

آبنوس





نشریه‌ای که هم اکنون در حال مطالعه آن هستید، در راستای طرح «آرشیو مجازی نشریات گهگاهی» و با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازایی 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>

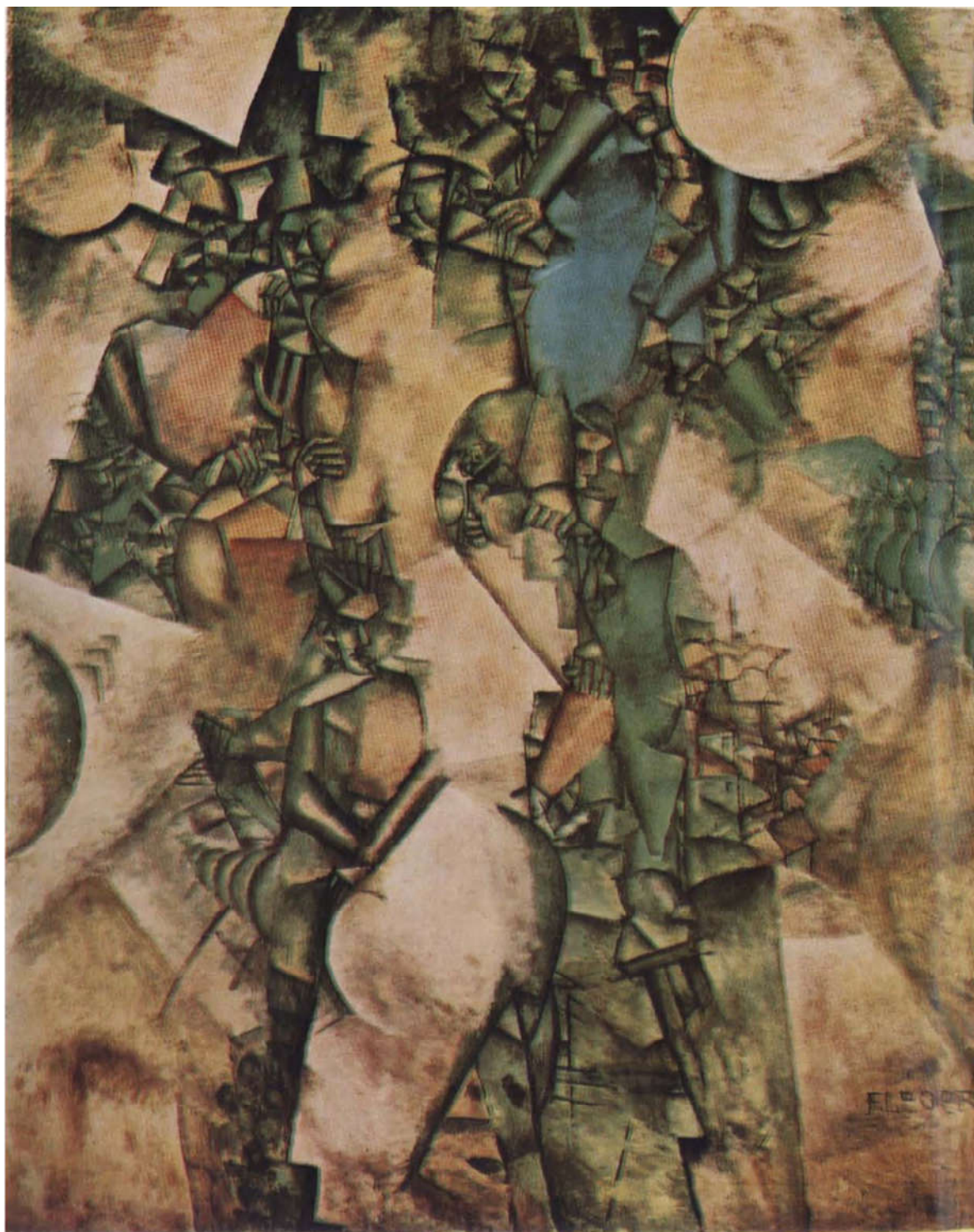
<https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/>

<https://www.instagram.com/bashgaheadabiyat/>

<https://twitter.com/Bashgahadabiyat>

در باره پروژه آرشیو مجازی نشریات گهگاهی

<https://www.bashgaheadabiyat.com/virtual-archive/>



آبنوس ویژه‌ی هیچکس نیست .
 پذیرای هر طرح نو و هر اندیشه‌ی جالب است
 معیارداوری تنها «نام» نویسنده نیست .
 روش ویژه‌ای در برخورد با جهان نداریم . پس، تعصبی نیست .
 هرائر تنها به «جرم» خوب و تازه و گیرا بودن چاپ میشود .

فهرست :

- انسان امروز ، اکثریت خاموش علی اصغر حاج سید جوادی ۴
- نام . . . شهرت . . . شماره‌شناسنامه مهشیدامیرشاهی ۳۸ ● پایان
- جرج لویی بورگزر ۵۹ ● او که گوشتش از گوشت من واستخوانش از استخوان من است چرا با من نمی‌گوید برنارد مالمود ۶۴ ● دستخط خدا جرج لویی بورگزر
- ۷۳ ● نامه‌هایی به میلنا فرانتس کافکا ۸۲ ● تبار من ، بکارت
- بی‌حاصل . . . بهروز صوراسرافیل ۸۷ ● زخمی رامی ۹۱
- سینما ، يك هنر رالف استیفنسون - جی . آر . دبریکس ۹۴ ● سینمای
- ناطق آیزنشتاین ۱۳۷ ● بخش کاریکاتورها ۱۴۱ ● تآثرزنده
- ۱۴۸ ● فرنان لژه ۱۶۰ ● آیا میتوان به روانپزشکان اعتماد داشت ؟
- آرتور کوستلر ۱۶۶ ● قوانین علیت ج . برو-وفسکی ۱۷۷
- کتابهایی که خوانده‌ایم ۱۸۵ ● سخنی به‌آشنایی حسین فرهنگد ۱۹۲

از انتشارات انجمن شعر و ادبیات دانشجویان دانشگاه پهلوی

علی اصغر حاج سید جوادی



«انسان امروز، يك اكثريت خاموش»

اشاره به :

مصاحبه با

دکتر علی اصغر حاج سیدجوادی

دکتر علی اصغر حاج سید جوادی چهره‌ی ناشناخته‌ای نیست. بررسی‌های دقیق‌او از پدیده‌های اجتماعی ، تاکنون روشنگر بسیاری مسایل بوده‌اند . برداشت علمی و منطقی دکتر حاج سیدجوادی از چگونگی روابط اجتماعی در زمان حال، چیزیست که در میان جامعه‌شناسان معاصر ایران کمتر دیده میشود . تحلیل « حوادث اجتماعی» در نوشته‌های او همواره با «بینش پویای تاریخی» همراهند . به بیان دیگر «روانشناسی اجتماع» رانه به عنوان يك کلیت مستقل ، بلکه دريك « سیر عظیم تاریخی» میبیند . دیدار و گفتگو با این جامعه شناس برجسته ، فرصت گرانبهایی بود برای ما ، و حاصل این دیدار - تصور میکنیم - برای خوانندگان آبنوس . پرسشها - همانطور که خواهید دید - آنگونه طرح شد که نه اهمیت x امروز « نادیده گرفته شود و نه ارج « بخش درازی از زمان » . یعنی که همان داشتن دید «تاریخی» از هر قضیه را کوشش

کردیم در پرسشها بگنجانیم . تا کجا توانستیم ؟

شش پرسش بود . چهارتایش در این شماره میآید . روال معمولی مصاحبه کنار گذاشته شد . یعنی مباحثه نبود . آگاه شدن از عقاید ایشان را در يك محدوده‌ی وسیع جالبتر از قطع و وصل دایم سخن ، و در آخر بدون نتیجه ، دانستیم . تمام حرفها بر نواری ضبط شد . شیوه‌ی گفتار به شیوه‌ی نثر بدل گشت و آنگاه آماده برای چاپ شد .

از دکتر علی اصغر حاج سید جوادی بسیار متشکریم که برای نخستین بار با آبنوس مصاحبه کرد .

هجوم تخصص هنوز به قوت خود باقیست ؟ و یا
با توسعه ی تکنولوژی آغاز مرحله ی جدیدی را
می بینید که انسان صنعتی را از قید تخصص رها
خواهد کرد؟

حاج سیدجوادی : این مسأله ی کاملاً پیچیده است. مقدار زیادی از بیماری
انسان امروز و روابطش مخصوصاً در کشورهای صنعتی پیشرفته ، سر مساله همین
هجوم تخصص است . این يك قانون طبیعی و يك قانون تكامل است ، که هیچگاه قوانین
علمی یا اجتماعی بشر با شرایط زیستیش و روابط زندگیش به طور موازی تحول پیدا نمی کند.
روشنفکران غربی میگویند ما در تکنولوژی و در فن پیشرفت کرده ایم اما در روابط
انسانی و در اخلاقیات نکرده ایم ، سرعت آن بینهایت بوده و سرعت این خیلی کند .
حالا به این درجه رسیده ایم که تکنولوژی و فن و ماشین به زندگی و روابط عاطفیش
چیره شده و به کلی انسان را به آن از خود بیگانگی یا «الیناسیون» که میگویند رسانیده.
پیشرفت ایجاد تخصص در حرفه ها يك مساله طبیعی و اجتناب ناپذیر عمل
ماشین و تولید بوده است . این مساله را، که آیا اینگونه احراز تخصص و ضرورتش از
بین خواهد رفت ، نمیشود پیش بینی کرد . نمیتوان گفت که خودکاری ماشین یا

«اتوماسیون» انسان را از احراز تخصص نجات میدهد و راحت میکند، بلکه میتوان اینرا گفت که طبیعتاً وقتی ماشین مقدار زیادی از کار انسان را انجام بدهد، انسان را بی نیازتر میکند. یعنی باید گفت که اگر چه ممکنست با گسترش علوم و تکنولوژی تخصصها پیچیده تر شوند، ولی به همان ترتیب راه حل را هم در ذات خودش دارد و آن اینست که در هر پیشرفتی و در هر قدم از پیشرفت، انسان را از رابطه و وابستگی بیمارگونه اش با ماشین جدا تر میکند.

مالان در مرحله ای از تکامل ماشین هستیم که ماشین هر چه بیشتر پیچیده تر و گسترده تر میشود و انسان را هر چه بیشتر به خودش وابسته میکند. انسان روز به روز باید این پیچیدگی و گستردگی را بشناسد و متخصص تر و ماهر تر شود و در نتیجه وابسته تر. ولی همانطور که گفتم يك حالت دیالکتیکی هم وجود دارد. مثلاً شاید بشود گفت که جامعه و عمل تاریخی جامعه هم مثل بدن انسان همیشه «آنتی کر» بوجود میآورد یعنی مصونیت در برابر عوارض ایجاد میکند. میشود گفت که يك چنین حالتی هم در ماشین وجود دارد، میشود يك چنین دور نما و منظره ای راه طرح کرد که: سنگینی و کوشش بی اندازه تخصص بر زندگی انسان امروز فشار می آورد و انسان امروز را وابسته و اسیر و از خود بیگانه کرده است. من فکر میکنم که راه حل این از خود بیگانگی و راهرهائی از این سنگینی و فشار تخصص، باید در همان پیشرفت خودکاری و اتوماسیون ماشین باشد. یعنی همانطور که گفتم خودکاری و اتوماسیون ماشین به انسان مجال و فراغت بیشتری بدهد تا به زندگی خودش و روابط خودش برسد. به موسیقی بیشتر گوش دهد، کتاب بیشتر بخواند، گردش بیشتر برود و روابط با انسانها را بیشتر داشته باشد. الان همانطور که معلومست این نوع وابستگی انسانها را از هم جدا کرده. انسانها

در يك كندومثل كندوی زنبور عسل زندگی میکنند ، ولی در واقع از هم جدا هستند و نه تنها از هم جدا هستند، بلکه از خودشان هم جدا هستند و انسان تقریباً هویت خود را با این اسارت در تخصص و هجوم تخصص در واقع گم کرده و همانطور که می بینید در اصطلاح سیاسی غربیها به صورت يك اکثریت خاموش درآمده بدون هدف رأی میدهد، خیلی به آسانی تحت تأثیر تبلیغات و سائل ارتباطی ، رادیو و تلویزیون قرار میگیرد. خیلی به آسانی قضاوت و داوریش عوض میشود و خیلی داورى ها و قضاوت هايش سطحی شده است . به خاطر وابستگی شدید به ماشین و نداشتن مجال برای تفکر و اندیشه ، مجالی برای ایجاد وسائلی که خودش را بهتر بشناسد: ندارد. موجودی شده آسان پذیر، موجودی شده از نظر فکری تنبل و تن آسا . کار شدید میکند، به صورت يك ماشین و پا به پای ماشین . ولى به همان نسبت خلاقیت فکری، جوشش ذهنیش سقوط کرده است و به این ترتیب از خودش هم بیگانه شده و این نیست مگر همین مساله ی هجوم تخصص . اسارت در تخصص . راه رهائی طبیعتاً این نیست که ماشین ها را خرد کنیم و برگردیم به ابزارها و وسائل اولیه زندگی ، ابزار و وسائل اولیه تولید . بلکه به نظر من راه حلش در اتوماسیون است . در همان خود کاری ماشین یعنی رها کردن انسان . به نظر من خلاصی انسان ، بازگشت انسان به مقدار زیادی به طبیعت خودش ، به شناسایی برای طبیعت خودش ، در همین خود کاری و اتوماسیون ماشین نهفته است .

به گمان شما معرفی هر نوع نمود فرهنگی
بیضر است و یا باید در کشورهایی مثل ایران این
معرفیها هدایت شده باشد ، مثلاً تروپوچی یا رمان نو
معرفی نشود و فقط به امثال ایسن یا برشت و
همینگوی بسنده کرد ؟

حاج سید جوادی : مساله‌شناسایی نمود فرهنگی مساله این است که آیا روشنفکر باید از تغییراتی که ، تحولانی که در درون فعالیتهای فکری ، ذهنی و فرهنگی روزگار خودش میگذرد اطلاع داشته باشد یا نداشته باشد ؟ مساله اینطور مطرح میشود که هر تحولی ، هر تغییری در مسایل ادبی ، در مسایل هنری ، در مسایل فرهنگی ، در مسایل اجتماعی به‌طور کلی که منجر به ایجاد جریانهای ، مکانی ، و آراء و عقایدی ، اشکال و فورمها و محتویهای تازه‌ای میشود تحول در اینها همه مولود تغییرات فکری و ذهنی و تماسهای هنرمند ، متفکر ، محقق ، با جامعه ، با محیط خودش است . بنابراین اساس این تغییرات ، اساس این مکتبها در هر زمینه‌ای يك علت طبیعی و منطقی دارد و شناسایی این قضیه طبیعتاً وظیفه هر روشنفکری است .

مساله دو تاست یعنی به این سوال باید اینطور جواب داد که آیا نشان دادن ، گنجاندن این تغییرات و قبول فرهنگی این تغییرات وظیفه سیستم آموزش و پرورش است ؟ یا اینکه نه ، به عنوان يك روشنفکر هر سیستم آموزش و پرورش در رشته‌های خاص خودش باید کلیه این تغییرات را تا آن آخرین دقیقه بگنجانند ، یعنی حالت آکتوئل ، حالت روز خودش را این برنامه‌ها حفظ بکنند تا در نتیجه در قلمرو آموزش و پرورش از مدرسه تا دانشگاه و مؤسسات عالی ، شاگرد به نسبت ظرفیت فکری خودش با این تحولات آشنا شود . در تمام زمینه‌ها آنچنان برنامه‌ای قابل ارزش است ، که حامل تمامی تغییراتی باشد که در زمینه هنر ، در زمینه علم ، در زمینه فکر ، علوم انسانی و چیزهای دیگر بوجود آمده است ، این وظیفه اساسی آموزش و پرورش است . و اگر يك همچو مساله‌ای در برنامه‌ها وجود نداشته باشد اصلاً انسان به مرحله‌ای از روشنفکری نمیتواند برسد یعنی اگر سیستم آموزش و پرورش

تازه‌ترین و تمام‌ترین تغییرات علوم : علوم انسانی و علوم طبیعی را ، به‌شاگرد منتقل نکند اصلاً طبیعتاً شاگرد نایک‌مرحله‌ای آشنا میشود و از آن به‌بعد قطع میشود . یعنی اصلاً نمیداند که چه تغییراتی پیدا شده و یکی از علل اینکه جوامع عقب مانده و جوامع مرفقی هم ، در برخورد با تغییرات هنری یا علمی یا اجتماعی عکس‌العمل مخالف نشان میدهند، گذشته از منافع طبقاتی و ... يك مقدار زیادی به خاطر همین نقص آموزش و پرورش است.

در مسأله روشنفکری اینست که اگر يك روشنفکری چه از طریق آموزش و پرورش و یا از طریق مطالعات خودش به این مرحله رسیده باشد، طبیعتاً باید به این بینش فرهنگی برسد که اصل تغییر و تحول شکل و محتوی را در کلیه‌ی زمینه‌های علمی و ادبی و هنری و اجتماعی قبول بکند .

اگر مبدأ تغییر را پیدا کرد به يك معیار فرهنگی برای قضاوت و داوری در آن مسأله ، هنر یا ادبیات یا فرهنگ با علم ، رسید با داشتن این معیار فرهنگی او خیلی زود میتواند جهات مثبت و منفی ، ضعف و قدرت این تغییر و تحولی را که ایجاد شده درك بکند . یعنی تقریباً به صورت يك نظر انتقادی و با داشتن يك قدرت ارزیابی به این تغییرات نگاه بکند . اگر فاقد این قدرت ارزیابی و داوری بود و نتوانست ماهیت و جوهر تغییر جوهر هنریش ، جوهر زیبایی شناسیش ، جوهر علمیش یا جوهر اجتماعی ، این تغییر را درك بکند طبیعتاً در مقابل آن يك عکس‌العمل منفی نشان میدهد. یا تظاهر میکند به اینکه من فهمیدم و قبول دارم ، یعنی دروغ میگوید . خودش را فریب میدهد . یا اینکه مخالفت میکند یعنی بدون اینکه جوهر و مایه این تغییر را بفهمد و این تکامل طبیعی را درك بکند چون صورت و اشکال و عوارض تغییرات برایش عجیب

و غریب هست و چون شناخت فرهنگی اصلاً نسبت به اصل مسأله ندارد، و با این شناخت فرهنگی فقط در يك محدوده خیلی کم و محدودی است، بنابراین او آن وسعت فرهنگی را برای اینکه این شناخت را درك نکند ندارد و طبیعتاً با آن مخالفت میکند. آنرا نمیفهمد. البته در این مورد باید گفت که فرق هست بین اینکه انسان به طور فنی، به طور حرفه ای يك هنر را و یا اصولاً يك رشته ذهنی و فکری از فعالیت انسانی را بفهمد یا اینکه بدون اینکه این رشته از فعالیت ذهنی را و تغییرش را بفهمد اصل و مبدا تغییر را قبول داشته باشد چه بسا ممکنست که انسان مثلاً موسیقی مکاتب جدید موسیقی غرب را نفهمد و حتی به گوشش ناهنجار بیاید، ولی اصل و مبدأ طبیعی این تغییرات برایش قابل درك باشد، بفهمد که آقا این تغییر جزء ذات و ماهیت طبیعی هنر یا هر چیزی است که مربوط به انسان است. چه اگر بنا بود هنر و یا هر رشته ای از فرهنگ تغییر نکند اصولاً نمیشد گفت هنرمند خلاق است. اصلاً میباید خلاقیت هنری را منکر شد. و هنر يك خلاقیت هنری نبود. اگر شکل و محتوی تغییر نکند بنابراین مادر نقاشی هنوز باید در همان مرحله ی نقاشیهای پریمیتیو نقاشیهای اولیه که روی سنگها و توی غارها میگذاشتند باشیم. پس بنابراین اگر بناست تغییر بکند خوب باید تغییر بکند دیگر. یعنی تکامل پیدا میکند. وظیفه يك روشنفکر درك و قبول این تکامل و تغییر است. منتها اگر روشنفکر در شناخت تغییر و تکامل يك رشته بخصوص تبحری داشت، سابقه فرهنگی و آموزش داشت، این میتواند بشناسد، یعنی ارزیابی بکند که آیا این تغییر يك تغییر اصیل است، یا نه یک مقدار ذوق آزمایی، یا یک مقدار کج سلیقه ای یا یک مقدار ابتکاراتی که يك آدم کرده به ذوق خودش و این با معیارهای زیبایی شناسی یا هنری یا فرهنگی مطابقت ندارد، است. ولی اگر نتوانست، این

ارزیابی را نتوانست ولی اصل تغییر را قبول کرد آنموقع مسأله سلیقه پیش میآید . اگر به گوشش و به چشمش آشنا بود ، قابل لمس بود ، فهمید ، دوست داشت ، قبول میکند . اگر نتوانست انکار نمیکند ، رد نمیکند ، ولی خوب مجبور نیست که از نظر فردی قبول بکند یعنی مجبور نیست که اگر موسیقی مدرنی را که دیگر مثلاً توانلیته ندارد نپسندید صفحه اش را بخرد و هر روز گوش کند ، نه . این اصل و مبدأ وجودیت این تغییر را قبول کرده . منتها یا چون خوشش نمیآید یا نمیتواند درك بکند میگوید برای من قابل درك نیست . بنابراین گوش هم نمیکند . ولی انکار نمیکند . بنابراین مسأله بر سر اینست که قبول تغییرات در هر نوع مکاتب و فعالیت های ذهنی و فکری ، به صورت هنر ، به صورت علم ، به صورت هر چه میخواهد باشد ، بوجود میآید . مسأله اینست که خوب اصل تغییر را به عقیده من باید قبول کرد . برای اینکه تغییر اساسی تکامل داشت . مسأله دیگر شناسایی قضیه است .

مقدار زیادی از خلاقیت هنری ، اصلش از مایه های زندگی انسان سرچشمه میگیرد و تغذیه میکند . به نظر من هنرمند اگر استعداد خلاقیت داشته باشد احساس مسوولیت هم میکند . یکنوع تعهدی را ، تعهدی طبیعی را ، در خودش احساس میکند . بنابراین از يك طرف هنريك شکل جهانی دارد . محصور نمیشود به مسائل ملی ، به مسائل نژادی ، به سلیقه های فردی . از يك طرف از جامعه و از مسائل زندگی انسان سرچشمه میگیرد و مسائل زندگی انسان را نمایش میدهد و نشان میدهد و تفهیم میکند و عرضه میکند و به وسیله هنر زشتیها و خوبیهای روابط انسانی آشکارا نمینماید . بنابراین در اینجا يك مسأله ای است که نمیشود حکم کلی کرد . اگر به درجه ای از خلاقیت رسید که نتوانست تغییرات هنری را در دنیا ادراك بکند خوب طبیعتاً مایل

میشود به خلق هنری در يك سطح جهانی. نمیشود گفت که تو حتماً استعداد خودت را متوقف کن در مایه ها و محدودیتهای ملی یا بومی. ولی اگر از این درجه نباشد، صرف تقلید باشد، یعنی هنرمند تناسلی و تنبلی ذهنی را اختیار بکند، حالت خلاقیت نداشته باشد و حالت جستجو و تلاش در فورم و شکل و محتوی مایه های فرهنگی ملیش نداشته باشد و نتواند آنها را به صورت هنری در آورد و بیفتد دنبال تقلید از آنچه که در دنیا عرضه میشود خوب طبیعتاً این يك خلاقیت هنری نیست و نمیتواند باشد. مسلماً در کشورهای در حال رشد یا عقب مانده همیشه این تعارض و این بیماری و این ناهماهنگی وجود دارد یعنی کشش هنرمند به سوی مایه های غربی و حالت تمایل به فرار و گریز از مایه های ملی به صورت یکنوع خودنمایی و یکنوع تفاخری بوجود میآید. که من هنر را در سطح جهانیش میشناسم و در سطح جهانیش خلق میکنم.

طبیعتاً این نوع افعال هنری در جوامع در حال رشد هم از نظر اجتماعی خطرناک است برای اینکه هنر را در معنای وسیعش از جامعه جدا میکند و هم اینکه خلاقیت هنری را خفه میکند. بنابراین میبینیم که در کشورهای عقب مانده خلق هنری و ایجاد آثار هنری و فعالیت هنری یک مقدار زیادی اصالتش، جلوه اش، درخشش، بستگی به این دارد که هنرمند بتواند جامعه خودش را مجسم بکند، طراحی بکند، عوامل بنیادها و بنیانهایش را نشان دهد. طبیعتاً ما میبینیم که همیشه در هنر آن هنرمندانی موفق بوده اند که بیشتر از همه توانسته اند چهره اجتماع و روابط اجتماعی و روابط انسانی را نشان بدهند. داستایوسکی، بالزاک، کافکا، دیکنز و دیگران آدمهایی بودند که جامعه خودشان را شکافته اند، روابطش را نشان داده اند، زشتیهایش را گفته اند، خوبیهایش را گفته اند. اصولاً هنرمند میتواند بایک برداشت هنری روابط انسانی

را در سطح جهانی عرضه بکند ولی به شرط اینکه این برداشت هنری را احساس بکنند نه اینکه تقلید بکنند. مثل همان جیا کومتی یا یک مجسمه ساز نظیر او که انسان را، گرفتاریهایش را، محدودیتهایش را، در مجسمه‌ها، در ابعاد، احجام، خطوط نشان میدهند و یک برداشت جهانی از گرفتاری انسان دارند.

یکفرد روشنفکر هم از دنیای عقب مانده این مجسمه‌ها را ببیند، درک میکند، خوشش می‌آید، قبول میکند و احساس میکند. بنابراین هنر یک برداشت جهانی دارد برای اینکه مجموعه‌ی موقع و موضع انسان را در زندگی‌اش نشان میدهد. مسلم اینست که یک روشنفکر جهان سوم هم میتواند هنر غرب را درک بکند. یک هنرمند غرب یا روشنفکر هم میتواند هنر جهان سوم را درک بکند، اگر در موضع جهانی‌اش عرضه بشود، با استنباط جهانی عرضه بشود. اگر با استنباط اجتماعی در داخل مرزهای ملی خودش استنباط بشود باز هم دارای مایه‌ای از تفهیم جهانی هست. یعنی اگر ترجمه شود یک لسان دنیایی دارد مثل حافظ، مثل مولوی، یا مثل دانته، یا پروست، یا جویس یا مثل خیام. اینها از مکان زندگی، از موقعیت، از شرایط محیط‌الهام میگیرند، برداشت فکری میکنند ولی در یک قالب، در یک زبان و بیان جهانی عرضه میکنند. و برداشت طور است که نه به زمان و نه به مکان تعلق ندارد بلکه به هر زمان و به هر مکانی تعلق دارد و قابل طرح است. بنابراین به نظر من هر گونه تغییر و تکاملی را باید منبأ اینکه تکامل و تغییر ذات و طبیعت فعالیت‌های خلاقه ذهنی بشر است قبول کرد. در کشورهای عقب مانده البته این امکان به خاطر فقر فرهنگی وجود ندارد، به خاطر نبودن یک زمینه سالم نقد و انتقاد فرهنگی. ضابطه و معیار فکری و هنری به مردم، به خصوص، نمیتواند بدهد و مردم از آن مایه‌ی فرهنگی برای قضاوت و داوری آثار فکری محیط

خودشان عاجزند و به این ترتیب مساله روبرو شدن با تغییرات خیلی شدیدتر و حادثرو در سطح پایین قرار دارد . و به همین نسبت میزان احساس و تمایل به تقلید و اقتباس از آنچه که از غرب عرضه میشود خیلی شدید است . بنابراین هنرمندان يك مقدار زیادی مایل به این اقتباس و تقلید هستند . يك مقدار زیادی به خاطر جهانی بودن یا به بهانه جهانی بودن هنر از تجسس مایه های ملی و با اجتماعی سرباز میزنند . و بدون تردید اگر تمایل پیدا بکنند به اینکه آثار و تغییراتی را که در سایر مکتبهای هنری و یا فکری در غرب ایجاد شده اقتباس بکنند یا طرفداری بکنند یا در رواجش تعصب به خرج بدهند . این بدون تردید يك مقدار زیادی لطمه میزند به شناسایی مایه های فرهنگ ملی و خلق هنری از مایه های فرهنگ ملی و فکری و اجتماعی مردم . به این ترتیب میشود خلاصه کرد که شناسایی تغییرات، شناسایی آنچه که به عنوان مکاتب فکری، ادبی ، هنری در سایر جاهای دنیا بوجود میآید لازمست برای اینکه مقدار زیادی يك هنرمند را میتواند تغذیه بکند . یکنوع ممارست فکری در خلق هنر بهش بدهد . ولی عرض کردم که قبول آنها ، قبول کور کورانه اشان ، قبول بدون مراجعه به منابع فکری بومی و ملی ، و طرفداری و تعصب در اینکه آنها اصالت دارند و حتماً باید اقتباس بشوند و حتماً باید چه از نظر فورم چه از نظر شکل تقلید شوند ، طبیعتاً به خلق و به خلاقیت فکری و ادبی و هنری و فرهنگی يك جامعه ای لطمه میزند . به عنوان مثال همانطور که در سؤال تانرپوچی را مطرح کردید خوب مسلم اینست که تانرپوچی يك حلقه ای است از حلقه های تکاملی تانر در جامعه غربی . این دارای شکل است و دارای محتوی است . وهم شکل وهم محتویش در واقع یکنوع ارائه و یکنوع عرضه کردن مسایل ذهنی و فکری و اجتماعی جامعه غربی است . یعنی آقای بکت یا آقای یونسکو وقتی

که این نوع تأثیر را بوجوه می‌آورند، این نوع خلق را بوجوه می‌آورند، اینها برداشتهای ذهنی خودشان را از جامعه خودشان نشان میدهند. به اضافه اینکه مایه‌هایی که اینها طبیعتاً از تأثیر، یعنی سنتهای تأثیری غرب، دارند به نظرشان می‌آید که يك شکل تکامل یافته تأثیری و صحنه‌ای در برداشت، در حرف، در دیالوگ، در صحنه آرای، در ایجاد رابطه بین هنرپیشه و تماشاگر، بین نویسنده و تماشاگر در ایجاد رابطه بین تماشاگر و صحنه تأثیر، دارند بوجوه می‌آورند. خوب اینها طبیعتاً دست به یکنوع تغییراتی می‌زنند، یکنوع خلاقیت‌های هنری بوجوه می‌آورند. ما به یکنوع دیگری الان در غرب شاهد ایجاد یکنوع تأثیری هستیم که از تأثیر پوچی هم در گذشته است. و یکنوع تأثیر ذوقی و آماتوری و غیر حرفه‌ای بر اساس همین جنبشهای اخیر که در نسل جوان غرب بوجوه آمده، پیدا شده است که نظیرش را در آمریکا و در اروپا نمایش میدهند که با يك وضع فوق‌العاده‌ای، یعنی بطور کلی نامأنوس نسبت به قواعد و ضوابط تأثیر سنتی بروی صحنه می‌آیند. در حرفهایی هم که می‌زنند، مذهب روابط اجتماعی، قهرمان‌پرستی، شخصیت‌های سیاسی را تخطئه میکنند، ارزیابی میکنند. با چه حالات تأثیری، بطور لخت با بدن عربان، با حرفها، فاصله عمیق بین دریافت‌های خودشان را از اجتماع و باسنتهای اجتماعی و با روابط اجتماعی نشان میدهند. طبیعتاً این يك مرحله تکامل یافته‌تری است از تأثیر پوچی یا تأثیر نظیر آن. منظور اینست که تمام اینها يك ریشه‌ای دارد با روابط اجتماعی که این نوع روابط در داخل جوامع عقب افتاده وجود ندارد. یعنی عوامل اجتماعی، برخوردها، روابط بین سازمانها و مردم، مردم با سازمانها و قوانین، به آن مقدار از تکامل، به آن مقدار از برخورد نرسیده است

که يك همچۀ فعل و انفعالاتی را نشان بدهد . فعل و انفعالات ذهنی و هنری ای که در ذهن هنرمند و در فکرش اثر بگذارد که دست به ایجاد و خلاقیت هنری برای نشان دادن این تغییرات بزنند . بنابراین طبیعی است که اگر ما بخواهیم آن نوع تأثیر را در اینجا تقلید بکنیم این تأثیر نه مایه ای دارد از مسایل ذهنی ما ، فکری ما ، اجتماعی ما ، و نه قابل فهم هست برای مردم . این فقط صرف يك تقلید است . اصولاً ، به نظر من آنچه که در جامعه از نظر هنری وجود دارد ، آن مقداری که میشود انسان داوری بکند که تا چه مقدارش مربوط به وابستگیهای فرهنگی و ملی است ، آن مقدار را میشود گفت که يك اصالت ملی و بومی و فرهنگ ملی دارد . ولی آنچه را که رنگ و بوی خارجی دارد اگر در سطح معیارهای خلاقیت هنری جهانی قابل ارزش نباشد یعنی متکی به فرهنگ غربی باشد یا هنرمند از فرهنگ غربی به معنای واقعی سرشار نباشد صرفاً يك تقلید است . صرفاً یکنوع اقتباس کورکورانه و جهالت آمیز است که طبعاً نمیشود اسم يك محصول و پدیده هنری را به آن اطلاق کرد .

- دو نوع شناخت می شناسیم : «شناخت علمی»
و «شناخت هنری» . آگاهی به هر يك از این دو
تا چه حد به دیگری نیازمند است ؟ برای روشنفکر
جهان سوم با فرصت کمی که دارد يك شناخت کلی-
اگرچه ناقص - را ترجیح میدهید یا احاطه کاملتری
را بر یکی از این دو ؟

حاج سیدجوادی : قبل از این دو شناخت يك شناخت فرهنگی مطرح
میشود که اعم از شناخت علمی و یا شناخت هنری است . و یا شناخت علمی و شناخت

هنری آمیزه‌ای است و یا محصولی است از شناخت فرهنگی به طور کلی . برای روشنفکر جهان سوم يك شناخت علمی بوجود می‌آید ، از طریق آموزش و يك شناخت هنری بوجود می‌آید از طریق آشنایی به محیط اجتماعی زندگی . به نظر من هر دو این شناختها ناقص است. اگر نگوییم فاقد يك شناخت فرهنگی است ، دست کم متکی به يك ذخیره و مایه‌ای از شناخت فرهنگی خیلی فقیر و خیلی ناچیزی است. در اینجا يك تقسیم بندی بوجود می‌آید : بین دنیای امروز به طور اعم و کشورهای عقب مانده یا دنیای سوم به طور اخص . اصولاً باید تفکیک بشود بین طبقه‌ای که تحصیل میکند یا به يك سطحی از تحصیلات به اصطلاح آکادمیک میرسد ، تادانشگاه ، و طبقه‌ای یا افرادی که به پایه‌ای از شناخت و بینش فرهنگی میرسند . من در اینجا فرهنگ را همیشه در منطق خودم توجیه میکنم به : يك نوع آگاهی ، یکنوع بینش در انسان که انسان را نسبت به روابط و شرایط محیط خودش و دنیای خودش آگاهی بدهد و علاوه بر آگاهی ، انسان را نسبت به تغییر شرایط زندگی خودش متعهد و ملزم بکند . من فرهنگ را يك چنین عنصری میدانم . میگویند وقتی انسان رسیده به این مسأله که يك چیزی از يك چیز دیگر زیباتر است ، انتقاد و نقد از اینجا شروع میشود . از اینجا یکه انسان تشخیص بدهد یا از نظر احساس و یا از نظر شعور و عقل که يك چیزی از يك چیزی قشنگتر یا بهتر است مقایسه ایجاد میکند و در مقایسه طبیعتاً یکنوع تضاد و یکنوع دیالکتیکی وجود دارد که تشخیص میدهد بین عوامل قوی و یا عوامل مؤثر و یا عوامل مفیدی که در يك چیزی وجود دارد و در چیز دیگری مشابه او وجود ندارد . این ، حدیک شناخت علمی است . یعنی علم به معنای شناسایی رابطه ، رابطه‌ای که بین اشیاء وجود دارد . و شناخت هنری از نظر استیک ، زیبایی

شناسی، آنچنان مایه‌ایست که بتواند در همین سطح رابطه زیبایی شناسی و استتیک بین دو چیز را بشناسد. این نوعی شناخت هنری است. اما به نظر من هیچکدام از این دو شناخت فرهنگی نیست. و شناخت فرهنگی شمول بر این دو شناخت است. یعنی آنچنان شناسایی است که قدرت و بینش ایجاد مقایسه و ارزیابی بین مسایل را داشته باشد. علاوه بر آن، توانایی و قدرت و بینش برای دسترسی و حصول به چیز خوبتر را هم داشته باشد. بنابراین به نظر من شناخت فرهنگی بایک مبارزه لازم و ملزوم است. به نظر من فرهنگ، «کولتور»، به معنای وسیع کلمه یکنوع مبارزه است. یعنی به نظر من آن فرهنگی را میشود قویتر گفت که محدود بر شناسایی چیزهای موجود نباشد، بلکه مبتنی بر شناسایی چیزهای بالقوه و ناموجود هم باشد. به این عبارت که همیشه فرهنگی قویتر است، فرهنگی سرشارتر و پربارتر است که این فرهنگ در وضع موجود، محیط بر تمام معارف موجود خودش باشد، به اضافه توانایی بالقوه‌ای که در این فرهنگ هست برای اینکه روابط و مسایل بالقوه فرهنگی یا علمی یا هنری را هم بشناساند. این يك فرهنگ وسیع است. آدمی که چنین فرهنگی دارد قادر به ایجاد تحول و تغییر در وضع موجود هست، آدمیست که خالق انقلاب و آفریننده دگرگونی است. بنابراین اگر ما مثال را کوچک کنیم و بگوییم که اگر کسی مثلاً در فیزیک در يك سطح متوسطی از تعلیمات باشد و تبدیل بشود به يك معلم فیزیک، هیچ موقع خالق و آفریننده يك انقلاب و دگرگونی نیست بلکه این حامل مثنی آگاهیهادر علم فیزیک است که میتواند در همین سطح به افراد دیگری منتقل بسازد. ولی به هیچ وسیله این آدم قدرت حمله به طبیعت و ایجاد تماس با طبیعت و نیروهای ناشناخته طبیعت را که میتواند وسیله‌ی این آفریننده و خالق بیایند به قلمرو شناخته‌ها، راندارد. بنابراین این آدم انقلابی نیست

يك خالق و آفريننده دگر گونی نیست . به این جهت فرهنگ به معنای وسیعش در ذات خود، در نفس خود آفریننده دگر گونی است . یعنی آنچنان قدرتی دارد که ادامه دهنده نیروهاست یا واسطه‌ایست برای اینکه نیروهای موجود علمی یا هنری یا ادبی جامعه را وصل کند به نیروهائی که هنوز شناخته نشده‌اند.

چون علوم تقسیم شده‌اند و همین‌طور طبایع و ذوقها و سلیقه‌ها تقسیم شده‌اند . پس نمی‌توان گفت که هر کس شناخت علمی دارد حتماً باید شناخت فرهنگی هم داشته باشد . چون اصلاً نمیرسد که چنین شناختی بدست بیاورد . این فرهنگ، به معنای وسیع کلمه است ، که برای زندگی فرد و انسان ایجاد فلسفه میکند . یعنی انسان را نسبت به روابط موجود جامعه بینش و آگاهی میدهد و در ضمن معتقد و متعهد میکند . به عبارت دیگر يك سلسله قانون‌گذاریهای مداومی که در زندگی پیش می‌آید و ایجاد سنت میکند ، ایجاد رسوم میکند ، در طی چندین نسل بدون اینکه قانون یا سایه و فشار قانون ، وجود داشته باشد ، خود به خود ، طبق آن قانون معروف روانشناسی متعلق به پاولوف ، دانشمند روسی ، نوعی تداعی باستها و احترام به رعایت سنت‌ها را بوجود می‌آورد . بی آنکه انسان حتماً و قطعاً به حضور قانونی این روابط آگاهی داشته باشد یا بداند که کی وضع شده و یا مثلاً به وسیله پلیس محافظت میشود و یا تخطی از آن مجازات دارد . این میشود يك طبیعت ثانوی ، یا نهاد فرهنگی . به عنوان مثال کسی را در نظر بگیریم که از راه میرسد در صف اتوبوس می‌ایستد ، خود به خود رعایت نوبت میکند . ابتدا يك هرج و مرجی بود ، بعد تبدیل به يك نظامی میشود . سپس خود به خود ، تبدیل میشود به نهادها و سنتهای فرهنگی و به هر حال به نوعی از فلسفه‌ی زندگی در می‌آید . یعنی تنظیم کننده زندگی انسان . و معنای

اصلی تمدن - شهر نشینی - هم همینست . یعنی شهر نشینی به معنای اینکه عده بیشتری از انسانها در قلمرو محدودتری اجتماع میکنند. و به خاطر کثرت جمعیت از سویی ، و محدودیت قلمرو زندگی از سوی دیگر ، مقداری قوانین و روابط برای زندگی یکدیگر ایجاد میکنند ، به مراعات و تضمین و تبیین این قوانین و قواعد پای بند میشوند . اینکه میبینیم که همیشه به عنوان مسخره میگویند که فلانی دهاتی است . اشاره صریح به همین موضوع است ، که در دهات عده کمتری از جمعیت در قلمرو وسیعتری از طبیعت زندگی میکنند و در نتیجه احتیاج کمتری به مراعات قوانین دارند . یعنی به واسطه اینکه روابط و تماس محدود است بنابراین در این روابط و تماس یکنوع قانون روزانه حکومت نمیکند و ابزار و اسباب مطلوبی هم طلب نمیکند . مثلاً کسی که درده زندگی میکند احتیاجی به اتوبوس ندارد ، عده کم است و محل مقصد و مبدأ حرکت کوتاه است. بنابراین در صرف نمایستد، و عادت نمیکند. یعنی که اصلاً نمیشناسد. اگر این آدم بیاید توی يك شهر، وقتی دید يك جایی اتوبوس مسافر سوار میکند میآید و با ساده لوحی سر صرف میایستد و بقیه میخندند و میگویند که این دهاتی است .

رابطه و قتیکه وحشی است و ناپخته است، احتیاج به قانون برای تنظیم دارد که باعث ایجاد هرج و مرج ، اغتشاش و ناراحتی نشود . وقتی که قانون ایجاد شد احتیاج به شناسایی و بینش پیدا میشود. بنابراین بینش و شناسایی اگر مستدام و مستمر باشد تبدیل میشود به يك نهاد و بینش فرهنگی در افراد جامعه و در گذشت اعصار و قرون این تبدیل میشود به نهادهای فرهنگی و يك نهادهای مکانیکی که هر کودکی در محیط جامعه خودش مقداری از راه سمعی و بصری روابط این را میآموزد ،

مقداری از راه القاء و آموزش و درس تلقین میشود . این تبدیل میشود ، در مجموع ، به يك رابطه‌ی فلسفی ، رابطه‌ای که بینش فرهنگی بازندگیش پیدا میکند . منظور اینست که به نظر من شناخت فرهنگی ، اعم از شناخت علمی و یا شناخت اجتماعی و سایر شناخته‌هاست به علت اینکه وجود روابط و بعد قانون‌گذاری برای شناسایی روابط و بعد شناسایی فرهنگی این قوانین ، ایجاد يك فرهنگ میکند . این فرهنگ آنچنان فرهنگیست که در يك جامعه‌ای رابطه‌اش با فرهنگ مدرسی ، با فرهنگ تعلیماتی ، با فرهنگ آکادمیک کم است . یعنی این برداشتهایی است که يك موجود در محیط زندگی خودش می‌گیرد حالا این موجود اگر درس بخواند یا نخواند یا مراتب تحصیلیش شدت وضعف داشته باشد ، به هر حال این بینش را دارد . این فلسفه زندگی خود به خود از راه فرهنگ جامعه به او منتقل شده ، القاء شده . از راه خانواده ، از راه روابط .

بنابر این وجود فرهنگ و شناخت فرهنگی اصولاً يك مقدارش غیر آموزشی و القایی است : از راه جامعه ، از راه روابطی که در جامعه وجود دارد . بعد يك قسمت البته وقتی که جنبه انتلکتوالی بخواهد پیدا کند از راه آموزشی به دست می‌آید . و میرود به سطح بالاتر تا به مراحل دانشگاهی میرسد و از مراحل دانشگاهی هم در می‌گذرد و به مراحل تحقیق و تتبع میرسد . در کشورهای عقب مانده این نوع فرهنگ آموزشی بسیار ضعیف و فقیر است .

در اینجا به این مساله خواهیم برسیم که روابط متقابل بین آموزش و پرورش و فرهنگ را استنباط کنیم . یعنی فرهنگ به هر حال از راه آموزش و پرورش آموخته و القاء میشود .

یعنی در جوامع عقب مانده از نظر فرهنگی ، فرهنگ از راه آموزش و پرورش

تلقین نشده است و در عوض يك واحد فرهنگی غیر آموزشی در خانواده وجود می‌آید برای فرزندان . اینها خودشان آگاهی نسبت به روابط قانونی و قانون روابط ندارند و طبعاً این آگاهیهارا نمیتوانند به فرزندان شان منتقل کنند و فرزندان هم آموزش مدرسه‌ای و آکادمیک میبینند بدون اینکه شناخت فرهنگی داشته باشند . به همین ترتیب این دور تسلسل ادامه پیدا میکند . بنابراین درست است که فرهنگ دريك قسمتیش شناخت فرهنگی غیر آموزشی است ولی در آخرین تحلیل باید از راه آموزش و پرورش به انسان منتقل شود . دريك خانواده‌ای که پدر یا مادر دانشگاهی باشند طبعاً میزان تربیت و میزان القاء شناخت فرهنگی‌ای که برای فرزندان آنها فراهم است به مراتب بیشتر از يك خانواده کارگر است که شناخت فرهنگی در آن ضعیفتر است . البته استثناء هم هست ولی به طور عموم برای اینکه جامعه ، از نظر فرهنگ ، تغذیه بکند هر چه سطح تربیت انسانها از راه آموزش و پرورش بالاتر باشد طبعاً روابط رابیشتر و قویتر میشناسد . در کشورهای عقب مانده چون تداوم فرهنگی و شناخت فرهنگی در جامعه وجود ندارد و جامعه شناخت روابط را از راه قانون و از راه تأسیسات اجتماعی ، از راه فعالیتهای سیاسی ، از راه نشریات آزاد ، از راه وسایل ارتباط جمعی سالم ، نمیتواند فراهم کند ، طبعاً شناخت علمی یا شناخت هنری به معنای محدود کلمه کافی نیست که آدمی را به يك مرتبه‌ای از روشنفکری یا شناسایی فرهنگی برساند . این آدمها اگر فرهنگ را به مبنای عاملی برای آفرینش دگرگونی در روابط ندانند ، به معنای اعم چه روابط اجتماعی ، چه هنری ، چه ادبی ، به نظر من نمیتوانیم به این آدمها روشنفکر بگوییم . یعنی صرف شناسایی هنر کافی نیست ، يك آدمی اگر هنر را خوب بشناسد ، دنیای نویسنده‌گی مثلاً روزگار خودش را خوب بفهمد ، رمان خوب

بخواند و رمان را خوب تحلیل بکند و کلیدها و معماهای رمان را بتواند تشخیص دهد،
 سبکها را بشناسد، نویسندگان را در سطح دنیایی بشناسد، به نظر من کافی نیست که
 بگویم این آدم روشنفکر است. یاب به همین ترتیب در زمینه‌های علمی، مثلاً آدمی
 که فیزیک یا شیمی خوب بداند. اینها آدمهایی هستند متخصص، که در کشورهای
 عقب مانده تفکیر این دو نوع آدمها هم خودش مساله ایست برای اینکه بسیاری
 کسان هستند که این دو نوع آدمها را روشنفکر محسوب میکنند در حالیکه اینها آدمهایی
 هستند که «مندوورهای» خوبی هستند. آدمهایی هستند که دستشان خوب کار میکند.
 مثل بنا، مثل قالبیاف، مثل موزاییکساز، مثل مینیاتورساز. رابطه بین دست و مغزشان
 در تنظیم یک هنر یا یک علم بسیار خوب است. ولی اگر این آدم شناخت فرهنگی
 نسبت به جامعه اش نداشته باشد، یعنی محیط خودش را نشناسد و روابط انسانی محیط
 خودش را درک نکند و یا اگر درک کرد هیچگونه سهمی از خودش برای تغییر، برای ایجاد
 تحول در این روابط نگذارد، من چنین آدمی را روشنفکر نمیدانم. این آدمیست که جراح
 خوبیست، مهندس خوبیست، قالبیاف خوبیست، روانشناس خوبیست، طبیب
 خوبیست، در همین حد. بسیار هم اتفاق می افتد که آدمهایی که حد تحصیلات بسیار خوبی
 دارند و تجربه های بسیار خوبی دارند ولی تحصیل و کارشناسایشان را در خدمت
 شناخت فرهنگی جامعه نمی گذارند بلکه به معنای معروف چو دزدی با چراغ آید گزیده تر
 برد کالا عمل میکنند. یک چنین آدمهایی حتی گاهی قدرت علمی یا شناخت علمی یا
 شناخت ادبی یا هنری خودشان را در خدمت توجیه روابط ناقص جامعه خودشان
 می گذارند و ای بسا تبدیل میشوند به ترمزهایی برای اینکه ممانعت بکنند از ایجاد شناخت
 فرهنگی. من به شخصه این عقیده را دارم که از آنجاییکه فرهنگ یک عامل و عنصر

تغییر دهنده است، بنابراین صاحب فرهنگ هم آفریننده و خلاق این تغییر و تحول تلقی میشود. و چنین خلاقیت و آفرینندگی موقعی میتواند وجود داشته باشد که صاحب این خلاقیت احساس مسوولیت بکند. احساس تعهد و وظیفه بکند و هنراو، به نظر بنده، فقط در شناسایش، شناسایی هنری یا علمی یا ادبی، به هیچ وجه من الوجوه خلاصه نمیشود و يك همچو آدمی را نمیتوان روشنفکر گفت.

امروزمی بینیم که تمام یا اکثر وسایل ارتباط جمعی به سوی آسان پسندی پیش میروند. از اندیشه و تحریک اندیشه کمتر اثری هست و نمودهای فرهنگی - هنر - بیشتر حالت تفنن به خود گرفته اند. این موج به نظر شما عمر کوتاهی دارد یا يك مرحله مؤثر اجتماعی است؟ و آیا بازتاب متضاد خود را هم نخواهد داشت؟

حاج سید جوادی: به نظر من، مسالهی آسان پذیری و آسان پسندی که در وسایل ارتباط جمعی دیده میشود يك مقدار زیادی، در غرب، بستگی دارد به کهنه شدن روابط اجتماعی و تأسیسات اجتماعی که بر این روابط حکومت میکند. و ما امروز تقریباً در غرب شاهد يك چنین بحرانی هستیم. باز هم باید گفت که مقدار زیادی، بحران فرهنگی است. احساس می کنم، که به نظر من عمر دو بیست یا سیصد ساله یا چهار صد ساله روابط اجتماعی که در غرب برای حمایت و حفاظت از این روابط

ایجاد شده، دارد به‌سرمی آید. من اینطور احساس می‌کنم که مساله اینست که تکامل تاریخ انسان به‌صورت انسان شهرنشین و متمدن يك تکاملی بوده برای هرچه بیشتر شرکت کردن و شرکت دادن مردم در اداره‌ی امور خودشان. انسانهای اولیه، جوامع اولیه‌ی انسانی، و همین‌طور هم که می‌بینید حتی در جوامع ساده‌ی فعلی که در دنیا وجود دارد، اینها مساله شرکتشان در زندگی خیلی مستقیم بود، بلاواسطه بود و «انستیتوسیون‌ها» و تأسیسات چنین جوامعی خیلی ساده بود. در قبیله و در مجامع روستائی، در اجتماعات اولیه، مردم به‌طور روزانه، به‌طور مستمر، در جریان زندگی روزانه خودشان، اجتماع خودشان بودند. هم آگاهی داشتند، به خاطر کوچکی محیط، و هم شرکت داشتند، به خاطر محدود بودن زمینه‌ی نیازمندیها و نیازها، و هم مطلع بودند و آگاهی داشتند. باز هم به خاطر محدود بودن محیط زندگی. این وضع به تدریج عوض شد. تکامل پیدا کرد. به دلایلی که معلومست، علم زیاد شد، جمعیت زیاد شد و به تدریج هرچه اجتماعات غلیظ‌تر و متراکم‌تر و سنگین‌تر شهری به وجود آمد، می‌بینیم که تمام عوامل اولیه تقریباً نابود شده، به تدریج شرکت مستقیم مردم در زندگی از بین رفت، نمایندگی برای این شرکت ایجاد شد. یعنی به جای مردم تصمیم گرفتند، به جای مردم قانون گذرانند. همانطور که میدانید در قدیم قانون‌گذاری ساده بود الان هم شاید بشود گفت در جوامع خیلی ساده همانطور ساده است. در میان فضای دهکده جمع میشوند و میگویند می‌خواهیم آب به فلان جابرسانیم بنا بر این باید فلان کار را کرد. زن‌ها این کار را بکنند، مرد‌ها آن کار بکنند. یا می‌خواهیم درو کنیم. وقتی آدمی تخطی میکرد، مراجعه میکردند به مردم. وقتی يك آدمی قوانین ساده نظم قبیله‌ای را مراعات نمیکرد، دسته جمعی تصمیم میگرفتند. ولی

وضع طبیعتاً عوض شد. یعنی مردم هم داوری و شرکت در قانون‌گذاری را از دست دادند و هم اطلاع و آگاهی از زندگی را از دست دادند. به تدریج محدود شدند به محیط کوچه‌شان، محیط خانواده‌شان، محیط شهرستان. و طبیعتاً چه جای آنرا گرفت؟ همانطور که گفتیم در مکانیزم حرکت تاریخ بالاخره جانشینی پیدا میشود، و سائل ارتباط جمعی به وجود آمد و دولت و سازمان به وجود آمد. برای قانون‌گذاری، برای اداره‌ی زندگی مردم از طرف مردم و برای مطلع کردن مردم. بالاخره در نتیجه‌ی زندگی جمعی، روابط جمعی به وجود آمد. سابق مردم را به انواع و اقسام، باطل، باشیپور، با جار مطلع می‌کردند. در مساله قانون‌گذاری از مردم نمایندگی داشتند ولی این نمایندگی يك نمایندگی متافیزیکی و ماوراء الطبیعت بود، تقدیری بود، فتودالیزه بود و خان‌خانی بود، مالکیت بود. و از این طریق با سرنوشت مردم، با نیروی کار مردم، با منابع طبیعت و انسان اداره میشد. بعد به تدریج در مراحل مختلف دموکراسی ایجاد شد. انقلابات شد و تمرکز جمعیت شد. تولید، شکلهش عوض شد، نحوه‌اش عوض شد و انقلاب‌هایی پیش آمد و مردم به وسیله پیشرفت علم، پیشرفت دانش، ایجاد تماس مشترك و برخورد با همدیگر به يك نوع آگاهی‌های تازه‌ای رسیدند و قانون‌گذاری متافیزیکی را قبول نکردند. سرنوشت مقدور و محتوم خودشان را به وسیله حاکم و خان، که همان فتودال و مالک بزرگ بود، دیگر قبول نداشتند. يك نوع دخالت و يك نوع شرکت غیر مستقیم مردم از طریق رأی و انتخاب نماینده مورد قبول قرار گرفت و طبیعتاً این بهترین الگو و فرم پیشرفته‌ی تأسیسات اجتماعی بود. به علت اینکه در آن موقع همان بود که میشد ایجاد کرد. يك سیستم ارتباط جمعی هم به وجود آمد، با وسایلی مثل هواپیما، ماشین، ترن، و یا

با سیستم‌های سمعی بصری خیلی ساده‌تر از راه‌گوش و چشم مثل رادیو و تلویزیون و روزنامه، اینها هم طبیعتاً همینطور ترقی کردند و ارتباط جمعی در اثر گسترش تکنیک و تکنولوژی و فن و علم و هنر پیچیده‌تر و وسیع‌تر شده به طوری که مردم به آسانی میتوانند از همه‌ی اخبار در شعاع خیلی وسیع‌تری آگاه بشوند. طبیعتاً هر آدمی نمیتواند يك وسیله‌ی ارتباطی خاص خودش داشته باشد چه از نظر اقتصادی چه از نظر وقت هیچ امکان آن نیست که هر آدمی بتواند يك رادیو تأسیس بکند یا يك تلویزیون تأسیس بکند یا روزنامه‌ای تأسیس بکند برای خودش و به خاطر آگاهی شخص خودش. به همین دلیل این وسایل را وسایل ارتباط جمعی می‌نامیم به خاطر اینکه هم جمعیت زیاد است و هم اینکه این وسایل تکنیک کار و خصوصیات عمل و شعاع عملش طوری است که جمع را دربر میگیرد. به این ترتیب این وسایل در عین اینکه متعلق به يك اجتماع است، متعلق به آدمها نیست. وسایل ارتباط جمعی به توسط تأسیسات اجتماعی اداره میشوند. به توسط تأسیسات اجتماعی تغذیه میشود زبان حال تأسیسات اجتماعی جامعه است. آنچه را تأسیسات اجتماعی میخواهد القاء میکند، نه آنچه را فرد میخواهد و نه آنچه را گروه‌های اجتماعی میخواهند، بلکه آنچه‌ی را که قدرت میخواهد، قدرت يك جامعه‌ای میخواهد. و به همین ترتیب طبیعتاً هر قدر میزان قدرت و میزان دخالت مردم در زندگی عمویشان بیشتر باشد، وسایل ارتباط جمعی هم مثل همه وسایل اجتماعی طبیعتاً تعلق و وابستگی به جمع بیشتر است و بیشتر تحت تأثیر زندگی و فکر جمع است، تا فرد و یا گروه‌های اجتماعی. و به این نسبت معکوس، هر قدر میزان دخالت افراد و انسان‌ها در يك جامعه‌ای، در قدرت اداری و سیاسی و اجتماعی جامعه‌شان

کمتر باشد، طبیعتاً وسایل ارتباط جمعی کمتر از تماس و رابطه با زندگی این آدمها تغذیه میشود و بیشتر تحت تأثیر دستگاههایی است که این جمع را اداره میکنند. در يك شعاع وسیعتری امروز در غرب هم دیده میشود که وسایل ارتباط جمعی همیشه دچار تحول است. این عصیان را ما می بینیم مثلاً در زمینه تأثر، در زمینه سینما، در زمینه روزنامه، در زمینه نقاشی. و همینطور می بینیم که هر قدر آزادی و امکان برخورد عقاید و آراء بیشتر باشد وسایل ارتباط جمعی به يك نسبتی نمایاننده و پرور دهنده ی اختلافات است. یعنی روزنامه های مختلف وجود دارد که نماینده تمایلات مختلف اجتماع است. مکاتب مختلف وجود دارد: در ادبیات، در هنر، در تأثر، در سینما، که از تمایلات خاص گروهی و اجتماعی خودشان تغذیه میکنند و در داخل يك دموکراسی بورژوازی، لیبرال، میتوان با این وسایل، میزان شدت اختلاف در روابط و درخواستهای اجتماعی را دریافت. بر عکس در جوامعی که بسته ترند، در جوامعی که قدرت، فردی است، طبیعتاً وسایل ارتباط جمعی یکنوع همسانی، یکنوع شباهت، یکنوع همرنگی و به عبارت دیگر یکنوع همدستی یا یکدستی دارند. اینها مثل بخشنامه هایك چیز را در تمام قلمرو فکری، از سینما گرفته تا هنر، تا نقاشی، تا روزنامه، تا رادیو، تا ادبیات، تا مسایل اجتماعی، همه را یکنوع عرضه میکنند. و طبیعتاً ریشه این آسان پسندي و آسان پذیری که شما در سؤال اشاره کردید از اینجاست که همیشه برخورد عقاید و آراء مسایل را مشکل و پیچیده میکند و فعالیت برای این مسایل بیشتر و شدیدتر، متراکمتر میشود. ولی اگر این برخورد عقاید و آراء وجود نداشته باشد، مسلماً همه مسایل جدی زندگی، هم آسان تلقی میشود و هم آسان عرضه میشود. یعنی به عبارت دیگر دموکراسی در يك معنایی اینست که مساله مسوولیت را در سلسله

مراتب قدرت ، چه اداری ، چه سیاسی ، چه اجتماعی و چه فرهنگی ، تثبیت میکند . یعنی انسان را یا دستگاه را در آن حوزه‌ی فعالیت خودش مسوول میکند نسبت به يك دستگاه دیگری. در تحلیل آخر حسابرس اصلی مردمند ، که در واقع به وسیله سازمانهای اجتماعی خودشان مثل احزاب ، روزنامه‌ها ، تأثر ، وسایل ارتباط جمعی یا تاسیساتی مثل پارلمان ، مجالس ، انجمنهای شهرداری ، یا احزاب دست به يك نوع ارزیابی مسوولیتی که نمایندگانشان قبول کرده‌اند میزنند . اگر به علت فقدان این تأسیسات اجتماعی این مسوولیت وجود نداشته باشد طبیعتاً مسایل زندگی و بررسیها و ارزیابیهای آن فقط در شعاع منافع و مصالح خصوصی طبقه حاکمه رسیدگی میشود . طبقه حاکمه هم نسبت به مردم در هیچیک از سطوح قدرت ، مسوولیتی ندارد . وظیفه‌ای احساس نمیکند که حساب مسوولیت خودش را به مردم بدهد . در عین حال ، با کمک وسایل ارتباط جمعی ، سعی میکند که از راه تبلیغ و از راه نمایش ، این وظیفه‌ای را که انجام نمیدهد ، این مسوولیتی را که انجام نمیدهد و فقط به حساب منافع و مصالح گروه خودش انجام میدهد و بهره‌برداری میکند ، بابهترین طرزی ، به خیال خودش ، به يك صورت سوسیالیزه و اجتماعی بکند و تحویل افکار عمومی بدهد و به صورت يك سلسله از خدمات ملی در آورد . منظور اینست که وسایل ارتباط جمعی هیچ منابع و مآخذی در درون جامعه و در درون روابطش برای تغذیه ندارند و آنچه را که وسایل ارتباط جمعی میتواند بگیرد و به مردم عرضه کند مردم مجال ندارند ، مجال که هیچ ، امکان آنرا ندارند که این تغذیه‌ای که از طرف دستگاه به فکر و ذهن آنها القاء میشود ارزیابی کنند ، بد و خوبش را تشخیص دهند و بعد این بد و خوب را عرضه کنند و نقاط ضعفش را نشان دهند . بنابراین در

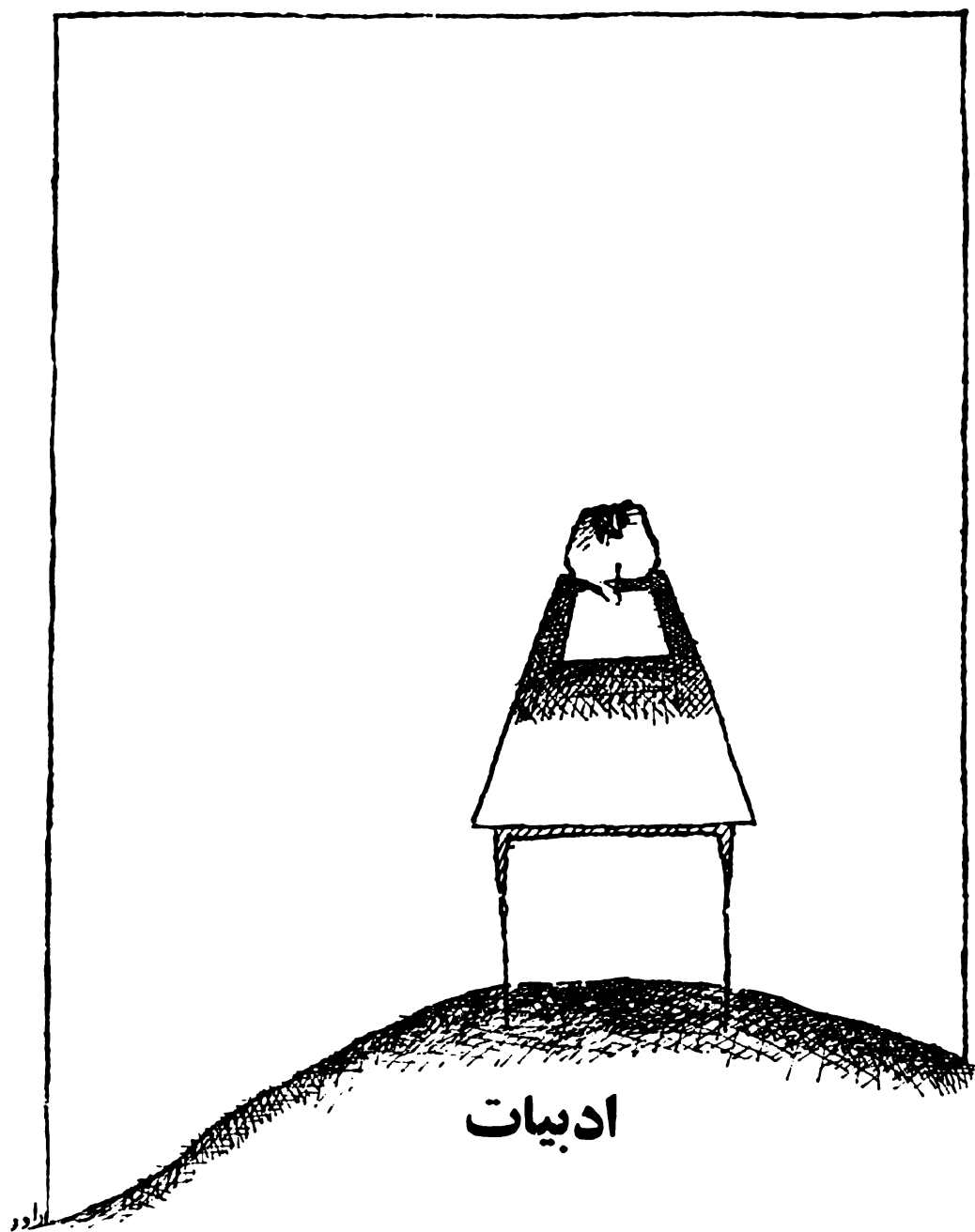
کشورهای عقب مانده و در کشورهای پیشرفته ، به خاطر همان مباحث قبلی که گفتیم : به خاطر اینکه جمعیت ، اکثریت به صورت يك اکثریت خاموش درآمده ، به شدت کار میکنند و به شدت کم فکر میکنند. اینها از یکطرف دچار یکنوع تنبلی ذهنی ، دچار یکنوع خستگی مفرط ذهنی میشوند و طبیعتاً میل به آسان پذیری پیدا میکنند. یارو به خاطر خستگی فوق العاده ای که از تماس ، از رابطه خودش با جامعه ، با کار پیدا میکند دلش میخواهد که کمتر فکر کند ، رمانهای سبك بخواند ، فیلمهای سبك ببیند ، برنامه های تلویزیونی یا رادیویی مشغول کننده برای کشتن وقت - به قول خودش - ببیند و بشنود و فکر نکند. این خصوصیت بحرانی است که در جامعه غربی وجود دارد ، که حتی با بودن آزادی نسبی برای برخورد عقاید و آراء ، انتقاد و نقد و ارزیابی از محصول فکری و هنری روابط جمعی ، فقط در يك محافل خاص هنری و روشنفکری به عمل میآید نه در سطح جامعه . در کشورهای عقب مانده به خاطر فقر فرهنگی ، به خاطر بیسوادی ، به خاطر استبداد قدرت و نبودن آزادی ، این آسان پذیری هر دو جنبه را دارد یعنی هم به خاطر فقر فرهنگی توده مردم یعنی همان در صدی که با غلظت خودش و با نسبت زیاد خودش اگر در يك آگاهی ای باشد وسایل ارتباط جمعی را میتواند تحت تأثیر قرار دهد. این به خاطر آسان پذیری ذهنیش به خاطر نداشتن يك فرهنگ و بینش فکری ، يك آسان پذیری پیدا میکند ولی از سوی دیگر این آسان پذیری خودش یکنوع بیماری است ، بیماری استبداد و خفقان است . یعنی دستگاه هم به طریق اولی برای اینکه مردم به واقعیات آشنا نشوند ، به حقیقت روابطی که بر آنها حکومت میکند آگاه نشوند ، از طرفی تمام مسایل را به طور سطحی و خیلی مبتذل به مردم عرضه میکند .

از سوی دیگر آسان‌پذیری را از راه دادن محصولات مبتذل فکری تشویق میکند ، برای اینکه این بیماری ، این تنبلی و رکود فکری را ادامه دهد و تبدیل به یکسوء آگاهی نکند . درحالی‌که وسایل ارتباط جمعی مخصوصاً در کشورهای در حال توسعه اصلاً وسیله بیداری باید باشد . وسیله دادن آن مقدار فرهنگی باشد که افراد جامعه از راه آموزش و پرورش ، یابۀ علت اینکه شنشان زیاد است ، یا به علت فقر آموزشی - محتوی ضعیفش - نمیتوانند بدان برسند . مسلماً وسایل ارتباط جمعی میتوانند این مقدار فرهنگ را به آنها بدهد ، از راه کتاب از راه روزنامه ، از راه رادیو و تلویزیون . وسایل ارتباط جمعی يك وسیله ی آگاهی و بینش فرهنگی است . ولی متأسفانه ، این نوع آگاهی به قول خودشان ، باعث تحريك افکار و ناراحتی و نگرانی میشود . و از همه اینها گذشته يك مسالۀ هم‌اینست که مردم از طریق وسایل ارتباط جمعی به این دلیل در جریان واقعی اخبار و حوادث و وقایع قرار نمیگیرند که اینها در کشورهای عقب‌مانده و مستبد مردم خودشان را محکوم به يك دور تسلسل میکنند . به این معنی که مردم به نسبت جاهلند ، به نسبت آگاهی فرهنگی ندارند ، بنابراین نظیر يك آدم‌مریض که جسماً مریض و ضعیف است روحاً مریضند و غلیلند . اینها ظرفیت ، یک مقدار بیشتری از شنیدن حقایق را ندارند . تحريك میشوند و تحريك عصبی میشوند ، احساساتشان به جوش می‌آید و فوری میخواهند قضاوت کنند ، فوری میخواهند بجنبند ، بنابراین به امنیت و آرامشی که جامعه احتیاج دارد ضرر میزنند و خطرناکند . و چون آرامش و امنیت جامعه مقدم بر همه چیز هست بنابراین جامعه‌ای که از نظر آنها فقیر و غلیل است ، از نظر بینش هر قدر از این حقایق ، اخبار و وقایع و حوادث ، روابط زندگی کمتر

آگاه باشد آرا متر است . و بمردم خاموشترند و ملایمترند . پس این دور تسلسل، این منطق ، باید ادامه پیدا کند. یعنی که مردم چون جاهلند از واقعیت زندگی که اعصاب آنها را تحریک میکند، باید مطلع نشوند . این دور تسلسل منجر میشود به اینکه وسایل ارتباط جمعی در کشورهای عقب مانده به صورت وسایل تقریباً نرمرز کننده برای تکامل فرهنگی جامعه در بیایند . ولی در اروپا و در جوامع غربی، همانطور که گفتم ، يك بحرانی در این مساله وجود دارد و بحران اینست که گرفتاری مردم نسبت به زندگی، آسان پذیریشان ، و کهنگی روابط و اینکه مساله شرکت مردم ، دخالت مردم در زندگی در اثر تشدید تولید و تکنولوژی و پیچیدگی روابط زندگی مشکل شده و به همان نسبت هم طبقه روشنفکر و نسل جوان را برای شرکت مستقیم در امور زندگی و دخالت در زندگی ، در تمام سطوح زندگی ، به یکنوع بیزاری و به یکنوع بی اعتقادی نسبت به ارزشهای موجود زندگیشان کشانیده است .

این بی اعتقادی در تمام حوزه ی روابط جمعی هم دیده میشود . یعنی آنها هم برنامه های رسمی رادیویی ، تلویزیونی ، تأثیری سینمایی خودشان را قبول ندارند . با این تفاوت که : گویا اینکه آنها ممکنست در زمینه ی رادیو و تلویزیون نتواند خلایق کنند به خاطر اینکه رادیو و تلویزیون نمیتواند يك وسیله خصوصی باشند . ولی خواه ناخواه در زمینه روزنامه ، در زمینه کتاب و در زمینه های هنری و در زمینه هایی که روابط جمعی بیشتر میتواند جنبه فردی داشته باشد، آنها این آزادی را دارند که این تناقض و این تضاد زندگیشان را نشان دهند .

ادامه دارد



همه‌شید امیرشاهی را از
بهترین نویسندگان یا ، آنطور که
خودش دوست دارد بگوید ، قصه
نویسان امروز ایران میدانیم .
نثری روان ، گویا و پاک دارد و
طنزی زیرکانه و لطیف . نثری در
اوج شیوایی ، « مه دره و گرد
راه » * و طنزی در حد ظرافت ،
« در این مکان و در این
زمان » * ...

و به روزگاری که در این
دیار جماعتی عظیم به ریا خود را
پرچمدار سبکها و مکتبهای
گوناگون مینمایانند، آن سخن در
اندیشه میماند که راستی در آن
باشد . یکی از چندتنی که اینگونه

سخن میگویند مهشید امیرشاهی
است . نویسنده ای صمیمی، دوراز
جنگال و هیاهو و صادق در آنچه
میگوید . بارش را با آبنوس
سخت ارج می نهیم .

از خانم امیرشاهی سه
مجموعه ی داستان خوانده ایم :

«کوچه بن بست»

«سار بی بی خانم»

«بعد از روز آخر»

يك ترجمه از جیمز تربر :

«افسانه های عصر ما»

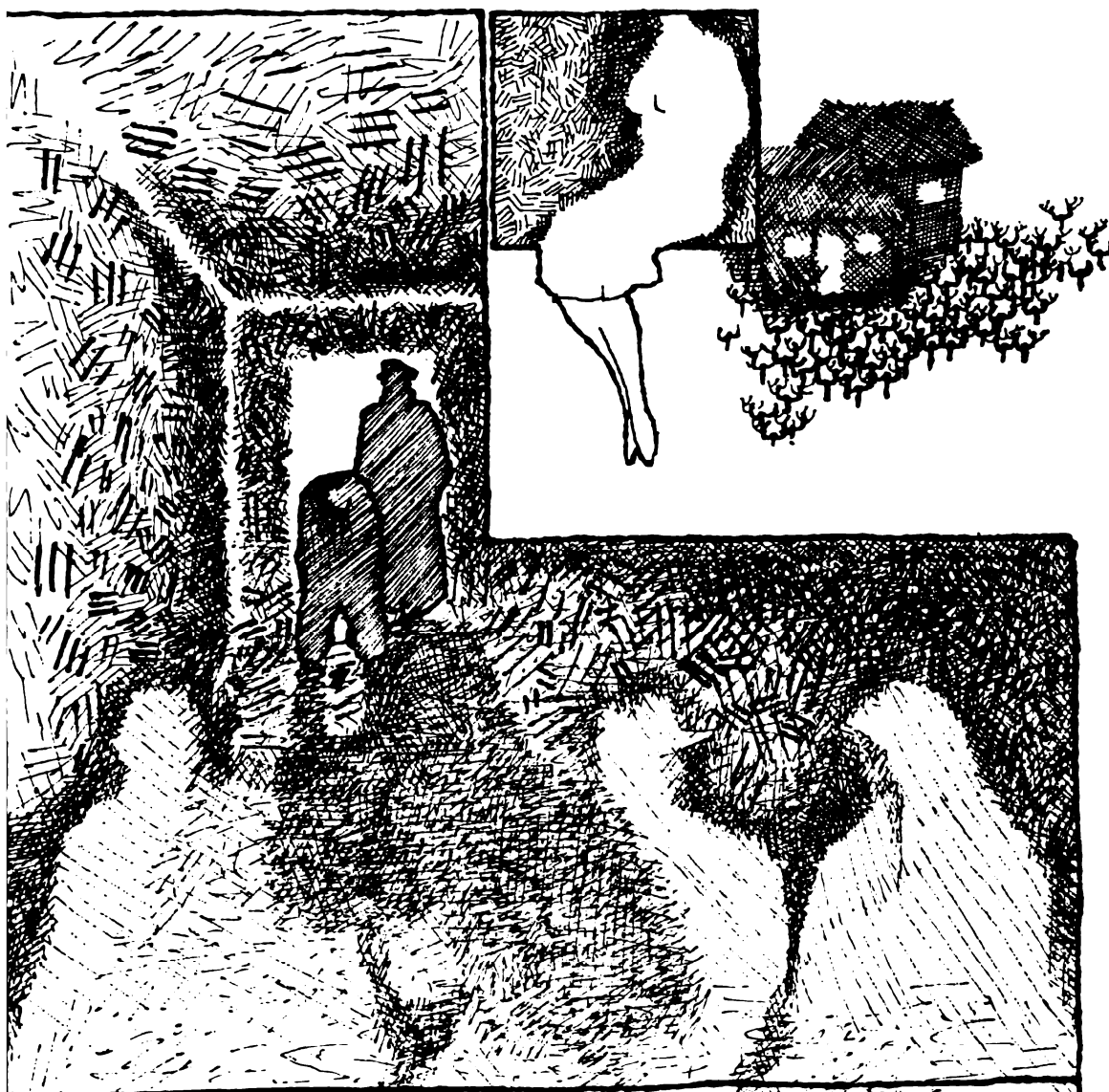
و ترجمه هایی برای کودکان

که آخرین آنها به نام «مری پاپینز»

در دست انتشار است .

* هر دو قصه در مجموعه ی

«بعد از روز آخر» چاپ شده است.



نام ... شهرت ... شماره شناسنامه ...

نوشته‌ی : مهشید امیرشاهی

پاسگاه شلوغ بود . وقتی من وارد شدم صداها
خوابید و رئیس پاسگاه با سرو صدا صندلی لهستانی را عقب
زد و بلند شد و يك صندلی لهستانی دیگر را به من نشان داد .
اطاق رئیس پاسگاه كوچك و چرك بود . كف
آجریش از گل و باران كفها خیس و كثیف شده بود . يك
سیم بایك لامپ لخت از سقف آویزان بود . همه آدمهائی كه
تو اطاق بودند کنار دیوارها ایستاده بودند .

رئیس پاسگاه گفت ، « رفتن دنبال رضا . »
پرسیدم ، « هنوز پیداش نکردین ؟ وقتی تلفن کردین
خیال کردم پیدا شده . »
وقتی تلفن کرد گفتم ، « خانم تشیف بیارید کارها تمومه . »
پرسیدم ، « پیدا شد ؟ »
گفت ، « همه اش نه - چندتا تیکه اشو گیر آوردیم . »
گفتم ، « مقصودم چیزاست - رضا - رضارو پیدا کردین ؟ »
گفت ، « بعله بعله » و قطع کرد .

رئیس پاسگاه دستهایش را پشتش جفت کرد و درست
مثل اینکه آن پشت عروسکی قايم کرده كه می خواهد ناگهان
نشان بدهد ، گفت ، « پیداش می كنیم ، پیداش می كنیم . »
محمد كنار يك ژاندارم گوشه اطاق ایستاده بود .
دستهایش را دستبند زده بودند . عكس دانه های باران از

نام . . .

شهرت . . .

شماره شناسنامه . . .

مهشید امیرشاهی

نام . . .

شهرت . . .

شماره شناسنامه...

مهشید امیرشاهی

شیشه چرك پنجره روی صورتش می افتاد و آبله‌داغش می‌کرد . چشمهای ریزش ریز ترودماغ پهنش پهن‌تر شده بود و کلاه پشم شترش سرش بود و من در ذهنم منظره کله تراشیده‌اش را که شب قبل دیده بودم می‌دیدم .

دفعه اول که دیدمش به نظرم غریب و گنده آمد. شاید به خاطر اینکه منتظر بودم رضا را ببینم که قیافه‌اش آشنا بود . اما حالا به نظر عادی می‌آمد و کوچکت‌تر شده بود حجت باغبان گفته بود ، « اینم سابقه داره . کله‌شو ملاحظه بفرمایین . تازه آزاد شده ... »

گفتم ، « این خیلی تفصیر نداره . »
رئیس پاسگاه گفت ، « شريك جرمه . اموال مسروقه سرقت اولو این به اینا فروخته . » و بادستش جمعیت توطاق رانشان داد ، « دفعه دوم همراه رضا بوده . »
گفتم ، اینو که میدونم - باغبون گرفتش .
رئیس پاسگاه خوشش نیامد ، چون می‌خواست افتخار دستگیری محمد نصیب پاسگاه باشد . حرف مرا نشنیده گرفت و در دنباله حرفش گفت ، « به تیغ ژیلت تو جیبش بود . قصدشون کشتن و بردن بوده . »
تیغ ژیلت را هم دیشب دیده بودم ؛ حجت آن را بایک آینه شکسته و شش قران پول خرد از تو جیب محمد

در آورده بود . محمده حجت گفته بود ، «ما ریشمو با این می تراشم». و حجت گفته بود، «ای بلانست مادر قحبه دروغگو» دیشب تیغ ژیلت ، حتی چاقوئی که می گفتند دست رضا بوده معنی خاصی برایم نداشت اما حالا از حرف رئیس پاسگاه پشتم لرزید.

اگر خانم آقا ، رضا را پشت پنجره اطاق دخترم ندیده بود و اگر حجت تو شرشر باران صدای خانم آقا را که داد زده بود، «دزدا آی دزدا» نشنیده بود . . . وای ! اگر خانم آقا نبود و اگر حجت صدایش رانشنیده بود ، اگر رضا رفته بود تو اطاق دخترم . . . وای ! بیشرف ! اگر آنجا بودم بادست خودم می کشتمش .

يك لحظه چشم محمدتو چشم من افتاد. ته چشمش به قوچان و دهش و پدر و مادرش فکر می کرد؛ فکر می کرد این تهران که توش صدتومانی هست و ژاندارم هست و رضا هست ارزانی تهرانها . شب قبل گفته بود ، «ما صدتومنی ندیده بودم ، می خواستم ببینم.»

وقتی من رسیدم حجت محمداگر رفته بود و رضا فرار کرده بود . خانم آقا دور تا دور لبش تبخال زده بود و تا چشمش افتاد به من زد زیر گریه و دامنم را گرفت . پی هم می گفت ، «خانم جون ، قربونت برم خانم جون .» حجت

نام . . .

شهرت . . .

شماره شناسنامه . . .

مهشید امیرشاهی

هم حرف می‌زد و من تو شلوغی نامانوس خانه درست
نمی‌فهمیدم چه می‌گوید. فقط فهمیدم رضا، مستخدمی که
چندروز پیش دزدی کرده بود و در رفته بود، بازم برگشته
بوده و این دفعه باچاقو.

حجت گفت، «بفرماین توزیرزمین. اونجاس.»

پرسیدم، «گرفتیش؟»

گفت، «البته.»

رفتم توزیرزمین، گفتم، «اینکه رضانیست.»

حجت گفت، «خیر. همدستشه. عرض کردم که اون

بلانسیب مادر به خطا در رفت.»

محمد مثل گربه‌ای که کمین کرده باشد گوشه تخت

زیرزمین نشسته بود و به صورتهای ناآشنای دور و برش با

تردید نگاه می‌کرد و گاهی سرش را تکان می‌داد. کلاه پشم

شترش کنارش افتاده بود و کله‌اش تراشیده بود و پست و بلند -

های زشتی داشت.

حجت گفت، «اینم سابقه‌داره. کله‌شو ملاحظه بفرمایین!

تازه آزاد شده. اون رضای بلانسیب بیشرقم که بنده از اول

عرض کردم ...»

محمد گفت، «به خون گلوی امام رضا ما دفعه اولمه.

رضا گفت اینارو بفروش. گفتم ازمانمی‌خرن. گفت می‌خرن

بفروش، باز می‌ریم می‌آریم. اونجا چیزای خوب هست.

نام ...

شهرت ...

شماره شناسنامه ...

مهشید امیرشاهی

نام . . .
شهرت . . .
شماره شناسنامه . . .
مهشید امیرشاهی

گفت بگواز کویت آمده‌ام ، پالتورو بگودویست نومن ...
 ماصد تومنی تا اون روز ندیده بودم ، می‌خواستم ببینم.»
 حجت گفت ، «بلانسبت تخم حروم ، تو که گفتی
 رضا گفته می‌برنت خونه خواهرش!»
 محمد گفت ، «ماراستشو میگم.»
 بالهجه مخصوصی حرف می‌زد و من نفهمیدم کجایی
 است . به جای «من» می‌گفت ، «ما» .
 پرسیدم ، «اهل کجایی؟»
 نگاهم کرد و جوابم راندا .
 حجت گفت ، «جواب بده بلانسبت پدر سگ !
 وگرنه تو پاسگاه از دماغت درمیارن .»
 محمد سرش را انداخت پایین و گفت ، «قوچان .
 مال قوچانم .»

گفتم ، «به نظر اینکاره نمیار . گولش زدن .»
 رئیس پاسگاه گفت ، «اولش همه شون همینطوری
 شروع میکنن .»
 گفتم ، «اینورضا گول زده . اونو باید بگیرین.»
 دلم می‌خواست رضا را بگیرند . چرا این کار را کرد؟
 می‌خواستم بدانم چرا . غذا و لباس مرتب داشت ، اطاق
 گرم داشت ، پول داشت . چرا؟ وقتی چیزها را دزدید و فرار

کرد مهم نبود - تقصیر خودم بود که بی ضامن و بی شناسنامه قبولش کردم و خانه را در اختیارش گذاشتم و به وسوسه انداختمش . اما چرا باز برگشت؟ با تیغ ژیلت و چاقوی ضامن دار؛ پشت اطاق دخترم - رذل! بی شرف!

گفتم ، «باید بگیرینش.»

مرد کوتاه قدی که شانه هایش پهن بود و صورتش تیره بود و کت و شلوار قهوه ای داشت و کراوات نداشت گفت، «گیر میفته .»

رئیس پاسگاه با پیروزی مرد قهوه ای پوش را نگاه کرد و به من گفت ، «این آقا همراه خریدار پالتو آمده .» پرسیدم ، «خریدار پالتو هم اینجا س ؟»

بادستش يك زن چادری را که روی نیمکت چوبی بین مرد کت و شلوار قهوه ای و يك مرد دیگر نشسته بودند نشانم داد. عجیب بود که متوجهش نشده بودم - غیر از من خریدار پالتو تنها زن حاضر بود . صورتش بیضی و خوش ترارش بود و رنگ مهتابی قشنگی داشت و چادرش هیچ نقشی درپنهان کردن سروگردنش بازی نمی کرد . نگاهش را به رشته گلوبندم دوخته بود و من فکر کردم باید قبل از آمدن بازش می کردم .

محمد دیشب قبل از آنکه به پاسگاه بیاید گفته بود پالتو

نام . . .

شهرت . . .

شماره شناسنامه . . .

مهشید امیرشاهی

را تو «قلعه» فروخته . کلمه قلعه را به کار نبرد - گفت ، « ما پالتو و بردم اونجا که زنا بی حجابی میکنن فروختم.»
حجت گفت ، « تو قلعه» ؟ ای بلانست بی ناموس !
بلدی جاشو نشون بدی ؟
محمد سرش را تکان داد که بلد است .

طاهره معروف به منیر شهرت عزتی نام پدر محمد علی
شماره شناسنامه ۵۷۰ صادره از تهران خریدار پالتوی پوست
به بهای ۱۰۰۰ ریال از محمد محمدزاده فروشنده اموال
مسروقه سرقت اول و همدست رضا عیسی در سرقت دوم -
نگاهش را از گردن بندم برداشته بود و داشت خودم را نگاه
می کرد . ته چشمش با من غریبی می کرد ، حتی شاید از من
می ترسید . من هم نگاهش کردم و خندیدم . حالت چشمش
عوض شد ، دیگر توش غربت نبود ، اول تعجب بود بعد
حتی دوستی . تغییر اینقدر سریع بود که من نگاهم را بیش از
آنچه باید روی نگاهش نگه داشتم و طاهره معروف به منیر
حس کرد باید چیزی بگوید و گفت ، « به جون بچهام اگه من
میدونستم مال دزدیه . مگه عقم کم بود بخرم . من با به
دو ستم نشسته بودیم دم در . این پسره او مد گفت من مال کویتم
قاچاق فروشم ، این به پالتو مونده . دو ستم پرسید چند ؟ گفتش
دویست تو من دو ستم گفت اگه صدمیدی ما میخریم ...»

نام . . .

شهرت . . .

شماره شناسنامه . . .

مهشید امیرشاهی

رئیس پاسگاه گفت ، «وقت خانمونگیر.»

دلم می‌خواست از طاهره معروف به منیر پیرسم مگر
بچه دارد؟ و چندتا؟

مردی که طرف دیگر طاهره معروف به منیر نشسته
بود و روی پیشانی‌ش دو تا چین عمیق داشت درست مثل اینکه
بار سنگینی روی سرش است و گوشه‌هایش لنگه به لنگه بود،
با صدای دور گه کم طنینی گفت ، «خانوم به حرضت عباس
ای اینکاره‌نی. شوما تشریف بیار من گنجه‌شو نشون بدم....»
رئیس پاسگاه سرش را آورد طرف من و گفت ،
«این رفیق شخصیشه.» و خندید. از صمیمیت رئیس پاسگاه
با خودم خوشم نیامد و ترسیدم باز بین من و طاهره معروف به
منیر غربت ایجاد کند. اما طاهره به رئیس پاسگاه توجهی
نداشت و با صدای نرمش گفت ، «چیزی نیست که نداشته باشم.»
و نگاهی از روی امتنان به رفیق شخصیش کرد.

دلم می‌خواست به طاهره اطمینان بدهم که حرفش را
باور دارم. گفتم ، «حتماً شما چیزهای بهتر از این دارین. این
چیز خیلی مهمی نیست.» ولی حرفم به گوش خودم تعارف
مضحك بی مغزی آمد .

معهدا طاهره خوشش آمد سرخ شد و خندید .
دندانهایش مثل مروارید بود، و وقتی خندید پوست صافش
شکفت .

نام . . .

شهرت . . .

شماره شناسنامه...

مهشید امیرشاهی

نام . . .
شهرت . . .
شماره شناسنامه . . .
مهشید امیرشاهی

گفت ، «نخیر- از مال شما که بهتر نه.»
 بدنم مور مور می شد و دلم می خواست کارها زودتر
 تمام بشود و بروم .

محمد باحسرت به سیگار من نگاه می کرد . صد اش
 کردم . آمد جلو ، پاهاش را روی زمین می کشید.
 رمضان شهرت کریمی نام پدر حسن شماره شناسنامه
 ۲۷۵ صادره از قمشه شغل جامه دار حمام ، خریدار گردنبند
 فیروزه به بهای ۶۵ ریال ، گفت ، «ببین خانوم چی می فرمان.
 خُ راستو بگو چون همه رو خلاص کن.»

مرد کوتاه قد کت و شلوار قهوه ای ، دوست رفیق
 شخصی طاهره معروف به منبر ، طوری که رئیس پاسگاه
 بشنود و من بشنوم و مهم نبود اگر محمد نمی شنید ، گفت ،
 «جای این رضارو دُرُس نشون بده - اونوخ خانم می بخشت.
 و گرنه خودت گیری- تا آخر عمر میری زندون تا پیداش کنن.»
 محمد گفت ، « به خون گلوی امام رضا ما هر چی
 میدونستم گفتم. تو قهوه خونه تو بازار چه باهم می خوابیدیم.
 از پول اینام باهم عرق خوردیم غذا هم داد . همین.»
 من دلم می خواست رضارا بگیرند و دلم می خواست
 برای محمد بگویم چرا دلم می خواهد رضا را بگیرند .
 ولی فقط گفتم ، «توسیگاری هستی؟»
 سرش را انداخت پایین.

نام . . .

شهرت . . .

شماره شناسنامه . . .

مهشید امیرشاهی

از رئیس پاسگاه پرسیدم ، «میشه بهش سیگار بدم؟»
رئیس پاسگاه تردید داشت و سینه اش را صاف کرد
که حرف بزند . من پاکت سیگارم را دراز کردم و محمد
هر دو دستش را بادتنبند آورد جلو .

از رئیس پاسگاه پرسیدم ، «فکرمی کنین رضارو کجا
میشه پیدا کرد؟»

مرد کوتاه قد کت و شلوار قهوه ای گفت ، «جون شما
سرکار دیگه توفهوه خونه آفتابی نمیشه . از دیشب تا حالا
خبرش کردن.»

خبرش کرده اند؟ کی؟ آنهایی که توفهوه خانه بودند ؟
یعنی ممکن است آن جمعی که من شب قبل توفهوه خانه دیدم
در مقابل آژان هوای همدیگر را داشته باشند؟ واقعاً ممکن است؟
سرکار با اطمینان گفت ، «همونجامی گیریمش ، مگه
نه فتوح؟» بعده من گفت ، «فتوح شاگرد قهوه چیه گلوبندو
این از ممد خریده بعد به رمضان حمامی فروخته . این اینارو
بهترمی شناسه ، میدونه حتماً پیداش میشه ، مگه نه؟»

فتوح شهرت زنجانی نام پدر حسن شماره شناسنامه -
نمی داند - شغل شاگرد قهوه خانه حسین چرچر در بازارچه
تجریش خریدار گلوبند فیروزه به بهای ۶۰ ریال از محمد
محمدزاده فروشنده اموال مسروقه . . . سرش را جنباند و
خندید که من متوجه بشوم رئیس پاسگاه از او صحبت می کند .

فتوح را شب قبل توقهوه خانه دیده بودم . چشمهای درشت بی هوشش که از زیر پتوی سربازی به مانگامی کرد یادم مانده بود . و وقتی پتو را کشید سرش آستین کت آبی کثیفش را هم دیدم و حالا هم همان کت پارچه ای آبی ، از آن نوع که پیشخدمتهای چلو کبابی و پالوده فروشی سر پل می پوشند ، تنش بود .

پرسیدم ، « از کجا میدونی پیدایش میشه ؟ »

فتوح گفت ، « خب عملیه دیگه . »

گفتم ، « عملیه ؟ پسر به اون جوونی . . . »

ژاندارمی که کنار محمد بود گفت ، « پیرو جوون نداره .

همه شون هن . »

یاد بوی تریاکی افتادم که دیشب توقهوه خانه دماغم

را پر کرد . و باز حسش کردم و ته حلقم تلخ شد .

مردی که موهای سفید فراوان و صورت سوخته

سیاه داشت و شکل نگاتیو عکس بود از پشت فتوح شاگرد

قهوه چی سرک کشیده بود که مرا ببیند . چشمش که افتاد تو

چشمم به سقف نگاه کرد .

به ورقه ها اشاره کردم و پرسیدم ، « این آقا کدوم از

ایناست ؟ »

رئیس پاسگاه ورقه ها را زیر و رو کرد و ورقه نگاتیو

عکس را داد دستم . علی ، شهرت شعری نام پدر غلامعلی

نام . . .

شهرت . . .

شماره شناسنامه . . .

مهشید امیرشاهی

نام . . .

شهرت . . .

شماره شناسنامه...

مهشید امیرشاهی

شماره شناسنامه ۵۹ صادره از تهران شغل قصاب خریدار
سنجاق سینه زمرد به بهای ۳۵ ریال از رضا عیسی سارق
مسلح . . . گفت ، «ما گفتیم شب عیدی براخونمون عیدی
بیریم - واله ، ما که کف دس بو نکرده بودیم، کرده بودیم؟»
فتوح خندید.

من گفتم ، «نه.»

دلم می خواست سنجاق سینه زمردی که علی شهرت
شکری به بهای ۳۵ ریال برای زنش عیدی خریده بود باز به
خودش بدهم ، ولی می دانستم که نباید بدهم و نمی دهم .
علی شهرت شکری گفت ، «از دیشب تا حالا مارواز کار
وزندگی کردن .»

فتوح باز خندید و من از رئیس پاسگاه که داشت به
علی شکری چپ چپ نگاه می کرد پرسیدم، «با این آقایون
مگه بازم کاری هست؟ اشکالی داره بذارین برن؟»
گفت، «بی اشکالم نیست . باید تمهید بسپرن که هر وقت
ما خواستیمشون بیان پاسگاه.»

رفیق شخصی طاهره با صدای دور گه اش گفت ،
«خب می سپریم .»

من بی اختیار گلوم راصاف کردم به این امید که صدای
رفیق شخصی طاهره باز شود.

یکی از ژاندارمها گفت ، «سرکار بدم بنویسن؟»

رئیس پاسگاه جواب نداد . من گفتم ، «خب بدین بنویسن.»

ژاندارم به همه خریداران اموال مسروقه یکی يك برگ کاغذ سفید داد و مثل معلمی که سر کلاس املا می گوید گفت ، «بنویسید این جانب - اسمتونو بنویسین - هر کی اسم خودش ...»

من دیدم هیچ کس نمی نویسد . طاهره داشت نگاهم می کرد . گفتم ، «بنویسین . چیزی نیست ، تشریفات اداریه.» طاهره خیره به چشمهام نگاه کرد و گفت ، «آخه سوات ندارم.» نگاهش می گفت : سر کوفت نزن دلم می خواسته و ندارم .

ترسیدم اگر پیشنهاد کنم من برایش بنویسم همان سر کوفتی باشد که نباید بزنم . گفتم ، «خب آقا از طرف شما می نویسن.»

طاهره گفت ، «آخه اونم ...»

رفیق شخصی گلت ، «نُج .»

کت و شلوار قهوه ای خندید . نگاهش کردم روش را برگرداند . به هر کدام که نگاه کردم لبخند شرمزده ای زد و جای دیگری را نگاه کرد .

به طاهره گفتم ، «میخوان من؟...»

و همه برگهای سفید خریداران اموال مسروقه ریخت

نام ...

شهرت ...

شماره شناسنامه ...

مهشید امیرشاهی

نام . . .

شهرت . . .

شماره شناسنامه...

مهشید امیرشاهی

تو دامنم . ژاندارم دیکته کرد:

«این جانبان امضا کنندگان ذیل ...» و من نوشتم و همه انگشت زدند.

صدای غرش جیب صدای باران رامحو کرد و همه مه
تو پاسگاه خوابید . ترمز، بعد صدای سرنیزه . دو تا ژاندارم
رضاراهول دادند تو .

رضا گلی بود و صورتش ورم کرده بود و گریه می کرد .
رضا که با چاقو پشت پنجره اطاق دخترم آمده بود و می خواستم
بادستهای خودم خفه اش کنم ، حالا جلو رویم بود و هیچ
احساس نمی کردم .

به ژاندارمی که پشت سرش بود گفتم ، «چرا دیگه
کنتکش زدین؟»

ژاندارم با تعجب مرا ورنداز کرد و گفت ، «چه !
بی زدن چه نمیشه !»

رضا گریه می کرد . گریه اش نه ایجاد همدردی می کرد
نه رضایت . فقط عجز آدم شرآز پا افتاده ای را نمایش می داد .
زشت بود . همان وضع فلک زده روزاول را داشت ، روزی که
آمد پیش من کار بگیرد .

گفتم ، شناسنامه ات کجاست؟

گفت ، «پیش خانم و آقای قلیم - بهم نمیدن.»

پرسیدم : «یعنی چه بهت نمیدن؟»

نام . . .	
شهرت . . .	
شماره شناسنامه...	
مهشید امیرشاهی	

گفت ، «میگن باس بمونی.»

پرسیدم ، «چرا نمیخوای پیششون بمونی؟»

گفت ، «اذیتم میکنن ، پولمون میدن .»

گردنش کج بود و وقتی حرف میزد دستهای چرکش

را به پیرهنش می مالید . گفتم ، «خواهش می کنم صاف

وایسا رضا .»

پاهاش را جابه جا کرد اما گردنش کج ماند.

حالا هم گردنش کج بود . با همه نکبت عجز و

درماندگی . تنها کسی که داشتم این بود که دارم به چیزلرزج

کثیفی نگاه می کنم که نمی خواهم ببینم.

پرسیدم ، «کجا پیدایش کردین؟»

ژاندارم دوم گفت ، «تو همون قهوه خونه که همدشش

گفت .»

محمد گفته ، «تو قهوه خونه باهم می خوابیدیم...»

حجت پرسید ، «کدوم قهوه خونه ؟»

محمد گفت ، «قهوه خونه حسین چرچر تو بازارچه.»

من تعجب کردم که هیچکس از اسم قهوه خانه خنده اش

نگرفت .

امیدی نداشتم که رضا تو قهوه خانه باشد ، ولی فکر

کردم باید بروم آنجا . فکر کردم شاید لاف بر گه ای، اثری ،

نام . . .

شهرت . . .

شماره شناسنامه . . .

مهندس امیرشاهی

نشانه‌ای ، از رضا توفهوه‌خانه پیدا شود . در باره رضا فقط می دانستم اسمش رضاست حتی اسم خانوادگی‌اش را نمی‌دانستم . رفتیم بازارچه تجریش . من و دختر عموم و شوهرش - حجت هم همراهان آمد .

دختر عموم هم ترسیده بود هم به هیجان آمده بود . پرسید ، «تو ترسیدی؟»

گفتم ، «نه - من نبودم که اینا آمدن - تازه وقتی آدم می‌دونه دزدی که اومده کیه دیگه ترس نداره .»

گفت ، «واچه دل‌کنده‌ای داری ! چیا برده؟»
برایش گفتم . پیدا بود دلش سوخته‌ولی گفت ، «فدای سرت . اما این پدر سوخته رو باید پدرشودر آورد.»

وقتی رسیدیم ساعت نزدیک دو بعد از نیمه شب بود . بازارچه تاریک بود فقط چراغ میدان بار فروشهارو شن بود . یک زن کنار درقهوه‌خانه حسین چرچر نشسته بود و یک غربال جلوش بود . صورت زن را نمی‌دیدم و می‌دیدم که روی غربال خم شده . حرف می‌زد ، تندوپی هم . حرف‌های نامفهوم بود ، بعضی کلمات ، بعضی جمله‌ها را می‌شد فهمید و بقیه شبیه وزمداوم بود : «اون شب ، سرسره‌راه وزرز - نگفتم ، نگفتم ، اون آجان خوشگله آجان قد بلند و وزرز -» می‌خواستیم صورتش را ببینیم ، نمی‌شد . نمی‌خواستیم دولا بشوم . باغربالش حرف می‌زد ، سرش را برایش بالاوپایین می‌برد

وبا انگشت تهدیدش می کرد.

در زدیم. چند بار در زدیم. قهوه چی با صدای خوابه
آلودش از پشت در گفت ، «جانداریم - برو فردا.»
گفتیم جانمی خواهیم کارداریم . قهوه چی گفت، «گفتم
نمیشه ، برو فردا.»

آژان پست مثل لاشخواری که بوی مرده شنیده باشد
پیداش شد . پرسید، «پی کسی اومدین؟»

گفتیم بله . با سر به قهوه خانه اشاره کرد ما هم با سر
گفتیم بله . در زد . به نظر من آمد که مثل ما در زد اما در
قهوه خانه باز شد . بوی نا و پا و عرق تن تبار و مدفوع آدم
خورد تو صورتم . از دهن نفس کشیدم و رفتم عقب. تا کمر
قهوه خانه باران زده بود و سقفش سیاه و نمناک بود . آدمها
سرهم خوابیده بودند . روی سکویک نفر به دیوار تکیه زده
بود و پاش آویزان بود آب دماغ و دهنش روی چانه اش جمع
می شد و می ریخت تو یقه باز پیرهنش . دوسه نفر روی زمین
خودشان را لای لحاف چرکی پیچیده بودند و چند نفر پتوی
سربازی داشتند. بقیه بالباس پاهایشان را تودلشان کرده بودند.
همه لباسشان تنشان بود ، حتی آنهایی که زیر لحاف بودند
یا پتوی سربازی داشتند ، بعضی ها حتی کلاهشان را هم
بر نداشته بودند .

نام . . .

شهرت . . .

شماره شناسنامه . . .

مهشید امیرشاهی

نام . . .

شهرت . . .

شماره شناسنامه...

مهشید امیرشاهی

فتوح شهرت زنجانى باکت آبى چرکش جلودرزیر
پتودراز کشیده بود و چشمش باز بود و تامارا دید سرش را کرد
زیر پتو . هیچکس به اینکه چند نفر غریبه ساعت دو بعد از
نیمه شب خوابشان را برهم زده اند و رویشان را پس می زنند
اعتراضی نداشت .

ته اطاق دوسه تاپله بود که می رفت به زیر زمین سرپله ها
هم آدم خوابیده بود . از پله دوم بوی تلخ و تازه ای روی
بقیه بوها بلند شد . من حس کردم دیگر نمی توانم نفس بکشم
و برگشتم تو ماشین پیش دختر عموم که تو ماشین مانده بود .
دختر عموم گفت ، «پیداش کردین؟»

گفتم ، «نه.»

گفت ، «میدونه که رفیقشو گرفتین؟»

گفتم ، «آره - حتماً میدونه.»

گفت ، «این پسره چی میگه؟»

گفتم ، «حرف زیادی نمیزنه . اول به حجت گفته

رضا بهش گفته من میرم منزل خواهرم توهم بیابریم.»

دختر عموم گفت ، «چه دروغا - کثافت . پس رضا

دیگه اینجانمی آید چون میدونه جاشو بلدیم.»

گفتم ، «تو که میدونستی دنبالت هستن چرا بر گشتی

تو قهوه خونه؟»

نام . . .	رضا باگردن کج گریه می کرد و چیزی نگفت . ژاندارم دوم گفت ، رفته بود دو تو من قرض بگیره - یکی از همکاراش تحویل مون داد.»
شهرت . . .	رئیس پاسگاه بابی حوصلگی گفت ، «سرنیزه ها تو نو وردارین زندونیارو بیرین دادرسی شمرون - با خانم.» باران تندتر شده برد.
شماره شناسنامه ...	من جلونشستم و محمد و رضا و دو ژاندارم عقب نشستند. و راه افتادیم ، من عقب را نگاه نمی کردم و از وجود ژاندارمها و سرنیزه هاشان بیشتر آگاه بودم تا از وجود رضا و محمد. رضا فین فین می کرد و بقیه ساکت بودند.
	دلم می خواست بدانم چرا . پولی که برایش نداشت . پالتوی پوست را صد تومان فروخته بود - تازه این مهمترین رقمی بود که به دست آورده بود . در مجموع پولی که در آورده بود حقوق نیم ماهش بود. تازه پول را دو روزه خرج کرده بود، ژاندارم گفت. «او مده بود دو تو من قرض بگیره ...» پس چرا؟ کینه داشت؟ به من وبچه وزندگیم ؟ چرا ؟ تقصیر من نبود که من، من بودم و رضا ، رضا ... تقصیر رضا هم نبود. شاید حق داشت کینه داشته باشد.
مهشید امیرشاهی	شاید حق داشت . ولی حق بود به جای اینکه گردنش را کج کند ، با همان کینه تو چشمهای من نگاه کند و با همان کینه تو چشمهای رئیس پاسگاه و گریه نکند.

بر گشتم و نگاهش کردم . صدای گریه اش بلندتر شد و
گفت ، «خانم ببخشینم . این دفعه رو...»
ژاندارمی که کنار محمد نشسته بود گفت ، «ولدز نامگه
دفعه اولته ؟ پرونده ات تو کلانتری قلهك هم هس . تازه این
خانوم ببخشه خونه قبلی که دزدی کردی و در رفتی و حالام
خبر شدن که گیر افتادی چی ؟ او نام ببخشن ؟ آره اروای عمه ات .
تازه ببخشن - مگه دادرسی دست میکشه ؟»
ژاندارمی که پهلوی رضا بود دودستی زد تو سرش .
دلم می خواست رضا جوابش را بدهد . ولی رضا سرش کج
بود و گریه می کرد .

نام . . .

شهرت . . .

شماره شناسنامه...

مهشید امیرشاهی

پایان

از :

جرج لوئی بورگز

«ریکابارن» دراز کشیده بود و با چشمهای نیمه باز به چوبهای کج و معوج سقف نگاه میکرد . صدای آرام گیتار از اتاق دیگر بگوش میرسید . او گیتار رامی شناخت با اینکه حالا نمیدیدش ولی میدانست چگونه است . کم کم داشت از خواب به واقعیت می رسید . به ماجراهای روزانه که هرگز تغییر نمیکردند فکر میکرد . بی هیچ غمی به بدن از کار افتاده خود نگرست . به پانچوی زبری که دورپاهایش پیچیده بود نگاه کرد . بیرون پشت پنجره ها دشت و آفتاب بعد از ظهر دراز کشیده بودند . با دست راستش کورمال کورمال لبه سمت چپ تخت را لمس کرد و بالاخره زنگ کوچکی را که

به تختش آویزان بود بصدا در آورد یکنفر توی اتاق بغلی بود. يك پسر ك سیاهپوست كه گیتار میزد. یادش میآمد پسر یکشب مدعی شده بود كه خواننده خوش صدایی است. يك بیگانه را به مبارزه طلبیده بود و بعد از اینکه بیگانه جلوی همه او را شکست داد دیگر هیچوقت با گیتارش آواز نخواند پسر ك همیشه توی همین کافه بود. انگار انتظار کسی را میکشید. هیچکس نمیدانست مردم نیز باین گیتاریست بی آزار عادت کرده بودند. «ریکابارن» صاحب کافه، هرگز آوازه‌های شب مسابقه را فراموش نکرد. درست روز بعد از مسابقه وقتی داشت یکمشت بار پشت يك قاطر میگذاشت یکمرتبه قسمت چپ بدنش خشك شد. قدرت حرف زدن را ازدست داد.

ما حسرت خوردن را از داستان‌ها یاد گرفته‌ایم و هرگاه خود دچار بدبختی میشویم برای خودمان مثل قهرمانان قصه‌ها غصه میخوریم.

«ریکابارن» از کار افتادگی خودش را قبول کرده بود. همانطور كه سال‌های پیش تنهائی را پذیرفت. دیگر مثل حیوان‌ها فقط دراز میکشید و به آسمان خیره میشد از رنگ قرمز رنگی كه گاهی اوقات دور ماه میدیدمی فهمید كه بزودی باران میبارد.

* *

پسر بچه‌ای كه چهره سرخ پوستی داشت در را نیم‌لا كرد. ریکابارن با چشم‌هایش پرسید كه کسی توی مغازه هست یانه؟ و پسر بچه خیلی کوتاه جواب داد کسی نیست. مثل اینکه گیتاریست سیاهپوست را بحساب نمی‌آورد. دوباره تنها شد با تنه‌دست سالمش شروع به بازی كردن با زنگك نمود. انگار قدرت زیادی بخرج میداد. مرد به بیرون خیره شده بود. وقتی كه آفتاب كم كم غروب می‌كرد، دشت

خشك و بی انتها بنظر میرسید . يك نقطه ضعیف و كم رنگ توی افق پیدا شد . بزرگتر گردید تا اینکه بصورت يك سوار کاردر آمد . داشت به طرف عمارت میتاخت شاید «ریکابارن» اینطور تصور میکرد . کلاه لبه پهن - پانچوی بلند تیره - اسب ابلق - اما صورت مرد پیدا نبود . بالاخره مرد دهنه اسب را محکم کشیده و سرعت بطرف عمارت آمد . دویست یارد به ساختمان مانده بود که یکمرتبه راهش را کج کرد و بطرف یارد دیگر رفت . ریکابارن دیگر او را نمیدید اما صدایش را می شنید . گفته هایش مفهوم نبودند .

مرد دهنه اسب را به حصار چوبی جلوی مغازه بست و با قدم محکم وارد شد . سیاهپوست بدون اینکه سرش را بلند کند آنچنانکه گوئی میداند چه کسی آمده . به آرامی گفت : سینیور مطمئن بودم که شمارا می بینم . مرد گفت من هم همینطور . روزهای زیادی در انتظارت گذشت . و حالا اینجا هستم . سکوتی بر کافه حکم فرما شد . بالاخره سیاهپوست گفت :

- من به انتظار کشیدن عادت کرده ام - هفت سال منتظر ماندم .

مرد بدون مکث گفت : - من بیشتر از هفت سال منتظر ماندم بدون اینکه بچه هایم را ببینم . آنها را فقط آنروز دیدم . دلم نمیخواهد همیشه بجنگم . سیاهپوست گفت : - می فهمم - می فهمم - چه میگوئید . مطمئن باشید آنها خوبند .

* *

مرد غریبه خندید . کنار بار روی يك صندلی نشست - يك لبوان عرق نیشکر

خواست .. بعد آنرا یالذت سر کشید .. مرد غریبه دوباره شروع به حرف زدن کرد :
- من به آنها نصیحت های خوبی کردم - مثلاً به آنها گفتم هیچ خوب نیست که يك انسان
خون انسان دیگری را بریزد.

- سیاهپوست به آرامی و بالحن سردی جواب داد: - کار خوبی کردید - اینطوری
آنها مثل ما نمیشوند - غریبه گفت :

- لا اقل مثل من نمیشوند - سرنوشت مرا کشته و حالا یکبار دیگر کارد توی
دستم گذاشته - سیاهپوست گویی حرف اورا نشنیده. گفت :
- توی پائیز روزها کو تا هتر میشوند.

غریبه بلند شد و گفت: - همین روشنایی کم برای من کافی است.
بعد جلوی سیاهپوست ایستاد و باختگی گفت: - گیتار را بگذار کنار امروز
باید منتظر چیز دیگری باشی -

دو مرد بطرف در راه افتادند - موقعیکه خار ج میشدند سیاهپوست گفت :
- شاید اینبار هم مثل دفعه پیش برای من سخت باشد.

مرد غریبه جواب داد : من دفعه اول باعث سختی کشیدن تو نشدم. تو خودت
انتظار کشیدی -

از خانه ها دور شدند. با هم راه میرفتند - يك نقطه در دشت همچون نقطه دیگر
است - ماه می تایید - ناگهان بیکدیگر نگاه کردند مکثی نمودند - غریبه شروع به
باز کردن مهمیز هایش شد - پانچو هایشان را دوز سینه ها و بازوها پیچیده بودند -
سیاهپوست گفت: میخوام پیش از اینکه درهم بیچیم لطفی در حقم بکن - میخوام

اینبار هم تمام قدرتت را مثل دفعه پیش به کاربری . درست همانطور که هفت سال پیش برادرم را کشتی .

* *

غریبه برای اولین بار از خودش بیزار شد . بهم پریدند و پس از چند لحظه بعد نیز يك خنجر چهره سیاهپوست را خونین کرد .

بعد از ظهرها همیشه ساعتی هست که دشت میخواید حرفی بزنند . هیچوقت نمی زنند . شاید هم بطور نامفهوم حرفش را میگوید . شاید هم ما نمیفهمیم شاید می فهمیم اما همچون موسیقی نمیتوانیم بگوئیم چطور آنرا فهمیده ایم .

« ریکابارن » از روی تختش پایان را دید . يك ناله و بعد پسر يك سیاهپوست تعادلش را از دست داد و بطرف مرد غریبه افتاد و در همین حال کاردی را که در دستش بود تادسته در سینه غریبه فرو کرد . بعد يك ناله دیگر . غریبه هم افتاد اما دیگر بلند نشد . سیاهپوست داشت به جان کندن حریفش نگاه میکرد . پسر يك بلند شد لبه کاردش را پاك کرد و بطرف عمارت ها که از آنجا کمی دور شده بودند راه افتاد . آرام میامد و به پشت سرش نمینگریست . فکر میکرد وظیفه اش را انجام داده است .

حالا او درست مرد غریبه بود . دیگر هیچ کاری روی زمین نداشت .

او يك مرد غریبه ، يك آدم را کشته بود . . .

BERNARD MALAMUD:

او که گوشتش از گوشت من
و استخوانش از استخوان من است
چرا با من نمی گوید.

بیدار میشود ، چون احساس میکند پدرش توی راهرو به چیزی گوش میدهد،
به خوابیدن و خواب دیدن او ، به بلند شدن او که لباسش را جستجو میکند ، به او که
برای خوردن چیزی به آشپزخانه نمی رود . با چشم های بسته به آینه نگاه میکند ، با
برگهای کتابهایی که نمی تواند بخواند بازی میکند، به خشمش ، به تنهائیش. پدر در

سر سرا ایستاده و پسر شنیدنش را می‌شنود.

«پسرم که بیگانه است بمن چیزی نمی‌گوید.» در را باز میکنم ، پدرم را که در

سر سراسر است می‌بینم . «چرا سر کارت نرفتی؟»

«مثل همیشه بجای تابستان در زمستان مرخصی گرفته‌ام.»

برای چه ؟ - «پس چرا توی تاریکی بویناک راهرو هر حرکت مرا نگاه میکنی،

چیزی را که نمی‌بینی حدس می‌زنی؟ چرا مواظب من هستی؟»

پدرم با طاقش بر میگردد اما پس از مدتی دوباره به راهرو می‌آید و گوشه بکشد.

گاهی صدایش را از طاق می‌شنوم. اما با من حرف نمی‌زنند و نمی‌دانم چه شده . برای

يك پدر احساس هولناکیست .

- شاید یک روز نامه‌ای برایم بنویسد: پدر عزیزم . . .

پسر عزیزم ، «هری» در را باز کن . پسرم زندانی . همسرم که صبح خانه را

ترك میکند تا دخترم را در بدنیا آوردن چهارمین فرزندش یاری کند . مادر برایش

آشپزی میکند و بچه‌هایش را نگاه میدارد . دختر وضع حمل غیر طبیعی دارد . فشار

خونش زیاد است و بیشتر بستریست . میداند «هری» ناراحتست . از تابستان گذشته

که از دانشکده فارغ التحصیل شد عصبی است . وقتی با او صحبت میکنی نصف

حرف‌هایش را داد می‌زند . در طاقش میماند ، روزنامه میخواند و سیگار میکشد .

گاهی قدم می‌زند . «هری گردش چطور گذشت ؟»

- «مثل به گردش .»

- زنم به او گفت دنبال کار برو و او هم چندبار رفت ولی ادامه نداد.

- «برای این نیست که از کار کردن خوشم نیاید، حالم خوب نیست چرا؟
من فقط احساس میکنم . من فقط احساس میکنم حالم خوب نیست.»

- «پسر کم ناخوشی؟ بهتر نیست بری پیش دکتر؟»

- «به من نگوپسر کم . هرچی هست نمیخواهم در باره اش صحبت کنم . از اینکارها خوشم نمی آید.»

زنم گفت «پس فعلا يك كاری را قبول كن.»

فریاد میزند : «وقتی همه چیز موقتی است چرا باید چیز دیگری هم اضافه کنم . دنیا موقتیست و من هم از کار موقتی خوشم نمی آید، برعکس . اما کجا باید دنبالش گشت؟ کجا باید پیدایش کرد.»

پدرم موقتاً از آشپزخانه گوش میکند . پدر موقتی من . گفت «وقتی کار کنی حالت بهتر میشود.» نه مخالفم . از دسامبر گذشته که ۲۲ سالم شده و دانشکده را هم تمام کرده ام . فارغ التحصیل ! ولی چه میشود کرد.

شب باخبر گوش میکنم ، اخبار جنگ را تماشا میکنم . خیلی مرتب . چه جنگ بزرگی روی این صحنه کوچکست . گاهی نزدیک می شوم و جنگ را با کف دستم لمس میکنم . در انتظار این هستم که دستم بمیرد .

- پسرم بادستهای مرده اش .

- هر روز منتظرم که احضارم بکنند اما دیگر برایم مهم نیست . من نخواهم رفت . می روم کانادا یا جای دیگر . گرچه حتی فکرش هم برای من بار سنگینی است .

- این روش اوزنم را وحشتزده میکند و ترجیح میدهد که بخانه دخترم برود تا از سه

کودکش نگهداری کند و من تنها می‌شوم ولی او با من صحبت نمی‌کند. زنم بدخترم می‌گوید که باید با «هری» صحبت کند .

در واقع گاهی هم باید این کار را کرد. او مرا مادر ثانی تصور می‌کند و خیال می‌کند يك مادر برایش کافیست. دوستش داشتم ولی کنار آمدن با آدمی که کمکی نمی‌کند سخت است . فشار خونش زیاد است اما دخترم می‌ترسد بمن بگوید . دوهفته مرخصی گرفتم. من کارمند باجه فروش تمر در پرست‌خانه هستم. به ما فوقم گفتم که حالم چندان خوش نیست . زیاد دروغ نگفتم. گفت مرخصی استعلاجی بگیر. گفتم مریض نیستم. به «موبرك» دوستم گفتم برای این نخواهم آمد که برای پسرم نگرانم - گفت «لثو» منظورت را می‌فهمم . من هم نگرانی‌ها و اضطراب‌هایی برای خودم دارم . اگر دو دختر دم بخت داشتی . بهر حال باید زندگی کرد ، جمعه شب پوکر می‌آئی؟ خودت را از يك تفریح حسابی محروم نکن.

- باید ببینم حالم چگونه میشود . قول نمیدهم .

- سعی کن بیائی . این چیزها می‌گذرد . اگر حس کردی حالت بهتر شده بیا . اگر نشد باز هم بیا شاید از این ناراحتی و اضطرابی که داری خلاص شوی. با این سنی که توداری برای قلبت خیلی بد است.

- این دیگر بدترین نوع نگرانیست . اگر مربوط به خودم بود علتش را میدانستم . چیز مخفی برایم وجود نداشت . بخودم میگفتم : « لثو » مگر احمق شده‌ای ؟ بس کن . اینقدر برای هیچ و پوچ ناراحت نباش . برای چه ؟ چند دلار ؟ برای اینکه بعد از این همه باز هم سالم هستی ؟ برای اینکه شصت سالت هست و جوانتر

نمی‌شوی؟ خوب هر کس که تاپنجاه ونه سالگی نمیرد شصت ساله میشود . بازمان که نمیشود مبارزه کرد . ولی نگرانی برای يك نفر دیگر خیلی بداست . اگر بتو حرفی نزنند نمیتوانی از درونش باخبر شوی . نمی‌دانی چطور علتش را از بین ببری فقط میتوانی نگران باشی .

بنابراین در راهرو انتظار میکشم . «هری ، نگران جنگ نباش.»

– «لازم نکرده بمن بگوئی برای چه نگران باشم.»

– «هری ، پدرت دوست دارد . وقتی پسر کوچکی بودی هر شب موقعیکه

بر میگشتم – بطرفم میدویدی . من ترا در آغوش میگرفتم و بطرف سقف بلندت

میکردم . تو دوست داشتی سقف را بادستهای کوچک لمس کنی.»

– «نمی‌خواهم راجع به این چیزها حرفی بزنی . نمی‌خواهم از بچگی من

چیزی بگوئی.»

– «هری ، چرا بامن مثل غریبه‌ها شده‌ای؟ من فقط روزهای خوش را بیادت

میاورم . وقتی را که از گفتن دوست دارم خجالت نمی‌کشیدیم .» جوابی نمیدهد.

– «بگذار يك تخم مرغ برایت بپزم .»

– «تخم مرغ نمی‌خواهم .»

– «پس چه می‌خواهی؟» کتش را پوشید. کلاهش را از جالباسی برداشت ،

رفت توی خیابان ، با آن کت بلندش در طول خیابان «پارک وی» ، با کلاه قهوه‌ایش .

میدانست که پدرش او را دنبال میکند و این عصبانیش می‌کرد . برنگشت .

در طول خیابان وسیع با قدمهای تندپیش رفت . درختهای این خیابان که کمتر شده بودند

باساقه‌های سیاهشان آسمان بی‌خورشیدرامی‌شکافتند . در گوشه خیابان دهم که بوی «کانی ایلند» می‌آمد برگشت و بطرف خانه راه افتاد . پدر برگشت و بدنبال پرسش تاخانه آمد . گرچه عصبانی بود، تظاهر میکرد که پدرش را ندیده است . بخانه که رسید «هری» در اطاق خودش در طبقه بالا بود و در را هم بسته بود . «لثو» کلیدش را برداشت و صندوق پست را باز کرد . سه‌نامه توی صندوق بود . نگاه کرد تا شاید نامه‌ای از پرسش داشته باشد . پدر عزیزم اجازه بده برای توضیح بدهم . علتش اینست که ولی چنین نامه‌ای وجود نداشت . نامه‌ای از انجمن خیریه کارمندان پست‌خانه بود و دو نامه برای پرسش از دفتر احضار سربازان .

ضربه‌ای بدر زد و منتظر ایستاد و وقتی که پرسش غرید، جواب داد «احضاریه برای رسیدن» دستگیره را فشرد و داخل اطاق شد. «هری» روی تخت دراز کشیده و چشمهایش را بسته بود.

– «میتونی بگذاریش روی میز.»

– «چرا نمیخواهی بازش کنی . میخوای برای بازش کنم؟»

– «نه نمی‌خواهم بازش کنی . بگذارش روی میز، میدانم داخلش چه چیز است.»

– «داخلش چیست؟»

– «اون دیگه فقط بخودم مربوط است.»

پدر نامه را روی میز می‌گذارد و نامه دیگر پرسش را به آشپزخانه می‌برد. در را می‌بندد و کمی آب در قوری بجوش می‌آورد . فکر میکند. نامه را سرعت بخواند و بعد با کمی چسب آنرا ببندد تا چیزی از چسب از لبه آن بیرون نیاید . بعد پائین برود

و نامه را در صندوق پست بگذارد. زنت وقتی از خانه دخترش می‌آمد آنرا بر میدارد و به پسرش می‌دهد.

پدر نامه را می‌خواند. نامه کوتاهی است از دختری. نوشته است که «هری» شش ماه پیش، دو کتاب از او بامانت گرفته و از آنجا که کتابها برایت عزیز هستند علاقمند است که برایت پس فرستاده شود. هرچه زودتر آنها را بفرستد بهتر است تا مجبور نشود نامه دیگری بنویسد. وقتی «لئو» دارد نامه را می‌خواند «هری» وارد آشپزخانه میشود و از نگاه گناهکار پدرش موضوع را می‌فهمد. نامه را از دست او می‌گیرد.

– «با این روشی که در کار من جاسوسی میکنی باید ترا بکشم.»

«لئو» رویش را بر میگردداند و از پنجره کوچک آشپزخانه به حیاط آپارتمانها خیره میشود. صورتش سرخ و چشمهایش بی‌حالت است. «هری» نامه را خواند و بعد پاره‌اش کرد. بعد پاکت را که روی آن نوشته شده بود خصوصی پاره کرد.

– «این جاسوسی تو حال من را بهم می‌زند. دفعه دیگر می‌کشمت.»

و خانه را ترک میکند. «لئو» به اطاق هری رفت و همه‌جا را واری کرد. کتوهای کمد لباس را نگاه کرد ولی چیزی غیر عادی نیافت. روی میز کنار پنجره نامه‌ای را که «هری» نوشته بود پیدا کرد.

– «ادیت» عزیز، چرا نمی‌روی خودت را . . . اگر دفعه دیگر این نامه را

بنویسی می‌کشمت.»

پدر کلاه و کتش را برداشت و خانه را ترک کرد. کمی دوید و بعد آهسته راه رفت تا اینکه «هری» را طرف دیگر خیابان دید و يك كوچه دورتر به دنبالش تا خیابان

«کانی آیلند» ، و دید که او سوار اتوبوسی شد که به جزیره می‌رفت . مجبور بود تا اتوبوس دیگر صبر کند. فکر کرد با تا کسی بدنبال اتوبوس برود ولی تا کسی نیامد و پانزده دقیقه بعد اتوبوس دیگری رسید و او تاجزیره رفت.

ماه فوریه بود و جزیره سرد و متروک معدودی اتومبیل در خیابان «مورف» و چند نفری در خیابانها بودند . هوا برفی بود . بدنبال پسرش میگشت . پلاژهای خاکستری خالی و بی‌خورشید بودند و دریا مثل سرب مذاب حرکت میکرد . مثل اینکه منجمد میشود . بادی که از روی آب می‌آمد به درون لباسش نفوذ میکرد و او میلرزید . باد امواج سربی‌رنگ را کف‌آلود می‌نمود. موجی آرام با صدائی نرم روی شنها پخش شد. و او در باد تا «سی‌گیت» بدنبال پسرش گشت و دوباره باز گشت. وقتی به برایتون می‌رفت مردی را که در ساحل میان موجها ایستاده بود دید. «لئو» از پله‌های چوبی پائین رفت تا به شنهای ساحلی رسید . مردی که ایستاده بود «هری» بود که آب تا قوزك پایش میرسید. «لئو» بطرف پسرش دوید.

- «هری» ، تقصیر من بود، معذرت میخواهم از اینکه نامه‌ات را باز کردم. واقعاً معذرت میخواهم .»

«هری» ایستاد. برنگشت و چشم‌هایت را به موجهای سربی‌دوخت. - «هری، می‌ترسم چه شده است؟ پسر من رحم کن .»

هری فکر کرد : این دنیای من نیست. مرا می‌ترساند، ولی چیزی نگفت.

باد کلاه پدرش را در طول ساحل با خود برد. لحظه‌ای بنظر می‌رسید که در آب سقوط کند ولی باد دوباره آنرا بطرف تخته‌ها برد . مثل چرخ‌کی که روی زمین بچرخد.

«لئو» بدنبال کلاهت دوید . باد کلاه را بطرف پاهاش راند و او آنرا گرفت . کلاه را روی سرش آنقدر پایین کشید که گوشهایت خم شد . او گریه میکرد و از نفس افتاده بود . اشکهایت را با انگشتان سردش پاک کرد و بطرف پسرش به لبه دریا برگشت ، فکر کرد او تنهاست و همیشه تنها خواهد ماند . او اینطور است . پسر من که مردی تنهاست . . .

«هری» چه باید بگوئی ؟ چه کسی گفته که زندگی آسان است ؟ از کی ؟ برای من آسان نبود برای تو هم نخواهد بود . زندگی همینست ، بیشتر از این چه میشود گفت ؟ اگر کسی نخواهد زنده بماند ، اگر بخواهد بمیرد چه میتواند بکند . اگر نمی خواهد زندگی کند بهتر است بمیرد . «هری» برگرد خانه . اینجا سرد است ، اگر پایت را نوی آب نگهداری سرما می خوری .»

«هری» بیحرکت ایستاد . لحظه ای بعد پدرش رفت . و قتی که میرفت باد کلاهش را در طول ساحل با خود برد .

پدرم در راهرو ایستاده است . او رامی بینم که نامه مرا میخواند و از دور در خیابان تعقیب میکند و ما در لبه آب بهم می رسیم و او بدنبال کلاهش میدود . و پسر من روی پاهایش که در دریاست ایستاده است .

دستة _____ خط خدا

JORGE LUIS BORGES

ژرژ لویی بورگسز ، نویسنده ی آرژانتینی ، اول بار به عنوان شاعر شناخته شد . شاعری با تصاویر وحشتناك كه بیشتر راجع به بوئفوس آیرس شعر میگفت . داستان « دستخط خدا » از کتابی است به نام « ال الف » كه در سال ۱۹۴۹ نگاشته شده است . داستان را بورگسز تقریباً با كوری كامل تنظیم كرده است . این داستان هنگامی كه دوران نقاهت يك عمل جراحی ناموفق چشم را میگذرانند و چشمانش بسته بودند، در بیمارستان به وجود آمده است . . .

زندان مرتفع و سنگی است و تقریباً به صورت نیمکره‌ای کامل است . قسمت جلوی سطح زیرین آن ، که آنهم از سنگ است ، نیمکره را کمی بالاتر از بزرگترین قطرش قطع میکند و به این ترتیب وجود ظلم و عظمتی فوق العاده احساس میشود . دیواری آن رابه دو قسمت میکند و با وجود ارتفاع زیاد به سقف گنبدی نمیرسد . در يك سو من هستم ، تسیناگان کاهن هرم کهولوم که پدر و دو آوارادو آن را سوزاند و آن سوی دیوار پلنگی است که زمان و فضای اسارتش را با قدمهایی آرام و یکنواخت می‌پیماید . دیوار مرکزی پنجره‌ی بلند مسدودی دارد که در کف به زمین فرو میرود . در ساعتی که دیگر هیچ سایه‌ای نیست (نیمروز) ، دریچه‌ای در سقف گشوده میشود و زندانبانی ، که با گذشت سالیان رفته رفته فاسد میشود ، قرقره‌ای آهنی رابه کار میگیرد . به این ترتیب ، در انتهای طنابی ، کوزه‌های آب و تکه‌های گوشت برایمان میندازد . در لحظه‌ای که نوره درون گنبد میریزد میتوانم پلنگ را ببینم . دیگر نمیتوانم سالهایی را که در تاریکی به سربرده‌ام جبران کنم . اگر چه زمانی جوان بودم و میتوانستم در این زندان گام بردارم ، اما اکنون کاری به جز صبر ندارم : تأمل در اندیشه‌ی مرگم و عاقبتی که خدایان برایم فراهم دیده‌اند . سینه‌های قربانیان را با کارد طویل سنگیم دریده‌ام ، اما اکنون جزیبه کمک جادو یارای آن ندارم که خود را از خاک بیرون بیاورم .

در شب سوزاندن هرم، مردانی که از اسبهای بلند بزرگ آمدند مرا با آهنهای سرخ گداخته کتک زدند تا محل گنجی مخفی را آشکار کنم. آنها مجسمه‌ی خدا را جلوی چشمانم به زمین انداختند، اما او مرا ترك نگفت و من زیر شکنجه‌هاشان سکوت کردم. مرا کتک زدند، دست و پایم را شکستند، از هم دریدند و آنگاه در این زندان، که هیچگاه در زندگی ناپایدارم تر کش نخواهم گفت، بیدار شدم.

برای پر کردن زمان احتیاج داشتم حتماً کاری بکنم، تصمیم گرفتم در تاریکی تمام آنچه را میدانستم بیاد بیاورم. شبهایی تمام را به یادآوری ترتیب و شماره‌ی نوعی مارهای سنگی و یا شکل درختی طبی تلف کردم. در این راه من سالها را تسخیر کردم و مالکیت آنچه به من تعلق داشت بدست آوردم. شبی احساس کردم که به نزدیکی خاطره‌ای دقیق کشیده میشوم؛ مسافری از آنکه دریا را ببیند احساس دگرگونی میکند. ساعتی بعد رفته رفته این خاطره در خیالم رنگ گرفت، حدیثی از خدا بود. او که اینهمه بدبختی و نابودی را در انتهای زمان پیش‌بینی میکرد، در اولین روز خلقت جمله‌ی سحرآمیزی نوشت که قدرت راندن این شیاطین را دربرداشت. بدانگونه آن را نوشت که اتفاق را بر آن دستی نباشد و به نسلهای بعد راه یابد. هیچکس نمیداند که این جمله را در کجا و با چه مشخصاتی نوشته اما مطمئنیم که جزء اسرار باقی میماند و انسان برگزیده‌ای آن را خواهد خواند. من پی‌بردم که مانند همیشه در انتهای عصری هستیم و سرنوشت من به عنوان آخرین مرد خدا آشکار کردن نوشته است. این حقیقت که محصور در زندانم مانع این امید نمیشد. شاید هزاران بار کتیبه‌را در کھولوم دیده باشم و صرفاً قادر به درک آن نبوده‌ام.

این آگاهی تشویق کرد و آنگاه به صورت شگفت آوری گنج شدم . در لایه‌های زمین اشکال تاریخی وجود دارند . انواعی که تا ابد نمی‌پوسند . شاید یکی از این اشکال نشانه‌ای باشد که دنبالش هستم . کلمه‌ی خدا شاید کوهی باشد یا رودخانه‌ای و یا يك امپراطوری یا ترکیب ستارگان . اما در گذران قرن‌ها جبال مسطح میشوند ، رودخانه بسترش را عوض میکند، امپراطوری‌ها ویران میشوند و تحول می‌پذیرند و ترکیب ستارگان دگرگون میشود . در روند روزگار دگرگونی است . کوه‌ها و ستارگان فردیت دارند و فرد فاسد میشود و می‌پوسد . چیزی قاطع و فنا ناپذیرتر جستجو کردم . به نژاد دانه‌ها، علف‌ها، پرندگان و انسان اندیشیدم . شاید جواب جادویی بر صورت خودم نوشته شده بود، شاید خودم هدف جستجویم بودم . مبهوت در این بودم که ناگهان به خاطر آوردم که پلنگ یکی از نشانه‌های خداست . آنگاه روحم از احترام انباشت . اولین صبح زمان را مجسم کردم ، خدایم را که پیامش را در پوست براق پلنگان گذاشته بود در نظر آوردم . پلنگ‌هایی که تا ابد در غارها و بستر علف‌ها و جزیره‌ها بهم خواهند آمیخت و بچه خواهند آورد و به این ترتیب پیام را آخرین انسان دریافت خواهد کرد . این تسلسل پلنگ‌ها را در خیال مجسم کردم ، این مسیر پیچیده‌ی پلنگ‌ها را که چمنزارها و گل‌ها را به وحشت می‌اندازند و این همه به خاطر ادامه‌ی نقشه‌ای . در سلول دیگر پلنگی بود و من این بودن را تائیدی بر نظر خود و پیامی مرموز یافتم .

سال‌های درازی را به آموختن ترتیب و ترکیب لکه‌هایش صرف کردم . هر روز تاریك لحظه‌ای نور برایم داشت و بنابراین وصله‌های سیاه را بر پوست زرد در

حاطر گنجاندهام . بعضی نقطه بودند، بعضی در میان پاها به صورت خطوط متقاطع درمی آمدند و بقیه حلقه های مکرر. شاید به معنی يك كلمه یا صدایی بودند . بیشترشان در لبه قرمز بودند.

من نخواهم گفت که این رنج چقدر خسته کننده بود. بیشتر از یکبار زیر سقف گنبدی فریاد بر آورم که آشکار کردن این راز ناشدنی است. کم کم معمای واقعی ای که مرا به خود مشغول داشته بود ، با وجود آنکه جمله ای کلی و نوشته ی يك خدا بود ، اندیشه ام را آزار نمیداد . از خود پرسیدم که به وسیله ی يك فکر مطلق چه نوع جمله ای ساخته میشود . فکر کردم که حتی در زبانهای دنیا موضوعی نیست که تمام دنیا را دربر نداشته باشد . بر زبان راندن کلمه ی پلنگ یعنی سخن گفتن از پلنگهایی که آن را تولید کردند، گوزن و لاک پشتهایی که آنها را درید ، چمنزارهایی که آن گوزنها آنجا چریدند ، زمینی که این چمنزارها را بوجود آورد و بالاخره آسمانی که به این زمین نور داد . فکر کردم که در زمان خدا هر کلمه ای باید توصیف این تسلسل نامتناهی باشد ، صریح نه ضمنی و آنی نه تدریجی . آنگاه اندیشه ی جمله ای روحانی به نظرم بچگانه و کفر آمیز آمد . فکر کردم که يك خدا فقط باید يك کلمه بگوید و همه چیز را در این کلمه . هیچ کلمه ای نمیتواند برای اواز دنیا کوچکتر و یا از مجموع زمان کمتر باشد. کلمات ضعیف و پر زرق و برق انسان مثل همه و باتمام دنیا سایه ها و تصاویری از کلمه ای هستند که بازبانی کامل ، یا تمام آنچه يك زبان در بردارد ، برابری میکند .

يك روز یا شب - مگر اینجا چه تفاوتی بین روزها و شبهایم است ؟ - خواب

دیدم که يك دانه‌ی شن کف زندان است . دوباره به خواب رفتم ، بی حرکت ، و خواب دیدم که بیدار شده‌ام و دو دانه‌ی شن آنجا است . دوباره به خواب رفتم و دیدم که دانه‌های شن سه‌تا شدند . شهابه همین‌صورت زیاد شدند تا تمام سلول را پر کردند و من در این نیمکره‌ی شن داشتم جان میدادم . فهمیدم که دارم خواب می‌بینم و با کوشش زیاد خودم را بیدار کردم . بیدار شدن بی‌فایده بود چرا که شنهای بشمار مدفونم میکردند . کسی به من گفت : توبه حالت بیداری باز نگشته‌ای بلکه به خوابی قبل از این رفته‌ای . این خواب میان دیگری است و این تابینهایت که تعداد دانه‌های شن است ادامه می‌یابد . راهی که تو باید برگردی پایان ناپذیر است و تو پیش از آنکه واقعاً بیدار شوی خواهی مرد .

احساس کردم که نابود شده‌ام . شن دهانم را له میکرد اما فریاد زدم : هیچ دانه‌ی شنی نمیتواند مرا در خواب بکشد و چیزی به نام رویا درون رویا وجود ندارد . نورشبدی بیدارم کرد . در قسمت بالای تاریکی دایره‌ای از نور پدیدار شد . صورت زندانبان و دستهایش را دیدم ، قرقره ، طناب ، گوشت و کوزه‌ها .

انسان به تدریج خودش را به سرنوشتش نزدیک میکند و بشر در دوران زندگی عبارت از همان موقعیت‌هایش است . من بیش از آنکه يك بازگوی معما و يا يك بازگیرنده باشم ، بیشتر از آنکه يك کشیش خدا باشم يك زندانی بودم . از پیچ و خم‌های تمام ناشدنی به زندان ناراحت بازگشتم ، گویی به خانها برگشته‌ام . دیگر رطوبتش را دوست داشتم ، پلنگش را دوست داشتم ، سوراخی را که نور از آن به درون می‌آمد ، بدن پیر دردناکم و تاریکی و سنگ را دوست داشتم .

آنگاه چیزی پیش آمد که نه میتوانم آن را فراموش کرده‌ام آنکه توصیفش کنم:

موضوع وحدت خدا با هستی (نمیدانم که اصلاً این دو کلمه تفاوت دارند یا نه) .
 نشانه‌های موجد و جد و شادی تکرار نمی‌شوند؛ بعضی خدا را در نور دیده‌اند، بعضی در
 يك شمشیر و عده‌ای در حلقه‌های يك گل سرخ . من چرخ بسیار بلندی دیدم که مقابل
 یابشت و یاد رطوفین چشمانم نبود بلکه همیشه همه‌جا بود . این چرخ از آب بود و نیز
 از آتش و (با وجودی که لبه‌هایش قابل دیدن بودند) به بینهایت میرسید . از تمام
 چیزهای آینده ، حال و گذشته بود که بهم بافته شده بودند و من رشته‌ای بر همه‌ی این
 کلاف بودم و پدر و دو آوارادو که مرا شکنجه داد نیز رشته‌ی دیگری بود .
 تمام آثار و عوامل آنجا بودند و من فقط بانگاه کردن به این چرخ میتوانستم همه‌چیز را
 کاملاً بفهمم . آه که لذت فهمیدن چقدر بیشتر از فرض کردن یا حس کردن است . جهان
 را دیدم و طرح‌های مرموز آن را . در کتاب مقدس مبدأ همه‌چیز را دیدم که بهم مربوط
 بودند . کوه‌ها را دیدم که از آنها سر بیرون آوردند ، اولین آدم‌های چوبی را دیدم ،
 کوزه‌ها را دیدم که به آن مردان حمله کردند ، سگ‌ها را دیدم که صورتشان را دریدند .
 خدایان بی‌صورت را دیدم که پشت سر خدایان هستند . بینهایت واکنشی را که باعث
 ایجاد تنهایك خوشحالی میشدند دیدم و با فهمیدن همه چیز موفق به درك نوشته‌ی روی
 پلنگ هم شدم .

مجموعه‌ای از چهارده لغت اتفاقی (با کلماتی که اتفاقی ظاهر میشوند) و فقط
 باید آنها را با صدای بلند و با قدرت هر چه تمام‌تر بیان کنم . فقط باید آنها را بگویم تا
 این زندان سنگی را از بین ببرم ، تا روز را درون شبم بیاورم ، تا جوان باشم ، تا
 فنا پذیر باشم ، تا بر آوارادو را از میان بردارد ، تا کارد مقدس را در سینه‌های اسپانیایی

فروبریم، تاهرم را دوباره بسازم. چهارهجاو چهارده کلمه من، تسینا کان بر سرزمینهای حکومت خواهم کرد که مونته زوما حکمراند. اما میدانم که هرگز این کلمات را نخواهم گفت چرا که من دیگر تسینا کان را به یاد نمی آورم .

بگذارید رازی را که بر پوست پلنگ نوشته شده با خود به گور ببرم . کسی که نظر سطحی ای از جهان داشته باشد، کسی که نظرش به روابط ناپایدار دنیا عمقی نیست نمیتواند به انسان و خوشی ها جزئی یا ناکامی های او بیندیشد ، حتی اگر خودش آن انسان باشد. خودش آن انسان بوده است اما حالا دیگر اهمیتی نمیدهد. چرا باید به سر نوشت دیگری اهمیت بدهد، اگر حالا هیچکس نیست چرا باید به ملیت این انسان دیگر اهمیت بدهد. از این رو جمله را نگفتم . به این جهت در تاریکی دراز کشیدم و گذاشتم که روزها فراموشم کنند .

از زبان اصلی به انگلیسی ، J.M. COHEN

ترجمه :

از انگلیسی به فارسی ، بیژن امیرشاهی

نامه هایی به میلنا

ترجمه‌ی عبدالحمین رفعتیان

مکاتبات عریان و نافذ فرانسیس کافکا با زنی جوان و با احساس که در سن بیست و چهار سالگی گرفتار ازدواجی ناخواسته بود، بسیاری از زوایای روح کافکارا برای خواننده روشن میکند. میلنا جسسکا (۱) مترجم بعضی داستانهای کافکا بود و همین موضوع باعث آشنایی آنها و بوجود آمدن عشقی شورانگیز شد. عشقی که سرانجام به نو میدی و زجر منجر گشت.

مقدمه

«نوشتن نامه . . . یعنی عریان شدن در برابر ارواح، موضوعی که آنها با ولع انتظارش را میکشند. بوسه های نوشته شده به مقصد نمیرسند، بلکه در راه به وسیله‌ی ارواح جذب میشوند.»

(کافکا به میلنا)

Milena Jesenska -۱

فرانتس کافکا به میلنا به عنوان مترجم نثرهای کوتاه ابتدایش به زبان چک ، آشنا شد . تبدیل این آشنایی به عشقی آتشین را میتوان در نامه هایش ازمران (۱) در سال ۱۹۲۰ دنبال کرد : درحقیقت این لحظه ای بیش نیست . لحظه ای که در آن کافکا میفهمد که دیگر برای تصمیم گرفتن آزاد نیست ، دیگر نمیتواند برای رفتن ازمران به پراگ از مونیخ یا شهر دیگری بگذرد . بلکه باید ازوین عبور کند - برای اینکه ، میلنا که در آن شهر با ازدواجی در حال گسستن زندگی میکرد ، اینرا میخواست . درحقیقت ، حالت کافکا هم به او شباهت داشت ، در پراگ نامزدی داشت که منتظر ازدواجی سریع بود . البته با امیدی که بیشتر از امید نامزد قبلی او نبود ، کسی که مافقط به اسم «دختر برلینی» میشناسیمش از طرف دیگر ، جدا شدن تدریجی میلنا از همسرش ، بدون ناراحتی انجام میگرفت ، همانطور که گذشت سالها نشان داد .

خاطرات کافکا ، نمایشگر عمق این رابطه است . اسم میلنا بار اول در ۱۵ اکتبر ۱۹۲۱ به چشم میخورد . با ذکر اینکه کافکا تمام خاطراتش را به میلنا داده که بخواند . با این عمل ، حقیقتاً احساس و وجدانش را در برابر میلنا برهنه کرد .

در خاطراتش کافکا از میلنا با حرف M یاد میکرد :

« همیشه بودن M یا نبودش - ولی يك اصل ، مانند نوری در تاریکی . » پیش نویسی از نامه ای به میلنا که فرستاده نشده بود : « به چند دلیل جزئی که از ذکرشان شرم دارم ، اینطور حس کردم که دیدارهای اخیرت از من مثل همیشه آکنده از مهر بانی و بلند نظری ، برای خودت خسته کننده ، کمی اجباری ، مانند دیدارهایی که از يك بیمار انجام میشود ، به نظر میرسد . آیا این احساس من درست است ؟ آیا در خاطراتم بالاخره دلیلی محکم علیه من پیدا کردی ؟ »

به تدریج ارتباط آنها روبه قطع شدن میرود: چیزی که قبلاً فقط نخی بود که جدا
جدا میکرد، حالا به يك دیوار، يك کوه و یا صحیحتر به يك گور تبدیل شده.»
با داشتن نامه‌ها، تمام يك داستان تکان‌دهنده‌ی عشقی در دسترس ماست مجموعه‌ای
از ناامیدی، خلصه، زجر به خود و فروتنی شخصی. به این علت که با وجود ملاقات‌های
متعدد، عشق آنها، عشقی مکاتبه‌ای، مانند عشق Werther و یا Kierkegard بود.

مران - اوترمایس

پاسیون اتوبورگ

خانم میلنای عزیز،

ابتدا از پراگ و بعد از مران برای شما یادداشتی نوشتم . جوابی نگرفتم . در حقیقت ، یادداشت ها احتیاجی به جواب فوری نداشتند و اگر سکوت شما چیزی جز نشانه‌ی حالتی نسبتاً خوب نباشند - حالتی که اغلب به صورت عدم تمایل به نوشتن ظاهر میشود - درینصورت من کاملاً راضیم . ولی ضمناً امکان دارد - و علت نوشتن من اینست - که من در یادداشت‌هایم باعث رنجش شما شده باشم . (و اگر اینطور باشد ، برخلاف همه‌ی خواسته‌هایم ، چقدر قلم ضعیفی دارم .) و یا ، خیلی بدتر از آن لحظه‌ی نفسی راحتی که ذکر کرده بودید گذشته و دوباره حالت ناراحتی به شماروی آورده . درباره‌ی فرض اول چیزی برای گفتن ندارم ، چون از من دوراست و همه‌ی چیزهای دیگر را خیلی نزدیک احساس میکنم ، درباره‌ی فرض دوم هم پیشنهادی نمیکنم - چطور میتوانم پیشنهاد کنم؟ بلکه فقط میپرسم : چرا برای مدتی ازوین خارج نمیشود؟ در هر حال ، شما که مانند مردم دیگر بیخافان نیستید . آیا مسافرتی به بوهمیا (۱) برای شما نیروبخش نخواهد بود؟ و اگر بنا به عللی که نمیدانم نمیخواهید به بوهمیا بروید ، چرا به جای دیگری ، شاید حتی به مران نمیروید؟ آیا به این موضوع فکر کرده بودید ؟

بنابراین ، من منتظریکی از دو چیز هستم . یا ادامه سکوت به معنای : « ناراحت نباش ، کاملاً خوب هستم . » و در غیر اینصورت چند خط نامه .

باتقدیم احترام
کافکا

1- Bohemia چکسلواکی کنونی

داستی متوجه شدم که نمیتوانم جزییات دقیق صورت شما را به خاطر
بیآورم . فقط اینکه چطور ازمیان میزهای قهوه‌خانه دور شدید ، هیکل شما ،
لباس شما ، اینهارا هنوزمیتوانم ببینم .

خانم میلنای عزیز

حتماً اکنون درمیان دنیای گرفته‌ی وین به‌کارترحمه‌ها مشغول هستید .
این مطلب مرا ناراحت و خجل‌میکند . ممکن است تاکنون ازواف (۱) نامه‌ای
برای شما رسیده باشد ، به‌هرحال اومدنی پیش بامن راجع به چنین نامه‌ای
صحبت کرد . داستان کوتاه «قاتل» که درمجله‌ای اعلام شده بود ، نوشته‌ی من
نیست . فکر میکنم سوء تفاهمی باشد ؛ ولی چون نوشته بودند که بهترین داستان
کوتاه من است ، ممکن است درست باشد .

آفتور که ازنامه‌ی آخر و نامه‌ی پیش از آن برمی‌آمد ، اضطراب و ناآرامی
کاملاً و برای همیشه شمارا ترک کرده‌اند ؛ حتماً در مورد همسران نیز همینطور
است ، چقدر این موضوع را برای هردوی شما آرزو میکنم . بیاد می‌آورم که
سالها پیش ، يك بعد از ظهر يكشنبه ، که در طول فراتر نسکی در کنار دیوارها
میخزیدم ، به همسران برخورددم ، اوهم باحالی که ازمن خیلی بهتر نبود به
طرفم می‌آمد ، مانند دوماً تخصص سردرد ، اگرچه هريك در نوع خود . دیگر
بیاد نمی‌آورم که بعد از آن باهم به‌راه افتادیم یا از کنار یکدیگر رد شدیم ، چون در
هر صورت اختلاف زیادی باهم نداشت . ولی این موضوع گذشته و باید در عمق
گذشته بماند . آیادرمنزل راضی هستید .

باتقدیم احترام

کافکا

1- Kurt Wolff ناشر نوشته‌های کافکا

يك شعر از بهروز صوراسرافیل :

« تبار من ، بکارت بی‌حاصل »

فنجان

که درد قهوه در آن پینه بسته بود
نقش تبار خسته من بود
که در تمام طول شب
از پندار کهنه پدرم می‌گریختم
دلم هوای گذشتن از ستارگان را داشت

امید

شاید

پلی بود

که مرا به سرزمین بکر عشق تو آورد

تو که گیسویت
براستی ادامه شب یلدا بود
و پل که فرو میریخت
من بودم و آن بکارت بی حاصل
و سال کویری بود
برهوتی بود .

دلم هوای تردد در تمام حجم سکوت
در این فضای بی پژواک
در این فضای سخت تهی
در این فضای عقیم
دلم هوای چیدن يك سیب سرخ را دارد.

. . .

و روز آبی بود
که بهت غم آلود
بعد از ظهر خسته تابستان را
در خیال تو دیدم
تمام روز
باران بود

که

م

ی

ب

ا

ر

ی

د

و آب سبز حوض را

برای ماهی‌های پیر

متلاطم میکرد

و روح عمیق نازك آب بود

که واژه حجم را

تا ابدیت میبرد.

و عشق پنجره‌ای بود

که در انتهای خیابان

به پرتگاه باز میشد

یا شاید عشق بود

که دیوار را صورتی‌رنگ میکرد.

دیروز منبسط

فردای متراکم

و امروز

گره پیوندی
بر طناب زمان
که زمانی دیگر باید
خود را از آن آویخت

تمام شب قصه گیسوی تو بود
تو که گیسویت براستی ادامه شب یلداست.

تیرماه ۴۹

«زخمی»

هلا ای مرد زخمی در سکوت کوچه‌های شهر!
نه باور میکند درد ترا چشمان هم‌دردی
نه لب خواهد گشودن در جوابت هیچ و لگ‌ردی

. . .

ترا زخم کدامین دشنه در سینه‌ست؟
ترا در دل بقایای کدامین مهر دیرینه‌ست؟
مسیحای کدامین مذهب خوب اساطیری؟

. . .

خوشا مردانه مردن بر چروک بور یائی سرد
به نجوا زیر لب خواندن قنوت آیه‌های درد
که سوز زخم‌ها را سوختن
شیرین‌تر است از شهد ارزانی که می‌نوشند

غلامان خلیفه در چراغان شب بیعت .

. . .

ترا در برگ برگ عطر صندل های شرقی میکنم پنهان

ترا در بستر نابونی از الیاف رنگارنگ در جایی

وروپوشی پراز گلدوزی دوشیزگان سبزه بندر

میان فصلی از اوراد پاك آیه های عشق

بدست باد خواهم داد

وباد مهربان

نام ترا تا غربت ویرانه های شعر خواهد برد

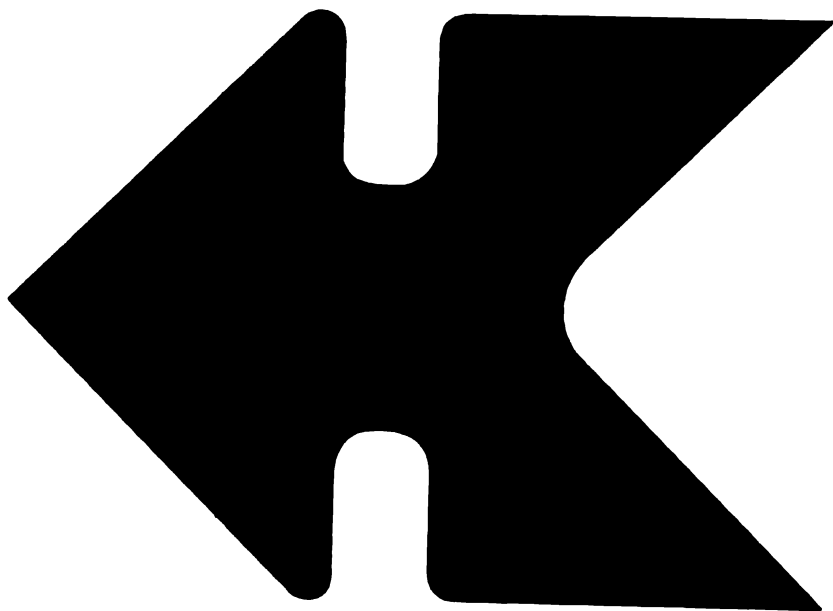
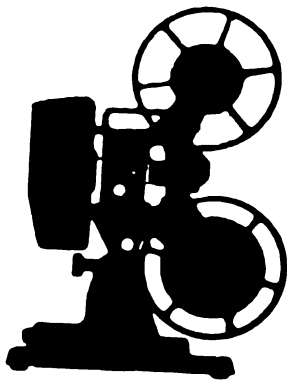
. . .

هلا ای مرد!

هلا ای مرد بی همپای

بی همدرد!

نوروز ۴۸ - بندر عباس رامی



कि.

سینما، يك هنر

نوشتۀ حاضر ترجمۀ فصلی از کتاب «سینما، يك هنر»، تحت عنوان «واقعیت و آفرینش هنرمندانه» می باشد. در مقدمۀ کتاب می بینیم که بیشتر کوشش نویسندگان کتاب «رائف استیفنسون» و «جی. آر. دبریکس» که دو تن از فیلم شناسان انگلیسی هستند، بر اساس تحلیل تکنیک های سینما و تفاوت صحنه های روی پرده با «واقعیت» است. تمام فصول کتاب از جمله فصل ترجمه شده در تحلیل های خود به تمام زمینه های هنرچه در اختلافات آنها با سینما و چه در وجه تشابه آنها، وارد می شود و از این نظر به برداشتهای کلی در هنر راه می یابد.

[واقعیت و آفرینش هنرمندانه]

مقدمه : هنر، واقعیت را - حداقل - در سه نقطه لمس میکند : هنر نتیجه تمام

The Cinema As Art ☆

تجربیات هنرمنداست ، هنر ، به وسیله‌ی يك مدیوم قابل لمس عرضه میشود ، هنر به آدمهای واقعی عرضه می‌شود . پدیده دوم ، که چگونگی کاربرد تجربیات هنرمند در بکارگرفتن يك مدیوم قابل لمس را بررسی میکند ، خود احتیاج به بحثی جداگانه دارد . سعی ما در اینجا بر این خواهد بود که تأثیر واقعیت را بر روی تماشاچی و میزان باور و پذیرش از طرف او را بررسی کنیم . گفته‌اند که تمام مراحل در خلق يك اثر هنری باهم در ارتباطند ، که گفته‌ای صحیح است . از این نظر چون مرحله سوم - عرضه به تماشاچی - با مراحل قبلی - عرضه بوسیله يك مدیوم قابل لمس - مرتبط است ، بررسی این مرحله از مراحل دیگر جدا نیست و دو مرحله مذکور را هم دربر خواهد گرفت .

۱ - سینما و واقعیت :

هر چند تماشاچی سینما ممکن است شدیداً بوسیله عواملی که در فیلم وجود دارند تحت تأثیر قرار بگیرد اما حوادث فیلم را مانند حوادث جدی تلقی نمیکند . طبق گفته پرفسور «میشوت واندن برک» در مجله «رویو اینتر ناسیونال فیلمولوژی» :

«صحنه‌های فیلم روی تماشاچی اثری عمیق از واقعیتی که روی پرده می‌بیند بجامیگذارد ، حتی عمیق‌تر از هنرهای پلاستیک دیگر . عکس‌العمل او نسبت به فیلم مانند عکس‌العمل در مقابل حوادث حقیقی زندگی نیست . در زندگی واقعی يك حادثه باعث بوجود آمدن واکنشی فعال خواهد شد ، فرار ، مداخله ، سرزنش در سینما معمولاً تأثیر فعال وجود ندارد . عمل سینما بیشتر در تحريك هیجانات درونی است . این موضوع بحث روانی جالبی را به میان میکشد . واضح است که واقعیت

به گونه‌های مختلفی وجود دارد که باید آنها را مشخص کرد.»

اولین دلیل برای اختلاف نظر اینست که : ما وقتی به سینما می‌رویم بدلیل دیدن فیلم است ، و این موضوع حالات و چگونگی رفتار بعدی ما را طی دیدن فیلم تحت الشعاع قرار میدهد . قدرت متقاعد کردن و قبولاندن واقعیت حوادث فیلم از نظر درك و احساس ما ممکن است بسیار قوی باشد . دريك فیلم جنگی وقتی هنرپیشه شمشیر برهنه‌یی بطرف تماشاچی می‌گیرد وی بطور عزیزی سر خود را عقب میکشد ، یا ممکن است ما دريك فیلم سینه را ما که سکانسی از سورتمه سواری را نشان میدهد احساس سرگیجه کنیم . اما مغز ما در مقابل این احساس عزیزی واکنش نشان میدهد و در آن هنگام است که احساس فریب خوردگی و حماقت میکنیم . مثل حالتی که پیش یکی از مجسمه‌های مادام تسو سورفته و بپرسیم ساعت چند است . [مادام تسو صاحب موزه‌یی از مجسمه‌های مومی مشاهیر و سیاستمداران است . مجسمه‌های مومی این موزه تشابه بی نظیری با صاحبان اصلی آنها دارند ، بطوریکه تشخیص آنها از صاحب اصلی مشکل است .] این همان ماهیت «ظاهر فریبنده» است که در اغلب هنرها وجود دارد و ممکن است باندازه يك شوخی جالب توجه برای تماشاچی لذت بخش باشد . این پدیده در موارد دیگر هم مثلا در آوردن تخم مرغ پوست کنده از آستین توسط شعبده باز و نمونه‌های دیگر وجود دارد که در همه آنها عامل «ظاهر فریبنده» بسیار مهم است . در فیلم « پستانداران » ساخته «رومن پولانسکی» [فیلمساز جوان لهستانی الاصل که فیلم ببوس ولی گازم نگیر را از او دیده‌ایم] تماشاچی در ابتدا با صحنه‌یی خالی که بنظر میاید دشتی پوشیده از برف است فریب داده می‌شود . در فیلم

« fan fair » ساخته «برت هانسترا» کله گاوی ازدور نشان داده می شود که بطرز مرموزی روی زمینه فیلم سرمی خورند، تاوقتی که دوربین زاویه اش را تغییر می دهد و کله گاو را در حالیکه در کرجی هائی حمل می شوند می بینیم . اینها مثالهایی از فیلم هایی ساده هستند ولی عناصری از این دست در فیلمهای جدیدتر هم وجود دارند . بطور کلی طرز برداشت صحنه ها بستگی دارد به عادت و روش بررسی ما نسبت به پدیده ها و قبول آنها بمنزله واقیعت - دیدن باور کردن است .

همانطور که در نمونه خوب « کلبه دیوانه » دیده می شود ، واکنش هائی که بر اساس عادتند ممکن است بی نهایت قوی باشند و در اثر این واکنش ها ممکن است وضعی پیش بیاید که علی رغم خواست خود ما است . ذهن ما بطور مبهمی از آن باخبر است ، اما جسم ما در موقعیت « واکنش احساسی » قرار میگیرد . [واکنش های احساسی ، غیر عقلی و زود گذرند] . ممکن است ما از بوجود آمدن موج هیجانات درونی که از ملزومات خشک واقیعت آزاد شده اند بسیار لذت ببریم و حتی با استادی آنرا توسعه و پرورش دهیم . مثلاً ممکن است يك پلان ساده ی راه آهن باندازه يك صحنه وحشتناك و یا حادثه ای ما را تکان دهد . تماشاچی دیدن صحنه های « مجروح و زخمی شدن تا دم مرگ » را دوست میدارد . یا از يك « گریه ی خوب » لذت میبرد ، در صورتیکه اینها را در سینما ، و نه در زندگی حقیقی ، ببیند .

با اینهمه اشتباه است اگر بگوئیم تماشاچی بوسیله هنر - بخاطر ماهیت تخیلی هنر - فریب میخورد . تماشاچی این فریب را دوست دارد . حتی خودش را در تکمیل آن شریك میکند این وضع شبیه يك بازی است که طرفین قبل از شروع آن قرارداد هائی

را قبول کرده‌اند . اگر هنرمند متوجه این قراردادها باشد تماشاچی واقعیت (شاید کلمه جامعیت رساتر باشد) آنچه را که می‌بیند قبول خواهد کرد .

موضوع قابل توجه اینست که هرگاه اثر فیزیکی یا «ظاهر فریبنده» در قویترین حالت خود است ، ارزیابی ذهنی ما از کار هنرمند بسیار ضعیف خواهد بود بر عکس در شرایطی که واقعیت فیزیکی ضعیف تر است پذیرش ذهنی ما ممکن است بسیار قوی باشد . این شرایط عرضه‌ی فیزیکی یا مادی واقعیت غیر مادی رل اساسی رادر هنربازی میکند .

بجز «ظاهر فریبنده» ما میتوانیم راههای متعددی که میتوانند واقعتهای معنوی را بصورت ایماژهای مادی در سینما بیان کنند پیدا کنیم . البته اینکار در درجه اول بمعده فیلمساز هنرمند است . واضح است که تأثرات احساسی - تحت تأثیر واقعیت فیزیکی وظاهری - و باورهای درونی ما در مورد این ظواهر فیزیکی دوماهیت کاملاً جدا هستند . با این همه این دو پدیده باهم عمل میکنند و رویهم تأثیر متقابلی میگذارند . مفهوم دیگری از برداشت ذهنی مانه «باور» بلکه «تعلیق ناباوری» است . و این شامل درك و قبول حقایق ذهنی ، جامعیت و واقعیت ایماژهای تجربیدی است ، که هم ارز یا حتی مهمتر از واقعیت فیزیکی است .

دومین دلیل ، برای تفاوت واکنشهای تماشاچیان نسبت به يك فیلم اینست که حوادث روی پرده موقعیت «اینجا - و - حالا» را ندارند . این گفته ممکنست ناقض گفته‌های سابق یا بعدی ما در مورد «مستقیم» بودن فیلم باشد . در فیلمی که مثلاً غرق

شدن (لوزیتانیا) - نام کشتی‌یی که در ۱۹۱۵ غرق شد - را نشان میدهد ، مسافرین وحشت‌زده‌یی را در حال غرق‌شدن می‌بینیم . میتوان نتیجه‌گرفت که بعضی از هنرها مستقیم‌تر از هنرهای دیگر هستند و سینما از هنرهایی است که به تماشاچی احساس قوی‌یی از «در زمان حال بودن» را میدهد . با اینحال همه‌ی هنرها يك ماهیت گذرای تاریخی دارند و حتی در سینما هم به «تصویر» غرق‌شدن سر نشینان کشتی مینگیریم .

(کراکاور) * در کتاب «ماهیت فیلم **» از سینما بعنوان هنری که احساس «در زمان حال بودن» را بطور قوی‌یی القا میکند ، نام میبرد . وی اضافه میکند که سینما میتواند به تماشاچی احساس «نا تمام بودن حوادث» را - مانند زندگی - القا کند ، و نتیجه میگیرد ، ساختمانی که سینما به آن تعلق دارد يك ساختمان «پایان نا تمام» است . به این معنی که سینما نوعی طرح برای ارائه‌ی «لایه‌یی» از زندگی است ، نه بیان يك تراژدی وسیع ، کامل ، و مسلم . يك مدیوم هنری مسلماً تأثیر زیادی روی نوع ساختمانی که در خدمت آنست دارد . اما برای اینکه ساختمان داستانی، یا طرح اصلی، محدود و فرمولی نشود لازم است که خود مدیوم هنری نیز به ماورای منطق برسد . به بیان دیگر هر محتوی قالب خاص خود را طلب میکند و نه يك قالب از پیش ساخته شده‌ی کلی . شکی نیست که ساختمان يك «پایان نا تمام» میتواند ، احساس واقعی بودن اثر را ، قوی‌تر کند . همینطور در مورد داستان یا نمایشنامه این پدیده صدق می‌کند . باتوجه باینکه داستان یا نمایشنامه مدیوم‌هایی هستند که کمتر ماهیت «نا توراتیستی» دارند ، دلیلی وجود ندارد که سینما نتواند ،

مانند صدها فیلمی که به اینصورت ساخته شده ، در خدمت ارائه‌ی موضوعات از قبل طرح ریزی شده ، که به پایانی منطقی میرسند بکار رود .

تاریخی شدن هنر، به علت پایدار بودن آنست . این کیفیت ذاتی هنر است که باقی بماند و خیلی از هنرها قابلیت دوباره نوشتن را دارند . یکی از دلایلی که باعث میشود انسان برای هنر ارزش و وسعت قایل شود خاصیت ابدی بودن آنست . رمان یا فیلم قابلیت این را دارد که دوباره خوانده یا دوباره دیده شود، حتی تابینهایت بار . حوادث واقعی زندگی بطور کاملاً مشابه تکرار نمی‌شوند . تاریخ تکرار نمی‌شود . ولی هنر ، چرا .

اینجا جالب خواهد بود اگر مقایسه‌ی بکنیم بین فیلم ، و نمایش حضوری مثلاً يك موسیقیدان یا هنرپیشه‌ی بزرگ . نمایشنامه ، یا موسیقی ، یا رمان ، مانند فیلم ، ابدی هستند . نمایش زنده (که در زمان حال انجام می‌شود) مانند زندگی ، گذرا است و ممکن نیست آن را عیناً تکرار کرد . در نتیجه ، به تماشاچی احساسی قوی از «اینجا - و - حالا» و همچنین «بودن در حالا» را القا می‌کند ، که قوی‌تر از احساس القایی فیلم - که غیر زنده است - می‌باشد . مثلاً تین ایجرهای هیستریک نسبت به «پل آنکا» - خواننده قدیمی پاپ - و بیتل ها واکنش شدید نشان میدهند . معمولاً وقتی این واکنش تشدید می‌شود و به حالت خلسه میرسد ، که بت‌های آنها جلوی شان حاضر باشند . اما وقتی همان حرکات را روی پرده سینمایی بینند از هیجان دستداران اینها کاسته می‌شود . میتوان گفت که احساس «بودن در زمان حال» در نمایش زنده قویتر از فیلم همان نمایش است در این مورد نه شدت اثر بلکه تفاوت دو نوع مدیوم

مطرح است. در مورد فیلم، این تصاویر است که احساس «اینجا - و - حالا» را القا می‌کند و نه بازیهای هنرپیشگان.

دلیل سومی برای اختلاف واکنش‌های تماشاچیان نسبت به فیلم و واقعیت وجود دارد. حوادث روی پرده برای آدمهای «دیگر» اتفاق می‌افتد و نه برای تماشاچی. در این مورد اختلاف در چگونگی تأثیر فیلم روی تماشاچی بستگی به برداشت وی و کیفیت تطبیقش با یکی از کاراکترهاست. يك داستان‌نویس ممکن است روشی غیرمستقیم در نوشتن بکارگیرد. مثلاً داستان را به صورت سوم شخص، یا، مستقیماً داستان را از زبان قهرمانان اصلی بیان کند. در مورد فیلم هم، چنین است. تماشاچی، کمترین ارتباط را با فرعی‌ترین حوادث برقرار میکند. مثلاً فیلمی که در آن دوربین بدون هیچ عامل وجودی - تماماً از يك نمایش یکنفره یا يك رقص بالت فیلمبرداری می‌کند با تماشاچی ارتباط کمتری برقرار می‌کند. برعکس تماشاچی وقتی بیشترین و عمیق‌ترین ارتباط را با فیلم برقرار میکند، که خود دوربین هم نقش یکی از کاراکترها را ایفا کند. وقتی که دوربین - در فیلم (ربکا) ساخته‌ی هیچکاک - مسیر نگاه ربکا را تعقیب می‌کند، و نزدیک شدن او را به قصر «ماندرلی» نشان می‌دهد، صدای افکار وی را تماشاچی از طریق گوش و حالات ظاهری اش را با چشم دریافت می‌کند. همینطور هرچه حساسیت تماشاچی نسبت به کاراکتری بیشتر باشد، عمل انطباق نیز بیشتر است. نزدیک شدن تماشاچی به کاراکتر را در قسمت «سیستم ستاره‌سازی» توضیح خواهیم داد.

۲ - واقعیت تصویری فیلم :

گفته شد فیلم احساس عمیق‌تری - نسبت به سایر هنرها - از «واقعیت» به

تماشاچی القا میکند . دلایل زیادی بر این ادعا وجود دارد . اولاً باید از قابلیت سینما بمنزله ضبط حرکت نام برد . اصولاً کشش و جذابیتی خاص ، در نفس حرکت ، بدون عامل اضافی دیگر ، وجود دارد، که خود بخود توجه بیننده را جلب می کند . مناظری در طبیعت بیشتر ما را بخود جلب می کند که عنصر حرکت را داشته باشند . جریان آب رودخانه ، پرواز پرندگان ، رقص شعله های آتش ، و حرکت ابرها، همگی زیبا هستند . در مورد هنر، حرکت ، رل بسیار مهمی را بازی می کند . بالت کاملاروی عنصر حرکت استوار است . همینطور عامل اصلی کمدی های «بوف» * نقش اساسی باحرکت های حساب شده ی هنرپیشه ها است . (زمین خوردن، برخورد ها ، اصابت ظرف کیک به صورت اشخاص محترم و) . در سینما ، همینکه ترکیب گرافیکی حرکت کرد زندگی آغاز می شود. عامل حرکت ، چه در سینما، و چه در تلویزیون ، مقاومت انتقادی تماشاچی را کاهش داده و به تصاویر امکان غلبه به تماشاچی را می دهد. به این ترتیب تصاویر فیلم احساس قوی تری از واقعیت را به او عرضه می کنند .

درثانی تصاویر عکس برداری شده که بوسیله ی ابزار مکانیکی به دست آمده اند، چون عینی تر از صور دیگر هنری هستند اطمینان علمی بیشتری برای پذیرفتن به تماشاچی داده و واقعیت این تصاویر را قابل قبول ترمی سازند . .

دلیل سومی برای تأثیر قوی واقعیت فیلم ، القا احساس «حاضر بودن» است که در طی تماشای فیلم به تماشاچی دست میدهد . حوادث فیلم ، بخودی خود ، در

* کمدیهای Slop - Stick کمدیهای سالهای اولیه ی سینما است بهترین نوع این کمدیها را در فیلمهای جارلی چاپلین و باستر کیتون میتوان دید .

زمان حال اتفاق میافتند. اگرچه به صورت نقل داستان یا «رجعت به گذشته» باشد. قبلا صحنه های فیلم را با «نمایش حضوری» مقایسه کردیم. احساس، «حاضر بودن» در فیلم بستگی تام به واقعی و قابل قبول بودن عکس های برداشته شده دارد. ولی «فعالیت ذهنی» تماشاگر - حتی - مهمتر از عامل «واقعی بودن» تصاویر است. به همین دلیل است که فیلم های خبری و مستند علی رغم کیفیت و فیلم برداری و تطبیق کامل با اصل سوژه بسیار قوی است. يك فیلم خبری قدیمی از جنگ جهانی اول با تصاویری اندك و غیر واضح و نور کم و حرکات مضحك و سریع، بسیار باور کردنی تر است از صحنه های فیلم برداری شده در استودیویی مجهز با تمام وسایل سال های ۳۰. با اینکه ممکن است فیلم های غیر استودیویی تقلیدی بهتر از واقعیت باشند، بهر حال صحنه های فیلم های استودیویی را هم باور میکنیم. صحنه هایی که با حقه های سینمایی درست شده و حتی کاملاً با دكور ساخته شده است. این شاید بیشتر به علت آنست که این صحنه ها به وسیله همان مدیوم فیلم های خبری به تماشاچی عرضه میشود. واقعی بودن فیلم های خبری ما را به اعتقاد در واقعیت فیلم های افسانه ای هم می کشاند. «کن تیکی» علیرغم خطاهای بسیار تکنیکی اش فیلم بسیار جذاب کننده ای است و تماشاچی آن را پذیرفتنی و معقول می یابد. در اینجا دو فیلم (Point Of Order) ساخته «امیل دو آنتونیو» فیلم ساده ای از جریان دادرسی های سپاه مك كارتی و (The Finest Hours) ساخته «پتر بایلیس» - درباره ی چرچیل را میتوان مقایسه کرد. در اولی جریان واقعی دادرسی به تماشاچی عرضه میشود. فیلم دوم در بردارنده ی قسمتهای مستندی است، که استادانه، لابلای بخشهای استودیویی گنجانده شده اند، که کلایك گزارش

جذب کننده را بوجود میآورند . شکی نیست که کدام يك مؤثرتر است . در فیلم «اسب خاکستری رابنکر» * ساخته‌ی «فرد زینه مان» * که تم اصلی آن از جنگهای داخلی اسپانیا گرفته شده ، واقعیت فیلم بانسان دادن قسمتهایی از يك فیلم مستند که در زمان جنگ‌های اسپانیا تهیه شده ، افزایش یافته است . این کوشش ، برای هماهنگی بین صحنه های مستند و استودیویی تاکیدى بر واقعى بودن فیلم است . نمونه ی دیگری از این نوع هماهنگی در فیلم (The Victors) ساخته‌ی «کارل فورمن» دیده میشود .

باز آفرینی يك واقعه‌ی تاریخی در سینما ، بسیار طبیعی تر و مؤثر تر از صحنه‌ی تأثر است . برای مثال میتوان از فیلمهای «بی گناه» * * * ساخته‌ی «جک کلینون» و «لئوپارد» ساخته‌ی «ویسکونتی» * * * و حتی در نمایش مضحکی مثل (Kind Heart And Coronets) ساخته‌ی «هامر» مشاهده کرد . يك موضوع تاریخی جدی و عمیق ، روی صحنه‌ی تأثر ، حتی بسیار مصنوعی تر از فیلم های

Behold A Pale Hours .

••• یکی از چند فیلم ساز خوب هالیوود که از او در اینجا «حدال در بعد از ظهر» بسیار مشهور است . یکی از آخرین فیلمهایش «مردی برای همه‌ی فصول» نام دارد .

••• (The Innocent)

••••• (Luchino Visconti) فیلم ساز شهیر ایتالیایی که اخیراً نجهی مثله شده‌ی «نفرین شدگان» را از او نشان دادند . از فیلمهای مشهور وی «روکو و برادران» و «بیگانه» که از روی نوشته‌ی آبر کامر ساخته شده است ، میباشد

«علمی - تخیلی» * است . روشن است هر چه «فضا» و «زمان» يك فیلم قدیمی‌تر باشد باز آفرینی آن نیز مشکل‌تر است . اما در صورت استفاده صحیح ، سینما می‌تواند تاریخ را بصورت فعال در پیش چشم تماشاچی زنده کند. فیلم «La Marseillais» ** ساخته‌ی «رنوار» *** نمونه‌ی خوبی برای ادعا است، سینما تا بحال، از موضوعات تاریخی و مذهبی - افسانه‌یی ، صرفاً بعنوان زمینه‌یی برای عرضی فیلم‌های پرخرج و عظیم استفاده کرده است . و کمتر، به جنبه‌های ذهنی و عمیق تاریخ ، که مورد نظر اصلی تاریخ نویسان است ، توجه نشان داده است . اما در مقام دفاع از سینما ، باید گفت ، تاریخ نویس یا نویسندگان این امتیاز را دارد ، که بوسیله‌ی پرده‌یی از کلمات ، محافظت می‌شود . يك اشتباه تاریخی مثل «ساعت سه ضربه نواخت» از نمایشنامه‌ی «ژولیوسزار» نوشته‌ی شکسپیر ، در سر بخاری يك رومی - در يك فیلم - بسیار غیر منطقی تر خواهد بود .

۳ - طبیعت «واقعی بودن» فیلم :

در این قسمت چهارمین خصیصه یعنی حقیقی بودن - حقیقی که از تصاویر واقعی تشکیل یافته - فیلم را بررسی می‌کنیم . این پدیده سینما را در طبقه‌یی جدا از داستان یا نمایشنامه - که هنرهای تجربیدی هستند - قرار می‌دهد . این خصیصه ممکن است با عبارت (Camera - Stylo) از « استراک » ناسازگار باشد ، اما

• Science - Fiction

•• نام سرود ملی فرانسه

••• (Jean Renoir) فیلم‌ساز فرانسوی که اولین فیلمش «نانا» را در ۱۹۲۶ ساخت

ادراك او ، بطور كلي، صحيح است . فيلم يك نوع نوشته است، اما يك نوشته‌ی تصويری . حتی ميتواندايده‌های كاملاً تجربیدی را عرضه كند . بشرط اينكه چگونگی کاربرد آنها را در مديوم سينما بدرستی ادراك كرده و به تصوير نزديك شود . «كليد» ساخته‌ی «كن ايشی كاوا» * در باره‌ی پير مردی در شرف مرگ است كه با شقاوت بسمت افكار جنسی هدايت ميشود . وی بدن عريان زنش را ، كه در آغوش گرفته ، در خيال خود مجسم ميكند و همينطور كه به آن خيره شده رنگ پوست بدن زنش محو شده و به تدريج دانه‌های شن جای آنرا می گیرند . اين محوشدن کوتاه كلمات زیادی را فقط با «تصوير» خلاصه می كند . جالب است آنرا با چند خط آخر شعری از «بودلر» بنام (Delphine et Hippolyte) مقایسه كنیم .

هرگز نخواهید توانست خشم خود را فرو نشانید

و افسوس شما زورای لذتهايتان جلوه گر خواهد شد

هر دو با طنز و حشتناکی، تلخی آرزوهای غير معمول را بيان ميکنند. هر دو بسيار مؤثر و قوی اند ، اما مديوم ها كاملاً متفاوتند . به هر حال به نظر می رسد مديوم سينما با عده‌ی بیشتری تماس برقرار كند . با تماشاچي هایی كه سينما را پسر می كنند و همه « يسك فيلم » را تماشا می كنند . در فيلم (The Sad Young Man) ساخته‌ی «رودلف كوهن» دوربين يك دختر تنها و جوان را كه از نزد پزشكي كه پيش او كورتاژ كرده - برگشته و در تنها خيابان شهر كوچكش قدم می زند ، تعقيب می كند . او به كودكي در كالسكه اش و سپس به تصوير كودكي در يك اعلان تجارتي و هم چنين به

• (Kon ichikawa) فيلم ساز ژاپنی . آخرين فيلم وی (Hey ! Boddy) نام دارد .

كودك تازه پايی كه دامن مادرش را گرفته است خیره میشود . فیلم برداری عادی نیست ، دوربین دارای تكان های نا معقول است و زاویه های فیلم برداری نامعقول تر از آن . سكانس مزبور ، با زبانی كاملا واقعی و مؤثر- كه شدت اثر كردن از «جریان سیال ذهن» و «گفتگو با خرد» يك نویسنده كمتر نیست - نشان دهنده ی كامل وضع نامتعادل روحی دختر و علت آنست . انتقاد «لوئیس بونوئل» از مذهب قراردادی با طنزی تلخ در فیلم (Viridiana) بخوبی نشان داده میشود . صحنه یی از فیلم عده یی اوباش و اراذل را نشان میدهد كه گرد میزی نشسته و با عربده كشی و بدمستی میخوارگی می كنند . این صحنه تابلوی «شام آخر» لئونارد داوینچی (بر اساس افسانه ی شام آخر مسیح) را بیاد می آورد .

فیلم های زیادی بوده اند كه گانگسترها یا قربانی هایی را در جایی متروك یا حتی در زباله دانی در حال مرگ نشان داده اند . (Ashes And Diamonds) ساخته ی «وجداء» فیلم ساز لهستانی یا «كلاهدار» * ساخته ی «فلینی» یا كودك خردسال در (Los Olvidados) ساخته ی «بونوئل» گواه بارزی بر زندگی تباه و فاسد آدمهای فیلم می باشند . (همین صحنه ها دلیل بر قدرت دوربین و فیلم ساز است كه می تواند از قسمتهای كثیف زندگی تصاویر زیبای هنری بیافریند.) سمبولیسم يك نمونه ی خوب خود را در فیلمی از «كارل فورمن» بنام (The Victors) نشان میدهد . گروهی از سربازان خسته و كثیف ، كه در یکی از شهرهای كوچك بمباران شده ی ایتالیا مورد تاراج قرار گرفته اند ، بادیدن يك جعبه ی كوچك و زیبای موسیقی كه دو عروسك با لباسهای تیره با صدای موزيك آرامی كه از جعبه شنیده میشود روی آن می رقصند ،

مجنوب میشوند . جعبه‌ی كوچك موزيك ، نعمت آرامش و صلح - نقطه‌ی مقابل وضع مشقت بار و رقت انگیز سر بازان را می‌نمایاند .

سینما با تمام وسعت و سادگیش ، بهر حال ، با محدودیتهایی در حیطه‌ی خود درگیر است . دريك شعر میخوانیم :

اوه ، باد غرب وقتی تو میوزی

آیا قطرات ریز باران به بارش ادامه میدهند؟

مسیح ، عشق من در بازوان من بود . . .

دريك فیلم عبارات «عشق من» بوسیله‌ی «بریژیت باردو» و «الیزابت تیلور» یا «جینا» عرضه میشود . عاجز بودن - حتی - این خدایان هالیود از بیان عبارت «عشق من» بزبان سینمایی خالص نشان دهنده‌ی قدرت غیر قابل قیاس کلمات در بیان مفهوم‌های تجربیدی است . آیا این خاصیت غیر عینی کلمات است که از اعصار و زمانهای بسیار کهن به آنها قدرت بیان کردن رویاها و تخیلات را میداده است؟

ممکن است گفته شود ، روی سن تأثر، هم کلمات - که کاملاً تجربیدی هستند - و ، هم حرکات - که واقعی هستند - بکار گرفته میشود . ممکن است گفته شود که عمل قتل در روی سن تأثر بسیار مؤثرتر و گیراتر است ، اما در نمایشنامه‌های یونانی این قسمت‌ها اغلب خارج از صحنه اتفاق میافتاد و بوسیله‌ی بازیگران نقل میشد . دلایل خاصی برای اینکار در درام سنتی یونان وجود داشت . زیرا با بکار بردن «ماسک چهره» که در تأثرهای یونان معمول بود ، اعمال خشن از قبیل قتل ، غیر منطقی و کم اثر میشد ، و برعکس اثر نقل يك قتل که نمایش غیر مستقیم آن بود بسیار مؤثر می نمود . تا چه

اندازه میتوان از واقعیت به سودهنر فاصله گرفت ؟ مثالهایی که ذکر شد تا اندازه‌یی روشن‌کننده‌ی این مطلب است .

در فیلم «سال گذشته در مارین باد» ساخته «آلن رنه» سینما بحداقل فاصله‌ی خود با کلمه میرسد . در این فیلم . کاراکترها فاقد تاریخ ، خانواده و شغل هستند . حتی بجای نام باحروف مشخص میشوند . آنها لباسهای تیره‌ی يك شكل و خنثی‌بن دارند . مکان آنها جایی پرت و متروک و غیر قابل تشخیص است . فیلم میکوشد به مفهوم کلمات مرد، ترس، و عشق نزدیک شود.

«والتر پاتن» می‌گوید : «تمام هنرها آرزو دارند به مقام موسیقی برسند .» موسیقی بیشتر به انتزاع نزدیک است ، زیرا بیشتر از هنرهای دیگر قدرت بیان مفاهیم ویژه‌یی را دارد . حتی در دستهای «چایکوفسکی» یا «اشتراوس» هرگاه موسیقی عامل همراهی‌کننده و فرعی باشد – مانند موسیقی فیلم با تأثیر- اهمیت ذاتی خود را از دست میدهد . موسیقی خالص ، آزاد ترین هنرها است که قادر است با شنونده بلافاصله و بطور صریح رابطه برقرار کند . (در يك سکانس از فیلم «يك غیبت طولانی» ساخته‌ی «هنری کالپی» قهرمان زن فیلم ، وقتی که تمام وسایل ارتباطی ضعف نشان میدهند ، با ناامیدی سعی میکند خاطرات آدم‌آواره‌یی را که خیال میکند همسرش است بوسیله‌ی نواختن موسیقی ، زنده کند . موسیقی خالص هم در مرکز و هم در ماورای منطق و تأثیرات هیجانی است . موسیقی خالص ، بدون اینکه افکار و احساسات خاصی را برانگیزاند ما را به اعماق شیفتگی‌ها می‌برد .

آیا می‌توانیم از گفته‌ی «والتر پاتن» به تعریف چگونگی يك سینمای خوب

برسیم؟ از زمان نوشته‌ی او تا بحال ، نقاشی آستره ، تحول سریعی طی کرده‌است و فرم جدیدی از هنر آستره - فیلمهایی که صرفاً از ایمازهای آستره تشکیل شده‌اند - بوجود آمده‌است . آیا فیلمسازان باید تمام کوشش خود را روی این نوع فیلم‌ها بگذارند؟ این به آن معنی است که مدیوم سینما را در روالی غیر منطقی محدودتر کرده ، میراث زنده و واقعی بودن سینما را ندیده بگیریم . « والتر پاتن » پیشنهاد نمی‌کند که هنرهای دیگر باید دنباله‌روی موسیقی - انتزاعی شدن - شوند . ارزش مقایسه‌ی سینما با موسیقی زمانی آشکار میشود که فیلم‌ساز ، تمام وزن فیلم را بر روی عناصر آستره قرار دهد ، و از طرفی ، منطق قراردادی را به حداقل لازم کاهش دهد .

در مقایسه با سایر هنرها سینما به مقدار زیادی عناصر واقعی و با معنی دارد که آزادی آنرا محدود می‌کند . اما بار خشک و عاری از لطافت آنها می‌توانند بوسیله‌ی هنرمند تلطیف و تصفیه شود . « لاسکر » ، قهرمان شطرنج ، بازی کردن توام با خطر را توصیه می‌کند . « از این طریق می‌توان بازی را به خارج از حیطه‌های تحلیل‌های استاندارد شده کشانید ، تا ، زمینه‌ی کافی برای آزادی عمل بیشتر فراهم شود . »

دوی * عبارت : « ابهامی اشاره کننده و وسوسه آمیز از ارزش ها ، و بعد ، يك تأثیر عمیق » را که توسط « پو » * گفته شده تأیید می‌کند . همچنین از قول « کالریج » میگوید : « هر اثر هنری چیزی با اسم « فهمیده نشده » باید همراه داشته باشد تا تأثیر کامل ایجاد گردد . » « هربرت رید » هنرشناس معاصر می‌گوید :

« یکنوع دگرگونی در تمام هنرها وجود دارد . » تمام اینها کلید هائی برای

گشودن مشکل «واقعیت» هستند . هرگاه واقعیت دور ریخته شده - مثلاً کم و بیش در موسیقی - یا نتواند ارائه شود ، تخیل هنرمند حداکثر وسعت و آزادی خود را بکار می‌برد ، و در عین حال ، تماشاچی در آزادترین موقعیت احساسی و واکنشی خود قرار می‌گیرد .

پنجمین و آخرین دلیل برای تأثیر قوی سینما مربوط به وضع و شرایط ویژه‌ی تماشای فیلم است. یکی از مهمترین عناصر تاریکی سالن نمایش است. در کتاب «صد چهره‌ی سینما» ، «مارسل لوپیر» می‌گوید : تماشای فیلم مانع از مقایسه‌ی ابعاد و اندازه‌ها می‌شود . در صحنه‌یی که با تاریکی احاطه شده است ممکن است قد پسر سوناژی به سه متر برسد ، بدون اینکه در تماشاچی احساس غیر واقعی بودن بوجود آید . زیرا تمام توجه تماشاچی یکسره محدود به تصاویر روی پرده است و در نتیجه تضادی بین اندازه‌های خارج از صحنه با آن بوجود نمی‌آید. اگر شخصی در اواسط فیلم وارد سالن سینما می‌شود صحنه‌ی سینما مانند يك تصویر عظیم که روی دیوار آویخته شده بنظر می‌آید اما این احساس بعد از چند دقیقه از بین می‌رود و تماشاچی زندگی را در اعماق تصاویر شروع می‌کند.

۴ - نقش هنرمند:

با توجه به مطالبی که گفته شد ، واقعیت فیلم ، بنظر می‌رسد - حداقل - در دو سطح فیزیکی یا ظاهری و ذهنی یا درونی ، قابل توجه است ، در هر دو سطح فیلم‌ساز بوسیله‌ی آفریدن يك تمامیت هنری که فضا و ماهیت فیلم را در بر می‌گیرد ، با تماشاچی ارتباط برقرار می‌کند ، و اغلب هم مرسوم است که تماشاچی ، شیوه‌ی او را بپذیرد . برای هنرمند بسیار مهم است که با دخالت دادن تخیلات خود از انهدام و هم تصورات

که زیادهم غیر واقعی نیستند ، جلوگیری کند . البته این عمل ممکن است خودمانعی در راه ارائه‌ی جزئیات «واقعی» باشد .

سطح فیزیکی فیلم دربرگیرنده‌ی عناصری از قبیل ، دکور ، وسایل صحنه ، اسکلت‌بندی‌ها ، صحبت‌ها ، روشها ، و . . . است . در يك فیلم تاریخی میزان «باور» تماشاچی با شنیدن اصطلاحات زبان امروزی کاهش می‌یابد . در فیلم جنگی چهارده ملیون پاندى « کلتوپاترا » ساخته‌ی «جوزف مانکیه‌ویتس» * دیالوگ بین « کلتوپاترا » و «سزار» چنین است .

کلتوپاترا : فکر میکنم من باعث اشتباه تو شدم .

سزار : فکر نمیکنم من مایل به فریب خوردن از تو باشم .

کلتوپاترا : میل دارم به سخنانی که می‌گویی دقیقاً توجه کنی .

وبعد کلتوپاترا ادامه میدهد : ما از ابتدا بد شروع کردیم .

تماشاچی درباردی این گفتگو چگونه قضاوت می‌کند؟ کلمات و جملاتی غیر محاوره‌یی و دور از ذهن و از طرفی امروزی ، که حتی به فضای فیلم هم لطمه می‌زنند . يك منتقد بالحن خشك و احمقانه‌یی گفته بود «اگر هدف این دیالوگها این بوده که به این اشباح محترم چهره‌ی انسانی داده شود ، فیلمساز بیش از اندازه‌ی انتظار خودش موفق شده است .» نه لازم است و نه امکان دارد که فیلمی عیناً از روی واقعیات تاریخی ساخته شود . تماشاچی بطور مبهمی میداند که زبان رمی‌ها غیر از زبان خود او بوده

• Joseph Mankiewicz فیلم ساز آمریکائی . از فیلمهای مشهور او «ژولیوسزار» ،

«آمریکائی آرام» ، «ناگهان تابستان گذشته» و آخرین فیلمش «ظرف عمل» می‌باشد .

با اینحال هیچگاه راضی نمیشود يك فيلم تاریخی را که در آن محاوره‌ها به زبان لاتین است ببیند . با اینهمه لازم است که دیالوگ يك فيلم زبان خاص خود را داشته باشد . اسکات درنولهای تاریخی خویش استادانه زبانی را بکار میگیرد که مغایر با لحن زبان زمان خودش است و جالب اینکه زمان خاصی را هم بیاد نمیآورد. واضح است که در فیلمهای صامت شکل زبان بعنوان يك مسئلهی اساسی مطرح نبود . «کارل دریر» * در فیلم «خشم ژاندارك» از عهدهی بوجود آوردن فضا و زمان فیلم - باوجود اشتباهاتی کوچک - برآمده است . «روبر برسون» ** در فیلمی که دربارهی «ژاندارك» ساخته تمام هم خود را برای بوجود آوردن فضا و زمان فیلم بکار برده است ولی بعلت عدم دقت در زبان به فیلم لطمه‌ی شدیدی وارد آمده است . در فیلم «دریر» سعی شده با حذف کردن رسوم و آداب امروزی از فیلم فضای زمان ژاندارك بیشتر زنده شود . در فیلم «برسون» آرایش‌ها و لباس‌ها هر چند امروزی نیستند ولی کمکی به ایجاد فضای فیلم نمیکند .

نمونه‌های زیادی وجود دارند که کاربرد تصاویر و صدا و دیالوگ‌های واقعی و عامیانه در بوجود آوردن فضای فیلم بسیار موفقیت آمیز بوده است .
«دزد دوچرخه» ساختهی «دسیکا»، «مردی از آران» ساختهی «رابرت فلاهرتی» ***

* [Carl Dreyer] فیلم ساز دانمارکی - فرانسوی که فیلم

[La Passion de Jeannedarc] را در ۱۹۲۸ ساخت .

** Robert Bresson فیلم ساز موج نوی فرانسوی که کارهای او را در سطح گودار می‌دانند .

*** [Robert Flaherty] فیلم ساز آمریکایی که اولین فیلمش « نانوک شمال » را در

۱۹۲۲ ساخت .

بیان کننده‌ی فضا‌هایی هستند که هیچ فیلم‌استودیویی قادر به وجود آوردن آنها نیست. دوبله کردن فیلم نیز از عناصری است که باعث عوض شدن یا حداقل نارسا شدن اصل فیلم می‌گردد، زیرا ادراک و گفتگوهای بومی فیلم‌ساز تبدیل به مطالبی پرت و دوراز ذهن میشوند. با اینحال در حالتیکه دوبله واقعیت فیلم را لمس کند میتواند موفقیت‌آمیز باشد. در فرانسه فیلمهای لورل و هاردی را با دوبله‌یی که لهجه‌ها آمریکایی بودنشان می‌دادند. همچنین وقتی کارتون «دوستم بدار، دوستم بدار، دوستم بدار»* ساخته‌ی «ریچارد ویلیام**» را در فرانسه نشان دادند، از دوبله‌های انگلیسی‌زبان، که فرانسه را با لهجه، حرف می‌زدند استفاده کردند. شکی نیست که تلفظ غیر معمول ولی واقعی «جین سیرگ» در شهرت او بین فرانسوی‌ها تأثیر زیادی داشته است.

بهر حال برای فیلم‌ساز راه‌های گریزی از محدودیت‌های رئالیسم وجود دارد. این راه‌ها شامل عوامل آبتیره، فرم، اختصار، و فرصت دادن به تماشاچی برای تخیل شخصی می‌باشد. در سری فیلم‌های وحشتناک «فومانچو» تمام جزئیات نشان داده می‌شوند، ولی در مجموع این فیلم‌ها ناموفق باقی می‌مانند. در صورتیکه در «مطب دکتر کالی‌گاری***» با بکار گرفتن نماها و زوایای تجربیدی، بیواسطه، دنیایی شیطانی آفریده می‌شود. با این حال مزایای استفاده از بیانی ساده در سینما را هرگز نباید فراموش کرد.

• Love Me , Love Me , Love Me

•• فیلم‌ساز انگلیسی که فیلم‌های کوتاه کارتون می‌سازد.

••• The Cabinet of Dr. Caligari

«استیل» فیلم ساز در چگونگی استفاده از عناصر نور ، زوایای فیلم برداری ، برش ، و موسیقی که مجموعاً فرم کار او را مشخص می کند، باتوجه به عناصر مؤثر دیگرروی سطح فیزیکی فیلم، که قبلاً ذکر شد، عامل تعیین کننده است . این عناصر با اینکه غیر واقعی اند ، حامل ایده و فکر فیلم ساز هستند و در اینجا است که برای فیلم ساز مسئله انتخاب مطرح میشود . قبلاً اشاره کردیم که فرموله کردن ماهیت های کلی غیر ممکن است ، ولی موفق ترین فیلم سازان کسانی بوده اند که «استیل» آنها مناسب فضای فیلم و بادر نظر گرفتن تماشاچی بوده است . «گامبریچ» * در «هنر و وهم» ** میگوید : «فرم و محتوی يك اثر هنری و جامعه یی که آن اثر معلول آنست جدایی ناپذیرند.» هرچه «استیل» فیلم ساز ساده تر باشد کار او طبیعی تر به نظر میرسد . فقط هنرمی تواند ، هنر را بپوشاند . ارائه ی تکنیک بخاطر خود تکنیک، حتی وقتی بسیار جذب کننده باشد ، تمام توجه را به تصنعی بودن مدیوم جلب می کند ، در نتیجه دیواری بین هنرمند و دیگران بوجود می آورد.

سطح دوم که فیلم بر آن قرار دارد ، سطحی ذهنی است . در این سطح واقعیت همان واقعیت ایده ها ، هیجانات ، عادات ، شخصیت ها ، و حقایق اساسی و کلی است . در این سطح هنرمند جستجوگر آفرینش يك کلیت هنری است ، که بوسیله ی عوامل ذهنی و ایدئولوژیکی خود ، تماشاچی را وادار به پذیرش آن بکند . در این سطح همه چیز بستگی به میزان تجربیات هنرمند و صمیمیت او در ارائه ی آنها دارد .

E.H. Gombrich .
Art And Illusion ..

مؤلفه‌ی فیزیکی فیلم ممکن است با حساسیت ودقت زیاد فراهم شود، باین معنی که استیل وفرم کار فیلمسازحتی بسیارعالی باشد، اما در سطح ذهنی ناموفق باقی بماند. Vivre Sa Vie (۱) ساخته «گودار» (۲) فیلمی است که از لحاظ فرم بسیار زیبا و جنب کننده است، اما بسیاری از نقدها آنرا سطحی یافته اند. فیلم، زندگی مردی را نشان میدهد که بخاطر معشوقه‌ی زیبایش جشن گرفته است. ادعای واضح فیلم در مورد تحلیل علت بی تفاوتی در مقابل خودفروشی، نمی تواند جدی گرفته شود. این فیلم را در سطح ذهنی اش میتوان با فیلم دیگری به نام «زن پشت ویتربین» (۳) که درباره خودفروشی است، مقایسه کرد. فیلم اخیر دیدی ژرف تر و بالغ تر از فیلم «گودار» دارد. هم چنین فیلم های ناموفق «فرانزی» (۴) ساخته «آلف اسجو برگ» و «فرشته آبی» ساخته «فن اشترن برگ» (۵) با وجود تمام نقص هایشان بسیار با ارزش تر از فیلم های سبک سبکی هستند. زیرا فیلم ساز حداقل مفاهیمی را که نشان میدهد

۱ - «سر کردن زندگی». نام انگلیسی این فیلم It's My Life است.

۲ - Jean Luc Godard فیلمساز برجسته ی موج نوی فرانسه. «گودار» قبل از فیلم سازی مانند «فرانسوا تروفو» فیلمساز دیگر فرانسوی، منقده جله ی مشهور سینمایی «کایه دوسینما» بود. از فیلم های مشهور وی «زن، زن است»، «پیروی دیوانه»، و «از نفس افتاده» می باشد.

Woman in the Window - ۳

Franzy - ۴

۵ - Joseph Von Sternberg فیلمساز آمریکائی که اولین فیلمش

The Salvation Hunters، رادر سال ۱۹۲۵ ساخت. وی یکی از فیلمسازان

بر حسته تاریخ سینما است.

هرچند ناموفق - درك ميکند. فيلم درونگر ايانهي «حادثه آکس بو» ساخته‌ي «ول من» ، «آقای دید به شهر ميرود» ساخته «کاپرا» (۱) ، «دوازده مرد خشمگين» (۲) ساخته «سیدنی لومت» (۳) فيلمهائي دوراز اشتباه هستند که مي‌توانند تماشاچي رابه فضاي فيلم برده و ارتباطي عميق با او برقرار سازند . ارزش‌هاي قلابي ، ساتي مانٲاليزم و سکس ارزان ، با ارزش‌هاي واقعي ، صميميت ، و هيجانان و کشش‌هاي حقيقي کاملاً درتضادند . اينها نتيجه‌ي شکست هنرمند در برخورداري از احساس و درك عميق با ازين رفتن الهامات هنرمندانه در حين «ساختن فيلم» مي‌باشد.

سطح ذهني يا تخيلي هنرها مهم‌تر از سطح فزيکي آنها است . « گامبريج » مي‌گويد: «چيزي که نقاش با آن درگير است نه طبيعت محيط بلکه طبيعت واکنش‌هاي ما نسبت به آنست.» اگر اين موضوع در مورد نقاشي درست باشد ، در مورد فيلم هم، که با ايده‌ها و احساسات، سروکار دارد ، صادق است . کاريک فيلم سازيان سينمائي «واکنش» او در مقابل دنياي فزيکي محيط‌اش است . حتي در زندگي عادي، هنرمند مانند هرانسان ديگر، بيشتر تحت تأثير ذهنيات خود است تا مستقيماً محيط فزيکي خود . «هيچ‌چيز به خودي خود خوب يا بد نيست ، فقط تفکر است که چنين مفاهيمي را ميسازد» . در مورد کاريک هنرمند، هميشه تعادل بسمت ذهنيات او ميرود.

۱ - Frank kapra فيلمساز آمريکائي، از فيلمهاي مشهور وي «Why We Fight» ،

است که در فاصله سال‌هاي ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۵ ساخت.

۲ - Twelve Angry Men - ۱۹۵۷ . اولين فيلم «لومت» است .

۳ - Sidney Lumet ، از فيلمهاي خوب وي بجز «دوازده مرد خشمگين» ؛ «سمار» و «تپه» مي‌باشد . وي قبل از فيلمهاي سينمائي‌اش فيلم‌هاي تلويزيوني مي‌ساخت .

برای بیننده یا خواننده یا شنونده‌ی يك اثر هنری دلیل دیگری برای اهمیت خاص سطح ذهنی‌اثر، وجود دارد. در زندگی معمولی، بیشتر اوقات، حواس و بدن ما در حال کنش و واکنش‌های دائمی هستند. تخیل ما، حتی در اوج فعالیتش، مشغول ساختن منطق و گشایشی برای مشکلات لحظه‌یی، از قبیل بیش‌بینی مشکلات و برآوردن احتیاجات ما است. ولی جسم ما هنگام دیدن فیلم تا حد زیادی استراحت می‌کند. اما دو حس بینایی و شنوایی ما با شدت بیشتری به کار خود ادامه می‌دهند. مهم‌تراز همه تخیل ما است، که در موقعیتی است که حداکثر فعالیت خود را انجام می‌دهد. درجه‌ی این فعالیت ذهنی را نحوه‌ی کار فیلم‌ساز - از جهت نیروهای برانگیزاننده‌ی احساسات و هیجانات - بوسیله‌ی ایماژها و صداها‌ی انتخاب شده، تعیین می‌کند. بنابراین، به نظر می‌رسد، امکانات فیلم، در جذب و جلب فکر و ذهن تماشاچی بسیار قوی‌تر و عمیق‌تر و طولانی‌تر از زندگی واقعی است.

در عمل دو سطح فیزیکی و ذهنی در کار هنرمند، جدا از هم نیستند، بلکه در حالیکه هیچکدام اهمیت دیگری را نفی نمی‌کند، از نظر تداخل و تأثیر بر هم، توأماً عمل می‌کنند. در خالص‌ترین هنرها، کمال فرم باید با عظمت محتوی هم راه‌ویگانه شود. البته ممکن است، بابکار گرفتن استیل و فرم ضعیف یا غلط از طرف فیلم‌ساز، پذیرش محتوی معقول و برانگیزاننده‌ی فیلم، از طرف تماشاچی غیر ممکن شود، اما از طرف دیگر، در اینجا، امکان اشتباه و حشتناك دیگری هم وجود دارد و آن «مخفی‌گاه فرم» برای فیلم‌ساز است.

۵ - نقش تماشاچی :

هنرمند، آفریننده‌ی اثر هنری ، و جستجوگر راه‌های تأثیر بر تماشاچی است . زمانی گفته می‌شد تماشاچی يك عامل غیر فعال است . آموزش، فقط عمل «انبار کردن مغزهای خالی بادانشها» بود . و از روش سینما بعلت «دخالت نکردن» تماشاچی انتقاد میشد . در حقیقت تماشای فیلم باید همراه با حساسیت شدید و تفکر فعال تماشاچی باشد . این امر شامل تمام هنرها میشود . باین معنی که در تمام هنرها ارتباط بین هنرمند و دیگران باید طوری برقرار شود که بتواند ارائه‌ی تجربیات هنرمند را کامل کند . مانند خود اثر هنری ، ارتباط بیننده ، با هنرمند نیز ، بر دو سطح فیزیکی و ذهنی قرار دارد . از لحاظ علمی محرز است که ادراك فیزیکی متاثر از محرك‌های خارجی نیست ، بلکه يك عمل فعاله‌ی مثبت است . «تولس» * در کتاب «روانشناسی عمومی» ** می‌نویسد: ادراك يك عمل فعاله‌ی مغز است که در آن تأثر احساسی يك وضع تعیین کننده است، «نه يك وضع لازم» *** . هم‌چنین می‌نویسد: يك عمل ادراکی چیزی نیست که بوسیله‌ی يك محرك خارجی ، بلکه بوسیله‌ی فعالیت ارگانیزم ادراك بوجود

* Thouless

** General Psychology

*** در عبارت «نه يك وضع لازم» نظر Thouless آن ناحیه از ادراك است که خالی از تحرك احساسی است ، اما تحت تأثیر مغز، يك عمل «انتظار» انجام می‌گیرد . مثلاً اگر به شخصی حرف ناقص «هم» را نشان بدهند وی قسمت بالای این حرف را در ذهن پر کرده و آنرا کامل می‌کند . یعنی يك عمل انتظار قبل از کامل کردن حرف در او بوجود می‌آید . این عمل خالی از تحرك احساسی است .

می آید . درموقع تماشای يك فيلم ، درحقیقت، تجربه‌یی از زندگی را می بینیم که تخیل ماراروی پرده بسط می‌دهد . تماشاچی ، ناخود آگاه، نقص‌ها و قسمت‌های اضافی را در ذهن خود تصفیه می‌کند ، وفیلم را ، واقعی و کامل می‌بیند . احساس و درك ما از صدا و تصویر در بردارنده‌ی فاکتور بسیار مهمی بنام «اغماض» است . احساس ما ، بدون خود آگاهی ، به ما اطمینانی از بی نقص بودن صدا و تصویر میدهد . بنابراین ، تا مرحله‌یی معین - مخصوصاً اگر تماشاچی ، تحت تأثیر فیلم ، در حالت جذب قرار بگیرد - به فقر کیفی تصویر و صدا توجه نمی‌کند . چون ادراك عمل فعاله‌ی يك ارگانیزم است ، عامل تعیین کننده‌ی آن ، بستگی تامی به خود ارگانیزم و نه محرك آن دارد . بزبان دیگر يك، کلیت فعال ، بجای اینکه تحت تأثیر قرار بگیرد ، واکنش نشان میدهد . محسوسات مامثلاً ، از سرما ، بستگی کامل به اعصاب ویژه‌ی انتهایی حسی ما دارد . حتی وقتی که این اعصاب با شیشی گرمی هم تماسی داشته باشند می‌توانند سرما را حس کنند . تصاویر يك فیلم کمپلکسی از هماهنگی‌ها و تشابهات را وارد میدان می‌کند که خود نتایج انعکاسی شرایط معینی هستند . این انعکاس‌ها بر هر نوع تغییرات عینی واقعیت ، سنگینی می‌کنند . دکتر « الدفیلد » * در مقاله‌یی تحت عنوان «درک بصری تصاویر سینما» ** عبارت « واکنش‌های ارگانیک » را بکار می‌برد . وی حتی در سطح آموزشی نیز معتقد به « واکنش‌های ارگانیک » است .

Dr. Oldfield *

Percepiion Visuelle Des Imagesdu Cinema **

Revue Internatconale De Filmolog e درمجله‌ی

« قدرت واقعیت در يك فیلم بستگی کمتری به دقت و صراحت در ارائه‌ی جزئیات و نشان‌دادن صمیمیت در ارائه‌ی تصویرهای تم اصلی دارد . از طرف دیگر بستگی بیشتری به کششی که حاصل روایت بصری فیلم و معلول واکنش‌های ارمانیکی تماشاچی نسبت به فیلم است دارد » نتیجه این خواهد شد که هویت و اصلیت فیلم چیزهائی زائداند . واکنش اشخاص نسبت به يك فیلم از يك شخص به شخص دیگر کاملاً متفاوت است . این واقعیت که در نظراول بی‌اهمیت جلوه می‌کند ، وقتی که فیلم ، با ذهنیات و تأثرات ، سروکار پیدا می‌کند اهمیتش آشکار می‌شود .

سهم تماشاچی در سطح ذهنی و تخیلی ، بهمان اندازه‌ی سهم او در ادراک ، مهم است . پروفیسور « وان دن برک » * می‌گوید : « تماشای يك فیلم ، بطور بارزی بسیاری از واکنش‌های حاصله از کمپلکس‌های قوی را ، در تماشاچی آزاد می‌کند . برای اینکار تماشاچی سعی می‌کند خود را بایکی از کاراکترها منطبق کند ، و پس از انطباق است که خود را کاملاً با او نزدیک می‌یابد . واکنش‌های احساسی مبدل به هیجانات قوی و ایده‌ها می‌شود ، که خود این ایده‌ها به نوبت ، پذیرش تصاویر فیزیکی فیلم را از طرف تماشاچی آسان می‌کنند . وقتی تأثیر يك فیلم به حالت ماکزیم خود برسد ، ارتباط ذهنی تماشاچی با آن چنان محکم می‌شود که وی بحالت جذبه و روپا فرو می‌رود .

۶- تأثرات هیجانی و عبودیت در مقابل هنرپیشه فیلم :

واکنش‌های احساسی و درونی نسبت به فیلم ، اغلب با انتقادهایی مواجه می‌شوند ،

Michotte Van Den Berck *

اما سینما ما را قادر می‌سازد که از دیدن تجربیات دیگران لذت ببریم ، و از این راه مغری برای تصعید و آزاد کردن امیالی که از طرف جامعه مطرود است، ایجاد می‌کند. هم‌چنین ، سینما ، روزنه‌ایست بسوی تحقق پذیرفتن رویاهای به ظاهر غیر عملی که یکنواختی زندگی باس آور معمولی را تحمل پذیر می‌گرداند . تریاک توده‌های امروزی ملقمه بی از سینما و تلویزیون - و نه مذهب - است . بی‌شک تلویزیون در جذب عده زیادی از تماشاچیان سینما بی تأثیر نبوده است .

معمولی‌ترین راه شناخت و ارتباط با فیلم ، ارتباط با قهرمان (یا ضدقهرمان) فیلم است . این ارتباط در حادترین صورت خود در سینما به پرستش هنرپیشه - که حالا به تلویزیون، رادیو و موسیقی هم کشیده شده - می‌انجامد . با اینکه این نوع پرستش پدیده‌یی نو و مربوط به عصر حاضر است . اما ریشه‌های این پرستش خالصانه را باید در زمانهای پیش از تاریخ جستجو کرد . در کتاب (Golden Bough) آقای «فربرز» * نموده‌های جادویی و منطقی جهان را کاملاً جدای کند . «جادوی بدوی» در بردارنده‌ی مفاهیم و نموده‌های گوناگونی بود که فقط یکی از آنها در اینجا مورد توجه ما است . این مفهوم آن دیدی است که در آن انطباق واقعیت و هنرپیش از حد قابل قبول برای ناظر هنری امروز است . در هنر بدوی ایماژهای جادویی باندازه‌ی نمود فیزیکی آن واقعی است. مثلاً وقتی هنرمند در آن زمان می‌خه‌ایی در مجسمه‌ی دشمنش فرومی‌کرد بآن معنی بود که مستقیماً او را زخمی کند. یا در مصر نیز منظور از قراردادن مجسمه‌های آشپزها با وسایل پخت و پز در مقبره‌ی فرعون این بود که اینها

Frazer .

دیدجهان بعد از مرگ برای فرعون آشپزی کنند.

در طی قرون بعد ، به تدریج ، در اجتماعات مختلف نسبت به هنر ، دیدی انتقادی - علمی و از طرفی بسیار مشکوک و بازخواست کننده ، ظهور کرد . نتیجه‌ی مهم این دید جدید هنری منفي شدن هنر و واقعیت بود . با اینهمه اعتقادهای قدیمی حتی تا زمان حال نیز باقی مانده اند . مذهب جای جادو را گرفت . با اینکه مذهب امروزی با عناصر منطقی و فکری تقویت شده ، مذهب عامه در قرون وسطی در بردارنده‌ی عوامل خرافی و جادویی بسیار بود . شکی نیست که پذیرش این عناصر خرافی ، مثل معجزات قدیسین (گریه کردن پورتره‌ی نقاشی شده توسط يك قدیس یا حیواناتی که به سوالهای مذهبی جواب میدادند) از طرف عامه‌ی مردم ، همه ، احتیاجات مغزی انسان را ارضاء میکردند و وسایلی برای تفریح و گریز از زندگی معمولی بودند . بسیاری از پدیده‌های مذهبی ضمن رفرفر و روتانیسم با پافشاری اصلاح طلبان از بین رفت . ولی شیطانی که بیرون رفته بشکل دیگری بر می گردد . طبیعت انسان به «تفریح» و «گریز» نیاز دارد . به همین دلیل افکار احمقانه‌ی مذهب قرون وسطایی همراه با پیشرفت دانش بصورت دنیائی تری در آمد و حیات جدید خود در سالنهای موسیقی ، و تئاتر ، و امروزه ، در سینما و تلویزیون ، ادامه داد .

علی رغم اختلاف نظرها در علل بوجود آمدن مذاهب و هنرها ، بی‌جان خواهد بود که سینما را جانشین قدیسین افسانه‌های مذهبی و بت‌های مذاهب بدانیم . تماشاچیان امروز پیروان جدید هستند . «ادگار مورین» * در کتاب «ستارگان» می گوید .

The Stars ** Edgar Morin *

زیبایی هنرپیشه‌ی سینما ایده‌آل است
 هنرپیشه‌ی سینما کامل است ذاتاً و عمیقاً خوب
 است زیبایی و نیکی مطلق مجموعاً شخصیتی
 اسطوره‌یی و ماوراء انسانی بناو میدهند
 مانند قهرمانان ستایش میشود ، و جنبه الوهیت بخود
 میگیرد هنرپیشه‌ی سینما بالاتر از آنست که
 تحسین شود يك هاله‌ی مقدس او را احاطه
 کرده‌است ، يك ستاره مانند قدیس بزرگوار است و
 شخص مومن خود را وقف اومی کند .

در مقایسه با چهره‌های مذاهب بزرگ تاریخ ، هنرپیشه سینما ممکن است ،
 ناچیز بنظر رسد ، ولی او از روحانیان گم نام سفاک که حتی در محل زندگی‌شان از
 طرف مردم زیادی عبادت می‌شدند ، بدتر و کم‌تر نیستند . «مورین» هم چنین می‌گوید:

در پشت «سیستم ستاره‌سازی» نه تنها حماقت و جهل
 و کمبود آفرینش سناریست‌ها و فیلم سازها و حقه بازی
 تهیه کننده‌ها وجود دارد ، بلکه قلب زندگی و عشق و
 يك انسانیت عمیق دیگر هم وجود دارد .

ساده‌است اگر «سیستم ستاره‌سازی» را محکوم کنیم . تحت تأثیر قرار گرفتن
 احساس تماشاچی نشانه‌ی عدم رشد فکری و احساسی او است . بهر حال تماشاچی
 سینما از بدو پیدایش این هنر اکثراً جوان بوده است . و این موضوع فقط در مورد
 سینما مطرح نمیشود . حتی در بدترین شرایط هم نمی‌توان ادعا کرد که زیان فیلم
 مبتذل بیشتر از زیان يك اثر مبتذل در مدیوم دیگر (مثلاً موسیقی) است . با این همه
 محقق است که حتی در این بدترین شرایط ، يك برانگیختگی درونی وجود دارد که

قسمتی از هیجانهای درونی را آزاد می کند. اما قسمت آخر، و تأسف آخر، اینکه تماشاچی سینما، نه جستجوگر است، نه کاری می کند، نه چیز بهتری می خواهد.

۷ - ذهنی بودن ارزش ها در هنر:

چگونه می توان يك اثر هنری را ارزیابی کرد؟ چه چیز خوبست؟ چه چیز بد است؟ چگونه باید این خوبی یا بدی را بیان کرد؟ تحلیل سهم هنرمند و تماشاچی در فهم ابمازهای فیلم مارا به سوالات مزبور می کشاند. قبلا گفتیم تك تك تماشاچیان يك اثر هنری، مثلاً فیلم، ارتباطی شخصی با آن پیدامی کنند. پس يك اثر هنری با دیدهای مختلف توسط اشخاص مختلف مورد قضاوت قرار می گیرد. دنیای هنر جدا از دنیای ریاضی و علم است، که با قبول اصولی بتوان به نتایج مطمئن و غیر شخصی رسید. منطقی که علم بکار می برد، اثباتی است، و نتایج آن برای تمام مردم دنیا، در شرایط مختلف جغرافیایی و اجتماعی، یکی است. بعکس يك هنرمند چیزی را ثابت نمی کند. او فقط تجربیات شخصی خود را بامدیومی که در اختیار دارد، بیان می کند. در حقیقت او پیشنهاد می کند. و يك ناظر بطور فردی ممکن است افکار و پیشنهادات او را تشخیص بدهد و قبول کند، که این خود بستگی به قدرت و اعتبار کار هنرمند دارد، نقد هم چیزی را نمی تواند ثابت کند. زیرا ارزش يك کار هنری فقط وقتی می تواند تعیین شود که مورد بررسی ذهنی و عاطفی قرار گیرد.

قوانین یا متدهای علمی، بجز وقتی که با منطق سفسطه آمیز یا خطاهای عینی همراه باشند، با اینکه بسیار محدودتر، خاص تر، صریح تر، و جهانی تر از هنرها هستند، همیشه جامع اند. با این حال این قوانین ممکن است با پیشرفت علوم در قوانین وسیعتری

جذب شوند و حالت خاص به خود بگیرند . مانند قوانین نیوتونی که در فیزیک اینشتاین جذب شد . قبلاً موقتی بودن قوانین هنر را تأکید کردیم . دلیل عینی این امر را می‌توان در تفاوت فرم‌کار فیلم‌سازان مختلف دید . البته در اینجا فرم‌کار را می‌توان نتیجه بکاربردن قوانین دانست . در يك استیل بخصوص ، قراردادهایی را باید قبول کرد . با اینحال هیچگاه هنرمند میان این قراردادها وجود خود را فراموش نمی‌کند . بهر حال در استیل‌های مختلف قراردادها ممکن است کاملاً متفاوت باشند .

بهر حال فیلم‌ساز در مرحله‌ی عمل خود را مجبور به رعایت قوانین می‌بیند . «ای . اچ . گامبریج» * به وضوح نشان می‌دهد که يك هنرمند گرافیک نمی‌تواند بدون دنبال کردن فرمولی معین (يك طرح کلی) کار کند . و حتی بزرگترین هنرمندان با تقلید از هنرمندان دیگر يك «میمون کوشا» بوده‌اند .

فرمول یا قاعده برای هنر آموز بسیار لازم است . و لی يك هنرمند مجرب می‌تواند در این قواعد دست ببرد و آنها را اصلاح کند یا حتی تغییر دهد . این هنگامی است که کار يك هنرمند به مرحله‌ی تکامل خود می‌رسد . زمانی می‌رسد که هنرمند برای ارائه‌ی ذهنیات پیچیده خود مجبور است فرم‌های غیر متعارفی بکاربرد که در نظر اول پیچیده‌آید . در این موارد هنرمند مسلماً نمی‌تواند تابع قوانین معلوم و کهنه‌شود . در مورد فیلم‌ساز این امر در مورد ترکیب تصویر و صدا وجود دارد . فیلم‌ساز بطور ناخودآگاه ، قواعد و اصولی را – هرچند نه مطلق و ابدی - بکار می‌برد که بتواند تجربیات و برداشت‌های خود را با کمک این قواعد ، ارائه‌دهد . فیلم‌ساز مسئله‌ی

• E . H . Gombrich

«تقلید واقعیت» يك هنرمند گرافيك را ندارد . چه ، دوربین او از چیزها و جاهای «واقعی» عکس برمی دارد . با اینحال در مورد فیلم ساز هم وضعی شبیه هنرمند گرافيك وجود دارد . آموختن مدلهای مقدماتی و قواعد (از قبیل : درك میز انسن ، حرکت دوربین ، زاویه دوربین ، برش، و . . .) برای تسلط بر هنرش لازم است . تحلیل جزئیات این قواعد از بحث ما خارج است .

شکل ویژه سینما را باید در حرکت جستجو کرد . در حقیقت جستجوی تعداد و پیچیدگی عواملی که سازنده حرکت اند، در سینما مسأله ای اساسی است . ممکن است این پیچیدگی را با حذف بعضی از عوامل از فیلم ، کاهش داد . (مثل فیلمهای سنیه و سفید که در آنها از عامل رنگ * استفاده نمیشود ، یا فیلمهای صامت سالهای اولیه سینما که نه تنها عامل رنگ بلکه عامل مهم صدا هم در آنها وجود نداشت) . از طرفی این مشکل میتواند با استفاده از قواعد و قوانین مشخص که از طرف تماشاچی و هنرمند پذیرفته شده است کاهش یابد . پیچیدگی مدیوم سینما اشکال فرموله کردن قواعد و قوانین مخصوصی را (که الزاماً ذهنی هستند) افزایش می دهد . و از طرفی این قواعد به منظور ساده کردن کار فیلم ساز نقشی تعیین کننده و مهم ، در سینما ، پیدامی کنند . بنابراین درك نقش این

* بکار بردن عامل رنگ در هر فیلمی مسلماً دلیل استفاده ی صحیح از آن نیست . تقریباً امروزه تمام فیلمهای تجارتي را با پرده ی عریض سینما سکوپ و رنگی می سازند . در تمام این فیلمها هیچ استفاده یی از رنگ نشده و بکار بردن آن فقط برای جلب تماشاچی است . ولی از رنگ می توان در سینما بعنوان عامل همراهی کننده تصاویر استفاده کرد . مثال بارز این استفاده ی صحیح از رنگ «صحرا ی سرخ» و «اگراندیسمان» ساخته ی اتنونیونی «پرده پاره» و «سر گیجه» ساخته ی هیچكاك می باشد .

قوانین در مورد نحوه‌ی انتقال تصویری ایده‌های فیلم‌ساز به تماشاجی بسیار مهم است . اما باید همواره توجه داشت که قواعد سینمایی مهم‌تر از تجارب جدید و شخصی نیستند و می‌توانند در هر زمان با تجربیات جدید هنرمندی که باندازه کافی تجربه دارد ، دگرگون شوند .

به نظر می‌رسد که تفسیرهای گوناگون و حتی مخالف از يك اثر هنری ، همگی صحیح هستند . ممکن است تصور شود که این نظر ما را در ارزیابی آثار هنری به هرج و مرج سوق دهد ، و ارزیابی يك اثر هنری بی‌معنی جلوه‌گر شود . همانطور که ارزش يك اثر هنری بستگی به آفریننده‌ی آن دارد . ارزش يك نقد نیز وابسته به چگونگی منتقد آن است . ارزیابی يك اثر هنری وظیفه‌ی منتقدی است که روشن‌تر و عمیق‌تر ، از يك تماشاجی معمولی ، می‌بیند .

کمیت عقاید درباره‌ی اثر هنری نیز نقش مهمی دارد . در يك فضای باز مجموعه‌بی از عقاید بوجود می‌آید که کلیدهایی برای ارزیابی نهایی اثر هنری بدست می‌دهند . اظهار نظرهای عامه معمولاً از نظر اینکه سطحی و نپخته هستند مورد توجه قرار نمی‌گیرند . ولی توده‌ی سینما رو همیشه نپخته و جوان بوده است و اظهار نظرهای آنها طبیعی است . گناه ابتذال بیشتر از اینکه بعهده‌ی تقاضای تماشاجی بوده باشد ، بعهده‌ی متدهای تجارتی دلالهای سینما بوده و هست . تهیه‌کننده‌های فیلم ، اغلب سعی می‌کنند با گفتن «ما آنچه را که مردم می‌خواهند به آنها می‌دهیم» ابتذال فیلم‌ها را نه به علت علقه‌های تجارتی ، بلکه به علت خواست مبتذل تماشاجی - که دلیلی غیر قابل قبول است - بیاندازند . اما در حقیقت روش آنها در مقابله با خواست تماشاجی

باید مورد انتقاد و سرزنش قرار بگیرد. شکی نیست که هنرمندان مشکل هم وجود دارند که درک آنها احتیاج به مطالعه و تفکر عمیق و تبحر، که از عهده‌ی تماشاچی معمولی خارج است، دارد. ولسی علی‌رغم این موضوع لازم است اشاره کنیم به هنر فولکلوریک که بوسیله‌ی مردم عامی ساخته شده و از نظر هنری نیز بسیار با ارزش است. از طرفی هنرمندان با ارزشی بوده‌اند - هستند - که اثر آنها هم با ارزش بوده و هم مورد پسند مردم قرار گرفته است. شکسپیر، چارلی چاپلین، جان فورد *، رنه کلر و آلفرد هیچکاک نمونه‌هایی از این هنرمندان هستند. ارزش واقعی یک اثر هنری را، بیش از اشتهار کاذب و کوتاه مدت آن، و بیش از اظهار نظرهای فردی توسط منتقدان، قضاوت آیندگان تعیین خواهد کرد. چه، آن در بردارنده‌ی مجموعه‌ی بهترین نقدهای فردی و اظهار نظرهای عمومی است. باینحال، حتی در این حالت نیز موانعی وجود دارد که ما را از قضاوت صحیح باز می‌دارد. زیرا پس از گذشتن مدت زیادی از بوجود آمدن یک اثر هنری، آن اثر در فرهنگ جامعه نفوذ می‌کند و جزیی از سنت آن مردم در خواهد آمد. در این صورت این خطر هست که ارزیابی آن اثر بدون در نظر گرفتن معیارها و ضوابط هنری صورت گیرد. در اینحال اثر هنری بصورت موجودی مهیب ** و واجب‌الحرمت در می‌آید که در ماوراء انتقادات و ارزیابی‌ها به حیات خود ادامه می‌دهد. و هر چه بیشتر از عمر آن می‌گذرد، دست نیافتنی‌تر و مهیب‌تر جلوه

* John Ford یکی از بزرگترین و سرن‌سازان سنتی هالیوود. از فیلمهای مشهور وی

«پائیز قبیله‌ی جاین»، «در جستجوی خواهر»، «هفت زن»، «خوشه‌های خشم»، «دلجان»،

«کلما نیتن عزیزم» می‌باشد.

• مانند ادبیات کهن پارسی.

می‌کند. در ثانی کانون‌های بوجود آورنده‌ی این هنرها حالتی باستانی پیدامی‌کنند. در این مرحله هیچ‌کس بجز باستانشناس نمی‌تواند به حیطه‌ی آنها نفوذ کرده و ارزیابی‌اشان کند. شناخت و ارزیابی، که هم‌زمان با خود اثر هنری باشد، هرچند قابل ایراد است، هم ضروری تروهم کامل تراست *.

گاهی ممکن است يك اثر هنری چنان غنی باشد که بدنبال خود مشتی از عقایند متضاد و مختلف را باعث شود، و از طرفی بتواند از نقطه نظرهای مختلف مورد ارزیابی قرار گیرد. از نقطه نظر اول بسیاری از هنرمندان و آثارشان که بعدها سرانجام توسط هنرشناسان پذیرفته شدند و بسیار با ارزش شناخته شدند، در ابتدای خلق اثر مورد قبول نبوده‌اند. این شاید بخاطر آن باشد که هنرمندان بزرگ قدرت خلاقه‌اشان بالاتر از حد قابل هضم برای جامعه‌ی هم‌عصر آنها بوده است. آنها شکننده‌ی سنتهای جامعه‌اشان بوده‌اند. تعجب آور نخواهد بود در طول عمر آنها و حتی سالهای بعد از آن هم جامعه ارزش‌کار این هنرمندان را در نیافته باشد. «طمع» * * * فیلمی است که هیچگاه در اکران عمومی نشان داده نشده است. «سال گذشته در مارین باد» فیلمی که سخت‌ترین جدالها را بین منتقدین برانگیخت.

از نقطه نظر دوم، در بیشتر آثار هنری، جنبه‌ها (یا سطوح) مختلفی را می‌توان تشخیص داد. اما در میان تمام آثار هنری فقط برخی قابلیت موازنه و گاهی برتری بر

* زیرا که تمام جزئیات را در بردارد.

•• Greed ساخته «اریک فن استروهم» یکی از بزرگترین فیلم‌سازان تاریخ سینمای آمریکا است. اولین فیلم وی بنام «همسران کور» نام دارد که در سال ۱۹۱۸ ساخت Greed را در سال ۱۹۲۳ ساخت.

سایر آنها را دارند . در نمایشنامه‌های شکسپیر، ما شاهد زیبایی کلام شاعرانه، هیجان و التهاب داستان ، کشش کاراکترها ، اعمالی که بر پایه های اخلاقی استوارند ، گفتگوهای عمیق و پرمغز، هستیم . فیلمی مثل «دوستی» * روایت گر جذب کننده‌ی از فاجعه‌ی يك معدن و نشان دهنده‌ی فداکاری ها و شکنجه ها و تحمل مصایب ، و بیانیه‌ی علیه دشمنی های تعصب آمیز است. «ژانر نوار» در فیلم کمدی «قاعده‌ی بازی» ** سنتهای اطاق خواب را به تمسخر می گیرد. در فیلم دیگری وی روابط تراژیک بین افراد را بررسی می کند . همچنین در فیلم دیگرش انتقادی کوبنده از نظام اجتماعی جامعه‌ی خود بعمل می آورد . فیلم «روز جشن» *** ساخته‌ی «ژاک تاتی» **** ظاهر آيك کمدی شاد بوف از نوع کارهای دیگر «تاتی» است . اما در حقیقت انتقادی بر نظام اجتماعی امروزی و بوروکراسی است که از بسیاری از فیلم‌های پر ادعای این زمینه جذب کننده تر است . در آخر فیلم ، در حالیکه پستچی مشغول خرمن کوبی است ، کلاهش را سرپسریچه‌ی که مشغول بخش کردن نامه‌ها است می بینیم . در يك فیلم واحد ، جنبه های مختلف آن ، توسط تماشاچیان مختلف مورد توجه و با ارزش تلقی می شود . به این ترتیب يك فیلم برای تماشاچیان مختلف چیزی یکسان نیست .

* Kameradschaft (۱۹۳۰) ساخته‌ی « جرج پابست »
 فیلم ساز فرانسوی - آلمانی، اولین فیلم وی The Love Of Jean Ney است که
 در ۱۹۲۷ ساخت .

** Laregle Du Jeu

*** [The Big Day] Jour De Fete ۱۹۴۷

**** Jacques Tati فیلم ساز فرانسوی

۱

سطحی از فیلم که مورد توجه يك تماشاچی قرار میگیرد همانقدری مهم و واقعی است که سطح دیگر برای تماشاچی دیگر.

۸ - طبیعت فیلم : نتیجه

چون سینما احساسی از واقعیت در تماشاچی القاء می کند ، این امر به آن معنی نیست که الزاماً فقط می تواند یا مجبور است نانورالستی باشد . مانند هر هنر دیگر زمینه سینما شامل روش ها و فرم های نامحدودی است که می تواند در حیطه های رويا، فانتزی ، سمبلیسم ، سوررئالیسم ، و ترکیب های تجربیدی وارد شود. کیفیت واقعی بودن عکس، عامل مطلوبی برای ارائه ی عناصر فانتزی در سینما است. این نکته بسیار حائز اهمیت است که مؤثرترین نحوه ی نمایش کاراکترهای خیالی در سینما، واقعی نشان دادن آن ها است. بکسور جوان که عاشق «میشل مورگان» است ، در فیلم «قلبی آن چنان غمگین» * ، در يك «مدیوم شات» ** ساده ، او را در بالکن خانه ی روبرو می بیند ، تا اینکه تصویر میشل مورگان بوسیله ی تصویرزن دیگری محو *** می شود . در «انجیل به روایت سن ماتیوس» ساخته ی پازولینی **** هم فرشته ای که تولد مسیح را اعلام می کند، وهم شیطان که در طول روزه ی چهل روزه اش سعی

Un Coeur Gros Comme ça *

Medium Shot **

Dissolve ***

Pier Paolo Pasolini **** فیلم ساز نابغه ی ایتالایی . سبك کارهای وی بابیازی

از معیارهای پذیرفته شده سینما مطابقت نمی کند، از فیلم های وی «ادیپ» ؛ «ماهاروما» ،

و «انجیل به روایت سن ماتیوم» می باشند

دراغوی او دارد ، هر دو بطور قابل قبولی ، مانند کاراکترهای معمولی دیگر فیلم ارائه می‌شوند . این صحنه‌ها بسیار مؤثرتر از آنست که تماشاچی با این کاراکترهای غیر معمولی بوسیله‌ی حقه‌های تکنیکی- مثلاً تصاویر محو و تاریک ، یا خیلی روشن و محو- روبرو شود . علت این تأثیر ، مربوط به تضاد بین واقعیت مطلق تصویر از طرفی ، و آگاهی ما از تخیلی بودن کاراکتر ، از طرف دیگر ، می‌باشد . چنین وضعی در سکانس افتتاحیه‌ی «داستانهای بعد از باران» * نیز وجود دارد . زن بعد از چند هفته که از مرگ شوهرش گذشته است بر می‌گردد و با او به گفتگو می‌پردازد . صحنه‌های گیج‌کننده‌ی «El» ساخته‌ی «بونوئل» و کاراکترهای خیالی «توت فرنگی‌های وحشی» ساخته «برگمان» نمونه‌هایی از این حالت را دارند.

با وجود دلایل زیادی که برای واقعی بودن فیلم وجود دارد ، ما مرحله‌ی عملی فیلم‌برداری را که دلایل عینی بیشتری برای مطابقت با واقعیت دارد بر گزیده و تحلیل کردیم . ولی مطابقت، خود تاحد زیادی خیالی است. زیرا این فیلم ساز است که نقش اساسی را در فیلم‌بازی می‌کند و تصمیم نهایی را می‌گیرد . این تصمیم اومبنتی بر زیر نفوذ در آوردن اختلاف طبیعی فیلم و واقعیت همراه با جعل استادانه‌ی آن می‌باشد . «رزمناو پوتمکین» ** سرگذشت ملوانانی ستم دیده است که علیه فرماندهان خود

* «Kenji Mizoguchi» ساخته‌ی Ugetsu Monogatari (Tales After Rain)

فیلم‌ساز ژاپنی . فیلم مزبور در ۱۹۵۳ ساخته شده است.

** Battleship Potemkin ساخته «آیزنشتاین» پدرواقعی موتاژ فیلم . وی با ابداعات

خود در موتاژ، فعلی جدید در تاریخ سینما گشود. فیلم مزبور یکی از شاهکارهای تاریخ سینمای صامت است .

قیام می‌کنند. فیلم‌های زیادی بوده‌اند که برای تبلیغات یا ضد تبلیغات ساخته شده‌اند، اما وقتی که در این راه خیلی پیش رفتند حتی در مدیوم سینما - خود به خود شکست می‌خورند، و تماشاچی نسبت به واقعیت تصاویر فیلم، مانند واقعیت کلمات، مشکوک می‌شود. در نتیجه عبارت‌های کلیشه‌ای از قبیل «دیدن باور کردن است» یا «دوربین نمی‌تواند دروغ بگوید» اهمیت خود را از دست خواهند داد. حیطه‌ی وهمی سینما محدودیتهایی هم دارد، و اگر تماشاچی ذهناً آماده‌ی پذیرفتن آنها نباشد، فیلم‌های تبلیغاتی هم، هرچند بسیار خوش‌ظاهر باشند، مانند فیلم‌های دیگر نمی‌توانند روی تماشاچی اثر بگذارند.

يك تماشاچی، از سینما معمولاً کم‌تر انتظار ابهام‌های تصویری دارد. اوسعی می‌کند چیزهایی را که تصویر می‌کند بیشتر از چیزهایی که می‌بیند، باور کند. همانطور که گفته شد، این وفاداری و امانت تصاویر فیلم نسبت به واقعیت نیست که اهمیت دارد، بلکه مسئله‌ی مهم «سادگی» بیان تصویری در ارائه‌ی واقعیت است. تأثیری که این بیان ساده‌ی تصویری روی تماشاچی می‌گذارد، باندازه‌ی تأثرات روانی، هیجانی و زیبایی، آشکار و محسوس نیست. به عقیده‌ی دکتر «اولدیلد» نمی‌توان کیفیت تصویر را فقط به عنوان تشابه بین آن و موضوع عکس برداری شده، تعبیر کرد، بلکه واکنش‌های روانی حاصله از ادراك تماشاچی است، که در اینجانش اساسی را بازی می‌کند.

نتیجه این‌که مسئله‌ی عرضه کردن موضوعات حقیقی روی پرده‌ی سینما مطرح نیست، بلکه مسئله، آفرینش اثری است کاملاً و ذاتاً سینمایی، که متعلق به ساختمانی واحد

از واقعیتی است که فقط ظاهر فیزیکی خود را برای ارائه‌ی این ساختمان معنوی و واقعی - از طبیعت و نمودهای فیزیکی می‌گیرد. از طرف دیگر، انتقال نمی‌تواند صرفاً به وسیله‌ی تکنیک صورت گیرد. بلکه تنها روش‌های هنرمندانه قادر است مفاهیم را از فردی به دیگری انتقال دهد.

يك اثر هنری برای اینکه ما را تحت تأثیر قرار دهد باید معتبر و باور کردنی باشد. این دو عامل را ما نه از نمودهای فیزیکی، بلکه فقط از آثار هنری توقع داریم. به نظر ما دودنیای طبیعت و هنر کاملاً متفاوتند. واکنش‌های فیزیکی و ذهنی ما در مقابل این دو دنیایی نیست. دنیای واقعی بیشتر با حواس ماسروکار دارد. برعکس دنیای هنر سروکارش با تخیلات ما است. دنیای تخیلات، قوانین و قراردادهای خصوصیات خودش را - که با خصوصیات دنیای فیزیکی کاملاً متفاوت است - دارد. هنرمند خصوصیات دنیای تخیلات هنرمندانه را می‌شناسد ولی فیزیکدان نه. دنیای رویاها و تخیلات درست باندازه‌ی دنیای محسوسات واقعی و مهم است. در دنیای تخیلات چیزی غیر منطقی - بجزدیوانگی‌ها و هرزگی‌های غیر هنری - وجود ندارد. آفرینشی که در کار يك متفکر، فیلسوف، مخترع، و هنرمند، وجود دارد، درست باندازه‌ی دنیای فیزیکی واقعی است. در حقیقت تنها اندیشه است که ما آن را مستقیماً می‌شناسیم. (می‌اندیشم، پس هستم) در صورتیکه دنیای فیزیکی خارج، بعنوان عامل ثانوی بوسیله‌ی حواس ما، پس از تغییراتی، به ما منتقل می‌شود. در هنر، فقط تخیل، واقعیت مطلق، و تنها عامل نهایی است.

در طول مراحل يك کار هنری، مثلاً يك فیلم، از تجربیات حقیقی گرفته تا تخمیر

و تسویه شدن آنها به وسیله تخیلات هنرمند، و ارائه‌ی این تجربیات در قالب يك مديوم، این هنرمند است که با شناخت نمودهای واقعی و فیزیکی سینما از طرفی، و اختلافهای ماهیت و همی فیلم با واقعیت، از طرف دیگر، نقش تعیین کننده را به عهده دارد. کار فیلم ساز با دخالت تماشاچی، بعنوان دریافت کننده اثر و دوباره آفرینی آن در ذهن خود، و حتی فراتر رفتن از میزان تخیل او از خود فیلم ساز، کامل می شود.

ما از راههای مختلف، تعریف کردیم، سینما شکلی عمیق از ارتباط است. وسیله‌یی است برای آزاد کردن هیجانات و احساسات سرکوب شده. سینما، حتی زمینه‌ایست برای شناخت جامعه، و تصویر کردن دنیای فیزیکی و از طرفی طبیعت پیچیده‌ی انسان. سینما همه‌ی اینها و چیزی بالاتر از اینها است. ماهیت و شکل سینما همیشه در حال تغییر بوده است و در آینده - مانند سایر هنرها - تغییر خواهد کرد. کوششی بیهوده خواهد بود اگر سعی کنیم حیطه‌های سینما را - که مانند زندگی نامحدود است - با فرمولهای خشك محدود و زندانی کنیم. زیرا سینما مانند هر هنر دیگری، يك نوع بیان است، و يك شكل از زندگی هم.

«ترجمه‌ی مرتضی الهیاری»

سینمای ناطق: کمال یا زوال هنر سینما؟

آنچه در زیر می‌آید مقاله‌ای است که در تاریخ

۲۵ اوت ۱۹۲۸ در مجله‌ی *Zhin Ikusstua*

در لنینگراد چاپ شده . این مقاله بوسیله‌ی :

س . م . آیزنشتاین

و . ی . بودوفکین

م . و . آلکساندروف

امضاء شده‌است .

رویای فیلم ناطق به حقیقت پیوسته است . با اختراع فیلم ناطق آمریکائی‌ها اولین قدم را در راه ساختن فیلمهای سطحی و زودفهم برداشته‌اند . آلمانی‌ها هم در این مسیر سرعت پیش می‌روند . در تمام دنیا صحبت از چیز صامتی است که صحبت کردن را یاد گرفته است .

در اینجا موقع را مناسب می‌بینیم که توجه همگان را به اصول اساسی سینما جلب کنیم ، زیرا بنظر می‌رسد که این پیشرفت جدید ، در کار فیلم ، در راه نادرستی

به کار گرفته شده است . يك تصور غلط از این کشف جدید ، نه تنها از توسعه و تکامل سینما بعنوان يك هنر جلوگیری می کند ، بلکه اثر پیشرفتهائی را هم که تاکنون در این زمینه انجام گرفته ، از بین خواهد برد .

در حال حاضر ، فیلم با اثر تصویری خود بر روی مردم ، به حق صف مقدم را در میان سایر هنرها بدست آورده است . تنها عامل اساسی که تأثیر سینما را تا بدین درجه ای قدرت رسانده ، هنر «مونتاز» است . قبول مونتاز بعنوان عامل مؤثر و سازنده در ساختمان فیلم ، اصلی است که فرهنگ جهانی سینما بر پایه ی آن بنا شده است .

موفقیت فیلمهای روسی در دنیا ، تا اندازه ای مهمی بخاطر استفاده از روشهای مونتاز است که برای اولین بار در شوروی ابداع و پایه گذاری شده است .

بنابراین ، پیشرفت سینما مرهون لحظاتی است که کوششهایی برای گسترش و تکامل مونتاز که عامل مهم تأثیر فیلم بر روی بیننده است انجام گرفته است . حال ، بابررسی پیشرفتهای جدید سینما از این نقطه نظر ، به آسانی به عدم اهمیت رنگ و فیلمهای پرده ی عریض در مقایسه با عنصر مهمی چون صدایی خواهیم برد .

فیلم ناطق يك اختراع دوگانه است و امکان زیادی دارد که از آن بعنوان عاملی در راه آسان سازی استفاده شود .

در وهله ی اول ، فیلم ناطق بصورت يك کالای تجارتي در خواهد آمد که قابلیت فروش بیشتری را داراست و استفاده از صدا در آن به طرزی طبیعی انجام می گیرد و صدا به موازات تصاویر فیلم پیش می رود .

در مراحل اولیه ، این دریافت غلط لطمه ی جبران ناپذیری به این هنر نو پا

نمی‌زند، ولی مراحل بعدی است که دورنمای وحشتناکی را نمایان می‌سازد زمانی که خلوص و اصالت فعلی سینما جای خود را به برداشتهای قراردادی از درام های سطح بالا و دیگر نمایشهای تئاتری بدهد.

استفاده از صدا به این صورت به روح مونتاژ لطمه می‌زند. زیرا اضافه کردن صدای تکه‌های مونتاژ شده، جدا بودن آنها را از هم مشخص می‌کند، و زبان این کار بی‌تردید متوجهی مونتاژ خواهد شد، و نه تنها بر قسمت‌های مونتاژ شده تأثیر خواهد گذاشت، بلکه به یکپارچگی فیلم نیز آسیب خواهد رساند.

تنها يك استفاده‌ی بجا و تطبیق صحیح صدا با تصاویر مونتاژ شده، می‌تواند تأثیر مونتاژ را افزایش دهد و به پیشرفت و تکامل آن کمک کند.

در کارهای ابتدائی و تجربی، باید صدا را بعنوان عاملی جدا و کاملاً ناهماهنگ (سنکرونیزه نشده) با تصاویر بکاربرد، و این امر بعداً موجب جهشی صحیح و علمی در راه خلق تصاویر تلفیق شده با صدا خواهد گشت.

این کشف جدید، لحظه‌ای تصادفی در تاریخ سینمانیست بلکه راهی تکامل‌پذیر برای حل مشکلات سینمایی غنی و پیشرو می‌نماید.

یکی از مشکلات این راه، مسئله‌ی زیرنویسی و نحوه‌ی تطبیق آن با تصاویر مونتاژ شده خواهد بود. مثلاً باید جملات را بسته به تصویر فیلم، به جمله‌های کوتاه‌تر، و حتی کلمه تبدیل کرد.

مشکل دیگر، این است که در فیلم‌های ناطق صحنه‌های توضیحی وجود دارد (مثلاً نماهای درشت از اشخاصی که صحبت می‌کنند). این روال فیلم را کند می‌کند،

وبه مونتاژ لطمه می زند .

موضوع و داستان فیلمها بتدریج پیچیده تر می شود . در این صورت فقط استفاده از مونتاژ تصویری ، یابه مسائلی حل نشدنی در فیلم منتهی می شود ، و با کارگردان را مجبور می کند که صحنه های نا مربوط را بهم پیوند دهد ، که اثر آن بی معنی شدن و در نتیجه ، از بین رفتن ارزش فیلم است.

صدا اگر در مقام يك عامل جدید در مونتاژ (عاملی كاملا جدا از مونتاژ تصویری) بکار رود روشهای جدیدی را عرضه می کند ، و امکانات زیادی در بیان و حل مسائل پیچیده ی فیلم بوجود می آورد که اکنون بعلت ناقص بودن روش فیلم سازی قادر به بیان آنها نیستیم .

تلفیق صدا و تصویر نه تنها از ارزش جهانی سینما کم نمی کند، بلکه اهمیت و سطح فرهنگی آن را بطرز بی سابقه ای بالا خواهد برد .

این روش برخلاف فیلم برداری از يك نمایشنامه ، محدودیت ملی سینما را از بین خواهد برد و امکاناتی بیش از پیش برای گسترش يك زبان جهانی برای سینما بوجود خواهد آورد .

ترجمه از متن انگلیسی : حمن بنی هاشمی
محمن رهنمائی

کاریکاتور

①



②



③



④



« طرحی از دانه »

5



6



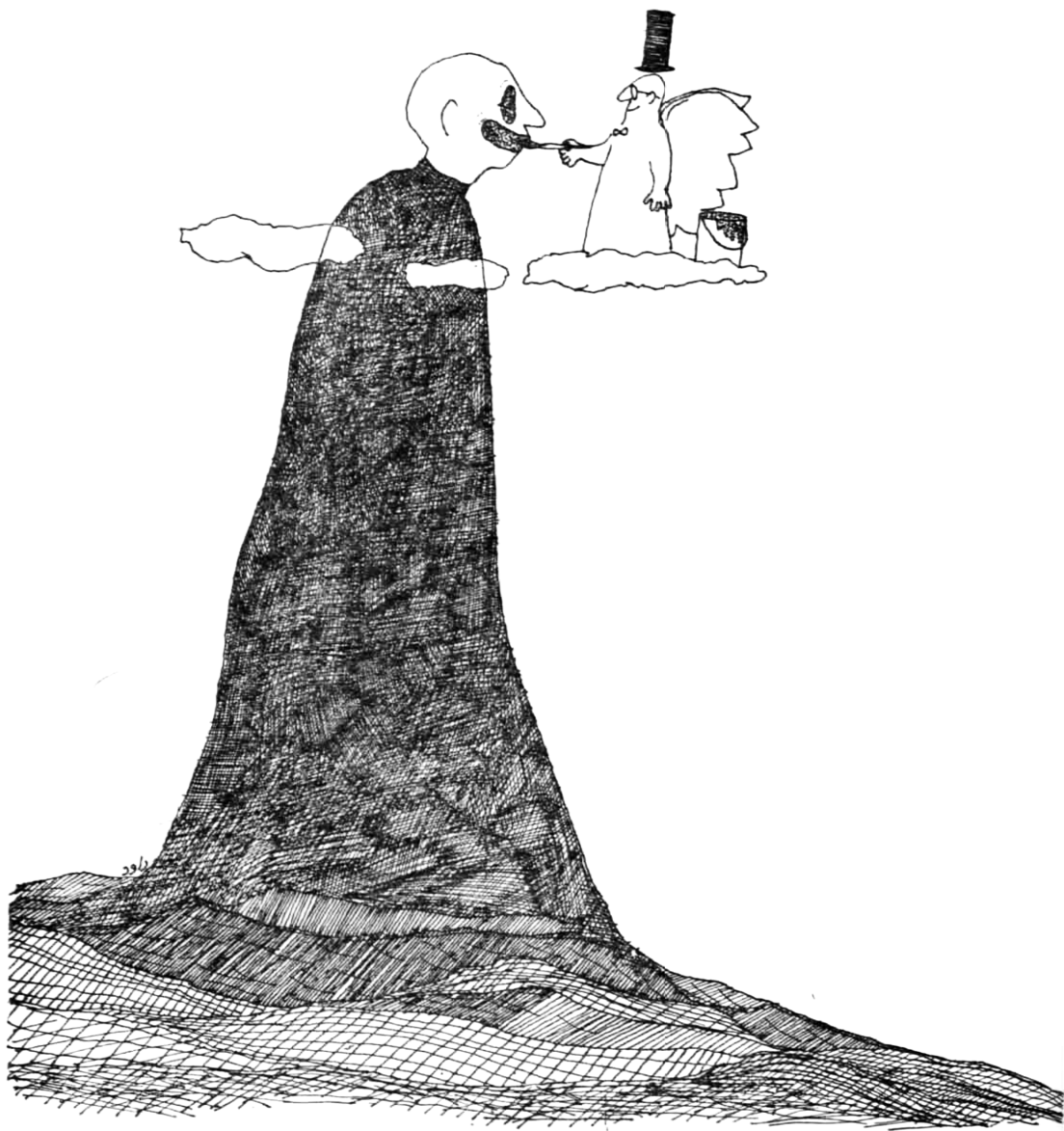
7

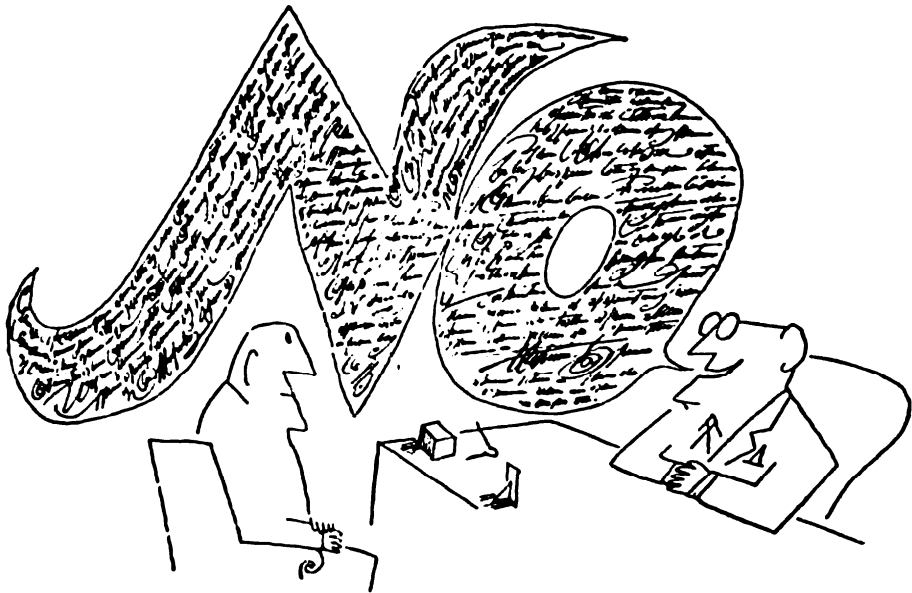


8









STEINBERG



قناة

در صحنه ششم نمایشنامه «اسرار و قطعات کوچکتر» *Mysteries and Smaller Pieces* یکی از چهار نمایشنامه‌ای که تأثر زنده (ت. ز. ل. ت.) در گردش اخیر خود بدور امریکا اجرا کرده شش نفر از هنرپیشگان به حالت چهار زانو نزدیک نورافکن‌ها نشستند و با شدت هرچه تمامتر و بدون استفاده از دستمال شروع به تخلیه و پاک کردن بینی‌های خود کردند. عده‌ای از انگشتان خود استفاده میکردند و تعدادی هم بدون استفاده از هیچ وسیله‌ای. نتیجه این بود که صورت‌های آنان کاملاً کثیف و تهوع آورده بود. بلافاصله یکی دیگر از هنرپیشگان يك بسته کاغذ توالت را باز کرده و به قطعات بلند تکه تکه و تقسیم کرد و برای مدتی هم در آنها «فین» کردند. سمبولیسم این تمرین توسط سول گتلیب *Soul Gottlieb* تهیه کننده



جو بیان بك ، بنیانگذار ...

تأثر زنده

LIVING THEATRE

برگردان : عبدالحسین رفعتیان

موبلند وریشوی این گروه بدین ترتیب توضیح داده شده است: «آنها کثافت هوای آلوده شهر را که بینی شما تمام روز جمع میکند بیرون میریزند. با آئین نظافتی واجب برای ورود به معبد.»

بندرت گروههای نمایشی توانسته اند عکس العملهایی چنین شدید له و علیه خود بوجود آورند. طرفداران بیشتر متشکلند از «مردمان گل یاهیبی»، «آنا رشیست ها و هرج و مرج طلبان دانشگاهی و اعضای «چپ جدید» (۱) و همچنین عده قابل توجهی روشنفکرهای پخته تر که به ت.ز. L.T. نسبت ایجاد افقهای جدید و عمده در هنر تئاتر میدهند.

کارهای ظاهراً عجیب و غیر عادی ت.ز. L.T. حاوی هیچ رمز یا سربریزی نیستند. آنها نماینده ایده آل های اجتماعی و سیاسی بنیان گذاران، کارگردانان و هنرپیشگان اصلی آن هستند. یعنی جولیان بک Julian Beck و همسرش جودیت مالینا Judith Malina. این هدفها عبارتند از صلح طلبی، آنا رشیسم، نفی پول بعنوان وسیله معامله، از بین بردن مرزهای کشورها، گیاه خواری، عربیان بودن، آزادی جنسی و آزادی های دیگر. جودیت زنیست ریزه و سبزه با چشمهای داغ. معمولاً با دامن یا شلوار مشکی با ژاکت هم رنگ آن دیده میشود. میگوید «من بعنوان استاندارد، خواهان عشق کامل هستم یعنی از هر انسان همه چیز میخواهم.»

جولیان با اندامی استخوانی و بلند بهمان اندازه خشک و جدی بنظر میرسد که با شلوار و بلوز پاره مشکی خود. (ممکن است در مراسم رسمی از یک کت اسکی نقره ای

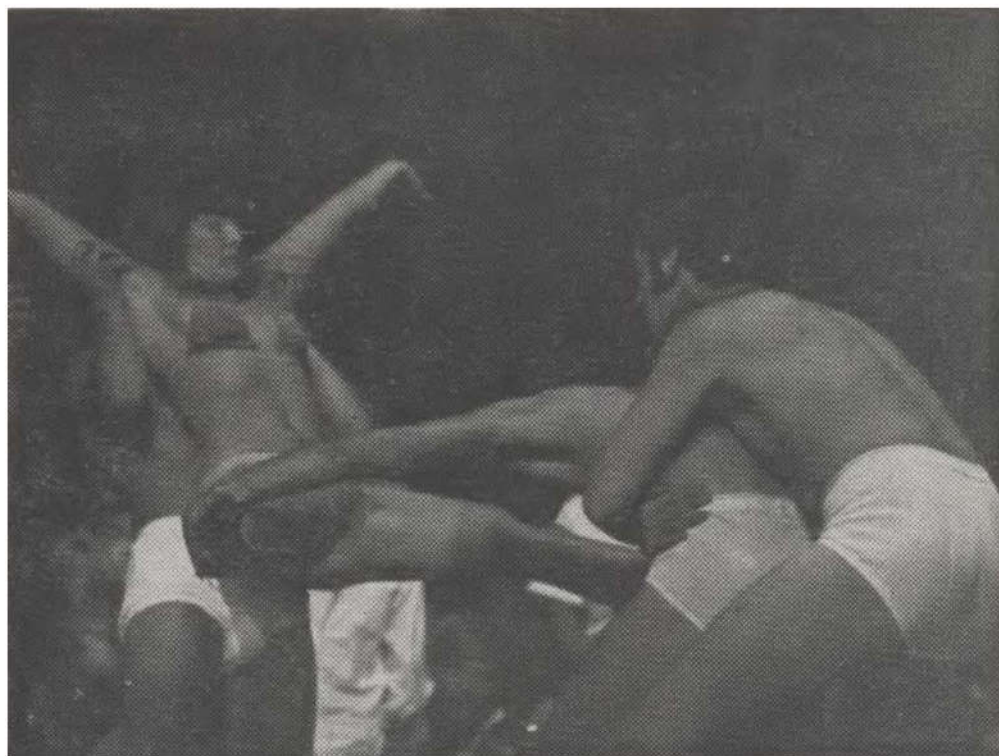
رنگ (استفاده کند). بندرت لبخند میزند. موهای خاکستری اطراف کله طاس او تا روی شانه‌هایش میریزند. موی بلند و لباس‌های عجیب از نظر فرهنگ آنها نماینده آزادی از تشکیلات است. «بك» ها خواهان نابودی تمام اشکال کنونی جامعه‌میباشند. جولیان اضافه میکند «امابطوری که شامل خشونت نگردد. ما به تأثر چون بك میل‌بی‌خطر انقلابی مینگریم».

درنمایشنامه «اکنون بهشت» (۱) هنرپیشگان بین تماشاگران بخش‌میشوند و هر يك بطور خصوصی یکی از آنهازمزمه میکند «من اجازه ندارم بدون پاسپورت مسافرت کنم». این جمله تارسیدن يك فریادگوش‌خراش بدون وقفه تکرار میشود. سپس برنامه باجمله «من اجازه ندارم ماری جوانا بکشم» شروع میشود. سپس «من بدون پول نمیتوانم زندگی کنم. نمیدانم چگونه جلوی جنگ را بگیرم. حق‌کندن لباسهایم را ندارم». در اینجا شروع بدرآوردن لباسهای خود میکنند و تماشاگران را هم به همراهی با خود تشویق میکنند. همکاری تماشاگران، ازین‌بردن تمام سدهای بین‌بازیگرو تماشاگر، اصل اولیه «لیونگک تثاترسم» است. عقیده‌ای که برای آنها قدم اصلی انقلابی است. بعضی از تماشاگران هم با خشونت باین همکاری تن‌درمیدهند. کسانی چون آلن گینزبرگ (۲).

تراژدی آنتیگون از سوفوکل چنین شروع میشود: بازیگران وحشت زده به آسمان نگاه میکنند و زمزمه آنها مانند صدای مگس شنیده میشود. قبل از اینکه پس از

پانزده دقیقه از این کار دست بکشند، تماشاگران متوجه شده‌اند که منظور نزدیک شدن بمب افکن‌هاست. سپس برای اینکه جای هیچگونه شبهه باقی نماند، خود «بك» بازیگر نقش «كرئون» مستبد، بالهجه تگزاسی غلیظ شروع بسخن گفتن میکند.

روزنامه‌های دست راستی اروپا آنها را معتاد، علاقمند به سیاهان و همجنس باز نامیده‌اند. آنها مضروب شده‌اند، سانسور و ممنوع شده‌اند و به زندان نیز افتاده‌اند. در وطن خود امریکا، ناراحتی‌های سیاسی و قضائی آنها پس از بیست سال در ۱۹۶۴ باوج رسید. در این سال بك‌ها بجرم تخلف مالیاتی و جلوگیری از کار مأمورین



کلمات نه. حرکات بدنی، فریاد، تنفس و ناله

دولتی بزنندان افتادند . پس از زندان ، بك‌ها وطن خود را ترك كردند اما بطور موقتی ، همراه با بلیط دوسره برای بازگشت .

كسانی كه انتظارات استتیک مرسوم را از تأثر زنده دارند محكوم به ناامید شدن هستند . خود بك‌ها از «نمایشنامه» حرفی نمیزنند و كارهای خود را «ساخته‌های جمعی» مینامند . جزاجرای Antigone آنها كه ممكن است بزودی بصورت كتاب منتشر شود ، نسخه قابل چاپ دیگری از ساخته‌های آنها موجود نیست ، چون بیشتر كار آنها بداهه‌سرایی و از خود ساخته است كه در هر اجرا با اجرای قبل تفاوت دارد . درباره كار آنها بعنوان هنرپیشه باید گفت كه : از نظر تكنیک كار بسختی میتوان آنها را بالاتر از حد آماتور قرارداد . در مورد كلمات بعنوان وسیله ارتباط و بیان معتقدند كه : كلمات باید بندرت مورد استفاده قرار گیرند . افكار و احساسات را در خارج از قالب كلمات بصورت فریاد ، ناله و تنفس و حرکات بدنی ، كه با مهارت خاصی انجام میشوند ، ارائه میدهند . بجز در اجرای نمایشنامه فرانكشتین *Frankenstein* بسیار كم از صحنه پردازی استفاده کرده‌اند . لباسهای بازیگران هم عبارت است از همان لباسی كه با آن از كوچه و خیابان بروی صحنه آمده‌اند .

اضافه بر این مطالب ، بگفته خود «بك‌ها» تأثر زنده برای تماشاگری كه خود را در آن گم نکند معنی نخواهد داشت ، یعنی باید آنها را در تکرار جملات همراهی كند «جنگ و یتنام را پایان دهید . . . یعنی خلع سلاح عمومی . . . به فقرا كمك كنید» ، با بازیگران روی صحنه برود و همراه آنها لباسهای خود را در بیاورد . جولیان میگوید ، تأثر انقلابی عبارت است از باز كردن قفل‌های احساسی تماشاگر و برقرار

کردن ارتباط جدیدی بین او و بازیگر» .

.

جولیان بك در مانهاتان جو دیت مالینارا دید . بزودی پس از این ملاقات در سال ۱۹۴۴ جولیان در وسط درس استاد، کلاس خود را در دانشگاه Yale ترك کرد و دیگر بازی نگشت . او میگوید «حس کردم زمانی فرا رسیده که کارهایی را که برایم اهمیت داشتند انجام دهم» .

طی پنج سال آشنائی خود جولیان وجودیت همیشه اطراف تئاترها بودند. چون برای خرید بلیط پول نداشتند پس از ان تراکت همراه بقیه وارد سالن میشدند. پس از آنکه از نمایشنامه های تجارتنی برادوی زده شدند تصمیم به تشکیل دادن «تئاتر زنده» خود گرفتند. سپس به پیشروان ایسن فن چون ژان کوکتو ، جان کیج ، کامینگز ، و مرس کانینگهام نامه نوشتند و جوابهای امیدوارکننده ای دریافت کردند . به مدت دو سال به مدرسه ای برای هنرهای دراماتیک «The Dramatic Workshop» ، که بوسیله ی کارگردان و پناهنده ی آلمانی اروین پیسکاتور (۱) در مدرسه جدید تحقیقات اجتماعی تشکیل میشد رفتند. پیسکاتور Piscator اهمیت زیادی به هدف های سیاسی تئاتر میداد و بك ها در کار خود با وفاداری او را دنبال کرده اند.

بك ها در سال ۱۹۴۸ ازدواج کردند و پسری دارند که اخیراً با زندانی شدن

۱ - از بنیانگذاران تئاتر حماسی Epic Theatre و فن فاصله گذاری Alination Style

بعثت خودداری از رفتن به نظام وظیفه آنها را غرق در شادی و افتخار کرده . دختر كوچك آنها در سال ۱۹۶۷ در اروپا به دنیا آمد.

اولین کوشش تئاتری بگها در سال ۱۹۴۸ عبارت بود از تعدادی ضدنمایشنامه ژاپنی که «ازراپاوند» به انگلیسی ترجمه کرده بود و آنها خیال داشتند در مقابل عده ای تماشاگر انتخاب شده و در یک زیرزمین East side نیویورک اجرا کنند . این برنامه حتی به تمرین هم نرسید زیرا برای پلیس نیویورک تئاترهای زیرزمینی بمنزله استتاری برای فعالیت های غیرقانونی مانند دایر کردن يك خانه فحشاء بود . در پی گیری این فکر محل اجرای نمایشنامه بوسیله پلیس بسته شد.

دومین تئاتر بگها در اطاق نشیمن آپارتمان مادر جولیان بود که در آن نمایشنامه های يك پرده ای از لورکا، برشت ، اشتاین ، و کودمان اجرا کردند. اولین برنامه عمومی تآثر زنده بابر وی صحنه آمدن نمایشنامه «دکتر فاستس چراغها را روشن میکند» از گرتروداستاین در تاریخ دوم دسامبر ۱۹۵۱ بود .

مانند برشت و بیسکاتور، بگها سعی داشته اند که از تآثر بعنوان وسیله ای برای ایجاد تحول اجتماعی و سیاسی استفاده کنند. میگویند که دستگاه های اداره کننده باید از بین بروند و جای خود را به ابراز کامل فردیت بدهد. عشق همراه با مقاومت متقی مانند، گاندی ، بالاخره باعث خواهد شد که مخالفین به صف پیشروان بپیوندند . بگها از احتیاج خود به پول احساس تنفر میکنند . جودیت میگوید «هر بار که يك دلار یا يك فرانك قبول میکنم خود را مجبور به بازگشت به سیستم احمقانه و ظالمانه ای میبینم که آنها به عنوان وسیله برای خود قبول کرده اند» .

در دفاع از آزادی جنسی ، جودیت میگوید «انسانها باید آزاد باشند تا آنطور که میخواهند زندگی کنند، اینکه روش آنها چه باشد اهمیتی ندارد . يك جامعه آزاد قادر است تنوع بیشتری در روش زندگی را قبول کند. يك زن و يك مرد باید بتوانند بدون محكوم شدن از طرف اجتماع با ازدواج یا بدون آن با هم زندگی کنند و اگر میل آنها بازدواج بود نباید به تصدیق دولت احتیاج داشته باشند. وی یکبار با افتخار برای يك قاضی شرح میداد که خود را زن بسیار خوشبختی حس میکند از اینکه با مردی ازدواج کرده که «بدون عکس العملی به شش مردی که با چماق مرا میزدند نگاه میکرد و برای دفاع از من قدمی پیش نگذارد چون به نفی خشونت Nonviolence بیش از من عشق میورزد» مقصود جودیت تظاهراتی بود که در سال ۱۹۶۲ بر ضد تصمیم کندی فقید برای از سر گرفتن آزمایشهای اتمی رخ داده بود . جودیت در میدان تایمز Times Square از مانعی که پلیس بوجود آورده بود گذشت و بصفتن تظاهر کنندگان که در وسط خیابان نشسته بودند ملحق شد . در اینجا پلیس با چوبدستی به تظاهر کنندگان حمله کرد. جولیان از پشت مانع با فرباد به کار آنها اعتراض میکرد ولی به علت وفاداری به اصول صلح طلبی، دست به هیچ نوع دخالت بدنی نزد و با وجود اینکه، با سرشکسته، بینی خونی ، دنده های ضرب دیده و يك ریه سوراخ شده از بیمارستان سر در آورد . اولین موفقیت قابل توجه تا آن زمان نمایش بود بنام «رابطه» که درباره زندگی معتادی بمواد مخدره است . این نمایش را جوانی بنام جک گلبِر Jack Gelber از اهالی شیکاگو نوشته بود . او که از بی پولی قادر به خرید تمبر برای پست کردن متن نمایش نبود، در سال ۱۹۵۸ شخصاً آنرا بدست «بك» داد . بك پس از یکبار خواندن با اجرای آن موافقت کرد . البته روزنامه ها بسختی از آنها انتقاد کردند ، ولی اشخاص

مهمی مانند کنت تینان Kenneth Tynan منتقد لندن ابرور London Observer از این نمایش بعنوان «مهمترین نمایشنامه آمریکائی بعد از جنگ دوم جهانی» نام برد . این نمایشنامه که اولین و تنها نمایش تجارتي موفق گروه بود، بمدت سه سال بروی پرده ماند.



من پیشنهاد میکنم تآترخشی بوجود آید.

نمایشنامه The Brig (۱۹۶۳) نشان دهنده تأثیر هنرپیشه، کارگردان و تئوریسن زیباشناسی فرانسه، آنتونین آرتو Antonin Arltoud بروی این گروه بود. آرتو، پس از بیرون آمدن از بیمارستان روانی، بسال ۱۹۴۸ درحالیکه بصورت یکی از معروفترین قهرمانان پیشروان تئاتر بود، از دنیا رفت ده سال پس از این اتفاق كه ها اولین ترجمه آثار او را خواندند كه شامل نظریات او درباره تئاتر خشن Theater of Cruelty بود. این تحول بزرگی در آنها ایجاد كرد. آرتو از خشونت، سادیسم یا خونریزی برای لذت نبوده، بلکه از خشونت بعنوان يك وسیله درمانی تآتری استفاده میکرد.

وسيله‌ای برای آزاد کردن احساسات نهفته که قدرت داشتن خشونت را از تماشاگر سلب میکرد. در کتابی بنام «تئاتر و نسخه‌ی دوم آن» که اینقدر بک‌ها را تحت تأثیر قرار داد، آرتو نوشته بود: من پیشنهاد میکنم که تئاتر خشنی بوجود آید

پیشنهاد میکنم در این تأثر فکری که توسط روانکاوان مدرن از آن استفاده میشود، وارد کنیم. و آن عبارت است از درمان بیمار توسط قراردادن وی در حالات ظاهری و خارجی موقعیت خواسته شده توسط خود او....

بنابراین پیشنهاد میکنم تأثری بوجود آید که در آن تصاویر خشونت چنان حساسیت تماشاگر را بکوبند و تحت تأثیر قرار بدهند که در آن حال، تئاتر مانند گردبادی از فوق قدرت‌ها او را دربرگیرد.

کنت اچ. براون Kenneth H. Brown نویسنده‌ی نمایشنامه‌ی The Brig به معنای کشتی قبلا در خدمت تفنگداران دریائی آمریکا بود. در این پيس روزی رادر زندان تفنگداران دریائی شرح میدهد. او اصلا از وجود آرتو Artaud اطلاعی نداشته اما بک‌ها بسرعت متوجه شدند که میتوان نظریات Artaud را با اجرای این نمایشنامه به مرحله‌ی عمل درآورد. نمایشنامه دارای داستان مداومی نیست و شخصیت‌های آن به سختی از یکدیگر قابل تشخیص میباشد. جملات نامفهوم و متشکل از فریادهای یکنواخت، دستورات بی‌تعمق همراه با مارش ضربات، وآیه و زاری باعث میشود که نمایش به صورت يك شکنجه روحی و جسمی درآید. اجرای نمایش باعث شد که از طرف ریاست جمهوری کمیته‌ای برای رسیدگی به وضع زندان‌های تفنگداران دریائی تشکیل بشود.

در سال ۱۹۶۵ پس از اینکه بک‌ها از زندان آزاد شدند، محکومیت ایشان ظاهراً پرداختن مالیات بود، به بقیه اعضای گروه خود که در مزرعه‌ای در بلژیک مسکن گزیده بودند پیوسته و از آنجا آوارگی چهار ساله خود را در اروپا شروع کردند. کشورهایی از هلند گرفته تا یوگسلاوی (تنها کشور کمونیستی بود که بایشان اجازه ورود داد) را دیدند، تا بالاخره دوباره بوطن خود بازگشتند.

در پی‌گیری توجهات و کوششهای مؤسسه‌ای از گروههای مختلف نوآور آمریکایی بنام Radical Theater Repertory بود که بالاخره اعضای تآثرزنده در سپتامبر ۱۹۶۸ به آمریکا بازگشتند، و یک مسافرت دور آمریکا را با اجرای برنامه در دانشگاه Yale شروع کردند. البته در اینجا هم عکس‌العمل در مقابل آنها از کاملاً مثبت و موافق تا مخالف کامل تفاوت میکرد.

پس از پایان این «گردش» دور آمریکا در بهار ۱۹۶۸ تآثرزنده ۱۰۰۰۰ دلار ضرر کرده بود. پس از چند روز گروه عازم فرانسه شد. این کار آنها به دعوت دولت فرانسه و برای شرکت در برنامه‌ی خانه فرهنگ بود «Maison Le Laculture» این کار تأثیر در تئاتر نوی اروپا را برایشان به ارمغان آورد. از یوگوسلاوی تا انگلستان شش گروه به تقلید از تآثرزنده برخاسته بودند.



نقاشی



FERNAND LEGER

فرناند لژه

تلفیقی از گذشته و حال

«فرناند لژه» در چهارم فوریه ۱۸۸۱ در «آرژانتن» (۱) نرماندی متولد شد . پدرش فروشنده حیوانات اهلی بود . خودش مینویسد، «پدرم بعدها از نقاشی به عنوان خوشنوی دلیبریاد خواهد کرد . در واقع اگر چند سالی بیشتر زندگی میکرد من نیز مانند او فروشنده حیوانات میشدم.» ولی پدرش مرد و تحصیلات لژه زیر نظر مادر و عمویش به انجام رسید. از ۱۸۹۰ تا ۱۸۹۶ در کالج آرژانتن و مدرسه مذهبی «تنشیری» (۲)

Argentan – 1

Tincherbay – 2

● ۱۶۰ آبنوس

تحصیل کرد و سپس مدت سه سال در «کان» ، در آتلیه يك آرشیونکت بکار پرداخت .
«لژه» در سال ۱۹۰۰ به پاریس رفت و بعد از به پایان رساندن خدمت نظام در
کنکورهای مدارس هنرهای تزئینی و هنرهای زیبا شرکت کرد و به مدرسه‌ی هنرهای
تزئینی وارد شد . بین سال ۱۹۰۵ تا ۱۹۰۶ در «کرس» اقامت گزید و در این مدت
تحت تأثیر سزان Cezanne تابلوهائی از مناظر این جزیره نقاشی کرد و در بازگشت به
پاریس بود که زندگی او مطلقاً به نقاشی محدود گردید. با وجود عدم علاقه به امپرسیونیسم ،
همواره « سزان » مورد توجه او بود . در این هنگام به کوبیسم ، روش «پیکاسو» و
«براک» Braque روی آورد .

در سال ۱۹۳۵ نمایشگاهی در « موزه‌ی هنرهای مدرن نیویورک » و همچنین
نمایشگاه دیگری در «انستیتوی هنر شبکاگو» ترتیب داد و در «خانه‌ی پیرماتیس» (۱)
با هنرمندانی چون «ماسون» Masson ، «تانگی» Tanguy ، «برتن» Breton ،
«ماکس ارنست» Max Ernst «شاگال» Chugall ، «موندریان» Mondrian ،
«اوزانفان» Ozenfant و «زادکین» Zadkine آشنا شد .

در سال ۱۹۵۰ «گالری تیت» Tate Gallery لندن نمایشگاهی برای معرفی
آثار او ترتیب داد . در همین زمان او مجموعه‌ای از نقاشی بر روی شیشه برای چند
کلیسا بوجود آورد. بالاخره در سال ۱۹۵۵ برنده‌ی جایزه‌ی بزرگ بی نیال «سائوپولو»
گردید و در بازگشت به پاریس در ۱۷ اوت همان سال درگذشت . در سال ۱۹۶۰ يك

نمایشگاه از آثار او در «موزه‌ی هنرهای مدرن پاریس» به نمایش گذاشته شد.

.

«لژه» در بیشتر طول زندگی هنری خود از «امپرسیونیسم» میگریخت. خودش میگوید، «هدف من کاملاً برخلاف امپرسیونیسم است زیرا به این نتیجه رسیده‌ام که طبیعت امپرسیونیسم را مقید کرده، درحالیکه من نمیخواهم هنرم در قید و بند اسیر باشد.» او عقیده داشت که در برابر امپرسیونیسم و مقابله با این قیود باید هنری بوجود آورد که خاصیت «پلاستیسیته» بیشتری داشته باشد. در مورد «کوبیسم» و نقاشان کوبیست میگوید، آنها بدون هیچ نقطه اتکایی در جریان حوادث در صورتیکه تمام سوژه‌های من در خیابانها هستند.»

تصاویری که از ۱۹۰۵ در تابلوهای لژه ظاهر شد بتدریج خود را روشنتر و روشنتر نمودار ساخت. یکی از تابلوهای معروف لژه «برهنگان در جنگل» (۱) است که کشیدن آن یکسال بطول انجامید. تمام تابلو پوشیده از حجمهای حقیقی و فشرده و به این ترتیب موجد احساسی از يك تحرک بی پایان است. مسلماً لژه به آثار پیکاسو و براك ارج مینهد. این تحسین به خاطر جستجوی پی‌گیر آنها برای یافتن يك ساختمان تصویری قوی و رسیدن به يك «کوبیسم» واقعی است.

سبك نقاشی لژه روشی است غنی و جذاب، از نظر فرم و رنگ در آثار او طبیعت و شخصیتها به مجموعه‌ای از اشیاء تبدیل میشوند که هر يك قادرند در مقابل و یا در درون دیگری قرار گیرند. در واقع لژه میخواست دنیا، اشیاء و مردم را به صورت يك سیستم ماشین مجسم نماید. يك شخصیت یا يك منظره پدیده‌ای مجزا از احساسات

نیست بلکه تأثیری است که از خود بر روی احساسات يك موجود زنده مینهد. لژه میگوید ، «شیئی در نقاشی مدرن باید به عنوان موضوع اصلی مورد توجه واقع شود. اگر شخصیتها، صورت و بدن انسان به اشیاء بدل گردند آزادی بزرگی به هنرمند داده خواهد شد. به این ترتیب هنرمند قادر خواهد بود از تمام قوانین و ضوابط متضاد برای تجسم احساس خویش استفاده کند.» او میخواهد که تابلو نقاشی برای بیننده يك ایده یا يك احساس الهام بخش باشد. نقاشیهای لژه از ساختمانی جامد و پیچیده از حجمها تشکیل یافته است. اواز رنگ به عنوان مشخص کنندهی دو نکته اصلی استفاده میکند : «زندگی عناصر» و «تضاد همبستگیها».

در سال ۱۹۱۲ بابو وجود آوردن تابلو «زن در آبی» (۱) لژه نشان داد که «من میخواهم به متنهایی که خود را از محیط جدا میسازند برسم. يك قرمز خیلی قرمز، يك آبی خیلی آبی.»

«دولونای» Delounay به طرف برهنگی کشیده میشود، و من مستقیماً به طرف صداقت رنگها در سال ۱۹۱۲ من رنگهایی خالص در يك فرم هندسی یافتم، به عنوان مثال : «زن در آبی». در این تابلو احساس میکنم که بالاخره توانسته‌ام خود را از تأثیر سزان رهائی بخشم و در عین حال قیود امپرسیونیسم را نیز بدور افکنم. رنگ آمیزیهای او همگن و زنده هستند. با خطوطی مشخص - و این درخششی است در نقاشی لژه. در سالهایی که به جنگ جهانی اول منتهی میشوند به «کلاسیسم» متمایل میشود و خود نیز بدان آگاه است.

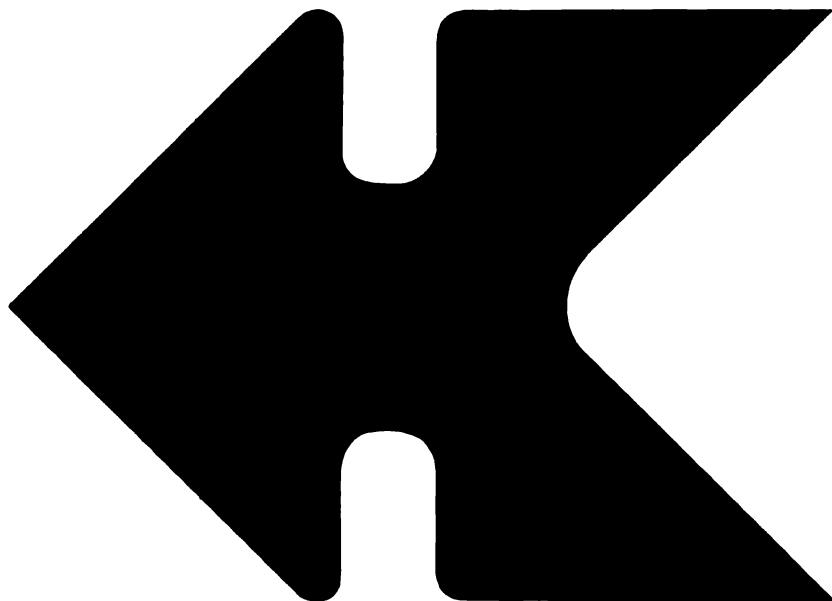
در جنگ اول لژه بانفاق براك و «متزینگر» و بعضی از همکاران او به جبهه رفتند

«چهار سال بدون رنگ» بدین سان است که لژه از جنگ سخن میگوید، ولی در این جهان بدون رنگ، لژه کشف بزرگی میکند. از زمانی که محیط آتلیه‌ی خویش را ترك گفته با حقیقت روبرو گشته. او قادیبه شناسائی توده مردم و زبانشان گردیده. لژه میگوید، «من مردم فرانسه را کشف کرده‌ام. در آن هنگام با زیبایی اسلحه‌ی گرم و نور جادویی و خیره کننده فلز سفید آن در آفتاب مبهوت شدم.»

تأثیر این موضوع را به وضوح در آثار بعد از جنگ او که مکرراً به اجزاء مسلسل، ماشین و چراغهای راهنما بر میخوریم میتوان دید. در سال ۱۹۱۶ لژه پس از دیدن فیلمی از چارلی چاپلین به کشف بزرگ دیگری نائل شد. و به این نتیجه رسید که حقیقت واقعی وجود شخصیت‌هایش را میتواند بهتر در یک حرکت ریتیم‌دار بگنجاند (تابلوی رنگی این شماره تأثیری از این دوره نقاشی لژه بشمار می‌آید.)

روش قوی و ساختمان مستحکمی که لژه در نقاشی دارد بی تردید او را تا حدیک شخصیت جهانی بالامیبرد و ثابت مینماید که تابلوهای لژه هرگز کاری سرسری از نقاشی که میخواهد بعنوان یک «روشنفکر» مورد توجه جهانیان قرار گیرد نیست. آثار او گزارش‌هاییست از بشر و از طبیعت، در واقع از بشر و مسائلی که «ماشینیسم» برای او پیش آورده. برای لژه احساسات بصورت مجرد وجود ندارد آنچه هست اعمال است و فرما. شادی، غم یا خستگی فقط عواملی هستند. عواملی برای اینکه سوژه‌ی فرمهای او قرار گیرند.

تعدادی از آثار مهم او از این قرار است. : ژوکوندو کلید (۱۹۳۰) - سرباز و پپ (۱۹۱۶) راننده‌ی سیاه (۱۹۱۹) - نقش (۱۹۲۸).



بخش آخر



آیا می‌توان به روانپزشکان اعتماد داشت ؟

آرتور کوستلر

ترجمه‌ی : بهرام ورجاوند

آنچه در زیر می‌آید ، سخنرانی آرتور کوستلر (۱)
نویسنده‌ی انگلیسی است ، در سمپوزیوم جامعه‌ی
روانپزشکان جهان در باره‌ی «کارآنها و بیهودگیهای
روانپزشکی» (۲) که در فوریه‌ی ۱۹۷۰ در لندن
برپا شد .

بعضی حقایق بقدری آشکارند که می‌شود نادیده‌شان گرفت . یکی از این حقایق
اینست که حرفه‌ی پزشکی پیش از مطالعات سیستماتیک فیزیولوژی ، و روانپزشکی

Arthur Koestler – 1
Uses and Abuses Of Psychiatry – 2

قبل از مطالعات سیستماتیک روانشناسی وجود داشته است . با نگاهی به گذشته
 [قبل از تکامل دانش فیزیولوژی و تشریح] پزشکان را آدمهایی پا در هوای یابیم که هیچ
 تکیه‌گاه محکمی نداشتند . امروز روانپزشک (۱) نیز خود را در شرایطی یکسان ،
 و وابسته به درک نادرستش می‌یابد . از زمانی که زیست‌شناسی (۲) تا حد یک علم
 دقیق پیشرفت کرده ، دانش «روان‌تنی» (۳) از نقطه نظر جسمانی (۴) - که می‌شود آن
 را رنگ مادون قرمز یک طیف انگاشت - به سرعت گسترش یافته ، و لسی طرف
 دیگر آن در رنگ ماوراء بنفش طیف - جایی که حرفه‌ی روانپزشکی است اندر کار است ،
 هنوز کار چشمگیری نشده است . روانشناسی فرهنگستانی (۵) تا امروز نتوانسته جای
 پای محکمی برای روانپزشک درست کند . وی با مسئولیت معالجه‌ی اختلالات
 فکری ، بی‌در دست داشتن اطلاعات دقیق و قابل اعتماد روبرو است . سگ پاولف (۶)
 موشها و کبوترهای اسکینر (۷) و غازهای کونارد لورنز (۸) نشانه‌های با ارزشی از
 شباهت رفتار آنها با جنبه‌های ساده‌ی رفتار انسان بدست داده‌اند . ولی این قیاس‌ها چندان
 مفید نیست ، و گاهی برای درک پدیده‌های پیچیده‌ی زبان ، و اختلالات گفتاری یا در

Psychiatrist – 1

Biology – 2

Psychosomatic – 3

Somatic – 4

Academic – 5

Pavlov – 6

Skinner – 7

Konard Lorenz – 8

نگاهداری و ثبت خاطرات و آسیب‌شناسی آنها ، فقط يك مانع بشمارمی آید.

« روانشناسی زبان » (۱) ، به آن معنی که کومسکی (۲) و پیروان مکتب او آن را بکارمی‌برند، رشته‌ی نوینی از روانشناسی است که برای اولین بار می‌کوشد به این مسئله جواب بدهد که چگونه کودکی در چهار سالگی قادر است روشها و قوانین سخت پیچیده‌ی زبان را بیاموزد، و چگونه جملاتی را که قبلاً هرگز نشنیده است ادا کند، و بتواند با دستگاه معضل دریافت معانی و ساخت ترکیبات در مغز، که مطلقاً برای او ناشناخته است - همانطور که برای بزرگترها - کار کند. بیش از يك قرن است که روانشناسی فرهنگستانی نه تنها در دریافت پاسخ این سؤال بلکه در فهمیدن خود سؤال در مانده است . ولی جراح اعصاب (۳) و روانپزشك دائماً با آن روبرو بوده‌اند، و کوشیده‌اند که بی‌یاری روانشناسی از انواع عجیب گنگ زبانی (۴) و اختلالات مربوط به آن سردر بیاورند. و تازه علاوه بر این ، می‌توان با کمی مبالغه گفت که این دانش جراحی اعصاب (۵) بود که تمام آگاهیهای امروز روانشناسی را ، از نحوه‌ی کارکرد (۶) صحبت و حافظه ، به او داد . روانشناس بزرگ فردريك بارتلت (۷)

Psycho - Linguistics - 1

Chomsky - 2

Neuro - Surgeon - 3

Aphasias - 4

Neuro - Surgery - 5

Mechanism - 6

Fredrich Bartlett - 7

نظریات بسیار پر ثمر خود را در پیرامون « طرحهای فکری » (۱) از هنری هد (۲) عصب‌شناس (۳) گرفت . در صورتی که علائم بالینی (۴) گنگ زبانی ناشی از ناتوانی در ساختن کلمات یا ناتوانی ایجاد صوت ، وجود فعالیتهای مغزی بی‌دخال کلمات را اثبات نکرده بود ، مباحثات تقریباً بی فایده‌ای که آیا « فکر کردن » همان صحبت درونی است - که بمعنی جنبش آرام و خفیف تارهای صوتی باشد - یا چیز دیگر ، بی وقته ادامه داشت . الکترودهای پن فیلد (۵) که بیمار را وادار کرد در فکرش تصویر پروانه را با تصویر شب‌پره مقایسه کند، بی آنکه بتواند هیچ‌یک از این دو کلمه را بخاطر بیاورد ، خیلی بیشتر از مباحثات کلی با فان ، رفتارشناسان (۶) و روانشناسان گشتالت (۷) به دریافت پدیده‌های زبان کمک کرده است . ولی این جریان هنوز يك طرفه است .

نه تنها روانشناسی فرهنگستانی کمکی به روانپزشکی نکرده ، بلکه بعضی پیشنهادهای آن منجر به تشدید اغتشاشات موجود شده است؛ همانگونه که در مورد بعضی الگوهای خاطره‌ای (۸) که گاهی تصویری نادرست از وضعیت بیمار بدست

Schema - 1

Henry Head - 2

Neurologist - 3

Clinical - 4

Penfield - 5

Behaviourists - 6

Gestalt - 7

Models of Memory - 8

می‌دهد ، پیش آمده است . دو سال پیش ، جرج تالاند (۱) در دانشکده‌ی پزشکی دانشگاه هاروارد کنفرانسی درباره‌ی «آسیب‌شناسی حافظه» (۲) ترتیب داد، که من در آن افتخار حضور داشتم . (حافظه‌ی نویسندگان از نوع عجیبی است.) وقتی که نتایج تحقیقات کنفرانس در حال چاپ بود ، جرج تالاند درگذشت . ولی آن کتاب اخیراً منتشر شده ، و من می‌خواهم قسمتی از سخنرانی بسیار جالب تالاند را در آن کنفرانس ، باز گو کنم :

«هر روانشناسی که روی بیماران مبتلا به آسیبهای حافظه مطالعه می‌کند ، آنها را از نظر سرعت و مدت یادآوری مورد آزمایش قرار می‌دهد. (بهر حال) درمی‌یابیم که مردان و زنانی که حادثه‌ای را که هفته‌ی پیش اتفاق افتاده دقیقاً بخاطر می‌آورند ، سرعت یادآوری آنها در حد متعادلی است . . . آیا ضبط فوری مطالب نامربوط ، حقیقتاً به کار کرد عادی (۳) حافظه مربوط است؟ . . . بیمارانی که اختلالات حافظه‌ای حاد دارند، در این آزمایشها از افراد سالم و عادی زیاد بدتر نمی‌نمایند . . . یک روانشناس مشهور که آزمایشهایی در این زمینه کرده است ، چنین نظر می‌دهد که: «آموختن عادی و سریع کلمات ، محور تمام یادگیریهای انسان است.» آنچه من از مطالعه‌ی آشفته‌گیهای حافظه آموخته‌ام ، مرا وادار به رد این نظر می‌کند . . . رفتار و گفتار ، شاهد عینی که رفتارشناسان (۴) بر آن تکیه می‌کنند، فقط سطح ظاهری مسئله‌ی بی‌نظمی حافظه است. و اگر نتنهائی بعنوان مدرک پذیرفته شود ، می‌تواند ما را همراه کند .

George Tulland – 1

The Pathology of memory – 2

Normal Function – 3

Behaviourist – 4

سپس تالاند برخی از نتایج این آزمایشهای گمراه کننده را می نویسد :

این نمونه ها می تواند روشنگر نقایص عقاید کسانی باشد که می خواهند فراگیری و یادآوری کلمات را در تحلیل آسیبهای خاطره ای ، بیش از حد مهم جلوه دهند . وی با ابراز لزوم يك برنامه ی تحقیقاتی در سطحی پیچیده تر ، و نیز طرح آزمایشهایی برای « امتحان دقت نظریات و تشخیصهای بالینی و طرح الگوهای (۱) روانشناسی که با نمونه های قابل دسترسی از اعمال مغز ، بیشتر قابل تطبیق باشد . . . » پایان می دهد .

مشکل نیست که از ورای این دستورالعملها ، نگرانی روانپزشک را دریافت . این دشواری به نحوی شدیدتر در تشخیص و طبقه بندی بیمارها وجود دارد ، و با توجه به این که من تنها غیر متخصصی هستم که در این جلسه شرکت دارد ، می توان گفت که من نماینده ی مزاحم عذاب آور روانپزشک ، یعنی بیمار او هستم . البته قاعدتاً بیماران بسیاری به يك روانپزشک مراجعه می کنند ، در حالیکه اکنون جریان کاملاً وارونه شده . در عین حال ، این دگرگونی نمایشگر سوئی دیگر از واقعیت است ، زیرا که يك بیماری ممکن است در راههای مختلف تشخیص و دسته بندی شود : بر حسب دانشکده ای که روانپزشک در آن تحصیل کرده ، وابستگیهای نژادی ، و حتی سن پزشک معالج .

بنابر این اگر از بخت بد من با علائم ظاهری نسبتاً پیچیده ، در يك بیمارستان روانی در انگلستان بستری شوم ، دو مرتبه بیشتر شانس این را دارم که ناراحتی من ، افسردگی روانی (۲) شناخته شود ، تازمانی که يك بیمارستان آمریکائی مراجعه کنم . تعداد بیمارانی که در انگلیس ، دارای افسردگی روانی شناخته می شوند ، نسبت به آمریکا ۲۱ به ۱ است . از سوی دیگر ، اگر گذارم به آمریکا بيفتد ، ۱۰ مرتبه بیشتر از انگلستان

احتمال دارد که بیماری من بعنوان نوعی تصلب شریانیهای مغزی (۱) تشخیص داده شود ، و ۳۳ درصد بیشتر احتمال دارد که در من شیزوفرنی (۲) کشف شود . در آمریکا ، همچنین ممکن است که علائم عکس العمل افسردگی پسیکوتیک (۳) را در هم من بیابند ، موردی که در انگلستان وجود خارجی ندارد . من این ارقام را از مقاله ی جالب مورتن کریمر (۴) تحت عنوان «مطالعات مقایسه ای تشخیص بیماری [در کشورها]» (۵) نقل کردم .

بعنوان يك بیمار ، اگر آزمایشهای مارتین کاتز (۶) و دستیارانش را روی من تکرار کنید ، من نمی توانم مطمئن باشم که بیماریم چیست . به این معنی که شما با يك بیمار درباره ی ناراحتیش صحبت می کنید ، و از این جریان فیلمبرداری می شود ، و بعداً عده ای دیگر از روانپزشکان این فیلم را می بینند ، و از آنها خواسته می شود که بر اساس میزان علائم ظاهری ، بیماری را حدس بزنند . گرچه مطمئنم که با نتایج آشنائی دارید ، آنها را مختصراً بازگویی کنم :

در اولین آزمایش ، گزارش داده شده است که از ۳۵ روانپزشك آمریکائی ،

1 . Cerebro arterio - sclerosis

2 - Schizophrenia شیزوفرنی (یا اسکیزوفرنیا) به « جنون جوانی » ترجمه شده ، که جندان دقیق نمی نماید . زیرا که علائم خاص این بیماری در اشخاص مسن هم درمواد بسیار مشاهده شده است .

3 - Psychotic – depressive reaction

4 - Morton Kramer

5 - A Cross National Study of Diagnosis

که تماماً تجربیات کافی داشته‌اند ، ۱۴ نفر بیمار را مبتلا به نوروز (۱) تشخیص دادند، و ۲۱ نفر مبتلا به پسکیز (۲) در يك بررسی دیگر، که در آن ۴۲ روانپزشک آمریکائی شرکت داشتند، و بیمارزن جذابی در سالهای بین ۲۰ تا ۳۰ سالگی بود ، ۱/۳ آنها وی را شیزوفرنیک دانستند ، ۱/۳ دیگر مبتلا به نوروز، و ۱/۳ بقیه تشخیص دادند که وی از آشفته‌گیهای شخصیت (۳) رنج می‌برد . ولی وقتی همین بیمار، بوسیله‌ی روانپزشکان انگلیسی معاینه شد ، حتی يك نفر هم وی را شیزوفرنیک تشخیص نداد، و ۷۵ درصد، ناراحتی بیمار را آشفته‌گیهای شخصیتی دانستند. در مقایسه‌ی نتایج بدست آمده از روانپزشکان آمریکائی و انگلیسی، روشن شد که دلیل مهم اختلاف این دودسته، این بود که آمریکائیا در این خانم علائم خیلی واضح بی‌قیدی روانی (۴) یافته بودند، و انگلیسها به آن بی‌توجه مانده بودند.

تکرار می‌کنم که من متأسفم که در این آب‌گل آلود راه می‌روم ، نه برای این که آن را خرابتر کنم ، بلکه به این خاطر که به فرضیه‌ای ساده ، و شاید ابتدائی ، دست یابم : آیا روانپزشکان به این خاطر که در جامعه‌ی پر اغتشاش آمریکا گرفتار شده‌اند ، تمایل دارند که بی‌قیدی روانی را در بیمار جستجو کنند ، در حالیکه همکاران انگلیسی، فقط به خونسردی و بی‌تفاوتی خاص انگلیسیها چشم دوخته‌اند؟ روانپزشکان

1 - Neurosis ناراحتیهای روانی و عصبی ۱۰ لایم

2 - Psychosis ناراحتیهای روانی حاد و شدید

3 - Personality disorders

4 - Apathy

آمریکائی ، همچنین برون افکنیهای جنون بدگمانی (۱) و اختلالات ادراکی (۲) را تا حد زیادی در بیمار یافتند، و انگلیسیها هیچ يك از این نشانه‌ها را در وی ندیدند. آیا بخاطر هم‌شکلی تحمیل شده‌ی جامعه‌ی آمریکا است که روانپزشك، بیمار را مبتلی به شیزوفرنی می‌داند ، و انگلیسیها فقط حالات ویژه‌ی روانی و عدم تعادل ملایم را تشخیص می‌دهند؟ همچنانکه کاتزو همکارانش در گزارششان یاد آور شدند ، این اختلافات کمی در نتایج آمار بدست آمده، منجر به اختلافات کیفی تشخیص بیماری - به عبارت دیگر شیزوفرنی در مقابل اختلالات عصبی - می‌شود . اگر بخاطر داشته باشیم که ۱/۳ روانپزشکان آمریکائی ، بیمار را مبتلا به شیزوفرنی دانستند، در صورتی که هیچ يك از روانپزشکان انگلیسی این حالت را در وی مشاهده نکردند ، این تفاوت بسیار تکان‌دهنده خواهد بود. کاملاً روشن است که در آمریکا عده‌ی خیلی بیشتر از مردم مرتباً به روانکاوان مراجعه می‌کنند تا در انگلستان . آیا این ارتباطی به نظریات گستاخانه‌ی روانپزشکان آمریکائی در تشخیص شیزوفرنی دارد؟ آیا مفهوم نوروز آنقدر گسترش یافته که اگر در آمریکا علائم ناراحتیهائی کمی بالاتر از حد عادی دیده شود، نتیجه‌ی تشخیص جنون خواهد بود ؟ اینها مشاهدات آزار دهنده‌ی يك ناظر خارجی است.

طرح بسیار عالی و جامعی که به تازگی تحت عنوان « مطالعات مقایسه‌ای اختلالات روانی » (۳) [در کشورها] انتشار یافته ، شاید موفق به زدودن اختلافات

Paranoid Projections - 1

Perceptual distortion - 2

A Cross National Study of Mental Disorders - 3

شدید در شناخت علائم بیماری بشود ، ولی این امید خیلی رؤیائی بنظر می رسد که ما زمانی قادر به اندازه گیری علائم بیعلاقگی ، تجاوز خوئی و خشونت تا حد استفاده از ابزار دقیق الکترونیکی باشیم .

در پایان ، آنچه مرا به نقطه ی شروع و انتقاد جرج تالاندر آزمایشات مبتنی بر رفتار گرائی بازمی گرداند ، مسئله ی یادگیری عادی و وظائفی از این قبیل است. تصور می کنم که از این نتیجه گیری نباشد که در زمان حال ، بهترین دوست روانپزشك بینش اوست. و وقتی از حالت سرگردانی و بی بنیانی بیرون خواهد آمد که روان شناسی از حد آزمایش موش و Maze (۱) فراتر رود و به دانش واقعی فکر انسان مبدل گردد . ولی روانپزشك می تواند با آموختن حقایق چند از زندگی به همکارانش ، در راه رسیدن به این هدف تلاش کند.

(۱) دستگاهی برای سنجش قدرت یادگیری موش .

یادداشت مترجم:

گشتالت GESTALT

واژه ی آلمانی به معنای «طرح» یا «فرم» .

در روانشناسی مکتبی است که بر روی اهمیت «بصیرت» در یادگیری تأکید می‌کند. واضعان مکتب گشتالت نظیر «دورکیمر»، «کهلر» و معتقدند که چون روندهای فکری و رفتاری قابل تجزیه به واحدهای ابتدایی و پایه‌ای نیستند، پس باید تمامیت و کلیت یک روند را بررسی و مطالعه کرد. این مکتب در حدود سال ۱۹۱۲ بنا نهاده شد.

رفتارگرایی BEHAVIOURISM

مکتبی در روانشناسی که پیروان آن خودآگاه و ناخودآگاه را نادیده می‌گیرند، به دلیل آنکه این دو را «ذهنی‌تر» از آن می‌دانند که بتوان تحقیق علمی در باره‌شان کرد. در عوض بر روی اهمیت طرحهای «رفتاری»، نظیر انعکاس شرطی زیادتکیه می‌کنند. این مکتب در حدود سال ۱۹۱۴ توسط جان ب. واتسون John . B. Watson پایه‌گذاری شد. به گمان عده‌ی فراوانی از روانشناسان، «پاولوف» هم در این گروه قرار دارد.

قوانین علیت **

متفکران دایرةالمعارف در فرانسه روشنتر از هر کس دیگری ، نتیجه گرفتند که تمام پیش‌بینیهای علمی شبیه پیش‌بینیهای نجومی است . نیوتون گفته بود که بادر دست داشتن حدود تقریبی و سرعتهای تمام اجرام سماوی در يك لحظه ، میتوان تمام حرکات آنها را از حالا تا بینهایت پیش‌بینی کرد . ریاضیدان فرانسوی لاپلاس گفت که اگر اینطور باشد فرض کنیم حدود تقریبی و سرعت هراتمی را در جهان - در این لحظه - میدانیم . با دانستن اینها ، شما میتوانید سرنوشت جهان ، مولکولهای سازنده آن ، انسانهایش ، سحابیها و ملیتهایش را از حالا تا بینهایت پیش‌بینی کنید . و اضافه بر این شما میتوانید همانطور که آینده را پیش‌بینی میکنید گذشته را هم بسازید ، دوباره سازی ای از گذشته تا ابدیت . البته امید به انجام چنین محاسبه ای بیشتر جنبه خیالی دارد . با وجود این ، علم از نظر لاپلاس کشف قوانین علیتی بود که ما را در هر چه زودتر

رسیدن به این امید کمک می‌کرد .

لاپلاس از محموله‌های بیهوده‌ی این نظر به‌خوبی آگاه بود و شجاعانه این عقیده را اظهار کرد. این نظر همواره با مشکلاتی برخورد پیدا کرده است. به ویژه که به این ترتیب محلی برای کارهای انسان پیدا نمی‌شد . منطقها (۱) و راه‌حلهای مختلف کشف شده است تا از این مشکلات اجتناب شود. مثلاً ، پیشنهاد شد که واقعی وجود دارند که در آن مواقع قوانین طبیعی یکباره تغییر میکنند ، یا تجمع تغییرات کمی به تغییر کیفی منجر میشود. ولی از آنجا که فرض شده بود که این نقاط بحرانی ، چه از نظر زمان و چه از نظر خصوصیات ، به وسیله آنچه قبلاً اتفاق افتاده تعیین میشوند، و قوانین جدید هم به وسیله این تغییرات بوجود می‌آیند ، بنابراین هیچ شکست جدی در قانون علیت بوجود نمی‌آمد . اگرچه يك تغییر ناگهانی وجود دارد . اما اگر تمام اطلاعاتی را که لاپلاس خواسته بود فراهم باشد ، حتی این تغییرات هم قابل محاسبه است.

پس این تدابیر اعتقاد به وجود يك سیستم علیت کامل و جهانی را نفی نمی‌کند . این تدابیر فقط کار حسابگرها (۲) را در آینده با گذشته‌نگری مشکل‌تر میکنند، ولی ماهیت علیت را تغییر نمی‌دهند . این پیش‌بینی یا پس‌بینی به صورت عملی کاملاً ریاضی، یعنی حل مقداری از معادلات ریاضی چند مجهولی حرکت باقی میماند . چنین تدابیری اعتقاد به علیت را پیچیده‌تر میکند ، ولی آنرا تغییر نمی‌دهند ، و در قرن پیش آنها اجازه نداشتند که علیت را تغییر دهند.

Dialectics - 1

Computer - 2

دلایل متعددی وجود دارد که چرا این اعتقاد بیش از این بکار نمیآید . این دلایل اهمیتهای متفاوتی دارند . برای خود من دلیلی مؤثر بود که اگر چه منتج از چیزی نبود، اما اعتماد مرا به تکان آورد و فکر میکنم که باید اعتماد دیگران را هم تکان دهد. ما فرض کرده ایم تنها قانون علیتی که از سیصد سال پیش تا به حال در معرض مقابله قرار نگرفته باشد، قانون جاذبه است . تمام سنت علیت از پیروزی قانون جاذبه نشاء گرفته است. صد سال پیش هنگامی که مشاهده شد سیاره ی دوردست «اورانوس» کاملاً از قوانین جاذبه پیروی نمیکند ، بدیهی شد که نیروی جاذبه سیاره دورتر و نامریی ای روی آن تأثیر میگذارد . دو دانشمند، آدامز (۱) در انگلستان و لوریه (۲) در فرانسه بدون اینکه از کاریکدیگر آگاه باشند بر روی این موضوع کار میکردند . آنها با داشتن هیچ وسیله ای جز مداد، کاغذ ، و قوانین نیوتون محاسبه کردند که چنین سیاره ای کجا باید وجود داشته باشد . و هنگامی که تلسکوپ بزرگ برلن به نقطه ای که آنها گفته بودند نشاء گرفت ، سیاره نپتون آشکارا مشاهده گشت و اعتقاد به غیر قابل تغییر بودن قوانین جاذبه محکمتر گشت. با وجود این دوران قوانین جاذبه سپری شده است . جاذبه ای نیست . تمام مدل اشتباه بود. تمام آن تئوری چیزی بیش از تقریب خوشحال کننده ای از حقیقت واقع نبود . وقتی نیوتون نیرو را به عنوان علت پیش آورد به ماده خاصیت انسانی کوشش را داد همانطور که ارسطو زمانی به آن خاصیت انسانی اراده را بخشیده بود . علل حقیقی اکنون در طبیعت فضا و نحوه ای که ماده آنرا تغییر میدهد قرار دارد . و این علل کوچکترین شباهتی به عللی که ما قریب سه قرن به آنها معتقد بودیم ندارد . جالب

Adams – 1

Leverrier – 2

است که آدامز و لوریه این کشف بزرگ را فقط شصت سال عقب انداختند، زیرا یکی از عوامل شروع بحران در فیزیک کلاسیک در حدود سال ۱۹۰۰، غرابتی شبیه به آن نکته‌ای داشت که آنها (آدامز و لوریه) میخواستند تشریح کنند. اما اینبار سیاره عطارد بود که در قوانین جاذبه نمیگنجید. ولی هر چه قدر هم که جستجو میکردیم نمیتوانستیم نپتون جدیدی را بیابیم که مسوول این بیقاعدگی باشد. این مسأله فقط وقتی روشن شد که فرضیات اصلی فلسفهی نیوتون، به ویژه ادراک او از زمان، تغییر فاحشی یافت. گفته‌ام که این آخرین اعتراض به قوانین علیت نیست. به هر صورت تئوری جدیدی که انشتین به جای تئوری قدیمی گذاشت، با وجودیکه به عنوان یک تئوری حوزه‌ای کمتر از قوانین نیوتون جنبه مکانیکی دارد، ولی هنوز یک تئوری علیتی است. انیشتین تنها کسی است در بین فیزیکدانان بزرگ امروز که به دفاع خود از علیت به سختی ادامه میدهد (۱). با وجود این به دو دلیل به نظر میرسد که بر انداختن علتی که مدتها مورد قبول بود باید اطمینان ما را مشوش کند. اولاً تمام ادراک علم از علل از یک جنبه تاریخی مربوط به پیروزی جاذبه است. و ثانیاً اکنون میبینیم که امکان دارد تمام ایمان بشری را در یک مکانیسم علیتی بگذاریم، اطمینان بدهیم که این علیت نحوه عمل طبیعت است و پرده از اعمال طبیعت برمیدارد، و به کرات نشان دهیم که آن اعمالی که ظاهراً با مکانیسم علیت وفق نمیدهد حقیقتاً در همان مکانیسم قابل گنجاندن است. همه اینها را میتوانیم داشته باشیم به طوری که در طول دو یا سه سال بدون

۱ - باید توجه کرد که ماکس پلانک هم از مدافعان علیت بود. همچنین این کتاب در زمان حیات انیشتین نوشته شده است.

کوچکترین خدشه‌ای قویتر شود . ولی در آخر میبینیم که علت اولیه واهی بوده است . چیز دیگری عامل اصلی بوده که کوچکترین ارتباطی با علت اولیه نداشته است . مکانیسم ما هیچوقت تقلیدی از طبیعت نبوده است بلکه فقط نوعی مکانیسم سیاره‌ای عظیم بوده که اجرام سماوی را در زمان صحیح و جای صحیح قرار میداده ولی مکانیسم علینی شباهتش بیش از آن افلاطون نبوده است .

انیشتن اشتباه تئوری جاذبه نیوتون را از مشاهده دقیق اصول آن دریافت . در آنجا او به فرضیه‌ای برخورد که طبق آن زمان و مکان به طور مطلق وجود دارند و برای همه مشاهده کنندگان عیناً مثل هم هستند . ولی وقتی او درباره گامهایی که مشاهده کنندگان مختلف باید بردارند تا عملاً زمان خود را با یکدیگر مقایسه کنند ، فکر کرد به نتیجه‌ای مخالف این فرضیه رسید . ما نمیتوانیم زمان را در دو نقطه مختلف بدون فرستادن علامتی از یکی به دیگری مقایسه کنیم . خود این علامت فرستادن هنگام سفروقتی رامیگیرد . در نتیجه انیشتن نشان داد که «اکنون» جهانی وجود ندارد . فقط «اکنون» و «اینجا» برای هر مشاهده کننده وجود دارد . به طوریکه زمان و فضا به طور غیر قابل تفکیکی به هم بافته شده اند و جنبه‌های دو گانه‌ای از یک واقعیت هستند . به علاوه ساختمان فضا به نوبه خود نمیتواند از ماده - که در آن قرار دارد - منفک شود . به این ترتیب در فیزیک نسبی انیشتن زمان یک ترتیب (۱) دقیق از «قبل» و «بعد» جهانی نیست . وقایع بسیار نزدیک به هم که از نظریک مشاهده کننده به نحوی مرتب شده اند ممکن است از نظر مشاهده کننده دوم به نحو معکوس ترتیب یافته باشند .

«هیوم» و «جان استوارت میل» مدتهایش تأکید کرده بودند که ذات علت و معلول در ترتب آنهاست. علت اول باید اتفاق بیفتد و معلول پس از آن. به این ترتیب ادراک جدیدانیشتن از زمان خود اشکال جدیدی به تعریف علت اضافه میکند. اما این اشکال قابل رفع است و آخرین نیست. آخرین اشکال از حوزه دیگری پیش میآید: فیزیک ریزه‌ها یا فیزیک کوانتمی. انیشتن در این حوزه هم پیشرفت قابل توجهی کرده است. در واقع جایزه نوبل را نه به خاطر نسبیت، بلکه برای کار در فیزیک کوانتمی گرفت. قدم اصلی که فیزیک کوانتمی را بوجود آورد در سال ۱۸۹۹ به وسیله ماکس پلانک برداشته شد، وقتی که او کشف کرد که: انرژی هم مانند ماده پیوسته نیست بلکه همیشه به صورت محفظه‌ها یا کوانتمهای به اندازه‌ی معین مشاهده میشود. از ابتدا عقاید فیزیک کوانتمی قابل انطباق با مکانیک ذره‌ها (۱) نبود. خواص خارق‌العاده‌ای باید به یک الکترون داده میشد تا یک کوانتم انرژی را دفع یا جذب کند. این مشکلات بر روی هم انباشته شد تا در سال ۱۹۲۰ به تدریج روشن شد که نمیتوان به سادگی تئوری ساخت که این اتفاقات را تشریح کند و با وجود این امیدوار باشیم که آنرا در طرح کلاسیک علت و معلول به بند کشید.

به هیچوجه راهی برای تشریح حالت فعلی و آینده ذرات ریز و وقایع مربوط به آنها در دستگاه علتی وجود ندارد. یعنی هیچگاه وقایع کاملاً تعیین شده نیستند. این مطلب به عنوان یک اصل رسمی در سال ۱۹۲۷ توسط دانشمند آلمانی «هایزنبرگ» پیشنهاد شد و نام پرمعنای اصل عدم یقین (۲) را گرفت.

«هایزنبرگ» نشان داد که هر توصیف از طبیعت جنبه‌ی اساسی و غیر قابل رفعی از عدم یقین را به همراه دارد . مثلاً هر چه بیشتر سعی کنیم که موقعیت يك ذره پایه‌ای (۱) چون الکترون را معین کنیم به همان نسبت در باره سرعت آن یقین کمتری خواهیم داشت . هر چه بیشتر سعی در یافتن سرعت آن کنیم به همان نسبت در باره محل دقیق آن یقین کمتری خواهیم داشت . بنابراین هرگز نمیتوانیم آینده‌ی این ذره را با یقین کامل پیش‌بینی کنیم . زیرا در حقیقت از وضعیت زمان حالش نمیتوانیم مطمئن باشیم . اگر بخواهیم آینده‌اش را به نحو قابل قبولی پیش‌بینی کنیم مجبوریم تا حدی اصل عدم یقین را رعایت کنیم : چیزی که مهندسین به آن درجه اطمینان (۲) میگویند . میتوانیم نوعی تعصب ماوراء الطبیعه را انتخاب کنیم که آیا آینده حقیقتاً و واقعاً و اساساً به وسیله حال تعیین میشود . ولی واقعیت فیزیکی در باره وقایع مربوط به ذره‌ها غیر قابل رد است . کسی که آنها را در زمان حال مشاهده میکند نمیتواند با اطمینان کامل آینده‌اشان را پیش‌بینی کند . و البته به محض اینکه نوعی عدم یقین – هرچند به مقیاس بسیار کم – در گوشه‌ای دور افتاده از جهان – در پیش‌بینی امان وجود داشته باشد آینده اساساً مورد عدم یقین ماقرار خواهد گرفت . با وجودیکه پیش‌بینی امان ممکن است به نحو چشمگیری محتمل باشد .

گفته‌ام که این اصل عدم یقین به ذره‌های بسیار خرد و وقایع مربوط به آنها اشاره میکند ، ولی این اتفاقات تحت هیچ عنوانی بی اهمیت تلقی نمیشوند . آنها مانند وقایعی هستند که در اعصاب ، مغز ، و مولکولهای عظیم توارثی اتفاق میافتند .

Fundamental Particles – 1
Tolerance – 2

☆ ج - برونوفسکی J . bronovski

متولد ۱۹۰۸ ، استاد دانشگاه ، ریاضیدان و

دانشمند که کتابهایی در باب شاعری بلیک Blake

وشلی Shelly و دیگران نوشته است . همچنین

چندین نمایشنامه رادیویی نوشته یکی از آنها

« The Face of Violence »

است که جایزه ایتالیا را در ۱۹۵۹ برده .

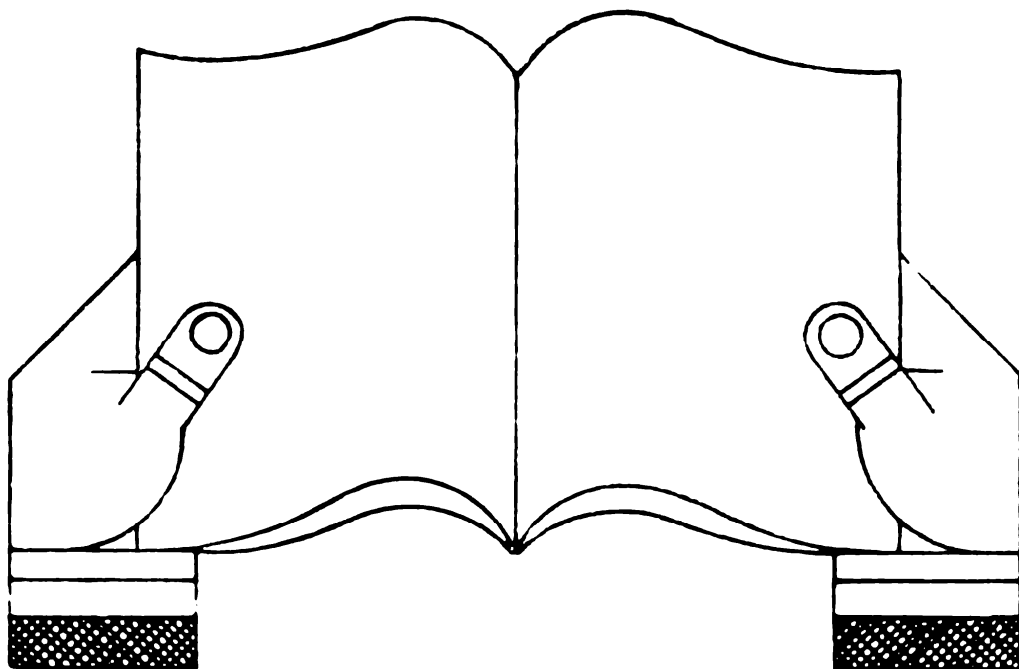
☆☆ قوانینی که روابط علت و معلول را توضیح میدهد

از کتاب :

The Common Sence of Science

برگردان : م . حسین

نصرالله . ف



کتابهایی که خوانده ایم :

آثار این نویسنده (کارخانه مطلق
سازی) نمایشگر وحشت او از
نظام مصرفی است . دانش صنعتی
که بی هدف با سرعتی سرسام آور
به جلومیتازند و درماندگی آدمها
در برخورد با این پیشتازی . ترجمه
خوب و روان است . امید داریم
که این اثر برجسته را روی صحنه ی

آدمهای ماشینی
نوشته ی : کارل چابک
ترجمه ی : کامران فانی
سعید حمیدیان

نمایشنامه ایست از کارل چابک ،
نویسنده ی بررک چک . مانند سایر

تأثر بینیم . اینجا هم ایراد کلی ای
که بارها ذکر کرده ایم وجود دارد
یعنی نام زبانی که ترجمه از روی
آن صورت گرفته و تاریخ نوشته
شدن اثر ذکر نشده است . کاش
بیوگرافی مختصری هم از نویسنده
داشت .

سنگرو قمقه های خالی نوشته ی : بهرام صادقی

از بهترین کتابهایست که در
زمینه ی « داستان » در ایران نوشته
شده است . ۲۴ داستان کوتاه و
داستان بلند « ملکوت » ما را با
یکی از شاهکارهای نویسندگی
ایران آشنا میکنند . نویسنده مانند
روانشناسی برجسته نسل خود و
آدمهای طبقه ی خود را میکود و
ویژگی های آنها را در زیباترین
قالبها نشان میدهد ، بدون آنکه
اندکی هم « شعار » پردازد . به
گمان ما « سنگرو قمقه های خالی »
میتواند نشاندهنده ی راه اصیل
داستان نویسی امروز در ایران
باشد .

اجازه هست آقای بوشت نوشته ی : نادر ابراهیمی

دو نمایشنامه است از نویسنده ی
خوب ایرانی نادر ابراهیمی .
یکی « چگونه گالیله ثو گالیله یی
به عالیجناب گالیله تبدیل میشود ؟ »
و دیگری « مذاکرات محرمانه
میان قدیسین » . هر دو از طنزی
سرشار برخوردارند . اگر چه
نویسنده کاری تکراری کرده است ،
گذشتن چهره های سرشناس قدیمی
و افسانه ای در موقعیتهای امروزی ،
اما آنقدر مهارت و زیبایی به
خرج داده که اثر را در مجموع

کلکسیون
نوشته‌ی : هارولد پینتر
ترجمه‌ی : منیژه کامیاب

قبلاً « سرایدار » به ترجمه‌ی پرویز صیاد را از « پینتر » دیده‌ایم. کلکسیون دومین نمایشنامه از پینتر است که به فارسی ترجمه شده پینتر این نمایشنامه را بعد از سرایدار نوشته است. از همین مترجم نیز ترجمه‌ی « روزهای خوش » بکت با همکاری حسن بایرامی منتشر شده. مترجم در ابتدای کتاب تحلیل کوتاهی بر نمایشنامه های پینتر (با استفاده از کتاب تأثر پوچی « مارتین اسلین ») و تاریخ اولین اجراهای آنها نوشته است. در همان مقدمه راجع به کلکسیون می‌بینیم: در نمایشنامه‌ی کلکسیون یکی از اساسی‌ترین سوالات بشر مطرح است: حقیقت چیست؟ پینتر در این نمایشنامه میخواهد نشان دهد که امکان یافتن حقیقت در دنیایی که انسانهای آن به کلی از هم

جدا و گسسته هستند وجود ندارد. هر انسان در خود فرو رفته است و نفوذ به دنیای انسان دیگر و یافتن حقیقت کاری عبث است که این برداشت خود قابل گفتگوست و همچنین گفته‌ی مشهور پینتر نیز در همین مقدمه آمده است. « دو آدم در يك اتاق ، چه بسیار به این موضوع اندیشیده‌ام . تصور. دو آدم در يك اتاق : پرده بالا می‌رود و برای من سوآلی بس ژرف پیش می‌آید : در این اتاق بر این دو آدم چه خواهد گذشت ؟ آیا کسی در را باز خواهد کرد و پابه‌درون خواهد گذاشت ؟ » ترجمه ، هر چند بی عیب نیست ، اما نسبتاً خوب است . هم‌چنین در مقدمه اشاره به همکاری پینتر و « جوزف لوزی » فیلمساز مشهور انگلیسی به عنوان سناریست او در فیلمهای « پیشخدمت » ، « تصادف » - و « تشریفات پنهانی » - نیز شده است.

سقراط مجروح

نوشته‌ی : برتولت برشت

از آثار نه چندان چشمگیر برشت است . کتابی است در دو بخش : «سقراط مجروح» و «سزار و سرباز رومی اش» . قسمت اول کتاب حکایت نبردی است که سقراط هم در آن شرکت دارد . به خطا قهرمانش می‌پندارند اما او خود به ضعف خویش اقرار میکند .

قسمت دوم کتاب همان داستان معروف سزار و بروتوس و بقیه‌ی ماجراست ، البته با پرداختن به جزئیات و موشکافی بیشتر .

این کتاب آنطور که روی جلدش آمده به تقریر هوشنگ از بیجاری و به تحریر فریدون ایل‌بیگی است . ترجمه از روی متن اصلی یعنی آلمانی صورت گرفته و به جز در چند مورد خوب است .

اسرار مغز آدمی

نوشته‌ی : آیزاک آسیموف
ترجمه‌ی : دکتر محمود بهزاد

از «مجموعه‌ی معارف عمومی» ، که به گمان ما اسم بسیار زشتی است ، توسط بنگاه ترجمه و نشر کتاب منتشر شده است . همان طور که در پشت جلد کتاب آمده : «کتابی است بسیار جالب و خواندنی که افق تصور و اندیشه‌ی مردمان غیر متخصص را در این قبیل مسائل مورد توجه همگان وسعت می‌بخشد... مؤلف ایده‌های فراوانی برای پیشرفت آینده‌ی بشر در مسائل مورد بحث کتاب دارد ولی هنوز زمان موفقیت را بسیار دور میدانند ...» گرانی و حشتناک کتاب ۳۰ تومان ، استفاده از آنرا برای «همگان» دشوار می‌سازد و این مخالف برنامه‌ی «معارف عمومی» است . و باز هم کتاب غلطهای چاپی بسیار دارد ، که زینده‌ی يك کتاب «علمی» نیست .

سیری در اندیشه‌های برشت نوشته‌ی : م . امین مؤید

بدترین نوشته‌ایست که تا کنون در باره برشت خوانده‌ایم . کمبود آگاهی ، ضعف بیان و « سرهم » کردن مطالب این کتاب را اثری غیرقابل مطالعه میکند . نویسنده عدم دسترسی به منابع و مآخذ لازم را بهانه می‌آورد ، که درواقع دلیل نمیشود ، چه خیلی راحت میشد از نوشتن منصرف شد . به م . امین مؤید توصیه میکنیم که برای چندمین بار ، چون انگار یکبار خواندن مفید نیفتاده ، مقدمه‌ی عالمانه و جامعی را که آقای دکتر عبدالرحیم احمدی درباره‌ی برشت بر شاهکارش «زندگی» گالیله نوشته‌اند بخواند .

کتاب سینما
نشریه‌ی انجمن فیلم دانشجویان
دانشگاه پهلوی

در مقدمه میخوانیم: « در هنری

وسیع وجهانی چون سینما ، گرایش مطلق به ذهنیت و تجرید ، و بیان صرف عواطف و احساسات شخصی در محك نقد اجتماعی ، هرگز حاصل کار را درخور اعتنا و توجه نخواهد ساخت . » و این نشان‌دهنده راهی است که « کتاب سینما » برای شناساندن و بررسی مسایل سینمایی انتخاب خواهد کرد . باور داریم که کتاب سینما میتواند از بهترین نشریات سینمایی باشد ، به ویژه اگر سختگیری بیشتری در چاپ مطالب و « یادداشتها » نشان داده شود .

فرهنگ زندگی ، شماره‌ی ۳ نشریه‌ی شورای عالی فرهنگ

این شماره‌ی فرهنگ و زندگی به «انسان» اختصاص یافته . مقالات جالبی در این زمینه از بهرام فره‌وشی نادر ابراهیمی و دیگران میخوانیم . فرهنگ و زندگی نمونه‌ی

نشریاتی است که در راه شناسایی فرهنگ جهانی بدون در نظر گرفتن نوع و ویژه‌ای، گام برمیدارند. اکثر مقالات فرهنگ و ... بسیار سودمند و خواندنی‌اند برای کسانی که خواهان داشتن حداقلی از شناخت نسبی فرهنگی هستند، مفید است. در این‌مه شماره فرهنگ و زندگی توانسته خود را یک نشریه‌ی سالم معرفی کند. چاپ بسیار زیبا و طراحی بدیع صفحات این نشریه چشمگیر است.

قصه برای بزرگسالان
نویسنده: سالتیکوف شچدرین
مترجم: باقر مومنی

این نویسنده نامدار روسی، همانطور که در مقدمه گفته‌اند، تاکنون در ایران خوب شناسانده نشده. رمان بسیار گیرای «میراث شوم» را قبلاً از او در فارسی خوانده‌ایم. در کتاب حاضر

«قصه ...» شانزده داستان کوتاه از شچدرین، با نثری سخت روان، چاپ شده است. مقدمه‌ی کتاب، ارزش ویژه‌ای به این مجموعه داستان می‌بخشد. در همین مقدمه فوق‌العاده پر معنی، می‌خوانیم که گورکی در باره‌ی شچدرین می‌گوید: «خنده‌ی او [شچدرین] خنده‌ی گوگول نیست. خنده‌ای بسیار صادقانه‌تر و بسیار عمیق و نیرومند است. ... او همچون پیامبران بر همه کس و بر همه چیز می‌خندد.» باز در پشت جلد کتاب می‌خوانیم که «او [شچدرین] بزرگترین طنزنویس روس است که نیزه‌ی خشم اندیشه‌اش را بر جمجمه‌های حقیر دغل‌های ارتجاع و لیبرالیسم پرتاب کرده است.» ترجمه‌ی مانده‌های این کتاب و نوشتن مقدمه‌ای چنین کامل، شیوه‌ایست که تمام فارسی - برگردانان باید پیش گیرند. «کی؟» خواهان دیدن

آثار دیگر شجدرین به فارسی ،
و تکامل و ادامه‌ی راهی که آقای
مومنی در ترجمه برگزیده اند ،
هستیم .

فصلی در هنر

از انتشارات تالار قندریز

در دنباله انتشارات خوب
جماعت گرداننده تالار قندریز این
ظاهرأ فصل نامه را می بینیم . با
مطالبی ارزنده . این سری انتشارات
اصولا در بازار شلوغ هنرهای
پلاستیک معاصر نقطه عطفی محسوب
میشود و بر این اعتقادیم که اگر
جنبشی در این راه پیش آید از
تلاشهایی چون این که به دست
یافتن به ضوابط صحیحی از
هنرهای پلاستیک منتهی میگردد ،
ممکن خواهد بود .

ویژه نامه هوشنگ گلشیری از سری انتشارات شورای رادیوی دانشجویان دانشگاه پهلوی

در این دفتر مصاحبه‌ای با
هوشنگ گلشیری موضوع اصلی
است . این مصاحبه‌ای است که
مسئولین این شورا با گلشیری
کرده‌اند و در برنامه رادیویی
دانشجویان نیز پخش شده . در آخر
کتاب ، نقد گونه خوبی از
فریدون رزمجویان آمده .

از قرار معلوم انتشار دفترهای
کوچکی چون این از طرف
شورای رادیو ادامه خواهد یافت .

سخنی به آشنائی

یکی از پدیده‌های روزگار ما آسانخواهی است . بخش کوچکی از نیروی اندیشه به کار گرفته میشود . معیارهایی پذیرفته میشوند که داوری را دست افرازی راحت باشند . اگر حال خواندن نباشد تا معیاری درست بدست آید ، به «نام» داوری میشود . هنگامی که نیروی پالودن و پیراستن نبود ، «نام» دستاویزی میشود . پویایی که نبود ، «نامی» باید ستایش یا دشنام بشنود . بدینسان وجدان خوشتن خویش و سیمای برونی، سیمایی که رو در روی دیگران قرار دارد، نجات می‌یابد . به بهانه‌ی بودن «نامی» نه چندان آلوده تر از دیگران ، کار بررسی یکسر رانهاد می‌شود .

و سوسه‌ی «نام» پڑو هنده‌ی استوار را بایسته نیست . پڑو هنده‌ی استوار فریب «نام» را سیری نفوذ پذیر نیست . میدانند که داوری اگر به محدوده‌ی نام بسنده کند راست نخواهد بود . میدانند که افزارهای پلیدنما را هم میتوان نیکو به کار گرفت . پیرامونش یکسره پلشتی و پلیدی است . همه هر چه هست رنگ

ریا و تباهی دارد . بیشتر پدیده ها گندیده و پوسیده است ، از بیخ و بن کرم خورده . و این درون تباه به رنگهایی سخت تابناک آراسته شده است . پژوهنده ی استوار را این برون رنگین گول نمی زند . میدانند که روابطی بسیار ناقص به یاری این رنگها کامل جلوه داده میشوند . میدانند که از این برون رنگ آلود معیارهای ارزیابی نتوان بنیست آورد . داور ای از روی «جلد» ، از «نامها» ، هرگز سازنده نخواهد بود . پژوهنده ی استوار ناباور به این رنگها خیره میشود ، گستاخانه آنها را میکند و به درون مینگرد . آنگاه داور ی نهایی میکند . این سازنده است .

سنتهایی ناشایست در این روزگار بجا مانده اند . ذهن آسایی و آسان پذیری نمونه هایی هستند . در این گستره اگر نیروی برانداختن این سنتها و از نو ساختن نیکیهها نباشد ، باری تکاپویی باید .

تابلوی رنگی صفحه اول این شماره تابلویی است از «فرنان لژه» با نام «ازدواج» که در سال ۱۹۱۱ نقاشی شده . اندازه های آن ۲۵۷ در ۲۰۶ سانتی متر و در موزه بین المللی هنرمندان پاریس است .

در این تابلو پیوستگی شخصیتها و تصاویر که نمایشگر کشمکش و تداخل عواطف و احساسات آنان است جلب نظر مینماید . تمام عناصر تشکیل دهنده ی تابلو در حال حرکتی بی پایان و همزمان میباشند که حاکی از تمرکز و فشردگی و در نتیجه نشانی از موقعیتی پیچیده است . حرکتی که هرگز راهی به بیرون از کادر منجمد تابلو ندارد .

(در متن مربوط به لژه صفحه ۱۶۰ در تیترمطلب و یکی دوبار در طول مقاله نام او «فرناند» چاپ شده ، که البته نادرست است و «فرنان» باید باشد .)

● آبنوس ● دفتری در ادبیات و هنر ● مسئول:
بهروز صوراسرافیل ● زیر نظر: شورای نویسندگان
● از انتشارات انجمن شعر و ادبیات دانشگاه پهلوی
شیراز - هدایت - ۱۳۹

نقل نوشته ها با ذکر مأخذ و بدون تغییر در نوشته ، آزاد است

- آیزنشتاین
- استاین برك
- داستانی از مهشید امیرشاهی
- ج . برونوفسکی
- جولیان بك
- جرج لوئیس بورگر
- مصاحبه‌ای با علی اصغر حاج سید جوادى
- ج . ر . دبریکس و رالف استیفنسون
- رامی
- داود شهیدی
- فرانتس کافکا
- آرتور کوستلر
- فرنان لژه
- برنارد ملامود

تابلوی روی جلد : «لوکریسیا در بند» اثر ارنست فوکس

چهار تومان

چاپخانه کورش