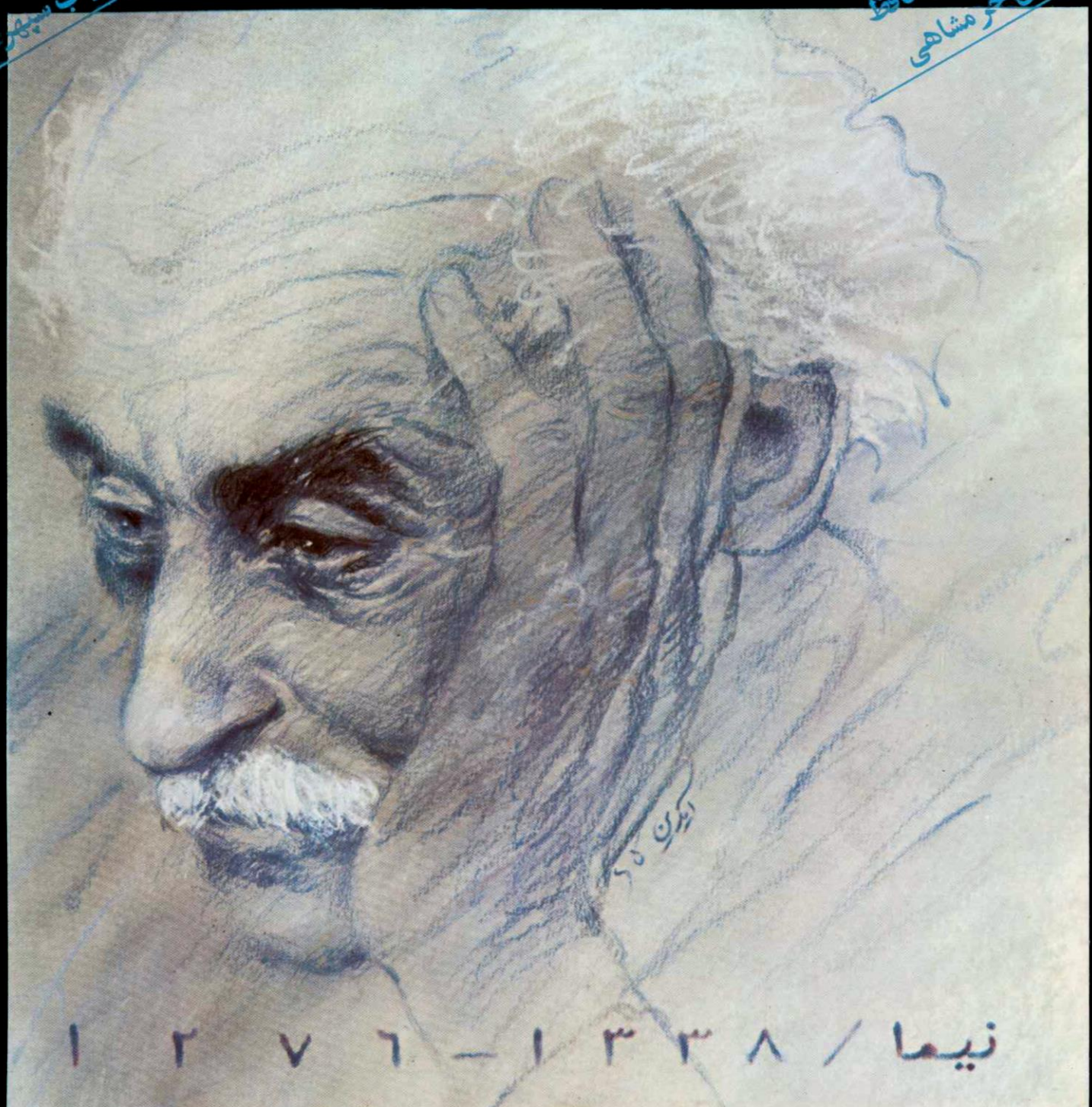
ماهنامه علمی، فرهنگی و هنری

سفید

سندی منتشر نشده از جمعیت اجتماعیون
تفسیر «افسانه» نیما
نوشته هوشنگ گلشیری
سه شعر کوتاه منتشر نشده از سهراب سپهری

نمایشنامه «عروسی» از آنتون چخوف
«همزاد» نوشته ژیل پرو با ترجمه ابوالحسن نجفی
شرحی بر یک غزل حافظ از بهاالدین خرمشاهی

سال دوم/شماره مسلسل ۱۲ (دوره جدید شماره اول)/ بهمن ۶۵/ بیست و پنج تومان



نشریه‌ای که هم اکنون در حال مطالعهٔ آن هستید، در راستای طرح «آرشیو مجازی نشریات گهگاهی» و با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی مطبوعات قدیمی توسط "باشگاه ادبیات" تهیه شده است. در صورت تمایل به بازپخش آن، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

http://bashgaheadabiyat.com/
https://t.me/BashgaheAdabiyat
https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/
https://www.instagram.com/bashgaheadabiyat/

سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی بر عموم هم‌میهنان مبارک باد

ادبیات

.خواننده خوب و نویسنده خوب

– از صفحه‌ی ۴ تا ۷ –

ادبیات آن روز زاده شد که پسرکی فریاد زد: "گرگ، گرگ" در حالی که گرگ بزرگی دنبالش کرده بود. ادبیات روزی زاده شد که پسرکی فریاد زد: "گرگ آمد، گرگ آمد" اما هیچ گرگی پست‌سرش نبود و می‌توانیم بگوییم که حادوی هنر در سایه‌ی گرگی بود که پسرک بی‌تردید خلق‌اش کرده بود.

نویسنده را از سه جنبه می‌توان بررسی کرد: داستانگو، آموزگار، افسونگر. اما افسونگر درون نویسنده است که او را به هنرمندی مهم بدل می‌کند "ولادیمیر نابوکف" در "خواننده‌ی خوب و نویسنده‌ی خوب" به چنین موضوعی پرداخته.

که عشق آسان نمود اول . . .

– از صفحه‌ی ۸ تا ۱۱ –

حافظ این پرآوازه‌ی فرهنگ ما، شاعری که غزل‌هایش کمتر کنجی و حلوتی را می‌توان سراغ کرد که فتح نکرده باشد و کمتر غزلی از حافظ را می‌یابیم که شرح‌هاوحاسیه‌ها بر آن نوشته نشده باشد.

این‌بار بهاءالدین خرمشاهی شرحی بر یک غزل حافظ دارد.

افسانه نیما مانیفست شعر نو

– از صفحه‌ی ۱۲ تا ۱۷ –

در ماه گذشته (دیماه) بیست و هفت سال از مرگ علی اسفندیاری گذشت، اما شعرنو با عمری بیش از شصت و چهار سال (اگر مبدا را سال انتشار "افسانه" قرار دهیم که ۱۳۰۱ است) برای نسل امروز بیگانگی‌هایی دارد. چرا که گاه نسل امروز با نمادها و کنایه‌ها واستعاره‌های بکار رفته در شعر شاعران نوپردار دو نسل پیش بیگانه است، حتا مضایق دهه‌های پیش را نمی‌شناسد و به‌همین دلیل حتا درست خواندن سطر به سطر یک شعر کمکی است به درک آن . . . "افسانه نیما، مانیفست شعرنو" سرآغازی است در این راستا.

همزاد

– از صفحه‌ی ۱۸ تا ۲۲ –

در داستان کوتاه "همزاد" با حاسوس و حاسوس‌بازی به سبک و سیاق مرسوم روبرو نمی‌شویم. "ژیل پرو" در "همزاد" به‌جای ایجاد هیجان و به‌جای گره‌های حاسوسی، خواننده را به‌لایه‌های درونی‌تری می‌برد و . . .

سه شعر کوتاه از سهراب سپهری

– صفحه‌ی ۲۳ –

از سهراب سپهری پس از "هشت کتاب" دیگر شعری نخوانده‌ایم. اما این بار سه شعر کوتاه از سپهری داریم که کمتر کسی آن را خوانده، چون که سالها بعد از "هشت کتاب" سروده شده‌اند و به‌همین سبب باید از خاتم "پروانه سپهری" بابت همراهی‌شان تشکر کرد.

اصغر دونه‌گیر

– از صفحه‌ی ۲۴ تا ۲۵ –

کارگاه تولیدی، حیاط خانه، جرح – حیاطی، صدای جرح و . . . وقت تهاری، لاله‌زار، ساختمان پلاسکو . . . اصغر دونه‌گیر باید شریکی برای زندگی انتخاب کند و عمده‌ترین شرط این انتخاب محور اصلی داستان کوتاه "اصغر دونه‌گیر" است که آن را "اکبر سردو رامی" نوشته.

موسیقی

گامی بسوی موسیقی علمی

– از صفحه‌ی ۲۶ تا ۲۸ –

در شب جمعه بیست‌ونهم آذر ماه ۱۳۳۶ مردی برای همیشه چشم فروبست که در تاریخ موسیقی دیار ما نقشی اساسی داشت. مردی که تمام کوشش‌اش را در راه علمی کردن موسیقی ایرانی بکار برد و امروز کمتر نوازنده یا آهنگسازی را سراغ داریم که از او چه مستقیم چه غیرمستقیم نیاموخته باشد.

"گامی بسوی موسیقی علمی" نگاهی است هر چند کوتاه به زندگی و دستاوردهای ابوالحسن صبا.

تاریخ

جمعیت اجتماعیون ایران‌به‌روایت اسناد و . . .

– از صفحه‌ی ۲۹ تا ۳۱ –

از روزهای آغازین بهجت مشروطیت و تکوین‌اش اسناد و مدارک بسیاری منتشر شده، اما هر اندازه که سند و مدرک در این زمینه منتشر شود ابزار و مواد اولیه‌ی بیش‌تری برای تاریخ‌نویس و پی‌گیران‌تاریخ فراهم آمده است.

"احصائیه جمعیت اجتماعیون" می‌تواند سندی باشد برای دوستداران تاریخ و تاریخدانان، تا نقش بسیاری از افراد، در بسیاری از جریان‌ها و محفل‌هاوجمعیت‌ها روشن شود.

نقاشی

مجسمه‌ای در تابلو

– از صفحه‌ی ۳۲ تا ۳۴ –

با بسیاری از تابلوهای نقاشی معروف دنیا آشنایم، اما آشنایی اغلب ما در حد موضوع و احیانا رنگ و خطوط غالب در تابلو است در حالی که همین آشنایی می‌تواند سرآغازی باشد برای شناخت بنیانی.

ما این نوید را به خوانندگان می‌دهیم که از این به بعد در هر شماره یک تابلوی معروف دنیا بررسی خواهد شد، که به‌یقین هر خواننده در صورت پی‌گیری پس از مدتی با هر تابلوی نقاشی برخوردی اصولی خواهد داشت.

سینما

فرو افتادن از درخت تنومند سنت

– از صفحه‌ی ۳۵ تا ۳۸ –

"فرو افتادن . . ." گفتگویی است با جهانبخش نورایی در باره‌ی فیلم "مادیان" نورایی در این مصاحبه "مادیان" را چنین تفسیر می‌کند:

". . . تسلسل و دایره‌ای که سرنوشت اصلی زن در جامعه‌ی مرد سالار است. روی این دایره چهار نقطه‌ی عمر حک شده: "گل خانوم"، "گلبونه"، "رضوانه" و پیرزنی که در اوایل فیلم پا به مرگ‌است."

گفتگوی "ژرژ سادول" با "لوبی لومی‌یر"

– از صفحه‌ی ۳۹ تا ۴۳ –

"ژرژ سادول" مورخ نامدار سینما گفتگویی در تاریخ ۲۴ سپتامبر ۱۹۴۶ با "لوبی لومی‌یر" انجام داد اما تا سال ۱۹۶۴ آن را منتشر نساخت.

این گفتگو را می‌توان آغازی بر تاریخ سینما دانست، آنهم از زبان یکی از عمده‌ترین چهره‌ی سینما.

نوعدوستی به‌سبک و سیاق چاپلین

– از صفحه‌ی ۴۴ تا ۴۷ –

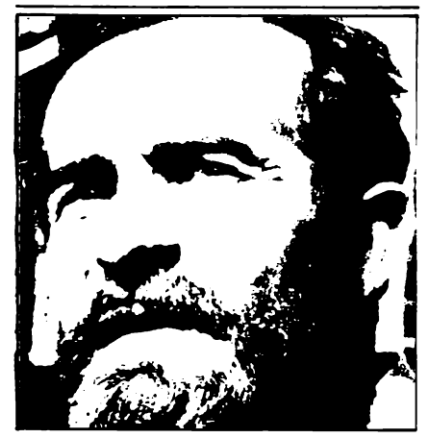
"محمود سمیعی" فیلمسازی است که کمتر شناخته شده و فیلم "خانه‌ی آقای – حقدوست" یکی از انگشت شمار فیلم‌های مطرحی است که پس از سال ۱۳۵۷ ساخته شده، اما این فیلم هم کمتر مطرح شده. و گفتگو با "محمود سمیعی" بررسی‌ای است از فیلم "خانه‌ی . . ."

تئاتر

عروسی

ـ از صفحه‌ی ۴۸ تا ۵۳ ـ

"عروسی" نام کمدی تک پرده‌ای است از "آنتون چخوف" داستان‌نویس، طنزپرداز و نمایشنامه‌نویس پرآوازه که برای نخستین بار به فارسی منتشر می‌شود. اگر بخواهیم برای شیوه‌یی که "چخوف" در عروسی پیش گرفته تعبیری درست و کوتاه پیدا کنیم باید بگوییم: عدم ارتباط صحیح میان شخصیت‌های نمایش.



فوگارد: تئاتر دشمن تبعیض نژادی

ـ صفحه‌ی ۵۴ ـ

"اتول فوگارد" نمایش‌نویس افریقای جنوبی در گفتگویی از نمایشنامه‌ی "سیزوئه ـ بانری مرده است" سخن می‌گوید و این گفتگو به‌انگیزه‌ی اجرای "سیزوئه..." در سیمای تئاتر کوچک تهران، در اولین شماره‌ی دوره‌ی جدید محله چاپ می‌شود.

مولیر: سخنی در خلاقیت

ـ صفحه‌های ۵۵ و ۵۶ ـ

مولیر که بود؟ "خسیس" نخستین بار در کجا و چه تاریخی به صحنه رفت؟ داستان و شخصیت‌های "خسیس" ریشه در کدام افسانه‌ها و نوشته‌ها دارد؟ وخود "مولیر" این نمایشنامه را به چه شیوه‌ای به صحنه برد و ... این‌ها موضوعهایی‌اند که در این مقاله به آنها پرداخت‌شده.

معرفی و خبر

معرفی و خبر

ـ از صفحه‌ی ۵۷ تا ۶۱ ـ

در این بخش ضمن پرداختن به رویدادهای هنری و فرهنگی و علمی، هنرمندان و دانشمندان نیز معرفی می‌شوند. امید است این بخش آینه‌ی تمام نمای رویدادهای فرهنگی ایران و جهان شود.

مردم‌شناسی

شالی و شالیکاری

ـ از صفحه‌ی ۶۲ تا ۶۴ ـ

آن‌هایی‌که‌خواستار داستان‌اند یا شعر را دوست می‌دارند، یا آنانی‌که به سینما علاقه‌مند هستند، یا کسانی‌که تئاتر را در میان هنرها می‌پسندند... بهرحال آنانی که به گونه‌ای به فرهنگ و هنر گرایش دارند، یکی ازابزارهای‌موثرشان‌در شناخت آثار فرهنگی، مردم شناسی است.

علم

انواع انرژی

ـ از صفحه‌ی ۶۵ تا ۶۷ ـ

چند نوع انرژی وجود دارد؟ انرژی طبیعی چگونه باید مهار شود؟ مهار انرژی موجود در باد چگونه ممکن است؟ یا انرژی موجود در آب جاری را چگونه می‌توان بکار گرفت؟ و آینده‌ی منابع انرژی؟ آنچه که آمد موضوع‌هایی‌اند که در مقاله‌ی "انواع انرژی" به آن پرداخته شده.

حق اشتراک شش ماهه (شش شماره)
با پست سفارشی ۱۵۰۰ ریال
مبلغ حساب کامل خود را با خطی خوانا
همراه با مبلغ فوق با بیمه پستی به‌نشانی
تهران، صندوق پستی ۱۵۸۱۵/۳۴۴۴
پست کنید

نرخ آگهی ماهنامه مفید

چهار رنگ
داخلی ۳۰۰ر۰۰۰ ریال
ماقبل آخر ۳۵۰ر۰۰۰ ریال
داخل جلد (صفحه دو) ۴۰۰ر۰۰۰ ریال
پشت جلد ۴۵۰ر۰۰۰ ریال

سیاه و سفید (یکرنگ)
داخلی ۱۸۰ر۰۰۰ ریال
هر سطر ۱ر۰۰۰ ریال
(هر صفحه ۳ ستون، هرستون ۶۰ سطر)

رپرتاژ آگهی، آگهی با طراحی نازل یا با شعارهای اغراق‌آمیز پذیرفته نمی‌شود
هزینه‌طرح، فیلم و زینک به‌بهای آگهی افزوده می‌شود.

بسم الله الرحمن الرحیم

شماره‌ی اول دوره‌ی جدید مجله‌ی مفید هم اکنون پیشروی خوانندگان است. البته پیش‌تر نوید دگرگونی بنیانی در مطالب مجله داده شده بود.

در دوره‌ی جدید چون‌گروه‌مخاطب ـ دست‌کم ـ سنی بیش‌تر از گروه مخاطب دوره‌ی پیش دارد، پس دگرگونی در مطالب کاری است بدیهی.

گفتنی آن که حتا دگرگونی گفته شده نیز نوشته‌ی (آرم) مفید را در برگرفته زیرا تمام کوشش بر این بوده‌که‌خوانندگان قبلی (که خواست‌شان با خوانندگان‌مورد نظر کنونی تفاوت دارد) به‌تصور مطالب گذشته شماره‌ی اول دوره‌ی جدید راتهیه نکنند.

شرح کشاف دشواری‌های کار شاید زائد باشد، ضرورت انتشار دوره‌ی جدید نیز بدیهی است چرا که همه‌ی این‌حرف‌ها را گروه مخاطب مورد نظر می‌داند. اما امید است گام نخستین در دوره‌ی جدید به گام‌های بعدی بیانجامد و این اظهار امیدواری نه به سبب ناامیدی است نه برای متاثر کردن خوانندگان، بلکه شکی است منطقی و اگر هر یقینی در چنین مواردی با خود چنین شکی نداشته باشد به آن یقین منطقا باید شک کرد.

... و باقی قضایا مربوط می‌شود به همت نویسندگان و شور وشوق‌خوانندگان.

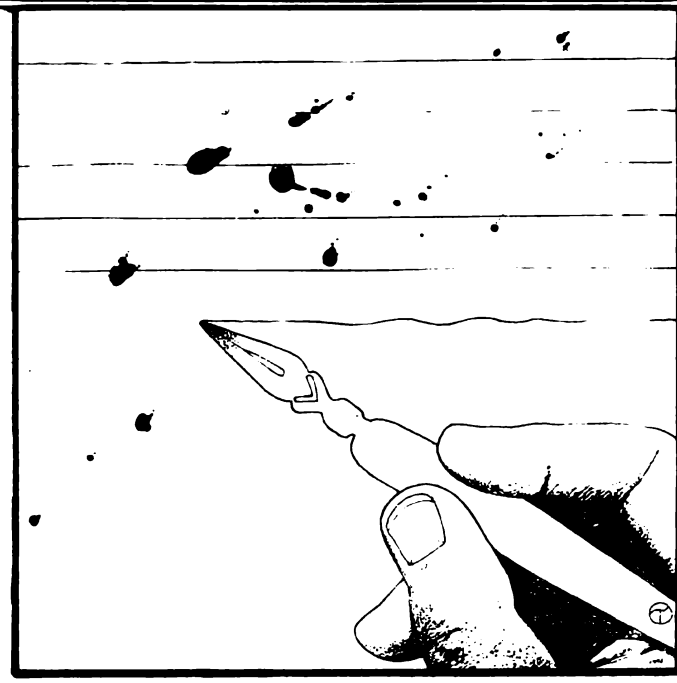
- مقاله‌ها، شعرها و نامه‌ها باید ماشین‌شده یا به‌خط‌کاملا خوانا نوشته شده باشد.
- طول مقاله‌ها از بیست صفحه دست‌نوشت یا ماشین‌نوشت (هر صفحه بیست سطر) و طول شعرها دو صفحه بیش‌تر نباشد.
- مجله در ویرایش و حذف مطالب آزاد است.
- مطالبی که برای چاپ مناسب تشخیص داده نشود پس فرستاده نمی‌شود.
- مقاله‌ها، شعرها و نامه‌های خود را به‌این نشانی بفرستید:
  تهران، صندوق پستی ۱۵۸۱۵/۳۴۴۴

مفید

علمی. فرهنگی. هنری
صاحب‌امتیاز و مدیر: حمید پوراسماعیلی
سال دوم شماره دوازدهم
(شماره‌ی اول دوره‌ی جدید)
بهمن ماه ۱۳۶۵. بها: ۲۵۰ ریال
نشانی. تهران، صندوق پستی ۱۵۸۱۵/۳۴۴۴
حروف‌چینی: سیمرغ
لیتوگرافی: الوان
چاپ و صحافی: کتیبه

زیر نظر شورای نویسندگان

ادبیات



ولادیمیر نابوکف

خوانندهٔ خوب و نویسندهٔ خوب

اشاره

ولادیمیر نابوکف (۱۹۷۷ – ۱۸۹۹) در روسیهٔ تزاری و در خانواده‌ای اشرافی و با فرهنگ متولد شد. پدرش از وزرای دولت کرنسکی بود و در ۱۹۱۹ مجبور به‌مهاجرت شدند. و تا ۱۹۴۰ در انگلستان و آلمان و فرانسه زیست. در این سال و به‌قصد تدریس در دانشگاه‌های آن سامان به‌امریکا رفت. در ۱۹۵۶ با انتشار "*لولیتا*" به‌اوج شهرت رسید و کار تدریس را رها کرد و بازنشسته شد و در ۱۹۷۷ درگذشت.

این خلاصهٔ زندگی نویسنده‌ای است که گروهی او را در طراز "جویس" و "پروست" می‌دانند. از آثار او تنها یک یا دو داستان به‌فارسی منتشر شده است. آنچه در زیر می‌آید مقدمهٔ سلسله درسهای او دربارهٔ آثاری است که برای تدریس انتخاب کرده بود. آثاری راکه اغلب در کلاسهایش به‌بحث می‌گذاشت در مجموع اینهاست:

"آنا کارنینا" و "مرگ ایوان‌ایلیچ" اثر *تولستوی*، "نفوس مرده" و "پالتو" اثر *گوگول*، "پدران و پسران" اثر *تورگنیف*، "مادام بواری" اثر *فلوبر*، "پارک مانسفیلد" اثر *جین اوستین*، "بلیک هاوس" اثر *دیکنز*، "ماجراهای عجیب دکترجکیل و آقای هاید"، اثر *استیونسن*، "مسخ" اثر *کافکا*، "در جستجوی زمان از دست رفته" اثر *پروست*، "یولیسز" اثر *جویس*.

از این میان آنچه عجیب می‌آید اثر پلیسی "ماجراهای عجیب دکتر جکیل و آقای هاید" است که خود نشان‌دهندهٔ علاقهٔ شدید *نابوکف* به‌آثار پلیسی است.

از این آثار گذشته به‌روایت زنش *نابوکف* گاهی نیز داستانهای چخوف را جزو مواد درسی خود می‌گذاشت، اما این امر همیشگی نبوده است.

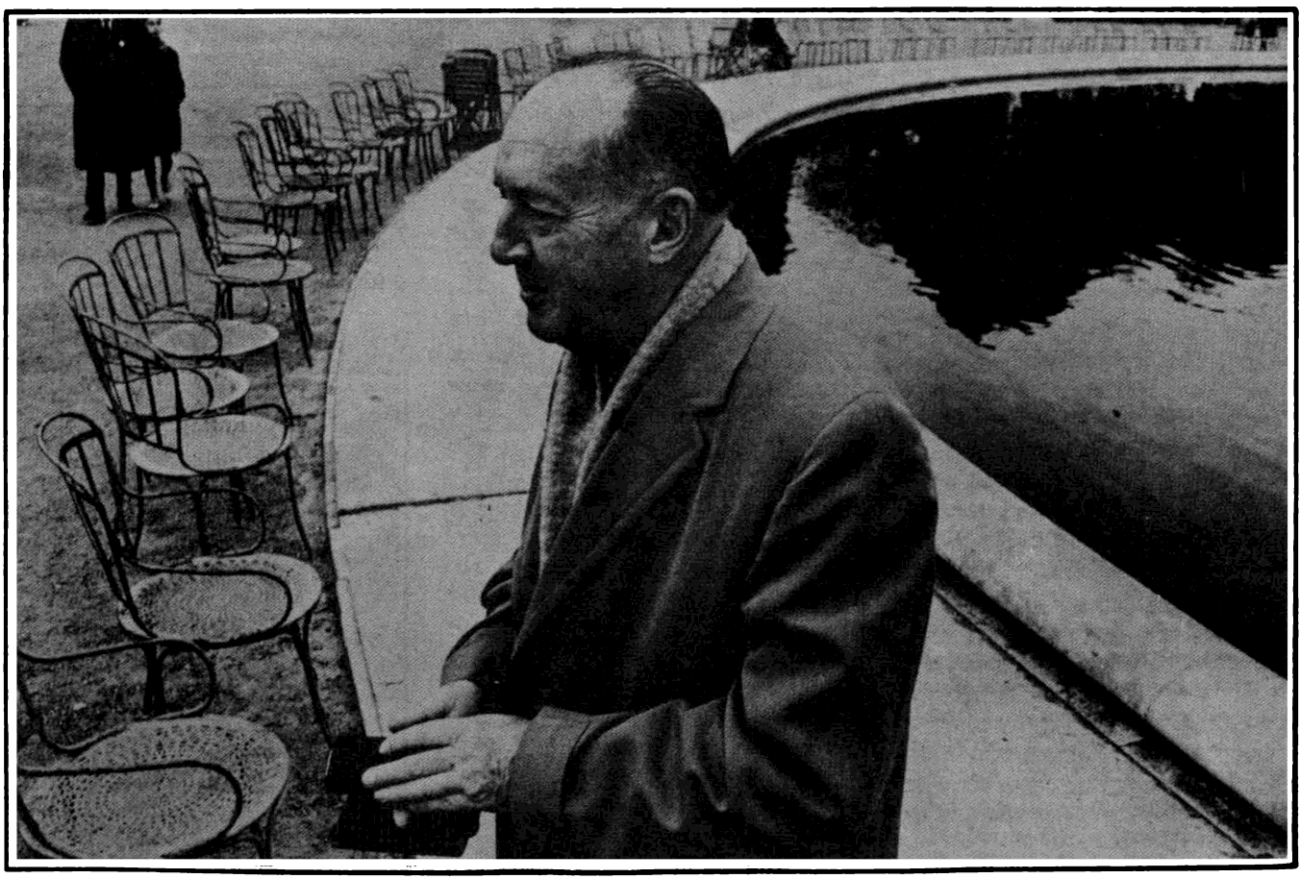
در مجموع آنچه برای ما می‌تواند آموختنی باشد اول سطح درس و تدریس ادبیات در چنان کلاسهایی است، آنهم در چند دهه پیش. که حال می‌توان با ترجمهٔ بعضی قسمتهای این مجموعه گفتارها نمونه‌ای در دسترس دوستداران مباحث ادبی گذاشت. اما پیش از هرچیز باید به‌خاطر داشت که *نابوکف* با هر اثری به‌عنوان یک نویسندهٔ خلاق روبرو می‌شود، ابتدا اشکالات ترجمه و بی‌دقتی مترجمان را گوشزد می‌کند بعد به‌بحث راجع به جزء جزء اثر می‌پردازد... مقالهٔ *خوانندهٔ خوب و نویسندهٔ خوب* مقدمه‌ای است بر این درسها.

عناوینی چون "چگونه می‌توان یک خوانندهٔ خوب شد" یا "مهربانی با نویسندگان" را می‌توان عنوانهای فرعی مباحثات‌گوناگون‌دربارهٔ نویسندگان گوناگون قرار داد، چرا که طرح من این است که با عشق، و با جزئیات عاشقانه و مفصل، به چند شاهکار اروپایی‌بپردازم. صد سال پیش، فلوبر در نامه‌ای به‌معشوقه‌اش چنین نوشت: "اگر آدم دست‌کم چند کتاب را به‌خوبی می‌شناخت، چه محقق برجسته‌ای می‌شد."

به‌هنگام خواندن، آدم باید به‌جزئیات توجه کند و به‌آنها عشق بورزد. البته هیچ اشکالی ندارد که پس از آنکه جزئیات "آفتابی" کتاب با عشق جمع‌آوری شد مهتاب کلی‌گوئی‌ها هم بتابد. اگر آدم کار را با یک تعمیم پیش‌ساخته آغاز کند، راه را غلط رفته است و قبل از آنکه کتاب را بفهمد از آن دور می‌افتد. هیچ چیز کسالت‌آورتر و برای نویسنده غیرمنصفانه‌تر از آن نیست که کسی‌مثلا خواندن"مادام‌بواری"را با این‌تصور ازپیش‌ساخته‌آغاز کندکه‌کتابی‌است‌درحمله‌به بورژوازی. باید همیشه به‌خاطر داشت که اثر هنری بدون تردید خلق جهانی تازه است، پس اولین‌کاری که باید کرد این است که این جهان تازه را با دقت هرچه تمامتر مطالعه کنیم، طوری به‌آن نزدیک شویم که انگار همین حالا خلق شده است و به‌آن جهانهایی که قبلا می‌شناخته‌ایم هیچ ربطی ندارد. وقتی که این جهان تازه را به‌دقت مطالعه کردیم، آن‌وقت، و فقط آن‌وقت است که می‌توان به‌رابطهٔ آن با جهانهای دیگر، با رشته‌های دیگر دانش پرداخت.

و سوال دیگر: آیا می‌توان از یک رمان اطلاعاتی دربارهٔ مکانها و زمانها جمع‌آوری کرد؟ مگر ممکن است کسی آن‌قدر ساده‌لوح باشد که فکر کند می‌تواند از آن کتابهای پرفروش و پر و پیمان که باشگاههای کتاب با جار و جنجال آنها را جزو رمانهای تاریخی طبقه‌بندی می‌کنند چیزی دربارهٔ گذشته بیاموزد؟ اما تکلیف شاهکارهای‌ادبی‌چیست؟ آیا می‌توانیم به‌تصویری که"جین‌آوستین" از انگلستان دوران زمینداری را باباورنتها و مناظرش ارائه‌کرده اعتمادکنیم درحالیکه‌اوفقط بااتاق نشیمن یک کشیش آشنا بود؟ و آیا می‌توانیم رمان "بلیک هاوس"، این رمانس خیال‌انگیز را که در لندن خیال‌انگیز می‌گذرد، بررسی لندن صد سال پیش بنامیم؟ قطعا نمی‌توانیم. و در مورد رمانهای بزرگ دیگر در این مجموعه ((درسها)) هم همین‌طوراست. واقعیت آن است که رمانهای بزرگ قصه‌های بزرگ پریان‌اند ــ و رمانهای این مجموعه قصه‌های پریان عالی‌اند.

زمان و مکان، رنگ فصول، حرکات ماهیچه‌ها و ذهن همه اینها خاص نویسندگان صاحب‌نبوغ است (تا آنجا که ما حدس می‌زنیم و به‌گمان من حدسمان هم درست است) و آن‌تصورات‌سنتی‌ای‌نیست که بتوان‌ازکتابخانه‌های‌عمومی‌به‌امانت‌گرفتشان، مجموعه‌ای است از غافلگیریهای منحصر به‌فرد که استادان هنرمند یاد گرفته‌اند که آنها را به‌روشی خاص خودشان توصیف‌کنند. برای نویسندگان فرعی آنچه باقی می‌ماند رنگ و لعاب‌دادن به‌چیزهای معمولی است: این نویسندگان ابدا زحمت خلق دوبارهٔ جهان را به‌خود نمی‌دهند، فقط تلاش می‌کنند تاحد توانشان بهترینها را از مجموعهٔ مشخصی از چیزها، از انگاره‌های سنتی داستان بیرون بکشند. آن ترکیبات متنوعی که این نویسندگان فرعی می‌توانند در درون این محدودهٔ مشخص ارائه کنند، احتمالا می‌تواند به‌نحوی ملایم و بی‌دوام خیلی هم سرگرم‌کننده و جالب باشد چون خوانندگان فرعی هم دوست دارنـد افکار و عقاید خود را در لباس مبدلی دلپذیر بازشناسند. اما نویسندهٔ واقعی، آدمی که سیارات را به چرخش می‌اندازد و انسانی را در خواب خلق می‌کند و با شور و شوق با دندهٔ این انسان به‌خواب رفته ور می‌رود، در دسترس چنین نویسنده‌ای هیچ ارزش مشخصی وجود ندارد: باید خودش آنها را خلق کند. هنر نوشتن کار بیهوده‌ای است اگر در ابتدای امر، هنر دیدن جهان را، به‌منزلهٔ داستان بالقوه، به‌ذهن متبادر نکند. مادهٔ خام این جهان شاید به‌اندازهٔ کافی واقعی باشد (تا جایی که بتوان واقعیت نامیدش) اما ابدا به‌عنوان یک کل پذیرفته شده وجود ندارد: آشفتگی است، و نویسنده به‌این آشفتگی می‌گوید که "برو!" و بدین‌ترتیب به‌جهان اجازه می‌دهد تا تکان‌تکان بخورد و مخلوط شود و آن‌وقت است که می‌بینیم تک‌تک اتمهای جهان دوباره ترکیب شده است، و این تحول فقط به‌بخشهای سطحی و مشهود آن محدود نمانده است. نویسنده نخستین انسانی است که نقشهٔ جهان را می‌کشد و بر تک‌تک اشیای طبیعت در آن نامی می‌گذارد. میوه‌های آن درخت خورده‌نی‌اند. آن موجود خال‌خالی را



که از جلو راه من فرار کرد می‌توان رام کرد. اسم دریاچهٔ میان آن درختان دریاچهٔ شیری یا هنرمندانه‌تر بگوییم، دریاچهٔ آب صابون خواهد بود. آن مه یک کوه است ــ و آن کوه باید فتح شود. استاد هنرمند از شیب بی‌جاده‌ای بالا می‌رود، و در قله، بر ستیغ پرباد، فکر می‌کنید چه‌کسی را می‌بیند؟ خوانندهٔ از نفس افتاده و خوشحال را، و آنجا به‌ناگهان یکدیگر را در آغوش می‌کشند و اگر کتاب تا ابد باقی بماند، آنها تا ابد با هم پیوند دارند.

یک روز عصر در یک دانشکده در شهرستانی دورافتاده که دست برقضا برای یک سلسله سخنرانی به‌آنجا رفته بودم، پیشنهاد کردم یک امتحان مختصر بدهند ــ از خواننده ده تعریف داده شده بود، و دانشجویان می‌بایست از میان این ده تعریف چهار تعریف را انتخاب کنند که در مجموع مختصات یک خوانندهٔ خوب باشد. نمی‌دانم آن فهرست را کجا گذاشته‌ام، اما تا جایی که یادم هست تعریفها اینها بودند. چهار جواب برای این سؤال انتخاب کنید که خوانندهٔ خوب باید چه خصوصیاتی داشته باشد:

۱) خواننده باید عضو یک باشگاه کتابخوانی باشد.

۲) خواننده باید خود را با قهرمان زن یا مرد داستان یکی‌بیابد.

۳) خواننده باید حواس خود را بر جنبهٔ اجتماعی ــ اقتصادی داستان متمرکز کند.

۴) خواننده باید داستانی را که عمل و گفتگو دارد به‌داستانی که اینها را ندارد ترجیح دهد.

۵) خواننده باید فیلمی را که از روی کتاب ساخته شده است دیده باشد.

۶) خواننده باید کسی باشد که در او استعداد نویسندگی دارد رشد می‌کند.

۷) خواننده باید تخیل داشته باشد.

۸) خواننده باید حافظهٔ خوبی داشته باشد.

۹) خواننده باید از فرهنگ لغات استفاده کند.

۱۰) خواننده باید تا حدودی درک

هنرمندانه داشته باشد.

دانشجویان بیشتر بریکی شدن عاطفی، عمل، و جنبهٔ اجتماعی ــ اقتصادی یا تاریخی داستان تاکید کرده بودند. البته، همان‌طور که حدس زدید، خوانندهٔ خوب کسی است که تخیل، حافظهٔ خوب، فرهنگ لغات و کمی درک هنرمندانه داشته باشد ــ این درک را هروقت که فرصتی پیش آید در خود پرورش می‌دهم و به‌دیگران هم پیشنهاد می‌کنم که همین‌کار را بکنند.

تصادفا من کلمهٔ خواننده را خیلی سهل‌انگارانه به‌کار می‌برم. عجیب است اما آدم‌نمی‌تواند کتاب‌را بخواند: فقط می‌تواند آن را بازخوانی کند. یک خوانندهٔ خوب، یک خوانندهٔ مهم، یک خوانندهٔ فعال و خلاق یک بازخوان است. و برایتان می‌گویم که چرا. وقتی برای نخستین‌بار کتابی را می‌خوانیم، همین فرایند دشوار حرکت چشم ازراست به‌چپ، سطربپس ازسطر، صفحه‌پس از صفحه، این‌کار جسمانی‌پیچیده‌باکتاب، همین فرایند درک‌مطلب‌کتاب درظرف‌زمان‌ومکان‌آن میان ما و تحسین هنرمندانه حایل می‌شود. وقتی به‌یک نقاشی نگاه می‌کنیم، حتی اگر مثل کتاب عناصر عمق و تحول را نیز دربر-داشته باشد، مجبور نیستیم چشمانمان را به نحو خاصی حرکت دهیم. درواقع عنصر زمان در همان تماس نخستین با یک نقاشی پا به‌میدان نمی‌گذارد. به‌هنگام خواندن یک کتاب باید فرصت داشته باشیم تا با آن آشنا شویم. هیچ عضوی در بدن نداریم (مثل چشم در وقت دیدن یک نقاشی) که بتواند کل تصویر را ادراک کند و در عین‌حال از جزئیات آن لذت ببرد. اما وقتی برای دومین، یا سومین، یا چهارمین‌بار یک کتاب را می‌خوانیم، درواقع با کتاب همان کاری را کرده‌ایم که با نقاشی می‌کنیم. با این‌همه بهتر است عضو چشم، این شاهکار غول‌آسای تکامل، را با ذهن، که دستاوردی بازهم غول‌آساتر است اشتباه نگیریم. یک کتاب، هرچه هم که باشد ــ یک اثر داستانی یا یک اثر علمی (که حد و مرز میانشان به‌آن وضوحی که همگان معتقدند نیست) ــ یک کتاب داستانی اول از همه به‌سراغ ذهن می-رود. ذهن، مغز، در بالای ستون فقراتی که مورمور می‌شود، تنها ابزاری است، یا باید باشد، که به‌هنگام خواندن کتاب به‌کار می-رود.

حال که چنین است، باید به‌این مسئله بپردازیم که وقتی خوانندهٔ ترشرو با کتاب آفتابی مواجه‌می‌شود ذهن چگونه کارمی‌کند. اول از همه خلق عبوس از میان می‌رود، و خواننده، بد یا خوب، پا به‌میانهٔ میدان می‌گذارد. تلاش برای آغاز کردن یک کتاب، به‌ویژه وقتی‌که کسانی کتاب را تحسین کرده‌اند که خوانندهٔ جوان در نهان آنها را بیش از اندازه امل یا جدی می‌پندارد، تلاشی غالبا دشوار است، اما همین که شروع شد، پاداشهای متعدد و فراوان در پی‌دارد. چون استاد هنرمند برای خلق کتابش تخیل خود را به‌کار برده است، طبیعی و منصفانه آن است که مصرف‌کنندهٔ کتاب هم حتما تخیلش را به‌کار بگیرد.

خواننده دست‌کم دو نوع تخیل می‌تواند داشته باشد. پس بیایید ببینیم کدام‌یک از این دو نوع‌برای خواندن یک کتاب مناسب است. اولی آن نوع تخیل نسبتا حقیر است که به‌عواطف ساده چنگ می‌زند و ماهیتی کاملا شخصی دارد. (در این نخستین بخش خواندن عاطفی تقسیمات فرعی مختلف دیگری هم وجود دارد.) ما موقعیت خاصی را در کتاب با شدت تمام احساس می‌کنیم، چون ما را به‌یاد اتفاقی می‌اندازد که برای خودمان یا کسی که می‌شناسیم یا می‌شناختیم پیش آمده است. یا مثلا یک خواننده برای یک کتاب بسیار ارزش قائل است، فقط به‌این دلیل که کشور، منظره، یا آن شیوهٔ زندگی را زنده می‌کند که با اندوه او را به‌یاد گذشته‌اش می‌اندازد. یا اینکه‌خودرا با شخصیتی در کتاب یکی می‌پندارد، که این یکی بدترین کاری است که خواننده می‌تواند بکند. این نوع حقیر آن نوع تخیلی نیست که من برای خوانندگان آرزومند باشم.

پس خواننده باید از کدام ابزار قابل اعتماد استفاده کند؟ از ابزار تخیل غیر شخصی و شعف هنرمندانه. به‌گمان من باید تعادل موزون و هنرمندانه‌ای میان ذهن خواننده و ذهن نویسنده برقرار و تحکیم شود. باید کمی فاصله بگیریم و از این فاصله‌گیری لذت ببریم و در عین‌حال از بافت درونی یک شاهکار مورد نظر سخت لذت ببریم ــ لذتی مفرط، لذتی همراه با اشک و لرزش. البته برون‌گرا ماندن در چنین زمینه‌هایی غیرممکن است. هرچیزی که به‌زحمتش بیارزد تا حدودی ذهنی است. مثلا، شمایی که اینجا نشسته‌اید شاید فقط رویای من باشید، و من هم شاید کابوس شما باشم. اما منظور من این است که خواننده باید بداند که کی و کجا بر تخیلش افسار بزند و این کار را باید با تلاش برای شناخت دقیق جهان ویژه‌ای انجام دهد که نویسنده دراختیارش گذاشته است. باید چیزها را ببینیم و بشنویم، باید اتاقها، لباسها، و حرکات و رفتار آدمهای نویسنده را تجسم کنیم. رنگ چشم فنی پرایس در پارک مانسفیلد و لوازم اتاق کوچک و سرد او مهم است.

همهٔ ما خلق و خوهای متفاوتی داریم، و می‌توانم همین حالا بهتان بگویم که بهترین خلق و خو برای یک خواننده ترکیب خلق وخوی هنرمندانه با خلق و خوی علمی است، اگر چنین خلق و خویی ندارد، باید آن را در خود ایجاد کند. هنرمند مشتاق، خود، در معرض نگرشی بسیار ذهنی نسبت به‌کتاب است، و به‌همین سبب خونسردی علمی در قضاوت، این شور غیر تعقلی را تعدیل می‌کند. اما اگر کسی که قرار است یک خواننده بشود، مطلقا فاقد شور و شوق و صبر و تحمل باشد ــ شور و شوق یک هنرمند و صبر و تحمل یک دانشمند ــ بعید است از ادبیات خوب لذت ببرد.

ادبیات در آن روز زاده نشد که پسرکی که فریاد می‌زد گرگ، گرگ، از دره

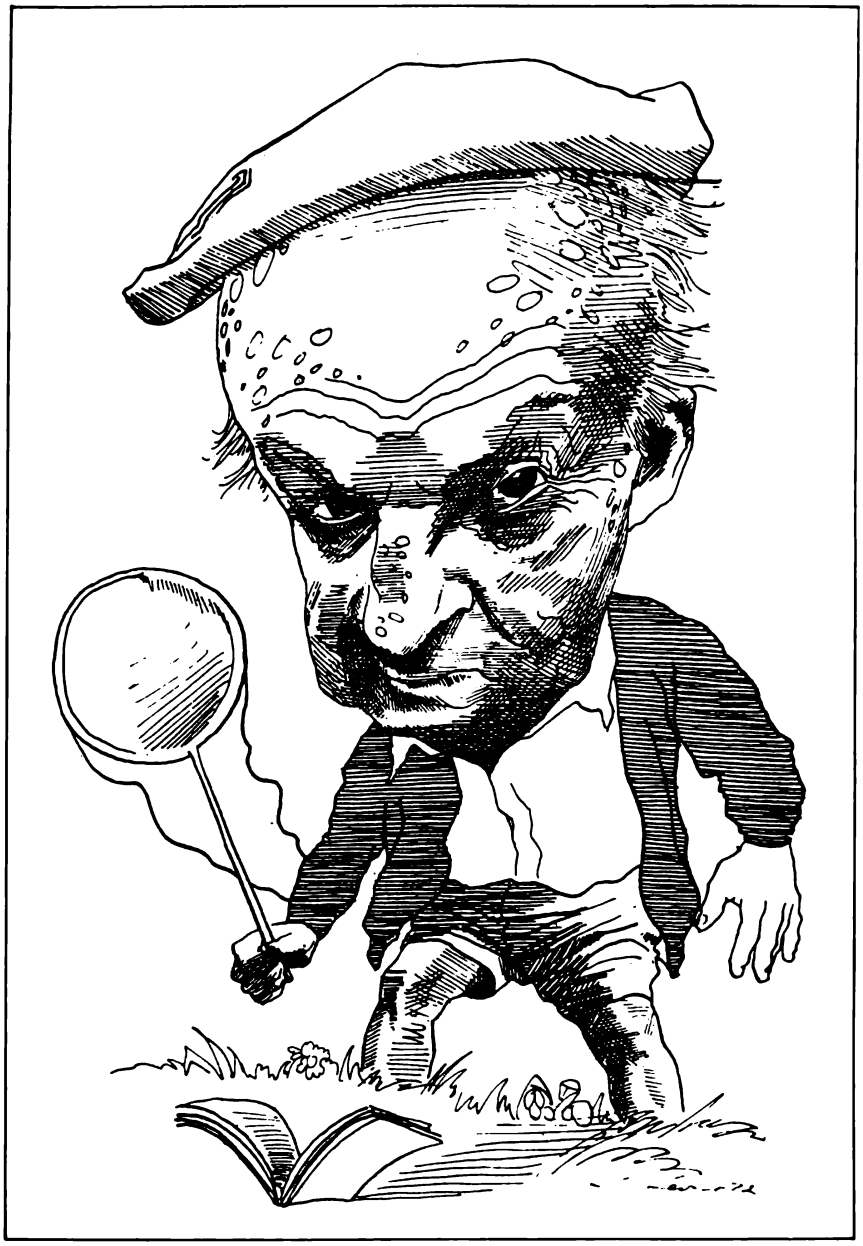
نئاندرتالی بیرون دوید و گرگ بزرگ خاکستری‌رنگی هم سر به‌دنبالش‌گذاشته‌بود: ادبیات آن روزی زاده شد که پسرکی فریاد زد گرگ آمد، گرگ آمد و هیچ گرگی پشت سرش نبود. این امر که بالاخره پسرک بیچاره چون خیلی دروغ می‌گفت خوراک حیوان وحشی واقعی شد کاملا تصادفی است. اما نکتهٔ مهم اینجاست. میان آن گرگ علفزار، با گرگ آن داستان رابطه‌ای کم‌رنگ هست. آن خط رابط، آن منشور رنگ، هنر ادبیات است.

ادبیات یعنی ابداع، داستان یعنی داستان اگر داستانی را داستان واقعی بنامیم، هم به‌هنر توهین کرده‌ایم و هم به واقعیت. هر نویسندهٔ بزرگی یک فریب‌دهندهٔ بزرگ است، ولی آن متقلب اعظم، یعنی طبیعت هم چنین است. طبیعت همیشه فریب می‌دهد. از آن فریب سادهٔ تولید مثل گرفته تا توهم عظیم و پیچیدهٔ رنگهای محافظ پر پروانه‌ها یا پر پرندگان، در طبیعت نظام خارق‌العاده‌ای از افسون و فریب وجود دارد. نویسندهٔ داستان فقط پا جای پای طبیعت می‌گذارد.

باز به‌سراغ جوانک پشمالوی سرزمین جنگلی‌برویم که فریاد گرگ، گرگ برمی‌آورد، می‌توانیم بگوییم که جادوی هنر در سایهٔ گرگی بود که بی‌تردید او خلقش کرده بود، رویای گرگ او، بعد داستان حقه‌های او داستان خوبی از کار درآمد. وقتی هم که از دنیا رفت، داستانی که درباره‌اش می‌گفتند، در تاریکی دورادور آتش به‌درس خوبی تبدیل شد. اما او جادوگر کوچک بود. خالق بود.

نویسنده را از سه نظرگاه می‌توان بررسی کرد: می‌توان او را یک داستانگو دانست، یک آموزگار، و یک افسونگر. یک نویسندهٔ بزرگ ترکیبی از این سه است ــ داستانگو، آموزگار، افسونگر ــ اما افسونگر درون اوست که مسلط می‌شود و او را به‌نویسنده‌ای مهم بدل می‌کند.

ما برای سرگرم شدن، برای ساده‌ترین نوع تهییج ذهنی، برای سهیم شدن‌عاطفی، برای لذت سفر در منطقه‌ای دورافتاده در زمان یا مکان به‌سراغ داستانگو می‌رویم. ذهنی که اندکی متفاوت است و لزوما هم در سطحی بالاتر نیست، در نویسنده به‌دنبال آموزگار می‌گردد. آنچه به‌دنبال می‌آید مبلغ است، مفتی اخلاق، پیام‌آور. ممکن است که علاوه بر تعلیم اخلاقی برای دانش مستقیم و واقعیات ساده نیز به‌سراغ معلم برویم. متاسفانه آدمهایی را دیده‌ام که منظورشان از خواندن آثار رمان‌نویسهای فرانسوی و روسی اطلاع یافتن از زندگی در پاریس سرخوش یا روسیهٔ غمزده است. و بالاخره، و مهمتر از همه آنکه یک نویسندهٔ بزرگ همیشه یک افسونگر بزرگ است، و در اینجاست که واقعا به‌هیجان‌انگیزترین بخش کار می‌رسیم، یعنی وقتی که می‌کوشیم جادوی فردی این نابغه را درک کنیم و سبک، تصویرسازی، انگارهٔ رمانها یا اشعار او را بررسی کنیم.



طرح از دیوید لوین

این سه جنبهٔ یک نویسندهٔ بزرگ ــ جادو، داستان، درس ــ مستعد ترکیب شدن هستند تا جلوهٔ واحد تلالوئی منحصر به‌فرد و وحدت‌یافته را بسازند، چرا که جادوی هنر شاید در همان استخوانهای داستان، در مغز استخوان تفکر حاضر باشد. شاهکارهایی وجود دارند که تفکری خشک، روشن‌و سازمان‌یافته دارند و در ما لرزش هنرمندانه‌ای برمی‌انگیزند که به‌قدرت کاری است که رمانی همچون پارک مانسفیلد یا هریک از جریانهای غنی تصویرسازی حسی دیکنزی با ما می‌کند. به‌نظر من، قاعدهٔ خوب برای آزمودن کیفیت یک رمان، در درازمدت، ترکیب دقت شعر و شهودی بودن علم است. برای محظوظ شدن از آن جادو، خوانندهٔ خردمند کتاب یک نابغه را نه با قلبش، و نیز نه‌چندان با مغزش، که با ستون فقراتش می‌خواند. در آنجاست که آن مورمور گویا رخ می‌دهد، گرچه به‌وقت خواندن باید کمی فاصله بگیریم، کمی دور بمانیم. بعد با لذتی که هم حسی است و هم عقلی، هنرمند را تماشا می‌کنیم که قلعهٔ مقوایی‌اش را می‌سازد و تماشا می‌کنیم که قلعهٔ مقوایی او به‌قلعه‌ای از آهن و شیشهٔ زیبا بدل می‌شود.

ترجمهٔ فرزانهٔ طاهری

برگرفته‌از:

Vladimir Nabokov Lectures on Literature

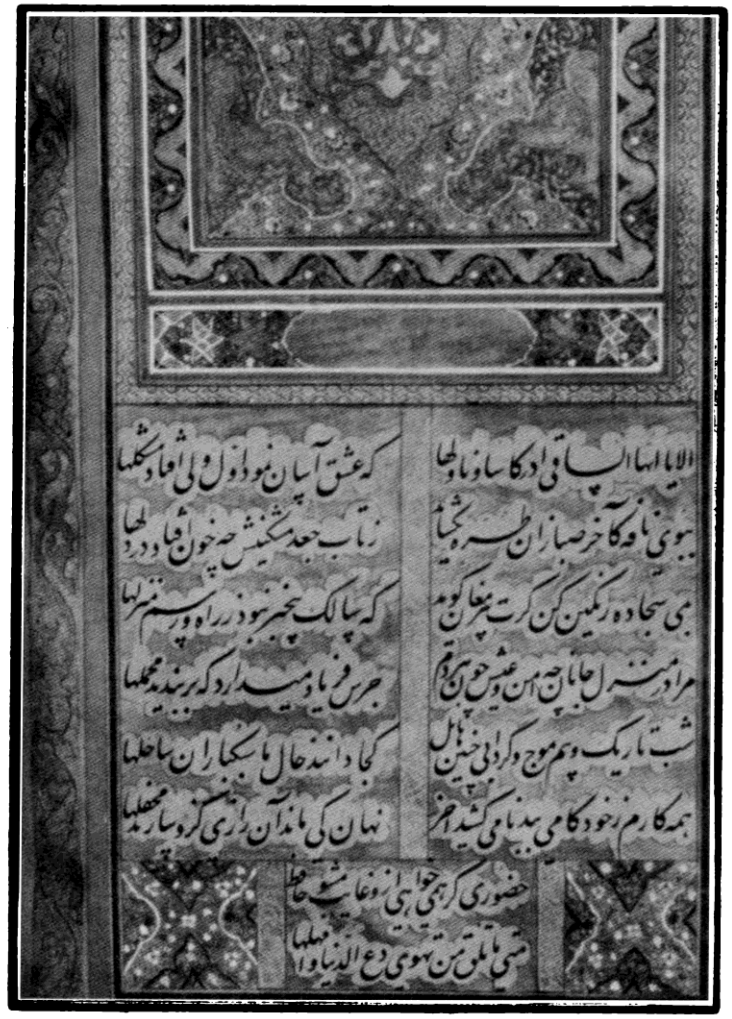
Introduction by John Updike

Edited by Fredson Bowers

Picador Pan Books, London, 1983

---

1) Obgective



بهاءالدین خرمشاهی

که عشق آسان نمود اول...

شرحی بر یک غزل حافظ

اشاره

مقاله‌ی "*که عشق آسان نمود اول...*" برگرفته از کتاب "*حافظ نامه*: شرح اعلام، الفاظ، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ" است. که انتشارات علمی و فرهنگی، با همکاری انتشارات سروش، ان‌شاءالله در سال آینده در دو مجلد انتشار خواهد داد.

الا یا ایها الساقی ادر کاسا و ناولها
که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها
به‌بوی نافه‌ای کاخر صبا زان طره بگشاید
زتاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دلها
مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هردم
جرس فریاد می‌دارد که بربندید محملها
به‌می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید
که سالک بیخبر نبود زراه و رسم منزلها
شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل
کجا دانند حال ما سبکباران ساحلها
همه کارم زخودکامی به‌بدنامی کشید آخر
نهان کی ماند آن رازی کزو سازند محفلها
حضوری گر همی خواهی ازو غایب مشو حافظ
متی ما تلق من تهوی دع الدنیا و اهملها

۱) **معنای مصراع اول:** ای ساقی جام می را به‌گردش آور و به‌من برسان.
سودی گفته‌است که حافظ این مصراع را از یزیدبن معاویه تضمین کرده و اصل شعر یزید از این‌قرار است:

انا المسموم ما عندی بترياق و لا راقی
ادرکاسا و ناولها الا یا ایها الساقی

(*شرح سودی بر حافظ*، ج ۱، ص ۱۰)

علامه قزوینی در یک بحث ده صفحه‌ای تشکیک محققانه‌ای بر قول سودی وارد می‌کند و فهرست مفصلی از کتابهایی که مظان یافتن شعر یزید بوده یاد می‌کند که در آنها نشانی از این ابیات نیست. بعد حدس می‌زند که مسلمانان متعصب ترک معاصر سودی این حکایت را برساخته‌اند ــ یعنی شعر را به‌یزید و سپس تضمین آن را به‌حافظ نسبت داده‌اند ــ تا خوانندگان حافظ را برمانند و نسبت به‌او بدبین سازند. سپس در پایان بحث می‌گوید که به‌احتمال قوی، با توجه به‌مضامین و الفاظ موجود در این ابیات مانند راقی، مسموم، کاس، تریاق و نظایر آن که دقیقا در یکی از غزلیات سعدی به‌این مطلع:

به‌پایان آمد این دفتر حکایت همچنان باقی
به‌صد دفتر نشاید گفت حسب‌الحال مشتاقی

نیز آمده این دو مصرع یا دو بیت منسوب به‌یزید، باید به‌الهام از غزل سعدی، در فاصلهٔ بین سعدی و حافظ سروده شده باشد ("بعضی تضمینهای حافظ" نوشتهٔ محمد قزوینی، *یادگار*، سال اول، شمارهٔ ۹، اردیبهشت ۱۳۲۴، ص ۶۵ ــ ۷۸).

ــ که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها. نظیر مضمون این بیت که عشق آسان‌نماست ولی بسی خطرها و مشکلات به‌همراه دارد در شعر حافظ نمونه‌های دیگری هم دارد:

ــ ناز پرورد تنعم نبرد راه به‌دوست
عاشقی شیوهٔ رندان بلاکش باشد
ــ تحصیل عشق و رندی آسان نمود اول
و آخر بسوخت جانم در کسب این فضایل
ــ تو خفته‌ای و نشد عشق را کرانه پدید
تبارک‌الله از این ره که نیست پایانش
ــ شیر در بادیهٔ عشق تو روباه شود
آه از این راه که در وی خطری نیست که نیست
ــ در ره عشق از آن سوی فنا صد خطرست
تا نگویی که چو عمرم به‌سر آمد رستم

۲) **معنای بیت:** به‌امید نافه‌گشایی باد صبا از طرهٔ زلف او، از دست جعد مشکین او ــ لابد از آن جهت که در قبال باد صبا مقاومت می‌کرده و به‌آسانی گشوده نمی‌شده است تا رایحه‌اش تسلی‌بخش عاشقان باشد ــ از شدت بیقراری و انتظار بسیاری دلها خون و طاقتها طاق شد.

یا ساده‌تر: در این امید که باد صبا عطر گیسوی او را بپراکند و به‌مشام مشتاقان برساند، بسیاری کسان در رنج و بیقرارند. حافظ بارها این مضمون را به‌تعابیر گوناگون بیان کرده است:

ــ به‌ادب نافه‌گشایی کن از آن زلف سیاه
جای دلهای عزیزست به‌هم بر مزنش
ــ تا عاشقان به‌بوی نسیمش دهند جان
بگشود نافه‌ای و در آرزو ببست
ــ خواهم از زلف بتان نافه‌گشایی کردن
فکر دورست همانا که خطا می‌بینم

خون در دل افتادن، یا خون در جگر افتادن، یا خون‌شدن دل، در ابیات دیگر حافظ به‌کار رفته است:

ــ درد اکه از آن آهوی مشکین سیه‌چشم
چون نافه بسی خون دلم در جگر افتاد
ــ بادل خون شده چون نافه خوشش باید بود
هرکه مشهور جهان گشت به‌مشکین نفسی
ــ جگر چون نافه‌ام خون گشت کم زینم نمی باید
جزای آنکه با زلفت سخن از چین خطا گفتیم
ــ به‌بوی آنکه به‌مستی ببوسم آن لب لعل
چه‌خون‌که در دلم افتاد همچو جام و نشد
ــ از آن رنگ رخم خون در دل افتاد
وز آن گلشن به‌محارم مبتلا کرد

غالب کلمات و تعابیر این بیت دو یا چند معنی دارد که شبکهٔ درهم تنیده‌ای از مراعات نظیر و ایهام ساخته‌اند. بوی دو معنی دارد: الف) رایحه ب) امید و آرزو نافه هم همینطور: الف) ناف آهوی مشکین که شرحش خواهد آمد ب) استعاره از حلقهٔ خوشبوی گیسو نافه‌گشایی هم: الف) عمل بریدن ناف یا نافهٔ آهو ب) استعاره از عطر پراکنی زلف با گشوده شدن حلقه‌هایش تاب هم: الف) پیچ و شکن، ب) رنج و شکنج. چنانکه در جای دیگر تاب را به‌دو معنی به‌کار برده است: چون تاب کشم باری زان زلف بتاب اولی. مشکین هم: الف) سیاه، ب) مشک‌آمیز و دارای رایحهٔ مشک. خون در دل افتادن هم دو معنی دارد: الف) اشاره به‌خونی که در دل (ناف) آهوی مشکین می‌افتد و جمع می‌شود، ب) دلخون یا خونین دل‌شدن یا به‌تعبیر دیگر حافظ که تا امروز هم رواج دارد، خونین جگر شدن، یعنی به‌کمال رنج و محنت افتادن. ضمنا بر همه اینها بیفزایید که در خم گیسوی یار "جای دلهای عزیز است".

آهوی مشکین که در ختن و ختا (خطا) یافت می‌شود (که زصحرای ختن آهوی مشکین آمد) نافه دارد. "نافه‌کیسه‌ای است به‌حجم یک نارنج که در زیر شکم جنس نر آهوی ختن، در زیر جلد، نزدیک عضو تناسلی حیوان قرار دارد و دارای منفذی است که از آن ماده‌ای قهوه‌بی‌رنگ روغنی شکل خارج می‌گردد که بسیار خوشبو و معطر است و به‌نام مشک موسوم است..." (*فرهنگ معین*). خواجه نصیر طوسی می‌نویسد: "آهوی مشک را بگیرند و دست بر شکم و اندامها او مالند، تا خونی که در حوالی ناف او باشد به‌نافه شود. و چون سرد شود ببندد. وچون معلوم شود که دیگر خون به‌آنجا نخواهد شد، نافه را بگیرند و بیاویزند، تا مدت یکسال. و هر خون که پیش از کشتن او در نافه شود پاره‌هاء بزرگ باشد، و هرچه قطره‌قطره در آنجا شده باشد، چون شافهاء بسته‌ٔ محکم شده آن را در میان مشک بازیابند و گفته‌اند که (آن) آهو که سنبل و بهمنین می‌خورد، مشک از آن تولد می‌کند. اما انواع مشک. بهترین مشکها مشک ختنی باشد که از میان ولایت خطا آرند..." (*تنسوخ‌نامهٔ ایلخانی*، ص ۲۴۷ ــ ۲۴۸، نیز *شرح سودی بر حافظ*، ج ۱، ص ۷ ــ ۸.

۳) **عیش:** عیش در عربی به‌معنای زیست و زندگی است. در فارسی‌هم به‌همین معنی، یعنی مطلق زندگی به‌کار رفته و هم تحول معنی داده و به‌معنای خوشی و خوشگذرانی و عشرت به‌کار می‌رود. چنانکه سعدی گوید:

ــ بلای خمارست در عیش مل
سلحدار خارست با شاه گل
(کلیات، ص ۲۷۹)
ــ یکی را به‌زندان درش دوستان
کجا ماند ش عیش در بوستان
(پیشین، ص ۲۲۹).

این کلمه در حافظ به‌معنای اصلی یعنی زندگی هم به‌کار رفته:

ــ مجوی عیش خوش ازدور واژگون سپهر...
ــ در عیش خوش آویز نه در عمر دراز
ــ نمی‌بینم نشاط عیش در کس

اما بیشتر به‌معنای مترادف با عشرت است:

ــ هنگام تنگدستی درعیش کوش ومستی...
ــ درعیش نقد کوش که چون آبخور نماند...
ــ عیش بی‌یار مهنا ((قزوینی: مهیا)) نشود یار کجاست.
ــ خوشترزعیش و صحبت و باغ و بهار چیست...
ــ محتسب نیز درین عیش نهانی دانست
ــ شراب و عیش نهان چیست کار بی‌بنیاد
ــ دیگران قرعهٔ قسمت همه بر عیش زدند...
ــ باشدکه گوی‌عیشی در این میان توان‌زد
ــ گلبن عیش می‌دمد ساقی گلعذار کو
ــ جنت نقد است اینجا عیش و عشرت تازه کن...
ــ عیش با آدمی‌چند پریزاده کنی
ــ ... ای بسا عیش که با بخت‌خداداده کنی.

در این مصراع "مرا در منزل جانان چه‌امن عیش چون هردم..." مناسب‌تر آن است که عیش را به‌معنی اخیر (خوشی، خوشگذرانی، عشرت) بگیریم.

ــ فریاد داشتن: سعدی گوید:

چو عندلیب چه‌فریادها که می‌دارم
تو از غرور جوانی هنوز در خوابی
(کلیات، ص ۶۰۴).

همچنین:

فریادمی‌دارد رقیب از دست مشتاقان او
آواز مطرب در سرا زحمت بود بواب را
(کلیات، ص ۵۲۷).

۴) **سجاده:** از ریشه سجود و به‌معنای جای نماز است و معمولا پارچه یا فرشی است که در طاهر نگه‌داشتن آن کوشش می‌شود، و زاهدان و بعضی از صوفیه و متشرعان در این امر مبالغه می‌کنند. و سجاده به‌آب کشیدن که کنایه از وساوس طهارت و افراط در زهد است، هنوز هم در محاوره به‌کار می‌رود و اشاره به‌همین سابقه دارد. یحیی باخزری می‌نویسد: "... و هر درویشی را باید که سجاده‌ای باشد خاص که بر آن نماز گزارد و برآنجا نشیند. سجاده، صوفی را حکم مسجد است." (*اوراد الاحباب*، ج ۲، ص ۹۸).

حافظ به‌مقدساتی چون سجاده، تسبیح، خرقه، خانقاه، مسجد، نماز، روزه و غیره به طنز نگاه کرده‌است:

ــ خودگرفتم کافکنم سجاده چون سوسن به‌دوش
همچوگل برخرقه رنگ می مسلمانی بود ؟
ــ به‌کوی میفروشانش به‌جامی برنمی‌گیرند
زهی سجادهٔ تقوا که یک ساغرنمی‌ارزد
ــ دلق و سجادهٔ حافظ ببرد باده‌فروش
گر شرابش زکف ساقی مهوش باشد
ــ زکوی میکده دوشش به‌دوش می‌بردند
امام شهر که سجاده می‌کشید به‌دوش
ــ سوی رندان قلندر به‌رهاورد سفر
دلق بسطامی و سجاده طامات بـریم
ــ نیست درکس‌کرم و وقت‌طرب می‌گذرد
چاره آنست که سجاده به‌می بفروشیم
ــ دوش رفتم به در میکده خواب‌آلوده
خرقه تر دامن و سجاده شراب آلوده

آری سجاده که باید اینهمه پاک و پاکیزه باشد در شعر حافظ برای رفع ریا ، همواره مانند خرقه به‌می آلوده و به‌تعبیر خود او تطهیر می‌شود . مضمون این بیت (به می سجاده رنگین کن) کمابیش مشابه است با این بیت دیگر حافظ:

چو پیر سالک عشقت به‌می حواله‌کند
بنوش و منتظر رحمت خدا می‌باش

و چه‌بسا ملهم از این بیت خواجو است :

تـا خرقه به‌خون دل پیمانه نشوئی
با پیر مغان بر سر پیمان نتوان بود
(دیوان ، ص ۶۷۱) .

ــ پیر/ پیر مغان : غزالی در ارج و اهمیت شان پیر می‌نویسد : " چون پیر به‌دست آورد ، کار خویش باید که جمله با وی گذارد و تصرف خود انـدر باقی کند و بداند که منفعت وی اندر خطای پیر ، بیش از آن بود که اندر صواب خویش. و هرچه شنـود از پیر که وجه آن نبداند ، باید که از قصهٔ موسی و خضر ــ علیهماالسلام ــ یاد آورد که آن برای حکایت پیر و مرید است ، که مشایخ چیزها بدانسته باشند که به‌عقل فرا سر آن نتوان شد " (*کیمیا* ، ج۲ ، ص ۳۴) .

حافظ به‌شهادت دیوانش ذهن و ذوق عرفانی پیشرفته‌ای دارد . علی‌الخصوص شیفتهٔ اندیشه‌های ملامتی است (حافظ و ملامتیگری: شرح غزل ۲۰۴) . ولی به‌دلیل انتقادهایی که نسبت به‌صوفیه و خانقاه ــ نشینان و ارباب صومعه دارد ، پیداست که صوفی رسمی حرفه نیست ، و با خانقاه و صومعه میانهٔ خوبی ندارد و پشمینه‌پوشی او از ساده‌پوشی و به‌قصد رها کردن رنگهای تعلق است و با خرقهٔ زهد ازرق‌پوشان فرق دارد .

قطع نظر از افسانه‌ها ، هیچ سند قاطعی که حکایت از سرسپردگی او به‌یک پیر ((= مرشد = شیخ = ولي)) واقعی یعنی مشایخ طریقت داشته باشد دست نیست . اما سخن از پیر و ولی و مرشد و خضر و دلیل راه و نظایر آن در دیوان وی بسیار است . در اندیشیدن حافظ به‌پیر سه مرحلهٔ مشخص مشهود است :

الف) سرگشتگی و آرزوی یافتن دلیل‌راه

ب) پی بردن به‌لزوم پیر و تایید این ضرورت

پ) یافتن و بلکه آفریدن پیری اساطیری به‌نام پیر مغان .

الف) سرگشتگی و نگرانی از خطرهای راه و

افات سلوک :

ــ در بیابان فنا گم شدن آخر تا کی
ره بیرسیم مگر پی به‌مهمات بـریم
ــ گذار بر ظلماتست خضر راهی کو
مباد کاتش محرومی آب ما ببرد
ــ رندان‌تشنه‌لب‌را آبی نمی‌دهد کس
گویی ولی‌شناسان رفتند ازاین ولایت
در این شب سیاهم گم‌گشته‌راه مقصود
از گوشه‌ای برون‌آی ای کوکب هدایت
ازهرطرف که رفتم جز وحشتم نیفزود
زنهار ازاین بیابان وین راه‌بی‌نهایت
این‌راه‌را نهایت صورت کجاتوان‌بست
کش‌صدهزار منزل بیش است‌دربدایت
ــ جان‌رفت‌درسرمی وحافظ به‌عشق سوخت
عیسی دمی کجاست که احیای ما کند

ــ طبیب راه‌نشین درد عشق نشناسد
برو به‌دست‌کی ای مرده‌دل مسیح‌دمی
ــ دل‌که‌آئینه شاهی است غباری‌دارد
از خدا می‌طلبم صحبت روشن رائـی
ــ دام‌سختست مگر یار شود لطف‌خدا
ورنه آدم نبرد صرفه زشیطان رجیم
ــ طریق‌عشق‌طریقی‌عجب خطرناکست
نعوذ بالله اگر ره به‌مامنـی نبری
ــ سر زحسرت به‌در میکده‌ها برکردم
چون‌شناسای تودر صومعه یک‌پیرنبود
ــ شهر خالیست زعشاق بود کز طرفی
مردی از خویش بیرون‌آید وکاری بکند

ب) پی بردن به‌لزوم پیر :

ــ به‌کوی عشق منه بی‌دلیل راه قدم
که‌من به‌خویش‌نمودم‌صد اهتمام ونشد
ــ به‌سعی‌خودنتوان‌برد‌پی‌به‌گوهرمقصود
خیال باشد کاین‌کار بی‌حواله برآید
ــ بیا که چارهٔ ذوق حضور و نظم‌امور
به‌فیض‌بخشی اهل نظر توانی کرد
ــ آنانکه خاک را به‌نظر کیمیا کنند
آیا بود که گوشهٔ چشمی به‌ما کنند
ــ تو دستگیرشوای‌خضرپی‌خجسته‌که‌من
پیاده می‌روم و همـرهان سـوارانند
ــ همتم بدرقهٔ راه کن ای طایرقدس
که درازست ره مقصد و من نوسفرم
ــ خامان‌ره نرفته چه‌دانند ذوق‌عشق
دریـا دلـی بجوی دلیری سرآمدی
ــ کار از تو می‌رود مددی ای‌دلیل‌راه
کانصاف می‌دهیم و زره‌اوفتاده‌ایم
ــ ساروان بارمن افتاد خدا را مددی
که امید کرمم همـره این محمل کرد
ــ سعی‌نابرده درین راه به‌جایی‌نرسی
مزد اگر می‌طلبی طاعت استاد ببر
ــ قطع‌این مرحله بی‌همرهی خضرمکن
ظلماتسـت بترس از خطر گمراهی
ــ ای بیخبر بکوش که صاحب‌خبرشوی
تا راهرو نباشی کی راهبر شوی
در مکتب حقایق پیش ادیب عشق
هان ای پسر بکوش که روزی پدر شوی
ــ من به‌سر منزل‌عنقاله‌به‌خود بردم‌راه
قطع این مرحله با مرغ سلیمان کردم

آری حافظ پیر دارد و بارها از او به‌نیکی یاد یا "نقل حدیث" می‌کند :

ــ نصیحتی کنمت یادگیر و درعمل آر
کـه ایـن حدیث ز پیرطریقتم یادست
ــ پیر پیمانه‌کش ما که روانش‌خوش‌باد
گفت پرهیز کن از صحبت‌پیمان‌شکنان
ــ پیر دردی‌کش‌ماگرچه‌ندارد زر و زور
خوش‌عطابخش‌وخطاپوش‌خدایی‌ندارد
ــ پیر گلرنگ من اندر حق ازرق‌پوشان
رخصت خبث ندارد ارنه حکایتهابود
ــ پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت
آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد

پ) پیر مغان : پیر مغان اگرچه در ادبیات فارسی سابقه دارد ، ولی با این اوصاف و ابعادی که در دیوان حافظ می‌یابیم از برساخته‌های هنری حافظ است که بیهوده نباید دنبال ردپای تاریخی او بود و با مغان زردشتی مربوطش کرد . بلکه بیشتر با میفروشان زردشتی مربوط است . شادروان

غنی می‌نویسد: "مسلمین قدیم شراب را از دو جا به‌دست می‌آورده‌اند: یکی از مسیحیان و دیرها، و دیگری از مجوسان یعنی مغان که جاحظ در *کتاب‌الحیوان* می‌گوید شراب خوب نیست مگر آنکه از خم مجوسی باشد که روی آن تار عنکبوت گرفته باشد و آن مجوس یزدان فلان باشد. در ابتدا پیر مغان همان شراب‌فروش بوده بعد در اصطلاح صوفیه معانی دیگری هم پیدا کرده است." (*حواشی غنی*، ص ۴۴).

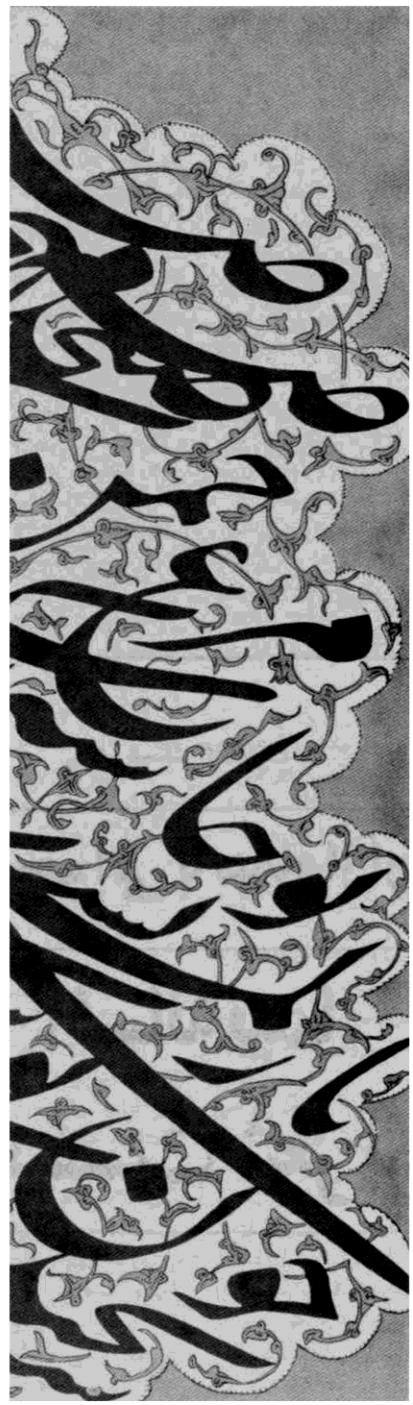
چیزی که مسلم است پیر مغان مرشد حافظ است، پیر اوست (ولی نه به‌معنای رسمی و خانقاهی) و حافظ فقط درمقابل او سرفرود می‌آورد و سخن او را می‌نیوشد و ملازم خدمت و درگاه اوست:

ــ گر پیر مغان مرشد ما شد چه تفاوت...
ــ از آستان پیر مغان سر چرا کشیم...
ــ دعای پیر مغان ورد صبحگاه منست
ــ سر ما خاک و ره پیر مغان خواهد شد
ــ حلقهٔ پیر مغانم ز ازل درگوش است
ــ مرید پیر مغانم زمن مرنج ای شیخ
ــ گر مدد خواستم از پیر مغان عیب مکن
ــ کیمیائیست عجب بندگی پیر مغان
ــ بندهٔ پیر مغانم که زجهلم برهاند
ــ دولت پیر مغان باد که باقی سهلست
ــ حریم درگه پیر مغان پناهست بسر
ــ بترک صحبت پیر مغان نخواهم گفت
ــ من از پیر مغان منت پذیرم
ــ حافظ جناب پیر مغان جای دولتست

تصویر پیر مغان ترکیبی است از پیر طریقت و پیر میفروش، علاوه بر این دو نام، پیر، پیر میکده، پیر میخانه، پیر خرابات و به‌یک تعبیر پیر گلرنگ، پیر پیمانه‌کش، پیر دردی‌کش، شیخ، هم نامیده شده است. توجه درابیات زیر آمیختگی تصویر پیر مغان را با پیر میکده نشان می‌دهد:

ــ نیکی پیرمغان‌بین که‌چو مابدمستان
هرچه کردیم به‌چشم کرمش زیبا بود
ــ گفتم شراب و خرقه نه‌آئین‌مذهبست
گفت این عمل به‌مذهب پیرمغان‌کنند
ــ مشکل‌خویش‌بر پیر مغان بردم‌دوش
کو به‌تایید نظر حل معما می‌کرد
ــ دیدمش‌خرم‌وخندان‌قدح‌باده‌به‌دست
وندر آن آینه صدگونه تماشا می‌کرد
ــ چل‌سال‌بیش‌رفت که من لاف‌می‌زنم
کز چاکران پیر مغان کمترین منم
هرگز به‌یمن عاطفت پیر میفروش
ساغر تهی نشد ز می صاف روشنم
فتوی پیر مغان دارم و قولیست‌قدیم
که حرامست می‌آنجا که نه‌یارست‌ندیم
ــ پیر مغان ز توبهٔ ما گر ملول شد
گوبادمصاف کن که به‌عذر ایستاده‌ایم
ــ من‌که‌خواهم‌که‌ننوشم‌بجزاز راوق‌خم
چه‌کنم گر سخن پیر مغان ننیوشم
ــ به‌پیرمیکده‌گفتم که‌چیست‌راه‌نجات
بخواست جام می و گفت‌عیب‌پوشیدن

این پیر میکده اگر میفروشی پیر و پیر خرفتی بیش نبود آن شان و مقام را نداشت که حافظ از او راه نجات را بپرسد و او هم پاسخی ژرف بدهد. باری اسطورهٔ پیر مغان ساختهٔ طبع حافظ است، همانطور که فی ــ



المثل رستم پروردهٔ طبع فردوسی است.

ــ سالک: "در لغت به‌معنی رفتار کننده و طی‌کنندهٔ راه است، و در اصطلاح صوفیه به‌آن صوفی اطلاق می‌شود که از خود به‌جانب حق گام برمی‌دارد" (*فرهنگ اشعار حافظ*، چاپ اول، ص ۱۶۷).

گاه حافظ به‌جای سالک لفظ "راهرو" را به‌کار می‌برد:

ــ راهرو گر صدهنر دارد توکل بایدش
ــ تا راهرو نباشی کی راهبر شوی

سالک در دیوان حافظ هم صفت پیر (= مرشد = مراد = رهبر) است نظیر:

ــ چو پیرسالک‌عشقت به‌می حواله‌کند
بنوش و منتظر رحمت خدا می‌باش
ــ سر خدا که عارف سالک به‌کس‌نگفت
در حیرتم که باده‌فروش از کجاشنید

و هم صفت مرید (= راهرو):

ــ در طریقت هرچه پیش سالک آید خیر اوست
ــ این سالکان نگر که چه با پیر می‌کنند

معنای بیت: اگر پیر مغان که مرشد تست دستور دهد که سجاده را که مظهر پاکی و طهارت است به‌می آلوده و بی‌حرمت سازی، بپذیر چرا که سالک (= مرید) نباید از حکمت این‌گونه دستورها بی‌خبر باشد. یا سالک را می‌توان صفت پیر گرفت. در این صورت معنای مصراع دوم چنین می‌شود که پیر سالک (= پیر مغان = مراد و مرشد تو) از راه ورسم منزلها و آداب سیر و سلوک‌دادن و راه‌بردن مریدان باخبر است. (بیخبر نبود یعنی بیخبر نیست، در حالیکه در قرائت اول‌بیخبرنبود یعنی نباید بیخبرباشد) و خیر و صلاح آنان را بهتر می‌داند.

۶) کزو سازند محفلها: کار برد "او" به جای "آن" در شعر حافظ و ادب منظوم و منثور فارسی سابقه‌ای مدید دارد. برای تفصیل در این باب او ((= آن)): شرح غزل ۸۷، بیت ۱.

۷) حضوری گرهمی خواهی ازو غایب مشو

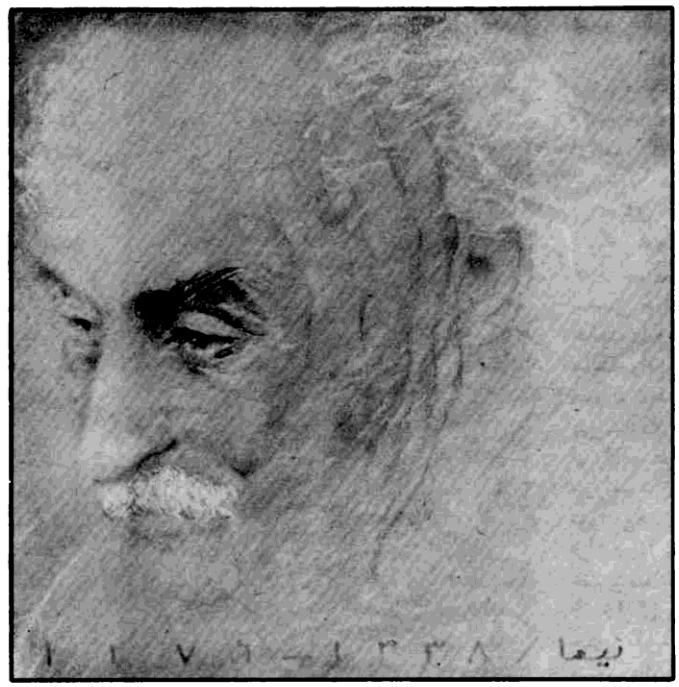
حافظ: حضور و غیبت دو اصطلاح عرفانی است. در جاهای دیگر گوید:

ــ از دست غیبت تو شکایت نمی‌کنم
تا نیست غیبتی نبود لذت حضور
ــ بیا که چارهٔ ذوق حضور و نظم‌امور
به‌فیض‌بخشی اهل نظر توانی کرد
ــ دریغ‌ودردکه‌درجست‌وجوی‌گنج‌حضور
بسی شدم به‌گدایی بر کرام و نشد
ــ ای‌که دردلق ملمع طلبی نقدحضور
چشم سری عجب از بیخبران می‌داری

"غیبت در لغت به‌معنی ناپدیدی و نبودن در جایی است و حضور عکس آن است و در اصطلاح صوفیان مراد از غیبت، غایب بودن دل از ما سوی الله است و حضور ((که بعضی منابع آن را شهود می‌نامند)) حضور در پیشگاه حق است با غیبت‌ازخلق" (*فرهنگ اشعار حافظ*، چاپ اول، ص ۴۴۱) هجویری گوید: "مراداز حضور، حضور دل بود به‌دلالت یقین، تا حکم غیبی ورا چون حکم عینی گردد. مراد از غیبت، غیبت دل بود از دون حق تا حدی که از خود غایب شود... پس غیبت از خود حضور به‌حق آمد و حضور به‌حق غیبت از خود" (*کشف ــ المحجوب*، ص ۳۱۹).

ابونصر سراج گوید: "غیبت، غیبت قلب است از مشاهدهٔ خلق به‌سبب حضور حق ... و حضور، حضور قلب، که با صفای یقین آنچه را هم که از عیان حق در پرده است آشکار می‌بیند" (*اللمع*، ص ۳۴۰) (نیز *خلاصهٔ* شرح توف، ص ۳۹۰ ــ ۳۹۵، *مصباح الهدایه*، ص ۱۴۱ ــ ۱۴۳).

ــ متی ماتلق من تهوی... چون به‌دیدار آنکه دوست داری رسیدی، دنیا را واگذار و دست‌کم بگیر.



هوشنگ گلشیری

همخوانی با هماوازان

افسانهٔ نیما

مانیفست شعر نو

اشاره

حال دیگر شاید بازخوانی ــ و بهتر همخوانی ــ آثار معاصران یک ضرورت است: نسلی دیگر از پس انقلاب اسلامی ایران سر برآورده است که بیش و کم در آن هواها که شاعران و نویسندگان یکی دو نسل پیش می‌زیسته‌اند، دم نمی‌زند، نمادها و کنایه‌ها و استعاره‌ها گاه برایش بیگانه است و اغلب با دربایستها و حتی مضایق دهه‌های پیش ناآشنا.

اگر یکی دو نسل پیش گاه می‌شد با خود نویسنده یا حداقل صدای شاعر همنفس شد، اما امروز آن آثار را بر صفحات چاپ شده می‌بیند، پس آموزش آنها، حتی درست خواندن سطرسطر یک شعر، کمکی است به درک درست‌رفته‌ها، تا آنکه امروز می‌خواند یا می‌نویسد پا برجای پای رفتگانی چند بگذارد و به‌انکای تجربه‌های یکی دو نسل پیش به‌سوی افقهای بازآینده گام بردارد.

در این سلسله نوشته‌ها سعی خواهد شد که بیشتر معلم باشیم تا منتقد. پیش از ما آثاری در تفسیر و تبیین منتشر شده است، از آنجمله است مقالهٔ *پا به‌پای چند شعر نیما* از *اخوان ثالث* در *بدعتها و بدایع نیما* یوشیج (چاپ اول، ۱۳۵۷) و تفسیرهای محمد حقوقی در شعر نو از *آغاز تا امروز* (۱۳۵۳، شرکت انتشارات کتابهای جیبی) و نیز شرحهایی که گاه‌گاه در *طلا در مس* رضا *براهنی* آمده است.

در مجلات نیز آثاری از این دست می‌توان یافت مثلا یکی دو تفسیر از *پاشائی* که در جای خود و در صورت نیاز بدانها اشارت خواهد رفت. امید ما این است که با همیاری دست‌اندرکاران در گوشزد کردن کاستی‌ها (و نه با نق‌نقهای در پسله) و امداد این نسل که مخاطب این گفتارهایند، بتوانیم قدمی در این راه برداریم.

ه.گ.

سال ۱۳۰۱ هجری شمسی با انتشار **افسانهٔ نیما یوشیج**، مجموعهٔ داستان کوتاه **یکی بود یکی نبود** *جمالزاده* و رمان **تهران مخوف** *مشفق کاظمی* و نیز نمایشنامهٔ **جعفرخان از فرنگ آمده** اثر **حسن مقدم** از هر نظر آغاز ادب معاصر محسوب می‌شود. آنچه پیش از این سال منتشر شده است قدمهای آغازین است از ترجمه‌ها گرفته تا اولین تجربه‌ها در زمینهٔ رمان چون **سفرنامه ابراهیم بیگ** اثر *زین‌العابدین مراغه‌ای* و یا **چرند و پرند** اثر *دهخدا*، که یکی دو اثر را در این مجموعهٔ گرانقدر می‌توان اولین داستان کوتاه فارسی ــ و نه قصه و حکایت ــ خواند. توجه به‌مسمط و مستزاد، بخصوص مسمط مشهور **یادآر ز شمع مرده یادآر** و رواج تصنیفهای **عارف** و **بهار** و نیز بعضی تجربه‌های گاه گاهی دیگر، همه و همه راهگشای آثار منتشر شده در این‌سال میمون‌اند، آثاری که خود سنگ‌بنای کاخ دیگر می‌شوند (۱).

اما دریغ که این قدمهای آغازین با استقرار حکومت رضاشاهی اندک اندک قطع می‌شود*. نشانهٔ این قطع فرهنگی را می‌توان در **ترور عشقی** دید در ۱۲ تیرماه ۱۳۰۳، آخر ذیقعده ۱۳۴۲، و یا توقف چاپ آثار **نیما** از همین سالها تا ۱۳۱۶ و ۱۳۱۷ و گوشه‌نشینی **عارف** و مرگ امثال **حسن مقدم** و غیره. تنها در دههٔ دوم این قرن است که نسلی دیگر سر برمی‌آورد که شاخص‌ترینشان در ادبیات داستانی **هدایت** و بعدها بزرگ **علوی** است و بالاخره در پایان این دهه است که **نیما** با انتشار چند شعر در مجلهٔ **موسیقی** راهی را که سالها و در خاموشی کوبیده است در پیش‌پای نسل پس از ۱۳۲۰ می‌اندازد.

از این چند اثر "افسانهٔ" نیما آغاز شعر نو است. افسانه تاکنون بارها به‌چاپ رسیده است، از آنجمله است:

۱) درروزنامهٔ **قرن بیستم** عشقی که به‌قول نیما:

"نوبت‌آن رسید که یک نغمهٔ ناشناس نوتر از این چنگ باز شود، باز شد. چند صفحه از افسانه را با مقدمهٔ کوچکش، تقریبا در همان زمان تصنیفش در روزنامه‌ای که صاحب جوانش را به‌واسطهٔ استعدادی که داشت با خودم همعقیده کرده بودم، انتشار دادم." (۲)

۲) به‌همت شاملو و با مقدمه‌ای از او به‌سال ۱۳۲۹.

۳) در مجموعهٔ نیما، زندگانی و آثار او، به‌همت جنتی عطایی، ۱۳۴۲.

۴) یک سال پس از مرگ نیما همراه با رباعیات، به‌سال ۱۳۳۹، که به‌قول آل‌احمد افسانه را جنتی‌عطایی آماده کرده بود.

۵) به‌همت سیروس طاهباز و جزو انتشارات پرورش فکری کودکان.

۶) اکنون در کنار مجموعه آثار نیما به‌همت سیروس طاهباز و با نظارت شراگیم یوشیج به‌سال ۱۳۶۴.

چاپ آثار نیما با آنهمه جزوه جزوه کردنهای مکرر در مکرر و نیز منتخبات و غیره که بیشتر در این سال‌ها به‌همت سیروس طاهباز بوده است، برآشفته‌کاریهای خود نیما در کار چاپ و احتمالا نقد آثار او هرچه بیشتر افزوده بود. حال با چاپ این مجموعه ــ اگر آن همه شعر که از نیما سراغ داشتیم همین باشد، شعرهای محلی به‌کنار ــ قدمی است برای درک درست و بقاعدهٔ نیما. آثار منثور نیما اعم از داستانها و رساله‌ها در نقد و نامه‌ها ــ که هربار با تقسیم‌بندیهای عجیب و غریب چون نامه‌های به‌خواهر و مادر و یا دیگران و با عنوانی برگرفته از خود نامه‌ها در آمده است ــ هنوز به‌همان بلیه دچارند. امید که طاهباز همچنان که خود قول داده است، این‌کار را نیز در یک یا دو مجلد به‌سرانجامی برساند.

آنچه دربارهٔ **مجموعهٔ آثار نیما یوشیج** می‌توان گفت، دست ــ مریزادی است برای دقت و سلیقهٔ بغایت نیک طاهباز. با اینهمه نمی‌توان ناگفته گذاشت که در تدوین آثاری از این دست مصحح یا ویراستار باید حتی‌الامکان از اعمال سلیقه‌های شخصی بپرهیزد. مهمتر این‌که چاپهای مکرر افسانه این انتظار را برمی‌انگیزد که اولا غلط های چاپی تذکر داده شود. درثانی‌اگردرمتن موجود به‌استناد دستخط نیما چه در نسخهٔ خطی خود او، در کنار دو نسخهٔ چاپی شاملو و جنتی عطایی تغییراتی داده شده است، مورد به‌مورد مستند ویراستار ذکر شود، تا خواننده یا منتقد احتمالی تکلیف خود را بداند. مثلا در این بند:

بارِرنجی بسر بار صد رنج،
ــ خواهی ار نکته‌ای بشنوی راست ــ
محو شد چشم رنجور زاری،
ماند از او زبانی که گویا است
تا دهد شرح عشق دگرسان.
(ص۵۸)

خواننده از کجا بداند که "چشم" در مصراع سوم غلط چاپی است یا استدراک ویراستار؟که مسلما "محو شد جسم رنجوری زاری" درست است. گاه نیز نقطه‌گذاریها غلط است:

تو هم ــ ای بینوا! ــ شاد بخرام
که زهر سو نشاط بهار است،
که به‌هرجا زمانه به‌رقص است؟
تا بکی دیده‌ات اشکبار است؟
بوسه‌ای زن، که دوران روندهاست.
(ص۵۳)

که نشان پرسش در آخر مصراع سوم مسلما غلط است، هرچند در چاپ جنتی عطایی و گمانم کیهان نیز چنین است. یا نشان پرسش پس از نوگل من در این مصراع، در صفحه ۶۰:

نوگل من؟ گلی، گرچه پنهان

گذشته از این غلط ها که گاه در همهٔ چاپها هست ــ که بعید هم نیست غلط خوانی این راقم باشد ــ گاهی به‌تغییراتی برمی‌خوریم که آشکارا غلط است، مثلا این مصراع در صفحهٔ ۶۰:

هرچه کان زنده‌تر، زودتر مرده.

که با مقایسه با یکی دو چاپ قبلی و نیز بلحاظ سکتهٔ وزنی باید: "هرچه کان زنده‌تر، زود مرده" باشد.

از غلطهای آشکار مثلا می‌توان این چند مورد را ذکر کرد:

ص ۱۴	س ۲۱	مغازه به‌جای مغاره
ص ۴۷	س ۱۹	سالهای به‌جای سالها
ص ۴۷	س ۲۴	گله‌ای به‌جای کله‌ی
ص ۵۰	س ۶	سحرم بود به‌جای سحر بود
ص ۵۷	س ۷	سرو شمشاد به‌جای سرو و شمشاد

گاه نیز تغییراتی دیده می‌شود، مثلا ص ۵۹، س ۷ به‌جای سخنهای نو در چاپهای قبلی، سخنهای تو آمده‌است، که ممکن است باز غلط چاپی باشد. اما استدراکهایی از این دست را چه می‌توان گفت: "عقل هرروز بیند معما"، ص ۵۹، که در یکی دو چاپ موجود "فکر هر روز" بوده است، از همه مهمتر "بنگرم بر بساط بهاران" ص ۵۴ به‌استناد کجا و چه دستنویسی به‌جای "تا ببینم بروی بهاران" نشسته است، بویژه که تعبیرهایی از این دست را مثلا در "من بروی آفتابم / می‌برم در ساحت دریا نظاره" در شعر "خانه‌ام ابری است" موجود است؟

ذکر این تفاوتها یا اغلاط‌گرچه نمی‌تواند خدای ناکرده مستمسک بی‌صلاحیتی ویراستار و ناظر باشد، اما هشداری خواهد بود برای همهٔ این "به‌کوشش" و "به‌همت"نویسها تا در چاپ آثار معاصران نیز همان دقت اساتید را مبذول دارند و طاهباز نیز ــ که‌همت ما بدرقهٔ راهش باد! ــ برای تغییر سطور ــ حتی اگر به‌خط شاعر مستندی دارد ــ با صاحبنظران آشنا با زبان و بیان نیما چون اخوان ثالث مشورتی بکند.

***

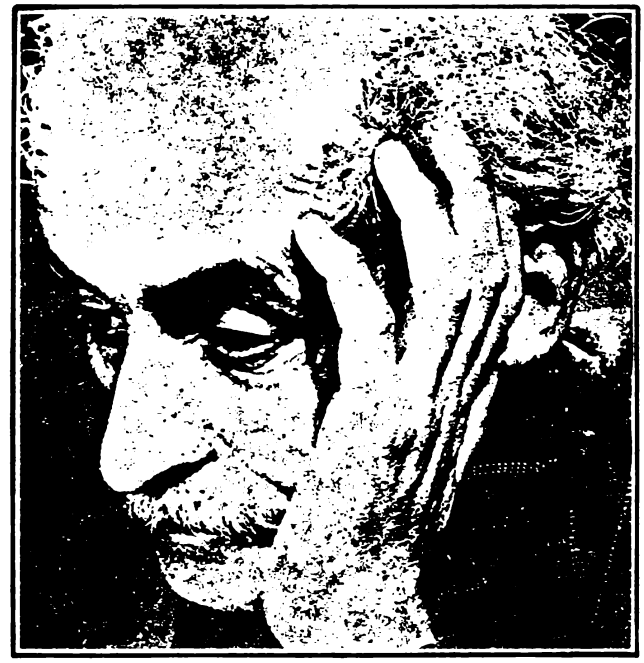
من کاملا به‌موفقیت خودم‌امیدوارم و پیش چشمم می‌بینم آینده‌ای را که با موهای سفید و قیافهٔ پیری اطفال هدایت شدهٔ مملکت گرداگرد مرا گرفته‌اند و مردم با روی بشاش به‌من و مقدار خدمت و زحمت من نگاه می‌کنند.

نامه‌های نیما یوشیج، ۱۳۰۳

اگر در معاصر بودن یا نو بودن داستانهای جمالزاده بشود شک روا داشت، یا تهران مخوف نتواند آغاز رمان فارسی قلمداد شود، افسانهٔ نیما مسلما از هر نظر آغاز راهی دیگر است در شعر فارسی، یعنی از هر منظر که بدان بنگریم، بکلی با آثار پیش از آن متفاوت

---

* می‌گوییم اندک اندک، چون مثلا نیما "چند قسمت خیلی مختصر ولی رنگارنگ از چندین کتاب" خود را در ۱۳۰۵ برای چاپ در پاورقی روزنامهٔ شفق علی دشتی فرستاده است. از چاپ شدن یا نشدن این آثار بی‌خبریم. نام خود این آثار را می‌توان از خلال نامه‌های نیما پیدا کرد: نامه‌های نیما یوشیج، نشر آبی. از خوانندگانی که به‌این روزنامه دسترسی دارند انتظار داریم ما را از چند و چون چاپ این آثار مطلع سازند.



است ،و مهمتر اینکه‌نطفهٔ بسیاری ازاختصاصات‌ادبیات‌معاصررا در خود دارد ، و هنوز هم می‌توان با دقت بر آن راههای رفته و نرفته و حتی کندی و شتاب گامها را سنجید .

گرچه از افسانه بسیار گفته‌اند : از قالب و وزن آن گرفته تا اشاراتی به‌مضمون آن ، اما ــ از اینها گذشته ــ تکیهٔ ما بر تفاوت نگرشی است که افسانه را از آثار پیش از آن متمایز می‌کند و در نتیجه با اثری روبرو می‌شویم که هم از نظر قالب و یا وزن و هم زبان و مهمتر از اینها از نظر ساختار و نیز نمادین بودنش کاری است نو و در مجموع اینهمه ــ و حتما بسیارها که می‌توان گفت ــ سبب می‌شود تا بتوان افسانه را مانیفست شعر نو قلمداد کرد و سرچشمهٔ آن رودخانه‌ای که نیما می‌گفت از هرجایش می‌توان بی سر و صدا آب برداشت .

آنچه امروز ما می‌بینیم ، آنهم پس از انتشار بیشتر نامه‌های نیما از منظری دیگر است : وقتی که راهها کوبیده شده است ، و آبها از آسیاب افتاده ، و کاروان دیگر به‌راه افتاده است . با اینهمه برای ما ، بخصوص که از منظر نیما به‌همهٔ قضایا نگاه می‌کنیم ، بازسازی برداشتهای متفاوت معاصران نشرهای اولیهٔ افسانه دشوار است ، بخصوص برداشتهای آنها که نسیم‌تحول‌را در آن دیده بودند ، نظیر آنچه عشقی پس از خواندن بخشی از افسانه احساس کرده بود ، اما می‌توان از زبان *ادموند ویلسون* در مواجههٔ معاصران با اولین تجربه‌های سمبولیستها نمونه‌ای برای آن جست :

رمی دو گورمون(۳) که بعدها مشهورترین منتقد نهضت سمبولیستها شد ، درگفتگو از هیجانی که در دههٔ ۱۸۸۱ تا ۱۸۹۰ به او دست داده بود ، آنهم وقتی یک روز بعد از ظهر مجلهٔ کوچکی را از روی بساط کتابفروشی در "اده‌اون" برمی‌دارد ، می‌گوید : "آن را ورق زدم ، از احساس درک زیبایی کمی لرزیدم و تاثری لطیف به‌من دست داد ، شبیه آنچه به‌جوانان موقع روبرو شدن با هرچه نو است دست می‌دهد . من نمی‌خواندم ، بلکه داشتم رویا می‌دیدم . "لوکزامبورگ" در اوایل آوریل ارغوانی بود . از آنجا گذشتم و به "رداسس" رسیدم . به‌جای اندیشیدن راجع به‌کاری که مرا به‌آن بخش از پاریس کشانده بود ، در فکر ادبیات جدید و تجدد دنیایی بودم که آن روز از سر اتفاق با آنها آشنا شده بودم . همهٔ آنچیزهایی که تا آن لحظه نوشته بودم ، در من نفرت عمیقی ایجاد می‌کرد . . . در کمتر از یک‌ساعت مسیر ادبی من از بنیاد عوض شده بود" (۴)

می‌دانیم که طرفداران سبک قدما این شعر جدید و آن دنیایی را که بساگهان دیگرگون شده بود ، یا ندیدند و یا "قابل درج و انتشار ندیدند" (۵) و در مجموع :

در آن زمان از تغییر طرز ادای احساسات عاشقانه بهیجوجه صحبتی درمیان نبود ، ذهنهایی که با موسیقی محدود و یکنواخت شرقی عادت داشتند با ظرافت‌کاریهای غیرطبیعی غزل مانوس بودند .

یک سر برای استماع آن نغمه از این دخمه بیرون نیامد . (۶)

البته نیما غلو هم می‌کند ، همانگونه که در شعر "قصهٔ رنگ ــ پریده ، خون‌سرد "((به‌کسر گ و ن رنگ‌وخون))که به‌قول نیما "از آثار بچگی" (۷) اوست ، حتی پیش از آغاز گلایه می‌کرد :

من چنان گمنامم و تنهاستم ،
گو بیا یکباره ناپیداستم .
کس نخوانده است ایچ آثار مرا ،
نه شنیده‌است ایچ گفتار مرا ،
اولین‌بار است اینک کانجمن
شمه‌ای می‌خواند از اندوه من .

و بعدها نیز در اغلب شعرها از این غریب‌ماندن و یا دیگر بودن سخن می‌گوید و گاه دریغ که این گلایه‌ها رنگ خصوصی می‌گیرد ، اما زمانی که خود او به‌هیات "ققنوس" و "مرغ مجسمه" درمی‌آید و در آثاری چون "وای بر من" همه شعر می‌شود :

تنگنای خانه‌ام را یافت دشمن با نگاه حیله‌اندوزش
وای بر من ! می‌کند آماده بهر سینهٔ من تیرهایی
که به‌زهر کینه آلوده‌است .
پس به‌جاده‌های خونین کله‌های مردگان را
به‌غبار قبرهای کهنه اندوده
از پس دیوار من بر خاک می‌چیند
وزپی آزار دل آزردگان
در میان کله‌های چیده بنشیند
سرگذشت زجر را خواند .

مجموعهٔ آثار ، ص ۳۲۴ .

قسمتهایی از همان "قصهٔ رنگ پریده . . . " در ۱۳۴۲ هجری قمری در منتخبات هشترودی به‌چاپ می‌رسد ، قسمتی از افسانه نیز ــ گفتیم ــ در روزنامهٔ قرن بیستم ، و "ای شب" بالاخره ودرهمان سال سرودن در هفته‌نامهٔ "نوبهار" . از همان آغاز هم هرکدام تاثیر خود را به‌جا گذاشتند ، مثلا به‌قول آرین‌پور بهار در شعردماوندیه "به‌طورآشکار و محسوس تحت تاثیر قطعهٔ "ای شب" نیما قرار می‌گیرد" . (۸)ونیز"به‌عقیدهٔ بعضی‌ها عشقی در کفن سیاه و شاید در تابلوهای‌ایده‌آل" ،وشهریار در "افسانهٔ شب" و "دو مرغ بهشتی" از نیما متاثر بوده‌اند . " (۹)

پس آن فراموشی و عناد بعضی‌ها با نیما (گرچه در نامه‌ها به تسخرزنیهای رشید نامی ، شاید رشید یاسمی ، اشاره می‌کند) پس از این سالها اتفاق می‌افتد ، که در "وای من" ، ۱۳۱۸ ، بخوبی انعکاس آنها را می‌توان دید .

با اینهمه نمی‌دانیم افسانه دقیقا بر نسل بعد چه‌اثری گذاشته است . شاید هم اثر بر خواص بوده است ، مثل عشقی و هشترودی ، و حقیقت هم همین است که در چند دههٔ پس از افسانه و دیگر آثار نیما تاثیر او همیشه غیرمستقیم بوده است ، به‌پایمردی آثاری که بیشتر حد فاصل شعر او با ادب کهن بودند ، مثل توللی و نادرپور و بعدها بخصوص اخوان . رهرو راه شعرنو برای رسیدن به‌اوجی چون "ری‌را" بایست پا به‌راههایی آشناتر می‌آزمود ، آنها که اغلب با همان قوالب زبانی و گاه بینشی شعر کهن شعر نو می‌سرودند .

حال که گویا وقت است تا باز از افسانه آغاز کرد ، می‌خواهیم ببینیم به‌قول اخوان "بدعتها و بدایع" نیما و یا به‌تعبیر حق‌شناس "آشنایی‌زدایی" افسانه در کجا و چیست .

۱ ــ قالب ــ پیش از افسانه تنها سه‌شعر از نیما در دست است از "قصهٔ رنگ‌پریده . . . " و "مت دونان" گذشته ــ که اولی در همان قالب آشنای مثنوی است و دومی در قالب قطعه ــ تنها در "ای شب" است که جستجوی قالب جدید آغاز شده است ، و تازگی این قالب تنها در قافیه‌بندی آن است :

هان ای شب شوم وحشت‌انگیز
تا چند زنی به‌جانم آتش؟
یا چشم مرا زجای برکن
یا پرده ز روی خود فروکش
یا بارگذار تا بمیرم
کز دیدن روزگار سیرم .

که ترتیب قافیه‌ها تا آخر این شعر بدین شکل است : الف ، ب ، ج ، ب ، د ، د .

تازگی افسانه نیز تنها در شکل قافیه‌بندی است ، آنهم در آزاد گذاشتن مصراع پنجم :

در شب تیره دیوانه‌ای کاو
دل به‌رنگی گریزان سپرده
در دره‌ی سرد و خلوت نشسته
همچو شاخه‌ی گیاهی فسرده
می‌کند داستانی غم‌آور *.

این نحوهٔ قافیه‌بندی تا حدودی بی‌سابقه است ، که خود نوعی آشنایی‌زدایی است . خوانندهٔ آن روز با بعضی تجربه‌های همانند و گاه نزدیک احتمالا آشنا بوده است ، مثلا قافیه‌بندی مسمط مشهور "یادآر ز شمع مرده یادآر" دهخدا بدین صورت است که قافیه‌های هر "لخت" یا "بند" بدین نحو است : الف ، ب ، الف ، ب ، الف ، ب ، الف ، ب . و قافیهٔ مصراع آخر بند ، بند مسمط ، همان الف است که همین قافیه در همهٔ ترکیب بندها یا برگردانها ، تکرار می‌شود .

جالب این است که قافیه‌های مسمطهای منوچهری بدین‌شکل است : الف ، الف ، الف ، الف ، ب ، و در بند دوم : ج ، ج ، ج ، ج ، ب . می‌بینیم که بدعت دهخدا در جهت افزودن بر قافیه است ، یا حداقل متنوع کردن آنها ، یا مثلا عشقی که به‌جای چشم‌گوش را میزان قافیه می‌گیرد و مثلا قدح و گنه را هم‌قافیه می‌کند ، و هردسته از مسمط را گاه پنج و گاه تا بیست مصراع می‌آورد ، اما همچنان مقفی بودن همهٔ مصراعها را مراعات می‌کند و برگردان را شاید به‌تبع ترکیب بند دو مصراع می‌آورد ، که مقفی هستند :

بکنم گر ز تن این جامه گناه است مرا
نکنم ، عمر در این جامه تباه است مرا
چکنم ؟ بخت از این رخت سیاه است مرا
حاصل عمر از این زندگی آه است مرا
مرگ هر شام و سحر چشم به‌راه است مرا
زحمت مردن یک قدم است
تا لب گور کفن درتنم است

که ترتیب قافیه‌ها : الف ، الف ، الف ، الف ، الف ، ب ، ب است . و اینها پیش از افسانه است . درتصنیف‌هانیز همچنان وفور قافیه به چشم می‌خورد ، و گاهی چون این تصنیف که احتمالا در ۱۳۳۲ هجری قمری سروده شده است :

گر رقیب آید بر دلبر من
جوشد از غیرت دل اندر بر من
مکر و شیادی بود لشکر او
عشق و آزادی بود لشکر من

تنها مصراعی بی‌قافیه می‌آید ، اما در شعرهای رسمی تعلق به‌دکور قافیه مشهود است ، مثلا بهار که برای نشان‌دادن علاقهٔ خود به نوگرایی و یا تعیین حدود آن در ۱۳۴۲ کبوتران من را می‌سراید :

بیایید ای کبوترهای دلخواه
بدن کافورگون پاها چو شنگرف
بپرید از فراز بام و ناگاه
به‌گرد من فرود آیید چون برف

سحرگاهان که این مرغ طلایی
فشاند پر ز روی برج خاور
ببینمتان به‌قصد خودنمایی
کشیده سر ز پشت شیشهٔ در

می‌بینیم هیچ مصراعی آزاد نیست . از مقایسه این نمونه‌ها باهم و حتی با توجه به‌تصنیف‌ها می‌توان دید که نیما با مقفی نیاوردن مصراع اول و سوم هر بند و نیز آزاد گذاشتن مصراعهای رابط بیش از هرکس قدم در راه‌آزاد کردن شعر از مهار قافیه گذاشته است ، و شاید به‌همین‌دلیل‌است‌که نیما اغلب در بحثهای شعری خود به‌جای شعرنو یا

* در رسم‌الخط ما دره‌ی و شاخه‌ی نوشته می‌شود چون "ی" در تلفظ ساکن است ، وقتی مکسور باشد به‌شکل خانهٔ خواهیم نوشت . در چاپ افسانه و یا دیگر آثار نیما به‌گمان ما رعایت این ترتیب بهتر است ، گو که رسم‌الخط نیما به‌گونهٔ دیگر باشد .

۲ ــ وزن ــ افسانه در بحر فاعلاتن فعولن فعولن یا : ــ u ــ ــ/ ــ ــ u/ ــ ــ ــ سروده شده است (که ــ نشان هجای بلند و u نشان هجای کوتاه است . به‌استناد تحقیقات اخوان ثالث و نیز یحیی آرین‌پور و بخصوص نامه‌گونه‌ای که در مقدمهٔ افسانه ، مجموعهٔ آثار نیمایوشیج ، آمده است ، مثلا این چند جمله :

یگانه مقصود من همین آزادی در زبان و طولانی‌ساختن مطلب بوده است ، بعلاوه انتخاب یک رویهٔ متناسب‌تر برای مکالمه که سابقا هم مولانا محتشم کاشانی و دیگران به‌آن نزدیک شده‌اند . آخر این که من سود بیشتری خواستم که از این کار گرفته باشم .

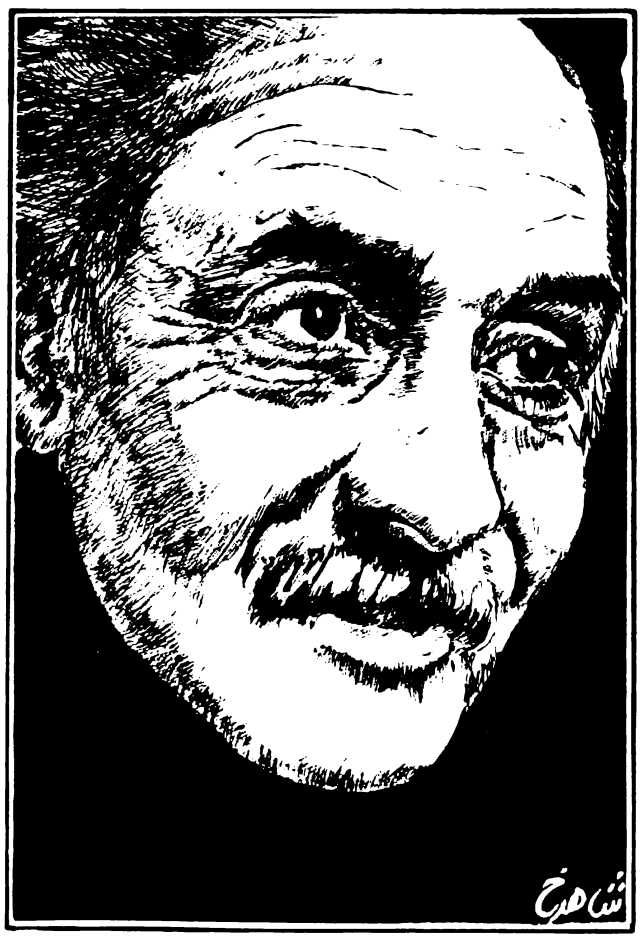
دیگر می‌توان گفت وزن افسانه در زمان سرایش و نیز انتشار آن کمتر مورد توجه بوده است ، هرچند می‌توان آن را مثلا درسطوری‌از تصنیفی از بهار یافت ، یا "مارش خون عارف که در همان سال ۱۳۴۱ هـ.ق . و پیش از افسانه سروده شده به‌همین وزن و آهنگ است." (۱۰)

انتخاب این وزن که قبلا امتحانش را در مکالمات بعضی تعزیه‌ها داده است ــ و برای نیما بیشتر همین نرمش مورد نظر بوده است ، به نوعی ایجاد غرابت و یا فاصله‌گذاری با وزنهای مالوف و معتاد در اشعار غنایی است ، یعنی همانگونه که در عنصر قالب دیدیم‌ویادر مباحث آتی خواهیم دید تغییر در بینش حاکم بر شعر و استفاده از اصول داستان‌نویسی مدرن در منظومه بدون تغییر در ظاهری‌ترین جلوه‌های شعر ، قالب و وزن ، امکان‌پذیر نخواهد بود .

۳ ــ نگرش‌نیما ــ همهٔ ما بیش و کم با این بند افسانه آشناییم :

حافظا ! این چه کید و دروغی‌ست
کز زبان می و جام و ساقی‌ست
نالی ار تا ابد ، باورم نیست
که بر آن عشق‌بازی که باقی‌است :
من برآن عاشقم که روبده است .
(مجموعهٔ آثار ، ص ۵۸)

تکیه زیاد بر این بند و چند بند دیگر افسانه که در پیش و پس این بند آمده ، و استنباط تقابل کلی نگرش نیما ــ عاشق با حافظ چندان موجه نمی‌نماید ، بخصوص که در اواخر افسانه می‌خوانیم :



در پس ابرهایم نهان‌دار،
تا صدای مرا جز فرشته
نشنود اپچ در آسمانها
کس نخواند ز من این نوشته
جز به‌دل عاشق بیقراری.
(همان، ص ۶۲)

اگر هم این بند و بندهایی این‌گونه را متاثر از حال و هوای رمانتیسم حاکم بر پیشروان ادب آن‌روز بدانیم (بخصوص که در عصر مشروطیت و پس از آن توجه مترجمان بیشتر به‌آثار امثال دوما و النهایه ویکتورهوگو بوده است و نه مثلا بالزاک یا استاندال) اما در نامه‌های نیما که در همین سالها نوشته شده است ــ سال سرایش افسانه، ۱۳۰۱ و ۱۳۰۲، و سال چاپ آن، احتمالاً اواخر سال ۱۳۰۲ ــ بخصوص نامه‌های نیما به‌برادرش لادبن، که گاهی همان نقش افسانه را در زندگی نیما بازی می‌کند، به‌نکاتی برمی‌خوریم که روشن‌کنندهٔ نگرش نیما به‌جهان است، مثلا:

اسپنسرها و داروین‌ها، آنهایی که پیشروان نهضتهای جدیدشان می‌شمارند، هرکدام عقاید شخصی خودشان را ابراز داشته‌اند. خوب یا بد تمام عقاید و تصرفات انسانی جزئی از طبیعت است و جزء نمی‌تواند بالاخص شامل و محیط کل باشد (۱۱).

(۱۰ حمل ۱۳۰۴)

عجیب‌تر اینکه در نامه‌های این سالها گاهی سطوری هست که انگار همان مضامین افسانه، به‌زبان نثر نوشته شده است، از آنجمله است میل به‌انزوا و گریز از جمعیت و یا حتی انکار بهار در این چند سطر از نامه‌ای به‌لادبن، ۱۳۰۲:

بهار کی خوب است. کجا این موسم پر از نشاط است؟ آه! لادبن گوش بده بدبختها می‌سوزند، بیچاره‌ها زاری می‌کنند. وقتی آسمان عشق و طبیعت هم مثل بچه‌ها گریه می‌کند!...

و در افسانه، انگار که نه‌افسانه که لادبن می‌گوید:

عاشقا! خیز کامد بهاران
چشمهٔ کوچک از کوه جوشید،
گل به‌صحرا درآمد چو آتش،
رود تیره چو طوفان خروشید،
دشت از گل شده هفت‌رنگه.

عاشق یا نیما در جواب می‌گوید:

"در سریها" به‌راه "ورازون"
گرگ، دزدیده سر می‌نماید.

اما افسانه در جواب این منکر بهار می‌سراید:

عاشق! اینها چه حرفی است؟ اکنون
گرگ (گاو دیری آنجا نپاید،)
از بهار است آنگونه رقصان.

الحاصل اینکه نیما حتی پس از انتشار افسانه‌می‌نویسد:

تو به‌قلب من نزدیک شو تا بدانی با جسم و روح خود جدا جدا چگونه معامله‌می‌کنم، امید و استقامت برای زمین، یاس و عجز برای آسمان.

۱۰ حمل (فروردین) ۱۳۰۴

پس افسانه را باید در این دایرهٔ فکری دید: امید و استقامت برای زمین، یاس و عجز برای آسمان، و نه در چهارچوبی که بعدها مثلا از ۱۳۱۰ به‌بعد رخ می‌نماید. با اینهمه اینجا مذهب نیما مذهبی است فردی و وسیلهٔ تقرب در این مذهب شعر است، و طریق تهذیب نیز شعر:

با شعر به‌او تقرب می‌جویند... با شعر به‌او حمله می‌بریم. با شعر از او دور می‌شویم. (ص ۳۷)

و امید هم دارد که این مذهب فردی و شاعرانه عمومیت بیابد "وقتی که تمام دماغها مثل دماغ شاعر ساخته شده باشد." (ص ۳۷).

به‌زبان دیگر و همچون همهٔ هنرمندان واقعی نیما از طریق شعر است که جهانش را کشف می‌کند، به‌آن شکل می‌دهد، یا ویرانش می‌کند، تا از سر نو بسازد. خلاصه آنکه از طریق شعر است که می‌تواند بفهمد که به‌چه می‌اندیشد و یا چگونه.

در کنار این دایرهٔ فکری شاید توجه به‌بعد سیاسی نگرش نیما ــ در این سالها ــ بتواند زمینهٔ سیاسی افسانه را نیز روشن کند. همنفسی با عشقی خود علایق نیما را نشان می‌دهد، از سوی دیگر، نهضت جنگل در ۱۳۴۰ (۱۲۹۹ شمسی) به‌آن پایان اسفبار می‌انجامد که لادبن از جمله گریختگان به‌روسیهٔ شوروی است. خود نیما با اشاره به این سالها می‌گوید:

اما انقلابات‌حوالی‌سال‌های ۹۹ و ۳۰۰ در حدود شمال ایران مرا از هنر خود دور کرده بود (۱۲).

اما در خود افسانه، گرچه به‌زبان شعر، اشارات دقیق‌تر است:

چه در آن کوهها داشت می‌ساخت
دست مردم، بیالوده در گل؟
لیک افسوس! از آن لحظه دیگر
ساکنین را نشد هیچ حاصل.
سالها طی شدند از پی هم...

اما زندگی همچنان ادامه می‌یابد: "بعد از آن، مرد چوپان پیری / اندر آن تنگنا جست خانه"

سرانجام حکم عاشق نسبت به‌این نامرادیها و آن چشم خندان شیطان، صادر می‌شود که:

ای فسانه! خسانند آنان
که فرو بسته ره را به‌گلزار.
خس، به‌صد سال طوفان ننالد
گل، ز یک تندباد است بیمار.
تو مپوشان سخنها که داری...

و وظیفهٔ شاعر همان حمل بار امانت است، اما امانتی از این نسل به‌نسل دیگر، خبر رفتگان را به‌آیندگان دادن یا بهتر ابلاغ تاریخ عاطفی ملتی به‌آن که می‌آید، همان مضمونی که در بیشتر شعرهای نیما به‌اسلوبهای متفاوت می‌آید، و شاید بتوان گفت اساسی‌ترین مشغلهٔ نیماست.

حال ببینیم این مذهب فردی و این بینش‌سیاسی‌ویابه‌زبان‌امروز تعهد شاعرانه در تقابل با چه نظامی سربرآورده بود؟ یاوقتی نیما در قالب و وزن تنها قدمی به‌جلو برداشته بود چرا همهٔ تیرهای زهرآگین سینهٔ او را آماج گرفته بودند.

همهٔ ما امروز دیگر با سرچشمه‌های مفاهیمی چون عالم صغیر و

عالم کبیر و یا مثلا بنیاد سلسله مراتب عقول و نفوس و افلاک آشناییم ، و تعبیرهایی چنین را از حلقت :

بدان که اهل حکمت می‌گویندکه از ذات باری ، تعالی و تقدس ، یک جوهر بیش صادر نشد و نام آن جوهر عقل اول است . و عقل جوهری بسیط است و قابل تجزی و تقسیم نیست . پس از باری‌تعالی که احد حقیقی است احد حقیقی صادر شد ، وآن عقل اول است . باقی آبا و امهات از عقل اول صادر شدند ، از جهت آن‌که در این عقل اول که احد حقیقی است به‌اضافات و اعتبارات کثرت پدید آمد ، یعنی نظر به‌ذات عقل و نظر به‌علت عقل ، و نظر به‌رابطه‌ای که میان علت و معلول است ، به‌این سه‌نظر در عقل اول سه اعتبار پیدا آمد . و به هر اعتباری از عقل اول چیزی صادر شد ، عقلی و نفسی و فلکی . همچنین از هر عقلی عقلی و نفسی و فلکی صادر می‌شد ، تا بعد از عقل اول نه عقل و نه نفس و نه فلک پدید آمدند . آنگاه در زیر فلک قمر عنصر آتش و طبیعت آتش پیدا آمدند . باز عنصر هوا و طبیعت هوا . . . باز عنصر آب و طبیعت آب . . . باز عنصر خاک و طبیعت خاک پیدا آمدند ، آبا و امهات تمام شدند ، و نزول تمام گشت . چهارده مرتبه نزول کرد (۱۳) .

نه به‌معنای حقیقی بلکه رمزی و مجازی آن حمل می‌کنیم . در ثانی یا انتشار یکی دو تاریخ فلسفه چه در غرب و چه در خطهٔ اسلام ، و یا گاه تحقیقاتی درخصوص فلاسفهٔ یونانی از ارسطو و افلاطون گرفته تا نوافلاطونیان و نیز انتشار وسیع آثاری از فلاسفه اسلامی از فارابی و ابن‌سینا گرفته تا ملاصدرا ، رابطهٔ انسان و خدا را تنها منحصر به‌یکی دو بینش قدما نمی‌دانیم . اما باید توجه داشت که بستر فکری غالب در پس پشت همهٔ اشعار کلاسیک تا دورهٔ نیما و حتی بعد همین یکی دو نگرش آشناست ، که مثلا برای درک درست اشعار مولانا باید با فلوطین و نیز تعبیر مولانا و معاصرانش از این جهان‌بینی آشنا شد .

از سوی دیگر برای درک قدمهای آغازین تحول در بینش حاکم بر شعر معاصر باید در همان حال و هوای زمانهٔ افسانه دم برنیم . چون در اینجا که ماییم وقتی تجربه‌های پیش از افسانه را در زمینهٔ قالب و حتی تلاش برای ایجاد اوزان هجایی را پیش و پس از افسانه از پیش چشم بگذرانیم ، و بخصوص این اعتقاد رایج آن زمان و حتی اکنون را بپذیریم که مثلا هر تحولی در بنیادهای اجتماع تحولی در حیطهٔ ادب را به‌دنبال خواهد داشت ، دیگر همه‌چیز ساده می‌نماید : کسانی در قالب نوآوریها کرده بودند ، دیگرانی نیز ورن خاص افسانه را اینجا و آنجا ، دانسته و ندانسته ــ بکار می‌بردند ، پس همه‌چیز از پیش آماده بود ، تنها انگار یک دم افسوس ، حرکت چوبدست شعبده‌بازی ، لازم بود تا مثلا سد بشکنند ، یا گردونه به‌راه بیفتد . اما اگر کار بدین حد ساده بود ، یا جبر تحول خود همه‌چیز را فراهم می‌کرد ، پس چرا ، تا آن جبر تحول‌بارش را به‌زمین بگذارد ، حداقل برای نیما حدود پانزده سالی زمان می‌برد تا مثلا یکباره از تساوی مصراعها نیز دل بکند و قالب و زبان و مهمتر از همه بینش خاصش را عرضه کند و بعدها و حتی تا چند سالی پیش از مرگ بهترین نمونه‌های شعر نو را با شعرهایی چون "خانه‌ام ابری‌است" ، "ری‌را" ، "زن هرجایی" ، "در پیش کومه‌ام" و غیره به‌میراث بگذارد ؟

دشواری کار مسلما یکی همان "سد سدید ادب کهن" بود ، با قله‌هایی که گاه خود مثل‌اعلای شعرند ، مثلا آغاز مثنوی مولانا با "بشنو این‌نی . . . " ، یکی هم شاید این است که زبان‌این ادب هزار ساله هنوز هم ــ صرفنظر از بعضی لغات و یا اصطلاحات نادر ــ برای خوانندگان آن روز وحتی‌امروز مفهوم است . سوم این که اگرچه در کل آن بینش افلاطونی یا ارسطویی و بویژه نوافلاطونی شکافهایی پدید آمده بود و مثلا شکستهای مکرر در جنگهای ایران و روسیه و نیز انقلاب مشروطیت سبب شده بود تا در لزوم سلسله مراتب جامعه و تقدس عقول و نفوس و افلاک ملازم با آن شک روا دارند ، یا حداقل رابطهٔ انسان و خدا را از محدودهٔ هیات بطلمیوسی ــ ارسطویی نجات دهند ، اما قالبهای فکری ممکن‌نیست‌به‌این سادگی تغییر یابند و مثلا بازتاب آن در ادبیات براحتی پذیرفته شود . مثلا اگر نظام فکری را بتوان به‌ساختمانی شبیه کرد و آن شکها را به‌فرو ریختن دیوار یا خشت سردری ، مساله بر سر باقی‌ماندن خشت‌خشت یک بنا است ، یا بهتر قالبهایی که قوارهٔ همان خشتها را برای هر نوع ساختمان دیگر تعیین می‌کنند . تازه اگر مثلا دیواری را به‌انگیزهٔ حفظ نقوش کاشیها نگه‌داریم ، یا نتوانیم از خیر دری منبت‌کاری شده بگذریم ، پس از آن همه وصله‌کاری و تعمیر حاصل مسلما نیمی این‌جایی و نیمی آن‌جایی خواهد بود . گذشته از اینها بیشتر باید دل‌نگران آن بنیادی دیگر بود ، همان پی که جهان‌بینی دیگرش می‌دانیم ، جهان‌بینی خاص هر شاعر ، که در صورت فراهم آمدنش دیگر می‌توان از آن سنت ــ هرچه را درخوربیابیم نگاه داریم . آن افسون جادویی ، چوبدست شعبده‌بازان یکی همین است و خشتهای چنین بنایی قالبهای دوران تجددند ، که ویژهٔ یک شاعر است ، مثل مذهب فردی نیما در افسانه و یا مسلک او درشعرهای‌پس‌از ۱۳۱۶ ، پس‌به‌همین‌دلیل است که برای پی‌افکندن آن یکی و ریختن اینها آنهمه نیرو می‌خواهد و اینهمه زمان می‌برد .

از سوی دیگر بازتاب یک نظام و قالبهای فکری ملازم با آن را می‌توان در ظاهرترین و نیز عمیق‌ترین جنبه‌های ادب یک دوره یا حتی دوره‌های طولانی دید . برای نمونه می‌توان قالبهای شعر کهن را با همان تعبیر عزیزالدین‌نسفی‌ازمساله‌ٔ صدور کثرت از وحدت مقایسه کرد ، مثلا قالب غزل که شایعترین این قوالب است گویی الگویی است از همان کرات . بیت مطلع با دو قافیه کاملترین ابیات است ، از سوی دیگرطول‌همهٔ مصرعها را همان مصراع اول و قافیهٔ بقیه ابیات‌راهمان بیت اول مقدر می‌کند . و از این پس هر بیت با همان بحر و قافیه و طول انگار تکرار همان بیت اول است و خود قافیه نیز همان دور را ایجاد می‌کند که در چرخش افلاک مقدر بود .

در جنبه‌های دیگر ادب کهن همین توازی یا مشابهت را می‌توان دید ، مثلا قول به‌اولویت معنی بر ظاهر و یا نمونهٔ نوعی‌بودن شخصیتها به‌جای شخصیت‌پردازی ، و یا پذیرش الگوهای قصه در قصه و هرچه از این دست ــ که جای بحث یک یک آنها اینجا نیست ، معلوم است که متکی بر کدام اصلند . و به‌همین دلیل شاید بتوان گفت که چرا در هر تغییر جزیی در ظواهر اینهمه دشوار بود ، و یا چرا فریاد سنت‌پرستان را به‌دنبال داشت ، چرا که در پس ادامهٔ چنین روندی می‌دیدند که هر شک یا شکافی لرزه در بنیادی است ، فی‌المثل اگر مثلا آغاز تحول یا تجدد مقفی نیاوردن بندهای‌مسمط باشد ، در پس آن می‌توان شک در لزوم ضرورت قافیه‌بندی قدما را دید ، و بالاخره بریدن از همهٔ سنت‌های شعری ، یا آزادی از بند قافیه می‌تواند به‌اصل مختار بودن انسان ــ شاعر و یا انسان بینجامد ، یا باز مثلا به‌دنبال عدم تساوی مصراعها شک در هیات بطلمیوسی ــ ارسطویی خواهد آمد ، و آن که به‌جای انسان کلی به‌آدم مشخص و تاریخی می‌پردازد مسلما اولویت کلی را بر جزئی ــ طبیعی یا عقلی ــ برنمی‌تابد و یا النهایه از اعتقاد به‌مثل افلاطونی سر باز خواهد زد . از این میان و در محدودهٔ بحث ازافسانه تنها به‌دو مقولهٔ اولویت جزیی بر کلی در نگرش نیما و توجه به‌سمبل یا نماد به‌جای رمز در اسلوبهای بیانی‌او بسنده می‌کنیم .

بقیه در شماره بعد

---

۱) برای تفصیل بیشتر ر.ک. به‌اخوان ثالث ، بدعتها و بدایع نیمایوشیج ، یحیی آرین‌پور ، از صبا تا نیما ، جلد دوم .

۲) مقدمهٔ خانوادهٔ سرباز ، به‌نقل از جنتی عطایی ، نیما ، زندگانی و آثار او ، ص ۸۵ .

۳) *Remy de Gourmont*

۴) *Edmund Wilson , Axel's Castle , The Fontana Library , P.24 , 25 .*

۵) نیما ، نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران ، تیرماه ۱۳۲۵ ، ص ۶۳ .

۶) نیما ، مقدمه‌ای برای چاپ اول منظومهٔ خانوادهٔ سرباز ، ۱۳۰۵ ، به‌نقل از نیما ، زندگانی و آثار او ، ص ۸۶ .

۷) نخستین کنگره ، ص ۶۴ .

۸) از صبا تا نیما ، جلد دوم ، ص ۳۳۹ .

۹) همان ، ص ۴۸۰ .

۱۰) یحیی آرین‌پور ، از صبا تا نیما ، ص ۴۷۳ .

۱۱) نامه‌های نیمایوشیج ، به‌کوشش سیروس طاهباز ، نشر آبی ، ۱۳۶۳ .

۱۲) نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران ، ص ۶۴ .

۱۳) عزیزالدین نسفی ، انسان کامل ، ص ۷۱ .

طرح از هومن مرتضوی

ژیل پرو

همـــــزاد

ترجمهٔ ابوالحسن نجفی

اشاره

ژیل پرو (Gilles Perrault)، رمان‌نویس و خبرنگار و محقق معاصر فرانسوی، در سال ۱۹۳۱ در پاریس به‌دنیا آمد. تحصیلات عالی را در "انستیتوی مطالعات سیاسی" به‌پایان رساند و مدت پنج سال به‌کار وکالت دادگستری مشغول بود. در این مدت کتابی نوشت به‌نام "چتربازها" که از خاطرات دوران خدمت‌نظام او در الجزایر مایه می‌گرفت و شرح خشونت نظامیان فرانسوی در الجزایر بود. "جایزهٔ امروز" به‌این کتاب تعلق گرفت و نویسنده‌اش را برانگیخت تا شغل وکالت را رها کند و به نویسندگی رو بیاورد. مدت چند سال به‌تحقیق دربارهٔ حوادث ناشناختهٔ جنگ جهانی دوم پرداخت و کتاب "راز روز بزرگ"را در ۱۹۶۴ نوشت که از طرف کمیتهٔ نهضت مقاومت فرانسه جایزه گرفت و به‌اغلب زبانهای‌جهان‌ترجمه‌شد. کتاب سومش به‌نام "ارکستر سرخ" (۱۹۶۷) کـــه آن هـــم

دربارهٔ وقایع فراموش‌شدهٔ جنگ جهانی است توفیق و محبوبیت بیشتری به‌دست آورد.

از میان آثار دیگر او، که اغلب از نوع رمان سیاسی‌است، اینها را می‌توان برشمرد: "پروندهٔ شمارهٔ ۵۱" (۱۹۶۹)، "اشتباه" (۱۹۷۱)، "پلیور سرخ" (۱۹۷۸)، "مردم این‌جا" (۱۹۸۱)، "مردی غیر از دیگران" (۱۹۸۴). بعضی از این رمانها به‌صورت فیلم نیز درآمده و شهرت جهانی یافته است.

داستان "همزاد" از مجموعهٔ داستانهای کوتاه او به‌نام "ناله‌های دراز" (۱۹۷۰) انتخاب و ترجمه شده است.

"م" در زندگـی هرگز بـا لـذت آشنـا نشده بود. تصمیم داشت که روزی نزد روانکاو برود و توضیح این ویژگی را از او بخواهد، ولی هنوز فرصت دست نداده بود. پیش از هفده‌سالگی، بدنش فقط در دو موقعیت خاص، پیش‌درآمد لذت را برایش فـراهم آورده بـود: یکی در جلسـهٔ امتحان هنگامی‌که وقت تحویل‌دادن ورقه‌اش نزدیک می‌شد و می‌دانست که فرصت تمام کردن آن را ندارد و دیگری، بازهم در دبیرستان، هنگامی‌که دبیر ورزش‌مجبورش می‌کرد که‌روی‌میلهٔ‌چوبی، درارتفاع‌پنج متری سطح‌زمین، خزیده پیش برود (چون دچار سرگیجه می‌شد نمی‌توانست ایستاده از روی آن بگذرد). در هردو مورد، به‌آستانهٔ کشف آن رسیده، اما هرگز خود به‌آن دست نیافته بود.

امروز در پای "دیوار" همین حالت را احساس می‌کرد. اینجا نیز کم و بیش در همان وضع دوران نوجوانیش قرار داشت. برای خرابکاری به‌آلمان‌شرقی آمده بود و می‌بایست سی‌ساعت پس از انجام کار هرچه

زودتر گزارش خود را تسلیم کند. در برابر پاسگاه مرزی، در پیاده‌رو خیابان فردریش اشتراسه، در جایی‌که هرلحظه ممکن بود به چنگ ماموران فوپو(۱) بیفتد، حالتی شبیه سرگیجه در خود حس می‌کرد و حال آنکه پنجاه متر دورتر، در آن‌سوی پاسگاه، دوستان نظامی با یک هواپیما به‌مقصد مونیخ، به‌اضافهٔ پاداش و تهنیت و استخدام نهایی در سازمان جاسوسی آلمان غربی، منتظرش بودند.

حتی منظرهٔ "دیوار" برایش یاس‌آور بود: دیواری نه‌بلند و نه ستبر که از قطعات ناهموار سیمان ساخته شده بود و با چراغهای سرخ و اتاقکهای دیده‌بانی تازه رنگ‌شده‌اش ظاهر حقارت‌باری داشت. شبیه صحنهٔ یکی از فیلمهای نئورئالیستی بود که سیاهی لشکرها آن را ترک کرده‌باشند. "م" از خود می‌پرسید که آیا بلوک چگونه خواهد توانست او را از این دیوار رد کند. در مونیخ می‌گفتند که دوران فرارهای آسان سپری شده است.

برگشت و از خیابان فردریش اشتراسه بسوی خیابان اونتر دن‌لیندن رفت. تعداد اتومبیلها اندک بود، ولی همین چند اتومبیل هوا را با بوی بنزین ناخالص می‌آکندند. "م" از هم‌اکنون می‌دانست که خاطرهٔ نخستین ماموریتش همیشه به‌این بو آمیخته خواهد شد. ولی شهر با رهگذران خوش‌پوش و خانه‌های چند طبقهٔ تمیزش رویهمرفته ظاهر آبرومندانه داشت. مغازه‌ها البته فقیرانه‌تر از مغازه‌های برلن غربی بود، ولی هیچ‌چیز که حکایت از مضیقه و تنگدستی کند به‌چشم نمی‌خورد.

تا ایستگاه مترو فردریش اشتراسه پیش رفت. ساعت دیواری چهار و سی و نه دقیقه را نشان می‌داد. سه‌بار در برابر شیشهٔ مغازه‌ها ایستاد تا مطمئن شود که کسی تعقیبش نمی‌کند. دوباره ترس به‌سراغش آمده بود و حال آنکه در حین اجرای ماموریتش رویهمرفته آرام بود. کار بمب‌گذاری را تقریبا به‌آسانی انجام داده و حتی لحظه‌ای احساس کرده بود که از هر خطری در امان است. فقط فکر عبور از مرز، عبور از آن چند متر راه که گویی میان زندگی و مرگ فاصله می‌انداخت، براعصابش فشار می‌آورد. اگر ژنرال گهلن، رئیس سازمان جاسوسی آلمان‌غربی، او را به‌اوکراین فرستاده بود شاید کمتر دچار ترس می‌شد. "م" از پدر و مادری اوکراینی در فرانسه به‌دنیا آمده بود.

یک تاکسی اشکودای سیاه دربرابر ایستگاه مترو ایستاده بود. "م" سوار شد و از راننده خواست که او را به‌خیابان فورتنر اشتراسه، به‌یکی از شماره‌هایی که دیمی بر زبان آورده بود، ببرد. راننده فقط سرش را تکان داد و راه‌افتاد. هیچ اتومبیلی دنبال آنها نمی‌آمد. به‌او سفارش کرده بودند که سوار تاکسی نشود، ولی "م" از صبح تا آن لحظه در خیابانهای برلن پرسه زده بود و می‌ترسید که امشب بیش از اندازه خسته شود. اگر دستگیرش می‌کردند نمی‌توانست بهانه بیاورد که سرتاسر روز را به‌تماشای ویرانه‌های نازیها گذرانده است. بدبختانه در ۱۹۳۴ متولد شده بود. اگر ده‌سال زودتر به‌دنیا آمده بود می‌توانست بگوید که در جنگ شرکت داشته‌است.

تاکسی در برابر سربازخانهٔ خیابان فورتنر اشتراسه از سرعت خود کاست و سپس در برابر انباری پر از قراضه‌های آهن نگه داشت. شماره‌ای که "م" به‌راننده گفته بود روی یکی از میله‌های سر در انبار کوبیده شده بود. راننده سر برگرداند. چشمهای خاکستری کمرنگش حاکی از تردید و بیحوصلگی بود. گویی منتظر بود که "م" عذرخواهی کند که نشانی را عوضی گفته است. تاکسیمتر سه‌مارک و بیست و پنج فنیگ نشان می‌داد. "م" یک اسکناس پنج مارکی به‌راننده داد و بی‌آنکه بقیه‌اش را بگیرد پیاده شد. یکراست بسوی سربازخانه رفت و پس از طی پانزده‌متر سربرگرداند. راننده تاکسی دفترچه‌ای در دست داشت و مشغول نوشتن بود. شاید مبلغ کرایه را یادداشت می‌کرد.

کوچه‌ای که خانهٔ بلوک در آن قرار داشت موازی کوچهٔ سربازخانه بود. هنگام ورود به‌راهرو عمارت، احساس سرمای شدیدی کرد. چند ساعت پیش، در تراموای خیابان کوت‌بوس، پیرزنی خطاب به‌او جمله‌ای حاکی از "خیانت ماه آوریل" گفته بود. "م" سرانجام حدس زده بود که این جمله ضرب‌المثل است، ضرب‌المثلی مشابه "درماه آوریل، رختهای زمستانیت را درنیاور"(۲). این ضرب‌المثل در اوکراین هم لابد معادلی داشت، ولی "م" آن را نمی‌دانست. دوستان پدر و مادرش می‌گفتند که او زبان روسی را با لهجهٔ پاریسی حرف می‌زند. فقط به‌زبان آلمانی و زبان انگلیسی واقعا مسلط بود. و البته زبان فرانسه هم که جای خود داشت.

در هر طبقه بیش از یک در نبود. روی در طبقه سوم، یک کارت با نام فرانسوا بلوک، روزنامه‌نگار، دیده می‌شد. "م" دگمهٔ زنگ را فشار داد و صدای لرزانی در راهرو پیچید. در پس رفت و مرد کوتاه و لاغری با پالتو چرمی قهوه‌ای بسیار کهنه در آستانه پدیدار شد. مرد دهان بازکرد تاچیزی بگوید، ولی همینکه چشمش به"م" افتاد حرف در دهانش ماند و فقط کلمهٔ نامفهومی برزبان آورد. "م" تا کنار نردهٔ پلکان عقب رفت. مرد شانه‌ها را بالا انداخت و با حرکت سر به‌او اشاره کرد که وارد آپارتمان شود و بی‌آنکه منتظر ورود او بماند دور شد. "م" به‌درون راهرو تاریک و درازی رفت. چهار در، درآنجا دیده می‌شد و فقط لای در اول دست چپ باز بود. "م" آن را باز کرد و وارد اتاق انتظاری با دیوارهای برهنه شد که اثاث آن فقط یک میز و شش صندلی بود. دو پنجرهٔ اتاق را گلدانهایی با گیاههای سبزرنگ تقریبا پوشانده بودند و روشنایی روز گویی از پشت آکواریوم به‌درون می‌تابید. مردی که در را باز کرده بود با مرد قوی‌هیکل سر تراشیده‌ای درگوشی صحبت می‌کرد. مرد قوی‌هیکل چشمهایش را بسوی "م" برگرداند و خیره به‌او نگریست. لبخندی زد و سری تکان‌داد. "م" برای حفظ ظاهر، کتابی را که روی میز افتاده بود برداشت و رفت روی دورترین صندلی نشست. آن دو مرد نگاهشان را از او برگرداندند و گفتگوی خود را با صدای آهسته ادامه دادند.

کتاب چاپ برلن شرقی و ترجمهٔ فرانسهٔ "فهرست سیاه جنایتکاران جنگ و نازیهای ساکن آلمان غربی" بود. نام گهلن نیز در فهرست راهنما بود و به‌شمارهٔ ۳۰۴ رجوع می‌داد. "م" به‌صفحهٔ ۳۰۴ مراجعه کرد، ولی در این صفحه فقط اشارهٔ کوتاهی به رئیسش شده و دربارهٔ شخصی به‌نام ریشتوفن، دستیار گهلن در جنگ جهانی، با تفصیل بیشتری سخن رفته بود. این اختصار کلام، آنهم در کتابی که صفحات کاملی را به‌کارمندان جزء یا قضات گمنام تخصیص داده بود، به‌نظر "م" عجیب آمد. اما اینکه بلوک چنین کتابی را دم‌دست مراجعه کنندگانش گذاشته بود از آن‌هم عجیب‌تر می‌نمود: لابد بلوک شوخ طبع بود.

در دوم اتاق باز شد، ولی نه‌آن‌قدر که "م" بتواند بلوک را ببیند (اگر بلوک در را باز کرده بود). آن دو مرد از جا برخاستند. مرد لاغر زودتر وارد آن اتاق شد و گفت که وولف هنوز نیامده است. لندلندی در جواب او شنیده شد. مرد سر تراشیده نیز به‌درون رفت و در بسته شد.

"م" سیگاری روشن کرد و به‌تماشای گیاههای سبز پرداخت و سپس مطالعهٔ "فهرست سیاه" را از سر گرفت. کتاب آموزنده ولی خسته‌کننده بود. در ساعت شش و نیم، صدای پاهایی از راهرو و سپس صدای بسته‌شدن در آپارتمان را شنید. لحظه‌ای بعد صدای زنگ تلفن به‌گوشش خورد و از جا پرید. پیش رفت و در اتاق را زد و چون جوابی نیامد آهسته در را باز کرد. بلوک که گوشی در دست پشت میز تحریرش ایستاده بود با دیدن "م" ابروها را بالا برد. یهودی نسبتا بلند اندامی بود که تقریبا قد و بالای "م" را داشت و موهایش نیز مانند او سیاه و مجعد بود. بلوک با چشم به‌صندلی اشاره کرد و "م" نشست. فنرهای صندلی شکسته‌بود. بلوک به‌زبان آلمانی به‌مخاطبش می‌گفت که پس از دیدن روسباخ دوباره تلفن خواهد کرد و سپس گوشی را گذاشت. روی صندلی نشست و در حین نشستن، مجلهٔ "پلی‌بوی" را که روی میزش باز بود آهسته در کشو گذاشت. به‌زبان آلمانی از "م" پرسید:

ــ خیلی وقت است که شما اینجا هستید؟ کی شما را وارد کرد؟

"م" به‌زبان فرانسه جواب داد:

ــ همان مرد قد کوتاه پالتو چرمی.

ــ شما وولف نیستید؟

ــ گمان نمی‌کنم. لابد آمدن مرا قبلا به‌شما اطلاع داده‌اند؟

ـ از کجا؟
ـ از محل.
ـ شما از دفتر روزنامه می‌آیید؟
"م" یک پایش را روی پای دیگر انداخت و جیب خود را کاوید. ولی پاکت سیگارش خالی شده بود.
ـ مگر شما فرانسوا بلوک نیستید؟
ـ چرا.
"م" گفت:
ـ گوش کنید. قضیه برای شما همان‌قدر عجیب است که برای من، ولی دقیقا نام و نشانی شما را به‌من داده‌اند. پس بیشتر از این چیزی نپرسید.
ـ من اصلا چیزی نمی‌پرسم. شما وارد دفتر من شده‌اید و روی صندلی من نشسته‌اید و بنابراین فرض می‌کنم که می‌خواهید چیزی به‌من بگویید. گوشم به‌شماست.
پنجرهٔ این اتاق را نیز گیاههای سبز پوشانده بود. سه‌دیوار از چهار دیوار اتاق پشت قفسه‌های پر از کتاب پنهان بود. "م" گفت:
ـ می‌خواهم به‌آن‌طرف بروم.
ـ شما فرانسوی هستید؟
"م" سرش را به‌تایید تکان داد.
ـ پس هیچ مسئله‌ای نیست. به‌قسمت بازرسی فریدریش اشتراسه می‌روید، گذرنامه‌تان را نشان می‌دهید، آنها اجازهٔ عبور به‌شما می‌دهند و سلامی هم بدرقهٔ راهتان می‌کنند. آقاجان، ما در برلن هستیم. اساسنامه در این مورد صریح است: هر فردی‌از اتباع کشورهای متفق می‌تواند از طرفی به‌طرف دیگربرود به‌شرطی که مدارک لازم را داشته باشد.
ـ من مدارک لازم را ندارم.
ـ مگر وقت ورود، گذرنامه‌تان را نشان نداده‌اید؟
ـ من از مرز جنوبی وارد شده‌ام. ترتیب آمدنم را آنها داده‌اند، ولی برگشتنم به عهدهٔ خودم است.
بلوک با صدای آهسته پرسید:
ـ مقصودتان این است‌که قاچاقی وارد شده‌اید؟
بهتش زده بود. "م" آن حالت وحشت آمیخته‌به‌آغاز لذت‌جنسی را که پس از دوران نوجوانی فراموش کرده بود دوباره حس‌کرد، شدیدتر از هنگامی که به‌مقابل دیوار رسیده بود. گفت:
ـ حتی اگر آنها فراموش کرده باشند که به شما خبر بدهند دلیل نمی‌شود که مرا به‌حال خودم رها کنید. شما خودتان آسان به‌آن طرف می‌روید؟
ـ فقط کافی است که گذرنامه‌ام را نشان بدهم.
ـ پس بروید. با آنها تماس بگیرید. به‌آنها تلفن کنید. به‌شما خواهندگفت که من طرف اعتماد هستم.
بلوک برخاست و فریادکنان گفت:
ـ آخر، باباجان، به‌کی تلفن کنم؟ می‌خواهید تحریک بکنید یا قصد دیگری دارید؟ از جلو چشمم دور شوید. از اینجا بروید! فورا!

حقیقتا منقلب شده بود. "م" از جا برخاست و بسوی دری که ظاهرا رو به‌راهرو باز می‌شد راه افتاد. فرمانبرداریش گویی خیال بلوک را آسوده کرد.
ـ یک دقیقه صبر کنید. می‌خواهم تکلیف روشن شود. شما کی هستید؟ کی شما را به‌خانهٔ من فرستاده است؟
"م" دوباره نشست. کنجکاوی از چشمهای بلوک ناپدید شد و با لحن خشم‌آلودی پرسید:
ـ شما اسلحه با خودتان دارید؟
ـ نه.
بلوک چندبار سرش را تکان داد. ابروهایش را همچنان درهم کشیده بود، ولی حتی در این حالت قیافهٔ خوشایندی داشت. "م" احساس کرد که قبلا او را دیده است.
ـ گمانم گهلن شما را فرستاده باشد.
"م" جواب نداد. بلوک دوباره به‌خروش آمد:
ـ شما از این مامورهای صدتا یک‌غاز هستید که گهلن اینجا می‌فرستد تا این مملکت را به‌گند بکشند. ببینم، سوءقصد به مامور فوپو که دیروز در خیابان شورین کشته شد کار شماست؟
"م" دم نزد. چشمهایش را زیر انداخته بود. دوباره هوس کرد که سیگار بکشد. بلوک با صدای آرامتری گفت:
ـ الان به‌شما می‌گویم که چه می‌شود. بزودی شما را می‌گیرند و مقابل جوخهٔ آتش می‌گذارند. به‌من مربوط نیست، خودتان می‌دانید. هفته پیش هم دو نفر از همکارهای شما را اینجا تیرباران کردند. اشکال کار اینجاست که از شما حرف می‌کشند و شما خواهید گفت‌که‌به‌خانهٔ من آمده‌اید. آن‌وقت چه به‌سر من خواهد آمد؟ من مزدبگیر گهلن نیستم. من روزنامه‌نگار شرافتمندی هستم، خبرنگار روزنامهٔ باحیثیتی هستم. من زنی دارم که باید به‌او نان بدهم و نمی‌توانم خودم را به‌کثافتکاریهای شما آلوده کنم. می‌فهمید؟
از سکوت "م" ظاهرا به‌جان آمده بود. کشو میز را باز کرد، مجلهٔ "پلی‌بوی" را خشمگینانه در سبد کاغذ پاره‌ها انداخت، پیپی درآورد و توتون قهوه‌ای رنگی در آن ریخت. سه‌بار کبریت‌زد تا توانست آن را روشن کند. سپس گفت:
ـ اگر شما فرانسوی هستید، نمی‌فهمم چرا با این کهنه نازیهای کثیف همکاری می‌کنید؟
ـ من وضع خاصی دارم. در پاریس متولد شده‌ام، ولی پدر و مادرم از اوکراینیهایی هستند که بعد از انقلاب روسیه مهاجرت کرده‌اند. ما خرده حسابهایی داریم که باید تصفیه کنیم.

– زمان جنگ پدرتان باآلمانیها همکاری می‌کرد؟

– آمدند و به‌او پیشنهاد همکاری دادند. یک گروه از افسرهای نازی. ولی پدرم پیشنهاد آنها را رد کرد.

بلوک گفت:

– پدر من‌هم همین‌طور. یک گروه افسر اس‌اس به‌سراغ او آمدند و بعد او را با خودشان بردند. پدرم در اردوگاه پلونر، اردوگاهی که هیچ‌کس اسمش را نشنیده است، مریض شد و مرد. مادرم همه‌جا تعریف می‌کند که او را در آشویتس کشته‌اند: این آبرومندانه‌تر است.

– و آن‌وقت شما چطور راضی می‌شوید که در آلمان کار بکنید؟

– من حتی با یک زن آلمانی هم ازدواج کرده‌ام. زنی از نژاد آریا، با خون صد در صد خالص، که روز ۱۹ ژوئیه ۱۹۴۰، در همان شب رژهٔ پیروزی آلمانیها، نطفه‌اش در برلن بسته شده است. پدرش افسر نیروی زرهی بود. از اشراف قدیم آلمان.

– این گذشته در روابط شما تاثیر سوء نمی‌کند؟

– مگر بچه‌اید؟ شبها حتی از نقل حوادث گذشته لذت می‌بریم. شما از آلمانیها بدتان می‌آید؟

– از آنها نفرت دارم. از کل و جزء. چه آنها که این‌طرف‌اند و چه آنها که آن‌طرف.

– ولی شما برای آنها کار می‌کنید. می‌خواهم بگویم حتی برای بدترین آنها.

– این ربطی به‌احساساتم ندارد.

از یهودیها هم نفرت داشت: با این شیوه می‌خواست اصل اوکراینی خود را حفظ کند. از فرانسویها که او را از خودشان می‌دانستند نیز خوشش نمی‌آمد. انگلیسیها را نمی‌بخشید که چرا پیشنهاد او را برای خدمت در دستگاه جاسوسیشان‌نپذیرفته بودند. از کارفرماهای امریکاییش دلخور بود که چرا او را، پس از ده‌سال خدمت صادقانه، به‌دستگاه گهلن سپرده بودند تا با دولت دوگل درگیری پیدا نکنند. از آلمانیها متنفر بود چون دلش می‌خواست آلمانی باشد و نمی‌توانست. فقط روسها از نفرت او در امان بودند، ولی با آنها می‌جنگید بی‌آنکه آنها را بشناسد، زیرا دیگر نمی‌توانست مهاجرهایی را که بالالایکا می‌نواختند جزو روسهای اصیل بشمارد.

بلوک گفت:

– لااقل می‌خواستید اربابهای بهتری انتخاب کنید. سازمان گهلن سازمان سلاخی است. یک مشت فلکزدهٔ قزمیت را سراغ ما می‌فرستند. بیچاره‌ها هنوز بمبهای پلاستیکشان را کار نگذاشته‌اند که گیر می‌افتند و نقله می‌شوند. بکش‌بکش راه انداخته‌اند. همین هفتهٔ پیش دو تا ازآنها را تیرباران کردند. شما اسم این را می‌گذارید جاسوسی؟

البته قضیه از این‌پیچیده‌تر بود. یک عده مامور جزء بودند که آنها را به‌کشورهای شرقی می‌فرستادند تا با هفت‌تیر و بمب پلاستیک ناامنی به‌پا کنند. آنها از پشتیبانی دستگاه

جاسوسی و شبکه‌های فرار بهره نمی‌بردند. ولی در سازمان گهلن، حتی رده‌های بالا مجبور بودند سری به‌آن‌طرف بزنند. فقط پس از انجام ماموریت در کشورهای کمونیستی می‌توانستند عضو رسمی بشوند. هدف از این کار این بود که اعصاب آنها را آزمایش کنند و این شیوه به‌نظر "م" درست می‌آمد. امریکاییها از بس به‌دستگاههای کامپیوتر اعتماد کرده بودند ضعفها و اشتباههای انسان را فراموش می‌کردند. هواپیمای بی‌نظیری مانند "یو ۲" می‌ساختند و آن را در اختیار موجود زبون مهملی می‌گذاشتند که در اولین بازجویی همه‌چیز را لو می‌داد.

اصل مسئله عبارت از این بود که در دستگاه گهلن جزو رده‌ٔ بالا یا جزو رده‌ٔ پایین حسابت کنند.

"م" به‌بلوک گفت:

ــ حتما یک‌جا اشتباه شده است. من از این بابت واقعا متاسفم.

ولی محال بود که اشتباه شده باشد. نام خانوادگی و نام کوچک و نشانی، همه درست بود. حتی به‌اوتذکر داده بودند که طرف عصر به‌آنجا مراجعه کند. حتما راه‌حلی وجود داشت و حالا می‌بایست وقت را بگذراند تا خودش آن را کشف کند. پیش از حرکت، لوتسوف به‌او تذکر داده بود که مبادا دشواری آزمایش را دست‌کم بگیرد. پس چیزدیگری‌مهمتر از انفجار ترانسفورماتور خیابان کوت‌بوس در کار بود. ممکن نبود که گهلن ماموری را که مدت ده‌سال آن همه اطلاعات گرانبها دربارهٔ سیاست فرانسه در اختیارش گذاشته بود به‌امان خدا رها کند.

سخن خود را ادامه داد:

ــ جالب است که بعد از ورود به‌اینجا متوجه شدم که سبک خانهٔ شما کمی شبیه مخفیگاه است.

ــ چطور؟

ــ آخر این گلدانها را که دم پنجره گذاشته‌اید و همه‌جا را تاریک کرده است...

ــ من روشنایی را نمی‌توانم تحمل کنم. هروقت بیرون می‌روم عینک دودی می‌زنم.

ــ ولی مهمانهای شما با آن قیافهٔ توطئه‌گرها و پچپچهای درگوشی...

ــ تروتنباخ را می‌گویید؟ بیچاره بیست سال است که آهسته حرف می‌زند. تروتنباخ و زاوتر هردو از اس‌اس‌های سابق هستند. تعجب می‌کنید؟

"م" مردد بود و نمی‌خواست شرح دهد که تمام روز را صرف دیدن ویرانیهای سران نازی در برلن کرده است. او و بلوک به‌آلمان چسبیده بودند، چنانکه دو خرمگس بر گوشت فاسد. بلوک گفت:

ــ آنها برای من اطلاعاتی جمع‌آوری می‌کنند. من مشغول نوشتن کتابی هستم دربارهٔ "شب بلور" یعنی کشتار یهودیها در ۱۰ نوامبر ۱۹۳۸.

ــ از ماجرا بی‌خبر نیستم.

بلوک پیپ خاموشش را دوباره روشن کرد و گفت:

ــ و حالا دیگر تشریفتان را ببرید. وقتی که رفتید یک ربع ساعت صبر می‌کنم و بعد به‌پلیس اطلاع می‌دهم که شماآنجا آمده بودید.

ــ به‌شما خواهند گفت که چرا گذاشتید من بروم.

ــ هیچ‌کس ملزم نیست که شجاع باشد. ممکن بود که شما مسلح باشید. وانگهی من اینجا اسم و رسمی دارم. صبرکنید تا نشانتان بدهم.

از جا برخاست، پشتش را به"م" کرد و مشغول بررسی یکی از قفسه‌های کتابخانه‌اش شد که در آن انبوهی مجله و نشریه درهم و برهم روی هم ریخته بود. چندتا از آنها را ورق زد و بعد سرجایشان گذاشت و گفت:

ــ حتما توی اتاق خوابم گذاشته‌ام. یک ثانیه به‌من اجازه بدهید.

وقتی که بیرون رفت، "م" ازجابرخاست. باران ریزی می‌بارید. در بالکن عمارت روبرو، پیرمردی خیره به‌خیابان می‌نگریست.

از پشت سر خود، صدای در اتاق را که باز می‌شد و در همان لحظه صدای زنانه‌ای با لهجهٔ خفیف آلمانی شنید:

ــ فرانسوای‌عزیزم، می‌خواهی بازهم یک تکه هیزم توی بخاری بگذارم؟

"م" سر برگرداند. زن کوچک اندامی با موهای‌بورکوتاه لبخندزنان به‌او می‌نگریست. لباس سوارکاری بر تن داشت. تازیانه را چندبار به‌چکمهٔ پای راستش کوبید و گفت:

ــ خواستم وادارش کنم که از روی مانع بپرد. وقتی که به‌مقابل میله رسید وانمود کرد که می‌خواهد جست بزند، ولی یکهو درجا خشکش زد. دیگر اذیتش نکردم و همان‌طور که به‌تاخت می‌دوید چندبار از روی زین پایین پریدم و دوباره سوار شدم.

ساکت شد، دو قدم پیشتر آمد و زیر لب گفت:

ــ خیلی عجیب است!

چشمهای آبی درخشان و بینی کوچکی داشت که حالت بشاشی به‌چهره‌اش می‌بخشید. راست و محکم روی پاهای خود ایستاده بود. کمی خاکه اره‌ٔ مرطوب به‌زانوهای شلوارش چسبیده بود. تکرار کرد:

ــ خیلی عجیب است! شما حتما پسرعموی فرانسوا هستید؟

ــ یعنی این‌قدر به‌او شباهت دارم؟

ــ مگرخودتان متوجه نشده بودید؟

ــ آدم فقط شباهتهای دیگران را متوجه می‌شود.

پس قضیه این بود.

"م" اسلحه با خود نداشت، ولی زیرسیگاری سنگین روی میز تحریر برایش کافی بود. البته بعد هم باید عینک دودی بلوک را بردارد.

بلوک از در وارد شد و گفت:

ــ تو هم اینجایی؟ زنم اینگرید را معرفی می‌کنم: سوارکار درجه یک.

"م" به‌اینگرید گفت:

ــ مرا معرفی‌شده حساب‌کنید. نمی‌دانستم که مردم در حکومت کمونیستی هم مثل سابق سوارکاری می‌کنند.

اینگرید پرسید:

ــ چرا نباید بکنند؟ منتها حالا با چلنگرها و لوله‌کشها اسب‌سواری می‌کنیم. بامزه است.

بلوک یک دسته کاغذ ماشین‌نویسی شده به دست"م" داد و گفت:

ــ یک نگاه به‌اینها بیندازید تا ببینید که شما را عوضی راهنمایی کرده‌اند؟

اینگرید بلوک گفت:

ــ من می‌روم لباسم را عوض کنم.

و از توی راهرو فریاد زد:

ــ فرانسوا، آیا هیچ متوجه شده‌ای که این آقا می‌تواند همزاد تو به‌حساب آید؟

بلوک گفت:

ــ این کتاب دربارهٔ گشتاپوست. پارسال تمامش کرده‌ام و حالا می‌خواهم آن را در فرانسه چاپ کنم. تماما متکی به‌اسناد و مدارک موجود در بایگانی آلمان شرقی است. مقامات اینجا خیلی به‌من کمک کردند، چون می‌دانند که من مشت ماموره‌ای سابق گشتاپو را که حالا در دستگاه گهلن فعالیت می‌کنند باز کرده‌ام.

اگر اینگرید نبود "م" هرگز متوجه مشابهت خود با بلوک نمی‌شد. یک روز حق لوتسوف را کف دستش خواهد گذاشت، نه به سبب اضطرابی که در برابر این معمای پیچیده به‌او دست داده بود، بلکه به‌سبب توهین ناشی از حل معما که مستلزم کشف مشابهتش با یک یهودی بود. "م" با اینکه تاکنون کسی را نکشته بود می‌دانست که کشتن بلوک برایش آسان است. و شاید لوتسوف نیز همین را پیش‌بینی کرده و به حساب آورده بود. از دیدگاه سازمان، این نقشه عالی بود: با استفاده از یک ماموریت آزمایشی، موجود مزاحمی را از سر راه برمی‌داشتند. بعد اگر "م" دستگیر می‌شد هیچ دلیلی وجودنداشت که‌کشتن یک روزنامه‌نگار فرانسوی و پژوهشگر مسائل تاریخی را به‌پای سازمان مونیخ بگذارند. لوتسوف فقط نشانی بلوک را داده بود، ولی به‌او نه دستور داده و نه حتی القا کرده بود که بلوک را بکشد.

"م" کاغذها را در دست چپ گرفت و روی لبهٔ میز نشست و دست راستش را روی زیرسیگاری گذاشت. تصمیم گرفته بود که دو صفحه بخواند و به‌خود فرصت دهد تا وحشتی که از یک ساعت پیش سینه‌اش را در منگنه می‌فشرد برطرف شود. آن‌وقت‌بلوک‌را به‌بهانهٔ خواندن جملهٔ مبهمی صدا خواهد کرد و همینکه بلوک گردنش را روی کاغذ خم کند زیرسیگاری را بر فرق سرش خواهد کوبید.

بعدهم البته باید دختر فرمانده گردان زرهی آلمان نازی را بکشد.

---

۱) *Vopo*، سازمان ضد جاسوسی آلمان شرقی.

۲)یک ضرب‌المثل فرانسوی می‌گوید: "در ماه‌آوریل، رختهای زمستانیت را درنیاور، ولی در ماه مه هرچه می‌خواهی بپوش."

سه شعر
از
عبدالعلی عظیمی

پرده‌ها

پرده‌ها را بکش
بوی ربوده‌ٔ گل کوچک
لو خواهد داد
دستی را که حایلش کرده‌ای

ترا
باران شبانه‌ٔ موها
لو خواهد داد
و مد سرخی چشمان

غم غروب
لو خواهد داد
پرهیز پاها را از اطاعت عقل

و ترا
پرده‌های کشیده لو خواهد داد .

بهمن ۶۲

منظره

قایق‌ها
مهی رقیق
و مرغان دریایی

مه بود
دریا نبود
دو قایق بهم پیوسته
جزیره‌ای نه
اما
جیغ مرغان دریایی بود
بر سراب

اسفند ۶۳. اهواز

پائیزی

برخانه‌ٔ تنگم
فرود می‌آید
با همه‌ٔ کوکبه‌اش

می‌خرامد
و بر آستانه
زر و شنگرف می‌افشاند

و بر میز
در استکان لب پریده
گل کوچک
زر سرخش را می‌شمارد

پاییز ۶۴

سه شعر کوتاه از
سهراب سپهری

۱)

باد و گلبرگ و نگرگ
هیچ کس نیست ولی
کاین‌همه قافیه را
از زمین جمع کند .

۲)

مادرم چاقو را
در حوض تشت
ماه زخمی می‌شد .

۳) برای عماد خراسانی

قلب این‌مرد قناری دارد
چمن سبز گلویش تر باد
پای فواره‌ٔ آوازش
حوض چشمان سر رفت .

دو شعر
از
کامران بزرگ‌نیا

پائیزی (۱)

بال می‌گشاید کلاغ
جستی می‌زند و می‌پرد از سر دیوار
در سایه‌های عطر میوه‌ٔ کاج
تا شنگرف آسمان

غروب می‌رسد
سیب سرخ را از شاخه می‌چیند
می‌بوید
می‌اندازد به‌دامن پائیز

شهریور ۶۴

دیشب سراسر شب بارید
از نیمه‌های شب بارید
بر بام شیروانی
بارید و خواب را شست

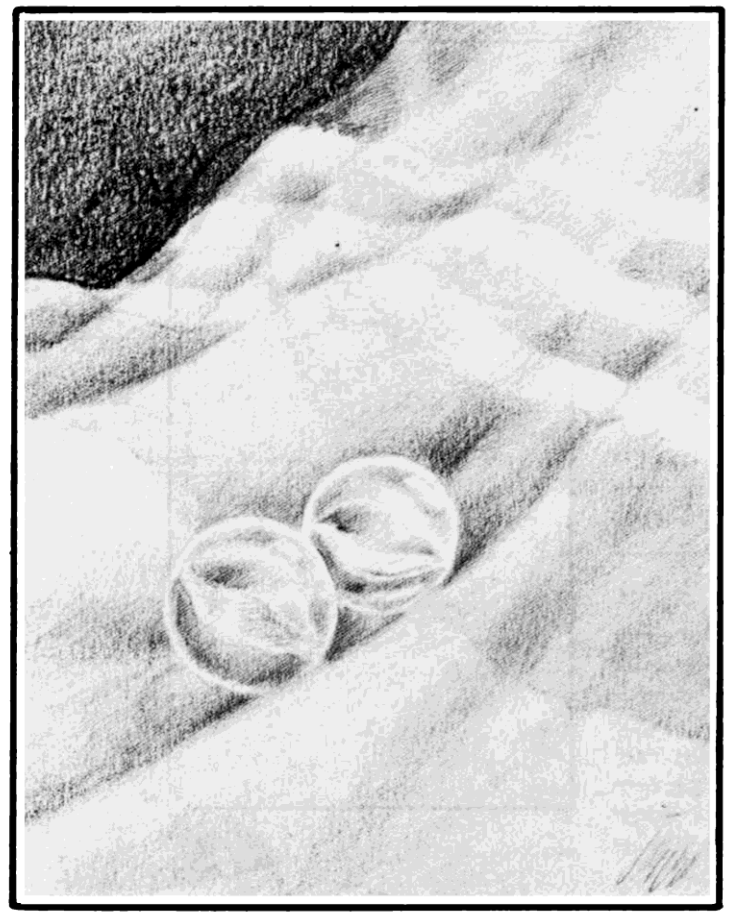
دیشب تمام شب اینجا بودی
بر صندلی نشسته بی‌لبخند

من فکر می‌کردم
شبهای بارانی
باید چراغ را روشن نگاه دارم
در پشت پنجره

من فکر می‌کردم
شبهای بارانی
از سردری تاریک
شاید به‌راه افتی
در جستجوی چراغی روشن

می‌آیی
می‌نشینی
و باران بی‌وقفه را تا صبح
بر نرده‌های سپید گل شیپوری
دنبال می‌کنی
و بوی نمناک کتت را بجا می‌گذاری
در خانه‌ای خالی

تابستان ۶۵



اکبر سردوزادمی

اصغر دونه گیر

از صبح که دستدوز جدید با قامت بلند و صورتی کشیده وارد کارگاه شده بود، اصغر دونه‌گیر نگاهش نکرده بود یا اگرهم کرده بود، نگاهی بود از سر حسرت به‌آن چشم‌های درشت سیاه و گونه‌هایی که یادآور سیب گلاب بود و مخصوصا آن دو چال کوچک روی گونه‌اش.

فایده‌ای نداشت. پس از هشت سالی که اصغر دونه‌گیر توی کارگاه‌های مختلف تریکو کار کرده بود، دیگر می‌دانست که نگاه کردن به‌این چهره ــ اگرچه زیباتر از همهٔ چهره‌هایی بود که تا امروز دیده بود ــ بی‌فایده است. وقتی که تا همین یکی دو ساعت دیگر، یا در نهایت یکی دو روز آینده آقای طهماسبی صاحبکار می‌آمد و به‌بهانهٔ بسته‌بندی کارها، دخترک را می‌برد توی انبار، دیگر به‌یاد سپردن چهره‌اش یا چشم‌های درشتی که اکنون حالتی معصومانه داشت، چه ارزشی می‌توانست داشته باشد.

اصغر دونه‌گیر فقط به‌بلوزها نگاه می‌کرد، به‌بلوزهای بچگانه و به‌سوراخ‌های نوار که شبیه هشت‌هزار و هشتصد و هشتاد و هشت بود. نوارهای را یکی یکی از روی زانویش برمی‌داشت، پلاتین‌های ماشین را توی سوراخ‌های هشت‌هزار و هشتصد و هشتاد و هشت فرو می‌کرد، وقتی که نوارها همهٔ پلاتین‌ها را پر می‌کرد، حلقهٔ سانتیمتر را که دور تنهٔ ماشین بود، می‌چرخاند، مل سفید را از روی ماشین برمی‌داشت، دوازده سانت دوازده‌سانت روی نوارها علامت می‌گذاشت، بعد، بلوزها را یکی‌یکی از توی جعبهٔ سمت راستش برمی‌داشت، روی نوارها می‌زد، آنوقت اهرم زیر طلق ماشین را با دست راست پایین‌می‌زد و سوزن را درست روی اولین دونهٔ نوار میزان می‌کرد و همانطور که اهرم را بالا می‌زد، با پای راست دکمهٔ پدال را فشار می‌داد، بعد هم برای اینکه چشمش به‌دخترک نیفتد، فقط به‌حرکت سوزن نگاه می‌کرد که بالا و پایین می‌رفت یا به حرکت دست‌های غلام، که سمت راستش، پشت زیگزال نشسته بود، با اینهمه هر از گاهی دخترک را می‌دید که روبرویش نشسته است و یاد انبار می‌افتاد و اندوه همهٔ تنش را می‌انباشت.

ظهر هم که با غلام زیگزالدوز از کارگاه

بیرون آمد و از چهارراه استانبول گذشت و وارد ساختمان پلاسکو شد و رفت توی سالن غذاخوری پلاسکو که بوی قرمه‌سبزی می‌داد و ترشی و راگو، سعی کرد فقط به ماکارونی‌های روی ظرف نگاه کند و به‌حلقه‌حلقهٔ هویج ــ هایش و به‌بخاری که از روی ظرف راگو بلند می‌شد. وقتی هم آقا عبدالله آمد و ظرف خالی غذا را برداشت و روی میز را دستمال کشید و کارگری که شبیه "بروس‌لی" بود دو تا چای آورد و گذاشت روی میز، اصغر دونه‌گیر فقط به‌موهای کوتاه او نگاه کرد و به استکان‌های کمرباریک و به‌قناری کوچک زردی که با چهچه بلندش همهٔ سالن را روی سرش گذاشته بود، بعد هم که چایش را خورد و شانه به‌شانهٔ غلام از سالن غذاخوری بیرون آمد، فقط به‌کودکی‌اش فکر می‌کرد، به‌آنوقت که نه کلمهٔ دستدوز را می‌شناخت و نه انبار را، به‌آنوقت که فقط تیله‌های رنگارنگ را می‌شناخت و سگ‌های کوچهٔ در دار را که هرکدامشان اسمی داشتند و جمیله دختر اسمال گردوفروش را که بهتر از همهٔ پسرهای محل تیله‌انگشتی بازی می‌کرد و با اینهمه معلوم نبود چرا دختر است.

این‌ها مال صبح بود، اما بعد از ظهر وقتی‌که صاحبکار با چهرهٔ بشاش و چشم‌های وق‌زده‌ای که به‌قول اصغر دونه‌گیر می‌خواست همهٔ دستدوزهای دنیا را درسته قورت بدهد، وارد شد و با همان شیوهٔ همیشگی گفت: "خسته نباشید." و رفت طرف میز دستدوزی و به‌کارهایی که دخترک دوخته بود، نگاه کرد، و راجع به‌انبار باهاش حرف زد و بسته‌بندی و دخترک گفت: "نه" و اصغر دونه‌گیر شنید که "من تو انبار کار نمی‌کنم!" آرزوی چندین و چند سالهٔ اصغرآقا جامهٔ عمل پوشید و چشم‌هایش برق زد و شست دست راستش پشت سر آقای طهماسبی و کنار نخیر دونه‌گیری راست شد:

"بفرما!"

و زندگی‌اش آغاز شد، آغازی چنان ناگهانی که دست و پایش را گم کرد و شروع کرد به‌کار: هشت‌هزار و هشتصد و هشتاد و هشت، هشت‌هزار و هشتصد و هشتادوهشت، ووقتی که آقای طهماسبی با لب و لوچهٔ آویزان از خیاط خانه بیرون رفت، اصغر دونه‌گیر یاد آن چشم‌های درشت سیاه افتاد و یاد عهد کهنسال قدیمی‌اش:

"اسمت چیه؟"

"مهری"

"مهری؟"

"بله."

و بلند شد و داد زد "مهری!" و تا مهری آمد بگوید "هان" اصغر دونه‌گیر دستش را گرفت و از پشت میز دستدوزی بلندش کرد و تا او آمد موقعیتش را درک کند، اصغر از خیاط خانه بیرون بردش و از کنار انبار گذشت و از جلو آقای طهماسبی که توی دفتر نشسته بود و با حرکت دستی در را گشود.

"کجا می‌بریم؟"

"هشت ساله که منتظرتم."

و یک‌بار دیگر به‌چشم‌هایش نگاه کرد و به آن دو چال کوچک روی گونه‌اش و همان‌طور که مچ دستش را گرفته بود، از همهٔ پله‌های پاساژ پایین دوید، از در پاساژ بیرون زد، توی پیاده‌رو کنار موتورش خم شد، زنجیری را که به‌تنهٔ موتور بود و به‌درخت با حرکت دستی پاره کرد، موتور را از روی جک انداخت، و موتور که گازی بود و قدیمی و اوراق، لوله اگزوزش افتاد و با اینهمه به‌نیمه رکابی روشن شد و صدای پت‌پتش نه‌تنها پیاده‌رو که تمام خیابان را پر کرد:

"مهری!"

و مهری که برای اولین‌بار صدای مردی از اینگونه را می‌شنید، بجای اینکه بگوید "چادرم" دستش را گذاشت روی شانهٔ استخوانی اصغر و چنان ترک زین پرید که روسری‌اش افتاد و موهای سیاه بلندش پریشان باد شد:

"محکم منو بگیر"!

و اصغرگازداد و "**محکم منو بگیر!**" **ومهری** دو دست گرم و مهربان **شد، قرار گرفته روی** سینهٔ او، "محکم!" و مهری دو دست گرم و مهربان و لرزان شد، روی سینهٔ استخوانی او که بتواند با خاطری آسوده از لابه‌لای ماشین‌های خیابان استانبول بگذرد که بوی ماهی می‌داد و بوی پای مرغ **گندیده:**

"مواظب پاهات باش"

و وارد لاله‌زار شود که شلوغ بود و بوی جمیله‌رامی‌دادوبوی‌روحپرور و سوسن و آغاسی را، و **بعدتر** از میدان بزرگ توپخانه که سوارش آن‌دو **بودند** و یال بلند افشان اسبش **موهای دخترک:**

"**مهری!**"

و انگشت‌های گوشتالود مهری درهم شد و موتور از فراز جوی لب‌پره گذشت، و از کوچه‌ای که پر پیچ و خم بود و از خیابانی دراز و کوچه‌ای **دیگر:**

"محکمتر!"

و دیگر تنها باد بود و خاک و با اینهمه چشم‌های کوچک میشی می‌توانست از میان پلک‌های نیمه‌باز هم غبار را بشکافد و پیش رود:

"چشماتو ببند!"

و موتور بالا می‌جهید و پایین می‌افتاد، بالا می‌جهید و پایین، و اصغر با همان ترفند همیشگی نیمه ایستاده بر پنجه رکاب، **پیش‌می‌رفت‌وپیش‌می‌رفت‌تاآنجاکه‌دیگرغبارفرو** نشست‌وجهان‌کوچهٔ‌باریکی‌شدکه‌نشستن دو تا **بچهٔ چهار** پنج‌ساله همه پهنایش را سد کرده بود:

"عقب!"

و بچه‌ها با همان سرعتی که موتور پیش می‌آمد، پس رفتند و پشت به‌در چوبی کهنهٔ انتهای کوچه ایستادند و اصغر دونه‌گیر پاشنهٔ کفش‌هایش را که مطمئن‌ترین ترمز بود، زمین گذاشت و جلو در ترمز کرد، و دست‌هایش را از روی فرمان برداشت و به‌دست‌های سرخ و سفید مهری که هنوز سینهٔ او را چسبیده بود، نگاه کرد، و اولین نفس عمیق زندگی‌اش را کشید:

"ننه!"

و مهری که با صدای او به‌خود آمد، از موتور پیاده شد و پیرزنی را در عمق راهرو **دید** و بعد اصغر دونه‌گیر را که موتور را به‌روی جک می‌زد، و بعدتر چادر به‌کمر بستهٔ پیرزن را دید و **دست‌هایش** را که تا آرنج از کف صابون **سفید بود:**

"اینجا **کجاس؟**"

"پیداش کردم ننه."

پیرزن **دوید طرف** مهری که موهایش غبار گرفته **بود و پریشان:**

"قربونت برم الهی!"

و قبل از اینکه سراپای دختر را براندار کند و بلوز نارنجی‌اش را ببیند و دامن بلندش را که پر از گل‌های ریز بود، بغلش کرد، و از شادی همهٔ کف صابون‌های دستش را به‌پشت او مالید، بعد پس‌پس رفت و به چشم‌های درشت **مهری** خیره شد و **همانطور** کـه محـو مهـری بـود، دویـد تـوی راهـرو، از حیـاط گـذشت، از کنـار حوض و تشت رخت هم، از شش پله‌ای که به زیرزمین، به‌اتاقشان می‌رسید پایین رفت و به‌اصغر کمک کرد تا آنچه را که دارد توی چادرشبی بپیچد و بیاورد توی کوچه و پیرزن اشک‌هایش را با گوشهٔ چادرش پاک کند و بگوید: "با خودش عهد کرده بود هروقت پیدات کنه، همهٔ زندگیشو به‌پات بریزه."

مهری خم شد، چادرشب را باز کرد، و به همهٔ زندگی او نگاه کرد که یک دست رختخواب بود، یک تخت سفری، یک ضبط ــ صوت کوچک فیلیپس، دو تا نوار آغاسی که ضبط سرتاسرش را جویده بود، یک قالیچهٔ خرسک که چون عمر درازی داشت، پشم‌هایش خود به‌خود می‌ریخت، و یک شانهٔ دندانه شکسته:

"خدایا!"

یک عکس تفنگ بدست از دلیپ کمار که چون یاغی قهاری بود، اصغر دونه‌گیر همیشه کف‌گرگی‌اش را به‌خاطر داشت، یکی هم مال آن هنرپیشهٔ خوبی که چانه‌اش سوراخ بود، و از همهٔ اینها مهم‌تر، چیزی بود که پیرزن فراموش کرده بود، و به‌همین خاطر برگشت به‌طرف اتاق و دوباره توی قاب در پیدایش شد. "بیا ننه، اینم شورتاش، سه‌تـاس:" و اشک‌هایـش را با گوشهٔ یکی از آنها **پاک** کرد:

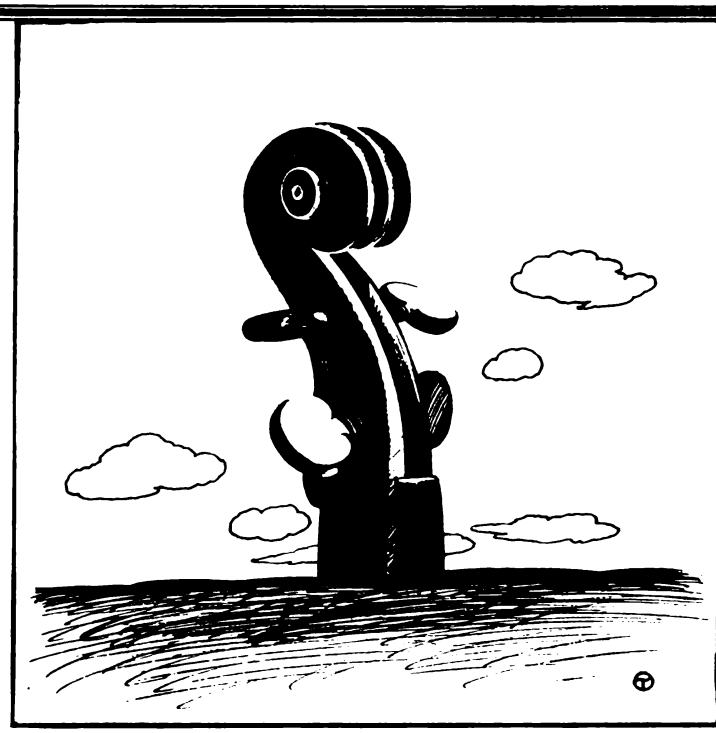
"کنتواریه، خودم براش دوختمم."

و تا مهری آمد چیزی بگوید، اصغر سویچ قفل موتور را کف دستش گذاشت:

"نوکرتم!"

و راه افتاد، از کوچهٔ باریک بیرون آمد و از خیابان سراسر خاکی که بوی سیب گلاب می‌داد و بوی مهری را، و راه رفته را بازگشت و همهٔ صد و شصت و هشت پلهٔ پاساژ را بالا رفت و به‌کارگاه رسید، به‌خیاط خانه‌ای که دیگر همان خیاط‌خانهٔ همیشگی نبود و پشت ماشین دونه‌گیری نشست، پشت ماشینی که با هر حرکت سوزنی، حرفی از حرف‌های نام مهری را روی سوراخ‌های نوار بلوزهای سه دکمه می‌دوخت، روی نوارهایی که سوراخ ــ هایش هشت‌هزار و هشتصد و هشتاد و هشت بود.

موسیقی



گامی بسوی موسیقی علمی

نگاهی به زندگی و دستآوردهای ابوالحسن صبا

چهارده‌سال پس از مشروطیت، روزگاری که تنها گروه اندکی به‌مشروطیت خود رسیده بودند، صبا به‌سال (۱۲۸۱) در تهران زاده شد.

پدرش ابوالقاسم کمال‌السلطنه، فرزند محمد جعفرخان صدرالحکما، فرزند محمود خان صبا شاعر و نقاش عهد ناصری بود.

صبا در کودکی با مقدمات سه‌تار، از طریق پدرش، آشنا شد و در همان هنگام نواختن ضرب را از ندیمه‌ی عمه‌اش "ربابه" خانم یاد گرفت.

صبا اصول نواختن سه‌تار را، پس از چندی، از میرزا **عبداله** برادر آقاحسینقلی آموخت سپس در **مکتب** غلامحسین درویش سه‌تار را به‌کمال رساند و بیش‌ترین تاثیر را از او پذیرفت و خصوصیت ضربی سه‌تار صبا نشان از سبک درویش‌خان دارد. در این سال‌ها بود که به‌تکمیل نوازندگی ضرب نزد حاجی‌خان ضربی پرداخت. و سنتورنوازی را نیز از "علی‌اکبر شاهی" معروف به "آبدارخانه" آموخت.

صبا پیش از آن‌که با ویولن آشنا شود کمانچه‌نوازی را از حسین‌خان اسمعیل‌زاده تعلیم گرفت و این سببی شد برای آشنایی با ویولن. نخستین معلم ویولن صبا یکی از فارغ‌التحصیلان مدرسه موزیک امیرکبیر حسین‌خان هنگ‌آفرین بود.

صبا پیش از آغاز کار مدرسه‌ی موسیقی وزیری، هنگام تحصیل در مدرسه‌ی امریکایی به‌گونه‌ای اجمالی با شیوه‌های موسیقی غربی آشنا شده بود.

دکتر "جردن" مدیر مدرسه صبا را با مقدمات نوتاسیون یا کتابت موسیقی آشنا کرده بود و این آشنایی مقدماتی پس از بنیان مدرسه‌ی عالی موسیقی بوسیله‌ء علی‌نقی وزیری – ۱۳۰۲ – گسترش پیدا کرد.

وزیری در یادداشت‌هایش درباره صبا نوشته: "...ابوالحسن‌خان صبا صنعتی است (یعنی در موسیقی استعداد بسیاری دارد) ویولن خوب خواهد زد..."

خالقی که مانند صبا از اولین شاگردان کلاس موسیقی وزیری بود می‌نویسد: "در حقیقت ما در این‌کار (تعلیم موسیقی در کلاس وزیری) علاوه بر استاد، مرهون بهترین شاگردش یعنی صبا بودیم..."

گفتنی این‌که دو سال بعد وزیری اداره‌ی برخی از کلاس‌ها را به‌صبا واگذار کرد.

آنچه صبا نزد وزیری (به‌قول روح‌الله خالقی آخرین معلم صبا) آموخت درواقع تصحیحی در روش‌های گذشته‌اش و در

عین‌حال‌راهی بود به‌سوی ایجاد مکتبی که می‌توان آنرا "اجرای چم و خم‌های موسیقی ایرانی به‌یاری تکنیکی عالی در نوازندگی سازهای سنتی ایران" نامید.

از طرفی صبا اسلوب نت‌نویسی وزیری را با اختلاف‌های اندکی برای آثار خود یا در ثبت و تنظیم ردیف قدما بکار گرفت.

وزیری در نظر داشت که موسیقی ایرانی را از راه "اعتدال" فواصل و به‌یاری آنچه که در غرب آموخته بود اعتلا بخشد و صبا در تلاش آن بود که به‌زیباترین تجلیات موسیقی ایرانی دست یابد و آنرا همچنان اصیل به‌یاری تکنیک اجرایی‌ای قوی عرضه کند.

صبا در سال ۱۳۰۶ به‌پایمردی و پیشنهاد وزیری در رشت مدرسه‌ای مخصوص موسیقی بنیان نهاد و دو سال و چند ماه را در رشت و روستاهای شمال ایران بسر برد و این سرآغازی شد برای سوق صبا بسوی نخستین و پایه‌ای‌ترین تحقیق موسیقی ایرانی (یعنی موسیقی فولکلوریک) و همچنین دگرگونی بنیان‌های زندگی هنری صبا. صبا در این تحقیقات بود که برای بار نخست به‌وجود ضرب‌های "لنگ" (طاق) در موسیقی ایرانی پی‌برد. آنهم در شرایطی که سایر استادان زمانه خیال می‌کردند که نوازندگان محلی به‌اشتباه ضرب‌های "لنگ" را می‌نوازند.

ثبت و ضبط بسیاری از ترانه‌های بومی شمال ایران ــ زرد ملیجه، در قفس، گوسفندخوان، کوهستانی، دیلمان، امیری یا مازندرانی، رقص چوب قاسم‌آبادی، دشتی گیلکی ــ یادگار این دوران‌اند، همچنان که بعدها ترانه شوشتری یادگاری است از سفر به نواحی بختیاری.

صبا دربرابر این تعریف که: موسیقی محلی کم و بیش پرورده‌ی روستاست و موسیقی سنتی و کلاسیک (ردیف و دستگاه) نتیجه‌ی فرهنگ شهری، تعریف دیگری دارد: "موسیقی ایرانی موسیقی‌ای است محلی ــ یعنی مخصوص این‌آب و خاک. و در جای دیگر دنیا این قسم موسیقی معمول نیست. قدما یعنی مطلعین و علمای ما نغمه‌ها و گوشه‌های موسیقی ما را از گوشه و کنار ولایات و قصبات و دهکده‌ها از خواندن افراد جمع‌آوری کرده و مجموعه‌هایی به‌نام دستگاه تنظیم کرده و مورد استفاده قرار دادند..."

صبا به‌سبب ناسازگاری هوای گیلان با مزاجش به‌ناچار به‌تهران بازگشت.

صبا نخستین کلاس موسیقی مستقل خود را پس از بازگشت از رشت در تهران برپا داشت ــ ۱۳۱۰. خالقی در "سرگذشت موسیقی ایران" می‌نویسد: "... ***ویولن صبا تا سال ۱۳۱۰ رو به‌کمال می‌رفت و از آن به‌بعد در سبکی که برگزیده بود ثابت ماند، زیرا صبا از این پس اوقات خود را مصروف تعلیم شاگردان کرد و مجال بیش‌تری که تمرین مرتب کند نیافت...*** امروز در ایران هرکسی که ساز می‌زند ــ به‌ویژه ویولن ــ تا اندازه‌ی بسیاری مدیون آموزش‌های ابوالحسن صباست، اگر نه به‌شکل مستقیم، دستکم به‌شکل غیرمستقیم. زیرا بیش از

سه‌هزار شاگرد مستقیم و غیرمستقیم صبا، خود به‌گونه‌ای گسترش دهنده‌ی روش آموزش‌اش بودند و هستند.

صبا در فن نوازندگی بسیاری از سازهای ایرانی در کنار ویولن به‌آن پایه از قدرت رسیده بود تا بداند چگونه باید شاگردانش را که از هر سن و طبقه‌ای بودند، پیش برد ــ آنهم در کمترین زمان.

تجربه‌های گرانبهای صبا، قادرش می‌ساخت که تکلیف‌های هرکدام از شاگردانش را در اندازه‌ی فهم و ذوق‌شان تنظیم کند. تمرین‌های اولیه‌ی صبا قطعات کوتاهی بود ــ که بیش‌تر برای کودکان نوشته بود ــ که در عین سادگی ذوق‌انگیز هم بودند.

فرامرز پای‌ور یکی از شاگردان صبا درباره‌ی روش آموزش استادش چنین می‌گوید:

"... ***صبا برای تدریس ویولن هیچ‌وقت پای‌بند "اتود" یا تمرین مخصوصی که در موسیقی اروپایی برای قدرت‌دادن به‌دست و انگشت‌ها و تغییر پوزیسیون‌ها و غیره معمول است، نبود.***

صبا برای تدریس ساز، نخست انگشت ــ گذاری مختصری را روی ویولن درس می‌داد، سپس پیش‌درآمدهای ساخته شده از قبیل پیش‌درآمد دشتی موسا معروفی یا پیش‌درآمد ترک ابراهیم منصوری و پیش‌درآمد ماهور مرتضی نی‌داود و غیره را به‌صورت خیلی ساده و ابتدایی بدون تکیه یا تزیین یا حروف ریز و غیره به‌شاگردان می‌آموخت. بعد از مدتی که بدین‌ترتیب شاگرد قوی‌تر می‌شد چند درس مخصوص در مورد تکیه‌ها داشت که در عرض یکی دو جلسه شاگرد را آماده برای نواختن ردیف‌های خود می‌کرد به‌این ترتیب بیش از چندماه نمی‌کشید که شاگرد شروع به‌نواختن ردیف اول ویولن صبا می‌کرد.

این رویه‌ی صبا در آموختن ویولن چندین خاصیت داشت اول این‌که وقت شاگرد با نواختن اتودهای فرنگی مختلف که در عین حال ممکن بود او را از موسیقی ایرانی منحرف کند، تلف نمی‌شد، دوم آن که در همان وهله‌ی اول گوش شاگرد با موسیقی ایرانی و فرم‌های موسیقی ایرانی آشنایی پیدا می‌کرد. به‌ویژه انگشت‌گذاری برای ربع پرده‌ها که در ویولن گوش حساسی لازم دارد، سریع‌تر و سهل‌تر انجام می‌شد، زیرا این پیش‌درآمدها بیش‌تر به‌گوش شاگردان آشنا بوده و آن‌ها زودتر پرده‌های صحیح را احساس می‌کردند. سوم آن‌که پیشرفت شاگرد و تشویق شدنش از نظر نواختن آهنگ‌های مختلف و قطعاتی که قابل شنیدن است بی‌نهایت موثر بود. به‌ویژه که ردیف ویولن که آرزوی هر شاگردی بود زودتر از انتظار قبلی شاگردها، به‌آنها آموخته می‌شد و سرانجام نکته مهم‌تر این که اگر شاگردانی آمادگی موسیقی کلاسیک و اصیل ایرانی را نداشتند و تنها به‌چند آهنگ روز دلخوش بودند در همان جلسات اول پی‌می‌بردند که این‌جا، جای‌شان نیست... می‌گویند در قدیم اگر شاگردی از استاد سئوال می‌کرد که مثلا این جمله را چطور با ساز می‌زنید، استاد جواب می‌داد "بزن تا بشود" این حرف درباره‌ی صبا به‌هیچ روی صادق نبود، زیرا صبا به‌قدری تسلط به‌موسیقی ایرانی، ردیف‌ها، آوازها و روی سازها داشت که هیچ جمله‌ای برای شاگرد مبهم یا نامفهوم نمی‌ماند..."

صبا به‌محض آن‌که چیزی می‌آفرید آنرا می‌نوشت و علامت‌گذاری می‌کرد و به‌شاگردانش فوت و فن‌های اجرایش را می‌آموخت و همیشه در حال فراگرفتن بود حتا وقتی که به‌شاگردانش تعلیم می‌داد. صبا کودکان را به‌همان اندازه عزیز می‌داشت که افراد بالغ را. و برای نوآموزان مبتدی همان اندازه حوصله و وقت‌صرف‌می‌کرد که برای بزرگترها.

از ۱۳۱۸ که رادیو تهران تاسیس شد در رادیو نوازندگی می‌کرد، اما همیشه به شاگردانش می‌گفت موسیقی را نمی‌توان از رادیو آموخت موسیقی ایرانی در زوایای مملکت است و باید از راه تحقیق آن را یافت.

صبا از ۱۳۲۳ به‌عضویت وزارت فرهنگ درآمد و چندی بعد استادی هنرستان موسیقی ملی و نیز سرپرستی ارکستر شماره ۱ هنرهای زیبای کشور را عهده‌دار شد.

صبا وقتی سنتور "حبیب سماعی" را شنید شیفته‌ی کارش شد و برایش کلاسی ترتیب داد و با او در رادیو نیز همکاری کرد. و این همکاری سبب شد سنتور که سازی متروک بود بار دیگر بکار گرفته شود. صبا از سال ۱۳۲۵ پس از مرگ "حبیب سماعی" توجه بیشتری به‌سنتور کرد و برای اولین‌بار

"خط سنتور" را وضع کرد و باز برای اولین‌بار "نت سنتور" را نوشت و فراوان درباره "نت خوانی" سنتور نگرانی داشت که گویا بعدها خودش از پس این مشکل برآمد.

اهمیت اصلی هنر صبا در نواختن سه‌تار و ویولن است صبا در نواختن این دو ساز صاحب سبک است. ظرایف و دقایق کارش را صاحب‌نظران منحصر بفرد می‌دانند و امروز کمتر نوازنده‌ی ویولن است که از او به‌نحوی تاثیر نگرفته باشد.

صبا یکی از کامل‌ترین شیوه‌ها را در نواختن سه‌تار دارد. مضراب‌هایش پرداخته، دقیق و بی‌تکلف است در طبیعت صدای سه‌تار حالتی است که این ساز را تنها مناسب خلوتی یا محفلی خالی از اغیار می‌سازد. جوشش عارفانه‌ای که در آن است گویی در جمع و بزم فرو می‌میرد. صبا سه‌تار را جز در مقام مخصوص آن بدست نمی‌گرفت و نواختن‌اش صدای طبیعی این ساز بود. مضراب‌های چپ و راست او را به‌لحاظ صحت و تربیتی که داشت درمیان نوازندگان سه‌تار بی‌نظیر دانسته‌اند. در سه‌تار صبا کیفیت دیگری هم هست، کیفیتی که شاید در بیان آن بتوان گفت آزادی مضراب‌ها و نغمه‌های درویش دوره‌گردی است که در پنجه‌ی استادی خبره در موسیقی مهار شده و به‌قوت رسیده.

ویولن از زمان ناصرالدین‌شاه قاجار به ایران آمد و نوازندگان ایرانی به‌سبب شباهتی که با کمانچه داشت آنرا همچون کمانچه می‌نواختند این امر سبب می‌شد که ملودی‌های ایرانی هیچ‌گاه با صدای اصلی و صحیح ویولن به‌گوش نرسد.

صبا نخستین کسی بود که متوجه شد ویولن را نباید مانند کمانچه نواخت و همچنین به‌این اعتقاد دست یافت که ویولن ساختی به‌مراتب کامل‌تر از کمانچه دارد و نوازنده‌ی ایرانی باید بی‌هیچ تعصبی آنرا بدست گیرد. شاید ویولن تنها ساز غربی باشد که می‌توان با اتخاذ روش و تکنیک نواختن مناسب، آنرا با کیفیات موسیقی ملی هماهنگ ساخت. اگر چنین کاری دراساس، درست و منطقی باشد بی‌تردید صبا بزرگترین کوشش را در راه ایجاداین‌هماهنگی و انطباق بکار برده است. همچنین صبا در نوازندگی ویولن نخستین کسی بود که بدعت جداسازی شیوه نواختن این ساز اروپایی از نواختن کمانچه را گذاشت.

می‌دانیم که تکه‌ها و تحریرها و عناصر اساسی و سازنده‌ی موسیقی است و شکل و ترکیب اختصاصی دارد. صبا در شیوه‌های نت‌نویسی خود کوشید تا با ابداع علایم خاصی اجرای اینگونه کیفیات تزئینی را تسهیل کند.

در پرورش فرم‌های جدیدی که از زمان "درویش‌خان" در موسیقی ایران ابداع شده است، مانند پیش‌درآمد، چهارمضراب، تصنیف و رنگ و توسعه تکنیکی آنها و به‌ویژه تنظیم آنها برای ساز ایرانی شده ویولن، نقش صبا غیرقابل انکار است.

بیهوده است اگر گفته شود وارد کردن ویولن به‌موسیقی ایرانی خیانت بوده اگرچه ویولن به‌ایران آمده بود و با موسیقی ایرانی درآمیخته و داشت سازهای دیگر را کنار می‌زد، اما صبا از ادامه‌ی این آمیزش نادرست جلوگیری کرد و به‌این کار شکلی درست و اصولی داد.

صبا از زمره معدود نوازندگان ایرانی است که ساز آنها درونی بوده، در صدای ساز او غربت و شادی یکجا دربرابر هم حضور دارند، گاهی در تعاقب بازیگوشانه‌ی یکدیگر و زمانی تحلیل رونده درهم. هنر صبا یگانگی هوشربایی است از انسان و ساز.

صبا با بهره‌گیری از تسلط خود در اجراوبا یاری جستن از احاطه‌ی کاملش بر مرزها و حدود موسیقی ایرانی، توانست که در یک خط اجرایی، مثلا برای ساز تکنواز ویولن، سه‌بخش ملودی را با هم ترکیب کند

(تمهیدی که "ژان سباستیان باخ" نیز در "انوانسیون"ها، "پرلود"ها و "فوگ"هایش به‌کار بسته) اگرچه باید گفت که ابتکار گفته شده در موسیقی ایرانی پیش از صبا نیز کم و بیش در فرم چهار مضراب توسط استادان قدیمی‌تر بکار می‌رفته، اما هنر صبا را باید با درستی ارائه این ابتکار به‌روشی ساده‌تر و روشن‌تر دانست.

صبا خیلی زود فهمید که ضرب می‌تواند ساز مستقلی باشد و بعدهم برای نت‌نویسی آن حامل "سه‌خطی" بوجود آورد و کتابی هم دراین‌باره نوشت. صبا که ضرب را به‌خوبی می‌نواخت در این زمینه نیز شاگردان زیادی داشت که استاد حسین تهرانی از جمله‌ی آنهاست.

صبا درس‌های ضرب روی کاغذ معمولی (نه کاغذ نت) می‌نوشت در ضمن ملودی‌های مخصوص آهنگ‌ها را به‌نت ضرب درمی‌آورد و به‌شاگردانش می‌آموخت.

صبا با این‌که از سینه به‌سینه نقل کردن ردیف‌های موسیقی مخالف بود و می‌گفت:

"حافظه‌ی همه قوی نیست و بی‌شک اشتباهاتی پیش می‌آید و باید خطی بوجود آورد" و با این که چنین خطی را بوجود آورد اما باز اعتقاد داشت:

"با این که نت موسیقی خیلی پیشرفت کرده اما هنوز قادر نیست که نواهای محلی و حالات و گوشه‌های مخصوص‌شان را ثبت کند. بهترین راه این است که عین این نواها و آهنگ‌ها در محل روی صفحه ضبط شود."

تدوین و تالیف ردیف‌های موسیقی سنتی یکی دیگر از زمینه‌های تلاش صبا بود. درست است که کتابت موسیقی سنتی به‌اجبار نوازنده را به‌تبعیت از متن از پیش پرداخته شده وامی‌دارد و این با بداهه‌نوازی که از خصلت‌های اساسی موسیقی سنتی است، مغایرت دارد اما نباید این نکته را فراموش کرد که در جوامع سنتی مانند ایران موسیقی شفاهی و سینه‌به‌سینه نیز به‌سبب از میان رفتن استادان و پرورش نیافتن شاگردان ممتاز ــ به‌دلایل گوناگون اجتماعی ــ در آستانه‌ی نابودی قرار می‌گیرد.

صبا را بیماری قلبی در سال‌های آخر زندگی رنج می‌داد و دور از حلقه‌ی مشتاقانی که در جوانی بگردش بودند در خانه و در خلوت روزگار می‌گذراند. معاشرت‌هایش معدود بود و بسیار زودرنج و کم‌حوصله شده بود و گویا ساز زیاد نمی‌نواخت و تنها به دنبال مطالعه‌ی هارمونی و ارکستراسیون و خواندن پارتیسون و غیره بود.

صبا که موسیقی غرب را به‌خوبی می‌شناخت "بتهوون"، "بارتوک"، "کدای"، "پروکوفیف" موسیقیدانان دلخواهش‌بودند، مرگش در شب جمعه بیست و نهم آذرماه ۱۳۳۶ اتفاق افتاد.

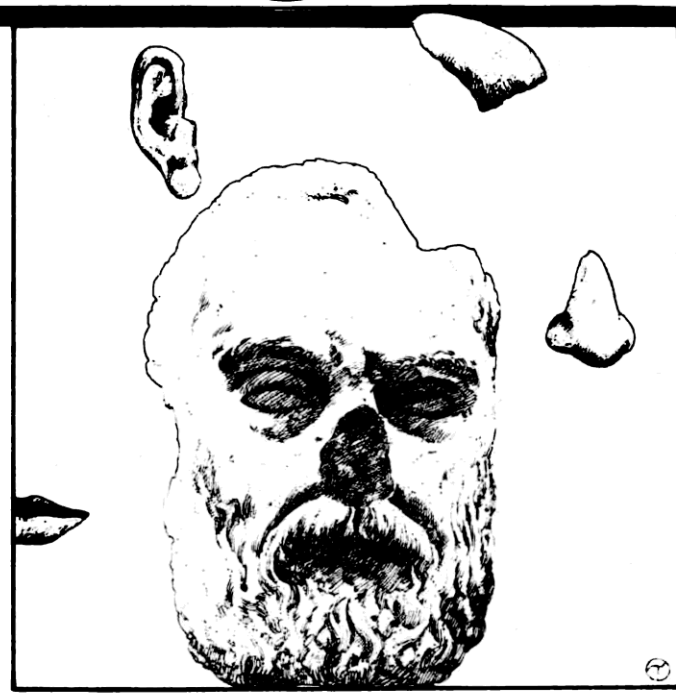
گردآورده‌ی یوسف باکویی

ابوالحسن صبا:

موسیقی‌ایرانی‌را باید در قالبی علمی ریخت

"... به‌عقیده‌ی این جانب ریشه‌ی موسیقی یکی است و از این نظر تفکیک موسیقی تحت عناوین شرقی و غربی معنا ندارد. باید متذکر شوم که عقاید افراطی یک عده که جدایی بین موسیقی شرقی و غربی قائل شده‌اند در موسیقی ملی وضع کنونی را بوجود آورده است. به‌عقیده‌ی اینجانب موسیقی ایرانی ساخته‌ی روح و محیط و تاثرات و عواطف خودمان است، چیزی نیست که بدور ریخته شود یا عوض شود. فقط برای آنکه احتیاجات امروز را کفایت کند باید در قالب علمی ریخته شود و براساس موسیقی صحیح استوار شود نه این‌که تقلیدهای ناروا آن را از جاده‌ی اصلی منحرف ساخته به‌صورتی درآورد که قابل قبول نباشد..."

تاریخ



محمدعلی تحویلی

جمعیت اجتماعیون اتحادیون ایران: به روایت اسناد و مدارک

احزاب سیاسی ایران با تشکیل اولین دوره مجلس شورای ملی آغاز بکار کردند و در دوره‌ی دوم مجلس شوری ملی رشد یافتند که مهمترین آنها "فرقه‌ی دموکرات" و "جمعیت اجتماعیون اعتدالیون" بودند. کتاب‌هایی، که درباره‌ی تاریخ مشروطیت ایران نگاشته شده است به‌احزاب توجه کمتری داشته‌اند در کتاب "تاریخ احزاب سیاسی" نوشته‌ی *ملک‌الشعرای بهار* بیشتر درباره‌ی انقراض سلسله قاجاریه بحث شده و احزاب سیاسی کمتر مورد بررسی قرار گرفته، در سال‌های اخیر مطالب جامع تری در کتاب‌های "تاریخچه‌ی فرقه دموکرات یا اجتماعیو ن عامیون" تالیف **حسن جودت** (تهران ۱۳۴۸) "حزب دموکرات ایران در دوره‌ی دوم مجلس شورای ملی" تالیف **دکتر علی غروی نوری** (تهران ۱۳۵۲)، "فکر دمکراسی اجتماعی در نهضت مشروطیت ایران" تالیف **فریدون آدمیت** (تهران ۱۳۵۳) "پیدایش حزب کمونیست در ایران" تالیف *ابراهیموف* ترجمه ر. *رادنیا* (تهران ۱۳۶۰) "پیدایش و تحول احزاب سیاسی مشروطیت" (دوره اول و دوم مجلس شورای ملی) تالیف **منصوره‌اتحادیه** (تهران ۱۳۶۱) "مرامنامه‌ها و نظامنامه‌های احزاب سیاسی ایران در دومین مجلس شورای ملی" به‌کوشش **منصوره اتحادیه** (تهران ۱۳۶۱) "تاریخ جنبش کمونیستی در ایران" تالیف پروفسور **سپهر ذبیح**، ترجمه **محمد رفیعی مهرآبادی** (تهران ۱۳۶۴) و ... به‌چشم می‌خورد. در این کتاب‌ها بیشتر درباره‌ی "جمعیت اجتماعیون عامیون"، "حزب دموکرات"، "جمعیت اجتماعیون اعتدالیون" تحقیق شده و درباره‌ی بقیه احزاب به‌دلیل دسترس‌نبودن اسناد و مدارک کافی مطلب چشم‌گیری مشاهده نمی‌شود. ضمن پی‌گیری‌هایی در مورد شناخت اعضاء احزاب اولیه و هم‌چنین آگاهی از مرامنامه و نظامنامه‌های منتشر نشده به‌سندی برخوردم با عنوان "صورت احصائیه جمعیت اجتماعیون". در ۳ برگ به‌اندازه‌های ۸۶×۶۸ و ۴۱×۶۷ که در مجموع اسامی ۷۱۲ عضو در آن مندرج بود.

در چندین مورد هم نام اعضا خط‌خورده و در روی آن اسامی افراد دیگری نوشته شده است.

از آنجایی که نام بعضی از اعضاء مندرج در این احصائیه مانند **میرزا محمودخان پهلوی** (محمود محمود) ردیف ۶ و **آقا سید محمد رضا مساوات** ردیف ۴۳۴ در منابع تاریخی عضو "جمعیت اجتماعیون عامیون" و "حزب دموکرات" آورده شده چنین

استنباط می‌شود که احصائیه متعلق به‌یکی از این دو حزب باشد اما با نشر اسنادی تحت عنوان "پنج سند از جمعیت عـــامیـــون اتحادیون ایران" در شماره ۳ و ۴ سال ۶ (خرداد ــ تیر) ۱۳۵۹ شمسی مجله *آینده* و تطبیق اسامی نوشته شده دراین اسناد یعنی آقایان **رسولی**، **مدیرقمی**، **فدایی** با اسامی مندرج در ردیف‌های ۸ ــ ۷۴ ــ ۷۸ احصائیه احتمال می‌رود فهرست مـربوط به‌اعضا "جمعیت اجتماعیون اتحادیون ایران" باشد.

در نظامنامه‌ی جمعیت که در سال ۱۳۴۰ هجری قمری در ۳۵ صفحه در قطع رقعی منتشر شده است در تشریح علامت مخصوص "جمعیت اجتماعیون اتحادیون ایران" ــ در صفحه‌ی یک ماده ۳ ــ چنین آمده است:

> "علامت مخصوص این جمعیت عبارت است از هئیت‌مجموعه پتک ــ بیل ــ قلم، که خوشه گندم اطراف آن‌را گرفته باشد و سه الف متوالی که حروف اول کلمات سه‌گانه *اجتماعیون اتحادیون ایران* است."

در سه سند منتشر شده در صفحات ۲۴۳ و ۲۴۴ مجله‌ی *آینده* سند صفحه‌ی ۲۴۳ که تاریخ آن ۱۰ برج جدی ۱۳۰۱ است علامت جمعیت (که شرح آن داده شد) در گوشه راست چاپ شده، لکن‌روی لغت *اتحادیون ایران* خط زده شده. و در دو سند صفحه‌ی ۲۴۴ که تاریخ‌های آن ۲۸ برج میزان ۱۳۰۲ و ۲۰ برج جدی ۱۳۰۲ است علامت مخصوص و کلمات *اتحادیون ایران* حذف و فقط جمعیت *اجتماعیون* در گوشه راست چاپ شده ست.

شاید تغییرات به‌عمل آمده در رابطه با جدید نظر در متن نظام‌نامه اولیه باشد. ســـند چهـارم که فاقد تاریخ و علامت خصوص جمعیت است متن قسم‌نامه فردی به ام **رسول سمیعی** است که داوطلب عضویت ر جمعیت بوده با خط شکسته بدین مضمون حریر شده:

> من‌که‌عضو جمعیت *اجتماعیون مستقل ایران* می‌شوم به‌نام خداوند یگانه و شرافت به ناموس خود قسم یاد می‌کنم که به‌رعایت مواد ذیل متعهد بوده و از آن حدود تخلف نورزم:
>
> ۱. با تمام اعضای این جمعیت که می‌خواهم با آنها به‌تشریک مساعی شروع کنم صمیمی باشم.
>
> ۲. در حفظ اسرار این جمعیت نهایت سعی و کوشش را به جای آورده. از افشای سر و اظهار آنچه به‌کتمان آن تصمیم می‌شود احتراز را واجب بشمارم.
>
> ۳. چون اساس کار این جمعیت بر توافق و تعاون فکری و عملی است با تمام قوای خود برای ایفای وظیفه تعاون جهد و کوشش نمایم.

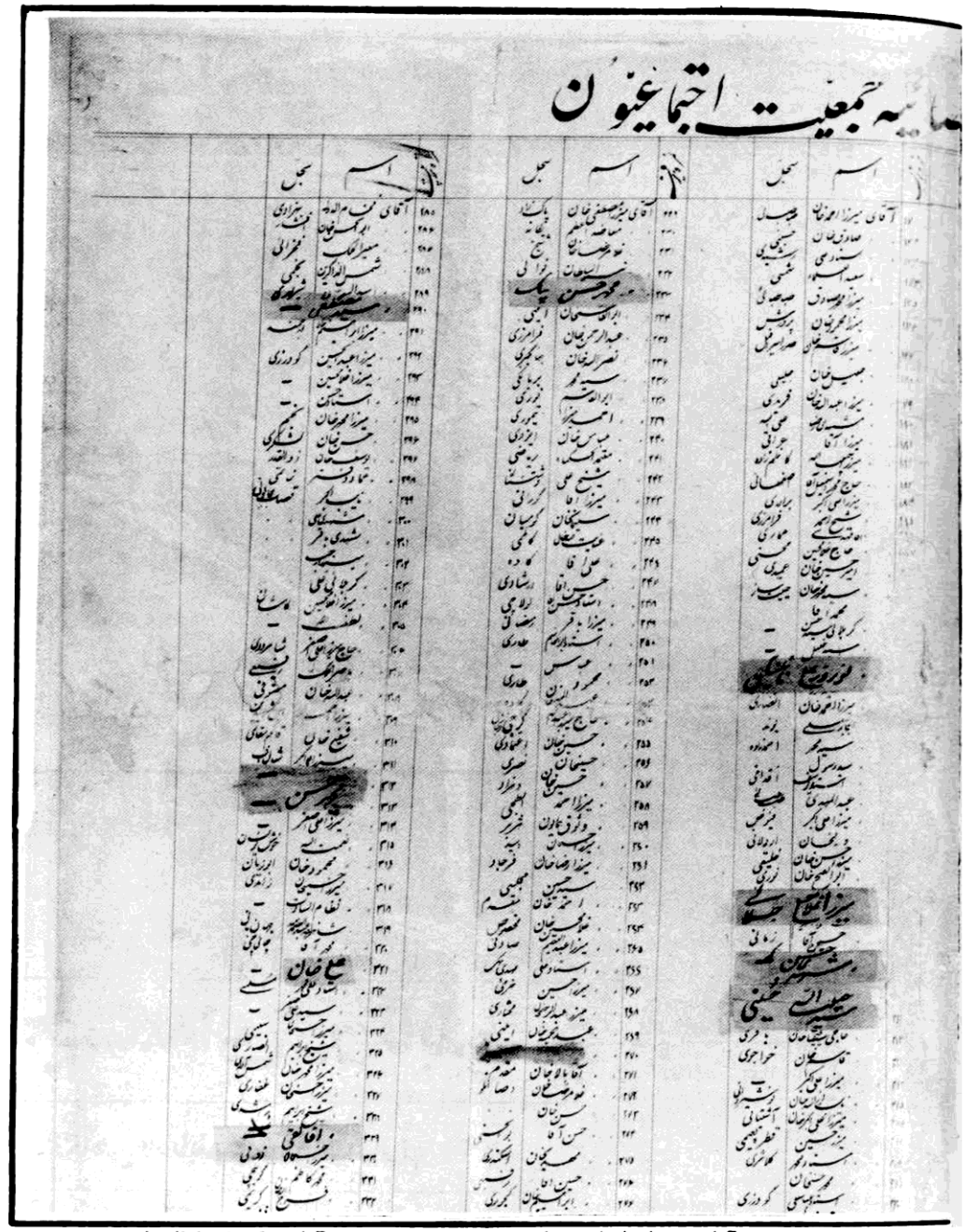
بطور کلی درباره‌ی عضویت افراد در احزاب گوناگون بیشتر منابع دچار ابهام هستند. برای نمونه *علی‌اکبر دهخدا* عضو ردیف ۵۶۴ و *میرزا محمد صادق‌خان طباطبایی* عضو ردیف ۱۷۵ احصائیه موجود در کتاب "تاریخ احزاب سیاسی" در زمره روسای "اعتدالیون" قلمداد شده‌اند و *میرزا قاسم خان صوراسرافیل* عضو ردیف ۱۷۴ و همچنین *میرزا محمدصادق‌خان طباطبایی* در جلد اول کتاب "شکوفه‌های ذوق ادب" نگارش *ابوالحسن احتشامی* (تهران ۱۳۲۷) از اعضا "مجمع‌اجتماعیـون عامیون" محسوب شده‌اند.

از این رو چاپ اسناد و مدارک مربوط به انجمن‌ها مجامع ــ گروه‌های سیاسی ــ احزاب و هرگونه تشکل سیاسی می‌تواند در حل پاره‌ای از مشکلات در این زمینه سودمند افتد.

از پژوهندگان و علاقمندان به‌مسائل تاریخی و هم‌چنین اعضایی از جمعیت که در قید حیات هستند، یا بازماندگان آنها درخواست می‌شود به‌منظور روشن شدن حقایق تاریخی با ما همکاری کنند و از ارسال مطالب قابل چاپ در زمینه مربوطه خودداری نورزند.

صورت احصائیه جمعیت اجتماعیون

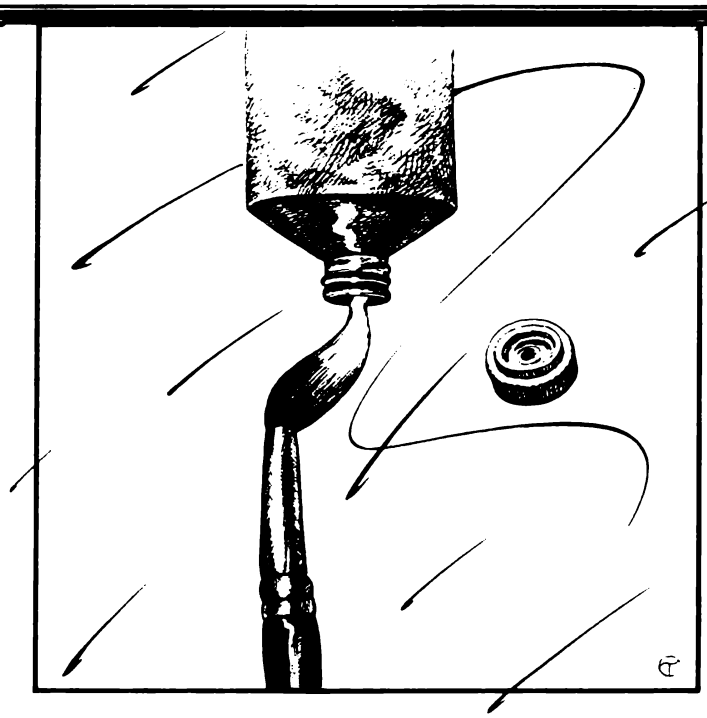
نمره ترتیب	اسم	سجل
۱)	آقای میرزا عبدالله‌خان	بهرامی
۲)	آقای میرزا یحیی‌خان	آشتیانی
۳)	آقای میرزا نصرالله‌خان	غربی
۴)	آقای شکرالله‌خان	شفیعی
۵)	آقای اسماعیل‌خان	یکانی
۶)	آقای میرزا محمودخان	پهلوی



۷) آقای میرزا علی‌اصغرخان تفرشی
۸) آقای سید محمود مدیر قمی
۹) آقای میرزا شهاب‌کرمانی بقائی
۱۰) آقای میرزا علی‌آقا باشی
۱۱) آقای میرزا احمدخان یمینی
۱۲) آقای غلامرضاخان محتشم‌همایون‌رازقی
۱۳) آقاسید یحیی ناصرالاسلام گیلانی
۱۴) آقای جوهرخان صدیق‌الحرم خوش‌بخت
۱۵) آقای میرزا علیخان طبیب‌زاده
۱۶) آقای ادیب یغمائی
۱۷) آقای میرزا تقی‌خان هدایتی
۱۸) آقای میرزا ابراهیم‌خان ممیزی
۱۹) آقای فضل‌اللهخان حکمی
۲۰) آقای میرزا محمدخان افضلی
۲۱) آقای مصطفی‌خان اولادی
۲۲) آقای نصیر
۲۳) آقای فضل‌اللهخان محمودی
۲۴) آقابالاخان کاری
۲۵) آقای دکتر احیاءالدوله شیخ
۲۶) آقای میرزا اسدالله‌خان رفعتی
۲۷) آقای میرزا علی‌محمدخان ثقفی
۲۸) آقای دکتر غلامعلی‌خان شیمی
۲۹) آقای میرزا جعفرآقا طاهباز
۳۰) آقای خیرالله‌خان شعاع
۳۱) آقای حاج علیخان احدی
۳۲) آقای مشهدی‌غلام شاه‌سیاه
۳۳) آقای ناظم‌السفراء نوائی
۳۴)
۳۵) آقای میرزا علی‌اصغر کاوه‌زاده
۳۶) آقای محمدعلی‌خان نظامی
۳۷) آقای میرزا ابراهیم‌خان صانع
۳۸) آقای مشهدی باقر تبریزی
۳۹) آقای حاجی میرزا محمدآقانوری‌زاده
۴۰) آقای غلام‌حسین‌خان مولایی
۴۱) آقای میرزا اسماعیل‌خان میثمی
۴۲) آقای میرزا علی مشتاق
۴۳) آقای عبدالوهاب‌خان اسحق‌بیکی
۴۴) آقای علی‌اکبرخان افشار
۴۵) آقای محمدآقا جوان‌بخت
۴۶) آقای حسین‌آقا غربی
۴۷) آقای میرزا ابوالقاسم‌خان اسدی
۴۸) آقای میرزا مهدی علوی‌زاده
۴۹) آقای میرزا حسن‌خان شهیدی
۵۰) آقای آقاسیدجلیل اردبیلی
۵۱) آقای آقارضا مشکینی
۵۲) آقای استادحسین‌علی گرجی
۵۳) آقای استادحسن‌آقا متشرعی
۵۴) آقای میرزا علی‌آقا شیرازی
۵۵) آقای محمدنبی میرزا جهان‌بانی
۵۶) آقای وثوق‌الواعظین صمدیان
۵۷) آقای آقا سید مصطفی معتضدی
۵۸) آقای میرزا ابوالقاسم رازقی
۵۹) آقای غلام‌حسین‌خان لطفی
۶۰) آقای قهرمان‌خان قهرمانی
۶۱) آقای میرزا علی‌آقا شیرازی
۶۲) آقای منتصردیوان پروین
۶۳) آقای میرزا عبدالوهاب لر
۶۴) آقای سیدحسن مصطفوی
۶۵) آقای میرزا مهدی شریعت‌زاده
۶۶) آقای میرزا محمدرضا حکمت
۶۷) آقای میرزا نصرالله حکمت
۶۸) آقای میرزا مصطفی‌خان مربخ
۶۹) آقامحمدصادق اختری
۷۰) آقای میرزا محمدعلی مینوئی
۷۱) آقای میرزا علیرضا خوشنویس
۷۲) آقای دکتر عیسی‌خان بقائی
۷۳) آقای استاد محمد —
۷۴) آقای ابوالقاسم‌خان رسولی
۷۵) آقای آقا رضا هراتی
۷۶) آقای حاجی‌خان صباح
۷۷) آقای آقا میرزا شیخ علی ناظم
۷۸) آقای سید ابوالفتح فدایی
۷۹) آقای میرزا علی آزاد
۸۰) آقای رضا قلی‌خان همایون
۸۱) آقای محمدحسن‌خان پاکدامن
۸۲) آقای علیرضاخان شکیب
۸۳) آقای نایب‌صادق‌خان تقیان
۸۴) آقای سلیمان میرزا محسن
۸۵) آقای میرزا رضاخان فرزانه
۸۶) آقای محمودخان باقری
۸۷) آقای میرزا هدایت‌اللهخان داوری
۸۸) آقای میرزا حسن پوری‌زاده
۸۹) آقای میرزا حبیب‌الله‌خان شهیدی
۹۰) آقای میرزا سید علی کاشانی
۹۱) آقای میرزا سیدمحمدخان کاشانی
۹۲) آقای شمس‌العرفا —
۹۳) آقای مجتبی دولت‌آبادی
۹۴) آقای سیف‌الله میرزا کافی
۹۵) آقای میرزا کاظم‌خان شیمی
۹۶)
۹۷) آقای حسین‌آقا امید
۹۸) آقای میرزا نورالله‌خان توانا
۹۹) آقای میرزا جلیل‌خان شکوئی
۱۰۰) آقای سهام‌السلطنه رکنی

بقیه در شماره بعد

نقاشی



فیروزه مهاجر

مجسمه‌ای در تابلو

نگاهی به تابلوی «مرگ مارا»

اشاره

پیداست که شروع از ماقبل تاریخ ما را به آموزش تاریخ هنر می‌کشاند که این از هدف و امکانات‌مان بسیار دور است. در مورد یونان، روم مصر باستان و همچنین رنسانس نمی‌توانستیم. چرا که اکثر موضوع‌ها برهنه‌اند و آنچه می‌ماند به‌رغم غنایش پراکندگی‌ای را از حیث تعریف سبک سبب می‌شود که خواننده را سردرگم خواهد کرد، به‌ویژه که بیشتر این آثار نیز درونمایه‌یی از مسیحیت دارند که مستلزم آشنایی خوانندگان با متون مسیحی یا دست‌کم عهد عتیق و انجیل‌هاست.

می‌توانستیم مبنای انتخاب را شهرت اثر بدون توجه به‌نظم زمانی قرار دهیم، یا شهرتی که هنرمند، صرف‌نظر از هنرش، از نظر آغازگری‌اش در سبک یا روشی که داشته (برای نمونه "دوچلو" به‌دلیل اینکه اولین نقاشی بود که از قوانین مناظر و مرایا پرسپکتیو" استفاده‌ی به‌جا و کامل کرد، یا "روبنسن" به‌سبب شهرتش در نقاشی منظره و ...)، اما در این‌صورت چاره‌ای نبود جز بازگشت به‌آثار "غار آلتامیر"، دست‌کم به عنوان قدیمی‌ترین نقاشی‌های دنیا.

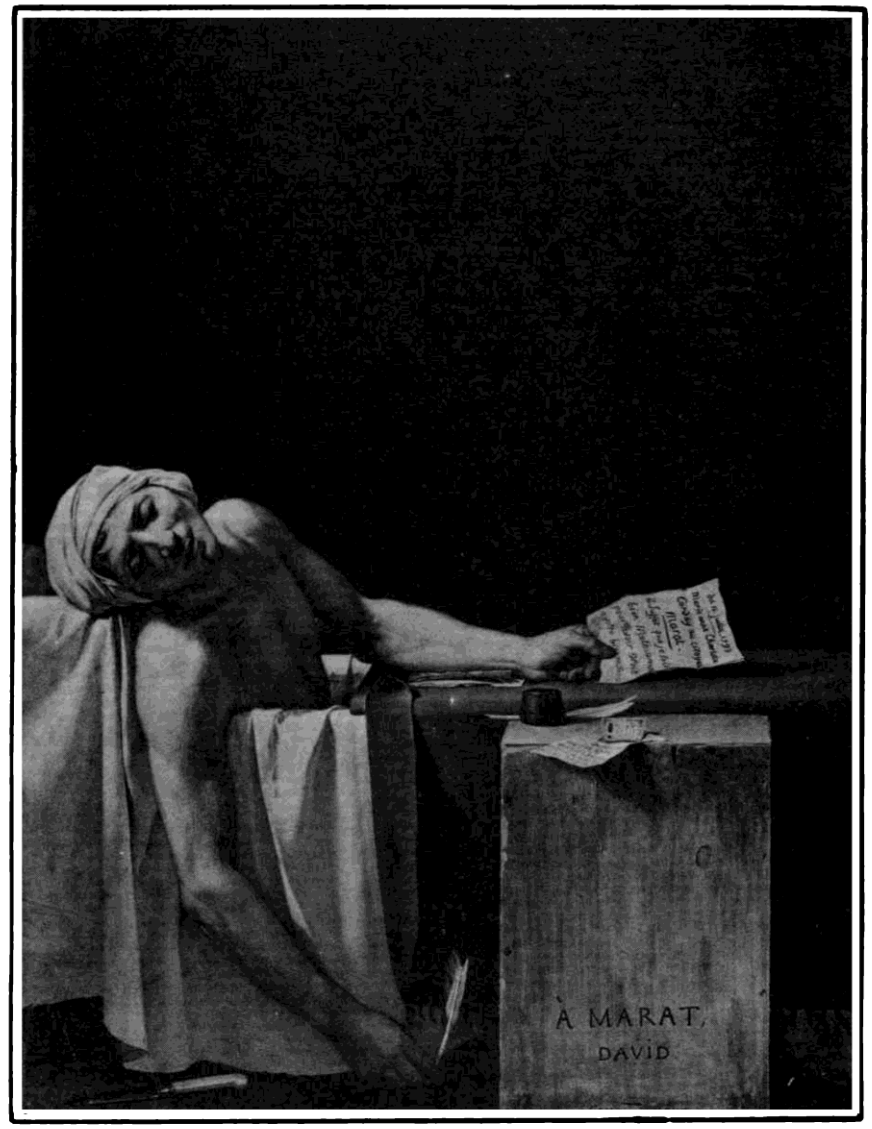
ما به‌این نتیجه رسیدیم که شروع از "نوکلاسی‌سیسم"، یا در واقع شروع از نیمه‌ی دوم قرن هجده می‌تواند شروع خوبی باشد. نیمه‌ی دوم قرن هجده یکی از نقاط نادری است (در تاریخ که ناهماهنگی میان هنرمندان و "نظم کهن" همزمان می‌شود با رشد جامعه‌ای نو در دل جامعه‌ای کهن و درگرفتن انقلاب‌های بزرگ پس از آن.) از این دوره آثار هنری بسیار باارزشی برجای مانده و تنوع سبک‌ها نیز درخور توجه است. یعنی این‌که می‌توانیم امیدوار باشیم که از هر دهه لااقل یک پرده‌ی نقاشی معرفی کنیم.

همچنین به‌سه خصوصیت مهم هنر نیمه دوم قرن هجده نیز توجه داشته‌ایم، که یکی وارد شدن عنصر دید اجتماعی در هنر است و دیگری اهمیت یافتن نقد هنری و نظریه‌ها و سوم تاکید بر استقلال هنر.

درتهیه‌ی مقاله از کتاب هنر مدرن (۱۹۷۰ ـ ۱۷۷۰) نوشته کارلو آرگان استفاده شده. مشخصات کامل کتاب از این قرار است:

Giulio Carlo Argan
L'arte Modevma 1770/1970

چاپ چهارم، نوامبر ۱۹۷۵ انتشارات Sansoni، فلورانس



نام تابلو: "مرگ مارا" (۱۷۹۳)، رنگ و روغن روی بوم، ابعاد: ۱/۲۸×۱/۶۵.
محل فعلی: موزه‌ی سلطنتی هنرهای زیبای بروکسل، نقاش: ژاک لویی داوید (۱۸۲۵ – ۱۷۴۸)، سبک کار: نوکلاسیک.

"نوکلاسی‌سیسم" به‌عنوان سبکی هنری از اواسط قرن هجده در "روم" شکل گرفت و پس از آن به‌سرعت درسراسر اروپا گسترش یافت. در مورد آن مطالب زیادی گفته و نوشته شده که خالی از تناقض نیست. دلیل آنکه "نو کلاسی‌سیسم" نام گرفته این است که هنر کلاسیک یونان کهن و روم باستان را الگوی خود قرار داده است. و تحت تاثیر این عوامل بوده:

۱) رواج نقد هنری و وارد شدن عنصر تعقل در هنر، یعنی سازمان‌دادن به‌عواطف هنرمند که با فرهنگ روشنگری قرن هفده زمینه‌ی رشد یافت،

۲) عقاید فلسفی کانت در باب آزادی، ضرورت اجتماعی و زیباشناسی،

۳) انتقال قدرت از اشراف زمیندار به بورژوازی،

۴) کشف پمپئی و هرکولانیوم و رواج تحقیق درباره‌ی هنر باستانی و اعتقاد بر این‌که نه‌تنها هنر کلاسیک کهن سرسپرده‌ی قدرت نبوده، بلکه آزاد و مستقل بوده. "نوکلاسی‌سیسم" هنری اجتماعی بود و از این زاویه به‌قدرت می‌پرداخت، ضد تاریخی‌گری بود و بر هنر پیش از خود خط بطلان می‌کشید. فلسفی بود، وگرچه در دوران انقلاب‌ها شکل گرفت دارای ایدئولوژی انقلابی نبود. داوید از این لحاظ یک استثناست و هنر کلاسیک جمهوری روم باستان را بیشتر به‌عنوان الگویی اخلاقی برمی‌گزیند، یعنی به‌عنوان نمونه‌ی هنری آزاد از تعصبات، بنا شده بر پایه‌ی آگاهی از حق طبیعی و وظیفه‌ی اجتماعی یا به‌عبارتی احساس و عقل.

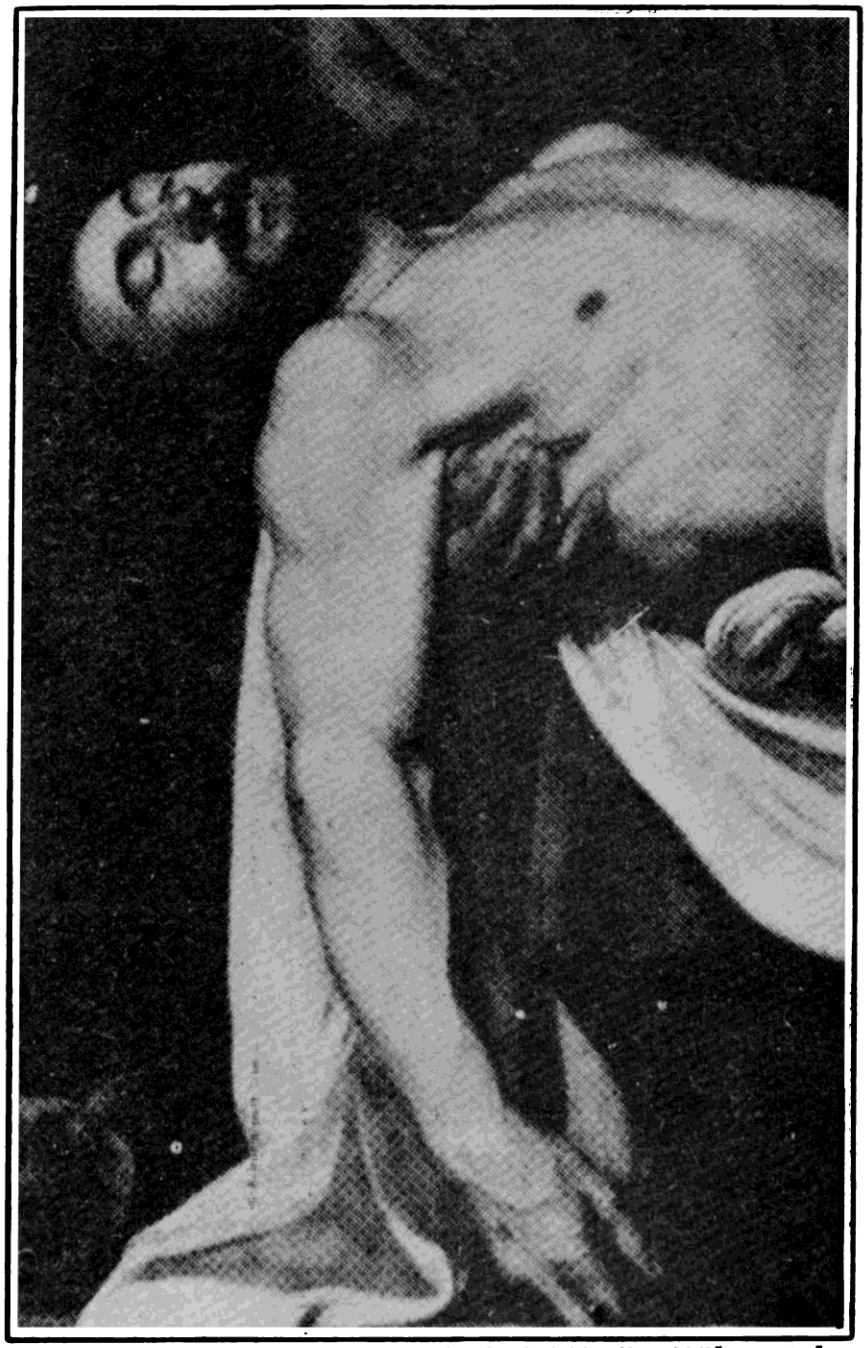
در ۱۳ ژوئیه ۱۷۹۳، مارا، خطیب بزرگ انقلاب فرانسه در اتاق کارش به‌دست زن جوانی به‌نام شارلوت کورده (۱) به‌قتل می‌رسد. داوید همان سال تابلوی "مرگ مارا" را نقاشی می‌کند.

در اولین نگاه به‌این پرده‌ی نقاشی آنچه می‌بینیم این است که بی‌نظمی رویداد – تهاجم، رنج، مرگ – نظمی یافته است. فاجعه که هنوز کسی از آن آگاه نیست وارد تاریخ شده‌است: جسد مارا بیشتر به‌مجسمه‌ای شبیه است. داوید رویدادی رنج‌آور را به مجسمه‌ای تبدیل می‌کند. این خصوصیت را در دیگر آثار او هم می‌بینیم. درواقع داوید می‌گفت که باید از مجسمه‌های کلاسیک الگو – برداری کرد و بنابراین در بیشتر نقاشی – هایش، به‌ویژه در همین مقطع زمانی، آدم‌– هایش سردی و خشونت مجسمه‌های مرمری را دارند. در عین‌حال مجسمه‌ای کردن مارا بیانگر این واقعیت است که – به‌نظر – داوید قتل مارا نمی‌توانست از آنچه بود رنج‌آورتر شود. داوید شیفته‌ی زیبایی بود و ستایشگر هنر کهن، اما در همان سال ۱۷۹۳، به‌عنوان عضو کنوانسیون انقلابی، رای به محکومیت شاه داد. قتل مارا روی دیگر سکه‌ی تاریخ بود. حکم انقلاب بود، و انقلاب فرزندان خویش را می‌بلعید. داوید که خود را فیلسوف می‌دانست و می‌خواند، در این پرده کوشش داشت با نگاهی فیلسوفانه به‌این قتل بنگرد. "مرگ مارا" مرثیه‌خوانی خاموشی است سخت و خشک، مثل سخنرانی آنتونی بر جنازه‌ی سزار در تراژدی معروف شکسپیر. در این تابلو الگوبرداری از "کلاسی‌سیسم" اخلاقی پوسین (۲) و راسین (۳) آشکار است. داوید تفسیر نمی‌کند، واقعیت را عرضه‌می‌کند، همچون شاهدی خاموش و همیشه حاضر است. خشونت جنایت و فضیلت مقتول خود گویا هستند. وانی که مارا در آن برای التیام بخشیدن به‌دردهایش نشسته (مارا بیماری پوستی داشت و دایم باید تن‌اش را شستشو می‌داد)، و در آن پیام‌هایش را به‌مردم می‌نوشت، حاکی از فضیلت خطیب است که بر رنج خویش مسلط می‌شود تا به‌وظیفه‌اش درقبال مردم عمل کند. یک جعبه‌ی چوبی بد رنگ‌شده در جلوی تصویر به‌چشم می – خورد که مارا به‌ظاهر به‌جای میز از آن استفاده می‌کرده: نشانه‌ی فقر و صداقت سیاستمدار. روی جعبه حواله‌ای (۴) هست (حواله‌هایی که در زمان انقلاب منتشر شد) و نامه‌ی همراه آن نشان می‌دهد که حواله برای زنی فرستاده می‌شود که شوهرش در جبهه‌ی جنگ است و فرزندانش گرسنه. با توجه به‌فقر مارا، چنین اقدامی، سخاوتمندی او را نشان می‌دهد. پایین، در جلو، یک کارد و یک قلم می‌بینیم: سلاح قاتل و سلاح خطیب. روی جعبه نوشته‌ای به‌خط مارا هست حاوی دستور رساندن حواله به‌شهروند محتاج (احسان قربانی) و کاغذی نیز در دست مارا است که حاوی درخواست جعلی شارلوت کورده است (خیانت به‌احسان). داوید به هیچ وجه واقعه را آرمانی‌نمی‌کند و حتا جدالی به‌آن نمی‌بخشد. تراژدی از نظر او تنها اعتبار تاریخی دارد و بس. آن ضلع جعبه که به‌ما نزدیک‌تر است، کاملا به‌تخته چوبی می‌ماند پر از خط و گره، و سوراخ میخ. روی کاغذها، نوشته‌ها و تاریخ‌شان خوانده می‌شود. این همان روش قدیمی نقاشی دوره‌ی روشنگری است که محل واقعه را با

رشته‌ای از اشیاء معنی‌دار وشواهد مشخص‌می‌کند ، بدون آن ذوق داستانسرایی که به‌آثار دوره‌ی روشنگری استمرار یک صحنه‌ی تئاتر یا یک فصل از یک رمان را ، می‌بخشید . تشریح مکان واقعه که در بخش‌های جلوتر و پایینی تابلو اینقدر دقیق است در بالای تابلو تحلیل می‌رود : بیش از نیمی از تابلو خالی است . زمینه‌ای است انتزاعی بی‌هیچ نشانی از هستی . از حضور قابل استناد اشیاء به‌برهوت می‌رسیم : از واقعیت به‌هیچ ، از وجود به‌عدم . حاشیه‌ی وان که نیمی از آن پوشیده از تکه پارچه‌ای سبز است و نیمه‌ی دیگرش را ملافه‌ای سفید می‌پوشاند ، خطی است که دو منطقه را از هم جدا می‌کند . در واقع چیزها را از هیچ جدا می‌کند . فضا به‌طور ساده‌ای از طریق تلاقی طرح‌گونه‌ی افقی‌ها و عمودی‌ها تقسیم‌بندی شده . در ناحیه‌ی فشرده‌ی بینابینی مارا می‌میرد : داوید نه خشونت قتل را تشریح می‌کند ، و نه عذاب جان‌دادن را ، و نه اندوه مرگ را ، بلکه مثل یک فیلسوف از وجود به‌عدم رسیدن را تشریح می‌کند .

این متوقف ماندن روی لحظه‌ی مرگ مارا ، تماشاگر کنونی را به دو قرن قبل برمی‌گرداند . به‌تابلوی "تدفین مسیح" کاراواجو (۵) . در نقاشی کاراواجو شکل مسلط بازو است که‌رها شده ، اما آخرین تشنج حیات را می‌شود در آن احساس کرد . در تابلوی مارا نیز بازو روی سفیدی ملافه خود را نشان می‌دهد و نسبت به‌چین‌های عمودی زاویه‌ی اندکی می‌گیرد . داوید از طریق آثار "پوسین" به "کاراواجو" رسیده بود . در آثار "پوسین" نیز درونمایه‌ی مرگ تکرار می‌شود : به‌عنوان عبور از حال به‌گذشته‌ای که پایان ندارد ، از فاجعه به‌تطهیر . اما برای داوید مرگ چیزی جز توقف زمان نیست .

در تابلو تقابلی مشخص میان سایه و روشن می‌بینیم ، اما منبع نوری دیده نمی‌شود ، یعنی که نور طبیعی است . نور در اینجا زندگی معنا می‌دهد و سایه معنایش مرگ است ، نمی‌شود به‌مرگ و زندگی جدا از هم اندیشید . این نیز بخشی از فلسفه‌ی داوید است . استحکام و سردی تقابل "نور ـ سایه" به‌نقاشی وزنی یکدست ، سرد و خاموش می‌بخشد که دو نهایت آن ملافه‌ی سفید و تکه پارچه‌ی سبز است . چند قطره خون یخ‌زده روی ملافه‌ی سفید اوج این تراژدی بدون صدا و حرکت را نشان می‌دهد . و بالاخره فلسفه‌ی داوید اخلاقیات انقلابی است : اخلاقیات کسی که می‌داند خود نیز محکوم است ، و به‌وضوح می‌داند که می‌تواند بدون زیرپا گذاشتن اخلاق ، محکوم کند . داوید اغلب به‌تماشای محکومینی می‌رفت که پای گیوتین برده می‌شدند و با قدرتی فوق‌العاده از آنها گرده‌برداری می‌کرد (از این طرح‌ها فقط طرح ماری آنتوانت مانده) ، در تابلوی "مرگ مارا" تجربه و معیار اخلاقی دورانی که در آن بسر می‌برد غلظت می‌یابند . مارای عدالت‌خواه نیز "عدالت" شده است . و بی‌عدالتی‌ای که او قربانی‌اش است جوابگوی احکام مرگی است که در طول



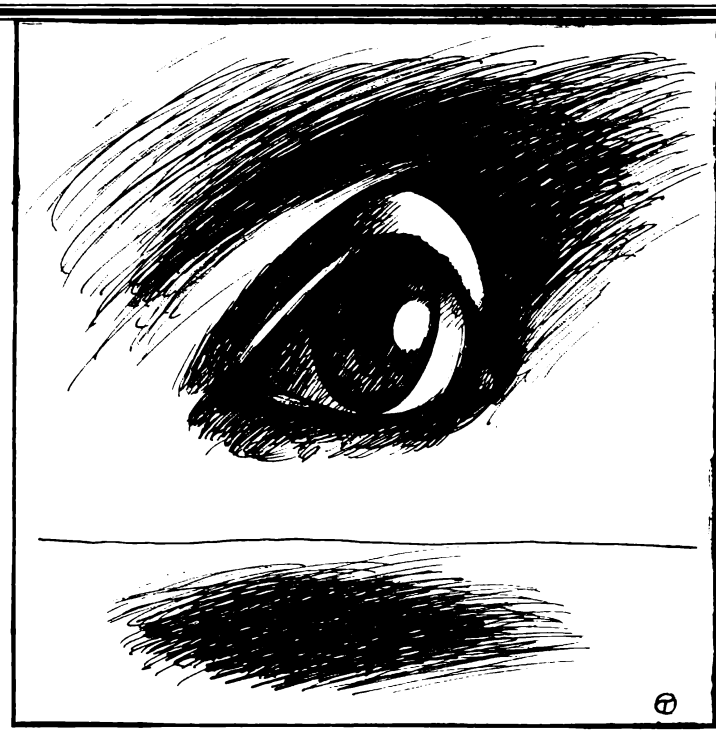
در "تدفین مسیح" کاراواجو شکل مسلط بازو است که رها شده .

عضویت‌اش در کنوانسیون صادر کرده ، و همین از هر اتهام بی‌عدالتی تبرئه‌اش می‌کند . این منطق آهنین و بسیار غریب را داوید چطور بیان می‌کند ؟ از طریق تقسیمات افقی و عمودی‌اش ، و به‌ویژه عمودی‌ها یعنی جعبه‌ی چوبی به‌گونه‌ای درشت و زمینه‌ی تیره‌ی تابلو که چون عمقی نامحدود بر تابلو قائم است . به‌چهره‌ی مارا نگاه کنید به‌رابطه‌ی میان بینی که موازی‌باحاشیه‌ی وان است ، و ابروها که موازی با جعبه‌ی چوبی و بازوست . همچنین نگاه کنید به‌سرکه بر شانه سنگینی می‌کند : اما دهان در این طرح ترکیبی روشن ، هنوز نرم است ، و آخرین انقباض درد را بر لبخند مبهم فیلسوفی نشانده که می‌بینید سرنوشتی که از پیش برای خود رقم زده بود و بالاخره تکوین یافته است . به‌این ترتیب داوید با استفاده از عناصر کهنه (ی‌به‌کاررفته در آثار کاراواجو و هوگارث) به‌یک برداشت تازه از نقاشی تاریخی می‌رسد . اما "تاریخی" از نظر او به‌یاد ماندنی و نمونه نیست ، درام یا واقعه هم نیست ، منطق است و نتیجه‌ی اخلاقی سیر وقایع . داوید همچنان تکرار می‌کند : انقلاب به‌فرزندان خویش رحم نمی‌کند .

---

1) Charlotte Corday
2) Poussin
3) Racine
4) Assignat
5) Coravaggio

سینما



یک فیلم، یک منتقد

فروافتادن از درخت تنومند سنت

گفتگویی با جهانبخش نورایی درباره‌ی فیلم «مادیان»

اشاره

"یک فیلم، یک منتقد" ستونی‌ست که در آن مجله با یک منتقد یا صاحب‌نظر سینما درباره‌ی یک فیلم مطرح گفتگو می‌کند. در این شماره با جهانبخش نورایی پیرامون فیلم "مادیان" ساخته‌ی علی ژکان صحبت کرده‌ایم.

○ آنچه در مادیان صراحت دارد. ستمدیدگی و درماندگی زن در جامعه روستایی‌ست. فیلمساز برای رساندن این پیام، از شکل واقعیت‌گرایانه‌ای استفاده می‌کند که بیشتر به‌واقعیت‌گرایی مورد استفاده در ادبیات نزدیک است.

نورایی ــ نه واقعیت‌گرایی تعریف روشن و یگانه‌ای دارد و نه ادبیات اسیر قالب خاصی‌ست. دیکنز و چخوف، هردو، به‌تعبیری از واقعیت حرف می‌زنند، اما تکنیک و لهجه‌ی متفاوتی دارند. کدام رآلیزم ادبی را در اینجا باید میزان قرار دهیم؟

○ تعبیر من از واقعیت‌گرایی ادبی، مفهوم رایج و روزنامه‌ای آن است که روحیات آدم‌ها را اساسا با گفتار بیان می‌کند نه با عمل. روشی که در یک فیلم می‌تواند جلو ابتکار و خلاقیت سینمایی را بگیرد.

ــ از این لحاظ فقط در سطح ظاهری فیلم با این نظر موافقم. دکلمه‌های رومانتیک رضوانه، زائد و پیش‌پا افتاده است و تناسبی با فرهنگ آدم‌های فیلم و مصموم حدی آن ندارد. البته این عادت بد و سمج لغت ــ پـرداری بـه "مادیان" منحصر نمی‌شود. به‌تعدادی از فیلم‌های پراررش دیگر هم سرایت کرده. حرف‌های به‌ظاهر قشنگ و صیقل‌خورده‌ی زن قالیباف در فیلم خوب "تنوره‌ی دیو"را که به یاد دارید؟ اما ارزش واقعی "مادیان" در عمق و نحوه‌ی برخورد سینمایی آن با موضوع نهفته است که به‌خلاف رویه‌ی صریح‌اش، ظریف و فکر شده و بدیع است. مفهوم بندگی، که مایه‌ی اصلی "مادیان" است، به‌کمک همین برخورد سینمایی‌ست که شکل می‌گیرد و ابلاغ می ــ

شود. اگر به‌نشانه‌ها و مجموعه‌ی اشارات عمدتا تصویری فیلم توجه نکنیم، هم معنای بندگی را به‌درستی تشخیص نخواهیم داد و هم از خصلت شخصیت‌ها و روابط آنها آگاهی دقیقی پیدا نمی‌کنیم. در نتیجه به ظاهر قضایا اکتفا می‌کنیم و رآلیزم ادبی، به مفهوم منفی‌اش و به‌نحوی که توضیح‌دادید، می‌شود نقص اساسی فیلم.

○ جانیفتادگی بعضی شخصیت‌ها هم هست. این قوزی که فیلم با او شروع می‌شود، چکاره است؟ اگر حذفش کنیم به کجای کار لطمه می‌خورد؟

ــ هیچکاره است! یک نماد است. مظهر اسارت عادت شده و صبورانه. این گوژپشت مجسمه‌ی بندگی و اطاعت است و قوز او تجسم و چکیده‌ی باری‌ست که به‌شکل‌های مختلف در سراسر فیلم بر پشت زن‌ها می‌بینیم: هیزم، بچه. و اگر این‌بار را در کنار خمیدگی گوژپشت و حالت خمیده و قوز کرده‌ی زن‌ها قرار دهیم، تشبیه کامل می‌شود و به‌نوعی اعوجاج و مسخ‌شدگی در شان و حرمت جنس مونث می‌رسیم که عملا مانند قوزی کار سخت مردانه انجام می‌دهد اما فشار یک بار را هم چون یک بیرق ابدی بر پشت تحمل می‌کند. این تحمل بار در مورد "گلبوته" به‌آنجا می‌رسد که هنگام کتک ــ خوردن از دایی‌اش، که برحسب یک سنت مردانه انجام‌وظیفه می‌کند، به‌حالت چهار دست و پا درمی‌آید و عملا تبدیل می‌شود به‌حیوانی که شلاق می‌خورد. در این لحظه است که دگردیسی رو می‌دهد و مقاومت نومیدانه‌اش در برابر احکام سنت مردسالار تحلیل می‌رود. حالا آماده است با "مادیان" مبادله شود... فیلم به‌کمک علایم حرف می‌زند، به‌کمک شباهت‌ها در قواره و حرکت اندام آدم‌ها. ساخت روایتی فیلم اجازه می‌دهد در این نکته‌ها دقت کنیم. چون مقدمه و رجعت به‌گذشته از همان اول برای ما روشن می‌کند که "گلبوته"تن به وصلت خواهد داد.

○ این مقدمه بعــدا افزوده شده...

ــ اهمیتی ندارد. مهم نتیجه‌ای است که از آن حاصل می‌شود. زیرا باعث شده که سئوال و غافلگیری داستانی درخصوص آخر و عاقبت "گلبوته"و بقیه پیش نیاید. به‌رغم کشش‌های مقطعی و درام ناشی از برخورد آرزوها و حسرت‌ها، دچار هیجان‌زدگی و شتاب در دیدن نمی‌شویم. ریتم موزون فیلم هم کمک می‌کند که به‌ژرفای تصاویر بیشتر توجه کنیم. البته منظورم از ریتم موزون، آهنگ درونی اتفاق‌ها و سیر زندگی‌ست، نه پرش‌ها و اختلال گاه و بیگاهی که آشکار است بر اثر دستکاری در مونتاژ یا ضعف فنی پدید آمده. فیلمساز ما را به‌خیره‌شدن و قضاوت دعوت می‌کند. عکس‌های تیتراژ فیلم و نگاه‌های مستقیم به‌تماشاگر در آخر ماجرا، اجازه‌ی بی‌تفاوت ماندن و ناظر صرف بودن را به‌ما نمی‌دهد. قضاوت ما را می‌طلبد. با اینهمه روی نکتــه‌ها زیادی مکث نمی‌کند و رمق آنها را نمی‌گیرد. مثلا در عروسی اول، "گلبوته" را در حاشیه‌ی مراسم و بعد در میدان خالی می‌بینیم. این دو نما با ایجاز و شیوایی تک‌افتادگی او را نشان می‌دهد و عدم امکان دسترسی‌اش به‌وصلتی از این نوع را پیش‌بینی می‌کند. یا در شباهت‌هایی که از نظر شکل و رنگ (رنگ سرخ جل مادیان و بقچه‌ی "گلبوته" که هنگام فرار او را لو می‌دهد) ایجاد می‌کند کار را به‌افراط و خودنمایی نمی‌کشد. تمامی اجزای این بیان ظریف روی هم جمع می‌شوند و فضا و مایه‌ی اصلی فیلم را می‌سازند.

○ به‌نظر نمی‌رسد پایان فیلم راست بگوید. این پایان خوش ساختگی نوعی ذهن کجی به‌آزادی فکر ما در قضاوت نیست؟

ــ اتفاقا این نوع پایان که می‌گویند مثل مقدمه به‌دلایلی به‌فیلم اضافه شده، اساسا لطمه‌ای به‌فیلم نزده است (البته اجرای آن کمی ضعف دارد). چه بسیار دخترانی که از تمناهای پاک طبیعی و رویاهای شیرین خود دست می‌شویند تا از میان قید و بند سنت نوعی جانشین پیدا کنند ــ نوعی شادکامی. یا تظاهر به‌شادکامی. که بعد از نغله شدن آرزوهایشان از طریق دل‌بستن به‌خانه و کاشانه و بچه و آسایش مادی شکل می‌گیرد. روشنایی و گرمای خانه‌ی "قدرت" را مقایسه کنیم با کلبه‌ی حقیر و بی‌فروغ و گرسنگی‌زده‌ی خانه‌ی "رضوانه" تا جانشینی که گفتم مفهوم‌تر شود. این پایان، به‌هر صورتی که تفسیرش کنیم، در نهایت مسئله اصلی را که بندگی و بی‌اختیاری زن است، حل ناشده باقی می‌گذارد. طنزی که براثر مقایسه‌ی درشتی نوراد و جثه "گلبوته" بوجود می‌آید (حتا اگر عمدی نباشد و مدیر تهیه کارگردان نتوانسته باشد نوزاد کوچکتری گیر بیاورد) بی‌تناسبی و کمسالی "گلبوته" را برای مادر شدن نشان می‌دهد و نگاه دردمند و لبخند تلخ "رضوانه"، اشاره‌ای پنهان می‌تواند باشد به‌راه رنجباری که نوه‌اش "گل‌خاتون"، ممکن است طی کند. تسلسل و دایره‌ای که سرنوشت اصلی زن در جامعه‌ی مرد سالار است. در روی این دایره چهار نقطه‌ی عمر حک شده: "گل‌خاتون"، "گلبوته"، "رضوانه" و پیرزن بی‌پناهی که در اوایل فیلم پا به‌مرگ است. ردیف پیرزن‌های دیگر که انگار در صف انتظار مرگ نشسته‌اند به تیره‌روزی او عمومیت می‌دهند. همگونگی وضعیت زن‌ها و تحمل بردبارانه‌ی آنها منحصر به‌دو شخصیت اصلی فیلم، "رضوانه" و "گلبوته" نمی‌شود. در نگاه و حالت و شکل و شمایل دیگر زن‌های فیلم نیز (مثل زن "قدرت" در اولین نمایی که از او می‌بینیم) صبوری و قناعت و بهتزدگی احساس می‌شود. انگار همه مهره‌های یک تسبیح‌اند. "رضوانه" و "گلبوته" سعی می‌کنند تا حدی علیه این نقش عصیان کنند، اما لگدمال می‌شوند...

○ این سرکشی زیاد هم بی‌نتیجه نیست. "رضوانه" سرانجام موفق می‌شود "مادیان" را از چنگ برادر غاصب خود درآورد.

ــ اما نقش خود به‌عنوان زن در جامعه‌ی سنتی را نمی‌توانند تغییر دهند. هرچند که استعداد نهفته برای عصیان و حق‌طلبی را آشکار می‌کنند. در مجموع، فقر و ارزشهای حاکم تعیین‌کننده‌تر از پتانسیل طغیان آنهاست. "رضوانه" در واقع دخترش را می‌فروشد، چون تهیدست‌تر از آنست که بتواند چند بچه قد و نیمقد را اداره کند. برای "گلبوته" پذیرفتن ازدواج با "قدرت"، که جای پدر اوست، سرانجام تبدیل به‌نوعی انتخاب گریزناپذیر می‌شود. زیرا راه فراری ندارد و در عین‌حال "قدرت" ممکن است او را به‌دنیایی ببرد که تلخی زندگی پرمحنت فعلی را نداشته باشد. صحنه‌ی عبور از رودخانه پس از مراسم عقدکنان، انعکاس تصویری این احساس است. فیلمبرداری هنرمندانه، رودخانه سنگلاخی و آبی را که براثر عبور اسبها برمی‌خیزد، تبدیل می‌کند به‌نوعی بیان رمزآمیز پرهیبت که تا حد شعر بالا می‌رود و طعم تردید، امید، شادی و اندوه را یکجا و همزمان با خود دارد (موسیقی هم کمک می‌کند) به‌نحوی که تمثیلی می‌شود برای گذر "گلبوته" از مرز دوشیزگی و وارد شدن به‌جهانی ناشناخته، جذاب و دلهره‌آور. در این سفر پر مخاطره تنها "قدرت" است که می‌تواند پشتیبان او باشد و می‌بینیم که تکان‌های شدید اسب، هجوم قطرات آذرخش گونه‌ی آب و ترس از سقوط او را به"قدرت"، به‌عنوان تنها تکیه‌گاه، بیشتر نزدیک می‌کند.

○ وقتی برای فرار از عروسی ناخواسته از درخت بالا می‌رود و خود را به‌پایین پرت می‌کند، ترس از سقوط ندارد.

ــ در آن صحنه که یکی از پرمعناترین صحنه‌های فیلم است، "گلبوته" در حقیقت می‌میرد (هرچند که به‌ظاهر اینطور نیست) و ادامه‌ی‌زندگی‌که به‌انتخاب قدرت می‌انجامد، توسط جنازه‌ی او صورت می‌گیرد. این صحنه، دنیای فشرده‌ای‌ست از کل جهانبینی فیلمساز و توصیف‌گر رابطه‌ی ناهماهنگ و نامتعادلی‌ست که در متن سنت رو می‌دهد. تمامی عناصر صحنه به‌عنوان اجزاء یک ساخت تمثیلی مصرف می‌شوند. درخت تنومند گره‌بسته‌ی کهن، مرده‌ریگ پرپیچ و خم نیاکان است، از زمین سنت روئیده و دخترک در آن توسط خواستگار دنبال می‌شود. درخت در اینجا انعکاس عمودی کوره راه پر گل و لای و لغزنده‌ای‌ست که "قدرت"، پدرش، گوژپشت و چهارپایان به زحمت از آن عبور می‌کنند تا به‌هدف خود، "گلبوته"، برسند. خواست ناموزون آنها و سختی ارتباط میان دو موجود ناهمساز را این مسیر گل‌آلود، که تیرگی آن تیرگی سنت‌بی‌فروغ رابازمی‌تاباند، به‌خوبــی نشان می‌دهد. در یکی از نماهای این صحنه، نهالی را می‌بینیم که از میان گل و لجن روئیده و لجوجانه در زیر پای مردها و چهارپایان مقاومت می‌کند. این نهال، "گلبوته" است، زیرا در دیالوگ‌ها هم به نهال بودن او اشاره می‌شود (رضوانه می‌گوید: "گل‌بته‌جان، نهالم، ابریشم سفیدم") و حالا این نهال، این گل آغشته به‌گل (یک لنگه از کفش نامزدی‌اش توی گل می‌افتد) در مقابل درخت کهنسال سنت قرار

گرفته است و در نهایت می‌بارد. گلبوته که می‌بیند درخت نیز گریزگاه او نیست تصمیم غایی را می‌گیرد و به‌قصد خودکشی خود را به‌پایین پرت می‌کند. اما تصادف، یا درست‌تر، تقدیر شوم چاره‌ناپذیر، او را در هوا معلق نگاه می‌دارد. به‌شاخه‌ی درخت، یا به‌چنگکی از چنگک‌های سنت آویخته می‌شود. از اینجا به‌بعد، دیگر نهال شکسته شده و عمر دوشیزگی و شان طبیعی به‌آخر رسیده. در بالا و پایین او، دو مرد قرار گرفته‌اند و ارتباط محتوم از طریق طنابی که جنازه‌ی انگار حلق‌آویز شده را پایین می‌دهد، بوجود می‌آید. جنازه به‌مردی (دایی‌اش "رحمت") تحویل داده می‌شود که او را به‌جرم سرپیچی از احکام سنت و آبروریزی شلاق خواهد زد. این مجازات در واقع نوعی آیین جن‌گیری‌ست که عقاید و ارواح مخالف سنت را با ضربه‌های بیرحمانه از تن او بیرون می‌کند. و موقعی که گلبوته، روی‌چهار دست‌وپا، مانند یک حیوان باربر، راه‌می‌رود و تقاضای بخشش می‌کند، "قدرت" دخالت می‌کند و مراسم آیینی به‌پایان می‌رسد. در صحنه‌ی بعد می‌بینیم که چهره‌ی "گلبوته"، چندین سال پیرتر شده و به‌مادر زجرکشیده‌اش شباهت پیدا کرده است. با صدایی گرفته و پیر اعلام می‌کند که با "قدرت" ازدواج خواهد کرد. صحنه‌ی درخت، به‌نظر من، تبدیل می‌شود به نوعی "آرکه‌تایپ" یعنی‌الگو و تجلیگاه اعتقادات و مفاهیم مطلقی که در حافظه جمعی یک قوم به‌عنوان یک اصل عام و خدشه‌ناپذیر نقش بسته است. اما از یاد نبریم که جنس مرد نیز از آسیب‌های سنت درامان نیست. هرچند که مشقات او دربرابر ستم شدیدی که بر جنس زن می‌رود، رنگ چندانی ندارد. "قدرت" نیز از درخت به‌سختی بالا می‌رود و یک‌بار هم نزدیک است بیفتد، همانطور که راه جنگلی پر گل و لای را به‌سختی طی می‌کنند. این‌دو تصویر کنایه‌ای از دشواری و مسایل زندگی مردهاست که در طول فیلم به انحاء مختلف شاهد آن هستیم. بخصوص در مورد رحمت، دایی "گلبوته"، که به رغم خشونت و پرخاشگری‌اش، مخلوق ذلیل و درمانده‌ایست. دید انسان‌دوستانه‌ی فیلمساز از این رویکرد مایه می‌گیرد و تن به‌کلیشه‌ها و قطب‌بندی آدم‌ها نمی‌دهد. "قدرت" در فیلم‌های باسمه‌ای می‌توانست تبدیل به‌یک مهاجم خبیث شود. اما در اینجا به‌دلیل روحیه‌ی حساس و نجابتی که در چهره‌ی بازیگر نقش او می‌بینیم، ابعادی انسانی دارد. "قدرت" در متن سنت حرکت می‌کند، به‌سنت معتقد است و خود نیز قربانی این سنت است (از نازایی زنش احساس شرم و پوچی می‌کند) سنت عیب و ایرادی در این نمی‌بیند که "قدرت" با دختر معصومی که بجای بچه‌ی اوست، ازدواج کند. حتا "رضوانه" نیز در اساس به‌سنت اعتقاد دارد و شورش او اصل قضیه را زیر سئوال نمی‌برد. در صحنه‌ی اجرای مجازات "گلبوته"، همگی این کیفر را به‌عنوان یک عکس‌العمل طبیعی و واجب می‌پذیرند و ناظر خاموش شکنجه‌ی دختر هستند، تنها "رضوانه" است که با درماندگی نسبت به‌رنج دخترش از خود واکنش عاطفی مادرانه‌ای‌نشان‌می‌دهد. (بعدا می‌بینیم که برای بازگرداندن "قدرت" و ترتیب‌دادن ازدواج، پسرخاله‌اش را واسطه می‌کند) "قدرت" در چارچوب این سنت، نوعی آزادمنشی دارد که او را از نماینده‌ی اصلی سنت، "رحمت"، متمایز می‌کند. با مداخله‌ی او، شکنجه‌ی دخترک، که عملا با تبدیل شدن او به‌یک حیوان خاتمه یافته، تمام می‌شود. البته این دخالت، صرفا ناشی از صدای وجدان و قلب رئوف او نیست، تا اندازه‌ای هم می‌تواند ناشی از این نگرانی باشد که زن آینده‌اش لت و پار نشود ("رضوانه" برای تشویق او به‌دخالت این موضوع را گوشزد می‌کند). رضایت "گلبوته" به‌ازدواج با "قدرت"، تا حد زیادی نشانه‌ی احتیاج شدید او به‌یک حامی‌ست. در صحنه‌ی بالا رفتن از درخت، وقتی صمیمیت "قدرت" را برای نجات‌دادنش می‌بیند و همچنین دخالت او را برای قطع شکنجه، طبیعی‌ست که آمادگی‌اش برای ازدواج میسر می‌شود. "قدرت" از نظر شکل و شمایل و سن و سال، در حد او نیست. اما باید حامی مهربانی باشد... در ضمن فراموش نکنیم که "قدرت" نیاز عمیقی به‌این وصلت دارد و مساله اصلی او عشق نیست، بچه است. اجاق "قدرت" کور است و بی‌ثمری زندگی او هنگامی که در دکانش پیش "رحمت" گریه می‌کند آشکار می‌شود. صورتش را تاریکی پوشانده، و ته دکان، از پشت شیشه‌ی پنجره، زن جوانی را در روشنایی روز می‌بینیم که کودکی را به‌پشت بسته است. این زن و بچه‌اش و این نور تند درمقابل تاریکی عمیم و سرد دکان "قدرت"، آرزومندی و حسرت او را به‌خوبی می‌رساند. و اگر خودداری او و پدرش از اعمال فشار برای سر گرفتن ازدواج را در کنار این میل سوزان قرار دهیم، نجابت "قدرت" وضوح بیشتری پیدا می‌کند. در مجموع، فیلم دیدگاهی "هومانیستی" دارد و کسی را محکوم نمی‌کند. آنچه قابل خرده‌گیری‌ست حسود ست است و فقری که شالوده‌ٔ آنرا تشکیل می‌دهد و به‌نوبه‌ی خود از آن تغذیه می‌کند. "رضوانه" با وجود عشقی که به‌دخترش دارد، در فکر سودی هم که از شوهر دادن او می‌برد هست. "رحمت" هم چشم به"مادیان" دوخته، و دیگران هم چشم‌انتظار منفعتی هستند که "مادیان" می‌تواند به‌آنها برساند. این سودطلبی به نحوی درهمه‌ی آدم‌ها دیده می‌شود. اما نوعی سودطلبی‌ست که از نیاز ریشه می‌گیرد و آزمندی نیست. در مورد پسرخاله می‌بینیم که این سودطلبی جنبه‌ی روحی دارد و ناشی از نیاز او به‌تشخیص‌است. وقتی "رضوانه" می‌پذیرد که او را در ماجرای دخترش برای حل مساله به‌عنوان "بزرگ خانواده" به‌رسمیت بشناسد، به‌سرعت موضعش را تغییر می‌دهد و از ازدواج "گلبوته" دفاع می‌کند. همه‌ی اینها زاییده‌ی محرومیت، به‌مفهوم وسیع آن، است.

ه تصور می‌کنم شاعرمنشی در تنظیم دیالوگ‌های "رضوانه"، روی انتخاب هنرپیشه‌ی "گلبوته" هم تاثیر گذاشته. چهره‌ی او بیش از حد متعارف معصوم و فرشته‌سان است.

– فیلم به‌اعتقاد من از کلیات حرف می‌زند و خود را به‌واقعیت‌های خاص یک محیط مشخص محدود نکرده است. از جزء به کل می‌رسد. این‌ماجرای رقت‌انگیز می‌تواند در یک‌روستای حاشیه‌ی کویر هم اتفاق بیفتد، و حتا در شهرهای سنت‌زده، و دورتر از آن، در سرزمین‌هایی با شرایط اجتماعی و فرهنگی مشابه جامعه‌ای که در فیلم مطرح می‌شود. "گلبوته" باید چنین چهره‌ای داشته باشد تا عمق ستمی که براثر سلطه‌ی برخی ارزش‌های غیرعادلانه بر انسان‌ها می‌رود مفهوم‌تر و قابل لمس‌تر شود. هرچند که چهره‌ی "گلبوته" چندان هم با نمونه‌های اصلی آن در روستاهای ما بیگانه نیست. رآلیزم فیلم مطلقا شباهتی به‌رآلیزم فیلم‌های جنوبی یا رآلیزمی از جنس کارهای

"کیارستمی" ندارد. همه‌چیز در کنار هم چیده شده و فیلمساز عناصر اتفاقی و زائد را حذف کرده است. ترکیب‌بندی‌ها از قبل طرحریزی شده‌اند. مثل صحنه‌ی باران‌زدگی شالیزار و مراسم آیینی پس از آن. حتا بعضی جاها فکر می‌کنم برای بدست آوردن فضا و لحن مورد نظر، کلبه‌ها را رنگ کرده‌اند. در متن چنین رآلیزمی که به جزییات ختم نمی‌شود و مفاهیم عام‌تری را در هدف دارد، بیگناهی چهره‌ی "گلبوته" سئوال‌بردار نیست.

با توجه به‌این نوع رآلیزم، فکر می‌کنم لهجه‌ی هنرپیشه‌ها به‌این فیلم پرارزش لطمه زده است. خاصیت لهجه در فیلم‌هایی با رنگ و روی‌واقع‌گرایانه‌این‌است که آنرا به‌جای مشخصی محدود می‌کند. فیلمی که در این سطح کلی و عمومی سیر می‌کند چه احتیاجی به‌لهجه‌ی من‌درآوردی دوبلورها دارد؟ اگر از همین‌لهجه‌ی متداول برنامه‌های رادیو و تلویزیون، یعنی گویش تهرانی تعدیل شده، استفاده می‌کردند به‌کجای کار برمی‌خورد؟

○ بازی "سوسن تسلیمی" بسیار خوب است، اما گاهی از ابعاد یک زن روستایی فراتر می‌رود. وقتی با هیزم به‌برادرش حمله می‌کند، حالت و طرز نگاهش به‌زن‌های روشنفکر شهری شباهت پیدا می‌کند.

ــ درست است، این دوگانگی کم و بیش دیده می‌شود. موقع دیدن فیلم گاهی احساس می‌کردم که یک "فمینیست" با ژست قلدرانه‌ی "آنامانیانی" به بیعدالتی‌ها پرخاش می‌کند. حضور گاه و بیگاه ژست‌های تئاتری کمی اختلال بوجود می‌آورد، با اینهمه در مجموع اصل قضیه عیب برنمی ــ دارد (همانطور که ریش پروفسوری خرده مالک ده به‌شخصیت بی‌خیال و راحت‌طلب او لطمه‌ی جدی نمی‌زند) رویهمرفته، شخصیت "رضوانه" را خانم "تسلیمی" به‌خوبی بازی می‌کند و در همان حال استعداد کمیابی را در تقلید از ظریف‌ترین حرکات زن‌های چالاک و خستگی‌ناپذیر روستاهای مازندران از خود نشان می‌دهد.

"رضوانه" زنی‌ست که میان توسری‌خوردگی و شیردلی در نوسان است، میان عشق و نفرت، سنت‌پذیری و سنت‌شکنی، تسلیم و اعتراض. انتقال این خصوصیات گاهی توسط خانم "تسلیمی" خیلی سریع و با شور زیاده از حد صورت می‌گیرد. یکی دو جا، در فوران عاطفی مبالغه می‌کند (مثلا ضعف و زاری‌اش در موقع فرار "گلبوته" با خویشتن‌داری او در جاهای دیگر از نظر شدت تناسب ندارد). همانطور که گفتم، با اینحال، نتیجه‌ی کار فوق‌العاده‌است. انتخاب خانم "تسلیمی" برای این نقش، انتخاب درست و موفقی بوده است و تحولی در بازیگری نقش‌های زنانه‌ی سینمای ما به‌حساب می‌آید. توانایی بالقوه‌ی "رضوانه" برای اعتراض و حق‌طلبی را خانم "تسلیمی" در صحنه‌ی کشمکش او با "رحمت" با مهارت تمام بیان می‌کند. "رضوانه" در اینجا ظرفیتی را که بطور سنتی در جامعه و سینمای ما به‌مرد تعلق داشته، از آن خود می‌کند. قهرمان حق‌طلبی در اینجا، به‌خلاف معمول، یک زن است که البته دو نقطه ضعف او (مثل اکثر زن‌ها) نمی‌گذارد مبارزه‌اش را تا به‌آخر پیش ببرد. این دو نقطه ضعف عاطفه و قید و بند سنت مردسالارانه است که شکستن آن بی‌آبرویی می‌آورد ــ در گرماگرم درگیری از اینکه سر برادر زورگویش به‌جایی خورده باشد نگران می‌شود. در ابتدا نیروی شگرفی از خود بروز می‌دهد. یکبار "رحمت" را زمین می‌زند و یکبار با گرفتن کمربند او را در زیر باران روی زمین گل‌آلوده می‌کشد. در اینجا یاد صحنه‌ای از فیلم "خاک" کیمیایی می‌افتم که "صالح" (بهروز وثوقی) برای احقاق حق خود "نامرد" فیلم را با حرکتی مشابه روی زمین می‌کشد. "صالح" به "رضوانه" تبدیل می‌شود و مرد دست به‌یک دفاع عرفا زنانه می‌زند: گاز می‌گیرد! این رخنه در سینمای مردانه را (که می‌تواند چشم‌اندازهای فیلمسازان ما را وسیع‌تر و متنوع‌تر کند) باید به‌فال نیک گرفت... رویهمرفته، بازی‌های "مادیان" در سطح بسیار بالایی‌ست و در چند جا نقص فیلمنامه (بخصوص دیالوگ‌ها) را جبران می‌کنند. در کمتر فیلم ایرانی بازی و بیان روحیات را اینقدر قوی و موثر دیده‌ام.

○ موسیقی ضربی‌ست و در صحنه‌ی عبور از رودخانه و اسب‌سواری‌ها فضای وسترن‌های ایتالیایی را به‌یاد می‌آورد.

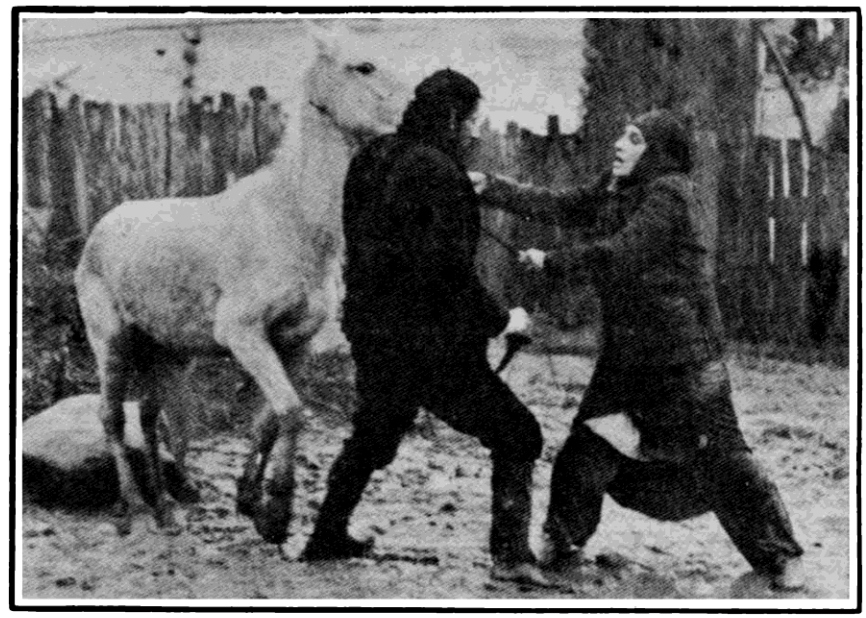
ــ موسیقی از مایه‌ها و نواهای موسیقی محلی مازندرانی، که یکی از ضعیف‌ترین موسیقی‌های محلی‌ست و ساز اصلی‌اش را دوتار تشکیل می‌دهد، بخوبی استفاده کرده و به‌اعتقاد من نه‌تنها با صحنه‌های پرجنب و جوش هماهنگی دارد بلکه حس‌های متضادی راکه در سراسر فیلم و در روح و رابطه‌ی آدم‌ها پخش شده، در خود جمع کرده است ــ آمیزه‌ی شادی و اندوه، امید و نومیدی، سکون و تحرک را.

خلاصه‌ی داستان فیلم

باران بی‌موقع در شمال، باعث خرابی مزارع شالی و از دست رفتن محصول‌می‌شود. "رضوانه" همراه با چهار فرزند یتیم‌اش، همچون دیگر روستاییان درگیر این مشکل است. "رحمت" برادر "رضوانه"، "گلبوته" دختر خواهرش را به‌شهر می‌برد و در آن‌جا به"قدرت" پیشنهاد می‌کند که با دخترک ازدواج کند. "قدرت" به‌همراه پدر و برادر‌ــ زنش به‌خواستگاری "گلبوته" می‌رود در حالی که مادیانی به‌عنوان شیربها همراه دارد. مقدمات ازدواج تهیه می‌شود که "گلبوته" در اعتراض به‌ازدواج فرار می‌کند و پس از یافتن او در جنگل "رحمت"،دایی‌اش،اورا به‌شدت کتک می‌زند. "رضوانه" تاب نمی ــ آورد و اعلام می‌کند که دیگر منصرف شده و دخترش را پیش خود نگه‌خواهد داشت. اما همان شب "گلبوته" می‌گوید: "وقت رفتنم است باید بروم" و سرانجام "گلبوته" به خانه "قدرت" می‌رود. پس از این وصلت "رحمت" "مادیان" را به‌عنوان دست‌خوش می‌خواهد مال خود کند که با مخالفت شدید "رضوانه" روبرو می‌شود. در صحنه‌ی پایانی "گلبوته" را می‌بینیم که مادر شده و بچه‌اش را شیر می‌دهد.

شناسنامه‌ی فیلم

کارگردان : علی ژکان
تهیه‌کننده : گروه تعاونی
فیلمنامه : علی ژکان
فیلمبردار : فیروز ملک‌زاده
تدوین : مهرزاد مینویی
موسیقی متن : شریف لطفی
بازیگران : سوسن تسلیمی (رضوانه)
فیروزبهجت‌محمدی (قدرت)
حسین محجوب (رحمت)
مژی‌لانگ دانشپوی (گلبوته).



" ژرژ سادول " هنگام مصاحبه با " لویی لومی‌یر ". این مصاحبه به سفارش تلویزیون فرانسه و در تاریخ ۶ ژانویه ۱۹۴۸ (و نه ۲۴ سپتامبر ۱۹۴۶) انجام شده است. مصاحبه‌ی یاد شده ، همانطور که در نشریه‌ی " اکران فرانسه " هم چاپ شده، آخرین مصاحبه‌ی " لویی لومی‌یر " است ، فیلمسازی که در ۶ ژوئن ۱۹۴۸ چشم از جهان فروبست.

گفتگوی «ژرژ سادول» با «لویی لومی‌یر»

باندول، ۲۴ سپتامبر ۱۹۴۶

راننده‌ی "لویی لومی‌یر" مرا از ایستگاه قطار شهر باندول به‌محل سکونت "لویی لومی‌یر" در ییلاق برد که در قطعه زمین مرتفعی ، در قسمت شرقی خانه‌ی ییلاقی قرار داشت ، و بعد به‌تالاری راهنمایی‌ام کردند که با مجسمه‌های عظیمی از برنز و در قالب زنان عریان ، غول‌های بالدار ، جنگجویان شکست‌خورده و غیره تزیین شده بود ، مجسمه‌هایی که از طرف مجامع مختلف دانشمندان ،به‌منظور قدردانی ، به‌نامبرده اعطا شده بود .در گوشه‌ای از محوطه‌ی این خانه‌ی ییلاقی ،دختربچه‌ای مشغول بازی بود .

سرانجام "لویی لومی‌یر" وارد می‌شود . بلند قامت و خمیده و اندکی فربه ، با گونه ـ هایی فرو افتاده و گوش‌هایی ، همچون گوش‌ـ های بودا ، دراز و نسبتا بزرگ . عینک مخصوصی به‌چشم داشت که به‌جای یکی از شیشه‌ها ورقهٔ فلزی سیاه‌رنگی تعبیه شده بود ، با سوراخ گردی در مرکز آن ـ یکی از چشم‌هایش را سال قبل عمل جراحی کرده بود . در سن ۸۲ سالگی هنوز به‌نحو چشم ـ گیری سرزنده و چابک بود .طی‌این مصاحبه‌ی طولانی او هیچ‌وقت احساس خستگی نکرد ، همواره حضور ذهن داشت و حاضرجواب بود ، و اما به‌محض اینکه چند قدم راه می‌رفت ، دچار نفس‌تنگی می‌شد ، از بیماری قلبی رنج می‌برد ، به‌همین دلیل برای رفتن به‌کارگاهش ، که درست پایین محوطه‌ی باغ قرار داشت ، از آسانسور استفاده می‌کرد . در ادامه‌ی این مصاحبه ، وقتی می‌خواستیم به کارگاهش برویم ، ما نیز از همین آسانسور استفاده کردیم . کارگاه فوق‌العاده مجهز و منظمی بود .

مصاحبه را با همان جمله‌ای شروع کردیم که اغلب معتقدند او طی اولین برنامه‌ی نمایش فیلم در گراند کافه به "مه‌لی‌یس" گفته است "سینما فاقد هر آینده‌ای است" ، جمله‌ای که بارها تکرار و حتا تحریف شده است . در این مورد ، "لویی‌لومی‌یر" بریده‌ی روزنامه‌ای را با عصبانیت نشانم داد . او خواننده‌ی پر و پاقرص روزنامه‌ی "آرگوس" است و خبرهای مربوط به‌خود را با دقت می‌ـ خواند .

"لویی لومی‌یر" : من در اولین برنامهٔ گراندکافه شرکت نداشتم ، در آن تاریخ در "لیون" بودم . کسی که جمله‌ی "سینما فاقد هر آینده‌ای است" را به "مه‌لی‌یس" گفته پدرم بوده ، "آنتوان لومی‌یر" ، و تاریخ آن هم ۲۸ دسامبر ۱۸۹۵ بوده (۱). منتها ، خود من‌هم درواقع گمان نمی‌کردم که تماشاگر بتواند ساعت‌ها سینماتوگراف را تحمل کند .

در پاریس هیچ نفعی از کار سینما نصیبمان نمی‌شد . بعد از اینکه پدرمان به "کله‌مان موریس" اعتماد کرد و اداره‌ی امور را به‌او سپرد ، توجه‌ی آقای "لافون" هم به‌این کار جلب شد . نامبرده خویشاوند یکی از دوستان پدرم بود ، دقیق‌تر بگویم ، شوهر خواهر کاپیتان "نی‌یر" (نماینده‌ی شهر "رن") بود ، و دست راست سرهنگ "دانفـر ـ روشه‌رو" در مقر "بلفور" محسوب می‌شد و در آن تاریخ به آبی‌سینی سفر کرده بود .

پدرم "آنتوان‌لومی‌یر" در پانزده‌سالگی یتیم می‌شود ، پدر و مادرش براثر وبا می ـ میرند ."اگوست کنستانتین" نقاش هم قبول

می‌کند که نقاشی را به‌او بیاموزد. بعد هم اینکه، پدرم با کشیدن تابلو و نقاشی‌های تزئینی، نخست در موسسه‌ای در پاریس و بعد هم در "بزانسن"، امرار معاش می‌کرده است. آشنایی و همکاری‌اش با "موروژ" عکاس در همین شهر شروع می‌شود. ولی چندی نمی‌گذرد که این همکاری فیصله پیدا می‌کند و پدرم به‌تنهایی کارگاه عکاسی‌اش را در "بزانسن"، خیابان "گرانژ" شماره ۵۷، دایر می‌کند. من هم در همان مکان متولد شده‌ام. برادرم "اگوست" و خواهر بزرگم نیز در همانجا متولد شده‌اند. پدرم، بعد از جنگ ۱۸۷۰، "بزانسن" را ترک می‌کند و می‌رود "لیون" و با "فانالو"ی عکاس همکار می‌شود. کارگاه عکاسی پدرم در خیابان "بار" قرار داشت، در میدانچه‌ی "بلکور"، بنای بزرگی که اتاق‌هایش را به‌کشیش‌ها و سالخوردگان اجاره می‌دادند. بعدها این بنا را خراب کردند و عمارتی نو ساختند، و حالا شده است پست‌خانه‌ی مرکزی شهر "لیون".

پدرم شاعرمسلک بود. به‌محض اینکه پولی به‌دست می‌آورد، خرج می‌کرد، از علم و هر چیز علمی بیزار بود...

"سادول": از قرار، شما هم، برادرتان و شما، به‌حق فرزندان نافرمان او بودید!

"لویی لومی‌یر" (بی‌آنکه رشته کلام خود را قطع کند): پدرم، اوایل مامور دولت بود. از صدا، دو دانگی بهره‌مند بود و از آنجا که زندگی خانواده چندان تعریفی نداشت، گاهی در کاباره‌ها آواز می‌خواند، تبحرش بیشتر در خواندن سرودهای میهنی بود. آشنایی‌اش با "ره‌وی" شعبده‌باز و "پله‌سیس" خواننده و شماری دیگر از هنرمندان، از صحنه‌ی همین‌کاباره‌ها شروع شد، و اینها بعدها جزو صمیمی‌ترین دوستانش شدند.

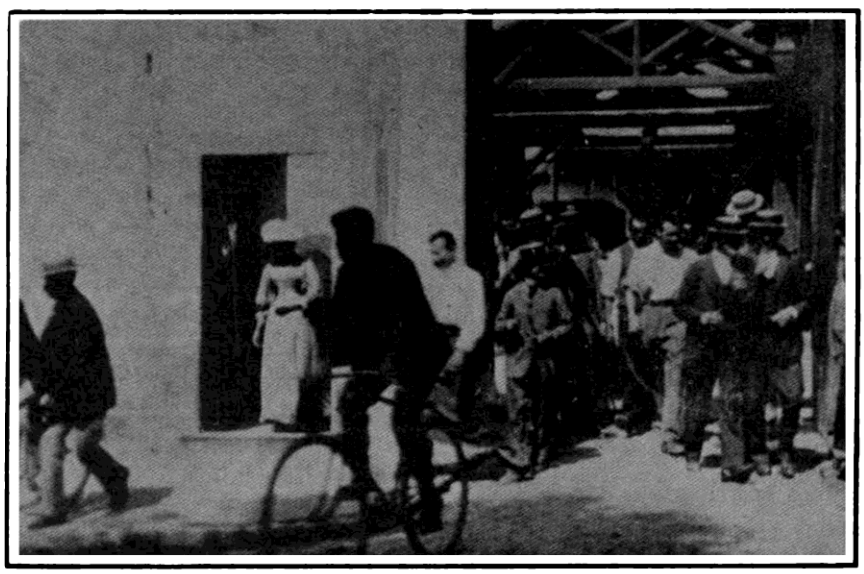
کسب و کار پدرم که رونق می‌گیرد، بلافاصله خانه کوچکی می‌سازد و فعالیت خود را در آن متمرکز می‌کند، چون هر لحظه ممکن بوده که محل قبلی را از او بازپس گیرند. تا زمانی هم که آنجا بود، از کشیش‌ها و سالخوردگان عکس می‌گرفت، توی حیاط همان خانه پرده‌ای را که خودش نقاشی کرده بود، به‌عنوان پس‌زمینه، به‌دیوار می‌آویخت و از کشیش‌ها عکس می‌گرفت. تکچهره‌های بسیار خوبی می‌گرفت، خیلی از هنرمندان آن دوره به‌سراغش می‌آمدند، هنرمندانی مثل "ساورنیان"، "دوبرانتزا"، "تونی روبلون"، آقای "اینودی" مدیر حسابداری و غیره.

حدود سال ۱۸۷۸ در نشریات مخصوص عکاسی، استفاده از "ژلاتین ـ برومور نقره" مطرح شده بود و همه رقابت می‌کردند تا به استفاده از این تکنیک دست یابند. مدت‌های مدید تنها ورقه‌های حساسی (همین فیلم امروزی) که در بازار یافت می‌شد، همان‌هایی بود که "برنائر دوگان" براساس روش "وان مونکوون" تهیه می‌کرد. پدرم تا آن زمان فقط لعاب پنبه به‌کار می‌برد، و این را هم خودش در کارگاه تهیه می‌کرد. به‌درستی دریافته بود که در آینده همه از "ژلاتین ـ برومور" استفاده خواهند کرد، لذا با جدیت سعی کرد تا دستور ـ العمل‌های استفاده از این تکنیک را که در نشریات عکاسی چاپ می‌شد تجربه کند، که البته آن دستورالعمل‌ها هنوز ناقص بودند. به‌عنوان مثال، نقش زمانبندی نور روی ورقه‌ی حساس، نسبت به‌شیوه‌ی قبلی، اهمیت بیشتری داشت. خلاصه، اقدامات پدرم همگی به‌شکست منجر شد، آنقدرها تبحر نداشت که شیوه‌ی جدید را به‌کار بندد یا تکمیل کند. از مسایل علمی، همان‌طور که گفتم، چیزی دستگیرش نمی‌شد.

در همین دوره من مدرسه "مارتینی‌یر" را تمام کردم. ورودم به‌این مدرسه با تاخیر صورت گرفت، دلیلش هم سردردهای مزمنی بود که در دوران کودکی رنجم می‌داد و نتیجتا نتوانستم به‌موقع تحصیلم را شروع کنم. معلم‌های فوق‌العاده خوبی در آن مدرسه داشتیم، مخصوصا آقایان "تارابو" و "پاسکیه". دوره‌ی تحصیل در مدرسه "مارتینی‌یر" دو سال بود که سال دوم به شیمی اختصاص داشت. از آنجا که در اطرافم مدام از ورقه‌های حساس "مونکوون" صحبت می‌شد، من هم به‌نوبه‌ی خود تمام کوششم صرف این می‌شد تا راهی برای تکمیل این تکنیک پیدا کنم. به‌دنبال ابداعات من، مرحله‌ی شستن ورقه‌های حساس، که در مورد شیوه‌های شناخته شده‌ی قبلی الزامی بود، حذف‌شد. مجلات ویژه‌ی عکاسی نظرشان این بود که در ساختن ورقه‌های حساس باید مقداری اسید "برومهدریک" هم به‌کاررود. من هم همین‌کار را کردم، ولی نتیجه صفر بود. بعد "آمونیوم" را تجربه کردم که نتیجهٔ مطلوب به‌من داد. در همین دوره، با رتبه‌ی شاگرد اول، مدرسه "مارتینی‌یر" را تمام کردم. سیزده سال بیشتر نداشتم، و همان سردردهای کذایی باعث شد تا نتوانم خود را برای دانشکده پلی‌تکنیک آماده کنم. برای توزین ترکیبات شیمیایی نیاز به‌ترازوی دقیقی داشتم، ولی پدرم می‌گفت که ترازوی کارگاه کافی است. من هم به‌ناچار از ترازوی همسایه‌مان که داروفروش بود استفاده می‌کردم. بعد از دو ماه کار و کوشش، ورقه‌ی حساس جدیدی ابداع کردم که نیازی به‌شسته شدن نداشت و از تمام ورقه‌های موجود هم مرغوبتر بود، با حساسیتی بیشتر و اختلاف رنگ بین سیاه و سفید به‌مراتب ملایم و بهتر از ورقه‌های حساس "مونکوون" بود.

طی یک‌سال، هر روز بی‌وقفه در کارگاه خیابان "بار" ورقه‌های حساس مورد لزوم آتلیه‌ی پدرم را آماده می‌کردم. به‌تدریج که سفارشات این نوع ورقه‌ها بیشتر می‌شد، پدرم به‌این فکر افتاد که حرفه‌ی عکاسی را رها کند و یکسره به‌ساختن ورقه‌های حساس که طرز تهیه‌اش را من ابداع کرده بودم بپردازد. طی‌چند هفته من و پدرم به‌اتفاق، نواحی "لیون" را زیرپا گذاشتیم تا کارخانه‌ای پیدا کنیم که بتوانیم کارگاهمان را در آن مستقر سازیم. توقع پدر خیلی زیاد بود، هر محلی را که پیدا می‌کردیم می‌گفت کوچک است و کفاف کارهای ما را نمی‌دهد. سرانجام به‌کارگاهی که پیشتر کلاهدوزی و به آقایی به‌اسم "باتون" تعلق داشت، رضایت داد. این محل جدید از ۱۸۵۵ بلااستفاده مانده بود، انبار مخروبه‌ای بود با سقف‌های شکسته، یک تلمبه‌ی قدیمی زنگ‌زده و کلی خرت و پرت‌های دیگر.

نصب دستگاه‌ها و تهیه لوازم فنی کارگاه جدید را من انجام دادم. برادرم در این



خروج از کارخانه ، فیلمی از "لویی لومی‌یر". تا آنجا که از قرایی پیداست، و برخلاف آنچه تاکنون رواج یافته، فیلم در تابستان ۱۸۹۵ ساخته شده و نه در اوت ۱۸۹۴. مرد دوچرخه‌سوار در این تصویر، طاهرا باید فرانسیس دوبلیه باشد، همان کسی که در ماه مه ۱۸۹۶ اولین فیلم بلند مستند ("تاجگذاری تزار نیکلای دوم") را ساخت. تصویر فوق (برگرفته از فیلم) نمایی است از لحظات پایانی فیلم ـ حدودا بیست ثانیه قبل از سته‌شدن درهای کارخانه.

" ورق بازی " ، ساخته‌ی " لویی لومی‌یر " . از چپ به راست " آنتوان لومی‌یر" (پدر ، و بنیانگذار کارگاه‌های فیلم) ، " وینکلر " (صاحب کارخانه مشروب‌سازی و برادرزن " لویی " و " اگوست لومی‌یر " ـ هردو برادر با دو خواهر ازدواج کرده بودند) ، پیشخدمت و " تروی " شعبده‌باز در اوایل سال ۱۸۹۶ به‌همت او " لومی‌یر سینماتوگراف " در لندن به‌نمایش گذاشته شد .

فبیل کارها شرکت نداشت. پدرم محل قدیمی را به‌یک کالسکه‌ساز فروخت و بعد هم تصمیم گرفت که "اگوست لومی‌یر" را با حرفه‌ی جدید آشنا کند. او قبلا ، زمانی که به‌تدریج وسایل کارگاه جدید را تکمیل می‌کردیم ، دو سال در کارگاه قبلی ، خیابان "بار" ، ماند. من می‌بایست ماشین جدیدی برای شستن ورقه‌های حساس و دستگاه‌هایی برای پخش یکنواخت "امولسیون" روی ورقه‌ها ، ابداع می‌کردم. مساله دیگر اینکه ، اولین تکنیک ابداعی من که عبارت بود از استفاده از "اکسید نقره" و "آمونیوم" ، به دلیل نقایصی که داشت ، در قلمرو صنعت سینما چنان کاربردی پیدا نکرد. معهذا ، من همچنان به‌قصد کسب شیوه‌های جدید ، با ده کارگری که دراختیار داشتم تولید مجدد آن را شروع کردم ، تا اینکه سرانجام به‌فورمول مشهور "برچسب آبی" دست یافتم. در آن دوره ، شرایط واقعا دشواری داشتیم. پول هنگفتی صرف کارگاه کرده بودیم و پدرم در آستانه‌ی ورشکستگی بود ، ۲۷۵ هزار فرانک بدهی داشت. یک‌دفتردار پیر ، که آدم بسیار دقیقی هم بود ، پنجاه‌هزار فرانک در اختیار ما گذاشت و ما توانستیم دستگاه‌های جدیدمان را به‌کار اندازیم و صنعت را ادامه دهیم. ورقه‌های حساس "برچسب آبی" موفقیت بی‌نظیری برای ما به‌ارمغان آورد ، همه‌چیز را جبران کرد. همان سال اول پانصد هزار فرانک نصیبمان شد. منتها پدرم برداشت خاصی از تجارت داشت ، در پول خرج‌کردن افراط می‌کرد ، تمام پول‌هایی را که به‌دست آورده بود به‌باد داد ، مرد بسیار مقتدری بود. یادم هست که یک‌بار چنان خشمگین شده بود که همهٔ میز و صندلی‌ها را شکست . . .

مهلت قرارداد همکاری ما (من‌وبرادرم) با پدرم که تمام شد ، صلاح ندانستیم آن را تجدید کنیم. در نتیجه ، پدرم رفت و در "لاسیوتا" (از توابع مارسی) مستقر شد و کشت انگور پیشه کرد. در آنجا هم پول‌هایش را بی‌رویه خرج می‌کرد . . .

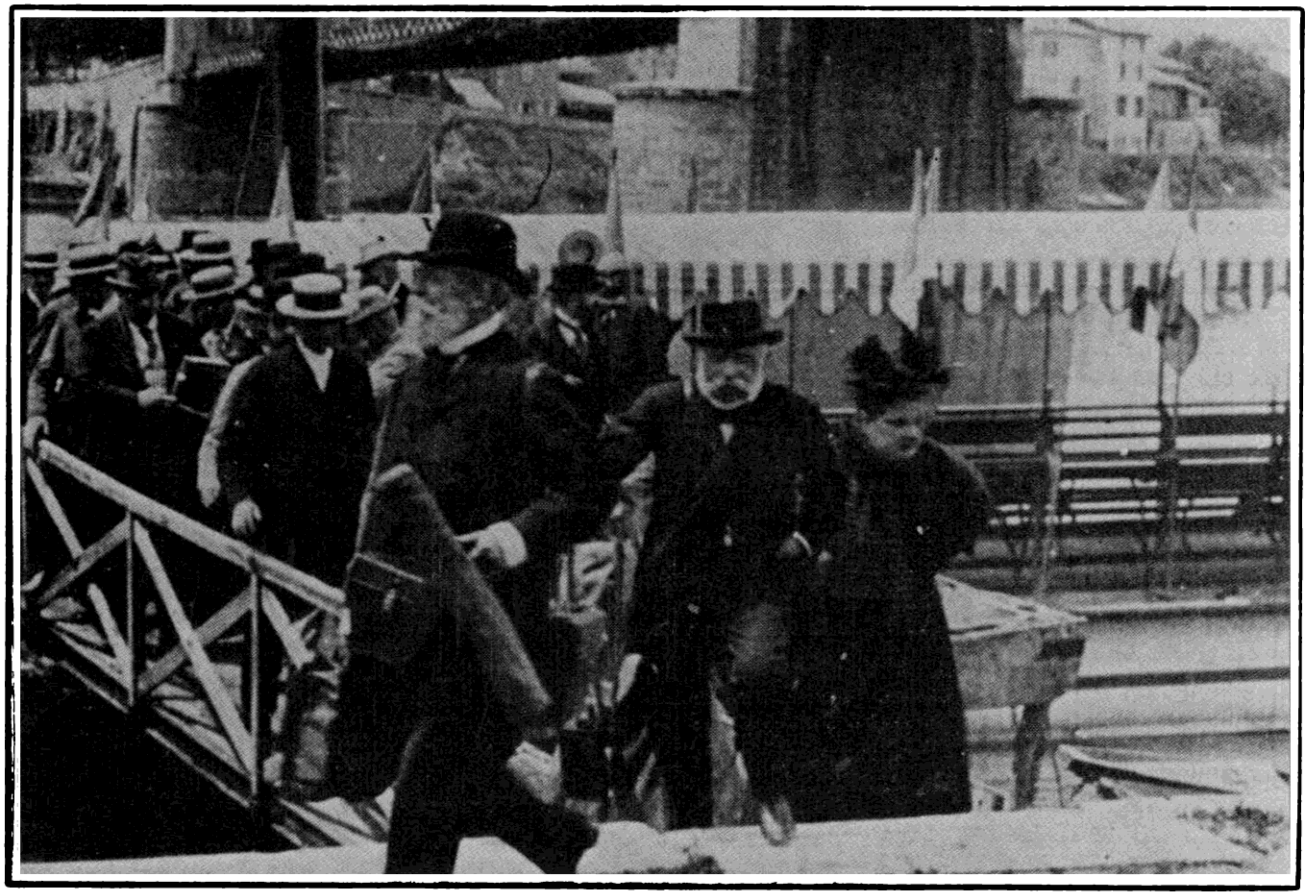
شرکت جدیدی که دایر کرده بودیم سرمایه‌اش بالغ بر ۳ میلیون فرانک می‌شد ، منتها اسنادی که بین ما رد و بدل شده بود تنها صد هزار فرانک را شامل می‌شد. ما نیازی به‌پول نداشتیم ، کار جدید به‌اندازه‌ی کافی سودآور بود.

برادرم "اگوست" بعدها به‌من پیوست ، البته رفت و آمدش به‌کارگاه بیشتر به‌دلیل مسایل بیولوژیکی بود. حتما می‌دانید که دکتر "کارل" هم اولین آزمونهای جراحی را در آتلیه برادرم انجام داد. استعداد برادرم را در بیولوژی باید مرهون جوان دانشجویی دانست که در رشته‌ی پزشکی تحصیل می‌کرد و معلم واقعی برادرم به‌حساب می‌آمد. درواقع باید بگویم که کارگاه را خودم به‌تنهایی راه انداختم ، یعنی‌علاوه بریافتن شیوه‌های جدید صنعتی ، امور تجهیزات هم به‌عهده‌ی من بود. مدت‌ها بعد ، زمانی که اقدامات‌مان اهمیت خاصی پیدا کرد ، موسسه "ایستمن" و دیگر موسسات معظم فرانسوی نظیر "ژوگلا" و "گیومینو" پیشنهاد همکاری دادند. "ایستمن" حاضر نبود بیشتر از ۱۹ میلیون فرانک سرمایه‌گذاری کند ، حال آنکه نظر ما ۲۵ میلیون بود. همکاری با "ایستمن" صورت نگرفت ، بعد ما با "ژوگلا" کنار آمدیم. زمانی که "سینماتوگراف" دستگاه نمایشی که ما ساخته بودیم ، به‌بازار عرضه شد ، با سیل عظیم طالبینی روبرو شدیم که خواستار امتیاز نمایندگی بودند. من با مشاهده‌ی چنین استقبالی ، تصمیم گرفتم به آنها آموزش بدهم که در نتیجه صد نفر متخصص دستگاه نمایش تربیت کردم. دستگاه نمایشی که به "کارپانتیه" سفارش داده بودم در سال ۱۸۹۴ آماده شد. در ماه سپتامبر اولین برنامه‌ی نمایش فیلم را شروع کردیم. سرپرست تکنیکی کارگاه ما ، آقای "موآسو" ، که با راهنمایی من مسئول ساختن دستگاه‌ها شده بود ، با درایتی که داشت ماشین‌های مخصوص سوراخ کردن حاشیه‌ی فیلم را ساخت. برخی از متخصصین ما ، مانند "پرومیو" ، "فرگیش" و "دوبلیه" ، حتا به‌کشورهای خارج هم اعزام می‌شدند.

در آغاز ، دستگاه‌های نمایش به‌ما تعلق داشت و متخصصین هم برای ما کار می‌کردند ، ولی بعد بر آن‌شدیم که دستگاه‌ها را بفروشیم. کارهای ما ، در زمینه‌ی ساختن فیلم ، با آنچه باب شده بود هیچ ربطی نداشت. در مورد استودیوهای کنونی هم باید بگویم که هیچ نقشی در آنها ندارم.

"لویی لومی‌یر" ، با گفتن جمله‌ی اخیر ، پرونده‌ای آورد که حاوی بریده‌های روزنامه‌ها بود. یکی از این بریده‌ها مقاله‌ای بود از "کلود روآ" که به‌تازگی درباره‌ی کتاب من ("آکسیون") چاپ شده بود. "لویی لومی‌یر" بریده‌ی دیگری نشانم‌داد که مقاله‌ای بود از "نینو فرانک" که در نشریه‌ی "اکران‌فرانسه" به‌چاپ رسیده بود. نامبرده در این مقاله گفته بود که "لویی لومی‌یر" به آینده‌ی اختراعات خود کوچکترین وقوفی ندارد. "لومی‌یر" وقتی این مقاله را به‌من نشان می‌داد ، عصبانی بود و معترض. بعد ، جزوه کم حجمی را نشانم داد که بیست صفحه‌ای می‌شد ، و این اولین کارنامه‌ی "لومی‌یر" بود و حاوی فهرست اسامی فیلم‌هایی که تحت عنوان "سینماتوگراف" ساخته شده بود. عنوان فیلم‌های متعلق به‌او با خط آبی مشخص شده بود ـ در مورد فیلم‌هایی که ساخته بود ، حق "پدری" برای خود قایل بود.

از میان فیلم‌های کوتاه کمدی ، فیلم "فتوگراف" را باید نام برد که در آن ، عکاس حامل دستگاهی است مجهز به‌یک سرنگ که به‌وسیله‌ی آن به‌مشتری خود آب می‌پاشد. این فیلم در "لیون" ساخته شده و "کله‌مان موریس" به‌عنوان هنرپیشه در آن نقش ایفا می‌کند. "گوشت خوک‌فروشی خودکار" فیلم دیگری است با شرکت "اگوست لومی‌یر" و ساخته شده در "لاسیوتا". این فیلم دستگاه عجیب و غریبی را به‌نمایش می‌گذارد : خوک زنده را داخل یک قیف بزرگ قرار می‌دهند ، و بعد ، از انتهای قیف سوسیس بیرون می‌آید . . . "اگوست لومی‌یر" ، به‌گفته‌ی برادرش ، تنها یک فیلم‌ساخت : زنی که علف می‌سوزاند. این فیلم نیز در "لاسیوتا" ساخته شده است. "لویی لومی‌یر" ، بی‌شک فیلم‌های دیگری هم ساخته ولی در فهرست کارنامه ذکری از آنها نشده است. طی این مصاحبه ، درباره‌ی فیلم دیگری هم (عینا با حفظ مقام "پدری" از جانب "لومی‌یر") به‌نام "بی‌دست و پا" صبحت شد که در جای دیگر



نمایی از فیلم " ورود اعضای کنگره " (در شهر نوبیل ــ ۱۸۹۵ ساخته و فردای آن‌روز در شهر "لیون" و در مراسم سور ــ سادی) ، " لویی لومی‌یر " این فیلم را در ۱۱ ژوئن احساسیه‌ای "کنگره مجامع عکاسان فرانسوی" به‌نمایش گذاشته است . مرد ریش سفیدی که بیسابیش دیگران است ، ظاهرا باید عکس‌گیری"ــ اولین نمونه‌ی ابتدایی دوربین فیلمبرداری ــ "راپس"ساره‌ساس مشهور باشد که در سال ۱۸۷۲ " سلاح را اختراع کرد .

به‌آن خواهم پرداخت . مسلم بود که او ، نه از تمامی فیلم‌هایش ، بلکه از آنهایی نام می‌برد که کاملا رضایت‌اش را فراهم کرده بودند . مجموع کارهایی که از او در فهرست کارنامه ذکر شده بود ، ۲۷ فیلم کوتاه بود که البته به‌نظر من مجموع کارهای او قریب به ۵۰ فیلم باید باشد . وقتی درمورد کادر ــ بندی فوق‌العاده‌ی صحنه‌های فیلم‌هایش از او می‌پرسم ، می‌گوید :

"لویی لومی‌یر" : درواقع ، در زمینه‌ی طراحی ، و حتا نقاشی ، خیلی کار کرده‌ام ، معلم‌ام آدمی بود به‌اسم "مورل" که در کارگاه عکاسی پدرم کار می‌کرد . چیزی که بیش از همه ذهنم را مشغول می‌داشت ، کادربندی برای مضامینی بود که انتخاب می‌کردم . در ضمن به‌موسیقی هم علاقمند بودم ، دوره‌ای را هم درکنسرواتوار "لیون" گذراندم و مدرکی ــ درجه دو ــ در رشته‌ی پیانو دریافت کردم .

"سادول" : حتما ملاحظه کرده‌اید که در فیلم خروج از کارخانه‌ها زنان کارگر لباس تابستانی پوشیده‌اند در حالی‌که مردان شاپو به‌سر دارند . . . شما این فیلم را در فوریه‌ی ۱۸۹۵ در پاریس به‌نمایش گذاشتید ، حال ، آیا صحت دارد که آنچه در زمان فعلی تحت همین نام به‌نمایش درمی‌آید ، نسخه دیگری است که شما در تابستان ۱۸۹۵ آن را بازسازی کرده‌اید ؟

" لومی‌یر" : خروج از کارخانه‌ها را من فقط یک‌بار ساختم . در مورد دستگاه کینه‌توسکوپ هم باید بگویم که پیش از ساختن اولین فیلم‌ام این دستگاه را دیده بودم ، منتها فقط یک‌بار ، و آن‌هم به‌عنوان تماشاگر و بدون آنکه از نزدیک با مکانیسم داخلی آن آشنا شوم . بعد هم همه طالب این نوع دستگاه نمایش شدند . من هم شروع کردم به‌ساختن آن ، و موفق هم شدم . احیانا اگر درآن‌دوره آدمی به‌اسم "لومی‌یر" چنین دستگاهی را از برادران "وارنر" خریداری کرده ، بی‌شک پدرم بوده است و نه من . درمورد خودم باید بگویم هیچ‌وقت حتا دستم هم به‌دستگاه کینه‌توسکوپ "ادیسون" نخورده است .

"سادول" : عطف به‌نوشته‌های روزنامه ــ های آن دوره و نشریات امریکایی در مورد اختراع سینما ، اولین‌دستگاه‌های کینه‌توسکوپ را در ماه سپتامبر همان سال به‌فرانسه وارد کردند . از این‌رو ، نمی‌توان باور کرد که فیلمی در تابستان به‌وسیله‌ی همین دستگاه ساخته شده باشد .

" لومی‌یر" (بعد از کمی تامل) : تاریخ دقیق آن را به‌خاطر ندارم ، باید به‌منابع رجوع کرد .

مصاحبه روال دیگری به‌خود گرفت :

"لویی لومی‌یر" بحث را به‌سمت دیگر ابداعات‌اش سوق داد ، بطور اخص درباره‌ی عدسی‌های ترکیبی یا مضاعف توضیحاتی داد . بعد هم مرا به‌گوشه‌ای از کارگاهش برد و لامپی را روشن کرد و من از پس یک ورقه‌ی بزرگ شیشه‌ای رئیس جمهور "میله‌ران" را تمام‌قد در حالی‌که هاله‌ی اطرافش او را برجسته نشان می‌داد مشاهده کردم ، تصویر کاملی بود و حتا تارهای سبیلش کاملا مشخص بود ، و همین که بیننده اندکی سر خود را مایل می‌گرفت ، تصویر وضوح خود را از دست می‌داد و محو می‌شد . تمهید به‌کار رفته شده عبارت از این بود که عکس‌ها را ، با روی هم قرار دادن شش عدد شیشه‌ی مخصوص ، گرفته بودند . "لویی لومی‌یر" می‌گفت که هنوز اجازه‌ی تجاری آن را به‌ثبت نرسانده است . از این‌که توانسته بود با به‌کار بردن این تکنیک عکس چند شخصیت مشهور را در جشنهای رسمی شهر "لیون" نشان دهد ، خیلی خوشحال به‌نظر می‌رسید .

سپس ، با بازکردن در یک جعبه‌ی مقوایی ، چند آیینه‌ی مقعر بیرون آورد که پشت‌شان را با قشری از تیزاب نقره پوشانده بود . چند تکه پارچه هم نشانم داد که

به‌همین مایه آغشته شده بود. از داشتن چنان کارگاهی به‌نحوی آشکار به‌خود می‌بالید، در مورد اختراعات گوناگونش نیز همین‌طور بود.

حدود ساعت یک بعد از ظهر، با استفاده از همان آسانسور کوچک، به‌محوطه‌ی بیرونی بازگشتیم. میز ناهار را هم در همین محوطه چیده بودند. "لومی‌یر"، با آن گوش‌های بسیار بزرگ، بینی کشیده و لباس گشادش پیشاپیش من گام برمی‌داشت. هیاتش شبیه فیل پیر بود، کفش‌های دوخت "استرازبورگ" به‌پا داشت، با نوار آبی سلطنتی. راه که می‌رفت نفس ــ نفس می‌زد، می‌شد گفت که به‌بیماری قلبی مبتلا است. سر میز ناهار که نشستیم از ساده‌و مختصر بودن غذا خیلی عذر خواست و اضافه‌کرد که غذای مقوی و گوارایی است. از چند نوع غذای موجود مقداری خورد، تا اندازه‌ای هم نوشید، و بعد هم دو فنجان قهوه‌اش را خورد، یکی ساده و دیگری مخلوط با مشروب. ماهی سرخ‌کرده‌ای هم روی میز بود که می‌گفت برادرش صبح همان روز آن را صید کرده ــ که البته برادرش هنگام صرف غذا غایب بود. بعد از ناهار، درباره‌ی "لئون گومون" صبحت کردیم که سمماه‌پیش مرده بود.

"لومی‌یر": "لئون گومون" آدم رئوفی بود، اغلب باهم به‌صید می‌رفتیم. او هم مثل من به‌ساحل نیلگون مدیترانه علاقه خاصی داشت و غالبا در آن خطه بسر می‌برد. ولی به‌آقای "شارل پاته" هیچ علاقه‌ای ندارم، در طول زندگی‌ام بیشتر از یکی دو بار او را ندیدم. ذهنیت تاجرپیشه‌ای داشت.

بعد درباره‌ی "فستیوال کان" حرف زدیم. از "لویی‌لومی‌یر" دعوتی برای شرکت در این فستیوال به‌عمل نیامده بود و او هم، به‌رغم ساده‌دلی و خوش‌قلبی‌اش، به‌نظر می‌آمد که از این‌بابت رنجیده است.

"لومی‌یر": در مطبوعات عنوان شده است که از من دعوت به‌عمل آمده ولی من نپذیرفته‌ام، که این البته کذب محض است. با توجه به‌اینکه در سال ۱۹۳۹ رئیس افتخاری فستیوال بودم، با این‌حال، هیچ دعوتنامه‌ای برایم ارسال نشده است... درست مثل قضیه‌ی خیابان "دکاپوسین"، آنجا هم به‌افتخار "دمه‌نی"، "مارەی" و "مه‌لی‌یس" لوحه‌ای نصب کردند... می‌دانید که شخص اخیر تا قبل از دسامبر ۱۸۹۵ از مقوله‌ی سینماتوگراف بی‌خبر بود، و قبل از این تاریخ هم هیچ علاقه‌ای به‌آن نداشت. چیزی که بیش از همه باعث تعجبم شده، این است که لوحه‌ی مزبور را درست بر سردر همان عمارتی نصب کرده‌اند که من در سال ۱۸۹۵ برای نخستین‌بار دستگاه نمایشی را که اختراع کرده بودم به‌معرض دید عموم گذاشتم. محل واقعی این لوحه جایی نیست که اکنون نصب شده، این‌کار تقریبا شبیه قضیه لوحه‌ای است که وقتی در "باندول" بودم بر در خانه‌ام نصب کردند، البته من‌هم ادبشان کردم، درست مثل باغبان همه‌شان را آبپاشی کردم!...

"سادول": من هم بین‌شان بودم.

"لومی‌یر": پس، من یک کاغذ خشک‌کن افتخاری به‌شما بدهکارم!

و بعد، درباره‌ی دیگر موضوع‌ها حرف‌هایی زدیم، خاطره‌ی اولین ملاقاتم را برایش گفتم، اولین‌بار که دیدمش، در شهر "باندول" بود و در دوران اشغال فرانسه به دست آلمان، و من به‌دیدن دوستم "فرانسوا کوزن" رفته بودم، دوستی که در ژوئیه ۱۹۴۴ به‌دست آلمانی‌ها تیرباران شد. آخرین‌بار که دیدمش، در زیر ایوان خانه‌اش باهم حرف زدیم، از مادرش برایم می‌گفت، و این‌که در "تولون" تعمیرگاه دایر کرده... بعد هم به‌فستیوال کان آمد...

"لومی‌یر": بله، ولی حالا دیگر کنارم گذاشته‌اند، ترکم کرده‌اند. مضافا این‌که، در عالم سینما، دیگر زمانه‌ی متخصصین سپری شده و اینک دوره‌ی تأتر است.

بعد، در فرصتی که پیش آمد، درباره‌ی فیلم‌هایش حرف زدیم، نظرش را که درباره‌ی میزانسن پرسیدم، گویی چیز غریبی شنیده باشد، چشم‌هایش را تنگ کرد. پیدا بود که از این مقوله بی‌خبر است، به‌اهمیت و ضرورت میزانسن در فیلم‌های امروزی واقف نبود. درواقع، چنین‌کاری را او خود هیچ‌گاه انجام نداده بود. این‌کار را به‌عهده‌ی اعقاب خود گذاشته بود، به‌عهده‌ی مه‌لی‌یس.

بلافاصله بعد از قهوه و مشروب، راننده‌اش مرا به "تولون" رساند، ساعت ۲ بعد از ظهر می‌بایست با قطار از "تولون" به "کان" می‌رفتم. در طول همین مسافرت کوتاه (از خانه‌ی "لومی‌یر" تا "تولون") که هنوز جزئیات گفتگوها را در ذهن داشتم، این یادداشت‌ها را تنظیم کردم.

برگرفته از *Cahiers Du Cinéma* شماره‌ی ۱۵۹، اکتبر ۱۹۶۴.

دو توضیح

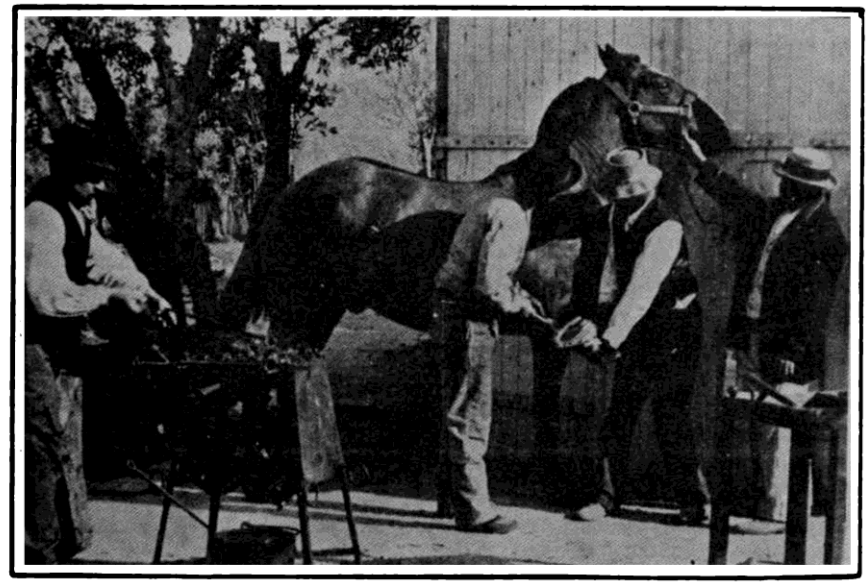
(عکس‌های مربوط به فیلم‌های "لومی‌یر" را سینما تک فرانسه دراختیارم گذاشت.)

به‌دلایلی چند، متن این مصاحبه را، که اهمیت خاصی برایم دارد، تاکنون منتشر نشده در بایگانی‌ام حفظ کرده بودم، کتابم را نیز همین‌طور، کتابی تحت عنوان "لویی لومی‌یر" که قرار است بزودی از طرف انتشارات *Seghers* منتشر شود.

"ژرژ سادول"

---

۱) ــ با استناد به‌نامه‌ای که "لویی لومی‌یر" در سال ۱۹۴۵ برای "به‌سی" و "لودوکا" نوشته، می‌توان باور کرد که پدرش به "مه‌لی‌یس" گفته است: "جوان، باید مرا دعا کنید که نخواسته‌ام اختراعم را به‌معرض فروش بگذارم، در غیر این‌صورت خانه‌خراب می‌شدید. اختراع من می‌تواند مدتی به عنوان یک کنجکاوی علمی رواج پیدا کند. جز این، هیچ آینده‌ی تجاری در انتظار آن نخواهد بود." "لومی‌یر" که این جمله را گفته، بی‌شک "لومی‌یر" پدر بوده‌است، یعنی "آنتوان لومی‌یر" و نه لویی لومی‌یر چراکه، آنچه در آن تاریخ در جایی گفته یا نوشته شده، شخص اخیر در تاریخ ۲۸ دسامبر ۱۸۹۵ در پاریس نبوده است.



"تعلیم"، ساخته‌ی "لویی لومی‌یر". این فیلم در سال ۱۸۹۵ در حوالی "لاسیوتا" ساخته شده است. فیلم مزبور، در رقابت با فیلم "آهنگر" و همزمان با معرفی "سینماتوگراف" در برنامه‌های مختلف (ژوئن و ژوئیه ۱۸۹۵) به‌نمایش درآمده است.

گفتگویی با محمود سمیعی سازنده‌ی فیلم «خانه‌ی آقای حقدوست»

نوعدوستی به‌سبک و سیاق چاپلین

اشاره

"خانه‌ی آقای حقدوست" چندین بار از تلویزیون نمایش داده شده، اما علیرغم ارزش‌های فیلم چنان که باید به‌آن پرداخته نشده. از آن‌جا که "خانه‌ی آقای حقدوست" امکان بخش‌ار تلویزیون را دارد و از آن‌جا که فیلم ارزش بررسی در هر فصل و دوره‌ای داراست و از آن‌جا که ما در دوره‌ی جدید مجله مفید سعی در معرفی فیلم‌ها و فیلمسازان ارزشمند داریم در نتیجه بدون مناسبت‌های متداول با کارکردان و نویسنده فیلمنامه‌ی "خانه‌ی آقای حقدوست" به‌گفتگو نشسته‌ایم و در شماره‌های بعد نیز از این د ـ ـ گفتگوها خواهیم داشت.

ـ . . . شخصیت "حقدوست" بواش‌بواش شکل گرفت. وقتی فیلمنامه را می‌نوشتم هنوز آقای "حقدوست" را نمی‌دیدم، حتا کلاه سرش را هم نمی‌دیدم.

● *یعنی کفش‌اش را هم‌نمی‌دیدید؟*

ـ کفش‌اش را می‌دیدم (صدای خنده). می‌دانستم آدم فقیری است و از طبقات پایین اجتماع است.

● *کفش‌اش را بزرگ می‌دیدید یا کوچک؟*

ـ اندازه بود، منتهی پاره بود.

● *کت‌اش را می‌دیدید؟*

ـ کت‌اش را هم همین‌طور.

● *ساعتی که توی جیب جلیقه‌اش می‌گذاشت چه؟ از ابتدا که "حقدوست" در ذهن‌تان شکل گرفت این ساعت را داشت یا بعد؟ همین‌طور انگشتر عقیق‌اش؟*

ـ ساعت‌را بعد اضافه کردم. به‌مرور که می‌نوشتم. محیط اش را می‌دیدم و به‌اس پوشش‌ها می‌رسیدم. این‌لباس‌هارا با کسس و امتحان کردن تن آقای "حقدوست" کردیم.

● *از کجا انگشتر عقیق رفت تو انگشت آقای "حقدوست"؟*

ـ عقیق ریشه روستایی دارد. وقتی که داشتیم لباس‌ها را امتحان می‌کردیم، یعنی من لباس‌ها را می‌پوشیدم و عکس گرفته می‌شد تا لباس‌ها مشخص شود، فکر کردم یک انگشتر عقیق هم آقای "حقدوست" لازم دارد.

● *فکر می‌کردید آقای "حقدوست" آدم رئوفی است، حیوان دوست دارد، گیاه دوست دارد یا برایتان این خصوصیات مبهم بود؟*

ـ تمام اینها مبهم بودند. می‌فکر می‌کنم هیچ نقشی در شخصیت‌سازی نداشتم. یعنی برای من عجیب بود و تمام این‌ها ناخودآگاه پیش آمد. یعنی یک صحنه درست می‌شد، بعد فکر می‌کردم که این صحنه دارد چه می‌گوید، می‌تواند طنز گرده‌ای داشته باشد، یا نه؟ این بود که من پیش خودم نمی‌گفتم دوست دارم‌یاکه انسان‌دوست باشد و از این حرف‌ها. این‌ها ناخودآگاه به‌ذهنم آمدند.

● *داستان فیلم‌را به‌همین شکل نوشتید که هست؟ مثلا فصل افتتاحیه از اول توی ذهن‌تان بود یا موقع مونتاژ به‌این نتیجه*

رسیدید؟

ـ نه، این را عمدا اول فیلم گذاشتم و دقیقا از همان موقع که فیلمنامه را می‌نوشتم این فصل را برای اول فیلم در نظر داشتم تا هم فضای فیلم ساخته شود و هم مقداری خشونت نشان داده شود تا بعد فصل خانه‌ی آقای "حقدوست" با آن محیط کوچک‌اش، جلوه پیدا کند.

ه آقای "حقدوست" با آن آلونک متحرکش و تکنیکی که برای باز و بسته‌کردن درهای آلونکش دارد شما را یاد هیچ‌کدام از کاراکترهای فیلم‌های کمدی نمی‌اندازد؟

ـ نه. یعنی آگاهانه نه. ولی در صحبتی که قبلا با هم داشتیم شما اشاره‌ای به "زاک تاتی" کردید، احساس می‌کنم امکان دارد تاثیراتی‌از "تاتی" بطور ناخودآگاه گرفته باشم.

ه شما که از نظر مالی درگیر مسئله مسکن نبودید چطور درد بی‌خانه‌ها، مستاجرها را احساس کردید؟

ـ من فکر نمی‌کنم فیلمساز فقط راجع به دردی که خودش دارد باید فیلم بسازد، من در آن زمان احساس می‌کردم که در جامعه ما این مشکل هست و بهرحال رو آوردم به‌این موضوع.

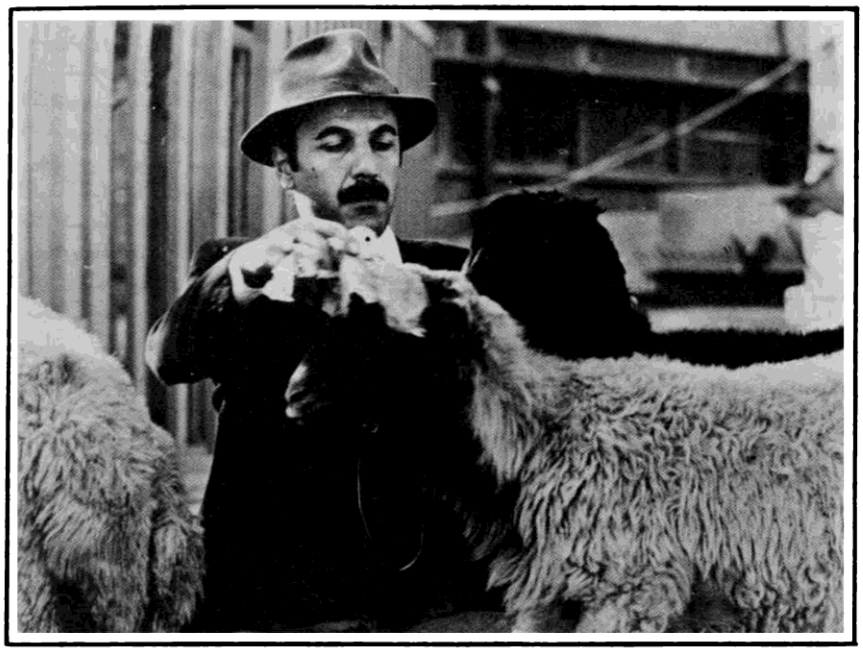
ه در کاراکتر آقای "حقدوست" چند تضاد وجود دارد. زنی که توی گلفروشی کار می‌کند در فصل خیالی با چهار قد نشان داده می‌شود (فصلی که با "حقدوست" توی پارک قدم می‌زنند) در حالی‌که آقای "حقدوست" توی صف حساب ۱۰۰، در خیال‌های جورواجورش زنش را با چادر می‌بیند یا صحنه‌ای دارند که عکس خانوادگی می‌گیرند در مورد روگرفتن زنش حساسیت نشان می‌دهد و این دو تخیل باهم نمی‌خوانند؟

ـ این‌قبیل دوگانگی‌ها زمانی اتفاق می‌افتد که یک‌نفر هم کارگردانی بکند هم بازیگری وهم همه‌ی مسئولیت‌های فیلم به عهده‌اش باشد. نمی‌خواهم طفره بروم و این عدم دقت از طرف من است و اشتباه خودم را در شخصیت‌پردازی می‌پذیرم.

ه در اول فیلم دست آقای "حقدوست" خیلی پاکیزه است. در حالی‌که او کارهای مختلف می‌کند: از عملگی گرفته تا سبزی فروشی و روزنامه‌فروشی (با مراجعه به‌تیتراژ فیلم).

ـ خدمت‌تان عرض کنم وقتی مقدار زیادی فیلم گرفتیم بعدا موفق شدیم راش‌ها را ببینیم و متوجه این مسائل بشویم البته کت و شلوار آقای "حقدوست" را خاکی کرده بودیم، اما به‌دلیل استفاده از فیلترهایی، گرد و خاک روی لباس‌اش ثبت نشده بود. بعدا سعی کردیم دست‌های آقای "حقدوست" را کثیف‌تر کنیم.

ه شما این فیلم‌را برای تلویزیون ساختید و فیلم تلویزیونی معمولا بیشتر نماهایش نماهای متوسط است. از طرف دیگر شما گرایش به‌پانتومیم دارید با توجه به‌همه این‌ها، نماهای‌فیلم "خانه‌ی آقای حقدوست" کمتر نماهای درشت‌اند.



ـ تعمدی در این‌کار بود چون احساس می‌کردم آن‌قدر آمادگی ندارم که نماهای نزدیک از صورتم بگیرند. چون این اولین‌بار بود که داشتم نقش اول فیلمی را بازی می‌کردم، آن هم فیلمی صامت. در این مورد خطر زیاد بود. البته ساختن این فیلم، خطر کردن بود چون در حال حاضر اغلب فیلم‌ها ناطق‌اند. نمی‌دانستم درمورد این فیلم صامت تماشاگر چطور واکنش نشان خواهد داد، فیلم "آقای حقدوست" ریسک بود از بازی من گرفته تا سیاه و سفید بودن فیلم. این فیلم برای فیلمبردار هم یک ریسک بود (در ارتباط با سیاه و سفید بودن فیلم) و برای مونتورهم، چون من فکر می‌کنم مونتاژ فیلم‌های صامت با فیلم‌های ناطق کاملا فرق دارد. اگر یک ثانیه زودتر کات می‌کردیم یا دیرتر اصلا معنای هر نما فرق می‌کرد من فکر می‌کنم هر کارگردان باید یک فیلم صامت بسازد تا ناچار شود با تصویر مسایل را مطرح کند.

ه سه وجه مشترک بین آقای "حقدوست" و چاپلین وجود دارد: اول نوعدوستی آقای "حقدوست" است که سعی می‌کند به‌آدم‌های فقیر کمک کند (به‌کمک مردی می‌رود که سه‌نفر اذیتش می‌کنند)، دوم ارتباطی که با اشیاء دارد، آن‌ها را تمیز می‌کند یا خاک را با وسواس غربیل می‌کند یا وقتی که دستگاه خط کشی را، که برای خاکبرداری است، برمی‌دارد و با آن تصویر یک گل را می‌کشد. و سومین وجه مشترک، لباس آقای "حقدوست" است... بهرحال "چاپلین" متعلق به‌نیمه‌اول قرن‌ماست‌ونوع‌انساندوستی "چاپلین" آنهم بعد از جنگ دوم جهانی نمی‌تواند پایدار باشد. یعنی دیگر همه فهمیده‌اند که کمک کردن به‌زیر دست مطلقا مثمر ثمر نیست بلکه باید به‌طور بنیادی کارکرد. در حالی‌که‌آقای "حقدوست" که نگرش "چاپلین" را دارد آنهم در سال ۱۹۸۰.

ـ برای من مهم این بود که ابتدا جیزی که در ذهنم بود پیاده کنم تا ببینم این شخصیت در کمدی موفق هست یا نه؟ و تمام اینها یک تجربه‌بود: صامت بودن فیلم آقای "حقدوست"، نوع زندگی‌اش، رفتارش و... حالا برای فیلم‌های بعدم باید روی این جنبه‌ها فکر کنم که آیا واقعا این کمدی وقتش سرنیامده؟ وقتی روی فیلم بعدی فکر می‌کنم مسلما روی این‌مورد هم فکر خواهم کرد چون این خطر وجود دارد که تشابه پیداکند با ملودرام‌ها و ادامه‌اش طبیعتا به‌کلیشه ختم شود. برای رهایی از کلیشه باید به‌فکر نوآوری بود. انساندوستی آقای "حقدوست" طبیعتا باید با زمان پیش برود و این باید در فیلم بعدی بهش توجه بشود.

ه فضای فیلم آقای "حقدوست" واقعی است. آدم‌هایی که تو فیلم هستند واقعی‌اند و مشابه‌شان را به‌راحتی می‌شود دور و بر خودمان پیدا کنیم‌اما آقای "حقدوست" را نه. البته به‌طور عام. که این ایراد نیست بلکه یکی از مشخصات فیلم است. فکر می‌کنید در فیلم بعدی فضای واقعی را حفظ خواهید کرد، یا به‌طرف فضایی جهت‌گیری خواهید کرد که منطق‌اش بیش‌تر برپایه ذهنیات باشد؟

ـ نه من فکر می‌کنم این فضا را حفظ خواهم کرد. من اینجا بطری مخالف شما دارم که می‌گوید آدم‌هایی مثل "حقدوست" را توی جامعه نمی‌شود پیدا کرد، ممکن است با این شخصیت و خصوصیات نشود کسی را پیدا کرد ولی امثال "حقدوست" که ریشه‌ای روستایی دارند و مهاجرت کرده‌اند به‌شهر، فراوان توی جامعه هستند که سعل‌های کادت دارند، با عملگی می‌کنند.

ه ولی روستایی فکر تکنیکی آقای "حقدوست" را ندارد. آقای "حقدوست" آن‌قدر در ذهنش تکنیکی است که توی آلونکش با طناب و در و پنجره‌اش را باز می‌کند یا می‌بندد.

ـ درست‌است، من گفتم ریشه دارد نه این‌که روستایی است. در ۱۰ یا ۱۵ سالی که در شهر بزرگ زندگی کرده خیلی چیزها یاد گرفته است.

○ ولی من فکر نمی‌کنم مشابه این آدم را به‌همان فراوانی سر عمله فیلم بشود پیدا کرد؟ آیا شما علاوه بر این فضای واقعی، این کاراکترهای واقعی را می‌خواهید در فیلم بعدی حفظ کنید؟

ـ بله. ولی باز در این زمینه هم ما باید تجدید نظر کنیم چون شخصیت‌هایی که در فیلم بودند بیش‌تر به‌صورت یک تیپ بودند، که‌اینها هم احتمالا ریشه در فیلم ـ های "چاپلین" دارند. چراکه احساس می‌ـ کردم چون فیلم صامت است باید شخصیت‌ها تیپ باشند و در همان نگاه اول تکلیف‌شان روشن بشود. ولی در فیلم‌های بعدی باید در شخصیت‌پردازی تجدیدنظر کنم. نمی ـ دانم که آیا ناچار می‌شوم برای شخصیت ـ پردازی دقیق‌تر، مقداری با صدا کار کنم.

○ چند درصد فیلم قبلا روی کاغذ آمده بود؟

ـ دقیقاشاید ۹۵٪ تمام حرکات وبازی‌ها. فقط چند صحنه موقع خانه‌سازی فی‌البداهه بازی‌کردم تا تجربه‌کنم، که بد هم درنیامد. ولی من همیشه دوست دارم همه‌چیز صد در صد باشد. چون وقتی آدم سه‌نقش دارد: فیلمنامه‌نویس، کارگردان، بازیگر، امکان دارد آن تمرکزی که باید، موقع بازی نداشته باشد. چون فیلم صامت بود و فیلم صامت می‌تواند تداعی‌های مختلفی در ذهن بیننده بوجود بیاورد. پس روی هر تصویر باید دقیق کار می‌شد.

نکته جالب این‌است که این فیلم ۳۳ نفر بازیگر داشت و تنها یک‌نفرشان بازیگر حرفه‌ای بود، بقیه همه آدم‌های عادی بودند. در فیلم ۶ کارگردان فیلم بازی کرده‌اند، چند تا تهیه‌کننده، ۳ یا ۴ دستیار تهیه. چون ما با کمترین بودجه مجبور بودیم فیلم را بسازیم. پولی برای هنرپیشه، یا مدل برای خراب‌کردن خانه نداشتیم.

○ آلونک "حقدوست" را شما درست کردید؟

ـ من طرحش را دادم و گروه دکور تلویزیون ساخت. ولی‌آن‌قدر سنگین بود که ما مجبور شدیم یک بدل از آن درست کنیم که با طناب بتوانیم بکشیمش.

○ یعنی از آن‌که ساخته شده اصلا استفاده نشد؟

ـ در شات‌هایی که ثابت بود چرا، ولی در شات‌هایی که حرکت می‌کند از بدل سبک‌تر استفاده کردیم.

○ شرقی‌ها بخصوص خاورمیانه‌ای‌ها، حتا موقع صحبت حرکات دست و چهره‌شان زیاد است اما نباید از یاد برد که پانتومیم حالت واقعی ندارد، با این نکته چطور می‌خواهید کنار بیایید. آن‌هم وقتی که می‌خواهید فیلم متنی واقعیت‌گرایانه داشته باشد. البته در فیلم آقای "حقدوست" بـراحتی از کنار این‌خطر گذشته‌اید.

ـ وقتی‌ما دیالوگ روی فیلم می‌گذاریم خیلی چیزها را از دست می‌دهیم. کلام چیز عام است. و می‌تواند مقداری از احساسات بازیگر را القا بکند، ولی پانتومیم احساسات را به‌طور کامل از عمق روح فرد نشان می‌دهد و به‌نظر من وقتی این زبان کاملتر است چرا از آن استفاده نکنیم. منتهی این سوءال شما بجاست که وقتی ما در متنی واقعی‌می‌خواهیم کار بکنیم چطور می‌شود این را حل کرد. در این فیلم ما فقط پانتومیم داشتیم بدون یک کلام. حتا بدون میان‌نویس، ولی در فیلم بعدی شاید ناچاربشوم از کلام استفاده‌کنم. ولی من سعی‌ام این است از شیوه سینک، که متداول است، استفاده نکنم بلکه با صدا آزمایش و تجربه کنم... از صدا باید برای کامل‌تر کردن صحنه استفاده کرد اما نه به‌شیوه‌ای متداول مثلا وقتی از موسیقی در صحنه غمگین استفاده می‌کنیم نباید حتما موسیقی غمگین استفاده کنیم.

○ ما در "آقای حقدوست" نزدیکی‌هایی می‌بینیم با فیلم صامت. حرکات دوربین کم است، کات‌ها کم است این آگاهانه بوده. به‌دلیل کمبودهایی است که فیلم داشت؟

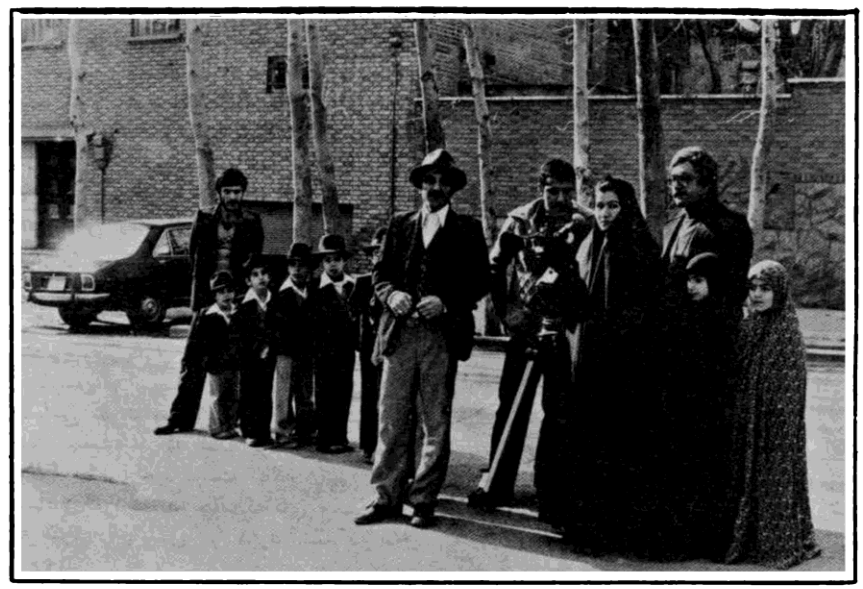
ـ مقداریش آگاهانه بود چون در فیلم صامت تمرکز بیننده روی بازیگرهاست بهمیـن دلیل به‌نظر من درست‌تر همین است که دوربین ثابت باشد و حالت تماشاگر را داشته باشد که بیننده در فرصت کافی میم‌ها و پانتومیم بازیگرها را ببیند و اگر دوربین زیاد حرکت می‌کرد ممکن بود بیننده قاطی بکند و متوجه نشود آنهم فیلمی که سعی شده بود برای همه قابل فهم باشد.

○ برگردیم به‌قبل، در دوران دانشجویی چه فیلم‌هایی را ساختید؟

ـ سال دوم دانشکده‌ی فیلم و تلویزیون مونیخ را می‌گذرانیدم که فیلم اولم را "ما ماشین‌شمارا دوست داریم" ساختم. (۴۰ دقیقه‌ای، ۱۶م.م.) فیلم دومم "پانتومیم" (۳۰دقیقه‌ای، ۱۶م.م) راجع به‌یک‌سیرلانکایی بودکه‌درآمدش‌ازبازی‌پانتومیم توی تئاترهای دانشگاهی تامین‌می‌شد. البته‌موضوع‌این‌فیلم به نوعی‌برای‌خودم‌اتفاق‌افتاده‌بود. ماجرای‌فیلم این بود که دیکشنری ۲۵ جلدی به‌این سریلانکایی فروخته می‌شود. در آلمان قانونی است که اگر کسی چیزی‌سفارش داد باید پولش را بپردازد و اگر نپردازد از طرف دادگاه می‌آیند و وسیله‌ای از خانه‌اش را به جای پول ضبط می‌کنند و این آدم چون توی خانه‌اش "پانتومیم" تمرین می‌کند، مدام با این‌ترس روبرو است که هرآن ممکن است از طرف دادگاه بیایند و وسایلش را ضبط کنند در صورتی که او قصد خرید یک دیکشنری کامل را هیچ‌وقت نداشته تا اینکه بالاخره همین موضوع را به‌عنوان نمایش تمرین می‌ـ کند و همین را روی سن بازی می‌کند و می‌گوید که من با چنین شرایطی نمی‌توانم کار بکنم. بازیگرهایش بچه‌های دانشکده بودند به‌جز نقش اولش، که واقعا مهارت زیادی در پانتومیم داشت،اهل سریلانکا بود ایـن فیلـم را سـال سـوم دانشکده بودم که ساختم.

○ آن موقع دیگر خوب با پانتومیم آشنا شده بودید؟

ـ بله از نزدیک آشنا شده بودم. البته باید بگویم اگر درسیماز پانتومیم استفاده کنیم مطمئنا تغییراتی هم می‌کند چون بازیگر روی سن یکسره کارش را انجام می‌دهد، ولی وقتی من به‌عنوان کارگردان دخالت می‌کنم مطمئنا تغییراتی در آن بوجود می‌آید و حرکاتش را یکسره اجرا نمی‌کند چرا که در هر پلان بخشی از حرکاتش را ضبط می‌کنم. فیلم سوم‌ام "خداحافظ آقای رئیس جمهور" (۴۰ دقیقه‌ای، ۱۶ م.م.) درباره‌ی رئیس‌جمهور کشور بزرگی ـ همان امریکا ـ بود. این فیلم را که با روش "کـروماکی" کار کردم، تزم بود. داستان فیلم به‌این قرار بود: رئیس جمهوری که به‌این نتیجه رسیده که روی زمین دیگر جای زندگی نیست، تصمیم می‌گیرد با



موشک به‌کرات دیگر برود که ما روز آخر را می‌بینیم. او، نمونه‌هایی از تمدن و فرهنگ بشری را با خودش همراه دارد. مثل "همبرگر مک‌دونالد"، "عروسک پلاستیکی" و از این‌قبیل چیزها. ولی وقتی به‌کرات دیگر می‌رسد در آن جا آگهی‌های تبلیغاتی می‌بیند و می‌بیند وضع آنها خراب‌تر است در نتیجه تصمیم می‌گیرد برگردد. وقتی به زمین‌می‌رسد موشک طبق معمول می‌افتد توی اقیانوس، به‌جای آب اقیانوس کاراکتر فیلم سرش را از توی آب‌وان‌حمام در می‌آورد...

• *تا اینکه آمدید ایران و در تلویزیون شروع کردید به کار...*

— چند فیلم مستند ساختم که اکثرشان پخش شدند مثل "نارنجستان قوام" و...

• *شما در آلمان فیلم‌هایی ساختید که به‌دور از شیوه مستندسازی بود، چطورشد که کار روی فیلم مستند را قبول کردید؟*

— وقتی آمدم به‌تلویزیون خیلی تاکید داشتم فیلم داستانی بسازم. آن زمان به‌من گفتند نیاز ما فعلا در قسمت گروه ایران‌زمین است و به‌ناچار با این که خلاف میلم بود فیلم‌های مستندی ساختم. تا این‌که سال ۵۷ رسید.

• *توی این‌مدت فیلمنامه برای فیلمی بلند نوشتید؟*

— فیلمنامه‌ی فیلم بلند نه، فکرهایی، طرح‌هایی برای فیلم کوتاه داشتم. البته آن زمان فرصت‌مناسبی بود برای اینکه بدانم باید چکار بکنم، یعنی وقتی فارغ‌التحصیل شدم می‌دانستم که هنوز آمادگی فیلم ساختن را ندارم و این‌کار زمان‌می‌خواهد. تا خودم را پیدا کنم بدانم چکار می‌خواهم بکنم، با چه شیوه‌ای با چه سبکی. و این فرصت مناسبی بود که مقداری در این زمینه مطالعه کنم. چون چیزهایی بود که تاثیر زیادی روی من گذاشته بود، مثل "چارلی چاپلین" کمدی، پانتومیم و غیره و من نمی‌دانستم که این‌ها را در ایران چطور پیاده کنم.

• *توی دانشکده انواع کمدی‌ها را برایتان بطور آکادمیک تقسیمبندی کرده بودند؟*

— این کار از طرف دانشکده انجام نگرفته بود و درسی هم داده نشد، من خودم سعی می‌کردم بیش‌تر فیلم‌هایی که در این زمینه امکان دیدنش بود، ببینم. حالا چه‌فیلم‌های "برادران مارکس" بود چه "چارلی چاپلین" فرقی نداشت.

• *انواع کمدی را در تئاتر مطالعه کردید؟*

— نه، ولی بطور کلی چون علاقه داشتم و می‌خواستم ببینم مردم به‌چه می‌خندند یا آیا در این زمینه فرمول خاصی هست به‌همین دلیل مقداری در این زمینه تحقیق کردم، چون آن زمان توی دانشکده هرکسی آزاد بود که راجع به‌مسئله خاصی تحقیق بکند، و کمدی هم برای من این جذابیت را داشت و وقتی تحقیق کردم دیدم کمدی مسئلهٔ جدیدی نیست و فیلسوف‌ها از قدیم راجع به آن فکر کرده‌اند از "سقراط" تا "شیلر" و "کانت" و حتا "فروید" هم کتابی نوشته به نام "درباره‌ی جوک (فکاهی)". مرور بر کتابها برایم خیلی جالب بود. هرچند هیچ کدام فرمول کاملی برای کمدی ارائه نداده بودند. هرکسی نظر خودش را نوشته بود که قسمتی از کمدی را شامل می‌شد. ولی خواندن اینها برای من تجربه خوبی بود و این بود که من فکر کردم دنبال‌اش را خودم باید با ساختن فیلم‌ها بگیرم.

• *شما از ۱۵ سالگی رفتید آلمان. آیا در این ۱۰ یا ۱۲ سال، ذهن‌تان شکل نگرفت و در ایران احساس بیگانگی نکردید؟*

— وقتی من برگشتم یکی از عواملی که باعث شد فورا دست بکار فیلم ساختن نشوم این‌بود که احساس بیگانگی می‌کردم و احساس می‌کردم در این مدت که در ایران نبودم خیلی چیزها را از دست داده‌ام و باید در مدتی کم خیلی چیزها را جبران کنم. این بود که جرات فیلم ساختن را نداشتم... و بودن در ایران، زندگی کردن در ایران، باعث شد دوباره به‌فرهنگ خودمان خو بگیرم.

• *در حین مطالعه ادبیات ایران کدام کتاب بطور شاخص برای‌تان جالب بود؟*

— "حاجی‌آقا" صادق هدایت بود.

• *سرانجام سال ۵۷ رسید؟*

— اوایل ۵۸ احساس کردم می‌توانم فیلم داستانی بسازم، که شروع کردم به‌نوشتن فیلمنامه "خانه‌ی آقای حقدوست".

• *این فیلمنامه را برای اولین‌بار توی تلویزیون به‌کی دادید تا بخواند؟*

— الان اسم آن شخص یادم نیست. ولی آن زمان بودند کسانی که در جریان فیلم قرار گرفتند و بعدها حمایت بیش‌تری کردند...

فیلمبرداری و کار فیلم چندبار قطع شد چون مدیرها در تلویزیون پشت‌سر هم عوض می‌شدند و از مسئولین می‌خواستند تا برایشان توضیح دهند که این فیلم چیست که ساخته می‌شود و ما هم توضیح می‌دادیم. جالب است که بگویم وقتی فیلم کارش تمام شد متوجه شدم برای موسیقی متن بودجه‌ای در نظر گرفته نشده که با حمایت چند نفری بودجه لازم تامین شد.

• *فیلمبرداری "خانه آقای حقدوست" چقدر طول کشید؟*

— چون فیلمبرداری چندین‌بار قطع شد (هم‌از طرف مسئولین تلویزیون و هم به‌این دلیل که ما منتظر بودیم تا تعدادی از خانه‌ها ساخته شود) ۶ الی ۸ ماه طول کشید. این فیلم قرار بود عید ۶۰ پخش بشود و ما در تنگنای زمانی قرار گرفتیم. به این دلیل من فرصت دور شدن از فیلم و مطالعه روی آن را پیدا نکردم و فیلم ناچارا آماده شد و بعد خود من متوجه شدم که خیلی جاهای فیلم طولانی است ولی دیگر دیر شده بود.

• *اشکالاتی در کار فیلمبرداری است که فکر می‌کنم فیلمبردار فیلم هم به‌این واقعیت معترف باشد، شما دلیل این نارساییها را در چه می‌بینید؟*

— اول باید بگویم تمام اعضای گروه واقعا زحمت کشیدند و آقای شکیبا هم زحمت فوق‌العاده‌ای کشید، منتها من فکر می‌کنم چون ساختن فیلم‌های سیاه و سفید در تلویزیون کنار گذاشته شده بود و تجربیات فیلم‌های سیاه و سفید هم فراموش شده بود...

• *بازگردیم به "چاپلین".*

— فکر می‌کنم این چند بعد دارد، یک بعدش انساندوستی‌اش است و بعد دیگرش کمدی نابی است که چاپلین ارائه‌اش می‌کند که ندیده‌ام کسی به‌پایش رسیده باشد.

• *منظورتان از کمدی ناب چیست؟*

— کمدی‌ای که چاپلین ارائه می‌کند یک، کمدی صرف نیست، برای خنده نیست، طنزهای گزنده و عمیق دارد. و یکی از جنبه‌های‌دیگرکار "چاپلین". "پانتومیم"اش هست که در آن زمان به‌دلیل علاقه‌ام طبیعتا گرایش شدیدی به"چاپلین" داشتم.

• *در شکل‌گیری "آقای حقدوست" یکی از عوامل "چاپلین" بود. عوامل دیگری هم در کار بود؟*

— پانتومیم. البته این را در فیلم‌های اول و دوم امتحان کردم یعنی فیلم: "ما ماشین‌شمارادوست‌داریم" و"پانتومیم". من فکر می‌کنم اگر فیلمسازی می‌خواهد در فیلمش پیامی مطرح بکند اگر آن را در قالب کمدی ارائه بدهد تماشاگر بیش‌تر جذب می‌شود.

• *علیرغم اینکه مدت‌ها توی آلمان بودید، فیلم شما بیش‌از فیلم‌های فیلمساز‌هایی که توی ایران بودند، با مردم ارتباط پیدا کرد، و یکی از دلایل عمده‌اش احساسات و نوعدوستی آقای "حقدوست" است‌که تحت تاثیر "چاپلین" قرار دارد، نوعدوستی‌ای که وقتش سرآمده، ولی این برای من و شما وقتش سرآمده به‌همین دلیل خیلی‌ها با این فیلم ارتباط برقرار می‌کنند. چه‌بسا ممکن است اگر در فیلم بعدی آقای "حقدوست" نوعدوستی‌اش مقداری واقع‌بینانه بشود این گروه پرشمار را از خودش برماند. منتهی من می‌گویم شما هیچ الزامی ندارید فیلم‌بعدی‌تان‌درهمین‌سطح‌وبرای‌همین سطح بیننده باشد... شاید هم یکی از دلایل کار نکردن‌تان همین باشد؟!*

— وقتی که فیلم را تمام کردم (سال ۶۰) جامعه در حال غلیان بود که شاید اگر موضوعی انتخاب می‌کردم و رویش کار می‌کردم ممکن بود ۶ ماه بعدش موضوع دیگر عمومیت‌اش را از دست داده بود. این یک دلیلش بود. دلیل دیگرش این بود که برای کار بعدی می‌دانستم باید اصلاحاتی توی کارم بوجود بیاورم، همان‌طور که گفتم از نظر صدا. بعد تعمق در مسائل فرهنگی خودمان هم برایم مطرح بود و شاید تصور می‌کردم اگر آقای حقدوست بخواهد خیلی واقع‌بینانه با حقایق برخورد کند، فیلمنامه‌اش تصویب نشود، ولی ساختن فیلم بعدی حتمی است و شاید سال آینده کاری را دست گرفته باشم.

شهروز جویانی

مجالس رسمی. با یک چنین موهبتی حتما شما به‌مقامات بالاتر می‌رسیدید... صبر کنید، مثلا، این‌یکی... **(می‌زند زیر آواز)**: "دوستت می‌داشتم، با عشق تو تو باغچه گل می‌کاشتم." مسحورکننده‌ست!

زمییوگینا: **(زمزمه می‌کند)** "دوستت می‌داشتم، با گل عشقت، زندگیمو بنا گذاشتم..." این رو می‌خواید بگید؟

یات: همین، خودشه! مسحورکننده‌ست!

زمییوگینا: نه، امروز صدام سرجاش نیست. این رو بگیرید، حالا من رو باد بزنید! چه گرمه! **(رو به *آپلومبوف* می‌کند)** شما چرا اینقدر دمق هستید، *اپامینوند ماکسیموویچ*؟ اصلا درسته که داماد یک قیافه‌بی به‌خودش بگیره؟ واقعا خجالت داره! ببینم، به‌چی دارید فکر می‌کنید؟

آپلومبوف: ازدواج یک مسئله جدیه. باید تمام جوانب رو در نظر گرفت، خیلی جزئیات هست که باید روشن بشه.

زمییوگینا: آدم عجیبی هستید، بدبین! با شما آدم سردرد می‌گیره. به‌هوای‌آزاد احتیاج‌دارم! می‌شنوید. هوای آزاد!... **(با خود زمزمه می‌کند)**

یات: مسحورکننده‌ست! مسحورکننده‌ست!

زمییوگینا: شما باد بزنید، باد بزنید، وگرنه قلبم می‌گیره. بگید ببینم، هوای اینجا چرا اینقدر گرمه؟

یات: برا اینکه‌شمازیادی عرق کردید...

زمییوگینا: چی، واقعا که شما بی‌ادب هستید! چطور جرات می‌کنید که با من اینطوری حرف بزنید؟

یات: من رو ببخشید! معلومه شما به‌این اصطلاحات عادت ندارید، چون فقط در مجامع اشرافی رفت و آمد می‌کنید و...

زمییوگینا: آه! از شما خواهش می‌کنم راحتم بگذارید. من به‌شعر احتیاج دارم، به هیجان درونی! من رو باد بزنید، باد بزنید!...

ژیگالف: **(به‌دیمبا)** خب، باید این رو به جای اصلیش رسوند، هان؟ **(دو لیوان را پر می‌کند)** *خارلامپی سپیریدونوویچ*، نوشیدن، همیشه ممکن است، به‌شرط اینکه مسائل جدی فراموش نشه. بیا بخور، اما سعی کن عنان اختیار رو از دست ندی!... اگه آدم تشنه‌ش باشه، چرا بایست جلوی خودش رو بگیره؟... نه، اجازه داره... بسلامتی شما. **(می‌نوشند)** راستی. پلنگ، در یونان پلنگ هم دارید؟

دیمبا: البته که داریم.

ژیگالف: شیر چطور؟

دیمبا: شیر هم، بله داریم. تو روسیه است که هیچی پیدا نمی‌شه، یونان همه‌چیز هست. اونجا، من یک پدر دارم، یک عمو دارم، چندتا برادر دارم، اما اینجا هیچی ندارم.

ژیگالف: هوم... ببینم در یونان نهنگ هم پیدا می‌شه؟

دیمبا: همه‌چی پیدا می‌شه.

ناستاسیا: **(به‌شوهرش)** کی به‌تو گفت از حالا شروع کنی به‌مشروب‌خوری، هان، با تو هستم؟ فکر می‌کنم دیگه وقتشه بریم سر میز.

هی مرتب هم به‌این خاویار ناخنک نزن. خاویار رو برای جناب ژنراله، ممکنه بالاخره پیداش بشه...

ژیگالف: خاویار، راستی خاویار هم تو یونان پیدا می‌شه؟

دیمبا: معلومه، همه‌چی پیدا می‌شه.

ژیگالف: هوم... راستی روسای ارتش... ژنرال چطور، دارید؟

زمییوگینا: جالبه، تصور آب و هوای یونان جالبه.

ژیگالف: مطمئنا، در یونان، دیوونه هم خیلی‌پیدا می‌شه. یونانی‌ها هم مثل این ارامنی‌ها، یا این کولی‌ها می‌مونن. برای اینکه یک سیخ و سه‌پایه، یا یک ماهی قرمز بهت بفروشند، مفت رو می‌خورند... خب، بازهم می‌خواید؟

ناستاسیا: نه دیگه، بسه! گفتم که وقتشه بریم سرمیز. کم‌کم داره نصف شب می‌شه‌و...

ژیگالف: باشه، بریم سر میز! آقایون، خانمها، خواهش می‌کنم، بفرمائید! **(فریاد می‌کشد)** جوونها، همگی سر میز!

ناستاسیا: مهمانهای عزیز، خیلی خوش اومدید! بفرمایید بنشینید!

زمییوگینا: **(در حال نشستن پشت میز)** شعر باید گفت، شعر!: "و او، به‌شور آمده، توفان را می‌جست، و پنداری درمیان توفان، آرامش را به‌دست می‌آورد" (۱) توفان، توفان برای من بیارید!

یات: **(با خودش)** چه زن بی‌نظیری! من که دیگه عاشقش شدم! دیوونه‌وار هم عاشقش شدم!

(*داشنکا*، موزگووی، چند دختر و پسر جوان وارد می‌شوند. همگی با سر و صدای فراوان، پشت میز می‌نشینند. سکوت برقرار می‌شود. دسته‌ی موسیقی یک مارش نظامی می‌نوازد)

موزگووی: **(از جا برمی‌خیزد)** خانم‌ها و آقایان! من باید بشما بگم که... ما سخنرانی‌های کوچیک و بامزه‌بی آماده کردیم. اما با این حرفها نباید فرصت رو از دست داد. بلافاصله باید شروع کرد. خانم‌ها و آقایان، بنوشیم، به‌سلامتی عروس و داماد! **(دسته موسیقی می‌نوازد همگی فریاد "هورا" سر می‌دهند. گیلاس‌ها را به هم می‌زنند)** تلخه!

همگی: تلخه، تلخه! (۲)

(*آپلومبوف* و *داشنکا* یکدیگر را می‌بوسند)

یات: مسحورکننده‌ست، شگفت‌انگیز! اجازه بدید، دوستان، من هم احساس قلبی خودم رو بیان کنم: در این لحظه باشکوه و بدین‌وسیله مخصوصا از گردانندگان این تالار و عموما از این موسسه وزین و محترم تشکر می‌کنم. واقعا که تمام این غذاها و خوراکیها اشتها برانگیزند. آفرین! اما می‌دونید که چه چیزی کمبودش واقعا حس می‌شه، چیزی که با اون این جشن کامل و کامل‌تر می‌شد؟ روشنایی برق، اجازه بدید بگم، در حال حاضر در تمام کشورهای دیگه روشنایی برق رو بکار گرفته‌ند، فقط این روسیه است که عقب مونده.

ژیگالف: **(فیلسوفانه)** برق... هوم...

الکتریسته... هان. واسه‌ی من، الکتریسته یعنی حقه‌بازی، همین و بس. مثلا یک تیکه ذغال‌رو می‌گذارن وسط یک لامپ، که خودش روشن بشه. کلاه سرتون می‌گذارن. نه، پدر من، اگه می‌خوای برای من روشنایی بیاری، نمی‌خوام یک تیکه ذغال کوچولو باشه. باید چیزی باشه واقعی، چیزی که بشه لمسش کرد. آتیش آقا، آتیش باید برپا کرد، می‌فهمی؟ آتیش طبیعی، واقعی، نه یک چیز خیالی.

یات: اگر دیده بودید که چطور یک باطری الکتریکی می‌سازند، اونوقت این حرف‌رو نمی‌زدید.

ژیگالف: اصلانمی‌خوام‌ببینم! حقه‌بازیه! برای گولزدن آدمهای بدبخت ساخته شده... برای اینکه درست و حسابی بدوشنشون... دیگه جانم، دست این آقایون رو شده... اما شما، مرد جوون، بجای دفاع از این حقه‌بازها، بهتره که گیلاست رو بالا ببری و برای دیگرون هم بریزی که بخورن، درست نمی‌گم، هان؟

آپلومبوف: من کاملا با شما موافقم، پدر زن عزیز. این بحث‌های علمی اصلا به چه درد می‌خوره؟ من اصلا مخالف کشفیات علمی نیستم، خیلی هم خوب، می‌تونم وارد بحث بشم و حرف بزنم، اما هر چیزی به‌موقع خودشه **(به *داشنکا*)** تو نظرت چیه، عزیزم؟

داشنکا: آقا می‌خواد معلوماتش رو به‌رخ دیگرون بکشه، خب، معمولا از چیزهایی حرف می‌زنه که بقیه چیزی ازشون سردر نمی‌آرن.

ناستاسیا: خدا رو شکر، ما هیچوقت معلومات عمومی نداشتیم، ولی با این‌همه این سومین دخترمونه که امروز داریم شوهر می‌دیم. و اگه به‌نظر شما ما آدمهای بی‌سوادی هستیم، چرا اومدید پیش ما؟ برید پیش همون دوستان دانشمندتون.

یات: *ناستاسیا تیموفییونا*، من همیشه احترام زیادی برای خانواده‌شما قائل بودم، و اگه در اینجا از الکتریسته صحبت کردم از روی تکبر و چیزفهمی نبود، باور کنید. من هم دلم می‌خواد فقط مشروب بخورم. من همیشه آرزو داشتم "*داریا یودوکیما*" شوهر خوبی نصیبش بشه. این‌روزها، *ناستاسیا تیموفییونا*، مشکل بشه شوهر خوب پیدا کرد. بیشتر مردها تو فکر این هستند که با کی ازدواج کنند تا جهیزیه بیشتری بهشون برسه، یا اینکه خانواده طرف پول زیادی...

آپلومبوف: به‌کی دارید کنایه می‌زنید؟ (کنایه‌تون به‌کیه؟)

یات: **(ترسیده)** به‌هیچ کس... من اصلا راجع به‌آدمهایی که اینجا هستند حرف نمی‌زنم... همین‌طوری گفتم... بطور کلی... ببینید، همه دیگه می‌دونند که شما بخاطر عشق و دوستی ازدواج کردید... جهیزیه اصلا معنایی نداره...

ناستاسیا: یعنی چه معنایی نداره؟ می‌خوای حرف بزنی، حرف بزن دوست عزیز، اما مواظب‌باش ببین چی می‌گی.

به‌غیر از هزار روبل پول نقد، ما به‌دخترمون سه‌تا پالتوپوست اعلا دادیم، اسباب اتاق خواب و وسایل منزل تمام و کمال. ببینم جای دیگه می‌شد همچنین جهیزیه رو پیدا کرد؟

یات: ولی من که چیزی‌نگفتم... وسایل خونه که خوبه، یعنی مطمئنم‌و... پالتوهای پوست هم همین‌طور. بله، دیگه. فقط بخاطر اینکه این آقا فکر می‌کرد من دارم گوشه کنایه می‌زنم، ناراحت شده بود، خواستم...

ناستاسیا: خب، دیگه دلخور نشید! ما هم برای شما احترام قائلیم، البته بخاطر والدین محترمتون. ما شما رو به‌عروسی دعوت نکردیم که حرفهای بی‌ربط بزنید... تازه اگه قبلا می‌دونستید که *اپامینوند ماکسیموویچ* بخاطر منافع خودش با ما وصلت کرده، چرا زودتر سرنگفتید؟ **(به‌گریه می‌افتد)** من این دختر رو بزرگ کردم، شیرش دادم، رو پر قو بزرگش کردم، کوچولوی من... از یک زمرد بزرگ بزرگ هم بیشتر مواظبش بودم...

آپلومبوف: پس هرچی می‌گه باور می‌کنید! واقعا متشکرم، متشکر! **(رو به *یات* می‌کند)** و اما شما، آقای *یات*، با اینکه شما دوست من هستید، بهتون اجازه نمی‌دم در این خانواده آشوب بپا کنید. پس خواهش می‌کنم بزنید به‌چاک.

یات: چی؟

آپلومبوف: امیدوارم شما هم به‌اندازه من رک و راست باشید. در یک جمله، بفرمایید برید بیرون، گم‌شید!

(دسته موسیقی آهنگی شاد می‌نوازد)

جوانان: **(به *آپلومبوف*)** ولش کن! بسه دیگه! اصلا ارزشش رو نداره. بگیر بشین! بسه دیگه!

یات: آخه من که چیزی نگفتم... من... من اصلا نمی‌فهمم که... باشه، من می‌رم. اما اول اون پنج روبلی رو که پارسال از من قرض گرفته بودید پس بدید، یادتون می‌آد که، می‌خواستید یک جلیقه دست دوم بخرید، معذرت می‌خوام‌ها! بفرمائید، من یک گیلاس دیگه می‌خورم و از اینجا می‌رم، اما اول پولم رو بهم پس بدید.

جوانان: ببینید، ببینید، بسه دیگه! ول کنید! آخه اصلا ارزشش رو داره؟ بخاطر این حرفهای مفت!

مدیر تالار: **(صدایش را بالا می‌برد)** به سلامتی *یودوکیم زاخاروویچ* و *ناستاسیا تیموفییونا* والدین محترم عروس!

(فریاد "هورا" و موسیقی شاد)

ژیگالف: **(که سخت تحت تاثیر قرار گرفته به‌اطراف خم می‌شود و تعظیم می‌کند)** من از همه‌ی شما متشکرم، شما مدعوین محترم. من واقعا از شما ممنونم که تشریف آوردید. متشکرم از اینکه ما رو فراموش نکردید، اومدید و روی ما رو زمین نینداختید. فکر نکنید که می‌خوام، که می‌خوام واسه شما قصه بگم، نه. واقعا از صمیم قلب دارم با شما حرف می‌زنم. از ته دلم! به‌آدمهای خوب کلک نباید زد. همین! خیلی متشکر!

(مدعوین را یک بیک می‌بوسد و درآغوش می‌کشد)

داشنکا: **(به‌مادرش)** مامان، چرا داری گریه می‌کنی؟ من که اینقدر خوشبختم!

آپلومبوف: مامان از جدایی آینده متاثر شده. اما من بیشتر بهش توصیه می‌کنم به آخرین حرفهایی که باهم زدیم فکر کنه.

یات: *ناستاسیا تیموفییونا*، گریه نکنید! فکر کنید که اشک انسان بخاطر چیست هان؟ ضعف روانی، غیر از این هم نیست!

ژیگالف: راستی در یونان، قارچ کره‌یی زرد هم پیدا می‌شه؟

دیمبا: قارچ کره‌یی زرد هم پیدا می‌شه، همه‌چی پیدا می‌شه.

ژیگالف: اما شرط می‌بندم که دیگه قارچ پاکوتاه پیدا نمی‌شه.

دیمبا: قارچ پاکوتاه هم مثل اون بقیه پیدا می‌شه.

موزگووی: *خارالامپی سپیریدونویچ*، حالا دیگه نوبت شماست که سخنرانی کنید. خانمها، آقایون، آقای دیمبا باید حرف بزنه!

همگی: **(به *دیمبا*)** سخنرانی! سخنرانی! نوبت شماست که حرف بزنید!

دیمبا: برای چی من... من نفهمید... شما چی میل دارید؟

زمیبوکینا: نه، نه! رد نکنید! دیگه نوبت شماست. بلند شید!

دیمبا: **(بلند می‌شود. دست و پا گم کرده)** من این رو می‌گم... یک روسیه هست، یک یونان هست. در زبان روسی، یک کلمه هست بنام *"کاراویا"* یعنی قایقی که می‌ره دریا، روی زمین هم راه‌آهن وجود داره... من خودم می‌دونم ما یونانی‌ها، شما روس‌ها، من هیچ توقعی از کسی ندارم... من می‌خوام این رو بگم: روسیه هست، یونان هست...

(نیونین وارد می‌شود)

نیونین: صبر کنید، دوستان، چیزی نخورید، صبر کنید! یک دقیقه! *ناستاسیا تیموفییونا*، بیائید اینجا، فقط یک لحظه.

(*ناستاسیا* را به‌گوشه‌یی می‌برد در حالیکه از نفس افتاده) بفرمائید... تا چند دقیقه دیگه یک ژنرال می‌آد اینجا. بالاخره یکی پیدا کردم... از خستگی دارم می‌میرم... یک ژنرال، از این بهتر دیگه پیدا نمی‌شه، یک آدم جدی، جا افتاده، هشتاد، نود سال...

ناستاسیا: خب، کی می‌آد؟

نیونین: همین الان. شما تا آخر عمرتون از من متشکر می‌شید. آه! چه ژنرالی! یک جواهر، به‌تمام معنا، تمام و کمال. از این معمولی‌هاش نیست، نه، ژنرال دریادارید! فرمانده همه‌ی ناوگان‌هاست، تو ارتش برابر ارتشبده، شاید هم وزیر جنگ. این یکی، همین که من پیداش کردم حتا بالاتر از این چیزهاست.

ناستاسیا: ببینم *آندری* عزیز، اشتباه نمی‌کنی، حداقل؟

نیونین: یعنی می‌خواید بگید من دیوونه شدم؟ اصلا شک بخودتون راه ندید.

ناستاسیا: **(آهی می‌کشد)** فقط *آندری* عزیز، نمی‌خوام پول بی‌خودی خرج کرده باشم.

نیونین: اصلا نگران نباشید. چه ژنرالی! یک تابلو! **(صدایش را بالا می‌برد)** "شما مارو فراموش کردید، حضرت اجل، من بهش گفتم، اصلا خوب نیست، حضرت اجل، دوستان قدیم رو فراموش کردن. *ناستاسیا تیموفییونا* از شما خیلی دلخور شده." **(می‌رود که‌پشت میز بنشیند)** اون گفت: "عجب، دوست عزیز، آخه من چطور می‌تونم برم اونجا؟ من که داماد رو نمی‌شناسم." من بهش گفتم: "ببینید عالیجناب، این حرفها چیه، داماد که از خودمونه، یک آدم خالص و مخلص." بهش گفتم: "داماد می‌گیره و می‌ده، تو صندوق امانات ملی کار می‌کنه. خواهش می‌کنم با یک آدم بدبخت مقایسه‌اش نکنید." همین طوری بهش گفتم: "عالیجناب، امروزه روز دیگه حتا خانمهای متشخص تو صندوق امانات ملی کار می‌کنن." بعد از این‌حرف، زد پشت من، بعد با هم یک سیگار *"هاوانا"* کشیدیم و حالا داره می‌آدش. خواهش می‌کنم دوستان، چیزی نخورید!

آپلومبوف: خب بالاخره کی می‌آد؟

نیونین: تا یک دقیقه دیگه. وقتی ازش جدا شدم داشت گالوش‌هاش‌رودرمی‌آورد. خواهش می‌کنم دوستان! صبر کنید، چیزی نخورید.

آپلومبوف: پس باید یک مارش نظامی زد.

نیونین: ا... دسته موسیقی! یک مارش نظامی، بنوازید!

(دسته موسیقی مارشی نظامی می‌نوازد)

یک مستخدم: **(خبر می‌دهد)** آقای *روونوف ــ کاراولوف*.

(*ژیگالف*، *ناستاسیا* و *نیونین* به‌عجله به استقبال *روونوف ــ کاراولوف* که وارد می‌شود می‌شتابند)

ناستاسیا: **(که تعظیم می‌کند)** خوش آمدید عالیجناب! ما همگی خوشوقتیم.

روونوف: خوشبختم، بسیار.

نیونین: اجازه بدهید مراسم معرفی را بجای آورم. این، *اپامینوند ماکسیموویچ آپلومبوف*، داماد جوان، و نوزاد او... می‌خواستم بگم: عروس جوان. *ایوان میخائیلوویچ یات*، کارمند تلگراف‌خانه. *خارالامپی سپیریدونوویچ دیمبا*، خارجی، اصلیت یونانی، متخصص در هنر شیرینی‌پزی. *اوسیپ لوکیچ بابلماندیبسکی*، و همین طور تا آخر... باقی که‌زیادهم مهم‌نیستند.

روونوف: بسیار خوشبختم. خانمها و آقایان، معذرت می‌خوام، من چند کلمه با *آندری* حرف دارم. **(نیونین را به‌گوشه‌یی می‌کشاند)** گوش کن، پسرم، من یک کمی تو محضور افتادم. چرا تو مرتب منو عالیجناب صدا می‌زنی؟ من که ژنرال نیستم، من فقط ستوان‌یار کشتی غیر نظامی هستم، یعنی بودم، از سرگرد هم کمتره.

نیونین: **(در گوش او صحبت می‌کند، مثل اینکه با کری صحبت دارد)** من خودم می‌دونم، اما خواهش می‌کنم، فیودور

یاکولویچ، محبت کن، اجازه بده من شمارو عالیجناب صدا بزنم. اینها خانواده خانواده‌پرستی هستند، می‌فهمید که، به‌درجه و اعتبار گذشته خیلی احترام می‌گذارند.

روونـــوف: آهان، خب پس... باشه! ... **(به‌طرف میز می‌رود)** خوشبختم، بسیار!

ناستاسیا: عالیجناب، خواهش می‌کنم بنشینید! لطف بفرمائید، عالیجناب، از خودتان پذیرایی کنید. معذرت می‌خوام عالیجناب، حتما جناب عالی به‌این غذاهای ابتدایی تا حالا برخورد داشتید، می‌دونید ما آدمهای ساده‌یی هستیم...

روونوف: **(که به‌سختی می‌شنود)** چی می‌گید شما؟ هوم... البته. **(زمانی می‌گذرد)** البته! پیش‌تر از این‌ها آدمها همیشه ساده زندگی می‌کردند و هیچوقت هم شکایتی نداشتند. خود من، علیرغم درجه‌ام، سادگی رو دوست دارم. امروز صبح، **آندری**، اومد از من دعوت کرد که اینجا بیام، بیام عروسی. بهش گفتم: "چطور می‌خوای که من بیام. من که اونارو نمی‌شناسم. آدم ناراحت می‌شه." اون گفت: "اما اونا خانواده خانواده‌پرستی هستند. ساده هستند. خوشحال می‌شند از شما پذیرایی کنند." خب اگه اینطوری هستند. باشه! من که تو خونه بهم سخت می‌گذره و اگه حضورمن تو یک عروسی باعث خوشحالی می‌شه، بهتر از این نمی‌شه" بهش گفتم: "...

ژیگالف: از قلب پاکتونه، عالیجناب! از همینه که من خوشم می‌آد. من خودم آدم ساده‌یی هستم، بی‌غل و غش، و برای کسانی که مثل خودم هستند احترام قائلم. عالیجناب، بفرمائید، بی‌تعارف بخورید.

آپلومبوف: معذرت می‌خوام عالیجناب، خیلی وقته که جنابعالی بازنشسته شدید؟

روونوف: هان؟ چی؟ بله، کاملا حق با شماست. درسته... البته با اجازه باید بگم، ماهی وقتی عالیه که آدم راحت نشسته باشه. راستی چرا به‌افتخار عروس خانم جوان، نمی‌نوشیم، هان؟

همگی: تلخه! تلخه!

(داشنکا و آپلومبوف یکدیگر را می‌بوسند)

روونوف: ها، ها، ها. به‌سلامتی شما! **(سکوت)** بله، در گذشته مردم ساده زندگی می‌کردند، شکایت و گله‌یی هم نداشتند. من خودم، عاشق سادگی هستم... از سال ۱۸۶۵ هم هست که بازنشسته شدم... هفتاد و دو سال دارم... بله، مسلمه، در گذشته، خب گاهی هم مردم بدشون نمی‌آد کمی هم به‌خودشون برسند و جشنی... **(متوجه موزگووی می‌شود)** راستی، شما، به‌نظر می‌آد ملوان باشید.

موزگووی: بله، قربان.

روونوف: عجب، عجب... که اینطور ... شغل ملوانی، مشکله، خیلی هم مشکل. به‌فکر و اراده خیلی احتیاج داره... مغز آدم سوت می‌کشه. هر کلمه، حتا ساده‌ترینش اصطلاحا، برای خودش کلی معنی داره. مثلا: "پشت دکل عقب گوش به‌فرمان دکل جلو و بادبان بزرگ". حالا این یعنی چی؟ یک ملوان واقعی می‌فهمه یعنی چی. هه، هه، خیلی دقیقه، درست مثل ریاضیات می‌مونه.

نیونین: به‌سلامتی عالیجناب، **فیودور یاکولویچ روونوف ــ کارااولوف**.

(موسیقی شاد و فریاد "هورا"ی جماعت)

یات: عالیجناب درباره مشکلات کار دریانوردی صحبت کردند. اما سئوال اینجاست که آیا کار در تلگراف و تلگرافخانه مشکل‌تر نیست؟ امروزه روز عالیجناب کسی نمی‌تونه وارد کار تلگراف بشه مگر اینکه خواندن و نوشتن رو به‌فرانسه و آلمانی بدونه. و از همه مشکل‌تر و سخت‌تر کار ارسال یا مخابره تلگرامه. واقعا که مشکله! خواهش می‌کنم گوش کنید ببینید!

(با چنگالی که در دست دارد روی میز ضربات "مرس" را تقلید می‌کند)

روونوف: معنی این حالا چی هست؟

یات: معنیش اینه که: "عالیجناب من بزرگی شما را می‌ستایم" می‌بینید که خیلی ساده‌ست!؟ و این یکی؟

(باز بر روی میز می‌زند)

روونوف: بلندتر، بلندتر خواهش می‌کنم، من نمی‌شنوم...

یات: یعنی: "چقدر من خوشحالم که شما را در آغوش بکشم، خانم عزیز".

روونوف: منظورتون کدوم خانمه. آه بله ... **(رو به موزگووی می‌کند)** یـا مثلا، توجه کنید، باد از عقب داره می‌آد و کشتی داره مـــی‌ره جلـــو، و بایـــد بادبان طوطی و سنجاقک رو کشید بالا... حالا ببینید فرمان چی باید باشه: "پشت دکل عقب تا پر طوطی روی سنجاقک" و تازه در تمام مدتی که بادبانهای جناحین پایین آورده می‌شه باید به‌همون نسبت و سرعت بازوهای طوطی بالا بره، طنابهای سنجاقک عقب دو بازوی خودش جمع بشه.

ــ مدیر تالار: خانم‌ها و آقایان...

روونوف: **(که حرف او را قطع می‌کند)** بله... درسته انواع و اقسام فرمان وجود داره... بله، ..."طنابهای بادبان جوجه‌ی طوطی بزرگ رو بالا بکشید." خیلی قشنگه‌ها؟! اما خب معنیش چیه و برای چی بکار می‌ره، کی، چه وقت؟ خیلی ساده‌ست: طنابهای بادبان کوچیکی که اسمش هست جوجه طوطی بزرگه رو باید بالا کشید. و تازه باید بازوهای طوطی بزرگ را تکون داد که طنابها محکم بشند و همین‌طور که‌محکم می‌شند نوک بازوها رو به‌جلو بیایسته، طنابها حالا دیگه محکم محکمه، باد از عقب، کشتی مستقیم به‌جلو، و حالا...

نیونین: **فیودور یاکوویچ**، مادر عروس خواهش دارند از چیز دیگه حرف بزنید. مهمانها چیزی از حرفهای شما نمی‌فهمند، کم‌کم دارند خسته می‌شند.

روونوف: چی؟ کی خسته می‌شه؟ **(به موزگووی)** بگو ببینم، ملوان جوان! اگه باد از عقب یکباره شروع به‌وزیدن کنه تمام بادبانها هم باز باشه، مثلث سه بادبان هم به‌طرف جلو طوری که طنابهاش ول بشه و محکم دو نوک بهم بخورن. بگید ببینم فرمان چی باید باشه؟ خودم بهتون می‌گم: "همه روی عرشه، نوک مثلث با باد عقب" هه، هه...!

نیونین: بسه دیگه **فیودور یاکولوویچ**، اصلا غذاتون رو بخورید.

روونوف: همین که همه رفتند روی عرشه، بلافاصله باید فرمان داد که: "همه سر پست خود، سر مثلث از طرف نوک عوض بشه با باد عقب". آه، زندگی یعنی این! همین طور که آدم فرمان می‌ده، افراد رو زیر نظر داره که دارند مثل برق و باد به‌سر پست ــ هاشون می‌رند تا بازوهای طوطی بزرگ رو عقب بکشند. بازو در بازو! به‌به، گاهی وقتا آدم نمـی‌تونه جلو خودش رو بگیره، فریاد می‌زنه: "آفرین بچه‌ها!"

(چیزی در گلویش گیر می‌کند، به‌سرفه می‌افتد)

مدیر تالار: **(در یک لحظه از سکوت استفاده می‌کند و)** در این روز فرخنده که امروز باشد، چنین باید گفت، در مجلس سرور و جشن، زندگی نوین این دو وجود عزیز...

روونوف: **(که حرف او را قطع می‌کند)** بله، باید تمام این اصطلاحات رو یاد گرفت. و باید دونست با فرمانها چطور باید عمل کرد. مثلا: گوش سنجاقک رو رها کنید: گوش بادبان اصلی رو ول بکنید...

مدیر تالار: **(دلخور)** چرا باید من رو قطع کنه؟ اگه همین‌طوری ادامه بده که نمی‌شه به‌کارمون برسیم.

ناستاسیا: عالیجناب، ما آدمهای زیاد فهمیده‌یی نیستیم، یعنی سواد درست و حسابی نداریم، از حرفهای شما چیزی دستگیرمون نمی‌شه، خواهش می‌کنم برای ما از چیزهای دیگه حرف بزنید.

روونوف: **(که به‌سختی می‌شنود)** متشکرم، قبلا صرف شد. مرغابی؟ معلومه که خوبه، متشکرم!... بله، یاد گذشته‌ها افتادم... خیلی جالبه، ملوان جوان، جالب! در وسط دریا، با خیال راحت، داری کشتی رو به‌پیش می‌بری... و یکدفعه **(با صدایی که از هیجان می‌لرزد)**... بیاد بیارید اون شور و التهابی‌رو که تمام سراپای ما رو می‌گیره وقتی باد از جلو شروع به‌وزیدن می‌کنه و باید به‌سرعت کناره‌ها رو چرخوند. کدوم ملوانی رو می‌شناسید که از یادآوری این لحظه آتیش به‌جونش نیفته؟ هنوز فرمانده، فرمان نداده که: "همه بر روی عرشه، چرخش باد جلو" که جرقه الکتریکی می‌افته میون‌افراد، ازکاپیتان‌گرفته‌تاملوانهای ساده، جاشوها. همه‌ازهیجان‌می‌لرزند...

زمیوگینا: خسته‌کننده‌ست! خسته ــ کننده‌ست!

(جماعت همین نغمه را با هم پچ‌پچ می‌کنند)

روونوف: **(که نمی‌شنود)** متشکرم، قبلا صرف شد **(با شور و هیجان بسیار)** همه حاضرشدند. همه نگاهها خیره بر روی کاپیتان. و حالا دستور می‌ده: "بازوی دکل

پاکوتاه حلو و بادبان بزرگ وسط به‌کنار عرشه چپ، بازوی طوطی به‌رعد کنار از مثلث عقب روی دو بازوی مثلث." و حالا اجرا فرمان. "گوش دکل پاکوتاه حلو، گوش دکل بزرگ وسط به‌کنار عرشه راست." . . . (**از جا برمی‌خیزد**) کشتی در جهت باد، تغییر جهت می‌ده. و بالاخره بادبانها شروع می‌کنند به اهتزاز. . . فرمانده فریاد می‌زنه: "مواظب بازوها باشید. مواظب بازو!" در ضمن چشم از دکل وسط و سکان برنمی‌داره. و وقتی بادبان وسط هم باز می‌شه. یعنی درست همان موقعی که لحظه موعود چرخش فرا رسیده، این صدای فرمانده است که مثل صدای رعد در فضا می‌پیچه "بادبان وسط رها. بازوها رها!" و حالا همه یکپارچه به حرکت درمی‌آند، پرواز می‌کنند. همه‌چیز در حال چرخش و اگه یک لحظه غفلت و اشتباه پیش بیاد، کشتی از وسط به‌دونیم می‌شه آهان، عملیات به‌پایان رسیده، بدون اشتباه. آفرین!

ناستاسیا: (**که دیگر منفجر شده**) عجب ژنرالی، مسخره بازی درآوردی. شرم هم خوب چیزیه، با این سن و سال!

روونوف: سالاد فرمودید. . . متشکرم، دیگه بیشتر از این جا ندارم.

ناستاسیا: (**صدایش را بالا می‌برد**) گفتم خجالت نمی‌کشید، آخه شما چه ژنرالی هستید؟ ژنرال مسخره‌بازی!

نیونین: ای، دوستان عزیز. . . این که مسئله‌یی نیست. . . من به‌شما اطمینان . . .

روونوف: اولا، بنده خانم ژنرال نیستم، هیچوقت هم نبودم. من ناخدای کشتی تجارتی بودم، که اگر برحسب درجه‌های دریاداری حساب کنیم می‌شه چیزی برابر ستوان ناوی دریاداری: فرمانده.

ناستاسیا: شما اگه ژنرال نیستید، چرا پول‌رو قبول کردید؟ به‌شما پول داده نشده که بیاید اینجا مسخره‌بازی راه‌بندازید.

روونوف: (**گیج شده**) چه پولی؟

ناستاسیا: یعنی اصلا نمی‌دونید! مگه شما یک اسکناس بیست وپنج روبلی از ***آندری آندریوویچ*** نگرفتید، هان؟ (**به‌نیونین**) و تو، ***آندریوشنکا*** واقعا خجالت داره از تو نخواسته بودیم که پول بدی یک همچین آدمی رو با خودت برداری بیاری.

نیونین: ببینید. . . اصلا بگذریم. . . مسئله‌یی نیست. . . هان؟

روونوف: پول بدی یک آدم برداری بیاری؟ . . . یعنی چه؟ نمی‌فهمم.

آپلومبوف: اجازه بدید آقا. آیا شما بیست و پنج روبل پول از ***آندری آندریوویچ*** پول گرفتید یا نه؟

روونوف: چه بیست و پنج روبلی آقا؟ (**کمی فکر می‌کند**) پس اینطور! حالا همه چیز رو فهمیدم. چه فضاحتی! چه فضاحتی! عجب!

آپلومبوف: بالاخره پول گرفتید یا نه؟

روونوف: ولم کنید آقا، من اصلا پولی نگرفتم (**از پشت میز بلند می‌شود**) چه قباحتی، چه فضاحتی! عجب پست و خوار و . . . آدمی با این سن، یک ملوان قدیمی، یک افسر غیر رسمی، یک. . . یک، اونوقت بهش ناسزا بگند، فحش بدهند! حالا اگه واقعا آدمهای درست و حسابی بودید، به‌دوئل دعوتتون می‌کردم، اما نه! (**عنان اختیار خویش را از دست داد**) در کجاست؟ از کدوم‌طرف باید رفت بیرون؟ آهای، پسر، بیا من رو ببر بیرون. آهای! (**چند قدم برمی‌دارد**) چه قباحتی! آه. . . چقدر پست . . . چقدر . . .

(**خارج می‌شود**)

ناستاسیا: ***آندریوشنکا***، بالاخره این بیست و پنج روبل چی شده؟

نیونین: ببینید. . . اصلا بگذریم. . . چه اهمیتی داره؟ اطراف ما همه دارند شوخی خنده می‌کنند، اونوقت شما راجع به مسائل احمقانه‌یی حرف می‌زنید که اصلا ارزشش رو نداره و . . . (**فریاد می‌زند**) به افتخار عروس و داماد جوان! دسته موزیک: مارش نظامی بزنید! (**دسته موسیقی مارشی نظامی می‌نوازد**) حالا به‌سلامتی عروس و داماد جوان بنوشید!

زمییوگینا: نفسم داره می‌گیره! خواهش هوای آزاد، من هوای آزاد می‌خوام! کنار شما آدمها، نفسم گرفت!

یات: (**هیجان‌زده**) این زن فوق‌العاده است! شگفت‌انگیزه، مسحورکننده‌ست!

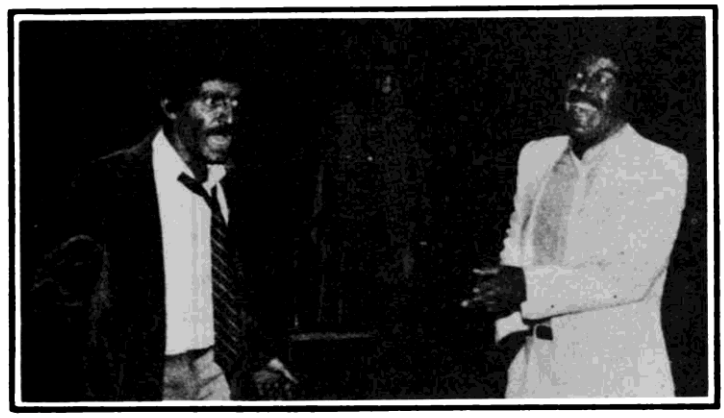
(**سر و صدای عمومی**)

مدیر *تالار*: (**که سعی دارد صدایش را بالاتر از همه‌ی صداها ببرد**) خانمها و آقایان، در این روز فرخنده که امروز باشد، چنین باید گفت، در مجلس سرور و جشن، زندگی نوین. . .

پایان

---

1) Yevdokím Zakharóvich Zhigálov
2) Nastásya Timoféevna
3) Dashénka
4) Epaminónde Maximóvich Aplómbov
5) Fyódor Yakovlévich Revunóv-Karaúlov
6) Andrée Andreévich Nyúnin
7) Anna Martýnovna Zmeyúkina
8) Ivan Mikhaílovich Yat
9) Kharlampý Spiridónovich Dymba
10) Dmitry Stépanovich Mozgový



گفتگویی با «اتول فوگارد» به انگیزه‌ی اجرای «سیزوئه بانزی مرده است»

فوگارد: تئاتر، دشمن تبعیض نژادی

اشاره

در آذرماه گذشته "سی‌زوئه بانزی مرده است" به‌ترجمه‌ی محمود *کیانوش* و کارگردانی مجید بهشتی، با بازی *اردلان خرسند*، *مصطفی عبداللهی*، *فاطمه محمدی* در "سینما تئاتر کوچک تهران" به‌صحنه آمد و به‌همین مناسبت بخشی از گفتگوی *اتول فوگارد* را که به‌گونه‌ای مربوط به "سی‌زوئه..." است نقل می‌شود.

*** آقای "فوگارد"، آخرین باری که در لندن بودید، چه کردید؟**

– من بار آخر، اوایل سال گذشته اینجا آمدم. آن‌وقت‌ها می‌خواستم نوشته‌ای از "پاول اسکوفیلد" را کار کنم. این اجرا عکس‌العمل‌های گوناگونی را باعث شد. اگرچه از نظر خودم کار شایان تحسینی نبود. فیلمی ساختم که ۱۰ مارس قرار است از فرستنده بی‌بی‌سی پخش شود. حدود دو ماه پیش بود که تئاتر "رویال کورت" لندن از ما برای اجرای "سیزوئه بانزی مرده است" دعوت کرد. همزمان همکاران من "وینستون نشتونا" و "جون کانی" از اجرای موفق همین نمایش در استرالیا برگشته بودند، ما پس از مشورت، این دعوت را با کمال میل پذیرفتیم. همکاران من در مورد تمدید گذرنامه‌هایشان، مشکلاتی داشتند، که هفته گذشته با هزار زحمت مشکل را برطرف کردیم و حالا چند روزی است که در لندن هستیم. راست‌اش را بخواهید من تردید داشتم که مقامات افریقای جنوبی اجازه خروج، برای اجرای چنین نمایشی صادر کنند. بالاخره در آخرین لحظات تغییر عقیده دادند و ما را بحال خود گذاشتند.

*** سال ۱۹۷۶ هم مقامات افریقای جنوبی این دو همکار شما را دستگیر کرده بودند، چرا؟**

– آنها به‌دلیل اجرای "سیزوئه بانزی" دستگیر شدند، و استدلال می‌کردند، که ما به‌خاک وطن، احساسات ملی توهین کرده‌ایم. چه کسی به‌چنین نتیجه‌ای رسیده است خدا می‌داند.

*** شما برای آزادی همکارانتان چه کردید؟**

من ابتدا دوستانم را در لندن و نیویورک مطلع ساختم، وقتی شنیدم جمعیت زیادی برای آزادی دوستانم درمقابل سفارت‌خانه‌های افریقای جنوبی جمع‌کرده‌اند، برایم باور نکردنی بود. بی‌تردید موج اعتراض مردم در آزادی آن‌دو نقش زیادی داشت.

*** شما همواره در مورد تمدید گذرنامه‌ٔ خود با مشکل مواجه بودید. گویا این‌بار چندان سخت‌گیری نکردند؟**

– ماموربن افریقای جنوبی در مورد ما این‌بار برخورد دیگری داشتند. به‌ما گذرنامه عادی ندادند، بلکه گذرنامه کوتاه مدت دادند. مثلا این‌بار اعتبار گذرنامه‌هایمان بیش از سه‌هفته نیست و ما بناچار باید سر فرصت مقرر آنجا باشیم.

*** چطور در کشوری مثل افریقای جنوبی که اختناق و ترور حکم‌فرماست، بشما اجازه می‌دهند، به‌خارج سفر کنید و علیه دولت تبلیغات راه بیاندازید؟**

– من فکر می‌کنم تبلیغات ما حافظ ماست، ماموران دولت افریقای جنوبی خوب می‌دانند، اگر ما را دستگیر بکنند، آنوقت تبلیغات سوء آن به‌مراتب بیشتر از اجرای نمایش ما خواهد بود. لذا، فکر می‌کنم، به این نتیجه رسیده‌اند که سربه‌سر ما نگذارند و به‌همان سخت‌گیری‌های همیشگی اکتفا کنند.

*** از اجرای نمایش صحبت کردید، راستی، اجرای "سیزوئه‌بانزی مرده است" از نظر خودتان هم موفق بود؟**

– فقط می‌توانم بگویم، حتما اجراهای قبلی ما موفق بودند که تئاتر "رویال کورت" لندن از ما برای اجرا دعوت کرد.

*** این نمایش شما چه هدفی را دنبال می‌کند؟**

– خیلی ساده است، اگر نمایشنامه پیامی برای تماشاگران‌نداشته باشد، نمایشنامه محسوب نمی‌شود. ما در درجه اول قصدمان "آپارتاید" و لبه تیز انتقادمان نیز متوجه رژیم نژادپرست افریقای جنوبی است. البته آنچه که ما ارائه می‌دهیم شعار خالی نیست، ما از رئالیسم، از واقعیت موجود در افریقای جنوبی صحبت می‌کنیم و از مشکلات موجود در کشورمان.

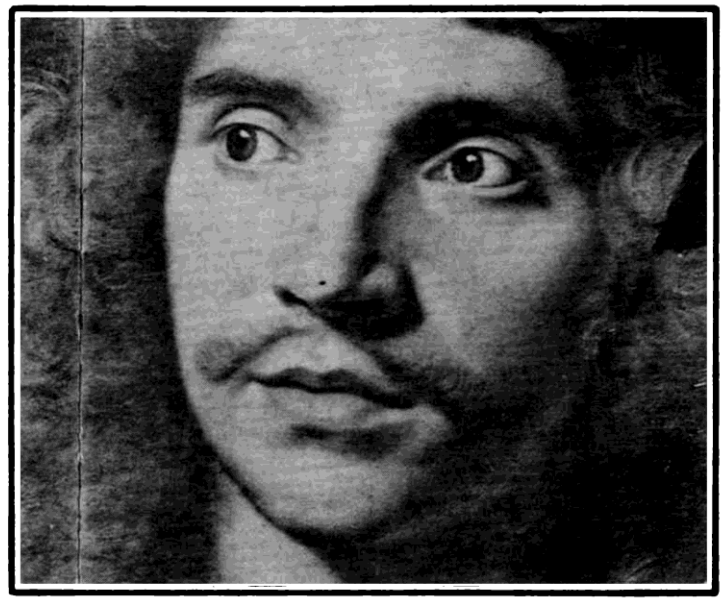
*** فکر می‌کنید پیام شما مشکلی از مشکلات کشورتان را حل کند؟**

– حتما. آنچه که روشن است پشتیبانی جهانی برای مخالفت و رد رژیم نژادپرست می‌تواند نقش اساسی در تصمیم‌گیری حکومت بازی کند، و ما کوشش کردیم با اجرای خود این پشتیبانی را وسعت بخشیم و تصور می‌کنم تا حدود زیادی هم موفق شدیم. ولی فقط به‌این موضوع قانع نمی‌شویم.

*** از برنامه‌هایی که در پیش دارید صحبت کنید؟**

– من هربار که اجرایی را پشت‌سر می‌گذارم، کوشش می‌کنم، کار تازه‌ای را دست بگیرم، این‌بار قصد دارم "جزیره" را کار کنم. البته خودم نیزنقشی را به‌عهده خواهم گرفت. امیداوارم در تابستان آینده بتوانیم اجرایی در کشورمان داشته باشیم، سپس اجراهایی هم در کشورهای اروپایی خواهیم داشت.

برگرفته از Theater Heute 1977 شماره ۳.



به انگیزه اجرای «خسیس»

مولیر: سخی در خلاقیت

۱) مولیر و "خسیس"

در سال ۱۶۶۸، *ژان باپتیست پوکلن* (۱) معروف به ***مولیر***، چهل و شش سال دارد. او در اوج خلاقیت هنری خویش است. در اوج پختگی. ده سالی است که موفقیت‌های اولیه را پشت سر نهاده، ده سالی است که یکسره در پناه حمایت بزرگان کشور، زندگی آرامی در پاریس دارد که تمامی آنرا وقف هنر تئاتر کرده است. اما از سوی دیگر، در چنین احوالی‌ست که یکی از سخت‌ترین دوران زندگی هنری خویش را نیز می‌گذراند. از چهار سال پیش یعنی از ۱۶۶۴ بعد از هنگامه "تارتوف" نمایشنامه‌یی که در آن زهد ریایی را به‌انتقاد کشیده است، سخت مورد غضب قشریون واقع شده. دشمنانش نه فقط هنر او را به‌باد انتقاد گرفته، بلکه زندگی خصوصی او را نیز زیر سئوال قرارداده‌اند. به‌سال ۱۶۶۷، ***مولیر***، چند ماهی دست از بازی بر روی صحنه می‌کشد. اما به‌سال ۱۶۶۸، ***مولیر*** توان گذشته را بازیافته و با جراتی کم‌نظیر پای‌به‌میدان‌می‌نهد و یکی پس از دیگری: "آمفی تریون"۲، "جرج داندن"۳ و "خسیس"۴ را می‌نویسد و به‌صحنه می‌آورد.

"خسیس" نخستین‌بار در نهم سپتامبر ۱۶۶۸ در تئاتر "پاله ـ رویال" به‌روی صحنه آمد، ***مولیر*** خود نقش ***هارپاگون*** را به‌عهده داشت و برادرزنش ***لویی بژار*** ۵ که هنرپیشه‌یی لنگ بود و متخصص در نقش نوکرهای زیرک و بذله‌گو و پرجوش و خروش، بازیگرنقش: ***لافلش*** در این نمایش بود.

به‌نظرنمی‌رسد که اولین اجراهای "خسیس" مورد استقبال عموم واقع شده باشد، چرا که پس از نه شب اجرای "خسیس" را مولیر از صحنه برداشت و چند ماه بعد پس از اصلاحاتی در شیوه اجرا دوباره آن را به‌روی صحنه برد و بعدها "خسیس" از جمله نمایشنامه‌های موفق ***مولیر*** شد.

همیشه این سئوال مطرح بوده که چرا "خسیس" در اولین قدم با عدم موفقیت روبرو شده. جواب این سئوال را باید در میان این نکات جستجو کرد: در "خسیس" برخلاف عنوان ساده‌ی این نمایشنامه، ***مولیر*** فقط یک درونمایه‌ی ساده‌ی کمدی را دنبال نمی‌کند. او می‌کوشد چندین و چند مسئله پیچیده‌ی زمان خویش و طبیعت کلی انسان را زیر ذره‌بین نکته‌سنجی خود قراردهد و به نقد بکشد. به‌همین دلیل "خسیس" از جمله کمدی‌هایست که نه فقط به‌سبب طولانی بودن آن، بلکه تعدد "تم" و "ایده" جزء کمدی ـ های بزرگ بشمار می‌رود. از طرفی این اولین "کمدی بزرگی" بود که به‌نثر ساده نوشته می‌شد. تماشاگر آن زمان، برحسب قاعده کلی انتظار یک کمدی منظوم و آهنگین را داشت.

بهر ترتیب، همانگونه که گفته شد، پس از مرگ ***مولیر*** تاکنون، "خسیس" از جمله آثاریست که بیشتر از همه و در همه‌ی جای دنیا از این استاد بی‌همتای "کمدی"نویسی به‌اجرا درآمده است.

۲) منابع و مآخذ "خسیس"

مولیر راازآن دسته نویسندگان می‌شناسند که برای هر اثر خود، در ابتدا نه به‌تخیل خویش بلکه به‌آثار و نوشته‌های دیگران رجوع کرده است. او در هرجا که منبعی می‌یافته، یا صحنه‌یی و شخصیتی، آنرا با مهارت و استادی در نوشته‌های خود جا می‌داده است. در نمایشنامه‌های اولیه خود "کمدی ـ های ایتالیایی" را مد نظر قرار داده و به‌خوبی از آنها تقلید کرده است. در "خسیس" می‌توان ردپایی از چند نمایشنامه یا قصه و حتا افسانه ـ که پیش‌تر نگاشته شده بودند ـ را به‌خوبی یافت. ابتدا، از نمایشنامه: "صندوقچه"(۶)نوشته ***پلوتوس*** شاعر و کمدی‌نویس روم باستان، ***مولیر*** شخصیت خسیس و "صندوقچه"ی پولش را به وام گرفته است. این وام‌ستانی از یک کمدی که دو قرن قبل از میلاد مسیح نوشته شده است برطبق روشی است که بسیاری از هم عصران ***مولیر*** به‌وفور ازآثار کلاسیک نویس استفاده می‌کردند. اما تفاوت میان این نمایشنامه‌کهن و اثر ***مولیر*** بسیار است. در حقیقت موضوع در این دو، یکی نیست. شخصیت اصلی نمایشنامه‌ی ***پلوتوس***، ***اوکلیون*** (۷) مرد سخت فقیریست که گنجینه‌ی طلایی را در صندوقچه‌یی می‌یابد. و از آن هنگام به‌بعد، متوحش از دست‌دادن و

دزدیده شدن چنین گنجینه‌یی با نگرانی دایم دست به‌گریبان می‌شود. بنابراین ***اوکلیون*** خسیسی بالفطره نیست، شرایط از او یک خسیس می‌سازد. او نمی‌خواهد بادآورده را به‌راحتی به‌باد دهد. شخصیت ***اوکلیون*** بیشتر شبیه، نوکر فقیری است که در یکی از قصه‌های ***لافونتن*** یکشبه ثروتمند می‌شود و همان یکشنبه به‌دام خساست می‌افتد. ***هارپاگون*** ثروتمند بوده و هست، او نماینده‌ی "کاسبکارانی" است که اندک اندک از راه‌های خلاف اندوخته‌اند و لاجرم نمی‌خواهند حتا اندکی را از دست بدهند.

نمایشنامه‌ی "صندوقچه" بیشتر بر یک طرح و توطئه‌ی کمیک بنا شده، اما "خسیس" ***مولیر***، هجونامه‌یی‌ست بر عادات و اخلاق زمان نویسنده، کمدی‌ای مبتنی بر صفات زشت شخصیت‌ها. ***مولیر*** به‌خست که از نهادآدمی‌برمی‌خیزد و در محیط "کاسبکاری" رشد می‌کند و چون یک بیماری به‌جان اخلاقیات اجتماعی، روابط خانوادگی می‌افتد، آنها را سست می‌کند و گاه نابود می‌سازد پرداخته و تمام جوانب یک واقعیت شخصی که شکلی اجتماعی پیدا کرده را به‌دم بران تیغ نقد خود می‌کشد.

در یک کلام، اصالت خلاقیت ***مولیر*** تردیدناپذیر است. گرچه در مواردی به تقلید دست یازیده، اما چنان اثر خود پر محتوی کرده، چنان به‌زیور انواع خلاقیت — های هنری آراسته که لحظه به‌لحظه فکری تازه عرضه می‌دارد و سخاوت خود را به‌خوبی در خلاقیت یک اثر نو به‌تماشاگر می‌نمایاند.

محققین آثار ***مولیر***، درکنار نام ***پولوتوس*** و نمایشنامه‌ی "صندوقچه"اش از چند اثر دیگر از نویسندگان متقدم نام می‌برند که ذکر آنها در اینجا شاید چنان که باید بکار نیاید. ولی آن‌چه که همه‌ی پژوهشگران تئاتر غرب به‌آن اذعان دارند همین است که ***مولیر*** هرچه به‌وام گرفته با سود بسیار که همانا خلاقیت مجدد اوست به‌خوانندگان و تماشاگران مشتاق نسلهایی متمادی بازپس داده است.

۳) شیوه اجرای "خسیس" مولیر

مولیر فقط نویسنده کمدی نبوده و نیست، او کارگردانی مسلط و خلاق و بازیگری توانا و مبرز نیز بوده است. ***مولیر*** تا مغز استخوان آدمی‌است تئاتری. او بنا بر تجربه‌یی طولانی خوب می‌داند که چه کلماتی، چه رفتاری و چه برخوردی می‌تواند برتماشاگر تاثیر بگذارد و مخصوصا او را بخنداند. ***مولیر*** به‌هنگام نوشتن به‌بازی مشغول است و سعی می‌کند گاهی با تکرارهای بجا و گاه آهنگین صحنه‌یی کمدی فراهم آورد و از سوی دیگر این امکان را به‌بازیگر و کارگردان بدهد تا وزن ((ریتم)) واقعی اثر را به‌هنگام اجرا دریابند. مخلص کلام اینکه هرگز نباید فراموش کرد که اثر ***مولیر*** از همان ابتدا برای "بازی" کردن نوشته شده، نه برای خوانده شدن، گرچه به‌هنگام قرائت آثار او نیز می‌توان به‌عمق نبوغ و خلاقیت سخاوت — مندانه او پی برد.

مولیر هرگز نشانه‌یی از محل در ابتدای صحنه‌ها به‌عنوان مختصات مکانی، و حتا زمانی نمی‌دهد.

مکان واقعه را باید از میان گفتارها (دیالوگ) یافت. برای ***مولیر*** شخصیت‌ها مهم هستند، یعنی در نهایت بازی بازیگران. در ابتدای هر صحنه فقط به‌ذکر نام اشخاص حاضر در آن صحنه قناعت می — کند. در نتیجه می‌توان به‌جرات گفت فضای نمایش ***مولیر*** فضایی یکدست، خنثی و گاه بی‌هویت است. مکانی‌ست برای بازی، فضایی‌ست برای رشد شخصیت‌ها. صحنه‌ی آرمانی برای بازیگر. در معماری مکان‌ها می — بایست به‌اصول معماری نمایشنامه، پرداخت و انتقال در صحنه‌ها و شکل قرینه‌سازی آن توجه کرد. به‌نظر می‌رسد برای پرورش شخصیت‌ها و برای امکان بهتر بخشیدن به بازیگر در ارائه شخصیت و تمرکز بیشتر و بهتر تماشاگر بر روی بازی بازیگران، ***مولیر*** "دکور"ی را طلب می‌کند که به‌یکدست بودن فضا کمک کند: یک فضای خنثی، گاه بی‌هویت که در آن "دکور" فقط "دکوراتیو" باشد. دکور بیشتر تعلق به‌همان دوره‌ی خاص تئاتری ***مولیر*** و کمدی‌های کلاسیک دارد. پرده‌های نقاشی‌شده و آویخته به‌عنوان پس — زمینه دراجرای بسیاری از آثار ***مولیر*** تنها دکور موجود صحنه‌یی بوده است و می‌تواند باشد.

اهمیتی که ***مولیر*** به‌بازی بازیگران می‌دهد، شاید به‌همان دلیل بازیگر بودنش باشد. او به‌ندرت حرکتی یا حالتی را مشخص می‌کند، اما همین به‌اندازه‌ای است که می‌توان از آن کلیدی ساخت بر گنجینه پایان ناپذیر روش‌ها و شیوه‌های پیشنهادیش برای بازیگران آثارش.

سبک اجرایی کمدی‌های ***مولیر*** را باید همانا دنبال کننده سبک اجرای کمدی‌های ایتالیایی دانست. پیشنهادات متنی از طرف ***مولیر*** کلیدهاییست‌برای بازیگران تا بتوانند پای در عرصه‌ی خلاقیت‌های گوناگون خویش بگذارند. خلاقیت در ریتم کمیک، خلاقیت در حرکات و جنبش‌های فردی مبتنی بر درون و صفات و رفتارهای شخصیت‌ها و بالاخره ارتباط روشن، رو در رو، سریع و پر دامنه با بازیگر مقابل و حتا با تماشاگران. ***مولیر*** بازیگران سخی را به‌اجرای نقش‌هایش فرا می‌خواند. بازیگر باید همانند استاد ***مولیر***، در کوشش برای یافتن تمهیدات، ظرافت‌ها، شگردها و لطایف بازی و این‌همه در راه خلق شخصیت سخاوت داشته باشد.

۴) سخنی بر اجرای "خسیس"

مولیر، ***هارپاگون*** را زمانی بر روی صحنه می‌آورد که قبلا به‌وسیله اشخاص دیگر و مخصوصا ***منسوبانش*** به‌تماشاگر معرفی شده است. این روش ورود شخصیت اصلی که خاص کمدی است را ***مولیر*** دربسیاری از آثار خود بکار گرفته وبه‌همین ترتیب است که تماشاگر قبل از ورود شخصیت اصلی یا محوری نمایشنامه از طریق نظرات موافق و مخالف درباره‌ی او، با او آشنا می‌شود. روحیاتش را می‌شناسد، شکل و شمایل او را برای خود، در ذهن، ترسیم می‌کند و حتا فرصت می‌یابد که درباره‌اش قضاوت کند و بعد هم‌انتظار ورودش را بکشد. این قضاوت از قبل، این انتظار ورود شخصیت اصلی از طرف تماشاگر، گاه به‌جریان کمدی و سیال بودن آن کمک می‌کند و رابطه‌ی تماشاگر و صحنه را مستحکم‌تر می‌سازد.

صحنه‌های اولیه "خسیس" برحسب قواعد تئاتر کلاسیک و مخصوصا ***مولیر*** نوشته شده است، صحنه‌های آشنایی با اشخاص نمایش (*Exposition*) و دست آخر با ***هارپاگون*** که شخصیت عنوان اصلی و شخصیت سازنده ماجراهاست. پس جابه‌جایی در ارائه این صحنه (که در اجرای تالار وحدت) به‌چشم می‌خورد نه فقط کمکی به‌تماشاگر ما نمی‌کند تا مثلا بتواند یک اثر غربی را تحمل‌کند، بلکه او را سردرگم می‌سازد. و در طرفی دیگر دلیل این جابه‌جایی صحنه حتا برای کسانی که با متن "خسیس" آشنا هستند روشن نمی‌شود.

و از همین دست است، ادغام نقش‌ها در هم، سپردن گفتار این‌شخصیت به‌آن شخصیت: ***لافلش*** — که بازیگر این نقش در این اجرا به‌درستی از پس تقلید ظاهری شیوه‌ی بازی "کمدیا دولارته" برآمد — در واقع مخلوطی شده از نقش چند شخصیت با بارهای متفاوت و ابعاد گوناگون. و در نتیجه تماشاگران به‌درستی درنمی‌یابند بالاخره ***لافلش*** نوکر ***کلئانت*** است یا آشپز و نوکر ***هارپاگون*** که همانا: استاد ***ژاک*** در متن اصلی باشد.

هماهنگی بازیها از اصول مهم کارگردانی است. این وظیفه‌کارگردان است که بازیگران خلق کنند و او تصحیح کند، درکنارهم‌جا دهد و هماهنگ سازد. عدم هماهنگی در بازی بازیگران، یک‌جنس نبودن کار آنها ناشی از تصور غلط بر انواع کمدی و طنز و شیوه‌ی اجرایی هر کاریست. تماشاگر انتظار دارد شخصیت‌های مختلف را ببیند، اما می‌خواهد تکلیفش روشن باشد، بازی را از یکدست، از یک‌جنس، از یک سبک ببیند.

پرده‌های نقاشی شده و آویخته، فضای مطلوب را برای بازی بازیگران فراهم می‌آورد، اما سئوال اینکه چرا در صحنه خیابان، یا مثلا محلی دیگر از باغ و خانه ***هارپاگون*** ((پرده دوم، صحنه‌ی اول و دوم و ...)) اثری از پرده نقاشی شده نیست؟

---

1) Jean - Baptiste Poquelin (Moliere)

2) Amphitryon

3) George Dandin

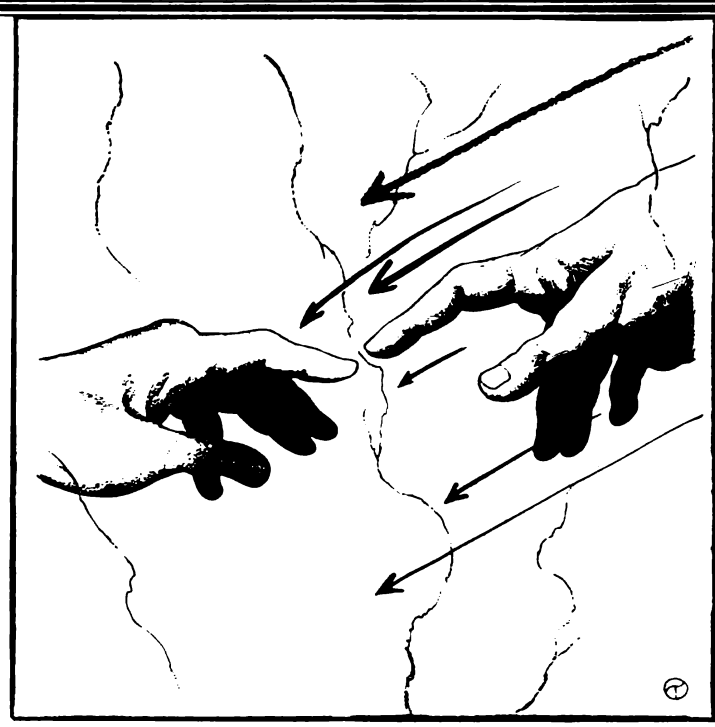
4) L'avare

5) Louis Béjart

۶) *Aulularia* "صندوقچه"، تحت‌عنوان "گنجینه‌ی‌طلا" به‌همراه "سرباز لاف‌زن" دو نمایشنامه از "پلوتوس" در سال ۱۳۴۶ توسط محمد پایگاه ترجمه شده و در تهران به‌چاپ رسیده است.

7) Euclion

معرفی و خبر



معرفی و خبر

ادبیات

• "هنر و ادبیات‌امروز" (گفت و شنودی با احمد شاملو، دکتر رضا براهنی) به‌کوشش ***ناصر حریری***، ۵۰۰۰ نسخه، ناشر: کتابسرای بابل، چاپ اول ۱۳۶۵، ۱۵۶ صفحه، بها ۴۰۰ ریال:

در گفتگوی اول کتاب پس از آوردن زندگی و کارهای ***شاملو*** تقریبا ۲۰ سئوال از ***شاملو*** شده و طی ۳۶ صفحه جواب‌ها گرفته شده است. ***شاملو*** درباره‌ی ***سهراب سپهری*** جوابی داده که بدنیست آن را دراین‌جا نقل کنیم:

باید فرصتی پیدا کنم یکبار
دیگرشعرهایش را بخوانم . . .
متاسفانه در حال حاضر
تصویر گنگی از آنها در ذهن
دارم. می‌دانید؟ زورم می‌آید
آن عرفان نابهنگام را باور
کنم. سر آدم‌های بیگناه را
لب جوی می‌برند و من دو
قدم پایین‌تر بایستم و توصیه
کنم که "آب را گل نکنید"!
تصورمی‌کنم یکی‌مان از مرحله
پرت بودیم، یا من یا او.
شاید با دوباره خواندنش
بکلی مجاب شوم و دست‌های
بی‌گناهش را در عالم خیال و
خاطره غرق بوسه کنم. آن
شعرها گاهی بسیار زیباست،
فوق‌العاده‌است اماگمان نمی‌-
کنم‌آب‌مان به‌یک‌جوی برود.
دست کم برای من "فقط
زیبایی"کافی نیست، چه کنم.

در پایان مصاحبه سه شعر از ***شاملو*** چاپ شده است به‌نام‌های: "چلچلی"، "بر سرمای درون و "تعویذ".

در گفتگوی دوم (که سه‌بخش است) پس از آمدن زندگینامه و کارهای ***براهنی***، تقریبا ۳۸ سئوال از او شده که ***براهنی*** طی ۶۹ صفحه به‌آنها پاسخ داده.

براهنی همچون ***شاملو*** در جواب آخرین سوءال درباره‌ی ***سپهری*** چنین گفته:

". . . سهراب شدیدا تحت
تاثیر ذن بودیسم و شعرهای
ویلیام بلیک شاعر انگلیسی و
سورآلیسم فرانسه است. در
شعرهای آخرش او کوشید تا از
تصاویر زنانه دست بکشد. در
این‌شعرها حتاتصاویر زمختی

وجود دارد. شعرهای آخرش دارای وزنهای مرکب بلند است. در شعر **سپهری** تصویر و درک تصویری وجود دارد که اگر اینها در اختیار **فروغ** یا **شاملو** گذاشته می‌شدند بدون شک آنها از خود مایه گذاشته، شعرهایی با تکنیک قوی‌ترمی‌ساختند و ازخودشان به‌آن تصاویر علیت و جهان‌بینی می‌دادند. تنها جهان‌بینی‌مجرد کافی‌نیست. **سپهری** از روح آب می‌گوید، اما ما در پشت‌سر یک شعر روح انسان را می‌خواهیم و نه یک توصیف صرف را..."

در پایان کتاب چند شعر از **براهنی** و **نیما** آمده است.

• "درد" **مارگریت دوراس**، ترجمه‌ی **قاسم روبین**، چاپ اول ۱۳۶۵، رقعی، ۲۰۰۰ نسخه، ۱۷۰ صفحه، ۳۴۰ ریال، پاپیروس.

"درد" شامل چند نوشته است: "درد" (از صفحه‌ی ۷ تا ۶۳)، "آقای ایکس در اینجا ملقب به **پی‌یر رابیه**" (از صفحه ۶۵ تا ۱۰۲)، "**آلبرد** کاپیتان و میلیشیایی به‌نام **تر**" (از صفحه ۱۰۵ تا ۱۴۵) "گزنه شکسته" (از ۱۴۹ تا ۱۵۸) "**اوره‌لیا پاریس**" (از ۱۶۱ تا ۱۶۹).

• "توفان در مرداب" نوشته‌ی **لئوناردو شیاشا** ترجمه‌ی **مهدی سحابی** چاپ اول ۱۳۶۵، ۵۰۰۰ نسخه، ۲۵۲ صفحه، قیمت ۹۰۰ ریال، ناشر: انتشارات نیما. اصفهان

لئوناردو شیاشا، که در سال ۱۹۲۱ در سیسیل‌به‌دنیاآمده نخستین اثرش "کلیساهای رگالپترا" در سال ۱۹۵۶ منتشر شد.

برخی از کارهای دیگر **لئوناردو شیاشا** عبارتند از:

"عموهای سیسیل"، "دریایی به‌رنگ شراب"، "جنازه‌های خوش"، "روز جغد"، "سهم هرکس"، "تودومودو".

چنانچه پیداست این اولین اثر این نویسنده است که به‌فارسی منتشر می‌شود.

• کتاب هشتم زمان ویژه‌ی جوزف کنراد، زیر نظر عبدالحسین آل‌رسول، چاپ اول، پاییز ۶۵، ۵۰۰۰ نسخه، ۷۲ صفحه، بها: ؟

زمان این کتاب حاوی این مطالب است:

۱. **جوزف کنراد** که خود سه بخش است. بخش اول آن از زندگینامه **کنراد** شروع می‌شود که شرح تبعید او و خانواده‌اش به سیبری است و بعد وصف رویای اوست که می‌خواهددریانوردی باشد روی دریاهای دور، آنهم در کشوری که هیچ ارتباطی با دریا ندارد و همین رویا است که او را وامی‌دارد تا به‌فرانسه برود. همین علاقه به‌دریا و درعین حال مواجهه با چیزی غریب و ناآشنا و به عبارت دیگر دورماندن از اصل، جابه‌جا در آثارش مشاهده می‌شود.

و قسمت دوم‌اش خلاصه‌ای است از قسمت‌های داستان "جوانی" و بخش سوم آن با عنوان "انزوا و تنهایی" **کنراد** در دوره‌ی بحرانی ادبیات انگلیس خود را به‌عنوان نویسنده‌ای مطرح می‌کند (این دوره‌ی بحرانی درست مقارن زمانی است که ادبیات انگلستان در مرکز تاثیرات ادبی قرار گرفته: از **جیمز** آمریکایی گرفته تا ژید فرانسوی و **تورگنیف** روسی) که می‌خواهد واقعیت و موضوع جدیدی را عرضه‌کند و برای همین موقعیتی دیگرگونه می‌آفریند و سنت‌شکنی می‌کند. درونگرایی و تعمق بر بحرانی که شخصیت‌های نوشته‌های **کنراد** را دربرگرفته، همچون هاله‌ای تمامی داستان‌های او را دربر می‌گیرد.

۲. "دل تاریکی" نوشته‌ای از جو **ناراسکین** به‌ترجمه **محمدعلی صفربان** گفتنی آن است که این نوشته فصل اول کتاب "اسطوره‌ی امپریالیسم" است.

۳. "جهانی میان دو قطب" نوشته‌ای است از **محمد رحیم اخوت** درباره‌ی از چشم غربی.

۴. "حکایت" داستان کوتاهی از **جوزف کنراد** به‌ترجمه‌ی **عبدالحسین آل‌رسول**.

۵. "تاریکی کنراد" نوشته **و.س. نای‌پول** به‌ترجمه **احمد میرعلایی**.

۶. "سینمای آمریکایی" داستانی است از **فرهاد کشوری**.

۷. قسمت‌هایی از مقدمه‌ای که **صالح حسینی** بر کتاب "لرد جیم" نوشته.

گفتنی آن که **صالح حسینی** خود "لرد جیم" را ترجمه کرده است.

۸. فهرست آثار عمده‌ی **کنراد**.

• "آقای مالابر"، نوشته‌ی **ادموندو دسنوئس**، ترجمه‌ی **صمد مقدم**، **نشر نی**، چاپ اول ـ ۱۳۶۵، ۵۰۰۰ نسخه، ۱۹۴ صفحه، ۳۵۰ ریال.

ادموندو دسنوئس ۱۹۳۰ در "هاوانا" زاده شد، از ۱۹۵۶ تا ۱۹۶۰ سردبیر مجله امریکایی "ویزن" بود. پس از بازگشت به کوبامسئولیت تدوین مجله‌ی ادبی "ناسیونالله دو کوبا" به‌او محول شد.

کتاب "آقای مالابر" از روی برگردان انگلیسی که توسط خود نویسنده انجام پذیرفته، به‌فارسی ترجمه شده است.

در مقدمه ناشر آمده:

"آقای مالابر" تلاشی است برای تصویرسازی از احساس انسانی مرفه که خود را در برزخ انقلاب می‌بیند... اگرچه او می‌کوشد از این‌موج، که به‌هرحال به‌خلوت بی‌هیاهوی زندگی‌اش خزیده، بگریزد، اما نویسنده در نهایت سادگی در خلال این یادداشت‌ها نشان داده است که‌این‌گریز بیهوده است..."

• "گزینه‌ی اشعار منوچهر آتشی" چاپ اول: ۱۳۶۵، ۵۰۰۰ جلد، ۳۲۸ صفحه، ۶۲۵ ریال، ناشر: مروارید.

شعرهای این کتاب پس از مقدمه در هشت بخش، که شعرهای هر بخش از یک مجموعه چاپ شده یا نشده برگزیده شده‌اند:

بخش اول (از صفحه‌ی ۴۵ تا ۶۲) ۵ شعر دارد از کتاب چاپ نشده‌ی "ریشه‌های شب" ـ اشعار سال‌های ۳۰ تا ۱۳۳۶.

بخش دوم (از صفحه‌ی ۶۳ تا ۱۲۸) ۱۶ شعر دارد از کتاب "آهنگ دیگر" ـ اشعار سال‌های ۳۵ تا ۱۳۳۸.

بخش سوم (از صفحه‌ی ۱۲۹ تا ۲۰۷) ۲۶ شعر دارد از کتاب آواز خاک" ـ اشعار سال‌های ۳۹ تا ۱۳۴۶.

بخش چهارم (از صفحه‌ی ۲۰۹ تا ۲۴۴) ۱۱ شعر دارد از کتاب "دیدار فلق" ـ اشعار سال‌های ۴۷ تا ۱۳۴۸.

بخش پنجم (از صفحه‌ی ۲۴۵ تا ۲۴۸) ۱ شعر دارد از کتاب چاپ‌نشده‌ی "برانتهای آغاز" که اشعار آتشی را تا سال ۱۳۴۸ دربر‌می‌گیرد.

بخش ششم (از صفحه‌ی ۲۴۹ تا ۲۸۳) ۱۰ شعر دارد از کتاب چاپ‌نشده‌ی" تا آخرین چکاوک" ـ اشعار سال‌های ۴۹ تا ۱۳۵۷.

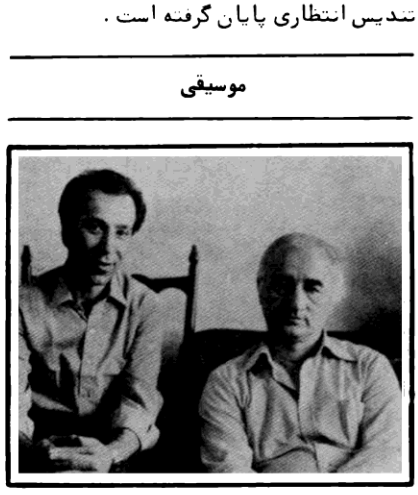
بخش هفتم (از صفحه‌ی ۲۸۵ تا ۲۹۶) ۴ شعر دارد از کتاب چاپ نشده‌ی "سفر خاکستر" ـ اشعار سال‌های ۵۷ تا ۱۳۶۰.

بخش هشتم: (از صفحه‌ی ۲۹۷ تا ۳۲۵) ۱۰ شعر دارد از کتاب "وصف گل سوری" ـ اشعار سال‌های ۵۸ تا ۱۳۶۳.

در پایان شعر "پاسخ" از صفحه‌ی ۲۷۶ نقل می‌شود.

کمرنبسته می‌آید سوار
با مژه‌های فرو افتاده
و شال آویخته به‌شانه
...
عنان به کوهه‌ی زین افکنده است
و یال ریخته یکسوی اسب
آشوب تاخت را
در اهتزاز نیست.
و حاده بی‌هیجانی
سطر بلند نامه‌ی نومیدی‌است
...
برآستانه پیکر ویران من
تندیس انتظاری پایان گرفته است.

موسیقی



شاپور رحیمی در کنار اسنادش محمود کریمی

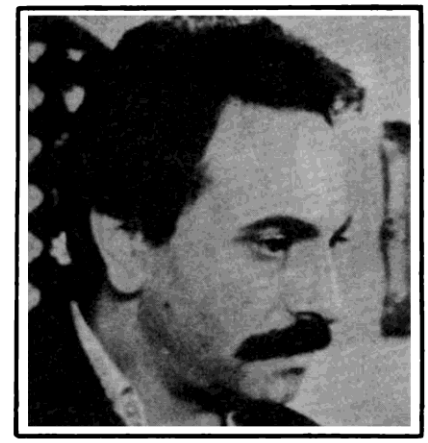
• بزودی نوار کاستی با عنوان "شکوفه‌

های جاویدان" با آواز **شاپور رحیمی** به‌بازار جواهد آمد که آهنگسار و تنظیم‌کننده‌ی آن **جلیل عندلیبی** است.

شاپور رحیمی از سال ۱۳۴۴ فراگیری آواز را نخست زیر نظر **مهرتاش**، سپس **ادیب خوانساری** و **شجریان** آغاز کرد و از سال ۱۳۵۴ در رشته‌ی آواز در مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی به‌تدریس مشغول شد و از آن زمان به‌بعد هفته‌ای دو جلسه بطور خصوصی از استاد **نحمود کریمی** تعلیم گرفت و با همکاری استاد، ضمن تحقیق و بررسی علمی و احساسی ردیف‌ها، گوشه‌های مختلف فراموش شده‌ی "ساری" را با قراردادن اشعار مختلف روی آن‌ها به‌گوشه‌های "آوازی" تبدیل کرد.

به‌تازگی **شاپور رحیمی** و گروهی از مدرسین مرکز حفظ و اشاعه موسیقی به‌سرپرستی **جلیل عندلیبی** گروهی را بنیاد نهاده‌اند به‌نام **مولانا** و "شکوفه‌های جاویدان" محصول‌این همکاری است.

تئاتر

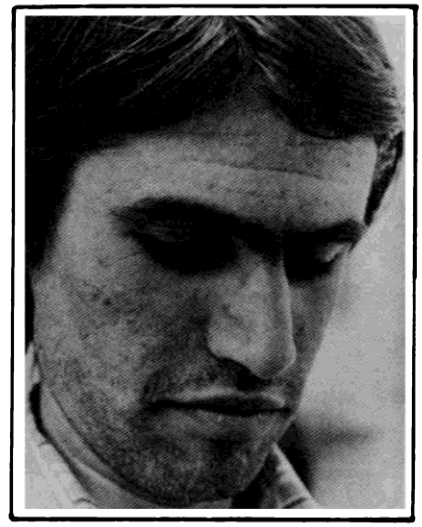


ایرج راد کارگردان "دکتر کنوک"

• در آذرماه گذشته نمایشنامه‌ی "دکتر کنوک" نوشته‌ی **ژول رومن** به‌ترجمه‌ی **محمد قاضی** و با کارگردانی **ایرج راد** در سالن اصلی "تئاتر شهر" بر صحنه آمد.

○ **ایرج راد** که سال ۱۳۶۳ نمایشنامه‌ی "دکتر فاوستوس" **کریستوفر مارلو** را در سالن "چهارسو"ی "تئاتر شهر" بر صحنه برده بود پس از پایان دوره‌ی دانشکده‌ی هنرهای زیبا (رشته‌ی‌کارگردانی تئاتر) فوق‌لیسانس‌اش را از دانشکده‌ی "کاردیف" انگلستان دریافت کرده.

○ از نمایشنامه‌هایی که **راد** در آن‌ها بازی داشته می‌توان این‌ها را نام‌برد: "ابراهیم توپچی و آقا بیک" *رادین*، "افول" *اکبر رادی*، "بازرس" *گوگول*، "آی باکلاه، آی بی‌کلاه" *غلامحسین ساعدی*، "مردی که مرده بود و خود نمی‌دانست" *صیاد*، "در شاهراه" *آنتوان چخوف*، "مرده‌های بی‌کفن و دفن" *ژان‌پل سارتر*، "سربازها" *آرنولد وسکر*.



ابوالقاسم معارفی نویسنده و کارگردان "حادثه در صبح پاییزی"

• نمایشنامه‌ی "حادثه در صبح پاییزی" دیماه گذشته در سالن "چهارسو"ی "تئاتر شهر" بر صحنه آمد. نویسنده و کارگردان این نمایشنامه ابوالقاسم معارفی بود و بازیگرانش: فریدون فرهودی، فرزانه نشاط‌خواه، محمد نگهداری، طیب شرافتی، ابوالفضل مطلق، مهتاب نصیرپور، مریم شفایی، کریم اکبری مبارکه، عباس مرزبان، رضا بیطرفان، احمد مهدی.

ابوالقاسم معارفی نویسنده و کارگردان "حادثه در صبح پاییزی" سال ۱۳۲۹ زاده شد و دیپلم متوسطه‌اش را در سال ۱۳۵۲ از دبیرستان "اتابکی" گرفت. از سال ۱۳۵۳ با استخدام در واحد نمایش تلویزیون کار هنری خود را به‌طور رسمی آغاز کرد. سال ۱۳۵۳ نمایشنامه "به‌کوچه بنگر" را برای تلویزیون نوشت و کارگردانی کرد و سال ۱۳۵۴ نمایشنامه‌های "گردش شبانه" و "بهار در خاک" را.

معارفی در سال ۱۳۵۵ دونمایشنامه با نام‌های "رهایی" و "حواب‌آلودهای کوچه‌ی هشیار" و در سال ۱۳۵۶ "شب و شب‌پا" را برای تلویزیون نوشت و کارگردانی کرد. **معارفی** در سال ۱۳۶۳ نمایشنامه "آبی به‌رنگ دریا" را در "تئاتر شهر" به‌عنوان نویسنده و کارگردان بر صحنه آورد و در سال "گل طلایی" را در "تالار وحدت".

نشاط خواه در یکی از نمایشنامه‌های تلویزیونی

فرزانه نشاط‌خواه که در نمایشنامه‌ی "حادثه در صبح پاییزی" بازی داشت سال ۱۳۳۴ در تهران زاده شد. سال ۱۳۵۳ دوره‌ی دبیرستان را به‌پایان رساند. سال ۱۳۵۷ در رشته‌ی ادبیات دراماتیک از "دانشکده هنرهای دراماتیک" لیسانس گرفت. *فرزانه نشاط‌خواه* در نمایشنامه‌های زیر بازی داشته:

۱۳۵۴. "گوشه‌گیران آلتونا" نوشته‌ی **ژان پل سارتر**، کارگردان **فریدون فرهودی**.

۱۳۵۵. "سانتاکروز" نوشته‌ی **ماکس فریش**، کارگردان **رجب محمدین**.

۱۳۵۶. "همسایه‌ها" کارگردان **حمید مظفری**.

۷ – ۱۳۵۶. "ژاندارک" نوشته‌ی **برتولد برشت**، کارگردان **رکن‌الدین خسروی**.

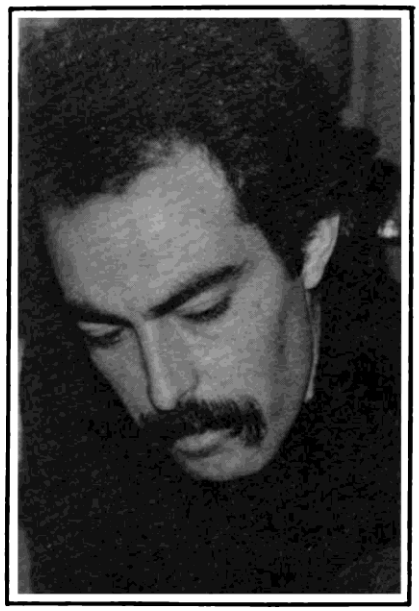
۱۳۵۷. "دو رگه" نوشته‌ی **لنگستون هیوز**، کارگردان **جمشید جهانزاده**.

۱۳۵۸. "استثنا و قاعده" نوشته‌ی **برتولد برشت**، کارگردان **رکن‌الدین‌خسروی**.

۱۳۵۸. (بوسمن و لنا" نوشته‌ی *اتول فوگارد*، کارگردان **رجب محمدین**.

۱۳۵۹. "مونتسرا" نوشته‌ی *امانوئل رونیس*، کارگردان **محمدعلی جعفری**.

۱۳۶۰. "مستنطق" نوشته‌ی **پریسلی**، کارگردان **محمدعلی جعفری**.



فریدون‌فرهودی بازیگر "حادثه در صبح پاییزی"

• **فریدون فرهودی** بازیگر نمایشنامه‌ی "حادثه در صبح پاییزی" سال ۱۳۳۰ زاده شد و سال ۱۳۴۹ دیپلم متوسطه‌اش را گرفت. سال ۱۳۵۵ در رشته‌ی بازیگری و کارگردانی از "دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک" لیسانس گرفت و دوره‌ی فوق لیسانس کارگردانی در دانشگاه "وسن" پاریس را ناتمام رها کرد. **فریدون فرهودی** در نمایشنامه‌های زیر بازی داشته: "کرگدن" نوشته‌ی *اوژن یونسکو*، کارگردان **حمید سمندریان** "پهلوان اکبر می‌میرد" نوشته‌ی **بهرام بیضایی**، کارگردان **محمود جوهری**. "گوشه‌گیران آلتونا" نوشته‌ی **ژان‌پل سارتر**،

کارگردان **فریدون فرهودی**.

فرهودی در این سریال‌های تلویزیونی نیز بازی داشته:

۱۳۶۱. "برده رقصان" نوشته‌ی ***پائولو فاکس***، به‌تنظیم و کارگردانی ***ابوالقاسم معارفی***.

۱۳۶۱. "دنیای صبحی" نوشته‌ی **بیژن بی‌رنگ**، کارگردان **فریدون فرهودی**.

۱۳۶۵. "در خانه بمان" نوشته‌ی **فریدون فرهودی و بیژن بی‌رنگ**.

۱۳۶۵. "قهرمان جهان" نویسنده و کارگردان **فریدون فرهودی**.

• گریم در صحنه، نوشته: هرمان بوخمان، ترجمه: واحد تحقیقات حوزه هنری. چاپ اول، خرداد ۶۴، از انتشارات حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

چاپ خوب، کاغذ اعلا، جلد و پوششی مناسب، عکس‌های نمونه فراوان، عکس‌های رنگی روشن و گویا و این همه در خدمت کتابی آموزشی ــ تخصصی در زمینه‌ی هنر فن صورتگری و صورتسازی (گریم) در تئاتر.

همچنان که از نامش پیداست، کتاب "گریم در صحنه" به‌طور جامع و فقط به‌فن گریم در صحنه تئاتر و یا برای تئاتر می‌پردازد و ادعایی در زمینه‌ی گریم در سینما و یا در تلویزیون ندارد.

کتاب به‌۱۳ فصل تقسیم شده که به‌شکلی پیوسته از مراحل ابتدایی گریم، انتخاب وسایل و مواد، آماده‌کردن صورت هنرپیشه، سبک‌های مختلف گریم در تئاتر، پیرنمایی، چاق نشان‌دادن صورت، لاغری، چسباندن ریش و سبیل، انواع آرایش موی سر، موهای مصنوعی و قالب‌گیری از صورت و ساختن اعضای مصنوعی برای صورت و بالاخره "افه‌های" ویژه در صورتسازی سخن می‌گوید.

چاپ این کتاب پاسخ‌گوی گوشه‌یی از نیاز مبرمی‌ست که دست‌اندرکاران و به‌ویژه جوانان علاقه‌مند به‌این هنر با آن دست به گریبان هستند.

گذشته از همت ترجمه باید گفت: چه خوب بود واحد تحقیقات حوزه‌ی هنری با کمی تحقیق بیشتر پاره‌یی از اصطلاحات و اسامی نقل‌شده در این کتاب می‌توانستند هویت اصلی خود را بیابند. برای مثال ذکر کنیم موارد زیر را به‌این امید که در چاپ‌های بعدی این لغزش و خطاها برطرف شود:

در صفحه ۱۸۸ ــ "دختر بدتربیت" غلط می‌نماید، بهتر بود: "دختر بد تربیت‌شده" منظور می‌شد.

و همچنان در همین صفحه: "ازدواج فیگارو" نمایشنامه‌یی از "بومارشه"، "عروسی فیگارو" درست می‌نماید.

در صفحه ۱۹۱ ــ "سلمانی سویل" بازهم نمایشنامه‌یی از "بومارشه" که در فارسی به "آرایشگر شهر سویل" معروف است و به‌همین نام هم ترجمه شده است.

در صفحه ۲۰۰ منظور از "سه‌خواهران" باید نمایشنامه معروف "سه‌خواهر" چخوف باشد.

و از همه‌مهمتر درصفحه۲۰۱"باغ گیلاس" نمایشنامه معروف "باغ آلبالو" چخوف است.

در صفحه ۲۱۰ و ۲۱۱ نام فئودور شالیاپین، خواننده و بازیگر نامدار اپرای روسیه متوفی به‌سال ۱۹۳۸، با کمی لغزش "فایدور چالیاپین" آمده و ... لغزش‌هایی از این‌دست که گاه ممکن است باعث اغتشاش ذهنی خواننده جوان گردد.

• "درام‌نویسان جهان"، تالیف: منصور خلج، ناشر: واحد فوق‌برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی، ۵۱۲ ص، قطع: وزیری، بها: ۸۰۰ ریال، مصور. چاپ اول: تابستان ۱۳۶۵، ۳۰۰۰ نسخه.

• این کتاب جلد نخست از مجموعه درام‌نویسان جهان است که شرح آثار و احوال پنجاه نمایشنامه‌نویس بزرگ جهان از روزگار باستان تا عصر حاضر (از *آشیل* تا *ادوارد آلبی*) را دربرمی‌گیرد.

در گزینش این شخصیت‌ها، دوره‌ی حیات نویسنده، سپس اهمیت آثارشان در نظر گرفته‌شده است.

•"تئاتر علمی یا سیستم ستانیس‌لافسکی تالیف: مصطفی اسکویی، ناشر: آناهیتا، ۱۶۸ ص، قطع: رقعی، بها: ۳۰۰ ریال، چاپ اول: بهار ۶۵، ۵۰۰۰ نسخه.

این کتاب در پنج فصل با عناوین: پیدایش و اهمیت سیستم، تعریف سیستم، تشریح سیستم، اخلاق نقش‌آفرین، ابعاد جهانی سیستم، چاپ شده است.

• "تماشاخانه شکسپیر"، تالیف: والتر هاجس، ترجمه: شهلا میربختیار، ناشر: انتشارات واحد فوق برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی، ۱۳۶ ص، قطع: وزیری، بها: ۳۵۰ ریال، مصور (چهار رنگ)، چاپ اول: تابستان ۱۳۶۵، تیراژ: ؟.

این کتاب مقدمه‌ای دارد از "جمشید ملک‌پور" با عنوان "نمایش دوره‌ی رنسانس و شکسپیر" و همچنین ضمیمه‌ای دارد با عنوان "کتابشناسی‌نمایشنامه‌های‌شکسپیر به‌فارسی".

• "کتاب نمایش" (فرهنگ واژه‌ها، اصطلاح‌ها، سبک‌های نمایشی) گردآوری خسرو شهریاری، ناشر: امیرکبیر، ۶۹۴ ص، (دو جلد)، قطع: رقعی، بها (ی دوره‌ی دو جلدی): ۹۰۰ ریال، مصور، چاپ اول: ۱۳۶۵، ۷۷۰۰ نسخه.

• "کتاب نمایش" گذشته از فرهنگ واژه‌ها، اصطلاح‌ها و سبک‌های نمایشی، کم و بیش به معرفی دسته‌ها، گروه‌ها، آموزشگاه‌ها، هنرکده‌ها، و دانشکده‌های تئاتری پرداخته، همچنین کتابشناسی نمایش (از ص ۴۸۵ تا ۵۷۶) یکی از پیوست‌های این کتاب است.

یکی از کارهای "خوان‌میرو"

• در اپرای شهر زوریخ نمایشگاهی از کارهای "خوآن میرو" برپا شد، در این نمایشگاه بیش از ۱۵۰ اثر از "میرو" در معرض تماشا قرار می‌گیرد که با موزیک "موتسارت" همراهی می‌شود. این یکی از برجسته‌ترین نمایشگاه‌های نقاش اسپانیولی‌در سال‌های اخیر است.

تابلویی از "هیتسلر"

• در مونیخ از ۱۶ دسامبر ۱۹۸۶ نمایشگاه کارهای "فرانس‌هیتسلر" (Franz Hizler) در "گالری‌شهر" برپا است. او بیش‌تر در چهارچوب "هنر مدرن" کارهای تازه سال‌های اخیرش را عرضه کرده. "هیتسلر" همواره در جستجوی راه‌های جدید در نقاشی است. نمایشگاه بمدت دو ماه دایر خواهد بود.

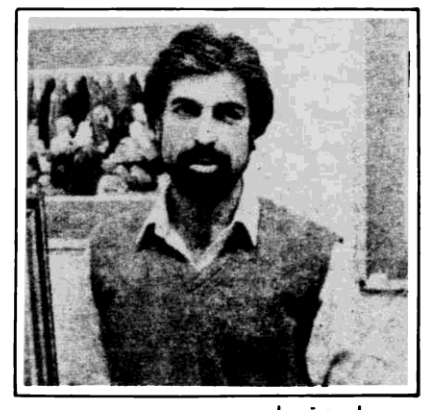
• "نقاشی، نقاشان هائیتی"، موضوع نمایشگاهی در "اشتوتگارت" آلمان است. در اینجا آثار نقاشان "آوانگارد"، "مدرن" و "کلاسیک" عرضه شده‌اند. در این نمایشگاه می‌توان به‌پیشرفت عظیم نقاشی و پدید آمدن نقاشان بزرگ در هائیتی پی برد، اغلب تابلوها متعلق به‌بخش خصوصی است و برای علاقمندان نقاشی هائیتی این می‌تواند فرصتی باشد مناسب برای دیدن تابلوها.

• در زوریخ، بازهم نمایشگاه دیگری از "خوآن میرو" برپا است. او که در چهارده سالگی وارد مدرسه هنر "بارسلون" اسپانیا شد، در ۲۲ سالگی نقاشی سرشناس شده بود. اکنون "خانه‌ی هنر زوریخ"، ۱۰۰ تابلو رنگ‌روغن ــ ۵۰ طراحی او را به‌نمایش گذاشته است. این نمایشگاه تا ۱۵ آوریل ۱۹۸۷ (۵ فروردین ۶۶) برپا خواهد بود.

• "هرمان‌هسه"، نویسنده‌ی نامدار، این‌بار نقاشی‌هایش باب صحبت همگان می‌شود. در "گالری شهر" شهر "ورتسبورگ" به همین مناسبت آثار "هسه" به‌نمایش درآمده. "هسه" در نقاشی نیز چون نویسندگی از خلاقیت بالایی برخوردار است.

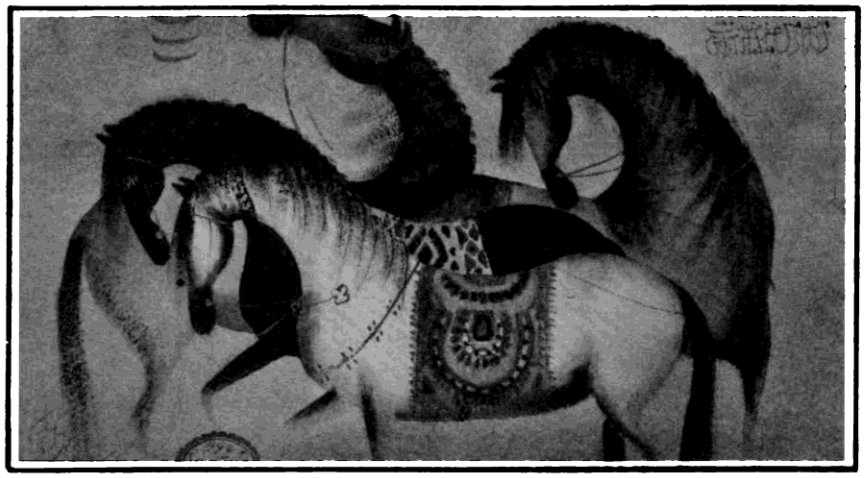
یکی از تابلوهای "لوترک"

• در شهر "توبنیگن" آلمان، نمایشگاهی از آثار "لوترک" که عمدتا در چهارچوب "مولن‌روژ" پاریس کارکرده، برپا است، برگزاری این نمایشگاه در "سالن هنر" شهر، اعتبار خاصی بدانجا بخشیده و از لحاظ امنیتی، از آثار استاد بزرگ بدقت مواظبت می‌شود. این نمایشگاه تا ۱۵ مارس ۱۹۸۷ (تا ۲۴ اسفند ۶۵) برپا خواهد بود.



محمدعلی ترقی‌جاه

• آخرین کارهای **محمدعلی ترقی‌جاه** دیماه گذشته در "موزه هنرهای معاصر ایران" به‌نمایش گذاشته شد. این نمایشگاه ۳۹ تابلو را دربرمی‌گرفت که ۳۰ تابلو با آبرنگ نقاشی شده بود و ۹ تابلوی دیگر با رنگ روغن یا اکریلیک.



یکی از تابلوهای محمدعلی ترقی‌جاه

۳۶ تابلو، از ۳۹ تابلو جز سه تابلو، همگی دستآورد سال گذشته **محمد علی ترقی‌جاه** بشمار می‌روند.

• **محمدعلی ترقی‌جاه** به‌سال ۱۳۲۲ در تهران زاده شد و در سال ۱۳۴۶ دررشته‌ی مکانیک از "دانشکده‌ی علم و صنعت" مهندسی گرفت.

• **ترقی‌جاه** که از سال ۱۳۴۲ به‌طور جدی به‌نقاشی روی‌آورده تا بحال در نمایشگاه‌های بسیاری شرکت داشته که از آن جمله‌اند:

۱۹۷۴) نمایشگاه بین‌المللی "ایران ــ فرانسه"، محل دایمی نمایشگاه‌ها، تهران ــ ایران.

۱۹۷۶) "تهران گالری"، تهران ــ ایران.

۱۹۷۷) "موزه هنرهای معاصر ایران"، تهران ــ ایران.

۱۹۷۷) نمایشگاه‌بین‌المللی *بال* ــ سویس.

۱۹۸۳) گالری "میکرو"ی *سنت‌کروا* ــ سویس.

۱۹۸۴) "موزه هنرهای معاصر ایران"، تهران ــ ایران.

۱۹۸۴) گالری "ایت". *ای‌وردون* ــ سویس.

۱۹۸۴) گالری "شالر" *اشتوتگارت* ــ آلمان غربی.

۱۹۸۵) گالری "نیلتون". *ای وردون* ــ سویس.

۱۹۸۵) گالری "کروش"، شیکاگو ــ امریکا.

۱۹۸۵) گالری "مونترو"، سویس.

۱۹۸۶) گالری "ایت". *ای وردون* ــ سویس.

۱۹۸۶) گالری "نوی‌هف". زوریخ ــ سویس.

۱۹۸۶) "موزه‌ی هنرهای معاصر ایران، تهران ــ ایران.

• "واژه‌نامه مصور هنرهای تجسمی" (معماری، پیکره‌سازی، نقاشی) **پرویز مرزبان**، حبیب معروف، چاپ اول ۱۳۶۵، ۵۰۰۰ نسخه (فارسی به‌انگلیسی ۹۹ صفحه، انگلیسی به‌فارسی ۱۷۵ صفحه)، مصور سیاه و سفید، وزیری، با جلد زرکوب ۱۳۰۰ ریال با جلد شمیز ۹۰۰ ریال، سروش.

سینما

• "تئوری‌های اساسی فیلم"، *دادلی اندرو* مترجم **مسعود مدنی**، چاپ اول پاییز ۶۵، رقعی، ۵۰۰۰ نسخه، ۴۰۰ صفحه، مصور سیاه و سفید، ۸۰۰ ریال.

روشی که *دادلی اندرو* (با توجه به‌این نکته که منطق هر نظریه‌پرداز موضوع را به‌گونه‌ی خاص خود، مطرح می‌کند) در تدوین کتاب بکار برده خود زیر عنوان **روش** به‌این‌گونه توضیح داده: "برای آنکه نظریه‌پردازان سینمایی را با یکدیگر مقایسه کنیم باید با طبقه‌بندی پرسش‌هایشان، وادارشان کنیم درباره‌ی مسایل مشترک و مشابه گفتگو کنند. هر پرسشی درباره سینما لااقل تحت یکی از عناوین زیر قرار می‌گیرد: ماده‌ی خام، روش‌ها و تکنیک‌ها، شکل‌ها و صورت‌ها، مقصود و ارزش. این طبقه‌بندی که از *ارسطو* گرفته شده، سینما را به‌جوانب سازنده‌ی آن که قابل پرسش است تقسیم می‌کند."

"عیارنامه" نوشته‌ی *بهرام بیضایی*، چاپ دوم، پاییز ۱۳۶۵، ۳۰۰۰ نسخه، رقعی، ۷۲ صفحه، ۱۷۵ ریال، سیمرغ.

چاپ دوم "عیارنامه" گویای این واقعیت است که فیلمنامه‌های *بهرام بیضایی* بسیار سریع به‌فروش می‌رسد و این خود سبب‌امیدواری‌است. امیدآنکه ***بیضایی*** پس از این سال‌های پرکاری و تجربه‌های گوناگون، سرانجام موفق به‌خلق اثری شود که از او انتظار می‌رود.

علم

• "... و جهان واژگون شد"، *ایمانوئل ولیکوفسکی*، ترجمه‌ی **محمدحسین نجاتیان**، چاپ اول، پاییز ۱۳۶۵، ۴۰۰۰ نسخه، رقعی، ۵۱۲ صفحه، ۷۵۰ ریال، شرکت سیمرغ.

"... و جهان واژگون شد" تاریخ تکامل کره‌ی زمین را با نگاهی دیگر بررسی می‌کند. ***ولیکوفسکی*** که نه فیلسوف است نه منجم و نه فیزیکدان بلکه مسافری است کنجکاو، که مشاهدات این سفر را بازگو می‌کند.

مردم‌شناسی

شالی و شالیکاری
در روستای پیرسرا

طاهر طاهری

نگاهی به‌روستا: ""پیرسرا" یکی از روستاهای دهستان "گشت رودخان" شهرستان "فومن" است و در فاصله بیست و چهار کیلومتری شهر "فومن" در پای کوه قرار دارد و چشم‌انداز آن از سه‌سمت به‌کوه منتهی می‌شود: از شمال به‌کوه "شیون" (کش)، از جنوب به‌کوه "باسکمن‌چال"، از غرب به "تکله‌کش" و از شرق به "کمال‌کلا".

آب و هوای "پیرسرا" در تابستان معتدل و در زمستان اندکی سرد است. بادخزان و باد سیاه که گاه بر این روستا و روستاییان نازل شده خسارات مالی فراوانی برجای گذارده. باد خزان اغلب در مهر و آبان و باد سیاه در آذر و دی می‌وزد.

خانه‌های روستایی با فاصله‌های دور از هم در میان شالیزارها و باغ‌های چای در دو سمت شمال و جنوب روستا صف کشیده‌اند. اغلب خانه‌ها در دامنه و پای کوه قرار دارند. بام‌ها، زیبایی خانه‌ها را صد چندان کرده. بام تعدادی از خانه‌ها که از برگ‌های درشت برنج است "سرکولوش" نامیده می‌شوند و بام خانه‌های دیگر از قطعات چوب است که در کنار هم چیده شده‌اند و به‌آن خانه‌ها "سرلت" می‌گویند.

در انتهای غربی روستا میدان خاکی کوچکی است که در اطراف آن دو قهوه‌خانه، یک خواربار فروشی، یک خانه و چهار "کوتوم" ــ (سایبان سر "کولوش") مشاهده می‌شود. روزهای یکشنبه در این میدان بازار هفتگی است که به‌آن یکشنبه بازار می‌گویند. این میدان یکی از نزدیکترین مناطقی است که ییلاق دامداران را به‌روستاهای مجاور آن پیوند می‌دهد. روستاییان نقل می‌کنند که در گذشته ریش‌سفیدان و بزرگان روستاهای اطراف در این میدان گردهم جمع شده و درباره مسایل مهم روستایی شور می‌کرده‌اند و به‌این سبب روستای مزبور را "پیرسرا" نامیده‌اند. فعالیت در این بازار از صبح زود آغاز می‌شود ولی شلوغ‌ترین ساعات آن از حدود ده‌صبح تا دو بعد از ظهر است. مشتریان این بازار از روستاهای نزدیک هستند که برای خرید خواربار و وسایل مورد نیاز خود از قبیل: تره‌بار، میوه، شیرینی، گوشت، لبنیات، وسایل خرازی، پارچه و لباس، یا انجام خدمات شخصی خویش مثل اصلاح سر، دوخت لباس و نعل زدن اسب و خر به‌یکشنبه بازار می‌آیند. در روزهای یکشنبه عده‌ای از چوپانان و دامداران نیز برای خرید آذوقه و وسایل ضروری زندگی یا برای فروش فرآورده‌های دامی از ییلاق به بازار مراجعه می‌کنند.

در بازار هفتگی عده‌ای هم از دوره‌گرد ـ های شهری و روستایی مرغ و خروس و تخم ـ مرغ را از روستاییان خریداری کرده آنها را در بازارهای رشت و فومن به‌فروش‌می‌رسانند.

کل جمعیت "پیرسرا" ۲۹۱ نفر و از نظر توزیع جنسی جمعیت شامل ۹۶ زن و ۱۲۳ مرد است. ۵۱ خانوار در این روستا سکونت دارند و میانگین جمعیت هر خانوار درحدود ۵ نفر است.

مردم این روستا به‌لهجه "تالشی" صحبت می‌کنند و مذهب آنان شیعه دوازده امامی است. در "پیرسرا" غالب روستاییان بیش از مردم روستاهای سواحل دریای خزر و حاشیه شهرهای گیلان به‌فرایض مذهبی پای‌بند بوده و ظواهر اسلامی را رعایت می‌کنند.

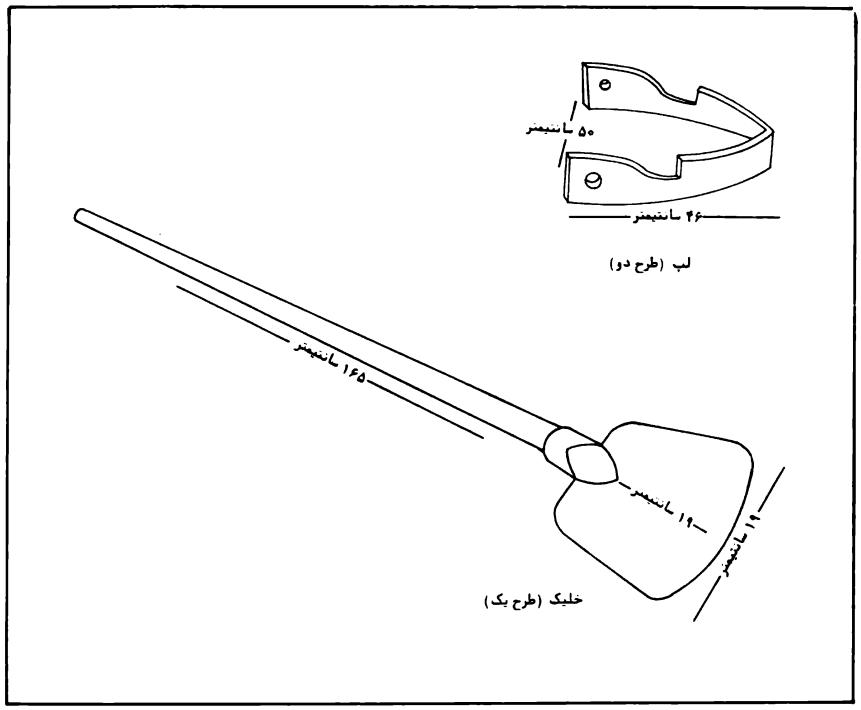
در این روستا تفکیک گروه‌های شغلی از یکدیگر مشکل است چه هـر روستایی برای تامین معاش خانوار خود در چندین فعالیت تولیدی اشتغال دارد. اما بر مبنای عمده ـ ترین منبع درآمد خانوارها می‌توان از بیست و پنج خانوار شالیکار، یازده خانوار دامدار، ده خانوار کارگر کشاورز، دو خانوار چوپان، یک خانوار چایکار، یک خانوار دکاندار و یک خانوار فقیر و سائل نام برد.

در حال حاضر عمده‌ترین فعالیت تولیدی روستا برنجکاری و پس از آن به‌ترتیب اهمیت دامداری، نوغانداری و باغداری است. در گذشته نه‌چندان دور دامداری در "پیرسرا" نسبت به‌سایر فعالیت‌های تولیدی اهمیت بیشتری داشت. دامداران به‌تدریج در چند سال اخیر به‌دلیل محدودیت‌ها و تضییقات در واگذاری مراتع، دشواری کار و محرومیت از مواهب اجتماعی یک زندگی اسکان یافته جذب فعالیت‌های کشاورزی شدند. رژیم گذشته با ملی‌شدن مراتع ـ که درواقع انحصاری شدن آن بود ـ موانعی دربرابر فعالیت‌های دامداران مستقل ایجاد شد و مراتع ملی بیشتر در انحصار نزدیکان رژیم قرار گرفت و درست از این زمان بود که دامداری کشور در ورطه ورشکستگی افتاد. در این دوره اغلب تنها دامداران بزرگ وابسته به‌دستگاه حکومتی می‌توانستند مراتع را از دولت حاکم اجاره کنند و دیگر دامداران تنها با پرداخت اجاره بهاء سنگین به‌دامداران وابسته و واگذاری انحصاری خرید و فروش فرآورده‌های دامی‌به‌آنان از مراتع مورد نیاز خود استفاده می‌کردند. بطور خیلی خلاصه عدم همکاری‌های لازم دولت، در امر تقویت و گسترش فعالیت‌های دامداری ـ که خود معلول و نتیجه نظام تولیدی و اجتماعی بیمارگونه جامعه است ـ عمده‌ترین و مهم‌ترین عامل تعیین‌کننده در جهت حرکت ساخت اقتصادی روستای "پیرسرا" بوده است.

مدت‌ها نوغانداری در بوته فراموشی بود تا اینکه در سال ۱۳۵۰ برای بار دیگر با بالا رفتن قیمت پیله ابریشم در روستاهای گیلان رونق یافت. نوغانداری نیز از جمله فعالیت‌هایی بود که انجام آن بدون دخالت‌ها و زد و بندهای متداول کارگزاران دولتی و قدرتمندان رباخوار محلی امکان ـ پذیر نبود. اداره "نوغان" رشت هر سال جعبه‌های حاوی تخم نوغان را برای توزیع و فروش در اختیار مدیرعامل شرکت تعاونی روستا قرار می‌داد و مدیرعامل شرکت با همدستی چند نفر دیگر ـ که همه از کارگزاران یکی از تجار و رباخواران "گشت" بودنـد ـ جعبه‌های تخم نوغان را یا به‌قیمت دو برابر به‌روستاییان می‌فروختند یا اینکه بدون تحمل زحمت و پرداخت پول در نتیجه کار آنان شریک می‌شدند. همین کارگزاران پس از تولید پیله‌ها نیز سهم روستاییان را به‌قیمت ارزان‌تر از قیمت بازار خریده آنها را به‌بهایی گرانتر دراختیار تجار و اداره نوغان قرار می‌دادند. کمبود درخت توت نیز عامل بسیار مهمی در عدم گسترش فعالیت نوغانداری است چه کرم ابریشم از برگ‌های درخت توت تغذیه می‌کند و بدون وجود برگ توت پرورش این کرم میسر نیست. در سال‌ـ های اخیر علاوه بر این که درحدود چندین هزار درخت توت در "پیرسرا" غرس شده نوغانداران نیز هرسال در حدود صد هزار ریال درخت توت از شهرها و روستاهای دور و نزدیک خریده‌اند. بطورکلی چه به‌دلیل روابط استثمارگرانه حاکم بر روستا و چه به سبب کمبود درخت توت نوغانداری هنوز هم تنها به‌صورت یک فعالیت جنبی در این روستا پذیرفته شده است. باغداری در این روستا چندان رونقی ندارد و محصولات باغی تنها درحدود مصرف داخلی روستاست. باغداری نیز از جمله فعالیت‌های حاشیه‌ای روستا بشمار می‌رود و عمده‌ترین محصول آن چای است. حدود ۴ هکتار از زمین‌های "پیرسرا" زیر کشت چای قرار دارد و در ۵ هکتار از باغ روستا لوبیا، باقلی، سیر، پیاز، کدو، خیار، چغندر و ذرت کشت می‌ـ شوند. چند سالی است که باغداران به‌دلیل هزینه سنگین و درآمد ناچیز باغ چای هم‌چنین عدم اجازه دولت در استفاده از جنگل‌ها برای احداث باغ به‌چایکاری کمتر توجه داشته و بیشتر به‌عنوان یک فعالیت حاشیه‌ای به‌آن پرداخته‌اند.

عمده‌ترین فعالیت مردم "پیرسرا" برنجکاری است به‌طوری که تنها هشت خانوار از پنجاه و یک خانوار شالیزار ندارند و به‌این سبب که برنج تنها کشت آبی روستاست به‌آنان خشکه‌نشین (خشکنشین) می‌گویند. خشکه‌نشین‌ها معمولا از طریق کار در شالیزار، یا چوپانی و دکانداری زندگی می‌کنند. چهل و سه خانوار این روستا شالیزار دارند و قسمت اعظم درآمد بیست و پنج خانوار از راه شالیکاری و فروش برنج تامین می‌شود.

گیلان از نظر سطح زیر کشت شالی در ردیف اول قرار دارد و برنج یکی از عمده‌ترین و مهم‌ترین تولیدات کشاورزی این منطقه است. اهمیت برنج در زندگی بیشتر روستاهای گیلان چنان است که انعکاس آن در همه شئون فرهنگی حیات روستـا مشاهده می‌شود. روستاییان این منطقه از تمام قسمت‌های مختلف‌شالی‌برحسب نیازها و خواست‌های منطقه‌ای و فرهنگی خود استفاده می‌کنند. روستایی، درجهت دستیابی به‌برنج با کمک‌گیری از وسایلی که متناسب فرهنگ مادی و ضرورتهای جغرافیایی دراختیار دارد به‌انجام فعالیت‌های متنوعی می‌پردازد که در این مقاله نیز با کوشش در رعایت یک تقسیم‌بندی تقریبا دقیق درباره هریک از این فعالیت‌ها توضیح داده می‌شود.



آماده کردن بذر و نهال برنج

زنان روستایی در حدود دهم فروردین انواع "شلتوک" (جو) را پس از پاک کردن در ظرفی از آب می‌ریزند. پس از سه‌روز آب را از ظرف خارج کرده "شلتوک" را در گوشه‌ای از اتاق پهن می‌کنند. برای گرم نگهداشتن شلتوک نوعی از علف به‌نام "سونه" را در دو قسمت پایین و بالای آن ریخته، سپس بر روی "شلتوک" و "سونه" گونی می‌گذارند. "شلتوک" را هر روز با دست هم‌زده قدری آب ولرم بر روی آن می‌پاشند. پس از یک هفته به‌تدریج ریشه‌های "شلتوک" از پوست خارج می‌شوند، یا به اصطلاح محلی شلتوک‌ها "نیش" می‌زنند.

در حدود اوائل فروردین مردان روستا نیز اطراف خزانه‌ها (تم‌بجار) را با شاخه‌های درختان جنگلی حصار (چپر) می‌کشند و معمولا برزگران مرفه این‌کار را در اسفندماه انجام می‌دهند. خزانه یا تم‌بجار قطعه زمین محصوری است در داخل شالیزار (بجار) که نهال یعنی برنج تازه رسته (تم) نخستین روزهای زندگی خود را در آن می‌گذراند.

پس از حصار، اتاقکی بر روی چهارپایه چوبی در درون خزانه می‌سازند که آن را "تم‌بجار کوتوم" می‌گویند. برای ساختن "کوتوم" چند ساقه کلفت در زمین فرو کرده در ارتفاع تقریبی یک متر و پنجاه سانتیمتری از زمین بر روی ساقه‌ها تخته‌های پهن می‌ریزند و سقفی آلاچیقی از برگ‌های درشت برنج (کولوش) بر روی آن می‌سازند. چهار طرف "کوتوم" برای دیده‌بانی شب‌پا باز و بدون دیوار است. در طول مدتی که "شلتوک"ها در درون خزانه منزل دارند مردان شب‌پا شب‌ها بستر خود را در "کوتوم" پهن کرده شلتوک‌ها را به‌پاس می‌نشینند تا خوکها با لگدهای سنگین خود به دسترنج آنان آسیبی نرسانند.

به‌طور تقریب از حدود هفتم فروردین زنان با "خلیک" (طرح ۱) و دست، خزانه را به‌قطعات مساوی تقسیم می‌کنند که هر قطعه یک "کیله" نامیده می‌شود. سپس با همان "خلیک" و دست این قطعات را شخم زده، علف‌های هرزه آن را درمی‌آورند و خطوط فاصل بین آن‌ها رامرز می‌بندند. آنگاه خزانه را با دست صاف کرده به‌آن آب و کود می‌دهند. پس از آن یک‌روز خزانه را در استراحت مطلق قرار می‌دهند تا کود و آب در آن نشست کند. روز بعد خزانه را چنان آبیاری می‌کنند که پس از آب‌دادن به‌بلندی یک انگشت‌آب بر روی آن قرار می‌گیرد. زنان روستایی چهار الی پنج روز پس از "نیش‌زدن شلتوک" و در حدود بیست و چهارم فروردین "شلتوک" را در درون کیسه گونی، "زنبیل بزرگ" (بالاکا) و تشت ریخته، سپس تشت را بر سر می‌نهند و مردان روستا گونی و "زنبیل" را بر پشت می‌گذارند و به‌خزانه‌می‌روند. زنان هر بیست و پنج تا سی‌کیلو از شلتوک را داخل یک قطعه از خزانه می‌پاشند. در هر قطعه از خزانه تنها یک نوع از بذر افشانده می‌شود و ابتدا بذری را می‌ریزند که بربخش زودرس‌تر از بقیه است، سپس بذرهای دیگر به‌ترتیب زمان برداشت محصول آنان پاشیده می‌شود.

در اواسط اردیبهشت برنج‌های تازه‌رسته بزرگ شده اندازه‌شان به‌حدود ده سانتیمتر می‌رسد که‌در این هنگام زنان روستایی با کارد و چاقو آن‌ها را از انتها می‌برند و بریدن این ساقه‌های‌تازه رسته (تم) را "تم‌چینه" می‌گویند. ساقه‌ها را در درون نوعی تشت حلب (توم‌طبق) می‌چینند و آن را بر سر نهاده به‌شالیزار (بجار) می‌برند. در گذشته نزدیک برای حمل این ساقه‌ها از ظرف چوبی و مدوری به‌نام "تومه خانچه" استفاده می‌کردند.

آماده‌کردن شالیزار

اوایل مهر بلافاصله پس از درو، یا ده الی بیست روز بعد از آن مردان "لپ" (طرح ۲) را به‌وسیله طناب به‌گردن گاو نر (ورزا) (عوامل) انداخته‌آنرابه "کاول" (طرح۳) می‌بندند و "شالیزار" (بجار) را در جهت طولی آن شخم می‌زنند.

در شخم نخستین ساقه‌های برنج ــ که پس از درو سال قبل برجای مانده و به‌بلندی پنجاه سانتیمتر است ــ به‌وسیلهٔ "کاول" با خاک مخلوط شده به‌شالیزار قوت و نیرو می‌بخشد. ساقه‌های برنج را پس از درو "اشکیل" و اولین شخم شالیزار را "اشکیل ــ کاری" می‌گویند.

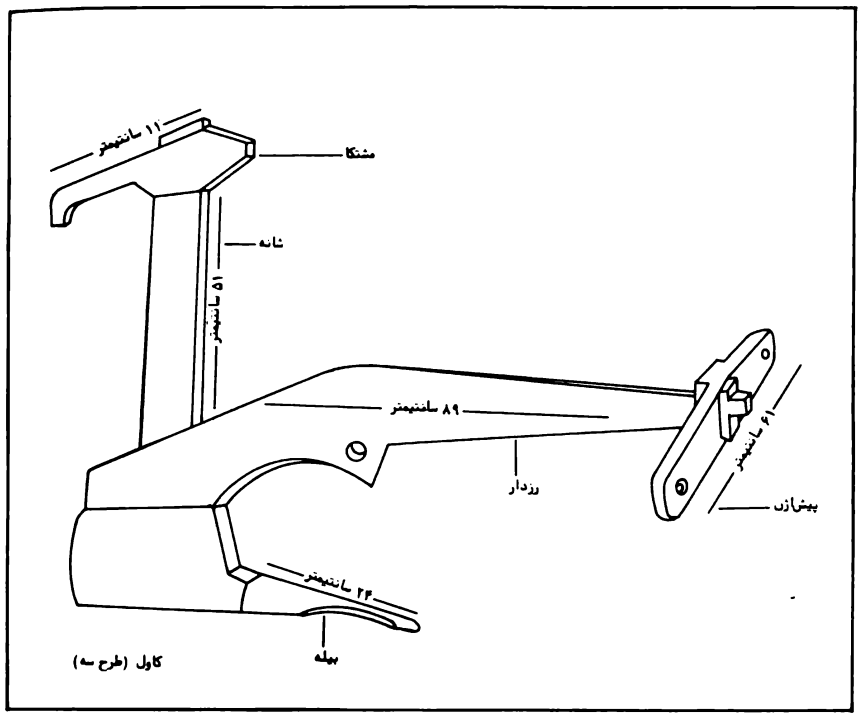
دوباره در فروردین برنجزار را در جهت عرضی آن شخم می‌زنند و این شخم را دوباره کاری می‌گویند. عده‌ای به‌دلیل عدم توانایی مالی، نداشتن گاو نر و گرفتاری‌های خانوادگی دوباره‌کاری را به‌تعویق می‌اندازند و چندین روز پس از فروردین انجام می‌دهند.

۳۵ تا ۴۵روز پس از بهار "تاول‌کاری" شروع می‌شود. مجموع چهار فعالیت "اورام‌زنی"، "پیش‌کاول‌زنی"، "تخته‌زنی" و "نشاکاری" را "تاول‌کاری" می‌نامند. سه مرحله از فعالیت‌های "تاول‌کاری" یعنی "اورام‌زنی"، "پیش‌کاول‌زنی" و "تخته‌زنی" را مردان روستا انجام می‌دهند و تنها "نشاکاری" پس از خروج آب از درون شالیزار بوسیله مردان، برعهده زنان روستاست.

کشاورزانی که کارگر به‌تعداد کافی دراختیار دارند یا کسانیکه دارای خانواده‌ای گسترده بوده و از جمعیت فعال خانواده در فعالیت‌های کشاورزی استفاده می‌کنند و علاوه بر آن از کلیه امکانات مالی و ابزار و وسایل تولیدی بهره‌مندند، از بامداد تا غروب در شالیزار کار می‌کنند و چهارمرحله از فعالیت‌های "تاول‌کاری" را بطور متوالی در هر بخش از آن انجام می‌دهند. جالب اینکه اغلب برزگران در روزهای دوشنبه و چهارشنبه "تاول‌کاری" نمی‌کنند و بر این‌باورند که در این دو روز قمر در عقرب است و اگر کسی در این روزها به"تاول‌کاری" مشغول شود برکت از شالیزار او رخت برمی‌بندد و محصول چندانی عایدش نمی‌شود.

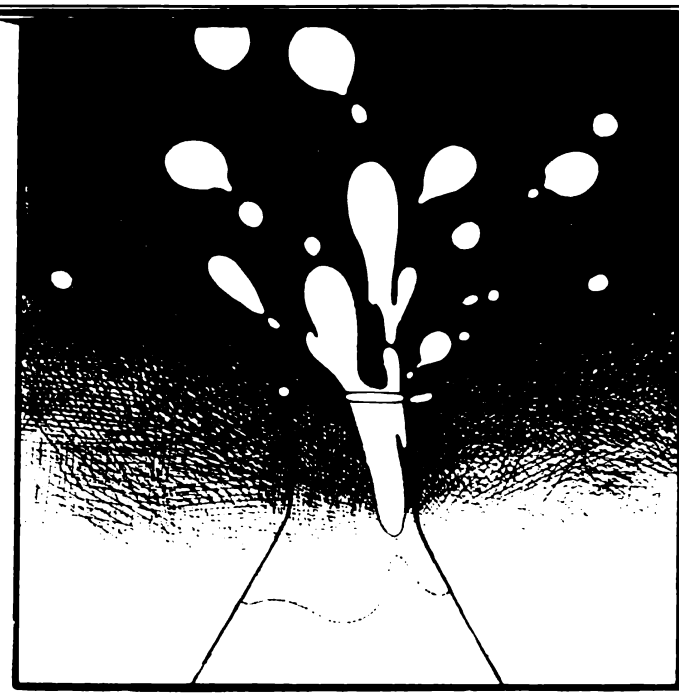
الف ــ اورام‌زنی: "اورام" شبیه "کاول" (طرح ۳) ولی کوچکتر از آن است و با "اورام" و گاو نر زمین را شخم می‌زنند تا خاک برنجزار که بعد از دوباره‌کاری سفت شده نرم وآماده "پیش‌کاول" زدن شود. اگر به‌شالیزاری "اورام" نخورد، علف‌های هرز زیادی در آن می‌روید و وجین در چنین برنجزاری مشکل می‌شود.

بقیه در شماره بعد



کاول (طرح ۳)

علم



انواع انرژی

انرژی دارای شش نوع اصلی است :
۱) مکانیکی
۲) تشعشعی
۳) شیمیایی
۴) گرمایی
۵ الکتریکی
۶) اتمی

توربین دوار، پیستون متحرک و فنر فشرده دارای انرژی مکانیکی، روشنایی، امواج رادیویی و اشعه ایکس دارای انرژی تشعشعی، غذا و مواد سوختی دارای انرژی شیمیایی، بخار آب گرم دارای انرژی حرارتی، میدان‌های مغناطیسی و جریان برق دارای انرژی الکتریکی هستند. انرژی اتمی نیز در تمام اشکال زندگی وجود دارد، این انرژی در هسته اتمی (نوکلئوس) هر ماده و مولکولی به‌صورت بالقوه موجود است.

انرژی طبیعی حتا به‌دلیل استفاده از بین نرفته بلکه صرفا تغییر شکل داده و این خصلت یکی از مهمترین خصلت‌های انرژی بوده که جاودانگی آنرا ثابت می‌کند.

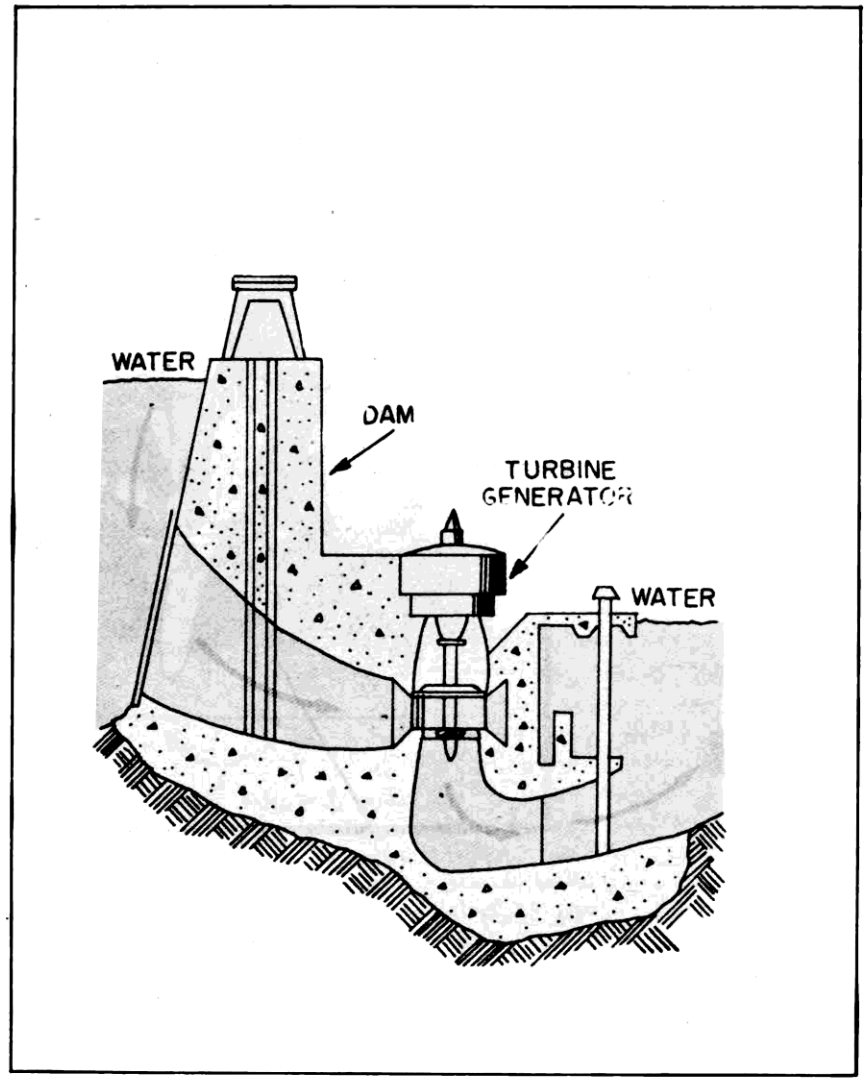
انرژی طبیعی

انرژی همواره قابل ذخیره و مصرف است و انسان فقط توانایی مصرف و استفاده از بخش کوچکی از آن را داراست. مثل انرژی موجود در باد، آب‌های جاری، امواج اقیانوس‌ها و انرژی تشعشعی خورشیدی.

در برخی از صنایع مقداری انرژی خورشیدی تبدیل به‌انرژی شیمیایی شده تا بتوان آنرا برای مصرف بعدی ذخیره کرد، مقداری دیگر تبدیل به‌مواد غذایی شده و مابقی به‌اصطلاح می‌میرد و به‌صورت مواد سوختنی در لایه‌ها وسطح زمین ذخیره می‌شود (مانند ذغال سنگ، گاز، نفت و چوب).

مهار انرژی طبیعی

برای مهار انرژی می‌بایست آنرا گرد آورد، ذخیره ساخت، سپس کنترل کرد. اولین بار انسان اولیه با خوردن مواد گوشتی و گیاهی قادر به‌کنترل انرژی شد. در صنایع امروزه راه‌های گوناگونی برای مهار انرژی وجود دارد. بعضی اوقات انرژی مهار شده مستقیما تبدیل به‌محصولات و خدمات صنعتی شده و در بعضی مواقع به‌انرژی سهل‌الوصول‌تری برای مصرف تبدیل و ذخیره می‌شود. وسایل مهار انرژی بسیار گسترده و متنوع بوده و از وسیله ابتدایی آسیاب‌بادی



انرژی آب امروزه به‌وسیله جمع‌آوری در پشت سدها مهار شده و از طریق توربین‌های مخصوص تبدیل به انرژی الکتریکی می‌شود.

تا راکتورهای پیچیده اتمی را شامل می‌شود.

مهار انرژی موجود در باد

انسان اولیه برای انجام فعالیت‌های خود، از قدرت بازوی خود، یا حیوانات اهلی کمک می‌گرفت. وظیفه ساده خوردن غذا برای کسب انرژی به‌او کمک می‌کرد که بتواند به‌سادگی انرژی شیمیایی مواد غذایی را در بدن خود برای فعالیت‌های بعدی ذخیره سازد.

برای کمک بیشتر انسان اولیه از انرژی موجود در باد نیز استفاده سرشاری می‌کرد. باد از حرکت توده فشرده هوا به‌دلیل تابش انرژی خورشیدی بـروی زمیـن و دریا بوجود می‌آید که با توجه به‌میزان تابش و انرژی تشعشعی مصرف شده سرعت‌های مختلفی پیدا می‌کند، از حرکت دورانی زمین و توپوگرافی محلی نیزهوا به‌حرکت درآمده و تولید باد می‌کند.

مقداری از انرژی باد را انسان با ساختن آسیاب بادی، از قرنهای گذشته مهار کرده و مورد استفاده قرار داده است. این انرژی ابتدا تبدیل به‌انرژی مکانیکی می‌شود تا سپس بتوان ماشینهای دواری را برای پمپاژ آب جاری به‌حرکت درآورد. طریقه‌ی قدیمی دیگر مهار انرژی باد، ساختن قایق‌ها و کشتی‌های بادبانی است. هم‌اکنون در کشورهای صنعتی تحقیقاتی درباره‌ی تبدیل انرژی موجود در باد به‌انرژی الکتریکی شروع شده که در صورت موفقیت بشر امکان استفاده ارزان از انرژی بی‌کران موجود در باد را پیدا خواهد کرد. اگر بطور کلی بشر بتواند کلیه انرژی باد را مهار کرده و تحت کنترل درآورد می‌تواند به‌بیش از دو برابر انرژی آبی مهارشده کنونی دست پیدا کند.

مهار انرژی موجود در آب جاری

شکل دیگری از انرژی طبیعی که تاریخچه مهار آن به‌دوران ماقبل تاریخ می‌رسد انرژی موجود در آب‌های جاری یا ریزشی است. انرژی تشعشعی خورشیدی همواره مقادیر زیادی از آب‌های کره زمین را تبخیر می‌کند که آب‌تبخیر شده مجددا به‌وسیله برف و باران به‌زمین بازمی‌گردد. مقداری از این برف و باران از سطح زمین جمع‌آوری شده و به‌صورت آب جاری در رودخانه‌ها به‌سمت دریاها به‌حرکت درمی‌آید. در مسیر حرکت، اینگونه آبها دارای انرژی بسیار زیادی بوده که می‌تواند به‌وسیله مهار شدن ارزش زیادی پیدا کند.

قدیمی‌ترین وسیله مهار این نوع انرژی چرخ آبگرد بوده که انرژی حرکتی موجود در آب را تبدیل به‌انرژی مکانیکی کرده تا بدان وسیله از وسایل چوب‌بری و کشاورزی بهره گرفت. امروزه انرژی موجود در آب برای حرکت توربین‌های تولید انرژی برق مهار و استفاده می‌شود. و برای بحرکت درآوردن توربین‌های عظیم نیاز به‌فشار زیاد آب است که این فشار را یا از طریق استفاده از آبشار-های طبیعی و مصنوعی، یا تراکم و ذخیره-سازی آبها در پشت سدهای مصنوعی ایجاد می‌کنند. آب فشرده شده از طریق نازل-هایی (*Nozzle* ، پخش‌کننده) بـروی تیغه‌های فولادی توربین ریخته شده و توربین را بحـرکت درمی‌آورد، سپس انرژی مکانیکی حاصل از حرکت دورانی توربین‌ها تبدیل به‌انرژی الکتریکی شده و از طریق خطوط انتقال (با ولتاژ بالا) برای مصارف صنعتی و شهری توزیع می‌شود.

مهار انرژی طبیعی سوختی

مواد سوختنی طبیعی شامل ذغال‌سنگ، نفت، گاز و چوب است. کلیه این مواد زمانی جاندار و دارای حیات بوده‌اند که براثر مرور زمان تبدیل به‌جامدات شده‌اند. این‌مواد همگی دارای کربن‌اند. گیاهان عموما انرژی تشعشعی خورشیدی را گرفته و از طریق فرآیندی به‌نام "فتوسنتز" تبدیل به‌انرژی شیمیایی می‌کنند. ذغال‌سنگ‌ها عموما از مواد گیاهی و نفت و گاز از لاشه حیوانات کوچک تشکیل شده است. وقتی گیاهان و حیوانات میلیون‌ها سال در زیر لایه‌های خاک مدفون شوند انرژی موجود در بدن آنها مدفون و ذخیره خواهد شد که این انرژی امروزه توسط انسان مهار شده و مورد استفاده قرار می‌گیرد. مهار این‌گونه انرژی‌ها از طریق چندین فرآیند انجام می‌پذیرد:

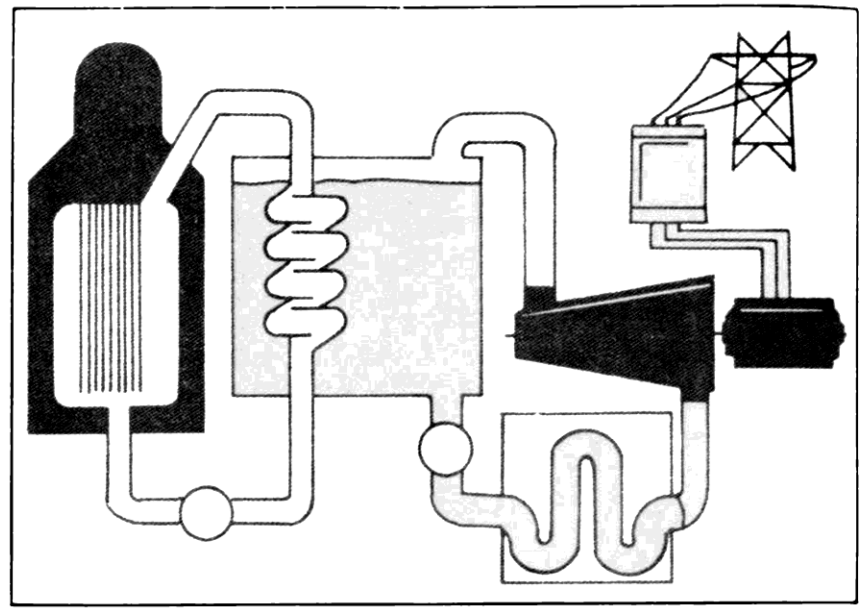
۱) حفاری زمین برای مهار نفت و گاز، ذغال‌سنگ معدنی و قطعات چوبی

۲) پالایش مواد و تبدیل آنها به‌مواد سوختی

۳) انتقال و ذخیره‌سازی

۴) کنترل و سوزاندن مواد

از طریق سوزاندن مواد در حقیقت انرژی شیمیایی ذخیره شده به‌انرژی حرارتی تبدیل می‌شود سپس این انرژی حرارتی برای مصارف گرمایشی، یا به‌حرکت درآوردن موتور وسایل نقلیه استفاده می‌شود. در حال حاضر گرچه مهمترین منبع تامین انرژی، انرژی مواد سوختنی است، ولی به‌دلیل کاهش روزافزون آن می‌بایست در فکر انرژی جایگزینی دیگری رد که تحقیقات برای پیدا کردن این نوع



انرژی حاصله از راکتور اتمی آب را تحت فشار حرارت داده تا تبدیل به‌بخار شده و باعث بحرکت درآوردن توربین‌های تولیدکننده انرژی الکتریکی شود.

انرژی از اواسط دهه ۱۹۷۰ آغاز شده است.

مهار انرژی اتمی

تکنسن و سکافس اتم سحر به‌رها و آزاد شدن مقدار بسیار زیادی انرژی می‌شود که در صورتی‌که این انرژی آزادشده مهار نشود نتایج مرگبار انفجاری رخ خواهد داد. اما اگر انرژی حاصله در یک راکتور اتمی تولید شود به‌راحتی قابل مهار و کنترل است. انرژی اتمی در راکتور تبدیل به‌انرژی حرارتی شده که معمولا این حرارت برای گرمایش آب تحت فشار بکار می‌رود. سپس آب حرارت داده شده تبدیل به‌بخار گرم شده و بخار تیغه‌های توربین را به‌حرکت درمی‌آورد. از طریق حرکت دورانی توربین انرژی الکتریکی تولید می‌شود. برخی اوقات نیز با حرکت توربین‌ها کشتی‌های اتمی که حامل راکتور میباشد مستقیما بحرکت درمی‌آیند.

آینده‌ی منابع انرژی

مسلما انسان می‌بایست در آینده در پی کشف و مهار منابع جدید انرژی باشد. اما در حال حاضر نیز می‌تواند با استفاده صحیح و بهتر از منابع موجود عمر آنها را طولانی‌تر سازد. همانگونه که مشخص است منابع سوختی طبیعی ما بسرعت در شرف تمام شدن و ازبین‌رفتن است. و احتمال دارد در یکصد سال آینده بطور کلی پایان یابد.

دانشمندان درحال‌حاضر دست‌درکارتحقیقات گسترده‌ای برای کشف و مهار منابع طبیعی انرژی هستند و به‌موفقیت‌هایی نیز نایل شده‌اند. بطور مثال یکی از منابع کشف شده استفاده از انرژی موجود در جریان جزر و مد اقیانوسها و دریاها است. دیگری استفاده از انرژی تشعشعی خورشیدی، یا حرارت طبیعی موجود در لایه‌های زیرین کره زمین است. به‌تازگی نیز به‌انرژی پرتوی لیزر (که از تراکم و فشرده‌کردن اشعه‌های مختلف حاصل می‌شود) دست پیدا کرده‌اند بطور مثال با ایجاد تاسیساتی در شهر "لوس آلاموس" کالیفرنیا در نظر است از تبخیر و تابش اشعه لیزر دی‌اکسید کربن انرژی با قدرت ۲۵ هزار میلیارد وات تولید شود که متاسفانه این پروژه صرفا در جهت پروژه کلی جنگ ستارگان در نظر گرفته شده است. ولی خوشبختانه استفاده از انرژی لیزر در جهت مصارف انسانی و پزشکی نیز کاربرد زیادی پیدا کرده بطوری‌که به‌تازگی با ساختن دستگاه‌های تولید انرژی لیزر از گاز هلیوم بدون انجام اعمال پیچیده جراحی و شکافتن بدن انسان ضمن تابش آن به‌روی بدن انسان بیماری‌هایی مانند آب مروارید چشم، زخم معده، تومور مغزی و حتا گرفتگی مویرگ‌های قلب را مداوا می‌کنند.

انرژی موجود در جزر و مد اقیانوس‌ها نیز اگر مهار شود می‌تواند بیش از نیمی از کل نیاز انرژی کره زمین را تامین کند. این نوع انرژی برای اولین‌بار در فرانسه در سال ۱۹۷۰ به‌وسیله ساختن تاسیسات مجهزی در کنار اقیانوس مهار شد، بدین طریق که با ایجاد سدی در کنار دریا در هنگام مد اقیانوس آب دارای انرژی در پشت سد در یک خلیج جمع شده و توربین‌های تعبیه شده را به‌حرکت درآورده و تولید انرژی الکتریکی می‌کند. امثال این پروژه‌ها هم‌اکنون در گوشه و کنار دنیا انجام شده یا در حال ایجاد است.

امروزه انسان مقدار بسیار ناچیزی از انرژی مورد نیازش را از طریق انرژی تشعشعی خورشید کسب می‌کند، در صورتی‌که طبق برآورد به‌عمل آمده میزان انرژی خورشیدی تابیده شده بروی سطح کره زمین در طول ۴۸ ساعت برابر با کلیه ذخایر انرژی سوختی (نفت و گاز) موجود در زیر زمین است.

برای استفاده از انرژی خورشیدی می‌بایست اشعه خورشید به‌وسیله آینه‌ها و لنزهای خاصی جمع‌آوری و متراکم کرد، سپس به‌سایر منابع انرژی تبدیل ساخت. تاکنون ثابت شده که استفاده مهار انرژی خورشیدی بسیار گران‌قیمت بوده و مقرون به‌صرفه نیست ولی دانشمندان در فکر استفاده از وسایل ارزانتری در جهت مهار انرژی خورشیدی هستند. مشکل فعلی جامعه صنعتی در رابطه با مسایل انرژی پیدا کردن روش‌های ارزانتر مهار انرژی است. فعلا در مقیاس محدودی از انرژی خورشیدی در جهت گرمایش منازل استفاده می‌شود ولی در آینده با ساخت وسیع سلول‌های خورشیدی انرژی خورشیدی را تبدیل به انرژی الکتریکی خواهند کرد. نمونه‌های این سلول‌ها هم‌اکنون در سفینه‌های فضایی برای بکارانداختن ابزار دقیق و رله‌های رادیویی بکار می‌رود.

در زیر پوسته زمین هر لحظه عناصر رادیو اکتیویته تجزیه و فاسد می‌شود و براثر این تجزیه مقدار زیادی انرژی حرارتی آزاد می‌شود که این حرارت بسیار زیاد در برخی از نقاط کره زمین به‌صورت آتشفشان‌ها و چشمه‌های آب‌معدنی گرم به‌بیرون از پوسته زمین انتقال می‌یابد. فقط از بخارات حاصله از این تبادل حرارتی زیرزمینی می‌توان به راحتی توربین ژنراتورهای زیادی را در جهت تولید انرژی الکتریکی بحرکت درآورد.

به‌یقین بزرگترین منبع انرژی که قابلیت مهار شدن بدست بشر را دارد انرژی حاصله از ترکیب اتم است (نوکلئورفیوژن). ترکیب اتمی‌زمانی اتفاق می‌افتد که دو هسته اتم با یکدیگر جمع شده تا اتم واحدی را تشکیل دهند. مواد اولیه لازم برای این ترکیب هیدروژن سنگین (دئوتریوم) است که این ماده به‌تقریب نامحدود در سطح اقیانوس‌ها وجود دارد. این فراوانی مواد فرآیند تولید انرژی ترکیب اتمی را بسیار تسهیل و آسان می‌سازد و ضمنا قیمت مهار و کنترل انرژی را بسیار ارزان می‌کند. ولی به‌هرحال مسائل و مشکلات تکنولوژیکی بسیار پیچیده‌ای در مهار این ذخیره انرژی نامحدود و بیکران وجود دارد که باپیشرفت‌های کنونی دانشمندان در آینده نزدیک حل خواهد شد.

برگرفته‌ازکتاب *TheWorldOfManufactwzing*

ترجمه رضا ابوترابی

نام تابلو: «مرگ مارا» (۱۷۹۳)، رنگ و روغن روی بوم،
ابعاد: ۱/۲۸ × ۱/۶۵. محل فعلی: موزه‌ی سلطنتی هنرهای
زیبای بروکسل. نقاش: ژاک‌لویی داوید (۱۸۲۵-۱۷۴۸)
سبک کار: نوکلاسیک.