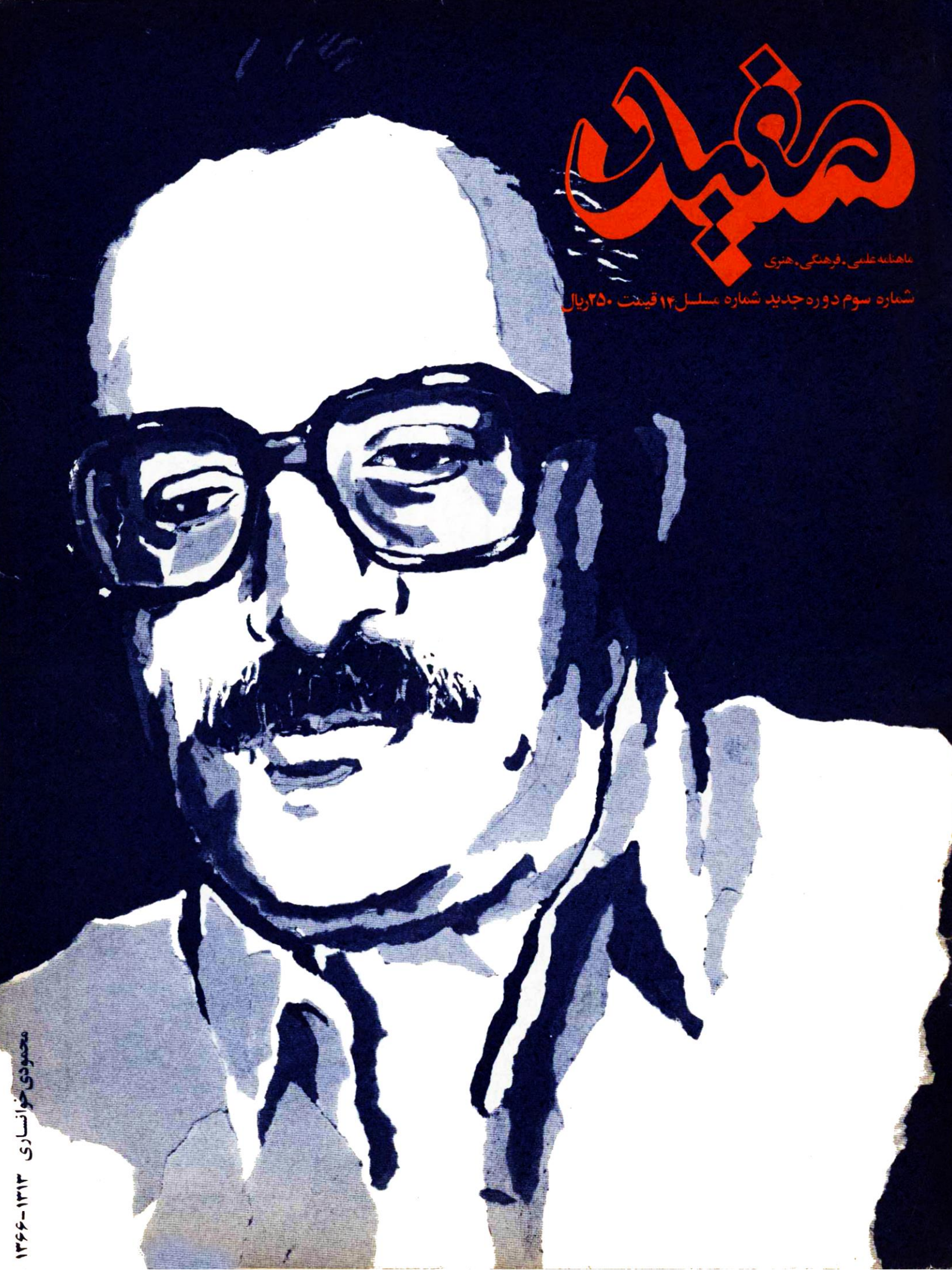
سفید

ماهنامه علمی. فرهنگی. هنری

شماره سوم دوره جدید شماره مسلسل ۱۴ قیمت ۲۵۰ ریال



محمودی خوانساری ۱۳۱۳-۱۳۶۶

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/

مفید

ماهنامه‌ی علمی . فرهنگی . هنری
صاحب‌امتیاز و مدیر : حمید پوراسماعیلی
شماره‌ی سوم دوره‌ی جدید
(شماره‌ی مسلسل ۱۴)
تاریخ انتشار : تیرماه ۱۳۶۶
بها : ۲۵۰ ریال
لیتوگرافی : الوان
چاپ و صحافی : کتیبه
نشانی پستی:
تهران صندوق پستی ۱۵۸۱۵/۳۴۴۴
تلفن مدیر : ۷۶۴۸۳۶
تلفن تحریریه : ۸۴۵۱۸۱

زیر نظر شورای نویسندگان

موسیقی یادی از محمود خوانساری
۱) محمودی خوانساری از زبان خودش ۴
۲) چگونه می‌توان بی‌تو زیستن/منوچهر جهانبگلو ۴
۳) از صدای زمینی تا صوت ملکوتی/همایون خرم ۶
۴) محمودی خوانساری از زبان دوستانش/اسدالله ملک، سیامک غفاری ۷
تئاتر ۵) ادامهٔ نمایش در ذهن تماشاگر/گفتگو با کارگردان "ارزش" ۸
سینما ۶) "اجاره‌نشین‌ها تصویری کوچک از دنیای بزرگ/مهرداد رهسپار ۱۲
۷) سایهٔ فلليني بر جشنوارهٔ کن/گزارشی از جشنوارهٔ کن ۱۴
۸) ویتنام در جنگل ترسناک خاطره/ (نگاهی به‌فیلم "جوخه")/محسن کثیری .. ۱۵
ادبیات ۹) ادبیات یعنی آرمانی کردن واقعیت (گفتگو با سیمین دانشور—۲) ۱۶
۱۰) دربارهٔ ویرجینیا وولف/فرزانه طاهری ۲۳
۱۱) حکایت لاپین و لاپینووا/ویرجینیا وولف ۲۴
۱۲) همخوانی با همآوازان/هوشنگ گلشیری ۲۷
۱۳) دو شعر از احمد شاملو ۳۰
۱۴) می‌درخشم و فرومی‌ریزم/ع . پاشایی ۳۰
۱۵) چهار شعر از ضیا موحد ۳۵
۱۶) از میان شیشه، از میان مه/ علی خدایی ۳۶
۱۷) قسمت ما (بررسی "قسمت دیگران . . . ")/عبدالعلی عظیمی ۳۹
نقاشی ۱۸) تمام دارایی گرافیک ما (بررسی گذرای "نمایشگاه سالانه گرافیک طراحان تهران") ۴۲۰۰
۱۹) ژرفایی شعرگونه (نگاهی به‌نمایشگاه نقاشی‌های نصرت‌الله مسلمیان) ... ۴۴
۲۰) سندی از دوران صلح اروپا (تحلیلی از تابلوی "گاری علوفه "کانستبل) ... ۴۵
علم مردمشناسی
۲۱) شالی و شالیکاری در پیرسرا (۳) /طاهر طاهری ۴۷
معرفی و خبر ۲۲) گفتگو با "ژرژ سیمنون" و ۵۰

شناخت زخم
نیمی از درمان

به‌نام خدا

به دو دلیل می‌خواهیم خوانندگان دوره‌ی جدید "مفید" از کم و کیف انتشار مجله آگاهی یابند:

نخست آنکه خوانندگان فقط با خواندن مطالب مجله با ما ارتباط نداشته باشند، دوم آنکه بدانند ریشه‌ی بخش عمده‌ای از کاستی در کجاست.

البته اغلب ما شرایط را می‌شناسیم اما از شدت تکرار به عادت رسیده‌ایم، پس برای گم‌نکردن "شناخت" در غبار عادت باید گفت و مکرر هم باید گفت.

× ✱ ×

علیرغم توقف سه‌ماهه تمام کارهای شماره‌ی دوم باشتاب بسیار انجام گرفت که این شتاب کاستی‌هایی را سبب شد.

برای نمونه چون مجله برای ۶۴ صفحه طراحی و صفحه‌بندی شده بود به‌دلیل دست نیافتن به کاغذ با نرخ رسمی، ناچار شدیم تعداد صفحات را کم کنیم و در نتیجه در کمترین فرصت ناچار شدیم مجله را دوباره صفحه‌بندی کنیم که این دوباره‌کاری شتاب‌زده سبب شد بدون تصمیم قبلی بخش چشمگیری از صفحات مجله به‌دو مطلب مصاحبه با سیمین دانشور و ــ به‌ویژه ــ "افسانه‌ی نیما مانیفست شعر نو" اختصاص داده شود، که در این تقسیمبندی صفحات نه‌تنها هوشنگ گلشیری نقشی نداشت بلکه به‌دلیل شتاب در کار تا زمان انتشار نمی‌دانست چند صفحه از صفحات مجله به مطالب او اختصاص داده شده. امیدواریم عیبجویان حرفه‌ای بدانند قصد قبضه‌کردن مجله درکار نبوده چرا که باید صادقانه گفت، همکاری چنین چهره‌هایی نه برای "مفید" در دوره‌ی جدید که برای مطبوعات ما غنیمت است.

× ✱ ×

شماره‌ی گذشته‌ی "مفید" نظریات موافق و مخالف بسیاری برانگیخت و این یعنی زنده بودن. چون بنابر طرح نظریات موافق نداریم، چند نظر مخالف را برای خوانندگان بازگو می‌کنیم

باز عزیزی از جمع عزیزان برما خرده گرفته‌اند که چرا تصویرخانم سیمین دانشور چنین و چنان است. و همچنین عزیزی ما را متهم به سهل‌انگاری در ادیت مطالب کرده‌اند که یکی از موارد اعتراض ایشان نوع تعارفات طرفین مصاحبه است. هرچند نمی‌خواهیم خود را درگیر این قبیل اعتراض‌ها و معترض‌ها کنیم و فقط قصدمان از بازگویی نظر این عزیزان به‌نوعی برای گم‌نکردن "شناخت" درغبار عادت است. اما از خوانندگان‌مان می‌خواهیم فاصله سنی "زن و مرد مصاحبه" را درنظر داشته باشند.

بهر حال دیگر این‌گونه خرده‌گیری‌ها ریشه‌اش درآمده و نمی‌تواند دستاویزی باشد برای تحمیل نویسندگان ظاهرصلاح. بار تکرار می‌کنیم ما خط‌کشی‌های مرسوم را اعمال نمی‌کنیم چرا که سلطه بردل‌ها کاردل است و نه سرپنجه.*

× × ×

باید یادآوری کنیم هنوز که هنوز است دستمان به کاغذ با نرخ رسمی نرسیده و به‌همین دلیل تعداد صفحات مجله به‌اندازه‌ی شماره‌ی گذشته است و کسری هفتاد هزار تومانی هم برای این شماره سرجایش قرار دارد.

✱ ✱ ✱

برخی از خوانندگان از ما ایراد می‌گیرند که مطالب مجله سنگین است اما هیچ یک نمونه نمی‌آورند. برای مثال دوستی که فارغ‌التحصیل دانشگاه است و در دوران دانشجویی درچند نمایشنامه هم در کنار دوستان دانشجویش نقش داشته، معتقد است از مطالب بخش تئاتر مجله چیزی دستگیرش نمی‌شود. از این دوست می‌خواهیم دوباره مطالب بخش تئاتر را بخوانند و برای ما بنویسد کدام جمله یا کلمه برایشان نامفهوم بوده‌تا با تعیین یکی از کتاب‌های درسی (دبیرستانی) در زمینه هنر بخش عمده‌ای از معضل‌شان حل شود.

✱ × ✱

پیش از تکرار آخرین پاراگراف سرمقاله شماره‌ی دوم، باید گفته شود کل مشترکین مجله "مفید" چه از دوره قبل، چه از دوره‌ی جدید تا پنجم تیرماه شصت و شش ۹۱ نفر است.

با توجه به‌این‌که انتشار "مفید" ادامه خواهد داشت. خوانندگانی که مایل‌اند مشترک مجله شوند. می‌توانند (کپی) فرم اشتراک را پر کنند و آنرا همراه با حق‌اشتراک به نشانی مجله ارسال دارند

خوانندگان و خواستاران "مفید" باید در نظر داشته باشند که در شرایط کنونی هراندازه تعداد مشترکین مجله بیشتر شود امکان باروری بیشتری به مجله داده شده چون وقت و نیرویی که صرف تامین منابع مالی می‌شود، در جهت تعالی معنوی مجله بکار گرفته خواهد شد. امید است با توضیحات بالا ضرورت مشترک شدن، برای دوستداران دوره‌ی جدید، بیش از پیش آشکار شده باشد.

---

* نگاه کنید به شماره‌ی دوم مفید ــ دوره‌ی جدید ــ صفحه‌ی ۲۴ ستون سوم ــ ۱۷ سطر آخر.

چگونه می‌توان بی‌تو زیستن

بادی از محمود خوانساری

محمود محمودی خوانساری: "... به‌خاطر دارم پدرم گاهی که بچه‌ها را بغل می‌کرد، این بیت حافظ را زمزمه می‌کرد: "بلبلی، برگ گلی، خوش رنگی..." در خانواده‌ی مادری‌ام هم فکر می‌کنم صدا بوده. دایی‌ام صدای قشنگی داشت... در هفت، هشت سالگی احساس کردم که صدا دارم... اما شهر خوانسار در آن سالها جای خواندن نبود.

خانه‌ی ما در جای قشنگی بود. کنار آب بود. مردم می‌آمدند و صفحه‌ٔ گرامافون داشتند...

هشت، نه‌ساله بودم که صدای بدیع زاده... ادیب خوانساری را از گرامافون شنیدم... استعداد عجیبی داشتم که این نواها را بگیرم و برگردانم... ۱۴ سالگی به تهران آمدم برای ادامه تحصیل... خوشبختانه از محضر اساتیدی چون "ابوالحسن صبا"، "مرتضی محجوبی" مستقیم ولی کوتاه بهره بردم... ولی خب آوازه‌خوان باید از آوازه‌خوان بهره‌بگیرد که فکر می‌کنم این کار را مقداری از طریق صفحه و نوار کرده‌ام... خیلی ازطاهرزاده بهره برده‌ام‌وار خواننده‌های بعدی... بسا اتفاق افتاده که‌صداوآوازم رافدای‌شعر کرده‌ام. من وسواس دارم. من وقتی می‌خواهم شعری انتخاب کنم مریض می‌شوم... همه دیوان‌ها را مرور می‌کنم که باز می‌رسم به حافظ... تلفیق آن است که من حال شاعر را درک کنم... نوازنده حال مرا درک کند... من حال نوازنده را درک کنم...

مقداری تحصیلات قدیمه دارم، تحصیلات کلاسیک من درحدود دیپلم است"

(برگرفته از یک مصاحبه رادیویی که گویا سال ۱۳۵۷ پخش شده است.)

اشاره

قصد داشتیم در چهلمین روز درگذشت "محمود محمودی خوانساری" ویژه‌نامه‌ای منتشرکنیم که تعویق در انتشار مجله به‌خودی خود این فکر را مسکوت گذاشت. در این شماره نیز قصد داشتیم تعداد بیش‌تری از صفحات مجله را (در مقایسه با این شماره) به این کار اختصاص دهیم، که این مهم به چند دلیل ممکن نشد: نخست آن‌که بیش‌تر دوستان "محمودی‌خوانساری" اهل موسیقی‌اند و نه‌اهل قلم و به‌همین سبب اغلب وعده‌ها وفا نشد.

دوم آن‌که مطالب رسیده بیش‌تر وصف حال نویسنده بود در سوگ یار از دست‌رفته‌تا درباره‌ی "محمودی خوانساری" که چنین سوز و گدازی می‌تواند منشا دهها اثر موسیقایی باشد ــ گفتنی آن که چند شعر نیز در غم از دست دادن "محمودی خوانساری" به‌ما رسیده که متاسفانه با توجه به‌معیارهای مجله قابل چاپ نبودند.

... خوشبختانه آنچه در پی می‌آید کم و بیش تصویرساز مقرون به واقعیت محمودی خوانساری است تا دوستان چه گویند.

منوچهر جهانبگلو

محمود محمودی خوانساری مقدماتی از ادبیات عرب و فارسی را نزد پدر آموخت. و بعد از چندی به‌دبستان فرستادندش. پدر به معلم کلاس‌اش نوشته بود: "فرزند مرا عشق بیاموز دیگر هیچ" او در خانواده‌ای روحانی که پشت در پشت صاحب مکتب و کتاب و منبر و فتاوی و مورد احترام مردم خوانسار بودند پا به‌عرصه وجود گذاشت. در همین مرحله از نوجوانی، شعر و شاعری آموختن را تجربه و مرور می‌کند، نه شاعر شدن را. اما محیط دربسته شهری چون خوانسار امکان رشد به‌او می‌دهد؟ از طرفی عشق به‌خانواده او را دربر گرفته است. در این التهاب و بهم‌ریختگی درون و برون است که تابستان فرا می‌رسد. مردم از گوشه و کنار شهرها برای گذراندن روزهای گرم به‌باغ‌های خوانسار پناه‌آورده‌اند. از هر گوشهٔ باغی صفحه‌های گرامافون صدا و نغمه‌های خوشی را بگوش‌ها می‌رساند. جذبه‌ای او را وامی‌دارد تا با همه وجود صدای تاج، ظلی، طاهرزاده و دیگران را بشنود. روزی پدر او را می‌خواند. از پرسه‌ها، شب‌گردی‌ها، به‌کوچه‌باغ‌زدن‌ها، دل به موسیقی سپردن و گاه بانگی از سر تقلید برداشتن خبرها دارد. بر او بانگ برمی‌دارد که تو راه پدرانت را باید در پیش گیری، این کجروی‌ها تو را از خاندان دور می‌کند. اما محمودی راه گریز از خانه و کاشانه در پیش می‌گیرد و به‌خویشان خود در تهران می‌پیوندد. آشفته و شوریده‌حال، پرسان پرسان راه خانه "صبا" را جستجوگر است. در پیشگاه و محضر استاد می‌لرزد و از بیان حالت، گفتارش الکن است.

"صبا" که دستی توانا و چشمانی نافذ و دلی آگاه دارد، پی به‌جوهر ذاتی او می‌برد. می‌گوید: "همه‌اش موسیقی نه، هم ادامه‌ی تحصیل و هم اشتغال" بالاخره همین تلاش برای ادامه معاش او را به‌شیراز می‌کشاند. تحصیل را تا مراحل دیپلم متوسطه دنبال می‌کند. خدمت سربازی را هم در شیراز به‌پایان می‌برد و در رادیو شیراز به‌کار مشغول می‌شود. اقامت چند ساله در شیراز و آشنا شدن با افرادی چون فریدون توللی و کمال دهگان ذوق او را متجلی و متعالی می‌سازد. برای نخستین بار با محمودی خوانساری در باغ مرحوم حاجی کسرایی آشنا شدم. شبی مانند شب قدر، صدایی سوخته‌حال از گوشهٔ باغ بگوشم رسید. جمعی از جوانان شیراز، همسالان محمودی، با فراغ خاطر و حال و هوایی عارفانه در گوشه‌ای از باغ به‌شعر و موسیقی مشغول بودند. و محمودی خوانساری با آن صدای جانسوز این شعر را در گوشهٔ عشاق می‌خواند:

مجنون به ریگ بادیه غم‌های دل شمرد
خوش آن زمانه‌ای که غم دل حساب داشت

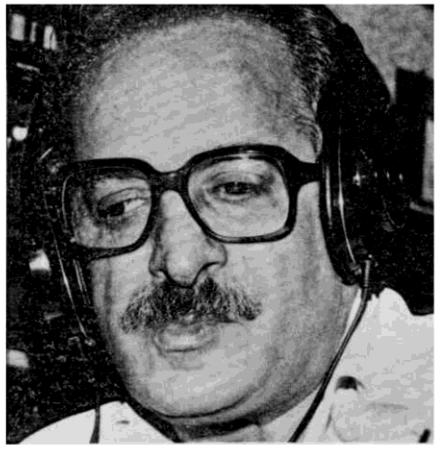
بیاد دارم صدای او را تار "سراج" وویلون "کشاورز" همراهی می‌کرد. خود "محمودی" نیز ضرب می‌گرفت. دوستان جوان مرا شناختند و دیگر سخنی نبود جز سخن گهربار خواجه.

باری آشنایی ما با هم گره خورد. هنوز من در شیراز بودم که روزی به‌محل اقامتم تلفن کرد و گفت: "امشب رادیو شیراز را گوش کن، چون از من خواسته شده که دربرنامه‌ی موسیقی

رادیو شرکت کنم . " "محمودی" اولین برنامه‌اش را با یک آهنگ اصطهباناتی یا بقول شیرازی‌ها "صابوناتی" آغاز کرد و بدون قرار قبلی آوازی در "شوشتری" سر داد . آن سال قرار بود برای تحصیل موسیقی به وین عزیمت کنم . هنگام خداحافظی به محمودی گفتم که زودتر باید به تهران برود و محضر اساتیدی چون "صبا" ، "محجوبی" ، و "ادیب خوانساری" ، را درک کند . و زمانه همان کرد : دعوتی از رادیو همراه با پیامی از طرف "داود پیرنیا" به او رسید و صدای محمودی با اولین برنامه‌اش گل کرد .

همکاری محمودی با تکنوازانی چون حبیب بدیعی ، جلیل شهناز ، حسن کسایی ، علی تجویدی ، اسدالله ملک ، پرویز یاحقی ، فرهنگ شریف و همایون خرم و شرکت فعال چند ساله در برنامه‌ی گل‌های جاویدان ، گل‌های رنگارنگ ، برگ سبز ، یک شاخه گل ، گل‌های تازه و سرانجام شرکت در برنامه (اف ـ ام) بیش از صد برنامه پربار از او بجای گذارده است . به‌دلیل حسن انتخابی که در شعر داشت او از معدود خوانندگانی بود که اجازه داشت بدون تصویب قبلی شورای شعر رادیو ، اشعاری که قصد خواندن آن را داشت ، به‌سلیقه خاص خود انتخاب کند و بخواند . تمام نوارهای محمودی را که بشنوی درمی‌یابی چه تلفیق زیبایی به‌شعر و موسیقی داده است . حسن ادای کلام شعر و رساندن مفاهیم دل‌انگیز شعر و موسیقی به‌شنونده به‌تناسب آواز یا نغمه‌گری در گوشه‌ای از ویژگی‌های آواز محمودی بود . در هیچ یک از آثار باقی‌مانده‌ی محمودی تو کلام شعر را نامفهوم نمی‌یابی . در هیچ نغمه‌ای ، کلام را خورد نمی‌کرد و گذرا و نامفهوم و از سر بی‌توجهی با شعر روبرو نمی‌شد . در واقع قصدش شعر خواندن ، یا ردیف کردن عروض و وزن و قافیه نبود ، بلکه نشاندن الماس بر حلقهٔ انگشتری بود .

در واقع محمودی آوازخوانی را با سبک و روش مکتب طاهرزاده آغاز کرد . و از بنان و قوامی نکته‌ها آموخت . تمایل به آشنایی با دقایق و گوشه‌های ردیف آواز ، او را بصورت طلبه‌ای جستجوگر به‌میدان هنر کشاند . چون در برنامه‌های رادیویی در قالب زمان باید هنرش را عرضه می‌کرد از هر آواز بهترین قطعه یا گوشه‌ها را انتخاب می‌کرد. مثلا اگر همین سوار "آوازنوای" او را بشنوید درخواهید یافت با چه زیبایی گوشهٔ "تخت طاقدیس" را می‌خواند . آموزش و بهره‌گیریش از بزرگان موسیقی بصورت کلاسیک و جای‌جای خواندن و زانوزدن و نزد استادن رفتن نبود . بل چیزی در حد ذوق و کمال و حال و کیفیت حالتش بود . سالهایی که به‌خانه من رفت وآمدی مستمر داشت همین‌گونه دست‌چین می‌کرد . مثلا "می‌پرسید گوشهٔ "خسروشیرین" را در دشتی این‌گونه خوانده‌اند. تو چگونه برداشتی داری؟ آنوقت من به‌بهترین الگو ردیف "صبا" اشارتی می‌کردم و بعد می‌گفتم که مثلا" مرحوم "شهاب اصفهانی" این‌گونه می‌خواند و یا کمال دهگان و بنان و دیگران این‌گونه خوانده‌اند . نتیجه آن که او به گوشه‌ها و دقایق ردیف آواز موسیقی سنتی ایران آشنایی کافی داشت ، اما معتقد به جای جای خواندن و نکته به نکته گوشه‌ها را ادا کردن نبود . او می‌گفت : "آن چیزی که من مثلا" در مایه نهفت" رامکلی " یا "نیشابورک" میخوانم در قالب و فرم ردیف نمی‌روم . برای من کیفیت ادای مطلب دلخواه مطرح است نه عین‌ردیف خوانی" محمودی اعتقاد داشت باید از قیود اسامی خاص درآمد و کیفیت یک موسیقی ناب و خالص را به‌شنونده رساند . حال اسم آن می‌خواهد سملی باشد یا سلمکی .



محمودی خوانساری روزها و هفته‌ها و ماه‌ها در به‌روی خود می‌بست و حتی به‌تلفن عزیزترین عزیزان پاسخ نمی‌گفت . فقط چند تنی پس از تلفن‌های مکرر پاسخی از او دریافت می‌داشتند. گاهی با تلفنی به‌دوستی ، در شب ساعت‌ها آسمان و ریسمان می‌بافت و با تکیه کلامش که "یاللعجب" بود سخن از ساز و آواز و شعر و ترانه و این و آن را می‌آغازید و گویی حرف‌هایش پایانی نداشت . در این سال‌ها همیشه از "دپرسیون" شکایت داشت . همین حالت چندبار او را به‌بیمارستان کشاند و حتی حذاقت و مراقبت خاص پزشکی ، شوک‌های الکتریکی کارگر و اثربخش نیافتاد . این روحیه‌ی انزواطلبی به‌هیچ‌وجه مربوط به‌سال‌های اخیر نبود . در اوج شهرت خوانندگی از جلسات بزم بزرگان گریز داشت . از فساد بیزار بود . در تمام زندگی هنری‌اش هیچ هدیه و پولی را نپذیرفت. تنها با حقوق ناچیز کار رادیویی‌اش زندگی می‌کرد . حضور او در شیراز و آشنایی با اهل ادب او را با دیوان خواجه شیراز آشنا ساخت . روزی چند غزل از دیوان شمس برای او خواندم . بی‌مهابا فریاد کشید : "سوختم همین خواجه برای هفتاد پشت من بس است . " هر جا که می‌خواست موسیقی‌اش را با خلاوتی بیامیزد و از چون و چراها بگذرد ، از غزل‌های سعدی مدد می‌جست و با همه شعرا از جمله عراقی ، عطار ، حزین ، همای شیرازی ، صائب و کلیم انس و الفتی دیرینه داشت . خود جُنگی بود و سفینه غزل ، اشعاری که در حافظه داشت به مناسبت حال و هوای مجلس ادا می‌کرد و گه‌گاه از من می‌خواست شعر شاعرانی چون فروغ" ، "اخوان" ، "شاملو" و دیگر شاعران نوپرداز را برایش بخوانم . می‌گفت : "اینها هم حرف‌هایی دارند" . شبی از اشعار "سهراب سپهری" را برایش می‌خواندم و از فلسفه بودائیسم و هند سخن‌ها بمیان آمد ، می‌گفت : "او با شعرش نقاشی می‌کند . تذهیب، قلم‌زنی وجواهرنشانی . " و به‌اصرار می‌خواست من از عقاید و آراء هندوان برایش بگویم و او آرام آرام می‌گریست . پایگاه‌های اعتقادی‌اش بر عقاید خواجه استوار بود ، از زهد ریایی گریزان وکشش‌وکوششی به‌عرفان واقعی داشت. از کتاب‌های تاریخی مخصوصا" کتاب‌های باستانی پاریزی وآثار جلال همایی و فروزانفر غافل نبود . از آنها لذت می‌برد و بمناسبت شاهدشان می‌آورد .

پیش از پرداختن به صدای محمودی خوانساری لازم است تعریفی از صدای خوب داشته‌باشیم . انواع صداها وکیفیت هرصدا وآواز به‌صورت زیر دسته‌بندی و تعریف شده : صدای باریتون ، تنور ، آلتو ، سوپرانو ، تروسوپرانو .

در گذشته نحو و قضاوت و داوری درباره‌ی جنس و نوع صدا در ایران بصورتی بود که هر کس حسب اصطلاح معروف "ششدانگ" (دانگ عبارت بود از میدان صدا و آواز مربوط) می‌خواند او را خواننده واقعی می‌خواندند . مثلا "مرحوم عبدالله دوامی را عبدالله‌دودانگ می‌شناختند یعنی صدایش بیش از دو دانگ نیست و نمی‌تواند بالاتر بخواند . بازهم برای مثال ، می‌گفتند فلانی در پس قلعه می‌خواند و در سر بند صدایش شنیده می‌شود . حتی "خالقی" در کتاب "سرگذشت موسیقی" از برد و قدرت صدائی "ظلی" این‌گونه تعریف می‌کند که در هنگام گذران ییلاق در اوین ، صدایی در "درکه" خوانده می‌شد ، بخوبی انعکاس داشت . این نوع برداشت البته در جهان امروز ما نوعی تصور یک‌بعدی و غلط از میدان صداست. اگر در گذشته خوانندگان مجبور بودند در مایه‌ی "چپ‌کوک" و در واقع چند اکتاو بالاتر از صدای معمولی بخوانند به دلیل نحوه استفاده از صدای آنان در فضای باز یا تالارهای بزرگ بود که امروزه با بودن دستگاه‌های صوتی دقیق دیگر باب اینگونه برداشتها بسته شده است و دیگر "تاج" ، یا "اقبال سلطان آدر" مجبور نیستند آنقدر به تارهای صوتی‌شان فشار وارد آورند تا تمام "جارهای" تالار بلرزد .

صدای محمودی خوانساری در این دسته‌بندی ، صدایی "آلتو" بود که می‌توانست دستگاه‌ها و آوازش را بسادگی تا آخرین مایه آواز در "راست‌کوک سُل" بخواند . او در جوانی و قبل از گل‌آلود شدن صدا (که حال صدایش را افزون کرد) تاکوکلا هم در "راست‌کوک" می‌خواند . در صدای او این عوامل یعنی جنس صدا طبیعی و بدون هیچ فشاری بر حنجره استخراج می‌شد . زنگ صدا طنین خاص خودش را داشت و حال و حالت صدای محمودی مربوط به‌دو عامل بود . عامل اول یعنی "حال صدا" مربوط به‌خصوصیت تربیتی ، نژادی ، درک رمزی بود که قابل تعریف و توجیه نیست و خود می‌دانست چگونه به‌صدایش "حال" دهد . دومین عامل قابل ارزشیابی "حالت" صدایش بود . این حالت را او با ادای صحیح کلمات شعر و بجا و مناسب خواندن با تشخیص و بکار بستن دقیق فن تلفیق شعر و موسیقی ایجاد و به‌کمال می‌رساند . گفتی آن‌که تکیه‌وتحریرهای خاص او در بعضی از فراز و نشیب‌های آواز این حالت را زینت می‌داد . رمز این حالت را او در شعر مناسب و تکیه بر بعضی از کلمه‌های شعر یافته بود ، که متاءسفانه در اجرا از عهدهٔ همه‌کس برنمی‌آید .

صدای گرم و جانسوز محمودی که موسیقی ملی ما را رونق می‌داد در ۵۳ سالگی به‌خیل بزرگانی چون "تاج اصفهانی"، "ادیب‌خوانساری"، "غلامحسین بنان" پیوست .

از صدای زمینی تا صوت ملکوتی

همایون خرم

جو خواهی نوسه بر کورم نهادن
زحم را نوسه دد اکنون همانسم

حندی پیش در یکی از محالس تذکری که برای سادروان محمودی خوانساری بر پا شده بود به یکی از دوستان هنرمندم گفتم: ای کاش این محالس بزرگداشت در زمان حیات این عزیز از دست رفته تشکیل می‌شد تا روح خسته و دل غمگین او را شادوامیدوارمی‌کرد. و حالا هم عرض می‌کنم که ای کاش این "یادنامه" بصورت "بزرگداشت‌نامه" در موقعی‌که او میان‌ما بود نوسه می‌شد تا او می‌دید و می‌شنید که: "هنرمند واقعی همیشه و همه وقت مورد احترام علاقه مردم و هنرمندان است". از این "ای کاش"ها زیاد است. نرویم سر مطلب. از من خواسته شده از اشتباطات خود دربارهٔ این عزیز طی سی سال آشنایی و همکاری‌هایی که با او داشتم نوشتم. قبل از هر چیز بگویم غیر از همکاری‌هایی که در انواع برنامه‌های گلها با او داشتم چون سرپرستی موسیقی ایرانی اف. ام (که بطریقه استریوفونیک پخش می‌شد) به‌عهده‌ی اینجانب بود و بیش از ۷۰ برنامه‌ی موسیقی با خوانندگان مختلف اوار اصیل ایرانی داشتم لذا صدای او و همکارانش از نظر مشخصات فنی و هنری و غیره... مورد دقت و توجه من بود. اینک خصوصیات او را (با توجه به سجایای اخلاقیش) به‌ترتیب زیر بیان می‌کنم:

۱ــ صدای محمودی خوانساری

صدای او در بخش "تنور" قرارداشت و می‌توانست زیرترین آوا (حتا نت "لا" روی خط دوم با کلید سُل) و بم‌ترین آوا (حتا نت "دو" بین خط دوم و سوم باکلید "فا") در صورتیکه خط ملودی آوازی او درست تنظیم می‌شد به‌راحتی اجراکند.

جنس و حالت صدای او معمولی بود، یعنی طنین صدا و درخشندگی صوتی او کاملا معمولی و حالت صدایش نیز تقریبا گرفته بود (این مشخصات همه مربوط به ساختمان جنجره‌ی‌او می‌شود) ولی آنچه در صدای او امتیاز شایسته‌ای داشت "حال" صدای این عزیز بود. همان‌طوری که قبلا گفتم جنس و حالت صدا مربوط به ساختمان فیزیکی جنجره و تارهای صوتی است ولی "حال" صدا خصوصا در موسیقی ما عبارت است از: مجموعه‌ای از احساسات و عواطف خواننده که همراه با صدای او به شنونده منتقل می‌شود. در اینجا بود که صفات انسانی محمودی خوانساری چون: ادب، تواضع، عدم حسادت، سادگی، پاکی، رضایت و بالاخره استعداد طبع او... چون عکس درخشانی در جلوه‌ی صدای جسمه‌ی او منجلی می‌شد و این صدای‌رسمی معمولی را به‌مرتبه‌ای از صوت ملکوتی ترقی می‌داد و خلاصه آب و گل را به مرتبه‌ی جان و دل می‌رساند.

۲ــ آشنایی با ادبیات

در برنامه‌های متعددی که با او داشتم و در مشورت‌هایی‌که قبل از ضبط برنامه می‌کردیم برایم روشن شد که محمودی خوانساری از ارتباط درونی که بین "مقام آواز" با شعر مورد نظر برقرار است اطلاع دارد و لذا اگر در برنامه‌های "اف.ام" دقت شود ارتباط تنگاتنگ این دو (شعر و مقام مربوطه) کاملا محسوس است.

ضمن اینکه این عزیز در موقع ادای کلمات شعر در آواز با توجه به‌وزن جمله و نوع جمله (که توضیح در باره‌ی آنها از حوصلهٔ این مقاله خارج است) مفهوم شعر و ظرایف آنرا در قالب آواز بطور بسیار شایسته بشنونده تفهیم می‌کرد. مثال در این مورد زیاد است که قرار ما بر خلاصه نویسی است.

۳ــ ضرب شناسی

در تعدادی از برنامه‌های مورد بحث ما (موسیقی ایرانی "اف.ام") با محمودی خوانساری ضمن آواز قطعات ضربی نیز اجرا کردیم که همهٔ آنها باراحتی و بدون اشکال (به اصطلاح فنی از ضرب انداخت) ضبط شد. و برای من معلوم شد که "احساس ریتم" او فوق‌العاده است. حتا در آوازهیر با وجود ظاهرا "بی‌ضرب بودن شعرها را بطریقی اجرا می‌کرد (سکوت‌های لازم در بین کلمات یا جملات) که یک "ضرب‌درونی" و نسبتا منظم (نظیر تکه‌ارهاو...) در آن احساس می‌شد. مطالب‌دربارهٔ مشخصات هنری‌اوکه‌سزاوار مشخصات خاص موسیقی ما می‌کرد زیاد است. که باید بگویم "این سخن بگذار تا وقت دگر". روانش شاد که مرگ ظاهریش هم باعث ارتباط "دل‌ها" شده است. هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق.

محمودی خوانساری از خانواده‌ای سرشناس بود که می‌توان از جدبزرگش‌خوانساری بزرگ که مردی پاک و باایمان بود نام برد.

محمودی در آغاز مدتی در شیراز در مکتب درویشی وارسته بنام کمال دهگان(کشاورز) به تحصیل موسیقی پرداخت وبعد به تهران آمد و کارش را در رادیو به‌عنوان خواننده‌ی گلها آغاز کرد. راهی پررنج و آگاه تا انتها

اومصیبت‌ها را در کار هنر به‌جان خرید و عاقبتی محمود داشت، به‌قولی ایکاش چنین مردی و مردان را در بودنشان ارج نهیم قبل از آنکه آنان را از دست بدهیم با امید بر اینکه سوگ محمودی‌خوانساری و خاموشی او در عالم هنر ره ــ آوردش روشنایی‌بخش آینده‌ی هنرمندان این مرز و بوم‌باشد.

آرزو کنیم و بکوشیم تا با کنار هم بودن راه را بر تقدیر تنهایی و مرگ نابهنگام بسته و همیشه دوستانمان با ما باشند و تنها نباشند.

بیائیم یاد محمودی خوانساری را از یادنبرده وقبل از اینکه به‌یاد هم باشیم کنار هم باشیم. انشاالله

از طرف هیئت موسس وهیئت امناء صندوق قرض‌الحسنه هنرمندان، عطاا...زاهد.

محمودی خوانساری از زبان دوستانش

محمد میرنقیبی

سیامک غفاری

حبیب‌الله بدیعی

شاپور نیاکان

اسدالله ملک

محمد میرنقیبی (سرپرست برنامه‌ی "گل‌ها" از سال ۱۳۴۶ به بعد): "... در اوایل جوانی پنهان از خانواده به تمرین آواز پرداخت و بنابه توصیه دوستانش با شنیدن صفحات استادانی چون "ادیب خوانساری"، "تاج اصفهانی"، "طاهرزاده" تقلید گونه‌ای از آواز آنان را آغاز کرد. سپس با مراجعه به استادانی چون "ابوالحسن صبا"، "حسین یاحقی" و دیگر هنرمندان به فراگیری دستگاه‌های موسیقی ادامه داد... بارها شاهد بودم برای شرکت در مجالس و محافل از او دعوت می‌شود اما به یکصدم آنها پاسخ مثبت نمی‌داد و بکرات، کاباره‌ها دارها به‌دنبال صدایش بودند اما فلک درچه خیال و ما در چه خیال...

در خاطر دارم ایامی که موسیقی‌رادیو و تلویزیون بطور جداگانه اداره می‌شد، روزی محمودی گفت: مدتی است مسئولان موسیقی تلویزیون از من خواسته‌اند که در تلویزیون آواز بخوانم. تو چه صلاح می‌دانی؟

گفتم: اگر از من می‌پرسی باید از تو بخواهم که از این کار صرف نظر کنی، ... بهتر است که بگذاری طرفداران صدایت (چهره‌ی) ترا در تحیل خود همانطور که تجسم کرده‌اند، داشته باشند...

که حرف مرا قبول کرد و از اجرای برنامه تلویزیونی سرباز زد..."

سیامک غفاری (یکی از دوستان محمودی خوانساری): "... محمودی جایی نمی‌رفت، معاشرتی نداشت،... به حریم زندگی‌اش جز سه چهار نفری کسی را راهی نبود. خیلی‌ها می‌خواستند واقعا محبتی کنند، ولی او قبول نمی‌کرد... عشق بزرگش مادرش بود... بارها که در مورد ازدواج با او صحبت می‌کردم، می‌گفت: **می‌ترسم اگر ازدواج کنم علاقه‌ام میان مادرم و دیگری قسمت شود.** همه‌ی هنرمندان را صمیمانه دوست داشت اما با "اسدالله ملک" دوست‌ویار دیرینه‌اش الفتی دیگر داشت... می‌گفت: **همه نوازندگان درحد تعالی هستند ولی اسدالله بیشتر با من کار کرده.**

محمودی دوست نداشت کسی از او درخواست خواندن کند واگرهم مجبور می‌شد، وظیفه‌ای که بود انجام میداد اما وقتی خودش می‌خواست خودش باشد؛ چنان ناله‌ای سر می‌داد که... در میان کارهایش به برنامه‌ی" نوایی از موسیقی ملی" بیش از همه علاقه داشت... به "نی" محمد موسوی علاقه شدیدی داشت...

روزی نزدیکی‌های غروب در ایوان ساختمان باغ در مزرعه‌ی چنار کاشان نشسته بودیم... در باغ باز بود و میان گله‌ای که از چرا بازمی‌گشت، سه گوسفند وارد باغ شدند... محمودی شروع کرد به‌خواندن دشتی... بلافاصله به محض بلند شدن صدای محمودی هر سه گوسفند سر را بلند کردند و متوجه‌ی صاحب صدا شدند. همانطور که محمودی مشغول‌خواندن بود آن سه گوسفند آرام، آرام به چهره‌ی او نگاه می‌کردند... پس از پایان آواز هر سه برگشتند و از باغ خارج شدند..."

حبیب‌الله بدیعی: "به یاد دارم اردیبهشت ماه سال ۱۳۴۴، عازم شمال شدیم... شب... که قرار شد برنامه‌ای اجراشود، محمودی غزلی از علی اشتری را درسه‌گاه، با من همراهی کردکه‌رپیاودلسس بود به ویژه مخالف سه‌گاه‌که‌شگردمحمودی بود. حس‌دیگرمحمودی‌دراستحاب‌شعربود. همیشه سعی‌می‌کرداشعاررا بجا و به موقع انتخاب کندو کلمه‌های شعر را بسکند. تلفیق شعر و موسیقی را رعایت می‌کرد. مثلا اگر آوازی در شور می‌خواند، غزلی‌را انتخاب می‌کردکه مناسب با دستگاه‌شور باشد...

محمودی خوانساری در خوانندگی سبک مخصوص خود را داشت البته من ضمن همکاری با هنرمندانی که با او داشتم گاهی می‌دادم که در آواز از سبک استادانه‌ی خوانساری (که خود من عاشق آن سبک خوانندگی هستم) استفاده کند. گو این که محمودی خودداری سبک و شیوه خاصی بود. بخصوص درآخر آوازها قطعات ضربی‌های متنوعی که زیبایی خاص داشت اجرا می‌کرد...

شاپور نیاکان (آهنگساز و نوازنده): "محمودی را در سال ۱۳۳۲ به‌وسیله یکی از دوستان شناختم... در آواز عارفانه او رمزی نهفته بود که به دل هرصاحب حال می‌نشست. در پروراندن گوشه‌های موسیقی ایرانی کم‌نظیر بود. تحریرهای آوازش تصنعی و تقلیدی نبود و برخلاف بعضی از خوانندگان و نوازندگان سبکی خاص داشت. علاوه بر آشنایی با ضرب، این اواخر تمرین سه‌تار می‌کرد. در اجرای ریتم‌های مختلف اعم از شکسته و سنگین و ضرب‌های لنگ مهارت داشت. کارش از نظر شعرخوانی و ترکیب و به‌جا خواندن هنرمندانه بود. هیچگاه به هنگام خواندن به‌خود فشار نمی‌آورد و از عهده‌ی اجرای آواز در راست کوک‌ها بخوبی بر می‌آمد..."

اسدالله ملک: "... ۶ صبح سه‌شنبه اول اردیبهشت (۱۳۶۶) تلفن کرد. گفت: ۳ بعد از نصف‌شب از حوالت بریدم. دیدم قلبم به شدت درد می‌زند. روبم بسته مراجعت شوم. به مادرم هم روبم نشد قضیه را بگویم. تازه اگر هم به او هم می‌گفتم از دست بیزن‌کاری برنمی‌آمد... تا حالا صبر کردم تا به تو تلفن کنم.

به محمودی اعتراض کردم که چرا همان ساعت به من تلفن نکرد. بعد از اوبرسیدم دواهایش را می‌خورد؟ که گفت به حوش حالم خوب شده، که دادم رفت هوا... خواهش کردم دواهایش را بخورد و اگر تا نیم‌ساعت حالش سرجا نیامد به من تلفن بزند که برد خون دواها اثر کرده بودند.

بعد از ظهر اول اردیبهشت قرار داشتیم. آمد. حالش را پرسیدم. خوب بود. گفتم بروم پیش دوستی دکتر. قبول نکرد. تا ساعت ۶/۵ بعد از ظهر با من بود تا خانه رساندمش. فردا صبح (۲ اردیبهشت) ساعت ۱۱ تلفن کردم. مادرش گفت: هنوز خواب است. هنوز ساعت پانس که ساعت ۱۱ شد ۱۲ و او ساعت پانس و ۱۲ شد یک و او بیدار نشد. عاقبت مادر پیرش می‌رود بالا..... محمودی سکته کرده بود..."

ادامه‌ی نمایش در ذهن تماشاگر

گفتگو با اکبر زنجانپور
کارگردان "ارزش"

در اکتبر ۱۹۱۵ در نیویورک زاده شد. پس از پایان تحصیلات در دانشگاه میشیگان" و پس از نوشتن کارهایی برای رادیو به نمایشنامه‌نویسی پرداخت. در سال ۱۹۴۵ با نوول "ضدنژادپرستی" اولین موفقیتش را بدست آورد و اولین نمایشنامه‌ی موفقش "همه پسران من" در سال ۱۹۴۷ به‌صحنه رفت. این نمایشنامه تاثیرپذیری "میلر" را از تئاتر "ایبسن" به‌خوبی نشان می‌دهد. نمایشنامه‌ی "مرگ دستفروش" را که موفق به‌گرفتن جایزه‌ی "پولیتزر" شد در ۱۹۴۷ نوشت. و در ۱۹۵۳ "جادوگران شهر سی‌لم" (که بنوعی مقابله با مکارتیسم در امریکاست) و در سال ۱۹۵۵ دو نمایشنامه‌ی "نگاهی از پل" و "خاطره‌ی دو دوشنبه" از او منتشر شد. در سال ۱۹۶۱ فیلمنامه‌ی "ناجورها" را برای همسرش "مرلین مونرو" نوشت و در سال بعد ۱۹۶۳ــ "پس از سقوط" را با یاد همسرش نوشت و منتشر کرد. در سال ۱۹۶۷ داستان کوتاه "دیگر به تو احتیاج ندارم" و بالاخره آخرین اثر او "ارکستر زنان آسونیس" است که براساس آن فیلمی تهیه شده است. بسیاری معتقدند که میلر" به‌نوعی تراژدی مدرن (امروزی) فکر می‌کند، در عین این که رئالیسم اجتماعی را مدنظر دارد اما اغلب او را رئالیست نمی‌دانند. بیشتر متکی به اونیل" و "ایبسن" و "استریندبرگ" تراژدی مدرن می‌نویسد، "میلر" در توسعه‌ی تئاتر مدرن نیز می‌کوشد. "میلر" در مقابل تراژدی یونان و قهرمانان این تراژدی‌ها ــ که اغلب پادشاهان و صاحبان مقام هستند ــ می‌گوید، در تئاتر باید مردم باشند و همه‌ی مردم پادشاه یا قهرمان نیستند. آنها اکثرا "مردمی ساده و اجتماعی‌اند و افکار و احساساتشان جهانی است. تراژدی امروز باید تراژدی این مردم باشد. او با طرح تئاتر اکسپرسیونیستی (بخصوص در "مرگ فروشنده") تئاتر را از قید محدود بودن در دکوراسیون بزرگ نجات می‌دهد. و اعلام می‌کند که به راحتی می‌شود دکور را حذف کرد. او بخصوص در "مرگ فروشنده" اینکار را می‌کند با این که فرمول‌های تئاتر یونان را کار می‌گیرد ولی یک چیز به‌آن اضافه می‌کند که در "ارزش" هم هست و آن خاطرات است تا ما از طریق آن به‌شناخت همه‌ی موقعیت‌ها برسیم.

"اکبر زنجانپور" از معدود تئاتری‌هایی است که به‌عنوان "بازیگر" کارنامه‌ی پرباری دارد و از معدود بازیگرانی است که در سال‌های بد و خوب تئاتر حضور خود را بر صحنه اعلام کرده است. و حالا او در اجرایی در مقام "کارگردان" و "بازیگر" می‌بینیم از سال ۱۳۴۵ که وارد دانشکده‌ی هنرهای زیبا می‌شود! تا امروز درکارنامه‌اش نام بیش از چهل نمایش است که به‌عنوان بازیگر در آنها نقش داشته است از آن جمله‌اند: "چوب‌زیربغل"، "صدای‌شکستن" "آریاداکاپو"، "نگاهی از پل"، "ملاقات بانوی سالخورده"، "توده هیزم"، "طناب"، "تله"، "آناکریستی"، "مطبخ‌ومرگ‌همسایه" "شنل"، "ابراهیم توپچی و آقابیک"، "سی‌زوئه‌بانسی مرده است"، "لوومبا"، "امپراطور جونز"، "فیزیکدانها"، "شهر کوچک ما"، "مستخدم گنگ" و ... وشش نمایش به‌عنوان کارگردان که "ریل" (دولت آبادی) ــ "نگار" (علی نصیریان) "بیست و هفت واگن پنبه" (تنسی ویلیامز) ــ "مروارید" (؟) ــ "همه پسران من" و "مرگ دستفروش" (آرتور میلر) و بالاخره نمایش "ارزش" (آرتور میلر) که به‌عنوان کارگردان و بازیگر در آن حضور دارد.

*** در کارهای قبلی تکلیف ما با شما روشن بود ولی حالا که راجع‌به این کار می‌خواهیم صحبت کنیم دوست دارید بیشتر به‌عنوان کارگردان طرف صحبت باشید یا بازیگر، یا اینکه هردو؟**

ــ شما چطور فکر می‌کنید؟

*** من فکر می‌کنم اول به‌عنوان کارگردان (بالاخص در مورد نمایش "ارزش") وبحث بعدی این باشد که اصولا کمبود بازیگر ــ مثلا ــ باعث بازی شما به‌عنوان کارگردان شده؟ یا اینکه ــ مثلا ــ این نقش را دوست داشتید؟ و دیگر اینکه اصولا اگر کسی از "بیرون" کار را هدایت کند، کار جا افتاده‌تر نمی‌شود؟ تا اینکه خودش هم "تو" باشد؟**

ــ ببین من اصولا خودم را قبل ازاینکه کارگردان بدانم ادعای بازیگری دارم. و ادعا به‌معنی مدعی بودنش نه. خیلی خصوصی‌تر، به‌این معنی که سرشتم بازیگری است. عادت به بازیگری دارم. قصدم هم هیچوقت نبوده که کارگردانی کنم. منتها یک وقتی می‌رسد آدم می‌بیند که کسانی پیش‌کسوت بودند و ما باهاشان به‌عنوان بازیگر کار می‌کردیم و آنها کارگردان بودند، یا گذاشتن کنار، یا حذف سینما شدند یا اصولا نیستند و بعد بدون اینکه قصد بدگویی از کسی را داشته باشم ــ اکثر کارهایی هم که الان انجام می‌شود کمتر تجربه و بینش کار تئاتر را دارند و شاید هم توام با عدم احساس مسئولیت نسبت به نمایشنامه است که می‌خواهد برود روی صحنه ــ بیشتر ذوق و شوق مطرح شدن و مثلا کارگردانی کردن، بدون اینکه ظرافت و مسئولیت این کار را احساس کنند. من بچه‌ی صحنه‌هستم ــ ار طرفی ــ روی صحنه بزرگ شده‌ام. وقتی دیدم کسی نیست که کار بکند یا اینکه دعوتی از ما نمی‌شود برای‌کار، خودم تصمیم گرفتم کارگردانی کنم. برای اینکه حضور داشته باشم. البته توی کارهای قبلی

ارزش
نویسنده: آرتور میلر
کارگردان: اکبر زنجانپور
دستیار: فریده دژکامه
بازیگران:
اکبر زنجانپور (ویکتورفرانتس)
تانیا جوهری (استرفرانتس)
سهروز بقایی (گریگوری سلیمان)
فرامرز صدیقی (والتر فرانتس)
مدیر صحنه: مجید سلطانی
ساخت افه‌های صحنه: رسول محمدی‌فر
تزیینات صحنه: محمدعلی مجتبوی
لباس: با همکاری بهیه خوشنویسان
آرشیو لباس: ذکرالله امیری
طرح و اجرای آفیش بروشور و عکس: شاپور شهیدی

خودم بازی نمی‌کردم. ضمن اینکه اصولا اعتقاد هم ندارم که کارگردان بازی هم بکند. و دوست هم ندارم ودوست‌نداشتنم هم سلیقه‌ی شخصی نیست، بلکه احساس مسئولیت در قبال کاری است که باید با تمام ظرایف و لحظات حاصش برود روی صحنه.

*** و وقتی که کارگردان خودش روی صحنه است به‌عنوان بازیگر، دیگر کنترل صد در صدی روی کار نمی‌تواند داشته باشد.**

ــ دقیقا، و بهمین دلیل در هیچ‌کدام از کارهای قبلی خودم بازی نکردم. ولی توی این کار علاوه بر این که می‌خواستم کارگردانی کنم، دیدم نقش(ویکتورفرانس) احساس و حالش و شاید حتا سن و سالش به خودم نزدیک‌است، یعنی شایداگر کس دیگری هم کارگردان بود ممکن بود از من دعوت بکند برای بازی این نقش. و دیگر به لحاظ این که روی صحنه بوده‌ام و حالا شش هفت سالی بود که روی صحنه نرفته بودم، و بار نه به‌عنوان یک سلیقه‌ی شخصی، بلکه به‌عنوان یک آدم تئاتری که شش هفت سال روی صحنه نبودم. و این آدم تئاتری بالاخره باید برمی‌گشت روی صحنه.

*** به‌عنوان بازیگر البته.**

ــ بله، به‌عنوان بازیگر. و چون هیچ دعوتی نشد و اگر هم شد کاری نبود که دوست داشته باشم و از طرفی کشش بازیگری، و بالاخره گفتم بروم روی صحنه، و رفتم. حالا اینجا مقداری مشکلاتی پیش می‌آید.

*** در واقع رسیدیم به یکی ازسئوال‌های من که فکر می‌کنی ضعف‌هایی توی کار هست که اگر شما خودت روی صحنه نبودی نمی‌بود.**

ــ اگر هم روی صحنه نبودم ممکن بود مقداری ضعف دیگر باشد. یعنی ما چیزی را نداریم توی تئاتر. یعنی خط ارتباطی بین ما و تئاتر قطع شده. هم بین آدم‌هایی که تئاتر کار می‌کنند و هم بین مردم و تئاتر. خیلی وقت‌ها صحبت می‌شود راهیابی می‌کنند که تئاتر پیشرفت داشته باشد. خوب خیلی نظرها هست. اینکه بیاییم تئاتر را دولتی بکنیم یا خصوصی‌اش کنیم یا نمی‌دانم کلاس بگذاریم امکانات قابل بشویم و یا ... این‌ها همه‌اش بنظر من فرعی‌اند. اگر بخواهد تئاترارتباط پیدا بکند با جامعه، این فقط از طریق آموزش تئاتر توی مدارس امکان‌پذیر هست، نه آموزش به این معنی که بچه‌ها تئاتر بازی کنند یا کارگردانی کنند. یا گاهی یک معلم برودبهشان کارگردانی یاد بدهد. نه ــ به این معنی که تئاتر بحثی از درس والزام دانش‌آموز نشود این اگر پا بگیرد و آن‌وقت تئاتر شکل گسترده‌ای پیدا می‌کند ــ یعنی مسئله‌ء همه می‌شود. آن‌وقت آخر قضیه می‌رسد به جایی که حالا یک عده حرفه‌ای می‌خواهند بروند روی صحنه. اینجا دیگر تو دست و بالت باز است ــ وقتی‌که قرار است فقط کارگردانی کنی و نه بازی ــ تکلیفت روشن است. حالا برای هر نفسی حداقل ده نفر مناسب حلوت هستند که این نقش بهشان می‌خورد. ما الان نه اینکه بازیگر تئاتر نداشته باشیم ــ خیلی خیلی هم خوبش را داریم. ولی هر بازیگر خوبی به همه‌ی نقش‌ها نمی‌خورد. دست آخر می‌ماند یک نفر یا دو نفر که این نقش بهشان نمی‌خورد و حالا اگر این یک‌نفر، دونفر هم بدلایلی نباشند، تو مجبوری کس دیگری را که بازیگر بسیار خوبی هم هست ــ سازمانشان را بریزی بهم که به این نقش برسد. در ضمن این که این بازیگری هم که امکان روی صحنه رفتنش یک بار هم که می‌خواهد برود صحنه باید کاری را بکند که بهش نمی‌خورد. و اینها باعث می‌شود که تئاتر حالت پس‌رفتن داشته باشد. بجای این که پیشرفت داشته باشد. نمی‌دانم بالاخره جواب شد یا نه؟

ــ بله، تا حدود زیادی به جواب رسیدیم. حالا، به کارنامه‌ء شما که نگاه می‌کنیم به‌عنوان کارگردان و در این دوره‌ی اخیر، می‌بینیم که سه کار پی در پی از "میلر" هست. علت خاصی دارد؟ علاقه‌ی خاصی به میلر دارید؟ یا نزدیکی خاصی بین "میلر"، حرف "میلر" و این جامعه می‌بینید؟ یا صرفا سلیقه‌ء شخصی است؟

ــ واقعیتش این است که اصولا قصد خاصی نبوده البته دلیل دارد. یک اینکه پرسوناژهای "میلر" مثلا توی " مرگ دستفروش" می‌توانند به ما نزدیک‌باشند انگار که می‌شناسیمشان و توی "ارزش" البته کمتر ولی هست. اینکه قصد باشد که حتما از "میلر" کار بشود نه. من قبل از این "باغ آلبالو" چخوف، و بعدش "شاه‌لیر" شکسپیر را می‌خواستم کار کنم و "شاه‌لیر" شروع هم شد مدتی هم کار شد ولی متوقف شد. چون من کار را با چهل بازیگر شروع کردم و بعد از چهل روز تمرین، یک روز دیدم من خودم هستم با دستیارم ومدیر صحنه و چهار بازیگر از چهل نفر، چهار نفر! یکی سریال بهش خورده بود، یکی فیلم، یکی وقت نداشت و ... خلاصه همه پخش و پلا شدند. و کار عملا تعطیل شد. و یکی از دلایل مهمی که من به سراغ نمایشنامه‌ی "ارزش" رفتم تعداد کم‌پرسوناژ در نمایشنامه بود. یعنی دیدم چهار پرسوناژ دارد که یکی‌اش هم به خودم‌خیلی نزدیک است و می‌توانم بازی‌اش کنم می‌ماند سه نفر و ما تازه توی همین هم‌گیر داشتیم. مثلا نقش دکتر"والتر" را که الان "فرامرز صدیقی" بازی می‌کند چند تا بازیگر عوض شده، یکی کار فیلم بهش خورده. یکی بعد از یکماه کار ما را نپسندید و ... "آقای صدیقی" همین یکماهه‌ی اخیر به ما پیوست و در واقع قبل از آمدن ایشان ــ توی همین کار سه نفره ما همیشه یک نفر را کم‌داشتیم.

*** در واقع مشکلات طوری است که محصور می‌کند آدم را مجبور می‌کند به‌اینکه تو ...**

ــ جی انتخاب بکنی.

*** یا از انتخاب‌های اولیه‌ای که خیلی بیشتر مورد پسندت هست بگذری و محدود بشوی به انتخاب‌های درجه دو و سه که با این محدودیت‌ها مطابقت می‌کند.**

ــ بله

*** که "ارزش" هم محصول همین محدودیت‌هاست.**

ــ بله، ولی صرفا نه، یعنی نه این‌معنی نیست که این کار رو دوست نداشتم.

*** نه، البته‌بازهم انتخاب است.**

ــ بله انتخاب. ولی حواسم کار روی "شاه لیر" بود.

*** حالا "ارزش" روی‌صحنه‌است. وقتی می‌بینیم‌که شما تئاتر را رهانمی‌کنیدامیدوار می‌شویم ... و اما در مورد اجرای "ارزش" من فکر می‌کنم شما نظر خاصی روی شیوه‌ی اجرای اکسپرسیونیستی دارید. من کارهای قبلی را درست بخاطر ندارم ولی در مورد "ارزش" فکر می‌کنید چقدر خاصیت اجرای اکسپرسیونیستی را دارد؟**

ــ اگر قبول کنیم هر کارگردانی اختیار دارد که به هر متن نمایشی یک نگاه جدید بکند و فکر می‌کنم دلیل عمده‌ی ماندن، آثار نویسنده‌های تثبیت شده توی دنیا، اعطاف‌شان است یعنی می‌شود باهاشان با شیوه‌های اجرایی مختلف برخورد کرد. منتهی "ارزش" خیلی کمتر راه می‌دهد که آدم از آن قالب واقع‌گرا جدا بشود. منتهی من تئاتر را نوعی شعر می‌دانم. توی خود شعر هم چیا موقعی که شاعر می‌گوید: نوایا بود هر که دانا بود. توی همین یک مصرع که خیلی عینی و واقعی است. نایلوها و

تصاویر فراوانی می‌بینی حالا اشعار دیگری هم هست که حسابی پیچیده است و طبعا تصاویر ربط‌دیری به آدم می‌دهد. تئاتر هم از این مقوله جدا نیست. یعنی تو می‌توانی تصاویر گوناگون از یک کاربدهی. اعتقاد من نیست به یک تالو نقاشی یا شعر و یا یک اجرای تئاتر. خود عینیت آن نیست. آن چه که هست، یعنی اجرای تئاتری که شما دارید می‌بینید آن واقعیت تئاتر نیست. تئاتر اصلی آن است که روی صحنه نیست. آن است که توی ذهن من و تو هست و حاصل برخورد ذهن من و تو با اتفاق بیرونی است.

*** به روابطی بین نمایش‌روی‌صحنه‌وذهن تماشاگر ارتباطی برقرار می‌شود و اتفاقی که در نتیجهٔ این ارتباط در ذهن می‌افتد تئاتر است.**

ـ بله آن سعی‌راست یعنی اگر تئاتری بتواند آن ارتباط را برقرار کند با ذهن تماشاگر و آن سعر اتفاق بیفتد آنوقت این تئاتر درآمده.

*** نمایشنامه‌ی "ارژن" چقدر این خاصیت را دارد؟**

ـ می‌توانم بارامتری بدهم و بگویم چقدر پیچیدگی دارد و چقدر می‌شود از توش تصویر کشید بیرون. البته‌مقداری‌قالب بندی‌هایی نویسنده توی این کار به کار برده که شکستن این قالب‌ها کمی سخت است به‌عنوان تکنیک. کار کمی سخت است که آدم از این قالب عبور بکند و این‌قالب را بشکند و تصویر جدیدی را ارئه بکند بیرون. توی این کار خاص. نه دلیل‌اینکه اتفاق به‌عنوان یک "اکت" یا "عمل" روی صحنه اتفاق نمی‌افتد بلکه بیشتر ذهنیت آدم‌هاست که روی صحنه با هم برخورد می‌کند و اعمالشان در واقع درکدستاتفاق افتاده و ما حالا داریم این‌کدسته را بازگو می‌کنیم آن هم از طریق آدم‌هایی که در آن کدسته زندگی کرده‌اند. حالا نه تصویر کشیدن این آدم‌ها (که صرفا حرف‌می‌زنند و توی هیچ نوع حرکتی به‌عنوان حرکت بیشبرنده قرار نمی‌گیرند) کمی‌مشکل‌است. منظورم البته سرانس نیست. اصل حرکت و اتفاق به شکل متداولش نیست. حرکت و اتفاقی است که بتواند تصاویر ذهنی هم به بازیگر بدهد. البته این‌هم که خود بازیگر حقدر ذهن شاعر داشته باشد مهم است. حقدر شاعر باشد ـ در ارتباط با نقشی که باری می‌کند. منظورم این نیست که‌واقعا شعر بگوید، بلکه شعری را با بازی خودش با زندگی خودش روی صحنه بروز بدهد.

*** در واقع بتواند نگاهی ناب به نقشش بکند ـ حالا به نابی شعر.**

ـ بله

*** فکر می‌کنم این که شعر را مثال می‌زنید منظور به‌نوعی هنر ناب است.**

ـ و ضمنا. مثلا من توی نمایش "مروارید" هنربیشه‌ای داشتم که باید توی صحنه می‌مرد. خوب توی تمرین‌ها یک‌مرگ متداول داشت که مثلا نفسش می‌گرفت و بعد هم می‌افتاد و می‌مرد و این را من می‌خواستم. من این را کجا. چند بار نفس نفس بزند و کی بند بیاید و کی قبض روح‌بشود نمی‌خواستم به‌نظرم مهم این بود توی آن‌لحظه ازمرگ‌چه‌برداشتی‌دارد؟ این برداشت را، این تعبیر را به تماشاگرمنتقل کند. اصلا لزومی ندارد که بازیگر روی صحنه بال بال بزند. مهم آن تصوری است که از مرگ دارد به خود مرگ. و بالاخره شد، یعنی به‌قول‌تئاتری‌هادرآمد. و این مرگ دیگری بود. اینجا هم همین است یعنی منظور از شعر و یا اکسپرسیون بیشتر این نگاه به خود هست. یعنی ذهنیت فعال خود بازیگر نسبت به چیزی که دارد می‌گوید و کاری که انجام می‌دهد آن ذهنیت فعال بیشتر مد نظر است.

*** اکسپرسیونیزمی که توی ساخت صحنه و فضاسازی به‌کار رفته این توقع را بوجود می‌آورد که یک بازی ـ میزانسن و نمایش اکسپرسیونیستی ببینیم. این اکسپرسیون در حرکات و باری‌ها را تا چه حدی می‌ـ خواسته داشته باشید و تا چه حد نمایش راه داده؟**

ـ من به دلیل حسابی واقعی بودنش راه نمی‌دهد که آدم یک‌باری‌اکسپرسیونیستی یا میزانس اکسپرسیونیستی روی صحنه داشته باشد. مثلا دیالوگی هست که "ویکتور" می‌گوید: "من عکس خودم توی ویترین یه مغازه می‌بینم و پشتم تیر می‌کشه دارم تو یه خیابون بی‌انتها قدم می‌زنم..." به سلیقه‌ی من یا با نوع فضایی که‌ساخته‌ایم اینجا باید "ویکتور" تصورات ذهنی خودش را به نمایش بگذارد. حالا با نور پردازی، یا مثلا حرکت ـ یا حرکت در جا، یک جوری این را به تماشاگر القاء بکند. منتهی درگیری پرسوناژها بابت یک‌اتفاقی که در گذشته افتاده آنقدر شدید است که اگر ما بیائیم حالا تصویرسازی بکنیم و بخواهیم این ذهنیت را با تصویر به تماشاگر بدهیم، اصل درگیری که در گذشته اتفاق افتاده فراموش می‌شود. به این دلیل هرطور هم که توی تمرین‌ها تجربه کردیم. دیدیم راه نمی‌دهد. منتهی از طرفی اگر ما دکوری واقعی می‌داشتیم دیگر ذهنیت تماشاگر را ما وارد این ماجرا نمی‌کردیم چون دیگر صرفا تماشاگر با فضایی کاملا عینی برخورد می‌کرد بدون ذهنیت فعال.

*** این اتفاقا خوب بود، چون درست در برخورد اولیه‌ای که تماشاگر با صحنه می‌کند با یک فضای غیر واقعی مواجه‌می‌شود که تخیلش را به‌کار می‌اندازد و می‌بردفراتر از یک فضای محدود و از پیش تعیین شده‌ی یک اتاق. مثلا می‌شود فرض کرد که این کل آن جامعه است، حالا جامعه‌ی دیگری در هر مقطع تاریخی خاصی ـ مثلا بعد از جنگ. و به همین دلیل این توقع‌پیش می‌آید که اتفاق‌ها یا آدم‌های نمایش نمادین باشند.**

ـ بله مهم قصدم دقیقا همان دیدن‌ـ حالا ـ یا جامعه یا دیدن حتا ذهنیت یک آدم است. حالا این ذهنیت می‌تواند متعلق به بازیگر باشد، یا نویسنده یا حتا تماشاگر، ما این در را باز گذاشته‌ایم. تا تماشاگر بتواند خودش را به‌عنوان عاملی فعال توی این اجرا ببیند. حالا یا خود آگاه یا ناخود آگاه. بهرحال ما یک در باز حلوروش می‌گذاریم که می‌تواندارش‌بگذرد. ولی اگر دکور واقعی بود با همه‌ی احتاس واقعی، ما ذهنیت فعال تماشاگر را ازدست می‌دادیم. تماشاگر ما اغلب به‌عنوان‌حربی از تئاتر باهاش برخورد شده، به نوعی بیگانه بوده. ولی الان من فکر می‌کنم تماشاگر بیگانه نیست. یعنی می‌تواند خودش را جزیی از کار به‌حساب بیاورد. بخصوص با این نوع فضاسازی ـ ما توی اجرای خودمان هم خیلی سعی کردیم که مقداری تصویر بدهیم ـ میزانسن تصویری یا تصویر ذهنیات پرسوناژها. منتهی متن راه نمی‌دهد.

*** و در واقع شاید قسمت‌هایی از متن که حذف و یا کوتاه شده به‌دلیل این بوده که کار به اکسپرسیونیزم در حرکت و میزانسن نزدیک بشود و حتا در بازی وحس‌ها. و اما شیوه‌ی بازی: ببینید در میان چهار پرسوناژی که ما روی صحنه می‌بینیم، بازیگر نقش "سلیمان" به نظر می‌آید در کارش به تیپ‌سازی نزدیک می‌شود. این خاصیت‌متن است و یا اینکه خودت دوست‌داشتی این طور بشود.**

ـ توی خود متن هم این هست. یعنی فکر می‌کنم نویسنده هم تا حدودی این را تیپ نوشته. حتا نوشته که یک لهجه‌ی "عبری ـ روسی ـ امریکایی" داره، و اصلا تیپ ساخته. خیلی جاها می‌بینیم که‌می‌گوید

مثلا "من سه بار بودم، نمی‌دونم همینجوره بودم و . . . " حتا می‌خواهد که "اکت" کند همه‌ی این حرف‌ها را و این یعنی که "تیپ" موقعی که یک نفر بستر ظاهر خودش را به نمایش می‌گذارد، چه در واقعیت چه در نمایش، می‌تواند تیپ باشد. یعنی قبل‌از اینکه ما با واقعیت دهنی یک آدم برخورد کنیم شکل و شمایل او نظر ما را جلب کند، نزدیک شده به یک تیپ. و "سلیمان" سمسار هم همین است. اینکه ما بیشتر با ظاهر این آدم یا نوع کوشش‌اش برخورد می‌کنیم تا با محتوایش به‌دلیل اصولا تیپ بودنش است ولی خوب بعدها به محتوایش هم می‌رسیم. من البته بدم نمی‌آمد که یک همینجوره مس این نقش را بازی کند. البته نقش بود سالدانیست ولی خوب دلیل نمی‌شود حتما یک بازیگر سخت ساله که بتواند نقش را درباورد. ولی مابقیه بازیگرهای ما وقتی سنی ارسال می‌گردد نه‌نوعی، نه می‌کنند. حالا به دلایل مختلف، نعدیه‌ی بد یا برخوردکی، یا دلایل دیگر، به‌نوعی تمام می‌شوند، کنار می‌روند، تجربه، سنان داده یا جایی می‌آیند و بعد دیگر نیرو ندارند. این نه به این معنا که از تئاتر بریده، می‌تواند نه این معنایش‌باشد چون من خودم یواش یواش سنم که می‌رود بالا دارم یک چیزهایی درک می‌کنم.

*** ولی اتفاقا بد هم نشده که بازیکری جوان نقشی نود ساله را تجربه می‌کند.**

— نه این اصلا بد نیست. ولی می‌خواهم بگویم بهر حال من گسم دنبال بازیگری که سن‌اش بالا باشد. هم به‌لحاظ این که بازیگری قدیمی نباشد روی صحنه و این خودش خیلی خوب بود. منتهی‌نه. این بود که خیلی آگاهانه تصمیم گرفتم حالا دیگر به‌جای یک چهل پنجاه ساله نقش را به یک بازیگر جوان بدهم — هم اینکه برای این بازیگر می‌توانست تجربه‌ی خوبی‌باشد و هم به‌لحاظ همان اکسپرسیون اجرا، یعنی اینکه خیلی حرکت‌ها هست که یک نود ساله می‌تواند آرروی آن حرکت را داشته باشد — مثل همین سلیمان — می‌خواهد جست وخیز کند، اکتیو باشد، بخصوص حالا در قالب این پرسوناژ — اگر بازیگر مسنی بود طبعا همه‌ی این حرکات را نمی‌توانست انجام بدهد. ولی بازیگر جوان همه‌ی این کارها را می‌تواند انجام بدهد و می‌تواند خودش را به علائق آن نقش نزدیک بکند و حرکت داشته باشد به‌نوعی بار هم می‌خواهم اشاره کنم به همان تصویر دهنی نقش.

*** و این خاصیت تیپیک نوشته شدن این نقش هم در واقع کمک می‌کند.**

— بله و اصولا این نقش طوری نوشته شده که بهش نمی‌آید نود سال داشته‌باشد. و می‌تواند تحرک خوبی داشته باشد.

*** از این کار راضی هستی؟ ودرمقایسه با کارهای قبلی چقدر توانستید جلوتر بروید؟**

— به نظر من این نمایشنامه یکی از ظریف‌ترین نمایشنامه‌هایی است که وجود دارد، خیلی ظریف است. خیلی‌ها ممکن است بخوانند و بگویند اصلا نمی‌شود توی این نمایش‌راه رفت، یا مثلا حرف زد.

*** یا مثلا عده‌ای مدعی هستند که این متن اصلا رادیویی است.**

— بله توی یک نقد رورنامه کیهان هم نوشته بودند که این رادیویی است. یا در نمایشنامه‌ای حرکت نباشد فکر می‌کنند آن را باید از رادیو شنید. اینجوری‌است. زندگی را نمی‌شود شنید. تابلوهایی حرکت می‌کند ولی باید دیدش. نمی‌شود تابلو نقاشی را شنید. و بهمین دلیل هست که می‌گویم کار خیلی ظریفی است از نظر تکنیک دارم می‌گویم خیلی ظریف و پیچیده و اینکه تو انتخاب یکی بالاخره که حد نوع حرکتی داشته باشی، چه نوع بازی چه نوع برخورد بشود، چقدر سکوت دارد، چقدر ندارد، به این دلیل است که این نمایش یک تجربه‌ی عجیب و غریب بود برای خود من. ممکن است کسی از بیرون متوجه این قضیه نشود ولی من خودم توی تنهایی خودم متوجه می‌شوم که کار عجیب و غریبی بود. ممکن است برای بیش — کسوت‌ها — مثلا — عجیب بنظر بیاید ولی برای‌من تجربه‌ی بجایی بود که‌توانستم با متنی که حرکت‌زا نیست برخورد بکنم و توش حرکت هم بیندم. حالا چه اندازه موفق بوده‌ام یا نبوده‌ام نمیدانم ولی این که چقدر توانستم خودم را حرکت بدهم به‌عنوان یک تئاتری، این واسه من ارزش داشت.

*** پس کار توانسته راضی‌تان بکند؟**

— بله

*** کل کار چی؟ کل اجرا به تصوری که روز اول از اجرا داشتید چقدر نزدیک شده؟ به حد تصور اولیه‌ات رسیده یا نه؟**

— مقداریش رسیده، ولی می‌گویم، می‌تواند برای من یک سفر ناتمام باشد. اگار بعدا بخواهم بقیه‌اش را بگویم، نمی‌توانم بگویم صد در صد راضیم.

*** می‌توانید بگویید که چه عواملی باعث شد که این شعر ناتمام بماند.**

— نه مقدار بلاتکلیفی‌های اجرایی داشتیم. یعنی می‌خواستم دکور نداشته باشم بعد به دلیل کمبودها قرار شد، دکور داشته باشیم. بعد دیدیم دکور بیشترخرج دارد، از دکور گذشتیم حالا فکرش را بکنید من می‌خواهم اجرا داشته باشم ولی نمی‌دانم توی فضای خالی می‌خوام اجرا کنم یا توی "آکسوار" مقداری . . .

*** یعنی خودت نمی‌دانستی با کدام امکانات قرار است کار برود صحنه؟**

— آره و بهمین دلیل بلاتکلیف بودم. و این بلاتکلیفی مقداری اذیتم کرد.

*** بازیگرها چی؟ بهر حال آنها که از اول بودند و دیگران در حدی که راضی باشید حرکت کردند؟**

— بله، بهرحال همکاری خوبی داشتیم. و کار را به سمت اجرا حرکت دادیم.

*** و بالاخره می‌رسیم به برخورد تماشاگر. این برخورد همیشه یک وجه از کار است. تماشاگر می‌تواند کاری را پیش ببرد یا عقب نگهدارد بهرحال کار و تماشاگر متقابلا از هم تاثیر می‌گیرند.**

— الان که داریم صحبت می‌کنیم تقریبا 9 اجرا داشته‌ایم و در مجموع می‌شود گفت نسبت به شب‌های اول کار حرکت به جلو داشته و استقبال هم.

*** یعنی تماشاگر را جذب کرده؟**

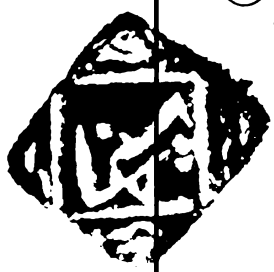
— بله، این محسوسه

*** خوب بعد از این کار چی؟ یعنی من حتا با افراد معمولی غیر تئاتری هم‌برخورد داشتم که به این نکته اشاره کرده‌اند که زنجانپور بعد از سال‌ها، باز روی صحنه است و باید رفت و دید. این جای امیدواری است ولی بعد از این کار چه برنامه‌ای دارید؟**

— من سعی داشتم اگر به‌عنوان بازیگر به‌عنوان کارگردان حضور داشته‌باشم بهرحال از تئاتر نبریده‌ام ولی اگر عمری باشد فعلا که فرض‌هایم رفته بالا، مجبورم اگر فیلمی پیش بیاید فعلا کاری بکنم که فرصتها را بدهم و بعد حتما با تمام چه امکاناتی می‌توانم داشته باشم با "باغ آلبالو"، با "شاه لیر" را دو مرتبه از سر بگیرم و اگر بشود با زمستان سه احترا برسانم . . . در آخر من فقط به‌عنوان یک آدم کوچولوی تئاتر و عضوی از این خانواده از تئاتری‌ها بخصوص پیشکسوت‌ها انتظار دارم که سختی‌های تئاتر را تحمل کنند و بیایند کار کنند و این‌قدر تئاتر را غریب نگذارند . . .

حمید حمزه

اجاره‌نشین‌ها
تصویری کوچک از دنیای بزرگ



نویسنده‌ی فیلمنامه و کارگردان
داریوش مهرجویی

مدیر فیلمبرداری: حسن‌قلی‌زاده

تدوین: حسن حسن‌دوست

موسیقی متن: ناصر چشم‌آذر
جلوه‌های ویژه: ماشاالله بهرامپور، محمدرضا نامی

صدابرداران سر صحنه: میرشکاری، شاهوردی، معاونیان

تهیه‌کننده: شرکت پخشیران، محمد علی سلطانزاده

بازی:
عزت‌الله انتظامی، اکبرعبدی، حمیده خیرآبادی، نادره، حسین سرشار، ایرج‌راد، فریماه فرجامی، رضا رویگری، فردوس کاویانی، شاپور شهیدی، منیژه سلیمی، حسن تهورث، رضا حامدی، نسرین قاسم‌زاده، علیرضا اسدیان.

اواسط فیلم "**اجاره‌نشین‌ها**"، در یک مجلس آشتی، خواننده‌ی اتو کشیده‌ی اپراهای غربی، از آوار بی‌تکلف یک کارگر ساختمانی لذت می‌برد و نغمه‌ی این آواز ابتدایی (که بعدا هارمونیزه می‌شود) روح مجلس را تازه می‌کند. حجاب دل کنار می‌رود و اجزاء ناساز به یگانگی می‌رسند. در آرزو و ستایش این تفاهم دلنشین است که پیام اخلاقی ساده و تکراری، اما ازلی فیلم مهرجویی شکل می‌گیرد و لحن‌گرم و شیرین آنرا تعیین می‌کند. مهرجویی یک بار دیگر به قلمرو کمدی‌اخلاقی بر می‌گردد (پس از "**آقای هالو**") اما این بار، داستانش را راحت‌تر و جمع‌و جورتر تعریف می‌کند و نمی‌گذارد وسوسه رمز و کنایه او را به تنزل آدم‌ها تا حد نشانه و علامت بکشاند (هر چند که مقاومت او بعضی جاها سست می‌شود). آنچه، مجموعا، در "**اجاره‌نشین‌ها**" اصل است و ارزش واقعی‌اش را تشکیل می‌دهد، کیفیت تفریحی و سرگرم‌کننده‌ی آن است که باخبرگی و متانت بیان شده و اثر انگشت یک فیلم ساز حرفه‌ای و کار کشته را برخود دارد. "**اجاره‌نشین‌ها**"، فرصت شادمانی— و عبرت— را به تماشاگر می‌دهد. شادمانی خالص و بی‌تزویر (جواهر ذیقیمتی که در کار شوخی سازهای بزرگ و بی‌رنگ و ریای سینما بارها و بارها صیقل خورده وتابناک‌تر شده است).

موضوع کشمکش مستاجرها و مباشرمالک بر سر یک خانه‌ی فرسوده‌ی در حال فرو— ریختن و رقابت دلال‌های دزد و دغل برای ماهی گرفتن از آب گل‌آلود، به حد کافی حادثه و درگیری در اختیار نویسنده (مهرجویی) قرار داده که فیلمنامه‌اش را از کشش و جذابیت پرکند و پیام اخلاقی خود را که تمجید درستکاری و الفت و بزرگمنشی‌ست درمیانه‌ی آن بگنجاند. دیده‌ی بینا و وجدان بیدار فیلم، مادر (نادره) است که در حد نماینده‌ی یک نظام اخلاقی اصیل و پرهیزگارانه، ارزش‌ها و اصول کهن معنوی‌اش را حفظ کرده و هر جا کجی و لغزشی از فرزندانش ببیند، بامهربانی هشدار می‌دهد و آنها را به ریشه و هویت اصلی‌شان دعوت می‌کند. پرتوی ازدلرحمی و مخالفت مادر با دوز و کلک، در شخصیت آقای توسلی (ایرج‌راد) تابیده شده که به امروز تعلق دارد و ادامه‌ی سنت نیست، اما او هم در چارچوب موازین اخلاقی‌روش و جاافتاده حرکت می‌کند و اهل حساب و کتاب و درستکاری‌ست (بیشترین صدمه را هم در طول کشمکش‌هامی‌خورد).

مهرجویی با خلق این دو شخصیت به عنوان دو قطب اخلاقی هم‌سو، از کلیشه‌ی نوستالژیک منحصر کردن اصالت اخلاقی به نسل قدیمی دوری کرده و رعایت تعادل و واقع‌بینی را از دست نداده است.

در بین این دو محور اخلاقی، شخصیت‌هایی قرار دارند که میان گرایش— های مختلف در نوسان‌اند. اما در همه‌ی آنها جوهر و مایه‌ی بازگشت به‌خویش و مسالمت‌جویی وجود دارد. حتی سعدی (حسین سرشار) با آن دنیای مجرد وغریب و تکروانه‌اش قابلیت همدلی و همگامی با دیگران را از یاد نبرده. حظ او از تصنیف محلی و ناشیانه‌ی کارگر ساختمانی وقتی معنا پیدا می‌کند و احساس همدلی‌اش را نشان می‌دهد که حرکات شق و رق طراحی شده، سردرنیاوردنش از بعضی اصطلاحات عامیانه، اپراخواندنش در برابر کارگران حیرتزده، یاخودباختگی‌فرهنگی‌اش را درنظر بیاوریم (وقتی راجع به‌تاریخچه‌ی اختراع سیستم‌آبیاری‌باغچه‌ی روی پشت‌بام حرف می‌زند، "ایرانی‌ها" رابعد از "رومی‌ها" و "یونانی‌ها" می‌آورد) در عین حال، عشق ساده لوحانه و رویایی او به زیبایی‌وخرمی، کاملا هم بی‌پرواک نیست (مادر از قسنگی گلستانی که سعدی در روی بام— البته به بهای تشدید عیب ذاتی و حرابی‌خانه— بوجود آورده، تعریف می‌کند) در این‌میان تنها موجودات بی‌ریشه و غلتیده در گل و لای مادیت، دلال‌های ناجیب بی‌اصل و نسب هستند که دوربین مهرجویی آنها را هجو کرده، اما به اهل منزل، با عطوفت و انصاف نزدیک می‌شود— حتی به **عباس‌آقا** (انتظامی) که بقع طلبی‌اش گاهی رنگ شریرانه می‌گیرد.

در نتیجه کارگردان، چه در معنا و چه در ظاهر، به‌رغم برخورد شوخی‌آمیز با عیب و نقص‌های حور واحور، کسی را دست نمی‌اندازد و این حویشتنداری دریک فیلم کمدی که می‌خواهد مردمیسند باشدو فروش هم بکند، کار ظریف و مشکلی‌است. طوری که دو تیپ آشنا که به‌سبب سابقه‌ی بد سینمای فارسی در لبه‌ی تبدیل شدن به اسباب لودگی و مسخرگی قرار گرفته‌اند ("عبدی" به‌خاطر هیکل جاق و نقش— هایی که پیش‌تر در فکاهیات تلویزیونی

بازی کرده، "سرشار" بخاطر ماهیت جعفر – جان از فرنگ برگشته و ادا و اطوار فرنگی مآبش) از تیزبینی و انصاف کارگردان برخوردار شده و مهرجویی برای رسیدن به جنده موجودیت انسانی آنها را زیر پا نگذاشته است. حتی بدیهه‌پردازی بازیگران هم، که سناریوی فیلم را تزئین کرده، این اصل را خدشه‌دار نساخته است. مهرجویی در همان حال، هوای تعادل در قصه‌گویی و ریتم فیلم را هم دارد و می‌داند یک شوخی چقدر باید روی پرده بماند. نمونه‌ی واضح دقت و هشیاری او، صحنه‌ی دعوای "عبدی" و "انتظامی"ست که قهقهه – انگیز است و به دلیل پرداخت استادانه، زمان‌بندی حساب شده، و تسلط‌کارگردان در کنترل شلوغی، به‌عنوان یکی از دلچسب‌ترین لحظه‌های سینمای کمدی ایران تثبیت می‌شود و گواه‌استادی‌مهرجویی است. مهرجویی توفان خنده را، به‌موقع، با انداختن گلدان سنگی قدیمی به روی پای آقای توسلی قطع می‌کند و با درنگ بر پای خون‌آلود او تماشاگر را سر حایش می‌نشاند و به او تذکر می‌دهد. (البته اشیایی که در این دعوا خرد و وازگون می‌شوند، به‌دلیل وابستگی صریح شخصیت گذشته پرست "سالک" به‌آنها، مصرف نمادین دارند. به همین صورت، در اواخر فیلم هم که کتابهای خارجی روی آقای "توسلی" می‌ریزد، می‌بینیم که این مرد حق‌طلب در واقع از دو طرف و از دونوع طرز تفکر ضربه می‌خورد.)*

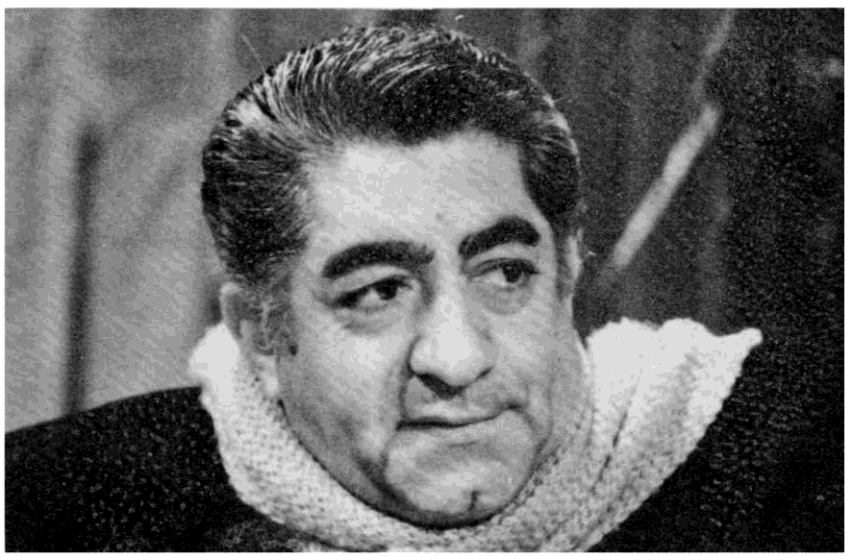
در کل، تمامی ساکنان طبقات مختلف خانه، شاخه‌های یک درخت‌اند که در ریشه به‌هم گره‌خورده‌اند و به‌رغم تفاوت‌های ظاهری در یکجا گرد آمده‌اند. آنها فیلم را پیش می‌برند و به آن حس و حوش می‌دهند. تنها موجود منفعل و بی‌اثر، در این میان، "سالک" است که به صندلی چرخدارش میخ شده و غم گذشته را می – خورد. "سالک" شاید در پستوی تمثیل فیلم، نسل و یا جهان‌بینی خاصی را

* البته من به‌"اجاره‌نشین‌ها"، قبل از هر چیز بعنوان یک کمدی سرگرم‌کننده‌ی خوب و سرراست نگاه می‌کنم و از وسوسه‌ی سنجاق کردن معانی رمزی "خاص" به‌آن می‌پرهیزم. به دو دلیل. یکی اینکه تمثیل در این فیلم، برخلاف "پستچی"، اصل نیست و قصه را تحت‌الشعاع قرار نداده. دوم، چنین قصدی، اگر وجود داشته باشد و بخواهد سلسله‌مراتب یک نظام از پیش رفته را ترسیم کند، ناچار این اشکال اساسی می‌شود که ابزار واقعی نشیه را جور نکرده و چیزی نیست جز ترسیم ناقص ماهیت اجتماعی و فرهنگی یک دوره‌ی سپری شده و تکرار کلیشه‌ی دعوای اغیار بر سر لحاف پاره‌ی ملانصرالدین. اما اگر استنباط کنایی از فیلم عام باشد و کلی خانه‌ی فیلم را در عین حال نماد خراب‌آباد این جهان فانی و سرگشتگی و قشقرق بیحاصل بندیان خاک بداند، من دربست می‌پذیرم، بی‌آنکه دلیلی بخواهم. –

الغاء کند، اما در تاروپود قصه، که‌سر چشمه‌ی اصلی ارزش و گیرایی فیلم است، حکمت وجودی ندارد. در فیلمی پویا که به ساحت سنتی درام هنوز پایبند است و آدم‌ها منشاء اثر و حرکت‌اند، حضورساکت و علیل و بی‌ثمر او توجیه شدنی نیست. (به استثنای مادر، دو زن دیگر فیلم نیز مانند "سالک" حاشیه‌ای و فرعی‌اند) اما، نیروی اصلی "**اجاره‌نشین‌ها**" در وجود انتظامی و عبدی دمیده شده. وقتی این دو روبروی هم قرار می‌گیرند، انرژی و جذابیت فیلم دو چندان می‌شود. انتظامی، در قله هنر بازیگری، ظریف‌ترین حرکات و اشاره‌ها را به طبیعی‌ترین شکل برای بیان حالت و احساسات خود بکار می‌گیرد، و عبدی نشانه‌های یک بازیگر خوش‌آتیه را بروز می‌دهد. بقیه‌ی بازی‌ها هم قابل توجه است، بخصوص در مورد سرشار که ظاهرا اولین تجربه‌ی سینمایی اوست. (آن چارقد سر کردن و بنائی‌اش جقدر بامزه است!). گیرایی "**اجاره‌نشین‌ها**" فقط به بازی‌های خوب منحصر نمی‌شود. فیلمبردارها، عوامل فنی و متخصصان جلوه‌های ویژه (بخصوص در صحنه‌ی جاری شدن آب در راه پله‌ها) توانایی چشمگیری از خود نشان می‌دهند. همکاری ابتکارآمیز آنها وقتی بهتر شناخته می – شود که ببینیم خودخانه نیز در حد یک شخصیت فعال کمیک عمل می‌کند و مهرجویی بذله‌هایش را به یکسان از آدم‌ها و اشیاء می‌گیرد. صدابرداری خوب سرصحنه‌ی فیلم هم، سرانجام، سند پیروزی محالفان استودیوهای دوبله راکه مدت‌ها چشم انتظارش بودنددر دست آنها قرار می – دهد. تمامی این عناصر، البته، به‌فیلم – نامه‌ای تکیه کرده‌اند که بختگی مهرجویی به‌عنوان یک نویسنده/ کارگردان تجربه دیده از گوشه و کنار آن پیداست. برای نمونه به صحنه‌ای نگاه کنیم که فیلمبار برای کشاندن انتظامی به حلو دریچه‌فعلا شنیدن صدای توطئه‌ی "نافری" دلال و دیگران از حه تمهید طبیعی وبکری‌استفاده می‌کند (لگد کردن دفتر مشق پسرش و از خانه خارج شدن او به حالت قهر) و با توجه کنیم که چطور با وارد کردن خانم مهندس خریدار خانه، تماشاگر را همراه او به طبقات مختلف ساختمان و پشت‌بام می – برد تا بتواند شخصیت‌ها را معرفی کند. اما، می‌گویند، گل بی‌خار وجود ندارد. فیلمنامه، چند جا ترک برمی‌دارد و می‌لغزد. فصل جستجوی کارگرها، کشف‌دادن و تبدیل آن به نوعی تعقیب اتومبیل، خوب از کار در آمده اما در ساخت کلی فیلم، نوعی حاشیه روی‌ست (در پستوی تمثیل شاید...) و یا انفجار مغازه‌ی "بافری" و سوختن و تکه پاره شدن لباس "عبدی" بی آنکه خود او کوچکترین زخمی بردارد، نوعی لیز خوردن ناگهانی از کمدی رئالیستی به کمدی فانتزی و انتزاعی‌ست (درکمدی‌های‌صامت جنون آسا هم از این اتفاقات زیاد می‌افتد، اما چون تمامی سبک فیلم در جهت فانتزی‌ست، جای ایراد باقی نمی‌ماند). همچنین است ریش مصنوعی دستیار دلال معاملات ملکی و لغوه‌ی او، به اضافه‌ی چندایراد جزیی در مورد معرفی شخصیت‌ها و کار و کسب آنها و گنگ و قاطی بودن زمان، غلو در بعضی شوخی‌ها و پیشامدها، و پایان (به قول مرحوم هدایت) لایتچسبک!

این ایرادها به کنار (همه آنها را می‌توان به موسیقی دل‌انگیز فیلم بخشید) "**اجاره‌نشین‌ها**" فیلمی‌ست که آدم زود با آن اخت می‌شود و دلش می‌خواهد ساعت‌های متوالی آنرا تماشا کند. موضوع و شخصیت‌ها بیش از آن گنجایش دارند که فقط دو ساعت روی پرده باقی بمانند. رمز این احساس از یک نکته‌ی قطعی و یک احساس تار و مبهم مایه می‌گیرد. قطعی اینکه فیلم استادانه تهیه شده و جاذبه‌ی زیادی دارد. مبهم اینکه شاید مانند تمام آپارتمان‌ها و خانه‌هایی که در اول فیلم رژه می‌روند و بعد در خانه‌ی محل ماجرا حل می‌شوند، ماسیر جلوه‌ای از تلخی و سادی، امید و نومیدی، تنگ نظری و سخاوت‌های خود در فیلم می‌بینیم. "**اجاره‌نشین‌ها**" شاید بصور کوچک شده‌ی دنیای بزرگ باشد.

مهران رهسپار



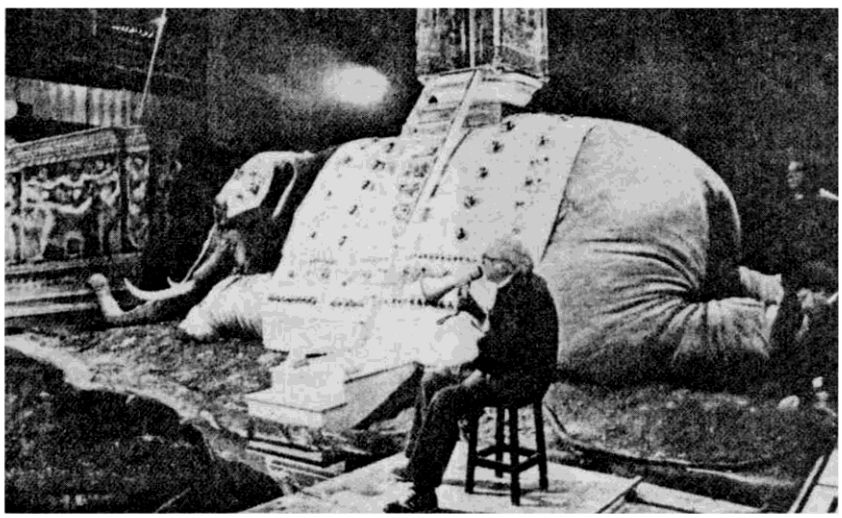
سایه فلینی بر جشنواره کن

انگلیسی‌ها از راه رسیدند و، به‌اعتقاد بعضی از ناظران، جشنواره‌ی امسال کن را فتح کردند. به‌گزارش هفته‌نامه‌اکونومست، درمیان ده دوازده فیلم انگلیسی که به‌نمایش درآمد، "کاش اینجابودی" ساخته‌ی "دیوید للند" ازهمه بیشتر گل کرد. ایتالیا هم امسال قد علم کرد، هر چند کارهای تازه‌ی "فرانچسکوروری" ("گزارش یک مرگ از پیش اعلام شده") و برادران تاویانی ("صبح‌بخیر، بابل") در سطح پائین‌تری از بهترین فیلم‌های آنها قرار داشت. اما، "فدریکوفلینی"، آوار سحرآمیز خود را بکنار دیگر در "مصاحبه" سرداد ــ فیلمی در بزرگداشت استودیوهای فیلمسازی "چینه‌چیتا" و مجموعه‌ی آثار خود او. "مصاحبه"، شهر فرنگی‌ست از صحنه‌های استودیویی بی‌نظم و ترتیب، قسمت‌هایی از مصاحبه‌های گوناگون، و حضور بازیگران فیلم‌های فیلی فلینی بعنوان هرپیشه‌ی مهمان خالی‌تر از همه، دیدار کارگردان و مارچلوماسرویانی از خانه‌ی آنیا اکرک، بازیگر "زندگی شیرین" است. یکه‌هایی از "زندگی شیرین" خاطرات گذشته را درهر سه نفر آنها زنده می‌کند و این شکاس به‌نوعی خنده و سرور در تحلیل از پیوند مجدد آنها تبدیل می‌شود.

برخی از عرب‌گویی‌های فلینی‌وار تا اندازه‌ای به "چشمان سیاه" "سیکیامحالکف"، لطمه زده بود. این فیلم که در ایتالیا ساخته شده، براساس مضامینی از کارهای چخوف شکل گرفته و رنگ و بوی نوسالژیکی دارد. مارچلوماسرویانی در "چشمان سیاه" به‌نقش فرنانی سالخورده‌ی عشق و سرنوشت ظاهر می‌شود. کارگردان روسی در قسمت "خانم با سگ ملوسش" موفق‌تر می‌نماید و "الناسوفوسوا" نقش زن ماجرا را با ظرافت چشمگیری بازی می‌کند. تماشاگران جشنواره آسکارا از طنز نهفته در فیلم لذت بردند و مسلما "چشمان سیاه" در صورت حذف چند صحنه‌ی مسخره‌آمیز فیلمی قوی‌تر می‌شد. اگر از روی مجموعه‌ی بی‌تناسب فیلم‌های فرانسوی در بخش بازار فیلم قضاوت کنیم، "ظاهرا" سینمای فرانسه تا حال‌حاضر سال بی‌رمقی را پشت سرگذاشته است. "زیر آفتاب شیطان" "موریس‌پیالا"، برنده‌ی بحث‌انگیز "نخل‌طلایی"، از داستانی به‌قلم "ژرژبرنانوس" برگرفته شده، واحتمالا در شرایط غیر جشنواره‌ای نگاههای بیشتری را بخود جلب خواهد کرد. این فیلم، بررسی صریح زندگی کشیشی‌ست که با خیروشر درون خود گلاویز می‌شود، و بیشتر کارگردان داسمارکی، "کارل درایر" را به‌یاد می‌آورد تا "روبر برسون" که فیلم "خاطرات کشیش دهکده"ی او نیز از یکی از رمان‌های "برنانوس" اقتباس شده. "زیرآفتاب شیطان" در صحنه‌ی غیرعادی رستاخیز به‌اوج خود می‌رسد. "ژرار دپاردیو" و "سادرین بونار" بازی‌های تقریبا" تئاتری و جسکی را ارائه می‌دهند.

"جوزواپیامی"، از ژاپن، با دو فیلمی که به تماشا گذاشت نشان داد بسرعت دارد تبدیل به‌طرپردازریرکی می‌شود. "قاصدک‌ها" در باره‌ی زنی است که سرین می‌کند به‌مقام بهترین ماکاروی‌ساز دنیا برسد و در این میان، فیلم تصاویر فوق‌العاده‌ای از تاثیر غذا بررفتار اجتماعی وجنسی بدست می‌دهد. در "رن مالیانچی" "لوبوکومیاموتو"، همان هنرپیشه‌ی پر استعداد "قاصدک‌ها"، به نقش یک ممیز مالیاتی فعال و جستگی‌ناپذیر ظاهر می‌شود که راغ سیاه رئیس یک باند کلاهبردار را چوب می‌زند. هر دو فیلم با اسادی فیلمبرداری و تدوین شده‌اند، و دومی یک صحنه‌ی پر آب‌وتاب تعقیب و عملیات پلیس دارد که به همتاهای امریکایی خود پهلو می‌زند.

فیلم غافلگیرکننده‌ی امسال جشنواره‌های کن، "مهمانی بابت"، ساخته‌ی "کارل آکسل"، فیلمساز کهنه‌کار دانمارکی، بود. فیلم بر شالوده‌ی قصه‌ای از "ایزاک دینسن" بنا شده، و "اسفان اودران" نقش بزرگترین زن آشپز پاریس را بازی می‌کند که بعد از برنده شدن در یک لاتاری، لذیذترین غذای خود را برای گروهی از معتمدین مذهبی تهیه



می‌کند. اکسل، که سحب می‌کوشد از طنز خام بپرهیزد، تصویری با روح از این جمع کوچک بدست می‌دهد و نهار را به مثابه‌ی تحلیل زندگی و خوش‌سلیقگی تصویر می‌کند.

چند فیلم از اروپای شرقی نیز در بخش مسابقه به‌تماشا گذاشته شد. فیلمسازان مجار هنوز هم اساسا" دلمشغول تجربه‌ی تلخ استالینیسم وقیام ۱۹۵۶ بودند. عجبا که در فیلم‌های لهستانی "تصادف" "کریستف کیسلوسکی" و "قهرمان سال" "فلیکس‌فالک" نیز این حال و هوا وجود داشت. هر دو، چهره‌ی عبوس‌وگرفته‌ای از زندگی در سال‌های هشتاد ترسیم می‌کنند و سردی و نومیدی‌آنها به‌نحوی به‌قالب تصویر درآمده که برمهارت فیلمسازان لهستانی در بررسی موضوعات دشوار گواهی می‌دهد.

"توبه"ی "چنگیز اولادزه" نماگر گرجی، توجه زیادی برانگیخت و قامت دیکتاتور متکبری که در این فیلم نشان داده می‌شود به استالین شبیه است و بعضی ویژگی‌های هیتلر و موسولینی نیز در او مشاهده می‌شود. بی‌شک، "توبه"، به‌دلیل صحنه‌های شگفت‌انگیز رؤیا و طنز بیرحمانه و گزنده‌اش، نمایانگر کوششی شجاعانه است. با این‌حال، دستمایه‌ی فیلم، بخصوص در فیلمبرداری صحنه‌های پردیالوگ خسته‌کننده ظاهرا" فراتر از حد توان کارگردان است. برخورد سطحی و تلویزیونی با موضوع به‌چند فیلم دیگر هم آسیب رده بود و این نکته نشان می‌دهد برخی از کارگردان‌های جدید در کارنا دورنین نه وقوف و نه علاقه‌ای به سبک‌های روان و کلاسیک دارند.

چنین محدودیت‌هایی در فیلمبرداری "هانری آلکان" برای "بال‌های هوس" "ویم وندرس" وجود ندارد. آمیزه‌ی جالب و عجیبی از پندارهای فلسفی ("پیتر هاند که" نیز در نوشتن فیلمنامه دست داشته) و جلوه‌های تعزلی رؤیا. "بال‌های هوس" قصه‌ی دو فرشته است که در برلین به‌زمین می‌نشینند، حماقت‌ها و لذات دنیا را کشف می‌کنند و یکی از آنها دل به مهر زنی بندبار می‌سپارد و تصمیم می‌گیرد فناپذیر شود. "وندرس" هنگامی موفق می‌نماید که دنیایی مواج و رؤیاگونه خلق می‌کند. دورنین او در فضاهای بیکران به‌گشت و گذار می‌پردازد و اوج هنر محورکننده‌اش لحظه‌ای‌ست که فرشته‌ی عاشق سرانجام دستارا با تمام رنگ‌های آن می‌بیند. اما جلوه فروشی و پیچیده‌گویی "وندرس" در بعضی جاها او را از رسیدن به طلوع کامل هنری باز می‌دارد، اشکالی که به‌کل جشنواره‌ی کن امسال نیز قابل تعمیم بود.

ویتنام در جنگل ترسناک خاطره

گل سرسبد مراسم اسکار امسال، "جوخه" (۱) بود. دومین کار کارگردان تازه نفس آمریکایی، "الیور استون"، که ظاهرا" می‌خواهد حقایق تازه‌ای را درباره‌ٔ جنگ ویتنام فاش کند ــ حقایقی که در هیچ فیلم دیگری (مانند "قیامت جدید" کاپولا "شکارچی گوزن" سیمینو، یا "بازگشت به خانه"ی های اشبی) گفته نشده. یک هموطن مقیم ایتالیا که سینما می‌خواند و فیلم را در یکی از سینماهای رم دیده، یادداشت کوتاهی در باره‌ی "جوخه" نوشته است.

جوخه. برنده‌ی چهار اسکار برای بهترین کارگردان، بهترین تهیه‌کننده، بهترین مونتاژ و بهترین افکت ــ دومین فیلم بلند "الیور استون"، فیلمساز آمریکایی است. کارگردان، فیلم را در مدت پنجاه و چهار روز در یکی از جزایر دور افتاده‌ی فیلیپین با پنج میلیون دلار سرمایه‌گذاری توسط تهیه‌کنندگان اروپایی، ساخت. پیش از فیلمبرداری دو هفته‌ی تمام چند کارشناس نظامی در محلی دور از دسترس وسایل ارتباط جمعی به هنرپیشگان تعلیم دادند تا با شرایط سخت دوران جنگ ویتنام آشنا شوند. این تمرین کمک زیادی به آنها کرد تا خود را بهتر در فضای فیلم احساس کنند.

داستان "جوخه" شکلی مستندگونه دارد و علاوه بر بیان گوشه‌ای از رویدادها و فجایع گسترده‌ی جنگ ویتنام در حقیقت تجدید عهدی‌ست با تجربه‌ی دردناک ایام سربازی خود کارگردان در ویتنام. فیلم روابط بین افراد یک دسته از ارتش امریکا در هنگامه‌ٔ نبرد ویتنام، یعنی سال ۶۷ و آغاز سال ۶۸، را از دید یک داوطلب جوان ۱۹ ساله شرح می‌دهد. (خود "استون" هم داوطلبانه به ویتنام رفت). شروع زیبای فیلم، که موسیقی "گئورگس دلروئه"، آهنگساز پرتوان به شیوایی آن کمک زیادی می‌کند، فرونشستن شور وشوق "کریس" داوطلب جوان و همراهی‌اش با دیگر سربازان تازه وارد غرق در حیرت و وحشت را تصویر می‌کند. آنها پا به‌محیط مرموز ناشناخته‌ای گذاشته‌اند و منظره‌ی اجساد سربازان در کیسه‌های آماده برای حمل به آمریکا و فضای غبارآلود فرودگاه خبر از فاجعه‌ای می‌دهد که در نهایت منجر به‌شکست تاریخی امریکا در جنوب شرقی آسیا شد. فیلم به جنایات آمریکا در ویتنام اشاره‌ای گذرا می‌کند و انگیزه‌ی این خونریزی را اساسا" ناشی از تاثیر بدوی و ترسناک جنگل‌های انبوه و حضور دلهره‌آور دشمن نامریی می‌داند که در روحیه‌ی سربازان رخنه می‌کند و آنها را بصورت انسان‌های عصبی، خشن و بیرحمی درمی‌آورد که برای زنده ماندن حاضرند به وحشیانه‌ترین جنایات دست بزنند. خصوصا" اینکه در بیشتر موارد در واقع انتقام مرگ رفقا و همکاران خود را (که بدست ویت‌کنگ‌ها بطرز فجیعی به‌قتل می‌رسند) از غیر نظامیان و مردم عادی می‌گیرند (قتل سرباز سیاه‌پوست و آویزان کردن او از درخت) با توجه به صحنه‌ی ورود مرگ‌آفرین سربازان به‌دهکده که بلافاصله بعد از صحنه‌ی سرباز سیاه‌پوست می‌آید، می‌توان تا حدودی کارگردان را بی‌طرف دانست و "بی‌طرفی" اتهامی است که بسیاری از سربازان و درجه‌داران معلول جنگ ویتنام، که زنده به وطن برگشته‌اند، به "استون" می‌زنند.

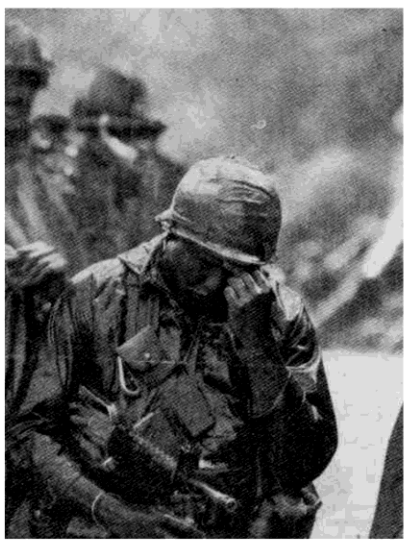
"استون" در مصاحبه‌ای با مجله سینمایی "چاک"، چاپ ایتالیا. بعد از دریافت اسکار می‌گوید فیلم را طوری ساخته که زنان و کودکان امریکایی هم بتوانند به‌دیدنش بروند.

این‌طور که دیده می‌شود، "جوخه" یک بار دیگر وجدان مردم آمریکا را متوجه جنگ پوچ و پرمصیبتی کرده که تقریبا" فراموش شده بود. "استون" برای پیدا کردن یک تهیه کننده وقت زیادی صرف کرد (تقریبا" ده سال) و دست آخر این تهیه‌کنندگان اروپایی بودند که حاضر به سرمایه‌گذاری شدند. فیلم در امریکا بشدت موفق بود و فروش دو ماهه‌ٔ اول آن از مرز پنجاه میلیون دلار گذشت. استقبال بیش از حد مردم، بخصوص جوانان، علاوه بر کارگردان تهیه‌کنندگان را هم دچار حیرت کرد.

در مجموع نیمه‌ی اول فیلم گیراتر از نیمه‌ی بعدی آنست. در نیمه‌ی دوم کارگردان احتمالا" برای رضایت خاطر تهیه‌کنندگان، و شاید جلب نظر تماشاگر عادی، تا حدی به شکل و قالب کلیشه‌ای هالیوودی باز می‌گردد (کاراکتر منفی و شرور گروهبان "بارنز"، شخصیت نیمه مثبت گروهبان "الیاس" و برخورد این‌دو با یکدیگر)، "الیاس" انسانی است واقعی که کارگردان هنگام بستری شدن در بیمارستان با او آشنا می‌شود، از شهامت و علاقه‌ی بی‌پایانش به‌موسیقی تاثیر برمی‌دارد و در فیلمش از او یاد می‌کند. "الیاس"، به شهادت خود "استون"، در ویتنام بدست درجه‌داران و افسران خودی، که چشم دیدنش را نداشتند، به‌قتل می‌رسد. در مجموع فیلمبرداری خوب "رابرت ریچاردسون"، همراه با مونتاژ سریع، بازی یکدست هنرپیشگان، موسیقی زیبای دلروئه و تکنیک بالای صدابرداری و جلوه‌های ویژه به "استون" کمک کرده‌اند تا بتواند یکی از زیباترین فیلم‌های جنگی تاریخ سینما را بسازد.

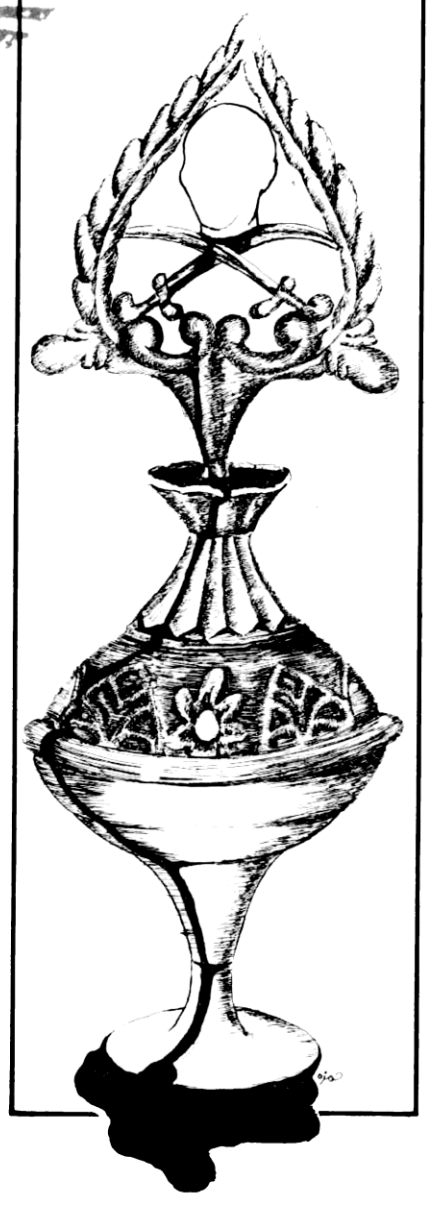
محسن کثیری ــ رم

1) Platoon



ادبیات یعنی آرمانی کردن واقعیت

گفتگو با سیمین دانشور (۲)



ـ تفکر زمانه است.

* ولی چگونه است که با او همدلی می‌کنیم با وجود اینکه تفکر زمانه‌اش را نمی‌پذیریم. یعنی من حرفم اینه: کجا بحساب نقش باز درون نویسنده یا درون هنرمند میتونه حتی از اون چهارچوب تفکر مسلط زمانه‌اش...

ـ بیاد بیرون.

* که حتی من میخوام بگم یک تفکر حاکم داریم یا تفکر حکومتی: تفکر مسلط زمان شاه، درسته؟ مسلمه که شما اینو نمی‌پذیرفتید. پس شما تفکر حاکم بر روشنفکران را پذیرفتید، د ست شد؟

ـ ء جلال نقش مهمی داشت.

* ممکنه زمانی بگیم، بفرض که این تفکر حاکم قابل قبول نیست، این ایرادها را داره، خیله خب، اگر نویسنده طابق‌النعل بالنعل از این تفکر حاکم تبعیت بکنه، پس بـه چه علت سووشون ــ با آنکه در غربزدگی کمبودهایی وجود داره ــ باز مورد عنایت روشنفکران است. حال بگذریم که بیشترشان هیچ حرف جدی راجع بهش نزدن.

ـ خب برای اینکه یک اثر هنریه...

* خب اصلا" مسئلهٔ اصلی اینه که شما نشون دادید که در کنار غولی مثل جلال که (غول بود از نظر تاثیر در دیگران، نامه‌هاش که همه‌اش، حکمـه بکن و نکنـه) مشغلهٔ اصلی‌اش هنر نبود... من چند بار با جناب جلال ملاقـات‌کـردم، یک کلمـه راجع بـه داستان‌نویسی ازش نشنیـدم، همه‌اش بحث سیاسی بود. بزرگی شما بمنظر من اینجاست که در کنار جلال توانستید کاری انجام دهید که از سطح تفکر او برید بالا، از سطح این چهارچوب تحمیلی حتی بر منی که در اصفهان بودم، خیلی از ما تحت تاثیر حکمهای او بودیم، دیگه مد هم شده بود، پس حرف سر اینه که چگونه شما که در کنارش بودین و بیش از هرکسی زیر اثرش باید قرار می‌گرفتین، یا بهتر چگونه این نقش باز توانسته بپره جلو...

ـ خب. ایـن دیگه شایـد پیش آمده. نمی‌دانم.

* این مهمـه، مثالهای زیـادی هست. من می‌تونم جمله‌هائی بیاورم عین جمله‌های جلال، عین ساخت فکری جلال، تو سووشون. میدونید؟ ولی در کل بخصوص در ساختمان دادن بگونه‌ایست که از حد حرف جلال میره بالاتر.

ـ چه بهتر.

* خب همین مهمه ــ مهم اینه کـه اون جاهائی که...

ـ من اینو وقوف نداشتم، حوشش دروسم بوده. اما همیشه این وقوف را داشته‌ام که من سیمین دانشورم و جلال، جلال آل احمد. دو نفر، نه یکی.

* این چگونه است که آدم میتونه از بند قالبهای حاکم بپره. ببینید، مثلا" نمونه‌ای توی داستانهای شما هست، اون سرهنگه که اسمش چیه؟

ـ "کیدالحائین".

* بله نگاه کنین هنوز اون تفکر حاکمه. توجه می‌فرمائین؟ سخت‌ام حاکمه.

ـ اما دیگه تو "سوترا" نیست.

* آره... ولی بعد می‌بینیم دیگر این نوع تفکر حاکم نیست. البته الانه اگر این تفکر برکسی حاکم نباشه مهم نیست، آوانسی نداره، ولی مهم اینه که یک آدم در عین حال معتقد بهاین قضایاست، اما چون ذات هنری داره از اون میزنه جلوتر.

ـ خب چـه بهتر، من اینـو ناخودآگاه کردم.

* و این ذات ناخودآگاه هنرمنده فقط. و این نشون میده اگر حرفی هست، یا پیامی شما دارید، اینه که بهآدمی، بگین که بذات خودت برگرد.

ـ بله، آزادی و اینکـه تنها بـه خودت اعتماد کن. یک اشتباهی شده اینجا. روزی که اومدم خانهٔ تو و صحبت شد من گفتم توی جریرهٔ سرگردانی documentation را با imagination بهم آمیخته‌ام. استناد و تخیل. تو آمـدی این را تعمیـم دادی بـه سووشون. در سووشون هم اینکار را کرده‌ام اما ناخودآگاه بـوده، رگه‌هائـی بـوده کـه بعدا" تکامل یافته و اما در (جریره سرگردانی) آگاهانه این کار را کرده‌ام.

* این تکنیک را بهر صورت شما ناخودآگاه بوده یا آگاهانه بکار برده‌اید.

ـ فکر می‌کنم تراگیج کرده باشم چرا که در سووشون مرتب دنبال استناد گشته‌ای. البته رگه‌های استناد و تخیل همیشه تو کار من بوده...

* بـله.

ـ شما بدون وقوف، حالا با وقوف در جریرهٔ سرگردانی این کار را کرده‌ام، اما تو گفتی نویسندگان بزرگ جهان ایـن کار را کرده‌اند. چـه عیبی دارد مـا نویسنده‌های

کوچک هم از آنها یاد بگیریم؟ آمیختن استناد و تخیل را از "دکترو" یاد گرفتم وقتی "رگتایم" درآمد.

*** چرا با فرزندان سانچز نه؟**

ــ و فرزندان سانچز.

*** سالامبو را شما حساب نکردین، مال فلوبر؟**

ــ نه.

*** یا خودکار مادام بواری را؟**

ــ آنوقت توجهم جلب نشد. نمی‌دانم فیلم گاندی را دیدی یا نه؟

*** بله دیدم.**

ــ این فیلم جمع استناد و تخیل است. یعنی آمده عکسبرداریهایی که از راهپیماییهای گاندی، و مبارزات گاندی، موجود بوده عینش را گذاشته، بعد قصه هم آمده، تخیل هم آمده. فیلم هم ادامه یافته.

*** ببینید اینو می‌پذیرم که این شیوه، مستند و تخیل، جدیده. این شیوه‌ای که می‌فرمائید... یه‌جائی مطلبی در مورد دکترو می‌خوندم. میگه علتش اینه که نویسنده‌ها حالا میخوان سعی کنن به خواننده‌ها بگن اونچه که تو می‌خونی واقعی است ووقتت را صرف یک کار غیرواقعی نمی‌کنی. شما چه‌ناخودآگاه چه خودآگاه اینکار را کردید. واقعا" چه فکر می‌کردید، چه اندیشه‌ای داشتید؟ یعنی میخواستید بگید که...**

ــ می‌خواستم شاهد زمانه خودم باشم و به‌خواننده اطمینان بدهم که آنچه را شهادت داده‌ام دروغ نیست. آن‌آش زقومی را که خورده‌ام و دهنم را سوزانده در حقیقت آنچه تو درباره "دکترو" گفتی.

*** یعنی با استفاده‌ازاین‌اسلوب‌بیانی...**

ــ بله.

*** به‌جای شاهد زمانهٔ خود بودن نمی‌شود رمان‌نویس صرف بود؟ قصدم مجادله نیست‌ها، قصدم شناخت نوع کار خودتونه...**

ــ ... شاهد زمانهٔ خود نبودن... نه نمی‌تونه رمان‌نویس بزرگی باشه.

*** طور دیگری بگویم: برای شاهد زمانهٔ خود بودن حتما" باید از استناد و تخیل استفاده کند. یا به‌نحو دیگری‌هم میشود اینکار رو کرد؟**

ــ حتما" به‌نحو دیگری‌هم میشود. بستگی به‌طرز و شیوه و جهان‌بینی نویسنده داره.

*** شما فکر می‌کنین اینجوری بهتر میشه؟**

ــ بنظر من این جوری دست کم آسون‌تره.

*** آسون‌تر که نیست.**

ــ اگر آسون‌تر نیست، من این‌جوری را ترجیح میدم... می‌پسندم...

*** چه ناخودآگاه چه خودآگاه؟**

ــ بله.

*** مثلا"، معیار رو بذاریم حوالی ۴۸، در اون وقت با ترومن کاپوته آشنا نبودین؟**

ــ چرا من ۱۹۶۳ با ترومن کاپوته آشنا شدم.

*** یعنی حدود ۱۳۴۱، هرچند رمان‌نویس بزرگی نیست.**

ــ نه. اما به‌این آسانی هم نمی‌شود حکم صادر کرد. مقصودت این است که شاید تحت تاءثیر ترومن کاپوته قرار گرفته باشم. از یک نظر که دانش‌کافی نسبت به‌شخصیتی که میسازم دارم، چرا که آن شخصیت را بیشتر وقتها از دنیای پیرامونم انتخاب کرده‌ام تحت تاءثیر ترومن کاپوته هستم. هاروارد که رفتم، آمد برایمان سخنرانی کرد، من تنها زن میان ۳۹ مرد بودم. سوءالی که ازش کردم این بود که در با خونسردی (گفته بودند بخوانیم، تا وقتی آمد سوءال کنیم) دو تا قاتل هستند دیگر، خشن و دزد، ولی همدردی خواننده را تو برمی‌انگیزی. چرا؟ تو چکار کردی که همدردی خواننده نسبت به این دو قاتل انگیخته می‌شود؟ جواب او فوق‌العاده بود. گفت: خانم، سوءال خوبی کردی، این همدردی به‌دلیل دانش فراوانی است که شما نسبت به این دو ضد قهرمان پیدا می‌کنید.

*** حالا می‌خواهم بگویم که یک گرایش زمانه هست، البته من گرایش زمانه را بد نمی‌دونم، میگم یک گرایش زمانه هست که بحساب رمان داره میره بطرفش که استناد به واقعیت است، آوردن واقعیت در خود متن رمان، تا به‌خواننده بقبولونه آنچه که تو می‌خونی واقعی است.**

ــ بله، اشکالی نداره.

*** یعنی ما از رمان صرف داریم دور میشیم، مقصود من رمانی است که...**

ــ فقط تخیل باشه.

*** نه، از واقعیت گرفته ولی واقعیت را تغییر میده.**

ــ آهان.

*** مثال میزنم پارک‌هائی که در سرخ و سیاه استاندال هست. شما نمی‌تونین بگین این پارک و یا آن شهر... دقیقا" کجاست.**

ــ آهان.

*** هیچ جای فرانسه هم نمی‌تونین بگین خودش‌است. در حالیکه عناصرش را میتونین در پارکهای مختلف پیدا کنین.**

ــ اینو میدونی بهش چی میگن؟

*** این یک نوع رمان‌نویسی خاص‌اون‌زمانه، درسته؟**

ــ بله.

*** اگر شما می‌خواستین در داستانتون فرض بفرمائید پارک بود. شما یک پارک مشخص رو توضیح میدادین؟**

ــ نه، اصلا".

*** خب، مستندتون چه طوریه، چه مستندیه؟**

ــ عقیده دارم شاهد زمانه باشم. ضما" عقیده دارم که واقعیت را آرمانی بکنم، یعنی واقعیت را ایده‌آلیزه بکنم. به عقیدهٔ من ادبیات یعنی همین، یعنی واقعیت را ایده‌آلیزه کردن. من اگر بخواهم پارکی را نشان بدهم تصویرسازی می‌کنم از آنچه خودم در طبیعت زیبا میدانم، دار و درخت را به‌گفتگو وامیدارم، خورشید را وامیدارم درختها را نوازش بکند، درختها را وامیدارم برای بهار سر و تنشان را با آب آسمانی بشویند و با ناز کم‌کم رخت عیدشان را بپوشند. ولی استنادی که در حزیرهٔ سرگردانی به آن اشاره کردم اینطور است که فرض کن خلیل ملکی را نشان میدم، واقعا" هم شخصیت خودشه و هم وقایعی که برایش اتفاق افتاده و من شاهد بوده‌ام.

*** من برای اینکه منوجه بشم، ببینید در سووشون...**

ــ در سووشون این کار را در حقیقت نکردم.

*** در حقیقت به‌شیوهٔ قدیم دارید می‌کنید یعنی به‌شیوهٔ فلوبر و اینها... فرض بفرمائید در این زمان در شیراز این مرض هست، این بدبختی‌ها هست و از این قبیل. ولی شما زری رو نشون میدین که از کنار مطب رد میشه... و بعد یک صحنهٔ دیگر می‌بینم و ما در حقیقت اون واقعیتی که توی زمان واقعی بوده به صورت واقعیت رمانی می‌بینیم، واین‌درسته؟ من راجع به درست بودن و غلط بودنش که صحبت نمی‌کنم. میخوام بگم شیوه کار شما در اونجا اینه که مستند را. وقایع مستند را میارین به‌سطح رمان.**

ــ خب.

*** درست شد؟**

ــ بله، چه بهتر

*** اعتقادتون الان اینه. که نه، میشه اینکار رو کرد: میشه مستند را آورد و تخیل را کنارش آورد.**

ــ عالیه. مثلا" من میخوام بشون بدم که قهرمان من در یک بس خاصی پخته شده. بنابراین قهرمان من با خلیل ملکی دم‌خوره. با جلال آل‌احمد دم‌خوره، ساد خوبهٔ سمس دانشور می‌خوانه (اصلا" سمس دانشور وجود داره در رمان)... آمده توی همس خونه. عکسها همیشه، بخاری دیواری همیشه. لیلی هست یا راجع به‌لیلی صحبت می‌شه. بعد میره تو اطاق جلال، کتابخانهٔ جلال میخوانه. شب خواب جلال را می‌بینه.

*** بله**

ــ و ناگهان تخیل شدید در فصول بعدی ...

*** این ترکیبی از بیوگرافی ــ رمان میشه؟**

ــ نه بیوگرافی هم نیست. میخوام بشون بدم که قهرمانم با چه رمانهای دمخور بوده، و با چه کسانی دم‌خور بوده. حالا برگرد به سووشون، زبان رمان. همینطور که تو گفتی و خیلی هم عالی گفتی، اینه که سووشون در دو سطح جاری میشه. سطحی که سطحیه و قصه ساده‌ایست. و سطحی که ابهامه و فهم آن مشکله و فقط میتونم بگم تو فهمیدی این ابهام است.

*** خواهش می‌کنم.**

ــ کسی هم اشاره نکرده (گفتم که هوشیاری بیست و نهم مرداد را که مقصود بیست و هشت مرداد است فقط تو و جلال فهمیدین) حالا، تو به‌زبان رمان اشاره نکردی. دلیل پرفروش بودن سووشون ابهامش نیست و آنچه در بطنش میگذرد نیست. ما اینهمه باسواد نداریم. اینهمه فهمیده نداریم. دلیل پرفروش بودن، دلیل تیراژ زیاد سووشون همان است که در سطح میگذرد. در سطح چه میگذرد؟ در سطح یک قصهٔ کشش‌دار میگذرد.

*** خب این مهمه...**

ــ بعد در سطح یک زبان رمان، ولی ساده، ولی شیرین، ولی شاعرانه (و این را من با

کوشش بدست آوردم) .

* ببینید ، من بخاطر اینکه زبان برایم روشن بشود . . .

ـ زبان زبان رمانه

* ما یک مدی در زمانه داشتیم که باز همان مدی است که آل‌احمد ایجاد میکند .

ـ دیگه مد آل ـ احمد نیست .

* حالا . . . این زبان که جائی از آن صحبت کردم و خود شما بهتر از هرکسی گفتین تلگرافی، عصبی بریده که من جایی گفتم . . . که وقتی بخواهیم چای بخوریم (با آن نثر) چای حتما" خواهد ریخت ویافنجان خواهد شکست. خب پس شما زبانی پیدا کردید که در خور این فضاست و این مکالمه‌ها . . . من فکر می‌کنم در مورد زبان چند سطر گفته‌ام .

ـ بگفتی . . .

* گفتم این زبان درخور این فضاست ، حالا اگر توصیحات اضافی بخواد . . .

ـ توصیحات اضافی را من الان بهت می‌گم . . .

* خب چی بایست می‌گفتم،چه چیزی ، چه مطلبی در مورد زبان؟

ـ ببین تو میدونی من آدم خیلی فروتنی هستم

* این را که مطمئنم .

ـ با اینحال بی‌اینکه غرور بورزم،میدونی که من دکترای ادبیات فارسی دارم یعنی مجبور بودم سخت‌ترین نثرها را بخوانم و سخت‌ترین نثرها را تقلید کنم .

*اون‌ام زیر دست فروزانفر اینا دیگه . . .

ـ زیر دست فروزانفر . مرحوم بهمیار . . . خانم سیاح را من مستقیم می‌کنم . پنج سال زیر دستش کار کردم ، هرچه کردم مدیون اویم ، هرچه هستم مدیون اویم.اولین قصه‌ای که نوشتم برای او خواندم . تو همان آتش خاموش چاپ شده گفت : تو داری شعر نثر . دکترای ادبیات بگیر، قصهٔ دیگران را بگو بگذار قصهٔ ترا بگویند . جریان اینه که کوشش کردم . جور واجور نثر خواندم و خودم به‌این نثری رسیدم که خیلی ساده‌اس، با کلمات عامیانه آمیخته است ، شاعرانه هست و شیرین هم هست . کشش‌ام داره و در خور رمانه .

* برای اینکه جای نثر شما مشخص بشه ، برای خود من ، شروع می‌کنم از آغاز دیگه، . . . جمال‌زاده بنظر من مجذوب اصطلاحات و تعابیر عامیانه است بعد فقط همین ، هی مثل اینکه فرهنگ لغات میخواد بنویسه ، درسته؟ وقتی آدما صحبت می‌کنند . مثل اینکه همه پر از اصطلاح‌اند ، درست شد؟

ـ خب .

* پس این همان نثری است که در آغاز صلا درمی‌دهد که بیائید به‌این نثر بنویسید . . . بعد میرسیم به‌هدایت . هدایت هنوز این گرفتاری را داره، اندکی ، چون میشه از روش بهترین اصطلاحات و تعابیر را پیدا کرد

ـ در علویه‌خانم تعادل را از دست میده، زیاده‌روی میکنه .

* حالا اونش که خرابه بکنار . اون نثر بقاعده‌ای داره . . .

ـ نثر در حور رمان در یوف کور است .

* حالا... فارسی نویسی‌اش یک مقدار اشکال داره که این را میشود غمض عین کرد، که من فکر می‌کنم خواننده‌ها که میخوانند متوجه نشوند . ولی ما امروز اگر بدستمون بدهند باید ادیت کنیم . . . درست شد؟

ـ آهان.

* میرسیم بدوره‌های بعد که . . .(علوی و دیگران که فکر نمی‌کنم نثر مشخصی داشته باشند و اصلا" براشون نثر مطرح باشد) اما زمانیکه شما شروع کردید نثر مطرح بود . یعنی بگمانم . . . مثلا" ۴۰ تا ۵۰ ، اطوار با نثر مطرح بود ، نثرفی نفسه مطرح بود . خود بنده برایم نثر مطرح بود . درسته؟

ـ آهان.

* نثر مسلط، نثر آل احمد بود . بگمانم یکی دو نفر استثنا می‌شوند : بهرام صادقی اصلا" زیر تاءثیر نیست ، بکنار. ساعدی هم میشه گفت زیر تاءثیر نیست،مگر بندرت .

ـ تو هم نیستی اصلا".

* خیلی خوب . . . مسئله‌ای که مهم است در مورد شما این است که اصلا "قطع رابطه‌است با زمانه خودتون ، یعنی نثر مسلط زمانه. و ادامهٔ درست جمال‌زاده، هدایت ا ت . دیگه کی؟ یعنی مثلا" فرض بفرمائید قب از شما "چشمهایش" است .

ـ سووشون از "چشمهایش" خیلی بهتره دختر رعیت را تو درنظر بگیر اصلا" زبان زبان رمان نیست .

* یعنی زبان ثقیلی است .

ـ دختر رعیت رمان ناموفقیه برای اینکه نثر ، زبان رمان نیست و خوانده خسته میشه . . . .

* خوب ، پس چطور شما زبان کلیدر را زبان موفقی میدونید؟

ـ چرا که زبان درحور محتوی‌است . درحور فضای خاصیه که رمان در آن آفریده شده .

* یعنی وقتی آدمها به این زبان صحبت نمی‌کنند ، چطور می‌شود نثر توصیف‌شان این باشه؟ ببینید ، توضیح بدم و خیلی تکنیکیه قضیه . شما وقتی توصیف صحنه‌ای رامی‌کنید که زری توش هست ، با زبانی که زری بکار می‌بره خیلی متفاوت نیست . یعنی مقصودم اینست که زری در دایره‌ای حرف می‌زنه که شما توصیف می‌کنید و آدم احساس چند دستی نمی‌کنه . . . . درسته؟

ـ بله

* یعنی من ندیدم که شما به‌هوس نوشتن نثر کهن بیفتید ، به‌هوس بریده بریده نوشتن . . .

ـ این عمدا" بوده .

* خوب ندیدم نثر بریده‌بریده . یک‌جور دیگر بگیریم ، مثلا" فرض بفرمائید کارهای گلستان‌که تو کارهاش اطوار نثره . . . مقصودم اینست که این مد زمانه‌است که پرویز داریوش وقتی نقدی می‌نویسه سعی می‌کنه نثر بوجود بیاره . . . هان؟ (این مد زمانه است) در این میان معدود آدمهائی هستند . . . .خود بنده در شازده احتجاب دارم نثر بوجود می‌آرم ، درسته؟

ـ درسته .

* . . . . شما از معدود آدمهائی هستید که قصد ندارید اطوار نثر بیائید .

ـ اصلا" . . . سعی می‌خواهم صمیمی و ساده . . . .

* نگاه شما به نثر نگاه چخوفه که می‌که نثر وقتی خوانده شد باید فراموش بشه.نظرتون اینه؟

ـ نظرم این است که نثر باید صمیمی . صادقانه ، پاک و درست و معادل باشد .روی تعادل تکیه می‌کنم .اما نثر برایم هدف نیست .

* رمانهای خیلی بزرگ به‌این شیوه داریم . . . .که نثر خودش هدف نباشد ، روسها اغلبشون اینجوری می‌نویسند . . . . نثر داستایوسکی مگر چه نثریست؟ ببینید ، ما نثری‌داریم که خودش وسیلهٔ کشفه ، خودش هدفه . . . .درسته؟

ـ بله .

* با چنین نثری نزدیک میشیم به‌شعر . نثری هم داریم که خودش وسیله است و خواننده وقتی آن را می‌خواند فراموش‌می‌کند نثر مزاحمش نیست و درعین‌حال راحت منتقل می‌کند . یعنی خوانندهٔ شما هرگز نه خوانندهٔ عادی و نه خوانندهٔ متخصص‌ـ وقتی اینو می‌خونه دوباره برنمی‌گرده جمله را بخونه ، ممکنه بخواد صحنه را دوباره بخونه ، فضا را دوباره بخونه .کاراکتررا دوباره‌بشناسد

ـ صددرصد .

* خب در گذشته کجا می‌بینید این نثر را؟ . . . یعنی از دورهٔ قاجاریه شروع میشه؟

ـ نه . اما شاید از دورهٔ مشروطیت و با روزنامه‌نگاری و با دهخدا شروع بشه.البته من از لغات عامیانه استفاده کردم کدهدایت و جوبک و با حدی آل‌احمد و جمال‌زاده استفاده کرده‌اند . . . نه کار بردن کلمات عامیانه اختراع بنده نیست.

* برگردیم به سابقهٔ این نثر و سابقهٔ مطالعاتتون .

ـ اول تاریخ بیهقی حلیم کرد .

* سابقهٔ رسیدن به‌این نثر که پالوده‌است و غلط نیست . و بعد راحته . . . .

ـ و درحور محتوی .

* و درخور محتوائیست که شما دارید عرضه می‌کنید . درست شد؟ این سابقه را با توجه به اینکه ما از ۴۰ تا ۵۰ دقیقا" توجه به اطوار نثری داریم ، چندین و چند نفر از کاظمیه گرفته تا عباس‌پهلوان تا خیلی‌های دیگر . . . .

حتی مثلا" نثرنویس‌های گاه‌گاهی حالا مثلا" طاهبازو دیگران. یا ابراهیم گلستان دارد اینکار را می‌کند. پرویز داریوش داره اینکاررا میکنه، همهٔ اینها .... مسئله اینه که آیا شما فکر نمی‌کنید وقتی نویسنده بقدرت می‌رسه، پالوده میشه ،راحت‌تر مینویسد و نثرش ساده‌تر میشه؟ مسائلی که میخواد بگه بلورتر ،شفاف‌تر میشه و این ادا و اطوار .مال نابالغی است؟

ــ چرا ، این ادا و اطوارها مال کسانی است که حرفی برای گفتن ندارن. جلال آل‌احمد را منها کنیم . اوحرفهایی‌که برای گفتن داشت نثرش را لبریز می‌کرد. مهم در آل‌احمد این است که استنباط مستقیم خود را از جهان پیرامونش صادقانه و با شتاب منعکس می‌کرد و نثری که به‌کار برده به علت همین‌شتابزدگیه، انگار خودش میدانسته که وقت زیادی نداره.

*** شما سعدی نخوانده‌اید؟**

ــ فراوان، همشهری سعدیم.

*** نه، منظورم تاثیره.**

ــ تاثیری از سعدی نگرفتم...

*** منظور تاثیر از زبان شعر سعدی است و نه نثرش؟**

ــ زبان بوستان چرا... شاید.

*** بوستانش، غزلیاتش؟**

ــ بوستان چرا، مثنوی چرا.

*** آیا آشنائی با هدایت سبب تعلق شما به‌هدایت نبود؟ (همون خاطره‌ای که گفتید) منظورم اینه که نثر هدایت نثر بدی نیست**

ــ خیلی هم نثر شیرینیه. درحور داستان‌و رمان هم هست

***این اولین‌سنتی است که او گذاشته...**

ــ او پیشکسوته... قبول دارم.

*** بعد می‌رسیم به دوره‌ای که برای یادآوری می‌گویم ــ زمانیست که تقلید از کتاب مقدس شروع شده، نثر کتاب مقدس ــ برای نمونه ،یکلیاو..**

ــ قشنگه.

*** قشنگه ولی نثر چه‌طوری است؟ این زبان نثر درست که درخور حرفشه، درخور فضاشه، ولی زبان راحت نیست. یعنی نمیتونه به یک تیراژ وسیع...**

ــ حتی زبان ملکوت بهرام صادقی راحت نیست...

*** راحت نیست.**

ــ ولی تو سنگر و قمقمه‌های خالی زبان راحته... راحت‌تره، دست‌کم.

*** یعنی شما هیچوقت انواعی مثل خاقانی و یا نظامی مورد علاقه‌تون نبوده؟**

ــ آنقدر که حافظ و مولوی را دوست داشتم و دارم، به نظامی و خاقانی علاقمند نیستم. نظامی خیلی رمانتیکه. خاقانی هم به گمان من غالبا" فضل ــ فروشانه میشه و احیانا" متصنع. با اینحال چنین غولهایی را که نمیشه انکار کرد. نظامی به نظر من به عمرش عاشق نشده بوده، اما اینهمه منظومهٔ عاشقانه گفته، اما گاهی که خود را رها می‌کند، شاهکار به وجود می‌آره، برای مثال وقتی پدرمجنون، مجنون را به خانهٔ کعبه می‌بره و او به‌جای دعا در حق خودش، در حق لیلی دعا می‌کند. از این شاهکارها درخمسهٔ نظامی زیاده و خاقانی در قصیده درباره‌ٔ مرگ پسرش‌و یا زاری کردن بر ویرانه‌های ایوان مداین. اما من بهرجهت آدم رمانتیکی نیستم.

*** آهان.**

ــ تو آتش خاموش رمانتیکم، بعلت‌س.

*** بله.**

ــ هر زنی در آن سن رمانتیکه.

*** در این دوره شما هیچوقت روی حافظ کار نمی‌کردید؟**

ــ من همیشه ...حافظ. اونحاست ،هر شب می‌خوانم.

***زبان حافظ پیچیده‌تر از زبان‌سعدیست (ساخت زبانیش را میگم).**

ــ صددرصد. کامل‌ترین شعر فارسی شعر حافظه. کاملترین زبان زبان حافظه.

*** یعنی با اون زبان نمیشه رمان نوشت.**

ــ نه، نمیشه. این زبان زبان شعر است. میدونی حافظ هر مصرعش، هر بیتش دنیایی است چکیدهٔ ذهن رندی که به‌ذهنیات نسل معاصرش و نسلهای پیش و پس از خودش حتی وقوف داره. در مصاحبه با حریری گفتم. حدبه‌ٔحافظ برای‌من اینست‌که علو طبع خیامی داره، اپیکوریه در حقیقت و در عین حال تمام ادبیات فارسی پیش از خودش تو مشته. تمام تشبیهات، تعبیرات، اسطوره‌ها.. حافظ قران هم که بوده چه میدونم، هر چی که فکر کنی تو مشت و چنگول این‌باباست.

*** پس ما ... سابقهٔ شما را در نثرهائی مثل بیهقی و نظایرش باید پیدا کنیم؟**

ــ بیهقی. من بیهقی‌را خیلی خوانده‌ام و ناصرخسرو را هم خوانده‌ام .کتاب‌های‌مراجع درسی بودند.

*** ناصرخسرو سفرنامه‌اش نثر بریده‌بریده است.**

ــ بریده بریده را هم جلال استفاده کرد چون جلال استفاده کرد من دیگر رها کردم.

*** عذر می‌خوام. نثر ناصرخسرو در کتابهای فلسفی‌اش نثریست که طرف شروع کرده به‌فلسفه، آغاز اندیشیدن به‌فلسفه‌است، و اینکه لغت بسازه، اصطلاح بسازه و بسیار پر از چم و خمه و این یعنی نمی‌تونه.... (جز سفرنامه‌اش) نمی‌تونه بنیاد یک نثر بشه.**

ــ بنیاد من نمی‌خواهم بشه. من‌نمی‌خواهم تقلید کنم از کسی. می‌خواهم خودم باشم. می‌خوام خودم به یک نقطه‌ای برسم. برای به‌نقطه‌ای‌رسیدن، سرهمه‌جا می‌کنم تا خودم یک راهی پیدا کنم. راهی غیر از راه‌دیگران.

*** یعنی برمی‌گردید آخرش به‌دل خودتون؟**

ــ بخودم برمی‌گردم. من اصلا" کاری به بیهقی هم ندارم. این سبک بیهقی نیستش که....

*** باید سنگین‌تر از این میشد اگر بیهقی میشد.**

ــ من نه بیهقی نه تاریخ سیستان....

*** دورهٔ قاجاریه چی؟**

ــ دورهٔ‌قاجاریه‌هم‌قائم‌مقام فراهانی را کاملا" خواندم... فاآنی را کاملا"... مجبور بودیم بخوانیم. دیگه کیا... بگو دیگه؟

*** یعنی هیچوقت خود سفرنامهٔ ناصرالدین شاه را نخواندید؟**

ــ سفرنامهٔ ناصرالدین‌شاه را خواندم. چرا.

*** جلال‌ام اینها را می‌خواند؟**

ــ نه ... آنوقت چاپ نشده بود.

*** چرا چاپ سنگی داریم.**

ــ چاپ شده؟ ... پس خوانده جلال... شاید خوانده ... من که همه‌اش بیست و چهار ساعته با جلال نبودم، نمی‌دانم، شاید خوانده باشه. می‌خواهم خودم باشم. نمی‌خوام از هیچ کس تقلید بکنم. منتها، برای اینکه آدم جاپا داشته باشه و برای اینکه به‌روال منطقی خودش برسه، ناگزیره به پیشکسوتهاش‌ام نگاه بکنه دیگه. پس من به پیشکسوتهام به این علت نگاه کردم. وگرنه سووشون تقلیدی از هیچ نثری واقعا" نیست. یک نثر واقعا" منحصر به‌خودمه.

*** بسیار خوب.**

ــ حسب حالا چیزهایی که گفتی ..... من

یک کمی اینجا اجازه دادم بخودم که تاریخ را بهم بریزم توی سووشون ... یک کمی ... حالا تو ... تکیه خیلی کردی روی تک گوئی‌ها، این را بهت حق میدهم ....

*** در قضیه سمیرم می‌فرمائید؟**

ــ در قصیهٔ سمیرم هست، عمه هم تک‌گوئی می‌کنه. عزت‌الدوله هم تک‌گوئی میکنه.

*** عمه نه. عمه خیلی قویه. یعنی عرض کردم ... عمه بدلیل قطع ووصل‌هائی که میشه خیلی قویست.**

ــ حال بهت بگم و حریانش را توضیح بدم که چه شد که اینطور شد. من می‌خواستم ذهنیت زن ایرانی را نشان بدهم. ذهنیت یک زن ایرانی با تمام مخمصه‌هایش. حتی یک زن مرفه تحصیل کرده مثل زری ... ببین، زری با وجودیکه مرفه و تحصیل کرده است، شوهرش را دوست داره، بچه‌ها شو دوست داره، ولی در حقیقت زن بدبختیه.

*** بله.**

ــ من می‌خواستم سرنوشت زن ایرانی....

*** حتی بدبختیش را مضاعف کردید، با زایمانش که سزارین میشه؟**

ــ سزارین زری بیشترش به علت بی‌اعتنایی خانم حکیم به‌بیمارهای ایرانیه‌که زود کلک کار را بکنه. خانم حکیم بیشتر یک شخصیت سیاسیه تا یک جراح ... و حالا ذهنیت زن ایرانی را مطرح کردم بنابراین خواستم که در تمام قصه (که سیصد صفحه شاید باشه) بورافکن ذهن خودم را به‌چشم‌های زری مسلط کنم. تمام قصه از چشم زری دیده میشه. بنابراین جاهائی که زری حضور نداره، ناگزیر شدم تک‌گوئی بکنم. یعنی عمه حرف بزنه (حضور نداشته، بدنیا نیامده بوده) یا فرض‌کن عزت‌الدوله‌حرف بزنه. راست میگی، حق با تو هست. تک‌گوئی سمیرم، تک‌گوئی آن افسر هم تک‌گوئیست که هیچ قطع ووصل نداره.

*** قطع و وصل نداره.**

ــ حق باتست.

*** من قسمت‌های اول را موافقم ها ... یعنی اون قسمت‌هائی که بنظر من شاهکاره و گفتم حتما" ... که وقتی که عزت‌الدوله داره حرف میزنه و زری میره و میاد ... یا .**

ــ در را باز می‌گذاره.

*** یاجائیکه مردها نشستن و زری میره و میاد .**

ــ گفتی.

*** اینکه خیلی زیباست .**

ــ گفتی.

*** دوتا تک‌گوئی یکی سمیرمه، کهتک‌گوئیست که معلوم نیست کجا داره اینو میگه، مخاطبین کیاهستن، اینا بالاخره حرف میزنن یا نمیزنن یعنی قطع‌و وصل مطابق ریتم رمان نداره.**

ــ حق باتست.

*** ریتم رمان بنظر میاد اینجوریه دیگه ... یعنی بالا و پائین‌داره و همینطور، ما می‌شنویم و نمی‌شنویم و بناست با شنیدن و نشنیدن‌ها آن جهان شیراز و جهان ایران را بسازیم درسته؟ ... یک تک‌گوئی مفصل داریم ...**

ــ که همان جنگ سمیرمه.

*** یک تک‌گوئی زری‌داریم (تک‌گوئی‌ذهنی زری داریم.)**

ــ آنکه عالیه.

*** خب؟**

ــ بنظر خودم تک‌گوئی زری اوج رمانه.

*** روی این دو تا صحبت بفرمائید.**

ــ تک‌گوئی زری،در زیرزمین دراز کشیده، با هوای پر از دود تریاک و ذغال و ناگهان با یک همچو حادثه‌ای هم روبرو شده ذهنش از دستش دیگر خارج شده. بنابراین تک‌گوییش‌ام ... دور و برشو تا حدی می‌بینه‌و نمی‌بینه اما سمیرم، سمیرم‌حق با توست. این تک‌گوئی بایست قطع و وصل می‌داشت. اینها که نخته‌باری می‌کردن باید باهاش‌حرف‌میزدن. اون مجید هپل‌هپو بایست کمی شوخی می‌کرد ... اینا این نقص‌را داره من تصدیق می‌کنم. ولی این را بگویم که بیشتر عرصم در این تک گوئیها آوردن قصه‌های فرعی ضمن قصهٔ‌اصلی هم بوده، یعنی مثلا" پیروی از سنت قصه‌گویی مثنوی، منتهی موفق نشده‌ام. خوب حاضیفتاده. وتو درخود واقعهٔ سمیرم تا حدی شک کردی.

*** یعنی در ریشه‌های واقعه .ریشهٔ واقعه که آیا آلمانیست ، انگلیسی است؟**

ــ به‌نظر من انگلیسی است. یا شاید چون من در مخ استعمار انگلیس بزرگ شده‌ام همهٔ دوز و کلک هارا زیر سر آنها می‌دانم.

*** ببنید .حالا بحث بر سر رمان‌نویسی است. ما راجع به سهراب، مثلا" آنجا ،این دوبرادر را وقتی در رمان‌می‌بینیم که‌به‌تحریک انگلیسا اینکار را می‌کنند .... می‌روند کشتار می‌کنند. با توجه به اینکه از طریق آن افسر می‌بینیم که افسرا و سربازها چقدر مظلوم‌واقع شدند ....**

ــ بسیار.

*** در حقیقت این صحنه انگار کربلائی است.**

ــ درست است. امکان تکرار صحنه‌های کربلا همیشه هست. مگر الان‌نیست؟

***ما چگونه‌ممکنه‌برای‌بی‌بی‌دل‌بسوزانیم؟ از نظر داستان‌نویسی، وقتی بی‌بی شروع میکنه به‌گریه کردن و آدم میاره، روضه‌خونی میکنه...**

ــ مادره ... طبیعی است که با بی‌بی همدم همدلی کنم. تراژدی اینه که مادرها و حتی پدرها، اصلا" نمی‌دانند بچه‌هایشان چه می‌کنند؟ وقتی بچه‌ها گرفتار شدند یا سر دار رفتند باز هم نمی‌فهمند. بی‌بی همدم هم نمی‌دانست و چون نمی‌داند همهٔ تلاشش را می‌کند.

*** من قصدم از نظر داستان‌نویسی است ببینید!...**

ــ که دل نسوزانم!...

*** نه ... آخه شما کارتون اینه‌ومی‌خواهید ما دل بسوزانیم، فکر نمی‌کنید یک‌مقدار کمبود داره؟...**

ــ به‌هیچ وجه.

*** ببینید! برای آدمی که عزت‌الدوله اسلحه می‌فرسته براش نمی‌شه دل سوزاند.**

ــ عزت‌الدوله برای مادر اسلحه نمی‌فرستد، برای پسر آن مادر می‌فرستد. و بی‌بی همدم از کم و کیف قضیه بی‌خبره.

*** میتونیم بپرسیم از بسیاری خوانندهها آیا واقعا" همدلی کردند بابی‌بی؟ درحالیکه شما قصدتان همدلی بوده.**

ــ من قصدم همدلی بوده ... چرا؟برای اینکه مادر بدبختیه. خودش را به آب‌وآتش میزنه تا بچه‌ای از رحم خودش را نجات‌بده، میرود پیش حضرت اجل... میرود بچه‌اش را خودش به‌شیراز می‌آورد، یعنی به‌دست‌خودش به قتلگاه میفرسته.

*** خب همین‌ها را شما خیلی کوتاه برگزار کردید. ببینید مقداری از این‌ها که خیلی داستانی است یا در واقعیت خیلی عظیمه، می‌تواند ما را همدل کند با بی‌بی همدم، توجه می‌فرمائید؟**

ــ بله ولی تو سانسور آن دوره را هم در نظر بگیر، ضما" ملک سهراب و سرنوشتش الگوی واقعی هم داشته.

***اما خواننده وقتی این قسمت رامی‌خواند همدلی نمی‌کنه با بی‌بی‌همدم.**

ــ خب نکنه. تو بهتر از من می‌دانی که در هر اثر هنری، مقداری حذف داریم، مقداری جای خالی داریم، تا خواننده آنها را باتخیل خودش پر بکنه.

*** نه ... از نظر داستان‌نویسی مسلمه‌که باید بکنه، چون اینهم ... ما یک قتلگاه آنطرف داریم ــ سمیرم ــ درسته؟ برای‌همان بعد فلسفی که می‌فرمائید. یک آدمی را اینجا اعدام می‌کنند. درحقیقت یک اعدام بیخود هم اینجا داریم ... پس این هم باید بتواند به‌کل صحنه‌های رمان کمک بکنه....**

ــ نه، اون اعدام اینجا نشان داده‌نشده دیگه در تخیل زری نشان‌داده شده به‌قول تو در تک‌گوئیش ــ خوانده می‌توه در این اعدام شک بکنه.

*** ... گریه‌هائی که می‌کنه، خیلی شبیه گریه‌های‌آن درخت گیسو است. یعنی‌بخصوص که درخت گیسو توی ذهن ما هست.درسته؟ پس اندوه این هم‌می‌چسبه به قضیهٔ درخت گیسو دیگه ... آره ... مشکل همینه که بنظر من یک مقدار آنچه در شما مانده و جزو خود شماست توی رمان نیست. توجه می‌فرمائید؟ ... این‌ها را خودتان اضافه می‌کنید. ولی خواننده در مثلا" فرض بفرمائید بنده ...**

ــ تو که در تخیل استادی ــ مقداری باید سطور را خواند و مقداری هم باید سفیدیهای لای سطرها را.

***اما مسلم اینه‌که با یوسف همدلی میکنه.**

ــ خوب بله.

*** مسلم با افسرها و سربازها بیش از اندازه هم حتی همدلی می‌کنه.**

ــ این همدلی را عمدا" انگیخته‌ام. آدمها مطلق نیستند. معجونی هستند از صفحها و قدرتها. در هر قشری، در هر طبقه‌ای می‌توان آدم شریف، دلسوز و جانباز پیدا کرد. البته انحراف حرفه‌ای وجود داره، یعنی اطاعت محض به مافوق ممکنه به‌قلدری نسبت به‌مادون منتهی بشه، اما به همیشه. امثال شقاقی هم پیدا می‌شوند.

***شما از نظر تکنیک داستان‌نویسی برداشتید یک آدمی که واقعیت هم داشته، مقداری بچه**

و فلان و بهمان هم بهش دادید: دو تا برادر هستن و کنار هم می‌میرند خیلی هم سوز و بریز کردید براشون. درسته؟ این معلومه که . . . .

ـ رضوانی بود اسمش.

*** بله. . . که میتونه کاملا" همدلی با ارتشی‌ها باشد. . . آهان؟**

ـ اینجا همدلی با سربازهاست. درجنگ سمیرم سرباز و افسرش هر دو هم رو دست خوردند، هم غافلگیر شدند، هم جان باختند، با طراحی غیره با طراحی خارجی.

*** از این سو قشقائی‌ها . . . ببینید: برداشت شما که ریشهٔ این کارها کلا" انگلیسیست، سبب نشده که طرف این‌ها را اصلا" نگیرید، اصلا" همدلی نسبت بآنها نشان ندهید؟ در حالیکه اینهمه درواقعیت با آنها نزدیکید. فقط در قسمت بی‌بی است . . . زاری‌های بی‌بی و اینکه این‌ها پشیمون شدند. توجه میفرمائید؟ این‌ها که از میدان جنگ برمی‌گردند یکراست میرن سراغ انگلیسا، از اونجا میاد خونهٔ عزت‌الدوله، چه همدلی ما با اینها داریم؟**

ـ هرگز به خوانندهام اصرار نمی‌کنم همدلی بکن یا نکن. تنها واقعه را نشان میدهم و وامیگذارم به برداشت خودش. اگر برداشت تو این است که با قشقائیها همدلی نکردهام، خوب آنها هم به‌نوعی رودست خوردند. دست کم ملک سهراب که جاه‌طلبیش، به‌چنان‌قصابی کشاندش اما ملک رستم، انصاف‌بده که بسیار شایستهٔ همدلی است. اما سوز و بریزم در نشاندادن حادثهٔ آن شب جنگ. در جنگ که حلوا پخش نمی‌کنند. با اینحال اگر واقعا" بنظر تو که اهل سخیه‌ای در سوز و بریز زیاده‌روی کرده‌ام از تمام خوانندگانم عذر می‌خواهم، جدی می‌گویم، اعتقاد ندارم خواننده را از شدت غم باید هیستریک کرد. اما ادبیات فارسی را ورقی بزن. جز در موارد استثنائی غمنامه‌ای بیش نیست. گاهی حافظ و بیشتر مولوی و تنها عبید زاکانی و ایرج‌میرزا را میشود منها کرد و هرلیات سعدی را.

*** این خیلی مهمه بنظر من که رمان‌نویس درحقیقت طرف ارتش را گرفته. یعنی چهره‌ای که ما از قشقائی‌ها نشان‌دادیم در اینجا چهرهٔ بیست و سه هست. یعنی کسانی که تماما" در دام انگلیسا گرفتار شده بودند و آن کشت و کشتار را کرده‌بودند.**

ـ این اشکالی نداره. گفتم که تاریخ را ممکنه یک‌کم بهم ریخته باشم. این هم اشکالی نداره، که همدلی تو با قشقائیها نکنی . . . . یا بکنی. برای من فرقی نمی‌کند . . . .

*** یعنی شما مهم برانون شقاقیه؟ از نظر . . . :**

ـ مهم برایم شقاقی هست و امثال شقاقی که بهرحهت این مملکت داشته. مهم برایم بایدر است. مهم برایم بهرام چوبین است. مهم برایم امیرکبیر است که امیرنظام هم بوده، مهم برایم عباس‌میرزاست. عباس‌میرزا چه حیرتی کرده وقتی با اسلحه‌های آتشین روسها مواجه شده؟ جایی خوانده‌ام که از مشاور انگلیسی‌اش با التماس می‌پرسد: به من بگو رار ترقی شما چیست؟ باور کن زن و مرد این مملکت دانا آدمهای نجیبی هستند. فرهنگ استعماری و استبدادی نگذاشته آدمهای نجیب بشکفند یا به نانجیبی سوقشان داده و زنها که فرهنگ مرد سالاری آنها را مدام به عقب کشانده. این است که قهرمان کم داشته‌ایم. گاه گداری یک گل در این مرداب شکفته. من شقاقی را انتخاب کرده‌ام. شاید کمکی بکند به نجیب‌ها که همچنان نجیب بمانند.

*** خیلی چهرهٔ خوبیه و بحق هم چهرهٔ خوبیه.**

ـ همین الان هم در نیروهای ایران در جنگ عراق با ایران چهره‌های به‌حق خوب، حتی چهره‌های اسطوره‌ای فراوانه، باید کشفشان کرد، تا شناخت آنها مثل دانه در ذهن نویسنده یا شاعر افشانده بشه و گذاشت دقت، حافظه، ذوق، تداعی معانی و تصویر سازی و تخیل و غیره این دانه‌ها را آبیاری بکنند تا درختهای تنومند باروری بشوند و آنوقت شعرشان را سرود یا داستانهایشان را نوشت، یانمایش، یا فیلم. اما "قوام یافتن" زمان می‌خواهد. ادبیات عکس‌برداری فوری با دوربین پولاروید نیست که فورا" عکس را برداره و ظاهر هم بکند. اینجور عکسبرداری شعاره نه شعر. در سووشون تکوین یک قصه را از وقتی که نطفه هست تا کامل بشه نشان‌داده‌ام بچه‌ها، دوقلوهای زری این دانه را در ذهن مک ماهون می‌افشانند. اشاره می‌کنند که مادرشون سارهها را توی‌گوشی می‌کنه، می‌گداره تو گنجه.

*** بله، این معلومه.**

ـ این دانه در خاک بارور ذهن نویسنده با نیروهای ذهنی‌اش می‌آمیزه، رشد می‌کنه و بعد به‌صورت یک قصهٔ کودکان شکل می‌گیره. و این قصهٔ مک ماهون پیام کتابه و پیام چیه؟ آزادی بشری.

*** من هم گفته‌ام که پیام کتاب قصهٔ مک**

ـ اگر گفته‌ای متوجه نشده‌ام، قولت را قبول دارم.

*** همچنین گفته‌ام که نشان‌دهندهٔ اینکه یک قصه چه جوری تکامل پیدا می‌کند.**

ـ باز هم توجه نکرده‌ام. قولت را قبول دارم . . . و پیام آخر، که نقطهٔ خاتم کتاب است باز از قول مک ماهونه که این رایادم است نوشته‌ای. این را بهش می‌گویند انسجام.

*** یعنی حالا اگر من تشبیهی بکنم داستان زری ـ یوسف را اینجوری تصویر می‌کنید که یک درخته که بعد پیچک به‌گرد آن می‌پیچه و گل میده روش. الگو را اینجوری می‌بینین؟**

ـ عالی شد.

*** شکل ظاهری آن این است.**

ـ بله

*** یک درخت داریم، پیچک داره می‌پیچه روش و گل میده . . . .**

ـ گل میده . . . .

*** با این پیچک این قضیه را تموم کنیم چه‌طوره؟**

ـ یکی، آزادی بشری و امید به آینده

*** بله قبول**

ـ حالا میرویم سر قابله . . . تو میگی که قابله زنه، چرا مرد هم آنجا هست؟ خب مردها بهمراه زنها آمده‌اند، اینکه اشکال نداره . . . .

*** این ایراد نیست اونجا . . . لحنش بده.**

ـ ایراد نیست؟

*** اصلا" .**

ـ لحنش ایراد بنظر میاد.

*** درست می‌فرمائید لحن بده حتما" . برای اینکه اونجا می‌گم: وقتی که مرد هست معلومه که چقدر بدبختی هست من می‌گم تاثیر را مضاعف می‌کنه.**

ـ حالا یک مسئلهٔ دیگه . . . زنی هم میتوانه آبستن باشه و هم تیغوس بگیره.

*** این مرگ را مضاعف می‌کنه.**

ـ تیغوس بگیره برای اینکه تیغوس وجود داشته و آبستن هم باشه.

*** ببینید من دارم می‌گم که (این لحنش خوب نیست) جائی که آبستنها یا زنها باید بروند درسته؟ زن آبستن رفته، مرد هم آنجاست. پس نشون میده که چقدر در سراسر این شهر بدبختی زیاده.**

ـ خوب؟

*** . . این تصویر مضاعف کردن مرگ و میر و بدبختی است.**

ـ خوب دوران جنگ است. تیغوس هم هست. مردم به هر ملجایی رو میاورند حتی به‌مطب قابله، و گفتم که زنی می‌تواند هم آبستن باشد هم تیغوس بگیرد و تا بدکتر برسانندش مرده باشد. بقول دکتر عبدالحسین شیخ" آدم می‌تواند هم کچل باشد هم زیر ماشین برود".

*** نه اون اصلا" ایراد نیست . . . .**

ـ خوب و اما گفته‌ای پیرزنها چرا آنجا بودند؟ پیرزنها یائسه‌بودند آقاجون.

*** من میگم حضور پیرزن یائسه در آنجا تاثیر را مضاعف می‌کند.**

ـ تو چرا آنقدر از تاثیر مضاعف میترسی؟

*** ترس؟ مگر بدون ایجاد تاثیر مضاعف می‌شود رمان نوشت؟ همان ترکیب مستند و تخیل برای تاثیر مضاعفه. بگذریم.**

ـ خوب آمدیم سر ایراد دیگرت درباره تورات و انجیل. اولا" مسیحی‌ها به تورات بعنوان عهد عتیق اعتقاد دارن. منتها تورات اصلی که یهود به آن اعتقاد دارند تفاوت‌هائی با تورات عهد عتیق دارد. انجیل شامل عهد عتیق است و عهد جدید که اناجیل ایجاری، یعنی اناجیل اربعه باشد: انجیل‌متی، یوحنا،

مرقس، لوقا .

* **پس من گفتم در تورات است .**

ـ کاری ندارد . بنویس عهد عتیق .

* **در عهد عتیق است ولی اون مسیحی میاد عهد عتیق می‌خونه برای اینها ؟**

ـ صددرصد .

* **وقتی می‌خواد تبلیغ مسیحیت بکنه؟ ...**

ـ اول قصه براش می‌خونه . مناسب‌ترین قصه برای کلو، قصهٔ داود و گولیات است . چون پدر خودش چوپان بوده .

* **مشکل سر عهد جدید و عهد قدیم نیست . مشکل سر اینه که اینها برای مسیحی کردن یک آدم آیا می‌توانند از عهد قدیم هم استفاده کنند؟**

ـ صددرصد می‌کنند . اصلا" داستان داود و گولیات توی کتابهای انگلیسی درسی ما نوشته شده بود .

حالا آمدیم سر شیراز ـ شیراز، شهریست بکلی استثنائی . اولا" تو می‌دونی که بوشهر پیش از اینکه خرمشهر راه بیفته بندر عمدهٔ جنوب ایران بوده؟

* **بله .**

ـ و سر راه هند ؟

* **بله .**

ـ شیرازیها همشریهای حافظ و سعدیند ، بادوق و خوش‌فکر و در عین‌حال شیراز شهری مرفه بوده بعلت نزدیکی با بوشهر که سر راه هند است . . .

* **بله .**

ـ تو نمی‌دونم بوشهر رفتی؟

* **بله از نظر فرهنگی خیلی جلوست ، نظیر شمال ماست .**

ـ اما استعمار انگلیس در شیراز محصر بفرده . در هیچ جای دیگر ایران نبوده و نه می‌تونه باشه . حالا چرا ؟ یکی همین بندر بوشهر و نزدیکی بهند یکی قشون S. P. R بعد از جنگ اول جهانی که مرکزش شیراز بوده .

در جنگ دوم جهانی منفعین هم که آمدند . منحصرا" انگلیسی‌ها و هندی‌ها آمدند به‌شیراز . یک نفر امریکائی یا یک نفر روسی تو در شیراز نمی‌دیدی . بنابراین اگر کتاب به‌استعمار آمریکا و روس اشاره نکرده بعلت اینست که امریکائی و روسی در شیراز نبوده .

* **یعنی از نظر تجربهٔ درونی و عینی در شیراز فقط حضور انگلیسا ملموس‌است . ولی روس شدیدا" وجود داره به‌استناد حرفهای یوسف .**

ـ توده‌ای ها هستند . یعنی حزب توده تشکیل‌شده بعض‌فتوحی را در سووشون می‌بینی .

* **این هم در کتاب معلومه . البته من حرف خودتان را می‌زنم که اونها نیستند . روس‌ها هستند و انگلیس‌ها وبحق باید همین‌جور هم نشان‌داد .**

ـ بله .

* **قبول دارم .**

ـ خب حالا شیرازی‌ها ضمنا" به‌زبان و لهجهٔ خودشان بسیار وابسته‌اند و آنرا قشنگ‌ترین لهجه‌ها می‌دانند حالا راست یا دروغ . می‌بینی بنده ۱۶ ساله بودم آمدم تهران و الان ۶۴ سالمه .

* **همچنان لهجهٔ شیرازی‌را بکار می‌برید.**

ـ لهجهٔ شیرازی را حفظ کردم .

* **حالا من می‌تونم یک‌سوال نثری ازتون بکنم ؟ . . .**

ـ بکن . .

* **ببینید شما . . . (گرفتاری من هم بوده و بعضی اینها که در شهرستان بودند) زبانی که هدایت پیشنهاد می‌کنه زبان‌تهرانه ، درسته ؟ یعنی زبان‌مرکزه درست شد ؟ ماها که در شهرستان بودیم و با لهجه‌مان آشنا بودیم ، (حالا ترکها بکنار) ناچار بودیم زبان‌فارسی را بیاموزیم . یعنی آموختنی بوده برای ما . من قبول دارم که توی سووشون گاهی اوقات اصطلاحات و ترکیبات شیرازی می‌تونه بیاد و آمده .**

ـ بله صحنه در شیراره .

* **بله چون به این وسیله به رمان رنگ محلی زده می‌شود . . . .**

ـ اما جریرهٔ سرگردانی به‌زبان تهرانه .

* **شما برای اینکه‌این‌زبان مرکزرا بیاموزید . . . یعنی به‌فارسی مرکز بنویسید بایست‌زحمت می‌کشیدید ، دیگه ؟**

ـ نه ، برای من‌نه . چه زحمتی ؟ خیلی شبیه است . لهجهٔ شیرازی با لهجهٔ تهرانی تفاوتهای زیادی نداره . اگر تفاوتی هست بیشتر در لحن و طنین صداست .

* **پس احتیاج به آموختن نداشته؟**

ـ نه

* **نه. ببینید . . . درسته از ۱۶ سالگی اینجائید و همچنان لهجه‌را حفظ کرده‌اید . ولی برای فلان شیٔ اتاق یا بهمان جیز ، مسئله‌ای، گاهی اوقات محلی می‌شه . اگر یزدی کسی باشه و بخواد بلهجهٔ یزدی بنویسه ؟**

ـ قشنگ نمیشه .

* **رابطه‌اش‌را با خواننده‌اش قطع می‌کنه . اگر شما می‌خواستید بلهجهٔ شیرازی بنویسید ممکن بود ؟**

ـ نمی‌خواستم بنویسم .

* **رابطه‌تونو با خوانندهٔ رشتی از دست نمی‌دادید ؟**

ـ می‌دادم ، چرا .

* **پس در حقیقت آگاهانه یا ناآگاهانه ، زبان کل رمان زبان رسمی مملکته .**

ـ بله ، صددرصد می‌خواستم همین هم باشه .

* **برای رنگ محلی دادن به این . . . .**

ـ گاهی از لغات شیرازی استفاده‌کردم .

* **زنده باشید .**

ـ بار رویش کار کس ، برای اینکه نثر سووشون درخور رمان است .

* **چشم بسیار خوب . باز خدمتتان‌می‌رسم .**

ـ پدر ما را درآوردی .

مردانی از سووشون . محمد حمد

درباره ویرجینیا وولف

شاید این نظر ویرجینیا وولف که ادبیات انگلستان ریشه در طبقهٔ متوسط دارد، در همهٔ موارد صحیح نباشد، اما در مورد خوداو کاملا" صدق می‌کند. ویرجینیا در خانه‌ای بزرگ شد که در آن نویسندگان و روشنفکران برجسته چهره‌هایی بودند آشنا، و کتاب و اندیشه در همه‌جای‌خانه حضور داشت.

پدرش، سرلسلی استیفن، ادیب و متفکر برجستهٔ عهد ویکتوریا، که تحصیلات رسمی را فقط برای پسرانش مناسب می‌دانست، ویرجینیا را از تحصیلات معمول محروم کرد، اما در عوض آزاد بود از کتابخانهٔ عظیم پدر استفاده کند. ویرجینیا که همیشه از فرضیه‌های فلج‌کنندهٔ پدرسالارانه در زندگیش در خانهٔ شمارهٔ ۲۲ هایدپارک گیت لندن نفرت‌داشت در عین حال‌از فضای غنی و روشنفکرانهٔ آن تغذیه کرد و توانست فکر نویسنده شدن را در ذهن خود بپروراند.

پس از مرگ پدر در سال ۱۹۰۴، از این فضا آزاد شد و بادو برادر و خواهرش، ونسا، به میدان‌گوردون‌نقل مکان کرد و محور زندگی اجتماعی آنها از آن به‌بعد دوستان کمبریجی برادرانش بودند. ازمیان دوستان تازه، که هستهٔ "محفل بلومز بری" را شکل دادند، با لئونارد وولف، "یهودی آسروپاس"، که تازه از سیلان برگشته بود، در سال ۱۹۱۱ ازدواج کرد. (و کمی بعد در سال ۱۹۱۷ با هم مؤسسهٔ انتشاراتی هوگارت را تأسیس کردند و به‌انتشارآثارویرجینیا ونیز نویسندگان گمنام آن روزگار، نظیر کاترین مانسفیلد، تی.اس.الیوت و ای.ام.فارستر پرداختند.) حالت ثبات ازدواج یاریش داد تا با حملات افسردگی فلج‌کننده که در تمام زندگی‌دچارش می‌شد وگاه‌او را تا مرز خودکشی هم می‌کشاند مقابله کند (اولین حملهٔ عصبیش با مرگ مادر، وقتی سیزده‌سال داشت، آغاز شد و سرانجام در سال ۱۹۴۱، در بحبوحهٔ بمباران شهرهای انگلستان به‌وسیلهٔ هواپیماهای‌آلمان نازی، جیبها را پر از سنگ کرد و خود را به آب انداخت).

ویرجینیا وولف کار رمان‌نویسی راازسال ۱۹۱۵ با انتشار "سفر" آغاز کرد. اما این کتاب و کتاب بعدی، "شب‌وروز" (۱۹۱۹)، چندان موفق نبودند و نوید کاری را که می‌خواست در آینده ارائه کند نمی‌دادند. هر دو کتاب معمولی بودند ــ وولف آنها را بنابر سنت روایت واقع‌گرایانه نوشته بود، سنتی که بعدها متوجه شد برای او یک بن‌بست هنری است.

وولف معتقد بود که استفاده از شگردهای قراردادی‌فقط‌می‌تواند منجر به‌خلق داستانهای قراردادی شود، و زمانی که "اتاق‌جاکوب" در سال ۱۹۲۴ منتشر شد، فهمید که بالاخره (در ۴۰ سالگی) یاد گرفته است "که چطور کم‌کم با صدای خودم حرفم را بزنم". با نوشتن "اتاق‌جاکوب" یک‌بار برای همیشه از آنچه "کار وحشتناک روایت واقع‌گرایانه، اول ناهار، بعد شام" می‌نامید، خود را رهانید. او نوزده سال بعد را به کشف امکانات‌متفاوت آن صدای تازه کشف شده پرداخت.

البته تنها وولف نبود که شگردهای‌سنتی را طرد کرد، ریشهٔ تاریخ هنرمدرن به‌طور اعم، و رمان مدرن، به‌طور اخص، را باید در همین طرد کردن یافت. اما نوآوری وولف از بسیاری جهات حتی از کنراد، فورد، لارنس، جویس، وفاکنر رادیکال‌تر بوده است. او از انرژی روایت حتی اندک استفاده‌ای هم نمی‌کند. امکان ندارد بتوان از "کنش" در رمان وولف سخن گفت. وولفِ هنرمند همیشه مجذوب مسائل صوری بود و نه‌عینی، و می‌کوشید که به‌قول خودش: "همان اشکال درون مغزم" را تجسم بخشد. با آنکه همگان اغلب او را با رمان "جریان سیال‌ذهنی" تداعی می‌کنند، در واقع نمی‌توان نوشته‌های او را با به‌کار بردن یک برچسب یا شگرددرک کرد. شکل رمانهای او، که تفاوتشان با هم حیرت‌آوراست ــ از تشریح جزء به جزء زندگی در خیابان در"خانم دالووی" (۱۹۲۵) گرفته تا اعماق درونی شدهٔ"خیزابها" (۱۹۳۱)، از ساختار سه‌بخشی"برج‌فانوس‌دریایی" (۱۹۲۷) گرفته، تا نمایش‌یک روزهٔ"میان‌پرده" (۱۹۴۲) ــ نشانگر مقصود ذهنی خاص‌اوست که می‌خواست به‌جستجوی راههای تازه‌ای برآید تا بیان کند که تجربهٔ زندگی کردن چگونه است.

تلاش خود وولف برای خلق اشکالی که بتواند با آنها از سیالیت‌زندگی چیزی مفهوم بیرون بیاورد، موازی همان جستجویی است که در درون‌خود رمانها می‌گذرد. اگر بخواهیم معنای فعالیت انسانی را در جهان داستانی وولف تعمیم دهیم، می‌توانیم بگوییم که همهٔ شخصیتها، به‌طرق بسیار متفاوت از هم، می‌کوشند از دل‌آشفتگی‌ای که احاطه‌شان کرده است، درجهان‌خود چیزی قابل درک بسازند و بدان چنگ بزنند. مثلا" تابلو نقاشی‌لیلی در "برج فانوس دریایی"، رمان برنارد در "خیزابها"، نمایش دوشیزه لاتروب در "میان پرده" و مهمانی کلاریسا در "خانم دالووی" همه و همه تلاش‌آنها برای تاثیر گذاردن در چیزی است که خود وولف در داستان به جستجویش است. تنها درونمایهٔ مهم رمانهای ویرجینیا وولف عملکردهای تخیل خلاق است که به تصورات متفاوت از نظم شکل می‌دهد.

اکنون با آنکه مقام وولف به‌عنوان یکی از رمان‌نویسان مدرن مهم و اصیل ظاهرا" تثبیت شده است، اما این تایید را به‌تازگی یافته است. در طول زندگیش و تا اواخردههٔ ۱۹۶۰، شهرت او دستخوش فراز و فرودهای بسیار بوده، و این ناشی از مشکلات ذاتی خود داستانهایش و نیز رابطه‌اش با محفل مشهور بلومزبری بوده است.

تحسین آمیخته به پرستش شخصیتی که نثار وولف می‌شود، در همهٔ موارد به‌سود او نیست. استدلالهایی که در زمینهٔ مسائل اجتماعی به وولف نسبت می‌دهند، به‌نحوی فاحش تحریف شده است. اما شکی نیست که دستاورد نبوغ‌آمیز وولف نویسنده از ادعاهای دیگران نسبت به او و استدلالهایی که به او نسبت می‌دهند پایدارتر است. از همهٔ اینها مهمتر، شهرت او به واسطهٔ تواناییش در خلق اشکال هنری در خانم دالووی، برج فانوس دریایی، خیزابها، و میان‌پرده، طنینی‌ابدی خواهد داشت.

ف. ط.

بااستفاده از:

Makers of Modern Culture:
A Biographical Dictionary.

آثار ویرجینیا وولف

رمان
- سفر (۱۹۱۵)
- شب و روز (۱۹۱۹)
- اتاق‌جاکوب (۱۹۲۲)
- خانم دالووی (۱۹۲۵)
  (به ترجمهٔ آقای پرویز داریوش)
- برج فانوس دریایی (۱۹۲۷)
- اورلاندو: یک زندگینامه (۱۹۲۸)
- خیزابها (۱۹۳۱)
  (به‌ترجمهٔ آقای پرویز داریوش)
- سالها (۱۹۳۷)
- میان‌پرده (۱۹۴۱)

داستان کوتاه
- کیوگاردنز
- خانهٔ اشباح و داستانهای کوتاه دیگر (۱۹۴۳)

نمایشنامه
- آب‌تازه: کمدی

نقد و مقاله
- مجموعهٔ مقالات ادبی: مجموعهٔ اول (۱۹۲۵)
- اتاقی از آن خود آدم (۱۹۲۹)
- مجموعهٔ مقالات ادبی: مجموعهٔ دوم (۱۹۳۲)
- سه‌پنی (۱۹۳۸)
- مرگ بید و مقالات دیگر
- لحظه
- بستر احتضار کاپیتان
- سنگ خارا و رنگین‌کمان
- مجموعهٔ‌مقالات (به‌اهتمام‌لئونارد وولف)

زندگینامه
- فلاش (۱۹۳۳)
- راجرفرای (۱۹۴۰)

خاطرات
- لحظات بودن
- خاطرات یک نویسنده (به اهتمام لئونارد وولف) (۱۹۵۳)

نامه‌ها
- نامه‌های ویرجینیا وولف و لیتون استراچی
- پرواز دهن، نامه‌های ویرجینیا وولف، ج ۱. ۱۸۸۸ – ۱۹۱۲
- اتفاقاتی که رخ می‌دهد، ج ۲. ۱۹۱۲ – ۱۹۲۲

حکایت لاپین و لاپینووا

ویرجنیاوولف (۱۸۸۲ – ۱۹۴۱)

ترجمهٔ فرزانه طاهری

زن و شوهر شده بودند. صدای مارش عروسی بلندتر شد. کبوتران بال‌بال زدند. پسربچه‌ها با نیمتنه‌های مخصوص کالج ایتن برنج بر سرشان پاشیدند. سگی شکاری روی سنگفرش ول می‌گشت، و *ارنست توربرن* (۱) عروسش را از میان جمع کوچک و کنجکاو آدمهای کاملا "غریبه، که همیشه در لندن گرد می‌آیند تا از شادی یا اندوه آدمهای دیگر تفریح کنند، به‌سوی اتومبیل برد. نیازی به‌گفتن نیست که داماد خوش‌قیافه بود و عروس خجالتی. باز هم برنج پاشیدند و اتومبیل حرکت کرد.

آن روز سه‌شنبه بود. حالا شنبه. هنوز خیلی مانده بود که *روزالیند* (۲) عادت کند که بانو *ارنست توربرن* شده است. نشسته در کنار پنجرهٔ هلالی هتل، با چشم‌انداز دریاچه‌ای که به‌کوه می‌رسید، و در انتظار آمدن شوهرش از طبقهٔ بالا برای صرف صبحانه، فکر می‌کرد که شاید هرگز نتواند عادت کند که بانو *ارنست فلان* باشد. مشکل می‌شد به‌اسمی مثل *ارنست* خو گرفت. اگر خودش بود، چنین اسمی را انتخاب نمی‌کرد. *تیموتی* (۳). *آنتونی* (۴)، یا *پیتر* (۵) را ترجیح می‌داد. تازه، قیافه‌اش هم به‌اسم *ارنست* نمی‌خورد. این اسم آدم را یاد موزهٔ *پرنس‌آلبرت* (۶)، میز عسلی‌های ماهونی، گراوورهای فلزی *پرنس‌کونسورت* (۷) و خانواده‌اش، و خلاصه اتاق ناهارخوری مادر شوهرش در *پورچستر تراس* (۸) می‌انداخت.

ولی آمد. خدا را شکر که شکل *ارنست* نبود – نه، نبود. اما شکل چه بود؟ زیرچشمی نگاهش کرد. خوب، وقتی داشت نان برشته‌اش را می‌خورد، شکل خرگوشها بود. فکر نکنید که هرکسی می‌توانست میان این مرد جوان آراسته و عصلانی، با آن دماغ کشیده، چشمان آبی و لبان به‌هم فشرده، و آن موجود کوچک و ترسو هیچ‌گونه شباهتی پیدا کند. اما قضیه اینطوری خیلی جالبتر می‌شد. وقت خوردن دماغش کمی می‌جنبید. خرگوش خانگیش هم همینطور بود. همینطور دماغش را نگاه می‌کرد که می‌جنبید، و بعد، وقتی متوجه شد که دارد نگاهش می‌کند، مجبور شد برایش توضیح دهد که چرا می‌خندد.

گفت: "برای اینکه شبیه خرگوشی *ارنست*. یک خرگوش شکاری؛ شاه خرگوشها، خرگوشی که برای خرگوشهای دیگر قانون وضع می‌کند."

ارنست اعتراضی نداشت که از این نوع خرگوشها باشد، وچون‌وقتی دماغش می‌جنبید، زن خوشش می‌آمد – قلبا "اصلا "متوجه نبود که دماغش می‌جنبد – مخصوصا "آن را می‌جنباند. وزن می‌خندید و می‌خندید؛ واوهم می‌خندید، طوری که پیردخترها و مرد ماهیگیر و پیشخدمت سوئیسی با کت جرب سیاهش همه درست حدس زدند؛ آن دو خیلی خوشحال بودند. اما با بود این خوشحالی جقدر دوام آورد؟ این را از خود می‌پرسیدند. و هریک با روحیات خود پاسخی می‌داد.

وقت ناهار، وقتی کنار دریاچه روی نوده‌ای خلنگ نشسته بودند، *روزالیند* برگ کاهویی را که آورده بودند با نجم مرغ آب‌پر بخورند به‌طرف او دراز کرد و گفت: "خرگوش جان، کاهو می‌خواهی؟" و بعد گفت: "بیا از دست من بخور،" و *ارنست* خم شد و کاهو را جوید و دماغش را جنباند.

روزالیند نوازشش کرد، مثل همان وقتهایی که در منزل خرگوش خانگیش را نوازش می‌کرد، و گفت: "خرگوش خوب، خرگوش ناز." اما بی‌معنی بود. هرچه بود، خرگوش اهلی نبود. بعد به‌فرانسه گفت. صدایش کرد: "*لاپن*" (۹). اما هرچه بود، خرگوش فرانسوی نبود. فقط و فقط انگلیسی بود – در *پورچستر تراس* به‌دنیا آمده بود، در *راگبی* (۱۰) درس خوانده بود، حالا هم در استخدام وزارت کشور پادشاه بود. پس بعد فکر کرد بگوید: "*بانی*" (۱۱)، اما بدتر شد. "*بانی*" به‌آدمهای تپل و ملایم و مضحک می‌آمد، او لاغر و خشن و جدی بود. با همهٔ اینها، دماغش می‌جنبید. ناگهان فریاد زد: "*لاپین* (۱۲)"، وجیغ کوتاهی کشید، انگار کلمه‌ای را که دنبالش می‌گشته، پیدا کرده باشد.

پشت هم می‌گفت: "*لاپین*، *لاپین*، *شاه لاپین*." اصلا "کاملا" برازنده‌اش بود، *ارنست* نبود، *شاه لاپین* بود. چرا؟ نمی‌دانست.

موقع راهپیماییهای طولانی و تنها، وقتی حرف تازه‌ای نداشتند به‌هم بزنند – و باران می‌بارید، همانطور که همه از قبل به‌آنها هشدار داده بودند که خواهد بارید؛ یا وقتی شب کنار آتش نشسته بودند، چون هوا سرد بود، و پیردخترها رفته بودند و مرد ماهیگیر هم، و پیشخدمت فقط وقتی زنگ می‌زدند می‌آمد – گذاشت تخیلش داستان قبیلهٔ لاپین را بپروراند. این قبیله زیردستانش – داشت خیاطی می‌کرد، او هم چیز می‌خواند – خیلی واقعی، خیلی زنده، خیلی جالب می‌شد. *ارنست* روزنامه را کنار گذاشت و به‌کمکش آمد. خرگوشهای وحشی سیاه بودند و خرگوشهای وحشی قرمز، خرگوشهای وحشی دشمن بودند و خرگوشهای وحشی دوست. جنگلی بود که در آن زندگی می‌کردند و مرغزارهای حاشیه و باتلاق بود. از همه مهمتر، شاه *لاپین* بود که گذشته از اینکه فقط همان یک کلک را بلد بود – اینکه دماغش را می‌جنباند – هر روز که می‌گذشت، بیش از پیش به‌حیوانی بدل می‌شد که قویترین شخصیتها را داشت، *روزالیند* مدام خصوصیات تازه‌ای برایش پیدا می‌کرد. اما از همهٔ اینها مهمتر، شکارچی خیلی ماهری بود.

در آخرین روز ماه‌عسل، *روزالیند* گفت: "خوب، امروز شاه چه کار کردند؟"

در واقع، تمام آن روز کوهنوردی کرده بودند و پاشنهٔ پای *روزالیند* تاول زده بود، اما مطمئنا این نبود.

ارنست، همانطور که‌زرورق سیگار برگش را با دندان می‌کند، دماغی جنباند و گفت: "امروز دنبال خرگوش صحرایی رفتند." مکث کرد؛ کبریت زد، و دوباره دماغی جنباند.

بعد گفت: "یک خرگوش ماده‌ٔ صحرایی."

روزالیند با شوق گفت: "یک خرگوش سفید!" انگار منتظر این حرف بود. "تقریبا "خرگوش کوچکی است، خاکستری مایل به‌نقره‌ای، با چشمان درشت براق؟"

ارنست، همانطور که او نگاهش کرده بود، نگاهش کرد و گفت: "بله، یک حیوان کوچولو، با چشمانی که از صورتش بیرون زده، و دو پنجهٔ جلویی‌اش هم آویزان است." *روزالیند* هم درست همینطور نشسته بود، پارچه‌اش در دستانش آویزان بود؛ و چشمان آنهمه درشت و براقش بی‌شک کمی هم برجسته بود.

روزالیند زیرلب گفت: "بله، *لاپینووا*." (۱۳)

ارنست گفت: "*روزالیند* واقعی – اسمش همین است؟" و نگاهش کرد. احساس کرد که سخت عاشق اوست.

روزالیند گفت: "بله، اسمش همین است.

لاپینووا." و آن سب قبل از خواب، ترتیب همه خبر را دادند. *ارنست شاه لاپین* بود، *روزالیند* ملکه *لاپینووا*. درست نقطهٔ مقابل هم بودند، مرد حسور و مصمم بود، زن محتاط و غیرقابل اعتماد. مرد سر جهان پرکار حرگوشهای وحشی حکم می‌راند، جهان زن جایی مسروک و مرموز بود. که بیشتر اوقات در ور ماه از آن عبور می‌کرد. به هر حال، فلمروهاشان کنار هم بود، شاه و ملکه بودند.

بدش نیرست، وقتی از ماه عسلشان برگشتند، مالک جهانی خصوصی بودند، که به‌حر یک حرگوش سفید صحرایی، فقط حرگوشهای وحشی در آن سکونت داشتند. روح هیچ‌کس از وجود حیس جایی خبر نداشت. و بدیهی است که همین قصه را خیلی حالیر می‌کرد. باعث می‌شد، حسی بیش از بیشتر روحهای باره‌اردواح کرده، احساس کنند در برابر باقی جهان با هم یکمان نشده‌اند. وقتهایی که مردم از حرگوش وحشی و خنگل و تله و شکار حرف می‌زدند، مودیانه همدیگر را نگاه می‌کردند. یا وقتی غمه *هاری* می‌گفت که اصلا "تحمل دیدن حرگوش صحرایی را در دیس غذا ندارد ــ حون خیلی سفید بخده‌ٔ آدم است. یا وقتی *جان*، برادر وزرسکار *ارنست*، به آنها می‌گفت که پائیز آن سال قسمت حرگوش و پوست و باقی قضایا در *ویلت‌شایر*(۱۴) خ... بالا رفته، دردکی از دو طرف مرزبه‌هم حسمک می‌زدند. بعضی وقتها هم که شکارچیان می‌خواستند با شکارحی فاچاق یا صاحب ملک ارتباطی، این نقشها را بین دوستانشان تقسیم می‌کردند و اسطوری سرگرم می‌شدند. مثلا "حانم *رحینالد*(۱۵) مورین، مادر *ارنست*، گویا برای نقش ارتباطی خلق شده بود. اما همهٔ اینها حرو اسرار بود ــ یکند همسن بود؛ هیچ‌کس جز خود آنها نمی‌دانست که جنس جهانی وجود دارد.

روزالیند تا خود می‌گفت که اگر این جهان نبود اصلا "خطور می‌توانست آن رمستان را سر کند؟ مثلا "آن مهمانی سالگرد طلایی ازدواج را، که همهٔ افراد خانواده‌ٔ *توربرن* در *پورچستر تراس* جمع شدند تا بخاهمین سالرور پیوندی را جشن بگیرند که آنهمه مبارک بود ــ مگر *ارنست توربرن* حاصل این پیوند نبود؟ و آنهمه پربار نبود ــ مگر نُه پسر و دختر دیگرهم، که بیشترشان ازدواج کرده بودند وازدواجهاشان ثمرهایی نیز داده بود، حاصل این پیوند نبودند؟ از آن مهمانی وحشت داشت. اما چاره‌ای نبود. از پله‌ها که بالا می‌رفت، با اندوه احساس کرد که یکی است و به‌همین دلیل یتیم است؛ فقط قطره‌ای است در میان همهٔ آن *توربرن‌ها*، که در اتاق نشیمن با آن کاعد دیواری ساتن براق و پرنده‌های خانوادگی پرتلالو گرد آمده بودند. *توربرن‌های* زنده شباهت زیادی به *توربرن‌های* تابلوها داشتند، فقط لبهاشان واقعی بود، نقاشی نشده بود؛ با این لبها لطیفه تعریف می‌کردند، لطیفه‌هایی از کلاسهای مدرسه، و اینکه خطور صندلی را از زیر معلمه‌شان کشیده‌اند، لطیفه‌هایی درباره‌ٔ قورباغه‌ها و اینکه چطور آنها را لای ملافه‌های یکنر پیردخترها می‌گذاشتند. *روزالیند* که در عمرش حتی یک بار هم نتوانسته بود ملافهٔ تخت دیگری را طوری تا کند که نتواند درست و حسابی پایش را دراز کند. هدیه‌اش را در دستش گرفت و به‌طرف مادرشوهرش رفت که با شکوه در ساتن زرد نشسته بود، و به طرف

طرح از هومن مرشدی

مادرشوهرش، که صبحک زرد مُربّی به‌نحه‌اش زده بود. دورنادو، ... روی میزها و صندلیها پیشکسهای طلایی بود، بعضیان در پیه آرمیده بودند، بقیه درحیان قد برافراسته بودند ــ شمعدانها؛ قوطیهای سیگار؛ زنجیرها؛ همه مهر رزکر را داشتند که نضمین می‌کرد طلای خالص است. عبارش حک شده بود، واقعی بود. اما هدیهٔ او فقط قوطی کوچکی از طلای بدلی بود که سوراخ سوراخ داشت؛ ماسه‌پاشی قدیمی. یادگار قرن هیجدهم، که زمانی برای پاشیدن ماسه روی جوهر خیس به‌کار می‌رفت. احساس می‌کرد ــ در زمانهٔ کاعد جوهر خشک‌کن ــ هدیه‌ای بی‌معنی است؛ و زمانی که نقدشان کرد، به‌یاد دستخط سیاه و کوتاه کوتاه مادرشوهرش افتاد که زمان نامزدیشان در یادداشتی گفته بود امیدوار است که "پسرم خوشحالت کند." نه، خوشحال نبود، اصلا "خوشحال نبود، به *ارنست* نگاه کرد، صاف مثل خط‌کش با دماغی همچون همهٔ دماغهای پرتره‌های خانوادگی؛ دماغی که اصلا نمی‌جنبید.

بعد برای شام پایین رفتند. نصف صورتش پشت داوودیهای درشتی پنهان بود که گلبرگهای زرد و طلاییشان را مثل توپهای بزرگ و سفت لوله کرده بودند. همه چیز طلایی بود. بر ورقهای با لبهٔ طلایی و حروف طلایی اول نامها فهرست غذاهایی بود که قرار بود یکی پس از دیگری سر میز بیاید. قاشقش را در بشقابی پر از مایعی طلایی و زلال فرو کرد. مه سفید و مرطوب در بیرون، از نور چراغها به‌پردهٔ مشک طلایی بدل شده بود که لبهٔ پنجره‌ها را تار می‌کرد و پوست آناناسها را طلایی و زیر. اکثار فقط خود او، با لباس سفید عروسی‌اش، که با آن چشمان برجسته به‌جلو رویش خیره شده بود، مثل یک قندیل یخ محوناشدنی بود.

به‌هر حال، غذی که گذشت، اتاق گرما بخار کرد. قطرات عرق به پیشانی مردان بسته بود. احساس کرد که قندیلش دارد آب می‌شود. داشت دوب می‌شد؛ از هم می‌پاشید، هیچ و پوچ می‌شد، و حیری نمانده بود از حال برود. بعد، از درون موجی که‌در سرش بود و همهمه‌ای که در گوشش پیچیده بود، سید رسی می‌گوید: "حه راد و ولدی هم می‌کنید!"

پیش خود گفت، *توربرن‌ها* ــ بله؛ چه راد و ولدی هم می‌کنند. و به‌چهره‌های سرخ دور و برش نگاه کرد که به‌دلیل سرگیجه‌ای که به‌او دست داده بود حفت‌حفت می‌دیدشان. و به دست عیار طلایی گرداگردشان بزرگتر شده بودند. "حه راد و ولدی هم می‌کنند." بعد *جان* بعره زد:

"موجودات کوچولوی بدذات!... باید با گلوله کشتشان! باید با چکمه‌های بزرگ روبیان برید! فقط اینطوری می‌شود از پشتان برآمد... امان از این حرگوشها!"

همین کلمه، این کلمهٔ جادویی، دوباره زنده‌اش کرد. از لابلای داوودیها سرک کشید و دید دماغ *ارنست* می‌جنبد. موج برداشته بود، همینطور پشت هم می‌جنبید. و چنین بود که فاجعه‌ای مرموز برای *توربرن‌ها* رخ داد. میز طلایی به‌شکارگاهی پر از حگن بدل شد؛ همهمه جمع حنده‌ٔ حکاوکی گشت که از آسمان طنین می‌انداخت. آسمانی بود آبی ــ ابرها آهسته حرکت می‌کردند. و آنها هم همه عوض شده بودند ــ *توربرن‌ها*. به‌پدرشوهرش نگاه کرد، مرد کوچک‌اندام و آب‌رنگاهی که سبیلش را رنگ می‌کرد. نقطهٔ ضعفش جمع کردن اشیاء بود ــ مهر، جعبهٔ میناکاری، حرت و پرتهای میزهای آرایش قرن هیجدهم که در کشوهای کتابخانه‌اش از چشم زنش پنهانشان می‌کرد. حالا او را چنان که بود می‌دید ــ شکارچی فاچاق، که دردکی با چشمهای پر از قرقاول و کبک می‌گردد تا آنها را محفیانه در کلبهٔ کوچک و دودزده‌اش در دیگ سه‌پایه‌ای بپزد. پدرشوهر واقعی او همین بود ــ یک شکارچی فاچاق. و *سلیا* (۱۶)، دختر محردشان که همیشه می‌خواست سر از اسرار مردم درآورد، سر از چیزهای کوچکی که می‌خواستند پنهان کنند، موش‌حرمای سفیدی بود با چشمان صورتی، و دماغی که از پس آن سرک‌کشیدنها و فضولیهای نعره‌انگیز در زیر رمس، لکه‌های خاک رویش جسبیده بود. آویزان بود از شانهٔ

مردان، پیچیده در تور، و فرو شده در سوراخ. چه زندگی ترحم‌انگیزی بود زندگی *سلیا*، اما کاری از دستش برنمی‌آمد. *سلیا* را چنین می‌دید. و بعد به‌مادرشوهرش نگاه کرد ــ که به‌لقب ارباب معتبرش کرده بودند. برافروخته، بی‌طرافت، زورگو ــ وقتی داشت‌حواب تشکرشان را می‌داد، «همهٔ» این صفات را داشت، اما حالا که *روزالیند* ــ یعنی *لاپینووا* ــ می‌دیدش، در پشت سرش عمارت فرسودهٔ خاندان را هم می‌دید، گچ از دیوارها فرو می‌ریخت، در صدایش گریه می‌شنید، از بچه‌هایش (که از او متنفر بودند) به‌خاطر دنیایی که دیگر وجود نداشت تشکر می‌کرد. ناگهان سکوت شد. همه بالیوانهای بالا برده ایستادند؛ همه نوشیدند؛ بعد تمام شد.

وقتی در مه با هم به‌خانه می‌رفتند، فریاد زد: "وای، *شاه لاپین*! اگر درست در همان لحظه دماغت نمی‌جنبید، حتما "به‌تله می‌افتادم!"

شاه لاپین پنجه‌اش را فشرد و گفت: "اما حالا درامانی."

جواب داد: "کاملا" درامانم."

و از میان پارک گذشتند، شاه و ملکهٔ مرداب، مه، و شکارگاه آگنده از بوی حگن.

و زمان چنین گذشت، یک سال، دو سال از زمان گذشت. و یک شب زمستان، که دست بر قضا سالگرد آن مهمانی طلایی ازدواج بود ــ اما خانم *رجینالدتوربرن* مرده بود؛ می‌خواستند خانه را اجاره دهند؛ و فقط سرایداری در آنجا ساکن بود ــ *ارنست* از اداره به خانه آمد. خانهٔ کوچک قشنگی داشتند؛ نصف ساختمانی بالای یک مغازهٔ سراحی در *سات کنزینگتون* (۱۷)، نه‌چندان دور از ایستگاه مترو. هوا سرد بود، مه‌آلود بود، و *روزالیند* کنار آتش نشسته بود و خیاطی می‌کرد.

همینکه او نشست و پاهایش را به‌طرف آتش دراز کرد، *روزالیند* گفت: "اگر گفتی امروز چه اتفاقی برایم افتاد؟ داشتم از حویبار رد می‌شدم که ــ"

ارنست وسط حرفش پرید: "کدام حویبار؟"

توضیح داد: "حویبار آن ته، همان جاکه جنگل ما به جنگل تاریک می‌رسد."

ارنست لحظه‌ای گیج ماند.

گفت: "معلوم هست راجع به چی داری حرف می‌زنی؟"

با وحشت گفت: "*ارنست* عزیزم!" و اضافه کرد: "*شاه لاپین*" و پنجه‌های کوچک حلویی‌اش را در نور آتش آویزان کرد. اما دماغ او نجنبید. دستان *روزالیند* ــ که باز شکل دست شده بود ــ پارچه‌ای را که نگه داشته بود جنگ‌زد؛ چشمانش تا نیمه از صورتش بیرون زد. دست‌کم پنج دقیقه‌ای طول کشید تا *ارنست* توربرن به‌شاه *لاپین* تبدیل شود، و *روزالیند* منتظر که بود، احساس کرد باری پشت گردنش گذاشته‌اند، انگار کسی می‌خواست گردنش را بپیچاند. بالاخره به *شاه لاپین* تبدیل شد؛ دماغش جنبید، و باقی شب مثل معمول به پیمودن جنگلها گذشت.

اما شب بد خوابید. نیمه‌های شب از خواب پرید. احساس می‌کرد اتفاق عجیبی افتاده است. بدنش خشک و سرد بود. بالاخره چراغ را روشن کرد و *ارنست* را تماشا کرد که کنارش دراز کشیده بود. خواب خواب بود. خرخر می‌کرد. اما خرخرهم که می‌کرد، دماغش کاملا" بی‌حرکت بود. حوری که انگار تا به‌حال هرگز نجنبیده است. آیا ممکن بود که او واقعا "*ارنست* باشد؟ و خودش هم واقعا" زن *ارنست* شده باشد؟ تصویر اتاق ناهارخوری مادرشوهرش جلو چشمش آمد؛ و خودشان، او و *ارنست*، در پیری، آنجا، زیر گراوورها، جلو میز عسلی ماهونی نشسته بودند... سالگرد طلایی ازدواجشان بود. نتوانست تاب بیاورد.

زیر لب گفت: "*لاپین*، *شاه لاپین*!" و یک لحظه دماغ *ارنست* انگار خود بخود جنبید. اما هنوز خواب بود. بلند گفت: "بیدار شو، *لاپین*، بیدار شو!"

ارنست بیدار شد، و وقتی دید آنطور صاف کنارش نشسته است، پرسید: "چی شده؟"

ناله‌کنان گفت: "گفتم نکند حرگوش وحشیم مرده باشد!" *ارنست* عصبانی شد.

گفت: "این مزحرفات چیست به‌هم می‌بافی، *روزالیند*. دراز بکش و بخواب."

رویش را آنطرف کرد. لحظه‌ای بعد خواب خواب بود و خرخر می‌کرد.

اما او نمی‌توانست بخوابد. آن طرف تخت، درست مثل یک خرگوش صحرایی پاها را در شکمش جمع کرد. چراغ را خاموش کرده بود، اما چراغ حیاط سقف را اندکی روشن می‌کرد و درختان بیرون شبکه‌ای توری روی سقف انداخته بودند. انگار درختستانی از سایه‌روی سقف بود و او در آن می‌گشت، می‌چرخید.

طرح از هوبی هنسون

می‌غلتید، بیرون می‌آمد و داخل می‌شد، می‌چرخید و می‌چرخید، سر به دنبال شکار می‌گذاشت، سر به‌دنبالش می‌گذاشتند، صدای پارس سگهای شکاری و سوق شکارچیان را می‌شنید، می‌پرید، فرار می‌کرد... تا آنکه خدمتکار خانه پرده‌ها را کنار زد و چای اول روز را آورد.

آن روز اصلا" نتوانست کاری بکند. انگار چیزی گم کرده بود. احساس می‌کرد بدنش جمع شده است، کوچک و سیاه و سخت شده بود. مفاصلش هم سخت شده بود، و وقتی در آینه نگاه کرد، که چندین بار دیگر هم وقت سرگردانیهایش در خانه در آن نگریسته بود، گویی چشمانش می‌خواست از حدقه بیرون بپرد، مثل کشمشهای توی کلوچه. اتاقها هم انگار جمع شده بودند. تکه‌های بزرگ اثاث با زاویه‌های عجیب بیرون زده بودند و او مدام به‌آنها می‌خورد. بالاخره کلاهش را به‌سرگذاشت و بیرون زد. در *کرامولرود* (۱۸) راه رفت، و از کنار هر اتاقی که رد می‌شد و داخلش را نگاه می‌کرد، احساس می‌کرد اتاق ناهارخوریی است که مردم در آن زیرگراوورهای فلزی می‌نشینند و غذا می‌خورند، که پرده‌های زرد کلفت توری و میز عسلی‌های ماهونی دارد. بالاخره به موزهٔ تاریخ طبیعی رسید؛ وقتی بچه بود خیلی از اینجا خوشش می‌آمد. اما وقتی وارد شد، اولین چیزی که دید، خرگوش صحرایی کاه‌آگنده‌ای بود که با چشمان شیشه‌ای صورتی روی برف مصنوعی ایستاده بود. نمی‌دانست چرا، اما تمام بدنش لرزید. شاید وقتی هوا تاریک شود، بهتر باشد. به‌خانه رفت و کنار آتش نشست. چراغی روشن نکرد، و سعی کرد حدودش را در یک شکارگاه تنها ببیند؛ و جویباری هم روان بود، و آن طرف جویبار جنگل تاریک بود. اما نمی‌توانست از جویبار آنطرف‌تر برود. بالاخره در کنارهٔ جویبار روی علف خیس چمباتمه زد، و روی صندلیش چمباتمه زد و دستهای خالیش جلوش آویزان بود، و چشمانش در نور آتش مثل چشمهای شیشه‌ای برق‌برق می‌زد. بعد تفنگی شلیک شد ... طوری تکان خورد انگار گلوله خورده باشد. *ارنست* بود که با کلید در را باز می‌کرد. لرزان، منتظر ماند. *ارنست* وارد شد و کلید چراغ را زد. آنجا ایستاد، بلند، خوش‌قیافه، و دستانش را که از سرما سرخ شده بود، به‌هم می‌مالید.

گفت: "توی تاریکی نشسته‌ای؟"

از روی صندلی پرید و فریاد زد: "وای، *ارنست*، *ارنست*!"

ارنست، دستهایش را که روی آتش گرم می‌کرد، با تندی پرسید: "خوب، باز دیگر چه شده؟"

من‌من‌کنان گفت: "*لاپینووا*..." با چشمان درشت و وحشتزده‌اش، چون حیوانی وحشی به‌او خیره شده بود.

"رفته، *ارنست*. از دست دادمش!"

ارنست اخم کرد. لبها را محکم به هم فشرد. تقریبا" با اوقات‌تلخی لبخندی به‌زنش زد و گفت: "آهان، پس قضیه این است، هان؟" ده ثانیه‌ای آنجا ایستاد، ساکت؛ و او صبر کرد، احساس می‌کرد حلقهٔ دستانی پشت گردنش را تنگتر می‌فشارد.

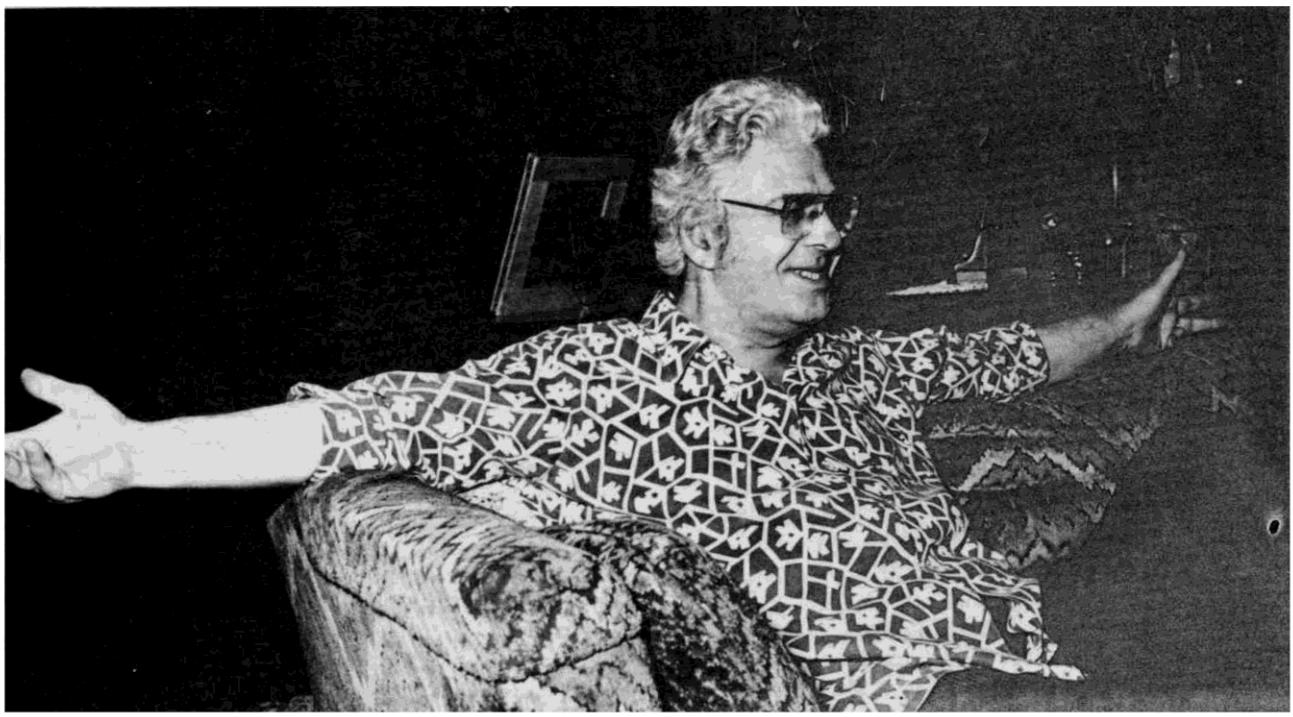
بالاخره گفت: "بله. *لاپینووای* بیچاره ..." و گره کراواتش را در آینهٔ بالای بخاری صاف کرد.

گفت: "به‌تله افتاد، کشته شد." و نشست و روزنامه‌اش را خواند. و چنین بود که ازدواجی پایان یافت.

این داستان از مجموعهٔ زیر انتخاب شده است:
Woolf, Virginia, A Haunted House and other short stories, Eighth Impression, The Hogarth Press, London, 1973

---

1. Ernest Thorburn 2. Rosalind 3. Timothy 4. Antony 5. Peter 6. Albert Memorial 7. Prince Consort 8. Porchester Terrace
9. کلمه‌ی فرانسوی به معنای خرگوش Lapin
10. Rugby
11. اصطلاح کودکانه‌ی انگلیسی به معنای خرگوش Bunny
12. Lappin 13. Lapinova 14. Wiltshire
15. Reginald 16. Celia 17. South Kensington
18. Cromwell Road



احمد شاملو، بیست‌وسوم خرداد ماه سیصد و شش

غم نان حتی اگر نگذارد

اوج و فرودهای شعر "شاملو" همیشه، برای من حداقل، شگفت‌انگیز بوده است، چرا که به‌هر چند سالی از پس‌افتی یا سکوتی سنگین سر برمی‌آورد و باز دوره‌ای دیگر را می‌آغازد. اینجا معمول این است، به هر دلیل که باشد، هر اهل قلمی را به یک کارش می‌شناسند؛ یکرمان یا چند داستان کوتاه و مثلا" یک مجموعهٔ شعر و از آن میان فقط چندتا، و بعد دیگر هیچ. و صاحب قلم همچنان هست، گاهی البته کارکهایی دارد که خب، بدهم نیست، بندی یا سطریش یادآور قدرت گذشته است، اما در مجموع چنان است که اگر نام نامی صاحب آن اثر را در زیر یا بالا نداشت، هیچگاه دیده، یاحتی خوانده نمی‌شد. گاهی این ادامهٔ حیات در قلمرو خلق چنان بی‌رنگ است که می‌توان به فتوای هر خوانندهٔ‌ای عادی، نمرده بر او نماز کرد. در این میانه گمانم چند نفری استثناءاند، که نه با یک اثر یا فقط چند شعر که با سلسلهٔ آثار همچنان مطرح‌اند، و "شاملو" میان این چند استثناء، استثنایی دیگر است، چرا که هربار از پس‌افتی سنگین سهمگین‌زده‌مان می‌کند.

تفصیل ماجرا این که در این چند ساله که کم‌کم به جای‌خوانندهٔ آثار، داشیم شنونده می‌شدیم، مدام در اغلب محلات (فحشامه‌های مرسوم به کنار) و به قلم بعضی از اساتید می‌خواندیم که شعر معاصر دیگر چیزی برای گفتن ندارد، و گاهی دلیل این افت را مثلا" کفران نعمت وزن و قافیه می‌شمردند. استادی دیگر هم می‌فرمود که شعر معاصر دستاورد غرب و غربزدگان است، آنهم در محلاتی که پر است از تشویق و ترغیب مستشرقان محترم به‌هرچه بیشتر نقش‌قیر کردن قدما. از همه جدیدتر گفته‌های استاد "حالری" بود که انگار هنوز نمی‌داند که اوزان نیمایی اوزان غیرعروضی نیست بلکه براساس همان اوزان عروضی است، همان امتداد یا کمیت هجاها ــ اما با رهایی از اصل تساوی مصرعها. از همه بدتر این که همهٔ این استادان هم برای باد مدعاهاشان دست به‌دامان مستشرقان و مصاحبان عربی خود می‌شوند، غافل از اینکه به‌قول "نیما" قطار مدتهاست به‌راه افتاده است، و چند و چون کار را هم باید از آدمهای زندهٔ سوار برقطار پرسید، به‌اینها که می‌خواهند سر به‌تن هیچ لکوموتیورانی نباشد.

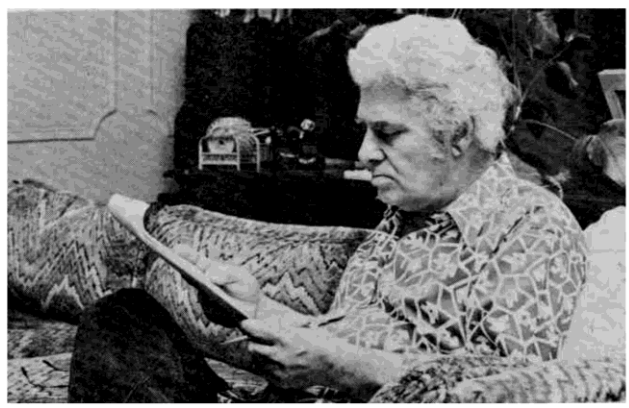
خوب، بحث غربزده بودن یا نبودن شعر معاصر خود حدیثی مفصل است، اما اینجا حداقل می‌توان گفت که خود واضع یا مبلغ این اصطلاح از موافقان سرسخت شعر نو بود. از سوی دیگر کدام مستشرق محترم ــ چه غربی و چه شرقی ــ جز تصحیح و تنقیح آثار کهن کاری کرده است که شبههٔ عنایت آنها به‌معاصران باشد؟ اگر هم توجهی کرده‌اند تنها به "حمالزاده"، "دهخدا" یا "هدایت" و خیلی اندک به "نیما" بوده‌است، که مستشرق حماعت را ــ مثل باستانشناس ــ کار با مردگان است، یعنی وقتی به صرافت کسی می‌افتد که مرگ مُعاجا

همخوانی با هماوازان ۲

بی‌خطرش کرده‌باشد ، یعنی آن‌دمی که غرب‌و شرق غنیمت‌دان می‌توانند سنگ قبری را ــ ببخشید آثاری را ــ اندازه بزنند . به‌همین دلیل است که این جماعت بیشتر خریدار عتیقه است و کهن‌سرایان ، شبیه فروشندگان اشیای عتیقه ، چشم به دست و زبان آنها دوخته‌اند . نمونهٔ این جریان را می‌توان در "آینده" دید ، یا در سیاههٔ دعوتنامه‌های شرق و غرب از ادبای زنده و مرده . راستی کجا و کی دیده‌ایم که از معاصران حی و حاضر کسی زینت المجالس‌محافل تجلیل و تکریم شده باشد ، و مگر در گذشته ، مثلا" در همهٔ برنامه‌های بسط روابط فرهنگی مرحومان مغفور"فروزانفر "و"صورتگر"و مغفوران هنوز مرحوم نشدهٔ دیگر ، نمایندگان ادب معاصر به‌قلم نمی‌رفتند؟ تازه حالا چی و کی ؟

از همهٔ این حرفها گذشته ــ که گفتیم بحث همان غربزدگی‌اش مجالی بس متوسع می‌خواهد ــ اگر سخن بر سر شعر و داستان است ، اول باید دید اصلا" کی شاعر یا داستان نویس است؟ و بحث ما اینجا همه بر سر معیار همین یک نکته است . اما آن که نیست اگر همهٔ تعهدات ارضی و سماوی را ادا کند ، و به‌تایید خود از همهٔ‌آنان که رگهای گردن به حجت قوی دارند ، مدد بخواهد ، هرچیز یا هر کس هست جز این یکی یا آن‌یکی : شاعر یا نویسنده . پس آن که می‌خواهد به یمن ریسمانهای تعهدات سیاسی و اجتماعی ، دولتی و ملی اثر بی‌ارزشش را از سقوط به درهٔ فراموشی برهاند ، تنها عرض خود می‌برد . بعد دیگر کاراندکی آسان می‌شود : یعنی مثلا" می‌شود کسی شاعر باشد ، اما معلم یا هم مسلک خوبی برای ما نباشد یا مبلغ چیزی نباشد که ما می‌طلبیم یا حکم می‌فرماییم ، خوب صله‌اش نمی‌دهیم ، یا ندهند ، همانگونه که به‌فرض سلطان"محمود" غزنوی فردوسی را به جرم "رافضی" بودن‌از درگاه راند . احتمالا "محمود"نگفت که"فردوسی" شاعر بزرگی نیست ، بلکه اعتراض اصلی‌اش این بود که چرا همه از "رستم "می‌گوید ونه‌از او که آنهمه جنگها کرده و بتخانه‌ها شکسته‌است . پس مشکل ما این است که هر چیز را با هم درمی‌آمیزیم ــ مثل همان گل‌آلود کردن آب ــ مثلا "نیما" را غربرده می‌دانیم اما نه آن کس را که معاصر "نیما "بود اما اولین‌نسخهٔ شعرش را برای "ادوارد براون" می‌فرستاد .

خوب ، این حرفها به‌قلم اساتید در ما هم بی‌تاثیر نبود ، بخصوص که گاهی فردی به‌انکای روبیسی کردن چند مصاحبه می‌نوشت ؛ "جریانات توگوئی که از حرکات بازمی‌ایستاد " (۱) یا با درد و دریغ . عنایت بعضی از معاصران را به قالبهای غزل و قصیده و حتی مثنوی می‌دیدیم که انگار مهری بود موٴید این حرفها که راستی نوپردازان دارند از آن کرده‌ها استغفار می‌جویند ، که اگر هم چنین باشد ، البته نشانهٔ تمام شدن بعضیها است ، نه توقف همه ، یا یک جریان . گاهی هم ، بهانه‌را ، ازهمان غم‌نان می‌گفتند ، از حقوق معوقه ، از سناریوهای نصویب نشده ، کتاب بی‌کاغذ مانده و هزار درد بی‌درمان ، نوگویی در عالم شعر و شاعری یا نویسندگی چیزی هم نه‌اسم سرباز گمنام داریم که به یادبود آبهایی باشد که گرفتاریها نگذاشت تا کاری کارستان بکنند ، یا مثلا" به دیوان ایمان چند صفحه‌ای را در فرجام،سفید خواهند گذاشت که این صفحات بماند برای آن کارها که به‌دلیل گرفتاریها یا حتی سکتهٔ قلبی ننوشت و به‌جایش چیزها گفت یا نوشت که در شأن او نبود ، از این حواشی گذشته راستش به‌نظر من اوزان نیمایی قالبی نیست تا مثلا" بتوان در عداد قوالب غزل و قصیده و غیره شمرد ، بلکه تحول ، یا بهتر تکامل آن قالبهاست ، و تن دادن به‌قالبهای غزل و قصیده و غیره لامحاله بازگشت و شکست است ، حتی اگر در محور تازه ــ بافته باشد و بارمایی تازه . البته بار مخاطب این



سخن کسی است که می‌خواهد بر لبهٔ پرتگاه خطر کردن بایستد و به جای تکرار خود یادیگران ، برهستی موجود بیفزاید ، که کار خلق رویارویی با آن ناممکن‌ودست‌نیافتنی است ، عرضهٔ چیزی است که تا پیش از برکاغذ آوردن نامی نداشت ، یاحتی موجود نبود ، پس دیگر او را پروای آنها نیست که فکر می‌کنند بلند و کوتاهی مصرعها یا عدول از کمیت هجاها از بیسوادی است ، چرا که هرگز با آن رعشهٔ نابهنگام آفرینش روبرو نبوده‌اند و هیچگاه نتوانسته‌اند ، یا ندیده‌اند که می‌توان همهٔ آسمان و زمین را در سطری به‌بند کشید .

به‌قول "شاملو" :

"جهان را چه‌گونه آفریدی ؟"
"چه‌گونه؟
به لطف کودکانهٔ اعجاز !
بجز آن که روٴیتی چون منش‌باشد
(تعادل ظریف یکی ناممکن
در ذروهٔ امکان)
که را طاقت پاسخ گفتن این هست ؟
به کرشمه دست برآورده
جهان را
به الگوی خویش بریدم ."

خوب ، ما این خطرکردنها را در کارهای جوان‌ترها می‌دیدیم ، یا بهتر، می‌شنیدیم ومطمئن می‌شدیم که اگر درخت کهنی بر زمین افتاد ، جای افسوس است ، اما امید نباید از خاک برید که نهالی تازه در کار بالیدن است ، و حالا این نهالها بودند که داشتند به تعبیر "کافکا" تکیه‌گاه آسمان شعر معاصر می‌شدند . (۲)

در این حال‌واحوال‌ها بود که نسخه‌ای (مژده به مصححان آینده) از شعر "در جدال با خاموشی" را دیدم . راستش به قول ادبا در ما ، درنگرفت. اما با درآمدن آن مصاحبه ــ که ذکرش گذشت ــ چند سطری دیدم در توضیح بندی از آن شعر ، آنجا که از اتفاقی می‌گوید ، در شش سالگی ، یعنی حضور "در مراسم رم می شلاق خوردن یک سرباز" و در"خاش ، باطبل و شیپور و خبردار و به راست راست و به‌چپ‌چپ" و بالاخره می‌گوید :

"... منظرهٔ سربازی که بر سینگی دمر شده یکی روی گردنش سنسه . یکی روی پاهایش و با آن شلاق جرمی درار بی‌رحمانه کوبیده می‌شود ، از برابر چشم دور نمی‌شود ، منظرهٔ آن دهاتی که با هر ضربه بار می‌شد ، کج و کوله می‌شد ، اما سر و صدای شیپور و طبلها نمی‌گذاشت صدائی از آن شنیده شود از جلو چشم دور می‌شد "(۳)

آنگاه با به‌سراغ "درجدال با خاموشی" ، البته نسخهٔ خطی‌اش، رفتم . این بندها ، گمانم ، همان آذرخشی است که از پس تاریکی افقها برآمدنی دیگر را نوید می‌دهد ، یعنی دیدم "شاملو" باز سربرآورده است ، یا دقیق‌تربگویم : علت سکوت او نه نتوانستن یا دم‌فرو بستن او است که نخواندن یا درست نخواندن ما بوده است :

در پنج سالگی
بادیه در کف
در ریگزار عریان به‌دنبال نقش سراب می‌دویدم
پیشاپیش خواهرم
که هنوز
با جذبهٔ کهربایی مرد
بیگانه بود.
نخستین بار که در برابر چشمان من
هابیل معموم از حویشتن بازیافته خورد
شش ساله بودم
(آه ، و نشریعات
سخت درخور بود :
صف سرباران بود با آرایش خاموش پیادگان شطرنج‌و
شکوه پرچم رنگین رقص و
دار دار شیپور وزَپه‌ٔفرصت‌سور طبل
تا هابیل از شنیدن زاری خویش
زرد رویی نبرد) .

بارهم داشت شگفت‌آور می‌شد ، زنده بود ، و هنور می‌سرود ،گرچه تمامی این شعر نیستا" بلند از بهترینها نبود . به حیران مانات و به‌عدرآن‌بقی که در پسله رده بودم ، تماسی گرفتم و اتفاق دیداری افتاد . از این غزلها و مثنویها که داشتند معاصران با چه عرق‌ریزی می‌ساختند گفتم و از اسفعارها و بالاخره گفتم :

"شعر تازه کو؟"

لحظه ، لحظهٔ برخاستن بود و "شاملو" ، با همان صداکه‌می‌شناسید ،

فقط سه‌سطری خواند . رعدی بود یا آذرخشی؟ نمی‌دانم . شاید هم زلزله آمد ، اما هرچه بود شعر بود ، و شاعر بر همان تیغهٔ آن سویش هیچ ، یا بگوییم فردا یا ابدیت ایستاده بود ، و به چند جمله ، و به هر یکی تنها چند کلمه زمین و آسمان را تخته‌بند شکلی بدیع کرده بود . افزون بر این همه برپای خویش بود ، بی‌هیچ بدهی به شرق یا غرب عالم ، اما ریشه در جان امروزمان .

نه ، نمی‌شد به سه‌سطر بسنده کرد . بایست بازهم فراهم نشست و گوش داد ، آنهم به‌همان آداب که در سنت ماست ، دستها نهاده بر زانوان یا بر سینه ، و همهٔ هوش سپرده به کلام . همین هم شد . بسیار گفته بود ، یکی‌یکی از بانوی شعرش می‌گرفت ، همانگونه که بخواهیم جوجه‌ها را از دوروبر یا حتی‌از زیر پروبال ماکیانی برداریم و آنگاه می‌خواند ، و تا بر سر دیگری برود ، یا رخصت خواندن از هم او بگیرد ، یا در فاصلهٔ بحثها ، من آن را که پسندیده بودم ، به‌رسم سالیان ، برای خودم می‌نوشتم . "شاملو" می‌دانست ، حتی گفت که فلانی فقط آنها را که می‌پسندد می‌نویسد . یادش بود که سالها پیش از میان چند شعر "هاملت" را نوشته بودم . یکی از این آثار جدید همین "حکایت" بود که در "آدینه" درآمد ، که گمانم اوجی است دیگر در شعر معاصر ، و ماندنی است . بازهم هست ، و در همهٔ این شعرها ــ که خود دفتری است ــ همچنان که در مراحل دیگر از سلسله جبال شعر "شاملو" ، بیشتر از هر چیز سلطهٔ او برزبان فارسی و کشف و عرضهٔ ظرفیتهای آن چشمگیر است ، و این کانون همهٔ آثار غیر شعری او نیز هست ، که هر کدام که بیشتر از این توان او بهره برده باشند ، جلوهٔ دیگری دارند ، همان کاری که "پابرهنه‌ها" را درجامهٔ فارسی قدری بیش از اصل آن می‌بخشد . استفادهٔ مدام از ظرفیت زبان ــ چه رسمی و چه کوچه‌ای ــ گاهی سبب می‌شود که شعر او این روزها به دو روایت به‌دست خواننده برسد ، مثلا" شنیده بودیم :

هم‌امروز
از مادر نزاده‌ام . . .

اما بعد خواندم :

جخ امروز
از مادر نزاده‌ام
عمر جهان برمن گذشته است .
نزدیک‌ترین خاطره‌ام ، خاطرهٔ قرنهاست .

پس "جخ" را به جای "هم" نشانده است . می‌توانست بگوید : جخ از مادر نزاده‌ام ، اما شاید زیادی خش می‌شد ، یا "جخ" زیادی عریان می‌ماند ، پس گفته است : "جخ امروز . . ." تا هم خشونت آن جخ را بگیرد ، هم با به‌جا گذاشتن "امروز" با کلمات بعدی اختش کند . "شاملو" با همین مایه از توان زبانی است که از خاطره‌های قرنهایش می‌گوید ، از همهٔ آنها که براو رفته است ، یا برما ، مثلا" :

خوشبینی برادرت ترکان را آواز داد
تراو مرا گردن زدند
سفاهت من چنگیزیان را آواز داد
مراوهمگان را گردن زدند
یوغ ورزاو برگردن ما نهادند
خیش برمابستند
برگرده‌هامان نشستند
و گورستانی چندان بی‌مرز شیار کردند
که بازماندگان را هنوز از چشم
خونابه روان است . . .

این دروں مایه را باز به شعرهای دیگر هم دارد ، انگار به‌جای "از مهتابی تاریک‌خسم می‌شوم/و به جای همهٔ نومیدان می‌گریم" ، این‌بار به‌چاه ویل تاریخ خم می‌شود ، یا بهتر به‌این چاه رفته‌است و از آن برگهای زرد ایینها ره آورد ماست که :

نمی‌خواستم نام چنگیز را بدانم
نمی‌خواستم نام نادر را بدانم
نام شاهان را
محمد خواجه و تیمورلنگ
نام خفت‌دهندگان را نمی‌خواستم و
خفت‌چشندگان‌را
می‌خواستم نام ترا بدانم . . .

اما در این فرورفتن به آن چاه ویل و یا پرواز بر این بسیط خاک ، که شاید درون مایهٔ اصلی بیشتر شعرهای اخیر اوست ، همه‌جا از انسان می‌گوید ، از من و تو ، از همان خفت‌چشندگان ، انگار به‌نوعی ادامهٔ همان گفته‌های "شمس" است آنجاها که می‌گفت :

ایام را مبارک باد از شما . مبارک شمائید . ایام می‌آید ، تا به‌شما مبارک شود. شب قدر در ما قدر تعبیه کرده‌است .

یا آنجا که می‌گوید :

همه را در خودبینی : از موسی و عیسی و ابراهیم و نوح و آدم و حوا و آسیه و خضر و الیاس و فرعون و نمرود . تو عالم بیکرانی ، چه جای زمینها و آسمانها !

و امروز ، بدین زبان که او دارد ، ابتدا وصفی می‌دهد از آنچه برهمان انسان می‌رود ، به هر چهارگوشهٔ جهان : عریان بر میز عمل چاربندم . آنگاه می‌گوید :

اما باید نعره‌ای برکشم
شرف کیهانم آخر
هابیلم من
و در کدوکاسهٔ جمجمه‌ام چاشت سر پزشک را نواله‌ای هست .
به غریوی تلخ
نواله را
به‌کامش
زهرافعی خواهم کرد !
بامدادم آخر
طلیعهٔ آفتابم.

و باز جای جای ، گرچه از خود ، اما از هم او ، انسان ، می‌گوید :

نمی‌توانم زیبا نباشم
عشوه‌ای نباشم در تجلی جاودانه !

چنان زیبایم من
که گذرگاه‌هایم را بهاری نابخویش
آذین می‌کند .
در جهان پیرامنم
هرگز
خون عریانی جان نیست
و کبک را
هراسناکی سرب
از خرام بازنمی‌دارد .

بازهم هست . اما اکنون را می‌توان به ثبت تنها دو شعر بسنده کرد : یکی کوتاه ، که خودکوتای خوداست . اما در "کویری" ابتدا می‌توان ، حتی با همان یکبار خواندن ، پایان‌بندی هر بند را دید ، مقفی بودن آخر بندها را ، و نیز توجه کرد که چگونه در بندهای دوم و سوم بر برگردان "گلم‌وای" افزوده می‌شود . مقفی آوردن پایان بندها نه بر سنت‌قدما (هر چند می‌توان ثابت کرد که تکامل یافتهٔ همان ترجیع بند و یا ترکیب بندسازی قدماست) که در سنت نیمایی است . همانگونه که در شعر "نیما" وزن یک شعر را نه یک سطر که یک بند یاحتی تمامی شعر تعیین می‌کند ، قافیه نیز هم پایان هر بند را اعلام می‌کند و هم وقفه یا هشداری است برای شنیدن برگردان . علت افزوده شدن بر "گلم‌وای"ها هم شاید این است که از آن صحنه‌ها که عرضه شده‌است ، اندک اندک ، تنها همان نالهٔ "گلم‌وای" و بالاخره "وای" به گوش می‌رسد ، انگار که از پشت سراب از دهی یا قلعه‌ای تنها همین وای را بشنویم .

اما تصاویر دیداری ــ ذهنی شعر سه وصف است از سه منظر ، که هرچه نگرنده ، ما ، دورتر شود ، منظره را دورتر می‌بیند و سرانجام تنها طرحی می‌ماند و آنگاه دیگر هیچ جز گلم وای . . . ، انگار که با دوربینی ، البته عینی و ذهنی نگر ، سه عکس از یک منظره بگیریم : نزدیکترین همان است که می‌بینیم وصفی مرکب از حالت درونی و برونی زن . در بند دوم از رفته‌های به‌واقع نرفته می‌گوید و با استفاده از "کهنه‌نهالی" به هستی موجود گرهش می‌زند . بند سوم وصفی است از کل مکان ، طرح مانند ، انگار به‌بیابانی ، در پشت سرابی جایی را ببینیم ، به‌همین سبب هم از پس این تصویر تنها گلم‌وای ، گلم . . . را می‌شنویم ، که البته خود می‌خوانید و می‌شنوید .

اما تا در این سلسلهٔ "همخوانی با هماوازان" سفری نیز به‌دیاردیگر از این سلسله جبال کرده باشید بازخوانی دو شعر را از شاملو به قلم ع . پاشائی خواهید دید ، با این توجه که پسند خود شاعر نیز مؤید گفته‌های اوست .

هـ . گ .

۱) هنر و ادبیات امروز ، گفت و شنودی با براهنی و شاملو ، ص (۶) .
۲) معصود ، این گفتهٔ او است : "هر یک از ما ــ از درهم‌برین بنهٔ خارگونه تا خوش اندام‌برین نحل ــ همهٔ ما ، یکه‌گاه آسمانیم ، با این ساختمان سترک جهان ما ، درهم نبرد . "کوساوبانوس" ، گفتگو با کافکا ، ترجمهٔ فرامرز بهزاد ، خوارزمی ، ص (۵۰ و ۵۱) .
۳) همان مصاحبه ، ص (۳۶) .

سلاحی
زار
می‌گریست

به یکی قناری
دل باخته بود .

گویری

(به زیور کلیدر ، بوسط محمود دولت‌آبادی)

.

نیمیش آتش و اشک
می‌زند زار
زنی
برگهوارهٔ خالی

گلم‌وای !

در اتاقی که مرد هرگز
عریان نکرد
حسرت جانش را
بر پینه‌های کهنه نِهالی

گلم‌وای
گلم !

در قلعهٔ نیمه ویران
به‌بیراههٔ ریگ ،
رقصان در هرم سراب
به بیخیالی

گلم‌وای
گلم‌وای
گلم ...

میدرخشم و فرو میریزم

شعر احمد شاملو

ع . پاشایی

شرحی بر دو شعر شاملو

دو شعر **رستاخیز** و **در لحظه** ــ از مجموعهٔ **ترانه‌های کوچک غربت** احمد شاملو ــ با هم در یک روز (۵۹/۵/۱۹) سروده شده است . از این‌رو من آن دو را یک شعر می‌دانم و **در لحظه** را ادامهٔ **رستاخیز** می‌بینم . حال و هوای هر دو یکی است . این دو شعر را باید شنید ، چرا که به گمان من این‌ها **موسقی** ناب است : "کلام بی‌زبان" است ــ چنان‌که عطار گفته است در وصف **موسقی** ــ نه شعر . فرق این دو با هر شعر دیگر ــ مثلا" با **در این بن‌بست** ــ در آن است که این دو **موسقی** ناب است و در این بن‌بست شعر ناب .

رستاخیز و **درلحظه** سه موومان از یک سمفنی است . موومان اولش تمامی **رستاخیز** است و موومان‌های دوم‌و سومش بخش‌های اول و دوم در لحظه . شوری که آرام آرام در موومان اول ــ در **رستاخیز** ــ بیدار می‌شود در موومان دوم ــ بخش اول **در لحظه** ــ با عریان شدن جان سبز و "شدن"های پیاپی به‌اوجی بی‌کرانه می‌رسد و آن گاه در موومان نهائی با خروش و درخششی که پنداری تمامی کائنات را تا ابد سرشار می‌کند در پُری خود تهی می‌شود تا در سرشاری به پایان رسد . گرچه شعر در چهارچوب کلام ــ یا دقیق‌تر بگویم : **موسقی** در چارچوب زمانی خود ــ به پایان می‌رسد ، اوئی که به جاودانگی پیوسته همچنان تا جاودان می‌درخشد و فرو می‌ریزد و جان‌های ما را سرشار می‌کند .

موومان اول : **رستاخیز**

من تمامی مردگان بودم :
مردهٔ پرندگانی که می‌خوانند
و خاموشند ،
مردهٔ زیباترین جانوران
برخاک و در آب ،
مردهٔ آدمیان
از بدو خوب .

بگذارید برای شروع کار حالت ماضی شعر را به زمان حال تبدیل کنیم که خود را در زمان حال قرار داده باشیم .

گوئی در کابوسی به منظری نگاه می‌کنیم که هر ذی‌حیاتی در آن مرده است و من نیز خود را تمامی آن مردگان می‌یابم ، یعنی مجموعهٔ مردگان دیگر . آیا منظر من گورستانی است؟ ــ یک جای کار می‌لنگد : آیا جملهٔ "زندگان همه مرده‌اند" یا "همه مرده‌ایم" می‌تواند بارِ "من تمامی‌مردگان بودم" را به‌دوش بکشد؟

این طرح ، تا وضوح لازم را پیدا کند نیازمند بررسی‌های دقیقی است .

در نظر اول پیدا است آن که می‌گوید "من تمامی مردگان بودم" زنده است . این نکته از "بودم" جمله روشن می‌شود . "مردگان" هم معنای روشنی دارد که بی‌درنگ دُر سه‌طرح کوتاه حدود کاملا" مشخصی پیدا می‌کند . اما سخن از کابوس درمیان نیست هرچند که به‌ظاهر ، تمامی مردگان بودن می‌تواند ناقوس وحشت کابوس سیاهی را به‌صدا درآورد . گویا درنهایت‌آرامش‌جان‌می‌گویم "من تمامی مردگان‌بودم" ، و این تصویر مقطعی از جهان است که ابعاد و آفاق گسترده‌تری دارد .

از قید "تمامی" به آسانی نمی‌توان گذشت . ضربه‌ئی است که در آغاز این سمفنی سنگینی ویژه‌ئی دارد و انعکاسش تا پایان در سراسر آن بسط می‌یابد . بخشی از این "تمامی" ، پرندگان آواز خوان و پرندگان خاموش است ، یعنی مطلق پرنده ، بخش دیگرش ، زیباترین جانوران خاک و آب است ، یعنی مطلق جانور زیبا ، و بخش نهائی آن

آدمیان است از بد و خوب، یعنی مطلق آدمی. شعر نمی‌گوید تمامیِ مردگانِ چه‌زمانی. ــ آیا این اشاره‌ئی است به مطلق زمان و مکان، و تمامیِ مُردگان را از آغاز پدید آمدنِ "مردن" تا من و تا ابدیت در بر می‌گیرد؟ ــ هرچه‌هست از این بند شعرِ بوئی از حیات به‌مشام نمی‌رسد: تا زمانی که "من تمامی مردگان بودم" یا هستم، مرگ به‌طرزی رازگونه تمامی آنچه را که هستی زنده نامیده می‌شود از پهنهٔ خاک روبیده است، حتی مردگانی را که خودْ از آغاز زنده نبوده‌اند. اکنون جملهٔ "من... بودم" معنا پیدا می‌کند: از زمانِ بی‌زمانی، همه مرده بوده‌اند. بسا که حیات، تا لحظه‌ئی که من تمامیِ مردگانم هنوز پدید نیامده است: "من" بذرِ منجمدِ حیاتِ نامکشوفم در جهانی که در غیاب من معنائی ندارد. جُهان "مَن" هنوز جهان مردگی مطلق است. باید سلسلهٔ بی‌پایانی از حشرات و جانداران بیاید و بگذرد تا سرانجام، انسان، برتل اجساد آن‌ها چشم بگشاید و به‌گیتیِ بی‌هویت پیرامونش معنائی بدهد. (۱)

راستی چرا از آسمان و زمین و سنگ و گیاه سخنی در میان نیست؟ از آن رو که ما در چارچوب کلام فقط صور سه‌گانهٔ پرنده و جانوران دیگر و آدمی را زنده می‌دانیم، یعنی فقط حیاتی را که دستخوش مرگ است؟

اگر این شعر، کلام بی‌زبان (یعنی تصویر یاموسقی) نمی‌بود می‌بایست از "من تمامی مردگان بودم" و سه طرح بعدیش، با آن مطلقیتی که برای‌شان پذیرفته‌ام اندوه و هراسی پدید آید، اما از کل این بند چنین چیزی احساس یا استنباط نمی‌شود. سخن از مطلق‌مرگ و ظلمات درمیان هست اما هیچ ناشادی از آن دست نمی‌دهد. پنهان نمی‌کنم که حتی پسمزه‌ئی از شادی هم در کام من باقی می‌گذارد. واژگان این بند (و سراسر این شعر) چنان به ظرافت در کنار هم نشسته که نه‌تنها اندوهی برنمی‌انگیزد بلکه نخست گونه‌ئی بی‌اندوهی ژرف را و سپس آرام آرام، تا پایان شعر و در طرح‌ها و نقوش گوناگون واژگان و اصوات، بیکرانیِ بازیگوشانه و شادمانه‌ئی در برابر چشمان ما می‌گسترد. این نکته با بررسی طرح‌های پرنده و جانور و آدمی روشن‌تر می‌شود.

طرح اول طرح پرندگان آوازخوان و پرندگانِ خاموش است که مرده‌اند و من خود را مردهٔ آنان می‌بینم. همان نام "پرنده" زیبائی ولطافت و ظرافت و آسمان و پرواز، آواز و خاموشی، گل و برگ و درخت و جنگل را در منظر جان می‌گشاید. پرندگان، ساده اما با شکوهند. پرندگان، سادگیند: حیاتی ساده اما زیباو عمیق و مرگی ساده اما با شکوه دارند. اگر آوازخوان نباشند مرگ‌شان معصومیت است؛ اگربُشند خاموشی گزیدنِ موسقی است. آیا مردهٔ پرندگان بودن را اندوهی هست؟ نه، زیباترین شکل مردن است به معصومیت یا به‌خاموشی موسقی مبدل شدن. اما پرندهٔ مرده پرواز و آسمان را دیگر تداعی نمی‌کند. آسمان هم از این‌جاست که در این شعر به‌چشم نمی‌آید.

طرح دوم طرح مردهٔ زیباترینِ جانوران است برخاک و در آب. تصویر بی‌جان طبیعت کامل شده است: پرندگانِ بی‌آسمانِ بی‌آواز و پرواز، و همراه با آن‌ها بی‌رنگی و سکوت؛ جانوران و خاک و آب، بی‌جنبش و بی‌آواز، و همراه با آن‌ها سکون و بی‌حیاتی و مردگی. ــ اما چرا "زیباترین"؟ چرا این صفت برای پرندگان نیامده است؟ ــ به خود می‌گویم مگرنه پرندگان همیشه زیبایند؟ هیچ پرنده‌ئی زشت یا بد نیست. تفاوت پرنده‌ها فقط در این است که می‌خوانند یا نه. به خلاف جانوران خاک و آب که زشت و زیبا دارند. تاکید بر "زیباترین جانوران" از این‌جا است. خاک و آب هم گرمی و نرمی و لطافت یا هیبت خاص خود را دارد، اما خاک و آب نیز در این‌جا مرده است، بی‌جنبش است و بی‌پیام، چرا که زیباترین جانوران برخاک و در آب مرده‌اند. مع ذلک این نکته که از هستی نشانی در آب و خاک به‌چشم نمی‌آید هیچ رقتی برنمی‌انگیزد. مفهوم ناخوش "مردار" هیچ حسی را نمی‌آزارد: نه عفونتی تداعی می‌شود نه منظری از تجزیه و پوسیدگی. نه خاکش پلشت است نه آبش مرداب. نه‌اندوهی نه غمناله‌ئی نه سوگآوازی، نه واکنشی از این سوی به خشم و خشونت. آفتاب و باد و بارانی حس نمی‌شود چرا که آسمانی نمی‌بینیم، اما از ظلمت و تباهی هم نشانی درکار نیست.

طرح سوم به آدمیان می‌پردازد، طرح "مردهٔ آدمیان" با دوصف "بد و خوب" چون دو روی یک سکه. گوئی آدمیان نمی‌توانند جز بد و خوب نباشند. گذشته از این که هر صفتی یا خوب است یا بد، **بد و خوب** در عین حال می‌تواند اشاره‌ئی جامع باشد به‌حیطهٔ پرکشاکش آدمی، که جلوه‌گاه اضداد است: اضدادی چون بیم و امید، شادی و اندوه، مهر و کین، زیبائی و زشتی، روشنی و تاریکی، نرمی و تندی، خیر و شر، مادینگی و نرینگی، و کلی‌تر از این همه: هستی و نیستی یا داشتن ونداشتن. آدمیان ترکیبی پرهیاهو از این اضدادند. طرح آدمی در همان حال دو طرح پرنده و جانور را نیز در خود دارد و نیز آواز و خاموشی و خاک و آب را هم.

در این سه‌طرح‌چنان که گفتم نشانی از شب و روز و فصول وحرکت نیست. همه مردگی است و سکون و سنگینی. تمامی جهان شعرتاهنگام "بیداری" او، تا لحظهٔ رستاخیز، جهانی است تن به مردگی‌سپرده. ــ این جهان را می‌توان باآن بخش از شعر **به تو بگویم** مقایسه کرد در **هوای تازه**:

زیر آسمانی بی‌رنگ و بی‌جلا زندگی می‌کنی
برزمین‌تو، باران، چهرهٔ عشق‌هایت را پرآبله می‌کند
پرندگانت همه مرده‌اند
در صحرائی بی‌سایه و بی‌پرنده زندگی می‌کنی
آن‌جا که هر گیاه در انتظار سرود مرغی خاکستر می‌شود.

از هر واژهٔ این شعر اندوه و تاءسف احساس می‌شود اما جهانِ مردگیِ شعر **رستاخیز** چنین‌نیست. جز آن که گفتم این شعر موسقیِ است نُکتهٔ دیگری هم هست که راز عیان این‌شعر است و پایانهٔ آن.

تا این‌جای شعر، گوئی درخواب می‌گذرد و آرامش خوابِ بی‌دغدغه و مردنِ بی‌هراس را با خود دارد.

من آن‌جا بودم
در گذشته
بی‌سرود.
با من رازی نبود
نه تبسمی
نه حسرتی.

سه طرح اول یا "من تمامی مردگان بودم" در این‌جا بسط می‌یابد و روشن‌تر می‌شود. "در آن جا بودن" همان مردگی و مردهٔ تمامی مردگان بودن است. در جملهٔ "من آن‌جا بودم / در گذشته"، **گذشته و بودن** من تاکید می‌شود و این در واقع بیان روشن‌تر همان "من تمامی مردگانِ بودم" است و تمامی این بند، واریاسیون‌ها یا صورت‌های دیگری است از سه طرح ابتدای شعر. این بند همهٔ مفردات بند اول را به‌شکلی دیگر اما روشن‌تر و ملموس‌تر و با تاکید بیش‌تر بر انسان، با تصاویری کم‌تر و با عمقی بیش‌تر بیان می‌کند.

نخست باید به‌این نکتهٔ ظاهرا" بسیار واضح توجه داشت که این "بودم" فعل ربطی است و معنیش "هستی داشتم" نیست. "من‌آن‌جا بودم" یعنی فقط "بودم" بی‌این که هستی و آگاهی به‌خود داشته باشم، چرا که "من تمامی مردگان بودم". **بودن** به‌معنای هستی داشتن در "داشتن" تجلی می‌یابد و **نبودن** در "نداشتن"، و این به مختصر توضیحی نیاز دارد.

بی‌سرود و بی‌راز و بی‌تبسم و حسرت بودن، نداشتن و نبودن است و، در یک کلام: مرده بودن. من که سرود و راز و تبسم و حسرتی ندارم پس نیستم، مرده‌ام. و این، باز همان قیدِ "تمامی" آغاز شعر است که در این‌جا، در این "نداشتن" بسط می‌یابد. ــ سرود و راز و تبسم و حسرت گویای چیست؟ نُف حیات یا عوالم عشق؟

سرود تجلی مالا مالی و سرشاری گرما و شور عشق است با رنگ‌ها و درخشندگی‌هایش (که در شعر، تا این‌جا، هیچ چیز از آن نمی‌یابیم).

راز فروپوشیدگی و ابهام است در احوال عشق و حیات، در حرکات و نگاه عشق.

تبسم جلوهٔ یاد و دیدار عشق است.

حسرت دورماندن از عوالم دیدار است و بی‌بهره ماندن از این بقا.

آنچه از این "چار حدِ هستی" و این "نُفِ حیات" گفتم کنایتی است، والا زیبائی و راز شعر در این بخش، در ابهام این چهارواژه است. می‌توان این چار حد هستی را تا مرزهای بی‌مرزی ادامه داد. بیرون از این چارحد هستی قلمرو نیستی است، قلمرو مردگان، و هر که تنها یکی از این چهار حد را از دست داده باشد مرده است. و مرا ببین که یکجا از این هر چهار بی‌بهره‌ام! ــ از این‌جا است "تمامی مردگان بودم" من.

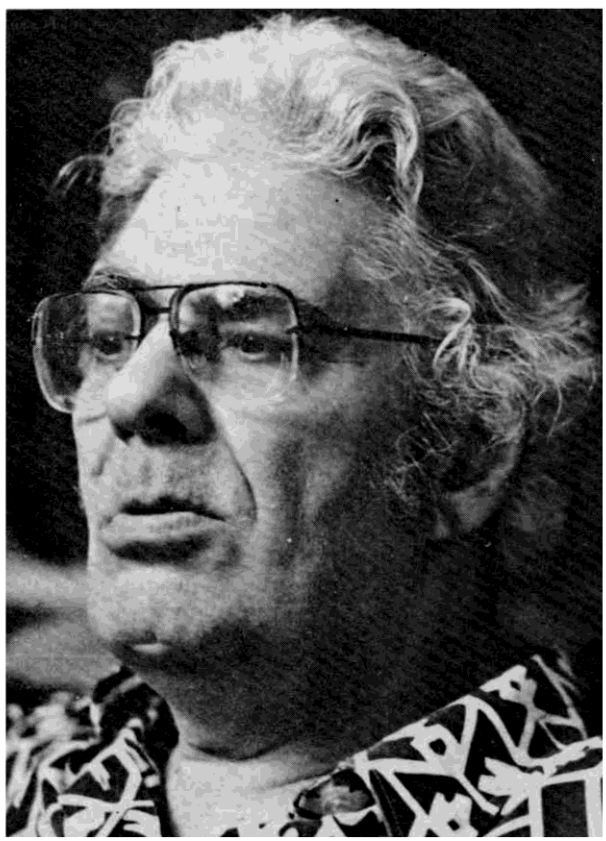
مردگیِ "من" در بند دوم عمق بیشتری پیدا کرده و اگر اندوهی درپس آن سایه می‌زند معلول این حقیقت است که "مردگیِ من" بسط و معنای روشنی یافته، اما این اندوه **مطلق** نیست چرا که "من آنجا بودم / **درگذشته**"، و این تاکید بر **گذشته** روزنی است گشوده بر امید؛ همچنان که فعل ماضیِ "نبود". هر چند این امید صراحت آن پاره شعر دی‌ماه سال چهل را ندارد که

ـَه !
هرگز شب را باور نکردم
چرا که در فراسوهای دهلیزش
به‌امید دریچه‌ئی
دل بسته بودم .
(لحظه‌ها و همیشه : ۱۱۶)

اما این قدر هست که حتی اگر تاکنون **رستاخیز** را تا پایان نخوانده باشیم باز می‌توانیم امیدوار باشیم که پایان کار دیگرگونه باشد .
باری ، "در آن‌جا" گوئی در مغاکی ، در گوری ، یا در جهانی "بودم" که شش جهتش بینوائی و پوکی بود و اندوهگینی و بیدردی و بی‌آرزوئی . جهانی با آفاق سوت و کور . اگر دقیق‌تر باشیم "آن‌جا بودم" با تاکید بر "من" (**من** آن جا بودم) عمیق‌تر و ذهنی‌تر و گسترده‌تر از تعبیر آن به مغاک و گور و جهانی است که من می‌گویم . "آن‌جا" را باید خود "مردگی مطلق" یا "تمامی مردگان" دانست و حضور بی‌خبر از خویش در مردگی : من خود تجسم مطلقِ مردگی بودم .

به مهر
مرا
بیگاه
در خواب دیدی
و با تو بیدار شدم .

این بند ــ یا این بخش از موسقی ــ آرام آغاز می‌شود و حالتی شاد دارد . آن رورن که گفتم ، این‌جا به فراخی گشوده است . تمام شعر یا موسقی در یک کفه قرار می‌گیرد جمله‌ٔ "و با تو بیدار شدم" در کفه‌ٔ دیگر . در ضربه‌ٔ سنگین "و با تو بیدار شدم" **رستاخیز** "من" آشکار می‌شود ، می‌شکوفد و اندکی بعد در فضای **درلحظه** اوج می‌گیرد . "و" در آغاز این جمله‌وزن خاصی دارد ، انگار نُتی است که ورود "تو" را اعلام می‌کند .
ناگاه **تو** جلوه می‌کنی و به **مهر** در من ، در این خفه‌ٔ بیگاه ، در این تمامی مردگان می‌نگری . توئی که :
در نگاهت همه مهربانی‌هاست ،
قاصدی که‌رندگی را خبر می‌دهد .
(آیدا در آینه : ۶۸)



تو همیشه‌ناگاه می‌آئی . مهر ، گاه و بیگاه نمی‌شناسد ، از زمان بیرون است . (آنچه من پیش از این از عوالم عشق‌گفتم با توجه به این مهر بود . چرا که مهر ، عشقی است گرمابخش و حیات‌بخش و بیداری‌انگیز . اما عشق حالات و صورت‌های دیگر هم دارد که می‌تواند ویرانگر و دردناک عافیت سوز باشد) .
گوئی هنگام آن فرا نرسیده بود که من حفته باشم ، اما "بودم / در گذشته / بی‌سرود" ، لیکن تو مرا برگزیدی ("به‌مهر / مرا / بیگاه / درخواب دیدی") و در من که سردِ سرد و مرده‌ٔ تمامی مردگان بودم به مهر ــ که تَف و گرمای حیات از اُو است ــ نگاه کردی و همان حضور مهر مردگی مرا به‌بیداری‌حیات بدل‌کرد . من "آن‌جا بودم / در گذشته / بی‌سرود" اما اکنون با توام و چارحد هستیم را یافته‌ام . جهان‌خواب و مردگی را رها کرده‌ام ، سرود و راز و تبسم و حسرت را یافته‌ام و حرکت به جهان من ــ به تمامتِ هستی ــ دمیده شده است .
نگاه ، والاترین جلوه‌گاه مهر است . شاعر پیش از این نیز گفته است :

نگاهت شکست سنگری‌ست ــ
نگاهی که عریانی روح مرا
از مهر
جامه‌ئی کرد
بدان سان که کنونم
شب بی‌رورِ هرگز

چنان می‌نماید که کنایتی طنزآلود بوده است .

و چشمانت با من گفتند
که فردا
روزی دیگری‌ست ــ

آنک چشمانی که خمیرمایه‌ٔ مهر است ،
وینک مهر تو :
نبرد افزاری
تا با تقدیر خویش پنجه در پنجه کنم .
(آیدا در آینه : ۱۸)

شاعر ، گوئی به‌خواب ، در بند اول و دوم شعر ، **تو** و آن مهر را از دست داده است و در بند آخر بارش می‌یابد و بر **تو** تاکید می‌کند : مهرتو جلوه‌ئی از تو است . این‌جا **توئی** که حرکت و گرمای کل حیاتی به‌حیات من تنها . تو حاستگاه زندگانی و سرچشمه‌ٔ سرود و راز و تبسم و حسرتِ تمامی زندگان ، چرا که اکنون با حضور شگفتِ تو ، با حضور ناگاهیِ تو ، تمامی مردگان آن جهانِ مرده‌ٔ بی‌جنبشِ هستی می‌یابند ، از خواب‌گرانِ مردگی بیدار می‌شوند . من با جادوی حضور تو به تمامیِ حیات بدل شده‌ام . با **تو** بیدار شدنِ **من** بیدار شدنِ تمامی پرندگان آوارخوان و خاموش است و زیباترین جانوران خاک و آب و آدمیان از بد و خوب . تصویری که متوقف مانده بود به حرکت‌درآمد : گوئی این اعجاز برای تحقق یافتن چشم به‌راه **تو** می‌داشت . **هستی** به اشارتی حادوئی آغاز یافته جهان در حلقه‌ٔ معرفت (= من) آفریده شده ، و خون و حیات در رگ‌های درک و شناخت به‌جریان افتاده‌است .
اکنون به‌آغاز شعر بازگردیم‌وباز دیگر در استحاله‌ٔ آن از "مردگی" به "بیداری" بازش بخوانیم . شعری که با پایان حیات آغاز شده بود اکنون با آغاز حیات به‌پایان می‌رسد . بی‌نهایتِ مردن و "آنجا بودن" به بی‌نهایتِ بودن و "بیدار بودن" بدل شده است . "بودنِ" من و تمامی جهان در "داشتن" **تو** تحقق یافته . موومان اول این سمفنی پایان می‌یابد هرچند که موسقی ، تازه اوجی پرشور را آغاز کرده‌است .

موومان دوم : **در لحظه**

"و با تو بیدار شدم" و اکنون در لحظه‌ٔ حضور توام . حضور تو را نظاره می‌کنم . در تو نظاره می‌کنم . شگفتا ! گوئی هنوز منگ‌آن‌خوابم . به‌چشمان خود باور ندارم یا به‌اقبال خویش یا به رستاخیز از آن مردگی ، نمی‌دانم . می‌خواهم به‌تو دست بسایم تا چشم خود و جهان و هستی و بیداری خویش باورم شود . تجربه می‌کنم پس . اما

به تو دست می‌سایم و جهان را در می‌یابم
به تو می‌اندیشم
و زمان را لمس می‌کنم
معلق و بی‌انتها
عریان .

حواس من دیگرگونه شده یا تو خود واقعیتی دیگرگونه‌ای؟ من در ابعاد زمان و مکان نمی‌گنجم یا تو بیرون از زمان و مکان ایستاده‌ای؟ تو معلق و بی‌انتها عریانی یا من؟ ذات تو چنین است یا حال من دیگر شده؟ ــ:

به تو دست می‌سایم اما به‌جای لمس تو جهان را درمی‌یابم.
به تو می‌اندیشم اما به‌جای دریافت تو زمان را لمس می‌کنم.
استحالهٔ غریبی است!
تو توئی یا کل جهانی یا جوهر جان؟ جهان کدام است و زمان کدام؟ تو سیالی یا من؟ من دستخوش این استحالهٔ اثیریم یا تو؟
به تو دست می‌سایم و چون تو می‌شوم: مادیت خود را از دست می‌دهم. من در تو مستحیل شده‌ام و کیمیاکاریِ حضور تو مرا از من ربوده است. برکنده شده‌ام: رها و عریان، دود وار. نه پا بر خاک دارم، نه‌چارحدی، نه بعد و نهایتی. استحالهٔ عریانی مرا نظاره کنید: بی‌جامه، برهنه، عریان از تن، عریان از خویش، بی‌خویش، نامادی، مجرد، تهی و هیچ، و باز از جادوی تو پُر و همه!
منم معلق و بی‌انتها عریان، یا این‌ها صفات سه‌گانهٔ زمان است؟ ــ نه! که این حالت ،گویای **بی‌زمانی** است. نمی‌تواند و صف زمان باشد.
این‌ها صفات **اندیشه** است؟ ــ نه! که اندیشه نمی‌تواند معلق و بی‌انتها عریان باشد. این‌ها صفات **بی‌اندیشگی** است.
این‌جا مقام بی‌مقامی است. بوم بی‌حد و نهایت است یا خود بیرون از حد است و نهایت، بیرون از **تو** و **من**. رهای رها بودن، همه و آن سوی همه بودن، "این" و آن‌سوی "این" بودن است.
این همه **تو** هستی یا خود منم، یا نه‌توئی و نه من؟ ذره‌ئی از "دوق و گشایش" جان است که از **مهرتو** به **من** رسیده و مرا معلق و بی‌انتها عریان کرده است؟ نمی‌دانم! ــ در این مقام:

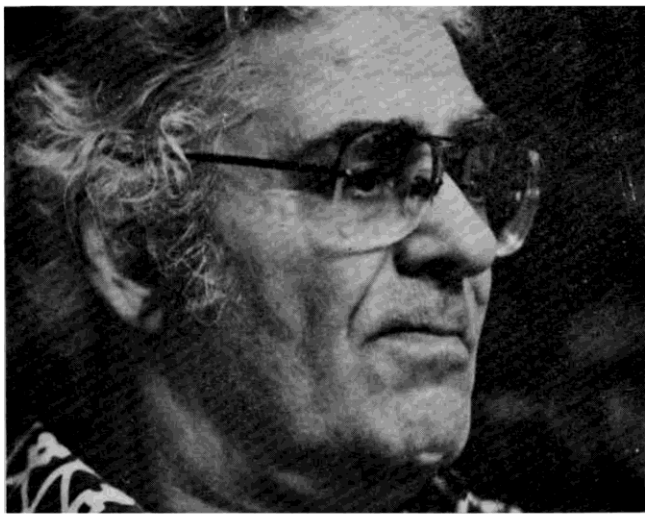
گر بدو گویند: "هستی یا نه‌ای؟"
نیستی‌گوئی که هستی یا نه‌ای.
در میانی یا بروسی از میان؟
برکناری یا نهانی یا عیان؟
فانئی یا باقئی یا هر دو ای؟
گوید: "اصلا می‌ندانم چیز من،
وان **ندانم** هم ندانم نیز من!"

(**منطق‌الطیر** عطار)

در این سه صفت "معلق و بی‌انتها/ عریان" به چشم اندام‌های شعر بنگریم و دلیل‌وار در آن‌ها نگاه کنیم: "معلق" کسی را درنظر آریم. پایش به‌جای آن که بر زمین باشد درهوا است. وارونه است. آیا می‌توان پرنده‌ئی را که در حال پرواز است معلق دانست؟ پری که در رهگذار باد است معلق است؟ دود، معلق است؟ چیزی را که بی‌انتها است می‌شود گفت معلق است؟
معلق در معنای معمولیش به‌چیزهای جسمی و نسبی اطلاق می‌شود، اما معلق این شعر چنین نیست، چرا که بی‌انتها است، از هر جهتی و نسبتی بیرون است، بی‌جهتی است. موسقی است این. معلق بی‌انتها و عریان است، رنگی به‌خود ندارد، از جهت و نسبت و شکل **برهنه** است، از هر صفتی عریان است. هر چیزی به صفتی یا نشانی شناخته می‌شود ولی این‌ها اگر چه از نظر دستور زبان **صفت** به‌شمارمی‌آید در واقع **ضد صفت** و **بیرون از صفت** و **بی‌نشانی** است. آن که به خود نیست، مست است. آن که ادراک چارحدش را از دست داده باشد معلق و بی‌انتها عریان است. این‌حالت، شکلی است از **فقر** در معنای ناب عرفانیش. بی‌جامگی، پرده و حجابی نداشتن، تن‌رها کردن، صفتی با خود نداشتن‌است.

برون کشندت از این تن‌چنان که پنبه ز پوست،
مثالِ شخص خیالیت بی‌جهات کنند!

اگر **در لحظه** به‌همین‌جا خاتمه می‌یافت شهودی که در آن است بیشتر فلسفی می‌بود تا شعری. اما حضور **تو** همچنان جادو می‌کند. بگذارید پیش از آن که شعر را دنبال کنم کمی حاشیه بروم:
مرکز توجه هنرمند چینی در یافتن **دائو** زندگانی و پیوستن به آن است. دائو یعنی **راه**، راه و نظم طبیعت یا راهی که طبیعت ــ یعنی طبیعت و سرشت هر چیزی ــ در آن می‌رود. دائو دو جنبه دارد: **بین** و **یانگ**. در هماهنگی آسمان و زمین است که هر چیزی تجلی می‌یابد و بیان می‌شود. مثلا" در نقاشی چینی، فضا شاید مهم‌ترین عامل یگانه کننده و هماهنگی دهندهٔ تمام عناصر یک پرده باشد. چون فضا حاوی همه‌چیز طبیعت است، از این‌رو جنبه یا اصلِ پذیرنده و مادینهٔ **دائو** ــ یعنی **بین** ــ تاکید می‌شود. چون فضا در عین حال از **چی** (یعنی نیروی حیاتی) نیز سرشار است پس جنبهٔ **یانگ** ــ یعنی اصلِ کننده و نرینهٔ دائو ــ را هم درخود دارد. از این‌رو **فضا** معادل دائو است.
حال برگردیم به دنبالهٔ شعر:
تو، در معنائی گسترده، دائوِ این شعر است. با دست سودن به تو، من فردیت و جسمیتم را از دست می‌دهم و از گونهٔ تو می‌شوم، یعنی "معلق و بی‌انتها/ عریان" در فضا ــ فضای جان ــ رها می‌شوم. استحاله همچنان ادامه‌می‌یابد و به‌کمال می‌رسد و او، آسمان و زمین را در خود یگانه می‌کند. تمامی طبیعت می‌شود:



می‌ورم می‌بارم می‌تابم.
آسمانم
ستارگان و زمین،
و گندم عطرآگینی که دانه می‌بندد
رقصان
در جان سبز خویش.

سراسر این بخش شعر، حرکت است. حرکتی پرشور، زاینده و بالنده، بی‌هیاهوا اما به‌خاموش. تمامی جنبه‌های طبیعت است: زاینده و پدیدآورنده، پذیرنده و کننده، گیرنده و دهنده: آسمان و زمین. می‌گوید "می‌ورم می‌بارم می‌تابم" نمی‌گوید باد و باران‌وآفتابم. یا ورش و بارش و تابشم. چرا که شاید بتوان گفت این واژه‌ها در این‌جا فاقد **چی** یا نیروی حیاتی است حال آن که "می‌ورم می‌بارم می‌تابم" دارای چی و سرشار از حرکت و حیات است. اگر تو نُوزی، به "می‌ورم" می‌گوئی **وزش**. همچنین اگر ساری و تابی. این "می‌ورم می‌بارم می‌تابم" در من است که "آسمانم/ ستارگان و زمین". این‌جا بیش از پیش "معلق و بی‌انتها/ عریان" را احساس می‌کنیم. من تمامی طبیعتم، معلق و بی‌انتها عریان، و گندم‌عطر آگینم که دانه می‌بندد معلق و بی‌انتها عریان. رها و آزاد بودن، جاری بودن، بی‌انتها بودن گندم: عطر و رنگ و حرکت شاد بازی‌وار و بازیگوشانهٔ بی‌مقصد و مقصودی که خود مقصد و مقصود هستی است: دانه بستن. در دو صف **عطرآگین** و **رقصان**، سرخوشی و جلسهٔ رها شدن، پراکنده شدن، سبکبالی و رایحهٔ حیات را حس می‌کنیم. چه عشوه‌ئی دارد این گندم! در این شعر، گندم نمادی از **حیات** یا **بی‌نهایت** نیست، خود حیات است، بی‌نهایت و تمامت **هستی** است.
شعر از زمان بیرون است: می‌تواند شب باشد (اشاره به کلمهٔ ستارگان و ذکر شب در بخش دوم شعر). "می‌تابم" می‌تواند اشاره به آفتاب یا مهتاب باشد. هم روز است هم شب. برای گندم عطرآگینی که دانه می‌بندد رقصان در جان سبز خویش، زمان معنائی ندارد. این‌جا مقام بی‌زمانی است، مقام معلق و بی‌انتها عریانی است.
کشف **تو** تمام این بخش شعر را از شادی سرشار می‌کند. آیا در "می‌ورم می‌بارم می‌تابم" پراکنده شدنِ عطر گندم و جاری بودن سبز رستن و تابیدن‌جان رقصان او را نمی‌بینید؟ رقص سبز "می‌ورم می‌بارم می‌تابم" را نمی‌شنوید و تماشا نمی‌کنید؟ آسمان و ستارگان و زمین را در این گندم عطرآگین نمی‌یابید؟ همه‌چیز و همه‌جا را سبز نمی‌بینید؟ سبزجان، سبز رقصان، سبز دانه، سبز عطر، سبز گندم، سبزِ زمین،

سبزِ ستارگان، سبزِ آسمان؛ سبزِ معلقِ و بی‌انتهای عریان، سبزِ تو. سبزی که تمامی فضا و زمان، تمامی هستی از آن لبریز است.

سبز در این‌جا صفت نیست (البته نه از نظر دستوری)؛ جان که سبز باشد همه‌چیزی سبز است. این سبز مفهومی موسیقائی‌است نه طول موجی در مبحث نور و رنگی در کار نقاشی. سبزی است درجان. موومان دوم این سمفنی رقصی است سبز در فضای بی‌انتها، در جان. فضای شعر، مانند تمام فضاهای موسقی درجان می‌گذرد نه در جهان؛ و در این بی‌زمانی نه در زمان. موسقی همواره چنین است: جریانی در جان و در بیزمانی.

موومان سوم:

از تو عبور می‌کنم
چنان که تندری از شب. ــ

می‌درخشم
و فرو می‌ریزم.

استحاله‌ٔ او در بخش‌اول، در خاموشی آرامش جان می‌گذرد، گوئی هیچ آوازی به‌گوش نمی‌رسد. هیچ یک از واژه‌ها دلالتی بجز این ندارد. اما "من" در تمامی هستی سیال و جاری است و تمامی هستی، حرکت و جاری بودنِ من است و عطرمن و رقص‌من و سبزمن، که جلوه‌گاه **تو** است.

در بند دوم اما **من** از **تو** عبور می‌کند. آن "می‌وزم می‌بارم می‌تابم"، آن جان سبز رقصان، در سیر درونی خود برق‌آسا بدل به تندر و آدرخشی شده است و بی‌درنگ سیر هویت خود را از دست بار نهاده است. از **تو** گذشته است، تمامی آفاق را در نور دیده است و در این سیر، **من** را رها کرده **تو** شده است. پس آن گاه از تو بیرون آمده یکسره روشنی و بارش و درخشش شده فرو ریخته است. تهی تهی است. "می‌درخشم / و فرو می‌ریزم" جاودانگیِ معلق و بی‌انتها عریانی است. **نه من** است و **نه‌تو**، بودائی است در نیروانه.

من تصویریِ این بخش شعر مرا به عرفان نقاشی چینی می‌برد که محتصری از آن را گفتم. آن‌جا تندر هست اما صدای رعد به گوش نمی‌آید. آن‌جا آدرخشی درکار نیست اما در "می‌درخشم و فرو می‌ریزم" تندر را می‌بینیم و آدرخش را می‌شنویم و نور باران شب را نظاره می‌کنیم که دیگر شب نیست، روشنائی ناب است و مطلق نور. آن پرده‌ٔ چینی که گفتم، این است: شب و تاریکی و ناشناختگیِ آن. شاید فضای پرده نه تمامی خالی است. ناگاه صاعقه‌ئی از آن می‌گذرد، خروش خاموش تندری، و آدرخشی که می‌ترکد و فرو می‌ریزد و پرده "پُر" می‌شود. این **پر** همان **تهی** است و تو این را در یک لحظه‌ٔ شهود درمی‌یابی. خروش تندر این پرده خاموش است اما در سراسر آن رخنه می‌کند، و آن سخن ذن را به‌یادمان می‌آورد که می‌گوید "خروش تندر" را بشنو. پرده سراسر از درخششی جاری سرشار می‌شود که تا جاودان از بی‌نهایتِ آسمان تا زمین همچنان فرو می‌ریزد.

این‌همه از **حضور تو** است و رها شدن در تو، که از تجربه‌ئی ساده آغاز شده است: استحاله‌ٔ من از تجربه‌ٔ حسیِ دست سائیدن به تو آغاز شده و آگاه از اندیشیدن به‌تو ــ که تجربه‌ٔ جان است ــ کارها دیگر گشت: نخست دریافت جهان و از آن پس لمس زمان. گوئی از مرزهای احساس متعارف گذشته با عناصر طبیعت یگانه شده‌ام. یعنی درآمدنِ من به‌صورت طبیعت آغاز شده و سرشت من با سرشت طبیعت درآمیخته است: شدن‌های مکرر، به‌سان دودی دستخوش تندباد، در سراسر هستی پراکنده می‌شود. این استحاله در "جان سبز خویش" پایان نمی‌گیرد، انگار بی‌آغاز است و براستی بی‌پایان. کمال شعر در این نکته است که **من** در **تو** نمی‌ماند. استحاله‌ٔ من جاویدان است. با "می‌درخشم و فرو می‌ریزم" به‌پایان مقدری نمی‌رسد بلکه این **فرو** ریختن به گونه‌ئی جاوید ادامه می‌یابد. آن رهائی، معلق بی‌انتها عریانی است که می‌درخشد و فرو می‌ریزد، و این همه **در لحظه** می‌گذرد نه **در یک لحظه**. این دو را نباید یکی شمرد. این **لحظه** را، در ذن، **اکنون جاوید** هم گفته‌اند. لحظه‌ٔ جاودانگی است که از زمان بیرون است نه‌این که واحد سنجش آن باشد. در این مقام دیگر نه از **تو** نشانی هست نه از **من**. **من** از **تو** پر شده‌ام و در این "لحظه‌ٔ" جاوید از **تو**گذشته‌ام و هستی خود را وانهاده فرو ریخته از خود تهی شده‌ام.

رستاخیز، بیداری است **در لحظه**‌ٔجاودانگی و بیمرگی. در **رستاخیز** با تو بیدار و در **درلحظه** از تو و از خود تهی شدم، رها، معلق و بی‌انتها، عریان.

موومان سوم به‌ابدیت می‌پیوندد و من تا جاودان می‌درخشم و فرومی‌ریزم سرشار می‌شوم و فرو می‌ریزم پر می‌شوم و تهی می‌شوم...

و این تهی شدنِ مرا پایانی نیست
عریانیِ مرا پایانی نیست.

---

۱) می‌توان به این سطور از شعری در مجموعه‌ٔ مداح بی‌صله اشاره کرد:

اسامی تو
سرمست خسوب فروانگی نی
که هنوز از آن قطره‌ئی نیست در یکشده‌ای.
از معماهای سیاه سرآورده
هستی
معمای خود را با تو محک می‌زند. (۱۳۶۲)

چهار شعر از ضیا موحد

سفر

چون روزهای دیگر .
صبح سفر هم آمد و بنشست
بر شاخهٔ اقاقی ،
آنگاه پلکها را خواباند و
بال بر هم کوباند و
بار اول را خواند .

بر شاخه جا به جا شد و بیتاب .
بر رد بر کرد خانه و برنام .
یک چند دم فروبست
و بار پلکها را خواباند و
بال بر هم کوباند و
بار دوم را خواند .

و بعد ،
در انتظار نوبت سوم .
من ماندم و
درخت اقاقی ماند و
و صبح ماند و
و سفر ماند

...روزها

پرندهٔ بهاری
چه بی‌قرارت کرده‌اند این روزها
به‌بالهایت می‌نگری
به‌رنگ پرهایت،
و آفتاب پر از سبزه می‌شود
پر از بنفشه
پر از پرواز

سپیده‌دم که می‌آید
چه پر ترانه
به‌پیشبازش می‌روی
چه عاشقانه کنارش می‌نشینی
پرآوازش می‌کنی
و پا به‌پایش از بام تا به‌ایوان می‌دوی

پرندهٔ بهاری
چه کودکانه گذر می‌کنی
و روزها تنهات می‌زنند .

طلسم

در دل تابستان ،
در باغی را
باز کردن
و
هنوز
پای ننهاده به باغ
پیکری را دیدن عریان
افتاده به‌پهلو در برف
با دو چشمی از جادو.

این چه باغی است که در آن
در دل تابستان
خفته در برفی با چشمانی از جادو
منتظر پشت دری باشد
که از آن کودکی آویخته است؟

این چه راری است
که در حوبی یک باغ قدیمی ناگاه
باز کردد
و نو دریابی
که دو چشم زرد باز درشت
انتظارت را تابستان
پشت تابستان داشته است؟
این چه بازی است؟

بدرود

اما سحر .
باران بود .
باران ناگهانی مروارید
که نمد ،
بر دشت بوته‌های طلا بارید .

تابستان ،
در جامهٔ بلندش ،
رنگین و پر هیاهو می‌رفت .
و عصر .
در آستانهٔ ساداب .
در نور صبح دست تکان می‌داد

در کوچه شاخه‌ها .
با هر نسیم می‌رقصیدند .

و ما سحر گریسته بودیم .

از میان شیشه از میان مه

علی خدایی

"فنیا" هربار که از شیشه‌های اتوبوس بیرون را نگاه می‌کرد با دستکشهایش به شیشه می‌مالید تا بخارها پاک شوند، باران را می‌دید که می‌بارید. وقتی اتوبوس در ایستگاه انزلی ایستاد با خود گفت: "باز هم انزلی، بازهم باران و بازهم این آراکس کوفتی". دکمه‌های پالتوی خاکستری‌اش را بست، شال گردن قرمزش را روی شانه‌ها و گردن مرتب کرد، دور و برش را نگاه کرد و بلند شد. چیزی از یادش نرفته بود. نفس عمیقی کشید، گره روسریش را محکم کرد. از پله‌های اتوبوس که پائین می‌آمد، سرش را به‌طرف صندلی که در آن نشسته بود برگرداند. جای دستکشهایش هنوز روی پنجره‌های شیشه‌ای کنار صندلی بود، باران به صورتش خورد. خواست صورتش را توی پالتو فرو کند که پایش در گودال کوچکی از آب فرو رفت.

کفشم. کفش چرمی‌تازه‌ام. توی این راه نکبتی هم پاهایم باد کرده.

کفش را از ترس از پا بیرون نیاورد. ایستاد تا چمدانش راازشاگرد راننده گرفت. از ایستگاه بیرون آمد. مسافرها یکی یکی در باران گم شدند. "فنیا" ماند و میدان انزلی.

"باز هم انزلی!"

خانهٔ "آراکس" آن طرف میدان، درست روبروی پل سفید بود. چراغهای مغازهٔ "آراکس" روشن بود. "تا به‌خانه آراکس برسم، این کفشها درست و حسابی از ریخت می‌افتند. چرمش. چقدر این چمدان لعنتی سنگین است".

از میدان گذشت. روبروی مغازه ایستاد. زنگ در را زد. منتظر شد و نگاه‌کرد مغازه‌ای را که کرم سودا می‌فروخت و "آراکس" را که پیشبند آبی با تور سفید می‌بست. دستهایش را توی جیبهای پالتو فرو برد. "دستکشهام خیس شده. من که تازه سوراخهایش را دوخته بودم. اینجا همیشهٔ خدا باران می‌بارد. همیشهٔ خدا توی این باران کوفتی موهایم را باز می‌کردم و جلو همین مغازه کوفتی "آراکس" که کرم سودا را مد کرد، می‌ایستادم. "آراکس" می‌گفت بیا تو دختر. موهام خیس می‌شد و لباسهام به تنم می‌چسبید. "آراکس" دستم را می‌گرفت و به‌داخل مغازه می‌کشاند. حوله را می‌انداخت روی سرم. خودت را خشک کن، دختر. دستش را توی موهام می‌کرد و می‌پرسید حالاامشب چکار می‌کنی؟"

"فنیا" دوباره زنگ زد و منتظر شد. "آراکس" باز هم خوابش برده.

وقتی رسیدیم هم خواب بود. بیدارش کردم. جلو آینه نشست. گفتم: "حالا دیگر وقت این‌کارها نیست". پرسید: "چشمهایم که پف نکرده؟" آمدیم روی عرشه. کشتی ایستاده بود. باید از پله‌ها پائین می‌رفتیم. "آراکس" دامنش را کمی بالا گرفت تا از پله‌ها پائین بیاید. گفت: اینجا ایرانه فنولی؟" و بعد گفت: "فنولی پیانوی من کجاست؟" گفتم: "بروپائین. بروپائین پهلوی این شپشوهای کوفتی." دور میدان انزلی دور زدیم. تا به‌همین‌جا که حالا ایستاده‌ام رسیدیم.

"فنیا" دور خودش چرخی زد و میدان را نگاه کرد. چراغهای میدان روشن بود و پل سفید درته میدان پیدا بود. باران هنوز می‌بارید. "آراکس" گفت: "اینجا را باید بخرم. همین مغازه‌را. خیلی خوبه. روبروی میدان اصلی شهر هم که هست. از روی پل سفید تمام کامیونهای روسی را که می‌آیند می‌بینیم. خیلی‌ها به هوای کرم سودا و لیموناد توی تور می‌افتند.

این آراکس کوفتی چرا در را باز نمی‌کند. سکته نکرده باشد. می‌داند که می‌آیم.

همه به‌ما نگاه می‌کردند، به‌مادوتا زن تنها که کنار مغازه ایستاده بودیم می‌خندیدند. ما دوتا زیر چتر "آراکس" جمع بودیم. شانه‌های من و "آراکس" از دایرهٔ چتر بیرون زده بود. خیس شده بودیم.

"آراکس" با حوله‌ای در دست در را باز کرد؛ "فنیا" را که دید گفت: "بازهم آمدی و باران را آوردی. موهایت خیس شده."

چمدان را از "فنیا" گرفت گفت: "سنگینه، بیاتو، بیاتو. خیلی وقت است این موقع شب زنگ اینجا را نزده‌ای."

"فنیا" داخل مغازه شد. کفشهایش را بیرون آورد. گفت: "پاهایم بادکرده، توی این اتوبوس پدرم درآمد."

به‌قوزک پایش دست کشید: "درد می‌کنه".

"آراکس" گفت: "آب‌گرم بیاورم، پاهایت را توی آب بگذاری." و رفت که لگنی آب‌گرم بیاورد.

"فنیا" روسریش را باز کرد، روی میز انداخت و روی صندلی لهستانی کنار میز نشست. از پنجرهٔ کنار میز بیرون را نگاه کرد، با دستهایش بخار روی پنجره را پاک کرد. ماشینی گذشت. کفشهایش را از کف چوبی مغازه برداشت و نگاه کرد: "قوزک پایم روی چرم کفش جا انداخته. این پاها دیگر پایشو نیستند."

آراکس" آب‌گرم‌آورد. "فنیا" پاهایش را توی آب‌گرم و صابون گذاشت. گرما به تنش که رسید، دکمه‌های پالتو را باز کرد. "آراکس" حوله را روی موهای "فنیا" گذاشت.

"فنیا" گفت: خیلی وقته که اینجا نبوده‌ام."

آراکس" گفت: "حالا چای می‌چسبد. بروم چای دم کنم."

صبح روز بعد وقتی "فنیا" از پله‌های اتاق طبقهٔ بالای مغازه پائین آمد، "آراکس" را دید که پیشبند آبی با تور سفید بسته و شیر قهوه برای مشتریها می‌برد. "فنیا" روی یکی از صندلیها نشست به "آراکس" گفت: "هنوز این خانه مستراح نداره؟ گارشوگ کجاست؟"

آراکس" گفت: "برو توی حیاط پشت مغازه، هنوز برای چندسال جا دارد."

"فنیا" بلند شد. چتر "آراکس" را از کنار پیشخوان برداشت. توی حیاط چتر را باز کرد. کنار درخت نارنج رفت و نشست.

سالها پیش، توی همین حیاط دو تا صندلی راحتی پارچه‌ای می‌گذاشتیم. هوا هم‌آفتابی بود، نه مثل حالای کوفتی. موهایمان را باز می‌کردیم، روی صندلیها ولو می‌شدیم. زیر درخت گردو میز گرد کوچکی می‌گذاشتیم و رویش تنگی پرازلیموناد. گرم می‌شدیم. "آراکس" از "ایوان" می‌گفت که راننده بود و همیشه توی جیبش چاقو می‌گذاشت. من حرص واریس پاهایم را می‌خوردم. موهای من بلندتر از "آراکس" بود. "آراکس" موهای مرا شانه می‌کرد و می‌گفت اینجا رطوبت داره، موهایت فرفری می‌شود. عرق می‌کردیم. پاهایمان را توی شنهای حیاط فرو می‌کردیم. خنک بود.

"آراکس" می‌گفت: "امشب "ایوان" دعوتمان کرده. پیانو بزنیم؟" می‌رفت و پیانوی قرمز کوچک تامارُفش را می‌آورد. ناخنهام بلندبود. ناخنهای "آراکس" کوتاه بود. هرموقع که لیوانها را می‌شست یکی از

ناخنهایش می‌شکست و می‌گفت آخ. توی آفتاب دراز می‌کشیدیم و "آراکس" بی‌خیال، با چهار انگشت روی دکمه‌های پیانو می‌زد. و آوازی برای "ایوان" می‌خواند، برای "ایوان" بی‌خیال و مردنی که با "آراکس" توی قایق روی دریا بود.

"فنیا" بلند شد. با پاهایش چند تکه شن گلی را کنار درخت نارنج، جایی که نشسته بود، ریخت و با صدای بلند گفت: "عجب کودی!" و خندید.

"آراکس" گفت: "صبحانه چه می‌خوری؟"

"فنیا" گفت: "هرچه باشد."

هر که وارد مغازه می‌شد "آراکس" می‌گفت: "بروید یکساعت دیگر بیائید. مهمان دارم."

"فنیا" گفت: "حالا چکار می‌کنی؟"

"آراکس" گفت: "متولی کلیسا شده‌ام." مچ دستش را به "فنیا" نشان داد که روی آن صلیب خالکوبی شده بود.

"فنیا" خندید و گفت: "مچ‌دست مرا ببین." و مچ دستش را نشان داد.

"آراکس" گفت: "چیزی که نمی‌بینم".

به "فنیا" نگاه کرد و گفت: "هنوز هم بعد از سی‌سال؟ بیست‌سال است که اینجا نیامده‌ای و حالا هم که آمدی، امروز آمدی؟"

"فنیا" گفت: "برویم توی خیابان، برویم. بگردیم."

"آراکس" مغازه را بست. چتر را باز کرد. دوتایی توی خیابان راه افتادند و "فنیا" به‌یاد آورد روزهایی را که دوزن تنها بودند و توی همین خیابان حتی یک کلمه از آنچه مردم می‌گفتند نمی‌فهمیدند. جلو هر مغازه‌ای می‌ایستادند. و با انگشتهایشان ادای سیگار کشیدن را درمی‌آوردند تا سیگاری بخرند، یا کسی به‌آنها سیگاری بدهد.

"آراکس" گفت: "بیا برویم. برویم سرخاک ایوان".

"فنیا" چیزی نگفت: می‌دانست هربار، هرسال، همین موقع وقتی او به انزلی می‌آمد، "آراکس" همین‌حرف را می‌زند.

روز اول پسر جوانی کامیونش را کنار مغازه پارک کرد. توی مغازه آمد. ما را برانداز کرد و گفت: "فقط شیر قهوه دارید؟" "آراکس" گفت: "بله". پسر جوان باز گفت: "گفتم فقط شیر قهوه دارید؟" لیوانی را که پاک می‌کردم روی پیشخوان گذاشتم و به‌پسر جوان گفتم: "اگر شیر قهوه می‌خواهی هست و اگر چیز دیگری می‌خواهی اینجا نیست." عصر آن روز من مغازه را گرداندم و آنها اتاق طبقهٔ بالای مغازه بودند. وقتی "ایوان" رفت به "آراکس" گفتم: "به فامیلهایت خوب می‌رسی؟"

"آراکس" گفت: "ببین، اینجا پر از گل و سبزی‌است. ببین." گل خودرویی را چید.

"ببین چه بوی خوبی دارد. با ایوان اینجا هم آمدیم. حالا قبرستانه، باشه."

"فنیا" گفت: "لابد روی این قبرها هم؟"

"آراکس" گفت: "معلومه، فنیاجان. تو همیشه از ایوان بدت می‌آمد. چند سال شب مردنش اینجا می‌آمدی و به من متلک می‌گفتی و دعوا می‌کردی و می‌رفتی."

روز بعد دوباره "ایوان" توی مغازه پیداش شد. صبح خیلی زود. با کلاه‌کپی چرمی که بر سر داشت، با خنده‌ای که به "آراکس" می‌کرد. دسته گل خودرویی به او داد: "برای تو آورده‌ام آراکس." "آراکس" از پشت پیشخوان دوید تا گلها را بگیرد. "ایوان" صورت "آراکس" را بوسید. چشمهای "آراکس" بسته بود.

"فنیا" دسته‌ای گل خودرو روی قبر "ایوان" ریخت. به "آراکس" گفت: "برویم. از این خراب‌شدهٔ کوفتی برویم."

"آراکس" گفت: "پاهایت باد کرده؟"

از قبرستان تا مغازه راه زیادی نبود. باید از کنار پارک ملی و اسکله می‌گذشتند تا به‌میدان انزلی برسند.

عصر وقتی "آراکس" پیانوی کوچکش را روی پیشخوان گذاشت و با چهار انگشت روی دکمه‌های پیانو می‌زد و برای خودش ترانهٔ "ایوان" دلیرمن را می‌ساخت، "ایوان" وارد مغازه شد. "آراکس" به من نگاهی کرد. چراغهای نفتی را روشن می‌کردم. "آراکس" گفت: "ایوان، بگو برای من حاضری چکار کنی؟" "ایوان" گفت: "همه‌کار، گنجشک من". چاقویش را از جیب بیرون آورد. باز کرد. چوبهای کف کنار پیشخوان را نشانه گرفت چاقو را انداخت: "همه‌کار، گنجشک من."

تا آخر شب به مشتریها شیر قهوه و کرم سودا و چای فروختم؛ تا "آراکس" به‌خانه برگشت و برایم تعریف کرد که با "لوتکا"، زیر آن باران، تا وسط‌وسطهای دریا رفته بودند.

"آراکس" گفت: "از پارک ملی برویم."

وقتی بار اول "آراکس" با "ایوان" از پله‌ها پایین می‌آمدند، "آراکس" دامنش را صاف می‌کرد و گوشوارهٔ کوچک دانه یاقوتی‌اش را به لالهٔ گوشش می‌چسباند.

"فنیا" گفت: "چرا نیمکتهای پارک ملی را رنگ سبز می‌زنند. اینجا که همیشه سبزاست". و رفت روی یکی از نیمکتها نشست. خیس بود.

"آراکس" گفت: "سرما می‌خوری فنیاجان."

"فنیا" گفت: "باران که نمی‌بارد. چترت را ببند. بنشین. استخوانهایت درد نمی‌کند؟"

"آراکس" چتر را بست. "فنیا" ادامه داد: "چرا ندادی علفهای روی قبر ایوان را بکنند. حتی اسمش پیدا نیست. فقط یک صلیب کوفتی مانده. از کجا بفهمم این قبر ایوان است. این پاهای لعنتی من باد کرده است."

"آراکس" گفت: "فنیاجان، هرچقدر علفها را بکنیم، چیزی که اینجا فراوان هست، علف خودروست. درمی‌آید."

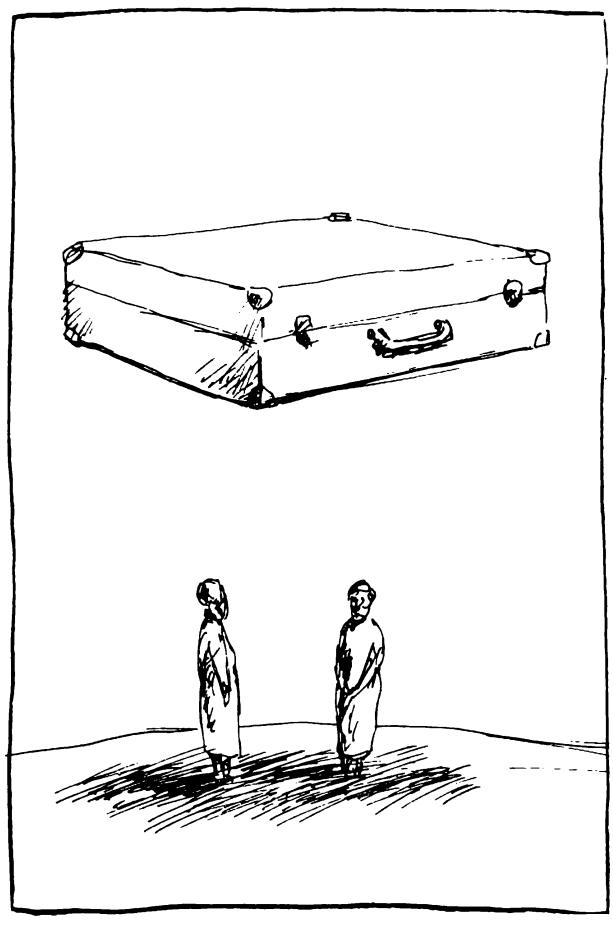
"فنیا" پالتویش را جمع‌وجور کرد. پشت یکی از درختها پنهان شده بودم، پهلوی‌هم ایستاده بودند. لبهای "آراکس" تکان می‌خورد. "ایوان" می‌خندید. به‌اسکله‌رسیدند. از پله‌ها پائین رفتند. "ایوان" و "آراکس" آرام آرام گم شدند و بعد قایقی آن دو را به میان دریا برد.

"آراکس" گفت: "موهایت را رنگ نمی‌کنی؟"

"فنیا" گفت: "توی لا ـ رزیدانس‌وقتی ظرف می‌شویی، موها رنگ کردن لازم ندارد."

"آراکس" گفت: "وقتی به انزلی می‌آیی، برای ایوان، هم ناخنها لاک می‌خواهد، هم موها رنگ، حنایی مثلا". حالا دخترها موهایشان را حنائی می‌کنند، نه؟"

"فنیا" گفت: "بیشتر طلایی، اسمشان را می‌گذارند طوطی و لباس سبز می‌پوشند، رنگ همین نیمکت، و لبهایشان را مثل همان موقع که من و تو و ایوان روبروی هم می‌نشستیم و شیرقهوه می‌خوردیم. یادت هست؟ به‌تو شکلات داده بود. وقتی آمد توی مغازه باران می‌بارید.



طرح از هومن مرتضوی

جبرش را پرت کرد کنار پیشخوان. داد زد آراکس، فنیا. آب باران روی چوبهای کف مغازه می‌چکید جای پاهایش روی کف چوبی مغازه می‌ماند و تو می‌خواستی پایت را توی جاپاها بگذاری. شیرقهوه آوردی. پرده‌های چین‌دار کنار شیشه‌های بیترین را کنار زدی و بخارها را با کف دستت پاک کردی. نشستیم دورمیز. تو خندیدی و گفتی شیرقهوه‌ها گرم بود، دستهایم می‌سوخت. حالا خنک شدم. شکلاتها را بازکردی و خوردیم. لبهایمان را که به‌فنجان می‌چسباندیم. جای لبهای فنجان می‌ماند. شکلاتی و قرمز.

"آراکس" گفت: "بلندشو فنیا، برویم لبهایمان را قرمز کنیم. موهایمان را رنگ کنیم. هنوز من و تو از این طوطیهـا خیلی بهتریم. به‌ما می‌گفتند گنجشگهای شب. بلندشو، امشب باید حسابی خوش بگذرانیم."

"فنیا" گفت: "هرشب که لیوانها را می‌شویم، از روی لیوانها می‌فهمم نوشنده مرد بوده یا زن. زنها چند ساله‌اند و لبهای کی قشنگ است. قرمز، صورتی، شکلاتی."

"آراکس" دست "فنیا" را گرفت. بلند شدند و براه افتادند.

آراکس" گفت: "یادت می‌آید موقعی که انگشتر مادرم را فروختم تا این مغازه را بخرم؟ چه یادت بیاید چه نیاید مثل همان وقت خوشگلم. خنـدید و به "فنیا" دندان طلایش را نشان داد.

"فنیا" گفت: "صدای سوت کشتی آراکس. صدای سوت. بلندشو اینقدر نخواب. باید برویم پایین. پهلوی این شپشوهای کوفتی. خانه‌مان را خراب کردند. ماما ویا گرفت. من و تو را فرستادند پهلوی این زبان‌نفهم‌ها. ماما کجاست. آراکس؟"

آراکس" گفت: "کجایی، فنیا؟"

دست "فنیا" را گرفت و گفت: "همین نکیه نده، فنیاجان."

فنیا گفت: "استخوانهایم درد می‌کند. پاهایم باد کرده."

وقتی به مغازه رسیدند، "آراکس" تابلوی کوچک (تعطیل است) را روی دستگیره در بیرون مغازه گذاشت.

فنیا روی صندلی لهستانی کنار پنجره نشست. به‌بیرون زل زده بود به "آراکس" گفت: "اینها به‌چه زبانی حرف می‌زنند؟"

آراکس" گفت: "به زبان من و تو. بیا دختر. این آدمها توی این مغازه نمی‌آیند. بیا لباسهای‌قدیمی‌مان‌را بپوشیم. موها را رنگ می‌کنیم. دوتا خانم درست‌وحسابی می‌شویم. می‌نشینیم پشت پنجره. پرده‌ها را کنار می‌زنیم. پنجره را اندازه دو تا قاب صورت از بخار پاک می‌کنیم. بیرون را تماشا می‌کنیم. غذا می‌خوریم. می‌نوشیم. حوش می‌گذرانیم."

فنیا به میدان انزلی نگاه می‌کرد به "آراکس" گفت: "پل‌سفید کجا بود؟"

آراکس" با کف دست پنجره را پاک کرد. با انگشتش به میدان‌را نشان داد. دوباره باران می‌بارید. گفت: "آنجا نه میدان"

فنیا گفت: "هواسرده".

تمام بعد از ظهر "آراکس" پاهای "فنیا" را در آب گرم و صابون گذاشت. پاهایش را با آب و صابون شست و با قیچی گوشتهای اضافه دور ناخنهای پایش را چید.

فنیا گفت: "دور ناخنهای پایم را؟"

آراکس" گفت: "گوشت اضافه آورده دختر. دستهایت را بده جلو. دور ناخنهای دست هم مثل انگشتهای پایت شده"

فنیا گفت: "زحمت شده؟"

"آراکس" گفت: "قرمز نیره قشنگ‌تر است؟"

فنیا گفت: "ناخنهایم می‌شکند."

موهای فنیا را رنگ کرد. "موهای ما طلایی بود، نه؟"

آراکس" گفت: "چشمهایت را ببند."

توی صندلی راحتی، "آراکس" ناخنهایم را لاک می‌زد. ناخنهایم بلند بود. انگشتهایم را باز می‌کرد و بالا می‌بردم تا زودتر لاکها خشک شود.

وقتی "فنیا" به‌آینه نگاه کرد گفت: "حالا شدم یک‌خانم حسابی."

آراکس" گفت: "برو بالا لباس بپوش. اینجا را که مرتب کردم، من‌هم می‌آیم."

فنیا به اتاق بالای مغازه رفت. چمدانش را باز کرد. لباس مخمل قرمزش را که دامنی چین‌دار داشت بیرون آورد. آن‌را جلو آینه به‌تنش چسباند. سوار قایق شدیم. سه‌نفر بودیم. من و "ایوان" و "آراکس". قایق یکان می‌خورد. "ایوان" دست ما را گرفته بود و می‌گفت: "نیفتید، دخترها." "آراکس" می‌گفت: "الان می‌افتم ایوان. دستم را محکم‌تر بگیر." و می‌خندید. سرش‌را روی سینهٔ "ایوان" می‌گذاشت. دستم را از دست "ایوان" بیرون کشیدم. نشستم روی پورهٔ قایق. آنها آن‌طرف‌تر. "ایوان" پاروها را گرفت. پارو زد. قایق روی آب آرام جلو می‌رفت. باران می‌بارید و من از حرصم چتر را روی سرم گرفتم. گفتم: "شما دو تا خیس بشوید." از ساحل دور شدیم.

"هنوز این لباس تنگ نشده".

لباس را پوشید و گل سینه‌ای که گلهای مروارید سفید پارچه‌ای داشت به سینه زد و دوباره به‌آینه نگاه کرد: "از ساحل دور شدیم."

از پله‌ها پایین آمد. "آراکس" گفت: "به! چی‌شدی فنیا!"

"فنیا گفت: "تنگ نشده."

"آراکس" جلو آمد گفت: "گل سینه‌ات کج شده." آن را صاف کرد. موهای "فنیا" را جمع کرد و سنجاق سرش‌را میان موها فروکرد. بالا رفت تا لباسش‌را عوض‌کند.

"فنیا" کنار پنجره‌نشست. پنجره را پاک کرد. بیرون را نگاه‌کرد. روی‌میز، "آراکس" تنگ و لیوان گذاشته بود با صدای بلند گفت: "از ساحل دور شدیم، رفتیم تا وسط دریا. شما دو تا خیس شده بودید."

برای خودش ریخت و گفت: "بسلامتی تو!"

خیس خیس شده بودید. آراکس لباس سفید پوشیده بود وایوان بین پاهایش شیشه بود.

صدای مشتریها می‌آمد که دستگیرهٔ در را فشار می‌دادند و می‌گفتند: "امشب هم که تعطیله."

ایوان کلاه چرمی‌اش را روی موهای خیس آراکس گذاشت".

آراکس" دستش‌را روی‌شانهٔ "فنیا" گذاشت. "فنیا" به "آراکس نگاه کرد. همان لباس سفید را پوشیده بود با گل‌سینه‌ای از رُز قرمز. گفت: "این گل سینه‌یادت می‌آید، آن شب خیس خالی شده بودیم."

روبروی "فنیا" نشست. "فنیا" گفت: "پنجره را پاک‌کن." "آراکس گفت: "تو، تو همیشه‌به من، تو همیشه به‌من و ایوان." "فنیا" گفت: "تو بلند شدی و توی قایق رقصیدی. دستهایت را باز می‌کردی و می‌بستی."

آراکس" گفت: "من بلند شدم. دستهایم را باز می‌کردم و می‌بستم. رقصیدم از این‌طرف‌قایق تا آن طرف حسابی خورده بودیم. ایوان را بغل کردم."

"فنیا" گفت: "می‌خواستم ایوان را بغل کنم."

"آراکس" "فنیا" را بغل کرد.

"فنیا" گفت: "می‌خواستم با ایوان شنا کنم."

"فنیا" سرش را بالا برد. چشمهایش را بست. نفسی تازه کرد و گفت: "روی صورتم باران می‌نشست."

آراکس" گفت: "خیس شده بودم و ایوان پارو می‌زد. تو بلند شدی."

"فنیا" گفت: "بلند شدم، می‌خواستم..."

"آراکس" گفت: "رودر ار تو سرم را روی پای ایوان گذاشتم. ایوان می‌خندید و از سینه می‌خورد."

فنیا گفت: "نشستم. جرار دستم افتاد. صورتم را برگرداندم."

آراکس" سرش را روی پاهای "فنیا" گذاشت.

فنیا گفت: "ایوان پاروها را توی قایق گذاشت. قایق وسط دریا ایستاد. تو را از روی پاهایش بلند کرد. ایوان برای تو آواز می‌خواند و تو به ایوان گفتی حاضری برای من جکار کنی؟ ایوان هم گفت همه‌کار، عشق من."

فنیا بلند شد. "آراکس" را بلند کرد و گفت: "بارکن".

آراکس" موهای "فنیا" را باز کرد و "فنیا" موهایش‌را در دست "آراکس" گذاشت. "آراکس" گفت، "سر: ایوان."

"فنیا گفت: "موهایم خیس‌بود. ایوان می‌خندید. تو هم می‌خندیدی. وسط قایق ایستاده بودی. ایوان جلو آمد. روبروی من. گفت: "حاضرفنیا؟" سرم را پائین انداخته بودم. موهای مرا توی مشتش گرفت. چاقویش را بیرون آورد."

"آراکس" گفت: "نخور، فنیا".

دردم می‌گرفت. موهایم بریده نمی‌شدند. روی آب. توی تاریک وروشن، روی صورتم. روی پیرهنم، موهایم را می‌دیدم که دسته دسته می‌ریختند. تو می‌خندیدی و می‌گفتی، نخور. دستهایش گرم بود و خیس بود و موهایم به دستش می‌چسبید."

"آراکس" گفت: "آخر شب وقتی برمی‌گشتیم. توکلاه ایوان را روی سرت گذاشته بودی."

فنیا" گفت: "کلاه‌را با خودم بردم. تنها یادگاری‌من از ایوان."

"آراکس" گفت: "تنها یادگاری تو و من از ایوان. بعد از آن تو نه دیگر به من نگاه کردی و نه به ایوان و رفتی. گاهی یک نامه نوشتی تابرای تو نوشتم ایوان مرد. آمدی اینجا کلاه کپی را پرت کردی روی صلیب قبر."

"فنیا" گفت: "آمدم پرت کردم روی صلیب ایوان. روی دو تا چشم پوسیده‌اش توی خاک که همه جا بدنبالم بود. وقتی از اینجا رفتم، همه‌جا بود. توی خیابان ویلا که خانه گرفتم. کلاهش روی جارختی بود. هروقت کسی به خانه‌ام می‌آمد می‌خندید و می‌گفت کی کلاهش را جا گذاشته، خانم؟"

"آراکس" گفت: "کلاهش‌را برداشتم، آوردم اینجا. روی جارختی انداختم. نگاه‌کن."

"فنیا" از جارختی کلاه را برداشت. روی سرش گذاشت. گفت: "اینطور بود. نه؟ کمی کج، لبه‌اش به‌طرف پایین."

"آراکس" پشت پیشخوان مغازه رفت پیانوی قرمز کوچک تامارفش را بیرون آورد. با چهار انگشت روی دکمه‌ها زد و خواند: "روزی از روزها من و فنیا و ایوان در قایقی..."

و "فنیا" می‌رقصید. دستهایش‌را این‌سو و آن‌سو می‌برد به‌صندلی لهستانی تعظیم کرد و آن را برداشت. دستهایش را دور لبهٔ صندلی گذاشت. دستها را روی شانهٔ "ایوان" گذاشت.

"و باران می‌بارید."

"فنیا" در را باز کرد. زیر باران با صندلی می‌رقصید به "ایوان" گفت: "آن‌موقع توی‌انزلی وقتی که می‌بارید. پاها توی گل فرو می‌رفت به‌حالا نگاه نکن که پا برهنه می‌رقصم."

صدای پیانو توی بارانی که می‌بارید گم شد.

"فنیا" گفت: "رفتم تهران، که باران نمی‌بارید. همه‌جا خشک بود. تا موهایم بلند شد. همه‌جا پر از گردوخاک بود."

"آراکس" از مغازه بیرون آمد، صندلی را از دست "فنیا" گرفت، و دوتائی همدیگر را بغل کردند.

هیچ‌کس توی میدان نبود. چراغهای میدان انزلی روشن بود و باران می‌بارید.

"فنیا" گفت: "پاهایم درد می‌کند، آراکس."

"آراکس" گفت: "تمام دندانهایم را باید بکشم. خیس شدیم."

به "فنیا" پنجره‌های ویترین را نشان داد که دوقاب پاک شده از بخار داشت.

"آراکس" گفت: "خیس شدیم."

توی مغازه آمدند. در را بستند و بالا رفتند.

"آراکس" دکمه‌های لباس "فنیا" را یکی یکی باز کرد. "فنیا" روی تخت دراز کشید.

"آراکس" گفت: "خیلی خوردیم."

"فنیا" کلاه را از سرش برداشت. روی کف چوبی اتاق انداخت. "آراکس" کنار او دراز کشید. "فنیا" گفت: "استخوانهایم درد می‌کند. علفها را بده بکنند. قبر معلوم نبود. صورت ایوان پیدا نبود."

صبح‌زود وقتی "فنیا" چشمهایش‌را باز کرد. "آراکس" هنوز خواب بود. بلند شد. لباس قرمزش را توی چمدان گذاشت. هنوز خیس بود. پالتوی خاکستری‌اش را پوشید. دکمه‌هایش را بست. روسریش را سر کرد و گره محکمی زیر گردنش زد. شال گردنش را روی گردن‌انداخت. کفشهای چرمی تازه‌اش را بپا کرد. کلاه "ایوان" را برداشت. پایین آمد، کلاه را روی جارختی گذاشت. به دور و برش نگاه کرد. بخار پنجره را به‌اندازهٔ صورت پاک کرد. بیرون را نگاه کرد. در مغازه را باز کرد. صندلی توی خیابان افتاده بود. آن را توی مغازه آورد. روی میز، پیانوی کوچک‌قرمز "تامارف" "آراکس" بود. با چهار انگشت روی دکمه‌ها زد. بیرون آمد. تابلوی تعطیل است را از دستگیره در مغازه برداشت. روی میز،کنار پیانو انداخت. بیرون‌آمد. در رابست.

مه بود و چراغهای میدان انزلی هنوز روشن بودند. به‌طرف ایستگاه که می‌رفت برگشت تا به‌مغازهٔ "آراکس" نگاهی کند. همه چیز در مه گم شده بود.

"فنیا" گفت: "استخوانهایم درد می‌کند، آراکس." *

زمستان ۶۴

قسمت ما

عبدالعلی عظیمی

جعفر مدرس صادقی
قسمت دیگران و داستان‌های دیگر (هفت داستان کوتاه)
چاپ اول، ۳۰۰۰ نسخه،
تابستان ۱۳۶۴، ۱۶۲ صفحه،
رقعی، کاغذ کاهی، بها: ۳۷۰ ریال
ناشر: شرکت سهامی نشر نقره

قصد از نوشتن این مقاله نقد تک تک داستان‌های مجموعهٔ "قسمت دیگران و داستان‌های دیگران" نیست، درواقع می‌خواهم از دلمشغولی مدرس صادقی تحلیلی به‌دست بدهم. از این نویسنده تاکنون بجز این مجموعهٔ داستان کوتاه، دومجموعهٔ داستان کوتاه "بچه‌ها دیگر بازی‌نمی‌کنند" و "نمایش"، یک داستان بلند: "گاوخونی" (۱۳۶۲، نشرنو) نیز منتشر شده است. بجز داستان بلند "گاوخونی" که متفاوت با دیگرکارهای این نویسنده است، کارهای مدرس صادقی یک مضمون‌دارد، مشغلهٔ ذهنی او چیزی جز واقعیت نیست: واقعیت روزمره. ظاهرا" می‌خواهد با همین‌واقعیت‌روزمره‌به‌داستانهایش شکل بدهد، یا در واقع امیدش این است که این واقعیت به کارهایش شکل ببخشد. برای ایضاح این دلمشغولی مدرس صادقی می‌شود از بحث نظریهٔ "اطلاع‌رسانی" (۱) مدد گرفت.

برای رسان یک نقش اصلی، ایجادارتباط قائل شده‌اند و سه نقش فرعی: تکیه‌گاه اندیشه، حدیث نفس، ایجاد زیبائی هنری. ساده‌ترین واصلی‌ترین صورت ارتباط، اطلاع دادن است. (۲) "...خبر (۳) در اصطلاح فنی نظریه مزبور (نظریهٔ خبر) به‌دو عامل بستگی دارد: یکی مقدار امکانات موجود در مجموعه و دیگری امکان وقوع هر یک. چون هر قدر تعداد امکانات در مجموعه بیشتر باشد، احتمال پیش‌بینی کمتر است و هر قدر احتمال پیش‌بینی کمتر باشد، مقدار خبر بیشتر است. پس می‌توان گفت: مقدار خبر با تعداد امکانات مجموعه نسبت مستقیم و با احتمال وقوع نسبت معکوس دارد." (۳) فرض کنید کنار پنجره ایستاده‌اید و باران را تماشا می‌کنید، کسی از بیرون می‌آید و می‌گوید: "باران می‌آید!" می‌شود گفت بار خبری این جمله هیچ است. شنیدن یا نشنیدن آن تفاوتی ندارد. شما خود شاهد حادثه‌اید، به‌همین دلیل هیچ‌کس در زیر باران، یعنی در دل حادثه، به دیگری چنین اطلاعی را نمی‌دهد حال اگر در تابستان این جمله را بشنوید، از آنجا که انتظارش را ندارید توجهتان جلب می‌شود، واکنش شما موقع شنیدن چنین جمله‌ای تعجب‌است: "راستی؟" حال تصور کنید باران نمی‌آید، اما کسی بگوید: باران می‌بارد، حتی چنین دروغی توجه‌برانگیز است. می‌خواهید بدانید منظورش از این حرف چیست؟ پشت این حرف چه نهفته است؟ حال وقتی در رمان "صد سال تنهائی" مارکز"، پس از مرگ "خوزه آرکادیوبوئندیا" از آسمان باران گلهای کوچک زردرنگی، به‌صورت توفانی آرام بر شهر فرو می‌بارد، خواننده تکان می‌خورد، بارخبری آن از حد انتظار کلی خواننده در می‌گذرد. می‌گویم از حد انتظارکلی خواننده، چرا که پس از خواندن حدود صد و بیست صفحه ازکتاب، ار آنجا که با این کار دیگرگون با واقعیت آشناییم، حال دیگر بسیاری از حوادث نامنتظر همچون جمله‌ها و توصیف‌های عادی شده‌اند، در حالیکه بیرون از محدودهٔ این کتاب، این ترکیبهای نو و عجیب و در نتیجه توجه‌برانگیزند. با همان پنج شش صفحه آغاز "صد سال تنهایی" خواننده به واقعیت دیگر پاگذاشته‌است و حال سطح توقعی در او بوجود آمده است که نزول از این سطح به نزول بار اطلاعی توصیفها، وقایع و در نتیجه داستان منجرخواهد شد. پس "مارکز" در دل این توصیفهای عجیب اما عادی‌شده، بازتکه‌های عجیب‌تر و توجه‌برانگیزتر می‌نشاند و این از قدرتهای اوست، چیزی که مثلا" در نسخه بدل "صد سال تنهایی" یعنی "بچه‌های نیمه شب" "سلمان رشدی وجود ندارد.

وقتی کتابی با ترکیبها، توصیفهایی با چنان بار اطلاعی زیاد آغاز می‌شود، دست‌کم نباید عادی‌ترین ترکیبها، توصیفها و وقایع از آن سطح نزول پیدا کنند. سوای این مسأله، در "بچه‌های نیمه‌شب"، شخصیت اصلی رمان مظهر تاریخ معاصر هند است. باچنین تطابق و توازی شخصیت اصلی رمان با سرنوشت هند، خواننده در پایان احساس می‌کند که مغبون شده است. سطح ظاهری رمان مجاز است و معنای حقیقی آن هند معاصر است. پس مدار کار تشابه حوادث زندگی شخصیت اصلی با حوادث تاریخ معاصر هند است، اما توجه به این تقارن سبب می‌شود، تا به‌خود شخصیت اصلی رمان فارغ از تاریخ هند پس از استقلال پرداخته شود. با به‌کارگیری چنین فنی، هر واقعه غیر واقعی و غیرممکنی، پذیرفتنی، ممکن و در نتیجه عادی تلقی می‌شود. حتی سطح بالاتر این شیوه ادبی یعنی استعاره نیز به این سرنوشت دچار می‌شود، چرا که در استعاره نیز هدف اصلی سطح ظاهری آن نیست، بلکه آنچه مورد نظر است ما به ازای آن است، به‌همین سبب هر واقعهٔ عجیبی می‌تواند اتفاق بیفتد. پس خواننده با چنین دانشی پس‌هر واقعه غیر واقعی، چیزی ملموس و واقعی می‌بیند. شاید یکی از دلائل تحول سبک و در نتیجه کار دیگرسان با زبان در حیطهٔ ادبیات و بویژه شعر، همین نزول بار اطلاعی جمله‌های کلیشه‌ای، تعابیر، استعاره‌ها و صفتهای مستعمل باشد. چیزی که زمانی ترکیب تازهٔ زبانی بوده است، حال به‌دلیل استفادهٔ مکرر بار خبری پیشین راندارد، بویژه وقتی این ترکیب زبانی به اصطلاح یا ضرب‌المثل تبدیل شده باشد. (۴) هر ایرانی به روابط این عناصر "شاعرانه" در شعر کهن فارسی معتاد شده است: "شمع و پروانه"، "گل و بلبل"، "چشم و نرگس"، "سرو و قامت‌یار"، و ... اما هنوز با ترکیبهای زبانی نیما، شاملو، فروغ و دیگر شاعران معاصر اخت نشده‌است. چنین است که آثار نو، چه در حیطهٔ داستان نویسی و چه در شعر دقت وکشف طلب می‌کند که لازمهٔ آن مداقه، جستجو و تخیل است. سرآغاز این جستجو خستگی است و دلزدگی از آن گونه تعابیر، تصاویر و ترکیبهای باسمه‌ای و مستعمل با شنیدن شعر شاعران گذشتهٔ ما، خواننده بیش‌وکم با تمام مابه‌ازاءهای کنایه‌ها و استعاره‌ها آشناست، اما درک صنایع جدید در شعر نو، بویژه از آنرو که هر شاعری دنیای شاعرانهٔ خودش را پی‌می‌ریزد، برای ذهن ساده‌طلب معتاد به‌شعر کهن فارسی مشکل است. قصد کم اهمیت جلوه دادن گنجینهٔ شعر کهن فارسی نیست، بلکه همین نزول بار اطلاعی این اشعار است ــ همچنانکه پس از یک دوره عدم التفات به‌نوع خاصی از شعر یا داستان، این آثار دوباره تازگی خود را باز می‌یابند. حتی بعضی از عناصر شعر نیما نیز دچار این نزول بار اطلاعی شده است چون نماد شب و صبح، یا "جسمیت بخشی" سپهری و فروغ به مفاهیم و انتزاعیات که این روزها سخت رایج شده است. می‌شود گفت هر تعبیر واژه، توصیف خاص یک شاعر برای شاعر دیگری از بار شعری بسیار کمتری برخوردار است. اصطلاحات نیز که زمانی تازه بوده‌اند اگر در شعری استفادهٔ درست شاعرانه‌ای از آنها بشود تازگی خود را بازمی‌یابند و این اصطلاحات در پرتو تازه‌ای جان می‌گیرند. مثلا "کشتن چراغ که اصطلاح رایج زبان فارسی است و کمتر کسی به‌ترکیب بدیع عمل کشتن برای چراغ و نور توجه دارد و همه در به‌کارگیری آن معنای متداول آنرا مراد می‌کنند که خاموش کردن چراغ باشد، در این شعر شاملو حیاتی دیگر می‌یابد:

"آن که بر در می‌کوبد شباهنگام به کشتن چراغ آمده است"

در حیطهٔ داستان نویسی کار شاق‌تر می‌شود. امروزه خیلی از نویسندگان در کنار "شکل‌بخشی" داستان، با زبان نیز رفتار شاعرانه می‌کنند. بعضی از نویسندگان با خلق داستان و رمان، واقعیت دیگری می‌آفرینند، بعضی نیز با خلق مجدد واقعیت و با "شکل بخشی" به این واقعیت سطح اطلاع آن را بالا می‌برند. به‌اعتقاد نگارنده نویسندگان برای بالا بردن سطح اطلاع رسانی نوشته‌هایشان از دو چیز مدد می‌گیرند: ۱ ــ ایجاز کلامی (پرهیز از زیاده‌گویی، به‌کارگیری نثری شیوا و شسته‌رفته) ۲ ــ ایجاز ساختی (دستچین کردن تصاویر و توصیفها، استفاده از امکانات داستانی، حذف بدیهیات). در واقع ایجاز کلامی و ایجاز ساختی اساسا "شگردی ادبی‌اند و در نتیجه به‌طور بنیادی مخالف واقعیت. واقعیت نه‌آغاز دارد نه انتها، اصلا" مقتصد نیست و به‌همین دلیل هیچ ایجازی در آن وجود ندارد. در یک اثر برخوردار از ایجاز خواننده‌متوجه می‌شود که باذهنی ورزیده سروکار دارد و می‌داند که نمی‌تواند از سر جمله‌ها شلنگ انداز بگذرد: عدم درک هر جمله نقصانی است در درک کلی اثر. حال به‌کتاب "قسمت دیگران و ..." نگاه کنیم:

۱) ایجاز کلامی

الف) پرهیز از زیاده‌گویی و تکرار: این کتاب پراست از تکرار جمله‌هایی با همان بار اطلاعی، گاه پاراگرافی را می‌خوانی و تنها دو سه جمله دستت را می‌گیرد:

"... یکبار از سرتاته‌اش را خواند... خود کتاب از نقد بهتر بود. پس نقد دیگر برای چی‌بود؟ نقد زیادی بود. آدم نمی‌تواند برای کتاب خودش نقد بنویسد. واگرهم بنویسد، نقد خوبی از آب در نمی‌آید. حالا که یکبار دیگر این نقد را خوانده بود، هیچ شکی براش نمانده بود که این نقد زیادی است." (ص ۱۴۲)

سوای تکرار جمله‌ها، توجه کنید که چند بار کلمه نقد به‌کار رفته است. اینجا صحبت لحن نیست، چون به‌اعتبار کارهایش، مدرس صادقی نویسنده صاحب لحنی نبوده است و نمی‌توان این تطویل کلام را با آن توجیه کرد. ضمنا" زیاده‌گویی در گفتگو و تک‌گویی با عدم ایجاز تفاوت دارد، در استفادهٔ درست و بجا، زیاده‌گویی نقش پنهان کننده و در عین حال برملا کنندهٔ درون راوی را ایفاء می‌کند. مثال دیگر پاراگراف آغاز داستان "قسمت دیگران" است که در ادامه مقاله خواهید خواند: (حذف بدیهیات).

ب) نثر: نثر شسته رفته هر اثری مبین ذهن ورزیده نویسنده و همچنین دقت و نارک‌بینی اوست. سوای پرهیز از زیاده‌گویی، شیوایی نثر نیز در جلب توجه خواننده موثر است. فکر می‌کنم ذکر نمونه‌هایی از نثر لخت و ولنگ و باز و همچنین عدم جذبهٔ نثر "قسمت دیگران و ..." لازم نباشد، چرا که هر یک از تکه‌های نقل شده از این کتاب در این مقاله خود می‌توانند بیانگر این موضوع باشند، اما یک نمونه دیگر نیز نقل می‌کنم:

"... اما صورت راننده از تیغ صاف بود و پایین صورتش، روی استخوان چانه، یک تکه از ریشش را گذاشته بود در بیاید، تا معلوم باشد که ریش هم می‌توانست، اما نمی‌خواست، چون می‌خواست صورتش صاف باشد." (ص ۱۵۶)

۲) ایجاز ساختی

الف) دستچین کردن تصاویر و توصیفها: از امکانات بیکران واقعیت، در یک داستان کوتاه آنهایی بکار می‌آیند که به‌تم اصلی داستان کمک کنند. اما مدرس صادقی آنقدر در توصیفهای کتاب دست و دلبازی کرده است که گاه محور داستان گم می‌شود. مثلا" در داستان "روزی که رفتم بلیت قطار بخرم"، با آوردن تمام گفتگو در ماشین دربارهٔ کار کردن و پول درآوردن، هابیل و قابیل، ماشین تویوتا و قیمت آن، وشرح کامل معرکه‌گیری، توصیف صف بلیت قطار، همچنین بلیت بدون تاریخ و بی‌آرم راوی، آدم با خودش می‌گوید نویسنده کدام را محور داستان قرار داده است؟ بررسی جامعه شناسانهٔ زندگی مردم متوسط الحال یاآن مرد معرکه‌گیر، یا شرح‌حال راوی داستان؟ از طرفی با تاکید سه باره روی ماشین تویوتا و قیمت‌آن، بویژه در پایان داستان، دیگر ماجرا گیج‌کننده می‌شود، با اینهمه هیچ‌کدام نمی‌توانند باشند، چون به‌همه یک اندازه بهاداده شده است. در تمام کتاب، در تک تک داستانها، تکه‌ها و توصیفها و تصاویر اکثرا" استحکام ندارند، می‌شود جابجاشان کرد و گاه حذفشان کرد بدون آنکه اتفاقی بیفتد. جایی به کلی‌گویی بسنده می‌شود که لازم است جزئی نگربود، و جایی در تشریح صحنه افراط می‌شود.

ب) استفاده از امکانات داستانی: یکی از این امکانات برای بیان بیشترین اطلاع با کمترین کلمه، استفاده درست از نقش راوی است. در "قسمت دیگران و..."، بجز داستان "اشتباه از من بود"، داستانهایی که راوی اول شخص دارند ("ساز"، "روزی که رفتم بلیت قطار بخرم") راوی تنها ناقل ماجراست و بس، در حالیکه در استفادهٔ درست این امکان، در ضمن اینکه همراه‌ماجرا پیش می‌رویم با خصوصیات و درونیات او نیز آشنا می‌شویم. نقل ماجرایی که بر خود راوی گذشته، همچنانکه در داستان "اشتباه ازمن بود"، مستمسکی‌است برای راوی اول شخص، اما در داستانهای دیگر اگر این راوی نباشد چه اتفاقی خواهد افتاد، بجز اینکه داستان شکل طبیعی‌تر خود را خواهد یافت؟

ج) حذف بدیهیات: حذف بدیهیات یعنی حذف آنچه که خواننده خود به‌فراست دریافته است. خواننده ضمن خواندن یک اثر به کمک شواهد و قرائن خیلی از اطلاعات عرضه نشده را به‌دست می‌آورد، بی‌آنکه لازم باشد نویسنده به‌آنها اشاره‌ای بکند. همانطور که مترجمان "ضد خاطرات" (ابوالحسن نجفی. رضا سید حسینی) در مقدمه آن نوشته‌اند: "ایجاز فقط یکی از صناعات بدیعی نیست: احترام به خواننده است."

شروع کتاب که آغاز داستان "قسمت دیگران" نیز هست با چنین جمله‌هایی آغاز می‌شود.

"مرد ایستاد و گفت: همینجاست. خواهرها ایستادند و با حیرت به‌خانهٔ اعیانی بزرگی که جلوی چشمشان بود نگاه کردند. این یک محلهٔ اعیانی بالای شهر بود و این هم یکی از خانه‌های اعیانی

این محله که چیزی از خانه‌های دیگر کم نداشت . فقط روی پله‌های جلو در ، خاک مانده‌ای نشسته بود که نشان می‌داد که انگار کسی توی این خانه ساکن نیست ، واگر هم هست ، پیداست که مدتهاست پله‌های جلو در خانه را نروفته‌اند" (ص۱)

با اینکه این تکه آغازکننده‌ٔ داستان است ، اما می‌توانیم در همین قدم اول ازخیر خیلی از جمله‌ها بگذریم . دو جملهٔ طولانی دوم وسوم در واقع جمله کوتاهی بیش نیست : خانه‌ای اعیانی در محله‌ای اعیانی ، حتی درست‌تر از آن : خانه‌ای در محلهٔ اعیانی . چرا که وقتی مقصود بیان وجوه تفارق و تشابه خانه‌ها نباشد ، خواننده‌خود می‌داند خانه‌ای در محلهٔ اعیانی ، خانه‌ای اعیانی است . ما به‌جای توصیف خانه این جمله را داریم که : "این هم یکی از خانه‌های اعیانی این محله که چیزی از خانه‌های دیگر کم نداشت ." درست جایی که باید این‌خانه وصف شود به داده‌های کلی بسنده شده است . این حذف بدیهیات نیست ، از اینکه این خانه چه شکلی دارد وحتی چرا اعیانی است هیچ نمی‌دانیم مگر خاک دم در خانه که‌آن هم حرام می‌شود : بدیهی است که مفهوم ملازم باخاک نشستهٔ روی پله‌ها از این دو حالت بیرون نیست ، یا خانه غیر مسکونی است یا اینکه اهل خانه حال روفتن پله‌ها را ندارند . می‌شود گفت با آن دو جملهٔ توضیح واضحات راه بر تخیل خواننده بسته می‌شود ، آنچه خود وصف‌خاک می‌توانست القاء کند از میان برخاسته است . سوای اینها در ادامهٔ داستان می‌فهمیم که مرد (سعید) و خواهرانش از مسکونی بودن خانه مطلعند و ما می‌مانیم که آن حکم‌ها به چه دلیلی و از سوی چه کسی صادر شده‌اند ؟

باز در صفحهٔ ۳ : "سعید عصر آن روزکه عزیز مرده بود به خواهرهاش تلفن کرده بود وآنها همانشب با اتوبوس راه افتاده بودند" در این جمله به‌طور ضمنی از شهرستانی‌بودن خواهرها مطلع می‌شویم . در همان صفحه "سعید ، پیشتر ، یکی دوبار آمده بود اینجا ، چون که او مقیم تهران بود ، و خواهرها شهرستان بودند" . و صفحهٔ بعد : "حتی سعید هم ، که تهران بود ، سال تا سال عزیز را نمی‌دید ." می‌شود این نمونه‌ها را همینطور ادامه داد ، اما آخرین نمونه را از پایان‌کتاب (ص ۱۶۰) می‌آورم :

"راننده‌از هیچکدام کرایه نگرفت . به مقصد نرسانده بودشان که کرایه بگیرد . همهٔ مسافرها پیاده شدند بجز مسافری که پهلوی دست راننده‌نشسته بود ــ همان پسری که دم سینما فرهنگ قلهک سوار شده‌بود ."

ما قبلا" خوانده‌ایم که راننده تاکسی ، در میانهٔ راه در صف بنزین می‌ایستد ، پس حال اگر از آنها کرایه نمی‌گیرد دلیلش واضح است ، پس احتیاجی به‌این توضیح که "به مقصد نرسانده‌بودشان" نیست . به‌نظر می‌رسد مسافری که کنار راننده نشسته ، تازه نویسنده قصد معرفیش را دارد در حالیکه این شخص محور داستان است و داستان با این جمله آغاز شده است : "دم سینما فرهنگ قلهک ، پسری سوار تاکسی شد و . . . " اینجا حتی می‌توانست بگوید : بجز او دیگر مسافران پیاده شدند و ما می‌فهمیدیم چه کسی را می‌گوید . استفاده‌ازضمیر در زبان نیز دقیقا" دلیل ایجازی دارد : خواننده یا شنونده حضور ذهن دارد و مرجع ضمیر را می‌یابد . حال بجای چنین جمله کوتاهی آن جمله را داریم و حتی آن جمله معترضهٔ "همان پسری که دم سینما فرهنگ قلهک سوار شده بود ." یعنی واقعا" اینقدر خواننده‌ها کند دهند ؟ درضمن توجه داشته باشید که این داستان در مجموع شش صفحه بیشتر نیست .

سوای موضوع‌های برشمردهٔ بالا ، موضوع مهم مقایسهٔ اطلاعات داده شدهٔ این داستانها با خود واقعیت است . جنبهٔ اطلاع‌رسانی همین واقعیت روزمره در این مجموعه نازل یا حتی می‌شود گفت هیچ است . در این کتاب اختلاف فاحشی دیده می‌شود بین امکانات بالقوه ــ واقعیت روزمره ــ و داستان ــ خبری ــ که بالفعل به‌خواننده می‌رسد . واقعیتی که ما شاهدش هستیم ، به‌دلیل امکانات بالقوه غنی و بیشمارش ، خیلی بیشتر داستانی است تا داستانهای مدرس صادقی . نمی‌توان به آسانی با بیان بی‌واسطهٔ واقعیت صاحب سبک شد . نقل وقایعی چون صف ایستادن ، کشف تقلب مدیر داخلی رستورانها ، تاکسی سوار شدن‌ها و . . . به‌همان صورتی که بوده‌اند ، گیرم آغاز و پایانی نیز یافته باشند ، چیزی به‌دانسته‌هاو مشاهدات خواننده نمی‌افزاید ، مگر با نازک‌بینی و توجه به جزییات و عناصری که کمتر بینندهٔ معمولی به‌آن توجه دارد : باید او را به‌خیابان ، کوچه و خانه خودش برد و شگفت‌زده‌اش کرد . به قول کافکا هنر چون اسلحه است که برای هدف‌گیری درست باید بالاتر از نشانه راهدف گرفت . در بیان داستانی واقعیت روزمره ، خوشبختانه تجربه موفقی که به فارسی نیز ترجمه شده است پیش رو داریم : "داستانهای‌رُمی" (آلبرتومووراویا ، ترجمهٔ رضا قیصریه ، نشر نقره ، تابستان ۱۳۶۴) (۶) "آلبرتومووراویا" نیز در این مجموعهٔ داستان کوتاه همان مشغلهٔ ذهنی مدرس صادقی را دارد ، اما موفق است . غرض از مقایسه این دو کار و در نتیجه نویسندگان آنها ذکر دلایل موفقیت یکی و عدم موفقیت دیگری‌ست نه تاءثیر این بر آن ، چرا که ما در کارهای اولیهٔ مدرس صادقی نیز شاهد این مشغلهٔ ذهنی هستیم . در مجموعهٔ "داستانهای رمی" ، موراویا" تکه‌هایی از زندگی روزمره مردم رم انتخاب کرده است ، اما به‌آنها شکل داستانی بخشیده است . به زبان دیگر با خواندن این داستانها زندگی روزمرهٔ مردم رم با جزییات و جلوه‌های چشمگیرش تجسم داستانی خود را می‌یابند . همانطور که در مقدمهٔ مترجم آمده "موراویا چون شاهد زوال کامل رم ناب و رمی ناب بوده ، کوشیده تا آنرا توصیف کند (ص ۱۹) درحالیکه "قسمت دیگران و . . . " تغافل‌است : تغافل از آنچه پیش چشم ماست و به‌این سادگیها تن به باز گفتن نمی‌دهد . این داستانها (قسمت دیگران و . .) زندگی ما هست ونیست . هست ، اما نازلترین وجه‌آن ، نیست چونکه ابتدایی‌ترین وساده‌ترین توقع خواننده برآورده نمی‌کند ، این توقع که مگر جلوه‌ای از آنچه بر او می‌رود به شکل مکتوب باز شناسد . چنانکه‌رمی‌های‌هم عصر "موراویا" در "داستانهای رمی" چکیده روزمرگی خود را ، خوشیها و ناخوشیهایش را می‌یافتند .

"موراویا" با این داستانها چه کرده است ؟ خود او در بارهٔ به‌وجود آوردن این داستانها و انگیزه نوشتنش می‌گوید :

"جنگ که تمام شد سراغ بللی (۱۸۶۳ ــ ۱۷۹۱) رفتم . از دوران جوانی به غزلها و ظریفه‌سازیهای او علاقمندبودم ، بویژه‌از آنرو که روایتگر این طنزهاشخص اول بی‌نامی بود . اما استفاده از سوم شخص برای من جذابیت بیشتری داشت . کوشیدم همانگونه که بللی رم و مردم آن را در غزلها و ترانه‌های خود توصیف کرده من هم بکنم . . . " (همان کتاب ص ۱۴)

ساده‌ترین و بدیهی‌ترین تاثیر یک شاعر چیست ؟ به‌نظر من در وحلهٔ اول همان ایجاز کلامی ، سپس نازک‌بینی و انتخاب دقیق عناصر و تصاویر . "موراویا" از ایجاز کلامی و ایجاز ساختی در "داستانهای رمی" به‌خوبی استفاده‌کرده است ، همچنین در مورد نقش راوی که قبلا" به‌آن اشاره کرده‌ام . "موراویا" اجازه نداده است که وجه نازل واقعیت در شکل و ساخت داستانها تاثیر بگذارد . گاه تا آنجا پیش می‌تازد که داستانهایش‌آدم را افسون می‌کند . اما در "قسمت دیگران" نه افسونی هست و نه هیچ درک تازه‌ای از آنچه برما می‌رود . می‌خوانی و فراموشش می‌کنی چون گذر هر روزه از کوچه و خیابان . پس از بستن کتاب ، وقتی به‌کنارش می‌گذاریم آنچه در یادمان می‌ماند آن تکهٔ گردش با دوچرخه است در خیابانهای اصفهان برای چیدن گلهای یاس زرد (داستان "همانطور که بود" ، ص ۷۰ ــ ۶۷) . برخلاف نتیجه‌گیری و ظاهرا" نظر نویسنده در بارهٔ داستان نویسی ــ در داستان "همانطور که بود" : "اسماعیل گفت همانطور می‌نویسد که بود ــ حتی بجای پیچ‌گوشتی نمی‌نویسد بیل یا کلنگ ." (ص ۹۸) : یعنی بیان آنچه که اتفاق افتاده است ، نه آنچه که خلق می‌شود ، نویسنده بیشتر با جایگزین کردن بیل یا کلنگ بجای پیچ‌گوشتی آغاز می‌کند نه بالعکس ، یعنی تغییر واقعیت به واقعیت داستانی . درست‌تر است که بگوییم این داستان است که بین بیل یا کلنگ یا پیچ گوشتی هرکدام را که لازم داشته باشد طلب می‌کند . این خلق واقعیت داستانی تنها در داستان بلند گاوخونی" وجود دارد که‌خود نقد دیگری می‌طلبد . می‌شود گفت این داستان تقریبا" از این انتقاداتی که در این مقاله برشمردم مبراست . به گمان من سرآغاز نویسندگی جعفر مدرس صادقی همین کتاب است که براساس تاریخ نگارش ــ نه انتشار ــ آخرین کار چاپ شدهٔ اوست . این نکته می‌تواند دلیلی باشد بر این که خود مدرس صادقی با نوشتن گاوخونی به حرفهای این مقاله رسیده است . (۷)

۱ ــ information Theory یا نظریهٔ خبر که آقای محمدرضا باطنی به‌کار برده‌اند : مسائل زبان‌شناسی نوین . انتشارات آگاه ، ۱۳۵۴

۲ ــ ابوالحسن نجفی ، مبانی زبانشناسی ، انتشارات دانشگاه آزاد ایران ، ۱۳۵۸ ص ۲۹ ــ ۲۱

۳ ــ information

۴ ــ محمد رضا باطنی ، همانجا ص ۱۲۹ ــ ۱۲۸

۵ ــ در بارهٔ تفاوت زبان شعر با زبان مادی و همچنین افزایش بار خبری کلمه‌ها در شعر مراجعه شود به م . ر . باطنی ، همانجا ص ۱۵۶ ــ ۱۵۵

۶ ــ در شناسنامه هر دو کتاب "داستانهای رمی" و "قسمت دیگران" تاریخ ۱۳۶۴ دیده می‌شود . درحالیکه حدود یکسال نشر داستانهای رمی با قسمت دیگران فاصله دارد . در واقع ، برای آیندگان و محققان با این اوضاع مغشوش چاپ و نشر این چند ساله بویژه یکی دو سال اخیر تاریخ نشر هیچ سندیتی ندارد .

۷ ــ در بحث از نظریه اطلاع رسانی بجز کتابهای ذکر شده ، از بحث اطلاع رسانی که در مجلسی از آقای ابوالحسن نجفی شنیده بودم ، سود برده‌ام ، با تشکر از ایشان .

نهادهای گرافیک ما

بررسی گذرای "نمایشگاه سالانه گرافیک طراحان تهران"

موزه‌ی هنرهای معاصر نمایشگاهی از آثار گرافیک ۱۴۶ طراح را از هشتم خرداد تا ۱۱ تیرماه برپا داشته که می‌توان ۱۴۳ پوستر، ۱۰۹ روی جلد، ۱۲۸ نشانه (آرم)، ۱۶۰ تصویرسازی و ۹۰ صفحه‌آرایی را در گالری‌های موزه تماشاکرد.

این نمایشگاه که با عنوان "نمایشگاه سالانه گرافیک طراحان تهران" بر پا شده امکان می‌دهد تا کارهای بسیاری از طراحان دیارمان مورد قضاوت قرار گیرد. آنچه در پی می‌آید نگاهی است گذرا به برخی از کارهای ارائه شده در این نمایشگاه.

* * *

برای شروع می‌توانیم به پوستر نمایشگاه (عباس سارنج) بپردازیم که چهل‌تکه‌ای است از لباس دیگران. بعد به کارهایی که در گالری شماره‌ی یک موزه‌ی هنرهای معاصر به معرض تماشا گذاشته شده می‌رسیم که در آنجا پوسترهای مربوط به جنگ ارائه شده که متاسفانه کوچک بودن قطع آنها از ویژگی و حالت پوستر بودنشان کاسته است. اما اجرای اکثر کارهای قوی است. بخصوص پوسترهای "ابوالفضل عالی". پوستر (بکدامین گناه کشته شد) (؟؟) نیز چشمگیر بود فقط تراکم آن همه کلمه، آن هم به سه زبان کار را می‌کشت.

پوستر فیلم "دونده" (پرویز محلاتی)، اعلان مربوط به فیلم "حسنی" (ابراهیم حقیقی) و پوستر پنجمین فستیوال فیلمهای کودکان (حمید نوروری) را تداعی می‌کند. دو پوستر دیگر "محلاتی" "کنار کار "دونده" آویزان است شاید بد نباشد گرافیست‌های ما گه‌گاهی محض دست‌گرمی هم که شده سیبی، دیگی یا تربی بکشند تا در اجرای کار کم نیاورند. از کنار چند کار که می‌گذریم به‌پوستر جشنواره سراسری تئاتر فجر (قاسم درودگر) برمی‌خوریم. کاری فاقد هرگونه ویژگی تئاتری یا جشنواره‌ای.

... پوستر زیبای "فیلم آرروهای بزرگ" (ابراهیم حقیقی) با کمپوزیسیون مناسب و استفاده صحیح از تضاد رنگ زرد و مشکی اثری است چشمگیر. حقیقی معمولا" با عکس خیلی خوب کار می‌کند.

... پوستر "نمایشگاه کتاب اسلام و جهان اسلام" (شهرام گلپریان) کاری است با هویت، که در آن استفاده صحیحی از عناصر فرهنگی خودمان شده است.

در گالری بعدی پوستر لاتین فیلم "رابطه" (فلورشکیبا) خود را به‌رخ می‌کشد. استفاده خوب از فضای منفی و برقراری ارتباط درست

با بیننده خارجی درآن قابل توجه است.

پوستر لاتین "تئوره دیو" (محسن سید محمودی) چند قدم آنطرفتر است. رنگها در زمینه تیره‌کار جاافتاده‌اند. کاش دقت بیشتری در مونتاژ حروف می‌کردند.

روی جلدهای "مجید اخوان" (که از نسل جوان گرافیست‌های ما است) در نمایشگاه بچشم می‌خورد. کارهای اخوان در تکنیک و اجرا نقص داشتند.

با تماشای روی‌جلدهای "فرهاد اسمعیلی" و "اسدالله چهره‌پرداز" حال و هوای موسیقی احساس می‌شود. استفاده این دو گرافیست از رنگ و ترکیب‌بندی جذاب بود.

بعد هم در کمال تعجب تابلوی‌های نقاشی رنگ و روغن استاد حیدریان به‌معرض نمایش‌گذاشته شده که معلوم نیست چه‌ربطی به‌نمایشگاه دارد. شبح "میلتون گلیزر" در کارهای روی جلد "منوچهر منصور دهقان" سایه انداخته، درحالی که در کار دیگرش (در بخش تصویر سازی) وی استقلال بیشتری در طرح و اجرای خود داشته.

از کارهای روی جلد مهدی کریمخانی (شماره ۲۳ و ۲۲) می‌توان لذت بسیار برد. کریمخانی خط و رنگ و فضا را خیلی خوب می‌شناسد.

روی جلد مجله زن روز (سوسن قائم‌مقامی) دقیقا" روی جلد "زن‌روز" را تداعی می‌کند. سوژه، ایده، رنگ‌آمیزی، ترکیب‌بندی و... همه از نوع درجه سه. قراردادن تیم جراحان در قلب عشاق قضیه را کمی لوس‌می‌کند. درصورتی‌که مادر و فرزند در زمینه میلی‌متری تا حدی حوابگو هستند: مثبت در منفی یعنی منفی.

روی جلد کتاب "توفان در مرداب" (ابراهیم حقیقی) پوستر مارین نووینسکی (Marian Nowinski). را که در سالنامه پوستر "گرافیس" شماره ۸۰ بچاپ رسیده بخاطر می‌آورد. این کار نووینسکی جایزه هم برده.

بعد به کارهای فرشید مثقالی می‌رسیم که تکلیف خودش را مشخص کرده، مثقالی در اکثر ایلوسترها و تصویرسازی‌هایش بخوبی از پس‌کارش برآمده، هرچند که قبلا" کارهای بهتری هم از او دیده‌ایم.

کاریکاتورها و طرح‌های "توکانیستانی" علیرغم جوانی‌اش از پختگی برخوردار است. "نیستانی" با منابع الهامش بخوبی کنار آمده. استقلال دارد. این نکته در زمینه کاریکاتور و طرح در ایران مختص به عده معدودی است.

"علی‌اکبر صادقی" هم‌چندکار/به‌نمایش گذاشته است. دقت و پرکاری اوسال‌هاست که ثابت شده. طرح شماره ۱۳۵ از کریم نصراللهزاده کاری است لطیف، ساده‌و زیبا، اما از خیر بقیه کارهایش باید گذشت.

طراحی آرم یا نشانه خصوصیات کلیشه‌شده‌ای دارد. از مهمترین این خصوصیات سادگی و گیرائی آن است. اکثر شرکت‌کنندگان در رعایت این دو اصل ناموفق هستند. هیچ آرم خوب و چشمگیری در نمایشگاه دیده نمی‌شود بخصوص که هیچ توضیحی در مورد کارها ذکر نشده است. معلوم نیست آرم‌ها برای چه‌منظوری و برمبنای چه‌سفارشی طراحی شده‌اند تا بتوان تشخیص داد کارها موفق‌اند یا نه.

اگر نمایشگاه یک برنده قسمت صفحه‌آرایی داشته باشد آن فرشید مثقالی است. کارهای مثقالی از پشتوانه فرهنگی قوی برخوردار است. ارتباط و نحوه برخوردش با موضوع عالی است. دیگر کارهای این بخش از یکنواختی خسته‌کننده‌ای برخوردارند.

برخی از کارهای یاد شده

ضعف اجرایی مشکل گرافیک معاصر ماست (شوخی نیست. اکثر گرافیست‌های ما از نقاشی درحد یک دانشجو رشته هنر هم سررشته ندارند).

بریدن عکس و سرهم کردن آن به‌همراه چند رنگ و خط که پوستر نمی‌شود. اگر گرافیک را هنر بدانیم، گرافیست جوابگوی تک‌تک‌آثارش است. آثار بد هر گرافیست در پرونده کاریش ثبت می‌شود. دیگروقت برج عاج نشینی و تنها یک‌چشم شهر کورها بودن گذشته. بیننده فراموشکار نیست. شباهت ناگزیر دیگر کارساز نیست، الهام گرفتن با کپی‌کردن فرق دارد. از طرفی نباید صرف اینکه فلان طراح خارجی یا داخلی کارش خوب است، تا آخر عمر مریدش شد. این با نقش گرافیک (که همانا جنب‌وجوش است و حرکت سریع) و با زمانه تضاد دارد.

حتا خود میلتون گلیزر هم مثل دو سال پیش‌اش کار نمی‌کند. چرا گرافیست‌های این دیار باید آثار قدیمی‌شان را قرقره کنند؟! در این مورد کپی نمی‌تواند برابر اصل باشد.

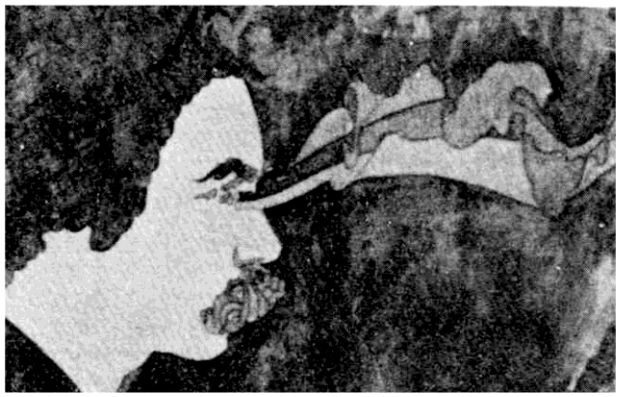
الهام گرفتن غلط از این و آن، کپی از اینجا و آنجا، دستمالی سوژه‌های کهنه باعث آشفتگی درکار می‌شود. جاده یک شکل است: دراز و باریک، چگونه پیمودنش اصل است. اگر گرافیست بداند و فراموش نکند که اکثر مردم با موزه و نمایشگاه بیگانه‌اند، اما پوسترهای درودیوار را نگاه می‌کنند، پلاکارد سینما را نگاه می‌کنند، تمبر و نقاشی دیواری و روی جلد کتاب را می‌بینند، آنگاه است که پی به‌اهمیت نقش خود به‌عنوان عاملی عمده در جهت اعتلای فرهنگی خواهدبرد.

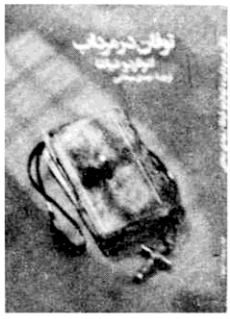
در ضمن باید در نظر داشت جلب بیننده با برقراری ارتباط تفاوت دارد. اثری‌موفق است که با مخاطب خود ارتباط احساسی برقرار کند. پوستر فیلم باید گویای فضا، احساس و حال فیلم باشد نه تریبون تبلیغات برای ستاره‌های سینما ـ کاش یکی پیدا می‌شد عکس‌های مونتاژ جمشید مشایخی و پروانه معصومی را از پوستر فیلم‌ها حذف می‌کرد.

چرا اکثر گرافیست‌ها تا اسم عزاداری می‌اید یاد علم‌وکتل می‌افتند، یا تا اسم تاریخ می‌آید تخت‌جمشید می‌بینند و تا اسم شعر می‌آید، حافظ می‌خوانند. فرهنگ ما بسیار وسیع‌تر و عمیق‌تر از این نوع برخوردهای سطحی است. باید از گرافیست‌های ژاپنی یاد گرفت که فرهنگ‌شان را با گرافیک مدرن امروزی بخوبی تلفیق کرده‌اند، حرکتی که در ایران، بعد از این همه سال هنوز در اول راه است. ارتباط با گذشته به‌قدری برای هنرمندان مشکل شده که بسیاری از جوان‌ترها ترجیح می‌دهند حتا به این موضوع فکر هم نکنند، که این هم بازنوعی از بار شانه‌خالی کردن است.

این مشکلات فقط بخش کوچکی از کل مشکلات هنر معاصر است حل‌شدنی است. یک حرکت مستمر و پی‌گیر لازم است.

م ـ ج

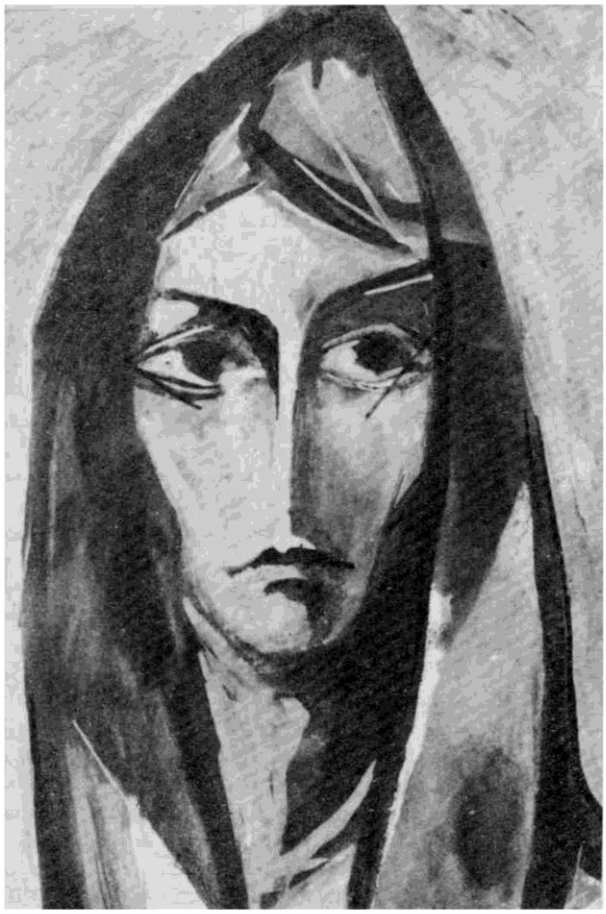




ژرفایی شعرگونه

نگاهی به نمایشگاه نقاشی‌های نصرت‌الله مسلمیان

فیروزه مهاجر



دیداری از نقاشی‌های مسلمیان، به‌ویژه با توجه به‌این‌که در این چند ساله‌ی اخیر از چنین امکانی بی‌نصیب بوده‌ایم، فرصت مغتنمی بود برای همه‌ی آنهایی که به هنر نقاشی علاقمندند.

ما امیدواریم برگزاری این نمایشگاه انگیزه‌ای باشد برای فعالیت‌های به‌مراتب گسترده‌تر از سوی سایر نقاشان؛ و با این امید، گزارش گونه‌ی زیر را در اختیار شما می‌گذاریم.

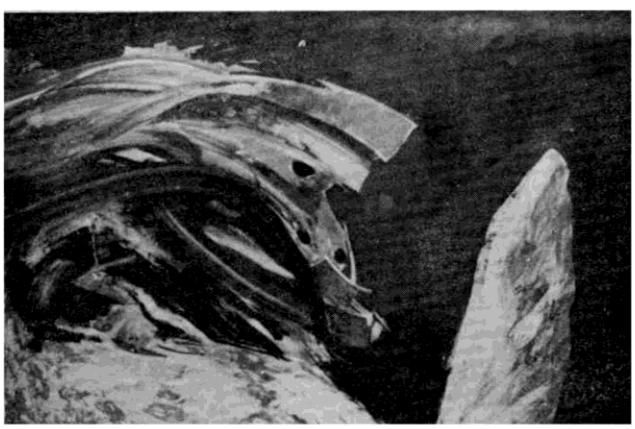
مسلمیان در سال ۱۳۳۰ و در سلماس (آذربایجان غربی) متولد شده، فارغ‌التحصیل دانشکده‌ی هنرهای زیبایی دانشگاه تهران است و دو سال سابقه‌ی تدریس نیز در این دانشکده دارد. اولین نمایشگاه‌های آثار او در سال ۱۳۵۶ و در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه‌تهران، تالار نقش، شیراز و سمنان برگزار شد. از آن پس نیز سه نمایشگاه در سال‌های ۵۷ (سالن دانشکده هنرهای زیبای تهران ـ جمعی)، ۶۲ (فرهنگسرای نیاوران ـ جمعی) و ۶۵ (آتلیه شخصی) داشته است.

نقاشی‌هایی که از مسلمیان در گالری سحـون به‌نمایش درآمد، بیش از هر چیز نمایانگر این واقعیت بود که او در طول این سال‌ها (از اولین نمایشگاه سال ۱۳۵۶ تا به‌حال) رشد قابل توجهی یافته است. در آثار قبلی او با نوعی تردید و ناآرامی روبرو بودیم، اما این‌بار انگار همه‌چیز سرجای خود می‌نشیند و تجربه‌ای پربارتر را نمایان می‌کند که سخت‌کوشی، پژوهش مداوم و گسترش شناخت مسلمیان از هنر نقاشی پشتوانه‌ٔ آن است.

در این آثار که همگی در طول سال ۶۵ نقاشی شده‌اند، مسلمیان کاملا" برخود مسلط است و نتایج تصاویری است برخوردار از استحکام. مسلمیان اساسا" نقاشی واقع‌گراست، و بیشتر آثارش از حصوصیت اکسپرسیونیستی اعتباربخشیدن بیشتر به‌معنی (درون) یا موضوع (برون) یا درواقع مهر معنی را بر موضوع زدن و انتخاب دیدگاهی فعال در قبال حامعه برخوردار است. در بیشتر مواقع او با شکافتن پوسنه‌ٔ ظاهری واقعیت و از آن شکاف به‌درون نگریستن موفق می‌شود سطح کارش را تا آثار مشابه بین‌المللی بالا ببرد.

تقسیم‌بندی آثار به‌نمایش درآمده کاری دشوار است، اما می‌توان آنها را براساس نقشمایه‌ها تاحدودی تقسیم کرد. البته، همه‌ٔ این نقشمایه‌ها در یک چیز مشترک‌اند و آن نیز عبارت است از استحکام خطوط و بافت و ساختار خاصی که مسلمیان با انتخاب آگاهانه‌ی نوع حاصی از رنگ (گواش) به نقاشی‌هایش داده است.

تکچهره‌های او به‌ویژه از زیبایی خاصی برخوردارند. مسلمیان با دستی قوی، خطوطی محکم و مطمئن، و آن نور شرقی و دل‌افروزی که بر تکچهره‌های بسیار محکم تا حد خسوب می‌تابد، ما را به‌یاد مجموعه‌ی نقاشیهای پاسلی "کارل می" می‌اندازد که رمسان گذشته در موزه‌ی هنرهای معاصر به‌نمایش درآمد. اما نقاشی‌های مسلمیان به‌رغم شباهت‌های شکلی، بقاوی سادی با آثار "می" دارد. تابلوهای "می"، حاصل برخورد نقاشی غربی با جامعه‌ای متفاوت است. این شرق پر رمز و راز او را افسون می‌کند، اما به‌درون راهش نمی‌دهد. بنابراین او در سطح می‌ماند و فقط سطح را تصویر می‌کند. برعکس، مسلمیان در مقام نقاشی ایرانی، یعنی با توجه به پیوندهایش با این جامعه، دچار نزدیک‌بینی معمول نقاشان خودی نمی‌شود، و هر جا که لازم است با گرفتن فاصله ازموضوع‌های مورد نقاشی‌اش، و به‌یمن تاب و بازتاب‌های مدام، تا عمق آنها نیز نفوذ می‌کند. در واقع، انگار پشت آن پیشانی‌های محکم تکچهره‌های او، گاه بر افروخته از شوری زرد، بارنجی یا لاجوردی، اندیشه‌ای لانه‌کرده که وقار و اندوه



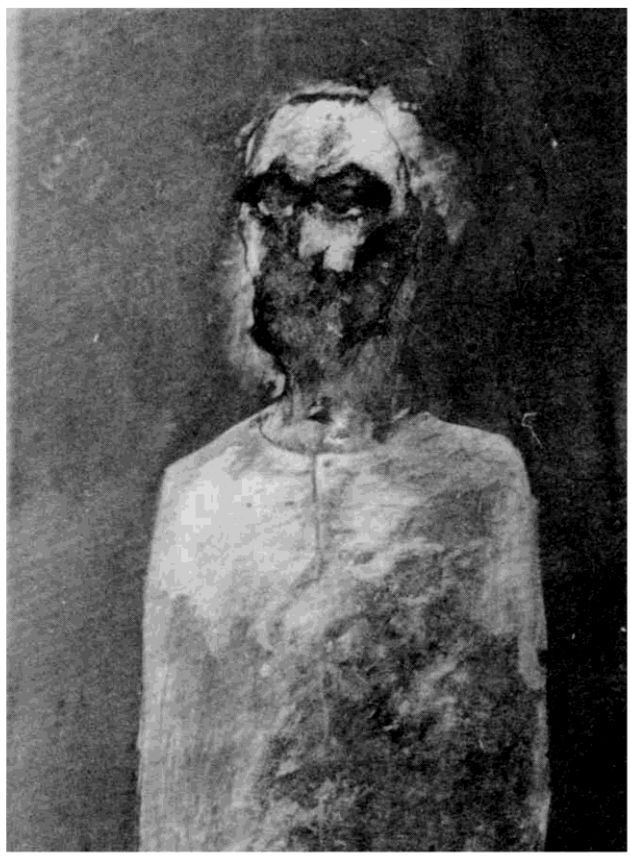
چهره‌ها بر ملایشان می‌کند. در حالی که آثار "کارل می" از این خصوصیت برخوردار است.

تکچهره‌های مسلمیان ازظرافت ویژه و عمق ویژه‌ای برخوردارند. پوست‌وگوشت نیستند، بلکه مغز و استخوانند. انگار مسلمیان عامدانه پرده‌ای بر این چهره‌ها می‌کشد تا ما را از گمراهی بر سطح ماندن برهاند و به ژرفا بکشاند. برغم اندوه تکچهره‌هاو برغم تلخی خط‌ها و رنگ‌ها، لطافتی که این نقش‌ها برمی‌انگیزند چنان است که با حضور در میان آنها به‌سرعت دلبسته‌ٔشان می‌شویم، تا آنجا که رها کردنشان دشوار می‌نماید: و این همه را مدیون توانایی مسلمیان در تلفیق اندوه و امید، تلخی و زیبایی هستیم.

در مورد نقشمایه‌ی تیرآهن‌ها نیز مسلمیان به‌مدد دگرگون سازی نقش‌ها بدون انتزاعی کردن‌مطلق آنها، روایتی از رابطه‌ای تحریف شده میان انسان و محیط زندگی او را باز می‌گوید. در برخی از این آثار معماری‌تابلو و رنگ‌آمیزی بیانی شعرگونه به‌تابلو بخشیده است، حتاآن‌گاه‌که نقش‌ها در هوا معلق‌اند، از استحکام اثر کاسته نمی‌شود.

نقشمایه‌های لیمو و میز، هندوانه و ماه، گلدان شمعدانی، شهر و... بدون شک ترکیب‌هایی کلاسیک نیستند. در این رشته نقاشی‌ها هر یک از اجزای ترکیب فردیت خود را حفظ می‌کند و نقشی که در ترکیب می‌پذیرد صرفا" به قصد فراتر از واقعیت عینی بردن مجموعه است و گاه تبدیل آن به‌منظره‌ای روٴیایی. و در اینجا شاید نقل کولی از "سه‌روزیه" نقاش "نابیس" بی‌مناسبت نباشد که در باره‌ی "سیب "سزان" گفته است: و در باره‌ی سیبی که نقاشی فاقد حساسیت نقاشی کرده، آدم می‌گوید "می‌شود آن را خورد!" در مورد سیبی که سزان نقاشی کرده، آدم می‌گوید "زیباست!" و جراٴت پوست کندن آن را به‌خود نمی‌دهد....

و در خاتمه، ناگفته نماند که در این میان آثاری نیز به‌چشم می‌خورد که به‌قوت بقیه‌نیست. ممکن است نقاش انگیزه‌هایش را برای ما بازگو کند، که کار بسیار خوبی است و چیزی به‌ما می‌آموزد، اما از سوی دیگر نشان می‌دهد که نقشمایه‌ها هنوز آن‌قدر درونی نشده‌اند تا نقاش بتواند آنها را مستقل از خود به‌نمایش گذارد. و بالاخره، امیدواریم که مسلمیان، با توجه به شناختش ازهنرنقاشی وجدیت و سخت‌کوشی‌اش، این نقشمایه‌ها را نیز به‌کمال برساند و الگویی باشد برای نقاشان جوان ما.



تحلیلی از تابلوی "گاری علوفه" کانستبل

سندی از دوران صلح اروپا

فیروزه مهاجر

در پاییز ۱۸۲۴، نمایشگاهی از آثار نقاشان انگلیسی در سالن "دوآپولون" موزه‌ی "لوور" پاریس برگزار می‌شود. در این نمایشگاه دو اثر از "جان کانستبل" نیز به‌نمایش درمی‌آید: "گاری علوفه" و "چشم‌انداز روداستور". صرف نظر از مدال طلایی که به این دو نقاش تعلق می‌گیرد، تاثیر آنها، به‌ویژه "گاری علوفه"، بر نقاشان جوان فرانسوی (نقاشان مکتب "باربیزون"(۱) و جنبش رمانتیک) چشمگیر است. تابلوی "گاری علوفه"، قبل از آن، در سال ۱۸۲۱ و در آکادمی لندن به‌نمایش درآمده است و برغم ادعای آکادمی در امکان بخشیدن به‌بروز احساسات انسان و تخیل او و رعایت اصل اصالت هنری، و برغم اینکه "کانستبل" عضو آکادمی است، با واکنشی منفی روبرو شده است. اما، نمایش این تابلو در سالن "دوآپولون" پاریس و زیر عنوان "منظره: ظهر"، نقشی تعیین‌کننده در تولد و اولین مراحل رشد رمانتی‌سیسم فرانسه می‌یابد ("دلاکروا"(۲)، نقاش فرانسوی همعصر کانستبل[۳] و پدر رمانتی‌سیسم تاریخی در هنر، از حیرتی که‌با دیدن این تابلو به‌بسیاری از نقاشان آن زمان دست می‌دهد بسیار گفته).

تابلوی "گاری علوفه" وزنی شاد دارد و در واقع به‌سال‌های شادمانی "کانستبل"، یعنی به‌پس از ازدواج با زن مورد علاقه‌اش، تعلق دارد. "کانستبل" در این ایام چنان سرخوش است که می‌گوید: "نه من هرگز در طول عمرم چیز زشتی دیده‌ام، و نه از زمان خلقت جهان دو برگ یک درخت مانند هم بوده‌اند."

این تابلو که در سال‌های صلح‌اروپا و رفرم مذهبی انگلستان نقاشی شده، از لحاظ تاریخی به‌دوراني تعلق دارد که در آن هنر می‌رود تا به‌تدریج، و با دور شدن از ایده‌آل‌های اساطیری ــ مذهبی، استقلالی درخور توجه یابد، معضل هنر از این پس برقراری هماهنگی میان هنر و سایر فعالیت‌های انسان است و به‌جای تقلید از طبیعت متعالی، به طبیعت ملموس و دیداری اشیا رو می‌آورد. و "کانستبل" یکی از اولین نقاشانی است که انسان را بی‌هیچ نشانی از مبالغات عرفانی وتحریدهای آکادمیک و به‌عنوان بخشی از طبیعت تصویر می‌کند.

تابلوی "گاری علوفه" لفاظی نیست و ازشکوه آثار اساطیری ــ مذهبی هیچ ندارد. تصویری ساده و بی‌تکلف از طبیعت است که کانستبل به‌صورت محیط زندگی انسان نقاشی‌اش می‌کند، و قبل از هر چیز می‌کوشد این محیط را عاطفی‌تر و اجتماعی‌تر کند.

سنت منظره‌سازی اساسا" سنتی رمانتیک است، اما در اینجا ما با رمانتی‌سیسمی از بن واقع‌گرا روبروایم که از راه مطالعهٔ عینی طبیعت ملموس حاصل شده است، منظره‌ای که صرفا "از روزنهٔ احساس‌وتجربهٔ خود نقاش روٴیت شده، و همه چیز آن کاملا "انگلیسی است: معماری خانه، پوشاک، مردها و پسرک، گاری علوفه و اسب‌ها، زورق گوشهٔ راست رودخانه.

"کانستبل" با این تابلو، برخلاف "داوید" و "گویا"، نه در پی تاریخی شدن است و نه در پی نفی تاریخ. اما، اثر، برای ارزش‌های عاطفی‌اش و برای تجربه‌ای انسانی بودنش در خاطر ما حک می‌شود. و آنچه به‌این نقاشی ارزش‌های عاطفی می‌بخشد صرفا "احساس بشری است (با بنیان اخلاقی‌ای که اندیشه‌ی روشنگری برای آن قائل بود).

برای "کانستبل"، طبیعت فضایی کلی، از قبل پرداخته و در ساختار خویش دگرگونی‌ناپذیر نیست. منظره‌های او از چیزها (درختان،

خانه‌ها، آسمان و ابرها) ساخته شده و همه نیز به‌صورت لکه‌های رنگی که نقاش با ضربه‌های سریع قلم‌مو در کنار هم می‌زند. "کانستبل"، در واقع می‌خواهد لکه‌های رنگی که نماینده‌ی چیزها هستند با ماهیت منوعشان مستقل بمانند. تلاش او در جهت تبدیل احساس به‌ادراک نیست، بلکه در جهت معلوم کردن ارزش هریک از مشخصه‌های رنگی و همچنین روابط آنها با فضای کلی تابلو است.

او، خود را به‌گرینش وفادارانه‌ی تاثیری که بر چشم و ذهن نقش می‌بندد محدود نمی‌کند. "کانستبل" نیز مثل "گویا" معتقد است که باید چیزی را ناگفته گذاشت یا چیزی را برگزید، و در ضمن به طبیعت نیز وفادار نیست، به‌احساس درونی خود از آن وفادار است. چرا که تاثیر دریافت‌شده جدا از واکنش عاطفی دریافت‌کننده‌ی آن نیست، و این واکنش عاطفی نیز خود طبیعت است. بنابراین، نماشگر نیز در این تابلو محیط هم‌خوی خود را بازمی‌شناسد.

تابلو، واکنشی است به‌این باور که پرداختن به‌طبیعت را دون‌شان انسان می‌داند و تعالی را در ورای طبیعت جستجو می‌کند. این نگرش در واقع تمام تاریخ منظره‌سازی را تحت‌الشعاع خویش قرار داده و آثار خود را تا دوران ما نیز حفظ کرده است. اما "کانستبل" چنین دیدگاهی ندارد؛ او شکل‌گراست و شاید تکرار این نکته ضروری باشد که طبیعت در نظر او محیط زندگی انسان است، محیطی که می‌تواند مهرآمیز یا خشونتبار باشد. اما میان انسان و این محیط همواره رابطه‌ای فعال وجود دارد که بی‌شباهت به‌رابطه‌ی انسان با جامعه نیست.

ابداعات تکنیک او نیز حیرت‌آور است. ضربه‌های سریع، گسترده، درخشان، قطعی و بسیار دقیق قلم‌موی "کانستبل" حتا وجود حرکات کوچک برگ‌های درختان را نیز به‌انسان می‌نمایاند، اما اگر خوب نگاه کنیم تنها چیزی که در تابلو هست لکه‌های پرشتاب رنگ است. در واقع، آن‌طور که شیداست اررسی که "کانستبل" به‌دنبال آن است دقت نیست، بلکه "درستی" رنگمایه‌ها و روابط آنهاست. اما چگونه می‌توان این واقعیت را که آن لکه‌های رنگ که هیچ‌چیز را تشریح نمی‌کند، همه چیز را، حتا شکل شاخ و برگ‌ها را بازمی‌نماید توضیح داد؟ در واقع، اگر ما با نگرشی به‌این تابلو، اشکال‌آشنای طبیعت را تا جزئی‌ترینشان بازمی‌شناسیم علت آن است که تابلو تجربه‌ای را که در ما رنده است به‌خاطرمان می‌آورد. و به‌این ترتیب ذهن را به‌تحرک وامی‌دارد تا دریافتی که به‌خودی خود لحظه‌ای و سطحی است عمقی روانشناختی بیابد. "تئودور روسو"(۳)، نقاش مکتب "بارسیرون"، می‌گوید که مسلما" این شناخت عینی و علمی نیست، بلکه "صدای درختان است، عاقلگیری حرکات آنها، نوع اشکالشان، و حتا عرابت شیوه‌های جذب نورشدنشان ... " اما با شناخت از طبیعت نباشد، به‌اینجا نمی‌رسیم. باید درون درخت زندگی کرد تا به‌تصویرش کشید. رابطه با طبیعت صرفا "بدیرفتن زیبایی یک منظره نیست، درون آن رفتن است.

"گاری علوفه" دورنما نیست، به تماشاگر بسیار نزدیک است. "کانستبل" برای ایجاد چنین تاثیری در پیشرمینه، به‌ویژه در سمت چپ، با چند پونه کلم وحشی و کمی برجستگی به‌زمین دادن انگار دری به‌روی ما برای ورود به این آرامش بی‌سکون می‌گشاید. در پسزمینه نیز با بستن خط افق به‌کمک درختان، امکان فرارتر رفتن چشم را از ما می‌گیرد. او به‌عمد نمی‌گذارد که تابلو عمقی کلاسیک بیابد، بلکه عمق را از طریق محتوی شهر و سایه‌روشن‌ها ایجاد می‌کند.

اصل زیباشناختی در اینجا تنوع است: حضور چیزهای مختلف در تابلو. قوانین نور، از این زاویه اهمیت می‌یابند که کانستبل می‌خواهد با نقاشی همچون یک علم روبرو شود. طبیعت دیگر منبع احساس نیست، تجربه‌ای است که باید پیشه وامی‌دارد. و فراموش نکنیم که "کانستبل" همعصر "وردزورث"(۴) شاعر بزرگ انگلیسی است که این جمله‌ٔ معروف از اوست: "بگذار طبیعت آموزگارت باشد."

تابلو از مجموعه‌ای لکه‌های رنگ به‌وجود آمده، لکه‌ها کاملا" از هم قابل تشخیص‌اند با کمی دقت نقاوشان آشکار نماند. در برخی نقاط ضربه‌های قلم‌مو بلند است و در نقاطی دیگر لکه‌های رنگ انباشته‌شده تا حجمی از رنگ بسازد. خطوط افقی بیشمار تابلو، چشم را در راستاهای خود تا نقطه‌ای که نقاش می‌خواهد می‌کشانند و به‌تابلو وزنی خطی می‌دهند بی‌هیچ گرهی؛ آرام است و ظهر تابستانی خنک در نقطه‌ای جنوبی نزدیک به‌دریای شمال را تصویر می‌کند. خانه‌ای که در طرف چپ تابلو قرار دارد، خانه‌ٔ "ویلی‌لات" در سوفلک است. طرحی مقدماتی به‌همین نام و متعلق به‌اوائل دهه‌ٔ ۱۸۱۰ از "کانستبل" موجود است که با رنگ روغن و روی کاغذ نقاشی شده، اما تابلوی گاری علوفه، بجز به‌تابلوی خانه‌ی "ویلی‌لات"، در سمت راست گسترش یافته است. مرد و پسر جوانی را سوار بر گاری علوفه، در میان یکی از جاده‌های کم‌عمق "رودانسور"، و ظاهرا" به‌قصد عبور از آن می‌بینیم. پسر برای سگی، احتمالا" از نژاد "بیگل"، که کنار نهر است دست تکان می‌دهد. شخصی که کنار نجر و داخل نهر به‌کاری مشغول است باید "ویلی‌لات" باشد، عده‌ای نیز دور دست سرگرم گردآوری علوفه‌اند. در واقع این همان مسیر آسانی است که نقاش سال‌ها برای رفتن به مدرسه پیموده است.

۱" کانستبل"، در ۱۷۹۹، در نامه‌ای به‌دوستی از "ریشه‌ٔ عمقی" که "سنگ‌چین دیوارها و سایه‌ٔ درختان" و "کوره‌راه‌ها و دهکده‌ها" در وجودش دوانیده سخن می‌گوید. اما، چیز دیگری نیز هست که او سخت بر آن تاکید دارد و آن ایجاد رابطه میان رمیق‌ها و آسمان‌هاش است.

تابلو "گاری علوفه" در کارگاه و از روی طرح یا طرح‌هایی مقدماتی که "کانستبل" در طول تابستان‌ها و در هوای باز تهیه کرده کشیده شده است. اما آنچه ما در این تابلو می‌بینیم رو در رویی مستقیم با واقعیت‌هاست از طرح‌های مقدماتی است. در واقع "کانستبل" آگاهانه می‌کوشد تاثیر اولیه را در این تابلو حفظ کند. او، نزدیکی شاعرانه از واقع‌گرایی و طبیعت‌گرایی می‌سازد، و به‌بینش درونی خویش، به‌این بیان ذهنی آزاد، شکلی قابل انتقال می‌بخشد.

کانستبل "به‌عنوان نقاشی مدرن با واقعیت به‌شیوه‌ای مستقل روبه‌رو می‌شود؛ او نخستین نقاش مدرن منظره‌سار است.

در آثار کانستبل تاثیر منظره‌سازان هلندی قرن هفده که او به "پژوهش درباره‌ٔ آثارشان" ۱۷۹۶ بسیار نشان می‌داد و کپی‌های بسیاری از آنها تهیه کرده بود به‌چشم می‌خورد.

و بالاخره، کانستبل در "گاری علوفه" همچنان که در بسیاری دیگر از منظره‌هایش تجربه‌ای پربارتر از طبیعت را در اختیار مردمان عصر خویش می‌گذارد. او که هنر را علم و نیز بازتاب واقعیت می‌داند می‌خواهد به‌ما بیاموزد که طبیعت جایگاه انسان است و هر اندیشه‌ٔ فراتری تپش‌های قلب مشترک انسان‌ها و طبیعت است.

"گاری علوفه" (۱۸۲۱) رنگ‌روغن روی بوم، ابعاد: ۱/۳۵۰×۱/۸۵۵ متر محل فعلی: لندن، نشنال گالری، نقاش: جان کانستبل (۱۸۳۷ ــ ۱۷۷۶) سبک: رمانتی‌سیسم (مکتب انگلیسی)

1) Barbizon 2) Delacroix
3) Theodore Rousseau 4) Words worth

شالی و شالیکاری

در روستای پیربسرا

۳

طاهر طاهری

انبار شالی (کتی)

معمولا در فاصله کمی از خانه برزگر اتاقکی است که "کتی" نامیده می‌شود. سقف "کتی" آلاچیقی پوشیده از برگ‌های درشت برنج است و دیوارهای آن از ساقه‌های درخت "خرمالو" و یا "شب‌بو"ست که فاصله‌های بین ساقه‌ها را با گل پر کرده‌اند. ساقه‌ها را چنان چیده‌اند که‌هریک‌ازساقه‌های دیوار کتی در بین دو ساقه دیوار مجاور قرار گرفته است و این شکل از دیوار را "دور گون" می‌گویند. کتی به‌قد در حدود ۳/۵ و عرض ۲/۵ متر است. در ارتفاع تقریبی دومتری کتی با چوب و تخته محفظه‌ای ساخته‌اند که فقط به‌وسیله فضای کوچکی به بیرون ارتباط دارد. فضای باز محفظه به اندازه‌ای است که برزگر پس از بالا رفتن از پله‌های نردبان می‌تواند برای گذاشتن، یا برداشتن دسته‌های شالی در آن داخل شود. در درون این محفظه دسته‌های ساقه شالی را می‌چینند و برای اینکه خوشه‌های آن، دور از دسترس موش قرار گیرد این دسته‌ها را صورت‌عمودی در کنار هم قرار می‌دهند.

نحوه تغییر دادن محصول

پس از درو یک سلسله تغییر در شالی پدید می‌آورند تا به‌برنج تبدیل گردد و آنگاه آن را مصرف می‌کنند. برای تبدیل شالی به‌برنج بیشتر از روش‌ها و وسایل سنتی استفاده می‌شود و امروزه تنها برای کوبیدن شالی از ماشین بهره می‌گیرند. این وسایل و روش‌ها عبارتند از:

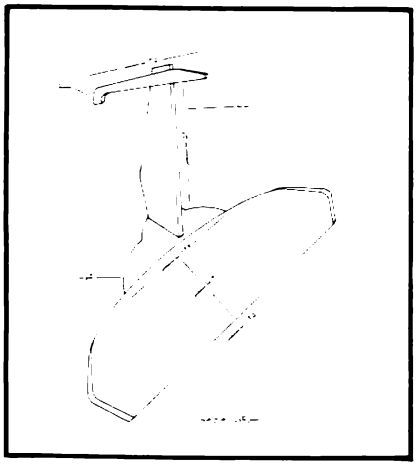
۱ ــ *جدا کردن شالی از ساقه*: برزگران به اندازه‌ی نیاز خود برای فروش و مصرف خانوار دسته‌های ساقه شالی را از بالای انبار به‌پایین می‌آورند. زنان روستا دسته‌های "لسکه" (طرح ۷) را در دست گرفته آن را از بالای سر بر روی ساقه‌ها و برگ‌های درشت می‌زنند تا شالی‌ها از آن‌ها جدا شوند. بعد از "لسکه‌زنی" باز مقداری شالی بر روی دسته‌های ساقه‌باقی می‌ماند که این‌بار زنان دسته‌های ساقه را در دست گرفته با رده‌للّه" (طرح ۸) آنقدر بر آن‌ها می‌کشند تا بقیه شالی‌ها را نیز از آن‌ها جدا کنند.

۲ ــ *دوددادن*: شالی‌را پس از جدا کردن از دسته‌های ساقه در زنبیل و گونی می‌ریزند. سپس آن را زنان بر سر نهاده و یا مردان بر پشت می‌گیرند و از انبار به خانه حمل می‌کنند. زنان در داخل اتاق اطراف "رف" را با شاخه‌ها و برگ‌های درختان جنگلی "پرچین" (چپر) می‌کنند بعد شالی را بر روی "رف" پخش کرده در پایین آن درون "چاله اجاق" (کیلاق چاله) هیزم آتش می‌کنند. پانزده تا بیست روز شالی را دود می‌دهند تا خشک شود. شالی را که دود داده‌اند در کارخانه برنجکوبی خرد نمی‌شود و برنجش بعد از پخت از برنجی که دود نداده‌اند خوشمزه‌تر است. شالی را اگر دود ندهند و خیس به‌کارخانه بفرستند پس از تبدیل به‌برنج از مقدارش کاسته می‌شود و بعد از پخت آبدار و شل می‌شود. در گذشته شالی را برای دود دادن در درون ظرفی به‌نام "کاسبی گاسیلی" ــ که آن را از پهن گاو و گل می‌ساختند ــ می‌ریختند، سپس آن را در گوشه‌ای از اتاق بر روی دو چوب موازی و نزدیک بهم (دویم) قرار داده در چاله اجاق هیزم می‌سوزانند.

در تابستان چنانچه برزگری به‌علت گرفتاری‌های مالی یا برای مصرف خانوار به‌مقداری برنج نیاز پیدا کند در حیاط خانه خود گلیم، نمد، یا حصیری را در زیر تابش آفتاب پهن کرده شالی را بر روی آن پخش می‌کند. پس از دو روز شالی خشک شده، سپس برای کوبیدن آن را به‌کارخانه حمل می‌کند.

۳ ــ *برنج‌کوبی*: *الف ــ "آبدنگ"*: در گذشته نزدیک به‌پانزده‌سال قبل شالی را پس از دود دادن به‌آبدنگ (طرح ۹) می‌بردند. زنان مشغول به‌کار می‌شدند و دو زن در پای "آبدنگ" نشسته شالی را داخل چاله می‌کردند. پروانه چوبی با فشار آب، به‌حرکت در می‌آمد و دندانه‌های فلزی "آبدنگ" به تناوب بر روی شالی داخل چاله ضربه می‌زدند. "سبوس" و برنج به‌دست آمده را بوسیلهٔ ظرف چوبی و مدوری به‌نام "تومه خانچه" هوا می‌دادند تا از هم جدا شوند. بار دوم آن را داخل چاله می‌کردند و به وسیله "آبدنگ" می‌کوبیدند. پس از هوا دادن برنج بطور کامل از سبوس جدا می‌شد. پس از کوبیدن شالی دو لایه پوست از آن جدا می‌شود. لایه خارجی را که پس از جدا شدن درشت و ضخیم است "فل" و لایه داخلی را که نرم و لطیف است و بعد از کوبیدن پودر می‌شود "پوف" می‌گویند.

ب ــ *کارخانه برنجکوبی*: امروزه شالی را پس‌از دود دادن در کیسه‌های کنفی ریخته، به‌وسیله موتور یا ماشین به‌کارخانه می‌برند



و کاه نیز برای حمل آن عده‌ای از شالیکاران این کیسه‌ها را برپشت می‌گیرند. معمولا برزگران این روستا شالی خود را در کارخانه برنجکوبی روستای "سیدسرا" می‌کوبند. این کارخانه درحدود چهار کیلومتری "پیرسرا" و نزدیکترین کارخانه به‌این روستاست. در کارخانه شالی را در خشک‌کن می‌ریزند و پس از بیست و چهار ساعت به‌پوست‌کن می‌برند. سپس برنج آماده را الک کرده دانه‌های درشت و ریز را از هم جدا می‌سازند. در کارخانه از هر پنجاه و چهار کیلو شالی خوب سی و سه کیلو (یک قوتی) برنج بدست می‌آید و صاحب کارخانه از هر صد کیلو برنج سه‌کیلوی آن را بابت هزینه و کارمزد برمی‌دارد. برنجی راکه به‌این ترتیب در کارخانه تهیه می‌شود تمیزتر، درشت‌تر و در حدود پنج تا شش کیلو بیشتر از برنجی است که از آبدنگ بدست می‌آید.

انبار برنج (کندو)

اهالی "پیرسرا" برنج مصرف خانوار خود را که بیشتر خرد و نیم‌دانه و از نوع نامرغوب است در درون انبارهایی که به اندازه‌های مختلف در گوشه اتاق، یا ایوان قرار دارند، انبار می‌کنند. زنان هر روز برنج مصرفی خانوار را از داخل انبار برمی‌دارند و پس از پاککردن بر روی آتش قرار می‌دهد.

برای ساختن انبار برنج (کندو) نجار محلی با تیر میان ساقه تنومند درخت جنگلی را خالی می‌کند آنگاه پوست را از تن جدا ساخته یک در چوبی بر روی آن قرار می‌دهد. اندازه و تعداد "کندو" در هر خانوار متناسب با درآمد و مقدار محصول برنج آن خانوار است.

شیوه‌های کارگری و همکاری

شیوه‌های کارکری و تعاونی در هر روستا و منطقه‌ای معلول ویژگی‌های نظام تولید و بهره‌برداری و محیط اجتماعی و فرهنگی است. مردوری، "کرچی‌کاری"، یاوری و اجاره کاونر (ورزا) از شیوه‌های متداول کارگری و دهقانی روستای "پیرسرا"ست و برخی از این شیوه‌های متاثر از فرهنگ سنتی روستا به‌تدریج با جابجایی نظام بهره‌برداری و تحول و تکامل فرهنگی درحال تغییرند:

۱ ــ مردور: در "پیرسرا" کارکر مرد را مزدور می‌نامند. مزدوران از قشر پایین جامعه‌روستا و اغلب‌خوش‌نشین (خشکه‌نشین) هستند، با اینکه مقدار بسیار کمی شالیزار دارند و با درآمد اندک کارکری روزکی می‌کنند. روستائی که نسبت به‌دیگران برنجزار بیشتری دارند و در عین‌حال فاقد نیروی انسانی کافی هستند برای انجام امور برنجکاری مردور می‌گیرند. مزدور را به‌مدت حدود دوماه برای آماده‌کردن زمین، پرچین شالیزار و لاروبی نهرها اجیر می‌کنند و در خانه کار بین شش تا هفت هزار ریال مزد و یک دست لباس به‌او می‌دهند. نهار و شام مزدور بر عهده صاحب کار است.

۲ ــ "کرچی": "کرچی" به‌زنی می‌گویند که برای دیگران نشاء، وجین و دوباره‌کاری می‌کند. هر "کرچی" به‌هنگام شروع کار بابت مزد فعالیت‌های خود در یک هکتار شالیزار ششهزار ریال پول نقد، یک کیلو صابون، یک کیلو قند و یک "چادر دورکمر" (کمردبد) و پس از برداشت محصول دو هزار و دویست و نود و هفت (۲۲۹۷) کیلو (۹ قوتی) برنج می‌گیرد. "کرچی" نهار و شام خود را در خانه صاحب‌کار می‌خورد و چنانچه بیش از پایان فعالیت‌روزانه، شام را در منزل خویش صرف کند صاحب‌کار سی و سه کیلو (یک قوتی) برنج نیز به‌او می‌دهد.

۳ ــ یاور: بررکری چنانچه پس از خاتمه کار خویش به‌مدت دو تا سه‌روز بدون دریافت مزد به‌یکی از آشنایان و همسایگان خود در انجام فعالیت‌های برنجکاری کمک کند یاور نامیده می‌شود. امروزه کسی بیش از دو تا سه روز یاوری نمی‌کند و اگر کسی بیش از سه‌روز به‌کارکر نیاز داشته باشد باید در قبال آن مزد بپردازد. اما در گذشته بعلل کمبود نقاضای کار، فقدان راه‌های ارتباطی و مبادلات کالایی روستاییان به‌مدت یک‌هفته نیز بدون دریافت مزد برای یکدیگر یاوری می‌کرده‌اند. بررکر تا زمانی که مشغول یاوری است نهار و شام خود را نیز در خانه ارباب کار می‌خورد.

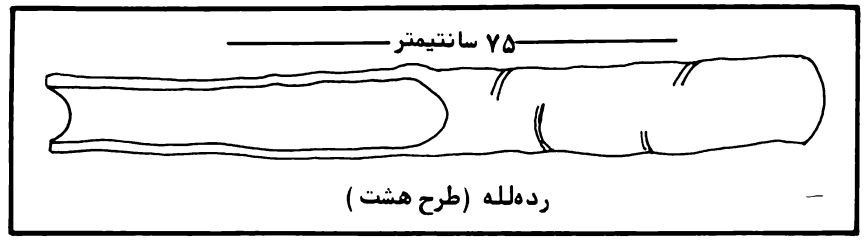
۴ ــ اجاره گاو نر (ورزا): شالیکاری که برای آماده‌کردن شالیزار خود گاو نر ندارد آن را از کسانی که خوش‌نشین هستند، یا شالیزار خود را زودتر آماده کرده‌اند، کرایه می‌کند. شالیکارانی هم که بیش از نیاز گاو نر دارند آن را اجاره می‌دهند. بهای اجاره یک گاو نر از ابتدای شخم‌کاری تا پایان دیسک‌زنی (سرکاول‌رسی) بین ۱۶۵ تا ۱۹۸ کیلو برنج است که بعد از درو پرداخت می‌شود و علاوه بر آن نگهداری و نامس علوفه گاو نر نیز در طول مدت کار بر عهده مستاجر است.

سازمان آبیاری

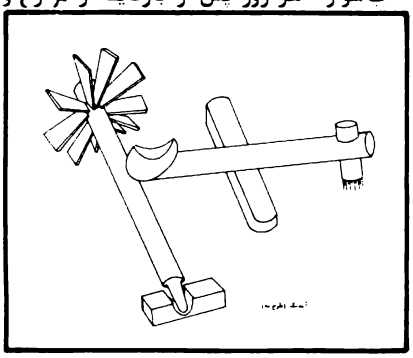
تا سال ۱۳۴۷ مالکین و خرده مالکین شهرستان "قومس" هر سال به‌دعوت فرماندار دور هم جمع شده و از بین خود هیئت مدیره اداره آبیاری شهرستان را انتخاب می‌کردند. سپس هیئت مدیره نیز در جلسه‌ای مدیرعامل (میرآب) و معاون (جفت‌سالار) آبیاری را برمی‌گزیدند.

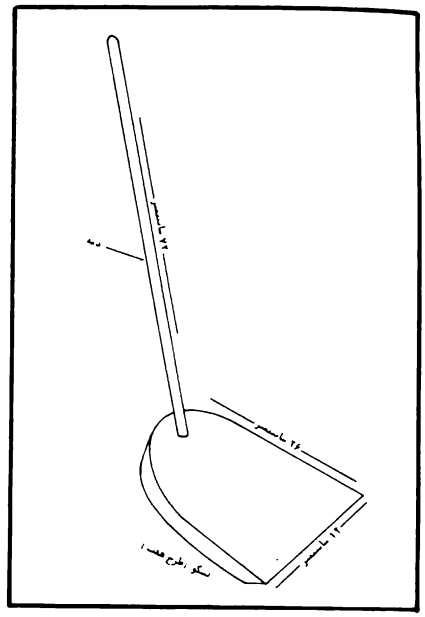
هرینه حق آب برای هر سی و سه‌کیلو (یک قوتی) برنج برای لاروبی نهرها، آب‌بندها و حقوق کارکنان به‌مبلغ یک ریال بوده و این مبلغ را از کشاورزان می‌گرفتند.

پس از ملی‌شدن آب، سازمان آب و برق در سال ۱۳۴۷ هزینه حق آب هر هکتار شالیزار را برای کشاورزانی که از سفیدرود استفاده می‌کردند به‌مبلغ دو هزار ریال تعیین و اعلام کرد. این مبلغ تا مدتی از کشاورزان "پیرسرا" نیز ــ اگرچه دسترسی به آب سفیدرود نداشتند ــ دریافت می‌شد. پس از مدتی براساس شکایت‌های پی‌درپی برزگران هزینه حق آب برای عده‌ای که از رودخانه "کشت" استفاده می‌کردند هکتاری هزار ریال و برای عده دیگر که از چشمه‌ها بهره‌می‌گرفتند، هکتاری پانصد ریال تعیین شد. در این روستا به‌مواظبت از نهرها، تقسیم آب، نظارت بررعایت نوبت و حل اختلاف‌های آبیاری برعهده کسی است که آب‌آور، یا "استادآور" نامیده می‌شود. آب‌آور علاوه بر وظایف نامبرده در مواقع ضروری برزگران را برای لاروبی نهرها فراخوانده و بسیج می‌کند. آب‌آور به‌وسیله برنجکاران برای مدت پنج‌ماه ــ از اول فروردین تا آخر مرداد ــ انتخاب می‌شود. شخص منتخب طی صورتجلسه‌ای‌که‌به‌امضای زارعین و معتمدین محلی و تایید و امضای دهیار روستاست به‌سازمان آب معرفی می‌شود و از سازمان حکم شاگرد آبیار دریافت می‌کند. حقوق آب‌آور برای مدت پنج‌ماه انجام فعالیت در حدوده ده‌هزار تا پانزده هزار ریال است و از این مبلغ سهم هر زارع به‌نسبت سهم مزروعی او تعیین می‌شود که می‌باید قبل و یا پس از برداشت محصول نسبت به‌پرداخت سهم خود اقدام کند. برزگران کاه نیز برحسب عرف محل آب‌آور را در هنگام اشتغال بکار به‌نهار و شام دعوت می‌کنند. "آب‌آور (استادآور) تحت نظارت و سرپرستی شخصی که "آب‌سوار" خوانده می‌شود، فعالیت می‌کند. استخدام و پرداخت حقوق "آب‌سوار" را سازمان آب بر عهده دارد و عمده‌ترین وظیفه‌اش مراقبت و باررسی از نحوه آبیاری چند روستا است. "آب‌سوار" هر روز پس از بازدید از مزارع و



رده‌لله (طرح هشت)





شهرها دستورات لازم را بـه‌آب‌آور" ابلاغ می‌کند. حل اختلاف‌های آبیاری در چند روستا و همچنین حل دعاوی آبیاری در یک روستا ــ زمانی که "آب‌آور" از حل آن عاجز می‌ماند ــ برعهده "آب‌سوار" است.

"آب‌سوار" زیر نظر معاون سازمان آب و یا به‌اصطلاح محلی "جفت‌سالار" فعالیت می‌کند. کلیه امور مربوط به‌آبیاری شهرستان تحت ریاست و نظارت رئیس سازمان آب است که او را "میرآب" نیز می‌گویند.

نظام مالکیت و روابط تولیدی

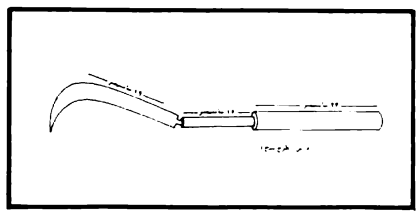
تا قبل از اصلاحات ارضی وجه مسلط مالکیت بر روی شالیزارهای کیلان خرده مالکی غیربومی و مناسبات تولیدی حاکم بر قسمت‌های عمده‌ای از کیلان براساس استیجاری بود. نوع بهره‌برداری از طریق "مزارعه" نیز بیشتر در بخش‌هایی از مناطق کوهپایه‌ای اعمال می‌شد.

قسمت اعظم شالیزارهای "پیرسرا" تحت مالکیت خرده مالکان بومی قرار دارد و فقط یک هکتار و چهارصد متر مربع از هیجده هکتار شالیزار به‌طور مشاع متعلق به‌افراد غیر بومی است. دو بزرگ شالیزار مربور تا سال ۱۳۴۱ به‌صورت "مزارعه" در این ملک فعالیت می‌کردند و سهم مالک و زارع بر مبنای یک سوم و دو سوم بین آنان تقسیم می‌شد. از هر ۱۹۸۰ کیلو (۶۰ قوتی) محصول یک هکتار شالیزار ۶۶۰ کیلو (۲۰ قوتی) سهم مالک و ۱۳۲۰ کیلو (۴۰ قوتی) سهم زارع بوده است. از سال ۱۳۴۱ تا سال ۱۳۴۹ شالیکاری در این ملک استیجاری بوده و زارع بابت بهره مالکانه هر هکتار برنجکاری ۵۳۰۰ ریال وجه نقد می‌پرداخته است. از سال ۱۳۴۹ متعاقب دستور اصلاحات ارضی مبنی بر عدم پرداخت بهره مالکانه بدون اخذ سند اصلاحات، بزرگران به‌پرداخت هیچ‌نوع بهره‌ای تن در نداده‌اند. در این هنگام از طرف دیگر بین ورات این شالیزار بر سر تقسیم دارایی و املاک دیگرشان اختلاف افتاد که یکی از آنان شکایتی به‌اداره اوقاف ارسال کرد. برنجزار مزبور را وقف ثلث اعلام داشت. سپس اداره اوقاف هم از صدور قبوض اصلاحات ارضی جلوگیری کرد و مدعی مالکیت شالیزار موقوفه شد. به‌هر دلیل هم‌اکنون نیز پس از گذشت چند سال این برنجزار وضع نامشخصی دارد و دعاوی در مالکیت آن هم‌چنان در جریان است. برنجکاران این ملک تاکنون به‌علت نابسامانی وضع خویش بارها و بارها به اصلاحات ارضی شکایت کرده و خواستار اقدام‌هرچه‌سریعتر اصلاحات ارضی شده‌اند.

اغلب خرده‌مالکان محلی برای شالیکاری از وجود افراد خانـوار و نیروی بازوی خود استفاده می‌کنند. یک خانوار سه‌نفری معمولا به‌راحتی می‌تواند تمام فعالیت‌های ضروری شالیکاری در یک هکتار برنجزار را انجام دهد. خانوارهایی‌راکد بیش از یک هکتار شالیزار دارند، یا فاقد نیروی انسانی کافی هستند برای انجام کارهای خود به‌ناچار از وجود خوش‌نشینان و کشاورزان خرده‌پا بهره می‌گیرند و بدیهی است که در این صورت محمل هزینه‌های بیشتری می‌شوند.

نحوه خرید و فروش

برنجکاران معمولا از ماه شهریور اقدام به فروش شالی و برنج خود می‌کنند. قشر مرفه روستا شالی را تا حدود مهر و آبان در انبار نگهمیدارند و در این هنگام با بالا رفتن



قیمت آن را می‌فروشند. در حال حاضر برنج بیشتر بطور نقد در حود روستا بـویژه در بازار هفتگی (یکشنبه‌بازار) فروخته می‌شود. سدس از تجار معتبر دهستان "کشت" با استفاده از نفوذ اقتصادی و سیاسی شالی را با قیمتی نازلتر از بهای واقعی آن از برزگران خریداری می‌کنند. این تجار ــ که از عمده‌خریداران شالی "پیرسرا" هستند ــ اغلب معاملات خود را در کنار کارخانه برنجکوبی انجام می‌دهند.

تا چند سال قبل معمولا برنجکاران بی‌چیز برای رفع نیازهای مالی خود به‌ناچار از عده‌ای نزولخوار وام می‌گرفتند و طبق قرارداد در موعد مقرر یعنی بعد از درو برنج مبلغ دریافتی و مقداری برنج بابت بهره وام به‌آنان می‌پرداختند. در گذشته نه‌چندان دور معامله برنج از طریق سلف‌خری نیز در "پیرسرا" متداول بوده ــ یعنی "علاف" سالی، یا برنج را قبل از درو به‌ارزش روز قرارداد با برزگران معامله می‌کرد و پس از برداشت محصول میزان مورد معامله را از آنان می‌گرفت. در سال‌های اخیر عده‌ای فقط با انگیزه درانحصار گرفتن خرید و فروش برنج به‌برخی از روستاییان خوش‌حساب برای مدت زمانی اندک وام می‌دهند و در زمان مقرر مقداری برنج و شالی به‌قیمت روز معادل مبلغ دریافتی و بدون بهره از آنان می ــ ستانند. برنج اغلب بر مبنای واحد بار معامله می‌شود و هربار برابر با ۴ قوتی و معادل با ۱۳۲ کیلو است.

واحد سطح

یکی از واحدهای اندازه‌گیری سطح شالیزار یک جایگاه "قوتی" و مساوی با پانصد متر مربع است. واحد اندازه‌گیری دیگری که از قدیم در این روستا متداول بوده، "جریب" است که بطور تقریب برابر با یک هکتار می ــ باشد. از واحد "قفیس" هم در اندازه‌گیری سطح شالیزار استفاده می‌کنند و هر "قفیس" هزار متر مربع است. واحد "قفیس" را بیشتر در اندازه‌گیری سطح باغ چای به‌کار می‌برند.

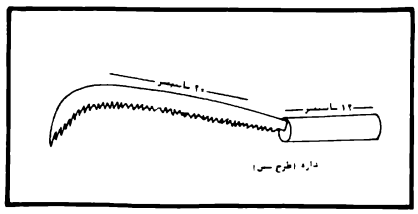
در حال حاضر به‌علت گسترش ارتباط بین شهر و ده و نفوذ بوروکراسی دولتی در شئون مختلف حیات روستا واحد هکتار به‌تدریج جایگزین بیشتر واحدهای اندازه‌گیری محلی شده است.

واحد وزن

واحد وزن در معاملات خرد "من" و در معاملات کلان "بار" است. هر من برابر با ۸٫۲۵۰ کیلوگرم و هر بار مساوی با ۱۳۲ کیلو است. "قوتی" واحد محلی دیگری است معادل با ۳۳ کیلو که در گذشته روستاییان برای پرداخت بهره مالکانه آن را بکار می ــ بردند. امروزه از این واحد بیشتر در پرداخت دستمزدها استفاده می‌کنند.

استفاده از فرآورده‌های شالی

با برگ‌های درشت شالی (کولوس) سقف خانه‌ها و ساختمان‌ها را می‌پوشانند و مقداری از این برگ‌ها را در انبار نگهمیدارند و در زمستان به‌گاو و گوسفند می‌دهند. سبوس درشت (فل) را به‌عنوان کود در بـرزند می‌پاشند و همچنین در طویله گاو و گوسفند می‌ریزند تامانع از کثیف شدن آن شوند. "سبوس ریز" (پوف) را به‌مرغ و خروس می ــ دهند و مقداری از آن را در داخل کیسه‌ای ریخته در گوشه‌ای از انبار ذخیره می‌کنند و در زمستان به‌مصرف گاو و گوسفند می ــ رسانند. برگ‌های ریز (سرچینه) را دسته ــ بندی کرده در بام خانه می‌گذارند و در فصل سرما به‌گاو و گوسفند می‌دهند. با ساقه‌های باریک و بلند "شالی" (اسپیل) ــ که در وسط برگ‌های درشت قرار دارد ــ جارو درست می‌کنند.



شاه‌لیر به‌روایت گدار

"ژاک ـ لوک‌گدار" کارگردان فرانسوی این روزها با رعایت منتهای پیهاکاری سرگرم تهیه آخرین‌اثرخود به‌نام "شاه‌لیر" برمبنای‌نمایشنامه‌ی "شکسپیر" است. گفته می‌شود وی موفق شده است "وودی آلن" را به ایفای نقش قهرمان این طرح عظیم راضی کند.

گفتگو با ژرژ سیمنون

"ژرژ سیمنون" نویسنده‌ی برآوازه‌ی داستان‌های پلیسی و حالی کارآگاه "مگره" سرانجام پس از ۵ سال سکوت حاضر شد در یک مصاحبه شرکت جوید و به‌پرسش‌های همکار هنری "فیگارو" پاسخ گوید در زیر قسمت‌هایی از این مصاحبه را می‌خوانیم:

○ در ۱۹۷۲ شما تصمیم گرفتید دیگر ننویسید. آیا احساس کرده بودید که دیگر کارتان را به‌پایان برده‌اید؟ یا نه، در رابطه با یک شیوه‌ی نگارشی خسته شده بودید؟

ـ در ۱۹۷۲، من درواقع نوشتن رمان را متوقف کردم. پس از نوشتن ۲۱۲ رمان به‌تمام حدوم‌و حدود ۳۰۰ رمان عامه‌پسند در اوایل کار. با این‌حال من کار را متوقف نکرده‌ام چرا که ۲۱ جلد از آنچه را که "دیکته"هایم نامیده‌ام بعنی "خاطرات .خصوصی"ام را دیکته کرده‌ام.

○ در میان آثارتان، به نظرتان کدام رمان اساسی‌تر می‌رسد؟

ـ هیچ‌یک از کتابهایم به نظرم اساسی نمی‌رسد. اما شخصا به"قدیس کوچک" (منتشر شده در ۱۹۶۵) علاقه بیشتری دارم.

○ درباره‌ی سرعت نوشتن، شیوه‌ها، عادت‌های شما مطالب زیادی گفته شده است ... در این‌باره چه فکر می‌کنید؟ نوشتن برای شما یک نیاز مقاومت‌ناپذیر است؟ یا نوعی ستیزه‌جویی؟ و شاید درس فرار از واقعیت بوده است؟

ـ من احتیاج فرار از واقعیت را احساس نمی‌کنم. تنها چیزی که می‌توانم به‌شما بگویم، اینست که من نخستین رمان خودم را در شانزده سالگی نوشتم که در "لیژ" چاپ شد و بیش از چهل سال بعد در پاریس در سری "نایاب‌ها" دوباره چاپ شده است.

○ امروز آرزویی دارید به‌آن تحقق ببخشید؟ تاسفی؟ "سیمنون" نویسنده را چگونه می‌بینید؟

ـ گمان می‌کنم که یک نویسنده هرگز قادر نیست خودش درباره‌ی اثرش قضاوت کند. این در هر صورت نظر من است. این برعهده منقد و خواننده است که تصمیم بگیرد.

درگذشت بلازتی

"آلساندرو بلازتی" سینماگر نامی ایتالیایی در سن هشتاد و شش سالگی در پی یک سکته قلبی درگذشت. وی، که طی بیست سال اخیر دست از کار نشسته بود، یکی از شاخص‌ترین کارگردانان ایتالیایی سال‌های سی و چهل میلادی بود. "بلازتی" که نماینده سینمای ایتالیای فاشیست قلمداد می‌شد و روح آن را در فیلم‌هایش (آلدباران، شاخ آهنین (۱۹۴۱)...) منعکس کرده بود، در زمینه ساختن فیلم‌های تاریخی ـ حادثه‌ای پرحرج عامه‌پسند ("نرون"، "فابیولا" (۱۹۴۹) نیز استادی از خود نشان داده بود."بلازتی" که در سال‌های پنجاه با ناکامی‌هایی روبرو شده بود، از ۱۹۶۰ به سینمای کمدی رو آورد ("بخت زن بودن" (۱۹۵۶)، "شب‌های اروپا" (۱۹۵۹)...) و در ۱۹۶۷ برای همیشه از سینما کناره گرفت.

سینمای جنگی

سینمای جنگی، ابوالحسن علوی طباطبایی، چاپ اول اسفند ۱۳۶۵، ۳۰۰۰ نسخه، ۱۹۵ صفحه + ۲۸ صفحه تصویر، ۵۰۰ ریال

فهرست "سینمای‌جنگی" به این قرار است:

مقدمه (۵)، آغاز (۹)، جنگ اول جهانی (۱۹)، جنگ دوم جهانی (۲۹)، حوادث پس از جنگ (۵۳)، جنگ داخلی اسپانیا (۶۱)، جنگ کره (۷۹)، عصر حماسه‌های جنگی (۹۱)، جنگ و سیاست‌های تبلیغاتی در سینمای‌امریکا (۱۰۷)، جنگ‌ویتنام (۱۲۳)، جنگ سرد (۱۴۷)، فیلم‌نگاری سینمای جنگی (۱۶۵).

کتابی از یونسکو

حفاظت و نگهداری اسناد و کتب". "فرانسوا فیلدر و میشل دوس" احمد احمدزاده (با همکاری زهرا دمامی) مرکز اسناد و مدارک علمی ایران، ۱۰۰۰ نسخه، تهران ۱۳۶۵، رقعی، ۱۰۴ صفحه، مصور، ۳۰۰ ریال

فهرست این کتاب که به همت "کمیسیون ملی یونسکو" منتشر شده به این شرح است:

مقدمه (۱)، بکتولوری مواد (۴)، باکتروس و پوست درختان (۴)، حرم‌و پوست (۵)، کاغذ (۱۰)، مرکب مورد استفاده در آثار خطی (۱۶)، عوامل مخرب (۲۰)، ساختمان و نگهداری از اسناد (۴۴)، اسناء و مواد مورد استفاده در مراکز اسناد و کتابخانه‌ها (۷۴)، اصول‌مرمت و بازسازی (۸۵)، کتابشناسی (۹۳)، پیوست‌ها (۹۶).

باشگاه ادبیات

شعر، داستان، مقاله باید ماشین شده یا به خط کاملا" خوانا یک روی کاغذ نوشته شده باشد.

طول مقاله‌ها و داستان‌ها از بیست صفحه دست‌نوشت یا ماشین‌نوشت (هر صفحه بیست سطر) بیش‌تر نباشد.

شعرها از بیست شعر کمتر نباشد.

از دوستان نویسنده، شاعر خواهش می‌شود حتما" نشانی و تاحد امکان تلفن خود را همراه آثار خود برای "مفید" بفرستند

"مفید" در ویرایش و حذف مطالب آزاد است.

مطالبی که برای چاپ مناسب تشخیص داده نشود پس فرستاده نمی‌شود.

مراکز فروش "مفید" دوره‌ی جدید:
انتشارات پیمان‌نو، انقلاب بازارچه کتاب
انتشارات تندر، انقلاب خیابان فروردین
انتشارات نیلوفر، انقلاب خیابان دانشگاه

این غلط‌های چاپی در شماره‌ی دوم دیده شده

	صفحه	ستون	سطر	نادرست	درست
۱)	۸	۲	۱۷ و ۱۸	سرپرست‌ها گروه‌های	سرپرست گروه‌ها
۲)	۸	۳	۴۲	نهضت	نهفت
۳)	۱۸	۳	۳۴	جیدرس	جیلاس
۴)	۲۰	۳	۲۶	ردیف	ردیف‌ها
۵)	۲۰	۳	۴۱	رضا	مرتضی
۶)	۲۰	۳	۹سطر به‌آخر	در	درنظر
۷)	۲۱	۱	۴۱	بنان	علی‌اکبر شهنازی
۸)	۲۴	۱	۴۷ و ۴۸	استینک	استتیک
۹)	۲۴	۳	۶ سطر به‌آخر	صدای	صلای
۱۰)	۲۵	۲	۱	سیمین دانشور	—(سیمین دانشور)—
۱۱)	۲۹	۳	۵۶	نیامد	نیاید
۱۲)	۲۹	۳	۵۸	کس می‌شناخت	کس که می‌شناخت
۱۳)	۳۵	۲	۲سطر به‌آخر	بین	بیت
۱۴)	۳۷	۱	۲۱	غله	نحله
۱۵)	۳۸	۱	۱۸	برنتابد	برتابد
۱۶)	۴۰	۱	۲سطر به‌آخر	ناقص	ناقصی
۱۷)	۴۲	۲	۲سطر به‌آخر	افسانی	افسانه
۱۸)	۴۳	۲	۲۵	حول	هول
۱۹)	۴۶	۲	۱۵	بتدی	بندری
۲۰)	۴۶	۲	۸سطر به‌آخر	ساختمانی	ساختمان
۲۱)	۴۹	۲	۷	سنگیخ‌زده	سنگ یخ زده

سرپرست گروه گرافیک: ندا نعمانی

تصحیح نمونه‌های حروفچینی:

طاهره اسکندرپور
رضا یکرنگیان

کلیه وسایل نقاشی، طراحی و کتب هنری

در فروشگاه

پیکاسو

خیابان دکتر بهشتی نرسیده به خیابان ولی عصر طبقه دوم پلاک ۳۴۹