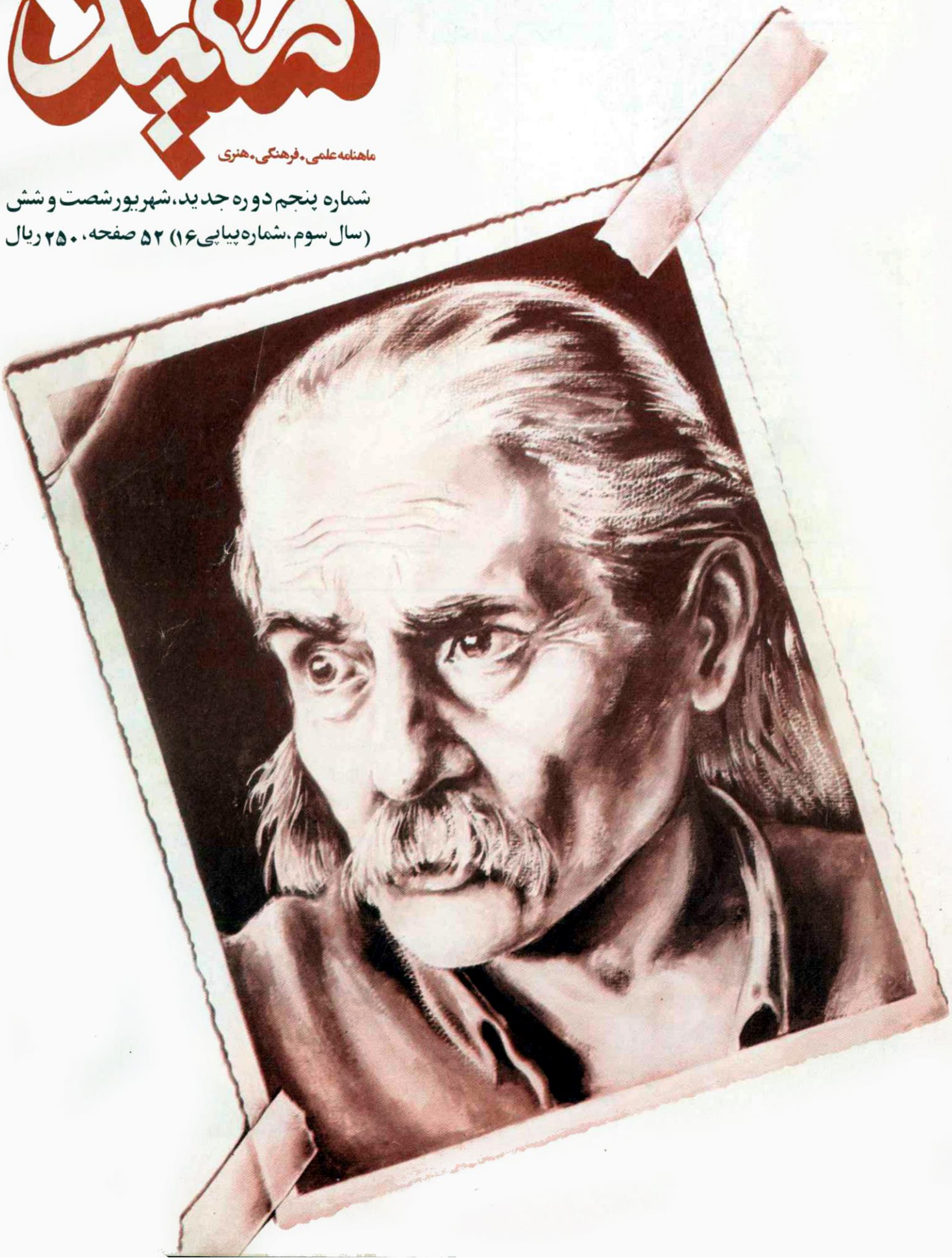
سپید

ماهنامه علمی، فرهنگی، هنری

شماره پنجم دوره جدید، شهریور شصت و شش
(سال سوم، شماره پیاپی ۱۶) ۵۲ صفحه، ۲۵۰ ریال



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/

فرهنگ نوین مصور

انگلیسی-فارسی

THE NEW COLOR PICTURE DICTIONARY

ENGLISH-PERSIAN

مرکز توزیع، گل‌پخش: ۶۶۶۴۲۵

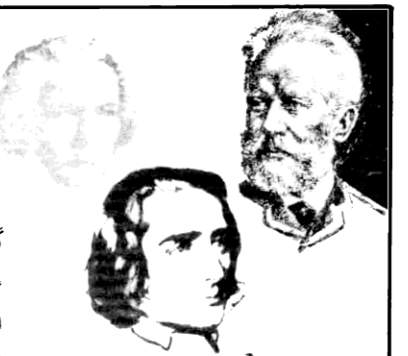
فرهنگسرای علوم و تکنولوژی

وابسته به «شرکت انتشارات ایران ارشاد»

فروش و عرضهٔ کتاب‌های علمی، فنی، پزشکی، دانشگاهی، علوم کامپیوتری و ریزکامپیوترها

تهران: بلوار کشاورز روبروی پارک لاله
جنب اداره مهندسی ژاندارمری. پاساژ ۱۱۰

آثار کلاسیک موسیقی جهان



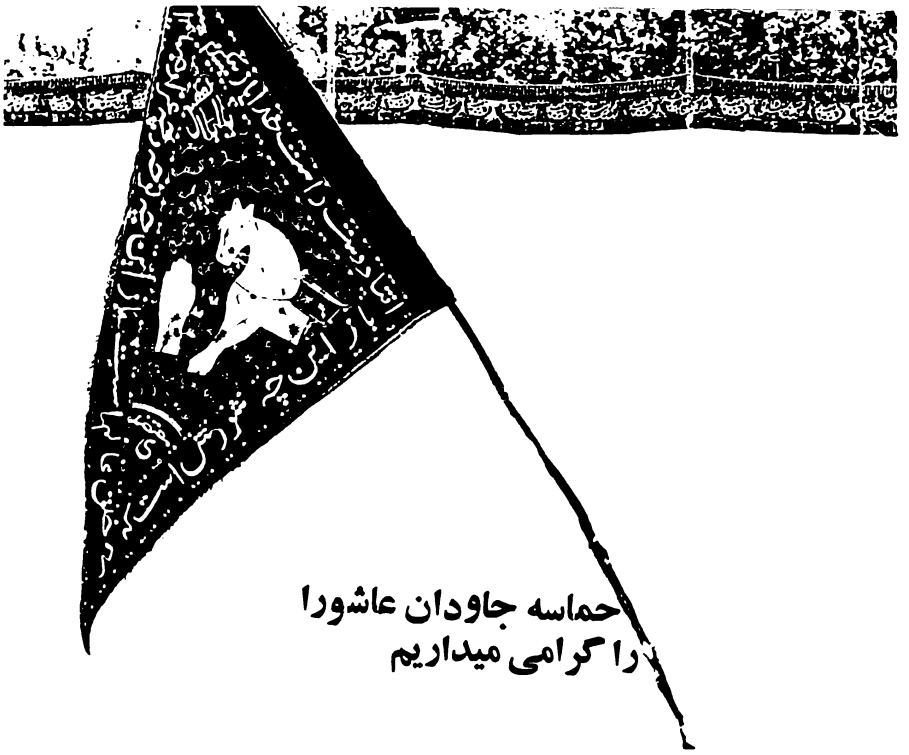
گنجینه‌ای از دانش و هنر

گردآوری این کاست‌ها، دانش شما را در قلمرو ادبیات موسیقی جهانی گسترش و کمال می‌بخشد و به مجموعهٔ کتابخانه شما، گنجینه‌ای گرانبها خواهد افزود.
کست‌های «پانگ» دارای بروشور معرفی کامل اثر، شناخت و بررسی آهنگسازان و آثار آنهاست.

پانگ
آثار کلاسیک

نوار مادر این کاست‌ها مستقیماً از دیسک‌های «لیزری» گرفته شده که با سیستم پالس ضبط شده است.

بسم الله الرحمن الرحیم



حماسه جاودان عاشورا را گرامی میداریم

مفید

ماهنامه‌ی علمی . فرهنگی . هنری
صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول: حمیدپوراسماعیلی
سردبیر: محمدرضا جویانی
شماره پنجم دوره‌ی جدید
شماره پیاپی شانزده/سال سوم
تاریخ انتشار: شهریور ۶۶
لیتوگرافی: الوان
چاپ و صحافی: کتیبه
نشانی پستی:
تهران ـ صندوق پستی ۱۵۸۱۵/۳۴۴۴
نشانی اداره:
خیابان شهید بهشتی، میدان تختی خیابان آریاوطنی پلاک ۱+۱۲
تلفن مدیر: ۷۶۴۸۳۶ (فقط عصرها)
تلفن تحریریه: ۸۴۵۱۸۱

تئاتر ۱) طرحی از "کوینو" .....
۲) اقتدار تئاتر/فدریکو گارسیالورکا .....
نقاشی ۳) واقعیت و تجربه‌ای "بصری ـ جامعه‌شناختی" .....
موسیقی ۴) بسوی تعالی آموزش تار/منوچهر جهانبگلو .....
۵) سنت یا نوآوری؟ .....
۶) سمفونی پنجم بتهوون/پرویز منصوری .....
ضبط ۷) خبر (هملت برگمان، مرگ سازنده‌ی اپرای کولابرنسون و...) .....
علم ۸) آرزوی کام ناپافته/محمد صنعتی .....
ادبیات ۹) سه قطره خون نخستین داستان سمبولیک ایرانی/آدر نفیسی .....
۱۰) روش تحلیل ساختاری داستان/میشل کوئی پرس .....
۱۱) سایه‌ای از سایه‌های غار (داستان)/شهریار مندنی‌پور .....
۱۲) چلیک "آمونتیلادو" (داستان)/ادگار آلن‌پو .....
۱۳) سیزده شعر از کامران بزرگ‌نیا .....
۱۴) رندی از تبار خیام/هوشنگ گلشیری .....
معرفی ۱۵) معرفی کتاب‌های: ویژگی‌ها و اهداف نقد فیلم، تاریخ سینما، ادبیات فیلم و... .....
سینما ۱۶) تصویر چیست؟/محمدرضا اعلامی .....
در حاشیه ۱۷) کدامین اخلاق/در حاشیه یک نامه .....

طرح از "کوسو"

اقتدار تئاتر

فدریکو گارسیالورکا

دوستان چندی پیش عهد بستم ــ صعب عهدی ــ که در هیچ مجلس بزرگداشت ، ضیافت یا جشنواره‌ای که برای من برگزار می‌شود شرکت نکنم . چون اول این که می‌دانم هر کدامشان میخ جدیدی به‌نابوت ادبیات‌مان می‌کوبد ، دوم این‌که هیچ چیز را آزار دهنده‌تر از سخنرانی رسمی به‌افتخار کسی نمی‌دانم و بنظرم از همه چیز غم‌انگیزتر ، هلهله‌ی تحسین سازمان‌یافته است ، اگرچه بی‌شائبه باشد .

وانگهی ، گمان می‌کنم میان ما ، سور و طومار برای کسی که بپذیردشان بداقبالی بیاورد ، این بداقبالی از آسوده‌دلی دوستانش ناشی می‌شود که به‌خود می‌گویند : "بالاخره بوسیله او وظیفه‌مان را انجام دادیم ."

ضیافت ، گردهم‌آیی مردمی حرفه‌ای است که با ما غذا می‌خورند ، در این جمع ناهمگون هر کسی را که اندک علاقه‌ای به‌ما دارد می‌توانیم پیدا کنیم .

اما من به‌جای شرکت در مراسم بزرگداشت شاعران و بازی‌نویسان ، ترجیح می‌دهم برای چالش و حمله آماده باشم ، هنگامی که با تندخویی احاطه‌مان می‌کنند و می‌گویند :

"می‌ترسی این‌کار را انجام دهی؟" "نمی‌توانی دلتنگی کسی را روی دریا شرح بدهی؟ . . .

ضرورت و مبارزه . بر خاک جوشان پا سفت می‌کند و روح هنرمند را گرم نگه می‌دارد اما دلخوشی دادن ، مخرب و رخوت‌آور است . تئاتر از پریان دریایی دلفریب ، گل‌های سرخ پرورش‌یافته در گلخانه ، خشنودی عموم ، تحسین ساده‌دلان و درازگویی‌های سطحی پر است . اما شاعر بازی‌نویس که می‌خواهد گرفتار گیج سری نشود نباید دشت‌های وسیع و گل‌های سرخ وحشی‌شان را فراموش کند ، دشت‌هایی که سپیده‌دم بر آنها شبنم می‌نشاند ، آنجا که دهقانان با مشقت کار می‌کنند ، و کبوتر ، از زخم صیادی مرموز ، در نیستان می‌میرد بی‌آن‌که کسی ناله‌هایش را بشنود .

پریان دریایی گریزپا ، دلخوشی و شادباش ، به‌مناسبت نخستین شب اجرای "یرما" چنگی به‌دلم نمی‌زنند . آنچه از همه چیز شادی‌بخش‌تر است این است که در عمر کوتاه نویسندگی‌ام می‌بینم دنیای تئاتر مادرید از "مارگاریتا زیرگو" (۱)ی بزرگ ، هنرپیشه‌ای که در همه‌ی زندگی‌اش معصوم مانده و درخشان‌ترین چهره‌ی تئاتر اسپانیا و مفسر تحسین‌برانگیز بخشی از "یرما" است ، درخواست کرده بود که به‌کمک همکارانش ــ همکارانی که آنقدر خوب از او حمایت می‌کنند ــ اجرای این نمایشنامه را بپذیرد .

حالا که همه دور هم هستیم ، برای علاقه و توجهی که مبذول داشته‌اید تا چنین کوشش فوق‌العاده‌ای در تئاتر صورت بگیرد ، صمیمانه‌ترین و عمیق‌ترین سپاس‌های قلبیم را تقدیمتان می‌کنم . من امشب نه از زبان بازی‌نویس با شما سخن می‌گویم نه شاعر و نه از زبان دانشجوی ساده‌ای که تصاویر پرجلوه‌ی زندگی انسان را مطالعه می‌کند بلکه از زبان کسی با شما سخن می‌گویم که عاشق سینه‌چاک تئاتر است ، تئاتر برخاسته از حرکت جامعه . تئاتر از ابزارهای بسیار سودمند و کارآمد تهذیب هر کشور است ، فشارسنجی است که کاستی یا تراکم را ثبت می‌کند . تئاتری که حساس باشد و در همه‌ی زمینه‌ها از تراژدی گرفته تا واریته ، درست جهت‌گیری کند ، طی چند سال می‌تواند حساسیت مردم را تغییر دهد و تئاتر ورشکسته تئاتری‌که در آن بال در برابر سم شکسته واپس می‌نشیند افراد ملتی را می‌تواند ناهنجار و کرخت کند .

تئاتر مدرسه‌ی اشک و لبخند است ، تربیونی است که انسان‌ها بر آن بجای شرح قواعد مبهم و پیچیده‌ی قدیم ، با مثال‌های ساده از معیارهای جاودانی قلب و احساس بشری سخن می‌گویند .

ملتی که به‌تئاترش کمک نمی‌کند و به‌آن دلگرمی نمی‌دهد ، اگر نمرده باشد ، در حال مردن است ، درست مثل تئاتری‌ست که تپش جامعه و تپش تاریخ را احساس نمی‌کند ، با سرگذشت مردمش بیگانه است و نمی‌تواند رنگ اصیل دورنما و روح مردمش را با اشک‌ها و لبخندهایش احساس کند ، چنین چیزی حق ندارد خود را تئاتر بنامد ، این تئاتر نیست ، تالار سرگرمی است یا حایی است که می‌توان در آنجا کار وحشتناکی را انجام داد که به‌آن "وقت‌کشی" می‌گویند . کسی درنظرم نیست ، به‌کسی حمله نمی‌کنم ، مورد بخصوصی را درنظر ندارم ، بلکه از مساله‌ای حرف می‌زنم که هنوز مانده تا حل شود .

دوستان ، من هر روز چیزهایی درباره‌ی بحران در تئاتر می‌شنوم و همیشه به‌این نتیجه می‌رسم که درد یکی دو تا نیست ، وقتی که ریشه خرابست ، تقصیر این گل سرخ که ما پیش رو داریم چیست؟ مساله عمیق است ، خلاصه کنم اشکال از سازمان است . هنرپیشگان و بازی‌نویسان در چنگ مدیرانی هستند که تاجرمآبند ، فارغ از هرگونه نظارت دولتی و محافل ادبی ، از قضاوت می‌پرهیزند ، به هیچ‌وجه هنرپیشگان و مولفان را تامین نمی‌کنند و تئاتر در کل هر روز بیشتر نزول می‌کند و به بهبودش امیدی نمی‌رود .

نمایشنامه‌های "ریو"(۲)، "وودویل"(۳)، "فرس" (۴) من با اشتیاق به‌دیدنشان می‌روم ، می‌توانند بمانند و حتا خودشان را مصون بدارند ، اما نمایشنامه‌هایی که به‌شعرند ، نمایشنامه‌های تاریخی و نمایشنامه‌هایی که در اسپانیا اصطلاحا Zarzuela خوانده می‌شوند ، بیشتر و بیشتر پس زده می‌شوند ، پدید آوردن این‌گونه نمایشنامه‌ها با کار کارستان‌شدنی است ، به ابداع واقعی نیاز دارند . نه اقتدار می‌تواند این نمایشنامه‌ها را به ملتی تحمیل کند و نه روحیه‌ی فداکارانه که می‌باید از بالا اداره شوند و اغلب دارای تناقض‌اند و مورد تهاجم . تئاتر خود باید به‌میان عموم (۵) نفوذ کند و نه عموم به‌تئاتر . برای اینکار ، مولفان و هنرپیشگان ، به‌هر قیمتی شده ، باید دوباره مقتدر شوند ، زیرا تئاتر دنباله رو عموم به دبستانی می‌ماند ، که در آن بجای معلم سخت‌گیر و جدی ، که نه‌فقط فرمان به‌رعایت عدالت می‌دهد بلکه خود مجری عدالت هم هست ، درست بعکس ، کسی میخ روی صندلی بچه‌های ترسو و چاپلوس بگذارد ، نه خودش چیزی درس بدهد و نه بگذارد کس دیگری درس بدهد .

می‌شود به‌عموم درس داد . می‌گویم عموم البته و نه مردم (۶) چون چند سال پیش خود شاهد بودم همان آثار "دبوسی" و "رادل" ، که قبلا مورد توجه قرار نگرفته بود ، با چنان استقبالی روبرو شد که از شدت هیاهو ، کسی صدای دیگری را نمی‌شنید و استقبال‌کنندگان

عموم بودند.

این مولفان به‌کمک اقتداری که یافته بودند توانستند آثارشان را بقبولانند، آثاری که بالاتر از درک عموم بود. درآلمان "وده‌کیند"(۷) در ایتالیا "پیر آندلو" و خیلی‌های دیگر نیز چنین کرده‌اند.

انجام اینکار به‌سود تئاتر است و برای مفسرانش سربلندی به‌همراه دارد. وقار، می‌باید حفظ شود، به‌این‌که متقاعد شویم، خیلی زود نتیجه‌اش را می‌بینیم. اگر چنین نکنیم همچنان دست ما کوتاه می‌ماند وخرما برنخیل. تخیل، تصویرسازی و جادوی تئاتر را می‌کشیم. اما تئاتر همیشه و همیشه هنر است و هنر والایی خواهد بود، اگرچه ممکن است روزی برسد که روی هر چیز لذتبخشی برچسب هنر بچسبانند. روزی برسد که موسیقی سقوط کند، شعر خراب شود و روی صحنه دزدان پناه بگیرند.

هنر بر فراز همه چیز است. هنر نجیب‌ترین است و شما هنرپیشگان، دوستان و هنرمندان من، شما بالاتر از همه‌اید. شما همه، از کوچک و بزرگ هنرمندید، چرا که با عشق و حرفه‌تان در دنیای ساختگی و رفت‌آور صحنه، سر بلند کرده‌اید. در سعل و دلمشغولی‌تان، هنرمندید. از بی‌نام و نشان‌ترین تا برجسته‌ترین تئاتر، واژه‌ی "هنر" می‌باید در همه‌ی تالاها و رختکن‌ها نوشته شود. اگر چنین نکنیم محبور خواهیم شد که واژه‌ی "تجارت" را آنجا بنویسیم یا واژه‌های دیگری که من جرات گفتنش را ندارم. باید واژه‌هایی را بنویسیم مانند: تشخص، نظم، فداکاری و عشق.

نمی‌خواهم برایتان سخنرانی کنم، چون باید برایم سخنرانی بشود. کلمات من از شور و یقین ملهم است. مرا اوهام به‌کار وانمی‌دارد. آندلسی تمام عیاری چون من باید با خونسردی بیندیشد چرا که در دودماغی کهن ریشه دارد. می‌دانم حقیقت با کسی نیست که نانش را دم تنور می‌خورد و می‌گوید: "امروز، امروز، امروز" بلکه حقیقت با کسی است که آرام به نخستین نور سپیده‌دم چشم دوخته است.

می‌دانم، مردمی که می‌گویند: "حالا، حالا، حالا" و به‌دریچه‌ی باجه‌ی بلیت‌فروشی اچشم دوخته‌اند، درست فکر نمی‌کنند. بلکه کسانی درست فکر می‌کنند که می‌گویند: "فردا، فردا، فردا" و می‌دانند زندگی نو چون پرنده‌ای بر بام دنیا فرود می‌آید (۸) ■

ترجمه‌ی احمدرضا قایخلو

---

1) Margurita xirgu

۲) revue جنگ و مجموعه‌ی خنده‌آور و سرگرم‌کننده‌ای که از قسمت‌های مختلف شاد تشکیل شده و معمولا در کاباره و سیرک و . . . اجرا می‌شود.

۳) Vaudeville نوعی کمدی که مبتنی بر نمایشنامه‌های عاطفی باشد و در آن از موسیقی نیز بسیار استفاده می‌شود.

۴) Farce نمایش خنده‌آوری که بر کمدی موقعیت مبتنی است و در آن به‌اندیشیدن، کمتر نیاز است، نمایش قهقهه و نه لبخند

5) Public

6) People

7) Wede kind

۸) این سخنرانی، که به‌مناسبت نخستین اجرای "یرما" (۱۹۳۴) ایراد شده، از کتاب "رسالت لورکا" برگرفته شده. "رسالت لورکا" را "البرت ایسلومن" از اسپانیایی به‌انگلیسی ترجمه کرده است.

تحلیل یکی از تابلوهای "دومیه"

واقعیت و تجربه‌ای بصری - جامعه‌شناختی

فیروزه مهاجر

نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم، فصل درخشانی در تاریخ و تاریخ هنر است و به‌مدد اندیشه‌های انقلابی و آزادیخواهانه، سرآغاز رهایی کامل هنر از قید گذشته‌ها. "گوته" می‌گوید که همه‌ی ادوار قهقرایی جهت‌گیری "ذهنی" دارند و همه‌ی ادوار پیشرفت جهت‌گیری "عینی". و شاید به‌همین دلیل است که در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم، هنر رئالیستی ابتدا به‌صورت گرایش، سپس به‌صورت سبک سر برآورد. سخن بر سر رئالیسمی کلیشه‌ای نیست، بلکه سخن برسر تجربه‌ای اجتماعی است حاصل رودررویی هنرمند با واقعیت، رها از هر پیشداوری فلسفی، نظری، هنری، اخلاقی مذهبی و سیاسی، که براساس روابط غنی و پیچیده‌ی دیالکتیکی میان واقعیت و هنر، هنگامی درهنر تجلی می‌یابد که هنرمند با ضرورت شناخت آن نیروهای ناشناخته‌ای که عملکرد مکانیسم روابط اجتماعی را تعیین می‌کنند روبرو می‌شود و با دریافت جهت تکامل تاریخی تفسیر اندیشه‌ها و الهامات عصر خویش را برعهده می‌گیرد. از این زاویه ما برای رئالیسم قرن نوزدهم، هنرمندی والاتر از "کوربه"(۱) نمی‌شناسیم. اما، قبل‌از پرداختن به‌او، شاید به‌منظور دریافت سیر تحول هنر معاصر به‌عنوان روشنگر تجربه‌ای آزاد بودن باید به "دومیه"(۲) و تابلو "ما برابا را می‌خواهیم" او بپردازیم.

عصر "دومیه"، عصر پیشرفت پرشتاب علوم در اروپا، اختراع عکاسی، تب و تاب دگرگونیها و جستجوی واقعیتهاست. "دومیه" به‌طرز شگفت‌آوری واقعگراست، اما در آثار او گرایشی به‌رمانتی سیسم و نیز اکسپرسیونیسم به‌چشم می‌خورد ("دومیه"، با واسطه، یعنی از طریق تاثیر بر "ون‌گوگ"، یکی از سرچشمه‌های رمانتیک جنبش اکسپرسیونیستی قرن بیستم محسوب می‌شود). او نیز مثل رمانتیکها در پی یافتن سنتزی برای دو مفهوم متضاد خرد و احساس است. اما آنچه "دومیه" را از رمانتیک‌ها متمایز می‌کند آن است که برای او هنر بازنمایی احساس نیست، بلکه تجلی میل به‌مبارزه است و تلاش درجهت دادن شکل قابل انتقال به بینشی درونی. و به‌این ترتیب، برخلاف رمانتیک‌ها از اشکال عینی بازنمایی نمی‌گسلد و رمانتی‌سیسم او به اکسپرسیونیسم تبدیل می‌شود، و به تبع آن خصوصیاتی اکسپرسیونیستی می‌یابد که عبارت است از تحریفاتی در خط و رنگ برای دست‌یافتن به شناختی از واقعیت که جدا از واقعیت عینی، واقعیت ذهنی را نیز دربر گیرد. غیر از آن، در برداشت آزادیخواهانه رمانتیکها از تاریخ به مثابه تاریخ آزادی یا تاریخ مبارزه با قدرت، توجیهی برای پذیرفتن قدرتی که برفرهنگ و خرد متکی باشد، وجود دارد، یا در واقع پذیرش اشرافیت فرهنگ و خرد به‌جای اشرافیت خون. اما، "دومیه" این توجیه را نمی‌پذیرد و در سلک "برگزیدگان" قرار نمی‌گیرد، بلکه با روشنفکرانی همراه می‌شود که با نپذیرفتن عنوان "برگزیدگان" جامعه‌ی بورژوازی، تقابل با این جامعه را برمی‌گزینند، و رئالیستی "پیشرو" می‌شود. در واقع، از همین دوران، مفهوم "هنر پیشرو" یعنی هنری که نیرویی باشد قادر به‌دخالت در ساختارهای اجتماعی و تغییر آنها، باب می‌شود.

به‌خصیصه‌ٔ عمده‌ٔ آثار "دومیه"، یعنی تعهد اخلاقی، ستیز با قدرت و شناختش از رنگ، همان خصایصی هستند که "بودلر"(۳) ستایشگر هنرمندان "برگزیده" را به‌تحسین از "دومیه" وا می‌دارند. در واقع، "بودلر" که درباره‌ی "دومیه" می‌گوید "او بامداد سیاهش هم رنگی نقاشی می‌کند". "دومیه" را به واسطه‌ی پیشرو بودنش که جنبه‌هایی از "مدرن" بودن را درخود دارد، ارج می‌نهد، بی‌آنکه بنیان ایدئولوژیکی حرکت او را تایید کند. اما، "دومیه" خود در قید "مدرن" بودن یا نبودن نیست و انتخابش ناشی از ضرورت است و عشقش به‌آزادی، و آنچه درآن دوران موضوع گفتگو و سوءتفاهم است، رابطه‌ی میان همین ضرورت اجتماعی و آزادی فردی، و نیز مفهوم ملت است. اما، به زعم "دومیه" و سایر رئالیست‌ها این مفاهیم انتزاعی‌اند، چون ملتی که درآن جدال طبقاتی جریان

دارد، نه‌آزاد است و نه واحد. رسیدن به چنین دریافتی هنرمند رئالیست را به "عرصه‌ی تجربه" فعالی می‌کشاند که حاصل درآمیختن او با واقعیت‌هاست و جوابگوی نیاز مردم به آگاهی یافتن از واقعیت با همهٔ گسستگی‌ها و تناقضاتش. این‌رودررویی هنرمند با واقعیت رها از هر پیشداوری و جزم‌اندیشی؛ این شناخت ضرورت تحلیل اجتماعی، این دریافت جهت تکامل تاریخی؛ این پیشرو بودن، در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم به‌سبک رئالیسم حیات می‌بخشد.

اما در این دوره هنرچنان با سیاست آمیخته است که بنای آن بر ایدئولوژی، خود ضرورتی محسوب می‌شود. بنابراین، هنرمند پیشروی رئالیست باید دو مورد را رعایت کند، یکی ارتباط میان واقعیت، چنان که‌هست و چنان‌که باید باشد، و دوم، به‌خدمت نگرفتن هنر همچون ابزار، چرا که هنر اگر قرار باشد در نبرد برای آزادی شرکت‌جوید، خود باید آزادی را تجربه کند. پس، نقاشی دیگر به معنی موضوع را در تصویری به‌قید کشیدن نیست، بلکه تبدیل موضوع به‌نشانه و واقعیتی پرمعنی است، بدون صدور احکام و بدون تبلیغ، و تابلو "ما برابارا می‌خواهیم" به نوعی تجسم همین اندیشه‌هاست.

"دومیه"، طراح، مصورساز، پیکر تراش و کاریکاتوریست سیاسی است؛ او، به‌رغم قوانین منع‌آزادی مطبوعات، همکار پرشور و بی‌باک‌نشریه‌های "کاریکاتور" و "شاریواری" (۴) محسوب می‌شود، و همیشه آماده‌ی حمله به ریاکاری‌های "لویی‌فیلیپ"، امپراتور فرانسه و دستگاه قانونگذاری، و بوروکراسی حکومت او است.

"دومیه"، دوست "بالزاک" است؛ او نیز همه روزه "کمدی انسانی" خود را قلم می‌زند. اما، "دومیه" برخلاف "بالزاک" می‌تواند درمیان مردم قربانی ستم، قهرمان نبرد برای آزادی را باز شناسد.

"دومیه" اولین نقاشی است که به مبنای جامعه‌شناختی هنر توجه می‌کند، و اولین نقاشی که به‌یک رسانه‌ی گروهی، یعنی مطبوعات توجه خاص نشان می‌دهد. فن چاپ برای او صرفا" وسیله‌ای در خدمت نشر تصاویرش نیست، بلکه فنی است که با بکارگیری آن می‌شود تصاویری قابل انتقال به‌مردم و برخوردار از توان ایجاد ارتباط با آنان تهیه کرد.

می‌شود گفت که "دومیه" تصاویر خود را چنان خلق می‌کند که انگار با فن لیتوگرافی تهیه‌شده‌اند. (۵) به‌این‌ترتیب، او با از میان برداشتن فاصله‌ی بین آفرینش و باز- تولید، ارتباطی مستقیم با بیننده برقرار می‌کند و پیام بی‌درنگ دریافت می‌شود، و نیز، نافذ است. کاریکاتور سیاسی البته ابداع "دومیه" نیست، تفسیری دراماتیک و جامعه‌شناختی از تاریخ معاصر است که پیشینه‌ی نزدیک و بسیاروالای آن را در حکاکی‌های روی فلز "گویا" می‌بینیم. اما، کاریکاتور اغلب با توضیحی مکتوب همراه است: شکل و نوشته، جدا از هم هیچ کدام کاملا" درک شدنی نیست. پس "دومیه" به‌منظور آنکه مطلبش فهمیده شود، برعناصر تصویری تاکید می‌کند، تا امکان ارتباط برقرار کردن از طریق تصویر، تشدید شود. به‌عبارت‌دیگر دومیه، تنها آن بخش از بازنمایی را انجام می‌دهد که محرک است و تماشاگر را به‌واکنش اخلاقی برمی‌انگیزد. اما، تصویر بازنمایی یا روایتی از یک واقعه نیست، بلکه داوری در باره‌ی یک واقعه است. در این داوری، "دومیه" نظر خود را تحمیل نمی‌کند.

به‌تابلو "ما برابا را می‌خواهیم" نگاه کنید. تکرنگ بودنش خود گواه برآن است که نقاش نمی‌خواهد این نقاشی بازنمایی یک واقعه‌ی مذهبی، یعنی واقعه‌ی به صلیب کشاندن مسیح باشد.

در این نقاشی، "دومیه" از رنگ روغن برای حفظ تاثیری شبیه به تصویر لیتوگرافی استفاده می‌کند، چون می‌خواهد به‌عناصر تصویری جسمیت و هستی ملموس ببخشد، می‌خواهد آنها چنان موجودیتی پیدا کنند که نیرومند باشند و بی‌نیاز از کلام.

"دومیه"، حدود سال ۱۸۵۰، طرح‌هایی با استفاده از مضامین مذهبی که مفهوم نمادی‌شان مورد نظر او است، تهیه می‌کند. اما در "ما برابا را می‌خواهیم" او در اوج سلاست و اعتماد به‌نفس است. ترکیب تابلو را از یکی از لیتوگرافی‌های خودش که نقشمایه‌ی آن گردهمایی زنان است گرفته، اما در "ما برابا را می‌خواهیم" پیکره‌ها همه‌ی تابلو را اشغال کرده‌اند. تصویر خطی "قیام" نیز که در همان سال ۱۸۵۰ کشیده شده، به رغم داشتن مضمونی کاملا" متفاوت، همین ترکیب را دارد.

در واقع، ترتیب پیکره‌ها در تابلو "ما برابا را می‌خواهیم" طبق نظمی روایی نیست و آنها در فضای تابلو مثل روی صحنه‌ی یک تئاتر تقسیم نشده‌اند. اصلا" فضایی که عرصه‌ی عملی باشد، وجود ندارد، بلکه کل اثر عرصه‌ی آنی دو موقعیت بر پسزمینه‌ای است: "پیلاطس" که جمعیت‌حاضر را علیه مسیح می‌شوراند و جمعیت که به‌هیجان آمده از قدرت تبعیت می‌کنند.

به‌اعتقاد "دومیه" و سایر رئالیست‌ها، آنچه برفرهنگ معاصر تاثیر می‌گذارد تاریخ درحال تکوین است و گذشته تنها تجربه‌ای است که از سرگذرانده‌ایم. در تابلو "ما برابا را می‌خواهیم" با تجربه‌ای به‌قدمت عمر بشر روبروایم که باز همچنان تازه است. تابلو، از لحاظ پرسپکتیوی فاقد عمق و حجم است و رنگ ندارد: تجربه‌ای است عام که خاص شده و یا تجربه‌ای خاص که عام شده است.

"مابرابا (باراباس) را می‌خواهیم"، رنگ روغن روی بوم ۱/۲۷×۱/۶۰ متر. اسن، موزه‌ی فولکوانگ.

تابلو، مذهبی نیست، اما پیکربندی‌اش همانی است که معمولا" تحت عنوان "اینک انسان" (eccehomo) در باب شوربختی انسان، و با اشاره به ماجرای "مسیح" و "پیلاطس" بارها درآثار هنرمندان مسیحی تکرار شده، و "رامبراند" حکاکی بزرگی با همین مضمون دارد، و به‌ظاهر "دومیه" در انطباق تصاویر تیره‌ی سرها و دست‌ها بر زمینه‌ی روشن سکوی خطابه، ونیز، قراردادن کودکی در آغوش یکی از حاضران، به‌منظور تعادل بخشیدن به‌تابلو خود، به‌حکاکی "رامبراند" نظر داشته است، اما، او اشکال "رامبراند" را ساده کرده و تصاویر را به‌زبان خویش برگردانده است.

تابلو، برپایه‌ی روایتی از انجیل لوقا (باب۲۳: ۱۴ تا ۲۵) قرار دارد. در این روایت که به‌ماجرای محاکمه و مصلوب شدن مسیح می‌پردازد، آمده است که "پیلاطس" خواست مسیح را به‌سبب آنکه "هیچ عمل مستوجب قتلی از او صادر نشده، تنبیه، سپس رها کند، اما "همه فریاد کرده گفتند او را هلاک کن و برابا را برای ما رها فرما و او شخصی بود که به‌سبب شورش وقتلی که در شهر واقع شده بود، در زندان افکنده شده بود...

"دومیه"، نام تابلو را به "ما برابا را می‌خواهیم" تغییر می‌دهد، تا با قرار دادن تصویر در ارتباط با کلماتی که جمعیت فریاد می‌کشد، برنقش جمعیت تاکید کند.

"دومیه"، وقتی مردم را تصویر می‌کند، به‌او حالتی قهرمانی و قدرت و نیرویی به سبک میکل آنجلو (میکل آنژ) می‌دهد، اما اینجا خلقی درمیانه‌نیست، بلکه‌جمعیتی بی‌شکل حاضر است: خلق مقاوم است و جمعیت به قدرت تسلیم می‌شود. به این ترتیب، جمعیت را همچون توده‌ای بی‌شکل تصویر می‌کند. تحریف اشکال نه ازطریق بکارگرفتن شگردهای ویژه‌ای برای فضاسازی و نور به‌وجود می‌آید، و نه از طریق کارتونی کردن چهره‌ها و اداها، تحریف بیشتر اخلاقی است تا فیزیکی، و می‌خواهد برمفهوم و ابتذال ضعف و بازیچه بودن جمعیت تاکید کند. به چهره‌ی آنکه کودکی در بغل دارد نگاه کنید: چهره‌ای شبه‌انسانی است با خطوطی خشن و مختصر، انگار که نقابی از خمیرکاغذ، حتا به

"دومیه"، "گردهمایی زنان" (۱۸۴۸)

"دومیه"، "قیام" (۱۸۵۰)

نوری هم که برپیشانی وگونه‌اش همچون ماده‌ای کثیف چسبیده، حساس نیست؛ با دست راست مسیح را به‌کودک نشان می‌دهد و می‌خواهد که او نیز مرگ بی‌گناه را طلب‌کند، اما این دست بی‌شکل است، دو کودک تنها قسمت‌های روشن تابلواند، آنچه زود چشم را می‌گیرد. در واقع، مفهوم کودکی "کلید" تابلو است: جمعیت ناآگاه، ضعیف و ناتوان است، مثل آن بچه هیولایی که لحظه‌ای دیگر، جنون‌زده، آزادی دزد و مرگ قدیس را طلب خواهد کرد. اکنون، حرکت مرد را درمیان جمعیت با حرکت "پیلاطس"، نماینده‌ی قدرت، مقایسه کنید. "پیلاطس" نیز با انگشت به‌مسیح اشاره می‌کند، اما نه برای تقاضای چیزی، بلکه برای اعمال نظر خویش. ببینید که چطور چگونگی اشاره، در یکی قاطع و در دیگری سست، معنی متفاوت این دو حرکت را تعیین می‌کند. علت آنکه برخی از عناصر توده‌ی جمعیت تنها به‌کمک خط های حاشیه‌ای غیر دقیق که شباهت دوری با اشکال انسانی دارند تصویر شده‌اند نیز همین است؛ آنها انسان نیستند، بلکه حضور نامشخصی در میان گله‌اند. لکه‌های روشن و تیره توسط خط های حاشیه مهار نشده‌اند و با تاثیرات سایه‌روشن تطبیق ندارند؛ این لکه‌ها احساسی از فضایی گرفته و زهرآگین به‌بیننده القا می‌کنند که در آن فضا خط های قطور حاشیه، بی‌نظم و جهت، درحرکت‌اند، مثل مارهایی در میان لجنزار.

در "ما برابا را می‌خواهیم"، "دومیه" از یاس و تسلیم سخن نمی‌گوید. به‌همین دلیل این تابلو برخلاف لیتوگرافی "گردهمایی زنان" و "قیام" که ترکیبی مشابه دارند و به برکت خط های حاشیه‌ای مستقیم و فرار سرشار از تحرک و جهش‌اند، فاقد هر نوع تنش است. در واقع، "دومیه" کاملا" به قدرت شگفت‌آفرین انسان‌ها و توان هنرمند به‌دگرگون‌سازی جامعه باور دارد و اثر خود را به‌عنوان نشانه‌ای از این‌حضور زنده و آگاه می‌آفریند.

خلاصه، این "دومیه"‌ای‌که بدون افتادن در دام "وقایع‌نگاری"، روز به‌روز رویدادهای سیاسی و زندگی روزمره را دنبال. تشریح و تفسیر می‌کند، درتابلو "ما برابا را می‌خواهیم" واقعیت را بار نمی‌نمایاند، بلکه تجربه‌ای بصری از معنی جامعه‌شناختی آن را عرضه می‌دارد: شرارت ابلهانه‌ی جمعیتی که مطیع شرارت گستاخانه‌ی قدرتمندان می‌شود ■

براساس:

Arte Moderna di C.L. Argan

دومیه، چاپ انتشارات بهار

طراحی‌های دومیه، چاپ انتشارات بهار

The Absolute Bourgeois by T.G Clark

---

1) Honore Daumier

2) Gustave Courbet

3) Charles Baudelaire

۴) Charivary، نشریه‌ای مشابه "چرند پرند" دهخدا و "آسمون ریسمون" یزشکراد.

۵) در لیتوگرافی، که در آغاز واسطه‌ای صرفا" گرافیکی بود، نقش بامداد چرب روی لوحه‌ای که کلیشه" چاپ است کشیده می‌شود. سپس فشار دستگاه پرس بر کیفیت نقش و بر غلظت و شفافیت نقاط تیره تاثیر می‌گذارد.

آموزش تار و سوی تعالی

منوچهر جهانبگلو

سه کتاب آموزش تار

از هنگام تاسیس و شروع کار هنرستان عالی موسیقی (۱۳۰۲ شمسی) که با کوشش "علینقی وزیری" بنیاد نهاده شد. یکی از سازهایی که "وزیری" توجه خاصی به آن داشت "تار" بود. او سخت می‌کوشید شیوه‌ی نواختن آنرا (قواعد هارمونی و پرده‌بندی و مضراب‌های گوناگون) به تعالی برساند و براستی که خود به‌عنوان "تکنواز" جان در اجرای ملودی‌های گونه‌گون و بازی با پرده و رنگ‌آمیزی نغمه‌ها تسلط داشت که بعضی احراها در حکم اعجاز می‌نمود. "علینقی وزیری" سعی وافی داشت که سبک نواختن ساز را با استفاده از روش‌های علمی گسترش دهد و در میان شاگردانش بیش‌ترین تعداد را علاقمندان "تار" تشکیل می‌دادند که متاسفانه هیچ‌یک پس از سالیان دراز هنرجویی نتوانستند. بخشی از قدرت استاد را به‌نمایش گذارند ــ به‌عنوان نمونه از دو قطعه معمولی استاد "دختر ژولیده" و "بندباز" یاد می‌کنیم. گفتنی آن‌که بعدها علیزاده به‌همراهی سنتور مشکانیان هر دو قطعه مذکور را در عین توانایی و نرمی و زیبایی اجرا کرد که چیزی از کار استاد وزیری کم نداشت. از زمان تاسیس هنرستان عالی موسیقی تا سال‌های اخیر سه کتاب به‌عنوان کتاب درسی (برای آموزش تار) مورد استفاده بوده:

۱) "دستورالعمل آموزش تار" نوشته‌ی علینقی وزیری.

۲) "آموزش تار" نوشته‌ی موسی معروفی در دو جلد (این کتاب در واقع همان کتاب استاد وزیری است اما با تغییراتی اندک در انتخاب ملودی‌ها).

۳) کتاب "آموزش تار" تالیف ابوالحسن صبا که برای هنرجویان ورزیده بیشتر مورد استفاده داشته است.

با توجه به همه‌ی کمبودهای این کتاب‌ها (که به‌طور اختصار در پی خواهد آمد، مدت پنجاه و چند سال روشی ابتدایی مورد استفاده مراکز آموزشی ما بوده و باعث شگفتی است که هیچ‌یک از استادان در رفع ابهام و ساده‌تر کردن آن و همچنین بنیاد نهادن کار آموزش بر پایه‌ای علمی و استفاده از قواعد هارمونی برنیامده‌اند.

کمبودهای کتب آموزشی

۱) در هیچ‌یک از دستورالعمل‌های یاد شده ذکری از ساخت و پرداخت ساز، اندازه‌ی ترکیب کاسه و نگاره، اندازه‌ی دسته و نحوه‌ی استواری آن بر کاسه تار، نقش‌گوشی‌ها، شیطانک، خرک، سیم‌پیچ و اندازه‌ی آن و بالاخره شیوه‌ی پرده‌بندی ساز و تحولی که در شیوه‌ی نواختن از زمان صفویه تاکنون پدید آمده و اینکه به چه دلیل موجهی نحوه‌ی قرار گرفتن تار از روی سینه به‌سوی زانو میل کرده و نوازنده تا چه حد باید سنگینی بدن را بر آن وارد آورد و دست‌ها چه حالتی باید در گرفتن مضراب و پرده‌گیری داشته باشد، ذکری به‌میان نیامده است.

گذشته از این‌ها، طرز ساختمان تار و این‌که از چه چوبی باید انتخاب و ساخته شود (نظیر چوب توت، گردو، شاه‌توت) یا کجای تنه درخت و آبخور چوب باید به‌کار گرفته شود، بحث و تدقیقی نشده تا جایی که می‌بینیم سازندگان معروف تار نظیر "استاد فرج‌الله"، "سید جلال"، "غلامحسین‌خان"، "استاد جعفر"، "یحیی" (پدر و پسر)، "ملکوم"، "هامبارسون" و "شاهرخ" هریک اندازه‌های خاصی را برای تار انتخاب کرده‌اند. حتا در دوره‌ی کنونی پژوهندگانی مانند "یوسف بوریا"، "ارژنگ" و "ناجی" اندازه‌های متفاوت کاسه را برای دریافت صدا و انعکاس صوت از این ساز انتخاب کرده و به‌آزمون گذاشته‌اند. نکته دیگر این‌که هنوز قاعده‌ی جامع و مانعی برای این ساز به تحقیق علمی گذارده نشده و در هیچ‌یک از آثار مدون و دستورالعمل‌ها یک نظر قطعی برای یک‌کاسه کردن آن داده نشده است.

۲) به‌دلیل سرما و گرما و در نتیجه انقباض و انبساط پوست و چوب بعضی از نوازندگان با انتخاب خرک کوتاه و بلند کوشیده‌اند این نقص را رفع کنند. برای نمونه می‌توان از "آقاحسین‌قلی" و فرزندش "علی‌اکبر شهنازی" نام برد که به‌هیچ وجه اعتقاد به تعویض پوست نداشتند و برای رفع این نقیصه تنها با بلند یا کوتاه کردن خرک موافق بودند.

کتاب‌های سه‌گانه نامبرده نیز جای خرک را به‌طور دقیق تعیین نکرده‌اند و هم‌چنان‌که هنوز معمول است هریک از نوازندگان حسب تشخیص و نوع نوازندگی، خرک را به‌میل خود پس و پیش می‌کنند.

۳) هنوز مشخص نشده مضراب تار باید از چه فلزی و چه آلیاژی تهیه شود، بعضی معتقدند باید از زنگوله‌هایی که معمولاً بر گردن شتر یا بز می‌آویزند ساخته شود. بعضی دیگر کاسه یا طاس یا جام برنجی را ترجیح می‌دهند، و بعضی دیگر از آب طلا بر روی مضراب استفاده می‌کنند.

هم‌چنین درمورد مقدار مومی که مضراب باید در آن جای گیرد بعضی آنرا به‌اندازه یک گردو، برخی به‌شکل گرد و مدور و گروهی آنرا بیضی‌شکل انتخاب می‌کنند.

۴) طرز گرفتن مضراب و نحوه‌ی گرفتن ساز و نشستن نوازنده در هیچ‌یک از دستورالعمل‌های آموزشی به‌طور دقیق مشخص نشده است. برای نمونه "جلیل شهناز" کاسه تار را نوعی می‌گیرد که مایل می‌نماید و گویی جهت آن به‌سوی شکم نوازنده گرایش دارد. هرچند ایشان معتقدند تار را باید صحیح و کامل و بدون نقص نواخت، حال به‌هر نحو که می‌خواهد نوازنده آن‌را به‌دست گیرد.

۵) جهت حرکت مضراب‌های مختلف نظیر "دراب"های چپ و راست، نوک مضراب، علامات لازم برای مضراب‌های چپ و راست پایین کاسه و نگاره و "کنده‌کاری" در دستورالعمل نیامده است. که هنرجو، یا نوازنده‌ی نوآموز را دچار سردرگمی می‌کند.

۶) به‌طور دقیق شروع "ریز" و نحوه‌ی نواختن مضراب‌های "ریز" مشخص نشده است.

۷) فراگیری باید از دو ـ چهار خطی زیر حامل شروع شود نه دو زیرخط حامل.

۸) استفاده از قطعات آهنگین از نت‌های دو و سل دوخطی زیرحامل شروع شده و در تمام آهنگ‌ها از نت‌های روی سیم "بم" استفاده نشده است. (مقصود وسط دسته و پایین دسته روی سیم "بم" است) متاسفانه این متد که مربوط به دستور مقدماتی تار و سه‌تار و به‌وسیله "موسی معروفی" تنظیم شده به‌صرف این‌که برای هنرجو سهل و قابل‌فهم‌تر است نگارش یافته و سال‌های سال بکار بسته شده بی‌آنکه تحول و تغییری در آن داده شود.

۹) استفاده از سیم "بم" و قابلیت‌های اجرایی آن بر روی دسته و پرده‌های تار به‌طور کلی مورد توجه قرار نگرفته است. هم‌چنین استفاده از سیم سل در پایین دسته بسیار اندک ذکر شده است.

۱۰) نحوه‌ی انگشت‌گذاری در پوزیسیون‌های مختلف (بالا دسته، پایین دسته، وسط دسته) که در هر سیم همراه با تئوری و توضیح کامل و گام به گام باید باشد، در دستورالعمل‌های مکتوب نگاشته نشده است.

۱۱) علامت‌های تغییردهنده‌ی "عرضی" نظیر "بمل" و "دیز" بدون توضیح آمده و شیوه‌های بهره‌گیری از آن ذکر نشده است.

۱۲) طرز استفاده از میزان‌های ترکیبی و "سنکوپ" و "ضدضرب" بدون مقدمات لازم و توضیح کافی آمده است.

۱۳) علامت‌های لازم برای کشش و کاهش کشش بطور کافی نشان داده نشده است.

۱۴) میزان‌های $\frac{6}{8}$ ترکیبی بیش از حد معمول و بدون رعایت تنوع لازم برای تمرین به نوآموز داده شده است.

۱۵) "دوسوازی" بدون تناسب و فراگیری‌های لازم ذکر شده است. (مقصود انواع فرم‌های مختلف "دوسوازی" نظیر اواسیون...) و حتا در کتاب‌های بعدی به آن اشاره و بطور دقیق ملحوظ نشده است.

۱۶) نحوه استفاده از پرده‌های "دیز" و "بمل" و "کرن" و "سری"ها بدون توضیح و شناسایی آن و قبل از فراگیری مبادی لازم برای مبتدی است و بسیار زود شروع شده است.

۱۷) نت‌های زینت به‌طوری که قابل فهم برای هنرجو باشد داده نشده است.

۱۸) علامات تغییردهنده موسیقی ایران نظیر "سری" و "کرن" پیش از آن‌که مبتدی با علامت‌های لازم آشنا شده باشد زود است و قابل فهم نیست.

۱۹) اتودها در کتاب دوم بسیار کم است.

۲۰) نت زینت که باید قبل از "تری" و "تکیه" به هنرجو تعلیم داده شود؛ در کتاب آموزش تار "صبا" توضیح زینت و اقسام آن نظیر (فوقانی، تحتانی، همنام، چنددرمیان، یکدرمیان) مبهم است و حتا نامی از آن‌ها برده نشده و در کتاب آموزش تار "موسی معروفی" به‌طور کلی ذکری از آن به‌میان نیامده است.

گفتنی آن‌که کمبودهای یاد شده گذرا و کلی است.

حال به معرفی یکی از کوشندگانی می‌پردازیم که کوشش‌هایش نقطه‌ی آغازین تحول در آموزش تار است.

فعالیت‌های هنری اسدالله حجازی (۱۳۲۰):

۱۳۳۴) فراگیری "تنبک" و آشنایی با ریتم و ضرب نزد حسین تهرانی.

۱۳۳۵) آموزش تار را (که از زمان کودکی نزد پدر فراگرفته بود) به‌جد آغاز کرد و برای تکامل هرچه بیش‌تر نزد "علی‌اکبر شهنازی" و "موسی معروفی" یکدوره ردیف را به‌پایان برد.

۱۳۳۷) فراگیری نت و تئوری موسیقی را نزد "ابراهیم صفایی" آغاز کرد و مبانی موسیقی نظری و عملی را در مکتب "رادمرد" آموخت و به آموزش ردیف‌های صبا در ویلون ادامه داد.

۱۳۴۰) برای طی دوره‌ی دکترای ژنتیک (گیاهی) به آلمان غربی عزیمت کرد که همزمان با دانشکده‌ی موزیک "گی‌س" فراگیری گیتار کلاسیک با متد Herman Schmidt و آموختن قواعد و مبانی موسیقی غربی ادامه داد.

۱۳۵۳) بازگشت از آلمان و مرور و آموزش مجدد ردیف عالی نزد شهنازی و نیز فراگیری ردیف‌های صبا در سنتور.

تالیف‌های اسدالله حجازی

۱) کتاب اول آموزش تار (چاپ و انتشار ۱۳۶۱)

۲) کتاب دوم آموزش تار (چاپ و انتشار ۱۳۶۲)

۳) کتاب تکنیک‌های مضرابی برای تار (چاپ و انتشار ۱۳۶۲)

۴) بیست قطعه انود برای تار (چاپ و انتشار ۱۳۶۳)

۵) "قطعاتی برای تار به‌صورت پیش‌درآمد و انواع ضربی‌ها" (چاپ و انتشار ۱۳۶۳)

۶) "دو و سه‌نوازی برای تار" (چاپ و انتشار ۱۳۶۴)

۷) "بحش اول آوازهای ایرانی" (چاپ و انتشار ۱۳۶۵)

تحولی در آموزش تار

اینک به‌شیوه‌های ابداعی برای آموزش تار که توسط حجازی تدوین شده می‌پردازیم:

۱) مضراب‌های حدید که علامت مضرابی نداشته نظیر "دراب" راست و چپ که با علامت Dv (دی چپ مقصود دراب چپ) D۸ (دی راست، دراب راست) نشان داده شده است.

دلیل انتخاب این علامت مناسبتی است با حرف اول کلمه‌ی "دراب" و هرجو با یک نظر می‌تواند به‌طور دقیق فرم چپ و راست آنرا تشخیص دهد.

۲) علامت نوک مضراب "N" مشخص شده که کلمه‌ی اول آن وجه تشابهی با نوک مضراب دارد.

۳) علامت مضراب چپ و راست بین کاسه سفاره که وریری فقط با ذکر لغت (پوش) نگاشته در دستورالعمل حدید بطور دقیق روشن‌شده و بصورت ۸ مضراب راست و ۷ برای مضراب چپ انتخاب شده است. علاوه بر آن مضراب "کنده‌کاری" نیز علامتش بصورت انتخاب شده است.

۴) شروع کار همه‌جا با تئوری و توضیح کافی همراه است.

۵) ابداع انگشت‌گذاری (بالادسته، وسط دسته، پایین‌دسته) و تقسیم‌بندی قطعی برای حرکت انگشت روی قسمت‌های مذکور در بالادسته، وسط دسته و پایین دسته.

۶) روش‌های مختلف انگشت‌گذاری در هر سه سیم پایین‌دسته، وسط دسته، بالادسته.

۷) شروع تمرین‌ها همراه با تئوری و ارائه یک راهنما برای هر درس.

۸) مباحث منظم تئوریک و هماهنگ با درس‌های عملی (بعد از علامت‌های کشش، کاهش کشش و سنکوپ با تعریف هرکدام) که با توضیح‌ها و تمرین‌های مورد لزوم همراه است.

۹) نت‌های زینت از درس پنجم به‌بعد، پس از آشنایی با مضراب‌های گونه‌گون (به‌صورت‌های تحتانی، فوقانی، همنام)

میرزا علی‌اکبر جد علی‌اکبر شهنازی در این جا "تار" روی سینه قرار دارد.

آموزش داده می‌شود .

۱۰) در پایان کتاب اول "دوئونوازی" بسیار ساده و اتودهایی برای قدرت یافتن مضراب و انواع مضراب‌ها تعلیم داده شده است .

۱۱) در کتاب اول دوره‌ی دوم آموزش تار (که شامل دو کتاب است و بیش‌تر برای گام شناسی و انواع چهار مضراب‌ها تدوین شده، هنرجو نخست با گام‌های "بمل"دار و "دیز"دار و علامت‌های ربع پرده با فرم‌های چهارمضراب آشنا می‌شود .

۱۲) آماده ساختن هنرجو برای نواختن ردیف با استفاده از روش‌های مضرابی (توضیح اینکه اجرای تکنیک باید همراه با نواختن ردیف آموزش داده شود .)

۱۳) تمرین‌های گروه‌نوازی از کتاب ۲، ۳ برای‌تار (توضیح این‌که نوازنده‌ی تار تئوری آنرا باید همراه هارمونی و "کنترپوآن" فراگیرد) .

۱۴) کتاب "دو و سه‌نوازی برای تار" فرم‌های انواسیون، کانون، دوبزو، فوک، پرلود، پاسه‌گالیا و غیره تعلیم داده می‌شود .

۱۵) در کتاب ردیف آوازهای ایرانی (بخش اول آوازهای شور، دشتی، افشاری، ابوعطا، بیات اصفهان، بیات ترک) که از آوردن قطعات تکراری خودداری شده و ساخته اسدالله حجازی است این نکات به‌چشم می‌خورد :

استاندارد کردن مطالب تکراری، نظیر بعضی از گوشه‌ها و نغمه‌ها که در اغلب آوازها تکرار می‌شود (مانند : نغمه، زنگوله، پیش‌زنگوله و امثالهم) . در قسمت ردیف‌نوازی نوآوری جدیدی به‌کار رفته طوری که هرجوی بااستعداد درمدت سه سال و با تمرین منظم می‌تواند آنرا بنوازد ، بدون آن‌که مشکلی در نواختن تار برای او پیش بیاید .

از آن‌جایی که تمام متدها و کتاب‌های درسی در هر رشته پس از چند سال نیاز به بازنگری دارد، تا موارد نامفهوم آن برطرف شود شایسته است همه علاقمندان به اعتلاء موسیقی خاصه صاحبنظرانی که در کار آموزش تجاربی دارند پیشنهادها و اصلاحات ضروری را به مولف یادآوری کنند .

حسینقلی شهنازی پدر علی‌اکبر شهنازی در این جا "تار" به‌طرف شکم میل کرده است .

سنت یا نوآوری؟

بحثی در زمینه‌ی موسیقی ایران

مقدمه

این نوشته ــ شاید ــ بحث کهنه‌ی راه‌های اعتلای موسیقی ایرانی را دوباره زنده کند . کهنه از این نظر که از نخستین نشریه‌ها و نوشته‌هایی که از نزدیک به ۵۰ سال پیش درباره‌ی موسیقی ایرانی انتشار یافته، این بحث میان اهل فن و علاقمندان موسیقی ایرانی جریان داشته بی‌آن‌که نتیجه‌ی قاطعی به‌دست آمده باشد . در این بحث‌ها تقابل میان دو نحوه‌ی برخورد یا دو نگرش به موسیقی را می‌توان دید : از یک سو نگرشی که اعتقاد به حفظ و احیای سنت‌های موسیقی ما دارد و از سوی دیگر نگرشی که جویای تحول در موسیقی سنتی است . امروز نیز این دو نحوه‌ی نگرش به موسیقی ایرانی در میان نوازندگان و شنوندگان موسیقی قابل تشخیص است .

شاید اساسا" مساله بر سر نتیجه‌گیری و تعیین تکلیف قطعی نباشد و چه بسا تاریخ معاصر نشان داده باشد که این دو نگرش می‌توانند در کنار یکدیگر وجود داشته باشند یا شاید در حال حاضر تحول اندک موسیقی و معدود بودن موسیقیدانان و نقادان موسیقی عرصه را برای هرگونه نتیجه‌گیری تنگ ساخته باشد . بهرحال هدف این مقاله بیشتر طرح مساله و بیان نکاتی است که اغلب به‌صورت مستور، یک‌جانبه و دگماتیک در گوشه و کنار بیان می‌شود . و هم‌چنین بیشتر سر و کارمان با عرصه‌ی اندیشه است : اندیشه‌ی هنرمند، اندیشه‌ای که هنرمند و موسیقیدان از آن تغذیه می‌کند و فعالیت هنری‌اش جدا از آن نمی‌تواند باشد . اندیشه‌ای که بر نگرش، جهان‌بینی و احساس موسیقیدان اثر می‌گذارد و ...

طرح دو نگرش

دو نحوه‌ی نگرش نامبرده هرچند به‌صورت خالص هیچ‌گاه وجود نداشته لیکن طیفی از بینش و برخوردها در میان بوده که در تحلیل نهایی به‌سمت دو طرز تلقی سنتی و مدرن، گرایش پیدا کرده است . در عمل گرایش سنتی در مواردی گریزهایی به نوآوری می‌زده است و گرایش مدرن نیز نمی‌توانسته از سنت‌های موسیقی به‌دور بماند .

نگرش سنتی با تکیه بر پیشینه‌ی تاریخی موسیقی ما که قسمت‌های قابل اجرای آن به زمان "میرزا عبدالله" و پدرش می‌رسد، سعی در حفظ و احیای سنت‌های موسیقی دارد . در این بینش **ردیف‌های** موسیقی جا و مقام مهمی دارد . نواختن ردیف به‌معنی تکرار ملودی و نغمات موجود نیست بلکه هدف از آن عمدتا **بداهه‌نوازی** است . بداهه‌نوازی به‌معنی نواختن خلق‌الساعه نیست بلکه مراد از آن ارایه احساسات نوازنده است که با ردیف عجین شده . در اینجا ردیف مجرایی است برای بیان و انتقال احساس نوازنده . عمدا" نمی‌گوییم موسیقیدان، زیرا در موسیقی سنتی نوازنده همان موسیقیدان است و نقش اساسی را ایفا می‌کند . هر نوازنده‌ای بیان خود را دارد . ردیف در این حالت وسیله‌ای در اختیارش قرار می‌دهد که احساس خود را بیان کند . لذا بین دو ردیف اجرا شده بین دو اجرا از یک ردیف توسط یک نوازنده مشابهتی دیده نمی‌شود . هریک از ردیف‌ها حاصل کار و احساس و شرایط روحی خاصی است (۱) .

به‌جز در زمینه‌ی ردیف و بداهه‌نوازی

این نگرش درباره‌ی آموزش موسیقی و چگونگی اشاعه آن نیز نظراتی را بیان می‌کند. از آنجا که ردیف موسیقی در این دیدگاه جایگاه والایی دارد احاطه بر ردیف در آموزش نیز نقش محوری می‌یابد. در اینجا سخن از آموزش بداهه‌نوازی و یا تدریس چگونگی ساختن قطعات موسیقی نیست. از آنجا که ردیف باید در خدمت بیان احساس نوازنده قرار گیرد لذا احساسات نوازنده نیز حین آموزش باید تعلیم ببیند. شاگرد باید بیش از پیش با حلقیات استاد آشنا شود و با او محشور باشد. باید منش استاد را فراگیرد و در نهایت باید احساس استاد را بیاموزد. سیستم آموزشی بنا شده بر این بینش چیزی جز نحوه‌ی آموزش سنتی نمی‌تواند باشد. به‌اعتقاد هواداران این نگرش موسیقی جنبه مقدسی دارد که آن‌را نمی‌توان آسان در اختیار همه گذارد. از همین‌جا حلقیات شاگرد بیش از هر چیز مد نظر قرار می‌گیرد. اگر این حلقیات موافق طبع هنرشناس استاد واقع شد آن شاگرد را می‌توان تعلیم داد در غیر این صورت وی طرد می‌شود. نحوه‌ی تدریس موسیقی سینه به سینه است. شاگرد در محضر استاد، درس را یاد می‌گیرد. روش‌های یادآوری نظیر نت و نوار نامطلوب است. رابطه فرد با فرد یا استاد با شاگرد بنیان آموزش سنتی را تشکیل می‌دهد و باز به‌همین دلیل اخلاق فردی اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند.

موسیقی سنتی چنانکه پیداست کلیتی منسجم است که کلیه عناصر آن به یکدیگر مرتبط هستند: نقش فرد در نوازندگی و بیان احساس از طریق ردیف در آموزش موسیقی نیز نقش مهمی دارد. این کلیت یافت موسیقی سنتی را تشکیل می‌دهد که نگرش سنتی به‌عنوان جزئی از آن بر حفظ این کلیت تاکید دارد.

"یکی از وجوه شاخص هنر مشرق‌زمین وفاداری به خاطره قومی است... گواه این واقعیت این است که هنرمندان آسیایی، قرن‌ها همان نقش‌ها و الگویی را که با تجربه‌ی درونی‌شان غنی شده است تکرار می‌کنند. منظور هنرمند چندان ابداع فردی و خودنمایی نیست که وفاداری به خاطره و احیای گنجینه‌های آن". (۲)

بینش نوگرا

طرفداران نوگرایی معتقد به ایجاد تحول در بافت سنتی موسیقی هستند. این تحول به‌نظر این گروه می‌تواند، (نه لزوما") با استفاده از دستاوردهای علمی اروپا صورت گیرد. این گروه بر آهنگسازی و ارکستراسیون به‌جای بداهه‌نوازی و تک‌نوازی تاکید می‌کنند. این نگرش معتقد است با تغییر شرایط اجتماعی احساس هنرمند نیز تحول می‌یابد و احساسات جدیدتر نیازمند بیان جدیدی هستند. روح‌الله خالقی (۱۳۴۴ – ۱۲۸۵) در این باره می‌گوید:

"بعضی از موسیقیدان‌ها که دارای ذوق سلیم و افکار و احساسات تازه‌تر بودند به‌خیال افتادند که تنوعی در موسیقی ایجاد کنند و به این وسیله موجد سبک جدیدی شوند. قبل از آن‌ها آوازهای ایرانی خیلی طولانی بود و به‌تدریج مردم از شنیدن آنها خسته شده بودند." (۳)

خالقی به‌درستی به تحول در احساس و فکر موسیقیدان و نیز نیازهای جدید شنونده موسیقی اشاره می‌کند. (۴) این تحول که حاصل تحولات اجتماعی آن دوران بود در سایر زمینه‌های هنر و به‌خصوص در شعر اثر خود را بر جای گذارد، لیکن در زمینه موسیقی مساله هنوز برجاست. "خالقی" با درک درستی که از تحولات زمان خود و به‌خصوص رشد شهرنشینی در این دوره داشت معتقد بود: "اگر موسیقیدانان توانستند احتیاجات فعلی را از راه صنعت برآورند موسیقی ما ترقی کرده دوش به دوش دیگر علوم و آداب و صنایع ما جلو خواهد رفت و اگر از عهده کار برنیامدند موسیقی اروپایی به‌آنها محال نخواهد داد که در این اندیشه باشند و مردم شهرنشین در اثر شنیدن موسیقی فرنگی کم‌کم بدان مانوس خواهند شد و شاید بعد از یکی دو نسل موسیقی ملی خود را فراموش کنیم." (۵)

نوآوری در موسیقی سنتی با تاسیس هنرستان ملی موسیقی در سال ۱۳۰۲ توسط علینقی وزیری جامه عمل پوشید. نوآوری وزیری شامل موارد زیر بود:

"مطالعه در باب پرده‌های سازنده موسیقی ملی ما (یا به بیان دیگر مشرق‌زمین) و کوشش در زمینه اعتدال آن‌ها و اصلاح سازها و سرانجام گسترش این موسیقی در معیار جهانی." (۶)

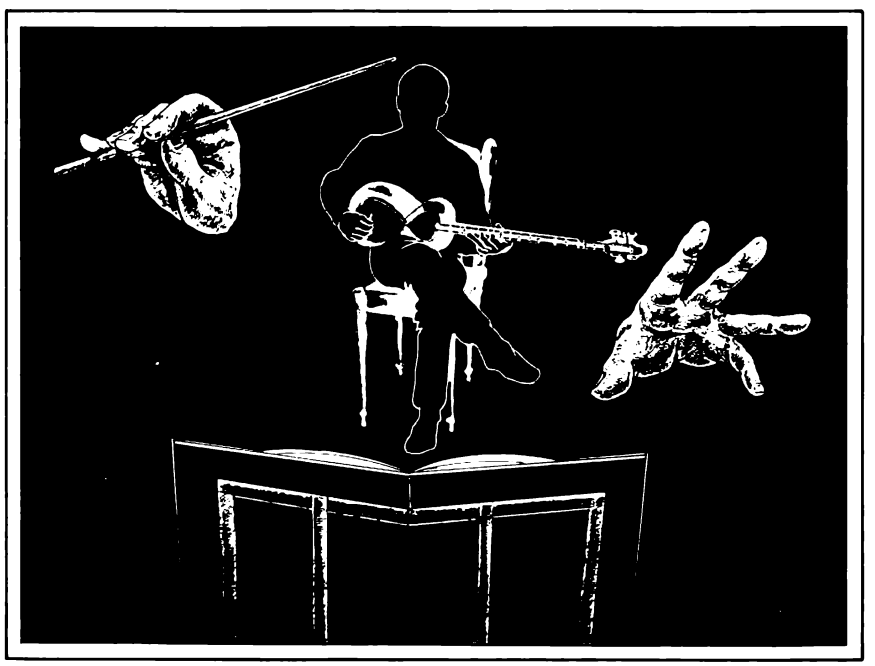
وزیری و سایر موسیقیدان‌های صاحب این نگرش ضمن تاکید بر مطالعه و شناخت موسیقی سنتی، ردیف را چون دستمایه‌ای که حامل سنت‌های موسیقی ملی است می‌نگریستند. آثار وزیری خود موید این نظر است. غیر از آن دسته از آثار وی که مایه‌های اروپایی دارد آثار ایرانی وزیری در همه موارد از ردیف‌های موسیقی و دستگاه‌های موسیقی سنتی مایه گرفته است. کارهای ارکستری وزیری و خالقی، ساخته و تنظیم‌های ابوالحسن صبا و رایج شدن خط موسیقی و مکتوب کردن آثار ساخته شده و تالیف کتاب‌های آموزش موسیقی و اساسا" فکر آهنگسازی پاره‌ای از دستاوردهای این نگرش جدید در موسیقی ایران است. البته بدیهی است که این نوآوری نتیجه تحولاتی بود که از سال‌های ۱۳۰۰ در ایران آغاز شد و ادامه یافت.

زمینه‌های بروز دو دیدگاه در موسیقی

این تحولات را بطور کلی می‌توان تحت عنوان "مدرنیزاسیون" شناخت که در کشورهای توسعه نیافته و مورد تهاجم فرهنگ اروپایی پدیده‌ای رایج است. (۷) روند مدرنیزاسیون دربر دارنده‌ی تغییر در الگوی زندگی جامعه و ایجاد نهادهای هماهنگ با الگوهای جدید زندگی، نظیر دانشگاه و ادارات مختلف است. همراه با این تغییرات فرهنگ اروپایی به‌خصوص در زمینه موسیقی به‌سرعت اشاعه یافت. "محله موسیقی" که از دهه‌های ۱۳۰۰ انتشار یافت نمونه‌ای از اشاعه سریع موسیقی اروپایی بود. مروری بر شماره‌های این مجله نشان می‌دهد که بیش از ۹۰ درصد از مطالب آن‌را اخبار و تحلیل‌هایی از موسیقی کلاسیک اروپایی و اجراکنندگان ایرانی این آثار تشکیل می‌دهد. این تهاجم فرهنگی بالطبع سبب‌ساز بازتاب‌هایی بود. لیکن این بازتاب‌ها از سوی دو دیدگاه متفاوت صورت گرفت.

هنرستان موسیقی که خود منبعث از روند جدید بود به‌عنوان یکی از عوامل انتقال فرهنگ اروپایی در زمینه موسیقی، سعی داشت دستاوردهای علمی را در موسیقی ایران بکار گیرد و از این طریق به حفظ و اعتلای موسیقی ایرانی همت گمارد. استفاده از نت، آهنگسازی و ارکستراسیون و مکتوب کردن آثار رواج یافت. فکر نوآوری و تحول در موسیقی سنتی از همین زمان پا گرفت.

بازتاب دیگر در برابر تهاجم موسیقی اروپایی و نوآوری‌های هنرستان موسیقی بیشتر شکل گوشه‌گیری و گله و شکایت از مکتب هنرستان را بخود گرفت. دیدگاه سنتی با بر بینش کلی که ذکر شد لزومی در همراه شدن با این موج جدید که حاصل تحولات اجتماعی بود نمی‌دید.



طرح از: بهمن دوانی

سنت‌گرایی جدید یا بحران موسیقی

رشد شهرنشینی و تغییر الگوهای زندگی کم و بیش همان‌طور که "خالقی" پیش‌بینی کرده بود موسیقی سنتی را بطور روزافزون مهجور ساخت. نوازنده و موسیقیدان سنتی هنر خود را به‌مثابه گنجینه‌ای که به او واگذار شده می‌نگریست. وفاداری به آن و احیای آن، پراتیک هنری‌اش را تشکیل می‌داد. چنانکه اشاره شد منظور این دسته از نوازندگان وموسیقیدانان ابداع‌فردی‌نیست، اساسا "ابداع و ایجاد تحول از دیدگاه سنتی یک ضرورت به‌حساب نمی‌آید. این بینش و نیز فقدان کتب مدون موسیقی و غلبه سنت شفاهی عملا باعث عدم تحول موسیقی سنتی همپای تغییرات اجتماعی شد.

مهجور شدن روزافزون موسیقی سنتی و رواج موسیقی سبک ایرانی (ترانه‌هاوتصنیف‌های روز) موج جدیدی از دفاع از موسیقی سنتی را به‌وجود آورد که با تدریس برخی از استادان موسیقی (نورعلی برومند) در دانشگاه و برخی برنامه‌های رادیویی (برنامه گلچین هفته رادیو) آغاز شد. این موج جدید که با توجه به انزوای روزافزون موسیقی سنتی کاملا طبیعی بود با تاکید بر کاستی‌های نوآوری‌های مکتب هنرستان رجعت به موسیقی سنتی را طرح کرد.

سنت‌گرایی جدید کار خود را با بازساری آثار گذشتگان آغاز کرد. (۸) استدلال این گروه آن بود که به‌دلیل مهجور شدن موسیقی اصیل و سنتی و غلبه موسیقی اروپایی یا موسیقی سبک ایرانی یا موسیقی تحریف شده سنتی لازم است ابتدا به احیای آثار باقیمانده از موسیقی سنتی همت گمارد. آرشیوهای موجود از موسیقی سنتی که اغلب به‌صورت انحصاری اداره می‌شد و می‌شود، دارای آن کیفیت صوتی مطلوب مورد نظر این گروه نبوده است چرا که در غیر این صورت انتشار و اشاعه آن آرشیوها خود برای آشنایی و گسترش موسیقی سنتی کافی بوده و هست و اجرا و بازسازی مجدد آن‌ها لزومی نمی‌داشت. این موج احیای موسیقی سنتی خود اغلب در حال آموختن موسیقی سنتی بود و در حقیقت در هر مرحله آموخته‌های خود را ارایه می‌داد. اگر تصنیف‌ها، چهارمضراب‌ها و پیش‌درآمدهایی نیز ساخته می‌شد همه بر همان روال موسیقی سنتی بود.

موسیقیدانان وابسته به این جریان سعی کردند گوشه‌گیری تاریخی پیشینیان را جبران کنند و به ثبت و انتشار ردیف‌های موسیقی سنتی، گسترش آموزش موسیقی سنتی و بهره‌گیری از امکانات جدید (تلویزیون، نوار، ...) پرداختند لیکن از حیث محتوی، این جریان جدید در حد احیای آثار گذشته باقی ماند. این گروه اغلب توجه نکردند که موسیقی سنتی یک کلیت است که عناصر آن (قبلا" ذکر شد) همگی با یکدیگر ارتباط دارند. زمانی که بر اثر عوامل اجتماعی این کلیت انسجام خود را از دست می‌دهد صرفا" بازسازی برخی از عناصر آن نمی‌تواند پاسخگوی موسیقی امرور ما باشد بلکه آن کلیت را باید در سطح جدیدی بازسازی کرد.

بی‌دلیل نیست که نوازنده امروز که از یک سو می‌خواهد به سنت موسیقی وفادار باشد و از طرف دیگر به حس زمانه طالب نوآوری هم هست در اجرای موسیقی سنتی ناگزیر از رجوع به موسیقی فولکلور (آذربایجانی، کردی، خراسانی، و غیره) می‌شود. اجرای ردیف به‌شیوه‌های گذشته دیگر نه پاسخگوی احساس نوازنده است و نه ارضاءکننده حس شنونده.

موسیقی سنتی ما موسیقی درون‌گراست به این معنی که شنونده را متوجه دنیای درون می‌کند. روحیه و تفکر عرفانی جزء لاینفک این موسیقی بوده است. نه‌تنها احساس موسیقی سنتی دعوتی به درون و مشاعره درونی است بلکه شعر و آواز که یکی از محورهای اصلی آن‌را تشکیل می‌دهد نیز بیان‌کننده نگرش عرفانی به‌درون است. موسیقی سنتی وسیله‌ای برای "سیر در درون" بوده است و این سیر نیازمند فضای خاصی است و هرچه این فضا سنتی‌تر باشد موسیقی نزدیک‌تر به این سنت تفکر ارایه می‌شود. بهمین دلیل موسیقی سنتی ما هرچه از اتاق‌ها و محفل‌های کوچک دورتر می‌شود و به سالن‌های بزرگ و استودیوها نزدیک‌تر می‌شود جنبه سنتی خود را از دست می‌دهد. این موسیقی به‌نحو سنتی آن با ارایه هر نوع غرب‌زدگی و فرم‌های معمول کنسرتی بیگانه است چرا که این‌ها عناصری مدرن هستند که در کلیت موسیقی سنتی وجود نداشته است.

"فرق عمده هنر غربی و بالاخص هنری که در پایان قرون وسطی ظاهر گردید و هنر آسیائی، آنقدر در اختلاف صورت‌ها و نحوه ترکیب نیست که در اختلاف دید از حقیقت... تکرار در هنر آسیائی که همواره همان الگوها را برمی‌گزیند یکنواختی ملال‌انگیز نیست... هنر آسیائی در پس الگوهای یکنواخت جویای جوهر آنچنانی چیزهاست. جوهری که‌باید هر بار در نحوه بیان هنرمند، از نو زنده شود و بازتابد، همانطور که دو موج دریا علی‌رغم شباهتشان هیچگاه همسان نیستند." (۹)

اگر به‌راستی نحوه "دید از حقیقت" بنیان موسیقی و جوهر آن‌را تشکیل می‌دهد باید پرسید آیا دید امروز ما از حقیقت با پیشینیان ما تفاوتی ندارد؟ اگر تحولی در دید ما صورت گرفته آیا موسیقی ما نیز همپای این تحول تغییر کرده است؟ منظور از آنچه می‌توان نام بحران در دیدگاه سنتی بر آن گذارد عدم هم‌خوانی سنت‌گرائی جدید با شرایط تحول‌یافته اجتماعی و فرهنگی است. تغییر شرایط اجتماعی از چندین دهه پیش از بیرون و تغییر شرایط فرهنگی از درون کلیت موسیقی سنتی را از هم فروپاشیده است.

اگر زمانی شنیدن ساز "آقامیرزا حسینقلی" در محافل معدود و محدود میسر بود امروز با فشار دگمه‌ای بارها و بارها می‌توان ساز میرزا را شنید. اگر زمانی موسیقی محدود به محافل و گردهم‌آیی‌های ویژه‌ای بود، یا حداکثر اگر صفحه‌ای پر می‌شد معدودی می‌توانستند از آن استفاده کنند امرور انواع وسایل تکثیر و بار تولید صوت و موسیقی در وسیع‌ترین سطح امکان بازتولید نغمات موسیقی را فراهم می‌آورد. این وضعیت از یک سو امکان استفاده از موسیقی را برای قشرهای وسیعی از جامعه فراهم می‌آورد و از سوی دیگر شرایط اجرا و گوش کردن به موسیقی را تغییر می‌دهد. زمانی موسیقی همواره به‌صورت زنده شنیده می‌شد و نقش شنونده در احساس نوازنده بازتاب می‌یافت.

این ارتباط نزدیک که از ویژگی‌های جامعه سنتی و موسیقی سنتی است با آنچه امروزه بر موسیقی می‌گذرد تفاوت دارد. امروزه آن "خاطره قومی" که هنرمند هر بار با همان الگوهای جا افتاده به بیان آن می‌پرداخت درهم ریخته است. دقیقا" فکر رجعت به اصل نیز در چنین شرایط درهم ریختگی است که پدید می‌آید، غافل از اینکه با توجه به فروپاشی کلیت موسیقی سنتی که برخی از نمودهای آن ذکر شد، بازسازی آن نه مقدور و نه مطلوب خواهد بود. صرفا" احیای آثار قدیمی و افزودن چند تصنیف و پیش‌درآمد به‌روال سنتی به‌امید اینکه این افزایش کمیت بتواند روزی به کیفیت والاتری بدل شود راهگشا نیست. شناخت کلیت موسیقی سنتی هرچند ضروری است ولی کافی نیست. شناخت موسیقی سنتی با دو دیدگاه می‌تواند صورت گیرد یکی به‌منظور رجعت به سنت و دیگری به‌منظور ایجاد تحول در سنت. این دو دیدگاه مستقل از میزان شناخت از موسیقی سنتی است و موسیقیدانی که دارای نگرش تحول‌طلب است نمی‌تواند معتقد باشد که شناسائی روزافزون موسیقی سنتی می‌تواند خودبخود به نوآوری و اعتلای موسیقی منجر شود، بلکه از ابتدای رویکرد خود به موسیقی نوآوری را مد نظر دارد چرا که به تحول شرایط توجه دارد. در دهه اخیر اگر "آهنگی" ساخته شده است توسط کسانی بوده است که سنت را نه به‌عنوان هدف بلکه به‌عنوان نقطه حرکت فرض کرده‌اند. (۱۰)

زمانی که سنت‌گرائی جدید به دفاع از میراث خود برمی‌خیزد مگر نه این است که آنچه از آن دفاع می‌کند از اعتبار فی‌نفسه برخوردار نیست و نیازمند توجیه و دفاع است؟ سنت‌گرائی جدید نتوانسته است بست به میراث گذشته فاصله متفکرانه بگیرد، فاصله‌ای که برای تشخیص مسائل در بستر تاریخی‌اش ضروری است. چنین فاصله‌ای که زائیده فکر انتقادی، مستقل، شکاک و پویاست نه‌تنها برای شناخت میراث موسیقی سنتی ضروری است بلکه تنها با چنین تفکری است که می‌توان به حفظ و اعتلای آن میراث فرهنگی همت گمارد ■

فرخ حسامیان

---

۱) ردیف میرزاعبدالله به‌روایت نورعلی برومند را با ردیف دوره عالی علی‌اکبر شهنازی و نیز با ردیف سعید هرمزی مقایسه کنید.

۲) داریوش شایگان: آسیا در برابر غرب، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۶ – ص ۲۶۱.

۳) نقل از سعدی حسنی: مجله موسیقی، دوره چهارم، شماره ۳، بهمن ۱۳۵۳.

۴) خالقی بعدها اظهار تاسف می‌کند که تغییرات زیادی که در موسیقی ایرانی داده شده آن‌را از مسیر منحرف ساخته است. لیکن این امر نافی نوخواهی خالقی نیست (ر. ک. موسیقی ایرانی، نشر کتاب، ۱۳۶۳، ص ۱۲۰ – ۱۱۸).

۵) نقل از سعدی حسنی، همان.

۶) نقل از حسینعلی ملاح: مجله موسیقی: دوره چهارم، شماره ۴، اسفند ۱۳۵۲.

۷) برای تعاریف دقیق‌تر رجوع کنید به "شهرنشینی در ایران"، انتشارات آگاه، ۱۳۶۳.

۸) این موج عمدتا" از آغاز دهه‌ی ۱۳۵۰ توسط فارغ‌التحصیلان رشته موسیقی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران به‌وجود آمد.

۹) داریوش شایگان، همان، ص ۲۶۲.

۱۰) بررسی آثار موسیقی ایرانی در دهه گذشته ضرورت بحث مفصلی است.

سمفونی پنجم بتهوون

پرویز منصوری

درباره‌ی **بتهوون**، با اختلافی بسیار و شگفت‌آور، بیش از هر آهنگساز دیگری کتاب، رساله و مقاله نوشته شده است. درباره‌ی او، گذشته از خرده‌ریزهای لابلای روزهای زندگی، نامه‌ها و اظهارنظرهایش ــ که کمابیش درمورد بیشتر آهنگسازان نیز کاوش شده ــ حتا مقاله‌های جالب و بسیار موشکافانه نگاشته و انتشار یافته است: "بتهوون و پسیکولوژی او"، "هارمونی در سنفونی‌های بتهوون"، و "فروید درباره‌ی بتهوون" و...، ازین دست هستند.

بتهوون نه همسری اختیار کرد و نه فرزندی یافت: با این همه، یکی از نویسندگان درباره‌ی او می‌گوید که از او پنج پسر و چهار دختر به یادگار مانده است. منظور او از این تعبیر، سنفونی‌های نه گانه‌ی اوست؛ سنفونی‌های یکم، سوم، پنجم، هفتم و نهم را پسران **بتهوون** و دوم، چهارم، ششم، و هشتم را دختران وی می‌داند. هرگاه دقیق‌تر به این تقسیم‌بندی بنگریم، باید سنفونی‌های یکم و دوم او را خنثی، نه مذکر و نه مونث، بپنداریم، چرا که **بتهوون** در زمان تصنیف این‌دو، هنوز زیر تاثیر دوران کلاسیک و آهنگسازان آن دوره، **هایدن** و **موتزارت** بود.

زندگی **بتهوون** را به سه دوره‌ی: ***نوجوانی***، ***میانسالی***، و ***بلوغ*** تقسیم می‌کنند که در دوره‌ی نخست، یعنی نوجوانی هنوز تحت نفوذ دوران کوتاه "کلاسیک وینی" قرار دارد (سنفونی‌های یکم و دوم را، بتهوون در این دوره نوشته است). او، طی زمان تصنیف سنفونی‌های سوم تا هشتم رفته رفته به بیانی رومانتیک‌تر گرایش می‌یابد. به این ترتیب سنفونی پنجم او در مرکز سنفونی‌های این دوره است که از یکسو بیانی رومانتیک، و از سویی دیگر فرمی کلاسیک را دارا است. و نیز **بتهوون** آهنگسازی است که در دوره، سبک، و بیان کلاسیک ریشه بسته، و پس از استخوان قرص کردن و تجربه‌ی کافی اندوختن، به‌تبع از نیاز زمان، ثمره‌هایی رومانتیک داده است. اما ببینیم سبک و بیان کلاسیک و رومانتیک چیست. بهتر است در اینجا اندکی نیز به خصیصه‌های این‌دو بپردازیم و برروی تفاوت‌های آن تامل کنیم:

"**هنر**، به مفهوم وسیع کلمه، به‌هرحال همواره رومانتیک است، زیرا هرچند مواد خامش را از زندگی و محیط می‌گیرد، اما این عوامل را با روشی خاص دگرگون می‌سازد تا دنیای ذهنی تازه‌ای را، دور از دید انسان معمولی، بسازد. اما هنر ***رومانتیک***، به مفهوم خاص کلمه، به وسیله‌ی تاکیدهایی بیشتر در رفتار و عوامل ماخوذه، از هنر کلاسیک پیشتر می‌رود، که به این تعبیر هنر رومانتیک، هنر همهٔ دوره‌ها نیست، بلکه در زمان‌های مختلف و شکل‌های متفاوت بروز می‌کند. به تعبیری دیگر می‌توان تبدیل و تبادل ***کلاسی‌سیسم ــ رمانتی‌سیسم***، و به‌قول **هانس ساکس**، جریان ethos و Pathos (سنت و حرکت) را در همه‌ی دوره‌ها دید، به گونه‌ایکه از دوره‌ی قرون وسطا تا دوره‌ی معاصر، یک دوره کلاسیک و دوره‌ی بعد رومانتیک بوده است. درحالی‌که طول زمانی هر دوره نسبت به دوره‌ی قبل کوتاه‌تر می‌شود، می‌توان کمابیش نیز این را استنتاج کرد که بسرعت کوتاه شدن دوره(های) کلاسیک بیشتر و دوره(های) رومانتیک کمتر بوده است. مثلا" ars nova ی‌قرن‌چهاردهم (رونسانس، کلاسیک) در برابر ars antigue (قرون وسطا، رومانتیک)؛ یا Barock (باروک، رومانتیک) در برابر Renaissance (رونسانس، کلاسیک)، و بالاخره رومانتی‌سیسم قرن نوزدهمی دربرابر کلاسی‌سیسم قرن هژدهمی، به‌ترتیب همه‌ی تاریخ موسیقی دوران مسیحیت را دربر می‌گیرند.

نشانه‌ی اساسی دیگر رومانتیسم در برابر محدودیت و "قالب‌بندی" کلاسیک، آزادی تجاوزها در دو مسیر متفاوت است، هرچند که این دو مسیر در واقع باهم رابطه‌ای قوی دارند. مسیر نخست در جهت درون، لحظه‌های زمانی و موقعیتی جرقه‌های ذهنی است. هنر رومانتیک درصدد است این لحظه‌ها را برتری دهد و آنها را ابدیت بخشد. و مسیر دیگر در جهت بیرون، تسخیر ابدیت و گذشته‌های دور است. پیمایش بعد جهان و کاینات است؛ درحالی‌که کلام مطلوب کلاسی‌سیسم نظم، تعادل، کنترل، و رسیدن به کمال در محدوده‌ای از پیش تعیین شده است: رومانتیسم آزادی، حرکت، درد، و دنبال کردن بی‌انتهای به‌دست نیامدنی را می‌ستاید و از آنجا که هدف به هیچ‌صورت به چنگ نمی‌افتد، هنرمند رومانتیک همواره در اشتیاق و آرزو راه می‌پوید.

اما درحالی که مشخصه‌های بالا خصیصه‌های ثابتی در هر دوره‌ی رومانتیک است، اما هردوره نسبت به دوره‌ی دیگر [رومانتیک] مشخصه‌های ویژه‌ای، به‌تبع از نیاز زمان را حایز است. مثلا" تفاوت دو طرز تفکر دوره‌ی رومانتیک باروک نسبت به دوره‌ی رومانتیک قرن نوزدهم این است که در دوره‌ی باروک رومانتیسم آسمانی است ــ زیبایی‌ها مذهبی‌اند و بهشت در نقطه‌ی اوج این زیبایی‌ها قرار دارد. و در دوره‌ی رومانتیک قرن نوزدهم رومانتیسم کوششی در به‌دست آوردن آن‌چیزها است که تا اندازه‌ای از نظر مذهبی منع شده است. بشر مایل به طغیان، خواه در برابر آسمان، و خواه در برابر سطوح اجتماعی، است.

بتهوون، اما نسبت به هارمونی، سازبندی ارکستر، و فرم، کلاسیک باقی می‌ماند، درحالی‌که در لایه‌ی بیان موسیقایی عواطف به‌طغیان‌گری می‌آغازد. در راه اشتیاق و آرزو قدم می‌گذارد، و در این راه، طی سال‌های زندگی خویش، سرعتی بیش از آهنگسازان دیگر، حتا آهنگسازانی که نقش واسطه میان دو دوره‌ی سبکی دارند، گرفته است.

با این حال در هر سبک موسیقی، کلاسیک یا رومانتیک، نشانه‌هایی از طرز بیان سبک دیگر دیده می‌شود. در موسیقی کلاسیک، به‌ویژه در آثار **هایدن** و **موتزارت**، نشانه‌های رومانتیک (بیان "عاطفی" یا "توصیفی" موسیقایی) تقریبا" همیشه در قسمت "همراهی" موسیقی با کلام، یعنی مثلا" در اپرا به‌کار می‌رفت. اما **بتهوون** دارای چنان نیروی خلاقه و بیانگر بود که می‌توانست رومانتیسم را تنها با موسیقی ــ سازی، و بدون یاری جستن از کلام بیان کند(۱). بیان عاطفی او ــ بیش از آنچه که احساس انسان تا آن زمان همواره از هنر انتظار داشت، مثلا" خشم، دلسوزی، غم، شادی، پیروزی، اختلاف نظر، و... ــ آن گروه از احساس‌های درونی ناپیدا، و آرزوهای به سعادت رسیدن بشریت بوده که کسی تا آن زمان، از راه موسیقی، به ابراز آنها نپرداخته بود. از این‌رو است که ما می‌بینیم میان موسیقی او و موسیقی آهنگسازان کلاسیک تفاوتی چشمگیر به‌چشم می‌خورد. یافتن علت‌های این تفاوت چندان ساده نیست و چنین به‌نظر می‌رسد که عامل آن را ــ البته با بیانی ساده شده ــ باید در نقش‌هایی که هر صوت یک تونالیته بر اصوات دیگرآن دارد جستجوکرد؛ و نیز از کاربرد بجا و شگفت‌انگیز "سکوت‌های" موسیقی (که هنرجوی موسیقی، آنها را در ابتدایی‌ترین مراحل موسیقی نظری فرامی‌گیرد: سکوت گرد، سکوت سفید، سکوت سیاه، و...) و نقش‌های متقابل‌شان با اصوات؛ و بالاخره از کاربرد دینامیسم (قوت و ضعف اصوات) به گونه‌ای که هیچ تاثیری از ابتذال یا گزافه‌گویی از آن برنخیزد."

***

سنفونی پنجم با سه‌صوت کوتاه و همسطح، و صوتی در سطح دیگر آغاز می‌شود. این موسیقی است که در هریک از موومان‌های سنفونی، با چهره‌ای تازه تجلی می‌یابد که وجه مشترک همهٔ آنها، "اجتماع شماره‌های

۳ و ۱" است. در موومان اول، با میزانی دوتایی، صوت‌های تکراری سه‌گانه، در نقش "تهیه و تدارکی" برای صوت بعدی ظاهر می‌شوند و از آنجا که صوت چهارم در ابتدای میزان بعد قرار می‌گیرد، اصوات "تهیه"، یا هر سه صوت همسطح در میزان پیشین آمده‌اند، اما نه از ابتدای آن.

در موومان بعد، اصوات سه‌گانه تبدیل به یک صوت کمابیش دراز شده‌اند و صوت چهارم تک افتاده است. در این موومان، با حرکت آهسته خود، اجتماع ۳ و ۱ در هر ضرب موسیقی خودنمایی می‌کند. حرکت اولین ملودی در این موومان، مسیری زیبا و باشکوه، باوقار و سنگین، همانند یک مارش عزا می‌پیماید.

موومان سوم سه ضربی است. در اینجا نیز نت کشیده دو ضرب و نت کوتاه در پایان هر میزان ضرب سوم را به خود اختصاص می‌دهد، اما بلافاصله پس از این، موتیف اصلی شکل نخستین خود را بازمی‌یابد. در یک میزان سه ضربی، هر ضرب یک صوت و مجموعاً" سه صوت را می‌شنواند و بی‌درنگ در میزان بعد یک نت کشیده شنیده می‌شود، در قالب وزن چیزی همانند همین موتیف در موومان اول.

و بالاخره در موومان چهارم ــ که با نیرویی حماسی آغاز می‌شود، موتیف مزبور به‌صورت یکی از "کلمات" تم درمی‌آید. کلمه‌ای که تاثیری رقص‌گونه به تم می‌بخشد. سرعت این موومان، بیش از سایر موومان‌ها است و به آن حالتی چنان می‌دهد که گویی شمشیربازی، عملیات سلحشورانهٔ خویش را به‌صورت رقص می‌نمایاند.

در ادامهٔ حرکات رقص، یکبار دیگر هسته‌ی ۳ و ۱ شنیده می‌شود که این‌بار اصوات سه‌گانه با تحرکی زیبا، به‌سوی صوت چهارم، یا دراطراف آن خودنمائی می‌کنند، و از این پس با چندبار برگشت به هسته‌ی اصلی، موومان در میزان چهارتایی رفته‌رفته به نقطه‌ی هیجانی نزدیک می‌شود و با قدرت به پایان می‌رسد.

اما مفهوم این سنفونی برروییهم یک حماسه است. نیرویی است میان سرنوشت و انسان. حماسه با سه ضربه و یک ضربه به‌دنبال آن آغاز می‌شود. **بتهوون**، آن‌گونه که در صفحه‌ی اول پارتیتور آن به‌دست خود نگاشته است، اصوات مزبور را چنین توصیف می‌کند: "سرنوشت آن‌گونه‌که به‌در می‌کوبد!" یک‌شنونده دقیق در ضربه‌ی چهارم به‌روشنی، آن حالت نگرانی و انتظار را احساس می‌کند. ضربه‌های چهارگونه، به‌همان نسبت در سطوحی دیگر شنیده می‌شوند، آنها نرم‌تر می‌شوند و به درون خانه نفوذ می‌کنند. پس از یک مکث کوتاه ضربه‌ها قوی‌تر و درعین حال نرم‌تر می‌شوند، اما می‌روند که هیجانی شوند سپس سازکز (هورن) تمی را که از ضربه‌های چهارگانه پیشین نتیجه شده است آغاز می‌کند (تم اول) که بلافاصله به‌دنبال آن حماسه‌ی انسان، به وسیله‌ی ویولن‌ها سروده می‌شود. سازهای زهی باس (ویولنسل‌ها و کنترباس‌ها) اصرار سرنوشت را می‌نمایانند. اما انسان واپس نمی‌نشیند، او آن‌قدر اصرار می‌کند تا نیروی همپا و همتای سرنوشت می‌یابد. در این لحظه مکثی نه چندان کوتاه و مطلب از نو تکرار می‌شود. پس از این تکرار راه ادامه دارد. سرنوشت نرم شده است، اما رفته رفته قدرت نخستین را به‌دست می‌آورد. حماسه‌ی انسان نیز صریح‌تر است، و سرنوشت نیز می‌آموزد که برحکم خود پابفشارد. دو نیرو به یک اندازه هماوردند و هیچ‌یک بر دیگری به پیروزی نهایی دست نیافته است. عاملی که پیروز است خود موسیقی است، که به پایان موومان اول می‌رسد.

موومان دوم با ملودی‌ای کمابیش دراز، و بسیار زیبا و فریبنده آغاز می‌شود. ملودی فریبنده‌تر از آن است که مسیحی باشد و باوقارتر از آن است که سلطنتی باشد. آیا ترانه‌ای از سوی ماورای طبیعت است؟ آری ماورای طبیعت. اما خدایی که اختراع اقوپای جامعه نیست. او یک قاضی بی‌طرف است.

ملودی در ادامه‌ی خود هیجان می‌گیرد و حالتی حماسی می‌یابد. آهنگسار اینک حقیقت را یافته و برروی آن پافشاری می‌کند. اما وقار ملودی را همچنان نگه‌می‌دارد. در ادامه‌ی کار زهی‌های متوسط و بم (ویولن‌های آلتو و ویولنسل‌ها) با خطی شبه ملودیک و مواج ضربه‌های سازهای دیگر را همراهی می‌کنند. خط مواج به‌دست ویولن‌ها می‌افتد سپس همه‌ی ارکستر، جز سازهای بم (ویولنسل‌ها و کنترباس‌ها)، آکوردهایی را با ضربه‌های شش‌تایی اجرا می‌کنند، درحالی‌که سازهای بم به‌اجرای خط مواج ادامه می‌دهند، و همه در پایان این تکه به یک آکورد نسبتاً" کشیده می‌رسد. پس از آن همه‌ی زهی‌ها چندبار یک آکورد را تکرار می‌کنند و کلارینت، فاگوت، فلوت و اوبوا تکه‌پاره‌ای از تم اصلی این موومان را می‌شنوانند. این تکه‌پاره‌ها ناگهان همه‌ی ارکستر را دربرمی‌گیرند و رفته‌رفته صورت کامل تم را بازمی‌یابند، که با چهره‌هایی کمابیش تکراری و با دگرگونگی‌ای اندک موومان را پایان می‌برند.

موومان سوم. در این موومان زهی‌های بم، با صدایی بسیار ضعیف نمی سه ضربی را با سرعت اجرا می‌کنند، که دنباله‌ی آن به زهی‌های بالاتر سپرده می‌شود. پس از یک‌بار تکرار، هسته‌ی اصلی سنفونی در اینجا نیز تکرار می‌شود: سه ضربه‌ی کوتاه و یک ضربه‌ی کشیده و این هسته خود تبدیل به ملودی‌ای تم‌وار می‌شود، که با تم آغازین به تناوب شنیده می‌شوند، تا اندازه‌ای همانند موومان اول که حماسه‌ی انسان و کوبش سرنوشت درهم می‌پیچیدند. پاساژی پرتحرک توسط زهی‌های بم، موومان را به نقطه‌ای می‌رساند که همه‌ی قسمت از ابتدا دوباره تکرار شود و در بار دوم همین پاساژ موومان را ادامه می‌دهد و رفته‌رفته اجرای آن، در سطوح مختلف به سازهای دیگر سپرده می‌شود و همراه با آن ضربه‌های سه‌گانه صلابتی به موسیقی می‌بخشد. اینک پاساژ پیشگفته، ابتدا توسط ویولنسل، سپس به‌وسیله ویولن آلتو و بالاخره با ویولن‌ها، اجرا می‌شود که فلوت نیز با اجرایی "نازک" و کم‌صدا در پایان بردن و میراندن آن نقشی می‌گیرد، سپس باردیگر نخستین تم با همان سازها و همان درجه از کم‌صدایی آغاز می‌شود و کمابیش با همان روال، اما خشک‌تر موومان را به پایان می‌رساند.

موومان چهارم، آخرین موومان، با تمی مصمم و قاطع، کمابیش تند و مقطع آغاز می‌شود که قسمت اول آن به‌گونه‌ای "رقص سلحشورانه"، یا مثلا" رقصی با شمشیر، می‌رسد و بلافاصله حای خود را به‌گونه‌ای مارش می‌دهد. سپس یکبار دیگر، هسته‌ی اصلی وزن مشترک، ۳ صوت و ۱ صوت، شنیده می‌شود که در اینجا سه صوت نخستین، قوی‌تر از گذشته، نقش تدارک چهارم را به‌خود گرفته است، اما هر موتیف چنان سریع است که گوش تنها ادامه‌ی تکرار آنرا طی یک جمله می‌شنود. پس از چندبار تکرار جمله، تظاهری از تحرک زهی‌ها، آن را به ملودی‌ای کوتاه و مکرر می‌پیوندد و همهٔ اینها یکبار دیگر از آغاز موومان تکرار می‌شود، موتیف ۳، ۱ همراه با جمله‌ای بالا رونده توسط زهی‌ها دوباره متجلی است، که با تعویض نقش‌ها، موومان را پیش می‌برند و با افزایش هیجان آن را به محیطی دیگر می‌رسانند، محیطی رویایی که تنها ویولن‌ها در آن نقشی دارند؛ وزن در این لحظه سه‌تایی است که ساز اخیر ضربه‌هایی کم‌صدا در آغاز هر میزان اجرا می‌کنند. موتیف اصلی دوباره شنیده می‌شود و با اجرای آن سازهای بادی نیز به‌کار گرفته می‌شوند که موسیقی را به وزن نخستین در این موومان و تکرار تم نخست برسانند. هرچه را که ما از آغاز موومان شنیده بودیم در اینجا تکرار می‌شود و در این ادامه موسیقی، اندکی بیش از گذشته به هیجان می‌آید و بالاخره با اصواتی بارتاب‌گونه به لحظه‌ای می‌رسد که موسیقی، با سرعتی بیشتر، نشانه‌هایی از تم نخست را ظاهر می‌سازد و با همان عوامل برروی نت مرکزی تونالیته، "نت تونیک"، موومان را به پایان می‌رساند.

***

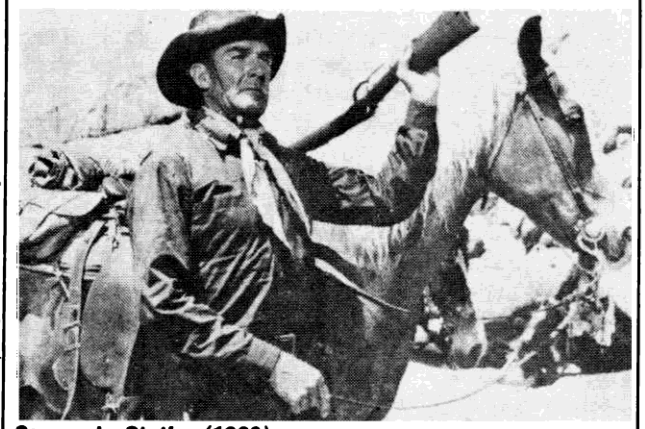
به‌راستی چگونه می‌توان قطعه‌ای موسیقی را، به‌ویژه قطعه‌ای که آهنگسازی مانند **بتهوون** با آن همه صداقت خویش، مشحون از صمیمیت و در عین حال قدرت به‌جای گذارده است، با کلام توصیف کرد؟ طی آنالیز سنفونی پنجم **بتهوون**، به لحظه‌هایی می‌رسیدم که هیچ کلمه‌ای به منظور بیان ــ حتا ــ ناقصی از آن، نمی‌یافتم (بگذریم ازاینکه من صاحب انبار بزرگی از واژه‌ها نیستم). دراین‌که آیا کسی دیگر نیز بتواند این کمبود را جبران کند، به شدت در تردیدم، هرچند امکان آن را به‌کلی رد نمی‌کنم.

به‌هرحال توصیهٔ من به خوانندهٔ جستجوگر این است که این نوشته را "فقط بخواند"، و خوشحال باشد اگر، اینجا و آنجا، اندکی "ترجمان احوال"، از قطعه‌ی موردبحث در آن می‌یابد. اما کار اصلی او این است که به‌کرات این سنفونی را گوش بگیرد. درهرحال بهتر است پیام موسیقایی را **همیشه** از خود موسیقی گرفت.

و نیز، از آنجا که انسان نمی‌تواند بی‌چشمداشت زندگی کند، با همهٔ تردیدهای خود، امیدوارم که این نوشته اندکی به خواننده یاری رساند ■

---

۱) موسیقی کلامی **بتهوون** منحصر است به یک اپرا (فیدلیو)، یک اراتوریوی عظیم (میساسولم‌نیس) و چند دفتر آواز (لید). اما از کاربردی که او در دوره‌ی بلوغ خویش از کلام گرفته (**میساسولم‌نیس و سنفونی نهم**) نمی‌توان سرسری گذشت. **بتهوون**، آواز را در این دو اثر، به‌مثابه "والاترین وسیطه‌ی صوتی"، یعنی وسیطه‌ای که هیچ سازی به‌پای آن نمی‌رسد در نقطه اوج کار خود، می‌پندارد.



Comanche Station (1960)

"رابدلف اسکات" در فیلم ایستگاه کومانچی

سینمای هند

صنعت سینمای هند با بخش معاملات ملکی و واردات و صادرات از بخش‌های است که بیش از همه عرصه رسوایی‌های مالی است.

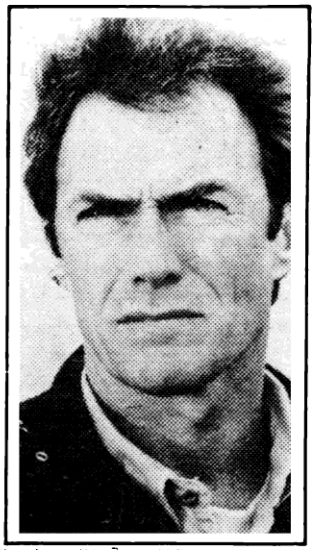
بد نیست به این داده‌ها توجه کنیم:

- ۷۵ میلیون هندی هفته‌ای یکبار به‌سینما می‌روند.
- بودجه متوسط رسمی یک فیلم از قرار ۳۰۰ هزار دلار است. بودجه واقعی به‌راحتی به‌دو برابر می‌رسد.
- ۶۵ درصد فیلم‌های تولید و کارگردانی شده در هند حتا هزینه خود را برنمی‌گردانند. ۲۵ درصد دخل و خرج می‌کنند و تنها ۱۰ درصد سودآور هستند.
- پرفروش‌ترین فیلم به‌نام (شولای). به‌زبان هندی، برای تولیدکننده‌اش ۲۰ میلیون دلار عایدی داشته است. رقمی که کاملا استثنایی بوده است.

هری خبیث کاندیدای ریاست‌جمهوری

کالیفرنیایی‌ها، نامزد مطلوب‌شان را برای کاخ سفید یافته‌اند: "کلینت ایستوود"

شهردار جمهوری‌خواه شهر "کارمل" که معمولا دمکرات است، از حمایت همه رای‌دهندگان در تصمیم‌هایش درباره امنیت یا زمین‌خواری برخوردار است. "ایستوود" تاکید می‌کند که معنون کار شهرداری است اما به‌گفته تحلیل‌گران سیاسی از یک سو فرماندار آتالف بدش نخواهد آمد... البته برای پرش به‌سوی کاخ سفید.



"کلینت ایستوود" کاندیدای کالیفرنیائیها برای کاخ سفید

مرگ وسترنر پول‌دوست

"رابدلف اسکات" بزرگ در رختخوابش درگذشت. وی که هنگام مرگ ۸۹ سال داشت زندگی‌اش را روی رس. دستی بر کلت و دستی دیگر بر کیف پول، گذرانده بود. "رابدلف اسکات" بلیت ورودی خود را به‌افسانه در ۱۹۴۱ از فریتز لانگ با بازی در فیلم "وسترن یونیون" دریافت داشته بود. وی که بیشتر در فیلم‌های وسترنی درجه ۲ بازی می‌کرد و از همین رو لقب "جان وین فقیر" را یدک می‌کشید با بازی در "جدال در بعدازظهر" (۱۹۶۱) ساخته "سام‌پکین‌پا" و "هفت مرد از زمان حال" (۱۹۵۶) "باد بوشجر" بزرگ استعداد ویژه‌اش را در ایفای این‌گونه نقش نمایان ساخته بود.

مال‌اندوزی بزرگ‌ترین هدف "رابدلف اسکات" بود که این بازیگر هنگام مرگ ۱۰۰ میلیون دلار ثروت از خود به جا گذاشت.

نامه‌های "روبسپیر" و...

به‌بازگی مجموعه‌ای از خط و امضاء، متعلق به‌دوران انقلاب فرانسه در "آنگولم" فرانسه به حراج گذاشته شد. در این حراج نامه‌های امضاءشده "روبسپیر"، "کارنو"، "دانتون"، "مارا"، "باوف" با نزدیک شدن دویستمین سالگرد این رویداد به‌قیمت‌های بی‌سابقه فروخته شد.

مرگ سازنده‌ی اپرای "کولا برونیون"

دیمیتری "کابالوسکی" که به‌بازگی در سن ۸۳ سالگی در شوروی درگذشت همراه با "پروکوفیف"، "شوستاکوویچ" و "خاچاطوریان" از آهنگسازان سرشناس شوروی در قرن بیستم به‌شمار می‌رود.

وی که در ۱۹۰۴ در سن پترزبورگ متولد شده بود، تحصیلاتش را در کنسرواتوار مسکو به‌پایان رساند و از ۱۹۳۱ در همانجا شروع به‌تدریس کرد. "کابالوسکی" که یک مصنف دسته‌رو بود، خواستار اشاعه هرچه بیشتر اپرا و سمفونی در کنار ترانه‌ها و موسیقی سبک بود. اما در آن زمان اتحادیه موسیقیدانان کارگری روسیه که او معتقد بود زیاده از حد حزم‌گراست و اتحادیه موسیقی معاصر که به نظرش بیش از اندازه اموروری بود، هردو مایوس‌اش کرده بودند.

"کابالوسکی" ۵ اپرا تصنیف کرد که از آن میان می‌توان از "کولا برونیون" براساس داستان "رومن رولان" نام برد.

تحلیل مسکو از فیلمسازی معترض

مسکو رسما از "آندریی تارکوفسکی" تحلیل خواهد کرد. "الم کلیموو"، رئیس اتحادیه سینماگران شوروی اعلام‌کرده است که جانه‌ی فیلم مسکو تحلیل خاصی از "تارکوفسکی"، که در اواخر ماه دسامبر گذشته درگذشت، به عمل خواهد آورد. به‌مناسبت همین بزرگداشت همه‌ی فیلم‌های "تارکوفسکی" از جمله آنهایی که به‌دلایلی سانسوری در بایگانی قرار داده شده‌اند، در سینماها به‌نمایش گذاشته خواهند شد "تارکوفسکی" سازنده‌ی فیلم‌های "کودکی ایوان"، "سولاریس" و... از سینماگران معترض شوروی بود که در ۱۹۸۴ به‌مناسبت سفری به‌ایتالیا برای کارگردانی فیلم دیگر به‌وطن بازنگشت و فرانسه را به‌عنوان وطن دوم برگزید.

- سینمای هند
- هری خبیث کاندیدای ریاست جمهوری
- مرگ وسترنر پول‌دوست
- نامه‌های "روبسپیر" و "دانتون" و...
- مرگ سازنده‌ی اپرای "کولابرونیون"
- تحلیل مسکو از فیلمسازی متعرض
- داستان عاشقانه‌ی پاپ بر پرده‌ی سینما
- بازیابی پنج طرح پیکاسو
- برندگان جایزه نوبل در دهه‌ی اخیر
- برندگان جایزه‌ی کنکور
- برندگان جایزه‌ی مدیسیس
- نامه‌های "پازولینی"
- بیماری "مونالیزا"
- قسمت دوم "بر باد رفته"
- نامه‌های "کافکا"
- مرگ "آلیستر مکلین"
- ایران و غرب
- هملت برگمن

داستان عاشقانه‌ی پاپ بر پرده‌ی سینما

یک داستان عاشقانه که پاپ رهبر کاتولیک‌های جهان در ۱۹۶۰ به‌هنگام اقامت در کراکوی لهستان نوشته، قرار است در ایتالیا بصورت یک فیلم سینمایی ساخته شود. در این فیلم "برت لنکستر"، "بت کراس"، و "اولیویا هاسی" بازی خواهند کرد.

بازیابی پنج طرح "پیکاسو"

پنج طرح "پیکاسو" که از موزه‌ی مادرید به‌سرقت رفته بود، توسط یک کشیش درستکار به موزه برگردانده شد. به‌گفته‌ی این کشیش، مرد جوانی برای اعتراف پیش او آمد و ضمن ابراز پشیمانی، طرح‌هایی را که دزدیده بود به وی تحویل داد.

نامه‌های "پازولینی"

نخستین جلد از نامه‌های "پی‌یرپائولوپازولینی" منتشر شد. "پازولینی" به‌قدر کافی از خودش صحبت کرده است که انتظار افشاگری‌هایی درباره زندگی خصوصی‌اش وجود نداشته باشد. در عوض، این نامه‌ها حاوی تفکرات بی‌شماری درباره‌فعالیت‌ادبی و مناسباتش با منتقدان است.

بیماری "مونالیزا"

یک پزشک کالیفرنیایی تاکید می‌کند که لبخند اسرار-آمیز "مونالیزا" گویا ناشی از یک بیماری عصبی بوده است. به ادعای این پزشک علت اینکه لبخند ژوکوند در سمت چپ صورتش کمی رو به‌بالاست و چشم چپش تنگ‌تر از دیگری است همین اختلال عصبی نسبتا بی‌خطر بوده است.

برندگان جایزه نوبل در دهه‌ی اخیر

۱۹۷۵ ــ اوژن مونتال (ایتالیا)
۱۹۷۶ ــ سائول بلو (ایالات متحده)
۱۹۷۷ ــ ونسان آلکساندر (اسپانیا)
۱۹۷۸ ــ ایزاک باشویس سینجر (ایالات متحده)
۱۹۷۹ ــ ادیسه‌ئوس الیتیس (یونان)
۱۹۸۰ ــ چسلاومیلوس (لهستان ــ ایالات متحده)
۱۹۸۱ ــ الیاس کانه‌تی (انگلستان ــ زبان آلمانی)
۱۹۸۲ ــ گابریل گارسیامارکز (کلمبیا)
۱۹۸۳ ــ ویلیام گلدینگ (انگلستان)
۱۹۸۴ ــ یاروسلاو سیفرت (چکسلواکی)
۱۹۸۵ ــ کلودسیمون (فرانسه)

برندگان جایزه کنکور در دهه‌ی اخیر

۱۹۷۵ ــ امیل آژار: زندگی در پیش رو (انتشارات مرکوردوفرانس)
۱۹۷۶ ــ پاتریک گرن‌ویل: شررافکن (انتشارات لوسوی)
۱۹۷۷ ــ دیدیه دکوآن: ژون جهنمی (انتشارات لوسوی)
۱۹۷۸ ــ پاتریک مودیانو: کوچهٔ دکه‌های تاریک (انتشارات گالیمار)
۱۹۷۹ ــ آنتوان مایه: ارابهٔ پهلاژی (انتشارات گراسه)
۱۹۸۰ ــ ایوناوار: باغ مفرح (انتشارات فلاماریون)
۱۹۸۱ ــ لوسین بدار: آن ــ ماری (انتشارات گراسه)
۱۹۸۲ ــ دومینیک فرناندز: در دست فرشته (انتشارات گراسه)
۱۹۸۳ ــ فردریک کریستان: ولگردها (انتشارات بلن)
۱۹۸۴ ــ مارگریت دوراس: عاشق (انتشارات مینوئی)
۱۹۸۵ ــ یان‌کفلک: عروسیهای بربرها (انتشارات گالیمار)

برندگان جایزه مدیسیس در دهه‌ی اخیر

۱۹۷۵ ــ ژاک آلمیرا: سفر به نوکراتیس (گالیمار)
۱۹۷۶ ــ مارک‌کلودنکو: حکومتهای بیابان (فلاماریون)
۱۹۷۷ ــ میشل بوتل: عشقی‌دیگر (مرکوردوفرانس)
۱۹۷۸ ــ ژرژ په‌رک: زندگی، طریقهٔ مصرف (هاشت ــ پل)
۱۹۷۹ ــ کلوددوران: شب حیوانی (گراسه)
۱۹۸۰ ــ ژان ــ لوک بنوزیگلیو: نگارستان (لوسوی)
۱۹۸۱ ــ فرانسوا ــ الیویه روسو: فرزند ادوارد (مرکوردوفرانس)
۱۹۸۲ ــ ژان ــ فرانسوا ژوسه‌لن: جهنم و شرکا (گراسه)
۱۹۸۳ ــ ژان اشه‌نوز: شروکی (مینوئی)
۱۹۸۴ ــ برنار ــ هانری‌لوی: شیطان درسر (گراسه)
۱۹۸۵ ــ میشل برودو: آغاز مصیبت (لوسوی)

قسمت دوم "برباد رفته"

به‌گزارش نیویورک تایمز نماینده‌ی حقوقی "مارگریت میچل" نویسنده کتاب معروف "برباد رفته" از یک آژانس نیویورکی خواسته است شخصی را که قادر به‌نوشتن دنباله‌ای برای این رمان باشد معرفی کند.

"برباد رفته" که "جنگ انفصال" و "حثورحیای جنوبی" جارجوب آن را تشکیل می ــ دهد، دستمایه یکی از معروف‌ــ ترین فیلم‌های تاریخ سینما با "ویویان لی" در نقش "اسکارلت اوهارا" و "کلارک گیبل" در نقش "ریت باتلر" بوده است.

به‌گفته "هال کلارک" نماینده حقوقی مارگریت‌میچل، دنبالهٔ رمان ممکنست طی همین سال منتشر شود و اندکی بعد نیز فیلمی از آن ساخته شود.

"مارگریت میچل" در ۱۹۴۹ (۱۰ سال پس از به‌نمایش درآمدن "برباد رفته") درگذشت. او در وصیت‌نامه‌اش مقرر داشته بود که کتاب که ۲۵ میلیون جلد از آن به‌فروش رفته است به‌همین صورت کامل است و نبایستی برای آن دنباله‌ای نوشته شود. اما ورثه وی برای بهره‌برداری از حق تالیف، پیش از آن‌که این حق در سال ۲۰۱۱ از کنترل خانواده‌ی "میچل" خارج شود و جزو حقوق عمومی به‌شمار آید، اخیرا با نوشتن دنباله‌ای برای این رمان موافقت کرد.

نامه‌های "کافکا"

سی و دونامه چاپ نشده‌ی "کافکا" را (که به‌تازگی در پراگ بازیافته شده) موزه‌ی "اکسفورد" خریداری کرد. این نامه‌ها متعلق به‌سال‌های ۱۹۲۴ ــ ۱۹۲۲ هستند و خطاب به‌افراد خانواده و بستگان "کافکا" نوشته‌شده‌اند. ناشر پراگی "اودئون" در صدد چاپ آنها به‌دو زبان چکی و آلمانی است.

مرگ "آلیستر مکلین"

"آلیستر مکلین" یکی از جنایی‌نویسان پرطرفدار دنیای انگلیسی‌زبان به‌علت سکته‌ی قلبی به‌سن ۶۴ سالگی در مونیخ درگذشت.

بر پایه‌ی چندین داستان "آلیستر مکلین"، که به‌سال ۱۹۲۲ زاده شده بود، چندین فیلم ساخته شده‌که‌فیلم "توپ‌های ناوارون" (۱۹۶۰ ــ "جی. لی تامپسون") یکی از معروف ــ ترین‌شان بشمار می‌رود.

ایران و غرب

ایران و غرب نام کتابشناسی انتقادی‌ای است که "سیروس غنی" فراهم آورده و توسط انتشارات "راتلج اند کگان‌پل" به‌زبان انگلیسی انتشار یافته است. نام و مشخصات کامل کتاب‌ها و مقالاتی که درباره‌ی تاریخ، سیاست، اقتصاد، مذهب و هنر ایران، از دوران باستان تا به‌امروز، به‌زبان‌های اروپایی (عمدتا انگلیسی) انتشار یافته است در این کتابشناسی فهرست شده‌است.

تاریخ انتشار کتاب‌های فهرست شده‌در این کتابشناسی از قرن شانزدهم تا قرن بیستم است، بدین ترتیب در این کتاب می‌توان شمایی از نگرش غرب به ایران از دیرباز تاکنون را یافت.

کتاب در ۱۰۰۰ صفحه با جلد معمولی و بهای ۶۵ پاوند به‌بازار عرضه شده است.

"پیتر استورمیر" به‌نقش "هملت"

هملت برگمان

"تمام عمرم در آرزوی این بودم که روزی هملت را کار کنم" آرزوی اینگمار برگمان، سرانجام واقعیت پیدا کرده است، اما نه بر پرده‌ی سینما، بلکه بر صحنه‌ی تئاتر. برگمان‌در "تئاتر دراماتیک سلطنتی استکهلم" هملت را اجراء کرده و قصد دارد آنرا در "تئاتر ملی" لندن نیز روی صحنه بیاورد. او، نمایشنامه‌ی شکسپیر را طوری بکار گرفته که وسیله‌ای برای بیان طبیعت هنری و دلمشغولی‌های خود او شده است. کابوس‌های هملت درباره‌ی خیانت نزدیکان، جلوه دیگری است از کابوس‌های "الکساندر" ــ کودکی خود برگمان ــ در فیلم "فانی و الکساندر". نقش هملت را بازیگر پراستعداد، "پیتر استورمیر" بازی می‌کند که سهم زیادی در موفقیت نمایش قبلی برگمان، "مادموازل ژولی" (استریندبرگ) داشته است ■

آرزوی کام نایافته

تحلیل روانشناختی "سه قطره خون"

محمد صنعتی

"آنچه را "نوول روانشناختی" (۱) می‌گویند؛ بهیچ وجه آن‌قدر که اهل ادب تصور می‌کنند برای روانشناس بهره‌ای ندارد. چنان نوولی، که خود را توضیح می‌دهد، به‌عنوان یک تمامیت "خودبسا" (۲) تلقی می‌شود. (بدان معنی) که کار تفسیر روانشناختی خود را خود انجام داده است و حداکثر کاری که روانشناس می‌تواند انجام دهد این است که یا از آن انتقاد کند یا بر آن تفسیرها بیفزاید."

یونگ. "روانشناسی ادبیات ۱۹۵۰"

پیش از "یونگ"، "فروید" در گفتگویی با "آندره برتون"، (بنیان‌گذار مکتب سوررئالیسم که روانکاوی یکی از ارکان مهم این مکتب بود) عدم علاقه خود را به نوول‌های روانشناختی ابراز کرد. از این رو برای کار روانکاوان و روانشناسان، نوول‌های غیرروانشناختی بیشتر مورد توجه قرار گرفته‌اند. این به آن معنی نیست که روانکاوان هیچ‌گاه به تحلیل نوول‌های روانشناختی نپرداخته باشند؛ بخصوص در قرن بیستم که آنقدر متون روانکاوی و روانشناسی بر ادبیات و هنر تاثیر گذارده‌اند که کمتر کار ادبی عمده‌ای است که از این تاثیر بی‌بهره باشد. این تاثیر چه در فرم و چه در محتوا (ولی بیشتر در محتوا) به‌اندازه‌ای است، که امروزه گاه نمی‌توان ادبیات و روانکاوی را از هم جدا کرد. (برای مثال در فرم فن "هم‌فراخوانی آزاد" (۳) بکار گرفته می‌شود) از این رو به فرم اشاره می‌کنم که اکثر روانکاوان در مقدمه تحلیل هر اثر هنری این نکته را تذکر می‌دهند؛ که بررسی ارزش‌های زیباشناختی کار بایستی توسط منتقد ادبی صورت گیرد. زیرا برای یک منتقد هنر، ساختار و فرم هنری کار اهمیت دارد و برای روانکاو محتوای آن مورد توجه است. اما، محتوا در اثری که "کار هنری اصیل و ارزنده" (۴) بشمار می‌رود، چنان به فرم درآمده که باهم یگانه‌اند. از فرم می‌توان به محتوا رسید و از محتوا به فرم. یعنی که تغییر یکی الزاماً دیگری را تغییر خواهد داد. باید گفت که تحلیل روانکاوانه گو این‌که بیشتر در زمینه‌ی محتوا است؛ ولی گاه فرم را نیز دربر می‌گیرد.

×××

"نوول روانشناختی" در ایران نه‌چندان قدیمی و نه‌چندان گسترده است، شاید به‌سبب این‌که متون روانکاوی معتبر بندرت به‌زبان فارسی برگردانده شده‌اند ــ تنها تعدادی از متون آسان و نسبتاً عامه‌پسند با ترجمه بد و گاه متوسط در سال‌های اخیر منتشر شد. چنین ترجمه‌هایی اگر تاثیری هم بر ادبیات فارسی گذاشته باشند، تاثیرشان بسیار محدود است. اما معدود نویسندگانی به‌دلیل آشنایی

با ادبیات مدرن جهان و متون روانکاوی بکار نوشتن این نوع داستان‌ها پرداخته‌اند. شاید "هدایت" اولین نویسنده‌ای باشد که بتوان گفت در این حوزه کار کرده است. از میان آثار او به‌تحقیق دو داستان شاخص است: "بوف کور" و "سه قطره خون"

×××

از نظر روانکاوی کار هنری را می‌توان از چند جنبه بررسی کرد: یکی این‌که محتوای کار بطور کلی از نظر روانی تحلیل شود. دیگر این‌که یک یا چند شخصیت داستان و روابط‌آنها از نظر منش‌شناسی و انگیزه‌های ناخودآگاه و کشمکش‌های درونی آنها مورد توجه قرار گیرد. یا این‌که از طریق همین کند و کاو محتوا و تحلیل شخصیت‌ها و بخصوص شخصیت اصلی داستان نقبی به شخصیت نویسنده و انگیزه‌های پنهان او بزنیم. زیرا هنرمند در لحظه آفرینش فراتر از آرزوها، انگیزه‌ها، احساس‌ها و کشمکش‌های پنهان و آشکار خود نمی‌رود.

"جهان را چگونه آفریدی؟"
"چگونه؟
به‌لطف کودکانه اعجاز!
بجز آن‌که رویتی چون منش باشد
(تعادل ظریف یکی ناممکن در دورهٔ امکان)
که را طاقت پاسخ گفتن این هست؟
به کرشمه دست برآورده
جهان را
به الگوی خویش بریدم"
"احمد شاملو"

در تحلیل "سه قطره خون" تحلیل نویسنده را برای مجالی دیگر می‌گذاریم. در اینجا تنها خود داستان و منش شناسی و انگیزه‌ها و کشمکش‌های شخصیت اصلی آن مورد نظر است.

اولین قدم این است که ببینیم مسئله اصلی در این داستان کوتاه چیست؟ آیا "سه قطره خون" روایت یک جنایت است؟ یا گزارش یک گناه؟ یا تصویر مکافات؟ یا که سوگنامه آرزوی کام نایافته در تنهایی و بی‌اعتمادی؟ یا داستان یک "دام" است. قصه‌ی صیاد و طعمه و صید. که نمی‌دانی کدام صیاد است؟ کدام طعمه، کدام صید؟ دامی است که صید و طعمه و صیاد را یکجا در خود فرو بلعیده است. از آنجا که هر سه یکی است؛ سه‌گانه واحدی است؛ تثلیثی است به دام افتاده! و این دام کدام است؟ دام آرزوی کام‌نایافته و واپس‌زده که کامروایی آن تنها در پندار و رویا میسر است. پنداری به ژرفای وهم. اما حتا در پندار، نیرویی ویرانگر و مرموز راه کامیابی را بر آن سد می‌کند. صیادی در پندار با آرزوی شکار، به‌کمین صید نشسته است. اما چون صید، به تیررس می‌آید، صیاد واپس می‌نشیند و بر ناتوانی خود، خون می‌گرید. "سه قطره خون"، خونابه‌ای است که از چشمان صیاد فرو می‌چکد. و داستان اینگونه آغاز می‌شود:

"... در تمام این مدت هرچه التماس می‌کردم کاغذ و قلم می‌خواستم به من نمی‌دادند. همیشه پیش خودم گمان می‌کردم، هر ساعتی که قلم و کاغذ بدستم بیفتد چقدر چیزها که خواهم نوشت... ولی دیروز بدون این‌که خواسته باشم، کاغذ و قلم برایم آوردند. چیزی که آن‌قدر آرزو می‌کردم، چیزی که آن‌قدر انتظارش را داشتم... اما چه فایده از دیروز تا حالا هرچه فکر می‌کنم چیزی ندارم که بنویسم، مثل این‌که کسی دست مرا می‌گیرد و یا بازویم بی‌حس می‌شود".

و وقتی‌که تمامی وجودش را بروی کاغذ می‌آورد "بین خط‌های درهم و برهم" تنها چیزی که خوانده می‌شود این است: "سه قطره خون".

مسئله اصلی این داستان، در همین چند جمله است. مابقی تفسیر روانشناختی این کشمکش و این آرزوست. مانند جملات آغاز یک سنفونی، که باید در ادامه، آنرا گسترده و پرداخته کرد. "هدایت" این خبر را بازمی‌گشاید و به موزونی و هماهنگی یک سنفونی آنرا ساخته و پرداخته می‌کند. فنی که بکار گرفته می‌شود. "تراکم" (۵)، "جابجایی" (۶) و در نظر گرفتن قابلیت "فرانموداری" (۷) است. یعنی که در ایجاز، هر چیزی بجای دیگری می‌نشیند، به آنگونه که سانسورهای ذهنی اجازه دهد. پس هر چیز خودش نیست.

"فرانمود" چیز دیگری است. "فرانمودی دیداری" (۸) که معنی نمادین دارد (۹). از این رو "سه قطره خون" مانند یک خواب است. "احمد" روایتگر این کابوس وحشتناک، در یک بیمارستان روانی بستری است و این‌گونه ذهنیت آشفته و وهم زده خود را به‌تصویر می‌کشد. "احمد" خود این سه قطره‌ی خون است. گویا تمامی عمر به این آرزو نشسته بود تا خود را چنین سرزنش کند و مکافات دهد. به جرم گناهی ناکرده اما گرفتار وسوسه آن بوده... به گناه آرزویی ناممکن در رابطه با آن رخساره ــ مادر که به‌ظاهر طعمه‌ای است تا به هوای آن "سیاووش" را صید کند... "سیاووش" خود اوست.

.. اما، آرزو، خود تنها در "رابطه" (۱۰) مفهوم می‌یابد. در فقدان رابطه، هیچ چیز دارای معنی نیست. "شخص" (۱۱) در رابطه با "دیگری" (۱۲) (آبژکت) آرزویی دارد. این دیگری می‌خواهد، شخصی باشد یا حیوانی یا شیئی یا چیزی، حتا چیزی در درون خود شخص (که البته این چیز درونی، در واقع شکل "درونی شده‌ی" (۱۳) چیزی است بیرونی). حتا بی‌رابطگی، در متن رابطه است که دارای معنی می‌شود. و در نهایت خود انسان در رابطه مفهوم می‌یابد. بدون درک و فهم "رابطه با آبژکت" (۱۴) درک این نکته که "احمد" چه انگیزه و آرزوئی دارد و چرا دارد؟ و چرا زمانی که به آن می‌رسد، واپس می‌نشیند، امکان‌پذیر نیست. یعنی که فرد را، در انزوا و جدا از دیگران و محیطش نمی‌توان شناخت.

شخصیت فرد در رابطه شکل می‌گیرد و رشد می‌یابد، و این سایه دیگران است (آبژکت‌ها) که بر "من" (۱۵) او می‌افتد. در واقع "من" فرد، از همان اوان زندگی در "جستجوی" آبژکت" (۱۶) است، در جستجوی کسی یا چیزی که خود را به آن پیوند دهد. پس چگونگی رفتار فرد را بایستی در همین رابطه، همین پیوند و من رشد یابنده او جستجو کرد.

اولین کلیشه این پیوند را، رابطه کودک با مادرش می‌سازد. مادر اولین آبژکتی است که کودک پناه را، در وی می‌جوید. مادر، در ابتدا، چیزی نیست مگر کسی که کودک را تغذیه می‌کند. یعنی که در خدمت ارضای نیازهای پایه‌ای اوست. و کودک "بد" و "خوب" مادر را در ارتباط با همین ارضای نیاز می‌بیند. و پس از آن، رابطه، از مرز رابطه صرفا" زیست‌شناختی می‌گذرد و یک بعد عاطفی به آن افزوده می‌شود. مادر برای او یگانه‌ای می‌شود، متفاوت از همه دیگران، از او جدا نمی‌توان شد. جدایی دردناک و اضطراب‌آور است؛ زیرا بقای کودک را تهدید می‌کند، یعنی برای کودک جدایی مرگبار است و تنها در همزیستی با مادر است که "من" او رشد می‌یابد. تصویر "خوب" و "بد" مادر، در ارتباط با کامروایی و ناکامی بر "من" او اثر می‌گذارد، "من" او، انباری از آبژکت‌های "وانهاده" (۱۷) یعنی آبژکت‌های درونی می‌شود. این رابطه نخست میان او و مادر است و بعد پدر و بعد همه خانواده و تمامی ساختار اجتماعی. در این گذار شخصیت کودک شکل می‌گیرد. ظرفیت آنرا می‌یابد تا خود را از آبژکت خود جدا کند. این جدایی او را بسوی "فردشوندگی" (۱۸) سوق می‌دهد؛ تا کودک هویت خویش را بیابد. و بار دیگر با آبژکت خود، مستقل از حالت نیاز رابطه برقرار کند. "من" او چنان ظرفیتی داشته باشد تا بتواند از خود دفاع کند و شیوه‌های غریزی را به شیوه‌های غیرغریزی تبدیل کند. هر خللی در این مسیر، اختلالی در کارکردهای "من" و سرانجام در شخصیت و روابط او ایجاد می‌کند. اگر فرصت نیابد با آبژکت رابطه برقرار کند دیگر چنین فرصتی دست نخواهد داد. اگر عشق را در آن رابطه تجربه نکند؛ ظرفیت همدلی، عشق، گناه و افسوس در او رشد نمی‌کند؛ دیگر نمی‌تواند تصویری خوب از خود داشته باشد. تشکیل هسته‌ی "من" و اعتماد پایه‌ای پریشان می‌شود و جای خود را به آبژکت خود حاوی پرخاشگری "به‌تمامی بد" می‌دهد. در مراحل بعدی "دلخواه‌سازی" (۱۹) ابتدایی "به‌تمامی خوب" به‌عنوان دفاع در برابر تصویر "به‌تمامی بد" مادر آشکار می‌شود. یعنی "من" خود و آبژکت را به دو نیمه "به‌تمامی خوب" و "به‌تمامی بد" تقسیم می‌کند. بعبارتی در من او "شکافتگی" (۲۰) ایجاد می‌شود.

"احمد" چنین "منی" دارد. "منی" پر از آبژکت‌های بد و حاوی پرخاشگری "به‌تمامی بد" که بسیار ویرانگرست. نه‌تنها خود، بلکه آرزو دارد دیگران را نابود سازد. "من اگر بجای او بودم یک شب توی شام همه زهر می‌ریختم. می‌دادم بخورند. آن‌وقت صبح توی باغ می‌ایستادم،دستم را به کمر می‌زدم، مرده‌ها را که می‌بردند تماشا می‌کردم". گویی تمامی وجود او، تجسم مرگ است. مرگی که "من" او تاب تحملش را ندارد و آنرا به "دنیای آبژکتی" (۲۱) فرامی‌افکند. و دیگران را حاوی این مرگ می‌بیند: "اول که مرا اینجا آوردند، همین وسواس را داشتم که مبادا بمن زهر بخورانند... شب‌ها که هراسان از خواب می‌پریدم، به‌خیالم آمده‌اند مرا بکشند"...

با این‌که در ابتدا از مرگ می‌هراسد و برای حفظ خود می‌خواهد دیگران را نابود سازد؛ اما داستان قضیه‌ی کشته شدن خود او، یا

طرح از شاهرخ غیاثی

جبری در اوست. فعل در بیدار اتفاق می‌افتد، تا او بتواند به‌آسانی آبژکت‌ها را جابجا کند، براساس حاجتش بیابد. و واقعیت را "دگرنمود" (۲۲) نشان دهد. این برجاشگری و ویرانگری، احساس گناه و عذاب وجدان را براش به‌ارمغان می‌آورد:

"شب‌ها تا صبح از صدای گریه بیدارم، این ناله‌های ترسناک، این صحنه جراحیده که جانم را به لب رسانده"... مگر بر او چه گذشته است که مرگ جنین بر او چیره شده است؟ هم صیاد و هم صید است. چرا جشم او این‌گونه مهارگسیخته است؟ جشمی جنین، مهار می‌گسلد که از "غیظ خویشتن کامی" (۲۳) برخاسته باشد. که خود حاصل خویشتن کامی تحقیر شده و پست شده است. رد پای این تحقیر و پست‌شدگی را در جای جای این بیان حال می‌بینیم. تحقیری ناشی از طرد شدگی و واپسماندگی در رابطه با آبژکت:

"تاکون، به کسی بدیدن من آمده و به براش گل آورده‌اند". دختر جوان به او لبخند می‌زند و لحظه‌ای بعد با عباس عشقباری می‌کند. و در پایان داستان: "به اینجا که رسید مادر "رخساره" با تغیر از اتاق بیرون رفت". "رخساره" ابروهایش را بالا کشید و گفت: "این دیوانه است"، بعد دست ساووش را گرفت و هر دو قهقه خندیدند و از در بیرون رفتند و در را برویم بستند، و از پشت شیشه عشقباری نامردش "رخساره" را با "ساووش" می‌بیند. در اینجا داستان پایان می‌گیرد.

پایانی که آغاز بوده و خود را بارها و بارها تکرار کرده. نقطه عطفی است که "احمد" در آنجا تثبیت شده است. آغاز و پایانی در اوج. تجربه‌ای از گذشته که در حال تکرار می‌شود. تجربه‌ای دردناک در رابطه با اولین آبژکت: این تجربه خود دو جنبه دارد. جنبه‌ی عاطفی (عنرجسمی و جنسی) و جنبه‌ای جنسی و جسمی که در "فرانمود دیداری" خود، بصورت مادر و دختر تصویر می‌شوند. گوانیکه هر دو مربوط به یک آبژکت هستند ولی سانسورهای ذهنی اجازه این بیان را نمی‌دهند. در دو جا این مادر و دختر خود را نشان می‌دهند. یکی در ارتباط با "عباس"، زن و دختر جوانی بدیدن او می‌آیند و دیگری در ارتباط با "احمد" و "سیاووش"، "رخساره" و مادر او. این "رخساره ــ مادر" در زمانی می‌تواند به هیات واحدی بصویر شود که از صورت اصلی خود بدر آید، یا در پشت "دگرنمودی" پنهان شود.

فناری ناظم و بازی گربه "سیاووش" چنین خصوصیتی را دارا هستند. بنابراین "بازی" فرانمود آن آبژکت اولین است؛ اما بصورتی پنهان و ناشناس. از آنرو "احمد" می‌تواند، بیشتر بار احساسی خود را متوجه آن کند و بخش بزرگی از بیان حال خود را به "بازی" اختصاص دهد:

"روزها که از مدرسه برمی‌گشتم، "بازی" جلوم می‌دوید، میو میو می‌کرد. خودش را بمن می‌مالید. وقتی‌که می‌نشستم از سر و کولم بالا می‌رفت، یوزه‌اش را به صورتم می‌زد. با زبان زبرش پیشانیم را می‌لیسید و اصرار داشت که او را ببوسم." درست مثل مادری که

پسربچه‌اش را که از مدرسه برگشته است در آغوش می‌گیرد و می‌بوسد و نوازش می‌کند، یا معشوقی که عاشق را. در اینجا "تصویر ذهنی" یا "فرامودی" از "مادری خوب" دارد. اما آن روی سکه چیز دیگری است. "احمد" همه این مهر و عطوفت را مکر می‌بیند: "گویا گربه‌ی ماده مکارتر و مهربان‌تر و حساس‌تر از گربه نر است" مهربانی ناری نوعی چاپلوسی و تملق است تا بتواند نیازهای خود را توسط او مرتفع سازد. وگربه طبیعت "ناری" چیز دیگری است: "تنها وقتی احساسات طبیعی ناری بیدار می‌شود و بحوش می‌آید که سر خروس خوالودی بچنگش می‌افتاد و او را به یک حاطور درنده تبدیل می‌کرد." قرینه این احساس را در وسواسش (یا وهمش) در ابتدای داستان می‌بینیم. وقتی که فکر می‌کند دیگران می‌خواهند به او زهر بخورانند، یعنی احساس مرگی را که در خود اوست به "ناری" فرامی‌افکند، پس ناری به آبژکت "بد" به "مادری بد" مبدل می‌شود. "مادری بد" که او را باری می‌دهد و قصد جانش را دارد. "احمد" در دام این "احساس دوگانه"(۲۴) اسیر است. این "احساس دوگانه" تعیین‌کننده روابط آینده او می‌شود. با اینکه به ظاهر از خود نمی‌گوید، اما دیگران زبان حال او می‌شوند: "بدتر از همه تقی خودمان است. که می‌خواست دنیا را زیر و زبر کند و با آن‌که عقیده‌اش این است که زن باعث بدبختی مردم شده و برای اصلاح دنیا هرچه زن است باید کشت، عاشق همین صغراسلطان شده بود." اما صغراسلطان تجسم خودشیفتگی و فریب است، زنی زشت‌روی که "صورتش را گچ دیوار می‌مالد و گل شمعدانی هم سرخابش‌است" "صغراسلطان" در فریبکاری به "ناری" و "دختر حوان" و "رخساره" شباهت دارد. دختر حوان و "رخساره" با این‌که تا گل می‌آیند و ایکار به هوای او می‌آیند، با دیگری نرد عشق می‌بازند، و در مورد "ناری" می‌گوید: "پارسال بهار بود که آن پیش‌آمد هولناک رخ داد." و آن پیش‌آمد هولناک، کلیشه تحریف شده پیش آمد پایان داستان است. "ناری" همسر خود را انتخاب می‌کند. رقیب را انتخاب می‌کند و "احمد" تحقیر شده و پست شده تاب تحمل این "رخم خویشتن کامی"(۲۵) را ندارد: "شب‌ها از دست عشقبازی آنها خوابم نمی‌برد. آخرش از جا دررفتم". این فریب خوردن و طرد شدن چنان خشمی در او برمی‌انگیزد که هیچ چیز جلودارش نیست. عشق غریزی او به آبژکت در اینجا که چیزی جز یک جذبه جنسی نیست، به نفرتی عمیق و انتقام‌جویانه تبدیل می‌شود و از این روست که امکان وصال نمی‌یابد و اعتماد پایه‌ای وجود ندارد. همین‌که "رخم خویشتن کامی" بر او وارد شد، در احساس دوگانه‌اش "شکافتگی" ایجاد می‌شود و از آنجا پس از آرزوی دیرپای وصال همین‌که معشوق نزدیک می‌شود، او واپس می‌نشیند، اما به واپس‌نشستنی در آرامش، آن‌طور که در ظاهر امر پیداست، بلکه واپس‌نشستنی آکنده از نفرت و خشم و کینه که می‌گوید: اگر گردون بکام من نگردد، بهتر است اصلا نگردد. "غیظ خویشتن کامی" چنین ویرانگر است و خویشتن کام آگاه که دیگران را مانع ارضاء امیال و خواستها و اهداف خود ببیند می‌تواند به حانوری دریده تبدیل شود: نابود کند و نابود شود. احمد جاره را در تشلول خود می‌بیند. ــ تشلول دارد زیرا که می‌ترسد. با نگاهی تحقیرآمیز و ترس‌آلود، کج‌باورانه به همه چیز و همه‌کس نگاه می‌کند و هیچ وجه اشتراکی بین خود و دیگران احساس نمی‌کند: "یکسال است که میان این مردمان عجیب و غریب زندگی می‌کنم. هیچ وجه اشتراکی بین ما نیست. من از زمین تا آسمان با آنها فرق دارم". پیوند گسسته و نسبها و مروی است. اما نه تنهایی آرامش‌بخش، که تنهایی مرگبار و غم‌انگیز.

دربعا که بار دگر شام شد.
.....
همه خلق را گاه آرام شد
مگر من، که رنج و غمم شد فزون.
جهان را نباشد خوشی در مزاج
بجز مرگ نبود غمم را علاج
ولیکن در آن گوشه در پای کاج
"چکیده است بر خاک سه قطره خون"

رهایی از تنهایی و غم را در مرگ خود می‌بیند و "سه قطره خون"، سه قطره خون اوست که بر خاک چکیده است. "منی" شکننده و طریف که هر تلنگری را بشکلی احساس می‌کند که بر او فرود می‌آید و او را درهم می‌شکند. از این رو در باروبی از سنگهای سخت پنهان شده است و رابطه خود را با جهان بیرونی قطع کرده است. و هرگاه که از روزنه به بیرون نگاه می‌کند، جز آنچه می‌خواهد چیزی نمی‌بیند و آنچه می‌بیند وحشت‌آور است. در واقع ناراحت خود را می‌بیند. همان‌گونه که اگر "صغراسلطان" در آینه نگاه کند. اما در اینجا، تصویر چهره‌ی "احمد" در آینه نیست، بازتاب تکه‌هایی از "من" اوست. همان آبژکت‌های وانهاده که به بیرون فرافکنده شده‌اند. "حسن"، "محمدعلی" حتا آن‌که با تیله شکسته شکم خودش را پاره می‌کند یا آن‌که با شاخ چشم خودش را درمی‌آورد. و "تقی" که می‌خواهد دنیا را زیر و زبر کند و همه‌ی زنان دنیا را بکشد، همه، پاره‌هایی از خود او هستند.

"ناظم"، "عباس" و "سیاووش" به‌نحو آشکارتری بازتاب او هستند، مثل این‌که حلوی آینه سه تکه ایستاده باشد. "ناظم" به‌انتقام قناری‌اش گربه را می‌کشد. و "سیاووش" و "عباس" همسایه و دوست او هستند. اما زیر پوشش این نزدیکی و دوستی، خصومت و رقابت عمیق وجود دارد. از ناظم بدش می‌آید و به عباس غبطه می‌خورد، درمورد "سیاووش" رابطه نزدیک‌تر است. "سیاووش" در همه چیز شبیه اوست. بطوری که جانشین بلافاصله احمد به‌حساب می‌آید و در واقع قضیه شکار گربه، تهمتی نیست که "سیاووش" به "احمد" بزند؛ بلکه تهمتی است که "احمد" به "سیاووش" می‌زند. حتی مغازله سیاووش با "رخساره" نیز، شاید بازتاب کج‌باوری "احمد" باشد ــ و ممکن است نویسنده نام "سیاووش" را به‌همین دلیل برگزیده باشد تا قرینه‌ای برای "سیاووش" اسطوره و تهمتی که به او زدند را نشان دهد. رابطه پیچیده‌ای است، پاره‌هایی از او، رقیب او می‌شوند، و اوست که آرزوی کشتن رقیب را در سر می‌پروراند. یعنی که صیاد و صید یکی است پس تکلیف طعمه چه می‌شود؟

طعمه را بایستی، در تصویر قفس قناری دید. قفس خالی قناری که "ناظم" برای به‌دام انداختن گربه‌ها جلوی پنجره می‌گذارد. در قفس روزی یک قناری بوده که گربه آن‌را ربوده و آنچه برای "ناظم" مانده یک قفس خالی است. "ناظم" که روزی به قناری دلبسته بوده است، اکنون قفس‌را نگهداشته است تا انتقام بگیرد. احمد نیز روزی پیوندی عاطفی داشته است و از دست رفته است و آنچه مانده است داغ این ناکامی است؛ نقشی در ذهن، نقش خالی یک دلبستگی. و چون نقش خالی است پس سراب و فریب است. همان‌گونه که دختر حوان را می‌بیند، "ناری" را می‌بیند و "رخساره" را می‌بیند. بخشی از آن "رخساره ــ مادر" که برای او تجسم احساس "جنسی جسمی" بوده است. به‌همان شیوه که او را به‌دام انداخته بود، اکنون، او می‌خواهد رقیب را به‌هوای این سراب به‌دام اندازد. روزی خود فریب این سراب را خورده بود. پس چرا دیگری به‌دام این سراب نیفتد؟ جوشا که این دیگری رقیب باشد ــ (نام "رخساره" را شاید به‌همین منظور انتخاب کرده یعنی آبژکتی که فقط رخ ساره‌ای است، نقشی است)... و این نقش اکنون، تنها در ذهن اوست و در هر رابطه‌ی ناره‌ای آنرا فرامی‌افکند. پس خود طعمه جویش است، همان‌گونه که صیاد خویش بود. در انزوا جز این نمی‌تواند باشد.

احمد تصویر آینه‌ای خود (سیاووش) را بکار می‌گیرد، تا آرزوی دیرین خود را از طریق "سیاووش" ارضاء کند. "سیاووش" را، که نماد رقیب دیرین است، می‌کشد تا بتواند با "رخساره ــ مادر" باشد. اما حتا با چنین شگردی احساس گناه و عذاب وجدان عمیقی وجودش را می‌لرزاند. تا که وجدان آسوده شود، خود را سزاوار مکافات می‌بیند. مانند مرغ حق که "سه گندم" از مال صغیر خورده باشد، آنقدر ناله می‌کند تا سه قطره خون، از گلویش بچکد. مانند آنکه با تیله‌ای شکسته شکم خود را پاره می‌کند. یا با انگشت‌های خود چشمان خود را از حدقه درمی‌آورد. این آخرین تصویر "ادیپوس رکس" است که با کور کردن خود، آرامش نمی‌یابد. "من" شکننده او زیر بار گناه از هم فرومی‌پاشد و تکه تکه می‌شود. تا بلکه در برابر لشکرانگیزی اضطراب تحمل‌ناپذیر از خود دفاع کند.

شاید، عدد سه، که این همه در این داستان تکرار می‌شود، اشاره به این مثلث است. یا به‌مفهومی دیگر، تثلیثی به‌زیر کاج چکیده است، معلوم نیست، یا که قرار است معلوم نباشد که آیا "سه گندم" است یا "سه قطره خون" ■

1- Psychological Novel 2- Self - Contained 3- Free association 4- Authentic Work of Art 5- Condensation 6- Displacement 7- Consideration of representability 8- Visual Representation 9- Symbolic 10- Relation 11- Subject
۱۲) Object برای واژه "آبژکت" تاکنون هیچ برابرنهاده مناسبی پیشنهاد نشده‌است.
13- Internalized object 14- Object relation 15- Ego 16- Object Seeking 17- Abondoned object 18- Individuation 19- Ideolization 20- Spliting 21- Object World 22- Disguised 23- Narcissistic rage 24- Ambivalence 25- Narcissistic Injury

آدر نعیسی

سه قطره خون نخستین داستان سمبولیک ایرانی

بررسی ادبی سه قطره خون

در شماره قبل تذکر این نکته از قلم افتاده بود که نوشته‌ٔ "رمان و واقعیت" مقدمه‌ای است بر تحقیق درباره‌ٔ داستان ذهنی فارسی.
نویسنده قصد دارد در این تحقیق نخست به‌بررسی چند نمونه از داستانهای کوتاه ذهنی فارسی،بپردازد: داستانهایی از صادق هدایت، صادق چوبک، بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری. آنچه می‌خوانید نخستین بخش این سلسله مقالات است.

هدف اصلی این سلسله گفتار بررسی نگرش و شکل‌گیری واقعیت در داستان ذهنی ایران است، اساساً از طریق تحلیل ۴ داستان کوتاه از هدایت، چوبک، صادقی و گلشیری. دلیل انتخاب داستان کوتاه این است که اولاً، همان‌طور که قبلاً ذکر شد، گرچه داستان کوتاه سیر تحول و تکامل رمان را طی نکرده، و ساختاری است که در حدود یک قرن پس از آغاز رمان شکل می‌گیرد، ولی **نوع برخورد به واقعیت** و شکل‌گیری آن در داستان کوتاه نیز مانند رمان است، بخصوص در داستان کوتاه و رمان مدرن.

دوم آنکه رمان و داستان کوتاه در ایران، برخلاف غرب، سیر تکامل طبیعی‌اش را طی نکرده است. می‌شود گفت که این نوع ادبی در ایران وارداتی است. رمانهای اولیه فارسی بیشتر بر پایه ترجمه و آن هم ترجمه‌ٔ رمان‌های خاصی چون "کنت مونت‌کریستو" و "سه تفنگدار" بنا شده و توجه کمی به‌نکات اساسی ساختاری دارند. درحقیقت داستانهایی مانند "شمس وطغرا" یا "فتوحات کورش" پیش‌زمینه‌ٔ رمان و داستان معاصرند و نقد و تحلیل آنان از این جهت در جای دیگری ضروری است.

آن تحولی را که رمان در عرصه‌ٔ داستان‌نویسی غرب ایجاد کرد، در سطحی دیگر داستان کوتاه در ایران به‌وجود آورد. نوع آغاز و شیوه‌ٔ شکل‌گیری این تحول بر بستر زمینه‌های مشخص ادبی، فرهنگی و اجتماعی ایران به‌وجود آمده است و بر پایه‌ٔ همین زمینه‌ها نیز باید بررسی شود.

اولین رمان معاصر فارسی یعنی "تهران مخوف" یکسال پس از داستانهای "یکی بود یکی نبود" جمال‌زاده منتشر شد. این توجه جمال‌زاده به‌اهمیت زبان و به‌قول خودش "انشاء" و "مانیفست" او در آغاز "یکی بود یکی نبود" است که برای اولین بار از جنبه‌ی ساختاری و نظری نیز اهمیت داستان را مطرح می‌کند. جوانه‌های داستان مدرن نیز در اولین داستانهای کوتاه هدایت دیده می‌شود. میان "زنده بگور"، اولین مجموعه‌ٔ داستان کوتاه هدایت و "بوف کور" شش سال فاصله است، و در این شش سال بسیاری از داستانهای کوتاه هدایت چون "زنده بگور" و "سه قطره خون" زمینه‌ساز "بوف کور"ند. از این رو، روند بررسی شکل‌گیری و ساخت واقعیت در داستان فارسی به‌عکس روند بررسی داستان در غرب می‌شود، یعنی باید اول به سیر تکامل داستان کوتاه توجه کرد، بعد تاثیر آنرا در رمان معاصر مورد تحلیل قرار داد.

در این بررسی کوتاه که تنها سرآغازی است برای تحقیق گسترده‌تر، بسیاری از آثار نویسندگان دیگر و آثار خود نویسندگان مورد بحث حذف شده است. این به‌معنای نفی و یا رد آن آثار نیست. کوشش من در انتخاب داستانهایی بود که نمونه نوعی برجسته و فشرده‌ای باشد از شاخه‌های مختلف داستان کوتاه در ایران.

در آثار صادق هدایت نیز مانند زندگیش می‌توان نشانه‌هایی از یک معما یا تناقض را دید. دراین آثار هم کشش به‌انتقاد اجتماعی، طنز و واقع‌گرایی در سبک وجود دارد، و هم تمایل به‌انزواطلبی و بکارگیری شیوه‌ٔ ذهنی داستان‌نویسی. داستانهای هدایت از نظر ترتیب‌زمانی سیر تکاملی خاصی را طی نمی‌کنند، و این دو گرایش بظاهر متضاد را می‌توان در آثار او از زمان چاپ اولین مجموعه‌ٔ داستانهای کوتاه هدایت، "زنده بگور"، در سال ۱۳۰۶ تا چاپ آخرین داستانش، "توپ مرواری"، پس از مرگ او در سال ۱۳۳۴ دنبال کرد، گرچه اوج داستان‌نویسی هدایت "بوف کور" است که به‌سال ۱۳۱۵ منتشر شده است.

از این رو اغلب منتقدان بنا بر گرایشها و سلیقه‌های سیاسی، ادبی و فردی خود به‌فقط نظریات متفاوت که متضادی، درباره‌ٔ هدایت ارائه داده‌اند که در اغلب این نظریات هم نشانی از واقعیت دیده می‌شود. تنها زمانی می‌توان به‌حل این معما نزدیک شد که این دو نوع کشش را دو روی یک سکه ببینیم و بدبینی فوق‌العاده‌ٔ هدایت را نسبت به‌اجتماع و دنیا در کنار انزواطلبی و درون‌گرایی او بررسی کنیم.

در هدایت بدترین و بهترین خصیصه‌های داستان‌نویسی فارسی را نیز می‌توان یافت. در کمتر نویسنده‌ٔ معاصر دیگری آثار بسیار بد و بسیار خوب اینگونه آرام و بی‌اعتنا در کنار هم قرار گرفته‌اند. با اینهمه کمتر منتقدی است که هدایت را پیشکسوت داستان‌نویسان معاصر ایران و پایه‌گذار داستان‌نویسی مدرن ندانند.

پیشکسوتی هدایت را باید پیش از هر چیز در توجهش به‌درونیات و خصوصیتهای فردی شخصیتهایش دانست؛ گرایشی که‌بخصوص در مقایسه با جمالزاده بارز می‌نماید. حتی درداستانهای سطحی و بدی مانند "علویه‌خانم" یا "حاجی‌آقا"، ویژگیهایی که شخصیت‌ها را از تیپ به‌فرد بدل می‌کنند، از نظر هدایت دور نمانده‌اند.

هدایت در داستان "زنده‌بگور" بیش از هر داستان دیگری به دنیای فردی درون

شخصیت توجه دارد. این داستان احتمالا تحت‌تاثیر نوع داستانهای "زیرزمینی" نوشته شده است که معروفترین آنها "یادداشتهای زیرزمینی" داستایوسکی است. در این داستان هدایت دنیای بیرون را برای تبیین دنیای درونی فرد به‌خدمت می‌گیرد. واقعیت چیزی نیست بجز آنچه راوی می‌بیند، یا به‌ما می‌گوید، این واقعیت بیشتر از آنکه اطلاعاتی در مورد جامعه و جهان راوی بدهد خود او و دنیای درون او را مشخص می‌کند. مکان داستان از چاردیواری اتاق راوی تجاوز نمی‌کند. زمان فاقد اهمیت تاریخی و تقویمی است، گفتگو و کنش بدل به‌تک‌گفتار می‌شود، کشمکش و تنش نیز تنها به‌صورت تنش درونی راوی منعکس می‌شود. داستان دارای طرح مشخصی نیست و نویسنده نه به‌ابعاد مختلف شخصیت فرد که به‌یک خصلت مشخص او، و به‌وسوسهٔ دائمی ذهن او یعنی خودکشی می‌پردازد.

اما ساختار "زنده بگور" نه انسجام داستانهای واقع‌گرایانه را دارد و نه لغزندگی داستانهای ذهنی را. داستان بیشتر گزارش گونه‌ای است از تجربه‌ای درونی. اهمیت آن بیشتر در کوشش هرچند ناموفق نویسنده است برای ارائهٔ این تجربه.

مضامین برخی دیگر از داستانهای هدایت چون "آفرینگان"، "تحت‌ابوصر"، "گجسته دژ"، یا "س.گ.ل.ل." غیرواقعی و ماوراء الطبیعی است، اما در اساس همان ساختار داستان واقع‌گرای سنتی حفظ شده است.

داستان "سه قطره خون" یکباره ما را با پدیده‌ای شگفت و غریب مواجه می‌کند، پدیده‌ای که آنرا یکبار دیگر در "بوف کور" مشاهده می‌کنیم. غرابت "سه قطره خون" نه در مضمون نامتعارف داستان که در ساختار آن نهفته است، ساختاری که قوانین حاکم بر دیگر داستانها را می‌شکند. "سه‌قطره خون" آغازی است دیگر در تاریخ داستان‌نویسی فارسی. "سه قطره خون" از نظر داستانی همچنان که در پایان این مقاله خواهیم گفت نزدیکترین ساختار به "بوف کور" است، و اولین داستان سمبلیک در تاریخ داستان‌نویسی معاصر فارسی.

هنگام خواندن داستانی چون "داش‌آکل"، "عروسک پشت پرده"، یا حتی "زنده بگور" خواننده به‌نوعی احساس راحتی می‌کند، چون فضایی که نویسنده آفریده آشناست. مضمون این داستانها هرچند هم نامتعارف باشد بار در قالبی متعارف گنجانیده شده‌اند، مانند آنکه حیوانات وحشی جنگل را در درون امنیتی که قفس‌های باغ‌وحش فراهم می‌آورند تماشا کنیم. اما خواندن "سه قطره خون" شبیه‌قدم گذاشتن به‌جنگلی شگفت‌آور اما بیگانه است که در آن هر اتفاقی ممکن است، و هر لحظه ممکن است از پشت شاخ و برگ درختی، حیوانی وحشی ما را غافلگیر کند. اگر بخواهیم با منطقی که در مورد داستانهای سنتی بکار می‌بریم دست به‌کشف و شناخت "سه قطره خون" بزنیم راه بجایی نمی‌بریم.

منطق "سه قطره خون"، مانند دیگر داستانهای سمبلیک مدرن، بیشتر به منطق شعر غنایی نزدیک است تا منطق داستانهای متعارف. در داستان واقع‌گرای سنتی منطق داستان به‌شکل خریاری است که همواره رو به بیرون دارد، مانند رودخانه‌ای که درجریان است و شفافیت آب آن سنگریزه‌ها را به‌نمایش می‌گذارد، گرچه رودخانه پیچ و خم دارد ولی مسیر آن مشخص است.

اما داستانی چون "سه قطره خون" نه حرکتی رو بجلو دارد و نه از آن شفافیت برخوردار است. این جا دنیای بسته‌ای است که مدام به‌درون خود بازمی‌گردد، با حرکتی رو به‌پایین و به‌عمق، مانند چاهی که در انتهای آن روشنایی آبی کورسو می‌زند. از این رو ساختار این نوع داستان بجای آنکه بر خط زمانی خاصی قرار گیرد مستقل از زمان حرکت می‌کند. در این داستان هیچ‌گونه تسلسل زمانی، ترتیب وقایع، یا تکامل شخصیت، یعنی عناصر بیانی داستانهای سنتی، وجود ندارد. علی بودن وقایع و کنش نیز که یکی از اصول داستان‌نویسی سنتی است در "سه قطره خون" نفی می‌شود. به‌جای اینها "هدایت" ساختاری ارائه می‌دهد که از دو بخش مکمل و نه تکاملی تشکیل شده است، مانند دو بخش یک مربع که از وسط به‌دو نیم شده باشد، یا دو بخش یک شعر.

همچنین در داستان واقع‌گرا کوشش این است که داستان هرچه بیشتر واقعیت ظاهری را ملموس و قابل رویت کند، یعنی نوع ملموس بودن آن در توجه به‌جزئیاتی است که مربوط به‌شکل ظاهری واقعیات است. ولی در شعر بیشتر تجرید حاکم است، مثلا تشبیه دهان یار به‌غنچه عینیت دهان را برای ما محسم نمی‌کند بلکه احساسی می‌دهد از نوع زیبایی آن، یعنی آنچه شعر برای ما ملموس می‌کند بیشتر حالت یا احساسی است از آنچه مضمون شعر است. مانند بوی گلی که شب در فضا پخش می‌شود، ما گل را نمی‌بینیم، ولی وجود آن را تنها از راه بوی آن احساس می‌کنیم.

در "سه قطره خون" نیز هدف اصلی تجرید وقایع به‌صورت سمبلیک است تا آن حالت و تجربهٔ خاص حاصل آید. به‌این دلیل است که در "سه قطره خون" عناصر ساختاری اصلی نیز همان عناصری است که در شعر بکار می‌رود. یعنی این ساختار نیز مانند "بوف کور" اساسا استعاری است و در آن از اشاره، تکرار و ایجاز نیز استفاده می‌شود. همان‌طور که خود داستان از دو بخش تشکیل شده که هریک تکرارکنندهٔ دیگری است، شخصیتها و اشیاء نیز — چون درخت کاج، سه قطره خون، اتاق آبی‌رنگ با کمرکش کبود، تار، تصنیف و گربه — در بخش دیگری تکرار می‌شوند.

خصلت اصلی استعاره نشان دادن جوهرو ماهیت خاصی از یک پدیده از طریق جایگزین کردن آن با پدیده‌ای متفاوت است، مثل نرگس برای چشم، از این رو همانقدر که عنصر تشبیه در استعاره مهم است جدایی میان دو بخش آن نیز اهمیت دارد. چنین شگردی برخلاف قیاس(analogy) نوعی ابهام و چندگانگی در توصیف ایجاد می‌کند.

به‌این دلیل استعاره برازندهٔ ساختار داستانی چون "سه قطره خون" است. بنای داستان به‌گونه‌ای است که ابهام و شک جزیی از بافت آن محسوب می‌شود، مثلا از همان چند جملهٔ اول متوجه می‌شویم این شک بخشی از روان راوی است، و همهٔ حکایت او نیز بر شک او به‌اطراف و اطرافیانش بنا شده است. در همان جمله اول داستان راوی می‌پرسد: "آیا همانطوریکه باظم وعده داد من حالا بکلی معالجه شده‌ام، و هفتهٔ دیگر آزاد خواهم شد؟ آیا ناخوش بوده‌ام؟"

با جلو رفتن داستان درمی‌یابیم که "میرزا احمدخان" نه به "باظم" اطمینان دارد و نه به‌دکتر، همانطور که بعدها در حکایت "سیاووش" کسی حرف او را باور نمی‌کند، و طبعا هیچ کس نیز حرف "میرزا احمدخان" را باور ندارد. برخلاف داستان متعارف که در آن هدف راوی از بیان روایت کشف حقیقت است، در این جا هدف روشن‌تر کردن نوع و ماهیت شک است.

استفاده از استعاره علاوه بر آنکه داستان را مبهم و چندجانبه می‌کند، خود وسیله‌ای است برای ایجاز. "هدایت" درمقدمه‌اش بر "گروه محکومین" دربارهٔ کافکا می‌نویسد:

"دنیای کافکا عالم خواب است که با وحشت و دقت کابوسهایش یخه (یقه) انسان را می‌گیرد. زیرا می‌داند که رویاها با وجود لغزندگی ظاهری صرفه‌جویی بزرگی از لحاظ توصیف دارد."

"هدایت" در "سه قطره خون" از این "صرفه‌جویی" به‌نهایت سود جسته‌است، یعنی به‌جای پراکندگی وقایع، همه چیز بگونه‌ای فشرده عرضه می‌شود.

این فشردگی از طریق خلاصه‌کردن همان

طرح از شاهرخ غیاثی

بیرون در ذهن راوی بدست می‌آید. "هدایت" بجای آنکه مانند اغلب داستانهای سنتی و حتی برخی از داستانهای ذهنی راوی را در درون دنیای وسیع‌تر قرار دهد، کل دنیای خارج را در ذهن او می‌گنجاند. مثلا در رمانی چون "خشم و هیاهو" ذهن "بنجی" دیوانه در تقابل و ارتباط با دنیای خارج و ذهن دیگر شخصیتها قرار می‌گیرد، از این رو روایت "بنجی" و تصویری که از اطراف خود می‌دهد تعدیل می‌شود. ولی در "سه قطره خون" ما تنها با ذهن "میرزا احمدخان" مواجهیم، و تنها از طریق اشارات و سمبل‌های داستانی به‌مسایلی پی می‌بریم که در تقابل با حرفها و اعتقادات راوی است. محیط خارج از ذهن "میرزا احمدخان" محدود است به‌تیمارستان و اتاق "سیاووش" که اتاقی شبیه اتاق راوی در تیمارستان است. اما همهٔ این‌ها به‌توصیفات (یعنی همراه با تغییرات، حذف، یا تاکید و تکرارهای) راوی از آنها محدود شده‌اند.

در این جا برخلاف داستانهای ذهنی روانشناختی هدف ارائه ابعاد و زوایای مختلف ذهن نیست، بلکه نویسنده خود ذهن "میرزا احمدخان" را نیز تا حد مشغلهٔ ذهنی او خلاصه می‌کند که سمبل آن "سه قطره خون" است.

بدین ترتیب همه چیز مبدل می‌شود به سمبل‌هایی مشخص که بارها و هر بار با تغییری کوچک تکرار و توصیف می‌شوند. خود تکرار وسیله‌ای است برای خلاصه کردن همه چیز در یک دایرهٔ محدود و مانعی است در برابر بسط و گسترش داستان به بیرون.

در چنین ساختاری برخورد با واقعیت از بنیاد متفاوت است. به‌زبان دیگر در اینجا نیز همچون "بوف کور" با دنیایی مواجهیم که در آن میان واقعیت و خیال، بیداری و رویا، خودآگاهی و ناخودآگاهی فاصله‌ای نیست، و ذهن تجربیات عینی را به‌شیوه‌ای سمبلیک ترکیب و بازآفرینی می‌کند. آیا گربه‌ای وجود داشته، آیا قتلی رخ داده، آیا سه‌قطره خونی پای درخت کاج ریخته شده است؟ هیچ یک از اینها، که هریک به تنهایی می‌توانند محور یک داستان واقع‌گرا شوند، اهمیت چندانی ندارند. نویسنده قصد ندارد به‌ما بگوید چه اتفاقی رخ داده است. او می‌خواهد تاثیر ویرانگر اتفاق را بیان کند. به‌این دلیل اگر در داستانهای واقع‌گرا تخیل و رویا در چارچوب واقعیت عرضه می‌شود، در این جا واقعیت در قالب رویا و تخیل به‌نوشته درمی‌آید.

در "سه‌قطره‌خون" همهٔ شخصیتها زائیدهٔ ذهن و تخیل راوی‌اند. مقصود ما از این سخن نفی وجود آنها در عالم خارج نیست، بلکه می‌خواهیم بگوئیم ممکن است در عالم خارج موجود باشند، اما ذهن راوی یکبار آنها را بطور واقعی تجربه کرده است و به هنگام دیوانگی نیز بار دیگر خلقشان می‌کند. آنها به‌جای آنکه به‌شخصیتهای واقعی زندگی نزدیک شوند، به‌صورت مخلوقات هنری درمی‌آیند، و درحقیقت نقابهایی هستند که راوی به‌صورت خود می‌زند. نه تعریفی از ظاهر آنها بدست می‌دهد و نه شرحی از درونیات و خلقیاتشان. آنچه مهم است نقش آیینی و سمبلیکی است که تکرار می‌کنند. (۱)

از این رو "سه قطره خون" مانند دیگر داستانهای مدرن از جهان واقعی فاصله می‌گیرد و به‌جهان مخلوق هنر رومی‌آورد. در این داستان عمل آفرینش دوبار انجام می‌گیرد. بار اول نویسنده با آگاهی برکاری که می‌خواهد بکند، عناصری از واقعیت را می‌گیرد و با ترکیبی نو در کنار یکدیگر می‌گذارد و اثری هنری می‌آفریند. اما مخلوق هنری او یعنی راوی، "میرزا احمدخان"، نیز در درون روایت خود همان عمل را تکرار می‌کند، یعنی او نیز داستانی را می‌سازد که مخلوطی است از آنچه براستی بر او رفته است. و آنچه ذهن او از آن وقایع استنتاج کرده.

با یکبار خواندن "سه قطره خون" آنچه در ذهن خواننده باقی می‌ماند، بیشتر دریافت و تجربهٔ احساسی غریب است تا درک معنای داستان، تجربهٔ غریبی که در آن خواننده اول با طعم داستان آشنا می‌شود، بی‌آنکه آنرا چشیده باشد. ولی بادقت بیشتر، با خواندن و بازخواندن داستان، خواننده از طریق اشارات راوی، و نیز به‌کمک سمبل‌ها و بخصوص نوع ربط این سمبل‌ها با هم و قطع و تکرار همهٔ اینها، به دریافتی عمیق‌تر از "ماجرا" می‌رسد. مانند آنکه یکبار خوابی ببینیم، و آنگاه برای بار دوم و در بیداری عناصر آن را بررسی کنیم تا برای آن معنایی بیابیم.

در داستان با دو دنیا مواجهیم که هریک تصویری تحریف‌شده از دیگری است. یعنی تیمارستان و اتاق "سیاووش". راوی دوبار داستان را نقل می‌کند، بار اول ماجرای خود را در زمان حال و در تیمارستان شرح می‌دهد و "ناظم" و "عباس" را معرفی می‌کند. بار دوم به‌گذشته می‌رود واز دوستی‌اش با "سیاووش" و از خود "سیاووش" می‌گوید. در هر دو بخش عناصر مشخصی مرتب و با کمی تغییر تکرار شده است. به‌سبب ماهیت سمبلیک داستان، خواننده آنرا دوبار تجربه می‌کند، اول با آنچه راوی گفته و دوم با آنچه در اشارات راوی مستتر است، یعنی آنچه راوی ناگفته گذاشته است.

از گفته‌های "میرزا احمدخان" بظاهر چنین برمی‌آید که او همواره ناظر آگاه اعمال دیگران و تاحدی خودش بوده است و از طریق نسبت دادن بخشی از خود به "ناظم"، "عباس" و "سیاووش" از خودش فاصله می‌گیرد و خود را به‌عنوان شخص سوم مشاهده می‌کند، و در عین حال نیز فاصلهٔ خود را با آنها با محو کردن هویت مستقل آنها در خود از بین می‌برد.

او تصور می‌کند که شاهد کشته شدن گربه به‌دست "ناظم" بوده است و در ضمن درباره "ناظم" چیزی می‌داند که دیگران از آن بی‌خبرند، علاوه بر این در بخش اول او شنوندهٔ تار و تصنیف "عباس" است و ناظر بوسیده شدن دختری است که در خیال او راوی را دوست دارد نه "عباس" را. دربخش دوم باز او شنوندهٔ داستان "سیاووش" است که مانند "عباس" خود را "رفیق" و "همسایهٔ" راوی می‌داند. و همچنین ناظر بوسیده‌شدن "رخساره" که گویا نامزد اوست.

آنچه در داستان "میرزا احمدخان" غریب جلوه می‌کند، نحوهٔ ترکیب وقایع و شخصیتهاست. هریک از شخصیتهای مذکر یعنی "ناظم"، "عباس" و "سیاووش" کاری انجام می‌دهند که در اعمال دیگری یا راوی تکرار می‌شود. "ناظم" و "سیاووش" دست به قتل گربه می‌زنند، "عباس" و "سیاووش" دختری را که قرار است به‌راوی علاقمند باشد می‌بوسند. "عباس" تار می‌زند و راوی به "سیاووش" مشق تار می‌دهد. هر دو تصنیف "سه قطره خون" را که ادعا می‌کنند خود ساخته‌اند می‌خوانند و گویا از نظر دیگران این تصنیف سند دیوانگی آنان است. هم اتاق راوی و هم اتاق "سیاووش" آبی است و کمرکش کبود دارد. "سیاووش" و راوی داستانی را نقل می‌کنند که برای دیگران باورکردنی نیست. دیگران "عباس"، "سیاووش" و راوی را دیوانه می‌پندارند در حالیکه خود اینها این مسئله را قبول ندارند.

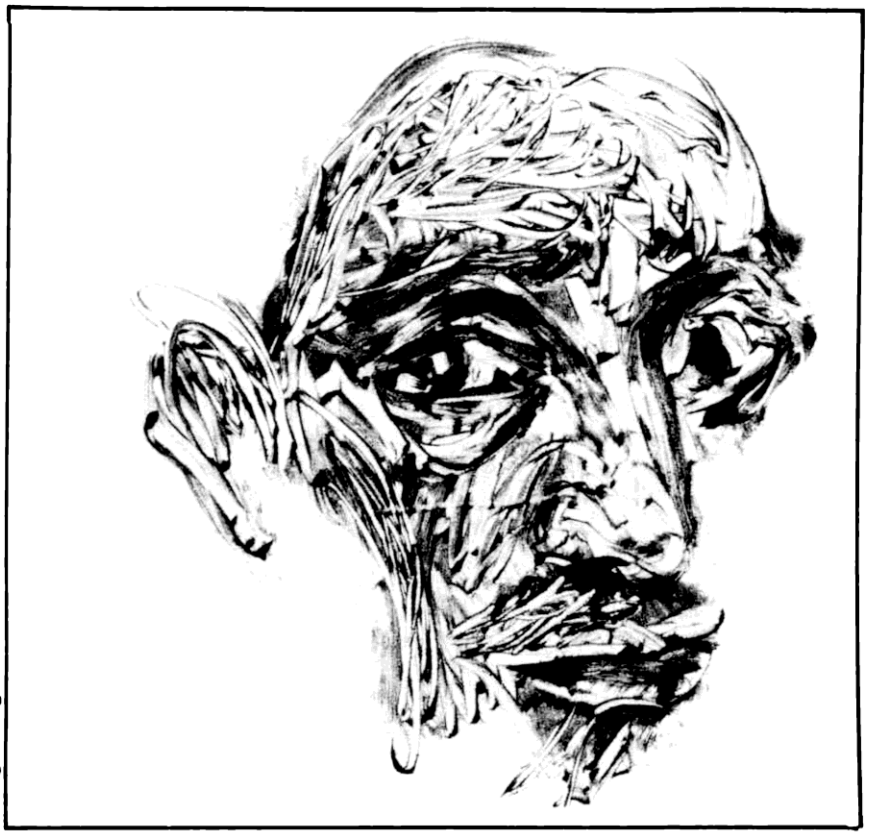
پس همهٔ این شخصیتها سایه و همزاد یکدیگرند و به‌نوعی در کشتن گربه دست داشته‌اند. البته گربه‌ای که قرار است کشته شده باشد به‌نظر "سیاووش" گربهٔ نری است که با "نازی" گربهٔ ماده عشقبازی می‌کند. و راوی و "سیاووش" شبها از صدای ضجهٔ گربه خواب راحت ندارند.

در کنار این شخصیتها "رخساره" و مادر او هستند، و دختری که همراه با مادرش به ملاقات "عباس" می‌آیند. "رخساره" قرار است نامزد راوی باشد ولی "سیاووش" را می‌بوسد، دختر قرار است به‌راوی چشم داشته باشد ولی "عباس" را می‌بوسد و به‌موازات این، گربهٔ ماده یعنی "نازی" است که درست مثل یک معشوقهٔ افسونگر برای "سیاووش" عشوه‌گری می‌کند ولی با گربهٔ نری جلو چشم "سیاووش" پای پنجرهٔ اتاق او عشقبازی می‌کند.

در آخر بخش دوم همهٔ "سایه‌های" راوی بگونه‌ای در یک نقطه جمع می‌شوند و در هم می‌آمیزند. زمانیکه "رخساره" و مادرش وارد اتاق می‌شوند، "سیاووش" راوی را به آنها به‌عنوان یک بیگانه معرفی می‌کند. راوی در توضیح و توجیه داستان "سیاووش" در مورد "سه قطره خون"، توجیهات "ناظم" را دربارهٔ مرغ حق می‌آورد، و با خواندن تصنیف و زدن تار نقش "عباس" را بر عهده می‌گیرد، و زمانی که "سیاووش" قهقهه‌زنان دست "رخساره" را می‌گیرد، از اتاق خارج می‌شود و در را به‌روی راوی می‌بندد، "سیاووش" نقش "ناظم" را برعهده می‌گیرد و "میرزا احمد" نقش "سیاووش" را بازی می‌کند. یعنی مریضی روانی که دکتر ممنوع ملاقاتش کرده است.

در کنار شخصیتهای داستان، سمبل‌های غیرانسانی قرار دارند، از آن جمله‌اند: گربه، درخت کاج، تصنیف، تار و مهمتر از همه سه قطره خون که همهٔ این سمبل‌ها را به‌یکدیگر مرتبط می‌سازد. همانطور که در میان خطوط درهم و برهم یادداشتها تنها سه قطره خون مشخص است، در میان اعمال پراکندهٔ شخصیتها "سه قطره خون" مرکزی است که آنها را به یکدیگر پیوند می‌دهد. "سه قطره خون" همواره در پای درختی می‌ریزد که همیشه سبز است یعنی کاج، خون هم نشانی از روح جاودانه دارد، هم سمبل استحاله و تناسخ است، و هم در این جا جنایت را تداعی می‌کند. تصنیف نیز بیان مجرد حالات و عواطف راوی است. همهٔ این سمبل‌ها مدام تکرار می‌شوند تا خواب راوی و همزادهای او را آشفته کنند و صلح و آرامش درونی را از آنها سلب کنند.

چه چیز سبب می‌شود تا این عناصر چنین قدرتی یابند، و چه عاملی است که "عباس"، "سیاووش"، "ناظم" و راوی را به‌گربهٔ نر، و



طرح از شاهرخ فنائی

"رخساره" و دختر را به "نازی" ، گربهٔ ماده ، ربط می‌دهد؟ به‌نظر می‌آید که گناهی مبهم رخ داده است ، گناهی که مدام به قالب گربه و سه قطره خون درمی‌آید ، گربه پس از مرگ نمی‌میرد ، و "سه قطره خون" هیچگاه خشک نمی‌شود ، برای آنکه گناهکار جنایت خود را از یاد نبرد . به‌زبان دیگر ، حادثه‌ای ، یا فاجعه‌ای رخ داده است و از آنجا که ذهن راوی نمی‌تواند در واقعیت با آن روبرو شود ، آن فاجعه را به‌شکل سمبل یا استعاره درمی‌آورد ، و با دادن نقش خود به‌همزادهایش بار گناه را با آنها تقسیم می‌کند .

گناه "ناظم" ، "عباس" و "سیاووش" شاید نه کشتن گربه ، بلکه بنا به‌اشاراتی که در خلال حکایت راوی می‌آید ، کشتن اعتماد راوی به آنهاست . "ناظم" تیمارستان ، سمبل رابطهٔ میان راوی و دنیای خارج است ، عنصری که باید حافظ جان و روان راوی باشد ، و حافظ امنیت او در دنیایی که زندگی می‌کند ، اما از دید راوی همهٔ چیزها "زیر سر ناظم است" ، و او خود از سایر دیوانگان دیوانه‌تر است .

"سیاووش" نزدیکترین دوست راوی ، "رفیق" و "همسایهٔ" اوست ، یعنی نمایانگر روابط شخصی و درونی راوی . اما "سیاووش" در روایت "میرزا احمدخان" با نامزد او عشقبازی می‌کند و در را پر روی او می‌بندد و تنهایش می‌گذارد. "عباس" نیز به‌نوعی تکرار کمرنگ شخصیت "سیاووش" است .

در واقعیت ، در زمانی و در جایی که ما نمی‌دانیم ، جنایتی رخ داده ، فاجعه‌ای که راوی تاب تحمل آنرا نداشته و آنرا از یاد برده است ، تا بر پایهٔ الگوی آن "فاجعه‌ای" خیالی بسازد . احساس راوی به "سیاووش" و دیگر همزادهای خود ، مانند احساس "سیاووش" است به‌گربهٔ نر . ولی راوی آنها را قاتل می‌کند ، شلول به‌دست‌شان می‌دهد . تا خود آنها خود دیگرشان را بکشند . و ما می‌دانیم که راوی بدون اشاره به‌نقش خودش در قتل گربه ، بطور اتفاقی در اول داستان تذکر می‌دهد .

"یکسال است که اینجا هستم ، شبها
تا صبح از صدای گربه بیدارم ، این
ناله‌های ترسناک ، این حنجرهٔ خراشیده
جانم را به‌لب رسانیده . . ."

پس قتلی رخ داده ، همه گناهکارند . "سیاووش" ، "ناظم" و "عباس" ایمان و اطمینان راوی را می‌کشند و به‌کفارهٔ این جنایت راوی در تخیل شلول را به‌دست آنان می‌دهد تا کاری را انجام دهند که خود او می‌خواهد ، یعنی قتل خودشان از طریق قتل سمبلیک گربهٔ نر . طنز تلخ ماجرا در این است که در ذهن راوی همه هم قاتلند و هم مقتول . همه گناهکارند ، و این گناه وسوسه‌ای است موذی بصورت سه قطره خون در پای درخت کاج ، و ضجهٔ گربه‌ای در تاریکی که سبب می‌شود تا قاتل دوباره و چندباره قربانی‌اش را هدف قرار دهد و بکشد .

با بررسی "سه قطره خون" بهتر می‌توان ساختار "بوف کور" را درک کرد ، چرا که هدایت در این دو داستان از ساختاری واحد سود جسته است . توالی وقایع "بوف کور" مانند "سه قطره خون" براساس علت و معلول نیست ، تسلسل زمان رعایت نمی‌شود و شخصیتها هم تکامل پیدا نمی‌کنند ، پس در مجموع ساختار این دو داستان با ساختار داستانهای سنتی متفاوت است . و در اینجا ساختار در اساس شعرگونه است ، نثری است که از مصالح شعر سود می‌جوید ، تا همان تاثیر شعر را نیز باقی بگذارد . دو بخش این دو داستان نه تکاملی که مکمل یکدیگرند ، بخش اول زمان حال راوی و بخش دوم شرح گذشتهٔ اوست ، اولی درعین حال تکرار بخش اول ، البته با تفاوتها یا تغییراتی است .

این ساختار نیز مانند عنوان کتاب براساس استعاره بنا شده است و به‌کمک ایجاز ، تکرار ، و اشاره به‌پیش می‌رود . شخصیتها ، اشیاء و مکان از بعدی سمبلیک برخوردارند ، و راوی مانند "میرزا احمدخان" دنیای خیالی خود را واقعیت می‌نمایاند و دیگر شخصیتها را به صورت سایه‌های خود معرفی می‌کند .

اما اهمیت "سه قطره خون" تنها بدلیل شباهت آن به "بوف کور" نیست ، بلکه هر دو داستان اوج تجربهٔ ادبی "هدایت" اند ، نقطهٔ اوجی که او هرگز نتوانست باز بدان دست یابد .

"هنر" هدایت در "سه قطره خون" انتخاب و خلق ساختاری است که در عین ارائه احساسات و عواطف پیچیده و گره‌خوردهٔ فردی اجازه نمی‌دهد تا فردیت نویسنده یا احساسات او بر آن سایه افکند .

شاخص "موضع" بی‌طرف نویسنده در یک اثر ادبی نه نوع مضمون فردگرایانه و شخصی شده یک اثر که فاصلهٔ زیباشناختی نویسنده با آن است . از این رو در برخی از آثار واقع‌گرایانهٔ "هدایت" ، حتی در اثری چون "حاجی‌آقا" که هدایت هیچگاه با شخصیت داستان مشتبه نمی‌شود ، ساختار داستان بر پایهٔ تعصبات و "حرفهای" نویسنده شکل گرفته است . در حالیکه در "سه قطره خون" یا "بوف کور" هدایت با دریافت حس و جوهر یک تجربهٔ ذهنی توانسته است این تجربه را بگونه‌ای عینی و هنری ارائه دهد و فاصلهٔ خود را با داستان از طریق شکل و ساختار حفظ کند .

در این جا آن حرف "فلوبر" صدق می‌کند که در داستان شکل یا فرم مانند لباسی نیست که پوست و گوشت را دربر می‌گیرد بلکه خود پوست و گوشت است که هم شکل می‌دهد و هم جان می‌بخشد ، بدون شکل ، داستانی وجود ندارد .

در داستان واقع‌گرا همواره بر اهمیت واقعیت تاکید می‌شود ، به‌نظر می‌آید که "هدایت" در "سه قطره خون" ، مانند "بوف کور" ، خواسته است ، اشاره‌وار هم که شده ، یادآوری کند که تخیل نیز به‌اندازهٔ واقعیت حقیقت دارد . و کیست که نداند که تخیل یکی از ارکان هنر ، حتی هنر واقع‌گراست ؟ ■

---

۱) این نوع شخصیت‌پردازی شباهت بسیاری به نوع شخصیت‌پردازی در داستان سمبلیک دارد و به این تعریف "مورا" (Moreas) در "مانیفست سمبلیک" از قهرمان رمان بسیار نزدیک است .

"بنابر دریافت سمبلیک از رمان ، یک شخصیت منحصر بفرد در دنیاهائی حرکت می‌کند که اوهام خود او ، خلق و خوی او ، آنها را تغییر داده است . واقعیت منحصر بفرد در همین تغییر شکل نهفته است . موجوداتی با حرکات و اشارات مکانیکی ، با خطوط اصلی نامشخص در حول و حوش قهرمان منحصر بفرد عمل می‌کنند : آنها از نظر این قهرمان تنها بهانه‌های بروز حس‌ها و تصورات او هستند . نقاب او نقابی تراژیک است ، یا مثل نقاب یک دلقک ، یک ناظم ، و نیز نقاب بشریت فردگرا . " به‌نقل از :

The Lyrical Novel
in Hermann Hesse, Andre
gide, & Virginia Woolf,
Princeton University Press,
1970, P. 35.

کتاب نامبرده تحقیقی است جالب و جامع در زمینهٔ داستان سمبلیک و آن نوع داستانی که "فریدمن" آنرا رمان غنایی می‌خواند .

روش تحلیل ساختاری داستان

میشل کوئی پرس

"ساختارگرایی" (۱) نام علم خاصی نیست، بلکه‌نام روش جدیدی است که از اوایل قرن بیستم به بعد تدریجا" به تمام علوم انسانی و حتی علومی مانند ریاضیات و زیست‌شناسی، گسترش پیدا کرده است. ویژگی این روش در آن است که پژوهشگر پدیده‌های گوناگون علم خود را به‌طور جداگانه و مستقل از یکدیگر موردمطالعه قرار نمی‌دهد بلکه همواره می‌کوشد تا هر پدیده را در ارتباط با مجموعهٔ پدیده‌هایی که آن پدیده جزیی از آنهاست بررسی کند. علم جدید بخوبی از این نکته آگاه شده است که چیزهایی که مورد مطالعه قرار می‌دهد، مجموعهٔ پدیده‌هایی نیستند که روی هم انباشته یا در کنار هم گذاشته شده و تاءثیری بریکدیگر نداشته باشند، بلکه برعکس، هر پدیده جزیی از کل یا "ساختاری" است و تنها در درون آن ساختار است که می‌توان این پدیده را به‌طور صحیح و کامل فهمید، چون همان ساخت یا "ساختار" (۲) روی هر پدیده اثر می‌گذارد. مثلا"، هیچ پدیدهٔ اجتماعی را نمی‌توان جدا از ساختار جامعهٔ مورد نظر، تحلیل کرد یا هیچ پدیدهٔ زبانی را نمی‌توان جدا از ساختار کل زبان موردنظرروشن ساخت. به‌طوری که علم جدید نه‌تنها پدیده‌ها را تشریح می‌کند و توضیح می‌دهد بلکه می‌کوشد ساختارهایی را که پدیده‌ها را به‌یکدیگر پیوند می‌دهند کشف کند و شرح دهد.

بنابراین دید جدید علم به جهان در مرحلهٔ اول یک دید "همزمانی" (۳) است، بدین معنی که چندان در پی‌پیوند پدیده‌ای با پدیدهٔ قبلی که علت آن باشد نمی‌رود بلکه بیشتر در جستجوی روابطی است که یک پدیده در یک برههٔ مشخص از زمان با پدیده‌های دیگر در درون یک ساختار مشخص دارد. مثلا" برای توضیح شکل یک کلمه یا شکل یک جمله‌بندی، زبان‌شناس "ساختاری" بلافاصله به‌دنبال شکلهای قدیمتر آن کلمه یا آن جمله‌بندی برای مقایسهٔ آنها با یکدیگر نمی‌گردد، بلکه بیشتر به‌کل ساختار زبانی توجه می‌کند که این کلمه یا جمله بندی جزیی از آن است، و از راه همین ساختار زبانی است که شکل کلمه یا جمله‌بندی را توضیح می‌دهد.

اما در مرحلهٔ دوم، "ساختار گرایی" باید به تحول ساختارها هم توجه داشته باشد، زیرا نه تنها جزء جزء پدیده‌ها بلکه خود ساختارها نیز با مرور زمان دگرگون می‌شوند. ساختارهای اجتماعی، ساختارهای زبانی و غیره دایما" دستخوش تغییر شکل‌اند. بنابراین لازم است "ساختارگرایی" "دید "همزمانی "خودرا با دید "زمانی" (۴) تکمیل کند و از این راه نیز تحول ساختارها را مورد مطالعه قرار دهد.

در نقد ادبی، این نوع افکار، ابتدا در دو محفل ادبی روسیه که به "فرمالیست‌های روس" مشهورند به‌وجود آمد: نخستین آنها به‌نام "انجمن زبانشناسی مسکو" در سال ۱۹۱۵ در مسکو و به ریاست "رومان یاکوبسون" (۵) تاءسیس شد، و دومین به نام "انجمن پژوهشی زبان شعری" (یا مخفف آن به روسی "اُپویاز" (۶) درسال ۱۹۱۷ در پتروگراد با همکاری "یاکوبینسکی" (۷) "ویکتور سکلوفسکی" (۸) و "بوریس آیخنباوم" (۹) بنیانگذاری شد. این دو نهاد تا پایان فعالیت با یکدیگر همکاری نزدیک داشتند.

در سال ۱۹۲۱ گروه سومی در پراگ به‌نام "انجمن زبانشناسی پراگ" به‌وجود آمد که ریاست آنرا نیز خود "یاکوبسون" برعهده گرفت. در گروه پراگ، که علاوه بر "یاکوبسون" شخصیت‌های بسیار برجسته‌ای مانند "رنه‌ولک" (۱۰)، "یان موکاروُسکی" (۱۱) نیز شرکت داشتند که در اشاعهٔ افکار "فرمالیست‌ها"ی مسکو و پتروگراد در جهان موثر بودند.

البته "فرمالیست‌ها" در ابتدا هنوز نظریهٔ جامعی همانند آنچه در بالا به‌اختصار شرح دادیم نداشتند و تنها هدف آنان این بود که شالوده‌ای علمی برای نقد ادبی پیدا کنند. آنان بخوبی احساس می‌کردند که نقد ادبی سنتی روسیه فاقد بنیادهای محکمی است و هر منتقد به میل خود آثار ادبی را به‌نحوی تفسیر می‌کند که تاءکیدشان بیشتر بر جنبه‌های تاریخی، سیاسی، اجتماعی و روانشناختی یک اثر است. به‌عبارت دیگر، ادبیات را فقط از دیدگاههای غیرادبی نظیر دیدگاههای تاریخی یا سیاسی یا جامعه‌شناسی یا روان‌شناسی تحلیل می‌کردند، و در نتیجه‌از شرح‌ویژگی‌های ادبی‌ادبیات عاجز می‌ماندند. "فرمالیست‌ها" تحت نفوذ "پوزیتیویسم" آن زمان می‌خواستند شالودهٔ علمی ادبیات را کشف کنند، و در جستجوی روشی بودند که به کمک آن، آثار ادبی تنها از دیدگاه ادبیات تجزیه و تحلیل شود. به گفتهٔ "یاکوبسون"، ایشان می‌خواستند این نکته را روشن کنند که "ادبی‌بودن" متون ادبی را کجا سرچشمه می‌گیرد یا، به‌عبارت دیگر، چه چیز باعث می‌شود که یک متن، متنی ادبی باشد. "فرمالیست‌ها" در ابتدا، به اصلی جز این تکیه نداشتند که برای توضیح یک متن ادبی تنها ازعناصر موجود در خود متن استفاده کنند. و چون تاءکید خاصی برشکل یا صورت یا "فُرم" متون ادبی داشتند، مخالفین به آنها "فرمالیست" نام دادند.

تحقیقات فرمالیست‌ها، هم قلمرو شعر و هم قلمرو نثر را در بر می‌گرفت.

نخستین پژوهشهای "سکلوفسکی" اشتباه مکتب سمبلیسم روسیه را آشکار کرد که شعر به‌دلیل وجود تصاویر، از نثر جدا می‌سازد. "سکلوفسکی" معتقد بود که تفاوت میان زبان شعری و زبان معمولی در عناصری که اثر ادبی را تشکیل می‌دهد نهفته نیست بلکه تفاوت این دو زبان تنها در کاربرد خاص عناصری است که در شعر جای دارد. به نظر"سکلوفسکی"، کار شاعری"نه صرف آفریدن تصاویر بلکه بیشتر ایجاد پیوند میان تصاویر است" (۱۲). تجربه هنری پیش از هر چیز دیگر"احساس شکل" (۱۳) است: "هنر وسیله‌ای است برای نابود کردن اوتوماتیسم ادراکی" (۱۴) هدف زبان شاعری این است که عادات ادراک و احساس را با به‌کار بردن شکلی مشکل و غیرعادی برهم زند و از این راه شکل را آشکارتر سازد.

بنابراین "فرمالیست‌ها" معنی "فُرم" را دیگر در ارتباط با محتوی درنظر نمی‌گیرند، درحالی‌که قبلا" تصور می‌شد که "فُرم" قالبی است که محتویی در آن ریخته شده است. منتقدان اغلب تنها به محتوی توجه می‌کردند. شکل یا "فرم" برای "فرمالیست‌ها" به‌هر عنصر اثر ادبی دلالت می‌کند البته در ارتباط با عناصر دیگری که یک اثر را تشکیل می‌دهند. بنابراین "فرم" به‌معنی هر عنصر اثر ادبی است به شرط اینکه نقشی یا کارکردی (۱۵) در "کل‌نظام" (۱۶) این اثر ایفا کند.

اما بتدریج روشن شد که نمی‌توان "فُرم" و "کارکرد" را کاملا" یکی دانست، چون گاهی "فُرم "ی‌پیدا می‌شودکه می‌تواند "کارکرد"های گوناگون داشته باشد. "تینیانوف" (۱۷)، یکی از چهره‌های برجستهٔ "فرمالیست‌ها" مثلا" "فُرم" "سفر برای امرار معاش" در رمان‌های "پیکارسک"(۱۸)را ذکرمی‌کندو نشان می‌دهد که این فُرم در رمانهای مختلف "پیکارسک" "کارکرد"های متفاوتی دارد: این‌فُرم "به‌نویسنده فرصت می‌دهد وضعیتها و حوادث مختلفی را به‌یکدیگر پیوند دهد، درحالیکه قهرمان همچنان یکی است ("کارکرد" اول) یا احساسات خود را دربارهٔ مکان‌های مختلفی که دیده ابراز کند ("کارکرد"دوم) یا تصاویری از شخصیتهایی ارائه دهد که از طریق دیگر نمی‌توان آنها را دریک‌داستان درکنارهم‌آورد ("کارکرد"سوم) و غیره". (۱۹)

به مرور زمان، شکل نه‌تنها در چارچوب متنی که به‌آن تعلق دارد بلکه در ارتباط با آثار دیگر و نظامهای بزرگتری مانند ادبیات ملی، حتی ادبیات جهانی بررسی می‌شد، به‌طوری که خودبخود توجه‌مکتب "فرمالیسم" به‌تاریخ ادبیات جلب شد، تاریخی که از نظر آنها پیش از هرچیز دیگر تاریخ پیدایش "فرم"های تازه است.

"سکلوفسکی" عقیدهٔ منتقد کلاسیک "وسلوسکی" (۲۰) را که "فرم تازه برای بیان محتوای تازه به‌وجود می‌آید" (۲۱)، یکسره رد می‌کند. او می‌نویسد: "اثر هنری در ارتباط با سایر آثار هنری و با کمک تداعی‌هایی که در انسان ایجاد می‌کند ادراک می‌شود... تمام آثار هنری در توازی و در تضاد با الگو پیشین خلق می‌شود.

خلق "فرم" تازه به‌منظور بیان محتوایی جدید نیست، بلکه‌برای آن است تا جای آن "فرم" قدیمی‌تری را بگیرد که ویژگی زیبایی شناختی خود را از دست داده است. (۲۲)

"سکلوفسکی"، همصدا با "برونئتیر" (۲۳) می‌افزاید: "تمام تاءثیراتی که در تاریخ ادبیات یک کشور وجود دارد، مهمترین آنها همانا تاءثیر آثار ادبی بریکدیگر است" (۲۴)

البته برداشتی که "فرمالیست‌ها" از تاریخ‌ادبیات داشتند کاملا" تازگی داشت. برخلاف آنچه قبلا" پذیرفته شده بود، تاریخ ادبیات دیگر مطالعهٔ زندگی‌نامه‌و افکار نویسندگان مختلف نبود. "تینیانوف" می‌نویسد: "هرجانشینی در ادبیات در مرحلهٔ اول یک مبارزه است، یعنی سرنگونی یک کل موجود و ساختن کل جدیدی که با عناصر قدیم ساخته می‌شود" (۲۵) پس، تحول ادبیات پیش از هر چیز دیگر مسالهٔ جانشینی "فرم"ها به‌جای همدیگر است.

اینها خطوط اصلی مکتب "فرمالیست‌های" روس هستند.

اما در چند دههٔ اخیر این افکار در مکتب "ساختارگرا" تجدید حیات و تحول عظیمی پیدا کرده است.

باید دانست که مکتب روس بعد از پانزده سال فعالیت درخشان در سال ۱۹۳۰ بوسیلهٔ رژیم استالین متلاشی شد، چون افکار آنان با اصول مارکسیسم رسمی مغایرت داشت. مارکسیسم معتقد است که باید تمام پدیده‌های انسانی و فرهنگی را (و بنابراین ادبیات را نیز) به وسیلهٔ اقتصاد توضیح داد، حال آنکه "فرمالیست‌ها" می‌خواستند ادبیات را تنها به‌وسیلهٔ ادبیات توضیح دهند.

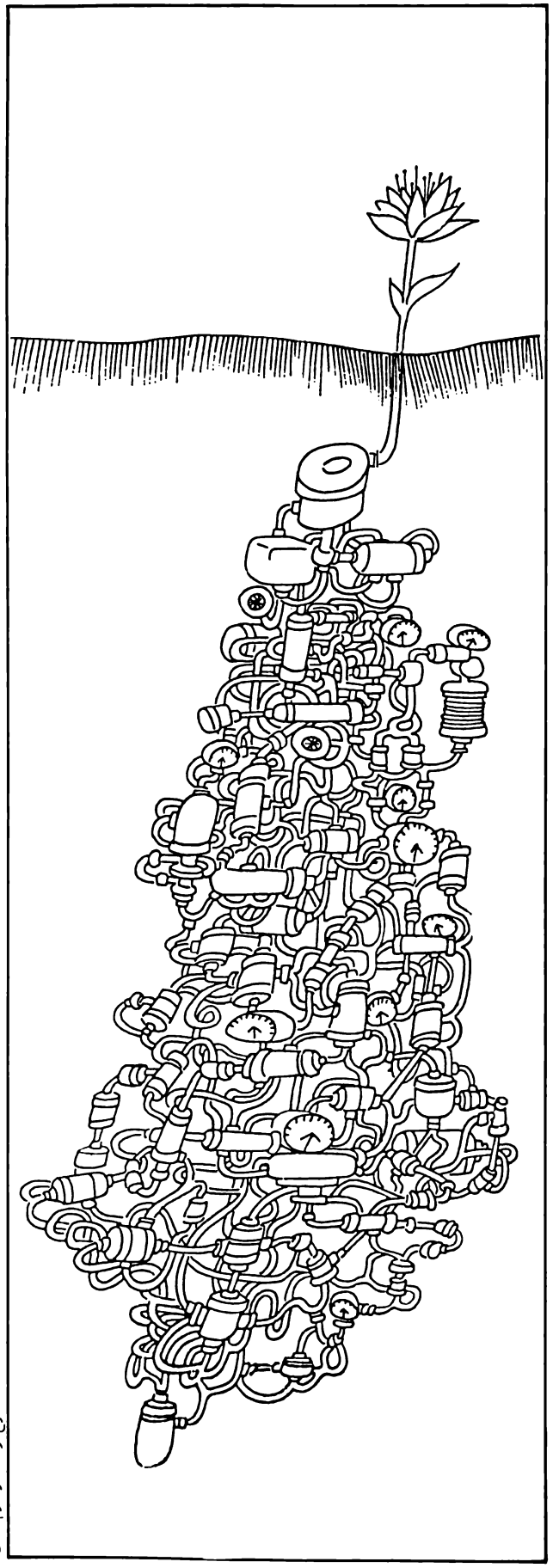
اما بعد ازحدود بیست و پنج سال سکوت، توجه منتقدان ادبی به‌سبب نفوذ و رشد عقاید "ساختارگرایی" در اکثر علوم، بار دیگر به مکتب "فرمالیست‌های" روس معطوف شد. در این تجدید حیات "فرمالیسم" کتاب مشهور "ولادیمیر پراپ" (۲۶) به‌نام "سازه‌شناسی قصهٔ تخیلی عامیانه" (۱۹۲۸) نقش بسیار مهمی‌ایفا کرده است و در میان تمام نوشته‌های "فرمالیست"های روس، بی‌شک کتاب "پراپ" بر فنون تحلیل "ساختارگرایی" ادبی نفوذ بیشتری داشته است. "پراپ" در این کتاب، پس از بررسی بسیاری از قصه‌های تخیلی عامیانهٔ روسیه نشان می‌دهد که تمام این قصه‌ها برپایهٔ ساختار واحدی تشکیل شده‌اند، بدین معنی که رویدادهای مختلف در تمام قصه‌ها (و با وجود تغییر شخصیتها و خصوصیات آنها) یکسان‌اند و همیشه یک سلسلهٔ مراتب خاص را (بطور کامل یا ناقص) طی می‌کنند مانند دور شدن یک عضوخانواده‌از منزل"، "قهرمان با ممنوعیتی روبرو می‌شود"، "ممنوعیت نادیده گرفته می‌شود..." (۲۷). "ساختار گرایان" از تحلیلهای "پراپ" برای تحلیل انواع دیگر داستانها، مانند رمان، داستان کوتاه... و برای‌کشف قوانین کلی داستانسرایی الهام گرفتند.

یکی دیگر از پیشگامان ساختارگرایان ادبی محقق هلندی، "آندره ژُل" (۲۸) (۱۸۷۴ – ۱۹۴۶)، است که همزمان با "فرمالیست"های روس ولی بدون رابطهٔ مستقیم با آنها نظریه‌ای کم و بیش مشابه‌ای عرضه کرده است.

"ژُل" استادتاریخ هنر و ادبیات در آلمان بود و در سال ۱۹۳۰ کتابی به‌نام "فرم‌های ساده" منتشر کرد که در سال ۱۹۷۲ به فرانسه و بعدا" هم به انگلیسی ترجمه شده است. او معتقد بود که می‌توان تمام ادبیات را در اصل به‌چند "شکل ساده" برگرداند.

گسترش مهمی که "ساختارگرایی" در ادبیات بعد از جنگ جهانی دوم مخصوصا" بعد از سالهای ۱۹۶۰ پیدا کرده است در مرحلهٔ اول نتیجهٔ پیشرفت عظیم "ساختارگرایی" در زبان‌شناسی است که به نظریات "دوسوسور" (۲۹) برمی‌گردد و این پیشرفت در بعضی علوم دیگر مانند مردم‌شناسی هم صورت گرفت.

"لِوی‌شتر وس" (۳۰) مردم شناس معروف فرانسوی، نقش مهمی را در این تحولات ایفا کرده و تعدادی از نوشته‌های خود را به‌تحلیل اساطیر قبایل ابتدایی اختصاص داده است. به‌دنبال او چند شخصیت بزرگ در فرانسه به پژوهش‌های "ساختارگرایانه" در ادبیات پرداختند



طرح از کامبیز درم‌بخش

که مهمترین آنها عبارت‌اند از "رولان بارت" (۳۱)، "ژرار ژنت" (۳۲) "گریماس" (۳۳)، "کلودبرمون" (۳۴) و "تزوتان تودروف" (۳۵).

البته معرفی افکار پیچیدهٔ این محققان در این مقالهٔ کوتاه ممکن نیست در اینجا تنها به نکات مختصری در بارهٔ ساخت داستان اشاره می‌کنیم:

الف ــ تعریف داستان

"رولان بارت" مقاله‌ای دارد به نام "مقدمه‌ای بر تجزیهٔ ساختاری داستان" (۳۶). ما بدون آنکه تمام مفاهیم این مقاله را به‌کار ببریم سعی کرده‌ایم از آن دسته مفاهیم اصلی این مقاله که برای بررسی ما مفید است استفاده کنیم، تا آنجاکه با توصیف داستان از نظر "تزوتان تودروف" که مکمل نظریهٔ "بارت" است مطابقت داشته باشد. "تودروف" داستان را چنین توصیف می‌کند:

"کمترین دسیسهٔ کامل عبارت است از انتقال از یک حالت پایدار به حالت پایدار دیگر. یک داستان با یکوضعیت پایدار شروع می‌شود که نیرویی آن‌را برهم می‌زند. در نتیجه حالتی ناپایدار به‌وجود می‌آید. با انجام فعالیت در جهت عکس، یک حالت پایدار مجدداً برقرار می‌شود. حالت پایدار دوم مشابه حالت پایدار اول است اما آندو هرگز همسان نیستند. بنابراین در داستان دو نوع حادثه (۳۷) وجود دارد: اول حوادثی که یک حالت را (پایدار یاناپایدار) شرح می‌دهد، دوم حوادثی که انتقال از حالتی به حالت دیگر را شرح می‌دهد." (۳۸) باوجوداین داستان می‌تواند فقط قسمتی‌ازاین‌منحنی‌را عرضه کند، بدین معنی که یک داستان قادر است فقط انتقال از یک حالت پایدار به یک حالت ناپایدار یا برعکس را شرح دهد (۳۹). در هرحال می‌بایست دونوع حادثهٔ یک داستان را از هم تمیز داد، یعنی توصیف یک حالت و توصیف انتقال از حالتی به حالت دیگر.

"تودروف" بعدها از اولی تنها به عنوان توصیف و از دومی به عنوان روایت (۴۰) یاد می‌کند که هردو در داستان سهیم‌اند. (۴۱) توصیف به‌تنهایی می‌تواند وجود داشته باشد اما داستان (کامل) همیشه شامل یک حداقل توصیف است، دست کم از دو حالت ابتدایی و انتهایی.

ب ــ "کارکرد" و تغییر "فُرم"

به‌نظر "تودروف" این دو نوع حادثهٔ داستان "توصیف‌یک‌حالت و توصیف انتقال از حالتی به حالت دیگر" یا "توصیف و روایت" از "دو اصل داستان" (۴۲) یعنی توالی (۴۳) و تغییر "فرم" (۴۴) مشعب می‌شود.

می‌دانیم که به نظر "پراپ" ساختار داستان شامل توالی و تعداد مشخصی از واحدهای روایی کوچک غیر قابل تجزیه است. "پراپ" این‌واحدها را "کارکرد" (۴۵) می‌نامد، یعنی هر "عمل یک شخصیت بنا به‌نقشی که (آن عمل) در پیشبرد دسیسهٔ داستان دارد" (۴۶)

"تودروف" بدرستی معتقد است که این مفهوم حق مطلب را به اندازهٔ کافی برای تعریف داستان ادا نمی‌کند. این مفهوم را باید با مفهوم دیگری که همان تغییر "فرم" است کامل کرد: یعنی در مبحث تغییر "فرم"، واحدهای داستان دیگر در توالی سادهٔ زمانی درنظر گرفته نمی‌شود بلکه این واحدها در روابطی که در خلال آن دگرگون می‌شوند مورد بررسی قرار می‌گیرند، زیرا "یک داستان ارتباط سادهٔ وقایع پیاپی نیست، بلکه این وقایع بایستی با هم‌ارتباط ارگانیک داشته باشند یعنی در نهایت عناصر مشترکی را در برگیرند. اما اگر تمام عناصر مشترک باشند دیگر داستانی درکار نخواهد بود، زیرا دیگر چیزی برای حکایت کردن باقی نمی‌ماند درحالی که تغییر "فرم" بدرستی ترکیبی از تفاوت و تشابه را عرضه می‌کند و دو واقعه را بی‌آنکه بتوانند یکسان شوند به‌هم پیوند می‌دهد... خلاصه، تغییر "فرم"، داستان را ممکن می‌سازد و تعریف آن را به‌ما عرضه می‌کند" (۴۷).

بنابر آنچه گفته شد، می‌توان طرح هر داستان را به‌طریق زیر مجسم کرد:

"وضعیت اولیه ــ "کارکرد" ۱، ۲، ۳... ــ وضعیت نهایی"

بدین طریق "کارکرد"ها نه فقط بین خود یک رابطهٔ زمانی بلکه یک رابطه منطقی نیز دارند، یعنی ترکیب آنها هم انتقال یا تغییر "فرم" از حالت ابتدایی را به‌حالت انتهایی میسر می‌سازد و هم توضیح می‌دهد.

ج ــ پاره:

"پاره" (۴۸) عبارت است از "توالی منطقی هسته‌ها (کارکردها) که در ارتباط همسته با هم متحد شده‌اند" (۴۹). "پاره هنگامی‌آغاز می‌شود که یکی‌از عناصر آن از عناصر سابق گسسته باشد و هنگامی‌پایان می‌یابد که عنصر دیگرآن نتیجه‌ی بعدی‌را نداشته باشد" (۵۰). تغییر شکل از "وضعیت اولیه به‌وضعیت نهایی" که ما در بارهٔ آن گفتگو کردیم البته یک "پاره" را تشکیل می‌دهد. هر داستان کاملی یک "پاره" است. اما در داخل همین "پارهٔ" اصلی معمولاً "پاره‌های فرعی و وابسته یافت می‌شوند. روشن است که هر "پاره" دارای تعدادی "کارکرد" است. اما بسیاری از "کارکرد"ها را نیز می‌توان به "پاره"های کوچک فرعی تجزیه کرد. "بارت"، مثلا "کارکرد" "سلام و احوالپرسی" را به یک "پارهٔ" کوچک تجزیه‌می‌کند که عبارت است از "کارکرد"های "پیش‌بردن دست، تکان دادن دست و رها کردن آن" (۵۱). "بنابراین یک ترکیب درونی در خود "پاره"ها وجود دارد (یعنی توالی "کارکرد"ها) و یک ترکیب اصلی‌تر بین "پاره"های مختلف" (۵۲).

د ــ نشانه:

"بارت" همچنین یادآور می‌شود که "داستان هیچگاه تنها از تعدادی "کارکرد"ها ساخته‌نمی‌شود" (۵۳). چنانکه دیدیم، درکنار "کارکرد"ها، حداقل توصیف‌وضعیت اولیه و وضعیت نهایی نیز وجود دارد. اما در کنار این دو واحد که مجموعهٔ "کارکرد"ها را برحسب ضرورت در بر می‌گیرد اغلب واحدهای دیگری شبیه آنها وجود دارند که با "کارکرد"ها همراه‌اند ولی (برخلاف "کارکرد"ها) "به یک عمل تکمیلی، یا بعدی منجر نمی‌شود بلکه از یک مفهوم کم و بیش پراکنده اما درعین حال لازم برای درک داستان پدید می‌آید. این واحدها "نشانه"هایی هستند برای‌شناخت خلق و خوی شخصیت‌های داستان اطلاعات مربوط به هویت‌آنها، توصیف محیط و غیره" (۵۴).

بنابراین ما نیز مانند "بارت" این نوع واحد جدید روایی را "نشانه" (۵۵) می‌نامیم. این "نشانه"ها "اصالتا" واحدهای معنایی هستند و برخلاف خود "کارکرد"ها بر یک معنی دلالت دارند نه بر رفتاری یا عملی"(۵۶). در این صورت اهمیت "نشانه"های داستان همانند اهمیت "کارکرد"هاست زیرا معنی داستان را بدست می‌دهند، ولی درروشن ساختن بافت و ساخت داستان کمتر مفیدند■

ترجمهٔ احمد کریمی حکاک

---

1) Structuralisme 2) Structure 3) Synchronique 4) diachronique
5) Roman Jakobson 6) Opoiaz 7) Yakubinski 8) Victor Chklovski
9) Boris Eikhenbaum 10) René Wellek 11) Jan Mukarovsky
12) Eikhenbaum, B., in Théorie de La Littérature, Paris Le Seuil, 1965, Page 45.

۱۳) همانجا ــ ص ۴۳.

14) "L'art est compris comme un moyen de détruire L'automatisme Perceptif". Page 45.

رک. به‌شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، تهران، توس. ۱۳۵۸ هـ.ش، ص۲۸ ("آشنایی زدایی در حوزهٔ قاموسی").

15) Fonction 16) Système 17) Tynianov18) Picaresque

۱۹) تودروف، همانجا ــ ص ۲۰.

20) Vesselovski

۲۱) همانجا ــ ص۵۰
۲۲) همانجا

23) Brunetiere

۲۴) همانجا
۲۵) همانجا ــ ص ۶۸

26) Vladimir Propp
27) Propp, V., Morphologie du conte, Trad. Derrida Le Seuil, Paris, 1970. Page 36 to ...
28) André Jolles 29) de Saussure 30) Lévi - strauss 31) Roland Barthes 32) Gérard Genette 33) Greimas 34) Claude Bremond 35) Tzvetan Todorov
36) Barthes, R., "Introduction à l'analyse Structurale des récits", in Poétique du récit, ouvrage collectif, Paris, Le Seuil, 1977, Points, PP.7 - 57.
37) épisodes
38) Todorov, T., Poétique de la Prose, Paris, Le Seuil, 1971 Points, P. 121.

۳۹) همانجا ــ ص ۱۲۸.

40) Fiction
41) Todorov, T., Le genres du discours, Paris, Le Seuil, 1978, Poétique, P. 64.

۴۲) همانجا ــ ص ۶۳ به‌بعد.

43) Succession 44) Transformation 45) Fonctions

۴۶) V. Propp، پیشگفته، ص ۳۱.
۴۷) نک Poetique de La Prose پیشگفته ص ۲۴۰.

48) Séquence

۴۹) نک Barthes, "Introduction a L'analyse..."، پیشگفته، ص ۲۹.

۵۰) همانجا.
۵۱) همانجا، ص ۳۰.
۵۲) همانجا، ص ۳۱.
۵۳) همانجا، ص ۱۷.
۵۴) همانجا، ص ۲۰.

55) indice

۵۶) همانجا

سایه‌ای از سایه‌های غار

شهریار مندنی‌پور

آقای "فروانه" می‌گوید: "گیرم که اینطور نباشد، ولی حیرت نکنید اگر روزی دیدید که یک لاشخور، از نوع سرطاس، در آشپزخانه‌تان، لبهٔ ظرف آشغال نشسته دارد توی آنرا می‌کاود" و بعد، از آن شیر پیر می‌گوید و اینکه تصادفی نیست که در این قبیل کابوس‌ها و حتی در عالم بیداری، هر شیری که به‌تصور بیاید، پیر و خسته و بی‌حوصله است. اگر خوش ندارید، می‌توانید توی رختخواب غلتی بزنید و به چند ساعت باقیمانده تا صبح که می‌شود خوابید فکر کنید؛ اما اگر نیم‌خیز شوید و نگاه کنید، می‌بینید که دستهایش را لبهٔ تخت گذاشته و با چشمهای خواب‌آلودش به شما زل زده است. هالهٔ باشکوه و حنایی یالش فراموش شدنی نیست و انگار دارد بوی ناخوش‌آیندی را برای نخستین بار به مشام می‌کشد که گونه‌هایش آنطور ورچیده شده‌اند.

آقای فروانه، سوای تندمزاجی گاه‌گاهیش، دهان گرمی دارد و از قدرت توصیف و موشکافی بی‌نظیری برخوردار است. او را در خیازی از نحوه ایستادنش، شاید به‌دلیل اکراهی که از تماس با دیگران دارد، و به‌همین خاطر در صف به‌پهلو می‌ایستد، می‌شود بازشناخت یا صبح‌ها از یک بطری شیر، و همیشه یک بطری و یک بسته سیگار در دست که از پلکان بالا می‌آید تا به آپارتمان خود برود. اگر شتابان و در حال گذر به او سلام کنید، توجهی ندارد، یا وانمود می‌کند که متوجه نشده است اما به‌محض آنکه توقف کنید و مثلا از گسترش آن بو حرف بزنید، قریب به یقین سفرهٔ دل می‌گشاید و شکواییهٔ سودایی خود را سر می‌دهد و آخرالامر با حالت دوگانهٔ چهره‌اش، با ایهام و اندوه نگاهش و ریشخند سرشار از وقوف به ضمیر پنهان اشخاص، یکی از شوخی‌های همیشگی‌اش را تکرار می‌کند.

با این تفاصیل، آقای فروانه شخص تحسین‌برانگیزی است: هم به‌لحاظ اطلاعات بی‌حد و حصرش در کلیهٔ علوم که حاصل سالها مطالعه و تدقیق در جوانب دانش است و دیگر آنکه گفته می‌شود در آن غائلهٔ عهود ماضیه مصدر پست دولتی مهمی بوده است و پس از ورق خوردن کتاب اوضاع، گوشهٔ عزلت اختیار کرده یا به‌اختیار واداشته شده است. همین دو خصوصیت سبب شده است تا آقای فروانه شخصیت قابل اعتنایی متصور شود؛ ولی، چنانکه انتظار می‌رود، آقای فروانه بندرت رضا می‌دهد اغیار به حریم اختصاصی‌اش داخل شوند. گاه و بیگاه پیش آمده که قرار و مدار قیلوله یا خواب سر شب ساختمان، با نعرهٔ وی درشکسته باشد که: "از خانهٔ من برو بیرون" سپس فردی، میان خشم و حیرت در آپارتمان او را به‌هم کوفته و از پله‌ها، به‌پایین سرازیر شده است؛ ولی اوقاتی هم بوده — البته نه‌چندان — که همسایگان یا خویشاوندان، ساعتها از مصاحبت آکنده از هزل و مطایبهٔ ایشان مستفیض شده‌اند. آقای فروانه اعتقاد دارد که انسان موجود دووجهی ترحم‌برانگیزی است؛ یک نیمه از وجود او به حیات اجتماعی متمایل و نیمهٔ دیگر حرم انزواطلب غریزه را ترجیح می‌دهد. او می‌گوید: "خوب، جامعه یعنی چه؟ انسان در مقابل یک عمل انجام شده، همین." و شاید به‌خاطر پرهیز از همین شرایط ابتدایی، پرده‌های ضخیمی برای پنجره‌های آپارتمان خود انتخاب کرده است، ساده و تیره که با منابع موضعی نور، فضایی چندپهلو را فراهم می‌آورند. او در این مکان گرفته و مخملی‌اش فرو می‌نشیند و در اندیشه‌های دور و درازش غوطه می‌خورد، اما ناگهان با خاطری مشوش از جا می‌جهد و ساقهٔ عودی را آتش می‌زند تا بوی آن تمام خانه را بیاگند و از لای در به پلکان نفوذ کند. آقای فروانه روزی — سه یا چهار سال پیش — به یکی از همسایگان گفته بود: "وجود این بو. اصلا تصادفی نیست، تحقیقا عمدی است، قصدی در کار است. آنها اینقدرها هم معطر نیستند، اما تا وقتی‌که مقدراتشان تحمل قفس را رقم می‌زند، فقط بدینوسیله و با تشدید آن قادرند خود را به رخ بکشند. این طلیعهٔ یک نبرد اجتناب‌ناپذیر تاریخی است، مشئوم و بی‌التزام رعایت هرگونه اصول انسانی. معذالک ما باید با این بو، به‌جهت حرمت محیط‌زندگیمان، به‌هر نحو مبارزه کنیم. تصور من این است که جمیع آنها، از آن پرندگان ظاهرالصلاح گرفته تا آن کرگدن چه می‌دانم چند ساله دسیسه کرده‌اند تا رایحه‌شان هرچه بیشتر گندتر و شامه‌آزارتر باشد. آنها به کردار خود وقوف دارند." هیچ‌کس البته قسمت آخر گفته‌های آقای فروانه را جدی تلقی نکرد و همه ترجیح دادند که پس از اقدام ناموفق استشهاد محلی، به این بو عادت کنند و کردند و فقط در مواقعی که او در پلکان، درباره‌اش داد سخن می‌داد، بیادش می‌افتادند و با تکانهای معصومانهٔ سر، لزوم اقدامی اساسی را به‌منظور مقابله با آن تصدیق می‌کردند.

"آنها جسته جسته ما را به شرایط تحمیلی‌شان معتاد می‌کنند. مرحله به‌مرحله و در ختام این طرح... بیماری! حاشا که غرض به‌وحشت انداختن شما را داشته باشم، اما از تداخل وجوه متعارض حیات یا اینهمه موجودات ناهمگون — خودمان را هم محسوب داشته‌ام — بلاشک بیماری جدیدی پدید می‌آید. کسی چه می‌داند چی. مرضی مسری و غیرقابل پیشگیری که ممکن است به انهدام نوع بشر بینجامد و من مطمئنم همهٔ آنها در برابرش مصونیت خواهند داشت. چرا همهٔ آنها؟ برای اینکه در طول اینهمه سال همجواری به یک غریزهٔ موذی و متفکر جمعی دست یافته‌اند. من اعلام خطر می‌کنم."

و سرانجام آقای فروانه کشف کرد که انسان موجودی تنها، بی‌پناه و محکوم به درک نشدن است. تصور اینکه مردی چنین، در روزهای گرفتهٔ این شهر، بخصوص اگر باران ریز زمستانی هم از ابرهای همیشه تیره‌اش ببارد، ساعتها پشت پنجره بایستد و با نگاه محزونش به ردیف قفسها و اشباحی که در آنها کز کرده‌اند خیره بشود، قلب هر دوستدار اشرف اولاد وطن را به‌درد می‌آورد. او که قادر نیست تمام مدت به مطالعه بپردازد، تهیهٔ یک نهار و شام سادهٔ یکنفره هم وقت چندانی نمی‌گیرد و شستن لباسها و اطو و واکس‌کفش نیز از پس مابقی ساعات سمج روز و احتمالا دو پاس از شب برنمی‌آیند. آقای فروانه یکبار به یکی از همسایگان که او را در بازگشت از یک پیاده‌روی عصر تابستانی، تصادفا همراهی می‌کرد، گفته: "من خسته‌ام"، یا چیزی مثل این و منظورش البته خستگی از قدم زدن نبوده. او به مقوله‌ای عمیق‌تر و انسان‌شمول نظر داشته، سپس آه کشیده و کف بر کف سوده و نگاهش را به دورها دوخته. دورها! و شاید همین موقع بوده که از کم‌خوابی‌اش هم حرف زده، البته نه آن سه ساعتی که در گفت و واگفت‌ها می‌گویند. طبیعی است که در کبر سن، نیاز انسان به خواب کمتر می‌شود و آقای فروانه شصت و پنج را شیرین دارد. چراغ همیشه روشن آپارتمانی در طول شب ممکن است اوایل باعث کنجکاوی شود ولی بعد دیگر نه. شاید او اصلا با چراغ روشن بخوابد، چون لابد نور تسلای تنهایی است و بلکه بشود آن‌را بعنوان مصاحب گرفت یا اگر شخص بترسد، که نه، مشکل بتوان پیرمردی را که از تاریکی می‌ترسد، تصور کرد. به‌گواه یکی از طرف‌های صحبت آقای فروانه — کتابفروش آنسوی خیابان — که دکهٔ کوچکی دارد و حسب‌الحال مشتریان ثابتش کتاب می‌آورد — آقای فروانه نظرش این است که در ساعات آرام و راکد شب، مطالعهٔ هیچ کتابی به‌اندازهٔ یک کتاب تاریخی لذت‌بخش نیست. تجسم عظمت صحنه‌های باستانی در نرمای یک مبل قدیمی ولی راحت، آرزوی جاهی را که نمی‌توان داشت برمی‌آورد، البته اگر شیون جغتی کفتار امان دهد یا هوهوی جغدی که در قفس هم عادت شب‌زنده‌داری را فراموش نکرده است. در اینگونه مواقع رنج آقای فروانه را کاملا می‌شود احساس کرد. آخر مگر نه در تاریخ هیچ جایی برای حیوانات نیست الا عرصهٔ تنگی برای اسبها و فیل‌ها بعنوان مرکوب و تضاد جغرافیایی مردانی که یکی از ایندو را ترجیح می‌داده‌اند. پس دریغ بر سکوت دیرینه درگذشتگانشان که پرده‌ها، حتی آن پرده‌های ضخیم هم نمی‌توانند مانع از نفوذ آوای آزمندانهٔ یک نره میمون به‌داخل آپارتمانی کوچک، مشرف به باغ‌وحش بشوند. آقای فروانه کتاب را می‌بندد و سر بالا می‌گیرد و با شکیبایی به پنجره نگاه می‌کند و به پرده‌ها که از سایه‌روشنهای آبازور قدیمی کنار دستش، اشکالی سودایی یافته‌اند. مرزقلمروصدای عوعو—

مانند یک بانوی تا کجا است؟ و بعد بخصوص اگر زمستان باشد و ماه در آسمان باشد. گرگها شروع می‌کنند. شاید این حیوانات پنجرهٔ روس آقای فروانه را می‌بینند و می‌شناسند. به نیم‌شبان خاموش و مهتاب سپر هر آوایی بلکـــه محاطی می‌خواهد و آن پنجره...

"من، برایم به‌سختی قابل تحمل است. قدم می‌زنم، از این دیوار به آن دیوار. تا وقتی‌که گمان کنم دیگر حواسشان برده و بعد کمی آرامش می‌یابم می‌نشینم روی مبل. آن مرحومه این مبل و میز و لامپا را برایم مهیا کرد تا کمی به‌قاعده و راحت برای مطالعه داشته باشم ولی تا می‌آیم چند سطر بخوانم، هموز آسایش در تنم نشست نکرده که بار یکی دیگر از آنها شروع می‌کند. من می‌ترسم اینها واقعا هم خودشان نباشند. در تاریکی شب از کجا بدانیم؟ بعد از اینهمه سال همزیستی که در هیچ جنگل و دشتی این‌چنین امکان‌پذیر نیست، شاید قدرت تقلید صدای همدیگر را پیدا کرده باشند یا زوره‌هایشان آنقدر به‌هم شبیه شده، آنقدر شبیه شده که..." که هر کسی نمی‌تواند بفهمد حالا این کفتار است با جغد یا میمون یا گرگ یا فقط یک طوطی پیر یا لانه‌های پوسیدهٔ منقار شاخی‌اش. کماکان به‌شهادت همان کتابفروش که آقای فروانه معمولا هر روز به این بهانه که شاید کتاب جدیدی رسیده باشد، به او سری می‌زند، ایشان چند سال پیش هر چند کتابی که می‌شد دربارهٔ حیوانات و عادات و رفتارشان پیدا کرد، خریداری کرده و خوانده است. این مجموعه را کسانی که به آپارتمان او رفته‌اند، در یک قفسه، مجزا از کتابخانه‌اش، دیده‌اند که به‌ترتیب قفس‌های حیواناتی که در آن روبرو جا دارند، چیده شده‌اند. بعد یک دوربین شکاری با بزرگنمایی مطلوب که کنار پنجره آویزان است. آقای فروانه دربارهٔ جانوران تمثیل پیچیده‌ای را بکار می‌برد: "شما اگر بفهمید که یک نفر با چند نفر در حال استهزایتان هستند و عامدا رفتاری کنید که آنها دریابند متوجهید و بخصوص دستمایهٔ تمسخر آنها را تکرار کنید، عملا شما هستید که پیشی گرفته و آنها را دست انداخته‌اید. این حیوانات همین ترفند متفکرانه را بکار می‌برند و بحر مواردی معدود، در قفس چنان رفتار می‌کنند که در جنگل. گاهی بی‌اعتنایی‌شان به آدمها واقعا اهانت‌آور است. نمی‌فهمید؟" نه! خیلی‌ها متوجه این نکتهٔ ظریف نشده‌اند یا نمی‌خواهند بشوند. شاید اگر فرصت و مبطر بهتری داشتند وضع فرق می‌کرد، مثلا یک پنجره. یک دوربین شکاری و احتمالا یک صندلی راحتی که بشود ساعتها روی آن نشست و آرنجها را به لبهٔ پنجره تکیه داد، سحرها، روزهای بارانی که تماشاچی حلو قفسها را نگرفته و شب‌های مهتابی که اشباح با صیحه‌های وقیحانه یکدیگر را صدا می‌زنند.

"من از مکمنم غافلگیرشان می‌کنم. نمی‌دانند کسی زیرنظر دارد‌شان. مثل شکار است، منتها خیلی شخصی‌تر. آن فیل را دیده‌اید؟ بهش توجه کنید. آنقدر بزرگ هست که به دوربین احتیاجی نباشد. او با صبر و سکونش با ما می‌جنگد. من که فکر نمی‌کنم به آن زنجیر نیازی باشد. او هیچ جا نمی‌رود، ایستاده، همیشه بچه‌ها را با نردبام می‌گذارند رویش و عکس می‌گیرند و با این کار... چه کاری بهتر از این. تصور کنید توی آلبوم عکس چند نفر خودش را جاودانه کرده است."

اصلا آقای فروانه به طبیعت منهای حیوانات اعتقاد دارد. به‌گمان او بشریت به چنان غنایی رسیده‌که دیگر به دنیای وحش احتیاجی نیست. وحوش حالا به‌اندازه‌ای که منابع حیاتی را تلف می‌کنند، مثمر ثمر نیستند. او آنقدر سیگار تا ته‌کشیده‌اش را میان دو انگشت نگاه می‌دارد تا پس از اتمام بحث به سطل آشغال پایین راه‌پله برسد. با توجه به این ملاحظات و اینکه همواره، اگر رغبت کند، حرفی برای گفتن دارد، او مردی است که باید همیشه مورد توجه باشد: در تالارهای بزرگ در میان دست زدن شدید حضار، پشت بلندگوی خطابه قرار گیرد؛ روی صفحهٔ تلویزیون ظاهر گردد؛ و مطبوعات مقاله‌های بلندبالایی به‌شرح فضل و کمال او اختصاص دهند. اما مطمئنا آقای فروانه از همهٔ اینها بیزار است. سیمای افسردهٔ او را هیچ‌جا نمی‌توان مشاهده کرد الا در قاب پنجره‌ای مشرف به باغ‌وحش و آنجا مردی ایستاده که به‌قول همسرش، ــ البته وقتی‌که زنده بود ــ روزی مانند یک عقاب بلندپرواز به‌دام افتاد. دامی که همهٔ کلاغها و کرکس‌ها ــ احمق‌ترینشان هم ــ قبلا از آن جسته بودند وگرچه مدت بازداشت وی بسیار کوتاه بود و به‌طرز نامنتظره‌ای آزاد شد یا اسباب خلاصی خود را به‌طریقی فراهم کرد. اما همان سی و به‌روایتی چهل شب اسارت میان دیوارهای سیمانی و پشت میله‌های آهنی، تغییرات شگرفی را در عقاید و آرای او پدید آورد و انگار قفتوسی دیگر از خاکستر آن مرد قدیمی سر برآورد. آقای فروانه اما خوش ندارد دربارهٔ ایام گذشتهٔ خویش، که همواره مرکز توجه دیگران بوده است و به‌لحاظی با احترامات فایقه دیگران روبرو می‌شده، حرفی بزند. بیزاری او از کلمات که پشیزی ارزش ندارند و کراهتش از توضیح واضحات به اشخاص کندذهن با آن کنجکاوی‌های تفننی‌شان، مشهود است. او کسی است که با نگاه خیره به دوردستها از حاشیهٔ همهمه و هیاهو می‌گذرد و به‌جز افراد منحصربفردی که خود انتخابشان کرده است، مخاطب دیگری ندارد. در نادره لحظه‌ای که دیگر هرگز تکرار نگردید، او خرد و خراب با صدایی مالامال از حزن، به محرم و درد آشنای خود، دربارهٔ آن گذشتهٔ مه‌آلود چنین گفت: "ما غافلگیر شدیم، حتی به‌دست خودمان. آن من نبودم، نه آن من قبل و نه آن من بعد. چه استغفاری! چه استدلالی!" اما چهرهٔ آقای فروانه در تلالو مشعل‌های سرداب تاریخ برای همگان بیگانه است. عموما او را چنان می‌شناسند که این سالها، در اماکنی که محل تلاقی افراد یک ساختمان یا محله است، ظاهر شده است. همیشه خوش‌پوش و همیشه آراسته، تو گویی عصازنان به مراسم بزرگداشت خود می‌رود. با آن اعتماد به‌نفس منحصر به‌فردش که بی‌گمان حاصل کشف و شهودی عارفانه است و بدین ترتیب بر هر کس تاثیری نازدودنی می‌گذارد. کمااینکه ماحصل اظهارات وی دربارهٔ مضرات آن بوی حیوانی کلیهٔ ساکنان ساختمان را واداشت تا طی یک استشهاد محلی و یا نامه‌ای اعتراض‌آمیز به شهرداری شکایت کنند. اصلا شما فکر می‌کنید اگر ذریهٔ انسان و توله‌ٔ یک گرگ فرصا در شرایط مساوی و در محیطی بسته، با هم رشد و نمو کنند، کدامیک خصال آن دیگری را کسب خواهد کرد؟ خطای شما همین‌جاست. طبق تحقیقات آقای فروانه انسان است که هویت خود را از دست می‌دهد. چون غرایز حیوانات چنان استحکام و اقتداری دارد که هرگز تحت نفوذ رفتار دیگری قرار نمی‌گیرد. عاقبت گرگ‌زاده... بله، انسان زمانی انسان شد که از دنیای وحش کنار کشید، فاصله گرفت ــ آقای فروانه اینجا انگشت شهادت را به‌نشانهٔ تاکید بالا می‌برد ــ و این بو، بی‌سبب نیست که ما را محاصره کرده، ناقل دعوت آنهاست و مامور ایجاد تماس دوباره.

در این اثنا، اتفاقات و حوادثی هم رخ می‌دادند که فرضیه‌های

طرح از کریم نصرالله‌زاده

آقای فروانه تقویت می‌گشت. مثلا بین ساکنان آپارتمان شمارهٔ ۱۳ و شمارهٔ ۹، عداوت غیرقابل انکاری پدید آمده بود. ریشهٔ این بغض شاید مربوط می‌شد به محل قرار دادن اتومبیلها در پارکینگ ساختمان و متاسفانه مدتی بعد، رشد بطئی تنفر و مشاجره، باعث برخورد جسمانی شدیدی بین آقایان دو آپارتمان گردید. درگیری بی‌منطق و ناموجهی که به خون‌ریزی انجامید. آقای فروانه اما نایستاد تا اختتام ماجرا را شاهد باشد؛ سرش را با تاسف تکان داد و گفت: "فاصله از بین رفته" و به آپارتمان خود رفت و در را بست. چند دقیقه بعد بوی عود در راه‌پله پیچید و یک چاقوی خون‌آلود در دستهای مردی بود که داشت می‌گریست.

به‌خاطر دفاع از انسانیتمان هم که باشد، باید اقدامی کنیم. در آن زمان البته کسی به این اظهارنظر آقای فروانه توجه چندانی نکرد، چون سلامتی مضروب که در بیمارستان بود و سرانجام مبهم قضایی ضارب موضوعات داغ‌تر و تازه‌تری بودند که ظرفیت ساعتها گفتگو را داشتند و به‌همین دلیل حادثهٔ باغ‌وحش نیز مورد عنایت قرار نگرفت، درحالیکه مرگ توام دو میمون برای هر باغ‌وحشی یک فاجعه است. هجران آنها را، شباهنگام تا صبح میمونهای دیگر با زوزه‌های دلخراش عزا گرفتند. صدای بال بال زدن هم می‌آمد و گاه جیغهایی که معلوم نبود در حنجرهٔ کدام حیوانی غلتیده است. صبح روز بعد، هوای آفتابی بی‌نظیری بود و آقای فروانه خبر مرگ میمونها را پخش کرد.

"دو تا از آنها گم شده. این خودش موهبتی است. فرقی ندارد از کدامشان. میمونها، دو نر. شاید اگر ماده بودند بهتر می‌بود اما چشم در برابر چشم." پیرمرد سپس تا چند روز آفتابی نشد. یکماه بعد اتفاق قابل ملاحظهٔ دیگری رخ داد. یکی از میمونهای باغ‌وحش گریخت. ماموران تمام کوچه‌های اطراف را زیر پا گذاشتند و به همهٔ ساختمانها سر زدند، اما هیجان‌زده‌تر از همه آقای فروانه بود. او پا به‌پای ماموران و حتی با ابتکارهای شخصی تفحص را دنبال و تشویق می‌کرد و هیچکس هم نتوانست او را قانع کند که این واقعه نمی‌تواند تهدیدی جدی باشد. خوب، اگر آن شیر بود یا یکی از گرگها، حرفی، ولی یک میمون کوچک؟ معهذا، آقای فروانه بلافاصله برای نصب میله‌های محافظ فلزی جلو کلیهٔ پنجره‌ها و در ورودی آپارتمانش اقدام کرد و در پس اطمینان از استحکام آنها، اندکی آرام گرفت. میمون گریخته، عاقبت‌الامر، بعد از سه روز، به‌چنگ افتاد و دستگیری او، تقدیرنامه‌ای برای آقای فروانه از طرف مدیریت باغ‌وحش حاصل آورد. جریان بدین قرار بود که روز سوم، آقای فروانه، در پلکان ساختمان، قسمی از یک نوع مدفوع وحشی را شناسایی کرده‌واین نشانه‌وردی‌ازرطوبت‌حیوانی باذکاوت‌ودانش‌ایشان، ماموران را به پشت‌بام و یک کانال بلااستفادهٔ کولر راهنمایی کرد. اینکه آن میمون شب در راه‌پله چه‌کاری داشته مورد توجه کسی قرار نگرفت. آقای فروانه با لحنی که از شادی یا احساس خوش موفقیت کمتر نشانی داشت، گفت: "اینها با ادرارشان فضای حیاتی و قلمرو مورد تصرف خود را علامت‌گذاری می‌کنند. همانطور که ما مرزهایمان را معین کرده‌ایم" و با دست، دایره‌ای در فضا ترسیم کرد و ادامه داد. "عجباکه انسان اگر از بند بگریزد، محکومیت او تشدید می‌شود ولیکن این حیوان کیفر نمی‌شود. زیرا تعمدا مصونیت دارد. الحذر، ایندفعه یک میمون بود، ولی کسی چه می‌داند." داد کشید: "از کجا مطمئن هستید که بار دیگر نوبت آن پیتون نباشد. می‌دانید که هرکدام از بچه‌هایتان یک لقمهٔ او هستند؟" این هشدار آقای فروانه، باز ساکنان ساختمان را به جمع‌آوری یک استشهاد محلی ترغیب می‌کرد؛ اما تجربهٔ شکست‌خوردهٔ قبلی، مانع از این کار شد. شکوائیهٔ پیشین در مرحلهٔ اختتامی آن که همانا امضای معتبر آقای فروانه در انتهای طومار می‌بود، متوقف ماند. پیرمرد پیش از آنکه در آپارتمانش را با غیظ به‌روی مسئول جمع‌آوری دستینه‌ها ببندد به او گفته بود: "در خاطرتان باشد. فروانه هرگز پای چنین مدارکی، آنهم جمعی، اسم خودش را نمی‌گذارد." و صدای کوفته شدن در، تمام ساختمان را لرزانده بود. امتناع آقای فروانه، بدو صورت تفسیر گردید. گروهی که همیشه با شمه‌ای از طنز و هجو با پیرمرد برخورد می‌کردند. استنکاف او را معلول ترس دانستند و مابقی نتیجه گرفتند که اصلا خلاف شان ایشان بوده که ذیل چنین نامه‌ای را امضا کنند و موضوع به‌فراموشی سپرده شد؛ مثل همهٔ موضوعات قبلی و بعدی. اما آقای فروانه فراموشکار نبود. او تا مدتها دل‌مشغول مسایل مربوط به فرار آن میمون بود و آخرالامر با استنتاجاتی که فراتر از بضاعت ادراک ماست و برای همیشه در ضمیرش مسکوت ماند، لب فرو بست. طبعا آن کانال بلااستفاده هم یک شب بطور پنهانی مسدود گردید.

حالیا، زمستان ۱۳۵۳ فرامی‌رسد. همانقدر دلگیر و سرد که باید باشد و همانقدر آرام وخزنده که هفته‌هایش با سحرگاهی نیمه ابری و یک شامگاه بارانی در یاد خلاصه می‌شوند. خرسهای کسل باغ‌وحش در حفره‌های سیمانی خود می‌غرند؛ زوزهٔ گرگها دردمندتر می‌گردد اما برخلاف همه حیوانات که در کنج قفس‌ها و مغاک‌ها کز می‌کنند و به‌نقطه‌ای خیره می‌شوند، کرگدن پیر مانند مجسمه‌ای سنگی، مرکز محوطهٔ خود را ترک نمی‌کند. یعنی او باران را دوست دارد؟ از آن چیزی می‌فهمد؟ راستی هیچکس نیست که ادعا کند صدای او را شنیده است یا می‌شناسد. آقای فروانه گفته بود: "تفنگهایی هست مخصوص شکار فیل و کرگدن. یک گلولهٔ آنها کارشان را می‌سازد. حیوان زانویش تا می‌خورد و جلو شکارچی بدون هیچ حرکت اضافی به‌سجده می‌افتد. من در فیلم دیده‌ام و فکر می‌کنم این به‌زانو درآمدن بلافاصلهٔ آنها، باید موضوع آثار هنری قرار گیرد. کرگدن‌لجوج‌ما هم در انتظار چنین لحظه‌ای میان میدان ایستاده است." اما تصور آن جانور از مرگ هرچه باشد با غروبهای پنجشنبهٔ مکرر و همیشگی آقای فروانه، قرابتی ندارد. پیرمرد با آراسته‌ترین وضع، با آن کت و شلوار تیره و کراواتی که دیگر باب روز نیست، بعدازظهر از خانه بیرون می‌آید؛ از گلفروشی همیشگی چند شاخه گل می‌خرد و سراغ گور زنش می‌رود. این عادتی است که در این چند سالهٔ اخیر برگزیده، گویا مهر آن مرحومه همواره صبور در برابر کج‌خلقی‌های شوی، دوباره در قلبش شکفته باشد. هرچند همیشه عکس بزرگ و قاب‌گرفتهٔ او با سفیدی‌های به‌زردی گراییده‌اش به دیوار تالار حفظ شده و هرگز سرپایی‌هایش از جایی که آخرین بار از پاها درآمده بودند، برداشته نشده‌اند. سپس آقای فروانه شامگاه پنجشنبه از سر خاک برمی‌گردد. با طمانینه پلکان را بالا می‌رود و کلید را در قفل حفاظ آهنی و در آپارتمان می‌راند و تو می‌رود. چند دقیقه بعد، بوی عود در پاگرد آن طبقه پیچیده و به‌نظر می‌رسد که از جایی، خیلی دور، پس دیوار و دیوارهایی، صدای های های گریه می‌آید.

اولین بارش برف آن زمستان مصادف شد با مرگ یکی دیگر از حیوانات باغ‌وحش. صبح ماده شیر جوانی که از قرار همانجا بدنیا آمده بود، وسط قفس با چنگالهای آختهٔ رو به آسمان یافته آمد و علت نعره‌های نیمه‌شبانه که خواب را بر محله‌های اطراف حرام کرده بود، معلوم گردید. روزهای بعد تحرکات آقای فروانه تماشایی بود. "اگر نمی‌دانید بدانید که نسل شیر، سالهاست در ایران منقرض شده و این چند تایی که به این باغ‌وحش متوسل شده‌اند فایده‌ای ندارند جز اینکه کابوسهایشان را موقوف خوابهای ما کنند. برای چند دقیقه هم که شده تصور کنید تا کمر درخاک فرو شده‌اید. بعد از میان سایه‌های درختان، یکی از اینها پیش می‌تازد. می‌خواهید بیشتر فرو بروید نمی‌شود؛ می‌خواهید دربیایید، نمی‌توانید و او خرناس‌کشان بطرفتان می‌آید و می‌آید. استغاثه‌های شما را چه کسی می‌شنود وقتی‌که دماغش را به صورت شما می‌ساید و بوی نفسش... پس از انقراض شیرها، یک نسل دیگر از آدمها هم باید بگذرد تا کابوسشان هم در خوابها منقرض شود." آقای فروانه، احتمالا با دوربینش مراسم هراس‌انگیز خارج کردن آن شیر ماده را از قفس و از جوار جفتش تماشا کرده است. "البته و بهترین کار این است که پوست آنها را پر از کاه کنیم و در موزه‌ها بگذاریم. این عمل مرور یک سنت فراموش شدهٔ تاریخی است. در ضمن آن آهوها، واقعا بدون شیرها، وجودشان چه موجبیتی می‌تواند داشته باشد." بعضی‌ها به این اظهار عقیدهٔ آقای فروانه معترضند که اینرا نگویید، آنها حیوانات زیبایی هستند و آقای فروانه می‌گوید: "زشتی، زیبایی تکرار شده است. این جانوران چندین هزار سال است که مدام خودشان را تکرار می‌کنند. دیگر بس است."

زمستان هم فصلی است مثل فصلهای قبل که باید بگذرد. برفهای دیگری می‌بارند و گاه تماشای آنها از خلال پنجره با احساس خوش آرامش، آرامش هبوط، توام می‌گردد. دانه‌های تیرهٔ برف با نوساناتشان به حجم‌های هندسی و مکانهایی که نزول می‌کنند بی‌اعتنایند. آهی که از نهاد برمی‌آید، روی شیشه مه می‌بندد و شخص وسوسه می‌شود که نقشی رقم زند یا چیزی بنویسد. برف بر زمین می‌نشیند و کسانی رد می‌شوند و کسانی، جمیع آنهایی که ما می‌شناسیم، به این همه بی‌اعتنایند مگر گاهی فرزانه‌ای مانند آقای فروانه دست یکی از آنها را بگیرد و به آپارتمان خودش ببرد، پرده‌ها را کنار بزند و به رد پاهای روی برف، جلو قفسهای حیوانات اشاره کند که نگاه کن؛ معنای این اصل واژگون شده چه‌می‌تواند باشد؟ حیوان آنجا نشسته و به رد قدمهای انسان خیره شده. وحشتناک نیست؟ سپس با دستهای لرزانش، پرده‌ها را بر نگاه حیران آن فرد

طرح از کریم نصرالله‌زاده

به‌هم کشد و بی‌اختیار روی یک مبل ولو شود. پیشنهاد بلع هرگونه قرص مسکن یا یک لیوان آب خنک را رد کند و فقط سرش را بین دستها بگیرد و فراموش نماید که غیری هم آنجا هست. اما به‌محض آنکه بخواهد از سر استیصال آپارتمان را ترک کند، ناگهان به‌حرف بیاید و از او بخواهد برای مدتی آنجا بماند. چند ساعت در همان تالار و همهٔ کتابخانه در اختیارش، حتی صندلی و دوربین شکاری و سپس خودش با اطمینان اینکه کسی بیدار هست، قصد خواب کند، خوابی آرام و بی‌دغدغه، در اتاق را هم تا نیمه باز بگذارد و تا قبل از آنکه خواب عمیق در ربایدش، چند بار روی تخت نیم‌خیز شود و نگاه کند که آیا شخص مذکور هنوز هست یا خیر. همهٔ این ماجرا شاید به‌نوعی مالیخولیای پیرانه سر شبیه باشد اما واقعا چنین نیست. چون بیش از اینها جدی است. چون باز هم به‌همین شکل تکرار می‌گردد. چون در مرور آنها یک علت مشابه احساس می‌شود و این علت بر همگان نامعلوم می‌ماند و به قضیهٔ مرگ هفت، هشت تا فلامینگو و بلافاصله بیماری عجیب چند راس آهو هم ربطی ندارد. اگرچه بعد از آن شدیدتر می‌شود و نتیجتا از شمار کسانی هم که حاضر شوند بنا به اسندعای آقای فروانه چندین ساعت در تالار او بنشینند تا وی بتواند بخوابد، کاسته می‌گردد. هرکس بهانه‌ای دارد و بهار بی‌نیاز به بهانه فرامی‌رسد.

آقای فروانه اظهار می‌دارد: "گیرم که اینطور نباشد، اما جنابعالی توجه نکرده‌اید. من می‌توانم ثابت کنم"، سپس مخاطب خود را تا آپارتمانش راهنمایی می‌کند. قفل حفاظ فلزی و در را می‌گشاید و یکراست بطرف پنجرهٔ مشرف به باغ‌وحش می‌رود. پرده‌ها را با حالتی عصبی کنار می‌زند و می‌گوید: "تماشا کنید. اینهم دوربین. استثنائا جفتگیری آنها حیوانی نیست. هویت مشابه خودشان در جنگل یا صحرا را ندارد؛ جلو چشم تماشاچیان، مثل یک نمایش، شاید تقلیدی ماهرانه از جماع انسانی است، نه، کنایی‌تر از آن است که تقلید باشد. دقت کنید!" و دوربین را به‌دست او می‌دهد و روی مبل ولو می‌شود و سرانجام انگار برای نخستین مرتبه باشد که از کسی این استدعا را دارد، می‌گوید: "تمنا می‌کنم که اینجا را ترک نکنید. در کتابخانهٔ من مجموعه‌های نفیسی از هر موضوع که مورد علاقهٔ شما باشد، وجود دارد. در خروجی را قفل می‌کنم چون ممکن است وقتی شما غرق در مطالعه هستید، متوجه ورود چیزی نشوید. ولی در اتاق خواب را باز می‌گذارم." و با لباس روی تخت می‌افتد و همچنان تا خواب، چند بار سرک می‌کشد که از حضور دیگری مطمئن شود و آنوقت خوابی شبیه مرگ، بدون هیچ رویا یا کابوسی، او را دربر می‌گیرد. کسانی که یکبار این تجربه را که در افواه به للگی موسوم شده، از سر گذرانده باشند، به‌قول خودشان برای بار دوم، دم به تله نمی‌دهند. آنها به‌محض برخورد با آقای فروانه، اگر در غایت امر مجبور به توقف و استماع سخنان وی شوند از هرگونه مخالفت با نظریات ایشان یا ابراز تردید درمورد آنها خودداری می‌ورزند. تکانهای عجولانهٔ سر به‌نشانهٔ تصدیق و سپس بهانه‌های مشابه و پایین و یا بالا رفتن ضمنی از پله‌ها، بدون آنکه گفتار آقای فروانه به‌اتمام رسیده باشد، پایان این برخورد کوتاه است.

آقای فروانه خیره به نقطه‌ای، که اصلا ارزش توجه چشمهای لعاب‌دار او را ندارد، با صدایی تهی از هرگونه اشتیاق می‌گوید: "نقطهٔ عطف زندگی هر موجودی، لحظهٔ غافلگیری اوست. نترسید، شما غافلگیر نمی‌شوید، چون قبلا گرفتار شده‌اید؛ بعضی‌ها، یعنی خیلی‌ها، فقط یکبار دچار می‌شوند. مثل آن فیل که حالا دیگر پاره نکردن زنجیرهایش را بر سبیل‌الاستمرار بعنوان یک تسخر و تسلیم دائمی بکار می‌برد. من شکست نخورده‌ام، بلکه یکبار دیگر رو به غافلگیر شدن هستم و هیچ چاره‌ای هم ندارم، از اول هم نداشته‌ام. ببینید، احتمالا پنج سال، شش، یا چیزی در همین حدود، در یک کنام کاملا محفوظ، گرگی مخصوص باغ‌وحش زاده شد و به‌همین منظور هم پرورش یافت. او در عوض آموختن فنون شکار، به‌مدد مادرش، طرق کشف دام‌های شکارچیان طرف قرارداد باغ‌وحش را فراگرفت و اینک اینجاست؛ بدون اینکه عامل تصادف در این سرنوشت نقشی داشته باشد و من می‌گویم ــ بذل عنایت بفرمایید لطفا... ــ من می‌گویم چون من بیشتر و دقیق‌تر نگاه می‌کنم و از خیالات دسته‌جمعی‌شان مطلعم، باید که... بله، همین کلمه است، آماج، آماج هستم! من، من که گفته‌ام... منظورم... متاسفم، شما انگار گوش نمی‌کنید."

بهار هم آمد و گذشت. تابستان که فرارسید، به‌مدت چندین هفته، من آقای فروانه را ندیدم، از او دور بودم و نمی‌دانم معصیت این غفلت بر ذمه‌ام باشد یا خیر. اما از سفر که بازگشتم ــ یقینا نه به‌خاطر بی‌اهمیت بودن موضوع ــ تا یک هفته چیزی به من گفته نشد. شاید همگان بر این تصور بودند که می‌دانم. نمی‌دانم چطور بعضی‌وقتها، بعضی موارد، با بیرحمی خاص نوع بشر و یک توافق اعلام نشده، مسکوت گذارده می‌شود، درحالیکه هیچگونه قرار و مداری هم درمیان نبوده است. به‌هر تقدیر تا زمانی که خود من مستقیما از احوال آقای فروانه جویا نشدم و مدام با در بستهٔ آپارتمان او مواجه شدم، کسی به من نگفت که او مرده. نمی‌خواهم ادعا کنم که بین من و آن مرد محترم علقهٔ خاصی پدید آمده بود؛ کما اینکه در فقدان او به تاثری آنچنان که مرگ عزیزان یا خویشاوندان تحمیل می‌کند، دچار نگشتم. اما بیش از اینها به تفکر مجبور شدم و نمی‌توانم بگویم چگونه یا چرا. منظورم اظهار شگفتی نیست، آن هم از اینکه آقای فروانه را، با وجود کراهتش چند بار حین خروج از باغ‌وحش، کتابفروش دیده باشد و یا حتی تقارن تصادفی زمان اینها با مرگ‌مرگ حیوانات. مواردی هم نظیر پیدا شدن آن میمون در اطراف کانال پشت‌بام و سکوت حیرت‌آور باغ‌وحش در شب مرگ آقای فروانه مرا مسخر نمی‌کنند، چه اینها فقط و فقط کنجکاوی تغنی اذهان کاهل را برمی‌انگیزند و بس. ولیکن کلیهٔ گفته‌های آقای فروانه، مستقیم و غیرمستقیم، در حافظهٔ من حک شده‌اند. اینکه او چه می‌خواست بگوید و آیا توفیقی بدست آورد بر من معلوم است ولی مفاهیم غالبا، و برخلاف پندار عامه خود صورت بی‌معنایی خویشند. لذا توجه بیش از حد به آنها، بی‌فایده است. من اما به‌نحوی که شایسته ذکر نیست، مدتی پس از مرگ پیرمرد به آپارتمان دست‌نخورده او راه یافتم. قفل‌های جدید حفاظ فلزی و در را پشت سر بستم و ناگهان در آن فضای نیمه‌تاریک و عتیق خود را مستغنی دیدم. بوی عود هنوز از زوایا و اشیاء به‌مشام می‌رسید و تخت‌خوابی که در آن قلب پیرمرد از حرکت بازایستاده بود با به‌هم‌ریختگی حاکی از تشنجات شدید مرگ، حفظ شده بود. اندوه من بیشتر از این پرسش سرچشمه می‌گرفت که آیا واقعا لازم بود که چندین روز از مرگ فروانه بگذرد تا دیگران تازه از بوی عفونتی که بر بوی دائمی باغ‌وحش چیره گشته بود، به مرگش پی ببرند.

یعنی براستی پیرمرد درحالتی که انگار دچار وحشت بزرگی بوده، یافته آمده؟ و بالاخره، دستهای او، آیا به‌صورت ممانعت و چشمهایش با ناباوری یا باور گمان گشوده مانده بوده‌اند یا خیر؟ من، پرده‌های ضخیم پنجره را دست نزدم. مدتی بی‌اختیار به مبل و آباژور کهنهٔ کنارش خیره شدم. وقتی آن محل را ترک کردم، آنقدر از مشاهدهٔ اینکه عدسی‌های دوربین شکاری شکسته شده‌اند، شگفت‌زده نبودم که از کشف جای خالی مجموعه کتب زندگی حیوانات■

ادگار آلن پو

چلیک آمونتیلادو

ترجمه: احمد میرعلایی

اشاره:

"ادگار آلن‌پو" به‌سال ۱۸۰۹ میلادی در"بوستون" امریکا به‌دنیا آمد. پدرش در ۱۸۱۰ و مادرش در ۱۸۱۱ فوت کردند و تاجری نه‌چندان ثروتمند به نام "جان آلن" او را به‌فرزندی قبول کرد و "ادگار" با پدر و مادرخوانده‌اش در "ریچموند"، "ویرجینیا" و انگلستان بسربرد. یک سال در دانشگاه "ویرجینیا"، دو سال در ارتش امریکا و مدتی کوتاه در دانشکده‌ٔ افسری "وست‌پوینت" گذراند. اولین مجموعه‌ٔ اشعارش نه پولی عایدش کرد و نه منتقدان را به‌تحسین واداشت. "پو" به‌نوشتن داستان‌های کوتاه مشغول شد که بیشتر هجو مطایبه‌آمیز ذوق ادبی شایع در آن سال‌ها بود. برای "پو" سال ۱۸۳۵ سالی تعیین‌کننده بود چون در این سال تغییری عمیق در زندگی ادبی او رخ داد، چرا که به‌جمع گردانندگان "ساوترن لیتروری مسنجر" (۱) پیوست که پیش از آن داستان‌ها و نقدهای او در همین مجله به‌چاپ رسیده بود. از این پس، بیش از پیش زندگی خود را وقف نوشتن مقالات ادبی و سردبیری مجلات مختلف "بالتیمور"، "فیلادلفیا" و "نیویورک" کرد. بسیاری از بهترین و مشهورترین داستان‌های او اولین بار در این مجلات به‌چاپ رسیدند.

در ابتدا مقالات انتقادی "پو" خردکننده و جنجالی بود. اما وقتی بالاخره در سال ۱۸۳۹ بیست و پنج داستانش در مجموعه‌ای به‌نام "داستانهای گروتسک و عربسک" (در فارسی افسانه‌های راز و خیال) منتشر شد، گرچه نقدهای راجع به کتاب پر از تعریف و تمجید بود اما فروش کتاب رونقی نداشت. "پو" در سال ۱۸۴۵ با انتشار شعر "غراب" به‌شهرت رسید. اما درست وقتی که داشت تحسین جدی و همیشگی آثار او ریشه می‌دوانند به‌مجادلات لفظی و تند و نیشدار با جامعه‌ٔ ادبی نیویورک کشیده شد. در سال ۱۸۴۵ با انتشار منتخب داستانهایش بار دیگر به‌موفقیت دست یافت. اما حملات "پو" به‌دیگران همچنان ضدحمله‌های آنها را به‌دنبال می‌آورد و او را بیش از پیش درگیر "جدال ادبا" می‌کرد. رقبا و دشمنانش بر شهرت ادبی او می‌تاختند، شایعات و اتهامات نیز آبروی شخصی او را لکه‌دار می‌کرد. با این همه، "پو" همچنان فرصت می‌کرد که به‌ادبیات جدی بپردازد. "اُئورکا" (۲) شعر منثوری که "پو" در آن می‌خواست تفکر علمی را با شهود شاعرانه پیوند دهد، در سال ۱۸۴۸ منتشر شد، و او برخی از بهترین اشعارش را در سه سال آخر زندگیش سرود. "پو" در "بالتیمور" در شرایطی مرد که هنوز بر همگان پوشیده است.

به‌هر حال، مهمترین آثار "پو" داستانهای کوتاه او هستند. او نبض بازار ادبی امریکا را کاملا در دست داشت و آن را با داستانهای وحشتناک سبک "گوتیک" که‌مهر و نشان خودش‌را داشت تغذیه می‌کرد. "پو"، که چون "هاوثورن"، از "تیک" (۳) و "هافمن (۴) تاثیر پذیرفته بود، در پرداختن به‌مضمون‌های شوم و بیمارگونه به‌حدی عالی رسید: موضوعاتی چون مرگ، دیوانگی، جنایت، بیماری و فروریختن شخصیت. او در خلق شخصیتهای جان به‌لب رسیده و دیوانه استاد بود. قهرمانان او اسیر وسواس‌های ذهنی و احساس گناه‌اند، به‌سائقه‌های منحرفانه به‌عمل کشیده می‌شوند، مقهور امیال متضاد هستند، توانایی استدلال دارند اما فاقد انسانیت معمول و عقل سلیم‌اند. "پو" که به‌افراط‌گرایی گوتیک تمایل داشت، از پوچی آن نیز باخبر بود. تعدادی از داستانهای او "برلسکهایی" به‌شیوه‌ٔ گوتیک هستند. در میان داستانهای "پو" هجویه‌های گزنده، داستانهای ماجراجویانه و داستانهای تخیلی رمانتیک و آرمانگرایانه را می‌توان دید. در بعضی از آثار، خواننده را با استادی فریب می‌دهد. در آثار دیگر این کلکها را برملا می‌کند. استاد دهشت و وحشت خالق "داستانهای استدلال منطقی" نیز بود، و داستان پلیسی را او ابداع کرد. ترکیب عجیب هوشمندی خونسرد و حسابگر با غریب‌ترین بی‌منطقی‌ها شاید سرچشمه‌ٔ اصلی جذابیت و تنوع خاص داستانهای "پو" باشد.

هزار زخم زبان **فورتوناتو** را به‌بهترین وجه ممکن تاب آورده بودم؛ اما هنگامی که کار را به دشنام کشاند سوگند خوردم که انتقام بگیرم. با این همه، تو که سرشت روحی مرا می‌شناسی، هرگز گمان مدار که تهدیدی را بر زبان جاری کرده باشم. انتقام خود را در نهایت می‌گرفتم؛ این قاطعانه تعیین شده بود ــ اما همانا قاطعیت این تصمیم متضمن خطر کردن بود. نه‌تنها می‌بایست کیفر می‌دادم، بلکه می‌بایست کیفر می‌دادم و تنبیه نمی‌شدم. اگر مکافات گریبان جزادهنده را بگیرد خطا بی‌جزا مانده است. و اگر انتقام‌گیرنده نتواند این موضوع را به‌رخ خطاکار بکشد باز خطا بی‌جزا مانده است.

---

1) Southern Literary Messenger
2) Eureka
3) Tieck
4) Hoffmann

باید بدانی که با گفتار و با کردار بهانه‌ای به‌دست **فورتوناتو** ندادم تا در نیات خیر من تردید روا دارد. چنانکه شیوهٔ من بود همچنان به‌رویش لبخند می‌زدم، و او نمی‌دانست که لبخند من **اکنون** بر اندیشهٔ فرمانی کردن او است.

نقطه ضعفی داشت ــ این **فورتوناتو** ــ هرچند از دیگر لحاظ مردی در خور احترام و حتی پرهیبت بود. او به شراب‌شناسی خود می‌بالید. اندک شماری از ایتالیاییان روحیهٔ واقعی کمال طلبی دارند. اغلب هم آنان مصروف انطباق با زمان و موقعیت می‌شود ــ مصروف شبادی و تقلید از میلیونرهای انگلیسی و اتریشی. **فورتوناتو** در نقاشی و جواهرشناسی، همچون هموطنانش، کلک می‌زد ــ اما درمورد شراب کهنه صادق بود. ازین لحاظ من هم با او تفاوت چندانی نداشتم: در زمینهٔ شراب مرغوب و سالخوردهٔ ایتالیایی سحر داشتم، و هرگاه فرصتی پیش می‌آمد از آن فراوان می‌خریدم.

شامگاه شبی بود، در بحبوحهٔ دیوانگی موسم کارناوال شادی، که من به دوستم برخوردم. مرا با گرمی بیش از حد پذیرا شد. زیرا بسیار نوشیده بود. شل رنگارنگ دلقکان درباری را به‌دوش داشت. لباس تنگ راه‌راه محلسی پوشیده بود و کلاهی مخروطی و زنگوله‌دار بر سر داشت. از دیدارش جان خشود شدم که فکر کردم هرگز نمی‌بایست با بر ذم او می‌گذاشتم.

به او گفتم: "**فورتوناتو**ی عزیزم، چه دیدار مسعودی! امروز چه سرحال به‌نظر می‌رسی! اما بشکه بزرگی از شرابی به‌دستم رسیده که ادعا می‌شود **آمونتیلادو** است، و من شک دارم."

گفت: "حطور؟ **آمونتیلادو**؟ یک بشکه بزرگ؟ غیرممکن است! آن هم در بحبوحهٔ جشن!"

پاسخ دادم: "من شک دارم. و حماقت کردم بدون مشورت با تو در این باب سهای کامل **آمونتیلادو** را پرداختم. تو را پیدا نکردم، ولی نترسیدم از دستم برود."

"**آمونتیلادو**!"

"من شک دارم."

"**آمونتیلادو**!"

"و باید این شک را برطرف کنم."

"**آمونتیلادو**!"

"چون تو متعولی، می‌خواهم به‌سراغ **لوچزی** بروم. اگر کسی قدرت تشخیص داشته باشد، هم اوست. تکلیفم را روشن خواهد کرد ــ"

"**لوچزی** نمی‌تواند **آمونتیلادو** را از شری تشخیص دهد."

"پس چرا برخی عوام عقیده دارند که ذائقه او تالی ذائقه تو است؟"

"بیا، برویم."

"به کجا؟"

"به سردابهٔ تو."

"نه دوست من: نمی‌خواهم از خوش‌خلقی تو سوء استفاده کنم. گمانم تو فراری داشته باشی. **لوچزی** ــ"

"من هیچ فراری ندارم؛ ــ بیا."

"نه، دوست من. مسئله فرار نیست، اما به‌گمانم سرمای سختی خورده باشی. سردابه سخت مرطوب است. همه جای آن شوره زده است."

با همهٔ این احوال، بیا برویم. سرما که چیزی نیست. **آمونتیلادو**! کلاه سرت گذاشته‌اند و اما درمورد **لوچزی**، او نمی‌تواند شری را از **آمونتیلادو** تشخیص دهد."

فورتوناتو با این حرفها بازوی مرا گرفت. نقابی از پرند سیاه بر چهره زد، و شلی را سنگ به‌دور من پیچید، و به‌ناگزیر شتابان به کوشک من آمدیم.

از خدمه کسی در خانه نبود؛ فرصت را غنیمت شمرده و به شادخواری رفته بودند. به آنها گفته بودم که تا صبح برنمی‌گردم، و سفارش بسیار کرده بودم که از خانه تکان نخورند. خوب می‌دانستم که این سفارش‌ها کافی است تا، به‌محض آنکه چشم مرا دور ببینند، غیبت فوری یک یک آنان را تضمین کند.

از چراغدانهای آنان دو مشعل برداشتم، و یکی را به **فورتوناتو** دادم. و با تعظیم و تکریم او را از میان چندین اتاق و تالار به‌دهانهٔ دهلیزی بردم که به سردابه‌ها می‌رسد. از پلکانی دراز و پیچاپیچ‌که می‌گذشتیم. از او که به‌دنبالم می‌آمد خواستم که بااحتیاط گام بردارد. سرانجام به پایین پلکان رسیدیم، و با هم بر زمین مرطوب دخمه‌های جاودهٔ **مونترهسور** ایستادیم.

دوستم بااستوار قدم برمی‌داشت، و چون راه می‌رفت زنگوله‌های کلاهش به‌صدا درمی‌آمد.

گفت: "بشکهٔ شراب؟"

گفتم: "حلوتر است، اما بار عنکبوتهای سفیدی را تماشا کن که بر دیوارهای این ماره‌ها می‌درخشند."

به‌جانب من برگشت و با دو مردمک مه گرفته که بخار شکر را می‌پالود به درون چشمان من بگریست.

سرانجام پرسید: "شوره؟"

پاسخ دادم: "شوره. چه مدت است دچار این سرفه‌ای؟"

"آه! آه! آه! ــ آه! آه! آه! آه! آه! اوه! ــ آه! آه! آه! ــ آه! آه! آه!"

دوست بیچاره‌ام تا چند دقیقه نمی‌توانست جواب دهد.

سرانجام گفت: "چیزی نیست."

مصمم گفتم: "بیا، برمی‌گردیم؛ سلامتی تو ارزشمند است. تو ثروتمندی، محترمی، مورد تحسینی، محبوبی؛ تو خوشبختی، چنانکه من زمانی بودم. جای تو پیش همه خالی خواهد بود. برای من مسئله‌ای نیست. برمی‌گردیم؛ مریض می‌شوی، و من نمی‌توانم مسئولیت آن‌را بپذیرم. گذشته ازین، **لوچزی** هست ــ"

گفت: "کافی است، سرفه که چیزی نیست؛ مرا نمی‌کشد. من از یک سرفهٔ ساده نمی‌میرم."

پاسخ دادم: "درست ــ درست، و، در واقع، قصد نداشتم تو را بی‌سبب بترسانم؛ اما باید همهٔ احتیاط‌های لازم را به‌کار بندی. جرعه‌ای ازین معجون ما را ارتم و تا حفظ می‌کند."

در اینجا یک بطری را از صف دراز همگنانش بر سر رف برداشتم و گردن آن‌را شکستم.

شراب را به او عرضه داشتم و گفتم: "بنوش."

با نگاهی از گوشهٔ چشم آن‌را به لب برد. درنگ کرد و از سر آشنایی به‌جانب من سر تکان داد، و در همین حال زنگوله‌هایش

طرح از کریم صرالله‌زاده

به‌صدا درآمد.
گفت: "به شادی مردگانی می‌نوشم که پیرامون ما آرمیده‌اند."
"و من به‌سلامتی تووعمر دراز تو."
باز بازوی مرا گرفت، و پیش رفتیم.
گفت: "این سردابه‌ها چه گسترده‌اند."
پاسخ دادم: "خانواده **مونترەسور** بزرگ و پربچه بوده است"
"نشان خانوادگی‌تان را از یاد برده‌ام."
"پای بزرگ انسانی از طلا، بر زمینهٔ لاجورد: این‌پا سرآهیختهٔ ماری را می‌کوبد که نیش‌هایش در پاشنهٔ پا فرو رفته‌اند."
"و شعارتان؟"
"**هیچ‌کس بی‌مجازات به من حمله نمی‌کند.**"[1]
گفت: "خوب است!"
چشمانش از شراب براق بود و زنگوله‌ها صدا می‌کردند. تخیل خود من نیز از شراب **مدوک** گرم می‌شد. ما از میان دیواره‌هایی از استخوان انباشته و چلیک‌ها و خمره‌های شراب گذشته و به پستوهای اندرونی دخمه‌ها رسیده بودیم. باز درنگ کردم و این بار بازوی **فورتوناتو** را از بالای آرنج گرفتم.
گفتم: "شوره! ببین بیشتر می‌شود. چون حزه از آسمانه‌ها آویخته است. ما زیر بستر رودخانه قرار داریم. قطرات آب به‌میان استخوانها می‌چکد. بیا، پیش از آنکه خیلی دیر شده باشد برگردیم. سرفهٔ تو—"
گفت: "چیزی نیست، بیا پیش برویم. اما اول، جرعهٔ دیگری **مدوک** به من بده."
یک شیشه شراب **دوگراو** را گشودم و به دستش دادم. یکنفس آن‌را سر کشید. چشمانش برق وحشیانه‌ای داشت. خندید و با حرکتی که مفهوم آن‌را درنیافتم شیشه را به‌هوا انداخت.
با تعجب به او نگاه کردم. حرکت خود را تکرار کرد ــ که حرکتی ناهنجار بود.
گفت: "درنیافتی؟"
پاسخ دادم: "نه."
"پس تو از انجمن اخوت نیستی."
"چطور؟"
"تو عضو انجمن سری بنایان نیستی؟"
گفتم: "چرا، چرا، بله. بله."
"تو؟ غیرممکن است! تو ماسون باشی؟"
پاسخ دادم: "بنایم."
گفت: "چه نشانه‌ای داری؟"
مالهٔ‌ای از میان چین‌های شنلم بیرون آوردم و جواب دادم: "این."
چند قدمی به‌عقب برداشت و با صدای بلند گفت: "مسخره‌بازی درآورده‌ای. اما بیا به سروقت **آمونتیلادو** برویم."
گفتم: "باشد"، ابزار را زیر شنلم بردم، و باز بازوی او را گرفتم. سنگینی‌اش را روی بازویم انداخت. به راه خود در جستجوی **آمونتیلادو** ادامه دادیم. از میان سلسله‌ای از آسمانه‌های کوتاه گذشتیم، پایین رفتیم، راه رفتیم، و باز پایین رفتیم، تا به مغاکی ژرف رسیدیم، که در آن سنگینی هوا سبب شد که مشعل‌هایمان به‌جای شعله کشیدن کورسو بزنند.
در انتهای مغاک دخمه‌ای دیگر و کوچکتر پدیدار شد. کنار دیوارها و بر سر آسمانه‌ها، به‌شیوهٔ دخمه‌های بزرگ پاریس، بقایای انسانها انباشته شده بود. سه سوی این دخمهٔ درونی باز به‌همین شیوه تزیین شده بود. از دیوار چهارم استخوانها پایین ریخته شده بود، و درهم و برهم روی زمین قرار داشت، و در یک نقطه تل به‌نسبت بزرگی را تشکیل می‌داد. توی دیوار که بدینسان با جابه‌جا شدن استخوانها آشکار شده بود، باز پستویی درونی دیدیم، به‌طول چهار پا، عرض سه پا، و ارتفاع هفت پا! به‌نظر می‌رسید که به‌هیچ منظور خاصی ساخته نشده است، فقط فاصله میان دو تا از خرپاهای عظیم سقف دخمه را تشکیل می‌داد، و در پشت آن یکی از دیواره‌های محیطی ساخته از خارای سخت قرار داشت.
فورتوناتو به‌عبث کوشید تا با بالا گرفتن مشعل کم‌سوی خود ژرفای اتاقک را بکاود. نور ضعیف نمی‌گذاشت که انتهای آن‌را ببینیم.
گفتم: "جلوتر برو، **آمونتیلادو** اینجاست. و اما درمورد **لوچزی**—"
دوستم درحالی که با قدمهای نااستوار پیش می‌رفت، حرفم را برید: "آدم کودنی است"، و من بیدرنگ پشت سرش رفتم. در یک لحظه به انتهای اتاقک رسیده بود، و با دیدن صخره سنگی در برابر خود، گیج و حیران ایستاد. در لحظهٔ بعد او را به سنگ خارا زنجیر کرده بودم. بر سطح صخره دو گیرهٔ آهنین بود، که به‌طور افقی حدود دو پا باهم فاصله داشتند. به یکی زنجیر کوتاهی آویخته بود، به دیگری قفلی. انداختن گیره‌ها به‌دور کمر او و بستن آن دو سه ثانیه بیشتر طول نکشید. آنقدر حیرت‌زده بود که مقاومتی نکرد. کلید را برداشتم و از اتاقک پا بیرون گذاشتم.
گفتم: "دستت را به‌روی دیوار بکش؛ حتما" شوره را لمس خواهی کرد. اینجا واقعا" خیلی مرطوب است. یک بار دیگر به تو التماس می‌کنم که برگردی. نه؟ پس مجبورم که ترا ترک گویم. اما باید اول همهٔ آن توجهات حزئی را که در قدرت من است نسبت به تو مبذول دارم."
دوستم که هنوز از حیرت بیرون نیامده بود فریاد زد: "**آمونتیلادو!**"
پاسخ دادم: "درست است، **آمونتیلادو**."
با گفتن این حرف در میان تودهٔ استخوانی که پیش ازین از آن سخن گفتم به‌کار مشغول شدم. آن‌را کنار زدم، به‌رودی مقادیری سنگ ساختمانی و ملاط ساروج بیرون آوردم. با این مواد و به‌کمک مالهٔام، با نیروی تمام به تیغه کردن مدخل اتاقک پرداختم.
هنوز اولین ردیف سنگ را نچیده بودم که دریافتم مستی به‌اندازهٔ زیادی از سر **فورتوناتو** پریده است. نخستین نشانهٔ این امر فریاد کوتاه ناله‌مانندی از اعماق پستو بود. فریاد مردی مست نبود. سپس سکوتی پایا و سمج حاکم شد. ردیف دوم را چیدم، و ردیف سوم را، و چهارم را؛ و آنگاه ارتعاش خشمگنانه زنجیر را شنیدم. صدا چندین دقیقه ادامه یافت، که طی آن، برای آنکه با رضایت بیشتری آن‌را بشنوم، کارم را رها کردم و بر تودهٔ استخوان نشستم. وقتی سرانجام صدای زنجیر فروکشت، مالهٔ را برداشتم و بی‌وقفه ردیف پنجم، ردیف ششم، و ردیف هفتم را به‌پایان بردم. حال دیوار تقریبا" به‌ارتفاع سینه‌ام رسیده بود. باز درنگ کردم، و مشعل را روی سنگکاری گرفتم، و بر قامتی که در درون بود، پرتو ضعیفی تاباندم.
زنجیره‌ای از جیغهای بلند و تیز، که ناگهان از گلوی مرد زنجیری بیرون آمد، گویی مرا به‌شدت به‌عقب انداخت. برای لحظه‌ای درنگ کردم ــ به‌خود می‌لرزیدم. شمشیر کوتاهم را از نیام برکشیدم، با آن کورمال کورمال درون اتاقک را می‌کاویدم؛ اما یک لحظه اندیشه به من اطمینان داد. دستم را بر بافت مستحکم دخمه گذاشتم، و احساس رضایت کردم. به‌سوی دیوار بازگشتم. فریادهای مرد غوغایی را پاسخ دادم. به آن پژواک دادم ــ آن‌را همراهی کردم ــ از لحاظ ارتفاع و قدرت از آن فراتر رفتم. این کار را که کردم، مرد غوغایی آرام گرفت.
نیمه‌شب شده بود، و کار من نزدیک به پایان بود. ردیف هشتم، ردیف نهم و ردیف دهم را تکمیل کرده بودم. بخشی از ردیف یازدهم و آخر را تمام کرده بودم؛ فقط یک سنگ مانده بود که در جای خود قرار گیرد و روی آن ساروج مالیده شود. آن‌را به‌زحمت برداشتم؛ آن‌را کم و بیش بر موضع منظور آن قرار دادم. اما در این لحظه از درون اتاقک خندهٔ کوتاهی به‌گوشم خورد که مو را بر تنم سیخ کرد. در پی آن صدای غمگینی شنیدم، که بادشواری می‌توانستم آن‌را به **فورتوناتو**ی شریف نسبت دهم. صدا می‌گفت:
"ها! ها! ها! ــ هی! هی! هی! واقعا" شوخی بسیارخوبی بود ــ مزاحی عالی بود. بدان در کوشک تو چه خنده‌هایی خواهیم کرد ــ هی! هی! هی! ــ بر سر شرابمان ــ هی! هی! هی!"
گفتم: "شراب **آمونتیلادو**!"
"هی! هی! هی! ــ هی! هی! هی! ــ بله، **آمونتیلادو**. اما آیا کم‌کم دیر نمی‌شود آیا در کوشک منتظرتان نخواهند بود، بانو **فورتوناتو** و دیگران؟ بیا برویم."
گفتم: "بله، بیا برویم."
"برای رضای خدا، **مونترەسور**!"
گفتم: "بله، برای رضای خدا!"
اما به‌دنبال این کلمات به‌عبث گوش به‌زنگ حوابی شدم. بی‌تاب شدم. فریاد برداشتم: "**فورتوناتو**!"
هیچ جوابی نیامد. باز فریاد زدم:
"**فورتوناتو**!"
باز جوابی نیامد. مشعلی را به‌درون روزنهٔ باقیمانده فرو کردم و گذاشتم به‌درون بیفتد. در پاسخ فقط صدای به‌هم خوردن زنگوله‌ها آمد. قلبم فروریخت ــ به‌سبب نم و نای دخمه‌ها. شتاب کردم تا کارم را به‌پایان رسانم. آخرین سنگ را به‌زور در محل خود قرار دادم؛ روی آن ملاط کشیدم. کنار دیوار تازه‌ساز همان تل قدیمی استخوان را ریختم. نیم قرن است که هیچ تابنده‌ای آرامش آن‌را به‌هم نزده است.

روحش با آرامش قرین باد ■

1) Nemo me impune Lacessit

حیاط کوچک پشتی

سیزده شعر از کامران بزرگ‌نیا

۱) با یاد بهرام صادقی

از شاخه‌ای ناپیدا
برگی اگر افتاد بر گذر
قدم آهسته بردار
قدم آرام بر زمین بگذار
آرام ، بی‌صدا

لخ لخ کنان و آهسته
با خس و خس و تق تق آهن پاره‌ها
از کوچه می‌پیچد به خیابان
نعش‌کش سیاه

خشک و سخت اگر
پنج پنجهٔ برگی زرد
رها شد
افتاد بر گذر
قدم آهسته بردار
قدم آرام بر زمین بگذار
آرام ، بی‌صدا

قراضه
بر چهارچرخ لق
قژ قژ کنان می‌گذرد از خیابان
و گرد زرین غروب را
رها می‌کند به‌دنبال
نعش‌کش سیاه
بر گلتاج میخکها
می‌نشیند گرد
رها می‌شود عطر
در کوچه‌ها و خیابانها

گردآلوده می‌خرد
بازمی‌گردد نعش‌کش سیاه
می‌گذرد نعش‌کش سیاه
می‌رود نعش‌کش سیاه

و می‌ماند به‌جا
انحنای برآمدهٔ خاک
و می‌ماند نهاده بر خاک
سنگی شکسته به نشان
و می‌ماند زیر خاک
جراحت کهنه پیچ ، پنهان

۲) حیاط کوچک . . .

حیاط کوچک پشتی
با گرد ، گرد ، گردها که می‌چرخند در سکوت
با گربهٔ سیاهی که می‌جود
یک تکه استخوان ماهی خشکیده
و لخت و بی‌خیال
لم می‌دهد و می‌لیسد
دستان خال خال سپیدش را
بی‌برگ و بار
حیاط کوچک خلوت
در حلوت غبار
با ردنازک پنجه‌ها که نقش می‌زند
هر روز
بر سطح سیمانی
شکلی غریب را

۳) پیک

پرنده‌ای کوچک
با دم زرد
آمد
چرخید گرد پنجره‌ام
از شنگرف آسمان سحر آمد
پرندهٔ بی‌نامی
با پنجه‌های نازک و پرهای رنگ‌رنگ
نشست
روی نردهٔ پنجره‌ام

پرندهٔ بی‌قرار
بر نرده‌های بی‌عشقه
نوک سرخش را گشود
بالی زد و خیره ماند به اتاق

خدایا
پرندگان کوچک رنگارنگ
بسیارند در جهان
بی‌نام و سرگردان
اما چرا همین پرندهٔ تنها
چنین کوچک و چنین نازک بال
بی‌قراری می‌کند این صبح
بر نرده‌های پنجره‌ام

۴) یاد

برق آشنایی
در چشم ناشناسی
می‌درخشد و محو می‌شود

باید به خانه رفت
بی‌نگاهی به چشمان دیگری
باید به خانه رفت
بی‌درنگی کنار دری
باید به خانه رفت
پرده را کشید
سر بر آستانی نهاد و گریست

مثل گلی بی‌نام
کنار جویی خشک
گذشته می‌شکفد ناگاه
آوازها
پنهان و ناهشیار
غافلگیرمان می‌کنند
پای تیر چراغی
سر پیچ کوچه‌ای
زیرسایهٔ نارونی

۵) عشوه

کودک نثار گل سرخ می‌کند
خنده‌هایش را
گل عشوه می‌فروشد
بسته می‌شود
کودک سوال می‌کند :
"گل آبی‌ست؟"
و گل
دانه دانه گلبرگ می‌گشاید
سرخ
سرخ مخملی

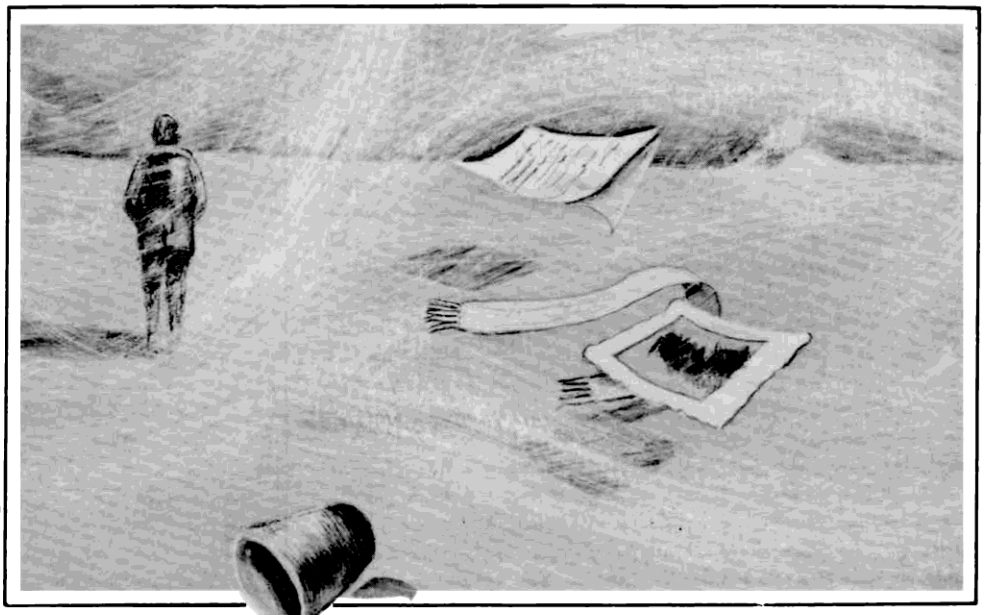
۶) ای نسیم سحر

وقتی غروب را بر شانه می‌نهی
سرتاسر خیابان
تا راه خانهٔ نامعلوم
سرو و سپیدارها را
سایه به‌دوش می‌کشی
وقتی نگاه می‌کنی
بر جوی کوچک آب
با شرشر صدا و لجن
در کناره‌هاش
وقتی که خیره می‌نگری
بر پوسته پوستهٔ تن سروی
پنهان به لایهٔ دود
بر برگهای کهنهٔ بی‌رنگی
آویز شاخه‌های سپیدار
وقتی که خاموش
انگشت می‌کشی
بر میله‌های فلزی باغی
و پای می‌کشی
بر سنگ سنگفرش پیاده‌رویی
آه "ای نسیم سحر . . . "
وقتی که می‌خوانی
سجاف می‌زنی به کلامی
شکل شکوفه‌ای
جام شرابی
"ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست؟"
و برگی را دنبال می‌کنی
بر نسیم
برگی که ناگهان رها می‌شود
جلوه‌ای می‌کند
آرام
تا آسفالت خیابان
و می‌رود تا
کجا
کجاست آرامگاه یار
کجا

۷) خواب

گمان می‌کرد
شادی بالهای کوچک پرنده‌ایست
ساختهٔ دستان کودکی
گفت :
اما نبوده است هرگز
مگر در خیال
این لبخند هم
این ارتعاش صدا
در دالان حنجره هم
چیزی را منتقل نمی‌کند
مانند خانه‌ای سپید
بر تپه‌ای سراسر سبز
با برکهٔ کوچک و لمس ناشدنی
ــ همانگونه که چشمان تو ــ
و قندیل یخ‌زدهٔ ماه
همین

دیگر گمانی نکرد
دیگر چیزی نگفت
دیگر
دور شد دور
بر بام ویران صدایی که می‌وزید



طرح از محمد حیدری

۸) در "باغ دیده غارت" (۱)

بر شاخهٔ سپیدار
زاغی نشست آرام
با سوت سوت لرزش بالش
شبق شبق

بر برگها سرود خوشی‌ست
بر برگها که به‌آوازی
با انعکاس سرخ
در نور ناگهانی لبخندی رها شدند

زیر درخت بید
با چرخش رهاشدهٔ رقصانش
بانو خزان خرامان است
زیبایی پریشان است
چون دود آبی چرخانی
با عطر برگها به سراپایش
بر سبزی چمن
چرخید و زمزمه کرد
در "باغ دیده غارت"

بر باغ دیده غارت
چرخید زاغ
با سوت سوت لرزش بالش
شبق شبق
و نور سرخ مسینی جرقه زد

بر برگها سرود خوشی بود
وقتی رها شدند
بر شانه‌های عریانش
وقتی که ریختند
در پیش پای خرامانش
وقتی به‌باد چرخیدند
در باغ دیده غارت دامانش

در باغ دیده غارت
بانو نشست آرام
دامان رنگ و رنگ را
گسترد و عشق را خواند

۱) برگرفته از شعر "در ره نهضت و فراورده" نیمایوشیج.

۹) روزی به سراغت . . .

روزی به سراغت می‌آید
چه آورده
کدام شادی فرومانده را
کدام لبخند نادیدنی

به‌سراغت می‌آید
با شتاب می‌آید
موی سپیدت را نمی‌بیند
چینها را به پیشانی
شیارها را به چهره
و لرزش دستان را
و آه فرو خورده‌ٔ پنهان را
این تطاول را
این همه را

دویده و شتابان خواهد آمد
با سرخگل گونه‌ها خواهد آمد
با لرزش سینه‌ها
خواهد آمد
نگاهت خواهد کرد
با نرگس مستانهٔ چشمان

و تو
چه خواهی کرد
چه خواهی گفت
چه خواهی داشت
برابر این‌گونه آمدنش
چه

۱۰) آبی‌ست . . .

"آبی‌ست این پدر؟"
کودک اشاره می‌کند
به برگ بید
و آسمان
پیش از آنکه پدربزرگ بید را
به رنگ برگ بید ببیند
همهٔ رنگهایش را
نثار برگ سبز می‌کند

۱۱) بازی

کشتی‌های کاغذی
بادبانی ندارند
بر دریای طشتهای خانگی
بادی نمی‌وزد
کودکان اما خسته نمی‌شوند
آنها می‌سازند
و دستها را در آب حرکت می‌دهند
بادی نمور و برخاسته از دریایی
که همین نزدیکیست
درهای خانه را می‌گشاید
با خود
عکسها و لباسها
زباله‌ها و گلدانها
خرده‌ریزها
و یادبودها را
به‌پروار درمی‌آورد
بر آسمان شهر
بوسه‌ها و نوازشها را
به‌پرواز درمی‌آورد
چادرها
پرچمها
خنده‌ها
و گلاب گل سرخ همه‌ی زمانها را

کشتی‌های بی‌بادبان کودکان
سپید و شکننده
بر موجهای سبز
پیش می‌روند
آرام و باشکوه

و دستمالهای خیس مادران
بر موجهای خالی دریا
بالی گشوده و دلتنگ است
بر کهکشان شیری

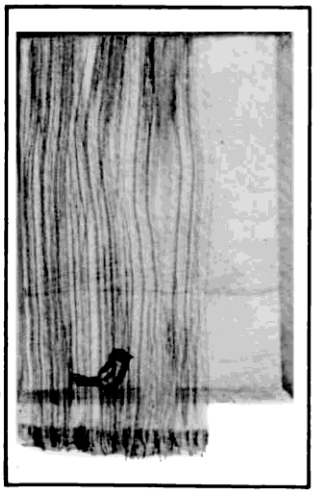
توفان فرونشسته
کودکان خوابند
و مادران
از پنجره
به‌خیابان تاریک می‌نگرند

۱۲) گزارش

مثل دریچه‌ای تاریک پشت بید
باران صدای جوانت را
گاهی که در برابر آغیبه
مست و خراب می‌خواندی می‌شست
و روز
از لابلای کرکرهٔ چوبی
می‌رفت بی‌نفس
گم می‌شد
در سایهٔ خنک کاشیها
در سایهٔ خنک کاشیها
شب همه در نور می‌گذشت
پشت میز ورق می‌خورد
اوراق تا سحر
سحر
در عطر خاک
و بوی تازهٔ برگهای بید سر می‌زد
تا عشق
ــ عشق، سطری به کاغذی ــ
چشمان خسته را
بار دگر ببندد
تا باز در غروب
با یک دو جام پر گیرد
پروانه از شیار کرکره‌ها
تا شب
بر روی پل
از هر دهانهٔ غرفه
ماهی ــ که دسته گلی سرخ ــ بشکفد
و مست خرابی
خرابتر بخواند و مست‌تر شود

۱۳) فقر

پلک می‌زنی
به‌رنگ گلی که به‌باد
گلبرگ می‌گشاید و می‌بندد
مرا نسیمی کو، تا نثار کنم
چشم می‌گشایی و خانه رنگ می‌گیرد
و سایه می‌گیرد
گلدان آبی فیروزه
پرده می‌لرزد
و عطر شب‌بویی
هوای خانه می‌گیرد
مرا کلامی کو، تا صرف عشق کنم



طرح از محمد حیدری

همخوانی با هماوازان (۴)

رندی از تبار خیام

هوشنگ گلشیری

مهدی اخوان ثالث، م. امید، بی‌شک رندی است از تبار خیام، با زبانی بیش و کم میانهٔ شعر نیماو شعر کلاسیک فارسی. تعلق خاطر او را به‌ادب کهن هم در التزام به‌وزن عروضی و قافیه بندی، ترجیع و تکرار می‌توان دید و هم در تبعیت از همان صنایع لفظی قدما مانند مراعات النظیر و جناس و غیره. مهمتر این که شکل بیشتر اشعار او متکی بر نقل یک قصه است وگاه حتی از ساخت قصه در قصهٔ مالوف در ادب شرق سود می‌برد. شکل شعرهای غیرداستانی او بیشتر وصف یک واقعه است از منظرهای گوناگون که در شعر کهن غیر روایی ما بسیار متداول بوده است (۱). اسلوب بیانی مورد علاقهٔ او بیشتر رمز است کهباز ادامهٔ همان اسلوب بیشتر رایج در اغلب آثار عرفانی ماست، اما اواین‌بار به‌جای اشعار رمزی عرفانی، به‌خلق آثاری رمزی ــ سیاسی یا اجتماعی دست می‌زند. گاه به‌دلایلی که خواهد آمد بعضی از آثار او را می‌توان سمبلیک خواند، پس‌شاعری سمبلیست نیز هست که این مختصه ادامهٔ سنتی است که پایه گذار اصلی آن در شعر سرزمین ما نیما بود.

آبشخور بینش‌او از همان سرچشمه‌ای است که نیما از ۱۳۱۶ یا ۱۳۱۷ به‌بعد بدان دست یافت، که اصطلاحا "مترقی" خوانده می‌شد، و اصول آن را اخوان گاه به‌صراحتی بیشتر از نیما اعلام داشته است. این بینش بیشتر سیاسی و کمتر فلسفی وقتی اخوان به شعر نو روی آورد مصادف با شکست سیاسی ۱۳۳۲ شد. بازتاب این شکست در شعرهای اخوان("زمستان"، چاپ اول، ۱۳۳۵)ابتدا به‌یأس شخصی کشید: گسستن از یاران نیمه‌راه، دشنام باران کردن هر چیز و هرکس، آنگاه به‌یاس از این آب و خاک و به‌قول خودش این باغ: همان ره‌توشه برداشتن‌ها و نفرین‌کردن به‌گیاه ــ آدمهایی‌که ریشه‌هاشان در خاکهای هرزگی مستور بود، سرانجام نیز به‌یاس فلسفی انجامید: قطع امید کردن از هرگونه تغییر. اما در همهٔ این مراحل، حداقل به گواه اغلب مقدمه‌ها و موخره‌ها آن‌چهرهٔ عام وکلی "مردم "مخاطب او ماند. باز به‌استناد شعرها و نیز مقدمه‌ها و موخره‌هایش اغلب پنجه درپنجهٔ قدرت زمانه می‌افکند. از سوی دیگر در مقایسه با اغلب کسانی که از آن بینش اجتماعی و سیاسی والبته کمتر فلسفی متاثر بودند، اخوان حداقل سه‌مختصه نیز داشت که او را از معاصران و حتی از نیما متمایز می‌کرد. اول این که شعر او در فاصلهٔ ۳۲ تا ۴۰ (سال سرودن کتیبه که می‌توان آن‌را بتقریب پایان بینش قبلی و شروع بینش جدید خواند.) وحتی تا همین سالهای‌اخیر شاهد زمانه‌بوده است: یعنی برغم آن امیدهای هم دروغین و هم کلیشه‌ای که در آثار اغلب شاعران سیاسی موج می‌زد، اخوان برآنچه بود شهادت می‌داد. دوم رندی اوست که عامترین مختصهٔ اوست و دورهٔ نو اوستایی او را نیز دربرمی‌گیرد. این رندی، که گفتیم میراث خیام است وگاه حافظ سبب شده است تا اعتقادات مرحله‌ای خود را چندان هم بجد نگیرد، و حتی خود را به‌سخره بگیرد، که این خود از مختصات رندانست.

در مقابله با قدرت زمانه و نظامهای فکری رایج یا مسلط بظاهر پذیرش و نرمش است، اما چون قدر قدرت زمانه سراز خواب خوش خیالان بردارد ــ مثلا "با "مردومرکب" ــ خود را رسوای خاص و عام می‌بیند. با آن نظامها نیز اگر کار با تقیه برنیاید، بخصوص که دل ای دل خوانیهای شاعران را سخت جدی می‌گیرند، به‌دستاویز جنون شاید امید رهایی باشد، با اینهمه البته در هر دو عرصه ممنوع‌القلم شدن است و به‌بند گرفتار آمدن و بیکاری‌وفقر، و حتی ممکن است که به نشستن براسب چوبی بینجامد. یکی دو زندان اخوان درآغاز کار شاعری از حدود ۳۲ به‌بعد، و یکی هم در اواسط دههٔ چهل ــ گرچه دستاویزی هم بود ــ از تبعات همین دل ای دل خوانیها بود.

سومین مختصهٔ اخوان تعلق او به‌ایران است و نفرت او از هرچه به‌اصطلاح انیرانی‌است، آنهم برخلاف رسم زمانه ــ بازگشت به‌سنت اسلامی شریعتی و آل‌احمد از یک‌سو و فرنگی مآبی از سوی دیگر، که شایدهمان سنتی است که از ادبای خراسان چون سید محمود فرخ به ارث به‌او رسیده بود.

حاصل آن تعلق به‌عام مردم و درگیری با قدرتهای زمانه، چه قدرتهای بیگانه و چه‌کوچک ابدال‌آنها در این ملک و تعلق به‌ایران و نیز آن مایه از رندی که در او هست وحتما "احوالات شخص، مثلا" به‌قول خودش نیاز به‌ایمان و دستگاهی فکری که در آن بتواند دم بزند، شاعر را واداشت پس از آن یاس فلسفی که مثلا" در"کتیبه"به‌اوج رسیده بود، برای خود سرپناهی شاعرانه دست و پاکند، که همان آئین مزدشتی بود، ترکیبی از زردشت مزدک (ونیز مانی و بودا). دراین دستگاه فکری به‌قول خود شاعر اجتماعیات از مزدک و اساطیر از زردشت به‌وام گرفته شده است، مثلا"، و به‌حسب ظاهر،به‌این باور رسید که جهان به‌مَثَل خیمه‌ای است و مردمان همه برسر این سفرهٔ جهانی نشسته‌اند، پس باید به‌تساوی از این نعمات در خوردوخوراک و پوشاک و غیره سود ببرند.

گرچه اخوان در خطبهٔ موخره "از این اوستا" اغلب یادداشتها و نوشته‌های پس از آن به‌نیایش اورمزد و امشاسپندان قلم فرسوده است، و به‌رسم همهٔ چوپانان قوم، که ابتدا خانواده را به‌آئین خود می‌خواندند. حداقل نام پیامبران این کیش‌را برفرزندان نهاده... اما آیا براستی می‌توان اینهمه را بجد گرفت، بخصوص که تکیه زیاد در هرجا و به‌تفصیل اندکی مطایبه‌آمیز می‌نماید، یا حداقل نشانهٔ آن است که به‌سائقهٔ همان رندی اخوان نیز می‌خواهد چیزی را پنهان کند؟

گفتیم که اخوان همیشه عام مردم را پیش چشم دارد، گو که برای رسیدن به‌آنان دیگراز "مردمی" موجود در همان خود سود می‌جوید، و نیز می‌دانیم مساوات طلبی آغازین همچنان در او هست، یعنی شاید برای عرضهٔ این آرمان اغلب ممنوع است که کیش مزدشتی را عرضه‌می‌کند تا فارغ از اتهام بیگانه‌پرستی حرفش را بزند.

در مجموع گرچه رندی اخوان مانع جدی است تا به‌چهارچوبهایی چنین مومن شود، آنهم برساخته‌ٔ خویش، اما اعتقاد به‌خالق بر تر و پاک و راستین، که البته به‌هرنامیش می‌توان خواند، مسلم است. همهٔ آن طفره رفتنها ومثلا" از اورمزد گفتن‌ها برای نهان کردن و در ضمن اعلام پنهان همین اعتقاد است. با اینهمه گاه اخوان، بیشتردر شفاهیات، این پیامبری شاعرانه، چاووشی خوانی برای کیشی یکسره ایرانی را به‌سخره می‌گیرد، مثلا" می‌گفت، در آن واقعهٔ مولمهٔ ز.ق. کسی گویا شبیه "سلمکی" منظومهٔ"زندگی می‌گوید اما..."یخهٔ جنابش را می‌چسبد که آخر شما با این عبا و این هیات... بله موی بلند و سبلت‌و لحن و حالی که شاید به‌صوفیان می‌زده است، چرا در مجالس ذکر ما حضور پیدا نمی‌کنید؟

خوب، سائل این سوال‌ها معلوم است چه جوابی شنیداست، آنهم وقتی اخوان از پنج‌کلمهٔ یک جمله دونای اول نیم جویده میان لب ناقل و گوش‌آن موءمن معلق، یعنی مثلا" ناشنیده می‌ماند، و سه‌تای آخری را رخصت نمی‌دهد تا حتی از لب و دندان برآید.

سائل فکر می‌کند شنیده است که این بابا شاید مسیحی است. خوب، درمنقبت عیسی (ع) فصلی می‌گوید. باز چیزی می‌شنود، که البته فکر کرده است که شنیده. ناچار در منقبت موسی (ع) می‌گوید و بعدهم در منقبت کی؟ بله، اخوان می‌گوید، درمانده بود کیست آنهم، با این تسبیح و این موی‌افشان و این هیمنه در گفتار و رفتار. بالاخره می‌پرسد: خوب، شما، بالاخره...

چیزی گفته است که از ادیان آسمانی بالاخره به کدام موءمن‌اید؟ اخوان گویا این بار برخلاف رسم معمولش به روشنی تمام می‌گوید: من پیغمبری هستم که برخود مبعوث شده‌ام، پس جز خودم پیروی ندارم.

این آثین، حالا دیگر می‌شود بحد گفت، نظامی شاعرانه است، محملی برای افکار نظامهای فکری مستحدث فرنگان و هرچه انیرانی است و تابیدی برآنچه شاعر را به آعار این خاک وصل می‌کند، شناسنامهٔ اوست که کجایی است؛ این چهارچوبی که خود ساخته است تا دارست شعرش‌شود در "زندگی می‌گوید اما باید ریست..." ــ البته با صرفنظر کردن از چند فصل پایانی که خواهیم گفت چرا رائدند تا بیراهه‌اند ــ حاصل می‌دهد.

بررسی این منظومه به نظر ما به همین دلایل که گذشت ضروری است، از میان این دلایل بر دو نکته بیشتر تکیه خواهیم کرد:

اول این که بیشتر منظومه‌های معاصر منظومه‌های داستانی است. از "افسانه" و "مانلی" نیما گرفته تا "پریا" و "دختران نه‌دریای ساملو و بیشتر آثار خود احوان تا تجربه‌های پسار او بخصوص آثار اخیر و اعلب چاپ نشدهٔ ساملو. طرح این بحث حداقل روشن خواهد کرد که شعر معاصر، آنهم در عرصهٔ منظومه‌های داستانی در تقابل با منظومه‌های غیرداستانی چون "ایمان بیاوریم..." فرخزاد و "سفر" سپهری در کجا و چگونه به توفیق دست یافته‌است، یا می‌تواند دست یابد.

دوم این‌که اعلب شاعران ما فاقد بینش خاص و ممایزند. پس با این بررسی می‌توان دید که کاربرد یک بینش خاص تا چه‌حد می‌تواند به انتظام یک منظومه مدد برساند، و دست‌آخر چرا در صورت‌عدول از آن بینش منظومه با شکست روبرو خواهد شد. می‌توان با تکیه بر برداشتهای لحظه‌ای و تعجب از پیشه عام یا بینشهای مرسوم اشعاری خلق کرد، ولی به گمان ما خلق یک منظومه ــ البته با فرض وجود همهٔ مختصات شعری ــ بدون اتکاء به یک بینش منظم امکان‌پذیر نیست.

از آنجا گذشته به‌نظر ما، توفیق احوان، بیشتر در شعرهایی‌است که به نقل داستانی کامل یا شرح یک حادثه می‌پردازد. اولا" احوان واقعا" داستان‌گوی با قدرتی است. اعلب کسانی که با او حشروبشری داشته‌اند از قدرت او در نقل یک قصه، بخصوص واقعه‌ای طرآمیز، به شگفتی دچار شده‌اند. شاهد مکتوب این قدرت، صرفنظر از شعرهای او، همان قصهٔ وقوع‌طابعات و تلفات شاعری در مؤخرهٔ "از این اوستا" است (چاپ ششم، صفحه ۱۳۲ به بعد).

دوم گاهی نویسندگان با شاعران همانگونه می‌نویسند یا می‌سرایند که می‌گویند، یعنی من خلاق آنها همان من عام هرروزه است، مثلا" آل احمد همانگونه می‌نویسد که می‌گفت. اما گروهی نیز هستند که در لحظات عادی آدمی متعارف‌اند، چنان که گاه آدم باور نمی‌کند کسی با این مایه سواد و شعور حالق فلان اثر است. احوان مسلما" از گروه نخستین است، همانگونه می‌نویسد که می‌گوید. با مقایسهٔ مقدمه و مؤخره‌های او و بدعتها و بدایع نیمایوشیج و عطا و لقای نیمایوشیج با گفتارهای تلویزیونی‌اش می‌توان حکم کرد که احوان به روال قصه در قصه، با حرف در حرف سخنش را می‌گوید، گاهی این حاشیه در حاشیه رفتن‌ها درخود ساخت زبانی نثر با شعر نیز دیده می‌شود. از بسیاری مسلمها می‌توان این چند سطر را آورد:

و باری، بدینگونه بود که بیشتر شناختن مرد، تو مردم، دیدم که دارم ــ مثل این‌که خودم را هم بیشتر می‌شناسم و یک‌طور دیگر؛ طوری که شاید خیلی هم برایم آشنا و آسان نبود.

چند یادداشت بر "برگزیدهٔ شعرها"

یا همانجا:

و شب خسته شده بود، خسته شده بود. یحتمل گاهگاه رنگ‌پریده و ملول می‌نمود. شاید خوابش می‌آمد. شاید می‌خواست برود. و این را که قبلا کمابیش احساس کرده بودم...

که زبانی است پرار قید و مترادف وتکرار، که گاه نشان‌دهندهٔ زندی و بارکبیی است، و زمانی، البته، محملی‌است برای‌کش‌دادن نقل. اما اگر آن ذهنیت و این زبان برنج نقل قصه‌ای فرار گیرند، بخصوص که فضای قصه پرار شک باشد و یا وهم ذهن مهار می‌شود و زبان کاربرد بجایی پیدا می‌کند، به همین جهت است که قصه در منظومه‌های داستانی احوان رکن اساسی است. گرچه‌درپسندماقلمرو قصه را به داستان‌نویسان باید واگذاشت، یا بهتردرسالهایی که احوان بهترین شعرهایش را می‌سرود، پسند عالب همین بود، تا آنجا که خود شاعرهم‌این اصل را دیگر پذیرفته بود و مثلا "زندگی می‌گوید اما..." رانثر "منظوم" می‌نامید تاگریبانش را از دست نکته‌گیران احتمالی نجات دهد، اما گفتنی است که بدون تشبث به نقل قصه مسلما" ادب معاصرار چند شعر ماندگارش بی‌نصیب می‌ماند. افزون برایهمه باید دید که شاعر داستانسرا با چه دهنیتی با قصهٔ شعرش روبرو شده است. اگر نقل قصه به روال قدما باشد، مثلا" با تبعیت از ترتیب زمانی، خلق شخصیتهای بی‌زمان و مکان و غیره، مسلما" کاری در خور عنایت نخواهد بود. احوان بدون شک ــ اگر شهادت صاحب این قلم مناط اعتبار باشد ــ از دهنیتی مدرن در داستان‌نویسی برخوردار است.

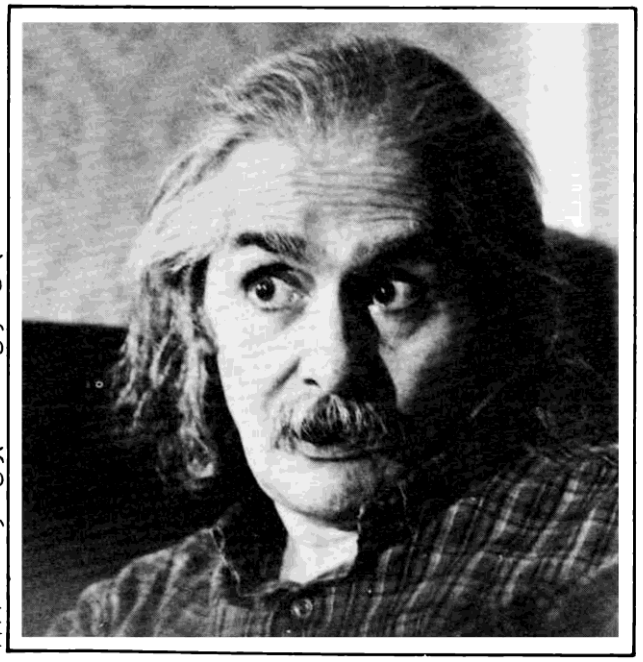
مختصهٔ دیگر منظومه‌های احوان، و اینجا منظومهٔ "زندگی می‌گوید اما..." رمزی بودن آنهاست، تا در حقیقت‌بیشترشعرهای داستانی او دارای دو لایهٔ ظاهری و باطنی‌اند. می‌دانیم که در شعرهای رمزی معمول این است، و بخاهم همین است، که شاعر تنها به عرضهٔ لایهٔ ظاهری بسنده کند و تعبیر و تفسیر لایهٔ باطنی را بر عهدهٔ خواننده بگذارد تا او به کمک اشارات و نشانه‌ها به معنای موردنظر شاعر یا معنایی دیگر دست یابد، اما احوان گاه به جای لایهٔ ظاهرلایهٔ باطنی راهم عرضه می‌کند؛ گاه نیز هردولایه را در کنار هم می‌آورد؛ گاهی نیز هردو را باهم در می‌آمیزد.

یکی دیگر از شروط توفیق‌یک شعر رمزی همحوان بودن عناصر لایهٔ ظاهری باهم است، مثلا" اگر مکان داستان در لایهٔ ظاهری زندانی واقعی باشد، زندانیان این مکان باید آدمهای واقعی و ملموس باشند. رابطهٔ میان این آدمها و آن مکان و زمان داستان نیز باید رابطه‌ای واقعی، علی باشد. برعکس اگر عناصر لایهٔ ظاهری نامحتمل باشند، مثلا" وقایع یک خواب، منطق حاکم بر رابطهٔ این عناصر نیز باید نامتعارف شود. دخالت دادن تفسیر این‌وقایع ــ لایهٔ باطنی ــ در سطح ظاهری شعر سبب می‌شود تا عناصر موجوددر این سطح در رابطه‌های آنها به استناد وقایع سطح دیگر توجیه‌شود. در این‌صورت شعر به‌جای شمول، محدود به حدود سیاسی یک دوره خواهد شد. بیشتر شعرهای رمزی ادبیات معاصر ایران ــ که اعلب به غلط سمبلیک خوانده شده‌اند ــ گرفتار این صابعه‌اند. درحالیکه شعر وقتی سمبلیک قلمداد می‌شود که به لایهٔ باطنی تنها از خلال لایهٔ ظاهری و در سطح ظاهر به خود وقایع و آدمها و مکان و غیره از منظرهای متفاوت نگریسته شود تا معنای باطنی از چشم نگردهٔ واحد و در یک زمان مشخص متعدد گردد.

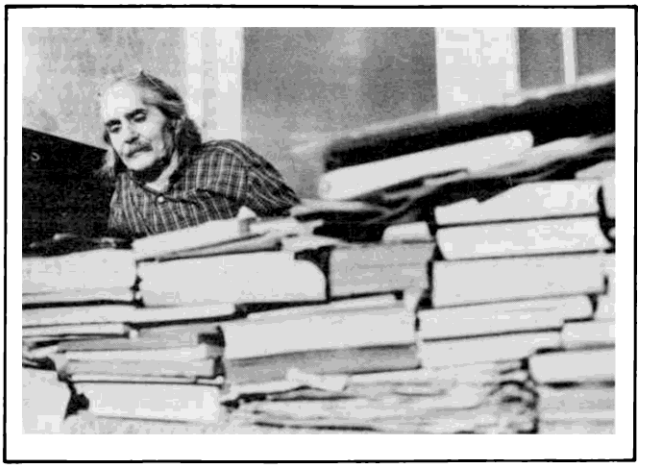
با اینهمه که گذشت پیشار همحوانی "زندگی می‌گوید اما..." ناچاریم مرور بر دو شعر بلندآحوان، "آنگاه پس‌از تندر" و "مرد و مرکب" را که سرانجامی برسانیم. آنگاه "زندگی می‌گوید اما..." را براساس نتایج به‌دست آمده از این بررسی تنجیم و سرانجام توفیق احوان را در عرضهٔ بینش شاعرانهٔ مردشنی‌اش به محک همین نتایج برنیم. دلایل این انتخاب در ضمن بررسی معلوم خواهد شد، اما اینجا حداقل می‌توان متذکر شد که فضای وهم آلود "آنگاه‌پس‌از تندر" با زبان خاص احوان سازگار افتاده است و "مرد و مرکب" بهترین جلوهٔ آن زبان فحیم و پرار اما و اگر، به تقلید از زبان او اگر بگوئیم، حشو و حاشیه است.

آنگاه پس‌از تندر

ساخت این شعر مکی برنقل قصه‌ای است. اسلوب بنیادی سررمزی



مهدی اخوان ثالث، تهران، مردادماه ۱۳۶۶



است. در لایهٔ ظاهری سرح سطرح باحس نافل است با زن حادو که سناهنهای با زنش دارد. در آسدا سروری با نافل است. اما ساکهان متوجه می‌سود که در عرصهٔ سطرح حرف ساهی نیست. و او باید قلعه‌ها را مات کند. زن حادو اسبی گسه را برمی‌دارد، و با آن اتری را در مسابهٔ حبوب‌و سرق بسان می‌دهد. آنگاه باران حرحر است و سابد باحت.

قدرت داستانگوئی احوان نسها درنقل حوادث نیست، بلکه در سطم حوادث، انتحاب سروع، مسابه، پایان، وبرسحصب‌سرداری است. حاصل هم به گونه‌ای است که از دهنسی مدرن حبر می‌دهد، برحلاف دیگر محتصات این سعرها که زنسه در گذسته و گاه حتی حسم نه رفته‌ها دارد. مثلاً" در "قصهٔ سهرسنگسان" ما با سهربار سهر سنگسان بفرسا" در لحظهٔ بردیک به پایانی سروبرو روبرو می‌سویم و از طرق گفتگوی دو کبوتر گذسته او را درمی‌یابیم. آنگاه بسار سدر با این سطر سروع می‌سود:

اما نمی‌دانی حه سبهایی سحر کردم

که انگار مدسهاست نافل سحن گفته است و ما در مسابهٔ سحن او رسیده‌ایم. این نوع عرصهٔ نقل، باتوحه به پایان سعر، از آن لحظات نادر اما گرانسهاست که این سعر را به سعری سملیک بردیک می‌کند. بسار این سطر نافل با همان زبان عبرمسفیم، برار سک و اما و گاه حاسیه رفس که البته با قصه‌ای که در بس خواهیم داست و بحصوص با فضای قصهٔ سحت همحوان است نمودهایی از این حواسها، با سهر روءیاهای بروحست بیدارسهاس عرصه می‌کند. با دهن مخاطب برای آن سطرح باحتن نامحتمل آماده سود. یعنی ما نیز سدیریم که در سطح ظاهری سعر، و با قطع نظر از معنای باطنی این عمل، احتمال حتس سردی می‌رود، حه‌درجواب باسد و حه در بیداری، آنهم وقتی بارها، و بسیار انکه "دو دست مرده" بی‌کرده از آرنج "رکناری از سلمی بسار صورت نافل می‌کند:

آنگاه‌زالی حعد و حادو می‌رسد از راه
قهقاه می‌حندد.
و آن سسه درها را بسانم می‌دهد، با مهر و موم پنحهٔ حونس
سانه‌اس حسان به برساندن،
گوید:
"بنس!
سطرح..."

با این تمهید ــ که بار حاکی از دهنسی مدرن در عرصهٔ داستانگوئی است ــ فضای حادوئی بعدی محتمل می‌شود. از سوی دیگر، بار به کمک همان زبان برار حاسیه و حسو، این سطرح باحتن انگار بارها و بارها انحام پذیرفته است، که فقط یکی از آن‌ها به تعضیل نقل می‌سود. سرانحام سر انر سروئی انر دروئی او می‌سود، انری که براو می‌بارید این بار در او می‌بارد:

انگار نرمن گریه می‌کرد انر.
من حنس و حواب‌آلود
[بعضم در گلوحیزی که دارد می‌گساید چنک
انگار درمن‌گریه می‌کرد انر.

حال می‌توان پرسید که نافل، زن حادو و حود سطرح باحتن و بالاحره آن برد آعار و این باحت به فرحام کنایه از حیست؟ مهمتر از همه سب زمان آن حوابها و این سطرح باحتن کنایه از حه زمانی است؟ با مکان که نام خانهٔ نافل است و برگلیم سره و نار کنایه از کدام مکان حعرافیایی است؟

در ابتدا گفته می‌سود که زمان سطرح باحتن اصلی سب است:

ار بارها یکبار
سب بود و تاریکش وحسناک

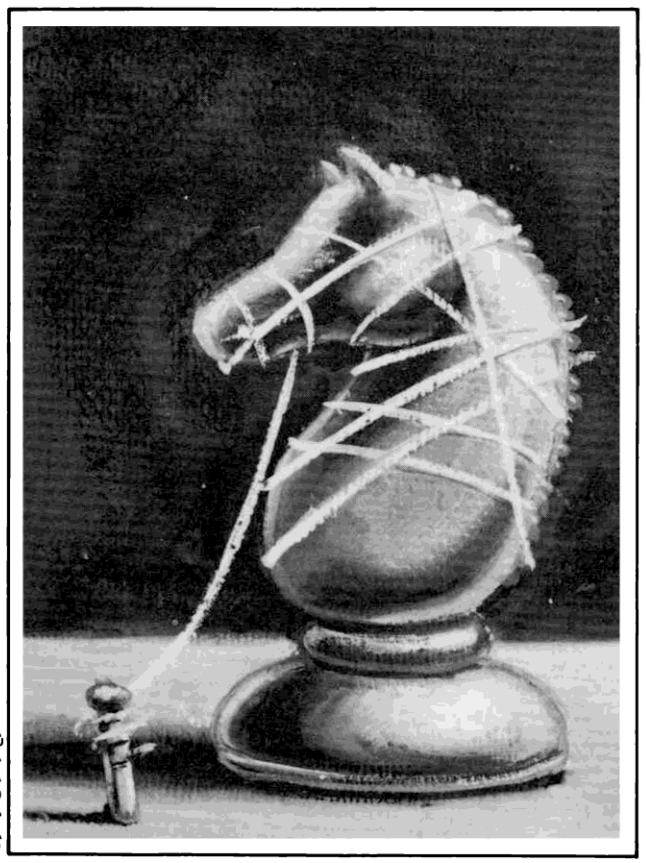
اما راوی با آنهمه حوابها یا روءیاهای وحسناک بیداری به حق به یاد نمی‌آورد که دقیقاً" این واقعه در چه زمانی بود:

با روسنای روز، با کی، حوب یادم نیست.
اما گمانم روسنیهای فراوانی
در حانهٔ همسایه می‌دیدم
شاید چراغان بود، شاید نور
شاید به این بود و به آن، یاری...

زمان قصه باتوحه به این دو نوع رفتار با آن نه تنها رمزی بلکه تا حدی سملیک می‌سود. برای دریافت معنای رمزی این شب‌شاه‌های دیگری هم هست، مثلاً" می‌دانیم که در حانهٔ همسایه نور است یا چراغان است. پس این شب را دیگر نباید به معنای حقیقی آن گرفت. باز می‌دانیم که اینجا، در مکان نافل، تاریکی حاکم است، در حالیکه در حانهٔ همسایه روسنایی است. اکنون دیگر می‌توان گفت این شب‌رمزی است از شبی تاریخی، و حود سطرح باحتن به‌ازای مبارزه‌ای تاریخی است. مبارزه بر بام و برگلیمی تیره و تار ــ همان گلیم بخت ــ رمزی است از مبارزه‌ای تاریخی. مکان بی‌حفاظ، مهره‌هایی سکربن که باران می‌تواند به دمی آسان کند، اشارت‌است به سکست مقدر همان مبارزهٔ تاریخی.

زن حادو، حریف سطرح، باوحود سباهت با زن نافل، "پیر ــ دحتر زردگون گیسو" است. مایه‌ارای این بیردحتر با گیسوانی زرد (باتوحه باید کرد که طلائی نمی‌گوید) و آن حنده‌های به قهقاه، و نشستن به حادو باتوحه به آن زمان و مکان و مهره‌های رمزی غرب است. صفحهٔ سطرح نیز عرصهٔ مبارزه با اوست، اگر مخاطب همان چهرهٔ عام و کلی باشد. مسلماً" از این اشارات حسته و گریخته به این معنای باطن که گفتیم زد نحواهد برد، پس باید دست بکار شد و این معنای باطنی را عرضه کرد:

باران حرحر بود و صحه‌ی ناودانها بود.
و سقف‌هائی که فرو می‌ریخت.
افسوس آن سقف بلند آرزوهای نحست ما.
و آن سناع سداروِ بروسدی که اسحارش



طرح از هوس مرتضوی

در هرکناری ناگهان می‌شد صلیب ما .
افسوس. . .
یا
آنجا اجاقی بود روشن ، مرد .
اینجا چراغ ، افسرد .
دیگر کدام از جان گذشته زیر این خونبار ،
این هردم افزونبار ،
شطرنج خواهد باخت
بربام خانه برگلیم تار؟

پیش‌از این و در سطح ظاهر شعر کجا سخن از اجاقی‌روشن رفته‌بود تا حال از مردنش بشنویم ؟ همچنین چراغی کجا روشن بود ؟ درست است که بربام و برگلیم تیره و تاری شطرنج جانانه‌ای با آن زال جعد و جادو باخته می‌شد ، اما معلوم نبود که‌بُرد ناقل چه آرزوهایی را برآورده می‌ساخت؟ اما آنچه به حاصل می‌آمد تنها به ناقل ارتباط داشت و بس. فروریختن بامهای حقیقی را می‌توان پذیرفت ،اما فرو ریختن بامهای آرزوهای نحیب همگان تنها درمعنای باطنی پذیرفتنی است ، آنهم وقتی من مابه‌ازای ما فرض شود ، و شطرنج باختن به معنای همان مبارزهٔ تاریخی. ار همه آشکارتر دخالت دادن حوادث آن شکست تاریخی ، مثلا " اعدامها ، است در سطح ظاهری :

و آن باغ بیدار و برومندی که اشجارش
در هرکناری ناگهان می‌شد صلیب ما .

یعنی خواننده تنها با درنظر گرفتن آن ما به ازای تاریخی می‌تواند ظاهر شعر را توجیه کند .

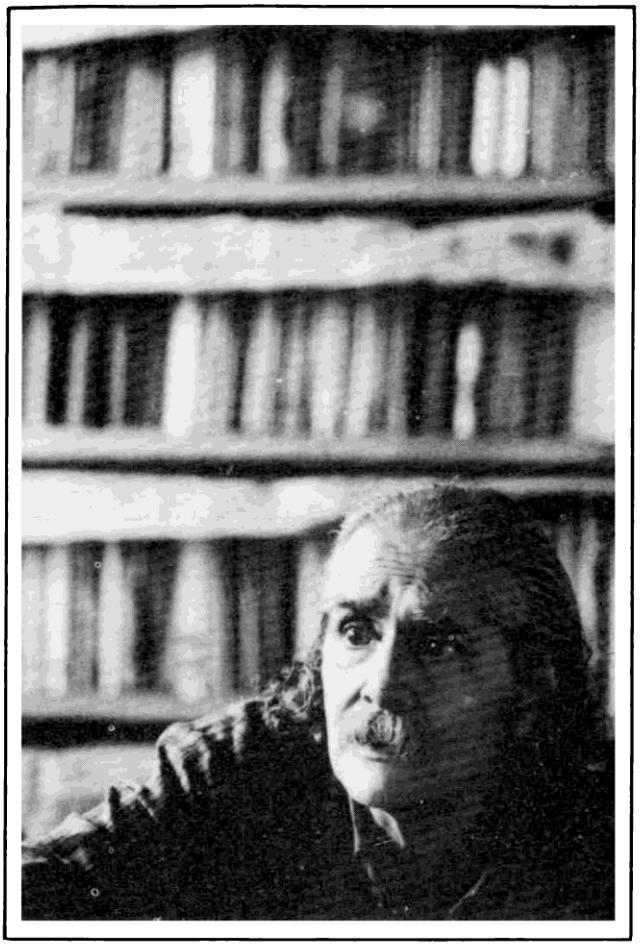
به‌زبان دیگر اجاق ، چراغ ، باغ و اشجار ، به صلیب کشیده شدن بسیاران و غیره با عناصر اصلی شعر همخوان نیستند تنها در معنای باطن آن عناصر است که این اشیاء یا حوادث محملی برای حضور پیدا می‌کنند ، یعنی وقتی که این‌مبارزه کنایه از مبارزات نهضت ملی فرض شود ، و پیروزی آغازین کنایه از حوادث تاریخی این نهضت تا اوج پیروزی ۲۵ مرداد و حذف شاه از عرصهٔ سیاست ، و آن شکست در عرصهٔ شطرنج و در مبارزه با پیرزال زردگون گیسو کنایه از ۲۸ مرداد و عواقب آن .

این نحوهٔ کار در ادب ما سابقه‌ای طولانی دارد ، مثلا " حی‌بن‌یقظان ابن‌سینا ، و اغلب آثار قصه‌گونهٔ شیخ اشراق ، یعنی آثار رمزی عرفانی ، بدینگونه است چرا که عناصر در سطح ظاهر بایکدیگر همخوان نیستند و اغلب حوادث تنها باتوجه به معنای باطنی اثر توجیه‌پذیرند . تنها در اوج این‌گونه آثار است (مثلا " آغاز مثنوی مولوی بشنو این نی . . .) که خود سطح ظاهری فی‌نفسه ــ قطع نظر از هرمعنایی که برای نی و غیره قائل شــویم ــ با هم همخوان‌اند .

با اینهمه فحامت زبان و انطباق آن با جنگی در عرصهٔ شطرنج با مبارزهٔ سیاسی این یکی دو نقص را از خاطر می‌برد . مهمتر این‌که‌آن زبان پراز حشووحاشیه در اینجا ، صحنه‌ای پراز شک و تردید سخت نجا می‌افتد . مهمتر این که دوگانه بینی اغلب نویسندگان و شاعران ما اینجا با دیگر سطوح شعر و حتی عناصر و ابزار آن همساز است . بحث دربارهٔ این ثنویت مسلما " محالی دیگر و صاحب قلمی با صلاحیتی دیگر می‌طلبد . اما اینجا می‌توان متذکر شد که اگر خود شعر دوسطح دارد ، در بسیاری از عناصر وحتی اسلوب بیانی همین دوتا دوتا بودن نیز وجود دارد . مثلا " مکان بربام است ، سرانجام بام آرزوها فرو می‌ریزند . زمان شب است ، زمان در خانهٔ همسایه روز است یا شبی است چراغانی . قصهٔ شعر دارای دوشخصیت است ناقل و زن جادو . و قرینهٔ همهٔ اینها را درمعنای باطنی می‌توان دید . در اجزاء نیز این‌دو تا بودن را می‌توان دید : دو حیوان ، گرگ‌وکفتار؛ دو دست پی‌کرده ، زن و طوطی او ، زن ناقل و زن جادو و غیره .

دراسلوبهای‌بیانی در تشبیه این قرینه‌سازی دو دو را بیشتر می‌توان اعمال کرد ، ادامهٔ تشبیه به رمز کشیده می‌شود .در استعاره و ادامهٔ آن سمبل این حالت قرینه‌نگری امکان‌پذیر نیست . به همین جهت است کـه اذهـان معتاد با ثنـویت مثلاخیـر و شـر دیـدن ، خوب و بد کردن ، این و آن گفتن قادر به خلق سمبل نیستند . همین ثنـویت ذهن در "آنگاه پس‌از تندر" و "مرد و مرکب" ــ که بعدها خواهیم گفت ــ سبب می‌شود تا قافیه‌ها دوتا دوتا بیاید : گوارایی روءپایی ، می‌نالد و می‌نالد ، پیدا نیست و از کیست؛ می‌بندد و می‌خندد و الی آخر . هر ثنی‌ٔ دوبار وصف شود :

هرگز نشد کاید بسویم **هاله‌ای** ، یا **نیمتاجی گل**
یا: تا چشم بیند کاروان **هول و هذیان** است.
یا: **سرشار و سیر** از لاشهٔ مدفون
یا: آنگاه زالی **جعد و جادو** می‌رسد از راه


عکس از هانری اسدیان

ساخت حمله‌ها نیز اغلب مرکب از دوبخش است : تا زان بسویم تند چون سیلاب / مسکین دلم لرزان چو برگ ارباد / خاموشی مرگش پرار فریاد .

شاید جالب‌تر از همه این مصراع است : آنگاه فوجی‌فیل و برج و اسب می‌بینم . در این دهنیب فوجی و فیل یک روح به‌قرینهٔ "ف" در اول آنها محسوب می‌شوند و برج و اسب به قرینهٔ ب اول و آخر .

مرد و مرکب

مرد و مرکب منظومه‌ای است داستانی و رمزی و سیاسی با همان زبان فحیم اما طنزآمیز و پراز حشو و حاشیه و همچنین همان ساخت زبانی و بیانی "آنگاه پس‌از تندر"

منظومه‌ای است داستانی ، یعنی ساخت شعر متکی است بر نقل قصه‌ای با این حلاصه که مردی بر تخته‌پاره‌های تا موم چسبانده‌سوار می‌شود ، با این دعوی که گردی است و در راهی هموار به‌راه می‌افتد . کسانی نیز آمدن او یا چون اویی را چشم‌می‌دارند . دو موش‌که‌کالاها در انبار دارند و منتظرند تا پس از آمدن او خریـداران بسـیار دررسند . دو کارگر جاده نیز او را انتظار می‌کشند و در کلبه‌ای دهقانی مالامال از بچه سخن از اوست . اما سرانجام مرد و مرکبی این چنین با سایهٔ خود روبرو می‌شوند ، می‌ایستند ، رم می‌کنند و دره‌ای به کوچکی شکاف دل گندم از سرتاسم آنها را فرو می‌بلعد . (۳)

شعر رمزی است . اولین چاپ شعر تاریخ ۴ تا ۶ بهمن ۱۳۴۱را داشت که موءید اشارت تاریخی شعر بود .این تاریخ بعدها حذف شد، عجیب هم این است که مثلا " در چاپ ششم در حالیکه‌همهٔ تعرهای "از این اوستا" تاریخ دارد ، تنها این یکی از این نعمت همچنان محروم مانده است . عجیب‌تر پیش‌بینی پایان تاریخی آن سوار است به سائقهٔ شعوری شاعرانه ، آنهم سقوط در ورطه‌ای چنین

گفت : راوی : در قفاشان دره‌ای ناگه‌دهان واکرد ،
به فراحی و به ژرفی راست چونان حمق مامردم
به خدایا ، من چه می‌گویم ؟

دیگر ما به‌ازاءها به گمانم روشنتر از روشن است یعنی مثلا " معلوم است موشهای با آن کالاهای در انبار کنایه از چه طبقه‌اند ، و آن دوکارگر ، نمونه‌ای از کدام طبقه ، و آن رن مرد دهقان نمایندهٔ

کدام طبقهٔ دیگر؟

اما آنچه این شعر رمزی را یکی از قلل شعرهای رمـزی داستانی می‌کند هماهنگی زبان خاص اخوان است با فضـای شـعر، یعنی زبانی فخیم پراز شک و تردید لفظی را در خدمت نقیضهٔ قصه‌ای حماسی گماشتن و بدین‌وسیله مضاعف کردن مایهٔ طنز شعر. توضیح آنکه شروع شعر مانند اغلب منظومه‌های اخوان از جایی است که انگار پیش از این راوی بسیارها گفته است و ما ــ مخاطبان ــ از میانهٔ کار داریم می‌شنویم، چرا که این داستانی است مکرر به قدمت عمر آدمی که از ازل شروع می‌شود و در ابد پایان خواهد یافت:

. . . گفت راوی: راه از آیندورونداسود.
گردها خوابید.
روز رفت و شب فراز آمد.
گوهر آجین کبود پیر بازآمد.

سه‌نقطهٔ آغاز به کنار: "راه‌از آیند و روند آسود" و سطور بعد حداقل این را می‌رساند که داستان ما از اول قصه شروع نمی‌شود. و این نحوهٔ شروع نشان‌دهندهٔ ذهنیتی مدرن است در نقل یک‌قصه، و گفتیم سبب می‌شود تا شعر به مرز سمبل نزدیک شود، چون برای آن مابه ازای مشخص نمی‌توان پیدا کرد. بعضی از عناصر بند دوم: چون گذشت از شب دوکوته‌پاس،/ ... با عناصربقیهٔ شعر همخوان نیستند. در فضایی که از کالا و پوسیدن در انبار، و بعدتر از جاده و پتک و بیل و غیره سخن می‌رود، سخن از دو کوته پاس و طبل پاسداران گفتن تنها به اعتبار لایهٔ باطنی شعر است. با اینهمه می‌توان پذیرفت که در شرح طنز آلود دلاوری در زمان معاصر می‌توان زمان را به سیاق حماسه وصف کرد. بند سه و چهار همان زبان فخیم است باغلوی بیش از حد متعارف در حماسه:

بشنو اما زان دلیرشیر گیر پهنهٔ ناورد
گرد گردان گرد
مرد مردان مرد . . .

و یکی دو سطر بعد مضحکه بودن این دلاوری همراه با نقل قصهٔ این حماسه می‌آید: رو به سوی خلوت خاموش غرش کرد، غضبان گفت: /"های! خانه‌زادان! چاکران خاص!/ یعنی راوی در نقل قصهٔ این "دن کیشـوت" دوران ما، سال ۱۳۴۱، خود نقش سانخو پانزا را برعهده می‌گیرد.

مثلا":
ــ "های!
شیربچه مهترپولادچنگ آهنین ناخن!
رخش را زین‌کن."

اما واقعیت از چشم راوی هم پیش‌از این فریاد حماسی می‌آید: باز برخاموشی خلوت خروش آورد/ و هم پس‌از آن: بازهیچ از هیچ و برگ از برگ، هم زآنسـان که آب از آب. آنگاه در بند پنجم لایهٔ حقیقی واقعه با روایت حماسی همراه می‌شود، و تفسیر راوی هم نتیجه را اعلام می‌کند:

بار دیگر خویشتن برخاست،
تکه‌تکه تخته‌ای، مومی، بهم پیوست.
در خیالش گفت: "دیگر مرد
رخش روبین برنشست و رفت سوی عرصهٔ ناورد."
گفت راوی: سوی خندستان . . .

بگذریم که در زیرنویس همین خندستان هم توضیح‌داده می‌شود: "بیابانی میان هیچ و پوچ آباد." می‌بینیم که آن طرز رمز آفرینی قدما، آوردن لایهٔ باطنی پس‌از لایهٔ ظاهری، اینجا ادامه می‌یابد، و گاه حتی این دو لایهٔ واقعیت و خیال همچنان، یکی پس‌از دیگری می‌آیند، وقتی به اوج هنر می‌رسد که در نقل راوی نیز اختلال رخ می‌دهد:

گفت: راوی: ماه خلوت بود اما دشت می‌تابید،
نه خدایا، ماه می‌تابید، اما دشت خلوت بود.

با این تذکر که تعبیر درست بلافاصله می‌آید. گذشته از مرد و موشها، کارگر، دهقانان، جاده‌ای هم هست.راه در واقعیت امر "گاهخواره جادهٔ هموار/ برزمین حوابیده بود آرام و آسوده/ چون نوارسالخوردی پوده و سوده/ در دوسوی این جاده نیز دشت خالی است. تا همین‌جا می‌توان اشاره را دریافت که این جاده آن دشت فراخ صاف به‌معنای حقیقی نیامده‌اند، آنگاه

حلوه‌ای‌همواراز‌همواری، از کنه تهی، بودی چونابـوده.
هیچ، نبیهوده:
مرد مردان مردی چنان و براسبی آنچنان برجاده‌ای با این توضیحات ــ کار برد درست همان حاشیه در حاشیه‌ها برنخ یک قصهٔ بجاو فضای بحاتر ــ مسلم است که چون بدین اولین مانع می‌رسد:

ناگهان انگار،
جادهٔ هموار،
در فراخ دشت،
پیچ و تابی یافت، پندارم
سوی نور و سایه دیگر گشت

آسان رم می‌کنـد و به آن ورطهٔ هم بی‌نهایت و هم کوچک‌وحقیر در می‌غلتند. اما وصف این دره دیگر نه از نظر سوار که به‌روایت‌راوی می‌آید، آنهم نه در معنای حقیقی دره، بلکه در معنای باطنی شعر، با دو تعبیر که تعبیر دوم پس‌از اعتراف به گیجی می‌آید، که حتما" حاصل بازی با واقعیت و خیال است. و راوی تا وهن این سقوط رابا مضاعف کند از سر تا سم چنان مرد مردان مردی را درفضایی‌حقیر، آنهم با آن لغت موهن، به یکباره ناپدید می‌کند.

هردو زمان ذکر شده در شعر نیز رمزی‌اند چه شب حرکت سوار چه صبح پایان شعر:

پیشتر زاندم که صبح راستین از خواب برخیزد . . .

و تا پایان شعر، همانگونه که آغاز آن، به‌قطع ویقین‌تعیین نشود، می‌آید:

گفت: راوی بردروغ راویان بسیار خندیدند.

آیا مصداق این شعر همان واقعهٔ تاریخی از ۱۳۴۱ تا۱۳۵۷است؟ مگر مصداق آن‌را نمی‌توان در بسیاری زمانها و مکانها جست؟ با اینهمه این شعر همچنان رمزی است و نه سمبلیک، چون از یک منظر و باتوجه به رابطهٔ عناصر آن تفاسیر متفاوتی نمی‌توان برایش قائل شد، مثلا" نمی‌توان تحلیلی روانی از آن بدست داد.

از زبان فخیم حماسی درصمن تفسیر رموز شعر سخن گفتیم و در هر سطر شعر می‌توان دید که چگونه زبان پراز شک و تردید، همراه یا اما، اگر، نه خدایا، یا یادم آمد به خدمت نقل قصه‌ای در خور درآمده است، می‌ماند ثنویت ذهنی که هم در ساخت رمزی شعر، وجود لایه باطنی و ظاهری، دیده می‌شود و هم روایت از دو دید: از منظر راوی و از منظر مرد مردان مرد. در دیگر اجزاء شعرنیز همین دو دو بودن حاکم است، از عنوان مرد و مرکب گرفته تا ناقل شعر و راوی؛ شب و صبح؛ دو موش؛ دو کارگر؛ زن و مرد روستایی؛ و بالاخره سوار و مردمان. در وصفها همین دو تا بودن بکرات هست: فخ و فوخ؛ تق و توق؛ هیچ از هیچ و برگ از برگ؛ آب از آب؛ کم کردند، رم کردند/ کم، رم، کم.

حاصل این که اخوان به حق و از هرنظر ادامهٔ دهندهٔ ادب کهن ماست چه در ذهنیت و چه در اسلوب بیانی، و با این ابزار است که می‌توان گفت تاکنون چند منظومه یا حداقل شعربلند ماندگار به ادب ما عرضه داشته است. از سوی دیگر و باوجودنوگرایی‌های‌اودر شکستن تساوی مصرعها و یا آفریدن شخصیت‌های واقعی ، نه بی زمان و مکان، یا عرصهٔ زبانی نزدیک به زبان روزمره همراه با انسجام لازم کمتر توانسته است به شعری سمبلیک یا شعری در سطح جهانی فارغ از ساخت‌های کهن نائل شود.

تا اینجا بینش او همان بینش مردمی یا به اصطلاح مترقی است که به یاس انجامیده است، یا به تبع روزگار، آنچه را هست می‌نمایاند از این پسرو بخصوص در "زندگی می‌گوید اما باید زیست . . ." به قول خودش نغمه دیگر می‌کند. تا ببینیم در این دستگاه دیگر چه خواهد کرد مجالی دیگر باید ■

---

۱) برای نمونه "بازگشت زاغان" را می‌توان ذکر کرد: در آستان غروب،/برآبگون به خاکستری گراینده،/ هزار زورق سیر و سیاه می‌گذرد./ نه آفتاب، نه ماه./ بر آبدان سپید،/ هزار زورق آوازخون سیر و سیاه./ یکی ببین که چه سان رنگها بدل کردند/ سپهر تیره صمیر و ستاره‌ٔ روشن/ حزیره‌های بلورین به قیرگون دریا/ به یک نظاره شدند، چو رقعه‌های سیه برسپیدپیراهن./ . . . که از یک واقعه: حرکت زاغان برمتن آسمان توصیفهای متعدد بدست داده می‌شود، همانگونه که مثلا" کمال‌الدین اصفهانی از بارش، برف، یک واقعه، وصفهـایی متعدد عرضه می‌کند: هرگز کـی نداد بدینسان نشان برف/ گویی که لقمه‌ای است زمین در دهان برف./ مانند پنبه دانه که در پنبه تعبیه است/ احرام کوهپایه نهان در میان برف./ . . . یا نظیر وصف گریستن در قصیدهٔ ترنم العصاب خاقانی: صبحگاهی سرخوناب جگر بگشایید/ زاله‌ٔ صبحدم از نرگس‌تر بگشایید/ دانه‌دانه گهراشک ببارید،چنانک/ گره دشنه‌ٔ تسبیح زسر بگشایید/ سیل خون از جگر آرید سوی‌بام و مأغ/ ناودان مژه را راه گذر بگشایید/ چون سیاهی عنب کاب دهد سرخ، شمـا/سرخی خون زسیاهی بصر بگشایید.

۲) آشوری این باور تازه را بجد گرفت و نقدی برآن نوشت، که تاکنون بهترین مقاله است درباره‌ٔ بینش اخوان ر.ک. آشوری، رودکی، سال اول، شمارهٔ ۲.

۳) و نیز رجوع شود به تفسیری از همین قلم "شعر روز شعر همیشه" پیام نوین، شماره‌های ۱۰،۹ سال ۱۳۴۶، آنهم برای کسانی که برای هر حرفی سندی می‌خواهند و هر تقدم و ماتقدمی را فصل می‌شمارند.

از این پس به معرفی و بررسی کوتاه ــ و گاه مفصل ــ کتاب‌های منتشر شده در زمینه‌ی هنر و فرهنگ خواهیم پرداخت. این معرفی لزوماً مختص کتاب‌های تازه نخواهد بود، چرا که گاه در این زمینه کتابی منتشر نمی‌شود، یا شمارشان اندک است. از این‌رو کتاب‌های منتشر شده در سال‌های پیش، بویژه آنهایی که به‌هنگام انتشار از معرفی و بررسی محروم مانده‌اند، در این صفحه جای خواهند داشت.

ناشرانی که مایلند آثارشان در این صفحه معرفی شود می‌توانند یک نسخه از کتاب‌شان را به‌نشانی مجله ارسال دارند.

"ویژگی‌ها و اهداف نقد فیلم"/ (مجموعه مقالات) / فیلم / چاپ اول ۱۳۶۶/ ۱۴۴ ص/ وزیری / ۳۵۰ ریال

پاره‌ای از مقالات این مجموعه این‌ها هستند:

سینمای سیاسی ایران، ویژگی‌های نقد فیلم، گفتگو با وینسنت کنبی، آشوب کوروساوای پیر، سخنرانی ژان رنوار

گفتگو با "وینسنت کنبی" از مطالب خواندنی این مجموعه است که نکاتی جالب از روال نقدنویسی در امریکا و نظرات منقدی پرکار و نام‌آور دربر دارد.

در یادداشت ناشر بر مجموعه آمده است که این کتاب دومین مجموعه مقاله از این **نوع** است. اما توضیح نمی‌دهد که چه **نوع**، ولی از مطالب چنین برمی‌آید که مجموعه مقالاتی است برای کسانی که حدی‌تر به سینما می‌نگرند.

اما می‌شود این **نوع** را مشخص‌تر کرد؛ با هماهنگ کردن مضمون مقالات هر مجموعه یا حداقل موضوعی و فصل‌بندی مقاله‌های یک مجموعه. به این ترتیب هم خواننده فعلی درک نظم یافته‌تری از مقولات سینما می‌یابد و هم سهولتی برای مراجعه‌ی پژوهنده‌ی آتی فراهم می‌آید.

"اریک رد"/ "تاریخ سینما" (جلد اول) /ترجمه‌ی وارزیک درساهاکیان/چاپ اول ۱۳۶۵/ نشر پاپیروس/۴۶۴ ص/وزیری/ مصور/۱۱۰۰ ریال.

مترجم در "به‌عنوان مقدمه"، "تاریخ سینما"ی "اریک رد" را چنین معرفی می‌کند:

"کتاب حاضر را بجرات می‌توان یکی از معدود آثار خوب تحلیلی در زمینهٔ تاریخ سینما برشمرد که با این قطع و حجم به انگلیسی درآمده... (این‌کتاب) تا ابتدای دههٔ هفتاد را دربر می‌گیرد... و در ۱۹۸۴ نیز چاپ سوم آن در قطع چیبی (از سوی انتشارات "پلیکان" انگلیسی) به‌همین صورت فعلی بوده...".

با آن‌که این کتاب جزو معدود ــ شاید بهتر است گفته شود تنها ــ ترجمه‌های سینمایی است که نام فیلم‌ها در آن با وسواس ترجمه شده اما مترجم باز معتقد است: "... مترجم ادعای آن ندارد که همهٔ عناوین را دقیقا درست و بی‌عیب به‌فارسی گردانده است، بخصوص عناوین فیلم‌های ژاپنی، روسی، (اروپای شرقی) هندی، ... حتی فرانسوی و آلمانی."

آن‌چه که به‌کار "درساهاکیان" غنا می‌بخشد استفاده بجا از تجربه و دانستنی‌های نسل گذشته در زمینه‌ی سینماست. و این خود بدعتی نیکو است، چرا که اغلب مترجمان سینمایی نسل بعد از کاووسی و دریابندری و... کارشان را از نقطه‌ی پایان کارآنان آغاز نکرده‌اند بلکه نردبانی از نو ساخته‌اند که بالطبع در این ساختن اگر به‌موفقیتی دست یافته باشند، در همان حد پله‌های آغاز است.

"ویلیام جینکز"/ "ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی"/ ترجمه‌ی محمد تقی احمدیان و شهلا حکیمیان/ چاپ اول ۱۳۶۴/ سروش/ ۲۰۶ ص/ رقعی/ ۳۲۰ ریال.

"ادبیات فیلم" کتاب باارزشی است، نخست به‌دلیل روشی که مولف برای آشنا کردن خواننده با زبان فیلم و درک آن در پیش گرفته است و دوم استخوانبندی و روال نگارش و بیان ساده و روشن‌اش که در مجموع از آن، به‌عنوان نوشته‌ای آموزشی، اثری تحسین‌برانگیز پدید آورده است.

مولف با آگاهی بر وجوه مشترک ادبیات داستانی و سینما، تکیه را بر مشترکات این دو هنر گذاشته است تا به‌گفته‌ی خود "خواننده را با هنر فیلم آشنا کند و با بررسی همزمان این دو شکل هنری‌وابسته به‌هم به‌شناخت ما از فیلم و ادبیات غنا بخشد" در نتیجه، این کتاب برای آشنایان با زبان داستانی دریچه‌ای به‌جهان سینما می‌گشاید و تماشاگر علاقمند را به پیوندی عمیق‌تر با داستان می‌خواند. ترجمه‌ی کتاب در مجموع روان است اما از بی‌دقتی‌های مرسوم در ترجمه‌های ویرایش نشده یا کم‌ویرایش‌شده مبرا نیست. تا آن‌جا که در حوصله این بررسی کوتاه می‌گنجد، فهرست‌وار به‌آنها می‌پردازیم.

۱) ضبط اسامی خاص در چند مورد نادرست است. نظیر:

رابرت برسون (روبر برسون)
ژرژ ارول (جرج ارول)

۲) The Scarlet Letter نام **رمان** مشهور ناتانیل هاثورن است و ترجمهٔ تحت‌اللفظی آن می‌شود "حرف قرمزرنگ" که در خود کتاب ادبیات فیلم نیز به وجه تسمیه‌اش اشاره رفته (ص ۱۴۹) و با معادل دقیق و زیبای **"داغ ننگ"** توسط خانم دانشور به فارسی **ترجمه** شده است. پس ترجمه‌ی آن به **شعر نامهٔ اسکارلت** اثر هاثورن (ص ۱۴۹) سراپا نادرست است. هم‌چنین نام رمان ویلیام گولدینگ نیز **خداوندگار مگسهاست** و نه "خداوند ملخ"، به این دلیل که Fly به‌طور عام به حشرات پرنده و موذی **نظیر ملخ** (و نه خود ملخ) اطلاق می‌شود و به‌طور اخص به مگس.

۳) و چند عبارت نامفهوم که بر عهدهٔ مترجمان یا ویراستار است که در چاپ بعدی اصلاحشان کنند؛ نظیر:

"دسترسی به‌این نوع فیلم‌های کلاسیک همانقدر مشکل است که یک دانشجوی ادبیات بخواهد نسخه‌ای از *افسانه‌های کانتربری*، *دن کیشوت*، *مادام بواری* یا *اولیسس* را پیدا کند". (ص ۱۶۷ کتاب) پیداست منظور نویسنده باید **دست‌نوشته**‌ی این آثار باشد. یا "شعارهای روی کاغذ رنگی هنگامی رواج یافت که *"بانی و کلاید"* و *"این گروه خشن"* ساخته شدند" (ص ۱۷۲ کتاب). اگر ترجمه درست باشد، پانویسی لازم است که منظور از "شعار روی کاغذ رنگی" چیست؟

و نام فیلمی هم ترجمه شده است: "من کنجکاوم ــ زرد" که قاعدتا باید "من از حسادت زردم" باشد.

و نکته آخر و ختم کلام؛ فقدان نمایه یا فهرست موضوعی و اعلام در پایان کتاب‌های تحقیقی و آموزشی ارزش ارجاعی آن‌ها را بشدت کاهش می‌دهد. متاسفانه هنوز این مهم در نشر کتاب‌های تحقیقی ما جا نیفتاده است.

امیدواریم که چاپ دوم *"ادبیات فیلم"* از این نقیصه نیز مبرا باشد.

"هنر و ادبیات امروز" (گفت و شنودی با سیمین دانشور و پرویز ناتل خانلری)/ به‌کوشش ناصر حریری / چاپ اول ۱۳۶۶/ کتابسرای بابل/ ۱۱۰ ص/ رقعی/ ۳۷۰ ریال

دومین کتاب از مجموعه مصاحبه‌هایی است که ناصر حریری با اهل ادب داشته است. تعریف

کداء شاعران معاصر، التزام و
ا در ادبیات و خلاصه‌ای از
می‌کی مصاحبه‌شونده، مضمون
زبانبه‌ها را تشکیل می‌دهد.
حماء اول از این مجموعه گفت و
آنکه با شاملو و براهنی را در بر
پیشت. مصاحبه‌های بعد با مهدی
دان ثالث، داریوش آشوری،
آرداد اوستا و چند تن دیگر از
ن قلم است که منتشر خواهد
.

موریس سیماشکو" / "مزدک" / ترجمه‌ی سهراب دهخدا/ چاپ دوم ۱۳۶۶/ انتشارات الموت/ ۳۴۸ ص/ رقعی/ ۶۰۰ ریال.

در بازار رمانس‌ها و "رمان‌های تاریخی" قطور که در چند ساله اخیر به‌همت شادروان ذبیح‌الله منصوری رونق روزافزونی یافته است، *"مزدک"* جایگاه ویژه‌ای دارد و معیاری است برای تمیز رمان تاریخی از سرگرم‌کننده‌های بی‌محتوا و کاغذ‌بر.

امتیاز چاپ دوم کتاب بر چاپ قبلی حروفچینی جدید و شکیل آن است. همچنین پیراسته از غلط‌های چاپی است، ترجمه‌ی روان و یکدست کتاب نیز از جمله امتیازات آن به‌شمار می‌رود.

"یاشار کمال" / *"شاهین آناوارزا"* ترجمه‌ی دکتر ایرج نوبخت/ چاپ اول ۱۳۶۶/ نشر نی/ ۵۶۰ ص/ رقعی/ ۸۵۰ ریال.

"شاهین آناوارزا" جلد دوم رمان مشهور *"اینجه ممد"* است که سال‌ها پیش ترجمه فارسی آن به‌قلم "ثمین باغچه‌بان" منتشر شد و با استقبال خوانندگان ایرانی روبرو شد. در جلد دوم، که خود رمان مستقلی است، "اینجه ممد" از کوه به روستای زادگاهش بازمی‌گردد و ماجراهایی تازه می‌آفریند.

یاشار کمال جلد دوم را یازده سال پس از جلد اول نوشته و جلد سوم آن‌را نیز منتشر کرده است. ظاهرا" جلد چهارمی نیز در کار است که گویا بزودی منتشر خواهد شد. نکته‌ای که در این ترجمه و بسیاری ترجمه‌های دیگر به‌چشم می‌خورد، به‌کار گرفتن لهجه تهرانی و نثر شکسته در ترجمه‌ی گفتگوهاست. پرسش این است که آیا با چنین کاری در فضای رمان دست نمی‌بریم و فی‌المثل خواننده ایرانی را به‌جای روستای ترکیه در محله‌ای از تهران قرار نمی‌دهیم؟ پیداست بر مترجم حرجی نیست چرا که از سنت معمول در غالب ترجمه‌ها پیروی کرده است؛ سنت به‌کار گرفتن لهجه تهرانی به‌یکسان برای ترجمه‌ی گفتار سرخپوست امریکایی و دهقان روسی. و این مسئله‌ایست که می‌بایست اهل فن در کنار سایر معضلات و مشکلات زبان فارسی و قابلیت‌هایش در ترجمه به آن بپردازند.

"ناتالیا جینتسبورگ" / *"الفبای خانواده"* / ترجمه‌ی فیروزه مهاجر / ویراسته‌ی هوشنگ گلشیری/ چاپ اول ۱۳۶۴/ نشر پاپیروس / ۲۲۰ ص/ رقعی/ ۴۵۰ ریال

"الفبای خانواده" الفبای زیستن، شوخ و سرزنده زیستن بر رغم تهاجم فاشیسم بر فرهنگ و اندیشه و زندگی روزمره‌ی آدم‌هاست. کتاب ظاهرا" زندگینامه‌ی "جینتسبورگ" است اما، او را در زندگینامه‌اش کمتر می‌یابی که فروتنانه از خود زیاد نمی‌گوید، حتا از همسری که در زندان فاشیست‌ها جان می‌دهد به اشاره‌ای می‌گذرد. اما از زمانه‌اش؛ از روشنفکران و هنرمندان ضد فاشیست؛ از "چزاره پاوزه"؛ از "توراتی"؛ از برادرهایش که نمونه‌هایی از جوانان پرشور و عاشقان آزادی‌اند؛ از پدری که نماد فرهنگی کهنسال و غنی (اما اندکی رنجیده و غرغرو) است از مادری که با موهای خاکستری خیس فال می‌گیرد که "ببینم آیا فاشیسم زیاد طول می‌کشد!"، از همه اینها سخن می‌گوید و تصویر می‌کند با طنزی درونی و غریزی ــ که انگار بی‌آنکه بخواهد ــ از میان کلمات می‌جوشد و رفته رفته خواننده درمی‌یابد که همپای "جینتسبورگ" شاد و سرزنده با شوخ‌چشمی روزگار کلنجار می‌رود و با فاشیسم نه با افسردگی و کناره‌گیری که با سلامت و صلابت طنز رویارو می‌شود. "جینتسبورگ" کتاب را با پا گرفتن فاشیسم می‌آغازد و با پایان یافتن سلطه‌ی آن به‌پایان می‌برد. در آخرین صفحه‌های کتاب زایش دوباره فقنوس فرهنگ و زندگی را شاهدیم:

"موسسه انتشاراتی کوچک گذشته (انتشارات اینادی، ناشر همین کتاب) حالا بزرگ و مهم شده بود و یک عالم کارمند داشت. ساختمان تازه‌ای هم در بولوار شاه اومبرتو گرفته بود، چون جای قدیمی در اثر بمباران از بین رفته بود. **پاوزه** حالا یک اتاق برای خودش داشت..."

اما "جینتسبورگ" را با پایان خوش ملودرام‌گونه کاری نیست. رهایی از فاشیسم برای او و هم‌نسلان همعکرش به‌معنای پایان کار نیست. بلکه خود آغازی است؛ آغاز غربال کردن و دوباره به‌محک زدن آنچه فاشیسم یگانه کرده بود. و بازساختن آنچه به‌یغما برده بود. و چه زیبا در توصیفی شاعرانه وضعیت روشنفکر و هنرمند مابعد و ماقبل فاشیسم را بیان می‌کند:

"... آن‌وقت‌ها دو شیوه‌ی نگارش وجود داشت: یکی، ردیف کردن ساده رویدادها، براساس واقعیتی خاکستری، بارانی و تنگ میدان، بر زمینه‌ی چشم‌ــ اندازی ناخوش و هراسناک، و دیگری آمیزه‌ای بود از وقایع خشن و هذیانی، پر از اشک و ناله‌ی نومیدانه و هق هق...

لازم بود بازگشت و کلمات را انتخاب کرد و در آنها کاوید؛ برای درک اینکه واقعی هستند یا تصنعی؛ آیا در ما ریشه‌های واقعی داشته‌اند یا تنها ریشه‌هایی موقتی حاصل از توهم عمومی. بنابراین آنکه به‌حرفه‌ی نویسندگی رو آورده بود، لازم بود به کار اصلی خویش بازگردد؛ کاری که در سرمستی همگانی فراموش کرده بود..."

خواننده‌ی ایرانی با "جینتسبورگ" همدلی‌ای خواهد یافت که زنده‌دلی. بذله‌گویی و "باروحیه بودن" گوهر آن است. و این‌گونه‌ای نزدیکی فرهنگی را می‌رساند که پرداختن به آن مجالی دیگر و جایی دیگر می‌طلبد.

اما سخن را نمی‌توان بی‌سپاس و قدرشناسی از مترجم و ویراستار به‌پایان برد، که بهتر از این نمی‌شد زبان طنزگونه "جینتسبورگ" را به فارسی برگرداند. تکیه کلام‌ها، لحن آدم‌ها با مهارت ترجمه شده است و گفتگوها بی‌آنکه به عامیانه‌نویسی مرسوم گوشه چشمی داشته باشد چنان آهنگ محاوره یافته است که خواننده کوچکترین احساس لغظ قلم نمی‌کند و خود را کاملا در فضای گفتگو می‌بیند. مگر از یک ترجمه‌ی خوب چه انتظار دیگری می‌توان داشت؟

"دکتر مهشید مشیری" / *"فرهنگ آوایی ــ املایی زبان فارسی"* / چاپ اول ۱۳۶۶/ کتابسرا/ ۲۶۸ ص/ رقعی/ گالینگور/ ۸۵۰ ریال

در مقدمه‌ی کتاب به مسئله‌ای اشاره شده که پرداختن به آن و ارایه راه‌حل‌های گوناگون به‌خودی خود گامی است به جلو:

"... یکی از عوامل اساسی در دشواری املای زبان، عدم تطابق آواهای زبان با نشانه‌های خطی است:

۱) در خط فارسی گاهی چند نشانه برای نمایاندن آوایی واحد بکار می‌رود، مثال: "ز"، "ذ"، "ض"، "ظ"، برای آوای Z؛ و "ح" و "ه" برای آوای h.

۲) گاهی نشانه‌ای واحد برای نمایاندن چند آوا بکار می‌رود، مثال: نشانه‌ی "و" برای آواهای v، u، o؛ و نشانه‌ی "ی" برای آواهای I و y.

۳) گاهی بعضی از آواهایی که تلفظ می‌شود، در نوشتار منتقل نمی‌شود، مثال: آواهای a، e، o (فتحه و کسره و ضمه در زبان فارسی)

۴) گاهی نشانه‌ی خطی برای نمایاندن آوایی بکار می‌رود که با آن مطابقت ندارد. مثال نشانه‌ی "ی" برای آوای ā در کلماتی چون صغری، منتهی، ...

۵) گاهی یک نشانه‌ی خطی را بی‌آن‌که تلفظ کنیم بر روی کاغذ می‌آوریم. مثال: نشانه‌ی "و" که در کلمات خواهر، خواب، و خویش دارای ارزش آوایی صفر است.

و بالاخره در خط الفبایی هیچ نشانه‌ای برای نمایاندن تکیه، آهنگ و درنگ (که در آواشناسی به‌نام خصوصیات زبر زنجیری Suprasegmental Features معروف‌اند) نداریم.

فرهنگ‌های زبان همگی با توجه به املای کلمات و به‌ترتیب حروف الفبای خط تنظیم شده است...(اما در) فرهنگ "آوایی ــ املایی" هر واژه براساس تلفظ‌اش به‌ترتیب حروف الفبای آوایی (در الفبای آوانویسی بین‌المللی سعی شده تا حد امکان از حروف الفبایی لاتین و یا نشانه‌های ماخوذ از الفبای لاتین استفاده شود.) و نه حروف الفبای فارسی، ضبط شده است. مراجعه‌کننده می‌تواند واژه مورد نظر خود را از راه همان تلفظی که می‌شناسد در این فرهنگ بیابد، حتا اگر این تلفظ با تلفظ ریشه‌ای، کتابی یا ادبی واژه تفاوت داشته باشد..." ■

تصویر چیست؟

محمدرضا اعلامی

مقدمه: ابتدایی‌ترین و ساده‌ترین تعریف تصویر عبارت است از: "حاصل فرآینده دیدن". به‌تعبیر ساده، هر چیزی را که در طول مدت بیداری مشاهده می‌کنیم، عبارت است از بازتاب نورهای موجود در اطراف ما از اشیای گوناگون، و تاثیر آن‌ها بر روی شبکه‌ی بینایی ما. رنگ، حجم، کمپوزیسیون و جنس اشیای گوناگون تشکیل‌دهنده‌ی ساختار تصویر هستند. همان‌گونه‌که رنگ، شدت و زاویه‌ی تابش نور نیز، در این ساختار تاثیر مستقیم و تعیین‌کننده دارد. از نظر ما اشیا در زندگی روزمره در ظاهر دارای خواص ثابت و همیشگی هستند. به استثنای تغییرات طبیعی که در ظاهر اشیا روی می‌دهد (رشد گیاهان، تغییررنگ گل‌ها، یا فرسودگی و استهلاک اشیای گوناگون)، به‌طور کلی اشیا دارای خواص تصویری به‌ظاهر ثابتی هستند: میز، صندلی، گلدان، یخچال، تلویزیون، اتومبیل و... ـ اگر دچار تاثیرات محیطی مانند گرد و غبار، ضربه و غیره نشوند ـ همواره از نظر ما دارای رنگ، حجم و اندازه‌های ثابت و همیشگی‌اند. گلدان قرمزرنگ همیشه قرمز است و اندازه‌ی صندلی در ساعت‌ها و روزهای مختلف کوچک و بزرگ نمی‌شود. این برداشت ذهنی منطبق با منطقی است که ما از دنیای اطراف خود داریم. اگر اتومبیلی را از فاصله‌ی صدمتری ببینید، تخمین شما در مورد اندازه‌های حجمی آن، فقط اندکی با تخمین شما از فاصله ده‌متری، تفاوت خواهد داشت، و اگر دارای چشم سالمی باشید، درروز روشن به‌طورقطع رنگ آن را درست تشخیص خواهید داد. این توانایی حاصل تجربیاتی‌ست که مغز شما درباره‌ی خصوصیات بعد مسافت کسب کرده، و به‌طور غیرارادی از مقیاس‌های نسبی محیط اطراف اتومبیل استفاده می‌کند. شما بدون این‌که متوجه باشید برای تخمین اندازه‌های اتومبیل، یک یا چند شی شناخته شده در نزدیکی آنرا، که اندازه‌های تقریبی آنها برای شما مشخص است، ملاک قرار داده و به‌نسبت آنها اندازه‌های اتومبیل را حدس می‌زنید. اما اگر مجبور شوید از یک سوراخ کلید شی‌ای را در یک محیط خالی و بدون هیچ‌گونه عامل مشخص‌کننده‌یی تماشا کنید، بی‌تردید نخواهید توانست کوچک‌ترین اظهار نظری در مورد اندازه‌های حجمی آن ابراز کنید: چون ممکن است این تصور را داشته باشید آنچه را که می‌بینید اتومبیلی با اندازه‌های معمولی است اما در واقع اتومبیل مزبور می‌تواند اتومبیل اسباب‌بازی کوچک باشد، یا بالعکس ـ البته این به شرطی است که، شما هیچ تصوری از فضای پشت در نداشته باشید. حالا اگر یک فیلتر شیشه‌یی زردرنگ در سوراخ کلید کار گذاشته شود، اتومبیل آبی‌رنگ را به‌رنگ سبز خواهید دید. اگر این فیلتر را با فیلتر دیگری به‌رنگ قرمز عوض کنند، همان اتومبیل از نظر شما رنگ بنفش خواهد داشت. "کمپوزیسیون" یک تصویر، نیز دقیقا به‌نحوه‌ی نگاه کردن به آن بستگی دارد و ما می‌توانیم با تغییر زاویه‌ی دید خود "کمپوزیسیون" را بطورکلی تغییر دهیم. از این تجربیات نتیجه می‌گیریم که، ویژگی‌های اساسی تصویر، نسبی است و ما از روی عادت آنها را ثابت تصور می‌کنیم: در یک تصویر هیچ شی‌ای بزرگ یا کوچک نیست مگر در مقایسه با شی‌ای دیگر، هیچ شی‌ای رنگی ثابت ندارد مگر در پرتو نوری ثابت، و هیچ کمپوزیسیونی ثابت نیست مگر از یک زاویه‌ی دید ثابت.

الف) تصویر ایستا (ثابت)

از میان بی‌نهایت تصاویر متفاوت و مختلفی که در طول زندگی روزانه، یا از طریق رویاها و اوهام و الهام‌ها به‌ذهن هنرمند تصویرگر (عکاس، نقاش و...) می‌رسد، تعدادی از آنها بر روی کاغذ یا بوم نقش می‌بندند. شناخت این تصاویر، که گویای احساسات و راوی پیام‌های خالق خود هستند، بهترین عامل ایجاد ارتباط و درک ارزش‌ها و ظرایف کار هنرمند تصویرگر است.

الف ـ ۱) کمیت تصویر

کمیت تصویر عبارت است از اندازه‌ی موضوع در "قاب" تصویر. به‌عبارت دیگر، میزان فاصله‌ی موضوع با تصویرگر. مانند: ۱) تصویر درشت، ۲) تصویر میانه، ۳) تصویر دور.

در یک قاب ثابت، اندازه‌های متفاوت تصویر ـ که ما آنها را "کمیت تصویر" می‌نامیم ـ دارای مناسبات و کاربردهای متفاوتی‌ست. میزان نزدیکی و دوری تصویرگر (و طبعا تماشاگر) به‌موضوع یا موضوع‌های مختلف ـ که تشکیل‌دهنده‌ی یک تصویر هستند ـ اثر مستقیم و سریعی برای رساندن پیام، یا القای احساس مطلوب هنرمند دارد. هرچه این فاصله کمتر باشد، تصویرگر، تماشاگر را در محدودیت و تحت سلطه‌ی بیشتری ـ برای توجه به‌آنچه مورد نظر اوست ـ قرارمی‌دهد. یک تصویر درشت در واقع تماشاگر را مجبور می‌کند که، یک موضوع خاص را به‌صورت مجرد و بدون ارتباط یا تاثیرپذیری از محیط اطرافش ببیند. تصویرگر با این‌کار علاقه و توجه خود را تعمیم می‌دهد و تماشاگر را در این علاقه و توجه شریک می‌کند. به‌این ترتیب نزدیک بودن تصویرگر به‌موضوع با آزادی تماشاگر، در برداشت‌های شخصی خود از موضوع مورد نظر، نسبت عکس دارد. به‌عبارت دیگر، هرچه تصویر درشت‌تر باشد احساسات و علایق تصویرگر در آن غالب هست و برعکس، هرچه فاصله‌ی تصویرگر از موضوع دورتر باشد، تماشاگر در برداشت‌های شخصی خود از موضوع آزادتر خواهد بود و نقش تصویرگر به‌یک راوی بی‌طرف نزدیک‌تر خواهد شد. تصویری دور از یک بیغوله که کودک ژنده‌پوش و پابرهنه‌یی در گوشه‌یی از آن دیده می‌شود، تصویر عمومی یک آشغالدانی‌ست با فضای کثیف و آسمان‌گرفته و دودآلود، و سگی که در میان زباله‌ها می‌گردد و بچه‌یی از یک خانواده، که احتمالا در آن اطراف زندگی می‌کنند. این تصویر می‌تواند برای تماشاگران متفاوت، برداشت‌های گوناگونی را سبب شود. بعضی‌ها ممکن است این تصویر را نشانگر بی‌توجهی مقامات شهرداری به از بین بردن زباله‌ها بدانند. عده‌یی دیگر یک غروب غم‌انگیز را در محله‌های فقیرنشین به‌یاد آورند. گروهی در این تصویر ارتباطی تمادین میان سگ و کودک و زندگی کثیف آنها کشف کنند. و بعضی هم این تصویر را گویای بی‌توجهی والدین به‌فرزندان خود بخوانند و ... مسلما برداشت‌های متفاوت دیگری نیز وجود خواهد داشت، اما هرچقدر که تصویرگر "قاب" خود را در این تصویر محدودتر کند و برای نزدیک شدن به‌کودک موضوعات اطراف او را بیشتر کنار بگذارد، اظهار نظرهای متفاوت در مورد تصویر نیز محدود خواهد شد. به‌این ترتیب، تماشاگران بر سر موضوع و هدف تصویر کمتر با یکدیگر بحث می‌کنند و همگی کم و بیش تسلیم یک نظر واحد می‌شوند که همان‌نظر هنرمند صاحب اثر است.

پس تصویر درشت خاصیت تجرید و تمرکز دارد. و تصویر دور جنبه‌ی عمومیت و پیوستگی. در یک تصویر دور موضوع در ارتباط با محیط خود دیده می‌شود و تماشاگر می‌تواند روابط مختلفی را در موضوع کشف کند اما تصویر درشت فقط مبین خصوصیات ویژه و مجرد موضوع است. تصویر میانه یا اندازه‌های بینابینی دیگر تصویر دارای خصوصیات تلفیقی است و به نسبت نزدیکی و دوری خود از موضوع ویژگی‌های کمی خود را کسب می‌کنند

الف ـ ۲) کیفیت تصویر

کیفیت تصویر عبارت است از ویژگی‌های درونی تصویر، مانند:

الف ـ ۲ـ۱) نور،

الف ـ۲ـ۲) رنگ،

الف ـ۲ـ۳) کمپوزیسیون.

آنچه در درون یک تصویر ـ صرف‌نظر از اندازه‌ی آن ـ باعث

ایجاد ارتباط و بیان پیام و القای احساسات هنرمند می‌شود، مجموعه‌یی از عوامل گوناگون است که ما آنها را "کیفیت تصویر" می‌نامیم. با این‌که هر کدام از عوامل کیفی تصویر بحث گسترده و جداگانه‌یی را می‌طلبد، سعی می‌کنیم – در این مختصر – توضیح کوتاهی در هر مورد داشته باشیم.

الف – ۲–۱) نور:

نور رکن اساسی تصویر است، اما تنها حالت روشنایی‌دهنده و مشخص‌کننده‌ی صرف ندارد و یکی از ویژگی‌های اصلی کیفیت تصویر به‌شمار می‌رود و کشف این ویژگی زمانی رخ داد که نقاشی قدیمی از این‌که همه چیز را در نور روشن و یکنواخت روزی آفتابی در هوای آزاد نقاشی کند حوصله‌اش سر رفت و ابزار و وسایل نقاشی‌اش را به داخل اتاقی برد، که برحسب اتفاق، کیفیت نوری جالبی هم داشت و شروع کرد به‌کشیدن تصویر یک گلدان، مثلا، نقاش دید برعکس، تصویر یک‌بعدی روشن و خالی از احساسی که در زیر نور مستقیم آفتاب داشت، در اینجا تصویر زنده، قابل لمس، حساس و دارای عمقی را کشیده است. او به‌مطالعه‌ی علت این تاثیرات و نقش نور در کیفیت تصویر پرداخت. و پس از او هزاران هنرمند تصویرگر دیگر نیز این مطالعات را ادامه دادند. نتیجه‌ی این مطالعات و کوشش‌ها اکنون بصورت گنجینه‌ی هنری باقی‌ست و می‌تواند مورد استفاده‌ی تمامی کسانی باشد که می‌خواهند به‌طریقی با هنر تصویرگری در ارتباط باشند. بطور کلی پنج ویژگی نوری مشخص را می‌توان در یک تصویر برشمرد:

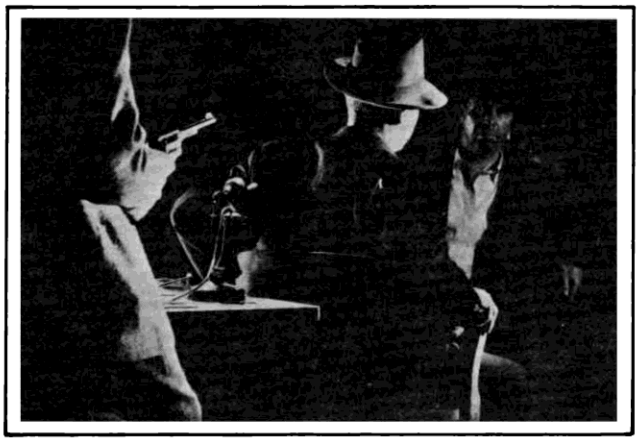
الف – ۲–۱–۱) شدت نور، الف –۲–۱–۲) زاویه‌ی تابش نور، الف –۲–۱–۳) نسبت تاریکی وروشنی – تنالیته‌ی نور، الف –۲–۱–۴) کمپوزیسیون نور، الف –۲–۱–۵) رنگ نور.

الف – ۲–۱–۱) شدت نور

میزان شدت نور در یک تصویر باعث بوجودآمدن کیفیات متفاوتی می‌شود. نور عامل تظاهر جسمیت اشیا است اما وضوح کامل و دقیق اشیا با میزان شدت نور رابطه‌ی مستقیم ندارد. در نوری که با شدت کم، ویژگی‌ها و ظرایف طرح و رنگ اشیا کاملا به‌چشم نمی‌خورند اما در نوری با شدت زیاد هم، این خصوصیات به‌خوبی دیده نمی‌شوند. شدت زیاد نور باعث دو پدیده‌ی متفاوت می‌شود: یکی این‌که رنگ موضعی اشیا را به‌سفید نزدیک می‌کند و دیگر این‌که باعث تنگ شدن دیافراگم چشم و در نتیجه عدم دقت کافی می‌شود. از نظر کلی بهترین و موثرترین نور برای بوجود آمدن تصویر صحیح اشیا در چشم انسان نوری با شدت متوسط است. در چنین نوری رنگ و جزییات سطح شی به‌واضح‌ترین شکل قابل رویت است. تصویری با شدت نور متوسط می‌تواند تصویری عالی و کامل باشد، و از "کمپوزیسیون" و "کنتراست" رنگ و بقیه‌ی عناصر بوجود آورنده‌ی یک تصویر خوب بهره‌گیرد. هرچند در این تصویر از "کنتراست" شدت نور که می‌تواند بسیار موثر و گویا باشد – مسلما – استفاده‌یی نشده است. "کنتراست" شدت نور می‌تواند موجد تاثیرات متفاوتی شود. در یک تصویر، شی‌ای که با شدت زیادی به‌آن نور تابیده شده، دارای درخشندگی و تاثیر خاصی می‌شود. اگر زمینه‌ی تصویر نسبتا تیره باشد، این شی از زمینه‌ی کلی جدا شده و بسوی خارج تصویر میل می‌کند. در این حالت هاله‌یی نیز در اطراف آن به‌وجود آمده، شی مزبور را سبک‌تر و دارای حرکت مجسم می‌سازد. شدت نور اگر با زاویه‌ی تابش نور درنظر گرفته شود، می‌تواند تاثیرات حسی فراوان و گوناگونی را به‌وجود آورد. تصویری که در آن نورهایی با شدت زیاد به‌کار رفته، تصویری مهاجم، پرتحرک و عصبی است و به‌عکس، تصویری با شدت نور کم، تصویری مرده، گرفته، خفه و دلگیر است. یک تصویر واحد می‌تواند دارای شدت‌های نور متفاوت در زاویه‌های مختلف باشد و به‌این ترتیب، "کمپوزیسیون" نوری خاصی را ارائه کند.

الف – ۲–۱–۲) زاویه‌ی تابش نور

زاویه یا زاویه‌های مختلف تابش نور از بهترین عوامل ایجاد فضا و حالت یک تصویر است. یک نورپرداز با ذوق و ماهر می‌تواند با انتخاب زاویه‌های درست نورپرداری، تاثیرات مختلف یک تصویر را تشدید کرده و آنها را تقویت کند. اگر منبع نور واحدی را در یک تصویر به‌کار ببریم، تغییر زاویه‌های تابش این منبع تاثیرات متفاوتی و گاه متضادی را باعث می‌شود. با تغییر زاویه‌های تابش نور می‌توان تصویری رویایی، عصبی، شاد، غم‌انگیز، یا وهم‌آور آفرید. زاویه‌ی تابش نور در ایجاد یک کمپوزیسیون قوی و مناسب نیز، بسیار موثر است، زیرا مهمترین عامل پدیدآمدن سایه‌ها در تصویر است. با تغییر زاویه‌های تابش نور می‌توان سایه‌هایی قوی و تند، یا لطیف و گسترده آفرید. می‌توان خطوط کمپوزیسیون را شکست یا با آن همراهی



نورپرداز ماهر می‌تواند با انتخاب درست زاویه‌های نورپرداری تاثیرات مختلف یک صحنه را تقویت کند. تصویری از "جنایت عزیز من" ("ادوارد دمیتریک"، ۱۹۴۵)

کرد. زاویه‌ی تابش نور با کمک کنتراست شدید می‌تواند تصاویری خارق‌العاده و بسیار موثر بوجود آورد.

الف – ۲–۱–۳) نسبت تاریکی و روشنایی ("تنالیته"ی نور)

یک تصویر از درجه‌های متفاوتی از روشنایی و تاریکی تشکیل می‌شود که به‌طور متناوب در تمام سطح آن پخش شده‌اند. مجموع نقاط روشن و تمامی نقاط تاریک در مقایسه با هم نسبتی را تشکیل می‌دهند که این نسبت در به‌وجود آوردن احساس و فضای تصویر نقش موثری را ایفا می‌کند. اگر نسبت روشنایی و تاریکی در یک تصویر تقریبا مساوی باشد، درحالی‌که غلبه‌ی تاریکی در یک تصویر می‌تواند فضایی مرموز، شاعرانه، غم‌انگیز یا خطرناک را ایجاد کند و برعکس، افزایش نسبت روشنایی بوجودآورنده‌ی فضایی شاد، پرتحرک، ساده، امن و راحت است. "تنالیته"ی نور به‌ویژه در تصاویر سیاه و سفید از مهمترین عوامل ایجاد احساس تصویر است.

الف – ۲–۱–۴) کمپوزیسیون نور

نحوه‌ی تقسیم نقاط روشن و تاریک در یک تصویر موجد "کمپوزیسیون" نور است. به‌این ترتیب، نور می‌تواند در تشکیل کمپوزیسیون نهایی یک تصویر دخالت داشته باشد. خط ارتباطی بین نقاط روشن یا بین نقاط تاریک تصویر می‌توانند متناسب با خطوط اصلی کمپوزیسیون این تصویر باشند و خطوطی نامرئی را تشکیل دهند که به‌استحکام و قدرت کمپوزیسیون اصلی تصویر می‌افزایند. در این مورد در بحث کمپوزیسیون صحبت خواهد شد.

الف – ۲–۱–۵) رنگ نور

گذشته از اجسام که دارای رنگ‌های گوناگون هستند، در یک تصویر رنگی پدیده‌ی دیگری نیز می‌تواند در تشکیل رنگ دخالت کند و آن "رنگ نور" است. رنگ نور در تصویر دارای کیفیتی متفاوت با رنگ اجسام است. رنگ نور تمامی اجسام تحت پوشش خود را دربرمی‌گیرد و بر رنگ همه‌ی آنها تاثیر می‌گذارد. سیبی قرمز در پرتو نور شمع دارای رنگی کاملا متفاوت با نور روز است. در روزی ابری و گرفته رنگ همه‌ی اجسام تفاوت زیادی با رنگ آنها در پرتو آفتابی درخشان دارند. پیشتر گفتیم که، رنگ‌های به‌ظاهر ثابت اجسام رنگ‌هایی موضعی هستند و ما عادت کرده‌ایم اجسام را در پرتو نور سفید بسفید و رنگ موضعی اجسام، رنگی‌ست که آنها در زیر این نور از خود نشان می‌دهند. بیشتر از یک قرن پیش، "اسحاق نیوتن" با گذراندن نور سفید از یک منشور، ثابت کرد که نور سفید از مجموع نورهای رنگی دیگر تشکیل شده است. خصوصیات جالب و گاه عجیب دیگری که پس ازآن کشف شد، نمایانگر روابط رنگ‌ها و نورهای رنگی با یکدیگر بود. این روابط پایه‌های سبک‌های جدید نقاشی شد که با درنظر گرفتن خصوصیات فیزیکی و فیزیولوژیکی نورو رنگ به‌وجود آمدند (در مبحث رنگ از آنها صحبت خواهد شد) رنگ از امواج نورانی پدید می‌آید و نوع بخصوصی انرژی الکترومغناطیسی است. چشم انسان فقط قادر به‌مشاهده‌ی نورهایی است که طول موج معینی دارند (بین ۷۰۰ تا ۴۰۰ میلی‌میکرون) و در واقع مربوط به‌رنگ‌های آغازین و پایانی طیف تجزیه شده‌ی نور سفیدند. در طیفی رنگی از بالا به‌پایین به‌ترتیب رنگ‌های قرمز، نارنجی، زرد، سبز، آبی، نیلی و بنفش دیده می‌شوند – که چشم انسان قادر به‌تشخیص آنهاست. امواج نورانی با طول‌موج‌هایی بیشتر و کمتر نیز در این طیف وجود دارند که چشم انسان قادر به تشخیص آنها نیست، اما نکته‌ی اصلی این است که این امواج نورانی

در ماهیت اصلی خود رنگی نیستند ، زیرا رنگ در چشم و مغز ما مفهوم پیدا می‌کند ، به‌این ترتیب که چشم انسان طول‌موج‌های متفاوت نور را تشخیص می‌دهد و مغز ما برای تمایز بین این طول موج‌ها آنها را به صورت رنگ‌های مختلف درک می‌کند . اگر قدرت تشخیص چشم انسان نسبت به‌طول موج‌های مختلف نور کمی بالاتر ــ یا کمی پایین‌تر ــ بود ، بطور مسلم ما رنگ‌هایی را می‌دیدیم که اکنون برایمان قابل‌تصور و نامگذاری نیست . این‌که چگونه این طول موج‌ها در چشم و مغز ما بصورت رنگ دیده می‌شوند ، هنوز به‌درستی روشن نیست اما این مسلم است که تمام رنگ‌های قابل تشخیص چشم ما ، از این هفت رنگ ، یا نسبت‌ها متفاوتی از اختلاط آنها بوجود آمده است . در اینجا به رنگ اشیا می‌رسیم . گفتیم که هیچ شیٔ‌ای رنگی نیست . رنگ اشیا در واقع نشان‌دهنده‌ی خصوصیت جذب یا دفع طول موج‌های متفاوت نور ــ یا به‌زبان دیگر ، نورهای رنگی ــ است . یک جسم قرمز رنگ به این دلیل قرمز است که ساختمان ملکولی سطح آن بصورتی است که تمام نورهای رنگی را به‌غیر از قرمز جذب می‌کند ، و نور قرمز را منعکس می‌کند . به‌همین ترتیب ، یک جسم سبز یا آبی تمام نورهای رنگی را جز سبز یا آبی جذب می‌کنند . جسمی هم که رنگ آن از اختلاط رنگ‌های دیگر تشکیل شده است ، بطور دقیق به‌همان نسبت اختلاط ، از نورهای رنگی دفع و بقیه را جذب می‌کند .

همان‌طور که گفتیم نور سفید حاوی کلیه‌ی نورهای رنگی دیگر است . اگر به‌یک جسم قرمز رنگ نور سبز تابیده شود آن جسم به‌رنگ سیاه مطلق دیده خواهد شد . زیرا در نور سبز رنگ قرمزی وجود ندارد که جسم منعکس کند . به‌همین ترتیب یک جسم آبی‌رنگ در نور نارنجی و یک جسم زرد رنگ در نور بنفش ، سیاه دیده خواهند شد ، چه در نور نارنجی ، رنگ آبی ، و در نور بنفش ، رنگ زرد وجود ندارد . پس رنگ نور در بوجود آوردن رنگ کلی تصویر و در نتیجه ، فضا و حالت آن موثر و تعیین‌کننده است .

الف ــ ۲ــ۲) رنگ

پیش‌تر گفتیم که رنگ پدیده‌یی فیزیکی است و از خاصیت تجزیه‌ی نور سفید ناشی می‌شود . اما رنگ باید از جهات بسیاری مورد مطالعه قرار گیرد . در فیزیک نوع نوسانات انرژی و ذرات پدیدآورنده‌ی نور "فرکانس"ها و طول موج‌های اشعه‌ی نوری رنگین مورد بررسی قرار می‌گیرد . در شیمی روی ساختمان مولکولی رنگ‌ها و دانه‌های رنگی ، مسایل مربوط به‌ثبات رنگ و موارد استفاده از رنگ در تولیدات صنعتی مطالعه می‌شود . علم فیزیولوژی اثرات گوناگون نور و رنگ را روی دستگاه‌های مختلف بدن مورد مطالعه قرار می‌دهد . روانشناسی به مباحث تاثیر تشعشعات رنگی بر روی مغز و روح علاقمند است و به اثرات ذهنی رنگ‌ها اهمیت می‌دهد و بالاخره هنرمند به‌اثرات رنگ از نظر زیبایی‌شناختی توجه دارد ، به‌همین دلیل به‌مطالعات فیزیولوژیک و روانشناختی ــ هر دو ــ نیازمند است . کشف روابط میان عوامل رنگ و اثرات آن در انسان ــ که رابط آنها و چشم و مغز انسان است ــ از نکات بسیار مهم برای یک هنرمند تصویرگر است . به‌طور کلی زیبایی‌شناختی رنگ را می‌توان از سه جنبه مورد بررسی قرار داد :

* **"امپرسیون" یا "تاثیر بصری"** : که عبارت است از شناخت و استفاده از تاثیرات گوناگون رنگ‌ها و اختلاط آنها بر سیستم بینایی انسان . این جنبه از زیبایی‌شناختی رنگ پدیده‌های تصویری را از زمان‌های مختلف و در پرتو نورهای متفاوت مورد بررسی قرار داده و به‌تغییرات رنگ و سایه‌روشن تصویر در موقعیت‌های متفاوت نوری اهمیت می‌دهد . در نقاشی ، "امپرسیونیست"ها نماینده‌ی این وجه زیبایی‌شناختی رنگ هستند .

** **"اکسپرسیون" یا "گویای احساس"** : که عبارت است از شناخت و استفاده از تاثیرات فیزیولوژیکی و روانشناختی رنگ‌ها بر سیستم عصبی انسان . "اکسپرسیونیست"ها معتقد به گویایی و موثر بودن رنگ‌های مختلف برای بیان احساسات گوناگون‌اند . آنها به‌تاثیرات مجرد و همگون رنگ‌ها در پدید آوردن حالت‌ها و برانگیختن احساسات مختلف در انسان اهمیت می‌دهند و از این خواص در تصاویرشان استفاده می‌کنند .

*** **"کنستروکسیون" یا "سمبولیک"** : که عبارت است از استفاده‌ی نمادگرایانه از رنگ‌ها در تصاویر . بهره‌گیری نمادگرایانه از رنگ پدیده‌یی‌ست که طی هزاران سال از اختلاط جنبه‌های روانشناختی ، فیزیولوژیکی و قراردادی در جوامع مختلف بشری به‌وجود آمده است . قسمت‌هایی از جنبه‌های روانشناختی و فیزیولوژیکی رنگ بدون شناخت ماهیت علمی آنها و براساس تجربیات و مشاهدات ، از دیرباز در جوامع مختلف بشری مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند . در میان مردم قدیم شیوه‌هایی وجود داشت که از رنگ فقط به‌عنوان ارزش‌های نمادین استفاده می‌کردند . خواه برای مشخص کردن مراتب اجتماعی و مذهبی و خواه به‌عنوان مفاهیم نمادین در بیان عقاید اساطیری یا مذهبی . در چین هیچ‌کس جز امپراتور نمی‌توانست جامه‌ی زرد بر تن کند . رنگ زرد نشانه‌ی درایت و روشنی افکار برتر بود . رنگ قرمز از دیرباز در جوامع مختلف به‌عنوان عامل برانگیزاننده و تحریک‌کننده مورد استفاده قرار می‌گرفته و رنگ سیاه ، در بسیاری از جوامع ، همیشه مفهومی از غم و نابودی و مرگ را به‌همراه داشته است . اما ، وقتی چینی‌ها در مراسم سوگواری جامه‌ی سفید بر تن می‌کنند ، نشانه‌ی آنست که متوفا به‌قلمرو خلوص و بهشت مشایعت می‌شود . رنگ سفید به‌مفهوم اندوه شخصی نیست و برای هدایت درگذشتگان به‌سوی کمال پوشیده می‌شود . بنابراین ، جنبه‌ی نمادین رنگ به‌مقدار زیادی به‌فرهنگ و تاریخ و اعتقادات جوامع مختلف بستگی دارد . پس ، برای شناخت و درک معانی نمادین رنگ‌ها در آثار هنرمندان گوناگون ، باید ابتدا این موارد مورد مطالعه قرار گیرند . با توجه به‌آنچه بیان شد ، درمی‌یابیم که جنبه‌های قابل بررسی رنگ بسیار متنوعند . گذشته از جنبه‌های نمادین و اثرات ذهنی ، رنگ‌ها قوانین عینی و علمی خود را نیز دارند که مطالعه‌ی این قوانین به‌شناخت کیفیات خاص آنها کمک می‌کند . می‌دانیم که رنگ‌های مادی در مجموع از سه رنگ اصلی ، قرمز ، آبی و زرد و مقادیر متفاوت اختلاط آنها تشکیل می‌شوند . اگر هر سه‌ی این رنگ‌ها را مخلوط کنیم ، حاصل آنها خاکستری تیره ــ نزدیک به‌سیاه ــ خواهد شد . در حالی که حاصل اختلاط دو رنگ از این مجموعه ، رنگ‌های دیگری به‌وجود می‌آورد . به‌این ترتیب :

آبی + قرمز ـــــ بنفش

آبی + زرد ـــــ سبز

قرمز + زرد ـــــ نارنجی

هر کدام از رنگ‌های بوجود آمده اگر با رنگ سوم مجموعه‌ی رنگ‌های اصلی ترکیب شود ، مجددا رنگ خاکستری تیره ــ نزدیک به‌سیاه ــ را بوجود خواهد آورد .

به‌این ترتیب رنگ بوجود آمده از اختلاط دو رنگ ــ در مجموعه‌ی سه‌گانه رنگ‌ها ــ با رنگ سوم رابطه‌ی تکمیل‌کننده‌ای دارد . به‌این رنگ‌ها ، رنگ ثانویه یا تکمیلی می‌گویند : برای قرمز ، سبز ، برای آبی ، نارنجی و برای زرد ، بنفش رنگ تکمیلی است . حالا اگر برای مدتی به‌یک شکل رنگی ــ به‌فرض ــ یک دایره‌ی قرمز نگاه کنیم و بعد ، یکباره چشم‌های خود را ببندیم بلافاصله یک دایره‌ی سبزرنگ خواهیم دید . به‌همین ترتیب اگر به‌دایره‌ای آبی نگاه کنیم ، دایره‌یی نارنجی و اگر به‌دایره‌ی زرد نگاه کنیم ، دایره‌یی بنفش‌رنگ خواهیم دید ، و بالعکس ، این پدیده به‌دلیل نیاز و میل چشم انسان به‌تعادل و هماهنگی است . چشم انسان در تمام مدت بینایی در تلاش برای ایجاد تعادل است و به‌همین دلیل ، هر رنگی که خود را به‌چشم انسان بنمایاند یک "پس‌دید" مناسب خود را ــ که از رنگ تکمیلی آن رنگ تشکیل شده است ــ بوجود می‌آورد . حال اگر به‌جای این دایره‌های رنگی دایره‌یی خاکستری قرار بدهیم و به‌همان ترتیب عمل کنیم ، یک "پس‌دید" بصورت دایره‌ی خاکستری خواهیم دید .

الف ــ ۲ــ۲ــ۱) هارمونی

یک جمع‌بندی مختصر ما را به‌این نتایج می‌رساند که ، حاصل اختلاط رنگ‌های اصلی ، خاکستری است . حاصل اختلاط رنگ‌های اصلی و رنگ‌های تکمیلی آنها نیز ، خاکستری است . رنگ خاکستری ، رنگی خنثی و معتدل است و چشم انسان در مقابل تمامی رنگ‌ها ، رنگ تکمیلی آنها (رنگی که اختلاط آن با رنگ قبلی ، موجد رنگ خاکستری است) را به‌وجود می‌آورد . این اصول ، پایه‌های آغازین شناخت کیفیات رنگ هستند ــ که هارمونی علمی رنگ بر آنها استوار است . "دو یا چند رنگ وقتی دارای "هارمونی" خواهند بود که ، از اختلاط آنها خاکستری خنثی حاصل شود . "

الف ــ ۲ــ۲ــ۲) کنتراست

هر مجموعه‌ی دیگر رنگ که از اختلاط آنها خاکستری حاصل نشود ، دارای ویژگی مشخص یا ناسازگار خواهد بود . کاربرد یکجانبه و تکیه روی یک رنگ خاص و حالت ایجاد شده‌ی ناشی از آنها اثری مهیج و برانگیزنده دارد . به‌این ترتیب ، همه‌ی "کمپوزیسیون"های رنگ لزومی ندارد که دارای "هارمونی" باشند . شناخت "هارمونی" رنگ به‌عنوان پله‌یی برای استفاده از کنتراست رنگ‌ها نیز مفید است . منظور از "کنتراست" تفاوت نمایان و مشخصی‌ست که بین رنگ‌های مقایسه‌شده ، مشاهده می‌شود . وقتی چنین تفاوت‌هایی به‌حد اعلای خود برسند ، می‌گوئیم که "کنتراست"ها قطبی هستند . به‌این ترتیب : بزرگ ــ کوچک ، سفید ــ سیاه ، سرد ــ گرم ، در حد اعلای خود "کنتراست"های قطبی هستند . در یک تصویر ، قوی‌ترین کنتراست ، یا کنتراست قطبی رنگ ، از اجتماع سه رنگ اصلی قرمز ، آبی و زرد حاصل می‌شود . استفاده‌ی

صحیح از کنتراست رنگ می‌تواند در کمپوزیسیون نهایی تصویر موثر باشد. هم‌چنین به‌گویایی و هدایت چشم به‌موضوع اصلی کمک کند. کنتراست رنگ در هنرهای فولکلوریک ملل مختلف به بهترین نحو دیده می‌شود. نقش بافته‌ها، جامه‌ها و سفالگری‌های زیبا گواه علاقه‌ی مردمان اولیه به‌اثرات رنگ‌هاست.

الف ــ ۲ــ۲ــ۲ــ۱) کنتراست رنگ

"کنتراست" رنگ عبارت است از "کنتراست" بین ماهیت رنگ‌ها مثل: زرد، قرمز، آبی.

الف ــ ۲ــ۲ــ۲ــ۲) کنتراست تیره و روشن

"کنتراست" تیره و روشن عبارت است از میزان درخشندگی یا تیرگی رنگ‌ها. دو قطب کنتراست تیره و روشن در رنگ‌ها دو رنگ بنفش و زرد هستند. بنفش، تیره‌ترین و زرد، درخشان‌ترین رنگ‌هاست. میزان درخشندگی رنگ‌ها در نورهای مختلف متفاوت است. به‌این ترتیب که، قرمز، نارنجی و زرد در نور کم تیره‌تر به‌نظر می‌رسند. حال آنکه، آبی و سبز در این نور روشن‌تر می‌نمایند. به‌همین دلیل است که کمپوزیسیون رنگ در بعضی از مکان‌ها فقط برای نورهای ملایم طرح‌ریزی شده و مشاهده و تصویر کردن آنها در پرتو نور شدید صحیح نیست. مثل نقش محراب کلیساها که برای فضاهای نیمه‌تاریک کلیسا ساخته شده‌اند.

الف ــ ۲ــ۲ــ۲ــ۳) کنتراست سرد ــ گرم

تجربه نشان داده است که بین دو اتاق که یکی با رنگ "آبی ــ سبز" و دیگری با "قرمز ــ نارنجی" رنگ شده باشند، ۵ تا ۷ درجه اختلاف حرارت یا برودت از طریق ذهنی احساس می‌شود. یعنی، ساکنین اتاق "آبی ــ سبز" در ۱۵ درجه‌ی سانتی‌گراد احساس سرما می‌کنند، حال آن‌که ساکنین اتاق "قرمز ــ نارنجی" تا ۱۱ درجه‌ی سانتی‌گراد نیز احساس سرما نمی‌کنند. در واقع رنگ "آبی ــ سبز" جریان خون را کند می‌کند و رنگ "قرمز ــ نارنجی" موجب تحرک آن می‌شود. "آبی ــ سبز" و "قرمز ــ نارنجی" دو قطب کنتراست "سرد ــ گرم" رنگ‌ها هستند. معمولا رنگ‌های "زرد"، "نارنجی"، "قرمز" و "قرمز ــ بنفش" به‌عنوان رنگ‌های گرم و "سبز ــ آبی" و "آبی ــ بنفش" به‌عنوان رنگ‌های سرد بشمار می‌آیند. اما، این طبقه‌بندی کامل نیست، رنگ‌های مختلف در مقایسه با یکدیگر ممکن است گرم‌تر یا سردتر به‌نظر برسند.

"آبی" در مقابل "سبز" سردتر است و "قرمز" به‌نسبت "نارنجی" و "نارنجی" در برابر "زرد" گرم‌تر به‌نظر می‌رسند. منظره‌ی اشیای دور همیشه سردتر به‌نظر می‌رسد. زیرا، در عمق فضا قرار دارند. کنتراست "سرد ــ گرم" از موثرترین و مهم‌ترین کنتراست‌های رنگ است و در هنر معماری و نیز دکوراسیون موارد استفاده‌ی فراوان دارد. تصویری که با رنگ‌های سرد رنگ‌آمیزی شده باشد احساسی از خمودی، دوری، سرما و جدایی را القا می‌کند و تصویری با رنگ‌های گرم موجد تحرک، انرژی، گرما و پیوستگی است.

الف ــ ۲ــ۲ــ۲ــ۴) کنتراست تکمیلی

این کنتراست عبارت است از کنتراست بین یک رنگ اصلی و رنگ تکمیلی آن. مانند "زرد و بنفش"، "آبی و نارنجی"، "قرمز و سبز". کنار هم قرار دادن این رنگ‌ها در یک تصویر باعث تعادل در چشم می‌شود و اثری از آرامش و ثبات به‌همراه می‌آورد. در طبیعت نمونه‌های زیادی از این نوع کنتراست دیده می‌شود. مانند قرمزی گلبرگ‌های گل سرخ و سبزی ساقه و برگ‌های آن. آبی روشن آسمان و نارنجی افق در طلوع یا غروب آفتاب.

الف ــ ۲ــ۲ــ۲ــ۵) کنتراست همزمان

کنتراست همزمان از این حقیقت ناشی می‌شود که، چشم در مقابل رنگ داده شده، رنگ تکمیلی آن را طلب می‌کند، و چنانچه این رنگ تکمیلی به‌چشم ارایه نشود، خود چشم آنرا به‌خودی خود ایجاد می‌کند. رنگ تکمیلی که همزمان ایجاد می‌شود به‌صورت یک احساس در چشم تماشاگر پدید می‌آید و از نظر عینی وجود ندارد، نمی‌توان از آن عکس گرفت. این کنتراست عاملی‌ست که باعث مشاهده‌ی رنگ‌هایی غیرواقعی می‌شود. نواری از رنگ سیاه روی قرمز براق، سبز به‌نظر می‌رسد، و رنگ خاکستری در کنار رنگ‌های دیگر اثری از رنگ تکمیلی آن رنگ‌ها را می‌نمایاند.

الف ــ ۲ــ۲ــ۲ــ۶) کنتراست سیری

از کنتراست اخیر که عبارت است از میزان اختلاط رنگ‌ها با رنگ سفید یا سیاه، برای تغییر خصوصیت مجرد رنگ‌ها استفاده می‌شود. اگر رنگ زرد با سیاه مخلوط شود خصوصیت درخشندگی خود را از دست می‌دهد و حالتی بیمارگونه پیدا می‌کند. بنفش در اختلاط با سیاه در تیرگی ذاتی آن سوسو می‌زند اما بنفش که با سفید مخلوط شده باشد اثری آرام‌بخش و نشاط‌انگیز و مطبوع خواهد داشت.

الف ــ ۲ــ۲ــ۲ــ۷) کنتراست وسعت

کنتراست وسعت عبارت است از مساحت نسبی دو یا چند قطعه رنگ. در واقع این کنتراست بین کوچک و بزرگ، یا زیاد و کم است. منظور این است که در یک تصویر سطوح رنگی نسبت به‌هم به‌چه میزان وسعت دارند. اگر در یک تصویر، میزان سطح پوشیده شده از رنگ‌ها تفاوت زیادی با یکدیگر داشته باشند، به‌طور معمول کنتراست وسعت شدیدی را ایجاد می‌کنند. در این حالت رنگی که در اقلیت است ــ گویی در نهایت اضطرار ــ واکنشی تدافعی نشان می‌دهد تا به‌نسبت زنده‌تر از زمانی به‌نظر برسد که هارمونیک ارایه شده است. اگر در تصویری قطعه رنگ کوچک و درخشانی در میان رنگ‌های وسیع و تیره‌تر قرار گیرد، بسیار فعال و توجه‌برانگیز جلوه خواهد کرد. کنتراست وسعت باعث غلبه‌ی یک رنگ بر رنگ‌های دیگر تصویر می‌شود، و بر حالت رنگ‌های دیگر تاثیر می‌گذارد.

نتیجه:

کنتراست‌های هفتگانه به‌ما می‌آموزند، رنگ‌ها علاوه بر خصوصیات مجرد خود، دارای ویژگی‌های متقابل هستند و در مواجهه با یکدیگر، و در شرایط متفاوت، اثرات متفاوتی ایجاد می‌کنند. دقت و توجه به این روابط و خصوصیات برای هنرمند تصویرگر دارای کمال اهمیت است. تنها با شناخت کیفیات و ویژگی‌های مجرد و متقابل رنگ‌هاست که می‌توان از آنها برای خلق بهترین، گویاترین و زیباترین تصاویر استفاده کرد.

الف ــ ۲ــ۳) خصوصیات مجرد رنگ

همان‌طور که گفتیم رنگ‌ها علاوه بر خصوصیات تقابلی، دارای کیفیات ذاتی و مجرد نیز هستند. این کیفیات در موقعیت‌های متفاوت تاثیرات گوناگونی از خود نشان می‌دهند: آبی عمیق دریاها و کوه‌های دوردست ما را به‌وجد می‌آورد اما اگر با همین رنگ درون خانه را رنگ کنیم، وهم‌آور، بی‌روح و هراس‌انگیز خواهد شد. انعکاس نور آبی روی پوست، آن را رنگ‌پریده، همچون پوست مرده می‌سازد. یک آسمان آبی آفتابی اثری فعال و جان‌بخش دارد، در حالی که کیفیت نور آبی آسمان مهتابی غیرفعال است و حالت خواب‌آلودگی آرام‌بخش ایجاد می‌کند. به‌هر حال از نظر کلی اعتبار، اثر و معنای رنگ‌ها را می‌توان به‌صورت زیر طبقه‌بندی کرد.

الف ــ ۲ــ۳ــ۱) زرد:

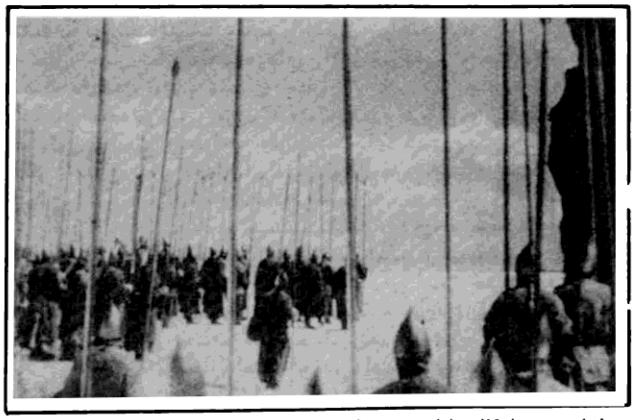
زرد نورافشان‌ترین رنگ‌هاست. در فرهنگ عامه دیدن نور به‌مفهوم تحقق واقعیتی‌ست که قبلا پنهان بوده است. وقتی می‌گوییم فلانی روشن است، به‌وی اعتبار هشیاری می‌دهیم. بنابراین، رنگ زرد خالص یعنی روشن‌ترین و درخشان‌ترین رنگ‌ها و از نظر نشانه مربوط به‌فهم و دانش است. اگر زرد با مایه‌های خاکستری تیره شود، درخشش و معنای خود را از دست می‌دهد و حالتی بیمارگونه و افسرده پیدا می‌کند. زردهای رقیق شده به‌مفهوم رشک، خیانت، کذب، تردید، بی‌اعتمادی و بی‌خردی است. در نقاشی "گرونوالد" "مسیح برگزیده" در میان دریایی از نور زرد صعود می‌کند و، در "معراج مسیح" اثر "جیوتو" "یهودا" در رنگ زرد کمرنگ نشان داده شده است.

الف ــ ۲ــ۳ــ۲) قرمز:

قرمز رنگی فوق‌العاده انعطاف‌پذیر است و خصوصیت‌های مختلفی دارد. قرمز نارنجی گرم‌ترین رنگ‌هاست و نشانه‌ی حیات و گرمای زندگی است. جامه‌ی قرمز در تن جنگاوران نشانه‌ی مادی‌ی‌جنگ‌است. عشق شهوانی، خود را در رنگ قرمز نارنجی عرضه می‌کند و، قرمز ارغوانی نشانه‌ی عشق معنوی است. اثرات متفاوت رنگ قرمز بسیارند. زیرا، قرمز برخلاف زرد، منبعی عظیم از "مدولاسیون" دارد. قرمز می‌تواند بین سرد و گرم، کدر و شفاف، تیره و روشن و... بدون از دست دادن خصوصیت خود نوسان کند. رنگ قرمز می‌تواند تمام درجات واسطه‌یی بین حالات دوزخی تا رنگ گلگون لطیف و فرشته‌وش را دربرگیرد.

الف ــ ۲ــ۳ــ۳) آبی:

آبی خالص رنگی‌ست که در آن اثری از زرد یا قرمز وجود ندارد. از نظر مادی، قرمز همیشه فعال و آبی همیشه آرام و شکیبا است. آبی همیشه سرد و، قرمز همیشه گرم است. آبی در خود فرو رفته و درون‌گراست. قرمز معرف خون و آبی عرضه‌کننده‌ی دستگاه عصبی است. آبی برای ما به‌مفهوم ایمان و برای چینی‌ها نماد فناناپذیری است. وقتی آبی تیره می‌شود، به‌توهم، ترس، اندوه و نیستی نزول می‌کند. اما به‌طور کلی آبی همیشه به‌قلمرو عالم بالا اشاره دارد. خاصیت بردباری و ایمان عمیق آن اغلب در نقاشی‌های مذهبی به‌چشم می‌خورد. "مریم" باکره که به نوای باطن گوش فرامی‌دهد، در اغلب تصاویر نقاشی جامه‌ی آبی بر تن دارد.



خطوط همچون اشکال دارای خصوصیات و معانی متفاوتی هستند که استفاده‌ی خلاقه از آن بستگی تام به‌استعداد و توانایی هنرمند دارد. نمایی از فیلم "الکساندر نوسکی" ("آیزن اشتاین"، ۱۹۳۸)

الف ــ ۲ــ۳ــ۴) سبز:

سبز حد وسط بین زرد و آبی است، و برحسب اینکه حاوی مقدار بیشتری از هر کدام از رنگ‌های فوق باشد، خصوصیت متفاوتی کسب می‌کند. سبز، رنگ جهان گیاهان است. باروری، ارضا، آرامش و امید ارزش‌های مفهومی سبز، یعنی تداخل و اتفاق دانش و ایمان هستند. اگر سبز به‌زردی ــ یعنی به‌سلسله‌ی رنگهای زرد/سبز ــ نزدیک شود، نیروی جوانی و بهار طبیعت را احساس خواهیم کرد و اگر به‌طرف آبی گرایش کند، کیفیت معنوی و روحانی آن افزایش می‌یابد.

الف ــ ۲ــ۳ــ۵) نارنجی:

رنگ نارنجی، مخلوط زرد و قرمز، کانون حد اعلای فعالیت درخشان رنگ‌ها محسوب می‌شود. نارنجی شاد، اگر با سفید مخلوط شود به‌سرعت خصوصیت خود را از دست می‌دهد. چنانچه اگر با سیاه مخلوط شود به‌قهوه‌یی کدر، خاموش و پژمرده مبدل شود. با روشن کردن قهوه‌یی مایه‌های "بژ" به‌دست می‌آوریم ــ که در داخل بناهای آرام و خودمانی محیطی گرم و راحت به‌وجود می‌آورد.

الف ــ ۲ــ۳ــ۶) بنفش:

رنگ متقابل زرد (رنگ آگاهی)، بنفش (رنگ ناخودآگاهی) است. بنفش برحسب کنتراست‌های متفاوت، حالت‌های اسرارآمیز، خیال‌انگیز، گاهی پرخاشگر و مهاجم و بعضی مواقع حالت تشجیع‌کننده به‌خود می‌گیرد. وقتی در یک تصویر رنگ بنفش در سطوح وسیع ارایه شود، به‌طور مشخص هراس‌انگیز می‌شود. این حالت بیش از همه وقتی‌ست‌که، به‌طرف ارغوانی میل کند. "گوته" می‌گوید: "هنگامی که این نور روی منظره‌یی افکنده شود، وحشت پایان جهان را نشان می‌دهد."

بنفش رنگ "تقوا"ست و وقتی تیره و کدر شود، مبین خرافات سیاه است. فاجعه‌ی پنهان، از بنفش تیره بیرون می‌جهد اما، وقتی که بنفش تیره، روشن می‌شود، وقتی نور و ادراک تقوای تیره را روشن کنند، رنگ‌هایی ظریف و زیبا و شادی‌آفرین به‌وجود می‌آید.

* به‌این ترتیب خصوصیات مجرد و متقابل رنگ را ــ به‌طور خلاصه ــ بررسی کردیم. کاربرد این خصوصیات در تصویر بستگی به‌شرایط، نحوه‌ی عمل، نوع کار و دیدگاه ذهنی تصویرگر دارد اما آگاهی بر این خصوصیات و کیفیات برای همه لازم است. رنگ ذهنی اشخاص مختلف، متفاوت است و به‌روحیات، فرهنگ، اعتقادات و خصوصیات شخصی آنها بستگی دارد. رنگ ذهنی عده‌یی ممکن است مجموعه‌ی آبی‌ها باشد. عده‌یی قهوه‌یی را ترجیح می‌دهند و عده‌یی دیگر، سبز را. حتا امکان دارد به‌تعداد رنگ‌های موجود رنگ‌های ذهنی وجود داشته باشد اما قوانین و خصوصیات رنگ‌ها مقوله‌یی عینی و جدا از علایق و حواست‌های ماست. قوانین کنتراست‌ها و خصوصیات مجرد رنگ برای هنرمند تصویرگر دنیای بی‌پایانی از توانایی‌ها و امکانات را عرضه می‌کنند. میزان شناخت، انتخاب و استفاده صحیح از این امکانات است که، وجه تمایز بین استعدادها و توانایی‌های مختلف را نشان می‌دهد.

الف ــ ۲ــ۳) کمپوزیسیون

هدف کمپوزیسیون عبارت است از استفاده‌ی هرچه بهتر و صحیح‌تر از "حجم" و "پرسپکتیو" برای نمایش فضای سه‌بعدی و بهره‌گیری از کلیه عوامل تشکیل‌دهنده‌ی تصویر، در القای هدف نهایی آن ــ با توجه به ماهیت دو بعدی تصویر. مقوله‌ی "کمپوزیسیون" بسیار گسترده، ظریف و دارای جوانب و دقایق فراوان است و این بحث به‌هیچ روی ظرفیت و تناسب پرداخت کامل و دقیق به‌آن را ندارد. کتاب‌های بسیاری در این باب نوشته شده که چند عنوان از آنها به‌فارسی نیز ترجمه شده‌اند و پژوهشگر علاقمند می‌تواند برای درک بهتر و کاملتر "کمپوزیسیون" به‌آنها مراجعه کند. لیکن، در این نوشته سعی می‌شود کلیاتی در این زمینه ذکر شود.

در یک تصویر ثابت، "کمپوزیسیون" پدید آمده، از عوامل زیر حاصل می‌شود:

الف ــ ۲ــ۳ــ۱) خط و شکل، الف ــ ۲ــ۳ــ۲) رنگ و نور، الف ــ ۲ــ۳ــ۳) حجم و پرسپکتیو.

الف ــ ۲ــ۳ــ۱) خط و شکل

ما در دنیایی سه‌بعدی زندگی می‌کنیم و همه‌ی اشیای پیرامون ما سه‌بعدی هستند اما تصویری که بر روی یک سطح دوبعدی نقش می‌بندد، فقط دارای دو بعد است. خطوط و اشکال در یک تصویر، سطح آن را تقسیم می‌کنند، و کیفیتی دوبعدی دارند. خطوط در تصویر می‌توانند عمودی، افقی یا مایل باشند و اشکال مختلف در نهایت به‌یکی از شکل‌های مشخص و هندسی نزدیک هستند: مثلث یا لوزی، مربع یا مستطیل، دایره، بیضی یا منحنی. در یک "کمپوزیسیون" صحیح باید یکی از انواع خطوط یا اشکال هندسی غالب باشد بقیه‌ی عوامل می‌توانند به‌عنوان تقویت‌کننده و همراه شکل غالب عمل کنند. برای تشخیص این مطلب باید بدون درنظر گرفتن شکل سه‌بعدی، فقط به روابط خطوط و مناسبات اشکال دوبعدی در تصویر دقت کنیم. غلبه یکی از اشکال هندسی در تصویر تصادفی و بدون علت نیست. هر کدام از اشکال هندسی دارای خصوصیات و ارزش‌های معنوی خاصی است که آگاهانه برای بیان حالت و مفهوم مورد نظر تصویر انتخاب شده است. مربع شکلی است که با دو خط افقی و دو خط عمودی با طول‌های مساوی، خطوط مزبور در چهار نقطه‌ی ثابت یکدیگر را قطع کرده‌اند، تساوی و توازن خطوط و برابری زوایای مربع از آن شکلی پایدار، کامل و وزین ساخته است، شکلی که دارای حدود و ثبات مشخصی است. استفاده از مربع در یک کمپوزیسیون می‌تواند موجد ثبات، آرامش، وزن و سکون شود. مستطیل درجات پایین‌تر همین خصوصیات را نشان می‌دهد.

مثلث، کامل‌ترین شکل خانواده‌ی خود است. لوزی، ذوزنقه و زیگزاگ اعضای دیگر خانواده‌ی مثلث هستند. مثلث نماد تفکر است و به‌عکس مربع کیفیتی بی‌وزن دارد. استفاده از مثلث در "کمپوزیسیون" بیشتر از اشکال دیگر به‌چشم می‌خورد. کیفیت خارق‌العاده‌ی مثلث در تغییر زاویه‌ها و اضلاع، بدون از دست دادن خصوصیات اصلی خود، به‌آن قدرت تجسم بصری بسیاری بخشیده است.

دایره، نیز کاملترین عضو خانواده‌ی خود است. منحنی، بیضی، موجی و سهمی، اعضای دیگر این خانواده‌اند. دایره مکان هندسی نقاطی‌ست که طول نقطه‌یی در یک سطح با فاصله‌ی ثابت حرکت می‌کنند. دایره، نماد جاودانگی و حرکت است و کمپوزیسیونی که براساس‌آن یا اشکال شبیه به‌آن ترکیب شده باشد، کمپوزیسیونی پرتحرک، عمیق و پویاست.

می‌بینیم که خطوط و اشکال دارای خصوصیات و معانی متفاوتی هستند اما ــ همچنان‌که در مورد رنگ‌ها گفته شد ــ استفاده‌ی خلاقه از این خصوصیات و ترکیب و تقابل صحیح آن بستگی تام به‌استعداد و توانایی هنرمند دارد. "کمپوزیسیون" قوی و کامل در حالی که از خصوصیات شناخته شده و معمولی عوامل تصویر استفاده می‌کند، خود نیز می‌تواند کیفیات و تاثیرات جدیدی ــ با استفاده از ذهن خلاقه‌ی آفریننده‌اش را کشف کند.

الف ــ ۲ــ۳ــ۲) رنگ و نور

رنگ و نور علاوه بر نقش‌های اصلی خود که در تشکیل یک تصویر برعهده دارند، در تکمیل کمپوزیسیون نیز، می‌توانند موثر باشند. کمپوزیسیون رنگ که عبارت است از "استفاده از کنتراست‌های گوناگون رنگ"، می‌تواند با خطوط اصلی "کمپوزیسیون" هماهنگ باشد، و به این ترتیب آنها را تقویت کند. حتا ممکن است که، "کمپوزیسیون" یک تصویر نه براساس خطوط بلکه براساس رنگ‌ها ترکیب شده باشد. به‌این معنی که بوسیله‌ی قرار دادن رنگ‌های هم‌خانواده یا رنگ‌هایی با گرما یا سرمای یکسان، یا رنگ‌هایی با تیرگی یا روشنی مشابه، در مکان‌های مناسبی بر زمینه‌ی تصویر، خطوط و اشکال اصلی "کمپوزیسیون" را به‌وجود آورد.

این رنگ‌ها را می‌توان طوری به‌کار برد که بدون توجه به‌شکل اصلی تصویر، مجموعه‌ی آنها یک مثلث یا مربع یا شکل دیگری را که

بقیه در صفحه‌ی ۵۱

کدامین اخلاق؟

در حاشیهٔ یک نامه

نامه‌های فراوان و پرمهر عزیزان خواننده را هر رور دریافت می‌کنیم و افسوس که زبان قاصر است از پاسخگویی به این همه شور و شعور و تشویق و حمایت و همکاری. از آن میان به قسمت‌هایی از نامهٔ مفصل آقای دکتر محمود خداجو که اگرچه از محسات برشمرده شده تهی نیست ولی جای حرف بسیار دارد اشاره می‌کنیم. و قبل از آن ذکر دو نکته را ضروری می‌دانیم. اول آنکه مقالات و داستان‌های منتشره در "مفید" هر یک صاحبی دارد با اسم و رسم که در ابتدا یا انتهای مطلب به‌چاپ می‌رسد. به‌این‌ترتیب نظرات صاحب اثر توسط "مفید" دراختیار خوانندگان قرار می‌گیرد و خوشبختانه این صاحب نظران متوجه مسئولیت خطیر خود در مقابل مردم آگاه و نکته‌سنج هستند و آمادگی کامل برای پاسخگویی به‌خوانندگان هنردوست و بافرهنگ مجله را دارایند. دوم این‌که "مفید" در انحصار گروه خاصی نیست و طبیعتا" به‌تدریج که همکاران بیشتر و جدیدتری دست یاری به‌ما می‌دهند، از مسئولیت و زحمت دیگر عزیزان کاسته می‌شود. نهایت آرروی ماست که "مفید" لشکری چند نفره نباشد و همه‌ی آگاهان و نویسندگان و صاحب‌نظران‌آنرا نشریهٔ خود بدانند. و اینک بخش‌های مهم نامه‌ی نامبرده عینا" نقل می‌شود:

" ... به تشویق دوستی دو شماره‌ی اخیر مجله مفید راخریدم دیدم انگار به‌انگار که انقلابی واقع شده و فیلمساز و باری‌ساز و داستان‌نویس‌وشاعرونقاش‌ونوازنده‌ی‌حدیدی پا به میدان گذاشته‌اند. باز همان چهره‌های قدیمی و فرتوت و پرمدعا و سترون. چهره‌هایی که روزی روزگاری حرفی برای گفتن داشتند و امروز جز ناله کاری از آنها ساخته نیست. نوشته‌های مجله را با دقت خواندم. جز چند تا که تازه بودند بقیه منشات همان دسته‌بندی‌های گذشته که دو سه نفر در مجله‌ای نفوذ کنند و با هزار دسیسه و تشبث صفحات مجله را پرکنند. درباره‌ی این که احمدشاملو با گفتن "گلم‌وای" دست سعدی و حافظ‌و مولوی و عطار را از پشت بسته و ناحن شمس‌قیس‌رازی را کشیده‌است ... یا آن خانم محترم که ساعت‌ها وقت خود را صرف کرد تا به "هوشنگ‌خان" بفهماند که شهودی است و در نوشتن "سووشون" علاوه‌بر واقع‌بینی به‌عرفان هم فکر می‌کرده است ... داستان بزرگ "سووشون" یک رمان تاریخی سیاسی است که تاکنون هر جوانی به‌من مراجعه کرده‌آنرا به‌اضافه‌ی "چشمهایش"، "تنگسیر"، "شوهرآهوخانم"، "کلیدر" و ... توصیه کرده‌ام. با این تفصیل باید بگویم که رایش ادبی خانم دانشور به سووشون ختم شده است‌و هرکار دیگری که کرده یا بکند، فقط همین یکی "بلبل" است. همانطور که نوشته‌های بعدی "افغانی" هیچ‌کدام "شوهر آهوخانم" نشده است ... احمد شاملو، اخوان ثالث، نادرپور و دیگران این‌ها روزی زایش ادبی داشتند اما امروز سترون هستند ... اینها چهل سال قبل جوان بودند. تهی دست بودند. کسی آنها را نمی‌شناخت زندگی کویری داشتند و از تشنگی لاله می‌زدند. داخل نسل خودشان بودند. به اشتراک با استعمار و ظلم و ستم پهلوی‌ها می‌جنگیدند، کتک می‌خوردند، زندان می‌رفتند، و زن و بچه‌شان دربدر بودند. ... این‌ها تا سال ۱۳۴۰ هرچه باید بکنند کرده‌اند. و آثارشان باقی خواهد ماند و صفحات تاریخ‌و ادبیات معاصر را اشغال خواهند کرد اما همین‌ها پس از سال چهل تمام جوش‌آورهای رادیاتور شعری و هنری خود را از دست دادند. رژیم پهلوی اینها را از مردم جدا کرد. یکی را شب‌های جمعه در تلویزیون برنامهٔ یکساعته داد باآن ... که‌بیاد داریم. به‌دیگری پول برای جراحی مغز و کمک‌های مادی دیگر داد و بارها به دکتر احسان نراقی فشار آورد تا او را در دانشگاه استخدام کند. دیگری را در دفتر فرح و خلاصه هریک را به‌... بستند و آن هم چه ... که بجای ... بیفتک و ویسکی داشت. در چه موقعی؟ موقعی که جوان‌ها در خیابان‌ها به‌گلوله بسته می‌شدند و فیضیه قم زیر حمله‌ی چماق‌بدستان ساواک بود. شاملو و دیگران امروز حدود هفتاد سال سن دارند. سال‌هاست که از مردم جدا شده‌اند. با نسل انقلابی و مبارز امروز که در بدترین شرایط با رژیم پهلوی جنگید و آنرا ساقط کرد و اکنون هفت سال است که در باتلاق‌های شط العرب مقاومت می‌کند هیچ‌گونه آشنایی ندارند. او که روزی روی زیلو و جای سخت می‌خوابید امروز در عکس می‌بینیم چنان بی‌درد روی مبل چند هزار تومانی لمیده و دست‌هایش را به‌اطراف گشاده که انگار گردن غول را شکسته. یک‌چنین موجوداتی آیا استحقاق آنرا دارند که شما صفحات گران قیمت خود را که باید با ۲۵ تومان‌های جوانان کم بضاعت و بی‌پول فراهم آورید در اختیار آنها و ایادیشان بگذارید تا درباره‌ی "گلم‌وای" وراجی کنند. اگر چنین وراجی‌هایی لازم است چرا با شعر عطار و مولوی و حافظ نکنند که اررشش را دارند؟ ... "

البته قضاوت در مورد طرز فکر و تناقض‌گویی‌ها و فرهنگ لغات دکتر خداحوی عریز را بعهده‌ی‌حوانندگان‌تیزبین و هوشیار می‌گذاریم. ولی بهرحال امید داشتیم ایشان که حداجویند، ادب‌جو نیز باشند! بکار بردن کلماتی نظیر آنچه در بالا از قلم ایشان تراوش کرده در مورد کسانی که خودشان به‌خلاقیت هنری و سردمدار بودنشان در تاریخ معاصر ادبیات ایران معترف هستند جز اشتباه‌و سهو نمی‌تواند باشد که انشاءالله غرض و خصومتی در میان نیست. و راستی چگونه است که‌شما از منزل خود در یکی از بهترین نقاط شمال شهر تهران، مبل‌های چندهزارتومانی را به‌کسی که به‌قول خودتان ده‌ها سال زجر و دربدری کشیده و روی گلیم و زیلو سربرزمین‌نهاده نمی‌توانید ببینید؟ آیا انتظار دارید پیرمردهای هفتاد ساله بازهم تا نفس آخر زجر بکشند و روی اندکی آسایش و آرامش را نبینند؟ از انصاف بدور است در روزگاری که یک پیکان صدها هزارتومان قیمت پیدا کرده و ظاهر صلاحان عوامفریب و تروریست‌های اقتصادی در کاخ‌های چنددهمیلیون تومانی بالای شهر سکنی گزیده‌اند و جریمه‌های چند صدمیلیون تومانی می‌پردازند، یکدست مبل و امثالهم را برای سرکوفت و بریدن از مردم شاهد آورد و یا ۲۵ تومان قیمت مجله را که معادل است با قیمت ربع قیمت یک بسته سیگار یا عشر و یکصدم و یکهزارم بهای اعتیادآورهای قوی‌تر، که با کمال تاسف بلای جان بسیاری از جوانان این آب و خاک در حال حاضر است، گران و غیر قابل تحمل دانست. آیا شما از این پیرمردهای هفتادساله به هنگام قیام خونین ۱۵ خرداد که ۵۰ ساله بوده‌اند انتظار شور و هیجان جوانان ۲۰ ساله را، که انقلاب اسلامی را نیز به‌ثمر رساندند، دارید؟ آیا فقط در خیابان رفتن و شعار دادن برای به‌بار نشاندن درخت تنومند یک انقلاب

طرح از هومن مرتضوی

کافی است؟ یا هرکس باید گوشه‌ای از کار را بگیرد؟ یکی با شعر، یکی با نقاشی، یکی با خطابه... و اینها به‌اعتراف خودتان در آن‌سال‌های سیاه ستم‌شاهی با رژیم منفور پهلوی و ظلم و استبداد آنها جنگیده‌اند. جالب است که این دوست عزیز در مورد خانم دانشور پیشگویی هم کرده‌اند که: "هرکار دیگری که کرده یابکند، فقط همین یکی بلبل است!" در حالی‌که بوده‌اند نویسندگان و نوابغی که شاهکار خود را درآخرین سال‌های عمر و در اوج تکامل فکری و معنوی خلق کرده‌اند.

موضوع دیگر این‌که دوست عزیزمان آقای خداجو مطالبی نظیر: نقد تئاتر ارزش، نقد فیلم اجاره‌نشین‌ها، گزارشی از نمایشگاه سالانه‌ی گرافیک، نگاهی به‌نمایشگاه نقاشی‌های مسلمیان، گفتگو با کارگردان‌نمایشنامه‌ی خسیس، گزارشی از نمایشگاه روز زن در موزه‌ٔ هنرهای معاصر، معرفی و خبر، گفتگو با یک منتقد در مورد فیلم مادیان، گفتگو با کارگردان فیلم آقای حقدوست و... که در شماره‌های اخیر "مفید" چاپ شده را به‌کل ندیده انگاشته‌اند. از طرفی "که عشق آسان نمود اول" بقلم بهاءالدین خرمشاهی در اولین شمارهٔ دورهٔ جدید مفید نمایانگر این نکته است که حافظ و عطار و مولوی جای مخصوص خود را در صفحات مفید داشته و خواهند داشت. در مورد پیشتازان عرصهٔ فرهنگ و هنر که دوست عزیزمان از آنها با صفات "قدیمی و فرتوت و سترون و پرمدعا" نام برده‌اند ــ که نمی‌دانیم چرا حافظ و عطار و مولوی را از این قاعده مستثنی کرده‌اند ــ عقیدهٔ ما براین است که: گذشته چراغ راه‌آینده است. و جوانان و هنردوستان این آب و خاک تشنه و مشتاق شناسایی بزرگان معاصرند.

در پایان بخش‌های دیگری از نامهٔ این دوست عزیز را عینا" و بدون نقد و بررسی نقل می‌کنیم تا هم ایشان بیشتر با خط مشی این نشریه آشنا شده و ذهنشان روشن شود و هم خوانندگان گرامی خود به تنهایی قضاوت کرده و احیانا" نظرات موافق یا مخالف خود را در این مورد برای ما بنویسند:

"... شاملو و امثال او نمی‌دانند که عاشورایی با بودایی فرق دارد. تبلیغ بودایی بدرد عاشورایی نمی‌خورد. عاشورایی بدنبال کربلا می‌گردد. کربلا برای او سمبل مبارزه است. به‌دنبال کربلا گشتن یعنی همیشه انقلابی بودن و همیشه مبارزه کردن. الگوی عاشورایی بودا نیست. الگوی او حسین(ع) است. الگوی حسین(ع) را داشتن یعنی در برابر ظلم ایستادن و نه صورت را برای سیلی دوم پیش بردن. سترون‌های پیر و بی‌درد چون طالب جای راحت و غذای لذید و رختخواب پر قو هستند و اعصابشان قدرت تحمل صدای جوش و خروش جوانان بپاخاسته را ندارد بدنبال "نیروانا" می‌گردند. نیروانایی که تجسم آن جز در پناه دود حشیش دست‌یافتنی نیست.

آقای مدیر و آقایان هیئت تحریریه! این بودازده‌های از خود گریخته را ول کنید و گول ترفندهای ایادی آنها را نخورید. آنها برای نامزد جایزه‌ی "نوبل" شدن پای‌هر دلال بین‌المللی را می‌بوسند. من نمی‌گویم تمام ادیبان و شاعران گذشته را باید فراموش کرد. در بین‌آنان نویسندگانی هستند که فقر را تحمل کردند اما شرفشان را به دربار و ساواک نفروختند، آنها را قدر بشناسید و بروید از گوشه و کنار پیدایشان کنید و با نسل جوان آشنا سازید. آن‌ها چون دکتر خانلری شهرت ادبی‌شان را به‌شاه و "علم" نفروختند و وزیر کشور نشدند و اجازه‌ی گلوله بستن مردم را در قیام پانزده خرداد ۴۲ ندادند...

توده‌ی مردم ایران یعنی ۹۵ درصد آنان عاشورایی هستند از خردی با نام حسین(ع) و تراژدی جهانی حسین(ع) آشنا می‌شوند و در قلب و جانشان می‌نشیند تا جایی که‌به‌قول آن استعمارگر انگلیسی سالی ده‌روز دیوانه می‌شوند. آن استعمارگر می‌گفت این ده‌روز ولشان کنید و بعد به‌سراغشان بروید. غافل از اینکه روزی مثل امروز خواهد رسید که همین‌عاشورایی‌ها تمام ۳۶۵ روز را دیوانهٔ حسین(ع) خواهند شد..."*

مدیر مسئول

---

* می‌خواستیم تمام نامه‌ی دکتر خداجو را چاپ کنیم پس تصمیم گرفتم از ایشان بخواهیم که بیایند تا به‌اتفاق نامه‌شان را از الفاظ بدور از نزاکت بپالائیم. به‌نشانی‌شان نامه فرستادیم جوابی نیامد. دوستی را مامور کردیم تا به‌نشانی ایشان مراجعه کند، خانه‌ی دکتر پیدا نشد. دوست دیگری را مامور کردیم او هم "خانه‌ی دوست" را نیافت.

بقیه‌ی تصویر چیست؟.

شکل غالب "کمپوزیسیون" است تداعی کند. به‌این ترتیب، "کمپوزیسیون" اصلی تصویر با نیرویی نامرئی و خلاق به‌وجود خواهد آمد. نور نیز، چنین امکانی را فراهم می‌آورد: اشکال کمپوزیسیون را با شدت‌های کم یا زیاد نوری و با سایه‌روشن‌های کنترل شده می‌توان به‌وجود آورد. هم‌چنین، زاویه‌ی تابش نور ــ که موجد سایه‌های تصویر است ــ می‌تواند خطوط کمپوزیسیون را تقویت کند.

الف ــ ۲ــ۳ــ۳) حجم و پرسپکتیو

اساس تشکیل کمپوزیسیون بر مناسبات اشکال دوبعدی در تصویر استوار است اما "حجم" و "پرسپکتیو" هم خود می‌توانند در تشکیل یک "کمپوزیسیون" قوی شرکت داشته باشند. اطلاع از قوانین "پرسپکتیو" و ساخت تصاویر حجمی و ایجاد تصور سه‌بعدی، به‌خودی خود کاری هنری و خلاق نیست. آنچه یک تصویر را غنی و از نظر زیبایی‌شناختی کامل می‌سازد، آفرینش خلاقه‌ی آن است. روابط متقابل رنگ‌ها، نور و "کمپوزیسیون" عوامل این آفرینش هستند. هنرمند تصویرگر باید قوانین "پرسپکتیو" را بداند. حتا اگر بخواهد آنها را زیر پا بگذارد. این قوانین به او می‌آموزند که اشیا هرچه از ما دورتر می‌شوند به یکدیگر نزدیک‌تر می‌شوند و از نظر شکل کوچک‌تر مبهم‌تر جلوه می‌کنند. زاویه‌ی اشیا با چشم ما باعث بزرگ‌تر یا کوچک‌ترنمایاندن آنها می‌شود. جلوی هم قرار گرفتن اشیا باعث ایجاد حس نزدیکی به‌چشم می‌شود ــ هرچه فاصله‌ی رنگ‌ها و سایه‌روشن‌ها از ما بیش‌تر شود، ضعیف‌تر شده و خفه‌تر به‌نظر می‌رسند و...

استفاده از قوانین "پرسپکتیو" و تصور سه‌بعدی در کمپوزیسیون بستگی تام به‌علایق و طرز عمل تصویرگر دارد.

به‌خلاصه‌ترین شیوه، قوانین و مناسبات "کمپوزیسیون" را ذکر کردیم. ظرایف و جزییات بسیار دیگری در این زمینه وجود دارد که اطلاع از آنها برای تمامی کسانی که به‌هنر "تصویر" علاقه دارند، لازم است.

ادامه دارد...

«ایران ارشاد» منتشر کرده است:

۱ـ فرهنگ اصطلاحات کامپیوتری ـ گردآورنده ناهید زاچگانی

۲ـ آموزش برنامه‌نویسی فرترن ـ تألیف جواد توسلی

۳ـ برنامه‌نویسی Basic برای انواع ریز کامپیوترها ـ تألیف جواد توسلی

۴ـ آناتومی سر و گردن ـ تألیف دکتر محمود طباطبایی

۵ـ کالبدشناسی سلسله اعصاب مرکزی ـ تألیف دکتر محمود طباطبایی

۶ـ آموزش مبانی هیدرولیک روغنی ـ تألیف فرخ و ایرج جنابی شریفی

۷ـ آموزش اصول و کاربرد سیستم‌های پنوماتیک ـ تألیف اکبر خداپرست حقی

۸ـ تشریح، سرویس و نگهداری کامیونهای بنز و ولوو ـ تألیف جهانگیر نورایی

۹ـ هندبوک هیدرولیک ـ افست

۱۰ـ ماشین‌های افزار N.C ـ تألیف مهندس فاضلی

۱۱ـ الکتریسیته و مغناطیس (فیزیک الکتریسیته) از فیزیک دوره برکلی ـ ترجمه محمدمهدی سلطان‌بیگی

«ایران ارشاد» منتشر می‌کند:

۱ـ استخوان‌شناسی ـ تألیف دکتر محمود طباطبائی

۲ـ اصول پی‌جویی، اکتشاف و ارزیابی ذخایر معدنی ـ تألیف مهندس حسن مدنی

۳ـ بافت‌شناسی ـ تألیف دکتر ناصرالدین بامشاد

۴ـ کاربرد برنامه‌نویسی فرترن برای حل مسائل علمی و مهندسی ـ تألیف جواد توسلی

۵ـ آموزش برنامه‌نویسی کوبول ـ تألیف جواد توسلی.

۶ـ آشنائی با اصول و مبانی کامپیوتر ـ تألیف جواد توسلی

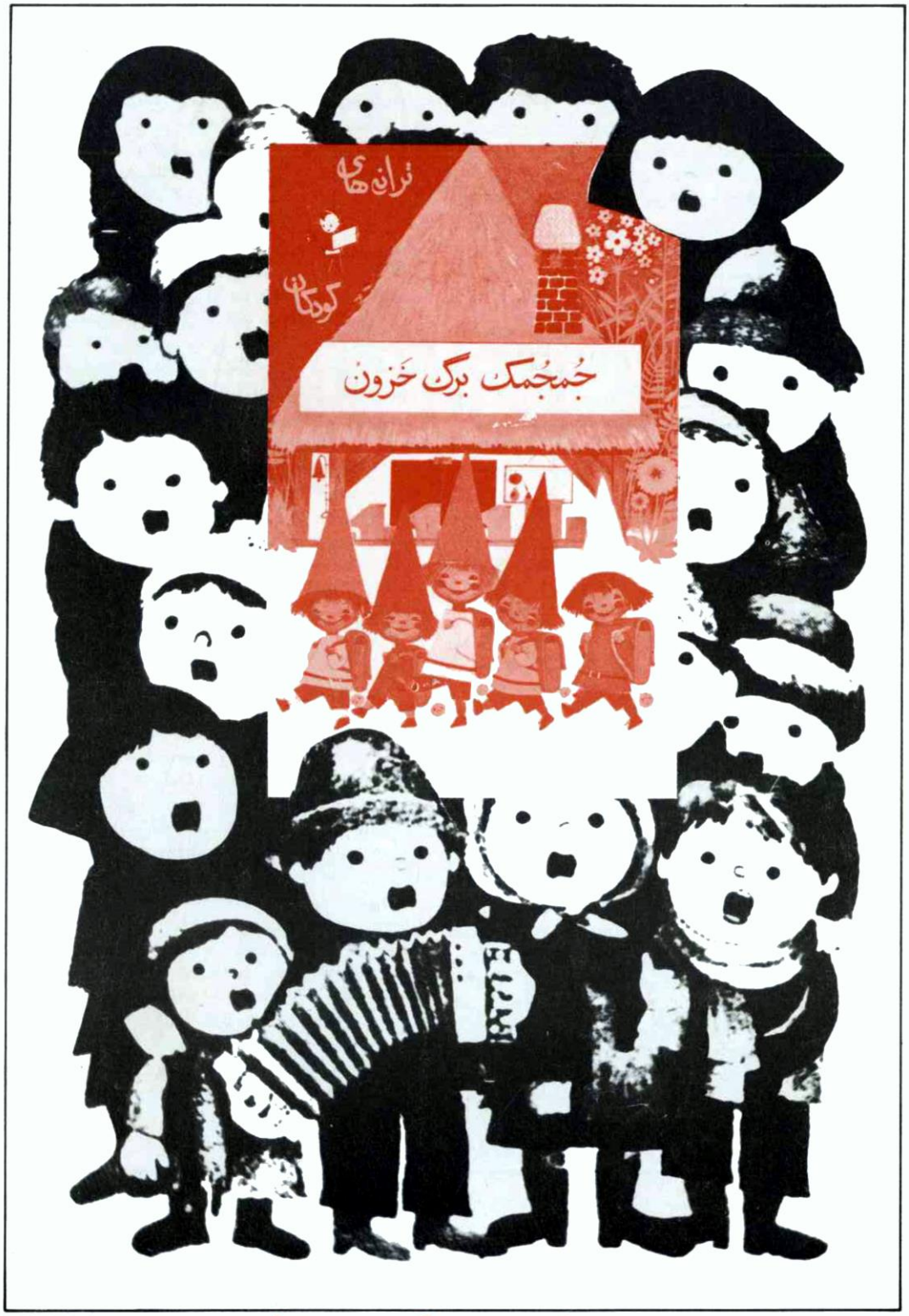
۷ـ آموزش برنامه‌نویسی پاسکال ـ تألیف جواد توسلی

۸ـ مکانیک سیالات (افست)

انتشارات ایران ارشاد

مرکز تهیه و توزیع کتب علمی، فنی، پزشکی دانشگاهی صندوق پستی ۱۳۱۸۵/۵۹۱ تلفن ۶۴۵۸۶۰

آمادهٔ همکاری با مؤلفان و مترجمان و ناشران برای عرضه و توزیع گستردهٔ کتاب‌های معتبر علمی است.



جمجمک برگ خزون

ترانه های کودکان

ترانه ها از گلچین گیلانی ، شیون فومنی ، م. آزاد

آهنگساز : بیژن کامکار

توزیع از موسسه گل پخش ۶۶۶۳۲۵