piper، انیمیشنی با لطافت بوده که تقریباً نظر هر منتقد و داوری که آن را دیده، به خود جلب کرده.

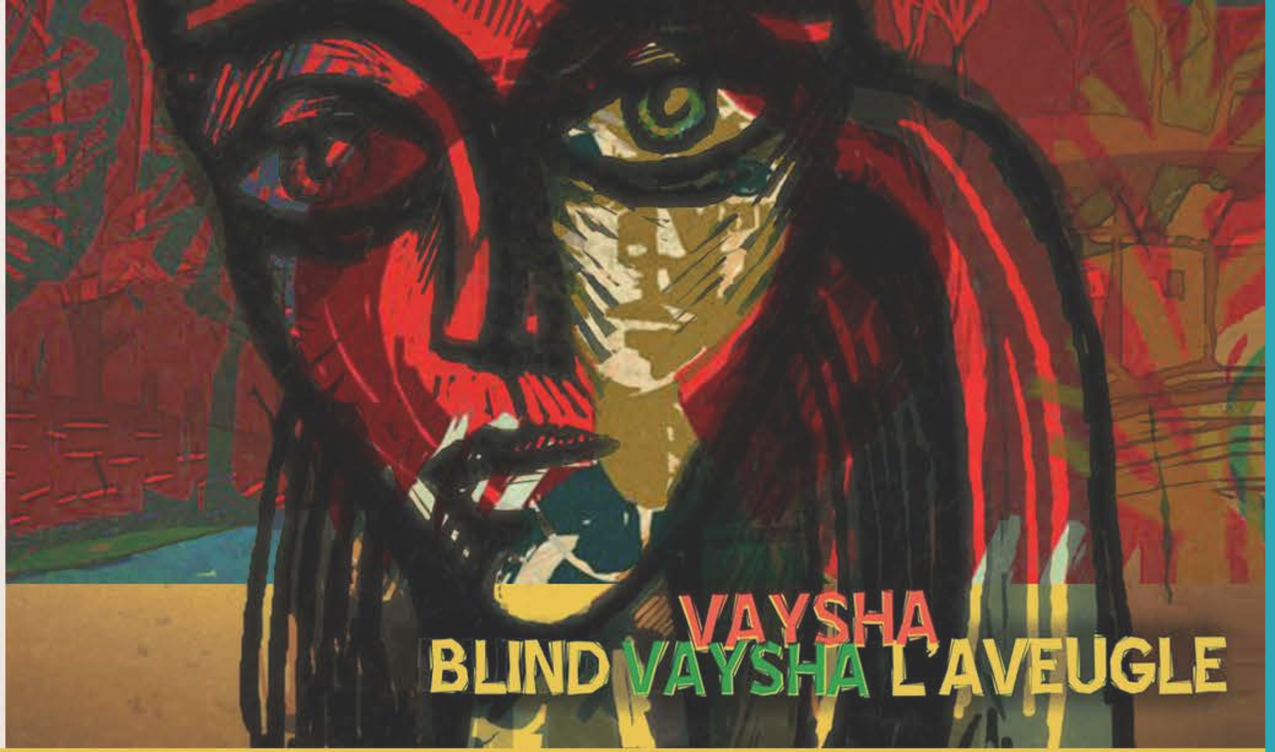
Blind Vaysha

کانادا؛ National film board of ؛ Theodore Ushev
Canada؛ هشت دقیقه

موضوعی خاص، با تکنیکی خاص. «وایشای نابینا» داستان دختری را روایت می‌کند که با قابلیتی عجیب متولد شده: با چشم چپ گذشته و با چشم راست آینده را می‌بیند. هنگام ظهر که به آسمان نگاه می‌کند، با چشمی غروب و با چشم دیگر طلوع خورشید را می‌بیند. هنگام نگاه به یک پیله، هم پروانه را می‌بیند و هم کرم را، اما خود پیله را نمی‌بیند. حتی توانایی دیدنِ گذشته‌های خیلی دور تا آینده‌های خیلی دور را نیز دارد: از قبل از تکامل انسان گرفته تا جهان صنعتی و ماشینی. آنچه وایشا نمی‌بیند، حال است.

اهالی روستا فکر می‌کنند که او گرفتار جادوی سیاه شده و سعی می‌کنند او را درمان کنند اما فایده ای ندارد. او نمی‌تواند مثل دیگران زندگی کند و در جواب مردی که به خواستگاری اش آمده نیز نه می‌گوید چرا که به جای یک مرد، در یک طرف یک پسر بچه می‌بیند و در طرف دیگر پیرمردی با سن پدربزرگش. وایشا تصمیم می‌گیرد یکی از چشم‌هایش را از بین ببرد تا از بین آینده و گذشته تنها یکی را ببیند، اما موفق به انتخاب نمی‌شود. آینده خیلی تاریک است و گذشته نیز نوعی اطمینان ناخوشایند را برایش به همراه دارد. تنها یک راه آن هم به صورت تئوریک برایش ممکن است: که آینده و گذشته به هم برسند و آن نیز نا ممکن است.

داستان، بسیار ساده و روان روایت می‌شود. جای استعاره و نماد نیست. عینی و رو بودن مفهوم تا حدی مخاطب را دچار شوک می‌کند. با معرفی کاراکتری از «ندیدن حال» صحبت می‌کند که به معنای واقعی کلمه «حال» را



«نمی‌بینـد». شـاید ابتدایی به نظر برسـد، ولی قطعـاً تعجب‌آور و غیـر معمـول – و البتـه شـجاعانه– اسـت و همیـن باعـث تأثیرگـذاری بـر مخاطـب می‌شـود.

تکنیـک ایـن انیمیشـن با چهـار انیمیشـن دیگرِ این نوشـته تفـاوت زیـادی دارد. این انیمیشـن با اسـتفاده از یک شبیه‌سـاز دیجیتـال، به شـکل چاپ دسـتی لینوکات سـاخته شـده. دلیل انتخـاب ایـن تکنیـک از زبـان خـود Ushev ایـن اسـت که «هیچوقـت مجبور نباشـم به عقـب برگردم. چون بـا لینوکات، وقتـی آن را حکاکـی می‌کنـی، رفتـه و دیگـر نمی‌توانـی آن را برگردانـی. این نوعـی از حسِ طبیعیِ غیر قابـل پیش‌بینی‌بودن را برایـم می‌سـاخت». او بیـن ۱۲۰۰۰ تـا ۱۳۰۰۰ طـرح بـرای ایـن کار آماده کرد و سـاخت نهایی اثر شـش ماه طول کشـید. بـه گفتـه‌ی خـودش فریم‌هـا بـه صـورت رنـگ محور نقاشـی شـده‌اند؛ در یـک لایـه قهوه‌ای‌هـا، در یـک لایـه نارنجی‌ها و در آخـر روی هـم قـرار گرفته‌انـد تـا حـس لینوکات دسـتی را بدهند.

Pearl

آمریکا؛ Patrick Osborne ؛

Google Spotlight Stories/Evil Eye Pictures؛ شش دقیقه

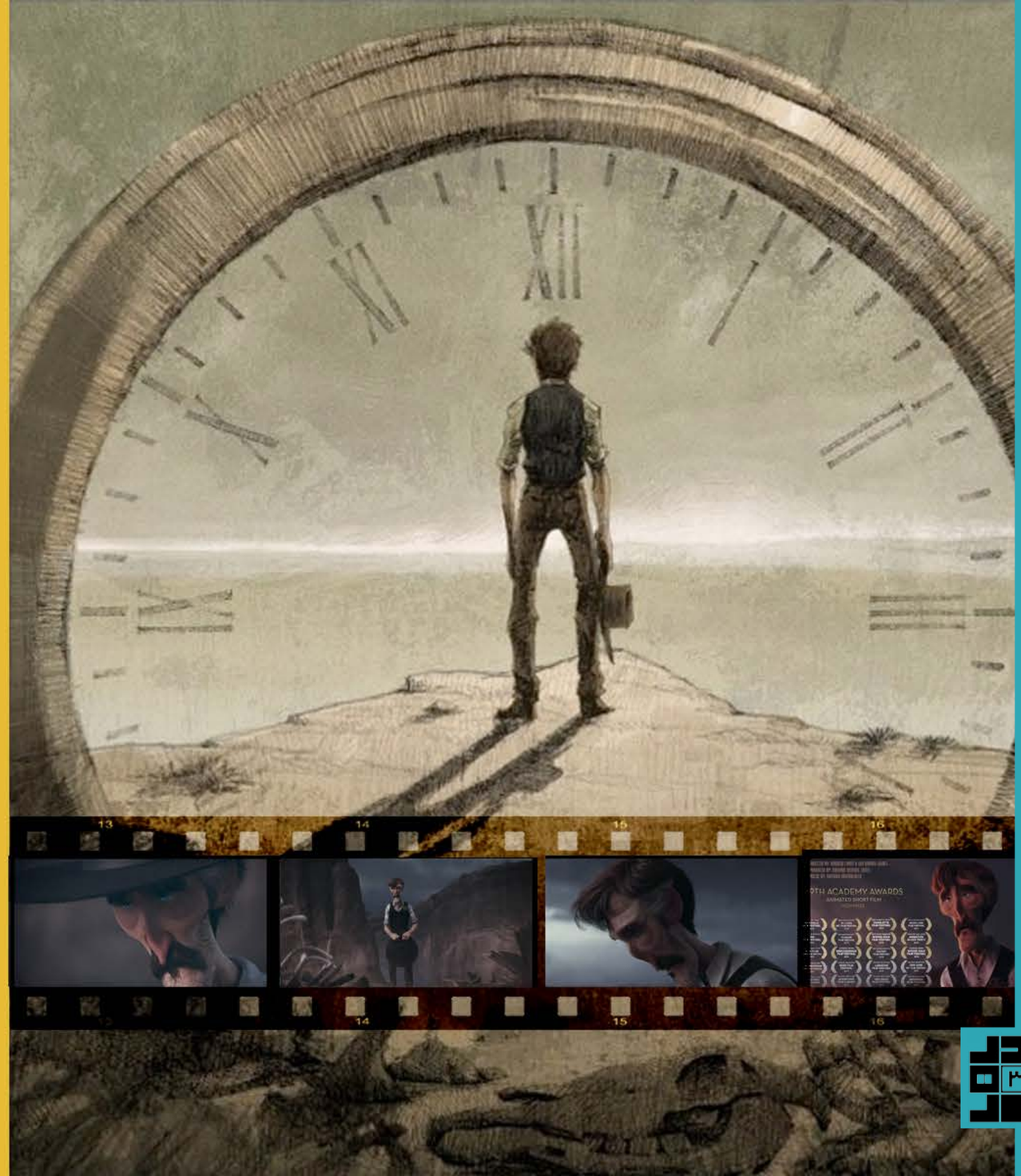
این فیلم بیشـتر به یک موزیک‌ویدیو شـباهت دارد تا یک فیلم کوتـاه. داسـتانِ کاملاً سـاده و صمیمی یک پـدر و دختر از کودکی دختـر تا بزرگسـالی او نمایش داده می‌شـود. زندگی آنهـا در جاده با سـاز و آواز می‌گـذرد و مـا بـا حـوادث گوناگون که هر کـدام نهایتاً ده ثانیـه طول می‌کشـند، مواجه می‌شـویم و عامـل پیونددهنده‌ی ایـن صحنه‌هـا آهنگـی اسـت که توسـط هم پـدر و هـم دختر در طـول فیلم خوانده می‌شـود. در حالی کـه Blind Vaysha درس اخـلاق می‌دهـد و Piper پـر از شـادی اسـت، Pearl ترکیبـی از هـر دو اسـت. شـادی‌ها، دور افتادگی‌هـا، دعواهـا، فقـر، سـرما، موسیقی و خنده.

امـا نکتـه‌ی برجسـته در مـورد Pearl ، این اسـت کـه این اثر اولیـن فیلـم واقعیت مجازی اسـت که نامزد اسـکار شـده. Pearl مخصوص برنامه‌ی Google Spotlight Stories سـاخته شـده تـا دیـد بیننـده را بـه ۳۶۰ درجه گسـترش دهـد. بنابراین گوشـی موبایل مناسـب‌ترین وسـیله برای تماشـای این فیلم است تا بتوان جای‌جـای ماشـین، مناظر بیرون و حتی آسـمان را هـم ببینید. اما علیرغـم هیجـان انگیزبـودن این تکنیـک، می‌تـوان گفت کمک چندانی به پیشـبرد داسـتان نمی‌کند و صرفاً یک تجربه به حسـاب می‌آیـد تـا یک لـزوم. با این حال، شـاید بـرای شـش دقیقه خالی از لطف هم نباشـد.

Borrowed Time

آمریـکا؛Lou Hamou-Lhadj و Andrew Coats ؛ مسـتقل؛ هفـت دقیقه

در ایـن هفـت دقیقـه‌ی خیره‌کننـده، مـا از حادثـه‌ای کـه سـالیان پیـش در زندگی یک کلانتـر رخ داده تا امروزِ او خبردار می‌شـویم. در طـول فیلـم بـا مونتـاژ فلش‌بـک «آن حادثـه‌ی دردناک و اشـتباهِ ویرانگر کلانتر» را با «نمای بسته از قدم‌های او بـرای جلـو رفتـن به لبه‌ی صخـره و کلـوزآپ از چهره‌ی در رنـجِ او» در زمان حال مواجه هسـتیم. ایـن مونتاژ خیره‌کننده از همـان دقیقـه‌ی اول نفـس را حبس می‌کند و نمی‌تـوان، بدون هیـچ زیاده‌گویـی، چشـم از روی صفحـه برداشـت. به سـرعتِ برق‌وبـاد مـردی را می‌بینیـم کـه بـا دردی عظیم قـدم به قدم بـه سـوی صخـره‌ای مـی‌رود، همـان صخـره‌ای کـه سـال‌ها —شـاید قرن‌هـا- پیـش، هنگامی‌کـه قصـد نجـات پـدرش از سـقوط از آن را داشـته، در ثانیـه‌ی آخـر، بـه صـورت اتفاقـی و غیرقابـل پیش‌بینـی موجب مرگش شـده و حـالا گویی جز آن واقعـه، چیـزی را زندگی نمی‌کند. بازایسـتادن سـاعت، درسـت در لحظـه‌ی حادثـه تا امروز، بیانگر عینی همین مسـئله اسـت. در واقـع مرحلـه‌ی اول یعنـی «فاجعـه» رخ داده و کلانتـر در مرحلـه‌ی دوم کـه «توقف زمان» اسـت، گیـر افتاده.



کلانتر خود را به لبه‌ی صخره نزدیک می‌کند. قدم به جلو بر می‌دارد و می‌افتد، ولی در آخرین لحظه به طور غریزی دست به تخته‌سنگی می‌گیرد و در زمین و هوا معلق می‌شود. در همان حال است که آن را می‌بیند: ساعتی که پدرش به او داده بود. همان ساعتی که ایستاد و او را در این مخمصه زندانی کرد. با دیدن عکس پدرش، در هم می‌شکند و شاید تنها راه خلاصی از این حلقه‌ی تکرار شونده، همین تجربه‌ی درد باشد. درد، تنها برای جلو رفتن و نایستادن. این مفهوم در دقایق بعد به طور عینی ثابت می‌شود: او ساعت را در آغوش گرفته، در برابر آن صخره‌ی مرگبار ایستاده و صدایی ظریف به موسیقیِ در حال پخش در پس‌زمینه اضافه می‌شود که صدای عقربه‌ی ساعت است. در واقع او مجبور ورود به مرحله‌ی سوم یعنی «درد» بوده تا بتواند رها شود. همانطور که خود Coats اعلام می‌دارد: «نمی‌خواستیم یک پاسخ مشخص، یک راه حل برای کنار آمدن با اندوه ارائه دهیم. خیلی از مردم با از دست‌دادن عزیزانشان دچار عذاب وجدان می‌شوند: «کاش بار دیگر آنها را می‌دیدم؛ کاش بیشتر به دیدن‌شان می‌رفتم. این داستان حالت اغراق‌شده‌ی همان وضعیت است. پایانی که می‌خواستیم راجع به مردی «ترمیم‌دیده» نبود. او هرگز ترمیم نمی‌یابد. اما تصمیم می‌گیرد با این درد به بقیه‌ی راه ادامه بدهد و آن را در زندگی خود حل کند».

با وجودی که این فیلم به تهیه‌کنندگی شرکت پیکسار ساخته نشده اما هر دوی سازندگان از کارکنان این شرکت‌اند و تأثیر شیوه‌ی نگاه پیکسار بر سازندگان را نمی‌توان نادیده گرفت. پیکسار به ساخت انیمیشن‌های «تاریک» مشهور است (البته این مسئله بیشتر ناشی از مقایسه‌ی آن با آثار کمپانی دیزنی است). آثاری چون Inside out، Wall-E، Up و یا حتی آخرین نسخه‌ی Toy Story به نحوی با درونمایه‌های تلخ دست‌وپنجه نرم می‌کنند، اما به قول تاشا رابینسونِ منتقد، این احتمالاً تلخ‌ترین دستاورد پیکسار است.

از داستان که بگذریم، تکنیک‌ها کاملاً به سبک پیکساری کار شده‌اند. وجود کاراکترهای حالت‌گرا و توجه شگفت‌انگیز به محیط اطراف و مدلینگ، حاکی از نزدیکی سازندگان به پیکساز است. اولین کلوزآپ از کاراکتر اصلی چنان با جزئیات است که چروک روی پوست، دوخت روی پیراهن و پرزهای جلیقه‌ی او را نیز مشاهده می‌کنیم. علاوه بر جلوه‌های بصری، موسیقی فیلم نیز در گیرایی آن بی تأثیر نیست که توسط Gustavo Santaolalla، آهنگساز مشهور فیلم Babel ساخته شده.

Pear Cider and the Cigarettes

کانادا و انگستان؛ Robert Valley؛ Massive Swerve Studios
۳۵ دقیقه

فیلم با سوبژکتیو راوی داستان (خود کارگردان، Robert Valley) آغاز می‌شود. او پس از باز کردن در خانه نامه‌ای از طرف دوستش، تکنو، می‌یابد که در آن گفته شده که هر وقت این نامه به دستش رسید، او مرده. حالا داستانِ تکنو را –که براساس واقعیت نیز است– از کودکی تا مرگ –تماماً با نریشن– شاهد هستیم.

تکنو پسر شکست‌ناپذیری است که در مدرسه از سمت دیگرِ زمین فوتبال گل می‌زند، با سرعت خارق‌العاده‌ای می‌دود و هرگز کم نمی‌آورد، هر مهمانی‌ای که بخواهد می‌رود و از همه چند قدم جلوتر است. اما در پی دو تصادف با موتورسیکلت، قدرت و سرعتش را از دست داده و از شرکت بیمه خسارتی هنگفت می‌گیرد که او را میلیونر می‌کند و بعد او تبدیل به یک الکلیِ می‌شود. نوشیدنی مورد علاقه‌اش Pear Cider است و دائماً سیگار می‌کشد. اعتیادش به الکل را تحت هیچ شرایطی کنار نمی‌گذارد، حتی وقتی مجبور به پیوند کبد می‌شود. روند طولانی پیوند کبد تکنو، شکست، تحلیل و اضمحلالش را شاهد هستیم. تکنو کبدش را پیوند می‌زند و حالا سراپا شخص دیگری شده. مردی شکسته که حتی از پرواز به تنهایی نیز وحشت دارد، نیازمند به مراقبت دائمی است و به قدری کوچک است که از هزینه‌ی عمل خود نیز دزدی می‌کند. بدن تکنو نهایتاً کبد را پس زده و تکنو می‌میرد.

داستان، داستانی ساده و احتمالاً تا حدی تکراری و کلیشه‌ای است. کم نبودند الکلی‌های لجبازی که خود را به نابودی

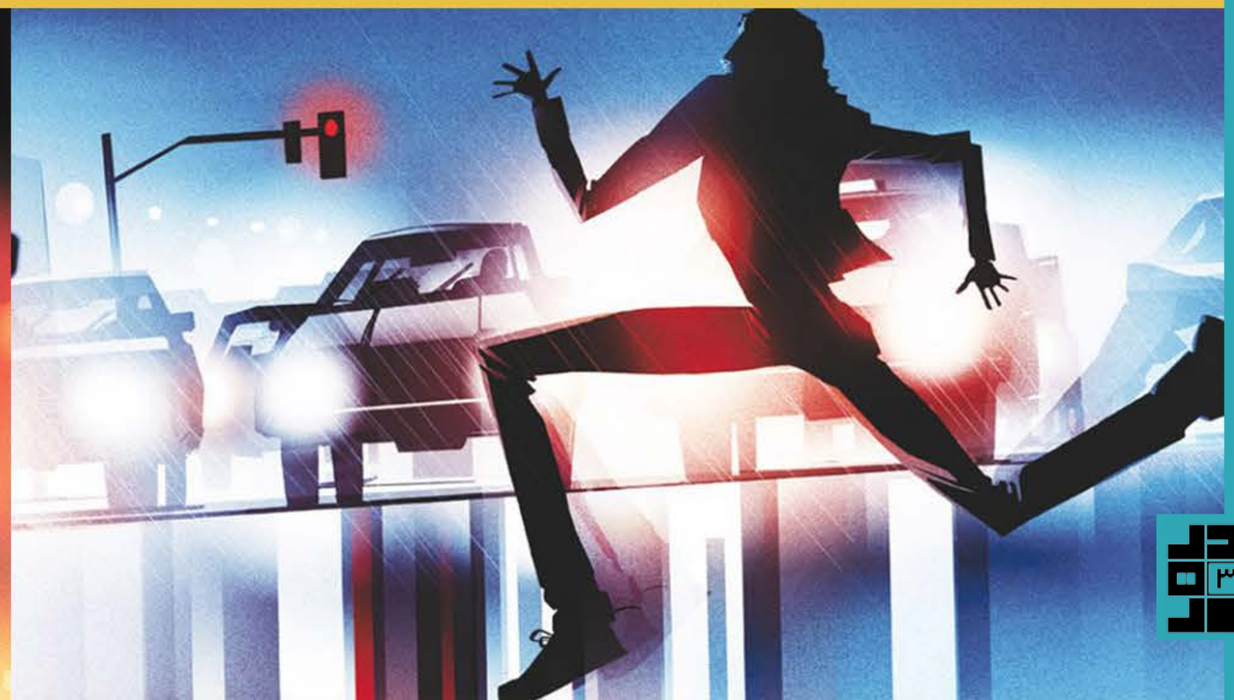
کشاندند. زمان این انیمیشن نیز نسبت به سایر انیمیشن‌های معرفی‌شده در این نوشته طولانی‌تر است.

اما پرداخت، بسیار ریتمیک و جذاب است و کاملاً کنترل‌شده داستان را عرضه می‌کند. رنگ‌های تیره، نورپردازی پر کنتراست، زوایا، طراحی برج‌ها و شهرها، چهره‌ی کاراکتر –خصوصاً تکنو، که چندین جا رسماً ترسناک جلوه می‌کند– و موسیقی، ما را به یک جهان کاملاً نئونوآر می‌برند که احتمالاً صدای خش‌دار و پر قدرت راوی نیز بر تأثیر آن می‌افزاید. همانطور که خود Valley می‌گوید، هیچ قصد نداشته تا یک خط داستانی ویژه خلق کند بلکه فیلمش را یک «مستند انیمیت‌شده» معرفی می‌کند که به نوعی ادای احترام به دوستش، تکنوی واقعی، بوده. البته ساختار غیر خطی روایت و انتخاب زمان بیان هر حادثه نیز خالی از لطف نیست، ولی Valley چندین بار بیان کرده که تمام تلاشش را به کار بسته تا کاملاً به واقعیت وفادار باشد و داستان تکنو را به نفع فیلم تغییر ندهد.

نکته‌ی دیگر آن است که داستان با وجود سادگی، نوعی حس آشنایی ناخوشایند را در ما ایجاد می‌کند: اضمحلال فردی که در ابتدا بیشتر از آن که یک «شخص» معرفی شود، یک «موجود شکست‌ناپذیر» بود. تا نیمه‌ی اول فیلم ما حتی چهره‌ی خود تکنو را هم نمی‌بینیم. مدح و ستایش‌هایی که در وصف تکنوی جوان می‌شود، معمولاً همراه تصویری از او به صورت سیلوئت و تعداد زیادی نمای Low Angle است: تکنو فقط دوست Robert Valley نیست؛ تکنو همه‌ی مخاطبان را در بر می‌گیرد. در مجموع، شاید ویژگی خارق‌العاده‌ای در Pear Cider and Cigarettes نباشد ولی جذابیتش را نمی‌توان انکار کرد. فضاهای اثر بسیار تأثیرگذار خلق شده‌اند و شما را با خود همراه می‌کنند. البته کارکرد آنها باعث می‌شود که خوشبختانه یا متأسفانه، این فیلم بیشتر به یک کامیکِ متحرک شباهت داشته باشد تا یک فیلم کوتاه انیمیت‌شده. نکته‌ی عجیب و جالب در مورد این انیمیشن آن است که تقریباً تمامی آن در برنامه‌ی Photoshop ساخته شده که البته بسیاری از انیماتورهای حرفه‌ای آن را نقص می‌دانند ولی خود جای تحسین هم دارد.

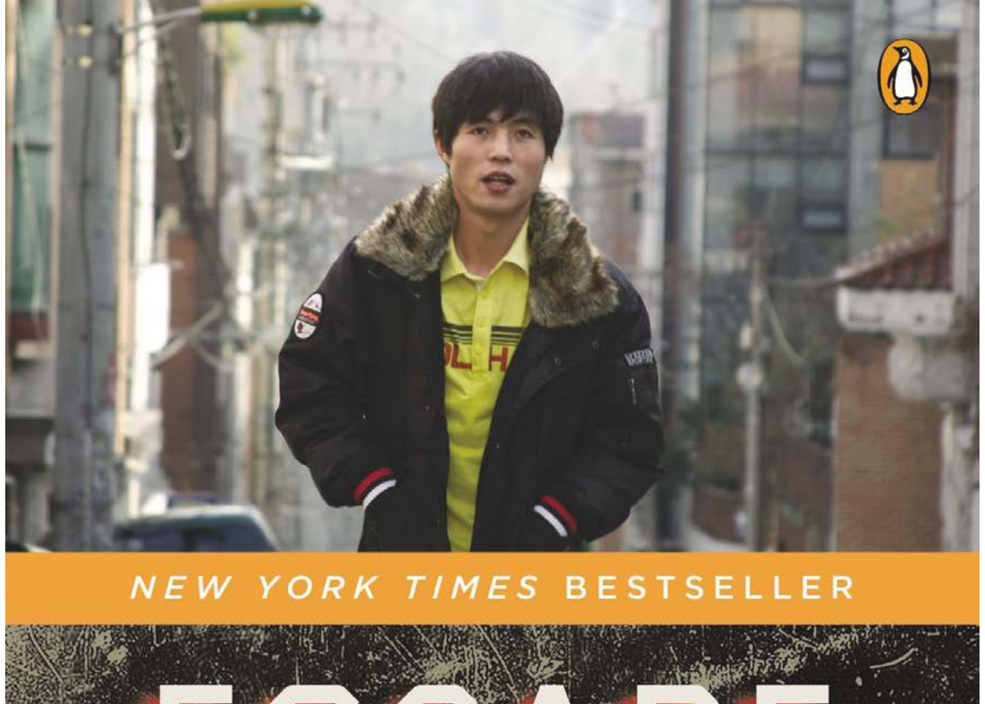
در آخرین پلان فیلم نیز می‌بینیم که کشیش خاکستر تکنو را بر لبه‌ی دره‌ای رها می‌کند و از قضا همان لحظه بادی می‌وزد و خاکسترها را به جنگل می‌برد. کشیش می‌گوید «حتی در مرگ هم من رو رها نمی‌کنی تکنو». فیلم به پایان می‌رسد و چند ثانیه پس از شروع تیتراژ پایانی صدایی را می‌شنویم که می‌گوید «من بُردم». نشانگر تفکر تکنو که خود را به نابودی کشاند و حتی در نابودی و نیستی‌اش هم خود را یک برنده می‌داند؛ یا شاید هم واقعاً یک برنده باشد.

■■■



ادبیات

LITERATURE



فرار از اردوگاه ۱۴

درباره‌ی ادیسه‌ی شگفت‌انگیز مردی از کره‌ی شمالی تا آزادی در غرب

بهار پژند
دانشجوی سینما

برای خارجی‌ها، کره‌ی شمالی بیشتر از این که یک کشور به حساب بیاید، یک شوخی بیمار گونه است. اطلاعات کمی که از مرموزترین دولت دنیا درز می‌کند، آزاردهنده و باورنکردنی است. یک مونارشی کمونیست، با قدرت هسته‌ای بی‌خاصیت که با بیگاری‌کشیدن از مردمش سر پا است. میزان سرکوب در حدی شدید است که حتی جرج اورول از به تصویر کشیدن آن در کتاب‌هایش شرم می‌کند. به نظر می‌رسد ۱۹۸۴ برای کره‌ی شمالی، نه در جایگاه یک رمان انتقادی، که به عنوان یک دستور کار استفاده می‌شود!

اما برای مردم کره‌ی شمالی، حکومت بی‌رحم و شوم خاندان کیم، تنها واقعیت موجود است. تا همین اواخر، گزارش موثقی از زندگی در این دیستوپیای قحطی‌زده در دست نبود. اما سال ۲۰۰۹ با انتشار کتاب "هیچ چیز برای غبطه‌خوردن" از باربارا دمیک، پناهندگانی که موفق به فرار از کره‌ی شمالی به چین و سپس کره‌ی جنوبی شده بودند، به حرف آمده و سرگذشت و شرایط سخت خود را در آنجا برای دنیا بازگو کردند. تابلویی که آنها از کره‌ی شمالی به تصویر کشیدند، شباهت زیادی به اردوگاه‌های کار اجباری گولاگ شوروی داشت.

اما فرار از اردوگاه ۱۴، گزارشی بسیار تلخ‌تر از گولاگی درون گولاگی دیگر است؛ اردوگاه/زندانی که در یکی از ایالت‌های دورافتاده‌تر این کشور عقب‌افتاده قرار دارد. این کتاب که توسط بلین هاردن، روزنامه‌نگار با سابقه‌ی آمریکایی نوشته شده، داستان شین دونگ هایو، تنها انسان به‌دنیا آمده در گولاگ که موفق به فرار از اردوگاه شده را حکایت می‌کند. همانند وحشت به‌وجود آمده توسط مائو و استالین، کره‌ی شمالی مجازات هرگونه جرمی علیه دولت را برابر با مجازات قتل می‌داند. بنابراین وقتی عموی شین، گناه کبیره‌ی فرار از کشور را مرتکب شد، خانواده‌ی او به حبس ابد محکوم شدند. با اینکه رابطه‌ی جنسی در اردوگاه جایز نیست، شین نتیجه‌ی یکی از نادرترین مجوزهای نکاحی بود که به عنوان جایزه به پدر و مادرش داده شد.

کودکی شین به انجام کار سخت نابخشودنی و بدون حقوق و یادگیری مهارت‌های زنده‌ماندن، مثل دله‌دزدی و خبرچینی گذشت. کارهایی که برای زندگی روزانه در اردوگاه لازم بود. شین همیشه در حال کتک‌خوردن و گرسنه بود. او نمی‌توانست به آینده‌ای دورتر از غذای بعدی‌اش که همان هم به سختی پیدا

می‌شد، فکر کند. وقتی شین تنها ۱۳ سال داشت، از نقشه‌ی فرار مادر و برادرش از اردوگاه باخبر شد. شین بر اساس غریزه‌ی به‌وجود آمده در شرایط اردوگاه، آنها را به نگهبان‌ها لو داد. مادر و برادرش ابتدا شکنجه و سپس جلوی چشمان او اعدام شدند. شین منتظر دریافت پاداش برای کار خوبِ انجام شده بود، اما در کمال تعجب او هم به زندان برده و شکنجه شد. چرا که او با دادن اطلاعات فرار مادر و برادرش به یکی از نگهبان‌ها، نگهبان دیگری را ناراحت کرده بود!

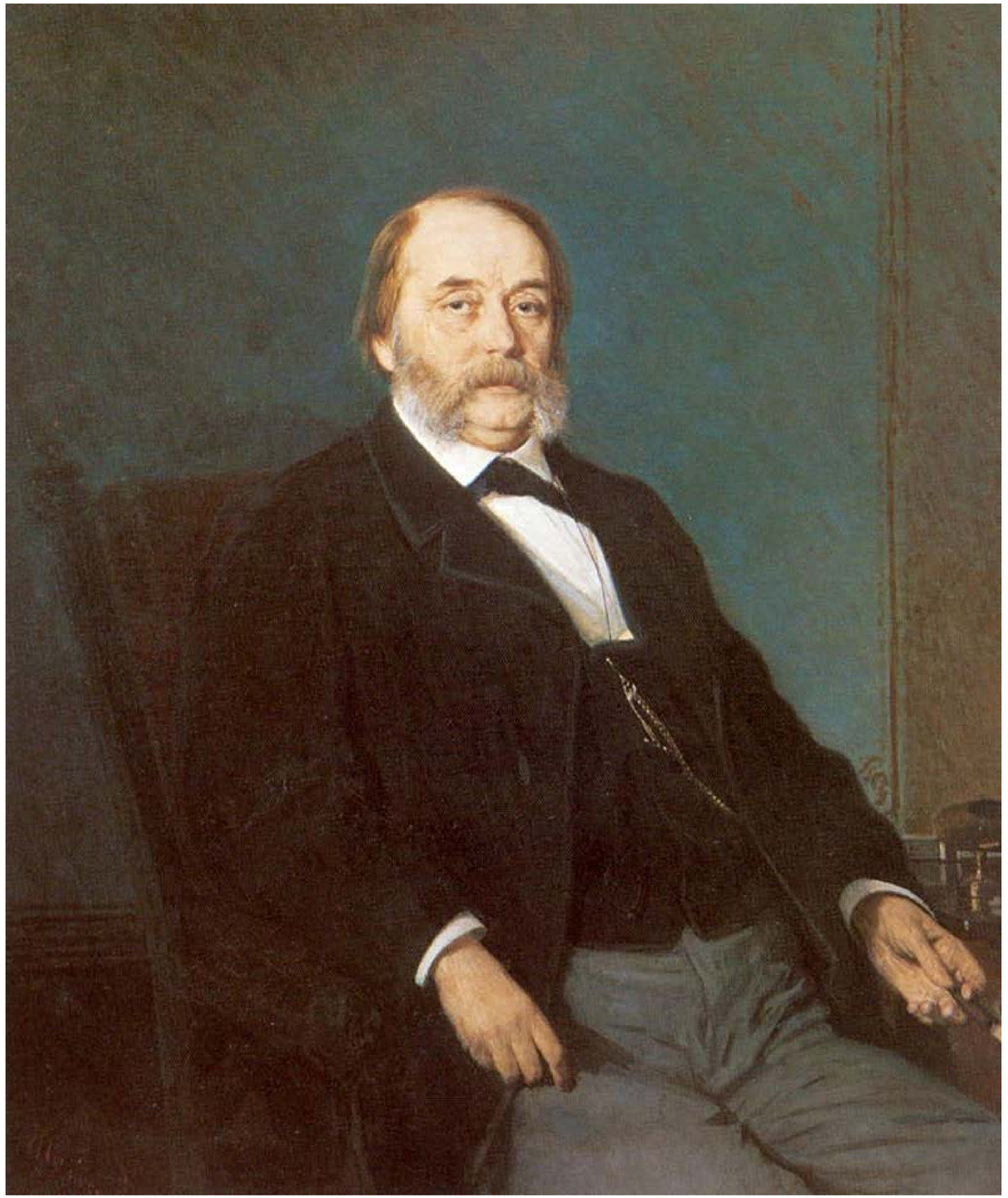
روایت این کتاب در به تصویر کشیدن درد و ناامیدی بی‌نظیر است. اما مسئله این است که شین در آن زمان احساس ناامیدی نمی‌کرد، چون ناامیدی نیاز به شناخت امید دارد. او روزهایی طولانی را در زندان سپری کرد تا روزی که با یک زندانی بزرگ‌تر از خود آشنا شد که کشورهای دیگر را دیده بود. از آن لحظه، فکر دنیای خارج از حصارهای الکتریکی و کره‌ی شمالی، از ذهن شین بیرون نرفت. آن دو نقشه‌ی فرار نه چندان دقیقی آماده کردند که تنها شین، با مقدار زیادی شانس، توانست جان سالم به در ببرد.

پس از فرار از طریق مرزهای چین و مواجهه با کار با دستمزد برای اولین بار، شین راه خود را به کره‌ی جنوبی باز کرد. البته این هم کار آسانی نبود، چون چین، بی‌اعتنا به ساده‌ترین مسائل حقوق بشر، پناهندگان را به کره‌ی شمالی برمی‌گرداند. در جنوب، مانند بیشتر پناهندگان، شین برای گرفتن اقامت، تلاش‌های بسیاری کرد. اما با وجود مقررات سخاوتمندانه‌ی دولت کره‌ی جنوبی برای پناهندگان، مردم آن، علاقه‌ی چندانی به مهمان نوازی از همسایه‌های شمالی خود نشان ندادند. شین برای مدتی، بی‌هدف اینجا و آنجا زندگی کرد، تا در آخر تصمیم به مهاجرت به آمریکا گرفت. با این که آمریکا از پناهندگان حمایت می‌کرد، شین باز هم موفق نشد برای خود جایگاهی پیدا کند. احساس مزمن و غیر قابل درمان عدم تعلق و جا به جا شدگی که حاصل زندگی در کره‌ی شمالی بود، او را رها نمی‌کرد. بازماندگان اردوگاه‌های نازی هم تا مدتی طولانی پس از آزادی از خاطرات اردوگاه در عذاب بودند، اما آنها حداقل از همبستگی گروهی و جایگاه معینی در تاریخ برخوردار بودند. چنین تسلی خاطری برای بازماندگان کره‌ی شمالی وجود ندارد. اول این که آنها پرورش یافته‌اند تا با یکدیگر رقابت کنند و دوم، همان‌طور که هاردن می‌گوید: در حالی آشویتس فقط برای ۳ سال وجود داشت، اردوگاه ۱۴ یک سلاخ خانه‌ی ۵۰ ساله است.

برای خیلی‌ها، فرار از اردوگاه ۱۴، کتابی است با نکات اخلاقی بسیار برای رستگاری! به هر حال با دانستن این همه رنج و سختی چه کاری می‌توان کرد؟ اما آگاهی از عمق عذاب مردم کره‌ی شمالی که از پیش‌پا افتاده‌ترین حقوق یک انسان هم برخوردار نیستند، شاید بعدها تبدیل به عهدنامه‌ای شود برای مقابله با بدبختی و گرفتاری آنها.

■برگرفته و برگردانی از دو مقاله در گاردین [مقاله‌ی اول] [مقاله‌ی دوم]

■■■



ابلوموف در صحنه‌ی تئاتر هنوز خواب است

بررسی رمان ابلوموف گنچارف و اقتباس از آن

ساسان فقیه
دانشجوی ارشد ادبیات نمایشی

این مقاله قصد دارد تا با نگاهی به رمان ابلوموف اثری از ایوان گنچارف و بررسی کیفیت دراماتیک آن، میزان موفقیت اقتباس مارسل کووِلیه از این رمان را مورد تحلیل قرار دهد. مارسل کووِلیه در سال ۱۹۶۳ نمایشنامه‌ای را بر اساس این رمان معروفِ قرن نوزدهمِ روسیه نوشته. در این پژوهش با نگاهی متفاوت به رمان ابلوموف سعی شده تا در دو سطح فردی و اجتماعی به مسئله‌ی ابلومُوویسم پرداخته شود. این تحلیل ورای شیوه‌ی توصیف گنچارف صورت می‌گیرد، درست در جایی که او عینیت‌گرایی صرفش در توصیف جزئیات را برای ذهنیت‌گرایی و خیال‌پردازی شخصیت اصلیِ رمان به کار می‌گیرد. و این شیوه‌ی پرداخت او نسبت به وقایع جهان داستان، ابلوموف را به عنوان اثری بسیار دشوار برای اقتباسِ نمایشی بدل می‌کند و از طرفی دیگر، درست همین نحوه‌ی روایت گنچارف در رمان، این اثر را در تاریخ ادبیات روسیه فراموش‌ناشدنی کرده.

میزان موفقیت مارسل کووِلیه در این اقتباس کاملاً به تلقی او نسبت به شخصیت ابلوموف در سطحی فردی و یا اجتماعی بستگی دارد. همچنین برای کمک‌کردن به روشن‌شدن دیدگاه فردی و اجتماعی نسبت به شخصیت ابلوموف به اختصار به بررسی فیلم "چند روز از زندگی ابلوموف" (۱۹۷۹) اثری از نیکیتا میخایلکف نیز پرداخته می‌شود.

ایوان گنچارف در آیینه‌ی ابلوموف

ابلوموف که مهم‌ترین رمان گنچارف است، مفهومی جدید به فرهنگ ادب جهانی افزوده. ابلومُوویسم واژه‌ای است برای بیان ویژگی‌های روانی شخصیت مبتلا به بی‌دردی درمان‌ناپذیر و بی‌ارادگی و ضعف نفس. این ویژگی‌ها ممکن است در جامعه‌ای به صورت بیماری مزمن و همه‌گیر درآید، چنان‌که از خصوصیات ملی آن جامعه بشود. این داستان به تحول رئالیسم روانشناختی در ادب روس کمکی ارزنده کرده و شهرتی جهانی یافته (سروش حبیبی، مقدمه‌ی رمان ابلوموف).

ایوان الکساندرویچ گنچارف در ماه ژوئن (ششم تا هجدهم) سال ۱۸۱۲ در سیمبرسیک (واقع در کنار ولگا) به

دنیا آمد. پدرش که بازرگانی فرهیخته بود، گنچارف را در هفت‌سالگی یتیم گذاشت و مادرش به یاری پدرخوانده‌ی او ترتیبی داد که فرزندش نخست در زادگاهش و بعد در یکی از بهترین مدارس مسکو درس بخواند. گنچارف در سال ۱۸۳۱ به دانشگاه مسکو وارد شد و به تحصیل زبان‌های خارجی و ادبیات پرداخت. او پس از پایان تحصیلاتش زندگی یکنواخت کارمندان دولت را اختیار کرد. ابتدا در فرمانداری سیمبرسک استخدام شد، اما بعد به سن‌پترزبورگ رفت و با سمت مترجم در اداره‌ی تجارت خارجی وزارت دارایی مشغول کار شد. گنچارف درباره‌ی خلق رمان معروفش ابلوموف می‌نویسد: «طرح این داستان را در ۱۸۴۸، و حتی پیش‌تر در ۱۸۴۷ ریخته بودم و آن را به صورت یادداشت‌هایی مختصر، روی هر کاغذی که به دستم می‌رسید، می‌نوشتم. مثلاً به جای جمله‌ای فقط به کلمه‌ای که شاخص آن بود، اکتفا می‌کردم. یا طرح کلی صحنه‌ای را با چند خط کوچک بر کاغذ رسم می‌کردم یا پاره‌ای تمثیل‌های مناسب را در گوشه‌ای می‌نوشتم و گام نیم‌صفحه‌ای را با خلاصه‌ای فشرده از شرح وقایع و بعضی منش‌های شخص داستان پر می‌کردم و از این قبیل. مقدار زیادی از این یادداشت‌ها را بر هم انباشته بودم اما داستان در ذهنم نوشته شده بود. گهگاه می‌نشستم و هفته‌ای را به نوشتن می‌گذراندم و یکی دو فصل را تمام می‌کردم و بعد باز کنارش می‌گذاشتم. قسمت اول داستان را در ۱۸۵۰ تمام کردم».

گنچارف سرانجام به سال ۱۸۵۹ نگارش ابلوموف را به پایان رساند و آن را چاپ کرد. البته که پیش از آن بخش‌هایی از این داستان به عنوان‌هایی چون «خواب ابلوموف» در نشریات روسی به چاپ رسیده بود. ایوان گنچارف در ۲۷ سپتامبر ۱۸۹۱ از دنیا رفت و شاهکار او، ابلوموف، در ادبیات روسی به عنوان اوج سرنمون (آرکی‌تایپ) پدید آمد که سال‌ها نویسندگان روس به پرداخت چنین شخصیتی قلم برداشته بودند.

داستان ابلوموف سراسر، از نظر شیوه‌ی بیان و نیز در توصیف‌های مفصل و بی‌شتاب تابع روحیه‌ی قهرمان آن است. جین هریسن، زبان‌شناس و منتقد ادبی قرن نوزدهم بریتانیا این نکته را به این صورت بیان می‌دارد: «گنچارف بی‌شک می‌خواسته مقاله‌ای بنویسد و نتیجه‌ی کارش داستانی بزرگ شده... او نیز مانند تورگنیف برای بیدار کردن روسیه از رخوت و خواب‌زدگی به نفوذ غرب امید بسته بود. اما... ابلوموف، با وجود عیب‌ها و سستی‌های مسلمش ما را سخت مجذوب می‌کند. به او "عادت" می‌کنیم. دوست می‌داریم حرف‌زدن‌اش را همچنان بشنویم. او صاحب خصالی خوشایند است. نجابت او را احساس می‌کنیم که انعکاس روان پاک اوست. این کتاب به آسانی ممکن بود مبتذل از آب در بیاید و حتی نفرت‌انگیز باشد، اما در همه حال اخلاقی است. بسیار لطیف و در عین حال واقعی. حتی شخصیت شتولتس اغراق‌آمیز نمی‌نماید. وقتی کتاب را خواندیم و فرو بستیم، خود را نه فقط به قدر یک درس اخلاق آسان با نتایج عملی آن در جهان واقعیات غنی‌تر می‌یابیم، بلکه می‌بینیم که زندگی واقعی را احساس کرده و زیسته و شناخته‌ایم.»

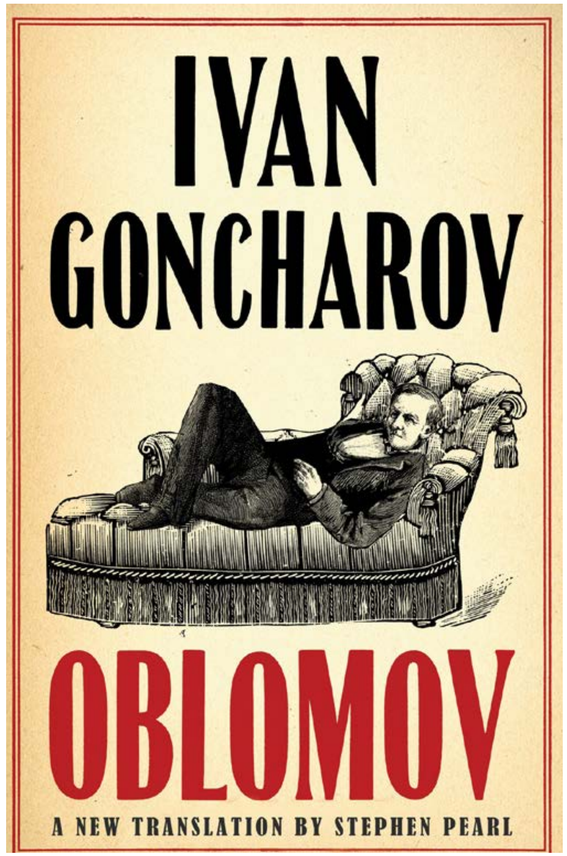
رمان ابلوموف

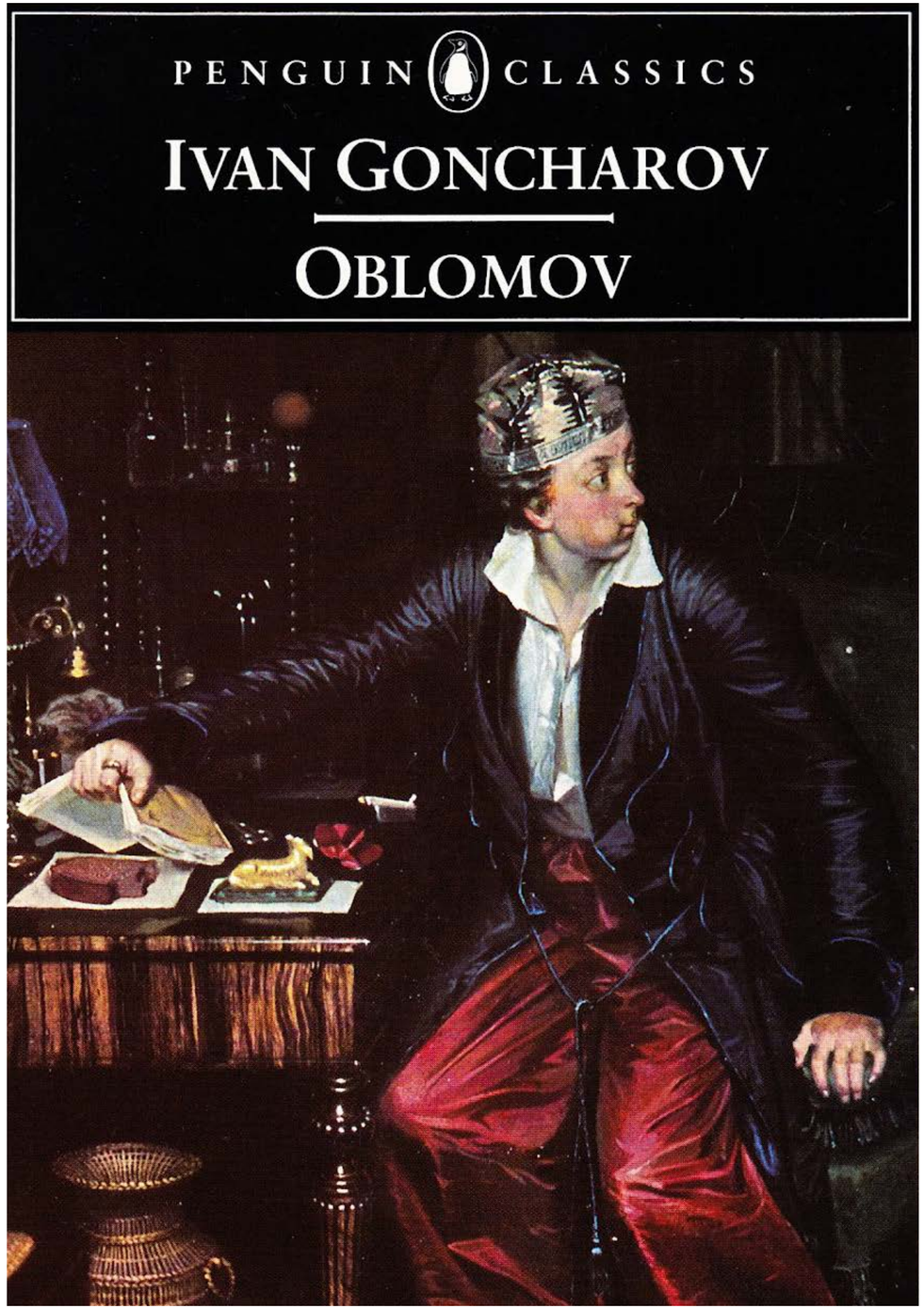
آبلوموف مردی میانسال و کرخت، از طبقه‌ی فئودال و با تفکری فیلسوف‌وار است که زندگی را در بطالت می‌گذراند و گنچارف در به تصویر کشیدن فضای رمان چنان موفق عمل می‌کند که بسیاری از خوانندگان، پیش از مطالعه‌ی کامل اثر، از آن دست می‌کشند. رمان گنچارف، تصویر کرختی و سستی و بی‌تفاوتی یک شخصیت در قالب یک شاهکار ادبی است. تا حدی که مخصوصاً در بخش اول رمان را بدل به یک اثر کرخت‌کننده و رخوت‌آور می‌کند.

کتاب از نظر داستانی به چند بخش تقسیم می‌شود: قسمت اول زمانی است که ابلوموف در بستر دراز کشیده و دائم می‌خواهد کاری بکند. گنچارف در این بخش، شخصیت اصلی را در حالتی که نمی‌تواند از رختخواب جدا شود و طرح‌هایش در سطح ذهنی و انتزاعی می‌ماند، به تصویر می‌کشد. گنچارف در به تصویر کشیدن این صحنه‌ها از زبان طنزآلودی بهره می‌گیرد. بهترین صحنه‌های طنزآمیز رمان، رابطه‌ی آبلوموف با نوکرش زاخار است که بسیار زیبا به تصویر کشیده شده. همچنین، طنزِ موقعیتِ کمرنگی به چشم می‌خورد که کسلی و سستی ابلوموف را خیلی بهتر به خواننده می‌نمایاند. بعد شتولتس، دوست آلمانی اوکه کودکی مشترکی با هم دارند، وارد می‌شود و تلاش می‌کند که وی را از رخوت خویش خلاص کند.

در بخش دوم رمان که سخن از عشق به میان می‌آید، از این رخوت کاسته می‌شود ولی با پایان تراژیک رابطه‌ی الگا و آبلوموف، این رخوت و سستی به بخش سوم اثر باز می‌گردد. قسمت دوم زمانی است که شتولتس او را با الگا آشنا می‌کند. او عاشق می‌شود، عشق دوطرفه می‌شود و شورانگیزترین سال‌های زندگی آبلوموف آغاز می‌شود اما ابلوموف با این عشق دوام بیاورد و ابلومُوویسم دوباره شروع می‌شود و بین آنها فاصله می‌اندازد تا اینکه الگا پی می‌برد که درباره‌ی او اشتباه کرده و آنها با چشمی گریان از یکدیگر جدا می‌شوند. هرچند که مدتی بعد او با بیوه‌ی صاحبخانه‌اش ازدواج می‌کند و به همان سبک زندگی ساکن و بیهوده ادامه می‌دهد.

دوره‌ی سوم او زمانی است که با زن صاحبخانه‌ی خویش ازدواج می‌کند و رؤیای او برای ساختن ملکی نمونه توسط شتولتس عملی می‌شود. او تن به زندگی‌ای محدود به عوام دوروبرش می‌دهد؛ تن به زندگی‌ای مُرده که هرکسی را به وادی مهیب دیوانگی می‌اندازد ولی فقط ابلوموف است که این زندگی را دوست دارد. در پایان ابلوموف می‌میرد و شتولتس که با الگا ازدواج کرده، بچه‌دار می‌شوند و علاوه بر اداره‌کردن ملک ابلوموف و الگا ده‌ها کار دیگر نیز انجام می‌دهد. ولی الگا هرگز نمی‌تواند ابلوموف را فراموش کند. الگا اکنون کدبانوی یک خانه‌ی اشرافی است، اما همیشه در پس فعالیت‌های روزانه‌اش و با وجود علاقه‌اش به شوهرش، نمی‌تواند یاد عشق کهنه را به فراموشی بسپارد و همواره خلائی را در خویش احساس می‌کند. خلائی که موجب می‌شود هیچ‌گاه از زندگی خویش، آن رضایتمندیِ ایده‌آل را نداشته باشد. گنچارف با مهارت کامل همه‌ی ملال زندگی را در خلال رمان جای داده؛ به همین دلیل است که بسیاری اعتقاد دارند که رمان در بعضی قسمت‌ها بیش از اندازه با توصیف‌های زیادی طولانی به نظر می‌آید. در صورتی‌که نمی‌توان با





قطعیت چنین حکمی صادر کرد بلکه شاید همه‌ی هدف رمان ریختن و انتقال روحیه‌ی زندگی آن زمان در بافت کلمات باشد. برای روشن‌شدن ارزش کار گنچارف و نحوه‌ی نگارش او در این اثر در ادامه با نگاهی به "بستر اجتماعی و سیاسی" رمان و شیوه‌ی "بیان ذهنی و عینی" اثر، به تحلیل ابلوموف می‌پردازیم.

بستر اجتماعی و سیاسی

لنین در سال ۱۹۲۲ در یکی از نطق‌های خود گفت که «روسیه سه انقلاب را از سر گذرانده، و هنوز ابلوموف‌ها باقی‌اند...» اشاره‌ی یک رهبر سیاسی همچون لنین به رمان و شخصیت ابلوموف در یک نطق رسمی نشان می‌دهد که این شخصیت تا چه اندازه برآمده از عمق واقعیت حاکم بر جامعه‌ی روسیه در زمان نگارش اثر بوده.

ایوان تورگنیف می‌گوید: «تا زمانی که حتی یک روس زنده است، ابلوموف هم در یادها زنده است».

تولستوی ابلوموف را «شاهکار بزرگ ادبی» می‌نامد و داستایوفسکی «زاده‌ی ذهنی سرشار و پویا» می‌خواندش. ویساریون بلینسکی هم این رمان را نخستین شکایت از نظم اجتماعی حاکم روس دانست و آن را شاهکار اصیل گنچارف و آینه‌ی خصوصیات جامعه‌ی آن زمان روس نامید.

دابرو لیوبوف در مقاله‌ای در سال ۱۸۵۹ می‌گوید: «در این داستان نمونه‌ی زنده‌ی یک روس امروزی با امانت و سختگیری بسیاری تصویر و در پیش نظر ما قرار داده شده. اساس تازه‌ی تحول اجتماعی ما به روشنی و متانت و بی‌ناامیدی، یا امیدهای ساده‌لوحانه، و در نهایت آگاهی و صداقت بیان شده. این اساس تازه عبارت است از "ابلوموویسم". این واژه کلید معمای بسیاری از پدیده‌های زندگی روسی است و به داستان گنچارف اهمیتی بخشیده که از اهمیت همه‌ی رمان‌های افشاگر و پرده‌برانداز بسیار بیشتر است. در صورت ابلوموف و در سراسر این ابلوموویسم چیزی دیده می‌شود که در تصویر هیچ نقاش و واقعیت‌نگار چیره‌دستی نیست. در این داستان حاصل زندگی روسی و نشان گذشت زمان را می‌بینیم».

درست همان‌طور که از اظهار نظرهای شخصیت‌هایی که نقل قول‌های آنها آورده شد، می‌توان دریافت که خیال‌پردازی و پندارباقی یک خصیصه‌ی روسی است. این خصیصه هرگاه به افراط میل کند، شکست اندوهباری پدید می‌آورد، ولی اگر تحت کنترل درآید و در واقعیت ریشه بدواند، برای ایجاد تصاویری واقعی از آینده و خلق شخصیت‌هایی کامل و پویا ضروری خواهد بود. و درست همان‌طور که نویسنده‌هایی چون تورگنیف، تولستوی و داستایوفسکی به آن اشاره کرده‌اند، می‌توان گفت که گنچارف این خصیصه‌ی روسی را به کنترل خود درآورده و توانسته از دل آن شخصیتی به نام ابلوموف خلق کند.

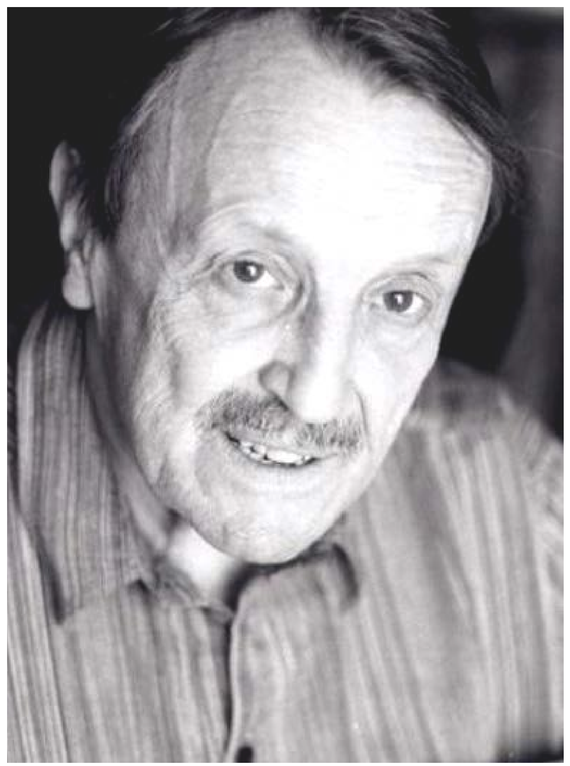
ابلوموویسم ، سوای خصلتی برخاسته از مناسبات طبقاتی، عارضه‌ی عموم روشنفکران و فرهیختگان برخی جوامع است و چنان به زندگی آنها گره خورده که بعضاً حتی دچار سقوط اخلاقی می‌شود (در گفتگوی بین پنکین و ابلوموف، و در جایی دیگر در گفتگوهای بین شتولتس و ابلوموف می‌توان بارقه‌ی چنین دیدگاه‌هایی را یافت).

خود گنچارف نیز در متن اثر مؤیدهای فراوانی را برای چنین برداشت مخاطب گذاشته. شخصیت ابلوموف بی‌تفاوتی و سکون عجیبی نسبت به پیرامون خود دارد که به نوعی این بی‌اعتنایی او نسبت به تمام آن چیزی است که در جهان در جریان است. ریشه‌ی این بی‌تفاوتی را می‌توان در عوامل خارجی پیدا کرد که باعث تحول ذهنی و عاطفی او شده. این عوامل خارجی به طور خاص وضعیت اجتماعی او است، درست همان‌طور که در متن رمان آمده: «او یک زاخار در خدمت خود دارد و سیصد زاخار دیگر در روستا». ایلیا ایلیچ (ابلوموف)

وضع اجتماعی‌اش را برای زاخار به این شکل توضیح می‌دهد: ««من و دیگران؟ من مدام به این در و آن در می‌زنم؟ من کار می‌کنم؟ من کم می‌خورم؟ من لاغرم؟ مَفلوکم؟ من چیزی کم دارم؟ کسی را ندارم که خدمتم را بکند؟ خدا را شکر در تمام عمرم یک بار خودم جورابم را به پا نکرده‌ام. من ممکن است نگرانی داشته باشم؟ برای چه؟ این حرف‌ها را من برای که می‌زنم؟ مگر تو خودت از بچگی از من پرستاری نکرده‌ای؟ تو همه‌ی این چیزها را خودت خوب می‌دانی. تو دیده‌ای که من در ناز و نعمت بزرگ شده‌ام. هرگز سرما و گرسنگی نچشیده‌ام. هیچ‌وقت تنگدستی نکشیده‌ام و برای امرار معاش کار نکرده‌ام و زیر بار کارهای حقیر معمول نرفته‌ام...»

نمونه‌های بسیار دیگری در سراسر متن این اثر مؤید نحوه‌ی تربیت و طبقه‌ی اجتماعی ابلوموف است که به چند نمونه از آنها اشاره خواهد شد: «زاخار، چنان که پیش از او دایه‌اش، جوراب و کفش پایش می‌کند و ایلیوشا که اکنون نوجوانی چهارده ساله شده ، کاری جز این ندارد که همچنان خوابیده، این یا آن پای خود را پیش ببرد و همین که چیزی به نظرش نادرست آید یا موافق میلش نباشد، همان پای خود را در بینی زاخار بکوبد و اگر زاخارکا از این حال ناراضی باشد و شکایت نزد والدین او ببرد، از مجازات شدیدتر آنها بی‌نصیب خواهد ماند... سپس زاخارکا موی او را شانه می‌زند و نیم‌تنه‌اش را به او می‌پوشاند و دست‌هایش را با احتیاط بسیار در آستین‌ها جا می‌دهد تا او زحمت بیش از اندازه نداشته باشد و به او یادآوری می‌کند که چنین و چنان کند، مثلاً هر روز پس از برخاستن صورتش را بشوید و از این قبیل... هرگاه ایلیا ایلیچ به چیزی احتیاج داشته باشد، فقط اشاره‌ای کافی است تا سه چهار خدمتکار برای ارضای خواسته‌اش بشتابند، یا اگر چیزی از دستش بر زمین افتد یا بخواهد چیزی را بردارد و دستش به آن نرسد، یا اگر بخواهد چیزی را از جایی بیاورد و به آن جانب بدود -زیرا طفل پرجنب‌وجوشی است و گاهی می‌کوشد که خود اقدام کند- فوراً پدر و مادر و سه خاله‌اش یکی از دیگری بلندتر فریاد می‌کشند که: کجا می‌روی؟ چه کار داری؟ پس واسکا و وانکا و زاخارکا چه کاره‌اند؟ آهای، واسکا، وانکا، زاخارکا، چرا آنجا ایستاده‌اید و تماشا می‌کنید. حالا صبر کنید تا نشانتان بدهم!... به این شکل است که ایلیا ایلیچ هرگز موفق نمی‌شود که کاری را خود برای خود بکند. او بعدها در می‌یابد که این شیوه‌ی زندگی بسیار راحت‌تر است و خود یاد می‌گیرد که داد بزند: آهای، واسکا، وانکا، فلان چیز را بده، بهمان را بیاور! نه این را نگفتم، آن را می‌خواهم، یالا زود باش!... اما گاهی این غم‌خواری‌های مهرآمیز والدینش برایش کسالت‌آور می‌شود. همین که بخواهد از پلکان پایین رود، یا در حیاط بدود یا جست و خیز کند، ناگهان ده صدا، پشت سرش بلند می‌شود که: یواش، مواظب باش، نگهش دارید، نگذارید بدود، زمین می‌خورد، مجروح می‌شود، صبر کن، بایست!... همین که در زمستان به فکر این می‌افتد که به دالان بدود یا پنجره‌ای را باز کند، باز فریادها بلند می‌شود: آهای، کجا می‌روی؟ چه می‌کنی؟ بیرون نرو، بگذار در بسته باشد، می‌افتی، سرما می‌خوری!... و ایلیوشا، غم‌زده در خانه زندانی می‌ماند و همچون گلی از مرزی دور در گلخانه نگهداری می‌شود و لای پنبه به آهستگی و حین تنبلی رشد می‌کند و بی‌دست و پا بار می‌آید. نیروهایش که می‌خواستند نمایان شوند، سرکوفته و پژمرده می‌شوند».

چنین فضای تربیتی که ابلوموف در آن رشد کرده، در آینده او را تبدیل به چنین شخصیتی کرده. کودکی که در آن هر نوع رفتاری در ناسازگاری آشکار با توانایی حفظ عزت نفس بوده، ابلوموف را به انسانی بی‌درد و ضعیف بدل کرده. او در کودکی به این عادت کرده که انتظارات نامعقول از اطرافیانش داشته باشد و قدرت محدودکردن خواهش‌های خود را در حدود امکانات از دست می‌دهد و دیگر توانایی نخواهد داشت که از وسایل موجود برای رسیدن به هدف‌های خود بهره ببرد. در نتیجه ابلوموف به محض برخورد با مانعی



که نیاز به تلاش شخصی او داشته باشد، درمی‌ماند و عاجز می‌شود. نیکیتا میخایلکوف، کارگردان روسی، در اقتباسی با عنوان "چند روز از زندگی ابلوموف" (۱۹۷۹) با نگاهی نوستالژیک به زندگی این شخصیت داستانی، روایت خود را در گذاری بین کودکی و اکنون ابلوموف به تصویر می‌کشد. میخایلکوف در این فیلم با نگاهی مستقل صحنه‌هایی را که هیچ‌گاه در رمان نبودند، در کودکی شخصیت به مخاطب نشان می‌دهد و بر این باور است که ریشه‌ی تمام مشکلات زندگی امروز ابلوموف در کودکی او نهفته. و شاید بتوان مهم‌ترین عیب امروز زندگی ابلوموف را از دست‌دادن معنای زندگی دانست. در جهان او هیچ‌کس از خودش نمی‌پرسد که چرا زنده است و یا زندگی چیست؟ تصور او از زندگی به همین سادگی است که خودش بیان می‌دارد: «این ساده‌دلان زندگی را چیزی جز آرمان آرامش و آسودگی نمی‌دانستند که گهگاه با اتفاقی ناخوشایند همچون بیماری یا زیان‌های مالی و نزاع‌ها و گاهی نیز کار مختل شود. آنها کار را همچون مکافات گناهان نیاکان تحمل می‌کردند و آن را دوست نمی‌داشتند و هر جا که می‌شد از آن می‌گریختند. و این گریز را مجاز و حتی لازم می‌شمردند».

ذهن ابلوموف از کودکی طوری شکل گرفته بود که هر اتفاقی را تنها در لحظه‌ی اکنون می‌دید؛ نقطه‌ای که در آن آرامیده بود یا به عبارتی دیگر، پیشینه و گذشته هیچ اهمیتی نداشت. زیرا او هیچ‌گاه رنج و زحمتی برای به دست‌آوردن چیزی متحمل نشده بود. این خصیصه‌ی ابلوموف حتی در انتزاعی‌ترین بحث‌ها و در آرمانی‌ترین و آسمانی‌ترین تخیلاتش نیز هویدا بود. او همواره در رؤیاهایش به دنبال آرامشی وصف‌ناپذیر بود،

بدون اینکه حتی لحظه‌ای از خود بپرسد که این رؤیا چگونه به دست خواهد آمد. ابلوموف مثل کوهنوردی بود که حتی لحظه‌ای به مسیر صعودش فکر نمی‌کرد و تنها خود را روی قله تصور می‌کرد. این نظام فکری در شخصیت ابلوموف رخوت و بی‌دردی پدید آورده بود که بی‌شک تنها تربیت و محیط پرورش او را می‌توان علت چنین رفتاری دانست.

بیان ذهنی و عینی

گنچارف صورت ظاهر و بیش از آن احوال باطن اشخاص داستان خود را با دقت زیاد وصف می کند و از ترسیم فضای زندگی و عمل آن هم غافل نمی‌ماند. نه فقط اتاقی را که ابلوموف در آن به سر می برد، بلکه خانه‌ای را هم که او در عالم رؤیا برای خود می‌سازد و نه فقط روبدوشامبری را که به تن دارد، بلکه لباس خاکستری‌رنگ و ریش پُرپشت و زبر و درهمِ نوکرش. نه فقط شیوه‌ی نامه‌نگاری او [ابلوموف] بلکه حتی جنس کاغذ و کیفیت مرکب نامه‌ای که مباشرش می نویسد، همه را شرح می‌دهد. و مهم این است که بر خوبی یا بدی اشخاص با کارهای آنها هیچ داوری نمی‌کند و هر گونه قضاوت بر آنها را بر عهده‌ی خواننده می‌گذارد (سروش حبیبی؛ فصل‌نامه‌ی سینما و ادبیات).

از لحاظ زیبایی‌شناسی و وجوه فنی ادبیات داستانی، منتقدانِ بسیاری ایوان گنچارف را به‌خاطر جذابیت روایت سرد در ظاهر بی‌اتفاق و کُند این رمان و خلق یک شخصیت فراموش‌نشدنی و نگاه جزئی‌نگر و دقیقش ستوده‌اند. از طرفی دیگر، گنچارف با مهارت کامل همه‌ی ملال زندگی را درخلالِ رمان جای داده؛ به همین خاطر بعضی از منتقدان اعتقاد دارند که رمان در بعضی قسمت‌ها سخن به گزاف گفته. در صورتی‌که این گونه نیست و همه‌ی هدف رمان ریختن و انتقال روحیه‌ی زندگی آن زمان در بافت کلمات است.

یک پرتو از زندگی می‌تواند در لحظه، همه‌ی ما را به خود مجذوب کند اما درست به یک آن حتی پیش از آنکه بخواهد اثری در حافظه و ذهن ما بگذارد، محو می‌شود. و درست بی‌درنگ در معرض پرتویی دیگر از زندگی قرار می‌گیریم و دوباره غفلت و فراموشی ما را در آغوش می‌گیرد. گویی که انگار به تعبیر دابرو لیوبوف، زندگی از روی سطح ذهن ما می‌گذرد. اما ابزاری که یک هنرمند خلاف انسان‌های دیگر در ذهن دارد، توان متوقف‌سازی زمان است. هنرمند می‌تواند در آن (لحظه) زندگی کند و بنا بر دریافت خودش کیفیت‌های خاص زندگی را نمایان سازد. به طور کلی هنرمندان در درک و دریافت متدوام خود از زندگی دست روی جنبه‌های خاصی می‌گذارند و این منجر به نادیده‌گرفتن چیزهای دیگری می‌شود که در آن لحظه حضور داشتند. اما این خصیصه در آثار گنچارف هیچ‌گاه پدیدار نمی‌شود. او به نوعی خالقی کاملاً دموکرات است که به تمام چیزهای

حاضر در یک لحظه اجازه‌ی حضور در درک و دریافتش را می‌دهد و در خلق اثرش نیز این رویکرد بسیار واضح است. او برای توصیفْ توجهش را به طور یکسان به روی هر چیزی معطوف می‌کند، و به صراحت می‌توان گفت که هیچ چیز در روایت نه او را به اندازه‌ای متأثر می‌کند که چیزهای دیگر را تحت‌الشعاع قرار ندهد و نه ذوق‌زده. این روش کار گنچاروف باعث می‌شود تا او به تمام جزئیات حتی کم اهمیت‌ترینشان با تمام خصوصیات بپردازد، کاری که داستان او را بیش از حد اعتدال کشدار می‌نماید. گنچاروف درست به همان اندازه که به ابلوموف می‌پردازد، به تمام شخصیت‌های رمان توجه می‌کند، از شتولتس و الگا گرفته تا زاخار و حتی از اشیای حاضر در داستان نیز نمی‌گذرد؛ مثل ربدوشامبر معروف ابلوموف و لباس خاکستری رنگ و ریش پرپشت و زبر و درهم نوکرش.

پس نمی‌توان در نگاه به این اثر تمام توجه را روی یک شخصیت یا المان معطوف کرد چون حیات هر یک بسته به حیات دیگری است.

این صبوری گنچارف در توصیف با جزئیات پیرامون حتی در ناپیداترین سطح رمان او یعنی توصیف شهر محل سکونت ابلوموف نیز پیداست. گنچارف بنای آن را نداشته که چیزی درباره شهر بنویسد اما نباید از خاطر برد که گنچارف قهرمانش را در سنت‌پترزبورگ قرار داده و او را از آن دسته از کوچ‌کنندگان به سنت‌پترزبورگ انتخاب کرده که از زندگی روستایی‌وار روسیه کنده شده و در شهری چون سنت‌پترزبورگ جای گرفته، دقیقاً به مانند بسیاری ساکنان دیگر این شهر. ابلوموف بار اول چنین به ما معرفی می‌شود که در آپارتمانش در خیابان گوروهوی در یکی از خانه‌های بزرگی زندگی می‌کند که در آن ساکنان بسیاری زندگی می‌کنند.

تصویری که گنچارف از سنت‌پترزبروگ در ذهن دارد، توأم با ترس ابلوموف از بی‌پولی است و از طرفی دیگر این شهر را جایی برای درست زندگی‌کردن نمی‌داند، به نوعی اصالت زندگی روستایی را در برابر زندگی شهری قرار می‌دهد. این تصاویر هم از خلال ملاقات ابلوموف با مجموعه متنوعی از شهروندان و کارمندان شهری سنت‌پترزبورگ، سوسیالیست‌ها و قاچاقچیان این شهر در چند فصل اولیه‌ی رمان شکل می گیرد. این فصل‌ها در نهایت در فصلی که با عنوان رؤیای ابلوموف نام گرفته، و فصل درخشانی است و در پی آن می‌آید، موازنه می‌شوند. این قطعه‌ی شاعرانه در اصل همان‌طور که پیش‌تر عنوان شد، حدود ده سال قبل از آن به صورتی جداگانه قبل از انتشار رمان به چاپ رسیده بود. خانواده‌ی ابلوموف در آرامی و به صورتی قابل پیش‌بینی می‌زیستند و از قواعد اخلاقی تیره و تاری تبعیت می‌کردند که محصول نسل پدر ایوان ایلیچ بوده و این هم خواننده را به یاد ابلوموفکا می‌اندازد، جایی که زندگی در آن به مثابه رودخانه‌ای آرام است و همه چیز مهیاست که بنشینی و به پشتی صندلی‌ات تکیه دهی و ساحل آرام را بنگری. رؤیای ابلوموف در اصل بازگشت به خانه‌ی کودکی است که در آن رشد یافته؛ حومه‌ای دلپذیر با زندگی طولانی در آن که مرگ به آرامیِ خواب در آن می‌غلتد. فرایند خلاقه‌ی گنچارف موازیِ و همسو با وابستگی ابلوموف به توهمات است. همان‌طور که کنت ای هارپر می‌گوید، این امر سبب می‌شود که شخص ابلوموف «بر روایت داستان حاکم باشد». گنچارف به جای آن‌که بگذارد صحنه‌ها و تصاویر خودشان با خواننده صحبت کنند، خود اوست که با بیان جزئیات و توصیف‌هایش با خواننده صحبت

می‌کند، به طوری که کل تصویر داستان را می‌شد با خیال‌پردازی‌های ابلوموف ترسیم کرد.

درست همان‌طور که پیش‌تر درباره‌ی دیدگاه بی‌طرفانه‌ی گنچارف در این اثر صحبت کردیم، رمان ابلوموف او را می‌توان زنجیره‌ای از تصویرهایی ملال‌آور دانست. گنچارف در روایت این داستان تماماً سعی در توصیف بیش از حد جزئی وقایع و تصاویر پیرامون دارد که اثر او را به تقریب زیادی به یک رمان عینی تبدیل می‌کند. اگر عینیت‌گرایی گنچارف در این اثر را از او بگیریم و تنها بر کنش‌های بین شخصیت‌ها تکیه کنیم، ابلوموف از یک رمان قطور هشتصد صفحه‌ای تبدیل به یک اثر صد صفحه‌ای خواهد شد. شخصیت ابلوموف به عنوان یک آرکی‌تایپ یا سرنمون برای جامعه‌ی ادبی روسی چندان بیگانه نبود. چرا که پیش‌تر در آثاری مثل "یوگنی آنگین" پوشکین، "قهرمان دوران" لرمانتف و "رودین" تورگنیف با شخصیت‌هایی ابلوموف‌وار حضور داشتند. شخصیت‌هایی که درست مثل ابلوموف سکون و بی‌اعتنایی اولین و بارزترین ویژگی آنها بوده. شخصیت‌هایی که هیچ‌گاه عادت به کردن هیچ کاری را نداشتند و اینکه هرگز نمی‌توانستند بدانند که چه کاری را می‌توانند انجام دهند. رویه‌ای که منجر به خیال‌پردازی می‌شود، زندگی‌کردن در رؤیایی که هیچ مانعی در برابر راه شخصیت نیست و هیچ کشمکشی صورت نمی‌گیرد. این انقیاد روحی ابلوموف شاید جالب‌ترین جلوه‌ی شخصیت و سراسر زندگی او باشد. ابلوموف در زندگی واقعی‌اش همواره از تمام موانع فرار می‌کند و این گریز او مانع از شکل‌گیری هر نوع کشمکش و کنشی پیش‌برنده می‌شود. اساساً در اثری که گنچارف خلق کرده، بی‌تصمیمی بلای جان شخصیتش است؛ پس با تقریب خوبی می‌توان گفت که کنش به معنای عنصر پیش‌برنده‌ی روایت در این اثر حضور ندارد. و اما عینیت‌گرایی گنچارف به مفهوم این نیست که اثرش بستر مناسبی برای به تصویر کشیدن داشته باشد (به مفهوم انتقال به رسانه‌ی تصویری)؛ بلکه این عینیت‌گرایی و توصیف‌های بی‌حد و اندازه‌ی او دقیقاً تنها برتری این اثر نسبت به ابلوموف‌های مشابه تاریخ ادبیات روسیه است. برای اقتباس و انتقال این اثر به رسانه‌ی تئاتر و یا سینما درست همانطور که ارسطو کنش را عامل جلوبرنده‌ی درام دانسته، نمی‌توانیم صرفاً به توصیف‌ها و تصویرهای ملال‌آوری که گنچارف ساخته، بسنده کنیم. عینیت‌گرایی گنچارف کاملاً رویکردی منحصربه‌فرد برای اوست، روشی که ابلوموف را تنها مختص رسانه‌ی ادبیات می‌کند و اما کسی که دست به اقتباس از چنین اثری می‌زند، چگونه می‌تواند ملال را از لای کلمه‌هایی که تصویر می‌سازند، بیرون بکشد و به روح و ذهن مخاطب تزریق کند؟ آن‌هم درست جایی که سنگ‌بنا و واحد خلق برای هنرمند تصویر است. شاید تشبیه مشابه برای این کار این باشد که از کسی بخواهیم رمان ابلوموف را طوری بازنویسی کند که جای هر جمله یک کلمه بگذارد که درست همان

حس را برای خواننده ایجاد کند.

در بخش دوم رمان ابلوموف، ایوان ایلیچ به واسطه‌ی دوستش شتولتس با بانویی زیبا به نام الگا روبرو می‌شود و زندگی او در پیکار تن به تن با عشق قرار می‌گیرد. گنچارف در این بخش ابلومُوویسم را به آزمون عشق می‌برد تا راه نجاتی برای شخصیت کرخت و بی‌حال داستانش باشد. و اما در این قسمت از رمان، دیگر تنها چیره‌دستی گنچارف در به تصویر کشیدن شخصیت ابلوموف نیست که باعث تحسین او می‌شود بلکه پرداخت شخصیتی به نام الگا با تمام ظرایف و جزئیات نشان از احاطه‌ی بالای نویسنده به یک شخصیت زن را دارد. تحلیل روانی گنچارف از شخصیت الگا، از حیث تطابق با حقیقت و ظرافت حیرت‌آور است. الگایی که گنچارف خلق می‌کند، از نظر رشد فکری و تصویر آرمانی در سطح بالایی قرار دارد و این بدیهی است که چنین دیدگاهی صرفاً از یک نگاه مردانه به متن و شخصیت می‌آید، البته که بسیاری از خوانندگان زن نیز با چنین دیدگاهی نسبت به شخصیت الگا موافق بوده‌اند. صداقت فوق‌العاده، سادگی منطق و همیاری بی‌بدیل ذهن و قلب الگا، خواننده را چنان به وجد می‌آورد که انگار چنین زنی امکان وجود روی زمین را ندارد. دنبال کردن رفتار این شخصیت در طول داستان، صداقت الگا نسبت به خودش را چنان در دیدگاه ما می‌نماید که اصلاً به نظر نمی‌رسد که او شخصیتی مصنوع و مخلوق نویسنده است، بلکه گویی زنده است و در پیرامون ما زندگی می‌کند. سبک زندگی او با ابلومُوویسم ی که ایوان ایلیچ پی گرفته، در تضاد است و شاید کلمه‌ای که باعث به آتش‌کشیدن و از بین‌رفتن این ابلومُوویسم باشد، از دهان او بیرون بیاید. این کورسوی امید خواننده‌ای که با رخوت از میان زندگی سست و ساکن ابلوموف در بخش اول گذشته را ناگهان به وجد می‌آورد. الگا ابتدا به آبلوموف دل می‌بازد و به او و امکان تغییر خلق و خویش ایمان می‌آورد. در تلاشی طولانی و سرسختانه برای به حرکت‌درآوردن زندگی این مرد تلاش بسیار می‌کند و حتی رنج می‌کشد. الگا هیچ‌گاه حاضر نیست بپذیرد که درد ابلوموف علاج‌ناپذیر است و در راه درمان او از هیچ کاری سر باز نمی‌زند. حتی به موازین اخلاقی و سنتی حاکم بر آن دوره که محدوده‌ی رفتاری برای یک دوشیزه در نظر می‌گرفت، اعتنایی نمی‌کند. به تنهایی و بی‌آنکه به کسی خبر دهد، به دیدن او می‌رفت و بر عکس همواره این ابلوموف بود که خدشه واردشدن به آبرو و نیک‌نامی‌اش می‌ترسید. الگا با صبر و نکته‌بینی رگه‌های نادرست شخصیت ابلوموف را تشخیص می‌دهد و بر آن دست می‌گذارد. برای نمونه در جایی که ابلوموف با نوشتن نامه‌ای به الگا بیان می‌کند که در نگارش آن خودش را کلاً کنار گذاشته و تنها به آبرو و زندگی الگا فکر کرده، الگا با نکته‌بینی تمام جواب او را چنین می‌دهد: «اگر... آنچه در نامه نوشته‌اید، راست بود؛ اگر حقیقتاً معتقد بودید

که باید از هم جدا شویم، بی‌آنکه مرا دوباره ببینید، از من دور می‌شدید و به خارج می‌رفتید».

ابلوموف می‌گوید که می‌ترسد وقتی به اشتباهش درباره‌ی او پی ببرد، تلخکام شود و دیگر او را دوست نداشته باشد و دل به دیگری ببندد و الگا در جواب می‌گوید: «نمی‌دانم در این میان تلخکامی من از کجا خواهد بود؟ من امروز شما را دوست دارم و خود را شیرین‌کام می‌یابم. اگر روزی دیگری را دوست بدارم، خود را با او خوشبخت خواهم یافت و نگرانی برای من بیجا است».

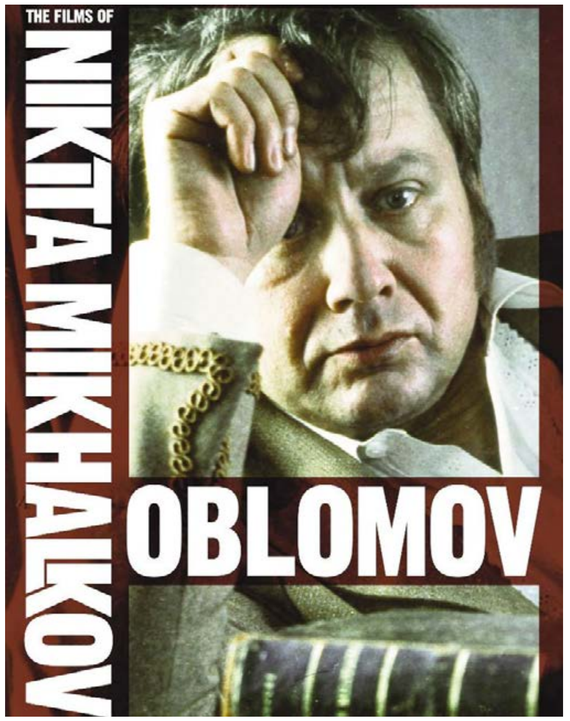
پایان رابطه‌ی بین ابلوموف و الگا به شکلی است که الگا با متانت و سادگی او را ترک می‌گوید و در راه همان چیزی که کم دارد و نمی‌داند چیست به تلاش می‌افتد و سرانجام آن را در شتولتس می‌یابد: «نه، من به تازگی دریافته‌ام که در تو چیزهایی را که دوست می‌داشته‌ام که می‌خواستم در تو باشد. چیزهایی را که شتولتس به آنها اشاره کرده بود. چیزهایی را که او و مندر خیال برای تو پرداخته بودیم. من ابلوموف آینده را دوست داشتم. ایلیا، تو مردی مهربان و شریفی، مثل یک کبوتر پاک و بی‌غشی. سرت را زیر بالت پنهان می‌کنی و دیگر هیچ چیز نمی‌خواهی. تو حاضری تمام عمرت زیر یک شیروانی بغبغو کنی و به همین راضی باشی. اما من این‌طور نیستم. این زندگی برای من کافی نیست. من علاوه بر این به چیز دیگری نیز احتیاج دارم. این چیز چیست؟ نمی‌دانم. آیا تو می‌توانی به من بیاموزی و بگویی که آن‌چیز که ندارم چیست؟ و آن را به من بدهی؟»

ابلوموف عشق را در برابر چنین زنی تجربه کرد، زنی که بسیار از او برتر بود و وضع او در این رابطه بسیار آشکار بود. ابلوموف به طرز ننگ‌آوری از عشق او فرار کرد و کاری کرد که الگا هم او را رها کند. هر دو اقتباسی که هم میخایلکف در فیلم چند روز از زندگی ابلوموف کرده و هم نمایشنامه‌ی ابلوموف مارسل کولیه، داستان همین‌جا به پایان می‌رسد.

اقتباس‌های صورت‌گرفته از رمان ابلوموف

دو اقتباس معروف از رمان ابلوموف گنچارف صورت گرفته که یکی با عنوان فیلم "چند روز از زندگی ابلوموف" اثر نیکیتا میخایلکف و دیگری نمایشنامه‌ی "ابلوموف" اثری از مارسل کوولیه است که اینجا بیشتر به بررسی اقتباس تئاتری این اثر می‌پردازیم.

مارسل کوولیه در کنار بازی و کارگردانی، به اقتباس از رمان‌های معروف برای صحنه پرداخته. در سال ۱۹۶۳ اقتباس و اجرای رمان مشهور ابلوموف برای گروه‌های



جوان تئاتری در فرانسه به مسابقه گذاشته شده بود. مارسل کوولیه در این مسابقه شرکت کرد و جایزه‌ی متن را به خود اختصاص داد. همین امر باعث شد مدیر استودیوی تئاتر شانزه‌لیزه، موریس ژاکمون از کوولیه دعوت کند که ابلوموف را در این تئاتر به روی صحنه ببرد. در ۱۴ سپتامبر ۱۹۶۳ نمایش ابلوموف به کارگردانی مارسل کوولیه و بازی او در نقش ابلوموف به اجرا در آمد و با استقبال تماشاگران پاریس روبرو شد. کوولیه با ایفای نقش ابلوموف توانست توانایی و استعداد بازیگری خود را بیشتر از پیش به اثبات برساند، طوری که بازی پر قدرت و ظریف او در نمایش تنبلی ابلوموف تماشاگران را شگفت‌زده کرد و نام او را بر سر زبان‌ها انداخت.

نگارنده‌ی این پژوهش بر این باور است که اگر قرار باشد نظر خودش را با نگاهی به اصل اثر گنچارف نسبت به این نمایشنامه بیان دارد، تنها به گفتن چنین جملاتی می‌تواند بسنده کند که ابلوموفِ کولیه، بیش از حد توجه خود را معطوف به شخصیت ابلوموف می‌کند و دیگر شخصیت‌ها در آن محو می‌شوند. توجه و پرداخت به شخصیت الگا به قدری کم است که انگیزه‌های الگا درک نمی‌شوند. کوولیه ابلوموف را از بستر تاریخ سیاسی و اجتماعی روسیه که گنچاروف، ابلوموف را در آن نوشت، نیز جدا می‌کند و ابلوموویسم را به یک مسئله‌ی فردی تقلیل می‌دهد.

نمایشنامه‌ی ابلوموف مارسل کوولیه در دو پرده نوشته شده که از نظر تعداد صفحات و زمان اجرا هر دو پرده حجم برابری دارند. پرده‌ی اول ده صحنه دارد که غیر از صحنه‌ی آخر آن که به گفتگوی بین پیشخدمت‌ها می‌پردازد، در تمام بقیه‌ی صحنه‌ها خود شخصیت ابلوموف حضور چشمگیری دارد. پرده‌ی اول به طور کامل پیرامون اتفاقات بخش اول رمان نوشته شده و تا حد زیادی تمام دیالوگ‌های حاضر در متن اصلی بدون تغییری در این نمایشنامه حضور دارند. تنها تفاوت اینجاست که کوولیه از پرداختن و نوشتن صحنه‌هایی که دیگر شخصیت‌ها به تنهایی حضور دارند، پرهیز کرده و در این صحنه‌هایی که نگارش کرده سعی بر آن داشته تا با رابطه‌ی متقابل بین شخصیت ابلوموف و تیپ‌های شخصیتی که گنچارف در رمان خلق کرده، تنها شخصیت ایوان ایلیچ را پرداخت کند. اما کوولیه غافل از آن بوده که گنچارف به واسطه‌ی قدرت عینیت‌گرایی و توصیف‌های با جزئیاتش قبل یا در حین مواجهه‌ی این شخصیت‌ها با ایوان ایلیچ، آنها را از شخصیت به تیپ بدل کرده و حال که در رمان این تیپ‌ها با ایوان ایلیچ مواجه می‌شوند و به گفتگو می‌پردازند، مخاطب در خلال این دیالوگ‌ها به نظرات و دیدگاه‌های اجتماعی ابلوموف می‌رسد و به راحتی کرختی و سستی فردی او را در بستری اجتماعی می‌یابد. اما کوولیه در تیپ‌سازی شخصیت‌هایی مثل سوبدینسکی، پنکین، الکسی‌یف و تارانتیف موفق نبوده و صرفاً دیالوگ شکل‌گرفته بین این شخصیت‌ها و ابلوموف جنبه‌های فردی رفتاری ایوان ایلیچ را آشکار می‌کند و ابلوموویسم شکل‌گرفته در شخصیت او را در بستری اجتماعی نمایان نمی‌کند. شاید تنها در صحنه‌ی سوم پرده‌ی اول جایی که ابلوموف، سوبیدنسکی، پنکین و اکسی‌یف با هم روی صحنه حضور دارند، تنها در بخشی از گفتگوی شکل‌گرفته بین ابلوموف و پنکین درباره‌ی لت و پار کردن یکی از کارمندان توسط فرماندار به بخشی از جنبه‌های اجتماعی ابلوموویسم ایوان ایلیچ اشاره شده باشد. که آن هم به حدی شعاری به نظر می‌رسد که در بافت کل اثر به خوبی جفت و جور نمی‌شود. در جایی دیگر از همین صحنه پنکین به

ابلومـوف می‌گویـد: «شـما دلتـون می‌خـواد ترانه‌هایـی دربـاره‌ی طبیعـت، گل‌هـای سـرخ و بلبل‌هـای خوش‌الحـان و صبح‌هـای خنـک و از ایـن حرفـا بشـنوین، در حالـی کـه همـه چـی دور و بـر شـما در حـال حرکتـه، تغییـر می‌کنـه و متحـول می‌شـه؟ مـا امـروز محتـاج شـناخت سـاختارهای اجتماعـی هسـتیم. زمونـه دیگـه زمونـه‌ی ترانـه و آواز نیس». و آبلومـوف در جـواب ایـن انتقـادی کـه بـه رفتار بی‌تفـاوت او شـده می‌گویـد: «اشـتباه می‌کنیـد، زمانـه همیشـه زمانـه‌ی ترانـه و آوازه. همیشـه دوره و زمونـه‌ی انسـانه، عشـقه».

از طرفـی دیگـر پرداختـن بیـش از انـدازه و یک‌طرفـه بـه شـخصیت ابلومـوف بـا حضـور او در تقریبـاً تمـام صحنه‌هـا، تمـام نگاه‌هـا را بـه سـمت ایـن شـخصیت می‌بـرد، درسـت در صورتـی کـه در رمـان گنچـارف درسـت بـه همان‌انـدازه کـه ایـوان ایلیـچ در بسـتر داسـتان حضـور دارد، بقیـه‌ی شـخصیت‌ها هـم نقـش بـه سـزایی دارنـد. در رمـان ابلومـوف نوشـته‌ی ایـوان گنچـارف در فصلـی بسـیار خواندنـی در بخـش اول بـه رؤیاهـا و یـا بـه عبارتـی در گذشـته‌ی ایـوان ایلیـچ می‌رویـم و بـا توصیف‌هایـی بکـر و صحنه‌هایـی زیبـا ریشـه‌های رفتـار اکنـون ابلومـوف را در گذشـته‌اش می‌یابیـم. امـا کوولیـه تنهـا در صحنـه‌ی هفتـم بـا عنـوان ابلومـوف و اشـباح، کـه بخـش کوچکـی را شـامل می‌شـود، ابلومـوف را درگیـر توهمـی می‌بینـد کـه تنهـا ریشـه در گذشـته‌اش دارد.

در مواجهـه بـا رمـان ابلومـوف مـا دو اقتبـاس قابـل توجه داریـم، یکـی فیلـم "چنـد روز از زندگـی ابلومـوف" اثـری از نیکیتـا میخایلکـف و نمایشـنامه‌ی ابلوموف از مارسـل کوولیه. خـود رمـان ابلومـوف مسـئله‌ی ابلومُوویسـم مطرح‌شـده در ایـن رمـان را در دو سـطح مـورد توجـه قـرار می‌دهـد، یکـی سـطح فـردی و دیگـری سـطح اجتماعـی رفتـار ایـن شـخصیت. پرداختـن بـه هـر دوی ایـن جنبه‌هـا شـاید تنهـا از ورای رمـان قطـوری برآیـد کـه گنچـارف بـا مهـارت هـر چـه تمام‌تـر آن را نگاشـته. میخایلکـف در اقتبـاس سـینمایی کـه از ایـن اثـر داشـته، بـا زیرکـی هرچـه تمام‌تـر اثـرش را تنهـا در سـطح فـردی نـگاه داشـته، حتـی بـرای شـروع تمام شـخصیت‌هایی کـه می‌آینـد و بـا ابلومـوف در بسـتر سـخن می‌گوینـد را حـذف کـرده و تنهـا الکسـی‌یف را تـا پایـان حفـظ کـرده و از او بـار دراماتیـک می‌کشـد. میخایلکـف بـه خاطـر ایـن دیـدگاه فـردی‌اش نسـبت بـه ابلومُوویسـم ، بـه طـور مـداوم بـه گذشـته‌ی ایـوان ایلیـچ مـی‌رود و بـاری عاطفـی و نوسـتالژیک را بـه اقتبـاسش اضافـه می‌کنـد و میخایلکـف تمـام توجهـش را بـه واسـطه‌ی نـوع دیدگاهـش بـه ایـن اثـر، متوجـه بخـش دوم رمـان یعنـی آشـنایی ابلومـوف بـا الـگا می‌کنـد.

امـا در اقتبـاس تئاتـری کـه کوولیـه از ابلومـوف داشـته، شـاید زیاده‌خواهـی بیـش از حـد او بیـن تلقـی فـردی یـا اجتماعـی‌اش از رمـان ابلومـوف اثـر قابـل توجهـی بـه وجـود نیـاورده. همان‌طـور کـه پیش‌تـر توضیـح داده شـد، در پـرده‌ی اول ابلومـوف کوولیـه تمـام تـلاش بـرای نشـان‌دادن جنبه‌هـای اجتماعـی زندگـی ابلومـوف کـرده کـه بـه نظـر نگارنـده بـا شکسـت مواجـه شـده. امـا پـرده‌ی دوم ایـن نمایشـنامه بـا سـیزده صحنـه کـه ابلومـوف در تمامـی آنهـا حضـور دارد، عشـق در زندگـی ایـوان ایلیـچ را بـرای مخاطب بـه صحنـه مـی‌آورد. بـاز هـم اولیـن ایـرادی کـه بـه پـرده وارد اسـت، پرداخـت بیـش از انـدازه بـه تنهـا شـخصیت ابلومـوف اسـت، درسـت جایـی کـه مـا هیـچ‌گاه الـگا را تنهـا نمی‌یابیـم و از توطئـه‌ی بـرادر صاحبخانـه بـا تارانتی‌یـف بـا خبـر نمی‌شـویم. وقتـی کـه در عشـق شـکل‌گرفته بیـن ابلومـوف و الـگا درسـت همـان انـدازه کـه ابلومـوف مهـم اسـت، الـگا نیـز نقـش دارد، در صورتـی کـه کوولیـه الـگا را تنهـا ابـزاری بـرای پیشـبرد درام در نظـر گرفتـه. شـخصیت ابلومـوف و ابلومُوویسـم ی کـه او دچـارش اسـت و الـگا نیـز در پایـان نمایـش دلیـل ترکـش را همـان عنـوان می‌کنـد، هیـچ‌گاه مانعـی خارجـی در مسـیرش او را متوقـف نمی‌کنـد؛ در صورتـی کـه ابلومُوویسـم تنهـا مانعـی اسـت (آن هـم درونـی) کـه ابلومـوف را حتـی در مرحلـه‌ی تصمیم‌گیـری بـرای انجـام کاری متوقـف می‌کنـد. در خـود هشـتصد صفحـه‌ی رمـان هـم حتـی شـاید بـه جرئـت گفـت تنهـا مانـع خارجـی کـه سـد راه ابلومـوف شـد، ریختـن پـل روی رودخانـه بـود تـا الـگا را دو هفتـه دیرتـر ببینـد، بقیـه‌ی تمـام موانـع تنهـا در ذهـن ابلومـوف حضـور داشـتند. کوولیـه الـگا را از شـخصیتی واحـد بـه ابـژه‌ی بـرای بیـان ذهنیـات ابلومـوف بـدل کـرده و الـگا تنهـا بـرای او ابـزاری شـده تـا موانـع ذهنـی ابلومـوف را بـه شـکلی عینـی بـرای مخاطـب بـه روی صحنـه بیـاورد تـا کشـمکش شـکل بگیـرد و درام پیـش بـرود.

شـاید اینجاسـت کـه پـا در هوایـی کوولیـه در تلقـی‌اش از رمـان ابلومـوف بـه خوبـی بـه چشـم می‌آیـد. بـرای نشـان‌دادن ایـن مسـئله دوبـاره بـه فیلـم میخایلکـف برمی‌گردیـم. میخایلکـف بـا دیـدگاه فـردی کـه نسـبت بـه شـخصیت ابلومـوف و مسـئله‌ی ابلومُوویسـم داشـت، در اقتبـاس سـینمایی‌اش تنهـا روی دو بخـش از رمـان ابلومـوف دسـت گذاشـت: بخـش اول بـا دیدگاهـی کامـلاً فـردی و حـذف بسـیاری از صحنه‌هـا مثـل حتـی دور هـم جمع‌شـدن پیشـخدمت‌ها، و بخـش دوم رمـان بـه عشـق بیـن ابلومـوف و الـگا می‌پرداخـت. میخایلکـوف بـا نسـبت بـه دیدگاهـی کـه از ابلومـوف گنچـارف داشـت، همیـن دو بخـش بـرای اقتباسـش کافـی بـود. امـا کوولیـه همان‌طـور کـه از ابتـدا پیداسـت، شـاید بـه خاطـر دلبسـتگی کـه بـه همـه چیـز ایـن رمـان دارد، نمی‌توانـد تکلیـف خـود را بـا مسـئله‌ی ابلومُوویسـم روشـن کنـد. و بـا جسـارت تمـام تـلاش می‌کنـد تـا ابلومـوف را هـم در بسـتری فـردی و هم بسـتری اجتماعـی نشـان دهـد. و بـرای ایـن کار فقـط دو بخـش اول و قسـمت‌هایی از بخـش سـوم رمـان را مـورد اقتبـاس قـرار می‌دهـد کـه آن هـم بـا پرداختـی نامناسـب در مقایسـه بـا خـود رمـان گنچـارف مـورد توجـه قـرار نمی‌گیـرد.

منابع

بنگران، لیلا (۲۰۰۹). ملاحظاتی درباره بازنمایی شهر در رمان، سایت انسان‌شناسی و فرهنگ

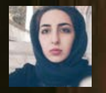
کولیه، مارسل (۱۹۶۳). ابلوموف، ترجمه‌ی محمدرضا خاکی، تهران: بیدگل

گنچارف، ایوان (۱۸۵۹). ابلوموف، ترجمه‌ی سروش حبیبی، تهران: فرهنگ معاصر

لیوبوف، دابرو (۱۸۵۹). ابلومُوویسم چیست؟، ترجمه‌ی سروش حبیبی، تهران: فرهنگ معاصر

SHTEYNGART, GARY (2006) Ten Days With Oblomov: A Journey in My Bed, New York: New York Times

خشونت علیه خشونت؛ از سنکا تا آرتو



نازنین طوفانی
دانشجوی ادبیات نمایشی

آرمین شیروانی
دانشجوی ادبیات نمایشی

«روزی لئونتیوس پسر آکلائیون از بندر پیرئوس برمی‌گشت و از کنار دیوار شمالی عبور می‌کرد، در این موقع چشمش به چند جسد افتاد که در میدان اعدام روی زمین افتاده بود و احساس کرد که در عین حال هم میل به دیدن آن اجساد را دارد و هم حالت انزجاری در اوست که وی را از تماشای آن منظره منصرف می‌کند. لحظه‌ای چند با خود در کشمکش بود و دست بر روی چشم‌هایش گذاشت، اما بالأخره میل به دیدن اجساد بر او غلبه کرد. آنگاه با انگشتانش چشم‌های خود را خوب باز کرد و به سوی کشتگان دوید و فریاد برآورد که «بیا ای بیچاره و خود را از این منظره‌ی زیبا سیراب کن»»

(افلاطون؛ جمهوری؛ کتاب چهارم).

خشونت؛ از قرن اول تا قرن بیستم

اخبار جهانِ امروز متأثر از جنگ و بی پناهی مهاجران، خشونت و ستیزه‌گری‌های نوین، تفاوت‌های عظیم طبقاتی، مشکلات زیست محیطی و غیره است و هنر معاصر در مدیوم‌های مختلف بارها و بارها به آن واکنش نشان داده و هنرمندانی همچون مارینا آبراموویچ، فرانسیس بیکن، سارا کین، پیرپائلو پازولینی و دیگران با لحاظ‌کردن خشونت در آثار خود در تلاش بوده‌اند که موقعیت موجود را انعکاس دهند؛ موقعیتی که سنکا تراژدی‌نویس روم باستان در قرن اول میلادی و آنتونن آرتو کارگردان تئاتر در قرن بیستم و به آن واکنش نشان داده بودند؛ در دوران تاریخی بی‌رحم روم باستان و زندگی بین دو جنگ جهانی؛ سنکا و آرتو متأثر از شرایط موجودشان، هر دو در نمایش خشونت به عنوان پادزهر پیدایش انسانِ خشن و جهانِ خشن توافق نظر داشتند.

سنکا[1]

سنکا معلم اخلاق، فیلسوف رواقی، خطیب، سیاست‌پیشه و نمایشنامه‌نویس رومی در سال چهارم پیش از میلاد در "کوردوا " متولد شد. سنکا درس‌های نخستین، به ویژه معانی بیان و خطابه را، از پدرش (سنکای اول) آموخت. سنکا که هم خالق درام و هم سیاستمدار بود، رنج زندگی در سایه‌ی سه امپراتور ظالم را تجربه کرد. وی در حدود سال ۳۳ بعد از میلاد در کار آموزش سخنوری و نیز در مقام خطیب به چنان جایگاهی رسیده بود که حسادت امپراتور کالیگولا را برانگیخت و به ظن دست‌داشتن در یک نقشه‌ی ترور، نزدیک بود اعدام شود. پس از کشته‌شدن کالیگولا، کلودیوس، به جای وی بر تخت نشست. روابط او با سنکا بسیار تیره بود و به دستور وی سنکا به تبعید در جزیره "کرس" محکوم شد. وی مدت هشت سال را در تبعید گذراند. برخی می‌گویند در این دوره است که سنکا به نوشتن تراژدی روی آورده. در سال ۴۸ میلادی "اگریپینا" با امپراتور ازدواج می‌کند و ثمره‌ی این ازدواج موجود هولناکی به نام نرون می‌شود.

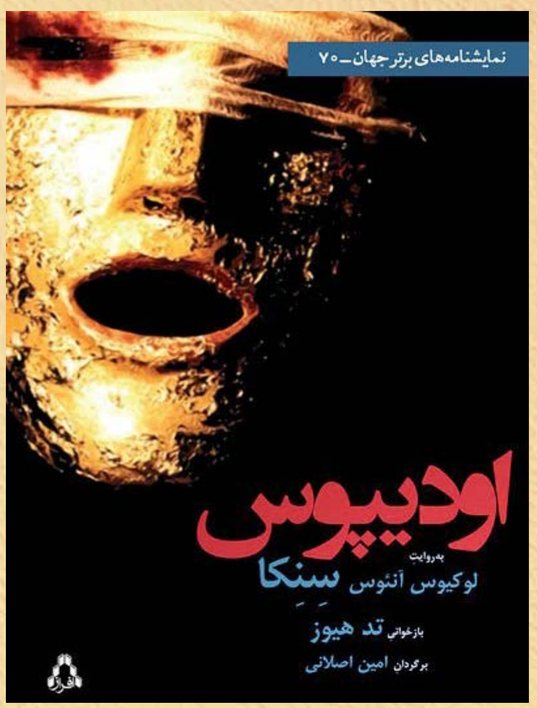
۱ Seneca, Lucius Annaeus

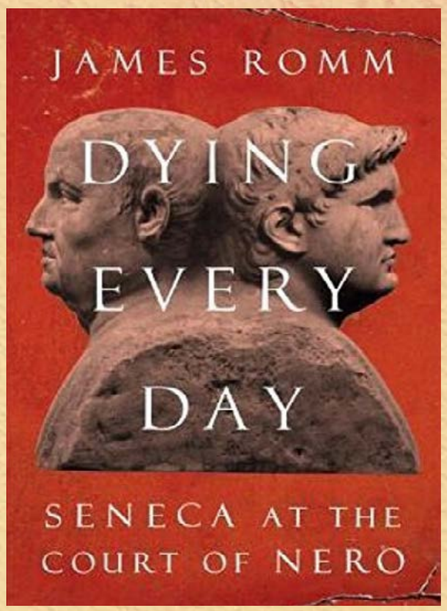
اگریپینا عشق فراوانی به فرزند مخوف خود داشت و میخواست او را همتای اسکندر مقدونی سازد. به همین دلیل در جست‌وجوی ارسطویی دیگری برآمد تا تربیت نورچشمی خویش را به او بسپارد. پس سنکا را فراخواند تا آموزش فرزند خردسال او را برعهده گیرد. پس از این نرون به حکومت رسید؛ حتی مادرش از آزار و ستم او در امان نماند و عاقبت نرون در اوج جنون و دلباختگی، به قتل زنی که او را زاده و نیمی از جهان را بدو داده بود، رضا داد. پس از کشته‌شدن اگریپینا، نرون قدرت کامل را به دست آورد. در این احوال باز هم سنکا در خدمت او بود، اما رفته رفته از قدرتش کاسته شد؛ پس تا می‌توانست از کارهای حکومت فاصله گرفت و به آموختن فلسفه روی آورد. بسیاری از رسائل مهم سنکا در همین دوران نوشته شد. در سال ۶۵ او را به شرکت در توطئه‌ای بر ضد نرون متهم کردند و به فرمان نرون سنکا دست به خودکشی زد.

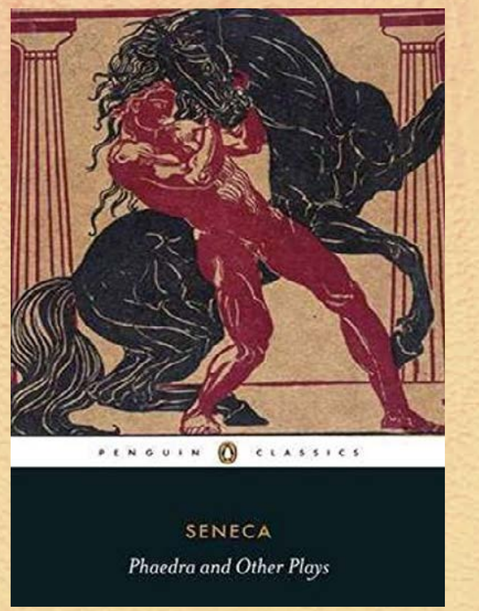
سنکا از پیروان اندیشه‌ی رواقی در روم باستان به‌شمار می‌رود. در نظر سنکا فضیلت اخلاقی به دو طریق حاصل می‌شود: نخست ضبط و کنترل رذایل و ویژگی‌های شیطانی از جمله خشم، قدرت‌طلبی و قساوت. دوم از راه توسعه و تکمیل صفات نیکوی اخلاقی همچون عدم وابستگی به جهان و شفقت. از مهم‌ترین درس‌های این رواقیِ بزرگ تحقیر و انتخاب مرگ است. از نگاه او زندگیِ همواره چندان نشاط‌آور نیست که در خور ادامه‌دادن باشد و پس از تبِ زندگی، بهتر آنست که بخوابیم. کشف طریقی که بتوان رواقی‌گریِ سنکا را به تراژدی‌هایش پیوند داد، آسان نیست؛ تا آنجا که پیش از اراسموس می‌پنداشتند که دو سنکا وجود داشته؛ یکی فیلسوف و دیگری تراژدی نویس. اما تعمق و تأمل آثار سنکا در اخلاقیات و روانشناسی، وجوه مشخصی در تراژدی‌های او می‌یابد و مسیر این پیوند را روشن‌تر می‌کند.

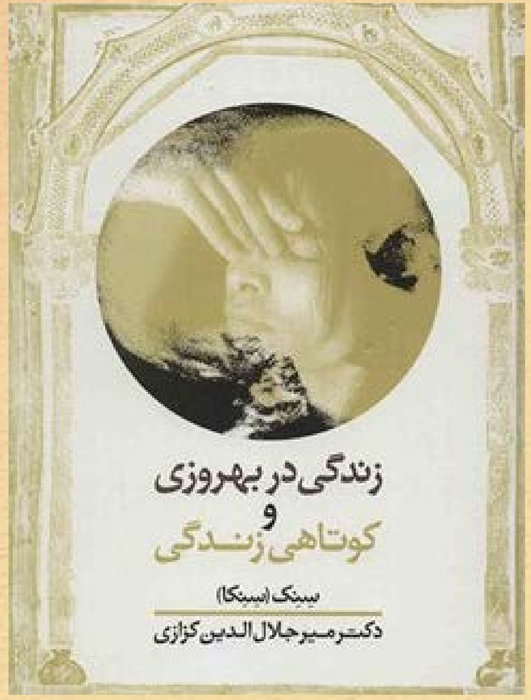
از سنکا نُه نمایشنامه به جا مانده: زنان تروا، توئستِس، هرکول در اوتا، هرکول دیوانه، مدئا، اودیپوس، فدر، زنان فینیقی و آگاممنون؛ که همگی از نمایشنامه‌های یونانی اقتباس شده‌اند. از آنجایی که اسطوره‌های یونانی برای رومی‌ها دور از ذهن، کم معنا و مبهم جلوه می‌کرد، سنکا آنها را با جامعه و مسائل رومی تطبیق می‌داد. همچنین سنکا آثارش را از آیین‌ها و مراسم یونان باستان بخصوص مراسم دیونیزوسی که در آنها صحنه‌های کشت‌وکشتارِ خونین کم نیست و پر از قربانی‌کردن و شلاق‌زدن زنان است، تأثیر گرفته. او در آثارش شخصیت‌هایی خلق می‌کند که دستخوش هوای نفسانی از جمله انتقام‌اند و در نهایت همین امیال آنها را به سوی فنا می‌کشاند.

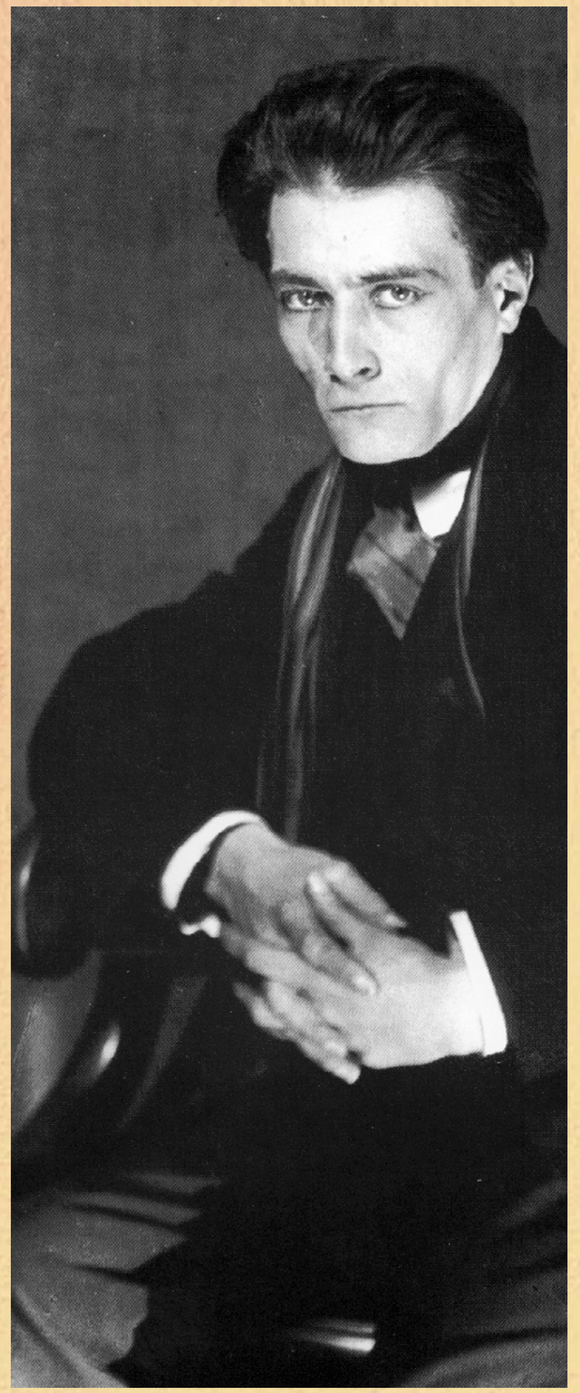
سنکا قصد دارد ادب را از بی‌ادبیِ بی‌ادبان بیاموزاند و به این ترتیب با اقتباس از اساطیرِ یونانی و شاید با تمثیل از امپراتوران جنون‌زده و قسی رومی، در نمایشنامه‌ی توئستس شخصیت آترئوس‌شاه را خلق می‌کند و او را در مقابل شخصیت پلید دیگری که اینک به علت از دست‌دادن قدرت پیشین و زبونی شرارت او کمتر به چشم می‌خورد؛ قرار می‌دهد. از نظر سنکا، آترئوس یک ضد قهرمان است که تمام مفاهیم ضد اخلاقی "رواقیون" را در خود متمرکز کرده. شخصیت‌های آثار سنکا هیچ رحمی ندارند، نه به یکدیگر و نه به خود. این نمایشنامه‌ها دنیایی را منعکس می‌کنند که در آن بخشایش جایی ندارد. مدِئا، خروشان از خیانت جانسون، چنان در خشم غوطه‌ور می‌شود که فرزندان خویش را به قتل می‌رساند. آترئوس، برانگیخته از این گمان که مبادا برادرش با همسرش همبستر شده باشد، برادرش،









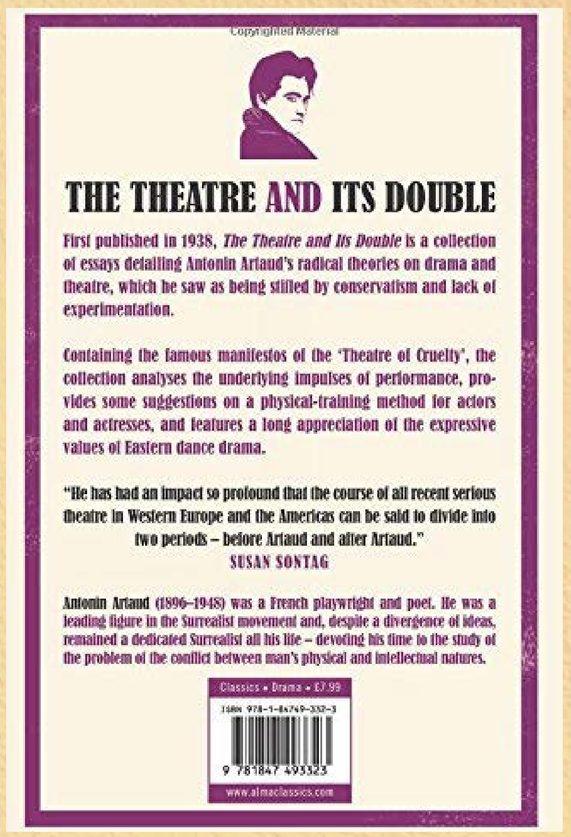


توئستس، را با حیله به خوردن گوشت تن فرزندانش وامی‌دارد. و در نمایشنامه‌ی ادیپوس صحنه‌ای که اودیپوس خود را کور می‌کند، این چنین توصیف می‌شود: «ناخن‌ها گردی چشم‌ها را به آز می‌کاوند، لزج‌مایعی را از بن‌ها برمی‌درند و بیرون می‌کشند». ذکر شده که سنکا هنگام تعطیلی ظهر که غالب تماشاچیان به ناهار رفته بودند، وارد تماشاگاه می‌شود و از دیدن صدها مجرمی که به زور به میدان رانده می‌شدند تا با خون خود وسایل تفریح آن عده از تماشاگران را که هنوز مانده بودند، فراهم آورند، یکه می‌خورد و می‌گوید: «حریص‌تر و ظالم‌تر و غیرانسانی‌تر به خانه می‌آیم؛ زیرا میان آدمیان بودم. تصادفاً به تماشای نمایش رفتم و انتظار تفریح و استراحت داشتم. چشم انسان ممکن است از کشتار همنوع خود گریزی بیابد، اما کاملاً برعکس بود. این جنگندگان ظهر بدون هیچ‌گونه زرهی بیرون فرستاده می‌شوند؛ از همه‌جانب آماده‌ی خوردن ضرباتند و هیچکس ضربه‌ی بی‌حاصل نمی‌زند... صبح مردان را پیش شیران می‌اندازند، ظهر پیش تماشاگران. مردم می‌خواهند غالبی که حریف خود را کشته با مردی طرف شود که به نوبت خود او را بکشد، و فاتح آخری را برای قصابی بعدی نگاه می‌دارند... انسان که برای انسان مقدس است، از برای تفریح و نشاط کشته می‌شود» (ناظرزاده؛ ۱۳۶۹).

آنتونن آرتو[۲]

آنتونن آرتو کارگردان و نظریه‌پرداز تئاتر، شاعر و بازیگر سینما در سپتامبر ۱۸۹۶ در شهر مارسی، به دنیا آمد و در مارس ۱۹۴۸ درگذشت. او از روزگار جوانی بارها در تیمارستان‌ها بستری شد و سراسر عمر کوتاهش یا بر صحنه‌ی تئاتر و یا در تیمارستان‌ها سپری شد. شهرت و تأثیرگذاری قابل توجه آرتو بر تئاتر جهان به دلیل چند اجرای محدود او یا گرفتاری‌های روانی‌اش نیست، بلکه به دلیل بیانیه‌ی اوست که در سال ۱۹۳۸ تحت عنوان "تئاتر و همزادش" انتشار یافت.

او ایده‌ی تئاتری را طرح کرد که بدان "تئاتر قساوت" می‌گفت، تئاتری که می‌توانست عواطف و احساسات فوق‌العاده شدید را برانگیزد و از طریق بدن‌های تماشاگران خود، به نحوی غریزی و مستقیم عمل کند و درون آنها را از هرگونه رذالتی پاک کند. آرتو اعتقاد داشت که اگر مردم عادت رفتن به تئاتر را از دست داده‌اند، برای آن است که تئاتر غرب چهارصد سال، یعنی از رنسانس به بعد، معتاد به تئاتر توصیفی و روایی –تئاتر تحت سیطره‌ی کلمات و احترام به نویسنده– شده. او به جای شعرِ زبان، شعرِ فضا را پیشنهاد کرد و عواملی مانند موسیقی (افکت‌های صوتی خشن)، رقص، آواز، وِرد، اهمیت به بدن بازیگر و نقاشی (استفاده از رنگ‌های تند در طراحی صحنه) را به کار برد و اعتقاد داشت داده‌های عقلی واژه‌ها نسبت به احساسات شاعرانه که اصوات انتقال می‌دهند؛ اهمیت کمتری دارند. آرتو همواره در پی رهایی از دردِ با خود بیگانگی بود که فرهنگ غرب بر آدمی تحمیل کرده بود و راه رهایی از آن را در صحنه‌ی تئاتر می‌جست. او خواستار بازگشت به اصل و ریشه‌ی بدوی بود و به همین جهت آدمی شورشی و عصیانگر قلمداد می‌شد و گفتنی است که برای توضیح و توجیه نظریات خویش همواره به تئاتر استناد می‌کرد؛ زیرا در نظرش تئاتر مرزیست میان چیزی که هست و چیزی که باید باشد. آرتو پس از اجرای تئاتر "خاندان چن چی" در وصف آن می‌گوید که«قهرمانان من ساکن قلمرو قساوت‌اند و باید بیرون از خیر و شر مورد قضاوت قرار گیرند. آنان توهین به مقدسات می‌کنند، یاغی و متمرد و کفرگویند. آن قساوتی که کل اثر را شست‌وشو می‌دهد، قساوتی صرفاً جسمی نیست، بلکه فراتر است، تا نهایتِ شهود



۲ Antonin Artaud

پیش می‌رود و بازیگر را وامی‌دارد تا در ریشه‌های هستی خویش غرق گردد و در حالی که از پای درآمده، صحنه را ترک گوید. قساوتی که به همان نسبت بر تماشاگر نیز تأثیر می‌گذارد و نباید بگذارد که سالن تئاتر را سالم ترک کند؛ مگر او را نیز از پا در آورد، درگیر و دگرگون نماید». بی‌گمان تماشاگر چنین صحنه‌ی مقدسی باید از تماشای آنچه می‌بیند، استحاله یافته، نو شود و به خود آید. بنابراین تماشاگر فقط "چشم‌چران" نیست؛ بلکه همبازی است» (ستاری؛ ۱۳۷۸).

اما چنین تئاتری در فرهنگ آن زمان غرب، به زعم آرتو، تحقق‌پذیر نبود و لازمه‌ی به کرسی‌نشستن آن، برانداختن فرهنگ بود. فرهنگ اروپایی زمانه (سال‌های ۱۹۳۰) به اعتقاد آرتو، فرهنگی مکتوب، کتابی، ایستا، فارغ از ضرورت تجربه‌ی بی‌واسطه‌ی چیزها، چشم‌بسته بر واقعیت، و بریده و گسسته از قوای حیاتی بود. از این رو، او پیش‌بینی می‌کرد که دیر یا زود فاجعه‌ای تمام‌عیار در همه‌ی سطوح: سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، اخلاقی و فرهنگی در نظام سرمایه‌داری و بورژوازی غرب به وقوع خواهد پیوست.

آرتو بر غیاب اروس (Eros)، فانتزی، احساسات عمیق و بیان جسمی در دنیای مدرن افسوس می‌خورد و آن را بهایی می‌دانست که انسان معاصر در قبال وسایل رفاهی فناورانه در جامعه‌ی کاسب‌کارانه (Bourgeois) می‌پردازد. تئاتر آرتو درصدد بود تعبیری ساده از جوهرِ (Essence) حقیقی زندگی را بازیابی کند. از این رو، به جای افسانه‌های اجتماعی اسطوره‌های خونین آثار او را تشکیل می‌دادند.

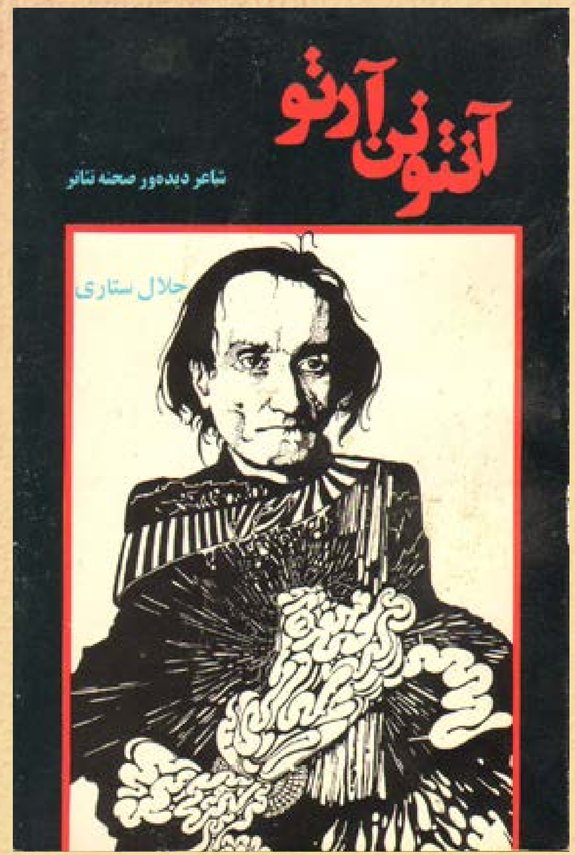
به زعم آرتو تئاتر مانند طاعون است و باید همچون طاعون برانگیزنده‌ی امکانات و قوای حیات، رهایی‌بخشِ ناخودآگاهی دربند، تکان‌دهنده و بر پا کننده‌ی تعادل نوینی باشد که پس از ویرانی مستقر می‌شود. تئاتر باید نقاب‌ها را برافکند، و دروغ را برملا کند. تئاتر چون طاعون بحرانی است که پایانش یا مرگ از بیماری است، یا درمان. به گمان آرتو، طاعون بیماری‌ای برتر از دیگر بیماری‌هاست، زیرا بحران کاملی است که پس از آن هیچ نمی‌ماند مگر مرگ یا منتهای طهارت و پاکی. پس تئاتر باید از بی‌رحمی پرده بردارد و نمایشگر پیدایش قساوت باشد. تئاتر می‌تواند همچون طاعون موجب جوش و خروش خون در بدن و فوران آن از دمل‌های چرکین شود. و همچون بلایی انتقام‌جو و بحرانی سلامت‌بخش باشد. از نظر آرتو برای رسیدن به این هدف می‌توانیم از خشونت و قساوت استفاده کنیم تا در عمق ضمیر ناخودآگاهِ تماشاگر فرورفته و حقیقت واقعی را به او بنمایانیم. او می‌گوید «پشت هر حقیقت، یک حقیقت واقعی نهفته و تئاتر قساوت در پی آن حقیقت واقعیست».

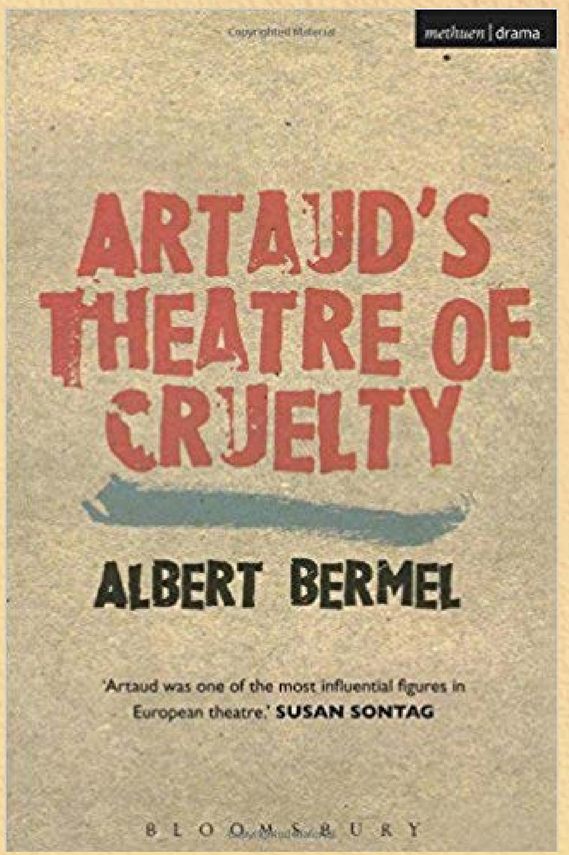
آرتو به نوعی نقش پیامبر آخر زمان را در جامعه‌اش برعهده می‌گیرد؛ آن هم بین دو جنگ جهانی. نسلی که در فاصله‌ی دو جنگ جهانی دستخوش تزلزل عقیده، اعتماد، یقین و ناباوری است و به زعم او تئاتر شقاوت باید این جامعه را درمان کند.

تطهیر با تئاتر

سنکا در دوران سیاه امپراتوری کالیگولا و نرون می‌زیست و متأثر از شرایط آن زمان، کارکترهای اصلی نمایشنامه‌هایش مردمانی‌اند که تحت تأثیر احساسات شدید، دست به انتقام‌جویی‌های خشن می‌زنند. حتی اگر اعمال خشونت‌آمیز آنان در صحنه اجرا نشوند و فقط متن نمایشنامه روخوانی شود، بازهم قدرت خشونت کلامی این آثار به حدی بالاست که مو بر تن خواننده و شنونده سیخ می‌کند. بارزترین نمایشنامه‌ی سنکا، توئستس، برگرفته از یک داستان بی‌رحم یونانی است که با توصیفاتی موجز و خشن به تحریر در آمده. خشونت موجود در آثار سنکا بر آنتونن آرتو بسیار تأثیر می‌گذارد و پایه‌های تئاترِ قساوت را بنا می‌نهد. از نظر آرتو تئاتر باید ویرانگر و احیاگر باشد و همانند طاعون، سیاهی‌ها و رذالت‌ها را از درون و روانِ مخاطب خارج کند تا او مطهر و پاک گردد و این تنها به وسیله‌ی خشونت و شقاوتی عملی است که نمونه‌ی آن در آثار سنکا مشهود است. آرتو به شدت تحت تأثیر سنکا بود و با آنکه چندان معلوم نیست که چند تراژدی از سنکا را خوانده، اما با استناد به نامه‌ی معروفش به ژان پولان، می‌توان گمان برد که اقتباسی از نمایشنامه توئستسِ سنکا نوشته که تا امروز مفقود است و باید متذکر شد که او در پایان آخرین سخنرانی خود در تماشاخانه‌ی "لو ویو کولومبیه" دیالوگ‌های نمایشنامه‌ی اویدیپوسِ سنکا را با حالتی جنون‌آمیز بیان می‌کند.

برخلاف افلاطون، ارسطو اعتقاد داشت تراژدی پالاینده است و برای روح بشر خاصیت تزکیه و درمان دارد. ارسطو این عملکرد تئاتر را کاتارسیس نامیده و به اعتقاد او تماشاگرِ تراژدی دو وضعیت روحی را تجربه می‌کند: دلهره و شفقت. این دو حالت روانی، روح را تطهیر می‌دهند. همچنان که سنکا با فضاسازی دقیق و توصیفات موشکافانه‌ی صحنه‌های خشن تماشاگر خود را در محیطِ نمایشی قرار داده و تجربه او را مستقیم، فعال و زنده می‌کند. مخاطب تئاترِ سنکا در دوزخ او حضور می‌یابد و شکنجه‌شدنِ دوزخیان را لمس می‌کند تا همانند کاتارسیسی که ارسطو از آن نام می‌برد، از رذایل





اخلاقی و هیجانات لجام‌گسیخته‌ای همچون خشونت پاک شود. اگرچه تماشای این نمایشنامه‌ها برای بسیاری عذاب‌آور است و این شیوه‌ی روایت با عرف نمایشنامه‌نویسیِ یونان و همچنین عقاید رواقیون در تعارض است اما به احتمال بسیار زیاد حکمت نگارش آن در دیدگاه سنکا، مواجهه‌ی بشر با دیوهای درونی‌اش بوده. هدف سنکا نگریستن مستقیم در چهره‌ی این دیوها و به موجب آن فراهم‌آوردن تصویری از عفریته‌هایی است که در جهان زیرین روان انسان مسکن گزیده‌اند. او در مقاله‌ی "در باب خشم" می‌نویسد که آرزویش آن است که نفْس آدمی را عریان نشان دهد.

چنان که در حکایت آغازین از کتاب جمهوری افلاطون نقل شد، تمایل به اعمال خشونت و تماشای آن در نهاد آدمی وجود دارد و شاید بتوان گفت ارضای این تمایلات با آنچه مد نظر سنکا و آرتو است در صحنه‌ی تئاتر امکان‌پذیر باشد. به اعتقاد سنکا و آرتو اگر این امیال اینگونه اقناع نشوند خود را در جهان واقع بروز می‌دهند؛ نمونه‌ی بارز تمایل به خشونت و تماشای آن را در ایران شاید بتوانیم جمعیتی بدانیم که با علاقه و شور به تماشای صحنه‌های اعدام و شلاق‌زدن می‌نشینند.

سنکا بیش از هر تراژدی‌نویس دیگری، این دلهره‌ی همیشگی را دارد که کل جهان در آستانه‌ی آشوب است و در پی آن است که با به تصویرکشیدنِ رذائل اخلاقی به ویژه خشونت، مخاطب را در معرض آشوب و ستیزه‌گری قرار داده و اینچنین بانی پیشگیری از این‌گونه فجایع در جهان حقیقی شود. چنان‌که آرتو جنگ‌ها، بحران‌ها وآشفتگی جهان معاصر و سردرگمی انسان امروزی را پیش‌بینی کرده بود و تنها راه گریز بشریت از آن را تئاتر می‌دانست؛ تئاتری که خشونت آثار سنکا را یادآور می‌شود و مخاطبش با خشونت نمایش داده شده، ویران می‌گردد؛ پاک، مطهر و نوپدید از سالن تئاتر خارج می‌شود. می‌توان گفت آنچه این دو هنرمند را به یکدیگر پیوند داده، به‌کارگیری خشونت علیه خشونت است.

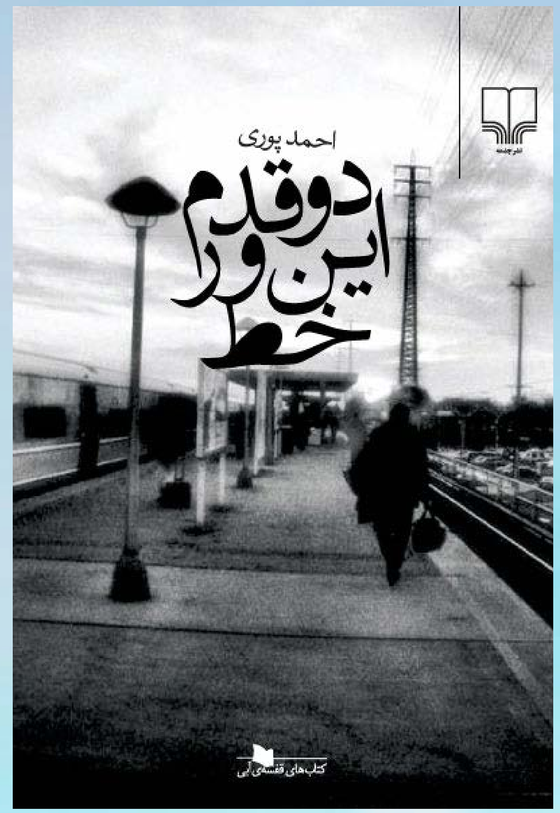
منابع

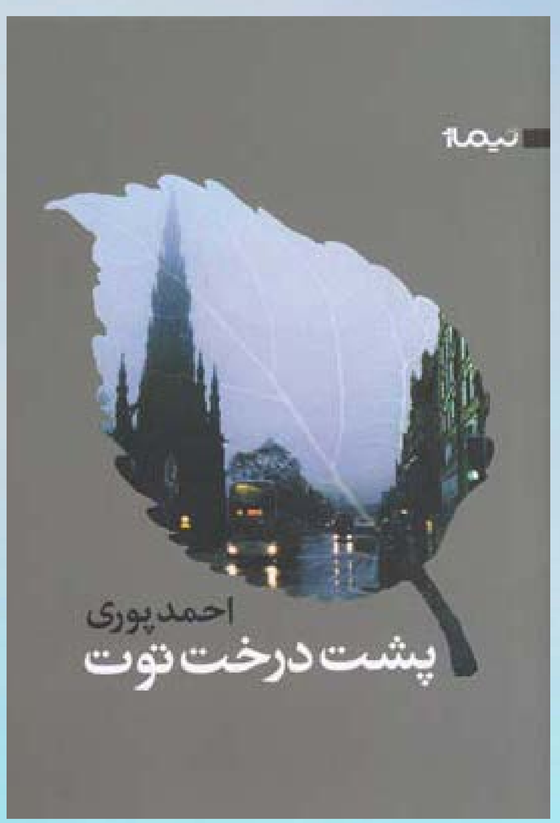
- آرتو، آنتونن (۱۳۸۳)، تئاتر و همزادش، ترجمه‌ی نسرین خطاط، تهران، انتشارات قطره
- هیوز، تد (۱۳۹۲)، ادیپوس به روایت سنکا؛ ترجمه‌ی امین اصلانی؛ تهران، انتشارات افراز
- افلاطون، جمهور، ترجمه‌ی فؤاد روحانی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی
- روز-اوِنز، جیمز (۱۳۹۲)، تئاتر تجربی، ترجمه‌ی مصطفی اسلامیه، تهران، انتشارات سروش
- ستاری، جلال (۱۳۶۸)، آنتونن آرتو شاعر دیده‌ور صحنه تئاتر، تهران، انتشارات نمایش
- جا هاروپ، سابین آر. اپستاین (۱۳۹۰)، مقاله‌ی آرتو، گرتفسکی و تئاتر استعاره جسمی، ترجمه‌ی علی ظفر قهرمانی، مجله‌ی صحنه
- مارووِیتز، چارلز (۱۳۹۴)، مقاله‌ی یادداشت‌هایی در باب تئاتر قساوت از کتاب تنفس در هوای تئاتر، ترجمه‌ی علی‌اکبر علیزاد، رضا سرور، تهران، انتشارات بیدگل
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۶۹)، ادبیات نمایشی روم، تهران، انتشارات برگ
- هیئت تحریریه (۱۳۶۱)، انسان کامل از دیدگاه رواقیون، ناشر: مؤسسه‌ی مکاتباتی اسلام‌شناسی
- یانگ، جولیان (۱۳۹۵)، فلسفه‌ی تراژدی، ترجمه‌ی حسن امیری‌آرا، تهران، انتشارات ققنوس

زندگی با رمان

ویژه‌ی

احمد پوری





دو قدم پشت درخت توت

درباره‌ی دو رمان احمد پوری

ساسان فقیه
دانشجوی ارشد ادبیات نمایشی

خلاقیت صورت دیگری از شجاعت است و احمد پوری در قامت یک رمان‌نویس، با ذهنی خلاق و سینه‌ای سپر کرده به پیکار واقعیت می‌رود.

احمد پوری (متولد ۲۳ فروردین ۱۳۳۲ تبریز) مترجم، نویسنده و ویراستاری است که پیش‌تر با ترجمه‌ی شعرهای عاشقانه‌ی شاعران بزرگ جهان بین اهالی ادبیات شناخته می‌شد. او تا به امروز آثار شاعرانی چون آنا آخماتووا، پابلو نرودا، فدریکو گارسیا لورکا، ناظم حکمت، نزار قبانی، یانیس ریتسوس و آن سکستون را ترجمه کرده. شاید اولین چیزی که با شنیدن نام احمد پوری در ذهن مخاطب ادبیات متبادر می‌شود، شعر است. و درست همان‌طور که در تمام جلسه‌های نقدی که جناب آقای پوری حضور دارند، کسی پیدا می‌شود که از ایشان بخواهد تا با صدای خودشان یکی از اشعار ترجمه کرده‌شان را بخوانند، شاید این انتظار بی‌جایی نباشد که مخاطب از رمانِ آقای پوری، شعر طلب کند.

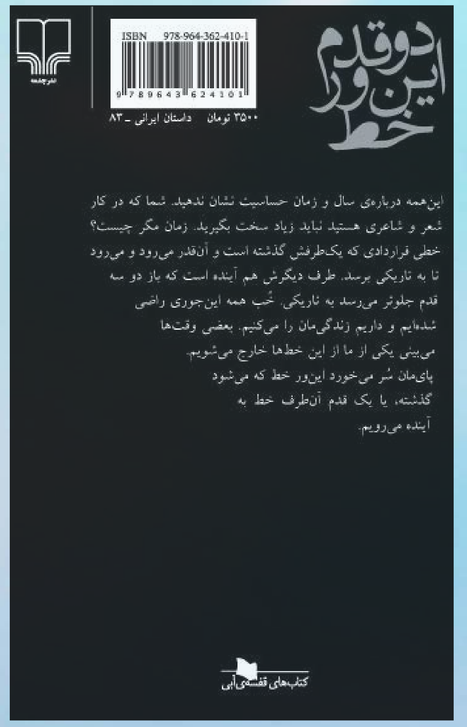
اولین رمان احمد پوری با عنوان "دو قدم این‌ور خط" سال ۱۳۸۷ توسط نشر چشمه چاپ شده. از متن کتاب می‌خوانیم:

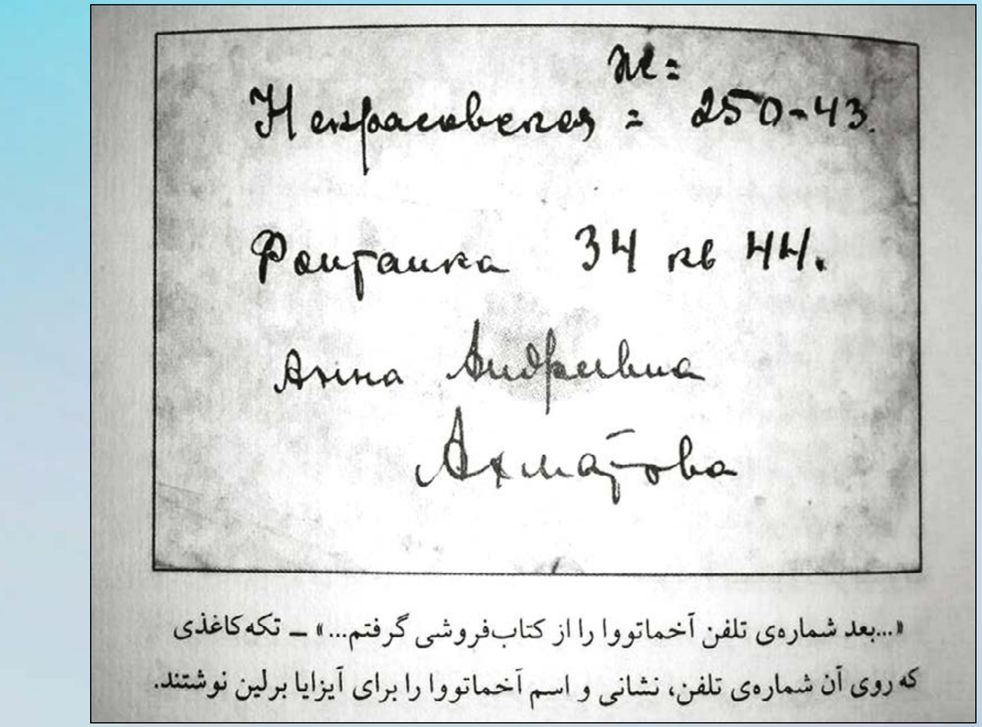
«این‌همه درباره‌ی سال و زمان حساسیت نشان ندهید. شما که در کار شعر و شاعری هستید، نباید زیاد سخت بگیرید. زمان مگر چیست؟ خطی قراردادی که یک طرفش گذشته است و آن‌قدر می‌رود و می‌رود تا به تاریکی برسد. طرف دیگرش هم آینده است که باز دو سه قدم جلوتر می‌رسد به تاریکی. خب همه این‌جوری راضی شده‌ایم و داریم زندگی‌مان را می‌کنیم. بعضی وقت‌ها می‌بینی یکی از ما از این خطها خارج می‌شویم. پایمان سر می‌خورد این‌ور خط که می‌شود گذشته، یا یک قدم آن طرفِ خط به آینده می‌رویم».

داستان رمان دو قدم این‌ور خط، داستان مترجمی به نام احمد است که شروع به سفر در زمان می‌کند تا نامه‌ای را از آیزایا برلین ببرد به پنجاه سال قبل تا به دست آنا آخماتووا برساند. تمام این جمله از کسالت‌باری یک ایده‌ی تکراری خبر می‌دهد اما احمد پوری چه بر سر این ایده‌ی نخ‌نما آورده که چنان اثری خواندنی از آن خلق شده؟ تقریباً تمام ما آدم‌ها لحظه‌های زیادی در زندگی خود داشته‌ایم که چشم‌هایمان را به روی تمام روابط علت و معلولی دنیا بسته‌ایم و در خیالمان معجزه‌ای آفریدیم. مثلاً یک نقاش ممکن است در تخیلاتش با پیکاسو از نزدیک ملاقات داشته باشد (البته اگر از او خوشش بیاید، هیچ الزامی به دیدار پیکاسو نیست؛ هر نقاشی می‌تواند هر نقاش معروفی که دلش می‌خواهد را در خیالش ملاقات کند) یا مثلاً یک مهندس کامپیوتر از تهران پرواز کند و برود دم دست استیو جابز کار کند. جایی می‌خواندم که وقتی یکی از کارکنان شرکت اپل به علت نداشتن ماشین دیر به شرکت رسیده، استیو جابز یک ماشین جگوار خریده و به او هدیه داده و سپس صاف زل زده توی چشمانش که «دیگه ازین به بعد هیچ وقت دیر نکن، باشه؟» و مسلماً هر مهندس کامپیوتری اگر ذره‌ای خیالاتی بوده، دلش خواسته آن لحظه استیو جابز زل بزند توی چشمانش و این جمله را به او بگوید. اما کدام یک از این نقاش‌ها و مهندس‌های خیال‌پرداز جسارت آن را دارند تا از این زل‌زدن‌ها و دیدارهای خیالیِ چیزی بگویند؟ از نظر من، رمان دو قدم این‌ور خط دقیقاً از همین لحظه شروع می‌شود؛ یعنی زمانی که احمد پوری خیال می‌کند و جسارتِ بیانش را پیدا می‌کند.

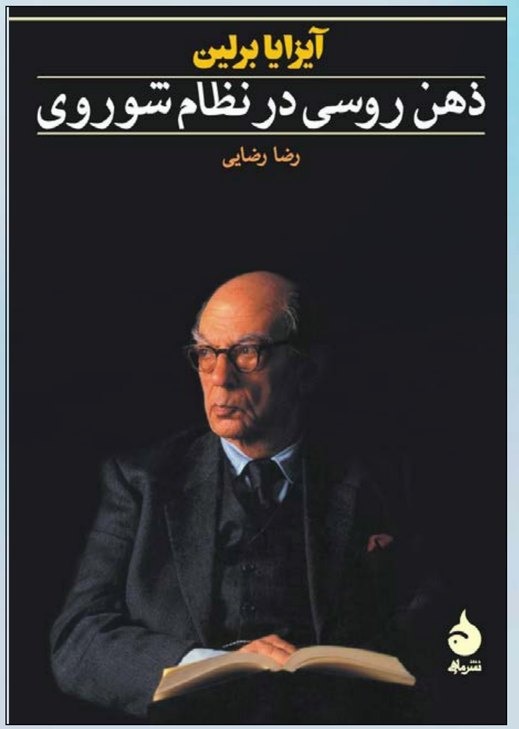
آیزایا برلین در کتابی با عنوان "ذهن روسی در نظام شوروی" که با ترجمه‌ی رضا رضایی چاپ نشر ماهی برای ما قابل دسترس است، سفرش به شوروی و دیدارش با شاعرانی نظیر پاسترناک و آخماتووا را شرح می‌دهد. در آن دوره‌ی زمانی در شوروی این دو شاعر مورد غضب حکومت بودند و دیدار یک انگلیسی با دو هنرمندی که در راستای اهداف سوسیال حرکت نمی‌کردند، مطمئنا می‌توانست برای طرفین تبعاتی داشته باشد. تمام این کتاب کند و کاوی در زندگی هنرمندان مخالف آن دوره است. آیزایا برلین در جایی از این کتاب می‌نویسد: «روزی پیشخدمتی در کشتی بزرگی استخدام شد. به او گفتند که اگر دریا طوفانی شد، برای اینکه ظرف و ظروف نشکند، نباید صاف راه برود، بلکه باید زیگزاگ برود؛ باتجربه‌ترها همین کار را می‌کنند... هوا خراب شد، اما صدای مهیب شکسته‌شدن ظرف و ظروف هم به گوش رسید. چون پیشخدمت با سینی ظرف‌ها زمین خورده بود. گفتند چرا به توصیه عمل نکردی؟ گفت: «کردم، منتها موقعی که من چپ می‌رفتم کشتی راست می‌رفت. موقعی که من راست می‌رفتم، کشتی چپ می‌رفت». مهم‌ترین قلقی هم که هر شهروند شوروی باید یاد بگیرد این است که بتواند خیلی دقیق حرکت خود را با حرکت دیالکتیکی

حزب تنظیم کند – یعنی باید لم کار طوری دستش بیاید که زود تشخیص دهد چه لحظه‌ای چپ می‌شود راست، یا راست می‌شود چپ... عده‌ای از قابل‌ترین، مفیدترین و در نخستین روزها، وفادارترین و سالم‌ترین هوادارن رژیم به علت ندانستن همین فوت و فن به فلاکت افتادند». و حالا تصور کنید چنین فضایی هر مترجمِ اشعار آخماتووا را می‌تواند لحظه‌ای وسوسه کند تا به دیدار این شاعر در چنین فضایی فکر کند. آیزایا برلین در این کتاب می‌گوید که به طور اتفاقی در یک کتاب‌فروشی با یک تاریخدانی آشنا می‌شود که او را به دیدار آنا آخماتووا می‌برد و در هیچ جایی از این کتاب دیگر از این تاریخدان حرفی به میان نمی‌آید. احمد پوری بدون وارد کردن حتی کوچک‌ترین خدشه‌ای به واقعیت (حتی به نقاشی مودیلیانی روی دیوار خانه‌ی آخماتووا هم دست نمی‌زند،) برای آن تاریخدان اسم انتخاب می‌کند و او را می‌آورد به تهرانِ دهه‌ی هفتاد. و تمام رمان، داستان احمدِ مترجمی می‌شود که از تهران به انگلستان، از تهران به تبریز و از تبریز به شوروی؛ در زمان‌های مختلف سفر می‌کند تا نامه‌ای از آیزایا برلین را ببرد به پنجاه سال قبل برای آنا آخماتووا. نامه‌ای که در طول داستان هیچ‌وقت برای خواننده گشوده نمی‌شود. تمام این رمان زاییده‌ی تخیلات یک مترجم جسور است که در روایتی خوشخوان دیداری واقعی را جزء به جزء شرح می‌دهد. این رمان در کنار اینکه بسیار ساده می‌نماید و شاید برای بعضی از مخاطبان حرفه‌ای خیلی دم‌دستی به نظر بیاید، دو ویژگی بسیار مهم دارد. اولی اینکه شخصیت اصلی داستان درگیر ذهنیات و افسردگی و یکجا نشینی نیست، شخصیت داستان سفر می‌کند و اصلاً تمام هفت فصل این کتاب به عنوان سفرهای احمد نام گرفته‌اند. احمد در خلال این سفرها برای مخاطبش داستانی برای تعریف‌کردن دارد، و اصلاً این‌طور نیست که برویم توی یک مشت ذهنیات انتزاعی غرق شویم؛ احمد در حرکت است و جریان و سیلان کاملاً لابه‌لای سطر به سطر این داستان حضور دارد. شاید بتوان کنار احاطه‌ی قابل تحسین احمد پوری روی جمله‌سازی، این سیلان‌داشتن را نیز دلیل دیگری برای خوشخوان‌بودن این رمان دانست. ویژگی دوم مهم این رمان این است که بدون جعل تاریخ، با وفاداری تمام به واقعیت و شناختن درست مرز بین تخیل و واقعیت، این دو عنصر را همراه هم در طول داستان پیش می‌برد. واقعه‌ی تاریخی اول دیدار آیزایا برلین و آنا آخماتووا است و واقعه‌ی دوم جریان حکومت خودمختار آذربایجان در سال ۱۳۲۴ است. تبریز همواره برای احمد پوری در دو اثری که از او چاپ شده، زادگاهی پر از اتفاقات گوناگون و خطرهایی بسیار است. او در این کتاب و رمان دیگرش که در ادامه به آن خواهیم پرداخت، از گرایش‌های چپ زیاد سخن به میان آورده و در مصاحبه‌ای که در همین شماره‌ی پدیدار با ایشان شده، آقای پوری به تفصیل دیدگاه خود را پیرامون این جریان بیان کرده‌اند. رمان دو قدم این‌ور خط در کنار تمام تحسین‌هایی که کسب کرده، انتقادهایی را نیز دریافت کرده و می‌توان هنوز از زوایایی دیگر به این اثر پرداخت. می‌توان از زن احمد، گیتی، سخن گفت، از زندگی و معیشت احمد در قالب یک مترجم و خیلی نگاه‌های متفاوت دیگر و تمام آنها را می‌توان مَبدئی برای یک سفر دانست به مقصد رمان دوم احمد پوری، یعنی "پشت درخت توت". اما من تبریز را برای این سفر هم مبدأ می‌دانم و هم





«...بعد شماره‌ی تلفن آخماتووا را از کتاب‌فروشی گرفتم...» ــ تکه‌کاغذی که روی آن شماره‌ی تلفن، نشانی و اسم آخماتووا را برای آیزایا برلین نوشتند.



مقصد. آقای پوری به جرئت هیچ‌گاه زادگاهش را از یاد نخواهد برد. تبریزی که احمد پوری می‌بیند، هم‌اکنون برای تمام مخاطبان در این دو رمان قابل زندگی است.

رمان دوم احمد پوری با عنوان پشت درخت توت سال ۱۳۹۵ توسط نشر نیماژ چاپ شده. و حال که باید از این رمان بنویسم، تمام کلماتم با تجربه‌ای شخصی از این داستان پیوند خورده. آثار بسیاری بوده‌اند که هنگام خواندن‌شان لبخندی روی لبانم نشاندند یا اینکه قطره‌ای اشک از چشمانم سرازیر کردند، اما آن شب چهارشنبه‌ی اوایل تابستان وقتی نمی‌توانستم این کتاب را زمین بگذارم، صفحات آخر کتاب، بغضم برای مادرِ سعید ترکید و برای اولین بار در زندگی‌ام برای شخصیت یک کتاب زار زار گریه کردم. و این تجربه برای من کافی بود تا دیگر تمام آن چراهایی که وسط خواندنِ این داستان به ذهنم می‌رسید، دیگر اذیتم نکند. حتماً آقای پوری باید این داستان را این‌گونه روایت می‌کرد تا اشک کسی را در بیاورد.

باز هم در این رمان، آقای پوری مثل اثر قبلش به تخیلاتش اجازه داده تا ایده‌ای بسیار ساده را دست‌مایه‌ی یک رمان بکند: نویسنده‌ای تنها به خانه‌ی پدری‌اش می‌رود و هنگام مطالعه‌ی دست‌نوشته‌های یک داستانِ نیمه‌تمام قدیمی‌اش، پشت درخت توت توی حیاط با روح رمان و تمام شخصیت‌های آن یکی یکی روبرو می‌شود تا بقیه‌ی داستان را برای نویسنده تعریف کنند. باز هم با ایده‌ای دم‌دستی مواجه هستیم که اصلاً جدید و جذاب به نظر نمی‌آید. اما این ایده‌ی ساده چگونه می‌تواند چنین تأثیری روی خواننده (مثل تجربه‌ی من) بگذارد؟ باز هم در این رمان مثل کار قبلی آقای پوری یکجانشینی نداریم؛ شخصیت‌ها در حرکت روایت می‌کنند؛ داستان در سفر روایت می‌شود و در نتیجه با اثری به مراتب خوشخوان‌تر از کار قبلی آقای پوری مواجهیم که جرئت یکی از سخت‌ترین کارهای دنیا در زمین‌گذاشتن این کتاب می‌شود. در کنار تمام نقدهای وارد به این کتاب از قبیل شخصیت‌پردازی سرسری، انتخابِ فرمی سؤال برانگیز و غیره دو نکته‌ی مهمی بعد از خواندن توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند. اول اینکه قسمت قابل توجهی از این داستان به دیالوگ می‌گذرد، حتی بدون ذره‌ای توضیح اضافی؛ که تا حدی فرم رمان را به نمایشنامه نزدیک می‌کند. مسلماً مواجهه با چنین قالبی وسط یک اثر داستانی می‌تواند برای خواننده تجربه‌ی جالبی باشد. دومین ویژگی جالب این کتاب، قسمت‌هایی از آن است که چندین فصل پشت سر هم در قالب نامه نوشته می‌شود. در دنیای امروزی که همه‌ی ارتباطات به شکل همزمان از طریق رسانه‌های جدید شکل می‌گیرد، تجربه‌ی دوباره‌ی نامه‌خواندن و به نوعی کنجکاوی لابه‌لای نامه‌های دو نفر دیگر به هم، لذتی نوستالژیک برای خواننده ایجاد می‌کند.

تجربه‌ی خواندن این دو اثر داستانی از احمد پوری، مخاطب را با نویسنده‌ای جسور مواجه می‌کند که جرئت ابرازِ تمام خیالاتش در هر لحظه را دارد. انگار تمام آنچه که نویسنده قَبل از خلق اثر به آن می‌اندیشیده، در ژانر ادبیات کودک و نوجوان برای یک مخاطب بزرگسال نوشته شده. و این کودکی که در پس پیرنگ هر دو داستان احمد پوری نمایان است، خصلت رؤیاپردازی است؛ یعنی همان لحظه‌ای که او خیال می‌کند که می‌تواند در زمان سفر کند و یا همان آنی که شخصیت‌های رمانش جلوی چشمانش زنده می‌شوند. به هیچ عنوان نمی‌توان این کودکی موجود در آثار آقای پوری را مورد شماتت قرار داد، بلکه دقیقاً همین کودکانه‌های رؤیاگون به عقل انسان امروزی نهیب می‌زند؛ و در این ساختاری که نویسنده برای روایت داستان‌هایش انتخاب کرده، درگیری احساسی بین مخاطب و اثر زمانی شکل می‌گیرد که مخاطب منطق جهان داستانی را بپذیرد. خلق آثار پوری انگار از سلسله مراتبی پیروی می‌کند که در مرتبه‌ی اول آن رؤیاپردازی حضور دارد و از آن کودکانگی منشعب می‌شود. این خصلت کودکانگی دو ویژگی مهم به آثار ایشان می‌دهد. اولی اینکه این کودکانگی صداقتی را به همراه خود دارد که مخاطب را به حسی ناب می‌رساند، که البته شرط رسیدن به آن کنار گذاشتن عقل است و دقیقاً همین جاست که مخاطبان در مواجهه با آثار داستانی پوری دو دسته می‌شوند؛ یا آن را می‌پذیرند و یا خیر. وقتی به نظرات خوانندگان درباره‌ی این دو اثر پوری بر می خو ر یم ، کا ملاً دو دسته نظر متفاوت می‌شنویم؛ دسته‌ای که صرفاً تحسین می‌کنند، و گروهی که فکر می‌کنند احمد پوری بهتر است همان کار ترجمه را ادامه دهد. تفاوت این دو دیدگاه کاملاً از پذیرش همان کودکانگی ناشی می‌شود که درباره‌ی آن سخن گفتیم. اما به عنوان ویژگی دوم، هر گاه که صحبت از کودکی به میان باشد، تمام کلمات باری نوستالژیک پیدا می‌کنند. و احمد پوری در تمام کلمات این دو رمانش انگار چیزی در زادگاهش، در گذشته‌اش پنهان کرده، و تبریز جایی است که او همه چیز را در آن می‌جوید. آقای پوری حالا که کلی از فلسفه و سیاست و جریان‌های سیاسی و خیلی چیزهای دیگر می‌داند، وقتی شروع به رؤیاپردازی می‌کند، هر کاری که کند، خلاصه یک‌جا پایش به تبریز می‌رسد، حالا هرچقدر که به انگلستان و تهران و شوروی سفر کند؛ نگاه آقای پوری به تبریز همواره نگاهی نوستالژیک است.

آدم‌های رؤیاپرداز در خیالشان وقتی با چیزی مواجه می‌شوند که سخن نمی‌گوید، بعد از مدتی آن را موجودی سنگی می‌پندارند؛ چیزی که هیچ‌گاه سخن نمی‌گوید و در رؤیا سکوت یعنی مرگ. آقای پوری با هر آن‌چه در رؤیایش حضور دارد، سخن می‌گوید و برای همین تبریز، مادر، آنا آخماتووا، نویسندگی، شاعری و هزاران مفهوم دیگر هنوز نزد او زنده‌اند. آدم‌هایی که جسارت دارند رؤیاهایشان را به زبان بیاورند، برای هر کسی قابل باور نیستند؛ فقط آدم‌های خیال‌پرداز می‌فهمند که سخت‌ترین چیزها برای به زبان آوردن مهم‌ترین چیزها هستند. چیزهایی که در نزدیکی جایی که راز قلبتان نهفته، حضور دارند. وقتی شما آنها را به زبان می‌آورید، عده‌ای هاج و واج به شما می‌نگرند. چون برایشان قابل درک نبود که شما در کل چه گفتید و یا چرا هنگام گفتن -یا خواندنِ- آن گریستید.

موجلمانی 1911

سفر در زمان؛ گفتگو با احمد پوری

تیر ۱۳۹۶

مهام میقاتی
دانشجوی ارشد ادبیات نمایشی

اگر موافق باشید تمرکز مصاحبه‌مان را روی رمان‌هایتان بگذاریم؛ ضمن اینکه شما قبل از رمان‌نویسی به مدت دو دهه با ترجمه‌ی شعر شناخته شده بودید.

در واقع اولین شعرهای عاشقانه که ترجمه کردم و پُرفروش هم بودند، با نشر چشمه منتشر شد. «تو را دوست دارم چون نان و نمک» از ناظم حکمت، «هوا را از من بگیر، خنده‌ات را نه!» از پابلو نرودا، «خاطره‌ای در درونم است» از آنا اخماتُووا و «در بندر آبی چشمانت» از نزار قبانی.

رمان اولتان «دو قدم این‌ور خط» که به چاپ نهم رسیده، داستانی در سال ۱۹۹۴ را روایت می‌کند. این رمان را در همان سال‌ها نوشتید؟

نه، این کتاب را سال ۸۵ نوشتم.

عنصر مشترکی بین این کتاب و کتاب «پشت درخت توت» وجود دارد که جهان و هویت منحصربه‌فردی برای ادبیات قائل است. گویی جهان ادبیات را برتر از عالم واقع می‌داند و ادبیات مازادی را در جهان ایجاد می‌کند که راوی برای تحمل‌پذیر کردن زندگی به آن پناه می‌برد و ناکامی‌هایش را در آن دنیا جبران می‌کند. مثلاً در کتاب اول آدمی را داریم که صرفاً به خاطر ملاقات با شاعری که به اشعارش دل باخته بوده، دست به سفر پُرمخاطره‌ای می‌زند و چندین مرتبه در طول سفر مجبور می‌شود به مردم بفهماند که برای چه دست به این کار زده؛ و در کتاب دیگر نویسنده‌ای را داریم که شخصیت‌های رهاشُده‌ی خودش در رمانی که سال‌ها پیش پیدایش کرده، به ملاقاتش می‌آیند و دعوتش می‌کنند تا رمان را بازخوانی کند. به این ترتیب شما فکر می‌کنید ادبیاتْ دنیا را به جای بهتری تبدیل می‌کند؟

دنیایی که ادبیات می‌سازد، خیلی هم مجازی نیست؛ حداقل دنیاییست که در آینده اتفاق خواهد افتاد و دنیاییست که می‌تواند ممکن باشد. ادبیات بیشتر به دنیال زیبایی‌هاست تا پلشتی‌ها. حین اینکه پلشتی‌ها را نشان می‌دهد ولی هدف اصلی‌اش نشان‌دادن زیبایی‌ها و خلاصی از دست پلشتی‌هاست. به عنوان مثال اولین کسی که داستان قالیچه‌ی حضرت سلیمان را گفته، از آرزویی صحبت کرده که شاهد تحققش هستیم: آرزوی پرواز کردن و تماشای زمین بدون در نظر گرفتن مرزها. وقتی نویسنده این داستان را می‌نوشته، پناه آورده به ادبیات و قصد داشته از آرزوهایی بنویسد که امروزه محقق شده‌اند. با اینکه می‌گویند ادبیات می‌تواند حرکت به وجود بیاورد و عده‌ای را به حرکت اجتماعی دعوت کند، در واقع ادبیات آیینه‌ای است برای آرزوهای نیک انسانی که از نهاد نیک برمی‌خیزد.

در هر دو کتاب شما، نویسنده‌ها ارتزاق باب طبعی ندارند. در رمان اول اگر نویسنده یک روز تدریس نمی‌کرد یا اگر همسرش هم کار نمی‌کرد، نمی‌توانست زندگی‌اش را بگذراند و در رمان دوم اگر نویسنده خانه‌ی پدری نمی‌داشت و پسرش در امریکا نبود تا مدتی همسرش را آن‌جا ببرد نمی‌توانست به خوبی بنویسد. درگیری با امرار معاش در هر دو کتاب شما هست. فکر می‌کنید روزی می‌رسد که نویسنده‌ها غم ارتزاق نداشته باشند؟

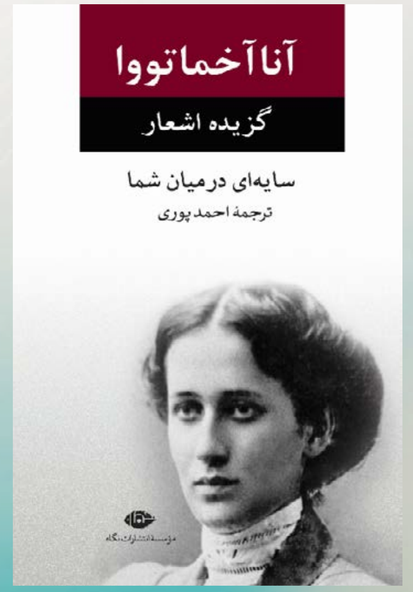
سؤال مشکلی است که جای بحث دارد اما آرزو می‌کنم روزی چنین شرایطی [در ایران] به وجود بیاید. منتها روزی را که ادبیات یا هنر به جایگاهی برسد که بتواند از نظر مالی هنرمند را راضی نگه دارد و بتواند دغدغه‌های معاش را ازش بتاراند، خیلی دور می‌بینم. البته در پرانتز باید اشاره کنم که خوشبختانه برای بعضی‌ها این اتفاق افتاده.

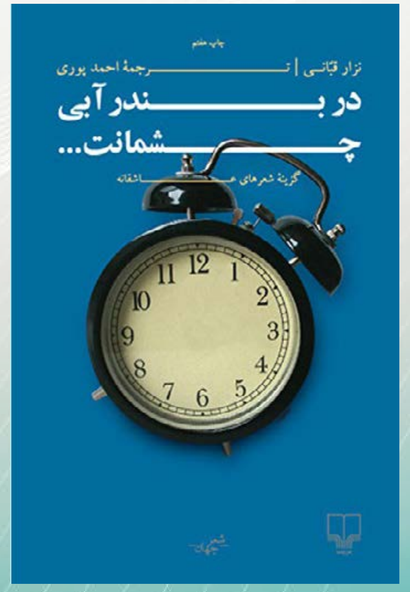
می‌توانید نمونه‌ای نام ببرید؟

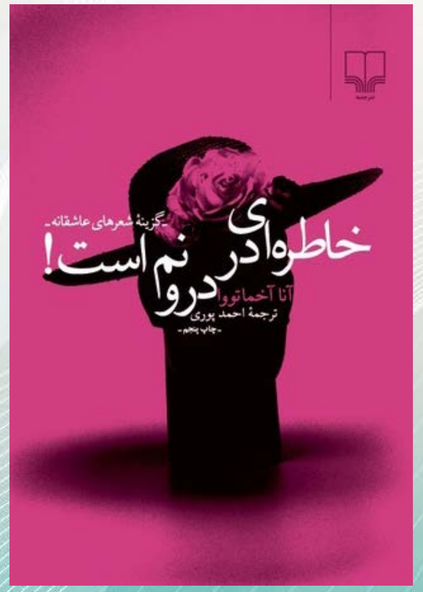
برای مثال خوشبختانه محمود دولت‌آبادی با مشقت‌هایی که تحمل کرده، اکنون موفق شده با هنر رمان‌نویسی‌اش به یک زندگی بی‌دغدغه از لحاظ مالی دست پیدا کند. البته ایشان از سمت جامعه پاسخ گرفته و حمایت شده نه از سوی عده‌ای خاص. ولی به هر حال محمود دولت‌آبادی استثناست چرا که در کنار ایشان کسی مثل احمد محمود که رمان‌نویس توانمندی بود وجود داشت که از لحاظ مالی اتفاق به‌خصوصی در زندگی‌اش رخ نداد. با این حال کسی را می‌شناسم که با مترجمی موفق شده بیش از دو خانه بخرد ولی باز می‌گردم به صحبت اصلیمان که راجع به ادبیات متعهد از دیدگاه من بود نه شعاری. بله هستند یکی دو مورد که از طریق رمان‌هایشان نه به تمکنی که گابریل گارسیا مارکز به آن دست یافت، بلکه به زندگیِ بدون دغدغه‌ی مالی دست یافتند.

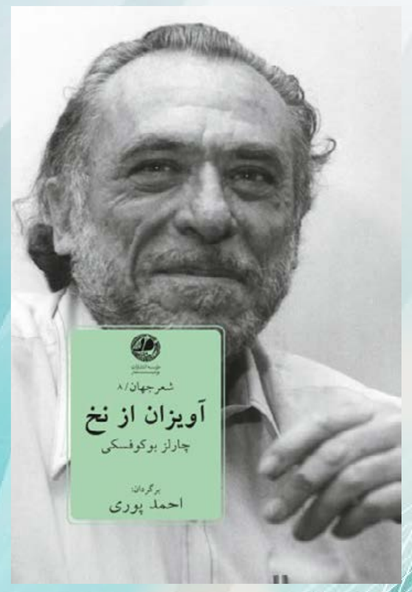
چون صحبت از ادبیات متعهد به باور خودتان کردید، بهتر است به این بپردازیم که در رمان دو قدم این‌ور خط وقتی راوی به گذشته سفر می‌کند، در چند جا با افراد آن زمانه درباره‌ی یک‌سری پدیده‌های نوظهور یا پدیده‌های جاری وارد دیالوگ می‌شود. یکی از این پدیده‌های جاری شعر نو بود که با آن کتاب‌فروش تبریزی وارد بحث می‌شود و دیگری صحبت با تانیا است درباره‌ی سوسیالیسم و شعر و تعهد شاعر و برخورد حکومت با شعر، و یک‌بار دیگر هم عمه‌ی تانیا و سفیر شوروی در کنسولگری درباره‌ی اینکه اصلاً شعر می‌تواند چه بکند صحبت می‌کنند، ضمن اینکه وقتی هنوز سفرش در زمان شروع نشده، با همسرش درباره‌ی شعر صحبت می‌کند که اگر درست خاطرم باشد همسرش می‌گوید شعر یک‌سری جملات لطیفی است در طول زمان که به ما رسیده تا انسان احساس تنهایی نکند. شما هم باز اشاره کرده‌اید وقت‌هایی که به همسر راویِ ایراد می‌گیرند، برای اینکه نتواند درست تدریس بکند، مثلاً به حجابش ایراد وارد می‌کنند یا مطالبی که سر کلاس‌ها می‌گوید، او به خانه برمی‌گشته و به شعر و هنر و موسیقی پناه می‌برده ولی در اوقات دیگر معتقد است که اینها چیزهایی نیست که بخواهیم برایشان وقت بگذاریم. ضمن اینکه شما جاهایی با تانیا درباره‌ی سوسیالیسم صحبت می‌کنید، به نظرم می‌آید سوسیالیسمی را که آن زمان در شوروی وجود داشته هم مقداری ناعادلانه می‌بینید. ما می‌بینیم که قزاق‌ها در قطار می‌نشینند، جاسوس وجود دارد، برخورد آدم‌ها خوب نیست و بدبینی هست، یا نامزد تانیا آدم سرسپرده‌ای است با اخلاق پلیسی‌ای که دارد. این برایم جالب است که تفاوت این دو را بدانم. یک: ما با نویسنده‌ای مواجهیم که می‌گوید سوسیالیسم خوب است اما نه از جنس شوروی آن زمان؛ دو: در مورد تعهد شاعر. شما در مقابل تانیا از اخاتوا بابت شعرهای عاشقانه‌ی شخصی‌اش دفاع می‌کنید و تانیا هم که سوسیالیست معتدل است، می‌گوید با اینکه اخاتووا گناهکار نیست اما به تعهدش به عنوان شاعر اجتماعی عمل نکرده چون همین‌ها دستاویزی می‌شود که بعداً در غرب از شوروی انتقاد می‌کنند. سؤال من این است که تعهد شاعر، و به شکل گسترده‌تر تعهد نویسنده در ادبیات را چطور می‌بینید؟ و آن سوسیالیسمی که بهش اعتقاد دارید، چگونه است؟ این سؤال را می‌کنم چون در کتاب دوم نیز راوی علقه‌ی سیاسی دارد و در خانواده‌ای سیاسی بزرگ شده.

در مورد دو قدم این‌ور خط شما این را تصور کنید یک نفری که این پنجاه سال را گذرانده، نه به لحاظ سنی بلکه به لحاظ تجربه‌ی زیستی و فکری و اجتماعی، زمانی که برنگشته به پنجاه سال قبل می‌داند تکلیف خیلی چیزها مشخص شده. آن آتشی‌بودن و شعارهای سوسیالیسمی رنگ باخته‌اند، حداقل در مورد ادبیات و در مورد هنر. آگاه بر اینها بوده و اتفاقاً چون آگاه بوده خیلی هم راحت رفته و حتی زمانی که نرفته بوده هم خیلی راحت می‌توانسته راجع به اخاتووا با دیگران صحبت کند و کسی هم زیاد جلویش نمی‌ایستاد چون اخاتووا مُرده بِود و مسئله‌ی شوروی تا حدی متحول شده بود و اصلاً چیزی به نام شوروی وجود نداشت. پس از این منظر اگر رمان می‌خواست خیلی باورپذیر باشد، حتماً باید این کار را می‌کرد. راوی با این تفکر رفته ولی با چه جامعه‌ای روبه‌رو شده؟ هم در زمان فرقه که تبریز بود و هم زمانی که رفته بود آنجا. خب طبیعتاً به قول خود شما تانیایی که تا حدی نرم بود نمی‌توانست شعار ندهد چون اینها تا حد زیادی در مغزش حاکم شده بود. نامزد تانیا همان کسی بود که مأمور بسیار بسیار معتقدی بود، البته آن زمان بد حساب نمی‌شد حتی دفاع‌کردن از سوسیالیسم افتخار بود. پدر تانیا هم که می‌دانست شعار می‌دهد می‌گفت، چیزی غیر از این هم نیست چون او سِمَت دولتی داشت و باید می‌ماند. عمه‌ی









تانیا زیرک‌تر از همه بود؛ او دقیقاً با نامزد تانیا مخالف بود ولی به خاطر اوضاع سخت خیلی محتاط بود. نگرش من در آنجا جهت‌گیری من نیست، یک نگرش رئالیستی است که غیر از این نمی‌توانست باشد. رمان از اول با وجود اینکه چیز خطرناکی را مطرح می‌کند و آن مسئله‌ی غیر قابل باورِ سفر به گذشته است، ولی این را باورپذیر کرده. برای باورپذیر کردن‌اش چسبیده به رئالیسمی که من بهش می‌گویم رئالیسم باورپذیر. یعنی شما می‌دانید غیر از این نمی‌شد. هیچ جا نیست بتوانید انگشت بگذارید و بگویید این اراده‌ی نویسنده بود که تحلیل شده بود. اصلاً نویسنده در آنجا اراده‌ای ندارد. آن گفتگوها حتماً مختص آن زمان بود و با شخصیت‌ها یکی بود. این نگرش من در آن رمان است. در رمان دوم هم همین کار را کردم. حتی من با آن شعارهایی که ابتدای کتاب پشت درخت توت بود، خیلی هم موافق نبودم. ما محمد را داشتیم، که بعدها اعدامش کردند، آمده بود به نسرین سر بزند و آن شعارها را می‌داد. شعارها بد نبود و بلعکس انسانی بود منتها خیلی رمانتیک و خیال‌پردازانه بود.

اصلاً شما روزی به همچین شعاری باور داشتید؟

ببینید باور مرا کنار بگذارید با اینکه من با چنین شعارهایی روبه‌رو بودم و راجع بهش فکر کرده بودم اما از منظر احساسی بله، زمانی بوده که با اینها زندگی کرده‌ام. اگر بخواهم مسئله را شخصی بکنم، باید بگویم همیشه این دغدغه را داشته‌ام که خیلی احساساتی نشوم جوری که نتوانم جاهای دیگر را ببینم.

علاقه‌ی اصلی شما شعر بوده. درست است؟

علاقه‌ی اصلی من رمان بوده و در واقع زندگی ادبی‌ام که از هفده هجده سالگی شروع شد؛ با داستان آغاز شد و برای مجله‌ی فردوسی داستان کوتاه می‌نوشتم. دو سه سال بعدش که از تبریز آمدم تهران و سردبیر مجله را (آقای عباس پهلوان) ملاقات کردم، هاج‌وواج بهم نگاه می‌کرد و می‌گفت ما فکر نمی‌کردیم تو هجده ساله باشی. از ابتدا دغدغه‌ام داستان بود و آن شعله و حرارت داستان‌نویسی هنوز هم در من روشن است. همین الان که با شما صحبت می‌کنم، رمانی در دست دارم که چهار الی پنج ساعت از روز مشغول

نگارش آنم. در مورد شعارها هم باید اضافه کنم آن زمان آن‌طور که کورکورانه شعار داده می‌شد، باب میلم نبود و خودم گاهی شک می‌کردم. در واقع شعار دادن را دوست نداشتم. همین امروز هم در مورد هر چه باور کرده بودم و باور می‌کنم، وفادار مانده‌ام و آماده‌ام تا هر جا که بخشی از اعتقادم خورد به جایی که دیدم بیهوده است، فوراً ازش دست بکشم. شعر ناظم حکمت یادم افتاد که می‌گفت من حاضرم همه چیز را عوض کنم حتی به قیمت ایمانم. جالب است که بهم می‌گویند شما در رمان‌ها قصد داشتید به سیاست بپردازید. باید بگویم در هیچ کدام از رمان‌ها همچین قصدی نداشتم. ببینید زندگی ما زندگی سیاسی بوده ، چه بخواهیم و چه نخواهیم. شما وقتی وارد موضوعی می‌شوید و می‌گویید می‌خواهم یک فانتزی درست کنم که در آن کسی برگردد و سفری کند و نامه‌ای به اخماتوا برساند، چه انتظاری دارید؟ اگر بخواهد از تبریز بگذرد، اگر بخواهد به مسکو برود، به سن‌پترزبورگ برود آدم‌های آن زمان را می‌بینند. آدم‌ها که از کره‌ی ماه نیامده‌اند. من می‌خواستم آدم‌های آن زمانه را نشان بدهم بدون اینکه جهت‌گیری بکنم؛ البته اجازه بدهید از ناخودآگاه پیچیده‌ی بشر حرف بزنیم که باعث می‌شود گاهی آدم بدون اینکه خودش بخواهد نسبت به بعضی از افکار، نرمش و ملایمتی نشان بدهد. من به این کاری ندارم چون همه‌مان پوست و گوشت و خونیم و این کار را خواهیم کرد ولی من آگاهانه با این مسئله می‌جنگیدم که مبادا جایی به دام آن چیزهایی بیفتم که خودم بیشتر دوست دارم.

در بحث فرقه هم این‌طور نیست؟ چون آنجا وقتی آدم‌ها آذری صحبت می‌کنند، راوی کیف می‌کند. فکر نمی‌کنید راوی در مقابل حکومت مرکزی از فرقه جانب‌داری می‌کند؟

واقعیت این است که در مورد فرقه هنوز حرف‌های زیادی هست که گفته نشده. فرقه را بیشتر از منظر سیاسی بررسی کرده‌اند. قراردادی بود که استالین آن را زیر پا گذاشت و اتفاقاتی افتاد که باهاشان کاری ندارم و به اندازه‌ی کافی متن داریم که بخوانیم. اما واقعیت دیگری هم بود: علت وجود فرقه در آن یک سال در تبریز و آذربایجان چه بود؟ من الان با قاطعیت می‌گویم مردم ایران حیرت خواهند کرد که در آن یک سال مردم به چه چیزهایی رسیدند و چه چیزهایی را به چشم دیدند. اگر همان شرایط ادامه پیدا می‌کرد، فکر نمی‌کنم همان شکلی می‌ماند چون شرایطی خاصی بود. با اینکه من تبریز بودم اما سنم به آن دوران نمی‌رسد منتها از عمه و خاله و دایی و مادربزرگ چیزهایی شنیدم که شاید عجیب و خاص به نظر بیاید. مثلاً دایی مادرم می‌گفت وقتی سه ماه از ورود فرقه گذشته بوده و او بیکار بوده، پیشه‌وری در میدان ساعت سخنرانی داشت که شعارها و حرف‌های پُر طمطراقی می‌زده. دایی مادرم بعد از مراسم به سمت سخنران می‌رود تا باهاش صحبت کند. می‌گفت با صدای بلند حرف می‌زدم تا دیگران هم صدایم را بشنوم: شما اسم خودتان را گذاشته‌اید حکومت خلق در حالی که من حدود سه ماه می‌شود با وجود زن و بچه بیکار هستم. بعد سخنران پرسیده بوده که چه کاره‌ای؟ دایی مادرم هم جواب داده راننده‌ی کامیون بوده‌ام ولی صاحب کامیون، ماشین را در اختیار فرقه گذاشته و به همین خاطر من از کار بیکار شده‌ام. سخنران همان‌جا دستور می‌دهد از فردا دایی مادرم را بفرستند سر کار و به دنبال این اتفاق نامه‌ای داده بود که اگر افراد دیگری هم همین شرایط را دارند پیدا کنند و آنها را راننده‌ی کامیون خودشان کنند. آن زمان یک همچین چیزهایی بوده و مردم از آن سال‌ها خیلی خاطره‌ی خوشی دارند. من هم در شرایطی قرار گرفته بودم که می‌خواستم از فرقه صحبت کنم. اتفاقاً همان‌جا حرف‌های مخالفان را هم گفته بودم. مثلاً کاویانی، یکی از شخصیت‌های رمان.

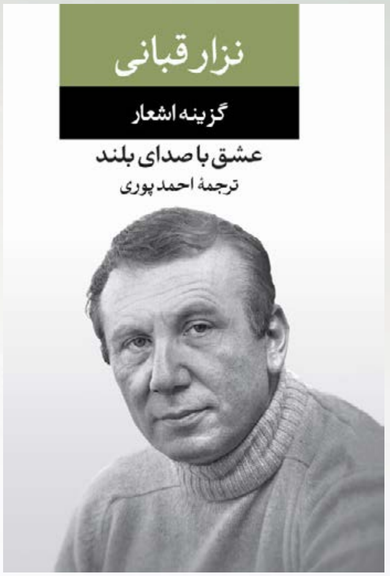
چرا کاویانی همیشه عصبانی بود و غر می‌زد؟

چون خرده‌مالکی بود که قصد داشت احتکار کند ولی آمدند و نقشه‌هایش را خراب کردند. برای همین کینه به دل گرفته بود.

چیزهایی که به آنها اشاره می‌کنید، بیشتر جنبه‌ی اقتصادی دارد. من شنیده‌ام که از لحاظ فرهنگی هم اتفاقات خوبی افتاده بوده و اصلاً جریان سوسیالیسمی نوگرایانه‌تری بوده.

از حیث فرهنگی بسیار خوب بوده. شما فکر کنید چه کسانی در آن یک سال آمدند تبریز اُپرا اجرا کردند؟ اولین دانشگاه را هم آنجا تأسیس کردند که هنوز هم هست. منتها قصد من این نیست که دفاع کنم. من در آن کتاب چاره‌ای جز این نداشتم. تاریخ‌نویسی هست که شاید شما هم او را بشناسید، آقای رحیم رئیس‌نیا، که محقق فرقه‌ی دموکرات‌هاست و وقتی در تبریز ایشان را ملاقات کردم گفتند کتاب دو قدم این‌ور خط را خوانده‌ام. ازشان پرسیدم بدون تعصب بگویید آیا جایی هست که من تحریف کرده باشم و چیز دلخواهم را چسبانده باشم به پیکره‌ی کتاب؟ او گفت حتی یک نقطه هم نبوده. به خاطر اینکه جاهایی من

تمجدید کردم، شما به نظرتان می‌رسد که دفاع کرده‌ام. اگر این طرف‌داری محسوب می‌شود، باز هم این کار را می‌کنم چون واقعاً بوده. اگر قدری بالاتر برویم می‌بینیم که زدوبندهای غم‌انگیز سیاسی شد و سر جان مردم معامله شد و چه افرادی که از بین نرفتند. من دیگر از آن صحبت نکردم و اگر روزی رمانی نوشته شود که این را محور قرار دهد، خیلی حرف‌ها برای گفتن هست. منتها کار من این نبود. کار من به همین سادگی بود که یک نفر می‌بایست در سال ۱۳۲۶ سه چهار ماه در تبریز می‌ماند تا فریدون ابراهیمی را در باغ گل‌ها اعدام کرده بودند؛ آن وقت دیگر همه چیز سر جای خودش بود. در زندان را یادتان می‌آید که کسی بود همه را می‌خنداند؟



بله یادم هست. اتفاقاً دو تن از آشنایان ما که سن بالایی دارند، برایم چیزهایی در همین اوصاف تعریف کرده‌اند؛ من هم سعی کردم دنبالش را بگیرم و چیزهایی در بیاورم ولی دیدم کار دشواری است؛ از این جهت که ممکن است کسی را از قلم بیندازم. اتفاقاً فکر می‌کنم ارزش ثانوی این رمان هم همین است. وقتی با آشنایی که حدود سی سال از من بزرگ‌تر است صحبت می‌کردم، می‌گفت این صحنه در اینجا اضافی است. یعنی اگر این صحنه را از رمان کسر کنیم، چون پیوند مستقیمی با جریان سفر راوی پیدا نمی‌کند، لطمه‌ای به رمان نمی‌زند اما به لحن طناز و شوخ این رمان کمک می‌کند. ایشان معتقد بود شما چون می‌خواستید عین به عین رخدادها را بازتاب دهید از چنین صحنه‌ای استفاده کردید و آدمی را آوردید که واقعیت داشته اما پیوندی با هسته‌ی مرکزی داستان نزدید. من تا به حال نرفتم سراغ اینکه حقیقت ماجرا را بفهمم و اینکه آیا این افراد واقعاً وجود داشته‌اند یا نه. منتها شما آن‌قدر بخش تبریز را مبسوط نوشتید که نه به باکو این‌گونه پرداخته شده نه به لنینگراد و نه به مسکو. البته این خوب است. از جایی که ما از مرز ایران خارج می‌شویم روند رمان هم بسیار تند می‌شود و آن حالت تهدید هم بیشتر می‌شود. فکر نمی‌کنید تبریز بیش از آن‌چه جا داشت برجسته شده بود. انگار با تبریز از دست رفته‌ی سال ۱۳۲۶ عشق‌بازی کرده‌اید.

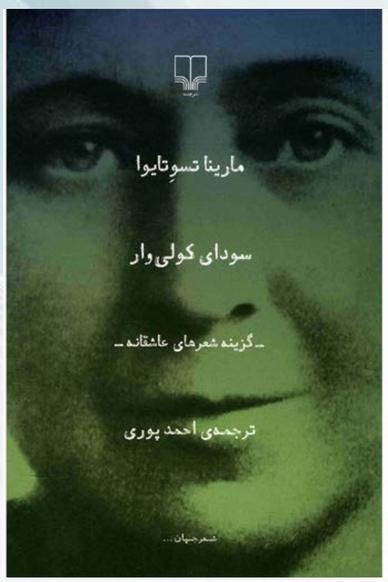
قبول می‌کنم. ببینید در این دو رمان اصلاً قصد نداشتم به واکاوی مسائل سیاسی مشغول شوم اما نباید نادیده بگیریم که زندگی ما از مشروطیت تا به الان سیاسی بوده. ما زندگی راحت و آرامی مثل کسانی که در بریتانیا زندگی می‌کنند، نداشتیم. خیلی وقت است از انقلاب آنجا گذشته. عده‌ای هنر می‌خوانند، عده‌ای فلسفه می‌خوانند، در واقع هر کسی جای خودش را گرفته. ما در این کشور بقال هم باشیم، سیاسی هستیم. چاره‌ای نداریم، نمی‌توانیم نباشیم. شما وقتی صبح بیدار می‌شوید و می‌فهمید پنجاه درصد به قیمت شیر پاکتی اضافه شده، یعنی سیاست؛ مجبورید راجع بهش حرف بزنید و بگویید چرا. بعد کسی جواب می‌دهد چون فلانی رئیس‌جمهور شد، دیگری می‌گوید معاون رئیس‌جمهور چنین گفت و شما علناً وارد بحث سیاسی می‌شوید. وقتی این رمان را شروع کردم، دغدغه‌ام این بود که خیلی رئال صحبت کنم. یک عده رئال را خیلی سطحی کرده بودند حتی دوستان سوسیالیست آمدند و رئالیسم سوسیالیسم درست کردند که به نظرم خیلی مسخره بود.

حتی در آن زمان هم مضحک بود؟

حتی در آن زمان. عده‌ای از خود سوسیالیست‌ها منتقد این قضیه بودند. این چیزها چهارچوب ندارد. من به خاطر وفاداری‌ام به رئالیسم، آن‌چه واقعاً بوده و هست، وارد شدم تا شخصیت‌ها را درست کنم. من هیچ‌وقت نمی‌روم سراغ روستایی‌ها چون خودم نیستم، همیشه از کسانی می‌نویسم که تجربه‌ی زیستی آنها را دارم. پدر من کارمند بود. زمانی که هفت سالم بود، اولین شماره‌ی «کتاب هفته» را پیش‌خرید کرده بود؛ حالا شما چه انتظاری دارید؟ من از آن نوع زندگی باید بنویسم و چیزهایی که خودم دیده بودم که بتوانم به وفاداری‌ام به رئالیسم ادامه بدهم. این است که اجباراً و بدون اراده‌ی خودم همه‌ی اینها سیاسی می‌شد. شما فکر کن نسرین، یک معلم خیلی معمولی با دو بچه، داشت خانه‌داری می‌کرد و شوهرش هم معلمی بود در دِه. به همین سادگی! شوهر که نباید اصلاً آن شکلی فراری می‌شد، به خاطر چهارتا کتاب ساواک قصد داشت او را دستگیر کند و دوستانش به او اطلاع می‌دهند که در می‌رود. نسرین می‌ماند با دو بچه. این زندگی سیاسی است دیگر!؟ حتماً ساواک سراغ این زن خواهد آمد و حتماً دوروبرش خبرچین‌هایی خواهند بود که ببینند آیا از طرف شوهرش پیامی می‌رسد یا نه و الان کجاست. شما اینجای داستان تا انتها که بروید، متوجه می‌شوید من قصد نداشتم بگویم سازمان فدائیان خلق چگونه بوده. اصلاً مسخره است به نظر من. در دفاع از این کتاب همین نکته را به کارمند ارشاد گفتم که معتقد بود با این قسمت عوض بشود. بهش گفتم چی را باید عوض کنم عزیز دلم؟

اینکه با نشر چشمه منتشر نشده، به دلیل مجوز است؟

بله. البته کارمند ارشاد خیلی آقای متینی بود و آخرش هم قبول کرد. مثالی برایشان زدم. گفتم اگر من بخواهم در مورد سال ۱۳۶۴ ماجرایی را در تهران آن هم اوایل فروردین بنویسم و بگویم همه در خیابان‌ها بودند، به ریش من نمی‌خندند که آن سال به خاطر بمب‌باران‌ها و موشک‌باران‌ها یک‌سوم از تهرانی‌ها مانده بودند و همه رفته بودند. خب من باید بنویسم آنجا بمب‌باران بود. حالا کاری ندارم، مسئله‌ی مهم این است: من اصلاً کتاب سیاسی ننوشتم. بافت و موضوع داستان و موضوعیت اتفاقاتی که هست، اینها را تأمین می‌کند و باز می‌گویم هیچ‌گونه جهت‌گیری سیاسی نداشتم و دوست ندارم خودم را مبرا کنم چون اگر به چیزی اعتقاد داشته باشم خیلی راحت می‌توانم بگویم. اگر فکر کنم یک مقداری طرفداری شده، قطعاً طرفداری می‌کنم.



اما سیاسی نیستم.

ما زمانی هم که بخواهیم تاریخی بنویسیم، لاجرم سیاسی می‌شود. لاجرم سیاسی می‌شود مخصوصاً در ایران. مثلاً بعد از انقلاب مشروطیت التهابی که کشور را دچار خودش کرد، حتی در خاورمیانه تک است. شما می‌دانید که در خاورمیانه اولین مجلس را ما داشتیم، قبل از تمامی کشورها.

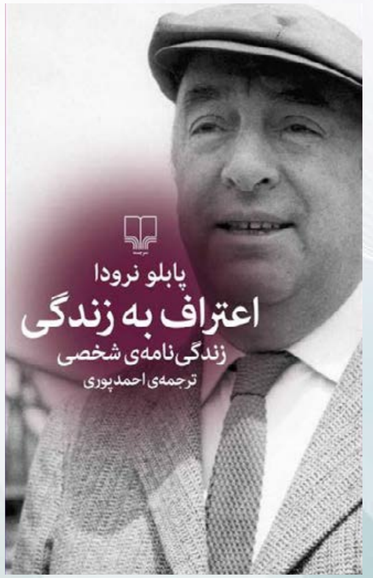
ولی از لحاظ ساختار مدنیت تا جایی که بنده مطلع هستم، عقب افتادیم. نه لزوماً به خاطر انقلاب؛ مصر و لبنان و حتی امپراطوری عثمانی ساختار مدنی قوی‌تری نداشتند؟ دانشگاه‌های قدیمی‌تر، سیستم دولتی قدیمی‌تر.

شما به این می‌گویید ساختار مدنی، من می‌گویم ساختار آکادمیک. از لحاظ آکادمیک با شما موافقم اما در حد مردم نه. آنچه انقلاب مشروطیت به ما داد، هجوم مردم بود؛

مـردم عـادی. همچیـن چیـزی در خاورمیانه اتفـاق نیفتاد تا در ترکیـه در زمـان آتاتـورک. از آن زمـان بـه بعـد بود کـه ترکیه کاری کـرد کـه ما در مشـروطیت کـرده بودیم.

مگر ما دنباله‌روی آتاتورک نبودیم؟

نـه در واقـع. هـر دوی مـا یـک کاری را شـروع کردیـم امـا یادمـان باشـد آتاتورک جای درسـتی بـود و برای مـا در رأس، کسـی کـه می‌خواسـت مدرنیتـه را بیاورد، رضا شـاه بـود که با تفکـر ماقبـل فئودالـی بالا آمـد. آتاتـورک نهادهـای اجتماعی را بـه خوبـی جـا انداخـت امـا بـرای رضـا شـاه اصل ایـن بود کـه (مثلاً) مـردم کلاه‌پهلوی بگذارند، مردم شـهرداری داشـته باشـند، راه‌آهـن داشـته باشـند، اینها بـه جـای خـود. همـه‌ی اینهـا را کنـار بگذارید، دیگر زمـان فئودال‌هـا گذشـته. ایشـان یکـی از بزرگ‌تریـن فئودال‌هـای ایـران شـد.



البتـه جغرافیـا هـم بـه آتاتـورک کمـک می‌کـرد. مـا آن شـرایطی را کـه ترکیـه از لحاظ جغرافیـا داشـته نداشـتیم و از طرفـی مـا شـیعه بودیـم و آنهـا نبودنـد.

خـب اینها بحث‌های سیاسـی اسـت ولی بگذاریـد بگویم نه. اینهـا را می‌گـذارم کنار چـون بحث دقیق اجتماعـی و تاریخی نیـاز دارد. اجـازه بدهیـد باز تکـرار کنم که ایـن دو رمان من به لحـاظ موضوعـی کـه انتخـاب کرده بودم، سیاسـی شـده. فکر می‌کـردم هـر چـه بنویسـم این‌گونـه خواهـد بـود. منتهـا این رمانـی کـه الان در دسـت دارم هیـچ چیز سیاسـی‌ای نـدارد و عاشـقانه اسـت و در زمانی اسـت که درش تلگرام و اینستاگرام و موبایل‌های هوشـمند وجـود دارد.

گویـا شـما هـم خیلـی خوب بـا ایـن چیزهـا کنـار آمده‌اید و مقاومتـی نکردیـد.

مـن از اول نـه تنهـا مقاومـت نکـردم بلکـه ازشـان دفـاع هـم کـرده‌ام. قصـد خودسـتایی نـدارم ولـی بایـد بگویـم بین همسـالانم اولیـن کسـی بـودم کـه کامپیوتـر داشـتم.

آخـر من خودم کمـی حالت قدیمی دارم و زیـاد با تکنولوژی ارتبـاط برقـرار نمی‌کنم.

مـن ولـی نه. حقانیـت اینها را می‌پذیـرم. تجربه ایـن را بهم آموختـه کـه اگر جلـوی چیزی بایسـتید که به شـکل هجومی بـه طـرف شـما می‌آیـد، شـما زیـر آوار می‌مانیـد. روزی کـه تلویزیـون آمـد، عده‌ی زیـادی جلویش ایسـتادند و گفتند مردم را بـرده می‌کنـد، همـه سـاکت در جایـی می‌نشـینند و کسـی بـا کسـی صحبـت نمی‌کنـد و صمیمـیت از بیـن مـی‌رود. اینها داسـتان بـود و از اسـاس اشـتباه. اخیـراً در تلگـرام نوشـته‌ای خوانـدم کـه چنیـن هشـداری داده بـود: مـا داریـم از همدیگر دور می‌شـویم و عاطفـه از میـان رفتـه. فـرض بگیریـم کـه درسـت اسـت و از هم دور شـده‌ایم، حالا شـما می‌خواهید چه کار کنیـد؟ شـما می‌توانیـد اینترنـت را بگیریـد؟ در روسـتا هم نمی‌توانیـد چنیـن کاری بکنیـد.

راجـع بـه عاشـقانه‌بودن رمـان جدیدتـان گفتیـد. در ایـن دو رمـان شـما یعنـی دو قدم این‌ور خط و پشـت درخـت توت هم عشـق حضـور پُـر رنگـی دارد. حضـور پُر رنـگ از ایـن جهت کـه سـیالیتی هـم دارد مثـلاً در مورد همسـر راویِ رمـان اول صحنـه‌ی بسـیار زیبایی را یادم می‌آید کـه راوی بدون قضاوت به شـکل غیرمسـتقیم بـه اندوه جذابی اشـاره می‌کنـد. از یکی از همـکاران همسـرش یـاد می‌کنـد کـه از نظـر ظاهـری آدم جذابـی نبـوده امـا موفق شـده رفتار همسـرش را عـوض کند. خیلـی زیبـا بـود که نتیجه نـداد یعنی مـا ندیدیم همسـر راوی همـکارش را دوسـت داشـته یـا نه؛ ولی همه‌ی شـواهد نشـان مـی‌داد کـه بلـه همـکارش را دوسـت داشـته و راوی باهـاش کنـار آمده.

راوی بـه عنوان یک انسـانِ امـروزی و واقعی خیلی طبیعی با ایـن قضیـه کنار آمد. امـا واقعاً می‌خواسـت چه کار کنـد؟ اتفاقاً خوشـحال بـود که چیـزی زنش را از حالت دگماتیسـمش خارج کـرده. ممنونم از شـما که این‌قـدر رمان را دقیـق خوانده‌اید. به کمتـر کسـی برخـوردم کـه این‌قدر دقیـق با شـخصیت‌ها رفتار کـرده باشـد. شـما رمان‌نویـس هسـتید و می‌دانید که مـا برای خلـق شـخصیت‌ها از همـان ابتـدا برنامه‌ریـزی دقیقـی نداریم و خیلـی چیزهـا حین نوشـتن به ذهنمـان خطـور می‌کند. هیچ چیـزی خـارج از واقعیتـی کـه هسـت نخواسـتم در ایـن رمـان باشـد. بـه عنـوان مثال دوسـتی داشـتم که در بیسـت سـالگی شـدیداً عاشـق دختـری شـده بـود. اتفاقاتـی ایـن دو را از هـم جـدا کـرد؛ جوری که اصلاً ازش خبر نداشـت. سـی‌وپنج سـال بعـد خبردار شـد کـه خانمِ کجاسـت. ازم پرسـید فکـر می‌کنی بـرم ببینمـش؟ گفتـم اصلا نرو. بگذار شـکوه خودش را داشـته باشـد. ازش پرسـیدم فکر می‌کنی الان چه کسـی را می‌خواهی ببینـی؟ زنـی کـه مُسـن شـده و تـوی ذوقـت می‌زنـد و تو هم تـوی ذوق او می‌زنـی. تـوی این مدت چه کار کـردی؟ واقعیت ایـن اسـت کـه شـما فکـر می‌کنید چـه می‌توانسـت باشـد؟ آیا مدتـی کـه ایـن دو نفـر از هـم دور بودنـد، همـان راه را از نظر اندیشـه دنبـال کرده‌انـد؟ چـه بسـا راهی رفتـه باشـند که الان نتواننـد یـک سـاعت همدیگـر را تحمـل کننـد. احتمـال اینکه موفـق شـوند، رمانـس همـان سـال‌ها را داشـته باشـند، تقریباً صفـر اسـت. بـرای همیـن مـن هـم سـعی کـردم واقعیـت را بگویم.

رمـان آن‌قـدری رمانتیک هسـت که نیازی نباشـد صحنه‌ای غیرواقعـی خلـق کنید.

دقیقاً درست می‌گویید.

تانیـا و نسـرین هـر دو در شـرایطی قـرار می‌گیرنـد که دچار بلوغـی می‌شـوند. از برخـی از احساسـات زنانـه‌ی ایـن دو آگاه می‌شـویم و معمـولاً هـم در رمان‌هایی شـاهد این هسـتیم که زن‌هـا نویسـندگان آن‌اند. مثلاً در خصوص نسـرین آنجایی که خـودش روایت می‌کند، سـعی کـرده نحوه‌ی عاشق‌شـدن یک زن یـا جنس عشـقش را شـرح بدهد. بـه نظـرم جذابیتش هم اینجاسـت. رمان‌هایی که مردها می‌نویسـند؛ معمولاً تا این حد بـه زن‌هـا نزدیک نمی‌شـویم. البتـه نمی خوا هـم بگویـم چـون لحظاتـی از ایـن رمـان را بـه اینهـا اختصـاص دادیـد؛ بایـد ایـن حرف‌ها را بزنیـم. ببینیـد اینهـا دغدغه‌هایی دارنـد و چیزهایـی می‌گوینـد کـه انـگار آن بخـش زنانه‌ی شـما فعال اسـت.

دقیقاً یـک عده هـم همیـن را بهم گفتند و جواب دادم بـه خاطر بخش زنانه‌ی مـن اسـت کـه آنهـا را نوشـته.

ایـن امـکان خیلی بزرگی اسـت کـه شـما در کار دارید. توی ایـن رمان سـوم هـم احتمـالاً خیلی بـه ایـن مسـائل پرداختید.

خیلی زیاد. بله.

اشاره‌ای هم بکنیم به نحوه‌ی سفر راوی در رمان اول به گذشته. همین‌طور نحوه‌ی رفت‌وآمد دو آدم دیگری که به گذشته می‌روند. به شکل تعمدی (شاید جایگاهش هم نبوده) شما بهش زیاد هم نپرداختید. دغدغه‌ی شما هم نبوده و فکر کردید رمان جای این نیست که بر مبنای تئوری به ایده‌ای بپردازید و رفت‌وبرگشت اینها را تئوریزه‌تر کنید یا لااقل روند داستانی‌تر بهش بدید. خودتان فکر نمی‌کنید که این می‌تواند ضعف در نظر گرفته شود؟ چون اینها هم مثل هزاران رمانِ سفر در زمان دیگر، با ورود به جریان نامعلوم تونل‌مانندی در رفت‌وآمدند. آیا جای این بوده که کمی رَاجع به اینکه چطور می‌شود در زمان سفر کرد، با توجه به تئوری‌هایی مثل جهان‌های موازی بپردازیم یا نه اصلاً دغدغه‌تان نبوده؟

من دست به یک فانتزی خطرناکی زدم. خطرناک از این جهت که خیلی تکرار شده و از زمانی که ماشین زمان باب شد یا توی افسانه‌های قدیمی بود، به اندازه‌ی کافی از این چیزها استفاده کردند. برای همین شگردی که استفاده کردم، خطرناک بود و حرف تازه‌ای نمانده؛ برای همین زیاد رویش تاکید نکردم.

یک داستان باستانی ایرانی هم می‌آورید...

و رُم که بیشتر تمرکز کردند. ما این را در افسانه‌ها و قصه‌های ایرانی داریم که تاجری خیلی علاقه داشته ببیند قبلاً چه بوده و چه شکلی بوده. درویشی بهش می‌گوید که دستت را به من بده و برو آنجا. او دستش را به درویش می‌دهد و به دنیای دیگری می‌رود. آنجا ازدواج می‌کند ولی همیشه دغدغه‌ی این را داشته که الان آیا بچه‌هایم زنده‌اند؟ چه کار می‌کنند؟ وقتی بازمی‌گردد هراسان از درویش می‌پرسد الان بچه‌های من کجا هستند، درویش گفته دو سه دقیقه بیشتر طول نکشید. چیزی نبود که... به نظر من این قشنگ است. منتها برای من کسی مثل او که دست شخصیت رمان را بگیرد، نبود. بهتر از قطار هیچ چیزی نمی‌توانست باشد. چرا؟ چون قطار وارد تاریکی و تونل می‌شود. زیاد نمی‌خواستم هالیوودی‌اش بکنم چون کار خطرناکی بود. اگر می‌خواستم بهش پردازم، بخش فانتزی باقی بخش‌ها را هم اشغال می‌کرد.

جناب پوری فکر می‌کردید رمان شما از دایره‌ی محدود علاقمندان ادبیات ایران خارج شود و به محافل مردم عادی راه پیدا کند؟

نه.

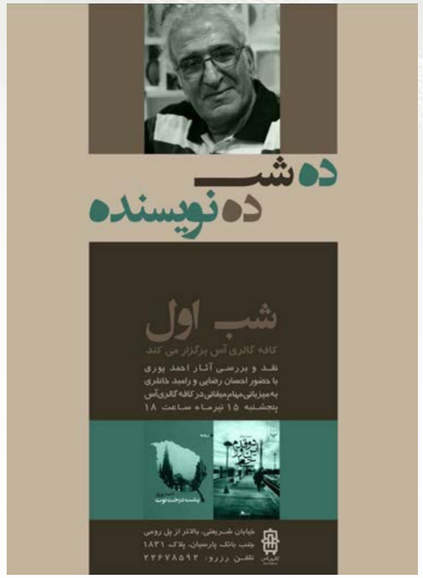
چه چیز ویژه‌ای داشته؟ علاوه بر داستان جذابی مثل سفر در زمان، عشق، تنش و کشمکش. اما آیا گمان می‌کردید به این میزان محبوب شود؟

نه فکر نمی‌کردم. علاوه بر این فراگیری، بازتاب‌هایی که از رمان به دستم می‌رسد خیلی خوشحالم می‌کند. به نظر من آنچه این رمان را بین مردم کشاند، خوش‌خوانی‌اش بود. پرنده‌ای که از رمان‌های ما پَر کشیده و رفته، خوش‌خوانی است. سنت رمان، سنت خوش‌خوانی است منتها ما فراموش کرده‌ایم که مردم در بنادر می‌ایستادند که کتاب جدید چارلز دیکنز برسد. صف می‌کشیدند از شب، تا صبح اولین کسی باشند که کتاب را می‌خرد. با ولع تمام کتاب را می‌خوانند برای اینکه سرگرمشان می‌کرد. ما عنصر سرگرمی و خوش‌خوانی را به نفع عنصر روشنفکری کنار گذاشته‌ایم. ما این لذت را از مردم گرفتیم. در نتیجه عده‌ای از این سوءاستفاده کردند. آنهایی که رمانِ زرد می‌نویسند، آمدند مخاطب را از آن خود کردند. مثلاً رمان زردی با پنجاه بار تجدید چاپ و هر بار با سه چهار هزار نسخه تیراژ.

به نظرتان این رمان چه داشته؟

برای من و شما هیچی نداشته. شما نمی‌توانید ده صفحه‌ی آن را بخوانید، نه به خاطر اینکه روشنفکرانه است، چون تجربه‌ی زیستی را نداشتید و تصاویر برایتان ساختگی می‌نمایند. اما یادمان نرود که هنوز خیلی عظیمی از مردم باقی‌اند. ما روشنفکران باید کار دیگری بکنیم؛ باید عنصر خوش‌خوانی را جدی بگیریم منتها نه سطحی‌گری را. در واقع رمان را برای خوش‌خوانی به سطح پایین نیاوریم، آنها را با خوش‌خوانی همراه کنیم. که مردم بدانند رمانی را می‌توانند بخوانند که خوش‌خوان است و نمی‌توانند زمین بگذارند ولی در عین حال حرف‌های جدی می‌زند.

مردم چگونه چنین رمانی را پیدا می‌کنند؟



در کشوری مثل ایران متأسفانه خیلی اتفاقی. شما همین رمان مرا که به چاپ نهم رسیده، نگاه کنید، متوجه می‌شوید طی دو سال تازه به چاپ سوم رسید. بخشی از این استقبال شاید به خاطر این بود که مشتاق بودند مترجم چگونه رمان نوشته. برای رمان پشت درخت توت هم همین‌طور. الان دارد به چاپ سوم می‌رسد.

با چه تیراژی؟

مثل همان کتاب دو قدم این‌ور خط دو سه هزار نسخه. امروز هم باهام تماس گرفتند که می‌خواهیم برای چاپ سوم جلد کتاب را عوض کنیم. تأکید می‌کنم که رمان خوش‌خوان راه خودش را پیدا می‌کند. با اینکه روی این رمان زیاد کار نشد چون خودم عادت ندارم زیاد شلوغش کنم. مگر اینکه خود ناشر هر کاری که می‌خواهد بکند. پس یک علتش خوش‌خوانی بود. یکی دیگر از عللش به نظر خودم وفاداری خیلی زیاد به واقعیت بود. آدم‌ها هیچ کدام از این وقایع را ساخته‌ی دست نویسنده نمی‌دانند که بخواهد توی ذوقشان بزند. امکان ندارد. ما زمانی اجازه داریم این کار را بکنیم که از همان ابتدا با مخاطب معامله کنیم که آقاجان قرار نیست من آدم‌هایی را خلق کنم که تو آنها را می‌شناسی. من رفتم یک سرزمینی درست کردم و آدم‌هایش کارهایی می‌کنند که من بگویم. چرا که قصدی پشت این کار من هست. در آنجا مخاطب با ذهنیت من وارد چالش می‌شود که ببیند نظر من در مورد مسائل مختلف چیست. مثل بورخس که این قرارها را با مخاطب می‌گذارد. همین واقعی‌بودن خیلی به مردم اعتماد بخشید تا رمان را بخوانند. من در جای دیگری هم گفته‌ام که زنده‌یاد عباس کیارستمی یکی از طرفداران بزرگ این کتاب بود. این کتاب باعث دوستی ما شد. زنگ زد و گفت دیشب رمانت را تمام کردم و می‌خواهم ببینمت. ما با هم ملاقاتی کردیم و بعد از آن زمانی که کیارستمی ایران بود، هر پانزده روز یک‌بار می‌دیدمش. چنان دقیق خوانده بود که صحنه به صحنه در خاطرش بود و می‌گفت می‌دانی در این رمان چه چیزی مرا جذب می‌کند؟ اینکه تو این صحنه‌ها را می‌بینی و بعد می‌نویسی. در نتیجه وقتی می‌نویسی من احساس می‌کنم خودت اینها را به چشم دیدی و نساختی. او می‌گفت این رمان یکی از تصویری‌ترین رمان‌هاییست که اخیراً خوانده‌ام. آقای میقانی شما خودتان رمان‌نویس هستید و خوب می‌دانید آدم بعضی چیزها را می‌بیند و بعد آنچه را دیده، می‌نویسد. من تمام صحنه‌های این دو رمان را دیدم و نوشتم. این هم یکی از آن عناصری بود که مردم خوششان آمده بود. جهان کنونی ما، چه بخواهیم و چه نخواهیم، شده تصویر. برای همین رمان نباید خیلی دور بیفتد. مثلاً وقتی بالزاک می‌خوانید شما را جذب نمی‌کند؛ چرا؟ بالزاک تصویری نیست، فقط و فقط می‌گوید و پیش می‌رود. اما در کل باید دیگران بگویند که چرا این رمان توانست تا حدی موفق باشد!

آقای کیارستمی دومین رمان را هم خواندند؟

دومی را نشد بخوانند. منتها اولی را با دقت خوانده بودند و حتی در مجلسی بودیم که به آقای اصغر فرهادی هم پیشنهاد دادند این کتاب را حتماً بخوانند.

جناب پوری، با توجه به اینکه اغلب مخاطبان این نشریه اکثراً جوان‌های دانشگاهی‌اند، اگر چیزی هست که باید به آن اشاره کنید ولی در سؤالات بنده وجود نداشته، راجع بهش حرف بزنید. و سؤالی که خود بنده از شما دارم این است که، من به عنوان کسی که سعی دارد رمان بنویسد و بعد از امتحان چندین روش پول در آوردن نهایتاً تدریس خصوصی زبان را مناسب دیدم. چطور می‌توانم دوام بیاورم؟ یعنی شما چه توصیه‌ای دارید که بتوانم به سن شما برسم و مثل شما که همچنان روی پای خودتان هستید، ادامه بدهم؟ چون من اغلب وقتی با همنسلان شما که کار فرهنگی می‌کنند، معاشرت می‌کنم (با تمام احترامی که برایشان قائلم)، ذره‌ای تلخی درشان حس می‌کنم که این تلخی اصلاً در شما وجود ندارد. چه باید بکنم؟

برای اینکه تلخی نباشد یا برای ارتزاق؟

هر دو.

حافظ می‌گوید «از آن به دیر مغانم عزیز می‌دارند، که آتشی که نمیرد همیشه در دل ماست». من نمی‌دانم چه کسی به ما گفت که باید بنویسی! همان صدایی که به ما گفت باید بنویسی، نگفت باید نقاشی کنی یا باید پیانو بزنی؛ بلکه گفته باید بنویسی. اگر واقعاً همچین چیزی به ما گفته شده، مطمئن باشید آن آتش در دل ما نمی‌میرد. در عمل هم گرسنگی می‌کشیم ولی می‌رویم دنبال نوشتن. اجازه بدهید یک مثال از گابریل گارسیا مارکز بزنم؛ مارکز می‌گوید که یک لحظه احساس کردم باید «صد سال تنهایی» را بنویسم اما دیدم نمی‌شود. از مرسده پرسیدم خرج ماهیانه‌ی ما چقدر است و مبلغ مورد احتیاج برای چند ماه تأمین مایحتاج را به او دادم و رفتم پاریس در یک مسافرخانه‌ی درجه‌ی سه اقامت کردم. کارم بیش از تخمینی که زده بودم، طول کشید؛ بیش از دوازده ماه. یک روز از شدت گرسنگی و بی‌پولی رفتم در مترو گدایی کردم. از طرفی صاحب آن مسافرخانه که می‌دید هر روز مشغول نوشتن‌ام، می‌گفت نمی‌خواهد کرایه بدهی. اقامت در مسافرخانه که رایگان بود و برای غذا هم گدایی می‌کردم! تاریخ به ما اثبات کرده که مارکز باید رمان صد سال تنهایی را می‌نوشت. من به خودم این توصیه را کردم که در کشوری مثل ایران نمی‌توانم با درآمد حاصل از فروش کتاب‌هایم زندگی‌ام را اداره کنم، تازه قدیم که درآمد زیادی از این طریق به دست نمی‌آمد، حالا بهتر شده. برای همین کار کردم و از خواب و استراحتم زدم. من هم مثل شما تدریس می‌کردم، از صبح تا ساعت شش عصر. بعد شروع می‌کردم به نوشتن. خیلی زندگی سختی را گذراندم. الان اگر مقداری زندگی‌ام راحت‌تر می‌گذرد، برای این است که بچه‌هایم مستقل شدند و از طرفی همسرم هم مثل من حقوق بازنشستگی دریافت می‌کند. با این تفسیر اخیراً این جرئت را پیدا کرده‌ام که از ساعات تدریسم کم کنم و همین الان هم سه شاگرد در هفته بیشتر ندارم و میزان تدریسم را به یک‌هشتم کاهش دادم. شما هم متأسفانه محکوم به همین زندگی هستید. می‌دانید چه چیزی من و شما و دوستان دیگرمان را می‌تواند زنده نگه دارد؟ آتشی که در دلمان زنده است. به دوستی (که اتفاقاً از رمان‌های شما بسیار تعریف می‌کرد،) گفتم ناله و شکایت و اینها به نوعی توجیه است؛ آتش اگر شعله‌ور باشد، به هر حال خودش را نشان می‌دهد. هر کسی در این کره‌ی خاکی برای کاری آمده؛ من و شما تاجر خوبی نخواهیم بود، نجار خوبی نخواهیم بود، ولی در وسع خودمان نویسندگان قابلی هستیم. مطمئنم شما روزهای بسیار خوبی خواهید داشت. در جوانی که خوب دارید می‌نویسید و استعداد خوبی هم دارید. قسمت دیگر سؤالتان در مورد روحیه بود؛ این را نمی‌دانم و احتمال می‌دهم ژنتیکی باشد. من این روحیه را از مادرم به ارث بردم که زنی بود به شدت عجیب و با روحیه. برای همین هیچ‌وقت پوز روحیه داشتن‌ام را نمی‌دهم چون اکتسابی نبوده و برای به دست آوردن‌اش تلاش نکردم. یکی از ویژگی‌های اصلی من این است که خودم را فوراً با تغییر محیط هماهنگ می‌کنم، بلافاصله. اطرافیانم یادشان نمی‌آید روزی نق زده باشم. دوست عزیزم، شمس لنگرودی، همیشه که بهم زنگ می‌زند، می‌پرسد آقا چطوری؟ من هم در جواب می‌گویم عالی، خوب. یک روز تماس گرفت و گویا حالش اصلاً خوب نبود. همان سؤال را تکرار کرد و گفت حالت چطور است؟ من هم دو مرتبه در جواب گفتم عالی‌ام. بعد در آمد گفت ای بابا، بس کن. نشد یک دفعه بگویی حالم خوب نیست! [* آقای پوری بعد از تعریف کردن این خاطره حسابی خندیدند*] معیارهای من برای خوب‌بودن این است که اولاً هنوز دارم می‌نویسم، ثانیاً هنوز وقت دارم، ثالثاً هنوز امکان نوشتن و ترجمه‌کردن هست. الان قریب به چهل جلد کتاب دارم و اینها را لای درس‌دادن‌ام نوشتم. یکی از دلایل اینکه سراغ ترجمه‌ی شعر رفتم، همین بود. شما اگر بین دو درستان نیم‌ساعت الی سه‌ربع وقت داشته باشید، نمی‌توانید داستان بنویسید اما می‌توانید شعر ترجمه کنید. من ساختار خاص نوشتن‌ام را با تجربه پیدا کرده‌ام. صبح که به دفتر کارم می‌روم، تلفن را از پریز می‌کشم، در را می‌بندم، و تا ساعت یک ظهر مشغول نوشتن می‌شوم.

یعنی تا آن ساعت می‌نویسید و بعد دیگر نمی‌نویسید؟

بله، کارهای متفرقه‌ام را انجام می‌دهم: تدریس یا ترجمه.

پس فکر می‌کنم در آینده باید به برنامه‌های زندگی‌ام نظم بدهم.

خیلی خوب است و این یکی دیگر ارثی نیست. آدم می‌تواند درستش کند. شاید اوایلش کمی اذیت بکند اما بعد درست می‌شود.

چه خوب. آقای پوری بنده خیلی خیلی ممنونم بابت این گفتگو. تجربه‌ی بسیار شیرینی بود. امیدوارم دوستان دانشگاه هم که این مصاحبه را مطالعه می‌کنند، به همین اندازه لذت ببرند. باعث خوشحالی من است که شما این فرصت را به ما دادید. شاید بچه‌های دانشگاه رمان‌های شما را نخوانده باشند (که البته مطمئنم بعد از خواندن این مصاحبه کتاب‌هایتان را مطالعه می‌کنند) اما حتماً ترجمه‌های شما را خوانده‌اند و از خواندن این مصاحبه خوشحال خواهند شد.

من هم از شما ممنونم.

پرونده
CASE

قاسم هاشمی‌نژاد
شخصیت یکتای ادبیات

ایوب و خواب گران

نادره سادات سرکی
دکترای پژوهش هنر

آنچه می‌خواهم بگویم، تجربه‌ی من است از خواندن دو کتاب استاد هاشمی‌نژاد یکی ترجمه و یکی بازآفرید. اولی ترجمه‌ی رمانی است جنایی از ریموند چندلر با نام «خواب گران»، و دیگری بازنوشت «کتاب ایوب» است از عهد عتیق. اولی به سال ۱۳۸۲، و دیگری اول‌بار سال ۱۳۸۶ به چاپ رسید.

خواندن این دو کتاب برای من –که حدود ده سالی را با وقفه و پیوست به بهانه‌ی شاگردی به خانه‌ی استاد آمد و شد داشتم– با خواندن هر کار دیگری تفاوت می‌کرد. انگیزه‌ی من بیشتر از سر زبان‌آموزی و تعلیم‌گرفتن بود؛ پیدا کردن استاد بود در میان واژه‌ها و آهنگ جملات تا انگیزه‌ی دیگری که من را و شما را به سمت کتاب و کتابخوانی می‌کشاند. ساده‌تر بگویم، می‌خواستم آنچه در نظر، از استاد آموخته بودم را ببینم چطور خودشان عملی کرده‌اند؛ به قول گفتنی مطلب برایم جا بیفتد و شیرفهم شوم –اینکه در عمل فهمم به چه حیوانی مانند شد را کار نداریم. مسئله‌ی اصلی برای استاد زبان فارسی بود. متوجهم کردند صرف اینکه به زبان فارسی صحبت می‌کنم، دلیل نمی‌شود که فارسی بلد باشم. یکبار خیلی صریح هم گفتند که زبان مادری‌ام را نابلدم. اصلاً فارسی به ما یاد می‌دادند. برای من یکی کار از الف‌بای زبان فارسی جلوتر نرفت. نمی‌دانم کار برای بقیه‌ی شاگردانشان به ادب رسید یا نرسید. بگذریم.

از ویژگی‌های زبان می‌گفتند یکی خودنهانی و پوشندگی است. که ویژه‌ی زبان فارسی نیست البته. زبان هم خودش را می‌پوشاند و هم حقیقت را مگر اینکه به دست هنرمند بیفتد و با آن هنرمندانه برخورد شود تا راه خودش و راه نویسنده را روشن کند. البته منظور از برخورد هنرمندانه با زبان، نه به کارگیری صنایع ادبی و فضل‌نمایی و فضل‌فروشی، که در نظر استاد نوعی سلوک بود. نوعی حجاب‌افکندن از خود و نقاب‌اندازی درونی و بیرونی که آن‌طور که من فهمیدم، زبان را آینه می‌کند. هرچقدر نویسنده عریان‌تر، زبان هم عریان‌تر. هرچه نویسنده نزدیک‌تر به ذات و حقیقت خود، زبان هم نزدیک‌تر به ذات و حقیقت خودش. که البته چنین نمایش عریانی را «دیده‌ی ذات‌بین یا به قول بعضی‌ها باطن‌دار می‌تواند ببیند»(راه‌ننوشته، ص ۵۸)؛ و میزان توفیقش را بسنجد. وگرنه به قول خودشان «ادبیات غالباً پوشش است برای پنهان‌کردن ناتوانایی‌ها، ضعف‌ها، ناشی‌گری‌های مدعیان ادب» (همان، ۱۵۶). زبان ادبی از همین حجاب‌سوزی و پرده‌دری قدرت می‌گیرد نه از بازی‌های لفظی. «همه فکر می‌کنند که با صنعت است که دل‌ها تکان داده می‌شود. نه، ذات زبان است که وقتی سرراست، مستقیم، بدون شیله‌پیله است، و انسان با طبیعت آن یکسان می‌شود، قدرت تکان‌دهندگی دارد. مقوله، مقوله‌ی زبان است. اگر بتوانید به آن نزدیک بشوید –آن بی‌شیله‌پیلگی که طبیعت زبان به شما عرضه می‌کند و از شما دعوت می‌کند که با آن بیامیزید– و توانستید با زبان بیامیزید به حقیقت زبان می‌رسید» (همان، ص ۱۵۵). در واقع پله‌ی آخر در این نگاه، یگانگی زبان است با زبان‌آور، و نوشته است با نویسنده. نوعی تثلیث ادبی در کار است.

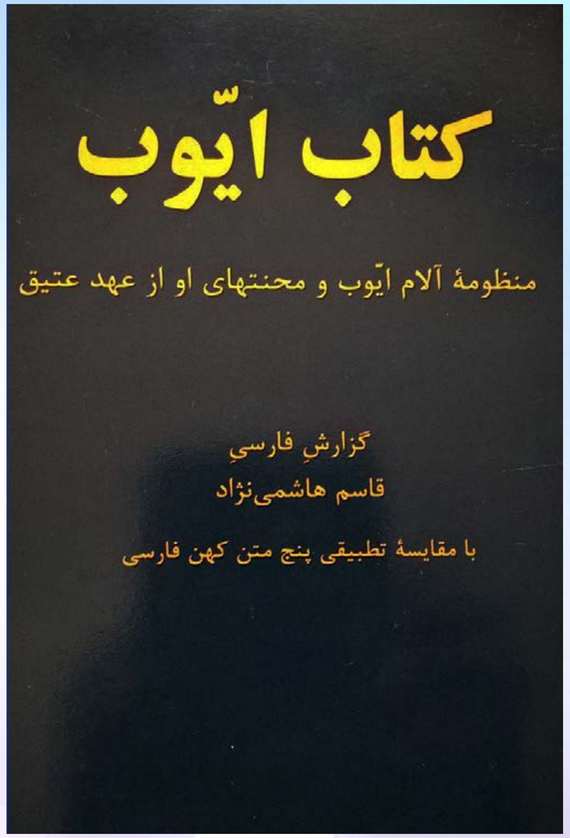
دوم، شنیداری‌بودن زبان فارسی بود و همبستگی‌اش به موسیقی. «زبان فارسی اصلاً با موسیقی جوهرش را نشان می‌دهد و جذابیتش هم در موسیقایی‌بودن آن است» (همان، ص ۱۵۵).

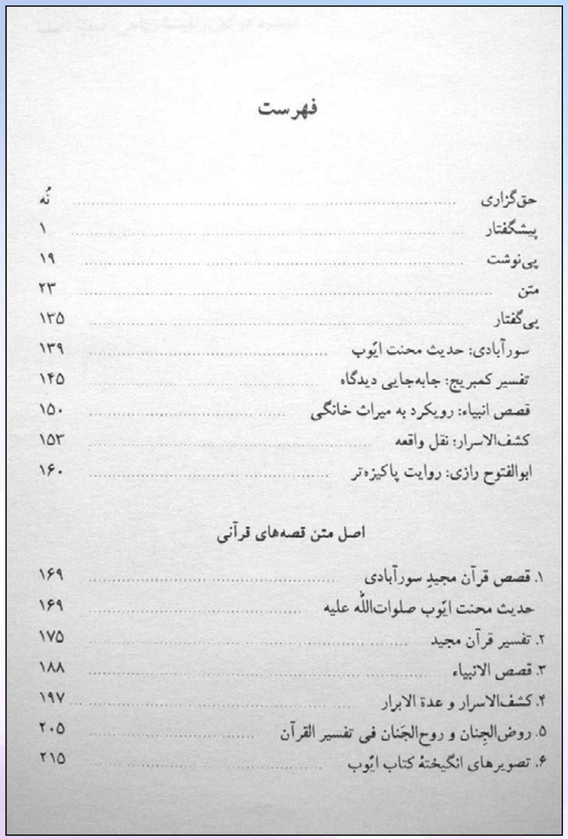
سوم، میراث‌داری بود و میراث‌خواری. می‌گفتند نسل جدید و نویسندگان نو، فارسی نمی‌دانند چون میراث خود را نمی‌خوانند. خود را از تاریخ بریده‌اند. زبانشان بی‌پشتوانه است. کم‌مایه و سطحی است. تأثیر نمی‌کند. به هر چیزِ یک‌بارمصرف می‌ماند. چون در گذشته پی ندارد، با آینده‌اش پیوندی نیست. استاد در گفتگو با آقای شیروانی –اتفاقاً در فصل مربوط به کتاب خواب گران– می‌گویند که «ادبیات تغذیه از یادگارها و یادبودها می‌کند. از گذشته‌ها، از عزیزداشت‌ها، از میراث‌ها. ادبیات جان می‌گیرد از ظرفیت‌های فرهنگیِ یک قوم. پشت‌کردن به میراث گذشته، ادبیات را فقیر می‌کند. سطحی می‌کند، تک‌بعدی می‌کند. اتفاقی که امروزه برای ادبیات ایران افتاده» (همان، ص ۱۵۸).

چهارم، تمایز زبان روایی بود از زبان غیرروایی. اینکه در کارنامه‌ی ادبی ایرانیان حکایتِ بلند پیدا نمی‌شود یا اگر هست،

بسیار کم است و ناشناس، استاد ربط می‌دادند به تحول زبان فارسی. می‌گفتند زبان فارسی ظرفیت روایی‌اش را از دست داد و از نقل حکایت و برگویی روایت ناتوان شد. حتماً بخوانید فصل مربوط به کتاب «کارنامه‌ی اردشیر بابکان» را در کتاب راه ننوشته که این موضوع را به خوبی در آنجا توضیح می‌دهند. کوتاه مطلب اینکه، ایرانیان وقتی تحت تأثیر زبان و ادب عرب قرار گرفتند، نثرشان به سجع و قافیه افتاد؛ ویرِ صنعت به جانشان. زبانشان فنی شد و پر از صنایع لفظی، و ویژگی ترکیبی و انعطاف‌پذیری روایی خود را از دست داد. چنانکه حکایت‌ها روز به روز کوتاه‌تر شدند و کم‌شمارتر. نمونه‌ی آن گلستان سعدی است که ظرفیت روایی زبانش، در حد و اندازه‌ی همین حکایت‌های کوتاه و البته درخشانی است که می‌خوانیم و نه بیشتر. آیینه‌ای که این نقیصه را پیش چشم ایرانیان آورد، رمان‌های غربی بود. رمان، حکایت بلندی است اما هنر است. ادبیات است و مخاطبش نه فقط فضلا و درباریان، که همگان بودند؛ عموم مردم؛ هرکس که سواد خواندن و نوشتن دارد. ادب فارسی آن روز خورندِ چنین باری نبود. چالش پیش‌روی مترجمان ایرانی –که از قضا از فرهیختگان و درباریان بودند– پیدا کردن چنین زبانی بود.

روشنایی راه و قدم‌های نخست توسط دو تن برداشته شد:





فهرست

حق‌گزاری ..... نُه
پیشگفتار ۱
پی‌نوشت ۱۹
متن ۲۳
پی‌گفتار ۱۳۵
سورآبادی: حدیث محنت ایّوب ۱۳۹
تفسیر کمبریج: جابه‌جایی دیدگاه ۱۴۵
قصص انبیاء: رویکرد به میراث خانگی ۱۵۰
کشف‌الاسرار: نقل واقعه ۱۵۳
ابوالفتوح رازی: روایت پاکیزه‌تر ۱۶۰

اصل متن قصه‌های قرآنی

۱. قصص قرآن مجیدِ سورآبادی ۱۶۹
حدیث محنت ایّوب صلوات‌الله علیه ۱۶۹
۲. تفسیر قرآن مجید ۱۷۵
۳. قصص الانبیاء ۱۸۸
۴. کشف‌الاسرار و عدة الابرار ۱۹۷
۵. روض‌الجِنان و روح‌الجَنان فی تفسیر القرآن ۲۰۵
۶. تصویرهای انگیختهٔ کتاب ایّوب ۲۱۵

میرزا حبیب با ترجمه‌ی سرگذشت حاجی‌بابا، و مهم‌تر از آن محمد طاهر میرزا با برگردان رمان «کنت دُمونت کریستو». میرزا حبیب به زبان محاوره ارزش ادبی داد و به قول استاد «دست و پای زبان روایی را از قید و بندهای لفاظی و فاضل‌نمایی باز کرد». شاهزاده‌ی قاجار در ترجمه‌ی رمان دوما راه ساده‌تر و جالب‌تری یافت: استفاده از زبان محاوره‌ی درباریان که البته به دلیل تربیت و پرورش خاص این طبقه، تفاوت داشت با زبان مردم کوچه و بازار. دامنه‌ی واژگانش وسیع بود و مزین به صنایع ادبی.

پنجم، صمیمت اثر بود که وابسته است به دو عنصر از نظر استاد: «اول به تناسب زبان با فضای حاکم بر داستان؛ دوم، به شور و دلسپردگی صاحب قلم در مواجهه با آن زبان و توانایی‌اش در اینکه دادِ سخن را داده باشد» (همان، ص۶۱).

ششم، باورپذیری بود در روایت. استاد با ارسطو که می‌گفت در تراژدی امر محتمل غیرواقع بر امر واقع نامحتمل برتری دارد، هم‌صدا بود و بر نقش زبان در باورپذیری تأکید می‌کرد. چنانکه می‌گفت قواعد زبان وحیِ منزل نیست و تابع ضرورتِ داستانی است. اگر داستان اقتضا کند، می‌توان این قواعد را شکست و بر هم زد. «بسته به فضای داستان، نوع شخصیت و مضمون

تصمیم می‌گیرید که نحو روایت چه باشد و چه بازی‌های زبانی در آن صورت بگیرد که به نیاز داستان جواب مساعد داده شود» (همان، ۱۵۰و۱۵۱).

حال نوبت می‌رسد به دو کتاب. اول از خواب گران شروع کنیم که به لحاظ سال نشر هم تقدم دارد. ترجمه‌های دیگری نیز از این کتاب با نام خواب بزرگ صورت گرفته اما استاد بنا به سنت میراث‌داری و با ارجاع به گفته‌ای از محمد غزالی که در آغاز کتاب آمده، رمان جنایی را به حکمت ایرانی پیوند می‌زند.

همچنین مدعی است که قدم در راه کسانی چون میرزا حبیب و محمدطاهر میرزا گذاشته و به چالشی مشابه پاسخ گفته یعنی پیداکردن زبانی متناسب با اثر. به گفته‌ی خودشان «این کتاب مدعی یک زبان تازه است. این زبانِ تازه راهی باز می‌کند تا سازشی بین توصیف و گفتار ایجاد بشود و تعادل مناسبی بین زبان کتابتی و گفتاری برقرار شود» (همان، ۱۵۹).

اجازه بدهید نمونه‌ای توصیفی بیاورم:

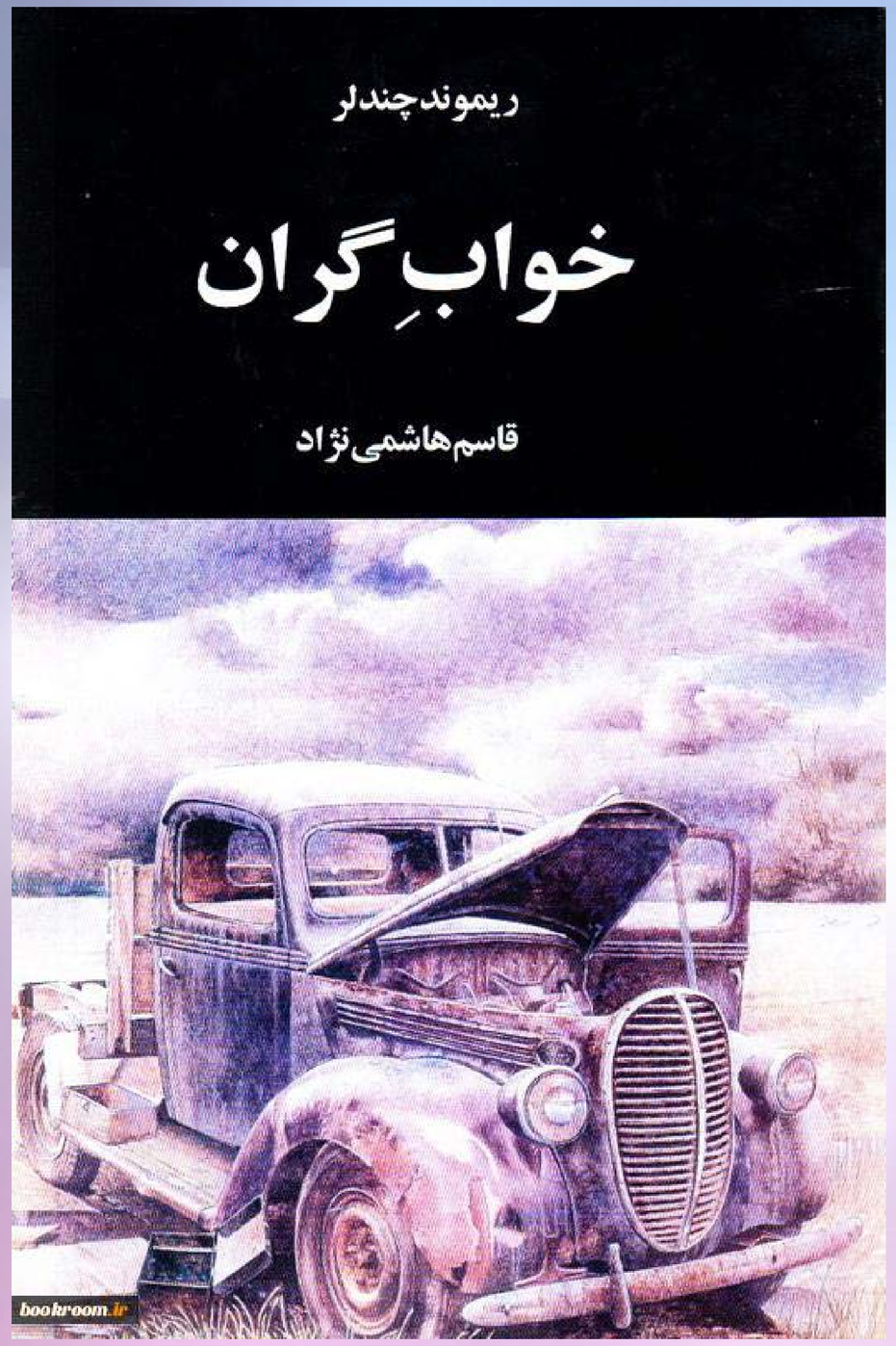
«اتاقِ حاوی مجموعه‌ی غریبی از بوها بود، که در میان آنها نقداً به نظر می‌آمد بقایای گزنده‌ی باروت باشد و رایحه‌ی دل‌به‌همزنِ اِتر.

روی شاه‌نشین‌طوریِ کوتاه در یک سر اتاق صندلی چوب ساج بود با پشتی بلند که در آن دوشیزه کارمن سترن‌وود روی شال نارنجی شرابه‌داری نشسته بود. صاف و صوف نشسته بود. دست‌هایش روی دسته‌ی صندلی، زانوها تنگِ هم، تنه‌اش همحالت الاهه‌ی مصری به نحو عصا قورت‌داده‌ای قائم، چانه‌اش افقی، دندان‌های ریز براقش میان لب‌های از هم سوا درخشان. چشم‌هایش رک زده بود. رنگ لوح تیره‌ی عنبیه مردمک را بلعیده بود. آن چشم‌ها دیوانه بودند. به نظر ناهوشیار می‌آمد، اما حالت ناهوشیاری نداشت. چنین می‌نمود که انگار، توی ذهنش، داشت کاری بس مهم صورت می‌داد و خوب هم از پسش بر می‌آمد. از دهنش صدای نازک غنّه‌ای می‌آمد که حالت صورتش را تغییر نمی‌داد یا حتی لب‌هایش را هم تکان نمی‌داد.

یک جفت گوشواره‌یِ یشم آویز به گوش داشت. گوشواره‌های خوبی بودند و احتمالاً دویست دلاری پایشان رفته بود. چیز دیگری به بر نداشت» (خواب گران، ص۴۹).

کتاب را نمی‌شود با نگاه خواند. باید آهنگش را شنید. آهنگ و ریتم جملاتش را. موسیقی نثر را. چیزی که استاد ویژگی زبان فارسی می‌دانست و از اساس بر این باور بود که متن فارسی خوب، متنی است که خواننده نتواند از رویش بی‌صدا و خاموش بخواند. مترجمِ خواب گران از این حیث کامیاب است. استفاده از ترکیبات دوتایی آهنگین مثل «صاف و صوف»، «تن و توش» (ص۲۴)، «لس و لحم» (۵۴)، «وردار، ورمال» (۹۷)، «لفت و لعاب» (۱۰۵)، «مات و مه» (۲۹۹)، «عللم قللم» (۱۷۰) و غیره، خواهی نخواهی موسیقی را وارد زبان نثر و محاوره می‌کند. از سوی دیگر کاربرد اصطلاحات آشنا و نه‌چندان آشنا چون «افاقه کردن» (۲۹۹) «کلپتره‌ای حرف‌زدن» (۲۹۷)، «بللهو کردن» (۲۹۵)، «رشته‌برشته سرهم کردن» (۲۹۱)، «گزک از کسی داشتن» (۲۸۹)، «ناوک انداختن» (۲۸۱)، «مقر آمدن» (۲۶۷)، «لت زدن» (۲۶۰) «انگشت به کسی رساندن» (۲۲۴) و البته کلماتی که دست کم برای من به کلی غریبه بودند- چون «لیوگی» (۲۱۶)، «تیلیکی» (۱۵۵)، «خوش دآبی» (۱۷۳)، «دنگال» (۱۷۲)، «بُلِه» (۸۶)، «بیجک» (۷۹) تنها زبان خواب گران را با سنت پیشین پیوند نمی‌دهد و واژه‌های خواب‌رفته را در حافظه‌ی جمعی ما بیدار نمی‌کند، که نوشتار را به گفتار -چه اکنون و چه قدیم- نزدیک می‌کند. همچنین در جای‌جای کتاب واژه‌های ترکیبی گویایی به کار می‌برند که من در چند فرهنگ لغت معتبر مابه‌ازایی برایشان نیافتم. کلماتی چون «لشآب» (۲۸۳)، «تلوده» (۱۰۶) «ولخند»، «نیم‌لا» (۹۳). گمانم این است که ساخته‌ی خود استاد باشند.

تمام این واژه‌ها و ترکیب‌ها زبان کتاب خواب‌گران را متفاوت می‌کند و جذاب و البته نیازمند فرهنگ لغت -اگر مثل من نتوانید سرسری از روی کلمات بگذرید و نفهمیدن زبان مادری دردتان بیاورد. مترجمْ زبان گفتار را به نوشتار پیوند می‌زند و تجربه‌ی تازه‌ای صورت می‌دهد. اما کار برخی جاها بالا می‌گیرد به ویژه وقتی پای دیالوگ در میان باشد. منظورم این است که زبان کتاب، فقط شتابان‌خواندن را کند نمی‌کند، توجهتان نمی‌دهد



به تازگی‌ها و غرابت‌های زبان مادری، یا چُرت آسوده‌خوانی را پاره نمی‌کند که حالا با هوشیاری تمام ادامه به خواندن دهید. برای من گاهی سنگ‌اندازی می‌کرد در راه پیگیری داستان. به کل مانع فهمم می‌شد. اینها را می‌گویم برای اینکه کتاب را که می‌خواندم، مدام زیر کلمه‌ها و جمله‌ها خط کشیدم، بالایشان توضیح لغتنامه‌ای نوشتم و حتی چپ و راستشان علامت سؤال و تعجب گذاشتم. از همان کتاب گفتگویی می‌آورم که دورش را با مداد قاب گرفته بودم:

«گفتم مایل نیستم. ولی چه غلطی می‌تونم بکنم؟ من اجیر یه موکلم. رزق روزانه‌مو در قبال چیزی که دارم، به دس می‌آرم. اونم اندک‌جسارت و ذکاوتیه که خدا بم داده و طاقتیه که به خاطر مراقبت از موکلم با خیلیا برم تو جوال. برخلاف اصولمه که جخت همین چیزایی که امشب دایره‌ریز شد اینجا بدون صوابدید ژنرال بگم. اما راجع به لاپوشانی، مام یه موقع تو دسگاه پلیس بودیم، همچنانکه می‌دونین. فت و فراوونه تو هر شهر بزرگ. آژانا باد تو آستینشون میفته و خرده‌گیر می‌شن وقتی یه بیرونی بخواد چیزی قایم کنه، و خودشون هر روز یه درمیون، واسه گل روی رفیقاشون یا هر کسی که لولهنگش کمی بیشتر آب ورداره، به همین سیاق می‌رن. و کارم هنوز تموم نیس. هنوز اجیر یه موکلم. اگه پیش بیاد بازم دسم تو همین کاسَس» (همان، ۱۵۰-۱۵۱).

از نمونه‌ای که آوردم کم نیست در کتاب. و همین موضوع به نظرم آموزه‌ی صمیمیت را به خطر می‌اندازد. اگر بگیریم که صمیمیت یعنی حس نزدیکی مخاطب با اثر. زبان در خواب گران گاه و شاید بی‌گاه، فاصله‌گذاری می‌کند، اگرچه خبر می‌دهد از «شور و دلسپردگی صاحب قلم در مواجهه با آن زبان و توانایی‌اش در اینکه داد سخن را داده باشد» اما تناسبش با فضای داستان به قول خود استاد «سوسه‌بردار» است. جوری دیگری اگر بگویم این است که زبان خواب گران جایی است در میانه‌ی پرده‌دری و پرده‌پوشی. زبان مانع و حجاب می‌شود هم در فهم اثر و هم در همراهی با نویسنده.

آگاهم به اینکه کار ترجمه‌ی متون ادبی چه دشواری‌هایی دارد چرا که مستلزم وفاداری و خلاقیت، نوآوری و پایبندی توأمان است. از این جهت هر متن ادبی ترجمه‌شده را می‌توان از هم اثری مستقل به شمار آورد –کاری که در این نوشتار می‌کنم– و هم آن را وابسته به متن اصلی دانست و در تناسب با آن سنجه کرد.

البته متن اصلی را نخوانده‌ام و این شاید ایراد بزرگی باشد. اما به گفته‌ی خود استاد در آغاز کتاب زیر عنوان «مختصری درباره‌ی چندلر» اعتماد و استناد می‌کنم که می‌گویند: «سبک چندلر، رنگ و لعابی دارد که کیفیتی شاعرانه به نوشته‌ی او می‌دهد. توفیقی که در خواب گران، اولین نوشته‌ی بلندش، نمود دارد و در اوج است و از نهایت توش و توان و تعالی بهره برده. اما دوستداران او، که ما باشیم، در نوشته‌ی او جادویی را باز می‌یابند که خاص خود اوست. جادویی که وقتی حادث می‌شود که کلمه‌ی درست، در موقع درست و محل درست به کار گرفته شود (بی‌خود نیست اگر در همین کتاب یکجا پای پروست را وسط می‌کشد) و این همان چیزی است که کار سرشاخ‌شدن با نوشته‌اش را کارستان می‌کند و بدتر از آن، اسقاط هر چیز جزئی از قلم او را اسباب تأسف».

ترجمه‌ی خواب گران گام محکمی بوده برای خلق زبانی تازه و راهکار مهمی برای ترجمه. فکر می‌کنم ابراهیم گلستان در ترجمه‌ی هالکبری‌فین –کتابی که اتفاقاً مورد توجه استاد بود– چندقدمی پیش‌تر است اما کمال این راه را کتاب ایوب می‌دانم. شاید بگوئید قیاس مع‌الفارق است، یکی رمانی غربی، جنایی و جدید، دیگری متنی شرقی، مذهبی، و عتیق. می‌گویم که اینها صورت ظاهر است. هر دو متن را که از قضا بازگردان‌اند، بر اساس همان آموزه‌هایی که برشمردم و به کار سنجش هر متن روایی هم می‌آید، خواندم و محک زدم. به بیان دیگر، می‌خواهم بگویم کتاب ایوب که آخرین اثر استاد است –به لحاظ نگارش و نه سال نشر– چقدر صمیمی، میراث‌دار و زنده، خلاق و بی‌حجاب است. چقدر با روح اثر هماهنگ است. در زبان ایوب چقدر موسیقی و آهنگ است. دیدم استاد هم در راه نوشته به همین موضوع اشاره کرده‌اند: «کتاب ایوب را به منزله‌ی یک منظومه می‌دیدم که می‌توانست به حیات خود در یک زبان تازه با موسیقی تازه ادامه دهد. چیزی که محرک من بود کاری بود که با یک زبان امروزی روی ترجمه‌ی خواب گران، رمان ریموند چندلر کرده بودم. می‌خواستم با یک زبان کهن‌تر و با ساخت واژگان قدیمی‌تر، متنی فراهم بکنم که این دو را کنار هم نشان بدهد که زبان فارسی، زبان موسیقی است که خودش را آشکار و عریان می‌کند؛ حتی اگر انتخاب واژگان و عبارت‌ها متفاوت و از دوره‌های تاریخی ناهمزمان باشد» (۲۱۵ و ۲۱۶).

سخن دراز می‌شود اگر بخواهم ویژگی‌های متن ایوب را –که البته شماری از دوستان و بزرگان– درباب آن سخن گفته‌اند، برشمرم. برایم چنان بود که نسیمی از بیابان بوزد در هوای گرم و خشک، خنکای کلام درگیرد و موسیقی بر زبان پیشی بگیرد و قلبم در فهم معنا بر ذهنم غالب شود. زبانش صافی است و رسانا، نه سد و حائل. کار پرده‌ی حریر را می‌کند که انگار به احتیاط و ملایمت نور را از خود می‌گذراند. البته بودند واژگانی ناآشنا و ترکیب‌هایی تازه که هیچ معنایشان را نمی‌دانستم اما تأثیر در من می‌کردند و موسیقی‌شان مجال توقف نمی‌داد مگر در پایان هر باب. به واسطه‌ای از استاد –که رحمت خدا بر او باد– شنیدم که «به هنگام نوشتن ایوب، دستم با دلم یکی بود. قلم می‌رفت و من اختیاری نداشتم». دوست دارم این گفتار را ختم کنم به باب سی و هشتم از کتاب ایوب، باشد که لطف و گیرایی‌اش، روانی و موسیقی‌اش به جان و گوش خواننده بنشیند.

منابع

- شیروانی، علی اکبر؛ راه ننوشته، تهران، نشر هرمس، ۱۳۹۴
- هاشمی‌نژاد، قاسم؛ کتاب ایوب؛ تهران، نشر هرمس، ۱۳۸۶
- هاشمی‌نژاد، قاسم؛ خواب گران، تهران، کتاب ایران، ۱۳۸۲

خداوند جواب ایوب از میان گردباد باز داد و گفت،

کیست اینکه با کلام بی‌خردانه، رای و رؤیت را تیره می‌کند؟

کنون میان مردانه دربند؛ چون که من از تو می‌پرسم، و تو اعلامم ده.

تو کجا بودی که من بن‌پایه‌ی جهان می‌نهادم؟ برگو، اگر به دانستن آن عالمی.

که بود که پیمایش آن کرد، اگر دانی؟ یا که سامان آن برنهاد؟

بنیادهای آن بر چه قائم است؟ یا سنگپایه‌اش که نهاد؛

دم که روشنان صبح به رامش بودند، و فریشتگان جمله نعره‌زن از خوشی؟

یا که دروازه‌های دریا ببست، وقتی که به در جست، گویی که به نقد از زهدان زاده؟

که من از ابر او را جامه تنیدم، و از تاریکی ستبر در غلاف لیفش گرفتم.

و سریر دولتم را غایت آن نهادم، و در و بند بر آن گذاشتم.

و گفتم، تا بدینجا پیش توانی آمدن، و نه بیش: و همینجا نره‌های سرکش تو توقف خواهد کردن؟

آیا تو از آغاز روزگار به صبح فرمان دادی؛ و پگاه را به جای خویش آگاه نمودی؛

تا کران‌های زمین فروگیرد، تا نابکاران از آن افشانده دارد؟

چهره دگر کرده، چون گِل؛ و چون جامه‌های درایستاده.

دم که از نابکاران نورشان گرفته شود، و بازوان دراز شکسته شوند.

آیا به چشمه‌های دریا برون شدی؟ یا به یافتن لُجّه قدم فرسودی؟

آیا دروازه‌های مرگ بر تو گشوده گشت؟ یا درهای سایه‌ی مرگ را دیده‌ای؟

آیا پهنای زمین را دریافتی؟ خبر ده اگر چیزی از این همه دانی.

راه مآواگاه نور کجاست؟ و مسکن کجا جوید تاریکی؟

تا آن را به کران‌هایش برسانی، و راه‌های خانه‌ی آن بدانی؟

بدانی‌اش، چونکه در آن هنگام زادی؟ یا چونکه شمار روزهای تو بسیار است؟

آیا به خزانه‌ی برف درشدی؟ یا خزانه‌های یخچه و تگرگ دیده‌ای،

که بهر روزهای سخت انبار کردم، بهر روزهای کوشش و نبرد؟

در کدام راه نور بخش می‌شود، یا باد شرقی بر زمین می‌پراگند؟

تا باران ببارد بر زمین لَغ و دَغ، بر بیابانی که آدمی نباشد؛

تا سیراب کند گوشه‌های بی‌توشه‌ی تباه؛ تا نوبهار تُرد و لطیف برویاند؟

مگر باران را پدریست؟ یا مگر کسی شبنم را به بار همی‌آرد؟

یخ از کدامین زهدان برآمد؟ و ژاله‌ی سیمگون آسمان را که زاد؟

آب‌ها آسای سنگ همی‌گیرد، و سیمای آبکند می‌فِسُرد.

عِقد پروین توانی بست؟ یا کمر از جوزا توانی گشود؟

یا برج‌ها را توانی به موسمش بازآری؟ یا هفتورنگ را پیش برانی؟

یا تو را دستیست در امور آسمان؟ توانی سلطنت او بر زمین راست کنی؟

توانی آواز خود را به ابر رساندن، تا سیلاب فرونگیردت؟

درخش توانی فرستادن، که پای در راه‌اند و گویند، ما آماده‌ایم؟

چه کسی خرد در باطن نهاد؟ یا فراست به دل راه داد؟

که تواند خردِ در ابرها را سنجد؟ یا که تواند مشک‌های آسمان را بخواباند؟

آن‌گاه که خاک به قالب رود، و کلوخ به هم بچسبد؟

تو چشته برای شیر شکار می‌کنی؟ یا اشتهای شیر ژیان را سیر می‌گردانی،

دم که در کُنام خود به کمین‌اند، و یا در بیشه‌زار صبورانه منتظر؟

برای غراب طعمه که مهیا می‌کند؟ وقتی که طفلانش فریاد به خدا می‌برند، سرگشته از بی‌غذایی؟

مروری بر آثار قاسم هاشمی‌نژاد

بر اساس کتاب راه ننوشته؛ تألیف علی‌اکبر شیروانی *

سیدمحسن هاشمی
دکترای پژوهش هنر

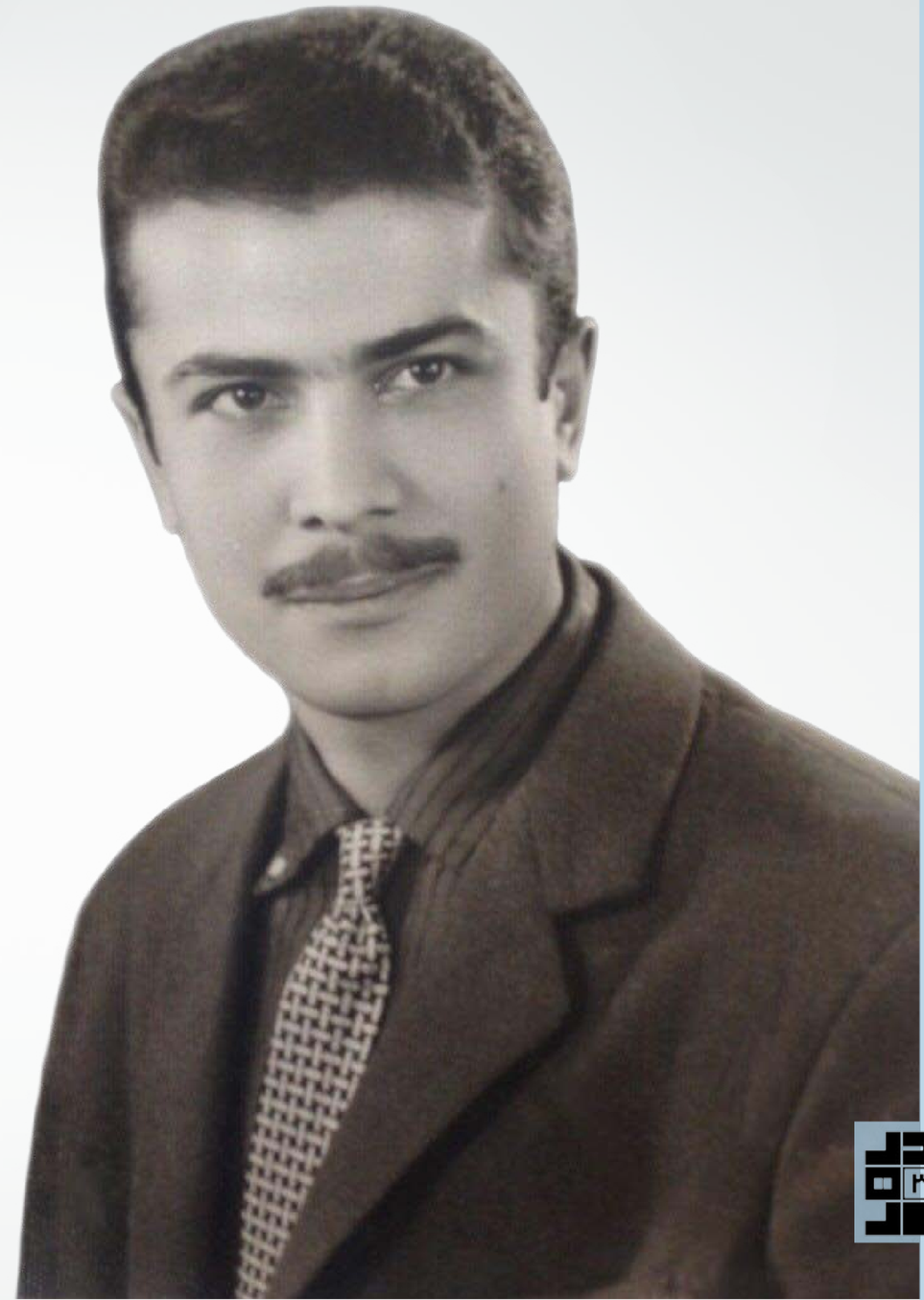
سعی می‌کنم از دل کتاب مذکور، نکاتی را برای مخاطبان مجله‌ی پدیدار استخراج کنم و توضیح دهم که این آثار چه اهمیتی دارند و چه انگیزه‌هایی برای خلق آنها در کار بوده. باشد که این مختصر مشوقی برای مراجعه به اصل کتاب‌ها و آثار آن بزرگوار باشد.

فیل در تاریکی

مشهور است به اولین رمان پلیسی ایران گرچه نویسنده شخصاً آن را رمان پلیسی نمی‌داند بلکه آن‌را داستانی می‌داند که برای نوشتن آن دلیل فنی داشته و آن این که به دنبال بی‌پیرایگی زبان و معرفتِ برآمده از جستجوی حقیقت بوده. استاد بی‌پیرایگی را یکی از ویژگی‌های درام پلیسی می‌داند و اشاره می‌کند به نظام سفت و سختی که سردبیر مجله‌ی بلک‌ماسک در نیمه‌ی اول قرن بیستم بر نشریه‌اش حاکم کرده بود. زبانی بی‌توضیحِ اضافه، فاقد صفت‌های مترادف، پیراسته از قیدهای متوالی و بدون پیرایه. بلک‌ماسک همان نشریه‌ای است که کارهای ریموند چندلر و دشیل همت و دیگران را منتشر می‌کرده. هاشمی‌نژاد به دنبال این بوده که بداند زبان را چگونه می‌توان سرراست و بی‌پیرایه کرد.

اما بحث دوم نویسنده در مورد حقیقت‌یابی بوده که در جوهر فرهنگ ایرانی و مسئله‌ی شناخت و عرفان از آن نشئت می‌گیرد. جلال، کاراکتر اصلی رمان فیل در تاریکی، در حقیقت اقدام به شناختن کرده و قدم در راهی گذاشته که اتفاقات خوبی برای او به همراه ندارد. تلاش جلال برای کشف حقیقت موجب مرگ برادرش می‌شود اما مهم این است که او نمی‌تواند بر خاصیت ذهن خود که دغدغه‌ی کشف حقیقت دارد، غلبه کند و این حقیقت‌یابی انگیزه‌ای می‌شود برای حرکت قهرمان داستان.

* این متن به صورت شفاهی بیان شده.



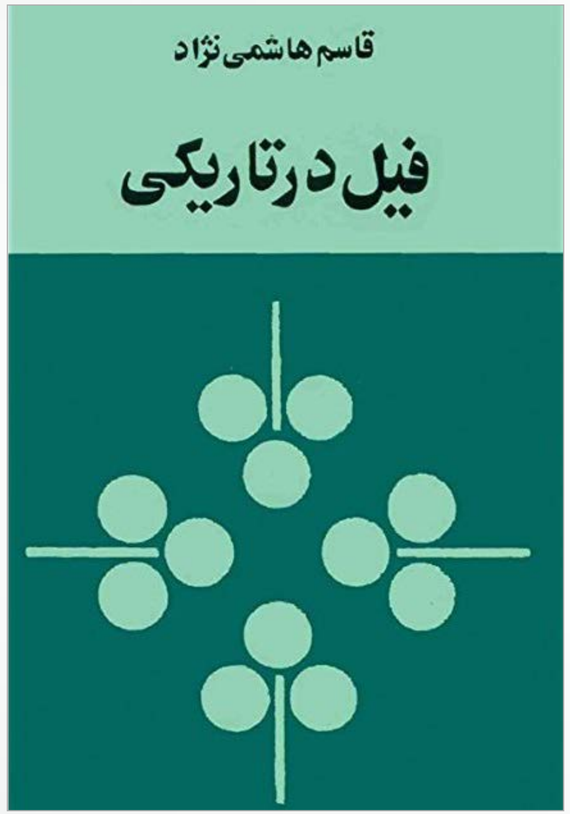
قاسم هاشمی‌نژاد ذکر می‌کند که در اوایل انقلاب مخصوصاً با شور انقلابی که بر جامعه حاکم بود، به خصوص بر نویسندگان و روشنفکران، ضرورت داستان به نحوی زیر سؤال رفته بود. و اساساً این پرسش مطرح بود که چه ضرورتی دارد که مردم آگاهی خود را از طریق داستان پیدا کنند؟

هاشمی‌نژاد بخشی از انگیزه‌ی شخصی خود را رو کردن دست روشنفکرنمایانی می‌داند که سعی می‌کنند با تمثیل و کنایه ناتوانی خود را در رعایت قواعد داستان پنهان کنند و پشت مبارزه‌ی سیاسی سنگر بگیرند و سانسور را بهانه‌ی تمثیل‌گرایی کنند. زیرا در ادبیات قبل از انقلاب به خصوص دهه‌ی پنجاه ادعا این است که فضا بسته است و ما نمی‌توانیم حرف بزنیم و باید حتماً در قالب تمثیل حرف بزنیم و اگر ادبیات مبارز نطلبد و راه‌گشا نباشد و با نظام دیکتاتوری و سلطه‌گری پهلوی مقابله نکند، اصلاً ادبیات شناخته نمی‌شود. هاشمی‌نژاد بر این باور بود که آن افراد نمی‌توانستند قواعد داستان را خیلی بشناسند. در آن سال‌ها تعداد کمی بودند که نویسنده به عنوان داستان‌نویس برای آنها احترام قائل بود و در کتاب «بوته بر بوته» که مجموعه‌ی نقدهای ایشان بوده و متعلق به اواخر دهه‌ی چهل تا اوایل دهه‌ی پنجاه بوده، این موضوع را می‌توان به خوبی ردیابی کرد. به هرحال گرفتاری زبان و ساختار داستان در بازی‌های سیاسی، هاشمی‌نژاد را به این نتیجه می‌رساند که اثری خلق کند به عنوان الگو و نمونه و به خصوص بحث وضعیت داستان در دوران مدرنیسم. وی در «راه ننوشته» به این نکته اشاره می‌کند و می‌گوید که هدایت و بوف کور به عنوان الگو سعی می‌کنند در دوران مدرنیسم دوباره برگردند سراغ بحث اخلاق. در کار غلامحسین ساعدی و اسماعیل فصیح یک داستان می‌رود به سمت ذهنی و تمثیلی شدن. در اوضاع سیاسی فضایی ایجاد شده که به نظر می‌رسد که نمی‌توانند خیلی رک حرفشان را بزنند.

ایشان می‌گوید من سراغ ژانر ضد ادبیات رفته‌ام که نمی‌تواند تمثیل داشته باشد و نمی‌تواند انشاپردازی و بازی با کلمات داشته باشد و باید رک و راست سراغ مطلب برود و از قواعد درام تبعیت کند نه از قواعد ادبیات به معنای زیبایی‌شناسی و تمثیل و لفاظی.

«فیل در تاریکی» پنج روزه خلق می‌شود و این پنج روزه خلق‌شدن نشان‌دهنده‌ی این است که وقتی قلم را روی کاغذ می‌گذارد، می‌داند که می‌خواهد چه کند؛ درحالی که در کارهای بعدی گاه یک خط یا پاراگراف چند ماه طول می‌کشد. برای مثال نگاه کنید به «کارنامه‌ی اردشیر بابکان» یا ترجمه‌ی «خواب گران» از ریموند چندلر.

نویسنده لهجه و رسم‌الخط را در این کار به دقت مدنظر دارد و سعی می‌کند در نگارش این قابلیت زبان را نشان دهد که به نحوی باورنکردنی می‌تواند در خلق کاراکتر مؤثر باشد. همکار جلال در داستان یک ارمنی است و با لهجه‌ی ارمنی صحبت می‌کند و سعدی شیرازی که یک آدم گنده‌ی قلچماق است و با لهجه‌ی شیرازی صحبت می‌کند و با معرفی خود به عنوان سعدی شیرازی به نوعی تناقض ایجاد می‌کند. یک سعدی قلچماق! در شیرازی بودن‌شان مشترک‌اند و در ظرافت بیانشان و در ذکاوتشان. اما در هیکل و پیشه متفاوت‌اند.



در فیل در تاریکی بحث شخصیت در رمان و ویژگی‌های آن برای استاد مهم بوده به خصوص شخصیت مرد و زن، و تفاوتی که با توجه به مسائل فرهنگی داشته‌اند. بحث ترکیبات زبان فارسی مهم بوده. بیان روایی که نمی‌تواند غیر رسمی باشد ولی در عین حال قطعاتی را در کار می‌بینیم که در متن با فونت ایتالیک هم نوشته می‌شود و قطعات ادبی فوق‌العاده‌ای است که بازگویی خاطرات است. و گویی که در دل یک رمان پلیسی به قلم فرصتی می‌دهد تا نشان دهد که وقتی قرار است متن شاعرانه شود، چه اتفاقی می‌افتد و از این راه تمایز شعر با ادبیات پلیسی را بهتر نشان می‌دهد.

استاد فکر صحنه‌ای در داستان و سینما را مدنظر داشته‌اند و بحث زمان و مکان در رمان فیل در تاریکی برای خیلی‌ها اهمیت داشته چون زمان و مکان اصولاً در کار پلیسی اهمیت دارد؛ مثلاً مکان تهران و زمان چارچار زمستانِ دهه‌ی پنجاه که این رمان را به واقعیت نزدیک می‌کند.

همچنین ایشان در راه ننوشته یادی می‌کنند از آقای نعمت حقیقی که تلاش می‌کنند فیل در تاریکی را به فیلم تبدیل کنند و مواردی را نقل می‌کنند که چگونه این پروژه با تهیه‌کنندگی صدا و سیما به مشکل خورده.

کارنامه‌ی اردشیر بابکان

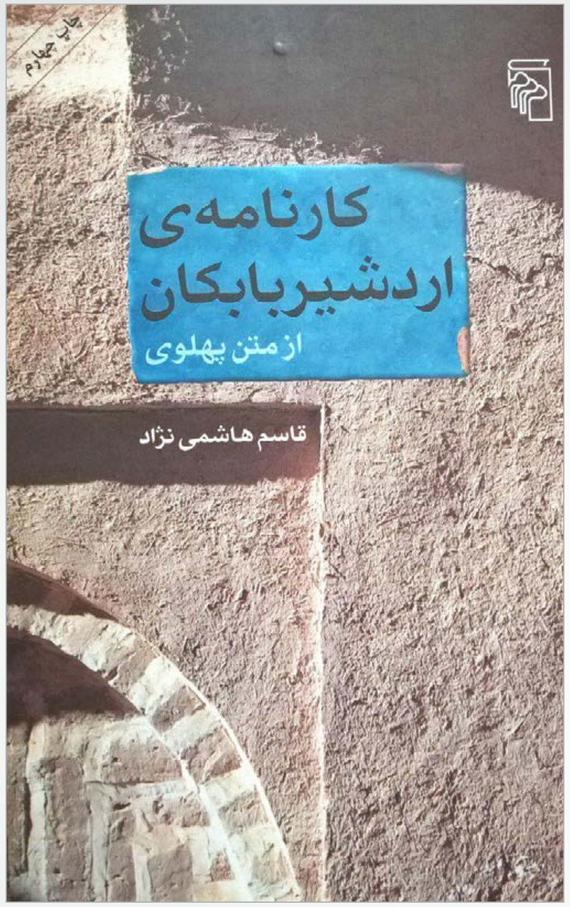
هاشمی‌نژاد ماجراهای جالبی را نقل می‌کنند که چگونه ناگزیر شدند برای ترجمه‌ی این متن، پیش آقای راشد محصل زبان پهلوی بیاموزند و چگونه فرهنگ مکنزی به دست ایشان رسید و چگونه آوانویسی را یاد گرفتند. ترجمه‌ی این متن حدود سه سال طول کشیده و کتابی است کمتر از صد صفحه. آنچه مهم است، سخت‌کوشی پژوهشگر است برای اینکه بتواند متن هزاروپانصد ساله را با واسطه‌ای که همانا خوانش مجدد متون کهن فارسی به خصوص قرن سوم تا هفتم هجری است، به زبان فارسی که اساساً نمایشی است، نزدیک کند. او دنبال کلمات و اصطلاحاتی می‌گردد که بتواند حامل پیام و درام کارنامه‌ی اردشیر بابکان باشد به لحاظ موسیقایی برای مترجم خیلی مهم بوده که زبان پاک و رسایی را پیدا کند. ایشان می‌گوید وقتی خوانش‌ها صورت گرفت و کلمات پیدا شد، دست به کار ترجمه زدم. و معتقد بودند این اثر بیش از اینکه متنی تاریخی باشد، یک رمان است؛ مانند چهار مقاله‌ی عروضی سمرقندی. و طرفه آنکه استادان ادبیات و تاریخ هم این وجه اثر را نادیده گرفته‌اند و دنبال تناقضات تاریخی می‌گردند.

اصولاً متخصصانِ ادبیات با این آثار به عنوان سند تاریخی برخورد می‌کنند؛ مثلاً مجتبی مینویی اشتباهات زیادی را از دل چهار مقاله‌ی عروضی سمرقندی در آورده و متخصصان نسخه‌پرداز دیگر نیز همین نظر را دارند که اینها متن تاریخی‌اند و باید صحت تاریخی داشته باشند؛ در صورتی که اینها رمان‌اند پر از موقعیت‌ها و شخصیت‌ها و شخصیت‌پردازی‌ها و ساخت موقعیت و ساخت صحنه. برای اینکه خردمندان ایرانی به این نتیجه رسیده بودند که از طریق روایت و قصه، اثر ماندگارتر می‌شود و تأثیر عمیق‌تر می‌گردد. تفاوت کارنامه‌ی اردشیر بابکانی که هاشمی‌نژاد فراهم کرده، با آنچه که استاد مشکور یا فره‌وشی فراهم کردند یا ختی ترجمه‌ی کسروی و یا متن صادق هدایت، تفاوت تحقیقات علمی است با یک اثر هنری. وقتی با پدیده‌ای علمی برخورد کنیم، آن پدیده خشک و غیر عاطفی می‌شود ولی وقتی قصه به عنوان اثر هنری مطرح شود، غیر از انتقال اندیشه، پای ارتباط عاطفی هم وسط می‌آید.

هاشمی‌نژاد سعی می‌کند به این سؤال پاسخ دهد که آیا برای رمان ایرانی پایه‌ای وجود دارد که بتوان سنگ بنای رمان ایرانی را بر آن استوار کرد؟ و خود با ترجمه‌ی کارنامه‌ی اردشیر بابکان اثبات می‌کند که بله؛ وجود دارد.

هاشمی‌نژاد مقوله‌ی روایت را در زبان فارسی مطرح می‌کند. او جستجو می‌کند جملات و ترکیباتی را که می‌تواند ریشه‌های غنی حکایت‌نویسی ایران را نشان دهد. استاد در این مصاحبه اشاره می‌کند که عامل زمین‌گیر شدن حکایت‌نویسی در ایران فنی‌شدن زبان است. یعنی زبان از حالت کاربردی خود به معنای آنچه بین مردم رایج است، خارج می‌شود و زبان ارتباطی مردم از نوشتار رخت برمی‌بندد. وقتی زبانِ نوشتار وسیله‌ی کار فخرفروشانی می‌شود که با آن انشا و متنِ فخیم می‌نویسند، حکایت‌نویسی دشوار می‌شود. وی در این مصاحبه اقرار می‌کند که امروزه برای نگارش رمان قدری دیر شده. ما امروزه یواشکی از فاکنر و روب‌گریه ودیگران الگوبرداری می‌کنیم تا بتوانیم رمان بنویسیم. درصورتی که نوروزنامه و چهارمقاله را نخوانده‌ایم. اگر آنها را بخوانیم، متوجه می‌شویم که می‌شود رمان ایرانی داشت. واگر رمان ما رنگ و بوی زبان فارسی را به خود بگیرد، معجزه‌ای که همه به دنبال آن هستیم، اتفاق می‌افتد.

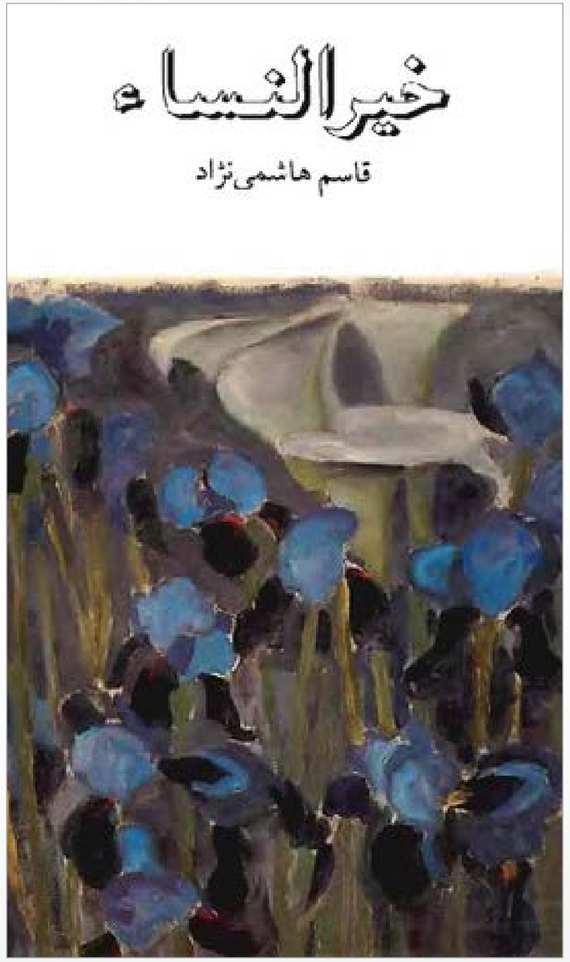
تحقیقی که هاشمی‌نژاد برای کارنامه‌ی اردشیر بابکان انجام می‌دهد، حدود پانصد صفحه می‌شود و دوستانی مثل آقای آغداشلو توصیه می‌کند که این پانصد صفحه را هم به آن اضافه کند تا کتاب حجم بگیرد که اگر کتاب حجم پیدا کند، مورد توجه قرار می‌گیرد و راجع به آن صحبت می‌شود. ولی هاشمی‌نژاد قصد ندارد که به عنوان یک پژوهشگر شناخته شود. ایشان می‌خواستند کار ترجمه‌ی خود از متن پهلوی را به درستی انجام دهند، نه اینکه یک نسخه‌شناس یا متخصص ادبیات فارسی شناخته بشوند. بنابراین علیرغم نظر بسیاری از ناشران، فقط اصل کارنامه را به صورت خیلی دقیق منتشر می‌کنند. حاصل کار جزوه‌ی کوچکی می‌شود که شاید خیلی‌ها آن را ندیده باشند. ولی اگر مخاطبان منصف درام و روایت آن را مطالعه کنند، در می‌یابند که ترجمه‌ی هاشمی‌نژاد چقدر متمایز از کار دیگران است. وقتی آقای شیروانی از ایشان سؤال می‌کند که آیا پشت این قضیه چیزی بوده یا نه، به نظر می‌رسد نویسنده بیست سال است که منتظر این سؤال بوده. در آستانه‌ی انقلاب توجه‌ها به سمت کشمکش قدرت و دین و سیاست و دین جلب می‌شود. این اتفاق در تاریخ ایران چندین بار افتاده؛ در پادشاهی ساسانی که در کارنامه‌ی اردشیر بابکان آمده و در عصر صفوی و در آستانه‌ی انقلاب اسلامی که دو عنصر دین و سیاست به هم خیلی نزدیک می‌شوند.



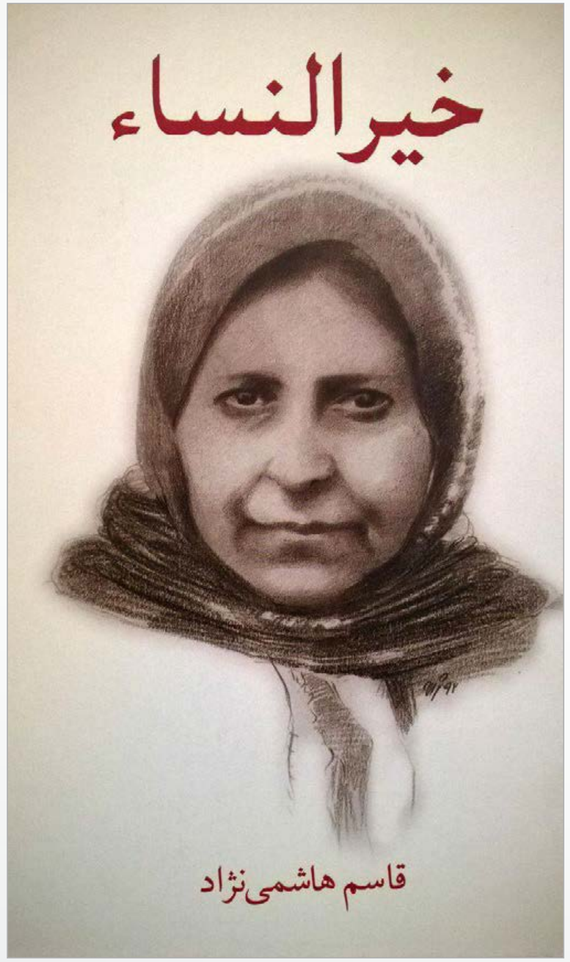
خیرالنساء

معرفتی در این کتاب وجود دارد که بی‌بدیل است. نویسنده سعی می‌کند مقولات توصیف‌ناپذیر را ملموس کند و اساس کار، همانا منشأ هستی و انرژی طبیعت است که توضیح داده می‌شود. سطوح نابرابری که حرکت ایجاد می‌کند. وقتی ناهمگونی در طبیعت به وجود می‌آید، مثلاً آب که از ارتفاع خود را به پایین می‌کشد تا برسد به رود خانه و سپس به دریا؛ یا بار الکتریکی ذخیره شده در ابر که به شکل صاعقه تخلیه می‌شود. استاد معتقد است این بحث طبیعی در زبان هم هست. زبان با هستی منشأ مشترک دارد. بنابراین زبان از جایی جاری می‌شود و خود را به دریای ادبیات می‌رساند. استاد سعی می‌کند منشأ زبان را در خیرالنسا پیدا کند. ما به عنوان مخاطب در مورد این بانو که قدرت معالجه دارد و درمانگر است، چیزی نمیدانیم. قدرت درمانگری بدون اینکه دوره‌های طبابت را گذرانده باشد و به عنوان یک هدیه و موهبت برای اطرافیان به او داده می‌شود تا بتواند در یک منطقه‌ی کاملاً دور از پزشکی مردم را درمان کند. چنین دانشی طبعاً گرفتاری‌هایی را برای وی ایجاد می‌کند.

ما در آخر کتاب متوجه می‌شویم که هاشمی‌نژاد در مورد مادر بزرگ خود صحبت می‌کند. ایشان زنی آشنا به طب سنتی است. این آشنایی را از طریق تجربه به دست آورده و ارتباطی که با جهان هستی دارد. نویسنده برای نوشتن این کتاب نیاز به پشتوانه‌ی علمی داشته و بنابراین تحقیقات فراوانی در زمینه‌ی طب سنتی می‌کند؛ از طرف دیگر، سنت قصه‌های عرفانی را در این کتاب برای اولین بار به کار می‌گیرد. ایشان مقر است که داستان‌های مینیمال نیویورکر (مجله‌ی مشهور آمریکایی) را دیده ولی سنت هزار ساله‌ی قصه‌ی عرفانی را مبنا قرار داده. آن‌هم به خاطر ضرب سریع و اثر کوبنده ای که دارد. او زبان روز را از این قصه‌ها استخراج کرده و در مدار آفرینش هنری قرار داده.



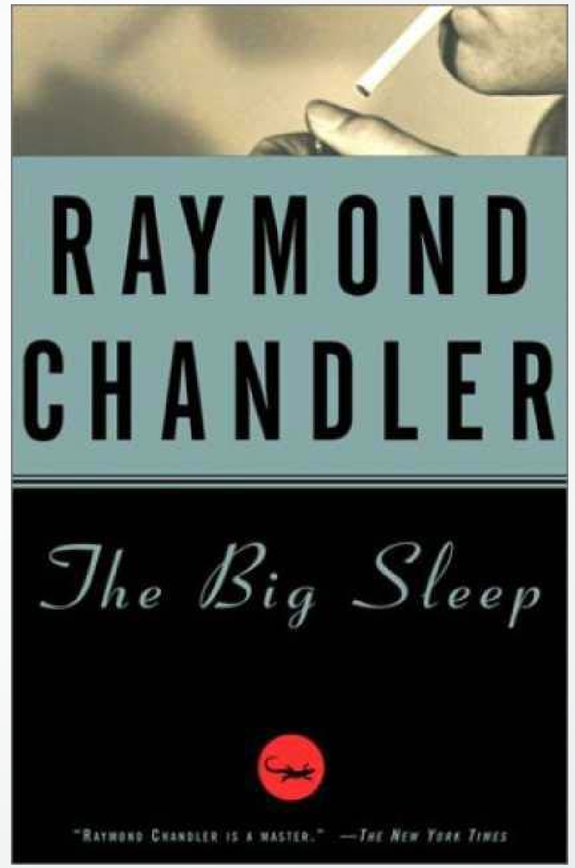
گویی که کثرت خواننده هرگز برای او مطرح نبوده و در همین مصاحبه درباره‌ی خیرالنسا می‌گوید که: «خواننده آخرین کسی است که زنگ در را می‌زند». یعنی ایشان برای خواننده نمی‌نویسد. بلکه برای پاسخ‌گویی به مقوله‌ی ادبیت نسبت به خلق اثر هنری اقدام می‌کند. او به رمان‌نویس‌های نابغه‌ی روسی که رمان را وسیله‌ی هدایت جامعه کرده‌اند، اشاره می‌کند و می‌افزاید، هدف ادبیات ایران، هدایت توده‌ها برای انقلاب و تعالی نیست. ادبیات ایران براساس معرفت پا گرفته و این معرفت وقتی با اخلاق و شناخت که اساس تفکر ایرانی است همراه می‌شود، رنگ و بوی ایرانی پیدا می‌کند. هاشمی‌نژاد می‌گوید که ما در آستانه‌ی دوره‌ی مشروطیت خیلی متوجه فساد اخلاقی خود نبودیم. از دوره‌ی بعد از مغول اخلاق ایرانی فاسد شده و دروغ و ریا و تزویر به شدت در خلق و خوی ایرانی‌ها رخنه کرده و مفاهیمی مثل وفاداری و صداقت و امانت شناخته‌شده نیستند.



در آستانه‌ی مشروطیت وقتی ما با اخلاق غربی آشنا می‌شویم و خود را در آینه‌ی غرب می‌بینیم، متوجه می‌شویم که چقدر فاسد و زشت شده‌ایم. غربی‌ها به ما یاد می‌دهند که چگونه به خود و آثار خود نگاه کنیم. یعنی پژوهشگران ما از طریق غرب با آثار قبل از قرن هفتم و هشتم خودمان آشنا می‌شوند و اینها اخلاق تحقیق و عشق به میراث فرهنگی خودمان را به ما یاد می‌دهند و این چیزی است که وقتی می‌آموزیم، تلاش می‌کنیم به بازخوانی متون و سعی برای نوشتن. اما باز هم اثر قابلی از آن در نمی‌آید.

معرفت از دید هاشمی‌نژاد چیزی است که هست و همیشه بوده و خواهد بود. معرفت، نویسنده‌ی اهل را پیدا می‌کند و او را به نوشتن وادار می‌کند. وقتی می‌گوییم نویسنده، منظورمان کسی است که نترسد از انعکاس احوال شخصی خود. کسی که بتواند با صداقت آنچه را که فکر می‌کند، بنویسد و ادا در نیاورد.

ایشان معتقد است که وقتی ما در ایران جوایز ادبی خود را به آثار مدرن و پست‌مدرن می‌دهیم و نویسندگانمان به دنبال جادوگری‌های آمریکای لاتین می‌روند، چگونه می‌توانیم ادعا کنیم که ادبیات ایران را زنده نگه می‌داریم و به آن بها می‌دهیم؟ او می‌گوید جوانان ما در سینما و ادبیات دوست دارند تخیلی بنویسند و به جهان اطراف خود توجه ندارند. بیشتر به ذهن و روح خود توجه دارند تا به جهان پیرامون خود. اگر هاشمی‌نژاد به مادربزرگش دقت نکرده بود، آیا خیرالنسا نوشته می‌شد؟



خواب گران

اواخر دهه‌ی شصت ترجمه‌ی این کتاب از چندلر را شروع می‌کند. ترجمه‌ی پاراگراف اول این کتاب چند هفته وقت برده. از اواخر دهه شصت تا سال ۸۱ که کتاب خواب گران بیرون می‌آید، یعنی حدود دوازده سال، در کار پیداکردن زبان مناسب بوده. اگر کسی خواب گران را خوانده باشد، متوجه می‌شود که این کتاب نوعی از قابلیت زبان فارسی را در ترجمه نشان می‌دهد و بازنویسی کتاب و پیداکردن کلمات تصویرساز وقت زیادی را از هاشمی‌نژاد گرفته. اتفاق جادویی‌ای که در زبان افتاده، باعث عکس‌العمل همگانی می‌شود. خوانندگان توافق دارند که خواندن این کتاب خیلی سخت است و به راحتی جلو نمی‌رود. ایشان می‌گوید ایرانی‌ها هم محافظه‌کارند، هم وابسته به عادت، و این کتاب نوعی خرق عادت است در زمینه‌ی ترجمه. خواننده‌ی ایرانی عادت دارد که کم‌وبیش آنچه را که می‌داند، به او گفته شود، نه آنچه که نمی‌داند. ما ایرانی‌ها معمولاً برای یادگیری و سر درآوردن از چیزهایی که با آنها آشنا نیستیم، خیلی اشتیاق نداریم. ایشان در این مصاحبه می‌گوید «من به نسل جدید برای پذیرش چیزهای جدید امید دارم».

ضد ادبیات، ادبیات را به وجود می‌آورد. این کشمکشی که نسل جوان برای به کار بردن زبان متمایز از زبان معیار و پایه دارد، بسیار ارزنده است. هاشمی‌نژاد خیلی امیدوار است که نسل بعدی به نتایج شگفت‌انگیزی در زمینه‌ی خلق ادبی برسد.

زبانی که هَمت و چندلر در کارهای پلیسی خود داشته‌اند، ناشی از دستورالعملی بوده که سردبیر نشریه‌ی بلک‌ماسک به عنوان یک سردبیر قاطع و دیکتاتورمسلک تحمیل کرده و آنها را واداشته که توضیح اضافه ندهند و صفات متوالی آزاردهنده به کار نبرند، قیدهای دست‌وپاگیر به کار نبرند و زبان مستقیم و سرراست و به قول استاد بدون پیه و پیرایه باشد؛ و چندلر یکی از کسانی است که علیه این قواعد شورش می‌کند. هاشمی‌نژاد مقایسه‌ای می‌کند؛ شورش چندلر و همت را با رودکی و شعر مشهور «بوی جوی مولیان آید همی». همان شعری که امیر سامانی را وادار می‌کند با پای برهنه سوار اسب شود و بازگردد به مقر حکومت در بخارا. تعجب نویسندگان متخصصی مثل عوفی در تذکره‌الشعرا بسیار جالب است. وی می‌گوید شعر برانگیزاننده‌ای نیست چطور امکان دارد داستانی که در چهار مقاله‌ی عروضی ذکر شده، واقعیت داشته باشد؟ و چطور شعری به این سادگی چنین تأثیری داشته که بتواند پادشاه را وادار کند بعد از چهار سال به بخارا بازگردد؟ هاشمی‌نژاد معتقد است که ماجرا ممکن است. چرا که زبان آن قصیده سرراست است و حقیقت زبان، می‌شود شعر. در داستان‌های پلیسی هم چون نویسنده به ادبیات به معنای تزئینات و آرایه‌ها پشت می‌کند، زبان دوباره به شعر نزدیک می‌شود. پس یک سر قضیه می‌تواند شعر باشد و یک سر قضیه می‌تواند رمان پلیسی باشد.

وقتی آقای شیروانی (مصاحبه‌گر) در کتاب از هاشمی‌نژاد می‌پرسد که چرا نام خواب گران را انتخاب کرده‌اید، در صورتی که فیلم مشهورش را همه به نام خواب بزرگ شناخته‌اند، ایشان می‌گوید به این دلیل که ما پیشینه‌ی فرهنگی داریم و وقتی خواب گران را به کار می‌بریم، چیزی است که غزالی به کار برده و از خواب گران برخاستن در فرهنگ ایران مفهومی رایج است. برای مردمی که سهروردی و مولوی و سعدی و حافظ اسم خیابان‌هاشان است، این به نوعی پیوند ایجاد می‌کند. همچنین در مورد تبدیل کتاب به فیلم می‌گویند که هاوارد هاکس به رمان چندلر آسیب نزده بلکه کمک کرده به این دلیل که آدم حرفه‌ای مثل ویلیام فاکنر در بازنویسی فیلمنامه مشارکت داشته و به هرحال ترجمه‌ی خواب گران برای کسانی که علاقمندند کار متفاوت بخوانند، بسیار جذاب و خواندنی است. باید خواند و درک کرد که چقدر مترجم برای استفاده از زبان مهارت به کار برده.

کتاب ایوب

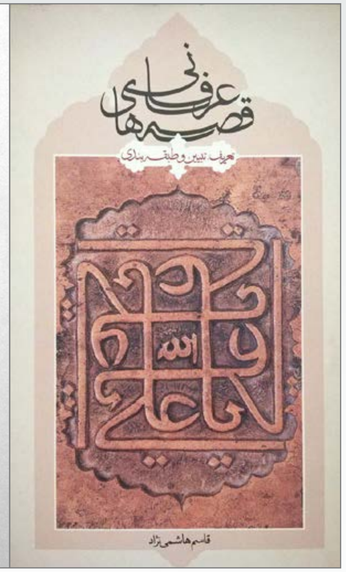
ترجمه‌ی خواب گران و کتاب ایوب همزمان است. هاشمی‌نژاد می‌گوید کاری که با ترجمه‌ی چندلر در خواب گران انجام داده بودم را خواستم این بار با یک متن کهن انجام دهم و واژگان قدیمی‌ای پیدا کنم که بتواند قدرت و قابلیت زبان فارسی را برای بازآفرینی نشان دهد. زبان فارسی از طریق موسیقی خود را آشکار می‌کند. زبان فارسی زبانی نیست که بتوان آن را خیلی سره و پاکیزه کرد. کارهایی که اساتید زبان فارسی انجام می‌دهند، اعم از به‌کار نبردن کلمات عربی در زبان فارسی، چندان صحیح نیست.

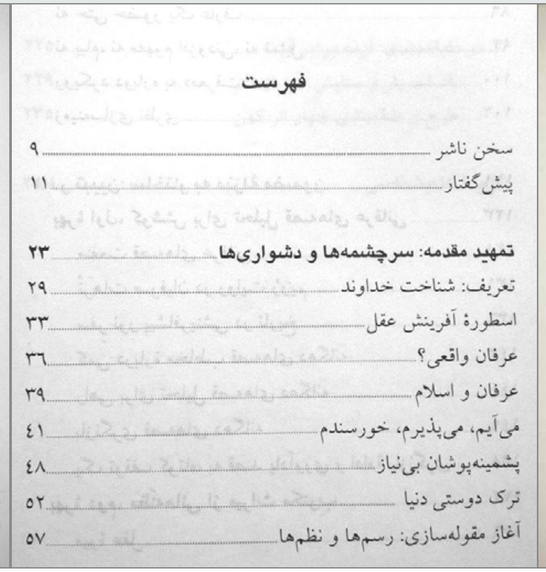
ایشان معتقد است که انسان‌ها پرورده‌ی زمان خود هستند و هر انسانی ممکن است نسبت به زمانه‌ای که در آن زندگی می‌کند، انس و الفت نداشته باشد. ایرانی‌ها این ویژگی را به طریق اولی و به حد وفور دارند. یعنی وقت و بی‌وقت فیلشان یاد هندوستان می‌کند و هوای روزگار نیاکانی به سرشان می‌زند که ما در روزگار هخامنشی چنین بوده‌ایم یا در زمان سلجوقی و ساسانی و اشکانی چنان بوده‌ایم. اگر بخواهیم به این نیاز تاریخی پاسخ دهیم، باید بتوانیم زبان را حفظ کنیم چون زبان تمام هویت مردم است و به تجربه ثابت شده که با سستی زبانْ فرهنگ سست می‌شود. حدود دویست سال است که برخی متخصصان برای خارج‌کردن واژگان بیگانه از زبان فارسی تلاش می‌کنند و سعی می‌کنند زبان فارسی را خیلی سره و درست به کار ببرند. از جلال‌الدین میرزا پسر فتحعلی‌شاه تا هدایت و کسروی که می‌خواستند زبان پاکیزه‌ای بسازند که منجر به نوعی خصومت نسبت به زبان فارسی کهن شد. به خصوص کسانی که در زبان خود واژگان زمان خود را به کار بردند مثل سعدی و حافظ و مولانا مطرود شدند. در تلاشی که برای زدودن واژگان بیگانه صورت گرفت، بخشی از پیشینه‌ی فرهنگ ایرانی مورد تردید قرار گرفت.

ایشان می‌گویند که «فارسی زبانی است متلون و رموک و دل‌نواز و موسیقی‌پسند و نرم‌خوی و دیرجوش». این ویژگی‌ها و خصایص و صفات را برای زبان به‌کار بردن خود نشان‌دهنده‌ی تسلط بر زبان و انسی است که ایشان با زبان دارد.

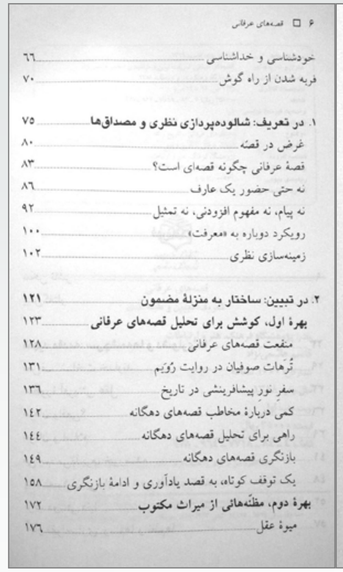
بارها من (سیدمحسن هاشمی) شاهد بودم که استاد خدا را شکر می‌کرد که در این حوزه‌ی جغرافیایی به دنیا آمده و زبانش فارسی است. ایشان علیرغم تسلط بر زبان انگلیسی و خط پهلوی، عاشق زبان فارسی بودند. می‌گفتند: زبان ظرف تفکر است و تفکر فارسی تفکر معرفتی است. زبان وسیله‌ی تفهیم و تفهم به واسطه‌ی تبادل افکار و اشتراک عواطف است و اگر آن را دستکاری کنیم، علیل می‌شود و با موجود علیل نمی‌شود خیلی مسابقه داد و توفیقاتی در مسابقه به دست آورد.

ادبیات گرایش‌های شخصی را می‌پذیرد و تشویق می‌کند اما تنگ‌نظری را نه. این امکان وجود دارد که با زبان فارسی هرکسی کاری را که می‌خواهد انجام دهد. مهم این است که فرم و محتوا از هم قابل تمییز نباشد. او می‌گفت که این تفکیک صورت و معنا یک الگوی غربی است و باید ظرفْ پاسخگوی مظروف باشد و مظروف متناسب با ظرف انتخاب شود. ایشان می‌گوید: «این کتاب [ایوب] نوعی گزارش است از وقایعی که نه بر سر یک فرد در هزاران سال پیش، بلکه بر سر یک ملت آمده... هدف من حرکت شخصی بود برای شکل‌دادن به موسیقی زبان اما نتیجه چیزی شد که جامعه‌ی امروز من برای توضیح اتفاقات جهان پیرامون خود خواستار آن شده بود». متأسفانه اتفاقی که برای حضرت ایوب رخ می‌دهد، به نحوی برای مؤلف نیز رخ داده؛ زخم‌های ایوب پیامبر و عودکردن بیماری هاشمی‌نژاد همزمان شد. او می‌گوید از زمانی که کتاب ایوب را شروع کرد، گویی می‌باید درد ایوب را حس می‌کرده تا بتواند این کتاب را ترجمه کند. او اهمیت کتاب را در این می‌داند که اولین اثر ادبی و نبوی است که پرسش از خداوند را طرح می‌کند. زیرا تا آن زمان این پرسشگری وجود نداشته و از زمان حضرت ایوب پرسش از خداوند مطرح می‌شود.




فهرست

سخن ناشر ۹
پیش‌گفتار ۱۱
تمهید مقدمه: سرچشمه‌ها و دشواری‌ها ۲۳
تعریف: شناخت خداوند ۲۹
اسطورهٔ آفرینش عقل ۳۳
عرفان واقعی؟ ۳۶
عرفان و اسلام ۳۹
می‌آیم، می‌پذیرم، خورسندم ۴۱
پشمینه‌پوشان بی‌نیاز ۴۸
ترک دوستی دنیا ۵۲
آغاز مقوله‌سازی: رسم‌ها و نظم‌ها ۵۷

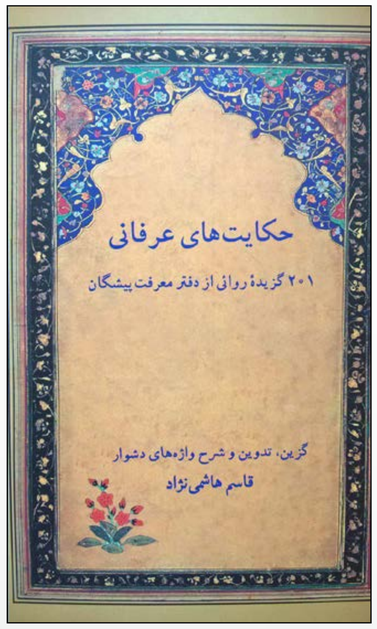


۶ □ قصه‌های عرفانی
خودشناسی و خداشناسی ۶۶
فربه شدن از راه گوش ۷۰
۱. در تعریف: شالوده‌پردازی نظری و مصداق‌ها ۷۵
غرض در قصه ۸۰
قصهٔ عرفانی چگونه قصه‌ای است؟ ۸۳
نه حتی حضور یک عارف ۸۶
نه پیام، نه مفهوم افزودنی، نه تمثیل ۹۲
رویکرد دوباره به «معرفت» ۱۰۰
زمینه‌سازی نظری ۱۰۲
۲. در تبیین: ساختار به منزلهٔ مضمون ۱۲۱
بهرهٔ اول، کوشش برای تحلیل قصه‌های عرفانی ۱۲۳
مقدمهٔ قصه‌های عرفانی ۱۲۸
تُرهات صوفیان در روایت رُوزبهم ۱۳۱
سفرِ نورِ پیشافرینشی در تاریخ ۱۳۶
کمی دربارهٔ مخاطب قصه‌های دهگانه ۱۴۲
راهی برای تحلیل قصه‌های دهگانه ۱۴۴
بازنگری قصه‌های دهگانه ۱۴۹
یک توقف کوتاه، به قصد یادآوری و ادامهٔ بازنگری ۱۵۸
بهرهٔ دوم، مظنه‌هائی از میراث مکتوب ۱۷۲
میوهٔ عقل ۱۷۶

سه کتاب در حوزه‌ی عرفان اسلامی

سه کتاب آخر هاشمی‌نژاد موضوعشان قصه‌ها و حکایت‌های عرفانی است. اولی رساله در تعریف و تبیین و طبقه‌بندی قصه‌های عرفانی است، دومی حکایت‌های عرفانی، که دویست‌ویک گزیده‌ی روایی از دفتر معرفت پیشگان نام دارد، و سومی سیبی و دو آینه. این سه کتاب به نوعی پیوستگی ارگانیک دارند. هاشمی‌نژاد در رساله‌ی اول توضیح می‌دهد که قصه‌ی عرفانی چیست و آن را تعریف می‌کند و مثال می‌زند و طبقه‌بندی می‌کند. در کتاب دوم یعنی حکایت‌های عرفانی فقط نمونه ارائه می‌دهد و در کتاب سوم یعنی سیبی و دو آینه ، تذکره‌هایی را که در طول تاریخ ایران راجع به شخصیت‌های فرهمند نوشته شده، بازخوانی می‌کند.

در کتاب اول ایشان تأکید می‌کند ما حدود صد سال است با ادبیات غرب آشنا شده‌ایم و این آشنایی باعث شده کم و بیش از میراث ملی و جوهره‌ی ادب فارسی غافل شویم زیرا بیشتر انتظار داشته‌ایم که ادبیات نقش سیاسی‌اجتماعی داشته باشد. تنها به این دلیل که در آستانه‌ی مشروطه با ادبیات غرب آشنا می‌شویم. گرچه آثاری مثل «کنت مونت کریستو» ترجمه می‌شود، ولی رسالتی که از ادبیات انتظار داریم، بیشتر رسالت سیاسی‌اجتماعی است. با متر و معیار غربی از فلسفه و نظریه نمی‌توان فرهنگ ایران را سنجید و اصولاً یک فرهنگ را نمی‌توان با متر و ترازوی فرهنگ دیگر ارزیابی کرد. هر فرهنگی معیار خود را دارد. محصولات فرهنگی سنجه‌های بیرونی را چندان برنمی‌تابند. بنابراین هاشمی‌نژاد تعریف و تبیین و طبقه‌بندی دیگری را لازم می‌داند. نمی‌توان با الگوی ارسطویی رفت سراغ درام یا رمان یا نمایش ایرانی. از طرف دیگر ایشان معتقد است که هزار سال پیش از شناخته‌شدن اگزیستانسیالیسم، عرفان ایرانی انسان را به آزادی دعوت می‌کرده. گرچه این آزادی از راه بندگی به دست می‌آید. معرفت ایرانی می‌گوید بندگی خداوند اساس آزادی بشر است؛ «من از آن روز که در بند توام آزادم».



او طبیعتاً عرفان را امری مختص ایران نمی‌داند و بر این باور است که «همه‌ی امور باطنی نه تنها در ایران بلکه در همه‌ی دنیا به صورت رازآمیز مطرح می‌شده و سعی می‌کرده‌اند این آثار در اختیار همگانِ قرار نگیرد به این دلیل که به مسائلی اشاره می‌کند که قطعاً باید با احترام با آنها برخورد شود». تکنولوژی ارتباطی امروز این فضای بسته را شکسته و این رازآمیزی را بیرون آورده و سالک امروز دیگر لازم نیست برود در جنگل‌های هند و کوه‌های هیمالیا و از اهل ریاضت آموزش بگیرد. بلکه می‌شود از طریق اینترنت خیلی راحت آموزش‌ها را گرفت. اما تلاش پژوهشگر بر این استوار است که بکوشد تا سنجه‌ی اصلی حوزه‌ی عرفان را از دل فرهنگ ایرانی بیرون بکشد و این متر و سنجه و میزان برای تشخیص قصه‌ی عرفانی از قصه‌ی غیر عرفانی از منظر هاشمی‌نژاد، «توحید» است. ایشان معتقد است که زبانِ عرفا و متصوفه کاملاً ساده و بی‌پیرایه است. برخی از بزرگانِ امی بوده‌اند و سواد نداشته‌اند؛ بنابراین وقتی چیزی می‌گفتند، به زبان ادبی و انشایی نبوده. بلکه غالباً معتقد بوده‌اند که حتی خود زبان برای انتقال معرفت حجاب است. عرفان بایستی در عمل دیده یا تجربه شود. بنابراین در حکایت‌ها دیالوگ اندک و کنش بیشتر است. مختصرنویسی و نهایت ایجاز موجود را می‌توان در قصه‌ی عرفانی دید. همان ضربی در کارنامه‌ی اردشیر بابکان و خیرالنسا وارد می‌کند. داستان کوتاه می‌تواند این ضرب را ایجاد کند.

ایشان در کتاب اول ذکر می‌کند که فنون داستان‌سُرایی پیش از اسلام ایران به عصر خرد بعد از اسلام یعنی قرون دوم تا ششم ملحق می‌شود. هاشمی‌نژاد ساختار و مضمون را در قصه‌ی عرفانی قابل تجزیه نمی‌دانند به این دلیل که هستی وحدانی قصه را از بین می‌برد. او هم در مصاحبه

مجدداً اشاره می‌کنند که زبان کفچه‌ی دل است و زبان باید آن چیزی را بیان کند که در دل است و اگر ما امروزه نمی توانیم با زبان خیلی خوب کار کنیم، احتمالاً باید ریشه‌ی این ناتوانی را در دل‌هایمان جستجو کنیم. او همیشه از خواجه عبدالله انصاری و سعدی دلخور بود. علیرغم اینکه ایشان را به عنوان یکی از بزرگترین متخصصان شناختِ عرفان می‌شناخت، ولی همیشه از اینکه این دو سعی کردند ویژگی ترکیبی زبان فارسی را نادیده بگیرند و سراغ سجع رفتند، گله‌مند بود. سجع از ویژگی‌های زبان صَرفی مثل زبان عربی است و کسی که می‌کوشد با سجع ادبیات فارسی بسازد، به خطا رفته. چرا که خاصیت زبان پارسی ترکیبی‌بودن آن است و این ترکیب عمدتاً از همجواری تصاویر پدید می‌آید. از سوی دیگر، ادبیاتی که با سجع ساخته شود، قهراً نمی‌تواند چندان طولانی باشد؛ بنابراین کمابیش از بعد از اسلام (به‌جز در نظم) داستان بلند نداریم.

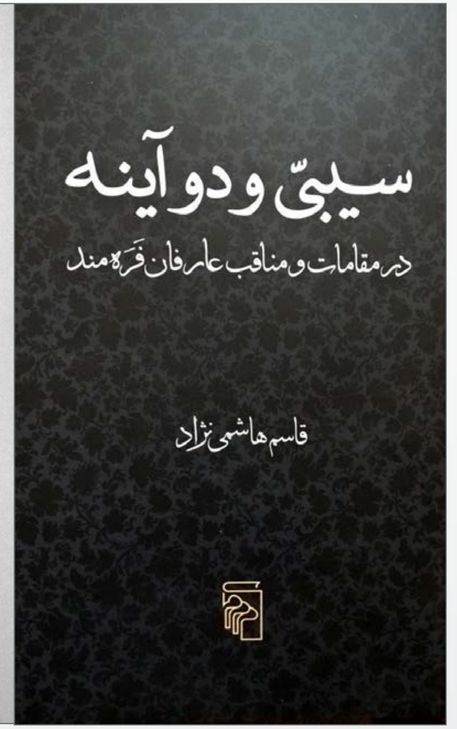
ولی منصفانه نقل می‌کنند از خواجه عبدالله که «همه‌ی سخنان در گوش شوند و این سخن در جان شود. دانی چرا؟ زیرا که غایت گوش، دل است و غایت جان، دوست».

حکایت‌های عرفانی، یعنی کتاب دوم، در ادامه‌ی کتاب اول آمده و بیشتر مصداق‌ها را معرفی کرده. هدفِ قدما از بیان حکایت‌های عرفانی این بوده که سالک را آگاه کنند از خطرات راه. اما هاشمی‌نژاد نمی‌خواهد از طریق این حکایات سالک را آگاه کند. ایشان به عنوان منابع اصیل ادب کشور و ذخیره‌ی زبان و فرهنگ فارسی با این حکایات مواجه شده و به‌دنبال ریشه‌های درام و روایت ایرانی در این قصه‌ها گشته‌اند . در این پژوهش ناچار به رعایت ساختاری بودند. این ساختار را زمانه گرفتند؛ از حضرت آدم و عهد ازل تا پیامبر (ص) و بعد ائمه و بعد اولیای الهی، و این هفت بخش را بر اساس هفت شهر عشق شیخ عطار طبقه‌بندی کردند. استاد معتقد است که وقتی شما به آثار ادبی به عنوان محصول هنری نگاه کنید، به خود حق نمی‌دهید که آن را دستکاری و ساده‌نویسی کنید؛ زبان فارسی وابسته به موسیقی است بنابراین ساده‌کردن یا عوض‌کردن کلمات برای همه‌فهم‌کردن آن موسیقیِ کار را خراب می‌کند و از تأثیر حکایت و روایت کم می‌کند. مثلاً اثر ده‌جلدی کشف‌الاسرار میبدی را وقتی مرحوم آموزگار تبدیل به کتاب دوجلدی می‌کند و سعی می‌کند توضیحات و کلمات را تغییر دهد، دیگر نمی‌توان این اثر را متعلق به میبدی دانست.

در واقع ایشان هنر را محصول طبیعی وجود انسان می‌داند و معتقد است تنها موجودی که به نحوی غم‌انگیز با خودستایی در مورد محصول خود صحبت می‌کند، بشر است.

در کتاب سیبی و دو آینه راجع به فرهمندی صحبت می‌کنند. فره ایزدی و پادشاهی معمولاً به آن نیرویی اطلاق می‌شده که کسانی را هدایت یا راهنمایی می‌کند و جامعه را به سوی رفاه و نیکویی، و مهم‌تر از همه حقیقت، پیش می‌برد. حتی ارسطو و افلاطون هم اذعان کرده‌اند که مقوله‌ی پادشاهی در ایران شکل گرفته و ایرانیان معتقد به فره و کرامت بوده‌اند. در زندگی ایرانی تفکر ایرانی تفکر وحدتگراست و ایرانیان روز و شب و خیر و شر و غم و شادی را از هم جدا نمی‌دانند. ساختار و مضمون را از هم جدا نمی‌کنند و به تجلی و شناخت واحدی معتقدند. به همین دلیل قصه‌های عرفانی جنبه‌ی وحدانی دارد.

داستان انگور و عنب و اوزوم و اسرافیل که اسم‌های مختلف یک حقیقت‌اند و در مثنوی‌معنوی هم به آن اشاره شده، مبین همین نکته است. سیبی و دو آینه داستان یک حقیقت واحد



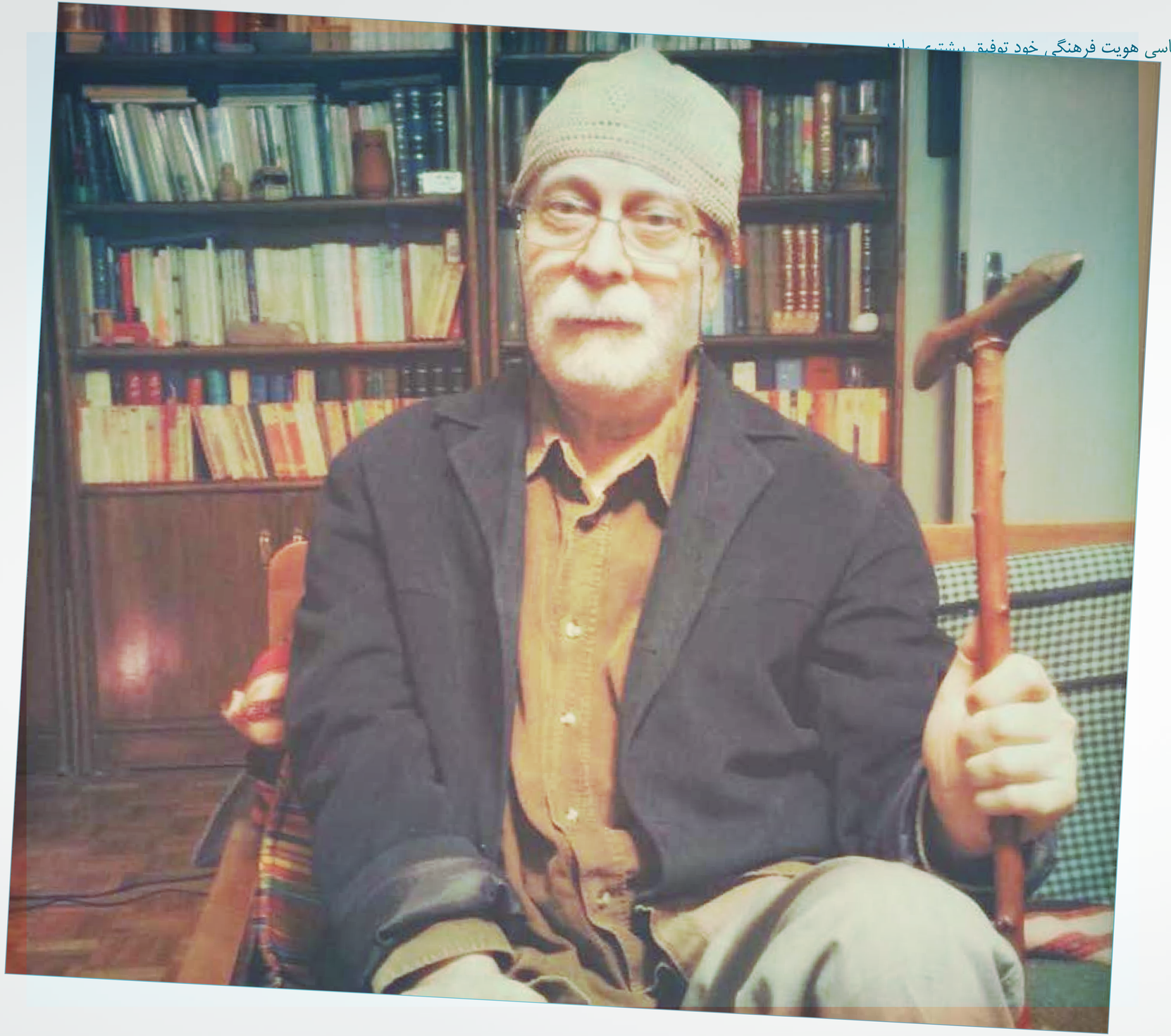
بهرهٔ یکم. سیبیّ و دو آینه
پیشگفتار: پاره‌ئی توضیح پیرامون پیوندهای توحید و طبیعت ۱۱
۱. اُوَیس قَرَنی ۴۱
سرنگاشت ۴۲
روایت‌ها ۴۳
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۵۴
۲. حسن بصری ۵۷
سرنگاشت ۵۸
روایت‌ها ۵۹
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۷۳
۳. حبیب عَجَمی ۷۵
سرنگاشت ۷۶
روایت‌ها ۷۷
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۹۰
۴. مالک دینار ۹۱
سرنگاشت ۹۲
روایت‌ها ۹۳
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۱۰۵
۵. معروف کرخی ۱۰۹
سرنگاشت ۱۱۰
روایت‌ها ۱۱۱
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۱۲۴

۶. بایزید بسطامی
سرنگاشت ۱۲۷
روایت‌ها ۱۲۸
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۱۲۹
۷. ذوالنّون مصری ۱۴۶
سرنگاشت ۱۵۱
روایت‌ها ۱۵۲
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۱۵۳
۸. ابراهیم ادهم ۱۷۲
سرنگاشت ۱۷۵
روایت‌ها ۱۷۶
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۱۷۷
۹. فُضَیل عیاض ۱۹۸
سرنگاشت ۲۰۱
روایت‌ها ۲۰۲
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۲۰۳
۱۰. سَریّ سَقَطی ۲۱۷
سرنگاشت ۲۲۳
روایت‌ها ۲۲۴
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۲۲۵
۱۱. جُنید بغدادی ۲۴۱
سرنگاشت ۲۴۵
روایت‌ها ۲۴۶
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۲۴۷
۱۲. بِشر حافی ۲۷۰
سرنگاشت ۲۷۵
روایت‌ها ۲۷۶
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۲۷۷

۱۳. رابعهٔ عَدَویّه ۲۹۳
سرنگاشت ۲۹۷
روایت‌ها ۲۹۸
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۲۹۹
۱۴. ابوبکر شِبلی ۳۱۶
سرنگاشت ۳۲۱
روایت‌ها ۳۲۲
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۳۲۳
۳۵۴

بهرهٔ دوّم. دو آینه و سیبی
پیشگفتار: پیرامون روز میثاق ۳۶۳
۱۵. ابوالحسن نوری ۴۰۹
سرنگاشت ۴۱۰
روایت‌ها ۴۱۱
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۴۴۰
۱۶. رُوَیم، احمدِ محمّدِ بغدادی ۴۴۵
سرنگاشت ۴۴۶
روایت‌ها ۴۴۷
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۴۶۵
۱۷. ابوعلی رودباری ۴۷۱
سرنگاشت ۴۷۲
روایت‌ها ۴۷۳
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۴۹۰
۱۸. حسین منصور حلاّج ۴۹۵
سرنگاشت ۴۹۶
روایت‌ها ۴۹۷
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۵۳۲

۱۹. ابوعبدالله خفیف شیرازی ۵۳۷
سرنگاشت ۵۳۸
روایت‌ها ۵۳۹
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۵۶۳
۲۰. ابوالحسن خَرَقانی ۵۶۷
سرنگاشت ۵۶۸
روایت‌ها ۵۶۹
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۵۹۴
۲۱. ابوسعیدِ ابی‌الخیرِ میهنی ۵۹۹
سرنگاشت ۶۰۰
روایت‌ها ۶۰۱
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۶۴۵
۲۲. احمدِ جامِ نامقی ۶۵۳
سرنگاشت ۶۵۴
روایت‌ها ۶۵۵
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۶۸۵
۲۳. جلال‌الدّین محمّد بلخی ۶۹۱
سرنگاشت ۶۹۲
روایت‌ها ۶۹۳
کمینه‌ها و گزیده‌گوئی‌ها ۷۴۶
فهرست‌ها ۷۵۳
فهرست آیات، احادیث و عبارات عربی ۷۵۵
فهرست شعرها و مصراع‌های عربی ۷۵۹
فهرست شعرها و مصراع‌های فارسی ۷۶۰
فهرست نام‌ها ۷۶۴
کتابشناسی ۷۷۸



در بازشناسی هویت فرهنگی خود توفیق بیشتری یابند.

است که در آینه‌های متعددی جلوه‌گر می‌شود، در مورد یک شخصیت است و آن ولی زمان، یا مرد خداست. در این کتاب سعی شده با بازسازی و بازگویی و بازآفرینی قصه‌ها (یعنی همان کاری که تذکره‌نویسان کردند،) اعمال عبادی و حرکات و سکنات را بازگویی و بازسازی و بازنویسی کنند تا همیشه زنده باشد. با این بازسازی‌ها کتاب سیبی و دو آینه دیگر مربوط به گذشتگان نیست. بلکه مربوط به زمان حال است. مشکل اصلی خواننده‌ی جوان امروزی این است که نمی‌تواند متون قدیمی و عرفانی را هضم کند. معده‌ای که معتاد شده به منطق و خرد عام مبتنی بر واقعگرایی این‌گونه قصه‌ها را ثقیل می‌داند.

هاشمی‌نژاد خود را ملزم به امروزی‌کردن قصه‌ها نمی‌داند. او می‌گوید که لازم است روایت‌ها را با همین شکل بخوانیم و بپذیریم که اینها مربوط به زمان گذشته نیست؛ امروزه این فکرِ سخیف رواج یافته که خردستیزی و پشت‌کردن به منطق به نوعی همراهی با مدرنیسم است. توهم و رؤیا در سینما و ادبیات و حتی در هنرهای تجسمی اصالت یافته. این خردستیزی در آثار عرفانی دیده نمی‌شود و ممکن است ما نتوانیم آن را هضم کنیم، چنان که خود ایشان هم اذعان داشته‌اند، ولی خرد و منطق بر آنها حاکم است. البته نه آنچنان که از واقع‌نمایی به معنای رئالیته‌ی غربی می‌آید.

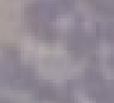
به هرحال ایشان دو کتاب را در یک جلد قرار داده‌اند. قرار بوده کتاب دو جلد باشد به نام «دو آینه و سیبی» و «سیبی و دو آینه»؛ که یک بار از آسمان به زمین نگاه‌کردن و یک بار از زمین به آسمان نگاه‌کردن باشد.

ایشان نوعی تذکره‌نویسی را دوباره باب کردند و با کنارهم گذاشتن قطعاتی از تذکره‌های قبلی از قبیل سلمی، قشیری، هجویری، خواجه عبدالله و عطار سعی کردند برای خواننده‌ی امروز مصداقی از تذکره‌نویسی در زبان فارسی فراهم کنند.

امیدوارم این توضیحات مختصر در مورد آثار قاسم هاشمی‌نژاد باعث شود تا مخاطب امروز و به‌خصوص علاقمندان به سینما و نمایش توجه بیشتری به این آثار داشته باشند و از این طریق

زیستن مثل هاشمی‌نژاد

نگاهی به آثار متأخر او *



اسماعیل بنی‌اردلان
دکترای پژوهش هنر

دعوت آقای هاشمی‌نژاد به عالمی است که باید بگوییم عالم آرامش، آسایش، معنویت، جاودانگی، عشق وصلح و از همه مهم‌تر حقیقت وجود آدم است. آدمی پا در این عالم گذاشته برای اینکه در اینجا پرورش پیدا بکند، شکوفا شود و شکوفایی او پاگذاشتن در حوزه‌ی معنویت است. این کاری است که او انجام داده.

خب او از پیش از انقلاب از حوزه‌ی روشنفکری می‌آید و روشنفکری است که مانند همه‌ی روشنکران در همه‌ی حوزه‌ها سیر کرده؛ از ادبیات گرفته چه داستان چه شعر تا هنر، اعم از نمایش که نمایشهایش هم مفصل بوده اعم از رادیویی، زنده و حوزه‌ی تصویر و سینما و غیره. در همه‌ی اینها هم نشان داده که برتری داشته و تمایزی ازهمان ابتدا مشخص بوده. بعد از انقلاب این سیر جدی‌تر و عمیق‌تر می‌شود تا اینکه در سال‌های هفتاد به بعد این تحولات در آثارش و در وجودش پیش می‌آید و وسیع‌تر می‌شود. این آشنایی او با سنت عرفانی است و داشته‌ها و تجربه‌هایی که در سالیان طولانی به دست آورده، کمک می‌کند برای اینکه بتواند از منابع مفصل ادبیات و فرهنگ ما بهره ببرد؛ با آنها آشنا بشود و آنها را به زبان معاصر بیان بکند. یعنی اینکه ما از فرهنگ و تمدن و تفکر و ادبیات گذشته‌ی خودمان دور شدیم و با فرهنگی آشنا شدیم که ملغمه‌ای است از غرب و از همه‌ی چیزهای دیگر. آقای هاشمی‌نژاد می‌گفت ساده‌انگاریست که فکر کنیم میتوانیم ادبیات فارسی را جدی بگیریم و درس بدهیم، نه، یک فاصله‌ای بین ما و ادبیات افتاده. این فاصله‌ای است که روشنفکران موظفند آن را پر کنند و متأسفانه این اتفاق نمی‌افتد. یعنی اینکه چگونه نسل جوان یا محققان، پژوهشگران چگونه باید به این فرهنگ برگردند، احتیاج دارد به یک حد وسطی. آقای هاشمی‌نژاد این واسطه بودند. رابط بین معاصر و قدیم بودند این اهمیت دارد. یعنی تسلط هم بر وضع موجود هم بر گذشته. و از همه مهم‌تر که چگونه باید این وضع موجود را به گذشته نسبت داد.

به قول خود او جانمایه‌ی تفکر ایرانی از خیر و شر تشکیل شده. در وجود ما هم روشنایی است، هم ظلمت، هم خیر است، هم شر، هم دانایی است و هم جهل. این مقدمات در تفکر ایرانی وجود دارد. اینکه اگر کسی راه خیر را در پیش بگیرد، رستگار شده و

* این متن به صورت شفاهی بیان شده.

پایانش خوش است و بنابراین نجات پیدا کرده. خب این در اسطوره‌های ایرانی هم وجود دارد ولی با آمدن اسلام وقتی صحبت از ایرانی می‌شود، نمی‌شود منفک کرد این دو را از هم یعنی ایرانی بدون اسلام ایرانی نیست و اسلام هم نمی‌توان گفت بدون هویت ایرانی در سرزمین ما درست فهم شده باشد. خب براین اساس مهم‌ترین نکته‌ای که او به آن دقت کرده بود، این بود که چگونه باید از این چاه ظلمانی –آن چیزی که در ادبیات ما به آن اشاره می‌شود– در این عالمی که قیروان هست و تاریکی است، بشر باید از این تاریکی به سمت نور برود. بیان این نکته که اولاً این عالم نور یا تاریکی را چگونه بیان کنیم؟ یعنی هستی از نظرگاه ایرانی چیست؟ من کی هستم؟ چه نسبتی با هستی دارم؟ آیا ما باید راجع به این بحث کنیم؟ آیا باید مثل یونانی‌ها فلسفه بگوییم؟ اگر بخواهیم راه فلسفه را در پیش بگیریم و این مباحث را به زبان فلسفی بیان کنیم، مخاطب ما محدود می‌شود به یک عده‌ی خاص یعنی مخاطب همگانی پیدا نمی‌کند. آیا اصلاً نگاه یونانیها به هستی صحیح [یا مطابق با نگاه ایرانی‌ها] است یا نه؟ ایرانی‌ها نشان دادند که تلقی یونانی‌ها از هستی را نمی‌خواهند. تفکر فلسفی نمی‌تواند راه را نشان بدهد.آن حقیقت چیست؟ دو، چگونه باید به دیگران منتقل بشود؟ ایرانی‌ها درباره‌ی هر دو فکر کردند. برای اینکه دیگران را به آن معرفت‌شناسی حقیقی که تمدن ما دارد دعوت کنند، راهش فلسفه نیست، راهش روایت و قصه است. پس جانمایه‌ی تفکر ایرانی اگر خیر و شر است، بیان آن به سمت روایت و قصه می‌رود. وقتی از قصه و روایت حرف می‌زنیم، منظورمان مطرح‌شدن عالم خیال است. بنابراین خیال در رأس قرار می‌گیرد. آن خیالی که دام اولیاست، عکس مَهرویان بستان خداست؛ آن خیالی که سهروردی و در بسیاری از متون عرفانی ما به آن توجه شده. آن خیالی که واسطه است بین زمین و آسمان، بین دنیا و آخرت. بنابراین کشف بزرگ ایرانی‌ها این است که زبان روایت و قصه است که می‌تواند دانایی را منتقل بکند، نه زبان فلسفه. دو، قصه در فطرت بشر است. بشر همیشه بالفطره قصه را دوست دارد. پس ایرانی‌ها حرف بزرگی زدند. امروز هم ما قصه گوش می‌دهیم. حالا این قصه می‌تواند روایت سینمایی باشد یا نمایشی یا هرنوع آن.

پس اولاً قصه در فطرت ماست و دوم اینکه قصه مخاطب عامی را دربرمی‌گیرد؛ سوم اینکه قصه امکان فضاسازی و تخیل می‌دهد و به آنها قدرت می‌بخشد. پس ایرانی‌ها به جای اینکه اصالت را به فلسفه بدهند، به روایت می‌دهند. اگر بخواهیم سابقه‌ی آن را بررسی کنیم، رودکی خنیاگر بود؛ یعنی ساز می‌زد و حکایت تعریف می‌کرد؛ آن حقیقتی که قرار است با قصه بیان شود و ما را به آن عالم ببرد، آنجا کجاست؟ ساختار این روایت‌ها چیست؟ پس ما درباره‌ی دو حوزه حرف می‌زنیم . اولاً آن حقیقت پیست؟ دوم، چگونه می‌خواهید مخاطب را به آن عالم ببرید. ما این‌ها را در ذهن خود تفکیک می کنیم وگرنه در فرهنگ ایرانی اینها ازهم منفک نیستند. برای همین در ایران اساس انتقال فرهنگ را هنر بر عهده می‌گیرد؛ چه نگارگری چه حکایت چه خطاطی چه شعر چه ادبیات. اینها در حقیقت انتقال‌دهندهی فرهنگ‌اند. مسئولیتشان این است که مردم را از طریق هنر به جهان معنوی ببرند. ایرانی‌ها از همان ابتدا می‌دانند و بلدند که چگونه قصه تعریف کنند و روایت کنند؛ حالا این روایت می‌تواند قصه باشد یا می‌تواند در انواع هنر وجود داشته باشد؛ حتی در معماری هم این روایت وجود دارد. این قصه خود ساختار دارد.

آقای هاشمی‌نژاد به جای اینکه از امور مختلف بحث بکند، می‌خواهد دست شما را بگیرد، و با این ساختاری که بلد است و روایتی که به آن تسلط دارد، شما را آرام به یک فضای دیگر می‌برد. از این جهت می‌توانیم بگوییم او استثنا است. در حالی‌که روشنفکری معاصر اصلاً به این نکته توجه ندارد. برای خودش دارد با قصه‌ها و نوع روایت‌هایی که دارد که روایت‌های ایرانی نیستند، معلوم نیست آدم را به کجا می‌برد. و کار بزرگ او این است که به راستی انگار یک رودکی معاصر است و خنیاگری می‌کند و دوباره ما را به هویت حقیقی خودمان دعوت می‌کند، که آن حضورمان در پیشگاه خداوند است. ما را در ادبیات به آنجا دعوت می‌کند. حداقل مدعی این کار است.

ایرانی‌ها هیچ روایتی ندارند که تفریحی محض باشد و تمام آنها تعلیمی و آموزشی است. و در ذات قصه تعلیم هست که این اساس و کشف بزرگ است. حتی اگر فرشی می‌بافد، باغ ایرانی در فرش او نمود دارد؛ برای اینکه این مسئله او را یاد حقیقت خویش می‌اندازد. چگونه این‌کار انجام می‌دهد؟ خیلی ساده است. برای آنکه با طبیعت انس داریم. برای اینکه به قول ابن‌سینا از یک سنخیم. اگر در طبیعت آن چهار عنصر وجود دارد، در ما نیز هست. همجنس هستیم و با همدیگر نسبت داریم. برای این است که در طبیعت خردمندی وجود دارد، نظم و غایت هست که در ما نیز هست. پس ما از خرد خوشمان می‌آید. برگ درختان سبز در نظر هوشیار، هر ورقش دفتری است معرفت کردگار. بنابراین هر ورقش بحث معرفت است. پس این انس با طبیعت فی‌الواقع انس با خردمندی و نظم و معرفت است. معرفت چه کسی؟ آفریدگار!

پس خود طبیت اصولاً تعلیمی است. طبیعت تربیت می‌کند. وقتی شما به طبیعت می‌روید، ناخودآگاه از آن درس می‌گیرید. پس ایرانی فهمیده که باغش باید تعلیمی باشد، ذات معماریش باید تعلیمی باشد؛ خط و نگارگری و قصه و داستانش همه از این پیروی می‌کنند که تمام عالم قصه‌ای است که ما را به حقیقت، درستی، دانایی و در نهایت به حضور در پیشگاه خداوند دعوت می‌کند. این حضور ، حضور درجایی نیست، این حضور کنار رفتن پرده‌هاست؛ خارج شدن از این ظلمات است. وظیفه‌ی ادبیات و هنر در سنت ما این است که چگونه از این عالم تاریکی ما را به عالم حضور و روشنایی ببرد. طبیعت و عالم و هستی این کار را انجام می‌دهند. خب پس ایرانی‌ها هم یاد گرفتند که همین کار را انجام بدهند یعنی ما را دعوت کنند به این حضور.

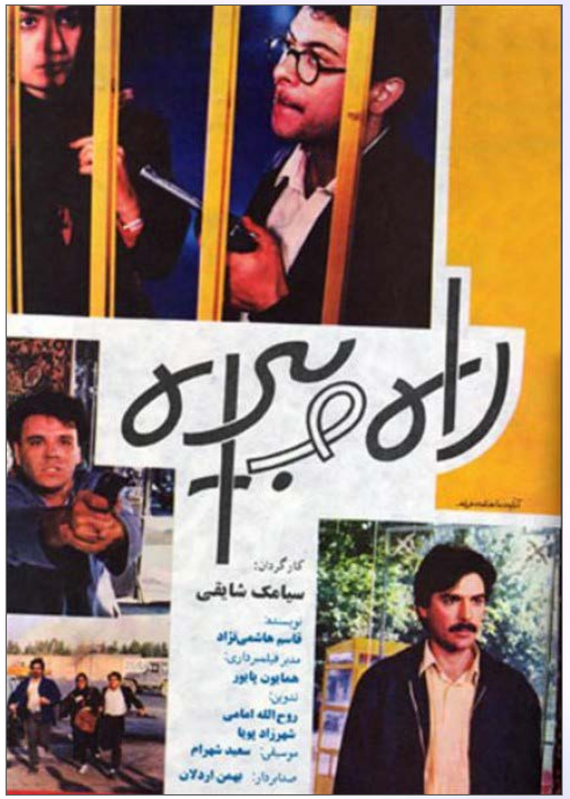
این حرف‌ها حرف‌های کلی است. اگر بخواهیم باریک و دقیق بشویم، یک: در سنت روایت، "موقعیت" رکن اول است. از اولین خصوصیات قصه‌های ما موقعیت است. شما در چه موقعیتی چه عکس‌العملی نشان

می‌دهید؟ پس موقعیت می‌شود جزو ساختار هنر ما است؛ دو: اهمیت دادن به جزئیات است برای اینکه اصلاً تفکر ایرانی با جزئیات سروکار دارد. همچنان که در قصه‌ها مانند فردوسی و بیهقی جزئیات اهمیت پیدا می‌کند. برای اینکه در حال تربیت ما است که امور را دقیق ببینیم و غفلت پیدا نکنیم؛ یعنی توجه به جزئیات. جزئیات است که یک عالمی را می سازد. درست است که تفکر دینی کل‌نگر است اما به جزئیات اهمیت می دهد. بنابراین در قصه جزئیات مهم است. این چیزی است که امروزه ادبیات مدرن آن را کشف کرده و به جزئیات اهمیت می دهد. در رمان مدرن جزئیات و موقعیت اهمیت دارد؛ سه: مستندکردن است. یعنی واقعی تعریف‌کردن. شما باید طوری روایت کنیم که شخص باور کند که راست می‌گوییم. این البته ادعای کل ادبیات است؛ چهار: معمولاً پیش‌آگاهی است. یعنی شما انتهای قصه را همان ابتدا مجمل مطرح می‌کنید برای اینکه شخص منتظر پایان نباشد و مدام نگوید آخرش چی می‌شود؟ آخرش مسئله نیست. می‌خواهد توجه تو را به حال جذب کند نه آخرش. آخرش را همان ابتدا برایت می‌گوید؛ مانند قصه‌های دینی مثل قصه‌ی یوسف که شما از همان ابتدا می‌دانید یوسف عزیزِ مصر می‌شود اما می‌خواهید بدانید یوسف در کدام موقعیت‌ها چه‌کاری انجام می‌دهد؛ با کدام جزئیات و باورپذیری آن چگونه است.

و خصوصاً زبان! در رأس همه‌ی اینها زبان است. و اتفاقاً زبان فارسی زبان ایهام و اشاره است. این چیزی است که آقای هاشمی‌نژاد میگفتند که شکر خدای را که من فارسی‌زبانم و در اروپا به دنیا نیامده‌ام که انگلیسی صحبت کنم.

پس ایرانی‌ها یاد گرفتند چگونه حقایقی را که بیان‌کردنی نیست، به زبان روایت بیان کنند. پس باید آن حقایق را ملموس و محسوس و مادی کنند. چگونه معنا را مادی کنیم؟ این چیزی بود که ایرانی‌ها آن را یاد گرفتند. و زبان فارسی این امکان را داد که من دستم باز باشد تا بتوانم از حقایقی صحبت بکنم و با زبانی صحبت بکنم که مادی محسوس و ملموس بود. مانند این مصراع که «سروی به لب جویی گویند چه خوش باشد» تمام آن مادی است؛ و بعد «آنان‌که ندیدستند سروی به لب بامی» .تمام آن سرو است اما شما را از سروِ کنار جوی به سمت سروِ حقیقی می‌برد. شما را به استنباط جدیدی می‌رساند. بله سرو کنار آب انصافاً زیباست اما برای کسی که سرو روی بام را دیده، این سرو بی‌اهمیت می‌شود. پس ما را از یک امر محسوس و مادی به سمت یک امر معنوی می‌برد و یک امر معنوی را مادی و محسوس را می‌کند. این توانایی را ایرانی‌ها از همان ابتدا یاد گرفتند که چگونه حقایقی رو به زبان محسوس و مادی بیان کنند. علت اینکه می‌گوییم محسوس یعنی هر پنج حس شما را تحریک بکند نه فقط چشم شما را. این کار اصلی بود که در فرهنگ ایرانی رخ داد: تبدیل‌کردن معنا به محسوس. زبان فارسی این توانایی را داشت که بتواند عمیق‌ترین احوال را منتقل کند. این را در سعدی، حافظ و بیهقی در اوج می‌بینیم. خود زبان فارسی هم یک توانایی داشت که میتوانست کنش ایجاد کند؛ حرکت و ریتم به وجود آورد و این کاری است که در اوستا شروع شد، در خواجه عبدالله به اوج رسید. اینکه زبان ریتمیک می‌شود یعنی جذابیت پیدا می‌کند. الهی مرا آن ده که آن به، از این مختصرتر؟ ریتم در آن وجود دارد. پس زبان فارسی اهمیت پیدا می‌کند.

آقای هاشمی‌نژاد به این امور دقت داشت. در زمانی به سر برد که ادیبان و روشنفکران ما به زبان اهمیت نمی‌دادند و اصلاً متوجه نبودند که کارکرد زبان چیست. اگر این زبان به هم ریخته باشد، شما نمی‌توانید با این زبان قصه تعریف کنید. با این زبان نمی‌شود فیلمنامه نوشت. مدام می‌گوییم فیلمنامه‌های ما ضعیفند. خب معلوم است که ضعیف می‌شود چون زبان قدرت خود را از دست داده. اینکه بیهقی آن کتاب را می‌نویسد، بیهقی زبان درست می‌کند. اینکه فردوسی می‌گوید که «عجم زنده کردم بدین پارسی» یعنی برای اینکه قصه‌ی خود را منتقل کند، زبان درست می‌کند. این کاریست که آقای هاشمی‌نژاد تلاش کرد در این سی سال نشان دهد. با ترجمه‌ی ایوب نشان داد که می‌شود یک متنِ پیش از مسیح را هم با این فارسی ترجمه و منتقل کرد. و می‌شود مهم‌ترین رمان معاصر را هم با زبان فارسی منتقل کرد. یعنی هم عالم این رمان را میتوان منتقل کرد و هم آن متنی که برای دوهزار سال پیش است؛ به شرط آنکه شما زبان فارسی را بلد باشید. برای همین علاقه‌مند بود که کتاب ایوب و خواب گران با هم چاپ شوند. می‌خواست نشان دهد که زبان فارسی توانایی این چنینی دارد. البته این دلیل اول او بود و دلیل دیگری هم داشت که چرا خواب گران را انتخاب کرد. خواب گران یک ژانر پلیسی بود و به جزئیات اهمیت می‌داد. وقتی از ژانر پلیسی حرف می‌زنیم یعنی جزئیات اهمیت دارد؛ یعنی جستوجوی حقیقت. هر آدمی باید مانند پلیس در جستوجوی حقیقت باشد و در این جستوجوی حقیقت از جزئیات نباید چشم‌پوشی کند. پس نشان داد که زبان فارسی می‌تواند برگردان خواب گران باشد و ژانر پلیسی به‌خاطر این انتخاب می‌شود که ما را به سمت جست‌وجوی حقیقت می‌برد؛ و نیز به جزئیات و مستندبودن اهمیت می‌دهد. ایوب را انتخاب کرد برای اینکه نشان دهد زبان فارسی چگونه میتواند این کار را منتقل بکند. چگونه آن رنج‌ها و صبری که ایوب دارد را زبان فارسی می‌تواند منتقل کند. او به زبان اهمیت داد و با این زبان بسیار اندیشید تا شاهکارش، از نظر من، خیرالنساء را به وجود آورد. شما در خیرالنساء یک زبان پخته و آماده را برای قصه تعریف‌کردن می‌بینید. هم در مقدمه‌ی ایوب آن را بیان می‌کند هم در خیرالنساء آن را به کار می‌برد که عملاً ببینیم زبان فارسی چه



توانایی‌هایی دارد. و چه در ترجمه‌هایش خصوصاً کاری که از تی‌اس‌الیوت ترجمه می‌کند به اسم مولودی. تمام بحث الیوت این است که تمام کنش و تعلیقات با خود زبان است. و او این کار را با این نمایشنامه انجام می‌دهد، هاشمی‌نژاد این کار را موفق می‌شود به زبان فارسی ترجمه بکند.

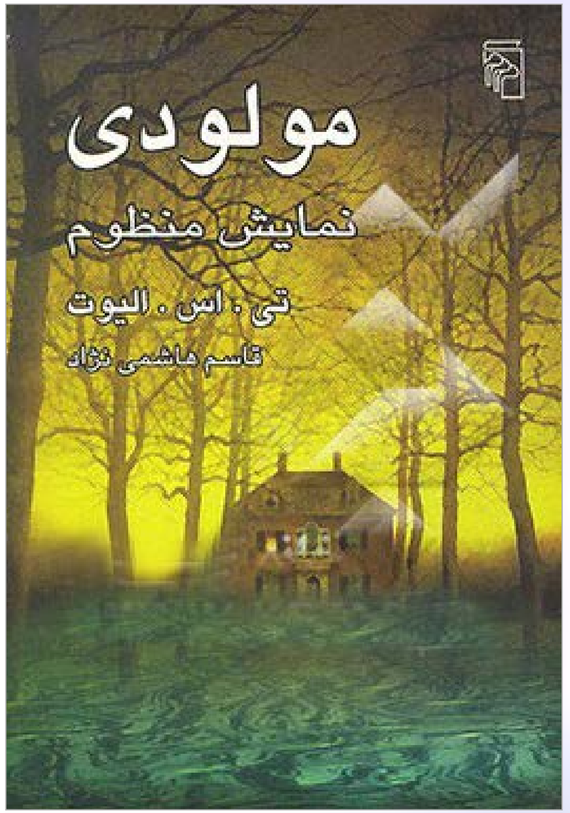
پس از کارهای اصلی که او انجام داد، توجه‌دادن به زبان فارسی بود که در این صد سال اخیر کسی به آن توجه نکرده بود جز حاج بابای اصفهانی یا کاری که هدایت در بوف کور انجام می‌دهد که یک زبان شخصی درست می‌کند. کسی که دوباره می‌تواند به این زبان توجه کند، آقای هاشمی‌نژاد است. اگر به زبان توجه نکنیم، نمی‌توانیم چیزی منتقل کنیم.

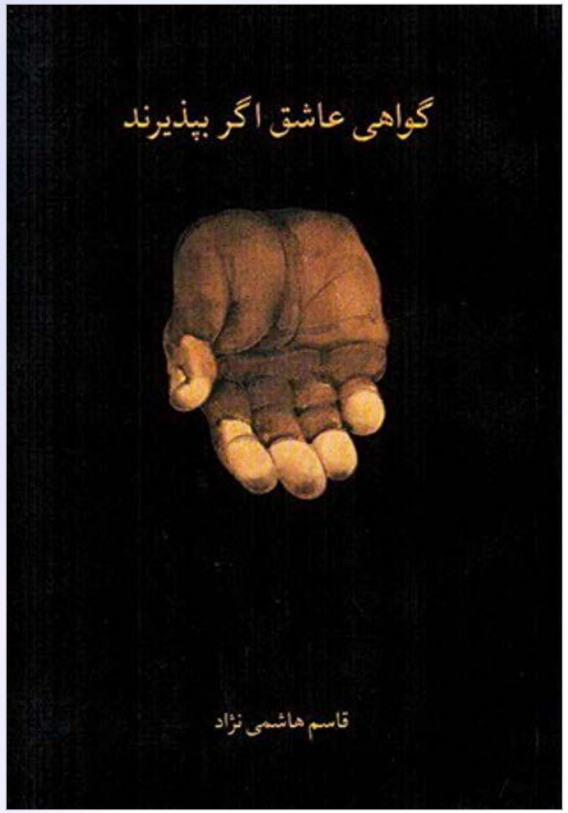
همه‌ی این بحث‌هایی که کردیم را می‌توان در خیرالنساء دید. در خیرالنسا داستان یک مادربزرگی است که زندگی و زیستن‌اش جور دیگری است و جالب این است که زمانی که کتاب را می‌خوانیم، با او همسخن می‌شویم و درکش می‌کنیم و تاحدودی وارد دنیای او می‌شویم. دنیای او با دنیای مدرن، با زیستن ما، فرق می‌کند. آن زیستن، زیستن جاودانه است؛ زیستن معنوی است. اما یک کلمه حرف نمی‌زند آقای هاشمی‌نژاد بلکه دست ما را گرفته و به یک باغ خوبی می‌برد که ما از آن باغ خوشمان می‌آید. آن باغ، باغ معنویت است که در خیرالنساء نشان می‌دهد که زبان چگونه این کار را انجام می‌دهد و جزئیات چرا اهمیت پیدا می‌کند؛ مستندسازی چرا اهمیت پیدا می‌کند؛ و موقعیت! همه‌ی اینها را در خیرالنساء می‌بینیم. برای همین باید بگوییم خیرالنساء استثنای ادبیات معاصر است.

خب بحث دیگری که مطرح است، آن چنان که در فرهنگ ایرانی نیز هست، هنر با زندگی است. یعنی منفک از زیستن و زندگانی کردن نیست. همچنان که دین این گونه است. دین امری نیست که شما آن را حفظ کنید. باید آن را به کار ببرید. یعنی این بحث تئوری و عملی ابداً قابل انفکاک نیست و نظر و عمل یک چیزند. در عمل‌کردن است که شما به دانایی می‌رسید نه برعکس که شما بخوانید که دانا بشوید. در این سی سالی که من از آقای هاشمی‌نژاد دیدم، سعی کرد که زیستنی درست داشته باشند.

در مورد روشنفکری، طبیعتاً از همان‌جا مسیرش شروع شده بود و یک مدتی با همان‌ها دم‌خور بود و زیست می‌کرد. اما کم کم نوع زیستن و زندگانی‌کردن‌اش از آنها جدا شد و خب آنها خوششان نیامد که چرا به سمت دین رفته یا حالت ارتجاع پیدا کرده. و از تسلط او بر حوزه‌ی هنر و ادبیات باخبر بودند و پیش از انقلاب هر نمایش یا نمایشنامه و اثر هنری که به وجود می‌آمد، او نقد می‌کرد. علاوه بر اینکه یک سنت نقد خاصی را به جای گذاشت و بعد که دیدند رقابت با او مشکل است، به او گفتند که خودت یک داستان یا یک رمان بنویس. که در عرض یک هفته یا کمتر فیل در تاریکی را می‌نویسد که به‌عنوان یک ژانر پلیسی شناخته می‌شود.

وقتی او شعر نقد می‌کرد، به او می‌گفتند که اگر می‌توانی خودت شعر بگو و "گواهی عاشق اگر بپذیرند" یا "پری‌خوانی" را به این دلیل سرود. بنابراین دیدند که حریف او نمی‌توانند بشوند و البته که برای او موانعی نیز می‌تراشیدند که شاید اینجا صحیح نباشد که من آنها را بیان کنم که حتی کاری می‌کردند که ناشران برخی کتاب‌های او را چاپ نکنند؛ تا این اندازه اینها بغض نشان می‌دادند. و طبیعتاً نوع زندگی آقای هاشمی‌نژاد باب میل این افراد نبود و آثارشان هم نشان می‌داد که اینها اصیل نیستند و هاشمی‌نژاد آن را آشکار می‌کرد. خب معلوم بود که روشنفکری از این حرف‌ها و از اینکه دستش رو بشود، خوشش نمی‌آید. برای همین میان او و روشنفکران یک فاصله‌ی جدی می‌افتد. اگرچه خیلی از روشنفکران می‌گفتند که با او در ارتباطیم و رفت‌وآمد داریم اما با او فاصله پیدا





می‌کنند یا بهتر است بگوییم او جدا می‌شود و فاصله پیدا می‌کند. برای اینکه دنبال اصل جنس بود نه به دنبال خرمهره.

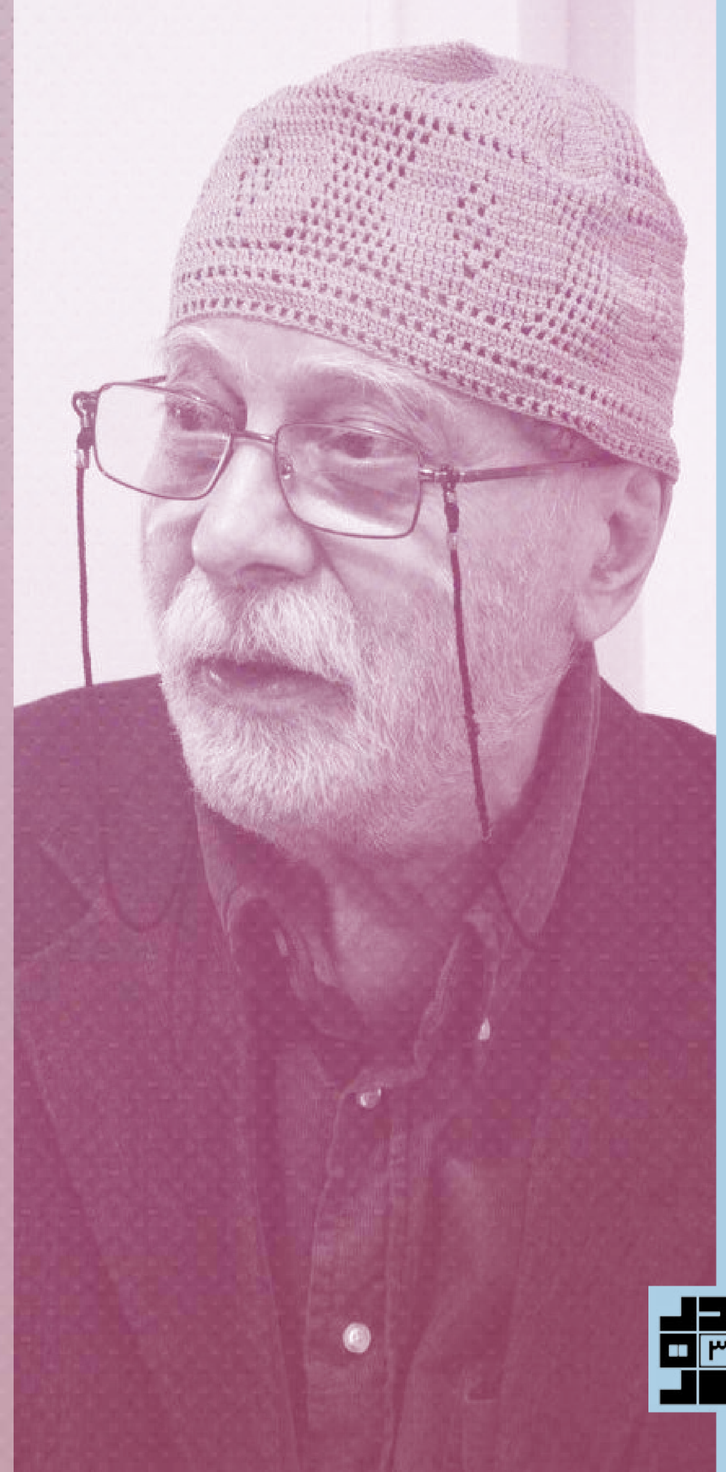
این حرف‌ها برای این است که آدم زندگی را انتخاب کند که به سمت راستی و درستی و نور و خیر برود. او در زندگی می‌خواست چنین زندگانیای داشته باشد. طبیعتاً آثارش از این رنگ و بو برخوردار است برای اینکه این چنان زیستی کرد و در این اواخر مثل عارفان زندگی می‌کرد.

زیستن او تعلیم بود، عبرت بود، معرفت به حق بود، تلقی درست از هستی بود. تلاش کرد این‌گونه زندگی کند. البته زمانی که ما از فیلمنامه یا نمایش در ایران صحبت میکردیم، میگفت که مشکل فیلمنامه نیست؛ مشکل این است که ما بلد نیستیم قصه تعریف کنیم. ما زبان فارسی را بلد نیستیم و نمی‌دانیم که هرقصه‌ای چه حقیقتی را آشکار می‌کند و چگونه این قصه باید محسوس و ملموس بشود اما چون سینما متأثر از ادبیات بود، در آغازِ کار همان بدبختی و گرفتاری که ادبیات معاصر ما دارد، همان دامن سینما را هم گرفته و سینما نمی‌تواند خودش را نجات بدهد. یا در مورد تئاتر باور داشت که تئاتر خاستگاه یونانی دارد و ایرانی‌ها نمایش دارند. خاستگاه یونانی یعنی یک‌جور چند خدایی در نزد یونانی‌ها و با فکر ایرانی‌ها که اهل توحید بودند، همخوانی نداشت. با اینکه می‌دانیم تئاتر در زمان خسرو پرویز در ایران وجود داشت، اما ایرانی‌ها علاقه‌ای به تئاتر نداشتند برای اینکه آن را نمی‌پسندیدند و با تلقی آنها از هستی جور درنمی‌آمد. نمایش داشتند و در موقعی هم که ما مواجه شدیم با غرب، متأسفانه احساساتی و هیجان‌زده برخورد کردیم؛ نه برخورد عقلانی. با تئاتر هم همین‌گونه بود. از فرانسه وارد روسیه شد و بعد آن را وارد ایران کردند. تئاتر نتوانست جان بگیرد برای اینکه ماهیتاً نمی‌شد و نتوانستیم برخورد عقلانی بکنیم. نهایتش مدام نمایشنامه‌های غربی را تکرار می‌کنیم، به صورت درجه سه و چهار و پنج. رمان هم همین‌گونه است. می‌گویند که حجازی اولین کسی است که رمان زیبا می‌نویسد ولی وقتی آن را می‌خوانیم، می‌بینیم که پایان ندارد. کتاب تمام شده اما رمان تمام نشده. برای اینکه نمی‌توانستیم داستان طولانی تعریف کنیم. برای گفتن یک قصه‌ی طولانی، زبان توانایی خود را از دست داده بود. در مواجهه با غرب اصلاً توجه نداشتیم که رمان زبان نیاز دارد؛ رمان سابقه لازم دارد و ما هیچ کدام از اینها را نداشتیم. او احساس می‌کرد روشنفکری یک برخورد سطحی با غرب پیدا کرده؛ یک برخورد هیجان‌زده نسبت به غرب دارد و این باز هم ادامه دارد. هنوز هم ما هیجان‌زده با غرب برخورد می‌کنیم تا حدودی ژاپنی‌ها یک برخورد عقلانی نسبت به غرب پیدا کردند. ما با مدرنیسم و همه‌ی اینها هیجان‌زده برخورد کردیم. امروز هم هیجان‌زده‌ایم.

اینها انتقادهایی بود که آقای هاشمی‌نژاد به روشنفکری وارد می‌کرد و معتقد بود که شما تئاتر می‌خواهید اما نمی‌توانید تئاتر داشته باشد؛ می‌خواهید رمان بنویسید، نمی‌توانید بنویسید مگر اینکه توجه کنید به زبان و ماهیت رمان. اینها مسائلی بود که او را از روشنفکری جدا کرد و فاصله انداخت و ارتباط تقریباً قطع بود به جز اندکی که گاهی به او سر می‌زدند و خوشبختانه الان نسل جدید کمی توجه پیدا کرده به کتاب‌های ایشان، و امیدواریم که این توجه جدی‌تر بشود.

خیلی‌ها هزار و یک حکایت عرفانی را جمع کرده‌اند اما به نظر من بی‌فکر این کار را انجام داده‌اند. صحیح نیست نام ببرم؛ حتی کتاب‌هایی را تصحیح کرده‌اند مانند فیه ما فیه یا کتاب‌های دیگری از مولانا تصحیح شده که مصحح دقت نکرده که این فرهنگ شفاهی است و اگر آن را تبدیل به نثر بکنی، آن خاصیت و اثرگذاری را از دست می‌دهد. کلام شفاهی با کلام مکتوب تفاوت می‌کند. اگر آن کسی که مجلس هفت‌گانه یا دیگر آثار مولانا را به همان شیوه‌ی شفاهی نقل می‌کند، عمدی دارد، نه اینکه ادبیات بلد نیست؛ ولی وقتی اینها را تبدیل به یک نثر مکتوب می‌کنیم، دیگر آن اثرگذاری را از دست می‌دهد.

هاشمی‌نژاد برای اینکه نشان دهد کار او گردآوری نیست بلکه یک نوع بازگویی این حکایت‌هاست، در انتخاب حکایت‌ها و اینکه مقدمه‌ای بنویسد برای هر عارفی یا هر ادیبی، باز هم به زبان توجه داشت که با چه زبانی باید وارد بشود و چگونه ما را آماده کند برای شنیدن حکایت‌ها. حکایت‌ها را به گونه‌ای می‌چید که انگار شما را آماده میکرد که آرام و با یک منطق دیگری وارد بشوید. چهارچوب آن عالم را برای شما آماده می‌کرد. مثلاً الان ممکن است کسی منطق‌الطیر یا تذکره‌الاولیا بخواند و بگوید که این نوشته‌ها چیست و بگوید که خنده‌دار است و اینها چه حرف‌های بی‌ربطی‌اند. آقای هاشمی‌نژاد نقش واسطه‌گر را ایفا می‌کردند که چگونه ما را آرام برده و در آن فضا قرار بدهند. اگر به مقدمه‌ی سیبی و دو آینه توجه کنیم، درمورد وحدت وجود است؛ آن مقدمه مهم است. درباره‌ی چیزیست که پیش از اسلام هم ایرانی‌ها به نوعی به آن باور داشتند و اساس تفکر عرفانی بود. با این مقدمات ما را آرام وارد دنیای حکایت‌ها می‌کند. و حکایت‌هایی را انتخاب می‌کند که از خصوصیات حکایت‌گویی برخوردارند؛ یعنی ملموس و محسوسند و بلدند حکایت بگویند. طبیعتا یک گردآوری نیست یک نوع تأمل است و احیای دوباره‌ی آن حکایت‌هاست؛ نه یک جمع‌آوریِ صرف؛ چگونه انتخاب‌کردن، چگونه چیدن، چه چیزهایی را انتخاب‌کردن، با چه زبانی، با چه مقدمه‌ای که باعث شود ما آرام وارد این دنیا شویم. نمی‌گذارد که همان ابتدای راه بمانیم. برای همین سیبی و دو آینه فروش خیلی خوب دارد ولی حکایت‌های عرفانی که دیگران جمع آوری می‌کنند، خریداری ندارد. علاوه بر اینها، هاشمی‌نژاد اصطلاحاتی از خودش وضع کرده بود که به جای "ناخودآگاه" "غیب وجود" را مطرح می‌کرد. امروز ادبیات به ناخودآگاه توجه دارد و بحث‌های فروید و تفکر مدرن را در خود دارد. درحالی‌که او در مقابل این ناخودآگاه غیب وجود آدمی را می‌گفت. غیب وجود آدمی حضور در پیشگاه حقیقت است.



برای قاسم عزیز

نسرین جزنی
دوست دیرین قاسم هاشمی‌نژاد

قاسم همکلاسی دانشگاهی و دوست همسرم (احمد کاوسی) بود، من چند بار قاسم را دیده بودم. اما یک روز عصر تابستان سال ۱۳۴۷ بود که در منزل ما را زدند و قاسم آمد. من تعجب کردم که قاسم بدون مقدمه گفت که «من آمدم آمار به‌من درس بدی»، گفتم من الان وقت ندارم چون قرار دارم. قاسم بعدها به‌قول خودش من را به‌دلیل دست رد زدن به سینه‌اش نبخشید و همیشه این را می‌گفت. سال‌ها گذشت و من برای ادامه‌ی تحصیل به آمریکا رفتم و قاسم را ندیدم. وقتی برگشتم سال ۱۳۵۷ بود که قاسم را دیدم. یادم می‌آید اولین سؤالم این بود «با درس آمار چه‌کار کردی» و گفت «اصلاً دنبالِ گرفتن مدرکم نرفتم». به قاسم گفتم «برای جبران گناهم که به‌تو درس ندادم، من پیگیری خواهم کرد»، و به‌قولم وفا کردم.

همگی ما و دوستان سرمست از شرایط پیش از انقلاب دور هم جمع می‌شدیم و کلی بحث‌های امید بخش و متفاوت می‌کردیم، و وقایع و اتفاقات روز را مرور می‌کردیم. قاسم آن ایام بیشتر اوقات شمال زندگی می‌کرد و اگر تهران می‌آمد، منزل ما اقامت می‌کرد. من باردار و اکثراً منزل بودم. دوستی من و قاسم (جدا از قاسم به‌عنوان دوست همسرم) از آنجا شروع شد و ادامه پیدا کرد. قاسم وجوه مختلفی داشت، او ضمن اینکه بسیار شفاف و صریح بود، بسیار هم درونگرا، عاطفی و حساس و گه‌گاه سخت و خشن بود. وقتی همسر اول قاسم یک روز بعد از ظهر به منزل ما آمد تا از قاسم رضایت خروج شمیم –پسرشان– را به آمریکا بگیرد، قاسم گفت «می‌دانم دیگر برنمی‌گردند» و بعد ادامه داد «من با این دلتنگی باید چه‌کار کنم».

قاسم تا به‌دنیا آمدن پسر ما یعنی تا شهریور ۱۳۵۸ با ما زندگی کرد. در تمام این ایام که دانشگاه‌ها هم تعطیل بود، با زبان خوش و ناخوش من را تشویق به نوشتن می‌کرد. بعد از به‌دنیا آمدن آزاد –فرزندم–، قاسم را کمتر می‌دیدم ولی می‌دانستم که روی دوستی عمیق او همیشه می‌توانم تکیه کنم و باز می‌دانستم که عشق قاسم به آزاد تبلوری از عشق قاسم به شمیم بود.

تشویق‌های قاسم و همراهی بدون وقفه‌ی او سبب ترجمه و نوشتن کتاب‌های من شد. قاسم ویراستاریِ کتاب مدیریت منابع انسانی من را انجام داد؛ سفر بی‌نظیر و سخت یادگیری با قاسم شروع شد. قاسم استادی سختگیر و دقیق و بی‌نیاز به تحسین و بسیار باریک‌بین بود. در طول کار از قاسم بسیار فراگرفتم. صادقانه فکر می‌کنم که تمام کسانی که با قاسم کار کردند، باید خود را مدیون او بدانند.

از قاسم خواهش کردم که در کتاب‌هایم اجازه بدهد از او قدردانی کنم ولی هیچ‌گاه راضی نشد، و می‌گفت «ذکات دانش است»؛ چیزی که همواره در دنیای حرفه‌ایِ خود نصحیت قاسم را به‌کار بستم و می‌بندم. اندوه جدایی قاسم از پسرش شمیم هیچ‌گاه کم نشد؛ شاید کمتر در باره‌اش حرف می‌زد ولی وقتی طی این سال‌ها دو سه بار شمیم را دید، انرژی و خوشحالی غیر قابل وصف قاسم از دیدار شمیم، و یک بار هم شمیم و خانواده‌اش، حد و مرزی نداشت.

قاسم آدم رفیق‌بازی بود؛ آدم‌ها را عاشقانه دوست می‌داشت و به آنها عشق می‌ورزید. تغییر در روش زندگی قاسم به یکباره رخ نداد؛ عرفان تمام زندگی او را در بر گرفته بود؛ تنهایی قاسم بزرگ و بزرگ‌تر می‌شد اما خیلی از دوستان قاسم تحمل این تغییر را نداشتند.

قاسم عزلت گزید و بیماری هم بی‌امان پیشرفت کرد. حالا بیشترین دلخوشی قاسم بعد از نوشتن، شاگردهایش بودند. فرشته (همسر قاسم) به‌صورتی خستگی‌ناپذیر در پی درمان و فراهم‌کردن آرامش مورد نیاز قاسم بود. دایره‌ی دوستان تنگ‌تر شده بود. قاسم خود عرفان شده بود، نه ریایی و نه درخواستی و نه نیازی. شاید این ویژگی‌ها بود که اطرافیان را می‌هراساند!

اواخر آذر ماه بود که رفتم بیمارستانِ شهریار به دیدن قاسم. گفتم قاسم «چه می‌خواهی؟»؛ نگاهم کرد و حرفی نزد. شاید حوصله‌ی حرف‌زدن نداشت اما می‌دانست که فهمیدم چه می‌خواهد. آمدم منزل و شب از احمد (همسرم) خواستم به شمیم زنگ بزند. به شمیم گفتیم «سؤال و جواب نکن؛ فقط بیا». شمیم ده روز بعد ایران بود. قاسم خوشحال شد و با تمام ضعفِ ناشی از بیماری شاد بود و می‌خندید. نمی‌دانم شمیم هیچ‌گاه متوجه شد که چه غمی از دوری او در دل قاسم بود یا نه. برای تولدش رفتم پیش فرشته و قاسم، حالش اصلاً خوب نبود ولی نگاهش هنوز پر از عشق و فروغ بود.

عصر روز ۱۳ فروردین درست یکی دو ساعت قبل از اینکه جهان هستی را ترک کند، به بیمارستان رفتم. همگی می‌دانستیم قاسم دارد ما را ترک می‌کند اما خودخواهی ما راضی به رفتن او نبود. قاسم رفت و از خودش یادگارهای ارزشمند فراوانی به‌جا گذاشت. روحش شاد و یادش پایدار.

قدر عشق؛ نویسنده‌ای چون او

سهیلا عابدینی
کارشناس ارشد ادبیات، نویسنده

برای نوشتن از بزرگانی چون قاسم هاشمی‌نژاد باید از روح بزرگوار خود ایشان مدد گرفت زیرا زبان می‌خواهد بی‌پروا بگوید و قلم بی‌محابا بنویسد ولی ذهن به دور از اضافه‌گویی، تنها به چند نکته‌ی حساس دقیق می‌شود.

به قول این استاد دانشمند، انسان‌ها از دیرباز نسبت به عملکرد حواسشان، از جمله حس بینایی، حساس بوده‌اند. این دل‌مشغولی کمتر باعث تعجب شما می‌شود اگر بدانید چشمی که نیاکان شما با آن دنیا را تجربه می‌کردند، کم‌وبیش چشمی است که امروزه مورد کاربرد شماست. و به احتمال بسیار از بدو پیدایی بشر تاکنون تغییر چندانی نکرده. به‌هرحال، دید ما از دنیا در چارچوب محدوده‌ی کلی رؤیت پیرامونی قرار می‌گیرد. این حوزه منطبق با محدوده‌ی حداکثر تیزبینی است که در آن مناظر و مرایا شکل می‌گیرند. در رؤیت دور، اما، چشم هر چه به موضوع رؤیت نزدیک‌تر شود، جزئیات بیشتری را تشخیص می‌دهد. این اتفاق طبیعی که از هندسه‌ی چشم تأثیر پذیرفته، منطق رؤیت را پدید آورده (هاشمی‌نژاد، ۱۳۸۴: ۱۳-۱۴).

یکی از ویژگی‌هایی که کار این نویسنده‌ی توانا را برجسته کرده، تحقیق و تفحص است. او برای نوشتن زندگی یک زن حکیم، با طول تقریبی صد سال عمر دنیایی و عرض هفتاد صفحه، به تاریخ طب سنتی هزار ساله رجوع می‌کند: «آن زمان که من این کتاب را می‌نوشتم، توجه به طب سنتی به میزان امروز نبود. من هرچه در زمینه‌ی طب سنتی و گیاهان داروئی در یک طیف زمانی هزارساله بود، مطالعه کردم. از کتاب الأبنیه عن حقائق الأدویه علی هروی گرفته که قدیمی‌ترین کتاب تألیفی در ادویه است، تا الأغراض الطبیه تا تقویم الصّحه تا تحفه‌ی حکیم مؤمن که حسینی طبیب در عهد صفوی تألیف کرده تا اختیارات بدیعی. دیگر از چی اسم ببرم؟ وقتی که می‌خواستم کار کنم، دوست داشتم که از لحاظ ادبیات داستانی یک تسلط حرفه‌ای بر موضوع داشته باشم. برایم پزشکی موضوعیت نداشت، می‌خواستم ادبیات داستانی‌ام صحیح و جذاب باشد و پشتوانه‌ی علمی و تحقیقی حمایتش کند. بسیاری از ریزه‌کاری‌هایی هست که ممکن است اصلاً به چشم نیاید. مثلاً آنجا که گفته می‌شود قاطرهای بی‌لگام را به قصیل بسته بودند؛ قصیل جوانه‌ی تازه‌سبزشده‌ی جو و گندم است. در فرهنگ ایرانی همیشه چشم به آسمان داشته‌اند و منتظر باران بوده‌اند و گاهی هم آسمان ناخن‌خشک می‌شده و کمتر می‌باریده و، بالطبع، مردم دچار کمبود غذا و قحطی می‌شده‌اند. به قصیل‌بستنِ چهارپایان بزرگ‌ترین گناه شناخته می‌شده -چیزی در حد قتل نفس. الان دیگر این چیزها فراموش شده» (شیروانی، ۱۳۹۴: ۸۴).

نتیجه‌ی کار نویسنده‌ی محقق این می‌شود که خواننده با خودش می‌اندیشد که سرزمینش چقدر دیگر خیرالنساء داشته و دارد. اصلاً این شفافیت دست‌ها در شفا بخشیدن و اعتماد قلبی و قبلی بیمار به گستردگی کرانه‌ی سلامت و عافیت ریشه‌اش به چند هزار سال قبل می‌رسد. ما سال‌هاست بیان احوال شخصیّه را به فراموشی سپرده‌ایم.

در عین‌حال این نویسنده در نوشته‌هایش با مقولات فراموش‌شده‌ی فرهنگ ایران سروکار دارد: رمان فیل در تاریکی هشت روز را روایت می‌کند. از یکشنبه شروع می‌شود و در یکشنبه هم تمام می‌شود. این هشت روز، «چارچار» زمستانی است. چارچار زمستانی، که متأسفانه دیگر در جامعه‌ی مدرن امروزی شناخته شده نیست، دو چهار روز، و جمعاً هشت روزیست که سرمای زمستانی به اوج می‌رسد و بلافاصله بعد از آن گشایش است. از لحاظ تقویمی هم زمان داستانی در این چارچار قرار می‌گیرد. به این چارچار هم در روز آغاز رمان

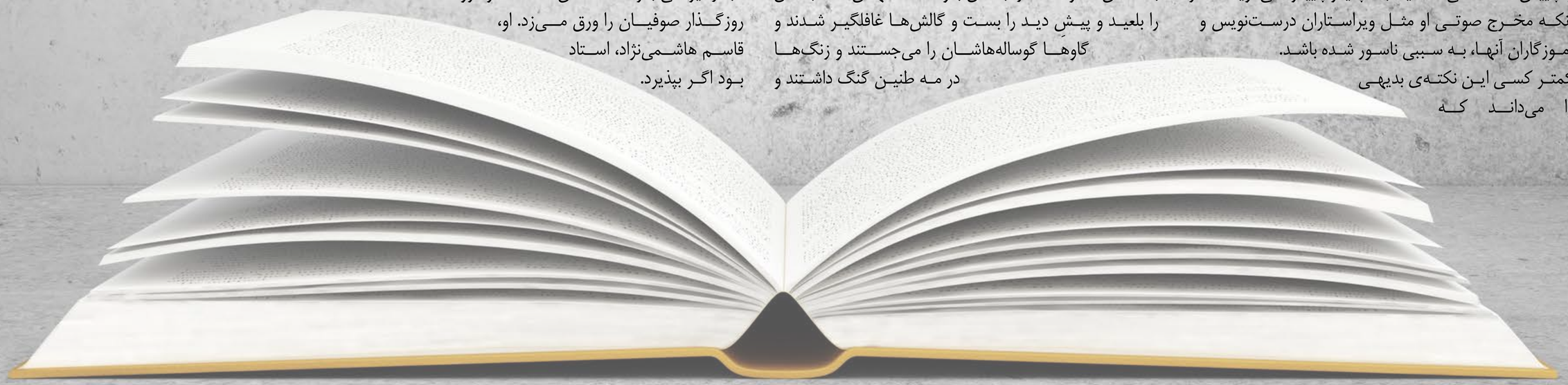
اشاره می‌شود و هم در روز پایان رمان (شیروانی، ۱۳۹۴: ۴۵) و یا داستان خیرالنساء را با سنت رایج در خاندان‌های کهن طبری شروع می‌کند: «سنّتِ مارمه در خانه‌اش نمی‌شکست. از زمانی که شو کرده بود به سیّدی آس و پاس امّا ساده‌دل روز اوّل هرماه کودک نابالغی از آشنایان و خوش‌قدم برگ سبزی خانه می‌آوَرد به مژده و میمنتِ ماه نو» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۷۲: ۷).

او معتقد است مقوله‌ی داستان‌نویسی، مقوله‌ی فن است. کسی که فن بلد باشد و قریحه داشته باشد، می‌تواند داستان بنویسید و این توجه به فنون و رموز داستان‌نویسی در آثارش مشهود است. در مورد رمان فیل در تاریکی می‌گوید: محض یادآوری بگویم که داستان به یاد آورده می‌شود، از سوی قهرمان داستان که صاحب تعمیرگاه در چهارراه سیروس، جنوب شهر، است. با این توضیح می‌توانید میزان فارسی‌دانی، نحوه‌ی سلوک او با زبان، حوزه‌ی واژگان و وسعت معلومات بیانی او را تشخیص بدهید. هیچ آدم کوچه‌بازاری پائین را پایین تلفظ نمی‌کند یا به پائیز پاییز نمی‌گوید-مگر آنکه مخرج صوتی او مثل ویراستاران درست‌نویس و آموزگاران آنها، به سببی ناسور شده باشد.

کمتر کسی این نکته‌ی بدیهی را می‌داند که رسم‌الخط در بیان داستانی بخشی مهم (هم دیداری و هم شنیداری) در باورپذیری را بازی می‌کند. باورپذیری در داستان مهم‌ترین مسئله‌ی داستان‌پرداز از ابتدای داستان‌گوئی بشر تا به امروز بوده. تمام قواعد و فنون به همین منظور شکل گرفته. روایت به شیوه‌ی روائی جزو مهم‌ترین این کشفیات است» (شیروانی، ۱۳۹۴: ۲۶). او حتی مناطق جغرافیائی شهر را که داستان در آن شکل می‌گیرد، بررسی می‌کند: موقعیت جغرافیائی را در داستان کاملاً مشخص کردم. رفتم محل را دیدم. از تمام جزئیاتش یادداشت برداشتم؛ نه منظورم نوشتن باشد، منظورم یادداشت ذهنیست. موقعیت تعمیرگاه را هم همین‌طور. و کار کردم، کار تعمیرگاهی کردم که مسائل را همان طور که هست، بتوانم بدون اشتباه ارائه بدهم. ایرانی‌ها عادت ندارند که برای کار داستانی تحقیق بکنند (شیروانی، ۱۳۹۴: ۴۵).

رفتار با زبان به اعتقاد او هم می‌تواند عادی باشد و هم می‌تواند هنرمندانه باشد. او در کارهایش رفتار هنرمندانه با زبان را در پیش می‌گیرد «روز آخر با گالش‌ها و گله در جنگل بود که ناگهان مه جنگل را بلعید و پیشِ دید را بست و گالش‌ها غافلگیر شدند و گاوها گوساله‌هاشان را می‌جستند و زنگ‌ها در مه طنین گنگ داشتند و گوساله‌ها در وحشت بی‌تجربگی‌شان از گله رمیده بودند و هی فریاد بی‌طنین هیهای و ماغ کشیدن‌های پیاپی بود می‌آمد و گالش‌هاش سراسیمه هر طرف دوان بودند اما گله از وحشت گله‌شدن در مه خود را در مه گم کرده بود و گله‌ی پراکنده حالا دیگر در پناه امنیت جمع نبود و درنده‌ها در کمین بودند و او هراسان بود و خودباخته گوش داد و در میان همه‌ی این همهمه‌های گنگ یک صدای مبهم مداوم شنید و گوش داد و می‌شنید و حالا شاخه‌های خیس از نفس مه را پس می‌زد و حالا از سرازیری پایین می‌سرید و حالا داشت می‌دوید و ناگهان از نفس افتاده در چند قدمیش، میان مه، آن را دید -آن وسعت پاینده‌ی بی‌منتهای عبورناپذیر را دید که پشت پرده‌ی مه حکایتی بود از بود و نبود. وامانده به خاک نشست و رو به دریای تپنده بی‌صدا گریه کرد» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۵۸: ۵۵).

برای این مرد، این عالِم یگانه -که خاک بر او خوش باد!- باید گواهی داد که قلم او صیقل‌خورده بود و نوشته‌هایش از صافی ذهنی زلال می‌گذشت. گرد و غبار تیرگی بر دست‌هاش ننشسته و فروتنانه روزگذار صوفیان را ورق می‌زد. او، قاسم هاشمی‌نژاد، استاد بود اگر بپذیرد.



منابع

- شیروانی، علی‌اکبر(۱۳۹۴).راه‌نوشته،باقاسم‌هاشمی‌نژاددرموردکتاب‌هایش،تهران،هرمس.
- هاشمی‌نژاد، قاسم(۱۳۸۴). در ورق صوفیان، تهران، ساحت.
- هاشمی‌نژاد، قاسم(۱۳۷۲). خیرالنساء، تهران، کتاب ایران.
- هاشمی‌نژاد، قاسم(۱۳۵۸). فیل در تاریکی، کتاب زمان.

پاکیزه‌تر حتی از دقایق دریایی ما

به یاد دوستْ قاسم هاشمی‌نژاد

سیدحمید شریف‌نیا
پژوهشگر شعر معاصر فارسی

گویی آن روز چون پی سازه‌ای نیمه کاره، کارِ مرا می‌خواست برای همیشه بسازد. نزدیک به بیست سال پیش، زمانی که شیدایی شوری نهفته در من قل‌قله می‌زد، به شکلِ اتفاقی، که بعدها فهمیدم هیچ اتفاق نبوده و به طور دقیق و از روی حساب رخ داده، به شعری برخورد کردم که در یک مجله‌ی بی‌جلد در دهه‌ی پنجاه چاپ شده بود. نه شعر را می‌شناختم و نه شاعر را. اما جنون شیدایی در نهاد من بیش از این بود که به واسطه‌ی نشناختن، دم بر نیاورم و بنشینم. گویی آن شعر، تجسم واقعی انسانی بود که می‌جستم و نمی‌یافتم. انسانی که در روح خود متجلی شده بود. روزها سپری می‌شد اما آن شور در نهاد من تندتر و غلیظتر می‌گشت. آن سال‌ها خبری از دهکده‌ی کوچک جهانی نبود؛ لااقل برای من نبود که بتوانم با یک جست در آن، نشانه‌ای و یا ردی از آن دست پیدا کنم. حتی کتابفروشی‌ها هم دست‌بسته‌تر از آن بودند که بتوانند دست‌گیرم شوند. به ناچار نزد دوستی رفتم که نزدیک به چهل سال از من بزرگ‌تر بود به تقویم و چه بسیار پیش‌تر در دیوانگی و شوریدگی. چون کودکی که مادر خویش را گم کند، گم کرده‌ای را می‌جستم و آن دوست در حدی که می‌توانست کمکم کرد:

«بله کمی می‌شناسم. یک کتاب شعر از ایشون خوندم و یک رمان... و شنیده‌ام در کوه‌های جاده‌هراز زندگی می‌کنند».

همین راهنمایی ناقص کافی بود تا میان کوه‌ها و طایفه‌هایی که در جاده‌هراز می‌زیستند، گم‌تر شوم. به همه‌جا سر زدم. پرسیدم اما دریغ از جوابی که بتوان نشانی از آن صاحب شوردگی به من دهد. مثل روز برایم روشن بود آن روز که شعوری فراتر از شعر در آن مجله بود که مرا به خود می‌خواند و این چنین سرگشته‌ی پیدایی‌اش. انگار هرچه بیشتر می‌رفتم، مقصد دورتر می‌شد. انگار دیدن میسر نمی‌شد و من غریب‌تر و دورتر از خود می‌رفتم، می‌رفتم و می‌رفتم و می‌رفتم تا سرنوشت مرا سه سال میان کویر انداخت. سکوت

کویر آشوب مرا بیشتر به گوشم می‌رساند و من راهی جز گوش‌کردن نداشتم. کتاب‌های دیگری از آن شوریده به دستم رسید. آخ که گویی ضربه‌ها دقیق‌تر و کاری‌تر می‌شد و درست به هدف می‌نشست. دوباره به جست و خیز برخواستم اما این‌بار از طریق ناشر که ای کاش نمی‌رفتم و مرا حواله به ناکجاآباد کردند که برای همیشه از ایران رفته‌اند. کجا؟ نمی‌دانیم!

از آن روز که مجله‌ی بی‌جلد به دستم رسیده بود، بیش از ده سال گذشت که عزیزی ندیده به حق پیوست. پس از مرگ آن عزیز، عکسی منتشر شد در شبکه‌های مجازی که با تعجب دیدم آن عزیز در کنار آنکه سال‌هاست می‌گردمش نشسته. برای اولین بار بود تصویری از او می‌دیدم اگرچه نیمرخ. به خاطر آوردم که در همان سال‌ها من این تصویر را دیدم اما؛ اما در کجا نمی‌دانم! و روز بعد در روزنامه‌ای یادداشتی خواندم به امضای آنکه می‌گشتمش به یاد آن عزیز. دلم محکم شد از این‌همه نشانه. اما هنوز نیافته بودم و ندیده بودمش. تا یک روز عصر، فرد ناشناسی که بدون شک شناس بود و نمی‌دانستم به تلفن همراهم زنگ زد و گفت اگر می‌خواهی آنکه را سال‌هاست به دنبالش می‌گردی، ببینی، به خانه‌ی فلان فرد برو. فلانی را اسمی می‌شناختم و سال‌ها قبل یک دیدار داشته بودم. با قطع تماسِ آن شناس یا ناشناس، به دوستی زنگ زدم و آدرس و تلفن فلانی را از او گرفتم. به آدرس رفتم. بر خلاف انتظار، قلبم آرام و متین می‌زد. به آدرس رفتم و پشت در ایستادم و تلفن زدم. فلانی گوشی را برداشت و گفتم مرا می‌شناسید؟ گفت صدا و لهجه‌ات آشناست. با کمی مشخصات مرا به خاطر آورد. گفتم کِی شما را می‌توانم ببینم؟ گفت امروز مهمان دارم. فردا بیایید... دیگر این‌بار رکب نخوردم و تا پشت در رفته بودم. فقط مانده بود ورود. گفتم پس اگر امکان دارد، سلام مرا به مهمان برسانید. با تعجب گفت مگر می‌شناسید؟ گفتم بله. گفت آدرس می‌دهم بیایید... که گفتم پشت در هستم. چند ثانیه بعد در باز شد و وارد خانه‌ای شدم که دنیایی روبرو نشسته بود. دنیایی آرام و لطیف، موقر و فروتن. از جا بلند شد و کنار پایش نشستم. دست مرا گرفت و القصه... شماره‌ی خانه‌اش را داد و مرا به خانه‌ی شخصی‌اش دعوت کرد. او دوستی شد برایم همچون پدر. هیچ کجا برای من جز آن خانه امنیت و صفا نداشت. دیگر هیچ چیز نمی‌خواستم از آن مجله‌ی بی‌جلد. همه چیز در رفتار و کردار و سکناتش بود. تشنه‌ترت می‌کرد، شیداتر و سرگشته‌تر. گویی تمام عضلات صورتش در ترکیب خوشرویی و خنده شکل گرفته بودند. با کوهی غم اگر می‌رفتی، با کوهی نشاط بر می‌گشتی. همه را نرم می‌کرد و از آرامش درونی‌اش کسی را بی‌نصیب نمی‌گذاشت. دیدارهای ما بیشتر و بیشتر شد و بی‌توجه به زمان زنگ خانه را می‌زدم و وارد می‌شدم تا چند سال. تا آن عصر که خیال کردم آخرین دیدار ماست. ۲۰ اسفند ۹۴. آن شوریده که دیگر از تخت پایین نمی‌آمد و به قول خودش «چون آهویی در کنام شیر» بود. دست دادیم و در صورتش نگاه کردم. پیشانی و دستش را بوسیدم و خداحافظی کردم و به ناچار و تحت قضای روزگار، مجبور شدم دو هفته از پدر پرستاری کنم. حال جسمی آن نازنین فرهیخته رو به وخامت رفت و بستری در بیمارستان شد. شب‌ها صبر در جگرم می‌سوخت و اندوه از چشمانم سرازیر می‌شد. تا سیزدهم فروردین ۹۵. برف و باران امان جاده‌های کوهستانی را بسته بود. یا کوه ریزش می‌کرد. یا برف جاده را می‌بست و یا ترافیکِ شدید امان از دل هر مسافری می‌برید. اما خبر رسید از میان این همه صعب. ساعت ۶ و ۴۵ دقیقه‌ی عصرِ سیزده فروردین... این خبر آن‌چنان در سرم کوفته شد که زانوهای مرا نیز در خودم تا کرد و مرا میان کوچه، میان برف و آب، به اشک نشاند. از پدر اجازه گرفتم که خود را به منزل دوست برسانم. چه‌ها گذشت در آن جاده و در آن ساعت‌ها بماند. ساعت یک و نیم شب رسیدم. زنگ زدم. در باز شد و مثل همیشه وارد شدم. اما مثل همیشه نبود. یک تخت بی‌سوار. اما همچنان آرامشش سوار بود. هنوز فکر می‌کردم آن ۲۰ اسفند آخرین دیدار ما بوده. اما گویی هنوز مانده آن در به دری. صبح همراه با همراهان رفتم. ما شدیم دو نفر. به سمت سردخانه‌ی بیمارستان برای تشخیص هویت. سخت‌ترین دری که تا آن روز باز کرده بودم، در آن سردخانه بود. سخت‌ترین کشویی که تا آن روز بیرون کشیده بودم، کشوی سردخانه بود. حالا مقابل ما یک زیپ کشیده بود که کشیدم و نگاهم بر آن چهره‌ی آرام افتاد که آرام و بی‌سر و صدا مانند زمانی که زمان برایش معنا داشت، افتاد.

قرار گذاشتم که فردا مقابل منزل آن سفر کرده نروم و مستقیم به بهشت زهرا بروم و با چند دوست مقدمات خانه‌اش فراهم شود. به مریم خانم گفتم حالا که قبر مشخص شده، می‌خواهم قبر را خودم حفر کنم. گفت جدای از این که خواست خودت است، یک خواست هم ما داریم از تو. گفتم هرچه باشد بفرمایید: «من و فرشته، همسر آن سفر کرده، دیشب در خانه صحبت کردیم و به فلان دلیل تصمیم گرفتیم تا از شما بخواهیم که او را دفن کنی. تو در قبر بروی. او را بخوابانی. تلقین انجام دهی و سنگ‌های لحد را بچینی»...

فهمیدم که سرنوشت خوابی پریشانی مرا پیش‌تر از اینها دیده. رفتم. بیل و کلنگ را از استاد این امر گرفتم و شروع کردم به کندن و هر کجا که نقصی در کارم بود، استاد رفع می‌کرد و می‌گفت این قسمت را این‌طور و آن قسمت را آن طور بکن. کلنگ از آن سمت بزن و از این سمت بگیر. رسید. رسیدند. در آغوشش کشیدم. زمانی که به پهلوی راست و رو به قبله خواباندمش، همان‌طور چهره‌ای آرام داشت. به خدا و خاک سپردیمش. سنگ اول را گذاشتم. دوم سوم چهارم و آخرین سنگ را که تصمیم گرفتم بگذارم، فهمیدم این آخرین دیدار ماست. مکث کردم. به نیمرخش نگاه کردم و در دل گفتم، این آخرین دیدار ما در این جهان است و زین پس دیدار ما باطنی است. سنگ را گذاشتم و از قبر بیرون آمدم و قبر پر شد از خاک و خاک بیش از یک بند انگشت از سطح بالا آمد. یکی یکی رفتند. رفتیم از همان راه که آمده بودیم...

این بود از آنچه می‌شد به قلم آورد از آن سرنوشت که بیش از بیست سال پیش با جرقه شعری شروع شد و دیگر درونی است و نانوشتنی. این فرزانه‌ی متین، شیدای و شوریده وجنات قاسم هاشمی‌نژاد بود.

یادش گرامی.

دلی پرتابی دارم
از این مناجات بلند که
مدفن بهاری من است ای عشق
قوت لبانم بود
لحن کلاله‌ی بازوش
مگر مذاق مرا شور بدارد حالا
ساتن علفی
دل دیگر بجویم
بُن هر دریا
نشان من
شاید این مرگ بهمنی این چراغ
شاید این صبحانه این ناخن
جز نام تو
زمین را که تر خواهد کرد ای عشق
باران من بودی
باران من باش

نگاهی به شعر قاسم هاشمی‌نژاد در مجله‌ی ادبی پیاده‌رو / سید حمید شریف‌نیا

زمان هیچ وقت از آدم‌های جدی خالی نمی‌ماند*

علی‌اکبر شیروانی
مؤلف کتاب راه ننوشته

هاشمی‌نژاد را یک کلِ به هم پیوسته می‌بینم. ایشان را یک رودخانه می‌بینم که در مسیر خودش جایی به جنگل می‌رسد، جایی به دشت می‌رسد و جایی به کوه می‌رسد ولی این تنوع منظرها باعث نمی‌شود که بگوییم این رودخانه رودخانه نیست. در آن زمان که کتاب راه ننوشته را تنظیم می‌کردم، این تفکیک را قائل بودم؛ یعنی وقتی مصاحبه‌ها را انجام می‌دادم این تفکیک را می‌دیدم و می‌گفتم که آقای هاشمی‌نژاد زمانی از نقد ادبی شروع کردند که سال‌های دهه‌ی چهل بوده و آقای مدرس زحمت کشیده‌اند کتاب بوته بر بوته را بر آن مبنا تألیف کرده‌اند؛ بعد رسیده‌اند به داستان‌نویسی؛ بعد رسیده‌اند به ترجمه و بعد به عرفان‌پژوهی یعنی همان چیزی که خودشان به کتاب‌های اخیرشان اطلاق می‌کردند. آن زمان چنین تفکیکی قائل بودم و احساس می‌کردم که چرخه‌ای کامل است ولی الان این چرخه را نمی‌بینم. احساس می‌کنم هاشمی‌نژاد همیشه هاشمی‌نژاد بوده‌اند ولی آن ویژگی که باعث می‌شود ما این تنوع را در کارهایش ببینیم، این است که حقیقتاً هاشمی‌نژاد

* این متن به صورت شفاهی بیان شده.

بودن متاع نایابی است در ایران و به‌خاطر قرابت این متاع ما ناچاریم این تفکیک‌ها را انجام بدهیم که بله، دوره‌ای روشنفکر بوده‌اند و دوره‌ای عارف بوده‌اند یا هر چیزی از این دست. به نظرم عنصر اصلی که کل رودخانه‌ی هاشمی‌نژاد را حفظ می‌کرد، صداقت است و آن هم نه صداقت به معنای دم‌دستی راست‌گویی و راست‌کرداری، که این هم هست ولی خیلی پیچیده‌تر از آن، با خود صداقت داشتن. مثالی که در ادبیات عرفانی ما ، درباره‌ی کفر و ایمان استفاده شده، این است که پیدا کردن کفر از پیدا کردن مورچه‌ای سیاه بر سنگی سیاه در شب تار سخت‌تر است. من فکر می‌کنم این کفر فقط در مورد خداوند نیست. می‌توانیم این معنا را موسع بگیریم به اینکه حتی انسان با خودش هم می‌تواند این راستی را نداشته باشد. کفر به معنای پرده‌انداختن یا پوشش‌انداختن است و آدم می‌تواند از خودش هم جدا بشود و این جدایی انقدر می‌تواند ناپیدا باشد و در ناخودآگاه یک نفر باشد -البته به اعمال و رفتارش برمی‌گردد- ولی آنقدر در ناخودآگاه یک نفر نفوذ کند که پیدا کردن‌اش مثل مورچه‌ای سیاه بر سنگ سیاه در شب تار باشد. آقای هاشمی‌نژاد به نظر من با خودش مؤمن بود، با خودش راست‌کردار بود و راست‌گو بود و خیلی به خودش سخت می‌گرفت، خیلی با خودش جدی‌تر از آن بود که با دیگران بود. چیزی که نمونه‌های پیدایش در نقدهایشان هویداست، این است که خیلی صریح در مورد برخی از شخصیت‌هایی که آن موقع شاخص بوده‌اند، مثل مستعان، مثل آریان‌پور مثل گلستان و سیمین دانشور، صراحتاً حرف خود را می‌زند و صراحتی که اینجا می‌بینیم بخشی از صراحتی است که ایشان با خودش داشت و این صراحت باعث می‌شد هرجا احساس می‌کرد باید مسیر را تغییر دهد، تغییر می‌داد و همین باعث شد جایی که احساس کرد باید به سمت عرفان و تصوف برود، تعارف با خودش را کنار گذاشت و به آن سمت رفت، خیلی جدی هم رفت و صاحب آثاری شد. در مباحث عرفانی تخصصی ندارم که بدانم جایگاه ایشان چیست و آن‌قدری که خبر دارم، بزرگان عرفان برای ایشان احترام قائل بودند و ایشان را مورد توجه قرار می‌دادند. خلاصه بگویم امروز هاشمی‌نژاد را رود به‌هم پیوسته‌ای می‌بینم که با صداقت راه خود را پیش گرفت و از نقد و داستان‌نویسی و ترجمه و شعر و عرفان عبور کرد و بالأخره به دریایی که دنبالش بود، رسید.

چند روز پیش ضرب‌المثلی خواندم از یکی از قبایل آفریقایی که بر من خیلی اثرگذار بود و نمی‌دانم چه شد که به یاد کتابخانه‌ی آقای هاشمی‌نژاد افتادم. آن ضرب‌المثل می‌گفت وقتی عالِمی می‌میرد، انگار کتابخانه‌ای سوخته. می‌شود کتابخانه‌ای را که سوخته، ولو اینکه ما سیاهه‌ی آن کتابخانه را داشته باشیم، بازآفرینی کنیم؟ به‌نظرم نه، چون هرکتابخانه‌ای ویژگی‌ها و خصلت‌ها و رنگ و بویی دارد که حتی اگر من عین همان کتاب‌ها را در قفسه‌ها بچینیم، دیگر آن کتابخانه اصلی نمی‌شود. خود کتابخانه‌ی عظیم هاشمی‌نژاد به نظر من یکی از ماندگارترین میراث ایشان است. این کتاب‌ها به مرور زمان و طی تحولات روحی ایشان جمع شده بود و کتابخانه‌ای نبود که در یک روز یا یک هفته یا یک ماه جمع شود بلکه حاصل پنجاه سال کتاب‌اندوختن و کتاب‌گرفتن بود و سلیقه‌ای که باعث می‌شد در دوره‌های مختلف به سمت آن کتاب‌ها برود. اینکه ما به این سمت و سو برویم که خود هاشمی‌نژاد را داشته باشیم، اشتباه است. چیزی که من از خود آقای هاشمی‌نژاد یاد گرفتم این بود که تقلید بن‌بست تفکر است. اگر از من بپرسید از مهم‌ترین ویژگی‌های قاسم هاشمی‌نژاد چیست، می‌گویم ایشان متفکر بود، اهل فکر بود، فکر می‌کرد و فکرش مقدم به عملش بود. و هیچ وقت دنبال این نبود که فقط عملی را انجام دهد. حداقل در حوزه‌ی کتاب‌هایی که ما صحبت می‌کنیم، چنین است. در مورد کتاب‌ها اول فکر می‌کرد و بعد از فکر به محصولی که کتاب بود، مقاله بود، شعر بود، نوشته یا هر چیزی بود، می‌رسید. برعکس خیلی از کسانی که می‌بینیم شهرت دارند ولی عملشان مقدم بر فکرشان است. فردی می‌خواهد سالیانه کتابی داشته باشد، می‌خواهد سالیانه در جامعه‌ی فرهنگی حضور داشته باشد، می‌خواهد رزومه و ویترین فرهنگی خودش را پرکند و سراغ نوشتن کتاب می‌رود. هاشمی‌نژاد این‌گونه نبود. ایشان فکر می‌کردند و فکرشان ایشان را به سمتی می‌برد که حاصلش می‌شد یکی از کتاب‌های ایشان.

اینکه بخواهیم ببینیم هاشمی‌نژاد چگونه پژوهش کرده‌اند، به چه نحو ترجمه کرده‌اند، به چه نحو شعر گفته‌اند، به چه نحو داستان نوشته‌اند و بخواهم تقلید کنم، قطعا برخلاف جهت هاشمی‌نژاد حرکت کرده‌ایم و نتیجه کاریکاتوری خواهد شد که رنگ و بویی از هاشمی‌نژاد ندارد. شاید بتوانم عوام را فریب دهم همانطور که الان خیلی‌ها این کار را می‌کنند. به نظرم کسی که بخواهد در راه هاشمی‌نژاد قدم بزند، اول باید صداقت داشته باشد و دوم اهل فکر و تأمل باشد.

انسان‌هایی که ذوالوجهین بوده‌اند و در زمان‌های خیلی قبل به آنها می‌گفتند اصحاب دایرةالمعارف و به علوم مختلف تسلط داشته‌اند که هاشمی‌نژاد در زمینه‌ی ادبیات می‌توانیم بگوییم که اصحاب دایرةالمعارف هستند، هم شعر، هم ترجمه، هم پژوهش، هم داستان، در هر کدام توانسته‌اند اثری درخور تولید کنند. چیزی که از آقای هاشمی‌نژاد یاد گرفتم این است که زمان هیچ وقت از آدم‌های جدی خالی نمی‌ماند و همیشه آدم‌هایی پیدا می‌شوند که تاریخ هر علمی را یک پله پیش ببرند.

قاسم هاشمی‌نژاد در انتهای کتاب راه ننوشته وضعیت اجتماعی آن دوره که تا الان کشیده شده را توضیح می‌دهند و غلبه سیاست بر شئون مختلف زندگی فرهنگی باعث شده بود که ادبیات چنین ضربه‌هایی بخورد و به مناسبت همین سیاست‌زدگی ادبیات درباره‌ی ناامیدی از نسل قبلی و نسل فعلی صحبت می‌کنند و چیزی که امیدوارشان می‌کند که من جوان‌هایی می‌بینم که دارند از سیاست دور می‌شوند و به کار حرفه‌ای خود می‌پردازند و به آرمان‌هایی که دارند، خیلی پایبندترند که بخواهند رنگ و لعاب سیاسی بزنند به کارشان و این آن چیزی است که در کتاب به آن اشاره شده. به هر جهت از اتفاقات خوب این بود که در سال‌های آخر هاشمی‌نژاد با جوانان بیشتر معاشرت می‌کردند و می‌دیدند که بعضی از جوانان چقدر پرکار و پرتلاش و جویا و تشنه و دنبال پیداکردن ریشه‌ها هستند. من کمترین آن دوستانی هستم که اطراف آقای هاشمی‌نژاد بودند و بعضی از آنها از من صاحب‌صلاحیت‌ترند ولی حداقل در مورد خودم می‌توانم بگویم قبل از اینکه حضوری آشنا بشوم با آقای هاشمی‌نژاد، به دنبال خواندن آثار ایشان و خیلی‌های دیگر که کم کم داشتند فراموش می‌شدند، رفتم. پیداکردن ریشه‌ها انگیزه‌ی من بود و خیلی وقت‌ها در گپ و گفت‌ها من سؤال می‌کردم در مورد داستان‌نویسانی که در دهه‌ی سی یا چهل داستانی نوشته بودند و الان خیلی مطرح نیستند. سؤال می‌کردم و برای ایشان خیلی جالب بود که یک نفر درمورد داستان‌نویس‌های دهه‌ی سی و چهل سؤال می‌کند بدون اینکه قبلاً اشاره یا صحبتی شده باشد. فکر می‌کنم امیدواری‌ها بیشتر از معاشرت با جوانانی بود که پیگیر بودند و ایشان را به عنوان یکی از سرچشمه‌ها پیدا کرده بودند. در این قحطی آدم‌هایی از دوره‌های قبل و در انقطاع دائمی تاریخ ما

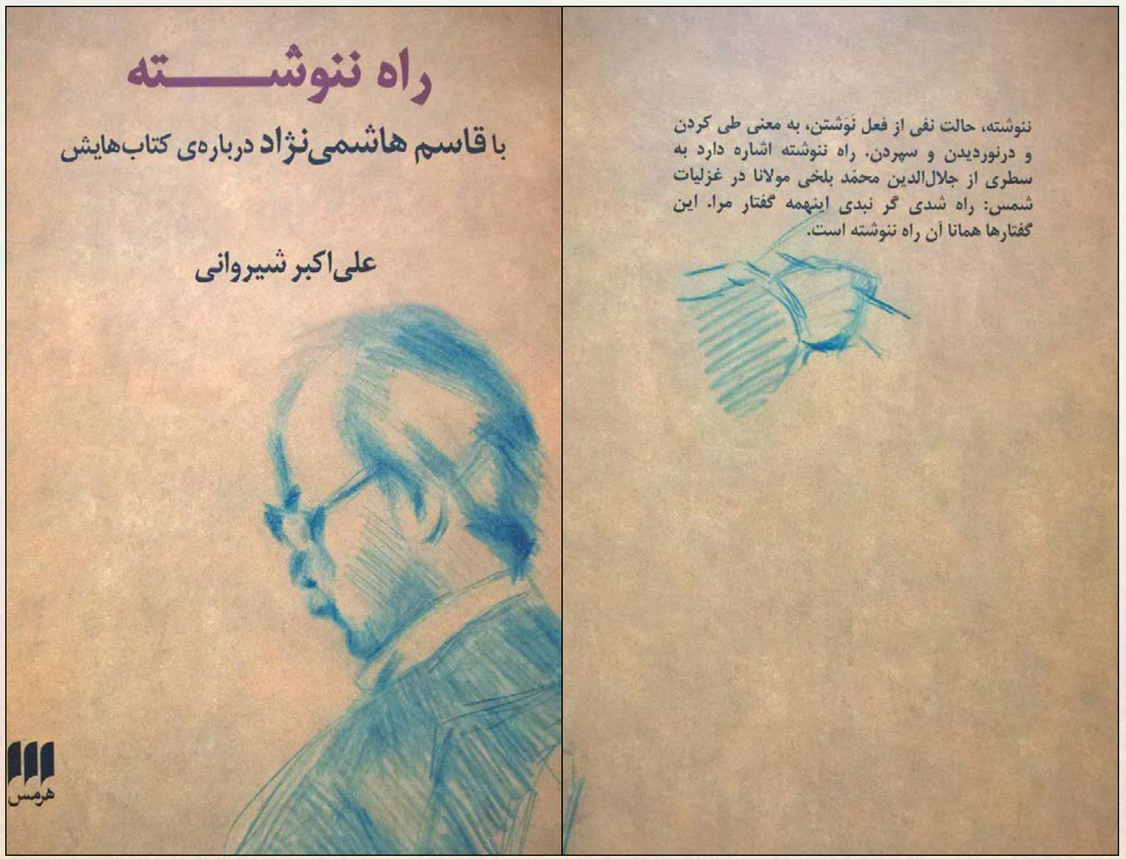
که دائماً اتفاقی می‌افتد که ما نسبت به قبل بیگانه شویم، جوان‌هایی ایشان را پیدا کرده بودند و سعی می‌کردند که از ایشان استفاده کنند و چیزی یاد بگیرند و همین باعث امیدواری ایشان شده بود.

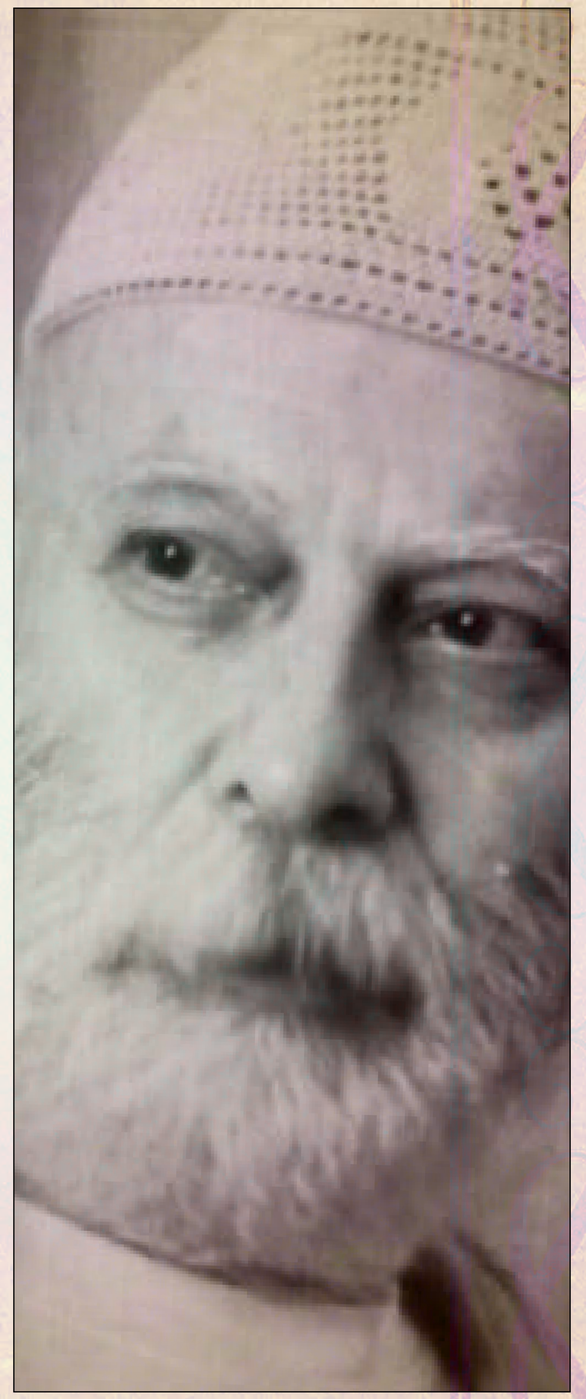
الگو در روش یا مسیر است. قطعاً پیدا کردن روش و مسیری که هاشمی‌نژاد طی کرده، کار خیلی درست و لازمیست و باید این اتفاق بیفتد. می‌توانم بدون اغراق بگویم زندگی من تقسیم شد به دو بخش: قبل از آشنایی با آقای هاشمی‌نژاد و بعد از این آشنایی. سعی کرده‌ام در روش ایشان را الگو قرار دهم و در روش ایشان سرلوحه‌ام باشند نه در نتایج. هرکسی به فراخور مجموعه‌ای از استعدادها و شرایط و محیط و چیزهایی از این دست به سمت و سویی ممکن است، برود. حتی ممکن است کسی کارش ادبیات نباشد یا حتی در حوزه‌ی فرهنگ نباشد یا در حوزه‌ی فرهنگ باشد و کار دیگری بکند مثل کار موسیقی، کار فیلمسازی یا کارهای دیگری یا خارج از حوزه‌ی فرهنگ باشد. آیا راه و روش هاشمی‌نژاد برای چنین آدمی مورد استفاده نیست؟ قطعاً هست. نظر من این است که برای هر آدمی روش هاشمی‌نژاد و مسیری که طی کرده، قابل استفاده است، قابل الگو قرار دادن است اما در نتیجه نه. در نتیجه اگر کسی بخواهد همان مسیر را طی بکند و به همان نتایج برسد، به نظرم راه را اشتباه رفته. این درمورد تقلید و الگو.

در کتاب "تعریف، تبیین وطبقه‌بندی قصه‌های عرفانی" جمله‌ای دارند و اولِ فصلی که در کتاب راه ننوشته است، در مورد رساله در تعریف، تبیین و طبقه‌بندی قصه‌های عرفانی تک‌جمله‌ای از کتاب که نمایانگر کتاب باشد را آورده‌ایم. جمله این است: «سخن فراخ‌تر از آن است که کسی را به دروغ حاجت بود». نکته‌ای که هاشمی‌نژاد هم در کارهایشان و هم در روششان خیلی به آن تأکید داشتند، این بود که حقیقت شیء بسته‌ای نیست که ما برای آن زمان و مکان قائل شویم. حقیقت همانطور که اینجا گفته‌اند، ورای زمان و ورای زمین است و می‌توانیم در جاهای مختلف دنبال آن بگردیم؛ به لحاظ جغرافیایی و هم در زمان‌های مختلف به دنبال آن بگردیم به لحاظ تاریخی. این باز یک مسیر است که ایشان تعیین می‌کنند و این می‌تواند برای هرکسی متفاوت باشد. یک نفر ممکن است برود به سمت فرهنگ دیگری به لحاظ جغرافیایی و حقیقت را آنجا جستجو کند یا می تواند در زمان خاصی دنبال آن بگردد. الزامی نیست که ما بگوییم که حتماً زمان حاضر باشد، می‌تواند در زمان‌های تاریخی مختلف دنبال حقیقت بگردد و حقیقت را آنجا پیدا کند. چیزی که برای ایشان مهم بود و اهمیت می‌داد به کارشان، حقیقت‌جویی بود و اینکه خودشان را در حقیقت‌جویی به زمان یا مکان خاصی محدود نمی‌کردند و این همان چیزی است که می‌تواند الگوی ما باشد. ما می‌توانیم این مسیر را طی بکنیم که در زمان‌های مختلف و مکان‌های مختلف دنبال حقیقت بگردیم.

به نظر من، و به نحو غیر مستقیم برگرفته از صحبت‌های استاد، همه‌ی ما غواصانی هستیم در دریای وجود که وجود همان زمان و مکان است. همه‌ی ما غواصیم ولی بعضی از ما غواصانی متبحرتریم، مثل قاسم هاشمی‌نژاد، و بعضی کمتر تبحر داریم. ایشان وقتی درباره‌ی خیرالنسا صحبت می‌کنند در کتاب راه ننوشته، اشاره می‌کنند که عرفان وجود دارد، در کوچه وخیابان هم وجود دارد ولی شما باید چشمانتان را اصلاح کنید تا بتوانید ببینید و چیز غریبی نیست و چیز خاصی نیست که من آن را برجسته کرده باشم. عرفان و عارف در کوچه وخیابان و بازار وجود دارد؛ فقط باید چشم‌ها را اصلاح کرد و دقیق‌تر دید تا بتوان آن را یافت. فکر می‌کنم آقای هاشمی‌نژاد مصالح خودشان را از دریای ادبیات که همه‌ی ما در آن غرقیم، جمع می‌کردند. کتاب خاطرات اعتمادالسلطنه را من هم خوانده‌ام اما بارها می‌شد آقای هاشمی‌نژاد اشاره‌ای به جا و به موقع می‌کردند که روزنامه‌ی اعتمادالسلطنه اینجا این را می‌گوید؛ خب من این را خوانده‌ام، ایشان هم خوانده‌اند اما من نمی‌توانم استفاده کنم و ایشان می‌توانند. در زندگی روزمره نقل قولی از یک نفر، گفته‌ای از یک نفر یا شنیده‌ای از یک نفر را به جای خودش و به موقع خودش استفاده می‌کردند و چیزهایی که در موردش صحبت می‌کردند، تنها خوانده‌ها نبودند و ایشان قائل نبودند به اینکه هرچیزی که ما می‌گوییم، باید حتماً سند مکتوبی داشته باشد. می‌گفتند حقیقت حتماً نباید به شکل نوشته خود را نشان بدهد. حقیقت گاهی در رفتار یک نفر، کردار یک نفر، گفته‌ی یک نفر و مکتوب یک نفر خود نشان می‌دهد.

برای مثال، وقتی سراغ کتاب ایوب می‌رفتند و وقتی دیگر سراغ کتاب خواب گران چندلر و وقتی دیگر می‌رفتند سراغ کتاب سیبی و دو آینه، بخشی از آن برمی‌گشت به حساسیت بسیار بالای ایشان به زمانه و به اوضاع زمانه. ایشان به نحوی سیاسی بود ولی اصلاً سیاسی نبود. به نحوی نسبت به اخباری که روزانه جریان داشت، چه رادیو و چه تلوزیون و چه هر





رسانه‌ی دیگری، حساس بود و به نحوی اصلاً حساس نبود. این حساسیت‌داشتن یا نداشتن یا این نگاه‌داشتن یا نداشتن وابسته به این است که اطلاعات و به قول امروزی‌ها دیتاها وارد می‌شود اما پردازش‌های مختلف باعث می‌شود من یک جهت‌گیری سیاسی صریح داشته باشم یا یک جهت‌گیری فرهنگی صریح داشته باشم و شروع کنم به شعار دادن و طرفداری و همین اطلاعات توسط ایشان بررسی می‌شد، تحلیل می‌شد و ته‌نشین می‌شد تا منجر شود به اینکه پاسخی به زمانه بدهند. مثلاً کتاب ایوب را دقیقاً یادم است که مستقیم اشاره کردند و توضیح دادند که منظورشان چیست.

کتاب سیبی و دو آینه سالی یک بار چاپ می‌خورد این یعنی اینکه این کتاب واقعاً در نقطه‌ی درستی نشسته و واقعاً کتاب جواب می‌دهد به آن چیزی که منظور ایشان بوده که عمدتاً این بوده که راه حقیقت از ریاکاری و از دوز و کلک نمی‌گذرد. در ظاهر کاری زبانی است اما باطناً جوابی می‌دهد به زمانه. می‌خواهم این را تأکید کنم که این تکرار نشان می‌دهد حداقل در آن کتاب‌هایی که شاخص است، پاسخ به زمانه منظورِ اول بوده؛ مثل کارنامه اردشیر بابکان، کتاب ایوب، سیبی و دوآینه، خواب گران که همه به نحوی در زمان خودشان پاسخی‌اند به یک وضعیت.

تفاوت من و آقای هاشمی‌نژاد این است که ایشان به همه چیز خیلی جدی نگاه می‌کردند و من نه به اندازه‌ی ایشان. شاید من اگر می‌روم سینما یا تئاتر، به خاطر لذت لحظه‌ایِ آن است و اینکه در همان زمان محدودی که در سالن تئاتر هستم و تئاتر می‌بینم، چیزی به من اضافه شود. هاشمی‌نژاد همه چیز را مخصوصاً در حوزه‌ی فرهنگ خیلی جدی دنبال می‌کردند و اگر سینما می‌رفتند تا فیلمی ببینند، حتماً آن را به لحاظ تاریخچه و چیزهایی مثل بازیگران و فیلمبردار و کارگردان و اینکه این کارگردان چندکار داشته و مربوط به کدام مکتب سینماییست و امثالش را مطالعه می‌کردند و هم بحث‌های تحلیلی قصه را مطالعه می‌کردند. خیلی‌ها مثل من این کارها را نمی‌کنند؛ سینما می‌روند، موسیقی گوش می‌کنند، نقاشی می‌بینند، به گالری‌ها می‌روند ولی فقط دنبال برداشت لحظه‌ایِ خود هستند. چیزی که سعی کرده‌ام از قاسم هاشمی‌نژاد یاد بگیرم و نمی‌دانم به چیزی که یاد گرفته‌ام، چقدر متعهد و مؤمنم، اما چیزی که ایشان بیش از اینکه بخواهند با حرف نشان بدهند با عمل نشان داده‌اند، این است که جهت کارهایمان را به سمت شهرت قرار ندهیم و این طور نباشد که متر و معیارمان شهرت پیداکردن و سلبریتی‌شدن باشد. درست است که هرکسی دوست دارد کارش دیده شود و خوانده شود و مورد توجه قرار گیرد و هیچ هنرمندی نیست که بگوید من برای خلاء کار می‌کنم، اما تفاوت کوچکی که وجود دارد بین هنرمندی از جنس هاشمی‌نژاد و هنرمندان زیادی که وجود دارند، همین نکته است که هنرمندی مثل هاشمی‌نژاد خود کارش برایش از دیده‌شدن مهم‌تر است اما هنرمندان زیادی هستند که اول به فکر شهرت و دیده‌شدن و سلبریتی‌شدن‌اند و بعد به فکر کار. اگر کتاب راه ننوشته را یکی از محصولات هاشمی‌نژاد در نظر بگیریم که قطعاً هم همینطور است چون من دانشجویی بودم که زانو زدم و از محضر ایشان یاد گرفتم، هیچ دنبال این نبودند که این کتاب چقدر فروخته می‌شود و یا چقدر دیده می‌شود. بیشترین دغدغه‌شان این بود که مصاحبه‌ها خوب و بی‌غلط و روان باشد و خوانا و گویا باشد و در تمام کارهایشان همین‌طور بودند.

نکته‌ی دیگر اینکه در زمان کنونی ناچاریم به مطالعه‌ی متون غربی، و کسی نمی‌تواند بگوید من نمی‌خواهم متون غربی را بخوانم و ما ناچاریم که با خیلی از نظریه‌ها و نظریه‌پردازها کار کنیم. اما جوری نباشد که ما خودمان و فرهنگمان را فراموش کنیم و اینکه برای چه چیزی کار می‌کنیم. یکی از اتفاقات بدی که در حوزه‌ی ادبیات به وجود آمده که به شدت دچار اغراق‌گویی هستیم در ادبیات و هنر، به این دلیل که کاملاً با زبان دیگری حرف می‌زنیم، با زبان دیگری نقاشی می‌کشیم، با زبان دیگری فیلم می‌سازیم، با زبان دیگری موسیقی تولید می‌کنیم. باز تأکید می‌کنم که نمی‌توانیم به هنر غرب نگاه نکنیم اما اگر ندانیم مسئله‌ی ما چیست و چرا یک اثر سینمایی، ادبی، موسیقیایی و نقاشی تولید می‌کنیم، نتیجه‌ای که حاصل می‌شود، محصولاتی است غیر قابل فهم و استفاده و ناچاریم گتوهایی درست کنیم و بگوییم تو اگر می‌فهمی در گتوی ما هستی و اگر نمی‌فهمی تو مشکل داری و این اثر مشکلی ندارد. این دو نکته‌ای بود که به نظرم رسید از مرام و مسلک قاسم هاشمی‌نژاد بیشتر باید مورد توجه واقع شود و البته ایشان دریایی بودند که خیلی چیزها می‌شود راجع بهشان گفت.

با صدای قاسم هاشمی‌نژاد *
کتاب صوتی طبقات صوفیه

ناصر حشمتی
مهندس صدا

فرایند ضبط طبقات صوفیه عجیب بود. نه من به آن فکر کرده بودم نه آقای هاشمی‌نژاد. اما اصل داستان از آن جا شروع شد که من توانایی خواندن ندارم و معلولاً یادگیری‌ام از راه گوش‌دادن و دیدن است و از خواندن کتاب تقریباً محروم شده‌ام. قاسم هاشمی‌نژاد همان‌طور که در پیشگفتار طبقات صوفیه گفته، از میکروفون تقریباً فراری بود، دلیلش را نمی‌دانم اما به هرحال تا جایی که فهمیدم، دلیلش پرفکتیسم [کمال‌گرایی] بود و مایل نبود از متون یا از هرچیزی که از سمت او ساطع می‌شود، ایرادی وجود داشته باشد؛ لااقل تا جایی که خودش متوجه این ایراد می‌شد، نمی‌گذاشت وجود داشته باشد. و معتقد بود در زمان نوشتن آنقدر نوشتن و اصلاح اتفاق می‌افتد که ایرادها از بین برود و به حالت ایده‌آل برسد اما پشت میکروفون چون به یک شکلی بداهه است، حتی اگر از روی متنی گفته شود، حال گوینده بسیار مؤثر است. خود ایشان تعریف می‌کرد که از بزرگان سینما و عرصه‌ی فرهنگ و نمایش و ادبیات سال‌ها دنبال این بودند که ایشان را بیاورند پشت میکروفون و برنامه اجرا کنند، چه در رادیو و چه به عنوان یک کار صوتی ضبط کنند ولی ایشان رضایت نداده بودند. هم من و هم آقای هاشمی‌نژاد نسبت به عطار ارادت خاصی داشتیم و در مورد خود من که عطار زندگیم را به طورکل عوض کرد. کتاب منطق‌الطیر عطار را چند نفر از دوستان خواندند و ضبط کردیم و کار خوبی از آب در آمد. یک روز برای آقای هاشمی‌نژاد بخشی از این کار منطق‌الطیر را پخش کردم و ایشان هم چون همان حسی که من نسبت به عطار داشتم را در وجود خود داشتند، شدیداً تحت تاثیر قرار گرفتند؛ اما بازهم قبول نمی‌کردند، تا اینکه ایشان به خاطر مشکلات فیزیکی و بدنی که پیدا کرده بودند، متأسفانه نوشتن برایشان سخت شد و تقریباً دیگر چیزی نمی‌نوشتند. این عدم تخلیه که ایشان نمی‌توانستند چیزی بنویسند، انرژی درونی ایشان را به نظرم مدام بیشتر و بیشتر می‌کرد که راغب باشند کاری انجام دهند. در نهایت با اصرار و خواهش و پافشاری و هر راهی که شما فکر کنید، ما امتحان کردیم تا بالأخره ایشان با سختی بسیار زیادی نشستند پشت میکروفون و من هم یک دستگاه پرتابل ضبط همراهم داشتم و ایشان برای اولین بار چند تا از

* این متن به صورت شفاهی بیان شده.

شعرهای خودشان را با صدای خود ضبط کردند. البته منتشر نشدند که امیدوارم منتشر بشوند؛ زیاد نیست اما مغتنم است. به هرحال هم شعرهای ارزشمندی‌اند، به اضافه اینکه با صدای استاد هاشمی‌نژاد لطف دیگری دارند.

بعد از مقدار کمی اِدیت و دستکاری و اصلاح و جابه‌جایی، در شرایط خاصی صدای خودشان را برای ایشان پخش کردیم. فکر می‌کنم روزنه‌های رضایت به وجود آمد و فکر می‌کنم همان‌جا بود که کار ضبط طبقات صوفیه کلید خورد و به ایشان پیشنهاد کردم که این کار را دو نفره انجام بدهیم و اگر مایل نبودید به هر دلیلی منتشر بشود و کسی آن را بشنود، من را محرم اسرار خود بدانید، آن را پیش خودم نگه می‌دارم و هیچ‌کس آن را نخواهد شنید. بعد از یک مدتی ایشان رضایت دادند. ناگفته نماند که اصرارهای همسر ایشان هم بسیار کارساز بود؛ ترغیب و تشویق می‌کردند. همه‌چیز با هم جمع شد. یک شرکت خیلی کوچکی را اطرافِ میدان هفت تیر که برای یکی از دوستان قاسم هاشمی‌نژاد بود، پیدا کردیم و مقداری کارهای آگوستیکی‌اش را انجام دادیم و لوازم ریکورد تهیه کردیم. چون آنجا از نظر صدا ایزوله نبود، مجبور بودیم شب‌ها دیروقت ریکورد را شروع کنیم تا صدای محیط کم باشد. آن کارهایی آکوستیکی که انجام داده بودیم، فقط برای جلوگیری از انعکاس بود نه برای ورود صدای خارجی. ایشان به کیفیت بسیار حساس بود. از نظر جسمانی هم ایشان بیماریشان را تحمل می‌کردند؛ درد داشتند. کار سختی بود. آنجا پله داشت و چهار پنج طبقه بالا می‌رفتیم و بعد از بالا رفتن از پله‌ها یک‌ساعت طول می‌کشید تا ایشان نفسشان جا بیاید و بتواند پشت میکروفون بنشیند. در نهایت با همه‌ی این سختی‌هایی که آقای هاشمی‌نژاد تحمل کرد، نتیجه‌ای به دست آمد که لااقل در دوره‌ای که من در این این کار بوده‌ام و شنیده‌ام، در جاهای مختلف صداهای مختلف شنیده‌ام و در سطوح مختلف کارهای مختلف دیده‌ام، به نظرم بی‌نظیر است. هنوز من کاری با چنین رده‌ای از کیفیت نه جایی شنیده‌ام و نه جای دیگری به گوشم خورده. کار خاصی از آب درآمد. آقای هوشیار خیام هم لطف کردند و آهنگی اوریجینال برای این کار ساختند. آقای اسلامی هم اگر اشتباه نکنم با نی نوازدگیِ را انجام دادند. بعد از اِدیت و مسترینگ، یک کار حدوداً یک‌ساعت و پنجاه دقیقه‌ای از طبقات صوفیه‌ی خواجه عبدالله تمام شد که مورد علاقه‌ی خود آقای هاشمی‌نژاد هم بود. مهم این بود که خود ایشان در نهایت راضی بودند.

تقریباً محال بود اشتباهی در فایل ضبط ما اتفاق بیفتد و ایشان تا انتهای پروسه‌ی حذف‌کردن از کامپیوتر نظارت نکنند. تأکید داشتند که هیچ اشتباهی وجود نداشته باشد مگر اینکه ما متوجهش نشویم. یکی از دلایلی که باعث شد کار تمیز و احتمالاً بی‌نقصی از آب در بیاید، حساسیت ایشان بود.

صدایشان شروع کرده بود به ضعیف‌شدن؛ نفس‌کشیدن‌شان مشکل داشت و چون صدا مستقیماً با تنفس در ارتباط است، به مرور زمان شدت صدا، تن صدا، لحن صداع همه چیز تغییر می‌کرد. یک کلمه که فتحه و کسره‌اش را اشتباه ادا کرده بود، بعد از حدود یک ماه و نیم یا دو ماه یا شاید هم بیشتر که دیگر فایل‌ها را بسته بودم، ایشان گفت این اشتباه است و می‌خواهم این را عوض کنم. من اصرار داشتم که صدای شما تغییر کرده و آن حال و هوای گفتار هم در متن دیگر وجود ندارد و این یک وصله می‌شود داخل کارمان، و بقیه‌ی کار را هم تحت تأثیر قرار می‌دهد ولی ایشان اصرار داشت به اینکه نباید اشتباه وجود داشته باشد. ایشان برای ساعت‌ها نشستند و آن متن و پاراگراف را مدام تکرار کردند و گوش دادند و تکرار کردند تا به حال و هوای متن آن زمان نزدیک شوند. خوشبختانه از نظر فنی مشخص نیست که این اتفاق صورت گرفته ولی باور کنید شاید بیشتر از سه روز طول کشید تا ما جای یک کلمه را عوض کردیم.

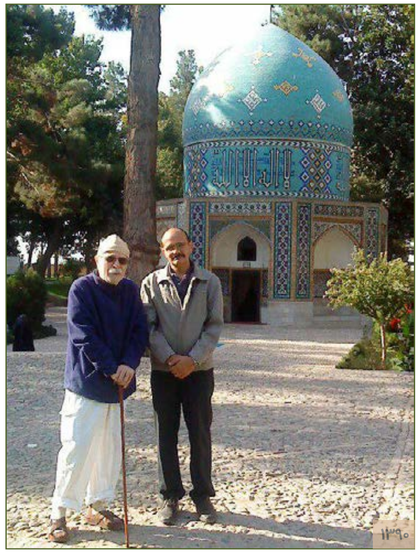
متأسفانه من آدمی که اهل ادبیات و کتابخوان باشد، نیستم اما با آقای هاشمی‌نژاد در ارتباط بودم. ایشان از این نسل نبودند یعنی از دید من ایشان با دقت آدم‌هایی که ششصد سال پیش در ادبیات بودند، کار می‌کرد؛ در آن سطح اما در زمان حال. این را برای نسل جدید حاضر یک موهبت می‌دانم چون آثار ایشان یک واسطه بود بین ادبیات کهن و فاخر ایران و ادبیاتی که در حال حاضر رواج دارد.

ایشان طرفدار موسیقی کلاسیک بود. برای متن ادبی که از خواجه عبدالله انصاری باشد، سعی کردیم و انتخاب‌های خیلی زیادی داشتیم یعنی موسیقی‌ها و سبک‌های مختلف را امتحان کردیم. آقای هاشمی‌نژاد انتظار داشت که موسیقی هم کلاسیک باشد هم دارای مشخصه‌های ایرانی باشد. در کارهای موسیقی ایرانی که با متن خواجه عبدالله همخوانی داشته باشد، چیزی پیدا نکردیم. حتی رفتیم سراغ کارهایی الکترونیک که ملودی‌های بسیار ساده و ریتم‌های آرامی دارند اما آنها هم همخوانی نداشتند؛ نه از بابت ریتم نه از بابت زمانبندی نه از بابت تن صدا. دنبال آهنگساز رفتیم و هزینه‌ها بالا بود. آنهایی هم که می‌پذیرفتند، حال و هوای خواجه عبدالله انصاری و آقای هاشمی‌نژاد را درک نمی‌کردند؛ اصلاً در این وادی نبودند. یک دفعه یک آقایی به اسم هوشیار خیام ظاهر شد و کار را گوش داد و خوشش آمد و تحت تأثیر قرار گرفت. سه ماه بعد گفت من این را ساخته‌ام.

قاسم هاشمی‌نژاد تقریباً در همه‌ی کارهایی که انجام می‌داد، پیشرو بود و به نظرم این خواندن کتاب به شکل صوتی هم یک‌جور پیشگام‌بودن در این زمینه است. آدم‌های زیادی مثل من هستند که درمورد کتاب‌خواندن با مشکل مواجهند. ممکن است اشتباه باشد اما به نظر من کتاب یک مرحله بعد از گفتار است یعنی اگر به سیر ادبیات یا فرهنگ نگاه کنیم، اول صدا به وجود می‌آید و گفتار، بعد از گفتار کلمه ثبت می‌شود به عنوان یک کتاب یا یک نوشته. هر چیزی وقتی تبدیل به چیزی دیگر می‌شود، بخشی از آن اصل را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد یا تغییر می‌دهد؛ مثل تبدیل کتاب به فیلم. به نظرم گفتار اصیل‌تر از نوشتن است. اگر کسی که کتاب را می‌خواند، مسلط باشد و حال و هوای متن را درک کرده باشد، در نتیجه یک واسطه حذف شده و با حذف‌شدن واسطه درک و فهم عمیق‌تری -با راحتی بیشتری- از موضوع به دست خواهد آمد.

مقدمه‌ی طبقات صوفیه با صدای قاسم هاشمی‌نژاد

دانلود از سایت واوخوان



صحبت‌های ابراهیم گلستان درباره‌ی قاسم هاشمی‌نژاد

هفته‌نامه‌ی کرگدن؛ شماره‌ی ۴۴، فروردین ۱۳۹۶، گفتگوی مریم گودرزی با ابراهیم گلستان

وقتی نام هاشمی‌نژاد می‌آید، اولین تصویر یا خاطره‌ای که به یادتان می‌آید، چیست؟

خب این سؤال پرت است. ببخشید من این طور می‌گویم، ولی یعنی چه اولین تصویر؟ من هاشمی‌نژاد را می‌شناختم. وقتی که قبول کردم با او گفتگو کنم و آن مصاحبه‌ی طولانی را انجام دهیم [کتاب گفته‌ها]، یعنی از قبل می‌شناختمش. وقتی برای آن گفتگو به من زنگ زد، من داشتم فیلم "اسرار گنج دره جنی" را می‌ساختم و حتی بازیگران فیلم هم نباید می‌فهمیدند من چه می‌سازم. بنابراین من در عین صداقتی که با او داشتم و صداقت غیرقابل پرهیزی که خودم دارم، این موضوع را به او نمی‌گفتم. نمی‌خواستم هیچ کس بفهمد، چون هر کاری من می‌خواستم بکنم، مکافات داشت و جلوی فیلم گرفته می‌شد.

آقای هاشمی‌نژاد خیلی آقای صاف و صادقی بودند و چیزی هم که به خاطرم می‌آید صراحت و پاکی او است. اشکال اساسی محیط آن روز بود و آدم‌هایی که آن روزها بودند. شما و تمام آدم‌هایی که زیر چهل سال عمر دارند، از مزخرفاتی که در روزگار ما چاپ می‌شد و ابراز عقیده‌هایی که زمان ما می‌شد، اطلاعی ندارید. نقدهایی که به آثار می‌کردند، پرت بود.

یک مجله‌ای بود به اسم "پرت پست پنج ریالی"؛ این مجله به خرج سازمان امنیت چاپ می‌شد و پر بود از مطالب چپ و ضد دولتی، ولی ساواک این مجله را به عنوان دام گذاشته بود که هر کس هرچه می‌خواهد بگوید تا بشناسندش. بنابراین شما تحت تأثیر مطالبی که آن روزها منتشر می‌شد، نباشید.

آقای هاشمی‌نژاد این طوری نبود. آدم ساده و درستی بود. وقتی اسم هاشمی‌نژاد می‌آید، من یاد این سادگی و پاکی و درستی او می‌افتم. همین پاکی باعث می‌شد که در آخرین روزهای عمرش هم مدام با او تماس می‌گرفتم. حتی وقتی نمی‌توانست حرف بزند، با خانمش صحبت می‌کردم و حالش را می‌پرسیدم. آدم درستی بود؛ همین. آدم درستی بود.

آقای هاشمی‌نژاد آدم کمی نبود. از آثار و نوشته‌هایش امروز این را می‌فهمیم، ولی خیلی آدم مهجوری بود. همین حالا تعداد دوستان او که می‌توانند درباره او صحبت کنند، انگشت شمارند. چرا در زمان خودش درست و به اندازه‌ی لیاقتش شناخته نشد؟

بعضی آدم‌هایی که آن روزها بودند، نمی‌توانستند او را بشناسند. بعضی‌ها هم نمی‌خواستند بشناسند. شما آمار نگیرید. مهجور بود، خودش هم نمی‌خواست زیاد شناخته شود. کاری به کسی نداشت و می‌خواست زندگی خودش را بکند. می‌خواست کتابش را بخواند و با پاکی کتابش را بخواند. مهجور بود برای این که روزگار آن دوره، روزگاری نبود که کسی بتواند حرف‌های حسابی بزند.

البته کسانی بودند که قدر او را دانستند. مثلا آقایی که روزنامه در می‌آورد، وزیر هم شده بود. او می‌فهمید و آقای هاشمی‌نژاد را قبول داشت و تحمل می‌کرد و در پاکی خودش به پاکی او اعتقاد داشت. شما آمار نگیرید.

با آمار درست در نمی‌آید. شما به فیلم‌ها و نوشته‌های آن دوره رجوع کنید. در آن دوره هیچ فیلم خوب نبود. هرچه بود مزخرفات عجیب و غریبی بود که ... گفتن ندارد. شما خودتان اگر می‌خواهید روزنامه‌نگار خوبی باشید، باید توانایی شناخت دوره‌ی گذشته را داشته باشید. تا گذشته را نشناسید به امروز پی نخواهید برد. این را فراموش نکنید.

این تنهایی و ناشناخته بودن او به شخصت و درویش‌مسلکی خود او هم مربوط می‌شد؟

بله، مال آن هم می‌توانست باشد. ولی خودش تقلایی نمی‌توانست بکند. اگر تقلایی می‌کرد، گیر می‌افتاد. آن روزگار این طور بود که خود من هم که او را می‌شناختم و قبولش داشتم، به او نمی‌گفتم دارم چه فیلمی می‌سازم. چند مرتبه از من پرسید، ولی من نگفتم. فیلمی که باید در سینما نشان داده شود، نمی‌توانستم اجازه دهم درباره‌اش کسی بداند؛ چون جلوی ساختنش را می‌گرفتند.

با همه‌ی این حرف‌ها همان وقت هنوز این فیلم درنیامده بود که مرا گرفتند و بردند سازمان امنیت. آقای هاشمی‌نژاد فقط به خاطر کم‌رویی‌اش نبود که خودش را جلو نمی‌انداخت، یک مقداری هم از روی احتیاط بود. یک مقداری هم خریدار نداشت. من به شما گفتم که روزنامه و مجله‌هایی را که کمک می‌کردند، دریابید. شما زاده‌ی بعد از انقلاب هستید و نمی‌توانید بفهمید آن زمان چطور بوده.

در آن مصاحبه‌ی طولانی که آقای هاشمی‌نژاد با شما داشتند [کتاب گفته‌ها]، گاهی نقدهای صریح و تند و تیزی به داستان‌های شما کرده‌اند. شما ناراحت نمی‌شدید؟

نقد صریح و غیرصریح نداریم. نقد یا درست هست یا درست نیست. من همیشه نوشته‌هایم را برای کسانی می‌فرستادم که می‌فهمیدند و من قبولشان داشتم. برای این‌که می‌فهمیدند چه می‌گویم. چیزی که من می‌گفتم مطابق معمول روز نبود. هاشمی‌نژاد می‌فهمید چه می‌گویم. اگر گاهی هم اشتباه می‌فهمید، از نفهمیِ جمعی بود. رسم روزگار جوری است که آدم را شکلِ خودش می‌کند. آقای هاشمی‌نژاد هم به هر حال چیزهایی خوانده بود که درست برایش جا نیفتاده بود. گفتگو می‌کردیم، جا می‌افتاد.

هاشمی‌نژاد سنش خیلی از من کمتر بود، ولی من به او علاقه داشتم. او هم به من محبت فراوان داشت. آن قدر که وقتی خواستند این گفتگو را خلاصه کنند، خودش نخواست چاپ شود و به من گفت حیف است این مصاحبه این طوری تمام شود و من هم مخالفت کردم با چاپ خلاصه‌اش در روزنامه. خب این آدمی بود که می‌فهمید چه گفته. اگر هم حرفی زده بود که کج‌وکوله بود، در گفتگو برایش درست می‌شد و بالأخره به حرف حسابی پی می‌برد. هیچ مخاصمت و لجبازیِ احمقانه‌ای هم در کار نبود.

می گویند شما اسم هاشمی‌نژاد را از این مصاحبه حذف کرده‌اید.

مزخرف می‌گویند خانم. مزخرف می‌گویند. من در مقدمه‌ی کتاب چاپ اول و دوم و سوم گفته‌ام و تکرار کرده‌ام که نویسنده خودش نمی‌خواسته نامش بیاید.

خب چرا نمی‌خواسته؟

شاید می‌خواست دستگاه روزنامه‌ی آیندگان و دستگاه سازمان امینت با ما، با هیچ یک از ما درنیفتد. نمی‌خواست خودش را زیاد مطرح کند و سر و صدا داشته باشد. من در همان مقدمه‌ی چاپ اول انتشارات کلاغ نوشته بودم همه‌ی این‌ها را؛ یعنی چی؟ یعنی من می‌آیم یک گفتگوی درازی را انجام می‌دهم؛ همین حالا یک نفر از لس‌آنجلس آمده یک گفتگویی با من کرده و علیرغم قراردادی که با من داشته و صریحاً در قرارداد آمده، بدون اجازه‌ی من کوچک‌ترین کاری نکند، رفته متن را عوض کرده.

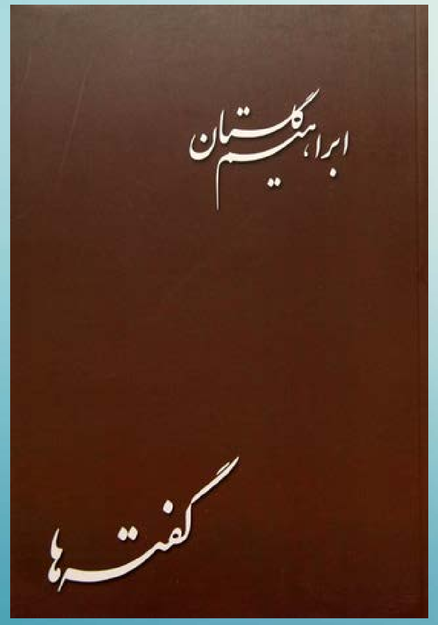
برای خودش در گفتگوی با من سخنرانی کرده. یعنی یک نفر بیاید با من مصاحبه کند، چهار صفحه حرف بزند، بعد من جوابش را ندهم و آخرش هم بگوید خب بگذریم. این آقا این کار را کرده. من برای آقای جعفریه دو تا کاغذ نوشتم که این کتاب را چاپ نکن. این کتاب چاخان است. قلابی است. حرف‌های من درست، ولی حرف‌های او درست نیست. او آن حرف‌ها را نزده. حالا من این آخر عمری کار و زندگی خودم را ول کنم وکیل بگیرم در تهران؟ من این کار را نمی‌کنم و می‌گویم این کتاب من نیست؛ ولی کتاب هاشمی‌نژاد کتاب من هست.

کتاب فیل در تاریکی را خوانده‌اید؟ نظرتان درباره‌ی این رمان چیست؟

بله، خوانده‌ام. برایم فرستاد و من خواندم، ولی من فکر نمی‌کنم این رمان در ژانر پلیسی یک اثر جبهه‌شکن باشد. در زبان فارسی نیست. ژانر پلیسی هیچ وقت در ادبیات فارسی مطرح نبوده. سال‌ها پیش در دوره‌ی رضاشاه و پیش از سقوط او، داستان‌های پلیسی با آثار آگاتا کریستی با ترجمه ذبیح الله منصوری در روزنامه‌ی کوشش منتشر می‌شد. من آن موقع در دوره‌ی متوسطه درس می‌خواندم، ولی بعداً که کتاب را به زبان انگلیسی خواندم، دیدم این آقای منصوری بد کرده و هرچه در ذهنش می‌آمده، می‌نوشته. این رسم و روال ادبیات پلیسی در ایران بود. اگر آقای هاشمی‌نژاد نتوانسته یک رمان درجه یک پلیسی بنویسد، این تقصیر او نیست و هیچ اشکالی ندارد.

پس این که گفته می‌شود این رمان مهم‌ترین رمان پلیسی ماست، قبول ندارید؟

مزخرف می‌گویند. باید یکی دیگر هم باشد که این از آن بهتر باشد. وقتی می‌گوییم مهم‌تر، یعنی



این باید از قبلی‌اش بهتر باشد. قبلی‌اش چه بوده؟ من خودم وقتی مدرسه می‌رفتم، دو تا رمان پلیسی نوشتم و همان موقع هم پاره کردم. از روی همین آگاتا کریستی که چاپ می‌شد و به سیاق نوشته‌های "من‌درآوردیِ" منصوری نوشته بودم.

یک جا گفته بودید نقدهای آقای هاشمی‌نژاد را بیشتر از رمان و داستان‌هایش دوست داشتید؛ چرا؟

من رمان و داستان‌هایش را قبول نداشتم که بگویم نقدهایش را بیشتر دوست داشتم. اگر هم چنین چیزی گفته‌ام، به این دلیل بوده که نقد هاشمی‌نژاد از همه نقدها بهتر بود. آن هم به واسطه‌ی مطالعاتی که در زبان فارسی و زبان‌های دیگر داشت. البته نقدی که ادموند ویلسون یا سارتر برای فاکنر بنویسد، نبود. غیر از او نقدهای خوب دیگری هم داشتیم. کسی بود به نام منصور شکی که رفته بود انگلستان، مهندس نفت شده بود. بعدها هم رفت چکسلواکی، وردست یان ریپکا زبان فارسی یاد می‌داد. او هم پسر فوق‌العاده خوبی بود و گاهی نقد می‌نوشت. نقد کم بود. اصلاً مطلب نبود که نقد شود. رشد فکری برای این حرف‌ها نبود. رشد فکری خرده‌خرده پیش می‌آید. همین‌طور که الان مجله‌هایی که از ایران برایم می‌آید، می‌خوانم و می‌بینم اگر هم اصل حرف‌زدنشان غلط باشد، فرم حرف‌زدنشان درست است. فرق کرده قضیه.

آن وقت این طوری نبود. آن وقت آقایی بود به نام "به آذین" که بسیار آدم خوبی بود؛ بسیار باشرف، ولی فهمش محبوس بود در حد مطالعات مارکسیستی. خیلی دقت کنید خانم! مطالعات مارکسیستی‌اش هم مطالعات مارکسیستی نبود؛ ژدانوفی مارکسیستی بود. مطالعات تعبیراتی که در دوره‌ی استالین برای ادبیات درست کرده بودند. حرف‌هایی که طبری یا رمضانی از مسکو می‌گفتند، الگوبرداری می‌کردند و چرت و پرت بود. همین حالا اگر شما خیلی می‌فهمی یا کم می‌فهمید (فرقی نمی‌کند)، مقاله‌هایی را که آقای طبری نوشته، گیر بیاورید که با سر و صدا و هوهوهو نوشته (ادا هم درآورده). من شخصاً می‌شناختمش و دو سال هم با هم کار می‌کردیم. می‌دانستم که چیزی نیست، حرف تازه‌ای نیست و این طوری نیست که می‌خواهد وانمود کند.

ولی جایی گفته بودید آقای هاشمی‌نژاد یکی از دو نفری بود که به ادبیات معاصر اشراف داشت.

بله، ولی در ادبیات معاصر خبری نبود. ادبیات معاصر چی بود؟ نویسنده‌هایی بودند که کسی نمی‌شناختشان. مثلاً احمد محمود؛ احمد محمود را کسی نمی‌شناخت. هاشمی‌نژاد هیچ با کسانی که می‌رفتند کافه فیروز و می‌نشستند برای خودشان چرت و پرت می‌گفتند، ارتباطی نداشت. البته در میان آن کسانی هم که آن چرت و پرت‌ها را می‌گفتند، آدم‌هایی بودند که رشد کردند و آمدند بیرون مثل ساعدی. ساعدی هم اول با همان‌ها بود و چرت و پرت می‌گفت؛ ولی آدمی بود که کتاب زیاد می‌خواند و فهمید که مزخرف می‌گوید و ول کرد. یا رفیق خیلی عزیز من سهراب سپهری، کسی محل سگ بهش نمی‌گذاشت. حالا همه بی خود و بی جهت جور دیگری با او ارتباط دارند. نه به آن وقت که بهش اعتنا نمی‌کردند، نه به حالا. این قدر وضع این بچه بد بود که وقتی ناخوش شد، به خرج زن من از تهران آمد لندن که درمان کند. کسی اعتنایی به او نمی‌کرد؛ نه به شعرش، نه به نقاشی هایش. حالا همه یکهو می‌گویند سهراب گفته آب را گل نکنید و فلان نکنید. می‌گویند این‌ها عرفانی است. خب بگویند.

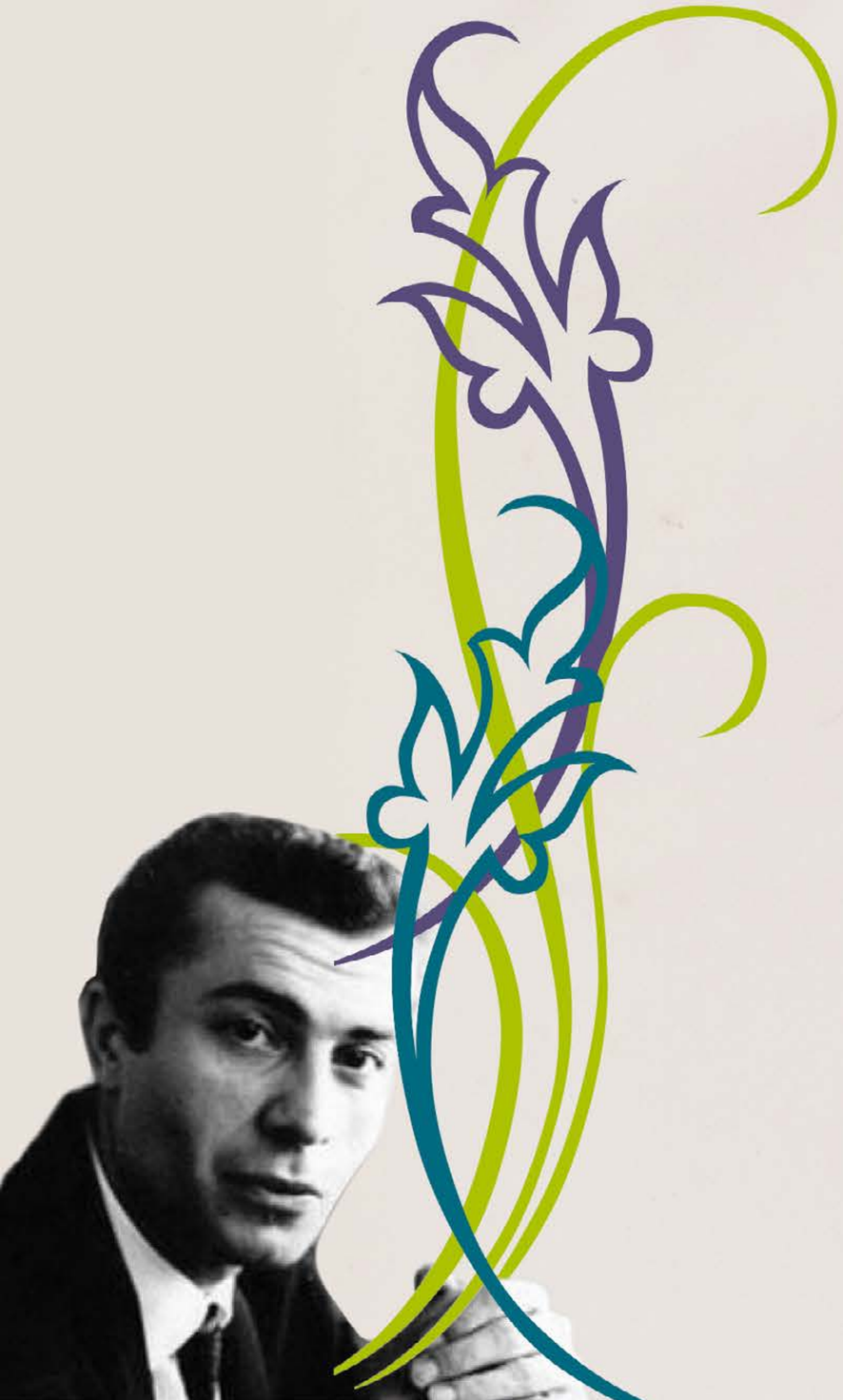
آیا این اشراف را به ادبیات کلاسیک هم داشتند؟ چون چند متن عرفانی کهن تصحیح کرده بودند.

حتماً این طور بود و ادبیات کلاسیک را هم مطالعه می‌کرد. اصلاً ذهنیتش عرفانی بود. آن هم شاید چون به کُنه ادبیات فارسی پی برده بود. ادبیات فارسی دو نوع است؛ هر دو هم مسحورکننده است. یک نوعش همان است که مولوی می‌گوید. فوق‌العاده است، فوق‌العاده است که مولوی سحر می‌کند شما را. اشخاصی هم ادبیات عرفانی گفته‌اند، ولی با معیارهای عقلی مطابقت ندارد. ولی حرف‌های مولوی در مثنوی با عقل مطابقت دارد و واقعاً فوق‌العاده است. نه به خاطر این که در محفل درویشان هوهو بکنند و از این کارهایی که در ترکیه می‌کنند، در حد فهم. مولوی کسی است که از هشتصد سال قبل از فروید کاری شبیه پسیکانالیز کرده. چیزی که هشتصد سال بعد فروید پی برده. خب این خیلی مهم است. آقای هاشمی‌نژاد اینها را می‌خواند و می‌فهمید. معلوم است که می‌خواند. باید بروید از آنها که نمی‌خواندند بپرسید چرا نمی‌خواندید و چرا تو که نخواندی، حرف می‌زنی.

ممنونم و ببخشید خسته‌تان کردم.

نه، من خسته نمی‌شوم. اگر می‌خواستم خسته شوم، از این نود و پنج سال عمرم خسته می‌شدم که خسته نشدم.

دانلود شماره‌ی ۴۴ کرگدن از فیدیپو



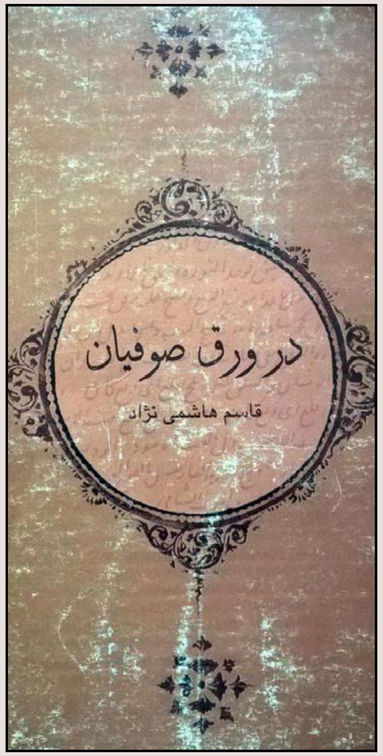
فهرست دقیق و کامل آثار قاسم هاشمی‌نژاد

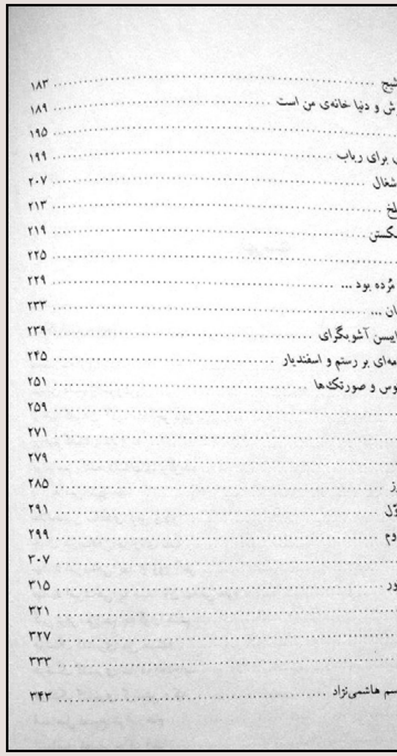
- **کتاب‌های چاپ‌شده تا شهریور ۱۳۹۶**

۱. **پریخوانی**، مجموعه‌ی شعر؛ چاپخانه‌ی رشدیه (با هزینه‌ی شاعر)؛ چاپ اول بهمن ۱۳۵۸
۲. **فیل در تاریکی**، رمان؛ نشر زمان، چاپ اول ۱۳۵۸
۳. **تکچهره در دو قاب**، مجموعه‌ی شعر؛ چاپ اول ۱۳۵۹
۴. **شهر شیشه‌ای**، مجموعه‌ی شعر برای نوجوانان و جوانان؛ نشر کتاب مریم وابسته به نشر مرکز، چاپ اول ۱۳۶۹
۵. **کارنامه‌ی اردشیر بابکان**، گزارش فارسی قاسم هاشمی‌نژاد؛ نشر مرکز، چاپ اول ۱۳۶۹
۶. **توی زیبایی راه می‌روم**؛ ۲۶ شعر از بر و بچه‌های چی‌مایو (مکزیک)، ترجمه‌ی قاسم هاشمی‌نژاد؛ نشر کتاب مریم وابسته به نشر مرکز، چاپ اول ۱۳۷۰
۷. **قصه‌ی اسد و جمعه**، داستان کودکان؛ نشر کتاب مریم وابسته به نشر مرکز، چاپ اول ۱۳۷۰
۸. **خیرالنساء**، یک سرگذشت؛ نشر کتاب ایران،چاپ اول بهار ۱۳۷۲
۹. **گواهی عاشق اگر بپذیرند**، مجموعه‌ی شعر؛ نشر کتاب ایران، چاپ اول پاییز ۱۳۷۳
۱۰. **عشقنامه‌ی ملیک مطران**، فیلمنامه؛ نشر مرکز، چاپ اول ۱۳۷۷
۱۱. **مولودی**، تئاتر منظوم؛ نوشته‌ی تی.اس.الیوت؛ ترجمه‌ی قاسم هاشمی‌نژاد؛ نشر مرکز، چاپ اول ۱۳۷۷
۱۲. **خواب گران**؛ نوشته‌ی ریموند چندلر؛ گزارش فارسی قاسم هاشمی‌نژاد؛ نشر کتاب ایران، چاپ اول ۱۳۸۲
۱۳. **من منم**؛ نوشته‌ی راتان نعل؛ ترجمه‌ی قاسم هاشمی‌نژاد؛ نشر مؤسسه‌ی کتاب نیازمندی‌های تهران، چاپ اول ۱۳۸۲
۱۴. **سرود رستگاری**، کهن‌ترین متن وحدت وجود، اثر منظوم داتا ترایا؛ گزارش فارسی قاسم هاشمی‌نژاد؛ نشر ثالث، چاپ اول ۱۳۸۳
۱۵. **در ورق صوفیان**، سه مقاله در حوزه‌ی عرفان؛ نشر ساحت، چاپ اول زمستان ۱۳۸۴
۱۶. **کتاب ایوب**، منظومه‌ی آلام ایوب؛ گزارش فارسی قاسم هاشمی‌نژاد؛ نشر هرمس، چاپ اول ۱۳۸۶
۱۷. **قصه‌های عرفانی**، تعریف، تبیین و طبقه‌بندی؛ نوشته‌ی قاسم هاشمی‌نژاد؛ نشر پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، چاپ اول ۱۳۸۸
۱۸. **حکایت‌های عرفانی**، ۲۰۱ حکایت عرفانی؛ نشر حقیقت، چاپ اول ۱۳۸۹
۱۹. **سیبی و دو آینه**، در مقامات و مناقب عارفان فره‌مند؛ نشر مرکز، چاپ اول ۱۳۹۱
۲۰. **بوته بر بوته** (آثار معاصران در بوته‌ی نقد)، مجموعه‌ی مقالات چاپ‌شده در مطبوعات؛ نشر هرمس، چاپ اول ۱۳۹۲
۲۱. **عشق گوش، عشق گوشوار**، مجموعه‌ی مقاله‌هایی درباره‌ی هنر عرفان، مرگ رویاروی، و فرهنگ تیپ‌شناسی شخصیت‌های ایرانی؛ نشر هرمس، چاپ اول تابستان ۱۳۹۴
۲۲. بازخرید **دیاران گمشده**، مجموعه‌ی (سه دفترِ) شعر (پریخوانی، تکچهره در دو قاب، گواهی عاشق اگر بپذیرند)؛ نشر بوتیمار، چاپ اول فروردین ۱۳۹۵
+. **راه ننوشته**، با قاسم هاشمی‌نژاد درباره‌ی کتاب‌هایش؛ تألیف علی‌اکبر شیروانی؛ نشر هرمس، چاپ اول ۱۳۹۴

- **نمایشنامه‌های رادیویی، مقاله‌ها، کتاب صوتی**

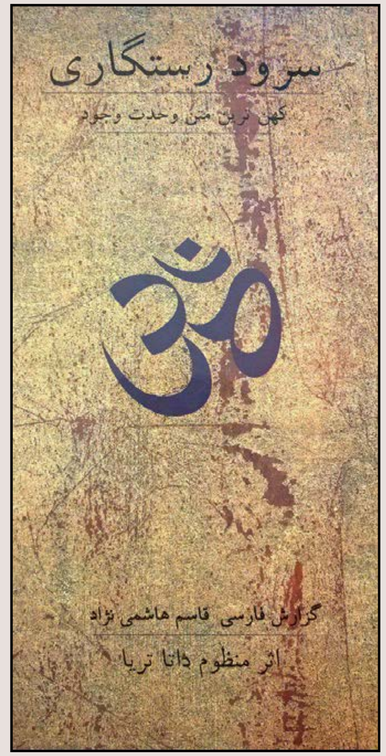
۱. **آبتنی با شیرین**، نمایشنامه‌ی رادیویی؛ مجله‌ی تماشا، شماره‌ی ۳۳۸، ۱۳۵۶
۲. **اپرتی به اسم خر خاکستری‌رنگ**، نمایشنامه‌ی رادیویی؛ مجله‌ی تماشا، سال هفتم، شماره‌ی ۳۵۴، اسفند ۱۳۵۶
۳. **جستجویی در بازیافتن منابع نمایش در ایران**، کارواژه‌های پایه در نمایش حرکات و سکنات؛ فصل‌نامه‌ی گلستان هنر، سال سوم، شماره‌ی ۸، تابستان ۱۳۸۶
۴. **چهار خاطره‌ی بادآورد**، گزارش، درباره‌ی تاریخ تئاتر معاصر ایران؛ این شماره با تأخیر، شماره‌ی ۴، نشر کتاب ایران، ۱۳۸۶
۵. **مرگ رویاروی**، کوششی مقدماتی در تبیین سیمای مرگ؛ این شماره با تأخیر، شماره‌ی ۵، نشر کتاب ایران، چاپ اول ۱۳۸۹
۶. **محمد حجازی و آغاز رمان فارسی**، از میان همه‌ی پیغمبران؛ فصل‌نامه‌ی سینما و ادبیات؛ شماره‌ی ۳۴، سال نهم، پاییز ۱۳۹۱
۷. **چشم‌انداز تاریخی روایت**، یک بازنگری؛ فصل‌نامه‌ی ادبیات و سینما، شماره‌ی ۳۵، سال نهم، زمستان ۱۳۹۱
۸. **فرهنگ پایه‌ی تیپ‌شناسیِ** شخصیت‌های ایرانی در صد و پنجاه سال پیش؛ فصل‌نامه‌ی ادبیات و سینما؛ شماره‌ی ۳۶، سال نهم، بهار ۱۳۹۲
۹. **کتاب صوتی طبقات صوفیه** از خواجه عبدالله، با خوانش قاسم هاشمی‌نژاد (دیجیتال)؛ مؤسسه‌ی رهافیلم-واوخوان، ۱۳۹۵ (دانلود از سایت واوخوان)

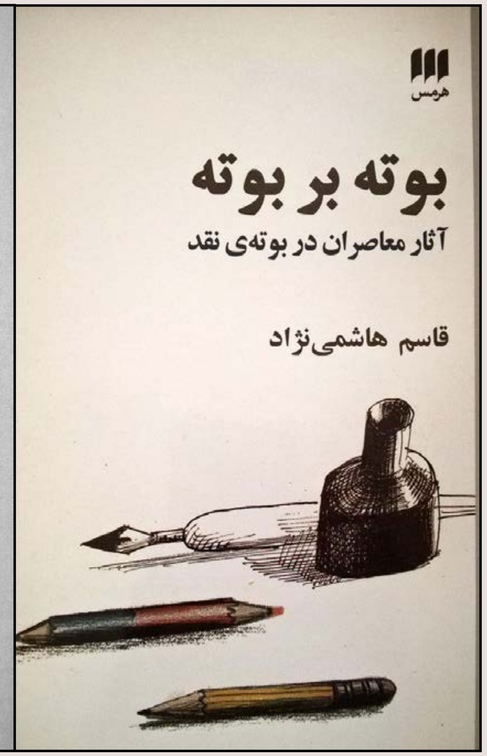




فهرست

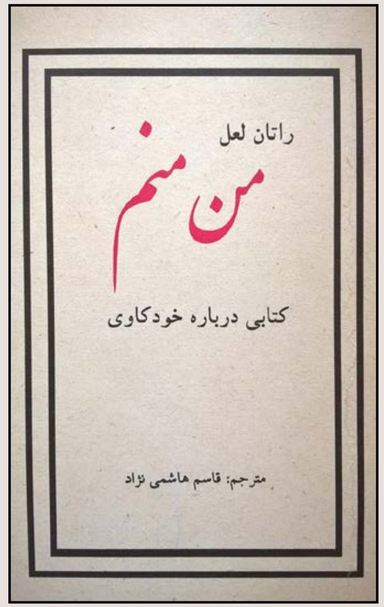
یادداشت‌های نیما یوشیج ۱۸۳
نامه‌های نیما به همسرش و دیا خانه‌ی من است ۱۸۹
نیما یوشیج: مرقد آقا ۱۹۵
محمّد حقوقی: مرثیه‌ای برای رباب ۱۹۹
علی نصیریان: لونه‌ی شغال ۲۰۷
بهرام بیضایی: دیوان بلخ ۲۱۳
بهمن فُرسی: صدای شکستن ۲۱۹
اکبر رادی: صیّادان ۲۲۵
پرویز صیّاد: مردی که مُرده بود ۲۲۹
عبّاس نعلبندیان: ناگهان ۲۳۳
امیرحسین آریان‌پور: ایستن آشوبگرای ۲۳۹
شاهرخ مسکوب: مقدّمه‌ای بر رستم و اسفندیار ۲۴۵
اردشیر محصّص: کاکتوس و صورتک‌ها ۲۵۱
با اردشیر محصّص ۲۵۹
با حسینقلی مستعان ۲۷۱
با مجتبی مینوی ۲۷۹
با پیتر بروک و تد هیوز ۲۸۵
پیتر بروک: ارگاست اوّل ۲۹۱
پیتر بروک: ارگاست دوم ۲۹۹
با رابرت ویلسون ۳۰۷
رابرت ویلسون: اوورتور ۳۱۵
جشن هنر شیراز ۳۲۱
یادگارنمای مطبوعات ۳۲۷
اندر آداب چای‌نوشی ۳۳۳
پیوست: گفت‌وگو با قاسم هاشمی‌نژاد ۳۴۳





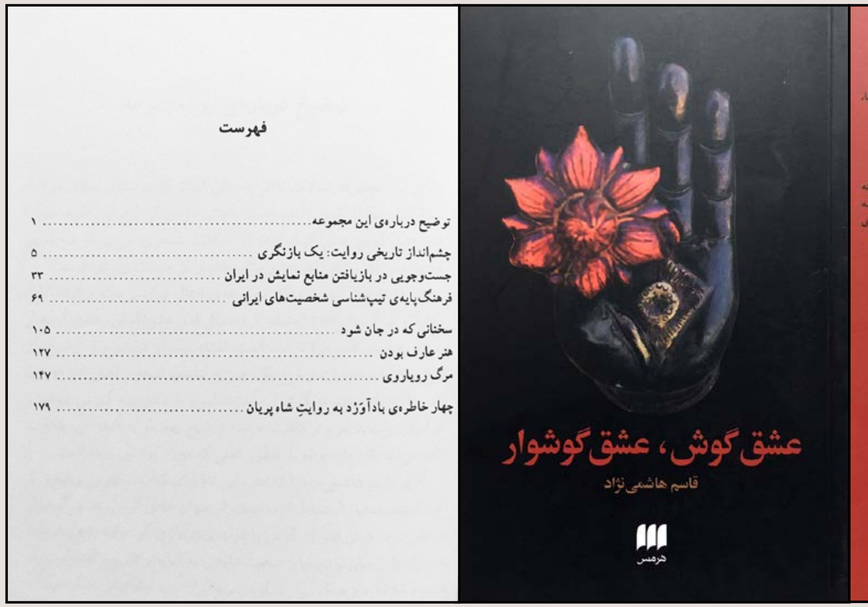
فهرست

درامد ۱
پیشگفتار نویسنده ۷
محمّد حجازی: زیبا ۲۹
سیمین دانشور: سووشون ۴۹
ابراهیم گلستان: آذر، ماه آخر پاییز ۵۵
ابراهیم گلستان: مدّ و یه ۶۱
ابوالقاسم پاینده: داستانهای برگزیده ۶۹
م. ا. به‌آذین: شهر خدا ۷۵
غلامحسین ساعدی: توس و لرز ۷۹
جمال میرصادقی: درازنای شب ۸۹
مهشید امیرشاهی: بعد از روز آخر ۹۵
مهشید امیرشاهی: به صیغهٔ اوّل شخص مفرد ۱۰۱
گلی ترقی: من هم چه گوارا هستم ۱۰۷
هوشنگ گلشیری: مثل همیشه ۱۱۵
هوشنگ گلشیری: شازده احتجاب ۱۲۳
هوشنگ گلشیری: کریستین و کید ۱۳۵
اسماعیل فصیح: شراب خام ۱۴۳
اسماعیل فصیح: خاک آشنا ۱۵۳
ناصر تقوایی: تابستان همانسال ۱۵۹
زکریا هاشمی: طوطی ۱۶۵
رضا براهنی: قصّه‌نویسی ۱۷۱
جُنگ اصفهان، ویژه‌ی داستان ۱۷۷



فهرست

توضیح درباره‌ی این مجموعه ۱
چشم‌انداز تاریخی روایت: یک بازنگری ۵
جست‌وجویی در بازیافتن منابع نمایش در ایران ۳۳
فرهنگ‌پایه‌ی تیپ‌شناسی شخصیت‌های ایرانی ۶۹
سخنانی که در جان شود ۱۰۵
هنر عارف بودن ۱۲۷
مرگ رویاروی ۱۴۷
چهار خاطره‌ی بادآوَرد به روایتِ شاه‌پریان ۱۷۹



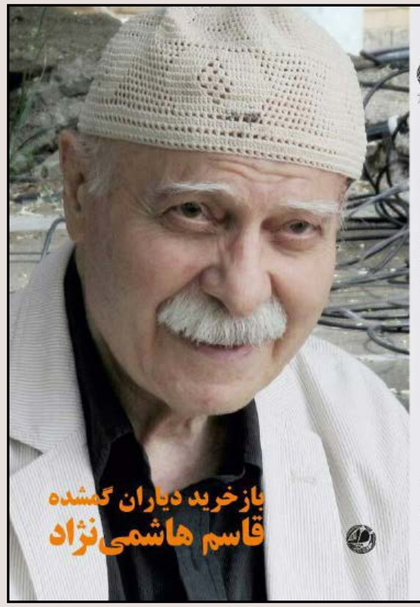
زبان و ادبیات ۶۰

عنوان این مجموعه‌مقالات ناظر به مثلی‌ست که در مثنوی معنوی مولانا، جلال‌الدّین محمّد بلخی، آمده است:

پیش مؤمن کی بُوَد این غصه خوار
قدرِ عشقِ گوش عشقِ گوشوار

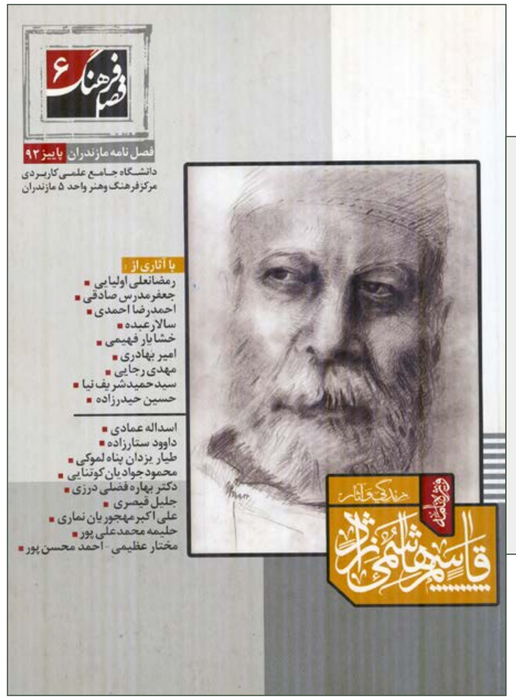
نگارنده بارها در میان نوشته‌ها و صحبت‌هایش، به کنایه و صریح، گفته است که عشق و علاقه به فرهنگ ایران ــ گوش ــ با اسراز آن به مظاهرش ــ گوشوار ــ فراهم می‌آید. آن تنوع موضوعی که در کارهای نویسندهٔ این مقالات دیده می‌شود از همین تعلّق خاطر مایه می‌گیرد.

ISBN 978-964-363-922-8
۱۲۰۰۰ تومان



زیرا تو همان لحظه‌ی قبولی که جهان را گرد می‌کند
آنجا که تو دست گذاشتی پا روشنایی
گذر کرد از دهانت.

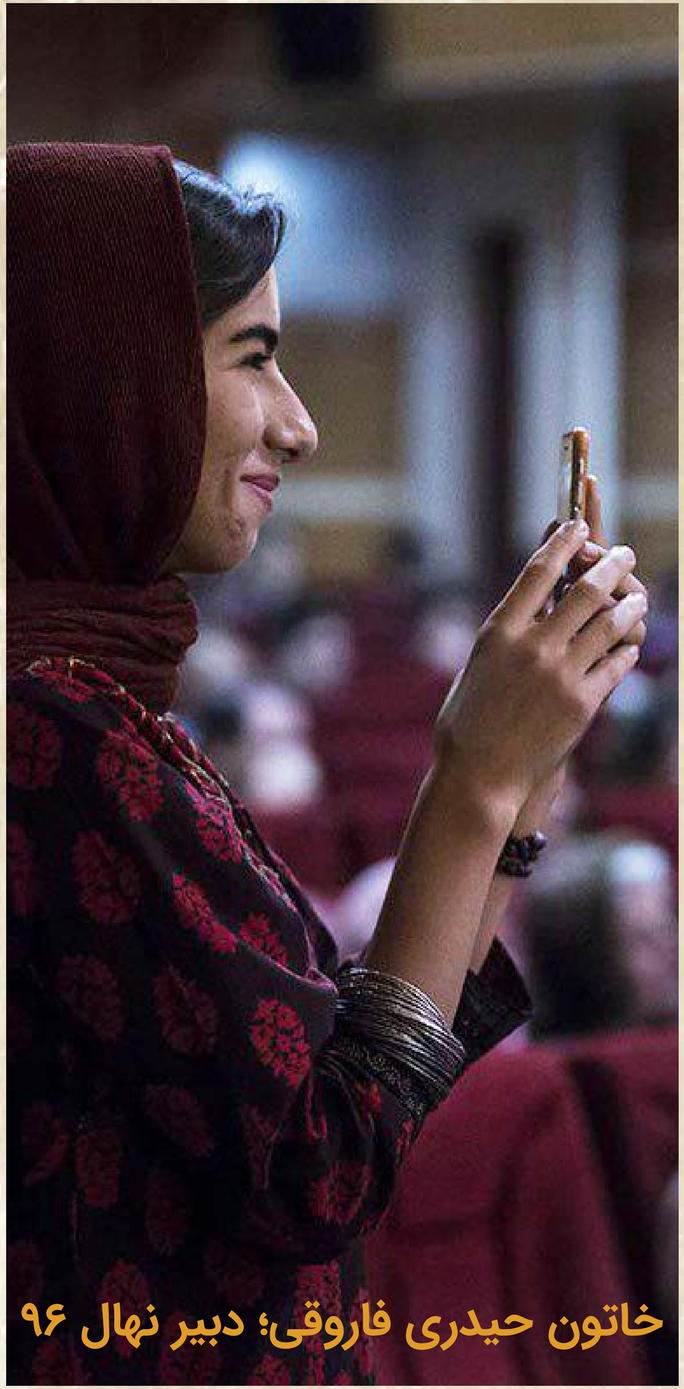
۹۷۸-۹۶۴-۳۶۳-۹۲۲-۸
۱۹۸۰۰ تومان



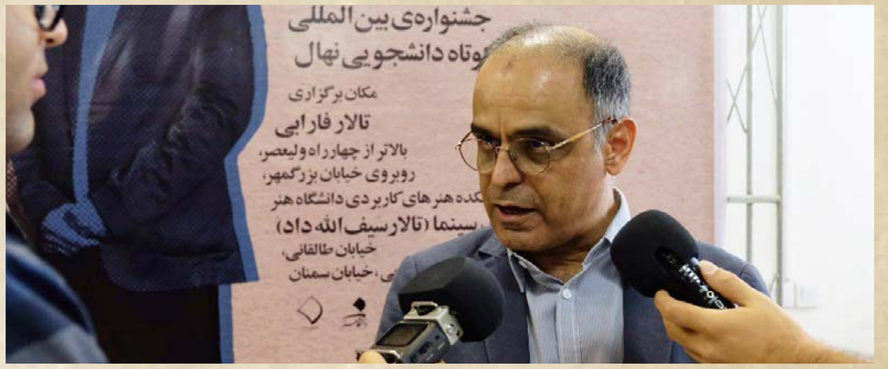
بیشتر درباره‌ی قاسم هاشمی‌نژاد

- گفتگوی یونس تراکمه با قاسم هاشمی‌نژاد درباره‌ی "بوته بر بوته" | روزنامه‌ی شرق، اردیبهشت ۹۳
- روایت سیروس علی‌نژاد از قاسم هاشمی‌نژاد و "بوته بر بوته" | روزنامه‌ی شرق، اردیبهشت ۹۳
- پرویز جاهد: قاسم هاشمی‌نژاد، از ژورنالیسم و قصه‌نویسیِ نوآر تا تصحیح متون عارفانه | پورونیوز، فروردین ۹۵
- روایت احمدرضا احمدی از قاسم هاشمی‌نژاد: هاشمی‌نژاد سیاه‌لشکر نبود | فروردین ۹۵
- یونس تراکمه: هاشمی‌نژاد مهم‌ترین نقدهای داستان‌نویسی معاصر را نوشته | ایبنا، فروردین ۹۵
- ابراهیم گلستان، جعفر مدرس‌صادقی، حسن عالیزاده، و دیگران | صفحه‌ی ویژه‌ی روزنامه‌ی شرق، فروردین ۹۵

14th
International
Student
Short Film
Festival
جشنواره‌ی
بین‌المللی
فیلم‌کوتاه
دانشجویی
گزارش
REPORT
تیرماه ۱۳۹۶
مسابقه‌ی عکس و پوستر فیلم
مسابقه‌ی فیلم در بخش‌های داستانی،
تجربی، مستند، انیمیشن و سال اولی
@nahalfestival
nahalfestival



خاتون حیدری فاروقی؛ دبیر نهال ۹۶



۱۴۰
چهاردهمین جشنواره‌ی دانشجویی نهال | تیر ماه ۱۳۹۶

۱۴۰
هیئت‌های انتخاب و داوری

هیئت انتخاب فیلم‌ها

مسعود سفلایی

مجید شیخ‌انصاری

محمد نجاریان

داوران بخش فیلم

دکتر شهاب‌الدین عادل

آزیتا حاجیان

فردین خلعتبری

مونا زندی

ابراهیم ایرج‌زاد

سپیده عبدالوهاب

تورج اصلانی

داوران بخش عکس

سیامک زمردی مطلق

محمد بدرلو

مریم تخت کشیان

داوران بخش پوستر

مازیار تهرانی

فرشید پارسی‌کیا

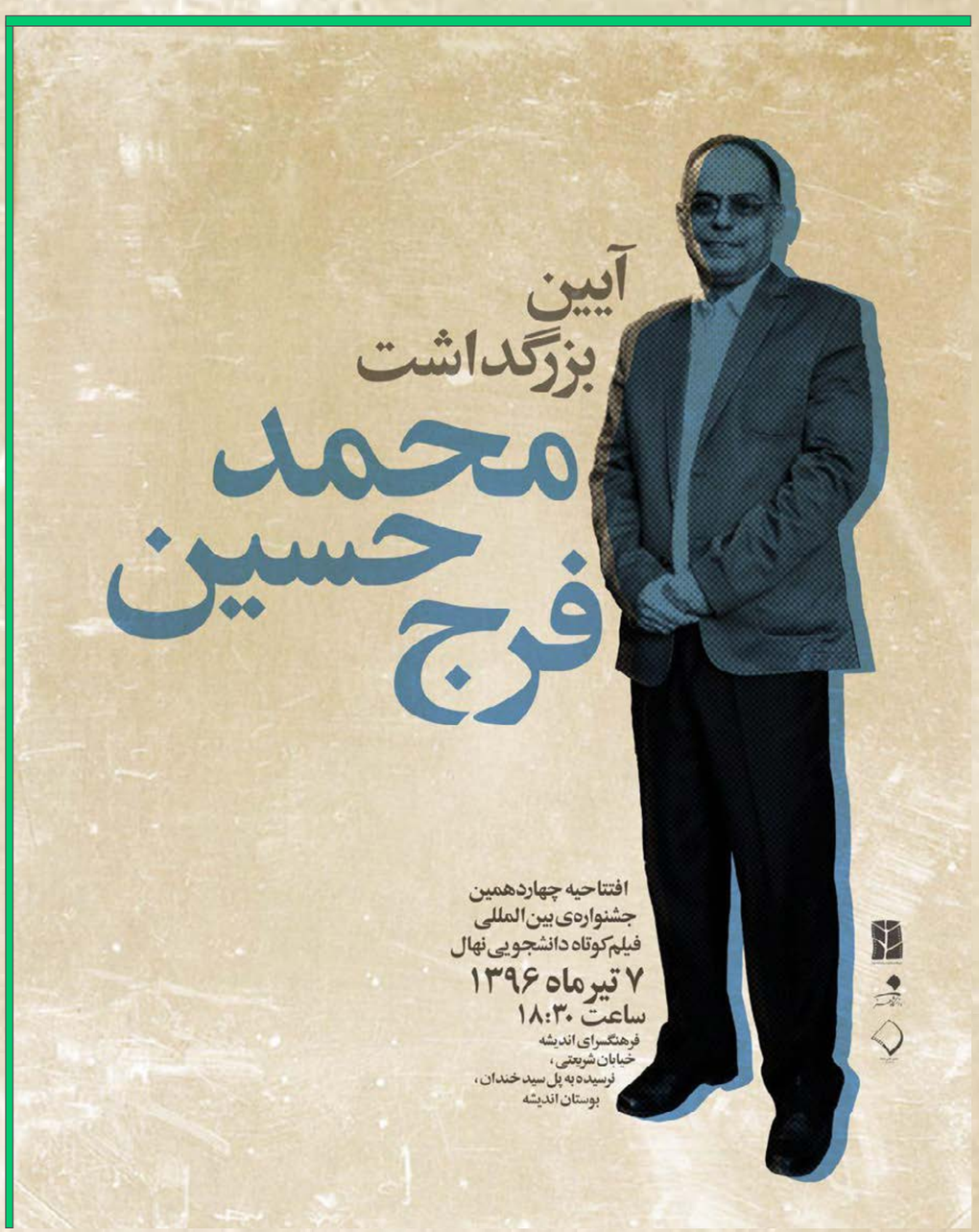
بزرگداشت محمد حسین فرج

مقدمه‌ای بر مراسم بزرگداشت چهاردهمین جشنواره‌ی نهال

جشنواره‌ی نهال در کنار اکران فیلم‌های دانشجویی و تقدیر از فیلم‌های برگزیده، در سال‌های اخیر برای یکی از سینِماگران حرفه‌ای و پیشکسوت ایران مراسم بزرگداشت برگزار کرده، که این آیین در چهاردهمین نهال با رویکردی خاص و متفاوت برپا می‌شود. امسال تیم برگزاری نهال بنا دارد وجود شخصیتی را مغتنم بداند که فیض حضورش نه فقط سینمای کشور، که دانشگاه‌های کشور را نیز در بر گرفته باشد؛ شخصیتی که هم در رشته‌ی تخصصی خود ممتاز و حاذق بوده و هم در دانشگاه و کلاسِ درس استاد و راه-نما. با همین نگاه جشنواره‌ی نهالِ مفتخر است مراسم امسال را با نام شخصی مزین کند که نامش برای هر فیلم و هر دانشگاهی چون امتیازی ویژه می‌درخشد. جناب آقای "محمد حسین فرج" با دانش و تجربه‌ای کم‌نظیر در بخش لابراتوار و چاپ و جلوه‌های ویژه، دارای مدرک درجه‌ی یک هنری در زمینه‌ی فعالیت‌های فنی و لابراتوار فیلم، با کارنامه‌ای از مسئولیت‌های مختلف در نهادهای اصلی سینِمای ایران، عضو هیئت مؤسس دانشگاه سپهر اصفهان، با بیش از بیست و پنج سال سابقه‌ی تدریسِ بی‌وقفه و مؤثر در دانشگاه هنر و دانشگاه سوره و دیگر دانشگاه‌ها و مراکز آموزشی، شخصیتی نمونه است که باید هنرش را آموخت و منش او را درس داد. جالب توجه است که در بین فیلم‌های جشنواره‌ی نهال در سال‌های متفاوت شاید نامی که بیشترین بار در تیتراژ فیلم‌ها از او تشکر شده، محمد حسین فرج است و این خود نشان دیگریست از عنایت این معلم ارجمند به دانشجویانش و نیز احساس نیاز به سپاسگزاری دانشجویان از ایشان. حال که مجالی برای قدردانی ناچیز دانشجو و دانشگاه از این نام معتبر و این استاد محبوب فراهم شده، به خاطر می‌آوریم اشتیاق ایشان به تعلیم را، که چه بی‌منت و بزرگوارانه دانش زبانزد خود را هنگام تألیف پایان‌نامه‌ها و در زمان‌های قبل و بعد از کلاس‌ها در اختیار شاگردان می‌گذارد، و همچنین آن روی خوش و اخلاق والایی را که هر کس را دلپذیر می‌افتد؛ چرا که او معلم است؛ معلمی که از فضل و ادب او نصیب بسیاری شده و خواهد شد. باشد که بیش از اینها از ایشان بیاموزیم. اکنون وقت آن است تا حضور ایشان را جشن بگیریم.

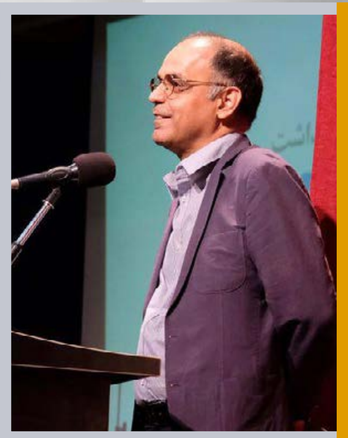
وجودشان قرین صحت، و لطف و برکتشان مستدام باد.

تیم برگزاری نهال و دانشجویان



۱۴۰
افتتاحیه | بزرگداشت محمد حسین فرج |

بخشی از صحبت‌های محمدحسین فرج

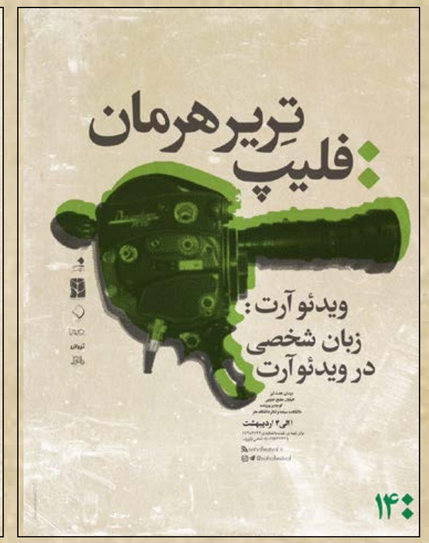


بخشی از صحبت‌های علی لقمانی درباره‌ی محمدحسین فرج

بخشی از مراسم بزرگداشت و صحبت‌های هوتن حق‌شناس، مهدی ایل‌بیگی، مرتضی عباس‌میرزایی درباره‌ی محمدحسین فرج

۱۴
کارگاه‌های آموزشی

- کارگاه عملی تدوین (بهرام دهقانی)
- کارگاه شناخت نور برای همه (سینا کرمانی‌زاده)
- کارگاه ویدئوآرت؛ زبان شخصی در ویدئوآرت (فیلیپ تریه‌هرمان)



۱۴۰
نامزدها و برندگان نهال ۹۶

بهترین فیلم داستانی (زیر ۱۵ دقیقه)
آپوفیس / خشایار رحیمی
آسمان آبی زمین پاک / مهیار ماندگار
روی بام / امیرحسین کتب زاده

بهترین فیلم داستانی (بالای ۱۵ دقیقه)
جایی برای آرامش / جمیل عامل
وقت نهار / علیرضا قاسمی
وقتی که ما می‌خوابیم / میلاد دل‌آسا و شایان افشردی

بهترین فیلم مستند
احمد آقا / سید حامد نوبری
راه غریب / علیرضا کاظمیان
علی کلاغ مسافر کرکوک / علی پور اسد
گنج / آرمان قلی پور مفرد

بهترین فیلم تجربی
امتداد / مهناز شبانی پور
برای النی / محسن احراری
توتو / نوشین بهرام پور
جاده‌ی کاغذی / سحر طرزی
جنون / رها امیرفضلی

بهترین فیلم سال اولی
آغاز از پایان / مهدی حسینخانی
آلودگی / همراز رحیمی
تردمیل / بنفشه جاهد
نهان / خورشید نجم

بهترین کارگردانی
روی بام / امیرحسین کتب زاده
وال‌ها / بهنام عابدی
وقت نهار / علیرضا قاسمی
هنوز نه / آرین وزیر دفتری

بهترین فیلمنامه
آپوفیس / خشایار رحیمی
وال‌ها / بهنام عابدی و حامد حسینی سنگری
وقت نهار / علیرضا قاسمی
هنوز نه / شادی کرم رودی و آرین وزیر دفتری

بهترین تدوین
وال‌ها / بهنام عابدی
وقت نهار / بهرام عمرانی
وقتی که ما می‌خوابیم / میلاد دل آسا

بهترین انیمیشن
آدم خانگی / مرضیه ابرار پایدار
اکتسابات انتسابی / سمانه شجاعی
ایکی / پرستو کاردگر
در تیر رس / مرضیه خیر خواه

بهترین بازیگر مرد
آپوفیس / پژمان یاوری
عقاید یک قورباغه خوار / علی حافظ پور
میان بر / علیرضا ثانی فر
وال‌ها / مجید نوروزی

بهترین بازیگر زن
جایی برای آرامش / ژیلا شاهی
وقت نهار / خورشید چراغی پور

بهترین صدا
خرده جنایات / کیوان نصیریان، فرزان و اشکان معاونیان
وال‌ها / محمود کاشانی و جواد غلامرضایی
وقت نهار / مهدی یگانه و آرش قاسمی
هنوز نه / کامران کیان ارثی و زهره علی اکبری

بهترین تصویربرداری
آسمان آبی زمین پاک / سروش علیزاده
امتداد / سورنا افخم الشعراء
جایی برای آرامش / احسان غفوریان
وال‌ها / حامد حسینی سنگری
وقت نهار / محمد حدادی

بهترین موسیقی متن
آسمان آبی زمین پاک / سالار محمداصغری
جایی برای آرامش / سلمان ابوذر

بهترین طراحی صحنه و لباس
جایی برای آرامش / امین فاضلی و محبوبه سلطانی
خرده جنایات / ثمین موسوی
وال‌ها / علی قدیریان و ندا تمیمی
وقتی که ما می‌خوابیم / پوریا اخوان و مرضیه جعفر پور

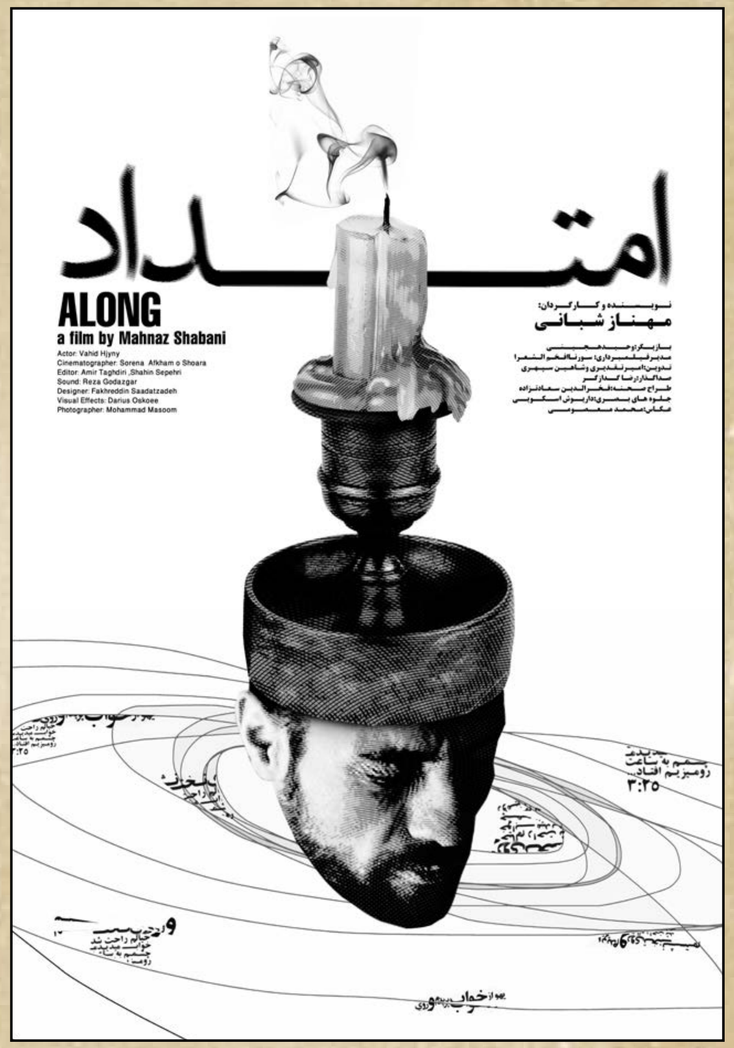
بهترین پوستر
ایمان خوش نیت آرام / زیر پل های پاریس
علی عزیزی / امتداد
حمیدرضا احمد سلطانی / حضور

بهترین عکس
عرفان نصیری فرد
نسیم همتی
محمد معصومی / سپرده به زمین
وحید میرجانی / سریدن لبه تیغ
شاهین دانشفر / وقت ناهار

بهترین فیلم از نگاه تماشاگران
بارسلونا / محمد روحبخش و کتایون پرمر

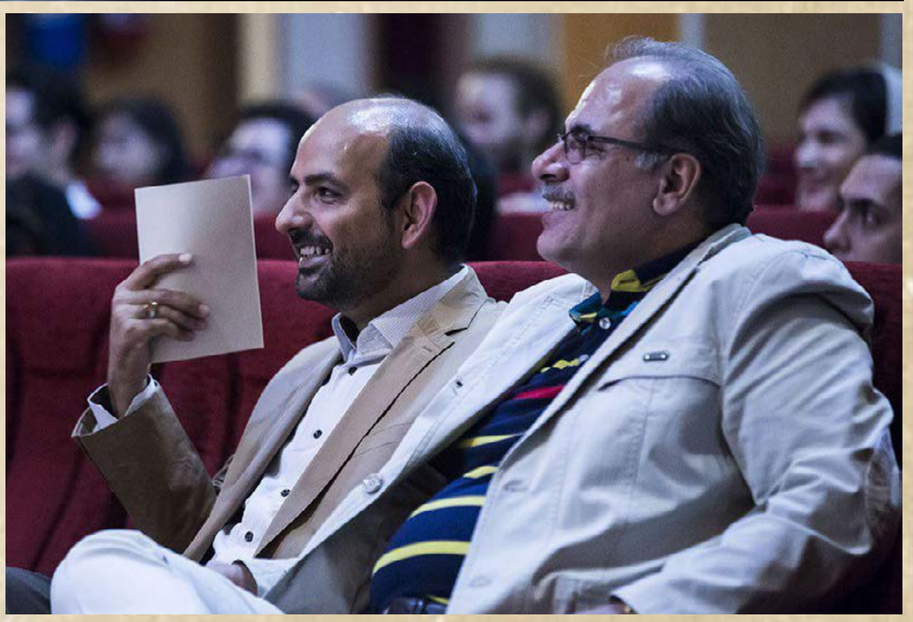
جایزه‌ی آکادمی
وقت نهار / علیرضا قاسمی

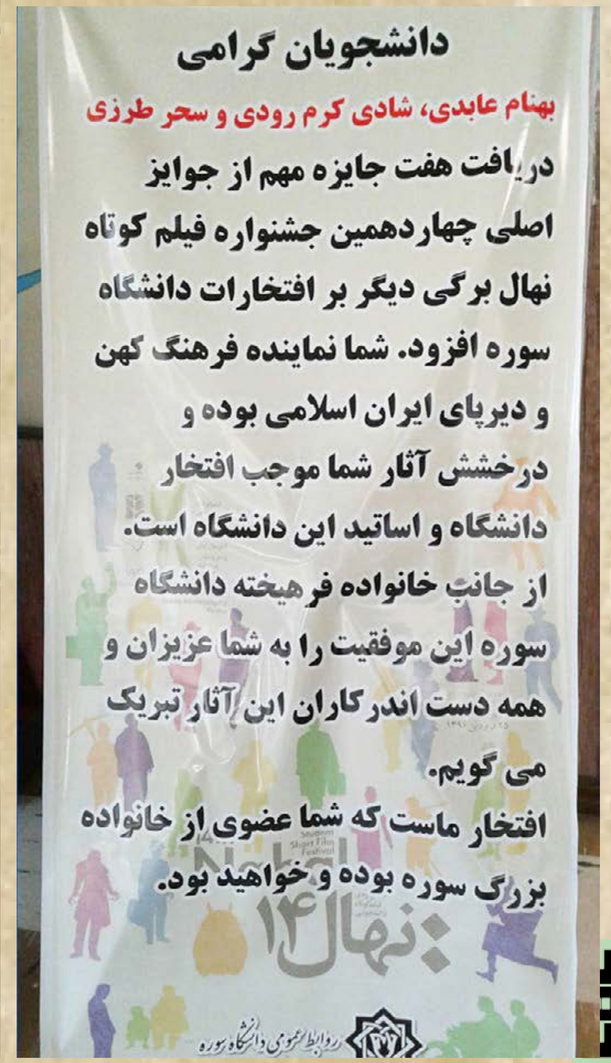
۱۴۰
برنده‌ی جایزه‌ی بهترین پوستر | علی عزیزی



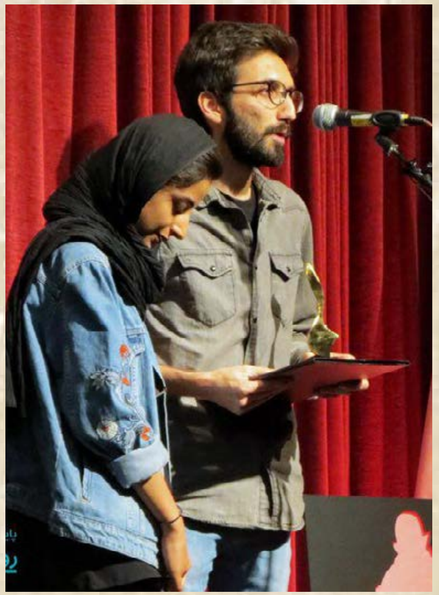
۱۴۰
برنده‌ی جایزه‌ی بهترین عکس | شاهین دانشفر

۱۴۰
اختتامیه



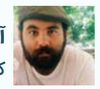

دانشجویان گرامی
بهنام عابدی، شادی کرم رودی و سحر طرزی
دریافت هفت جایزه مهم از جوایز
اصلی چهاردهمین جشنواره فیلم کوتاه
نهال برگی دیگر بر افتخارات دانشگاه
سوره افزود. شما نماینده فرهنگ کهن
و دیرپای ایران اسلامی بوده و
درخشش آثار شما موجب افتخار
دانشگاه و اساتید این دانشگاه است.
از جانب خانواده فرهیخته دانشگاه
سوره این موفقیت را به شما عزیزان و
همه دست اندرکاران این آثار تبریک
می گوییم.
افتخار ماست که شما عضوی از خانواده
بزرگ سوره بوده و خواهید بود.
نهال ۱۴
روابط عمومی دانشگاه سوره

۱۴۰
اختتامیه



صدای زنگ انحطاط

درباره‌ی فیلم "هنوز نه" ساخته‌ی آرین وزیردفتری



آیدین آری آ.
کارشناس ارشد انسان‌شناسی

فیلمِ کوتاهِ هنوز نه فیلمی منحط است. انحطاط (Decline) نشان‌دهنده‌ی گونه‌ای تنزل است؛ تنزلی در نسبتِ با آگاهیِ تاریخی. یک‌سوی نوشته‌ی حاضر به این می‌پردازد که چرا با این صراحت ادعا می‌کند فیلم هنوز نه فیلمی منحط است، و سوی دیگرِ نوشته با شگفتی به توجه و تقدیرِ فراوانی که از این فیلم شده، نظر می‌کند. اصطلاحِ انحطاط در این متن به هیچ‌وجه ناسزا نیست.

این متن با عنایت به مجموعه‌واژگانِ (Vocabulary) شناسنامه‌داری نوشته شده، و از این رو بهتر است مخاطب در صورت عدم آشنایی با این مجموعه‌واژگانْ آنها را مبهم، دلبخواهی و سرسری در نظر نگیرد. توضیحِ مضاعف درباره‌ی این مجموعه‌واژگان یا هر مجموعه‌واژگانِ دیگری که بتواند اکنون را برای ما توضیح دهد، مجالی دیگر می‌طلبد و بنابر نظرِ مسئول محترم پدیدار شاید بتوان طرحی برای انتشارِ مقالات دنباله‌داری با محوریت همین توضیحِ مضاعف ارائه کرد.

منحطبودنِ یک اثرِ به اصطلاح هنری را بر چه اساس می‌توان ادعا کرد؟ آیا اساساً هنر واجدِ حقیقتی است یا اینکه بناست باشد؟ آیا اثر هنری را در همین حد باید قبول کنیم که بسازیم، تماشا کنیم و از حضورهای جشنواره‌ای سرخوش شویم؟

پاسخ ما صریح است. هنر بناست واجد حقیقت باشد. «حقیقت کل است، اما کلِ ذاتی است که خود را تنها از خلالِ بسط‌یافتن‌اش به سرانجام می‌رساند»[1] (Hegel, 2010 : 16). این کل چیست؟ کلی است که واقعیت را برای یک لحظه به گونه‌ای منسجم فرا پیش می‌نهد. واقعیتی که در وضعیتِ اکنونیِ زندگیِ ما دست‌کم بر اساس هجومِ گونه‌ای سرمایه‌داریِ خشن به شکلِ دردناکی درآمده و پاره‌پاره شده. آن سرمایه داریِ خشن که شهرها را به فضای دائمِ حضورِ همزمانِ ماشین‌های ملیاردی در کنارِ تهی‌دستان تبدیل کرده. هنوز نه اما به عنوان یک اثر هنری چه کلی می‌سازد و این کل چگونه بسط می‌یابد؟

داستان از آنجا آغاز می‌شود که زن و شوهری میانسال تولد دخترشان را در برابر لپتاپ جشن می‌گیرند. ما دختر را نمی‌بینیم و صدایش را می‌شنویم. قابِ تصویر در اینجا واجدِ وحدت است. دختر از بودن در صفِ استارباکس می‌گوید و صحبت از تولدِ کودکی‌اش و دوچرخه‌ای که برایش هدیه خریده بودند، می‌شود. او می‌گوید که این بهترین تولدِ زندگی‌اش بوده و همین امرِ جزئی است که در انتهای بسطِ فیلم بناست دوباره فراخوانده شود و البته به گونه‌ای اسف‌بار.

میان‌پرده‌ی اصلیِ ماجرا دعوای زن و شوهری است که در آن مشکلِ مشهودِ خاصی بینشان وجود ندارد. زن به شوهرش می‌گوید که می‌خواهد جدا باشند چون شوهر هنوز نتوانسته آن دستگیره‌ی در را درست کند! فیلم اما با زیرکی به ما نشان می‌دهد که زن و شوهر بدونِ فرزندشان دو پاره می‌شوند؛ خب، معلوم است که چرا: از آنجا که هر کسی در یک قاب به تنهایی تصویر می‌شود. از این گذشته، اسم دخترشان "هستی" است. تا این جای کار به ساده‌ترین شکلِ ممکن شاهدِ تبدیلِ یک وحدت به دوگانگی بوده‌ایم. بیایید حتی از کلیشه‌هایی که در این میان در صورتمان کوبیده می‌شوند (مثل تصویرکردنِ مرد، سیگار، تنهایی!) بگذریم و ببینیم که فیلم قرار است در نهایت چگونه بسط یابد و حقیقتِ خود را به سرانجام رساند. شوهر با مهربانی کیک را به دختر همسایه می‌دهد. عکسی مربوط به گذشته به صورتِ شیء بینِ زن و شوهر از خلالِ قاب‌های مجزا رد و بدل می‌شود. احتیاج نیست خیلی منتظر باشیم: این گذشته‌ی "شیء شده" (Reified) بلافاصله در اسف‌بارترین شکل بازخوانی خواهد شد. طلیعه‌ی بازگشتِ وحدت را صدای زنگ دوچرخه‌ای می‌نوازد. زن و مرد به سمت پنجره می‌روند. دختر همسایه دوچرخه سواری می‌کند. آنها به فکر فرو می‌روند. وجود دختر کوچکشان و دوران خوش گذشته به مددِ قاب‌ها یک‌پارچه می‌شوند. معصومیت کودک در حرکتِ دورانی‌اش وحدتِ دوپاره‌شده را دوباره یکتا می‌سازد و احتمالاً مخاطب را نیز همسو با زن و شوهر به تأمل درباره‌ی جدایی وا می‌دارد: هنوز نه.

اما این کل چرا تا این حد منحط است؟ برای تشریحِ این موضوع دو دلیل به اختصار ذکر شده.

۱.دلیل نخست را با عنایت به همان امرِ جزئی می‌توان توضیح داد؛ آن امرِ جزئی که در ابتدا با یادی از تولدِ کودکیِ فرزندشان به میان می‌آید و در انتها به مددِ نگاه به دوچرخه‌سواریِ دختر همسایه فیلم را به سرانجام می‌رساند. شاهد گرایش به حلِ پرسمان[1](مسئله‌مندی) یک تاریخ (در اینجا روایتِ زوالِ یک زندگیِ خانوادگی) در وحدتی نوستالژیک هستیم. این نوستالژی است که برای تصوراتِ واجدِ وحدت، معصوم و آشنا شدیدا دلتنگ است. امری که به تمامی نمایشگرِ "رؤیاهای طبقه‌ی متوسطِ پایینِ رو به زوال" است.[2]

تمرکز روی لحظاتِ ظهورِ این گرایش در تاریخ معاصرِ خودمان برای ما روشنی بخش خواهد بود.

1 problematic

در دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ و برای آنانی که هرگز شهر را از آنِ خود نمی‌دانستند و در آن جای نمی‌گرفتند، زندگیِ پیش از شهر، زندگیِ آشنای روستایی، واجدِ وحدت و معصومیت بود. نسلِ جدیدِ طبقه‌ی متوسطِ ایران مانندِ نسلِ دهه‌های ۴۰ و ۵۰ که خاستگاهی روستایی داشت، دیگر در پیوندی مستقیم با نوستالژیِ روستاییِ زندگی نمی‌کند، اما "آنها" هم در وضعیتِ اکنونی شدیداً مترصدِ پرورندانِ مواجهاتِ نوستالژیک‌اند؛ این بار هرچند به اشکال و به دلایلی متفاوت. منظورمان از "آنها" درست افرادِ همان طبقه‌ایست که فیلم یک‌سر به سراغِ آنها رفته و فضای فیلم به خوبی نشان‌دهنده‌ی آن است. همان طبقه‌ی متوسط سطح بالا که در جریانات سال‌های اخیر به هیجان آمده و فعال شده بودند، و مواجهه‌ی کنونی‌شان با سیاست نیز ما بین یک درکِ ناپخته از انتخابِ بینِ نامطلوب و نامطلوب‌تر و یک تصورِ نوستالژیک از باقیمانده‌های آن جریانات تقسیم شده. تمرکز بر آن جریانات در نسبت با وضعیتِ اکنونیِ "آنها" به ما کمک می‌کند تا دلایلِ متفاوتِ گرایشِ به حلِ اسف‌بارِ پرسمانِ یک تاریخ -تلاقیِ زوالِ یک خانواده با انحطاطِ یک طبقه- را، آن هم به کمکِ نوستالژی، بهتر و عمیق‌تر درک کنیم.

برای اقشارِ بسیاری از طبقه‌ی متوسطِ شهری که عمده‌ی نیروی محرکِ آن جریانات بودند، همنشینیِ تصوری شیءواره (Reified) و نوستالژیک نسبت به گذشته -گذشته‌ای که تبدیل به مسئله شده- حکم می‌کند که آنها که در آن جریانات سرخورده شدند، کودکان (اشیائی) معصوم باشند؛ آشنایانی قربانی که این طبقه متوهمانه تصویرشان را برمی‌سازد تا مادامی که بر آنان (خود) دل می‌سوزاند، حقِ داشتن‌شان را (به سببِ کودکی و نابالغی) انکار کند؛ برمی‌سازد تا از مواجهه‌اش با وضعیتِ خود و آن‌چه پیش آمده، امتناع کند. در هنوز نه درست شاهدِ همین منطقیم. فیلم نگاهِ به دختربچه‌ای را که هست، با یادآوریِ خاطره‌ی وحدت‌آفرینِ "کودکی که رفته"، -آن‌کس که سرخورده شده یا رفته- نگاهِ متأملانه، نگاه به بیرون، نگاه به آینده جا می‌زند؛ با انفعالی مهیب به دورِ زدنِ تاریخ و بازگشتِ امری آشنا و معصوم دل می‌بندد؛ بی‌اینکه در خود نظر کند، به زوالِ خود پشت می‌کند، و به طور خلاصه، امتناعِ این طبقه را از مواجهه با وضعیتِ خود به طرزی اسف‌بار بازتولید می‌کند. وضعیتی که دربردارنده‌ی گرایشِ شدیدِ این

طبقه به نفیِ لحظه‌ی حال به مددِ مهاجرت و ناکارامدی مهلکِ ایده‌ها و آرمان‌هاییست که تنها یکی از آنها عشق و زندگیِ مشترک است.

۲. اقبالِ به این فیلم اما آیا همزمان برآمده از همان گرایشی نیست که سریعاً در برابرِ یک حربه‌ی تکنیکی خود را می‌بازد و احتمالاً آن‌چه اهمیت دارد، بداعتِ استفاده از دوربین و قاب‌های مجزا و چه و چه است! مگر این تکنیک چه کار می‌کند؟ وحدتی را که در سرشتِ مفهومِ خانواده‌ی هسته‌ای وجود دارد، دوباره توی صورتِ ما می‌زند؛ فرض که این کار را با دو شقه‌کردنِ دنیای زن و مرد حین همزمانی‌شان نشان بدهد. در برابرِ اقبالِ بلافصل به استفاده از حربه‌های تکنیکیِ بدیع باید حساس بود و از چند و چونیِ آن پرسش کرد تا در دامِ این نیفتیم که بلافاصله در برابرِ تکنیکی شیک یا بهِ ظاهر جدید سر فرود آوریم و سرمست از تکنیک واقعیت را از چشمانمان بدزدیم.

فلسفی‌ترین آفریده‌های این تکنیک یکی عکسی است که آن را بازنماییِ گذشته‌ی شیءشده نامیدم، بازنمایی‌ای که همنشینِ همان درکِ سیاست‌زدوده از گذشته است و دیگری نگاهِ به بیرونِ زن و شوهر که با حرکتِ دُوریِ دختربچه‌ی دوچرخه‌سوار مصادف می‌شود. با این حساب نگاهِ به بیرون از پنجره نگاهی همزمان به گذشته و آینده است. می‌توانیم با فلسفه‌ی فیلم همنظر شویم و از خود بپرسیم که دختر بچه به کنار، دوچرخه‌اش به کنار، خاطراتِ خوشِ کودکی به کنار، چه حکمتی در حرکتِ دوریِ این دوچرخه باید پیدا کنیم؟

خیانت به پرسمانِ یک تاریخ (در اینجا روایتِ زوالِ یک زندگیِ خانوادگی) با پذیرشِ نوعی بازگشتِ متوهمانه همنشین شده. فیلم باز بلافاصله به ما کمک می‌کند: حرکتِ دورانی است که وحدت‌آفرین است. وحدتی که مستلزمِ آگاهیِ تاریخی است.[۳]قابِ دو پاره‌شده در انتهای فیلم به یک قاب تبدیل می‌شود و نمایشِ یک بازگشت (به صحنه ی اول) با حرکتِ دورانیِ دوچرخه در خودِ این صحنه در هم می‌آمیزد. "ای ایچ کار" تاریخدانِ انگلیسی زمانی نوشته بود: نظریه‌ی ادواریِ تاریخ ایدئولوژیِ جوامعِ رو به انحطاط است [۴](کار، ۱۳۷۸ : ۷۴). ای کاش او می‌دانست که همین انحطاط چگونه می‌تواند افرادِ متفاوتی را درونِ یک زیر میدانِ کوچک از میدانِ هنر به یکدیگر متصل کند. آنها که ساخته‌اند، آنها که حمایت کرده‌اند، آنها که جایزه داده‌اند، آنها که به خود مطمئن شده‌اند.

گمانِ من این است که شکلِ مناسباتِ در این زیر میدانِ کوچک مقدم بر آنکه حساس به نسبتِ هنر و حقیقت باشد، از قواعدی خاصِ خود پیروی می‌کند که آشکارسازیِ آنها پژوهشی جامعه-انسان‌شناختی می‌طلبد.

■■■

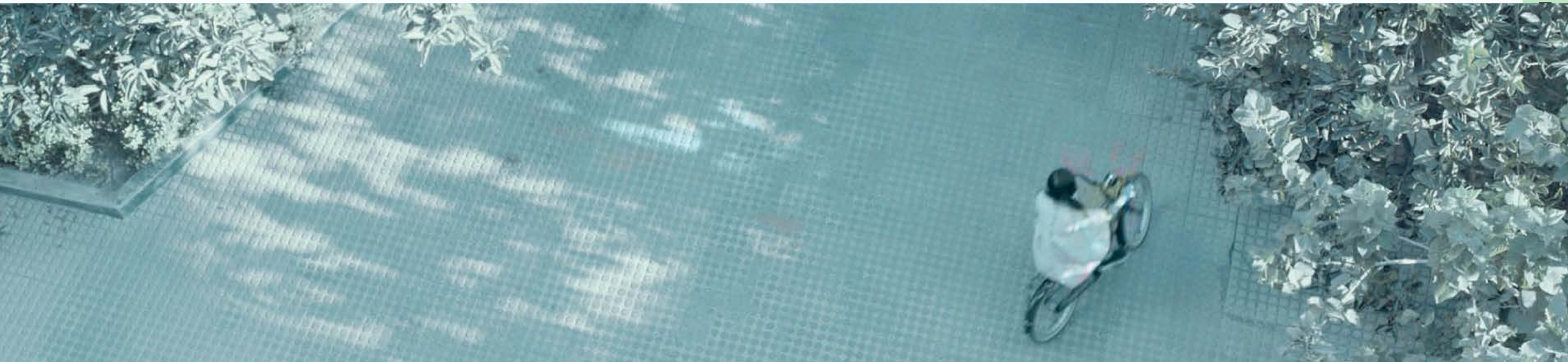
منابع

۱. «Das Wahre ist das Ganze. Das Ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen» Hegel ,Georg W F(2010) The Phenomenology of Spirit, Translated by Terry ,Pinkard

۲. مواردی که به این امر پرداخته‌اند، فراوان‌اند. در کتابِ زیر نمونه‌های فراوانی در ادبیاتِ اروپایی شاهد آورده شده‌اند: Lowenthal ,Leo(1957), Literature and the image of man تعبیرِ «رؤیاهای طبقه‌ی متوسطِ پایینِ رو به زوال» و همچنین ارجاع به کتابِ Lowenthal مستقیماً از مقاله‌ی زنده یاد مسعودِ یزدی درباره‌ی موزیکِ توده در ایران الهام گرفته شده.

۳. آغازِ نسبت برقرار کردنِ کل و آگاهیِ تاریخی را می‌توان در مقاله‌ی کانت درباره‌ی تاریخ و سنتی که پس از آن در فلسفه‌ی آلمانی به وجود می‌آید، پی گرفت. نامِ مقاله‌ی کانت این است: Idea for a Universal History from a Cosmopolitan Point of View

۴. کار ، ای ایچ (۱۳۷۸) تاریخ چیست؛ ترجمه‌ی حسنِ کامشاد؛ انتشارات خوارزمی؛ چاپ پنجم



غافلگیری با دست خالی

نگاهی به "هنوز نه"

فرید متین
دانشجوی ارشد سینما

"هنوز نه" جهانِ روایی‌اش را بر پایه‌ی ساختارِ فرمیِ خاصش بنا می‌کند و راهِ خودش را از باقیِ فیلم‌ها و روایت‌های مرسوم سوا می‌کند و به مسیرِ خود می‌رود. درواقع بزرگ‌ترین مشخّصه‌ی فیلم هم همین دو برداشتِ بلند و بدون قطع است که با دوتکّه‌شدنِ صفحه، از حدودِ دقیقه‌ی پنج، تا پایانِ فیلم امتداد پیدا می‌کند و بیننده را همزمان هم در جهانِ پدر و هم در جهانِ مادرِ هستی شریک می‌کند. فُرمی که تا انتها ادامه می‌یابد و عملاً معنای کلّیِ فیلم را هم می‌سازد: «این‌که هنوز زمانِ جدایی فرا نرسیده».

در نمایی تخت از پدر و مادری که می‌خواهند از پسِ کیلومترها فاصله و با اسکایپ، برای دخترشان جشنِ تولّد بگیرند. این موقعیت کُمیک و غافلگیرانه است و می‌تواند از همان ابتدا مخاطب را جذب کند. این غافلگیری با جداشدنِ تصویرِ پدر و مادر افزایش پیدا می‌کند و مخاطب را به طرحِ پرسشی در ذهنش درباره‌ی چراییِ این اتفاقِ فُرمی می‌کشاند؛ اما ناگهان و از پسِ این اوج‌ها، فیلم ناگهان افت می‌کند و در مسیری بی‌فرازونشیب و کرخت به حرکتش ادامه می‌دهد. درواقع بزرگ‌ترین ریسکی که فیلمسازان به آن دست زده‌اند، همین غافل‌گیری‌های ابتداییِ فیلم است و این‌که با این شروعِ هیجان‌انگیز در واقع فیلم خودش را در گوشه‌ی رینگ قرار می‌دهد؛ چرا که باید متناسب با همین اوجِ بلند به حرکتش ادامه دهد. و سؤالِ مهم همین است: فیلم قرار است در ادامه چه چیزهایی به این اتفاقات اضافه کند تا بتواند به همین روندِ اوج‌دار ادامه دهد؟ و آیا می‌تواند از پسِ این مهم برآید یا نه؟

انتخابِ این فرمِ روایی برای فیلمساز و فیلمنامه‌نویسان، امکانات و محدودیت‌هایی را توأمان به همراه آورده. روی‌آوردن به برداشتِ بلند، با توّجه به زمانِ حدوداً پانزده‌دقیقه‌ایِ فیلم، این الزام را برای فیلمسازان پیش می‌کشد که این پانزده‌دقیقه را به‌گونه‌ای پُر کنند. زمانی که در فیلم صَرفِ دادنِ کیک به دخترِ همسایه یا جمع‌کردنِ لباس‌ها و ردّوبدل‌شدنِ دیالوگ‌هایی بینِ کاراکتر اصلانی و پناهی‌ها می‌شود. امّا نکته اینجاست که اینِ اتفاقات چقدر بارِ دراماتیک دارند و یا حضورشان اصلاً چقدر به دردِ فیلم می‌خورد؟

فیلم، بعد از همان مکالمه‌ی اینترنتی بین پدر و مادر و هستی، سریع دست خودش را رو می‌کند و ضربه‌ای را که می‌توانست دیرتر به مخاطب بزند، همانجا می‌زند: این‌که در روز تولّد هستی، پدر و مادرش دارند کاملاً از هم جدا می‌شوند. می‌شد این واقعه را خیلی آرام‌تر به خورد مخاطب داد یا اینکه گذاشت خود مخاطب این واقعیت را از پس کارهایی که پدر و مادر انجام می‌دهند، بفهمد؛ نه اینکه آن را در همان دیالوگ‌های ابتدایی مستقیماً به صورت مخاطب بکوبند. با این کار، و با این شتابزدگی، فیلم عملاً تاحدود زیادی جاذبه‌ی خودش را، نیروی محرّکه‌اش را، از دست می‌دهد.

زمانی که بعد از معلوم‌شدن جدایی پدر و مادر تا نگاه‌کردن هر دوی آنها به دخترک دوچرخه‌سوار طول می‌کشد، غالباً زمان مُرده‌ایست. عملاً اطلاعات به‌دردبخوری به مخاطب نمی‌دهد چون چیز خاصّی نمانده که مخاطب از آن بی‌خبر باشد. فلسفه‌ی دوتکّه‌شدن تصویر هم که همان موقع برای مخاطب روشن می‌شود و تا آخر فیلم هم استفاده‌ی دیگری از این امکان نمی‌شود. واقعه‌ی دراماتیکی هم که بتواند همحسّی مخاطب را برانگیزد، یا حتی پدر و مادر را به‌هم نزدیک‌تر کند، نمی‌افتد؛ غیر از همان قاب عکسی که پدر به مادر می‌دهد -که البته خودش تصویری کلیشه‌ای و دست‌مالی‌شده است و شاید می‌شد به ایده‌های بکرتری رسید. می‌شد از وزیردفتری و شادی کرم‌رودی، به‌عنوان فیلمنامه‌نویسان اثر، این توقّع را داشت که در این مورد هم مخاطب را شگفت‌زده کنند.

در میان این بگومگوها و وسیله‌جمع‌کردن‌ها و غیره، آن آی‌مک داخل اتاق هم برای خودش سازی می‌زند که با گفت‌وگوهای پدر و مادر سر یاری ندارد: آن‌جایی که کاراکتر پناهی‌ها به اصلانی اصرار می‌کند لپتاپ را پیش خودش نگه دارد، چون نیازش می‌شود. حالا و با وجود این آی‌مک، آن لپتاپ وایوی فرتوت به چه دردِ چه کسی می‌خورد؟ چیزی که به‌نظر در طراحی صحنه‌ی فیلم فراموش شده.

پایان‌بندی فیلم اما، این‌که کاراکتر پناهی‌ها و اصلانی از دو پنجره‌ی متفاوت دختر همسایه را ببینند که دارد با دوچرخه‌اش در حیاط بازی می‌کند، حاصل هوشمندی فیلمنامه‌نویسان است. همین‌که به دام کلیشه‌ی رایج "خاطره" نیفتاده‌اند و چیزی در خاطره را با یک اتفاق حاضر و آماده، و در زمان حال، پیوند زده‌اند و یکی کرده‌اند، هم به واقع‌نمایی فیلمشان کمک کرده و هم آنها را از خطر سقوط به سانتی‌مانتالیسم رهانده. "خاطره"ای که از آن حرف می‌زنیم، همان چیزیست که در دیالوگ‌های مادر و پدر هم به آن اشاره رفت: یکی از تولّدهای هستی و دوچرخه‌ای که به‌عنوان کادو برایش گرفته بودند. پیوندزدن این تصویر به تصویر دختر همسایه که سوار بر دوچرخه یک مسیر دایره‌ای را می‌رود و می‌آید و می‌رود و می‌آید، ایده‌ی زیباییست که فیلمنامه‌نویسان آن را پرداخته‌اند. در واقع پیش‌تر هم، زمانی که پدر کیک تولّد هستی را به دختر همسایه می‌دهد، این قرینه‌سازی و معادل‌سازی بین هستی و دختربچّه زمینه‌سازی می‌شود تا محصول این بذر در آن منظر نهایی برداشت شود. خود مسیر دایره‌ای حرکت دختربچّه هم مناسبتی با فُرم کلّی فیلم -اتّصال، انفصال و دوباره اتّصال- دارد و می‌شود این را هم از نکات فکرشده و مثبت فیلم در نظر گرفت. هرچند اصلاً نیازی به آن یکی‌شدن بی‌کیفیت دو تصویر نبود و این‌کار جُز جویدن لقمه برای گذاشتن در دهان مخاطب، به درد دیگری نمی‌خورد.

نهایتاً می‌توان گفت که فیلمساز بیش از حد شیفته‌ی ایده‌ی اولیه‌ی خودش -که همان استفاده از تکنیک اسپلیت‌اسکرین بوده- شده. شیفتگی‌ای آن‌چنان، که او را از توجّه به چیزهای دیگری غافل کرده. فیلم، با همه‌ی نقاط قوتش نمی‌تواند از پس انتظاراتی که برای مخاطب ایجاد می‌کند، برآید و بعد از آن هوک‌آپ اولیه (به قلاب‌انداختن و درگیر کردن ابتدای فیلم)، دیگر دستش برای مخاطب خالیست و نمی‌تواند به همان سطح برگردد.

■■■

وقت نهال

در حاشیه‌ی نمایش "وقت ناهار" بر پرده‌ی نهال

متین احمدی
دانشجوی سینما

ساعت از نیمه‌های شب گذشته. هیاهو برپاست و مهم‌ترین سانس نهال ۹۶ در شرف وقوع است. نغمه‌ی "قاسمی"، "وقت ناهار" و "جشنواره‌ی کن" را از گوشه و کنار حیاط می‌شنویم. همه می‌دانند که قرار است فیلمی را ببینند که نامزد نخل طلای فیلم کوتاه بوده و تجربه‌ی متفاوتی است در دیدن و شنیدن؛ و از همه جالب‌تر کارگردانش «همین قاسمیِ خودمان است». بعضی‌ها با او رفیق و هم‌دوره‌ای هستند و بعضی همکار و عوامل او، و بعضی دیگر کمتر او را می‌شناسند و این گروه بیشتر ورودی‌های جدید هستند که شناخت اصلی آنها از «همین قاسمیِ خودمان» بر اساس این فیلم شکل‌گرفته. سانس با مستندی نسبتاً طولانی شروع می‌شود (احمد آقا) که پس از دقایقی از شروع آن مخاطب می‌فهمد که با مستندی جدی و تأثیرگذار روبروست. پس از آن انیمیشن "هیچکس" بر پرده نقش می‌بندد و بعد از آن فیلمی تجربی به نام توتو. هنوز سالن آن‌قدر پر نشده. ولی با شروع فیلم "زیر پل‌های پاریس" سالن کم‌کم شلوغ می‌شود و پس از پایان این فیلم، "وقت ناهار" با نشانه‌ی جشنواره‌ی کن و هیاهوی تماشاگران آغاز می‌شود.

یک جفت دست. دست‌هایی که "از پا خطا نمی‌کنند" ولی زندگی آنها را در بستر خطر قرار داده. دست‌هایی که هویت انسان امروزند و در شکل گسترده‌ای باید از این دست‌ها کاری بربیاید. فیلم جلوتر می‌رود و لحظه‌ای به مخاطب خود آوانتاژ نمی‌دهد. فیلمنامه درست نوشته شده و کارگردانیِ قصه‌گو و کلاسیک آن در خدمت فضا و روایت فیلم است و همین‌طور بازی بازیگران که اعجاب‌آور است. همه‌چیز در یک ربع از ساعت شکل می‌گیرد و تحسین همه را برمی‌انگیزد. بعد از تیتراژ سالن تقریباً خالی می‌شود. طبیعی است. کسی برای تماشای فیلم آخر رغبتی نشان نمی‌دهد. وقت ناهار و ضربه‌ی مهلک آن به مخاطب به این زودی کمرنگ نمی‌شود. در لابی سالن همه ایستاده‌اند برای رأی‌دهی به فیلم‌های این سانس. شلوغ است. از سالن بیرون می‌زنم و بدون آن که جلب توجه کنم به گوشه‌ی حیاط می‌روم.

جدا از تأثیرات احساسی و فکری که وقت ناهار برای مخاطب خود به همراه دارد و جدا از ستایش فیلم از جهات مختلف، اهمیت و جایگاه وقت ناهار به‌عنوان فیلم دانشجویی به معنای حرفه‌ای و درست آن است. در فضای دلسردکننده‌ی آکادمیک و روح ناتوانی و بی‌تجربگی که در فضای دانشگاه در گردش است، حس این‌که کسی در دانشگاه هست که این کار را می‌سازد و در این سطح گسترده دیده می‌شود، حس عجیبی است. حس این که وقتی فیلم‌های راه‌یافته به بخش فیلم کوتاه کن اعلام می‌شود و فیلم علیرضا قاسمی بین آنهاست، در دانشگاه و اینستاگرام هیاهو می‌شود، حس عجیبی است. حس و فکری است که جرئت می‌دهد و امید. جَوّی است که حامل جریان مهمی در بطن خود است. جریانی که از دانشجوبودن و آکادمیک‌بودن در معنای حقیقی آن شکل‌گرفته و این مهم‌ترین درسی است که تا به امروز از بودن در دانشگاه یاد گرفته‌ام؛ این‌که چگونه می‌توان با یک گروه حامل یک گفتمان مهم بود و ترس نداشت. ترسْ آفت هنر و هنرمند است و حضور در گفتمانِ درست و حرفه‌ای وظیفه‌ی او.

من در گوشه‌ای از حیاط نشسته‌ام و افتخار می‌کنم به حضور وقت ناهار در بخشی از ذهن امروز من و هیچ‌چیز برای این لحظه ارزشمندتر از این نیست.

گفتگویی کوتاه با مجید برزگر

تهیه‌کننده‌ی فیلم‌های "هنوز نه" و "وال‌ها"

امین پاک‌پرور
دانشجوی سینما

- جشنواره‌های فیلم کوتاه، در کشف استعدادها و کشف قابلیت‌های زُبانی جدید در سینما چقدر می‌توانند مهم و تأثیرگذار باشند؟

برزگر: متأسفانه به دلیل از دست‌دادن تلویزیون، تنها مقصد فیلم کوتاه جشنواره‌هاست. تلویزیون می‌توانست با اختصاص‌دادن بخشی برای نمایش فیلم کوتاه تا حدی این نیاز را برطرف کند و بخشی از فیلمسازان به امید این موضوع به امر تولید بپردازند. همان‌طور که می‌دانید، در هیچ جای دنیا اکران فیلم کوتاه به معنای سینمایی آن وجود ندارد. تلاشی که در حال حاضر گروه هنر و تجربه برای اکران فیلم کوتاه دارد، تلاش خوبی است. دیده‌شدن فیلم‌ها در جشنواره‌ها، گرفتن جایزه یا تشویق‌های احتمالیِ موجود می‌توانند در مسیر و ادامه‌ی کار فیلمسازان مهم باشد.

- جشنواره‌ی نهال را در این موضوع چقدر مهم می‌دانید و اعتبار آن را چه‌طور ارزیابی می‌کنید؟

برزگر: یک یا دوبار در آن فیلم‌ها را دیده‌ام؛ شاید هم بیشتر. یک یا دو دوره نیز در آن داور بوده‌ام. گستره‌ی فیلمسازان دانشجو، چه دانشجویان هنر و چه غیر هنر، کم نیستند و در بین آنها جشنواره‌ی نهال شناخته‌شده است. اما اینکه در وزارت ارشاد یا سازمان سینمایی در مورد نهال حرفی زده می‌شود، من اطلاعی ندارم و مردم را نیز نمی‌دانم که در مورد نهال حرفی بزنند یا خیر؛ کما اینکه مردم درباره‌ی جشنواره‌ی سینما حقیقت نیز حرفی نمی‌زنند یا در مورد فیلم کوتاه تهران نیز حرفی نمی‌زنند و شاید در مورد جشنواره‌ی فجر نیز حرفی نمی‌زنند. اما در خیل عظیمی از فیلمسازان کوتاه نهال جشنواره‌ای شناخته‌شده است و آرام آرام جای خودش را پیدا می‌کند و شاید تا الآن کرده باشد.

- این دانشجویی‌بودن باعث محدودیت ارسال آثار به نهال شده. به نظرتان این جشنواره باید دانشجویی بماند و به دانشجویی‌بودن ادامه بدهد؟

برزگر: بله حتماً. نهال باید تفاوتی با جشنواره‌های دیگر داشته باشد. من البته با هر میزان اکران فیلم کوتاه موافقم و نهال شاید بخواهد اسم دانشجویی‌بودن را از دوش خود بردارد و شکل عام به آن بدهد و رقابت مثبتی بکند با جشن مستقل فیلم کوتاه یا جشنواره فیلم کوتاه تهران ولی این دانشجویی‌بودن به نظر من امتیاز نهال است و می‌تواند این روحیه‌ی دانشجویی را ادامه بدهد.

- به نظرتان بعد از برگزاری ۱۴ دوره از نهال، چه هدف‌هایی باید در این جشنواره دنبال بشود؟

برزگر: البته بخش زیادی از این مسائل مربوط به شما نیست و شرایط سیاسی-اجتماعی و روحیه‌ای که در جامعه هست، طبیعتاً بر دانشجو، فیلمساز و همه تأثیر می‌گذارد. نهال می‌تواند جسورتر باشد در انتخاب فیلم‌ها. فیلم‌هایی وجود دارند که به دلایل ممیزی و مسائلی که وجود دارد، در جاهای دیگر نمایش داده نمی‌شوند و به نظر من نهال می‌تواند خود را مستقل از همه‌ی اینها نشان دهد و در محدوده‌ی هیئت انتخاب و داوری بتواند فیلم‌هایی از دانشجویان را نمایش بدهد که هیچ جای دیگری نمایش داده نمی‌شوند؛ کما اینکه شاید فیلم‌های خوبی باشند.

- شما به عنوان یکی از تهیه‌کنندگان شناخته‌شده در فیلم کوتاه ایران، به چه اندازه جوایز جشنواره‌ها در حمایت شما از فیلمسازان فیلم کوتاه تأثیر می‌گذارد؟

برزگر: البته من بیشتر خودم را فیلمساز می‌دانم تا تهیه‌کننده. واقعیت امر این است که من در مسیر ساخت فیلم‌های خود، با دوستانی که با من همکاری می‌کنند، به نتیجه‌ای رسیدیم که آنها نیز بتوانند فیلم‌های خود را بسازند و این کمک تبدیل به تهیه‌کنندگی آن فیلم‌ها شد. تجربه‌ی من در فیلم "وال‌ها" به این صورت بود. همین طور تجربه‌ی تهیه‌ی فیلم "هنوز نه" که از ابتدا می‌دانستم فیلم موفقی خواهد شد. بنابراین به عنوان نمونه این از روحیه و انرژی و ایده و در واقع دریافت‌های خود آرین برمی‌خاست و این مواضع من برای انتخاب پروژه‌ها برای سرمایه‌گزاری در آنهاست.

■■■

خونابه‌های زشت و زیبا

زبان بصری در مستند کوتاه "سرخ"

رضوان پاکپور
دانشجوی سینما

سرخ بر خلاف مستندهای گزارشی (Report-age)، خبری (News Reel)، توصیفی (Expository) و یا تعاملی (Interactive) حاضر در جشنواره، دانش و یا اطلاعات ویژه‌ای در حوزه‌های متعارفِ شناخت به تماشاگر منتقل نمی‌کند بلکه نماهای انتخابیِ خود را در مقابل بیننده قرار می‌دهد. حتی از بیانِ متن توضیحی و گفتار متن و یا گفتگو میان اشخاص دوری می‌کند و به بیان تصویری و تدوینی روی می‌آورد و در زمره‌ی فیلم‌های مستند غیر کلامی (Non- Verbal) جای می‌گیرد. ریتم موسیقایی طبیعی (صدای کوبیده‌شدن ماشین‌آلات صنعتی) با ریتم تصویر هماهنگی پیدا می‌کند و از رنگ تند قرمز در مقابل رنگ خنثی و سردگونِ سفید در تضاد با هم استفاده می‌کند. پارادوکسِ محتوایی، آنجا که لذت (خوردن غذایی لذیذ) در مقابل کشتار بی‌رحمانه از حیوان همراه است، به خوبی در کنار پارادوکس‌های آوایی می‌نشیند.

صفت ممیزه‌ی فیلم مستند از داستانی ارائه‌ی واقعیت بر اساس سندهای معتبر است. در فیلم مستند همواره سؤالی مطرح می‌شود که روش‌های پاسخگویی به آن از فیلمنامه شروع شده و تا نمایش می‌تواند ادامه داشته باشد، اما در سرخ، علاوه بر طرح سؤال و گنجاندن آن در فیلمنامه، پرداخت عناصر بصری و توجه به زیبایی‌شناسی در حد یک فیلم کوتاه بیش از سایر فیلم‌های مستند نهال ۹۶ است. در ابتدای فیلم با دیدن خون‌های دلمه‌بسته بر کف کشتارگاه، خواه ناخواه تخیل را از مرگی وحشیانه درگیر می‌کند. رفته‌رفته و با حرکت دوربین، از تخیل خود جدا شده و وارد فضای اصلی این مستند می‌شویم. از طرفی تقابل حیوان، انسان، و ماشین چشمگیر است. حیوانی که در چنگال ماشین اسیر شده و در طرف دیگر انسان به عنوان جلادی خون‌آشام عمل می‌کند. در نمای پایانی از کشتارگاه با مردی به نمایندگی از همه‌ی انسان‌ها مواجه می‌شویم و خواه ناخواه چهره‌ی خود را در صورت او مجسم می‌کنیم. این نما در نمای بعدی گره می‌خورد: تکه‌های استیک در حال سرخ‌شدن با آرامشی مطلق. با وجود این نماست که داستان ما کامل می‌شود و به نوعی گره‌گشایی در مستند می‌رسیم.

در بخش ابتدایی فیلم، دوربین خونابه‌های دلمه‌بسته بر کف زمین را در نمایی نسبتاً بسته نشان می‌دهد. در میانه‌ی فیلم با کشتار گاوها از نمایی به‌نسبت باز مواجه هستیم، که گستردگی این کشتار و نمایش کلیت جسم حیوان در فهم

کامل داستان به بیننده کمک می‌کند. و در آخر نمایی از قصاب و قرار گرفتن‌اش به عنوان نمای پایانی کشتارگاه، به نحوی مطلوب اتخاذ شده. پس از نمای کشتارگاه با آشپزخانه‌ای مواجهیم که آشپز در حال طبخ استیک است. قراردادن این نما همراه با موزیکی آرامبخش پارادوکسی را به ذهن بیننده منتقل می‌کند. آرامش یک انسان پس از طبخ غذایی دلپذیر در مقابل خشونت علیه گاوها این پارادوکس را پدید می‌آورد. پیدایی این احساس دوگانه از طریق جانشینی مناسب پلان‌ها و در خدمت ساختار روایی این فیلم رخ می‌دهد.

در این فیلم "سؤال" که از اجزای مهم فیلم مستند است، به خوبی مطرح می‌شود. فیلمنامه‌ی مستند در روند اجرای خود کامل می‌شود؛ با این حال همچون ساختار سینمای کلاسیک دارای سه بخش اساسی است. شروع یا طرح سؤال، میانی یا بررسی جنبه‌های مختلف سؤال و جواب‌های احتمالی، پایان یا تداوم سؤال در ذهن مخاطب. با چنین نگرشی، شروع به عنوان تز فیلم بوده و آنتی‌تزْ خود را در بخش میانی بروز می‌دهد اما سنتز می‌تواند بعد از نمایش فیلم برای بیننده ایجاد شود. بخش عمده‌ی فیلم یا چالش‌برانگیز آن بخش میانی یا آنتی‌تزش بوده و نتیجه‌گیری نهایی از مستندهای ارائه‌شده در طول فیلم می‌تواند به بیننده واگذار می‌شود. اما ساختار، مدام و به طور پنهان بیننده را در مسیرِ از پیش‌طراحی‌شده‌ی فیلمساز قرار می‌دهد و شاید به طور ناخواسته بیننده را به نتیجه‌ی دلخواه کارگردان می‌رساند اما توصیه شده که این موضوع در فیلم به طور مشخص بیان نشود، بلکه پیرنگی (Plot) برای آن چیده شود که بیننده احساس کند خود به این نتیجه رسیده.

در سرخ مخاطب با عواملی که به نحوی باعث انحراف ذهن از تعقیب ماجرای فیلم شود، روبه‌رو نیست چرا که شاید جواب سؤالی که به دنبالش می‌گردد، در خودِ مسیر باشد و نه در نقطه‌ی پایانی آن؛ و از این منظر پیرنگ فیلم سرخ، پیرنگی است که به ساختار آن قوام (Arrangement) می‌دهد و بیننده را در مسیر (Plan) از پیش طراحی‌شده‌ی فیلم نگاه می‌دارد.

سرخ برای عنصر روایت از "تصاویر" استفاده می‌کند؛ تصاویری که هر یک به نحوی مناسب با مونتاژ کنار یکدیگر چیده شده‌اند و خود به راویان مناسبی برای فیلم تبدیل می‌شوند؛ بدون اینکه پای کلام در میان باشد و این تصاویر به بهترین وجه در خدمت انتقال مفهوم قرار می‌گیرند. آنچه روایت (Narration) فیلم نامیده می‌شود، بازخوانی سؤال فیلم است و این بازخوانی ارتباط سازمان‌یافته‌ای با زمان وقوع خبر دارد. وقتی فیلمنامه به مرحله‌ی روایت می‌رسد، دوباره به سرمنشأ خود یعنی خبر باز می‌گردد. در روایت

این فیلم ما با حادثه در زمان حال درگیریم و روند روایی فیلم نیز ما را با حوادث زمان حال درگیر می‌کند. خبری از اتفاقات گذشته یا آینده نیست، بلکه هر آنچه رخ می‌دهد در اینجا و اکنون رخ می‌دهد. گاوها حتی در همین حالا که ما مشغول تماشای فیلم هستیم و یا الآن که در حال خواندن مقاله‌ایم، سلاخی می‌شوند و حتی ممکن است در حین خواندن مقاله در حال خوردن استیک باشیم! روایت، با زمان حال عجین شده و ازین روست که به خوبی بین حوادث و رویدادهای فیلم و زندگی کنونی خود پیوند برقرار می‌کنیم. به این ترتیب روایت سرخ با روایت فیلم‌های مستندی که در گذشته یا آینده رخ می‌دهند، تفاوتی ماهوی دارد. هر چقدر همزمانی خبر و روایت به هم نزدیک‌تر باشند، مخاطب همچون فیلمساز به یک اندازه در برابر سؤال قرار می‌گیرد. روایت این فیلم از آنجا که در زمان حال و اینجا و اکنون رخ می‌دهد، عنصر زمان و روند خلاقیت را در هم ادغام می‌کند و همچنان که فیلم به مسیر گسترش‌یافته‌ی خود ادامه می‌دهد، روایت نیز شکل نهایی خود را در پایان به دست می‌آورد.

چالش فیلمساز او را به سمت فضای کشتارگاه کشانده تا ما را در کشاکش با حوادث آن قرار دهد. به دنبال این چالش و "سؤال" در روند میانی فیلم با آنتی‌تز مواجه می‌شویم و در این بخش است که فیلم اطلاعاتش را از دیده‌ها به سمت مخاطب روانه می‌کند که البته این اطلاعات از نوع "اطلاعات قطعی" است و به همین خاطر است که به "نتیجه‌بخش"بودن (تأکید بر سنتز پایانی فیلم) سو دارد و "ساختار پویا" (یعنی فقط طرح سؤال و جستجوی تأثیرات مختلف طرح سؤال در ذهن) در فیلم کمرنگ و کمرنگ‌تر می‌شود. به

این ترتیب، این فیلم از نوع مستندِ "نتیجه‌بخش" بوده و مخاطب را به سمت سنتز سوق می‌دهد. پر واضح است که قصد فیلمساز صرفاً طرح سؤال در ذهن مخاطب نیست، بلکه هدفش طرح سؤال، جستجوی جواب‌های احتمالی و در نهایت دریافت نتیجه‌ای است که خود را در نمای پایانی کشتارگاه از مرد ساطور به‌دست و یا سرخ‌شدن استیک به وضوح نمایان می‌سازد و در اینجاست که مخاطب به سمت نتیجه‌ی دلخواه فیلمساز حرکت می‌کند. در واقع چیدمان پلان‌ها در تدوین، رنگ، زاویه‌ی دوربین و بافت، آنچنان بی‌واسطه و مستقیم و بدونِ سانسور ارائه می‌شوند که برای بیننده تقریباً امکان‌پذیر نیست که نتیجه‌ای غیر از آنچه فیلمساز مد نظرش بوده، دریافت کند، و این امر، فیلم را در جایگاه مستندِ دارای ساختار نتیجه‌بخش قرار می‌دهد.

منابع

■مقدمه‌ای بر مستند تلویزیونی، مقاله‌ی بیل نیکولز، ریچارد کیل بورن، جان آیزود. ترجمه‌ی محمد تهامی‌نژاد. سروش، ۱۳۸۵

■شکل‌شناسی و گونه‌شناسی فیلم مستند، احمد ضابطی جهرمی، رونق، مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی، ۱۳۹۳

■دستور زبان بصری، لیرگ، کریستیان. ترجمه‌ی امیر محمد نصیری، چشمه

■فیلم مستند شکلی از هنر ملی، ماهنامه‌ی آینه، شماره ۸۰، اردیبهشت و خرداد ۸۷، ص ۹

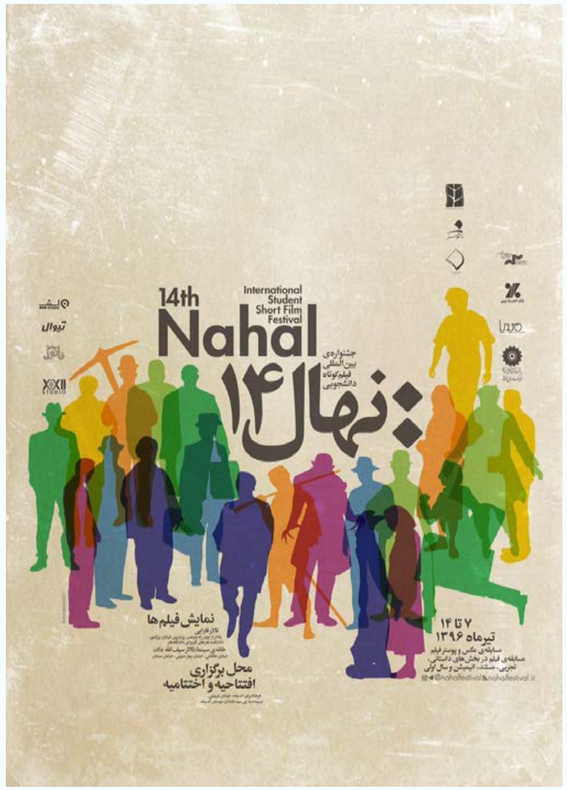
مرثیه‌ای بر نهالِ عاجزِ بستوه

رضا کبیری‌زاد
کارشناس ارشد پژوهش هنر

فیلم‌ها و روسپی‌ها را می‌توان به بستر برد! نمی‌توان تصاحبشان کرد امّا ردپای خاطره‌شان را می‌توان از آنِ خود کرد. فیلم‌ها و روسپی‌ها پیش از فرارسیدنِ هنگامه‌ی مرگِ حضورشان -آنِ تَبَدُّل به چیزی ملول و تنفرآمیز- ناپدید می‌شوند؛ محو می‌شوند. تنها، نشانه‌ای از توهمِ حضور باقی می‌گذارند؛ نشانی از یک آمد و شدی گُم و مبهم. سوژه‌ی بی‌ابژه‌ی پس از فیلم و روسپی، در تخیلِ هومِ وجودِ ذهنیِ آن دو، به تک‌گوییِ دوصدایی می‌رسد که در غیبت، فیلم و روسپی را به جاودانگی پیوند می‌دهد : جاودانگی در غیبت. این سوژه‌ی بی‌ابژه در ساحتِ تخیلِ خویش، می‌گوید و می‌شنود؛ می‌سپارد و می‌ستاند؛ می‌شود و می‌آمیزد؛ می‌زند و زده می‌شود؛ می‌خورد و خورده می‌شود؛ می‌دَرَد و دریده می‌شود؛ ابژه‌ی گمشده‌ی فیلم و روسپی، نه فقط به واسطه‌ی شدت احساسات و عواطفِ برانگیخته‌شده و درگیر، بلکه به واسطه‌ی مدتِ حضورِ نمادین و فانتاسمی خویش است که پایا و درون‌ماندگار می‌گردد؛ ادامه می‌یابد و در شدنی درزمان، می‌بالد و تنِ بیتنِ خویش را به ابد می‌ساید. اگرچه در آغاز، این سوژه بود که با انتخاب خود، میلِ تسلط بر ابژه (فیلم و روسپی) را در سر می‌پروراند، امّا این ابژه است که در نهایت با زمانمندیِ خود یا همان تداومِ حضورِ بی‌حضورِ خویش در وهم، سوژه را می‌بلعد و با مکانمندی خود یا همان خانه‌گزینیِ بی‌کجا در ذهن سوژه، سوژه را قِی می‌کند. جاودانگی فیلم و روسپی از این دست است : نشخوار؛ چرخه‌ی ابدیِ بازتولیدِ بلعیدن و قِی‌شدن. همین تسلسلِ امکانِ بی‌کجا و زمانِ بی‌کی است که سوژه را بی‌کی می‌کند. از این پس، جایگاهِ کارکردیِ سوژه-ابژه دگرگون می‌گردد؛ سوژه، ابژه می‌شود و ابژه، سوژه. در واقع، سوژه به جای آنکه بدَرَد و شرحه کند، در زمان-مکانمندیِ حضورِ ابدیِ ابژه‌میلِ بی‌حضور بلعیده می‌شود و مورد تجاوز قرار می‌گیرد. روندی تکاملی در تسلسلِ تکرار که سوژه‌ی بی‌خویش را در زمان-مکانِ تهی‌شده از فعلیت و مملو از امکان، تبدیل به ابژه‌ای می‌کند که داعیه‌ی سوژه‌شدنِ دوباره را در سر می‌پروراند. همین فرگشتِ تسلسلیست که تولیدِ درد می‌کند. دردی که تا نباشد لذت، سرمستی و کیف را ادراک‌پذیر نمی‌سازد، و این وظیفه‌ی ایده‌ی اخراج‌شده از خود است. سازواره‌ی تولید دردِ اثر هنری در زمانه‌ی عطشِ شُهرت این‌گونه به کار می‌افتد یا به سخن نیچه (در تأملات نابهنگام) «اگر ایده‌ای مخاطره‌آمیز نباشد و رنج و سختی نیافریند، ارزش اندیشیدن ندارد و خود ایده را در خطر می‌افکند». اثر، باید تولیدِ دردنشان کند.

و امّا جشنواره‌ی فیلم کوتاه دانشجویی نهال؛ عنوانی پرطمطراق و آکنده از موصوف و مضاف‌ها که تأمل بر آن شاید خود برسازنده‌ی محکی باشد برای نقدِ خود. جشنواره یا همان ترجمه‌ی تحت‌اللفظی فستیوال؛ معنای اصلی این واژه به دوران در اختیار گرفتن کشاورزی در عصر نوسنگی باز می‌گردد. جشنی که هنگام برداشت، حولِ معنا و مفهوم غذا -حیاتی‌ترین منبع ماندگاری بشر- سامان‌بندی می‌شود. تَطَوُّرِ زمانیِ این معنا از غذای عینی به غذای ذهنی، و تعمیم این استحاله‌ی معنایی به تمامیِ کنش‌های بشری در آنِ مواجه با نتیجه، قابل تأمل است.

این چرخه‌ی بازارجاعِ زمان–معنایی، واضعِ اهرمِ تشخیصِ شباهتیست میان غذا و اثر هنری. غذا پس از فراوری –که روندی پرزحمت دارد– بلعیده می‌شود؛ هضم و جذب می‌گردد؛ دفع و تجزیه می‌شود و اجزای آن از نو در غذا تبلور می‌یابد. این روندِ شدن‌ها در استحاله‌ی فرمال اثر هنری نیز دیده می‌شود. فراوریِ مشقت‌باری دارد؛ ابژه‌ایست که بلعیده می‌شود؛ نشان می‌گذارد؛ پس از مصرف، حضور عینی ندارد ولی تداوم می‌یابد؛ در ابتدا تسخیر می‌شود و در ادامه تسخیر می‌کند؛ زخم می‌زند و تولید درد می‌کند؛ سوژه می‌گردد و دفع می‌شود و در تکراری مدام، از نو جذب می‌شود. اثر هنری و غذا، هر دو نتیجه‌ی یک روندِ تکرارپذیر و مشابه در تَبَدُّل‌های پی‌درپیِ عینی–ذهنی‌اند. غذا و اثر هنری از یک جنس‌اند.



فیلم (روسپی) کوتاه؛ زمانمندی کلیدواژه‌ی اصلی این عبارت است. در اینجا زمان، دَهری و بیکرانه نیست. اگرچه می‌توان آن را مورد سنجش قرار داد و اندازه گرفت، امّا خود ابزاریست در جهتِ تعیینِ درازنای حیاتِ بشر. چون کرانمند است و محدود، با ماهیتِ ارزش، زُلف گره میزند و تبدیل به محکی ارزشمند می‌گردد برای عمق‌سنجیِ زندگی. کوتاه و پربازده‌بودن، معیاری می‌شود برای ارزش: زمان باید ببلعد؛ در بُرهه‌ای کوتاه، هر آنچه هست را باید از آنِ خود کند. زمان مهمترین چیز را می‌بلعد و آن خود زندگیست. جاودانگی، اثر یا نشانه‌ایست از بَلعِ بیشترین چیزها در طولی کوتاه. گویی امور مُطَوَّل، زمان را از معنا تهی می‌کنند و به تولید ملال می‌انجامند. تمهیدِ زمانِ ملولِ طولانی برای آنکه مبدل به چیزی نفرت‌انگیز نگردد، مرگ است. مرگِ حضورِ خود در کوتاهی. باقی‌گذاردنِ دردنشانی که تنِ بی‌بدنِ این معنای بی‌حضورِ حضورمند را به ابد پیوند بدهد.

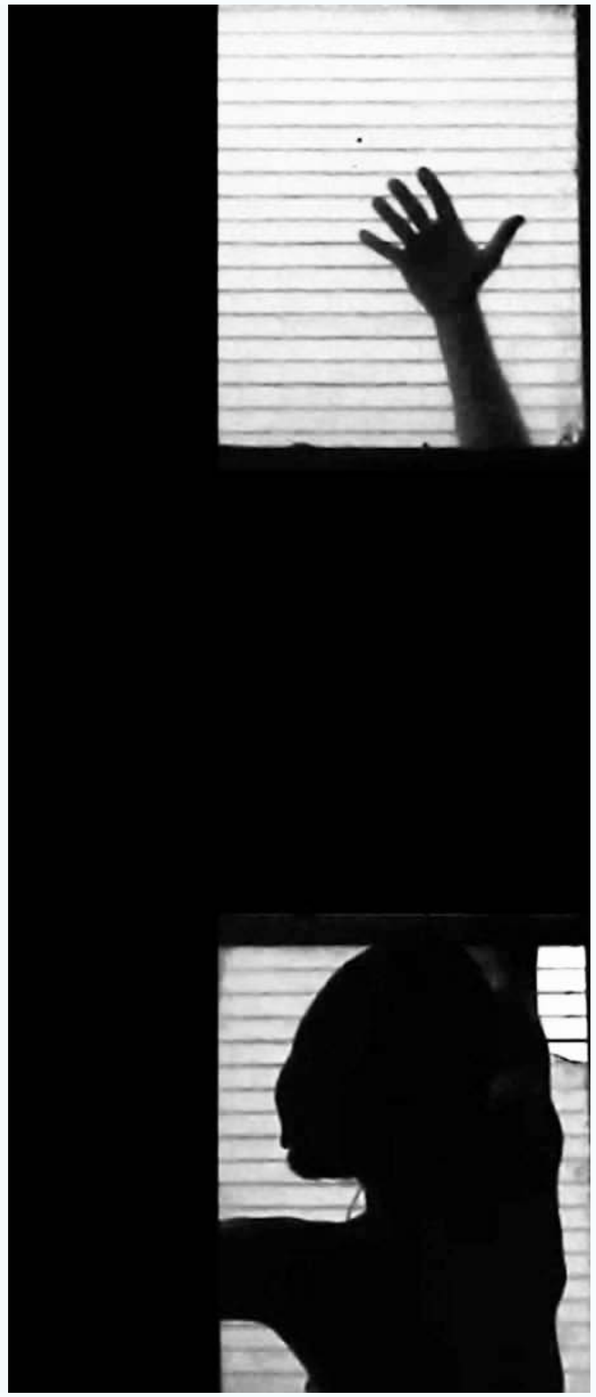
دانشجو؛ بستری برای تجربه‌ی تجربه. زمینه‌ی آزمودنِ آمیزش‌ها و شدن‌ها؛ تعدی‌کردن‌ها و قربانی‌شدن‌ها؛ بلعیدن و قورت‌داده شدن‌ها؛ دریدن و خُردشدن‌ها؛ فشاندن و پاشیده‌شدن‌ها. تکرارِ کنش‌هایی پراتیک در تجربه‌های ناهمجنس. یافتنِ جرئت و شهامت در گذشتن، شکستن و گاه تخریبِ رادیکالِ الگوهای ازپیش‌معینِ ازپیش‌داده‌شده، ثابت و تکرارشونده‌ی سنتی که جز نشخوار خود با هدفِ تثبیتِ ابدیِ خویش وظیفه‌ی دیگری ندارد. این بستر تجربی، برسازنده‌ی جسارتِ بیانِ سخنانِ نوین و مغفول‌مانده‌ایست که شاید هیچ خریداری نداشته باشند امّا جریانی تاریخی را رقم زنند. در تجربه‌ی تجربه، هیچ جایی برای تلاش در رسیدن به پختگی در بازگوییِ نشخوارگونه‌ی الگوهای پیشین نباید امکانِ حضور پیدا کند.

نهال؛ نورستگی و نونشاندگی که خود بر انباشتِ بالقوگیِ پاد–امکان‌ها دلالت دارد، از ویژگی‌های بارز آن است؛ وجودِ امکانِ بالیدن و پرثمر شدن توأمان در کنار امکانِ خشک و بی‌بَر ماندن. نهال، نمادیست از پادامکان‌هایی که واضعِ موقعیتِ خطر–فرصت‌اند. فرصتِ غرق‌شدن در اغفال و بی‌خبریِ تحسین و تمجید داوران و مخاطبان پرشور، و یا درغلتیدن در تنهاییِ اوتیستیکِ بی‌عملِ ناشی از شماتت‌های سازواره‌ی قضاوتِ کلانِ سیاست؛ و یا خطرِ خلقِ اثری نوپدید با مضمونی تاکنون ناندیشیده و بی‌مخاطب که جز آفرینشِ ساحتی منحصربه‌فرد با تأکید بر تنِ بی‌اندامِ حضورِ بی‌حضور تمنای دیگری ندارد.

در جشنواره‌ی نهال همچون دیگر فستیوال‌های هنری ایران، نشانگانِ مَرَضی قابل تشخیص است که با رویکردهای گذشته و امروز، بعید به نظر می‌رسد پادزهری برای آن یافت شود. یا اگر هم نوش‌دارویی حاصل آید، بدون شک پس از مرگِ سهراب خواهد بود. در نهال از سویی با آثاری مواجهیم که ایده‌مندند امّا از نظر فنی (تکنیکی) ضعیف؛ از سویی دیگر آثار فنی (تکنیکی‌ای) تولید می‌شوند که از ایده‌های کم‌توان و گاه تکراری رنج می‌برند. این برهوتِ ایده‌های بی‌فن (تکنیک) و برزخِ فن (تکنیک)های بی‌ایده، ستیزِ تاریخیِ فرمگرایان و محتواگرایان را به ذهن متبادر می‌کند. امّا فارغ از جدال بی‌نتیجه‌ی این پرسش که فرم، ذاتِ چیستیِ اثر هنریست یا محتوا، می‌توان به بستر و زمینه‌ی این کارخانه‌ی تولیدِ خوراکِ ذهنیِ تجربه‌گرا، زمانمند و جسور توجه خاص مبذول داشت.

فیلم (روسپی) -چه داستانی و چه مستند و تجربی– در پیِ فتحِ مکان است؛ در پیِ هژمونیِ ظفرمند بر مخاطب. فیلم (روسپی) با تولید دردنشان جسورانه و قاطعانه‌ی خویش، مخاطب را در مرگ‌آگاهی و کرانمندیِ بودنِ بی‌بودِ خود میخکوب می‌کند. فیلم (روسپی) تنها در پیِ یک هدف است: جذبِ مکررِ نشانگانِ اجزای تشکیل‌دهنده‌ی جهانِ بازتابیِ خود، در و برای مخاطب در جهتِ احیای دوباره‌ی خویشتن. هدفی که در نهالِ نورسته‌ی دیرپای ،که باید طبقِ منطقِ تَطَوُّلِ زمانی، تبدیل به سالخورده‌ای فرتوت، لَش و بطئی گردد امّا بر امکانِ پادامکان‌های خویش می‌افزاید، چندان دیده نمی‌شود. ذکر دو مثال از چهاردهمین سال پاگیریِ نهال ما را در تشخیصِ این نشانگانِ مَرَضی یاری می‌رساند.

آپوفیس؛ اهریمنِ مارصورتِ ظلمت که در ستیزه‌ی ازلی–ابدی با نور و روشناییست. فیلم (روسپی) آپوفیس با نادیده‌گرفتن این لایه‌ی اسطوره‌ای، تنها از لحاظِ مضمونی به پسارخدادِ برخورد سیارکِ آپوفیس، که امکانِ برخورد آن با زمین در سال ۲۰۲۹ و ۲۰۳۶ وجود دارد، در

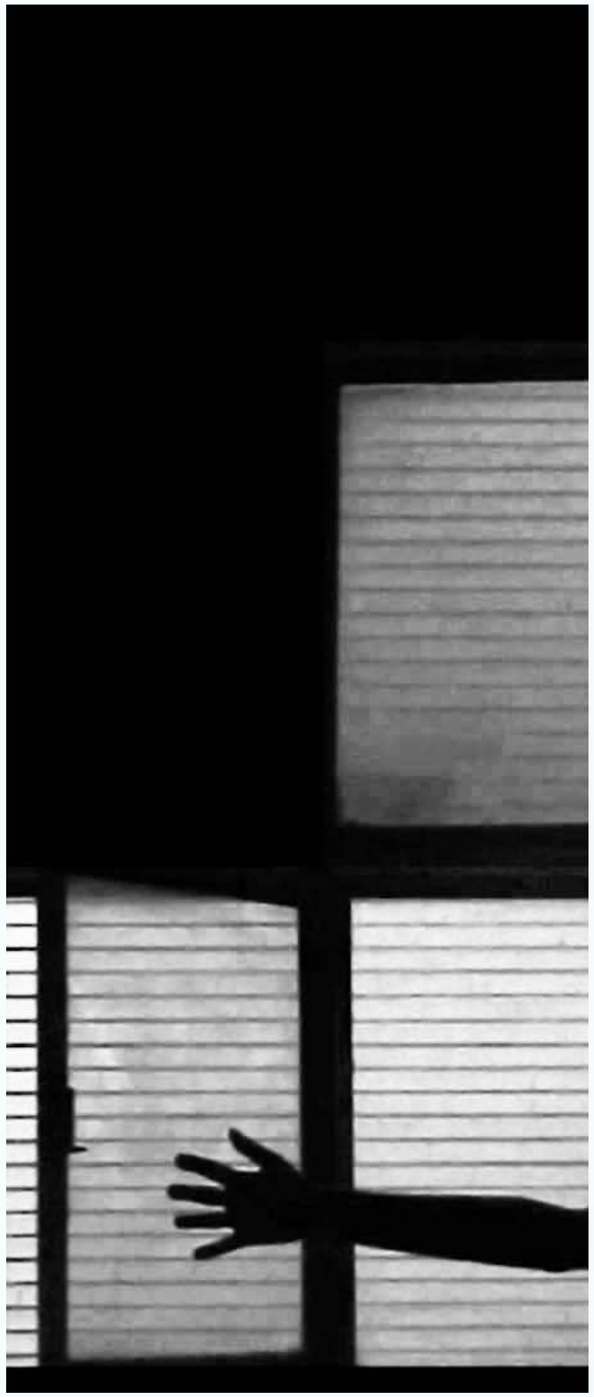


فضایی تعلیق‌آمیز می‌پردازد. آپوفیس نمونه‌ایست عالی از برزخِ فن (تکنیک)های ایده‌ی تکراری که داعیه‌ی رسیدن به نمونه‌های پُست‌پروداکشن‌های آخرالزمانیِ هالیوودی را در سر می‌پروراند. این رویکرد یادآورِ گفته‌ی معروفِ دلاکروآی نقاش در مورد همکارش اَنگر است: «بیانِ کاملِ یک عقلِ ناقص». فیلم (روسپی) آپوفیس، نمونه‌ی یک مشقِ سینماییست که بسیار خوب انجام پذیرفته امّا در حدِ همان سیاهه باقی می‌ماند. زخم نمی‌زند؛ تولیدِ دردنشان نمی‌کند؛ بر هیچ غیابِ پرحضوری تأکید نمی‌کند؛ در امروزه‌روزی که جهان دیگر به دنبال پاسخ نیست و تلاش در پروبلماتیزه کردن هستیست، پرسش نمی‌آفریند. آپوفیس، پشتِ نقابِ جاه‌طلبانه‌ی دستیابی به روایت‌های فراساختیِ آپوکالیپسی استتار می‌کند و پنهان می‌شود. این نوع قِرقره‌ی دم‌دستی و خام از الگوهای تثبیت‌شده، نشانگانِ مَرَضیست که در قالبِ گریز از دهشتِ مواجهه با شکستِ احتمالی در تجربه‌ی تجربه نمایان می‌شود. سرکوبِ عدمِ پیروزیِ هنوز پدیدار نشده، آپوفیس را به سمتِ نشخوارِ فرم‌های کلیشه‌ایِ مهرتأییدخورده می‌کشاند و پرسوناها، تنها و فقط در حد و اندازه‌ی ابزارهای ثبتِ مفهومِ قدرتِ مطلقه‌ی روایتِ کلیشه‌وار سنتی ظاهر می‌شوند.

آن سوی سکه‌ی این مثالِ مکان‌هراسانه -آپوفیس- اثری تجربیست به نام "به‌خاطرِ الِنی"؛ نمونه‌ای از ایده‌های بی‌فن که تأکید خود را بر مکان‌جذبی می‌گذارد. فیلم (روسپی) ارزان و بی‌مکانی که ادعای بیانِ ایده‌ای پرلایه و فلسفی دارد امّا به دلیل ضعف و ناتوانی فنی (تکنیکی) -همچون دیگر آثارِ مدعی روشنفکری- معلول و اَلکن باقی می‌ماند و به تعبیری بیانِ ناقصِ یک عقلِ کامل. فیلم (روسپی) به‌خاطرِ الِنی با روایتِ بُرون‌ایستای خود -روایتی که روایت نیست ولی روایت می‌کند- هدفی را دنبال می‌کند که چیزی جز برهمزدنِ بساطِ پرقدرتِ روایتِ آکادمیک نیست. به‌خاطرِ الِنی، با تکرارِ تکرار در مکانِ بی‌مکانِ مربع‌های بی‌روح -یادآور ترکیب‌بندی‌های پیت موندریان نقاش-سعی در رسیدن به رهاییِ فرمالی دارد که در پیِ تولیدِ آنارشی یا همان خائوس است.

فیلم (روسپی) به‌خاطرِ الِنی با تبدیلِ ساختارِ خطی روایت به ساختاری دایره‌ای و برگشت‌پذیر، قصدِ به دام‌انداختنِ سوژه‌ی مخاطب در ابژه‌ی سیزیف‌وارِ فرمِ اثر را دارد امّا به دلیل عدم توجه به ارتباط متناسبِ فرم و محتوا، و ضعف و کم‌عمقی لایه‌های اندیشگی در نیل به این هدف موفقیتی به دست نمی‌آورد و به طرز هجوآمیزی مبدل به نقد سطحیِ اتوریته‌ی سلطه‌گرایانه‌ی روایت می‌شود. پر واضح است که تنها اشاره‌ای گذرا و بی‌تأمل بر موقعیتِ پسافاوستی-اورفئوسیِ انسان امروز در جهتِ ویرانیِ اتوریته‌ی یکه‌سالارانه و تمامیت‌خواهِ روایت، کفایت نمی‌کند و باید به رهاسازی نیروهای نهفته‌ی پادامکان‌های براندازِ اثر اهتمام ویژه ورزید.

در پایان می‌توان به این نکته اشاره کرد که برای آفرینشِ دردنشان غذای ذهن، ناگزیر باید به مرگ پرداخت. از طریقِ مرگِ اثرِ مُطَوَّل در کوتاهیِ زمان است که می‌توان به تنِ بی‌اندامِ اثر در غیابِ حضورمندِ نشخوارِ سوژه در ابژه و ابژه در سوژه دست یافت. برای رسیدن به این بی‌درکجایی و بی‌درزمانی باید از وحدتِ مکان و زمان و موضوع گذر کرد. نشانگانِ درد-زخمِ اثر را نَه در موتُوس و اِتوس، بلکه باید در هامارتیا یا همان خطای تراژیک جستجو کرد. تمهیدی که روایت را در بسترِ تجربه‌ی بودِ بی‌بدنِ اثر در سوژه‌ی ابژه‌گشته، تجزیه و متلاشی می‌کند و از نو آن را برمی‌سازد.



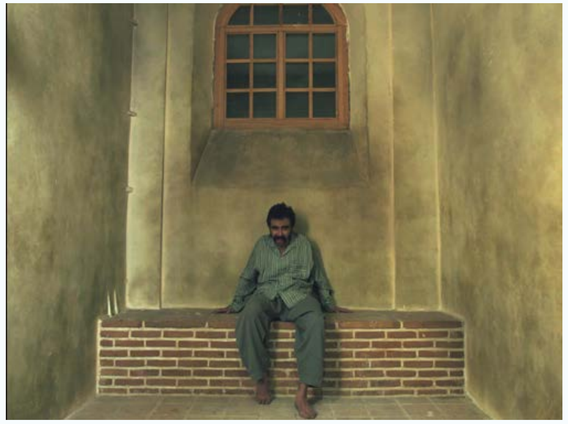
مرور چند فیلم برجسته‌ی نهال ۹۶
و نکاتی پیرامون جشنواره

پیام غنی‌پور
دانشجوی سینما

آن روی پست‌مدرنیسم نهال
آسمان آبی، زمین پاک؛ ساخته‌ی مهیار ماندگار

یک کمدی جذاب و پر انرژی که به ندرت در ایران تولید می‌شود. آسمان آبی، زمین پاک از عناصر مختلفی به طور همزمان بهره می‌برد تا تماشاگر را با داستان همراه کند. این فیلم کوتاه روایتی خاص و غیر کلاسیک از دستگیری یک دزد خرده‌پاست که به او اتهام‌های بزرگی زده می‌شود. راویِ اکثر صحنه‌های فیلم خود متهم است و از اولین پلان به دوربین نگاه می‌کند و داستان خود را تعریف می‌کند. فیلم بیشتر در فلش‌بک می‌گذرد و یکی دو جا از درون فلش‌بک به فلش‌بک دیگری می‌رود و بعد به فلش‌بک قبلی‌اش برمی‌گردد. هم کاراکتر به فیلم‌شدنِ خود آگاه است و هم تصاویر و کارگردانی طوری طراحی شده‌اند که شوخ‌طبعانه فیلم‌بودنِ این فیلم را تأکید کنند. طراحی لحظات مختلف و اتفاق‌های بسیاری به فیلم‌های دیگرِ شناخته‌شده‌ی سینما هم ارجاع می‌دهند و هم عناصری از آنها را در بافتار دیگری، با محتوای دیگری، به کار می‌گیرد. ارجاع به صحنه‌هایی از فیلم‌های وِس اندرسون، مثل The Darjeeling Limited، و استفاده از کلیشه‌های سینمایی در میزانسن‌ها و نحوه‌ی گفتار و رفتار فیزیکی کاراکترها، در راستای خَلقی نو از جمله‌ی خصوصیات جالب توجه و تمییزگذار کارگردانی این فیلم است. فیلم در تمام صحنه‌ها ساختگی‌بودنِ خود را اشاره می‌کند. طراحی کاراکترها یا فیگورها -یعنی کلامشان، فن بیان کلامشان، بازی با چهره و میمیکشان، بازی بدنشان، تعریف جایگاهشان در روایت- همه از کلیشه‌های نخ‌نمای ژانرهای مختلف سینمایی سود می‌برند و با به‌خدمت‌گرفتن تنوعی از عناصری همیشه‌دیده‌شده اثری جدید و غیرکلیشه‌ای را می‌سازند. این فیلم از واقعیت‌های سینمایی-تصویری معنای خود را پیدا می‌کند؛ به نوعی، پشتوانه‌ای از خودِ سینما دارد تا از واقعیت عینی زندگی. می‌توان گفت که این فیلم فیلمی برای سینماست. این تأثیرِ وجودی از فیلم‌ها و روایت‌های پیشینْ وجه بینامتنیت‌مندیِ فیلم را پررنگ‌تر می‌کند. این موارد -در کنار مواردِ دیگر- فیلمی با ذهنیت پست‌مدرنیستی نتیجه داده که به ندرت در بین فیلم‌های کوتاه و بلند ایرانی دیده می‌شود. جشنواره‌ی نهال ۹۵ نیز دو فیلم با روحیه‌ی پست‌مدرنیستی داشت: هیچ چیز زیر آفتاب تازه نیست (از فائزه علوی) و سینما رفتن بدون سیما (از فرناز زارعیان)، که هر کدام رویکرد و شیوه و هدف متفاوتی در نوع و سبک روایت خود داشتند، که فیلم اول فیلمی آوانگارد و تحسین‌برانگیز بود، و فیلم دوم (چنان که از نامش پیداست،) سینما را در محوریتِ روایت خود داشت. هر چند نادر، ظهور چنین برخوردهایی با سینما وقتی موفق هم باشد، مایه‌ی امیدواریست؛ و از این بابت قدر وجود جشنواره‌ی نهال را برای دیده‌شدن چنین فیلم‌هایی باید دانست. لازم به یاداوریست که اطلاق عنوان پست‌مدرنیستی به آثار لزوماً به معنای تأیید یا موفقیت یا پیچیده‌بودن آنها نیست. شاید گاهی لفظ "پست‌مدرنیستی" پر طمطراق بنماید و برداشت نادقیقی از منظور آن شود.

یکی از قابلیت‌های فیلم آسمان آبی، زمین پاک طراحی کاراکترهای متنوعِ تیپیکال است با خصوصیت‌های کاملاً متفاوت؛ تیپ‌هایی که اول از بطن سینما و بعد اغراق در عناصری از آدم‌های واقعی به دست آمده‌اند؛ شامل کاراکترهای اصلی: دزد خرده‌پای بدشانس، مدیر موفقِ اهلِ تواضع، ناظم مدرسه، کارآگاه یا پلیس مسئول دستگیری؛ و علاوه بر اینها کاراکترهای فرعی: پدر غایب دزد، راننده‌ی مدیر، پلیس مسئول تلفن، بازجو، تعمیرکاران کولر، و کودکان مدرسه‌ی ابتدایی. این کاراکترها هر کدام لحن بیانی و بدنی متمایزی دارند و چهره‌پردازی و طراحی لباسشان از هم تفاوت می‌کند. تعداد لوکیشن‌های این فیلمِ یازده‌دقیقه‌ای کم نیست و از نکات مثبت این فیلم تنوع فضاهای داخلی (مثل بازداشتگاه، کلاس مدرسه، اتاق بازجویی، مکان عجیب مسئول تلفن) و فضاهای خارجی و شهری (مثل ایستگاه اتوبوس، حیاط مدرسه و پشت بام) است که اینها نشان از پشتکار و زحمت برای تولید این فیلم دارد؛ و این در تضاد با اکثر فیلم‌های تولیدشده با لوکیشن‌های محدود و یا آپارتمانی قرار می‌گیرد. در میان یکی از صحنه‌های پرتنش کمدی‌اکشن فیلم تصویری کارتونی-انیمیشنی از حرکت ماشین پلیس در شهر ساخته و گنجانده شده که جذابیت‌های تصویری را بیشتر و خلاقیت‌های عوامل فیلم را مطرح می‌کند؛ گرچه مدت‌زمان استفاده از این انیمیشن میان سریع‌ترین لحظات فیلم و کوتاه‌ترین پلان‌های آن کمی طولانی به نظر می‌رسد.



با وجود کاراکترهای متنوع (متنوع از هر نظر) و لوکیشن‌های مختلفْ فیلم توانسته انسجام و هماهنگی داشته باشد. تدوین فیلم نیز ریتم فیلم را به اقتضای صحنه و موقعیت تغییر می‌دهد و در کنترل دارد. این تمهیدات تصویری به کنار، موسیقی متنِ فیلم بی‌شک یکی از بهترین‌های نهال (دست کم) در دو سال اخیر است. این موسیقیِ متن با رنگ‌بندی و سازبندیِ متنوع توانسته سینمای فیلم را تکمیل کند و ماهیت کمیک آن را تقویت کرده و افزایش دهد. حال و هوای موسیقی جَز با استفاده از ترومبون و صدای پیتسیکاتوی زهی‌ها و پرکاشن، و البته تغییر تمپوی آن مطابق با تغییر سرعت صحنه، برای صحنه‌ی تعقیب مدیر توسط دزد درخیابان

و رفتارهای مضحکانه‌ی او، یکی از مؤثرترین ایده‌های موسیقی این فیلم است که به درستی از کلیشه‌های کارامد و تثبیت‌شده‌ی موسیقی‌سازی برای لحظات و حس‌وحال کمیک بهره می‌برد، که به محض شنیدن آن مخاطب می‌داند با موقعیتی کمیک روبه‌روست. موسیقی متن این فیلم از چند قطعه ساخته شده : قطعه‌ای ملایم با استفاده از ماریمبا برای صحنه‌های اعتراف به دله‌دزدی‌های کودکی و ریشه‌یابیِ علت دزد بودن -که جلوتر از تمِ همین قطعه در ساخت قطعه‌ی مذکور در صحنه‌ی تعقیب مدیر توسط دزد استفاده می‌شود؛ فضای ریتمیک‌تر و مهیج‌تر با محوریت پرکاشن‌ها و نت‌های ملودیک ماریمبا برای صحنه‌ی

جستجوی ماشین پلیس؛ بیت‌سازی الکترونیک برای صحنه‌ی تعقیب دزد و پلیس.

استفاده از قطعه‌ی هابانرا در دو صحنه، یکی اجرای سازیِ آن در صحنه‌ی تعقیب مدیر در لحظه‌ی تعطیلی مدرسه و سد کردن راه دزد و لو رفتن او، و یکی اجرای آریای آن در صحنه‌ی تعقیب دزد توسط پلیس در پیاده‌رو، هر دو صحنه به صورت اسلو موشن، گویی بدشانسی و بخت بد دزد را (با شوخ‌طبعی) نشانه رفته‌اند؛ همان‌طور که موقعیت این صحنه‌ها بر خلاف محتوای عاشقانه‌ی قطعه‌ی هابانرا است. از طرفی، با الحاق بافت‌زدوده‌ی این قطعه به موسیقیِ فیلمی که شیوه‌ی روایت آن وصف شد، لاین صوتیِ فیلم نیز در هماهنگی با کلیتِ

پست‌مدرنیستی فیلم قرار می‌گیرد. از جنبه‌ی موسیقایی نیز رنگ‌بندی هابانرا و عبارت‌های ملودیک فرودآمدنیِ آن با موسیقی ساخته‌شده برای فیلم، ترکیب ترومبون و زهی و پرکاشن، همراهی می‌کند. در مجموع، این موسیقیِ متن کار را برای داوران جشنواره آسان می‌کند و جایزه‌ی بهترین موسیقی متن فیلم نهال ۹۶ به "سالار محمداصغری" می‌رسد.

پخش قطعه‌ای از موسیقی متن آسمان آبی، زمین پاک

فیلم آسمان آبی، زمین پاک در بخش فیلم‌های زیر پانزده دقیقه نامزد دریافت جایزه‌ی بهترین کارگردانی شد ولی جایزه را نبرد. دو فیلم دیگرِ نامزدشده از بهترین فیلم‌های نهال ۹۶ بودند اما تعددِ لوکیشن و کاراکتر، طراحی لباس و صحنه، بازی‌گرفتن‌های متفاوت، کارکرد موسیقی متن در روایت، و عناصر دیگرِ آسمانی آبی، کارگردانیِ پر زحمت و خلاقانه‌تری می‌طلبد. شاید این شیوه‌ی روایتِ غیر کلاسیک، یا شاید هزینه‌بردن تولید چنین فیلمی، چندان با مذاق داوران محترم نهال همسازی نداشته. نگاهی به کارنامه‌ی داوران نیز کافیست تا دریافته شود که، هر چند آثارشان موفق اما، آنها خود در تولید فیلمی با روحیه‌ای به دور از هنجارها، و به طور خاص پست‌مدرنیستی، شرکت و تجربه نداشته‌اند. البته این نوشته فقط مشغول تحلیل است و بر کسی پوشیده نیست که تمام داوران نهال از روی لطف و حمایت این مسئولیت وقتگیر و پر دردسر را به عهده می‌گیرند و انتخاب آنها نشان‌دهنده‌ی سلیقه و بر مبنای معیارهای ایشان است. شاید مفید باشد اگر جشنواره‌ی نهال بتواند از "بین‌المللی"شدنِ خود به نفع همه‌ی فیلم‌ها از یک داور خارجی، از راه مکاتبه با مؤسسات آموزشی سینما یا هنرمندان مستقل، دعوت کند تا نگاه داورانش را وسعت بیشتری بخشد.

به هر روی، آسمان آبی، زمین پاک از فیلم‌های کوتاهیست که همه را پای تماشای خود می‌نشاند و تحسین بیننده را برمی‌انگیزد. بابت ساخت آن می‌توان به عوامل فیلم تبریک گفت.

اتاق شماره ۴؛ ساخته‌ی پویا عاقلی‌زاده

اتاق شماره ۴ را می‌توان از بهترین‌های این سالِ نهال و از بهترین فیلم کوتاه‌های ایرانی در سال‌های اخیر دانست. این فیلم در پانزده دقیقه بدون به‌کار گیری هیچ گفتار و دیالوگی، و تنها بر پایه‌ی تصویر و طراحی پیش‌برنده‌ی صدا، با تدوین حساب‌شده و بدون پلانی اضافی می‌تواند داستان بگوید و سرنخ‌های تعقیب ماجرا را به مخاطب بدهد.

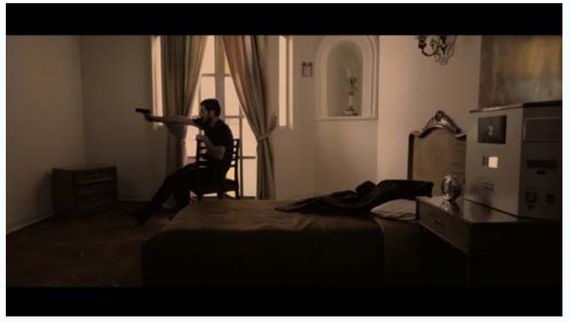
با تماشای این فیلم می‌توان از لایه‌ی داستانی و ظاهری آن فرا رفت. جوان سیاه‌پوشی که در اتاق هتل گرفتار شده بود، شخصیتی پارانوییک را می‌نمایاند، که مرد موبلند تجسم و عارضه‌ی ذهن ناآرام اوست. مرد موبلند اتاق به اتاق ظاهر می‌شود و گویی ذهن‌های معلول را جارو می‌زند. کاراکتر آهنگساز نیز آنقدر درگیر داستان آن جوان و مرد موبلند می‌شود که در لحظه‌ای که جان جوان در خطر است و نیاز به کمک دارد، آهنگساز با او همذات‌پنداری کرده و تصور (یا توهم) می‌کند که جوانِ هتل به او (به دوربین) نگاه کرده و او را شاهد و مددرسان می‌یابد. در واقع، تقریباً تمام تصاویر اتفاقات هتل که قاب فیلم را پر می‌کند، تصاویر سوبژکتیویست که آهنگساز می‌بیند. در اقدامی ظریف و هوشمندانه از سوی کارگردان، وقتی جوان در اتاق هتل در محاصره‌ی مرد موبلند برمی‌گردد و برمی‌گردد و به دوربین، به آهنگساز، نگاه می‌کند، تصویر قابِ فیلم را پر کرده اما وقتی آهنگساز آن صحنه را دوباره مرور می‌کند و می‌بیند که چنین نگاهی در کار نبوده، تصاویرِ اتفاقات هتل در داخل مانیتورِ استودیو نمایش داده می‌شود، نه مثل دفعه‌ی اول؛ دوربین در

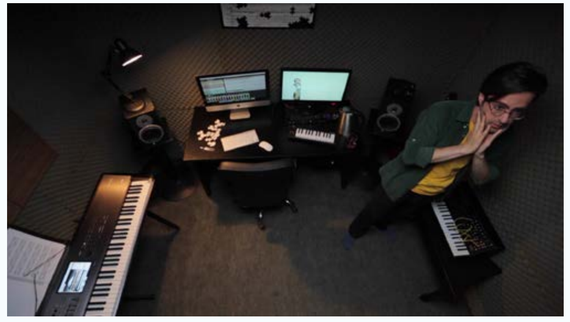
آن صحنه‌ی مرور حین نمایش مانیتور و پخش تصاویر واقعی اتفاقات هتل در آن، پشت سر آهنگساز می‌ماند و زاویه‌دید او را به ما می‌دهد. صدای نرم دیاپازون که عادت و علاقه و یکی از وسایل آهنگساز بود، پیش‌مقدمه‌ای برای حوادث بعدی در استودیو می‌شود چرا که در آینده‌ای نزدیک صدای جاروبرقی در استودیو نیز مسئله‌ساز شده و جای آن را می‌گیرد. آلارم موبایل چون هشداری می‌گوید که کار روی آهنگسازی و درگیر شدن با این فیلم نباید از ساعت هشت طولانی‌تر شود. بازی جالبی با زمان شده: داخل اتاق جوان در هتل ساعت رومیزی و ساعت دیواری ساعت هشت را نشان می‌دهند و لحظه‌ی شلیک گلوله ساعت هشت و پنج دقیقه است. همان موقع در استودیو ساعت ۲:۳۹ است و زمان می‌گذرد و ساعت هفت‌ونیم صبح آهنگساز شروع به ساختن آخرین اثر خود می‌کند و وقتی مرد موبلند در استودیو دیده می‌شود، ساعت هشت و پنج دقیقه است. شاید بهتر بود کار آهنگسازی تا ساعت هشت به پایان می‌رسید و درگیر شدن با آن زیاد از حد نمی‌شد!

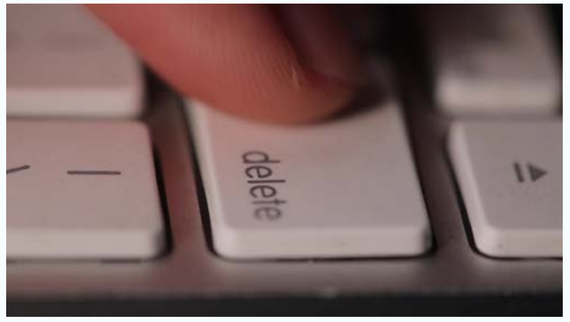
همذات‌پنداری آهنگساز با کاراکتر مرد جوان و ماجرای هتل تفسیر لایه‌ی روانشناسی فیلم را تشدید می‌کند. او نیز افسون قدرت ترس حاکم بر ذهن آن جوان و هیبت حضور مرد موبلند می‌شود. در لحظه‌ی سرنوشت‌ساز تلاقی نگاه جوان با آهنگساز، اگر هم آهنگساز تا آن لحظه ناظری خارجی و بی‌طرف بوده، بخشی از ماجرای هتل می‌شود؛ به آن ورود می‌کند. به تعبیری، میلی در آهنگساز وجود داشته که او را، هرچند ظاهراً ناخواسته، وارد این بازی می‌کند. امکان همذات‌پنداری و یکی‌شدن او با مرد جوان هتل از پیش در او بوده و آهنگسازی‌کردن و آهنگسازبودن بهترین بهانه برای او، و برای فیلم، به منظور در افتادن بیشتر و اسیر شدن در آن ماجراست. مرد موبلند چون ابژه‌ی میل هر دو نفر حاضر می‌شود و ذهن آنها را می‌بلعد. آهنگساز، در لحظاتی، مثل لحظه‌ی توهم نگاه جوان هتل به او یا توهم شنیدن صدای جاروبرقی در محیط استودیو، ارتباط خود با واقعیت را از دست می‌دهد. او روانی مستعد گسیختگی دارد. جوان و آهنگساز هر دو از ارتباط با افراد دیگر جدا افتاده و در اتاقی محبوس شده‌اند و این شرایط فضای پارانوییک ذهن آنها را تقویت می‌کند. نحوه‌ی استفاده از لوکیشن‌ها، انتخاب بازیگرها، و زیبایی‌شناسی صدا در این فیلم تحسین‌برانگیز است. صداسازی‌ها، طراحی و میکس صدا از نکات برجسته‌ی فیلم است.

آخرین اثر کاراکتر آهنگساز در انتهای فیلم آهنگ موفقی برای فیلم می‌شود و مرد موبلند با ظهور در استودیو تسلط و غلبه‌ی خود بر ذهن آهنگساز را نشان می‌گذارد. در صحنه‌ی آخر استودیو، در یکی از پلان‌های رد و بدل‌شده اکستریم‌کلوزآپ چهره‌ی مرد موبلند ارائه می‌شود؛ بسته‌ترین نمای چهره در فیلم، به نشان حضور سنگین و فراگیر و غالب او. مرد موبلند مظهر ترس خودساخته و برساخته‌ی ذهن است که وقتی از کنترل خارج شود، ذهن و روان و وجود فرد را نابود می‌کند؛ چون خون‌آشامی که از ذهن و روانی که پذیرای آن خون‌آشام باشد، تغذیه می‌کند و موجودیت می‌گیرد، و از موجودیت می‌اندازد.

در لحظه‌ی آخر، آهنگساز سرش را برمی‌گرداند و به دوربین –دوربینی در استودیو که زاویه‌اش مانند زاویه‌ی دوربینِ اتاق هتل است و از وقتی که آهنگساز آشفته شد، این زاویه از استودیو به ما ارائه شد،– نگاه می‌کند و او "مخاطب" را شاهد و مددرسان می‌یابد؛ اما فراتر از آن، فیلم قصد دارد همان‌طور که روح و روانِ مرد جوانِ هتل را به آهنگساز سرایت داد، به بیننده‌اش نیز سرایت دهد. این که چقدر در این کار موفق می‌شود، بماند؛ نوبت، نوبت ماست که مرد موبلند به سر وقتش برود. اتاق شماره ۲ اتاق جوان بود و اتاق شماره ۳ اتاق آهنگساز؛ چرا که آهنگساز در مانیتورِ خود تماشا می‌کند که مرد موبلند وارد اتاق شماره ۳ می‌شود و بعد تصویرِ خود را در تصویر مانیتور در آن لحظه در استودیو می‌بیند







که مرد موبلند سر از آنجا درآورده. در پایان فیلم، بعد از تیتراژ، مرد موبلند که به نظر کلید هر اتاقی را در دسته‌کلیدش دارد، درِ اتاق شماره ۴ را باز می‌کند. و فیلم تمام می‌شود. اتاق شماره ۴ اتاق ماست؛ نوبت جارو کردن اتاق مخاطب است. نامگذاری فیلم هم برای همین است.

می‌توان به نویسنده-کارگردان این فیلم به خاطر طرح جالب، دکوپاژ مؤثر در بسیاری صحنه‌ها، استفاده‌ی مؤثر از صدا در تمام طول فیلم، و نیز به امید دولت‌خواه، سازنده‌ی موسیقی متن فیلم، تبریک گفت. به بعضی از دلایل موفقیت کارگردانی این فیلم اشاره شد. اما فیلم در یک مورد چنان که توقع می‌آورد، به قدرتِ بخش‌ها و عناصر دیگر پیش نمی‌رود. اکثر نماهای صحنه‌های داخل اتاق هتل، که جوان در آن است، تصاویر گیرایی ندارند و نورِ کم و رنگ و روی بی‌حال و تقریباً تک‌فامِ کِرمیِ آن از قدرت و جذابیت تصویر کاسته‌اند. چینش وسایل در قاب و جایگیری‌های

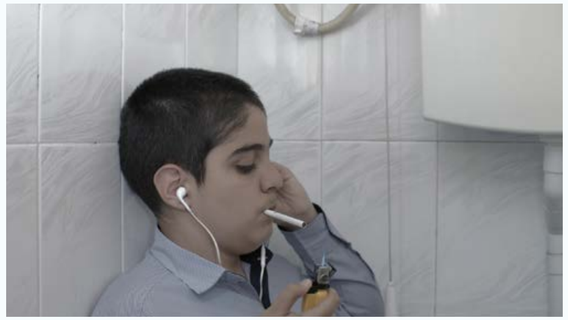
بازیگر، گرچه به هدف تأکید بر موقعیت اوست، نقطه‌ی تمرکز و قوتی در تصویر ایجاد نمی‌کنند و گرافیکِ اکثر نماهای بازتر پراکنده است. در پلانی که بازیگر به سمت دیوار اتاق شماره ۳ می‌رود، به سمت دوربین می‌آید، پشت بازیگر و اطراف او چنان خالی و بی‌نشان است که انگار Dislocated شده یا صحنه از مکانیّت افتاده و می‌تواند فضا را بشکند. حرکت تیک عصبی بازیگر هم زیادی تصنعی است. جالب اینجاست که تصاویر داخل "استودیو" از همان ابتدا و در تک‌تک پلان‌ها گیرایی فوق‌العاده‌ای دارد. دکوپاژ، انتخاب لنز، ترکیب رنگی، نور متناسب، و به ویژه بازی قابل توجه بازیگرِ نقش آهنگساز، سطح کارگردانی و کِیفیِ کل فیلم را یک گام بزرگ بالاتر می‌کشد.

پویا عاقلی‌زاده توانسته مؤلفه‌های ژانری را در خدمت اثرش به کار گیرد، برای عناصر مختلف فیلم و قصه برنامه داشته باشد و پانزده دقیقه فیلم داستانی را بدون دیالوگ با موفقیت و جذابیت پیش ببرد و مخاطب را مشتاق تماشای اثر بعدی خود نگه دارد. درباره‌ی این فیلم بیشتر از اینها می‌توان نوشت و تفسیر کرد. چنین فیلمی نویدبخش وجود استعدادیست که از سینما شناخت دارد و خاصگی سینما را می‌داند، و می‌توان به درخشش بیشتر او در آینده امید داشت.

اشیاء گمشده؛ ساخته‌ی حامد نجات

اشیاء گمشده چون شیئی گمشده در سینمای ایران است. این فیلم از چند جنبه جای تحسین دارد: لوکیشن و محیط اصلی فیلم یعنی مدرسه‌ی راهنمایی، محوریت‌دادن سن و سال دوران راهنمایی و ورود با شناختِ از پیش، بازنمایی باورپذیر و مسئله‌محور از آن سن و سال، طرح موضوعی خط قرمزی و پرداخت جذاب آن.

بازی بازیگر نوجوان نقش اول (عباس اصنافی) در این فیلم حرف ندارد. قصه‌ی فیلم و طراحی شخصیت و شیطنت‌های او در فیلم‌های ایرانی نایاب است. ارتباط نوجوان با خانواده‌اش، با ناظم و مدیر مدرسه، و با دوستانش از هم تفاوت دارد و دیالوگ‌ها فیلم را دیدنی‌تر می‌کند. این فیلم هم امکان آسیب‌شناسیِ گرایش به فریبکاری و مصرف مشروبات بین دانش‌آموزان را باز می‌گذارد، و هم فیلمی موفق برای تماشاگر سینما می‌سازد. حامد نجات سوژه‌ای را کارگردانی می‌کند که در سینمای ایران گم شده. می‌توان نام او و فیلمش را روی پرچم بهترین‌های نهال نوشت و آن را برافراشت.



جایی برای آرامش؛ از جمیل عامل صادقی

از عاشقانه‌ترین‌های دیده‌شده در نهال. دیالوگ‌ها با لهجه و بیان و بازی بازیگران روح شخصیت‌ها را از همان ابتدا منتقل می‌کند. دو همسر با وجود روحیه‌ای سنتی که در هر کدام و در شکل ارتباطشان جاری است، بسیار صمیمانه و صادقانه، و بدون تماس فیزیکی و مرسومات عاشقانه، فضای پر از محبت و احساسات دوستانه دارند که این مضمون در تصاویر فیلم نیز به زیبایی انعکاس پیدا کرده‌اند. بخشی از زیبایی تصویری فیلم به دلیل انتخاب لنزی با عمق میدان محدود است که بتواند نقاط نورانی و رنگ‌های خارج از فوکوس را به خوبی رِندر کرده و نماها را بوکه‌ای کند. فیلم توانسته از داخلِ ماشین زمختی مثل وانت محیطی لطیف و عاشقانه و آرامش‌بخش بسازد؛ گویی هرجا که این دو نفر با هم باشند، حتی داخل یک وانت ساده، آنجا تبدیل به خانه‌ای زیبا و جایی برای آرامش می‌شود.

تصویربرداری (بیشتر آن در شب)، و بازی بازیگران از نکات ممتاز این فیلم‌اند. جایی برای آرامش گرچه توجه اکثر تماشاگران نهال را جلب نکرد اما داوران قدر این فیلم زیبا را دانستند و فیلم در پنج رشته نامزد دریافت بهترین فیلم بالای ۱۵ دقیقه، بهترین بازی زن، بهترین فیلمبرداری، بهترین موسیقی، بهترین طراحی صحنه و لباس شد.

وقت نهار؛ ساخته‌ی علیرضا قاسمی

وقت نهار فیلمی با استانداردهای بالاست و قابل مقایسه با فیلم قبلی کارگردانش در نهال ۹۵ (فرکانس) نیست. داستان و موقعیت خاص این فیلم خود به اندازه‌ی کافی کشش ایجاد می‌کند و کارگردان با پرداخت قویِ سینمایی توانسته جذابیت زیادی برای تماشاگر ایجاد کند. می‌توان بر یکی از صحنه‌های فیلم تمرکز و دکوپاژ آن را بررسی کرد. در صحنه‌ای که دختر در سالن انتظار کنار میز اطلاعات نزدیک کارمندِ مسئول بخش، دکتر، و پلیس ایستاده، میزانسنِ ثابتِ چهار نفره شکل می‌گیرد. در پرداخت تصویریِ این صحنه ابتدا یک نما از جایگیری هر چهار نفر نسبت به یکدیگر داده می‌شود و بعد صحنه به کلوزآپ‌های افراد خرد می‌شود: از اورشولدر دختر به کلوزآپ دکتر، به کلوزآپ پلیس و به کلوزآپ دختر. نمای پلیس طوری بسته شده که ارتباط جغرافیایی و ارتباط گروه چهارِ نفره‌ی در حال گفتگو چندان میسر نمی‌شود. معمولاً در فیلم‌های بزرگ این گونه میزانسن‌های چند نفره طوری دکوپاژ می‌شوند که از نمای قبلی یا بعدی

نشانه‌ای در تصویر قرار گرفته باشد، چه در پس‌زمینه و چه در پیش‌زمینه؛ چه در فوکوس و چه در فلو. برای مثال از گوشه‌ی لباس‌ها یا بدن بازیگرانِ کناری در قاب آورده می‌شود، و ترجیح داده می‌شود که دوربین برای نشان‌دادن بازیگران مختلف هر بار از محور زاویه و موقعیت اولیه‌ی خود (بدون علامتگذاری در تصویر) جابه‌جا نشود. تصویر دکتر و به خصوص تصویر پلیس در این صحنه از فضای تثبیت‌شده‌ی قبلی کمی فاصله می‌اندازد. علاوه‌براین، در این صحنه‌پردازی حضور کاراکتر کارمند زنِ بیمارستان در میزانسن فراموش می‌شود، در حالی‌که نقش او در فیلم مهم‌تر از دکتر و پلیس است.

صدای پای مسئول سردخانه موقع راه‌رفتن در راهروهای بیمارستان اشکال دارد و به نظر می‌رسد شاید برای سینک‌شدن یا افکت‌گذاری دستکاری شده باشد و برای همین است که از حالت طبیعی خود خارج شده. ناگفته نماند که لنگ‌زدن مسئول سردخانه با صدای بلند و پرطنینی که دارد، تصنعی می‌نماید.

در سکانس سردخانه وقتی مسئول سردخانه می‌خواهد از آنجا بیرون رود، قبل از خروج برمی‌گردد و به دختر، به سمت دوربین، نگاهی می‌کند و چیزی را در سطل می‌اندازد و می‌رود. آن لحظه موقعیت جغرافیاییِ مسئول سردخانه نسبت به دختر، با یاداوری مسیری که هنگام ورود به سردخانه نمایش داده شد، واضح نیست. وجود این پلان در زنجیره‌ی پلان‌های قبل‌وبعد نیز کارکردی ندارد و آن را می‌توان پلانی اضافی برای فیلم برشمرد. شاید وجود آن در فیلم تحت تأثیر بازیگر فیلم است در جایی که می‌شد صدای پای مسئول سردخانه را، که از پیش هم صدای پایش به عنوان بخشی از کاراکتر او معرفی شده، روی تصویر و پلان‌های دختر شنید که از آنجا دور و محو می‌شود.

مواردی که اشاره شد، نمی‌توانند مانع گیرایی وقت نهار و نفسگیری آن در سکانس سردخانه باشند.

اگر جذاب‌ترین صحنه‌ی فیلم در سردخانه هنگام جستجوی بدن مادر توسط دختر باشد، عمیق‌ترین صحنه‌ی فیلم صحنه‌ی پایانی فیلم است که بین برادر و خواهر یک اختلاف دیده می‌شود. خواهر رسیدِ بیمارستان برای امور مربوط به خروج متوفی را می‌خواهد نگه دارد اما برادر آن را دور می‌اندازد و مانع می‌شود که خواهر آن را از زمین بردارد. باقیمانده‌ی مهر دختر به مادر، که بدن او را لمس کرده، در برابر برادری که مادر را تمام‌شده می‌داند، قرار می‌گیرد. این کشمکش عاطفی کنار موتورسیکلت بروزی عینی دارد و غلبه‌ی برادر را به تصویر می‌کشد و صحنه‌ی جالبی می‌سازد. گذشته پاک‌شدنی است؛ مثل لاک قرمز و جوهر مُهر آبی.

آپوفیس؛ ساخته‌ی خشایار رحیمی

خیابان‌های مرکزی تهران خالی شده، هیچ صدا و آدمیزادی نیست. پنج پلان اول فیلم تا به حال در واقعیت و در فیلم‌های دیگر دیده نشده و به قدری عجیب است که در عرض بیست ثانیه قلابی به ذهن و چشم تماشاگر انداخته و او را تا پایان فیلم گیر می‌اندازد؛ فیلمی با داستانی آینده‌نگر و آینده‌محور که از ایده‌ی احتمال ناچیز برخورد یک سیارک، آپوفیس، به زمین شکل گرفته. انتخاب همین ایده برای یک فیلم گام گذاشتن در یکی از حفره‌های سینمای ایران و ورای آن، در خلاء فرهنگ قصه‌گویی ایرانی است؛ مضمونی که بر پایه‌ی علم و تخیل و آینده بنا می‌شود. فیلم ساختار کلی کارامدی دارد اما در جزئیات مختلف به بهترین شکل پرداخته نمی‌شود. شخصیت‌پردازی کاراکترِ مانده‌درشهر اشکال دارد. او که در ابتدا مایل نیست که با مسئول کمپ حتی صحبت کند، و ندانستنِ دلیل ماندن او در شهر برای مخاطب نیز از ابهاماتِ جذاب کاراکتر او و فیلم است، ناگهان در میانه‌ی فیلم سفره‌ی دل را پیش مسئول کمپ باز می‌کند و آن دو تبدیل به رفیق‌های قدیمیِ می‌شوند. این تغییر رفتار، و بیان زودهنگام و تقریبا بی‌مقدمه‌ی دلیل او برای ماندن، کاراکتر او را می‌شکند. دیالوگ‌ها در بعضی جاها پیش‌پا افتاده‌اند. بازی و بیان بازیگر نقش مانده‌درشهر سست و بی‌حال است. روایت و فیلم در میانه از ریتم می‌افتند.

طراحی صدای فیلم که به جای صدای سر صحنه دیالوگ‌ها را در استودیو ضبط کرده (ADR)، آمبیانس را حذف، و صدای وسایل و اشیای صحنه (ساند افکت) را محدود کرده، به فضاسازیِ آخرالزمانی فیلم کمک می‌کند. همکاری‌گرفتن از آهنگساز غیر ایرانی ابعاد تولیدی فیلم را گسترش داده. موسیقی متن الکترونیک با فضا و موضوع فیلم هماهنگ است و بر پایان فیلم تأثیر می‌گذارد. خشایار رحیمی با نویسندگی، تصویربرداری، کارگردانی و تدوین آپوفیس محصولی نو به فیلمخانه‌ی کوتاه ایران اهدا کرده.

وال‌ها از بهنام عابدی با شخصیت‌پردازی، دیالوگ و بازی‌های تأثیرگذارش در حالی داستان را تمام می‌کند که در صحنه‌ی آخرِ فیلم آدم‌های فرارکرده و مهاجم تبدیل به بیگانگانی مرموز، تهدیدکننده و غیرقابل پیش‌بینی می‌شوند. لحظه‌ی شوک‌آور برخورد سنگ به شیشه‌ی ماشین، داستان را وارد ابعاد بیشتری می‌کند.

ماندن دوربین همراه دو شخصیت اصلی، اطلاعات روایی فیلم را محدود کرده، و تخیل، تعلیق و احتمالات مختلف را افزایش می‌دهد و این تمهید در هماهنگی و انسجام با پلات فیلم است. وال‌ها این پتانسیل را داشت که با تداوم داستان و مدت زمان بیشتر یک تریلر نیمه‌بلند یا بلند ایرانیِ جذاب حاصل کند.

فیلم‌های تجربی **"Happy Together"** از درویش و اسکویی و کثیری، و **"جاده‌ی کاغذی"** از سحر طرزی احتمالاً شادترین آثار جشنواره بودند. جاده‌ی کاغذی کولاژی دیدنی و یک فانتزی کم‌نظیر در تولیدات ایرانی بود که از ترکیب فیلم یا اکشن زنده (Live Action)، انیمیشن و موسیقی ساخته شده بود.

سحر طرزی در نهال ۹۵ نیز با تدوینِ نامزدشده‌ی فیلم تجربی "بازگشت" (از احسان ملازاده) استعداد خود را به نمایش گذاشته بود. می‌توان جاده‌ی کاغذی را به عنوان یک موزیک‌ویدیو پذیرفت و از تماشای آن لذت برد. نیز می‌توان این فیلم را برای گروه Foals فرستاد، و آنها حتماً از داشتن چنین طرفداران هنرمندی به خود خواهند بالید.

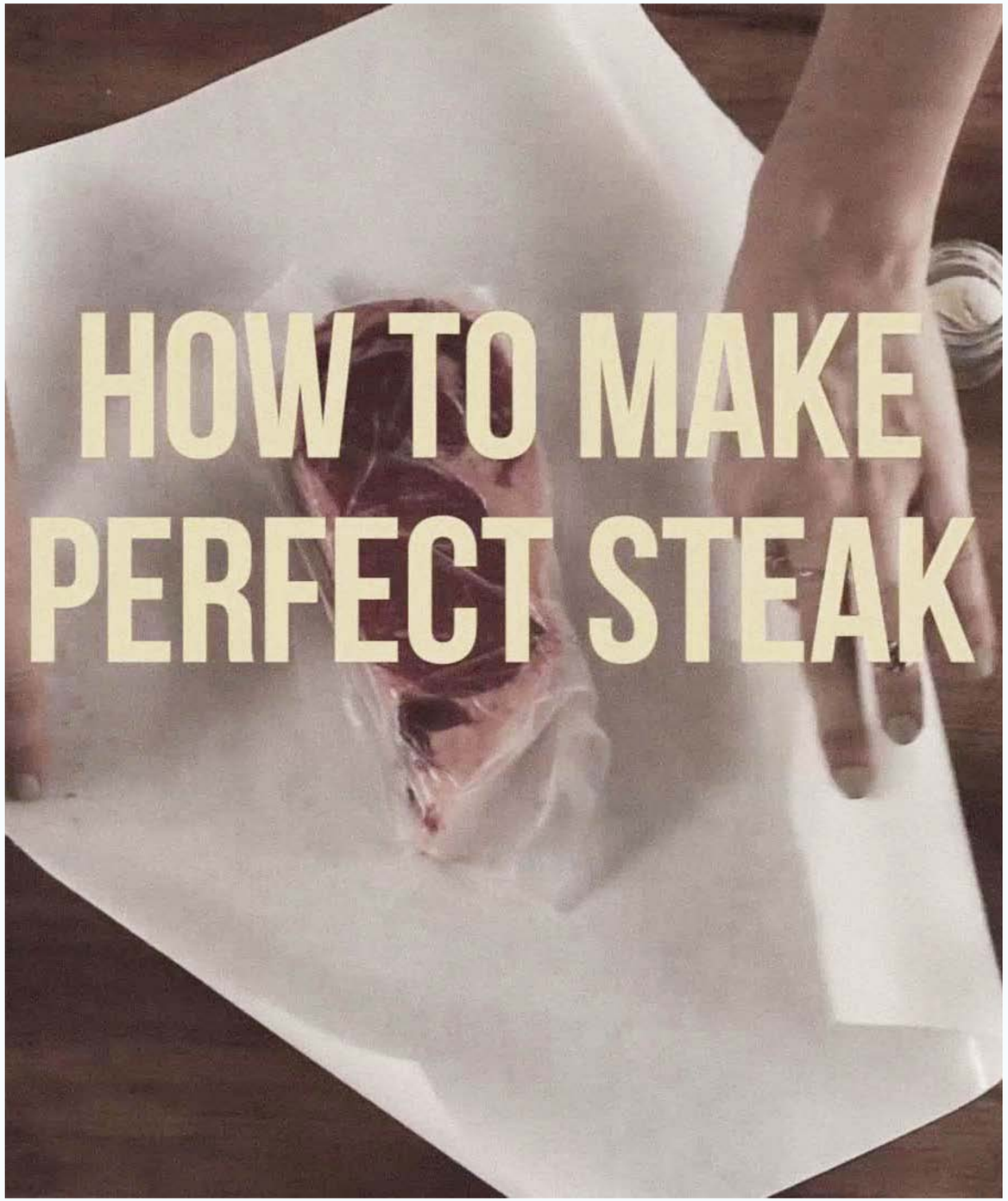
مستند **"چهار دیواری"** از ابوالفضل آبشت مستندی متفاوت از ساختمان‌سازی و کارگرانِ بیشتر مشغول به استراحت بود. چهار دیواری نشانه‌های یک نگاه مؤلفانه به تولید مستند داشت که توفیق کامل حاصل نمی‌کند. این اثر که بر نقطه‌ی عطفی یا انتقال اطلاعات خاصی تأکید نمی‌کرد، می‌توانست با تدوین توسط تدوینگری غیر از کارگردان و کوتاه‌شدن مدت زمان به اثر مطلوب‌تری برسد.

در بخش سال اولی انیمیشن **"زندگی یک‌طرفه"** از آرمین دانشور از جالب‌ترین انیمیشن‌های نهال ۹۶ بود که انتخاب موسیقی‌اش داستان و تصاویر استیلیزه‌اش را تکمیل می‌کرد. بخش سال اولیِ نهال به نظر بخش مورد توجهی نیست. در این بخش هر چهار بخش دیگر جشنواره –داستانی، تجربی، مستند، انیمیشن– که هر کدام نامزدها و جایزه‌ی بخش خود را دارند، جا داده می‌شوند ولی برای هر چهار نوعِ فیلمسازی یک جایزه در نظر گرفته می‌شود.

مستند سرخ؛ ساخته‌ی فرهاد افسری

"سرخ" در چهار دقیقه بیننده را میخکوب می‌کند؛ گوسفندها و گاوهای زنده، جان‌ستاندن از آنها و مثله‌کردنِ آنها در کشتارگاه، و لذت از آشپزی پیش از تناول گوشتِ آنها. انتخاب و ترتیب نماها و قاب‌بندی‌ها عالیست. صداها نافذ است. در کشتارگاه از نمایش هاردکُور و مستقیمِ لحظه‌ی به‌قتل‌رساندن این حیواناتِ نازنین پرهیز شده و به جای آن مسئولان کشتارگاه هدف دوربین قرار گرفته‌اند. سلامت روحی و روانی این مسئولان را نیز طبیعتاً بعد از تجربه‌ی کار طولانی در کشتارگاه تضمینی نیست.

کشتارگاه یعنی استخر خون. هر روز در همه‌جای این دار فانی. مسئول کشتارگاه مجازیست از انسان. سر تا پا در خون. با کشیدن خون حیوانات احراز وجود می‌کند. با کشیدن خون حیوانات با اِعمال خشونت و جنایت احراز وجود می‌کند. آخرین لحظات زندگی آن جاندارانِ چهارپا کابوس و استرس و درد است تا طعم لذت به انسان چشیده شود. در اینجا نظام دامداری و کشتارگاهی و تولید گوشت دخیل است. در اینجا نظام تغذیه، باورها و نگاه‌های سنتی به تغذیه و حیوانات دخیل است. در اینجا خودبینی و خودمحوری انسان و غفلت خودخواسته از آنچه در کشتارگاه رخ می‌دهد، دخیل است.

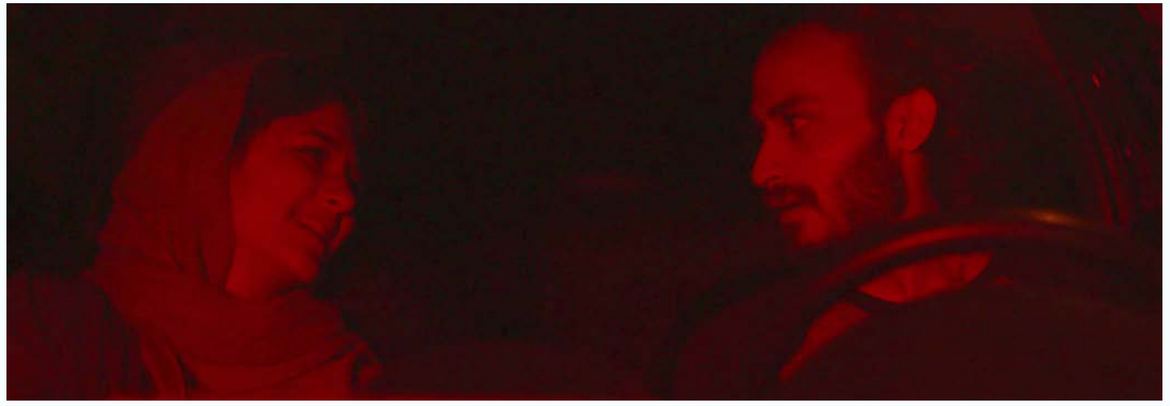


رفتن سراغ چنین موضوعی و رفتن داخل جایی مثل کشتارگاه، و بردن دوربین و عوامل و تجهیزات جسارت و اراده‌ی مصمم فیلمساز را نشان می‌دهد. او وارد محیط ناامنی می‌شودَ که کسی مایل نیست حتی سری به آنجا بزند؛ محیط ناامن برای حیوان و انسان. شیوه‌ی تولید این تصاویر و این مستند خود مهم است. از فرهاد افسری و همکارانش به خاطر این مستند حیوان‌دوستانه و تکان‌دهنده باید تشکر کرد.

موضوعی که مستند سرخ به میان می‌آورد، ستایش‌برانگیز است. نحوه‌ای که آن را می‌پردازد و تصاویر را با زیبایی‌شناسی در قاب‌هایش و تدوینِ بی‌نقصش تأثیرگذارتر می‌کند، تحسین‌برانگیز است. تصاویر زیبا و آرام قسمت پایانی هنگام تعلیم پخت استیک، بر چیزی غیر از محتوای صورت خود، دستورالعمل آشپزی، دلالت می‌کند، و جهان باورها و عادت‌ها را بر سر بیننده فرو می‌ریزد.

سرخ بیننده را در چهار دقیقه می‌تواند به شک اندازد؛ شک به خود و تمام سال‌های زندگی‌اش؛ شک به گونه‌اش در سراسر زمین. چرا که از ساطور مسئول کشتارگاه تا چاقوی آشپزخانه هیچ فاصله‌ای نیست. کشتارگاه نیست که سرخ است. ما سرخیم. از خونی که از آزردن جان‌های شیرین بر هویت و تاریخِ سرخ ما می‌پاشد.

سرخ اگر چه در نهال از سوی داوران و تماشاگران مورد التفات قرار نگرفت، اما می‌تواند از سوی گروه‌ها و نهادهای حامی حقوق حیوانات و ترویج‌دهندگان گیاه‌خواری در کل دنیا مورد استقبال و تمجید فراوان قرار گیرد و در جشنواره‌های سینمایی دیگر، که هیچ استعداد و هیچ فیلم خوبی را از چشم نمی‌اندازند، مورد توجه واقع شود. شاید بهتر بود این فیلم به جای بخش سال اولی نهال به بخش مستند وارد می‌شد تا توجه بیشتری ببیند؛ یا شاید بهتر باشد از این پس بخش سال اولی در نهال جدی‌تر گرفته شود.



بارسلونا؛ بهترین از نظر تماشاگران

فیلم بارسلونا (ساخته‌ی محمد روحبخش و کتایون پرمر) بیشترین رأی تماشاگران را در صندوق‌ها ریخت. فیلم با چند پلان و زمانبندی مناسب شروع خوبی دارد و شخصیت را در خانه و محل کارش معرفی می‌کند. بارسلونا چندین اشکال دارد که به فیلم ضربه می‌زنند. مثل طراحی شخصیت‌ها و نحوه‌ی معرفی حال و گذشته‌ی آنها؛ کارمندی که طلاق می‌گیرد، با یک راننده‌ی اسنپ دوست می‌شود، ماری‌جوانا مصرف می‌کند، و زندگی و نگاهش به زندگی به واسطه‌ی این سه اتفاق از این رو به آن رو می‌شود. تغییر شخصیتی با آن سن و سال در این حدی که در فیلم نشان داده می‌شود، عجیب است. از طرفی، برای شناختن راننده‌ی اسنپِ افسرده ناگهان و به واسطه‌ی ماری‌جوانا فیلم وارد دنیایِ ذهنی این کاراکتر می‌شود (داخل ماشینِ قرمز شده) و مخاطب را از مرگ اخیر دوست او مطلع می‌کند. سکانس مهمانی ضعیف‌ترین سکانس فیلم است، طوری که چند جوان را با پوشش اجباری انداخته‌اند داخل یک خانه و معلوم نیست چطوری خوشحالی می‌کنند. اصرار به نمایش تصنعی و بی‌حس و حال مهمانی جای سؤال دارد. در این مهمانی یک دختر در گوشه‌ای ایستاده و از خاطره‌ی دوستِ از دست‌رفته بعد از یکسال گریان است، و از آن طرف راننده‌ی اسنپ می‌رود که خود را مثل دوستش از بالکن به پایین پرت کند. چون آمده‌اند مهمانی. چون دخترک گریه‌کنان حرف دوستش را زده بود و راننده‌ی اسنپ را به هم ریخته بود. چون یک دیلر برایش جنس خاصی آورده بود. چه کسی باید راننده‌ی اسنپ را از پرت‌شدن نجات دهد؟ همان دوست جدید کارمندش- تا دوستی و نجات دوجانبه را کامل کنند. تنها نکته‌ی مثبت و جالب توجه مهمانی طراحی یک کاراکتر مبدل‌پوش بود که کمی فضا را تلطیف و تنوع می‌داد. نوازندگی و خوانندگی انتهای مهمانی طولانی بود و کاری با داستان و شخصیت‌ها نمی‌کرد. بازی دو بازیگر اصلی در سطح هم نبود، و بازی قوی و اغراق‌شده‌ی بازیگر نقش راننده‌ی اسنپ با بازی بازیگر نقش کارمند همخوانی نداشت و این اشکال دیگری برای کارگردانی محسوب می‌شود.

اسلو موشن‌کردنِ تصویرهای بی‌محتوا، مثل پایین‌آمدنِ کارمند از پلّه و پایین‌آمدن سگ از پله، که متأثر از فیلم‌های اروپایی و آسیای جنوب شرقی متأخر است، در این فیلم چیزی جز تقلیدی سطحی نیست که فقط باعث کش‌آمدن زمان فیلم و شنیدن ترانه روی تصویر می‌شود و به دلیل استفاده‌ی خام‌دستانه، به گسست از روایت منجر می‌شود. در کنار این، ترانه‌های خارجی انتخاب‌شده نه با کل فیلم سنخیت دارد و نه با صحنه‌هایی که ترانه‌ها شنیده می‌شوند. مشخصاً دو ترانه‌ی آمریکایی مشهور از جیمز براون و نیل یانگ، یکی هنگام تصمیم کارمند برای نرفتن به محل کار، و یکی هنگام چرخ‌زدن در شهر بعد از دود کردن ماری‌جوانا، نه از لحاظ محتوای متن ترانه‌ها و نه از نظر فرهنگ موسیقایی، با مکان و موقعیت سازگاری ندارند؛ آن هم این دو ترانه که ترانه‌های خاصی در فرهنگ ترانه‌ی آمریکایی‌اند و هر کدام در بافتاری منحصر به خود، با پیشینه‌ای متفاوت از هم، با تاریخ و فرهنگ و اقلیم‌های متنوع آمریکا گره خورده‌اند. شاید از روی لیریک یا متن ترانه بتوان به معنای ترانه تا حدی نزدیک شد ولی متن ترانه برای شناخت دقیق از آن کافی نیست. برای شناخت و به کارگیری محصولات فرهنگی سرزمین‌های دیگر باید با تاریخ و فرهنگ عامه‌ی آنجا آشنا بود، حافظه‌ی جمعی گروه‌ها یا خرده‌فرهنگ‌ها را دانست، و در حوزه‌ی آن محصول فرهنگیِ خاص (در اینجا ترانه) شناخت خوب و نگاه کارشناسانه داشت. برای آوردن مثالی ساده، ترانه‌ی "یار دبستانی" را نمی‌توان تنها با خواندن و ترجمه‌ی متن آن شناخت. در مورد ترانه‌های به کار رفته در این فیلم لایه‌های بیشتری از مثالی که آورده شد، مطرح است.

البته می‌توان داد و ستد فرهنگی کرد، یا محصولات را از بافتارشان زدود و استفاده‌ی جدیدی کرد، و حتی معنای جدیدی از آنها برساخت. اما این امور به شرایط، مقدمات و امکانات و ملحوظاتی نیاز دارد که در این فیلم فراهم نشده‌اند. انتخاب و استفاده از ترانه‌های این فیلم انتخابی شخصی و برخوردی قشری‌گرانه بود؛ مثل انتخاب قطعه‌ی بارسلونا که اگر در شعر آن می‌گفت آتلانتیکا! به طور حتم در فیلم مورد استفاده قرار نمی‌گرفت. و یا انتخاب ترانه‌ای منتقدانه و بحث‌برانگیز روی تصاویر اسلو موشنِ پایین‌آمدن سگ از پله. استفاده از ترانه‌ی خارجی در یک فیلم دلایل زیادی می‌خواهد تا بتواند کارامد و به‌جا باشد و به روایت کمک کند.

از نظر تصویری نیز فیلم در بعضی پلان‌ها قاب‌بندی کج‌وکُوله دارد که احتمالاً بیشتر متأثر از کارگردان است تا تصویربردار. در مجموع، می‌توان بارسلونا را در آسانگیرانه‌ترین حالت فیلمی متوسط در نظر گرفت که تجربه‌ی قبلی یکی از کارگردان‌های آن، کتایون پرمر با فیلم کشند، تجربه‌ی موفق‌تری از این فیلم می‌نمود. کسب بیشترین رأی تماشاگران نیز دیگر جای تعجبی ندارد. ظاهراً از صندوق‌های نهال چیزی جز کاراکترهای مصیبت‌دیده، ماری‌جوانا، و اعلام تأییدهای بی‌قید و شرط در رفاقت بیرون نمی‌آید.

ستارگان نهال

در بین عوامل فیلم‌های امسال نام دو نفر بیشتر دیده شد. سروش علیزاده با تصویربرداری پنج اثر در جشنواره حاضر بود : بارسلونا، آلونک، خواب‌ها از ارتفاع ساده‌لوحی خود پرت می‌شوند و می‌میرند، آسمان آبی زمین پاک، و تیزر جشنواره. مهیار ماندگار نیز با پنج اثر حضور داشت: تدوین بارسلونا، دستیاری کارگردان و تدوین زیر پل‌های پاریس، تدوین ژاکت آبی، تدوین و کارگردانی آسمان آبی زمین پاک، تدوین و کارگردانی تیزر جشنواره. این دو نفر پرکارترین افراد سال گذشته‌ی نهال بودند که در سه پروژه با هم همکاری داشتند، و هر دو نفر نامزد دریافت جایزه شدند. می‌توان سروش علیزاده و مهیار ماندگار را ستارگان نهال ۹۶ دانست.

ستاره‌ی نهال ۹۵، پویا امین‌پوری (با فیلم چرخ که در شماره‌ی اول پدیدار درباره‌اش نوشته شد)، در نهال ۹۶ با تصویربرداری و تدوین فیلم میانبر (ساخته‌ی آریان گلصورت) حضور داشت. میانبر حال و هوای فیلم جاده‌ای و گنگستری داشت؛ اما داستان آن و طراحی شخصیت رئیس بی‌رحمِ باند باورپذیر نبود و فیلم در جایی بین فیلم جدی و غیر جدی گیر افتاده بود.

داوری صـدا، و پرسش از هیئت انتخاب

در بخش مسابقه دو فیلم ضعیف شرکت داده شده بودند که حضور آنها در کنار فیلم‌های درخشان دیگر عجیب به نظر می‌رسید: فیلم خرده‌جنایات (از ثقفی) و فیلم بدون اسم و بدون تیتراژ شروع از کمالی. فیلم بی‌نام و نشان کمالی را که تا انتهای آن حتی نام خود را معرفی نمی‌کند و فقط تیتراژ پایانی دارد، می‌توان از اشتباهی‌ترین فیلم‌های کوتاهِ نمایش‌داده‌شده در طول تاریخ جشنواره‌های سینمایی دانست. این فیلم در هیچ زمینه‌ای توان تأثیرگذاری ندارد و عوامل آن از جمله فیلمنامه‌نویس، فیلمبردار، بازیگر و کارگردان در انجام وظیفه‌شان و ادراک درست از مسئولیتشان شکست می‌خورند. استفاده‌ی بی‌مورد و مضحکانه از تصاویر آرشیوی ناسا! و مستندهای طبیعت، دیالوگ‌های نامفهوم و درجا زننده، شخصیت‌پردازی سخیف و ناتوان از هویت‌سازی، بازی‌های ناشیانه‌ی بازیگران اصلی، تصویربرداری با انتخاب زشت‌ترین ترکیب‌بندی‌های ممکن و مشکوک به لِول‌نبودن در بعضی نماها و حرکت‌دادن‌های بی‌فایده‌ی دوربین و نورهای خراب، صدابرداری پر از اشکال، انتخاب ترانه‌ی خارجی بی‌ربط (و با کیفیت موسیقایی پایین)، میکس ناشیانه و اهمیت‌داده‌نشده‌ی صدا، طراحی صحنه‌ی بی‌ارتباط با امور دیگر، کارگردانی ناکاردان با کات‌ها و میزانسن‌های ناکارامد با جمع‌کردن مجموعه‌ای از اشکالات کنار هم، بعضی از نقاط ضعف این فیلم را مشخص می‌کنند. به قدری همه‌چیز عیان است که نیازی به بیان نیست. باور اینکه "سی‌دقیقه" از بخش "مسابقه"ی نهال به چنین فیلمی اختصاص داده شد، سخت است.

فیلم خرده‌جنایات نیز با رنگ‌ولعاب بهتر و با صحنه‌پردازیِ کارشده‌تری خود را جلوه داد اما زیر این پوسته‌ی وا رفتنی، ضعف‌های بسیاری وجود داشت. صداگذاری فیلم اشکالات فراوانی دارد. صدای دیالوگ‌ها در اکثر صحنه‌ها همجنس و همرنگ نیستند و به جای پخش یکنواخت از هر دو خروجی چپ و راست (سِنتر بودن)، صدای بازیگران مختلف از یک سمت بیشتر شنیده می‌شود. گاهی هامِ صداها ناگهان حذف یا بیشتر می‌شود. صداهای دیستُرت‌شده هم شنیده می‌شوند.

داوری صـدای نهـال: خرده‌جنایات که حتی از پس اِی‌بی‌رُول کردن هم بر نیامده و میکس بسیاری از صحنه‌ها و دیالوگ‌ها با موسیقی پس‌زمینه را با دقت و به‌درستی انجام نداده، در کمال تعجب، از سوی داوران نهال برای بهترین صدا نامزد می‌شود! این در حالیست که در بین داوران محترم نهال یک نفر هم تخصص صدا ندارد. به نظر می‌رسد که بخش صدای نهال، چه پخش آن در سالن فارابی، و چه داوری غیرتخصصی آن، مهجورترین بخش نهال باشد.

خرده‌جنایات قصه‌ی دو پسر و یک دختر است، یک مثلثِ ظاهراً عشقی، که پسرِ طردشده برای انتقام و تصاحب دوباره‌ی دختر، با سم‌ریختن در نوشیدنی رقیبش، او را به قتل می‌رساند و بعد با خیال اینکه می‌تواند پس از این اتفاق با دختر فرار کند، خود نیز توسط دختر –در صحنه‌پردازی‌ای خنده‌آور– به قتل می‌رسد. تمام اینها در یک صحنه‌ی تئاتر با حضور تماشاگر رخ می‌دهد. تماشاگرِ صحنه اینها را بخشی از نمایش فرض می‌کند اما تماشاگر فیلم، به واسطه‌ی حضور دوربین در پشت صحنه‌ی تئاتر، از واقعیت و قتل‌های واقعی خبر دارد. اگر فیلم می‌خواست ظرافتی در روایت خود داشته باشد، برای نوع حضور دوربین در صحنه‌های مختلف طور دیگری برنامه‌ریزی می‌کرد. دوربین در تمام صحنه‌ها بازیگران را دنبال می‌کند و هیچ خلاقیتی در دکوپاژ وجود ندارد؛ حتی در صحنه‌های رفت و برگشتی صحنه‌ی تئاتر و پشت صحنه و سالن تئاتر (بین تماشاگران)، طراحی بدون اصول به چشم می‌خورد. در این فیلم که چینش صحنه و کادربندی خواسته دقیق باشد، نماهایی که قرار بوده خطوط افقی‌اش با اضلاع کادر موازی باشد، کمی کج شده‌اند و از چشم تصویربردار، و عامل تدوین و بازسازی نماها، دور مانده‌اند. بر خلاف ظاهرِ بزک‌شده‌ی صورت و لباس بازیگرها و صحنه، هیچ زیبایی‌شناسیِ خاصی در این فیلم یافت نمی‌شود. درباره‌ی انتخاب موسیقی خارجی، و دیگر موارد مسئله‌دار فیلم می‌توان بیشتر از اینها گفت اما بهتر است در مصرف وقت و این صفحات صرفه‌جویی کرد. خودِ فیلم با تیتراژ پایانی پوسته‌ی بیرونی‌اش را کنار می‌زند و سطح زیبایی‌شناسی و تخصص‌گرایی خود را بر ملا می‌کند؛ تیتراژی تک‌صفحه‌ای و فشرده؛ تیتراژی با ترکیب‌بندی درهم و برهم؛ بدون تراز خطوط افقی، بدون هم‌اندازگی فاصله‌ی خطوط؛ بدون فضابندی و لِی‌آت مشخص؛ بدون رعایت خطوط نامرئیِ حاشیه یا مارجین؛ افقی‌نبودن و کج‌شدگی بعضی از کلمه‌ها؛ انتخاب فونت اشتباه؛ خارج‌شدن پایین‌ترین نوشته‌ها از محیط امن مناسب تیتراژ (Title Safe Zone)؛ و خجالت‌آورتر از هر چیز، نوشتنِ غلط نام قطعه‌ی موسیقی انتخابی است. اصلِ قطعه‌ای که ابتدای فیلم با تصاویر اسلو موشن و طولانیِ چیدنِ صحنه‌ی تئاتر پخش می‌شود، Lent et Douloureux (آرام و دردناک)، اثر مشهور آهنگساز شهیر "اریک ساتی" است در آلبومی سه‌قطعه‌ای از او که با پیانو نواخته شده. این اثر توسط موزیسین‌های بسیاری بازنوازی و بازاجرا شده. "نایجل کِندی"، ویولونیست سرشناس، آهنگ‌های بسیاری از جمله این قطعه را ضبط و اجرا کرده. اجرای کندی با اجرایی که در فیلم شنیده می‌شود، متفاوت است و برای نمونه بر خلاف اجرای شنیده‌شده در فیلم از هارپ استفاده نکرده. یک رهبر ارکستر و پیانیستی هم وجود دارد به نام "ولادیمیر اشکنازی" که بعید است تا به

حال از اریک ساتی قطعه‌ای اجرا کرده باشد. اجرایی که در این فیلم شنیده می‌شود، اجرایی ارکسترال از این قطعه است که نه به اجرای نایجل کندی ربط دارد و نه به اشکنازی؛ به نظر می‌رسد اجرای تقریباً جدید ارکستر مینسوتا باشد. در تیتراژ تأسف‌برانگیز این فیلم به جای اسم قطعه اسم آهنگساز آن آمده، و آهنگسازی یا اجرای آن به ولادیمیر اشکنازی و نایجل کندی نسبت داده شده. نام نایجل کندی را هم ناقص و با حرف کوچک آورده. فیلمی که بیست و شش دقیقه زمان می‌خورد، برای تیتراژ خود هیچ زمان و زحمت و زیبایی و درستی در نظر نمی‌گیرد. این تیتراژ خود چون چکیده‌ای کل حکایت این فیلم، و نابلدی و عدم شناخت سازندگان آن را نمایان می‌کند.

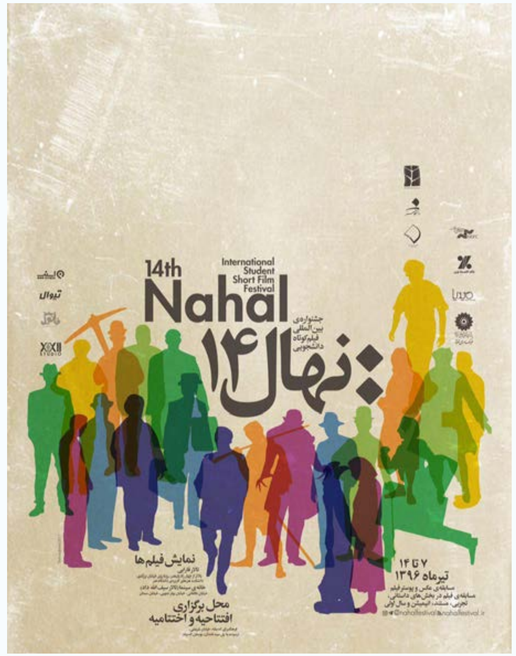
فیلم کمالی و فیلم خرده‌جنایات نکات مشترک زیادی دارند. با سر هم‌کردن داستانی باورناپذیر و بیمارگونه، در عمل و پس از پایان داستان، هر دو فیلم حرفی برای گفتن ندارند. یکی عیان است و دیگری حاشا می‌کند. درماندن در نمایش حقیرانه‌ی حقارت‌های جنسی، طرح موضوعی در ظاهر خط قرمزی و غوطه‌ور شدن در سطح موضوع مبهمِ طرح‌شده، ناتوانی از آسیب‌شناسی و ریشه‌یابی مسائل درگیرشده، ناتوانی از ارائه‌ی راه حل مسئله، ناتوانی از ارائه‌ی خلاقانه یا هنرمندانه‌ی تصاویر و موضوعات مورد نظر، شناخت ناقص از قابلیت‌های خود و سینما، استفاده‌ی ناکارامد از موسیقی، و نکاتی دیگر، چه ارزش فرهنگی یا ارزش هنری‌ای می‌تواند داشته باشد؟ آیا ما این‌گونه با ساختن این فیلم‌ها و تشویق سازندگان آنها می‌خواهیم در فرهنگ جهانی مطرح شویم؟

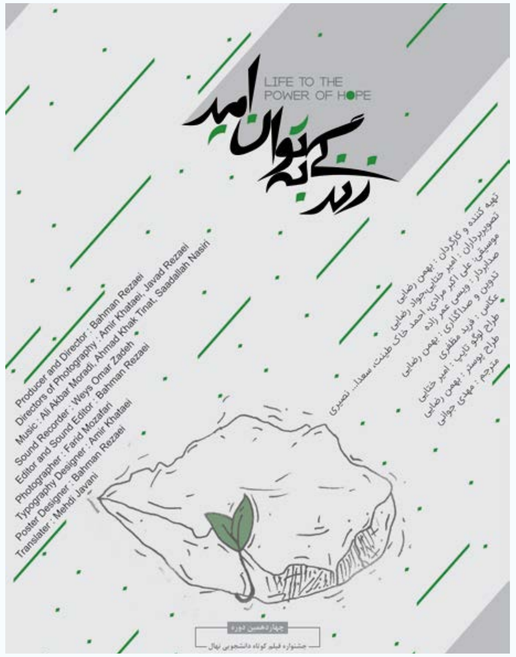
این امری طبیعی و متداول است که لزوماً همه‌ی فیلم‌های بخش مسابقه‌ی یک جشنواره در یک سطح نباشند؛ اما برای این دامنه حد و مرزی تعیین می‌شود. قرار دادن دو فیلم خرده‌جنایات و فیلم بی‌نام و نشان کمالی در بین فیلم‌های دیگرِ بخش مسابقه معیارهای انتخاب را زیر سؤال می‌برد، و شأن و معدل امتیاز کل جشنواره را پایین می‌کشد.

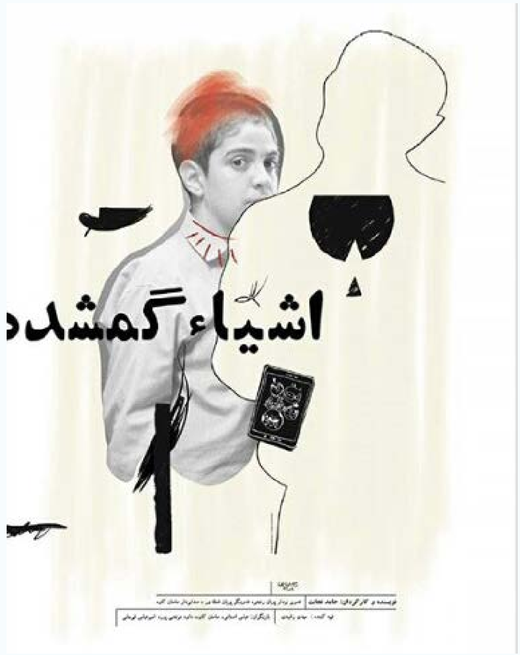
این سؤال به وجود می‌آید که آیا تنها با تصویر کردن مشروبات، دستگاه تست بارداری و ماری‌جوانا حضور در بخش مسابقه تضمین می‌شود؟ آیا کیفیت ساخت فیلم‌هایی که شاید به اصطلاح از خط قرمزهای مرسوم عبور می‌کنند، معیار محسوب می‌شود؟ این فیلم‌ها که هم ضعف‌های فنی دارند و هم ضعف تئوریکِ سازندگان آنها را لو می‌دهند، آیا باید به عنوان شاخص‌های تولیدات برتر دانشجویی در یک سال گذشته معرفی و حمایت شوند؟ و سؤالی فراتر از نهال، آیا دانشکده‌ی سینما و تئاتر برای دانشجویانی که با فیلم‌های کذایی‌شان آشکارا در امور نظری و عملی و پایه‌ای ضعف دارند، همان مدرک فارغ‌التحصیلی و همان درجه‌ی اعتبار را صادر می‌کند که برای دانشجویان ممتازی که فیلم‌های درخشان و موفقی دارند و در جشنواره‌های داخلی و جهانی تحسین می‌شوند؟

برای پیشرفت بهتر است در برابر کم‌سوادی و کوته‌بینی موضعی صریح اختیار کرد و درباره‌ی وضعیت افکار و تولیدات مبتذل -مبتذل از لحاظ فنی و کیفی- به قصد بهبود، آگاه‌سازی کرد؛ نه اینکه به نمایش اختناق فکر فرصت جولان بیشتر داد و درباره‌ی میزان موفقیت اثر و طرز فکرِ افراد آنان را به اشتباه انداخت.

■■■

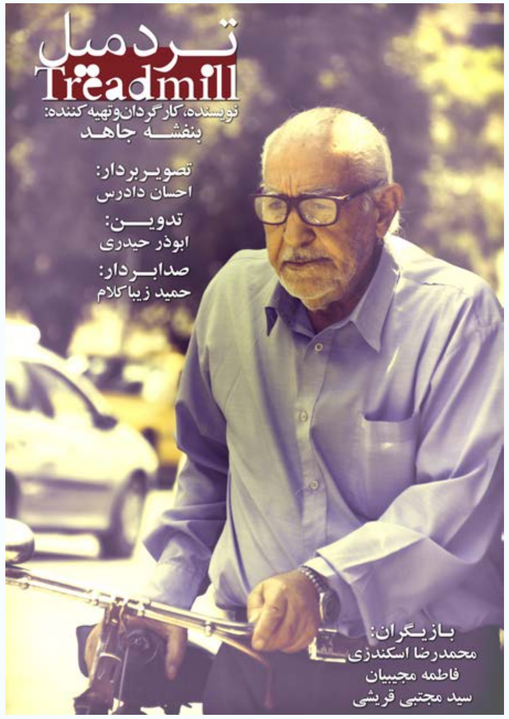

14th
International Student Short Film Festival
نهال ۱۴
جشنواره‌ی بین‌المللی فیلم کوتاه دانشجویی
تیرماه
نمایش فیلم‌ها
محل برگزاری
افتتاحیه و اختتامیه

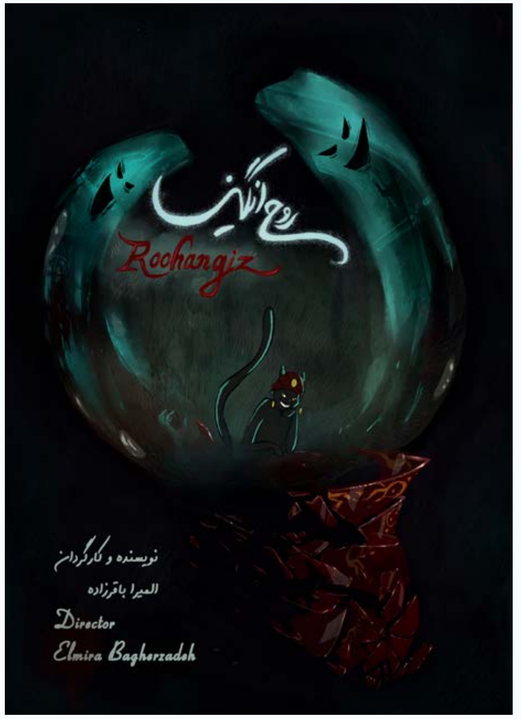

LIFE TO THE POWER OF HOPE
زندگی به توان امید
Producer and Director : Bahman Rezaei
Directors of Photography : Amir Khataei, Jevad Rezaei
Music : Ali Akbar Morad, Ahmad Khak Tinat, Saadallah Nasiri
Sound Recorder : Weya Omar Zaiish
Editor and Sound Editor : Bahman Rezaei
Photographer : Farid Mozafari
Typography Designer : Amir Khataei
Poster Designer : Bahman Rezaei
Translater : Mehdi Javani
چهاردهمین دوره
جشنواره فیلم کوتاه دانشجویی نهال


اشیاء گمشده

آغاز از پایان
Starting from the end
A film by Mahdi Hosseinkhani
پوریا خانفر
رویا مجوس
محمدرضا آذرمی

جایی برای آرامش
A place for tranquility
نویسنده و کارگردان جمیل عامل صادقی
بازیگران
پوسف پزدانی زیلا شاهی مسعود میرنیکزاد ایرج طوسی ستاره عظیمی آزاده صادقی
مدیر تصویربرداری احسان غفوریان تدوین محمد صادق دهقانپور صداپرداز محسن طیبی بجستانی مجری طرح سعید وای زاده
موسیقی سبحان ابوذر صداگذار سلمان ابوذر دستیار اول و برنامه ریز رضا صحراگرد دستیار فارغ‌زان مصطفی حسن زاده
مدیر تولید امید درخشانی دستیاران اول تصویربردار حسین سالاری | رضا عزیزفرخشانی مشی صحنه سعیده امین زاده
طراح صحنه امین فاضلی طراح لباس محبوبه سلطانی کریم مه لیلا ابوالحسنی دستیار تولید مصطفی شریعتی


ترد میل
Treadmill
نویسنده، کارگردان و تهیه کننده:
بنفشه جاهد
تصویربردار:
احسان دادرس
تدوین:
ابوذر حیدری
صدابردار:
حمید زیبا کلام
بازیگران:
محمدرضا اسکندری
فاطمه مجیبیان
سید مجتبی قریشی


روح انگیز
Roohangiz
نویسنده و کارگردان
المیرا باقرزاده
Director
Elmira Bagherzadeh

آسمان آبی
زمین پاک
فیلمی از: مهیار ماندگار
سپیدر طهراتچی، سیاوش خادم‌حسینی، آرش وزیری‌ظامی، محمد بهرامی، سارا قمشه‌ای، علی رضاعی

برگشته
LIFELESS
نویسنده و کارگردان: نگین امین‌زاده
تهیه کننده: ارسلان زمانی

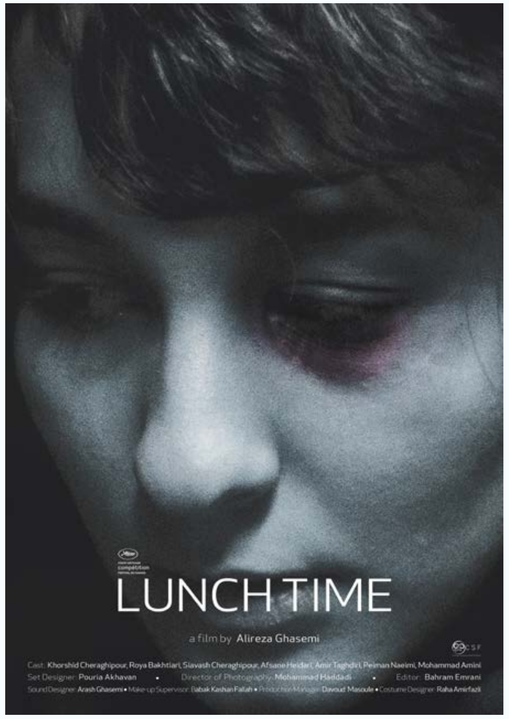
M.U
پارسلونا

تهیه کننده و کارگردان: علیرضا کاظمیان
تصویربردار: سید محمد احمدی
سر گروه نویسندگان: سپهر عموزاده
راه قهریب

نسبت خونی
کاری از حسین امیری دوماری و پدرام پورامیری
فرید سجاد حسینی، هادی حجازی فر، محمدکارت
ماریه تهرانچی، مینا نیک‌جامان، ایمان مادانی
لیندا کیانی

ICKY
A FILM BY PARASTOO CARDGAR

OFFICIAL SELECTION
SHIMLA - INDIA
2016
OFFICIAL SELECTION
ARTENONSTOP - ARGENTINA
2016
OFFICIAL SELECTION
OCTOBER 2016
HOLLYWOOD BOULEVARD FILM FESTIVAL
OFFICIAL SELECTION
THE GLOBE INTERNATIONAL SILENT FILM FESTIVAL
2017
WINNER
BEST STUDENT FILM
NOVEMBER 2016
HOLLYWOOD BOULEVARD FILM FESTIVAL
Room No. 4
Written and Directed By
Pouya Aghelizadeh
ROOM NO. 4
Best Student Film
SOCHI FILM FESTIVAL
2017
Mohsen Marvi | Salman Salehi | Araz Tavousi
Music Composer: Omid Dolatkhah | Director of Photography: Ali Ehsani
Editor: Pouya Aghelizadeh | Assistant Director: Sarang Hashemi | Costum Designer: Shamila Kazemi | Sound Editor: Behrouz Shahamat
Make-Up Artist: Narciss Kohram | Art Director: Pouya Aghelizadeh | Produced By Narciss Kohram 2016


LUNCH TIME
a film by Alireza Ghasemi

| عناوین مطالب شماره‌ی اول پدیدار، بهمن ۱۳۹۵ |

- مهمان مامان و نظام نشانه‌ای خوراک؛ دکتر فرزان سجودی
- سفره‌های همگرا؛ خوراک در فیلم "یه حبه قند" ساختهی رضا میرکریمی؛ ندا خنیفر
- خانه‌ی پدری کجاست؟؛ رامتین شهبازی
- گذر از مرز در "ابدیت و یک روز"؛ علیرضا اجدادی
- خوانشی از فیلم "روزی روزگاری در آناتولی" اثری از نوری بیلگه جیلان؛ متین احمدی
- آسیب¬شناسی گرایشات فمینیستي در سینمای ایران؛ با نگاهی به سه فیلم؛ محسن سجادی
- باشگاه مبارزه راه فرار از زندگی روزمرّه؛ پیام غنی‌پور
- مارلا، زخم کوچک؛ تحلیلی فروید مآبانه از باشگاه مبارزه؛ مهیار ماندگار
- باران قورباغه در ماگنولیا؛ امین صامتی
- بررسی هوش¬های چندگانه‌ی گاردنر در هدایت بازیگر مبتنی بر سیستم استانیسلاوسکی؛ احسان طیب
- معرفی کتاب "فیلمنامه‌ی کوتاه"؛ ابوالفضل فرخی
- نظریه‌ی مونتاژ اسلاوکو وُرکاپیچ و سرگئی آیزنشتاین؛ دکتر شهاب‌الدین عادل
- موسیقی آثار برگمان؛ مروری کوتاه؛ تینا شهنواز
- نورخوانی و محدوده‌یابی در تشکیل یک تصویر استاندارد؛ سروش علیزاده
- مصاحبه با پرویز صیاد درباره‌ی سهراب شهیدثالث؛ محمد خشایار
- ساختار و کارکرد روایی صحنه‌های ترانه در انیمیشن‌های بلند دیزنی؛ مهدی حیدریان
- بررسی نشانه شناختی گفتمان فرهنگی "رؤیای آمریکایی" در درام نوین آمریکا؛ احسان علیرضایی
- روایت هولدِن در رمان "ناتور دشت" اثر سلینجر؛ بهار پژند
- " من اورلاپی هستم"؛ اثری از هربرت روزن دورفر؛ ساسان فقیه
- مطالعه‌ی تطبیقی نمایشنامه‌ی «لیر» اثر ادوارد باند و نمایشنامه‌ی «شاه لیر» نوشته‌ی شکسپیر؛ مهام میقانی
- پرونده‌ی سریال آینه‌ی سیاه؛
- گزارش ویژه‌ی سیزدهمین نهال (نهال ۹۵) و بزرگداشت سهراب شهیدثالث

| دانلود شماره‌ی اول مستقیم از سِرور دانشگاه هنر **یا از bit.ly/padidarmag01zip**

| عناوین مطالب شماره‌ی دوم پدیدار، خرداد ۱۳۹۶ |

- کنش انتقام در قیصر و صادق کرده؛ بررسی تطبیقی از منظر «اخلاق» محافظه‌کاری مُورال در برابر عصیان اتیک. رامتین شهبازی
- تاریکخانه‌ی ایدئولوژی. متین احمدی
- انسان‌شناسی در سینمای دیوید کراننبرگ. محسن سجادی
- سفر قهرمان در هری پاتر. پیوند اقتصادی
- بررسی روابط ممکن بین سینما و اخلاق. دکتر سید محسن هاشمی
- بازتاب فرهنگ و باورهای عامیانه در سینمای وحشت ایران؛ با نگاهی به دو فیلم "شب بیست و نهم" و "آل". زیبا کرمعلی
- بایدها و نبایدها؛ درباره‌ی دگما ۹۵. الهه اسماعیلی
- سر و صدا؛ نکاتی درباره‌ی آلودگی‌های صوتی. رضا گدازگر
- نامه از زنی ناشناس؛ درباره‌ی ساخته‌ی فیلمساز اتریشی، مکس اُفولس. پوریا هدایتی‌فر
- پادشاه رنگ‌ها؛ نگاهی به رنگ در سریال "کارآگاه حقیقی". خاتون فاروقی
- تأثیر تبلیغات ماهواره‌ای بر فروش فیلم‌ها در ایران. خشایار رحیمی
- معرفی کتاب "کارگردانی سینما" نوشته‌ی "فرانسیس گله‌باس". ابوالفضل فرخی
- تأثیر فناوری رایانه بر زیبایی‌شناسی هنر انیمیشن. محمدرضا دهستانی
- مروری بر کتاب "کالیگاریسم" تألیف امین اصلانی. بهار پژند
- نگاهی به فیلم‌تئاتر "سالومه و دکتر کالیگاری" ساخته‌ی امین اصلانی. پویان غلامرضازاده
- روایت با متن چندرگه؛ درباره‌ی فیلم‌تئاتر "سالومه و دکتر کالیگاری". دکتر احمد الستی
- گفتگو با امین اصلانی پیرامون ارتباط کتاب و فیلم‌تئاتر، و محتوای آنها. پویان غلامرضازاده (صوتی)
- کالبدشکافی درام افلاطونی. احسان علیرضایی
- مردی هست که عادت دارد با چتر بر سر من بکوبد (اثر فرناندو سورنتینو). سینا میرعربشاهی
- زندگی با رمان؛ ویژه‌ی محمدحسن شهسواری؛ به بهانه‌ی انتشار حرکت در مه:
  1. پاگرد: آواربرداری سکوت نسلی سوخته. ساسان فقیه
  2. نویسندگی در ایران؛ گفتگو با محمدحسن شهسواری در زمستان ۹۲. مهام میقانی
  3. رمان‌نویسی در دوره‌ای که سرعت سکه‌ی رایج است؛ گفتگویی کوتاه در خرداد ۹۶؛ مهام میقانی (صوتی)
- پرونده: منچستر بای ده سی؛ یک فیلم خوب یا یک فیلم معمولی؟
  1. حسی از حضور چخوف در سینما. دکتر نادره سادات سرکی
  2. انگیزه‌ای برای زندگی. ساسان امیرپور
  3. تدوین غرق در درام. مسعود سفلایی (صوتی)
  4. شخصیت مهم‌تر از داستان. امیررضا نوری‌پرتو (صوتی)
  5. ترکیب صدا در خدمت حس صحنه. علیرضا علویان
  6. فیلمبرداری واقعگرا. علی لقمانی (صوتی)
  7. قرینه‌سازی در فیلمنامه و کارگردانی. شهرام مکری (صوتی)
- گزارش: نگاهی کوتاه به هشتمین جشنواره‌ی مونولوگ دانشگاه هنر (مونولوگ۹۵). غزاله بداقی

| دانلود شماره‌ی دوم مستقیم از سِرور دانشگاه هنر **یا از bit.ly/padidarmag02b**

padidarmag.art.ac.ir
@PadidarMag

Paper Road (2016) / Sahar Tarzi