ماهنامه‌ی علمی فرهنگی هنری

سفید

سال ۳، شماره‌ی ۹ دوره‌ی جدید، دی ماه ۶۶، شماره‌ی پیاپی ۲۰ (۵۲ صفحه، ۲۵۰ ریال)

("وقت دیگر شاید"، ساخته‌ی بهرام بیضایی، ۱۳۶۶)

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

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

نخستین تولید مرکز فیلم ایران

شناسایی

فیلمنامه، تدوین، کارگردانی: محمدرضا اعلامی

محمدعلی سپانلو، پروانه معصومی
جمشید لایق، هوشنگ بهشتی، بهروز بقایی،
محمود تبریزی، علیرضامنتظری و علیرضا اعلامی.

مدیر فیلمبرداری: غلامرضا آزادی
موسیقی متن: ناصر چشم‌آذر
پخش از گروه سینماهای متحدتهران

بسم الله الرحمن الرحیم

صفحه‌ی ۴
دریچه‌های امید

صفحه‌ی ۵ تا ۱۲
خبرهایی از دنیای سینما، ادبیات، نقاشی، موسیقی، تئاتر و...

صفحه‌ی ۱۳ تا ۱۴
"کدام همنوازی" مقاله‌ای درباره‌ی تشکیل اولین ارکستر موسیقی در ایران، نوشته‌ی **منوچهر جهانبگلو**

صفحه‌ی ۱۴ تا ۱۵
"اقتصاد سینما، انحصار سینما" تاریخچه‌ای از نخستین انحصارهای سینما، که بعدها به یکی از عوامل عمده در سینما تبدیل شد، نوشته‌ی **جیمز موناکو**

صفحه‌ی ۱۶ تا ۳۸
"مساله صدق در شعر" (مقاله) نوشته‌ی ***ضیاء موحد*** / "شب می‌شوید تانیه‌ها را" چهار شعر از ***منصور اوجی*** / "زنجیره‌های اوران در شعر نو" (مقاله) نوشته‌ی ***هوشنگ گلشیری*** / "دیوار-نگاره‌ها" (داستان) نوشته‌ی ***خولیو کورتازار*** / "زخم" (داستان) نوشته‌ی ***قاضی ربیحاوی*** / "هنر رهایی است و آزادی" (بررسی ادبی "معصوم سوم") نوشته‌ی ***آذر نفیسی***

صفحه‌ی ۳۹ تا ۴۲
"جسمیت نور" (بررسی یکی از تابلوهای ***آگوست رنوار***) نوشته‌ی ***فیروزه مهاجر*** "درختانی که بیش از مدل‌ها فکر نمی‌کنند" بخشی از خاطرات ***ژان رنوار*** از ***آگوست رنوار***.

صفحه‌ی ۴۳ تا ۴۵
کتاب‌های "واتیکان و فاشیسم ایتالیا" "برگزیده‌ی داستان‌های کوتاه فرانسوی"، "آفریقای جنوبی: انقلاب سیاهان علیه آپارتاید"، "سفارتخانه"، "داستان‌های نو"، "گام‌های تاریک و روشن"، "روز بارانی"

صفحه‌ی ۴۶ تا ۴۷
پرسش‌ها و نظرهای خوانندگان مفید.

باشگاه ادبیات

مفید

ماهنامه‌ی علمی. فرهنگی. هنری
صاحب امتیاز و مدیر مسئول: حمید پوراسماعیلی
سردبیر: محمدرضا حویانی
شماره‌ی سهم شماره‌ی پیاپی ۲۰/سال سوم
تاریخ انتشار: دی‌ماه ۱۳۶۶
حروف چینی: پژوهش
لیتوگرافی متن: ع. علیرضائی
لیتوگرافی رنگی: هنرگرافیک
چاپ: پگاه
نشانی پستی: تهران صندوق پستی ۱۵۸۱۵/۳۴۴۴
نشانی اداره: خیابان شهید بهشتی، میدان تختی، خیابان آریا وطنی پلاک ۱+۱۲
تلفن مدیر: ۷۶۴۸۳۶ (فقط عصرها)
تلفن تحریریه: ۸۴۵۱۸۱

- **نقل بحثی یا تمامی هریک از مندرجات مجله‌ی مفید بدون اجازه‌ی کتبی ممنوع است.**
- **هرگونه اقتباس از مندرجات مفید بدون اجازه‌ی کتبی ممنوع است.**

شعر، داستان، مقاله باید ماشین شده یا به‌خط کاملا" خوانا یکروی کاغذ نوشته شده باشد.
طول مقاله‌ها و داستان‌ها از بیست صفحه دست‌نوشت یا ماشین‌نوشت (هر صفحه بیست سطر) بیش‌تر نباشد.
شعرها از بیست شعر کمتر نباشد.
از همه‌ی دوستان نویسنده، شاعر خواهش می‌شود حتما" نشانی و تا حد امکان تلفن خود را همراه آثار خود برای "مفید" بفرستند.
مفید در ویرایش و حذف مطالب آزاد است.
مطالبی که برای چاپ مناسب تشخیص داده نشود پس فرستاده نمی‌شود.

برای اشتراک مجله می‌توانید کپی فرم زیر را پرکنید و همراه با آن (۱۵۰۰/ ریال بابت شش شماره یا ۳۰۰۰/ریال بابت ۱۲شماره) با بیمه پستی به‌نشانی دفتر مجله ارسال دارید.

حروف نام و نام خانوادگی به‌تفکیک در جدول آورده شود.

نام | | | | | | | | | | | | | | | | | |

نام خانوادگی | | | | | | | | | | | | | | | | | |

تاریخ شروع اشتراک (شماره) _____ **مدت اشتراک** _____

حرفه _____ **شهرستان** _____ **تلفن** _____

نشانی _____ **کد پستی** _____

دریچه‌های امید

پیش از نوشتن "گزارش به‌خوانندگان" با بسیاری مشورت شد، از جمله با آنانی که تجربه‌ی بیش‌تری درکار مطبوعات داشتند. اکثر آنها عقیده داشتند، نوشتن چنین گزارشی به‌صلاح نیست، یا دست کم نتیجه‌ی تعیین‌کننده‌ای برایش پیش‌بینی نکردند. در چنین شرایطی دلیل عمده‌ی نوشتن و چاپ "گزارش به‌خوانندگان" چیزی نبود جز این که گفتنی‌ها گفته شود تا بعدها، هم برای خود ما و هم برای دوستداران مجله جای حرفی باقی نماند.

"**مفید**" شماره‌ی ۸ چاپ شد، که صفحه‌ی چهارم آن را "گزارش به‌خوانندگان" به‌خود اختصاص داده بود. راستش تا اواخر دیماه بازتاب "گزارش به‌خوانندگان" ــ تقریبا ــ در راستای همان پیش‌بینی دوستان با تجربه بودو حتا در بعضی موارد بازتاب منفی نیز داشت. یعنی برخی از خوانندگان که پیش از خواندن "گزارش به‌خوانندگان" به‌پیوستن به جمع مشترکین "**مفید**" فکرکرده بودند، بی‌درنگ به‌این نتیجه رسیدند که بهتر است فعلا وارد معامله نشوند، تا فصل اطمینان سر برسد.

بهرحال تا اواخر دیماه اوضاع به‌این منوال بود، اما درهفته‌ی آخر دیماه اوضاع فرق کرد، دریچه‌های امیدبخش برروی‌مان گشوده شد، آن هم از جانبی که کمتر به‌آن فکر می‌کردیم؛ خوانندگان بی‌ادعا، خوانندگانی که مجله می‌خواهند بی‌آن که درگیر مسایل محفل‌ها و حلقه‌های شبه روشنفکری باشند.

بهترین شیوه، برای معنای دریچه‌های امیدبخش بازگویی چند صحنه است:

دوست خواننده‌ای از قصبه‌ای دورافتاده در استان اصفهان آمده بود، با کلی شوق و شور و کلی نام و نشان مشترک جدیدو با این پیام که "مبادا کارتان را در نیمه رها کنید"... خواننده‌ی دیگری آمده بود دفتر مجله، دست‌اش می‌لرزید، پاکتی روی میز گذاشت و گفت: "ناقابل است...."، بعد خداحافظی کرد و رفت. در پاکت مبلغی به‌عنوان کمک بود و نامه‌ای با این محتوا که هزینه رفت و آمدم را زده‌ام تا این کمک را برای "**مفید**" فراهم کنم... یکی از دوستان خواننده آمده بود با این پیشنهاد: "همه‌ی کارهایم را کنار می‌گذارم و بدون چشمداشتی برای مجله آگهی می‌گیرم، اما شما کارتان را ادامه دهید..." و اگر آگهی در این شماره می‌بینید از نتایج همت این دوست است...

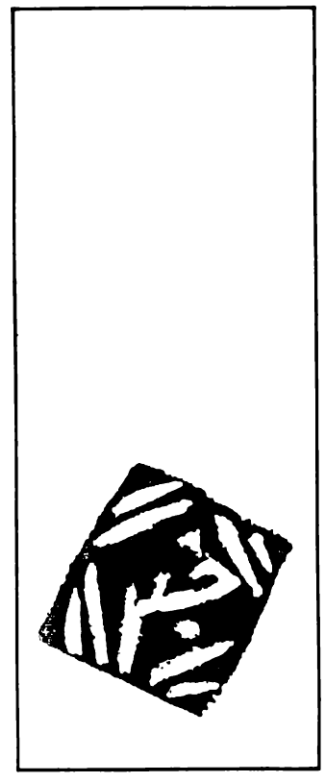
دوست خواننده‌ای آمده بود دفتر مجله که کارمندم و کمک مالی از من برنمی‌آید اما هرروز از ۳ بعدازظهربه‌بعد درخدمت مجله هستم، حتا شده‌به‌عنوان نامه‌رسان...

همکار قسمت اداری مجله، که از نزدیک از دخل و خرج مجله خبردارد، با حجب شرقی خود پیشنهاد داد که "می‌خواهم تا روبراه شدن اوضاع مالی مجله، دریافتی نداشته باشم..." و همه‌ی ما می‌دانیم که حقوق او به سختی هزینه‌های زندگی‌اش را کفاف می‌کند... مگر می‌شود این همه شوق، که شاهدش‌بوده‌ایم، دید و به شوق نیامد و دچار امید مضاعف نشد؟ راستش‌را بخواهید تا این‌جا که آمده‌ایم فقط از سر شوق بود و شور، پس به‌شوق آمدنمان از این همه شور طبیعی است، و اگر براین شوق برآمده، عشق به‌کار و اجتناب ناپذیری توقف افزوده شود، نتیجه رامی‌شود حدس زد. دست یکایک چنین خوانندگانی را می‌فشاریم و به‌آنان این‌امید را می‌دهیم که "**مفید**" همچنان مستقل، پرمحتوا (نه‌ثقیل) به راهش ادامه خواهد داد.

می‌دانیم بسیاری دریافته‌اند کمترین کمک به "مفید" همان مشترک‌شدن است

آنانی که خود را متولی جماعت منورالفکر می‌دانند، باید بدانند که استمرار فرهنگی فداکاری می‌خواهد و گذشت نه عیبجویی‌های برآمده از یاس...

محمدرضا جویانی



نظر یک مقام رسمی ادبی شوروی درباره‌ی برودسکی

در خبرها بود که سردبیر نشریه ادبی "نوی میر" اخیرا در آمریکا در حاشیه کنفرانس "مشکلات ادبیات" با **برودسکی** برنده جایزه نوبل ادبیات ۱۹۸۷ دیداری داشته است. هم‌چنین در خبرها بود که قرار است به‌تدریج اشعار چاپ نشده‌ی این شاعر تبعیدی که از ۱۵ سال پیش در آمریکا رحل اقامت افکنده است در وطن‌اش چاپ شود. اما آنچه در این میان جالب است نظر سردبیر "نوی میر"، این نشریه رسمی ادبی شوروی درباره‌ی **برودسکی** است. به‌اعتقاد سردبیر "نوی میر" اشعار **برودسکی** آمیزه‌ای است از تاثیر کلاسیک‌های ادب قرن بیستم شوروی، الهی‌دانان انگلیسی و شعرای آمریکایی: با این همه او شاعر منحصر به‌فردی با اشعار پیچیده اما با ترکیبی مشخص و برجسته است. سردبیر "نوی میر" می‌افزاید **برودسکی** دارای زبان اندیشه دوگانه‌ای (روسی – انگلیسی) است. وزن دلپذیر و ملودی‌های رنگارنگ کلامش گاه انسان را به‌یاد رمانتیک‌های قرن ۱۹ می‌اندازد. از لحاظ جهانی بیشتر به *کنراد* و *نابوکف* شبیه است. تصمیم به انتشار آثار **برودسکی** پیش از برنده شدن وی گرفته شده بود و اشعاری نیز که در دست انتشار است با نظر خود شاعر برگزیده شده است. به‌گفته سردبیر "نوی میر" اعطای نوبل به **برودسکی** اعم از این‌که از سر حسابگری سیاسی باشد یا نه، موجب جذب بیشتر غرب به ادبیات شوروی خواهد شد و خود **برودسکی** نیز این نظر را تائید می‌کند.

مرگ چند هنرمند در سال ۱۹۸۷

جهان در سال گذشته میلادی شاهد مرگ چند تن از هنرمندان و نویسندگان بود که از میان آنان می‌توان از *ژان آنوی* نمایشنامه‌نویس فرانسوی در ۷۷ سالگی، *جیمز بالدوین* نویسنده سیاه‌پوست آمریکایی در ۶۳ سالگی، *فرد آستر* رقصنده و هنرپیشه آمریکایی در ۸۸ سالگی *جنی گلیسون* بازیگر فیلم معروف "بیلیاردباز" در ۷۱ سالگی نام برد. *ژان آنوی* که نمایشنامه "آنتیگون" او (روایت امروزین "آنتیگونه"ی *سوفوکل*) نامش را بر سر زبان‌ها انداخت گفته‌بود: "دنیای ما چنان زشت است که نمایشنامه‌های من در برابر آن مانند قصه‌های پریان است." در تئاتر *آنوی* تنها یک درونمایه وجود دارد و آن این‌که زیستن انسان را حقیر، تباه، پست می‌کند. *جیمز بالدوین* گفته بود: قبل از آن‌که من جای خود را توسط جامعه سفیدپوست بیابم، به جهنم خواهم رفت."

اعاده حیثیت از "سواره‌نظام"

ایساک بابل (۱۸۹۴– ۱۹۴۱) که از قربانیان فرهنگی دوران استالین به‌شمار می‌رود اهمیت خود را در ادبیات شوروی باز می‌یابد. اخیرا" اتحادیه نویسندگان شوروی کمیسیونی برای گردآوری میراث ادبی او تشکیل داده است. این کمیسیون از همه ادب دوستان خواسته است آثار و نوشته‌های در ارتباط با *بابل* را برای کمیسیون ارسال دارند. کمیسیون درحال حاضر سرگرم مطالعه آرشیوها و نامه‌های نویسنده است. *ایساک بابل* نخست‌بار به وسیله *ماکسیم گورکی* کشف شد که داستان‌هایش را در ۱۹۱۶ در مجله "لتوپیس" منتشر کرد. *بابل* با کتاب "سواره‌نظام" که به رویدادهای انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ می‌پردازد به‌شهرت رسید. *بابل* در سال‌های دهه سی مغضوب دستگاه رهبری‌کننده هنر و ادب شوروی قرار گرفت. اینک یک موسسه انتشاراتی شوروی اعلام کرده است که سال آینده مجموعه‌ای دو جلدی از آثار *بابل* را منتشر خواهد کرد.

هاینرش هاینه درچین

یک نشریه آلمانی می‌گوید اخبار رسیده از پکن حاکی است که محبوبترین شاعر و نویسنده غربی در چین **هاینریش هاینه** است. شدت محبوبیت این شاعر آلمانی به‌حدی است که بسیاری فکر می‌کنند او زنده است. هم‌اکنون یک کنگره جهانی **هاینه** در دانشگاه پکن برپا شده. ماه قبل این کنگره به‌وضوح به‌اساتید ادبیات آلمانی، که درآن حضور داشتند نشان داد که تا چه اندازه **هاینه** محبوب و مورد بررسی و تحقیق قرارگرفته است. ۳۳ مقاله به‌زبان‌های انگلیسی، آلمانی، ژاپونی، در این کنگره درمورد **هاینه** ارایه شد. آثاری از **شوبرت** و **شومان** نیز به‌افتخار و یادبود این شاعر آلمانی اجرا شد.

یفتوشینکو در لندن

شاعر و رمان‌نویس شوروی و کارگردان کنونی سینما **یفتو شینکو** چندی قبل از لندن دیدار کرد در لندن او در جلسات شعر خوانی مقداری از اشعارمنتشر نشده‌اش را قرائت کرد. این ورود همزمان با نشر آخرین کتاب **یفتوشینکو** بود. کتاب که ترکیبی است از شعر و مقاله و خاطره و داستان، کوشش صادقانه‌ای است از انعکاس ذهنی یفتوشینکو به مسایل جهانی، خانوادگی، کودکی و شخص شاعر. منتقدین ادبی لندن از ترجمه اشعار او استقبال کرده‌اند.

منتقد دیلی‌تلگراف راجع به اشعار **یفتوشینکو** می‌نویسد: "این اشعار چالشی شگرف‌است با زندگی، نه‌تنها زندگی در

"مسکو"

شوروی که زندگی درجهان‌امروز، از حمله رسندگی ما اروپائیان در راهی ناهموار با قدم‌هایی لرزان..."

گراهام گرین در سیبری

گراهام گرین نویسنده‌ی پرآوازه‌ی انگلیسی که چندی پیش بزرگ‌ترین جایزه‌ی ادبی نیکاراگوآ را از دست *دانیل اورتگا* دریافت داشت در سفرهایش به نقاط مختلف جهان خستگی نمی‌شناسد. او در این روزهای زمستانی به سیبری رفته است تا به‌قول خودش از نزدیک با "این سرزمین ناشناخته، با این رویای رمانتیک" آشنا شود. **گرین** در سال‌های اخیر، بزرگ‌ترین مشغله ذهنی‌اش را مسابقه تسلیحاتی می‌داند و معتقد است که "آدمی دیوانه شده است، چراکه هنگامی که اکثریت مردم جهان در فقری کشنده بسر می‌برند ابرقدرت‌ها تنها به‌فکر زرادخانه‌های خود هستند". **گرین** در مدت اقامتش در سیبری در یک مصاحبه شرکت کرد و ضمن سخنانش گفت قدرت قلم و توانایی کلمات را برای مبارزه با ستم و قلدری جهانی نمی‌توان نادیده گرفت، اما تنها

"گراهام گرین"

اعتراض نویسندگان کافی نیست. جهان باید به شیوه‌های ظالمانه اعتراض کند. به‌اعتقاد گرین "یک انسان در درجه اول باید ایمان داشته باشد و کردارش را براساس آن قرار دهد."

"خنده‌یوزپلنگ" سلمان رشدی

به‌تازگی انتشارات "ویکینگ" کتابی تازه از "سلمان رشدی" به بازار عرضه کرده است: "خنده یوزپلنگ". "ماناگوآ" پایتخت "نیکاراگوآ"، در کار تازه‌ی "سلمان رشدی" چون آینه‌یی است که هر تازه واردی می‌تواند نقش خود را در آن ببیند، هم ترس‌ها و نفرت‌ها، هم رویاها و امیدهایش را.

"رشدی" هندی‌ای که سال‌های کودکی‌اش یادآور استقلال هند است و داستان‌پرداری که افسانه‌های وهم‌انگیزش، تهور و دلپذیری "رئالیسم جادویی" آمریکای لاتین را به‌خاطر می‌آورد، این بار از "نیکاراگوآ" سخن می‌گوید. و رویهمرفته بطور ضمنی هوادار حکومت انقلابی "نیکاراگوآ" هست. چندی‌پیش "سلمان رشدی" دعوت حکومت "نیکاراگوا" را پذیرفت و به سرزمین ساندنیست‌ها سفرکرد. با مردم و فرماندهان انقلاب سخن گفت، به‌مرز "هندوراس" و "نیکاراگوآ" رفت، درجنوب "ماناگوآ" پرسه‌ها زد، خوراک لاک پشت خورد و درباره‌ی ادبیات سخنرانی کرد. حاصل این سفر "خنده یوزپلنگ" است: "نیکاراگوآ"، با دید تند یک رمان‌نویس. در این اثر "رشدی" از جنبه‌های مختلف زندگی مردم "نیکاراگوآ" سخن می‌گوید، از بیوه‌ی سوموزای سرنگون شده که در ماناگوآبه "خانم امید" معروف شده میگوید: "توتالیتر یا حکومت تک‌حزبی، جکومت دیکتاتوری" عنوان‌های شرم‌آوری برای دولت "نیکاراگوآ" است. درآنجا حتا مخالفان به گرمی پذیرایی می‌شوند. آنجا نشانه‌های دموکراسی دیده می‌شود، نه نارضایی. البته اینجا وآنجا نقایصی در حکومت انقلابی می‌بینند. مایه اصلی ناراحتی این است: نویسندگان "در نیکاراگوآ بر سر کارند ــ "دانیل اورتگا" و همسرش دفترهای شعر منتشر کرده‌اند، معاون رئیس جمهور داستان‌نویس است ــ با ابتحال در این حکومت شعرا و نویسندگان، حکومت سانسور قلم نیز هست!" اما اینها نمی‌تواند "رشدی" را از هواداری از حکومتی که‌آنرا "حکومت‌دلاوران نیکاراگوآ" می‌خواند باز دارد. در مورد دیکتاتور پیشین "سوموزا" می‌گوید: "هم متجاوز به‌عنف بود و هم عقیم‌کننده" در مورد حاکمان فعلی می‌گوید: "سئوال می‌کردم پس کجایند دیکتاتورسازان و قلدر مآبان؟" و خود جواب می‌دهد: "من در میان آنها جز یکپارچگی و شور و عشق به عمل چیزی ندیدم." این کتاب کتاب کوتاهی است آنها که با نظر "رشدی" موافقند همین‌قدر کتاب را کافی می‌دانند آنها که مخالفند اصلا" تحمل این کتاب را نخواهند داشت.

دور از سیاست، جاذبه کتاب بیشتر چهره می‌نمایاند. آنجا که از زندگی پرموهبت کناره ــ نشینان کارائیب و ساحل ــ نشینان اقیانوس سخن می‌گوید.

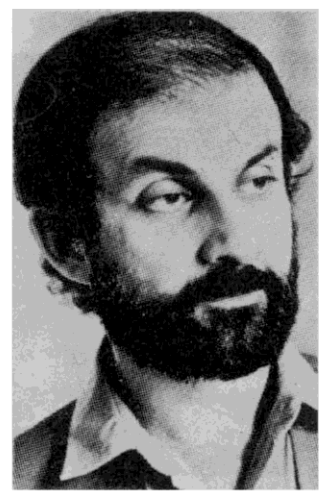
"باغ آلبالو"ی زنجانپور

اکبر زنجانپور از اول‌اسفندماه سال‌جاری‌نمایشنامه "باغ‌آلبالو" اثر "آنتوان چخوف" را با ترجمه‌ی بهروز تورانی، در تالار وحدت به‌اجرا می‌گذارد. گفتنی آن که "باغ آلبالو" پیش ترنیز توسط آربی آوانسیان کارگردانی شده است.

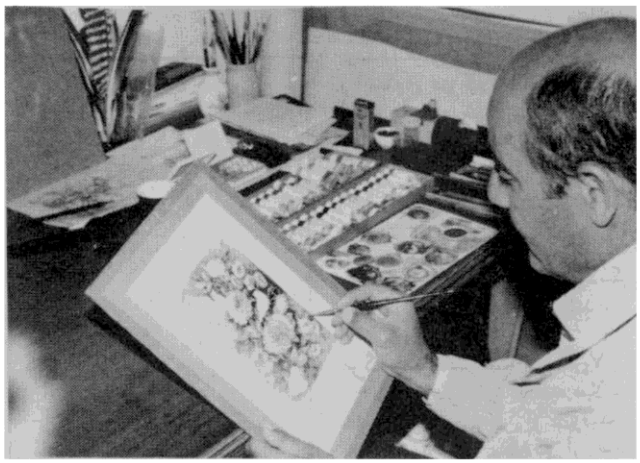
حمید طاعتی، سهراب سلیمی، بهروز بقایی، رویا افشار، عسگر قدس، رسول نجفیان، فرهاد تجویدی، شهین علیزاده، حسین بیک‌زاده، در "باغ آلبالو" بازی دارند

اثری ناشناخته از آنوی

این روزها اثر ناشناخته‌ای از ژان آنوی نمایشنامه‌نویس فقید فرانسوی پشت ویترین کتاب‌فروشان نمایان شده است. "توماس یا انسان آزاد" یک



"سلمان‌رشدی"



شاهاسبان (یسایی شاهی جانیان) در حال نقاشی.

نمایشنامه تاریخی است که البته "بکت" یا "شرف خداوندی" را به‌یاد می‌آورد. در این نمایشنامه **توماس مور** صدراعظم در برابر شاه خود **هانری هشتم** می‌ایستد و از امضای سند بنیادگذاری کلیسای انگلیکان و در نتیجه قطع روابط با "رم"، که می‌بایست طلاق را مجاز سازد، امتناع می‌کند. او سرش را به‌دلیل خم نکردن از دست می‌دهد. قهرمان شایسته تنهایی، با پاکی آشتی‌ناپذیر خود آنوی.

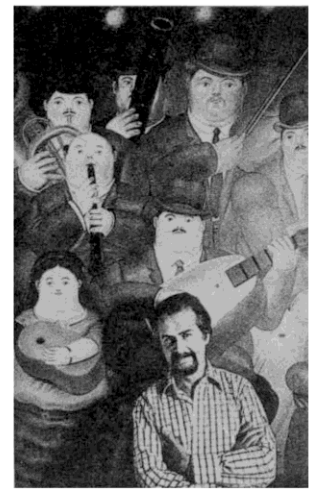
درگذشت استاد "شاجانیان"

روز شنبه ۲۸ آذرماه گذشته استاد "یسایی شاهی جانیان" (معروف به "شاجانیان") به علت بیماری سرطان دراصفهان درگذشت. "شاجانیان" به‌سال ۱۳۱۸ در جلفای اصفهان زاده شد، دوره‌ی ابتدایی را در مدرسه‌ی شاه‌عباس اصفهان گذرانید و دوره‌ی متوسطه را در هنرستان هنرهای زیبای اصفهان. معلم مینیاتور "یسایی" در هنرستان استاد "رستم شیرازی" بود، اما "شاجانیان" ازاستادانی چون "حاج مصور الملکی" و "یروانند نهاپتیان" بسیار آموخت. "شاجانیان" در ۲۱ سالگی راهی بیروت شد و در آنجا جاثلیق بزرگ ارامنه به‌سبب مرمت چیره‌دستانه تابلوی "حضرت مریم و مسیح کودک" در کلیسای اعظم ارامنه بیروت، برای او بورسی پنجساله دراروپا را تدارک دید، اما با درگذشت جاثلیق بزرگ، "یسایی" به دعوت اسقف بزرگ کلیسای ارامنه‌ی اورشلیم دوسال در آنجا سرگرم مرمت‌آثار نقاشی کلیساها بود، سپس به اصفهان‌بازگشت و در سازمان حفاظت و مرمت آثار تاریخی همراه با گروهی‌ایتالیایی به‌مرمت نقاشی‌های تاریخی اصفهان پرداخت و به‌سبب تبحری که از خود نشان داد، گروه ایتالیایی به او دیپلم تخصصی اهداکرد. از دیگرکارهای "شاجانیان" می‌توان از نقاشی‌های سبک صفوی میهمان‌سرای‌عباسی نامبرد. "شاجانیان" تااواخر عمر در هنرستان هنرهای زیبای اصفهان‌به‌تدریس مینیاتور مشغول بود. "شاجانیان" علاوه بر شیوه‌ی سبک صفوی، در رشته‌ی نقاشی قاجار به‌ویژه گل و بوته‌سازی‌نیز مهارت داشت. "یسایی" درپنج سال آخر عمر نقاشی آبرنگ نیز کار می‌کرد و به گفته‌ی برخی از اهل فن در مدت کوتاهی به پختگی نیز رسیده بود و گویا شیوه‌یی خاص در آبرنگ بدعت گذاشته بود که به قول بعضی از اساتید نقاشی آبرنگ را هم به شیوه‌ی مینیاتور می‌ساخت. استاد "یسایی" از سال تحصیلی ۶۶ ــ ۶۵ همکاری با دانشکده‌ی پردیس‌اصفهان (مجتمع دانشگاهی هنر) در رشته‌ی مینیاتور، را آغاز کرده بود که احل مهلت‌اش نداد.

موفقیت فرناندو موته‌رو

به‌تازگی نمایشگاهی از آثار

"مونالیزا"ی بوته‌رو (۱۹۷۸)



فرناندو بوته‌رو در کار یکی از نقاشی‌هایش

فرناندو بوته‌رو نقاش و مجسمه‌ساز کلمبیایی در مادرید برگزار شد. **فرناندو بوته‌رو** (زاده‌ی ۱۹۳۲ در "مدلین" کلمبیا) نخستین نمایشگاه نقاشی‌اش را به‌سال ۱۹۵۱ در شهر "بوگوتا" برگزار کرد. موفقیت‌اش در این نمایشگاه او را به اروپا کشاند و سرانجام در اسپانیا ماندگار شد. گفتنی آن‌که ***آلبرتو موراوایا*** و ***ماریو وارگاس یوسا*** در بروشور نمایشگاه **بوته‌رو** را معرفی کرده‌اند. **بوته‌رو** مانند نقاشان بزرگ امریکای لاتین: ***ریورا***، ***سیکیه‌روس***، ***اوروسکو*** توانسته امریکای لاتین و زندگی مردم آنها را به دنیا بشناساند. آثار او ترکیبی است از تخیل شاعرانه و زندگی مردم، اما گزنده. نقاشی‌های **بوته‌رو** (که از نقاشی‌های نقاشان پرآوازه‌ای چون ***گویا***، ***ولاسکز*** و ***داوینچی*** الهام گرفته و زندگی دیکتاتورها، بورژواها، زنان پرخور بی‌مصرف، مردان تاجرماب و آن دسته از کشیش‌های دنیاپرستی که‌حافظ منافع دیکتاتورهاپند را می‌نمایاند) این روزها هریک

تابلوی از "سالوادور دالی" در نمایشگاه نقاشی "پنج قرن هنر اسپانیا"

نزدیک به ۲۰۰/۰۰۰/- دلار به‌فروش می‌رسد.

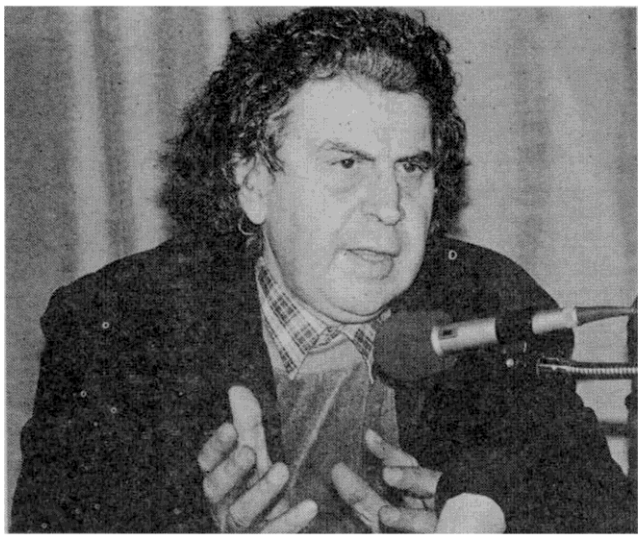
پنج قرن هنر اسپانیا در فرانسه

اسپانیا پس از این که وارد بازار مشترک اروپا شده است (۱۹۸۶) روز به‌روز روابط فرهنگی‌اش با کشورهای اروپایی (از جمله انگلستان و فرانسه) گسترش یافته، در این راستا می‌توان از نمایشگاه "نقاشی، پنج قرن هنر اسپانیا" در پاریس نام برد؛ که رویداد بزرگ هنری پاییز و زمستان امسال فرانسه بشمار می‌رود. گفتنی آن‌که در حاشیه‌ی این نمایشگاه، علاقمندان تئاتر و سینما توانستند کارهای تئاتری و سینمایی اسپانیولی‌ها را در پاریس تماشا کنند.

"در گلستانه" در راه

قطعه‌ی "در گلستانه" که برای ارکستر سنفونیک، آواز، گروه کر به‌همراهی سازهای سنتی سنتور، سه‌تار، کمانچه و دف و بر پایه‌ی شعر "در گلستانه"ی سهراب سپهری توسط هوشنگ کامکار تصنیف شده، بزودی با ضبط آواز به‌مرحله‌ی میکس‌خواهد رسید. "در گلستانه" نخست در مایه اصفهان شروع می‌شود، سپس اشاراتی دارد به دستگاه‌های چهارگاه، دشتی، شور، بیات ترک، ماهور، افشاری و سرانجام در ماهور به پایان می‌رسد. "بهاران آبیدر"، "گل همیشه بهار"، "کنسرتینو برای تار و ارکستر"، "فعان بربط" از کارهای پیشین مصنف "در گلستانه" است.

در ضمن هوشنگ کامکار (که فارغ‌التحصیل رشته‌ی آهنگسازی از دانشکده هنرهای زیبا و در رشته‌ی تاریخ موسیقی از



تئودراکیس

دانشگاه سانفرانسیسکو (آمریکا) فوق لیسانس دارد) ترجمه‌ی کتاب‌های زیر را به‌پایان‌رسانده و امید دارد به‌زودی چاپ و انتشار یابند: "ارکستراسیون" (اثر کورساکف)، "هارمونی قرن بیستم" (اثر "پرسی حتی") "فوگ" وانوانسیون" (اثر "خان ورال").

کتاب آموزش سه‌تار ذوالفنون

جلال ذوالفنون نوازنده‌ی سه‌تار کتابی را تدوین کرده به نام "آموزش سه تار" که در ۱۳۰ صفحه نت‌نویسی، حروف‌چینی و صفحه‌بندی شده است و گویا برای دریافت کاغذ دولتی به وزارت فرهنگ و ارشاد ارایه‌شده. ذوالفنون قصد دارد در زمینه‌ی آموزش سه‌تار کتب دیگری‌تدوین کند و در دسترس علاقمندان قرار دهد.

هنر مرز سیاسی ندارد.

آهنگسار پرآوازه‌ی یونانی "میکیس تئودراکیس" معتقداست‌که هنر هیچ مرز سیاسی‌نمی‌شناسد. او چندی پیش در آستانه سفر برای اجرای کنسرت در استانبول، اظهار داشت امیدوار است این روابط هنری ادامه یابد "تئودراکیس" آهنگساز فیلم معروف "زد" هم‌اکنون کمیته‌ای ازهنرمندان را فراهم آورده که سعی برمبادله موسیقی میان یونان و ترکیه دارد. ترک‌هاهم متقابلا" یک کمیته‌ی حسن‌نیت هنری تشکیل داده‌اند. اما مقامات سیاسی ترکیه و یونان در مورد کوشش‌های "تئودراکیس" نظر متفاوتی دارند: "تورگوت اورال" گفته است "تئودراکیس" سعی می‌کند "دو ملت را بهم نزدیک کند" اما یک سخنگوی یونانی گفته: "تئودراکیس به صرزهای پوچی رسیده‌است!"

خبری از نویسنده‌ی "مرشد و مارگریتا"

استاد باله شوروی **بوریس ایفمن** باله‌ی "مرشد و مارگریتا" را به صحنه آورده است. وی می‌گوید این باله "در ستایش عشق و غلبه آن به مشکلات است". این باله ترکیبی از باله کلاسیک و مدرن است. هم‌اکنون تئاتر و سینمای شوروی هم دست در کار عرضه آثار **بولگاکف** است. سه اثر او برای تئاتر آماده شده است از جمله کار نامعروف او "قلب یک سگ". ناگفته نماند قراردادی میان دست‌اندرکاران سینمای امریکا و شوروی برای تهیه فیلمی از "مرشد و مارگریتا" منعقد شده است. **بوریس ایفمن** گفته است سعی شده زندگی عادی مردم شوروی در سال ۱۹۲۰ ـ زمان نوشتن رمان ـ با دیدی طنزآلود در باله گنجانده شود.

بزرگترین ویولونیست قرن درگذشت

یاشا هیفتز، یکی از نوازندگان

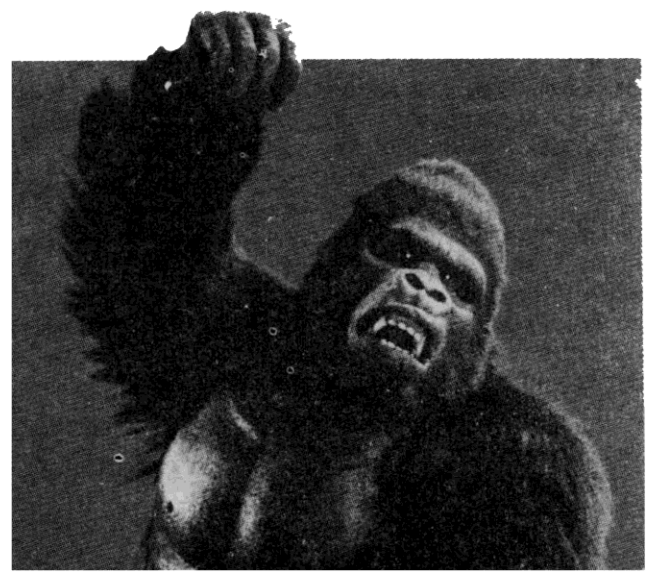
صاحب سبک ویلون در۸۶سالگی درگذشت. **یاشاهیفتث** که شیوه‌های نواختن او همگی "استاندارد" دنیای نوازندگی شده، بنابه اظهار خودش در ۳ سالگی ویلون آموخت و در ۶ سالگی کنسرت داد و مدت ۷۰سال هم ویلون نواخت. درباره‌ی او صاحب‌نظری گفته است: "در گوش درون هر نوازنده‌ای لااقل از ۱۹۳۰ تا اکنون یاشا هیفتث زنده است!"

گدار و مال برندگان جایزه‌ی لویی دلوک

داوران جایزه‌ی **لویی دلوک**، که به‌عنوان کنکور سینما تلقی می‌شود، امسال این جایزه را به طور هم ارزش به دو اثر ازلحاظ شکل کاملا" متفاوت اعطا کردند: دو فیلم "خداحافظ بچه‌ها"ی **لویی مال** (که اثری است کلاسیک) و "سمت راستت را مواظبت کن" **ژان ـ لوک‌گدار** (که اثری است غیر متعارف. دادن این جایزه به این دو کارگردان پنجاه ساله و از نظر جهانی شناخته شده (هر دو از جمله صاحب یک شیرطلایی در ونیز شده‌اند) بدون شک نمودار حالت سینمای فرانسه است: پشت پیشکسوتان بزرگ جانشینی وجود ندارد.

دینودولورنتیس در آستانه‌ی سقوط

تهیه کننده فیلمهای پرزرق و برق ایتالیا و آمریکا در آستانه ورشکستگی قرار گرفت. تهیه کننده فیلم پرخرج "کینگ کنگ"



اکنون زیربار یک قلم قرض ۱۲۳ میلیون دلاری قرار دارد. سرمایه‌داران "وال استریت" که تا سال گذشته به هوای سود به این تهیه‌کننده وام می‌دادند اکنون دست به حراج و تاراج استودیوی اوزده‌اند. ناگفته نماند برای تهیه فیلم پرخرج دیگری به‌نام "کینگ‌کنگ زندگی می‌کند". زیر عکس جناب **کینگ کنگ** یک مجله آمریکایی نوشته است: **کینگ‌کنگ** مردنی زندگی می‌کند.

مرگ یک کارگردان نوآور

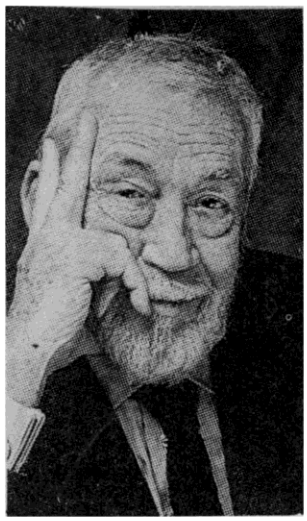
روبن مامولیان کارگردان ارمنی اصل آمریکایی در ۸۹ سالگی در "لوس آنجلس" در گذشت. اهمیت **مامولیان** در بدعت‌گذاری او در سینما و تئاتر است. **مامولیان** که در گرجستان متولد شده بود، پس از اتمام تحصیلاتش در پاریس در اواخر سال‌های ۲۰ با کارهای تئاتری‌اش در برادوی جلب توجه کرد و چندی برای تهیه یکی از نخستین فیلم‌های ناطق به استخدام پارامونت درآمد. این فیلم "آپلز" نام داشت. **مامولیان** در زمینه نوآوری‌ها، نخستین کسی بود که دوربین متحرک و کانال‌های چند صدایی را وارد دنیای سینما کرد، او هم‌چنین پیشگام به کارگیری رنگ در فیلم بود در نمایش صحنه‌ای هم در آمریکا این **مامولیان** بود که در برادوی اولین نمایشنامه کامل آوازی را به نام "اکلاهما" اجرا کرد. "علامت زورو" (۱۹۴۰) "دکتر جکیل" و آقای هاید (۱۹۳۲) "خیابان‌های‌شهر (۱۹۳۱) را ساخت و بزرگانی چون **فردریک مارچ**، **گاری کوپر**، **مارلن‌دیتریش** **ویلیام هولدن** را هدایت کرد. یکی از آثار به‌یاد ماندنی او فیلم "ملکه کریستینا" است که‌با نقش آخرین **گرتاگاربو** ساخته شد. **مامولیان** در اواخر دوران فعالیتش به‌علت درخواست‌ها و انعطاف‌ناپذیرهایش باصاحبان کمپانی‌ها اختلاف‌هایی پیدا کرد و از جمله در جریان تهیه فیلم "کلئوپاترا" در آخرین لحظات ناچار شد ادامه‌کار را به **مانیکه‌ویچ واگذارد**. از کلمات قصار **مامولیان** است: "درصورتی که یک اندیشه سمج هرچند دیوانه‌وار در تو وجود داشته باشد، بالاخره چیزی می‌شوی!"

تولستوی محبوب سینماگران

سینماگران در اقتباس از آثار **لئون تولستوی** خستگی‌ناپذیرند. آخرین اثری که از این نویسنده بزرگ به صورت فیلم درآمده است داستان "سونات کروتس" است که از شاهکارهای **تولستوی** به شمار می‌رود. کارگردان این فیلم **میخائیل شویتزر** است که در دهه‌ی ۱۹۶۰ نیز یک کتاب دیگر **تولستوی** (رستاخیز) را مبنای اثر سینمایی‌خود قرارداده بود فیلم اخیر با موفقیت بزرگی روبرو شد. در بیش از ۶۰ کشور جهان به‌نمایش درآمد. محبوبیت **تولستوی** در بین سینماگران شرق و غرب به آثارش محدود نمی‌شود. زندگینامه خود او اساس فیلمی قرار گرفته است که به وسیله **سرگئی گراسیموف** از کارگردانان نسل میانی شوروی ساخته شده است. در این فیلم **گراسیموف** خود نقش تولستوی را بازی کرده است.

آخرین اثر جان‌هوستن: مرده‌ی جیمزجویس

جان هوستن کارگردان ایرلندی تبار آمریکایی که چندی پیش در ۸۱ سالگی در گذشت نسبت به هم‌وطن نامدار خود **جیمز ـ جویس** ادای دین نموده پیش از مرگ از مجموعه "دوبلینی‌ها"ی او داستان "مرده" را به فیلم کشیده است. این فیلم پس از مرگ کارگردان اکنون بر پرده‌ی سینماهای جهان است. منتقد مجله تایم می‌نویسد: "این جذاب‌ترین کار کارگردان مشهور است با آنکه قابلیت داستان **جویس** برای فیلم بسیار اندک است اما **هوستن** که می‌داند چه‌کند با استفاده از هنرمندان درجه اول ایرلندی و استفاده از موزیکی همراه با وقایع از این داستان کوتاه

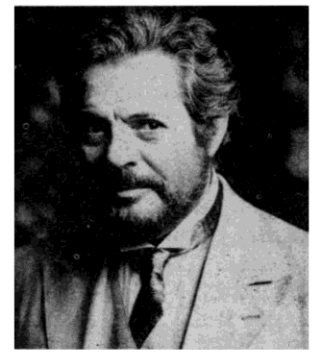


"جان‌هوستن"

یک شاهکار پدید آورده" لازم به یادآوری است که **جان هوستن** در ۸۱ سالگی همچنان به فعالیت سینمایی مشغول بود و در جواب اینکه نمی‌خواهی بازنشسته شوی؟ گفته بود: "می‌شود تصور کرد یک نقاش دست از نقاشی بکشد و بازنشسته شود؟ کارگردان هم همین‌طور است، هنرمند بازنشستگی ندارد (!)"

ماهی تزار

آخرین فیلم **نیکیتا میخائیلکلف** (برنده‌ی جایزه‌ی جشنواره‌ی ونیز "برای‌فیلم" چشمان سیاه" با شرکت **مارچلو ماسترویانی**) "ماهی تزار" خواهد بود که محصول مشترک شوروی ـ آمریکاست و با بازیگری **مریل ـ استریپ** در اطراف دریاچه‌ی "بایکال" در سیبری جلوی دوربین خواهد رفت. تهیه این فیلم در چارچوب "ابتکار فیلم آمریکا شوروی" صورت می‌گیرد که سازمانی نوبنیاد غیرتجارتی است و برای گسترش همکاری بین فیلم‌سازان دو کشور ایجاد شده است. نوول "ماهی‌ـ تزار" اثر **ویکتور آستافیف** در دفاع از طبیعت در برابر نیروهای مخرب نوشته شده است. **میخائیلکف** سازنده‌ی فیلم معتقدست بشریت تنها یک گهواره دارد و آن طبیعت است. ما، در طبیعت ریشه داریم و با نابودی آن در واقع ریشه خودمان را می‌خشکانیم. ماجرای فیلم در سیبری و در اواخر قرن نوزدهم می‌گذرد، زمانی که این منطقه هنوز برای بقیه جهان نامکشوف بود سهام‌داران و ارباب تجارت به‌آن هجوم نبرده بودند تا راه‌آهن سراسری ماوراء سیبری ساخته شود.



مارچلو ماستروپانی

ماستروپانی در نقش "پلاتونف"

تحدید دیدار با کارگردان چشمان سیاه" نیکیتا میخالکف شورویایی و بازیگر افسانه‌ایش (و برنده در کان) مارچلو ـ ماستریانی روی صحنه تئاتر رویداد. فصل جاری تئاتر فرانسه به‌شمار می‌رود. اولی یک بار دیگر دومی را رهبری می‌کند اما این بار در تئاتر در اقتباس آزادی از "پلاتونف" چخوف که با عنوان "پارتیسیون ناتمام برای پیانویی مکانیک" روی‌صحنه برده شده است. این نمایش که نقش معلم رنجیده محور اصلی آن را تشکیل می‌دهد به زبان ایتالیایی اجرا می‌شود.

پیتر یوستینف و سریال تازه تلویزیون انگلیس

هنرپیشه، کارگردان و نویسنده انگلیسی پیتر یوستینف برای ارایه‌ی سریال تازه تلویزیون انگلیس بیش از پانصد هزار کیلومتر در شوروی همراه با فیلمبرداران و دستیاران تلویزیونی به مسافرت پرداخت. منظور یوستینف ارایه تلویزیونی تاریخ شوروی به مردم انگلیس است. او می‌گوید با آنکه در لندن متولد شده‌ام " در لنینگراد در شکم مادرم بودم !".

جالب‌ترین قسمت این سریال تلویزیونی آنجا است که شخصیت‌های تاریخی روس توسط هنرپیشگان آزموده شوروی بار دیگر جان می‌گیرند: *ایوان مخوف*، *پطرکبیر*، *کاترین بزرگ* و بالاخره *فیودور داستایوسکی* نویسنده‌ٔ نامدار روس.

تغییر در "سفر غریب"

"سفر غریب" اولین فیلم بلند سینمایی ایرج صغیری پس از تغییراتی پروانه نمایش گرفت. این فیلم قبلا "طفر" نام داشت و بیشتر صحنه‌های آن بر روی آب فیلمبرداری شده. صغیری پیشتر در زمینه‌ی تئاتر فعالیت‌هایی داشته و هم‌چنین چند فیلم کوتاه، از جمله "گرسنگان باید بیامورند" و "عقاب" را ساخته است.

حمید سفر قصد دارد بوسیله‌ی نوعی لیخ (بوم) ارکشور فرار کنند. جاشوهای بوم حضور عوامل را به فال بد می‌گیرند و پس از مدتی دست به شورش می‌زنند و...

فیلمنامه، کارگردانی: ایرج صغیری فیلمبرداران: فرخ مجیدی، فرهاد کریمی تدوین: داریوش آشوری موسیقی‌متن: فریدون ناصری گریم: پرویز شکری بازیگران: علی قربانی، منوچهر بهروزیان، عباس جوادی و دیگر بازیگران گروه تئاتر قلندرخانه‌ی بوشهر تهیه‌کننده: موسسه‌ی امور سینمایی بنیاد مستضعفان و ایرج صغیری

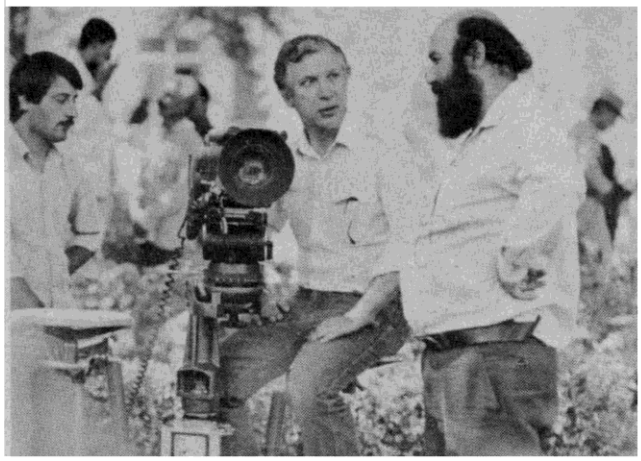
"افسون" صفوی

فیلمبرداری "افسون" به کارگردانی محمدرضا صفوی از اوایل بهمن‌ماه در تهران آغاز می‌شود. گریز از شهر" اولین ساخته‌ی این فیلمساز به نمایش عمومی گذاشته شد، صفوی سریال "زندگی بخش" را نیز برای شبکه‌ی دوم تلویزیون ساخته است.

در پی سرقت از یک جواهر فروشی، مامور تحقیق اداره‌ی بیمه برای روشن شدن قضیه ماجرا را دنبال می‌کند. وی که در زندگی خصوصی‌اش نیز مشکلاتی دارد، تحقیق را ادامه می‌دهد تا اینکه سارقین تصمیم می‌گیرند...

فیلمنامه، کارگردانی: محمد رضا صفوی فیلمبردار: احسان صحتی طراح گریم: فرهنگ معیری مدیر تولید: محسن علی اکبری

دستیار کارگردان: محسن عبدولی بازیگران: اسماعیل محرابی، ثریا حکمت، غلام‌حسین نقشینه احمد قدکچیان، مظفر سلطانی. محصول گروه تعاونی انصار.



سن صحتی "یاردرخانه..."

"یاردر خانه"ی خسروسینایی

آخرین ساخته‌ی خسروسینایی موسوم به "یار در خانه و..." آماده نمایش است.

فیلم برپایه‌ی ماجرایی واقعی که برای خود فیلمساز رخ داده ساخته شده است. جوانی پس از دیدن فیلمی مستند از تلویزیون، با کارگردان فیلم تماس می‌گیرد و برای یافتن اقوام گمشده‌اش از وی یاری می‌طلبد. پس از مدتی بین این دو رابطه‌ای دوستانه و در عین حال پرکشمکش ایجاد می‌شود و کارگردان تلاش می‌کند جوان را با واقعیت روبرو کند...

فیلمنامه، تدوین، موسیقی متن، کارگردانی: خسروسینایی مدیر فیلمبرداری: محمدرضا شریفی صدابردار صحنه: نظام کیایی تهیه کننده: مهدی احمدی بازیگران: رضا صابری، احمد فخر، آنابورکوفسکا محصول شرکت انتشار تصویر

سینایی این فیلم‌ها را در سال‌های اخیر ساخته: ۱) (زنده‌باد"، ۲) "هیولای درون" ۳) مرثیه‌ی گمشده (فیلم مستند داستانی) و دو فیلم مستند "ابر شهر پیر" و "سفر به‌تاریخ" برای تلویزیون.

نخستین فیلم رجب محمدین

"یادودیدار" اولین فیلم بلند سینمایی رجب محمدین است. محمدین پیش‌تر کارگردانی چند تئاتر را به‌عهده داشته است.

محور فیلم سرایدار لالی‌ست که در پارکینگی زندگی می‌کند. سرایدار که تمام اوقات خود را در پارکینگ می‌گذراند، شبی برای پیداکردن خروس گم شده‌اش از پارکینگ خارج می‌شود. پس از مدت‌ها جستجو با یک جوان روستایی برخورد می‌کند و در مدت کوتاهی میان این دو روابط صمیمانه ایجاد می‌شود و...

فیلمنامه، تدوین، کارگردانی: رجب محمدین فیلمبردار: تورج منصوری طراح صحنه: محسن شاه ابراهیمی دستیار کارگردان: داود مسلمی تهیه‌کنندگان: قاسم قلی‌پور، شهریار لطفی، اصغر مرسل بازیگران: فردوس کاویانی، سیمین معتمدآریا، محمود

سن صحتی "یاد و دیدار"

تصویری از فیلم "سایه‌های غم"

جعفری، عزت‌اله قمی محصول تعاونی

"سایه‌های غم" بپایان رسید

"سایه‌های غم" سومین محصول کارگاه فیلم اندیشه آماده‌ی نمایش است.

زن و شوهری که بخاطرازدواج فامیلی نمی‌توانند صاحب فرزندی باشند از یکدیگر جدا می‌شوند شوهر درصدد ازدواج مجدد است‌که باخبر می‌شود...

فیلمنامه: قاضی ربیحاوی
کارگردان: شاپورقریب‌فیلمبردار: فرج حیدری طراح گریم: عبدالله اسکندری موسیقی متن: کامبیز روشن روان تدوین و افکت: حسن مصیبی تهیه‌کننده: سید محسن وزیری

بازیگران: جمشید مشایخی ـ شهلا میربختیار ـ فرامرز صدیقی ـ حمیده خیرآبادی (نادره) ـ مهری وادادیان

"همه‌ی پسران" فخیم‌زاده

"همه‌ی پسران من" که قبلا "بهار در پائیز" نام داشت عنوان آخرین ساخته‌ی مهدی فخیم‌زاده است.

فیلمنامه: ایرج رضایی، کارگردان: مهدی فخیم زاده فیلمبردار: علی مزینانی مدیر تولید: مجتبی متولی تدوین: کامران قدکچیان ـ موسیقی متن: حسن زندباف محصول هدایت فیلم

بازیگران: هادی اسلامی، پرویز پورحسینی، مصطفی طاری، فردوس کاویانی، محبوبه بیات.

چهار برادر که هرکدام دور از خانواده در شهرهای مختلفی زندگی می‌کنند باخبر می‌شوند پدرشان مرده است و برای شرکت در مراسم عزاداری به زادگاهشان می‌روند و باماجرای غیرمنتظره‌ای مواجه می‌شوند.

پروانه‌ی "سرزمین آرزوها"

دومین فیلم محمد قاری‌زاده موسوم به "سرزمین آرزوها" پروانه‌ی نمایش گرفت. فیلم ـ برداری این فیلم در خردادماه ۶۶ درتهران آغاز شد و کلیه‌ی مراحل فنی آن به‌تازگی به‌پایان رسیده است.

حمید که قصد داشت برای چاپ کتابش از تبریز به تهران بیاید قبل از حرکت نامه‌ای از برادرش، که سال‌هاست درآمریکا زندگی می‌کند، به او می‌رسد. برادر دیگرش سعید در تهران خانه و اثاث را حراج کرده و می‌خواهد از ایران مهاجرت کند. حمید نامه‌ی دریافتی را به برادرش می‌دهدو...

فیلمنامه و کارگردانی: محید قاری زاده مدیر فیلمبرداری: فرهاد صبا طراح گریم: فرهنگ معبری مدیر تولید: عبدالله باکیده بازیگران: جهانگیر الماسی، رضا رویگری، سرور نجات‌الهی، آنیک، رامتین دانش. تهیه‌کنندگان: محید قاری‌زاده ـ محبوب فدایی شندی محصول سازمان سینمایی زمینه.

فروش نمایش‌اول هفت فیلم در تهران:

طلسم (ب)	۳۴/۸۵۱/۷۷۰
جنگلبان (ج)	۷/۴۱۶/۲۰۰
مزدوران (د)	۱۱/۰۲۷/۶۱۰
دست نوشته‌ها (ب)	۲۵/۲۰۵/۳۰۰
بگذار زندگی کنم (ج)	۵۸/۹۸۱/۶۸۰
کمینگاه (ج)	۲۶/۳۲۴/۷۵۰
سازمان ۴ (د)	۲۲/۷۸۹/۶۶۰

سناریوهای تصویب‌شده در آذر و دی ماه

"قربانی" ابراهیم فروزش
"شط‌وحشی" کاظم معصومی
"مسافران دره انار" یدالله نوعصری

جشنواره‌ی فیلم فجر

ششمین جشنواره فیلم فجر از ۱۲ تا ۲۲ بهمن ماه امسال در تهران برگزار می‌شود و فیلم‌هایی از ۳۲ کشور جهان در بخش‌های جنبی این جشنواره به نمایش در می‌آید. **جمشید شفیعی** سخنگوی جشنواره اسامی این کشورها را به شرح زیر اعلام کرد: فرانسه، شوروی، سوئیس، اسپانیا، نروژ، سوئد، نیوزیلند، ایتالیا، ترکیه، استرالیا، چکسلواکی، مکزیک، کلمبیا، کوبا، مجارستان، آلمان‌غربی، آلمان‌شرقی، بلغارستان، ژاپن، ویتنام، لبنان، رومانی، چین، یوگسلاوی، لهستان، اندونزی، جمهوری صحرا، پرو، کانادا، هند، بنگلادش، اتریش.

جشنواره‌ی امسال از دوبخش سینمای ایران (بخش‌های‌مسابقه، مرور، بخش جدید چشم‌انداز آتونس، نمایشگاه پوستر) و بخش‌های جنبی (سینمای‌کودکان و نوجوانان، نمایش‌های ویژه و بخش جدید سینمای غیر ـ متعهدها) تشکیل می‌شود. هم‌ـ چنین جشنواره امسال مروری بر آثار "آندری‌تارکوفسکی" دارد که طی آن ۷ فیلم از این فیلمساز را با برگردان به‌فارسی به‌نمایش خواهد گذاشت که این فیلم‌ها عبارتند از: "کودکی ایوان" (۱۹۶۲) ـ "آندری روبلیف" (۱۹۶۶/۶۹) ـ "سولاریس" (۱۹۷۲)ـ "آینه" (۱۹۷۵) ـ "استالکر" (۱۹۷۹) ـ "نوستالگیا" (۱۹۸۱) ـ "ایثار" (۱۹۸۶).

درضمن امسال سازمان‌جشنواره در نظر دارد اسامی ۵ کاندیدای منتخب از هر رشته را ۴۸ساعت پیش از پایان جشنواره اعلام کند.

سینمای ایران

۱) مسابقه: فیلم‌های بلند این بخش نباید پیش از بهمن‌ماه ۱۳۶۵ نمایش داده شده باشد. به‌جز فیلم‌های گروه "د" که در جشنواره‌ی امسال شرکت داده نمی‌شوند، سازندگان ۵۴ فیلم بلند و ۶۶ فیلم کوتاه برای شرکت‌در جشنواره اعلام‌آمادگی کرده‌اند که اسامی برخی از این فیلم‌ها بدین شرح است:
"آشیانه‌ی مهر" (جلال مقدم) "آب" (محمد علی نجفی) "آنسوی آتش" (کیانوش عیاری) ـ "بوعلی سینا" (کیهان رهگذار) "پرنده‌ی کوچک خوشبختی" (پوران درخشنده) "تحفه‌ها" (ابراهیم وحیدزاده) "جهیزیه برای رباب" سیامک شایقی) ـ "خارج از محدوده" (رخشان‌بنی‌اعتماد) ـ "شایدوقت دیگر" (بهرام بیضایی) ـ "ویزا" (بهرام‌ری‌پور)، "یار درخانه و..." (خسرو سینایی) "یاد و دیدار" (رجب محمدین) شیرک (داریوش مهرجویی) ـ شناسایی (محمدرضا اعلایی) ـ فیلم‌های کوتاه عبارتند از:
"اضطراب" (مجتبی گلابی) "انیمیشن مینیاتور طوطی بازرگان" (منوچهر احمدی) "آب رسانی" ـ مستند ـ (علی روح الامین) "آتش در شهر" (محمدرضا عابدی) "این سرزمین گرم" (مرتضی شاملی) "امام زاده ابراهیم" ـ مستند ـ (محمدکاظمی موسوی) "انتهای افق" ـ مستند ـ (مهرداد کحائی) "بچه‌ها، بسیج" ـ مستند ـ (یوسف ایروانی) "بالهای بیداری" (رضا مقصودی) "بکوبید دهل‌ها" مستند (جمال شورجه) "باغ آرزو" (یوسف کرامتی) "باردیگر واقعه..." (حمید محمد علیخانی) "برای او" (رضا میر کریمی) "بابا راهنما" (کریم پورزارعی) "پسرک" (غلامرضا رمضانی) "پسرک و خورشید" (محمد رضا عابدی) "پرنده"

تصویری از فیلم "سرزمین‌آرزوها"

(مصطفی راور و حسین پهلوان نشان) "پیک" (حمید خیرالدین) "پاپر" (حمیدرضا آشتیانی‌پور) "پرواز" (عثمان دباغچی مکری و مناف ایرانپناه) "ترس" (منصور حاجیان) "تصویر گمشده" (اردعطارپور) "تا انتها، حضور" (مسعودرشیدی) "تلاش" (حمیدرضاآشتیانی‌پور) "تمرکز" – مستند – (رخشان بنی‌اعتماد) "جزیره لارک" – مستند – (ارد زند) "چشمه خونرنگ" – مستند – (حمید محمد علیخانی) "چاووش" – مستند – (روح‌اله خوشکام) "چطو" (فرزین مهدی‌پور) "چراغ پسرک" (فرزانه حیدر زاده) "حکومت نظامی" – مستند – (فرزین مهدی‌پور) "حصیر" – مستند – (فرزانه حیدرزاده) "خاتون" (عباس رنجبر) – "خبرنامه" (منصور تهرانی) "خراجگذاران" (پیروزحکیم‌زاده اصل) "دیده‌بانی" – مستند – (علی روح‌الامین) "درختها ایستاده می‌میرند" (نادرحی‌شاد) "دیدار" (کریم ملک مدنی) "درخت دریائی" مستند – (محمد محمود تراب‌نیا) "ذغالپران" – مستند – (فرهاد مهرانفر) "روستاماما" – مستند – (کارگروهی) "سه تا بچه" (منوچهر احمدی) "ش.م.ه" – مستند – (علی روح الامین) "صنعت در روستا" – مستند – (کار گروهی) "صنایع غذایی ایران، لبنیات "مستند – (علیرضا سجادی) "طالش" – مستند – (فرهاد مهرانفر) "عمرانی" – مستند – (کار گروهی) "عینک" (کامبوز یا پرتوی) "فاصله" (کیوان شبدیز) "قیام‌الله" – مستند – (کارگروهی) "قلقلی" (محمد– رضا عابدی) "قصر باغچه‌جوق" مستند – (سعیدکلاهی) "کربلای پنج" – مستند– (جوادشمقدری) "کنک بندر دوردست" – مستند– (محمد رضا فرهومند) "گریز" (بهزاد بهزادپور) "میراث طاغوت" – مستند – (محمد خیری) "محیط" (محمد جواد رجب زاده) "محرم در ماسوله"– مستند – (سیامک بیات) "مهاجر" (مجتبی فرآورده) "وقتی باباکوچک بود" (بهروز یغمائیان) "هوای کوی یار" (امیر سموانی) "یار الی‌باشلار" مستند – (جعفر پناهی) "یک دایره کامل" (ابوالحسن‌قاسمی) "یک سفر صیادی" – مستند – (ابراهیم مختاری) "فتح" – مستند – (نادر قلی طالب‌زاده)

هیئت انتخاب از میان فیلم‌ها ۲۰ فیلم بلند و ۲۰ فیلم کوتاه را برای بخش مسابقه و هیئت داوران جوایز زیر را به‌بهترین‌ها اهدا می‌کند:

۱) لوح زرین، جایزه ویژه هیئت داوران

۲) لوح زرین، برای بهترین فیلم

۳) لوح زرین، برای بهترین کارگردان

۴) لوح زرین، برای بهترین فیلمبرداری

۵) لوح زرین، برای بهترین فیلمنامه

۶) لوح زرین، برای بهترین موسیقی متن

۷) لوح زرین، برای بهترین تدوین

۸) لوح زرین، برای بهترین بازیگران نقش اول و دوم

۹) لوح زرین، برای بهترین فیلم کوتاه مستند

۱۰) لوح زرین، برای بهترین فیلم کوتاه داستانی

۱۱) لوح زرین، برای بهترین صدابرداری یا صداگذاری (یا هر دو)

۱۲) لوح زرین، برای بهترین اجرای جلوه‌های ویژه

۱۳) لوح زرین، برای بهترین چهره‌پردازی (گریم)

۱۴) لوح زرین، برای بهترین صحنه‌آرائی. و ۲ دیپلم افتخار به عوامل دیگر سازنده فیلم در مواردی که در فهرست جوایز پیش‌بینی نشده است.

گفتنی آن که جوایز ۱۱ تا ۱۴ برای اولین‌مرتبه در این جشنواره گنجانده شده‌اند.

۲) مرور یک‌سال سینمای ایران: فیلم‌های این بخش شامل کلیه‌ی فیلم‌های ساخته شده بعد از بهمن‌ماه ۱۳۶۵ است

۳) چشم‌انداز (آنونس) بعد از انقلاب

آگهی فیلم (آنونس) از میان آثار تولید شده بعد از سال ۱۳۵۸ برگزیده می‌شود. هیئت انتخاب از میان ۹۳ آگهی فیلم (آنونس) ارائه شده، ۲۰آگهی فیلم برای بخش مسابقه و ۲۰ آگهی فیلم نیز برای بخش مرور انتخاب کرده است آنونس‌های بخش مسابقه: اتوبوس، آن سوی مه، بی‌بی‌چلچله، بازجویی یک جنایت، تنوره‌ی دیو، تصویر آخر، خانه عنکبوت، جدال، دونده، دست نوشته‌ها، رابطه، شبح کژدم، کفش‌های میرزا نوروز، گزارش یک قتل، گل‌های داوودی، کمال‌الملک، مادیان، جاده‌های سرد، ناخدا خورشید، مردی که زیاد می‌دانست.

آنونس‌های بخش مرور: اجاره‌نشین‌ها، آفتاب‌نشین‌ها، بگذار زندگی کنم، بی‌پناه، پدر بزرگ، تیغ و ابریشم، تشریفات، تشکیلات، خط‌پایان، دزد و نویسنده، دبیرستان، روزهای انتظار، زخمه، سناتور، شیرسنگی، شهرموش‌ها، طلسم، گمشده، معما، هوای تازه.

هیئت داوران به ۳ آگهی فیلم انتخاب شده جایزه‌ی لوح زرین اهدا خواهد کرد.

۴) پوسترهای سینمایی: جشنواره نمایشگاهی از پوستر– های منتخب فیلم‌های تهیه شده‌ی پس از انقلاب را در ایام جشنواره به معرض نمایش می‌گذارد. شورای برگزاری جشنواره از میان ۵۹ پوسترعرضه شده ۲۰ پوستر زیر را برای‌شرکت در بخش‌مسابقه برگزیده: "تصویر آخر" (امیر اثباتی)، "اجاره– نشین‌ها" – طرح انگلیسی (علیرضا وزیریان)، "اتاق یک" (محمدعلی حدت)، بی‌بی – چلچله" طرح اول و دوم – (پرویز محلاتی)، "پرواز در شب" (محمد علی حدت)، "خانه‌ی دوست‌کجاست" (مرتضی ممیز)، "شیر سنگی" (مسعود دشتبان)، "روزهای انتظار" (محمدعلی حدت)، "دستفروش" (حسین خسروجردی) "دست– نوشته‌ها" – طرح انگلیسی – (پرویز محلاتی)، "دست– نوشته‌ها" – طرح فارسی – (علیرضا وزیریان)، "رابطه" (گروه گرافیک شبکه‌ی اول تلویزیون)، "روزهای انتظار" (مرتضی ممیز)، "شیرسنگی" – طرح انگلیسی – (مرتضی ممیز)، "طلسم" (پرویز محلاتی)، "کلید" (مرتضی ممیز)، "گزارش یک قتل" – طرح اول و دوم – (ابراهیم حقیقی)، "ناخدا خورشید" (مرتضی ممیز).

هیئت داوران به ۳ تا ۵ پوستر برگزیده لوح زرین و دیپلم افتخار اهدا می‌کند.

تصویری از "عملیات جعبه‌ی ویلون"

بخش‌های جنبی ۱) سینمای کودکان و نوجوانان

الف) سینمای دهه‌ی هشتاد: این بخش اختصاصی به نمایش برگزیده‌ای از فیلم‌های کوتاه و بلند تهیه شده پس از سال ۱۹۸۰ دارد و فیلم‌هایی از ۱۰ کشور خارجی و سازمان یونیسف و سینمای ایران در این قسمت به نمایش گذاشته می‌شود. اسامی برخی از این فیلم‌ها به شرح زیر است:

"گل کوهی" (هند، ۱۹۸۵)، لاکشمی نارایان) بزبان فارسی "یک معجزه‌ی کوچک" (انگلستان ۱۹۸۴، ترل نانن) بزبان فارسی "آن‌سوی ابدیت" "ژاپن – ۱۹۸۳، تامس فلود) بزبان فارسی "گاویار" (ایران– ۱۹۸۸، کیومرث پوراحمد) "خانه در انتظار" (ایران – ۱۹۸۸، منوچهر عسگری نسب) "مرد کوچک، چه باید کرد" (یونیسف – ۱۹۸۱، کلاوس‌ورنر) بزبان انگلیسی و ترکی "کله شق" (اسپانیا – ۱۹۸۳، ف.لارا – پولوپ) بزبان فارسی "عملیات جعبه ویلون" (جمهوری دمکراتیک آلمان – ۱۹۸۵، گونتر فریدریش) بازیرنویس انگلیسی

نقاشی متحرک

"سافی" (مجارستان – ۱۹۸۶، آتیلادارگی) زیرنویس انگلیسی "دلاور دوران" (مجارستان – ۱۹۸۳، یوزف گمس) زیرنویس انگلیسی "پای تخته سیاه" (چکسلواکی – ۱۹۸۵، م.ماکورک، ی. دوبروا) بزبان انگلیسی

ب) چشم‌انداز سال‌های دور: که اختصاص به نمایش فیلم‌های با ارزش کودکان و نوجوانان در سال‌های گذشته دارد. اسامی فیلم‌های شرکت‌کننده در این بخش بشرح زیر است:

"شش تا و نصفی شیطون" (انگلستان – ۱۹۶۷، هری–

تصویری از "آن سوی ابدیت"

پوث) بزبان فارسی "راز در آهنی" (شوروی – ۱۹۶۸، ای.ـ ساسلاند) بزبان فارسی "خارپشت بدون خار" (بلغارستان – ۱۹۶۹، دیمیتری پتروف) بزبان فارسی "اختراع شیطانی" (چکسلواکی – ۱۹۶۹، کال‌زمان) بزبان فارسی "پسر بچه" (ژاپن– ۱۹۶۹، ناگیسا اوشیما) بزبان فارسی "برادرت هابیل" (لهستان – ۱۹۷۰، یانوش ناسختر) بزبان فارسی "سرقت در باغ وحش" (انگلستان – ۱۹۷۳، مت مکارتی، جان‌بلاک) بزبان فارسی "بهمن" (انگلستان – ۱۹۷۵، فردریک‌ـ گود) بزبان فارسی "ماجراهای بالون بزرگ" (استرالیا – ۱۹۷۷، ریچارد ا. کولا) بزبان فارسی "اسکار، کیناولیزر" (اسپانیا – ۱۹۷۸، خوزه – مابلانکو) بزبان فارسی وفیلم‌ـ های "هرمینا ترلووا" ؛ "دو – گلوله‌ی کاموا" (۱۹۶۲)، "افسانه‌ی کامواپی" (۱۹۶۴)، "پیش بند آبی" (۱۹۶۵)، "پسر یا دختر" (۱۹۶۶)، "آدمک برفی" (۱۹۶۶)، "رویای یک سگ" (۱۹۶۷)، "دو ماهی کوچولو" (۱۹۶۸)، "نقاشی" (۱۹۷۰)، "نی سحرآمیز" (۱۹۷۱)، "اردک وحشت‌زده" (۱۹۷۲).

۲) نمایش‌های ویژه: در این بخش برگزیده‌ای از آثار ارزشمند و برتر سینمای جهان که در جشنواره‌های معتبر جهانی به نمایش درآمده و موفق به‌دریافت جوایزی شده یا مورد تحسین واقع شده‌اند نمایش داده می‌شود، در این قسمت ۳۷فیلم از ۱۹ کشور به‌شرح زیر به‌نمایش گذاشته می‌شود:

فیلم‌های بلند:

"خون پلید" (نیوزیلند – ۱۹۸۱، مایک نیوئل) بزبان انگلیسی "نفرین شدگان" (فرانسه/ سویس – ۱۹۷۷، ژان لوبی برتوچلی) بزبان فرانسه "مردی از مایورکا" (سوئد – ۱۹۸۴، بوویدربرگ) بزبان اصلی "قلب یخ‌زده" (سوئیس – ۱۹۸۰، زاویر کولر) زیرنویس انگلیسی "محبوبه" (آلمان‌شرقی– ۱۹۸۰، گونتر روکر، گونتر رایش) بزبان اصلی "بازپرس فایار مشهور به کلانتر" (فرانسه– ۱۹۷۶، ایوبواسه) بزبان اصلی "باد زمستانی" (مجارستان/ فرانسه– ۱۹۶۹، میکلوش یانچو) بزبان فرانسه "سن میکله یک خروس داشت" (ایتالیا– ۱۹۷۱، پائولوو ویتوریوتاویانی) بزبان اصلی "زمانی برای مردن" (مکزیک – ۱۹۶۶، آرتور – رورپیشتاین) بزبان فارسی "نوار مرزی اوربون" (نروژ– ۱۹۸۵، اولاسولوم) بزبان‌اصلی "باز یافته‌ها" (ایتالیا– ۱۹۶۹، ارمانوا ولمی) بزبان اصلی "سیاره‌آبی" (ایتالیا – ۱۹۸۱، فرانکو پیاوولی) بزبان اصلی– مستند "امید" (ترکیه – ۱۹۷۰، یلمازگونی) بزبان فارسی "گناه" (آلمان غربی – ۱۹۸۴، پیتر– فلایشمن) با زیرنویس انگلیسی "شب سن لورنزو" (ایتالیا – ۱۹۸۲، پائولوو ویتوریوتاویانی) بزبان اصلی "رم سزار دیگری می‌خواهد" (مجارستان/ایتالیا – ۱۹۷۴، میکلوش یانچو) بزبان ایتالیایی "بدرود بناپارت" (فرانسه/ مصر – ۱۹۸۴، یوسف شاهین) بزبان فرانسه "قفس قناری" (اتحاد جماهیر شوروی – ۱۹۸۴، پاول چوخرای) با زیرنویس انگلیسی "بازگشت به مارسی" (فرانسه/ آلمان‌غربی – ۱۹۸۰، رنه‌آلیو) بزبان فرانسه "تخم مرغ شکسته" (فرانسه– ۱۹۷۸، ژوئل سانتوی) بزبان اصلی "حرکت درخشان گرونشتاین" (آلمان‌غربی – ۱۹۸۵، برناردویکی) بازیرنویس انگلیسی "فدیه" (بلغارستان– ۱۹۸۴، بوریسلاو پونچف) بزبان فارسی "کرویترز" (آلمان‌غربی– ۱۹۷۷، گلائوس امریش) بزبان فارسی "جامعه‌اشرافی بامسئولیت محدود" (آلمان‌غربی – ۱۹۸۱، اتوکار رونزه) بزبان اصلی "فرمول ۲" (ژاپن – ۱۹۸۴، ت.بوکوتابی) بزبان فارسی "زمانی برای مردن" (کوبا/ کلمبیا – ۱۹۸۵، خورخه‌الی – ترایانا) بزبان فارسی

فیلم‌های کوتاه

"ذره‌ای که دنیا را تکان داد" (آلمان غربی – ۱۹۸۷، گونتر– کریپن دورف)

"هوس" (چکسلواکی – ۱۹۶۸، پری ترنکا)

"دایره" (کانادا – ۱۹۷۱، سوزان ژروه)

"الهام" (چکسلواکی – ۱۹۶۸، کارل زمان)

"زمستان در سوئیس (سوئیس – ۱۹۸۳، بلزژونو)

"طالع" (بلغارستان – ۱۹۷۷، زدنکادویچوا)

"خطوط افقی" (کانادا– ۱۹۶۰، نورمن مک لارن)

"خیابان" (کانادا – ۱۹۷۱، کارولین لیف)

"در امتداد قله‌ها" (نیوزیلند– ۱۹۸۴، ه.موزز)

"نت‌های بازیگوش" (آلمان – شرقی – ۱۹۸۰)

"تسبیح" (اتریش – ۱۹۸۰)

۳) سینمای غیرمتعهدها: در این بخش برگزیده‌ای از فیلم‌ـ های بلند و کوتاه کشورهای غیرمتعهد که پس از سال ۱۹۸۰ تهیه شده‌اند به شرح زیرنمایش داده می‌شوند:

فیلم‌های بلند

"غبار امپراتوری" (ویتنام/ فرانسه – ۱۹۸۳، لام‌له) بزبان فرانسه "پسری به دنبال خورشید" (یوگسلاوی – ۱۹۸۲، ب. باستاج) بزبان اصلی "سونان کالی جاگا" (اندونزی – ۱۹۸۳، ایس شاما)، زیرنویس انگلیسی "مرثیه‌ای برای شیلی" (کوبا – ۱۹۷۸، اومبرتو – سولاس) با زیرنویس انگلیسی "خبرنگار" (یوگسلاوی – ۱۹۷۹، فدیل‌ها دزیچ) بزبان فارسی "کودکان رودخانه" (نیکاراگوئه– ۱۹۸۱، فرناندو سوماریبا) بزبان اصلی "گل وحشی، زنان جنوب لبنان" (لبنان – ۱۹۶۸، ژان شمعون. می مصری) بزبان اصلی "هراس" (ایران – ۱۹۸۸، شهریار بحرانی) "شام آخر" (کوبا– ۱۹۷۶، توماس.جی‌آلیا) با زیرنویس انگلیسی "مشعل" (هندوستان – ۱۹۸۴، یاش – چوپرا) بزبان فارسی "زنان مرزنشین" (نیکاراگوئه/ کوبا – ۱۹۸۶، ایوان آرگوئلو) بزبان اصلی "عروسی گروهی" (اتریش– ۱۹۸۶، سعید منافی) بزبان آلمانی "زمانی برای مردن" (کلمبیا/ کوبا– ۱۹۸۵، خورخه– الی ترایانا) بزبان فارسی

فیلم‌های کوتاه

"کنفرانس غیرمتعهدها – حراره (یوگسلاوی– ۱۹۸۷، ل.ساریک) "ده‌سال مبارزه" (جمهوری عربی دموکراتیک صحرا– ۱۹۸۳، کار گروهی) "موج و گلیم" (ایران – ۱۹۸۵، سیامک‌بیات) "برای فردای بهتر" (بنگلادش – ۱۹۸۴) ■

کدام همنوازی؟

تحلیلی از سابقه همنوازی و ارکستراسیون در ایران

منوچهر جهانبگلو

پس از سفر شاهان قاجار به اروپا وشرکت در کنسرت ارکسترهای مجلسی آن دیار، گروهی از بهترین نوازندگان آن زمـــان، نخستین گروه‌های ارکستری را در ایران‌تشکیل دادند که آهنگ‌ها را به صورت "همنوازی" اجرا می‌کردند. از زبده‌ترین نوازندگان آن روزگار می‌توان از: ***آقامحمد صادق خـــان*** (سرورالملک)، ***سماع حضور*** (پدر حبیـب ***سماعی***)، ***آقا میرزا علی اکبر***، ***آقا غلامحسین میرزاعبدالله***، ***آقا حسینعلی*** (استـــادان تار و سه‌تار)، ***حسین خان اسماعیـــل‌زاده*** (استاد کمانچه)، ***نایب اسدالله*** (استاد نی) نام برد. نقطه عطف بعدی در این مسیر را می‌توان کنسرت‌های انجمن "اخـــوت" به‌شمار آورد. از آن جایی که این کنسرت‌ها در باغی برپا می‌شد و تعداد شنوندگانـش بسیار بیش‌تر از محافل درباری، یا وابستگان دربار بود، آهنگ با سازهای متعدد اجرا می‌شد. درادامه‌ی این راه ***درویش خـــان*** (استاد تاروسه‌تار) به تشویق ظهیرالدوله برای آن که ارکستر مجلسی زمان خود را به سطح والاتری برساند با بکارگیری سازهـای فرنگی نظیر "ویولنسل" و انواع سازهای بادی آهنگ‌هایی ساخت که به شیوه‌ی یک صدایی اجرا می‌شد. ***درویش خان*** برای هریـــک از دستگاه‌ها و آوازهای ایرانی پیش درآمـد، چهار مضراب و رنگ‌هایی ساخت که هنوز از لحاظ انسجام و زیبایی درخشان می‌نماید. گفتنی آن که همزمان با ***درویش خان***، ***عارف قزوینی*** ترانه‌پرداز پا به‌میدان هنر گذاشت. در دوسال اول قرن حاضر ***درویش خان***چند کنسرت درسالن "گراند هتل" تهران ترتیب داد که درواقع جزو نخستین کنسرت‌ها به سبک و سیاق اروپایی در ایران بود. ارکستر را در این کنسرت‌ها ***درویش خان*** رهبـری کرد و حضار با نظم و ترتیب روی صندلی‌هایشان نشستند و به برنامه موسیقی‌یـــی که پیش‌تر تهیه وتنظیم شده بود گوش فرا دادند. پله‌ی بعدی "مدرسه‌ی عالـــی موسیقی" بود که "علینقی وزیری" آن را اداره می‌کرد. ***وزیری*** که در اروپا باموسیقی "پولی فونیک" آشنایی یافته بود برآن شدتا به‌تدریج موسیقی ایرانی را به شیـــوه‌ی "پولی فونیک" توسعه دهد. بایدیادآوری کرد که درآن زمان هارمونیزه کردن‌دستگاه‌های ایرانی، که این روزها بسیاری انجامش می‌دهند، درکار نبود، بلکه ساختن‌قطعاتی که دارای "هارمونی" ساده‌ای بودند در مایه‌ی بعضی دستگاه‌ها و با حفظ ویژگی‌های موسیقی سنتی موردنظر بود.

می‌بینیم که از هفتاد سال پیش دو نـوع گرایش برای ایجاد ارکستر در ایران پدیـد آمده است. یکی از این دو گرایش منتسب به موسیقیدانان مکتب سنتی است، که برای

درباره‌ی علینقی وزیری

نظر به‌این که در مقاله‌ی "کدام همنوازی؟" از ***علینقی وزیری*** به دفعات یادشده و از آن‌جایی که او یکی از چهره‌های ارزنده‌ی موسیقی ایران به‌شمار می‌آید، لازم آمد به‌گونه‌ای فشرده از زندگی وکارهای ***علینقی وزیری*** یادشودتا در فرصتی مناسب...

علینقی وزیری سال ۱۲۹۷ یا ۱۲۹۶ با ***مصطفی قلی‌بیات*** (صمصام‌الملک)برای تحصیل موسیقی عازم اروپا شد. ***وزیری*** پیش از سفر به اروپا، تار را بخوبی می‌نواخت و با بسیاری از سازها آشنا بود و با مقدمات موسیقی نظری و خط موسیقی آشنایی داشت. او مدت سه‌سال در مدرسه‌ی "عالی موسیقی" فرانسه، در رشته‌ی هارمونی و آواز به‌تحصیل پرداخت. البته ***وزیری***طی تحصیل به‌دروس مدرسه‌ی عالی موسیقی اکتفا نکرد و در رشته‌های‌دیگر هنر به‌مطالعه‌پرداخت. پس از پایان دوره، به‌آلمان رفت و دوسال در "هنرستان موسیقی برلن" (هوخشوله) تحصیلات درزمینه‌ی موسیقی را ادامه دادو چون به‌این نتیجه رسیده بود که محض ورود به‌ایران مدرسه‌ای بنیان‌کند، در رشته‌های گوناگون به تحقیق پرداخت. ***علینقی وزیری*** در اسفندماه ۱۳۰۲ "مدرسه‌ی موسیقی" را درتهران بنیان نهاد، سپس در پاییز ۱۳۰۳ "کلوپ موزیکال" را دایر کرد. در تیرماه ۱۳۰۴ چهارکنسرت داد که پیش از شروع هرکنسرت خطابه و سخنی (هرچند کوتاه) برای دوستداران موسیقی ایراد کرد.

در تابستان ۱۳۰۷ ریاست "مدرسه‌ی موزیک"، به ***وزیری*** محول شد. پس از چندی نام این مدرسه به "مدرسه‌ی موسیقی‌دولتی"، سپس درسال ۱۳۱۳، به "مدرسه‌ی‌موسیقار" و سرانجام به "هنرستان عالی موسیقی" تبدیل شد.

* * *

از ***علینقی وزیری*** صفحاتی باقی‌مانده،که برخی از آن‌ها (به‌ویژه صفحات "بندبار"، "دخترک ژولیده"، "حاضرباش") ازشاهکارهای موسیقی ایران به‌شمارمی‌آید. ***وزیری*** افزون بر "تابلو موزیکال"های فراوان، قطعات و تصنیف‌های بسیاری از نیزسروده و همچنین سه سنفونی تصنیف کرده است: ۱) "سنفونی شوم" (تحت تاثیر مرگ پدر)، ۲) "شبان و موسی" (با الهام ازحکایت "شبان و موسی" مولوی)، ۳) "سنفونی نفت" (با تاثیر از مبارزات مردم ایران در جریان ملی‌شدن نفت).

آثار چاپ شده‌ی وزیری

۱) نظری به‌موسیقی مقدماتی.
۲) نظری به‌موسیقی ایران.
۳) نظری مفصل به موسیقی غربی.
۴) سرود مدارس با اشعار فردوسی و سعدی.
۵) دستور ویلون در دوجلد.
۶) دستور تار (چاپ برلن)
۷) زیباشناسی درهنر و طبیعت.
۸) خواندنی‌های کودکان در ۵ جلد.
۹) تاریخ‌هنرهای مصور.
۱۰) زیباشناسی تحلیلی (اثر کاستالا، ترجمه‌ی وزیری)

* * *

آخرین سمت ***علینقی وزیری*** استاد کرسی زیباشناسی بود، که در سال‌های پیش از ۱۳۵۰ باعنوان استاد ممتاز دانشگاه تهران بازنشسته شدو...

شنیده شدن صدای ساز درجمع، برتعداد هرچه بیشتر نوازنده تاکید داشت. آهنگ‌هایی که اینان اجرا می‌کردند به‌صورت پیش درآمد، رنگ، ترانه‌خوانی و ... به‌صورت "مونوفونیک" بود. گرایش دوم مربوط است به ***علینقی وزیری*** و شاگردان مکتب او (***خالقی، صبا، موسی و جواد معروفی*** و ...) که موسیقی سنتی را به گونه‌ای "پولی‌فونیک" عرضه می‌کرد.

باید گفت که ارکسترهای نوع اول درزمان ***درویش خان*** با نبودن ابزارهای الکترونیکی و صوتی قابل پذیرش‌بود، حال آن که‌امروز با بودن همه‌گونه ابزار پیشرفته‌ی صوتی، وجود ارکسترهای مفصلی که تنها موسیقی یکصدایی اجرا می‌کنند، به‌نظر غیرمنطقی می‌رسد:

بهرحال بین سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۷ برخی با تصنیف قطعات کوتاهی خود را متمایل به گرایش دوم نشان دادند. از آن جمله‌اند: ***مین باشیان، پرویز محمود، روبیک گریگوریان***. اما در این میان پس از ***علینقی وزیری***، دوتن چهره نمودند که تا پایان عمر خود را وقف موسیقی ایران کردند که لازم می‌نماید به‌گونه‌ای موجز درباره‌شان نکاتی چند گفته شود:

۱) ***خالقی***، در مورد آثار و تصنیف‌های ارزنده‌ی خالقی این نکته را باید گفت که او به شدت تحت تاثیر شیوه‌ی کار ***علینقی وزیری*** بود که تا پایان عمر راه استاد را دنبال کرد و با ترکیب سازهای ایرانی (بیشتر تار و تارباس) و سازهای فرنگی نظیر ویلون، قره‌نی (کلارنیت) فلوت، پیانو، ویولنسل، کنترباس، ابوآ و ... در یک ملودی نقش‌های موثر به‌هریک از سازها می‌سپرد. ***خالقی*** با الهام از ریتم‌های (موسیقی) ایرانی به ویژه در ریتم ۶/۸ تصانیف با ارزشی نظیر ای آتشین‌لاله" یا "آمدی جانم به قربانت" بوجود آورد و هم‌چنین با ساختن رنگ و تنظیم آهنگ‌های محلی و بومی نظیر "دست بدستمالم" و بسیاری دیگر، ترکیب‌های متنوعی به‌کارش داد. اما خود براین اصل واقف بود که کلیه‌ی این نوآوری‌ها نمی‌تواند جامعیت و شکل واقعی "ارکستراسیون" را در موسیقی جهانی دارا باشد. بی‌هیچ ادعا و گزافه‌ای، او با درک واقعیت زمان، به‌موسیقی سنتی و محلی روی آورد و در جهت بارور کردن آن با ارج نهادن به موسیقیدانان پیشکسوت به بازسازی آثار گذشتگان پرداخت. در سال‌های پایان عمر فرم‌های جدیدی از آهنگ‌های بزرگان موسیقی مانند ***درویش‌خان، عارف، شیدا*** را در برنامه‌ی گل‌های رادیو به‌اجرا درآورد.

۲) ***ابوالحسن صبا***، او به معنای واقعی زنده‌کننده‌ی سنت‌های قدیم بود، راهی که بعدها دریچه‌ی تازه به روی ما گشود. ***صبا*** موسیقی سنتی ما را از سینه کوه‌نشینان، از تعزیه‌خوانان، از مردم شهر، از مردم ده بیرون کشید و گردآورد.

ابوالحسن صبا بیشتر به‌عنوان یک پژوهنده، تمام زندگی‌اش در راه اعتلای موسیقی ما گذاشت. همه‌ی آثاری که چهره‌های درخشان موسیقی ما را تشکیل داده‌اند، از شاگردان مکتب ابوالحسن صبا هستند: ***مهدی خالدی، حسین تهرانی، محمود تاجبخش، حبیب بدیعی، علی تجویدی، پرویز یاحقی، همایون خرم، اسداله ملک، فرامرز پایور، داریوش صفوت*** و ...

در پایان لازم می‌آید بخشی از گفتار دکتر ***هاکوپیان*** موزیکولوگ ایرانی نقل شود: "هر آمیزه‌ای، چیزی منفی نیست و تنها وقتی دوعامل "نامتجانس" را می‌آمیزند، کار درستی انجام نمی‌دهند. هیچ‌هنرمعتبری نیست که درآن از آمیزش و ترکیب نشانی نباشد. مفهوم ناپسند "دورگه" هنگامی‌مطرح می‌تواند باشد که میان عوامل سازنده‌ی "آمیزه" تجانسی موجود نباشد. درپیوندها می‌توان تمام خصوصیات یکی موسیقی ملی را حفاظت کرد، بشرط آن که شناخت دقیقی از فرم، روح، و جوهر موسیقی در کار باشد، و در غیراین حال تلفیق و پیوند نتیجه‌ای نابهنجار خواهد داشت. فرم "گسترش جمله" در موسیقی غربی در ایران بشکلی خطا اعمال می‌شود. بدون آن که درجات و فواصل گام‌ها دستخوش تغییر شوند. بدین‌گونه هنری ارایه می‌دهیم که واجد اصالت نیست." ■

اقتصاد سینما انحصار سینما

جیمز موناکو

ترجمه‌ی باربد طاهری

فیلم بیش از اغلب اختراعاتی که تشکیل دهنده‌ی چهره‌ی امروزی‌الکتریکی‌والکترونیکی شیوه‌های ارتباط جمعی هستند ــ برخلاف تلفن، تلگراف و حتا بی‌سیم ــ ابداعی گروهی است. فیلم به مجموعه‌ی ریز و درشتی از ابداعات اتکا دارد که هرکدام منتسب به‌مخترع متفاوتی است و حتا، چه‌بسا، هریک از بخش‌هایش توسط چند مخترع به‌طورهمزمان اختراع شده. درآمریکا "توماس ادیسون" که اغلب به‌عنوان صاحب امتیاز اختراع "مووی" شناخته می‌شود و براستی هم بیشترکارهای عمده در جهت تکامل این وسیله در آزمایشگاه‌های "نیوجرسی" متعلق به او انجام گرفته، اما باتوجه به قابلیت‌های "ادیسون" و دریافتش از دشواری‌های تولید دستگاه "دوربین ــ پرژکتور(۱) قابل استفاده، آنچه‌غافلگیر کننده می‌نماید، این است که "ادیسون" موفق به ساختن وسیله‌ی کامل‌تری نشد. یک انگلیسی به‌نام "ویلیام کندی داری دیکسون" که در کارگاه "ادیسون" سمت ***سرتجربه‌گر***(۲) را در پروژه داشت، مدلی بسیار ابتدایی از سیستم پرژکتور نمایش را در اوایل سال ۱۸۸۹ به‌معرض نمایش گذاشت. به‌نظر می‌رسد که برداشت "ادیسون" از "مووی" وسیله‌ای قابل استفاده برای یک‌فرد است تا وسیله‌ای برای جمع یا گروه. "ادیسون" بیشتر علاقمند به تولید وسیله‌ای برای تماشای فردی بود. تا ابزاری برای سرگرمی عمومی که تصویر را به‌نمایش درآورد و سرانجام "ادیسون" دستگاه نمایش تکنفره‌اش را، که ابتدای دهه آخر قرن نوزدهم در خط تولید قرار گرفت، "کینه تواسکوپ" نامید. و یکی از اولین برنامه‌هایی که درآن به‌نمایش درآمد، عطسه‌ی معروف "فرد اوت" است. بزودی این وسیله در شمار اجزای جنبی ولاینفک کارناوال‌ها و نمایش‌ها درآمد. "کینه تواسکوپ" گروهی ازسرمایه‌داران و مخترعین اروپایی و آمریکایی را برانگیخت تا توان و استعدادشان را درجهت حل مشکلات باقی مانده در سر راه این وسیله بکار اندازند. در انگلستان یک فرانسوی به‌نام "لویی ــ آگوستین لوپرنس" و یک انگلیسی به‌نام "ویلیام فریزگرین" دوربین پرژکتور قابل حمل و قابل استفاده‌ای در اواخر دهه‌ی ۱۸۸۰ ساختند که نتیجه قابل توجهی از آن بدست نیآمد.

مشکل اصلی برای نمایش عمومی ایجاد مکانیزمی برای تداوم حرکت و پیوستگی حرکت بود، "لویی" و "آگوست‌لومی‌یر" در فرانسه و "توماس‌آرمات" درآمریکا، درسال ۱۸۹۵ این مکانیزم را ساختند و تکمیل کردند. "آرمارت" اختراعش را به‌موسسه‌ی "ادیسون" فروخت و "لومی‌یر"ها به‌کار تولید دستگاهشان پرداختند و در ۲۸دسامبر ۱۸۹۵ در زیرزمین‌گراندکافه به‌نشانی بلوار کاپوسین شماره‌ی ۱۴، اولین فیلم‌های نمایش داده شده روی پرده، برای تماشاگرانی که بلیت خریده بودند، به‌نمایش درآمد. در سال بعد سینماتوگراف "لومی‌یر"ها در بیشتر شهرهای اروپایی فیلم‌هایی را نمایش دادند. تاریخ ۲۳ آوریل ۱۸۹۶ اولین نمایش روی پرده‌ی بزرگ متعلق به "ادیسون" در تالار موسیقی "کاستروبیل" در خیابان ششم کوی سی‌وچهارم نیویورک به‌نمایش درآمد. تصمیم "لومی‌یر"هادر ادامه‌ی کوشش در نمایش فیلم برای جمعیت

زیاد، تاثیر عمیق‌تر و فراگیرتری داشت. اگر سیر تکامل تکنولوژی در مسیری قرار می‌گرفت‌که خطوطش را "ادیسون" طراحی کرده بود، وسیله کامل شده‌ی او درنهایت چیزی در حد تلویزیون امروزی برای نمایش خصوصی می‌شد که در منزل بکار می‌آید. بدیهی است چنین وسیله‌ای تاثیری کاملا متفاوت در سیر تولید و توزیع فیلم برجای می‌گذاشت، ولی باوضعی که پیش آمد "کینه تواسکوپ" در اندک مدتی جای خود را به سینماتوگراف داد (باید گفت که از نظر ساختمان هردو دستگاه بسیار بهم نزدیک بودند) و آینده‌ی سالن‌های نمایش عمومی دست کم برای هشتاد سال مضمر شده و فقط حالا جدی است که با عرضه سیستم‌های ویدیوئی خانگی حال و هوای وسیله‌های نمایش تک‌نفره‌ای چون "کینه‌توسکوپ" دوباره حالتی تازه گرفته است.

طی یکی دوسال، تعداد رقبا در این زمینه فزونی گرفت. "فیلوتیوآلبرینی" ایتالیایی چندین اختراع‌مهم در این زمینه را قبل از ۱۸۹۶ به‌ثبت رسانید. در آلمان "ماکس" و "امل" واسکلادانوسکی "دستگاه "بیواسکوپ" خود را کامل کردند و در انگلستان "رابرت. دبلیو. پال" با دستگاهش که تقلیدی بود از دستگاه "ادیسون"، چند هفته پس از نخستین نمایش "لومی‌یر"ها به‌نمایش فیلم پرداخت در ۱۸۹۶ و ۱۸۹۷ استفاده از "سینماتوگراف"، "کینه‌توگراف" و وسیله‌های مشابه آنها گسترش فراوان یافت. برودی زمینه‌های مادی فراوانی که در این اختراع نهفته بود، آشکار شد. در آمریکا "دیکسون" شرکت "ادیسون" را رها کرد تا با همکاری دوستانش شرکت "امریکن موتوسکوپ" و "بیوگراف" را بنیان گذارد. آنها نه‌تنها دست به تولید "موتواسکوپ"، کیفیتی بهتر از "کینه‌تواسکوپ" "ادیسون"، زدند؛ بلکه پژکتورهایی بهتر نیز ساختند. شرکت "بیوگراف" درمدتی کوتاه توانست بازارفیلم آمریکا را نیز قبضه کند. "حی استوارت بلاکتون"، که مانند "دیکسون" انگلیسی‌تبار بود، شرکت "ویتاگراف" راتشکیل داد. دفتر مرکزی هردو شرکت "بیوگراف" و "ویتاگراف" در نزدیکی محله‌های تئاتری نیویورک قرار داشت ("بیوگراف" در شرق کوچه‌ی چهاردهم نزدیک خیابان پنجم و "ویتاگراف" در ناحیه‌ی چلسی) این نزدیکی، دستیابی به بازیگران تئاتر را برای آنها آسان می‌کرد و بازیگران تئاتر قبل از حضور در صحنه برای تمرین، پنهانی بعدازظهری را صرف بازی در فیلم می‌کردند.

در فرانسه یک شعبده‌باز نمایشات صحنه‌ای به‌نام "ژرژ مه‌لیس" قدرت توهم‌زای این رسانه را دریافت و وارد کارساختن فیلم شد.

در همین زمان "شارل پاته" کوشش فوق‌العاده‌ای را، در ارتباط با رقبا، برای تسلط برتمام زمینه‌های این صنعت نوپای درحال شکوفایی به‌عمل آورد. او نسبتا در این کار توفیق یافت و توانست در فرانسه با تهیه‌ی بشتوانه فراوان مالی این صنعت را تقریبا به‌انحصار خود درآورد و این‌زمینه‌های گوناگون تولید را (مانند ساختن وسایل فیلمبرداری، تهیه‌ی فیلم، توزیع فیلم، نمایش فیلم)، حتا در کشورهای دیگر، شامل می‌شد. درسال‌های نخست سده‌ی کنونی پیش از جنگ جهانی اول، سینمای فرانسه پرده‌های سینمای جهان را در اختیار داشت. پیش از ۱۹۱۴ شرکت "پاته" به‌تنهایی دو سوم تمام تولید آمریکا در جهان فیلم توزیع کرد. (البته) به‌دست فاکتورهای هنری، تاثیر سینمای ایتالیا نیز در این سال‌ها فراگیر بود.

در ۱۹۰۵ فکر سریالی سالن‌های نمایش قطعیت یافت. برادران "لومی‌یر" در سال ۱۸۹۷ نخستین اتیه را تنها برای نمایش فیلم اختصاص داده بودند. در ۱۹۰۲ سالن "توماس. ال. تالی" (برحسب اتفاق مستقر در "لس‌آنجلس") نخستین سالن نمایش فیلم در آمریکا بود که تنها اختصاص به نمایش فیلم داشت. و طی چند سال از این فکر به‌سرعت و به‌گونه‌ای گسترده استقبال شد. در ۱۹۰۸ از پنج هزار سالن نمایش در سراسر آمریکا گزارش یافته بود که به آن‌ها "نیکل اودئون" می‌گفتند ("نیکل" به سکه‌ی پنج سنتی گفته می‌شد و می‌شود و "اودئون"، که ریشه لاتینی دارد، بناهای کوچکی بود که در آنجا برنامه‌های نمایشی و موسیقی ارایه‌می‌شد.) و با این‌کار آخرین حلقه‌ی زنجیر تولید فیلم، یعنی نمایش، پس از ساخت وسایل تولید فیلم و توزیع فیلم کامل شد. اما هنوز هیچ فرد یا شرکتی تسلط کاملی برتمام حلقه‌های این زنجیر نداشت.

"کینه‌واسکوپ" ساخته‌ی "توماس‌ادیسون"

"توماس ادیسون" درصدد حیران کوتاهی برآمد و در ۱۸۹۷ به‌یک رشته اقدامات حقوقی علیه سوءاستفاده‌کنندگان از دستگاه‌هایش دست‌زد. "آرمات" که فکر می‌کرد توسط "ادیسون" به او ظلم شده، اقدامات قانونی وحقوقی‌اش را آغاز کرد. شرکت "بیوگراف"، که حق‌بهره‌برداری جانبی را به نام خود به‌ثبت رسانیده بود، شروع به دفاع از خود کرد و بدین‌سان در دهه‌ی نخست تاریخ فیلم بیش از پانصد شکایت حقوقی در جریان بود. این دعواها با تشکیل "شرکت‌صاحبان امتیاز سینما" (۳) در ژانویه ۱۹۰۹ به‌گونه‌ی موقت تخفیف یافت. این شرکت در عمل کنسرسیومی بود از ۹ تولید کننده‌ی مهم زمان خود به اسامی: "ادیسون"، "بیوگراف"، "ویتاگراف"، "اسانی"، "سلیگ"، "لوبین"، "کالم"، "مدلیس"، و "پاته" این شرکت انحصار تولید فیلم و مشارکت در بهره‌گیری از اختراعات رادراختیار داشت و (البته باید) به‌این جمع موسسه توزیع فیلم "حورخ کلاین" را افزود. "ادیسون" از تمام فیلم‌هایی که تولید می‌شد، حق امتیازی دریافت می‌کرد، و "حورخ ایستمن" (صاحب کمپانی کداک) پذیرفت که تنها به‌اعضای این شرکت فیلم خام بفروشد ("پاته" این آینده‌نگری را داشت که، پیش از این‌ها در فرانسه تولید فیلم "ایستمن" را به‌انحصار خود درآورد) توزیع کننده‌ای که فیلم‌های شرکت‌های دیگر را پخش می‌کرد، حق استفاده از فیلم‌های این گروه را نداشت. بیشتر توزیع کنندگان با ادغام در یکدیگر "تراست" شرکت مرکز فیلم" (۴) را بوجودآوردند. گروهی از توزیع‌کنندگان، به‌حق، علیه این شبکه‌ی انحصاری به محاکم شرحاستند. در نتیجه فیلم‌هایشان را خود تولید کردند و به‌این دلیل شرکت‌های تولیدی از هر سو شروع به کار کردند که مهم‌ترین آنها "شرکت سینمایی مستقل" (۵) (متعلق به "کارل لی‌مل") بود که بعدها تبدیل به‌کمپانی یونیورسال شد. در دهه‌ی دوم تاریخ فیلم پرونده‌های قضایی علیه تراست‌ها، جای دعواهای حقوقی درمورد سواستفاده از اختراعات را می‌گیرد. سرانجام "شرکت صاحبان امتیاز سینما" زمانی غیرقانونی اعلام شد که بیشتر اعضایش از کار کنار رفته بودند و (دست‌آخر) هیچ‌کدام از آنها تا سال‌های ۱۹۲۰ دوام نیاوردند.

برگرفته‌ازکتاب How to Read a Film صفحات ۱۹۸ – ۲۰۱.

---

۱) Camera Projector ابزاری بود که هم فیلم نمایش می‌داد و هم فیلمبرداری می‌کرد.

2) Chiefe experimenter

3) Motion Picture Patents Company

4) General Film Company

5) Independent Motion Picture Company

مسألهٔ صدق در شعر

ضیاء موحد

تو این را دروغ و فسانه مدان
به‌یکسان روش در زمانه مدان
فردوسی
درشعرمپیچ و در فن او
چون اکذب اوست احسن او
نظامی

دو بیت بالا دو حکم از دو شاعر منظومه سرای ایران در باب ماهیت شعر است. فردوسی در آغاز دفتر بزرگ خود و در بخش "گفتاراندر فراهم آوردن شاهنامه" به‌خواننده هشدار می‌دهد که آنچه در این دفتر می‌خواند دروغ و افسانه نداند. آنچه در این دفتر است یا آشکارا با میزان فرد سازگار است یا به شیوه‌ای رمزی راه به معنی می‌برد:

از او هرچه اندر خورد با خرد
وگر برره رمز معنی برد

نظامی نیز در آغاز لیلی و مجنون در اندرز به فرزند که در او گرایشهایی به‌شاعری می‌بیند:

گرچه سرو سروریت بینم
آیین سخنوریت بینم

هشدار می‌دهد که‌خود را سرگرم شعر نکند زیرا این فنی است‌که بهترین آن دروغترین آنست. فردوسی شعر را گونه‌ای سخن به صدق گفتن می‌داند و نظامی آن را گونه‌ای دروغپردازی.

دراینجا آنچه اهمیت دارد این نیست که از دوشاعری چنین، به‌اعتبار شکل کار، نزدیک به‌هم یکی باوری داشته باشد متناقض با دیگری. این دو حکم متناقض خاسته از باور یکسانی است که هردو در باب ماهیت شعر دارند. باوری که تحلیل آن و پاسخ دادن به پرسشهایی که برمی‌انگیزند آسان نیست. این باورمشترک روا داشتن اطلاق صدق و کذب به‌شعر است؛ به‌بیان دیگر باور به صدق و کذب‌پذیربودن جمله‌های شعری.

این باور را پرسش‌انگیز و تحلیل آن را دشوار دانستیم و این به دلیل بحثهای تازه‌ای است که منتقدان ادبی این قرن به میان آورده‌اند.

دشواری اطلاق صدق و کذب بر شعر خاسته از تعریف ارسطو از صدق و کذب است. تعریف معروف او در کتاب "متافیزیک" این است:

زیرا گفتن از آنچه هست که نیست یا از آنچه نیست که هست کذب است. اما گفتن ازآنچه هست که هست یاازآنچه نیست که نیست صدق است. (۱)

این همان تعریفی است که در تقریر فیلسوفان ما با جملهٔ "صدق مطابقت خبر است با امر واقع" بیان می‌شود. البته روشن است که این بخشی از تعریف ارسطو از صدق و کذب است. در انگلیسی این نظریه را Corres Pondence Theorg Of Truth نامیده‌اند که با اصطلاحهای ما می‌توان آن را "نظریهٔ مطابقت‌صدق" نامید. این نظریه قدیمی‌ترین نظریه در باب صدق و همان نظریه‌ای است که فیلسوفان ما به اتفاق پذیرفته‌اند. بنابراین، جملهٔ صادق جمله‌ای است که از نبودن آنچه نیست و از بودن آنچه هست خبر می‌دهد. چنین‌جمله‌ای باید جملهٔ خبری یا اخباری باشد و درهمین جا نخستین پرسش دشوار سربرمی‌کشد.

اطلاق صدق به جملهٔ

بیت

"دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند
گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند"

را حافظ سروده است

یا به جملهٔ

فردوسی سرایندهٔ داستان رستم و سهراب است

بنابرنظریهٔ مطابقت درست و پذیرفتنی است. درهریک از این دو جمله خبر از چیزی می‌دهیم که هست. اما اطلاق صدق بر جمله‌های خبری خود بیت حافظ یا داستان رستم و سهراب به چه‌اعتبار می‌تواند باشد؟ آیا حافظ خود دیده است که ملائک در میخانه‌ای رازده و گل آدم را سرشته و به پیمانه زده‌اند؟ اگر "سرشتن" به‌معنای "آفریدن" باشد چگونه حافظ آدمی پیش از آفریده شدن آدم می‌توانسته است چگونگی آفریده شدن آدم را تماشا کند؟ هم‌چنین آیا منظور فردوسی از "تو این را دروغ و فسانه مدان" این است که، برای مثال، جمله‌های خبری زیر را جمله‌هایی بدانیم که خبر از آنچه هست یا بوده است می‌دهند؟

چو نه ماه بگذشت بر دخت شاه
یکی کودک آمد چو تابنده ماه
تو گفتی گو پیلتن رستم است
وگر سام شیرست ور نیرم است
چو خندان شد و چهره شاداب کرد
ورا نام تهمینه سهراب کرد
چو یک ماه شد همچو یک سال بود
برش چون بر رستم زال بود
چو سه ساله شد ساز میدان گرفت
به پنجم دل شیر مردان گرفت
چو ده‌ساله شد زان زمین کس نبود
که یارست با او نبرد آزمود (۲)

نظریهٔ مطابقت چگونه می‌تواند صدق این جمله‌ها را نشان دهد؟

در اینجا یکی از دو راه را می‌توان برگزید. یکی آن که نظریهٔ مطابقت را دست کم در شعر و داستان کنار بگذاریم و نظریهٔ دیگری به‌جای آن بنشانیم و دیگر آن که نظریهٔ مطابقت را چنان تعبیر کنیم وگسترش دهیم که، بدون تهی شدن از مفهوم خود، بتواند در ارزیابی هنر کلامی نیز به‌کار رود.

آی. ای. ریچاردز منتقد ادبی، زیبا‌شناس و معنی‌شناس انگلیسی و نویسنده اثر کلاسیک "معنای معنی" (۳) (به همکاری *"سی. کی. اوژن"*) در کتاب "اصول نقد ادبی" (۴) راه اول‌را برگزیده است. *ریچاردز* در اسناد صدق و کذب به‌یک اثر هنری به جای نظریهٔ مطابقت نظریه‌ای را به‌کاربرده است که سابقهٔ آن به‌افلاطون (رسالهٔ سوفیست) می‌رسد. نوآوری *ریچاردز* در کاربرد این نظریه در هنر کلامی است نه در ابداع آن. برای روشنتر کردن بحث‌لازم است نخست شرحی کوتاه از این نظریه بدهیم.

نظریهٔ هماهنگی صدق

در نظریهٔ‌مطابقت، صدق یک جمله را به ارتباط آن با جهان و مطابقت آن با آنچه هست تعریف کردیم. اما این نظریه در علوم نیز پاسخگوی همهٔ‌پرسشهانمی‌تواند باشد. از این‌رو بعضی از فیلسوفان این‌قرن به‌تقریر دقیقتر نظریهٔ دیگری پرداختند که به Coherence Theurg Of Truth معروف گردید. تاکنون از این نظریه،در واکنش به انتقادهایی که ازآن کرده‌اند، تعریفهای گوناگونی داده شده است(۵). اما اندیشهٔ مشترک همهٔ این تعریفها این است که: **صدق یک جمله را تنها نمی‌توان درآن جمله یافت. صدق یک جمله درهماهنگی و سازگاری آن با مجموعهٔ معینی ازجمله‌های دیگر است.**

مفهوم این نظریه را می‌توان با مثالی روشن‌کرد. می‌دانیم که جز هندسهٔ اقلیدسی که درآن جملهٔ "مجموع زاویه‌های مثلث ۱۸۰ درجه است" هندسه‌های دیگری نیز هستند که درآنها این مجموع یا بیشتر از ۱۸۰ درجه است یا کمتر. بنابراین صدق جملهٔ مذکور بستگی به این دارد که درکدام هندسه‌یعنی درمجموعهٔ چه جمله‌های دیگری درنظر گرفته شود. این جمله را به تنهایی و جدا ازچنین مجموعه‌هایی (دراینجا مجموعهٔ اصلهای موضوع و تعریفها) نمی‌توان صادق یا کاذب دانست.

واقع این است که دامنهٔ کاربرد این‌نظریه در نظامهای اجتماعی، مذهبی و ایدئولوژیک بسیار گسترده‌تر از نظریهٔ‌مطابقت است. هرنظام اعتقادی شبکه‌ای است از باورها و صدق و کذب جمله‌ای که معتقدان یکی از این نظامها برزبان می‌آورند جز با ارجاع به‌نظام اعتقادی آنان ممکن نیست. صدق و کذب جمله‌ای راکه‌بیان کنندهٔ تثلیث است بدون درنظرگرفتن‌باورهای‌گویندهٔ‌آن‌نمی‌توان‌معلوم کرد. اگر این جمله را مسلمانی بگوید دروغ گفته است و اگر یک کشیش مسیحی کاتولیک راست. در اینجا صدق یک جمله یا باور به معنای هماهنگ بودن آن با جمله‌ها وباورهای دیگر است نه مطابقت با امر واقعی(۶). از این رو این نظریه را **نظریهٔ هماهنگی صدق** می‌نامیم.

از آنجا که در نظریهٔ هماهنگی برای یافتن صدق وکذب یک جمله آن را باآنچه هست مطابقت و به‌آنچه هست ارجاع نمی‌دهیم و به‌جای مطابقت و ارجاع معیار

هماهنگی را به‌کار می‌بریم می‌توان گفت: **در نظریهٔ هماهنگی برخلاف نظریهٔ مطابقت زبان نقش ارجاعی (۷) ندارد.** باتوجه به این نکته اکنون می‌توان نظر *ریچاردز* را بیان کرد.

به‌نظر *ریچاردز* زبان دارای دو کاربرد جدا از یکدیگر است. این دو کاربرد که تشخیص و بیان آن، به‌اعتقاد زیباشناسان، مهمترین سهم *ریچاردز* در زیباشناسی قرن بیستم است، عبارتند از کاربرد علمی (۸) و کاربرد عاطفی (۹). تعریف *ریچاردز* از این دو این است:

"یک گزاره ممکن است برای مصداقی، صادق یا کاذب، که علت آن بوده است به‌کار رود. این کاربرد علمی زبان است. اما ممکن است برای [پدیدآوردن] تاثیرهایی در عاطفه، گرایش و ... به‌کار رود. این کاربرد عاطفی زبان است" (۱۰)

به‌نظر *ریچاردز* علم، گزاره و قضیه می‌سازد اما شعر و داستان شبه گزاره و شبه قضیه. این شبه گزاره‌ها ارزش ارجاعی ندارند. در شعر زبان غیرارجاعی است و به تعبیر مثبت عاطفی. منظور از زبان عاطفی زبانی است که گوینده آن را (الف) برای بیان احساسها و عاطفه‌های خود در باب یک موضوع (ب) به شنونده (پ) برای پدیدآوردن اثرهای مطلوب در شنونده به‌کار می‌برد (۱۱). *ریچاردز* دربارهٔ این مفهوم توضیحهای گوناگونی داده است که بیرون از بحث ماست. در اینجا پرسش اصلی ما این است که اگر زبان شعر ارجاعی نباشد مبنای صدق و کذب گزاره‌های آن چیست. *ریچاردز* به‌این پرسش در "اصول نقد ادبی" چنین پاسخ داده است:

"صدق *رابینسون کروزوئه* در پذیرفتنی بودن چیزهایی است که در آن به‌ما گفته می‌شود، پذیرفتنی بودن آنها در جهت تاثیرهای روایی، نه مطابقت آنها با امور خارجی در باب *الکساندر سل کرگ* (۱۲) یادبگیری. هم‌چنین کذب پایانهای خوش برای *شاملیر* (۱۳) یا دون‌کیشوت ناپذیرفتنی بودن این پایان‌بندیها برای خوانندگانی است که بقیهٔ این آثار را به‌تمامی پذیرفته‌اند. درچنین معنایی است که "صدق" معادل "ضرورت درونی" (۱۴) یا درستی است. چیزی "صادق" یا "به‌نحو درونی ضروری" است که با بقیهٔ تجربه هماهنگی داشته باشد یا آن را کامل کند" (۱۵)

بنابراین نظر، صدق هنر کلامی در پذیرفتنی بودن آن است و پذیرفتنی بودن آن نیز درهماهنگی اجزاء آن با یکدیگراست. *ویمسات* و *بروکس* در اثر مشترک خود "تاریخی کوتاه از نقد ادبی" پس از نقل قول بالا از *ریچاردز* در توضیح آن چنین نوشته‌اند:

"خلاصه آن که "صدق" *رابینسون کروزوئه* یا *شاه لیر* هیچ ارتباطی با صدق عینی ندارد. "تاثیرهای روایی" که "پذیرفتنی بودن" چیزهایی را که برای ما گفته شده است مشخص می‌کنند تاثیرهای روانشناختی هستند. پایان خوشی که *ناهوم‌تیت* برای *شاه لیر* تدارک دیده است دروغ است زیرا با بقیه نمایشنامه سازگار نیست. نمایشنامه تنها به‌اعتبار پدید آوردن اثرهای روانشناختی مناسب، صادق است یعنی به این اعتبار که به ماکمک می‌کند "تا گرایشهای ذهنی خود را نسبت به یکدیگر و نسبت به جهان سامان بخشیم". به‌همین دلیل است که برای خواندن "شاملیر" نیازی به داشتن هیچ باوری نداریم. درواقع *ریچاردز* از این هم بسی فراتر می‌رود و می‌نویسد که "اگر بخواهیم "شاملیر" را بخوانیم نباید باورهایی داشته باشیم" زیرا این باورها از آنجا که مدعی داشتن صدق عینی هستند هماهنگی ذاتی و "ضرورت درونی" را که تنها صدقی است که *ریچاردز* اسناد آن را به نمایشنامه مجاز می‌داند، مختل می‌کنند." (۱۶)

از گفتهٔ *ریچاردز* و این‌توضیح که استوار بر گفته‌های دیگر اوست معلوم می‌شود که *ریچاردز* در کاربرد نظریهٔ هماهنگی درهنر از سویی، به اقتضای ماهیت هنر، مقوله‌های عاطفی و احساسی را در بحث وارد کرده‌است و از سوی دیگر با به‌حساب نیآوردن و حتی طرد باورهای مسلط و حاضر و آمادهٔ قبلی، زمینه را برای خلاقیت آزاد و به قید و بند کشیده نشدهٔ هنرمند آماده کرده است. به این اعتبار میان این‌مفهوم هنری و مفهوم علمی و فلسفی هماهنگی که شرح دادیم تفاوتهایی می‌توان یافت. اما هردو مفهوم در ارجاعی ندانستن صدق و تعریف آن به هماهنگی نظریهٔ یکسانی را می‌سازند.

اکنون ببینیم این نظریه چگونه می‌تواند به پرسش ما در باب شعر حافظ و داستان فردوسی پاسخ دهد.

بنابه این نظریه، صدق

دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند
گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

از این چند جمله شناخته نمی‌شود. صدق این جمله‌ها را باید در هماهنگی آنها با مجموعهٔ باورهای دینی ــ عرفانی حافظ دانست. حافظ در این بیت سخن از چگونگی آفرینش انسان به آن گونه که در کتاب‌وسنت و تعبیرهای عرفانی آنها آمده است می‌کند. آنچه در میخانه برای سرشتن خاک آدم می‌توان یافت می است و می نیز در تعبیر عرفانی آن کنایه از عشق است و باز به‌اعتبار همان باورها این عشق گوهری است که ملائک از آن بهره‌ای ندارند و به گفتهٔ حافظ:

فرشته عشق نداند که چیست ای ساقی
بخواه جامی و آبی به‌خاک آدم ریز

ونیز

جلوه‌ای کردرخت دید ملک عشق نداشت
عین آتش شد از این غیرت و برآدم زد

پس حافظ درآن بیت و چند بیت دیگر از همان غزل از باوری دینی ــ عرفانی بیانی شاعرانه می‌آفریند. بنابر نظریه‌هماهنگی، صدق این بیتها در این نیست که آیا حافظ به‌واقع چنین شهودی داشته یا نه، یاآفرینش انسان چنین بوده است یا نه. صدق این‌بیت در هماهنگ بودن آن با شبکهٔ باورهای انسانی چون حافظ و تاثیر روانشناختی آن در سامان بخشیدن گرایشهای ذهنی مادرباره جهان خارج است.

پیش از ادامهٔ‌این بحث باید تذکر دهیم که این بررسی یک بررسی‌زیباشناختی‌نیست. در این ادعای افلاطون که شاعران‌می‌توانند فریبکاران ماهری باشند حقیقتی نهفته‌است. فریبکاری به‌کار، اما مهارت مقولهٔ جداگانه‌ای است. ما در این بررسی کاری با مهارتهای شاعرانه که شرط‌لازم شاعری هستند نداریم. اگرچه این بررسیها درنهایت باید معیاری‌هم برای نقد زیباشناختی فراهم آورند.

هم‌چنین درمورد داستان رستم و سهراب پرسش از صدق این یا آن جمله پرسشی است بی‌بنیاد. در بسیاری از این جمله‌ها نام‌هایی به‌کار رفته‌اند و این نامها به صفتهایی موصوف شده‌اند. اما از آنجا که زبان داستان ارجاعی نیست، این نامها نامیده‌ای بیرون از زبان ندارند و پرسش از موصوف بودن‌آنها به آن صفتها در اساس طرح ناشدنی است. بنابراین نظریه، صدق هرجمله‌ٔ این داستان را باید در هماهنگی آن با مجموعهٔ همهٔ جمله‌های داستان جستجو کرد. برای این‌کار باید دید آیا سیر پیشرفت رویدادها وپیوند درونی میان آنها آن چنان هست که خواننده را گام به‌گام برای پذیرفتن پایان تراژیک‌آن آماده کنند؟

آیا فردوسی توانسته است تمام راههای شناختن رستم را بر سهراب ببندد؟ ودر نهایت آیا آنچه در این داستان روی می‌دهد، به تعبیر *ریچاردز*، خاسته از ضرورت درونی داستان است یا از بیرون بر آن تحمیل شده است؟

اگر بتوانیم در پاسخ به این پرسشها نشان دهیم که فردوسی مجموعهٔ هماهنگی از رویدادها پدید آورده است و تاثیر روانی‌آن تاثیری خالی از تناقض است، نشان‌داده‌ایم که این داستانی است صادق. اما این‌پاسخ‌گویی را اعجاز هنر فردوسی آسانتر از آن کرده است که لزومی به توضیح آن باشد. پذیرفته شدن این داستان در مقیاس جهانی دلیل آشکار پذیرفتنی بودن آن به‌معنایی است که در گفتهٔ *ریچاردز* دیدیم. از این بالاتر، درتحلیلی که از این داستان‌خواهیم کرد، نشان خواهیم داد که داستان آن‌چنان ساختمان شگفتی دارد که حتی اگر رستم و سهراب همدیگر را هم به‌تصادف می‌شناختند نمی‌توانستیم بگوییم حادثه اتفاق نمی‌افتاد.

در اینجا به‌نظر می‌رسد نظریهٔ هماهنگی صدق توانسته باشد بدون روبه‌روشدن با دشواریهای نظریهٔ مطابقت به پرسش صدق در شعر و داستان پاسخ گوید. اما واقعا" چنین است؟

ارزیابی نظریهٔ هماهنگی

تاکنون این نظریه را به قصد نشان دادن قدرتهای آن با همدلی تمام و فارغ از هر نقصی که بتوان برآن گرفت تقریر کردیم. اما از این پس آن را با موشکافی بیشتری بررسی می‌کنیم.

بنیاد نظریهٔ هماهنگی برسازگار بودن جمله‌ها و باورهاست. اما این کمتریں انتظاری است که از هر مجموعه‌ای می‌توان داشت با مجموعهٔ جمله‌های زبان می‌توانیم مجموعه‌های بی‌شماری بسازیم که در هر کدام جمله‌ها با هم سازگار باشند. اما آیا باید همهٔ این مجموعه‌ها را صادق و به‌یک نسبت معتبر بدانیم؟ و آیا، برای مثال، همهٔ روایتهای خالی از تناقضی که از داستان رستم وسهراب می‌توان کرد به یک اندازه پذیرفتنی‌هستند؟ طرفداران نظریهٔ هماهنگی که نمی‌خواهند نظریهٔ آنان تا این حد ناتوان باشد برای پاسخ به‌این ایراد گفته‌اند که میان جمله‌ها باید رابطه‌ای هم برقرار باشد. *بلن ــ شارد* (۱۷) این رابطه را استلزام منطقی و نمونهٔ کامل آن را رابطهٔ قضیه‌های هندسه با یکدیگر دانسته است. به گفتهٔ *بلن‌شارد* درچنین مجموعه‌ای "هیچ قضیه‌ای اختیاری نیست و هر قضیه باید نتیجهٔ منطقی یک یا چند قضیه دیگر باشد" (۱۸). اما ارزش این رابطه در علوم هرچه باشد در هنر هیچ است. در چنین مجموعه‌ای از چند قضیهٔ اصلی که بگذریم بقیه به اعتبار این که‌نتیجهٔ منطقی آن چند قضیه هستند چیزی جز تکرار آنها نخواهند بود. از این گذشته این‌رابطه نه‌تنها قضیه‌های متناقض حتی‌هرقضیهٔ دیگری را هم که با آن چند قضیه سازگار ولی‌نتیجهٔ منطقی آنها نباشند از مجموعه خارج می‌کند. چنین مجموعه‌ای کوچکتر از آن است که

اثر هنری را در تنگنای خود بگنجاند. در برابر این ایراد مدافعان این نظریه ناچار شده‌اند این رابطه را چنان تعریف کنند که مجموعه بتواند تا آنجا که نیاز دارد برای کامل کردن خود عضوهای تازه بپذیرد. ما از بیان این ترمیمها که تناسبی با این مقاله ندارند می‌گذریم. اما از آنچه گفتیم معلوم می‌شود که مسالهٔ دشوار نظریهٔ هماهنگی در تعریف سازگاری، ارتباط جمله‌ها و کامل‌بودن مجموعهٔ آنهاست. نقص اصلی این نظریه در این است که با هر تعریف دقیقی که بتوان مجموعه‌ای سازگار، مرتبط و کامل ساخت با همان تعریف می‌توان مجموعه‌های این چنینی دیگری هم ساخت و در پایان همیشه این پرسش طرح می‌شود که: اکنون کدام یک از این مجموعه‌ها را باید برگزید؟ این پرسشی نیست که در پاسخ آن بتوان گفت: هرکدام را می‌خواهید برگزینید. طرفداران این نظریه نیز به‌این پاسخ تن درنمی‌دهند.

در اینجا باید تذکر داد که اگر نظریهٔ هماهنگی نمی‌تواند پاسخی به‌این پرسش نهایی دهد دلیل آن نمی‌شود که آن را دست کم بگیریم. این نظریه گذشته ازاین که در رسالهٔ سوفیست افلاطون از آن‌دفاع شده است، خاستگاه متافیزیکی و معرفت شناختی بسیار تامل‌انگیزی در آثارفیلسوفان راسیونالیست به ویژه *لایپ‌نیتز* و *اسپینوزا* و فیلسوفان ایده‌آلیست به ویژه *کانت*، *هگل* و *برادلی* دارد. واقع این است که در برخی از دانشها به ویژه ریاضی و نظامهای پیش‌ـ آزمونی (۱۹) تعریف این نظریه از صدق پذیرفتنی‌تر از تعریف نظریهٔ مطابقت می‌نماید و این البته تا اندازه‌ای هم خاسته از این واقعیت است که حقیقت آن‌چنان چیز در دسترسی نیست که بتوان به‌آسانی به‌آن دست یازید و میان کلمه‌ها و حقیقتها تناظر یک به‌یک برقرار کرد و جمله‌های صادقی ساخت. از این گذشته در هنر کلامی که موضوع بحث ماست در بسیاری از موردها راهی جز به‌کاربردن نظریهٔ هماهنگی به‌نظر نمی‌رسد. برای مثال اگر بخواهیم به‌آن‌بخش از شعرهای حافظ که نمونهٔ آن را دیدیم اصولا" صدقی اسناد دهیم این اسناد بویژه برای کسانی که وجود عوالم مذکور در آن شعرها را باور نمی‌کنند (و شمارهٔ اینان چه‌بسا افزونتر از باور دارندگان باشد) جز با نظریهٔ هماهنگی توجیه‌پذیر نیست. اما در برابر چنین آثاری، آثار دیگری نیزهست که پذیرفته شدن جهانی آنها و اتفاق نظر در باب والائی ارزش آنها چنان است که صدق آنها را نمی‌توان محدود به هماهنگی اجزاء آنها کرد. شاهنامهٔ فردوسی، بسیاری از غزلهای حافظ، نمایشنامه‌های شکسپیر و آثار هومر از این گروهند. در واقع آنچه شعر بزرگ را از شعرهای دیگر متمایز می‌کند همین فراتربودن صدق آن از هماهنگی صرف و مهارتهای صناعی و بلاغی است. اما این نظری است‌که باید آن را به دقت بررسی کنیم.

آنچه را دربارهٔ نظریهٔ هماهنگی صدق گفتیم می‌توان چنین خلاصه کرد که در این نظریه ارتباط صدق با آنچه هست و ارتباط زبان با آنچه بیرون از زبان است گسیخته می‌شود. صدق ماهیت متافیزیکی (به‌معنای فلسفی) خود را از دست می‌نهد و ماهیتی منطقی می‌یابد. این تغییر ماهیت اگر برای بیشتر فیلسوفان و دانشمندان علوم‌پذیرفتنی نباشد برای زیباشناسانی چون *ریچاردز* بسیار هم پذیرفتنی است. اما این نظریه در هنر نیز همان پرسشی را می‌انگیزد که در علم. در اینجا نیز باید پرسید که اگر هنر کلامی پیوندی با آنچه هست‌ندارد پس چه تمایزی میان یک اثر هنری و یک بازی شطرنج که مجموعه‌ای از قاعده‌ها و حرکتهای هماهنگ است می‌توان‌نهاد؟ آیا صدق داستان رستم و سهراب به‌همان هماهنگیهایی که ذکر کردیم محدود می‌شود؟

ویمسات و *بروکس* پس‌ازنقل گفتهٔ *ریچاردز* و توضیح آن، که پیش از این دیدیم، انتقادهای استواری نیز از آن کرده‌اند. اگر آن انتقادها را بخواهیم به تناسب مثال خود، داستان رستم و سهراب، به‌کوتاهی تقریر کنیم باید چنین بنویسیم: درست است که فردوسی شخصیت رستم وسهراب را چنان پرورانیده است که نمی‌توانند برخلاف تصوری که از آنان پیدا کرده‌ایم عمل کنند اما این تصور تنها مبتنی‌بر تصویری که فردوسی از آن دو رسم کرده است نیست. ما تنها متاثر از این تصویر نیستیم بلکه متاثر از تمام تجربه‌ها و آگاهیهای خود از نوع انسان هستیم. وقتی می‌گوییم رستم نمی‌تواند چنین و چنان کند از محدودهٔ داستان فراترمی‌رویم و به روانشناسی خود از طبیعت انسان درجهان پهناور بیرون اتکا می‌کنیم. به‌همین دلیل داستانهای کلیله و دمنه نیز بیرون از دنیای تجربهٔ عینی ما نیستند.

منظور آن که هر اثر هنری بزرگ (وبرصفت "بزرگ" به‌خصوص تکیه‌می‌کنیم) جای‌جای به دنیای بیرون گره می‌خورد. نظریهٔ هماهنگی به این کار می‌آید که درپی پیداکردن رستم در تاریخ و بررسی این که آیا فرزندی به‌نام سهراب داشته که چنین و چنان کرده باشد نرویم. اما این بدان معنی نیست که آنچه در داستان می‌گذرد رویدادهایی جدا از انسان و فارغ از جهان به‌شمار آوریم.

در ساختار یک تراژدی آنچه پایان را ناگزیر می‌سازد ماهیت شخصیتهای آن‌است. اما این ماهیتها تنها به‌اعتبار دنیای بیرون و وضع شخصیتها دراین دنیاست که به‌آن پایان ناگزیر کشانده می‌شوند و اگرنه به‌اعتبار سازگاری صرف گریز از فاجعهٔ پایان برای قهرمان داستان منطقا" محال نیست. اما محال منطقی غیر از محال طبیعی‌واجتماعی است.

برای روشن کردن این نکته‌ها اکنون به تحلیل کوتاهی از رستم و سهراب می‌پردازیم دراین بررسی همیشه باید این پرسش را نو به نو طرح کرد که‌آیا صدق جمله‌ها تنها به اعتبار متناقض نبودن آنها با یکدیگر است یا به‌اعتبار صادق ماندن به طبیعت بشری. تحلیل ما از این داستان بدون حضوردائم این پرسش توجیهی نمی‌تواند داشته باشد. دراین‌تحلیل تنها بخشهای اصلی داستان را می‌آوریم. شعرها و همهٔ عبارتهایی که در گیومه‌اند گرفته از متن رستم و سهراب ویراستهٔ زنده‌یاد مینوی هستند. (۲۰)

دگرها شنیدستی این هم شنو

رستم فرزند نادیده‌ای دارد "سهراب" نام. سهراب پس‌از آگاهی از این که فرزند پهلوان دوران رستم است‌هنوز به سن بلوغ نرسیده و برخلاف زنهار مادر که خود را از دشمن دیرینهٔ ایران، افراسیاب، نهان‌دارد چنین طرحی می‌ریزد:

کنون من زترکان جنگ‌آوران
فراز آورم لشکری بی‌کران
برانگیزم از گاه کاووس را
ز ایران ببرم پی طوس را
به رستم دهم تخت و گرز و کلاه
نشانمش برگاه کاووس شاه

سهراب که "هنوز از دهن بوی شیرآیدش" می‌خواهد رستم تاج و تخت بخش و از این‌رو فراتر از تاج و تخت را با کشتن کیکاووس که به دست رستم تاج برسر نهاده است به‌تخت بنشاند آن هم به‌کمک دشمن دیرینهٔ‌ایران، افراسیاب. سهراب می‌خواهد همان کاری را انجام دهد که رستم همهٔ‌آوازهٔ خود را در جلوگیری از انجام یافتن آن به دست آورده است.

افراسیاب بدفرجامی وضعی که ایران با آن روبه‌رو شده است نیک درمی‌یابد و لشگری گران همراه سهراب به ایران می‌فرستد و طرحی می‌ریزد که سهراب نتواند رستم را بشناسد و البته بدین امید که:

مگر کان دلاور گو سال خورد
شود کشته بر دست این شیرمرد
از آن پس بسازید سهراب را
ببندید یک شب بر او خواب را

سهراب در نبردهای خود چنان ضرب شستی به ایرانیان نشان می‌دهد که‌کیکاووس تاج و تخت را برباد‌رفته می‌بیند و گیو را که از گردان سرافراز ایران است در پی‌رستم به زابل می‌فرستد. زابل نشینی رستم راز سرشت و روحیهٔ رستم است. رستم مظهر نیروی مردمی و "دل و پشت" ایران است. هنگامی که کشور آرام است او نیز درگوشه‌ای آرام نشسته است و هنگامی که کشور به‌خطر می‌افتد برمی‌خیزد و خطر می‌کند.

گیو با این دستور که:

اگر شب رسی روز را باز گرد
بگویش که تنگ اندر آمد نبرد

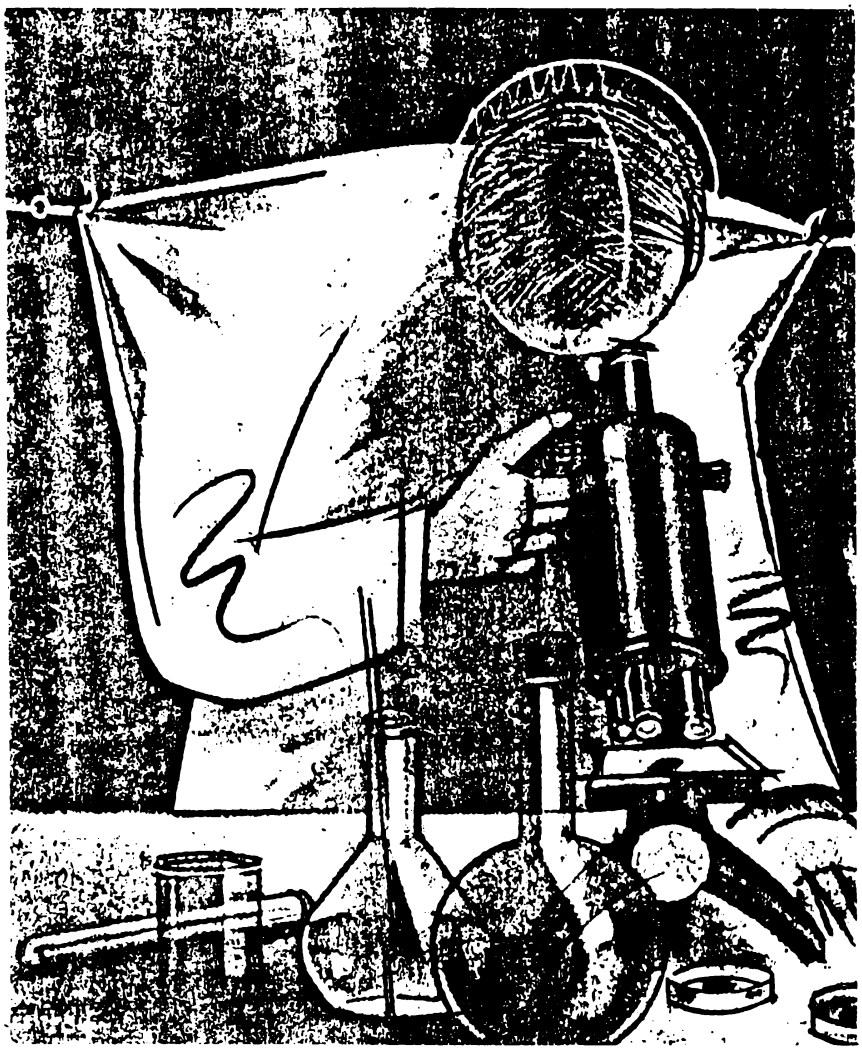
و با این پیام به‌رستم که "نباید جز از تو وراهم نبرد" به‌زابل می‌رود. اکنون در برابر این پیام و آن‌سوداهای سهراب درهرچه زودتر به‌تخت نشاندن پدر این واکنش را از رستم داریم:

روز اول: به‌می دست بردند و مستان شدند
روز دوم: دوم روز رفتن نیامدش یاد
روز سوم: سدیگر سحرگه بیآورد می
اما این همه درنگ چرا؟

البته می‌دانیم رستم سودای تاج و تخت ندارد. آنچه خواب راحت را برگیکاووس حرام کرده ترس از دست دادن تاج و تخت خویش است. اما رستم، این نیروی تاج و تخت بخش ولی تاج و تخت گریز، با چنین ترسی بیگانه است. اما آیا دلیل این درنگ تنها همین است؟

حکمت رفتار شخصیتهای تراژدیهای‌بزرگ یکی دوتا نیست و این پیچیدگی ریشه در طبیعت پیچیدهٔ انسان دارد. روحیهٔ رستم به‌کنار، اماخبر کارهای سهراب را که‌درنامه می‌خواند این گزارش را از واکنش رستم‌داریم:

تهمتن چو بشنید و نامه بخواند
بخندید زان کار و خیره بماند
که مانند‌ه سام گرد و از مهان
سواری پدید آمد اندر جهان
از آزادگان این نباشد شگفت
زترکان چنین یاد نتوان گرفت



من از دخت شاه سمنگان یکی
پسر دارم و باشد او کودکی
هنوز آن گرامی نداند که جنگ
همی کرد باید که نام و ننگ

در شاهنامه رستم از این نامه‌ها فراوان دریافت کرده اما در این گزارش فعل "بخندید" بیانگر واکنشی است بی‌مانند. توگویی به پدری خبر بازیگوشیهای پسرش را داده‌باشند. پس از آن هم بی‌درنگ سخن از سام می‌کند و به‌یاد فرزند نادیدهٔ خود می‌افتد و به‌یاد نامه‌ای که تهمینه برای او فرستاده و در آن خبر از زودرسی سهراب و "بسی برنیاید که گردد بلند" و این که "شود بی‌گمان زودپرخاشجوی" داده است. پیشگویی و پیش‌بینی از عنصرهای اساسی تراژدیهای بزرگ است. این چند بیت و بیتهایی که پس از این در شرح روحیهٔ رستم پیش از اولین نبرد با سهراب خواهیم آورد با قوی‌ترین آن پیش‌بینیها باید سنجید تا عظمت هنر فردوسی آشکارتر شود.

روز چهارم رستم به اصرار گیو:

که کاووس تندست و هشیار نیست
هم این داستان بر دلش خوار نیست
غمی بود زین کار دل برشتاب
شده دور از او خورد و آرام خواب

به‌ناچار:

بفرمود تا اسب را زین کنند
دم اندر دم نای روئین کنند

کیکاووس چنان خشمگین است که نخست دستور بردارزدن رستم را به گیو می‌دهد و سپس بردار زدن گیو و رستم را به طوس. رستم در واکنش سخت خود در برابر این‌همه تندی چنین می‌گوید:

همه‌کارت از یکدگر بدتر است
ترا شهریاری نه اندر خور است

آنگاه:

بدرشد بخشم اندر آمد به رخش
منم، گفت، شیراوزن و تاج‌بخش
چه خشم آورد؟ شاه کاووس کیست؟
چرا دست یازد به من؟ طوس کیست؟

چاره جویان فرستاده‌ای را نخست پیش کیکاووس با این لحن:

بهنزدیک این شاه دیوانه‌رو
وز این در سخن یاد کن نوبه نو

وآنگاه به عذرخواهی پیش رستم می‌فرستند. در عذرخواهی آنان نکته‌ای است که این تراژدی برمحور آن می‌گردد:

تهمتن گر آزرده گردد زشاه
هم ایرانیان را نباشد گناه

رستم باید به ایران بیندیشد نه به کیکاووس. از این رو باز می‌گردد و دوباره فراتر بودن خود را از تاج و تخت چنین‌بیان می‌کند:

مرا تخت زین باشد و تاج ترگ
قبا جوشن و دل نهاده به مرگ
چرا دارم از خشم کاووس باک؟
چه‌کاووس پیشم چه یک مشت‌خاک
سرم کرد سیر و دلم کرد بس.
جز از پاک یزدان نترسم زکس

در اینجا دیگر می‌دانیم سهراب کیست و چه آرزوی کوچک و کودکانه‌ای برای پدر در سر دارد و پدر کیست و به‌چه می‌اندیشد. نبرد آغاز می‌شود. سهراب به‌میدان می‌آید و کیکاووس را دشنام می‌دهد:

از آن پس خروشید سهراب گرد
همی شاه کاووس را بر شمرد

وتهدید می‌کند:

کز ایران نمانم یکی نیزه‌دار
کنم زنده کاووس کی را به‌دار

کیکاووس طوس را نزد رستم می‌فرستد که به میدان برود و رستم با همهٔ امروز و فردا کردنها ناچار به نبرد می‌شود. اما تمایلی به این نبرد ندارد و این بی‌تمایلی را چنین به‌گلایه به‌طوس بیان می‌کند:

بدو گفت رستم که هر شهریار
که کردی مرا ناگهان خواستار
کهی جنگ بودوکهی ساز بزم
ندیدم زکاووس جز رنج رزم

رستم آمادهٔ نبرد می‌شود. شور عظیمی در سپاه ایران برپا می‌گردد و رستم در گوشه‌ای این همه را می‌نگرد:

زخیمه نظر کرد رستم به دشت
زره‌گیو را دید کاندر گذشت
نهاد از بر رخش رخشنده زین
همی گفت گرگین که بشتاب‌هین
همی بست بر باره رهام تنگ
به پرگستوان بر زده طوس جنگ
همی این بدان آن بدین گفت "زود"
تهمتن چوازخیمه آوا شنود

وحالا آن پیش‌بینی که گفتیم:

به دل گفت کاین کار آهرمنست
نه این رستخیز از پی یک تنست

از اینجا به بعد داستان شگفتی درشگفتی است.

سهراب در نخستین نبرد به رستم می‌گوید: "من ایدون گمانم که تو رستمی" رستم انکار می‌کند:

که او پهلوانست و من کهترم
نه با تخت و گاهم نه با افسرم

دو هماورد همدیگر را خسته می‌کنند و لحظه‌ای دست از نبرد می‌کشند و حیران به هم خیره می‌شوند:

یک از یکدگر ایستادند دور
پر از تاب باب و پراز درد پور

دوباره نبرد آغاز می‌شود و دوباره آن‌خستگی چنان چیره می‌گردد،

که از یکدگر روی برگاشتند
دل و جان به اندوه بگذاشتند

توگویی دستی نهانی آن دو را از بیش از این شکنجه کردن هم باز می‌دارد. رستم به لشکر توران می‌تازد و سهراب به‌لشگرایران. مجالی است سرنوشت‌ساز برای ارزیابی دو رفتار.

رستم به پراکنده کردن سپاه توران بدون کشتن هیچ‌کسی بسنده می‌کند. اما سهراب

بزد خویشتن را به ایران سپاه
زگرزش بسی نامور شد تباه

ناگهان از دل رستم می‌گذرد که‌سهراب ممکن است دست به‌کشتار سپاه ایران زده باشد و:

به لشکر که خویش تازید زود
که اندیشهٔ دل بدان گونه بود

و می‌بیند سهراب زمین را به خون لعلگون کرده است. سهراب را سرزنش می‌کند:

بدو گفت کای ترک خونخوار مرد
از ایران سپه جنگ با تو که کرد؟
چرا دست یازی به سوی همه؟
چو گرگ آمدی در میان رمه؟

و البته این سرزنش را کسی می‌کند که فردوسی درباره‌ٔ او گفته بود "که رستم شبان بود و ایشان رمه". شب می‌شود. شرح‌رفتار سهراب را از خود او بشنوید:

چنین گفت سهراب کاو زین سپاه
نگردد از دلیران کسی را تباه
از ایرانیان من بسی کشته‌ام
زمین را به خون گل آغشته‌ام

دراین شب هومان از خام‌کردن سهراب که می‌گوید:

گمانی برم من که او رستم است
که‌چون او به گیتی نبرده کم است

دمی غافل نمی‌ماند.

دومین روز نبرد مهربانترین دیدار سهراب‌است بارستم "تو گفتی که با او به‌هم بود شب." این گفتگو را باید در شاهنامه خواند. جایی سهراب می‌گوید:

دل من همی برتو مهر آورد
همی آب شرم به چهر آورد

اما رستم راهی جز ادامه‌ٔ نبرد ندارد. در کشتی اول سهراب پشت رستم را به‌خاک می‌رساند. این اوج این هنگامه است. اما رستم، جوان ماجراجویی را که می‌خواهدتاج و تخت بخشی و مملکتداری کند براحتی چنین خام می‌کند:

کسی کو به کشتی نبرد آورد
سر مهتری زیر گرد آورد
نخستین که پشتش نهد بر زمین
نبرد سرش گرچه باشد به کین

وسهراب:

دلیر و جوان سر به گفتار پیر
بداد و ببود این سخن دلپذیر

و البته در این بیت، به گفته‌ٔ استاد مینوی، معنای سر به باد دادن هم نهفته است! (۲۱) این آخرین اشتباهی است که سهراب جوان مجال مرتکب شدن آن را می‌یابد. بزرگی این اشتباه را تنها هومان سردار هوشیار افراسیاب که لحظه به‌لحظه‌ٔ جنگ را می‌پیماید در می‌یابد. هومان در فاصله‌ٔ دوکشتی خود را به‌سهراب می‌رساند و ماجرا را می‌پرسد. سهراب "سخن هرچه رستم بدو گفته بود" باز می‌گوید آنگاه:

بدو گفت هومان گردای جوان
به سیری رسیدی همانا جان
دریغ این بروبازو و یال تو
میان یلی، چنگ و کوپال تو
نگه کن کزین بیهده کار کرد
چه آرد به پیشت به دیگر نبرد

چرا هومان از پیش مرثیه سهراب را می‌خواند و چرا باردوم این رستم است که پشت سهراب را به خاک می‌رساند؟

امروز به‌یاری چاپ ویراسته‌ٔ استاد مینوی از این داستان می‌دانیم که افسانه‌ٔ مشهور نیایش کردن رستم به درگاه خدا و بازپس خواستن نیرویی که زمانی پایش را در سنگ فرومی‌برد از ساخته‌های دیگران است. پس راز این زمین خوردن را چگونه می‌شود دریافت؟ فردوسی این راز را در یک مصراع به کوتاهی و دقت تمام بیان کرده است. داستان این است: رستم پس از "آزاد شدن" از دست سهراب کنار آب روانی "روی و سروتن" می‌شوید و در اندیشه فرو می‌رود. سهراب که گویی کشتی اول برای او نرمش و دست گرمی بوده است تازه سرگرم بازیگوشی می‌شود:

همی تاخت سهراب چون پیل مست
کمندی به بازو کمانی به دست
گرازان و برگور نعره زنان
سمندش جهان و جهان را کنان

رستم غرق تماشای سهراب می‌شود:

همی ماند رستم از او در شگفت

و حالا آن مصراع:

زپیکارش اندازهها برگرفت

یعنی چم و خم نبرد با سهراب را به‌دست می‌آورد. درواقع فردوسی همین معنی را در چند بیت پیش از این هم در مصراعی دیگر آورده بود. در گزارش رهائی یافتن رستم از چنگ سهراب می‌گوید:

چو رستم زدست وی آزاد شد
بسان یکی تیغ پولاد شد

فولاد رستم از کشتی اول آبداده بیرون می‌آید. دیگر هنگام به‌کار بردن تجربه‌است. سهراب زمین می‌خورد و پهلویش به‌خنجر دریده می‌شود. اگر کیکاووس هم نوشدارو نمی‌فرستد بهانه‌ٔ او خامی دیگر سهراب است. کاووس به گودرز که برای بردن‌نوشدارو آمده است می‌گوید:

شنیدی که او گفت کاووس کیست؟
گر او شهریارست پس طوس کیست؟

و این همان رجزخوانیهای سهراب در نخستین روز نبرد است.

و اکنون آن پرسش نهایی: اگر پدر و پسر همدیگر را شناخته بودند آیا راه برفاجعه‌ٔ پایان بسته می‌شد؟ آرزوهای خام و محال سهراب و آن سنگدلی که در کشتار سپاه‌ایران از خود نشان می‌دهد از یکسو و روحیه‌ٔ تاج و تخت گریز رستم و وظیفه‌ای که در دفاع از ایران به‌عهده دارد از سوی دیگر، فاجعه‌ٔ پایان را به‌نظر گریزناپذیر می‌کند. رستم نه می‌تواند به‌بهانه‌ٔ این که سهراب فرزند اوست میدان را رها کند و مملکت را تسلیم افراسیاب کند و نه می‌تواند با سهراب همدست شود تا آرزوهای کودکانه‌ٔ او را برآورد. سهراب نیز در سن و سالی نیست که این واقعیتها را دریابد و به‌این سادگی به آنها گردن نهد، آن هم با لشگر گرانی که همراه خود آورده‌و به رستم در آخرین دم درباره‌ٔ آنان می‌گوید:

که ایشان زبهر مرا جنگ جوی
یکایک به ایران نهادند روی
بسی روز را داده بودم نوید
بسی کرده بودم زهر در امید

ارزیابی دوباره‌ٔ دونظریه:

نظریه‌ٔ هماهنگی در اسناد صدق به مجموعه‌ٔاین رویدادها دلیلی جز این‌ندارد که این مجموعه‌ایست خالی از تناقض و هرکس همان گونه رفتار می‌کند که ضرورت درونی اثر معین می‌سازد. ریچاردز، چنان که دیدیم، از این نیز دورتر می‌رود و می‌گوید برای خواندن یک تراژدی نه‌تنها نیازی نداریم بلکه **نمی‌باید** هم باورهایی از پیش داشته باشیم. این عقیده به این معنی است که هنر کلامی به‌اعتبار غیرارجاعی بودن زبان هیچ ارزش معرفت‌شناختی ندارد. اما بررسی ما از داستان رستم و سهراب نااستوار بودن این نظر افراطی را نشان می‌دهد.

پذیرفتنی بودن رویدادهای این داستان تنها در نامتناقض بودن آنها نیست. برای پذیرفتن این داستان باید آگاهیهای فراوانی از انسان و جهانی که انسان در آن زندگی می‌کند داشت. برای مثال، این که سهراب بلندپرواز است، آرزوهای خام در سر می‌پروراند و به‌سادگی بارها فریب می‌خورد واقعیتی است تجربی و گزارشی درست از روانشناسی انسان جوان و بی‌تجربه و این که رستم تجربه‌ٔ شکست اول را دستمایه‌ٔ پیروزی آخر می‌کند نیز گزارشی درست از رفتار مردی کارزار دیده و سرد و گرم روزگار چشیده. دوام این داستان و تاثیر آن بر نسلها نمی‌تواند امر منطقی صرف باشد. برای شناختن این داستان، برخلاف نظر ریچاردز، باید چنین باورهایی درباره‌ٔ انسان داشته باشیم. صدق این داستان‌پیش از هرچیز در مطابقت آن با این آنچه‌هست‌های عام است. زبان شعر و داستان زبان بی‌مرجع و مصداق نیست. اگر رستم وسهراب را در تاریخ نمی‌یابیم در هر فرد انسان می‌یابیم. به‌همین دلیل است که ارسطو در "فن شعر" شعر را برتر از تاریخ می‌نهد. تاریخ صدقهای جزئی را بازگو می‌کند اما شاعران کلیترین صدقها را. **شاعران بزرگ صادقان بزرگند.** اجازه دهید این نکته‌هارا روشنتر کنیم.

دیدیم که اگر رستم و سهراب‌از پدری و فرزندی خود هم‌آگاهی می‌یافتند، چاره‌ای جز نبرد باهم نداشتند. اکنون فرض کنید فردوسی نیز داستان را به‌همین‌گونه گزارش کرده بود و رستم با این آگاهی سهراب را از پای درآورده بود. در اینجا نیز رویدادها خالی از تناقض و هماهنگ بودند. اما روشن است که دیگر داستان قدرت تراژیک‌عظیمی که اکنون دارد، نداشت. زیرا بزرگترین عامل تاثیر این داستان در این است که در آن نه‌تنها این دو همدیگر را نمی‌شناسند. بلکه تمام راههایی هم که سهراب می‌تواند رستم را بشناسد بسته شده‌اند. بازوبندی که تهمینه به‌نشانه‌ٔ فرزند رستم بودن به‌سهراب داده به بازوی سهراب است اما آستین سهراب آن را از چشم پدر می‌پوشانند. فرستاده‌ای هم که تهمینه برای نشان دادن رستم به سهراب همراه او می‌کند در شبی تار به تصادف به دست رستم کشته می‌شود. راه‌های دیگر را هم که افراسیاب و هومان بسته‌اند. قدرت تاثیر این داستان در دلهره و ترس و هیجانی است که بسته‌شدن این راهها پدید می‌آورند. اما این قدرت تاثیر را جز با مراجعه به دنیای خارج و روانشناسی انسان از کجا می‌توان دریافت؟ نظریه‌ٔ هماهنگی چگونه می‌تواند با حذف این باورها و واقعیتها از این دو گزارش یکی را انتخاب کند؟

طرفداران این نظریه‌ٔ می‌توانندبگویند: گیرم گزارش اصلی موثر از گزارش دیگر باشد اما این موثرتربودن چه‌ارتباطی با صدق و کذب دارد؟ این ایرادی است دقیق اماپاسخ به‌آن دشوار نیست. منظور از تعریف صدق آن است که به‌کمک آن مصداقهای آن را بشناسیم. اگر تعریفی به این شناسایی بی‌اعتنا باشد اعتبار خود را از دست خواهد داد. گزارش فردوسی، گذشته از آنچه تاکنون گفتیم، برحقیقتی درباره‌ٔ انسان استوار است که در شمول و فراگیری آن تردیدی نمی‌توان کرد، حقیقتی که مبنای همه‌ٔ

تراژدیهای بزرگ است. دشواری‌وضع انسان درجهان این است که‌ناآگاهیهای او بسیار بیش از آگاهیهای اوست. و همین ناآگاهیها هستندکه بیشتر رفتار و کردار او را تعیین می‌کنند و سرنوشت او را قلم می‌زنند. داستان رستم و سهراب نیز بیان همین‌وضع دشوار است. از همین رو گفته‌اند و اکنش شنونده در برابر تراژدی هم تاسف است و هم ترس. تاسف برسرنوشت آنان که در تراژدی شکنجه می‌شوند و ترس از سرنوشتی که شنونده در بیرون از تراژدی برای خود تصور می‌کند. (۲۲) قدرت گزارش فردوسی، در برابر گزارش فرضی دوم، در متکی‌بودن براین احکام صادق عام است که ریشه در بیرون دارند.

در ارزیابی یک شعر یا داستان باید جایی از دایرهٔ لازم و مهم هماهنگیها پا بیرون نهاد و آن را با آنچه هست سنجید. غنای یک اثرهنری در شمارهٔ پیوندهایی است که با آنچه هست ــ ها می‌یابد. به‌گفتهٔ *الیوت*:

بزرگی ادبیات را نمی‌توان تنها بامعیارهای ادبی معلوم کرد. اگرچه باید به‌خاطر داشته باشیم که به‌این پرسش که آیا این اثر، ادبی هست یا نه‌تنها بامعیارهای ادبی می‌توان پاسخ داد (۲۳).

رنه‌ولک واوستین وارن در کتاب معتبرخود "نظریهٔ ادبیات" پس از اشاره به حرف *الیوت* چنین نوشته‌اند:

در یک اثر ادبی موفق مصالح به‌تمامی در شکل اثر باهم ترکیب می‌شوند. آنچه "جهان" بوده است "زبان" می‌شود. مصالح یک اثر ادبی در یک سطح کلمه‌ها هستند و در سطح دیگر تجربه و رفتار آدمی و در سطح دیگری نگرشها و افکار بشری (۲۴).

بازگشت به‌نظریهٔ مطابقت:

تاکنون در دفاع از نظریه مطابقت سخن از مطابقت اثر ادبی با "آنچه هست "کردیم. اما آثار ادبی به‌این محدوده نمی‌شوند. آثار ادبی آینده‌نگر و کمال‌اندیش هستند. از این رو باید این نظریه را از آنچه هست گسترده‌تر ساخت. اما این‌کاری است که‌ارسطو در "فن شعر" کرده است.

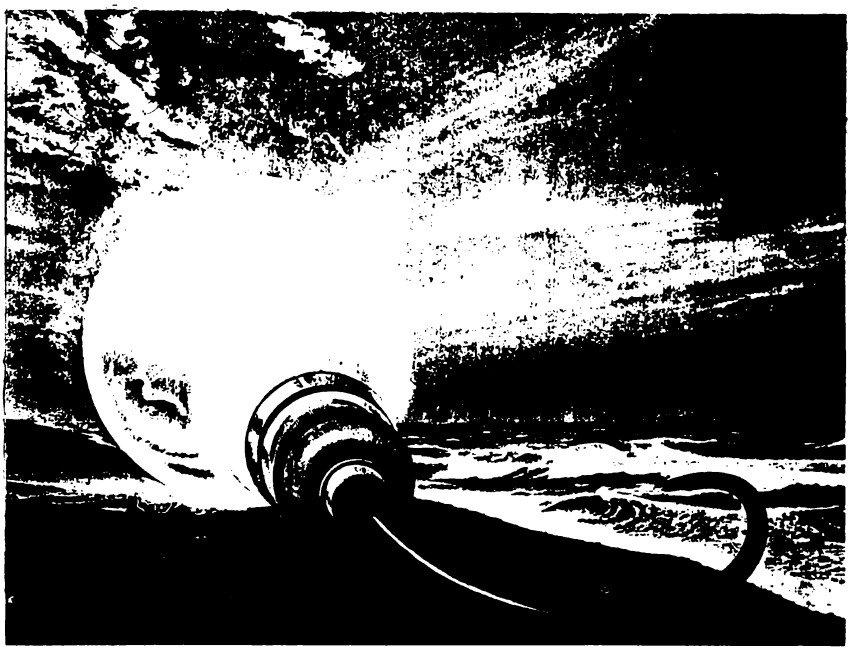
بنابر مآخذ موجود قدیمی‌ترین کاربرد نظریهٔ مطابقت در هنر کلامی به ارسطو می‌رسد. ارسطو، برخلاف افلاطون که می‌خواست شاعران را از مدینهٔ فاضلهٔ‌خود بیرون کند، آنان را می‌پذیرفت و از تاریخ‌نویسان برتر می‌دانست. اختلاف این دو رفتار با شاعران خاسته از اختلاف باورهای فلسفی این دو فیلسوف است. دلیل این اختلاف را می‌توان به‌کوتاهی و به تناسب این بحث چنین بیان کرد. افلاطون شناخت حقیقی را شناخت ایده‌ها (مثل)، و به تعبیری، شناخت عالم مفاهیم کلی‌می‌دانست. به‌نظر او جهان واقع تمثلی از عالم‌مثل و شعر تمثلی ازجهان واقع است، یعنی تمثلی از تمثل و به این اعتبار شعر به دو درجه‌دور از حقیقت است. جهان‌واقع جزئی است زیرا مصداق مفاهیم کلی عالم مثل است و شعرکه تقلیدی از این جزئی است به دومرحله جزئی‌تر از عالم مثل است و ناچار شاعران شناخت کلی از عالم حقیقی‌ندارند. البته به نظر افلاطون شاعران می‌توانند ملهم از الوهیت باشند اما همیشه چنین نیستند و چه‌بسا فریب دهندگان ماهری باشند. روشن است که نتیجهٔ این تصور از حقیقت و عالم مثل طرد شاعران از مدینهٔ فاضله باشد. اما ارسطو، که بنیانگزار فلسفه‌ای است که باید آن را اساس علم و فرهنگ امروزی غرب دانست، انتولوژی عالم مثل را طرد می‌کند. به‌نظر ارسطو نیز مفاهیم کلی وجود دارند اما نه درعالم رمزآمیزی که افلاطون تصور می‌کند. خانهٔ اصلی این مفهومها در مصداقهای آنهاست. جزئی به‌اعتبار وجود درخارج جزئی اما ماهیت آن کلی است. خاستگاه کلی، جزئی است و شاعران دراین جزئی، کلی را می‌یابند و ناچار نشان ــ دهندگان کلی از راه نشان دادن جزئی هستند. فردوسی در وجود جزئی رستم و سهراب نشان دهندهٔ ماهیت کلی حقیقتهائی است که درآنها نهفته است.

ارسطو در رسالهٔ "فن شعر" در دفاع از شاعران ودر پاسخ به‌این اعتراض که به‌شاعری بگویند این توصیف یا این‌خبر صادق نیست از آنچه گفتیم هم فراتر می‌رود و چنین می‌گوید:

فرض کنید اعتراض این باشد که "این صادق نیست". می‌توان به‌این اعتراض چنین پاسخ داد که" این شاید چنان است که باید باشد"، همان‌گونه که سوفوکلس می‌گفت که او مردمان را چنان که باید باشند نشان می‌دهد و اوریپیدس آنان را چنان که هستند. و اگر نه صادق باشد و نه آنچنان که باید باشد، می‌توان گفت "افسانه‌چنین است"، مانند چیزهایی که دربارهٔ خدایان گفته‌اند. به‌احتمال زیاد این افسانه‌ها نه‌بهتر از حقیقتند و نه‌صادق بلکه چیزها چنان باشند که کسنوفانس بیان‌کرده‌است [یعنی دروغ و غیراخلاقی] ولی درهرصورت افسانه چنین است (۲۵).

به‌نظر ارسطو شعر یا داستان در دو مورد صادق است. یکی موردی که خبر از آنچه هست یا بوده است می‌دهد و دیگر ــ و این همان گسترشی که ارسطو به‌نظریهٔ مطابقت می‌دهد ــ موردی که خبر از آنچه باید باشد. منظور ارسطو از "آنچه باید باشد" نوع ایده‌آل است که به گفتهٔ دیگر ارسطو باید از واقعیت فراتر رود. اگر نه این باشد نه‌آن افسانه است و ارسطو اعتراضی به دروغ دانستن آن ندارد. هم‌چنان که فردوسی نیز افسانه را با دروغ یکی می‌داند: "تو این را دروغ و فسانه مدان"

آنچه راتاکنون گفتیم می‌توانیم چنین خلاصه کنیم:



۱) هنرهای کلامی نیز صدق و کذب پذیرند
۲) اطلاق صدق و کذب برنک شعر یا یک داستان به‌اعتبار مطابقت داشتن و نداشتن آن با مفهومهای کلی است نه امورجزئی.
۳) این مفهومهای کلی می‌توانند واقعی باشند یا ایده‌آل. یعنی در مصداقهای واقعی تحقق پیدا کنند یا مصداقهایی که آرزوی تحقق آنها راداریم.
۴) نظریهٔ هماهنگی را می‌توان به‌عنوان آزمونی برای تعیین سازگاری اثر هنری به‌کار برد.
۵) نظریهٔ مطابقت ارزش تعریفی و نظریهٔ هماهنگی ارزش آزمونی دارد.

شعر دروغ

می‌خواهیم نظریهٔ مطابقت را در چند مورد به‌کار بریم و دروغ بودن آنها را به کمک آن روشن کنیم.

۱) سعدی، استاد سخن و یکی ازخداوندان زبان پارسی، درتعریف از شعر خود گفته است:

من دگر شعر نخواهم که نویسم که مگس
زحمتم می‌دهد از بس که سخن شیرین است

شیرینی سخن از آن‌گونه نیست که مگس برآن بنشیند. این بیت نه‌خبر است از آنچه هست ونه خوشبختانه از آنچه باید باشد. شعری است دروغ و البته بی‌آنکه گردی به دامن عظمت سعدی بنشیند، بیتی است سست.

۲) صائب یکی از برجسته‌ترین شاعران سبک معروف به‌هندی است. در شعر این شاعر و پیروان این سبک بیتی از نوع زیر، که انصاف می‌دهم از ضعیفترین آنهاست، کم نیست:

صائب خموش باش که بلبل زبی گلی
گلمیخ را ز تختهٔ دروازه می‌کند

علت این که بلبل گلمیخ را که در واقع آهن است از دروازه با منقارکوچک و ظریف خود می‌کند جز این نیست که نام این میخ آهنی در فارسی گلمیخ است. بنابراین‌بلبل باید زبان فارسی بداند، چه اگر نداند یا به‌کشوری برود که زبان آن فارسی نباشد و به‌میخ آهنی گلمیخ‌نگویند حتی این‌کار را هم از شدت بی‌گلی نمی‌تواند انجام دهد.

شاعران سبک هندسی استان شعردروغند و کمتر غزلی از این شاعران می‌توان

یافت که‌در آن چندبیت دروغ نباشد. شعر برای اینان اغلب چیزی جزبازی با کلمه‌ها نیست. این بیت دیگر را از صائب ببینید:

خود آرا آن چنان برجامهٔ ابریشمین نازد
که پنداری زبر دارد مقامات حریری را

صرف وجود کلمهٔ "حریر" در نام یک کتاب شاعر را به یاد جامهٔ ابریشم انداخته و این مضمون را ساخته است. تازه خودآرا را با تصور از برداشتن مقامات حریری چه‌کار؟

به‌این سبک انتقادهای فراوان می‌توان‌کرد اما شاید اساسی‌ترین آن دربحث ما انتقاد زیر باشد.

شاعران را از قدیم جن‌زده، مجنون، وبه تعبیر افلاطون، ملهم از الوهیت‌دانسته‌اند. چنان که در ایران نیز حافظ را "لسان‌الغیب" گفته‌اند. و این به دلیل حالتی است که در برابر آثار شاعران بزرگ به انسان دست می‌دهد. در این آثار راز و رمزهایی است که ادراک حسی وتحلیل عقلی از شناخت آنها عاجز می‌ماند. قرنها باید بگذرد تا روانشناسی گوشه‌ای از آنچه در ذهن مکبث می‌گذرد کشف کنند. جادوگران غیبگو در این نمایشنامه افسانه نیستند و خوابگردی لیدی مکبث دروغ نیست. سحرشدن بینندگان در برابر این نمایشنامه ریشه در عمق‌روح انسان دارد. هیچ اثر بزرگ هنری بتمامی به‌تسخیر تحلیلهای عقلی درنمی‌آید. ازاین‌رو هنر فراتر ازعلم می‌رود. از سوی دیگرعلم مبتنی‌براستدلال است و بی‌اعتبارترین نوع استدلال هم تمثیل است. اما شعر سبک هندی دراساس مبتنی‌بر تمثیل است. یعنی شعر که باید فراتر از علم رود دراین سبک به پائین‌ترین درجهٔ معرفت علمی سقوط می‌کند. نتیجهٔ این نگرش به‌شعر بیان مطالبی است جزئی، پیش‌پا افتاده و گاهی بسیارمبتذل. این گونه شعر به کاسبکاری و خرده‌فروشی می‌ماند:

بستان زخلق خام و بده پخته در عوض
سرگرم خوش معاملگی چون تنور باش
به قدرغیرت همکار گیرد اوج هرکاری
زمن دارند صائب عندلیبان خوش‌صفیری را
نمی‌گردد حریف نفس سرکش عقل دریادل
چگونه زیردست خویش سازد آب روغن را

البته طرفداران این سبک می‌توانند بیتهایی از صائب و کلیم (که با غیرهندی‌ترین غزل خود معروف شده) و دیگران بیاورند که به حد شعر رسیده باشند. اما بحث ما برسر این بیت یا آن بیت نیست. سبک هندی یک جریان شعری است و حرف ما این است‌که این جریان در اساس منحط و شاعران آن همان شاعرانی هستند که به‌حق افلاطون می‌خواست به دلیل جزئی نگری از مدینهٔ فاضلهٔ خود برونشان کند.

۳) درتاریخ شعر ما شاعران نیز گاهی به شعر دروغ اعتراض کرده‌اند. یکی از این موردها انتقاد معروف سعدی از این بیت ظهیر فاریابی.

نه کرسی فلک نهد اندیشه زیر پای
تا بوسه بر رکاب قزل ارسلان زند

در بوستان است:

چه حاجت که نه کرسی آسمان
نهی زیر پای قزل ارسلان
مگو پای عزت بر افلاک نه
بگو پای اخلاص بر خاک نه

مورد دیگر انتقاد غضائری رازی از عنصری است. عنصری معاصر فردوسی و ملک‌الشعرای دربار محمود غزنوی است و در همان زمان که چهارصد شاعر در دربار به‌حضور اومی‌رسیدند و شعرهای خود را که اغلب مدح سلطان بود به عرضش می‌رساندند، فردوسی در گوشه‌ای یکی از بزرگترین آثار حماسی جهان را می‌آفرید. اما داستان این است که عنصری در قصیده‌ای در مدح سلطان با این مطلع:

خدایگان خراسان و آفتاب کمال
که وقف کرد برو ذوالجلال عز و جلال

گوید:

هوا که بزم تو بیند برآید ش دندان
اجل که تیغ تو بیند بریزدش چنگال
زمین به سیم تو سیمین کند همی چهره
هوا به زر تو زرین کند همی اشکال

آنگاه غضائری در انتقاد از عنصری گوید:

مکر به شهر تو باشد به شهر ما نبود
هوای با دندان و قضای با چنگال
گمان بری که به تاریخ کس بزرگ شود
زمین سیمین‌چهره و هوای زراشکال(۲۶)

و تازه عنصری شاعر سخنوری است که به گفتهٔ بدیع‌الزمان فروزانفر "در مدح میانه‌روی را کمتر از دست می‌دهد و شهامت دارد و همت خود را محفوظ می‌دارد" (۲۷)

بی‌هیچ شکی بیشتر مدحیه‌ها و قصیده‌های شاعران قصیده‌گو، ارزش زبانی و صناعی و گاهی تشبیب و تغزل آنها به‌کنار، نمونه‌های بارز شعر دروغ هستند.

یکی از بزرگترین قربانیان شعر دروغ‌انوری است و این برای شعر ما تاسف کمی نیست. انوری شاعری است که در تسلط به‌زبان‌فارسی او را تنها با سعدی می‌توان مقایسه کرد. این نکته هنگامی روشنتر می‌شود که شعر او را با شعر خاقانی کنار هم بگذاریم. در شعر خاقانی تصویر است که مسلط بر زبان است. برای مثال در قصیدهٔ معروف

رخسار صبح پرده به عمدا برافکند
راز دل زمانه به صحرا برافکند

در بیتهای متعددی "برافکند" موافق زبان فارسی برافکنده نشده است. و از این‌گونه انحرافهای زبانی در شعر او فراوان است. اما در شعر انوری کلام و تصویر پابه‌پای هم بی‌هیچ لنگی حرکت می‌کنند. اما دریغ که قصیده‌های این اعجوبهٔ زبان فارسی در خدمت مدایح دروغ قرار گرفته‌اند اما قصیده‌ای هم دارد که در آن به صدق سخن گفته و همین قصیده است که اعتبار و آبروی دیگری به او بخشیده است. قصیده دربارهٔ هجوم غزان به‌خراسان، شرح پریشانی مردم و کمک‌خواهی آنان است از خواهرزادهٔ سنجر که خاقان سمرقند بوده است. انوری دراین قصیده برخلاف بیشتر قصیده‌های دیگر خود از آغاز به‌مطلب می‌پردازد:

به سمرقند اگر بگذری ای باد سحر
نامهٔ اهل خراسان به سوی خاقان‌بر
نامه‌ای مطلع آن رنج تن و آفت جان
نامه‌ای مقطع آن درد دل و سوز جگر

و آنگاه این بیتهای عجیب:

خبرت هست کزین زیر و زبر شوم غزان
نیست یک پی به خراسان کهنشد زیرو زبر
شاد الا به در مرگ نبینی مردم
بکر جز در شکم مام نیابی دختر
کشته فرزند گرامی را گر ناگاهان
بیند از بیم خروشید نیارد ما در
هست در روم و خطا امن مسلمانان را
نیست یک ذره سلامت به مسلمانی در

از میان انبوه شاعران گذشتهٔ ما گروه کوچکی برگزیده شده‌اند. و از این گروه چند نفری نیز به‌حق جهانی شده‌اند. این که فردوسی و حافظ و خیام و سعدی دیگر به ادبیات همهٔ ملتها متعلقند دلیل تجربی استواری براین است که **شاعران بزرگ صادقان بزرگند**. آثاراینان سرشار از صدقهای شعری است و خود به‌این گونه سخن گفتند اندیشیده‌اند. *ماتیوآرنولد* (۲۸) شاعر انگلیسی که رستم و سهراب را به‌شعر درآورده است در یادداشت خود برآن می‌نویسد:

استفاده از سنت، بیش از هر چیز، آن سادگی و طعم حقیقت و صدق را به‌کار می‌بخشد که حیات واقعی شعر است (۲۹)

---

1) Metaphysics, 1011 b 25.

۲) بیتهایی که ازاین پس از این داستان نقل‌خواهد شد گرفته از متن زیر است: ابوالقاسم فردوسی، داستان رستم و سهراب ویرایش مجتبی مینوی، انتشارات شاهنامه بنیاد فرهنگ و هنر، تهران ۱۳۵۲.

3) I.A.Richards, C.K.Odgen, the Meaning of Meaning, New York, 1923

4) Principles of Literary Criticism, London, 1924.

۵) یکی از آخرین تقریرها از این نظریه کتاب زیر است:

N.Rescher. The Coherence Theory of Truth, Oxford, 1973

۶) مثال دیگر تصدیق یا عدم تصدیق حقانیت خلافت ابوبکر در تسنن یا تشیع است

7) referrential 8) scientific 9) emotive

۱۰) به‌نقل از کتاب زیر که از این پس آن را به SHLC نشان‌می‌دهیم.

W.K.Wimsatt Jr & C.Brooks. A Short History of Literary Criticism, Routledge & Kegan Paul, London, 1970, P. 613

11) Practical Criticism. A Study of Literary Judgment, London, 1935, PP. 181–82.

۱۲) *الکساندر سلکرک* (۱۶۷۶ – ۱۷۲۱) دریانورد اسکاتلندی که *دانیل دوفو داستان* رابینسون کروزوئه را براساس زندگی او طرح‌ریزی کرده است.

۱۳) اشارة به شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرلندی‌ناهوم تیت (۱۶۲۵ – ۱۷۱۵) که پایان غم‌انگیز شاه لیر را تغییر داده است. در این تغییر *ادگار* با *گوردلیا* ازدواج می‌کند.

14) internal necessity

15) SHLC. P. 625

16) SHLC. P. 626.

17) Blanshard

18) The Nature of Thought, London, 1939, P. 265–6

19) a priori

۲۰) این‌متن تاکنون معتبرترین متنی است که ازاین روایت می‌شناسم. اما چند ایراد جدی‌هم برآن وارد است که یکی ازمهمترین آنها الحاقی‌دانستن بیتهایی است که نسبت سهراب را با زند رزم روشن می‌کند.

۲۱) همان ص ۱۳۴

۲۲) برای بحثی در باب این مسالوچگونگی‌انتساب آن به ارسطو ر. ک.

D.Ross. Aristotle, Mathuen & Co. LTD. 1974, PP. 282–3

23) Essays Ancient and Modern, New York, 1936, P. 93.

24) R.Wellek & A.Warren. Theory of Literature, Penguin Books, 1968, P. 241.

25) The Poetics, XXV. 11–14.

۲۶) برای آگاهی از دلیل بگو مگوهای این دو شاعر نگاه کنید به: دیوان استاد عنصری بلخی، به کوشش محمد دبیرسیاقی، انتشارات کتابخانهٔ سنائی، تهران، ۱۳۴۲، ص ۱۶۷ – ۱۷۳.

۲۷) سخن و سخنوران، انتشارات خوارزمی، تهران، چ ۲.

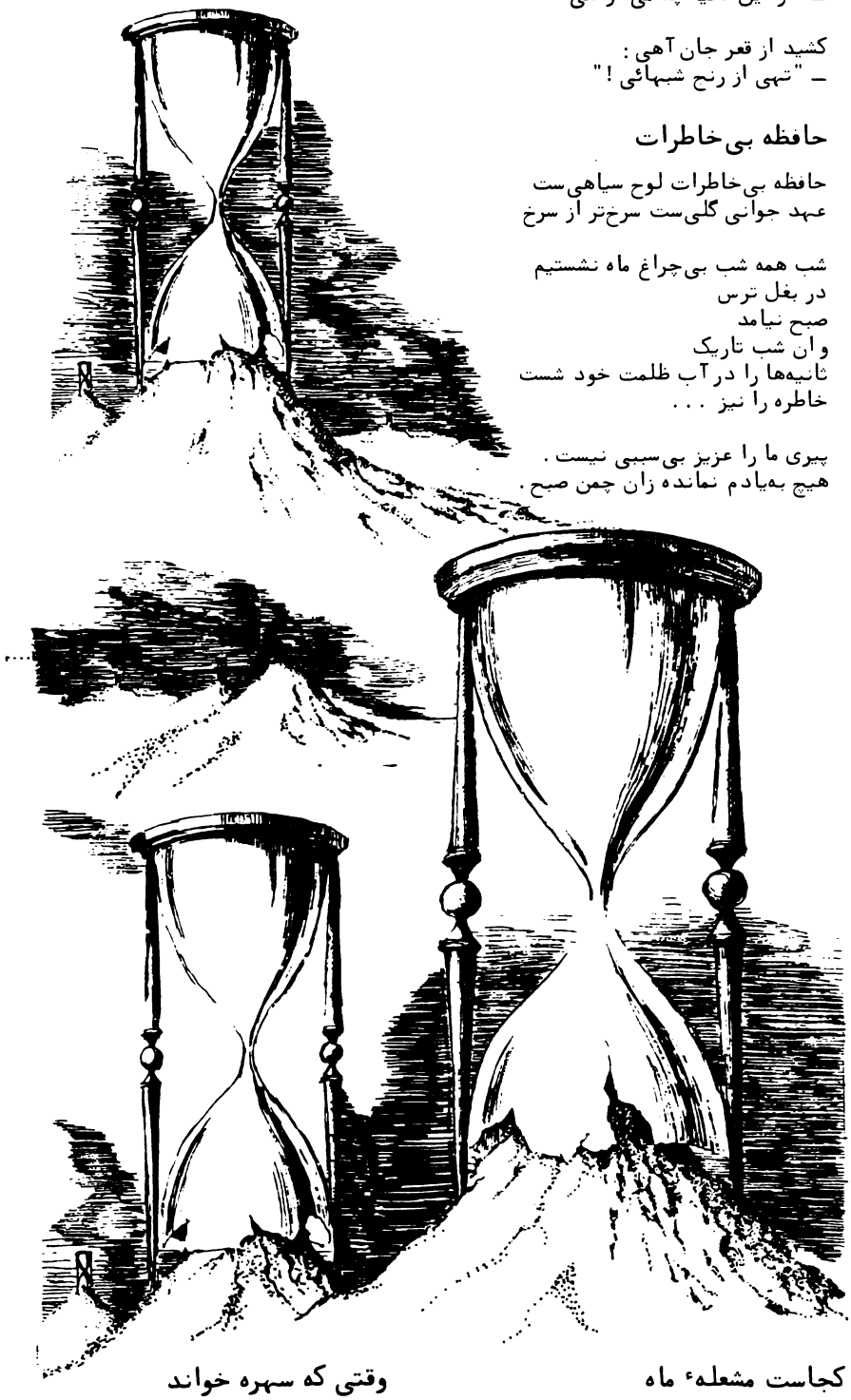
28) Mathew Arnold.

۲۹) به‌نقل از:

J.D.Yohannan, Persian Poetry in England and America, ed. E. Yarshater, Caravan Books, New York, 1977, P. 84.

شب می‌شوید ثانیه‌ها را

چهار شعر از منصور اوجی
از مجموعهٔ "کوتاه، مثل آه!"



چو پرسیدند

چو پرسیدند کوکو را به شب مرغان کاکائی :
ـ "از این دنیا چه می‌خواهی؟"

کشید از قعر جان آهی :
ـ "تهی از رنج شبهائی!"

حافظه بی‌خاطرات

حافظه بی‌خاطرات لوح سیاهی‌ست
عهد جوانی گلی‌ست سرخ‌تر از سرخ

شب همه شب بی‌چراغ ماه نشستیم
در بغل ترس
صبح نیامد
و ان شب تاریک
ثانیه‌ها را در آب ظلمت خود شست
خاطره را نیز . . .

پیری ما را عزیز بی‌سببی نیست .
هیچ به‌یادم نمانده زان چمن صبح .

کجاست مشعلهٔ ماه

کجاست مشعلهٔ ماه؟

نه کفتری که بخواند ببرج قلعه ویران
نه آب در کمر چاه .
سوار خسته رسیده است
و شب رسید بناگاه .

کجاست مشعلهٔ ماه؟

وقتی که سهره خواند

وقتی که سهره خواند
آئینه‌ای شکسته بودم و سروی تمام زرد
وقتی که سهره خواند .

رفتند عاشقان و
گذشتند شاهدان

وین قصه در تمام جهان ناشنیده ماند .

زنجیره‌های اوزان در شعر نو (۲)

هوشنگ گلشیری

پیش از عرضهٔ این زنجیره‌ها تذکر چند نکته ضروری است :

اول : در شعر کهن برای دسته‌بندی و یا تسهیل فراگیری اوزان گاه متوسل به‌دایره می‌شدند ، مثلا " شمس‌قیس‌مفاعلین چهاربار و مستفعلن چهاربار و فاعلاتن چهاربار را متعلق به یک دایره می‌داند (دایرهٔ موتلفه) که واضع آن را خلیل‌بن احمد می‌دانستند . خانلری و نجفی نیز از دایره سود جسته‌اند با این تفاوت که به‌جای استفاده از کلمات از رکن (– و U) سود برده‌اند . در شعر نو برای استخراج اوزان استفاده از دایره دیگر محملی ندارد ، چرا که لازمهٔ نفی اصل تساوی مصرعها نفی هرگونه مفهوم دور است چه برسد به دایره . به همین جهت در این عرصه باید از زنجیرهٔ یک وزن‌سخن گفت ، با اینهمه گاه برای یافتن مایه‌های اوزان می‌توان از همان دایره‌ها سودجست .

دوم : در عروض اصل یک دسته وزن را "بحر" می‌گفتند . متفرعات این بحر گاه کوتاه‌شدهٔ این بحر بود ، مانند مسدس‌آوردن پله‌ها به‌جای مثمن یا کوتاهترکردن بحر با حذف قسمتهایی از پایهٔ آخر . اما گاه این متفرعات حاصل تغییراتی در خود پایه‌ها بود ، که چون در شعر عرب آوردن اصل و فرع‌های اینگونه در یک شعر جایز بود ، این‌گونه اصل و فرع کردن‌ها دلیلی داشت اما در شعر کهن ما هیچیک از متفرعات یک وزن با خود آن یا با بحرش در یک شعر جمع نمی‌آمدند ، چون از هرنوع تغییری وزنی دیگر به‌دست می‌آمد ، پس از ابتدا می‌بایست همهٔ آن متفرعات – حاصل تغییراتی در پایه‌ها – وزنی دیگر محسوب می‌شدند . تلاش عروض‌دانان جدید برای طبقه‌بندی‌های تازه درحقیقت تلاش برای رفع این نقص اصلی عروض سنتی است که باتوجه به مقالهٔ "دربارهٔ طبقه‌بندی وزنهای شعر فارسی" ابوالحسن نجفی ، از این میان الول‌ساتن تاحدی توفیقی به‌دست آورده است . اما خود نجفی تا آنجا که من می‌دانم بخصوص در وزنهای متناوب توفیق کامل به‌دست آورده است . چاپ دایرهٔ شعرهای متناوب او با ذکر همهٔ نمونه‌ها می‌تواند اکثر اوزان متناوب را شامل شود .

در اوزان متشابه البته کار از همان آغاز ساده بوده است ، تا آنجا که اغلب کتب درسی هم تنها از همین دسته از اوزان‌سخن می‌گویند . بهرصورت این عرصه چیزی برای افزودن ندارد ، مگر پیداکردن مثالها .

اما اوزان مختلط عرصهٔ کشف‌ناشده‌ای است که‌گرچه می‌توان‌بیشتر اوزان‌شناخته‌شدهٔ آن‌را تنها در یک دایره جای داد ، اما با ثابت گرفتن یک پایه و تکرار پایهٔ همجنس با آن در پیش یا پس آن پایه و یا در دوسوی آن وزنهای بسیاری در دوایر متعدد می‌توان رسم کرد ، یا مثلا " در شعر نو جز زنجیرهٔ پیشنهادی ما بسیاری زنجیره‌های دیگر هم هست ، یا می‌توان فرض کرد . با این‌همه باتوجه به شکل قرار گرفتن پایه‌ها حداقل می‌توان این نوع وزن را از دیگر اوزان متمایز کرد ، آنگاه نحوهٔ ادامه را به‌آسانی می‌توان حدس زد .

سوم : در عروض سنتی همانگونه که گذشت حتی کوتاه‌شدهٔ یک وزن ، وزنی جداگانه است ، مثلا " در بحر رمل اگرپایهٔ فاعلاتن ، دو بار تکرار شود با قسمتی از آن مثلا " فاعلن :

-U--I-U--I-U-

بحر رمل مسدس محنون نامیده می‌شد و یک وزن به‌حساب می‌آمد و اگر سه پایه و با همان فاعلن بحر رمل مثمن محنون می‌شد و وزنی دیگر بود . تعدد وزنها در شعرکهن از این رهگذر است که در شعر نو تعداد اوزان موجود حداقل به یک‌پنجم تقلیل می‌یابد ، چون مثلا " همهٔ متفرعات‌حاصل از کوتاه و بلندشدن زنجیرهٔ اصلی ، همان بحر رمل خواهد بود .

چهارم : اخوان در مقالهٔ "نوعی وزن . . . " زنجیرهٔ بحرسریع (مفتعلن‌مفتعلن فاعلات) را اینگونه ادامه می‌دهد : مفتعلن مفتعلن مفتعلن فاعلات ، که درست است ، اما هم او بحر خفیف (فعلاتن‌مفاعلن‌فعلات) و بحر مضارع را "مختلف الارکان" می‌نامد . از بحرمضارع (مفعول‌فاعلات‌مفاعیل‌فاعلات) می‌گذریم که از اوزان متناوب است چون خود او به سائقهٔ شاعری و یا به تبع شعرهای بسیاری از نیما نقشهٔ درستی از کوتاه‌وبلند کردن سطرها در این وزن به‌دست داده است ، اما بحر خفیف را اگر به سیاق اوزان متناوب عمل کنیم همان خواهد شد که اخوان گفته است (که می‌توان آن‌را خفیف متناوب خواند) ، اما اگر آن‌را مختلف‌الارکان (همان مختلط) بدانیم زنجیرهٔ آن بدینصورت درخواهد آمد :

فعلاتن فعلاتن فعلاتن مفاعلن فعلات . . .

و نه آنچه اخوان پیشنهاد کرده است . (۱)

برای تسهیل نحوهٔ درست کوتاه و بلندکردن‌این اوزان است که زنجیرهٔ مختلط و متناوب را می‌نگاریم تا با رجوع به آنها بتوان جای وزن مورد نظر را یافت و راه درست کوتاه یا بلند کردن را تشخیص‌داد ، گو که ذوق وزن می‌تواند پیش‌از همهٔ‌این امتحانها راه را از چاه بشناساند . با اینهمه این ذوق نیزاگرآنچه‌آموختنی است بیاموزد ، در عرصهٔ‌ناآموخته‌ها چابکتر خواهد رفت .

پنجم : برای اوزان دوری‌زنجیره‌هایی می‌توان رسم کرد ، ولی پیداکردن یک یا حداقل دو یا سه زنجیره که همهٔ اوزان دوری موجود یا ممکن را دربر بگیرد ناممکن است ، درثانی سهولت تشکیل اوزان دوری بشرطی که قاعدهٔ آن‌را بدانیم حکم‌می‌کند که امکان ایجاد وزن دوری بسیار باشد و درنتیجه نمی‌توان همه را به چند زنجیره محدود کرد . به هرصورت این زمینه چه برای یافتن دایره‌های آن یا زنجیره‌هایش عرصه‌ای همچنان گشوده است .

نمونهٔ وزن دوری در شعر معاصر یکی "خانوادهٔ سرباز" نیماست و دیگری "نوحه" از اخوان ، برای آشنایی با این نوع وزن می‌توان به تقطیع قسمتهایی از این دو شعر توجه کرد :

از "خانوادهٔ سرباز" اثر نیما :

شمع می‌سوزد بر دم پرده
تاکنون این زن خواب ناکرده
تکیه داده است او روی گهواره
آه ، بیچاره ! آه ، بیچاره
وصله چندی‌ست پردهٔ خانه‌ش
حافظ‌لانه‌ش

-U--I-|-U--I-
-U--I-|-U--I-
-U--I-|-U--I-
-U--I-|-U--I-
-U--I-|-U--I-
-I--U-|UI--U-
-I--U-

که مایهٔ اصلی وزن این شعر "فاعلاتن فع" است و از آنجا که هر مصراع در این شعر به دوپاره یا دوخانه تقسیم می‌شود و آخر هر خانه به‌منزلهٔ آخر مصراع است، پس می‌توان در آخر هر خانه فع یا فاع یا حتی فقط یک رکن کوتاه آورد.

نمونهٔ غریب‌تر و متفنانه‌تر این نوع وزن را می‌توان در "نوحه"ی اخوان دید:

نعش این شهید عزیز
روی دست ما ماندهست
روی دست ما، دل ما
چون نگاه ناباوری بجا ماندهست...

-U-UU|UI-U-
-I--UI-U-
-IUU-UI-U-
-U--UI--IU-I-U--

که وزن خانهٔ اول این چهار مصراع فاعلن مفاعِلُ یا فاعلن فعولن یا فاعلن مفاعیل است. با این توجه که در این وزن می‌توان به‌جای دو رکن کوتاه یک رکن بلندگذاشت، فاعلن مفاعِلُ مساوی فاعلن فعولن است، اما آوردن فاعلن مفاعیلُ درپارهٔ اول تنها به این دلیل است که پارهٔ اول خود فی‌نفسه به‌منزلهٔ یک مصراع است. در پارهٔ اول گاه حتی فاعلن مفاع آمده است.

در خانهٔ دوم، اگر همهٔ این شعر را تقطیع کنیم، ازفع هست تا مثلا" فاعلن‌فع لن و فاعلن فعولن.

مثلا" توجه کنید به این سطر:

نعش این عزیز ما را هم به خاک بسپارید
-U-UI---I-U-UI---

که وزن آن فاعلن‌مفاعیلاتن‌فاعلن‌مفاعیلن است، یعنی احوان در وزن دوری و برای هر خانه همان پایان‌بندی سطرها را اعمال کرده است یعنی افزودن یک یا دو رکن‌بلند به آخر خانه، که تنها در وزن دوری این افزایش و کاهش رکن به میانهٔ مصراع رواست.

با اینهمه، همانگونه که‌گذشت، نمی‌توان دایره یا دوایری برای اوزان دوری ترسیم کرد، یا مثلا" همهٔ امکانات متعدد اوزان دوری را در یک یا چند زنجیره خلاصه‌کرد.

۱ــ **زنجیرهای اوزان متشابه** ــ این تعریف ابوالحسن نحفی "وزن ادراک تناسبی است که از تکرار مقادیر متساوی منفصل حاصل می‌شود"(۲) دقیقا" برای دسته ازاوزان صادق است. مقصود از مقادیر متساوی همان چهار رکن پایهٔ فاعلاتن ــ U ــ در تقطیع شعر "داروک" بود. مقصود از منفصل حدابودن چهار رکن اول از دوم و دوم از سوم... است:

-U--I-U--I-
خشک آمد کشتگاه من

که اگر نتوان زنجیره‌های یک سطر را به واحدهای منفصل تقسیم کرد، احساس وزن ناممکن خواهد بود، مثلا" از تکرار این پایهٔ دورکنی ــ ــ هیچ وزنی بوجود نمی‌آید، چون نمی‌توان آن‌را به پایه‌هایی تقسیم کرد:

۱ــ۱ **اوزان دورکنی متشابه** ــ از تکرار این پایه‌ها UU و ــ ــ وزنی بوجود نخواهد آمد. اما از تکرار این دو پایه U ــ و ــ U این دو زنجیره بوجود خواهد آمد:

U-|U-|U-|U-
-U|-U|-U|-

که‌گرچه‌هردو را می‌توان درزنجیره‌های چهارارکنی یافت: ــ U ــ U (فاعلات) و U-U-(مفاعلن)، با اینهمه گاه می‌توان شعرهایی به این دو وزن فاع، فاع و فعل‌فعل... تقطیع کرد که هردو را می‌توان در این زنجیره یافت، یعنی با حذف هجای اول، زنجیرهٔ‌دوم نیز بدست می‌آید، یا اگر زنجیره را از چپ به‌راست درنظر بگیریم. پس زنجیرهٔ وزنهای دورکنی می‌شود:

زنجیرهٔ اول U-|U-|U-|U-

۱ــ۲ **اوزان سه‌رکنی متشابه** ــ از تکرارپایه‌های سه‌رکنی فعلن و مفاع و فاعِلُ و مفعول‌وفاعلن و فعولن شش زنجیرهٔ وزنی بدست می‌آید که هر شش زنجیره را می‌توان در دو زنجیرهٔ زیر خلاصه کرد، با این شرط که مثلا" برای یافتن زنجیرهٔ‌مفاع‌مفاع... از رکن دوم شروع کنیم و سه‌سه جدا کنیم و برای فاعِلُ از رکن سوم زنجیره، چنین است طرز یافتن زنجیرهٔ مفعولُ‌فاعلن‌و یا فعولن‌از زنجیرهٔ‌دوم.

زنجیرهٔ دوم U-UU|-UU|-UU|— UU —

زنجیرهٔ سوم U--IU--IU--IU--

برای نمونه شعر "حالت" از اخوان، از این‌اوستا صفحهٔ ۶۵، بروزن‌مفعولُ مفعولُ... از زنجیرهٔ سوم، شمارهٔ ۱، است:

آفاق پوشیده از فر بیخوشی‌ست و نوازش،
ای لحظه‌های گریزان صفای شما باد.
دمتان‌و نازقدمتان‌گرامی، سلام !اندرآئید...

--IU--IU--IU--IU--
--IU--IU--IU--
--IU--IU--IU--
--IU--IU--IU--IU--

"شیر" اثر نیما بر وزن فعولن U-- نیز منطبق بر زنجیرهٔ سوم از رکن ۳ به‌بعد است که آن‌را متقارب می‌نامیدند:

شب آمد مرا وقت غریدن است
گه کار و هنگام گردیدن است
به من تنگ کرده جهان جای را
از این بیشه بیرون کشم پای را
حرام است خواب.

"افسانه" نیما نیز مانند "در شب تیره دیوانه‌ای کاو" سه‌رکنی متشابه است:

-U-I-U-I-U-I-

بر وزن فاعلن‌فاعلن‌فاعلن‌فع از بحر متدارک، که منطبق است بر زنجیرهٔ سوم، از رکن ۲ به‌بعد (۳)

۱ــ۳ **اوزان متشابه چهارارکنی** ــ از تکرار ده پایهٔ چهارارکنی (چون از تکرار پایهٔ فعلات و مفاعِلُ و زنی بوجود نمی‌آید، به این دلیل که سه رکن کوتاه متوالی در کلمات فارسی هم نادر است و هم ثقیل) می‌توان ده زنجیرهٔ وزنی بدست آورد مانند فعلاتن‌فعلاتن... یا مفتعلن‌مفتعلن...، که بعضی از این اوزان چه در ادب کهن و چه شعر نو نادرمی‌افتند، مانند مفعولات‌مفعولات... در ضمن در عروض سنتی به‌جای بعضی از این صیغه‌ها قالبهای دیگری می‌گذاشتند، مثلا" این وزن را:

--IUU--UU--IUU--

به‌مفعولُ‌مفاعیلُ‌مفاعیلُ‌فعولن (بحر هزج‌مثمن اخرب‌مکفوف‌محذوف تقطیع می‌کردند، مثلا" این غزل مولوی را:

ای شاه تو ترکی، عجمی وار چرایی
تو جان و جهانی تو و بیمار چرایی؟

درحالیکه می‌توان آن‌را به مستفعل‌مستفعل مستفعل‌فع یا مُس تقطیع کرد.

نکتهٔ دوم اینکه این ده زنجیره را می‌توان به سه زنجیرهٔ اصلی تقلیل داد که هربارباکم‌کردن یک‌رکن‌ازآغاززنجیره‌زنجیرهٔ دیگری بدست می‌آید، پس کافی است همین سه زنجیره را به‌خاطر داشت و هرگاه وزن مورد نظر بر یکی از این سه زنجیره منطبق شود، وزن شعر ما متشابه چهارارکنی خواهد بود.

نکتهٔ سوم اینکه ــ همانگونه که گذشت ــ در شعر نو مناط اعتبار تعداد پایه‌ها و حای قطع زنجیره‌نیست، درثانی گاه در پایان‌بندی مصرعها، افزون بر محل قطع در زنجیره، می‌توان یک یا دو و گاه حتی بیشتر رکن‌بلند به آخر سطر افزود، که افزودن رکنهای بلند به آخر سطور بیشتر در شعر شاعران معاصر دیده می‌شود.

زنجیره‌های وزنهای متشابه چهارارکنی از ترکیب سه بلند و یک کوتاه

زنجیرهٔ چهارم U---U---U---U---...

متفرعات این زنجیره این اشکال است:

۱ــ۴	U---	مفعولات
۲ــ۴	--U-	مستفعلن
۳ــ۴	-U--	فاعلاتن
۴ــ۴	U---	مفاعیلن

از ترکیب دو بلند و دو کوتاه

زنجیرهٔ پنجم --UU--UU--UU--...

متفرعات این زنجیره این اشکال است

۱ــ۵	--UU	مستفعل
۲ــ۵	-UU-	مفتعلن
۳ــ۵	UU--	فعلاتن
۴ــ۵	U--U	مفاعیلُ

از ترکیب دو بلند و دوکوتاه به‌شکل یک‌درمیان

زنجیرهٔ ششم -U-U-U-U-U-U-

متفرعات این زنجیره این اشکال است:

۱ــ۶	U-U-	فاعلات
۲ــ۶	-U-U	مفاعیل

برای نمونه می‌توان به این چند سطر از شعر "مرغ غم" نیما توجه کرد:

روی این دیوار غم، چون دود رفته بر زبر
دائما" بنشسته مرغی، پهن‌کرده بال و پر
گه سرش می‌جنبد ازبس فکر غم دارد به‌سر
پنجه‌هایش سوخته
زیر خاکستر فرو
خنده‌ها آموخته
لیک غم بنیاد او

که وزن آن می‌شود:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
-U-- I-U-- I-U-- I-U-
-U-- I-U-- I-U-- I-U-

-U--I--U--I--U---U-
-U--I--U-
-U--I--U-
-U--I--U-
-U--I--U-

۲ــ اوزان متناوب

در عروض کهن وزن یک شعر از یک بیت مستفاد می‌شد، که چون یک مصراع نیز موزون بود، درحقیقت وزن یک شعر براساس نظم ارکان در یک مصراع بود. در اوزان متشابه این حکم صادق است، که "وزن ادراک تناسبی است که از تکرار مقادیر متساوی و منفصل حاصل می‌شود" (۲) اما باتوجه به مطلع این غزل سعدی

این که تو داری قیامت است نه قامت
وین نه تبسم که معجز است و کرامت

زنجیرهٔ وزنی آن -UU--U-U--UU-- (مفتعلن‌فاعلات‌مفتعلن‌فع، بحرمنسرح‌مسدس مطوّی منحور) عمل تکرار تنها پس‌از رکن هشتم انجام می‌گیرد:

-UU--U-I-U-U--UU--

آیا می‌توان قبول کرد که ذهن ما مصرعهای غزل سعدی را به هشت رکن، هشت رکن تقسیم می‌کند تا آنگاه دریابد که پنج رکن از آن هشت رکن اول تکرار شده است؟ از این‌مهمتر چه می‌توان گفت درمورد شعرهایی که بلندترین سطور آن یازده رکن است و اغلب سطور آن حتی به هشت رکن هم نمی‌رسند، مثلا" شعر "درپیش کومه‌ام" از نیما؟ــ

در پیش کومه‌ام
در صحنهٔ تمشک
بی‌خود نبسته است
مهتاب بی‌طراوت دانه.
که تقطیع آن می‌شود:

--U-U--
--U-U--
U-U-U--
--U-U--
--U-U----

زنجیرهٔ اصلی این وزن ــ بحر مضارع ــ یکی از خوش‌آهنگ‌ترین وزنهای فارسی است --U-U-UU--U-U-U (مفعول‌فاعلات‌مفاعیل فاعلات نظیر جسنت به اتفاق ملاحت جهان گرفت)، اما باتوجه به شعر نیما و نیز همهٔ شعرهای این وزن باید گفت ذهن ما در همان هشت رکن اول احساس وزن می‌کند یعنی در ترکیب این دو پایه --U-I-UU که می‌توان آن‌را به مستفعلن‌مفاعل نیز تقطیع کرد، و همچنین در نمونهٔ بحر منسرح -UU-I-U-U (مفتعلن‌فاعلات).

باتوجه به مایه‌های وزنی در اوزان متناوب می‌توان گفت که دو پایهٔ اول و دوم گناه از نظر تعداد رکن مساوی‌اند مثلا" فعلاتن و مفاعلن که هرکدام دو بلند و دو کوتاه دارند.

-U-U|--UU

اما ازنظر ترتیب ارکان متفاوتند، اما گاه نه‌تنها ازنظر ترتیب ارکان نامساوی‌اند (که باید نامساوی باشند وگرنه متشابه‌محسوب می‌شدند) بلکه ازنظر مقدار ارکان نیز متفاوت‌اند، مثلا" فاعلاتن و فعلات (-U-- و U-UU) که درحقیقت عکس یکدیگرند. با اینهمه این جفتها به هردلیل که باشد چه تساوی مقدار ارکان، یا تساوی تعداد آنها، یا نوعی تناسب میان آنها تشکیل یک جفت می‌دهند که حفتهای سه‌هجایی باتوجه به زنجیری که خواهد آمد اینهاست:

مفاع و فعولن، فاعِلُ و مفعولُ، فعلن و فاعلن و برعکس.

جفتهای چهاررکنی نیز اینهاست: مفتعلن و فاعلات؛ فعلاتن و مفاعلن؛ مفاعیل و فاعلات؛ مستفعلن و مفاعِلُ، مفاعلن و مفتعلن، فاعلاتن و فعلات، مفاعیل و مفاعلن، مستفعل و فاعلات، که باتوجه به اوزان ترانه این جفت را نیز می‌توان به آنها افزود: مفعولن و مستفعلُ.

با اینهمه احساس وزن در این گروه اوزان مسلما" باید در همان مایهٔ اصلی این دسته از اوزان باشد یعنی هشت رکن آغازین، و اگر شعر نو یا معاصر را مناط اعتبار بدانیم گاه حتی احساس وزن در چند رکن ازاین هشت رکن به‌دست می‌آید. ابتدا ببینیم براستی چرا از هشت رکن آغازین این دسته اوزان احساس وزن می‌کنیم، مثلا" این غزل حافظ صوفی بیا که آینه صافیست جام را
تا بنگری صفای می لعل فام را

که وزن آن به‌قول قدما مفعولُ فاعلات مفاعیل فاعلن، (بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف) است و درحقیقت این هشت رکن است و بر وزن مستفعلن مفاعِلُ

--UU-UI-U-|UU-UI-U-

که با تکرار شش رکن آغازین هر مصراع بر این وزن است: --U-UI-UU|--U-UI-U-

وزنی اینهمه خوش‌آهنگ ممکن نیست براساس تکرار هشت رکن یا قسمتی از هشت رکن اول باشد، هرچه هست درهمان هشت رکن اول است، و دلیل خوش‌آهنگی آن این توازن است:

-I-U|-UI-U|UIU

یعنی درحقیقت وزن این شعر فع فع، فعل‌فعل، فَعَ است، نکته‌ای که از فرط سادگی از چشم همهٔ عروضدانان نهان مانده است. مهمتر این‌که مثلا" اگر می‌توان در اختیارات شاعری به‌جای دو رکن کوتاه آخر این هشت رکن یک رکن بلند آورد به دلیل متناسب‌بودن این فع با دوفع آغازین یا فع‌های بعد است، مثلا" در غزل ۴ اخوان:

چون پردهٔ حریر بلندی
خوابیده مخمل شب، تاریک مثل شب
آیینهٔ سیاهش چون آینه عمیق

تقطیع آن بدینصورت است:

--UU-U-U-|--
--U-U--|--U-U-
--U-U--|--U-U-

که می‌بینیم در سطر دوم و سوم به‌جای فع فع فعل‌فعل‌فَعَ، فع فع فعل‌فعل‌فَعْ آورده است که تناسب آن با فع‌های بعد و نیز آغازین آشکار است.

باز مثلا" احساس وزن در این غزل نظامی، گنجینه گنجوی ص ۱۳۷، که در بحر محبث‌مثمن‌محذوف است با مایهٔ وزنی مفاعلن فعلاتن:

در این چمن که زپیری خمیده شد کمرم
زشاخه‌های بقا بعداز این چه بهره برم
نه سایه‌ای ز نخلم نه میوه‌ای کس را
که تندباد حوادث بریخت برگ و برم

که تقطیع آن می‌شود: U-U-I-UUI--|U-U-UUI-، و دلیل احساس وزن ازهشت رکن اول وجود این تناسب است:

فعل‌فعل‌فَعَ فَعْ فَعْ

بدین ترتیب می‌توان دلیل احساس وزن را در همهٔ شاخه‌های این وزن بدست داد.

۱ــ۲ **زنجیرهای اوزان سه‌رکنی متناوب** ــ از ترکیب همهٔ اشکال سه‌رکنی و به شکل متناوب در مجموع چهار زنجیره به‌دست می‌آید که سه زنجیرهٔ آن یا از زنجیره‌های چهاررکنی مشابه است یا از اوزان متناوب دوری، می‌ماند تنها یک زنجیره که دوازده زنجیره می‌توان از آن استخراج کرد، بدینصورت که هربار یک رکن از آغاز زنجیره حذف کنیم.

زنجیرهٔ هفتم	۱۲۱۱ ۱۰۹ ۸۷ ۶۵۴۳ ۲۱ — — UU-U--UU-U

متفرعات این زنجیره از راست‌به‌چپ عبارتنداز: مفاع فعولن، فاعل مفعول، فعلن فاعلن، فعولن فاعل، فاعلن فعلن و از چپ به راست: مفعول مفاع، فاعل فاعلن، فعلن فعولن، مفاع مفعول، فاعلن‌فاعل، فعولن فعلن. که با تکرارهرجفت یک زنجیرهٔ وزنی سه‌رکنی متناوب بدست می‌آید.

۲ــ۲ **زنجیرهای اوزان چهاررکنی متناوب** ــ بیشتر وزنهای چهاررکنی متناوب تنها در یک زنجیرهٔ زیر می‌گنجند:

زنجیرهٔ هشتم	۸۷۶۵۴۳۲۱ -U-U--UU

هرگاه این زنجیره را تا شانزده رکن ادامه بدهیم، با تکرار هشت رکن زنجیره، و هربار یک رکن از آغاز زنجیره حذف کنیم (شماره‌های ۱ و ۲ و ۳...) هشت جفت همجنس به‌دست می‌آید. همچنین اگر همین عمل را از چپ‌به‌راست انجام دهیم هشت جفت همجنس دیگر به‌دست می‌آید که هر جفت مایهٔ یک وزن متناوب است، مثلا" از ادامهٔ زنجیرهٔ بالا

۱۶۱۵۱۴۱۳۱۲۱۱۱۰۹ ۸۷۶۵۴۳۲۱
UU-U-U--UU|— — UU-U-U--UU

باتوجه به رکن اول وزن جفت فعلاتن مفاعلن به‌دست می‌آید که با تکرار این مایه وزن خفیف متناوب به‌وجود می‌آید، که البته در عروض کهن تنها به‌صورت فعلاتن‌مفاعلن‌فعلاتن را خفیف می‌گفتند.

از رکن دوم به‌بعد مایهٔ مفاعیل فاعلات به‌دست می‌آید که مایهٔ بحر مضارع است.

مجموع جفتهای وزنهای متناوب اینها است:

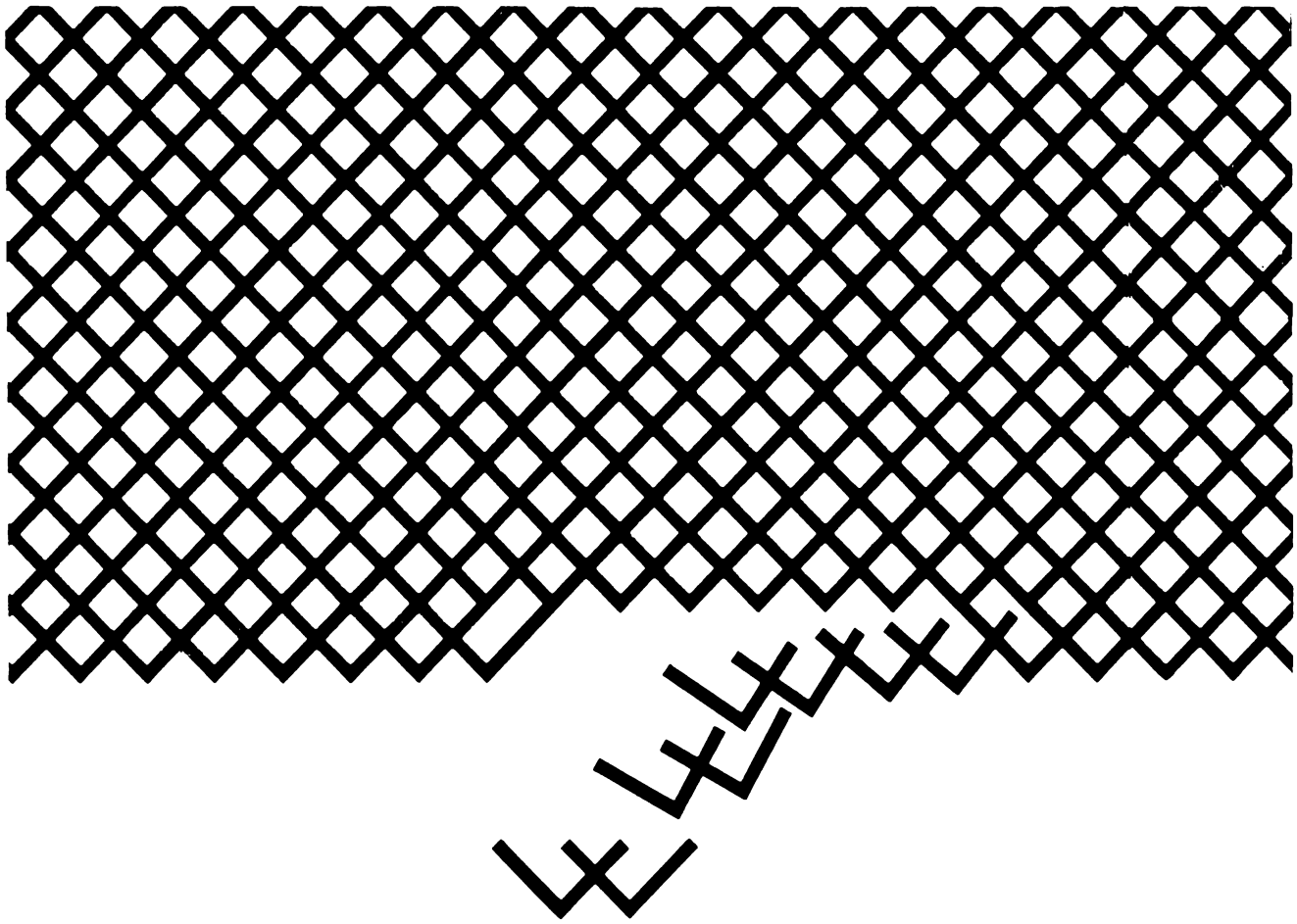
از راست‌به‌چپ

۱ــ فعلاتن مفاعلن
۲ــ مفاعیل فاعلاتُ
۳ــ مستفعلن مفاعِلُ
۴ــ فاعلات مفتعلن
۵ ــ مفاعلن فعلاتن
۶ــ فاعلات مفاعیل
۷ــ مفاعِلُ مستفعلن
۸ــ مفتعلن فاعلات

از چپ‌به‌راست

۱۶ــ فاعلات مستفعِلُ
۱۵ــ مفاعلن مفتعلن
۱۴ــ فاعلاتن فعلاتُ
۱۳ــ مفاعیل مفاعلن
۱۲ــ مستفعِلُ فاعلات
۱۱ــ مفتعلن مفاعلن
۱۰ــ فعلات فاعلاتن
۹ــ مفاعلن مفاعیلُ

مثلا" هرگاه بخواهیم وزن شعری را به‌دست بیاوریم، اگر آن‌را بتوان به قطعات چهاررکنی تبدیل کرد، در صورتی‌که بر قسمتی از زنجیرهٔ هشتم (البته همراه با ادامهٔ آن) منطبق شود، متناوب خواهد بود، مثلا":



او با نوای گرمش دارد
حرفی که می‌دهد همه را با همه نشان
تا باهم آورد
دلهای خسته را

تقطیع آن می‌شود :

--U-U---
-U-U--UU-U-U--
-U-U--
-U-U--

می‌بینیم که وزن سطر دوم بر این قسمت از زنجیره منطبق است :

-U-U--UU-U-U--UU

که تقطیع آن می‌شود مستفعل‌مفاعل‌مستفعل مفاعل ، اما قدما آن‌را به شکل مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات تقطیع می‌کردند . در صص در سطر اول به‌جای دو رکن کوتاه UU یک رکن بلند آمده است که از احتیارات شاعری است .

آنچه در شعر معاصر می‌تواند راه‌گشا باشد نحوهٔ ادامهٔ این مایه‌هاست که باتوجه به زنجیره (و نیز احتیارات شاعری) می‌توان ادامهٔ درست هر مایه را درک کرد .

۳ـ اوزان چهاررکنی مختلط

متداول‌ترین شکل در اوزان مختلط زنجیرهٔ زیر است که تنها یک پایهٔ UU-- (فعلاتن) به زنجیرهٔ اصلی اوزان چهاررکنی متناوب افزوده‌ایم :

زنجیرهٔ نهم	UU--U-U--U-U-

برای به‌دست آوردن اوزان مختلط باید این پایهٔ UU-- (فعلاتن) را به‌طرف راست و نیز چپ U-U- (مفاعلن) بیفزاییم تا مثلاً به این شکل درآید :

UU--U-U--UU-U-U--UU-U-U--UU-U-U--UU

مثلاً بحر سریع مفتعلن‌مفتعلن‌فاعلات اگر از رکن آخر پایهٔ دوم شروع کنیم این زنجیره به‌دست می‌آید :

U-U-U--UU-U-U--UU-U-

که برای ادامهٔ آن در شعر نو می‌توان بر مفتعلن‌ها پیش‌از فاعلات افزود .

همچنین اگر از رکن دوم زنجیرهٔ نهم شروع کنیم مفاعیل‌مفاعیل‌فاعلات بحر قریب به‌دست می‌آید . بدین طریق اضافه بر اوزان مشهور مختلط می‌توان اوزان مختلط دیگری نیز به‌دست آورد .

به‌غیر از زنجیرهٔ نهم هرگاه مایهٔ وزنی مرکب از مفاعلن‌مفاعلن‌فعلاتن (بحر قریب مقبوض) باشد درصورت افزودن مفاعلن به دوسوی فعلاتن می‌توان اوزان مختلط دیگری به‌دست آورد .

می‌بینیم که امکان ایجاد اوزان مختلط چهاررکنی باتوجه به جفتهایی که از اوزان متناوب به‌دست آمد ، بسیار است که تنها عشری از اعشار آن به‌کار رفته است .

درثانی اگر بخواهیم بدانیم که وزن مورد نظر مختلط است یا نه ، آنرا با زنجیرهٔ نهم می‌سنجیم ، درصورت انطباق حزو این زنجیره محسوب می‌شود ، برای نمونه به این دو بیت از مخزن‌الاسرار نظامی توجه‌بفرمایید :

کعبه روی عزم ره آغاز کرد
قاعدهٔ کعبه روان ساز کرد
آنچه فزون از غرض کار داشت
مبلغ یک بدرهٔ دینار داشت

که وزن آن -UU-U-UU-U-U- ، مفتعلن مفتعلن فاعلات یا فاعلن ، بحر سریع مطوّی موقوف یا مکشوف است و به این دلیل از اوزان مختلط است که بر این قسمت از زنجیرهٔ نهم منطبق است :

-UU-U-UU--UU-U-UU--UU-U-

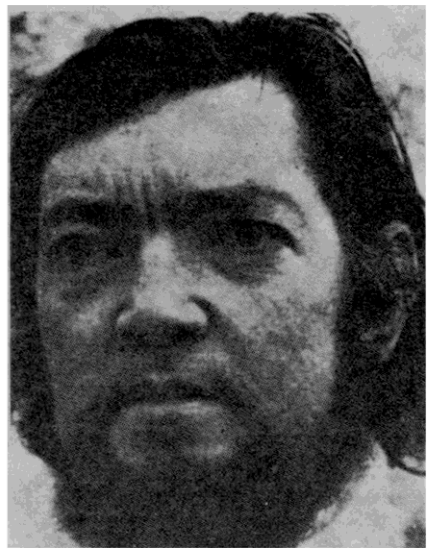
که برای بلند و کوتاه کردن آن در شعر نو باید بر تعداد مفتعلن‌ها افزود و برای پایان‌بندی مصراع یا سطر فاعلات آخر را به صورفع یا فاعلن درآورد .

نکتهٔ آخر اینکه در شعر معاصر ترکیب اوزان مختلف و نیز رفتن از وزنی به وزنی دیگر بیشتر در اوزان متناوب و مختلط امکان‌پذیر است ، چراکه می‌توان به جای رکن دوم از جفت آن سود جست . نحوهٔ استفاده از این امکانات تنها باتوجه به اشعاری که آگاه یا ناآگاه از این امکانات سود جسته‌اند می‌تواند راهگشای شعر معاصر برای ترکیب اوزان و تغییر وزن باشد ، که این‌همه تازه گام اول است .

---

۱) احوال ، بدعتهای (۱۳۵ و ۱۳۶) .
۲) حمی درباره ... ص. (۵۹۳) .
۳) در مقالهٔ "اضافه" نیما مانیفست شعرنو" این شعر را به‌شکل معاصران بر فاعلاتن مفعولن تقطیع کرده بودم ، که بظاهر درست است ، اما از نظر جای وزن غلط بود . این نیمایی است که عجله‌کاری تصحیح کرد .

دربارهٔ کورتازار



"مینوتور" Minotaure در اساطیر یونانی نام موجودی است که از گردن به پائین به انسان می‌مانست و اما سرش‌مانند گاو بود. "مینوتور" (که نام دیگرش "آستریون" Asterios است پسر "پازیفه" (همسر "مینوس") و گاوی بود که ازطرف "پوزئیدون" برای "مینوس" فرستاده بود. "مینوس" از تولد این کودک که حاصل‌رابطه غیرطبیعی همسر او بود، سخت شرمنده و متوحش شد و به "ددال" (هنرمندآتنی)، که‌در دربارش بود، دستور داد قصر عظیمی (لابیرنت) بسازد که‌جز خودش ("ددال") هرکس وارد آن شد راه‌راگم کند. "مینوس"، "مینوتور" را در همین قصر جای داد و هر سال (به روایتی دیگر سه سال به سه‌سال یا نه‌سال یکبار) هفت دختر و هفت پسر جوان را که به‌عنوان خراج از آتن می‌گرفت دراختیار او می‌گذاشت تا این‌که "تزه" به کمک "آریان" هم "مینوتور" را کشت و هم از قصر بیرون آمد.

این داستان اساطیری موضوع کتاب "امیران" "کورتازار" است که درسال ۱۹۴۹ انتشار یافت.

از "کورتازار" پیش‌از "امیران" کتاب شعری نیز در سال ۱۹۴۱ انتشار یافته‌بود.

**

"خولیوکورتازار" Julio Cortazar به سال ۱۹۱۴ در بروکسل، شهری‌که پدرش در آن‌جا به‌عنوان دیپلمات به کار اشتغال داشت، زاده شد. از چهارسالگی تا هفده سالگی در حومهٔ "بوئنوس‌آیروس" زندگی کرد، سپس بقیهٔ عمر را در پاریس گذرانید و به همین سبب با زندگی فرانسوی یکی شده بود، هرچند که‌عمیقاً "خودرانویسنده‌ای آرژانتینی احساس می‌کرد. "بوئنوس‌آیروس" پیوسته در رمان‌ها و داستان‌های کوتاهش همچون عنصری ماوراءالطبیعه دیده‌می‌شود. جالب است که این "روح مکان" پس‌ازاقامت در پاریس (۱۹۵۱) اندک‌اندک او را تسخیر کرد. "سیمون بولیوار" رمان آمریکای‌لاتین (لقبی که "خوئنتس" به "کورتازار" داده) در "داستان حیوانات" (۱۹۵۱) و "پایان بازی" (۱۹۵۶)، که‌هردومجموعهٔ‌داستان‌های کوتاه هستند، چنان با خشونت، انتزاع و غیرانتزاع‌را با یکدیگر درآمیخته بود که خواننده بی‌درنگ یاد "بورخس" می‌افتاد. "کورتازار" در مورد "بورخس" اعتقاد داشت: "بهترین راه تحلیل از او به‌دنبال او نرفتن است. آنچه او به من آموخته خشکی و خشونت است." "برندگان"، نخستین تجربهٔ "کورتازار" در زمینهٔ داستان بلند، به سال ۱۹۶۰ درآرژانتین منتشر شد. مجموعه داستان‌های کوتاه "سلاح‌های پنهانی" (۱۹۶۳) و بعداز آن "پناهگاهها" دردسترس خوانندگان آثار او قرارگرفت. "کورتازار"، که‌جنون را کابوسی تشبیت‌شده می‌دانست، پذیرفته بود که نوشتن برخی ازاین داستان‌ها (به‌ویژه داستان مردی که خرگوش‌هایی کوچک قی می‌کند و به‌علت شمار زیاد آن‌ها کارش به خودکشی می‌کشد) او را از اضطراب و بیماری‌های روانی نجات بخشیده‌و معالجه‌اش کرده است. "سلاح‌های پنهانی" سبک "کورتازار" را به‌روشنی برای خوانندگان آشکار کرد، سبکی که در آن دیگر استعاره جنبه افراطی ندارد و تخیل و هیجان همراه یکدیگرند.

"کورتازار" اثر دیگری دارد به‌نام "دور دنیا در هشتاد روز" که در آن شعر و مقاله باهم درآمیخته‌اند. از "کورتازار"، پس‌از "دور دنیا در هشتاد روز"، "بازی لی‌لی" انتشار می‌یابد که اثری است دشوارباساختی نو. "بازی لی‌لی" به‌گونه‌ای این پرسش را مطرح می‌کند که آیا زمان‌آن فرانرسیده تا جهان‌بینی دیگر، جزآن نوع جهان‌بینی‌هایی که ریشه در ارسطو و افلاتون دارند، مطرح کنیم. در سال ۱۹۶۶ مجموعه داستان‌های کوتاه "همهٔ آتش‌ها آتش" در آرژانتین به چاپ رسید. "کورتازار" در این مجموعه همچنان به شعبده‌بازی با واژه‌ها واندیشه‌ها می‌پردازد، اما این‌بار صمیمانه‌تر و عینی‌تر.

از "کورتازار" افزون بر کتاب‌هایی که نام‌شان آمد این کتاب‌ها نیز منتشر شده است: "شصت و دو"، "ما گلاندارا را دوست داریم"، "بازی آخر".

**

داستان "دیوار نگاره‌ها" که در پی می‌آید از کتاب

Julio Cortazar

We Love Glenda so much and a change of light Aventura the vintage library of contemporary world literature vintage books graffite page 33

گرفته شده است

دیوار نگاره‌ها

خولیوکورتازار

ترجمهٔ بهمن شاکری

خیلی چیزهاست که به‌صورت بازی آغاز می‌شود و شاید مثل بازی هم به پایان می‌رسد. به‌گمانم وقتی کنار طرح خودت به‌تصویر دیگری برخوردی، موضوع خیلی جالب شد. ابتدا فکرکردی تصادفی است یا کسی هوس کرده، بکشد. اما باردوم دیگر فهمیدی غرضی درکار است، دقیق نگاهش کردی، حتی دوباره بازگشتی تا نگاهش کنی و در راه تمام احتیاط های لازم راهم بکار بستی: خلوت‌ترین موقع خیابان، نبودن گشت در این‌گوشه و آن گوشه، نزدیک شدن با بی‌اعتنایی، هرگز نبایداز روبرو و مستقیم به دیوار نگاره نگریست، بلکه باید از کنار پیاده‌رو و به‌طورمایل به‌آن نگاه‌کرد، باید وانمود کرد آدم در ویترین مغازهٔ مجاور درپی چیز جالبی است و فورا" هم محل راترک کرد.

در ابتدا بازی تو ار سر ملال بود، کار تو به‌دلیل اعتراض به‌اوضاع واحوال شهر، منع عبور ومرور، منع تهدیدآمیز نصب هرگونه دیوارکوب یا شعارنویسی بردر ودیوارشهر نبود. برای توتنها این جالب بود که با گچهای رنگی طرحهایی بردیوار بکشی (از این اصطلاح دیوار نگاره که خیلی مورد علاقهٔ منتقدین هنری است، خوشت نمی‌آمد) و هریک چندی بازگردی و نگاهی به‌آنها کنی، حتی با اندک خوش اقبالی شاهد رسیدن وانت شهرداری شوی و ببینی که کارگران دارند فحش می‌دهند و آنها را پاک می‌کنند. برایشان فرقی نداشت که طرحها سیاسی باشند یا نباشند، ممنوعیت شامل

هرچیزی می‌شد، حتی اگر بچه‌ای هم جرات می‌کرد، خانه‌ای یا سگی بردیوار بکشد، همراه با همان تهدیدها طرحش پاک می‌شد. طوری شده بود که مردم هم دیگر نمی‌دانستند ترس کدام طرف بیشتر است. شاید به‌همین دلیل بود که توهم ترست را کنار گذاشتی و چندی‌یکبار زمان و مکان مناسب برای کشیدن طرح پیدا می‌کردی. دراین‌کار هیچ احتمال خطری وجود نداشت، چون می‌دانستی چطور گوش به‌زنگ باشی که قبل از رسیدن گشت برای پیداکردن جایی تمیز، فرصت مناسب داشته باشی، جایی که شاید به‌دردبخور باشد. درحالیکه از دور به طرحت نگاه می‌کردی، می‌توانستی ببینی که مردم درحال عبور به آن نگاه می‌کنند، البته هیچکس نمی‌ایستاد، اما همه، بی‌بروبرگرد، هرطوری بود به‌آن‌نگاهی می‌انداختند. طرحها گاهی یک ترکیبندی انتزاعی دور بود، گاهی هم نیمرخی از یک پرنده یا دو شکل متداخل. تنها یکبار با گچ سیاه جمله‌ای نوشتی "مرا هم آزار می‌دهد" که دوساعت هم‌دوام نیاورد و پلیس‌ها خودشان آن‌را پاک کردند. از آن به‌بعد فقط به‌کشیدن طرح ادامه دادی.

روزی که طرح دیگری کنار طرح تو پیدا شد، نگران شدی، یکبار خطر دوچندان شده بود. کس دیگری هم مثل تو تحریک شده‌بود که باوجود خطر زندان و حتی چیزهای بدتر، کمی برای خودش تفریح کند و آن یکنفر، انگار که چندان مهم نیست، زن بود. البته نمی‌شد این‌را ثابت کرد، اما درکار او چیزی متفاوت وجود داشت، چیزی که از بدیهی‌ترین دلایل هم بهتر بود. ردپایی، تمایلی به‌رنگ‌های‌گرم و زنده، چیزی مثل یک هاله. احتمالا" چون تنها قدم می‌زدی خیال کردی‌که برای جبران مافات است. پیش خودت او را می‌ستودی، برایش نگران شدی، آرزو می‌کردی بار اول و آخرش باشد، اما وقتی که در کنار یکی دیگر از طرحهای تو، طرحی کشید، نزدیک بود خودت را لو بدهی، میل شدیدی به خندیدن، به‌ایستادن درهمانجا به‌تو دست داد، انگار که پلیس‌کور یا دیوانه باشد.

دورهٔ دیگری آغاز شد که دزدانه‌تر و در عین‌حال زیباتر و تهدیدآمیزتر بود. کارت را رها می‌کردی، به این امید که او را غافلگیرسازی، وقت و بیوقت به‌هرجا سرمی‌کشیدی. برای طرح‌هایت خیابان‌هایی را برگزیدی که بتوانی با یک گذر سریع همه‌جایش را دید بزنی، سحر، غروب و ساعت سهٔ صبح دوباره به همانجا سر می‌کشیدی. دورهٔ تناقضهای تحمل‌ناپذیر بود، زمانی که مدام خودت را گول می‌زدی که طرح جدیدی را از او کنار طرح خودت یافته‌ای وخیابان تهی بود و آن زمان که نمی‌یافتی خیابان تهی‌تر می‌شد.

یک‌شب نخستین طرح تک‌او را دیدی. بردریک گاراژ و با استفاده از زمینهٔ چوب کز مخورده و گل میخهایش، با گچ آبی و سرخ طرحی کشیده بود. طرح و رنگهای آن بیش از همیشه ویژگی خود او را داشت. اما احساس می‌کردی که آن طرح درخواست است یا پرسش و یا راهی برای فراخواندن تو. سحر پس از آنکه ازتعداد گشتیها که بی‌صدا گشت می‌زدند کاسته شد، دوباره بازگشتی و بر باقی‌مانده‌ی سطح در یک منظرهٔ سردستی از دریا کشیدی، با بادبادنها و موج‌شکن‌هایش، که اگرکسی بدقت نگاهش نمی‌کرد، شاید می‌گفت جز طرحی خط ــ خطی، چیز دیگری نیست.

اما او خوب می‌دانست چطور باید به‌آن نگاه کند. آنشب چیزی نمانده بود که به‌چنگ دومامور بیفتی. درخانه چند گیلاس پشت سرهم جین نوشیدی و با او حرف زدی، هرچه به‌دهانت‌آمد، به او گفتی، انگار آن حرفها طرح دیگری بود که با صدا ساخته شده بود، بندری دیگر با کشتی‌های بادبانی‌اش. او را مشکی و ساکت تصور کردی، لب و سینه‌هایی برایش برگزیدی و کمی هم عاشقش شدی.

فوری به‌فکرت رسید که او هم حتما" درپی پاسخی برای طرح خویش است وهمانطور که توهربار به‌سروقت طرح‌هایت باز می‌گردی او نیز به‌همانجا برمی‌گردد. گرچه پس از یورشهای متعدد در بازار، خطر خیلی بیشتر شده بود، با اینهمه دل‌به‌دریازدی و به‌همان گاراژ بازگشتی. دورو بر ساختمان قدم‌زدی و در کافهٔ نبش خیابان لیوان لیوان آبجو خوردی. اما بیهوده بود، زیرا محال بود با دیدن طرح تو بایستد، تازه‌هرکدام از آن زنان که می‌آمدند و می‌رفتند، ممکن بود خودش باشند. سحر روز دوم، یک دیوار خاکستری را انتخاب کردی و رویش مثلث سفیدی کشیدی که اطرافش پر از لکه‌هایی به‌شکل برگ نارون بود. از همان کافهٔ سرنبش می‌توانستی دیوار را ببینی (درگاراژ را پاک کرده بودند و یک مامور گشت هم با حالتی عصبانی مدام گشت می‌زد) غروب کمی عقب‌تر نشستی، با این حال جای دیگری را برای دیدزدن برگزیدی، از اینجا به‌آنجا رفتی و برای آنکه توجه‌کسی جلب نشود، خرده ــ ریزهایی خریدی. هوا تقریبا" تاریک شده بود که صدای آژیر را شنیدی ونورافکن‌ها از روی چشمانت گذشتند. ناگهان کنار دیوار شلوغ شد، تو درنهایت بی‌عقلی حلو دویدی و بخت یارت بود که ماشینی از پیچ خیابان پیچید و راننده با دیدن ماشین گشت ترمز کرد و بدهٔ‌ماشین تو را در پناه خود نگاهداشت. تو درگیری را دیدی، دستهایی با دستکش گیسوان سیاهش را کشیدند، لگد و فریاد، نیم نگاهی به‌شلوار آبی‌رنگ، بیش از آنکه او را به‌داخل ماشین بکشند و با خود ببرند.

خیلی بعد (هولناک بود که آدم اینطور بلرزد، وحشتناک بود که آدم فکر کند همهٔ اینها فقط به‌خاطر طرح تو بردیوار خاکستری بوده است)، با جمعیت همپاشدی و توانستی گرته‌ای‌به‌رنگ آبی ببینی، ته‌مانده‌ای از رنگ نارنجی که مثل نام یا دهان او بود. آنجا از آن طرح ناقصی که پلیس‌ها پیش از بردن لو، پاکش کرده بودند، آنقدری برجا مانده بود که آدم بفهمد او سعی کرده بود مثلث تورا با شکل دیگری پاسخ گوید، یا دایره یا شاید هم یک مارپیچ، شکلی کامل و زیبا، چیزی شبیه یک آری، یا یک همیشه، چیزی شبیه حالا.

توخوب می‌دانستی، فرصت زیادی داشتی پیش خودت دقیقا" تصورکنی، که در پادگان چه‌بلایی برسرشان می‌آورند. در شهر چیزهایی از این قبیل کم‌کم به بیرون درز کرد. مردم از حال و روز زندانیان خبردار شدند. درست همانطور که اکثریت مردم درچنان سکوتی فرورفته بودند که،هیچکس حرات شکستنش را نداشت، اگر اتفاقا" یکی‌از آنها را هم دوباره می‌دیدند، اصلا" آرزو می‌کرد که کاش هرگز او را نمی‌دیدند. می‌دانستی که آن شب از مشروب هم کاری ساخته نیست، جز آنکه از زور ناتوانی دستهایت را گاز بگیری، گریه‌کنی و پیش از آنکه مست‌مست شوی، گچهای رنگی را زیرپا له کنی.

باری روزها گذشتند و تو دیگر نمی‌دانستی چطور به‌شکل دیگری به‌زندگی ادامه دهی. دوباره دست از کار می‌کشیدی تا درخیابانها پرسه‌بزنی و به‌در و دیوارهایی بنگری که زمانی تو و او برآنها طراحی کرده بودید. همه‌جا پاک و پاکیزه بود. هیچ‌نبود حتی یک‌گل که بچه مدرسه‌ای معصومی آنرا کشیده باشد ــ بچه‌ای که تکه‌گچی را از کلاس می‌دزدد و نمی‌تواند از لذت نقاشی کردن باآن چشم‌پوشی کند ــ سرانجام توهم نتوانستی مقاومت کنی.

یک‌ماه بعد، سحر از حابرخاستی ودوباره به‌همان خیابان و گاراژ رفتی. از گشتی‌ها خبری نبود، دیوارها کاملا" پاک بودند. وقتی گچ را از جیب درآوردی، گربه‌ای از درگاه خانه‌ای به‌تو نگریست، و تو درهمانجا که او طرحش را جا گذاشته بود، تخته‌ها را با فریاد سبز و شعلهٔ سرخ شناخت و عشق پرکردی. طرحت را در یک بیضی جادادی که دهان تو بود، دهان او بود و امید بود. صدای پایی از گوشهٔ خیابان، تو را با قدمهای بیصدا به‌دویدن واداشت. درپناه توده‌ای از قوطی‌های خالی ایستادی. مستی تلوتلوخوران و زمزمه‌کنان نزدیک شد، لگدی به‌گربه پراند و با صورت در پای طرح به‌زمین خورد. آهسته به‌راه افتادی، حال درامان بودی و با نخستین پرتو آفتاب به‌چنان خوابی رفتی که مدتها بود به‌سراغت نیامده بود.

صبح همانروز از دور به‌طرح نگریستی، هنوز پاکش نکرده بودند. ظهر دوباره بازگشتی، نمی‌شد باور کرد، اما هنوز هم بردیوار بود. آشوب در محلات حومه‌شهر(خبرش را در اخبار شنیده بودی) گشتی‌های شهری‌را از کار همیشگی‌شان بازداشته بود. غروب دوباره آمدی و فهمیدی که در طول روز، خیلی‌ها آنرا دیده‌اند. تا ساعت سهٔ صبح صبرکردی و دوباره، بازگشتی، خیابان تاریک و تهی‌بود. از دور متوجه‌طرح دیگری شدی، تنها تو می‌توانستی آنرا تشخیص دهی. خیلی کوچک، در بالا و سمت چپ طرح خودت. با احساسی که هم تشنگی بود و هم وحشت، به‌طرفش رفتی. بیضی نارنجی و لکه‌های بنفش را دیدی، انگار چهره‌ای متورم، چشمی درآمده و دهانی که با مشت خرد شده، از آن بیرون زده بود. می‌دانم، می‌دانم اما جز این‌چه‌چیز دیگری می‌توانستم برایت بکشم؟ آخر چه پیامی پرمعناتر از این؟ مجبور بودم باتو وداع کنم و درعین‌حال از تو بخواهم ادامه دهی. مجبور بودم پیش از آنکه به پناهگاهم باز گردم، که دیگر آئینه‌ای درآن نبود، حفره‌ای بود و دیگر هیچ. می‌توانم تا فرارسیدن مرگ در ظلمت مطلق آن نهان شوم و چیزهای بسیاری به‌یاد آورم و گاه آنگونه که زندگیت را درخیال خود تصویر کرده بودم، تصور کنم که بازهم طرح‌های دیگری می‌کشی، که بازهم شبها بیرون می‌آیی تا طرح‌های دیگری بکشی. ■

زخم

قاضی ربیحاوی

از سلمانی برمی‌گشت. موریزه‌ها دورگردنش پخش بودند اما صدای بچه بیشتر او را می‌آزرد. صوتی که مثل تیغ کشیدن برآینه بود، تیز و خشک، گوشت تن آدم را می‌تراشید: "مردم دورفرخنده جمع شده بودن"

پدر و پسر از شیب خیابان بالا می‌رفتند، از کنار تیرهای برق که شمردنشان یکی از سرگرمی‌های پدر بود. مثل ایستادن در پاگردهای اضطراری، یا نشستن روی جدول و بازی فوتبال بچه‌های ساختمان، همه اینها آرامش می‌کردند.

پای دیوارهای سیمی جابه‌جا بوته‌های علف بود. گاه از لابلای تیغه‌های سبز علفها گلریزه‌ای بنفش یا زرد سربرآورده بود. پدر فقط "بابونه" را می‌شناخت و گلبرگهای سفید و جدا از همش را. حالا می‌توانست دشت سفیدی از "بابونه" را به‌خاطر بیاورد.

با پسرش توی راه تنها بود. در هوایی گرفته و نمناک، چون‌روزهایی که فاخته‌ها می‌آیند، می‌آمدند، تا به‌نرمی رطب‌های تازه‌نیش زده نوک بزنند. شاید نه به آن گرمی اما با همان خفگی.

دوباره از پسرش پرسید: "بگو. فرخنده چکار می‌کرد؟"

"فحش می‌داد."

"به‌کی؟"

پسر گفت:

"به‌ننه هاجر دیگه،" و ادامه داد: "به‌ننه هاجر گفت خانم رئیس دهاتی. بعدش گفت ببینین مردم، به پنجشنبه میگه، پنج‌شن‌به." و پیش از آن‌که نگاه از چشمان پدر بردارد بازکف دست را برای گرفتن سکه‌ای دراز کرد: "حالا دیگه می‌دی؟"

پدر بی‌اعتنا به او به‌روبرو نظر انداخت: "پیرسگ!" وتف گردخود را زیر پاله کرد. پسر با بی‌قراری لولید. روبرویشان ساختمان سرخ پنج طبقه پشت مه‌کم‌رنگ نمدار می‌لرزید.

"مگه ننه‌هاجر چی گفته بود بهش؟"

پسر با امیدی تازه یافته گفت: "به‌فرخنده گفت شکرخدا، فرقش چیه؟ تو که می‌خوای بری بیفتی تنگ تهرانی یا."

"بی‌شرف! حالا خوبه که فقط پنجشنبه‌ها را گفته."

پسر گفت: "تهران هم مگه بعدازظهر پنجشنبه تعطیله؟"

عضلات پدر منقبض شد غرید. خواست چنگ بیندازد یقهٔ پسرش را بگیرد: "کسی هم توی فروشگاه بود؟" کشیده گفت. پسر گنگ و گیج نگاهش کرد. پدر پاهای کوتاه خود را ازهم گشود و با همان لحن پرسید: "وقتی به فرخنده‌گفت اگه خواب نبودی شوهرت طلاقت نمیداد کسی هم اونجا بود؟" و نفس محبوس را بیرون داد.

پسر با خونسردی گفت: "بودن".

"کی یا؟ اسغند که کپرشیطون روسرخودش نهاده؟ خانم بلیلی؟ ابوالعباس؟ کشور؟ اون مرتیکه ریشو بادشداشه بلند و بی‌حیاش؟ اسمش چی‌بود؟ آخ. دیدی چه به سرم شد؟ حتما" بودن. او نهادین وایمونشون شده چرخیدن تو فروشگاه، تواون قبر دسته جمعی که مرده‌هاش می‌لولن و به‌پهلوی هم سیخ فرومیکن... از فرخنده بگو، از روسری‌اش، افتاده بود؟ دگمهٔ زیرگردنش... اصلا" کی بهش گفته بود بره فروشگاه،ها، بگو؟" بگو را به‌لحن عاجزانه گفت. بعد صدای نفس‌هایش پیچید، انگار راه زیادی را دویده بود. نگاهش به‌بچه که در ژاکت شل و ول بلندی فرورفته بود در هوا معلق ماند. بچه پابه‌پا شد و مردد گفت: "نه.ها. ننه هاجر می‌گفت شکر خدا. می‌گفت شکرخدا پای شما هم به‌تهران وازشد که حالا اینحور پز بدین." و منتظر ماند. پدر نگاهی به نگاه سرگردان پسرش انداخت. باردیگر تمام جیبها را کاوید اما جز همان دسته کلید و چندبرگ بلیط اتوبوس و پاکت سیگار چیزی نیافت شقیقه‌هایش تیر کشید: "تهران ارزونی خودش و دختراش."

پسرگفت: "برق هم رفته بود."

"دیگه بدتر"

"پاشنه کفش فرخنده در رفت"

"کتک کاری هم مگه شد؟"

"نذاشتن بشه. سواکردن"

پدر یکه خورد: "مردها لابد؟ یا ابوالفضل." سرش گیج رفت. شاید پنج تیر از دوازده تیر سیمانی مانده بود. بعد صف‌تیرها می‌شکست تا شش تا آنطرف‌تر باز به‌سمت شش تای دیگر بشکند و پابه‌پای دیوار سیمی دورساختمان بگردد.

پسر میان خرت‌خرت کفش‌های پدر و هن‌هن نفس‌های خودش گفت: "دیگه تموم شد، حالا بده."

پدر که سر را لای دستها گرفته بود گفت: "یه‌طوری می‌گی بده انگار رو گنج نشستم."

پسر گفت: "دوسه‌تومن چکار به‌گنج داره، همه‌ش اسم گنج می‌آری."

پدر هیچ نگفت. سه‌چهار دختر آبی پوش محصل خنده‌کنان به طرف اتوبوسی که پشت زنجیر ورودی آماده حرکت بود دویدند. چیزی از ظهر گذشته بود. ساختمان سرخ با پنجره‌های بی‌شمار لانه زنبوری شکل وسط بیابان تپیده بود. چند زنبیل بزرگ خرما از چند پنجره آویخته بود.

پدر زمزمه کرد: "پیرزن عفریته، نشونش میدم. به‌همه‌شون نشون میدم." کمی‌چاق بود و پشت کلهٔ پهنی داشت. بازوهایش هنوز کلفت و قوی بود: "دیگه نمی‌ذارم فرخنده بره دنبال کار، حتی اگر از گشنگی بمیریم."

پسر پرسید: "چی؟"

پدر تشر زد: "چی از جونم می‌خوای گه سگ؟"

پسر لحظه‌ای لرزید. خیره شد. لبها را بهم فشرد. بعد قدمی عقب گذاشت و با چرخش تندی دوروبر را پایید. ناگاه به پدرش گفت: "دروغگو!" و تند خود را از هجوم احتمالی او پس کشید. پدر تکان نخورد. تلخی زیرزبان را مزه‌مزه کرد. بچه ناامید پابرزمین کشید و رفت. پدرمات مانده بود.

آن‌سوی تر، روی پلکان باریک و بلند جلو ساختمان زنهای جامه سیاه نشسته بودند و اختلاط می‌کردند. اکنون گذشتن از بین زنها سخت‌تر از همیشه می‌نمود. به‌سمت پلهٔ اضطراری پیچید. رگ‌گردنش تیرمی‌کشید. زیر لبی غرید: "می‌کشمش."

پیش از آن که پا براولین پله بگذارد سیگاری درآورد. گوشهٔ لب گذاشت. ناگهان جسم سنگین و سیاه سایه افکنده‌ای را بالای سر احساس کرد. سربرداشت. صندوق بزرگی از پله‌ها بالا می‌رفت. با اوقات‌تلخی شتاب کرد تا هرچه زودتر از کنار صندوق بگذرد، به‌اتاق خود برود، و سیگارش را بگیراند اما وقتی رسید راه‌بسته بود. صندوق چون لاک‌پشت سیاهی با یک جفت‌پای آدمیزاد آهسته بالا می‌خزید. پدر که راهی برای رفتن نداشت سیگار را از گوشه لب گرفت. بلند گفت: "جهاز می‌بری عمو؟"

صدایی از زیر صندوق برخاست: "یاعلی! ها؟" سیفی بود. همکارسالهای دوراو. اتاقش در طبقه سوم بود.

پدر کلافه گفت: "اینهم از دولت گرفتی لابد،ها؟"

سیفی به‌پاگرد که رسید خم‌تر شد. با احتیاط بار را از پشت گرده پایین سراند، بعد آن را ایستاند صورت گوشتالودش سرخ شده بود. نفس‌نفس می‌زد: "دولت؟" چفت در صندوق که فقط به‌یک میخ وصل بود لق خورده آویزان بود.

پدر پرسید: "پس از کجا آوردیش؟"

"به‌خیالت راحت گیرش اوردم؟ هه. تمام تهران‌رو گشتم. پس چی؟" ناگهان دنبالهٔ حرف خود را خورد و سروروی اصلاح شده پدر را وارانداز کرد: "مبارکا."

پدر هیچ نگفت.

"خوبی‌ش اینه که سنگین نیست. خواستم از در اصلی بیارمش

گفتن شیشه‌هارو می‌شکنه. سنگین نیست اما خوب جا داره. هرچی بخوای توش جا می‌گیره. چطوره؟"

"اینکه صندوق یخی یه‌خب."

سیفی گفت: "صندوق یخی؟" پوزخند زد: "طوری‌نیست." همچنان نشسته باز بار را به گرده کشاند: "حالا بی‌زحمت بگیـــرش تـــا بلندشم."

"چقدر درازه. بلکه می‌خوای بخوابی روش؟"

سیفی خندید: "شاید هم‌توش" دوباره گفت: "خدا عمرت بده، بیاپس." سنگینی‌بار برشانه‌هایش لمیده بود. پدرنفس عمیقی کشید. لحظه‌ای این‌پا و آن‌پا کرد. بادلسوزی به‌همولایتی خیره ماند. بعد سیگار را پشت گوش نهاد: "خب بذار کمک بدیم باهم ببریمش."

سیفی با ذوق گفت: "خدا برات خوش بخواد."

دو مرد زیربار را گرفتند.

"خب"

"بگو یا علی."

صندوق را از جا کندند و مدتی خاموش بردوش بالا بردند. از پله‌ای به پله‌ای. صندوق مثل قایقی آرام می‌جنبید. فاصله بینشان دوپله بود که بایستی حفظش می‌کردند. گاه سیفی زودتر پا برپلهٔ بالاتر می‌گذاشت.

"درست برو اقلا"."

سیفی نشنید. گفت: "نه. صندوق یخی که‌نه. بدنیست. قفل هم که براش بذارم دیگه خیلی خوب میشه." نرم نرمک به‌پاگرد بعد می‌رسیدند.

پدرگفت: "نفسم برید. تندتر برو."

"هرچی بخوای توش جا می‌گیره. هرچی بخوای قایم‌کنی."

پدر گفت: "دیگه چی دارم قایم کنم؟" یواش‌تر گفت: "بی‌حیا. به‌پنکه آویزونش می‌کنم." صدازد: "این چه طرز صندوق بالابردنه پس؟"

تا به طبقهٔ‌سوم برسند سیفی لابلای نفس زدنهاش می‌گفت: "هرکدومشون یکی از دولابهارو برای خودش برداشته. انگار من که پدرشونم حقی به‌دولابها ندارم. زنک لباسهاشو ریخته تو بقچه اما من از بقچه بدم می‌آد. لباس کارم‌رو از پنجره‌انداختن پایین. آدم چی بگه؟"

پدر زهرخند زد: "لباس‌کار، کدوم‌کار؟"

"بالاخره یه‌روزی شاید..."

"آخ."

"چی شد؟"

"هیچی. انگشتم. یواش‌تر."

"تموم شد، رسیدیم. بگو یاعلی. بیابیا. آها. مرحبا. همین‌جا."

در پاگرد صندوق را پایین آوردند. سیفی چنان لبخند می‌زد انگار سهم خود را از دنیا گرفته بود. پدر اما مبهوت بود و احساس می‌کرد خاکه‌های سیاهی از تنهٔ صندوق به‌تنش چسبیده. خود را تکاند. بازهم. با لرزش عصبی دستها، اما خاکه‌ها سمج بودند. حالا حتی بوی نفرت‌انگیز خاک ناشناسی رامی‌شنید. سیفی نگاهش می‌کرد. پدر می‌خواست چیزی بگوید، فریادی. هیچ نگفت.

سیفی گفت: "زحمت کشیدی خیلی. بیابریم یه‌آبی‌چایی..."

پدر بی‌جواب، جای سیگار را پشت گوش قرص ترکرد و با شتاب بالا رفت. می‌گریخت انگار.

سیفی گفت: "مرحمت زیاد."

کفش‌های پدر به‌پایش سنگین‌تر شده بودند. روبرویش بیابان بود، با تپه‌های دراز پراکنده. نرده سرد بود اما همچنان بادگرم نموری برپوست صورت تیغ کشیده او تیغ می‌کشید.

در آخرین پاگرد خود را واایستادند. قتل فرخنده می‌بایست آرام انجام می‌شد، باحوصله. پلکها را برهم فشرد. سپس نگاهی به پایین انداخت. سیفی دست به‌سینه و خاموش با شانه‌های افتاده بالای سر صندوق‌اش ایستاده بود. بعد دست به سینه شد. از اینجا گردی سرخی وسط سرش پیدا بود، مثل داغی مانده از سالهای دور.

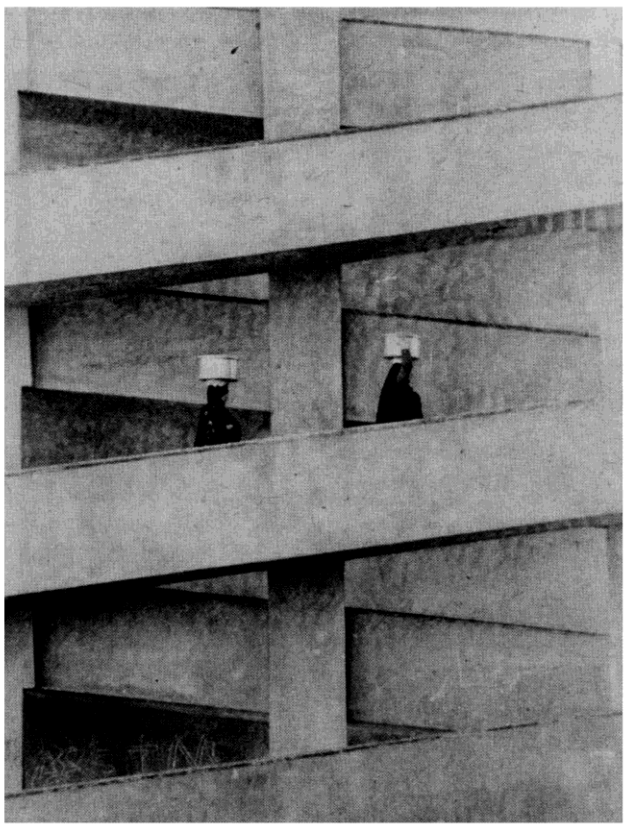
در آخرین پاگرد، پیرمردی تنها بردیوارهٔ روبه‌بیابان خم‌شده بود، تنها و منتظر، اما پدر وقت گپ‌زدن با هیچکس را نداشت.

به‌راهرو پناه برد. از میان بوی سیر سوختهٔ برگف ماهی‌تابه‌ها گذشت. درهای گوگردی اتاق‌ها یکی یکی از کنارش گریختند. اینجا مه شیری بود و از سقف می‌ریخت. چند زن پای اجاق‌هایشان بودند. صدای خنده‌ای توی کلهٔ پدر پیچید. به‌سوی زنی که نزدیکش بود روگرداند. زن اما فرورفته در فکر به‌بخاری که از کتری بی‌دربرمی‌خاست خیره بود. بازرفت. سطل زبالهٔ دم در اتاق هم درنداشت. با بوی گنـــدی در مشام وارد اتاق شد. دیوارهای نخودی کثیف دورسرش چرخیدند. هیچ‌چیز نبود جز آینهٔ کج روی میز، وبیابان که از پشت پردهٔ سفید توری خاکستری می‌نمود. گبریت روی تلویزیون بود.

چهارسال پیش که آمدند اتاق سه‌تا تخت داشت. این میز سفید یکپایـــه کنار دولابها هم بود. حالا به‌سراغ تنها تخت اتاق رفت. تیشهٔ‌قندشکن را از روی تشک برداشت، در تاقچه نهاد و لب تخت نشست. قالیچهٔ قرمز، یادگار زن مرده، وسط اتاق پهن بود. عکس زن به دیوار بود، با ابروهای سبز و لبخند سبز. پدردود سیگار را بلعید و چشم به در منتظر ماند. دقایقی به‌کندی گذشت. هیچکس نیامد. برخاست. قدم‌زد، تا دم‌در. پشت درعکس بزرگ یک منظره بود. برگشت. گبریت را نزدیک گوش تکانی داد. پربود. آه‌کشید. وسط اتاق ایستاد. بازبه‌سمت تخت رفت. به‌قندشکن خیره ماند. بعد لب تخت نشست. ناگهان دستگیرهٔ در به‌تندی چرخـــید و فرخنده خود را به اتاق انداخت و سر را به‌سوی راهرو برگرداند و گفت: "کثافت!" در را محکم پشت سربست. پدر بلند شد. فرخنده با همان خلق تلخ پشت در یکی از دولابها از نظر افتاد. پدر منتظر ماند. مدتی بعد فرخنده گفت: "خیال می‌کنن هنوز تودهات پدرشون هستن. نمی‌بینن توالت خودش شیلنگ داره. تو هرکدوم می‌ری ده‌تا آفتابه چیدن، خاک برسرها."

پدر تکان نمی‌خورد. دنبال فرصت مناسب لحظه‌می‌شمرد، با پاهای قرص برزمین. فرخنده باز پیدا شد. آستین‌های مانتو را بالا کشیده، ساعدهای لخت را بیرون انداخته بود. پرسید: "ها؟" سالکی مثل یک‌سکه پرچ شده، باگردی نامنظم برگونـــه داشـــت: "وحشی‌ان. همه‌شون." چند عکس دیگر به دیوار بود. از همه بزرگتر عکس افراد تیم ملی فوتبال: "همیشه خدا می‌ایستن تو دستشویی و جلسه می‌گیرن. بچه‌هاشون هم از اینطرف ریق میزنن به‌راهرو."

باز مدتی خاموشی بود. فرخنده روبروی آینه ایستاد و به‌صورت خودکرم مالید. پدر باردیگر دستهای بزرگ خود را وارانداز کرد و به گردن باریک و لخت دخترش نگاهی انداخت. قدمی پیش نهاد. دیگرحواسش به سیگار نبود. قدمی دیگر، سنگین. از پشت پردهٔ خون گرفته چشمها همه‌چیز را سرخ می‌دید، حتی موهای خرمایی دخترک را. قدم‌بعد. دختر سربلند کرد. پدر ایستاد، بی‌هیچ چاره‌ای، وبی‌اختیار گفت: "فرخنده!"



فرخنده پشت گوش‌ها را هم چرب کرد: "جگرماهی ریختن وسط راهرو. یه غریبه بیادچی می‌گه؟ نمی‌گه اینها قوم لوط‌آن؟"

پدر لرزش تندی در زانوها حس کرد. از کوره در رفت. چانهٔ لهیده را بالا کشید. فریاد زد: "قوم لوط.ها. پس چی؟ همه‌تون قوم‌لوطین."

فرخنده برگشت ونگاهش کرد. انگار به تنگ چینی شکسته‌ای نگاه کند.

"پس مرتضی‌چرا طلاقت داد؟بگو نه.ها؟ مال همینه دیگه."

فرخنده با شگفتی و کشیدگی گفت: "باه!"

"پس چی؟"

"تو چهت شده!؟"

"اصلا" کی گفته من به‌پولی که تو درمی‌آری احتیاج دارم؟"

فرخنده به‌خاکستر بلند خمیدهٔ سیگار او نگاه کرد: "مواظب ــ باش."

پدر پک زد. خاکستر روی قالیچه افتاد. عصبانی‌تر شد: "اه به هرچی سیگاره، دود نمی‌ده."

نصفهٔ سیگار را در تاقچه انداخت. بازهجوم نفس‌ها بود. فرخنده به‌مرتب کردن موها پرداخت. شکل عکس مادرش بود. چهره کشیده و سفید: "همه‌ش گوشت روبا این حرفهای پوچ پرمی‌کنن، توهم می‌آی خرمنومی‌چسبی. می‌گی چکار کنم؟"

"دیگه خسته شدم ،بریدم." آهسته گفت. فرخنده نشنید، یا نشنیده گرفت. پیچید. پدر تیشه را از تاقچه برداشت و پشت خود پنهان کرد. برس سیمی در دست فرخنده شل شد: "نبی مقصره.بی شرف عوض اینکه بیاد سردرس و مشقش هی‌دور ساختمون می‌چرخه و خبرچینی می‌کنه. فقط نیفته دستم." با بغض برس را روی میز انداخت. پدر صدای شکستن چیزی را شنید. گفت: "مقصر خودتی. اگه راست می‌گی چرا از پلهٔ اضطراری رفت و آمد نمی‌کنی؟"

"قبلا" هم گفتم. لخته. آدم سرش گیج میره."

"خلوته. برای همین می‌گم. برای همین هم هست که بدت‌می‌آد. برای همین هم هست که از حرفهای من سرت گیج می‌ره."

فرخنده کج نگاهش کرد. از روی سرشانهٔ چپ، خیره و گنگ. پدر باز که دهان گشود حباب کفی گوشهٔ لبش ترکید: "می‌خوای بگی چرت می‌گم؟ خیال می‌کنی نمی‌دونم دلت می‌خواد از میون یه‌مشت جوون لختی که تو پله‌های داخل ساختمون می‌لولن ردشی؟"

فرخنده شانه جنباند. بعد پشت دردولابی گم شد.

"تو ولایت خودم شوهرت دادم حالا اینجا تو غربت..."

صدای تیزفرخنده جملهٔ او را برید: "باز تکرار. هرروز همین حرف." و تا پدر بیاید بازچیزی‌بگوید بغض فرخنده ترکید: "می‌دونم چته. به‌حرف اون خانم رئیس پیرمی‌ری."

پدر تیشه را در پنجه فشرد.

"اگه خانم رئیس نیست پس چکاره‌ست؟ بگو."

پدر همچنان می‌فشرد، و دندانها را هم، انگار می‌خواست خود را بترکاند: "سلیطه."

"توهم که پدرمونی یعنی، هوشت به‌ما نیست. هوشت به‌خودت هم نیست."

پدر غمزده زیرلب گفت: "یعنی!"

"اگه بدون کار کردن من هم زندگیمون می‌چرخه حرفی ندارم، بچرخون. فقط داغ بدلم نذار." پدر با همان لحن زیر لبی گفت: "پس من؟"

صدای گریهٔ بچه‌ای در راهرو بلند شد. مثل پرنده‌ای که خار به تنش خلیده یک‌بند جیغ کشید. پدر ایستاده بود و درچشمش فقط سیاهی بود. مانتوی فرخنده همرنگ صندوق سیفی می‌نمود. روسری‌اش اما زرد بود، با بته‌های قهوه‌ای بدقواره که‌حالا داشت روی سر ورانداز می‌کرد. پای چشمهایش خیس بود. بچه همچنان جیغ می‌زد.

"معلومه کجاش می‌سوزه. زنیکهٔ ... دخترهای خودش دوساله دنبال کار می‌گردن اما از بس اکبیری و زشتن بدرد تلفن جواب دادن هم نمی‌خورن."

پدر چیزی نگفت. چیزی برای گفتن نیافت. ناگهان تشنه شده بود، خیلی زیاد، بیش از هروقت دیگر. گردید. تیشه را با خود نگرداند. نگاهش کرد. خاکه‌های سفید قند هنوز برجدار تیغه‌اش نمایان بود. آرام به‌سمت یخچال رفت، درآن را گشود. بوی ترش و بخار خنک به‌صورتش زد. پارچ را برداشت و نصف آب آن را در گلو خالی کرد.

فرخنده با چند پردستمال کاغذی اشکها را می‌خشکاند: "بیخود جوش می‌زنی. انگار این مردم رو نمی‌شناسی. به‌دیگرون فشار می‌آرن که فشار خودشون کمتر بشه. چه‌خیالها." گوشهٔ دستمال را لوله کرد و در گودی زاویهٔ چشم فروبرد. دهان خود را جمع کرده بود: "دیگه می‌خوان چه‌بلایی سرمون بیاد؟"

پدر نفس به‌تعویق افتاده را بیرون داد. پارچ را در یخچال بازپس گذاشت. بخار خنک ترش دوباره گم شد. بادست بی‌تیشه شانه را مالید. پشت گردن را خاراند. موریزه‌ها به‌دهانش رفته بود و سخت می‌آزردش. تفش را جمع کرد زیر زبان برد. موریزه‌ای اما روی زبان بود. تف را بلعید. با دندانهای بالایی مخاط‌را تراشید.

دهانش گس شد. مو هنوز بود، لایه‌ای پایین‌تر انگار. گاهی هم‌جا عوض می‌کرد. کوشید ردیف دندانهارا از آخرین نقطهٔ زبان که می‌تواند پایین بسراند، سراند. مواما نیفتاد. به سرفه افتاد. چند سرفه. بعد سر برداشت. کمی مزه‌مزه کرد. مونبود. فهمید آن را بلعیده. خیالش آسوده شد.

"خوب."

"خوب. چی‌می‌گی؟"

پدر به‌خود آمد: "چی می‌گم؟"

"بالاخره من باید چکار کنم؟"

پدر چیزی نگفت. برگشت و به بیابان که مثل دریای بی‌جنبشی پهن شده بود نگاه کرد. فرخنده روسری بسته منتظر بود: "می‌دونم کی مقصره." کیف دسته بلند قهوه‌ای را از روی میزبرداشت. آثار گریه درچهره‌اش محو بود. سکه‌ای روی میز انداخت. پدر فروافتادن چیز خیلی‌خیلی سنگینی را شنید.

"اومد اینوبهش بده."

"کی؟"

"نبی. ولی‌بگو حتمی مشق‌هاش رو بنویسه."

سکهٔ مسی تاب خورد، درخشید و افتاد. پدر دست تیشه‌دار را به‌زمین آویخت: "وقت هرشب می‌آی؟"

"شب؟"

"غروب. شب. وقت همیشه؟"

"کجارو دارم برم؟" دگمه‌های مانتو را بست، از پایین به‌بالا: "اگه باز قلبت گرفته پیشت بمونم."

پدر گفت: "نه." فرخنده را پایید. از لبهٔ پایین مانتو تا زیر چانه. تا آن لکهٔ سیاه کوچک که مثل هیچ خالی نبود: "دوشاخه یادت نره." سیم یخچال هنوز لخته."

فرخنده کفشها را هم پوشید: "ها. باید یادم به‌قرصهای تو هم باشه. خاک برسر این مطب ما که یه داروخانه هم دوروبرش نیست." باز خاموشی بود. پدر در انتظار لحظات ناشناخته، و فرخنده در حال بیرون کشیدن آخرین طره‌هایی که می‌شد از زیر روسری بیرون کشید: "خوبه دوش بگیری. موهاتنت‌رو می‌خورن." جلوتر آمد، با لبخند آرامی که تازه می‌خواست برلبش بنشیند: "بدنزده، پشتش روخیلی کوتاه کرده. نباید می‌ذاشتی اینجور تیغ بندازه به گردنت." رودررویش ایستاد. دست بر دو دگمهٔ بالایی، پیراهن او را گشود. بعد به‌گردنش فوت کرد. پدر رقص بخار خنک را بر پرز گردن احساس کرد، به‌خود لرزید، و کمی پس‌تر رفت. هوشیار و ناهوشیار گفت: "دوش!"

فرخنده چرخش شکسته‌ای به‌کمر خود داد و برگشت: "پیش از نهار بهتره. کتلت برات گذاشتم. دوغ هم تو یخچال هست. بعد بگیر بخواب. بی‌خوابی و بی‌غذایی متشنج‌ترت می‌کنه. نباید اینقدر بخودت فشار بیاری. اگه آدم تو نخش بره همیشه چیزی برای کلافه کردن هست. یه‌چند دقیقه سرت رو زیردوش نگه‌دار. آرومت می‌کنه."

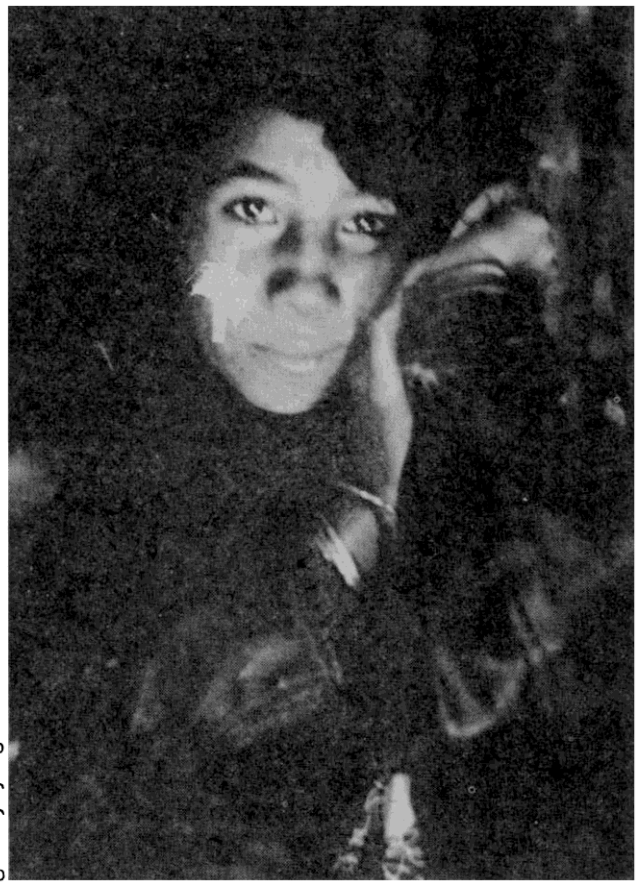
"لعنت به پله‌ها."

"دیگه با من کاری نداری؟"

"اگه زودتر رسیده بودیم یه‌اتاق تو طبقهٔ اول گیرمون می‌اومد."

"تند اومدی. پله اضطراری هم تیز می‌آد بالا. سرآدم گیج می‌ره. مواظب خودت باش. بیرون رفتن و با دیگرون گپ زدن حالت روبدتر می‌کنه. اگه بیخوابی زد به‌سرت ضبط صوت رو از چمدون درآر. فقط نبی انگولکش نکنه. دیگه بامن کاری نداری؟ خداحافظ."

در باز و بسته شد. منظرهٔ پشت در یک پل کنده درختی داشت بر رودخانه‌ای آرام با آب زلال آبی‌رنگ. آسمان جنگل منظره سبز بود. پدر خیره ماند. چند لحظه، بعد روی تخت نشست. دستی که تیشه را داشت بلند کرد و به سمت تاقچه برد. گوشه‌ای از تیغهٔ تیشه به پیشانی‌اش خورد. تکان نخورد اما سوزش گزندهٔ گریزنده‌ای را بر ابروی چپ احساس کرد. تیشه مثل ماهی مرده‌ای پای پنجره سرید و افتاد. پدر دراز کشید. پاها را برنرده پایین تخت انداخت. سطح سفید سقف جابه‌جا دودزده بود. پنکه نداشت. پلکها را برهم نهاد. پیش ازآن که دانسته باشد جیغ بچه بریده بود. اتاق بوی نم می‌داد. خلق خوابیدن نداشت. نیم‌خیز شد. نصفه سیگار را برداشت. کون سیگار تلخ بود. ازتخت‌پایین آمد. بعد به‌کندی کسی که نخواهد برود به‌طرف در رفت. آن را گشود. جوانکی با بالا تنهٔ لخت و موهای تر در راهرو دوید. پشت سر خط آبی به‌جا نهاد.



عکس‌ها از گاوه گلستان

پدر از میان ردیف آشپزخانه‌های خاموش گذشت. هرمیز فلزی کشودار یک آشپزخانه کامل بود. تا از در خروجی راهرو بیرون آمد باردیگر پیرمرد را دید که هنوزبر دیوارهٔ پا گردخم شده.

"سلام همشهری."

پیرمرد باموهای سفید برگشت. عینک به‌صورتش کوچک می‌نمود. انگار سالیان درازی آنجا ایستاده بود. محو و قاطی مه: "خدا قوت. کی دیده تهران اینجو شرجی بشه؟" زیرچشمهاش پف داشت: "بلکم اصلا" به‌هوای ما اومده، دنبالمون کرده." خندید، سردوبی صوت: "مگر شرجی دلش برامون تنگ بشه!" آن دورها خط بین زمین و آسمان درهم بود. خاکه‌های معلق مه‌آرام بر تپه‌ها می‌نشست. پدر دستی پرپیشانی داغ کشید، گفت: "شاید. شاید هم فقط امروز شرجی باشه."

"از صبح که بوده."

پدر لبخند زد: "صبح؟" ابروها را بالا انداخت: "صبح مگه تو اینجا بودی؟"

پیرمرد گفت: "رو قلب آدم فشار می‌آره. فرقش باشرجی اونجا اینه."

"توکه بیشتر صبحها تو فروشگاهی انگار."

پیرمرد هیچ نگفت. پوست سوخته‌ای داشت، و سبیل سفید باریک. پدر بازهم منتظر ماند. بعد سیگار نیم‌سوخته را دور انداخت و دوتا سیگار تازه درآورد. گیراند. یکی‌ش را به پیرمرد داد: "بکش. خوبی‌ش اینکه که امروز پنجشنبه نیست."

پیرمرد سیگار را گوشهٔ لب گذاشت. نگاهی به بیابان انداخت. بعد انگار چیزی به‌یادش افتاد که دوباره به‌طرف پدربرگشت و به پیشانی او خیره شد. پدر به‌چشمان خیس او نگاه کرد.

پیرمرد گفت: "اینجات چی شده؟" به‌بالای ابرو اشاره کرد.

پدر وحشت زده پرسید: "چی؟" دستی به پیشانی کشید و بر انگشتان دنبال چیزی گشت. هیچ ندید. حالا پیرمرد آرام بر ابروی چپ او انگشت مالید. بعد لکهٔ کمرنگ خون را به‌او نشان داد. صدای جیغ بچه‌باز در راهرو پیچید، این‌بار با زنگ وحشتی دیگر. مثل فریاد کسی که درآتش افتاده باشد. ■

رهایی هنر و آزادی است (۱)

بررسی ادبی "معصوم سوم"

آذر نفیسی

I

چو من بی‌عشق خود را جان ندیدم
دلی بفروختم، جانی خریدم
سخن جانست و جان‌داروی جانست
مگر چون جان عزیز از بهر آنست (۲)

در اولین مجموعهٔ داستانهای کوتاه هوشنگ گلشیری، **مثل همیشه**، داستان کوتاه طرح مانندی است بنام "پشت ساقه‌های نازک تجیر". طرح این داستان بر محور مشغلهٔ ذهنی دو دوست با عکس زنی عریان و مو بور دور می‌زند:

از تن زن تنها سر و یک پستان و یک دست و یک رانش پیدا بود، بقیهٔ تنش تنها طرح ظریف و مبهمی بود پشت ساقه‌های نازک تجیر.

آنها تصویر گنگ زن را در زنی واقعی جستجو می‌کنند، و حاصل این جستجو شکست کامل است. در آغاز داستان، یکی از دو دوست ــ که بیشتر از دیگری مسحور عکس شده است ــ با دیدن زنی واقعی دچار حالت تهوع می‌شود و تا زمانی که زن در اتاق اوست دچار این حالت است. در پایان دو دوست تنها می‌مانند با تصویر زن.

نکتهٔ قابل توجه در این داستان نوع نگاه آن است به‌فاصلهٔ میان دنیای مصنوع و مبهم تخیل و دنیای واقعی و روشن روزمره. تصویر زن در عکس تغییرناپذیر و زیباست، و در عین حال مبهم است و دست نیافتنی، اما زمانی که این تصویر گوشت و پوست واقعیت را به‌خود می‌گیرد، زشت و ناقص می‌شود و درعین حال قابل دسترسی. این نگاه در داستانهای بعدی گلشیری تکامل می‌یابد و در جلوه‌های گوناگون شکل می‌گیرد.

مشغلهٔ ذهنی گلشیری، بیش از هر نویسندهٔ فارسی زبان معاصر دیگر، با دنیای ساخته‌ٔ خود یعنی هنرش است. درخشش داستانهای خوب گلشیری مدیون نور درونی خود هستند نه واقعیت بیرونی. این داستانها، یا مانند **شازده احتجاب** و **برهٔ گمشده راعی** و برخی از **معصوم‌ها** ریشه در جنبه‌های فرهنگی ــ اسطوره‌ای دارند، و یا چون **معصوم پنجم** هم ادامهٔ برخی از باورها و اسطوره‌ها هستند و هم خود مبدل به اسطوره‌ای دیگر می‌شوند. حتی در رمانی چون **کریستین و کید** که بیان روابط بسیار شخصی و فردی و نیز تنها داستانی است که بخشهایی از زندگی خود نویسنده را هم در برمی‌گیرد، تقسیم‌بندی کتاب و اشاراتش به انجیل، داستان را به‌مقوله‌هایی ورای وقایع روزمره و شخصی زندگی ربط می‌دهد.

همانطورکه در مقدمهٔ این سلسله نوشته‌ها گفته شد، یکی از مهمترین مشغله‌های نویسندهٔ مدرنیست مشغلهٔ او با حرفهٔ خود است. او از واقعیت فقط آن مصالحی را می‌گیرد که برای خلق دنیای خود ساختهٔ هنری‌اش لازم دارد. بسیاری از این‌گونه نویسندگان با پروست هم عقیده‌اند که:

زندگی حقیقی، آن زندگی که بالاخره کشف می‌شود و به روشنی می‌رسد، تنها زندگی که براستی آن را می‌زیند، از آن نویسنده است. (۳)

یعنی برگذشتن از همهٔ خودها و خلاصه کردن آن در خود هنرمند، در صورتک (۴) هنری که خود نویسنده انتخاب می‌کند.

بسیاری از آثار مدرنیستی مثل **درجستجوی زمان گم شده** پروست، **مرگ درونیز**، توماس مان، و یا **تصویر هنرمند در جوانی** جویس، تصویری از فرد را در روند کشف و جستجوی خود بعنوان یک هنرمند نشان می‌دهند. جادوی هنر در این آثار آنگونه مسلط است که همهٔ خودهای دیگر نویسنده در مقابل کمال و درخشش آن خود مصنوع او رنگ می‌بازند. در این‌جا نویسنده در روند آفرینش علاوه‌بر خلق شخصیتهای خیالی داستانهایش خود را نیز خلق می‌کند، یعنی همان صورتک هنری‌اش را.

از این‌روست که در این آثار، برخلاف داستانهای واقع‌گرایانهٔ خوب سنتی، آنچه جلب توجه می‌کند، ملموس بودن، قابل رویت بودن و بالاخره واقعی بودن آنها نیست، در داستانهای واقع‌گرایانه‌گویی هنر نویسنده در برابر درخشش واقعیت سر فرود می‌آورد، ولی در داستانهای مدرنیستی اغلب واقعیت اکنده از نقص و شرمگین در برابر کمال ساختار هنری تسلیم می‌شود. به‌همین دلیل روند شکل‌گیری و آفرینش در این‌گونه داستانها اهمیتی همپای خود داستان یا ماجرا دارد. داستانهای دیکنز یا فیلدینگ را می‌شود بدون تسلط بر ساختار آنها فهمید، ولی کلید فهم "داستان" **اولیس** و یا **در جستجوی زمان گمشده** تنها در درک روند شکل‌گیری آن و نوع درهم‌آمیزی عناصر ساختاری‌اش نهفته است. خواننده با دنبال کردن این روند، گویی در آفرینش دوبارهٔ داستان شرکت می‌کند، ساختن و شناختن در این‌جا به یک معنی است.

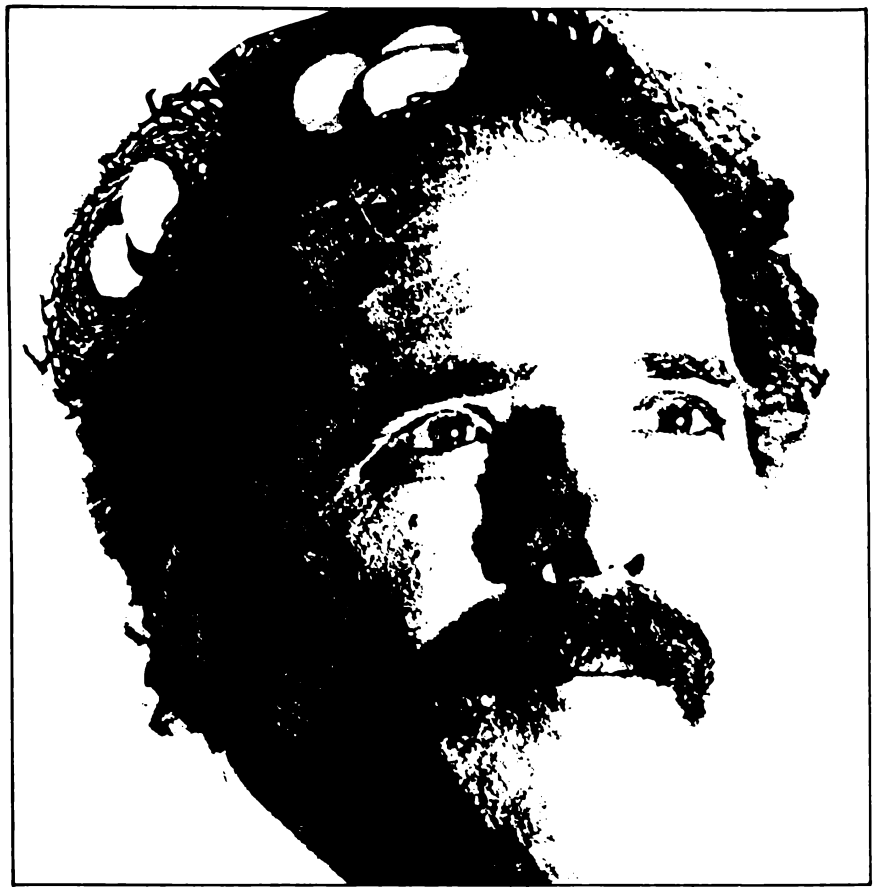
در تحلیل‌های قبل، در بحث از دیگر نویسندگان ذهنی فارسی‌زبان، گفته شد که در داستانهای موردبحث جوهر و هسته‌ای از واقعیت مبداء و مرکز داستان قرار می‌گیرد، و توصیفات عینی به‌خدمت بسط و تعمیق این هستهٔ مرکزی در می‌آیند. و نیز گفته شد که در این داستانها واقعیت ذهنی، چه به صورت خاطرات و احساسات و افکار فرد، و چه به‌شکل تخیل و رویاهای او، بر وقایع

عینی الویت و تسلط دارد. **گلشیری** در بسیاری از داستانهایش ازاین **واقعیت** ذهنی نیز فراتر می‌رود، و کوشش دارد تا از طریق بازسازی ذهن شخصیتها به‌نوعی ذهنیت جمعی ـ فرهنگی نیز دست یابد. ازاین‌روست که در این نوع داستانها نوعی قالب‌فرهنگی، هنری، یا اسطوره‌ای چارچوب روابط فردی شخصیتها وتعیین‌کنندهٔ مسیر حرکت آنهاست. این شخصیتها معمولا در سه سطح مطرح می‌شوند: در سطحی فردی و در چارچوب روابط شخصی، در سطحی اجتماعی ـ تاریخی، و در سطحی که از آن دو سطح دیگر فراتر می‌رود و نقطهٔ تقاطع آنهاست، یعنی سطح فرهنگی.

مثلا" بیشتر منتقدان **شازده احتجاب** را بیانگر سبعیت و زوال دوره‌ای از تاریخ ایران یعنی حکومت قاجاریه می‌دانند، درحالی‌که یکی از امتیازهای هنری **شازده احتجاب** در این است که ریشهٔ این سبعیت و زوال را در عمق فرهنگی جستجو می‌کند که فرنها پیش از قاجاریه وجود داشته است و در دوران بعد از آن نیز همچنان هست. ذهن شازده مانند آئینه‌های قصر پدربزرگش تصویرهائی عمقی و کهن الگویی از تاریخ فرهنگ ما به‌نمایش می‌گذارد که تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد. مثلا" فخرالنساء، درخشان‌ترین چهرهٔ داستان، در یک سطح فخرالنساء است با ویژگی‌هایی که او را از همه، حتی شازده خانمهای قاجار، نیز متمایز می‌کند، در سطح دیگر او شازده خانمی قاجاری است دچار سل و سایر بیماری‌های موروثی، و در یک سطح نیز به‌معنای دقیق کلمه یک تصویر است و بس، نقشی از زن که ادبیات و هنر ایرانی در طی قرون بارها آن را نقش‌کرده است، زنی اثیری که در ادبیات معاصر نیز از **بوف کور** هدایت سردرمی‌آورد، که البته به‌دست مرد نقاش تکه‌تکه می‌شود. **شازده احتجاب** از این‌گونه تصاویر کهن الگویی فراوان دارد، مثل باغ خانهٔ شازده که ضد اسطوره‌ای است در مقابل کهن‌ترین و خواستنی‌ترین کهن الگوی فرهنگ ما یعنی باغ فردوس.

گلشیری در داستانهای دیگرش، مانند معصوم‌های اول‌ودوم، شخصیتها وکنش و واکنش آنها را بر پایهٔ اسطوره‌ها و باورهای مردم بنا می‌کند. در این داستانها سیطرهٔ این باورها تا به‌حدی است که واقعیت روزمرهٔ زندگی را از مسیر عادی منحرف و حتی ویران می‌کند. از رمان **اولیس** جویس گرفته (که در آن شخصیتهایی عادی د دوبلین قرن بیستم براساس اسطورهٔ اولیس هومر در یونان قبل از میلاد شکل می‌گیرند)، تا داستانهای مارکز و دیگر نویسندگان امریکای لاتین (که باورهای مردم را به‌صورت واقعیتی ملموس و قابل رویت ارائه می‌دهند، و از درون این باورها واقعیت‌های سیاسی ـ اجتماعی را بیان می‌کنند)، با وجود تنوع و تفاوت‌های بسیارشان، یک محتصهٔ مشترک می‌توان یافت که در واقع اهمیتی است که به ذهنیت جمعی، و به سر منشاء هنر یعنی افسانه و اسطوره می‌دهند.

رمان درآغاز، با برگرفتن مصالح از دنیای واقعی دنیایی مصنوع را خلق کرد، دنیایی که یکی از اهدافش ارائه اطلاعاتی عمیق‌تر و گسترده‌تر دربارهٔ خود واقعیت بود. داستان ذهنی مبداء را به‌ذهن برد. اما در نوع



داستانهای مورد بحث ما نویسنده با استفاده از مصالح هنری و اسطوره‌ای دنیائی باصطلاح واقعی را می‌سازد، یا به‌عبارت دیگر دنیای واقعی دیگری را می‌سازد که یکی از اهداف آن کشف و دادن اطلاعاتی گسترده‌تر درمورد خود هنر است. در این‌جا هنر بجای آنکه از خود بیرون برود و به دنیای عینی رجوع کند، با حرکتی دایره‌وار بدرون خود بازمی‌گردد، تا تداوم و حضور دائمی خود را در حرکت تاریخ اعلام دارد.

طبیعی است که چنین هنری بشدت درون‌گراست، چون‌مدعی است‌که‌هنراولی‌تراز واقعیت است، و نوعی ستیزه‌جویی باواقعیت در سرشتش نهفته است. اعتراض خاص هنر مدرنیستی نیز از همین طبع ستیزه‌جوی آن سرچشمه می‌گیرد. آثار گلشیری بیش از آثار دیگر نویسندگان معاصر ایران در این ردهٔ هنری می‌گنجد. برای‌اثبات این ادعا "معصوم سوم" از مجموعهٔ داستانهای **نمازخانه کوچک من** را انتخاب می‌کنیم. (۵)

II

ظاهر ساده‌ٔ "معصوم سوم" آدم را فریب می‌دهد، چون به ظاهر دارای همهٔ عناصر یک داستان واقع‌گرایانه است، و در آن از شگردها و صنایعی که مثلا در "معصوم دوم" **معصوم پنجم** و یا **شازده احتجاب** بکار رفته است خبری نیست. در این داستان گلشیری به‌گونه‌ای مشخص و نه اشاره‌وار و غیرمستقیم مبداء حرکت داستانی خود را داستانی دیگر قرار می‌دهد. او جنبه‌ای از داستان **خسرو و شیرین** نظامی را محور داستان خود می‌کند، جنبه‌ای که باز به ظاهر آشکارترین نکته و درعین حال اساسی‌ترین جنبهٔ داستان نظامی است.

اما با دقت بیشتر در "معصوم سوم" متوجه می‌شویم که نه ساختار داستان آنقدرها ساده است، و نه‌هدف نویسنده آنقدرها آشکار. این‌سادگی نتیجهٔ مهارتی هنری است که پیچیدگی‌هایش در ظرافتهای آن نهفته است و نه در هنرنمائی‌های آشکار.

محور داستان نظامی نوع خاصی از عشق است، عشقی که در آثار ادبی فرهنگ ما و دیگر ملل به اشکال گوناگون تکرار شده و حالتی ازلی و کهن الگویی بخود گرفته‌است. **خسرو شیرین، ویس و رامین، لیلی‌ومجنون، رومئو و ژولیت، تریستان و ایزوت**، اشکال گوناگون بیان این عشق‌اند. این عشق در مقابل عشق روزمره و متعارف قرار می‌گیرد و خصلت اصلی آن در مطلق بودن و کمال آن است. طبیعت این عشق نسبی و ناقص بودن زندگی را برنمی‌تابد، بنابراین همه تمرکزش را به‌درون می‌برد و جایی برای حضور دنیای واقعی بیرون باقی نمی‌گذارد. از این‌رو در این داستانها دنیای خارج همواره به‌گونه‌ای خصمانه جلوه می‌کند و به اشکال وبهانه‌های مختلف (بصورت رقابت‌ها و ستیزهای خانوادگی یا قبیله‌ای و یا وجود رقیبی دیگر). با عشق به ستیز می‌پردازد و به نابودی‌اش کمر می‌بندد. در این جدال عاشق و معشوق تنهایند و عناد آنها با دنیا، عنادی است غریزی که لازمهٔ بقای عشق آنهاست. آنها ناچار در دنیای خود ساخته‌ای بسرمی‌برند که عشقشان آن‌را بی‌مکان و بی‌زمان کرده است. تنها مرگ است که چون مطلق است توان مقابله با این‌عشق را

دارد، در پایان داستان نیز همواره مرگ سرمی‌رسد تا زندگی این عشق را در دیار فانی کوتاه کند و در دیار هنر جاودانه.

داستان نظامی، همان‌طور که از عنوان آن برمی‌آید، دربارهٔ خسرو و شیرین است، منتهی در این داستان رقیب خسرو برخلاف داستان لیلی و مجنون و یا دیگر داستانهای ذکر شده، از خود خسرو عاشق‌تر و وارسته‌تر است. تصادفی نیست که گلشیری از میان این همه عاشق فرهاد را انتخاب می‌کند، یعنی مطلق‌ترین و عاشق‌ترین همهٔ عاشق‌ها را. عشق فرهاد نقطهٔ مقابل نوع عشق خسرو است:

بگفت از دل شدی عاشق بدینسان؟
بگفت از دل تو می‌گوئی من از جان (۶)

این عشق گویی از ازل در فطرت فرهاد وجود داشته، و دیدار با شیرین، یا بهتر بگوییم شنیدن سخنان شیرین، تنها وسیله‌ای است برای به جلوه درآمدن و شکل‌گیری‌اش.

"استاد" نیز در "معصوم سوم" این‌تفاوت میان خسرو و فرهاد را درک می‌کند و آنرا به نهایتی می‌رساند که از محدودهٔ داستان نظامی برمی‌گذرد:

گفت "اگر فرهاد به‌حرف آن پیک دروغی گوش نمی‌داد، و راه را باز می‌کرد، یعنی شیرین نصیبش می‌شد؟"
گفتم "نه، مطمئنم که یک بازی دیگر برایش درمی‌آوردند. در ثانی شیرین خسرو را دوست دارد."
گفت: "خسرو که اول مریم را دوست داشت. بعد هم شکر اصفهانی را. غیر از این‌ها هم هر شب با یک ماده بود، با یک‌بک‌دیگر. این‌که‌نشد عشق." (۷)

در این‌جا تقابل خسرو و فرهاد تنها بخاطر شیرین نیست، بلکه بر سر نوع عشقی است که هر یک در سر دارد، تقابل میان دل است و جان. فرهاد همانقدر که در مقابل معشوق تسلیم محض است، در برابر دیگری سرکش است، این تسلیم و عصیان در سرشت اوست. و خسرو به‌رغم قدرت پادشاهی و عشق شیرین، در مقابل فرهاد احساس عجز می‌کند و برای از میان بردنش به‌حیله دست می‌یازد.

اما فرهاد خصلت دیگری نیز دارد، و این خصلت اوست که در "معصوم سوم" محوری می‌شود. فرهاد هنرمند است، و هنر در این جا مانند عشق فی‌نفسه کامل است. فرهاد در داستان نظامی فردی است تنها که عشق شیرین او را بیشتر بدرون خود می‌برد. این تنهائی مطلق‌گرائی‌فرهاد را برجسته‌تر می‌کند. اگر پادشاهان بر کوه کتیبه می‌کنند تا فتوحاتشان را جاودانه‌کنند، فرهاد با تیشه‌اش بر بیستون "هنر" خود را جاودانه می‌کند، ولی آرمان او از آرمان پادشاهان‌فراتر می‌رود، نمی‌خواهد فقط نقش خود را بر کوه حک کند، می‌خواهد کوه را نیز یکسره از میان بردارد.

اگر هدف گلشیری بازگویی داستان نظامی یا قرینه‌سازی‌بود، دیگر در این‌جا محلی برای بحث و تحلیل باقی نمی‌ماند. ولی مسئله این‌جاست که نویسنده‌ای در زمان معاصر بعد از چند صد سال به داستانی برمی‌گردد، و از آن داستان نطفه‌ای را می‌گرد ازلی و کهن الگویی که در زهدان جدیدی رشد می‌کند و با شکل و شمایل دیگری پا به‌عرصهٔ وجود می‌گذارد، و نقطهٔ مشترکش با سلفش همان هستهٔ اصلی و بی‌شکل است که از نو ساخته و پرداخته شده است.

عشق فرهاد به شیرین در "معصوم سوم" در عشق استاد به‌کارش جلوه می‌کند. در داستان مدام صحبت از عشق است، عشق‌های متعارف و پیش پا افتاده، نسخه بدلهای مبتذل شدهٔ آن عشق ازلی و ابدی، مانند رابطهٔ میان راوی و زنش، راوی و دخترک کارمند، فیلمی تلویزیونی که زن راوی مرتب آن را دنبال می‌کند. تنها رابطهٔ استاد و زنش، که او هم مانند زن نظامی آفاق‌نام دارد، در سطحی ورای این روابط‌است. اما این عشق به ثمر رسیده و انجام گرفته است. جنون عشق استاد در هنر او جلوه می‌کند. او از فرهاد آن تقابل میان‌دل و جان، میان خسرو و فرهاد را به‌ارث برده است و تنها حربهٔ او در این تقابل نابرابر تیشهٔ او یعنی هنر اوست.

دشمن استاد برخلاف خسرو دشمنی است نامرئی با هزاران دست و گوش. خواننده این دشمن را نمی‌بیند بلکه از طریق آثاری که از خود باقی می‌گذارد مانند اشاره به دزدی آثار استاد، شکنجه و ناپدید شدن او در بار اول رفتن به کوه و بالاخره کفن خون‌آلود و "کشته" شدنش می‌شناسد. این دشمن فاقد امتیاز اصلی خسرو یعنی عشق او به شیرین است و به همین‌خاطر نیز سبعیت و بی‌رحمی‌اش در نابود کردن استاد غیرقابل بخشش‌تر از گناه خسرو است.

"استاد" مانند فرهاد تنهاست، نه حکومت تاب تحمل او را دارد، و نه مردم عادی، همسایگان استاد از درک او، یا بهتر، هنرش عاجزند، و به‌جای مجلس او:

با تخته قفسه زدند، و یک جام شیشهٔ یکدست جلو آن کار گذاشتند. خرده ـ ریزهاشان را پشت جام، روی قفسه‌ها چیده‌اند. عروسک‌های رنگ و وارنگ، خواب و بیدار، با مژه‌های بلند، چند تا گوزن چینی با یکی دو تا خرگوش، دو اسب چوبی که یکی سیاه است و آن یکی بور. و از این جور چیزها. (۸)

درک آنها از هنر به‌اندازهٔ شناختشان از عشق، عادی و پیش‌پا افتاده است. حتی راوی نیز آن‌قدر گرفتار زندگی روزمره است که نمی‌تواند به استاد برسد. شبی که استاد کشته می‌شود او با دخترکی، با شیرینی بدلی، بسر می‌برد. و صبح روز بعد دلزدگی او از این نوع رابطه همراه است با خبر مرگ استاد.

استاد در پی شکستن طلسم و افشا کردن رازی است که فرهاد قربانی آن شد و نظامی داستانش را سرود.

ز جور و عدل در هر دورسازی است
در او داننده را پوشیده رازی است

نمی‌خواهی که بینی جور بر جور
نباید گفت راز دور با دور (۹)

هر دوره از "جور و عدل" رازی دارد که باید برملا شود تا هنر رها گردد. این کشش به‌آزادی و مبارزه برای کسب آن در استاد غریزی است، با بدر ماه سر و کار دارد حسی است مهارناشدنی:

خودش می‌دانست که این‌طورها می‌شود. اما نمی‌توانست. آمده‌بود به‌خوابش شاید هم توی بیداری بوده. فکر می‌کرد اگر برود، اگر نمی‌دانم صحبت‌کند، می‌تواند طلسم را بشکند. می‌گفت هر صد سال این‌طور است باید یکی برود. (۱۰)

در این سطح استاد نمایندهٔ آن کشش غریزی هنر است به‌آزادی و رهایی، مبارزهٔ لجوجانه و فردی استاد با حکومت وقت نیز از این کشش نشات می‌گیرد.

III

بحث درباره ماهیت مبارز و آزادیخواه هنر بحثی است طولانی که در این‌جا به جنبه‌های مختلف آن کاری نداریم، محور بحث ما همان نکته‌ای است که در آغاز این نوشته بدان اشاره شد: نوع ستیزه‌جویی هنری در داستان مدرن. گفته شد که این نوع داستان بیش از هر چیز بدرون خود و به ساختار خودرجوع می‌کند. از این‌رو، ستیزه‌جویی مورد بحث درصورتی اصیل است که در بافت و ساختار درونی اثر تنیده شده باشد نه آنکه چون بسیاری از داستانهای سیاسی ـ اجتماعی و یا صاحب جهان‌بینی خاص مانند زر و زیوری از داستان آویخته باشد.

همین ستیزه‌جویی باعث می‌شود که یکی از اهداف درونی هنر به‌قول اشکولوسکی عادت‌زدایی باشد، یعنی مبارزه باآنچه موجود است، با آنچه تثبیت شده، از طریق خلق دوبارهٔ دنیای اطراف بگونه‌ای دیگر. این نوسازی بیشتر از هرچیز درساختار یک اثر هنری نهفته است. در "معصوم سوم" نیز آنچه قابل توجه است ـ ساختاری‌است که در عین خویشی با داستان نظامی، با آن کاملا" متفاوت و حتی گاهی مغایر است.

بافت و جنس زبان ادبی بکار برده شده در این داستان بافت و جنسی است نو و منحصر به‌فرد. در این‌جا هدف ارائهٔ بخشی از ذهنیت استاد یعنی نوعی‌ذهنیت جمعی و کهن الگویی است، ولی با این وصف، وقایع داستان به ظاهر واقع‌گرایانه است. این ذهنیت همواره به‌گونه‌ای غیرمستقیم و برش وار ارائه می‌شود، و ساختار داستان را از ساختار داستان ذهنی روان شناختی و یا سمبولیستی دور می‌کند. زبان‌داستان برخلاف داستان‌واقع‌گرای سنتی نه زبانی است صرفا" توصیفی که یکی از اهداف اصلی آن ارائه نوع خاصی از اطلاعات به‌خواننده است، و نه زبانی است مانند داستانهای ذهنی متداول که چون شعر مدام به‌درون خود رجوع کند و همواره‌در سطح مجرد ذهنی در حرکت باشد. زبان "معصوم سوم" بیشتر نزدیک به نوع زبان داستان واقع‌گرایانهٔ‌مدرن است، مثلا" نوعی از داستانهای همینگوی که به‌ظاهر به خارج از خود رجوع می‌دهد، ولی مدام به درون و به سمبل‌ها و اشاراتی درونی برمی‌گردد. برای فهم کامل اطلاعاتی که به‌ما می‌دهد باید مفاهیم و معناهائی که به طور سمبلیک در حرکات و ایجاد و اشاره‌های داستانی نهفته است مفهوم شود.

مثلا" توصیف شخصیتها در داستان نظامی مانند نقاشی‌های مینیاتور یک‌بعدی و فی‌نفسه کامل است، در این نوع توصیف بیشتر از تشبیه سودجسته می‌شود و این تشبیه بقدری برتوصیف سیطره‌دارد که از جسمیت آن می‌کاهد:

عروسی دید چون ماهی مهیـــا
که باشد جای آن مه بر ثریـــا
نـــه ماه آئینـــهٔ سیمـــاب داده
چو ماه نخشب از سیماب زاده
درآب نیلگون چون گل نشسته
پرندی نیلگون تا نـــاف بسته
همه چشمه زجسم آن گل اندام
گل با دام و در گل مغز بادام
حواصل‌چون بود درآب چون‌رنگ
همان‌رونق دراو از آب‌وازرنگ
زهر سو شاخ گیسو شانه می‌کرد
بنفشه بر سرگل دانه‌می‌کرد (۱۱)

درخشش فوق‌العاده و کمال این توصیف که شیریـــن را درحال شستشو در چشمه نشان می‌دهد، چون زیبائـــی یـــک تصویـــر ثابت است، شیرین حرکتی ندارد، حرکت در اشیاء و مضامینی است که شیریـــن به آنها تشبیه شده، یعنی حرکت توصیفی از "ماهـــی مهیـــا است به"ماه نخشب"، به "گل"، به"پرندی نیلگون"، به"گـــل ـ اندام"، به "گل بادام" و به"بنفشـــه برسر گل".

در بسیاری‌از رمان‌های سنتی‌قرن هیجدهم و نوزدهم، و یا برخی از رمان‌های قرن ما که به آن سبک نوشته شده، نوع توصیف از همین‌گونه است، به این معنا که ظاهر فرد یکجا و بصورت یک عکس یا تصویر توصیف می‌شود، و درهر اشارهٔ دیگر به‌او نیز به نوعی تکرار می‌شود.

اما در توصیفات گلشیری دو نحوهٔ ارائه کاملا" متفاوت وجود دارد. گلشیری شخصیتها را از طریق توصیف و گریزدن نشان می‌دهد. مثلا" در مورد آفاق، زن استاد، اولین توصیف این است:

اول یک چشمش پیدا شد، سیاه بود با مژه‌های بلند و سایهٔ مژه‌ها روی گونه. دستش را که بیرون آورد تاپول را بگیرد، قرص صورتش را دیدم. دهانش سرخ و کوچک بود، آنقـــدر کوچک که انگار لبهایش را برهم فشرده بود یا غنچه کرده بود. حال کنار لبش را بعدها دیدم، مطمئنم. اما اسمش را همان‌روز شنیدم از زنم. یادم رفت. (۱۲)

این توصیف همراه با حرکت است و در حال حرکت و علاوه بر ارائه ظاهر شخصیت بخشی از ماجرای داستان را نیز می‌سازد. دراین جا زن نه به صورت ثابت‌و عکسی بلکه در حالتی خاص متعلق به‌یک لحظهٔ مشخص ساخته می‌شود، نویسنده بعضی ازاطلاعات را نمی‌دهـــد مثل اسم زن که چند صفحه بعد و اتفاقی به‌زبان می‌آید، گرچه این اسم در داستان اهمیت سمبلیک دارد.

بعد ازاین توصیف راوی به‌گفتگویی میان خودش و زنش و زن استاد گریز می‌زند، سپس زن استاد می‌رود، و راوی به وقایع دیگر گریز می‌زند وبار برمی‌گردد و به توصیف زن:

گفتم: من ترفته‌ام
که زن در را باز کرد: همان چادر سرش بود. یک‌طـــرهٔ‌سیاه، مثل یک بته جقه اما نازکتر و کشیده‌تر، روی زمینهٔ‌سفیدی پیشانیش افتاده بود. (۱۳)

و بار میان این توصیف و توصیف بعدی گریزی دیگر می‌زند، همراه با این اشاره که "زن بلند قد است، حتی بلندتـــر از

استاد" و بعد آخرین توصیف:

پیرزن چیزی گفت. نشنیدم. همه‌اش به‌زن نگاه می‌کردم. من راه رفتن آهو را ندیده‌ام با آن‌خرامیدن نرم و چابک با آن پرش‌های کوتاه از روی سبزه‌ای، جویباری، چیزی، همان‌طورها که شاعران کهن آنهمه در موردش سخن گفته‌اند. اما فکر می‌کنم همین‌طورها باید باشـــد، همان‌طو رکه زن راه می‌رفت با آن تاب نرم شانه‌ها و سرین و انحنای ناپیدای میان که چادرگاه گاه قالب آن‌بود. (۱۴)

به‌این توصیف آخر به‌فقط حرکت که حالت هم اضافه می‌شود، یعنی راوی حالتی از زن را که مشخصهٔ اوست ارائه می‌دهد، حالتی که اشاره به پیونـــد ایـــن زن بـــا زنهـــای "اثیری" دیگر، با شیرین و آفاق، دارد.

اما توصیف راوی در عین این اشارت، حاوی تفاوت‌های میان این زنها است و تفاوت عصری که درآن زندگی می‌کنند و حتی آن نوع ادبی‌که آنها را بیان می‌کند (یکی در شعر توصیف می‌شود و دیگری در نثر). همان‌طور که اشاره شد، این‌گونه توصیف که در میان حرکات و تصاویر داستانی گنجانده می‌شود، توصیفی است برشی، مانند صحنه‌های مختلف یک فیلم که شخصیت را، از طریق حرکت و در حرکت و در ابعاد و حالات مختلف می‌سازد، و با نوع توصیف سنتی کاملا" متفاوت است. این نوع توصیف در تعریف ماجرای استاد و توصیف خود او نیز بکار می‌رود، راوی در آغاز استاد را به‌طور غیرمستقیم معرفـــی می‌کند: " مامورین شکارباني دیده بودنش که از یک جادهٔ سرزو بالا می‌رود. "بند اول داستان به تعریف این ماجرا اختصاص دارد، یعنی توضیف استاد با توصیف مشعلهٔ اساسی ذهن او آغاز می‌شود، رفتن استـــاد به قلهٔ کوهی که رفتن به‌آن قدغن شده است. پس از شرح خانهٔ استاد، عکس ـ العمل و تعریف زن او از شیخون زدن ماموران به خانه‌شان، بردن طرح‌های او و شرح ابزار کار استاد، بالاخره راوی به‌اولین توصیف از استاد می‌رسد که مختصر است و طرح گونه:

دیده بودمش. لاغر بود و بلند با چانه‌ای باریک و گونه‌هائی کمی‌برجسته، و چشم‌هائی که هیچ‌وقت مستقیم به‌آدم نگاه نمی‌کردند. لباسش همیشه پوشیده از شتک‌های گچ‌بود. خرجین‌ترک‌موتورش، قالی ریزبافتی بود با نقش مجلسی که نمی‌شد فهمید چیست. با تکان سر سلام می‌کرد. زن همسایه گفته بود. "توی خانه‌مان که‌کار می‌کرد همیشه شعر می‌خواند. (۱۵)

نکتهٔ دیگری که در نحوهٔ توصیف نویسنده مهم است، در نوع استفاده از تشبیه نهفته است، نظیر آخرین توصیف زن. خواننده عادت به‌نوع تشبیه نظامی دارد، یعنی توصیف شخص از طریق تشبیه او به عنصر یا عناصری از طبیعت چون ماه آب، گل، آهو، غزال و غیره. اما در این‌جا عکس این عمل انجام می‌گیرد، یعنی زن آن مقیاسی است که با آن زیبایی آهـــو و خرامیدنش سنجیده می‌شود. در آنجـــا شیرین می‌شود ماه و یا بنفشه، در این‌جا آهو می‌شود آفاق. این نوع بازی باتوصیف یکی از تفاوت‌های شعر، مخصوصا" شعر کهن را با نثر داستانی نیز مشخص می‌کند، در یکی زیبائی مجردماه و بنفشه الویت دارد و در دیگری زیبائی واقعی زن‌محوری است، که از زیبائی آهو پیشی می‌گیرد.

همانطور که نشان داده شد، شیوهٔ توصیف و گریزدن یکی از عناصر ساختاری اصلی در "معصوم سوم" است. مثلا" در داستان هیچ‌جا اشارهٔ مستقیمی به‌حکومت و یا ماموران حکومتی نمی‌شود. حضورآنها به شکل گذرا و به‌گونه‌ای مختصر و به‌شکل اشاره به شیخون زدن به‌خانهٔ استاد، تراشیدن سرش، و بعدهـــا به‌اصطلاح پرت شدنش از کوه توصیف می‌شود.

خواننده هیچگاه اعمال آنها را بر

"صحنه" داستان نمی‌بیند و همواره فقط با نتایج این اعمال روبرو می‌شود. از این طریق از طرفی وجود مامورین حکومتی در مقابل حضور استاد کمرنگ و ناچیز می‌شود، و از طرف دیگر درست بخاطرعدم تعریف وتوصیف ملموس از آنها، حضورشان نه‌بگونه‌ای عینی بلکه چون سایه‌ای برسراسر داستان حاکم است.

IV

عنصر اصلی دیگر در ساختار "معصوم سوم" نظرگاه است. دراین نوع داستان نویسنده به‌ظاهر خود را تا آن حد محو و باصطلاح نامرئی می‌کند که فقط اثر هنری باقی بماند، بدون دخالت حضورنویسنده، و خواننده تا حد امکان با اثر بدون واسطه روبرو شود. ذکر این نکته مهم است که در هر اثر هنری، حتی در آن‌گونه آثار که نویسنده یا شاعر به‌هیئت‌خود ظاهرمی‌شوند، بازهم نوعی صورتک وجود دارد و خواننده هرگز مطمئن نیست‌که چه بخش‌از آنچه راوی می‌گوید متعلق به اوست و چه‌بخش مال صورتک هنری که برچهره دارد. مثلا" در خسرو و شیرین راوی نظامی است که ادعا دارد داستان را از قول فرد نقل می‌کند. بسیاری از عقاید خود نظامی یا ناگفته باقی مانده و یا از قول دیگری بیان می‌شود.

در "معصوم سوم" نویسنده صورتکی است میان صورتکهای دیگر. مشخص است که راوی نه نویسنده است و نه شخصیت محوری و اصلی داستان. انتخاب راوی به گونه‌ای است‌که او را به شخصیت اصلی یعنی استاد هم نزدیک می‌کند و هم دور. ازطرفی راوی شخصی است به‌ظاهر عادی با زن و بچه و مسائل معمول خانوادگی، و شغلی کارمندی و تفریحاتی پیش پا افتاده و آرزوهائی محال و به همین سبب با استاد فاصله‌دارد. ولی راوی درعین حال نقش شاهد را نیزایفاء می‌کند، او به چیزی در درون استاد واقف است که دیگران‌واقف نیستند، و از طریق خواندن نظامی و تفهیم آن به استاد با او پیوندی خاص برقرار می‌کند. لحظاتی هست که آنها باهم بسیار نزدیکند و هریک مکمل دیگری است:

> گمانم وقتی به‌مرگ فرهاد رسیدم گریه‌اش گرفت. من هم‌گریه کردم. حتی استاد را بوسیدم، دستش را. استاد می‌گفت: " من باید دست شما را ببوسم، شما استاد منید. (۱۶)

راوی‌برخلاف استادنه به‌طور مطلق تسلیم عشق است و نه‌تسلیم هنر، و شاید تاحدی مانند نظامی گرفتار مقتضیات زمانه است، ولی تنها کسی است که می‌تواند استاد را بفهمد و بفهماند.

هنگام بیان داستان استاد، راوی دو کار دیگر هم می‌کند، اول داستان خسرو و شیرین و فرهاد را باردیگر و به نوعی دیگر تکرار می‌کند، یعنی که در داستان او داستان نظامی از نو ساخته می‌شود، و دوم آنکه به نکاتی اشاره می‌کند که‌گرچه بخشی ازماجرای داستان است، اما تنها فرهاد، استاد و نظامی را در برنمی‌گیرد بلکه مربوط به نویسنده نیز می‌شود:

> مجبور شدم برایش توضیح بدهم که جباران در دورهٔ نظامی هم بوده‌اند و نظامی خودش فرهاد بوده است که به جای تیشه باده انگشت کوه‌کنی می‌گرده است. و حتی از آفاق هم برایش گفتم و اینکه نظامی شیرین را از روی او ساخته است و اینکه شاید نظامی را پهلوی آفاق خاک کرده باشند. (۱۷)

به‌نظر می‌آید که استاد و راوی هر دو صورتکهای خود نویسنده‌اند. داستان را راوی می‌گوید، ولی در حقیقت راز را نویسنده افشا می‌کند که هم خالق راوی است و هم خالق استاد. پیروزی نویسنده/ فرهاد/نظامی نیز در کندن کوه و در روایت داستان است. آنچه برجا می‌ماند داستان است و تیشهٔ فرهاد که پس از مرگش تبدیل به درخت انار می‌شود.

نویسنده، نظامی و فرهاد هرسه هم حافظند و هم‌حافظه: فرهاد با کندن کوه و با سنگ تراشی پیکره‌ها را جاودانه می‌کرد، و تیشه‌اش پس از مرگ درخت سبز و سرخ‌انار می‌شود. حاکمان در هر دوره سعی دارند این تصویر ازلی فرهاد را از بین ببرند، شاعر حافظ آن چیزی است که حاکمان ویران می‌کنند. این نوع جاودانگی تنها از طریق مرگ بدست می‌آید. هرصد سال ماجراتکراری می‌شود و رویارویی درشکلی‌نورخ‌می‌دهد، با خلق داستان، نویسنده راز را افشا می‌کند و پیروز می‌شود.

در این‌جا نوع ستیزه‌جویی نویسنده‌بدون آرمان مشخص سیاسی است، این ستیزه‌جویی زمان و مکان و اهداف فوری و مشخص ندارد. از اجتماع‌و سیاست فراتر می‌رود و مسئله‌ای وجودی existential می‌شود، ستیزه برای رهایی‌از هر نوع سیطره‌ای در نهادهنر است.

این مسئله در تصویر آخر داستان ثبت شده، همهٔ تصاویر داستان، همانطور که گفتیم، متحرکند ولی این‌تصویر ــ که آخرین مجلس استاد است ــ مانند توصیفهای نظامی ثابت است، درآن جاودانگی و ثبات هنر نهفته است. تصویری است کامل که مانند مینیاتورها فرهاد را به ابعاد قامت و نیمرخ خسرو در کنار تخت‌نشان می‌دهد، تخته سنگهایی که پایین تخت ریخته است، به نشانهٔ کوهی است که تخت را یکسره ازجای خواهد کند، همانطور که تیشهٔ فرهادنشانهٔ از جای کندن کوه است. این آخرین اثر استاد مانند تیشهٔ فرهاد و داستان‌نظامی نشانهٔ پیروزی است:

> و اما مجلس، مجلس بزم خسرو بود، روی بدنه و بالای بخاری. بگمانم‌هنوز ناتمام است، پرداخت نشده است. برای اینکه صورت خسرو فقط یک تخته گچ به قالب صورت است. شیرین را تمام کرده‌است با همان‌گیسوان بلند وتابدار، طوری که انگار کمند گیسوش برگرد گردنش تاب می‌خورد و بعد سینه‌اش را می‌پوشاند و دور پستانهای کوچک و گردش چنبره می‌زند. روی تخت کنار خسرو نشسته است. مطرب‌ها جلو تخت برنیمدایره‌ای نشسته‌اند. چنگی باموهای آویخته تا روی شانه و مرغول آویخته بربناگوش برنوک نیمدایره، طرف‌چپ، نشسته است. نیمرخش پیداست. دو زن دیگر روبه‌تخت نشسته‌اند. خرمن‌گیسوان تابدار تمام پشتشان را می‌پوشانند. شانه‌ها وبازو ومچهاشان پرداخت‌نشده است، شاید به‌عمد، طوری که انگار پوشیده از پولکهای سفید است. فقط گوشهٔ تنبک و سنتور پیداست. طرف راست، برنوک نیمدایره آوازه‌خوان ایستاده است، نیمرخ. انگار قالب صورتش همان قالب صورت چنگی‌است. اما این یکی دهان گشوده. دهان‌چنگی کوچک است، غنچه مانند اما سفید. رقاصی در مرکز نیمدایره است، کنار تخت و عریان. پستانهاش انگار دو است، گرد و سفید و موهاش آویخته روی شانهٔ چپ. دو زانو برزمین نهاده است. دستها برافراشته و درهم حلقه کرده. رانهاش بزرگ وعریان است. و قرص‌صورتش همان قالب صورت شیرین است با چشمهای بادامی و ابروها انگار کمان و خال‌گوشهٔ چپ که سیاه است. کوه آن دورهاست. باریکهٔ آبی هم پیداست. فرهاد نیمرخ و به قامت خسرو، اما بی‌پولک و بی‌تاج، تیشه در دست، طوری که انگار کنار مجلس نشسته است و نه‌کنار کوه که دور است و جوی شیرین درست‌پیدانیست. یکی دو تختهٔ سنگ از کوه جدا شده و تا کنار تخت غلتیده است و بازو و مچ و تیشهٔ‌فرهاد طوری است که گوئی هنوز می‌کند، یا انگار اگر همین یک ضربه دیگر را بزند تمام کوه را از جلوراه برمی‌دارد. (۱۸)

---

۱) با وامی از "شعر/ نجات است/ رهایی و آزادی." از احمد شاملو."

۲) ــ خسرو و شیرین، حکیم نظامی گنجوی، ابن سینا، ص. ۳۵.

۳) به نقل از Modernism Ed.Malcolm Bradbury, James Mcfarlane, P.404

۴) ــ به معنای persona که واژه‌ای است برگرفته از صورتکهائی که هرپیشگان در تراژدیهای یونان باستان به‌صورت خود می‌زدند. این واژه‌ریشهٔ لغات Person و dramatis Personna است. در نقد ادبی مدرن این واژه به‌معنای شخصیت‌و یا صورتکی است که نویسنده یا شاعر هنگام روایت داستان خود انتخاب می‌کند.

۵) ــ "معصوم سوم" در ردهٔ داستانهای‌ذهنی متداول نمی‌گنجد، و بیشتر نزدیک به داستان واقع‌ــ گرایانهٔ مدرن است. اهمیت آن در بحث ما به این سبب است که این داستان هم پیش درآمدی است بر داستانهای اسطوره‌ای گلشیری و هم صریح‌ترین بیانیه هنری گلشیری است و نگاه حاکم برآن برجسته‌ترین آثار او حاکم است.

منظور از داستانهای اسطوره‌ای داستانهای Mytho poeic است، یعنی نوعی روایت درشعر و داستان مدرن که محورش اسطوره است. بهترین مثالها سرزمین هرز اثر تی ــ اس الیوت و اولیس اثر جیمزجویس‌اند. درداستان‌نویسی معاصر فارسی، داستانهای گلشیری بهترین نمونه از این‌گونه داستانند.

۶) ــ خسرو و شیرین، ص. ۲۳۴.

۷) نمازخانهٔ کوچک من، کتاب تهران، (چاپ دوم) ص. ۱۱۱.

۸) ــ همانجا، ص. ۱۰۴.

۹) ــ همانجا، ص. ۱۱۲

۱۰) ــ همانجا، ص. ۱۱۵

۱۱) ــ "خسرو و شیرین"، ص ۸۱ ــ ۸۰

۱۲) ــ نمازخانهٔ کوچک من، ص. ۱۰۵

۱۳) ــ همانجا، ص. ۱۰۴.

۱۴) ــ همانجا ــ ۱۰۷ ــ ۱۰۶

۱۵) ــ همانجا ــ ص. ۱۰۴

۱۶) ــ همانجا، ص. ۱۱۱

۱۷) ــ همانجا، ص. ۱۱۲

۱۸) ــ همانجا، ص. ۱۱۶.

بررسی یکی از نقاشی‌های "آگوست رنوار"

جسپت نور

فیروزه مهاجر

مشهور است که "کوربه" یکبار تلی چوب را از فاصله دور و بدون آنکه بداند چیست به‌کمک چند ضربه قلم مو و کمی رنگ خاکستری نقاشی کرد، سپس به "فرانسیس وی" گفت که برود و ببیند آنچه او نقاشی کرده چیست. "امپرسیونیست‌ها" درست از همین‌جا به "نقاشی ناب" رسیدند. نقاشی‌یی که بی‌هیچ واسطه‌ای از شی به بازنمایی آن می‌رسد، و می‌کوشد تا سدی در برابر هرنوع تصنع ادبی یا روایی، ضدهرحکمی که‌حقیقتا" احساس نشود، بسازد. گفته شده که "امپرسیونیست‌ها" شناخت شهودی از هنر را مطرح کرده‌اند، گفته شده که‌جهان را به احساس و نمود تقلیل داده‌اند. بگذارید هرکس هرچه می‌خواهد بگوید و فراموش نکنید که صداقت هنری، چیزی که "رئالیست"ها آنقدر به آن بها می‌دادند. بسیار برتر از اصلی زیبا-شناختی است و این صداقت را "امپرسیونیست"ها از "دومیه" آموخته بودند. دوچیز دیگر را هم از "دومیه" آموخته بودند. نخست، رابطه‌ی دیالکتیکی تازه‌ای که او میان نور و سایه برقرار کرده بود، و دوم این اندیشه که تعهد اخلاقی برنحوه‌ی دیدن واقعیت تاثیر می‌نهد. "امپرسیونیستها" درمورد دیالکتیک نور و سایه از "دومیه" فراتر رفتند، و در مورد دوم روشی خلاف "دومیه" را در پیش گرفتند. آنها براین اندیشه بودند که یک دید روشن، فارغ از هرپیشداوری و نو نسبت به واقعیت، برزندگی وعمل انسان‌ها تاثیری قوی می‌نهد.

باید شما را کنار تابلو "نهار در سبزه‌زار" مانه ببریم و داستانی‌را برایتان تعریف کنیم. چون ماجرا از نمایش تابلو مذکور در سالن مردودین (۱۸۶۳) شروع شد. مسلما" کشفیات "شورول" در زمینه‌ی فیزیک نور، و به دنبال آن تحقیقات "هلمهولتز و رود" نیز نقشی در این میان بازی کردند. بنابراین اگر به تابلو "مانه" فضایی مرتعش از نور تجزیه شده به‌انواع را بیفزاییم. بهتر درخواهید یافت‌که چگونه همبستگی "مونه" و "رنوار" در فاصله‌ی سال‌های ۱۸۶۹ و ۱۸۷۴، و کار مشترکشان در فضای باز، کنار رودسن، آنها را مصمم ساخت تا به همه‌ی قواعدکار در آتلیه (پرسپکتیو، ترکیب، سایه‌روشن) پایان بخشند و پی‌نقاشی‌یی بروند که از تاثیری آنی و مستقیم برخوردار باشد. بالاخره یکروز "رنوار" گفت "فکر می‌کنم باید بهترین نقاشی ممکن را ارائه داد و همین کافی خواهد بود"، و گروه "امپرسیونیست‌ها" را ترک کرد.

تابلو "لومولن دولاگالت" به اوج دوره‌ی امپرسیونیستی او تعلق دارد که از ۱۸۷۴ شروع شد و تا ۱۸۷۹ ادامه داشت. اما در این تابلو بذرهای جدایی درحال روییدن‌اند. از نقطه‌نظر تکنیکی، "رنوار" می‌کوشد تا تناقض ذاتی امپرسیونیسم را حل کند: ایجاد حجم از طریق رنگ که ضمنا" برای بخشیدن اشکال گوناگون به رنگ‌ها نیز به‌کار آید. او می‌کوشد انسجام اشکال را حفظ کند و به‌رغم شکستن رنگ‌ها و ضربه‌های کوچک قلم مویش، تابلو را در روابط متقابل ارتعاشات رنگی نور به‌لحظه‌ای شاد تبدیل کند. "لیونلو ونتوری" می‌نویسد که "امپرسیونیست‌ها" از طبیعت فقط یک‌عامل را انتخاب کردند، نور را، چون این عامل امکان رشد داشت و می‌توانست برای خود سبکی شود. اما "امپرسیونیست‌ها" نه‌گرفتار مسائل سبک بودند و نه‌چندان متحدالقول. آنها در مجموع شورطبیعت را بازسازی می‌کردند؛ مثل هر گروه دیگر برنامه‌ای داشتند و اعلام کرده بودند که مخالف هنر آکادمیک سالن‌های رسمی‌اند؛ موضع‌گیری رئالیستی دارند؛ به‌موضوع اهمیت نمی‌دهند؛ کار در فضای باز و نقاشی منظره را ترجیح می‌دهند. همه‌ی این گفته‌ها باز مارا به یاد "مانه" می‌اندازد. با "مانه"، جهان نقاشی در دکان‌ها، کارگاه‌ها، کلیساها و کاخ‌ها را گشود و پا به بیرون گذاشت، به‌فضای باز، و با حیرت کودکانه‌ای به ثبت لحظات زیبای زندگی پرداخت و هرگز نیز به‌فضای بسته، به مفهوم سنتی آن، بازنگشت در اینجا وسوسه می‌شویم که به نقش عکاسی اشاره‌کنیم، و اجتناب از طراحی مقدماتی (در این مورد "رنوار" یک استثناست) و حذف خطوط حاشیه‌ای و شکل بخشیدن به‌تابلو به کمک لکه‌های سیر و روشن رنگ را، گرچه در تاریخ نقاشی پرسابقه است، به‌واسطه‌ی جوهر مدرنی که در امپرسیونیسم می‌یابد، بیشتر متاثر از عکاسی بدانیم تا نقاشی گذشته.

"رنوار" از ۱۲سالگی به دنبال تامین معاش در کارخانه‌ی چینی-سازی روی چینی‌های بی‌لعاب نقاشی کرده بود و از این طریق با سبک "روکوکو" آشنایی داشت، بنابراین هنر نقاشی برای او صرفا" هنر آفرینش زیبایی بود، و مشکلات آن را مشکلات تکنیکی کنارهم گذاشتن رنگ‌های اصلی و مکمل برسطحی سفید می‌دانست. آثار نقاشانی مثل "واتو" Watteaw را نیز در "لوور" مطالعه کرده‌بود، و آنقدر وسعت نظر داشت که همه‌ی هنر گذشته و آینده را دریابد.

"رنوار" واقع‌گرا بود، اما تصویرهای او از واقعیت همیشه بسیار آراسته و انباشته از شادمانی‌اند. از او نقل شده که "... هنر باید شرح‌ناپذیر و غیرقابل تقلید باشد. اثر هنری باید انسان را تسخیر کند، در خود فروبرد، و به دوردست‌ها کشاند... مثل رودی که جریان دارد و در تلاطم و هیجان خود انسان را به‌همراه می‌برد." اما تا چند دهه کارخانه‌های عروسک‌سازی اروپا، عروسک‌هاشان را به شکل زنان و کودکان تابلوهای "رنوار" می‌ساختند و پس از آن نوبت به دنیای مد رسید تا از آراستگی شخصیت‌های او تقلید کند. در واقع "رنوار" از این حیث حتا برمردم همعصر خویش نیز تاثیرنهاد. می‌گوید "... من آنقدر با افراد موجود درتابلوهایم کلنجار می‌روم تا آنها با دورنمایی که در پشتشان قرار می‌گیرد هماهنگ شوند..." و در تابلو "لومولن دولاگالت" این را به وضوح‌می‌بینیم. در واقع، بخش جلویی تابلو آخرین مرحله‌ی نقاشی است و پس از تغییرات بسیار چنان ساخته شده که ترکیب را کامل کند. "رنوار"، برخلاف سایر "امپرسیونیست‌ها" به‌ترکیب تابلوهایش اهمیت‌فراوان می‌دهد. وقتی امپرسیونیسم را رها می‌کند، می‌گوید "... در فضای باز آدم با نور احاطه می‌شود و دیگر فرصتی برای پرداختن به‌ترکیب باقی نمی‌ماند. تازه، آدم خارج از آتلیه چیزی را که‌انجام می‌دهد نمی‌بیند..... وقتی نقاش مستقیما" با طبیعت کار می‌کند، توجهش تنها به‌تاثیر نور جلب می‌شودو دیگر به‌ترکیب تابلو نمی‌پردازد، و فورا" رنگ‌هایش دچار یکنواختی می‌شوند."

تابلو "لومولن دولاگالت" به‌رغم زیبایی‌اش برخی از معایب بالا را دارد. به‌نوعی یکنواخت است. این مشکل همه‌ی تابلوهای‌امپرسیونیستی است. نقاشی تنها تا حدی می‌تواند حرکت را القا کند. اما درآن دوران حرکت بسیار عمده بود. در ۱۸۷۳، یکی از افراد مطلع از دستاوردهای علمی زمان، می‌نویسد: " امروز صبح در رختخواب به فکر روابط دیالکتیکی زیر در علوم طبیعی افتادم. موضوع علوم طبیعی ماده‌ی بی‌حرکت یا جسم است. اما اجسام نمی‌توانند فارغ از حرکت باشند. درباره‌ی اجسام فاقد حرکت، و همچنین بدون درنظر گرفتن رابطه‌ی آنها با اجسام دیگر هیچ نمی‌توان گفت. هرجسمی فقط ازطریق حرکت خود نشان می‌دهد که چیست. بنابراین در علوم طبیعی اجسام باتوجه به روابط متقابلشان قابل شناخت‌اند، یا در واقع از طریق حرکتشان. شناخت اشکال مختلف حرکت، شناخت اجسام است. پس موضوع اصلی علوم طبیعی نیز بررسی این انواع مختلف حرکت است." و نور بیش از هرچیز دیگری با حرکت پیوند دارد، و حتی می‌توان گفت که خود حرکتی در سطح عالی است. پس آن رابطه‌ی دیالکتیکی میان سایه و نور که در آثار "دومیه" بود، در اینجا به‌یکی شدن نور و ماده، نور و اشیا، منجر می‌شود. نور برخلاف آنچه در پرسپکتیو سنتی‌دیدیم خلایی درتابلو نیست و جسمیت دارد، اما از سوی دیگر اشیا، وزن و انسجامشان را با درآمیختن با این نور از دست می‌دهند. باید راهی یافت و این سبکی‌را، این در سطح ماندن تصویر را چاره کرد. "رنوار" به تلاش موفقی در این راه دست می‌زند. درواقع هیچ‌کس به‌خوبی او از این سبکی به‌القای شادمانی‌نمی‌رسد. برای آنکه آدای حق کرده باشیم باید بیفزاییم که درتمام تاریخ هنر مدرن، در مجموع فقط

نام تابلو: "لو مولن دولاگالت"
Le Moulin de La Galette"
تاریخ نقاشی: ۱۸۷۶، قطع ۱/۷۵×۱/۳۱
رنگ و روغن روی بوم
نقاش: "پی‌یر اگوست رنوار" (۱۹۱۹ – ۱۸۴۱)
محل فعلی، پاریس، ژودوپام (لوور)

هنرمندان "امپرسیونیسم" توانستند با چنین قدرتی ایستایی و تحرک یک لحظه، دمی از زندگی و ارزش‌های آن را پاس بدارند. به‌هرحال برای دستیابی به‌این هدف بعضی معایب ندیده گرفته می‌شوند. در توضیح زیر فقط تابلو "رنوار" را درنظر داریم.

قبل از شروع‌تحلیل تابلو تذکری شاید ضروری باشد. داوری درباره‌ی اثری هنری داوری روز رستاخیز نیست و برارزشهای دگرگونی ناپذیرهم مبتنی نیست. نقد خود بخشی از تاریخ هنر است و هدفش عنوان کردن ارزش‌های تازه برای کمک به خلاقیت هنری است.

برمی‌گردیم به‌موضوع خودمان. فضای تابلو "لو مولن دولاگالت" انعکاس پرسپکتیوی فضای واقعی نیست، دقیقا" گسترش و عمق مشخص درجایی از رنگ‌های نزدیک به‌هم و عمدتا" روشن است. انگار آدم‌های خوش آب و رنگ تابلو شخصیت‌های اساطیری آن فضایی هستند که از ترنم ارتعاشات رنگی حاصل شده است. اندیشه "رنوار" در اینجا متوجه زیبایی طبیعت نیست، نقاشی زیبا موردنظر اوست. تابلوهای "رنوار" همیشه در حد فاصل نقاشی مفهومی وتزیینی قرار دارند. شاید آشنایی با نقاشی ژاپنی نیز دراین‌میان نقشی بازی کرده است. به‌هرحال مسایل نقاشی ناب همیشه فنی هستند و اصولی. باتوجه به آنچه گفتیم تابلو به‌نوعی یک‌اثر کلاسیک است، ساخته‌ی کلاسی‌سیسم‌تر و تازه‌ی خود "رنوار".

به‌تابلو "لو مولن دولاگالت" که نگاه می‌کنیم، چشم ماقبل از هرچیز بردوزن پیشزمینه قرار می‌گیرد. تابلو، گرچه‌منظره‌ای بازاست، اما "رنوار" به‌همان ترتیبی که خودش می‌خواهد آن را به‌ما نشان می‌دهد. بخش پیشزمینه انگار درآخرین مرحله و برای تکمیل ترکیب تابلو به‌آن افزوده شده و نسبت به بقیه‌ی تابلو از جزییات و ظرافت عینی بیشتری برخوردار است. این دو زن داخل مثلث قائمه ونزدیک به‌راس آن که از لبه‌ی نیمکت شروع می‌شود، قرار دارند و قاعده‌ی این مثلث تا کلاه سیلندر نزدیک به‌گوشه‌ی بالایی تابلو درسمت راست ادامه می‌یابد. پیشزمینه از این مثلث شکل گرفته و ترکیب پرسپکتیوی آن به‌تنهایی کامل نیست، اما ارتباطش‌با بخش‌های دیگر تابلوآن را کامل می‌کند. از "رنوار" نقل شده که "معمولا" معلمین از کار استادان ایراد می‌گیرند، ولی شاید همین اشتباهات درکار ضروری باشند. در تابلو سنت میشل کار "رافائلو"، پای یکی از آدم‌ها انگار یک کیلومتر طول دارد! شایداگر پا را طور دیگری می‌کشید اثر به‌زیبایی کنونی‌اش نمی‌شد...". "رنوار" درباره‌ی پرسپکتیو هم‌نظری مشابه این داشت. برای او زیبایی تابلو خود می‌توانست توجیه‌گر هرنوع تخلفی از قواعد زیباشناسی باشد، بنابراین چطور می‌توان از تابلوهای او که این‌همه زیبا هستند ایراد گرفت؟ ما صرفا" توضیح می‌دهیم.

گفتیم که ارتباط این بخش با بخش‌های دیگر، تابلو را کامل می‌کند. در واقع چشم مسیری راکه رفته باز می‌گردد و این‌بار به وسط بخش حیاتی تابلو، یعنی مثلثی که، عکس مثلث اولی است و زن و مردی که درحال رقص‌اند کشیده می‌شود و از آنجا متوجه مثلث دیگری می‌شود که زوج بعدی درراس‌آن قرار دارند، این مثلث را تاپسزمینه دنبال می‌کند و به‌بخش سوم‌و انتهایی تابلو می‌رسد. شگفت‌آنکه این بخش گرچه فاقد جزئیات دقیق است، اما با ظرافت‌ضربه‌های ریزقلم موی "رنوار" و هوشیاری او تبدیل به‌مجموعه‌ای از جزییات بیشمار می‌شود، و به هماهنگی کامل و ترنم لکه‌های رنگارنگ منتهی می‌شود ما واقعا" خود را در تالار رقص عمومی "لومولن دولاگالت" می‌یابیم. یکی از تعداد بیشمار آدمهای شاد و بی‌خیالی که شادمانی تعطیل آخر هفته‌شان را با دیگران قسمت‌می‌کنند. و رنوار به‌هدف خود دست یافته است. آن‌هم از طریق تخلف از هرنوع قاعده‌ای، خواه‌کلاسیک و خواه مدرن.

اینک نوبت رنگهای تابلو است و باز می‌گردیم به‌گفته‌ی خود او که "وقتی نقاش مستقیما" با طبیعت کار می‌کند، توجهش تنها به‌تاثیر نور جلب می‌شود، و دیگر به‌ترکیب تابلو نمی‌پردازد، و بی‌درنگ رنگ‌هایش دچار یکنواختی می‌شوند."

در تابلو "لو مولن دولاگالت" رنگ‌ها یکنواخت‌اند و نور صحنه طبیعی نیست، حال آنکه قاعدتا" باید نور روز باشد و بخشی‌مستقیم و بخشی از لای شاخ و برگ درختان بتابد. اما در اینجا نور ابتدا تجزیه شده به‌رنگ تبدیل می‌شود، سپس تابع الزامات تصویری می‌شود، یعنی تابع ترکیب، حجم و پرسپکتیو تابلو.

موضوع کاملا" ساده است: تالار رقص عمومی دریک روز تعطیل. اما "رنوار" به‌آن جذابیت ویژه‌ای بخشیده و همان‌طور که‌گفتیم به هیچ روی‌در قید قواعد نمانده است. مثلا"، به‌موضوع نوررسانی برگردیم. مثلث پیشزمینه کاملا" این احساس را القا می‌کند که از آسمان نور گرفته است؛ اما بخش میانی و عقبی‌این‌طور نیستند. بخش میانی کاملا" پیچیده در نور است و انگار از پشت فیلتری به‌آن می‌نگریم. بخش زمینه هم می‌تواند هرنوری داشته باشد، حتی نور چشمک‌زن. رنگ‌ها هم‌کاملا" یک دست‌است و گاه بسیار نزدیک به تکرنگ، اما هرجا لازم بوده "رنوار" برای ایجاد روابطی قوی‌تر رنگ مکملی را وارد تابلو کرده و به این ترتیب به‌تابلو آن ترکیب ایستایی و تحرک راکه در بهترین آثار امپرسیونیستی دیده می‌شود بخشیده است. "رنوار" همان‌گونه که آرزو دارد با رنگ‌ها همان‌کاری را می‌کند که شاعر امروزی با کلمات. طبیعت برای او وسیله است و تابلو هدف؛ بافتی منسجم، روح‌انگیز، غنی، و امواجی از نواختهای رنگ‌بریک سطح؛ یک نقاشی واقعا" امپرسیونیستی.

درختانی که بیش از مدل‌ها فکر نمی‌کنند

خاطرات "ژان رنوار" از پدرش "آگوست رنوار"

ترجمه‌ی مینو خواجه‌الدینی

در آوریل ۱۹۱۵، به‌لطف گلوله‌ای که یکی از تک‌تیراندازان باواریایی در پایم نشاند، از جبهه مرخص شدم و سرانجام، به دلیل همین زخم، به بیمارستانی در پاریس منتقل شدم. پدرم را نیز برای آن‌که پیش من باشد به پاریس آوردند. مرگ مادرم او را کاملا" درهم شکسته بود و جسمش از همیشه علیل‌تر بود. سفر از نیس به‌پاریس او را چنان خسته کرده بود که نتوانست در بیمارستان به‌دیدن من بیاید. اما من همین‌که آنقدر بهبود یافتم که دیگر پایم احتیاج به پانسمان نداشته باشد، توانستم اجازه یابم که بیشتر وقتم را در خانه بگذرانم.

کسی که در را به رویم گشود "لابولانژر(۱)"، یکی از مدل‌های پدرم بود که با دیدن چوبدست‌هایم جیغ دلخراشی کشید. بعد "گران‌لوئیز(۲)"، آشپزمان، از کارگاه پدرم که در همان طبقه قرار داشت‌خارج شد. هردو مرا درآغوش کشیدند و گفتند که "استاد" سرگرم نقاشی‌از روی گلهائی است که"لابولانژر" از بولوار "روشمشوار(۳)" خریده است. زنِ گلفروش را، که به چرخ دستی‌اش تکیه داده بود، موقع پیاده‌شدن از تاکسی دیده بودم. بسیار شبیه زن دیگری بود که قبل از جنگ همانجا می‌ایستاد و گل می‌فروخت. درظاهر هیچ چیز عوض نشده بود، جز صدای غرش توپ‌ها که باد شمالی به‌همراه می‌آورد.

پدرم، نشسته روی صندلی چرخدار، منتظرم بود. چندسال بود قدرت راه‌رفتن را از دست داده بود. او را بسیار بیشتر از وقتی که برای اولین‌بار به‌جبهه می‌رفتم تکیده دیدم. باوجود این چهره‌اش مثل همیشه سرزنده بود. صدای مرا هنگام ورود شنیده بود و صورتش از شادی برق می‌زد، هرچند بفهمی نفهمی خود را بی‌توجه نشان می‌داد. گویی با چشم‌هایش می‌خواست بگوید: "این دفعه هم از دستشان جان‌به‌دربردی؟" تخته رنگش را با دست لرزان به"گران‌لوئیز" سپرد و به‌من گفت: "مواظب باش لیزنخوری! دربان کف خانه را به مناسبت آمدن تو واکس زده است. خیلی خطر دارد". و به‌سوی آن دوزن برگشت و گفت "زمین را خوب با آب بشوئید. ممکن است "ژان" لیز بخورد و بیفتد". پدرم را در آغوش گرفتم. ریشش از اشک خیس بود، از من سیگار خواست. برایش آتش زدم. یک‌آن چیزی نیافتیم که به‌یکدیگر بگوییم. روی صندلی مورد علاقه‌ی مادرم نشستم. صندلی دسته‌دار کوچکی بود که با پارچه‌ی مخمل قرمز گلدار پوشیده بود.

سکوت را صدای هق‌هق "گران لوئیز" شکست. او همیشه موقع گریه‌کردن به‌شدت دماغش را بالا می‌کشید، مثل همه‌ی زن‌های "اسه(۴)"، روستای آبااجدادی مادرم، که"گران لوئیز" هم آنجا زاده شده بود. گریه‌ی او ما را به خنده‌انداخت و "گران ـ لوئیز" با قهر و غضب از اتاق بیرون رفت. اشک‌های او غالبا" موضوع خنده‌ی ما بود. همیشه می‌گفتیم شوری سوپ‌های او به‌دلیل همین است. "رنوار"برگشت تا گل‌هایش را برانداز کند، "تنها برای وقت‌ـ گذرانی است"، و من نیز چرخی درآپارتمان زدم. به‌نظر متروک می‌آمد. از آن همه سروصدای مدل‌ها و نوکرهای خندان دیگر خبری نبود. تابلوها را به"کانی"(۵) فرستاده بودند. دیوارها برهنه بود، رف‌ها خالی، و اتاق مادرم بوی نفتالین می‌داد.

بعد از چندروز زندگیمان شکل گرفت. بیشتر وقتم را صرف تماشای نقاشی کردن پدرم می‌کردم. هروقت دست از کار برمی‌داشت شروع می‌کردیم به‌حرف‌زدن از جنگ... وقت غذا باید با صندلی‌چرخدار به‌اطاق غذاخوری برده می‌شد. اشتهایی به غذا نداشت، اما به‌آداب آن اعتقاد داشت. برادرم "بی‌یر" با "وراسرژین"(۶) هنرپیشه‌ی تئاتر ازدواج کرده بود. بازویش براثر اصابت گلوله خردشده و از خدمت معاف شده بود. او اغلب با زن و پسر دوساله‌اش"کلود"، برای ناهار پیش ما می‌آمد. باوجود زخم دستش سعی‌داشت به‌کار بازیگری درتئاتر بازگردد.

"رنوار" به‌محض تاریک شدن هوا دست از کار می‌کشید. نور مصنوعی را دوست نداشت. ما او را روی چرخش به‌آپارتمان باز می‌گرداندیم و من می‌بایست تا موقع شام چندساعت با اوتنها می‌ماندم. جنگ عادات بسیاری از پاریسی‌ها را عوض کرده بود. مردم کمتر به‌دیدن یکدیگر می‌رفتند. برای نخستین‌بار در کنار پدر احساس‌کردم دوران کودکی‌ام به‌پایان رسیده است و برای خود مردی شده‌ام. زخم پایم احساس همطرازی با پدرم را در من زنده می‌کرد. بدون چوب زیر بغل نمی‌توانستم حرکت کنم؛ ما هردو از پاعلیل بودیم و درصندلی خود محبوس.

"رنوار" بازی "چکرز" رانمی‌پسندید و از ورق نیز بیزار بود. اما شطرنج را دوست داشت ولی من دراین بازی ناشی بودم‌و چنان به سادگی مات می‌شدم که او از رغبت می‌افتاد. پدرم هرچند که سوی چشم‌هایش به‌همان قوت بیست‌سالگی‌پابرجا بود ولی بازهم کم می‌خواند چون می‌خواست چشمش را برای کار سالم نگهدارد. پس تنها چیزی که می‌ماند گفتگو بود. دوست داشت داستان‌های مرا از جنگ بشنود...

پدرم بعد از هفت‌هشت‌سالگی بطور مستمر نقاشی را شروع کرده بود. [در آن زمان] کاغذ نایاب بوده و او با گچ‌روی کف اتاق شکل می‌کشیده است. پدربزرگ از این‌که می‌دید گچ‌هایش ناپدید می‌شود، از کوره در می‌رفت، اما خوب، می‌دید شکل‌ـ هایی که پسرش روی در ودیوار می‌کشد، "خیلی هم بدنیست". "مارگریت" [مادر آگوست رنوار] که‌بدش نمی‌آمد با شوهرش موافق باشد و به"رنوار" چند تا دفترچه مشق و تعدادی مداد داد و گفت "اگوست بالاخره به‌جایی می‌رسد. می‌داند چکار می‌کند."

مادرپدرم هیچ‌گاه او را "پی‌یر" صدا نمی‌زد. می‌گفت "پی‌یر" وقتی همراه "رنوار" بیاید. زیادی "ر" پیدامی‌کند.

"اگوست" بویژه به کشیدن چهره علاقه داشت. او شبیه پدر و مادر، برادرها و خواهرش، همسایگان، سگ‌ها، گربه‌ها و خلاصه هرکس وهرچیز را می‌کشید؛ و این علاقه را تا آخر عمر حفظ کرد. او به‌جهان به‌مثابه‌ی "ذخیره"ای از موضوعات که صرفا" برای او خلق شده‌اند" می‌نگریست.

هیچ‌یک از مدل‌هایی که درآغاز کار داوطلبانه در برابر او می‌نشستند، هیچ‌گاه تصور نمی‌کردند که این‌وقت گذرانی روزی شغل اصلی او شود. خود او هم چنین تصوری نداشت. "شبیه"هایی که آن‌روزها می‌کشید، تنها او را امیدوار می‌کرد که‌روزی بتواند مثل برادرش صنعتگر، یا شاید طراح مد شود یا به‌نقاشی روی ظروف چینی بپردازد.

شغل اخیر بیش از همه پسند خاطر پدربزرگ افتاد، زیرا او همیشه به‌شهرت زادگاهش می‌اندیشید.

* * *

... براستی این چه بود که نقاشان قرن نوزدهم را با چنین شوری به جنگل "فونتن‌بلو" می‌کشاند. مکتب رومانتیک این عامل را مدیون کشف مجدد "ادبیانه"ی طبیعت بود که از قرن هجدهم آغاز شده بود. رومانتیک‌ها هنوز احساس می‌کردندکه نیازمند طبیعتی هستند که"نمایشی"باشد. "رنوار" و دوستانش درگیر درک این مفهوم بودند که جهان، حتا معمولی‌ترین جلوه‌های آن، چیزی درخور شگفتی و لذت است.

"دریکی از باغ‌های اطراف شهر، درخت سیبی به‌من بده، دیگر کمتر نیازی به‌آبشار نیاگارا هم نخواهم داشت."

... برای نزدیک شدن به‌ساختمان‌اشیاء، درپس مفهوم ظاهری شعاع نوری که از شاخ

وبرگ درختان می‌تراوید، آن‌ها جوهر خود نور را کشف کردند و در تفسیری که در آثار خود از مناظر جنگلی بدست دادند، تمامی تاثرات احساساتی، تمامی جاذبه‌های نازک خیالانه و هرنوع داستانسرایی را، کنار گذاشتند، هم‌چنان که درصورتسازی‌هایشان از انسان، کنار گذاشته بودند. درختان "رنوار" بیش ازمدل‌هایشان "فکر"نمی‌کنند. این خشونت مانع از آن‌نشد تا "رنوار"و همراهانش از تحسین قامت بلند درختان زان و طاق آبی روشن آسمانی که از لابلای شاخ و برگ درختان دیده می‌شود"، باز بمانند:"می‌توانی فکر کنی که در ته دریا و در میان دکل کشتی‌های غرق شده هستی" (باید بگویم که من عین این کلمات‌پدر را در یکی از نمایش‌نامه‌های خود بنام "اوروه"(۷) آورده‌ام)

در پس این تفسیر ادیبانه، "رنوار" می‌خواست روشی دیگر برای "دیدن" جلوه‌ی واقعی اشیاء کشف کند. او حرکت یک شاخه و رنگ شاخ و برگ درختان را چنان مورد مطالعه قرار داده بود که‌گویی از درون درخت به‌آنها می‌نگریست من فکر می‌کنم که این تجزیه‌تحلیل می‌تواند تاحدی نبوغ او را بیان کند. او مدل‌هایش را صرفا" از روی ظاهر آنها نقاشی نمی‌کرد. خود را با آنها یکی می‌کرد و بدین‌گونه با تصویر کردن آنها گویی خود را تصویر می‌کرد. البته منظورم از کلمه‌ی "مدل" همه‌ی آن چیزهائی است که موضوع نقاشی‌اش قرار می‌گرفت؛ خواه یک گل و خواه یکی از فرزندانش. از همان ابتدا این روش را پیش گرفت و این روش درآخرین آثارش می‌رفت که به‌نقطه‌ی اوج خود برسد.

"باورکن، هرچیزی را می‌شود نقاشی‌کرد. البته بهتر است که آدم دختری زیبا یا منظره‌ای دل‌انگیز را نقاشی کند. اما هر چیزی می‌تواند یک موضوع باشد".

"رنوار" به افسانه‌های پریان علاقه داشت، اما برای پوشاندن جامه‌ای از نور به مدل‌هایش، نیازی نداشت که افسانه بداند. زندگی روزانه برای او افسانه‌ای تمام ناشدنی‌بود: "دریکی از باغ‌های اطراف شهر، درخت‌سیبی..."

هنگام نقاشی"رنوار" چنان مجذوب موضوع می‌شد که چیزهای دیگر را نمی‌دید و از هرآنچه که در اطرافش می‌گذشت، بی‌خبر بود.

روزی"مونه" سیگار همراه نداشت، از پدرم سیگار خواست "رنوار" جوابی به‌او نداد. دوستش را به‌یکی از جیب‌های او که توتونش را معمولا" درآن می‌گذاشت، برد. ریش "مونه" با صورت پدر تماس پیدا کرد و "رنوار" متوجه او شد. سرش را بلند کرد و گفت: "آه... تویی، اینجایی؟" وبه‌کارش ادامه داد.

وقتی در جنگل "فونتن‌بلو" نقاشی می‌کرد، چنان مجذوب آن می‌شد که متوجه حضور جانوران جنگلی نمی‌شد. اما سرانجام مجبور شده بود که به‌بعضی از ساکنان جنگل توجه کند: "گوزن همانقدر جستجوگرست که انسان". گوزن‌ها به‌این‌گونه افرادی که درسکوت به‌جنگل می‌آمدند و به‌نقاشی می‌پرداختند، عادت کرده‌بودند. گاهی کنار سه‌پایه‌اش می‌ایستادند و آنرا تماشا می‌کردند و در این‌گونه مواقع حرکتی از خود نشان نمی‌دادند و چنان به بوم نزدیک می‌شدند که گویی می‌خواهند سطح‌بوم بوم را نوازش کنند. "رنوار" تا مدتی از حضورشان بی‌خبر می‌ماند اما به‌محض اینکه چند قدمی از بوم فاصله می‌گرفت تا نتیجه‌ی کارش را ملاحظه کند، گوزن‌ها رم می‌کردند و می‌گریختند و صدای خفه سم‌هاشان بر زمین باتلاقی جنگل محو می‌شد.

روزی پدرم سادگی کرد، تکه نانی برای گوزن‌ها همراه برد و از آن به‌بعد آسایش خود را در جنگل از دست داده بود:

"مدام دور و برم می‌گشتند. با پوزه‌ی خود نوازشم می‌کردند، گردنم را بو می‌کشیدند.

بعضی وقت‌ها واقعا از دستشان عصبانی می‌شدم و داد می‌زدم: "ولم می‌کنید یک دقیقه کارم را بکنم یا نه؟"...

* * *

"دوراند" چند نمایشگاه از آثار "مکتب جوان" (۸) در گالری خود در خیابان "لوپلتیه (۹) تشکیل داد. پدرم توضیح داد که بعد از این اقدام‌های آزمایشی وقتی که حتا یک مشتری هم پیدا نشد، او به همراه "مونه"، "سیسلی" و "برت موریزو" تصمیم گرفتند شانس‌خود را با حراج آثارشان در گالری" دوراند" بیازمایند. مردم احساساتشان را بروز دادند. جنتلمنی "برت‌موریزو" را "ولگرد" خواند. "پیسارو" با مشت به دهان او زد. در نتیجه چنان غوغایی بر پا شد که پلیس را خبر کردند و سرانجام حتا یک تابلو هم به فروش نرفت. "رنوار" مقاله‌ی توهین‌آمیزی را که "پیرولف" (۱۰) درباره‌ی نمایشگاه" دوراند رائول" در مجله‌ی "فیگارو" چاپ کرده بود، بخاطر داشت. یکی از دوستانم آن مقاله را برایم پیدا کرد:

خیابان لوپلتیه همچنان درگیر مشکلاتش است. بعد از آتش‌سوزی در سالن اپرا، مصیبت دیگری این ناحیه را در چنگال می‌فشارد. نمایشگاهی از به اصطلاح آثار نقاشی در گالری"دوراندرائول" گشایش یافته است. رهگذر بی‌گناه با دیدن‌برچم‌هایی که برسر در گالری آویزان است توجه‌اش جلب می‌شود کمنگاهی بمنقاشی‌ها بیندازد. اماچشمان هراسانش با چهمناظر وحشتناکی برخوردمی‌کند. چهار پنج افراطی که یکی از آنها زن است،گروه بینوای بدبختی راتشکیل داده‌اند و تسلیم جنون جامطلبی خود شده، از آثار خودنمایشگاه تشکیل داده‌اند.

بعضی از مردم علاقه دارند بهاین نوع چیزها بخندند، اما من قلبا ناراحت می‌شوم. هنرمندان مکتب من درآوردی نام "سرسختان" را بهخود داده‌اند. آنها بوم‌و زنگو قلم به دست‌می‌گیرند، مقداری رنگ روی بوم می‌مالند و زیرش را امضاء می‌کنند. ساکنان "ویل اواردآسیلوم" نیز وقتی سنگریزه‌ای روی خاک پیدا می‌کنند بهخیال اینکه برلیان یافته‌اند، آنرا برمی‌دارند. نمایش وحشتناکی از پوچی است که بهدیوانگی می‌انجامد. برای آزمایش فقط بهآقای پیسارو بگویید که درخت به‌رنگ‌ارغوانی و آسمان به‌رنگ روغن زرد نیست. به‌او بگویید چیزهایی کهنقاشی می‌کند در هیچ‌کشوری یافت نمی‌شود.

هیچ آدم باشعوری به این نوع افراط کاری‌ها دست نمی‌زند. اگر بخواهید با آنها استدلال کنید مثل آنست‌که بخواهید بهیکی از دیوانه‌های دکتر "بلانش" که فکر می‌کند پاپ است بقبولانید در "باتینول" زندگی می‌کند نه در واتیکان، امتحان کنید و آقای "دگا" را سرعقل بیآورید. با او درمورد طراحی، رنگ، اجرا و هدف صحبت کنید. حتما بهشما می‌خندد و شما را ارتجاعی می‌خواند. امتحان کنید و به آقای "رنوار" بگویید که پیچ و خم‌بدن زن، تودهای گوشت فاسد نیست‌که با خال‌های سبز کبود پوشیده شود. دارودسته ئی درآستانه‌ی تباهی. یکی از اعضای گروه زن است، همانطور که در همه‌ی گروههای گانگستری معمول است. نامش "برت ـ موریزو"، و برای خود تحفه‌ایست. بهرغم‌طیان دیوانگی، برسر آنست که زیبایی زنانه‌اش را بهرخ بکشد.

این مجموعه وحشیگری بهمعرض نمایش عموم درآمده است بی‌آنکه بهنتایج مهلک آن فکر شود. همین دیروز مردی را که درخیابان "لوپلتیه" از این نمایشگاه خارج شده بود و هرکس را که سر راهش می‌دید بهباد کتک می‌گرفت، دستگیر کردند.

از پدرم سوال کردم که آیا در آن زمان این مقاله موجب ناامیدیشان شد؟

"هرگز، ما فقط یک فکر ثابت داشتیم و آن این‌که آثارمان را بهنمایش بگذاریم. آثارمان را در همه‌جا نشان دهیم تا مردم ما را بشناسند منظورم آن مردمی است که هنر رسمی‌خرفتشان نکرده است. ما مطمئن بودیم که چنین‌کسانی بالاخره جایی یافت می‌شوند."

پدرم و سایر همقطارانش از ناسزاهایی که به"برت موریزو" "آن بانوی بزرگوار"نسبت داده شده بود، عصبانی بودند. اما "برت ـ موریزو" به این ناسزاها می‌خندید. "مونه" معتقد بود که کند ذهن بودن منتقدین امری است طبیعی: "حتی "دیدرو" آن نماینده‌ی بزرگ انقلاب در اشتباه بود. منتقدین همه اشتباه می‌کنند. آنها به "دلاکروا"، "گویا" و

بقیه در صفحه‌ی ۴۷

"چهره‌ی رنوار" (۱۹۱۹، پیکاسو)

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

حسان پالارد/واتیکان و فاشیسم ایتالیا (۳۲ – ۱۹۲۹)/ترجمه‌ی مهدی سحابی/ چاپ اول ۱۳۶۶/ نشر مرکز/ ۳۶۰ صفحه/ رقعی/ ۷۰۰ ریال

مجموعه‌ی ۴۴ هکتاری واتیکان در شهر "رم" بنا شده و "رم" که در دوران باستان پایتخت امپراتوری "روم" بود از قرن هشتم تا سال ۱۸۷۰ میلادی پایتخت دولت‌های کلیسایی به زعامت پاپ بود. در دوران باستان گسترش و نفوذ کلیسای "رم" همپا و هماهنگ با توسعه‌ی "روم" بود و پاره شدن کلیسا به دو بخش شرقی و غربی به‌دنبال تقسیم "روم" به دو امپراتوری شرقی و غربی اتفاق افتاد و جالب آن که سلسله مراتب در امپراتوری و کلیسا متقابلا ملهم از یکدیگر بودند. با اضمحلال امپراتوری "روم" موقعیت کلیسای آن نیز دگرگون شد و از آن پس به‌رغم نفوذ نسبتا زیاد مذهب (کاتولیک) در ایتالیا، کلیسا و دستگاه پاپی به‌تدریج اقتدار و منزلت سابق خود را از دست داد و به‌صورت نهادی درآمد که تا حد زیادی تابع حکومت‌های وقت بود، حکومت‌های ریز و درشتی که پیش از یکپارچه شدن ایتالیا بیش از نیم دوجین بودند. به هر طریق پاپ‌ها توانستند تا سال ۱۸۷۰ شهر رم را در بخش مرکزی ایتالیا به‌عنوان قلمرو خود حفظ کنند. در ۱۸۷۰ با یکپارچه شدن ایتالیا رم نیز رسما "جزیی از ایتالیا و پایتخت" آن شد. حکومت تازه، متاثر از تحولات قرن نوزدهمی، کوشید با انعقاد عهدنامه‌ای روابط خود با کلیسا را متناسب با اوضاع و احوال زمان سر و سامان دهد و در ازای پرداخت غرامتی بابت املاک و مستغلات مربوط به کلیسا، واتیکان را در فعالیت‌های "دنیوی" محدود و در امور "معنوی" مختار سازد. می‌گفتند: کلیسای آزاد در کشور آزاد. اما توافقی حاصل نشد. پاپ "پی‌نهم" غرامت را نپذیرفت و به حالت قهر در واتیکان به تبعیدی خود خواسته نشست. ایتالیا وارد عصر جدیدی شده بود که به دوره‌ی لیبرال موسوم است و تا ۱۹۱۹ ادامه داشت. ۹۹ درصد جمعیت کشور تازه تاسیس کاتولیک است و همین نقش غالب کلیسای کاتولیک را در شکل‌گیری مذهب در چکمه‌ی ایتالیا مشخص می‌کند و همچنین نقش کوچک اقلیت‌های مذهبی را. دوره‌ی لیبرال که اوج آن پیش از جنگ اول بود دوره‌ی رشد سریع کشاورزی و صنعت ایتالیا بود، به طوری که در ابتدای قرن حاضر ایتالیا کم و بیش یکی از کشورهای مهم اروپایی شد تا حدی که "فضای حیاتی" و "منافع ژئوپولیتیک" به فرهنگ لغات آن راه پیدا کرد و ایتالیا توانست چکمه‌ی خود را به سومالی، اریتره، حبشه و لیبی دراز کند. این دوره برای واتیکان و پاپ از دوره‌های ناخوشایند تاریخ کلیسا است که طی آن نه‌تنها باقیمانده‌ی اقتدار و نفوذ معنوی آن نیز به‌مخاطره می‌افتد. البته این کاهش در مقایسه با قبل است وگرنه ایتالیا به‌علت همجواری با مقر مهم‌ترین کلیسا، نسبت به سایر کشورهای اروپایی مذهبی‌تر مانده است. درهرحال واتیکان، لیبرال‌ها را هم مثل پروتستان‌ها و فراماسون‌ها و دیگر بدعت‌گذاران خوش نداشت و فتواگونه‌ای مبنی بر تحریم حکومت لیبرال و منع کاتولیک‌ها از همکاری با آنان نیز صادر کرد که تا دوره‌ی "جولیتی" آخرین نخست‌وزیر لیبرال معتبر بود. به این ترتیب واتیکان تا جنگ جهانی اول بسیار منزوی و در محدودیت بود. از اوایل قرن بیستم اقتصاد ایتالیا با مشکلات جدی مواجه شد. لیبرال‌ها به‌تدریج از مواضع قدرت کنار رفتند. در این زمان سر و کله‌ی گروه جدیدی پیدا شد. این نحله‌ی نوظهور فاشیسم نام داشت و رهبر آن یک سوسیالیست سابق به‌نام بنیتو موسولینی بود. فاشیست‌ها به‌عنوان دارنده‌ی راه حل بحران در ۱۹۲۲ به قدرت رسیدند و در ۱۹۲۳ موسولینی در جامعه‌ی دیکتاتوری محق به‌روی صحنه آمد. مظهر "اراده‌ی ملت" با خشونت کامل رقبا و مخالفین را از صحنه بیرون کرد. در همه‌پرسی که برای تائید حکومت فاشیستی انجام شد اکثریت آرا ریخته شده در صندوق‌های شیشه‌ای "موافق" بود. واتیکان در این میان چه نقشی می‌توانست داشته باشد؟ کتاب "واتیکان و فاشیسم ایتالیا" مراحل نزدیک شدن و چگونگی مناسبات دستگاه واتیکان و حکومت فاشیست ایتالیا را قدم به قدم دنبال می‌کند، انگیزه‌ها و مقاصد دو طرف را توضیح می‌دهد و نتایج این مناسبات را برمی‌شمرد. "جان پالارد" می‌خواهد "همه‌ی جوانب روابط میان کلیسا و فاشیسم را بررسی کند و آن را در چارچوب اساسی سیاست کلی واتیکان در قبال دولت‌های غیرمذهبی و همچنین روند شکل‌گیری رژیم فاشیست ایتالیا به‌ویژه در زمینه‌های اقتصاد و سیاست خارجی قرار دهد." بنابراین تاریخ و شرایط اجتماعی را فراموش نمی‌کند و می‌کوشد از متن آن خارج نشود.

"سارتر"، "کامو"، "یونسکو" و ... /برگزیده‌ی داستان‌های کوتاه از نویسندگان معاصر فرانسه/ ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی/ چاپ اول ۱۳۶۶/ انتشارات پاپیروس/ ۲۷۲ صفحه/ رقعی/ ۶۰۰ ریال.

این کتاب مجموعه‌ای شانزده داستان است از ادبیات معاصر فرانسه، منتخب از میان داستان‌هایی که مترجم طی بیست و پنج سال گذشته ترجمه کرده و در مطبوعات فارسی به چاپ رسانیده. در این مجموعه فقط داستان‌های نویسندگان قرن بیستم آمده است. وجه تمایز این مجموعه با مجموعه‌های مشابه در ویژگی انتخاب مترجم است، چرا که اغلب مترجمان ما، گاه به توصیه‌ی این یا آن به ترجمه‌ی کتابی دست می‌زنند و گاه به دلیل شهرتی که نویسنده در اروپا و آمریکا یافته است، زحمت ترجمه را تقبل می‌کنند و حتا دیده‌ایم که همراه با ترجمه‌ی اثر آن را می‌خوانند و اغلب هم با خود اثر میانه‌ای ندارند. یعنی برآن نبوده‌اند که با ترجمه‌ای ــ حتا ــ پاسخی به نیاز خود دهند. اما ابوالحسن نجفی جزو معدود مترجم‌هایی است که ترجمه را خلق مجدد می‌داند و پاسخی به نیاز خود و جامعه‌ی خود...

"فیدل کاسترو"، "نلسون ماندلا" و ... /آفریقای جنوبی: انقلاب سیاهان علیه آپارتاید/ ترجمه‌ی بهمن ارمغان، رحیم اکبرزاده و ... (ویراستار سیاوش نواب)/ چاپ اول شهریور ۱۳۶۶/ نشر همبستگی/ ۴۶۸ صفحه مصور/ رقعی/ ۹۰۰ ریال.

کتاب "آفریقای جنوبی..." سخنرانی‌های فیدل کاسترو، دفاعیات نلسون ماندلا، سخنرانی‌ها و مصاحبه‌های اولیور تامبو، بیانیه‌ها و قطعنامه‌های کنگره‌ی ملی آفریقا و ... را دربرمی‌گیرد.

در بخش اول کتاب، متن دفاعیات نلسون ماندلا در دادگاه چاپ شده است. در این دفاعیات، تاریخ مبارزات، کنگره‌ی ملی آفریقا و تحولات سیاسی این سازمان از بدو تاسیس (۱۹۱۲) تا زمان محاکمه‌ی ماندلا در سال ۱۹۶۴ ارایه شده است.

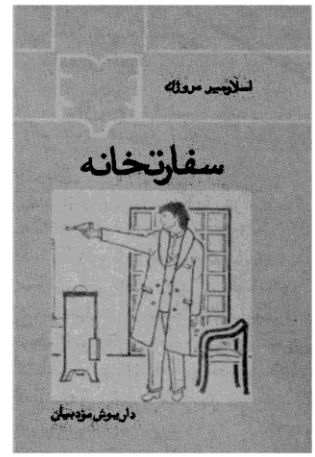
در همین بخش از کتاب دو سند از اسناد کنگره‌ی ملی آفریقا مربوط به سال‌های ۱۹۵۵ و ۱۹۶۱ موسوم به منشور آزادی و بیانیه‌ی "نیزه‌ی ملت" به چاپ رسیده است.

بخش دوم کتاب تحولات عظیم سیاسی و اجتماعی در کشورهای جنوب قاره‌ی آفریقا در طول سال‌های ۷۵–۱۹۷۴ تا نیمه‌ی سال ۱۹۸۶ را تشریح می‌کند.

مقاله‌ی تحقیقی "انقلاب سیاهان برای کسب حقوق ارضی" نوشته‌ی "ارنست هارش"، بخش سوم کتاب حاضر را تشکیل می‌دهد.

در بخش چهارم کتاب تحولات سیاسی آفریقای جنوبی طی سه سال اخیر مورد ارزیابی قرار گرفته است.

بخش پنجم کتاب به بررسی موقعیت جنبش طبقه‌ی کارگر آفریقای جنوبی و نقش آن در انقلاب جاری این کشور اختصاص داده شده است.



اسلاومیر مروژک/ سفارتخانه/ ترجمه‌ی داریوش مؤذنیان/چاپ اول ۱۳۶۵/ ۱۲۶ + ۵/صفحه/مصور/رقعی/سها؟

سفیرکبیر کشوری در دفتر کار خود در جستجوی شیء گمشده‌ای است. دبیر اول وارد می‌شود و متعجب از حرکات سفیر، تذکر می‌دهد که ساعت ۱۲ با نماینده‌ی دولت میزبان قرار ملاقات دارد. سفیر کبیر از دبیر اول می‌خواهد که به همسرش اطلاع دهد تا به ملاقات او بیاید. "املی" با همسرش کاملا" رسمی برخورد می‌کند. پس از بحثی نسبتا" طولانی و بدون نتیجه "املی" با ابراز خستگی و تنفر از همسر سفیر بودن، اتاق را ترک می‌کند.

نماینده‌ی دولت میزبان طی گفتگو، ژست "دیپلماتیک ـ تبلیغاتی" سفیر را به دلیل استخدام دبیر اول سیاه‌پوست به تمسخر می‌گیرد. سپس به سفیر می‌گوید که گمشده‌اش در سبد نامه‌هاست و یادآور می‌شود جزیی‌ترین حرکت سفیر، ولو بی‌اهمیت، از نظر دولت متبوع او دور نمی‌ماند. در این ملاقات نماینده‌ی دولت میزبان، کره‌ی جهانی اما بی‌نقش را به دولت سفیر هدیه می‌دهد. در این حین از میان کره مردی خارج شده و از سفیر درخواست پناهندگی سیاسی می‌کند. سفیر پس از گفتگو با پناهنده تصمیم می‌گیرد با رییس جمهور کشورش تلفنی تماس بگیرد، اما متوجه می‌شود تلفن قطع است. در این هنگام نماینده دولت میزبان وارد می‌شود، به سفارت به دلیل زندانی کردن غیرقانونی یکی از هم‌میهنان خود اعتراض می‌کند. کار بالا می‌گیرد تا حدی که به مرز قطع روابط سیاسی دو کشور نزدیک می‌شود. سفیر در پناه دادن پناهنده اصرار می‌ورزد و طی این مدت پناهنده، "اتللو" دبیر اول و "املی" را تحت‌تاثیر قرار می‌دهد به‌گونه‌ای که آن دو حرف‌هایی می‌زنند که درنهایت منجر به قطع ارتباط شغلی و ذهنی و عاطفی با سفیر می‌شود.

سفیر در آخرین ملاقاتی که قرار است با نماینده‌ی دولت میزبان داشته باشد، رو به در می‌نشیند و پناهنده را پشت صندلی خود قرار می‌دهد. اسلحه کمری خود را به طرف در نشانه می‌رود و منتظر ورود نماینده‌ی دولت میزبان می‌ماند. سفیر همه‌ی هوش و حواسش معطوف به کارش است، با ورود پناهنده، درباره‌ی خودش، زندگیش، احساساتش به جستجو می‌پردازد. در نهایت همه چیز را اعم از زندگی زناشویی و مقام و احساس مقام داشتن را از دست می‌دهد، اما درمی‌یابد که در زندگی مواردی هست که می‌توان و باید در کنار زندگی عادی به آنها نیز پرداخت.

"اتللو"، دبیر اول، که از نظر ظاهر به اتللوی شکسپیر شباهت دارد، اما از نظر احساسی و عقلی با او تفاوت دارد. "اتللو" انگار ابزاری است که فقط به انجام وظایف می‌پردازد و به‌وسیله‌ی پناهنده، فلسفه زده می‌شود مفاهیمی چون: ایمان، شجاعت، راستگویی، امانت و بسیاری از ویژگی‌های انسانی را سدی می‌پندارد که برای درجا نگهداشتن افراد وضع شده‌اند.

نمایشنامه "سفارتخانه" به‌صورت ساده‌ای نوشته شده است. "مروژک" از ایجاد هیجان‌های کاذب، منتظر گذاشتن خواننده، نگرانی و شعف بی‌مورد خودداری می‌کند. موضوع داستان در عین سادگی از محتوای فلسفی برخوردار است.

اوج داستان با ورود پناهنده شکل می‌گیرد. صحنه‌های نمایشنامه با این که در یک اتاق یعنی دفتر کار سفیر کبیر، رخ می‌دهد اما درحین خواندن ـ و شاید دیدن ـ این اثر محیط نمایش اصلا" کسالت‌آور نیست.

مانس اشپربر/ یک زندگی سیاسی/ (هفت گفتگو و سه مقاله)/ برجسته‌ی روسک داریوش/چاپ اول ۱۳۶۵/ انتشارات روشنگر/ ۲۸۴ صفحه/جلد بالنوی/ ۴۵۰ ریال.

بخش اول کتاب گفتگوی "زیگفریدلنس" با "اشپربر" را دربرمی‌گیرد. بخش دوم کتاب دربرگیرنده‌ی حرف‌های "مانس اشپربر" است در آستانه‌ی مرگ‌اش. البته گفتگوی دوم خود ۶ گفتگوست میان "اشپربر" و "لئونهارد راینیش". با هم بخشی از کتاب "یک زندگی سیاسی" را می‌خوانیم: ... معتقدم که از زمان اشعیاء نبی، اولین روشنفکر قابل‌توجه و مردی که از لحاظ اخلاقی نیز قابل توجه بود و از زمانه‌ی خود نه عنوان نقطه‌ی پایان، بلکه به مثابه‌ی نوعی دعوت برای زندگی و عمل به‌طوری که لایق نجات باشیم، یعنی لیاقت جامعه‌ی بهتری را داشته باشیم، تعریفی به دست داده است ... بلکه از آن زمان، اندیشه اتوپی وجود داشته‌است. بله، حق با شماست. آنچه از اندیشه و عمل اتوپیست‌ها نتیجه می‌شود و به‌نام آزادی، شدیدترین بردگی‌ها را به‌همراه می‌آورد و به‌نام شرف، شدیدترین بی‌شرفی‌ها را به انسان‌ها تحمیل می‌کند، خطرناک است. در این مورد، با یکدیگر همنظریم. اما تفاوتی که من بین شورشگر و انقلابی قایلم، بیانگر چیز مثبتی است و آن جدا از اتوپیست‌ها و حتا جدا از سیاست‌است. شورشگر فرزند گمگشته‌یی است که دیگر نمی‌تواند به‌خانه بازگردد. پدرش در بدبختی خواهد مرد، خانه خالی می‌شود و خالی باقی خواهد ماند، زمین آن را در خود فرو خواهد بلعید و همسایگان ثروت‌دوست، آن را نابود خواهند کرد. انقلابی کسی است که باز می‌گردد تا تغییر دهد. این تصور جهانی و دربرگیرنده‌ی همه چیز، همین اتوپی، خطرناک است و هیچ کس بهتر از انسان زمانه‌ی ما نمی‌توانست به این تجربه دست یابد. این کاملا" صحیح است.

رضا رحمی، هوشنگ عاشورزاده، جمال میرصادقی، هاشم‌الخاص و .../ داستان‌های نو (مجموعه هفده داستان از ده داستان‌نویس ایرانی)/چاپ اول ۱۳۶۶/انتشارات شاهنگ/ ۲۳۲ صفحه/رقعی/۶۰۰ ریال.

جمال میرصادقی در بخشی از مقدمه‌ی این مجموعه درباره‌ی داستان کوتاه در ایران چنین نوشته: "داستان کوتاه در ایران، از همان آغاز از اهمیت و اعتبار بیشتری برخوردار بوده است. خواننده‌ی ایرانی با داستان کوتاه بیش‌تری خو گرفته و آشناست و اغلب حد و رسم آن را بیش‌تر از رمان می‌شناسد. درواقع داستان کوتاه توانسته است، موقعیت و منزلت خود را در جامعه‌ی ایرانی درمیان خوانندگان تثبیت‌کند... طبق تعریف‌هایی که از داستان کوتاه، در اغلب فرهنگ‌های ادبی، داستان کوتاه غالبا بر خلق حال و هواها و وضعیت‌ها و موقعیت‌ها بیش‌تر توجه دارد تا بر شخصیت پردازی و داستان‌گویی، مثلا تعریف داستان کوتاه در فرهنگ و بستر چنین است: داستان کوتاه روایت به نسبت کوتاه خلاقه‌ای است که نوعا سروکارش با گروهی محدود از شخصیت‌هاست که در عمل منفردی شرکت دارند و غالبا با مدد گرفتن از وحدت تاثیر، بیش‌تر بر آفرینش "حال و هواهایی (Moods) تمرکز می‌یابد تا داستان‌پردازی..."

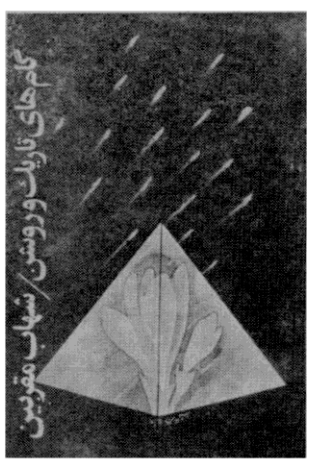
میرصادقی در پایان مقدمه‌اش درباره‌ی سن داستان‌نویسان "داستان نو" می‌نویسد: "...غیر از الخاص و من که پیرمرد نویسنده‌ایم و موذن و دکتر الهی که از چهل گذشته‌اند، باقی نویسندگان این مجموعه کمتر از چهل سال دارند..."

شهاب مقربین/گام‌های تاریک و روشن/چاپ اول ۱۳۶۵/تیراژه/ ۶۴ صفحه/رقعی/ ۲۰۰ ریال

کتاب دارای ۲۵ شعر است. تاریخ سرودن شعرها، سال ۵۳ تا ۵۷ را دربرمی‌گیرد. به اعتبار آنچه در این مجموعه آمده، زبان شعرهای شهاب مقربین، در طول این سال‌ها (نزدیک به پنج سال) تغییر چندانی نکرده است و ویژگی‌یی که نشان‌دهنده‌ی رسیدن شاعر به کمال و پختگی بیشتری باشد، به چشم نمی‌خورد. شعرها اغلب بی‌وزن هستند گو که گاهی کوشش در جهت دادن آهنگی به زبان و گاهی نیز سعی در ساختن قافیه وجود دارد. البته، باید گفت که در هر دو زمینه، موفقیت چندانی به‌دست نمی‌آورد. سطرهای شعر (در اغلب شعرها) خبری هستند، چیزی را بیان می‌کنند، خبر می‌دهند، از نشان دادن، و رفتار تازه‌ای با زبان خبری نیست.

ضعف اغلب شعرها ناشی از آمیختن مجرد و ملموس، دادن صنعت، و کاربرد معمول زبان است. همینطور ترکیب‌هایی، بی‌آنکه جرقه‌ای در شعر ایجاد کنند. صرفا" نوعی غرابت بی‌تاثیر دارند. مانند: ایستگاه باد، قلب قطار، درختان، نیزه‌های آتش، چشمه‌ساران آینه و سیمای بی‌کرانگی و ...

سادگی، گاهی از امتیازات شعر به‌حساب می‌آید. اما سادگی



و برای این مقصود بسیاری کلمات اضافی به سطرهای شعر، تحمیل شده است. و همچنین گاهی کلمات از شکل طبیعی خارج شده و صورتی نامانوس پیدا کرده‌اند. و همینطور است آوردن خطاب‌های آی، اینک و . . . که کاملا" اخوانی به‌کار رفته و ارزش شعرها را مخدوش کرده‌اند.

تاثیر زبانی اما بیشتر مربوط به شعرهای آغاز کتاب است که البته آخرین سروده‌های احمدی هستند، اما شعرهایی که تاریخ سال ۶۵ را دارند، این تاثیر کمتر به چشم می‌خورند.

این مجموعه، اما، ارزش‌هایی دارد که نشان‌دهنده‌ی کوشش احمدی‌ست. گاهی سطرهای خوب و تکه‌های شعری، در لابلای کتاب به‌چشم می‌خورد که نشان می‌دهد اگر احمدی مساله‌ء زبانش را حل کند و از مرحله‌ی تاثیرپذیری آشکار بگذرد می‌تواند شعر بگوید و خوب هم بگوید.

چیزی که به گیرندگی این مجموعه کمک می‌کند فضای بارانی مداوم آن است. و همچنین روش انتهایی، که اغلب شعرهای خوب مجموعه هم در همین قسمت است که خودی نشان می‌دهند. شعرهای بارانی ۴۰، ۳۶، ۳۷، ۳۲ شعرهایی قابل تامل و خوب هستند. همچنین بند سوم از شعر بارانی زیباست و بند آخر بارانی ۵، که فکر جالب است و اگر تاثیر زبانی نبود می‌توانست از شعرهای خوب این مجموعه باشد.

یک نمونه از شعرهای خوب مجموعه‌ی "روز بارانی" این شعر است.

"بارانی ۴۰"

باران‌خورده چتر را
به ایوان آفتابی
برمی‌گشاید
و از آن بیشتر که به خود آید
رنگین‌کمانیش
تاق نصرت بربسته است
از چتر
تا به آفتاب. ■

بیان باید بد ساده‌گیری شعر بینجامد

در کل باید گفت که این دفتر، هنوز عرصه تجربه است و از شعری کامل، پخته و شخصی عاری‌ست.

مسعود احمدی/روز بارانی/چاپ اول ۱۳۶۶/ناشر گوتنبرگ/۴۸ صفحه/۱۵۰ ریال

یکی از معضلات شاعران جوان، کوشش در جهت بدست آوردن زبانی ویژه است. در آغاز کار، البته. شاعران لاحرم از زبان شاعران دیگر، متاثر می‌شوند و این، تا حدودی اجتناب‌ناپذیر است. اما، این نوع شعرها را باید به‌مثابه تمرین‌ها و سیاه‌مشق‌هایی شمرد و روزی، تاثیرها و تقلیدها را کنار گذاشت. و این امر، البته به‌مرور و در جریان سال‌ها نوشتن شکل خواهد گرفت.

درباره‌ی مجموعه‌ی روز بارانی، که حاوی ۴۰ شعر کوتاه، با فضایی، تقریبا" واحد است، نکته‌ی اصلی تاثیر شدید، و گاه تقلید از زبان اخوان است. و همین ـ مناسفانه ـ سر کل ارزش‌هایی که گاه در شعرها به چشم می‌خورد، سایه می‌اندازد. این تاثیر زبانی و همچنین رعایت وزن، یکی دیگر از مشکلات را برای احمدی شاعر ایجاد کرده که سعی در منحرف نشدن از وزن است.

روشنگر
دارالترجمه رسمی
■ ترجمه متون علمی، پزشکی، فنی، حقوقی، ادبی، قراردادها، مدارک تحصیلی، اسناد و غیره
■ مکاتبات تجاری، مشاوره
■ مشاوره تحصیلی برای دانشگاه‌های معتبر خارجی
■ مترجمان حضوری
بخش انگلیسی: پرویز داریوش
بخش آلمانی: روشنگ داریوش
تهران ۱۵۹۵۷، خیابان ولی‌عصر، ابتدای اسفد مطهری (جنب طاووس سابق) جنب هتل بزرگ تهران، پیش کوچه منصور پلاک ۳ تلفن ۶۲۰۰۶۸

هنر سپرای نقش
دیپلم، بازیگری و دیکشن
تلفن: ۶۸۲۶۶۱

نامه‌ها

پرسش‌ها و نظرهای خوانندگان مفید

آنچه از این پس در این صفحه و با عنوان نامه‌ها چاپ خواهد شد، پرسش‌های خوانندگان و پاسخ به پرسش‌آنان است این صفحه افزون براین، نظر دوستان خواننده را نیز در زمینه‌های گوناگون منعکس خواهد کرد.

موومان دور از ذهن

دوستمان "کیوان. ع. T." طی نامه‌ای خواسته‌اند از خوانندگان فاصله گرفته نشود که سرانجامی جز خوانندگانی محدود و معدود ندارد.

ایشان این فاصله گرفتن را در دو زمینه گوشزد کرده‌اند:

۱) انتخاب موضوع‌هایی دور از ذهن.

۲) شیوه‌ی پرداختن به موضوع‌ها.

"کیوان. ع. T." ضمن نامه توضیح بیش تری درباره واژه‌ی "موومان خواسته‌اند. چون این واژه در مقاله‌ی" سمفونی پنجم بتهوون" نوشته‌ی پرویز منصوری (شماره‌ی ۵ دوره‌ی جدید) آمده بهتر به‌نظر آمد که درباره‌ی برخی از واژه‌های به‌کار رفته درآن مقاله توضیحاتی داده شود.

آکورد: سه یا بیش‌تر از سه صوت موسیقی که همزمان به‌صدا در آیند. فواصل اصوات تشکیل دهنده‌ی هرآکورد نوع آنرا مشخص می‌کند. آکوردها به دو دسته‌ی بزرگ‌تقسیم می‌شوند:

۱) آکوردهای ملایم (یا مطبوع) که نسبت اصوات زیرتر نسبت به بم‌ترین صورت کسری ساده است.

۲) ناملایم (نامطبوع) که نسبت بالا کسری ساده نیست.

آکوردها در چهار حالت مختلف ظاهر می‌شوند:

۱) آکورد کاسته (نامطبوع)
۲) آکورد کامل کوچک (مطبوع)
۳) آکورد کامل بزرگ (مطبوع)
۴) آکورد افزوده (نامطبوع)

پاساژ:

۱) کلمه‌ای که کم و بیش بدون رعایت دقت در مفهوم، به معنای تکه‌ای از قطعه‌ی موسیقی است و نقش آن در فضای یک اثر موسیقی، از نظر فرم، وصل دو قسمت است. پاساژ البته موارد استعمال فراوان‌تر و همچنین صحیح‌تر، در ادبیات دارد، مثلا" "پاساژی از فلان کتاب"

۲) از نظر اجرایی معمولا به‌جاهایی از قطعه‌ی موسیقی گفته می‌شود که بیش تر دلالت برمهارت اجرایی نوازنده کند تا اهمیت فکر موسیقایی. مثلا" اجرای یک گام موسیقی یا آرپژ را طی یک اثر پاساژ گویند.

تونالیته: مقام، مایه. هم‌چنان که هر قطعه‌ی موسیقی ایرانی (و موسیقی محلی در ایران) وابسته یا ناشی از یکی از دستگاه‌ها یا مقام‌های ایرانی است، در موسیقی تونال غرب نیز هرملودی، متعلق به یک گام (یا تقریبا وابسته به آن) است. دراین حال می‌گویند تونالیته‌ی این ملودی، "دوماژور" یا "می‌مینور" است، یعنی اصوات ملودی مزبور همه (یا تقریبا همه) از اصوات گام "دوماژور" یا "می‌مینور" تشکیل شده

است.

موتیف: همچنان که در ادبیات، هر جمله از تعدادی کلمه تشکیل شده، جمله‌ی موسیقی نیز از تعدادی "موتیف" متشکل است. واضح است که مابین کلمه در ادبیات و تناسب کلمه و جمله درآن هنر، از یکسو و موتیف در موسیقی و نسبت موتیف با جمله‌ی موسیقی تفاوت‌هایی است، از جمله، گاهی اوقات چنان واضح نیست که یک موتیف موسیقی از کجا تا کجای یک جمله‌ی موسیقی را اشغال کرده است ممکن است ترکیبی از چند صوت موسیقی و هرکدام با کشش‌های زمانی معین، یک و در عین‌حال دو موتیف باشد.

تفاوت موتیف با تم در یک قطعه موسیقی درآنست که اولی بسیار کوتاه‌تر از دومی است و موتیف در حقیقت قسمتی از تم است.

موومان: تقسیمات کامل و بالنسبه مستقل در یک قطعه "سونات"، "سنفونی" و غیره، هر قطعه‌ی "سونات" معمولا از سه (واحیانا چهار) موومان و هر قطعه "سنفونی" از چهار "موومان" متشکل است که ترتیب آنها ــ به‌خصوص در سونات‌ها و سنفونی‌های کلاسیک به قرار زیر است:

"موومان" اول، به فرم "سونات" با تمپویی معمولی یا تند.

"موومان" دوم، به فرم "آداجیو" (بسیار سنگین) یا "واریاسیون" (مانند موومان دوم سنفونی پنجم "بتهوون")

"موومان" سوم به فرم منوئه با میزانی سه ضربی و تمپویی نسبتا" تند.

"موومان" چهارم به‌فرم "روندو" (ترجیع‌بند موسیقایی) در قطعه‌های سونات که دارای سه موومان هستند، موومان دوم معمولا" حذف شده است.

اندر خم یک خبر

آنچه می‌آید نامه‌ی آقای علی آموزگار یکی از خوانندگان مصمم است. و از آن جا که استفاده او می‌تواند مجله مفید را شامل شود. نامه‌ی آقای آموزگار را جاب می‌کنیم:

"میکائیل هر" با یکی از قهرمانان جنگ ویتنام "گوستاو هاسفورد" و کارگردان نامی "استانلی کوبریک" **روی سناریوی** "جلیقه آهنی" **کار می‌کنند.** استانلی کوبریک سال‌های سال بود که می‌خواست براساس یادداشت‌های "هاسفورد" فیلمی بسازد. این فیلم که **بزودی تهیه‌اش آغاز می‌شود،** به تجربیات مردان واحد هاسفورد در جنگی بخاطر شهر هوئه در ویتنام می‌پردازد!"

بلی، خبر خوش‌وارد شدن استانلی کوبریک در گود فیلم‌های "ویتنام" را در **شهریور ۶۶** خواندم. خاطره خوب فیلم‌های پیشین" کوبریک" و دیدگاه احتماعی‌اش نوید برخوردی سالم وبهتر به مساله‌ٔ ویتنام وویتنامی‌ها را می‌داد. بویژه که چندروز بعد از این خبر، ماهنامه‌ای از قول کوبریک چنین نوشت (نقل به مضمون):

"تازمانی که جنگ ویتنام از نگاه فاتح جنگ، یعنی از چشم ویتنامی‌ها تصویر نشود، پرونده‌ٔ فیلم‌های "ویتنام" مفتوح خواهد بود. و من فیلم را از نگاه و دید ویتنامی‌ها می‌سازم".

چه بهتر از این؟ مبارک است. درست است که انواع و اقسام پدیده‌های هنری معاصر ازحمله فیلم‌های جدید جهان از دسترس و تیررس نگاه من و تو دورند و فقط خبرش را می‌خوانیم یا می‌شنویم، باز دم را باید غنیمت دانست. و درست است که به قول آن سینمایی‌نویس، تمام جم و خم و فراز و نشیب تارکوفسکی‌ها و بولادزه‌ها و شحره‌نامه و کارنامه همه را در سالهای اخیر می‌دانیم ــ البته به صورت مکتوب ــ ولی ــ باز صد البته بی‌تقصیر ــ حتی یک فیلم از آنها ندیده‌ایم!، باز دانستن و شنیدن و خواندن برخی خبرها هم نعمتی است. بگذریم.

از این نکته هم سرسری بگذریم که همین" آواز دهل از دور شنیدن" چه‌بسا سبب آن می‌شود که ــ به اصطلاح ــ برخی سهل‌انگاری‌ها، مثلا"، به وجود آید. یعنی که فلان خبرنگار (ــ مترجم) یا مطبوعاتی، با اطمینان از اینکه‌خواننده‌اش هرگز این فیلم یا سوژه را به عینه تجربه نخواهد کرد، بیاید و هر خبری را از هر منبع حدید و قدیم، معتبر یا نامعتبر برگیرد و بدهد دست حروفچین!

تصور کنید خواننده بعد از چهل روز به تصادف خوش روزگار به آلمان می‌رود. و می‌بیند که فیلم موردبحث بر اکران شهرهای مختلف آلمان است. یا للعجب، درعرض چهل روز فیلم "سناریو ــ نویسی" می‌شود، کادر اخرایی‌اش انتخاب می‌شود، ساخته می‌شود، تدوین و صدا و موزیک، و از همه عجب‌تر که دوبله به آلمانی هم می‌شود و چانه‌زدن‌های تولیدکننده وتوزیع کننده و نمایش‌دهنده‌ها هم تمام می‌شود و خواننده‌ٔ حقیر، حی و حاضر، روز وسط هفته، ۶ مارک می‌دهد و به تماشای فیلم می‌نشیند. عجبا از سرعت و عظمت غربیان!! بگذریم.

این‌ها فرعیات است. اصل مطلب که تغییر نکرده! آقای کوبریک فیلمی از نگاه ویتنامی‌ها ساخته، چه فرقی می‌کند حالا یا یک سال پیش ساخته باشد؟ حالا باید به چشم بصیرت دید و لذت برد. فیلم با آواز "بای، بای موتی" (خداحافظ، مادر) و از سالن سلمانی پادگان تفنگداران داوطلب آمریکایی شروع می‌شود. صحنه‌ای زیبا و شورمند از وداع جوانان آمریکایی. با مادر، سمبل عاطفه و محبت. انگار ماشین دستی سلمانی (البته از نوع برقی‌اش) هر دسته‌ٔ موی آمریکایی جوان را که زیر پاهایش می‌ریزد، کنده شدن احساسات انسانی و احساسی تفنگدار را نشان می‌دهد. پس از آن بیش از دوسوم فیلم همین احساس‌زدایی وحایگزینی خشونت بجای عاطفه و انسانیت در کلهٔ تفنگداران را می‌کاود. صحنه‌های فراوان تمرین‌های نظامی درحهت تربیت وتوجیه داوطلبان به‌جنگ ناعادلانه و سخت‌جان کردن و بی‌تفاوت کردنشان نسبت به‌عوالم انسانی، این احساس‌زدایی را می‌نمایاند. و صد البته، کارگردان نکته‌ها و ظرایف بسیار زیبایی را عرضه می‌کند که شایستهٔ تعمق فراوان است. ازحمله صحنهٔ عقد ازدواج و همخوابی تفنگداران با تفنگ‌هایشان ــ بمثابهٔ دو سر یک عقد شرافتی و حیثیتی ــ، تصاویر مربوط به پروسهٔ دیوانه شدن یکی از تفنگداران درطول تمرین‌ها و تحقیرهای نظامی واقدام به‌کشتن فرمانده و خودکشی‌اش ــ که در مستراح پادگان صورت می‌گیرد و تفنگدار خودکشی‌کرده روی‌توالت فرنگی ماشه را در دهانش می‌چکاند... و تصاویر دیگر.

پس آنگاه تفنگداران به پادگانی در ویتنام منتقل می‌شوند تا دمار از روزگار دشمنان آزادی آمریکایی درآورند و به دنبال آن چند درگیری و عملیات توام با شکست و پیروزی و سرآخر نیز صحنه‌های اختتام عملیاتی که خود آغازگر عملیات دیگر است با مارش نظامی و سرودی دسته‌جمعی با این مضمون که "خوشبختم، نه به این خاطر که راحتم، خوشبختم نه به این‌خاطر که به آرزویم رسیده‌ام، بل به این‌خاطر که می‌فهمم و می‌دانم که‌چه می‌کنم!" و فیلم پایان می‌یابد.

اما از ویتنام چه‌خبر؟ در مجموع، ۴ تا ۵ دقیقه و در سه صحنه، حامعهٔ ویتنام، از لابلای تصاویر فیلم کوبریک دیده می‌شود:

اول ــ پس‌ازورود تفنگداران به ویتنام، دوتن از تفنگداران دور یک میز سفری در محوطهٔ باز یک‌رستوران ویتنامی نشسته‌اند تا لبی تر کنند. روسپی جوانی، با تمام شگردهای روسپیگری، خود را از آن طرف خیابان به‌دم این میز می‌رساند. دلربایی و چانه‌زنی، سپس توافق با یکی از دو تفنگدار و قصد رفتن به خلوتگاه. تفنگدار دومی می‌خواهد عکسی ازهمسنگرش با روسپی ویتنامی بگیرد. و ناگاه پسری ویتنامی، تیز و فرز، سر می‌رسد و دوربین را می‌قاپد و با حرکتی کونگ‌فوئی، در می‌رود و تفنگدار را در حسرت ثبت صحنه‌های قهرمانی همسنگرش باقی می‌گذارد!

دوم ــ تفنگداران حلوی پادگان نشسته‌اند وگپ می‌زنند و مثلا" محلهٔ پورنو می‌بینند. موتورسواری با دختری روسپی بر ترک موتور می‌رسد. چانه‌زنی بر سر ۵ یا ۱۵ دلار برای هرنفر، و توافق و سپرده شدن دختر به‌آنان و قطع تصویر.

سوم ــ تفنگداران به یک موضع عملیاتی حمله می‌کنند. نگو که در یکی از ساختمانهای شعله‌ور و مخروبه صحنهٔ عملیات کمین کرده‌اند. اولین نفر که مامور شناسایی می‌شود، هدف قرار می‌گیرد، دومی می‌رود و او نیز هدف تیر انقلابیون قرار می‌گیرد، فرمانده خود می‌رود، او نیز تلف می‌شود. کمین خیلی دقیق و حسابشده است و هدف‌گیری نیز عالی. گروه دچار سردرگمی و ترس و توحش زائدالوصف می‌شود. بمب دودزا پرتاب می‌کنند و کلی شگردهای دیگر به کار می‌بندند تا در طبقات بالای ساختمان به سنگرکمین می‌رسند وآتش می‌کنند. عجب، سنگر و کمین همه‌اش یک پارتیزان بیش نبود. یک دختر پارتیزان. تیر می‌خورد، سرنگون می‌شود، ولی سرنگون شدنش، انگار که افول یک شهاب سرخ است. یک پرواز است. رقص آتش است. بر پشت به زمین می‌افتد. دوره‌اش می‌کنند. حالت احتضار او چهره‌های دگرگونهٔ تک‌تک تفنگداران و تاثرات مختلف آنان. و آخر سر تیر خلاص.

کوبریک فیلم زیبایی ساخته است. بسیار گویا و جاندار. ولی طبعا" نه‌آن‌گونه که ادعایش را در ماهنامهٔ فیلم خواندیم. از دید ویتنام فیلم ساختن، آن نیست که مثلا" دختر پارتیزان را چون شهاب سرخ تصویر کنی. از دید ویتنام فیلم ساختن، یعنی آنکه من بیننده، انگیزه‌های ویتنامی را برای ۲۸ سال جنگ و رنج از خلال فیلم بفهمم. ولی کوبریک، اینها را نمی‌کاود. نمی‌دانم شاید خوانندهٔ مزبور نفهمیده است ■

"کورو" ناسزا گفتند. اگر ما را تحسین کرده بودند باید نگران می‌شدیم".

"پیسارو" بالاخره موفق شد رفقایش را قانع کند که خودشان نمایشگاهی از آثارشان تشکیل دهند. "سزان" به گروه پیوست؛ او در کوبیدن منتقدین کوتاه نمی‌آمد: "همه یک مشت خواجه‌ی حرمسرای کله‌پوک هستند!" آنگاه "دگا"ی مردم گریز نیز به جنبش پیوست. "گیلوین" (۱۱) هم همین‌طور. "پیسارو" و "مونه" معتقد بودند که افراد گروه باید به کسانی محدود شود که از ابتدا وارد گود شده‌اند. همه درمورد "دگا"ی "بورژوا" مردد بودند. اما "رنوار" به‌یادشان آورد که "او بیش‌ازهمه‌ی ما جلو موسیو "ژروم" در آمده است." "دگا" به شرط آنکه نمایشگاه "انقلابی" نباشد و او از نام مستعار استفاده کند، حاضر شده بود جزو گروه باشد. چون "مانه" کم‌کم داشت در میان گردانندگان نمایشگاه رسمی و روزنامه‌نگاران شناخته می‌شد، گروه کوچک نقاشان از او دعوت کردند که به آنها بپیوندد. اما "مانه" پیشنهادشان را رد کرد، و گفت "وقتی نمایشگاه رسمی مرا می‌پذیرد. چرا قاطی شما جوانها شوم؟ نمایشگاه رسمی میدان جنگ بهتری است. آنجا بدترین دشمنانم هم مجبورند نقاشی‌هایم را تماشا کنند".

در این حرف حقیقت بزرگی نهفته بود و بدین‌ترتیب آنها مجبور شدند تسلیم آن شوند. بهرحال، هنرمندان دیگری هم بودند که هر چند قدری فرهنگستانی بودند اما آنقدر استقلال داشتند که قبول کنند "سرسختی‌ها همه، چیزی در چنته دارند. و می‌خواستند درصورت امکان در نمایشگاه شرکت کنند. پدرم اصرار داشت که این افراد برای شرکت در نمایشگاه پذیرفته شوند. چون از این طریق هزینه‌ی برگزاری نمایشگاه کاهش می‌یافت. در میان افرادی که از خارج وارد گروه شدند، پیرمردی بنام "بودن" (۱۲) وجود داشت که پدرم احترام زیادی برایش قائل بود. گروه تازه سازمان یافته عکاسخانه شخصی به‌نام "نادار" (۱۳) را در بولوار "کاپوسین" (۱۴) اجاره کرد. نام این محل، "دگا" را به این فکر واداشت که گروه را "کاپوسین"(۱۵) بنامد. اما دیگران نپذیرفتند.

نمایشگاه آنها چند روز قبل از افتتاح نمایشگاه دیگری در سالن رسمی، گشایش یافت. نتیجه معلوم بود: شکست مصیبت‌بار.

"رنوار" می‌گفت: "تنها چیزی که از این نمایشگاه عایدمان شد، کلمه‌ی "امپرسیونیسم" است که من از آن بیزارم."

آنچه آمد بخش‌هایی است از کتاب "پدرم، رنوار". گفتنی آن‌که این کتاب ترجمه‌اش پایان یافته و نشر تندر آن را انتشار خواهد داد.

---

1) La Boulangere. 2) Grand Louise. 3) Rochechouart. 4) Essays

۵- Cagnes، روستایی نزدیک پاریس که "رنوار" در آن‌جا خانه‌ای داشت.

6) vera Sergine 7) Orut 8) Young School 9) Le Pelletier 10) Pierre Wolff 11) Guillanin 12) Boudin 13) Nadar 14) Capucines 15) La Capucines

آتلیه تندیس
طراحی و نقاشی
از چهره‌ی شما
۸۹۴۸۲۵

کارگاه هنر نوین
آموزش طراحی، نقاشی
کنکور هنر، تلفن ۶۷۲۴۶۷

هنرسرای نگاران
آموزش طراحی، نقاشی
تلفن: ۸۹۳۵۰۰

آژانس دنیای سبز
دوبی، شارجه، ابوظبی
(۶ روزه- ۱۶۰ دلار + ۴۴۰۰ تومان)
اخذ ویزا از دوبی/۲۲۵۰ تومان
تلفن: ۲۶۰۰۹۰ - ۲۶۰۰۸۰
نمایندگی فروش بلیت‌های ایران ایر و کلیه‌خطوط هوایی

آریاتورآژانس بین‌المللی مسافرتی‌وجهانگردی
توردوبی، شارجه، پکن، شانگهای
تهران: خیابان ویلا، شماره‌ی ۱۰۳ - ۱۰۵
تلفن: ۸۳۱۹۴۴ - ۸۳۱۹۴۳ - ۸۲۷۴۶۲
تلکس: آرت - ۲۱۴۰۷۵

تجارمحترم
شرکت بین‌المللی ایران‌خزر
آماده‌ی خدمات تجاری بین‌المللی است تلفن: ۸۹۱۹۹۴

پاپیروس
مرکزخرید و فروش کتاب‌ها و مجلات تاریخی، ادبی و هنری
کتابخانه شخصی شما را خریداریم
تلفن: ۸۳۲۱۵۶، ۹ صبح تا ۸ شب

آتلیه تندیس
طراحی، نقاشی، خوشنویسی
مینیاتور، کنکورهنر
تلفن: ۸۹۴۸۲۵

مشترکین، مفید را زودتر از دیگران دارند
برای اشتراک مجله می‌توانید نام و نام خانوادگی و نشانی خود را همراه با تاریخ شروع اشتراک، به‌اضافه ۳۰۰۰/ ریال (بابت ۱۲ شماره) با پست (بسته پستی) به‌نشانی دفتر مجله ارسال دارید.

آشنایی با نقد
الف) داستان
با همکاری اساتید
تلفن: ۸۴۵۱۸۱

حق اشتراک و هزینه ارسال ۱۲ شماره مجله مفید برای خارج از کشور:

اردن، افغانستان، بحرین، ترکیه، پاکستان، سوریه، عمان، قطر، کویت، لبنان، لیبی، مصر، یمن، امارات متحده عربی . . . . . ۵۰۰۰/ ریال

اتریش، الجزیره، اسپانیا، اکرائین، آلبانی، آلمانشرقی، آلمانغربی، انگلستان، ایرلند، ایتالیا، ایسلند، بلژیک، چکسلواکی، دانمارک، رومانی، سنت‌مارین، سوئد، سودان، سوئیس، شوروی، عربستان سعودی، فرانسه، فلسطین اشغالی، فنلاند، لوکزامبورک، لهستان، مالت، مجارستان، موناکو، نروژ، واتیکان، هلند، یمن جنوبی و شمالی، یوگسلاوی، بلغارستان، مجارستان ۵۴۰۰/ ریال

اتیوپی، اندونزی، تونس، پرتغال، چاد، ژاپن، قبرس، کره جنوبی، مراکش (مغرب) هندوستان ۵۶۰۰/ ریال

آرژانتین، افریقای جنوبی و مرکزی، اکوادور، السالوادور، انگولا، اوگاندا، برمه، ایالات متحده امریکا، تایلند، بنگلادش، بوتسوانا، تانزانیا، بیرمانی، بلیوی، تایوان، پاناما، پرو، جامائیکا، جزایر آنتیل، هلند، چین کمونیست، زئیر، زیمبابوه، سریلانکا، سیلان، سومالی، سنگال، فیلیپین، کامبوج، کاستاریکا، کانادا، کلمبیا، کنیا، کوبا، گواتمالا، مالی، مکزیک، موریتانی، موزامبیک، نپال، ویتنام، مالزی ۶۰۰۰/ ریال

اروگوئه، استرالیا، برزیل، پاراگوئه، شیلی، جزایر قناری، سنگاپور، کره شمالی، زلاندنو.. ۶۴۰۰/ ریال

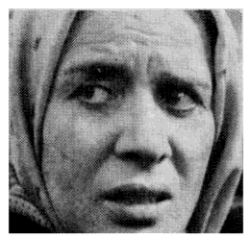
توحید فیلم نمایش می‌دهد :

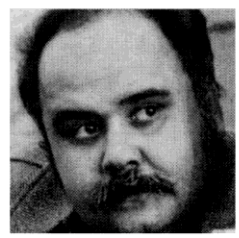
غریبه

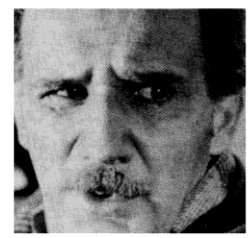
مهدی هاشمی

اکبر عبدی محبوبه بیات

کارگردان : رحمان رضایی







همراه با رضا رویگری ، کتایون ریاحی ، حسین کسبیان و علی‌اصغر گرمسیری ، بازیگر خردسال : بهزاد سپهره

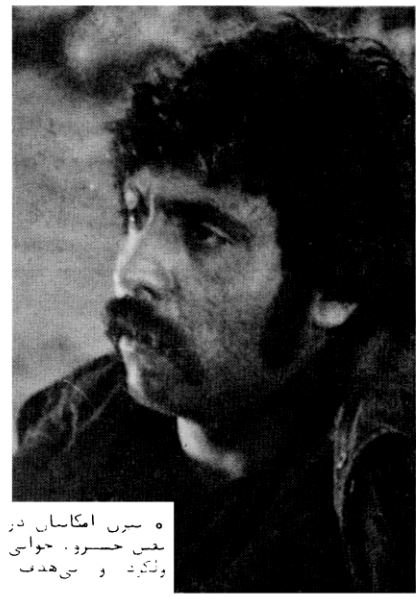
تهیه‌کنندگان : امیرتوسل ، حسین فرح‌بخش‌ه مدیر فیلمبرداری : رضا بانکی‌ه

موسیقی‌متن : ناصر چشم‌آذره مدیر تولید: حسین‌فرح‌بخش‌ه پخش‌ازخانه‌فیلم‌ایران

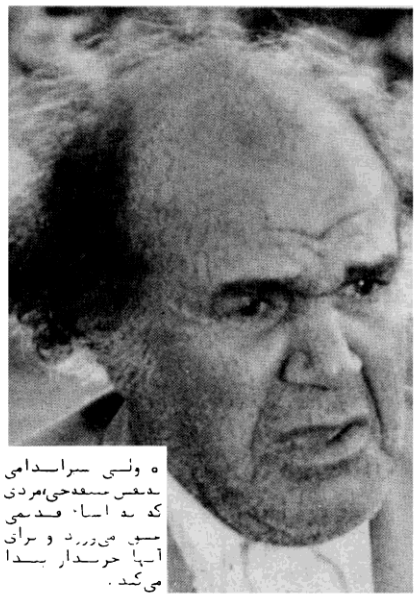
توحید فیلـــم نمایش می‌دهد:

گمشدگان

تدوین و کارگردانی: محمدعلی سجادی

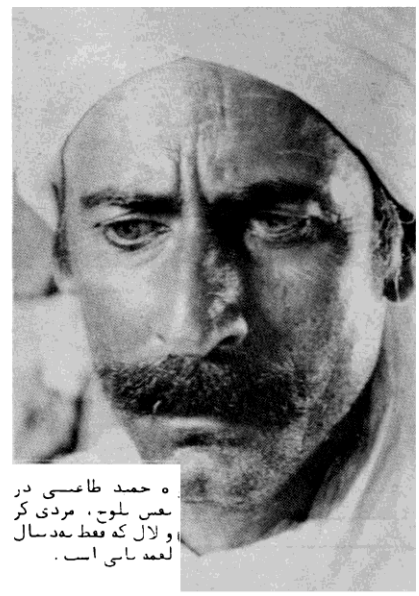


ه سیروس امکانیان در نقش خسرو، جوانی ولنگار و بی‌هدف

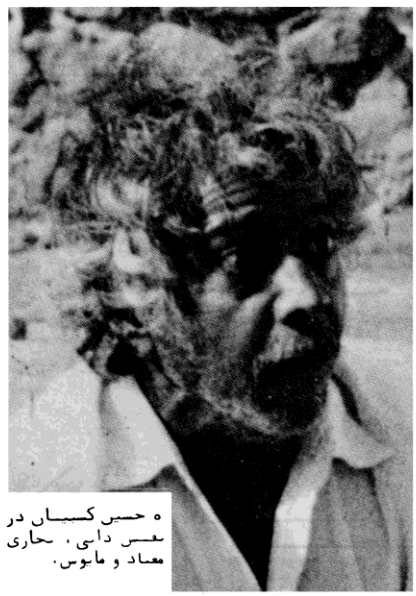


ه ولی سرابدامی در نقش سقدحی، مردی که به اسب قدیمی عشق می‌ورزد و برای آنها خریدار پیدا می‌کند.

ه علی سعادتی در نقش رشید، روستایی محظی زده‌ای که می‌خواهد برود پیش برادرش به کویت.



ه حمید طاعتی در نقش یلوح، مردی کر و لال که فقط به‌دنبال لقمه نانی است.



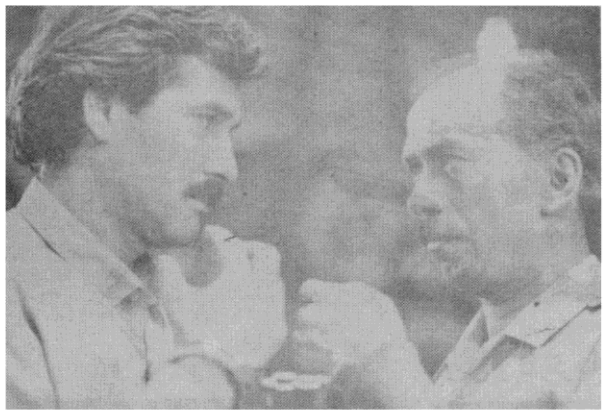
ه حسین کسبیان در نقش دایی، بحاری معتاد و مایوس.

ه حمید لبخنده، در نقش بیژن بیاری سیمایی‌اس، به‌نقش ماهیگری که با فرار می‌خواهد مشکل درونی‌اش را حل کند.

همراه با: طیب شرافتی، رضاخندان، حسین صفاریان و فاطمه معتمد آریا

مدیر فیلمبرداری: رضا بانکی، فیلمنامه: مهدی کفایی، هادی اشرفی، محمدعلی سجادی

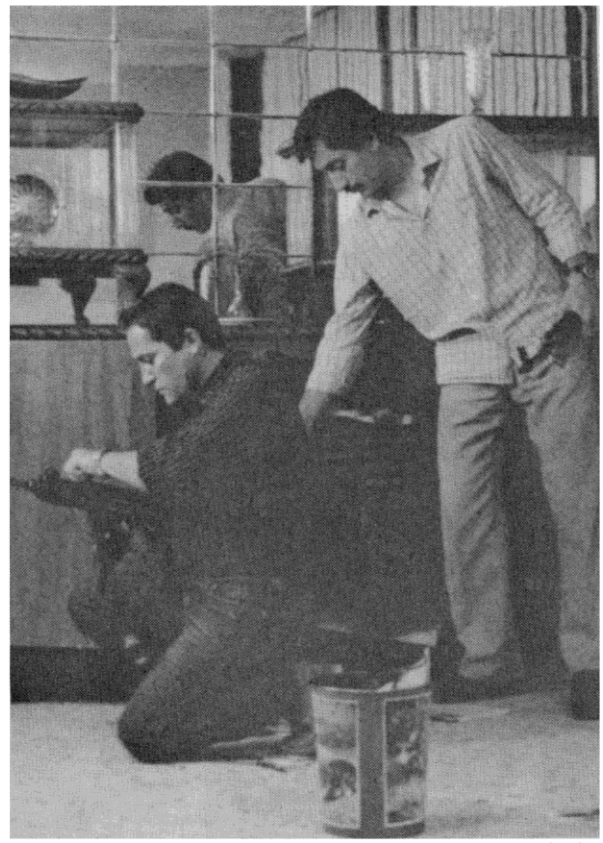
موسیقی متن: بابک بیات، تهیه‌کننده: امیر توسل، مدیر تولید: حسین فرح‌بخش، پخش از خانه فیلم ایران



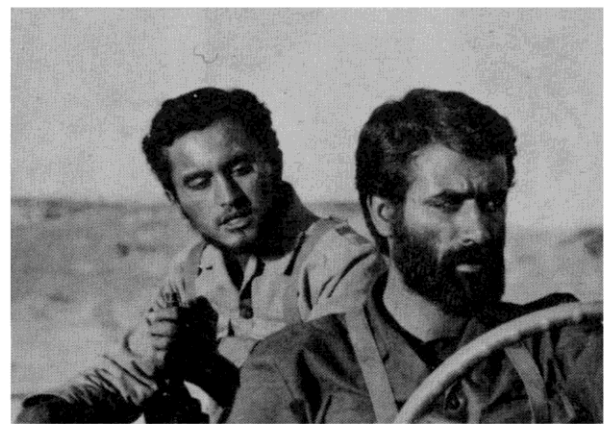
زمزمه
کارگردان : خسرو ملکان
فیلمبردار : سید محمد قاضی
فیلمنامه : محمد معصوم‌دوست
موسیقی : ناصر چشم‌آذر
بازیگران : رضا صابری ، مهدی صباغی ، رضاسعیدی ، زهرابخشیان
مدیرتولید : غفار رضایی
محصول : سازمان سینمایی انصار

قصه‌ی زندگی
کارگردان : خسروشحاعی
فیلمبرداران : مسعود صدیق ، مرتضی انصاری
فیلمنامه : پرویز بشردوست ، خسروشحاعی
موسیقی متن : کامبیز روشن روان
بازیگران : هادی اسلامی ، داوود موثقی ، حمید قربانی‌فراز
دلدارگلچین ، روح‌انگیز مهتدی
محصول : سازمان سینمایی انصار

فیلم‌های دردست تولید
سازمان سینمایی انصار :
- **"افسون" ، کارگردان محمدرضا صفوی**
- **"فتح یک" ، کارگردان مجید بهمن‌پور**
- **"صخره‌های سرسبز" ، کارگردان عباس ناصری**
- **"وصال" ، کارگردان حسن‌کاربخش**



شرایط عینی
فیلمنامه ، کارگردانی : احمدرضا گرشاسبی
مدیر فیلمبرداری : بهراد علی آبادیان
فیلمبردار : علی محمدزاده
بازیگران : حمید دهقان نسب ، عنایت شفیعی ، فرنوش آل‌ـ
احمد،رضاقربانی ، امید آهنگر مهدی وثوقی‌راد .
موسیقی متن : رضا علیقلی
محصول : سازمان سینمایی انصار



انسان و اسلحه
فیلمنامه ، کارگردانی : مجتبی راعی
فیلمبرداران : سعیددرمنش، علی‌مردانی
تدوین : مجید امامی
بازیگران : فرح‌الله سلحشور ، خسروضیایی ، محمداحمدی ، علیرضا اسحاقی
محصول : سازمان سینمایی انصار

یار در خانه و ...

فیلمی از خسرو سینایی

مدیر فیلمبرداری محمد رضا سرشار

صدای صحنه نظام گیاتی

تهیه کننده مهدی احمدی

بازی :

رضا صابری

احمد فخیمه

آنا بورکوفسکا

اولین محصول سینمایی شرکت آتش رنگ تصویر

فیلمنامه :
حسن هدایت
بهرام ری‌پور
جمال امید
تدوین :
حسین زندباف
موسیقی :
مجید انتظامی
فیلمبرداران :
فرج حیدری
کمال مطیعی
تهیه‌کنندگان :
هادی مشکوه
ماشالله افراشته
محمدجعفر صدیق

فرامرز قریبیان
عنایت بخشی
خسرو شکیبائی
حسین ملکی
آرش تاج
امرالله صابری
کنعان کیانی
حسین معلومی
سروش خلیلی
کیومرث ملک‌مطیعی
عباس مختاری
محمود پیراسته
و عباس نوذری
با معرفی :
توران قادری
عصمت رضائی

کارگردان
امیر قویدل

ترن

TRAIN

directed by: A. Ghavidel