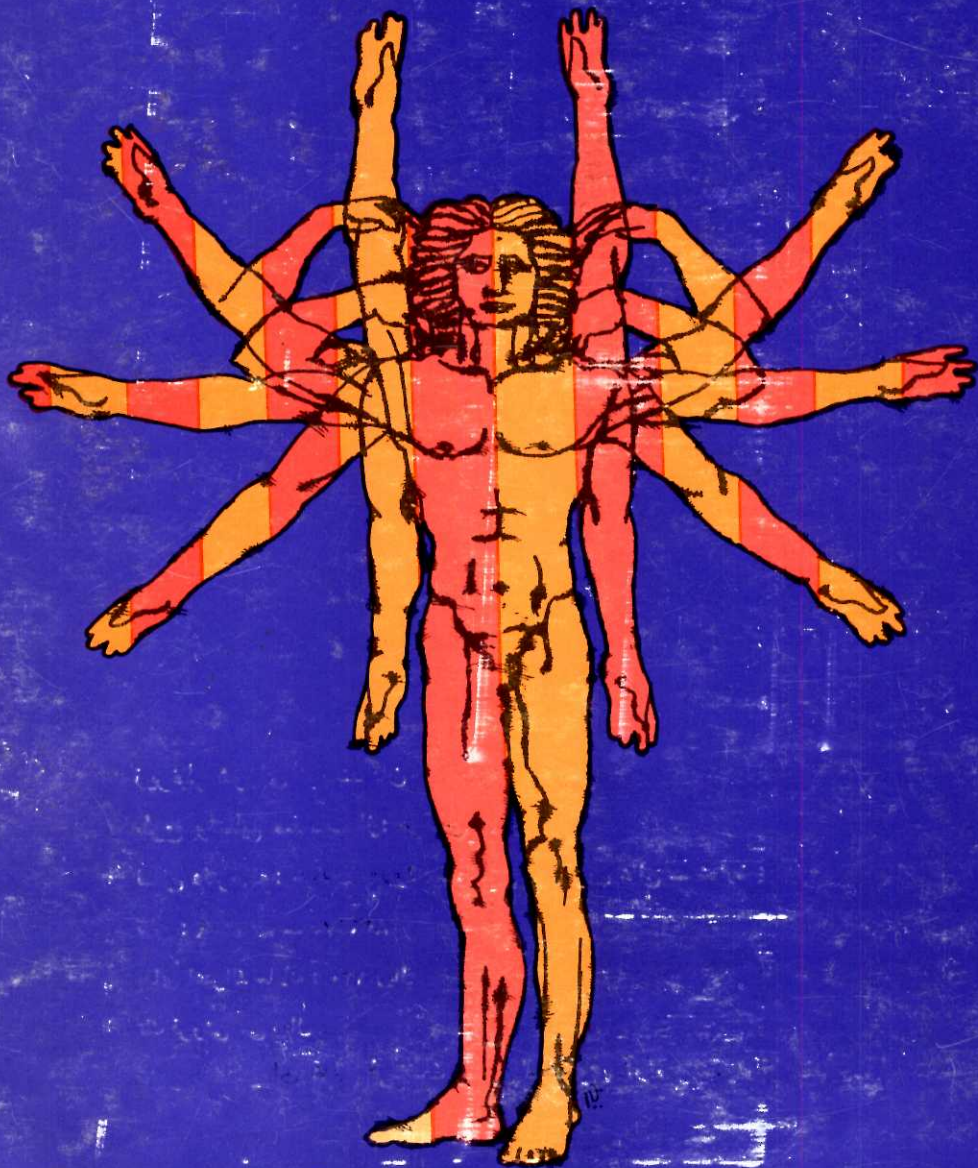


فرهنگ و زندگی ۱۰



فرہنگ و زندگی ۱۰



«فرهنگ وزندگی» نشریه دبیرخانه شورای عالی فرهنگ و هنر
هر سه ماه یکبار منتشر می‌شود.

www.KetabFarsi.com

زیر نظر شورای نویسندگان
طرح و تنظیم صفحات از: مرتضی ممیز
نشانی دفتر مجله: خیابان روزولت - مقابل دانشرای عالی - شماره ۱/۱۵۴
تلفن: ۸۳۶۵۰۹ - ۸۳۶۴۷۵
بهای اشتراك سالانه: ۱۲۰ ریال
تك فروشی سی ریال
دبیرخانه شورای عالی فرهنگ و هنر پاسخگوی آراء و عقاید نویسندگان نیست.

فرهنگ و زندگی

۱۰

شماره ویژه ورزش

www.KetabFarsi.com

فهرست شماره ۱۰

شماره ویژه ورزش

قسمت ۱

۴ يك دهه شکوهمند
دکتر ذبیح الله صفا

۷ ورزش باستانی ایران و آئین مهر
نوشته مهرداد بهار

۱۹ انگیزه‌های ورزشکاران
نوشته میشل بوئه
ترجمه شهر آشوب امیرشاهی

۲۹ جامعه شناسی ورزش
نوشته ژرژ مانیان
ترجمه شهر آشوب امیرشاهی

۴۳ ورزش و رابطه آن با آموزش و هنر و فرهنگ
مباحثه با شرکت :
دکتر حسین بنائی - دکتر صدرالدین الهی - دکتر نمازی - کاظم گیلانپور - علی
عبده - داود نصیری

۶۹ اندر آداب زورگری
فتوت نامه سلطانی نوشته مولانا حسین واعظ کاشفی سزواری

۸۰ هنر برای ورزش

۱۰۱ چند کاریکاتور از کامبیز درم بخش

قسمت ۲

۱۰۷ پاسخ شاهرخ مسکوب به مهر داد بهار

۱۱۵ منطق ایرا و سنت ایرا - پرویز ممنون

۱۱۹ در تالار رودکی - هرمز کامیاب

۱۲۴ چشم انداز تئاتر - اردوان مفید



۱۳۱ خلاصه کردن کشتن است - دانیل ریچی



۱۴۲ نقاشی کمیت فریبا - بهروز صوراسرافیل



۱۴۸ بیان گمشده گرافیک - گفتگو با مرتضی ممیز

۱۵۳

بهار وادب فارسی - عبدالحسین زرین کوب
حرفهای همسایه

نقد کتاب

۱۶۰

تعریف و تبصره و یادداشتهای دیگر - هرمز شهدادی

۱۶۶

درست و نادرست در روانشناسی

۱۶۷

زمین انسانها

۱۶۹

انسان، جنایت و احتمال

۱۷۰

تضادهای درونی

۱۷۱

گزارشی از کنگره سازمان جهانی حمایت از کودکان و نوجوانان - باقر ساروخانی

پیوستگان به خاموشی :

۱۷۵

جستجوگر خوشبختی - ترجمه بهرخ منتظمی

۱۷۸

از راپاوند ، نابه خیر مسر

یک دهه شکر دهند

انتشار دهمین شماره «فرهنگ وزندگی» با دهمین سالگرد انقلاب ایران
مصادف شده است .

آنچه در ششم بهمن ۱۳۴۱ در کشور ما روی داد ، مسیر حرکت جامعه
ایران را تغییر داده است . طی این ده سال درخشان ، نه فقط برای نوسازی مادی
جامعه کارهایی بزرگ انجام پذیرفته است ، بلکه در زمینه معنوی نیز ما شاهد
دگرگونیهای بنیادی بوده ایم . برای نخستین بار در سرزمین ما فرهنگ از محدوده
سنتی خود بیرون آمد و سراسر جامعه را فرا گرفت . از سوادآموزی و تأسیس
خانه های فرهنگ در روستاها گرفته تا گسترش کمی و بهبود کیفی دانشگاهها و
مدرسه های عالی ، در شهرها ، اینها همه از جلوه های گوناگون تحولاتی است که
در پرتو رهبری شاهنشاه ، ما را به دوران تمدن بزرگ خواهد رساند .

اکنون در کشور ما فقط نیروهای مادی جامعه نیستند که به برکت
انقلاب سفید آزاد شده اند ؛ نیروهای معنوی نیز میدانی برای گسترش یافتن وامکانی
برای شکوفان شدن یافته اند که پیش از آن وجود نداشته است .

دولت ، همان گونه که با سرمایه گذاریهای کلان در صنایع سنگین و
زیربنائی ، شالوده های یک رشد همه جانبه مادی را ریخته است ، از سرمایه گذاری
در فرهنگ نیز یک دم غافل نمانده است تا معنویت هم به پای جنبه های دیگر
زندگی به پیش رود .

شورای عالی فرهنگ و هنر و مجله «فرهنگ وزندگی» نشریه دبیرخانه
این شورا ، هر دو مولود دورانی هستند که پس از بهمن ۱۳۴۱ در کشور ما آغاز
شده و ملت ایران در مراسمی باشکوه خاطره آن را گرامی داشته است .

فرهنگ و زندگی دهه فرخنده انقلاب ایران را به رهبر انقلاب و ملت
ایران شادباش می گوید .

دکتر ذبیح الله صفا

دورس



سلمان
یہاں کا

rehabF8.com

استانی ایران و آئین مهر

مهر داد بهار

در مورد ورزش باستانی ایرانی نیز باید ، به گمان من ، به چنین دوره‌ای رجوع کرد و برای شناختن ریشه‌های این سنت به شناخت اعتقادات و آئین‌های کهن ایرانی پرداخت .

مطالعه اساطیر ایرانی ، که در نوشته‌های اوستائی ، پهلوی ، فارسی و جز آنها بازمانده است ، ما را معتقد می‌سازد که سنت پهلوانی امری کهن است و با فرهنگ دوره پیش از تاریخ مردم ما مربوط است . تحلیل شخصیت‌های پهلوانی اوستائی و شاهنامه‌ای نشان می‌دهد که بسیاری از خصوصیات

معمولاً منشاء ورزش باستانی ایران را در آغاز دوره اسلامی می‌جویند و آن را پوششی بر کوشش ایرانیان میهن‌دوست در فرا گرفتن شیوه‌های نبرد با کمان و سپر و جز آن برخد تا زبان می‌دانند^۱ . هر چند ممکن است این ورزش به این منظور یاری رسانیده باشد ، ولی این خطائی بزرگ است اگر سنت ورزش باستانی را به زمانی چنین نزدیک و تاریخی نسبت دهیم .

در واقع ، ریشه و بنیان هیچ امر سنتی را نباید در دوران تاریخی تمدن ملل جستجو کرد ؛ زیرا ، معمولاً ، آنچه به سنت به مردمان اعصار جدیدتر رسیده است ، همه به اعصاری مربوط است که هنوز خطی و کتابتی در میان نبوده است ، یعنی اعصار پیش از تاریخ .

۱ - ابوالفضل صدیقی ، تاریخ ورزش ، تهران ۱۳۴۰ ، ص ۳۰ - ۱۲۹ . ایشان حتی قدمت این ورزش را آن قدر پائین می‌آورند که به دوره مغول می‌رسد .

این پهلوانان ، از جمله : گرشاسب و رستم ، همسان خصوصیات یکی از خدایان کهن تمدن هندوایرانی است . این خدای کهن دوره فرهنگ هند وایرانی ایندیره Indra نام دارد .

بنا به مدارکی که از ادبیات سنسکریت باز مانده است و در پی تطبیق آنها با زندگی رستم در شاهنامه ، می توان گفت که به همان گونه که ایندیره ، به طرزی نامعمول ، از پهلوی مادر به گیتی آمد ، رستم نیز از پهلوی مادر زاده شد . به همان گونه که ایندیره ، به هنگامی که هنوز کودک نوزاد بود ، چرخ خورشید را به حرکت آورد ، رستم نیز در کودکی دلاوری ها کرد . به همان گونه که ایندیره گرز خویش را به ارث برده بود ، رستم نیز گرز خویش را به ارث برده بود^۲ . به همان گونه که ایندیره افشرد گیاه سکرآور سومه soma را پیوسته می نوشید ، رستم نیز در میخوارگی دلیر بود . به همان گونه که ایندیره به درشتی اندام ، در میان خدایان ، شهره بود ، رستم نیز پهلوانی تنومند و درشت اندام بود . به همان گونه که ایندیره می توانست تاسیصد گاو میش را کباب کند و بخورد ، رستم نیز به پر خوراکی شهره بود ؛ چونان که تنه درختی را سیخ کباب می ساخت و گورخری را بر آن کباب می کرد و می خورد .

اما تنها زندگی رستم نیست که با زندگی ایندیره شبیه است و او را نمونه زمینی ایندیره می سازد. ایندیره با اژدهائی ورتره Vrtra نام ، که مظهر خشکی و تاریکی است ، می جنگد ، او را می کشد و از آن پس ابرهارا که زندانی ورتره شده اند ، و گاه به زنان تشبیه می شوند ، آزاد می کند . رستم

نیز ، با کشتن دیو سپید ، کاوس وایرانیان در بند شده را آزاد می کند و تاریکی را از چشمان ایشان می زداید .

این تنها رستم نیست که این کردار خدائی را در مورد کشتن اژدها انجام می دهد ؛ فریدون ، گرشاسب ، گشتاسب ، اسفندیار و حتی ، در دوره تاریخی ، اردشیر بابکان با کشتن اژدها ، هریک به گونه ای ، آزادی ، نعمت و آب می آورند . فریدون ضحاک را ، که اژی دهاکه اوستائی است ، می کشد و خواهران جمشید را آزاد می کند . گرشاسب اژدهائی را می کشد و آبهارا آزاد می کند ، گشتاسب نیز همین کار را در روم انجام می دهد . اسفندیار ، در راه توران زمین ، اژدهائی و سپس ارجاسب تورانی را ، که عملاً در نقش اژدها خواهران او را ربوده است ، می کشد و خواهران خود را آزاد می کند . داستان اردشیر بابکان و کرم هفتواد نیز بر پایه همین الگوی کهن ساخته شده است .

علاوه بر پهلوانان ، چنانچه در داستان فریدون ، گشتاسب و اردشیر بابکان نیز دیدیم ، شاهان کشور هم خود تکرار کنندگان الگوی کهن و آسمانی پهلوانی بوده اند . اما ، آیا این امر تنها در ایران اتفاق افتاده است و آیا تکرار الگوی کهن تنها در امر پهلوانی پیش آمده است ؟

مردم شناسان با مطالعه اساطیر ملل باستانی و مطالعه ساخت های اجتماعی و آئینهای مردم بدوی عصر ما به این نتیجه رسیده اند که این تکرار الگوهای کهن پایه همه آئینها و کردارهای اقوام گوناگون پیش از تاریخ و اقوام بدوی زمان حاضر بوده و هست و دوام اعتقاد به این الگوهای کهن را حتی

تا دوره تاریخی و حتی تا عصر حاضر هم می‌توان دید. آنچه را انسان، در عصر ایمان به نیروهای فوق طبیعی، آگاهانه انجام می‌داده است، به گمان او، قبلاً و در آغاز، انجام گرفته بوده است و زندگی او تنها تکرار توقف‌ناپذیر وضعی بوده که در آغاز توسط دیگران - خدایان - انجام گرفته بوده است.

اساطیر ایرانی، پهلوانی و جز آن، انباشته از الگوهای کهن و تکرار آنها توسط مردمان است.

اما مطالعه در تاریخ پهلوانی ایران نشان می‌دهد که پهلوانان و رفتار و کردار ایشان، در دوره تاریخی، شباهت چندانی با ایندیره و پهلوانان اساطیری و رفتار و کردار ایشان ندارد^۲، و با در نظر گرفتن جوانب اخلاقی و عارفانه پهلوانان ایرانی در دوره تاریخی، باید به دنبال الگوی دیگری رفت؛ زیرا در رفتار و کردار ایندیره نشانی از جنبه‌های اخلاقی و عارفانه دیده نمی‌شود^۳.

برای این جستجو باید نخست از تحول اساطیر و اعتقادات ایرانیان، پس از جدائی از برادران هندوی خود سخن گفت.

هندوایرانیان، پیش از جدائی از یکدیگر، به دودسته از خدایان معتقد بودند: اسوره‌ها (= ایرانی: اهوره‌ها) و دیوه‌ها (= ایرانی: دئوه‌ها) که اسوره‌ها بیشتر با جنبه معنوی و دیوه‌ها با جنبه‌های مادی زندگی مربوط بودند. پس از آن که مدتی از جدائی گذشت، هندوان بر دیوه‌ها تکیه کردند و اسوره‌ها را از مقام خدائی فرو انداختند، در حالی که ایرانیان بر عکس بر اهوره‌ها تکیه کردند.

و دئوه‌ها را به مقام دیوی تنزل دادند. بدین روی، ایندیره، که از دئوه‌ها بود، در اساطیر ایرانی به دیوی تبدیل شد و تنها بخشی از خصوصیات او در ایزد بهرام برجای ماند و پهلوانی و قهرمانی او به ایزدمهر منتقل شد که در مهریشت اوستائی منعکس است.

ایزدمهر، در مهریشت، علاوه بر مظهر جنگاوری، دلیری و شهریاری بودن، خدای راهنمای دین، دوستی و نعمت و برکت نیز گشت و به صورت مظهر سه‌گانه پرستاری، پهلوانی و واستریوشی (= کشت و دامداری) درآمد.

به گمان من، این خدای نوآراسته ایرانی است که از او الگوهای دینی، عرفانی، شهریاری و پهلوانی پدید آمده است و بر تاریخ فرهنگ ما اثری چنان عمیق نهاده است که مردم ما چه آگاهانه پیش از اسلام و چه نا آگاهانه پس از اسلام، پیوسته در پی تکرار الگوهای رفتاری او بوده‌اند.

۲ - نام گرز ایندیره در سنسکریت وجره **vajra** است به معنای آذرخش. برابر این واژه در اوستا وزره **vazra** که در پارسی گرز شده است.

۳ - تنها پهلوان اساطیری، که با این پهلوانان تاریخی قابل مقایسه است، کاوه آهنگر است.

۴ - باید توجه داشت که این تنها ایندیره هندوایرانی و پهلوانان اساطیری ما نیستند که کمابیش از اخلاق و رفتار عارفانه به دوراند، همه پهلوانان اساطیری هند و اروپائی (از جمله هرکول) معرف این روحیات خشن و بی‌رحمانده، و این به دوره شکل گرفتن این اساطیر مربوط است که هند و اروپائی‌ان دامداران و شکارچیان صحراگردی بوده‌اند.

اما ، با توجه به وجه مشترك متنهای ودائی و اوستائی درباره مفهوم مهر ، معنا و کارویژه مهر در دوره کهن تمدن هند و ایرانی نگهداری پیمان و دوستی بوده است که او را مظهر پیوند و روابط متقابل افراد قبیله ، طایفه ، خاندان و خانواده می ساخته . بنا بدین متنها ، مهر مردمان را به گرد یکدیگر جمع می کند و پنج قوم مردمان از او فرمان می برند و او خدائی است قانون گذار و مظهر قانون .

بدین روی ، باید تحول شخصیت مهر را در مهریشت نتیجه وضع خاص وتازه ایرانیان در آسیای میانه ونجد ایران دانست . در این دوره ، در آسیای میانه ونجد ایران ، شهرکها و قبائل با یکدیگر متحد می شوند ودوران پدید آمدن شاهنشاهی در میان اقوام ایرانی آغاز می شود. در نتیجه ، انعکاس آن در جهان خدایان نیز تمرکز قدرت است در نزد خدائی بزرگ . همچنین ، باید تمرکز این نیروها را در مهر وپدید آمدن بسیاری از آئینهای مربوط به او را زیر تأثیر آئینهای کهن آسیای غربی دانست که در نجد ایران و آسیای میانه نیز از عصری کهن اثر گذاشته بود . از جمله ، شخصیت مهر نوآراسته ایرانی را می توان باشخصیت مردوخ ، خدای بزرگ بابل ، شمش ، خدای خورشید واتیس ، خدای گیاهی آسیای غربی مقایسه کرد .

اما مهریشت همه تحولات مهر را در فرهنگ ایران نشان نمی دهد و تنها آن بخش از شخصیت او را آشکار می سازد که با آئین زردشت هماهنگ بوده است .

مظهر سه نیرو بودن مهر سبب شد تا ستایش او نه تنها در میان همه طبقات اجتماعی ایران^۵ ، بلکه در میان همه طبقات اجتماعی آسیای غربی و امپراتوری روم^۶ نیز راه یابد و دهقانان ، سپاهیان ، پیشه وران و حتی شهریاران پیرو او گردند و هریک بر حسب موقعیت اجتماعی خود ، برجنبه ای از او و آئین او تکیه کنند .

این آئین در ایران به نام زروان پرستی و در اروپا ، با بعضی تغییرات و تفاوتها ، به نام مهر پرستی Mithraism خوانده شد .

در این آئین ، زروان خدای بزرگ بود . او آفریننده و ویران کننده همه چیز به شمار می آمد. از زروان هرمزد و اهریمن پدید آمدند که نخستین ایشان خدای روشنی و دیگری خدای تاریکی بود . بنا به عقاید زروان پرستان ایران ، سلطنت جهان برای نه هزار سال - که عمر جهان به شمار می آمد - به اهریمن رسید ، درحالی که پیروان مهر در اروپا معتقد بودند که سلطنت به هرمزد رسید و اهریمن کوشید این سلطنت را به دست آورد . به هر حال ، هر دو دسته معتقد بودند که سرانجام هرمزد بر اهریمن پیروز خواهد شد . پیروان مهر هرمزد را ستایش می کردند و برای دفع شر اهریمن نیز قربانی می کردند . در این آئین ، مهر که مظهر روشنائی بود ، در میان بهشت هرمزد و دوزخ اهریمن قرارداد داشت و بدین روی ، میانجی خوانده می شد . در پی تعبیر همین صفت ، او را رابط میان خدای بزرگ دست نیافتنی و مردم نیز می دانستند .

مهر پرستان افسانه های بسیاری را به مهر نسبت

می‌دادند . نخست آن که مهر از سنگی فرا زائیده شد و به هنگام زادن برهنه بود و در دست راست خویش دشنه‌ای داشت . افسانه دیگر این بود که این ایزد ، پس از زادن بر آن شد تا نیروی خود را برسنجد ؛ بدین روی ، نخست با خورشید زور آزمائی کرد . در این کار ، خورشید تاب نیروی مهر را نیاورد و بر زمین افتاد . سپس مهر او را یاری داد تا برخیزد و دست راست خویش را به سوی او دراز کرد . دو ایزد با یکدیگر دست دادند و این نشان آن بود که خورشید به مهر بیعت کرد . سپس مهر تاجی بر سر خورشید نهاد و از آن پس ، آن دو یاران وفادار یکدیگر ماندند .

اسطوره مهری دیگر ، نبرد مهر و گاو بود . این گاو نخستین جانوری بود که هر مزد آفریده بود . بنا بدین اسطوره ، مهر گاو را در چراگاهی می‌یابد و شاخ‌های او را به دست می‌گیرد و بر او سوار می‌شود ولی گاو او را از پشت خود فرو می‌افکند ، و مهر که شاخ گاو را همچنان در دست داشت در کنار او می‌دود تا او را به غاری می‌برد : گاو دوباره فرار می‌کند و مهر به دنبال او می‌دود تا سرانجام او را می‌یابد و به دستور خدای بزرگ او را می‌کشد تا از تن او حیات گیاهی و جانوری پدید آید .

در آئین مهر پیروان را با روحیه‌ای جنگی تربیت می‌کردند ، زیرا گمان داشتند که تنها با نبردی فروگیرنده با نیروهای اهریمنی است که می‌توان به پیروزی واپسین رسید . بدین روی نیز آئین مهر در میان جنگاوران امپراتوری روم نفوذی عمیق داشت . در این آئین تنها مردانی می‌توانستند شرکت

کنند که به سن بلوغ رسیده بودند ؛ زنان را در آئین‌ها شرکت نمی‌دادند . در میان پیروان مهر مقام اجتماعی و ثروت ارزشی خاص ایجاد نمی‌کرد و ایشان یکدیگر را برادر می‌خواندند ؛ ولی بزرگان دین از احترام و ستایش فراوان برخوردار بودند .

مراسم مهری معمولاً می‌بایست در غارها انجام می‌یافت . این غارها مظهر طاق آسمان بودند . در نزدیک این معابد طبیعی یا در آن می‌بایست آبی روان وجود می‌داشت . اما در شهرها یا جلگه‌ها که غاری نبود این معابد را ، به شباهت غارها ، در زیر زمین بنا می‌کردند . معبد به یاری پلکانی طولانی به سطح زمین می‌رسید . این معابد از نور خارج استفاده نمی‌کردند و پنجره‌ای نداشتند . گاه پلکان به اطاقی ختم می‌شد که در آن پیروان خود را برای آئین آماده می‌ساختند و سپس از آنجا به محوطه اصلی معبد وارد می‌شدند . طاق معبد را چون آسمان شب می‌آراستند . در داخل معبد دو ردیف سکو در دوسو قرار داشت و در میان دو ردیف سکو ، صحن گود معبد قرار داشت که مراسم در آنجا انجام می‌یافت و تماشاگران تازه‌وارد بر

۵ - نک . کریستنسن ، ایران در زمان ساسانیان
ص ۱۶۴ .

و
Zaehner, Zurvan, a Zoroastrian Dilemma,

۶ - ملل و نحل شهرستانی زروانیه را مهمترین فرقه زردشتی دوره اسلامی می‌شناسند ؛ نک .

F. Cumont, The Mysteries of Mithra,
M. J. Vermaseren, Mithras, The Secret God

نیمکت‌هایی که کنار سکوها بود به تماشای این مراسم می‌نشستند .

در ته صحن ، بر دیوار ، منظره‌ای از مهر در حال کشتن گاو وجود داشت . در کنار در ورودی ظرف پایه‌داری آب تبرك شده قرار داشت و در طرف مقابل ، در پای تصویر مهر ، دو آتشدان بود . بر دیوارهای معبد اغلب تصویرهای بسیار نقش شده بود . نکته عمومی درباره همه این معابد کوچکی آنها بود که بیش از گروهی معدود را نمی‌توانستند در خود جای دهند . متأسفانه از مراسمی که در صحنه این معابد برپا می‌شد اطلاعی نداریم .

اینك که به اختصار اساطیر ، اعتقادات و معابد مهری را شناختیم ، می‌توان وجوه مشترك آداب و اعتقادات پهلوانان ایرانی و زورخانه‌های ایشان را با آنچه درباره مهرپرستان گفتیم ، دریافت . اگر بنا به بحثی که در آغاز سخن آمد ، که پهلوانان نمونه زمینی خدایان خاصی هستند ، باید بتوانیم میان خصوصیات مهر و پهلوان نمونه وجوه مشترکی بیابیم تا عقیده خود را ثابت کنیم . در آداب زورخانه آمده است که پهلوان

باید ، طاهر و سحرخیز و پاک‌نظر باشد و علاوه بر ادای فرائض و سنن متعبد و شب‌زنده‌دار و دارای حسن خلق باشد . در هنگام غلبه بر خصم او را در انظار خفیف نسازد و از مروت دور نشود . مساکین و عجزه را تاسرحد توانائی اعانت کند و از اخلاق رذیله پرهیزد . این کیفیات را در مهر نیز می‌بینیم :

دراوستا آمده است که پیکر مهر کلام ایزدی است (مهریشت ، بند ۲۵) ، او دشمن دروغ است (بند ۲۶) از کلام راستین آگاه است (بند ۴۹) . نماینده پندار نیک ، گفتار نیک و کردار نیک است (بند ۱۰۶) .

مهر نخستین ایزدی است که ، پیش از خورشید فناپذیر تیزاسب ، در بالای کوه هرا برآید . نخستین کسی است که با زینت‌های زرین آراسته از فراز کوه زیبا سر به درآورد و از آن‌جا (مهر) بسیار توانا تمام منزلگاههای آریائی را بنگرد (بند ۱۳) .

او حامی پیمان است (بند ۳) ، هرگز فریفته نمی‌شود (بند ۵) بهترین داور جهانیان است (مقدمه مهریشت) .

او زورمندی بی‌خواب است که به پاسبانی مردم می‌پردازد (بند ۷) کسی است که پس از فرو رفتن خورشید به پهنه زمین به درآید ، دوانتهای این زمین فراخ ، گرد و دور کرانه را بسوده ، آنچه در میان زمین و آسمان است بنگرد (بند ۹۵) . مهرخان و مان رامش بخش و خوب می‌دهد (بند ۴) . شهریاری است دانا (۳۵) . حامی تمام

آفریدگان است (۵۴) .

اما يك پهلوان نمونه وظیفه‌اش دفاع از ناتوانان ، از میان بردن زورگویان و حمایت از پرهیزگاران است . او بخشنده و رحیم و یاری‌رساننده است .

در برابر ، در مهریشت آمده است :

باشد که او برای یاری ما آید . باشد که او برای گشایش (کار) ما آید . باشد که او برای دستگیری ما آید . باشد که او برای دلسوزی ما آید . باشد که او برای چاره (کار) ما آید . باشد که او برای پیروزی ما آید . باشد که او برای سعادت ما آید . باشد که او برای دادگری ما آید (بند ۵)

يك پهلوان نمونه دلاوری بی‌باك است که هرگز هراس به دل راه نمی‌دهد . دلاوری است که يك تنه با دشمنان روبرو می‌شود و ایشان را از میان برمی‌دارد .

مهر نیز در میان موجودات توانا ترین است (۶) . خوش اندام ، بلند بالا و نیرومند است (۷) . یلی جنگاور و قوی بازوست (۲۵) کسی است که در جنگ پایدار می‌ماند (۳۶) قوی‌ترین خدایان ، نیرومندترین خدایان ، چالاك‌ترین خدایان ، تیزترین خدایان و پیروزمندترین خدایان است (۹۸) . در آئین پهلوانی ، ورزش باید بعد از ادای فریضه صبح شروع شد و مهر نیز در همین هنگام بر جهان می‌تابد .

رفتار پهلوانان با یکدیگر و مقررات پهلوانی نیز وجوه مشترکی با آئین‌های مهری دارد . به همان گونه که پیروان مهر را با روحیه‌ای جنگی تربیت

می‌کردند ، در زورخانه نیز آداب نبرد به صورتی نمادی «سمبليك» آموخته می‌شود . در زورخانه نیز تنها کسانی که به سن بلوغ رسیده‌اند می‌توانند راه پیدا کنند . در سنت پهلوانی است که باید شانه بر صورت تازه‌وارد بایستد (یعنی ریش داشته باشد) . در داستان است که جوانی نابالغ وارد زورخانه شد و می‌خواست وارد گود شود . چون ریش نداشت ، او را مانع شدند . چون شانه از جیب درآورد و به گوشت صورت خود فرو کرد تا او را به گود راه دهند .

در زورخانه نیز ، مانند آئین مهر ، زنان را راه نمی‌دهند . در زورخانه نیز مانند آئین مهر مقام اجتماعی و ثروت ارزشی خاص ایجاد نمی‌کند و تبعیضی نمی‌بخشد . پهلوانان نیز یکدیگر را برادر یا هم مسلک می‌خوانند . در زورخانه همواره و در هر کار حق تقدم با اشخاصی با سابقه و پیش‌کسوت است و این همان است که در آداب مهری نیز می‌بینیم .

اما تنها خصوصیات مهر و رفتارها و مقررات مهرپرستان نیست که با خصوصیات پهلوانان و رفتارها و مقررات زورخانه تطبیق می‌کند ؛ خود زورخانه نیز با معابد مهری قابل مقایسه و تطبیق است .

زورخانه‌ها ، که تنها در شهرها وجود دارد ، پیوسته با پلکانی طولانی از زیر به سطح خیابان می‌رسد و به جز زورخانه‌های «مدرن» که این «نشانه‌های بی‌تمدنی گذشته» را به دور انداخته ، سنت‌ها را کهنه‌پرستی شمرده و زورخانه را بر سطح زمین ساخته‌اند ، همه زورخانه‌های کهن در زیر

زمین بنا می‌شده است و معمولاً در زیر بناهای دیگر . این زورخانه‌های کهن تنها نوری اندک داشتند .

چنانچه ذکر شد ، معابد مهری در کنار یا نزدیک آب جاری ساخته می‌شد . شاید جالب باشد . به دو زورخانه قدیمی شهر کاشان توجه کنیم که یکی ، در محله میدان کهنه کاشان ، در زیر بنای حسینیه آن محل بنا شده است و در یک طرف آن آب‌انبار عمومی است و دیگری در محله پشت مشهد کاشان قرار دارد که مدخل آن در راه پله آب انبار عمومی باز می‌شود^۷ .

مانند معابد مهری ، پلکان زورخانه گاه به اطاقی قبل از محل اصلی زورخانه ختم می‌شود که پهلوانان و ورزشکاران خود را در آنجا آماده می‌کنند و سپس به خود زورخانه می‌روند و گاه ، باز هم مانند معابد مهری ، پلکان زورخانه مستقیماً به زورخانه ختم می‌شود .

در داخل زورخانه ، برخلاف معابد مهر ، دو سکوی مستطیل و یک صحنه گود میانین وجود ندارد و گود چند ضلعی زورخانه از همه سو با سکو احاطه شده ؛ ولی ، درست مانند معابد مهری ، در کنار سکو ، در کنار دیوار ، نیمکت قرار دارد که تماشاگران بر آنها می‌نشینند و به مراسم نگاه می‌کنند . به هر حال نکته اصلی اشتراك گود و سکو است . در کنار در ورودی زورخانه ، مانند معابد مهری ، آبدانی وجود دارد که البته امروز مفهوم اصلی خود را از دست داده است . به جای آتش‌دانی که در معابد مهری ، در انتهای صحنه و در دوسوی تصویر مهر قرار دارد ، در زورخانه ، در جلو مردم

اجاقی است که امروزه از آن برای گرم کردن ضرب و تهیه نوشیدنی گرم استفاده می‌شود . به همان گونه که بر دیوارهای معابد مهری نقش‌هایی مقدس بود ، در زورخانه‌ها نیز نقاشی‌ها و اخیراً عکس‌هایی مربوط به کشتی گرفتن پهلوانان و داستانهای رستم وجود دارد . یک چیز در معابد مهری هست که در زورخانه‌ها نیست و آن نقش مهر در حال کشتن گاو است . در زورخانه‌ها این صحنه وجود ندارد و علت آن بی‌گمان این است که در زیر تأثیر آئین زردشتی ، کشتن گاو به اهریمن نسبت داده شده است و بدین روی ، دیگر جائی برای وجود این صحنه در زورخانه‌ها نمانده است .

در اینجا باید به سنت کشتی گرفتن و ارتباط آن با آئین مهر پردازیم . به گمان من ، آئین کشتی تقلید الگوی کهن کشتی مهر و خورشید است .

نخست این که پهلوان ، مانند مهر ، جامه‌ای بر تن ندارد و تنها بر میان خود لنگی یا تنکه‌ای دارد که برابر برگ انجیر مهر در اروپا است . برهنگی یکی از مراسم حتمی زورخانه هاست^۸ . دو کشتی گیر در پایان کشتی ، بنا به سنت ، با دست‌های چپ بازوهای راست یکدیگر را می‌گیرند و با دست‌های راست به یکدیگر دست می‌دهند . این رسم همان دست نجات مهر است که به خورشید داد و همان طور که مهر و خورشید با این دست دادن یار و دوست یکدیگر شدند ، دو کشتی گیر نیز هرگز محق نیستند با یکدیگر دشمن باشند و اگر کینه‌ای پدید آید باید یکدیگر را ببوسند و آشتی کنند . رسم دیگر در زورخانه زنگ زدن است و آن زنگی است که

با زنجیری بر سر دم زورخانه آویزان است و مرشد برای پهلوانان بزرگ، به هنگام ورودشان، آن را به صدا درمی‌آورد تا همگان از ورود او آگاه شوند.

در معابد مهری نیز این زنگ یافته شده است که معمولاً آن را به نشان دادن تصویر مهر که شاید در پایان مراسم یا آغاز آن انجام می‌گرفته است، نسبت می‌دهند. ولی ممکن است، اگر تصور ما در ارتباط آئین زورخانه با معابد مهری درست باشد، این زنگ را به هنگام ورود بزرگان دین به آواز درمی‌آورده‌اند.

از دیگر مشخصات زورخانه به کار بردن القاب پهلوانی است مانند کهنه سوار، مرشد، پیش‌کسوت، صاحب زنگ، صاحب تاج، نوچه و جز آن که با آنچه از آئین مهر و عرفان می‌دانیم کمابیش تطبیق می‌کند.

مهر سواری دلیر است و به عنوان مظهر دلاوری کهنه سوار است. به کار بردن تاج را نیز در کشتی مهر و خورشید دیدیم. در آداب زورخانه، چون پهلوانی به مقام پهلوانی رسید از طرف پیشوایان طریقت به استعمال تاج فقر نائل می‌گردد و این درست همان است که در اساطیر مهری وجود دارد.

نوچه‌ها، پیش‌خیزها، نوخاسته‌ها و ساخته‌ها نیز در زورخانه همان مقامی را دارند که در آئین مهر تازه واردان داشتند و در آئین عرفان و تصوف نیز چنین وضعی وجود دارد.

شاید آئین شطاران دوره اسلامی که دوندگانی پهلوان بودند بتواند یادآور سنت دویدن مهر به

دنبال گاو باشد و شاید حمل قمه در میان عیاران قدیم و چاقو در میان ورزشکاران زمان ما معرف دشنه مهر باشد که سلاح اصلی او بود. پهلوانان جز با قمه و دشنه با یکدیگر به نبرد نمی‌پرداختند. چاقوکشی‌های سالهای گذشته نزدیک نیز گویای همین نکته است.

چه بسیار نکته‌های دیگر نیز در آئین ورزش باستانی ما هست که قابل مقایسه و تطبیق با آئین مهر است و اینجا، بیم از درازی سخن را، از آنها می‌گذرم. تنها لازم است به ارتباط نزدیک ورزش باستانی با تصوف و عرفان اشاره کنم. این ارتباط تنها در مسائل فکری نیست بلکه، اگر قول آقای پرتو بیضائی را بپذیریم، ساختمان زورخانه‌ها نیز شباهت بسیار با تکاپا و خانقاهها دارد^۷.

وجود افرادی چون پوریای ولی - چه افسانه باشد و چه حقیقت - معرف این یگانگی پهلوانی و عرفان است و این خود جوهر آئین مهر است.

۷ - پرتو بیضائی، تاریخ ورزش باستانی ایران (زورخانه)، ص ۱۶.

۸ - جالب توجه است که این رسم عیناً در میان عیاران قدیم وجود داشته و چون به جنگ می‌رفتند، اغلب بدن خود را برهنه می‌ساختند و فقط لنگی بر کمر می‌بستند. شطاران نیز لخت می‌شدند و تنها پیش‌بندی چرمین بر میان داشتند. این دو گروه نیز با پهلوانی مربوط‌اند و رفتار و زندگی ایشان نیز بر الگوهای مهری استوار بوده است.

۹ - این نگارنده هرگز خانقاهی را ندیده است تا خود نظری بدهد! بدا براو.

از همه این درازگوئی چه نتیجه‌هایی می‌توان گرفت ؟

۱ - پهلوانان اساطیری ما ، مانند گرشاسب ، رستم ، اسفندیار ، و شاهانی چون فریدون ، ملهم از الگوی کهن خدای پهلوانی هند و ایرانی به نام ایندیره هستند که انعکاس جامعه‌ای دامدار - شکارچی است . در این الگو جنبه‌های اخلاقی یا دیده‌نمی‌شود یا بسیار اندک است و این را در میان همه پهلوانان هندو اروپائی عصر اساطیری نیز می‌بینیم .

۲ - پس از پدید آمدن آئین مهر در آسیای میانه و نجد ایران ، که بنا به اساطیر بازمانده اوستائی و غیرایرانی ، می‌توان اثر تمدن‌های بومی آسیای غربی را شدیداً در آن جست ، و پس از آن که ایندیره و الگوی او ، بر اثر نفوذ مهر ، رو به فراموشی نهادند ، الگوی تازه‌ای پدیدار شد که بنا بر آن پهلوانی با اخلاق و عرفان به سختی درآمیخت و حتی نقش خود را - هرچند اندک - بر رستم و پهلوانان باستانی دیگر نیز نهاد . این الگوی جدید می‌تواند انعکاس جامعه رشد یافته کشاورز - دامدار - پیشه‌ور باشد .

شاید سرنوشت شوم جمشید ، گرشاسب ، زال رستم و اسفندیار که هریک به تیره‌روزی از میان رفتند ، نتیجه آن باشد که این پهلوانان برابر و همساز با الگوی مهری نبودند و به علت بی‌بهرگی از عرفان و اخلاق مهری به گمان مردم ، محکوم به زوال بودند^{۱۰} .

۳ - پهلوانی در دوره اسلامی بر اساس الگوی کهن مهری است^{۱۱} .

هنوز زود است تا نتایج وسیعتری را که از این بررسی تازه به دست می‌آید اعلام کنیم و فقط به اشاره‌ای ، و آن هم نه با قطع و یقین ، بسنده می‌کنیم . شاید بتوان گفت که در دوره‌ای میان اواخر هزاره اول پیش از مسیح تا قرن ششم پیش از مسیح دو آئین در ایران رواج می‌یابد . یکی آئین زردشت است و دیگری آئین مهر ؛ و به احتمال قوی ، آئین زردشت اندک‌اندک در میان طبقات حاکم راه می‌یابد و آئین مهر به عنوان مظهر برابری و برادری در میان توده پیشه‌وران و دهقانان جای می‌گیرد . در دوره‌های بعدی ، گاه این دو آئین ، که وجوه مشترکی با یکدیگر داشتند ، به یکدیگر نزدیک می‌شدند و گاه دور . نکته جالب توجه دیگر این است که ، بنا به روایات تاریخی ، دین مهر توسط دزدان دریائی آسیای صغیر به روم راه یافت . اگر توجه کنیم که عیاران نیز توسط نویسندگان قشرهای بالا دزدان و راهزنان خطاب می‌شدند ، شاید بتوان این دزدان دریائی را نیز نمونه‌ای از عیاران دانست که اموال بازرگانان مدیترانه را می‌ستاندند و به بینوایان می‌بخشیدند .

در دوره اسلامی همه نهضت‌های دهقانی ، عیاری و عرفانی دارای عقایدی بودند که با آئین مهر شباهت بسیار داشته است ، از آن جمله جسم یافتن خداوند در رهبر نهضت‌های دهقانی و شهری و علاقه به ایجاد برابری و برادری در میان ایشان است . ولی ، چنانچه آمد ، هنوز زود است تا درباره این مسائل به قطع و یقین سخن بگوئیم و به همین اشاره اکتفا می‌شود .

۱۰ - نگارنده براین نظر تکیه نمی‌کند .

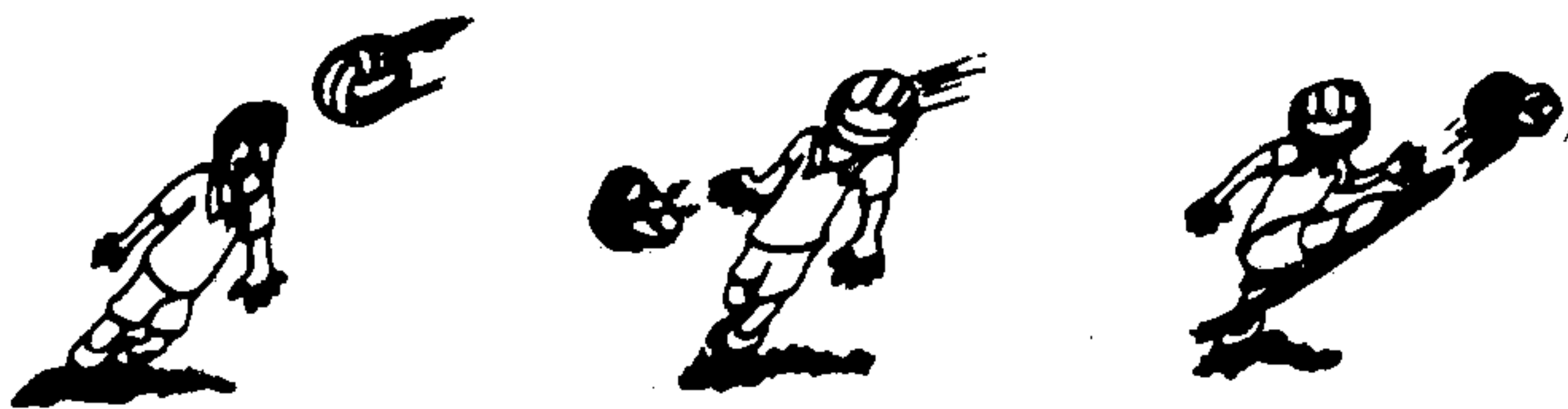
۱۱ - برای مطالعه بیشتر دراین زمینه نگاه کنید به کتابهای تاریخ ورزش باستانی ایران (زورخانه) ، تألیف آقای حسین پرتو بیضائی و

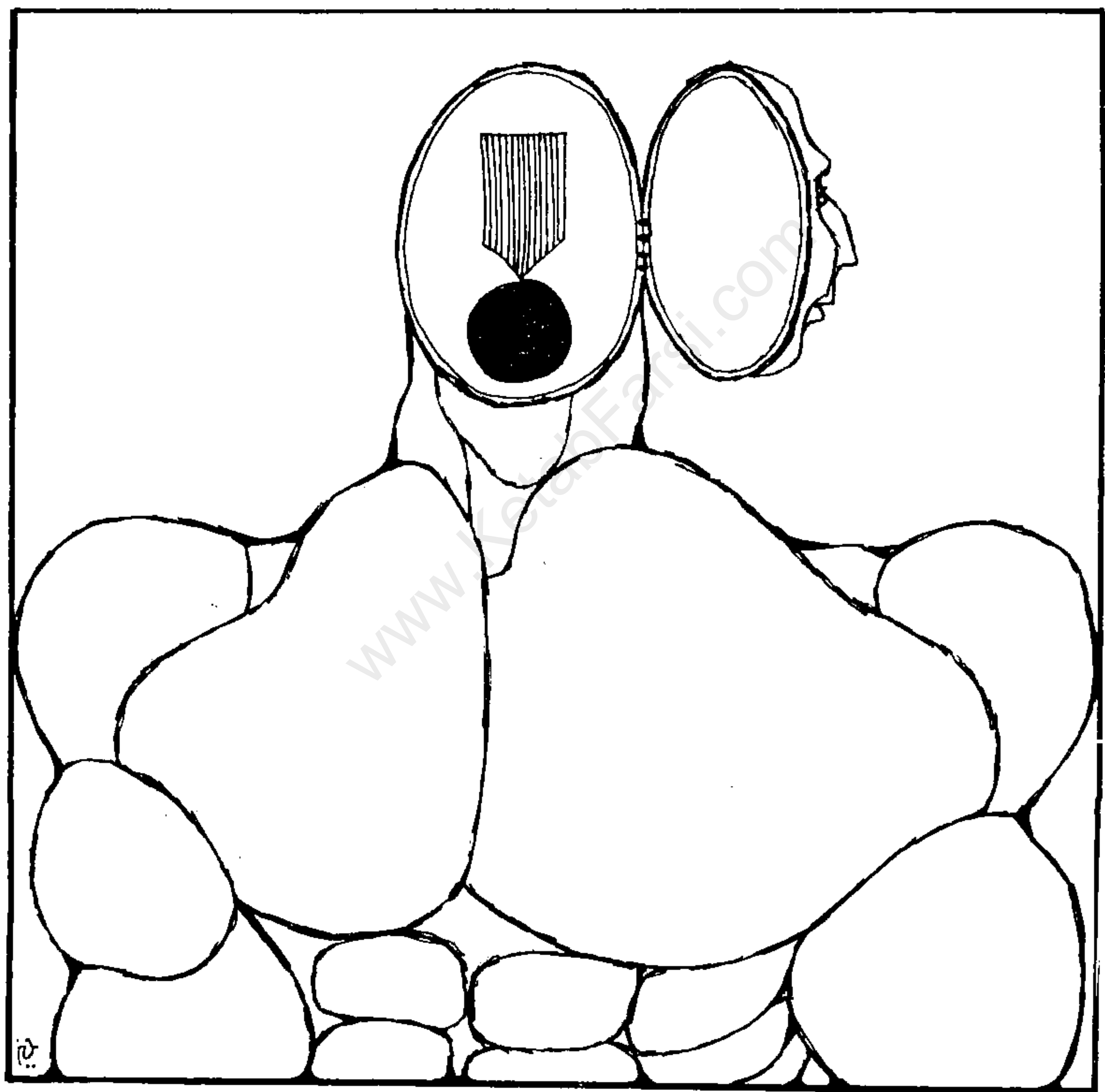
F. Cumont, The Mysteries of Mithra, U.S.A.

F. Cumont, Oriental Religions in Roman Paganism, U.S.A.

M. J. Vermaseren, Mithras, the Secret God, England

Zaehner, Zuruan a Zoroastrian Dilemma, England.





انگیزه‌های ورزشکاران

میشل بوئه Michel Bouet

اشاره

دو مقاله زیر « انگیزه‌های ورزشکاران » و « جامعه‌شناسی ورزش » - چکیده دو کتابی است که نام خود را به عنوان مقالات ما نیز داده‌اند . کتاب «جامعه‌شناسی ورزش» که در سال ۱۹۵۸ از طرف انتشارات گالیمار فرانسه منتشر شده است ، ناگزیر از يك دیدگاه غربی به امر ورزش نگریسته است . باوجود این ، مسائلی را نیز مطرح می‌کند که می‌تواند برای همه کسانی که پدیده ورزش را در خور مطالعه می‌دانند سودمند باشد .

«انگیزه‌های ورزشی» در سال ۱۹۶۹ از طرف انتشارات دانشگاهی فرانسه نشر یافته است .

مطالب این هر دو کتاب به وسیله خانم شهر آشوب امیرشاهی خلاصه شده است.

فرهنگ و زندگی

پس چنین به نظر می‌رسد که به طور کلی میان علاقه به حرکت و نیاز به صرف نیرو ، میان فعالیتی که در حرکت جذب می‌شود و تلاش محرکی که نطفه آن را در خود می‌پروراند ، تقابلی وجود دارد .

اما مشاهده می‌شود که بعضی از ورزش‌ها ، مانند ماشین‌رانی و قایق‌رانی ، منبع لذتی سرشارند و در انسان لذت در حرکت بودن و مهار کردن آن را نیز به وجود می‌آورند ، اما نیروی محرك آنها توسط يك «موتور» خارجی تأمین می‌شود . در مقابل، مثلاً در وزنه‌برداری، نیروی عضلانی‌شدیدی مصرف می‌شود ، بی‌آن که حرکت بسیاری تولید شود .

اگر فعالیت ورزشی دارای تنها يك عنصر اساسی و انکارناپذیر باشد ، این عنصر ، حرکت است . عمل ورزشی ، به هر حال همیشه عملی است که با حرکت انطباق می‌یابد و در آن جذب می‌شود. حرکت‌هایی که در اثر ورزش تولید می‌شوند ، بیان‌کننده میل انسان به مصرف کردن قوا و تلاش کردن هر چه بیشتر است . حتی وقتی که يك قوه محرك مکانیکی یا يك نیروی طبیعی، به این منظور به کار گرفته می‌شود ، این تمایل «نیابتاً» وجود دارد .

از سوی دیگر ، لذتی که در ورزش زائیده حرکت است ، بدون بذل سخاوتمندانه انرژی به دست نمی‌آید .

پس نیاز به بذل نیرو و نیاز به حرکت را باید جدا از هم بررسی کرد. در عین حال باید پذیرفت که بسیاری از ورزشکاران لذت‌هایی را که به این دو نیاز مربوط می‌شوند، درهم می‌آمیزند.

نیاز به بذل نیرو

تجربه ذهنی — عینی جسمی که «تحقق» می‌یابد، یعنی تا حد ممکن از منابع حیاتی آن «عضلات، قلب، ریه، اعصاب» و تمام امکانات کیفی و کمی آن بهره‌برداری می‌شود، مهمترین جنبه فعالیت ورزشی است.

در نیازی که به بذل نیرو وجود دارد، یگانگی عمیقی میان جسم و روان وجود دارد. اما در عین حال نوعی پیچیدگی انگیزه‌یی در این یگانگی هست.

نیروهای ذخیره شده عضلانی و عصبی، متابولیسم، عامل‌های هورمونی، امکان‌های قلبی و ریوی، در ارگانیزم تنشی ایجاد می‌کنند که باید راه‌گزینی پیدا کند. البته خصوصیات فردی را نیز نباید از نظر دور داشت. نکته دیگر این است که اغلب کسانی که کار جسمی دشواری بر عهده دارند بیشتر هوادار ورزش‌هایی هستند که بذل نیروی بیشتری را با خود به همراه دارد. و دیگر آن‌که این نیاز در جوانان شدیدتر از افراد مسن‌تر است.

اما به نظر می‌رسد که باید عنصر دیگری را نیز به مجموعه خصائص اساسی زندگی «ارگانیک» بیفزائیم. اوتونویمان Otto Neumann از قول برگسون ازیک «دورخیز حیاتی» صحبت می‌کند، و یاسپرس چنین می‌نویسد: «نیروی حیاتی هستی فردی در ورزش که به مثابه آخرین درجه رضای هستی آنی در انضباط، نرمی و مهارت است، به آزادی می‌رسد. جسمی که به وسیله اراده رهبری شود به نیرو و شهامت امکان ابراز وجود می‌دهد؛ فردی که وجودش به روی طبیعت گشاده باشد، نزدیکی بیشتری با دنیای بدوی پیدا می‌کند.» و یا به قول ژرژ ابر Hebert «نیروی حقیقی، ترکیب سه نیروی جسمی، اخلاقی و مردانگی است.»

پس ناگزیریم که به افق ارزش‌های اخلاقی و ماوراء طبیعی انسان نیز که در ارتباط با نیازها و گردش‌های اوست توجه داشته باشیم، و در چنین چشم‌اندازی به تظاهر انکارناپذیر زندگی در برابر مرگ برمی‌خوریم.

پس نیاز به بذل نیرو مفهوم‌ی پیدا می‌کند که از چهار چوب جسم فراتر می‌رود. «رایگان» بودن تلاش ورزشی هم آن جنبه از خودگذشتگی را که هسته اصلی مصرف نیروست به خوبی نشان می‌دهد.

احساس ورزشکار، هنگامی که نیرو مصرف می‌کند، این است که با عناصر طبیعی در ارتباط است، در جوشش خلقت شرکت می‌کند و تپش‌های دل او جهان هم‌آهنگند.

عملی که زندگی جسمی را چنین حدت می‌بخشد حتماً دارای يك عنصر جنسی نیز هست ؛ اما به گفته ژرژ دوران G. Durand «رابطه» میان انرژی جنسی و انرژی ورزشی پیچیده است، زیرا از طرفی مسابقه (به خصوص اگر با پیروزی پایان بگیرد) ممکن است خلق و خوی تناسلی را تشدید کند و از طرف دیگر ، ورزشکار مراقب است که تمام قوای خود را برای ورزش حفظ کند و در نتیجه کم یا بیش از فعالیت جنسی می‌گریزد .

ورزشکارانی که تا آخرین حد نیروی خود تلاش می‌کنند ، گوئی نمایندگان تمنای نابودی و پیشگوی غریزه مرگ و گرایش‌های خودآزاری هستند .

نیاز به حرکت

درست است که انسان در ورزش در پی مبارزه است ، اما پیش از آن و بیش از آن می‌خواهد تفریح کند .

نیاز به حرکت ، نمونه کامل چیزی است که پرادین Pradins «گرایش به» نامیده است — یعنی گرایش به انجام این یا آن کار بیش از گرایش به رسیدن به این یا آن هدف است . هر آن چه حرکت و جنبش دارد و یا با حرکت در ارتباط است ، دارای جاذبه‌یی شدید است .

بدن ما دستگاهی است که برای حرکت

ساخته شده است ؛ اعضای بدن ما در طلب حرکتند . امر اساسی ، همین است. بوئی تن دیک Buytendyk چه خوب می‌گوید : «بدن ما نقش يك موقعیت برانگیزاننده» را بازی می‌کند و «جسمیت» به مثابه «قدرت انجام دادن» زندگی می‌شود . «ما نیازمندیم که جسم خود را به کار بیندازیم و به این منظور آن را به حرکت وامی‌داریم .»

خوب است نگاهی به انگیزه‌های درونی این نیاز بیفکنیم . «حساسیت درونی نسبت به حرکات بدن» ، نیاز به زیبایی و به حرکات منظم و همچنین جستجوی عوامل تشویق‌کننده به حرکت مانند توپ ، موج دریا ، باد ، جاده و غیر از این انگیزه‌ها هستند . حرکت انسانی يك جوشش تاب درونی نیست ، بلکه عملی است در رابطه با جهان . به همین دلیل باید به انگیزه درونی دیگری که نیاز به بیان کردن به وسیله جسم است ، اشاره کنیم . و نیز ، به نیاز به فضا و همراه با آن اشتیاق به رهائی و نیاز به سرعت .

ابراز شخصیت

فعالیت ورزشی ، دروسایل بیانش جسمی و مادیست . اما نیت آن ، بیش از هر فعالیت دیگر ، ارج دادن به «خویشتن» است .

در مورد ورزش اولین اندیشه‌ای که به خاطر می‌گذرد تمایل به بردن و قهرمان شدن است .

اما در جنبه‌های غیرمسابقه‌ای نیز ، این ابراز شخصیت به چشم می‌خورد : مبارزه با طبیعت ، رویارویی با خطر و ازاین‌قبیل . راههایی که ورزش به روی تظاهرات گوناگون شخصیت و ارزش شخصی می‌گشاید ، بسیارند . شك نیست که در هر رفتار انسانی «شخصیت» در گرو است و انسان در هر عملی در پی یافتن خویش است . هر خواستنی ، تظاهر انسانی است که می‌خواهد و دراین خواستن ، می‌خواهد خودش باشد . با این حال باید رفتاری را که به خصوص متوجه پیشبرد «خویشتن» است ، از دیگر رفتارها مشخص کرد . ورزش یکی از آنهاست . در ورزش ، ابراز شخصیت همیشه در رابطه با دیگران (رقیب ، رفیق و مردم) یا موانع طبیعی یا مصنوعی است .

ورزش در وهله اول تمایل «خویشتن» است به احساس «بودن» و پیش ازاین ، کشف خود و آشنائی بیشتر با امکانات خود . در مراحل بعدی ، گرایش به تحقق بخشیدن ، و بیان کردن شخصیت از راه ورزش به چشم می‌خورد و دراین مرحله «قدرت عمل کردن» تبدیل به «قدرت بودن» می‌شود .

اغلب گفته می‌شود که «ورزش يك وسیله غیرزبانی تفهیم و تفاهم میان انسان هاست» . اگر ورزش ، «مفهوم» و «بیان» نبود و اگر «خویشتن» در آن منعکس نمی‌شد ، این گفته نمی‌توانست درست باشد .

در فعالیت ورزشی به دو گونه ابراز شخصیت بر می‌خوریم . یکی در تنهایی ، بدون تمایل به راضی

کردن دیگری (يك مربی یا تماشاگران) و دوم در رابطه با دیگری . عضو يك باشگاه شدن ، خود در حکم راضی کردن نیازی است که شخص به پذیرفته شدن از طرف دیگران دارد .

باید «دارا بودن يك جسم زیبا» را نیز که به «معرفت به خویشتن» می‌افزاید ، یادآور شویم . در ورزش محیط ابراز شخصیت مشخص ، دقیق و قابل نظارت است در حالی که در زندگی راههای رسیدن به «خویشتن» پیچیده و سردرگمند . در ورزش ، رسیدن به هدف ، پیروزی یا شکست مفهومی فوری و عینی دارد .

کوشش در راه يك هدف یکی از پایه‌های هویت و تداوم ماست و ورزش کمک بزرگی به این تجربه است .

اهمیت گرایش‌های شخصی در ورزش به این دلیل است که فعالیت ورزشی محدود به اعمالی است که هیچ چیز پایداری را به وجود نمی‌آورد ، و تولیدکننده نیست . ورزشکار با پشت‌سر گذاشتن خود ، به خود می‌رسد و تمام تلاشهایش در جهت این تعالی برای یافتن هویت خویش در ارزش به دست آمده «خویشتن» اوست .

تلاش در راه جبران

اولین نوع «جبران» عبارت است از جستجوی فعالیتی که آثارش آثار دیگر فعالیت‌ها یا نحوه

زندگی را اصلاح کند و یا کمبودی را که از نحوه زندگی به وجود آمده است جبران کند. در این حال، ورزش پادزهر ناگواریهای تمدنی است که از نشانه‌های بارز آن تقسیم کار، اختصاصی شدن شدید حرفه‌ها، جدائی جسم از فعالیت مغزی، آلودگی شهری و غیره است. بنابراین، در این صورت، ورزش شخصیت را هماهنگ و متعادل می‌کند.

دومین شکل جبران عبارت است از تلاش برای پیروز شدن به کمبودی (واقعی یا تخیلی) از نظر جسمی و غیر آن؛ مثلاً تحصیلات، موقعیت اجتماعی، وضع جنسی و ...

به گفته‌ی باشلار Bachelard و آدلر Adler تمایل به قدرت و جستجوی برتری حاصل احساس حقارت هستند.

اما سومین شکل جبران نه برای کامل کردن است و نه برای پیروز شدن. بلکه برای جانشین کردن است؛ به این معنا که فرد در قلمروی خاصی از فعالیت، از رضایت خاطر و موفقیت محروم است و به این دلیل به قلمروی دیگری رو می‌کند.

برای فهمیدن این نوع جبران باید قبل از هرچیز سرنوشت‌های فردی، نارضائیه‌ها و از همه مهمتر محرومیت‌ها و شکست‌های افراد را درک کرد. با وجود این، شرائط کار در جامعه‌ای صنعتی نیز بسیاری از افراد را به سوی ورزش می‌راند. برای این‌گونه افراد یکنواختی کار و نبودن روابط حقیقی با ماده و انسان‌ها، در فعالیت ورزشی جبران

می‌شود.

در هر صورت باید یادآور شویم که در میان این سه شکل جبران رابطه‌ای کاملاً عینی وجود دارد.

ورزش به فرد كمك می‌کند تا به تعادل برسد، به او طعم پیروزی بر خوشتن را می‌چشاند و شادیهای عمیقی را که با تمامی وجودش درآمیخته‌اند به او هدیه می‌کند. شاید بتوان گفت که ورزش با نجات دادن جسم انسان امروزی روحش را نیز رهایی می‌بخشد.

گرایش‌های اجتماعی

سه انگیزه اساسی که تاکنون بررسی شدند، به طور عمده مربوط به توجه شخص به خود هستند. اما با این که ترقی شخصی یکی از نیروهای محرك اصلی فعالیت ورزشی است، نیاز به همبستگی با دیگری و با گروه هم، به طور عمقی، به وسیله ورزش انگیزه می‌شود.

اولین و ساده‌ترین تظاهر این نیاز جستجوی حضور و تماس انسانی است - نفس حضور و تماس. بسیاری از ورزشکاران به باشگاه، میدان، تالار تمرین می‌روند تا فقط آدم‌های دیگری را ببینند، بدون این که این یا آن فرد به خصوص مورد نظرشان باشد.

تردیک شدن به دیگران تنها به صورت

هم‌زیستی (افرادی که هر يك به کار خود مشغولند اما در کنار یکدیگرند) و یا همکاری گروهی تحقق نمی‌یابد ، رابطه با رقیب هم از همین مقوله است . مسابقه ، خود نفس امر همکاری است .

ورزش يك تجربه بدنی دسته‌جمعی است و نزدیکی بدنی یکی از جنبه‌های اصلی آنست . در ورزش بسیاری از اداهای و شرم‌های جدائی‌انگیز از میان می‌روند «جسمیت» زندگی شده در ورزش دارای موقعیت مرکزی است و به همین دلیل ، یکی از عوامل تماس میان افراد است .

یکی دیگر از اشکال گرایش به دیگری در ورزش ، جستجوی گروه است . گروه به عنوان يك واحد جمعی . برای ورزشکار ، مسأله وارد شدن به این واحد ، بازی کردن نقشی در آن و شرکت داشتن در زندگی آن است .

سومین شکل نیاز به همبستگی در ورزش ، در ارتباط با مجموعه جهان اجتماعی است که در آن ورزشکاران به دیدار و همکاری با یکدیگر می‌رسند. برای بسیاری از ورزشکاران ، شرکت در جهان ورزشی در حکم اجتماعی شدن و شرکت کردن در يك نظام انسانی است که آنها را از يك زندگی بیش از حد شخصی در میان انبوه مردم تنها بیرون می‌کشد . جامعه ورزشی ، با داوران ، رهبران ، توجه مردم ، برگزیدگان ، پیش‌کسوتان ، جوانان ، کارشناسان و جنبه‌های اجتماعی - اقتصادی و اجتماعی - سیاسی ، کاملاً تقسیم‌بندی شده است و شرکت در آن به مثابه عینیت یافتن اجتماعی است. ورزشکار در گروه نقش معینی دارد و مسئولیتی

برعهده‌اش گذاشته شده است .

نیاز به رقابت

نیاز به مسابقه دادن ، یعنی نیاز به شرکت داشتن در مبارزه‌ای که در آن هر کس به دنبال گرفتن مقام اول است در هر جامعه رقابتی در زمینه بسیار وجود دارد .

ورزشکارانی هستند که نفس شرکت در مسابقه را دوست دارند و یا تمرین‌های ورزشی را به مسابقه ترجیح می‌دهند . اما وقتی ورزشکاری مسابقه را ، یعنی درگیری ، تلاش بیشتر و نگرانی را دوست دارد ، باید به عنصرهای روانی نیز توجه داشت .

۱ - نیاز به شناخت ارزش خویش و سنجیدن آن با ارزش دیگران ، چنان که گوئی معرفت به خویشتن و به دیگران تنها می‌تواند قیاسی و کمی باشد .

۲ - تمایل به کشاندن پای دیگران در کار و عدم امکان اقدام یکنفری .

۳ - نیاز به داشتن يك هدف .

۴ - تمایل به بازی کردن نقش مخالف .

۵ - گرایش به همکاری .

۶ - علاقه به ناشناخته ، تنش و تحریک عصبی ، علاقه به خطر کردن و ماجراجوئی .

میل به پیروزی

برخلاف این گفته مشهور : «شرکت کردن مهم است ، نه بردن» ، به نظر می رسد که در مسابقات ورزشی ، همه عوامل دست به هم می دهند تا میل به پیروزی را در هر یک از شرکت کنندگان به وجود آورند ، گسترش دهند و برانگیزند .

ساختمان مسابقه ، به خودی خود ، برای کسانی که در آن شرکت می کنند یک «موقعیت برانگیزاننده» است و در آن میل به پیروزی را ، لزوماً ، تشدید و تقویت می کند .

در این نظام بازنده هم (ماننده برنده) قطبی ضروری اما منفی است . در پایان تلاش ، همراه با پدیده های تشدید متقابل درگیری های رقابتی ، فشاری زمانی نیز با شدتی فزاینده در جهت کسب پیروزی به شرکت کنندگان وارد می شود .

در این میل ، گرایش های گوناگون نسبت به «ابراز شخصیت» ، یاجستجوهای جبرانی ، نیازهایی مانند «نیاز به واکنش» ، «نیاز به تسلط» ، «نیاز به خشونت» ، جستجوی احترام دیگران ، سودجوئی و غیره مشاهده می شود .

میل به پیروزی آنچنان در ذات مسابقه است که خارج از ورزش نیز در بازرگانی ، شرط بندی ، رقابت های عشقی نیز نوعی سبک «ورزشی» به چشم می خورد .

سه خصلت مشهور در میل به پیروزی عبارتند از : اراده محدود در زمان و فضا ، ارجاع رقابتی

به دیگری ، میل به تملک . به این سه ، باید خصلت چهارمی را نیز که البته کمتر متظاهر می شود ، بیفزائیم : تلاش کم یا بیش آگاهانه ورزشکار برای چرخاندن بخت به سود خودش . ورزشکار می داند که اغلب سهمی از «بخت آزمائی» در مسابقه وجود دارد و بنابراین با روحیه ای شبیه به قمار باز به آن دست می زند . بسیاری از ورزشکاران خرافاتی هستند . می بینیم که رفتار مسابقه ای در ورزش شامل عناصر غیر عقلانی نیز می شود .

پیش از مسابقه ، فردی که می خواهد برنده شود خود را از نظر جسمی ، فنی ، تاکتیکی و غیره به دقت آماده می کند . روحیه اش را تقویت می کند ، درباره شرائط مسابقه به تحقیق می پردازد ، می کوشد تمام «برگهای برنده» را با خود داشته باشد . پیش می آید که دست به استعمال بعضی داروها به منظور قوی تر و مقاوم تر شدن بزند . بعضی دعا می کنند . . . احوال عاطفی ورزشکار اغلب به تناوب از اضطراب و امید می گذرد .

خشونت و مبارزه جوئی

ورزش در میان تمام نقش هایش ، نقش «بازی جنگی» را از نظر اجتماعی ایفا می کند . تاریخ ورزش به ما نشان می دهد که بسیاری از فعالیت های ورزشی از جنگ و فنون آن برخاسته اند (مثل پرتاب نیزه) . مسابقه از نوع

خاص ورزشی بسیار تدریجی شکل گرفته است. و در حال حاضر، در بارهٔ مبارزه‌های ورزشی، عقیده اغلب براین است که برای غرائز خصمانه مفری ایجاد می‌کند.

حتی اصطلاحات تفسیرهای ورزشی نیز بازگوکنندهٔ این خصلت هستند.

بعضی از ورزش‌ها مانند مشت‌زنی، فوتبال آمریکائی، راگبی و غیره هنوز آثاری از خشونت در خود دارند.

البته نباید جنگ و مسابقه را با هم یکی دانست، اما به هر حال برای پیروز شدن در هر دو شرکت می‌کنند.

ولی برای روشن شدن مطلب توضیح دهیم که ما کلمهٔ خشونت را در جهت تهاجمی آن و برای نشان دادن هرگونه حرکتی برای درهم شکستن مقاومت دیگری به کار نمی‌بریم، و بنابراین بیشتر از رقابت سخن خواهیم گفت.

در میان جانوران، همان‌طور که گوستارد Goustard و کریگ Craig هم تأکید کرده‌اند، در واقع نوع نظم رقابتی مشاهده می‌شود و بی‌نظمی‌های تهاجمی بسیار نادر است، حال آن که خشونت انسانی، مانند بازگشت به حالت حیوانی تلقی می‌شود.

حتی در بررسی‌های روانی - حیوانی مشاهده شده است که پدیده‌های آئین‌سازی در رقابت وجود دارد و مبارزه به‌طور طبیعی دارای امر و نهی‌هایی است.

آیا نمی‌توان گفت که مبارزه‌های غیرمخرب

مسابقه‌های ورزشی، معادل همین پدیده در سطح انسانی است؟

به هر حال باید متذکر شویم که آنچه گفته شد الزاماً به این معنا نیست که چهارچوب مسابقه‌های ورزشی نمی‌تواند، برای کسانی که آمادگی قبلی دارند و یا در بعضی شرائط گرفتار واکنش‌های تهاجمی می‌شوند، صحنه رفتارهای خشونت‌آمیز باشد.

به عقیدهٔ کوراز Corrase «آزمایش بالینی نشان می‌دهد که در ورزش، رفتارهای خشونت‌آمیز با نیل رسیدن به توانائی مردانه در می‌آمیزد». خود ما هم موفق شدیم در مورد ورزشکارانی با گرایش‌های شدید به خشونت مطالعه کنیم. ریشه‌های روانی خشونت بسیارند اما مهم‌ترین آنها به توافق رسیدن با خویش در درگیری با جهان است. روانشناسی نوین به ما می‌فهماند که خشونت بیش از هر چیز واکنش محرومیت است.

سرانجام خشونت ورزش‌آوری تحت تأثیر شرائط محیط انسانی ورزشکار نیز هستند. جمعیت تماشاگری که به نحوی خشن تعصب میهنی یا باشگاهی و غیره خود را ابراز می‌کند مزاحم رقابت سالم است.

عشق به طبیعت

قبل از هرگونه بررسی باید یادآور شویم که عشق به طبیعت هنگامی که انگیزه ورزشی می‌شود

— در قایق رانی ، کوه نوردی ، اسکی و غیره — به این دلیل که در يك فعاليت ورزشی به کار می افتد ، خصلت مشخصی پیدا می کند . این عشق به طبیعت ، آمیزه ای از عمل و نظاره فعال و تجربه ساکن است ، و با رفتار جهانگردی که طبیعت را فقط به عنوان يك چشم انداز گاه جالب ، گاه آسمانی و گاه شگفت انگیز تماشا می کند ، بسیار متفاوت است . طبیعت برای سیاحت گر بیگانه است ، هرگز رفیق یا رقیب او نیست . شاید از بعضی جهات ، يك نتاش روحیه ای نزدیک به ورزشکار داشته و علاقه مند به طبیعت باشد .

این ورزشکاران ، طبیعت را فعالانه و در هماهنگی با حرکت می بینند ، مورد سؤال قرار می دهند و می شکافند .

نه تنها تلاش ورزشی ، بلکه مشاهده طبیعتی نیز که زمینه این تلاش است ، به حرکت درآورنده است .

«پهنه های دیگر ، قله های دیگر ، ابرهای دورتر ، عمق دریاهاى تازه و ... را دیدن» این خواستها مانند نداهاى هستند که ورزشکار را به فعالیت های تازه می خوانند .

علاقه به خطر

«عنصر خطر در نفس بازی وجود دارد .» برگسون می گوید : «بالاترین موقعیت ها در کنار بزرگترین خطر ها قرار دارند» . کسی که در مقابل

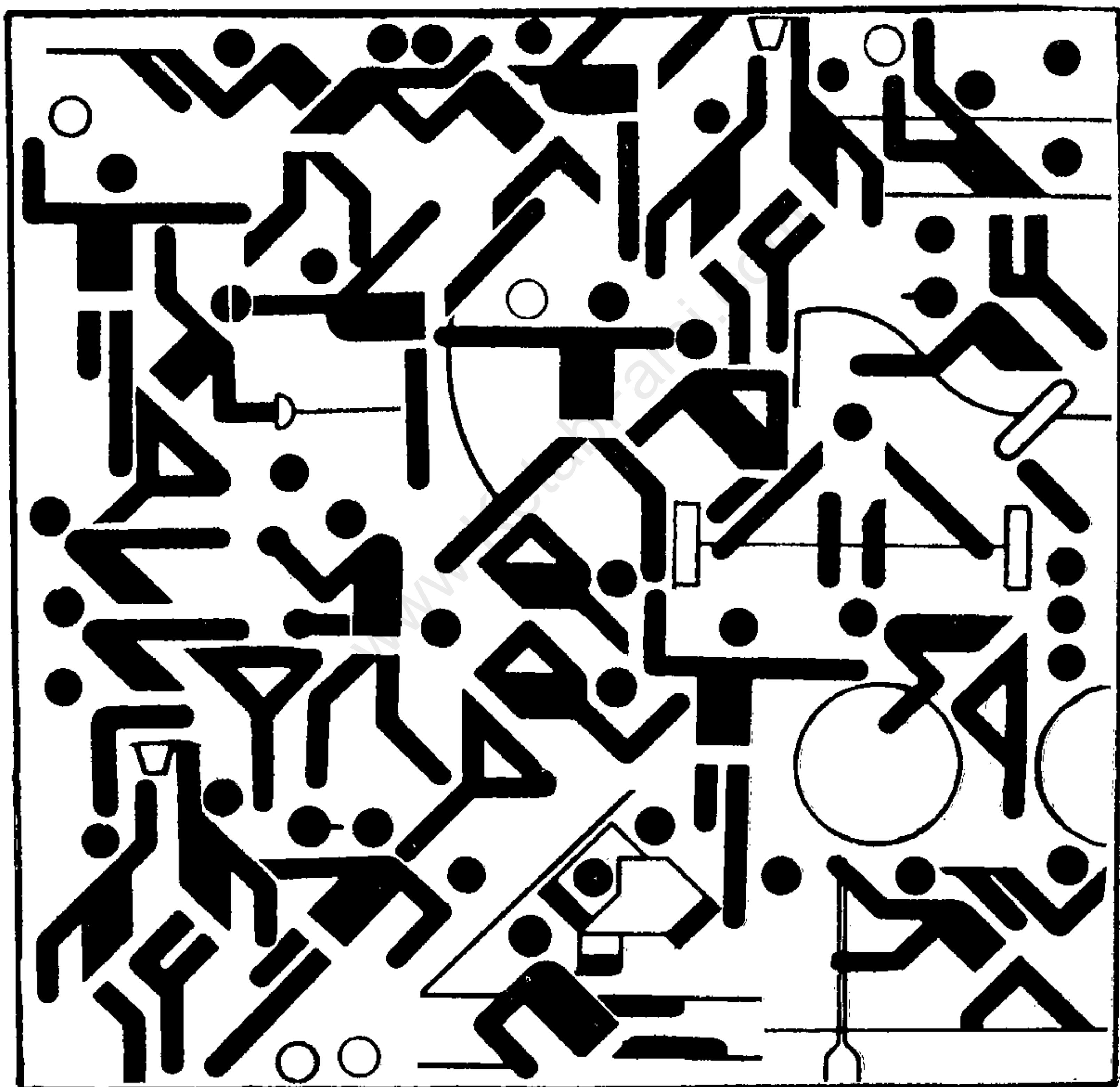
خطر عقب بنشیند نمی تواند سودای پیشرفت و تکامل در کارش را در سر پیوراند ، و با این که روبرو شدن با خطر برای تأمین موفقیت کافی نیست ، فرار از مقابل آن بدون شك شکست را به دنبال دارد . اصلاً خود این فرار ، در حکم شکست است ، چیرگی بر ترس نیز اغلب یکی از دلایل ورزشکار برای روبرو شدن با خطر است .

رقابت های ورزشی نیز می تواند ورزشکار را به درگیری با خطر تشویق کند . . . به هر حال در اعماق این کشش به سوی خطر نوعی خصومت با خویش ، میل به مجازات کردن خویش ، و همچنین تنبیه کردن دیگران ، وجود دارد .

اوژیلویو Ogilvie و توتکو Tutko می گویند : « برای ورزشکارانی که تصویر شخصیشان چندان ثابت نیست ، جای زخم ، نشانی از مردی و مردانگی است .»

بررسی انگیزه ورزشکاران به دریافت بهتر ورزش که يك ساختمان فرهنگی است کمک می کند . مفاهیم ورزش «برانگیزاننده» هستند ، زیرا به صورت شخصی انگيخته می شوند .

در يك چنین بررسی هرگز نباید از اندیشیدن به گوناگونی موارد خاص فردی غافل شد . اما به هر حال ، همان طور که گفتیم ، گرایش های گوناگون انگیزه های ورزشکاران با هم در ارتباطند . بعضی از آنها یکدیگر را دربر می گیرند و بعضی دیگر ریشه ای مشترك دارند ؛ از يك چشمه می جوشند . بررسی عمیق این انگیزه ها در واقع بررسی انگیزه های انسانی ، خاصه انسان عصر ماست .



جامعه شناسی ورزش

نوشته ژرژ مانیان

Georges Magnane

پیش از هر چیز می‌کوشم ثابت کنم که ورزش پدیده‌ای است اجتماعی که در زندگی روزمره انسان قرن بیستم تأثیری عمیق دارد. ورزش وجود خود را نه تنها به کسانی که دست اندر کار یا سازمان‌دهنده و یا به ادعای خودشان راهنمای آنند، بلکه به آنهایی نیز تحمل کرده است که کارشان در افتادن با آن است. نقش افراد نامبرده، به رغم خودشان، اهمیتی اساسی دارد: اگر ورزش که فعالیت خاص دوران جوانی است با مقاومت‌های طبق نقشه روبرو نمی‌شد، در نظر نوجوانان که برای شناخت موضع‌های حریف و رفیق بی‌تابند، جاذبه‌ای نداشت. به دلایل گوناگون، که بررسی خواهد شد،

جاذبه ورزش در میان قشرهای مزدبگیر (کارگر و کارمند) شدیدتر است و تأثیر آن عمیق‌تر. با حسن‌نیت‌ترین روشنفکران جز نیم‌نگاهی از سر بزرگواری یا از روی کلافگی به ورزش که در نظرشان جز کارهای بیهوده و بی‌معنا نیست، نمی‌افکنند. مدعی نیستم که اینها کاملاً در اشتباهند؛ مفاهیم حقیقی ورزش را باید کشف و شاید هم خلق کرد. اما اگر تنها کسانی که قادرند به مفاهیم برسند در انتظار آنها بمانند در بن‌بست قرار خواهیم گرفت. . . . گناه از دوسوست: نمایندگان جهان ورزشی، بی‌اعتنائی دنیای روشنفکران را با گستاخی و کینه پاسخ می‌گویند ولی به طور اخص خودداری روشنفکر قرن بیستم از بذل توجه به يك امر

تمدنی کاملاً بدیهی، یعنی ورزش، نامعقول به نظر می‌رسد.

میان افرادی که به ورزش مشغولند و کسانی که از آن سخن می‌گویند نوعی تمایز نژادی برقرار شده است که شبیه دیوار عدم اعتمادی است که در خانواده‌های «اخلاقی» میان بزرگترها و بچه‌ها به‌طور ضمنی به وجود می‌آید.

ورزش به سوی ایجاد یک فرهنگ جدید پیش می‌رود، نه در جهت حل شدن در فرهنگی که درهائیش به روی آن بسته است، و از این رو، می‌توان آن را چون یکی از مطالعات غریزه محسوب داشت.

در این چشم‌انداز، می‌شود از طریق مطالعه «رفتارها»ی ورزشکار به یک تحلیل روانی‌جوانان کنونی دست زد...

رابرت لیند Robert Lind در فصل هفتم کتابش، Knowledge for a hat، بیست تضاد اساسی را نام می‌برد که قادر است از نظر روانی دست و بال هر شهروند آمریکائی را ببندد که روح قوانین اخلاقی کشورش را در معرض سوال قرار می‌دهد...

به عنوان مثال، به دومین تضاد این فهرست معروف نگاه کنیم: «فردگرایی، تنازع بقاء، قانون طبیعت است، اما هیچ انسانی نباید تنها به خاطر خودش زندگی کند.» مسأله‌ای که مطرح می‌شود این است: آشتی میان غریزه بقا و نیاز به برادری در بیشتر شرح حال‌های جنگی به چشم می‌خورد. اما جنگ موقعیتی است که به سرباز تحمیل شده است. ورزش دسته جمعی، برعکس،

آزادانه از طرف بازیکن انتخاب می‌شود، و او امکان می‌یابد که از طرفی، با «رقیب» بجنگد و از تمام وسائل ممنوع در زندگی اجتماعی، یعنی خشونت و گاه وحشیگری، استراتژی و گاه نیرنگ، تهدید و در نهایت اعمال تحقیرآمیز، استفاده کند و از طرف دیگر، این اندیشه که مبارزه او خودخواهانه نیست بلکه برای کسان خودش و برای باشگاهش است که خشونت را تا آخرین حد مجاز در قواعد بازی پیش می‌راند، او را در نظر خودش توجیه می‌کند.

در صورت تجاوز از این حدود، دیگر سروکار ما با یک ورزشکار نیست؛ بلکه بایک یاغی روبرویم که باید به مجازات برسد: فرهنگ شکست خورده است، ورزشکار، تبه‌کار شده است...

راگبی انگلیسی‌ها و فوتبال مخصوص آمریکائی‌ها بازتاب درگیری شدیدی است که در روحیه انگلوساکسن‌ها میان یک نیاز شدید به فعالیت جسمی و یک غریزه اجتماعی به همان میزان قوی، وجود دارد.

نیاز به اثبات شخصیت از راه رقابت هنوز عنصر اصلی فرهنگ غربی است. اصل تجارت آزاد هم پشتوانه رسمی آن، و تبلیغات مؤثرترین وسیله عمل کردن آن است.

بنابراین اجتناب‌ناپذیر است که جوانان، خاصه آن بخش از جوانان که برایشان سنگ اصلی بنای دموکراتیک موجود یعنی «برابری امکان‌ها» جز انتزاعی مهجور نیست، به دنبال میانبرهائی بگردند.

زمانی که عدم تعادل میان هدف و وسائل

بسیار است ، خشونت چون تنها چاره به نظر می‌رسد . در میان فیلم‌های بسیاری که به مشت‌زن‌ها اختصاص داده شده است ، یکی از آنها به نام « جای زخم کینه » ، ضمن این که زندگی واقعی را کی گراتسیانو قهرمان جهان را نشان می‌دهد ، در برابر ما شرح می‌دهد که ایدئولوژی آمریکائی چگونه خشونت وحشیانه یک تبهکار را به خشونت معقول ، هدایت شده و منطبق با قرار و قاعده ورزش جنگی تبدیل می‌کند .

این موضوع ، به صورت فرضیه ، به میزان استفاده از انرژی سیلاب‌های کوهستان ، عقلانی و منطقی است و در جریان فیلم به همان سادگی . . . تحولی چنین کامل به یاد آورنده دگرذیسی-های اساطیری است . . . اما برای باوراندن به تماشاچی که عادت دارد مدام در سینما با نجات معجزه‌آسای ارواح روبرو شود، قدرت انکارناپذیری دارد . . .

از ورزش ، به عنوان یک بازی که به طور ذاتی در پی رقابت است ، چنین استنباط شده که راه مشروع واکنش نشان دادن نسبت به جاذبه خشونت را به دست می‌دهد .

در آداب و اخلاق کنونی ، رفتار جنسی نیز به شکلی واگیردار روحیه رقابت ورزشی را متظاهر می‌سازد . « کینسی » در اولین گزارشش که او را به افتخار رسمی رساند ، به کرات اصطلاح « یل جنسی » را بکار می‌برد و « ریزمان » اعلام می‌دارد که برای بسیاری از جوانان ، رابطه جنسی « با اینکه آن‌را مانند قرص‌های ویتامین مصرف می‌کنند، هنوز زمینه‌ای برای رقابت و قلمروئی برای جستجو

باقی مانده است .»

گویاتر از این ، به علت نوعی ساده لوحی یا دست کم فقدان کامل نیت آموزشی فیلم‌هائی هستند که جوانان را در زندگی روزمره‌شان نشان می‌دهد. مثل صحنه‌ای از «پیتون پلیس» که در آن پسر جوانی که به اصرار دخترک او را می‌بوسد از او می‌پرسد «به خوبی رادنی نبود ، نه ؟» و ... دختر جوان تنها به این منظور که رفیقش را وادار به تمرین و «بهبود بخشیدن به کارش» کند به او می‌گوید : «نه .»

اروپائیان مدت‌ها این برداشت ورزشی از جنسیت را به سخره گرفتند . اما انتشار دو گزارش کینسی در مطبوعات فرانسوی و بیشتر از آن در مطبوعات انگلیسی با زهرخندی تنفرآلودی روبرو شد که در آن از طنز به هیچوجه خبری نبود .

این کژخویی ، ترجمان گرفتاری تمدن نامطمئنی است که از طرفی این گفته تائوئیسم را تکرار می‌کند که : «انسان حقیقی کسی است که همانند ندارد» و از طرف دیگر ، از طریق قوی‌ترین وسائل تبلیغاتی امروزی می‌کوشد که یک طرز تفکر باسمةای را که در آن تظاهرات اضطراب شخصی با نام‌های مجازی عقده ، بیماری عصبی یا رفتار ضد اجتماعی خوانده می‌شوند ، تحمیل کند. این ناراحتی و دو پهلویی را جامعه‌شناس فرانسوی ، «روژه باستید» خلاصه و چنین تعریف می‌کند : «تمدن ما براساس رقابت اقتصادی بنا شده است ، اما رقابت تنها بر روابط گروههای حرفه‌ای مسلط نشده است ، بلکه تا قلب روابط دوستانه ، خانوادگی و جنسی هم پیش رفته است و چشم و

همچشمی، بدگمانی و حسادت را هم با خود به دنبال کشیده است. اما درعین حال، جامعه ما براساس آرمان مسیحی برادری و عشق وزندگی می‌کند. کنش ورزش خشونت‌آمیز را چون نشانه‌ای از این درگیری عمیق نگاه کردیم. خواهیم دید آیا انضباط ورزشی می‌تواند راه‌حلی باشد، یا یک چاره موقت یا تنها یک مسکن؟

ورزش: فعالیت تفریحی

«تفریح» در زبان‌های مختلف معادل‌های یکسان ندارد. درفرانسه مفهوم آن «فعالیت مجاز» است، درایتالیائی و آلمانی، «زمان آزاد» و در انگلیسی «وقت مصون مانده». . . . بنابراین نمی‌توان مانند بسیاری از جامعه‌شناسان آمریکائی مفاهیم تفریح و آزادی را چنان به یکدیگر نزدیک کرد که به جای هم گرفته شوند. درواقع آنچه مطرح است آزادی مجازی است که به دقت در زمان محدود شده و به تمامی یک سازمان اجتماعی و به‌طور اخص به شرایط کار انسانی وابسته است. در مجمع بین‌المللی جامعه‌شناسان که درژوئن ۱۹۵۷ در آنسی Annecy تشکیل شد نمایندگان فرانسه راه بسیار ساده‌ای برای حل مشکل تعریف این مفهوم پیشنهاد کردند: توافق بر سر یک «تعریف تجربی در سطح اظهارات و نه مفاهیم» به عنوان نتیجه یک سلسله پرسش از بیش از هشتصد نفر (۱۰٪ کارمند و ۹۰٪ کارگر).

این تعریف، به طور موقت، به عنوان یک ابزار کار از طرف همه شرکت کنندگان در کنگره پذیرفته شد: «تفریح، مجموعه کارهایی است که فرد، پس از آزاد شدن از تمامی مسئولیت‌های حرفه‌ای خانوادگی و غیره، به میل خود، خواه به منظور رفع خستگی، خواه برای سرگرمی، خواه به خاطر گسترش بخشیدن به اطلاعات و یا فرهنگ خود به آن‌ها دست می‌زند». . . . ما این تعریف را به عنوان ابزار کار می‌پذیریم. اما در نظر داریم که در این آمارگیری، (که از طرف دومازدیه صورت گرفت) درمورد ورزش بهتر است از نو با نمونه‌های اجتماعی اندکی متفاوت بررسی شود که در آنها عناصری با امتیازهای طبقاتی بالا، مانند کادرهای بالا و صاحبان مشاغل آزاد، بیشتر گنجانیده شده باشند. ما معتقدیم که تمامی اهمیت ورزش به عنوان یک پدیده اجتماعی در توده‌ای بودن آن و تأثیری است که بر طبقه زحمتکش دارد؛ اما باید به دو واقعیت که از آن تفریحی با قوانین خاص خودش می‌سازد توجه داشت:

۱- اکثر رهبران از میان طبقات مرفه برمی‌خیزند.

۲- توده‌ای‌ترین ورزش‌ها: فوتبال، دوچرخه‌سواری، مشت‌زنی و کشتی زیرنفوذ و سوسه دائمی یا لااقل سراب حرفه‌ای شدن قرار دارند.

در این وسیله کاری که دومازدیه و گروهش ساخته‌اند نقطه ضعف در مورد ورزش، در تعریف تعهدهاست.

فعالیت ورزشی، در صورت موفقیت، به سرعت و تا سرعت جنون پرتوقع و گرفتار کننده

می‌شود. و از همین لحظه، عنصر تعهد برای عده‌ای چون يك تهديد دائمی و برای عده‌ای دیگر چون جاذبه‌ای دل‌انگیز متظاهر می‌گردد. ترسیم مرز میان يك غیر حرفه‌ای عالی و يك حرفه‌ای متوسط اغلب کار دشواری است.

از تحقیقی در باشگاه جودوی خود من چنین برآمد که ۷۵٪ از کارگران روزی که کمر بند سفید تازه کارگران را می‌بندند نه تنها چشم به کمر بند سیاه «خبرگان» دوخته‌اند در آرزوی چنان پیروزی درخشانی هستند که بتوانند با حقوق مکفی «مدیر فنی» یکی از باشگاه‌های منطقه پاریس بشوند و از کارخانه نجات پیدا کنند. در مشت‌زنی درصد این نامزدهای «حرفه‌یی‌گری طلائی» به ۹۰٪ هم می‌رسد.

با وجود این، فعلاً می‌پذیریم که در میان تقریباً سه میلیون ورزشکار سرشماری شده اکثریت جوانان عاقل (به نظر من این دو صفت مغایر یکدیگر نیستند)، بنا بر تعریف دومازديه، به عنوان «عملی سرگرم‌کننده یارقات دسته جمعی» به ورزش می‌پردازند و مسحور رؤیای افتخار و ثروت نمی‌شوند.

برای این گروه که از طرف عاشقان پرشور ورزش (کسانی که البته خود را تنها ورزشکاران حقیقی می‌دانند) به مسخره «ورزشکاران روزهای تعطیل» خوانده می‌شوند، بدیهی است که ورزش نیز تفریحی است مانند سایر تفریح‌ها.

اما . . . ورزشکار «ناخوشتن» کسی است که گمان می‌کند ورزش را چون وسیله‌ای پذیرفته است، و متوجه نیست که در واقع آن را هدف خود

قرار داده است.

در ابتدا ورزشکار عاقل و از نظر فرهنگی آگاه را در نظر بگیریم. در میان نقش‌هایی که جامعه‌شناسان با حسن نیت برای تفریح قائل شده‌اند، ورزش به کدام مقوله تعلق دارد؟

۱ - رفع خستگی، ۲ - سرگرمی
۳ - رشد.

لازم به تذکر است که استراحت به معنای واقعی در این طرح تحقیقی منظور نشده است و دومازديه در پنجمین طرح «دسته‌بندی نقش‌های تفریح» می‌گوید که در قاموس او «رفع خستگی به معنای تجدید قوا آمده است». از این نظر شاید بتوان فعالیت‌های خفیف جسمی مانند ماهیگیری را که گاه ورزش نامیده می‌شوند در این راه گنجانید. مقوله سرگرمی، بنا بر تعریف‌های طرح، همیشه عبارت است از «اشتغال‌هایی که از نیاز به تفریح با جنبه هنری یا بدون آن سرچشمه می‌گیرند». می‌توان تمام ورزش‌هایی را که جاذبه رقابت در آنها هرگز بر ذوق به بازی غلبه نمی‌کند در این مقوله جای داد.

فعالیت‌های بدون چشمداشتی که در جهت «اثبات و رشد شخصیت» هستند نقش رشد را بر عهده دارند. در میان این دو نوع اشتغال به این نقش رسیدیم:

الف - اشتغال‌هایی که تحت تأثیر نیاز به تبادل آگاهی و گسترش يك فرهنگند.

ب - اشتغال‌هایی که زیر تأثیر نیاز به شرکت در کار گروه‌های خود انگیخته یا متشکل به منظور انجام يك عمل اجتماعی داوطلبانه‌اند.

پس اغلب ورزش در این مقوله جای می‌گیرد. . . اما نقش‌های تفریح ، طبق تعریف‌های دومازدیه و همکارانش گاه چنان باهم مخلوط می‌شوند که باید هر لحظه «عنصر مسلط» را در نظر گرفت .

ورزش در رابطه با کار

لزوم مشخص کردن مرز میان تفریح و اجبار ما را و می‌دارد تا ورزش‌هایی را که مانند مشت‌زنی یا کشتی آزاد دستمزدهائی هم دارند و از طریق آنها بعضی از کارگران اضافه درآمدی پیدا می‌کنند جزء «نیمه تفریح» ها بگذاریم .

این امر که انسان در میان فعالیت‌های خارج از حرفه‌اش نمی‌تواند از تزیید دائم اجبارهای جدید بگریزد ، به معنای از میان رفتن کامل آثار رفع خستگی ، سرگرمی و رشد نیست . به هر حال نقش آزاد کننده تفریح از میان نمی‌رود . این نقش تا زمانی که فعالیت تفریحی را بتوان با اراده متوقف یا معلق کرد و یا از سرگرفت ، همچنان محفوظ می‌ماند . این ، یکی از خصائص اصلی بازی است .

نیاز به بازی که در کودکی به وجود می‌آید ، وفاداری به روحیه کودکی را می‌سازد و سرچشمه حیات‌بخش و سرزنده هر لذت و تفریحی است . . . اما هر اندازه هم که مفهوم بازی را کش بدهیم نمی‌توان ، به عنوان مثال ، فعالیت مشت‌زن

جاه‌طلبی را بازی محسوب داشت که شصت دقیقه در روز به چنان ورزش بدنی شدیدی می‌پردازد که هر بار يك كيلو از وزنش کاسته می‌شود . خواه بازی ورزیده شده یا بازی کار ، ورزش مانند تمام فعالیت‌های تفریحی شدید و سرسختانه ، به سرعت به یکی از عناصر اصلی سازنده رفتار فرد در جامعه مبدل می‌شود ؛ درست مثل فعالیت شغلی او .

لازم است معین کنیم که روابط میان ورزش و مجموعه مسئولیت‌ها چگونه برقرار می‌شوند .

خرج يك ورزش را باید برآورد کرد (حق عضویت ، لوازم و غیره) ؛ ساعات تمرین و ساعات کار را با هم سنجید ، ساعات اضافی را که گاهی از طرف کارفرما تحمیل می‌شود ، در نظر گرفت و نیز «کار سیاه» را که برای بعضی از کارگران منبع درآمدی بیش از مزد رسمی آنهاست .

اما این تصور که روابط کار و تفریح را تنها با مفاهیم متضاد می‌توان بیان کرد اکنون در حال عقب نشینی است . درکنگره جامعه‌شناسان در مارلی ، ژ . دوفنی متذکر شد که : «برای کارگر مفهوم اجتماعی بیش از پیش بر مفهوم شغلی پیروز می‌شود.» این آگاهی مانع از هرگونه بی‌تفاوتی در مقابل مسائل مربوط به استفاده از اوقات فراغت می‌شود . دومازدیه می‌نویسد : «عملاً انسانی کردن کار به واسطه تفریح از سازمان دادن به تفریح از طریق کار ، جدائی ناپذیر است .»

اگر بازی جدلی شباهت‌ها و تفاوت‌های فعالیت شغلی و فعالیت تفریحی را در نظر بگیریم امکان ندارد بتوانیم کشش کارگران را به سوی

ورزش توضیح دهیم .

يك ورزش مناسب برای کارگران حامل يك عنصر تفاوت با فعالیت های شغلی آنهاست ؛ تفاوتی که زیاد محسوس نیست اما برای آنها اساسی است . کدام تفاوت ؟

پاسخ به این سؤال را رفیقی از اعضای باشگاه جودوی من در يك بعد از ظهر اواخر ماه ژوئن به من داد . هوا گرم بود و هر دو خیس عرق بودیم ؛ او که در يك رستوران بزرگ آشپز بود ، پیش از شروع به تمرین هم بسیار عرق کرده بود . من از این که او از عرق ریختن دوباره اش شاد بود تعجب کردم ، و او برایم توضیح داد : « من از همین خوشم می آید . اگر بروم توی يك میدان قدم بزنم برای خوش گذرانیست . اینجا برای کار کردن می آیم . اما مثل شغلم نیست ؛ اینجا با تمام وجود برای خودم کار می کنم . به این دلیل تمام مسأله عوض می شود . »

آزادی باز یافته ، همه چیز را تغییر می داد . همین مثال کافیت که مارا از هرگونه ساده گرایی درباره مسائل مربوط به رفع خستگی باز دارد .

به هر حال جالب خواهد بود اگر در بررسی های آینده پرسشنامه های دقیقی درباره نوع ورزشی که گروه های گوناگون کارگران طالب آند تهیه شود .

در حال حاضر ما فقط می توانیم بگوئیم که تأثیر خوش ورزش بر اکثر کارگران به علت نیروی تعادل دهنده آن است . يك فعالیت مورد علاقه به انسان فرصت می دهد تا آزادی خود را تأیید کند

و این از رفع خستگی ارزش بیشتری دارد . ورزشکار بیشتر می آموزد که خستگی را نفی کند .

ورزش انسانی را که به واسطه شغلش به ماشین بسته شده است از « ناخویشتنی » رها می کند ، چون که او را در عملی ساده با هدف هایی روشن به کار می گیرد . دیگر انسان بازیچه نیست ، خود او بازی می کند .

همین که هیچ چیز از پیش معلوم نیست (خواه برای تماشاگر خواه برای بازیگر) به انسانی که به کارهای دقیقاً پیش بینی شده عادت کرده است امکان تغییر فضا می دهد .

ورزشکار در حال فعالیت ، زمان حال را که از آن همه و در عین حال زمان جهان است تجدید می کند . ترکیب زمان انفرادی و زمان جهانی ، این تنش حاد که به نقطه اوج و انفجار می رسد . تجدید حیات انسان است و یکی از بشارت های پنهانی که نمی گذارد صبر کارگران به تسلیم تبدیل شود .

ما هنوز تعریفی از ورزش به دست نداده ایم . . . در معنای کنونی کلمه دو عنصر اهمیت بسزائی دارند :

۱ - خصالت توده ای بودن و اکثراً دسته جمعی بودن تظاهرات ورزشی .

۲ - قابل اندازه گیری بودن فعالیت های بدنی و در نتیجه امکان مواجهه آن ها با هم و با « رکورد » ها .

... حتی کسانی که «به منظور» کامل کردن چیزی ورزش می‌کنند و در جریان ورزش هم هنوز چنین ادعائی دارند، دریافته‌اند که ورزش فی‌نفسه يك هدف است. كودك به خاطر بازی، بازی می‌کند. انسان بالغ نیز همین‌طور، هر وقت که بتواند.

به اتکاء تعریفی که پیش از این تفریح کردیم از ورزش نیز این تعریف موقت را به‌دست می‌دهیم: «فعالیت تفریحی که عنصر اصلی آن تلاش جسمی است، و در عین حال بازی و کار است، به‌صورت مسابقه‌ای انجام می‌گیرد، قواعد و نهادهای خاص دارد و ممکن است تبدیل به يك فعالیت حرفه‌ای شود.»

مرتبط کردن ورزش با مفهوم پیشرفت، به اندازه نشان دادن آن چون تمایلی ارتجاعی به‌سوی شکل‌های وحشیانه‌ی فرهنگ، اشتباه‌آمیز است. ورزش به خودی خود نه «پیشرو» است و نه «مرتجع». به عنوان يك امر اجتماعی، ورزش هم از ساخته‌های انسانهائی است که به آن می‌پردازند و سازمانش می‌دهند و این انسان‌ها، به نوبه خود، به علت آن تغییر می‌یابند.

اکنون کاملاً بدیهی به‌نظر رسد که ورزش می‌تواند در خدمت هدف‌های سیاسی گمارده شود. موسولینی در ایتالیا و بیشتر از او هیتلر در آلمان از طریق نوعی «نظام‌گیری» پیش‌رس که بعضی از جامعه‌های ورزش امکانش را به وجود می‌آوردند، سلطه‌ی خود را بر جوانان تحکیم کردند.

قصد ما مطالعه به خصوص در باره این گونه جهت دادن‌ها نیست، بلکه می‌خواهیم جنبه‌هائی از

ورزش را نشان دهیم که قادرند از آن يك وسیله فرهنگی خوب یا بد بسازند.

به نظر ما ورزش به عنوان يك امر اجتماعی توده‌ای قادر است نفوذ فرهنگی با اهمیتی داشته باشد.

پیش از آنکه محتوای يك «فرهنگ ورزشی» را بررسی کنیم، خوب است این پرسش را مطرح سازیم: چه کسی می‌تواند به این فرهنگ دست یابد؟

ما اغلب در مطبوعات یا سخنرانیهای سیاسی به شعارهای باسمة‌ای از قبیل «بوته آزمایش اجتماعی» یا «ورزش، زبان بین‌المللی» و یا «عقل سالم در بدن سالم» است بر می‌خوریم؛ این گونه حرفها نشانه گرایش به سوی پنهان کردن واقعیت ورزش زیر نقاب اسطوره ورزشدوستی است.

رابرت لیند با دقت تمام مراحل این روند ناخوشتنی را تشریح می‌کند: «از تمایز سودمند میان فرهنگ (یا نهادها) و شخص شروع می‌کنیم و سپس با تغییر دادن نام محسوس هسته اصلی موضوع، فرهنگ را چون چیزی جدا از اشخاص که از آن برخوردار می‌شوند تلقی می‌کنیم و بعد به سوی پذیرش فرهنگ چون ماهیتی مستقل از اشخاص می‌لغزیم...»

... نفوذ ورزش - نمایش، بیشتر ناشی از مقوله روانشناسی - جامعه‌شناسی روابط میان افراد است.

فعالان ورزشدوست بیشتر جوان هستند، قهرمانان خود را با تعصبی حقیقی می‌ستایند... باید پذیرفت که عده‌ای از مردم بیشترین توجه و

اعتماد بی‌حد و حصر خود را به قهرمانان زندگی روزمره خود تخصیص می‌دهند: تنها قهرمانانی که اعمالشان به نظر واقعی می‌رسند زیرا قابل دیدن و نظارتند.

یادآوری کنیم که در تابستان ۱۹۳۸، سال مونیخ، در لحظه‌یی که جنگ جهانی با نشانه‌های شنیع و انکارناپذیرش خود را اعلام می‌کرد، صفحه اول روزنامه‌ها به یک مسابقه دوچرخه سواری اختصاص داشت...

در اینجا با درخششی تقریباً تهدیدآمیز نقش «منحرف کردن افکار» به چشم می‌خورد که اغلب، در مراحل وخیم و تاریک به ورزش - و تمام بازیهای توده‌یی - محول می‌شود.

در طول روند اسطوره‌سازی که از قهرمان یک نیمه‌خدا می‌سازد، نوعی زایدۀ دائمی به وجود می‌آید. مردم هر روز وقایع هیجان‌انگیز بیشتر، و شگردهای بیشتر مطالبه می‌کنند و این امر خبرنگاران و وقایع‌نویسان متخصص را وادار می‌دارد که مدام اختراعاتی تازه‌ای در این زمینه بکنند. اینها هم به نوبه خود نیازهای جدید می‌آفرینند و قس علیهذا...

برای ورزشکار، اسطوره‌های امروزی، مجموعه‌ئی از علائم را تشکیل می‌دهند که به واسطه آنها می‌تواند دنیا را تعریف کند. در این علائم او به آن نیروهای روانی عینیت می‌بخشد که در زندگی شغلی و خانوادگی به حساب نمی‌آیند. در میان این نیروهای عمیق و بد شناخته شده انسانی که از فرهنگ رسمی به دور نگاه داشته شده است، بر اساس ارزش‌هایی که بتواند با اطمینان دریافتشان کند،

او کورمالان در جستجوی عناصر فرهنگ دیگری است.

... در میان علت‌های قهرمان‌پرستی که از هر جهت قابل قیاس با «بیماری ستارگان» است و فیلمسازان آگاه از سی سال پیش علیه آن می‌جنگند، پیش از همه اراده ساده کردن دیده می‌شود: واکنش دفاعی پس مانده فرهنگی که به ادبیات و هنر رسماً تثبیت شده پشت می‌کند و خود را با ولعی انتقام‌جویانه، از آنچه اربابان دست نیافتنی محکوم می‌کنند یا به آن بی‌لطفند، سیر می‌کند.

به اتکای تحقیقی که کرده‌ایم می‌توانیم تأکید کنیم که عنصر مسلط نفوذ ورزش بر ورزشکاران به شکل تغییر کم یا بیش عمیق قابلیت اجتماعی بودنشان بروز می‌کند.

این نفوذ متغیر و ارزش آن مشکوک است زیرا قهرمانان که می‌توانند رهبران بخشی از جوانان باشند اغلب به «ستارگانی» تبدیل می‌شوند که چند میلیون قیمت دارند.

اما امکان‌هایی که جامعه ورزشی به دست می‌دهد، بدینی بسیار را توجیه نمی‌کند.

«اهمیت ورزش بعد از ورزش شروع می‌شود.» این جمله را یکی از شرکت‌کنندگان در بازیهای المپیک ۱۹۴۸، طی مصاحبه‌ای در کنار ورزشگاه ویمبلی به من گفت. او، به این ترتیب، متذکر می‌شد که فعالیتی که در همین حال «کار بازی شده و بازی کار شده» است در نفوذی که می‌تواند داشته باشد دارای عنصر غالب اجتماعی است.

ورزش را در واقع بیش از حد بزرگ یا کوچک می‌کنند. برای عده‌ای اکسیر اعظم و برای عده‌ای

دیگر نابودی محض است. همین افراط و تفریط ساده‌لوحانه خود نشان اشتیاق است.

کسانی که به طور طبیعی، مثل نفس کشیدن، به سوی ورزش آمده‌اند مشکل می‌توانند بپذیرند که اعمال ورزشی حاوی يك چنین بار عاطفی باشد. بررسی انتقادهائی که مخالفان ورزش بیان می‌کنند کار عبثی است؛ این گونه انتقادهای به طور کلی مستدل نیستند بلکه واکنش‌های ذهنی هستند. اما فقط پس از تحقیق کافی می‌توان ثابت کرد که بازیکنان ضداجتماعی و غیر اجتماعی اقلیت کوچکی را تشکیل می‌دهند (از نتایجی که تاکنون به دست آورده‌ایم چنین بر می‌آید) و یقین خواهیم داشت که ورزش غریزه اجتماعی و آمادگی آگاهانه برای زندگی اجتماعی ورزشکاران را تقویت می‌کند. بی‌شک می‌توانیم انتظار داشته باشیم که يك ورزشکار حقیقی، هدفی به غایت اجتماعی برگزیند به این معنی که بکوشد تا عدالتی را که در زمین ورزش شناخته است به محل کارش منتقل سازد. اما برای ورزشکاران با شخصیت ضعیفتر، خطر کاملاً مشهود است: او از يك واقعیت اجتماعی که آزارش می‌دهد و به نظرش بیش از پیش بیدادگرانه، حقارت‌آمیز و ناشایست می‌رسد، رویگردان خواهد شد. در این صورت، فعالیت ورزش تبدیل به يك پناهگاه، به يك راه فرار می‌شود...

پس ورزش در عین حال وسیله مبارزه با ناخویشتنی کارگر و وسیله پنهان کردن آن یعنی وخیم‌تر ساختن آن را به دست می‌دهد.

لئون بلوا، نیم قرن پیش گفته است: «من

با قاطعیت معتقدم که ورزش مطمئن‌ترین وسیله برای تولید يك نسل احمق شرور است.»

مسلم است که ما با چنین حکم قاطعی موافق نیستیم، اما ناگزیریم بپذیریم که ورزش به صورتی که اغلب در پیش چشم ما به آن عمل می‌شود، در واقع دارای يك نیروی بزرگ تحمیلی است.

لکن ورزش که در اصل بازی بود، به تدریج فاسد شد و به قول هونیبرنیگا سازمان ورزشی نهادی است که به راستی حق «قویتر» را به رسمیت می‌شناسد.

می‌توانیم به سادگی چنین استدلال کنیم: از طرفی، به گفته هونیبرنیگا، «ورزش مفهوم خود را به عنوان يك نقش اجتماعی لاینقطع گسترش داده و زمینه‌های هرچه وسیعتر را دربر گرفته است؛» و از طرف دیگر این نقش نه تنها به سوی سترونی می‌رود بلکه فاسدکننده نیز می‌شود. سوداگری محیط به آن هم سرایت کرده است و در مقابل، ورزش نیز با تزریق نیرو و خشونت تازه این سوداگری را وخیم‌تر می‌کند.

سلطه مطلق مربی بر قهرمان موضوع يك رمان از ایوژیوست به نام «خط مستقیم»... (در این رمان) مربی به هدایت کردن کار شاگردش بسنده نمی‌کند. به او خوراک و پوشاک و منزل می‌دهد و سرانجام به جای او می‌اندیشد و احساس می‌کند... در این گونه موارد افراطی، کاملاً سزااست ورزش متهم شود که به قول دوگرف: «يك وسیله بسیار قوی برای کودکانه کردن ذهن» است.

اما هیچ چیز بیگانه‌تر از جوهر بازی با بزرگسالی نیست که مبتلا به کودکی ذهنی است...

درواقع چنین حالتی «کاریکاتور» کودکی است و حتی نفی آن، زیرا هر کودک طبیعی مانند يك بالغ آینده ساخته و پرداخته شده است. به قول سارتر: «ما کودکی خود را مانند آینده‌مان زندگی می‌کنیم».

فعالیت ورزشی چنانچه به عنوان يك هدف فی‌نفسه در نظر گرفته شود نماینده يك انحراف کاملاً مشخص غریزه بازی است، و جوانان را برمی‌انگیزد که همه استعدادهای دیگر خود را نادیده بگیرند و به بهره‌برداری از يك موهبت جسمی پیش‌رس پردازند؛ یعنی آینده و ماجرا را به نام نفع آنی، رد کنند.

مارسل موس در فصلی به نام «فنون بلوغ» يك تحول عمیق پرورشی را پایه ریخته است. او در این فصل نشان می‌دهد که بازی ورزشی باید در منطبق کردن نوجوانان با محیط فرهنگی‌شان نقش طراز اولی داشته باشد.

در چشم‌اندازی چنین گسترده، ورزش دیگر نه زائده بیمارگونه غریزه بازی خواهد بود و نه امری برای جبران کمبودهای انسان غربی که نه راه می‌رود، نه می‌دود، نه مبارزه می‌کند.

درواقع باید از خود پرسیم آیا بازی بسیار مهم‌تر و بسیار عمیق‌تر از روحیه جدی و ادا و اطوارهایی نیست که مسئولان جهت‌گیری کنونی ورزش وارد آن کرده‌اند؟

به هر حال نمی‌توان انکار کرد که بازی دارای فضیلت‌های ملایمت‌بخشی است که بُرد و مفهوم‌شان بسیار بیشتر از تأثیرهای بهداشتی یا زیبائی‌تمرین‌های

بدنی هستند. تازه به نظر ما نقش فرهنگی بازی از این هم مهم‌تر است.

بحث بر سر این نیست که فرهنگ از بازی و یا بازی از فرهنگ به وجود آمده است؛ نه این و نه آن. ما به این مشاهده اکتفا می‌کنیم که بین رفتار فرهنگی و رفتار لهوی شباهتی آشکار وجود دارد. در هر دو مورد، انسان، به طور کامل و با يك حرکت خود انگیزخته، از ضرورت می‌گریزد. این خود انگیزختگی به هر حال ممکن است حاصل تلاشهای طولانی دقیق و دردناک باشد؛ دانشمندی که با يك کشف یا يك اختراع، يك صبح که از خواب برمی‌خیزد یا در يك روز استراحت، به نوآوری می‌رسد؛ اکتشاف‌های زبانی يك شاعر (یا يك نویسنده واقعی) هم جز این نیستند. . . . پس در لحظات یکسان است که انسان‌ها (یا کودکان) به حالت آزادی، آمادگی و شوری می‌رسند که بازی و فرهنگ را ممکن می‌سازد. نتیجه نمی‌گیریم که بازی همیشه فرهنگی است؛ بلکه بازی، به خصوص در کودکان، مانند يك امکان ما قبل فرهنگی به نظر می‌رسد.

. . . هیچ ورزشکاری تمرین‌های ورزشی را به عنوان بازی تلقی نمی‌کند. این تمرین‌ها «کار»ند؛ مجموعه‌ای از حرکات طبق‌نقشه، تدریجی و از سر صبر. اما پایان آن (سواي فعالیت حرفه‌ای‌ها) همیشه يك بازی است.

دربازی ورزشی، پس از جهش نخست که نیاز به شرکت کردن در يك فعالیت مسجورکننده است، در مرحله کارآموزی فنون رفتاری و بعد در جریان تمرین‌ها، جدی بودن اجتناب‌ناپذیر

است . اما این مرحله‌ای گذراست . پس از آن ، بازی از نو پیدا می‌شود . دوره روابط میان بازی و کار را ، بنابراین ، می‌توان چنین خلاصه کرد : از کار به بازی ، از بازی به کار . تا بی‌نهایت .

باید بپذیریم که بازی ورزشی که در ذات نامش يك فعالیت آزادپیش است ، ممکن است ناگهان یا به تدریج آلود و تقلبی شود تا جایی که نشانه‌های اصلی رفتاری «ناخوشتن» ساز را ارائه دهد .

ورزشکاری که می‌پذیرد مانند فلز باشد که آهنگر برسندان می‌گذارد ، در معرض این خطر است که هویت واقعی خود را نیز به دست يك مربی بی‌پروا بسپارد .

ورزش هنگامی که از مسیر بازی خارج شد ، خصات بیمارگونه‌ای می‌گیرد . اما به خصوص در مورد قهرمان است که تغییر شکل بیش از همه «ناخوشتن» ساز فعالیت ورزشی به چشم می‌خورد . اکثر شخصیت‌هایی که در این زمینه مورد سؤال قرار گرفته‌اند ، حرفه‌ای شدن را عامل اصل این تغییر شکل می‌دانند .

ما معتقدیم که به طور دقیق و عینی در خدمت این یا آن رهبر ورزشی قرار گرفتن و خیم‌تراز این است که انسان خود را به طور مبهم در خدمت ورزش احساس کند .

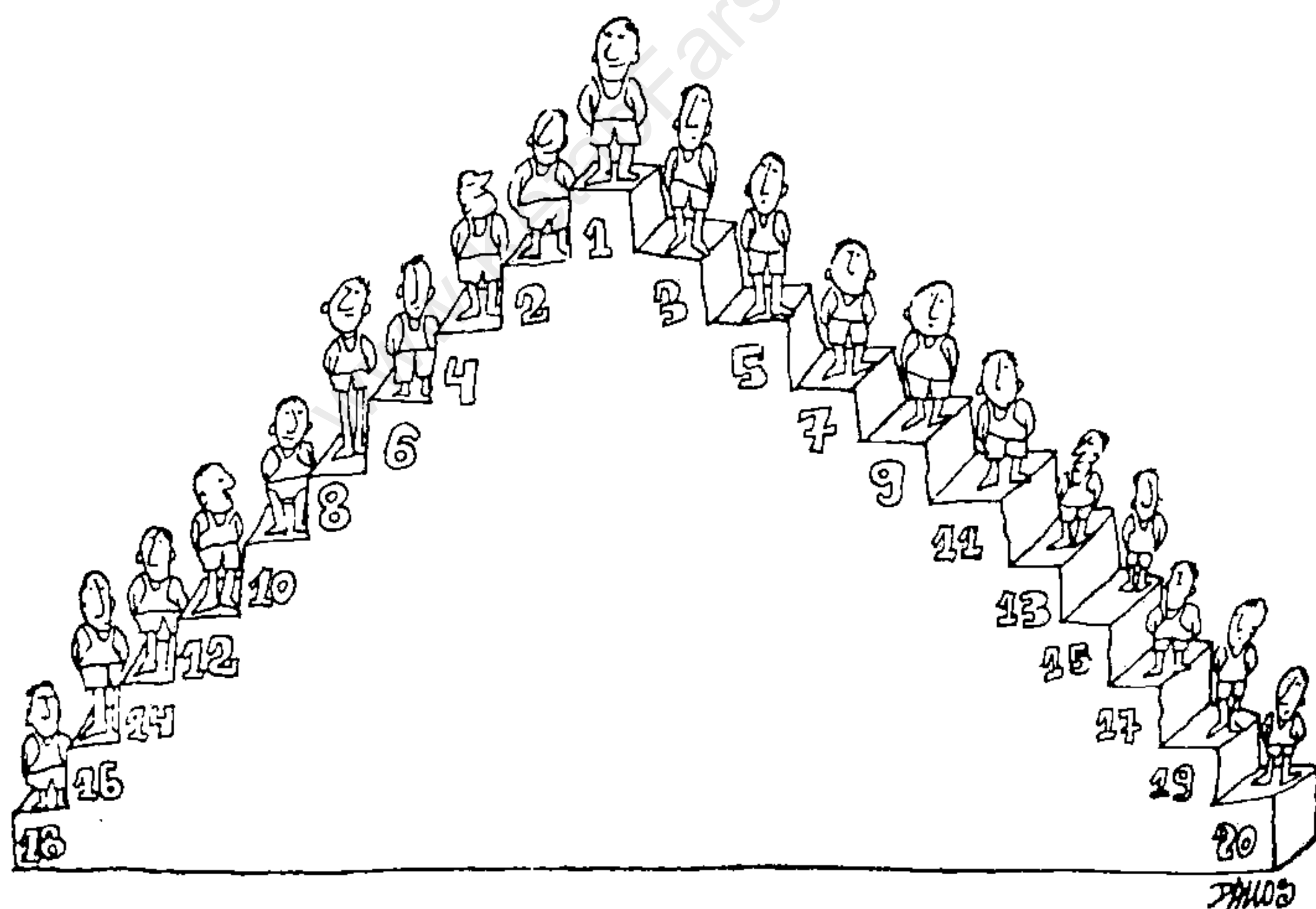
امروزه دیگر جوانانی که فقط به ذوق بازی

قدم به باشگاهها یا زمین‌های ورزشی می‌گذارند بسیار نادرند . در وهله اول نیاز به شهرت جانمایی رؤیا و تخیلات پنهانی آنهاست . البته این را هم قبول دارند که مانند بعضی از قهرمانان ، صاحب ویلا و ماشین‌های بزرگ بودن هم مطبوع است .

متذکر شویم که قصد ما اعلام جرم علیه حرفه‌ای بودن نیست . من گمان نمی‌کنم که ممکن یا حتی خوشایند باشد که ورزشکاران درخشان را مانع شویم تا از استعداد خود در لحظه‌ای ازدوران فعالیتشان بهره‌ور شوند . هانری دگراژ می‌گفت : «با کیفیت یکسان ، پسر روچیلد آماتور باقی می‌ماند و پسر دربان خانه من حرفه‌ای می‌شود» . او در این گفته ، مسأله خشم‌آور نابرابریهای اجتماعی را نشان می‌داد که حتی در برابری ظاهری‌ای که در ورزش برقرار می‌شود ، همچنان باقی می‌ماند . از نظر ما حرفه‌ای بودن به این دلیل تأسف‌آور است که تعداد بسیاری از ورزشکاران را در حالت بندگی در برابر مربیان و انتخاب‌کنندگان قرار می‌دهد .

در چنین شرائطی ورزش نه تنها «کودکی ذهنی» را تشدید می‌کند بلکه باعث نوعی «حیوانیت» تنگ‌نظرانه می‌شود : نوجوانی که عادت کند او را مانند يك اسب مسابقه برانداز کنند ، بکشند ، اندازه بگیرند ، تمام حرکاتش را زیر نظر داشته باشند ، برای اینکه بتواند پس از تمرین هویت خود را باز یابد دارای شخصیت قوی و قدرت تحلیلی باشد که به هر حال در میان همه افراد از هر گروه و هر سن و سال ، کمیاب است و در میان جوانان ورزشکار استثنائی .

کاریکاتور از داووس



ورزش و رابطه آن



آموزش و هنر و فرهنگ

آنچه در زیر می آید حاصل گفتگوهای است در دو نشست که در آن پدیده ورزش از جهات گوناگون بررسی شده است . در این گفتگوها از يك سو علاقه مندانی بودند که پرسیدند و کارشناسانی خبر که به پرسشها پاسخ گفتند . اما گفتگوها فقط يك سوال و جواب ساده نبود . زاویه هایی تاریک بود که در معرض روشنایی قرار گرفت و مسائلی که جامعه ما در قلمروی ورزش باید به حل آنها برخیزد . از این حیث می توان این گفت و شنود را نقطه حرکتی برای گامهایی نیز دانست که از این پس باید برداشته شود .

شرکت کنندگان :

دکتر حسین بنائی - دکتر صدرالدین الهی ، دکتر نمازی ، کاظم کیلانپور ، علی عبده ، داود نصیری

«فرهنگ و زندگی» خشنود است که در این رهگذر توانسته است نظر کارشناسان فن را بیازماید و مسأله ای را به بحث گروهی بگذارد که در ایران هنوز از این دیدگاه بررسی نشده است .

الهی - برای آن که بتوانیم يك خط مستقیم را دنبال کنیم ، و برای آن که رابطه فرهنگ را با یکی دیگر از عوامل ، عاملی که شاید جزء فرهنگ باشد ولی از قلب فرهنگ بیرونش می آوریم و در معرض تماشا و قضاوت فرهنگ قرارش می دهیم ، دریابیم من تصور می کنم که باید بحث را از اینجا شروع کنیم که ترادفها در چیست و طبقه بندی ها چگونه است . (بازی چیست ؟ تربیت بدنی چیست ؟ ورزش کدام است و ورزش مسابقه را چه می دانیم ؟) تا در نهایت به مسایلی نظیر «آما توریسم» یا «پرفسیونالیسم» برسیم . این پیش -



طرحی است که من به ذهنم رسیده است و از آقای دکتر بنایی خواهش می‌کنیم که ابتدا تعاریف و تفاوت‌های میان ورزش و تربیت‌بدنی را بگویند .



بنایی - به نظر من لغت Physical Education به‌انگلیسی Culture Physique به فرانسه ، دو لغت است که در ظاهر يك معنی می‌دهد ولی واقعاً معنایش یکسان نیست . Culture Physique یعنی ورزش که بدن را می‌سازد ؛ ولی Physical Education تعلیماتی را شامل می‌شود که «ورزش» يك قسمت از آنهاست . بنابراین ما باید ببینیم که فقط تمرین‌های «بدن‌ساز» می‌خواهیم یا «انسان‌ساز» . «بدن‌ساز» خیلی داریم : ورزش‌های سوئدی که از قدیم می‌گفتند ؛ با ورزش‌های آلمانی ، قبل از آن که ژیمناستیک به‌صورت امروزی دربیاید .

دروغله اول ، به نظر من ، ما نیاز به ورزشی داریم که عامه مردم بتوانند از آن استفاده کنند ، در وهله دوم ورزشی می‌خواهیم که از آن به صورت يك امر مقدماتی ، برای رسیدن به يك امر نهایی ، استفاده شود . یعنی ورزش به عنوان آماده شدن برای بهتر زیستن . «زنده بودن» به ورزش وابسته است و «زندگی کردن» به تربیت بدنی . بنابراین نباید مفاهیم ورزشی Physical Education و Culture Physique با هم اشتباه کرد .

الهی - يك تذکر كوچك بدهم : يك اشكال ترمینولوژی در گفته‌های آقای دکتر بنایی می‌بینم . این درست است که Culture Physique به معنای پرورش اندام است ، در حالی که در فرانسه معادل Education Physique کاملاً Physical Education انگلیسی است ؛ یعنی هر دو به يك نوع نوشته می‌شود و همان مفهوم نیز از آن دو گرفته می‌شود .

بنایی - درباره این مطلب خیلی بحث شده و واقعیت این است که اگر ما بخواهیم در این چاله بیفتیم به این زودیها از آن بیرون نمی‌توانیم

بیائیم .

Physical Education که می‌گوئیم شامل Sport هم می‌شود ؛ ولی در Sport , Education Physique نهفته نیست و به همین دلیل درس‌آزمان جهانی که به وجود آمده ، لغت Sport را هم اضافه کرده‌اند .

الهی — برای این که در دام بازی با کلمات نیفتیم بهتر است که درباره مفهوم انسانی ورزش حرف بزنیم .

بنایی — برای خلاصه کردن این مفهوم ، شعری را برایتان می‌خوانم :
شکرانه بازوی توانا بگرفتن دست ناتوان است
هدف از رشد و برنایی برای بهتر شدن ، فضیلت پیدا کردن و خدمت است ؛ نه تخریب . اگر جزاین باشد ، ما داریم يك عده خودخواه تربیت می‌کنیم . ما بچه‌ها را و سپس جوانان را به میدان می‌بریم ، برای آن که از آنها آدم‌هایی توانا و مفید به حال جامعه بسازیم — نه فقط توانا . در هر قدمی که ما به سوی ورزش برمی‌داریم هدف ابتدا باید تربیت باشد ، برای کسب مهارت ، سرعت ، چابکی ، هوش و بینش قوی .

گیلانپور — از نقطه نظر تصور عمومی ، برای ورزش دو مرحله جداگانه هست : مرحله مادی و مرحله معنوی . مرحله معنوی را آن شعری خلاصه می‌کند که آقای دکتر بنایی خواندند — هدف جوانمردی و علو طبع و بزرگمنشی است که در نتیجه سلامت بدن و فکر بایستی به وجود بیاید . منتهی این سوال پیش می‌آید که آیا از راه سلامت فکر می‌توان به سلامت تن رسید ، یا به عکس يك اصطلاح لاتینی شناخته شده ، «عقل سالم را در بدن سالم» می‌داند . عقیده و نظر من این است که از طریق بدن سالم باید به عقل سالم رسید . . .



فرهنگ زندگی — اجازه بدهید در اینجا يك پارانتز باز کنیم . به کرات دیده شده که آدم‌های بیمار بزرگترین فکرها را به جامعه بشری ارائه

کرده‌اند . گمان نمی‌رود که يك رابطه مکانیکی در اینجا وجود داشته باشد . هرچند بای فیشر ، مثلاً ، قبل از مسابقه شطرنج حمام سونا می‌گیرد و تنیس بازی می‌کند تا آمادگی بیابد ، ولی نمی‌شود گفت هر آدمی برای آن که فکر سالم داشته باشد ، باید بدن سالمی هم داشته باشد ، وبالعکس .

گیلانپور — عقیده من این بود که ممکن است از راه ، به اصطلاح ، سلامت بدن به زندگی روحی و معنوی سالم هم رسید .

الهی — من تصور می‌کنم که در تعریف آقای بنایی هیچ اشکالی نیست ، فقط حرفم را در يك جمله خلاصه می‌کنم تا دریافت خودم را از مفهوم ورزش گفته باشم . بران من ورزش وسیله کاملاً ممتاز و برگزیده‌ای است که از طریق آن انسان می‌تواند خودش را بشناسد و برای همکاری با دیگران آمادگی بیابد .

عبده — من می‌خواهم در این مورد قدری وسیع‌تر حرف بزنم . فکر می‌کنم که ورزش در اصل نوعی ریاضت کشیدن است . اگر فردی به خودش این زحمت را داد برای انجام حرکاتی که ما امروز اسمش را Sport می‌گذاریم ، این فرد تحمل ریاضت کرده است . همچنان که آئین نماز، تحمل نوعی ریاضت است (صبح زود از خواب برخاستن، با آب سرد حتی در زمستان وضو گرفتن و . . .) به همین ترتیب نیز ورزشکار با تحمل ریاضیت به زندگیش نظم می‌دهد و اهل تصمیم می‌شود . افراد مصمم ، به عقیده من ، همیشه افراد بهتر یا موفق‌تر جامعه‌اند . . .



بنایی — حرف شما کاملاً درست است . اصولاً در زبان عربی ورزش را «الریاضته» می‌گویند .

عبده — از نقطه نظر اقتصادی هم ورزش نقش اساسی بازی می‌کند به زعم من ورزش رابطه‌ای مستقیم با اقتصاد هر مملکت دارد — برای ساختن بازوان توانا و کارگران سالم .

نمازی - من فکر می‌کنم که مفهوم تربیت بدنی خارج از تعلیم و تربیت عمومی نباشد . چون تربیت بدنی را ما معمولاً قسمتی یا جزئی از تعلیم و تربیت عمومی می‌دانیم . اگر ناگزیر به تعریف بشوم ، باید بگویم که تربیت بدنی آن قسمت از تعلیم و تربیت عمومی است که با استفاده از حرکات ، القا یا ایجاد شود . اگر محور مباحث فیزیك ماده است ، محور مباحث شیمی عنصر ، محور مباحث ورزشی و تربیت بدنی را حرکت می‌سازد . اگر بخواهیم حرکتهای ورزش را بشناسیم ناگزیریم که سایر علوم را هم بدانیم . روانشناسی ، بیولوژی ، جامعه‌شناسی و . . . را بشناسیم تا ماهیت حرکت را دریابیم . آن وقت تازه تفاوت‌ها شروع می‌شود که : کدام حرکت تربیت بدنی است و کدام ورزشی و کدام بازی .

الهی - حالا به عنوان نتیجه من می‌خواهم این مسأله را عنوان کنم که ورزش يك عنصر است ، يك عامل که من سه خصیصه برایش برمی‌شمرم . به اعتقاد من ورزش عامل تعدیل کننده ، رهایی دهنده و ضد هرج و مرج است . یعنی در عین حالی که متعادل‌مان می‌کند ، آزادی را به ما نشان می‌دهد و در عین نشان دادن آزادی ضد هرج و مرج است .

فرهنگ و زندگی - گزارشی وجود دارد از مارگارت مید که حتماً اسمش را شنیده‌اید . او به یکی از جوامع ابتدایی رفته بود و مطالعاتی کرده بود . این مسأله برایش جالب بود که در این جامعه ابتدایی بسکتبال بازی می‌کردند ، ولی امتیازها را نمی‌شمردند . هیچ مطرح نبود که کی می‌برد ، کی می‌بازد . نفس بازی برایشان مهم بود . می‌خواهیم بپرسیم : بازی در کجا پایان می‌گیرد ، ورزش از کجا آغاز می‌شود ؟

الهی - به اعتقاد من اختلاف میان ورزش و تربیت بدنی از يك سو و بازی از سوی دیگر در این است که بازی هیچ قاعده‌ای را رعایت نمی‌کند و به هیچ اصولی احترام نمی‌گذارد . اما به مجردی که شما بازی را تحت قواعدی مرتب کردید ، تبدیل به « تربیت بدنی » می‌شود - در مفهوم گسترده‌تر ؛ یا می‌شود « ورزش » - یا قواعد فشرده‌تر . از چنین نتیجه‌گیری است که من خصیصه‌های یاد شده را به ورزش نسبت دادم .

گیلانپور - ماورزش داریم و عواقب مترتب بر ورزش . مفاهیمی که آقای الهی گفتند درست است ، اما سه تا از عواقبی است که به دنبال ورزش می آید . لیکن مفهوم کلی در ورزش برای رسیدن به این عواقب ، در يك کلمه خلاصه می شود : اکسیژن ! هرچند اساساً انسان به اکسیژن زنده است ، اما ورزش به او این امکان را می دهد تا تمام سلول های بدنش از این ماده حیاتی استفاده کند . کتاب مفصلی من به تازگی خوانده ام در باره اهمیت اکسیژن در ورزش و به طور کلی پرورش بدن که بخش مهمش را مغز تشکیل می دهد . از راه پرورش سلول های مغزی است که انسان به غایت ورزشی می رسد و جز در سایه حرکت ، نمی توان اکسیژن بیشتر وارد اندام ها کرد . به هر حال فلسفه حرکت در ورزش رساندن اکسیژن بیشتر به بدن است .

نمازی - خوشبختانه در این زمینه تحقیقات زیادی در آمریکا شده است - تحقیقاتی مستند که ثابت کرده افرادی که در حین مطالعه و کارهای فکری يك مقدار کارهای عملی داشتند نتیجه بهتری گرفتند تا آن کسانی که به کار عملی نپرداخته بودند .

بنایی - درست است که اکسیژن از عوامل مهم زندگی اندامهاست ، اما حرکات حداقلی را برای نیازمندی تن به حساب بیاورید . این کمترین حد خوراك است که هر فردی باید بگیرد - اما نه کمترین حد خوراك يك بچه یا يك جوان . برای مثال : من دختری دارم که کلاس سوم ابتدایی درس می خواند . دیروز از او می پرسیدم که «در ساعت ورزش چکار می کنید ؟» گفت «هیچ ، فقط به ما می گویند بیا با دست اینطور و آنطور بکن .» گفتم که مگر دوست نداری که آن حرکات را انجام بدهی ؟ گفت : «هیچکس دوست ندارد ، تا معلم رویش را برمی گرداند ، خودمان را شل می کنیم !» این حرکات چون برای بچه ها فاقد انگیزه است ، نشاط آور نیست .

الهی - نکته یی به نظرم رسید . یونسکو اخیراً کتابی تحقیقی حاوی هفتاد و دو مقاله به انتخاب هفت مرد برگزیده منتشر کرده است به اسم Learning to be (آموزش برای بودن) . این کتاب دقیقاً مسایل آموزش را در جهان مطالعه می کند . اولین ضعیفی که برای این

کتاب می‌توان قائل شد ، این است که از هفتاد و دوم مقاله آن فقط يك مقاله به تربیت بدنی اختصاص یافته . وقتی یونسکو که مرکز فرهنگی جهان ماست و دوسازمان ایشپرن و I.C.P.S. به عنوان وابسته دارد ، چنین می‌کند ، آیا ما باید ورزش را همچنان جزء نظام آموزشی خودمان تلقی کنیم یا نه ؟ آیا یکی از بنیان‌های آموزش در جهان ما ورزش است ؟ ما همیشه ورزش را در برنامه آموزش مدرسه‌ای منظور کرده‌ایم . فرانسوی‌ها اخیراً قاعده‌ای تازه در دبستان‌هایشان گذاشته‌اند یعنی يك سوم وقت دبستان را به تربیت بدنی یا ورزش اختصاص داده‌اند .

آیا ورزش به امر آموزش سنتی وابسته است ، یا باید جدا از آن باشد ؟

در حالی که درمبانی آموزش سنتی تجدید نظر خواهد شد و چیزی به نام آموزش مداوم در آینده وجود خواهد داشت آیا ورزش که جزو یکی از مواد درسی در برنامه‌ها گنجانده شده ، باید همچنان به شیوه قدیم دنبال شود ؟ حرکتی که در طول روز ، در حیاط مدرسه ، اتاق و کوچه می‌تواند باشد ، آیا باید در نظام آموزشی نیز گنجانیده شود یا خودش به تنهایی می‌تواند يك نظام باشد ؟

عبده - از نظر من تفاوتی نمی‌کند . در هر مکانی ، با هر اسمی ، این می‌تواند عملی بشود . امروزه در بعضی از ممالک ، نظیر امریکا ، آموزش نظامی را در دانشکده‌ها انجام می‌دهند . در سفری به ژاپن ، پس از مطالعه‌ای کوتاه در امر پرورش در این کشور ، به نکته‌هایی برخوردیم که از فقدان آن در کشورمان غبطه و غصه خوردم . در ژاپن قوانین تعیین کرده است که برای هر کودکی چند متر مربع زمین بازی باید وجود داشته باشد و چند متر مربع سالن سرپوشیده برای امر ورزش .

نمازی - سوآل من اینست که آیا ورزش را به صورت علم می‌شناسید ، یا نمی‌شناسید ؟ اگر ورزش يك علم است ، به نظر من آموزش هم لازمه آن است و در کنار آن آموزش ، روش . . .

الهی - ما در این نکته که ورزش علم است حرفی نداریم و در این که آموختنش هم لازم است حرفی نداریم . بحث ما بر سر این است

که آیا همین حرکت ساده با توپ توی کوچه بازی کردن ، حرکاتی که بچه پیش از مدرسه انجام می‌دهد ، پیش از آنکه یاد بگیرد «بابا آب داد» ، یاد گرفته که چطور شوت کند توی دروازه طرف مقابلش ، این باید جزو آموزش باشد ، یا نه ؟

نمازی - شما اصولاً همه فعالیت‌های مدرسه‌ای را در نظر بگیرید ، کدام یکی از این فعالیت‌ها اصولاً مدرسه‌ای است ؟ من فکر می‌کنم که تعلیم و تربیت صرفاً به چهار دیواری مدرسه ختم نمی‌شود . خانواده هست ، سایر عناصر اجتماعی هست ، عقاید مذهبی هست و سایر پدیده‌ها . خوب ، تربیت بدنی یا ورزش هم می‌تواند مثل سایر مواد درسی چیزی باشد که آموختنش در مدرسه کامل بشود . . .

الهی - به عقیده من نه در مدرسه سنتی . اما شما يك مدرسه دیگر هم دارید که مارشال مك‌لوهان «مدرسه بی دیوار» می‌نامد - تمام خیابان‌های دنیا .

نمازی - بنابراین وقتی رسیدید به مرحله به اصطلاح علمی ورزش یا مهارت‌هایی که خارج از مهارت‌های طبیعی (نظیر دویدن ، پرتاب کردن ، پریدن . . .) است و خواستید این مهارت‌ها را تعلیم بدهید ، برای این کار ناگزیر از آموزش هستید . باید آموزشگاهی باشد . حالا این آموزشگاه ممکن است مدرسه باشد ، یا باشگاه ، فرق نمی‌کند .

گیلانپور - پرورش خواه تربیت بدنی باشد یا چیز دیگری ، بدون آموزش اصلاً مفهوم ندارد .

الهی - چه سهمی در آموزش به ورزش می‌دهید ؟

گیلانپور - بله ، این سوال خوبی است . اگر ورزش بدون آموزش باشد ، تکرار آن شعر مشهور است : تیغ دادن در کف زنگی مست . . . حال فرض کنید يك آدم غول‌پیکر عضلانی تهی مغزی ساختیم . این

فایده ندارد . به نظر من اگر راه افراط برویم و بگوئیم پرورش باید خیلی جلوتر از آموزش باشد ، درست نیست . هردو اینها ، دو خط موازی هستند که یکی از آن دو که آموزش است ، همیشه مقدار خیلی زیادی جلوتر است . لیکن آن خط کوتاهتر هم با سرپرستی و نظارت کامل آن خط دیگر ، دائم در حرکت است . آموزش باید الهام بخش پرورش باشد .

بنایی - پرورش ، بدون شك ، مقدم بر آموزش است ؛ چرا که خیلی پیش تر از آن شروع می شود . آموزش وقتی می آید که بخواهند به این پرورش مسیر بدهند . آنوقت است که نظارت متخصص و نظارت افراد بصیر به حسن اجرای امر لازم است . بدون شك آموزش قسمتی از پرورش است . ولی هیچ پرورشی هم نیست که یا زمینه مساعد برای یادگیری ، یا وسیله مساعد برای یادگیری ، یا متخصص برای یادگیری لازم نداشته باشد .

بچه در دبیرستان مطابق قواعد و قوانینی که جسم او را ارضا می کند حرکت می کند . به همین دلیل در قانونی که در شهریورماه ۱۳۰۴ گذاشته شده تصریح شده که : «لااقل هر محصلی در مدرسه باید روزی يك ساعت ورزش کند.» این کلمه «لااقل» همان مفهومی را در خود دارد که به دنبالش می گردیم . یعنی کارشناسانی که آن وقت این قانون را دیکته کردند هوشیار بودند یا کسانی که این قانون را گذرانده اند می فهمیدند که ممکن است بدن انسان بیشتر از یک ساعت در روز به حرکت احتیاج داشته باشد . سال بعد که دیدند انجام این کار برای وزارت معارف آن زمان میسر نیست ، تبصره ای گذاشتند به این مضمون : «تا زمانی که وسایل و لوازم کار برای اجرای این ماده قانون مهیا نیست باید دو ساعت ورزش در برنامه هفتگی گنجانند .»

آن زمان که این قانون وضع شد ، در محله های شهر يك میدان بازی وجود داشت . هر روز عصر که ما از مدرسه بر می گشتیم ، دور هم جمع می شدیم و بازی می کردیم - تا وقتی که هوا اجازه می داد . آن وقت می رفتیم سراغ مشق و خط . حالا این وضع را نداریم . آن میدان های كوچك و زمین های بازی از میان رفته . در نظر بگیرید آن تبصره قانون ، و آن غریزه و طبیعت كودك را که طالب حرکت است - اما مگر اکنون دو ساعت ورزش هم در هفته

اجرا می‌شود؟ چون برنامه ورزشی جزو برنامه‌های مستحب بوده حالا که مدارس دووقته شده‌اند، گفته‌اند «چه را حذف کنیم؟» آمده‌اند اول ورزش را زده‌اند! بنابراین ما در سطح دبستان اصلاً ورزش نداریم. اگرهم داریم - متأسفم که این را می‌گویم - در سطح مدارس ملی است، آنهم برای این که نظراولیای بچه‌ها را جلب کنند، والا از نظر خود ورزش . . .

الهی - آن مدارس ملی هم که بیشتر توی آپارتمان‌ها هستند.

بنایی - متأسفانه حرف شما درست است. به همین دلیل من معتقدم که باید مدرسه‌سازی شکلش عوض بشود. همانطور که برای عریض کردن خیابان‌ها، توسعه معابر، قانون می‌گذرانند، توسعه مدارس هم باید تابع قوانینی بشود.

کار تربیت‌بدنی نباید در مدارس منحصر به دو ساعت باشد. این دوساعت برای کانالیزه کردن است، محیط بیرون از مدرسه را هم باید طوری آماده کنیم که بشود کمبودها را جبران کرد.

الهی - لابد اطلاع دارید که کمیسیونی در فرانسه به نام کمیسیون «ژان برتران» کتابچه‌ای درآورده در سال ۱۹۶۶ به نام «دکترین ورزشی». يك دسته ۵ یا هشت نفری آمد نشست و با تمام آدمهایی که در زمینه ورزش و تربیت‌بدنی کار کرده بودند تماس گرفت و آنها را دعوت به کمیسیونهای کوچکتری کرد. بودجه‌ای هم دولت فرانسه گذاشت و از کمیسیون خواستار سیاست ورزشی سی سال آینده شد. این کمیسیون دکترین ورزشی فرانسه را نوشت. آیا به نظر تان لازم نیست که يك چنین کمیسیونی هم در ایران تشکیل شود و راجع به تمام مسائل اساسی، همه آن دردهایی که به آنها اشاره شد که همه‌اش ناشی از نداشتن دکترین اساسی برای ورزش است، تصمیم بگیرد؟

البته چنان‌دکترین باید شرایط سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و حتی شرایط سنتی و اقلیمی مملکت ما را در نظر بگیرد. حالا که آینده‌نگری جزو مدهای روز شده، لازم نیست که دکترینی پیشنهاد کرد که دستورالعمل «سیاست ورزشی» آینده ایران باشد؟ و سیاست اجراییش را نیز آیا نباید تعیین کرد؟

گیلانپور - مسأله تنظیم يك دكترین ورزشی ، مسأله بسیار حساس و ظریفی است . اگر در فرانسه یا کشورهای دیگر به چنین اقداماتی دست می زنند ، ضمانت اجرایی برای این گونه کارها وجود دارد . و این ضمانت را تنها دولت ها با پشتوانه قدرتشان و پولشان تأمین نمی کنند ؛ فهم و آشنایی مردم هم هست . در کشورهای که مردم و حتی دستگاهها هنوز به آن درجه از رشد و آگاهی نرسیده اند ، چنین ضمانت اجرایی نمی تواند وجود داشته باشد . مثل این می ماند که شما انواع و اقسام ورزشگاه ها و استادیوم ها را بسازید ، ولی نه تماشاگر داشته باشید و نه ورزشکار .

الهی - ما تصور می کنیم که زمان مطرح کردن این دكترین فرا رسیده است ؛ هرچند تفهیمش خیلی مهم است و حق با شماست . طرح دكترین ورزشی به این مفهوم نیست که ما چیزی را از بالا به عنوان يك عمل پراشوتی بیاندازیم وسط و بگوئیم : این طرح ، حالا بروید به دنبال اجرایش ! نه . این از طریق استقراء ارسطویی باید به دست بیاید در فرانسه حدود ۲۰۰ نفر ۶ سال تمام نشستند و روی چنین طرحی کار کردند تا حاصلش کتابی بود که اسم بردم . چه اشکالی دارد که ما هم شش سال ، هفت سال ، ده سال روی این کار وقت بگذاریم ، اما لااقل بدانیم که پس از آن چیزی داریم که هم به درد آن معلم زاهدانی می خورد و هم به درد آن ورزشکار تهرانی و هم به کار آینده و نسل آینده ؟

سهم ورزش در میراث اجتماعی

فرهنگ و زندگی - با توجه به مفاهیمی که فرهنگ در ادب فارسی داشته ، فرهنگ را مجموعه اعتقادات و آداب و بازی ها و شیوه های گذران زندگی می دانیم که همه متکی است بر ارزش های مشترکی در يك جامعه . در واقع وراثتی است از طریق اجتماع . ما از طریق خون و نسل وراثتی را می گیریم که بیولوژیک است ، اما از جامعه مان هم وراثتی را می گیریم که بیولوژیک نیست ، آموزشی است . آنچه مورد علاقه ماست اینست که ببینیم که در این مجموعه سهم ورزش چیست ؟ تاچه حد می تواند به کمک نهادهای دیگر بیاید و تاچه حد می شود در جامعه امروز ما از این نهاد با سابقه طولانی (میتولوژی پهلوانی مثلاً . . .) بهره گرفت . ارتباط ورزش با بنیان های دیگر فرهنگی چیست ؟ چه سنت ها ، رسوم و اعتقاداتی را می تواند در شکل های مختلف خودش عرضه کند ، از چه اعتقادات

و رسومی می‌تواند تأثیر پذیرد - با توجه به این که خیلی از بازیهای ما مبین فرهنگ ماست ، مبین اعتقاداتمان است ؟

بنایی - دو رابطه قوی بین فرهنگ و تربیت بدنی وجود دارد . یکی از نظر سنت و دیگر از نظر زیبایی‌شناسی .
سنت هم از احتیاج شروع شده . . .

الهی - و حتی شرایطی اقلیمی

بنایی - بله . به هر حال احتیاج موجب می‌شده که فرضاً در زمان هخامنشی به بچه‌ها تیراندازی یاد بدهند ، اسب‌سواری ، نیزه‌پرانی و . . . بیاموزند . هرچند تاریخ پیدایش زورخانه دقیقاً معلوم نیست ، اما عده‌ای می‌گویند که این تقلیدی از پهلوانان قدیم است و این اسباب و ابزار را درست کرده‌اند و با آنها تمرین می‌کرده‌اند برای روز مبادا . این تنها يك نظر است و چون سند معتبری در اختیار ما نیست نمی‌توان قضاوت صریح کرد ، ولی به هر حال سنتی است که براساس احتیاج اقلیمی و اجتماعی ، و بعضاً فردی پا گرفته است .

رابطه دیگر ورزش با فرهنگ از نظر زیبایی‌شناسی است . به راستی چه حرکتی جامع‌تر ، شکیل‌تر و زیباتر از شیرجه رونده‌ای است که روی يك تخته پایش را می‌زند ، دوتا پیچ می‌زند و می‌رود توی آب ؟ یا مثلاً دستش را می‌گذارد پشت گردنش ، می‌چرخد و وچنان به درون آب می‌رود که اگر فیلمی از این صحنه بردارند و آهسته بگردانند ، پاها کاملاً عمود بر آب است . برای نمایش دادن اعجاز غیرقابل تصور انعطاف بدنی چه حرکتی زیباتر و انسانی‌تر از این حرکت وجود دارد ؟ این غایت استعداد بشری است .

این حرکت و آن حرکات قهرمان ژیمناستیک المپیک مونیخ ، چیزی ، عنصری از فرهنگ در خود دارد . پرسشی که يك قهرمان اسکی از يك سکوی پرش می‌کند ، یا حرکات يك بالرین . . . مگر ژیمناستیک رابطه کمی با باله دارد ؟ به نظر من ورزش یعنی «نمایش زیبایی‌شناسانه» . دکتر اکرامی ، یادش بخیر ، می‌گفت فکر يك فوتبالیست خوب دور يك سکه «دربیلینگ» می‌کند . این گفته قدرت درك هنری يك فوتبالیست را بازگو می‌کند .

فرهنگ وزندگی - آقای بنایی ! ظاهراً کاریک فوتبالیست را باید به عنوان يك مهارت فنی به حساب آورد ؛ چون اگر این مهارت را هنر بخوانیم ، آنوقت با شناختی که از ماهیت « هنر » داریم ، تفاوت هایی پیش می آید . . .

بنایی - اتفاقاً من در این مورد کاملاً روی کلمه « هنر » تکیه می کنم . اما در بررسی شما باید از دوجت مطلب را مورد توجه قرار بدهید . یکی از نظر جستجو در « کولتور » و سوابق هرملتی . مثلاً « کشتی » و کشتی گرفتن جزو سنن ماست و در فرهنگ ما ریشه دارد . یا پرتاب دیسك که ابتدا جزو سنن بوده ، اما ورزش نبوده . دریایان میهمانی هایی که در کوه « المپ » برگزار می شد ، هرکس بشقاب خود را پراز غذا می کرد و به طرف حیوانات پرتاب می کرد . کم کم همین بشقاب پرانی ها تبدیل به نوعی مسابقه می شود و آن کس قهرمان است که بشقاب را دورتر پرتاب کند ، این شده است يك کار قهرمانی .

بچه های سوئدی یا فنلاندی یا نروژی ، صرفاً به خاطر نفس ورزش ، اسکی نمی کنند - برای رفع حوائج روزانه اسکی می کنند . از طریق این حاجت است که يك سنت ، تبدیل به آئین ورزشی می شود .

فرهنگ وزندگی - مسأله ای که مورد تقاضای ساست تا درباره آن صحبت شود ، ارتباط ورزش و قهرمانی است . یعنی بررسی شود که قهرمانی چه جایی در ورزش دارد ؛ تا کجا به طور کلی با ورزش است و در کجا از آن جدا می شود . مسأله دیگر ، جنبه به اصطلاح مثبت قضیه است : این که افراد در جوامع پیشرفته امروزی ، حتی در سطوح بسیار حساس و بالا هم که هستند ، اوقاتی برای ورزش می گذرانند - برای این که ضرورت را احساس کرده اند که به این امر باید پرداخت . اما وقتی از جنبه دیگر که نگاه می کنیم ، این سوال پیش می آید : چگونه است که ورزشکار یا علاقه مند به ورزش کمتر به فعالیت فکری گرایش دارد ؟

بنایی - اجازه بدهید اول من يك غلط متداول و علت به وجود آمدن این غلط متداول را توضیح بدهم . گفتید نمی دانیم چرا در جوامع ورزشی

عدم تمایل نسبت به کارهای اجتماعی و هنری و ذوقی وجود دارد . به عبارت دیگر : چرا ورزشکارها تنبل هستند ، چرا ورزشکارها درسشان از بقیه شاگردها عقب‌تر است . یا چرا ، فرضاً ، میان خوانندگان و نقاشان و هنرمندان ورزشکار نیست ، و اگر هم هست خیلی کم است . پس معلوم می‌شود میان پرورش جسم و پرورش روان یا مغز تناقضی وجود دارد . اینها معانی خاصی است که در بیان شما مستتر است .

ابتدا بگذارید از سطح پائین شروع کنیم . معلمان مدرسه ورد زبان‌شان است که ورزشکارها تنبل هستند ، درس نمی‌خوانند . مثلاً وقتی به شاگرد ورزشکار می‌رسند ، می‌گویند : « بسیار خوب ، ورزش می‌کنی ؟ آخر سال بهم می‌رسیم ! » به خصوص این مسأله وقتی بیشتر صادق است که فرضاً دانش‌آموزی بخواهد در مسابقه فوتبال مدرسه هم شرکت کند - که دیگر وای به حال آن دانش‌آموز ! ببینیم چرا این طرز تفکر وجود دارد . و اگر هست آیا این خاصیت مطابق ورزش است که مغز انسان کمتر به کار می‌افتد ، کمتر تمایلی به مطالعه پیدا می‌کند ؟ یا علتی است در ورزش که منتهی به این امر می‌شود .

فرهنگ و زندگی - ویا انحرافی مثلاً .

بنایی - بله ، انحرافی . همه می‌دانیم که بدن ما ترکیب یافته از يك مقدار سلول . آن‌طور که می‌گویند چهل و پنج کاترلیون سلول در بدن ما هست که این سلول‌ها در اثر کار کم کم ضعیف می‌شود و از بین می‌رود و به جایش سلول‌های نو می‌آید ؛ ولی توازن بدن هیچ‌وقت به هم نمی‌خورد .

مسلم است که در اثر زیاده‌روی در قسمتی از این فعالیت‌های سلولی ، ضعف ایجاد می‌شود در کار بقیه سلول‌ها . علتی که باعث شده تا آن غلط مألوف یا مشهور جا بیفتد ، نبودن راهنمای شایسته در دستگاه ورزشی ماست . به عبارت دیگر زیاده‌روی در ورزش آدم را خسته می‌کند . خستگی عضله ، در اعصاب حساسه اثر می‌گذارد . اعصاب حساسه هم به طور خودکار در مغز اثر می‌گذارد .

بچه‌ای در طول روز ، بر اثر این که در کلاس درس ناراحت شده یا کلاس به دلایلی برایش جالب نبود و تنها جایی که به او « آفرین » می‌گفتند در میدان ورزشی بوده ، آن چنان زیاده روی

در ورزش می‌کند که عصر خسته و کوفته به خانه می‌رود. اعصاب چنین آدمی «تخدير» شده است و طبیعی است که شب وقتی به خانه رفت نمی‌تواند درس بخواند. این ناشی از سیستم غلط ورزش است که به این نتیجه منتهی شده.

ورزشکار اگر درست و به موقع و متناسب با استعداد و توانایی‌های بدنش ورزش کند، نه تنها تنبل نمی‌شود، مغزش هم به فعالیت خواهد افتاد. تجسسات علمی امروزه دیگر جای تردید نگذاشته که اکسیژن برای رفع خستگی دماغی از واجبات است؛ سلولهای مغزی را به فعالیت وامی‌دارد. اگر این را بپذیریم، پس چگونه و از چه طریقی جز ورزش می‌خواهید اکسیژن به مغزتان برسانید؟ با تنفس عمیق که فایده ندارد، چون بدن شما به قدر احتیاج اکسیژن جذب می‌کند. وقتی کسی تحت تأثیر حرکت نفس سریع می‌کشد، اکسیژن بیشتر از طریق گلبول‌های قرمز به بدن می‌رسد و طبیعتاً به سلولهای مغزی هم.

پس آن توهم، آن پندار نادرستی که ورزشکار را انسانی فاقد شعور می‌داند، ناشی از رفتار ورزشکارانی است که مربی خوب و آگاه ندارند. خود را خسته می‌کنند و نه تنها جسم، مغز خودشان را هم از کار می‌اندازند. این، ورزش کردن نیست؛ بد ورزش کردن است. در ورزش مهم اعتدال است و این اعتدال باید به دست يك ناظم تیزبین و صاحب شعور باشد که بداند آن بدن چقدر ظرفیت دارد، آن بدن دیگر برایش تمرین کافیست و آن دیگری هنوز کم دارد. آن وقت هر کس را به نسبت ظرفیتش خوراك بدهد.

فرهنگ وزندگی — به نظر شما برای این که قهرمان بسازیم، آن وقت ناگزیر نیستیم که به آن نوع ورزشی متوسل شویم که الآن شما طردش کرده‌اید؟

بنایی — الآن گفتم که ورزش باید متناسب با استعداد بدن باشد. قهرمان آن کسی است که کاری را می‌تواند انجام بدهد براساس آن که نیروی جسمی‌اش اندکی بیشتر است.

همچنان که اشاره کردیم، اگرما ورزش را تعمیم بدهیم، چون استعداد بعضی‌ها بیشتر است، با شرایط مساوی بعضی‌ها جلوتراند. اگر تمرین را طی زمان زیادتر کنیم، چون نسبت پیشرفت استعداد جسمی این آدم متناسب با نسبت حجم باری است که تحمل می‌کند،

بنابراین ظرفیت او دائم در افزایش است . قهرمان حقیقی آن کسی است که هیچوقت از مرز استعداد خودش بیشتر تمرین نکند و مربیش هم بیشتر از مرز استعدادش از او توقع قهرمانی نداشته باشد .

قهرمانی که در پایان خط دو از پا می افتد ، قهرمانی که مسابقه اش را ناتمام رها می کند ، یا خواسته بیشتر از انرژی کاری انجام دهد ، یا استادش ، مربیش ، نتوانسته او را خوب تربیت کند و ظرفیت و استعدادش را گسترش بدهد ، خود را تباہ می کند .

کسی که براساس فهم شخصی یا نظارت مربی استعداد و ظرفیت بدنی خود را بشناسد ، امکان ندارد که در مراحل قهرمانی بدنش دچار نقص شود ؛ چون همیشه از خودش روی اصول کار کشیده است . می فهمد چه موقع پره های بینی اش دارد بیشتر از حد معین تند حرکت می کند ، یا زیرچشم کبود می شود - اینها همه علامت کمبود اکسیژن است و لحظه ای است که قرض دادن بدن شروع می شود .

هیچکس قهرمان نمی تواند بشود اگر نظریه شمارا در زمینه قهرمانی (افراط در کار تمرین) پیش بگیرد . افراط در هرکاری به بدن صدمه می زند . سلامت و موفقیت يك قهرمان را کسی تضمین می کند که ناظر به حسن اجرای اعمال اوست و این ناظر ، يك مربی تیزبین و عالم به علم ورزش است .

نمازی - ناهماهنگی که میان درس و ورزش هست ، شاید در چند کشور و از جمله در ایران وجود داشته باشد . در خیلی از کشورهای اروپایی و آمریکایی این مشکل اساساً وجود ندارد و یکی مکمل دیگری است .

دانش آموزانی که در ایران ورزش می کنند ، علاوه بر ساعاتی را که توی زمین بازی می گذرانند ، مقدار زیادی هم وقت بیهوده تلف می کنند . من فکر می کنم که نداشتن برنامه باعث می شود که این وضع پیش بیاید . اگر زندگی دانش آموز طبق برنامه پیش برود ، درس سرجای خودش باشد و ورزش هم سرجای خودش تاسرحد قهرمانی هم این دو لطمه ای به یکدیگر نمی زنند . بنابراین غیر از افراط در کار تمرین ، يك مقدار «وقت های گمشده» هم وجود دارد که باید آن را در مسیر درست انداخت و از آن حداکثر استفاده را برد .



نصیری - نکته‌یی که آقای دکتر بنایی در باره راهنما و مربی شایسته به آن اشاره کردند ، در جهت پرورش مدرسه‌ای هم قابل توجه است . بایستی ببینیم که آیا معلمان ورزش ما می‌دانند که چرا به بچه‌ها ورزش می‌دهند ؟ آیا بچه‌های ما تمیز می‌دهند که چرا ورزش می‌کنند ؟ به نظر من این آگاهی دوجانبه وجود ندارد .

علاقه بچه را به ورزش و بی‌علاقگی او را به مطالعه باید در روش تعلیماتی جستجو کرد . کودکی که صبح به مدرسه ابتدایی می‌رود و شب با کوله‌باری از مشق و تمرین به خانه برمی‌گردد ، ساعتی که ورزش می‌کند ، بیشتر لذت می‌برد تا ساعتی که درس می‌خواند ، چون در عین حال از ورزش لذت هم می‌برد .

الهی - من تصور می‌کنم این گفته‌ها مقدمه‌ای بود که بتوانیم از آن نتیجه بگیریم . این کاملاً درست است که در مدارس ما ورزش برنامه‌ریزی شده نیست و در ورزش مدارس قدری مبالغه هست . همچنان که همه می‌دانند ، برای هر فاصله و دوره سنی برنامه‌ریزی خاصی را باید برای ورزش و تربیت بدنی پیاده کرد . آنچه برای ما الآن حائز اهمیت است ، همچنان که اشاره شد ، دوره تحصیلات ابتدایی است . در اینجا ، دومی‌سأله باید در نظر گرفته شود : (۱) اثر کتیوها و هدف‌های تربیتی از ورزش و (۲) وسایلی که می‌شود به یاری آنها به این اثر کتیوها و هدف‌ها رسید .

ابتدا باید به بچه آگاهی بدهیم که بدنش چیست . یعنی شناخت جسمی به کودک بدهیم . وقتی اندامش را بشناسد ، تعادل را بداند ، نفس کشیدن درست را بداند ، ریتم را بفهمد ، «اثر کتیوها» را به او شناسانده‌ایم . بعد باید به او آموخت که چطور در محیطی که هست ادراک درستی از فضا و زمان داشته باشد . مرحله بعدی ، کنترل خویشتن است توسط مغز که من آن را «هنر توجه» نامیده‌ام . برای این دوره وسایلی که مورد احتیاج است ، تمرین‌های بدنی در حد خیلی ساده ، بازیهای گوشه و حسی ، حرکات زمینی و ژیمناستیک در حد خیلی سبک ، بازیهای دارای رقص و خود رقص است .

در مرحله دوم این بچه را باید از نظر فیزیولوژیک برای خرج نیرو آماده کرد ؛ بعد به او قدرت اجرائی داد ؛ نرمش داد ، سرعت و قابلیت داد . برای اینها نیز وسایلی در نظر گرفته شده . تازه هدف‌گیری و جهت‌گیری به طرف يك ورزش خاص را می‌توانیم به

بچه توصیه بکنیم . در این جهت است که باید به توسعه «مکتب ذهنی» پرداخت . برای این کار اکنون بازیهای دردنیا متداول است ، مثل بازیهایی که به «جهت یابی» معروفند . بچه را توی جنگل رها می کنند و به او می گویند راحت را پیدا کن . بعد از این ، بیدار کردن حس همکاری و حس مسئولیت و روح جمعی در بچه است . اینها همان است که به «مکتب ذهنی» بچه در آینده مربوط می شود و در سرنوشت ورزشی او مؤثر خواهد بود . آنگاه نوبت به آموزش احترام به دیگری ، آموزش این که رابطه بین فرد و گروه ، و گروه و فرد چیست از نقطه نظر جامعه شناسی و روانشناسی در ورزش مطرح می شود . اگر در کلاس ، در اتاق ، به او می گوید که کار جمعی چیز قشنگی است ، خوب ، بچه هیچوقت این را نخواهد فهمید ، مگر آن را لمس کند .

مهمتر از همه این است که ما ورزش را به صورت چیزی ناشناخته در جمع وارد می کنیم . یعنی بدون در نظر گرفتن ظرفیت بچه شش ساله او را وادار می کنیم دستهایش را اینطوری تکان بدهد . خوب ممکن است شریان قلب این بچه باز بشود و بمیرد . برای این کار دردنیای ورزش «نورم» وجود دارد . می گویند انسانی با این مشخصات ، در این سن ، با این شرایط باید صدمت را در این مدت بدود . اگر کسی کمتر از این مدت تعیین شده دوید ، از آن دسته ایست که می زند بالا ، خودش را بیرون می کشد . اگر کسی بیشتر از آن مدت دوید باید ببینیم چه عیبی دارد . بنابراین مسأله «نورم» هم در این مطلب باید گنجانده می شد . ما برای ورزش خودمان هنوز نورم نداریم و در نتیجه نبودن «نورم» ، ظرفیت ها را نمی شناسیم .

از طرف دیگر ، شما چرا فکر می کنید که ارزش چیزی بیرون از هنر است ؟ ورزش هنر است . تابع تمام قوانین کلی است که هنر را در بر می گیرد . امروزه اگر به علت شیوع «پرفسیونالیسم» ورزش يك شكل تجاری پیدا کرده ، در آغاز قرن بیستم ، وقتی که المپیک ها تشکیل شد ، در کنار بازی های المپیک ، مسابقات بزرگ هنری (شعر ، نقاشی ، مجسمه سازی) بوده و آنها را در سال ۱۹۴۸ از هم جدا کردند . از آن سال ، یعنی از آن المپیک به بعد ، به صورت نمایشگاه هنرها درآمد ، ولی در آن موقع «مسابقه هنرها» بود . در المپیک ۱۹۲۴ «پیر دوگوبرتن» با شعری که به نام «در ستایش ورزش» ساخته بود برنده مدال طلا شد .

فرهنگ وزندگی - هنوز هم می‌توان فکر کرد که يك عدم تعادل بین کار فکری و کار بدنی وجود دارد . یعنی ، ممکن است از استثنای ناشی بشود ، آدمهایی که از نظر بدنی ضعیف هستند برای جبران ضعف بدنی ممکن است زور بیاورند ، فشار بیاورند که کاریشتر فکری بکنند . یا بالعکس آدمهایی که از نظر فکری ضعیف هستند ، می‌خواهند ضعف فکری‌شان را با رو آوردن به تقویت بدن جبران کنند .

الهی - من شخصاً در مفهوم خودم ، ورزش را از هنر جدا نمی‌کنم . این که شما می‌گوئید فلانی ضعیف است ، يك چشمش کور است ، پس سعی می‌کند برای جبران آن نقاش خوبی بشود ، ترمز می‌کند کار او در حیطه خودش با کار يك ژیمناست خوب که يك «ممتاز» کامل و شسته و رفته می‌زند ، برابر است . هر دو يك تابلوی کامل است .

بنایی - نگوئید که چون ضعیف است ، به طرف درس می‌رود . بگوئید برای جبران ورزش نکردن و برای این که دلش می‌خواهد در جایی دیگر - در کلاس درس - برایش دست بزنند ، درس می‌خواند . وقتی که من در دانشسرای عالی معلم بودم ، بچه‌ای همراه مادرش به مدرسه آمد که زانوهایش به هم چسبیده بود ، پاهایش کج بود و از هم فاصله داشت ؛ وقتی راه می‌رفت زانوهایش لق می‌خورد و واقعاً انحنا پیدا می‌کرد . مادرش ، به التماس ، گفت «به این بچه کار سخت ندهید ، می‌ترسم صدمه بخورد .» بچه را بردم به «سالن ورزش» دانشسرا و آزمایشش کردم . به او گفتم «بنشین ، بلند شو !» نشست و بلند شد . گفتم «غلت بزن !» زد آن روزها برنامه من این بود که صبح‌ها توی حیاط مدرسه می‌ایستادم و هر کسی را که از راه می‌رسید و اداری می‌کردم يك بار دور میدان بدود ، یا وزنه‌ای پرتاب کند ، یا جست و خیزی بکند و بعد سر کلاس برود . وقتی بچه را آزمایش کردم دیدم تعادلش خوب است و نیروی بدنیش کافی برای به کار انداختن عضلات بدنش هست . از آن روز به بعد هرچه از ژیمناستیک بلد بودم به او آموختم . يك روز هم بردمش توی زمین فوتبال . خلاصه کنم : بچه‌یی که سرپایش نمی‌توانست بایستد ، کاپیتان تیم فوتبال شد .

این فرد اگر تر شمارا می‌گرفتیم ، چون ضعیف بود ، نمی‌بایست ورزشکار می‌شد می‌بایست می‌رفت به طرف درس . او اگر از ورزش رویگردان می‌شد به این سبب بود که تمام استعدادهایش کشف نشده بود .

ما با تأمل در کلمه «تربیت» به این هدف می‌رسیم . تربیت یعنی به وجود آوردن محیط سالمی برای هرفرد به طور جداگانه برای آن که تمام استعدادهایش را به محك بزند تا در آنچه مستعدتر است ، پیشرفت کند .

فرهنگ وزندگی - خوب ، این همان کولتور است . . .

بنایی - ورزش مکمل تربیت است وبدون هریك از اینها در تربیت نقص هست ، خواه درمورد انیشتاین باشد - آخر انیشتاین هم تمام قوایش را در يك جهت برده بود .

وقتی من رفته بودم امریکا ، رفتم به کلاس انیشتاین در «پرینستون کالج» تا بینم کلاس درس يك مرد سرشناس دانشمند چه جور جایی است . پیشاپیش اجازه گرفتم و رفتم سر کلاس منتظر او نشستم . از در که آمد تو ، کلاهی پشمی سرش بود ، موهایش زده بود بیرون و یقه پالتوش را هم زده بود بالا . از در آمد تو و نه به کسی نگاه کرد و نه کسی به او سلام کرد و نه کسی از جایش بلند شد . کتابهایش را گذاشت روی میز و رفت پای تخته سیاه و تخته را تند و تند سفید کرد و بعد هم کتابهایش را برداشت رفت . این بود کلاس مردی به اسم انیشتاین . من رفتم سراغ پروفیسور «تیلور» که رئیس یکی از کالج‌های امریکا بود و کمکم کرده بود تا بتوانم به کلاس انیشتاین بروم .

برایش تعریف کردم که چگونه انیشتاین آمد ، بی آن که يك کلمه حرف بزند تخته را سفید کرد و رفت . کاملاً بر حسب تصادف همین پروفیسور تیلور مرا روزی برد به خانه انیشتاین . انیشتاین پرسید «آقا اسمشان چیست ؟ چون تا به حال ندیدمشان .» گفتم که من سر کلاس شما بوده‌ام . گفت : «ولی من هیچوقت شما را سر کلاس خودم ندیده‌ام .» گفتم «شما آن شاگردهای دیگری را هم که سر کلاستان بودند ندیده‌اید !» خانمش که گفتگوی ما را می‌شنید گفت «آقا ، ناراحت نشوید ، او بعضی اوقات مرا هم که همسرش هستم نمی‌بیند و گاه از من می‌پرسد : اسمت چیست ؟» .

این واقعیت قضیه بود . انیشتاین مردی بود که همه نیرویش را در يك جهت صرف کرده بود . امروز معتقدند که در کار تعلیم و تربیت ، همه شئون تعلیم و تربیت باید مثل انگشتان دست با هم جلو بروند . بالاخره از این انگشت‌ها یکی که جلوتر است . در آن

رشته باید پایه زد و پیش رفت .
وقتی بچه به دبستان می آید ، باید به طور عموم او را به جلو
برد - بدون ذره ای توجه به تخصص . به عقیده من در دبیرستان
است که باید جهت استعدادش را کشف کرد و شناخت .

نمازی - من فکر می کنم این يك اشتباه است که ورزش و تربیت بدنی را
يك کار صرفاً فیزیکی می دانند و مطالعه را يك کار فکری . این
دوگانگی اساساً وجود ندارد .

یکی از استادان من در امریکا همیشه می گفت که فکر
نکنید سلولهای مغزی شما فقط توی این جعبه مغز ، جمجمه ، است
بلکه توی سرانگشتان تان ، عضلات تان و حتی استخوانها تان سلولهای
مغزی هست . بنابراین ، وقتی کسی کار فنی می کند ، صرفاً بدنی
نیست ، نیروی فکری هم به کار می افتد . آن دوگانگی که در قدیم
به آن معتقد بودند و فرضاً ورزش را چیزی مجزا از فکر می دانستند ،
دیگر در تفکر جدید مورد پسند و تأیید نیست .

فرهنگ وزندگی - ورزش در برنامه مدارس ما ، تا دبیرستان ، چه سهمی
دارد در آنچه ما به نمره و معدل و کارنامه اسم می بریم ؟

الهی - يك نمره دارد و دو ساعت درس ، تا آخر دبیرستان .

نصیری - اسماً دو ساعت در برنامه هفتگی است ، ولی رسماً عملی نمی شود
و تازه این هم نمره اش به قدوقامت داده می شود ، نه به استعدادها
و توانائی ها .

الهی - در حالی که مقابله ما با امر ورزش در مدارس چنین تحقیرآمیز
است ، دولت فرانسه از سال ۱۹۶۸ قانونی گذرانده که هیچکس
نمی تواند تصدیق ششم ابتدائی داشته باشد مگر آنکه شنا بلد باشد .

فرهنگ وزندگی - اتفاقاً سوال ما برای تأیید همین نکته بود . سالها
پیش دستوری وجود داشت مبنی بر این که تا کسی امتحان شنایش را
نداده ، نمی توانست کارنامه اش را بگیرد . کارنامه ها به گروی
آموختن شنا رفته بود . آیا حالا هیچ ضابطه ای از این دست در مدارس
وجود دارد ؟

بنایی — مطلقاً نه . يك وقت آمديم «نورم» گذاشتيم ؛ حداكثر ، حدوسط و حداقل استعدادها را در كلاسهای مختلف وسنين مختلف بررسی كرديم . . . ولی همه آنها از بين رفت .

الهی — به طور کلی با این تعاریفی که تا حالا از ورزش کرده‌ایم ، وبا قبول این که ورزش به عنوان يك عامل حیاتی و زیستی برای هرانسان ضروری است ، بیائیم سهم ورزش را در بنای فرهنگ‌های جهانی و ملی ارزیابی کنیم . مثلاً شما وقتی Motive دوره هخامنشی را نگاه می‌کنید که يك تیرانداز یا يك نیزه‌دار را نشان می‌دهد ، آیا نمی‌توان به این فکر رسید که ورزش در مفهوم آن زمانیش يك مفهوم نظامی هم همیشه به دنبال داشته — با توجه به آن تعریف‌هایی که «گزنفون» از دربار هخامنشی آن سیستم تربیتی می‌کند که چه مفهوم عمیق و وسیعی از نظر فرهنگی داشته ؟

امروزه ورزش ، به دلیل آن که هرچه بیشتر به طرف علمی شدن می‌رود ، يك خرده دارد طبعاً بنده علوم را در آن جهت به هم می‌زند . الان برخی از علوم شاخه‌هایی دارند که مستقیماً از مسایل ورزشی صحبت می‌کنند . برای مثال ، شاید کمتر زمینه‌ای باشد که اینهمه دامنه و وسعت داشته باشد : اقتصاد ورزش ، سیاست ورزش ، جامعه‌شناسی ورزش ، روانشناسی ورزش ، مهندسی ورزش ، طب ورزش ، فیزیولوژی ورزش . . .

بیائیم يك خرده خودمان را از آن تعصبی که میان ورزش و فرهنگ و هنر و اندیشه جدایی می‌افکند ، بکشیم کنار تا ببینیم که چه وسعتی دارد ورزش .

بنایی — به نظر من انسان هر کاری را که انجام می‌دهد می‌تواند یا از سر ترس باشد یا به خاطر تشویق دیگران . برای این تشویق من کلمه دیگری را باید به کار ببرم : رشوه .

چون من تشویق‌هایی را که به کسی می‌دهند وقتی به حدی از کار می‌رسد ، اسمش را «رشوه» می‌گذارم .

ولی شق سوم هم هست : انسان کاری را که برای تشویق و نه از روی ترس انجام می‌دهد ، برای نفس کار است . انسان کاری را بکند برای آنکه باید انجام بدهد . در تاریخ باستان ممالك مختلف که نگاه بکنیم ، از نظر احتیاج مردم آن زمان با يك رشته یا رشته‌هایی

از کارهای بدنی ورزشی سروکار داشتند . حالا اگر بخواهیم بررسی بکنیم پاسخش اینست که مقدار زیادی این کار دفاعی بوده ، و چون تدافعی بوده ، خاص طبقه اشراف بوده . ایرانی زارع به غیر از آن بیل می زده ، دنبال ورزش نمی رفته . سربازان و سرداران آن زمان از طبقه ای بودند صاحب آب و ملک و برای آن که دفاعی از مالکیت خودشان هم که شده بکنند ، مجبور بودند خودشان را آماده برای موقعی بکنند که کسی به مایملکشان دست تپاول دراز می کرد . احتیاج وادارشان می کرده که خود را دارای شرایطی بکنند که بتوانند از مملکتشان دفاع بکنند .

پس اگر چنین آداب و رسوم به سراغ مللی در آن زمان رفته از ترس بوده .

با سیستمی که ما داریم در حول و حوش خودمان می بینیم که چون ورزش را به خاطر «چیزی» انجام می دهند، به مجرد از میان رفتن آن «چیز» ورزش هم می افتد . این همان «رشوه دادن» به ورزشکار است که من همیشه با آن مخالف بودم . چون من معلم ، نه از دید تجارت می توانم به مطلب نگاه کنم و نه از دید سیاست . من صرفاً از نقطه نظر تربیت به این کار نگاه می کنم . بنابراین شق ثالثی که به خاطر نفس کار است مورد توجه من است . نفس کار هم علم می خواهد .

بنابراین از نظر رابطه فرهنگ و هنر با امر ورزش ، اگر آداب و سنن گذشته سرزمین خودمان را اساس قرار بدهیم ، جنبه تربیتی هدف دوم است .

هرودوت ، با آن که به دلایلی نظر زیاد خوبی درباره ایران ندارد ، تعریف می کند که مردم ایران آنقدر واقف به تربیت خود و بچه هاشان هستند که چشم از جگر گوشه هاشان می پوشند و در هفت - هشت سالگی آنها را به دستگاه های تربیتی واگذار می کنند و در سن پانزده - شانزده تحویل می گیرند .

این دستگاه های تربیتی بچه ها را به خواندن و نوشتن و سخن گفتن ، تیراندازی و کشتی و ورزش های دیگر آشنا می کردند . آنگاه آنها را از یک آزمایش تجربی سخت می گذرانند . این آزمایش برای محك زدن نیروی انسانی ، فکر ، جسم ، سرعت ، قدرت ، صحت و . . . بود . کسی که از موانع و مشکلات می گذشت می توانست به عنوان مرد به جامعه باز گردد .

گزارش هرودوت نشان می دهد که ایرانیان باستان می خواستند

مردمان همزمان را ، اعم از این که وابسته به طبقات بالا یا متوسطه بودند ، برای يك زندگي كامل آماده کنند . امروز هم تعلیم و تربیت باید همین هدف را دنبال کند .

با تأمل در این موارد است که می بینیم ورزش از طریق احتیاج داخل سنن و آداب شده . هدف از ورزش چوگان ، که به نام ایران شناخته شده ، این بوده که اسب های جنگی و مردان جنگی با تاخت و تاز و سرو صدا ، فریاد و شیون و خون و آفتاب عادت کنند . در اولین المپیک که در یونان تشکیل شد از طرف مقامات ورزشی دنیا پیشنهاد شد که چوگان جزو مسابقات المپیک بیاید . یونانیان به اعتراض گفتند « چون ما با ایرانیها دشمنی مداوم تاریخی داشته ایم اگر چوگان را - که يك بازی ایرانی است - جزو مسابقات ورزشی المپیک بیاورید ، تفوق ایران را بر یونان ثابت کرده اید . » چون یونانی ها در کار المپیک مقدم بودند ، نگذاشتند چوگان به عنوان يك بازی بین المللی شناخته شود .

الهی - دو «ماراتن» را به جایش گذاشتند .

بنایی - بله ، درست است . با دلایلی که من پیش از این درباره هنر بودن ورزش ارائه کردم ، فکر می کنم دیگر نتوان تردیدی کرد که ورزش با فرهنگ و هنر ارتباط دارد .

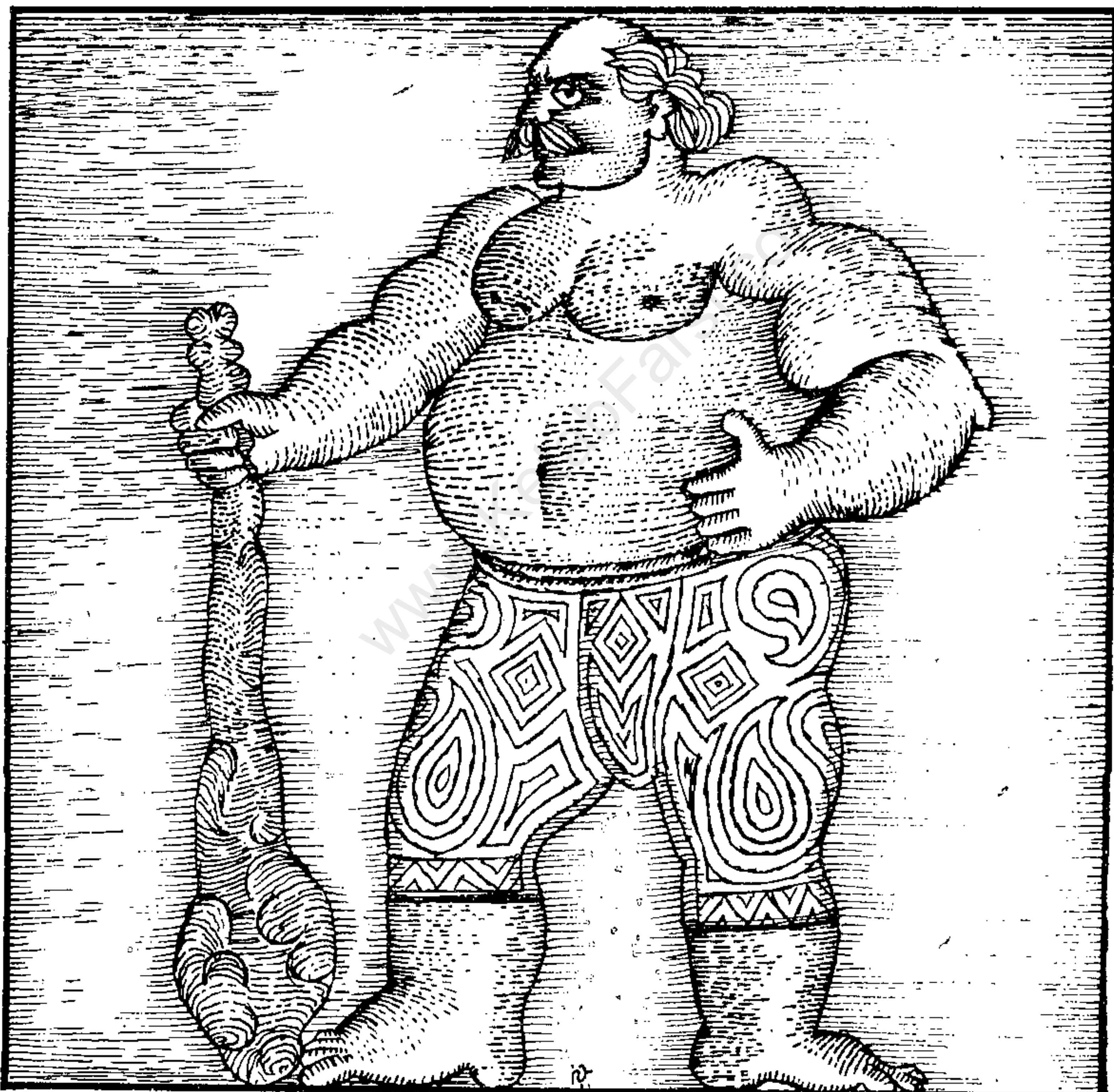
الهی - اجازه بفرمائید مسأله را بازتر کنیم من معتقدم اصولاً اگر تعریف هنر به دو نوع هنر ، تاپیش از پیدایش وسائل ضبطی ، اعتقاد داشته باشید که نوعی هنرها هستند که ما آنها را هنر «لحظه ای» می نامیم ، و نوعی هنرها وجود دارند ، که به علت امکان ضبطشان در گذشته . تداوم دارند قضیه ساده تر می شود . مسأله این که ورزش جزو هنرهاست ، یعنی هنری که در يك لحظه در میدان آفریده می شود . این ، نمی تواند برای ما انکارپذیر باشد . چرا ؟ . برای اینکه شما در مقابل يك شاهکار هنری چه می کنید ؟ تعجب و تحسین . درست است ؟ حالا شما در مقابل يك حرکت زیبای ورزشی چه عکس العملی از خودتان نشان می دهید ؟ می دانید انسان بیرون از حد تصور شما ، در نهایت امکان ، کاری را انجام می دهد که هزارها و میلیون ها انسان دیگر قادر به انجام آن نیستند . به من بگوئید بینم وقتی مجسمه

«لئونارد داوینچی» را نگاه می‌کنید ، مگر جز همین فکر به خاطرتان می‌رسد که این آقای «داوینچی» در يك روزگاری چیزی خلق کرده که هنوز تحسین برمی‌انگیزد ؟ عیناً همین است حرکت زیبای يك ورزشکار .

فرهنگ و زندگی - از جنبه‌های آموزشی و فرهنگی ، به پدیده ورزش ، تا آنجا که امکانات اجازه می‌داد ، پرداخته شد . آیا می‌توان تأثیر مشربهای فکری و سیاسی را نیز در ورزش دید ؟

الهی - کاملاً . فی‌المثل سیستم زورخانه مادقیتاً سیستم شبکه مبارز ملی مخفی است ، دقیقاً . وجالب این که در نهضت مقاومت ملی فرانسه در آلزاس ، در سال ۱۹۴۰ ، که آلمانی‌ها آلزاس را اشغال کردند تمام باشگاه‌های ورزشی مبدل به مکان‌های نهضت مقاومت مخفی شدند ، وجالب‌تر این که عیناً مثل ما عمل کردند ، مثل زورخانه‌های ما ، یعنی بنده و شما که می‌خواستیم برای آزادی فرانسه دورهم جمع بشویم آمده‌ایم اینجا يك لباس ورزش تن کرده‌ایم و گفتیم ما تیم «روگبی» هستیم . و برای اینکه چه جور مقاومت کنند ، صحبت می‌کردند . حالا این سیستم پیش‌کسوتی که در زورخانه هست ، از نوچه تا پهلوان پهلوانان ، تا صاحب زنگ و غیره این کاملاً این تئوری را ثابت می‌کند که این ورزش در بدو پیدایش ، دقیقاً به همین منظور بوده . تمام ابزارها هم دقیقاً شبیه ابزارهای نظامی است . سنگ و میل و کباده ، که هر کدام شبیه یکی از ابزارهاست ، به اضافه ورود عرفان از يك طرف دیگر . بعد از این که استقلال به دست آمد و عرب رفت و عرفان آمد مکتب فکری ما شد . و تصوف هم همینطور ، که هنوز هم خلط مبحث عظیمی بین عرفان و تصوف هست ، ورزش اولین چیزی بود که آمد خودش را جفت کرد با مشرب فکری جدید . اگر توجه بفرمائید ، همه آقایان می‌دانند که شما در تاریخ ورزش آدمی دارید به نام «پوریای ولی» که در عرفانتان هم صاحب مکتب است . این در حقیقت نشان می‌دهد که ورزش یکی از بزرگترین زیربنای‌های فرهنگ در سراسر گیتی بوده است .

پایان



اندر آداب زورگری

از میان فتوت نامه ها ، فتوت نامه سلطانی
«تألیف مولانا حسین» واعظ کاشفی سبزواری که
در اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم هجری
قمری نوشته شده است ، فصل مفصلی دارد درباره
ورزش و آداب و احکام و شرایط آن ، که حاوی
تعالیمی است برای ورزشکاران در تربیت و تحکیم
وضع و موقع اجتماعی آنان . و اینست مختصری
از فصل سوم از باب ششم آن کتاب .

فصل سیم - در شرح اهل زور ، از معرکه -
گیران و ایشان هشت طایفه اند : کشتی گیران و
سنگ گیران و ناوه کشان و سله کشان و حملان
و مغیر گیران و رسن بازان و زورگران ؛ و بیان
هر یک در قسمتی گفته می شود .

بدان که کشتی گرفتن هنری است مقبول و
پسندیده ملوک و سلاطین ، هر که بدین کار مشغول
باشد اغلب آنست که به پاکی و راستی می گذراند .
اگر پرسند که این هنر از کجاست مانده ؟ بگوی از اولاد
یعقوب پیغمبر علیه السلام که حضرت یعقوب
علیه السلام این علم را می دانست و فرزندان خود را
تعلیم می داد . . . و گفته اند که حضرت آدم (ع)
از چهار صد و چهل هنر که می دانست یکی این بود .
و در نقل آمده است که حضرت رسول (ص) با
ابو جهل کشتی گرفت ، و این نقل موثوق نیست .
اما نقل صحیح هست که سیدالشهدا حمزه که با
کافران جنگ کردی ، اکثر را به صنعت کشتی
گرفت . و دیگر نقل است که شاهزادگان امام حسن
و امام حسین با یکدیگر کشتی گرفتند و میان ایشان
قائم شد . و از اولیای این است ، سالک مجرد ،

قسمت اول - در بیان کشتی گیران

عارف موحد ، قدوة ابرار ، پهلوان محمد پوکیار
با حضرت شیخ صدرالدین حموی قدس سره کشتی
گرفته اند . . .

این علم را به انبیا و اولیا نسبت می دهند و
اگر در صورت نبود ، در معنی خود ثابت است .
اگر پرسند که معنی کشتی چیست ؟ بگوی
آنکه آدمی تبدیل اخلاق کند و حقیقت این سخن
آنست که پیوسته میان صفات حمیده و اخلاق ذمیه
کشتی واقع است . . . اگر پرسند که قوت چگونه
است ؟ بگوی قوت اعتبار ندارد و به واسطه آنکه
حیوانات باشند که ایشان را قوت بسیار باشد و
چون دانش ندارند هیچ حرمت ندارند .

اگر پرسند که علم با قوت چگونه است
بگوی . . . چون دانش و قوت یار باشند بایکدیگر ،
کارها به مراد گردد .

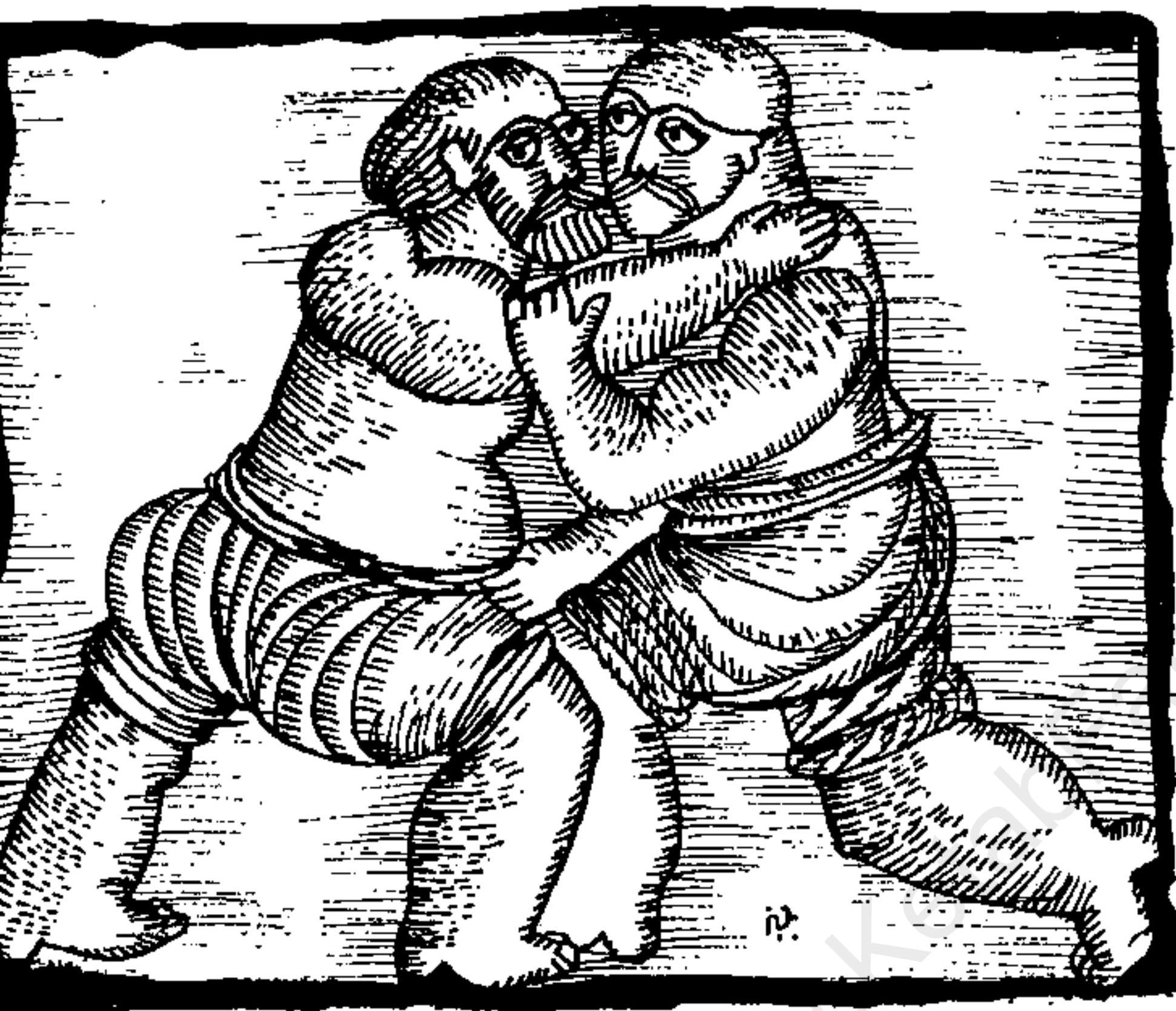
اگر پرسند که کشتی گیری علم است یا عمل ؟
بگوی علمی است مقتدرن به عمل . . . و در این هنر
تا علم نبود عمل نتوان کرد ؛ پس علم و عمل به
هم آراسته است .

اگر پرسند که آداب استاد کشتی چندانست ؟
بگوی دوازده : اول آنکه خود پاک و بی علت بود .
دویم ، شاگردان را به پاکی ارشاد کند . سیم ،
بخیل نباشد و چیزی از شاگردان دریغ ندارد .
چهارم ، مشفق باشد بر شاگردان . پنجم طامع
نبود به مال ایشان . ششم ، هریک را به قدر قابلیت
ایشان تعلیم دهد . هفتم ، روی و ریا نکند . هشتم ،
به شاگردان خود بد نخواهد . نهم ، اگر کسی
کشتی بد گیرد نگوید که بد گرفت ، بلکه به نرمی
سخن گوید . دهم ، اگر تعلیم گوید در معرکه

پوشیده گوید که خصم واقف نگردد . یازدهم آنکه
از علم کشتی با خبر باشد دوازدهم در هیچ معرکه
ذکر پیرو استاد خود را فراموش نکند .

اگر پرسند که آداب شاگردان چند است ؟
بگوی آن هم دوازده : اول آنکه راست باشد و
دویم آنکه پارسا باشد و نیک معاش . سیم ، نیکوسیرت
و پاکیزه اخلاق بود . چهارم ، نیک نیت باشد .
پنجم در طاعت الهی تقصیر نکند . ششم ، خدمت
استادان به صدق کند . هفتم ، بر هیچکس حسد
نبرد . هشتم ، بخل نوزد و هرچه دارد فدای
پیر کند . نهم ، بادیگر شاگردان متفق باشد به دل
و زبان . دهم ، از دل ها دریوزه کند . به زود خود
مغرور نشود . دوازدهم ، به شکست خصم خوشدل
نشود .

اگر پرسند که استاد کامل کدام است ؟
بگوی آن که از شش علم صاحب وقوف باشد :
اول از علم طب تا داند که شاگرد را چه زیان
می دارد . دویم از علم نجوم تا وقت و ساعت کشتی
گرفتن بروجهی اختیار کند که موافق باشد .
سیم ، از علم رمل تا غالب و مغلوب را بداند و
شناسد که کدام شاگرد بر کدام شاگرد غالب می آید .
چهارم ، علم دعوات تا پیوسته دفع سحر از شاگردان
بکند . پنجم ، علم فراست تا از شکل و هیأت شاگرد
معلوم کند که از او چه کار می آید ، ششم ، علم
وصنعت کشتی و آنچه از او مشهور است سیصد بند
و گره است و هریکی رویی دارد و باز هر روی
دفعی دارد که مجموع هزار و هشتصد مسأله باشد .
هر استاد که این علوم و مسائل را نداند کامل
نباشد . . .



اگر پرسند که مخصوص کشتی گیران چیست ؟
 بگوی تنبان و مهره بستن . اگر پرسند که تنبان را
 از که گرفته اند ؟ بگوی از ابراهیم خلیل علیه السلام ،
 که پوست کبش اسماعیل (ع) را به شکل زیرجامه
 برید و پوشید ؛ و بعد از آن به اسحق رسید و از
 اسحق به یعقوب و یعقوب (ع) آن را پوشیدی و
 شاگردان را تعلیم کشتی دادی . . .

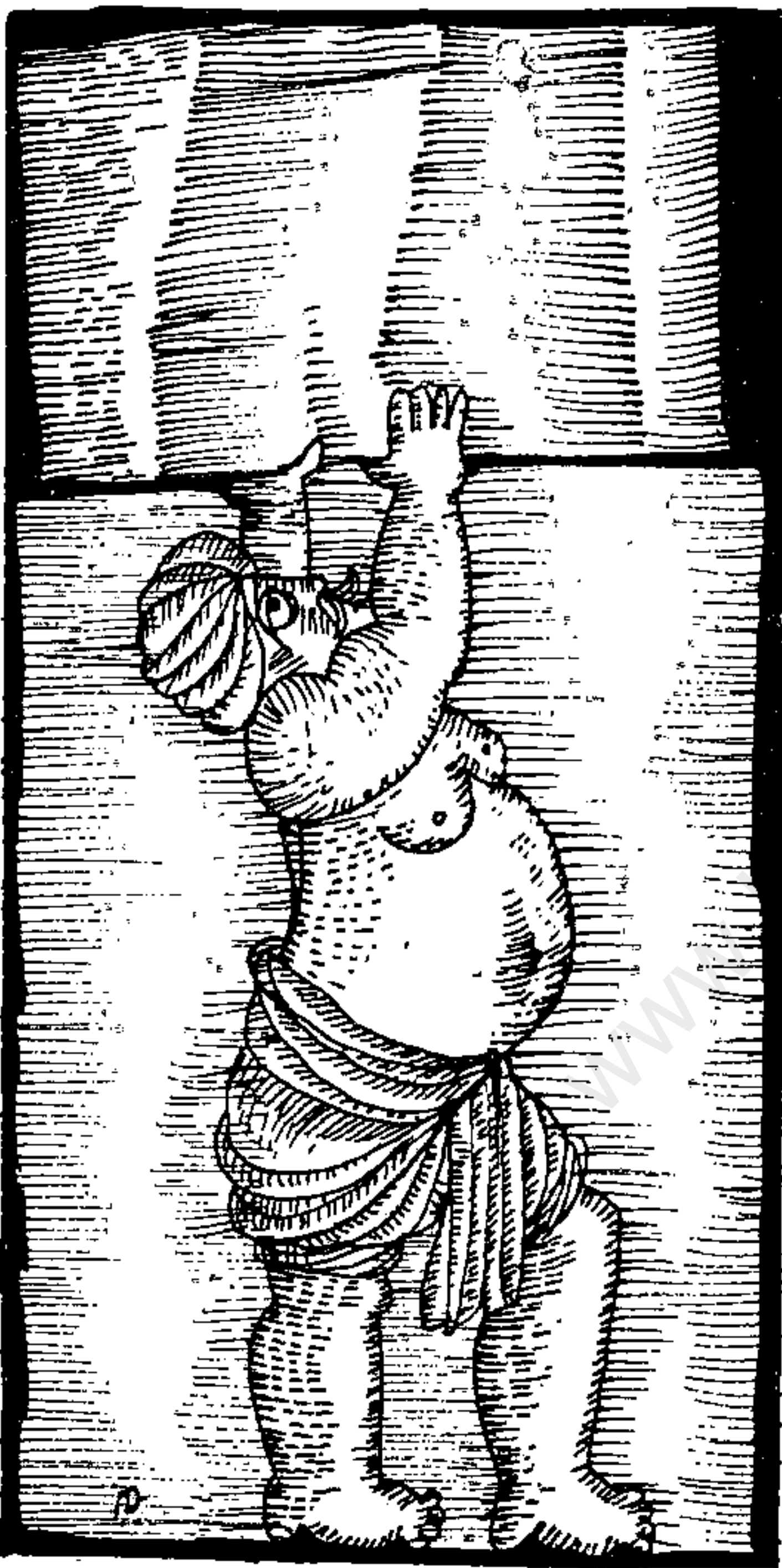
قسمت دوم - در بیان سنگ گیران

وایشان نیز مردم پاک و پارسا باشند . و کار
 ایشان ضرب راست است . اگر پرسند که سنگ گیری
 از که مانده ؟ بگوی از حضرت ابراهیم علیه السلام
 که چون خانه کعبه را می ساخت از پنج کوه سنگ
 می آورد . . . هر بار سنگ برداشتی و بر گردن نهادی
 و چون گردن مبارکش کوفته شدی بر سر دست بردی
 و گاه بودی که بر زمین افکندی و باز برداشتی و
 گفته اند حلقه سنگ گرفتن از حضرت رسالت صلی الله
 علیه و آله مانده ؛ چنانچه در روایت آمده
 است که روزی حضرت سید صلی الله علیه
 در حجره خود نماز می گزارد . ابوجهل بر بام
 حجره آمد و سنگ آسیایی همراه بر آورد و بر سر
 دست برد و خواست که چون حضرت خواجه

صلی الله علیه به سجود رود آن سنگ را بر سر آن سرور افکند چنانچه خدای تعالی خبر می دهد : «آرایت الذی ینهی عبداً اذا اصلی» پس در آن محل ابوجهل سنگ را بر سر دست آورد که بر حضرت افکند جبرئیل بیامد و پری بزد . آن سنگ در گردن ابوجهل افتاد . فریاد برآورد که مرا محمد جادو کرده چون حضرت خواجه صلی الله علیه از نماز فارغ شد به بام پرآمد و گفت : ای ابوجهل ندانستی که اگر من غایبم خدای من حاضر است ؟ ابوجهل گفت : ای محمد مرا از این بلا خلاص کن تا من به تو ایمان آرم .

حضرت آن حلقه سنگ بگرفت و از گردن ابوجهل بالا کشید . . . و گفته اند که بالاگیری سنگ از شاه ولایت مانده که چون در خیبر بر کند و برخندق افکند تا خیبر شود و خلائق بگذرند ، قدری کوتاه آمد و خندق پهناور بود . امیر علیه السلام بر سر دست گرفت و دست بالا برد و نگاه داشت تا چندین هزار از روی در برفتند و به خیبر درآمدند . . .

اگر پرسند که آداب سنگ گیران چند است ؟ بگوی شش : اول ، آن که کار به نیت آن کند که ایشان را قوت تمام پدید آید و آن را به جهاد با کفار صرف کند . دوم ، آنکه در اول که دست به سنگ نکرده اند پیران و پیشقدمان را یاسد کنند . سیم ، چون دست به سنگ رسانند بسم الله بگویند . چهارم ، از اهل مجلس استمداد همت نمایند . پنجم ، چشم و زبان و دست و دل از ناشایست ها پاک دارند . ششم چون فارغ شوند به فاتحه و تکبیر و صلوات ختم کنند .



اگر پرسند ناوه از کجا پیدا شد؟ بگوی چون
 نوح پیغمبر (ع) از کشتی بیرون آمد، جمعی
 التماس کردند که این کشتی که شما ترتیب کرده‌اید
 برای آب‌های بزرگ نیکو است. اگر برای آب‌های
 خرد نیز وصله‌ای ترتیب فرمایند مناسب می‌نماید.
 حضرت نوح (ع) به الهام الهی ناوی تراشید جهت
 آب خرد و از شکل ناو صورت ناوه را نیز ترتیب
 کرد...

اگر پرسند که چهاررکن ناوه کدام است؟
 بگوی، اول ناوه، و آخر او، و ظاهر او، و
 باطن او، اگر پرسند که سر هر يك چه نوع
 است؟ بگوی که اول ناوه یاد کردن خداوند تعالی
 است، و آخر ناوه صلوات فرستادن است، و ظاهر
 ناوه مردی است، و باطن ناوه جوانمردی است.
 اگر پرسند که یمین و یسار ناوه کدام است؟
 بگوی یمین ناوه راستی و درستی است و یسار ناوه
 یاری و دل‌داری است...

اگر پرسند که فوق و تحت ناوه کدام
 است؟ بگوی فوق ناوه در صورت، گل است و در
 معنی، صفت آدمی، که: «خمرت طینه آدم‌پیدی».
 و تحت ناوه در صورت آدمی است و در معنی برداشت
 بارامانت الهی که: «و حملها الانسان».

اگر پرسند که شرایط ناوه کشیدن چند است؟
 بگوی چهار: اول، آنکه خدمت پیر کرده باشند.
 دوم، آنکه خشنودی برادران به دست آورده
 باشد. سیم، آنکه اثبات کار خود داند. چهارم،
 آنکه دایم سفره کشد و بخل نکند.

اگر پرسند که ارکان ناوه کشی چند است؟
 بگوی شش: اول، با طهارت بودن. دوم، نام

قسمت سیم- در بیان ناوه کشان و کار ایشان

ایشان نیز بی قلبی و دغلی باشند و از ایشان
 نفع بسیار به خلق رسد. اگر پرسند که ناوه کشی
 از که مانده؟ بگوی اول از جبرئیل علیه السلام.
 دوم، از ابراهیم خلیل (ع). سیم، از اسماعیل
 علیه السلام. که چون خانه کعبه را پوشیدند،
 جبرئیل گفت که ای خلیل الرحمن، زحمت بسیار
 کشیدی تا خانه را پوشیدی، اما اگر بام خانه
 اندوده نشود همه رنج‌ها ضایع گردد. ابراهیم،
 گفت چگونه کنم؟ جبرئیل (ع) تعلیم کرد تا گل
 کردند و ناوه‌ای که تراشیده نوح نجی‌الله بود
 حاضر گردانیده و آوردند که جبرئیل (ع) خود
 ناوه گل را برگرفته به بام کعبه برآورد تا ابراهیم
 علیه السلام طریقه ناوه برداشتن بداند. بعد از آن،
 ابراهیم يك ناوه می‌برد و اسماعیل يك ناوه و جبرئیل
 به پر مبارك ماله می‌کشید تا بام تمام گشت...

قسمت چهارم - در شرح سله کشان

خدای بردن . سیم ، از حاضران مدد طلبیدن .
چهارم ، پیر و استاد خود را یاد کردن . پنجم ،
صلوات فرستادن . ششم ، سر خود را با خدای خود
راست کردن .

اگر پرسند که آداب ناوه کش چند است ؟
بگوی هشت : اول ، آن که پاك باشد . دوم ،
در طاعت تقصیر نکند . سیم ، پیوسته با وضو باشد .
چهارم حسد نبرد . پنجم ، تکبر نورزد . ششم ،
به زور خود غره نشود . هفتم ، در همکاران خود
به چشم حقارت ننگرد . هشتم ، همکاران خود را
یاری و مدد کند .

اگر پرسند که مخصوص ناوه کشان چیست ؟
بگوی نردبان ، و اگر خواهند تنبان پوشند و مهره
بندند و تعویذ افکنند . در این باب با ایشان
مضایقه نیست به شرط آنکه اثبات هر يك دانند .
اگر پرسند که نردبان از کجا پیدا شد ؟ بگوی
از شب معراج . . .

و ایشان نیز مردمی پهلوان و ضرب راست‌اند.
اگر پرسند که سله کشی از که مانده ؟ بگوی در
اول از آدم صفی (ع) و در آخر از مسلمانان پارسی.
اگر پرسند که قصه آدم علیه السلام چگونه است ؟
بگوی قصه آدم (ع) آن بود که چون در طلب
حوا روان شد ، هرجا میوه‌ای لطیف دیدی قدری
بخش حوا برداشتی تا چون بدوی رسد تبرك
گذراند و بعد از آنکه تبرك وی بسیار شد ، از شاخ
درختان شکل سله‌ای بیافت و میوه‌ها را در وی
نهاد و روی آن را بپوشید و آن را بر سر نهاد
تا روزی که حوا را باز یافت و با یکدیگر نشستند
و از آن میوه‌ها خوردند .

اگر پرسند قصه مسلمان چگونه است ؟ بگوی
چنان که روزی حضرت رسول صلی الله علیه
وسلم در خرماسستانی بودند و صاحب آن خرماستان
قدری رطب هدیه برای آن حضرت آوردند . خواجه
عالم صلی الله علیه وسلم پاره‌ای تناول فرمودند و
باقی را به مسلمان دادند که از برای فرزندان من
ببر . مسلمان برای تعظیم بر سر نهاد و می‌برد تا
به خانه فاطمه علیها السلام . پس بر سر کشیدن چیزها
در این امت از مسلمان مانده که تربیت یافته مصطفی
و مرتضی بود . اگر پرسند که شکل سله دلالت
بر چه دارد ؟ بگوی بر دایره معرفت به واسطه آن
که هیأت سله شبیه دایره است و هر که سله بر سر
نهاد باید که از دایره فقر بیرون نبرد تا کار او
زیبنده بود . . .

راه راست نیفتد . سیم ، چنانچه در این بار خیانت کردن روا نیست ، در بار امانت خیانت نکند
چهارم ، چنانچه این بار را به منزل می باید رسانید تا مزد توان گرفت ، بار امانت را نیز به منزل آخرت باید رسانید ، تا لایق اجر عظیم و جزای جزیل گردد

اگر پرسند که آداب حمالی چند است ؟ بگوی دوازده : اول آنکه پیوسته با طهارت باشد ، که این کار پاکان است دوم ، در وقت برداشتن بسم الله بگوید . سیم ، در وقتی که بار می کشد ذکر خدای تعالی گوید . چهارم ، چشم بر پشت پای دارد و به هرسوی و هر کس ننگرد . پنجم ، چون به میان مردم رسد ایشان را از رفتن خود آگاه سازد تا کسی را از وی ضرری نرسد . ششم ، اگر درویشی را درمانده بیند بار او را به جهت ثواب بردارد و به منزل رساند . هفتم ، بارهائی که حرام و مکروه باشد ، چون شراب و غیره ، برندارد مگر وقتی که جهت ریختن و تباه کردن از منزلی به منزلی برند . هشتم ، چون به پیش مزار بزرگی رسد تکبیر فرستد . نهم ، چون به عزیزی و اهل دلی رسد صلوات فرستد . دهم ، با همکاران خود نزاع نکند . یازدهم ، کار خود را بر یاران ایثار کند . دوازدهم ، دربند اجرت نباشد و در آن باب مبالغه نکند و از انصاف درنگذرد

اگر پرسند که بنای حمال بر چیست ؟ بگوی بر سه چیز : اول قوت ، که بی قوت این کار نتوان کرد . دوم ، طاعت ، که حمال بی طاعت چارپای پای باشد . سیم ، همت ، که هر کس بی همت بود هرگز بار به منزل مقصود نرساند

قسمت پنجم - در شرح حمالان

بدان که حمالی کاری است که بزرگان دین از وی حساب بسیار گرفته اند ، به واسطه آن که در حقیقت غیر انسان کسی حمال بار امانت نیست . و چون انسان حمال این بار شد عنایت ازلی نیز انسان را برگرفت . چنانچه فرماید : «و حملناهم فی البر والبحر» ای انسان ، چون توبار ما برداشتی ما نیز به عنایت تورا برداشتیم

و از این مقدمات معلوم شد که صورت حمالی اشارت به حمل بار امانت است . پس حمال باید که شرایط این کار به جای آرد تا صورت و معنی او به هم آراسته باشد .

اگر پرسند که شرایط حمالی چند است ؟ بگوی چهار : اول آنکه چون بار بردارد ، از برداشتن بار امانت حق یاد کند . دوم ، چنانچه در زیر این بار به احتیاط می رود ، در زیر بار امانت نیز به احتیاط رود تا پای دلش نلغزد و از

قسمت ششم - در شرح مغیر گیران

و ایشان يك طایفه اند از زور گران که مخصوص اند بدان کار . اگر پرسند که مغیر گیری از که مانده ؟ بگوی که از سیدالشهداء حمزه علیه السلام که می خواست با یکی از دشمنان دین محاربت کند و . . .

قسمت هفتم - در شرح رسن بازان

و ایشان به صورت از اهل بازی اند . مدار کار ایشان بر جرأت و قوت است ، لاجرم ایشان را در میان اهل زور نوشتیم .

بدان که رسن بازی کاری عظیم است و اهل این کار باید که پاکیزه روزگار باشند و به صفت پاکی و راستی متصف .

اگر پرسند که در این کار چند نمودار است ؟ بگوی دو نمودار است . . . اول ، نمودار صراط و آن رسن است . دوم ، نمودار ترازو ، و آن میزان است .

اگر پرسند که رسن را به صراط چه نسبت ؟ بگوی رسنی باریک که بر چوبی یا دیواری بسته اند اشارت است به صراطی که بر روی دوزخ کشیده اند . . .

پس هر گاه که بنده بر بالای ریسمان می رود ، با آنکه به باریکی موی نیست ، این همه خوف و خطر دارد . پس باید که بر اندیشد از آن قدم که بر صراط نهاده و از کجا می گذرد و هر آینه این اندیشه او را بر آن دارد که کاری از او در وجود آید که فردا در آن صراط فرو نماند . . .

اگر پرسند که نکته میزان چگونه است ؟ بگوی چنانکه رسن باز بی میزان نتواند رفت ، و اگر چنانچه ظاهراً میزانی به دست ندارد ، دست های وی میزان خواهد بود ، چنانچه مرغان را در بریدن بال های ایشان میزان است . پس چون امروز بنده میزان به دست گیرد ، یاد کند از آن که میزان اعمال نصب کرده باشند . بعضی را پله اعمال خیر

گران می‌آید . بعضی را سبك . پس مباشر عملی شود که فردا ترازوی نیکی وی برگردد . . .
اگر پرسند که کار رسن‌بازی از که مانده ؟
بگوی از نوح پیغمبر علیه‌السلام ، که در وقتی که عالم را طوفان گرفته بود و آن حضرت بامؤمنان در کشتی بودند ؛ چون مژده نجات رسید ، رسنی که دربادبان کشتی بود ، نوح علیه‌السلام دست در آنجا زد و به میل کشتی برآمد تا ببیند که آب چه مقدار و چقدر رفته و چقدر مانده . و زمانی بر بالای رسن درنگ کرد و ازاین طرف به آن طرف حرکت فرمود . . .

اگر پرسند که رسن از کجا پیدا شد و در زمان که بود ؟ بگوی در زمان آدم صلی‌الله ، که چون از بهشت بیرون آمد و به برگ های انجیر خودرا پوشیده بود ، دست از آن باز نمی‌توانست گرفت . . . جبرئیل علیه‌السلام پیامد واز پشم کبش اسماعیل قدری بیاورد و بر پشت بتافت و بر میان آدم بست . . .

اگر پرسند رسن‌بازی به چند چیز تمام می‌شود ؟ بگوی به سه چیز : اول ، همت حاضران . دوم ، دعای پیش‌قدمان . سیم ، پاکی دل از شرك و عصیان . والله اعلم .

قسمت هشتم - در شرح زور گران

وایشان انواع کارها دارند : اول ، مردگیری . دوم ، سنگ‌شکنی . سیم ، استخوان‌شکنی . چهارم ، داربازی . پنجم سنگ‌افکنی . ششم ، سنگ آسیا برداشتن . هفتم ، پیل زور کردن ، و دیگر کارها هست از تیرگذراندن و جهندگی و مانند آن . . . بدان که قوت از آن پیغمبران است . . . يك جفت گاو برابر چهل مرد زور دارد و هر پیغمبری برابر چهل جفت گاو زور داشته‌اند و حضرت پیغمبر ما (ص) برابر چهل پیغمبر زور داشت . . . هرکاری هرآینه می‌باید که به پیغمبری منهی شود و هر يك ازین کارها بگوییم به که می‌رسد .

* اگر پرسند که مردگیری از که مانده ؟ بگوی مردگیری به حضرت رسالت (ص) می‌رسد که چون اراده آن حضرت بدان تعلق گرفت که بتانی که بر بام کعبه نصب کرده بودند ، از آنجا برداشته‌شود ، به درخانه توجه فرمود و امیرالمؤمنین علی را علیه‌السلام با خود ببرد و گفت ای علی ، امر خدای براین است که من و تو این بتان را نگون‌سار کنیم . . . اگر من پای بردوش تومی‌نهم . طاقت نمی‌آری . بیا تو پای بردوش من نه و این بتان را از بام خانه به زیر افکن . . . واز اینجا معلوم می‌شود که سند کسانی که مردان را بردوش و گردن می‌گردانند این نکته می‌تواند و اگر پرسند که حقیقت معنی مردگیری چیست ؟ بگوی هر که را بردارند نه افکنند .

* اگر پرسند که سنگ‌شکنی به که می‌رسد ؟



بگوی به ابراهیم خلیل (ع) که چون خانه کعبه بنا می کرد ، جائی بودی که به سنگ خرد محتاج شدی و چنان سنگ حاضر نبودی ؛ به تیغ دست مبارك سنگ را بشکافتی و برجای بنهادی . . . اگر پرسند معنی سنگ شکنی چیست ؟ بگوی آن که صفت درشت خوئی و سنگ دلی را بشکند و از خود دور کند

* اگر پرسند که استخوان شکنی از که مانده ؟ بگوی از حضرت عیسی (ع) که روزی دریابانی می رفت . . . استخوان دست آدمی پیدا شد . حواریان گفتند : یا روح الله ، این دست از آن که بوده ؟ گفت از آن کسی که دزدی می کرده . . . گفتند به چه دلیل می گوئی ؟ گفت بدان دلیل می گویم که خدای تعالی کژدمی از عقاب دوزخ براین دست مسلط کرده که او را هرساعت نیش می زند و . . . حواریان گفتند : ما نمی بینیم . . . حضرت . . . تیغ دست بر آن استخوان زد ، شکافته شد و کژدم از آن بیرون آمد . . . اگر پرسد که معنی استخوان شکنی چیست ؟ بگوی استخوان حجاب است و مغز حقیقت پس استخوان شکستن آنست که به زور بازوی مردی و جوانمردی حجاب خودی از پیش بردارد و به مغز حقیقت بینا گردد .

* اگر پرسند که داربازی به که می رسد ؟ بگوی به نوح علیه السلام و آن چنان بود که چون کشتی ترکیب کرد و به جهت تیر کشتی عوج بن عنق را نان و جامه داد تا چوبی لایق آن بیارد . . . کافران زبان به طعنه گشودند که نوح دعوی پیغمبری می کند و در آوردن این چوب به دیگری محتاج شد . جبرئیل (ع) پیامد و سخن کفار با

نوح (ع) بگفت . . . نوح (ع) مقهران قوم را طلبید و گفت . . . من به حکم خدای چنان کردم. ایشان گفتند نه چنین است . . . نوح (ع) خدای را یاد کرد و آن چوب را برداشت و بر کف دست نهاد و مدتی نگاه داشت . . .

اگر پرسند که معنی داربازی چیست ؟ بگوی معنی اینست که ما از همه چیزها راستی را اختیار کرده ایم و برداشته ؛ چه ، دار شکل الف دارد و الف را دلالت به راستی باشد .

* اگر پرسند که سنگ افکنی به که می رسد ؟ بگوی به شاه ولایت علی (ع) که در محلی که در قلعه سلاسل جنگ می کرد و اهل قلعه سنگ به مقدار صد و پنجاه من زیاده از منجنیق بر سر حضرت امیر (ع) رها کردند و آن سنگ پیش حضرت امیر (ع) بر زمین افتاد . برجست و آن سنگ را به دست گرفت و به جانب قلعه افکند چنانچه برجی از آن قلعه ویران شد و این سنگ انداختن سند سنگ-اندازان شد .

اگر پرسند که معنی سنگ افکنی چیست ؟ بگوی همان است که صفت غلظت و درشت خویی و سخت دلی را از خود دور افکند .

* اگر پرسند که آسیا برداشتن از که مانده ؟ بگوی از حضرت رسالت (ص) که سنگ آسیا از گردن ابوجهل بیرون کرد و بر بالای سر برد . . . اگر پرسند که معنی سنگ آسیا برداشتن چیست ؟ بگوی سنگ آسیا اشارت به دو صفت است : سنگ بالا حرکت دایم دارد ، و آن نشان جدوجهد است در طلب ، و سنگ زیر سکون دایم دارد و آن علامت بردباری است . . .

* اگر پرسند که پیل زور کردن چگونه است ؟ بگوی که از شمشون پیغمبر (ع) منقول است که به يك دست پیل را برداشتی و برزبر سر افکندی . . . پس آنها که پیل زور می کنند سند ایشان به شمشون پیغمبر می رسد .

اگر پرسند که معنی پیل برداشتن چیست ؟ بگوی پیل صفت عظمت است ، و برداشتن آن اشارت بدان است که ذره خاك را نرسد که با خلق افلاك عظمت کند . پس ما به این صفت کبر را از پیش برداشتیم و عجز و نیاز پیش آوردیم . که بی عجز و نیاز کس به جایی نرسد . . .

* اگر پرسند که جهندگی از که مانده ؟ بگوی از حضرت شاه ولایت علیه السلام که روز حرب خیبر دامن در میان زد و از خندق خیبر که به قولی چهل گز پهنا داشت و به قول اصح هجده گز ، بگذشت و دربر کند و بردست گرفت . اگر پرسند که جهندگی چه معنی دارد ؟ بگوی معنی آنست که دشمن نفس خانگی است . از او بیاید جست . . .

* و به یقین بیاید دانست که حقیقت زورگری آنست که دشمن نفس را پایمال سازند و اگر نه ، بعضی چهارپایان و ددان را قوت از آدمی زیاده است . پس به قوت فخر نباید کرد و از سر نفس بیاید گذشت . . .

هنر برای ورزش

به طور کلی تصاویری که دربارهٔ ورزش تهیه می‌شود (اعم از عکس، نقاشی، فیلم و گرافیک) توصیفی است تصویری از چگونگی و ماهیت ورزش - هر چند چنین توصیفی، در عین حال، در بردارندهٔ تأثیرات و انعکاس‌های مسائل زمان و جامعه در ورزش نیز هست. مثلاً اگر عکس‌ها یا نقاشی‌هایی از مسابقات ورزشی دوران‌های مختلف را کنار هم بگذاریم، تفاوت‌هایی را در شکل، فضا و زندگی در آنها منعکس می‌بینیم که از طریق آنها شاید بتوان نظرگاه‌های انسان آن دوره را دربارهٔ محیط زیست او بررسی کرد. در این بررسی چه بسا انگیزه‌های مذهبی، سیاسی و نیز صنعتی بتوان یافت. تصاویری که در صفحات بعد می‌بینید مجموعه‌ای است از علامات المپیک‌های مختلف (مکزیکو، مونیخ، توکیو و سرانجام مونرآل) و پوسترهایی از نقاشان مشهور زمان و پوسترهایی از گرافیست‌های مکزیك، ژاپن و آلمان - در حقیقت آنچه می‌توانستیم فراهم کنیم.

در آرמهای المپیادها نفوذ ارزش‌های زمانه سخت به چشم می‌خورد.

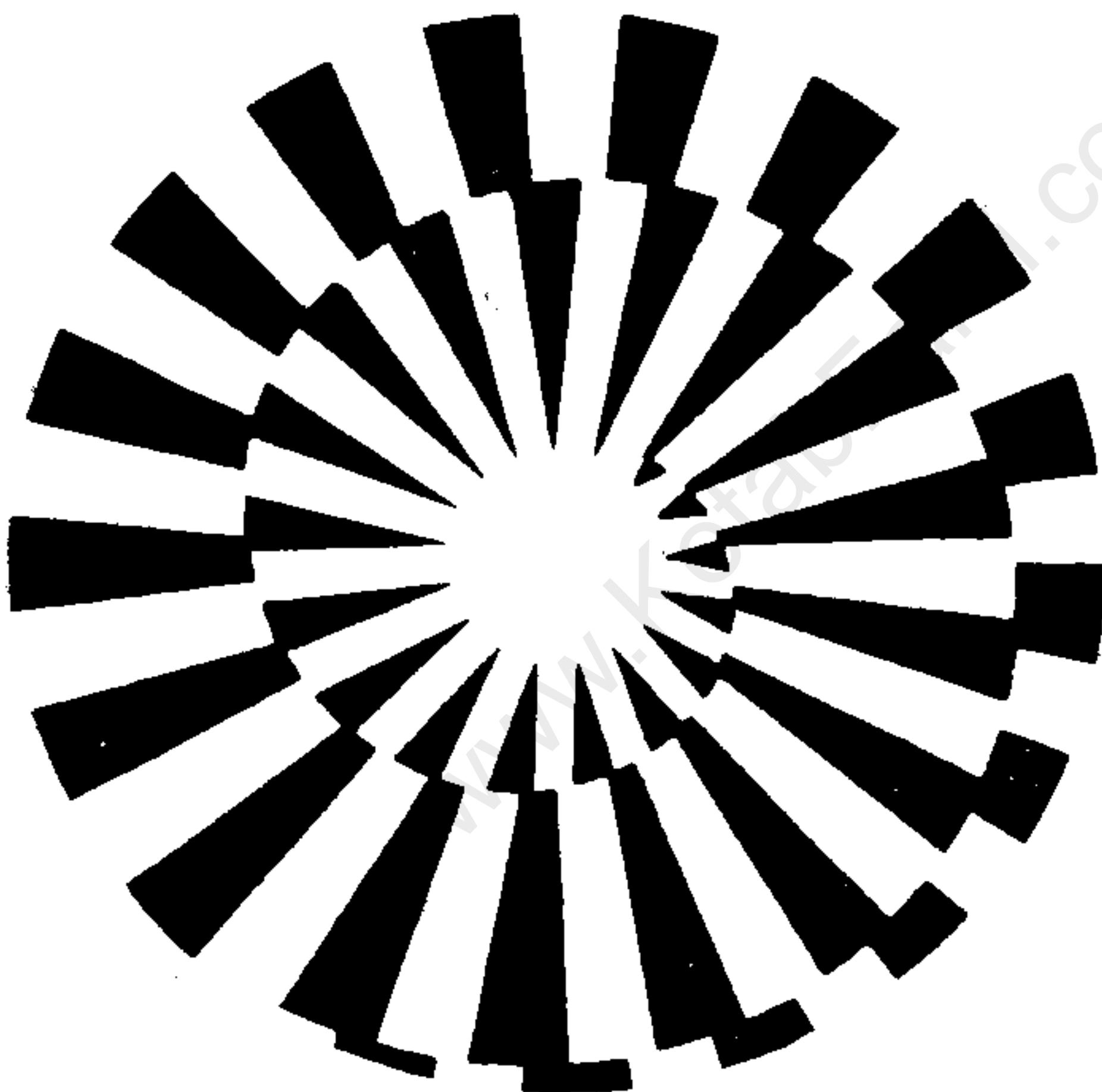
آرم كلى المپيك



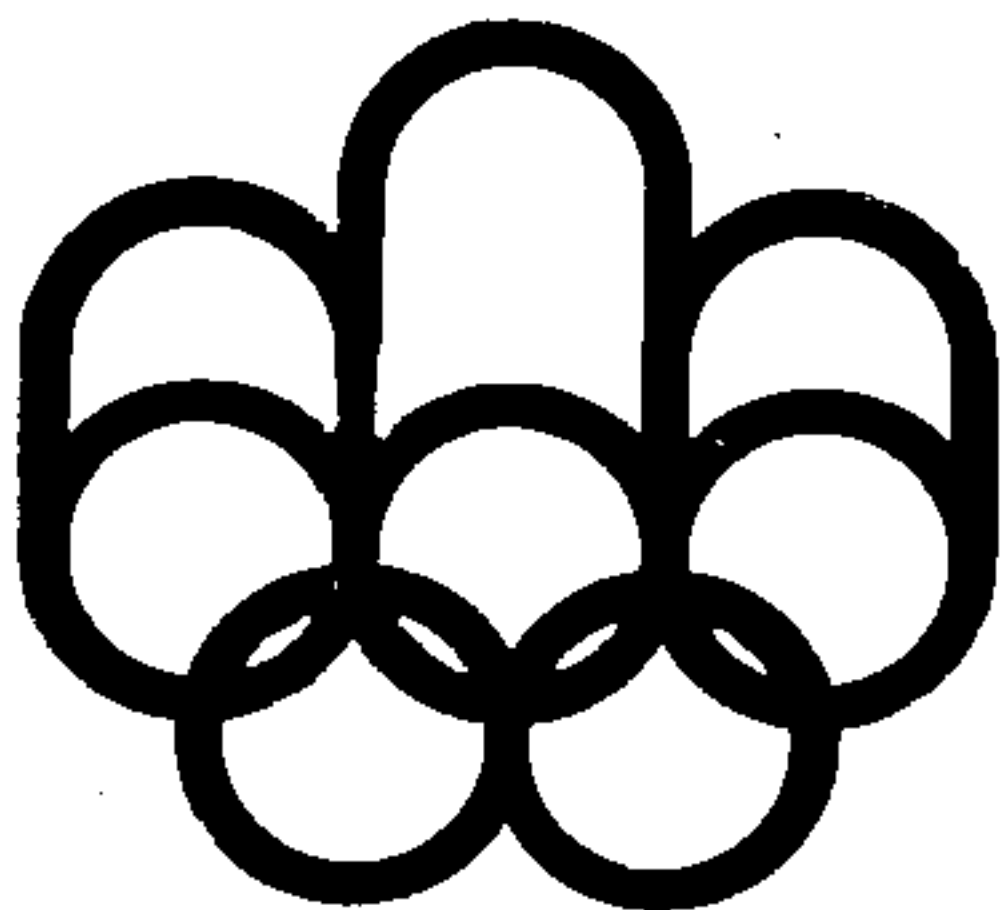
آرم المپيك مكزيكو



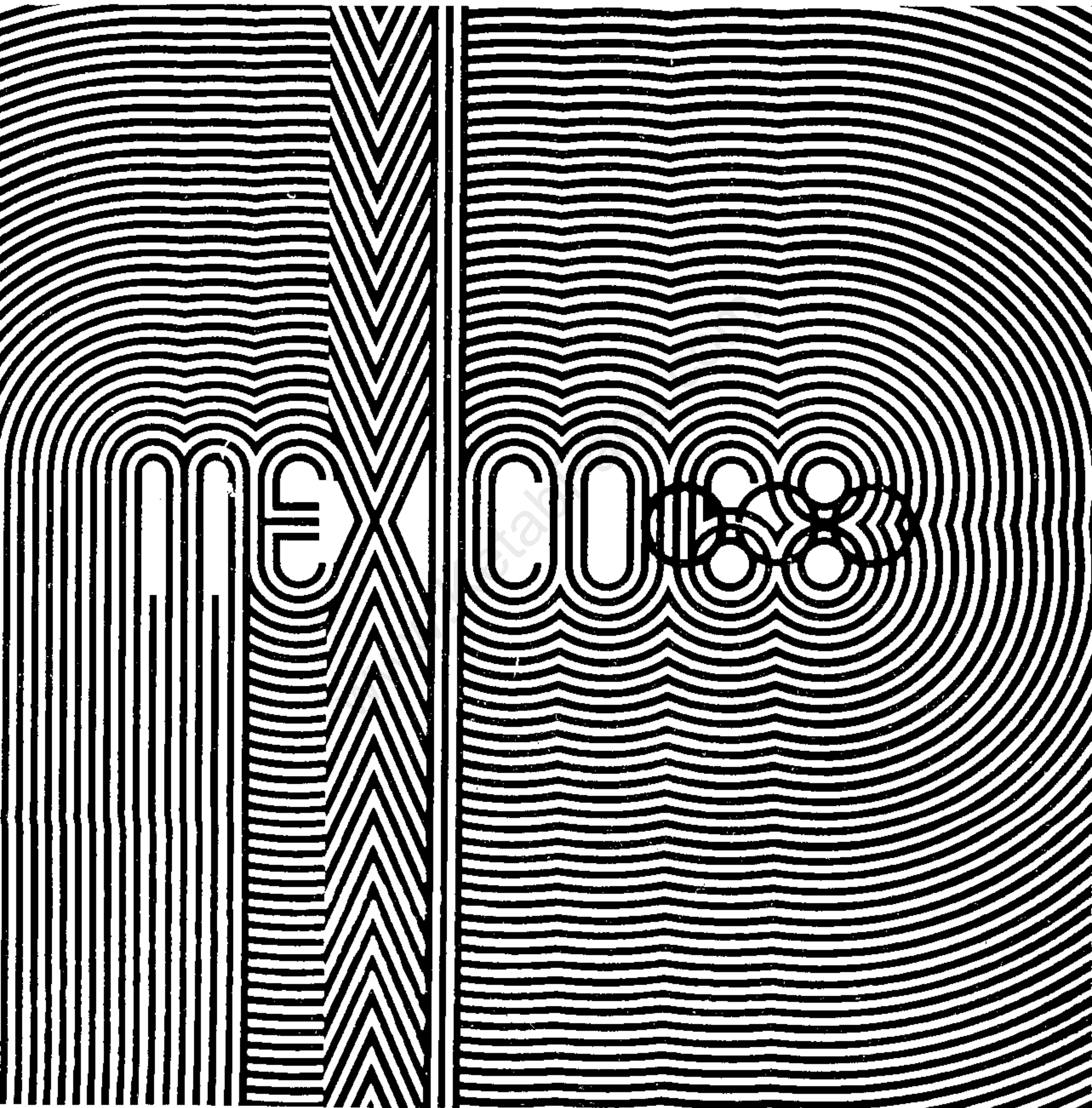
آرم المپيك مونيخ



آرم المپيك آينده موقترال



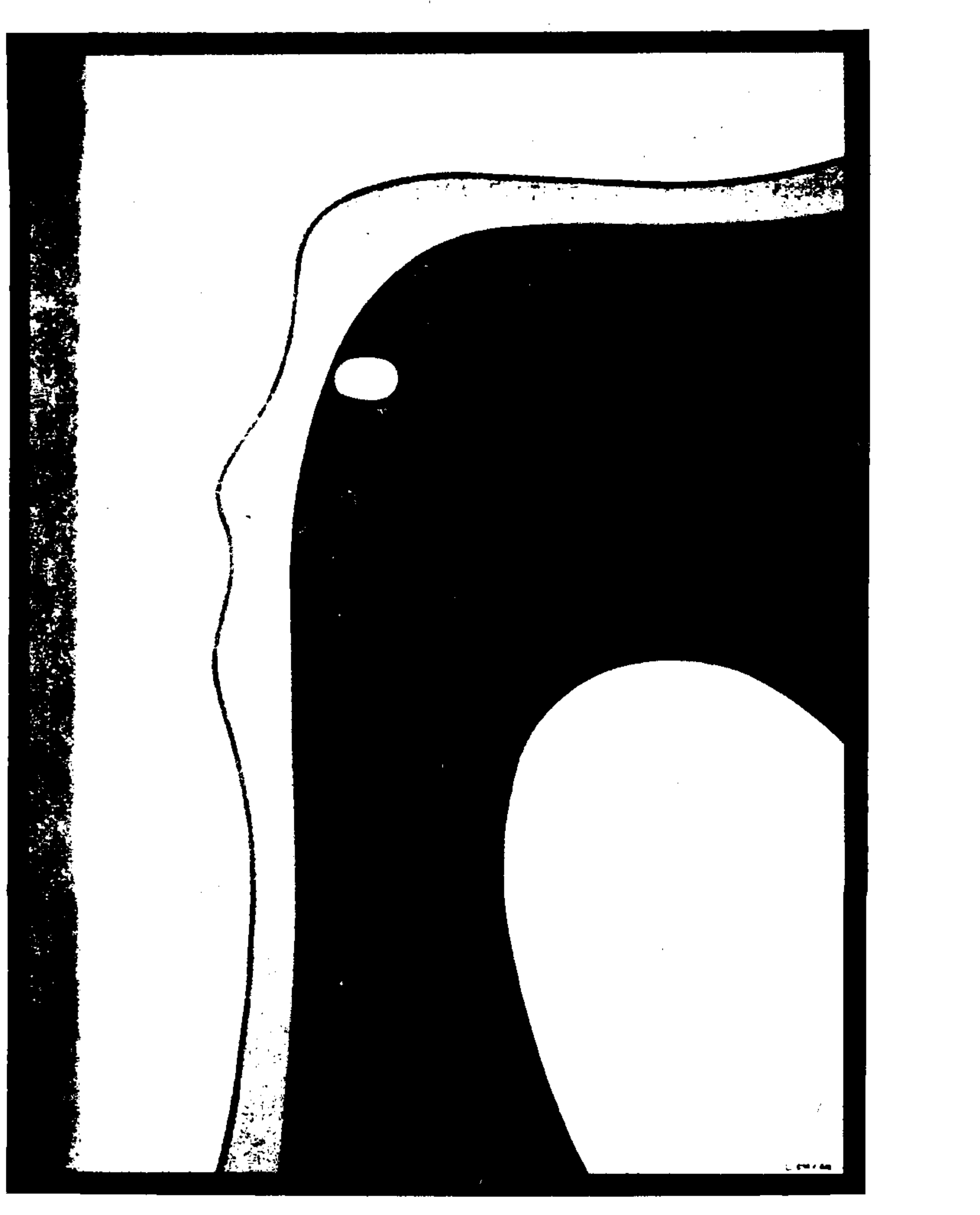
پوسٹر المپیک مکزیکو . طراحان : لانس ویمن و ادواردو ترازاس



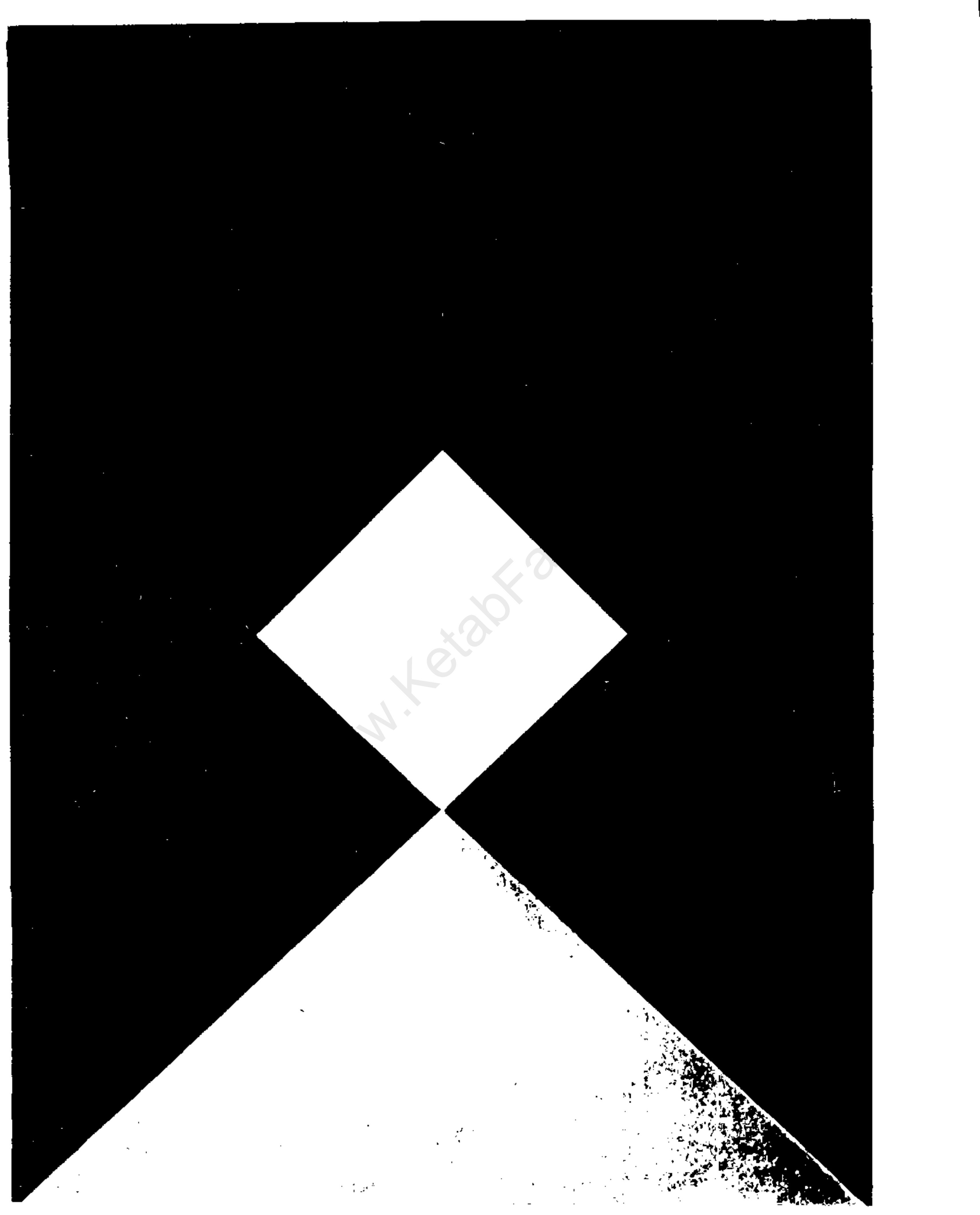
مثلاً آرم المپیک مکزیکو با توجه به نهضت نقاشی اپتیک آرت که در آن زمان تب همه گیر هنری بود ساخته شده است. آرم و پوسترهای توکیو با توجه به ویژگیهای هنر و صنعت عکاسی ژاپن تهیه شده بود و پوستر خود المپیک (دایره سرخ بر متن سفید همراه با پنج حلقه طلایی المپیک) به نوعی نمایشگر پرچم کشور ژاپن نیز بود. آرم المپیک مونیخ علاوه بر آنکه از هنر سینه تیک که باز تب هنری زمان بود، متأثر است در مجموع نوعی پیشرفت و گسترش را نشان می دهد: کوچکترین خطوط پس از چرخش و تکامل به پهن ترین خطوط تبدیل می شوند که باز آن خطوط نیز نازک شده به مرحله ابتدائی دوره ای دیگر بر می گردند که دقیقاً رکوردگیری گروه ورزشکاران و انتخاب یک نمونه برتر را، که خود معیار و آغازی برای دوره ای دیگر است، نمایش می دهد. علاوه بر این، در یک نگاه کلی، آرم مونیخ دونکنه را به ذهن می آورد: خورشید را و خطوط منحنی لگاریتمی را که به بی نهایت می رود. آرم المپیک آینده که در مونرآل برگزار خواهد شد، نمایش دهنده کرسی های سه گانه برندگان مسابقات است. تلفیق کرسی برندگان با حلقه های المپیک، رسیدن به یک نوع سادگی و اصالت است. هرچند پوسترهای هر دوره المپیک وحدت خاصی را از جهت شکل نشان می دهند، هر کدام دارای ویژگیهایی هستند. به عنوان مثال پوسترهای ژاپن همگی عکس دار هستند. ژاپن، کشوری که به عکس و ساختن دوربین های عکاسی دقیق شهرت دارد، در پوسترهای المپیک توکیو کوشیده است به این شهرت میدان بیشتری بدهد.

پوسترهای المپیک مونیخ بر دو نوع است: نوع اول پوسترهایی است که نقاشان ساخته اند و هر کدام دارای ویژگیهای هنری هنرمند سازنده آنست. هنرمند در این آثار کوشیده است با وسیله بیان خود مسأله ورزش را از نظر گاه های مختلف بیان کند. نوع دوم پوسترهای رسمی المپیک مونیخ است. در این نوع پوسترها طراح، با دید ساده ای که بتواند مقبول طبع هر نوع تماشاگری از هر نوع جامعه ای گردد، نهایت فن و صنعت را به کار می گیرد. به این معنی که تصاویر ترکیبی است از عکاسی و نقاشی و فن چاپ. با اینهمه آنچه از این آمیختگی به دست می آید، سادگی موضوع در قالب یک رنگ آمیزی بومی آلمانی است. این رنگها علاوه بر اشارات خاص خود (نارنجی به معنای جوانی، سبز به معنای زندگی) به طور کلی رنگهایی است که در سرزمین و فضای زندگی مردم آلمان به چشم می خورد.

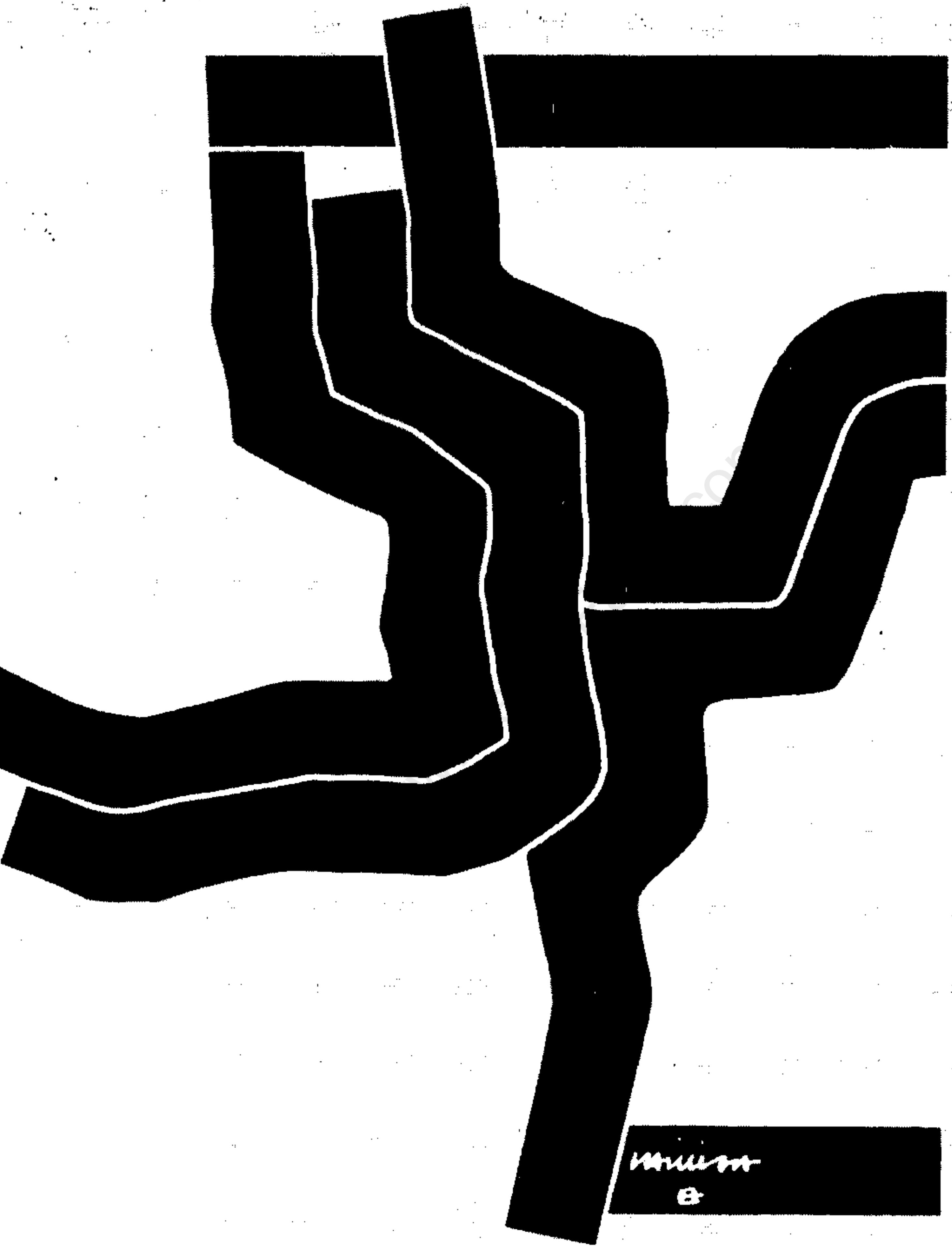
مرتضی ممین











اثر : ادوارد کیلیتا

اثر : ر . ب . کینا





اثر : هورست آتشی

اثر : داوید هوښی

www.KetabFarsi.com



اثر : سرژ پولیاکف

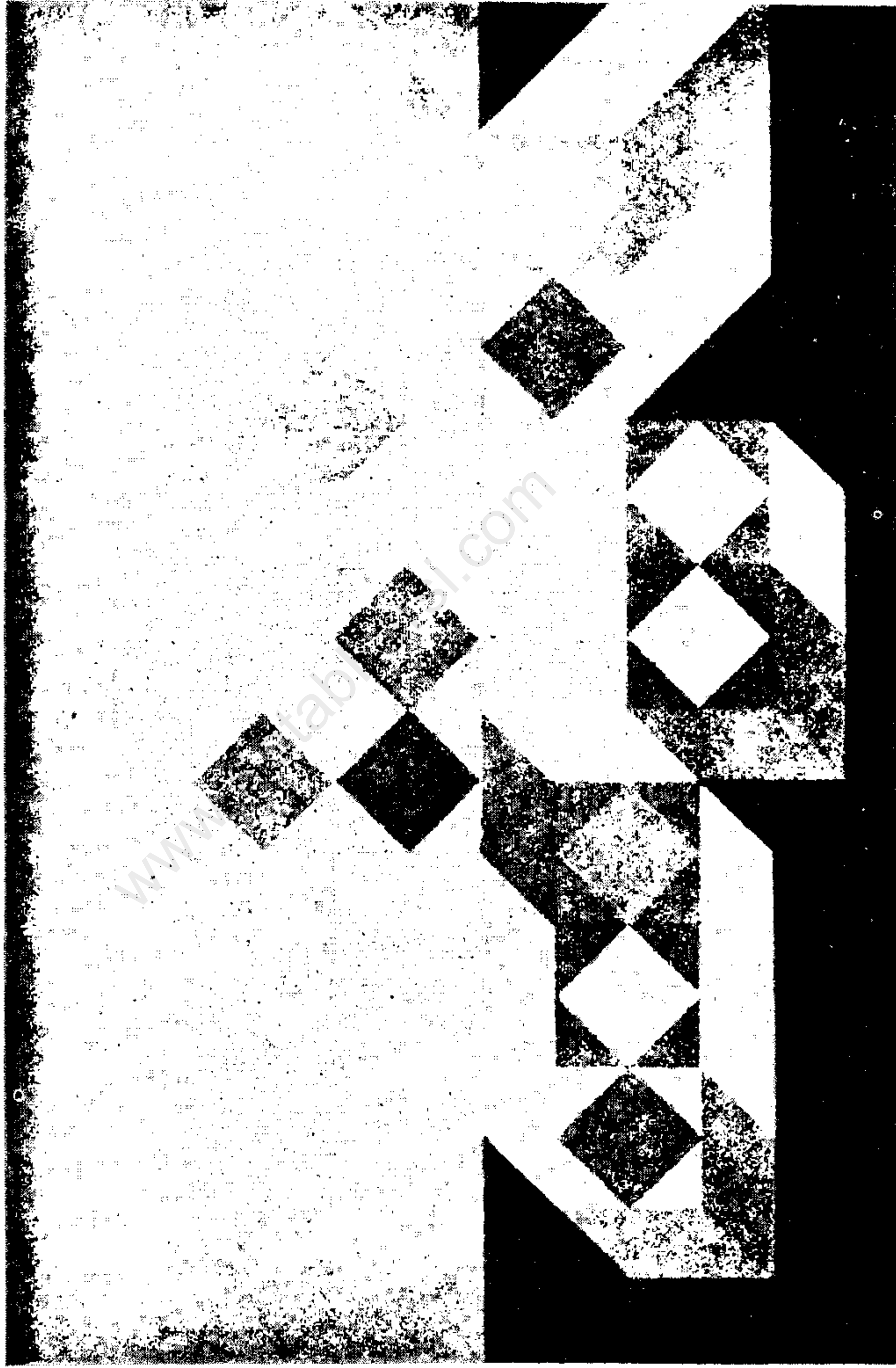
اثر : جاكوب لاورنس

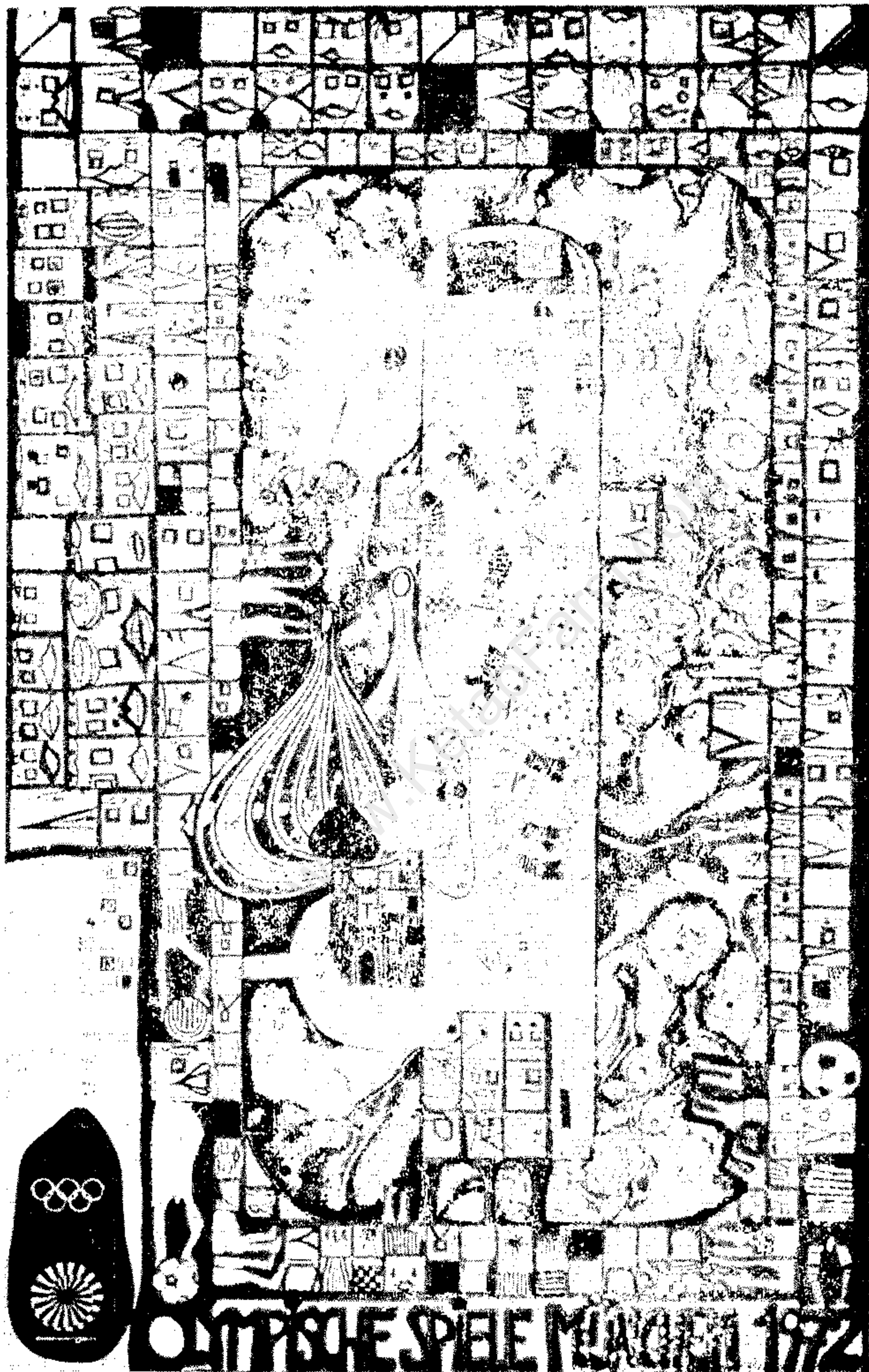




اثر : پتر فیلپس

اثر : ویکتور ازارلی





اثر: فردريك هوندرواسر

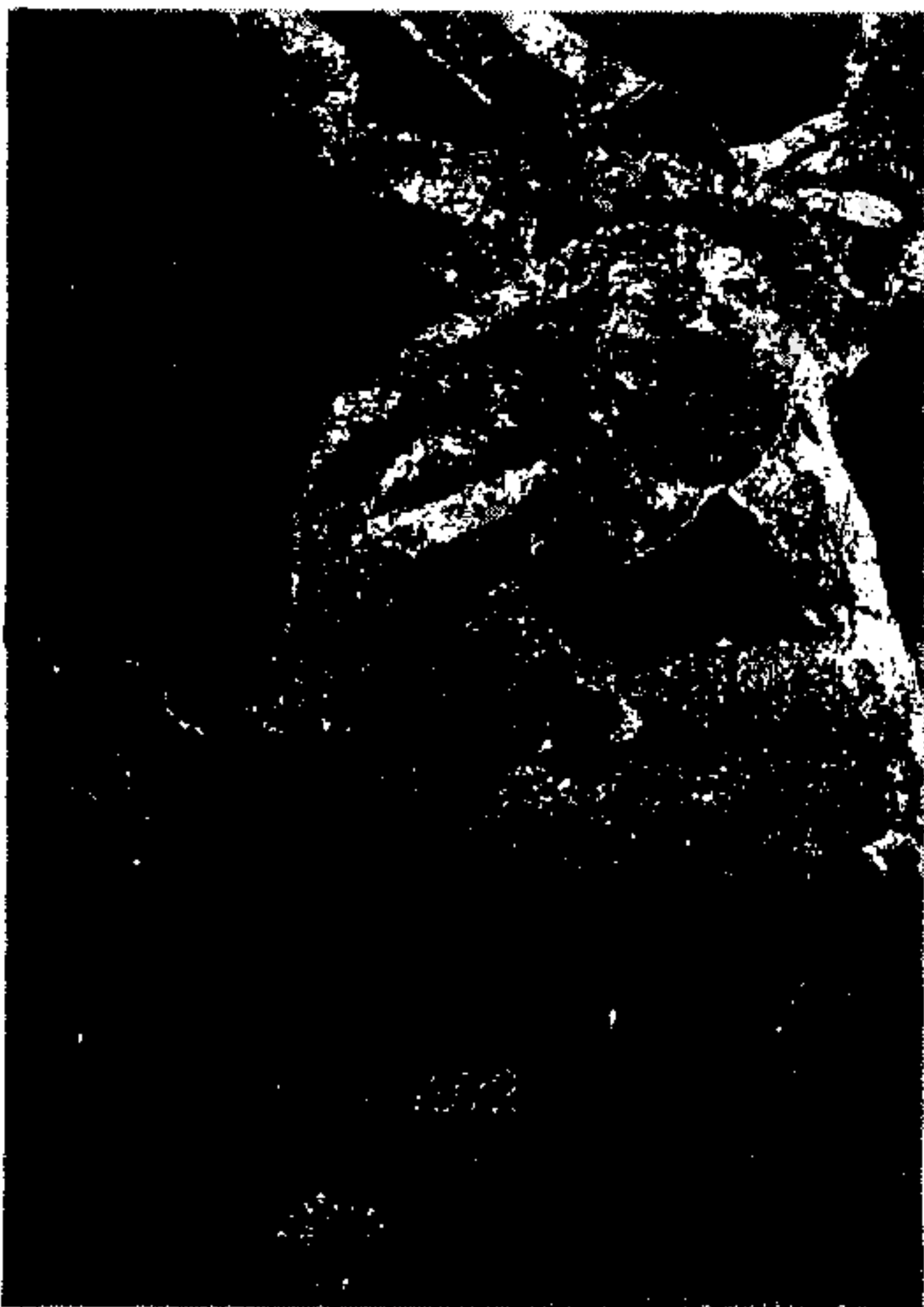
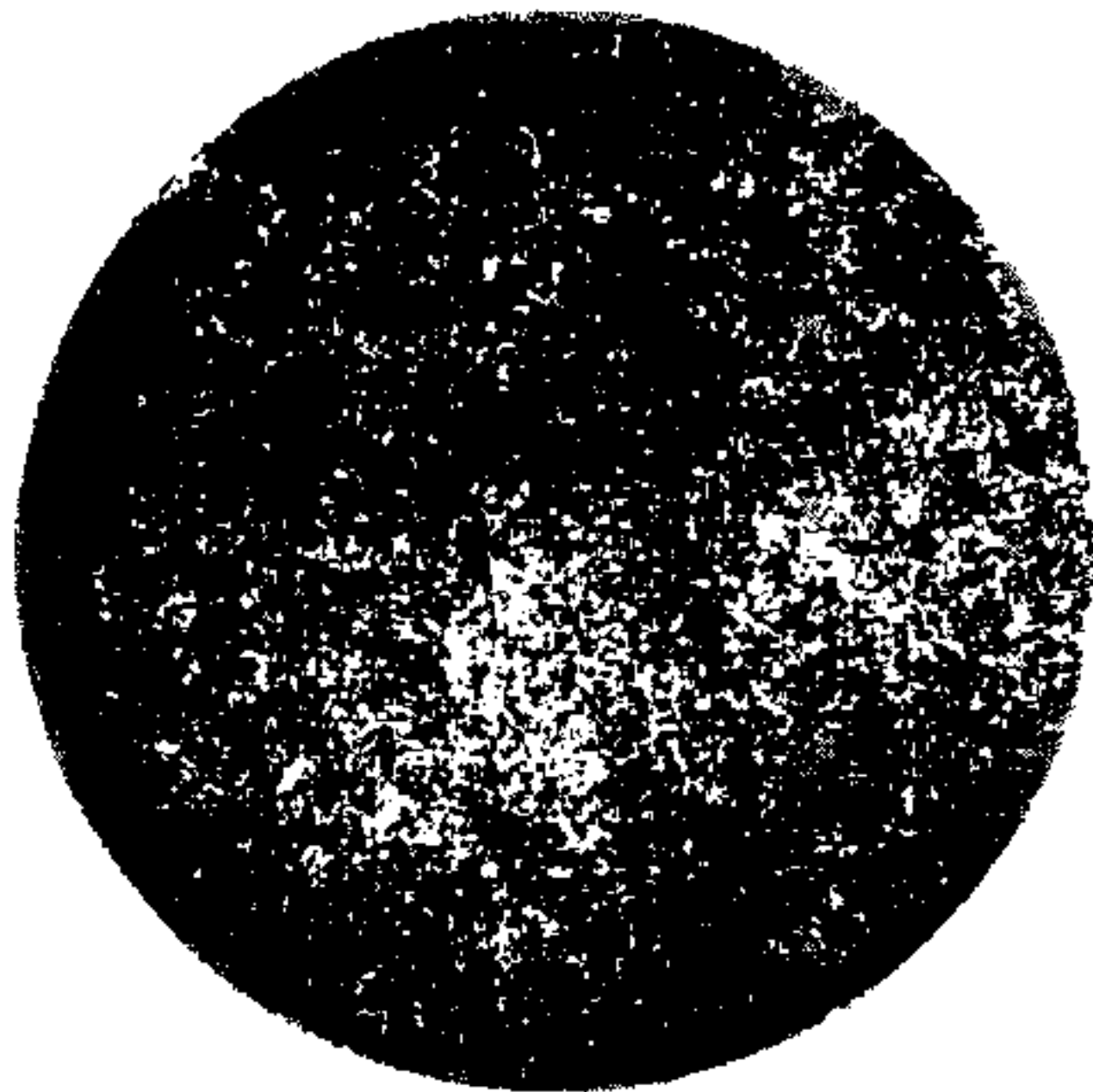
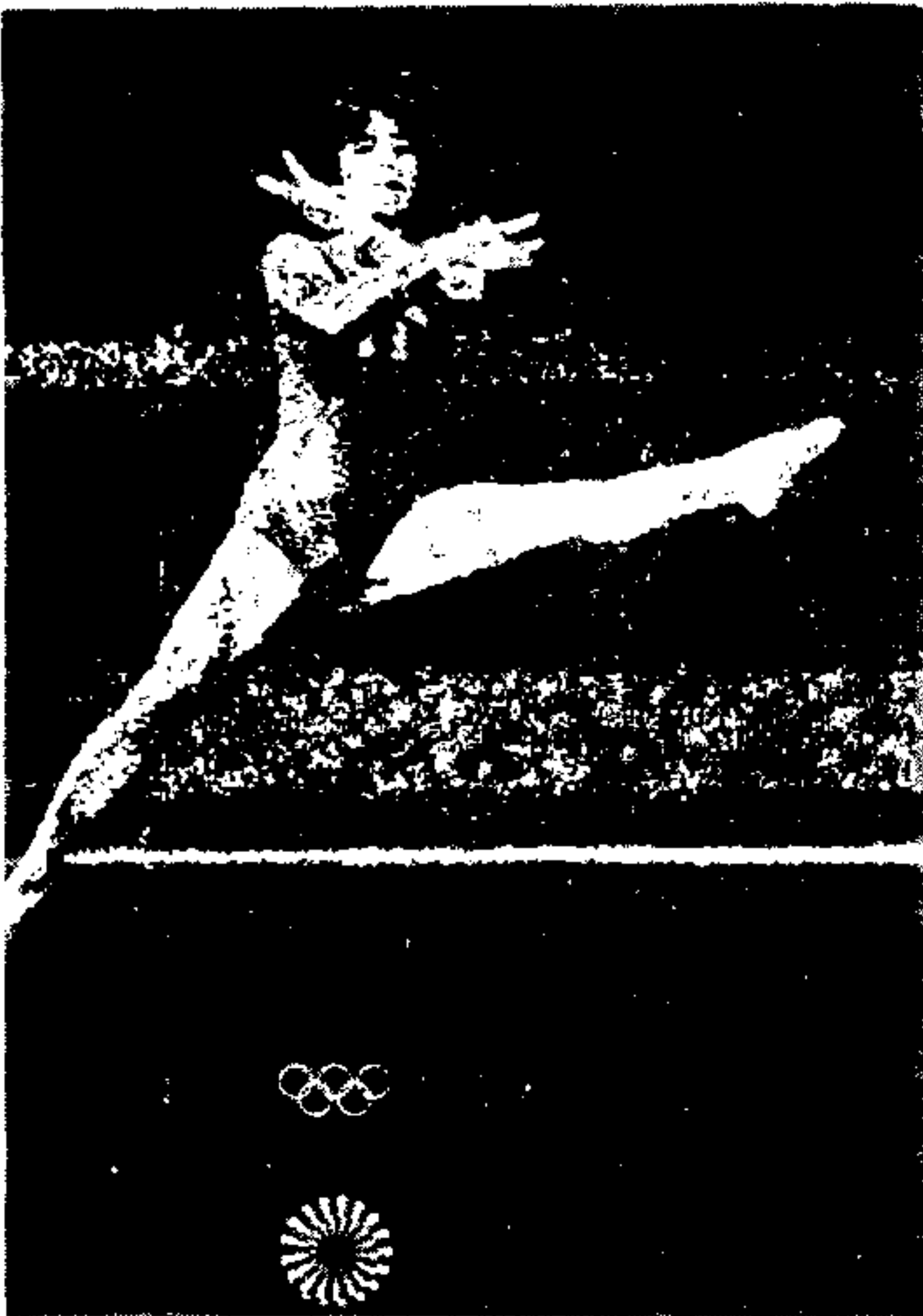


TIKKYO ● 1964



TIKKYO ● 1964

دوپوستر برای رشته‌های شنا و دوومیدانی المپیک توکیو



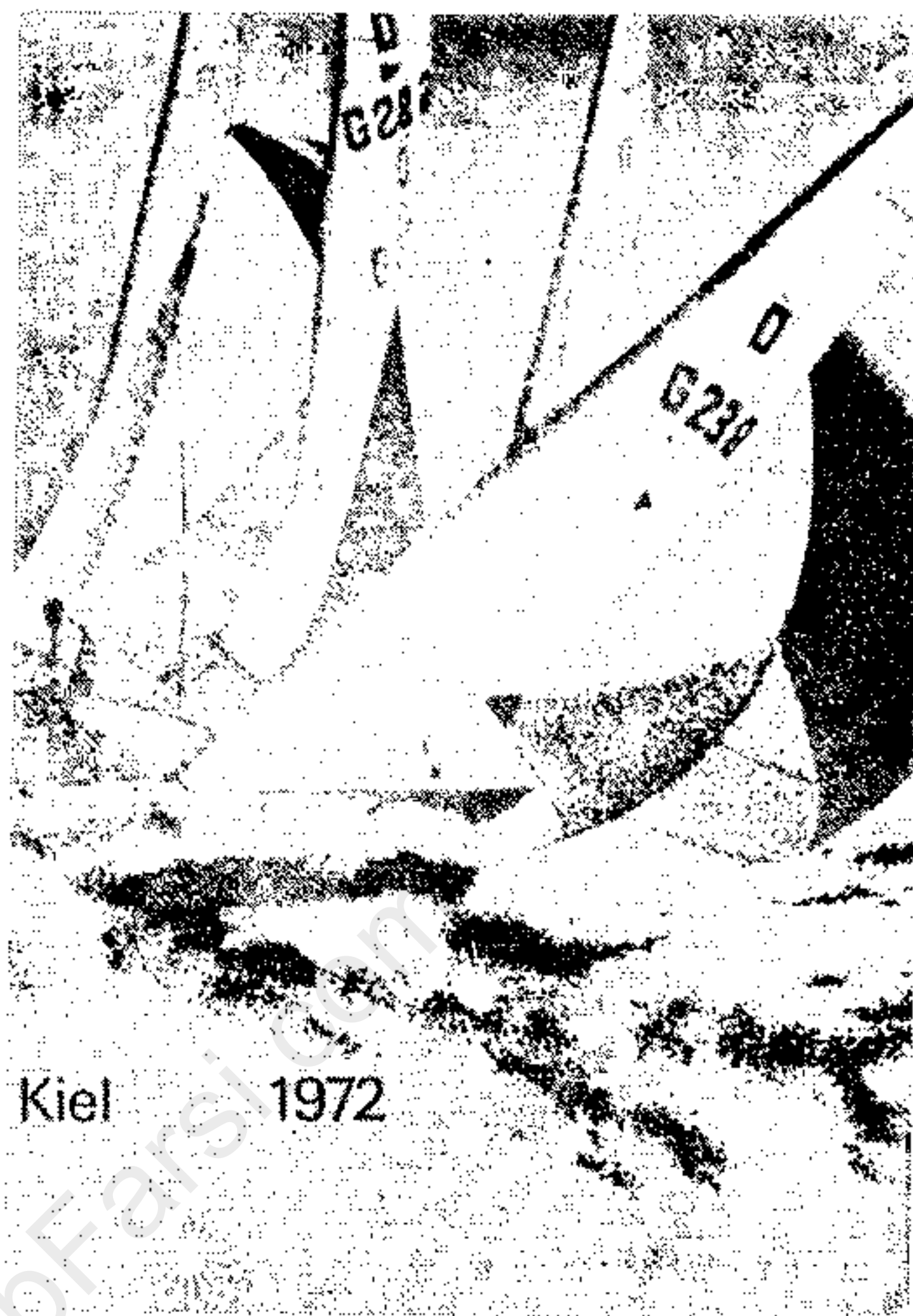
بالا پوستر اصلی المپیک توکیو

پوسترهای المپیک مونیخ (روبرو)

طراحان که بصورت گروهی تمام امور گرافیک المپیک را اداره و طراحی کرده‌اند عبارتند از :
و . مانشتاین - هانس بوشفالد - زیگفرید هیمر -
وینفرید هولتز - هاینس لیپرت - گرهارد
جوکش - النا وینشرمن - رلف مولر .



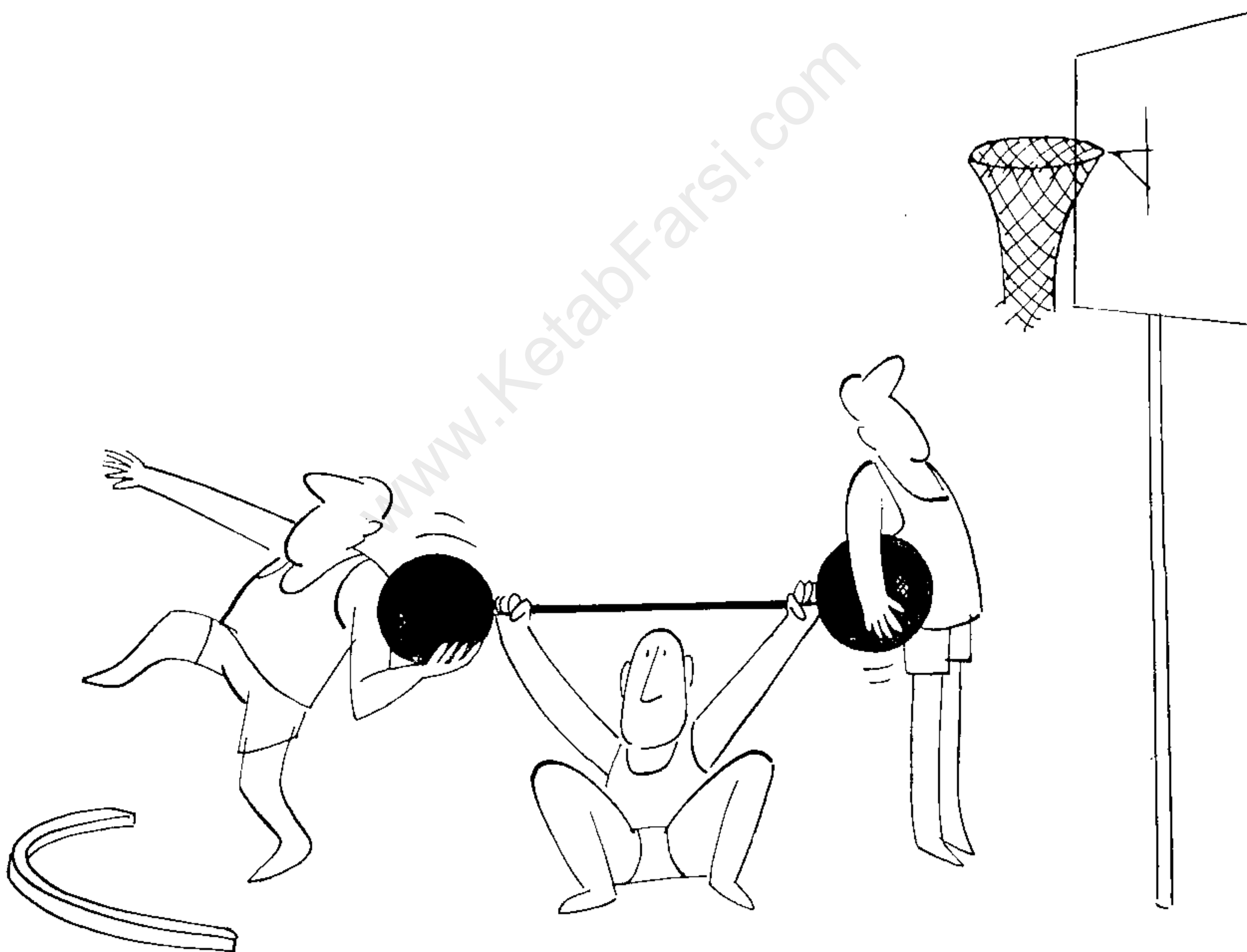
پوسترهای المپیک مونیخ به ترتیب برای رشته‌های
ژیمناستیک
کشتی
دوومیدانی
شمشیربازی
قایقرانی
تیراندازی
قایقرانی با بادبان
و دوچرخه سواری
طراحی شده است .



Kiel 1972

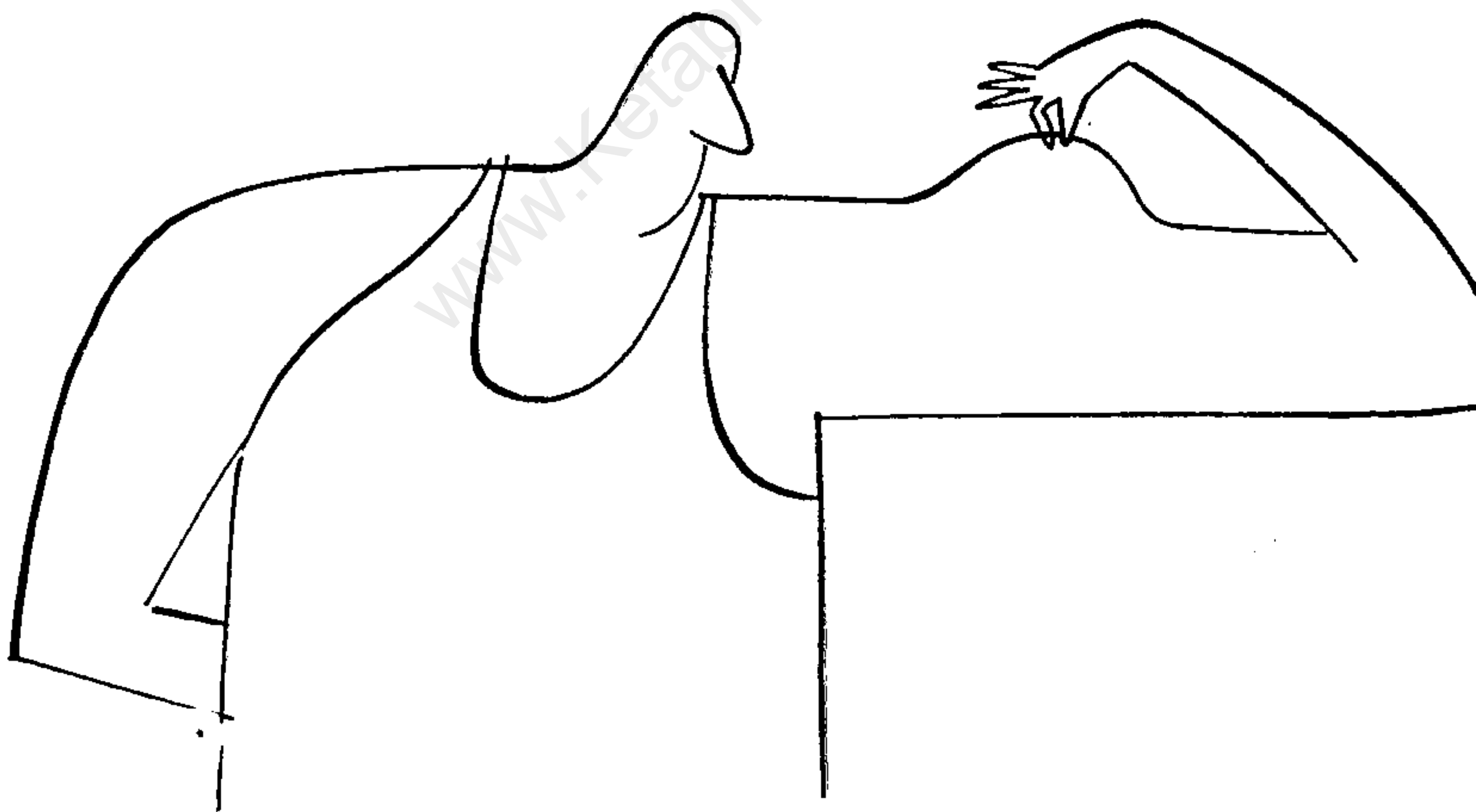


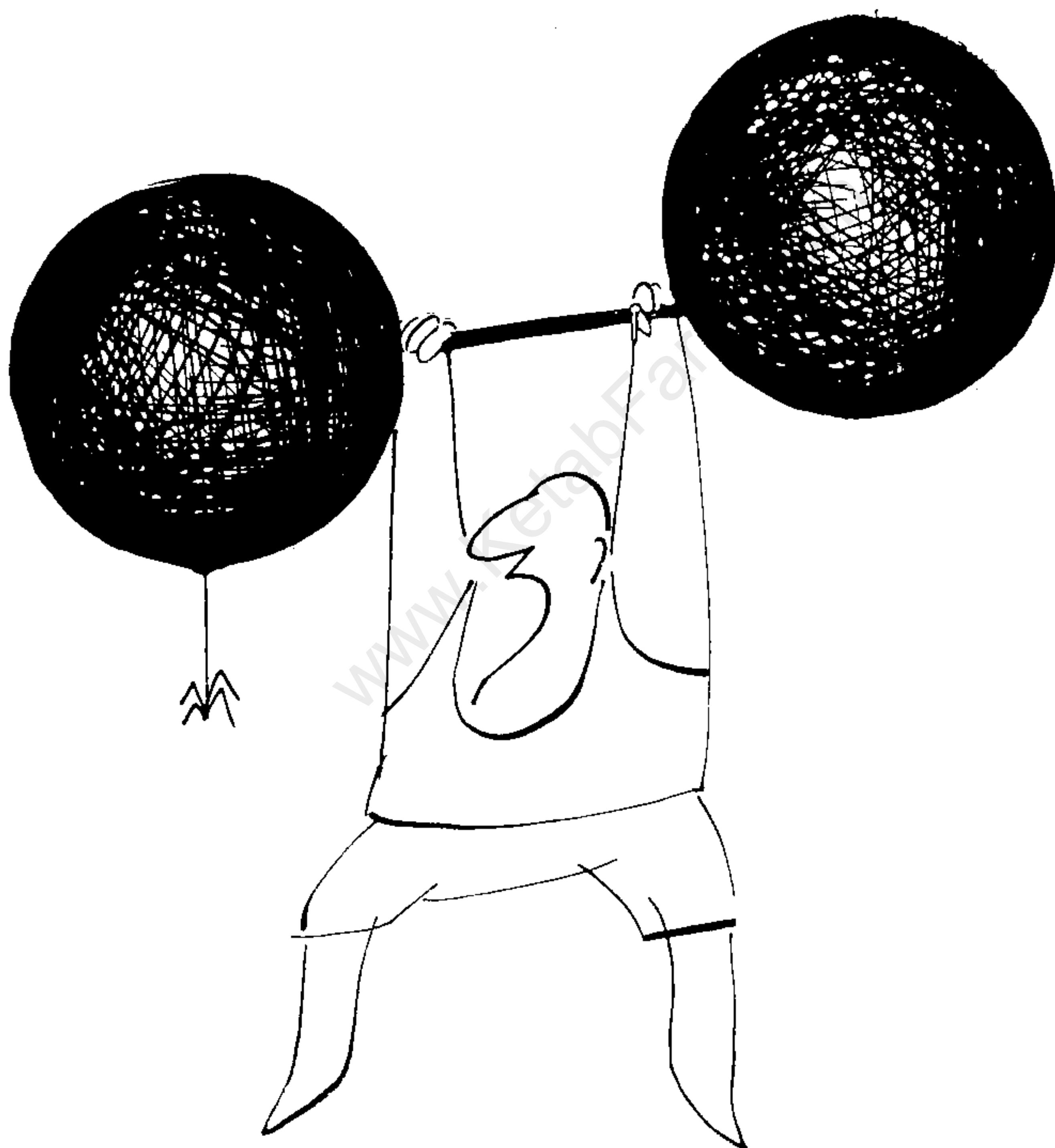
München 1972



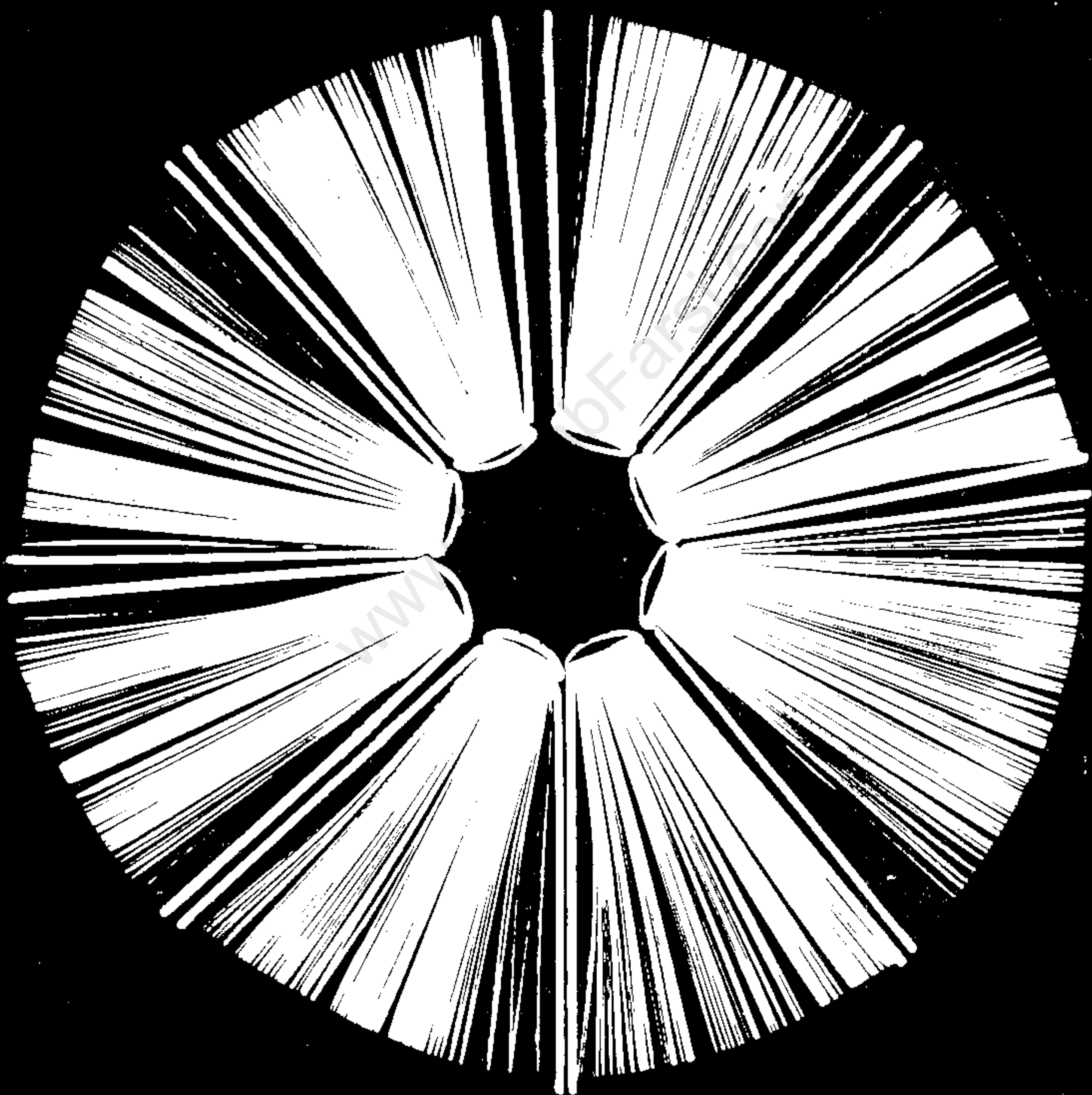


www.KetabFarsi.com









آقای سردبیر:

مجله فرهنگ و زندگی

آقای سردبیر

در شماره ۹ آن مجله مقاله‌ای بود درباره کتاب «سوگ سیاوش». شرح زیر پاسخی است بر آن مقاله هرچند که از این گونه پاسخ گفتن‌ها بیزارم. زیرا اگر کتابی قابلیت زیستن و ماندن داشته باشد نیازی به «مدافعات» نویسنده ندارد. خود هست بی آنکه نویسنده چون سایه در پی آن باشد و حمایتش کند. و اما اگر رفتنی باشد، با هیچ تردستی و تمهیدی نمی‌توان نگاهش داشت، هرچند نویسنده در مجادله قلمی استاد باشد.

اگر با این وصف جوابی می‌نویسم از ناچاری است زیرا انتقادکننده نکته سنج در باره اطلاعات کتاب به راحتی و فراوانی اظهار نظر کرده‌اند که: «کاملاً نادرست است، به اشتباه گرفته‌اند، به غلط به کار برده‌اند، اشتباهی دیگر است، به کلی غلط است و...» پس نتیجه می‌شود که آدمی بدون احساس مسئولیت قلم به دست گرفته و شلخته‌وار رطب و یابی به هم بافته و کتابی سرهم کرده و به خورد خوانندگان داده. می‌خواهم بگویم که در قبال خود و خوانندگان چندان لایالی نیستم. دیگر اینکه این انتقاد بحث در پاره‌ای از استنباطها و تصورات راجع به اساطیر و ادبیات را

پاسخ
شاهرخ مسکوپ
به
مهرداد بهار

برمی‌انگیزد که پرداختن به آنها (درضمن روشن کردن بعضی دیدگاهها و برداشت‌های کتاب) شاید خواننده کنجکاو را به کاری می‌آید.

اما بهتر است پیش از بحث در کلیات نظری به غلط بودن اطلاعات کتاب و اشتباهاتی که به آن اشاره کرده‌اند، بیفکنیم. نخست از شاهنامه آغاز می‌کنم. در مقاله آمده است:

«می‌نویسند: «سیاوش پند فرنگیس را برای گریز از توران نمی‌شنود.» در حالی که در شاهنامه آمده است:

چون این کرده شد ساز رفتن گرفت ز بخت بد خویش مانده شگفت خود و سرکشان سوی ایران کشید رخ از خون دیده شده ناپدید ظاهرآ سیاوش آنقدرها هم بی توجه به سخنان زن خویش برای گریز از توران نبوده است! البته همین‌طور است منتها به ظاهر و بدون توجه به سابقه امر، نه «ساز رفتن گرفتن» و نه «سوی ایران کشیدن» هیچیک گریز از توران نیست. زیرا سیاوش گریزگاهی ندارد مگر کام مرگ و این را اندکی پیشتر فرنگیس خود به سیاوش گفته بود:

بدو گفت کای شاه گردن فراز چه سازی کنون زود بگشای راز پدر خود دلی دارد از تو بدرد

ازایران نیاری سخن یاد کرد سوی روم ره با درنگ آیدت نپویی سوی چین که ننگ آیدت ز گیتی کرا گیری اکنون پناه پناهت خداوند و خورشید ماه (شاهنامه چاپ مسکو ج ۳)

(ص ۱۳۹)

درمقاله آمده است:

«در صفحه ۶۲ ایشان می‌نویسند: «سیاوش - گرچه بسی دیر و بیهوده - ولی به هر حال با افراسیاب جنگی می‌کند و خود و همراهانش همه تباه می‌شوند.» این عدم توجه به داستان است. در داستان سیاوش نکته مهم این است که او به خاطر پیمانی که با افراسیاب بسته بود حاضر به نبرد با وی نشد.»

می‌پذیرم که بی دقتی کرده‌ام و از این تذکر متشکرم. باید می‌نوشتیم «سیاوش در میدان جنگ کشته شد بی آنکه بجنگد.» ولی کاش به صحنه دیگری از کتاب نیز توجه می‌کردند: «... سیاوش مرد «بیداد» نیست. حتی آنگاه که افراسیاب گرم کشتن اوست. سیاوخش از بهر پیمان که بست سوی تیغ و نیزه نیازید دست نفرمود کس را ز یاران خویش که آرد یکی پای در جنگ پیش و بی آنکه درایستد خود را به بخت بد می‌سپارد تا پیمان با افراسیاب را به هیچ حال نشکسته باشد.»

(ص ۳۹ چاپ اول. صفحات ۳۲-۳۴ و ۴۱ نیز دیده شود). درمقاله آمده است:

«در همان صفحه آقای مسکوب از رفتار ناپهلوانانه سیاوش در برابر مرگ سخن می‌گوید و معتقد است که وحشت مرگ در تن سیاوش خانه کرده بوده است. این نیز درست نیست. لرزان بودن و زردی رخسار سیاوش نه از بیم اوست. او در برابر افراسیاب کوچکترین ضعفی نشان نمی‌دهد و اصراری به زنده ماندن ندارد. لرزان بودن و زردی رخسار او از ضعف تن است نه روح. او را به تیغ و تیر آنچنان زده‌اند که از اسب فرو افتاده است و خون از او جاری است. آیا انتظار دارید برپای خیزد و شعارهای قهرمانانه دهد. کدام ناپهلوانی؟»

همه این حرفها صحیح است، فقط به شرط آنکه ترس سیاوش پس از زدن او به تیغ و تیر و افکندن او از اسب و جاری شدن خون باشد. اما اگر همه اینها پیش از زدن و افکندن او بوده باشد چطور؟

وقتی گرسیوز از بی‌مهری افراسیاب به سیاوش سخن می‌گوید: دلش گشت پردرد و رخساره زرد پر از غم دل و لب پراز باد سرد و چون گرسیوز از نزد سیاوش رفت

سیاوش پیرده درآمد بدرد

بتن لرز لرزان و رخساره زرد
فرنگیس گفت ای گوشیرچنگ
چه بودت که دیگر شدستی برنگ
وپس از دیدن افراسیاب و
پیش از جنگ

سیاوش بترسید از بیم جان
مگر گفت بد خواه گر در نهان
(همان شاهنامه ج ۳ ص

۱۳۵ - ۱۳۸ - ۱۴۴)

بدینسان لرزیدن و رنگ باختن
و ترسیدن سیاوش از بیم جان
پیش از تیر خوردن و افتادن است.
فقط زمان وقایع مختصری جابه جا
شده تا آن نتایج دلخواه و «شعارهای
قهرمانانه» و غیره به دست آید.
اینها «بی توجهی» های
نویسنده، در کار سیاوش است
که نویسنده مقاله یاد کرده اند.
و اما انتقادهائی که بر اطلاعات
اساطیری کتاب کرده اند:

در کتاب آمده است که پیروزی
نخستین اهریمن پیش از آفرینش
گیتی بود. نویسنده مقاله توضیح
داده اند که: «پیروزی نخستین
اهریمن، پس از آفرینش جهان
مادی است».

درست است و از ایشان
متشکرم.

در مقاله آمده است:

«استنباط بعدی ایشان نیز
درباره بی جان بودن جهان کاملاً
نادرست است... آنچه را ایشان
به اشتباه بی جان بودن می شمارند،
در اساطیر پهلوی بی حرکت بودن

جهان است و اتفاقاً این آرایش و
بی جنبشی مطلق جهان امر مطلوب
زردشتی است... ستارگان از
آغاز فروغ داشتند، نخستین گیاه
روئیده بود و «این خفته در مانده»
را بر عکس نظر آقای مسکوب
یارای پیکار بود».

«آرامش و بی جنبشی مطلق
جهان امر مطلوب زردشتی است»
اما نه در تاریخ گیتی (از آفرینش
تارستاخیز) در این دوره که جنگ
اهورمزدا و اهریمن در گیر است،
آدمیان، جانوران و چیزهای نیک
باید در این کشاکش در جانب
روشنی با تاریکی بجنگند تا جهان
به فرجام مطلوب خود (تباهی
اهریمن) برسد. پس از آن «آرامش
و بی جنبشی مطلق» فرا می رسد.
حرکتی کیهانی است برای رسیدن
به بی حرکتی مطلق. اما تا این زمان
نرسیده حرکت امر مطلوب است.
جنگ است و جنگ آرامش نیست.

اهورمزدا جهان را آفرید تا
در این حرکت همراه و یار او
باشد. اما همه مظاهر جهان
بی حرکت بود تا اینکه فروهرهای
پاکان (وسالار و سرور آنان،
فروهرهای آدمیان پاک) او را
یاری کردند و جهان به حرکت
درآمد. اهورامزدا با «زورونیرو
و فرویاری و پشتیبانی فروهرهای
توانای نیرومند پاکان» آسمان را
در بالا، زمین فراخ، فرزندان
را در شکم مادران و بهترین جنس

جانور و انسان را نگاه می دارد.
از برکت فروهرها آبها از
سرچشمه های خشک نشدنی جاری
می شوند، گیاهها از سرچشمه های
خشک نشدنی می رویند، بادهای
می وزند، خورشید و ماه و ستارگان
راه خویش می پیمایند. آبها و
گیاهها، ستارگان و ماه و
خورشید «پس از خلقت یافتن مدت
زمانی به جای خود ساکن مانده»
جریان نمی یافتند، نمو و حرکت
نمی کردند، تا آنکه فروهرهای
نیک توانای مقدسین به یاری
اهورمزدا آمدند (فروردین یشت
ترجمه پورداود بند ۱ تا ۵۷ دیده
شود).

به طوری که دیده می شود تا
فروهرها به یاری نیامده اند هیچ
چیز به جای خود نگاه داشته
نمی شود. درهم آشفتگی و بی سامانی
است. از طرف دیگر همه چیز
ساکن است. هیچیک از این دو
مطلوب نیست نه آشفتگی و نه سکون.
از برکت فروهرها جهان بی نظام
(Chaos) به کیهان (Cosmos)
وسکون به حرکت بدل می شود.
در کتاب، این جهان ساکن
«بی جان» نامیده شده. ممکن است
کسی تعبیر «بی جان» یا «خفته»
را برای چنین جهانی که مثل
جنازه ای بر جای مانده نپسندد ولی
باید خیلی خوش خیال باشد که
آن را «کاملاً نادرست» بداند،
مخصوصاً با آن توضیحات درباره

مطلوب بودن حرکتی جهان .

در مقاله آمده است :

«در صفحه ۲۱ ایشان می نویسند»

جهان را تاریخی است مینوی با آغاز وانجامی دانسته ، با سه دوران مینوکی ، آمیختگی و یگانه سازی . عمر هر دوران سه هزار سال است . «ایشان ظاهراً» دو اصطلاح مینوی و مینوکی را به غلط به کار برده است .

«مینو در فارسی به معنای بهشت است و در متنهای پهلوی به معنای صورت غیرمادی و هرچیز و گوهر ذات است و در اوستا نیز معنای روح دارد . بدین گونه تاریخ مینوی معنائی درست ندارد . همچنین است دوران مینوکی . ظاهراً ایشان واژه مینو را به معنای پاك و منزه از پلیدی گرفته اند که معنائی است تازه برای این واژه . در واقع جهان تاریخی مینوی - مادی دارد .»

اگر اصطلاح «تاریخ مینوی» معنائی درست ندارد پس همین اصطلاح «تاریخی مینوی - مادی» که خود به کار برده اند چگونه می تواند معنائی درست داشته باشد ! مثل اینکه همان داستان يك بام و دو هواست . باری ، هیچکدام اینها که گفته اند نیست . اصطلاح «تاریخ مینوی» را نویسندگان کتاب به عنوان معادل Histoire Sacrée انتخاب کرده است ، تاریخی که از عالم بالا

بر سر نوشت جهان مقدراست . مثلاً تاریخ جهان از خلقت تا قیامت در اسلام یا از آفرینش تا مصلوب شدن مسیح و رستخیز در مسیحیت . در کتاب نیز چنین تصویری از «تاریخ» توضیح شده : «تاریخ گیتی مقدر است . آنچه در این جهان می گذرد آن جهانی است .» (ص ۲۸)

منظور از دوران مینوکی هم دوران پیش از آمیختگی است در تصور کلی زرتشتی از مراحل تاریخ جهان . والا در کتاب همه جا مینو به همان معنای «صورت غیر مادی چیزها» و در مقابل گیتی آمده که صورت مادی چیزهاست . می توانند نگاه کنند و ببینند .

در جای دیگر مقاله نوشته اند : اینکه در کتاب آمده است فروهرها چون سپاهی گرد اهورامزدا را گرفتند «به کلی غلط است و بنا به اساطیر ایرانی . . . فروهرها به گرد دیوار آسمان ایستاده اند .» آسمان جایگاه ، جامعه و گیتی اهورامزدا یعنی صورت مادی اوست . اگر چیزی جایگاه و جامعه و پیکر چیز دیگری را محاط کرده باشد طبعاً «خود» آن چیز را هم محاط کرده است . گوئی انتقاد کردن «فن به کلی غلط» یابی است ! یکجا در باره اینکه اهریمن درون آسمان زندانی شد یا در جهان تاریکی نوشته اند : «ایشان متنی از موله را ترجمه

کرده است که متأسفانه در دست ندارم» سپس کتاب را ندیده نتیجه گرفته اند که در اثر ترجمه نادرست یا موله اشتباه کرده است یا مسکوب . داوری در باره دو نفر دیگر بدون دیدن کتابی که مبنای نظر آنهاست ، از «شیوه علمی» (که ایشان نویسنده کتاب را به مناسبت نداشتن آن سرزنش کرده اند) به دور است . اقلاً می توانستند یکبار کتاب را از کسی که بدان استناد و از آن ترجمه کرده بخواهند . هنوز هم اگر می خواهند قضاوت کنند ، بهتر است زحمت یافتن کتاب را به خود هموار کنند . «انتقاد هوائی» جوابی ندارد .

اما هم ایشان در جای دیگر وسواس و دقت را به کمال می رسانند و در يك «تاریخ» تصویری دوازده یا نه هزار ساله يك پنجاه و هفت سال می یابند که ذکر آن مورد توجه نویسنده کتاب نبوده است . ولی همین وسواس علمی در جای دیگر به کلی فراموش می شود . در مقاله آمده است که : «در صفحه ۲۱ ایشان (نویسنده کتاب) زندگی زردشت را مربوط به دوران آمیختگی دانسته اند که اشتباهی دیگر است . در حالی که او در پایان این دوره و آغاز دوره یگانه سازی زیست می کرده است .» و اما کتاب : «زرتشت در پایان دوران آمیختگی به جهان

می‌آید» و (ص ۲۳) و نیز زرتشت خود در پایان «آمیختگی» و آغاز دوران «یگانه سازی» ... به جهان می‌آید. (ص ۲۶ همان کتاب).

گویا برای نوشتن انتقاد بر کتابی باید آنرا يك صفحه در میان و جسته و گریخته نگاه کرد ، صفحه‌ای را دید و دو یا پنج صفحه بعد را ندید !

با استناد به نظر زرد در کتاب آمده که «خویشکاری» ترجمه خوژه (فر) است. اتفاقاً موله هم خویشکاری را به خوژه مربوط می‌داند (ص ۲۹ کتاب دیده شود) مقاله می‌گوید : «ترجمه زیر کاملاً غلط است» و خویشکاری کارروان است .

کتاب می‌خواهد بگوید این که سیاوش پیمان با افراسیاب را شکست ، و سپس مرگ را پذیرفت به سبب خویشکاری بود. حالا اینکه خویشکاری به خوژه مربوط باشد یا روان اختلاف متخصصان و زبان‌شناسان است با یکدیگر نه با من . به ویژه آنکه حاصل چنین بحثی (که گویا هنوز حل نشده) در کار کتاب کمترین اثری ندارد .

گذشته از اینها در پایان مقاله مسأله اصل و منشاء اسطوره سیاوش مطرح شده و چنین آمده است : «انتساب صفات و خلیقات سیاوش به جامعه ساسانی و وابسته کردن

مرگ سیاوش به خواست زروان و هرمزد تحلیل درست افسانه سیاوش نیست . به یاری مطالعات تطبیقی اساطیری می‌توان باور داشت که افسانه سیاوش اصالت ایرانی ندارد و يك داستان کهن اقوام سومری - سامی است که به صورت ایشتر و تموز در سومر و بابل و به صورت سبیل و آتیس در سوریه و فنیقیه و آسیای صغیر رایج بوده است و به احتمال قوی در غرب ایران و با توسعه تمدن بین‌النهرین و رسیدن آن به ماوراءالنهر (= تمدن آنو) در هزاره سوم پیش از میلاد ، در شمال شرقی ایران نیز اثر گذاشته است.»

کتاب سوگ سیاوش مدعی اساطیر تطبیقی نیست . این کتاب با اسطوره‌ای که هست (و چند هزار سال هست که هست) کار دارد و تازه این کار «بهانه‌ای است برای حرفی دیگر» . در صفحات ۶۲ و ۶۴ کتاب فقط از تأثیر عقاید و ساخت اجتماع ساسانی در تحول این اسطوره سخن گفته شده . حال منشاء آن هر چه می‌خواهد باشد .

اساساً در کتابی از نوع سوگ سیاوش بحث منشاء اسطوره نه لزومی دارد و نه جایی . منشاء واقعه کربلا عربی است اما هرگز برای عربها به صورت اسطوره درنیامد . درحالیکه شهادت امام حسین از صدها سال پیش بزرگترین

اسطوره ماست که عرب نیستیم . مگر هر کس به هر منظوری دست به اسطوره‌ای می‌زند ناچار است از راه اسطوره شناسی تطبیقی منشاء آن را نیز بکاود ؟

در اینجا شاید ذکر نکته‌ای بی مناسب نباشد . در مقاله آمده است که : «متأسفانه تکیه آقای مسکوب در شرح این مطالب (اساطیر ایرانی) بر ترجمه‌هایی است . . . که چندان قابل اعتماد نیست»^۱ .

به علت این تکیه که آقای مسکوب ناچار از آن بوده‌اند ، غلط‌هایی در اثر ایشان راه یافته‌است و گاه باعث استنباط‌هایی از جانب ایشان شده‌است که به کلی خطاست. خلاصه آنکه با تکیه بر ترجمه نامطمئن استنباط‌های مشکوک حاصل می‌شود ، که صحیح است . حال این سؤال پیش می‌آید که تکیه خود نویسنده مقاله در اظهار نظر راجع به منشاء اسطوره سیاوش و اساطیر تطبیقی اقوامی بازبان‌های گوناگون و در سرزمین‌های پراکنده ، از سومر و بابل و سوریه و فنیقیه و آسیای صغیر گرفته تا ماوراءالنهر بر چیست ؟ مطالعه مستقیم مدارك یا ترجمه انگلیسی آنها ؟ و اگر بر ترجمه است چگونه کشف کرده‌اند که همه آنها قابل

۱ - قابل اعتماد نبودن ترجمه‌های ایران‌شناسی چون ویدن گرن ، دوشن گیمن موله ، ژنرو . . . ادعایی است که تا ثابت نشود البته پذیرفتنی نیست .

اعتماد است ؟ نکند يك بام و دو هواست . استفاده از ترجمه برای متفنین خطاست و برای متخصص درست !

اینهاست همه «بی توجهی‌ها و اشتباهات بزرگ و کوچکی» که نویسنده مقاله در انتقاد «سوگ سیاوش» بر شمرده‌اند .

گرفتم که همه ایرادها درست باشد تازه که چی ؟ این نقد کتاب است ؟ به جزء پرداختن واز کل غافل ماندن ؛ البته این شیوه معمول نقد است . در فلان نسخه ، فلان اسم یا فلان کلمه و فلان مطلب چنین است و چنان نیست . تردید ابدی بین کشتی نشسته «وکشتی شکسته» و «شبی خوش است بدین وصله» باید درازش کرد یا «بدین قصه» و این شد حافظ شناسی ! جزئیات در حالی معنائی دارد که راهبر به کلیات باشد و گرنه به خودی خود بی ارزش است و کاویدن و نوشتن آنها «هیاهوی بسیار برای هیچ» .

این کالبد شکافی اموات را ما از شرق شناسان غربی (نه ادیبان غربی) به ارث برده‌ایم و مانند موارد دیگر از حد تقلید فراتر نرفته‌ایم و مانند هر تقلیدی به اصل نرسیده‌ایم . در نتیجه فضایی ما در بهترین حالی صاحب اطلاعات نه صاحب استنباط و نظر .

در يك انتقاد علمی (که نویسنده

مقاله تلویحاً مدعی آنند) ظاهراً باید مصالح کار (در مورد سوگ سیاوش اعتبار و اهمیت اسطوره‌ها فقط در همین حد معقول می‌نماید) و ترکیب این مصالح با هم (یعنی صورت اثر) را دید و این صورت را با محتوای اثر سنجید . (البته نحوه ترکیب و شکل‌پذیری صورت خود در چگونگی محتوا دخیل است، همچنان که محتوای اثری در چگونگی صورتی که آن اثر می‌پذیرد مؤثر است) . اگر در اثری صورت و محتوا هماهنگ بود آن اثر وحدت دارد و الا فلا . از چنین دیدگاهی می‌توان به مجموعه اثری نظر افکند و هر اثر را باید چون هر بنا در کل خود دید . ناقدی می‌تواند در جزئیات دآوری کند که کلیات را ببیند . زیرا جزئیات فقط در چهارچوب کلیات با معناست و جز این اطلاعات و «داده» هائی پراکنده است و بس . متنه را فقط به خشخاش جزئیات گذاشتن در پستوها و دالان‌های بنا سرگردان شدن است . این «شیوه علمی» انتقاد که معمول ماست نه به نویسنده و خواننده کمک می‌کند و نه رابطه‌ای فکری میان آنها ایجاد می‌کند ؛ فقط اطلاعات منقدان دانشمند را به رخ هر دو می‌کشد .

اختلاف نویسنده انتقاد و نویسنده

کتاب اختلافی است در استنباط و تصور از اساطیر و ادبیات که عمیق‌تر از اختلافات در درستی و نادرستی پاره‌ای اطلاعات است . در مقاله آمده است :

«عیب کلی کتاب آقای مسکوب همین است . بهانه سیاوش است ولی کتاب از هرچمن گلی است» . درست گفته‌اند که بهانه سیاوش است اما آنچه را که ایشان عیب کلی کتاب دانسته‌اند درست منظور و غرض نویسنده است .

فرق است میان اسطوره‌نگار و اسطوره شناس از طرفی و اسطوره گزار (تفسیرکننده، تعبیر یا تأویل‌کننده اسطوره) از طرفی دیگر ، اسطوره نگار با مطالعه در متن ها و فولکلور ، با استفاده از باستانشناسی و تاریخ ، مردمشناسی و زبانشناسی و اساطیر تطبیقی و غیره . . . اسطوره‌های گوناگون قوم یا اقوامی را گرد می‌آورد ، نقد و طبقه‌بندی می‌کند . مثل فریزر و مالینوسکی یا کریستن سن (در مورد اساطیر ایران) و دیگرانی که به ویژه از قرن نوزدهم تاکنون بدین کار پرداخته‌اند .

اما اسطوره گزار به خاطر بیان و عرضه نظریات فلسفی ، دینی ، ادبی ، هنری ، روانشناختی و . . . اسطوره را به کار می‌برد . اگر بپذیریم که اساطیر دربردارنده حقایقی «پایدار» در زمینه‌های مذکور است ، اسطوره گزار این

حقایق را از نظرگاه خود باز می‌سازد و باز می‌نماید. در این حال اسطوره وسیله‌ایست برای بیان اندیشه‌ای. پس کار اسطوره‌گزار کاوش و تحقیق در اسطوره‌ها نیست بلکه استفاده از تحقیق اسطوره‌نگار و اسطوره‌شناس و انتخاب اسطوره‌هاست از نظر گاهی و به قصدی خاص. بدین ترتیب اسطوره‌گزار (تفسیر یا تأویل‌کننده) اکثراً با اسطوره تماسی بواسطه (بواسطه اسطوره‌نگار) دارد و گرچه باید بنای کار را بر اطلاعات درست بگذارد ولی در اندیشه سنجش روایت‌های گوناگون يك اسطوره یا نقد و طبقه‌بندی اسطوره‌های گوناگون و تطبیق آنها با یکدیگر و غیره نیست. زیرا او در طلب معنای پنهان اسطوره است و اگر اسطوره‌ای روایات متفاوت بامعانی دیگر گونه داشته باشد، او روایتی همساز با معنای دلخواه خود را برمی‌گزیند. در این حال خواننده نیز خواهان معنایی است که با استفاده از اسطوره‌ای خاص عرضه شده، نه سنجش تاریخی، زبان‌شناسی، تطبیقی و... اسطوره‌ها با هم.

رسالات افلاطون را کسی (مگر اسطوره‌نگاران/شناسان) برای آگاهی از اساطیر یونان نمی‌خواند، هرچند که در آن باب نیز اطلاعی دربردارند. دانته متخصص اساطیر یونانی

نبود ولی در «کمدی الهی» اسطوره‌های یونانی برای هدفی مسیحی تفسیر شده است. فروید و استروس برای تفسیر اسطوره ادیپوس فقط قسمت‌هایی (نه تمام) از يك اسطوره را برگزیدند و یونگ که از بزرگترین اسطوره‌گزاران جدید است برای بیان نظر خود پاره‌ای از اسطوره‌ها یا اطلاعاتی را که اسطوره‌گزاران گرد آورده‌اند برمی‌گزیند و دستچین می‌کند.

در ادب فارسی سهروردی مثال خوبیست. می‌گویند که او با محافلی از زردشتیان تماس داشت و از راه آنها از اسطوره‌های ایران قدیم با خبر بود. به هر حال متخصص اساطیر ایران پیش از اسلام نبود. ارزش کار او هم در میزان اطلاعی از آن اسطوره‌ها نیست. او از روئین‌تنی اسفندیار، افسانه سیمرغ و سفر واپسین کیخسرو تأویل‌هایی داده است که ارزش کار اسطوره‌شناسان دانا معمولاً به پایه معنای عرفانی - فلسفی آن تأویل‌هایی نمی‌رسد. عطار و اسطوره سیمرغ و داستان سیمرغ مثالی دیگر است.

مثال می‌آورم تا روشنتر گفته باشم والا منظور مقایسه «سوگ سیاوش» با آثار آن بزرگان نیست. اما به هر تقدیر این کتاب در مقوله واز گروه آثار نوع دوم است (نه کارهای اسطوره‌شناسان)

هرچند که در حدی دیگر است. بطوری که دیده می‌شود اسطوره‌نگاری/شناسی در قلمرو «علوم انسانی» و روش‌های علمی افزاردست و وسیله کار اوست. اما اسطوره‌گزاری گاه به «علوم انسانی» مربوط می‌شود (فروید - استروس) و گاه نه. از «سوگ سیاوش» توقع بررسی یا شیوه علمی داشتن سرنا را از سر گشاد زدن است. این کتاب «گزارش و تأویل» است. تأویل ضرورتاً مستلزم اندیشه‌ای است. گزارشی که فراهم می‌شود باید در خدمت آن اندیشه باشد. پس گزارشی است با غرضی خاص. برای چنین گزارشی اطلاعات و «داده»‌هایی که به کار تأویل بیاید گرد آورده می‌شود (نه اطلاعات عمومی بیطرفانه). بنابراین به خلاف نظر منقذ «کتاب در حد دادن اطلاعات عمومی وسیع اثری جالب توجه» نیست و اگر کسانی به این قصد آن را بخوانند (که گویا اکثراً نخوانده‌اند) بیگمان گمراه می‌شوند. ای برادر قصه چون پیمانه‌ایست قصد اندروی بسان دانه‌ایست دانه معنی بگیرد مرد عقل ننگرد پیمانه را گر گشت نقل کاش نویسنده مقاله اینهمه در جستجوی اطلاعات و «علم» نمی‌ماندند و می‌توانستند از «بهمانه سیاوش» فراتر گذرند و طرح و نقش افسانه‌ای را که در تاروپود

جهان بینی خاصی یافته شده بنگرند و نیز حقیقتی را که در این جهان بینی هست بسنجند و نقد کنند .

اختلاف در استنباط و تصور از اساطیر و ادبیات ، اختلاف در چگونگی نگارش را نیز در پی دارد . در مقاله آمده است :

«آقای مسکوب هرچه را در دسترس داشته است و هر مطلب جالب توجهی را که در زمینه اساطیر و تحلیل های آن یافته در این کتاب وارد کرده است . . . این شیوه نگارش که با عرض معذرت ، شخص را به یاد روضه خوانی ها می اندازد و آن را می توان شیوه «به صحرای کربلا زدن» نامید ، نظم کتاب و نظم ذهن خواننده را از میان می برد . . . کتاب آمیخته ای است از مطالب جدی و درد دل کردن ها . . . ما باید سرانجام يك روز کار علم را با سخن گفتن دل نشین جدا کنیم . ما باید برای جبران عقب افتادگی های خود به شیوه های علمی پناه ببریم .» کار علم را از سخن دل نشین جدا کردن یا دقیق تر گفته شود روش مطالعه عینی و برکنار از دخالت عقاید و عواطف را ما از غریبان آموخته ایم . (البته حرفش را) در علوم دقیق و تجربی این روش دکارتی همچنان مورد قبول و معتبر است . اما سالهاست که دیگر خود آنها نیز قبول ندارند که

در علوم انسانی (اقتصاد و روانشناسی و جامعه شناسی ، تئوریک ، اسطوره شناسی ، تاریخ ، نقد ادبی و هنری و . . .) عقاید و عواطف مطالعه کننده در موضوع مطالعه بی تأثیر بماند . بسته به اینکه مطالعه کننده چه عقیده فلسفی یا اجتماعی داشته باشد ، «علم» و یا بهتر گفته شود دانش اقتصاد و جامعه شناسی (تئوریک) اسطوره شناسی ، تاریخ ، و یا دریافت او از ادبیات و هنر ، تفاوت می کند و چیز دیگری می شود . پس این «علوم» از عقاید و عواطف «عالم» برکنار و بیگانه نمی مانند .

از این یادآوری کلی که بگذریم ما و غریبان از جهتی دارای دو سنت ادبی متفاوت هستیم . در ادب اروپائی از هومیر و سوفوکل تا دانت و شکسپیر و گوته و برشت و . . . معمولاً شاعر یا نویسنده خود در اثرش ظاهر نمی شود ، هر جا هم که بخواهد نظر خاص خود را بگوید به واسطه ای توسل می جوید: به همسرایان (سوفوکل و تراژدی های یونان) به کسان دیگر (مظاهر خرد و عشق = ویرژیل و بآتريس) به تك گوئی (شکسپیر) یا به سرود (برشت) یا به شخصیت ها در رمان و غیره و غیره . . . اما در ادب فارسی سنت دیگری وجود دارد . شاعران روایتگری چون فردوسی یا مولوی

جایجا روایت را می برند و خود به میان می آیند و سخن خود را بی واسطه می گویند و سپس کنار می روند و روایت را دنبال می کنند . در نثر (تذکرة الاولیاء) نویسنده نخست احساس و عقیده خود را در باره هر عارفی بیان می کند و سپس به شرح احوال او می پردازد . سعدی نه تنها خود به میان گلستان می آید (جدال سعدی با مدعی) بلکه در حکایت ها نیز جان کلام را از زبان خود می گوید نه دیگری .

«سوگ سیاوش» پیرو چنین سنتی است . مثلاً اگر در میانه کتاب (وسط بخش دوم) دنباله داستان بریده می شود و نویسنده به صیغه اول شخص از خود سخن می گوید ، از آن استاد تقلید می کند (والبته مدعی بیش از تقلید هم نیست) که داستان سیاوش را در میانه می برد ، با شکایت از پیری حدیث نفس می کند و سپس دنباله داستان را از سر می گیرد .

پس دیگر چرا با عرض معذرت؟ در حقیقت کتاب به شیوه روضه خوانها و با گریزها به صحرای کربلا نوشته شده . بهتر بگوییم شیوه روایت کتاب ، شیوه نقلان است . تکه ای از داستان نقل می شود و سپس ، نقل کننده به مناسبت حاشیه می رود ، تفسیر و تأویل می کند و بعد تکه دیگری نقل می شود و حاشیه ای دیگر

تا آخر.

منطقی اپرا و سنت اپرا

پرویز ممنون

بحثی در بارهٔ روش اپرا در ایران

را بر سنتی که دیکته‌کننده راه اپرا در غرب بوده است، ترجیح دهیم؟

اپرا در غرب، یا بهتر بگوئیم، اپرایی که امروزه در صحنه‌های معروفترین اپراخانه‌های غرب، از «کاونت گاردن» لندن گرفته تا «متروپولتن» نیویورک، از «اشتاتزاپر» وین گرفته تا «اسکالای» میلان - بازی می‌شود، هنریست که دهه‌ها، بلکه قرن‌ها، برخلاف ذات تکامل‌پذیر هنر و در ستیز با فلسفه آفرینش هنری تکاملی به خود ندیده و تغییر و تحولی را نگذرانده است. به همین دلیل هنر اپرا که روزی به عنوان کاملترین شکل یک هنر ترکیبی در اروپا زبانه زد بود، امروز از سلیقه زمان به دور افتاده است. بیهوده نیست اگر هنرمند امروز اروپائی، مانند پیتربروک، از این سنت گرائی آنچنان خشمگین می‌شود که نه فقط اینگونه اپراهای متداول، بلکه اصولاً هنر اپرا را «مرگ نمایش» می‌خواند.

پس از اجرای اپرای «ایدا» در آغاز فصل تالار رودکی و بحث‌های فراوانی که بر سر کیفیت این اجرا در گرفت، باردیگر ضرورت توجه به مسأله برنامه‌ریزی و برنامه‌سازی اپرا در ایران آشکار شده است.

بدیهی است که ما با گرایش به فعالیت‌های اپرایی در راه آشنایی با هنری قدم گذاشته‌ایم که زادگاهش غرب است و تاروپودش با فرهنگ و سنن غربی درآمیخته است. لیکن این مسأله در اصل مشکل ما نیست؛ مشکل اساسی پاسخ بدین سؤال است که: آیا ما را چاره‌ای جز این نیست که ناگزیر به متابعت از سنن متداول اپرا در غرب بپردازیم یا آنکه قادریم به خود جرأت و جسارت دهیم و در حرکتی که آغاز کرده‌ایم معیارهای ناصواب اپرای اروپائی را نادیده بگیریم و منطق نمایش امروز، خواست زمان، طبع و فرهنگ تماشاگر جامعه خود و واقعیت‌های معتبر دیگر

هر چند نویسنده کتاب از معرفتی که ناشی از فلسفه و تفکر مغرب زمین است سخت متأثر بوده، ولی در همان حال به سنت ادب فارسی نیز پای‌بند بوده است. ای بسا کسی این شیوه را نپسندد اما قضاوتی با ارزش است که از سر آگاهی باشد نه آنکه خیال کند کتاب کوزه «ترشی همه‌جوره است» و ترشی را دوست نداشته باشند.

درست است که «ما باید برای جبران عقب‌افتادگی‌های خود به شیوه‌های علمی پناه ببریم» ولی شاید یکی از علل عقب‌افتادگی ما همین هیاهو در بارهٔ علم، درآمیختن علم و غیرعلم و سپس «علمی کردن» همهٔ چیزها باشد. علم گیاه‌خودرو نیست که به خودی خود از زمین برجوشد. علم از جمله ریشه در فلسفه، در تفکر دارد. در این کتابها، در این انتقادهای فضلالی ما، آن کجاست؟

شاهرخ مسکوب

حال ، ممکن است برای اپراخانه‌های بزرگ غرب ، که در بالا به برخی از معروفترینشان اشاره شد ، رویگردانی از سنتی که دهها سال بر سلیقه و دریافته‌هایشان حکومت می‌کند کار آسانی نباشد، اما برای ما که از مرز سلطه‌چنین سنتی دوریم و مختار سلیقه و پسند خود هستیم ، در خود تأمل و حتی تردید است گام در راهی گذاریم که می‌بینیم به بن‌بست رسیده است. رهائی ما از سنت‌ها ، توجیه‌کننده آزادی ماست تا با فکر جوان و منطق دست نخورده خود معیارها را به قضاوت کشیم و طریقی را که صلاح مادر آن است برگزینیم — طریقی که به مقصود می‌انجامد و اعتباری امروزی دارد .

به عنوان مثال ، برای اپرای متداول غربی ، بسیاری از آثار «وردی» حکم آیه‌های آسمانی را یافته‌است، لیکن هرگاه ما بامنطق سالم و فاقد تعصبات سنت‌آمیز نگاهی به این آثار اندازیم ، قبول خواهیم کرد که ارزش نمایشی برخی از این آثار واقعاً در حد صفر است . البته این کشف تازه‌ای نیست ، و اگر غالب فرهنگ‌نویسان اپرا منطق و عقل خود را چنان به شهرت وردی باختند که در این آثار هم «مسائل عمیق انسانی» می‌بینند ، در مقابل از بسیاری از دست‌اندرکاران اپرا می‌توان این اعتراف را شنید که بسیاری از

نمایشنامه‌های اپرائی (لیبرتوها) آبکی و فاقد ارزشند . با این همه گردانندگان اپرا در سیستم اپرای متداول اروپا ، به عذر آن که «در اپرا داستان بی‌اهمیت است و مهم موسیقی و آوازهای آن است» به اجرای این اپراها می‌پردازند. اما آیا چنین عذری برای ما پذیرفتنی است ؟

اگر قبول داریم که اپرا نمایشی است توأم با موسیقی ، و اگر به همین علت در اجرا متن را به شکل گفتگو در می‌آوریم و در دهان نقش‌های مختلفی گذاریم ، کت و شلوار را از تن خوانندگان در می‌آوریم و به آنان لباسهای آدمهائی دیگر از دورانی دیگر را می‌پوشانیم ، با حایل کردن دکوری در اطراف آنان می‌کوشیم که فلان مکان واقعی را نموده باشیم ، خوانندگان را روزها و بلکه هفته‌ها به تمرین وامی‌داریم تا مسلط‌تر در قالب شخصیت‌های نمایش فرو روند — وقتی سرانجام تمامی این زحمات را می‌پذیریم تا داستانی را هرچه واقعی‌تر و پذیرفتنی‌تر مجسم کنیم، آیا نباید از خود پرسیم که اساساً ارزش چنین داستانی تا چه حد است و مسائلی که انسانهای آن مطرح می‌کنند چه اعتباری دارد و تا چه حد بر تماشاگر اثر می‌گذارد ؟ اگر واقعاً در اپرا داستان بی‌اهمیت است پس چرا

اینقدر به خود زجر می‌دهیم ، چرا اینقدر وقت تلف می‌کنیم و نیرو — های مادی و معنوی را تباه می‌سازیم ؟ چون کافست که در يك سالن کنسرت دورهم جمع شویم و موسیقی و آوازهای مهم اپرا را بشنویم !

به این ترتیب بسیاری از آثاری که در اپرای متداول اروپا موجب رونق بازار هستند ، برای ما که در قید آن سنتها نیستیم و در نتیجه می‌توانیم با آزادی بیشتر دست به گزینش بزنیم ، الزام‌آور نیستند . به دنبال تصمیمی که مارا از تقلید معیارهای برافتاده اپرای غربی بی‌نیاز می‌کند ، می‌توان به جستجوی کشف و نو سازی اپرا رفت . در برنامه‌های اپرای متداول اروپا آثاری نیز یافت می‌شوند که کم یابیش از ارزشهای برخوردارند هر چند نکات مثبت آنها را گردو غبار سنت و زمان پوشانده است . در اینجا است که باز مسیر ما باید از مسیر اپرای اروپا جدا شود : در حالیکه آنان دودستی به سنت‌ها چسبیده‌اند ما هدف را باید در زدودن گرد و غبار از این آثار قرار دهیم و با دخل و تصرفی منطقی ، هر چند جسارت‌آمیز آنها را به سلیقه زمان خود و سلیقه فرهنگ تماشاگر خود نزدیک سازیم . از جمله این اپراها ، به عنوان مثال ، همان «ایدا» است که اجرای در تهران با اعتراض

انتقادهای تند روبرو شد، هرچند که این اجرا از اجراهای غربی این اپرا چیزی کم نداشت. در اینجا يك مسأله مهم از چشم کارگردان آن به دور مانده بود و آن اینکه ما از دیدگاه سنت اروپائی «ایدا» به قضاوت این اثر نمی‌نشینیم بلکه منطق و واقعیت را در این قضاوت دخالت می‌دهیم. دقیق‌تر بنگریم: داستان «ایدا»، آنگونه که معمولاً به صورت عشق يك كنيزك حبشی به يك سردار مصری تعبیر می‌شود و در اجراهای این اثر نیز نمایان می‌گردد، از آن داستانهای ساختگی قهرمانی است که تماشاگر امروز نه آن را می‌پذیرد و نه باور می‌کند. لیکن در کنار این حکایت تصنعی، سرنوشت تلخ زنی دیگر نیز مطرح می‌شود که به سردار مصری سخت عشق می‌ورزد، بی‌آنکه از او پاسخ مهرآمیزی بشنود. و این سرنوشت ماتم بار حاشیه‌ای، این عشق دختر فرعون که در طلا و جواهر غوطه می‌خورد اما به معشوق نمی‌رسد، به مراتب گیراتر و مؤثرتر از داستان آن برده‌ای است که در فقر و اسارت به سر می‌برد اما مورد پرستش مرد دلخواهش است. لیکن - و مسأله این است - در هیچيك از اجراهای سنتی اروپائی «ایدا» به سرنوشت گیرای این زن توجه نمی‌شود، یا بهتر بگوئیم حشو و زوائد فراوانی

که این اپرا را فرا گرفته و آن را به صورت يك اثر تجملی و پرزرق و برق درآورده اجازه و امکان نمی‌دهد که نور صحنه بر روح متلاطم و متشتت این زن بتابد. اما - و حال از مشکل خود بگوئیم - ما می‌توانیم و ضرورت هم ایجاب می‌کند که در اجرای این آثار، فارغ از سنتی که اجرای آن را در اروپا به بند کشیده، حشو و زوائد را بزنیم، بر صحنه‌های اضافی خط بکشیم، بخش‌های مختلف و زاید باله را که صرفاً برای زیبایی و تجمل به داستان افزوده شده و باب سلیقه دوره ورودی بوده است حذف کنیم، در طرح دکور و لباس از زرق و برق و شکوه و تجمل که فرع است پرهیزیم تا بتوانیم سرانجام به مسأله واقعی و حساس نمایش رخنه کنیم و با عرضه آن بر روح تماشاگر - و نه فقط بردیدگانش - اثر گذاریم.

البته می‌دانیم که انجام چنین کاری سهل و ساده نیست، همچنانکه می‌توانیم، پوزخندی را هم که بر لبان همکاران محافظه‌کار و سنت‌گرایمان در اروپا از شنیدن یا از دیدن ماحصل تلاش ما نقش خواهد بست، از پیش مجسم کنیم. اما اینها چه اهمیتی دارد وقتی که ما خود به کارمان معتقد باشیم، وقتی به درستی راهی که می‌رویم ایمان داشته باشیم و سرانجام

وقتی که منطق خود را جانشین سنت‌ها بسازیم؟ حال که برای ما ایجاد ارتباط با تماشاگر و احیای اثر به گونه‌ای که برای او قابل لمس و پذیرفتنی باشد مهم است، دیگر از همه سرزنشهایی که احیاناً خواهیم شنید، چه باك؟ همچنانکه اکنون هم در مورد «ایدا» می‌توان پرسید: چه سود ما را از این افتخار که اجرائی هم‌طراز با اجراهای اروپائی دارد، در حالیکه قادر نیست با ما رابطه‌ای عاطفی یا عقلائی برقرار کند، نمی‌تواند در وجود ما رخنه کند و سرانجام در کلیت خود به شکل برنامه‌ای جلوه می‌کند که تماشایش از ملال تهی نیست؟ مگر نه اینکه این قانون لایزال تأثر است که ما نمایش را برای تماشاگر خود به صحنه می‌کشیم؟ پس دیگر درنگ و تردیدمان از چیست؟ مورد دیگری که غیر از موارد بالا و شاید پیش از آنها می‌تواند ضابطه کار در شناسائی راه ما در اپرا باشد، شرکت دادن اپراهای مدرن در پرتوار اپرائی ما و حق و سهمی است که باید برای این دسته از آثار با ارزش قائل شویم.

تمامی آثاری که ما در ظرف پنج سال گذشته در اپرای تهران به روی صحنه آوردیم، آثاری هستند که از دوره اپرای کلاسیک برگزیده شده‌اند. این گزینش باز به تبعیت از روش اپرای

متداول و سنتی غرب صورت گرفته است. مثالی بیاوریم: در نظر آوریم که مثلاً همکاران ما در تأثیر ایران هر چه به صحنه می‌آورند، از میان آثار مولیر و کرنی و کالدرون باشد. آثار این درام‌نویسان آثار ضعیفی نیستند. اما آیا می‌توانیم از دوستان تأثیریمان بپذیریم که تنها به اجرای کار این نویسندگان پردازند و سهمی برای ایسن، برشت، بکت، پیراندلو یا یونسکو قائل نشوند؟

و ما در زمینه اپرا پنج سال گذشته، به خاطر آنکه در تبعیت از اپرای محافظه‌کار اروپائی بودیم، عملاً سهمی برای چهره‌های پیش‌تاز هنر اپرا قائل نشده‌ایم. در هر فصل دو اپرا از «وردی» را بر صحنه آوردیم، اما در پی اجرای هیچ اثری را از «البان-برگ»، از «فن‌ایم»، از «منوتی» و از «استراوینسکی» نرفتیم. و اینان در اپرای معاصر همچون «برشت» و «یونسکو» در تأثیر معاصر از بزرگان و پیشروانند! آنچه در گذشته پیش از هر چیز مانع می‌شده است که به اپرای دوره معاصر روی آوریم فکری چون این بوده است که: «اجرای این آثار هنوز برای تماشاگر ما زود است...» یا «ابتدا باید با آثار کلاسیک مردم را به اپرا علاقمند سازیم و بعد آهسته آهسته به طرف اجرای اپرای امروز

رویم...» ولی آیا این چاره-اندیشی ما واقعاً مبنای درستی داشته است؟ آیا اگر ما به هنر نقاشی علاقه‌ای احساس کردیم باید اول به سراغ نمایشگاه آثار نقاشان قرون گذشته برویم و بعد به ترتیب جلو آئیم تا به پیکاسو برسیم و گرنه نمی‌توانیم از «دوره آبی» او لذت ببریم؟

آیا اگر خواستیم به تأثیر برویم، ابتدا باید، به تماشای آثار آشیل بنشینیم و بعد به سراغ درام‌نویسان بعدی برویم تا در نهایت بفهمیم «زن نیک‌سچوان» برشت چه کاره است؟

در اپرا نیز جز این نمی‌تواند باشد و نیست. نگاه کنیم به همین «قدرت سرنوشت» که از آن در بالا سخن گفتیم، داستانی که در هر لحظه‌اش را «اتفاق» می‌سازد و هر صحنه‌اش از «تصادف» شکل می‌گیرد، چگونه می‌تواند امروز بر روح ما که قدرت را نه در سرنوشت و نه در آسمان بلکه در جامعه و در زمین می‌جوئیم، اثر گذارد؟ آنگاه به سرگذشت منقلب‌کننده آن سرباز ساده‌ای بنگرید که زن زیبایش را در آغوش افسر مافوقش می‌بیند و نمی‌تواند دم زند و البان برگ آن را در اپرای مدرن «ویزک» به شکل یک تراژدی راستین و دگرگون‌کننده تجسم بخشیده است. چگونه ممکن است که ما با

آن شخصیت‌های ساختگی و وقایع ساختگی‌تر «قدرت سرنوشت» راحت‌تر و آسان‌تر رابطه برقرار کنیم تا با این سرباز ساده و مسأله‌ای که ذره ذره خرد و نابودش می‌کند؟

بدین ترتیب و با توجه به این مسائل بدیهی است که باید برای شناخت وضعیت خود در اپرا و موقعیت راهی که در پیش داریم، یکبار دیگر جداً در قضاوت خود نسبت به اپرای مدرن و چگونگی برخورد تماشاگر با این دسته از آثار تجدیدنظر کنیم، همچنانکه در دیگر موارد نیز که از آن سخن رفت لحظه تصمیم فرا رسیده است. لحظه‌ای که معیارهای پیشینمان را یک‌بار دیگر، دور از تعصب و سنت‌طلبی، بررسی کنیم بدین امید که سرانجام کاری که امروز داریم با کادر محدودمان اینچنین سخت و عرق‌ریزان به انجام می‌رسانیم. ثمره‌ای ارزشمند برای نسل آینده باقی گذارد.

هرمز کامیاب

در ناالاری رودکی



فرهاد مشكوة

موسیقی را آغاز کرد. مشكوة در سال ۱۳۴۶ جایزه مسابقه بین‌المللی رهبری ارکستر فلورانس برای رهبران جوان را به دست آورد و يك سال بعد برنده اول کنکور بین‌المللی دیپتری مترو یوئوس شد.

مشكوة در فواصل برنامه‌های خود سفرهای متعددی به ایران کرد. بارها رهبری ارکستر مجلسی تلویزیون ملی ایران را بر عهده گرفت. در سومین جشن هنر شیراز، در سمت رهبر همین ارکستر موفق

ویولن را در کنسرواتوار موسیقی ژنو آغاز کرد. از نوزده سالگی به نیویورک رفت و به تحصیل اقتصاد پرداخت، و در کنار این رشته موسیقی را نیز ادامه داد. در فاصله سالهای ۱۳۳۹ تا ۱۳۴۴ مشكوة نخستین تجربیاتش را در زمینه یادگیری آهنگسازی آغاز کرد و رهبری ارکستر را نیز نزد کارل بامبرگر فراگرفت.

نخستین کنسرت فرهاد مشكوة در سال ۱۳۴۱ در نیویورک برگزار شد و پس از آن او بار دیگر مطالعه

تالار رود کی فصل تازه هنری را با دیدی گسترده‌تر و تازه آغاز کرد. با توجه به تغییراتی که به تازگی در این سازمان به وجود آمده است، به آسانی می‌توان پی برد که نوجوئی برجسته‌ترین نکته‌ای است که در روش تازه تالار رود کی به چشم می‌خورد.

فرهاد مشكوة رهبر جوان و موفق ایرانی به سمت سرپرست هنری و رهبر دائمی ارکستر سمفونیک تهران برگزیده شده است و بسیاری از اندیشه‌ها و طرح‌های نوی خود را در این ارکستر پیاده می‌کند. مشكوة کار سختی را آغاز کرده است و به آینده امید بسیار دارد؛ می‌گوید:

«ارکستر سمفونیک را تا جایی پیش خواهیم برد که بتواند هنر خود را در سطحی جهانی و هم‌تراز ارکسترهای بزرگ جهان عرضه کند. برای این کار به نوازندگان خارجی کمتر دل می‌بندیم؛ بیشتر به هنرمندان ایرانی متکی خواهیم بود؛ و آنقدر خواهیم کوشید تا ارکستر سمفونیک تهران را به جایی برسانیم که هر رهبری بتواند با آن کار کند.»

با توجه به گذشته مشكوة و نابلیتهائی که نشان داده است، این آرزو دست نیافتنی به نظر نمی‌رسد. فرهاد مشكوة سالهای کودکی را در تهران گذراند؛ از هشت سالگی به سویس رفت و فراگیری

شد جایزه جشن را به دست آورد و در پنجمین جشن هنر به سمت رهبر میهمان ارکستر «لارزیدانس دولاهه» را که از ارکسترهای مشهور جهان است، رهبری کرد. در همین جشن «برونو مادرنا» رهبر مشهور نیز چند برنامه با این ارکستر عرضه کرد. سال گذشته مشکوة به همراه ارکستر مجلسی تلویزیون ایران به فستیوال روایان فرانسه دعوت شد و توفیق غیر منتظره‌ای به دست آورد. برنامه این ارکستر با اظهار نظرهای خوبی از جانب ناقدان فرانسوی روبرو شد و حتی الیویه مسیان آهنگساز بزرگ نیز درباره آن اظهار نظر کرد.

اکنون فرهاد مشکوة در رأس ارکستر سمفونیک تهران قرار دارد و در نظر دارد علاوه بر بالابردن کیفیت برنامه‌های این ارکستر، تعداد برنامه‌ها را از ماهی یک برنامه به سه هفته یک بار و سپس به دو هفته یک بار برساند. با اجرای این برنامه‌ها در آثار آهنگسازان از قرن ۱۷ تا به امروز و سازندگان معاصر مروری خواهد شد و شبهایی به یک آهنگساز خاص، خارجی یا ایرانی، اختصاص خواهد یافت که آثار مختلف این هنرمند طی آن شب عرضه خواهد شد.

نکته قابل توجه در طرح‌هایی که مشکوة برای ارکستر سمفونیک در نظر دارد، توجه خاصی به موسیقی معاصر و مدرن است، چیزی که

تاکنون کمتر به آن توجه شده است. به دلیل همین عدم توجه، موسیقی مدرن برای شنونده ایرانی مفهومی ندارد، یا لاقلاً مفهوم حقیقی و ارزش واقعی آن روشن نیست. مشکوة معتقد است که موسیقی مدرن ارزش بسیار دارد و لازم است که به آن توجه شود:

«موسیقی معاصر متعلق به زمان ماست و همچنانکه هر نوع موسیقی در دوره خود و تحت شرایط خاصی دارای ارزشها و مفاهیم خاصی است، موسیقی معاصر نیز ارزشهای خود را دارد، ارزشهایی که باید به دقت به شنونده شناسانده شود.»

در برنامه‌های ارکستر سمفونیک در کنار آهنگسازانی چون موتسارت، بتهوون و هایدن به نامهائی چون استراوینسکی، بلابارتوک، زولتان کودای و گوستاو ماهر برمی‌خوریم - آهنگسازانی که تأثیرشان بر موسیقی معاصر جهان افکارناپذیر است و آثار آنها اگر نه هیچ، بلکه بسیار کم در ایران اجرا شده است.

«کارگاه موسیقی» واحد تازه‌ای است که در تالار رودکی به وجود می‌آید. این کارگاه در آموزش موسیقی نقش عمده‌ای خواهد داشت. در این کارگاه نوازندگان جوانی که برای همکاری با ارکستر سمفونیک هنوز ورزیدگی کافی ندارند فرصت می‌یابند تا با

استفاده از تجربیات رهبر ارکستر و بر اساس روش‌های اصولی و به کمک تمرینهای بسیار سطح کار خود را تا جایی بالا آورند که بتوانند با ارکستر سمفونیک نیز همکاری کنند. قصد دیگر مشکوة استفاده از آثار آهنگسازان ایرانی است.



نخستین برنامه ارکستر سمفونیک تهران در آبان‌ماه با آثاری از: کریستوفر ویلبالد گلوک، ولفگانگ آمادئوس موتسارت، ساموئل باربر، و ادوارد الگار اجرا شد که به شدت مورد توجه شنوندگان، که برخلاف معمول، غالباً جوان بودند قرار گرفت.

ناگفته نماند که درست به همین سبب، یعنی عدم آشنائی توده شنونده با آثار این آهنگسازان، آشناساختن مردم با ارزشهای موسیقی آنان ضروری به نظر می‌رسد. این کوششی درخور تحسین است که در برنامه ارکستر سمفونیک به چشم می‌خورد. اگر این آموزش انجام نگیرد و موسیقی معاصر، ویژگی‌ها و ارزشهایش، به دقت و به درستی فراگرفته نشود این پدیده نیز چون هر پدیده تازه، درست فهمیده نخواهد شد.

ضمن برنامه‌های آموزشی موسیقی به طور کلی، سبک‌ها و سازهای مختلف، ارزشها و خصوصیات هر یک از سبک‌ها و بیش از همه

موسیقی مدرن و معاصر به مردم معرفی می‌شود. این معرفی به کمک جزوه‌ها و کاتالوگ‌هایی انجام می‌شود که در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌گیرد. ضمناً در کنار برنامه‌های اصلی، برنامه‌های محدودتری نیز در تالار کوچک اجرا خواهد شد که جنبه آموزشی دارد و هدف آن آشناساختن مردم با موسیقی خاصه موسیقی مدرن است. گروه اپرای تهران نیز در فصل هنری جاری مشی تازه‌ای برگزیده است و در برنامه‌های خود تغییرات کیفی و کمی بسیار پیش‌بینی کرده است. عنایت رضائی سرپرست این گروه در این باره می‌گوید:

«اپرا را باید بادیدی وسیع‌تر بنگریم، دیدی که در گذشته فاقد آن بودیم. از این‌پس پیش‌از اجرای هر اثر به ارزش ادبی متن و محتوای آن توجه خواهیم کرد. به جنبه‌های تفریحی و سطحی اپرا توجه نمی‌کنیم و این هنر را به عنوان يك هنر ترکیبی با ارزش و غنی که می‌تواند دارای جنبه‌های هنری عمیقی باشد می‌نگریم. ارزش محتوای هر اثر و ارزش تأثیری آن و نیز هماهنگی این عناصر با موسیقی اهمیت بسیار دارد که باید به آن کاملاً آگاه باشیم.»

مسئله دیگری که در تصمیمات گروه اپرای تهران به چشم می‌خورد کوششی است که برای نزدیک کردن

این هنر به مردم و در حقیقت بردن آن به میان مردم و ایجاد ارتباط با بیننده صورت می‌گیرد. به نظر می‌رسد که در آغاز این فصل این مسأله بیش از پیش برای همه گروه‌های هنری تالار رودکی مطرح شده است و غالباً هدف خود را بر این نزدیکی و ایجاد ارتباط متمرکز ساخته‌اند. نفس این تصمیم پذیرفتنی و درست است و جا دارد که مهمترین هدف هر گروه باشد. رضائی می‌گوید:

«برای نزدیک کردن اپرا به بینندگان، خاصه جوانان و کودکان، از اپراهای مناسب برای جوانان استفاده بیشتری می‌کنیم و برای اجرای این آثار ضمن استفاده از هنرمندان جوان ایرانی خوانندگان برجسته خارجی را نیز به ایران دعوت خواهیم کرد تا از این راه جوانان را با هنرمندان سایر کشورها نیز آشنا کنیم.»

نخستین برنامه از این دسته اپرای «كمك كمك مریخی‌ها» اثر جان کارلو منوتی است که در آذرماه به صحنه آمد. این اثر ماجرای هجوم آوردن موجودات سیاره‌ای دیگر به زمین است و مسائلی که به دنبال دارد.

این اپرا به زبان فارسی اجرا شد و متن آن به ترجمه محمود خوشنم، یکی از ترجمه‌های خوبی است که تاکنون در این زمینه انجام شده است. «آمال و دیدار کنندگان

شب» اثر دیگری از این آهنگساز نیز که متن آن به وسیله عنایت رضائی به فارسی ترجمه شده است در تالار رودکی اجرا شد. اپرای آیدا نیز از محصولات فصل هنری جاری بود.

منصوری، کارگردان این اثر، اپرا را به تأثر بسیار نزدیک می‌داند و در اجراهایش می‌کوشد بر جنبه‌های تأثیری اثر بیشتر تکیه کند. او معتقد است:

«اپرا يك هنر ترکیبی است؛ موسیقی، تأثر، نقاشی، باله و غیره از عناصر سازنده این هنر هستند و هر کدام ارزش مستقل و سازنده خود را دارند. ضعف هر يك از این جنبه‌ها اپرا را از آنچه باید باشد دور می‌کند و از ارزش آن می‌کاهد. هنگامی می‌توانیم اپرائی را «کامل» بنامیم که از همه این عناصر در آن به بهترین شکل استفاده شده باشد.»

درباره نوآوری در اپرا، منصوری چنین تأکید آن، می‌افزاید: «هسته هنر و آثار هنری همواره جاودان است، اما چیزی که متغیر است احساس و برداشت ما از آنهاست که در هر دوره متفاوت است.»



پس از «آیدا» گروه اپرای تهران «توسکا» اثر پوچینی را به صحنه آورد. کارگردانی این اثر را عنایت رضائی بر عهده داشت



صحنه‌ای از اپرای آیدا

ود خواننده ایتالیائی مارچلار آله و کارلویی نی از اپرای میلان ویک خواننده آمریکائی نوئل یان تیل در اجرای نقشهای عمده این اثر با گروه اپرا همکاری داشتند . سازمان باله ملی ایران در آغاز ششمین فصل هنری تالار رودکی چهارباله کوتاه را برای نخستین بار عرضه کرد .

« سیلفیدها » اثری است از شوپن که با طراحی میشل فوکین برای نخستین بار در سال ۱۹۰۹ به روی صحنه رفت . این باله یک اثر رومانتیک است که موضوع خاصی ندارد و تنها شامل حرکات مختلف رقصندگان است . در اجرای آن که در تالار رودکی دیدیم رقصندگان در اجرای این اثر چندان موفق نبودند و چنین می نمود که در طراحی نیز تغییری داده نشده و سیلفیدها عیناً با طراحی سال ۱۹۰۹ میشل فوکین به صحنه آمده است . ناگفته نماند که همین اثر وقتی در ۱۹۰۹ به صحنه رفت، رقصندگان برجسته ای چون تامارا کارساوینا و واسلاونیر نیسکی از باله دیاگیلف نقشهای اصلی را بر عهده داشتند .

رقص دونفره از باله « دون کیشوت » اثر مینکوس نیز به صحنه آمد که اجرائی کمابیش موفق داشت . رقص چهار نفره از سزارپونی و باله « شهرزاد » اثر مشهور ریمسکی کورساکف از قسمت های دیگر برنامه سازمان باله ملی ایران

بود . سازمان باله ملی ایران در برنامه های تازه خود از چند طراح میهمان استفاده خواهد کرد . « آناهیتون » طراح انگلیسی که از بنیانگذاران مدرسه رویال باله لندن است طراحی آثار کلاسیک و « روبرتوما » طراح انگلیسی که سال گذشته باله « افسانه آفرینش » اثر آهنگساز ایرانی « ملیک اصلانیان » و چند قطعه کوتاه از جمله اثری از « مالر » را طراحی کرد ، طراحی آثار مدرن را بر عهده خواهد داشت . « واختانگ چابوکیانی » هنرمند اپرا باله گرجستان نیز برای طراحی اثرش از مینکوس به ایران دعوت شده است .



سازمان برنامه های ایرانی در مهرماه برنامه ای ویژه استاد علینقی وزیری عرضه کرد که اختصاص به اجرای آثار گوناگون این استاد داشت . در این برنامه گروه سازهای ملی به سرپرستی فرامرز پایور و با همراهی عبدالعلی وزیری خواننده و نوازنده تار قطعاتی از وزیری را اجرا کردند . در خلال اجرای برنامه های عادی . عده ای از نوازندگان ارکستر بزرگ سازهای ملی سفری به الجزایر کردند و چند برنامه در آنجا عرضه کردند .

سازمان فولکلور ایران به دنبال دعوتی که از طرف « سادلزولز »

از این گروه شده بود ، سفری به لندن کرد و طی دو هفته چندین تابلو از رقصهای مختلف ملی از جمله کردی ، تربت جام ، بلوچ و ... را عرضه کرد که غالباً با اظهار نظرهای موافقی از طرف ناقدان انگلیسی مواجه شد .

برنامه دیگری که در تالار رودکی عرضه شد و جای ذکر دارد برنامه « آنتونیو گادس » و گروه رقص کردست که از بهترین گروه های « فلامنکو » در اسپانیاست و تا کنون در فستیوال های مختلفی برنامه های موفقیت آمیزی اجرا کرده است .

آنتونیو گادس هنرمند برجسته ای است که دیدن برنامه اش ، اگر نه تمامی برنامه لااقل دیدن خود او ، دلپذیر و مغتنم است و می توان گفت که برنامه گروه او از بهترین برنامه های سال جاری تالار رودکی بوده است .

در چشم انداز تیره فصل گذشته تأثر ، به جرقه‌هایی گاه به گاهی برمی‌خوریم که فضا را نشاندار می‌کند . شاید قابل‌ذکرترین این درخشش‌ها ، اجرای پر تأویل ، کمال‌پذیر و در عین حال جنجال برانگیز « ناگهان » توسط آرپی آوانسیان از متن عباس نعلبندیان باشد . این اجرا در جشنواره شیراز از جهتی دیگر نیز اهمیت یافت :

بیژن مفید ، با اجرای نقش اصلی بازی ، ضلع سوم مثلثی را در این جمع ساخت که تأثر جدید ایران رنگی دیگرگونه از آن گرفته است .

کارگاه نمایش که « ناگهان » را بر صحنه آورد ، در فصل گذشته نیز رهسپار شیوه و طرز کار خویش بود . هدف این کارگاه ، یاری به متن‌نویسان ، بازیگران ، کارگردانان و طراحان کوشایی است برای آزمودن اندیشه‌ها و دریافت‌های خود ؛ و این تجربه تنها در خارج از محدودیت‌های متداول حرفه نمایشی کسب‌شدنی است . از این روی در کارگاه به روی همه کسانی که شوق و شوری برای تفکر و عمل دارند گشوده است .

اردوان مفید

کارگاه نمایش طی مدت کوتاهی که بنیاد یافته ، با اجرای بیش از ۲۰ بازی ، که اکثر آنها تجربه‌های نوینی در قلمرو تأثر نو بود ، خود را به يك مرکز فعال بدل ساخته است . بازی‌های اخیر

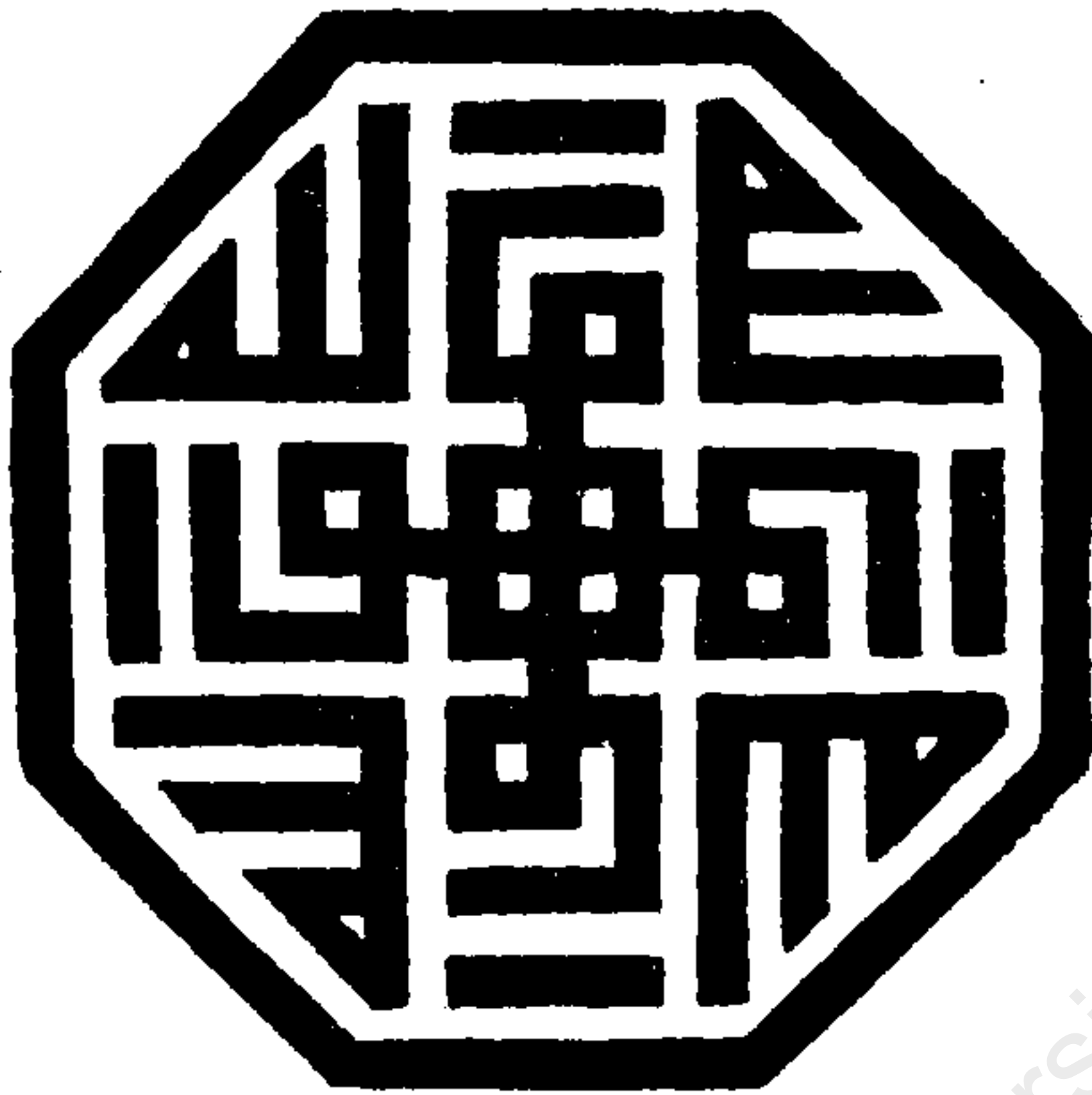
این مرکز ، « فاندوولیز » و دواثر فك پرده‌ای به نامهای « مناجات » و « دو جلاد » ، از آثار نمایشنامه‌نویس اسپانیایی ، فرناندو آرابال ، بود . این بازی‌ها را ایرج انور در محل کارگاه نمایش به‌روی صحنه آورد .

يك نقیضه پردازی چشم فریب ؟

آیا « ناگهان » يك نقیضه - پردازی نامتعارف چشم‌فریب بود ؟ یا مفهوم خود را چنان در هاله‌ی تمثیل و اشارات کنایی می‌نشانید که به چنگ آمدنی نمی‌نمود و دریچه‌های ورود به متن را به‌روی تماشاگرش می‌بست ؟ هرچه بود ، دیدار اول غالب تماشاگران از اجرای آوانسیان ، تأثیر گیج‌کننده‌ای برای آنها به همراه داشت . بهت - زدگی تماشاگر ناشی از تجربه‌ی حالتی ضدونقیص بود . آوانسیان خود تماشاگرانش را در شیراز سرزنش کرده است که در صحنه پایان ، هنگامی که فریدون (بیژن مفید) را در خاک کرده‌اند ، بی‌اعتنا از کنار او رد شده‌اند و حتی از روی او پریده‌اند - بی‌آنکه حرمتش را رعایت کرده باشند یا او را از زیر خاک بیرون آورده باشند .

« ناگهان » شروعی مؤثر و حیرت‌آور داشت . فضایی که

چشم انداز تأثر



آوانسیان ساخت از افسونی مذهبی بهره گرفته بود. ناگهان، درسکوتی بهت آور که به دنبال يك مویۀ همگانی شکل گرفته بود، تلاوت قرآن، ترنمی جادویی ساخت و بعد، هنگامی که بیژن مفید وارد صحنه شد و آن جمله‌ی «پدر، چه خوب می خواندی!» را بر زبان آورد، فضا وسعت نامنتظری گرفت.

در این اثنا از نقطه های مختلف صحنه صداهایی به گوش می رسید و هرکس مشکل خود را طرح می کرد که هرچند مستقل می نمود، اما به نحوی با هم و با شخصیت اصلی محور بازی بستگی داشت. همه این شخصیت ها را نیز همسایگی ناخود خواسته شان در این ماجرا دخیل می کرد. واقعه در روز عاشورای حسینی اتفاق می افتاد و شهادت «فریدون» تعبیر تازه ای از شهادت گذشته می ساخت.

شاید این ادعایی عجیب باشد، اما اجرای این اثر، در تماشاگری که زبان فارسی نمی دانست بسی بیشتر از تماشاگر فارسی زبان مؤثر بود. دنبال گرفتن خط مبهم و حتی مفقود داستانی از طریق گفتگوهای کنایی بازیگران، برای تماشاگر مشکلی بزرگ در برداشت گفتگوها در مسیر مجذوب کردن بیشتر تماشاگر بود، تا فراهم آوردن دستمایه ای برای ادراک و فهم محتوای بازی.

هنگامی که اجرا را برای بار

دوم یا سوم ببینید، بیشتر از آن لذت خواهید برد، چرا که آنگاه طرح مبهمی از داستان خواهید داشت و به همراه تسلسل وقایع پیش خواهید رفت.

این مشکل را با آربی آوانسیان در میان گذاشتیم تا به ماهیت تجربه او در «ناگهان» پی ببریم. آوانسیان می گوید:

— من در تأثر ارتباط را در روابطی که چه گفت و چه جواب شنید نمی بینم؛ من ارتباط را در اتفاقاتی که می افتد، یا بهتر بگویم، در آنچه «می شود» می بینم. این اتفاقات وقتی با شدت روی دهد، معنایی در بیننده می تواند پیدا کند که از مرز فکر بازیگر و کارگردان فراتر رفته باشد.

* پس يك نمایشنامه از نظر شما چگونه باید باشد؟

— يك متن خوب آنست که امکان اتفاقهای واقعی را بتواند دربر داشته باشد؛ یعنی وقایع پشت سرهم و در تضاد قرار گیرند. این، خود به خود، مفهومی را به بیرون ارائه می دهد که از برداشت های توضیحی بسی دورتر است. یکی از عوامل ارتباطی، طرح قصه است. قصه ارتباط ظاهری با بیننده دارد، ولی اصل مسأله در يك تأثر خوب قصه نیست، واقعه است. در این مورد برای مردم گرهی به وجود آمده. و آن اینست که اگر قصه يك نمایشنامه را نفهمیدند، یعنی در واقع تأثر را نفهمیدند. در تعزیه مردم طرح قصه ها را همیشه می دانند، در نمایش های روحوضی نیز چنین است و هیچ مسأله

دراماتيك وجود ندارد - يا بهتر بگوئيم هيچ چيز بكري نيست . با اين همه تماشاگر تعزیه و نمايش‌های روحوضی ، حضور تآترا دائماً حس می‌کند ، و اين خود دليل بر اينست که مردم به دنبال قصه نيستند ، بلکه به دنبال وقايع و اشاراتند و نقش تآتر همينست . من نيز در کارم به فکر گفتن قصه نيستم . بيشتر سعی من در اينست که موقعيت‌هایی ايجاد شوند برای رسيدن به حرکتی که نمايشنامه دنبال می‌کند .

* بنا بر اين ديگر به نويسنده احتياج نيست و هر واقعه‌ای می‌تواند بر صحنه پيش آيد ، بدون قصه .

- نويسنده يك نوع رابطه است . او در واقع يك نوع محدوديت ايجاد می‌کند که در آن محدوديت می‌شود به نامتناهی رسيد .

* در اين ميانه نقش تماشاگر چيست ؟ بر شما ايراد گرفته‌اند که يکبار در گفته‌ها تان نقش تماشاگر را بی‌اهميت دانسته‌ايد .

- تماشاگر برای من مخاطب است ، مخاطبی آزاد در رد يا قبول يك اثر . منتها من تماشاگری را قبول ندارم که می‌خواهد خودش را بر من تحميل کند . زيرا حرف را من شروع کرده‌ام ، پس بر اوست که بگذارد من حرفم را تمام کنم . و اين حداقل يك تآتر است . اگر من در جستجوی خوشايند او باشم ، پس در واقع اين اوست که بر من اثر گذاشته و اين موفقيت را من واقعی نمی‌بينم .

* به چه دليل تماشاگر شما نبايد از کار تان خوشش بيايد ، يا چرا کارگردان نبايد در اين راه کوشا باشد ؟

- به اين دليل ساده که من نيازم بوده که اين حرف به خصوص را بزنم (و اين طبيعتاً تحت تأثير دانسته‌ها ، محيط و زندگي خودم هست) و او هم نيازش بوده که بيايد ، آزادانه بنشيند و اين کار را ببيند . هيچ جبری در آوردن او به تآتر نبوده . بعد از اين مهم است که بين ما چه خواهد گذشت . ولی در عکس اين مسأله ، موضوع به نوعی خودنمایی مبدل خواهد شد . يعنی من از ابتدای کار می‌دانم که آن را برای چه کسانی اجرا می‌کنم و آنها هم می‌آيند تا اين کار را که خوششان می‌آيد تماشا کنند . من اين را تآتر نمی‌دانم - اين نمايشی خواهد بود در حد کاباره‌ها .

* در مورد « ناگهان » چه نظری داريد ؟

- « ناگهان » کاریست که هنوز تمام نشده و آنقدر ادامه خواهد يافت تا به جایی برسد که ديگر تخيل من برای پيشرفت آن ياری نکند . از زمان اجرای اول ما تا اجرای اخير ، تغييرات و تحولات زيادی در اين اثر ايجاد شده است .

* اين تغييرات چرا ايجاد شده است ؟

- به خاطر اين که اين گروه هنرپيشه‌ها هنوز می‌توانند تغييرات تازه‌ای را پذيرند .

* پس چه زمانی کار يك اثر از نظر شما تمام است ؟

- اثر يا به حدی می‌رسد که ديگر هنرپيشه‌ها نتوانند چيزی تازه بسازند و يا به حدی می‌رسد که متن ديگر قابل پرورش نيست .

* آيا « ناگهان » هنوز به اين حد نرسيده است ؟

- « ناگهان » از دو نظر هنوز جای پرورش دارد : اول آنکه هنرپيشه‌ها هنوز در جستجوی راههای جديدند ، دوم آنکه متن هنوز جای پروراندن دارد .

* به اين ترتيب برای ما جالب است که بدانيم در اجرای کارها تان چه می‌کنيد .

- اين هنرپيشه است که حرکت خود را روی صحنه پيدا می‌کند . نقش من در واقع اينست که اگر حرکات زياد باشد آنها را کم کنم و اگر از روی حرکتی سريع می‌گذرند ، بر آن تأکيد گذارم ؛ زيرا مسير ما روشن است . در اين حالت من به ناخدایی می‌مانم که مسيرش روشن است ، فقط در مقابل امواج کشتی را هدايت می‌کند .

* پس میزانش از نظر شما
چه مفهومی دارد ؟

— تماس‌هایی که بازیگران و
کارگردان با متن پیدا می‌کنند و چکیده
این برداشت ، میزانشن است .

* اگر مسیر کار از پیش
روشن است ، از کجا که هنرپیشه‌ها
نیز این مسیر را بدانند ؟

— ما ، پیش از به‌روی صحنه رفتن
و پس از انتخاب هنرپیشه‌هایم ، يك مدت
«متن‌خوانی» داریم — البته نه در حد
نمایشنامه‌خوانی ، در حد يکنوع ایجاد
موقعیت و ارتباط زنده بین آدمها و
بازیگران ، به این ترتیب بازیگران قبل
از اینکه به‌روی صحنه بروند ، ارتباط
خود را می‌دانند . درست مثل هسته‌ای
که در زیر خاکی تازه جوانه زده .
نمی‌داند باید در چه جهتی برود : راست ،
یا چپ ؟ ولی می‌داند که روئیده است
و پس از آنکه جهتش را یافت ، تاجائی
که می‌تواند پیش می‌رود — می‌باید .

* آیا روش مشخصی در
کارگردانی دارید ؟

— به جز يك مشت خصوصیات که
باید باشد ، خیر . زیرا روش من در
برخورد با نمایشنامه و پس از آن با آدمها
ایجاد می‌شود .

در سوگ پاکی

نگه می‌دارند، یا از دست می‌دهند.»
در نمایش «حالت چطوره مش رحیم»
او، هنگامی که عزیمت «مش رحیم»
به محل معهود قطعیت پیدا می‌کند،
بی آنکه کلامی از مرگ برده شود ،
فضای مرگبار احساس می‌شود .
توصیف آدمها از آن محل بر عزیمت
«مش رحیم» رنگی از دریغ و رحم
انسانی می‌زند . در میان آدمها
بگو مگوست که شاید او به جایی
می‌رود که راحت‌تر باشد ؛ شاید
آنجا را تاکنون برق کشیده‌اند .
همه این حرفها ، بی آنکه اشاره‌ای
مستقیم به مرگ باشند ، در قالب
دیدنی مرگبارانه القا می‌شوند .
در چنین کشاکشی ، نخستین پرسش
ما از خلیج مطرح می‌شود :

چهارم مهرماه آخرین اجرای
«گلدونه خانم» و «حالت چطوره
مش رحیم» را در کارگاه نمایش
رقم می‌زند . این دو نمایش به
کارگردانی و بازی‌نویسی اسماعیل
خلج بر صحنه آمد .

خلج در بازیهای خود از
شخصیت‌های قهوه‌خانه‌یی استفاده
می‌کند . او با نگریستن به مشکلات،
مسائل و آرزوهای طبقات پائین
اجتماع ، موقعیت تأثیری خود را
می‌سازد و بر آن رنگ تنیدی از طنز
و طعنه می‌زند . خلیج ، خود معتقد
است : « آدمهای من از طبقات
زیرین اجتماع ، از طبقات سوم یا
چهارم هستند . برای من این سؤال
مطرح است که چطور این آدمها
خود را در این چهار چوب فتر

* در «گلدونه خانم» همه صحبت از «گلدونه» می کنند. این شخصیت ناپیدا کیست، در تعبیر شما این شخصیت اشاره به چه دارد؟

— گلدونه، نشانه و تمثیل پاکی است. حرف من اینست که تا وقتی آدمها وارد اجتماع نشده اند، این نشانه — گلدونه — را داشته اند. ولی به محض اینکه وارد اجتماع می شوند، این نشانه از یاد می رود و گم می شود. هر کس برای خودش، گلدونه ای دارد. در این اثر چهار شخصیت (آقارضا، باقرآقا، احمدآقا، زری) وجود دارند. هر کدام از این شخصیت ها گلدونه ای برای خود داشته اند که آن را از دست داده اند. وقتی «زری» اعتراف می کند که خودش در کودکی گلدونه نام داشته و اکنون زری است، این مسأله روشن تر به نظر می رسد. زری برای هر کدام از شخصیت های اثر نقش گلدونه را، آن ایده آل مفقود را، بازی می کند، حال آنکه خودش نیز روزگاری گلدونه خودش بوده و اکنون از دست رفته است. در آخر نمایش، با بیرون بردن يك تابوت از روی صحنه، از دست رفتن آن ایده آل قطعیت پیدا می کند.

* در نمایش «حالت چطوره مش رحیم» موقعیت مش رحیم را چگونه تعبیر می کنید؟

— موقعیت «مش رحیم» میان آدمهای دوروبرش و درون اجتماعش خیلی کلی و نه جزئی مطرح می شود.

«مش رحیم» خوابی را که دیده در قهوه خانه تعریف می کند که شاید در واقعیت تعبیری از سرنوشت خودش باشد. اتفاقاً در بازی، این خوابها تعبیر می شود و در پایان نمایش او به سرنوشت تعیین شده گردن می نهد.

* اجرای این اثر آیا گرفتار يك ناهماهنگی نیست؟

— در بازی «مش رحیم» روابط آدمها در اجرا برای من واقعی است. البته شاید اجرا در بعضی لحظات واقعی به نظر نرسد. مثلاً در قهوه خانه استکان و قندانی در کار نیست، اما بازیگران حضور این اشیا را حس می کنند. برای من حتی محل اجرا هم مهم نیست، مهم حرفی است که می خواهیم بزنیم.

دگرگونی قطب به قطب

عباس جوانمرد از ستونهای ماندگار تأثر بومی این سرزمین است. کارگردانی بیش از ۲۵ اثر صحنه ای و نزدیک به ۶۰ اثر تلویزیونی و بازی در چند نقش به یاد ماندنی (پهلوان اکبر از آن جمله است) از او چهره یی برجسته در «گروه هنر ملی» می سازد.

جوانمرد هنگامی که «سگی در خرمن جا» را در تالار بیست و پنج شهر یور به روی صحنه آورد، منتقدان و تماشاگران یکجا آنرا به حساب موفقیتش نوشتند. وقتی که «تامارزوها»، نمایش دیگری از نویسنده «سگی در خرمن جا»، نویدی، در تالار بیست و پنج شهر یور بر صحنه بود، منتقدان، و تماشاگران نیز، آنرا برگردان تازه و طولانی شده یی از نوشته پیشین نویدی دانستند — البته با تفاوتی اندک در موضوع نمایش: اگر در «سگی در خرمن جا» مسأله قحطی گندم محور بازی را شکل می داد، در «تامارزوها» قحطی گوشت موضوع اصلی بازی است.

* عباس جوانمرد در دفاع از اجرای خود می گوید :

— همانطور که حدس می توان زد، این دو نمایش دارای موضوع (تم) مشترکی هستند. در فصل گذشته من خیال داشتم این دو نمایش را در يك زمان به روی صحنه بیاورم، ولی به عللی این کار مقدور نشد. اهمیت خاصی که این تم برای من داشت، باعث شد که آن را در این فصل و پس از اجرای نمایش اول به صحنه بیاورم.

* چرا لااقل از هنرپیشه های دیگری استفاده نکردید؟

— اولاً که نمایشنامه را قبلاً کار کرده بودیم و درواقع حاضر برای اجرا بود؛ ثانیاً وقتی انتخاب هنرپیشه های من در نمایش گذشته درست بود، دلیل نداشت که آنها را عوض کنم.

* آقای جوانمرد، اجراهای خوب و در یاد ماندنی شما معیاری برای تماشاگران ساخته است که اجرای فعلی تان از «تامارزوها» را اوج کارتان نداند.

— باید دید «اوج کار» را چه می دانید. من همیشه به دنبال هدفی که در سرم داشته ام رفته ام. در «تامارزوها» من به دنبال تجربه ای تازه بوده ام. درواقع برای من نیروی انسانی در تئاتر اوج کار است. برای من تقطیع حسی اهمیت اساسی دارد. من این توانایی را در انسان کمتر می شناختم. یعنی اینکه

بین بهشت و دوزخ او فقط ده ثانیه فاصله باشد و او بتواند در عرض ده ثانیه این حس را القا کند. ما اساساً نمی دانیم که در صحنه با چه نیرویی مواجه هستیم. کشف این مسأله در «تامارزوها» برای من مهم بوده است.

* منظور تان از عبارت «تقطیع حسی» چیست؟

— برای روشن شدن این نکته مثالی از خود نمایش می آورم :

تابلوهایی از نمایش سرشار از موج شادمانی است. این مفرح بودن درواقع پوششی خارجی است بر جریان خفته ای که تراژیک است. این جریان چند ثانیه بعد «رو» می شود و درواقع پس از آن شادمانی ظاهری، يك خنده دردآور به ما دست می دهد. مثل صحنه آخر نمایش که همه خوشحال از مرگ يك آدم هستند برای «خیر خوردن» و صدای خنده شان همه جا را گرفته، اما درست چند لحظه بعد متوجه می شویم که بچه ها نمی توانند بروند و غمی شدید صحنه را درخود می گیرد. دگرگونی های قطب به قطب انسان در این صحنه به طور وحشتناکی متبلور می شود.

* آیا متن آن اعتبار لازم را برای اجرا دارد؟

— منتقدان بیش از حد از متن نمایش و نویسنده اش بد گفتند. من نمی خواهم بگویم «تامارزوها» نوشته کاملی است ولی دست کم می تواند مناسبات ده، محیط زیست روستائیان

و خلاصه درد ایشان را نشان دهد. درواقع کار من در این اثر این بوده که تماشاگر را با احساس در میان حادثه قرار دهم.

منتقدان تأثر ما هرچیزی را با هرچیز دیگری مقایسه می کنند. قابل گفتن است که هیچ خلق هنری مساوی و مطابق با هنر قبلی خود نیست. ولی آنچه مسلم است به وجود آورنده هر دو انسان است. نباید این خلقت جدید را با معیارها و محك های گذشته بسنجیم. هرخلقتی ظرف جداگانه ای دارد، زیرا ظرف خاص خودش را دارد و طبیعتاً معیار و محك خاص خود را هم. منتقدان ما در جستجوی کشف نیستند.

زهر خندی به جهان

سه نمایشنامه از فرناندو آرابال (فاندو ولیز، مناجات، دوجلاد) که به کارگردانی ایرج انور در کارگاه نمایش به روی صحنه آمد، نمای متحول و روشنی از آثار نمایشنامه نویس اسپانیائی، آرابال، به دست می داد.

«فاندو ولیز»، داستان گروهی است که قصد دارد به شهر خیالی «تارت» عزیمت کنند، اما همواره موج تصمیم در ساحل عمل می شکند و «تارت»، شهری دور از دسترس و خیالی باقی می ماند. در واقع این نمایش يك نوع زهر خند به وضعیت کنونی ماست. اجرای این بازی با کیفیت کم‌دی که دارد، باعث خنده تماشاگر می شود، اما در پشت این خنده، احساس وحشتناکی را برمی انگیزد. اجرا و طراحی صحنه، همه در مسیر به دست دادن يك احساس غیر واقعی است که تنها می توان در فیلم های مضحك قلمی (کارتون) یافت. دکور، متشکل است از وسایلی بسیار ساده، از قبیل: پرده ای آبی در دو انتهای صحنه به عنوان آسمان و چند تکه پارچه

سفید که نمایشگر ابر است. از طریق این خلوص و سادگی است که انور، کارگردان این اثر، بر آنست تا روح مستتر در بازی را به تماشاگر القا کند.

در این اثر فریده سپاه منصور در نقش «لیز» بازی می کند که حساسیت و تسلط او، پرتوه کاملی از نقش به دست می دهد؛ محمد جعفری نقش «فاندو» را عهده دار است.

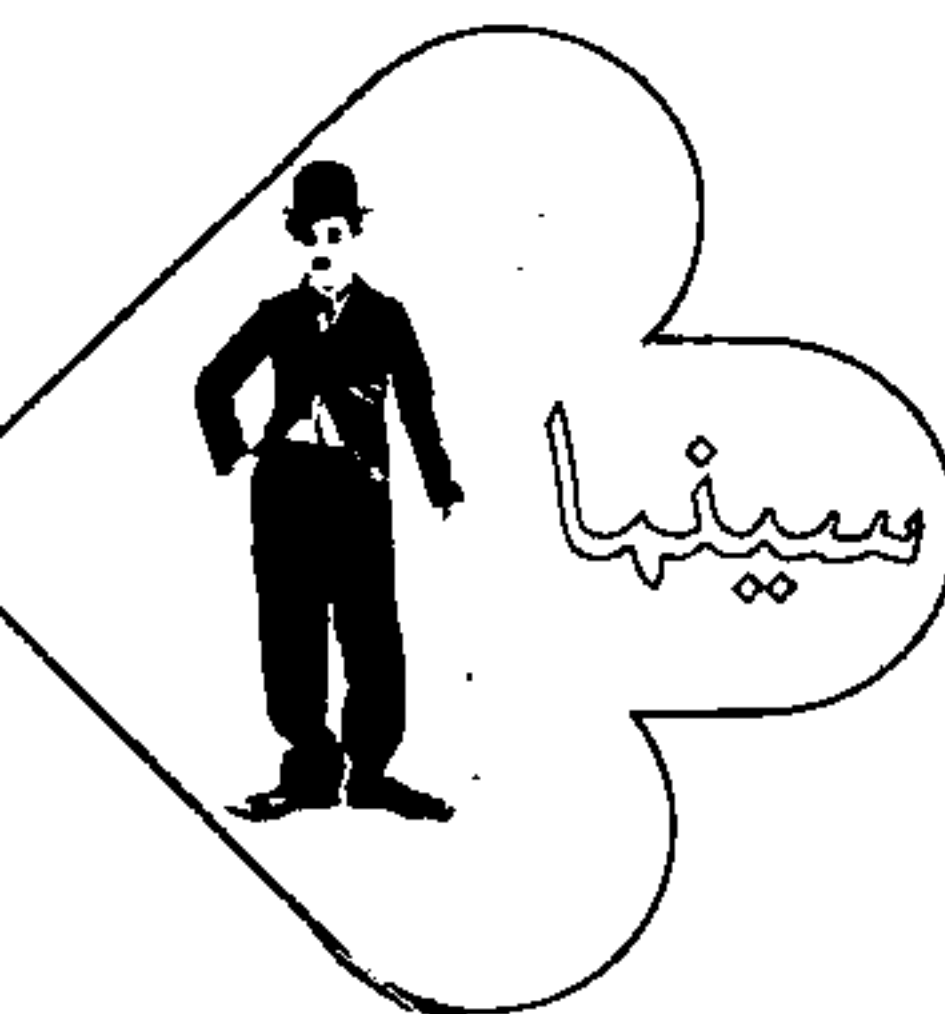
مناجات، اثری تك پرده ای که همراه با اثر تك پرده ای دیگر آرابال به نام «دوجلاد» یکجا اجرا شد، حکایت دو انسان امروزی است که در پایان خط، به بن بست دلزدگیهای لذت های محك زده رسیده اند و اکنون دیگر چیزی آنها را سرگرم نمی کند. هر دو، به عنوان آخرین آزمون، تصمیم می گیرند که آدمهای خوبی بشوند تا شاید تنها موردی که آن را نیاز موده اند، برایشان سرگرم کننده باشد.

تابلوهای «بوش» که برای تزئین صحنه به کار رفته، در القای فضای این اثر سخت مؤثر بود.

اثر تك پرده ای دیگر، «دو جلاد»، داستان پدر و مادری است که دو فرزند دارند. یکی از فرزندان محبوب و دوستدار پدر، و دیگری مورد توجه و علاقه مند به مادر است. از آنجا که مادر مطلق طلب، حمایت فرزند دیگرش

را نیز می خواهد، پدر را «لو» می دهد. جلادان پدر را آنقدر شکنجه می دهند تا بمیرد. در پایان مادر توانسته است توجه فرزند دیگر را نیز به خود جلب کند. شکنجه در خارج از صحنه انجام می شود و عکس العملش را در روابط فرزندان با خود و مادر می توان دید.

کارگردان، انور، بازی «لرتا» هنرپیشه قدیمی تئاتر ایران را در این اثر، تجدید حیاتی امیدبخش دانسته و معتقد است که «بازی قوی و غیر منتظره خانم لرتا بعد و قدرت تازه بی به اثر داده است.»



آرشیو فیلم ایران (کانون فیلم تهران) در فصل گذشته خود منتخبی از چهارده فیلم آکیرا کوروساوا را به نمایش گذاشت. این فیلم‌ها مسیر تحولی فیلمساز را، جهان‌بینی برآمده از تجربه‌های سالهای پس از جنگ را، و بیان خیره‌کننده‌ای را که از بافت بومی و صنایع‌های غربی حاصل آمده بود به درستی می‌نمایاند.

اگر حدها را حقیر نسازیم، کوروساوا، دست‌کم، شناسانده سینمای ژاپن به دنیا است، اگر درخشانترین فیلمساز ژاپنی نباشد و حتی اگر هم‌تراز فیلمساز دیگر ژاپنی، اوزو OZU، نباشد. مکان او در تاریخ فیلمسازی ژاپنی مکانی یگانه است.

فصلی که به اختصار از کتاب داند ریچی (The Films Of Kurosawa) نقل می‌شود با استفاده از گفتگو با خود فیلمساز و یارانش فراهم آمده و در عین حال یکی از مطمئن‌ترین مراجع برای شناختن ویژگیهای فیلمهای کوروساوا است.

داند ریچی

Donald Richie

خلاصه کردن کشتن است

با اینهمه، بی‌آنکه قصد پیگیری قرینه‌ها یا جستجوی مقیاس‌هایی در میان فیلم‌هایش مطرح باشد، او بیزاری خاصی از نگریستن به خود، انسان که بوده، دارد. همان‌گونه که او تأکید می‌کند که قهرمانانش گذشته خود را نادیده می‌گیرند و همواره در زمان حال بسر می‌برند، خودش نیز به هر آنچه در گذشته برایش اتفاق افتاده بی‌علاقه است. زمانی گفت «یک کارگردان همواره به فیلمی که هم‌اکنون می‌سازد، بیشتر علاقه‌مند است. اگر جز این باشد، نمی‌تواند آن را کارگردانی کند.» به‌خاطر

شاید دلیل بی‌میلی او به گفتگو در باره مفهوم و زیبایی‌شناسی این باشد که اینها مقولاتی «واقعی» نیستند؛ فاقد واقعیت مرئیند. زیبایی‌شناسی به یک نظام مربوط است، و سبک به یک طرز بیان و واکنشی از خود انسان، هیچ‌یک از اینها به هر طریق با واقعیتی که فیلمی تازه یا فیلمنامه‌ای نو به وجود می‌آورد قابل قیاس نیست. انسانی که به سبک خویش دل بسته است، انسانی خودآگاه است، و کوروساوا خود بسنده است. این حقیقتی است که هر فیلم کوروساوا بیان مستقیمی از خود اوست.

کوروساوا گفته است که قادر به تشریح سبک کار خود نیست، نمی‌داند این سبک از چه تشکیل یافته، و هرگز برای او اتفاق نیفتاده است که در این باره اندیشه کند. او در عین آمادگی برای سخن گفتن از عدسی‌ها، بازیگری، و بهترین نوع پاید دوربین، مایل نیست که درباره مفاهیم و زیبایی-شناسی بحث کند. یکبار از او پرسیدم که فلان صحنه بخصوص واقعاً درباره چیست. لبخندی زد و گفت «اگر می‌توانستم به آن پاسخ بدهم، برای من لزومی نداشت که به فیلمش درآورم.»



همین که زمان حال برایش دارد ، نقطه نظر او درباره فضیلت های گذشته ، فراموشکارانه و کبرآمیز است .

او به ویژه نسبت به هر گونه بحثی در باره مسائل زیبایی شناسی بدگمان است ، زیرا از کلی گویی بیزار است . کوروساوا این را وسیله بی ناهنجار یافته است . مقولات انتزاعی از حقیقت برخوردار نیستند ، زیرا حقیقت باید به زندگی پردازد ، و زندگی - همان گونه که فیلم هایش نشان داده - باید دقیقاً و با ظرافت تصویر شود ؛ و نه آنکه تنها دستاویزی باشد . فرضیه ها ، متیاس ها ، قضاوت های کلی ، معادله ها و قانون های مسلم ، نابود کننده زندگی و کوروساوا از کاربرد نشان می پرهیزد .

دلیلی که کوروساوا اینچنین از همه نوشته ها درباره فیلم بیزار است («من هیچگاه نقدی درباره فیلم هایم نخواند داد که برداشت نادرستی در آن نیافته باشم») ، آنست که نوشته ها درباره ساخت ، درباره سبک ، درباره نادیدنی هاست ؛ نویسنده کلام را برای توصیف تصویری به کار می برد که باید آن را دید ، چیزی که دقیقاً به خاطر آنکه به جامه کلام در نمی آید ، به تصویر مبدل شده است . بی معنی است نوشتن و خواندن درباره چیزی وقتی که نوشتنی و خواندنی نیست . همچنین ، کارانتقاد ، کاری

به معنای خلاصه کردن است . این کار گذشته را به حساب می آورد ، اما به ندرت متضمن زمان حال است . این کار کاملاً به زندگی نمی پردازد . به همین طریق ، بحث کردن درباره سبک يك انسان محدود ساختن خود به این فرض است که انسانی چنان است . در فیلم های کوروساوا - همچنان که دیده ایم - تنها شیران یا کسان دیگر چیزی هستند . قهرمانان ، نظیر سوگاتا Sugata همواره در حال شدنند ؛ آنان در زمان حال ابدی بسر می برند ، که هر چند تاریخ ممکن است ایجاد کند ، اما قطعاً تعیین اش نمی کند . نمی توان موجود زنده ای را خلاصه کرد . تنها مردگانند که خلاصه می توانشان کرد . سخن گفتن از فیلم های گذشته يك کارگردان آسان است ؛ مشکل در سخن گفتن از سبک متداوم اوست . کوروساوا به غایت به سبک خود بی علاقه است ، چرا که به غایت زنده است . از سوی دیگر کاملاً آماده گفتگو درباره روشها و صناعت هاست . اینها ازارند . اینها واقعی هستند .

فیلمنامه

یکبار از کوروساوا پرسیدم ، کدام يك از سه مرحله ی کلاسیک فیلم سازی (فیلم نامه ، فیلم برداری ، تدوین) را مهمترین مرحله می داند . پاسخ داد : «تدوین محتملاً مهمترین است ، اما اگر فیلم نامه خوب نباشد ، بهترین تدوین های دنیا نیز کمکی نخواهد کرد» .

بنابراین ، فیلم نامه مهمترین است - در آن «غایتی» وجود دارد . کوروساوا معمولاً دو سه سالی فکر می کند و طرح های چندی را در ذهن می پروراند ، مسائلی که می خواهد سرانجام درباره آنها فیلم بسازد . شرایط ممکن است او را وادار کند که برای ساختن فیلم مدتی دست نگه دارد (ساختن هر دو فیلم «راشومون» Rashomon ، و «سریر خون» The throne of Blood ، سالها به تعویق افتاد) اما اندیشه فیلم همچنان باقی می ماند ، بخشی بر روی کاغذ ، و بخش عمده اش در ذهن او ، تا درباره اش بیندیشد .

نگارش عملی فیلم نامه ممکن است شش ماه به طول انجامد ، و معمولاً این کار پس از تعطیلی کوتاهی آغاز می شود که کوروساوا عادتاً پس از اتمام آخرین فیلمش می گذراند . دوباره فیلم نامه نویس - های خود را گرد می آورد («شینوبو هاشی موتو» Shinobu Hashimoto «هایدئو اگونی» Hideo Oguni «رایوزو کیکوشیما» Ryuzo

Kikushima، « ایجیرو هیسایتا »
 Eijiro Hisaita، « ماساتواید »
 Masato Ide (و در هتلی در
 اطراف چشمه‌های آب گرم، و اخیراً
 در ویلای کوروساوا با هم به کار
 می‌پردازند. برگرد میز بزرگی
 می‌نشینند، می‌نویسند، مقایسه
 می‌کنند، تصحیح می‌کنند -
 فرایندی که «هایدئو اگونی» در
 مناسبت با «زیستن» شرح داده
 است - تا رضایت همه حاصل شود.
 با آن که فیلم کامل، هیچ
 نشانی از این امر به دست نمی‌دهد
 که چه کسی چه کرده است، تمام
 اندیشه‌ها به تأیید نهایی کوروساوا
 وابستگی دارد، و می‌توان مطمئن
 بود که هیچ چیز در فیلم راه
 نمی‌یابد مگر آنکه او خواسته باشد.
 آفرینش گروهی، چنان که بوده،
 بیش از آنکه بسیاری فیلم‌ها را یاری
 کند، خراب کرده است و در ژاپن
 (نه به هیچ وجه کمتر از هالیوود)
 نیز این امری عادی است. با اینهمه،
 گهگاه همکاریها نتیجه عالی به بار
 می‌آورد: پرءوه Prévert و کارنه
 Carné، نیکولز Nichols و فورد
 Ford، نودا Noda و ازو Ozu
 وادا Wada و ایشیکاوا Ichikawa
 رابطه خصوصی کوروساوا با
 نویسندگان صمیمی و استوار است.
 آنان، و تنی چند از بازیگران
 و تکنیسین‌ها، تنها دوستان او
 هستند. آنها به هنگام نوشتن سناریو
 با هم زندگی می‌کنند و حتی در

جریان فیلمبرداری معمولاً يك یا
 چند تن از نویسندگان دوروبر
 کوروساوا هستند. در طول سالیان
 آنها در مورد همه چیز، در هر درجه
 از اهمیت، به توافق رسیده‌اند؛
 و تا آنجا که قضیه به فیلم بستگی
 دارد، هریك از آنها مکمل دیگری
 است. کوروساوا چنین می‌اندیشد:
 «من به خودم اطمینان ندارم که
 به تنهایی فیلمنامه‌ای بنویسم. مسأله
 به همین سادگی است. من به کسانی
 نیاز دارم که به من دید بدهند».

وقتی درباره داستان تصمیم
 گرفته شد (و معمولاً کوروساوا
 است که تصمیم می‌گیرد)، نوشتن
 آغاز می‌شود. در کار نوشتن است
 که فیلم شکل می‌یابد.

به نظر می‌رسد که این شکلی
 اتفاقی است - هیچ نشانه‌ای وجود
 ندارد که يك تن از آنها هرگز
 درباره امر منترعی مثل «شکل»
 بحث کرده باشد - اما شکل همیشه
 وجود دارد، و همچنان که می‌توان
 دید، در تمام فیلم‌ها معمولاً یکسان
 است.

امری امکان‌پذیر و حتی
 اجتناب‌ناپذیر است که همه فیلم‌های
 کوروساوا درباره موضوع یکسانی
 است. به ساده‌ترین کلمات، و
 بی‌هیچ فلسفه‌بافی، فیلم‌های او
 درباره افشای شخصیت است. یکی
 از دلایلی که کوروساوا مستقیم
 («سگ ولگرد»، «بدکاران آسوده
 می‌خوانند»، «فراز و نشیب») یا

غیرمستقیم (تقریباً تمام فیلم‌های
 دیگرش خاصه «راشومون» و
 «زیستن») آنها همه فیلم‌های
 دلهره‌آور ساخته، آنست که داستان
 پرهول وولا، مثل داستان جنایی،
 از مکاشفه حکایت دارد. کوروساوا
 «جنایت» را اختیار می‌کند،
 (زندگی ناشناخته یا مشکل انتخاب
 در میان اهریمنان) و «راه حل» را
 به وجود می‌آورد. راه حل معمولاً
 خود قهرمان و شخصیت اوست،
 و همین عامل است که به فیلم
 شکل نهائیش را می‌بخشد.

از نظر شکل، کوروساوا
 چند نمونه مورد علاقه دارد. یکی
 از آنها را من، به دلیل نبودن نام
 بهتری، «فرم سونات» می‌خوانم.
 دیگری (به همان دلیل) «تمی با
 واریاسیون‌ها» است. آخری،
 نمونه‌ای ساده‌تر است و فیلم
 «راشومون» مثالی از آن به شمار
 می‌رود. همچنین است فیلم‌های
 «یکشنبه درخشان»، و «زیستن».
 «فرم سونات» در فیلم‌های یادشده
 عادی است و معمولاً از اجزاء زیر
 تشکیل می‌شود:

۱ - مقدمه یا «پرلود» که
 معمولاً درونمایه اصلی را آشکار
 می‌سازد.

۲ - «پل رابط» که معمولاً
 از اهمیت سینمایی بسیار برخوردار
 است.

۳ - درونمایه اصلی که
 بیش از آنکه موضوع نخستین باشد،

ملغمه‌ای از اندیشه‌های وابسته است .

۴ - گسترش فیلم که خود بخشی است .

۵ - مروری بر آنچه در فیلم مطرح شده که معمولاً از بخش انتهایی فیلم جداست .

۶ - خاتمه (معمولاً کنایی) .
موسیقی هرگز راه بهتری از شکل سونات برای نمایش کشمکش پیدا نکرده است ، و فیلم‌های کوروساوا نیز در همین شکل مثال دیگری است از اعتبار آن .

جنبه دیگری از شکل که در بسیاری از آثار کوروساوا دیده می‌شود ، دایره کامل ، یا مارپیچ است ؛ بازگشت به آغاز با تفاوت‌هایی در دوایر . دایره به صورت‌های گوناگون پدیدار می‌شود . به شکل « تم و واریاسیون » (که در « راشومون » و « سگ ولگرد » دیده می‌شود) ما را دوباره (با تفاوت‌هایی) به آغاز ماجرا بر می‌گرداند . در خود فیلم‌ها شکل‌های دایره‌وار قابل ملاحظه است . در « راشومون » ، این شکل ، مثلث بحری است که ترکیب فیلم آن را تحمیل می‌کند ؛ اسب در « سریر خون » به گرد دایره‌یی می‌گردد ؛ دهقانان در « هفت سامورائی » هموار- دایره‌وار گرد می‌آیند . تصویرهای دایره‌یی در فیلم‌های کوروساوا بیش از آثار سایر کارگردانان وجود دارد .

همین‌طور شکل متعارف دیگر ، شکل بازگشت است . این شکل غالباً جزیی جدایی‌ناپذیر از درونمایه است ، زیرا که بسیاری از فیلم‌های کوروساوا درباره تفاوت میان فرضیه و عمل یا تفاوت میان تخیل و واقعیت هستند . در فیلم‌های او فرضیه یا تخیل و آنگاه تضاد و مقایسه آن را با عمل و واقعیت مشاهده می‌کنیم . این غالباً اثری چون دوبار دیدن چیزی واحد (با تغییرات فراوان البته) دارد و درگشت خود ، احساس بازگشت را به وجود می‌آورد . این نکته در ساده‌ترین شکل خود در بسیاری از صحنه‌های « تمرینی » فیلم‌های کوروساوا رخ می‌دهد . در « سوگاتا - قسمت دوم » (فیلمی که در سال ۱۹۴۵ ساخته شد و دنباله‌یی بر « سانشرو سوگاتا » است که در سال ۱۹۴۳ ساخته شده است . م .) استاد ، عمل پرتاب کردن حریف را در جودو به وسیله ظرفی بسته با طناب تمرین می‌کند ؛ این عمل بعدها تبدیل به پرتاب حقیقی می‌شود . در اولین قسمت ، او با هرلگد یکی از معایب « ساگاتا » را نشان می‌دهد ، در صحنه مبارزه « ساگاتا » - که با واقعیت در آمیخته - واقعیت عیب‌های خود را کشف می‌کند . در « یوجیمبو » تمرین با چاقو (نشانه گرفتن برگهای خشک با چاقو) به واقعیت در می‌آید (نشانه زدن آدمها) ...

می‌توان به خوبی روند استحاله را در فیلم‌های کوروساوا دید ، همه چیزها با شرایط گوناگون تغییر می‌کند ، با این همه ، به طریقی ، همان می‌ماند . چیزها ، همان گونه که بودند ، از زوایای گوناگون دیده شده‌اند ، گویی خود کارگردان بر گرد موضوع فیلم خود می‌گشته است .

استحاله ، احساس دایره‌وار ، حس بازگشت ، تکرار - همه اینها به شکل فیلم‌نامه‌های کوروساوا یاری می‌دهند و الگوی فیلم او را عرضه می‌کنند . دلایل شخصی بسیاری وجود دارد که چرا باید چنین باشد ، اما دلیل دیگر این است که کوروساوا به کلیت شخصیت ، و به کلیت موقعیت ، علاقه‌مند است . یکی از چند طریقی که هنر روایی می‌تواند شخصیتی را محاط کند ، آن است که برگرد آن بگردد ، نکه به نکه را آشکار کند ، مدام به آنچه از پیش ساخته باز گردد ، آنچه را که دیده‌ایم با آن چه را که اکنون می‌دانیم برابر هم نهد . افشاکننده‌ترین داستانهای روانی (مانند داستانهای « پروست ») مدام دور می‌زنند و باز می‌گردند . علاقه کوروساوا به مکاشفه شخصیت ، بر حرکت اصرار می‌ورزد .

دوربین

کوروساوا زمانی گفت :
 «وقتی من از چیزی فیلم برمی دارم، صرفاً به منظور به دست آوردن ماده اولیه برای تدوین است.» به این ترتیب از عوامل فیلمسازی تنها عمل فیلمبرداری است که با وجود کار پردر دسر و زیاد، کمترین علاقه کوروساوا را جلب می کند.
 «پیش از آن که تصمیم بگیرم که چگونه از چیزی فیلم بردارم، نخست به این می اندیشم که چگونه می توان آن را پروراند. وقتی این کار انجام شد، سپس فکر می کنم که آن را چگونه می توان به بهترین وجه فیلمبرداری کرد، از کدام زاویه، و جز این. و هر صنعتی که به کار گیرم، لزوماً با چیزی که از آن فیلمبرداری می کنم، متفاوت است.» برای دستیافتن به تصویر دلخواه «من جزئیات چیزی را که می خواهم، نه تنها به فیلمبردار، بلکه به همه افراد دیگر گروه توضیح می دهم. ماهمه به اتفاق بررسی کنیم تا به آنچه من می خواهم برسیم - اما چه به این هدف دست بیام و چه به آن نرسیم، خود من مسئول هستم».

اولین و مهمترین ضابطه کوروساوا در فیلمبرداری واقعیت آشکار هر چیزی است که به فیلم درمی آید. مشهور است که کوروساوا کار تهیه فیلم را متوقف کرد، زیرا عدسی های دوربینها، سرمیخها را در ساختمان دکور یک قسمت از

فیلم نشان می داده است...

جستجوی واقعیت نمایان، به غایت می رسد. در «یوجیمبو» Yojimbo، «میفونه» تمرین می کند که بر گهای ریزان را با چاقوی خود نشانه زند، و کوروساوا کسی را آورد که در این کار به قدر کافی ماهر بود...

در فصل تماشایی انتهای فیلم «سریر خون» چاره سازی ها کافی نبود. او می خواست پیکانهایی به «میفونه» افکنده شود. ابتدا دو شیوه متفاوت را آزمود: (۱) پیکانهای دروغین که در جای خود کار گذاشته شده اند، در لحظه خاص بیرون بجهند. (۲) تیرهایی که قبلاً در هدف کار گذاشته شده اند، با سیم نازکی بیرون کشیده شوند و تمام فیلمبرداری این صحنه معکوس انجام شود. اما این کارها کوروساوا را راضی نکرد و بنابراین، پس از مشورت با «میفونه» کمانگیرانی حقیقی را درست در خارج از کادر دوربین (در فاصله تقریباً ده فوت از بازیگر) مستقر کرد تا پیکانهای واقعی را با تمام قوت به نشانه پرتاب کنند. صحنه با دقت بسیار، با علامتهایی که با گچ روی زمین کشیده بودند که «میفونه» آنها را دنبال کند، تمرین شد و آنگاه فیلمبرداری صورت گرفت. بعضی از پیکانها چنین پیش بینی شد که به فاصله یک اینچ از کنار میفونه بگذرند و از

همان فاصله نیز گذشتند.

پس از آن که موضوع فیلمبرداری «تکامل» یافت و بیشتر به واقعیت نزدیک شد، کوروساوا آماده گرفتن تصمیم درباره نحوه فیلمبرداری است. هر چند او این کار را از راههای گوناگون انجام می دهد، معمولاً ملاحظات او اینها است: فیلمبرداری به طریقی انجام شود که مفهوم آن افزون شود، و یا به قسمی که صرفه جویی در حرکت پدید آید، و یا به نحوی که ترکیب، خود صحنه را تفسیر کند.

اگر مفهوم فیلمبرداری «فرار» یا «تعقیب» باشد، کوروساوا معمولاً از پایه سیار استفاده می کند، به این اعتقاد که یک صحنه سریع باید سریع هم فیلمبرداری شود - با نماهای بریده ای که به یکدیگر پیوسته اند. از سوی دیگر، یک صحنه «آرام» (مثل صحنه تغییر عقیده «میفونه» در «بدکاران آسوده می خوابند») ، معمولاً طولانی و بی هیچ برشی گرفته می شود.

اگر صحنه درباره «هول و ولا» است، کوروساوا معمولاً از یک «پان» Pan استفاده می کند (مثلاً در «سگ ولگرد» وقتی ما تصور می کنیم که خانه «شیمورا» پناهگاه جنایتکاری است، دوربین با یک «پان» Pan خانواده خوشبختی را نشان می دهد)...

طریق نافذی که در آن هر يك از این صناعت‌ها به کار گرفته می‌شود، بسیار «کوروساوا - وار» است، هر چند باقیمانده فیلم نیز چنین است. یکی از این نمونه‌ها فیلم‌برداری با حرکت سریع دوربین از صحنه‌های جنگل «سریر خون» است که پیش - صحنه، مدام با بوته‌ها، تنه درختان، پیچک‌ها و غیره، تار می‌شود و سوارکاران را به تناوب، پنهان و آشکار می‌نماید. دلیل این بود که: «من می‌خواستم در بیننده همان احساسی را ایجاد کنم که شخصیت‌های فیلم از بدام افتادن داشتند.» همچنین او غالباً صناعت‌های گوناگونی را برای خلق تأثیری تازه درهم می‌آمیزد که نمونه‌های آن را در گفتگوهای «فرشته مست»، «زیستن» و «هفت سامورائی» و دیگر فیلم‌هایش می‌توان یافت.

کوروساوا همچنین به صرفه‌جویی در حرکت دلبسته است و گهگاه از نوعی حایل برای رسیدن به آن استفاده می‌کند. این حایل گاه ممکن است به بزرگی اتاقی باشد، مثل فیلم «اعماق» The Lower Depth يك قفس باشد که دوربین در آن به گردش درمی‌آید، یا به کوچکی بادبزنی الکتریکی در صحنه‌هایی از

Record of a Living Being

باشد، یا میز کوتاهی با بطری «ساکه» در «ریش سرخ»، که

نقاط استقرار دوربین بر اطراف آن انتخاب شده است.

گاه اختصار به وسیله حرکت‌های متعددی که در چارچوب يك صحنه منفرد انجام می‌شود به دست می‌آید. در «رسوائی» Scandal، به عنوان مثال، نیمه بالای صحنه، زوج بی‌خبری را از پنجره هتلشان نشان می‌دهد؛ نیمه پائین عکاسانی را نشان می‌دهد که به گرفتن عکس‌هایی متهم‌کننده مشغولند. در صحنه حیاط در «ریش سرخ»، کودکانی که حرف می‌زنند در سمت چپ بالای صحنه و بزرگترهای شنونده در قسمت راست پائین صحنه هستند. در اینجا، ترکیب صحنه حرکت را با تشریح آن، مستقیماً تفسیر می‌کند.

کوروساوا! همچنین از سایر امکانات دوربین نیز برای رسیدن به منظور خود استفاده می‌کند. او بارها از «حرکت کند» Slow-Motion استفاده کرده است - دو نمونه از آن در «هفت سامورائی» روی می‌دهد: مرگ دیوانه در آغاز فیلم و مرگ سامورائی لافزن در جریان اولین نبردش با شمشیرزن. همچنین «حرکت کند» برای تأکید بر جنگل در «سریر خون»، و حرکت سریع Fast-Motion نیز برای سقوط «میفونه» از پلکان در انتهای فیلم، به کار گرفته شده است.

کوروساوا به طور غریبی

تاکنون از فیلم رنگی استفاده نکرده است (بجز صحنه کوتاهی در «فرازو نشیب») و دلیل او، همان گونه که می‌توان حدس زد، آن است که فیلم رنگی به اندازه کافی واقعی نیست. «فیلم رنگی برای نشان دادن رنگ‌های ژاپنی قابلیت کافی ندارد... در حال حاضر درجه شفافیت رنگ خیلی بالا است. رنگ‌های ژاپنی همه رنگ‌هایی تیره هستند، رنگ‌هایی غلیظ، و اگر من فیلمی رنگی بسازم دوست دارم آن را عمل بیاورم.»

کوروساوا همواره بر بافت فیلم تأکید دارد، و این توجه خاص به بافت، یکی از عواملی است که به فیلم نمای «کوروساوا - وار» می‌دهد. به یاد آوردن هر يك از فیلم‌های او، تا اندازه‌ای به خاطر آوردن بافت خاصی را به همراه دارد: رنگ‌های سفید آفتابخورده و خاکستری‌های روشن «راشومون»؛ سیاه‌ها و خاکستری‌های تیره «یوجیمبو». در «بدکاران آسوده می‌خوابند»، بافت زربفت (کیمونوی زن) در برابر چوب‌های براق، و بالاخره بتن سرد، به خاطر می‌آید؛ در «سریر خون»، پوست سفید رنگ، مه‌غلیط سفید، بافت سیاه زمین، پرتو زره سیاه؛ در «ریش سرخ» درخشندگی پر جلای جنگل کهن و بافت‌های آفتابی پوست آدمها... هنگامی که درباره همه آنچه در بالا گفته آمد، تصمیم گرفتند

شد، کوروساوا آماده فیلمبرداری است. او معمولاً حداقل از سه دوربین در يك زمان برای فیلمبرداری استفاده می‌کند، اما این قاعده‌ای کلی نیست: بسیاری از صحنه‌ها در «ریش‌سرخ» با يك دوربین، و سکانس قطار راه‌آهن در «فرازو نشیب» با ۹ دوربین فیلمبرداری شد. تاکاوسایتو Takao Saito، یکی از فیلمبرداران او گفته است: «کارگردانان معمولی، اگر صحنه‌ای را نپسندند، جای بازیگران را عوض می‌کنند، اما کوروساوا محل دوربین‌ها را تغییر می‌دهد. عادتاً کارگردان کنار دوربین فیلمبرداری می‌نشیند، اما کوروساوا همواره دوروبر دو یا سه دوربین می‌گردد. او چهاربار بیش از کارگردانان دیگر راه می‌رود.»

بازیگران و بازیگری

کوروساوا در همان حال که فیلمنامه را می‌نویسد، غالباً به بازیگری می‌اندیشد که می‌داند که در فیلم بازی خواهد کرد. از این لحاظ شبیه یاسوجیرو اوزو Yasujiro Ozu فقید است که زمانی گفت: «من دیگر نمی‌توانم بنویسم بی‌آنکه بدانم چه کسی بازیگر خواهد بود؛ همانگونه که يك نقاش نمی‌تواند، بی‌آنکه بداند چه رنگی را باید به کاربرد، نقاشی کند.» شخصیت بازیگر به نقش جلوه می‌دهد و — نظیر آنتونیونی، نظیر برگمن — کوروساوا، به‌هنگام نوشتن، خصوصیات کسی را که با او کار خواهد کرد در نظر می‌گیرد.

میفونه Mifune فردبخصوصی است و شیمورا Shimura فردی دیگر — این امر حتی به‌رغم نوشته بودن فیلمنامه بر فیلم اثر می‌گذارد. از آنجا که يك بازیگر يك بازیگر است، قادر است احساسات گوناگونی را که از آن او نیست تقلید کند. کوروساوا غالباً در وضعیتی است که می‌تواند خصوصیت‌های واقعی درون بازیگر را تمیز دهد و آنها را پرورد — غالباً به طریقی که بازیگر آن را به «تعبیر» خود درمی‌یابد. درحالی که کارگردان کاملاً آماده است که بازیگر را آزاد بگذارد (میفونه در «فرشته مست») ، گهگاه نیز می‌کوشد تا بازیگر را در خودش هدایت کند،

حساسیت‌هایی را که به‌عنوان يك شخص طبیعی برای بازیگر خواهد بود، پروراند.

شیمورا گفته‌است: «نحوه‌ای که ما دست به‌کار می‌شویم چنین است. او اندیشه‌ای دارد، فیلمنامه را نوشته است، و زمانی که تمام نقش‌ها، پس از تمام شدن فیلمنامه، مشخص شد، فیلمنامه را می‌خوانیم. پس از آنکه فیلمنامه را خواندیم، درباره‌اش حرف می‌زنیم، و آنگاه کوروساوا سطرهایی، یا حتی صحنه‌هایی را تصحیح می‌کند. سپس يك تمرین برای مرور کردن فیلمنامه داریم؛ بعد از آن تمرینی با آرایش؛ و آنگاه تمرین‌های متعددی با نورها و وضعیت‌های دوربین؛ سپس تمرین‌های زیادی با لباس، مثل صحنه تأثر. «کوروساوا ممکن است هفته‌های کاملی را به تمرین بالباس اختصاص دهد (همچنان که برای «اعماق») یا آنکه (برای فیلم‌های بعد از «یوجیمو») سیکلوراما Cyclorama (دوربین خاصی که چشم‌انداز را در حلقه‌یی کوچک گرد می‌کند) را روشن می‌کند و تمام فیلم را به‌صورت نمایش، با لباس و آرایش کامل، بارها و بارها، درحالی که خود تماشاگر منحصر به فرد است، تماشا می‌کند. شیمورا می‌گوید: «کوروساوا هرگز به بازیگری نمی‌گوید که فلان کار چگونه باید انجام بشود.

درعوض او به تعبیر بازیگر از نقش می‌نگرد و آنگاه ممکن است توصیه‌هایی بکند.

درمورد بازیگران آزموده‌یی چون «میفونه» و «شیمورا»، کوروساوا تقریباً هیچ چیز نمی‌گوید، و به‌ندرت آنها را راهنمایی می‌کند. به‌خاطر آن‌که در جریان تمرین آنان کاملاً قادر بوده‌اند دریابند که کوروساوا در پی چیست. این واقعاً عجیب است. کوروساوا که ممکن است در همان زمان یک شیطان واقعی باشد و نعره زند که «باران آنطور که من می‌خواهم نمی‌بارد»، یا «آن باد لعنتی به‌خوبی گرد و خاک بلند نمی‌کند»، غالباً «به‌نحو وحشتناکی با بازیگران نرم‌خوست».

تا کاشی شیمورا گفته است: «من با کوروساوا دوازده یا سیزده فیلم ساخته‌ام، و هر یک از آنها برای من در حکم مکاشفه‌ای است — نه تنها مکاشفه‌یی درباره‌ او، بلکه درباره‌ خود من نیز. اگر بخواهم درباره‌ شناخت بازیگر از خودش حرف بزنم، وقتی که من با کوروساوا هستم ... به‌بهترین وجه خود را باز می‌شناسم. و گذشته از این، او هیچگاه دستور نمی‌دهد. درعوض، به‌شما اجازه می‌دهد که آنچه را در چنته دارید به‌کار برید، و به‌خاطر او این کار را می‌کنید.» و میفونه گفته است: «هیچ چیز قابل‌ذکری نیست که من بدون کوروساوا انجام داده باشم،

و جز به‌فیلم‌هایی که با او ساختم افتخار نمی‌کنم.»

همدردی مفرط کوروساوا و کاردانش از فیلمنامه آغاز می‌شود و به‌طور بدیهی تا رفتارش با بازیگران ادامه می‌یابد. همچنین فیلمبرداری یک اثر سینمایی برای کوروساوا، راهی است برای شناختن بازیگرانش، یا باز — شناختنشان. به همین دلیل، کوروساوا مجذوب آن است که تا سرحد امکان وقتش را با آنها بگذراند. کوروساوا گفته است: «وقتی کارگردانی می‌کنید، به‌جایی می‌رسید که بیش از آن قادر به بیان مقصود خود در قالب کلام نیستید. نکات باریکی را که کارگردان می‌کوشد به‌سادگی با طرز نگاه کردن و بازی کردنش بیان کند، از دست خواهید داد، مگر آنکه دید یک بازیگر را داشته باشید. وقتی من و نقش‌آفرینانم در محل فیلمبرداری هستیم، به‌اتفاق غذا می‌خوریم، زیر یک سقف می‌خواهیم، و مدام در حال گفتگو هستیم، می‌توان گفت اینجا مکانی است که من کارگردانم.

وقتی «راشومون» را ساختم همه با هم در یک قهوه‌خانه کوچک زندگی می‌کردیم. ما گروه بسیار کوچکی بودیم و چنین می‌نمود که من در تمام دقایق روز و شب «راشومون» را کارگردانی می‌کردم. در چنین مواقعی می‌توان

درباره همه چیز سخن گفت و درواقع به‌هم نزدیک شد.

درباره تأثیر بازیگران بر من، خوب، بازیگران قدیمی، آنان که به‌کار کردن با من عادت دارند، مثل میفونه و شیمورا، غالباً به‌من توصیه‌هایی می‌کنند. کارگردانان ژاپنی به‌نحو وحشتناکی آماده‌اند که همه کارها را خودشان و به‌شیوه شخصی‌شان انجام دهند بدون توجه به این‌که آیا واقعاً آن را بازیگر درک می‌کند یا نه. به همین دلیل است که تعداد اندکی از بازیگران خود را دریافته‌اند. تصور می‌کنم به همین خاطر است که بازیگری با یک کارگردان به‌طور وحشتناکی خوب است و با کارگردانی دیگر اینچنین تهیدست.

احتمالاً کوروساوا در اینجا به میفونه می‌اندیشیده است، بازیگری تقریباً عالی در فیلم‌های کوروساوا، اما با دیگر کارگردانان حتی گهگاه از بازیگر متوسط نیز پائین‌تر. یقیناً، همانگونه که خود میفونه گفته است، تنها کوروساوا است که بهترین بازی را از او می‌گیرد. از «فرشته مست» تا «ریش سرخ» او در تمام فیلم‌های مهم کوروساوا به‌جز «زیستن» شرکت داشته است. او برای کوروساوا همانست که جان وین برای جان فورد بود یا ماکس فن‌سیدو برای اینگمار برگمان؛ بخت و حرفه او وابسته بخت و حرفه کارگردان است، حتی برای

ژاپنی‌هایی که او را در فیلم کارگردانان دیگر دیده‌اند؛ او، به‌طریق خاصی، مخلوق والای کوروساواست.

نه تنها کوروساوا همواره آگاه است که چه پیش خواهد آمد، بلکه بیش از بازیگر می‌داند - و بسی مهم‌تر - بازیگرانش را می‌شناسد.

از آنجا که فیلم‌های کوروساوا دربارهٔ شخصیت‌اند، بازیگر و تعبیرش از بازی، قابلیت‌های او، بیش از فیلم‌های معمولی اهمیت می‌یابند... مدارای صبورانهٔ او، هدایت ملایم اما مداوم او، ممکن می‌سازد که شخصیت‌پردازی مورد نظر ظاهر شود، رشد کند و بشکفتد. وقتی چنین شد، او آنجاست با دوربینش آمادهٔ ضبط این واقعیت نوینی که خود پرورده است.

تدوین

کوروساوا گفته است که «برای من، فیامبرداری فقط به معنای به دست آوردن چیزی برای تدوین است.» هرچند آنچه او نمایش می‌دهد باید با اهمیت باشد، و هرچند او باید به‌بهترین وجه ممکن آنرا به‌نمایش گذارد، اما زندگی واقعی در اتاق تدوین خلق می‌شود.

هیروشی ترو Hiroshi Nezu مدیر تهیهٔ سابق کوروساوا می‌گوید «او دلبستهٔ آن کیفیت «جاری» است که یک فیلم باید دارا باشد. عموماً، در یک فیلم معمولی، صحنهٔ آخر ممکن است در روز اول فیلمبرداری گرفته شود - این شیوه‌ای عادی است. در مورد کوروساوا این متفاوت است. او، صحنه به‌صحنه، فیلمنامه را تعقیب می‌کند و به‌ترتیب و توالی زمانی فیلمبرداری می‌کند. اگر از او پرسید، خواهد گفت که این کار برای دست یافتن به این «جریان» است، و در غیر این صورت قادر به تدوین کامل نخواهد بود. یقیناً توانایی او در نگریستن این تصویر جاری و آنگاه جای دقیق را برای برش کامل یافتن، شگفتی‌آور است. فیلم کوروساوا برش‌ها را آنگونه که بوده است، فرو می‌پوشد.

برش در سینمای کوروساوا معمولاً نامریبی است و نتیجهٔ جریانی از تصاویر است که بیشترین

تأثیر فیلم را موجب می‌شود.

بدعت‌های اساسی کوروساوا در کار تدوین شامل اینهاست: مقدار زمانی که یک تصویر بر پرده باقی می‌ماند؛ تداوم از یک حرکت به حرکتی دیگر؛ جایگزینی برش. راه عادی برش یک فیلم اینست که صبر کنند تا حرکت یا گفتگوی لازم تمام شود و آنگاه صحنه پایان یابد. کارگردانی چون اوزو Ozu احساس می‌کند که این کبرفروشی اضافی به شخصیت‌هاست. صحنه‌های فیلم او غالباً آنقدر ادامه می‌یابند تا از نقطهٔ حرکت و گفتگوی لازم بگذرند، تا آنجا که ما نظارهٔ شخصیت‌ها را پس از طرح موضوع نیز ادامه می‌دهیم. کوروساوا هرچند چون «اوزو» به شخصیت می‌پردازد، از کاربرد شخصیت‌ها برای مقاصد طرح اصلی اجتناب می‌کند و روش او در به‌کاربردن آن، نقطهٔ مقابل روش «اوزو» است.

اگر توضیحی مقتضی باشد، کوروساوا یا به زمان گذشته برخواهدگشت («زیستن»، «ریش سرخ») و حرکت مقتضی را نشان خواهد داد، یا زمان گذشته و حال را در آن واحد عرضه خواهد کرد («فراز و نشیب»)، یا رشته توضیح را خواهد برید و نتیجه آن را نشان خواهد داد (و این شیوهٔ کاملاً معمول، در بسیاری از برش‌های کوتاه‌او دیده می‌شود که به فیلم‌هایش

استحکام بخشیده است.) براهین کوروساوا همه در آینده نهفته است و همین است که آنها را چنین هیجان آمیز ساخته؛ همواره باید انتظار کشید و دید.

کوروساوا در برابر هر نمای فیلم که بی دلیل طولانی است، ناشکیباست.

صحنه های کوتاه او غالباً يك لمحہ بیش نمی پایند. در «هفت سامورائی» یکی از نماها که تیر خوردن مردی را نشان می دهد، دوازده Frame (نیم ثانیه) طول می کشد. اگر چشم برهم بزنید، آن را از دست می دهید. نمونه دیگر در جریان یکی از صحنه های مبارزه «سوگاتا» است. در این فیلم برشی وجود داشت که حریف را که توسط سانشيرو پرتاب شده بود، در حال پرواز نشان می داد. کوروساوا این صحنه را برآورد کرد و آن را به نمایش گذاشت. همه آن را فوق العاده خواندند... اما کوروساوا طول پرتاب را نصف کرد، و آن نیمه را نیز نصف کرد. آن لمحہ به دست آمده، دقیقاً همان چیزی است که او می خواست.

اگر دلیل مناسبی برای يك صحنه طولانی باشد، صحنه، حتی اگر هیچ اتفاقی در آن نیفتد، با اینهمه بسیار طولانی خواهد شد. در «اعماق»، دوربین پاترده دقیقه تمام به دری چشم می دوزد (هیچ شخصیتی در منظر نیست). ما

انتظار داریم کسی به درون آید و فیلم در آن نقطه نیازمند يك وقفه است. شاید طولانی ترین کلوزآپ در تاریخ سینمای ژاپن، نمای آوازخواندن واتانابه Watanabe در «زیستن» باشد.

مافتد بسیاری از تدوین - کنندگان برجسته، کوروساوا يك حرکت را به چند قسمت می کند. اگر این عمل برش چشمگیر نیست، به خاطر آنست که تماشاگر به چیزی می نگرد. هرچند بسیاری از کارگردانان این قاعده را در نظر دارند، اکثر آنان این قاعده را به مفهوم تردیکتر یا دورتر بردن دوربین به کار می برند. به عنوان مثال، وقتی دريك نمای طولانی مردی سیگاری آتش می زند، برش وقتی صورت می گیرد که او کبریت را به سیگار نزدیک کرده است / برش/ و سپس نمایی بزرگ از سیگار و کبریت، آنگاه نمایی از پك زدن مرد به سیگار و غیره. کوروساوا گهگاه چنین می کند، اما معمولاً این تقطیع حرکت برای تغییر نقطه دید است تا فاصله.

صرفه جوئی در تدوین فیلم به غایت می رسد. در دو نما (مانند فیلم The Most Beautiful) به گرداندن سر، و بیش از آن بر احساس ما نیز تأکید می ورزد. نوری از پنجره نشان داده می شود که چهره دختر را فرو می پوشد؛ آنگاه وحشت را در صورت مرد

می بینیم. ما خود پنجره را نمی بینیم، ما «شبح» را نمی بینیم.

به بیان دیگر، دید ذهنی است. از آنجا که وابستگی دائمی کوروساوا به شخصیت است، ما که فیلم او را می بینیم باید شخصیت را در مد نظر داشته باشیم. در مورد نوشتن فیلم نامه این صادق است؛ در مورد فیلمبرداری صادق است، و به يك اندازه در این مورد تدوین نیز صادق است. شاید حتی در مورد تدوین صادق تر باشد، چرا که کوروساوا صحنه های فیلم خود را چنان ردیف می کند که در عین حال حلقه های فیلم در برابر ما باز می شود، مدام در وضعیتی قرار می گیریم که گویی واکنش شگفتی زده شخصیت، واکنش خود ماست. هنگامی که کوروساوا می گوید این تدوین است که به فیلمش زندگی می بخشد، بر این اعتقاد است که شخصیت به طور نهایی در این مرحله با مشارکت عاطفی، هویت یابی و حس به تماشاگر عرضه می شود.



از آغاز شهریورماه تا اواسط
آبان ماه امسال شاهد برپا شدن
نمایشگاههای چندی در گالریها
و نقش فروشیهای تهران بوده‌ایم
که در نظر اول توهم رونق بازار
هنرهای تصویری را در ذهن
برمی‌انگیزد، اما نکته جالب توجه
— و درعین حال تأسف‌آور — عدم
اقبال روزافزون مردم و حتی
مشتریان آثار هنرمندان ایرانی
به این نمایشگاههاست که نمود آن را
می‌توان در گالریهای خالی و سکوت
وهم‌انگیز سالنهای نمایش آثار
هنری آشکارا دید. دلیل عمده
این بی‌توجهی را باید در پدید
نیامدن آثار چشمگیر و جالب توجه
در میان هنرمندان دانست.
هنرمندان ما پس از يك تلاش جمعی،
اکنون چشم‌انداز آشنا و عادت‌ی را
رنگ می‌زنند. به هر حال بررسی
رویدادهای هنر تصویری در فصل
گذشته تهران ممکن است چندان که
کمیت کاذب نمایشگاه‌ها می‌فریبد،
امیدانگیز نباشد.

●
گالری سولیوان که فعالیت
خود را از بدو تأسیس بیشتر بر
محور ارائه آثاری از هنرمندان
بزرگ دنیا، به‌خصوص هنرمندان
کلاسیک، متمرکز کرده است
در شهریورماه گذشته بخش دوم
نقاشی‌های دوره‌ی رنسانس را با

نقاشی کپی‌ت‌فریبا

آثاری از «پیتربروگل»، «پیتریل روبنس» و چندتن دیگر، به صورت «رپرودو کسیون» به نمایش گذاشت. پس از آن نیز نمایشگاه دیگری تشکیل داد که مهمترین تابلوهای بدلی آن به «رامبراند» و «ورمیر» تعلق داشت. نمایشگاهی جمعی نیز از آثار چند نقاش معاصر در گالری جدید سیحون تشکیل گردید، با آثار: سهراب سپهری، بهمن محض، پرویز تناولی، لیلی متین دفتری، کاکو، بهجت صدر، ایران درودی، طلیعه کامران، حسین زنده رودی، بیژن بصیری و یکی دوتن دیگر. فعالیت گالری سیحون آنگاه با عرضه آثاری از مسعود انصاری ادامه یافت و سپس نمایشگاه جمعی شهلا اربابی، احمد اسفندیاری، صادق بریرانی، بهمن بروجنی، محمدجواد پور، جواد حمیدی، علیرضا دریایی، مسعود عربشاهی، سیما کوبان، مهرین مهران، رضا مافی و جری پلاک برپا گردید. نمایشگاه بعدی در این گالری نقاشیهای خانم «شاشا کیگا»، هنرمند تونسی، بود. آثار او مجموعه درهمی از گلها، گیاهها، برترها و دورنماها را شامل می شد. رنگهایش از درخشندگی و روشنی بسیاری بهره داشت، اما به هر صورت تصور نمی رود بتوان آثار او را به عنوان برشی از هنر بومی یا معاصر تونس دانست. سپس نوبت به نمایشگاه تابلوهای صادق تبریزی و عباس

بلوکی فر برای تجلیل هزل آمیزی از یادبود هزاره خولی رسید. آثار تبریزی زیبایی چشمگیری داشت. این آثار رنگ و روغن، به شیوه نقاشیهای قهوه خانه ای به بررسی زندگی خولی اختصاص داشت. در میان کارهای به نمایش درآمده همه گونه موضوع و شخصیت مبنای نقاشی قرار گرفته بود، از رستم دستان تا شخصیت های مذهبی چون شمر و ابن زیاد و حتی شاهان قاجار. در تابلوهای تبریزی از خطوط گوناگون و تزیینی فارسی و عربی نیز استفاده های جالبی شده بود، رنگهای او درخشان و هماهنگ بود. پس از نمایشگاه خولی، گالری سیحون برگزیده ای از آخرین کارهای رضا مافی را از یازدهم تا بیستم آبان ماه امسال به نمایش گذاشت. دیدار از این نمایشگاه وسیله ای فراهم آورد تا بررسی مختصری از آثار مافی بکنیم و احیاناً قدری فراتر رویم و به شاخه ای از هنر نوی ایران بنگریم.

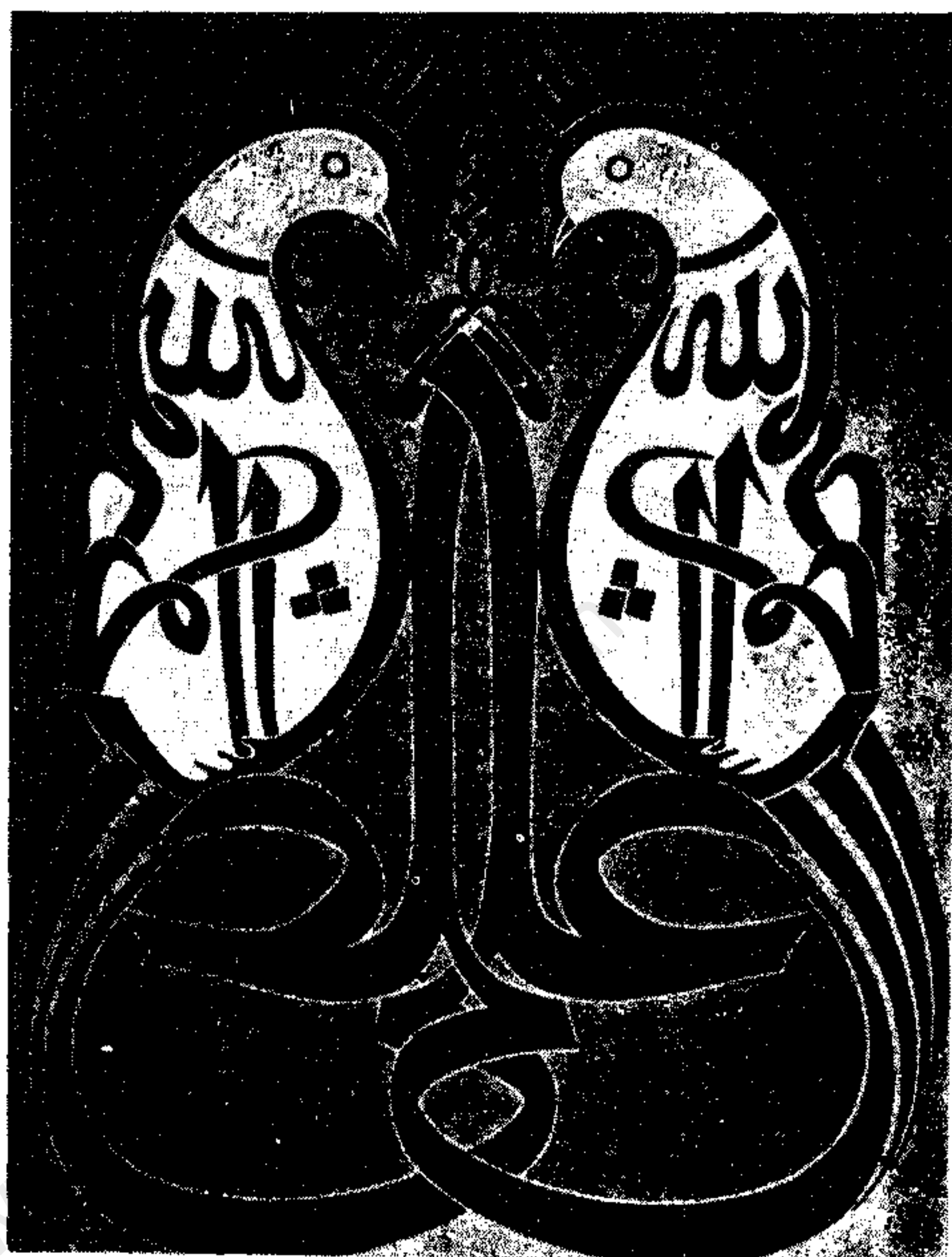
منباب آشنایی، نقاشی های مافی کوشش هایی در استفاده از خطوط گوناگون فارسی برای پدید آوردن آثاری پلاستیک است. این زمینه ای تازه در هنر ایران - و حتی جهان - نیست، در مدارک تصویری مکتب سلجوقی، هنر نمایی خوشنویسان تا حدود زیادی با تصاویر نقاشان یا مذهبیان درهم رفته

و از کلیتی هنری برخوردار است که هر صفحه کتابها یا نقاشی ها را به اثری منحصر بفرد بدل می سازد. این شیوه خطاطی نقاشی در آثار بعد از حمله مغول نیز با تغییراتی ادامه یافته است.

از هنگامی که هنر آبستره در دیبای غرب پا گرفت، اقبال و تأکید بر هنر خوشنویسی، با برداشت شرقی آن، همواره مشاهده می شود. در آثار «مارک توبی» این توجه به خطوط تزیینی و عقاید عرفانی و فلسفی شرق به بهترین صورت نمودار است و «فرانتس کلاین» نیز نهایت قدرت را در به کار گرفتن این عناصر نشان می دهد. از اینها که بگذریم در کارهای «کلبسون پالاک» نیز نشانه های توجه به خطاطی شرقی به چشم می آید.

اما آنچه مکان خط فارسی - و عربی البته - را در نقاشی آبستره پائین تر از کلمات و خطوط ژاپنی و چینی - ژاپنی ها خط خود را از چینی ها گرفته اند - قرار می دهد آن است که نشانه های چینی ریشه ای تصویری دارند که مایه ای قوی برای رفتارهای گوناگون پلاستیک محسوب می شود. با این همه، تداخل خطاطی با معماری در دوره های اسلامی، به خطوط فارسی و عربی امکانات تزیینی بسیاری ارزانی داشته است و شاید به همین دلیل کار یک خطاط - نقاش معاصر

که می‌رود در روزگار قلم‌های خودکار و ماشین تحریرها رنگی بیازد. از میان آنان می‌توان زنده‌رودی، بریرانی، پیل‌آرام، اوپسی، احصایی، مافی و چندتن دیگر را نام برد. در این میان آنچه اهمیت دارد این است که زنده‌گرداندن هنر خطاطی بی‌آنکه ضوابط هنری نو در آن راه یابد، و بی‌توجه به راههایی که خط می‌تواند از آن راهها با بیننده نو ارتباط برقرار سازد، بیهوده خواهد بود. در میان نقاشان ایرانی تنها زنده‌رودی به کشف تازه‌ای در به کار گرفتن خط در نقاشی مدرن رسیده است و توانسته فرهنگ و مفهوم دیگرگونه‌ای را بر قالب خطوط مرده و قدیمی تحمیل کند. و اما مافی در آثارش - لااقل آثاری که در مجموعه اخیر به نمایش درآمده - از رسیدن به بیانی تصویری و نمایشی غنی از تلفیق خط - نقش باز می‌ماند.



در این نمایشگاه آثار مافی به دو دسته بزرگ تقسیم می‌شوند: خط - نقش‌های رنگی بر کاغذ، و خط - نقش‌های برجسته از چوب، که انبوهی آثار در دسته اول بسیار بیشتر است. از تماشای آثار ارائه شده در «سیحون» به آسانی بر بیننده آشکار می‌گردد که هدف هنرمندان از به وجود آوردن این تابلوها تنها نقاش بودن و نقاش ماندن و احیاناً نقش فروشی بوده

مشکل‌تر می‌گردد. در سالهای اخیر تنی چند از هنرمندان ایرانی به احیا و بازآفرینی هنر خطاطی پرداخته‌اند،

در کشوری چون ایران که سابقه طولانی استفاده از خطوط را در تزیین و تکمیل بناهای معماران بزرگ خود مشاهده کرده بسیار

است ، زیرا مافی نمی‌تواند به يك سوال عمده و بنيادی پاسخ گوید : انگیزه هنری او برای پدیدآوردن این آثار چه بوده است؟ این بی‌هدفی و فقدان انگیزه هنرمندانه عاملی است که آثار مافی را همچون اکثر نقاشان دیگر این سرزمین تا حد «پرودوکسیون» های پرزرق و برق پائین می‌آورد . سی‌چهل تابلوی شبیه به هم ، با تفاوت‌هایی نه‌چندان قابل توجه ، این ادعا را ثابت می‌کند . کمپوزیسیون در این آثار محلی از اعراب ندارد (جز در خط - نقش‌های برجسته) و این از خطاط - نقاشی که معلوم است کیفیات رنگ و نقاشی را می‌شناسد بعید می‌نماید . رنگ‌های زمینه تابلوهای مافی زیباست و این بزرگترین امتیاز این آثار است . این امتیاز البته با سلیقه خاص هنرمند و آسانی تهیه رنگ‌های درخشان و زیبا در این روزگار و وفور رنگ‌های سنتتیک (صنعتی) امکان‌پذیر گشته است . ضعف عمده تمام این آثار - که شاید به دلیل فقدان کمپوزیسیونی قوی است - بی‌بهرگی از کلیتی است که شخصیت و هویت هر تابلوی نقاشی را به وجود می‌آورد و مسجل می‌کند . مثلاً خطاط - نقاش ما می‌توانست بر هر يك از کارهای خود چند خطی دیگر بنویسد با چند خطی از آنچه نوشته پاك کند یا ابعاد تابلوها را به دو برابر یا نصف تغییر دهد ، و

بی‌آنکه هیچ تفاوتی پدید آید . از سوی دیگر ، خاصیت تزئینی شدیدی که بر تمام این آثار سایه انداخته - خاصه در آثاری که خط‌ها با کلماتی مذهبی پرندگانی را رقم زده‌اند - تابلوها را از اصالتی هنری کم‌بهره کرده است . در میان آثار خط - پرندهای مافی ، گاهی اوقات شباهت‌های تعجب‌آوری با آثار بریرانی دیده می‌شود . با توجه به اینکه یکی از طرح‌های بریرانی در سال ۱۳۴۵ بر آفیش «هفته کتاب» نقش بسته باید در اصالت طرح‌های مافی شك کرد . (آفیش هفته کتاب از بریرانی در مجله «گرافیس» چاپ شده و عکسی از آن در صفحه ۱۵۱ ، شماره ۵ - ۶ همین مجله به چاپ رسیده است) . از طرفی دیگر ، به دلیلی نامعلوم ، مافی از امکانات القایی حروف و کلمات مخصوص ، زیبایی و کشیدگی مشهور حرف «ی» ، فرم کامل حرف «ن» و قابلیت «ع» ها و «لام» ها و «م» ها در به وجود آوردن يك زیبایی کامل تصویری ، دور مانده است .



گالری مس طی این مدت به شیوه مرسوم ، در فواصل نمایشگاه‌هایی از آثار دیگران ، تابلوهای «دریایی» را به نمایش گذاشت . ۲۰ تابلو از «هاسميك

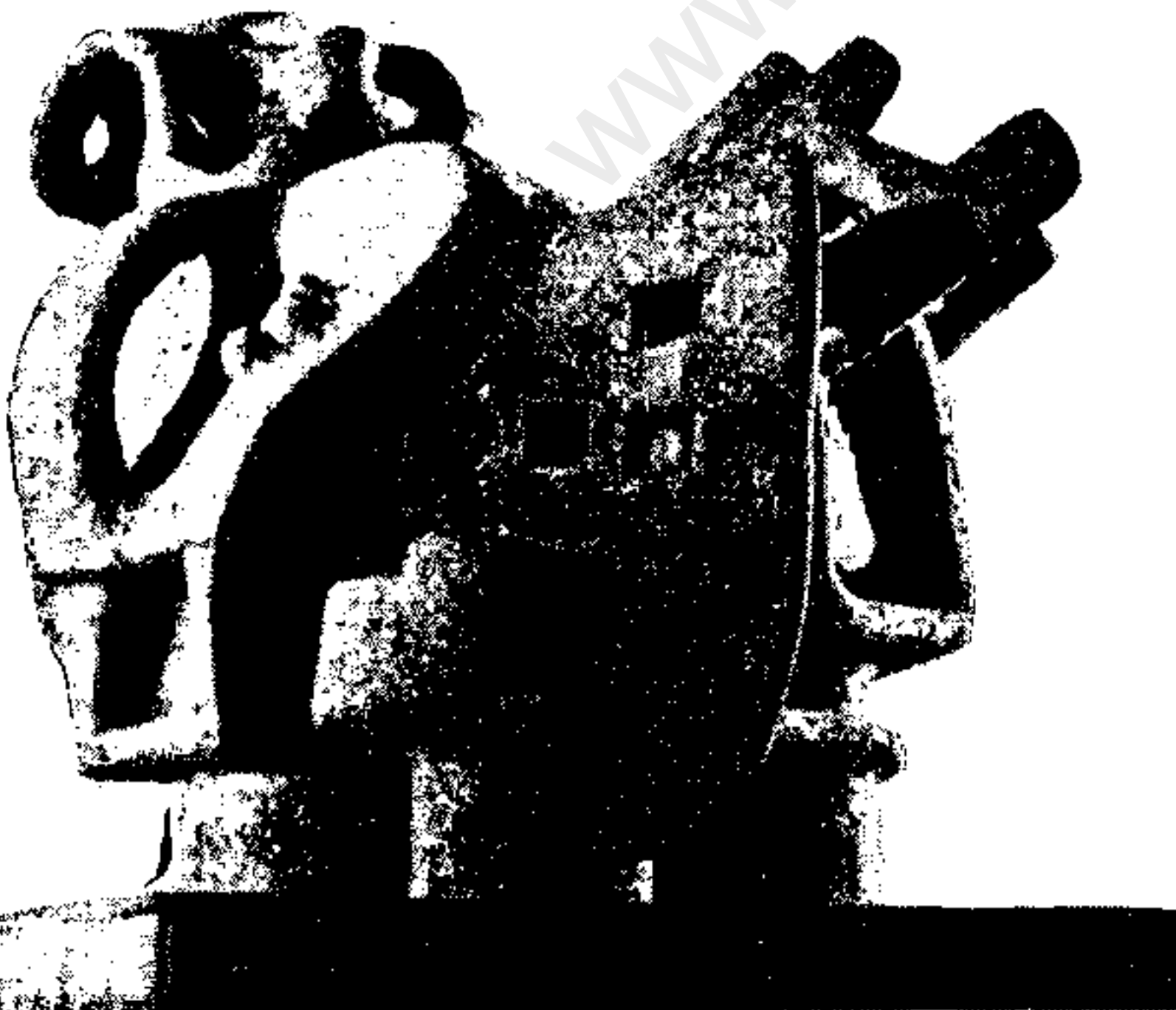
فرسیان» در مهرماه در مس به نمایش درآمد . در این تابلوها او با قلمی امپرسیونیستی به نقاشی جلوه‌هایی از طبیعت و انسان پرداخته که در عین حال گرایش بی‌تردید او را به هنر آبستره نشان می‌دهد . فیگورها در آثار او ، به ترتیب توالی زمانی ، هرچه بیشتر به سوی فرم‌های مجرد متمایل می‌گردد . این گرایش منطقی و بی‌چون و چراست ؛ چنان که خود مکتب امپرسیونیسم نیز طی تکامل خود ، به آبستره‌اکیون کشیده شد . گالری صبا در شهریور ماه نقاشی‌هایی از محمود زنگنه را به نمایش گذاشت ؛ در اواخر این ماه آثار نقاشی مینا زابلی نیز در کاخ مرکزی جوانان به دیوار نمایشگاهی آویخته شد .

در آغاز مهرماه نمایشگاهی از «هنر گرافيك آلمان» در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران برپا شد . در این مجموعه ۱۳۰ اثر اصل از ۵۴ هنرمند به نمایش درآمد که مهمترینشان «آرپ» ، «باومایستر» ، «فوس بندر» ، «ماکس ارنست» ، «فروترونگ» بودند . بیشتر آثار گراور و لیتوگرافی بود . این آثار خصوصیات شدیدی ملی داشتند و تحول گرافيك آلمان را از عصر «دور» تا امروز نشان می‌دادند . غالب شیوه‌های رایج نقاشی ، از آبستره گرفته تا سوررئالیسم واز کاریکاتور تا دورنما و آب آرپ

در آن میان دیده می‌شد . ابعاد آثار بیشتر متوسط و کوچک بود . در هر حال این آثار پربارترین مجموعه‌ای بود که در ماههای اخیر در تهران به نمایش درآمده است . ناگفته پیداست که ایجاد این نمایشگاه‌ها تا چه حد در آموزش بصری تماشاگران مؤثر است .

در گالری لیتو هم نمونه‌های اصل لیتوگرافی‌هایی از نقاشان بزرگ معاصر دنیا چون پیکاسو ، برنار بوفه ، سالوادور دالی ، خوان میرو ، اگوست رنوار ، ژان کوکتو و دیگران به دیوارها آویخته شد . «خانه آفتاب» هم فصل فعالیت خود را با نمایشگاه مجسمه‌هایی از یوسف فیاض و آبرنگ‌هایی از « یعقوب امدادیان » آغاز کرد . آثار فیاض به تمرین‌ها و سیاه‌مشق‌های دانشجوی تازه‌کار رشته مجسمه‌سازی و آبرنگ‌های امدادیان به آثار فروشی گوشه خیابان منوچهری شباهت داشت . بی‌آن که امتیازات خاصی آثار آنها را شکل داده باشد.

●
در باغ انستیتو گوته از مجسمه‌های سفالی پرویز تناولی دیدن کردیم . تناولی باخمیرمایه‌های فکری همیشگی خود : فرهاد ، قفل‌ها ، بلبل‌ها ، شعرها ، پتک‌ها ، آفتابه‌ها و استخوانها ... و یا ماده‌ای تازه نمودار شده : سرامیک .



استفاده از سفال به جای برتر امکانات تازه‌ای چون رنگ‌های درخشان، شکل‌پذیری، خمیدن و ظرافت بیشتر را به آثار تناولی عرضه داشته، ولی در عوض امکانات خاص برتری، چون سطوح زنگاری، صیقل‌پذیری برق‌فیزی و استحکام درونی را از کارهایش دور کرده است. سیر آثار تناولی از يك جهت شبیه پیکاسو است. هردو موادی جز سفال را به کار تندیس‌سازی گرفته‌اند، هردو زمانی به اندیشه ساختن مجسمه‌هایی غول‌پیکر و عظیم افتادند و پس از آن هردو از سفال برای ساختن مجسمه‌های خود استفاده کردند (البته غرض به هیچ وجه مقایسه این دو هنرمند نیست). ابعاد مجسمه‌های تناولی این بار کوچک‌تر بود، و این شاید از خاصیت محدود سفال در به کار گرفته شدن برای ابعاد بزرگش می‌شود. باز شاعرها در فشردن اعضای بدن خویش یا دیگرانند، با قفلها و بندهایی که تمایلات و غرایزشان را به بند کشیده به تعبیری این نشانه‌ای کلی از فرهنگ جوامع سرگردان میان سنت‌های متحجر و فرهنگ قوی وارداتی است. دیگر سخن تناولی از «هیچ»‌های مکرر نیست (اگرچه عنوان نمایشگاهش بازخبر از «اوه فرهاد، اوه هیچ» می‌دهد). اینها فرهادهایی هستند که بر غرایزشان قفل زده‌اند و لیمویی را به نشانه پستان یار

در دست می‌فشرند، یا برپیکرهاشان نرم‌تر و سطحی‌تر نوشته‌اند: هیچ. فضای داخلی که همواره در آثار تناولی بدان توجهی آگاهانه می‌شود در این آثار نیز وجود دارد هرچند به گمان من او در به کار گرفتن حجم‌های هندسی منظم - حجم‌های معماری - در آثار قبلی خود موفق‌تر بوده است. رنگهای مجسمه‌های تناولی همان رنگ کاشی‌های مساجد و حوض‌های قدیمی است که همراه با کلمات و خطوطی چون نقش‌های قدیمی ایرانی درهم رفته و به شیوه‌ای انتزاعی بر اندامهای تندیس‌ها ماسیده است. تغییر عمده دیگری نیز در آثار او دیده می‌شود و آن انتقال نقطه ثقل و تعادل مجسمه‌ها به ارتفاعی بیشتر است. سفال سبک‌تر از برتر است و به این دلیل آسان‌تر می‌توان آنرا به پایه‌های ترد و باریک استوار کرد. تناولی نیز چنین کرده است. و باز سفال به او این امکان را داده که زوایای قائمه حجم‌هایش را به استوانه‌هایی که کمتر در آثار برتریش به کار می‌رفت، بدل کند و به مجسمه‌هایش نرمی و ظرافت مطبوعی ببخشد. در این آثار استوانه‌ای گاهی تشابهاتی با ستونهای مکزیکی - یا به طور کلی هنر استیلیزه و انتزاعی جوامع ابتدایی یافت می‌شود که متأسفانه در قیاس با آنها، به دلیل فقدان ریشه‌های فرهنگی مناسب با این

رفتار پلاستیک، موفق نمی‌نمایند. گذشته از اینها چند مجسمه نیز به ناگاه از روش خاص و تکنیک شخصی تناولی فاصله می‌گیرند و این توهم را پیش می‌آورند که تناولی، یا مشاهده و یادآوری آثاری از دیگران، مثل کمپوزیسیون‌های هندسی، «وان درلک» یا دیگر هنرمندان مکتب «دستایل»، یا مثلاً مجسمه‌های «اگوستاربن» و دیگران خواسته تجربه‌ای تازه در تلفیق شیوه کار آنان با بلب‌ها و شاعرهای خود بکند. به این ترتیب اگر بخواهیم مکان این سفال‌ها را در روند هنر تناولی بیابیم، باید بگذاریم زمانی بیشتر بر آنها بگذرد و احتمالاً آثار او را در زمینه «جواهرسازی» و به کار گرفتن مواد تازه دیگر - که جسته گریخته خبرهایی از آنها می‌رسد - ببینیم، زیرا تا این لحظه به نظر می‌رسد که تناولی در آثار قبلی و در برترهایش موفق‌تر بوده است.

از رویدادهای قابل ذکر، برپاشدن نمایشگاه «نظری بر آثار و افکار وازارلی» در گالری قندرین بود که به دنبال انتشار کتابی از او و به دنبال ازدیاد روزافزون تقلید از آثار او در میان هنرمندان ایرانی موجه، می‌نمود.

بهر روز صور اسرافیل

روزی که چشم‌های ژرژ برآک
به آثار غرابت آمیز پیکاسو افتاد ،
فریاد زد : «نگاهش کن ! چنان
نقاشی می‌کند که گویی می‌خواهد
الیاف به‌خورد ما بدهد ، یا نفت» .
گرافیک ، غرابت هنر پیکاسو را
از طریق برانگیختن حس تمایل
و تحسین ما تعدیل می‌کند .

گرافیک هدفش را خوب
نشانه می‌گیرد . گرافیک ، بعد از
خلع سلاح ما ، هردوی آنها (هم
الیاف و هم نفت) را به‌خورد ما
می‌دهد .

به هر حال ، به نظر مرتضی
ممیز گرافیک «هنر مجاب کردن»
و «هنر جلب نظر» است .

با این همه گرافیک پیوسته
در حدال پایان‌ناپذیری با طبیعت
کار خود و خود است . شاید این

گفته گرافه نباشد که هیچ هنرمندی
در عصر ما ، مانند گرافیکست ،
در کار سازش با هنر خود و خود
نیست . مبارزه دائمی او اشتهی دادن
عواملی است که از یکسو باسفازش
دهنده ، ازسوی دیگر با «غرض»
کاری که می‌کند ، و در نهایت ،
با امکانات دم به دم محدود شونده
و متغیر کارش سروکار دارد .

مرتضی ممیز از این مشکل
برکنار نیست .

ممیز طراح ، نقاش ، فیلمساز
و گرافیکست ، که به‌تازگی آفیش
او از چهارمین بی‌ینال ورشو دیپلم
افتخار برده است ، در جستجوی
آن لحن گمشده ، آن ویژگی خاصی
از بیان است که «گرافیک ایرانی»
روزی از آن شکل خواهد گرفت .



بیان گمشده گرافیک

● آقای ممیز ! در کارتان
مراحل مختلفی وجود داشته
که آثارتان از آن رنگ گرفته
است . مرحله مطالعه و کاوش
و جستجو ، مرحله یافتن
مفهومی نو و تجسم تازه‌ای
در هنر گرافیک ... اکنون
در یافتن از هنر گرافیک
به‌چه صورتی است ؟

ممیز - من الان در یک دوره
خاصی قرار گرفته‌ام . به این معنی
که در این دوره نمی‌خواهم صرفاً
گرافیکستی باشم که در فکر تعالی
و پیشرفت در زمینه فورم و تکنیک
است . من عقب‌گرد خاصی کرده‌ام
تا جامعه و محیط خودم را بهتر
بینم ، مطالعه کنم و بشناسم .
در عین حال ، این مثل حالتی است



که آدمی دريك آزمایشگاه چیزهایی را زیر میکروسکوپ می گذارد و تجسس می کند . من در جستجوی آن هستم که ببینم برای این زندگی چه بیان خاصی را می شود انتخاب کرد ؛ گرافيك محیط ما چیست ؟ احساس می کنم که کار من گرافيك است و بس . بنابراین با پذیرفتن این وسیله بیانی ، باید با

وسیله کارم ارتباط لازم را با جامعه ام برقرار کنم . آن شیفتگی نسبت به فرم و آن تازه جویی هایی که در ذات هر جوانی است تا فضای تنفسی خود را در آن باز یابد ، دیگر مطلقاً برای من بی اهمیت است . دیگر اهمیت نمی دهم که يك فرم مدرن ، یا يك کمپوزسیون مدرن ، چیست . برعکس ، سخت توجه

دارم به تمام آن شکل های معمولی و قابل درکی که از طرف مردم قبول می شود .

در زمینه ها ئی (نظیر موسیقی یا سینما ، مثلاً) ، که مردم به عنوان تغذیه روحی به آن توجه دارند ، من در این جستجوی دائمی هستم تا دریابم چرا بعضی از کارها مورد قبول مردم واقع می شود و بعضی

دیگر مردم را به خود جلب نمی‌کند.
من به دنبال دلایل اقتصادی و فرهنگی
آن هستم .

● در این صورت آیا این
رجوعی به تمایلات مترزل
مردم نیست ؟ و آیا در این
صورت پیروی از تمایلات
عامه، نوعی ابتذال را در کار
پیش نمی‌آورد ؟

ممیز - هدفم از این جستجوها
این نیست که کار مورد پسند و تأیید
مردم باشد ؛ هدفم پائین کشیدن کار
تا سطح ابتذال نیست . می‌خواهم
علل این ترزل سلیقه و عقب ماندگی
ذوقی را بررسی کنم . در واقع
می‌خواهم جوابی برای این مشکل
خودم پیدا کنم که چه جور می‌شود
مردمی که به طور طبیعی چنان
استعدادی در معماری دارند ، آن
ذوق قشنگ و قابل تحسینی که در
انتخاب رنگ پارچه‌های زری نشان
می‌دهند ، آن سلیقه مطبوع و
درخشانی که در کار قالیبافی دارند،
از نظر روانی چنان فعالیت‌های
مبتذلی نشان می‌دهند . کوشش من
در این است که بفهمم چطور ممکن
است میان آن طبع و استعداد عالی
و آن سقوط باور نکردنی تعادل
برقرار کرد .

ملت ما از نظر فرهنگی ،
ملت سقوط کرده‌ای نیست . بنابراین
آن لحن تمیزی که هنوز هست ،
اما پیدا نیست و آن لحن گمشده
و آن بیان خاص را ، باید یافت .

● در پیدایش چنین وضع
نامتعادلی از نظر استعداد
و ذوق ، چه عواملی دخالت
داشته ؟

ممیز - گرایش به فرهنگ
غربی ، ارزش داشته‌های ما را که
خصلت بومی دارد و با محیط ما
سازگار است ، کاهش داده است .
در این میان وسایل ارتباط جمعی
تمام چیزهای مبتذل و بی‌ارزش
غربی را به عنوان نمونه‌هایی درخشان
و قابل تقلید به خورد مردم می‌دهد.
در نتیجه مردمی که چنان استعدادهای
درخشانی داشته‌اند ، ذوق خود را
غلط و یا منحط پنداشته‌اند و به جای
آن ، ضوابطی را از طریق وسایل
ارتباطی به عنوان جانشین پذیرفته‌اند
که مبتذل و عقب مانده است .

صنایع دستی مثال خوبی است.
در احیای صنایع دستی ایران يك
دید غربی و توریست‌پسندانه دنبال
می‌شود . در این احیا رفتار آنها
مثل يك غربی تازه وارد است که
چشمش به دنبال يك یادگار سفر
توریستی است و آن یادگار را
وقتی یافت ، از زندگی و فضای
خاص جدا می‌کند و در خانه‌اش

در معرض دید و تحسین می‌گذارد.
در اینجا همان نقطه سقوط
وحشتناکی نهفته که بیشتر جوانان
ما را در کام کشیده است . این همان
خر دجال است که زیورهای تازه
دارد و دید وحشتناکی را گسترش
می‌دهد که مطلقاً با خصلت‌های بومی
ایران ناسازگار است .

● زمینه‌های تجربی‌تان
برای کار هنری که در عین
حال با شرایط اجتماعی و
روانی ایران و فرهنگ
خاص آن در این موقعیت
تاریخی مطابقت کند چه
چیزهاست ؟

ممیز - این زمینه‌ها را خیلی
سخت می‌توانم برشمارم ؛ چون
همچنان به دنبالش می‌گردم .
در واقع تمام فضای حرفه‌ای و زندگی
ما جستجوی این منابع پر می‌کند.
الان من در شرایط و فضایی
زندگی می‌کنم که زیر سیل شدید
يك فرهنگ غیرایرانی است و تمام
وسایلی که به ظاهر می‌توانند برای
من مفید باشند، مثل وسایل ارتباط
جمعی ، مبلغان دروغین هستند .
بنابراین باید شخصاً بگردم و به گذشته
رجوع کنم - به تمام آن میراث
تصویری و تجسمی گذشته . برای
درك بهتر آنها باید آنها را در زمینه

زندگی مردم همان دوره بسنجم . خوشبختانه هنوز می توان آن روحیه و آن شکل و شیوه های گذشته را در اطراف جست و یافت . اگر من بتوانم این رابطه ها را درست احساس بکنم ، شاید بتوانم به آن بیان گرافیکی که خاص جامعه ماست دست یابم . والا در حد يك آدم صادق می مانم . تبدیل هایی که در من هست ، صنعتی را که برای طراحی انتخاب می کنم ، وقتی از سر صداقت باشد ، تنها نمایشگر آینه وار تمام ظواهر زندگی امروزی می تواند باشد . و این کافی نیست . صداقت نسبت به خود ، کامل و کافی برای همه آن چیزی نیست که يك بیان ارتباطی باید داشته باشد . صداقت آن جوازی است که به من درباره مظاهر زندگی اجازه فکر کردن می دهد . صداقت آغاز تفکر است ، نه حامل يك محتوای بومی و زبان اجتماعی خاص .

● با گرایش های تازه ای که برای پیدا کردن يك بیان تازه گرافيك در شما پیدا شده ، چه تفاوت هایی میان کارهای اخیر و کارهای گذشته تان پیش آمده ؟

ممیز - طبیعی است که کارهای اولیه من در گرافيك ، صرفاً حرکت و جهش زنده ای بود

که شیفتگی شدید مرا به جستجوی فرم و تکنیک جدید نمایش می داد . من در آن کارها تمام عطشی را که يك جوان در نوجویی دارد ، نشان می دادم .

الان که به کارهای گذشته ام نگاه می کنم ، آنها را خالی از تمام مشخصات يك بیان ارتباطی می یابم ؛ تمام سطحی و بی عمق هستند . شاید همان شیفتگی نسبت به اشکال جدید در واقع نمایشگر امیال تماشاگران آثار من هم بوده . تصور می کنم اقبالی که از کارهای من می شده ، به خاطر سیراب کردن عطش تازه جوئی بیننده ها بوده است .

● تأییدها و تحسین هایی را که حالا از کارهاتان می شود باید به چه حسابی گذاشت ؟

ممیز - متأسفانه این تأیید و تحسین ها با توجه به سوابق من انجام می شود . مردم ، صرفاً به خاطر آن خاطرات خوشی که از کارهای اولیه من دارند ، به کارهای فعلی من ابراز علاقه می کنند . کارهای فعلی من ، بدون در نظر گرفتن آثار اولیه من ، فکر نمی کنم که برایشان جالب باشد . آنها می خواهند که من « ممیز » همان سالها باشم . اما از نظر من استقرار ، یعنی درجا زدن و ماندن . تحول در کار من - اگر

چنین تحولی پیش آمده باشد - ناشی از کشتی است که از دنیای من مخالف ایجاد شده است . اولی ، کوششی است که همواره برای جستجوی بهترین شکل بیان ارتباطی با جامعه در من وجود داشته و دومی ، اعتماد عمومی ، خواست و تمایل مردم - در واقع سفارش دهندگان من - است که همیشه متزلزل ، محدود و در سطح پائین بوده است . در هر کار تازه ای من بامشقت خاص ، کوشش می کنم تا رگه هایی از جستجو و کمال را در کار خود بگنجانم . این است که من همیشه در پیدا کردن آن ارتباط حقیقی و مورد هدف ، عقب می مانم .

● تصور نمی کنید که این مشکل در طبیعت کار گرافيك هم نهفته است ؛ از یکسو با سفارش دهنده و از سوی دیگر با سلیقه عوام ، در معارضه است و هردوی اینها وزنه های سنگینی هستند که هنرمند را در سطح نازلی نگه میدارند ؟

ممیز - این مشکل را من از نقطه نظر دیگری مطرح می کنم . يك قسمت از کار من تعلیم رشته گرافيك در دانشگاه است . بنابراین باید خیلی آزادانه تمام فکرها و ایده هایی را که در ذهنم هست ، در مدرسه ارائه بدهم . چون

پذیرفته شده که مدرسه محیط والا و مناسبی است برای اندیشه‌های والا و مناسب. ولی متأسفانه به علت فقدان يك فرهنگ بصری کافی، به‌طور کلی در مدرسه هم من مجبور هستم که لاینقطع تخفیف بدهم. وقتی در يك محیط معنوی و پذیرنده چنین باشد، چه توقعی می‌توان از يك محیط اقتصادی - تجاری داشت؟ بنابراین در چنین محیطی باید به دنبال آن بیان گمشده گشت که هم سفارش دهنده و هم سفارش گیرنده آن را از یاد برده‌اند و از زبانهای عاریتی، که قادر به برقراری ارتباط واقعی نیست، استفاده می‌کنند. مسلماً این زبان عاریتی، دارای معیارها و ضوابط سطحی و کم‌عمق هم هست.

پس يك قسمت از تقلاي مرا ادامه وضع فعلی تشکیل می‌دهد تا از طریق آن به تحقیق و تفحص خودم ادامه بدهم؛ تا سازشی متناسب میان دو جهت مخالف ایجاد کنم. در این سازش، بیشتر از مهارت‌های فنی كمك می‌گیرم تا شاید مقداری از جستجوهای خودم را در جامه‌ای مطبوع برای سفارش‌دهنده همراه کنم.

● در چنین وضعیت متناقضی، گرافيك به عنوان هنر، همیشه با سلیقه دریافت‌کننده همراه است و این مشکل، گرافيك را از استقلال هنری

دور می‌کند و به کالائی سفارشی، کالائی که خود مبلغ آن است، تبدیل می‌کند...

ممیز - از لحاظ من این نقطه ضعفی نیست. این مهار را من يك شانس می‌دانم؛ چرا که باعث می‌شود يك گرافيست به‌طور اجباری ارتباط خود را، از طریق عوامل اقتصادی - تجاری، اما در سطحی معنوی، حفظ کند.

به عنوان مثال، برچسب يك کالای مصرفی یا روی جلد يك مجله، هر دو در جهت جلب بیشتر برای فروش بیشتر ساخته می‌شود. به هر حال در هر دو، نفس طراحی و ارائه يك ترکیب تصویری که دارای مفاهیم کاملاً بصری است، وجود دارد. وقتی از مسأله عرضه بهتر برای فروش بیشتر بگذریم، کار جنبه‌ای صرفاً معنوی، در جهت توسعه دامنه فکر و سلیقه مردم، می‌گیرد.

● مثل این که ما مبتذل‌ترین پیام‌ها را در بهترین شکل‌ها عرضه کرده باشیم. این يك ناسازگاری با هدف هنر است؟

ممیز - هر هنری می‌تواند دارای چنین خصوصیتی باشد. شما می‌توانید يك فیلم درباره

مزخرف‌ترین موضوعات، با دریافتی هنرمندانه از سبك و بیان بسازید؛ شما می‌توانید برای زندان قشنگ‌ترین بناها را طراحی کنید؛ و شما می‌توانید برای پول شیواترین شعرها را بسرائید - همچنانکه برای مبتذل‌ترین کالاهای مصرفی قشنگ‌ترین و شیواترین کلمات را به عنوان نام و شعار تبلیغاتی انتخاب می‌کنند.

● در این صورت آن رفتار هنرمندانه‌ای که گرافيك را از این مشکل نجات می‌دهد و تا مرز هنر می‌رساندش چگونه است و در حقیقت رفتار خودتان، به عنوان يك گرافيست، با این مشکل چگونه است؟

ممیز - قضیه خیلی روشن است. گرافيك یکی از بزرگ‌ترین عوامل بازگوکننده و افشاکننده محتوای زندگی است. من فکر می‌کنم به این دلیل که گرافيك با تمام عوامل اقتصادی - تجاری زندگی آمیخته است، دقیقاً تمام ضعفها و تمام محسنات آنرا یکجا مطرح می‌کند.

اگر شما چشم بینایی نسبت به عوامل مبتذل زندگی داشته باشید، بیان گرافيك‌تان، لحن این ابتذال را بیشتر به هم می‌زند و نمایش می‌دهد.

نقد کتاب

بهار و ادب فارسی

مجموعه یکصد مقاله از ملک الشعرای بهار به کوشش محمد گلبن، با مقدمه دکتر غلامحسین یوسفی
جلد اول، چهل + ۴۰۸ صفحه؛
جلد دوم ۵۴۷ صفحه
شرکت سهامی کتابهای جیبی،
تهران، ۱۳۵۱

عبدالحسین زرین کوب

شهرت و آوازه بهار در شعر و شاعری چنان است که غالباً جنبه نویسندگی او را از بعضی خاطرهای می برد و چون قسمت عمده آثار نثری او طی مقالات سیاسی در

برخورد شما با روزنامه ها، تابلوهای مغازه ها، علائم راهنمایی، با خط و نوشته، با تمام اشکال تبلیغاتی، با تمام رنگهایی که در مسیر خودتان در ویتترین مغازه ها و در دکوراسیون اماکن می بینید، با برجسبها و اسامی، با امضای خودتان، با طرح صفحه و اعداد ساعت مچی تان، با طرح کراواتی که بگردن دارید و... برخورد هائی است با گرافیک. بنابراین عکس العملها، کاملاً طبیعی و آشناست.

ولی افسوس که این آشنائی در حد عادت است که ما از تأثیر نظامهای اقتصادی و اجتماعی داریم. علیرغم اینهمه نفوذ و تنوعی که گرافیک در زندگی ما دارد، متأسفانه در ایران بیانی مناسب با روحیه ملت ما ندارد. باید در جستجوی آن عواملی بود که کار گرافیک را با روحیه ملت ما هماهنگ می سازد. وقتی شما یک کتاب قدیمی چاپ سنگی را باز می کنید، خصلت (کاراکتر) نگارش آن با لحن نویسنده بیشتر هماهنگ است، تا خصلت نگارش فعلی با لحن نویسنده زمان ما. ما باید آن هماهنگی گمشده را بیابیم. شکی نیست که در شرایط فعلی و با این گسترش عظیم فرهنگ و هنر غرب، گرافیک ما یک گرافیک کاذب ایرانی است. ایرانی نیست.

● بنابراین در جامعه مصرفی که الان در کار شکل گرفتن است، گرافیکت وظیفه مشکل تری بر عهده دارد؛ وضعیتی را دارد انکار می کند که خود در خدمت آن است.

ممیز - در این صورت من فکر می کنم هر چیزی که وابسته به چنین زندگی باشد، همین نقش را ایفا می کند. شما تنها بدجنبه های خدماتی گرافیک به امر تبلیغات تجاری توجه نکنید. گرافیک به طور مؤثر در خدمت آموزش بصری است و واسطه انتقال تصویری تمام مفاهیم انسانی آموزش و پرورش است. بنابراین تنها نمی توان از نقطه نظر تبلیغات تجاری به گرافیک نگاه کرد و دست کمش گرفت؛ همان طور که یک انسان را به دلیل استفاده از موان مصرفی نمی توان سرزنش کرد.

● کار گرافیک در ایران با چه تظاهرات و عکس العملهایی روبه روست؟

ممیز - عکس العملهایی کاملاً طبیعی و قابل قبول. بدین معنی که شما، از لحظه ای که چشم باز می کنید تا لحظه ای که به خواب می روید، به طور مرتب و بدون وقفه با نمونه های مختلف گرافیک بمباران می شوید. مثلاً:

روزنامه‌های «نوبهار»، «تازه بهار»، «زبان آزاد»، «ایران»، «نوبهار هفتگی»، «طوفان هفتگی» و جز آنها پراکنده بود و مقالات ادبی و تحقیقی او نیز در مجله‌ها و مجموعه‌های دشواریاب قدیم منتشر شده بود. نشر مجموعه حاضر برای احیاء آنچه از آثار با فرهنگ ایران باقی خواهد ماند ضرورت داشت.

در حقیقت بهار غیر از شاعر، ادیب و مورخ و نقاد و روزنامه‌نویس هم بود و با آنکه در نقادی و مورخی هم مثل ادیبی خویش، تقریباً همیشه روزنامه‌نویس باقی ماند باز تحقیقات او در آنچه به تاریخ و شعر و ادب ایران مربوط است به سبب آنکه معرف طرز فکر یک شاعر بزرگ معاصرست اهمیت بسیار دارد و روی هم رفته خیلی بیش از تحقیقات همسنگ خویش ماندنی خواهد بود. اگرچه اولین تجربه او در کار نشر نویسی، آنگونه که خودش در مقدمه «تاریخ احزاب سیاسی» (طهران ۱۳۲۳، مقدمه صفحه د-ه) می‌گوید، چندان موفق نبود و حتی اولین مقاله‌اش را که همراه یک قصیده به «حبل‌المتین» کلکته فرستاد مدیر آن روزنامه چاپ نکرد، فقط قصیده‌اش را منتشر کرد و به او نوشت «که اشعار شما در کمال خوبی بود و درج شد، اما مقاله بسیار بد و غیر قابل درج است.» با اینهمه قریحه آفرینندگی و همت

و استعداد بهار خیلی زود مقالات او را نیز مثل اشعارش به کمال رسانید و درگیر و دار مبارزات مربوط به نهضت مشروطه و جنگ بین‌الملل اول نشر بهار مانند شعر او در جراید گونه‌گون نشر می‌شد و در نفوس عامه تأثیر و طالب بسیار داشت.

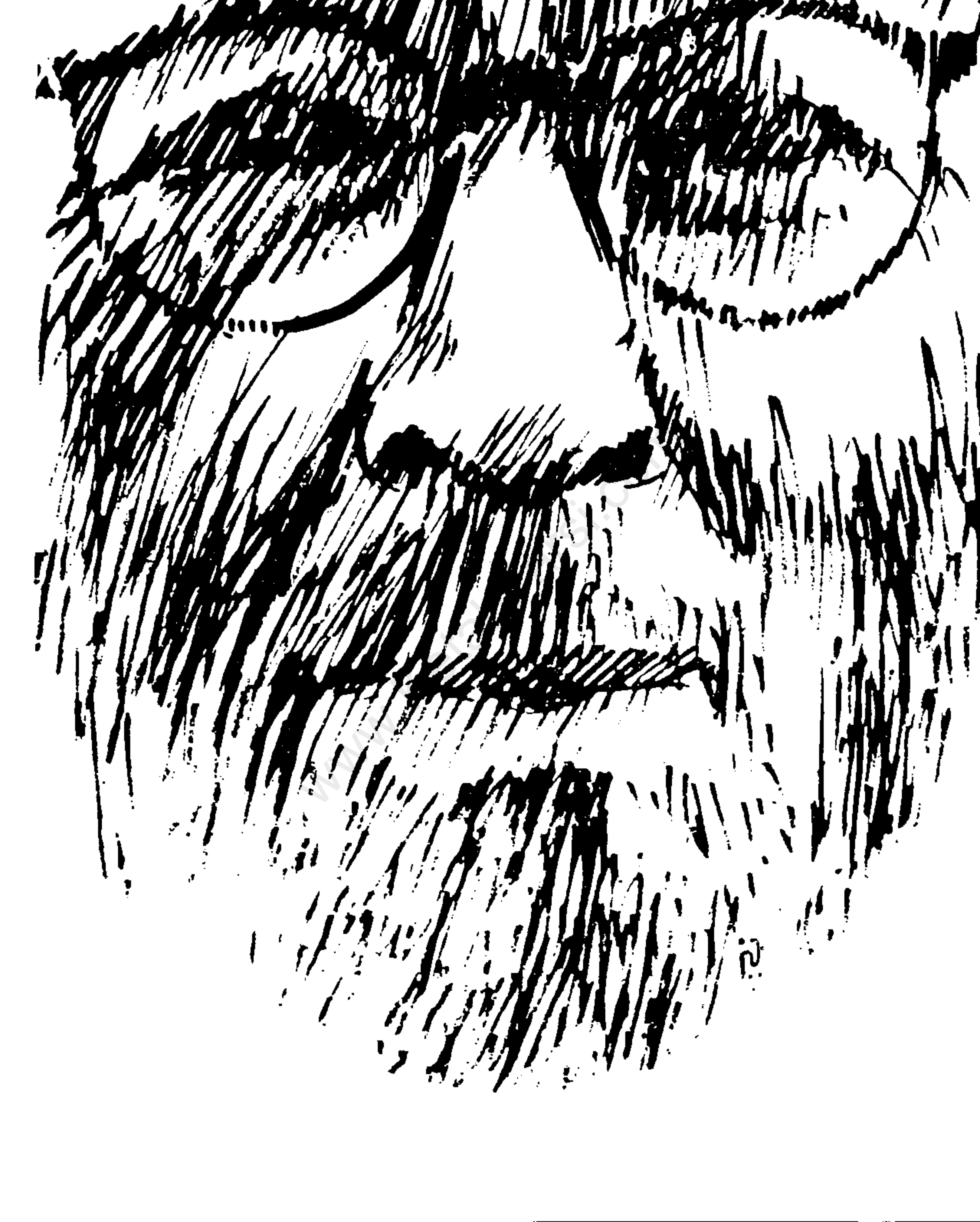
این استعداد و قریحه‌ثر نویسی را بهار نتوانست صرف آفریدن آثار ادبی کند و حوادث و احوال به او مجال این کار را نداد. جز يك نمایشنامه و سه چهار قصه ادبی او که در مجموعه حاضر آمده است (۳۱۴۲ - ۲۷۳) و شاید چند قطعه دیگر هم بتوان بر آنها افزود، تقریباً قسمت عمده آثاری که از ملك الشعراء بهار باقی است یا از مقوله خطابه‌ها و مقالات سیاسی است یا از نوع تحقیقات و جستجوهای ادبی. قطعات ادبی و حتی نمایشنامه «تربیت نااهل» (کتاب حاضر ۳۱۴۲ - ۲۹۲) توفیق بزرگی را نشان نمی‌دهد و از جهت صورت و ماده تفاوت زیادی با پاورقی‌های معمول جراید آن زمانها ندارد. این رنگ ژورنالیستی در قسمت زیادی از مقالات تحقیقی و انتقادی بهار نیز هست و لابد اقتضای حیات سیاسی را در این امر نباید نادیده گرفت.

البته از مقالات سیاسی و اجتماعی بهار که بعضی از آنها مثل مقاله «از آنطرف راه نیست» (نوبهار ۱۳۲۱) و مقاله «در آرزوی

مساوات» (نوبهار ۱۳۲۲) مخصوصاً در هنگام انتشار درخشنده‌گی و توفیق بسیار یافت در مجموعه حاضر چیزی نیامده است و از مقالات ادبی و انتقادی هم نه فقط تقریظ لطیف اما مبالغه‌آمیز او برداستان باباکوهی حجازی («آئینه» ، حجازی ، ۴۳۵ - ۴۲۹ ، ابن‌سینا) درین مجموعه نیامده است مقالات وی هم راجع به ترجمه متون پهلوی و تحقیقات وی راجع به فردوسی نیز به سبب آنکه گردآورنده مجموعه آنها را پیش از این در مجموعه‌های کوچک جداگانه نشر کرده است، جایشان درین مجموعه خالی مانده است. با اینهمه از مطالعه مجموع همین که هست، يك «تابلو» متحرك و زنده از تحول نشر فارسی را در طی نیم قرن اخیر می‌توان مجسم دید. شك نیست که بدون توجه به آن قسمت از آثار بهار که درین مجموعه نیامده است و بخش عمده آن اشعار و مقالات سیاسی اوست، فهم و شناخت مجموع فکر و بیان شاعر ممکن نخواهد بود معیناً بررسی مجموعه حاضر این فایده را خواهد داشت که تحول قسمتی از ویژگی‌های مربوط به فکر و زبان بهار را در ضمن این مقالات به خوبی می‌توان دریافت.



گونه‌گونی این مقالات بیش از هر چیز معرف ذهن کنجکاویست



که می‌خواهد در تمام آنچه به قلمرو ادب تعلق دارد از همه چیز سر در بیاورد؛ می‌کوشد به همه چیز با چشم علاقه و دقت بنگرد و نمی‌تواند نادانسته از هیچ دانستنی بگذرد: تاریخ، لغت، شعر، ادیان، نقد، بلاغت، فلسفه، تصوف، هنر، و حتی مسایل مربوط به آزادی و حکومت. اگر ادب آنگونه که قدما می‌گفته‌اند عبارتست از آنکه از هردانش بهره‌ی گرفته شود، بهار در عصر خویش معنی واقعی يك ادیب را عرضه می‌کرد.

درست است که پاره‌ی ازین تحقیقات با توسعه‌ی که امروز در مطالعات راجع به ایران حاصل شده است شاید دیگر چندان دقیق نباشد لیکن در بررسی تاریخ تحقیقات مربوط به ایران از آنها استفاده بسیار می‌توان برد. در بین این گونه تحقیقات که حالا دیگر اهمیت خود را از دست داده است، مخصوصاً می‌توان از مطالعات پهلوی و زبانشناسی او نام برد که حتی در همان هنگام انتشار هم غالباً جای حرف داشت و اکنون در باب آنها جای تأمل و تردید هم هست اما شوق و همت نستوده بهار در تعقیب اینگونه مطالعات که از مجالس درس پهلوی ار نست هرتسفلد در طهران شروع شد و وی آن را با حوصله و علاقه ادامه داد یادآور همت و علاقه امثال انکتیل دوپرون است در مطالعات اوستا - در هند و اروپا.

این شوق و همت بی‌ملال را بهار در تحقیقات راجع به شعر و ادب فارسی نیز دنبال کرده است و درین تحقیقات نیز شور و کنجکاوی او در خور تحسین است. ازین میان هم شاید مخصوصاً آنچه در زمینه شعر و مسایل مربوط به نقد ادبی بیان می‌کند بیشتر در خور توجه است چرا که درین باره اقوال او گذشته از مایه تحقیق و تتبع چیزی هم از تجربه و دریافت شخصی دربر دارد که چون دریافت و تجربه شاعری بزرگ است، اهمیت خاص دارد. در همین گونه مقالات است که آراء او در باب شعر و شاعری بیان می‌شود و می‌توان از آنچه وی آن را شعر خوب می‌داند - و لابد در شعر خویش برای وصول به قلعه آن تلاش دارد - تصویری به دست آورد. «شعر خوب، یعنی احساسات موزونی که از دفاع پرهیجان و از روی اخلاق عالی‌تری برخاسته باشد... هرچه هیجان و اخلاق گوینده در موقع گفتن يك شعر یا ساختن يك غزل قویتر و نجیب‌تر باشد آن شعر بهتر و خوبتر خواهد بود.» (کتاب حاضر ۳۱). این عبارت که از يك مقاله مربوط به مجله دانشکده و متعلق به سال ۱۲۹۷ شمسی است، نشان می‌دهد که چرا شعر بهار نسبت به اقوال بسیاری از معاصران وی تا آن حد جاندارتر، گرم‌تر، و پرهیجان‌تر به نظر

می‌آید. به گمان وی ممکن نیست شاعر موفق شود که در دیگران تأثیر کند مگر آنکه شعرش انعکاسی باشد از تأثیر واقعی خود او: «هر شعری که شما را تکان ندهد به آن گوش ندهید... شاعر آنست که در وقت تولد شاعر باشد. به زور علم و تتبع نمی‌توان شعر گفت. تقلید الفاظ و اصطلاحات بزرگان و در دیدن مفردات و مضامین مختلفه مردم و باهم ترکیب کردن کار زشت و نالایقی است و نمی‌شود نام آن را شعر گذاشت.» (کتاب حاضر ۱۷۱) و همین نکته نشان می‌دهد که چرا شعر او انعکاس يك شخصیت واقعی است نه يك شخصیت تقلیدی.

تجددجویی و آمادگی برای قبول هر آنچه تازه و درعین حال موافق با قانون تکامل است از لوازم همین طرز فکر او در باب شعر و شاعری است. با آنکه بهار در تجددجویی از تندروی پرهیز دارد، از يك تحول معتدل، به عنوان امری که لازمه نشو و ارتقاء و حاصل قانون کمال‌طلبی است، همواره دفاع می‌کند. در مقابل سبك نشر قدما که شیوه نثرنویسی معمول روزنامه‌ها را پست و عامیانه می‌خوانند، با تعجب و انکار می‌پرسد: «امروز طبقه کلاسیک که قلم را تیز کرده و بر نثر معاصر می‌تازند چه می‌گویند؟ آیا آنها مدعیند که در عالم نشو و ارتقاء

می‌توان رو به قفا رفت و یا منکرند که در میدان زندگانی امروز که اساس تمام حکومتها بر روی نوشتن و گفتن قرار دارد دیگر ممکن نیست دریغوله محدود سبك کلاسیك با جمودت، قلم و فکر را مدفون نمود؟» (کتاب حاضر ۲۴۷۱)

درباره شعر و شاعری نیز بهار توقف در طرز فکر و بیان قدما را تأیید نمی‌کند. يك جا آشکارا می‌نویسد: «ما اگر بخواهیم از همان قواعدی که قدمای ما برای ما به میراث گذاشته‌اند تجاوز نکرده و در همان حدود متوقف شویم هیچوقت دارای نعمای جدید و اختراعات مفیده و ترقیات عالیّه نخواهیم شد. ما باید هزاران وزن بر اوزان عروضیه خود بیفزائیم. ما باید هزاران اصل و قاعده بر قواعد بدیعیه و فنون علم القوافی افزوده و کتابها در نقد شعر بنگاریم که در برابر آنها «حدایق السحر» رشید و طواط، «المعجم» شمس قیس رازی و «براهین المعجم» سپهر جز نفاست نسخه‌یی دارای مزیت دیگری نباشند. . . .» (۴۰۵۲)

به سبب همین طرز فکر بود که بهار قطع نظر از شیوه تند روان که وی آنرا نمی‌پسندید از نوآوریهای معتدل روگردان نبود و آنرا تا حدی لازمه استقلال و ابتکار شاعر واقعی می‌شمرد. حتی گاه گاه نوآوریهای ادبیات معاصر را با چشم

علاقه می‌دید. از تحسین و تشویق قریحه‌هایی که در حال شکفتن بود خودداری نداشت و ظاهراً ازین کار لذت پدرا نه‌یی را می‌برد که استاد مربی از کار پیشرفته يك شاگرد تازه‌کار و دست‌پرورده خویش می‌برد. حتی کسانی را هم که به‌طور مستقیم دست‌پرورده و تربیت یافته‌اش نبودند مثل يك حامی، مثل يك مشوق و معرف، به چشم علاقه می‌دید. دیوان پروین اعتصامی را در يك مقدمه زیبا با ستایشی مبالغه‌آمیز تحسین کرد (کتاب حاضر ۲۱۵۱ - ۲۱۰)، درباره دیوان شهریار (۲۰۹۱)، درباره دیوان الهی قمشه‌یی (۲۲۲۱ - ۲۲۰) تقریظهای تشویق‌آمیز نوشت و راجع به «باباکوهی» حجازی با لحنی ستایش‌آمیز خوش‌آمد گفت. همه اینها آمادگی او را برای قبول چیزهای بدیع، چیزهایی که در زمان خود بدیع محسوب می‌شد، نشان می‌دهد.

مقدمه‌هایی نیز که بر دو مجموعه موسوم به «ترانه‌های ملی» (۴۲۱ - ۴۰) و «هفتصد ترانه» (۱۳۴۱ - ۱۲۵) گرد آورده حسین کوهی کرمانی دارد نه فقط حاکی از همین تشویق بلند نظرانه اوست بلکه در عین حال نشان می‌دهد که بهار تا چه حد با ایات عامیانه و با آنچه به زندگی، به دردها و اندیشه‌های عوام مربوط است

آشنایی دارد. این همدردی با احساسات و افکار عوام که در عین حال لازمه فعالیت اجتماعی و روزنامه‌نویسی شاعرست نه فقط وی را به سرودن تصنیف‌های لطیف و مهیج برانگیخت بلکه وی را به التذاذ از متل‌ها و قصه‌های موزون عامیانه نیز رهنمون شد. این جنبه ذوق و فکر وی را وقتی می‌توان به درستی درك کرد که در کنار مقدمه‌هایی که بر مجموعه‌های کوهی کرمانی نوشته‌است بتوان در مجموعه حاضر (۳۵۱ - ۲۹) مقاله وی را در باب شعر و متل که در «طوفان هفتگی» به سال ۱۳۰۶ نشر کرده است خواند و حتی اثر لطیف خود او را که متل‌گونه‌یی موزون، با تضمین والهام از ترانه عامیانه برك نمیر بهار میاد، است در آنجا یافت:

استا بابا بزی داشت
يك بز خوش‌پزی داشت
هر که می‌دیدش به صحرا
بهش می‌گفت ماشا الله
پشته‌باش زیر شه باش
پستان پر شیر شه باش
آخر زمستون آمد
با برف و بارون آمد ...

بدینگونه در زمینه شعر و شاعری از فلهویات و تصنیف و شعر عامیانه گرفته تا آنچه به شعر خوب و سبك شعر مربوط می‌شود همه چیز در حوزه وسیع کنج کاویهای علمی بهار واقع است. نه بحث در مسایلی چون شاعران بزرگ،

«درباره شعرهای دخیل در دیوان حافظ»، «درباره سوگند در ادبیات فارسی» از وی فوت می‌شود نه بررسی درباره مسایل نظری ادبیات معاصر مثل «اشعار منشوره» و «تأثیر محیط در ادبیات» از قلمرو جستجوهای او خارج می‌ماند. در بین این گونه تحقیقات او یک اثر جالب، خطابه‌ییم است به نام بازگشت ادبی (کتاب حاضر ۶۶۱-۴۳) که اساس مطالعات بعدی خود او و تعدادی از شاگردان و پیروانش شد در تعلیم آنچه بهار آن را «سبک‌شناسی» خواند - در نظم و نثر. البته آنچه وی به نام سبک شعر خواند - سبک خراسانی، سبک عراقی، سبک هندی - بعدها چنان مقبول اهل ادب واقع شد که همان را در کتابهای درسی مربوط به تاریخ ادبیات و در برنامه‌های درسی دانشکده‌ها نقل کردند و آنچه استادان این دانشکده‌ها به نام سبک - شناسی تعلیم کردند در واقع چیزی جز بسط و تفصیل مطالب خطابه‌های بهار تحت عنوان بازگشت ادبی نبود، فقط شواهد و امثال زیاد برای توضیح اقوال او نقل کردند. بهار حتی، مطالعاتی را که در زمینه تطور لغت و نحو زبان فارسی انجام داد به همین عنوان سبک‌شناسی نثر خواند و این رشته از مطالعات هم تقریباً با همان الگوی بهار دنبال شد و هنوز هم می‌شود. این تحقیقات هرچند شاید عنوان سبک‌شناسی را

کاملاً شامل نمی‌شد لیکن به هر حال اصالتی داشت و خود بهار نیز به اهمیت آنها واقف بود چنانکه نه فقط در مقدمه «سبک‌شناسی» بدین نکته اشارت دارد، در یک مقاله نیز که در باب «ترجمان البلاغه» برای اطلاع آقای احمد آتش (کتاب حاضر ۴۰۴۱-۳۹۵) می‌نویسد این تحقیقات خویش را «علمی و فنی نو که در سینه‌های استادان موجود بوده ولی به کتاب نیامده بود» می‌خواند و می‌گوید «این فن برای همین است که دانشوران من بعد از روی ذوقهای شخصی، مثل ادوار قدیم کتب استادان ماضی را مسخ نکنند و به شعر و نثر قدما دست نزنند». به همین سبب بود که بهار در کار نشر متون قدیم - که در آن اهتمام بسیار داشت - توجه و علاقه فراوان به رعایت و حفظ اصل قرائت و ضبط نسخه‌ها داشت - و به نقد متون.

در حقیقت تعدادی از مقالات تحقیقی او که درین مجموعه حاضر آمده است مقدمه‌هایی است که وی بر طبع انتقادی بعضی متون کهنه نوشته است. مقدمه «تاریخ سیستان» (کتاب حاضر ۳۴۰۱-۳۱۱)، مقدمه «مجموع التواریخ والقصص» (۳۷۱۱-۳۴۳)، مقدمه «منتخب جوامع الحکایات» (۳۷۴۱-۳۷۱) از اینگونه بحثهای مربوط به نقد متون است و بهار نیز مثل تعداد زیادی از

معاصران خویش به اینگونه طبعهای انتقادی و شبه انتقادی به عنوان یک کار مهم تحقیقی می‌نگریست. در تصحیح این متون کار عمده وی مقابله نسخه‌های موجود یا قابل دسترس بود و ضبط اختلافات آنها؛ ولیکن آنچه مخصوصاً قدرت نقادی او را نشان می‌داد حدس‌های بالنسبه صائب و مبتنی بر شناخت سبک و شیوه تحریر قدما بود که وی در پاره‌یی تصحیحات قیاسی خویش به کار می‌برد. فقط دهخدا و فروزانفر بودند که در اظهار اینگونه تصحیحات قیاسی می‌توانستند به پای وی برسند. درست است که بسیاری از این تصحیحات پایه علمی نداشت اما بهار - و همچنین دهخدا و فروزانفر - این حدس‌ها را تا بر اساس ذوقی مبتنی نمی‌دیدند اظهار نمی‌کردند. مقدمه‌های بهار نیز درین زمینه‌ها مشحون بود از معلومات سودمند راجع به مؤلف و سبک تحریر وی. آنچه منتقدان، نقد برونی (= Critique Exterieur) و نقد درونی (Critique Interieur) می‌خوانند در این مقدمه‌ها بدون آنکه نویسنده از شیوه‌های اروپائی نقد متون به درستی آگاه باشد مورد توجه بود. با اینهمه اتکاء بر حافظه و اعتماد بر اصابت حدس، در بعضی موارد، تصحیحات قیاسی وی را مشتمل بر آراء نامقبول می‌دارد که البته در طی این یادداشت کوتاه نمی‌توان در آن باره سخن

گفت . در هر حال شیوه نقد متون در نزد وی از آن مایه موشکافی که نزد محمد قزوینی متداول بود عاریست اما در پژوهش‌های تاریخی غالباً دقت و استقصاء را تا حد ممکن بر اسناد و مآخذ موثق و دقیق مبتنی می‌کند .

تحقیقات تاریخی او بعضی چنان با دقت و تتبع همراهست که هنوز در آنها نکته‌های تازه و بی‌سابقه می‌توان یافت ، از آنجمله تحقیقی است راجع به مانی (۲۷۵-۳۹) و تحقیقی در باب محمد بن جریر طبری (۲۱۰۳-۷۵) که هر دو خطابه‌هایی بوده است که بهار در دانشکده معقول و منقول ایراد کرده است و در هر دو شان اطلاعات سودمند و نکات تازه بسیارست . رساله راجع به مانی هنوز در زبان فارسی نظیر ندارد و حتی « دو خطابه » معروف سید حسن تقی‌زاده « درباره مانی و دین او » (طهران ، نشریه انجمن ایرانشناسی ، ۱۳۳۵) با آنکه از لحاظ علمی بسیار جامع‌تر و دقیق‌تر و عمیق‌تر از خطابه بهارست بسیاری از مزایای این خطابه و از جمله نظم و ترتیب روشن و حسن بیان آن را فاقدست و در هر صورت ، ازین تحقیقات بهار هنوز می‌توان راجع به مانی فواید بسیار به دست آورد . در مقاله‌یی به نام « نامهای پادشاهان و دلیران ایران » پژوهشهای تاریخی و لغوی و ادبی

را به هم در آمیخته است و درباره نام‌های کسانی چون کیومرث و هوشنگ و طهمورث و جمشید و ضحاک و کاوه و فریدون و رستم و اسفندیار و آرش و انوشیروان و یزدگرد و شیروی و باربد و جز آنها اطلاعات جالبی از کتابهای کهنه عربی و فارسی و احیاناً پهلوی و اوستا به دست می‌دهد . تعادل فکری و ذوقی بهار ازینجا پیداست که در چنین تحقیقی به هیچ‌وجه مثل دانشمند معاصر و معارض خویش، احمد کسروی که چیزی شبیه به همین کار تحت عنوان « نام‌های شهرها و دیه‌های ایران » (طهران ، ۱۳۰۸) نشر کرده است ، به اشتقاق سازیهای موهوم و بی‌اساس پرداخته است و تا می‌توانسته است بر اصول و مبانی زبان‌شناسی تکیه کرده است . البته درباره بعضی آراء وی در باب منشاء این نام‌ها و تطبیق آنها با تاریخ امروز جای تردید و احتیاط هست و در همان ایام نیز مقالات ابراهیم پورداود در ضمن گزارش یشتها و رساله حسن مشیرالدوله در باب « داستانهای ایران قدیم » (طهران ، ۱۳۰۷) به بعضی ازینگونه مسایل با دید وسیع‌تر پرداخته بود ولیکن به هر حال قدرت تتبع بهار و حوصله و پشت کار او در ادامه این تحقیقات و مباحث لغوی که در آن زمان در ایران تازگی داشت ، مایه تحسین است . توجه خاصی که بهار به مسایل مربوط به ادب و زبان پهلوی دارد

در واقع جلوه‌یی از علاقه او به تاریخ و فرهنگ باستانی است . در قسمت عمده‌یی از اشعار وطنی بهار نیز انعکاس روشنی از همین توجه هست که معرف علاقه شدید او به وطن و افتخارهای گذشته ایران است . این شور و علاقه‌یی که بهار به ادب باستانی ایران نشان داد ، ایران آنروز را که به شدت تحت تأثیر اشعار و مقالات وی بود خیلی به فرهنگ و تاریخ باستانی خویش شیفته کرد . ابراهیم پورداود ، صادق هدایت ، رشید یاسمی ، و احمد کسروی هم در ترویج اینگونه علاقه کوشا بودند اما شور و شوق بهار حرارت دیگر داشت و تأثیر آن را با تأثیر دیگران نمی‌توان قیاس کرد . غیر از تاریخ و ادب نیز هر آنچه به فرهنگ و ذوق ایرانی تعلق دارد ، درین تحقیقات موضوع پژوهشهای بهار واقع بوده است . چنانکه تذهیب و نقاشی در ایران (کتاب حاضر ۲۲-۳۲ - ۶) ، بازیهای ایرانی (۲۵۵-۳۴۳) ، نظری اجمالی در فلسفه الهی (۲۱۸-۱۰۳) ، دورنمای تصوف در ایران (۲۱۵۹-) ، نیز از جمله مسایلی است که توجه وی را جلب کرده است و با آنکه اینگونه مسایل در دایره تخصص وی نبوده است در بعضی از آنها تحقیقات وی خیلی بیش از حد کجکاوی يك « آماتور » به نظر می‌رسد و در حد معلومات

محققان و ویژه کاران . چنانکه در مقاله راجع به تذهیب و نقاشی پاره‌یی معلومات هست که حتی مکمل تحقیقات کونل در کتاب معروف مینیاتور در شرق اسلامی E. Kühnel, Miniaturmalerei im Islamischen Orient, 1923 — تواند بود . اما این مایه تعمق و تدقیق البته در تمام این گونه تحقیقات به يك پایه نیست چنانکه آنچه وی به عنوان اجمالی در فلسفه الهی نوشته است و مقدمه‌یی است بر رساله نقش ارسطو که بابا افضل کاشانی به فارسی نقل کرده است ، حاکی از آشنایی کافی با اصل مسائل فلسفی و الهی نیست ، همچنین مقاله‌یی که عنوان دورنمای تصوف در ایران را دارد عمقی ندارد و از حد بحث و جستجوی يك «آماتور» با ذوق بالاتر نیست . مقاله «بازیهای ایرانی» هم هرچند در آنچه به تاریخ مربوط است محتاج تکمیل و اصلاح است ، اصالت و ابتکاری دارد و دست کم بازیهای دوران کودکی نویسنده را در خراسان معرفی می کند .

قسمتی از مقالات انتقادی این مجموعه مشاجرات قلمی (Polemiques) بهارست با بعضی از معاصران که معرف صراحت لهجه ، حق جوئی و عدالت اوست . درین مشاجرات ، مخصوصاً در آنچه با عباس اقبال ، محیط طباطبائی ، احمد کسروی ، و احمد آتش راجع

به مسایل مربوط به لغت ، تاریخ ادبیات ، سبک شناسی ، و اینگونه مباحث در میان است صدق لهجه و صراحت بیان وی با اعتدال ذوق و تعادل فکر همراه است . از آنمیان مشاجرات وی با کسروی را می توان نمونه‌یی از مشاجرات حاد ، پرهیجان ، و درعین حال منصفانه شمرد . درین مشاجرات که کسروی غالباً آن را مثل احتجاجات ارباب مرافعه در محاکم آنروز ، تاحد نوعی مغالطه می کشاند ، بهار تعادل فکری خود را تاحد زیادی حفظ می کند و حق طلبی و بی ادعایی که در کلام او هست در هر خواننده‌یی تأثیر قوی باقی می گذارد . درین باره قضاوت آقای غلامحسین یوسفی در مقدمه کتاب بسیار جالب است که باید در اول کتاب حاضر خواند .



اقدام گردآورنده کتاب ، با دشواریهایی که در جمع آوردن آثار پراکنده يك نویسنده حرفه‌یی وجود دارد در خور تحسین است و اگر هنوز در بین آثار بهار قطعه ادبی لطیفی مثل «سرگذشت خاربن» هست که آنرا مرحوم عبرت نایینی در نامه فرهنگیان (نسخه خطی کتابخانه مجلس) نقل کرده است و متأسفانه با آنکه متن آن از روی همین نسخه عبرت در مهرگان هفتگی (دوره سوم — سال ۱۳۳۴ شماره اول) با مقدمه‌یی کوتاه نشر یافته است در مجموعه حاضر نقل

نشده است ، یا قطعه‌یی مثل تقریظ باباکوهی حجازی هست که آقای گلبن از نقل آن غفلت ورزیده اند ، اینگونه آثار که از دید گردآورنده فوت شده باشد زیاد نیست و عدم نقل آنها به آنچه ایشان آن را « فهرست کامل مقالات . . . » (۱/دو) خوانده اند چندان خللی وارد نمی کند . در هر حال کسانی که در باب ادب معاصر ایران و احوال و آثار بهار کار می کنند قطعاً به این کار دشوار جانکاه که همت و شوق آقای گلبن آن را بدین خوبی انجام داده است ارج خواهند نهاد .

● «حرفهای همسایه» — انتشارات دنیا ، ۱۳۵۱ (در متن مقاله با حرف « ح » مشخص شده است) .

● «تعریف و تبصره و یادداشتهای دیگر» — انتشارات امیرکبیر ، چاپ دوم . ۱۳۵۰ (در متن مقاله با حرف « ت » مشخص شده است) .

هرمز شهدادی

«شلاق کش کسانی در پی هستند . هوا و روزگار این بیابان را من به خوبی می شناسم . آنهایی که نمی آمدند ، اکنون

دارند می آیند و عده ای دیگر پا به پا می کنند و درست دستهای آنها روی خشتهای اول قرار دارد تا نوبت به خشتهای بالاتر برسد و تمام زیبایی دیوار را دریابند .

[۱۱ - ت]
آیا ما آنانیم ؟ آن کسانی که « دلشان را خالی می کنند از قضاوت های مردم درباره شعر و نویسندگان بزرگ » و می کوشند صبورانه به شناختی ، هر چند ناقص ، درباره « شعرا و نویسندگان بزرگ » دست یابند ؟ اگر چنین باشد ، و گذشت زمان امکان تشخیص (شاید) درست را برای ما فراهم آورده باشد ، بهتر آن که از خود او ، آغاز کنیم .

آنچه ، بی تردید ، مارا یاری می کند ، عدم تناقض حرفهایی است که هر چند « حشو و زاوائد » بسیار دارد ، هر چند مکرر بیان می شود ، اما رشته ای ناپیدا (که بافت تفکر گوینده است) آنها را به هم می پیوندد . به جز این اگر بود ، امکان اشتباه وجود داشت . اما ، هر چند گفته ها پراکنده است و جا به جای ، آن که دوستدار حقیقت است ، از آن پراکندگی به سامان خواهد رسید .

می نویسد و بارها تکرار می کند .
« ما درست به دوره ای رسیده ایم که شعر مرده است . مسیر نظر تنگ و محدودی که قدما داشتند به پایان رسیده است . انتهای دیوار است .

راه کور شده است . » [۴۳ - ح]
مسأله « شعر چیست » نیست نخست « زنده بودن شعر و شاعر » مطرح می شود .

و راه قدما ، هر چه باشد (و نه فقط صناعت های عروضی) ، راهی است که اندك اندك شاعران را از « شعر » جدا می کند . آنان را می کشد . راه قدما به سرمنزلی منتهی می شود که مسافر آن دیگر شاعر نیست . مقلد مردگان است . چرا ؟ او با پرسشی اساسی مسأله را طرح می کند :

« حقیقة ما چه چیز را می بینیم و چطور می بینیم .

شعر ما آیا نتیجه دید ما و روابط واقعی بین ما و عالم خارج هست یا نه ، و از ما و دید ما حکایت می کند ؟ » [۵۰ - ح]
« روابط شاعر و جهان » ، شاه کلید فهم درست نوشته ها و شعر های اوست . این « روابط » است که آدمی را شاعر می کند و محصول این « روابط » است که شعر خوانده می شود .

اگر آدمی شاعر نباشد ، رابطه های او با جهان ، روابطی مشخص و قالبی است . جهان برای او تعریف شدنی (یا توضیح شدنی) است - آن تعریفها و توضیحا که تربیت ، آموزش و محیط به وی می آموزند . اما شاعران ، هر چند در جامعه و همراه با هنجارهای آن رشد می کنند ، روابطی دیگر

با جهان دارند . آنها جهان را با سلسله ای از تعاریف ، معانی و مفاهیم نمی شناسند . نزد ایشان پدیده ها و رابطه ها پوشیده اند ؛ کشف نشده اند . هر لحظه « معرفت » به این رابطه ها و پدیده ها ، « شعر » را به وجود می آورد .

این معرفت یکباره نیست : « باید نطفه گرفت ، مثل زنها آبستن شد ، تحمل کرد ، مهیا بود و زایید . » [۱۷ - ح] . رابطه شاعر با جهان ، بی واسطه ترین رابطه های هستی (آمیزش) است . و زایمان شاعر ، نوشتن شعر است . نوشتن به وسیله کلمات ، که نزد دیگران جزیی از زیست اجتماعی و دارای معانی و مفاهیم شناخته شده است .

اما آدمی دارای قدرت اقتراع Abstraction است . این قدرت از سویی شاعران را به کار می آید و از سوی دیگر رابطه شاعرانه آنان را با دنیای بیرون از ذهن ایشان ، به خطر می اندازد . زیرا به تدریج شاعر را از جهان جدا می کند . رابطه های او نه با دنیای بیرون از ذهن ، که در ذهن ، انجام می شود و سبب آن در وسایلی که به منظور دست یافتن به « معرفت » شعری به کار می برد . وسیله اساسی « کلمه » است . پس از کلمه ، صناعت های کلامی است . می توان این هردو را در « شکل شعر شاعر پیشین » نزد شاعر بعدی

خلاصه کرد .

کلمه از آن رو به قدرت انتزاع وسعت می بخشد که واقعیت را ناپدید می کند . لفظ «اسب» ، در این حال که ما در اطاقی نشسته ایم و اسبی پیش رویمان نیست ، معنایی کلی دارد . اگر هم حتی منظورمان « حیوان شیهه کش یال دار » ی باشد که دیگران با نام اسب می شناسند ، باز آن حیوان شیهه کش یال سرخ استخوانی نیست که در مزرعه یی در خارج از شهر می چرد . آن حیوان را نمی توان با کلمه «اسب» ، لمس کرد ، حس کرد و شناخت . همان گونه که «سوار کاری» را با گفتن و دانستن معنای کلمه نمی توان آموخت . شناختن مستقیم «اسب» و آموختن «سوار کاری» تنها با تماس بیواسطه و حضور در جهان بیرون از ذهن ممکن است و بس .

اکنون ، چون به «کلمه» صنعت های کلامی را بیفزاییم ، می بینیم که «شکل شعر شاعران» ، نزد شاعران دیگر (به دلیل دخالت آن در رابطه شاعرانه) چه اندازه تباها کننده می تواند باشد . چه اندازه همان طور که کلمه سبب می شود مرد عادی کم کم از «جهان» جدا شود ، «شکل شعر» می تواند شاعر را از جهان جدا کند . او را محدود کند . به زندان ذهن مسخ شده اندازد . ذهنی که کلمات و صنعت های شاعران دیگر را در

اختیار دارد و با تکراری عبث از مقولاتی سخن می گوید که با آن تماسی نداشته است . مقولاتی که مسخ است ؛ نیست . هیچ است . مولوی می گوید :

این نباتات و جمادات جهان جمله می گویند روزان و شبان

ما سمیعیم و بصیریم و خوشیم
با شما نامحرمان ما خامشیم
نامحرمان کیانند ؟ اگر
بخواهیم تعبیر فلسفی کنیم ، دست کم توان گفت که «نامحرم» ، کسی است که در «رابطه بیواسطه» شاعر و جهان» جایی ندارد . حتی به آن آگاهی ندارد . نمی بیند . اسیر کلمه نبات و کلمه جمادات است . رودر روی نبات و جماد قرار نمی گیرد (تا در اثر رابطه با آن نطفه گیرد ، آبستن شود ، تحمل کند ، مهیا شود و بزاید) .

به دلایل بالا است که می نویسد:

«شعر قدیم ما سوژه کنیو است ، یعنی با باطن و حالات باطنی^۲ سروکار دارد . در آن مناظر ظاهری نمونه فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته ، نمی خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد .» [۵۲ - ح]

او برای نامیدن وجه غیر انتزاعی رابطه با جهان ، کلمه «وصف» را به کار می برد . نزد او «وصف» یعنی انعکاس جهان واقع به طور بیواسطه در درون شاعر ،

واز طریق او در شعر :

«ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود . موضوع تازه کافی نیست و نه این کافیست که مضمونی را بسط داده به طرز تازه بیان کنیم . نه این کافیست که با پس و پیش آوردن قافیه و افزایش کاهش محراعه ها یا وسایل دیگر ، دست به فرم تازه زده باشیم . عمده این است که طرز کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی را که در دنیای باشعور آدمهاست ، به شعر بدهیم ...

تا این کار نشود هیچ اصلاحی صورت پیدا نمی کند ، هیچ میدان وسیعی در پیش نیست .» [۵۶ - ح]
حال ، او که در برابر انبوه شعر مرده حاصل قرن ها مردگی شاعران قرار گرفته ، چه کند ؟ آیا جز این گریزی دارد که به سرچشمه باز گردد ؟ به آنجا که نخستین شاعر در اثر رابطه شاعرانه به باز گفتن معرفت شعریش پرداخت ؟ و سپس آن چیزها را بشناسد که باعث شده اند شاعران بمیرند ، وسایل کشتن شعر و شاعر را بر شمرد و پرهیز از آنها را (هر چند به بهای عسرت و اتروا) تأکید کند ؟

هنگامی که می نویسد :
«هدف سازنده در جستجوی آن زیبایی مسلم است که طبیعت کلام و حالت و حرکت ، خواستار آن است» [۱۶ - ت] به منزلگاه شاعر اولین بازگشته است . بر همین مبناست که هر چه «طبیعت

کلام و حالت و حرکت را زندانی کند ، جلو گیرد و مانع تجلی تمامیت آن بشود ، وسایل کشتن شعر را فراهم کرده است . وسایلی که یا باید به کنارشان گذارد یا از بنیاد دگرگونشان کرد :

نخستین این وسایل کشتن شعر ، موسیقی است . آن گونه تلقی عادت از ضرب (ریتم) که مثل چگونگی دیدن ، به نحوه شنیدن و حافظه شنوایی - بینایی مامربوط می شود . نوعی لحن و آهنگ از کودکی با شنیدن آن احساس موسیقی در ما پرورش می یابد . وجهی از موسیقی به معنی عام کلمه ، که فرسوده ، بی جان و خسته کننده است . پیرایه ای حاجب است که با موسیقی ذاتی شعر ، تفاوت بسیار دارد و مانع تجلی شعر می شود :

«در نهاد شعر موسیقی بی هست که موسیقی طبیعی ست . هنگام زمزمه در پیش خودتان که دارید شعری می سرایید ، برداشت هیچگونه آهنگی نکنید .»

[۸۵ - ح]

می نویسد :

«اگر شعر شما به کار آوازخوانها خورد بدانید نقصی در شعر شما هست و از راهی که من در پیش دارم ، دورید . زیرا تمام کوشش من اینست که حالت طبیعی نثر را در شعر ایجاد کنم . در این صورت شعر از انقیاد با موسیقی مقید ما رها می شود . شعر جهانی است

سوا و موسیقی سوا . در يك جا که به هم می رسند می توان برای آهنگی شعر به وجود آورد ، اما شعر موسیقی نیست .»

[۸۵ - ح]

به چه دلیل موسیقی باید از شعر جدا شود ؟ زیرا «روابط شاعر با جهان بیرون از ذهن او را» به خطر می اندازد ، شکل می دهد ، مسخ می کند :

«همسایه می خواهد وزن شعر را از موزیک جدا کند . می گوید و در مقدمه ای مفصل خود ثابت می کند - که موزیک ما سوپراکتیو^۱ است و اوزان شعری ما که بالطبع آن سوپراکتیو شده اند به کار وصف ابرکتیو^۲ ، که امروز در ادبیات هست ، نمی خورد . در عین حال ، اوزان قدیم ، مثل اشعار قدیم ، زیبایی نوع خود را دارند .»

[۶۲ - ح]

دومین وسایل کشتن شعر ، وزن (عروضی) است . نحوه ای از نظم دادن به کلمات ، شکلی از ردیف کردن آنها ، به گونه ای که با تکراری معین ، خواننده یا شونده شعر ، احساس ضرب (ریتم کند) . شکلی که به سبب دخالت انسان در «چگونگی ترکیب و در کنار هم قراردادن واحدهای وزن ساز ، قراردادی است ؛ ثابت نیست . اما به علت کاربرد فراوان آن ، اندك اندك «شعر» را زندانی می کند . با محدود کردن شاعر ، رابطه او را

با جهان مسخ می کند . تدریجاً او را و شعر او را می کشد . می نویسد : «وزن شعر یکی از ابزارهای کار شاعر است . وسیله برای هماهنگ ساختن همه مصالحی است که به کار رفته است و با درونی های او می باید که سازش داشته باشد . از این حیث که ، اگر بسیار درونی می بیند ، وزنهای شعری قدیم و اگر به جزاین باشد بهتر است که بسازد . این ساختمان وزن موزیکی نیست . به عقیده شخصی من ماهیت این وزن با طبیعت کلام مربوط است . با حال گوینده عوض می شود . از راهی به دست می آید که به حال طبیعی همانطور حرف می زنند (باید چند دقیقه از آوازخوانی دور شده) خواننده شعر را بخواند تا لذت وزن برای او محسوس گردد .»

[۷۴ - ۷۵ ت]

او باز هم فراتر می رود . از «مرده» می گذرد و به تولد دوباره شعر از درون کلام می اندیشد :

۱ - نه به معنایی که در فلسفه هستی شناسانه هایدگر و نظایر وی مطرح می شود ، بلکه به معنایی که تداول عام کلمه می رساند و خود او منظور دارد .

۲ - با توجه به دنباله مطلب ، نه به معنای عرفانی بلکه به معنی Abstraction .

۳ - به معنایی که پیشتر شرح داده شد .

۴ - به معنی غیر انتراعی .

«اما همیشه از آغاز جوانی سعی من نزدیک ساختن نظم به نثر بوده است.» [۳۰ - ح]
 زیرا صناعت‌های کشنده شعر، پیرایه‌های عروضی، در نثر وجود ندارد. آزادی کاربرد کلمات، امکان تجلی «شعر» را فراهم می‌آورد. می‌نویسد:

«اوزان شعری قدیم ما اوزان سنگ شده‌اند... وزن مطلوب که من می‌خواهم، به طور مشترك از اتحاد چند مصراع و چند بیت پیدا می‌شود. بنابراین، وزن نتیجه‌ی روابط است که بر حسب ذوق تکوین گرفته‌اند. وزن، جامد و مجرد نیست و نمی‌تواند باشد. وزنی که من به آن معتقدم جدا از موزیک و پیوسته با آن، جدا از عروض و پیوسته با آن، فرم اجباری است که طبیعت مکالمه ایجاد می‌کند.»

[۶۲ - ح]

و: «مقصود من جدا کردن شعر زبان فارسی از موسیقی آن است که با مفهوم شعر وصفی سازش ندارد. من عقیده‌ام بر این است که مخصوصاً شعر را از حیث طبیعت بیان آن به طبیعت نثر نزدیک کرده، به آن اثر دلپذیر نثر را بدهیم. من زیاد رغبت دارم و دل‌باخته خود هستم که شعر را از مصراع‌سازیهای ابتدایی که در طبیعت این‌طور یک‌دست و یکنواخت و ساده لوح‌پسندانه وجود ندارد و لباس متحدالشکل پوشیده‌است، آزاد کرده باشم.»

[۱۹ - ت]

اما حس وزن (به هر دلیل که باشد) با اوست. شاید به صورت آن موسیقی نهفته در ماهیت زبان و ماهیت شعر. این است که از وزن (آن گونه که خود حس می‌کند) سخن می‌گوید. وزنی که بسیاری از دنباله‌روان هیاهو گرش به درستی نفهمیده‌اند. در چنگال وزن عروضی گرفتارند، ناظمند و خود را شاعر قلمداد می‌کنند:

«... پیش از هر چیز باید

بگویم همین که حرف‌های معمولی ما آهنگ گرفت، عمل نظم در آن انجام یافته است، می‌توان آن را در شمار گفتار منظوم در نظر گرفت که در آن فهم وزیایی مخصوص دخالت داشته است. در خود حرف‌های معمولی هم این نظم تقریباً هست. یعنی می‌بینیم که صدای کلمات با هر کس یک‌جور بلند و کوتاه شده، ضعف و قوت و فونتیک مخصوص را، مخصوصاً در کلمات صدادار، با او پیدا می‌کند. جز این که در نظم دادن این کلمات (به قصد ایجاد کلمات منظوم) کاری از روی تعهد انجام گرفته و صورت آن بارزتر است. شکلی را داراست که بنابر تشخیص و مواظبت فراهم آمده آن را از اشکال دیگر متمایز می‌گردانند.» [۱۰۲ - ت]

سومین وسایل کشتن شعر، قافیه است. «قافیه» آن گونه که «علم عروض» و «قدما» تعریف می‌کردند و مولوی از اندیشه به آن، به جان آمده بود. یعنی:

کلمه‌ای که در آخر دو مصراع نخستین اشکال عمده شعر قدیم، و در آخر سایر ابیات آنها آورده شود و لزوماً در حرف «روی» (آخرین حرف اصلی کلماتی که اواخرشان یکسان و معانی‌شان مختلف است) متفق باشد. این قرارداد، که روزگاری برای شاعرانی چند شکل مطلوب شعرشان را ایجاد می‌کرد، همچون سایر قراردادهای، به تدریج صنعتی دست‌وپاگیر شد. قیدی که نه تنها رابطه شاعر را با جهان بسیار محدود تصنعی می‌کرد، بلکه قیدی بود که شعر را در خود می‌فشرد. شاعر و شعر، هر دو را می‌کشت.

واو هر چند کلمه قافیه را به کار می‌برد، اما معنایی دیگر برای آن قایل می‌شود. معنایی یکسره متفاوت با معنی عروضی کلمه. برداشتی که شاید در اندیشه شاعران بزرگی که خود را متقید به قافیه کرده بودند وجود داشته‌است. او، هر لمحه شعری را (که از ترکیب آنها فضای کلی شعر ایجاد می‌شود) مطلب می‌خواند و می‌نویسد: «قافیه، مال مطلب است.

زنگ مطلب است. مطلب که جدا شد [یعنی مثلاً شاعر به تصویری دیگر پرداخت] قافیه جداست. در دو مطلب اگر دو کلمه قافیه شد، یقین می‌دانم مثل من زشت خواهی دانست. قدما این را قافیه می‌دانستند؛ ولی قبول این مطلب بی‌ذوقی است برای ما که با طبیعت کلام دست به هم می‌دهیم. هر جا که

مطلبی است در پایان آن قافیه است. لازم نیست قافیه در حرف «روی» متفق باشد، دو کلمه از حیث وزن و حرف متفاوت گاهی اثر قافیه را به هم می دهند. فراموش نکنید وقتی که مطالب تکه تکه و درجملات کوتاه کوتاه است، اشعار شما حتماً باید قافیه نداشته باشد. همین نداشتن، عین داشتن است و در گوش من لذت بیشتری می دهد.» [۶۳-۶۴ - ج]

در این معنی است که او برای قافیه اهمیت بسیار قائل است. و در این معنی است که می نویسد: «شعر بی قافیه، خاند بی سقف و دراست.»

[۶۷ - ح] و «شعر بی قافیه، آدم بی استخوان است.» [۶۵ - ح]. او درباره «زنگ آخر مطلب» توضیح می دهد:

«قافیه ساختن خیلی مشکل است اگر ذوق شما یاری نکند. زیرا ساختمان قافیه از مشکل حروف بیرون رفته، اساس آن استوار می شود و به روی ذوقی سائیم که طنین و آرمی مطلب را می شناسد و می داند با کدام کلمات هم وزن و هم مخرج جفت کند و با کدام کلمه که مخرج و وزن علیحده دارد، شعر خود را تمام کند.» [۱۸ - ت]

اکنون همه بنیادهای پیشین سست شده اند. دیگر موسیقی، وزن و قافیه شعر را شکل نمی دهند. ضرورت نزدیک شدن به زبان نثر، شاعر را از دستاویزهایی که

می توانست به کمک آن شاعر شود محروم می کند. پس آیا «شعر» هستی خود را تنها به صورت «مفهوم» داراست؟ بی گمان، نه. شعر دارای هویت Identity هویتی که آن را از هنر منثور، متمایز می کند. هویتی که حتی اگر شعر به نثر نوشته شود، خواننده در برخورد با آن درمی یابد که «نثر» نیست، شعر است. این هویت ذاتی شعر است، عرضی آن نیست. کمال قدرت شاعر نیز در بخشیدن این هویت به شعر خود، نهفته است. قدرتی که دست یافتن به آن تنها با خلوت نشینی به دست می آید، با لمس آن تنهایی «مودی» که معنای «جمع» را برای شاعر روشن می کند. آن تنهایی که شاعر را طاهر می کند. «دو گوش» به او می بخشد، «یکی برای شنیدن آواز حق و دیگری برای شنیدن هر نابحق». چشمی به او می بخشد، بیناتر از چشمهای عادی. «شاعر عصاره ی بینایی می شود. بینایی فوق دانش، بینایی فوق بینایی ها». خود پسندی را می کشد. به شاعر، «تاب دانستن» می بخشد. او را «در این بیابان چشمه گوارا و آرام و عقبه دار می کند، نه سیل زود گذر که فقط خراب می کند». شاعر، شاعر می شود.

آنگاه است که شناسایی مصالح آغاز می شود. مصالح

کار شاعر کلماتند. او به سبک و سنگینی کردن کلمه ها می پردازد. در انتخاب کلماتی که او را به خود می خوانند تردید روا نمی دارد. هر چه شناسایی او درباره کلمات بیشتر شود، «شخصیت فکری» او بیشتر قوام می گیرد. چون «شخصیت فکری» پیدا کرد، حق دارد که در کار خود، حتی از قواعد رسمی زبان تخطی کند: «خیال نکنید قواعد مسلم زبان در زبان رسمی پایتخت است، زور استعمال این قواعد را به وجود آورده است.» [۷۲ - ح]

اما چرا شاعران می توانند از حد زبان رسمی فراتر روند؟ زیرا «کسی که شعر می گوید به کلمات خدمت می کند.» [۷۳ - ح] بعد از شناسایی مصالح کار است که شاعر، به «هویت» شعر می رسد و «فرم» شعر است که هویت آن را می سازد.

در اثر روابط بیواسطه شاعر و جهان، لمحات مکاشفه تجلی

۵ - سوئز کنیو

۶ - مثلاً این دوبیت از فروغی بسطامی:

نفس نامسلمانم از گنه پشیمان شد
راهی به راه آمد کافری مسلمان شد
دانه های خال او دام راه آدم گشت
حلقه های موی او مار حلق شیطان شد

۷ - این کلمه در تعریف و تبصره «عینیت» ترجمه شده است. [مثلاً صفحه ۷۷ و ۱۰۷]

معرفی

درست و نادرست در روانشناسی

نوشته دکتر هانس یورگن آیزنک
ترجمه دکتر ایرج نیک آئین
شرکت سهامی کتابهای جیبی - تهران

در مقدمه کتاب ، دکتر آیزنک قصد خود را از توضیح آنچه «درست» و «نادرست» در روانشناسی است بدین گونه خلاصه می کند .

«بیشتر مردم نمی دانند آنچه روانشناس کوشش دارد انجام دهد چیست . واکنش مردم عامی ، یا حتی بیشتر زن عامی ، در موقع معرفی به روانشناس این جمله پیش پا افتاده است : «من مطمئنم که شما می دانید در ذهن من

می کنند . تجسد بخشیدن به این لمحات ، در کلمه ها صورت می پذیرد . اما کلمه ها تنها از آن شاعران نیست . کلمات وسیله یی همگانی است . و شاعر با عبور از مرزهای زبان ، با دست یافتن به موسیقی ذاتی شعر ، با پیوند میان لمحها (مطلبها) ی شعری خود ، به «شکل» ی [Form] دست پیدا می کند که در آن هر جزء جای خاص دارد . هر حرف نقش فعال و ویژه برعهده دارد . هر رابطه ی زبانی به علتی خاص مطرح می شود . «شکلی» که تمام است . برخلاف سایر روابط زبانی که متکی بر فرستنده و گیرنده پیام زبانی است^۸ . تمامیت شعر ، حیات آن را تضمین می کند ، جاودانگی آن را . و شعر هویت خود را پیدا می کند . به همین دلیل است که می نویسد : «اگر فرم نباشد هیچ چیز نیست» [۵۴ - ح] . و باز به همین دلیل است که تکرار می کند «هنر در به جا گذاردن هر خشت است ، نه فقط در به کار بردن آن .»

اما این شاهباز بلند پرواز ساحت شعر ، در مقوله متداول «فرم و محتوا» باقی نمی ماند . از آن می گذرد و به کلیت هنر خود می اندیشد . برای او «هنر نه برای زندگی ، بلکه برای تمام هستی است و به همه هستی احتیاج دارد .» به همین سبب ، «ساختمان» اثر هنری را مطرح می کند . شعر را

به عنوان «اثر هنری دارای هویتی مستقل» می بیند که صورت و معنی آن از یکدیگر جدا نیست . هر يك به دیگری وابسته است . و الایی این ، تعالی آن را تضمین می کند : «کار هنر درست مثل ساختمان يك بنای بلند مرتبه است ، هر چند که با نکات دقیقتر از آن سروکار دارد و بنای متحرک و جاندار است . بنای زنده به وسایل متفاوت نیازمند است . در هر دقیقه باید بسازد . ساخته خود را گوناگون کرده ، در ضمن کار عوض کند و به هم تأثیر و ارتباط دقیقتر بدهد و بسجد و پیش پای خود را از قید نامناسب و بی لزوم صاف بدارد .» [۷۵ - ۷۶ - ت] پس از این همه است که او پرسش نخستین خود را (که همیشه می پرسد) به صورت اساسیش طرح می کند . پرسشی که زاییده سؤال اولین او درباره «روابط شاعر با جهان» است . پرسشی که نه تنها در نخستین گام برای هر هنرمند بزرگی مطرح می شود ، بلکه در هر قدم با او است . حیات او چگونگی هنر او را تعیین می کند از شاعران می پرسد : «آیا رابطه ای را که لازمه اثر و شناسایی است بین خود و تحویل گیرندگان شعر خود ایجاد کرده اید ؟» [۷۵ - ۷۶ - ت]

۸ - نقل از مطالعات و نظریات آقای ابوالحسن نجفی .

زمین انسانها
ترجمه سروش حبیبی
نوشته سنت اگروپری
ناشر: شرکت سهامی کتابهای جیبی

«صحرای من ! صحرای من !
پیر زالی پشم‌ریس کران تا کران
افسونت کرده است .»

سنت اگروپری Antoine de Saint-Exupéry که می‌نویسد «زمین بیش از هر کتابی به ما می‌آموزد» ، کتابی در ستایش زمین ، سختی‌های آن ، چشم‌انداز-های افسون‌خیز آن و نیروی کهربائی آن نوشته است : زمین انسان‌ها . اعتقاد او به غنای کتاب گشاده زمین از آن روست که ، در مقام يك خلبان ، به زمین که در برابر او ایستادگی می‌کرد ، با چشم يك پرنده نگریست و به تسخیر آن کوشید . یا به تعبیری خود را باز یافت . چرا که سنت اگروپری معتقد است که «هرگاه بشر با مانعی درگیر شود خود را کشف می‌کند .» هواپیما ، دست‌افزار او در این کشف بود . سنت اگروپری می‌نویسد : «زادن ساده است . بزرگ شدن ساده است . و از تشنگی مردن

دکتر آیزنک از هیچ نظریه علمی دفاع نمی‌کند و خود نیز مبتکر هیچ نظریه علمی نیست . بیشتر به توصیف کمی یا کیفی می‌پردازد ، بی‌آنکه علت وجودی این نظریه‌ها را از حیث علمی توضیح دهد . به عنوان مثال در مبحث تله‌پاتی به موارد بسیاری که دال بر وجود تله‌پاتی است اشاره می‌کند . در حدود پنجاه صفحه از کتاب ، مصروف توضیح مواردی می‌شود که براساس آنها می‌توان نتیجه گرفت که تله‌پاتی انکارپذیر نیست ولی در هیچ جا به ماهیت این پدیده از هیچ نقطه نظر علمی نمی‌پردازد . حتی به دیگر فرضیه-های علمی اشاره نمی‌شود . از این نظر کتاب فاقد کشش و بدعت است . دید دکتر آیزنک بسیار تجربی و خشک است و کوشش او برای احتراز از خیال‌پردازی جای خود را به آمارگرایی داده است .

چه می‌گذرد.» با این که روانشناس به عنوان يك محرم مایل است بداند که در ذهن طرف چه وجود دارد ، ولی به طور یقین او این کار را جزو کار حرفه‌ای خود نمی‌داند . آنچه روانشناس می‌خواهد انجام دهد به سادگی کشف قوانینی است که رفتار انسان و حیوان بر طبق موازین آن انجام می‌گیرد .»

به دنبال این مقدمه ، دکتر آیزنک به اختصار توضیح می‌دهد که این قوانین عبارتند از قوانین یادگیری ، قوانین یادآوری ، قوانین عاطفه ، کشف راه‌هایی که در آن توانائی‌های هوش ، رشد و نمو پیدا کند .

کوشش دکتر آیزنک معطوف به روشن ساختن مواردی است که درباره آنها خیال‌پردازی‌های نامعقول شده است . او می‌گوید که مباحث روانی از طرف فیلسوفان یا ریاضی‌دانان و حتی روزنامه-نگاران بحث شده و در نتیجه جنبه علمی خود را از دست داده است . روانشناسی با سحر و جادو مشابهت یافته است . او چند زمینه را برگزیده است تا درست و نادرست را در برابر هم نهد و به قول زبان مترجم «بوده‌ها» را از «خیال-پردازیها» جدا سازد .

موارد نامبرده عبارتند از خواب مصنوعی (هیپنوتیسم) ، تله‌پاتی ، یشگوئی و تعبیر خواب . در برخورد با این مسائل

ساده . «زندگی چهل و چهار ساله او که از ۲۹ ژوئن ۱۹۰۰ در لیون آغاز شد ، سر به سر ، تأییدی است برای اقرار . در سال ۱۹۲۶ ، پس از خدمت در نیروی هوایی فرانسه ، به عنوان خلبان هواپیما - های پستی در خطوط فرانسه ، افریقای شمالی ، و آمریکای جنوبی به کار پرداخت . صنعت هوانوردی در آن روزگار در آغاز کار خود بود ، و به کام خطر . امروزه ، با پیشرفت تکنیک ، «خلبان ، مکانیسین و مأمور پی سیم دیگر به پیشباز ماجرا نمی روند ، بلکه خود را در آزمایشگاهی محبوس می کنند.»

همین خطر کردن ها و تجربه ها و اندیشه های نو بود که الهام بخش آثار سنت اگروپری شد : پیک جنوبی ، پرواز شبانه (۱۹۳۱) ، زمین انسان ها (۱۹۳۹) . در همه این آثار تجربه های تازه ای از درافتادگی با عناصر طبیعت ، از ماجراجوئی های انسان رها شده و از لمس سرچشمه های ابتدائی حیات ، جای پای خود را باقی گذاشته است . هواپیما ، که در دست سنت اگروپری نیکو وسیله ای برای تحلیل و کشف شده بود ، چشم انداز تازه ای را هم در ادبیات نو گشود . همچنان که برای خود سنت اگروپری ، هر پرواز ، دری بود رو به جهانی دیگر که جادوی هوانوردی آن را بر او می گشود .

سنت اگروپری در سال انتشار «زمین انسان ها» جایزه بزرگ آکادمی فرانسه را ربود . با در نظر گرفتن جنگ دوم جهانی ، او به خدمت نیروی هوایی فرانسه درآمد و در ماه مه ۱۹۴۰ هواپیمای او توسط آتشبارهای دشمن سرنگون شد ، اما از مهلکه گریخت و به آمریکا رفت و در آنجا دو اثر معروف خود ، خلبان جنگ و شازده کوچولو (۱۹۴۳) را نوشت ، اثری که يك فانتزی خیال انگیز را برای کودکان باز می گفت و اکنون به آثار کلاسیک پیوسته است . همین اثر ، شازده کوچولو (به ترجمه محمد قاضی) بود که او را به فارسی زبانان شناساند . پرواز شبانه او ، به ترجمه پرویز داریوش که در یکی از شماره های کتاب هفته درآمد ، تجربه مستقیم تری از درافتادگی با زندگی هوانوردی را با خواننده در میان می نهد . زمین انسانها ، سومین اثری که از سنت اگروپری به جامعه فارسی در می آید ، چند ماه پیش با عنوان دیگری و توسط مترجم دیگری به فارسی انتشار یافته است .

در زمین انسانها ، چون غالب آثار سنت اگروپری ، کیفیت شاعرانه والائی موج می زند که از ویژگی آثار اوست . در زمین انسانها ، سنت اگروپری ، بیان کننده احساس عمیق ارزش های حقیقی تمدن و انسانیت نوینی است

که بر بنیاد عمل استوار است . در بخشی از کتاب ، هنگامی که نویسنده دلاوریهای وجود کریمی چون «گیومه» را می ستاید ، می خوانیم : «انسان بودن ، همان مسؤول بودن است .»

حیات ملت به نویسنده تأییدی است برای این مدعا : هنگامی که پس از بازگشتش به فرانسه ، برای یارانش در نهضت مقاومت دست به پروازی اکتشافی بر فراز دریای مدیترانه زده بود ، مفقود شد - به همان سادگی که می توانست ، ده سال پیش از این ، در صحرای افریقا از تشنگی بمیرد .

انسان ، جنایت و احتمال

نادر ابراهیمی

مؤسسه انتشارات امیرکبیر ، ۱۱۱

ص ، ۶۰ ریال

یکدست و هیجان آمیز . و آنچه به واقع هست ، شروحي خسته کننده ، آکنده از زوائد و مملو از ملاحظات است .

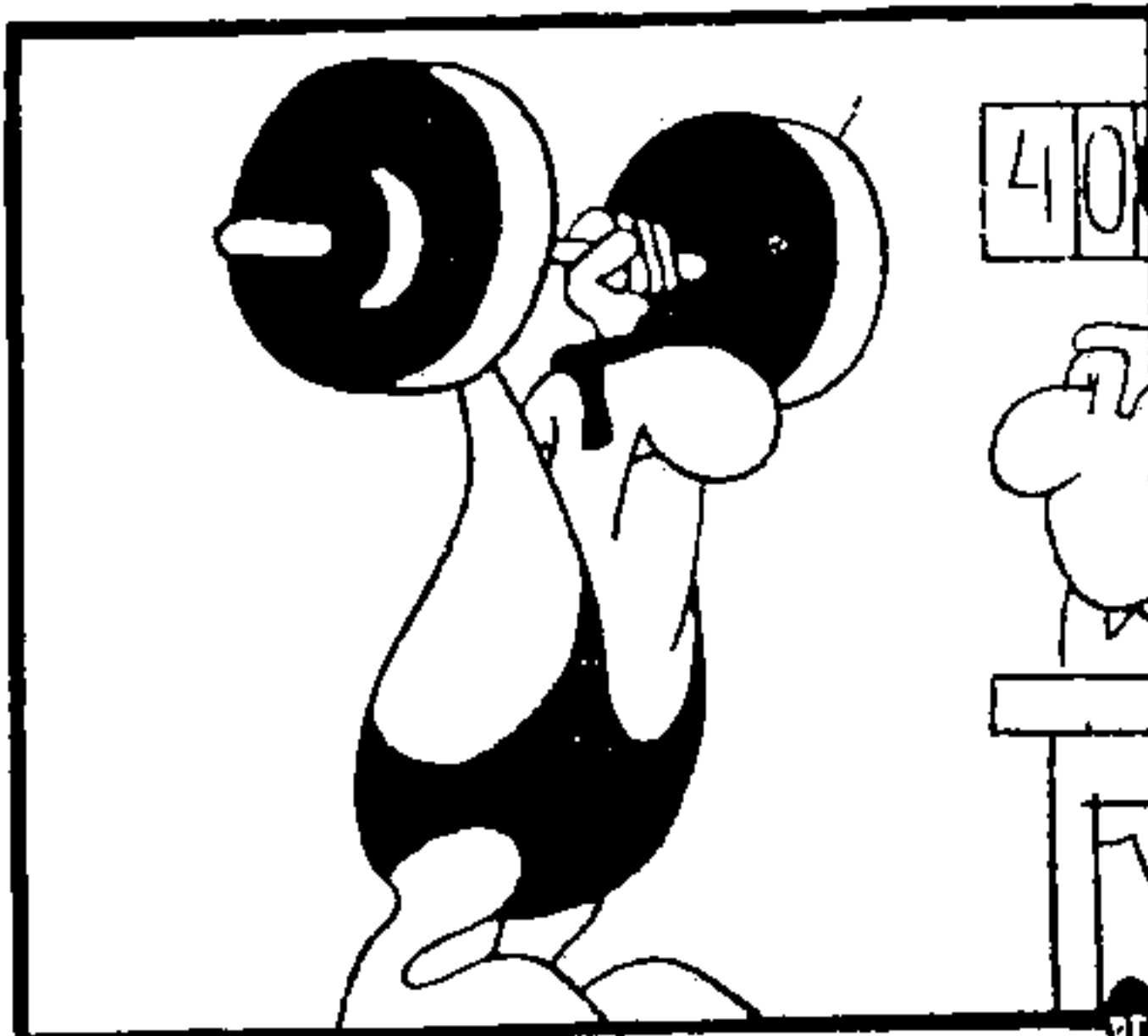
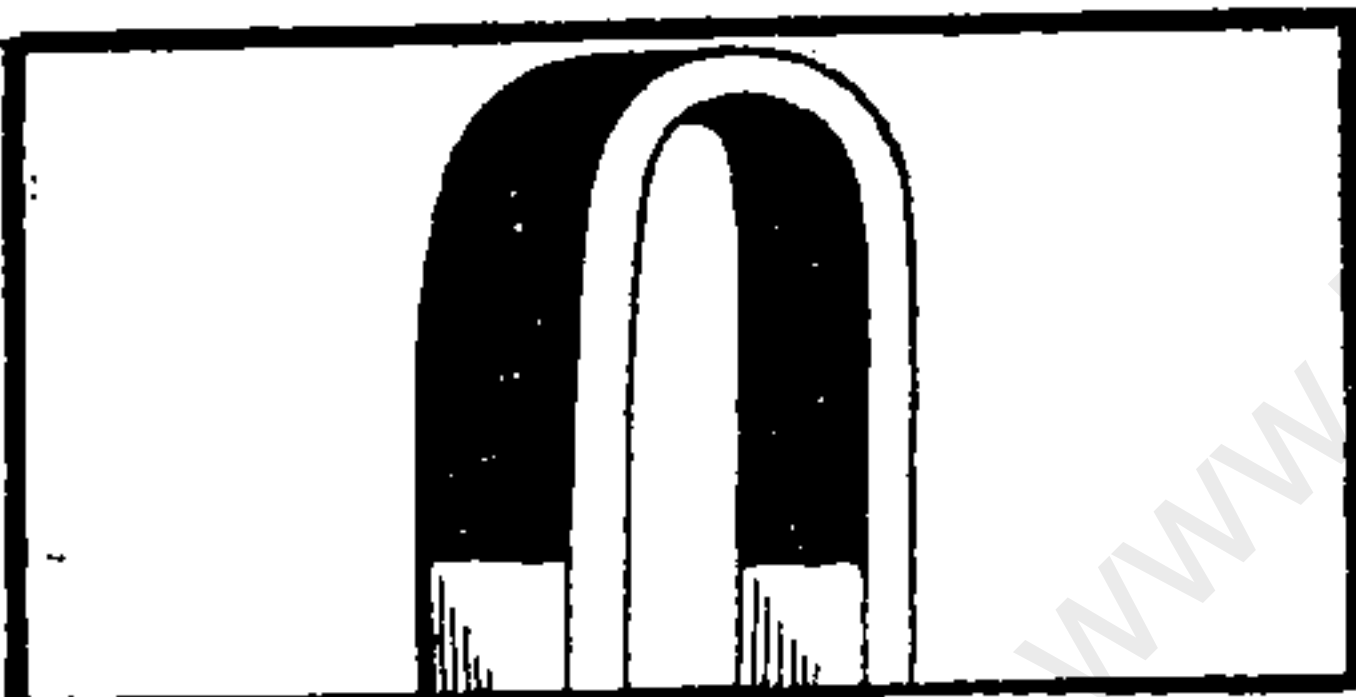
از حادثه زلزله خراسان استفاده می کند ، ابتدا با تبر همسرش را می کشد و سپس دیوار برپامانده ای را روی جسد خراب می کند . هنگام کاوش ویرانه ها ، پزشکی که ناظر بیرون کشیدن جسد سیدباباخان است ، احتمال وقوع جنایتی را حدس می زند . سیدباباخان به اتهام قتل زنش دستگیر می شود .

کتاب بازگوئی علاقه مندی راوی به این موضوع ، قتل محتمل و بررسی های استدلالی در قلمرو تخیل است . نویسنده نه تنها جنبه های گوناگون وقوع این جنایت محتمل را برمی رسد ، پژوهش تخیلی خود را با مذاقه های گذرا درباره قتل نفس ، سرنوشت انسان همراه می سازد . نویسنده با استعانت از پاره ای از سوره زلزله قرآن ، بر آنست تا بعد دیگری به کتاب ببخشد .

بخش های مختلف ، پاره ای ناهمگونی است در میدان دادن به احتمالات گوناگون ؛ و کتاب ، بی آن که از کوشش رنج خیزی که «سالمبو» را ساخت یا از وسواس دقیق ، متعهد و هوشمندانه ای که «به خونسردی» را ویژه ساخت ، رنگی یافته باشد ، استدلال های خود را می کاود - و غالباً پاهای لنگ . آنچه بر سر دست نمی آید داستانی به واقع خواندنی است ، در مسیری

اگر فلور با لگام زدن بر تشنج های تخیل خود توانست «چگونگی» واقعیتی را در يك اثر ادبی خلق کند - سالمبو ؛ و اگر ، به زمان ما نزدیک تر ، ترومن کاپوتی در اثر خود ، به خونسردی ، چندی و چونی واقعی واقعه ای خونین را پس از تلاشی چندساله و فراهم آوردن هزاران برگ اسناد و مدارك که اتاق کار او را از کف تا سقف می پوشاند ، بازساخت ، ابراهیمی در نوشته بلند خود ، انسان ، جنایت و احتمال ، بر آنست تا احتمالات و انگیزه های وقوع يك جنایت محتمل را مرور کند و در این کار لگام از تخیل گشاده است . نوشته ابراهیمی از همین رو به هرم لرزانی می ماند که بر نوک قرار دارد - و ندارد .

انگیزه فراهم آمدن این کتاب ، خبری در یکی از نشریات : سید باباخان ، ساکن قریه لاجورد که مدت ها بود می خواست همسرش را طلاق گوید و موفق نمی شد ،



تضادهای درونی (مجموعه داستان)

نادر ابراهیمی

انتشارات آگاه، ۱۴۱ ص، ۵۰ ریال

نادر ابراهیمی در یکی از داستانهای مجموعه تضادهای درونی، پس از اعلام مرگ نابهنگام خود، از زبان کسی، میگوید:

«... اگر احساسات را کنار بگذاریم، باید قبول کرد که دیگر، مثل گذشته، با حساب نمی‌نوشت. می‌دانی؟ کم‌کم فراموش کرده بود که چرا می‌نویسد، و برای چه کسان می‌نویسد. فقط فکرش این بود که کتاب‌های بیشتری داشته باشد، مقاله‌های بیشتری، قصه‌های بیشتر... و شهرت بیشتری به هم بزنند و، متأسفانه، پول در بیاورد.»

این نکته، از آنجا که بیش از يك بار (پیش از این در قصه وسایل ارتباط جمعی) تکرار می‌شود، ظاهراً باید اقراری مقرون به حقیقت از جانب نویسنده پذیرفته شود.

تضادهای درونی، مجموعه هشت داستان که يك بار در طول سال ۵۰ در نشریه‌های تماشا و فردوسی روی طبع به خود دیده‌اند.

پاسخ به سودای نوشتن است.

در این مجموعه ابراهیمی بی‌سپر شیوه زنی‌های آثار ابتدائی خویش است - «آرش در قلمرو تردید» «مصا‌با و رؤیای گاجرات». در این مجموعه نیز، چون کتاب‌های یاد شده، تمثیل - پردازی قلمرو قاطعی یافته است؛ مکالمات دوپهلوی که اشاره به معنائی آن سوی‌تر از مفهوم واقعی خود می‌کنند، قرینه‌سازی و کنایه‌پردازی، بافت واقع‌گرایانه‌ای را که ابراهیمی اساس قصه خود می‌کند، می‌درند. چنین است که قصه اولین، حکایتی از تجربه‌های نظام، بی‌هیچ نظمی، چنین آغاز می‌شود: «از قلب گرم دریا آمده‌ایم؛ و نظام، با تمام خشونتش آرامش است. و نفسی است بلند در زیر آفتابی سرد.» یا در قصه «دعوت به شراب کهنه»، مثلاً، کار گفتگوپردازی به تقریرات مطمئن کنایه‌آمیز پوک می‌انجامد. این چنین:

— ما عاشق هستیم، آقا.

— با همین یکتاپیراهن رنگی و دست‌های خالی؟

— بله آقا... ما می‌خواهیم

با دست‌های خالی، عشق را تجربه کنیم. ممکن نیست؟

— چرا نیست؟ حداقل با

دست‌های خالی بازی کردن این خاصیت را دارد که چیزی نمی‌بازید.

— چطور نمی‌بازیم؟ ما خود عشق را می‌بازیم، و قماربزرگتری هم وجود ندارد.

از همین روی است که قصه‌ها خط سیری متکامل را طی نمی‌کنند. همیشه دستی، نگاهی، انگیزه‌ای قصه را به بالا می‌کشد، به سوی دریافتی ماورای طبیعی، هرچند در این برکشی، نقطه سقوط نیز بارور می‌شود. در پایان قصه «مردی در غربت»، هنگامی که روایت‌کننده، پس از اعتراف به گرسنگی‌اش، کارمند جزء را به حرف زدن بیشتر می‌خواند، گفت‌وگو چنین به قصه پایان می‌دهد:

— شما در من نیستید، آقا.

— من در شما باز خواهم

شد، حرف بزنید!

غالب قصه‌های این مجموعه محصول «زمانه‌بازی» خاصی هستند که از دیدی گذرا، سطحی و باب روز بهره می‌گیرند. در نخستین قصه، درون مایه، لطیفه - پردازی‌های همه‌تظاران ترك و شمالی است. سرنوشت مشترك، دوستی محکم برای آنها به بار می‌آورد. عیب در این است که قصه فاقد مسیری منطقی و فاقد استخوان‌بندی دقیقی است تا در آن لحظه انفجار به عنوان نقطه اوج و لحظه گشایش قصه به حساب آید. مشکل اختلاف برنامه‌های تلویزیونی و اختلاف سلیقه‌ها که عامل جدال‌های

گزارشی از کنگره سازمان جهانی حمایت از کودکان و نوجوانان

خانوداگی شده ، مایه قصه‌ای شده
است که در باره وسایل ارتباط
جمعی است . دعوت به شراب کهنه ،
صرفاً به «پدیده» تازه‌ای از عصیان
نسل جوان می‌پردازد که گیسو رها
می‌کند ، ریش می‌گذارد و زنگوله
به گردن می‌بندد . یا محتوای
تک‌گوئی «مردی در غربت» ،
یا . . .

مشکل هرچند در انتخاب مایه
نیست ، که در نوشتن قصه است .
این اقرار ضمنی را حقیقتی بگیریم
که قصه‌های «بی‌حساب» نوشته
شده‌ای را در این مجموعه پیش‌رو
داریم .

آنچه در زیر می‌آید ، صرفاً
خطوطی چند از برداشتی است که
نگارنده از نتایج حاصل شده
داشته است.*

الف- نکاتی در جامعه‌شناسی اوقات فراغت

در مطالعه پدیده اوقات
فراغت ، آنچه بیش از همه توسط
اعضای کنگره و مخصوصاً کمیته
اول مورد تأکید قرار گرفت ،
بعدهای گوناگون آن بود :
چگونگی گذران اوقات فراغت در
گروهها و طبقات مختلف اشکال
خاصی می‌یابد و چنانچه تحقق
کامل آزادی در عمل را ، مستلزم
تعدد وسایل و منابع بدانیم تا
این‌که فرد بتواند از خلال این
امکانات و منابع به انتخاب
بپردازد ، باید بپذیریم که در
گروههایی چند فقدان تعدد در
امکانات به آزادی آنان در اوقات
آزادشان لطمه می‌زند . بنابراین ،
بعد اقتصادی پدیده فراغت با
تأثیری که در برد آزادی انسان
به جا می‌گذارد ، مشهود می‌شود .

کنگره « سازمان جهانی
حمایت از کودکان و نوجوانان »
که از چهارم دسامبر (سیزدهم
آذرماه) در پاریس آغاز شد و تا
هشتم دسامبر (هفدهم آذرماه)
ادامه یافت ، به شناخت مسائلی
پرداخت که با پیدایش پدیده
گذران اوقات فراغت در جهان ،
خاصه میان جوانان ، پدید آمده
است . برای پاسخ به این مسائل
کنگره پنج کمیته به شرح زیر
تعیین کرد :

- ۱- تحلیل وقت آزاد از
دیدگاه جامعه‌شناسی .
- ۲- احتیاجات .
- ۳- راهها و وسایل .
- ۴- کاربرد روانشناسی
تربیتی .
- ۵- تحول نقش دولت و
سازمانهای مربوط .

این کنگره با سخنرانی وزیر
آموزش و پرورش فرانسه آغاز
شد و با سخنرانی پروفیسور شوآرتز ،
رئیس کنگره ، دکتر نراقی به
نماینده‌گی از جانب دبیرکل یونسکو ،
و وزیر بهداشتی فرانسه ، پایان
یافت . نتایج کنگره بسیار بود و

تعدد ابعاد فعالیت دولتها در جهان امروز و مسئولیت خاص دستگاههای دولتی در گسترش امکانات انسان در اوقات آزاد، نشان دهنده بعد سیاسی خاص اوقات فراغت خواهد بود.

اصطلاحاتی چون کار و فراغت، پوشاننده همه فعالیتهای انسان نیست. بسیاری از اعمال انسان در بین کار و فراغت انجام می گیرند، زیرا کار واشتیاق در آنها به هم می آمیزند. گذران اوقات فراغت نیز به معنای عدم فعالیت محض نیست، بلکه کارآترین و پرزحمت ترین فعالیتهای انسان هم می تواند در هنگام اوقات فراغت او صورت پذیرد، بنابراین آنچه لحظات کار و فراغت را از یکدیگر متمایز می کند، حاصل فعالیت و یا ظاهر آن نیست، بلکه بعد ذهنی و درونی عمل است. ازین رو، جامعه شناسی اوقات فراغت وابستگی خاصی با روانشناسی می یابد و با توجه به این علم و آورده های آن می توان، لحظات کار و فراغت را نه بعنوان لحظه هایی متضاد و متعارض، بلکه مکمل تلقی کرد، و کوشید تا لحظات کار با ایجاد انگیزه های روانی بسوی لحظه های فراغت حرکت کند. از این دیدگاه و در صورت تحقق چنین هدفی، می توان به حجم کلی لحظات فراغت با پیدا کردن ساعات

نامرئی فراغت افزود.

چگونگی رفتار انسان در هنگام گذران فراغت، هیچگاه به دقت شناخته نمی شود، مگر زمانی که ساخت خانوادگی و ارزشهای مقبول اجتماعی تحلیل شود، از این جهت پدیده فراغت با سایر ارکان اجتماعی مربوط است.

به این ترتیب و با توجه به تعدد ابعاد این پدیده، جا دارد هرگونه تحقیقی در زمینه گذران اوقات آزاد با تجمع متخصصین در رشته های مختلف صورت گیرد و نتایج حاصله از هر بررسی در رشته های گوناگون فعالیت به کار گرفته شود.

ب - جوانان و اوقات آزاد

نکات مؤکد دیگر در کمیته خاص بررسی مبانی جامعه شناسی اوقات فراغت، لزوم پذیرش نظریه علمی در این گونه تحقیقات، و در عین حال، تدوین فرهنگی از اصطلاحات این رشته از جامعه شناسی بود. لیکن محور اصلی مباحثات در چهار کمیته دیگر، جوانان و اوقات آزاد آنان بود و خطوط اصلی نتایجی که از این مباحثات حاصل می شود.

مسائل

جوان در برابر حجمی

وسیع و بی سابقه از وقت آزاد شده قرار می گیرد. این زمان وسیع در جهان سوم، ازطرفی با فقدان امکانات کافی مواجه می شود، چیزی که در نهایت به پیدایش خلاء زمانی می انجامد. به عبارت دیگر، جوان برای اولین بار در تاریخ، صاحب میزان زیادی وقت می شود که نمی تواند از آن استفاده کند. در نهایت این خلاء به تجلی اعمالی می انجامد که در واقع گذران اوقات فراغت نیستند، بلکه نیمه فراغت اند و اعمال جوان در خلال آن بیشتر در جهت کشتن وقت صورت می گیرد. از طرف دیگر، در همین جوامع، رفتار جوان در گذران اوقات فراغت جهاتی از «بی هنجاری» (Anomie) بخود می گیرد. جوان به رفتارهایی ناقض یکدیگر دست می زند که مستلزم پذیرش نقشهای متناقض است. رفتن به مسجد و سینما نه از لحاظ آن که درواقع حاوی تناقض باشد، بلکه از این نظر که دو رفتار حاوی ارزشهای متناقض است، به رفتار غیر متعادل می انجامد. اگر این خلاء زمانی در شهرهای کوچک سرگردانی به بار می آورد، در شهرهای بزرگ شکل زیان بخش می گیرد که طبعاً صعود منحنی های جنایت در جوانان، از آن متأثر است.

در جوامع صنعتی، تجارت و نفع خصوصی به گذران اوقات

فراغت روی آورده‌اند . صنعتی خاص به این نام متولد شده است. طبعاً این روند نیز نباید به سود جوانان پایان پذیرد . بخش خصوصی ، در جستجوی سودآنی، جهاتی از نیازهای جوانان را ارضاء می‌کند که سودخیزتر است. دراین میان رشد هماهنگ و خلاقیت جوانان فراموش می‌شود. بخش خصوصی با توسل به مکانیسم تبلیغات ، رفتار جوانان را به صورتی ناآگاهانه تحت تأثیر قرار می‌دهد ؛ نیازمندیهای تازه و تصنعی در آنان بر می‌انگیزد ؛ تمایل آنان را به صورتی القائی ، به سوی کالاها و یا رفتارهای خاصی سوق می‌دهد ؛ با ایجاد نیاز و عدم امکان تحقق آن ، تعادل درونی جوان را درهم می‌ریزد . این عوامل بر آزادی واقعی جوان لطمه می‌زند و خودمختاری نسبی او دراین میان ناپدید می‌شود . آیا چنین وضعی به رفتار از خود بیگانه جوان نمی‌انجامد ؟ آیا مفهوم از خودبیگانگی را حتی در آنجا که باید با آزادانه‌ترین رفتار انسان مواجه باشیم ، به روشنی نمی‌بینیم ؟

تجلی سریع و غیر منتظره اوقات آزاد ، موجب اصلی بروز خلاء در زمان و یا تجاری شدن گذران اوقات فراغت است . این امر خود به فقدان تجهیزات کافی که مستلزم سرمایه‌گذاری غیر

انتفاعی است ، انجامیده است بدون آن که مسأله سازمان‌یابی برای گذران اوقات فراغت جوانان مطرح باشد ، که خود به ابعاد آزادی ضروری دراین مورد لطمه می‌زند ، آیا وظیفه دستگاههای دولتی در چنین شرایطی استقرار هرچه بیشتر امکانات در راه صرف اوقات آزاد جوانان نخواهد بود ؟ از جانب دیگر ، با توجه به مسیری که رفتار جوانان در گذران اوقات فراغت طی می‌کند ، به نظر می‌رسد که بروز سلسله رفتارهای غیر فعال در زمان آزاد ، سرعتی چشمگیر یافته است . وسایل ارتباط جمعی ، خاصه تلویزیون ، دراین میان سهمی بسزا دارند . به این ترتیب ، با عدم فعالیت جوان در گذران اوقات آزادش ، در نهایت خلاقیت و رشد جسمانی او آسیب می‌پذیرد .

علیرغم روند تازه‌ای که در جهت هماهنگی بیشتر رفتار در بین طبقات مختلف در هنگام گذران اوقات فراغت صورت یافته است ، بازهم ، مخصوصاً در جهان سوم ، کارهای جوانان قشرهای مختلف در اوقات فراغت ، با توجه به امکانات متفاوت آنان ، آنچنان نا هماهنگ است که در نهایت (چنانچه تحقق آزادی واقعی در رفتار را متضمن قصد ، اندیشه و به خصوص «امکانات فرد بدانیم») باید از فقدان نسبت چنین شرایطی

در بسیار از گروهها یاد کنیم - شرایطی که به وحدت و هویت کامل ملی نمی‌انجامد .

پیش از آنکه جوانان را در برابر امکانات متعدد قرار دهیم ، باید آمادگی لازم برای انتخابی متناسب را در آنان بوجود آوریم. بالا بردن ارزش اخلاقی خواست جوان و ایجاد علایق انسانی در وی ، وثیقه اساسی تأمین آزادی جوانان خواهد بود .

چند پیشنهاد

۱ - گشودن درهای محیط آموزشی به روی جامعه و پیوند آنان با یکدیگر .

از دیدگاه گذران اوقات فراغت در بین جوانان ، ملاحظه می‌شود که مدرسه دیگر منحصر به آموزش جوانان نیست . زیرا کانون‌های دیگری در برابر آن قرار می‌گیرند که اوقات دیگری از جوانان را به خود اختصاص می‌دهند . در عین حال ، با حرکت دانش ، هیچگاه تحصیلات مدرسه‌ای تکافوی نیاز متحول انسان را نمی‌کند . پس با پیوند مدرسه با کانون‌های دیگر ، هماهنگی کانونهای مدرسه‌ای و خارج از آن اجتناب‌ناپذیر می‌شود و با این حساب ، بهتر است امروزه از ضرورت «شهر آموزش» سخن رود .

اکنون که پیوند مدرسه با کانونهای خارج از آن ضروری است، باید درهمه کانونها، شرکت مؤثر جوان در امور زندگی به حساب آید. چنانچه بپذیریم که درهای مدرسه را به سوی جامعه باز کنیم و ارزشهای مقبول آنان را تکمیل کننده یکدیگر بدانیم، شرکت جوان در همه کانونها، عالیتترین وثیقه تأمین این هدف خواهد بود. این مشارکت که متضمن قبول مسئولیت است، موجب درک جهات مثبت و منفی مسئولیت و عالیتترین نوع کارآموزی برای ورود به سالهای بزرگسالی است؛ تعارض قدیمی نسلهای مسئول و غیر مسئول را از بین می برد، و

با نزدیکتر ساختن جهان بینی نسلها با یکدیگر، هماهنگی اجتماعی را رونق می دهد و بهترین وسیله برای از بین بردن تعارض سنتی نظر و عمل خواهد بود. از این رهگذر است که واقعیت به کانونهای آموزش رخنه خواهد کرد و استقلال فردی جز از طریق شرکت مؤثر جوان در سرنوشت خود در هر مرحله از زندگی حاصل نخواهد شد.

۳ - تجدید در ارزیابی محیطهای آموزش و کار

اگر تحلیل های ذکر شده پذیرفته شود، باید کاری کرد که هر مدرسه یا هر کارخانه با میزان فعالیت های آزادی که جوانان بدان

روی می آورند، سنجیده و ارزیابی شود. هر کارخانه یا هر مدرسه با میزان انگیزه های روانی خاص سنجیده می شود تا از جهات تحمیلی کار بکاهد و ساعات کار را بسوی فراغت نزدیکتر سازد و از این طریق بر حجم نامرئی ساعات فراغت بیفزاید.

در کنار هر مدرسه و یا هر محیط کار، تجهیزات و سازمانهایی که برای گذران اوقات آزاد کارگران و یا دانش آموزان به وجود آمده اند، منبع خاص ارزیابی آن سازمان خواهند بود. ارزش هر سازمان آموزشی یا شغلی در تعداد انواع امکاناتی خواهد بود که برای گذران اوقات آزاد انسانها آماده کرده است. بقیه در صفحه ۱۷۸





(هانری دومونترلان ۱۸۹۶ - ۱۹۷۲)

هانری دومونترلان Henri de

Montherlant که سلامتیش را در

چند ماه آخر زندگیش به شدت از

دست داده بود؛ روز ۲۱ سپتامبر (۳۰)

شهریورماه) در خانه خود (شماره ۲۵

ایستگاه ولتر) با خالی کردن گلوله‌ای

در دهان خودکشی کرد. او که از

سال ۱۹۶۰ عضو فرهنگستان فرانسه

بود، هنگام مرگ ۷۶ سال داشت.

«من از بی‌ثمر شدن هراسی

پرهیزناپذیر دارم و نیستی حاصل از

مرگ را ترجیح می‌دهم، این کامل‌تر

و صریح‌تر است.» از کتاب: «عباراتی

زیر فشار اشتغال».

هانری دومونترلان زندگینامه‌ای جدا

از شرح احوال کتابهایش ندارد. چند

حادثه مشخص‌کننده هستی او نیز،

هر بار، موضوعهائی بودند برای

کتابهایش.

مونترلان نه شغلی در خور یادآوری

داشت نه هیچ تعهد اجتماعی. از

وقایع بیرونی زندگی که تغییری در

آنها نداده است یکی تاریخ تولداوست

ودیگر، تباروالای خانوادگیش که بر

سر درستی آن بحث‌ها رفته است.

از ابتدا، زندگی بهانه‌ای بود

برای خلق اثر هنری. انتشار کتابهای

مونترلان هرگز با تاریخ تألیف آنها

همزمان نبوده است. گاه آنها را

می‌نوشت و بعد یکسره از بین می‌برد.

گاه نیز نوشته‌ها را مدت‌ها در کشوی

میز می‌خواباند؛ دوسال، پانزده‌سال؛

در موارد دیگر تکه‌هایی از کتابهایش

را حذف می‌کرد. انگیزه این تخریبات،

تاخیرها و حذف عبارتها چیست؟

ناخشنودی نویسنده؟ دل نگرانیهای

مردمی؟ به این اعترافات، مونترلان

در کتاب «رزشزار» پرداخته است.

مقهور کردن جنگ

اولین اثرش در هیجده سالگی

نوشته شد و این داستان راستین زندگی

او بود: کشمکشهای مونترلان با جنگ.

او آرزوی خدمت در ارتش را داشت؛

مادر منصرفش کرد. مادر سال بعد

مرد. مونترلان درخواست شرکت در

یک واحد درجه دوم رزم‌آور را کرد.

در ۱۹۱۸، هفت گلوله خمپاره به کمرش

اصابت کرد...

جنگ! اهمیتی را که به جنگ

می‌بخشید می‌دانیم و وضعیتی را که به

احترام آن پذیرفته بود: آزمایشی

اساسی که مرد در آن خویشتن را

می‌سنجید: «موضوع بیشتر بر سر

مقهور کردن جنگ بود تا دشمن؛

جنگ فقط چیزی بود برای مقهور

کردن.» آیا آن را می‌ستود؟ آری،

به گونه‌ای. و از همین روی سرزنشش

کرده‌اند و او را «خواخواه قدرت»

خوانده‌اند. جنگ در عین حال در

زندگی مونترلان و هم در هنر او نفوذ

کرده بود. در «تعویض صبحگاهی»

(۱۹۲۰) به مسأله جنگ برمی‌خوریم و

نیز در «رؤیا» (۱۹۲۲). در سال

۱۹۲۴ «نغمه‌ای شوم برای مردگان

وردن» را نوشت که دیرتر، در

مجموعه «لگام‌ها و دنیا» همراه با

پیوستگان به خاموشی

قطعاتی دیگر منتشر شد. برای سیراب شدن «درچشمه‌های تمنا» (۱۹۳۷) است که مونترلان به جستجو، راهی آفریقا، اسپانیا و ایتالیا می‌شود: نزدیک به ده سال خانه بدوشی و گسستگی رشته‌های ارتباط با گذشته، رهاورد او از این سفرها «دخترک پادشاه کاستی» (۱۹۳۹)، «رزشزار» و «مسافر تنها» بود که در سال ۱۹۶۱ انتشار یافت.

از سال ۱۹۳۴ ذوق افسانه‌پرداز مونترلان شکوفان می‌شود: «مجردها» و سپس سلسله‌ی «دختران جوان» که در سال ۱۹۳۶ شروع شد و با «دختران جذامی» در سال ۱۹۳۹ به کمال رسید. مونترلان در طول زندگی خود چندبار وسوسه شده بود ازدواج کند، اما با ازوسوسه فراتر نهاد. در سال ۱۹۳۴ برای بار دوم نامزدی خود را برهم زد. از حاصل این تجربه می‌توان به عنوان «داستانهای عاشقانه مونترلان» یاد کرد. نفرت از زنان را که در این کتابها بیان شده است، نیک می‌دانیم: زن، آفریده لذت، گوارا برای تصرف، وحشت‌آور برای تحمل، مسئول تمامی «بدیهای عظیم غرب امروز: غیر واقع‌گرایی، تمایل به لذت‌جویی، زندگی گوسفندوار، حساسیت زیاده از حد».

بی‌پروایی که در کتابهای او میدانی گسترده یافته بود، رسوائی بزرگی به بار آورد. می‌باید ازحالاتی فلسفی و مردمی که مونترلان ازسائهای پیش با خود داشت نیز یاد کرد که با کتابهای «خدمت بیهوده»، گردآوری شده در سال ۱۹۳۵ و «اعتدال خریفی» نوشته‌ای بعد از قرارداد مونیخ و به شدت ضد آن، به کمال رسید. «مونترلان» در سال ۱۹۴۱ کتاب «بلندترین روز سال در ماه ژوئن» را نوشت. صفحاتی

از این کتاب به گونه‌ای تحمل‌ناپذیر در ستایش از پیروزیهای نازیسم، به عنوان یک پیشدرآمد تاریخی عظیم است. آلمانی‌ها در ابتدا از انتشار این کتاب جلوگیری کردند، اما بعد با وساطت یکی از آنان کتاب منتشر شد و از جانب انجمن ملی نویسندگان، سرزنشهایی بسیار برای نویسنده‌اش به همراه آورد. بازرسی قضائی که تنها متکی بر بررسی پرونده بود، شروع شد. انجمن تصفیة مردان ادب، مونترلان را حتی به کمترین مجازات محکوم نکرد. هرچند بازتاب ایدئولوژی نازی در دورنمای آثار او، به ویژه در کتاب «بلندترین روز سال در ماه ژوئن»، به چشم می‌خورد، این آشکار است که هنگام اشغال، مونترلان در کنار آلمانی‌ها بوده است - مانند همیشه «آزاد از هرگونه تعهد».

تجربه جنگ ۱۹۴۰ مرحله تازه‌ای را در زندگی و هنر مونترلان گشود: انزوا و تأثر. نویسنده دیگر از پارسی خارج نمی‌شود و در هیچ یک از اجتماعات ادبی و جهانی شرکت نمی‌جوید. این زمان نمایشنامه‌های بزرگ او، که شاید آثار آموزنده او باشد، انتشار می‌یابند: «ملکه مرده» (۱۹۴۲)، «پسر هیچکس» (۱۹۴۳)، «سردرد» (۱۹۴۶)، «معلم سانتیاگو» (۱۹۴۷)، «فردا روز خواهد شد» (۱۹۴۹)، «زنهایی که در آغوش گرفته می‌شوند» (۱۹۵۰)، «شهری که پادشاه آن یک کودک است» (۱۹۵۱)، «بندرگاه شاهانه» (۱۹۵۴)، «بروسلیاند» (۱۹۵۶)، «دون ژوان» (۱۹۵۸)، «کاردینال اسپانیا» (۱۹۶۰). هر یک از این آثار ستاینندگان خود را داراست: کامیابی‌هایی درخشان مانند «ملکه مرده» و «معلم سانتیاگو» و چند ناکامیابی

مانند «دون ژوان»؛ اما به هر تقدیر درباره هر نمایشنامه همواره اغتشاشی از نقد و بحث به وجود می‌آمد. علت نیز جز آن نیست که آدمهای مونترلان مانند مسایلی که مطرح می‌کند، به‌ستوه می‌آورند و آزار می‌دهند. اینان بسیار دورتر از آنچه هستند که معمول و متداول است.

انتخاب او به سال ۱۹۶۰ به عضویت فرهنگستان فرانسه به جای آندره سیگفريد André Siegfried در انزوایش خللی ایجاد نکرد. درخواست مونترلان متکی بر دلایل عدم سلامت، پذیرفته شد و دو سال بعد برای او نشستهایی خصوصی قائل شدند.

کناره‌جویی او باعث ایجاد بی‌اعتقادی به حضورش نشد. پیروزی دوباره «ملکه‌ی مرده»؛ «پسر هیچکس» و «شهری که پادشاه آن یک کودک است» گواهی راستین بر اعتباری بود که مونترلان به عنوان یک نویسنده بزرگ به دست آورده بود.

از دیگر سوی نویسنده همواره بارآور باقی مانده بود. او با کتاب «همیشه شب» (۱۹۶۳) به رمان‌نویسی روی می‌آورد.

مونترلان به حجم یادداشت‌های خود نیز افزود، دومین مجلد آن در سال ۱۹۶۶ این عنوان زیبا را داشت: «برو با آن غبار بازی کن».

در سال ۱۹۶۹ «پسران» را منتشر کرد که جوانه تازه‌ایست در زمینه افسانه‌پردازی. «سیزدهمین قیصر» در سال ۱۹۷۰ منتشر شد. او با این نوشته، زمان کنونی را در قیاس با زمان نرون، سرزنش بسیار کرده است. در سال ۱۹۷۱ آخرین رمان خود را با عنوان «یک جنایتکار معلم من است»، انتشار می‌دهد. این اثر گواهی است بر خواست

ازرا پاوند نابغه خیره سر

او به دوباره مطرح شدن .
آخرین مجلد «یادداشتها» («مد
دریا در شب» (۱۹۷۳) ، آخرین کتاب
اوست .

او درباره خود می گوید : «من
پیش از هر چیز مرد لذات بودم ، بعد
آفریننده ای در ادبیات و سپس هیچ .
لذت به دست آمد . آفریدن آثار ادبی
به همان اندازه برای من خوشایند بود
که برای خود آنها . آن لذات نیز
برده شد . برای همین است که همه چیز ،
به همین گونه ، خوب است .»

به ارزش گذاریهای اخلاقی او
بسیار حمله شده است . سیمون دوبووار
در این باره گفته است : «ارزشها و اعمال
برجسته ای که مونترلان به ما پیشنهاد
می کند ، تفریحی غم انگیز است .» او تنها
در جستجوی خوشبختی است - خوشبختی
از راه گوشه گیری .

مونترلان سیاست را حقیر می شمرد :
«افکار سیاسی کمترین رابطه ای با شعور
ندارند.» در نظر او مذهب و فلسفه نیز
به همین گونه اند . اما شاید سرزنش -
هایی که از ارزش گذاریهای اخلاقی
او کرده اند بیشتر بدین سبب باشد که
آدمهای آثارش را بیش از اندازه به
جای خود او گرفته اند .

از مطبوعات فرانسه
ترجمه بهر خ منتظمی

محتوا - هنر به خاطر هنر ، ضد یهود
گرایی بی رحمانه ، شیفتگی به فاشیسم -
درهم آمیخت .



ازرا پاوند در سال ۱۸۸۵ در
ایدها به دنیا آمد . در دانشگاه پنسیلوانیا
و کالج هامیلتون درس خواند . در
۱۹۰۸ به اروپا آمد ؛ و با هیکل نمایی
و ریش سرخ خود خیلی زود در جامعه
ادبی لندن از صدر نشینان شد . پاوند
در چند سال پیش و پس از جنگ جهانی
نخست نیروی پرتحرک و مجذوب کننده
بود - او دوست هنری جیمز ، منشی
بیتس و تشویق کننده هنرمندان تثبیت
نشده بود . الیوت بعدها نوشت :
«گشاده دستی و مهربانی او حدود مرزی
نداشت . نویسنده مبارزه جوئی را که
گمان می برد غذای کافی گیرش نمی آید
دائماً به شام دعوت می کرد ، لباسهایش
را به دیگران می بخشید (اگرچه تنها
کفش وزیر جامه اش تنها پوشاکی بود که
به پوشاک دیگران شبیه بود و دیگران
می توانستند آن را بپوشند) ؛ برای
دیگران کار دست و پا می کرد ، اعانه
جمع می کرد ، نوشته هایشان را چاپ
می کرد و درباره این نوشته ها نقد و ستایش
راه می انداخت .»

هنگامی که دیگر داشت پا به سن
می گذاشت نخست در دهه سوم قرن به
پاریس رفت و سپس راه ایتالیا در پیش
گرفت . در این زمان بود که نیروی او
در جهاتی دیوانه وار تظاهر کرد . يك
ضد یهود آتشین مزاج شد ، علاقه ای

ازرا پاوند در ۸۷ سالگی در ونیز
درگذشت . او آخرین نفر از نوآوران
بزرگی بود که در سالهای دهه دوم و سوم
قرن بیستم مسیر ادبیات انگلیسی را
تغییر دادند . او از دوستان روزگار
جوانی خود که تشویقشان می کرد و بر
رویشان نفوذ قطعی داشت - بیتس ،
جویس ، الیوت ، ویلیام کارلوس ،
ویلیامز ، فراست ، همینگوی - ونیز
از کسانی چون چارلز آلن و جان بریام
که بعدها مرید او شدند ، دیرتر زیست .
موقعیت تاریخی او به عنوان يك میانجی
در جنبش نوین انکارناپذیر است . انتشار
دستنوشته «سرزمین ویران» این گواهی
الیوت را تأیید کرد که نبوغ انتقادی
پاوند توانست يك دستنوشته «آشفته و
درهم» را به صورت پرتأثیرترین شعر این
قرن درآورد . پاوند همچنین کار چاپ
«یولیسز» اثر جویس را به راه انداخت .
جویس ، که محققان ترین کسی نبود ،
در اواخر زندگی خود گفت : «اگر او
نبود من احتمالاً هنوز همان خرچمال
گمنامی بودم که او کشف کرده بود .»

با اینهمه از میان استادان نوین
اعتبار پاوند به عنوان يك نویسنده تا
زمانی که درگذشت تثبیت نشده بود .
و سالهای دیگر نیز همچنان تثبیت نشده
خواهد ماند . سال گذشته بر سر پس گرفتن
جایزه «فرهنگستان هنرها و علوم آمریکا»
از او ، مباحثه ای در گرفت - و این
آخرین مباحثه از رشته دراز مباحثات
درباره او بود . پاوند مهارت و ظرافت
فنی سرمست کننده اش را با خشونت

خاموشی او را اغلب کفارهٔ خیره‌سری گذشتهٔ او تلقی می‌کردند. اما این يك داوری احساساتی بود. او پیرمردی زیبا، خاموش، سپید ریش و انعطاف‌ناپذیر بود که از گذشتهٔ خویش پوزش نمی‌خواست و شاید هم دیوانه بود. چه با او موافق باشیم و چه نباشیم، یکی از قهرمانان این قرن بود.

والتر کلمنتر

بیمارگونه به مباحث اقتصادی داشت، و ستایندهٔ پرشور موسولینی از آب درآمد. برنامه‌های رادیویی او در خلال جنگ جهانی دوم سبب شد که در سال ۱۹۴۳ از طرف دولت آمریکا به خیانت متهم شود. هنگامی که نیروهای نظامی آمریکا ایتالیا را اشغال کردند او را در نزدیکی پیزا در قفسی در هوای آزاد قرار دادند. سپس به آمریکا بازگشت تا در محاکمه‌ای شرکت کند که هرگز صورت نگرفت. دادگاه رأی داد که او توانایی دفاع از خود را ندارد. او را به بیمارستان سنت الیزابت واشینگتن بردند و سیزده سال در آنجا محبوس نگاهش داشتند.

در ۱۹۴۹ جایزهٔ دولتی بالینگن به خاطر «شعرهای پیزائی» به او تعلق گرفت، و این مباحثهٔ پرشوری را دامن زد که در آن به شعر «تیره‌اندیشه» نو به سختی حمله شد. تنها و. ه. آدن بود که معقولانه نوشت: «بدبختانه ضد یهودگرایی نه تنها احساسی است که همه‌ی غیریهودان گهگاه دارند بلکه — و این است آنچه اهمیت دارد — احساسی است که اکثریت آنها از داشتن آن شرمند نیستند... اگر احتمال داشته باشد که «شعرهای پیزائی» را چنین مرده‌ی بخوانند من هوادار سانسور کردن آن هستم... با اینهمه این موضوع مانع از این نیست که پیش از آنکه این کتاب را از دسترس خواننده دورنگه‌دارم جایزه‌ای به آن بدهیم».

هنگامی که دادگاه رأی داد که پاوند به گونه‌ای معالجه نشدنی دچار جنون شده ولی فرد خطرناکی نیست، رابرت فراست در ۱۹۵۸ جنبشی را به‌خاطر رهائی او از بیمارستان سنت الیزابت رهبری کرد. پاوند به ایتالیا بازگشت و تا آخر عمر تقریباً در خاموشی به سر برد. با او مصاحبه‌هایی ترتیب می‌دادند که در خلال آن سخنی نمی‌گفت.



بقیه از صفحه ۱۷۴

از این دیدگاه و با این اقدامات کوشش خواهد شد تا از تخصیص حجم رو به افزایش وقت آزاد جوان به بازارهای تجاری نفع خصوصی جلوگیری شود، خودمختاری جوانان (که تحقق آن روز به روز افزون می‌شود با درك مسئولیت، صورتی مقید و انسانی یابد و آزادی و مسئولیت نه بعنوان دو چهرهٔ متعارض بلکه مکمل یکدیگر و قابل تدریس در يك زمان واحد، تجلی که خاصه وقت آزاد انسانها جل تجلی آن باشد.

باقر ساروخا

www.KetabFarsi.com

چاپخانه وزارت فرهنگ و هنر

زمستان ۱۳۵۱

۳۰ ریال