دورهٔ بیستم

سخن

مجلهٔ ادبیات و دانش و هنر امروز

۱

مهدی اخوان ثالث ــ منوچهر بزرگمهر ــ فرامرز بهزاد ــ سروش حبیبی ــ پرویز ناتل خانلری ــ حسین خدیو جم ـ آ.خرومف ـ رضا سیدحسینی ـ محمدرضا شفیعی کدکنی ــ علی اشرف صادقی ــ قاسم صنعوی ـ هوشنگ طاهری ـ ح. عباسپور تمیجانی ـ محمد قهرمان ـ محمدجعفر محجوب ـ محمود مستجیر ـ فریدون مشیری ـ بابا مقدم ـ نادر نادرپور ـ محمود نفیسی

خرداد ۱۳۴۹

۲۵ ریال

دورهٔ بیستم

سخن

مجلهٔ ادبیات و دانش و هنر امروز

۱

مهدی اخوان ثالث ــ منوچهر بزرگمهر ــ فرامرز
بهزاد ــ سروش حبیبی ــ پرویز ناتل خانلری ــ
حسین خدیو جم ـ آ.خرومف ـ رضا سیدحسینی ـ
محمدرضا شفیعی کدکنی ــ علی اشرف صادقی ــ
قاسم صنعوی ـ هوشنگ طاهری ـ ح. عباسپور
تمیجانی ـ محمد قهرمان ـ محمدجعفر محجوب ـ
محمود مستجیر ـ فریدون مشیری ـ بابا مقدم ـ
نادر نادرپور ـ محمود نفیسی

خرداد ۱۳۴۹

۲۵ ریال

فهرست

عنوان	از	صفحه
بیستمین سخن	سخن	۱
دعایی در ژرفای شب (شعر)	نادر نادرپور	۴
اگر غم را (شعر)	مهدی اخوان ثالث	۵
گلهای پرپر فریاد (شعر)	فریدون مشیری	۷
در هیاهوی ... (شعر)	ملاکرنیوس ترجمهٔ «ص»	۸
نغمهٔ محبت (شعر)	محمد قهرمان	۹
فعل‌های ناگذر	پرویز ناتل خانلری	۱۰
لاشهٔ مار (داستان ایرانی)	بابا مقدم	۱۷
دری که گشوده نمی‌شود (شعر)	پی‌یر رو وردی ترجمهٔ سروش حبیبی	۲۸
علم زبان در ایران باستان	علی اشرف صادقی	۲۹
آئین عیاری (۴)	محمد جعفرمحجوب	۳۸
یك روح در دو تن (شعر)	آندره فره‌نو ترجمهٔ «س»	۵۱
ماکس بکمن (مکتب‌های هنری)	هوشنگ طاهری	۵۲
آنای رنگ پریده (داستان خارجی)	هانیریش بول ترجمهٔ تمیجانی	۵۸
تصویر در شعر منوچهری (فصلی‌ازیك‌کتاب)	محمد رضا شفیعی کدکنی	۶۵
گفتگو دربارهٔ هنر بازیگری	برتولت برشت ترجمهٔ فرامرز بهزاد	۸۰
ای تقدیر خشن ... (شعر)	اسکی پیس ترجمهٔ «ص»	۸۴
اولین کتاب صرف ونحو فارسی دراروپا	آ. خرومف	۸۵

در جهان هنر و ادبیات

۸۷–۱۰۶

اپرای لابوهم ، جشنوارهٔ فیلم‌های فارسی ، زبان و ادبیات‌عرب ، هفتهٔ ایران باستان: محمود مستجیر . نمایشگاه نقاشی‌های ایران درودی : هوشنگ طاهری . درگذشت فروزانفر : م. سرشگ . میمون ابله ، سارتـر مرد ناآرام ، مرگ شاعر سوئیسی ، دادگاه برای‌آثار ادبی و ... : قاسم صنعوی .

کتابهای تازه

۱۰۷–۱۱۴

نگاهی به مجلات

۱۱۵–۱۱۸

پشت شیشهٔ کتابفروشی

۱۱۹-۱۲۳

سخن

دورهٔ بیستم | شمارهٔ اول | خرداد ۱۳۴۹

بیستمین سخن

بااین شماره دورهٔ بیستم مجلهٔ ادبی و هنری سخن آغازمی‌شود. اینك از تأسیس مجلهٔ سخن بیست‌وهفت‌سال گذشته است . این دوران که درطی آن ذوق وهنر و اندیشهٔ ایرانیان تحولی عظیم یافته‌درتاریخ ادبیات و هنر این کشور کهنسال مقامی خاص دارد . شاید در هیچ‌یك از ادوار تاریخی ، در مدتی چنین کوتاه ، این همه دیگرگونی‌درشؤون معنوی ایران روی نداده باشد .

تحول فکری و ذوقی ایرانیان در این ربع قرن اخیر ، در درجهٔ اول نتیجه و حاصل گشوده‌شدن دریچه‌ها به سوی دنیای بیرون است . آشنائی ما با ادبیات وهنر کشورهای دیگردر این مدت نسبت‌به‌دوران‌های پیشین ، اگر بگوئیم صدچندان شده است گزاف نیست .

افزایش دبیرستانها و توسعهٔ دانشگاهها ، آشنائی اکثریت طبقهٔ تحصیل‌کرده بایکی یابیشتر از زبانهای غربی، تحصیل‌ومطالعهٔ جوانان ایران در کشورهای بیگانه ، و خاصه ترجمه و نشر چندهزار کتاب از ادبیات‌ملتهای مختلف موجبات و وسائل این‌آشنائی روزافزون رافراهم کرده است .

ازجانب دیگر تحول‌عمیقی که در طی این مدت‌دراجتماع‌ایران حاصل شده به‌ضرورت در تحول ذوق و فکر اثری بزرگ داشته‌است . از میان‌رفتن امتیازات طبقاتی که از ابتدای تغییر سلسلهٔ سلطنتی‌شروع شده بود و در دورهٔ اخیر باسرعت‌بیشتری به‌انجام رسید موجب شد که ادبیات و هنر تنها مختص طبقهٔ خاص برگزیدگان ، یا مایهٔ‌تفنن‌بزرگان نباشد و در طبقهٔ‌بسیار وسیعتری از ملت‌نفوذ کند ، یعنی‌عده‌ای‌پرشمارتر از آن بهره‌مند شوند .

این دوامر درآثارهنری این کشور انقلابی پدید آورد وموازینی را که در طی قرنهای دراز ثابت ومسلم می‌نمود یکباره دیگرگون کرد. بسیاری از سنتهای دیرین متروك و فراموش شد و سعی کسانی که‌خود را محافظ آن سنن می‌شمردند به‌جائی نرسید زیرا که این سعی خلاف اقتضای زمانه بود .

اما در این میان ، بسیاری از موازین که اصالت داشت‌ومشخص ذوق و طبع ایرانی بود نیز به تبع تزلزل یافت و بیم آن است که به زودی یکسره از میان برود و نشانی ازآنها، جز درصفحات تاریخ ادب و هنر برجا نماند .

سخن ، در این دوران تحول ، وظیفهٔسنگینی را برعهده‌گرفت. از یك طرف کوشید که ذهن خوانندگان ایرانی را باآثار ارزندهٔذوق و اندیشهٔ جهان بیرون آشنا کند و در این راه تا آنجا پیش رفت کـه گروهی از ادیبان محافظه‌کار سخن را مسؤول این تحول ذوقی وفکری شمردند وبر اونفرین کردند . از جانب دیگر سخن برعهدهٔخودشمرد که آنچه را درادبیات‌وهنر ایران اصیل و مستوجب دوام‌وبقا می‌دانست نگهبانی کند و نسل جدید را با آنها آشنا سازد .

از این جهت نیز مورد ملامت و شماتت گروهی قرارگرفت که به‌هیچ‌یك از اصول وموازین ادبی وهنری پیشین اعتنا نداشتند و سخن را از این جهت کهنه‌پرست و سدراه می‌شمردند .

اما ، سخن راهی را که از آغاز پیش‌گرفته بود ادامه داد، زیرا که به‌درستی آن ایمان داشت . آیندگان درست داوری خواهند کرد که تأثیر سخن در ادبیات و هنر معاصر ایران تاچه‌حد بوده‌وچه‌ارزشی داشته است .

اینك دورهٔ بیستم سخن که باهمان روش دوام می‌یابد .

«سخن»

دعایی در ژرفای شب

به ، دوستانم ، **و. و ز. پارتیو**

هان ای شبِ وسیعتر از ابر !
در زیر آسمان تو ، یك شاخهٔ ستبر
ـ چون گَردن بُریدهٔ آهو ـ
اوراد واپسین را می‌خواندَ :
ـ (خون سپید باران
زین گردن بُریده روان است) ـ

« ـ آه ای نسیم معجزهٔ صبح !
در این شب شگرف ، رهاشو
ای دست کهربائی خورشید !
دروازه‌های گمشده را بر شب
درهای ناشناخته را برمن
بگشای ، در هراس جهان بگشای
بگشای ، در هراس جهان بگشای ...»

تهران ـ بهمن‌ماه ۱۳۴۸
نادر نادرپور

اگر غم را ...

اگر ساز نسیم آهسته باشد .
و آوازش نه فریاد و نه کولاك،
من این دانم که رقص شعله شادست
و رقص دود تاریك‌ست‌وغمناك

من آن را نیز دانم
که اینان هرسه ، دود و شعله و رقص ،
از آتش ریشه می‌گیرند ، آتش.
پس آتش را ستائیم ،
که آتش را سزاوارست ، اگر هست
درود شوق و پیغام ستایش .
نگاه ناز و لبخند نوازش ،
پس آتش زنده باد ، آتش فروزان باد و سرکش .

من این را نیز می‌دانم ، اگر چند
که رازی نیست ، یا گرهست رازی ،
ـ (نه گر چون شمع یا پروانه ، باری) ـ
بقدر سوز خود دانم که آتش
نباشد ، گرنباشد سوز و سازی

پس آن سوزنده را باید ستائیم
که او سوزد که دارد آتش بزم
نگاهی گرم و روشن تاروپودی .
هم او سوزد که‌همراهی کند گرم
سماع شعله‌ای را رقص دودی .

*

*

*

اگر ساز نسیم آهسته یا تند
و آوازش چه آرامش ، چه‌کولاك
تو را باید ستود و می‌ستائیم
تو که سوزنده‌ای ، ای برتر ، ای پاك .

چه جانسوزست آواز تو ، ای من
تو هم آتش نفس ، آتش سرودی .
همآوازا ، بخوان با من که هیهات
«اگر غم را چو آتش دود بودی ، ...

تهران ــ فروردین ۴۹
مهدی اخوان ثالث
(م . امید)

«به‌هرقدم نگه خشم برقفا کردم»
حبیب یغمائی

گلهای پرپر فریاد ...

شبی که پر شده بودم زغصه‌های غریب
به بال جان ، سفری تا گذشته‌ها کردم
چراغ دیده برافروختم به شعلهٔ اشگ
دل گداخته را جـام جان‌نما کردم
هزار پله فـرا رفتم از حصار زمان
هزار پنجره بر عمـر رفته واکردم
به شهر خاطره‌ها ، چون مسافران غریب
گرفتم از همه‌کس دامن و رها کردم
هـزار آرزوی ناشکفته سوختـه را
دوباره یافتم و شرح ماجرا کـردم
هزار یاد گریزنده در سیاهی را
دویدم از پی و افتادم و صدا کردم
هزار بار عزیزان رفته را از دور
سلام و بوسه فرستادم و صفا کردم

چه های های غریبانه‌ای که سر دادم
چه ناله‌ها که زجان و جگر جدا کردم
یکی از آنهمه یاران رفته باز نگشت
گره بباد زدم ، قصه با هوا کردم !
طنین گمشده‌ای بود در هیاهوی باد
به‌چنگ من نفتاد آنچه دست و پا کردم
دریغ از آنهمه گلهای پرپر فریاد
که گوشوارهٔ گوش کر خدا کردم
همین نصیبم ازین رهگذر ، که در همه حال
ترا ـ که جان مرا سوختی ـ دعا کردم

فریدون مشیری

ملاکرینوس

شاعر یونانی

در هیاهوی صدای غروب آفتاب
مرثیه‌ای می‌گریست
آهنگهایی غیرملفوظ
شامگاه ملایم را بر می‌آشفت ...
در سینهٔ بیشهٔ مقدس
چمن سالخورده را
لرزشی طولانی درنوردید .

ترجمهٔ «ص»

برای سرشك که گفت ،
این نغمهٔ محبت بعد از من و تومانند
تادرزمانه باقی‌است آواز باد و باران

نغمهٔ محبت

ای چشم دلفروزت شام ستاره باران
روی گشادهٔ تو صبح امیدواران
از پای تا سرمن دست دعاست بی‌تو
چون شاخساربی‌برگ درخواندن‌بهاران
ای‌عید ره‌بگردان، اینجا نشاط مرده‌ست
ترسم که برنیائی باخیل سوگواران
یك‌قطره اشك، ماراآتش‌بجان درافکند
ای ابر درچه حالی باهایهای باران ؟
زین‌شرمگین‌چه‌پرسی‌دروصل‌چیست‌کارش؟
خط برزمین کشیدن همچون گناهکاران
مرداب را شکسته‌ست پای طلب وگرنه
با پای رود رفتند، تا بحر ، چشمه‌ساران
تا درتوگم نگردیم راحت نمی‌شناسیم
موقوف وصل دریاست آرام جویباران
این‌آن غزل که ماند چون نغمهٔ محبت
«تا در زمانه باقی است‌آوازباد و باران»

محمد قهرمان

نکته‌هائی از

فعلهای ناگذر

دستور زبان فارسی

فعل را از این نظر که اثر آن ازفاعل بگذرد وبه مفعول برسد یا تنها متوجه فاعل باشد به دونوع متعدی (گذرا) و لازم تقسیم می‌کنند و فعل گـذرا دو صورت دارد کـه یکی را معلوم و دیگری را مجهول می‌خوانند .

اما در فارسی یك نوع سوم نیز وجود دارد کـه فعل بـه ظاهر « گذرا » است یعنی مفعول می‌پذیرد ، اما مفعول ظاهر به حسب معنی فاعل است .

دراین‌گونه فعلها «شناسه» یعنی جزء صرفی که برشخص دلالت می‌کند نیست وفعل همیشه یکسان با ساخت دیگر کس مفرد می‌آید ، اما به جای شناسه ، ضمیر مفعولی جدا یا پیوسته به کار می‌رود . این ضمیر (یا اسم در دیگر کس) ازنظر دستوری مفعول است؛ اما از جنبهٔ معنوی یا منطقی جانشین نهاد (یا فاعل) جمله است :

وی را خوش‌آمد (سمك ۴ـ۲۸۶)

دراینجا ضمیر «وی» نشانهٔ مفعول (را) دارد، اما اثرفعل «خوش آمدن» به همین ضمیر برمی‌گردد که از جهت معنی «نهاد» جمله است. این‌گونه فعل را ازباب «ناگذر» می‌خوانیم، زیرا اگرچه به‌ظاهرمتعدی است ، یعنی مفعول می‌پذیرد ، معنی آن از نهادنمی‌گذرد و به دیگری

اثر نمی‌کند.

فعلهای ناگذر همیشه یکی از حالات انفعالی را بیان می‌کنند و از این جهت می‌توان آنها را «فعلهای بیان حال» خواند. اما اینجا بحث ما درباره ساختمان دستوری است.

فعل « ناگذر » همیشه مرکب است. «همکرد»[1]های این‌گونه

۱ــ اصطلاح « همکرد » را در اینجا برای آن قسمت از فعل مرکب که صرف می‌شود قرار داده‌ایم. در فارسی بیشتر فعلها به صورت ترکیبی (اسم یا صفت + فعل) به‌کار می‌رود و این‌گونه ساختمان فعل که در بعضی زبانهای دیگر فقط مثالهای معدودی دارد، ازمختصات زبان فارسی است. فعل مرکب عبارت‌از مجموع دو کلمه یا بیشتر است که ازآنها معنی واحدی اراده می‌شود. مانند : اجرا کردن ، اندازه‌گرفتن ، جدا ساختن ، و مانند آنها . دراین ترکیبات یك جزء همیشه اسم یا صفت است که تغییرنمی‌کند وصرف نمی‌شود و جزء دیگرفعلی است که در صرف به‌کار می‌آید . این جزء اخیرفعل مرکب را گاهی « فعل معین » یا « معین فعل » خوانده‌اند . اما باید در نظرداشت که اصطلاح « فعل معین » برای مورد دیگری نیز به کار می‌رود و آن صیغه‌هائی ازفعل « بودن » است که درصرف همهٔ فعلها (چه ساده وچه مرکب) برای زمان ماضی نقلی وماضی دور استعمال می‌شود . یعنی ازفعل « رفتن » ،

رفته‌ام رفته بودم

اما مراد ما دراینجا فعلهائی است که با اسم یاصفت ترکیب می‌شوند و معنی مستقل واحدی ایجاد می‌کنند، ودرزمانهای ماضی نقلی وماضی دورمتضمن آن جزء صرفی که « فعل معین » خوانده می‌شود نیز هستند. یعنی فعل مرکب « اجراکردن » در زمانهای مزبور شامل سه جزء می‌شود که یکی از آنها اسم (اجرا) و دومی جزء فعلی (کرده) وسومی «فعل معین» (ام ـ بودم) است :

اجرا کرده‌ام اجرا کرده بودم

بنابراین به دوجزء متفاوت نام وعنوان واحد نمی‌توان داد . به این‌سبب ما دراینجا ناچار از قبول اصطلاح خاصی شده‌ایم وکلمهٔ « همکرد » را برای جزء فعلی درافعال مرکب به‌کاربرده‌ایم . لفظ «کرد » درادبیات فارسی (کشف الاسرار ـ ج۱ ــ ص ۵) درست به جای اصطلاح صرف ونحوی « فعل » آمده‌است. بنابراین کلمهٔ « همکرد» ، یعنی آنچه با کلمهٔ دیگرفعل مرکب می‌سازد، برای قسمت صرف شوندهٔ این‌گونه افعال به‌کار رفته است .

فعلها از این قرار است : آمدن ، بودن ، شدن ، گرفتن ، بردن ، زدن .

ضمیر مفعولی که جانشین « شناسهٔ » فعل است به دو صورت پیوسته وجدا به‌کار می‌رود. درادبیات فارسی‌این‌ضمیر (یا اسم دردیگر کس مفرد وجمع) به‌صورت‌های مختلف استعمال می‌شود .

اسم یا ضمیر مفعولی جدا ، بـا حرف نشانهٔ (را) میان دو جزء واقع نمی‌شود ؛ و غالباً پیش از فعل مرکب ناگذر وگاهی ، خاصه در شعر ، پس از آن قرار می‌گیرد .

اسم در مقام مفعول :

امیر را این جوابها سخت **خوش آمد** (بیهقی ـ ۹۲)

این **قوم را** سخت ناخوش **می‌آمد**. (بیهقی ـ۱۳۹)

حضرت خلافت را **شرم‌آمد** . (بیهقی ـ۳۳۰)

شیطان را رحمت‌آمد بر وی . (مجمل‌التواریخ ـ۱۳۰)

و **شرابدار** ملك **را یادآمد** که‌یوسف درزندان تعبیرخواب‌اوچه کرد. (مجمل‌التواریخ ـ۱۹۵)

چنانکه **کسی** را «را» گفتن **دشوار آید** .

(کشف‌المحجوب سجستانی ـ ۳۶)

سیاوش را خشم آمد . (سیاست نامه ـ۱۳۴)

و **عرب را سخت آمد** که فرمود با مادر و خواهر گرد آیند .

(سیاست‌نامه ـ۱۷۱)

بهرام گور **را** سخت **عجب آمد** . (سیاست‌نامه ـ۱۷)

مهمان را سخن او **خوش‌آمد** . (کلیله و دمنه ـ۳۴۲)

یعقوب را خوش‌آمد . (زین‌الاخبار ـ۱۴۱)

ملك را این جواب **عجب‌آمد** . (عقدالعلی ـ۸۹)

ملك را رحمت آمد . (گلستان ـ۱۳)

رحم آمد بر وی آن **استاد را** کرد در باقی فن و بیداد را

(مثنوی ـ ۱۱۲۶)

رحم آمد مر **شتر را** گفت هین برجه و برکردبان من نشین

(مثنوی ـ ۳۶۲)

خنده‌آمد شاه را گفت ای کیا آمدم با طبع آن دختر ترا

(مثنوی ـ ۱۲۳۶)

ضمیر مفعولی جدا :

مرا از وی **بدآید** . (بیهقی ـ ۱۷۹)
او را حیلتی **یادآمد** . (سمك ۴ـ۱۲۶)
وی را سخت کراهیت **می‌آید** . (بیهقی ـ۶۵۸)
وحوش و طیور و سباع دید به یکجا جمع شده ، **اورا عجب آمد** .
(تاریخ سیستان ـ۴۵)
ایشان را ازآن **ناخوش آید** . (بیهقی ـ ۶۷)
مرا که بوالفضلم دو حکایت نادر **یادآمد** . (بیهقی ـ ۲۹)
اسحق گوید **مرا خشم‌آمد** . (تاریخ برامکه ـ۱۳)
چون دبیر را آن شنوانی که **وی را** ازآن **اکراه آید** چه امید دارد .
(تاریخ برامکه ـ ۴۸)

اماضمیرمفعولی‌پیوسته غالباً میان‌دوجزء فعل ناگذرقرارمی‌گیرد:

خنده‌ش‌آمد چون‌سلیمان‌آن‌بدید کز شماکی من طلب‌کردم ثرید
(مثنوی ـ ۶۵۴)
خنده‌اش‌گیرد از آن‌غمهای‌خویش چون‌ببیند مستقرو جای خویش
(مثنوی ـ ۸۰۶)
ساعتی بیدار بد **خوابش‌گرفت** عاشق دلداده را خواب‌ای شگفت
(مثنوی میرزا محمود ـ ۵۶۵)
شرمم‌آمد گشتم از نامت خجل ورنه آسان است نقل مشت گل
(مثنوی ـ ۹۰۱)
خشمت‌آمد که من چرا گفتم که ترا عاشقم ، خطا گفتم
(دیوان جمال‌الدین اصفهانی ـ۴۱۷)
حیفش‌آمد که‌به زخمی‌جان دهد جان ز دست صدق اوآسان دهد
(مثنوی ـ ۱۰۱۸)
خوشم‌آمد که‌سحرخسروخاورمی گفت با همه پادشهی بندهٔ توران شاهم
(حافظ ـ ۲۴۹)
رحمشان آمد که‌این‌بس‌بینواست وز مجاعت‌هالك مرگ و فناست
(مثنوی ـ ۹۴۵)

گاهی ضمیر مفعولی پیوسته بعد از همکرد می‌آید :

وچون درهودج‌رفت دست به‌گردن‌کرد و گردنبندنیافت وباز **یاد آمدش**

که در آن صحرا رها کرده است (ترجمهٔ تفسیرطبری ـ ۱۱۲۵)

نگه کردم این نظم **سست آمدم** بسی بیت نـا تندرست آمدم
(شاهنامه ـ ۱۵۵۴)

سکندر شنید آن **پسند آمدش** سخنگوی را فـرهمند آمدش
(شاهنامه ـ ۱۷۸۵)

خواب بردش مرغ‌جانش ازحبس‌رست چنگ چنگی رارها کرد و بجست
(مثنوی ـ ۱۰۳)

خشم‌آمدش وهم‌آنکه‌گفت: ویك خواست‌کاو رابرکند ازدیده‌کیك
(رودکی ـ ۲۳۲)

دریغ آمدم تربیت ستوران وآینه داری در محلت‌کوران.
(گلستان ـ ۶۴)

هرگاه متمم یا قید پیش از فعل ناگذر قرار گیرد ضمیر مفعولی پیوسته نیز مقدم بر اجزاء فعل واقع می‌شود :

وینم‌عجب‌آید که‌چگونه‌بردش‌خواب آن‌را که‌به‌کاخ‌اندریك‌شیشه‌شراب‌است
(منوچهری ـ۷)

این‌حدیثم چه خوش‌آمد که‌سحر گه‌می‌گفت
بـر در میکده‌ای با دف و نـی تـرسائی
(حافظ ـ ۳۴۹)

دوشم ز بلبلی چه خوش آمد که می‌سرود
گل‌گوش پهن کرده ز شاخ درخت خویش
(حافظ ـ ۱۹۷)

مطرب از گفتهٔ حافظ غزلی نغز بخوان
تـا بگریم کـه ز عهد طربم یـاد آمد
(حافظ ـ ۱۱۸)

از نظر نحوی بایدگفت درجمله‌هایی که متضمن یکی از فعلهای ناگذر باشد ، مفعول (اسم ـ ضمیر مفعولی پیوسته وجدا) در مقام نهاد و فاعل است . یعنی :

شاه را خوش آمد. = شاه خشنود شد .
خشمت آمد . = توخشمگین شدی .
خوشم آمد . = من خشنود شدم .

در فارسی رایج امروز شمارهٔ فعلهای ناگذر بسیارست که برای بعضی از آنها در آثار ادبی کهن مثالی نیافته‌ام ، از آن جمله با همکرد «بودن» زمان حال :

سردم است ـ گرمم‌است ـ سختم است ـ چه‌ات است ؟ بسم‌است ـ تشنه‌ام است ـ گرسنه‌ام است

که در زبان محاوره به صورت‌های سردمه ، گرممه ، سختمه ، چته ، بسمه ، تشنمه ، گشنمه به‌کار می‌رود .

و برای زمان گذشته نیز :

سردم بود ـ گرمم بود ـ سختم بود ـ چه‌ت بود ـ بسم بود . . .

با همکرد «شدن» :

سردم شد ـ گرمم شد ـ چه‌ام شد ؟ ـ غصه‌ام شد ـ عارم شد ـ تشنه‌ام شد ـ گرسنه‌ام شد . . .

با همکرد «آمدن» .

بدم‌آمد ـ خوشم‌آمد ـ دردم‌آمدم ـ حیفم‌آمد ـ یادم‌آمد ـ عارم‌آمد ـ زورم‌آمد . . .

با همکرد «گرفتن» :

خنده‌ام گرفت ـ گریه‌ام گرفت ـ دردم‌گرفت ـ غمم گرفت ـ خوابم گرفت ـ لجم‌گرفت . . .

با همکرد «بردن» : خوابم برد

با همکرد «زدن» : خشکم زد

پرویز ناتل خانلری

شواهد از کتاب‌های ذیل استخراج شده و شمارهٔ مقابل هر یك اشاره به صفحهٔ آن کتابهاست ؛

سمك عیار ـ چاپ‌دانشگاه تهران ـ (چهارجلد) ۱۳۴۳/۴۵

تاریخ بیهقی ـ ابوالفضل بیهقی ـ تصحیح دکتر فیاض و دکتر غنی ـ چاپ وزارت فرهنگ ۱۳۲۴

←

مجمل‌التواریخ والقصص ــ تصحیح ملك‌الشعراء بهار ـ چاپ خاور ـ تهران ــ ۱۳۱۸

کشف‌المحجوب ـ سجستانی ــ تصحیح ونشرهنری کربن ــ چاپ انستیتوی ایران و فرانسه ۱۳۲۷؛

سیاست نامه ــ تصحیح و نشر خلخالی ــ تهران ۱۳۱۰

کلیله‌و دمنه ــ نصرالله منشی ــ تصحیح‌ونشر مجتبی‌مینوی ــ چاپ‌دانشگاه تهران ــ ۱۳۴۳

زین‌الاخبار ــ گردیزی ــ تصحیح عبدالحی حبیبی ــ چاپ‌بنیاد فرهنگ ایران ۱۳۴۷

عقدالعلی للموقف‌الاعلی ـ تصحیح عامری نائینی تهران ۱۳۱۱

گلستان سعدی ــ تصحیح و نشر عبدالعظیم قریب‌گرکانی ـ تهران۱۳۱۶

مثنوی ــ جلال‌الدین محمد مولوی ــ تصحیح و نشر نیکلسون ــ چاپ امیرکبیر ــ ۱۳۳۶

مثنوی ــ جلال‌الدین محمدمولوی ــ تصحیح ونشرمیرزامحمودخوانساری ـ ۱۳۰۷ قمری

تاریخ سیستان ــ تصحیح و نشر ملك‌الشعراء بهار ـ چاپ خاور ــ ۱۳۱۴

تاریخ برامکه ــ تصحیح و نشر عبدالعظیم قریب ــ تهران ۱۳۱۲

دیوان جمال‌الدین اصفهانی ــ تصحیح و نشروحید دستگردی‌چاپ ارمغان ۱۳۲۰

شاهنامهٔ فردوسی ــ چاپ بروخیم ــ ۱۳۱۳/۱۵

رودکی ــ چاپ مسکو ــ ۱۹۶۴

دیوان منوچهری ــ تصحیح و نشر دکتر دبیر سیاقی ــ چاپ زوار ــ تهران ۱۳۲۶

لاشهٔ مار

دارزعفران با انبوه شاخ وبرگ چتر مانندش تنها درختی بـود که در همهٔ سرزمین تخت‌آب‌واشیون لرستان دیده می‌شد . چند روز بود دردلم این هوس جوش مـی‌زد تا بروم ودارزعفران را ازنزدیك تماشاکنم . روز اولی که در تخت‌آب چادر زدیم از مرد لری نام آن درخت را پرسیدم . تنها شکل مشخصی بود در میان چین خوردگیهای بی پایان این سرزمین که برگردهٔ تپه‌ای طولانی وبلند قد کشیده بود . مثل تماشاگری بود که از حیرت بر جایش خشك شده باشد . شبهاکه هوا تاریك می‌شد تا یکی دوساعت شکل آن برزمینهٔ سرخ رنگ افق که به‌سیاهی می‌رفت مانند شبحی افسانه‌ای دیده می‌شد و هر چه تاریکی شب فزونی می‌گرفت و ستارگان روشن‌تر می‌شدند شکل درخت درتاریکی شب فرو می‌رفت ودرآن حل می‌شد . تاریکی ازکف دره‌ها بالا می‌آمد واز پائین درخت را آهسته آهسته درخود محو می‌کرد .

روز سوم بود که خواستم خودم را بپای درخت برسانم . نزدیك غروب عصایم را برداشتم وبراه افتادم . سید احمد شاگرد آشپز هم همراهم بـراه افتاد . بیست وپنج ساله بنظر می‌رسید وصورت گرد پف‌آلود زرد رنگی داشت که پرازجوش بود وتنها چشمان ریزخواب‌آلودش دوفرورفتگی کم عمقی بودند که درآن چهرهٔ غم آلود دیده می‌شد .

خورشید دیگر نورش چشم را نمی‌زد . خودش مانند طبقی زرد رنگ ، کمی بالاتر ازکوههای دور دست درهوا آویزان بود . باریکه ابری که بالاتر ازآن در آسمان دیده می‌شد رنگش سیاهی می‌گرفت . حاشیهٔ زیرینش سرخ رنگ بود . زمین تخت‌آب‌واشیون لرستان جلوی من شیار شیار بود و گردهٔ تپه‌ها مثل پشت ماهی‌های بزرگی بود که از آب دریـا بیرون آمده باشد .

سایه‌ها در دره‌ها تیره‌تر می‌شد وروشنی خورشید گرده ماهی‌ها را با بوته‌های علف و تخته سنگهائی که به طور پراکنده رویشان اینجا و آنجا افتاده بود روشن می‌کرد . گرچه همهٔ روز این سرزمین خلوت وساکت بود اما هنگام غروب این سکوت مرموز وخیال انگیز وترس آور می‌شد . در ته درهٔ روبرو یك سیاهی بالا می‌رفت و چند سیاهی دیگرجلوترازاو درکمرکش تپهٔ دیگری راه می‌پیمودند . درتکه زمینی هموار ، برلب پرتگاهی چند چادر سیاه دیده می‌شد که از یکیشان دودی بالا می‌رفت و جلوی یکی دیگرشان شعلهٔ آتشی گاهی زبانه می‌کشید .

ما از شیب‌ها پائین می‌رفتیم وبه‌سایه‌های تاریك کف شیارها می‌رسیدیم. در آنجا با سختی درزمین‌های شخم شده قدم برمی‌داشتیم واز دامنهٔ دیگر بالا می‌کشیدیم تا به نواراروشن بالای تپه‌ها می‌رسیدیم . خورشید مثل مدال طلائی که زنجیرش را آهسته آهسته شل می‌کردند پائین می‌آمد . دار زعفران در کف دره‌ها از چشم ما پنهان می‌شد وما وقتی برسر تپه‌ها می‌رسیدیم و دوباره آنرا می‌دیدیم راهمان را بسوی آن کج می‌کردیم .

نزدیك درخت رسیده بودیم . سرآن مانند چتر بود وتنه‌اش به صورت یکدسته شاخه‌ای بود که ازکف خاك باز می‌شد و مانند بندهائی به اطراف چتر می‌رفت . خورشید دیگرپائین آمده بود ومی‌خواست در چاه خودش فرو رود . نور سرخ کمرنگ آن از شکاف شاخ وبرگ واز وسط شاخه‌های تنه به زمین افتاده بود . درآن سایه روشن قلوه سنگهای بزرگ وکوچك به طور پراکنده بر هموارى زیردرخت دیده می‌شد . سایهٔ درخت درپایش واضح‌تر بود وهرچه دورتر مـی‌رفت بی رمق‌تـر می‌شد . من و سید در سایهٔ درخت قدم برمی‌داشتیم وبه‌لکه‌های روشن زمین نزدیك می‌شدیم. درمیان تنهٔ درخت سنگی بود و بربالای درخت برشاخه‌ها صدها پرندهٔ کـوچك نشسته و هیاهو براه انداخته بودند .

سید فریادی کشید و ناگهان انبوه پرندگان پرواز کردند و گله‌وار بالای درخت بگردش درآمدند . یك تکه از پائین خورشید فرورفته بود وبقیهٔ آنرا براحتی می‌شد نگاه کرد. رنگش به سرخی می‌رفت ومثل آهن گداخته‌ای بودکه داشت سرد می‌شد. سایه‌ها به تاریکی می‌کشیدندولکه ابری که بربالای خورشید قرار داشت تیره رنگ می‌شد . آنطرف دارزعفران زمین با شیب تند پائین می‌رفت وبه‌دره‌ای می‌رسید. درکف دره‌یك‌مشت سیاهی در تاریکی به‌طور پراکنده حرکت می‌کردند. بادآوازپسرکی رابریده بریده بگوش می‌رسانید.

من و سید زیر درخت بودیم . من با دست پـوست صاف تنهٔ درخت را لمس می‌کردم وسید چند قدم دورتردور درخت می‌چرخید وتماشا می‌کرد. صدای ترسیدهٔ سید بلند شد : آهای یك مار !

قدمی به عقب برداشته بـودم . سید با دست شاخـه‌ای از درخت را نشان داد .

ماری از شاخه آویخته بود .

سید بازگفت: «اما مرده چوپانها سرش را با چوب و سنگ له‌کرده‌اند وبعد روی شاخه انداخته‌اند . »

شاخه که تکان می‌خورد تنهٔ مار که از هردو طرف آویزان بود حرکت آرامی داشت . سرش را که کوفته بودند دهانش باز شده بود . چشمانش که دیگرمعلوم نبود با گوشت سرخ رنگی‌که ازدهانش بیرون زده بود درهم شده بود . شکافی هم درکمرش دیده می‌شد، جای برخورد یك سنگ یا چوب بود. زیرشکمش برنگ سفیدی بود با خالهای سیاه و زرد و روی بدنش فلسهای‌سفید وخاکستری داشت . ماربارىك وبلندی بودکه درگردنش چند خال مثل گردن بند دیده می‌شد .

سید که جلو رفته بود وتماشا می‌کرد گفت : « یك مـار ماده است . گردنش نوخیه . این مارها رو نباید کشت . هرکس بکشه آواره میشه . من‌چند تا ازاین مارها را دیدم. بکسی‌آزاری نمی‌رسانند. حالاطولی نمی‌کشد که آنکسی که این ماررا کشته بیچاره میشه ، دربدر وآوارهٔ بیابونها میشه . مثل خود من‌که الان پنج سال آزگاره دربدرم و نمی‌دونم‌کجا باید بروم . »

خورشید آخرین تکه از گردی‌اش را به پشت کوهها دوردست کشید . دره‌ها تاریکتر شدند و تنها روشنی سرخ رنگی روی دامنه‌ها و سرتپه‌ها باقی مانده بود . ابر سیاه حاشیه‌اش مثل بوته‌ای بود که آتش گرفته باشد . پرندگان هنوز بالای درخت چرخ می‌زدند ولاشهٔ مار روی شاخهٔ درخت‌آهسته تکان می‌خورد .

من و سید از تپه سرازیر شدیم . چادرهایمان در دوردست به زحمت مانند چند لکه سفید دیده می‌شد. چند قدم‌که ازدرخت دورشدیم گلهٔ پرندگان با دو سه چرخ ملایم دوباره بروی شاخه‌های درخت نشستند وهمهمه‌شان بگوش ما که به‌کف دره رسیده بودیم رسید و سید داستان خودش را شروع کرد.:

« هیچ کس باور نمی‌کرد من شاگرد آشپزشوم . پدرم تاجربود . تو

این خرم آباد همه می‌شناختندش . هنوز هم پس از چند سال اگر اسمش را ببرند همهٔ کاسب‌ها یادشان می‌آید . من بودم ومادرم ویك خواهر که ازمن بزرگتر بود وبه شوهر رفته بود . من کوچك بودم وبه مدرسه می‌رفتم . پدرم می‌رفت ازتهران جنس می‌آورد ومی‌فروخت . کاروبارمان بد نبود . خیلی از مردم حسرت زندگیمان را می‌خوردند. مادرم زن ساکت وآرامی بود.درهمان کوچکی به نظرم می‌رسید که دردلش حرفی دارد که به‌کسی نمی‌گوید . او روزی دوبار به صندوقخانه‌ای که در پشت اطاق بزرگ خانه‌مان بود می‌رفت ودر را ازپشت می‌بست وچند دقیقه‌ای همانجا می‌ماند، به من هم سفارش کرده بود که به آنجا نروم . گفته بود که بچه‌ها خوب نیست به جاهای تاریك بروند . منهم که ازتاریکی واهمه داشتم هرگز دلم نمی‌خواست به آنجا قدم بگذارم . اینقدر می‌دانستم که دوصندوق قدیمی که توی آنها رخت‌های پدرو مادرم است ویك صندوقچه ویك سماور ویك مشت اسباب دیگر درآنجا هست .

روزی هم با دلهره وترس ازدرز دربه زحمت داخل‌آنجا را نگاه‌کرده وبرق سماور را درطاقچهٔ روبرو دیده بودم . بهرجهت آن صندوقخانه برایم جای تاریك وترسناکی بود ومن هیچ وقت هوس نمی‌کردم پا به آن بگذارم . یك شب زمستان که مشقهایم را نوشته بودم ازخستگی بزیرکرسی رفتم وخوابم برد . پدرم هنوز نیامده بود وماهم شام نخورده بودیم . رسم این بودکه پدرم می‌آمد وباهم شام می‌خوردیم . مثل اینکه من ازگرسنگی بیدارشدم . خواستم به مادرم بگویم شامم را بیاورد . اما ناگهان روی‌کرسی چشمم به ماری افتاد که چمبرزده بود . چراغ که درطاقچه بود روی‌کرسی را روشن می‌کرد . اول خیال‌کردم طناب یا ریسمانی است. اما وقتی دیدم‌که سرش را بلندگرفت ومرا نگاه کرد فریادی کشیدم و دوباره بزیرکرسی رفتم . مادرم که بیرون اطاق بود چون فریادم را شنیدآمد و مرا از زیر کرسی بیرون‌کشید . وقتی موضوع را به اوگفتم وقسم خوردم‌که با چشم خودم مار را روی‌کرسی دیده‌ام مرا دلداری داد وگفت خواب دیده‌ام وچنین چیزی ممکن نیست . اما من به چشم خودم اطمینان داشتم ویقین داشتم که مار را روی کرسی دیده‌ام .خلاصه این که آنشب را با ناراحتی خوابیدم و فردا با فکری که ازدیدن مار درسر داشتم به مدرسه رفتم . در کلاس تمام روز ریخت ماری که چمبرزده وسرش را بالا گرفته بود و مرا نگاه می‌کرد جلوی چشمم بود .

وقت ظهراز رفتن به خانه می‌ترسیدم . مدتی درکوچه وخیابان پرسه زدم و وقتی خسته شدم روی سکوی درخانه‌ای نشستم . یکوقت دیدم که مادرم

هراسان درکوچه‌ها دنبال من می‌گردد . خیلی ناراحت بود . می‌گفت همه کوچه وخیابان شهررا زیرپا گذاشته است . چون مرا دید جلو آمد و علت آوارگی‌ام را پرسید . گفتم‌که ازماری که درخانه دیده‌ام می‌ترسم و جرات نمی‌کنم به‌آن خانه پا بگذارم. دستم راگرفت ، نوازشم‌کرد و گفت: «پسرکم نترس بیا بریم خانه . عوضی دیده‌ای . چشمانت خواب آلود بوده . وانگهی مارکه ترس نداره . اگرهم مار بوده مارخانه‌مان بوده. مارصاحب خانه بوده مارصاحب خانه بکسی‌آزاری نداره . همهٔ خانه‌ها باید یك جفت مار صاحب خانه داشته باشند . »

بعد مرا برد وکمی برایم آب نبات و گندم بوداده خرید . با هم به خانه رفتیم . درراه خیلی سفارش‌کردکه از موضوع مار باکسی حرفی نزنم. من هم قول دادم که چیزی نگویم .

روزها ازاین قضیه گذشت و موضوع مار مثل درد یك زخم کهنه برایم عادت شد . ازآن به‌بعد هیچ وقت دراطاق وخانه تنها نمی‌ماندم وهمیشه پهلوی مادرم می‌نشستم وهمراهش درخانه به این طرف وآن طرف می‌رفتم . اما قدم به زیرزمین خانه وبخصوص به صندوقخانه نمی‌گذاشتم. بوبرده بودم‌که اگر چیزی هست درهمان صندوقخانهٔ تاریك است که درش همیشه بسته است وفقط مادرم به‌آنجا می‌رود .

تا شبی مادرم گفت : «پسرم می‌خوام چیزی بهت بگم . حالا تو دیگر بزرگ شده‌ای وباید یك سری رابدانی وآنرا هم‌به‌کسی نگوئی .» من شستم خبردارشدکه موضوع همان ماراست. رنگ ازصورتم پرید وتنم لرزید. مادرم دستم را گرفت وباز گفت : «توآخرباید بدانی. چونکه توی این خانه‌ای . و باز یك روزی آنها را خواهی دید . » من‌که خودم را به مادرم چسبانده بودم وگوش می‌کردم دلم می‌خواست ازپیش او فرارکنم . ازاو می‌ترسیدم . برایم مثل این بود که مارها را پیش خودش جائی پنهان کرده است . او دو لا شده بودوحرف می‌زد . گرمی‌دهانش را روی صورتم حس می‌کردم.دستم‌که دردستش بود ازعرق خیس بود . چندشم می‌شد و خیال می‌کردم که در آن لحظه ماری از زیر لباس مادرم خواهد لغزید و به طرفم خواهد آمد .

می‌گفت :«پسرجان توآخرسرباید آنها را ببینی با آنها انس بگیری، آموخته شوی . آنها اذیت وآزاری بتو ندارند . می‌دانی بیشتر خانه‌ها مار صاحب خانه دارند . اما هیچ‌کس برای دیگران تعریف نمی‌کند .آنها بخت واقبال مـا هستند . خانـه ما را نگهداری می‌کنند . جایشون بیشتر تو اون صندوقخانه است . دوتا هستند . نروماده . یکیشان همون بود که تو آنشب

روی کرسی دیدیش. یکی‌دیگرشان آن طرف پائین کرسی بود وتو ندیدیش. تا تو فریاد کشیدی و من رسیدم آنها رفتند . مثل اینکه می‌دانند توازشون ترس داری خودشون را دیگه بتو نشان نمی‌دهند .»

ازشنیدن این حرفها من ازترس می‌لرزیدم . می‌خواستم فریادکنم ولی کجا می‌توانستم بروم . ازتنهائی می‌ترسیدم . بـاز هرچه بـود آنجا پیش مادرم بودم .

آخرسر مادرم بهزار زبان مرا راضی کرد که همراهش به صندوقخانه بروم و کم‌کم با مارها آشنا شوم . دامنش را با دومشت چنگ زده بودم واو مرا آهسته به جلو می‌برد . چفت در صندوقخانه راکه برداشت صورتم را در لباس او فروبردم وچشمانم را بستم . مادرم خودش را کنار کشید وسرمرا به طرف صندوقخانه برگرداند . باریکهٔ روشنی از نور ازلنگه دری که بازشده بود کف صندوقخانه پهن بود و من که صورتم را با دستهایم پوشانده بودم و واز شکاف انگشتانم نگاه می‌کردم سرهای کوچك وظریف دومـار را درآن روشنی دیدم. هردوسرشان را بالاگرفته بودند وزل زل ما را نگاه می‌کردند.

مادرم می‌گفت : «این دست راستی همان است‌که توآن شب روی‌کرسی دیدی . اینها به ما آزاری ندارند . در خانهٔ ما همه جا می‌روند . سالهاست که همراه ، ما هستند . تونباید از آنها بترسی . ببین چطور از دیدن تـو متعجب شده‌اند . اگرمن نبودم الان رفته بودند وتوآنها را نمی‌دیدی . اصلا خودشان را به غریبه‌ها نشان نمی‌دهند . اما تودراین خانه هستی . حالاداری دیگر بزرگ می‌شوی. باید آنها رابشناسی . اینها هم بتو خومی‌گیرند بخت وآمد زندگی تو بهمین‌ها بسته است . مبادا پسرکم به‌کسی چیزی بگوئی‌که ما در خانه‌مان مار داریم . مبادا جایشان را به کسی نشان بدهی . حتی به پدرت هم نگو . بخواهرت هم نگو . آنها خودشان می‌دانند اما به کسی حرفی نمی‌زنند .»

بعد مادرم‌آهسته به درون رفت‌ومن تنها دم درایستادم. ازترس می‌لرزیدم وخودم را بدیوار چسبانده بودم . مادرم که نزدیك مارها رسید آنها آهسته به جلو خزیدند وهر کدام از یك طرف دور پاهایش به حرکت درآمدند . سرشان را به‌کفشها وپای شلوارمادرم می‌مالیدند. مادرم با مارها حرف می‌زد. مثل کسانی که با پرنده‌ها وحیوانات حرف می‌زنند . روی زمین ظرف آبی بود و قدری هم نمك ونان. کمی‌که‌گذشت مادرم برگشت ودر را بست وگفت: « دیدی پسرم چه مارهای خوب بی‌اذیت وآزاری هستند . توحالا دیگرعادت

می‌کنی . آنها هم تورا شناختند ودیگراز توفرار نخواهند کرد . اگر روزی بروی وآنها را اذیت نکنی همینطور دورت چرخ می‌خورند وسرشان را بپایت می‌گذارند .»

گرچه مادرم گفت که مارها بامن آشنا شده‌اند ولی من‌هیچ وقت نتوانستم خودم را راضی کنم که بروم وآنها را ببینم . وجودشان درآن خانه برایم یك ناراحتی بزرگ بود . همیشه می‌ترسیدم . به کوچکترین صدائی دلم قرو می‌ریخت . انتظار آنرا داشتم که روزی ازطرف مارها گزیده شوم . به نظرم می‌رسید که پس ازنیش خوردگی بدنم باد کرده است و ازدرد دارم بخودم می‌پیچم ، به همین جهت هیچ وقت در خانه و اطاق تنها نمی‌ماندم. هیچ شب نتوانستم با خیال راحت وبدون دلهره وتشویش بخوابم . خیلی شبها ازخواب می‌پریدم وسراسیمه رختخوابم را وارسی می‌کردم .

درآن‌خانه سقف‌اطاقمان چوبی بود. تیرها راروی سقف انداخته بودند. وروی تیرها نی وجگن ریخته بودند . یکی ازسرگرمی‌های من درآنوقت‌ها این بودکه به پشت می‌خوابیدم وتیرها را از هردوطرف می‌شمردم . همه تیرها را با رنگشان وکلفتی ونازکیشان وگره‌ها وترك‌هائی که داشتند می‌شناختم . در یکی ازشب‌های زمستان که شاممان را خورده بودیم من درجای خودم زیر کرسی درازکشیده بودم وبه سقف نگاه می‌کردم . همانطورکه درفکر مدرسه‌ام وکلاسم بودم تیرها راگاهی تك تك وگاهی جفت جفت ویك درمیان می‌شمردم دریکی ازدورها وقتی به‌جفت تیرهای وسطی رسیدم دیدم چیزی ازکناریکی از تیرها آویزان است وحرکت آهسته‌ای می‌کند. شکل نا آشنای تازه‌ای بود . چنین چیزی را تا آن وقت درآنجا ندیده بودم . اول خیال‌کردم نی وجگنی است که ازجایش بیرون افتاده است . اما بزودی فهمیدم یکی از آن مارهاست که خودش را به سقف رسانده است . بیشتر ازیك وجب سرش ازسقف آویزان بود وپائین را نگاه می‌کرد. من با ترس ازجا بلند شدم و خودم را به‌گوشهٔ اطاق رساندم . زبانم بند آمده بود . پدرو مادرم که مار را دیده بودند بهم حیرت زده نگاه می‌کردند . اما چیزی نمی‌گفتند . آخر پدرم بلند شد آمد دست مرا گرفت وپیش خودش برد . من ازترس بزیر کرسی رفتم و همانجا خوابم برد .

پس ازچندی پدرم خانهٔ بهتری خرید وما به آنجا اسباب کشیدیم من خیلی خوشحال بودم . خیال می‌کردم که ازشرمارها خلاص خواهیم شد. ومن دیگر از صندوقخانه وزیرزمین وسقف اطاقها ورختخواب خودم وهرجای دیگر

خانه ترسی نخواهم داشت وبه‌آسودگی به همه جا خواهم رفت وشبها با خیال راحت در بسترم خواهم خوابید . اما این خیال باطلی بود . چون بزودی فهمیدم که همان یك جفت مار زودتر ازما به آن خانه کوچ کرده‌اند . باز کار مادرم پرستاری مارها بود . هرروز به آنها سرکشی می‌کرد و برایشان خوراك می‌برد . خوب چه می‌شد کرد ؟ من مجبور بودم به خانه بروم . پدر ومادرم آنجا بودند . جای خوابم آنجا بود . جائی بود که شام و ناهاری می‌خوردم ودرسرما وگرما زیرسقفی پناه می‌گرفتم . از این گذشته من دیگر یقین کرده بودم که هرخانواده‌ای جفت ماری دارد که اهل آن مجبورند با مارها بسازند وبه آنها غذا بدهند وبا دیگران درباره‌شان حرفی نزنند واین موضوع را مثل رازی دردلشان نگه دارند . گاهی که درصورت کسی گرفتگی وغمی می‌دیدم وحس می‌کردم طرف درتشویش ودلهره است با خودم می‌گفتم : حتماً یارو مارهای خانه‌شان را دیده است ودلش ازنگرانی وترس سیروسر که است . حال وروزگار خودم هم ازروزی که مارها را دیدم همین طور بود . تایك روز که با بچه‌های مدرسه طرف عصر بازیکنان به‌خانه‌هایمان برمی‌گشتیم سرراهمان بزمین بزرگی رسیدیم که هموار بود وبچه‌ها درآن بازی می‌کردند. ما هم هرروز که از مدرسه برمی‌گشتیم مدتی درآن میدانگاهی می‌دویدیم و اگرتوپی همراه داشتیم دروازه‌ای می‌ساختیم وفوتبال بازی می‌کردیم . آنروز که به آن زمین رسیدیم یکی از بچه‌ها درکنار میدان مارکشته‌ای دید وآنرا برداشت . مار بلندی بود زرد رنگ که سرش را با چیزی کوبیده بودند . آن پسربچه مار را ازدمش گرفته بود وبرای آنکه بچه‌ها را بترساند آنرا به طرف بچه‌ها تکان می‌داد . بعضی از بچه‌ها که می‌ترسیدند فرار می‌کردند و آنهاکه ترسی نداشتند می‌ایستادند ولاشهٔ ماربه آنها می‌خورد . وقتی آن پسر بچه مار را به طرف من آورد من فریادی کشیدم وپا به فرارگذاشتم بچه‌ها همه خندیدند ومرا به باد مسخره گرفتند . عاقبت آن پسر مار را درچاله‌ای انداخت وباز همه بچه‌ها با هم براه افتادیم. درراه دیگر آنها دست از سرمن برنمی‌داشتند ومسخره‌ام می‌کردند . می‌گفتند که من حتی از مار کشته هم می‌ترسم وجرأت ندارم به آن دست بزنم . من‌که دربرابر بچه‌ها آبرویم رفته بود وترسم ازمارآشکار شده بود غیرتم به جوش آمد ونخواستم خودم را بشکنم وآنها اسمم را ترسو بگذارند ، به این جهت به آنها گفتم‌که من ازمردهٔ مار که نمی‌ترسم هیچ بلکه از مارزنده‌هم ترسی ندارم و برای این‌که این موضوع را به آنها ثابت کنم گفتم که ما درخانه‌مان دوتا ماردارایم که همیشه با ما

هستند ومن نزدیك آنها می‌روم وبه‌آنها دست می‌زنم . بچه‌ها به شنیدن این حرف همه خندیدند و دوباره مرا به باد تمسخر گرفتند و گفتند که دروغ می‌گویم . من‌که دیگر ازکوره دررفته بودم وخودم خودم را ازخشم می‌خوردم گفتم که اگرخیال می‌کنید دروغ می‌گویم وباورندارید حاضرم مارها را به شما نشان بدهم. بیائید همه باهم به خانهٔ ما برویم .آنها با فریاد شادی قبول کردند وبراه افتادیم . طولی نکشید که به خانه رسیدیم . مادرم خانه نبود . در راه بیاد حرف مادرم بودم‌که سفارش کرده بود ازموضوع مارها بدیگران نباید چیزی بگویم وآنها را به کسی نشان بدهم . اما کاری بود شده و آبی بود ریخته .

اگر مارها را به بچه‌ها نشان نمی‌دادم دیگر در مدرسه دست از سرم برنمی‌داشتند و من برای همیشه در خجالت ترسو بودن و دروغگوئی باقی می‌ماندم .

ازپله‌ها بالا رفتم دراطاق را بازکردم بچه‌ها هم دنبالم می‌آمدند . فقط صدای پاهایمان شنیده می‌شد . همه ساکت بودند ونفس ازکسی درنمی‌آمد . قلبم در سینه می‌تپید وصدایش را می‌شنیدم. برپیشانی‌ام عرق سردی ازترس روبروشدن با مارها نشسته بود وپاهایم می‌لرزید. وقتی به‌جلوی درصندوقخانه رسیدم دستم برای بازکردن چفت پیش نمی‌رفت . اما بچه‌ها همه پشت سرم ایستاده ومنتظر بودند. همان پسری‌که مارکشته را در میدانگاهی برداشته بود جلوآمد وگفت : « حالا فهمیدم شما مار صاحب‌خونه دارید . اما مارصاحب خونه را به‌کسی نشان نمیدن . حالا دررا بازکن تا ببینم .» وچون تردید مرا دید خودش جلوآمد ودررا به تندی بازکرد .

بچه‌ها همه سرکشیدند وخیره به داخل صندوقخانه نگاه‌کردند . آنجا برکف صندوقخانه ظرف آبی بود وقدری نمك ونان وازمارها خبری نبود . چند نفری پاورچین پاورچین تورفتند و همه جا را دیدند . خیال‌کـــردی هیچ وقت ماری آنجا نبوده . یك کرسی شکسته درگوشه‌ای بود و چند ظرف و خرده ریز دیگردرطاقچه‌ها ودیگر هیچ . بعضی ازبچه‌ها ازدیدن ظرف آب ونمك ، بودن مارها را قبول کردند ولی بعضی‌ها بازمرا مسخره‌کردند .

وقتی بچه‌ها رفتند من هم جرأت نکردم درخانه بمانم. آنقدر درکوچه راه رفتم تا مادرم‌آمد وبا هم به‌خانه برگشتیم . دیگرتاریك شده بود ومن‌که از فاش کردن راز خانه وزندگیمان ناراحت بودم بزور لقمه نانی خوردم و زود خوابیدم .

فردا صبح زودتر از هرروز مادرم سراسیمه از خواب بیدار شد . حالت عجیبی داشت . رنگش پریده بود وچشمانش حالتی داشت‌که آدم می‌ترسید به آنها نگاه کند .

کمی فکر کردوبعد باشتاب به‌طرف صندوقخانه رفت ویکی‌دودقیقه‌ای در آنجا ماند. دراین مدت من نفسم را درسینه حبس کرده‌بودم ومنتظر بودم مادرم از آنجا برگردد . با خودم فکر می‌کردم که حالا چه خواهد شد . آیا او مارها را خواهد دید . یا این‌که باز ازمارها خبری نیست . واوخواهد فهمید که من چه کرده‌ام . تنها موقعی بود که دلم می‌خواست مارها آنجا باشند و مادرم آنها را ببیند . می‌دانستم‌که راه خلاص شدن ازمارها این راه نیست . چیزی طول نکشید که مادرم بیرون آمد وپس ازاین‌که کمی بمن خیره نگاه کرد به پدرم روکرد وگفت : « میدونی مارها رفته‌اند . دیشب به خواب من آمدند وگفتندچون مردم جایشان‌را فهمیده‌اند برای همیشه ازپیش‌ما می‌روند. واگر هربلائی سرما بیاید خود ما مسئول آن هستیم . من چند بارنصف شب ازخواب پریدم اما به شیطان لعنت‌کردم وصلوات فرستادم وبازخوابیدم . چند دفعه همین خواب را دیدم وتا صبح ازناراحتی خواب درستی نکردم . حالاکه به صندوقخانه رفتم دیدم که خوابم راست ودرست بوده است ومارها رفته‌اند و ازآنها اثری نیست . خیال می‌کنم این پسردسته‌گلی به‌آب داده است » . بعد با داد فریاد موضوع را از من پرسید . منهم آنچه پیش آمده بود بی‌کم وزیاد برایش تعریف کردم . وقتی مادرم داستان را شنید آه ازنهادش برآمد واشك ازچشمانش سرازیرشد . چون تنها پسرش بودم نفرینم نکرد ولی‌گفت : «پسر توزندگیمان را به باد دادی. توبخت وآمدزندگی را ازخانه‌مان بیرون‌کردی وبدبختی‌را برایمان‌آوردی.من می‌ترسم‌که طولی نکشد بیچاره وآواره بشویم. این مارها پشت اندرپشت به‌ما رسیده‌اند. نگهبان خانوادهٔ ما بودند . حیوانها مثل اینکه می‌دانستند توآنها را فراری خواهی داد . ازهمان اول با تو میانهٔ خوبی نداشتند واز تو دوری می‌کردند . می‌دانستند توبچهٔ دهن لقی هستی و نمی‌توانی سرخانواده را نگه‌داری . آخرتوهم آن‌کاری راکه ازآن می‌ترسیدم کردی و مارها رفتند وما تنها وبی‌پناه ماندیم . حالا هم می‌ترسم مبادا خدای نکرده بتو صدمه‌ای برسانند . »

چند روزی سخت در وحشت بودم و از آن ترس داشتم مبادا ماری مرا بگزد . مادرم‌مرا به‌خانهٔ خواهرم فرستاد وچند روزی درآنجا ماندم وبه‌خانهٔ خودمان پا نگذاشتم . تا اینکه پس ازیك هفته مادرم بسراغم‌آمد وگفت‌که باز

مارها را خواب دیده است که به او گفته‌اند گر چه از خانهٔ ما رفته‌اند ولی کاری به ما ندارند وبه من آزاری نمی‌رسانند . این بودکه مرا همراه خودش به‌خانه برد .

به دنبال این قضیه طولی نکشید که کارو بار پدرم زیر و روشد . یك مشت مالی‌که ازتهران برای فروش آورده بود به بازاربد خورد وفروش نرفت وپدرم برای چاره سازی دست به معامله‌های دیگر زدکه همه آنها برایش جز ضررچیزی نداشت . دیگر درهمه شهر پیچید که پدرم ورشکست شده است و طلبکاران برسرش ریختند. هرچه داشتیم ازدست رفت وخانه‌مان فروخته شد . آن مردی‌که به خوش‌دستی معروف بود وبهرچه دست می‌زد طلامی‌شد چنان به خاك سیاه نشست که دریك اطاق اجاره‌ای زمین‌گیرشد وطولی نکشیدکه مرد همه‌گفتندکه از غصه دق مرگ شد . اما آنهاکه از موضوع مارها خبرداشتند می‌دانستندکه من باعث این بدبختی وسیاه روزی شده‌ام .

پس ازمردن پدر، مجبورشدم ازمدرسه دست بکشم. مدتی شاگرد شوفر شدم واز شهری به‌شهری رفتم با جان کندن وفحش خوردن از راننده‌ها پول وپله‌ای جمع‌کردم ویك اتومبیل سواری‌کرایه خریدم و در راههای بیرون‌شهر بین آبادیها بکارانداختم . داشت کاروبارم سروصورتی می‌گرفت وصاحب خانه وزندگی می‌شدم. مادرم ازاین‌بابت خیلی راضی بود. تا یك روزنزدیك غروب که چند نفر مسافرداشتم وبه‌شهربرمی‌گشتم درنزدیکی شهر سریك‌گردنه وقتی سرازیرمی‌شدم ناگهان چشمم به لاشهٔ ماری افتادکه سرش زیرچرخ اتومبیلی له شده بود . درست مثل همان مارهائی که دیده بودم . در یك لحظه ترسی عجیب بدنم را لرزاند. فرمان را به سمتی پیچاندم تاآنرا زیرنگیرم آنطرف جاده پیرمردی همراه الاغش‌که باری انبوه ازخارداشت ازکوه به شهرمی‌رفت. نزدیك بود اورا با الاغش زیرکنم‌که دوباره به‌سرعت فرمان را به‌سمت دیگر دادم . راه سرازیربود واگر به‌ترمز فشارمی‌آوردم اتومبیل واژگون می‌شد . همین طورهم شد وپس ازیکی دومعلق درته‌گودالی افتادیم . دونفرازمسافرها جابجا مردند . دوسه نفرهم زخمی شدند . خودم هم دستم شکست و ماشین هم به صورتی درآمد که بدرد نمی‌خورد . این بود که فهمیدم دیگردوندگی من فایده ندارد وباید منتظر روزگاری باشم که آنها دست ازسرم بردارند . سربه بیابانها گذاشتم گاهی اینجا وگاهی آنجا دست به‌کار شدم ولقمهٔ نانی گیرآوردم . حالا هم شاگردآشپزشده‌ام . مادرم درتنهائی به آتش خیره سری من‌می‌سوزد. گاهی‌که دلش به‌حالم‌می‌سوزدمی‌گوید:«توپسرزندگی ما راکه‌به

باد دادی هیچ ، خودت هم آوارهٔ بیابانها شدی . » ما از آخرین دامنه بالا رفته بودیم . چند قدم بیشتر با چادرها فاصله نداشتیم . سرخی افق مغرب به تیرگی می‌رفت . ابرسیاه به‌شکل اژدهائی بزرگ شاخ وبرگ دارزعفران را بلعیده بود وتنهٔ درخت مانند بازوئی در میان شعله‌های آتش دیده می‌شد .

سید گفت : « امروزهم قسمت این بود که به تماشای آن درخت برویم ولاشهٔ ماری را ببینیم . این خودش علامت آن است که من باید هرچه زودتر ازاین‌سرزمین‌بروم. حالامی‌روم چمدانم را می‌بندم وفرداصبح مرخص می‌شوم.»

اسفند ۱۳۴۳ـ بابا مقدم

از : پی یر رووردی

دری که گشوده نمی‌شود

دستی که می‌گذرد
و در دور دست پیاله‌ای که می‌شکند
چراغ دود می‌کند
جرقه‌هایی که روشن می‌شود
آسمان سیاهتر است
روی بامها

چند جانور
بی‌سایه‌هایشان

یك نگاه
یك لکه سیاه

آن خانه که کسی به‌آن در نمی‌آید.

ترجمه : سروش حبیبی

علم زبان در ایران باستان

از ایران قبل از اسلام مدارك چندانی باقی نمانده است که برای روشن کردن تاریخچه و سابقهٔ علوم مختلف در آن عهد کافی باشد . آنچه از میان این مدارك برای پی‌بردن‌به سابقهٔ علم زبان می‌تواندمورد استفاده قرار گیرد، بسیار بسیار اندك است . اما کمبود مدارك را می‌توان تا حدی به‌کمك قرائن جبران کرد . بطوری که از مدارك عهد اسلامی و بخصوص کتب صرف ونحو زبان عربی که اغلب توسط ایرانیان نوشته شده می‌توان استنباط کرد صوت شناسی و صرف ونحو در ایران ریشه‌ای عمیق داشته و لابد همین سنت دیرین است که به‌کارهای نحویون عمق بخشیده وآنها را ممتازساخته است[1] . وجود خطوط مختلف که اکنون نمونه‌هایی از آن‌ها در دست است و پاره‌ای خطوط دیگر که از میان رفته و وصف آنها درکتب مؤلفین اسلامی آمده‌است، دراین باره ، بخصوص مفید معنی است .

از میان ملل همسایه و مرتبط با ایران ، هندیها ویونانی‌ها به مطالعهٔ زبان توجه فراوان کرده‌اند . می‌دانیم که قدیمی‌ترین صرف ونحو مدون‌موجود توسط **پانینی**[2] درحدود قرن چهارم یا پنجم قبل ازمیلاد نوشته شده است . ولی بطوری‌که خود پانینی شرح می‌دهد قبل از او دستور نویسانی بوده‌اندکه صرف و نحو وصوتهای زبان مقدس هندیان را تدوین‌کرده بودندکه پانینی از آثارآنان استفاده کرده ونام آنها را درکتاب خود آورده‌است . توصیفی‌که پانینی از اصوات زبان سنسکریت می‌کندبسیار دقیق و علمی است .

۱ــ تأثیر سنن علمی زبانی کشورهای همسایهٔ ایران ، خصوصاً یونـان و بین‌النهرین را نیز به هیچ وجه نمی‌توان درآثار این مؤلفین نادیده گرفت .

2_ Panini

در یونان نیز ، بخصوص از زمان افلاطون و ارسطو به‌بعد ، به‌مطالعهٔ زبان توجه خاص شده‌است . ازطرف دیگردربین‌النهرین نیزعلم زبان‌سابقه‌ای بسیارکهن داشته است [۱]. بدین ترتیب بدیهی به‌نظر می‌رسد که در ایران نیز مطالعهٔ زبان مورد توجه قرار گرفته باشد . وجود امپراتوری بزرگی چون امپراتوری هخامنشی که ملل مختلف با زبانهای مختلف در قلمروآن زندگی می‌کرده‌اند ، مطالعات زبانی را ایجاب می‌کرده است . می‌دانیم که خط میخی هخامنشی از خط میخی اکدی اقتباس شده ، امـا در حین این اقتباس ، خط اکدی بسیار ساده شده ؛ بسیاری ازعلامت‌ها کامل‌تر شده و علامتهایی که‌مناسب صوت‌های زبـان فارسی بـاستان نبوده بکلی از آن حذف شده است [۲] . تعداد ایدئوگرامها به شش عدد تقلیل یافته است . در خط فـارسی باستان اغلب یك علامت‌نشانهٔ‌یك‌هجا(معمولا یك صامت ویك مصوت) است‌وگاهی یك علامت‌نمایندهٔ یك صوت واحد است و این یکی از مراحل مهم پیشرفت خط و بخصوص نشان دهندهٔ وجود صوت شناسی و متخصصین آگاه در ایران باستان است . می‌توان تصورکردکه خط الفبایی آرامی که خط رسمی و اداری هخامنشیان بوده‌است، در ساده شدن خط میخی اکدی مؤثر بوده است.[۳]

همانطوری که می‌دانیم کتیبه‌های شاهان هخامنشی که به‌زبان‌فارسی‌باستان است همه به خط میخی نوشته شده است . اماکتیبه‌ای نیز به‌خط آرامی و زبان فارسی باستان در نقش رستم وجود دارد[۴] که نشان دهندهٔ منفك شدن خط‌آرامی از زبان آرامی و استعمال‌آن درمورد زبانی دیگر است ، و این خود مرحله‌ای ازپیشرفت درصوت شناسی است . عده‌ای از دانشمندان نیز براین عقیده‌اند که اوستا قبل از اینکه در قرن ششم میلادی به‌خط اوستایی‌نوشته شود به‌خط‌آرامی

۱ــ درخصوص سابقهٔ علم زبان در هند ویونان وبین‌النهرین رك:

G. Mounin, *Histoire de la linguistique*, Paris, 1967, pp. 47-57, 62-70, 84-93.

۲ــ دربارهٔ خط میخی فارسی باستان رك :

R. Kent, *Old Persian*, p. 11-12

۳ــ میه نوشته است: «تقلیل شمارهٔ حروف فارسی باستان به‌حداقل نشان می‌دهد که الفبای فارسی باستان براساس یك مدل آرامی ساخته شده »

Meillet, *Trois Conférences sur les Gathas de l'Avesta*, p. 36

۴ــ در مورد ایـن کتیبه رك : رودلف ماتسوخ ، « زبان آرامی در دورهٔ هخامنشی» ، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات تهران سال ۱۰ شمارهٔ ۲ صفحهٔ۱۸۷

نوشته شده بوده است[۱]. استفاده از زبانهای فارسی باستان ، آرامی ، عیلامی، اکدی و وجود کتابخانه‌ها وبایگانی‌ها که[۲] نوشته‌ها واسناد وفرامین مختلف ــ که بعضی از یك زبان به زبان دیگر ترجمه شده بوده ــ درآنها حفظ می‌شده، نشان می‌دهدکه در دربار و مراکز دولتی به آموزش زبانهای مختلف توجه می‌شده‌است .

ازدورهٔ اشکانیان اطلاع چندانی دردست نیست ، اگر آنطوری که بعضی از محققان نوشته‌اند تمام اوستا یا قسمتی ازآن درآن عهد نوشته شده باشد ، باز با مسئله خط روبروهستیم. کلیهٔ این مطالب نشان می‌دهدکه در ایران عهد هخامنشی و عهد اشکانی مطالعات زبانی مورد توجه بوده است . البته تردید نیست که دراین نوع مطالعات علوم هندی و یونانی و علوم بین‌النهرین تأثیر فراوان داشته ومابعداً با تفصیل بیشتری به این مسأله اشاره خواهیم کرد .

اما از دورهٔ ساسانیان مدارك بیشتری دردست داریم ومی‌توانیم باقطعیت بیشتری‌سخن برانیم. صوت‌شناسی‌وصرف ونحو ولغت وبلاغت،طبق اسنادموجود، مورد توجه خاص بوده و پیشرفت‌های قابل‌توجهی داشته است. مورخین اسلامی (حمزهٔ اصفهانی ، مسعودی، ابن‌ندیم) نوشته‌اندکه ایرانیان در زمان ساسانیان هفت خط داشته‌اند که در موارد مختلف به‌کار می‌برده‌اند . از آن جمله است «رم دبیری» ، «دین دبیری» ، «گشته دبیری» ، «وسپ دبیری» و غیره . در مورد وسپ دبیری نوشته‌اند خطی بوده است که کلیهٔ زبان‌های عالم را با آن می‌نوشته‌اند. نیز نوشته‌اند با این خط شرشر آب وصدای‌حیوانات وغیره‌یادداشت می‌شده است![۳] اگرمطالبی‌که این مورخین نوشته‌اند درست باشد، درآن زمان پیشرفت قابل ملاحظه‌ای در صوت‌شناسی حاصل شده بوده است .

خطی‌که متون فارسی میانه مانوی به‌آن نوشته شده ظاهراً ازخط‌آرامی اقتباس شده ولی نسبت به خط پهلوی زردشتی بسیارکاملتر است ؛ به این معنی که در خط پهلوی‌گاهی یك علامت برای نمایاندن چند صوت به‌کار می‌رود ، اما درخط مانوی برای هرصوت علامت واحدی وضع شده است . بی‌شك **مانی** و احتمالا اطرافیان مستقیم او در تکمیل این خط دست داشته‌اند . خط سغدی

۱ــ برای اطلاع بیشتر از عقایدآنان رك: محمد معین ، مزدیسنا و ادب پارسی ص۱۸۰ و ماتسوخ همانجا ص۱۷۹

۲ــ درخصوص این بایگانی‌ها رك : مجلهٔ دانشکده ادبیات ۲/۱۰صفحات ۱۹۰ــ۱۸۶

۳ــ دربارهٔ این خطوط رك:مقالهٔ نگارنده این سطور در مجلهٔ سخن سال ۱۹ شمارهٔ ۱۰ .

نیز مشتق از خط آرامی است وبرای اصوات موجود در زبان سغدی نشانه‌های خاصی در آن وضع شده است . اما مهمتر از همهٔ این خطوط خط اوستایی یا «دین دبیری» است . این خط از روی خط پهلوی زردشتی ساخته شده ودرآن برای جزئیات تلفظ زبان اوستایی حروفی وضع شده است . زمان وضع‌این‌خط را بعضی میان قرن چهارم و قرن ششم میلادی می‌دانند ولی بعضی دیگرمنجمله **بیلی** معتقدند که این خط در حدود قرن ششم میلادی وضع شده است . بیلی می‌گوید اوستای موجود احتمالا بعد ازساسانیان از روی قطعات اوستای‌تحریر اول که خود درحدود نیمه‌قرن ششم تحریرشده بود ، نوشته شده است. مأخذ این تحریرهمان سنت شفاهی مؤبدان بوده است و تلفظی که مبنی قرار گرفته همان تلفظ مؤبدان در آن عهد است [۱].

دقت در یادداشت کردن جزئیات تلفظ زبان اوستا دوعلت داشته است : نخست اینکه اوستاکتاب دینی‌بوده است و درست خواندن و درست تلفظ‌کردن آن به منظور حفظ اصالت آن، ازنظر مؤبدان زردشتی لازم بوده است. دیگر اینکه زبان اوستا ، درزمانی که به خط «دین دبیری» نوشته شده، زبانی‌مرده بوده است ومعمولا برای زبانهای مرده وقتی خطی درنظرمی‌گیرند جنبهٔصوتی (فونتیکی) داردیعنی‌جزئیات‌تلفظ را یادداشت می‌کنند، برعکس برای‌یادداشت کردن زبانهای زنده از این جزئیات صرف‌نظر می‌کنند وفقط به‌آنچه «ممیز» است اکتفا می‌کنند . به‌عبارت دیگرخط صورت واجی (فونولوژیکی) دارد[۲]. اما صرف همین مسئله‌که بعد از قرنها مؤبدان زبان دینی خود را دقیقاً تلفظ می‌کرده‌اند ـ صرف نظر از تغییراتی که زبان روزمرهٔ‌آنها درتلفظ این‌زبان مرده ایجاد کرده است [۳]ـ مستلزم آموزش دقیق صوت شناسی و تجویداست .

برای ساختن‌خط اوستایی ظاهراً ازخط **دواناگری** وبعضی خطوط‌دیگر استفاده شده است و این معنی از عبارتی‌که در دینکرد آمده وبعداً نقل خواهد شد مستفاد می‌شود . توجه به علم اصوات در زمان ساسانیان ازیك طریق‌دیگر نیز معلوم می‌شود و آن مطالعهٔ علم موسیقی آن عهد است . مورخین اسلامی (**مرغنی** [مؤلف غرر اخبار ملوك‌الفرس‌که به‌غلط به ثعالبی منسوب‌شده‌است]،

۱ـ رك : H. W. Bailey, *Zoroastrian Problems*, p 193
برای اطلاع از عقاید سایر دانشمندان رك : م. معین ، مزدیسنا ص۱۸۵-۱۸۰

۲ـ رك : Benveniste, *Le système phonologique de l'iranien ancien*, BSL, LXIII (1968), p. 54.

۳ـ بیلی نوشته است بارتولومه وعده‌ای دیگر معتقد بودندکه نویسندگان اوستا خصوصیات زبانهای ایرانی‌میانه را درآنها داخل‌کرده‌اند. ایضاً ص۱۹۳.

بلعمی و غیره) در ضمن عجائب دوازده گانه دربار **خسروپرویز** از مغنیان و رامشگران برجسته صحبت می کنند . اختراع دستگاه‌های موسیقی را به**باربد** نسبت‌می‌دهندولی مسلماً بسیاری از آنها قبل‌ازاوهم وجود داشته‌است.دستگاههای منسوب به باربد مرکب از هفت خسروانی و سی لحن و سیصد و شصت دستان بوده که‌با ایام‌هفته‌وروزهای ماه وروزهای سال‌منطبق می‌شود. امروز هم بسیاری از آهنگهای موسیقی در زبان فارسی و گاهی درعربی به‌همان نام‌هایی نامیده می‌شوند که‌در زمان ساسانیان داشته‌اند[1] .

دربارهٔ دستور بحصرالمعنی یعنی‌صرف و نحو یا «گرامر» بدواًمی‌توان تصور کرد که برای آموختن زبانهای بیگانه در زمان ساسانیان دستورهایی تدوین و یا لااقل ترجمه شده بوده است . مسلماً مترجمینی که از زبانهای سنسکریت ویونانی ورومی‌وسریانی وغیره‌ترجمه می کرده‌اندبه‌چنین‌دستورهایی احتیاج داشته‌اند . تصور چنین حالتی با توجه به این امر کاملا ممکن‌است که ایرانیان برای فـرا گرفتن زبان عربی و خواندن متون مذهبی ناچار شده‌اند دستور ولغت عربی را تدوین کنند.همین طور هندی‌ها و ترکها در قرون‌بعد، برای آموختن زبان فارسی، برای این زبان دستور ولغت نوشته‌اند. آموختن اوستا بعنوان زبان مرده نیز مستلزم وجود دستور بوده است. ازدورهٔ ساسانیان مستقیماً دستوری باقی نمانده‌است اما قرائن و دلایل‌کافی بروجود آن دردست است .

در کتاب چهارم دینکرد ، درصحبت از فرمان شاپور اول‌مبنی بر ترجمهٔ کتب هندی ورومی و الحاق آنها به اوستا عبارتی آمده که چنین خوانده می‌شود :

« ... Hindūk dipîrîh pat hamtākîh i visp dipîrîh [u] nipîk i *'βγ'krn* xvand, pat hamtākîh i gōvišn (i) hangām šnāsak... apāk bun nipîk pat Ganj i šîcîkān ōh handāxt»

ژان دومناش عبارت فوق را چنین ترجمه‌کرده است[3] : « کتب هند یعنی مجموع تمام خط که ویاکرنه « گرامر » خوانند و مجموع علم هنگام شناسی یا زایجه و طالع ... را باخط اصلی درگنج شیزیکان نهادند».

به‌نظر نگارنده دراین ترجمه‌چنداشکال وجود دارد: نخست اینکه«دپیریه»

۱ـ دربارهٔ موسیقی در عهد ساسانیان رك: کریستن سن ، ایران در زمان ساسانیان ، ترجمهٔ رشید یاسمی چاپ دوم ص۵۰۹ـ۵۰۳

۲ـ دینکرد چاپ مدن ص۴۲۸

3— P. de Menasce, *Notes Iraniennes,* JA, 1949, p. 1-6

آغاز جمله به معنی‌خط است نه‌کتاب، آنطوری‌که **مناش** ترجمه‌کرده است ، و مراد از«هندوك دپیریه» به‌احتمال زیاد خط سنسکریت (دوانا گری) است.دیگر اینکه « وسپ دپیریه » اشاره به همان خطی است که در کتب مؤلفین اسلامی (حمزهٔ اصفهانی ، ابن‌ندیم ومسعودی) به‌صورت «وسف دفیره» و« گسپ‌دبیری» آمده است و به‌گفتهٔ آنان جامع خطوط عالم بوده است . سدیگر آنکه « بون نپیك» ظاهراً کتب اصلی معنی می‌دهد نه خط اصلی . بنابراین ترجمهٔ عبارت به‌احتمال زیاد چنین می‌شود: « هندودبیری (خط هندیان) و وسپ (گسپ) دبیری وکتابی را که «ابیاکرن» می‌خوانند با کتب اصلی (ایرانی) در گنج شیزیکان [1] نهادند ».

آنچه ازمطالب مذکورنتیجه می‌شود این‌است‌که درزمان شاپوراول برای کتابت و «تکمیل» مطالب اوستا ازخط هندی و «وسپ‌دبیری» وکتاب ابیاکرن «گرامر» استفاده شده است . طبق عبارت فوق این خطوط وکتب را با کتب اصلی‌ایرانی درخزانهٔ‌دولتی (شاهی) نهاده‌اند. شاید «وسپ دبیری» مجموعه‌ای از خطوط چند زبان نظیر یونانی و سریانی و رومی وغیره بوده است‌که‌برای وضع خط اوستایی آنها را گردآوری‌کرده و مورد استفاده قرار داده‌اند. این نکته حائز اهمیت است‌که درخط پهلوی مصوتهای کوتاه اغلب نوشته نمی‌شوند اما درخط اوستایی چهارده علامت برای آنها وجود دارد. مسلماً برای‌یادداشت کردن این مصوتها از خطوط هندی ویونانی سرمشق گرفته شده است [2] . اما کتابی‌که درمتن دینکرد نامش به‌صورت [ابیاکرن] آمده چیست ؟ مناش فقط آنرا به Viâkarana آوانویسی وبه «گرامر» ترجمه‌کرده‌است [3] . در زبان سنسکریت Viâkarana در اصل به معنی تجزیه و تحلیل است که اصطلاحاً درمورد «گرامر» به‌کار می‌رود . احتمال می‌رود کتابی که تحت این عنوان یاد شده دستورمعروف پانینی بوده‌که Astādhyāyî «هشت‌کتاب، هشت‌فصل»

۱ــ بیلی این کلمه را ša(sa)pîkān «شاهی و سلطنتی» می‌خواند (*Zor. Prob.* p. 230 1)

۲ــ م. معین در مزدیسنا (ص ۱۸۸) نوشته است؛ شاید خط اوستا از نظر یادداشت‌کردن مصوتها تحت تأثیر خط یونانی بوده‌است .

۳ــ مناش درکتاب خود تحت عنوان *Une Encyclopédie mazdéenne, Le Dênkart* که درسال ۱۹۵۸ (۹ سال بعد ازمقالهٔ نامبرده او) چاپ شده‌است Viâkarana را به «معانی وبیان ، بلاغت» (rhétorique) ترجمه کرده است (ص۲۷) !

نامیده می‌شود . این کتاب همانطوری که قبلا اشاره شد شامل توصیف بسیار دقیقی از اصوات و دستور زبان ودائی است. نیز می‌توان احتمال داد که مقصود از «ابیاکرن» تفسیر معروف **پاتنجلی** [1] موسوم به Mahābhāṣya «تفسیر بزرگ» است که درقرن دوم ق. م. تألیف شده و شرحی است بر کتاب پانینی.

درمیان کتب بازماندهٔ پهلوی کتاب کوچکی وجود دارد که به **فرهنگ اویْم ــ اِوَك** موسوم است. این کتاب مشتمل برهزار واژهٔ اوستایی و معادل آنها به‌پهلوی است. درمقدمهٔ این کتاب مطالبی درخصوص دستور زبان اوستایی آمده که فوق‌العاده حائز اهمیت است . مسائلی که در این قسمت مورد بحث قرار گرفته عبارت است از مسئله مذکر و مؤنث و مسئلهٔ مفرد و تثنیه و جمع و مسئله پست و متوسط و عالی (ظ. درمورد صفت) ، حالات مختلف نحوی‌مثل مسئلهٔ مبدأ (یعنی از که صادر می‌شود) و مسئلهٔ وسیله و معیت (یعنی با که و به‌وسیلهٔ که انجام می‌شود) ومسئله ارتباط (یعنی باکه ارتباط پیدا می کند) و غیره . اصطلاحاتی که برای‌نامیدن مقولات مذکور به‌کاررفته ازضمایر وحروف اضافه و پسوند اسم معنی [îh ــ] ساخته شده است . مثلا اصطلاحات hacišîh (ازآن بودن) ، patišîh (به (وسیله) ، با آن بودن) و aβišîh (به‌آن‌بودن) برای بیان حالات ablatif، instrumental و datif به‌کار رفته است [2].

همانطوری که می‌بینیم‌این مطالب درمقدمهٔ یك فرهنگ کوچك آمده است که به‌قول تاوادیا احتمالا یك کتاب درسی مقدماتی بوده است. تردید نیست که مطالب فوق را مؤلف این فرهنگ ازکتب مفصل‌تر و دقیق‌تر اخذ کرده است . اصطلاحاتی که دراینجا آمده است نشان‌دهندهٔ این امراست که برای شرح دادن نکات دستوری‌زبان اوستا ازلغات روزمرهٔ زبان پهلوی استفاده می‌شده است.

وجود این فرهنگ کوچك ــ هرچند تاریخ تألیف آن معلوم نیست ــ

1_ Patanjali

۲ــ نگارنده به متن «فرهنگ اویم ــ اوك» دسترسی نداشت و مطالب فوق را با جرح و تعدیل ازکتاب زیر نقل کرد :

J. C. Tavadia, *Die Mittelpersische Sprache und Literatur der Zarathustrier,* Leipzig, 1956, S. 36—37.

این‌کتاب توسط دکتر سیف‌الدین نجم‌آبادی تحت‌عنوان «زبان و ادبیات پهلوی» به‌فارسی ترجمه و جزو انتشارات دانشگاه تهران چاپ شده‌است. مطالب مربوط به فرهنگ مزبور درصفحات ۳۷ـ۳۵ این ترجمه دیده می‌شود .

اطلاعاتی درباره فرهنگ نویسی ایران قبل‌ازاسلام به‌ما می‌دهد. مؤلف درمقدمهٔ کتاب‌ازلغات بد ولغات خوب صحبت می‌کند یعنی‌لغاتی که برای‌چیزهای خوب ولغاتی که برای موجودات بدبکارمی‌رود(مسلماً صحبت برسرموجودات‌وچیزهای ایزدی واهرمنی‌است). نیز می‌گوید قضاوت دربارهٔ اینکه معنای یك لغت درست و مناسب است یا نه‌فقط براساس قرینه وجمله‌ای که لغت در آن به‌کاررفته امکان پذیر است. یعنی‌می توان فهمید برای چه فلان لغت در متن (اوستا) به‌کار رفته است . مؤلف این‌کتاب ضمناً متوجه این نکته شده ویادآوری می‌کند که گاهی بعضی لغات اوستایی با معادل پهلوی خود تفاوت دارند به‌این معنی که گاهی چند لغت پهلوی درمقابل یك لغت اوستایی قرار می‌گیرد .[1]

وجود علم لغت و یا واژه‌نامه از اشاره‌ای که **جاحظ** کرده نیز مستفاد می‌شود . جاحظ می‌گوید : « هرکس می‌خواهد در صناعت بلاغت استاد شود و چیزهای غریب بداند ودر **لغت** تبحرپیداکند ، باید کتاب**کاروند** رابخواند[2].»

از این اشاره می‌توان استنباط کردکه کتاب کاروند که طبق گفتهٔ خود جاحظ درخصوص‌بلاغت‌ایرانی‌بوده مشتمل‌برمطالب دقیقی دربارهٔ‌لغات [پهلوی] و معانی و اختلافات دقیق آنها و متشابهات و مترادفات و لغات متضاد وجزآن نیز بوده که در علم بلاغت به‌کار می‌آید و وجود چنین چیزی بی‌شك مستلزم تدوین و مطالعهٔ قبلی لغات زبان پهلوی است .

بجز فرهنگ اویم ـ اوك ، فرهنگ کوچك دیگری که مشتمل برلغات هزوارشی ومعادلهای آنها به پهلوی است نیز در دست است . تاریخ تألیف این کتاب ونام مؤلف یا مؤلفان آن نیز نا معلوم است. این‌کتاب چندبار براساس نسخ خطی متعدد چاپ شده است، اما درمیان آثار مکشوف درترفان ، دو ورق از این کتاب پیدا شده است‌که با نسخ موجود این‌کتاب دارای اختلافاتی‌است و شاید مربوط به روایت دیگری از این کتاب است .[3] این دو ورق احتمالا از عهد ساسانی باقی مانده است .

در خصوص بلاغت ، گفتهٔ جاحظ صریحاً حکایت از مدون بودن این علم در ایران می‌کند . می‌گوید : «درمیان ایرانیان خطیبان هستند جز آنکه هر کلامی که ایرانیان و هرمعنی‌که عجم را است منبعث از طول فکرت و اجتهاد

1_ Tavadia, S. 37

۲ـ البیان‌والتبیین‌چاپ‌عبدالسلام محمدهارون (قاهره ۱۳۶۷ـ۱۹۴۸) ج ۳ ص۱۴

۳ـ عکس این سند در BSOS, VIII, 1936, p. 391 آمده است ،

رأی و طول خلوت و مشاورت و معاونت و طول تفکر و تحقیق درکتب و نقل یکی از دیگری و افزون شدن علم شخص ثالث برعلم آن دو است به‌صورتی که نتیجهٔ این تفکرات نزد آخرین ایشان جمع شده است، درحالیکه هرچه عرب را است بدیهی و ارتجالی است ، گویی از الهام ریشه می گیرد ».[۱]

در مورد بلاغت نزد ایرانیان در بعضی کتابهای دیگر عهد اسلامی نیز مطالبی دیده می‌شود که چون مستقیماً به علم زبان مربوط نیست از ذکر آن صرف نظر می‌شود .[۲]

علی اشرف صادقی

www.KetabFarsi.com

۱ـ البیان والتبیین ج۳ ص۲۸

۲ـ برای اطلاع ازآن مطالب رك، حسین خطیبی، تاریخ تطور نثر فنی ص ۱۷-۹ . ۴۰-۳۲

آیین عیاری

٤

زان طرهٔ پر پیچ و خم سهل است اگر بینم ستم
از بند وزنجیرش چه غم آن کس که عیاری کند
(حافظ)

پدیدآمدن گروه‌های تازه که حد فاصل بین عیاران و پهلوانان‌اند ـ تحول راه ورسم عیاری و تغییر روش عیاران

با آن که دردو گفتار پیشین درباب لوازم و وسایل عیاران تا آن جا که‌مجال سخن گفتن بود، بحث شد، نبایدچنین پنداشت که عیاران ، غیرازآنچه گفته شد ، افزارها ووسایل دیگر نداشتند یا با خود برنمی‌داشتند . علاوه بر آنچه مذکور افتاد ، عیارکه بیش ازهر چیز به تدبیرو نیروی اندیشهٔ خویش متکی است ؛ درهرکاری که پیش می گیرد وسایل و افزاری درخور آن کار با خود برمی‌دارد؛ وآنچه تاکنون یاد شده جزء وسایلی است که به طورعمومی، ودر هرزمان وهرمکان عیار را دربایست است ، ورنه چون عیاری چیزی جز مبارزه درعرصهٔ زندگی ، وپیروز شدن دربرابر حریفان نیست ، عیار باید در این میدان سخت بیدار وهشیار باشد وآنچه را که لازمهٔ پیشرفت کاراوست با خود بردارد و درتنگنای حوادث به جهت نداشتن وسیله عاجز و ناتوان فرو نماند .

ازاین گذشته کسب مهارت‌های لازم، آشنایی باکاروسازپادشاهی وراه‌ورسم فرمان روایی ، خواندن خطها وسخن گفتن به زبان‌های گوناگون ، برداشتن وسایلی که درمأموریتی خاص به‌کار وی می‌آید جزء الفبای کار عیاری است: عیار باید تمام قفل‌ها را بگشاید ؛ به تمام زبان‌ها سخن بگوید وبنویسد ، اگر به هیأت بازرگان به اردوی دشمن می‌رود ، راه ورسم بازرگانی وآنچه راکه تاجران ازآن پرهیز دارند ، یا با شوق ورغبت به سوی آن می‌روند ، باید به خوبی بشناسد؛ واگربه عنوان آشپز واستادکبابی به اردوگاه دشمن می‌رود، باید کارد وساطور وسیخ وسه پایه با خود بردارد وازعهدهٔ پختن غذاهای گوناگون برآید ، به صورتی که تحسین طرف را برانگیزد واورا به استادی

بشناسد وبه وسیلهٔ پختن غذاهای لذیذ در دستگاه خصم راه یابد ؛ و برهمین قیاس است مطربی وخوانندگی وساقی‌گری وخرده فروشی وغیرآن‌ها !

به طور خلاصه عیار موفق باید درهر کار دست کم به اندازهٔ صاحب‌آن شغل استاد وآزموده باشد ؛ واگرچنین نیست ، باری بتواند خویشتن را چنین فرا نماید واگر کوچك‌ترین نقطهٔ ضعفی درکارش دیده شود ، رسوایی به بار خواهد آورد ، و پرده از روی کارش به یك سوی خواهد رفت ودرکارخویش توفیق نتواند یافت .

از سوی دیگر عیار باید نظری صائب وچشمی بینا ودلی آگـاه داشته باشد ، وبه خوبی بتواندگرگ را درلباس میش بشناسد ؛ وبسیار اتفاق افتاده است که عیاران بزرگ ونام دار ، درکاری عاجزمانده‌اند ودرآن حال عیاری دیگر ، کسی مانند مادر و پدر مهتر عیاران ، یا پیاده‌ای گم نام ، با نظر صائب خویش شخص فتنه‌انگیز را باز شناخته و نقشهٔ او را نقش برآب کرده وخود به‌شهرت واعتبار رسیده است . دراین باب نیزشواهد ومثال‌های فراوان وجود دارد و به‌کرات ومرات عیاران بزرگی مانند مهترنسیم وعمروبن امیهٔ ضمری درکاری درمانده‌اند ؛ ومادر ایشان که ازگرد راه رسیده وقرزند را درمانده و مستأصل یافته ، بایك نگاه «گرگ» را بازشناخته وبه دست طرف داده است !

ازاین روی ممکن است گاهی وسایل ولوازم پزشکی ، نجوم ، وحتی لوازم‌صدارت وپادشاهی وخدایی (!) مورد حاجت عیارواقع شود و وی بخواهد خویشتن را به جای پزشك ومنجم و وزیر وحتی شاه وکسی‌که مدعی خدایی است جا بزند وباید این گونه کارها را با نهایت لیاقت وتوانایی ، چنان که کوچك‌ترین بدگمانی عیاران بیدار خصم را برنینگیزد انجام دهد . ازاین روی هرچه درباب وسایل و افزارکارعیاران بگوئیم ، باز ممکن است قسمتی ناگفته بماند ، واین نکته را باید خوانندگان عزیزدرنظر داشته باشند وقصور یا تقصیر نویسنده را بروسعت دامنهٔ آنچه مورد بحث اوست حمل کنند !

* * *

آنچه درگفتار فعلی منظور نظرماست ، شرح وبیان دو نکته است : نخست گفتگو درباب احوال کسانی‌که درداستان‌ها ، حد فاصل بین عیاران و پهلوانان بوده‌اند . چنین کسانی را درداستان‌های کهن نیز می‌توان یافت و همین نکته اصالت وجود آنان را به اثبات می‌رساند .

دوم بحث دربارهٔ تحول عیاری ، وتغییر شکل یافتن هدف ومقصود وراه

ورسم عیاران است . این بحث نیزاز نظراجتماعی و اخلاقی می‌تواند همواره مفید وشایان توجه باشد :

درداستان‌های متأخرازقبیل اسکندرنامه‌ورموزحمزه وحتی درداستان‌های کهنه‌تر واصیل‌تری مانند ابومسلم نامه ، گاهی به شخصیت‌هایی برمی‌خوریم که نه می‌توانیم آن‌ها را درشمار پهلوانان به حساب‌آوریم، ونه ممکن است ایشان را در ردیف عیاران بشماریم ؛ واگرچه این‌گونه دلیران در داستان‌های متقدم گاهی ممکن‌است اصالت و واقعیت‌خارجی تاریخی نیز داشته باشند ، لیکن در داستان‌های متأخر ازروی آن گونه اشخاص قهرمانانی ساخته وپرداخته وبه قصد تنوع‌وتفنن وجلب توجه خوانندگان یا شنوندگان، این‌گروه رانیزدربین صف پهلوانان وعیاران جای داده‌اند :

در بین قهرمانان داستان ابومسلم نامه ، به قهرمانی موسوم به احمدبن محمد زمچی (یا زمجی) ، یا به طورخلاصه احمد زمچی واحمد برمی‌خوریم . لقب او صفتی است نسبی واحمد اهل ناحیه‌ای است درخراسان موسوم به زمچ یا زمج (درقدیم ، ج و چ را به یك صورت وهردورا به یك نقطه می‌نوشته‌اند و اگر می‌خواستند محکم کاری کنند تصریح می‌کردند که نام شخص به جیم فارسی یا جیم عربی است . لیکن در مورد احمد و زادبوم او چنین تصریحی لااقل در داستان ابومسلم نامه نشده است .) این احمدزمچی مردی است‌که در حقیقت ازاولیای خداست‌وبه‌سبب وارستگی‌وزهدوتقوی وچشم پوشیدن ازتعلقات جسمانی دلش‌آیینهٔ غیب نما شده و نظری کیمیا اثر یافته است که به یك نگاه مؤمن را ازمنافق ودوست را ازدشمن باز می‌شناسد . لیکن مردی است شوریده رنگ وخارج از قید وبندها وآداب وترتیب زندگانی رسمی سپاهی یا درباری وبه همین جهت تك وتنها درگوشه‌ای ازمیدان توقف می‌کند ؛ وچون پهلوانی اشتلم ولاف وگزاف از حد گذرانید و بخت بد ومرگ ناگزیر گریبان وی را گرفت ؛ احمد با هیأتی عجیب، نیمه برهنه وباتنی که نیمی از آن با پوست جانوران (وحشی یا اهلی) پوشیده شده است به میدان می‌آید وسرراه براو می‌گیرد وضربه‌ها وحمله‌های وی را به آسانی رد می‌کند وسرانجام سنگی در فلاخن می‌نهد و مغز پهلوان لافزن را باآن پریشان می‌کند یا ناوکی درتفك می‌گذارد و به ضرب آن ، قلب پهلوان را سوراخ می‌سازد یا چنان به دهانش می‌زند که ازپشت گردنش سربه درکند !

لیکن همین احمد زمچی ، با ابومسلم و یاران او نیز نمی‌تواند کنار بیاید: گاه‌به نیروی روشن بینی‌وصفای باطن گرگی را درلباس میش می‌شناسد،

وحذر کردن ازاورا توصیه می کند ، لیکن ابومسلم ویاران ، که حسن ظنشان درحق آن شخص به کمال است سخنان احمد را به چیزی نمی گیرند واورنجیده از یاران کناره می گیرد و خود به تنهایی مشغول اقدام می‌شود و شر او را از سرمسلمانان وخاصه یاران ابومسلم کم می کند وسپس به راه خویش می‌رود ؛ یا پیش ازآن که کسی ، با مکرو دو رویی خود را به مسلمانان و یاران ابومسلم عرضه کند ، قصد زشت اورا تشخیص می‌دهد وآن خار را ازسرراه برمی‌دارد !

ظاهراً این احمد زمجی چندان سرشناس بوده است کـه مؤلف برهان قاطع درتوضیح لفظ زمج (یا زمچ یا زمیج) می‌نویسد این ناحیه ازمحال بیهق وسبزوار است واحمد زمجی منسوب بدان جاست؛ وبدین ترتیب نام زادبوم وی را با نام او به خوانندگان معرفی می کند .

با این حال دراین باب که احمد زمجی وجود واقعی تاریخی داشته است یا نه ، نمی‌توان به دقت وقطعیت اظهار نظر کرد ؛ واین استآنچه دربارهٔ او ازمدارك ومنابع گوناگون در لغت نامهٔ دهخدا گرد آوری شده است :

«احمدزمجی‌یا زمچی نام‌یکی ازسران وپهلوانان لشکرابومسلم مروزی است . مؤلف آنندراج گوید نام مردی صاحب خوارق [است] که قصه خوانان وضع کرده‌اند ودرقصهٔ ابومسلم مروزی اکثر ذکر او می‌آید . درمؤید الفضلاء آمده: کیفیت پیوستن احمد برآن جمله است که احمد هم به میان میدان آمده وبسیاری از خوارج را کشته وملاقات صاحب الدعوه ابومسلم بازگشته (کذا) وچون دوم روزدرمصاف آمد وازپی طریقه (کذا) تیشه کنندگان چندی با خود آورده ومیان میدان تیشه درزمین فرو برد . بعدآن ، هرکه ازآن ملعونان به میدان‌آمده اورا علف تیغ ساخته سراوبرسریکی ازآن نیزه‌ها می‌نهاد . دراین بیت تلمیح آن جولایگی کرده است :

در مصاف آن‌که خواهد صف تو بی‌تار و پود[1]
احمد زمجیش بادا در وغا بدخواه تو(کذا) »

(لغت نامه : درذیل احمد زمجی)

بدین‌ترتیب احمد زمجی اگرهم دردنیای واقعیت وجودخارجی نداشت، درعالم افسانه‌وداستان سرائی شهرتی بی‌مانند یافت وبه وسیلهٔ اویك «تیپ» تازه در داستان‌های عوامانهٔ فارسی ساخته شد که در داستان‌های متأخر وآنچه از عصر صفویان به‌بعد نوشته شد ، بسیار مورد تقلید قرارگرفت و « دیوانه »های

---

۱ ـ درلغت نامه : صف توی تارو بود ـ متن به قیاس اصلاح شده است .

متعدد دراین گونه داستان‌ها پدید آمدند که لباسشان پوست جانوران وحشی وسلاحشان عبارت از یك چوب دستی نا تراشیده بود وگاه نیز تفك یا فلاخنی آن را تکمیل می‌کرد . این دیوانگان کم‌تر سخن می‌گفتند و پیاده جنگ می‌کردند و درمواقعی که لشکر « اسلام » آسیب سخت دیده بودند به میدان می‌آمدند و کافران را درهم می‌شکستند و شب هنگام بـه آرام‌گاه خـود کـه معمولا در قلب جنگل یا میان کوهسارو دور از غوغای مردم شهر وروستا بود می‌رفتند. اقامت‌گاه ایشان نیز، محوطه‌ای بود درمیان جنگل به طول وعرض چند ذرع که گیاهان وعلف‌های آن را کنده واحیاناً جایگاهی تخت مانند برای‌خفتن درآن ترتیب داده بودند. معمولا درختی کهن براین جایگاه سایه می‌افکند و«دیوانه » خوراك خودرا ازراه صید مرغان وشکارهای جنگل تأمین می‌کرد وپس ازشکارکردن نخجیرآن را برآتش می‌گذاشت وکباب می‌کرد و قسمتی ازآن را می‌خورد وباقی را درسفره‌ای که از پوست شکارها تهیه کرده بود می‌پیچید و در میان شاخه های درخت سایه‌افکن پنهان می‌کرد تا بار دیگر در وقت گرسنگی بدان روی‌آورد .

مکان این نوع دیوانگان سرانجام به‌وسیلهٔ عیاران «اسلام» کشف می‌شد، وپس ازتحقیق معلوم می‌شد که وی شاه‌زاده ، وازنسل اسکندر یا حمزه (ومانند آن‌ها) است. آن‌گاه اورا با تجلیل واحترام تمام به‌اردو می‌بردند و ازآن پس دیگر وی دیوانگی را ازیاد می‌برد وعاقل وفرزانه می‌شد ، مگر گاه‌گاهی که فیلش یاد هندوستان می‌کرد وبه‌اقتضای ضرورت ومصلحت،یا به‌میل داستان‌سرا، جنونش « عود » می‌کرد تا ماجرایی تازه بسازد و داستان را از یك نواختی و ملال‌خیز بودن بیرون آورد !

این نوع دیوانگان معمولا پس از یافتن اصل و نسب خویش در ردیف پهلوانان درمی‌آمدند ودیگر وجه‌اشتراکی بین عیاران و ایشان باقی نمی‌ماند.

گاه نیز بعضی از پهلوانان وجنگ‌آوران نام‌دار ، به‌علت رنجش از شاه یا فرزندان او یا سرداران دیگر ، تا مدتی ازاردوگاه شاه کناره می‌گرفتند و لباس مبدل می‌پوشیدند وبه‌صف این گونه دیوانگان می‌پیوستند یا لباس درویشی می‌پوشیدند و کشکول و تبرزین برمی‌داشتند و به خانقاه درویشان می‌رفتند یا خود خانقاهی تأسیس می‌کردند ؛ واین روش را چندان ادامه می‌دادند که شاه یا یکی ازعزیزان وبزرگان مجلس وی وساطت کند وبه دل‌جویی نزد اوآید و

اورا به‌بازگشت راضی سازد[1] .

این درویشان نیز در عین رنجیدگی از ولی‌نعمت خویش اگر روزی احساس می‌کردند که شاه و سردار ایشان درخطر افتاده است ، رنجش و خرده حساب‌های شخصی را به یك‌سو می‌نهادند و به مقابله باخطر می‌شتافتند و غالباً گره کار نیز به‌دست ایشان گشوده می‌شد .

این تیپ «پهلوان» یا « دیوانهٔ مصلحتی » اگرچه درآغاز کار ــ مثلا در داستان ابومسلم نامه ــ با عیاران از بسیاری جهات و حرکات شباهتی داشت ، اما پس از مدتی دیگر همانندی خویش را با عیاران از دست داد و به‌صورت دسته‌ای از قهرمانان مستقل داستان‌های عوامانه درآمد .

بجز این گروه دسته‌ای دیگر از پیادگان بودند که از نظر پیاده بودن و بعضی آداب و اطوار دیگر به‌عیاران می‌مانستند ، اما به جای شب‌روی و عیاری به‌میدان می‌آمدند وبه‌اسلوبی خاص خود با پهلوانان نبرد می‌کردند و اغلب پیروز می‌شدند. این تیپ نیزظاهراً برای تنوع‌دادن به‌صحنه‌های جنگ میدانی آفریده شده و اهمیت آن کمتر از «دیوانگان» است و می‌توان معروف‌ترین ایشان ، شاپور شیردل تکاوندی از پهلوانان پیادهٔ رموزحمزه رانام برد . دستهٔ دیگری به‌نام«جاسوس» نیزدرداستان‌های متقدم وجود داشتند که‌کارشان منحصر به‌کسب خبر ورسانیدن آن به اردوگاه خود بود .

***

دومین قسمتی که بحث درباب آن دراین گفتار مورد نظر بود ، تحول شیوهٔ عیاری و راه و رسم عیاران درطی قرون و اعصار است .

چند سال پیش‌دریکی ازگفتارها (مقاله‌هایی که درباب کتاب امیرارسلان نوشته شد وسپس به‌صورت مقدمه‌ای برمتن تصحیح شدهٔ این داستان افزوده‌شد) درباب تحول اخلاق و رفتار پهلوانان گفته بودیم کــه قهرمانان داستان‌های عوامانه در قدیم‌ترین داستان‌ها ، تنها وجههٔ همتشان نامبردار شدن به خلق و خوی‌پهلوانی ومردانگی وجوانمردی است . آنان نه تنها به هدف‌های شرافت‌ـ مندانهٔ اخلاقی خویش وفا دارند ، بلکه در راه ترویج و اشاعهٔ اصولی که خود

۱ــ لندهوربن سعدان شاهزادهٔ دلیرهندی که از قهرمانان درجه اول‌رموز حمزه و در آن‌کتاب به نام «خسرو» معروف است ، مدتی به علت رنجش‌ازحمزه از اردوگاه او بیرون می‌آید وکسی نشان او را بازنمی‌یابد تاسرانجام عمروبن امیه او را درشهر درلباس درویشی درخانقاهی پیدا می‌کند .

بدان پای‌بند هستند مبارزه می‌کنند و با نادرستان وناجوانمردان درمی‌آویزند و حتی از فداکردن و درباختن جان و سرخویش در راه‌آن اصول انسانی‌دریغ ندارند . دراین روزگار، هدف پهلوان وغایت مقصود وی شهرت یافتن به‌نیکی و جوانمردی و رادی و راستی است و در این راه به‌جان می‌کوشد و خدمت مردان‌کردن را مایهٔمباهات ودست موزهٔنیك بختی وسرفرازی خویش‌می‌شناسد.

چندی بعد ، هدف‌های پهلوان تغییر می‌کند : در روزگاری‌که تعصب‌ها و مبارزه‌ها و زد وخوردهای مذهبی دراجتماعات رواج می‌یابد ، و پادشاهان و فرمان‌روایان ، برای مستحکم ساختن موقع سیاسی و استقرار پایه‌های تخت سلطنت خویش از احساسات و عواطف دینی ومذهبی مردم استفاده می‌کنند ، و مبارزات سیاسی رارنگ دینی و مذهبی می‌دهند، پهلوانان داستان‌ها نیز کسوت پهلوانی وجوانمردی راکه درزیرجوشن خود پوشیده داشتند برون می‌آورند، وبه‌صورت‌نگاه‌بانان دین ومذهب و«فراشان پیغمبرآخرالزمان»وخدمت گزاران « اسلام » درمی‌آیند ؛ در زیر زره خویش قبای روحانیان و مبلغان مذهبی و مداحان و مناقب خوانان می‌پوشند و عمامهٔ فقیهان و اهل شرع را درزیر مغفر و خودپهلوانی برسرمی‌بندند بعضی اوقات کار از این نیز فراتر می‌رود : به اسکندر پسر فیلیپ مقدونی ، جوانی سبك‌سر که‌کاری جز کندن وسوختن‌وزدن وکشتن نداشت وپس ازپیروزی درنبردهای خود به می‌گساری وهوس‌رانی‌های وحشیانه می‌پرداخت ؛ و مادرش المپیاد نیز بهره‌ای از نیك‌نامی نداشت وتاریخ او را زنی آلوده دامن معرفی کرده است ، رتبهٔ پیغمبری داده می‌شد ، و محمد شیرزاد نقدکمر امیرخان سوادکوهی سپهسالاری لشکر وی را برعهده می‌گرفت و اسکندر و پیاده‌اش مهترنسیم عیار وسپهسالارش محمد شیرزاد هرسه از جانب حضرت ابراهیم (ع) نظرکرده می‌شدند ونسیم واسکندر میراثی‌خاص را که حضرت آدم ابوالبشر برای ایشان گذاشته بود ، درسرندیب می‌یافتندو از آن‌پس تنها مأموریت آسمانی ایشان برانداختن کفر وبت‌پرستی از صفحهٔ گیتی و قلع و قمع ... خدایان دروغین می‌شد و اسکندر با لقب «ذوالقرنین» نخست در تفسیرها مردی صالح معرفی می‌شد و سپس درافسانه‌ها شرف‌پیامبری می‌یافت وپیغمبر نامرسل شناخته می‌گردید !

درداستان بزرگ دیگر ــ قصهٔ حمزه ــ که اصیل‌تراز‌اسکندرنامه (تحریر جدید آن) نیز هست ، باز وضع برهمین منوال است . در آغازکار حمزه عم رسول اکرم (ص) و فرزند عبدالمطلب نیست و درنسخه‌های قدیمی این داستان اثری از تطبیق حمزهٔ قهرمان داستان با حمزهٔ سیدالشهدا دیده نمی‌شود (واز

این روی و به اتکاء به بعضی قرینه‌ها و امارات گروهی اورا با حمزة‌بن آذرك خارجی قهرمان معروف که در تاریخ سیستان یاد شده تطبیق کرده‌اند)؛ لیکن رفته رفته ، براثر تقویت احساسات مذهبی در جامعه ، نـه‌تنها حمزه بـا عم رسول (ص) تطبیق می‌شود ، بلکه میراث تمام پیامبران ، به صورت سلاح‌ها و وسایل نبرد ومرکبان راه‌وار (مانند خنگ اسحاق نبی‌وخود هود وموزهٔ صالح) بدومی‌رسد وحمزه‌خویشتن‌را «فراش‌پیامبرآخرالزمان» می‌خواند «برانداختن کاف کفر از عرصهٔ گیتی» را هدف وغایت مقصود خویش اعلام می‌کند . قصه خوانان راوی اصلی این‌داستان‌را «عبدالله‌بن عباس» پسرعم رسول اکرم معرفی می‌کنند و می‌گویند هروقت دل پیامبر می‌گرفت برای گشاده شدن آن‌ازابن عباس می‌خواست که داستان حمزه را برای آن حضرت روایت کند !

چندی بعد (مثلا درعصر قاجار) که دیگر مسائل مذهبی ، و مبارزات راجع به این موضوع شدت وحدت خود را از دست داده بود ، و از نظرسیاسی دیگر جنبهٔ حیاتی نداشت ورکن اصلی قوام و بقای حکومت به شمارنمی‌آمد ؛ و فقط بقایای آن به صورت قمه زدن و قفل بستن و شمع آجین‌کردن وزنجیر زدن و شبیه‌خوانی ودسته وعلم وکتل راه انداختن و تظاهراتی خارج از اصول و فروع شرع درمیان قشرهای پایین جامعه همراه با بی‌دینی و خود پسندی و هرهری مذهبی درمیان طبقات مرفه وممتاز وجود داشت ، قهرمان داستان‌های عوامانه (که تقریباً همیشه شاه و شاه‌زاده است) یك‌سره خویشتن را ازهرگونه قید وبند اخلاقی و مذهبی و اصول و مبانی معنوی‌آزاد می‌کند وقبای‌روحانیان و عمامهٔ ملایان را هم از زیر جوشن و مغفر خویش بیرون می‌آورد ودیگرهیچ وصله وکسوتی ازمعنویت یاروحانیت قامت وبالای اورا نمی‌آراید: امیرارسلان، از قهرمانان این دوره است ، وی جوانی است مغرور و خود کامه و بی‌اعتقاد و هرهری و سخت پای بند به هوس‌های نفسانی خویش. درکلیسای روم چشمش به یك پرده نقاشی تصویـر دختر پطرس شاه فـرنگی کافر و دشمن مسلمانان می‌افتد و دل و دین را از دست می‌دهد . لباس رزم را از تن بیرون می‌آورد ، وپس‌ازآن که یکه وتنها شراب بسیار نوشید ومستی دراوکاملا اثر کرد، درفراق یاری که فقط تصویرش را در کلیسا دیده است گریهٔ فراوان می‌کند و درمیان شورمستی تصمیم می‌گیرد که به هرقیمت هست معشوقی را که دل و دین وی را به یغما برده است به چنگ‌آورد وآتش دل را به‌آب وصل اوفرونشاند. به‌همین سبب ، تاج و تختی را که با خون دل ، وبعد از سال‌ها مبارزه از غاصبان باز گرفته است رها می‌کند ؛ نصیحت پیران و بزرگان وریش‌سفیدان و وزیران و

امیران خود را به‌چیزی نمی‌گیرد، و یکه وتنها به‌جانب فرنگ روی‌می‌آورد، وپس از سال‌ها شمشیرزدن و عرض هنرونامبردار شدن درپهلوانی، پیش‌خدمتی درمیکدهٔ خواجه کاووس را برپادشاهَی می‌گزیند وبه‌نام الیاس شاگردقهوه‌چی شراب برای این وآن می‌برد وغایت مقصودش از تحمل این‌همه خفت وخواری رسیدن به وصال یك «دختر فرنگی بی‌صفت !» است و پس ازسال‌ها کاهش جسم وجان و تحقیرشدن و خواری‌کشیدن و شمشیر زدن وقتی بدین دختر فرنگی بی‌صفت رسید وپس از شکستن طلسم‌ها و پنجه‌افکندن درپنجهٔ دیوان وعفریتان وجادوان وسپردن عقبات هول‌انگیز و خطرناك دامن معشوق را فراچنگ‌آورد آب‌ها ازآسیاب‌ها فرو می‌ریزد وآن داستان عجیب وپرحادثه پایان می‌یابد!

گویی امیر ارسلان که باآن همه بدبختی و ماجراهای عجیب وغریب ازمادر زاده ودرخانهٔ خواجه نعمان‌پرورش یافته وسپس باآن شجاعت وجسارت فرنگیان را از دیار روم رانده و به‌تخت شاهی موروثی‌خویش رسیده‌بود، تمام این راه‌های دشوار را بدان جهت پیموده وآن مهلکه‌ها را ازسر گذرانیده‌است که بتواند ملکهٔ آفاق فرخ‌لقا را به‌زنی‌بگیرد و با اوبه‌کام دل‌وبه عیش‌وعشرت بنشیند . همین وبس !

تحول سیرت و اخلاق و تغییر هدف‌های پهلوانان و جنگ‌آوران ، که درهنگام مطالعهٔ داستان‌های عوامانه توجه پژوهنده را به خود جلب می‌کند ، درخلق و خوی ورسم و راه عیاران بیشتر و آشکارتر راه یافته است ؛ و بـاید چنین باشد زیرا اگر پهلوانان و شمشیر زنان یا دست‌کم پهلوانان داستان‌ها بیشتر وبنا به معمول ازمیان شاهان وشاه‌زادگان برگزیده می‌شوند و درنتیجه زندگانی و روش آنان باطبقات پایین اجتماع ومردم عادی‌کوچه و بازارپیوند وشباهتی ندارد، به‌عکس عیاران وجوانمردان از میان‌تودهٔ مردم بیرون می‌آیند و درقلب جامعه ، و در میان مردم رشد می‌کنند ونام وشهرت می‌یابند وازاین راه‌کارشان به‌جایی می‌رسدکه انتظام بلاد و ادارهٔ امور شهر و حفظ امنیت آن را برعهده می‌گیرند و درمواقع غیرعادی ، مانند درگذشتن یا شکست‌خوردن و گریختن یا دستگیرشدن شاهان و فرمان روایان ، تا وقتی که زمام داری دیگر براریکهٔ فرمان‌روایی ننشسته ، حل وعقد تمام کارها برعهدهٔ ایشان‌است و دراین گونه مواقع خطیر وحساس مرجعیت تام دارند وبرحسب میزان‌قدرت و نفوذ خویش ـ ازکدخدایی یك‌محله و فرمان‌روایی بریك صنف گـرفته تا ادارهٔ امور شهری و حفظ انتظامـات شهر یا ولایت را برعهده می‌گیرنـد ؛ و در اوضاع عادی نیز ایشان بالقب اسفهسلار (=سپه‌سالار) درحفظ و تأمین

انتظامات شهر با قوهٔ مجریه و دستگاه فرمان‌روا همکاری می‌کنند .[۱]

بدیهی است که خلق و خوی ، و راه ورسم این قشرمؤثر اجتماعی‌نیز، به شدت تحت تأثیر اوضاع و احوال جامعه‌ای که درآن زندگی می‌کنند قرار می‌گیرد ، و جزر ومدهـای سیاسی و اجتماعی و اقتصادی و دینی شهرهـا و ممالك ، گاهـی عیاران را برشیوهٔ معهود و مسلك پسندیدهٔ رادی و راستی و جوانمردی استوار می‌دارد ؛ و هنگامی‌کـه فساد در ارکان جامعه راه یـافت و ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی در نظر حکم‌رانان ومراکز قدرت بی‌قدر وارج شد، عیاران نیز به‌موجوداتی فاسد وآزمند وزرپرست وبی‌مسلك بدل می‌شوند و به اقتضای حساسیت کاری که در جامعه برعهده دارند ، فساد زودتر در آنان

۱ـ در مدارك اداری و تاریخی عصرصفوی درباب شغل عسس‌چنین آمده است : « ... عسس که او را میرشب و احداث می‌نامند از دیوان تعیین می‌شود و جزو داروغهٔ شهر می‌باشد وخدمت او این‌است که روزها وشب‌ها متفحص ومتجسس دزد وکیسه‌بر بوده درهرجا وهرمکان سراغ نماید به‌دست آورده اموال مسروقه ازآن‌هامی‌گیرد و **دو دانگ خود را برداشته** تتمه را به‌صاحب مال‌تسلیم‌نماید؛ **وچنانچه دزد و اموال مسروقه به‌دست نیاید ، چهل یوم مهلت خواسته بعداز انقضاءِ مدت‌ازعهدهٔ غرامت مال‌مسروقه برمی‌آید** ؛ وشبها باتوابین (= تابین های) خود به درب قیصریه نزد داروغه حاضر گردیده به هرسمتی کـه داروغه تعیین می‌کرد تا وقت سحرگردیده به محافظت شهر قیام و اقدام می‌نمود؛ ومقرر بود که هر روزه مقدار معینی نان از سرکار خاصهٔ شریفه به مشارالیه می‌دادند که فی‌مابین محبوسین حود تقسیم نماید تااحدی ازگرسنگی ضایع وتلف‌نگردد؛ **ومواجب دروجه عسس هرگز مقرر نبوده ثلث مال مسروقه دروجه اومقرر است** . » (دستور الملوك میرزا رفیعا ــ به تصحیح‌آقای محمدتقی دانش پژوه‌ـ مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات وعلوم انسانی شمارهٔ پنجم و ششم سال شانزدهم ، ۵۵۱) و بارها در داستان‌های عوامانه می‌خوانیم که پادشاهـان و امیران انجام دادن نظیر این‌گونه وظایف را ازعیاران ومهتران و سرهنگان درگاه خود خواسته‌اند وآنان ـ در صورت توفیق نیافتن ــ تعهد کرده‌اند که درظرف چهل روز دزدیا جنایت‌کار را پیدا کنند وگرنه از عهدهٔ غرامت شاکیان برآیند (مانند تعهد الماس خان درکتاب امیرارسلان برای یافتن قاتل امیرهوشنگ ودزدخاج‌طلای کلیسا و تعهدات مکرر مهترنسیم و عمروبن امیه دربرابر اسکندر وحمزه‌برای یافتن این‌گونه بزه‌کاران).

رخنه می‌کند وایشان را از راه و رسم پسندیدهٔ خویش منحرف می‌سازد .

برای تأیید این گفته شواهد و مثال‌های فراوان می‌توان درداستان‌های قدیم‌ومتأخر یافت؛ وازآن نظر که تصورنروداین گونه تغییرها ودگرگونی‌های اخلاق و رفتار عیاران منحصر به‌عرصهٔ افسانه‌هاست (گو این‌که هیچ افسانه‌ای هرگز نمی‌تواند ازتأثیر محیط و اوضاع واحوال اجتماعی که درآن پدیدآمده است برکنار بماند) در گفتارهای بعدی، هنگامی که به‌وضع عیاران وشاطران و سرهنگان در دوران‌های تاریخی گوناگون اشاره خواهیم کـرد واز مدارك تاریخی موجود در این باب سخن خواهیم گفت ، بازهم شواهدی درتأییداین مطلب از متن تاریخ‌ها ، و از میان حوادث واقعی وکارهایی که به دست‌اشخاص حقیقی ـ نه قهرمانان ساختهٔ تخیل داستان‌سرایان ـ انجام یافته است عـرضه خواهیم‌کرد. لیکن فعلا گفتگوی ما درباب تغییر و تحول خلق وخوی عیاران درصحنهٔ داستان‌هاست :

چند سال پیش وقتی که چاپ اول نخستین جزء داستان سمك‌عیار انتشار یافت ، بنده در مجلهٔ سخن مقاله‌ای در تحت عنوان « سمك‌عیار ، ستایش نامهٔ رادی وراستی وجوانمردی» انتشارداد ودرآن به‌صحنه‌های باشکوه وشورانگیزی که‌در این داستان ، درباب گرامی داشتن ملکات فاضلهٔ انسانی و خلق وخوی جوانمردان راستین آراسته شده است ، اشارت‌هایی کافی و وافی کرد وبازنمود که داستان‌سرا ، خود با عشقی آتشین‌منش‌های جوانمردانه را می‌ستوده و بـا عبارت‌هایی که موی‌براندام‌آدمی‌راست می‌داردوآب در دیدهٔ‌خواننده‌می گرداند شیفتگی خود را نسبت به‌این‌خصلت‌ها ابراز داشته است. درآن گفتاراز گرامی داشتن راز داری وگشاده دستی وهم‌دلی ودرست قـولی و وارستگی جوانمرد ـ پیشگان و زنان مرد کردار و سوگندهای باشکوه عیاران در موقع هم پیمانی ودرآمدن به سلك جوانمردان و شوروشوق جوانان‌برای دیدارعیاران‌نامبردار و خدمتگزاری مردان وپاك دامنی عیاران ، و فداکاری و جان‌بازی مردان و زنان و دختران درراه هدف عالی وانسانی خویش شاهدها و مثال‌های فراوان عرضه شده است که تکرار یکایك آن‌ها را روی نیست ، بلکه آوردن یکی دو نمونه نیز باعث طول‌کلام است و بدین مناسبت خواستاران دیدن آن شواهد و مثال‌ها را به همان گفتار حوالت می‌دهیم و دراین‌مقام به‌طوراجمال‌می گوییم که درداستان‌طولانی سمك‌عیار، حتی یك‌نمونهٔ دروغ گویی وسست‌عهدی وپیمان شکنی و حیله گری وجبن وآزمندی و زرپرستی و بی‌ناموسی و ناسپاسی ونمك خوردن و نمکدان شکستن، حتی در میان عیاران گروه مخالف دیده‌نمی‌شود؛

ومرتکبان این گونه اعمال در نخستین وهله از جمع عیاران وجوانمردان طرد می‌شوند و دربرابر ناسپاسی و بدکرداری خویش مجازات‌های هول‌ناك و عبرت‌انگیز تحمل می‌کنند ؛ و با این همه بازداستان سرا را عار می‌آید که ازجمع مردان یا زنان عیارپیشه کسی را به ناجوانمردی وانحراف از اصول رادی و راستی متهم کند وموجودی مانند طرمشهٔ زندان‌بان را به لوث خیانت می‌آلاید که نه مرداست نه زن ، بلکه خنثی است و عمری بردگی کرده و توسری خورده و از نقص عضوی وجسمانی خویش رنج برده واحساس حقارت کرده است ؛ و با این حال هیچ یك از این موجبات و علل و اسباب عذرخـواه وی در خیانت و زینهار خواری وشکستن سوگند نمی‌شود؛ وسمك چندان که برخیانت اووقوف می‌یابد، باچنان‌خواری وعذابی وی راهلاك می‌کند که مرغان به‌حالش بگریند!

این محیط منزه و پاکیزهٔ اخلاقی ، منحصر به جماعت عیاران داستان سمك‌نیست. درداراب نامهٔ بی‌غمی (یابهتربگوییم قصهٔ فیروزشاه) نیزازعیاران همین مردانگی ودرست قولی راچشم دارند : عیارباحیلت‌گری وپشت‌هم‌اندازی و دروغ سازی و فریفتن طرف و تغییر شکل دادن خـود و تقدیـم پیش‌کش و خورانیدن رشوه کارخود را از پیش می‌برد ؛ و از هیچ اقدامی برای غـافل کردن حریف وبه دام‌انداختن وی کوتاهی نمی‌کند؛ اما تمام این‌رنگ‌آمیزی و نیرنگ سازی‌ها دربرابر خصم است؛ وبه‌همین سبب حتی عیاری که از اردوی دشمن برای‌دست‌برد زدن و ضرب‌شست نشان دادن آمده است، اگرطرف‌خودرا به‌مردی‌پسندید و باوی عهدبست و قول‌خدمتگزاری‌ودرست‌کرداری‌داد، ازسخن خودبازنمی‌گردد؛ وهرگز ازراه دادن‌قول وبستن عهد و پیمان جوانمردانه با خصم ، در رهایی‌خویش نمی‌کوشد و این‌کار را برخلاف مرام و مسلك خویش می‌داند ؛ و درهرحال در این دوسه داستان متقدم ، یعنی ابومسلم نامه وسمك عیار وداراب‌نامهٔ بی‌غمی هیچ‌گونه اثری ازبدجنسی وضعیف‌کشی ومردم‌آزاری و آزردن مظلومان ومردم خرده پا ، ورشوه خواری و رذالت وبدنهادی‌وپستی وآزمندی دیده‌نمی‌شود؛ وحتی گاهی عیاران ، یادوستداران وتحسین‌کنندگان ایشان دل برمرگ می‌نهند وارمان‌های جوانمردانهٔ خویش‌را دربرابرقدرتی که ایشان‌را برلب‌پرتگاه مرگ‌نگاه‌داشته‌است‌برزبان‌می‌رانند وازآن دفاع‌می‌کنند:

دریکی ازاین داستان‌ها[1]، دوبرادر قصاب ، که درشهری به‌کسب‌مشغولند

۱ــ داستان برادران قصاب با اندك تفاوتی در متن و جریان حوادث ، هم در سمك‌عیار آمده است و هم در داراب‌نامهٔ بی‌غمی ؛ وازاین‌روی به‌صراحت به یکی ازآن دو اشارت نرفت . شهرت یافتن قصابان به جوانمردی نیزدرادب رسمی و فرهنگ عوام سابقه‌ای کهن دارد .

و به دوستداری جوانمردی وجوانمرد پیشگان ، و حمایت ازضعیفان ومظلومان شهرت یافته و ازاین روی مورد محبت مردم شهر واقع شده‌انـد ، به تهمتی بی‌وجه گرفتار می‌آیند ؛ مردی از پهلوانان دشمن به‌شهر آمده ودست‌بردهای سره نموده و تحسین دوستداران عیاری وجوانمردی را برانگیخته و پنهان‌شده است . گروهی ازمأموران و سرهنگان فرمان روای شهر ، برای رها شدن‌از بازخواست ، یا به علت کینه‌ای که از این دوبرادر دردل داشته‌اند (چون همان اندازه که ایشان با ضعیفان و مظلومان مهربان بودند ، در برابر ظـالمان و زورگویان پای‌داری می‌کردند و باج به شغال نمی‌دادند) این‌دوبرادررامظنون فرا می‌نمایند و امیررا قانع می‌کنندکه اگر ایشان را بگیرد وشکنجه کند، نهان‌گاه پهلوان دشمن را نشان خواهند داد .

امیرشهر ، به دست‌گیری ایشان فرمان می‌دهد و وقتی این دوجوانمرد پاکیزه راکه روحشان از قضیه مطلع نبوده است ، بی‌جرم و گناهی دستگیر می‌کنند وبه‌زنجیر می‌بندند وکشان‌کشان به‌پیشگاه حاکم می‌برند وپای‌ایشان را می‌خواهند برای شکنجه‌کردن به‌فلك بگذارند ، غریو ازخلق برمی‌خیزد وشور و ولوله درشهر می‌افتد . مأمورمجازات‌وشکنجه‌که پروردهٔ احسان این دوبرادر بوده است ، ازراه خیرخواهی ، وبرای رهانیدن ایشان ازعذابی که‌ـ گناه‌کار یا بی‌گناه ـ بدان گرفتار آمده‌اند ، بدیشان می‌گوید : من مأمورم ومعذور وتنها مساعدتی‌که ازمن برمی‌آید کمی‌مداراکردن درشکنجهٔ شماست؛ لیکن اگر شما جای‌آن دشمن را می‌دانید پنهانی به‌من بگویید و ازمجازات برهید ومن‌آن‌را طوری‌گزارش خواهم دادکه موجب بدنامی شما نشود !

آن دوجوانمرد بدو می‌گویند **یقین داشته باش‌که ما از نهان‌گاه وی بی‌خبریم وکوچك‌ترین اطلاعی از جایگاه او نداریم ؛ ولیکن اگر ما او را پناه داده بودیم ، یا پناهگاه وی را می‌دانستیم ، بازهم جان درمی‌باختیم و آن را فاش نمی‌کردیم‌که عالم همه نام ونننگ است و در جهان هیچ بهتر از جوانمردی نیست !**

(البته‌آن دوجوانمرد درداستان هرگز شکنجه نمی‌شوند وحوادث‌طوری جریان می‌یابدکه درهمین موقع حساس بی‌گناهی ایشان‌آشکار می‌شود وآنان را ازبند می‌رهانند وبا معذرت خواهی مرخصشان می‌کنند ؛ زیرا دراین‌گونه داستان‌ها هرگز داستان‌پرداز نمی‌خواهد نتیجه‌هایی مانند «سزای نیکی بدی است» یا «ممکن‌است راستی‌وجوانمردی به‌ضرر شخص تمام‌شود» را به‌خواننده وشنونده القاکند)

***

این‌است روش ومنش وراه ورسم عیاران ودوستداران ایشان درداستان‌های کهن؛ونه‌تنها اصول وموازین‌مسلم‌اخلاقی‌وانسانی درآنهاکاملا رعایت می‌شود ، بلکه درکاروکردار وفعالیت‌ها وروش‌های ایشان کوچك‌ترین نشانه‌ای از جلفی و سبك سری ومسخرگی وبی‌عفتی وبی‌ادبی‌و بی‌شرمی و وقاحت، وآنچه‌اندك اثری ازمباینت با اصول اخلاق وتربیت وعفت وآدمیت درآن باشد مطلقاً دیده نمی‌شود و داستان‌گزار هرگز به‌خود اجازه نمی‌دهد که به‌منظور ایجاد تنوع و تفریح‌خاطر و حتی خندانیدن خواننده و مستمع خویش سرسوزنی از حدود ادب واخلاق وعفت وتقوی وانسانیت پای فراترنهد وبدنهادی‌ومسخرگی‌وحرص وطمع وشهوت‌رانی وبی‌عفتی وبی‌شرمی را سرمایهٔ توفیق خویش درقصه‌خوانی وجلب‌توجه مریدان ومستمعان سازد ؛ در صورتی‌که در دوران های متأخر ـ براثر فسادی‌که در روش این طایفه راه یافته بود ، در داستان‌ها نیز بنای‌کار عیاری بربدنهادی ومردم‌آزاری وبی‌شرمی و مسخرگی و آزمندی و زرپرستی و تزویر وتقلب نهاده می‌شود وعیار با این مقدمات و تمهیدات از مادر زاده می‌شود ! (ادامه دارد)

محمدجعفر محجوب

آندره فره‌نو A. Frénaud

شاعر معاصر فرانسوی

یك روح در دوتن

من اکنون دوتن دارم
تن تو و تن من
آئینه‌ای که درآن زیبا می‌شود
تنی‌که دوستش نمی‌داشتم
تنی که برایم بخت نمی‌آورد .
پیروزی‌هایی‌که به من هیچ نمی‌بخشیدند .
عشقی‌که بهم می‌ورزیم
ما را از دیدارها رهانیده است
و نیز از فضائل بیهوده .

ترجمهٔ «س»

ماکس بکمن[1]

در نوزدهمین دورهٔ مجله با تحولات هنری بزرگ اوایل قرن بیستم که توسط گروه **باوهاوس** در همهٔ زمینه‌های هنر بوجود آمده بود بطوراعم وتحولاتی که درزمینهٔ نقاشی وپیکرتراشی آلمان توسط هنرمندان بزرگـی نظیر **فرانتس مارك** و **ویلهلم لم‌بروك** ایجاد شده بود بطوراخص ،آشنا شدیم .

دردورهٔ بیستم سخن نیز کوشش خودرا درمعرفی آثار بزرگان هنر آلمان که تأثیری ژرف برهنراروپا داشته‌است ادامه‌خواهیم‌داد.

ماکس بکمن درسال ۱۸۸۴ درشهرلایپزیك چشم به‌جهان گشود. دوران کودکی خودرا درهمین شهر سپری کرد ودرهمین‌جا بود که نخستین آثار خود راآفرید .

بکمن یکی ازاستادان مسلم نقاشی اوایل قرن‌بیستم آلمان است وآثارش تقریباً باید مجزا ازآثار سایر هنرمندان ومکاتب هنری مورد بحث و تجزیه و تحلیل قرار بگیرد.

بکمن طی مدت زمانی که درآلمان به‌کار نقاشی مشغول بود نه علاقه‌ای به‌همکاری وشرکت در فعالیت های گروه **سوارکاران آبی** را داشت که گروهی تجربه‌گر وکنجکاو بود ونه دراتحادگروه **پل** شرکت جست که پایه‌گذارانش جزو پیشروان هنر نقاشی مدرن به‌حساب می‌آمدند .

آثار خشن ومردانهٔ بکمن درمقایسه باآثار ظریف وزنانهٔ فرانتس مارك که از هم‌عصران بنام او بود ، در دوقطب مخالف یکدیگر قرار داشت.

انسان‌هایی که بکمن در آثارش خلق کرده است در مقایسه با آدم‌های فرانتس‌مارك ازخشونت وتحرك فوق‌العاده‌ای برخوردارند . حتی مناظری که

1– Max Beckmann

بکمن در آثارش آفریده است از چنان جنبش سیالی بهره دارند که بیننده را به‌اعجاب می‌کشاند .

بکمن زمانی چند برای فراگیری فنون علمی نقاشی به مدرسهٔ هنری **وایمار** می‌رود . استعداد خلاق او در اینجا شکوفاتر می‌شود و استادانش پی می‌برند که دروجود این مرد درشت‌اندام وشانه پهن لایپزیکی ، نقاشی بزرگ وگرانقدر درحال تولد است .

دراین‌بین فرصتی دست می‌دهد وسفری به‌پاریس‌می‌کند. دراینجا باآثار نقاشان معروف امپرسیونیست فرانسه آشنا می‌شود اما چندان تحت‌تأثیر آن‌ها قرار نمی‌گیرد .

درسال ۱۹۰۷ به برلین می‌رود و در آنجا اقامت می‌گزیند . محیط پرجنب وجوش هنری برلین ، استعداد نهفته وخلاق بکمن را پرورش‌می‌دهد.

دراینجاست که شاید برای نخستین بار در زندگیش راه اصلی خود را می‌یابد وباکوششی خستگی‌ناپذیر به‌کار می‌پردازد .

نقاشی‌های زیبا و برجستهٔ او نظر محافل هنری برلین را سخت به‌خود جلب می‌کند . طراحی‌های پرقدرت ورنگ‌های تند او ازچنان زیبایی‌وکمالی برخوردارست که‌کم‌کم باعث شهرت او درپایتخت‌آلمان می‌شود وآوازهٔ شهرتش مرزهای شهررا پشت سر می‌گذارد .

روح طغیان‌گر بکمن به زیباترین جلوه‌های خـود در آثارش منعکس می‌گردد . روزهای طولانی درخیابان‌های شهر به‌گردش می‌پردازد وهرجاکه حادثه‌ای یاچیزی نظرش را به‌خود جلب می‌کند ، آن‌ها را طراحی می‌کند و بعد درمنزل آن‌هارا درآثارش به‌کار می‌گیرد .

طراحی‌هایی‌که از این زمان از بکمن باقی مانده است نموداری بسیار زیبا ازمحیط اجتماعی‌آن‌روز برلین است . از رنگ‌های تند و زننده و خطوط نرم وپرانعطاف برای القاء آنچه دیده واحساس‌کرده است ، یاری می‌گیرد.

روح سرکش و جستجوگر بکمن پیوسته در تلاش دست یافتن به کمال است . اما هرچه به سال ۱۹۱۴ یعنی آغاز نخستین جنگ بزرگ بین‌المللی نزدیک‌تر می‌شویم ، رنگ تابلوهای بکمن بیشتر به‌تیرگی می‌گراید ، گویی نقاش از ورای زمان ، حوادث مرگبارآینده را به‌چشم می‌بیند .

درسال ۱۹۱۴ اورا به‌سربازی می‌برند . روح عصیانی هنرمند از دیدن صحنه‌های دلخراش جنگ ازتب‌وتاب می‌افتد . حال‌کم‌کم همه‌چیز اورا به‌فکر فرو می‌برد ومی‌خواهدکه علت این‌همه‌کشتار بیهوده را بداند .

تك‌چهره‌ای که نقاش ازخودش کشیده است

پس از اتمام جنگ بار دیگر به برلین بازمی‌گردد و به‌کار سابق خود مشغول می‌شود . سفری به‌ایتالیامی‌کند وباآثار هنرمندان بزرگ‌کلاسیك این سرزمین آشنا می‌شود .

تأثیر این‌آشنایی در تابلوهایی که دراین زمان می‌سازد بخوبی مشهود است . تابلوهای بکمن اینك بطور کامل به‌صورت نموداری از اجتماع آلمان درمی‌آیدکه درآن‌ها ازهمهٔ طبقات وقشرهای مختلف می‌توان سراغ گرفت: از رقاصه‌های کاباره‌ها ، گـدایان دوره‌گرد ، نظامیان و هنرپیشگان گرفته تا صحنه‌های جنگ.

تأثیری که جنگ بر روحیهٔ او می‌گذارد تا مدت زمانی او را فقط به ساختن تابلوهایی ازوقایع جنگ مشغول می‌کند. طراحی‌های او ازصحنه‌های جنگ، ازچنان قدرت وصلابتی برخوردار است‌که شاید دربین‌آثارکمتر نقاشی بتوان آن‌را یافت .

او در همهٔ احوال فراموش نمی‌کند که چهرهٔ خودش یا همسرش را نیز نقاشی‌کند .

اگر ما تابلوهایی راکه او در زمان‌های مختلف از خودش ساخته است درکنارهم قراردهیم ، درنهایت اعجاب وستایش درمی‌یابیم‌که باگذشت زمان و افزایش وسعت بینش وجهان‌بینی بکمن، چه‌تغییراتی درخطوط چهرهٔ اوپدیدار شده ورنگ‌هایش تاچه‌حد تغییر کرده است .

باردیگر سفری به‌ایتالیا و فرانسه می‌کند و دراین‌راه از نزدیك باآثار **فرنان لژه** [1] آشنا می‌شود .

آثار لژه‌که برخوردار ازنوعی‌ریتم‌های هندسی و مکانیکی است دربکمن تأثیری ژرف برجای می‌گذارد . درتابلوهایی‌که بکمن پس ازآشنایی باآثار لژه ساخته است ، تأثیر اورا بخوبی می‌توانیم تشخیص بدهیم . اما این تأثیر در بکمن به‌این صورت باقی مانده است‌که او از فرم های هندسی و ریتم های مکانیکی‌لژه، به‌صورت ابزاری جهت‌آفرینش یك‌رئالیسم مدرن درنقاشی استفاده می‌کند .

آئینهٔ روح نقاش بی‌هیچ خدشه‌ای ، آیندهٔ هـراسناك و تیرهٔ اروپا را منعکس می‌کند . تابلوهایش بازتابی ازتنهایی وخشمی است که سراسر وجود اورا درخودگرفته است.

آدم‌های تابلوهایش گویی‌درنهایت خشم می‌کوشند تا چهارچوب بوم را

1— Fernand Léger

ازهم جداکنند وخودرا رها سازند. چیزی دلهره‌انگیز درآستانهٔ تولداست. نازیسم دارد رشد می‌کند و بکمن پیامبرانه خطرش را احساس می‌کند.

برای تدریس در آکادمی نقاشی فرانکفورت به این شهر فـراخوانده می‌شود. چندسال دراین شهر تدریس می‌کند و دراین بین نازیسم کم‌کم بال سیاه خود را بر همه‌جا گسترده است. هنر مدرن و پیشروان آن مورد غضب ناسیونال سوسیالیست‌ها قرارمی‌گیرند. بزرگانی‌نظیر **کاندینسکی، کله** و **نولده** ازآلمان اخراج می‌شوند وکم‌کم نوبت به‌بکمن وسایرین نیزمی‌رسد. برهنر مدرن برچسب «هنرمنحرف» می‌زنند وآفرینندگان‌آن‌رانیز به‌عنوان‌دیوانگان بی‌مایه طرد می‌کنند.

درسال ۱۹۳۳ اورا ازمدرسهٔ هنریش درفرانکفورت اخراج می‌کنند و او به‌ناچار راهی هلند می‌شود ودرآمستردام اقامت می‌گزیند.

سال‌های اقامت درهلند جزو دوران‌پرثمر فعالیت‌های هنری بکمن‌است. رنج‌هایی‌که او درآلمان از طرف نازی‌ها تحمل کرده است، اینك به‌تدریج بصورت فریادهایی خشم‌آگین درتابلوهایش منعکس می‌شود.

تنهایی و انزوا و دور بودن از سرزمین پدری وی را سخت می‌آزارد و به‌تدریج تکنیك‌کارش عوض می‌شود و ضمناً بجای استفاده از رنگ های تند و روشن ازرنگ‌های سرد وتیره استفاده می‌کند.

باردیگر به‌عالم خیال پناه می‌برد ودر برواقعیت عینی می‌بندد. دراین دوران بیشتر به‌کارهای گرافیك می‌پردازد.

باردیگر جنگ آغاز می‌شود و روح حساس ورنج‌کشیده بکمن به‌تلاطمی ویران کننده دچار می‌شود. ناسیونال سوسیالیسم بر کشور هلند نیز مانند سایر کشورهای اروپا مسلط می‌شود ونقاش هنرمند ما خودرا درتنگنا می‌بیند. پنهان ازچشم نازی‌ها درآتلیهٔ خود درآمستردام‌به‌کارنقاشی می‌پردازد واین‌بار می‌کوشد تا درتابلوهایش خشم انسان درماندهٔ عصر مارا ازاین‌همه خون‌ریزی مجسم کند.

بکمن درزمینهٔ لیتوگرافی، کنده‌کاری روی چوب، حکاکی وطراحی نیز آثارذیقیمتی ازخود بجای‌گذاشته است. آثاری‌که درهریك ازاین زمینه‌ها آفریده است، دربرگیرندهٔ همهٔ خصوصیات دنیای روحی اوست.

ازورود به‌دنیای نقاشی غیرشیئی اجتناب می‌کند اما شخصاً معتقد است که نقاش اجازه دارد که هرشیئی را بهرطریق‌که می‌خواهد در فرم‌هایی تازه ارائه دهد.

طی این‌زمان دریکی ازصفحات دفترخاطراتش چنین می‌نویسد : « من همهٔ این تحقیرها واهانت‌هارا تحمل می‌کنم‌فقط برای‌آنکه بتوانم نقاشی کنم».

پناهندگی برای‌بکمن خود مسأله‌ای دردناك‌است . احساس تلخی راکه ازاین واقعیت ملال‌خیز دارد به‌زیباترین شکل درتابلوی «زنان پناهنده» خود مجسم کرده است .

دوسال پس ازخاتمهٔ جنگ بین‌الملل دوم اروپا راکه برایش جز درد و رنج چیزی نداشته‌است ترك می‌کند وبه‌دعوت‌یکی ازمدارس هنری امریکابرای همیشه به‌آن قاره می‌رود.

درنیویورك آتلیه‌ای اجاره می‌کند وباردیگر با کوششی خستگی‌ناپذیر واعجاب‌انگیز به‌کار نقاشی می‌پردازد. تجربیات دردناك زندگیش بر آثارش بشدت سنگینی می‌کند . او اینك به‌آخرین مراحل سال‌های زندگیش نزدیك می‌شود . طنزی خشك وگزنده آثارش را فرامی‌گیرد .

در۲۷دسامبر ۱۹۵۰ پلیس نیویورك در پیاده‌روی خیابان شصت‌ونهم به جسدی برمی‌خوردکه بعداً معلوم می‌شود متعلق به ماکس بکمن نقاش بزرگ و گرانقدرآلمانی بوده‌است . اوکه دراواخر عمرعلاقهٔزیادی به‌گردش‌صبحگاهی درپارك مرکزی نیویورك پیداکرده بود ، یك روزکه مثل همیشه در راه رفتن به‌پارك بود بامرگ مواجه شد وبرای‌همیشه چشم ازجهان فروبست.

بکمن‌یکی ازنقاشان بزرگی بودکه ارزش‌او درزمان حیاتش‌شناخته‌نشد. اما چندسال پس ازمرگش دنیای هنر متوجه شدکه یکی از بزرگان و نوابغ خودرا از دست داده است.

هوشنگ طاهری

منابعی‌که درنوشتن این مقاله مورد استفاده قرارگرفته است :

۱ــ «تاریخ هنر آلمان از ۱۹۰۰ تازمان حال» تألیف پروفسور هانس‌ــ روت ــ ۱۹۵۸

۲ــ «تاریخ هنرآلمان» ــ تألیف پروفسورکیلی ــ گوتینگن ــ ۱۹۶۴

هـــانریش بـــول

نویسندهٔ معاصر آلمانی

آنای رنگ پریده

هاینریش بول[1] ، به سال ۱۹۱۷ به جهان آمد . هفتمین فرزند یك درودگر و از دودمان کاتولیکهایی است که از دوران پادشاهی هانری هشتم در انگلستان از آن کشور گریخته‌اند. نویسنده در کتاب دربارهٔ **خودم** . نخستین سالیان زندگانی خودرا به خوبی توصیف کرده است ، نویسنده این رمان را در ۱۹۵۹ منتشرساخت که دربارهٔ انگیزه‌های ملی، اعتصاب‌ها وخشونت‌ها و بی‌شفقتی‌های مردم است وبین سالهای ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰ نوشته شده است. «بول» می‌نویسد: «ما بزرگسان سعی داشتیم به رازفقر وبی‌چیزی پی‌بریم، اما کلیدی نمی‌یافتیم. میزان رنج و شکنجهٔ آن عده که گناهی مگر سادگی وصفا وصراحت نداشتند بیش ازهمه بود؛ هنوز ته مانده‌ای از شور و شوق زندگانی وجود داشت که به صورت خاصی جلوه‌گر نشده باشد .» او در رمانها و قصه‌های خود می‌کوشد این سخن را دقیقاً توجیه کند. دو رمان نخستین اودربارهٔ جنگ است که نویسنده با درجهٔ سربازی درآن انجام وظیفه می‌کرده است . این دو رمان بانامهای **ترن به موقع رسید** و **تو که هستی ، آدم ؟** به ترتیب در ۱۹۴۹ و ۱۹۵۱ انتشار یافته‌اند .

هر دو رمان تقریباً براساس وقایع ضمنی نوشته شده‌اندکه درعین حال دارای نوعی ارتباط اندیشه‌اند و «بول» را به عنوان نویسنده‌ای نه صرفاً زیرك بل بسیار هوشمند به ما می‌شناسانند . او دو رمان دیگر به دنبال اینها آفریدکه باعنوانهای **او یك کلمه حرف نزد** و **خانهٔ بی‌سرایدار** منتشر شده‌اند ، واین دوکتاب نشان دادندکه هاینریش‌بول هرچند یك‌کاتولیك مذهب پای‌بند به اصول

1- Heinrich Böll

اخلاقی و جدی است ، معهذا به هیچ روی موعظه‌گر نیست .

بسیاری از نویسندگان آلمانی زبان چنین مشربی را فاقدند رمان **بیلیارد درساعت نه و نیم** که در ۱۹۵۹ انتشار یافت ، یکی از جستجوگرانه ترین و تازه ترین آثار اوست . در اینجا و نیز دربقیهٔ آثار وی، از بینش و آگاهی درونی وفادارانه‌ای مایه‌گرفته شده است؛ بیشترین تلاش وجستجوی او دراین است که میزان درك و طرز تلقی مردمان عادی از این جامعه را فهم و آنرا درآثار خـود بیان کند و نیز نحوهٔ زندگی شان را ؛ البته قصدش جامعهٔ **معجزهٔ اقتصادی** است .

هاینریش بول داستان نویس پرکاری است کـه از ۱۹۵۰ تاکنون علاوه برتعدادی‌رمان، ۹مجموعهٔ قصه انتشار داده . مترجم است ، مقاله نویس و نمایشنویس رادیوست ؛ درمقام یك طنزنویس نه فقط در آثار خود تمایل بـه بذله‌گویی دارد ، که به گونه‌ای جستجو وکاوش نیز دست می‌یازد ، واین شیوهٔ او حتی درداستانهای بلندش‌مثلا نه تنها درهنگام کریسمس و سکوت مختصردکترمورکس نیز دیده می‌شود .

و بااین وصف ، نثرش دارای حالتی است که درآن خشونت ودلهره‌ای‌همراه با نوعی جستجوی پی‌گیر در رفتارهای عاقلانه یك انسان عاقل ، درهم می‌آمیزد. آثارش تاکنون به ۱۷ زبان ترجمه شده است .

مترجم

بهار سال ۱۹۵۰ بود . از آن هنگام که از جنگ بازگشتم وآشنایی، درشهر نیافتم، این پیشامد نشده بود. خوشبختانه والدین من مبلغی پول برایم گذاشته بودند. یك اتاق درشهر اجاره کردم. روی تختخواب دراز می کشیدم، سیگار دود می کردم، وانتظار می کشیدم. نمی‌دانستم برای چه انتظار می کشم. دلم نمی‌خواست کار بکنم . به زن صاحبخانه پول می‌دادم و او همه چیز برایم می‌خرید و آشپزی مرا می کرد . هربار که قهوه یا غذا برایم می‌آورد ، بیش از آنچه دوست داشتم، پیشم می‌ماند . پسرش درجایی‌به نام «کالینوفکا» کشته شده بود . هنگامی که داخل می‌شد ، سینی را روی میز می گذاشت و به گوشهٔ تاریکی که تختخوابم در آنجا قرار داشت می‌آمد. من درآنجا غذامی‌خوردم و

می‌خوابیدم و ته سیگارها را به دیوار مقابل پرت می‌کردم ، و از این رو در تمام قسمت دیوار کنار تختخوابم، نشانه‌های سیاه پیدا شده بود. زن صاحبخانه لاغر و رنگ پریده بود و هنگامی کـه چهره‌اش در فضای نیمه روشن بالای تختخواب من قرار می‌گرفت ، ازش می‌ترسیدم . اول خیال کردم که دیوانه است چون‌که چشمهایش بسیار درخشان و درشت بودند و مرتباً دربارهٔ پسرش ازمن می‌پرسید ؛ «مطمئن هستید که اورا نمی‌شناختید؟ نام‌آن محل «کالینوفکا» بود ـ شما هیچ وقت به آنجا رفته بودید ؟»

اما من هیچ‌گاه نام جایی به نام « کالینوفکا » به‌گوشم نخورده بود ، و هربار سرم را به طرف دیوار می‌گرداندم ، و می‌گفتم : «نه ، حقیقةً نرفتم، نمی‌توانم به یاد بیاورم .»

زن صاحبخانه دیوانه نبود ، زن شایسته‌ای بـود ، و هربار که از من می‌پرسید، ناراحت می‌شدم. بارها از من پرسش می‌کرد ، چندین بار در روز، و اگر من به آشپزخانه پیش او می‌رفتم ، ناچار بودم به عکس پسرش ، یك عکس رنگی که در بالای نیمکت روی دیوار آویخته بود ، نگاه بکنم . پسری بود خندان وموبور ، و در این عکس رنگی ، اونیفورم ویژهٔ راه پیمایی سرباز پیاده نظام را برتن کرده بود.

زن صاحبخانه‌ام گفت : «پیش از آنکه آنها به جبهه بروند ، این عکس را درسربازخانه گرفته بودند» این‌یك عکس نیم قد بود؛ پسر کلاه خود پولادین برسر گذاشته بود ، و درپشت سرش ، یك قلعهٔ مخروبهٔ غم‌انگیز که پیچکهای مصنوعی از دور و برش آویخته بودند ، آشکارا دیده می‌شد .

زن صاحبخانه‌ام گفت : «او متصدی یك تراموا بود. یك بچهٔ باپشتکار.» و آنگاه ، هربار جعبهٔ عکسها را که روی چرخ خیاطی بین تکه‌های پارچه و کلافهای نخ قرار داشت ، برمی‌داشت . و همیشه عکسهای فراوانی از پسرش را به اصرار به‌دست من می‌داد. گروههای مدرسه‌ای . درهریك ازاینها یك پسر در وسط ردیف جلو با تخته سنگی در بین زانوانش ایستاده بود ، و روی این لوح سنگی ، یك ۶ ، یك ۷ ، و بالاخره یك ۸ نوشته شده بود . در گروهی جداگانه‌که نوار لاستیکی قرمز رنگی عکسهای آنها را درخودش می‌گرفت، عکس‌های دسته‌جمعی بودند : کودکی خندان‌درلباس‌سیاه،شمع‌بزرگی‌دردست‌که این هم طرز ایستادنش بود . او درجلوی پرده‌ای قرارگرفته بودکه یك پیالهٔ طلائی رنگ روی آن نقاشی شده بود . بعد نوبت به عکسهایی می‌رسید که او را بـه عنوان شاگرد یك چلنگر کنار چرخ چـاقو تیزکن نشان می‌داد ، که

صورتش دارای لکه‌های سیاه بود و دستش به گیره چسبیده بود .

خانم صاحبخانه گفت «اوبرای این شغل ساخته نشده بود، این کار خیلی سخت بود .» آخرین عکس پسرش را ، پیش از آنکه سرباز بشود ، به من نشان داد : پسرش در اونیفورم مأمور یك تراموا ، کنار تراموای شمارهٔ ۹ در ایستگاه انتهائی ، آنجا که راهها فلکه‌ای را دور می‌زنند ، ایستاده بود و من بساط خوردنی و نوشیدنی را شناختم که بارها سیگار از آنجا خریده بودم ، هنگامی که هنوز جنگ در آنجا پیش نیامده بود ؛ درختان تبریزی را به جا می‌آوردم که هنوز هم در آنجایند، آن ویلا را دیدم، باشیرهای طلایی سردرش، که دیگر در آنجا نیست ، و دختری را به یاد آوردم که در همهٔ مدت جنگ به او فکر کرده بودم : قشنگ ، رنگ پریده، که چشمان تنگی داشت و همیشه در ایستگاه آخری سوار تراموای شمارهٔ ۹ می‌شد .

من هربارنگاه دراز مدتی به پسرصاحبخانه می‌کردم که اورا درآخرین ایستگاه تراموای شمارهٔ ۹ نشان می‌داد و به بسیاری چیزها فکر می‌کردم : به آن دختر و به کارخانهٔ صابون سازی‌ای که آنروزها در آنجا کار می‌کردم؛ صدای تراموا را می‌شنیدم ، لیموناد سرخ رنگی را که در تابستان می‌خوردم می‌دیدم ، آگهیهای تبلیغ سبز رنگ سیگارها را و باز هم دختر را به خاطر آوردم .

زن صاحبخانه گفت «بااین همه ، شاید او را می‌شناختید .»

من سرتکان دادم و عکس را در جعبه‌اش گذاشتم : عکس شفافی بود و همچنان تازه به نظر می‌رسید ، اگر چه مال هشت سال پیش بود .

گفتم «نه ، نه ، من مطمئناً کالینوفکا را نمی‌شناختم .»

ناچار بودم بیشتر وقتها به آشپزخانه‌اش پیش او بروم، وبارها پیش من می‌آمد و من همهٔ روز را به چیزی که می‌خواستم فراموشش کنم می‌اندیشیدم :ــ جنگ ــ و خاکستر سیگارم را پشت رختخوابم می‌ریختم و ته آنرا بــه دیوار مقابل پرت می‌کردم .

گاهی وقتها در حالیکه روی بسترم دراز کشیده بودم ، صدای گامهای دختری را در اتاق دیگر می‌شنیدم ، یا این که صدای مرد یوگوسلاو به گوشم می‌رسید که پیش از آنکه داخل اتاق بشود و در حالیکه درجستجوی کلید برق بود ، فحش می‌داد .

درمدت سه هفته‌ای که من در آنجا زندگی کرده بودم ، چیز تازه‌ای دستگیرم نشده بود تا این که برای پنجاهمین بار عکس کارل را دردست گرفته

ونگاهش می‌کردم که دیدم تراموایی که او باکیف خودش لبخند زنان درجلوش ایستاده است ، خالی نیست. برای نخستین بار عکس را به دقت تماشا کردم. دختری که لبخند برلب داشت ، در تراموا نشسته بود و در عکس دیده می‌شد. او همان دختر قشنگی بود که من بارها درجنگ به او فکرکرده بودم . زن صاحبخانه پیش آمد و باکنجکاوی توی چهره‌ام نگاه‌کرد ، و گفت : « حالا می‌شناسیدش ، بله ؟ » و آنوقت در پشت سرم ایستاد و از چین پیشبندش بوی نخودهای سبز تازه به مشامم می‌رسید .

من آهسته گفتم ، «نه ، اما دختر را می‌شناسم .»

گفت ، «دختر ؟ او نامزدش بود . اما شاید خوب شدکه هرگز دیگر دختر را ندید .»

پرسیدم «چرا ؟»

جواب نداد ، از پیش من رفت ، روی صندلی کنار پنجره نشست و به‌پوست‌کندن نخودها ادامه داد. بی‌آنکه به‌من نگاه بکند ، گفت « دختر را می‌شناختید ؟»

من عکس را محکم در میان دست فشردم ، به خانم صاحبخانه‌ام نگاه کردم وبازهم دربارهٔ کارخانهٔ صابون‌سازی ، دربارهٔ آخرین ایستگاه شمارهٔ ۹ و دخترقشنگی که همیشه درآنجا سوار تراموا می‌شد با اوگفتگوکردم .

« غیرازاین ؟»

گفتم «نه» ، نخودهارا در الك گرداند ، شیر را بازکرد ، و من حالا فقط می‌توانستم پشت تنهٔ لاغرش را ببینم .

« هنگامی که دختر را ببینید ، خواهید فهمیدکه چرا خوب شد که او دیگر دختر را ندید»

گفتم «بازهم می‌بینمش؟»

دستهایش را با پیشبند خشك‌کرد، به‌طرف من‌آمد ، وعکس راباحتیاط از دستم گرفت . اکنون چهره‌اش حتی باریك‌تر به‌نظر می‌رسید ، چشم‌هایش وراندازم‌کردند . دستش را به‌آرامی روی بازوی چپم گذاشت.

« او در اتاقی پهلوی اتاق شما زندگی می‌کند ، آنا خودش . ما او را همیشه آنای رنگ‌پریده صدا می‌زنیم ، برای این‌که صورتش آن‌قدر سفیداست. آیا حقیقةً هنوزهم اورا ندیده‌اید ؟»

گفتم « نه ، هنوز ندیدمش ، اما صدایش را چندبار شنیده‌ام ، دردش چیست ؟

«من دوست ندارم درباره‌اش حرف بزنم ، اما اگر بدانید بهتر است . صورتش کاملا خراب شده ، سراسرش آثار زخم ؛ بر اثر یك انفجار از میان پنجرهٔ مغازه‌ای به‌بیرون پرت‌شده . شما اورا به‌جا نخواهیدآورد. »

آن شب مدت‌درازی چشم به‌راه ماندم ، تا آن‌که صدای قدم‌ها را روی پاگرد پلکان شنیدم ، اما بار اول اشتباه می‌کردم : یوگوسلاو لندهور بود ، وهنگامی‌که من‌آن‌قدر ناگهانی بسوی پاگرد شتافتم ، او با تعجب به‌من‌نگاه کرد . با شرمساری «شب به‌خیر» گفتم وبه اتاقم برگشتم .

کوشیدم‌که صورتش را باآثار زخم پیش‌خودم مجسم‌کنم، امانتوانستم . وهمیشه هنگامی‌که چهره‌اش را به‌خاطر می‌آوردم ، حتی باوجودآثار زخم‌نیز یك‌چهرهٔ زیبا می‌نمود. به‌کارخانهٔ صابون‌سازی ، به والدینم وبه دختردیگری که درآن‌روزها بیشتر وقت‌ها با اوبیرون می‌رفتم ، اندیشیدم . نامش الیزابت بود ، اما می‌گذاشت موتس صدایش بکنم، وهنگامی‌که می‌بوسیدمش می‌خندید ومن احساس حماقت می‌کردم . از جبهه برایش کارت پستال نوشته بودم و او بسته‌های کوچك برایم می‌فرستاد که بیسکویت خانگی در آن‌ها بود و همیشه به‌صورت خرد وله شده به‌دستم می‌رسید، سیگار وروزنامه برای‌من‌می‌فرستاد، ودریکی ازنامه‌هایش نوشت : « بچه‌ها ، شما پیروز خواهید شد ، و من چقدر مغرورم‌که شما درآنجا هستید.»

اما من هیچ مغرور نبودم‌که درآن‌جای دوردست‌باشم، وهنگامی‌مرخصی به‌دست آوردم دربارهٔ آن برایش ننوشتم وبا دختر سیگارفروشی‌که خانواده‌اش درخانهٔ ما زندگی می‌کردند، بیرون‌رفتم صابونی راکه ازکارخانه‌ام می‌گرفتم، به‌این دختر می‌دادم ، و او به‌من سیگار می‌داد ، وباهم به‌سینما می‌رفتیم ، به رقص می‌رفتیم ، و یکبار هنگامی‌که پدر و مادرش بیرون بودند ، مرا به اتاق خودش برد و من در تاریکی او را به‌طرف تختخواب کشانیدم ؛ اما همین‌که روی اوخم شدم ، کلید چراغ را زد ومحیلانه به‌من لبخند زد ، و در روشنایی خیره‌کننده چراغ عکس هیتلر را دیدم‌که به دیوار زده شده بود ، یك عکس رنگی ، و گرداگرد هیتلر روی‌کاغذ دیواری گل سرخ رنگی ، عکس مردانی به‌شکل قلب زده شده بودکه چهره‌های خشنی داشتند ، کارت پستالهایی‌که با پونز به‌دیوار زده شده بودند ، مردانی‌که کلاه‌خودهای فولادی برسر داشتند ، واین‌همه ازیك روزنامهٔ مصور بریده شده بود . دختر را در حال لمیدن روی تخت ترك گفتم ، سیگاری روشن‌کردم‌وبیرون‌آمدم. بعد ، هردو دختر درجبهه برای‌من‌کارت‌پستال می‌فرستادند‌که درآن‌ها می‌گفتند من با آن‌ها بدرفتاری

کرده‌ام ، اما من به‌آنها جواب نمی‌دادم ...

مدت زیادی برای آنا منتظر ماندم ، سیگارهای فراوانی در تاریکی کشیدم ، به‌خیلی چیزها فکر کردم ، وهنگامی که کلید داخل قفل گذاشته شد به‌اندازه‌ای ترسیدم که ازجایم برنخاستم وچهره‌اش را ندیدم . شنیدم که او در اتاقش را بازکرد ، هنگامی در اتاق خودش به این سو و آن‌سو می‌رفت ، به ملایمت زمزمه می‌کرد و بعد پاشدم و روی پاگرد پلکان منتظر ماندم. برخلاف انتظار، ناگهان دراتاقش آرامش حکمفرما شد . او دیگر به این سو وآن سو نمی‌رفت‌ومن می‌ترسیدم دربزنم.صدای یوگوسلاو لندهور را دراتاقش می‌شنیدم که زمزمه می‌کرد وبه‌این‌سو وآن‌سو می‌رفت ، صدای آب را می‌شنیدم که در آشپزخانهٔ صاحبخانه‌ام درکتری می‌جوشید . اما در اتاق آنا آرامش بود ، و از میان درهای باز اتاق ، خودم لکه‌های ته سیگارهای فراوانی راکه به‌طرف کاغذدیواری پرت‌کرده بودم ، می‌دیدم.

یوگوسلاو بلند قد روی بسترش دراز کشیده بود . صدای قدمهایش را دیگر نمی‌توانستم بشنوم ، وفقط می‌شنیدم آهسته می‌خواند، وکتری آشپزخانهٔ زن صاحبخانه‌ام دیگرنمی‌جوشید، و صدای فلزی سرپوش قهوه جوش را شنیدم که صاحبخانه آن را روی قهوه جوش می‌گذاشت. دراتاق آنا همچنان سکوت بود ، و به ذهنم رسید که هنگامی که من در بیرون در اتاقش ایستاده بودم ، دربارهٔ تمام چیزهایی که او می‌اندیشیده است، به من می‌گفت ، وبعد همه چیز را به من گفت .

به تصویری که درکنار در آویخته شده بود خیره شدم : دریاچه‌ای با روشنایی موج موج نقره فام، بایك پری دریایی که سرش را ازمیان آن بیرون آورده بود ، موی سرش بلند و خیس بود ، و به یك پسرك دهاتی که در میان انبوه بوته‌ها پنهان بود ، لبخند می‌زد . سینهٔ چپ پری دریایی را بـه زحمت می‌توانستم ببینم ، گردنش بسیار سپید وکمی بلند بود .

نمی‌دانستم ساعت چند است، پس‌آنگاه دستم را روی دستگیرهٔ درگذاشتم و حتی پیش ازآنکه بخواهم آنرا به طرف پایین فشار دهم و در را آهسته باز کنم ، می‌دانستم که آنا به من تعلق دارد . چهره‌اش به کلی پوشیده از آثار زخمهای ریزوکمرنگ متمایل به آبی بود، بوی خوش قارچها که آرام آرام در تابه می‌پخت ، از اتاق بیرون زد و من در را کاملا بازکردم. دستم را روی شانهٔ آنا گذاشتم و سعی‌کردم لبخند بزنم .

ترجمهٔ **ح . عباسپور تمیجانی**

تصویر در شعر منوچهری*

قرن چهارم و پنجم را در تاریخ شعرفارسی باید دورهٔ طبیعت و تصاویر طبیعت دانست، منوچهری بهترین نمایندهٔ این دوره ازنظرتصاویرشعری بشمار می‌رود زیرا از نظر توفیق در خلق مجموعهٔ وسیعی ازتصاویر گوناگون طبیعت بارنگهاوخصایص ویژهٔ دید شخصی‌شاعر، اوتوانسته است شاعر ممتازاین دوره و بر روی‌هم ، درحوزه تصویرهای حسی ومادی طبیعت بزرگترین شاعر درطول تاریخ ادب فارسی ، بشمار آید .

تصاویر شعری او اغلب ، حاصل تجربه های حسی اوست و از این نظر طبیعت در دیوان او زنده‌ترین وصف‌ها را داراست چرا که بیان مادی و حسی او از طبیعت با کنجکاوی عجیبی که در زوایای وجودی هریك از اشیاء دارد، چندان قوی است که هرتصویر او از طبیعت چنان است که گوئی آئینه‌ای فرا ـ روی اشیاء داشته وازهر کدام تصویری دراین آئینه ـ که روشن‌است وبیکرانه ـ بوجود آورده است .

ازآنجاکه وی بیش ازهرشاعر دیگری دراین عصرتصورش ازشعرتصوری در حوزهٔ خلق تصویرهای گوناگون است و چنان است که گوئی جز این کار وظیفه‌ای‌دیگر برای شاعر نمی‌شناسد ودرحقیقت نمایندهٔ برجستهٔآن شیوهٔشاعری است‌که تصویر را بخاطر تصویر خلق می‌کند بی‌آنکه جنبهٔ ابزاری و ثانوی تصویر را درشعر معتقد باشد، اورابابد تصویر سازترین شاعر این دوره بشمار آوریم.

مطالعهٔ دیوان منوچهری، بخوبی این عقیده را روشن می‌کند که شاعران فارسی زبان تا اواخر قرن پنجم از تصویر و تصرفات خیالی ، هیچ قصدی جز نفس این‌کار نداشته‌اند و از یکی دومورد استثنائی اگر بگذریم حوزهٔ مفهومی

---

* فصل دیگری ازکتاب « صورخیال درشعر فارسی » است و ارجاعات به دیوان منوچهری چاپ دبیرسیاقی ۱۳۲۶ تهران.

شاعری درهمین قلمرو محدود می‌شده است و همین تصور از مفهوم شعراست که او را حریص بر خلق تصویرهای گوناگون، از چندین زاویهٔ دید ، در بارهٔ هریك از عناصر طبیعت کرده است ، یك قطرهٔ باران که از ابر فرومی‌افتد ، بازاویه‌های دید گوناگونی که شاعردارد وازنقطه‌های مختلفی که بدان می‌نگرد چندان گسترش می‌یابد که زمینهٔ عمومی یك قصیدهٔ بلند را در شعر او بوجود می‌اورد .

قصیده‌ای که مجموعه‌ای‌ازتصاویر گوناگون و بدیع باران‌است با زوایای دید گوناگون درحدعکس‌برداری از طبیعت ، بی‌هیچ تصرفی، اگرچه سراپا تصرف در طبیعت می‌نماید:

آن قطرهٔ باران بین از ابر چکیده
گشته سرهر برگ از آن قطره گهربار
آویخته چون ریشهٔ دستارچهٔ سبز
سیمین گرهی بر سر هر ریشهٔ دستار
یا همچو زبرجدگون یك رشتهٔ سوزن
اندرسرهر سوزن یك لوءلوء شهوار (۳۵)

و همان قطرهٔ باران را بانگاهی‌دیگر و از زاویهٔ دید دیگری بدینگونه تصویر می‌کند:

آن قطرهٔ باران که فرو بارد شبگیر
برطرف چمن بر دو رخ سرخ گل نار
گوئی به مثل بیضهٔ کافور رباحی است
بر بیرم حمرا بپراکندست عطار (۳۶)

وبازبا تصرفی دیگردرنقطهٔ‌بینش‌خود نسبت به‌همان قطرهٔ باران‌می‌گوید:

آن قطرهٔ باران که فرود آید از شاخ
برتازه بنفشه ــ نه بتعجیل به ادرار ــ
گوئی که مشاطه ز بر فرق عروسان
ماورد همی‌ریزد باریك بمقدار (۳۶)

و چنانکه می‌بینیم کوشش‌او بیشتر براین‌است که در ترکیب اجزای‌تصویر، عنصردوم‌را با تصرفات بسیاری که ذهن شاعردرآن ایجاد می‌کند، بوجودآورد، یعنی باکمك خیال‌وکوشش‌ذهنی، برای هریك از اشیاء ، برابری‌خلق می‌کند و چنان‌نیست که بطور طبیعی‌و عادی این برابرها درخارج وجود داشته باشند، اگرچه امکان بودن آنها بسیار طبیعی است و اینگونه تصاویر را نمی‌توان در

مقولهٔ تشبیهات خیالی دورهٔ بعد و حتی بعضی ازتصاویردیگرشعراو، که پس از این دربارهٔآن سخن خواهیم گفت، قراردادوبازهمان قطرهٔ باران رابه‌گونه‌ای دیگر می‌نگرد با زاویهٔ دید دیگری:

وآن قطرهٔ باران سحرگاهی بنگر
بر طرف گل نا شکفته بر سیار
همچون سر پستان عروسان پریروی
وندر سرپستان بر، شیرآمده هموار (۳۶)

و چنانکه می‌بینیم بیشترین کوشش او در خلق تصویرها دقت در تناسب و تشابه دقیق میان اجزای تصویر است‌که بیش ازآنکه **وحدت رنگ** درآنها مطرح باشد، توجه به **شکل هندسی** مطرح است و از این‌نظر او ترکیبی‌دقیق بوجود آورده است از هماهنگی هندسی اشیاء و تناسب رنگها دراجزاء تصویر بر خلاف شعرهای دورهٔ قبل و حتی شعرهای دورهٔ اوکه بیشترکوشش درایجاد ارتباط بر اساس رنگها بود نه طرح هندسی یابر روی‌هم زمینهٔ رنگ قوی‌تر از طرح هندسی بود، اما او با دقت خـاصی که دارد تصویرها را با توجه به مجموع‌این‌دو عامل خلق می‌کند و ازین روی، تشبیهات او بسیار دقیق و مادی وآئینه‌وار است وبازهمان قطرهٔ باران رابازاویهٔ دیددیگری بدینگونه می‌بیند :

وان قطرهٔ باران که چکد از بر لاله
گردد طرف لاله از آن باران بنگار
پنداری تبخالهٔ خردك بدمیدست
برگرد عقیق دولب دلبر عیار (۳۶)

وچنانکه می‌بینیم در یك‌یك‌تصاویر او مقایسهٔ انسان و طبیعت امری‌است عمومی و از همین نظراست که تشبیهات او همراه با حرکت و حیات خاصی است‌که درشعر دیگران‌بسیارکم استوباز همان قطرهٔ باران را از چندین‌زاویهٔ دید دیگر بدینگونه‌ها تصویر می‌کند:

وان قطرهٔ باران‌که بر افتد :به گل سرخ
چون اشك عروسی‌است بر افتاده برخسار
وان قطرهٔ باران که بر افتد بسر خوید
چون قطرهٔ سیماب است افتاده بزنگار
وان قطرهٔ باران که بر افتد به گل زرد
گوئی که چکیده است گل زرد بدینار

وان قطرهٔ باران که چکد بر گل خیری
چون قطرهٔ می برلب معشوقهٔ میخوار
وان قطرهٔ باران که بر افتد بسمن برگ
چون نقطه سفیداب بود از بر طومار
وان قطرهٔ باران زبر لالهٔ احمر
همچون شرر مرده فراز علم نار
وان قطرهٔ باران زبر سوسن کوهی
گوئی که ثریاست برین گنبد دوار
بر برگ گل نسرین آن قطرهٔ دیگر
چون قطرهٔ خوی‌بر ذنخ لعبت فرخار(۳۶)

واز مجموعهٔاین تصاویر که از باران داده و با این زاویه‌های دیدمختلف که به این عنصر کوچك طبیعت نگریسته تمام خصایص شعری او را می‌توانیم بررسی کنیم و ببینیم که او چگونه تصوری از مفهوم شعر دارد و تا پایان این قصیده که برویم او با نگرشهای مختلف همین قطرهٔ باران را دربرابر چشم‌ما بگونه‌های دیگری‌تصویرمی کند و هیچ قصدی جز ساختن همین تصویرهاندارد و از همین نظر است که در قصاید او ــ جز در موارد خاص ــ جنبهٔ مدحی‌هم که مقصود منطقی و عقلی شاعر است، تحت‌الشعاع این کشش روحی و حسی او قرار می گیرد و نسبت به معاصرانش بسیار اندك می‌نماید و او بجای اینکه از رهگذر اغراق و حرفهای دور ازخرد و انسانیت، ممدوح را خرسندکند بااین تصاویر گوناگون او را بلذت وا می‌دارد و برای‌اینکه تنوع دید و قدرت خلق او را در تصاویر طبیعت دریابیم خوب است به دنبالهٔ همان تصویرهای باران درهمان قصیدهٔ وی‌بنگریم و ببینیم که با دگرگون کردن زاویهٔ دید و درحقیقت دورتر بردن نقطهٔ بینش خود نسبت به همان عنصر طبیعت چگونــه تصاویری بوجود آورده است:

آن دایره‌ها بنگر اندر شمرآب
هرگه که درآن آب چکد قطرهٔ امطار
چون مرکز پرگار شد آن قطرهٔ باران
وان دایرهٔ آب بسان خط پرگار
مرکز نشود دایره آن دایره بنگر
صد دایره در دایره بنموده پدیدار

آن دایره پرگار از آن جای بجنبد
وین دایره از جنبش صعب‌آردرفتار (۳۶)

و در این تصویر مرکب، یکی دیگر از خصایص برجستهٔ تصاویر او را بخوبی می‌توان دریافت که چگونه در مجموعهٔ چهار بیت یك تصویر مرکب با حالات‌وحرکات مختلف همان شئی آفریده‌است و اینگونه تصاویر در دورهٔ قبل، بخصوص‌درشعرامثال کسایی بسیار بود و در عصرمنوچهری اندك اندك کم‌می‌شود ولی در دیوان او بسیاراست و به‌علت دقتی که دراجزای تصویردارد غالباً تصاویر شعرش از محدوده یك‌بیت تجاوز می‌کند و به چند بیت می‌کشدواگر بانظری وسیع‌تر به همین تصویر « باران در میان آب» بنگریم ادامهٔ آن را در همین قصیدهٔ او بخوبی مشاهده خواهیم کرد که بدینگونه وصف‌می‌شود:

هرگه که از آن دایره انگیزد باران
از باد درو چین و شکن خیزد و زنار
گوئی علمی از سقلاطون سپید است
از باد جهنده متحرك شده نهمار (۳۷)

و باز با توسعهٔ بیشتری ادامه می‌دهد که:

وانگه که فرو بارد باران به قوت
گیرد شمر آب دگر صورت و آثار
گردد شمر ایدون چویکی دام کبوتر
دیدار ز یك حلقه بسی سیمین منقار
چون آهن سوده که بود بر طبقی بر
در زیر طبق مانده ز مغناطیس احجار(۳۷)

وچنانکه می‌بینیم این مجموعهٔ بی‌شمارتصاویر بـاران در یك قصیدهٔ او چندان متنوع و وسیع است که اگر در سراسر ادب این دوره ، دیوانهای شعر فارسی‌راجستجو کنیم به‌اندازهٔ نیمی ازاین تصاویر پیدا نخواهیم کرد وازمقایسهٔ سادهٔ تصاویر همین شعر با تصاویری که در دیوانهای عصراو و دورهٔ بعد از او داریم میزان تجربه‌های حسی اورا در خلق تصاویر بخوبی احساس می‌کنیم و می‌بینیم که‌وی‌هیچ‌یك‌ازاجزای‌صورخیال‌خود را از دیوانهای‌پیشین یا معاصران خود نگرفته بلکه هر تصویر در شعراو حاصل‌نوعی کوشش ذهنی و خلق هنری است که تخیل وسیع او یك یك‌آنها را آفریده است و همچنین در مجموعهٔ این تصاویر که ازباران ارائه داده میزان حرکت و حیات را در صورخیال‌اوبخوبی احساس می‌کنیم و می‌بینیم که بیان اوچقدر مادی و محسوس است و هیچگونه

جنبهٔ انتزاعی و تجریدی ندارد و چنانکه خواهیم دید دیوان‌او از نظر نداشتن تصاویر انتزاعی درین دوره یادآورشعر گویندگان عصر سامانی است وجزیکی دو مورد از قبیل:

چو سیمین دواتش ندیده‌ست کس
تن مؤمنی با دل کافری (۱۱۸)

که تن مؤمن را نیز بجای دل مؤمن گرفته و اشتباه کرده ویا :

اگر عقل فانی نگردد تو عقلی
وگرجان همیشه بماند تو جانی (۹۹)

که درحقیقت‌از مقولهٔ تصویروتشبیه نیست ، در دیوان او تصویرانتزاعی وجود ندارد دشتی که:

از تپش گشته غدیرش همچو چشم اعمشان
وزعطش گشته مسیلش چون گلوی اهرمن(۶۷)

تصویری است خیالی نه انتزاعی زیرا از مقولهٔ انیاب اغوال است.

از سوی دیگر ضعف زمینهٔ وجدانی را ـ که از خصایص شعر این‌دوره است ـ درتصاویر اوبخوبی احساس می کنیم و می‌بینیم که او درآنسوی مجموعهٔ این تصاویر طبیعت هیچ حالتی یا معنائی و چیزی راجزهمان دیدحسی ومادی نمی‌بیند و این خصوصیت که درشعر این‌دوره امری آشکاراست درشعر اوبطور آشکارتر دیده می‌شود چنان که خواهیم دید در اواخر این دوره است که بعضی شاعران ازقبیل مسعود سعد در ورای تصاویر حسی و مادی طبیعت بعضی معانی و امور وجدانی را می‌نگرند.

بی هیچ گمان تجربه‌های حسی او درزمینه‌های گوناگون‌طبیعت،متنوع ترین و تازه‌ترین تجربه‌های شعری درادب فارسی است ومیزان تجربی بودن تصاویر اورا درقیاس‌باتصاویرشعری دیگر گویندگان بطورمحسوس‌تری‌می‌توان دریافت و هر کس‌درهمان‌نمونه‌های‌تصویر باران‌دقت کنددرخواهدیافت که‌مجموعهٔ آن تصاویر حاصل تجربهٔ یك روز بارانی اوست و از قیاس‌آنها با این تصویر باران که در فضای دیگری ارائه شده و باران دیگری‌است :

فرو بارید بارانی ز گردون
چنان چون برگ گل بارد به گلشن
و یا اندر تموزی مه ببارد
جراد منتشر بر بام و برزن (۵۸)

بخوبی می‌توان‌دگرگونی‌فضای تجربه ونوع باران را دریافت واحساس

کرد که منوچهری در قلمرو تصاویر طبیعت از حس و تجربهٔ خود کمك می گیرد و از همین نظر است که تصاویر شعر او جز بندرت ، در دوره‌های بعد تکرار نشده و چنان با تجربهٔ خاص او پیوستگی داشته که دیگران نتوانسته‌اند آنها را به‌دیوان خود منتقل کنند با این که اخذ تصاویر شعری، در دورهٔ او و بعداز او، یکی از سنن رایج شعر فارسی است و اگر با دقت بیشتری به تصاویر او بنگریم خواهیم دید که بسیاری از تصاویراو بگونه‌ای ارائه شده کـه فقط در همان حالت و وضع خاص لذتبخش‌وبدیع‌است و اگر از محل اصلی تغییر کند زیبائی و تازگی آن و حتی ارزش هنریش از میان می‌رود، یا چندان ساده و نزدیك بواقعیت اشیاء است که هر کس آنها را ببیند چنین می‌پندارد که اونیز می‌تواند اینگونه تصاویری خلق کندو درحقیقت تصاویراو بگونه‌ای خلق‌شده‌اند که قابل تصرف و بازآفرینی نیستند مثلا این وصف او ازکبك، باهمه زیبائی اجزای تصویر اگـر تکرار شود، بدشواری مـی‌تواند لطف اصـلی خـود را حفظ کند :

در دامن کوه کبك شبگیران
در رفت بهم برقص با کدری
بر پر الفی کشید و نتوانست
خمیده کشید الف ز بی‌صبری
بر پر بکشید هفت الف یا نه
از بی قلمی و یا ز بی حبری (۹۰)

که با همه زیبائی و تازگی این وصف، بدشواری می‌توان پذیرفت که در شکل دیگری قابل‌تقلید و تصرف‌باشدواین خصوصیت دربارهٔ اکثریت‌تصاویر شعر او مصداق دارد و شاید از همین نظر است کـه دیوان او پس از قرنها ، همچنان، تازگی دارد و هنوز از نظر تصاویر حسی بخصوص در حوزهٔ طبیعت بی مانند است و درهر کدام از اجزای طبیعت که تصویری درشعر او یافته این خصوصیت را می‌توان مشاهده کرد همان نرگسی که در سراسر شعر این دوره و حتی دوره‌های بعد جز دوسه تصویر «چشم» و «جام زرین» نیافته ، و آن تصاویر نیز چندان تکرار شده که جزء معانی مشترك بشمار می‌رود، در دیوان او چندان متنوع وگوناگون موردنظر قرارگرفته که درهرجا تصویری خاص خود دارد تصویری که به‌دشواری می‌توان جای دیگرآن‌را بازآفرینی کرد : در شعراوگاه نرگسها بمانند حوران‌اند که طبقهای سیمین برسر دارند و این طبق‌ها پراز ساغرهائی زرین است (۱) وگاه بمانند چاه ذقنی است، اگرچاه

زرین باشد وذقن سیمین (۳) وگاه زرین قدحی است درکف سیمین صنمی و یا درخشنده چراغی است درمیان پروین(۳) و یا دلبری است که همه تن چشم‌است (۱۵) و یا ماه است درمیان ثریا (۱۵) و همچون مردم مـار گزیده است که چشمش به‌خواب نمی‌رود (۱۵) یا بمانند حلقهٔ زنجیر زر است که در میان‌آن وتدی زرین قرار گرفته‌باشد (۲۵) ویاصورتی است از سیم و زر (۲۸) وزمانی بمانندکفهٔ سیمین ترازوئی است که زر جعفری در میان آن درافکنی (۱۰۶) و گاه بسان چرخ یکی پرهٔ آسیاست، چرخ‌آسیائی که ستونش از زمرد باشد و چرخش از زر زرد و بر گردش دندانهٔ بلورین(۱۰۶) و ازمجموعهٔ این‌تصاویر رنگ اشراقی صور خیال اورا نیز بخوبی می‌توان دریافت‌کردکه همهٔ اجزای آن از زر است وسیم است‌و بلور و زمرد و چنانکه درجای دیگر یادآور شدیم شطرنج او نیز سیمین و عقیقین است و حتی دهان بسدین است و گوش سیمین (۴۲) و تا حدی جنبهٔ خیالی‌تشبیهات‌اورا از اینگونه تصاویر بخوبی می‌توان احساس‌کرد و دید که چگونه برابرهائی بـرای اشیاء می‌سازدکه هیچگاه در خارج وجود پیدا نخواهدکرد و اینگونه تصاویر که بیش وکم در دورهٔ قبل نیز وجود داشته در شعراو تشخص خـاص می‌یابد و پس از وی در دیوان ازرقی چنانکه خواهیم دید، به حد افراط می‌رسد.

درمیان تصویرهای اوآنهاکه هر دوسوی تصویر از طبیعت گرفته شده و جنبهٔ خیالی ندارد، اگرچه کمتراست‌امازنده‌ترو زیباتر است و آنها تشبیهات خاصی است‌که می‌تواند در شعر دیگران تکرارشودوگاه نیز شده است اما او چنان درکارزندگی بخشیدن به‌وصفهای خود تـواناست‌که به دیگران مجالی نمی‌دهد تـا تصاویر شعراورا درآثار خودتـکرار کنندو نمونهٔ تصویرهائی از این دست‌که هردو سوی تصویر از طبیعت موجود گرفته شده تصاویری است‌که در قصیدهٔ :

شبی گیسو فرو هشته به‌دامن
پلاسین معجر و قیرینه گرزن

آورده ودرآنجاطلوع خورشید بمانند دزدی‌است خون‌آلودکه‌ازکمین‌گاه بدرآید یا چراغی‌که هرلحظه روشنیش بیفزاید و آمدن مه چنان است‌که درهزاران خرمن‌تر بعمداآتش درزنندو در همین‌گونه تصاویراست‌که اوبیشتر می‌کوشد طبیعت مرده رابا طبیعت زنده درکنار هم قرار دهد و ازین رهگذر حرکت و حیات عجیبی در تصاویر او دیده می‌شود واین‌کاری است‌که ازمقولهٔ تشخیص نیست و تشخیص در شعراوخود بابی جداگانه است که به‌تفصیل ازآن

سخن خواهیم گفت. سیلهای درازآهنگ و پیچان و زمین‌کن را بمانند مارانی می‌بیند که براثر افسون مرد عزایم خوان به تك خاسته باشند و یابارش‌باران تند دربیابان بمانند فروریختن ملخهاست و جستن برق بگونهٔ آهنگری است که ازکورهٔ تنگ، درشبی تاریك، رخشنده آهنی را بـدرآورد و در همهٔ این تصاویر طبیعت بی‌جان با طبیعت زنده (انسان یا جانور) ترکیب‌شده است.

خصوصیت برجستهٔ شعر او ازنظر تصویر، این است که وی ازمیان صور گـوناگون خیال فقط به تشبیه روی آورده آنهم تشبیه مادی و حسی ، یعنی تشبیهی که اجزای آن دربیرون از ذات شاعرودر دنیای ماده وجود دارد و این خصوصیت در شعر معاصران اوکمتر است زیرا تمایل ایشان به‌صورتهای اغراق آمیز تصویر و یا استعاره‌های فشرده است ولـی اوکمترتوجهی به گـونه‌های دیگر تصویردارد و علت اصلی‌این گرایش وی بی گمان توجهی‌است که به‌طبیعت واشیاء مادی ــ به‌عنوان موضوعات اصلی شعرــ دارد و دراین گونه معانی قوی ترین وسیلهٔ بیان ، تشبیه است که از حرکت و حیات بیشتری برخوردار است و ازین روی در دیوان او استعاره‌های برخاسته ازترکیب اضافی، آنگونه که در شعر گویندگانی از قبیل مسعود سعد و بلفرج خواهیم دید، وحتی در شعر فرخی نمونه‌های بسیاردارد، دیده نمی‌شود ولی نوعی استعاره‌هاکه خود دارای جنبهٔ تشبیهی نیرومندی است، یعنی رعایت نسبت میان اجزای‌آنها شده درشعر او بیشتر است از قبیل : بازشدن تابها از گیسوی شب (۴) و یاگاهوارهٔ چشم اوکه طفل خواب درآن‌آرام نمی‌گیرد (۶۸) و تصاویر فشرده‌ای ازنوع:

« کاروان ظفر » و « قافلهٔ فتح و مراد »

کاروانگاه به « صحرای‌رجا» ی‌توکند(۱۴)

بسیارکم دارد بحدی که می‌توان‌آنها را نادیده گرفت با این‌که به نسبت اینگونه‌تصاویر درشعر گویندگان بعدی رعایت‌تناسب وپیوند هنری دراین گونه استعاره‌های او، بسیار قوی است .

تنوع دید او بحدیست که ازیك شئی گاه چندین تصویر گوناگون ارائه می‌دهد که خواننده هرکدام را ازآن عالمی خاص و ازآن شخصی جـداگانه تصور می‌کند، آن‌کسی که برق را به‌آهنگری کز کورهٔ تنگ بشب بیرون‌کشد رخشنده‌آهن (۵۸) مانند می‌کند وقتی می‌گوید: فروغ برقها چنان است که گوئی رگ اکحل شتران را به نیشتر گشوده اند و خون بیرون می‌جهد (۲) و گاه به گونهٔ مردیست‌کمندافکن (۱۸) نقطهٔ دید چنان دوراز تصویرقبلی‌است که دونوع گوینده‌را به‌یادمی‌آوردواین خصوصیت یکی‌ازبرجسته‌ترین‌ویژگیهای

تصویرهای‌اوست که اغلب ازیك موضوع‌تصویرهای گوناگون و دور ازهم‌می‌دهد ولی معاصران او اغلب تصویرهاشان از اشیاء بسیار نزدیك به یکدیگر و اغلب از یك زاویهٔ دید است و علتش هم وسعتی است که در حوزهٔ تجربه‌های اونسبت به معاصرانش ، حتی فرخی دیده می‌شود و در تصویر های فرخی نوعی نرمش ولطافت وسادگی خاص دیده می‌شود که شعر منوچهری درست درنقطهٔ مقابل آن قرار دارد، یعنی‌تصویرهااغلب وحشی‌و درمرحلهٔ اول بیگانه است، نوعی‌درشتی که دربیان‌او دیده می‌شود،همه‌اش برخاسته اززبان شعری اونیست بلکه مقداری ازآن حاصل غرابت تشبیهات و صور خیال اوست که از میان تصویرهای‌آشنای شعر قرن پنجم و چهارم ، که اغلب زاویه‌های دید نزدیك به یکدیگر است ، او ناگهان دوعنصر بظاهر دوراز یکدیگر را چنان بهم پیوند می‌دهد که گوئی یك چیزاند و این ایجاد حالت شگفتی‌درخواننده در تصویرهای او چندان‌قوی است که با شعر معاصران او قابل قیاس نیست و مسألهٔ غافل‌گیرکردن مخاطب چنان‌که درمباحث پیشین یادکردیم، رکن اصلی تصویر، در همهٔ شکلهای آن است. در شعر دیگران، اغلب تصاویر به‌گونه‌ای ارائه می‌شود که‌گوئی یك بار پیشتر آنها را شنیده‌ایم ولی درشعراو مثل این است که هرباربرای اولین‌بار با این تصویرروبرو می‌شویم و علتش هم این است که اوبرشهای خاص میان اشیاء و طبیعت ایجادمی‌کندکه قبل از وی ازآن نقطه‌ها هیچ‌کس برشی‌ایجادنکرده است ، اما دیگران اغلب برشهای تازه خود را در همان نقطه‌ها (یا نقطه‌های نزدیك به نقطهٔ‌های‌برش قدما) ایجاد کرده‌اند، و ازین روی‌آن حالت غافلگیر شدن وشگفتی درتصویرهای ایشان کمتر دیده می‌شود، حتی‌درتصاویر فرخی‌که خود یکی‌ازدوسه تصویرساز برجستهٔ طبیعت درسراسر این دوره است،تصویرها اغلب آشناست .

(دنباله دارد)

محمدرضا شفیعی‌کدکنی

دفترهای والری

پل والری از سال ۱۸۹۴ یعنی از وقتی که بیست وسه ساله بود ، همه روزه بجز روزهائی که بیمار بود ، حوالی ساعت پنج یا شش ، از خواب برمی‌خاست و در حالی که به دست خود قهوهٔ صبحانه‌اش را درست می‌کرد وسیگاری دود می‌کرد، به قول خودش «بین چراغ وآفتاب» به نوشتن مشغول می‌شد وچیزهای پراکنده‌ای در دفاتر گوناگون کوچك و بزرگ ، نازك و ضخیم ، مدرسه‌ای یا جیبی می‌نوشت . حتی روزهائی هم که برای سخنرانی به خارج از فرانسه سفر می‌کرد دفترهای خودرا همراه می‌برد. به این ترتیب درمدتی بیشتر از پنجاه سال تعداد این دفترهائی که شاعر بزرگ فرانسوی برای سرگرمی و تفریح خاطر خود نوشته بود به ۲۵۴ بالغ شد. دراین دفترها والری دربارهٔ موضوعهای گوناگون (زبان ادبیات ، هنرهای زیبا ، فلسفه ، دین ، تاریخ ، سیاست، آموزش ، دانش ، مسائل روز و غیره ...) بحث کرده بود .

همسر والری پس‌ازمرگ شوهرش‌این دفترها رابه‌کتابخانهٔ ملی پاریس بخشید و از سال ۱۹۵۷ الی ۱۹۶۱ « مرکز ملی تحقیقات علمی»[1] فرانسه همهٔ آنها را کلیشه کرد و در بیست و نه جلد بزرگ که هرکدام بیش از هزار صفحه است منتشر کرد .

ناگفته نماند که خود والری از سال ۱۹۲۴ تا ۱۹۴۲ قسمتهائی‌ازمطالب این دفترها رابه صورت چندجلدکتاب جداگانه انتشار داده بود .

آنچه در زیر می‌خوانید جملاتی ازاین دفترهاست .

1_ C. N. R. S

باید به اندازه‌ای نوشت که قابل خلاصه‌کردن نباشد .
راز «قالب» درهمین است .
آنچه بتوان خلاصه‌اش کرد مرده است .

* * *

من یك اندیشهٔ مبهم را با یك اندیشهٔ روشن عوض می‌کنم .

* * *

شعر به همهٔ کلمات زبان ارزش می‌دهد . بدون شعر، قسمت اعظم کلمات هرزبان ، هیچ مصرفی نداشت .

* * *

این شخص مغرور است :
او بقدر کافی رنج نبرده است .

* * *

شیطان یك فرشتهٔ زخمی است .

* * *

نقاش نـه آنچه را که می‌بیند بلکه آنچه را کـه دیده خواهد شد باید نقاشی کند .

* * *

عده‌ای، آنچه راکه نمی‌فهمند نامفهوم می‌شمارند وآنچه راکه نمی توانند ناممکن .

* * *

ـ چرا این کار را می‌کنید ؟
ـ همیشه اینطور بوده است . نمی‌دانم چرا ...
ـ «عرف» یعنی همین !

* * *

نوع نمایشی ، حساب شده‌ترین انواع ادبی است .

* * *

من آنچه را که هروز می‌توانم بنویسم ، هرگز نمی‌نویسم .

* * *

خشونت ، یکی از اشکال حماقت است .

* * *

تشخص آن نیست که آنچه دیگران انجام نمی‌دهند انجام دهیم ؛ بلکه

انجام آن‌کاری است‌که دیگران قادر نیستند انجام دهند ، چه نو باشد وچه‌کهنه .

* * *

کار نو آسانتر از کارکهنه است . زیرا انجام کارکهنه ایجاب می‌کند که انسان چیزهائی بداند اما در نو آوری چنین احتیاجی نیست .

همهٔ زنها باکره بدنیا می‌آیند .

* * *

اگر می‌خواهی آخرین حرف را زده باشی ، خاموش باش .

* * *

ای نویسنده ! هیچ‌کس از تو نمی‌خواهد کـه آنچه خودت می‌خواهی بیان‌کنی ، بلکه بیان آن چیزی را می‌خواهدکه خواست خود اوست .

* * *

کسی‌که می‌خواهد عقاید خودش را تحمیل‌کند ، از ارزش آنها مطمئن نیست . می‌خواهد به هروسیله‌ای است آنها را تقویت‌کند .

* * *

من هرگز نخواسته‌ام که « نفوذ » کنم ، بخصوص در نسل جوان . زیرا این نسل سهل‌الوصول‌ترین‌شکارهاست وهرکس‌که بخواهد وسوسه‌اش‌کندمی‌تواند. زیرا نسل جوان به محرك بیش از مغذی، به غرابت و شور و عصیان و افراط بیش از مقیاس و معیار احتیاج دارد . بیش از این که عمل کند عکس‌العمل به خرج می‌دهد . هدف و زمینهٔ عملیات ژ (ید) در سراسر زنـدگیش این بود و در این راه خیلی دور رفت . از این رو بودکه ما بسیارکم توانستیم همدیگر را درك کنیم . اما من هروقت که خواسته‌ام درکسی (چه جوان باشد و چه نباشد) تأثیرکنم ــ واین‌بسیارکم اتفاق‌افتاده است ــ به‌انسان‌ساخته شده اندیشیده‌ام ، به انسانی‌که خود را ساخته است و براثر تجارب زندگی‌اش ساخته شده است؛ و بخصوص به کسانی که در هنری و یا در علم و حرفه‌ای صلاحیت دارند .

* * *

اگر یادم ندهی‌که کاری انجام دهم ، هیچ چیز به من یاد نداده‌ای .

* * *

وقتی که میدانی خالی است ، حتی سگی که از آن بگذرد جلب تـوجه می‌کند .

* * *

توافق کامل :

الف ــ از تو بیزارم .

ب ــ از تو بیزارم .

ث ــ پس هم عقیده‌اید . دیگر احتیاجی به دعوا نیست !

* * *

آموزش :

پیش از شروع درس شعر ، استاد باید مطمئن شود که شاگرد گوش حساس دارد .

اما خود استاد چطور ؟

* * *

در هنر ، ناراحت کننده‌ترین چیزها آزادی است .

* * *

شعر روی کاغذ هیچ‌گونه وجودی ندارد. درآن حالت شعر نظیردستگاهی است درگنجه و جانوری کاه آکنده در طاقچه .

شعر فقط در دو حالت وجود دارد : در حالت ساخته شدن در مغزی که که آنرا زیر ورومی‌کند وشکل می‌دهد . ودرحالتی‌که به صدای بلند خوانده می‌شود .

خلاصه‌ای ازآثار منتقدان مشهور :

(نیسار[1] ، سنت بوو[2] ، برونتیر[3] ، ژول لومتر ، الخ ...)

● از این خوشم می‌آید . ازآن خوشم نمی‌آید. کلهٔ گوساله را دوست دارم . «ترشك» دوست ندارم .

● شرط می‌بندم‌که این‌کتاب تا ده‌سال دیگر بکلی‌فراموش خواهد شد. بلی ؛ شرط می‌بندم . دلم می‌خواهد چنین شود و از هم امروز شروع می‌کنم به کوبیدن آن ، چون می‌خواهم شرطی را که بسته‌ام ببرم . بشما امر می‌کنم‌که این‌کتاب را نخوانید . اگر این‌کتاب خوانده شود و تحسین شود چه بروز من خواهد آمد !..

● این کتاب خیلی زیباتر بود اگر این‌که هست نبود، بلکه ....

● بشما ثابت‌می‌کنم از این چیزی‌که خوشتان می‌آید در حقیقت خوشتان نمی‌آید .

● این شاعر بسیار بزرگ است من ثابت می‌کنم که ابله است . این‌مرد

1- Nisard 2- S. Beuve 3- Brunetière
4- J. Lemaitre

بـا ذوق است . پس طبعاً باید آثارش سبك باشد . این یکی عمیق است . پس آثارش نامفهوم است .

● من تقریظی را که می‌نویسم با نیش همراه‌می‌کنم تا تصور نکنند که احمقم .

● آنچه را که من نمی‌فهمم هیچ‌کس دیگر نمی‌فهمد و نباید بفهمد.

● سفاهت‌های من بی‌حساب است . سبك نویسندگیم زشت و ابتدائی است. وزن وارزش‌یك مصرع را تشخیص نمی‌دهم. اما ازروی «ذوق» قضاوت می‌کنم.

● از اشخاص صلاحیتدار خواهم پرسید که آیا این جمله درست‌است یا نه و به محض این‌که خبردار شدم خواهم نوشت که نویسنده بی‌سواد است .

● دیگروقت آن رسیده است‌که این نویسنده‌را تحسین‌کنم. چون باکمال سماجت می‌خواهد خواننده داشته باشد و محبوب باشد .

● باید برای یك چیز معین اسمهای مختلف داشت .

● باید همه چیز را بگوییم بجزاصل مطلب. از معشوقهٔاو، از اجدادش، از ناشرانش ، از ثروتش ، ازکتابهائی‌که می‌خواند حرف خواهم زد . ولی از کلماتی‌که بکار می‌برد وکلماتی‌که بکار نمی‌برد ، از تأثیری‌که می‌گذارد ، از خواننده‌ای‌که می‌خواهد داشته باشد ، از فداکاریهائی‌که او در راه دست یافتن به‌کمال موسیقی یا منطق انجام داده است . . . چیزی نخواهم گفت .... چون استعدادش را ندارم .

● می‌گوییم‌که شعراومانند شعر«ویرژیل» آهنگدار است.بعد مصراعهای آنرا درست مثل‌یك انگلیسی‌می‌خوانم‌که فرانسه نداند وبخواهد شعر «راسین» را بخواند .

● حال فرض‌کنیم‌که‌اشتباه‌کرده‌ام . مگر چه عیبی دارد ؟...

ترجمهٔ رضا سید حسینی

برتولت برشت

گفتگوی زیر که درمجموعهٔ آثارکامل نظری برشت دربخشی زیرعنوان «بسوی تئاترمعاصر» آمده است، اولین‌بار درتاریخ ۱۷ فوریهٔ ۱۹۲۹ درمجلهٔ «برلینر بورزن‌کوریر»[1] به‌چاپ رسید . در این زمان ، برشت پس از نمایشنامه هـای دوران نخست فعالیت هنری‌اش ، اولین نمایشنامهٔ «حماسی» خود « آدم آدم است » را نوشته است. این‌نمایشنامه و «اپرای دوپولی» به‌شیوهٔ برشت اجرا شده ودرمحافل تئاتری سروصدا براه انداخته است . برشت تئاتر «شیف‌باوردام»[2] را برای آزمایش های نمایشی خود در اختیار دارد و هنرپیشگان معروفی چون « پترلور »[3] «ارنست بوش»[4]، «هلنه وایگل»[5]، « لوته‌لنیا »[6] و «کارولا نه‌هر »[7] با وی همکاری می‌کنند. دراین‌سال برشت نمایشنامه‌های‌آموزشی خود «آنکه‌گفت آری وآنکه‌گفت نه» و «نمایشنامهٔ بادنی توافق» را می‌نویسد .ــ در پایان گفتگوی زیر صحبت از اجرائی است از « ادیپ » اثر سوفوکل توسط لئوپولد یسنر[8] که دوتراژدی « ادیپ شهریار » و «ادیپ درکولونوس» را یکجا و تلفیق شده عرضه می‌کند . همسر برشت ، هلنه وایگل ، دراین اجرا نقش خدمتکار را (صحنهٔ پنجم) به‌عهده داشته است و از هنر بازیگری اوست که برشت به تحسین سخن می‌گوید .

مترجم

گفتگو دربارهٔ هنر بازیگری

ــ بازیگران نمایشنامه‌هائی که توسط‌تو اجرا می‌شود همواره موفقیت‌های بزرگی کسب می‌کنند . آیا خودت هم ازبازی آنها راضی هستی ؟

1- Berliner Börsen-Courier
2- Schiffbauerdamm
3- P. Lorre
4- E. Busch
5- H. weigel
6- L. Lenya
7- C. Neher
8- L. Jessner

ـ نه .
ـ چون بد بازی می‌کنند ؟
ـ نه ، چون غلط بازی می‌کنند .
ـ می‌بایست چطور بازی کنند .
ـ برای تماشاگران عصر علمی.
ـ یعنی به‌چه نحو .
ـ یعنی به‌نحوی که دانش خودرا نشان دهند .
ـ کدام دانش را ؟
ـ دانش خود را دربارهٔ روابط میان انسان‌ها . در بارهٔ رفتار انسان‌ها . دربارهٔ قدرت انسان‌ها .
ـ بسیارخوب . گیریم این‌هارا می‌دانند. ولی به‌چه‌ترتیب باید نشانشان دهند ؟
ـ باید باآگاهی عرضه کنند. تشریح کنند.
ـ یعنی حالا چکار می‌کنند ؟
ـ با توسل به القاء . آن‌ها خودشان و تماشاگران خود را در نشئه فرو می‌برند .
ـ مثالی بیاور .
ـ فرض کنیم قراراست صحنهٔ وداعی را عرضه کنند.می‌دانید چه‌می‌کنند؟ خودرا درحالت وداع غرق می‌کنند . می‌خواهند تماشاگران را درحالت وداع فروببرند . دست‌آخر، اگر نمایش موفقیت‌آمیز باشد ، هیچ کس چیز تازه‌ای ندیده است ، هیچ‌کس چیزی یاد نگرفته است، حداکثر این است‌که همه به‌یاد خاطره‌ای افتاده‌اند . خلاصه این‌که همه احساس کرده‌اند .
ـ دراین روابط مثل این است که داری جریان یك مغازلـه را تشریح می‌کنی . به‌نظر توچطور باید باشد ؟
ـ روحانی. تشریفاتی. بیننده وبازیگر نباید به‌یکدیگر نزدیك شوند ، بلکه باید میانشان فاصله ایجاد شود. هرکدامشان‌باید ازخودشان‌هم دورشوند. درغیر این‌صورت ، خوفی‌که لازمهٔ شناخت است ، وجود ندارد .
ـ تو قبلا لفظ «علمی» را بکاربردی، منظورت این است‌که آمیب، وقتی که مورد مشاهده قرار می‌گیرد ، دیگر نمی‌تواند برای انسان خودمانی شود. یعنی انسان نمی‌تواند درعواطف واحساسات او شریك شود . و انسان علمی‌سعی دارد آن را بفهمد . ولی‌آیا لااقل درآخرکار آن‌را خواهد فهمید.

ـ نمی‌دانم . او دلش می‌خواهد آن را با چیزهای دیگری که قبلا دیده است ربط دهد .

ـ پس آیا بازیگر نباید سعی داشته باشد انسانی را که عرضه می‌کند مفهوم سازد ؟

ـ نه‌چندان انسان را ، بلکه شاید بیشتر وقایع را . منظورم این‌است : وقتی که می‌خواهم «ریچارد سوم» (اثرشکسپیر) را ببینم ، نمی‌خواهم خودم را ریچارد سوم حس کنم بلکه می‌خواهم به بیگانگی و نامفهومی کامل این پدیده پی ببرم .

ـ پس یعنی باید درتئاتر ، علم ببینیم ؟

ـ نه ، نمایش .

ـ می‌فهمم : انسان علمی مانند هرتیپ دیگر ، تئاتر مخصوص خود را دارد .

ـ بله . و امروزه بینندگان تئاتر، انسان‌های عصر علمی‌اند ولی تئاتر، خودرا با این واقعیت وفق نمی‌دهد . زیرا بیننده خرد خودرا به‌همراه پالتوی خود تسلیم پالتودار تئاتر می‌کند .

ـ مگر نمی‌توانی به بازیگر بگوئی چطور باید بازی کند ؟

ـ نه . او امروزه کاملا وابسته به‌بیننده است ، دربست زیر سلطهٔ اوست .

ـ آیا هرگز سعی نکرده‌ای به‌او بفهمانی ؟

ـ چرا . بلاانقطاع .

ـ از عهده‌اش برآمده است ؟

ـ بله، گاهی؛ درصورتی که بااستعداد وهنوز دست‌نخورده بود وعلاقمند. ولی این‌هم فقط درطول مدت تمرین ، تا زمانی که من ونه‌کس دیگر پهلویش بوده‌ام ، یعنی تا زمانی که تماشاگری که ازش صحبت رفت ، درمقابلش بوده . هرچه به‌زمان اجرا نزدیك‌تر می‌شد، از دستور های من فاصله می‌گرفت . به وضوح می‌دیدم که تغییر می‌کرد ، چون بخوبی حس می‌کرد که تماشاگرانی که درانتظارشان است ، ازاو خوششان نخواهدآمد .

ـ وبه‌عقیدهٔ تو تماشاگران واقعاً از او خوششان نمی‌آمد ؟

ـ متأسفانه خیر. به‌هرحال این‌بازیگر با خطرعدم موفقیت روبروبود.

ـ نمی‌شد این تغییر به‌تدریج انجام گیرد ؟

ـ نه . اگر به تدریج انجام می‌گرفت ، برای بیننده ، یك چیز نو به تدریج بوجود نمی‌آمد ، بلکه یك‌چیز کهنه به‌تدریج ازمیان می‌رفت . و بیننده

به‌تدریج ازتئاتر روی می‌گرداند . چون چیز نوئی که به‌تدریج عرضه شود ، ناقص عرضه شده است ، یعنی بدون قدرت وبدون تأثیر. چون چنین عملی یك اصلاح کیفی نیست ، بلکه مقصودی است کاملا سوای مقصود اصلی . یعنی درآن صورت تئاتر مقصودی معین ومشخص را نه به نحوی بهتر بلکه اصولا مقصودی دیگر را دنبال کرده‌است، ودرآغازکار شاید حتی به‌نحوی بدتر. چنین کوششی به‌منزلهٔ واردکردن چیزی است بطورقاچاق ، پس بی‌تأثیر. آن وقت بازیگر را فقط وفقط «چشم گیر» می‌خوانند، و نه‌این که خیال کنی هنر بازیگری او بلکه خود او چشم گیر خواهد بود. آدمی « سمج » به حساب خواهد آمد . مگر نه این است که چشم گیر بودن یکی از خصوصیات هنر جدید بازیگری است ؟ ویا این که به‌بازیگر ایراد خواهند گرفت که نقشش‌را خیلی آگاهانه و دانسته اجرا می‌کند ، ومگر نه اینست که آگاهی و دانستگی نیز یکی دیگر از این خصوصیات است؟

ـ آیا کوشش‌هائی از این دست شده است ؟

ـ بله ، چند تائی .

– مثالی بیاور .

ـ چندی پیش خانمی از نوع این بازیگران جدید نقش خدمتکار را در «ادیپ» بازی می‌کرد . وی درگزارش مرگ بانویش کلمات «مرده . مرده» را با فریادی کاملا بی‌احساس و نافذ ادا کرد و جملهٔ «یوکاسته مرده است» را بدون هیچ لابه و شیونی ، در عوض چنان محرز و مقاومت ناپذیر که واقعیت مرگ آن بانو درچنان لحظه‌ای مؤثرتر واقع شد از تأثیری که ابراز دردی شخصی می‌توانست ایجاد کند . بدین نحو او نه صدای خود بلکه چهرهٔ خود را در اختیار وحشت گذارد . زیرا به‌وسیلهٔ گریم سفیدی که برچهره داشت از تأثیری خبر می‌دادکه مرگ روی حاضران دارد . گزارش او مبنی براین که بانویش که خودکشی کرده ، گوئی زیر ضربات یك قاطرچی از پای درآمده است، بیشتر واقعیت پیروزی قاطرچی را می‌رساند تا ترحم نسبت به شخص از پای درآمده را، بطوری که برای احساساتی‌ترین بیننده نیز مسجل بود که در این لحظه تصمیمی اتخاذ شده است که توافق او را می‌طلبد . این بازیگر با تعجب و در جمله‌ای روشن از برآشفتگی وبی‌مغزی ظاهری بانویش که درحال مرگ بود، سخن گفت. لحن قاطع جملهٔ «و این را که انجام او چگونه بود، نمی‌دانیم» به وضوح می‌رساند که او از دادن هرگزارش دیگری در مورد این مرگ سر بازمی‌زند وبه این وسیله احترامی گرچه نا چیز ولی تزلزل ناپذیر

را تبیین می‌کند . او در موقع پـائین آمدن از پله های معدود روی صحنه ، قدمهائی چنان بلندبرداشت که به نظرمی‌رسید این هیکل کوچك فاصله‌ای عظیم را از مکان تهی وحشت به سوی انسانهای پـائین صحنه پشت سر مـی گذارد . حرکت بدون احساس بالاگرفتن دستهایش حاکی ازشکوه‌ای بود که گوئی وی برای شخص خود، یعنی برای شاهد مصیبت، تقاضای ترحم می‌کند. وبالاخره با گفتن «اکنون شیون کنید !» حق هرگونه لابهٔ قبلی و بی‌دلیل را به وضوح سلب می‌کرد .

ـ موفقیت او تا چه حد بود ؟

ـ جزئی مگر برای اهل فن. تقریباً هیچکس درتصمیمات معنوی واقعه شرکت نکرد، زیرا کوشش همه، صرف این شده بود که دراحساسات آدم‌های نمایشنامه غرق شوند وتصمیم خوفناکی که این بازیگر عرضه کرده بود برای آنان که به اوتنها چون فرصتی برای احساس‌های تازه نگریسته بودند، تقریباً بدون تأثیر ماند.

ترجمهٔ **فرامرز بهزاد**

اسکی پیس

شاعر یونانی

ای تقدیر خشن ...
در برابر من تو می‌توانی آشکار شوی
زیرا که من در سینهٔ خود «المپ» را جای داده‌ام
و به‌هر نیزه‌ای که به‌سوی سینه‌ام پرتاب کنی
آواز جنگی عظیمی پاسخ خواهد گفت .

ترجمهٔ «ص»

دربارهٔ اولین کتاب

صرف ونحو زبان فارسی دراروپا

بعضی ازایران شناسان اروپائی برآن عقیده هستندکه اولین‌کتاب صرف و نحو زبان فارسی تحت عنوان « Rudimenta linguae persicae » در سال ۱۶۳۹ میلادی درشهر لیدن درکشور هلند منتشر شده و مؤلفش **لودویك ده دیو**[1] بوده است .[2] سبب تالیف این‌کتاب آن بود که‌همان سال ۱۶۳۹ دو اثر مسیحی‌که قبلا ازطرف یك راهب پرتغالی به زبان فارسی تألیف و به‌وسیلهٔ خود ده دیو برای چاپ حاضر شده بود انتشاریافت . عناوین آثار به‌قرار ذیل بود :

« داستان مسیح » و« داستان سان‌پدرو » . ناشرین از ترس آن‌که این دوکتاب مورد توجه خوانندگانی که اغلب زبان فارسی را بلد نبودند قرار نگیرد، ده دیو را وادار کردند که یك کتاب صرف‌ونحوزبان‌فارسی‌تألیف کند .[3]

آیا در واقع این گرامر ده دیو اولین‌کتاب صرف و نحو زبان فارسی در اروپا بود ؟ **گابریل گایتلین**[4] درکتاب خود فهرست همهٔ گرامرهائی را که تاسال ۱۸۴۵ میلادی درکشورهای اروپا انتشار یافته بود درج‌کرده است. در این فهرست چنین‌کتابی ذکرشده :

a) Johannis Babtistae Raymundi, Rudimenta gram-«matıces Persicae. [Romae 1614]»[5]

در کاتـالوگ کتابخانهٔ واتیکان تحت نشانهٔ Vat. Pers. 24 دستخطی ضبط شده‌که از۸۹ورق عبارت بوده وبه سال ۱۶۱۴ میلادی است. این دستخط

1_ Ludovici de Dieu

2_ A. J. Arberry, British Contributions to Persian Studies, London. 1942. p. 9; G. Lazard, La langue des plus anciens monuments de La prose persane, Paris, 1963, p. 11.

3_ A. J. Arberry. op. cit., p. 9 4_ Gabriel Geitlin

5_ Principia grammatices neopersicae, edidit Gabriel Geitlin, Helsingforsiae, 1845, p. 2.

صرف‌ونحو زبان فارسی است که **جووانی‌باتیستا رایموندی**[1] آنرا تألیف کرده ولی شخصی بنام **ایلامینیو کلمنتینو آمرنیو**[2] از نو نگاشته بود.[3] « روسی » Rossi که مؤلف کاتالوگ مذکور است گمان می‌کند که کتاب «رایموندی» تحت عنوان « Rudimenta linguae persicae » در سال ۱۶۰۱ در شهر رم پایتخت ایتالیا منتشر گردیده و در این مورد به کتاب « ده گوبرنالیس» (A. De Gubernalis)[4] رجوع می‌کند . شاید خود او کتاب رایموندی را ندیده است .

کاملا واضح است که «گایتلین» و «روسی» همان مؤلف و اثر را درنظر داشته‌اند ولی «گایتلین» نام وعنوان را نادرست نوشته است. واین امر حاکی ازاین است که گایتلین هم اثر رایموندی را ندیده‌بلکه ازمنبع‌دیگری‌استفاده کرده است . درحال حاضر کتاب رایموندی‌نه درکتابخانهٔ ملی‌فرانسه درپاریس موجود است و نه در کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا که از بزرگترین کتابخانه‌های دنیا بشمار می‌رود .[5] شاید از این کتاب دردنیا تعداد بسیارکمی باقی‌مانده یا اصلا از میان رفته است .

نام «جووانی‌باتیستا رایموندی» (۱۶۱۴ـ۱۵۳۶) درتاریخ خاورشناسی اروپا مشهوراست. او درشهر «گره مونا» Gremona واقع در ایتالیای شمالی متولد شده و در دورهٔ جوانی‌اش به ممالك شرق سفر دور و درازی کرده بود. وبعدازآنکه به وطنش بازگشت صاحب چاپخانه‌ای شد که درآن کتب به حروف عربی چاپ می‌شد .

به چه بهانه‌ای رایموندی کتاب صرف ونحو زبان فارسی را تألیف کرده بود و آن کتاب چگونه کتابی بود هنوز معلوم نیست. ولی مسلم است که صرف و نحو زبان فارسی رایموندی در دوره‌ای پیدا شد که درکشورهای اروپا علاقهٔ بسیار به آموختن زبانهای ممالك شرق پیدا شده بود .

آ. خرومف

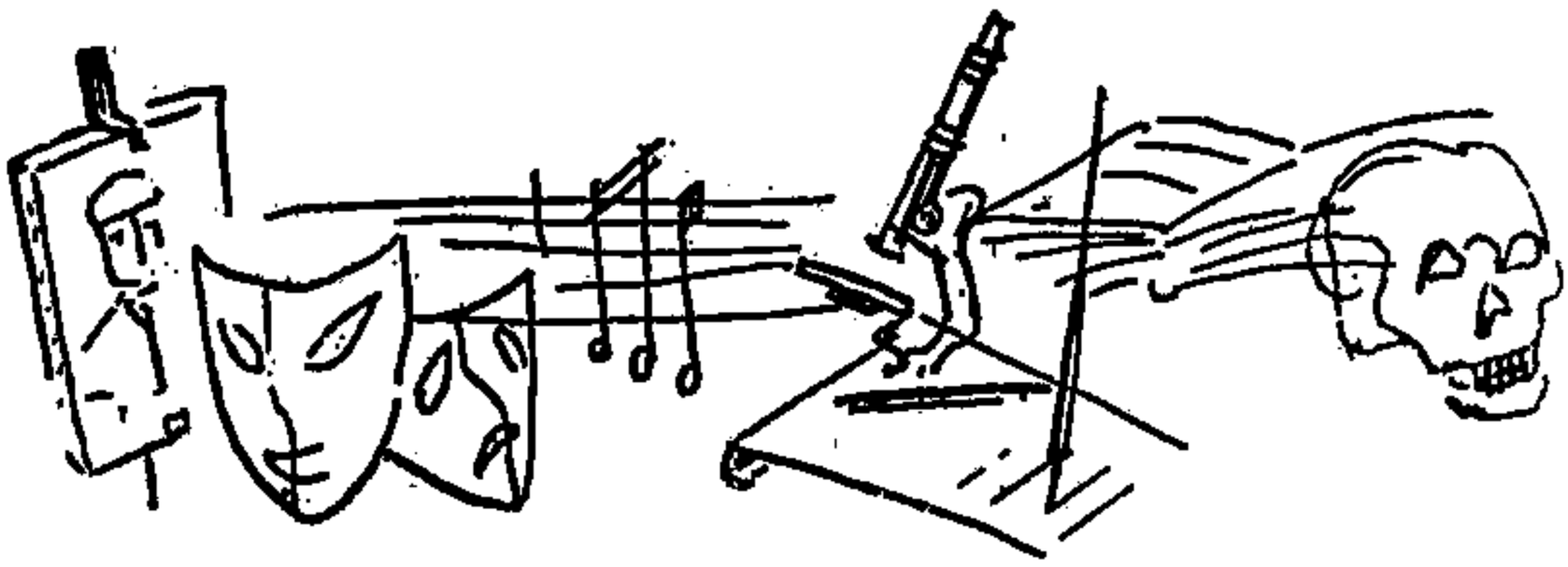
1_ Giovanni Battista Raimondi

2_ Ilaminio Clementino Amerino

3_ Ett. Rossi, Elenco dei manoscritti persiani della Bibliotheca Vaticana, 1948, p. 52

4_ A.De Gubernalis, Materiaux Pour servir à L'histoire des études orientales en Italie, Florence, 1876, p. 306.

۵ـ برای این اطلاعات ازدوست دانشمند خود آقای پروفسور ژ. تلکدی (مجارستان) خیلی ممنون و سپاسگزارم .



درجهان هنر و ادبیات

اپرا

اپرای لابوهم

اپرای لابوهم در اردی بهشت و خردادماه چندنوبت در تالار رودکی بر صحنه‌آمد . این سومین اثر از **جاکومو پوچینی**[1] است‌که در تالار رودکی اجرا می‌شود ، پیش از این اپراهای **مادام باترفلای** و **توسکا** نمایش داده شده‌بود.

متن لابوهم از **جوزپه جاکوزا**[2] و **لوئیجی ایلیکا**[3] می‌باشد .

بوهم‌هادر ۱۸۳۰ درپاریس‌جماعتی بودند هنرمند اما تهی‌دست، تقریباًمثل هیپی‌های اصیل‌زمان ما، پوچینی‌هنگامی که در پاریس اپرای **مانون لسکو**[4] را می‌نوشت ، ضمن آن نسبت به‌عقاید این گروه علاقه‌مند شد وخواست تازندگانی اینان را که در محلهٔ **مون مارتر**[5] بسر می‌بردند اپراکند . برای این‌کار کتاب مشهور **هانری مورژه**[7] بنام ، Scènes de la vie de Boheme راکه داستانی ازشرح زندگی بوهم‌هاست انتخاب کرد.[7]

لکن‌پوچینی به‌سبب‌اشتغال‌به‌تصنیف مانون‌لسکو فرصت اپراکردن لابوهم‌را نیافت بنابراین نوشتن‌آن را ، شبی در میخانه‌ای، به **لئون‌کاوالو** دوست صمیمی خود توصیه کرد . از این ملاقات سالها گذشت‌واین دودوست یکدیگررانديدند، در این مدت کاوالو لابوهم را تصنیف کرده بود ، پوچینی هم بدون اطلاع از کار دوستش به اپراکردن آن‌پرداخت ، روشن است‌که دراین میان اثر پوچینی ازهرجهت برکار کاوالو برتری داشت ، لذا اثر کاوالو به اصطلاح از سکه افتاد وگویا به‌همین علت‌بود که‌کاوالو اغلب‌از پوچینی باعنوان «یك دوست خائن» یاد

1– G. Puccini 2– G. Giacosa 3– Luigi Illica
4– Manon Lescaut 5– Montmartre 6– H. Murger

۷– مورژه که پدرش دربان هتل بود و خودش هم روزنامه‌نگاری فقیر بود زندگانی دانشجویان و هنرمندان کم‌بضاعت را خوب درك می‌کرد او ابتدا مقالات خود را به‌صورت‌پرتاژ در روزنامه‌ای تحت‌عنوان «زندگی بوهم‌ها» منتشر کرد و چون مورد توجه فراوان‌خوانندگان‌قرار گرفت سال بعد همان‌نوشته راکتاب‌کرد.

می‌کرد .

بهرحال بسال ۱۸۹۶ لابوهم پوچینی در چهارپرده به‌معرض نمایش گذاشته‌شد و مورد اقبال فراوان تماشاگران قرار گرفت :

چهار بوهم؛ نقاش، شاعر، فیلسوف وموسیقیدان دراتاقی سرد، زیرشیروانی بسر می‌برند . سه نفر از آنان به کافهٔ «مومووس» می‌روند وتنها شاعر ــ رودلفو ــ باقی می‌ماند تــا شعر تازهٔ خود را که نیمه‌تمام است به پایان برساند . دراین هنگام «می‌می» دخترهمسایه برای روشن کردن شمع خود داخــل می‌شود . ضمن صحبت رودلفودست‌های دخترراد ردست می‌گیرد ومتوجه می‌شود که دست‌های او خیلی سرد است . ارکستر در این وقت یکی از دوملودی بسیار مشهور وزیبای این اپرا را می‌نوازد . موزیك این دو صحنه یکی ازعاشقانه‌ترین وخوش‌آهنگ ترین آثار پوچینی است،سلاست و گیرائی و برانگیزندگی موزیك این دو صحنه آنچنان است که چشم‌بسته ــ بدون دیدن بازی هنرپیشگان ــ انسان احساس‌عاشق شدن می‌کند . در زیر تــرجمهٔ مفهومی بعضی از ابیات دوآریای « چه دست‌های کوچك و سردی » و « مرا می‌می صدا می‌کنند » را می‌خوانید ؛

تنورآریای‌چه‌دست‌های کوچك‌و...،

چه دستهای کوچك وسردی داری
بگذار دستهایت راگرم کنم
من شاعرم
و شعر می‌سرایم
زندگی می‌کنم.
زندگی می‌کنم ،
در دنیای تیره‌بختی خود ،
در دنیای شعرم ،
و در تخیلم برای خود قصری‌ساخته‌ام
اما اینك دوچشم سیاه راهزن
دل مرا ربوده است
و درخشش زیبای آن مرا مسحورکرده است
تو اکنون مرا می‌شناسی
پس اجازه بده تا از تو بخواهم ،
از خودت صحبت کنی .

آنگاه « می‌می » سپرانــو آریای زیبای ــ مرا می‌می صدا می‌کنند ــ را شروع می‌کند و ضمن‌آن شخصیت ونحوهٔ ادراکش را از زندگی بازگو می‌کند ، از دنیای تنهائی ، شاعــرانه و حالات درون گرایانــهٔ خود سخن می‌گوید ، بخصوص‌درآخرین‌قسمت به‌بهترین‌وجهی مسئلهٔ جبران روانی را که بحث مفصلی است در روان‌شناسی بخوبی بیان‌می‌کند زیرا که اگر او فاقد ثروت است و در اتاق زیرشیروانی بسرمی‌برد اما خودرا قانع می‌کند که درعوض؛ خورشید اولین شعاع‌های‌خودرا نخست‌بار براومی‌تاباند،

سپرانوآریای ؛ مرا می‌می...:

مرا می‌می صدا می‌کنند ،
ولی اسم واقعی من لوچیاست.
کار من گل‌دوزی‌روی‌پارچه‌های‌ابریشمی است ،
و دست‌دوزهایم را
در خیابان‌ها می‌فروشم
ازهمه‌گلها بیشتر گل لی‌لا وگل‌سرخ را دوست دارم
و ازهمه چیزهای رنگی خوشم می‌آید،
و از داستان های عاشقانه و پرماجرا هم‌چنین
اما بیشتر از همه
آغاز بهار را عاشقم
و تنها سرگرمیم
بازگو کردن رؤیاهای شبانه‌ام ، برای دوستانم ، می‌باشد

صحنه‌ای از اپرای لابوهم در تالار رودکی

وازهرآنچه که نام شعر داشته باشدلذت
می‌برم

مرا می‌می صدا می‌کنند
اما نام واقعی من لوچیاست
به‌راستی می‌توانم بگویم که زیباترین ،
منظره‌ای که از آن لذت می‌برم
فضای مه آلودهٔ سحرگاه است که با
برآمدن آفتاب محو می‌شود
دراین مواقع
می‌بینم که شعاع‌های خورشید
نخست‌بار برمن می‌تابند .

سپس هردو نزد دوستان رودلفو به
کافهٔ « موموس » می‌روند و شب شادی را
می‌گذرانند ... «می‌می» مسلول است و
همین بعد ها سبب جدائی رودلفو از او
می‌شود ، زیرا پول کافی برای مداوای
او ندارد . لکن «می‌می» همچنان‌عاشق
اوست‌وسرانجام‌درآخرین ساعات‌حیاتش،
کالبد مجروحش را بـه زحمت به خانهٔ
رودلفو می‌کشاند، دوستان رودلفو برای
تهیهٔ‌پول وآوردن پزشک ازاتاق بیرون
می‌روندورودلفو و«می‌می» تنها می‌شوند.
دراین صحنه ، پوچینی باز ازآن ریزه
کاری‌هاوظرافت‌هایی که فقط در مینیاتور

های‌ایرانی‌به‌چشم می‌خورد درموسیقی‌اش به‌کار می‌برد. این صحنه از لابوهم،خیلی شبیه صحنهٔ آخـر توسکاست ـ آنجا که کاوارادوسی ، به هنگام مرگ ، به یاد اولین شب‌آشنایی‌اش با توسکا می‌افتد و ارکستر ملودی مسحورکنندهٔ « ستارگان می‌درخشند» را می‌نوازد ــ در لابوهم ، نیز دراین وقت که « می‌می » در حالت نزع روان است دست‌های رودلفو را که در برابر بسترش زانـو زده ، به‌دست می‌گیرد. موزیك در ذهن می‌می یادآور شبی‌است که رودلفو دست‌های کوچك او را بدست‌گرفته بود وبرایش خوانده بود:

چه دست‌های کوچك سردی داری
بگذار دست‌هایت راگرم کنم

واکنون‌این می‌می است که به‌رودلفو می‌گوید :

چه دست‌های سردی داری

و رودلفو پاسخ می‌دهد :

یادت می‌آید ،
یادت می‌آید .

و به دنبال این باز موزیك سخنان می‌می‌را این‌بار به‌خاطر رودلفومی‌آورد. درواقع موزیك خاطرات نخستین‌سخنان یکی را در ذهن دیگری تداعی‌می‌کند.

دوستان رودلفو باز می‌گردند اما طبیب همراه‌آنان نیست وفقط‌کمی دارو تهیه‌کرده‌اند. رودلفوکنار پنجرهٔ به‌ابهام مه‌آلودهٔ شب می‌نگرد ، رفیقان مشغول آماده‌کردن دوا هستندکه ؛ دست‌راست «می‌می» به‌آرامی ازسینه‌اش جدا می‌شود ودرکنار بسترش رها می‌گردد.

اپرای‌لابوهم‌به‌سبب‌جذابیت‌فوق‌العادهٔ موسیقی عاشقانه‌اش و نیشدار بـودن موضوعش و گستردگی فضای نمایشی‌اش یکی از مشکل‌ترین‌آثار پوچینی است . عنایت‌الله‌رضائی کارگردان جوان‌وتوانای اپرای تهران به راستی به‌نحو شایسته‌ای ازانجام این عظیم برآمده وخیلی خوب ظرایف کار پوچینی را دریافته است مثلا درپردهٔ اول هم‌آهنگی‌بسیار جالبی‌کرده بین آخرین ضربه‌های پیانو با آخرین جرقه‌های‌آتش درون بخاری و...

منیر وکیلی درنقش «می‌می» خیلی خوب درخشید . نقش رودلفو را بیژن آصف‌جاه‌به‌عهده‌داشت. وی‌ازخوانندگان بسیار جوان اپراهای خارج است که از طرف‌کارگردان‌اپرای‌تهران‌برای‌اجرای نقش رودلفو به‌ایران دعوت شده است .

بیژن آصف‌جاه خوانندهٔ «تنور» اپرای لابوهم

آصف جاه در اجرای نقش شاعر هم از جنبهٔ بازی تئاتری،هم ازنظر کیفیت‌صدا وهم ازلحاظ سلطه وحاکمیت، چه‌صوری وچه‌معنوی، برتماشاگران‌بسیارجلب‌توجه کرد وبخصوص‌آریای «چه دست های...» را خیلی‌آسان وراحت خواند وصداهای بالای‌آن‌را خوب اجراکرد. برمتصدیان امور اپرای تهران است که به‌تدریج بر تعداد خوانندگان ایرانی اپرای تهران

بیفزایند وآنان را ازنقاط مختلف‌جهان به‌ایران جلب‌کنند .

حسین سرشار در نقش مارچلو ــ باریتون ــ مثل‌همیشه صدایش سرشار از آرایش‌های‌آوازی ولطف ویژهٔ خودبود، اما متأسفانه بازی تئاتــری‌اش اصلا تناسبی با شخصیت (کاراکتر) نقش او ــ نقاش ــ نداشت سرشار نه تنها دراین اپرا بلکه در اپراهای قبل هم هیچ‌وقت بازی تئاتری مناسبی نداشته است واین نقص‌کار اوست .

آلنوش ملکنیان[1] در نقش موزتا کاراکترش را بخوبی درك کرده بود . هنرمندان اصلی دیگر عبارت بودنداز، **لئولوکامانکروز**[2] **وفروچیوفرانچسکینی**[3].

مانریکو دتورا[4] رهبر میهمان این اپرا بودکه باحرارت وهیجان و احساس خاصی ارکستر را رهبری می‌کرد.طراح دکورها **تئولاو** و طرح لباس‌ها از **هلن انشاء** بود .

سینما

جشنوارهٔ فیلم‌های فارسی

نخستین جشنوارهٔ فیلم های فارسی از روز ۲۶ اردی‌بهشت تا ششم خرداد توسط وزارت فرهنگ و هنر در تهران درسینمای شهر فرنگ برگزار شد . بنا بگفتهٔ برگزار کنندگان جشنواره هدف از برپاکردن این فستیوال معرفی فیلم های برجسته وخوب سینمایی ودرمعرض داوری ونقد هنری قراردادن‌آنهاست .

در این جشنواره فیلم های : ببر مازندران، حسن‌کچل، خداحافظ‌تهران، دالاهو، روسپی ، شوهرآهوخانم، طلوع، قیصر ، گاو ، وسوسهٔ شیطان و هنگامه شرکت داده شده‌بود .

رئیس‌هیأت داوران‌آقای‌عبدالمجید مجیدی وزیرکار و امور اجتماعی بود . و هیأت‌داوران عبارت بودنداز، فریدون هویدا،آلبرلاموریس، فرخ غفاری، ایرج پزشکزاد و خسرو سینائی.

بزرگترین جایزهٔ فستیوال ، که به بهترین‌فیلم تعلق گرفت ، بز زرین بود که از روی تندیسی از دوران هخامنشی قالب‌گیری شده است ، و بــه ترتیب به دومین و سومین فیلم مجسمهٔ نقــره‌ای و بــرنز داده شد . و نیز بــه بهترین کارگردان ، هنرپیشهٔ مــرد ، هنرپیشهٔ زن ،آهنگ‌ساز ، فیلم‌نویس و فیلم‌بردار جایزهٔ پلاك طلای جشنوارهٔ تعلق‌گرفت.

ضمناً پس از چند روز از شروع فستیوال آقای پهلبد وزیرفرهنگ وهنر به اتفاق آقای مجیدی در یك مصاحبهٔ مطبوعاتی‌اعلام داشت‌که به‌فرمان‌شاهنشاه آریامهر سه جایزهٔ سلطنتی به سه‌فیلم‌که مقام‌های اول تاسوم را احرازکنند اعطا می‌شود . جوایز سلطنتی که طی مراسم باشکوهی درپیشگاه شهبانو به‌هنرمندان اعطا شدبه‌شرح زیر است:

۱ــ ۱۱۰۰ سکه پهلوی طلا برای بهترین فیلم.

۲ ــ ۴۵۰ سکه پهلوی طلا برای دومین فیلم .

1— Alenoush Melkonian
2— Leolnca Mancuso
3— F: Franceschini
4— Manrico de Tura

۳ــ ۱۵۰ سکه پهلوی طلا برای سومین فیلم .

مراسم پایـان جشنواره بعدازظهر پنجشنبه هفتم خردادماه در تالار رودکی برگزار شد .

فیلم‌های «قیصر»، «گاو» و «شوهر آهوخانم» به ترتیب مقام‌های اول تاسوم را بدست آوردنـد و بهروز وثـوقی به عنوان بهترین هنرپیشه مرد و آذرشیوا بـه عنوان بهترین هنرپیشه زن معرفـی شدند و نیزمسعود کیمیائی، هرمز فرهت، علی‌حاتمی و سلیمان میناسیان به‌ترتیب بهترین کارگردان ،آهنگساز، فیلم‌نویس وفیلمبردار شناخته شدند .

درمحافل ادبی

زبان و ادبیات عرب

دکتر سید جعفر شهیدی عصر روز سه‌شنبه هشتم‌اردی‌بهشت در تالاردانشکدهٔ ادبیات تحت عنوان فوق سخنرانی کرد وضمن آن به‌نکات تازه‌ای‌اشاره‌نمود که‌ذیلا تلخیصی از سخنرانی ایشان را ملاحظه خواهیدکرد :

... زبان وادبیات عرب تنها ازآن ملل عرب نیست بلکه سهم عرب از آن نسبت به‌دیگر کشورها ناچیز است، زیرا همه ملت‌هایی که مسلمان شدند در رشد این زبان وآماده کردن آن برای تعبیر عالی‌ترین مفاهیم ، دینی ، علمی، فلسفی و عرفانی کوشیده‌اند و دراین میان سهم دانشمندان‌ایرانی بیش‌از دیگران است. اما چرا دانشمندان ایرانی کتاب‌های خودرا به‌عربی نوشتند وچرا مفردات و ترکیبات عربی تا این حد وارد زبان فارسی شد داستانی دارد ؛ گمان دارم امروز این فرضیه‌که قوم غالب عرب پس ازفتح ایران زبان خود را بر ایرانی‌ها تحمیل کرده است لااقل در این مجلس طرفداری نداشته باشد ، زیرا زبان را شاید بتوان بـا وسایل علمی ارتباطی امروز و با شرایط خاصی بر گروهی محدود تحمیل‌کرد اما ۱۵قرن پیش در سرزمین پهناوری مانند ایـران امکان نداشت و اصولا عرب هایی که به ایران روی‌آوردند دودسته بودند ؛ دسته‌ای‌که تبلیغ دین‌اسلام وتحصیل رضای خدا را طالب بود ودسته‌ای‌که می‌خواست درپناه جهاد به‌نوائی برسد و برای هردو دسته فارسی‌سخن‌گفتن ایرانی‌ها مانعی به‌شمار نمی‌آمد و آنان نمی‌دانستندکه زبان را به‌مردم تحمیل‌کردن هم‌نوعی امتیازاست. عرب بدوی آن روز مطمئناً کوچکترین اطلاعی ازاین سلاح نداشت وهیچ سندی دردست‌نیست تانشان دهدکه حاکم‌عربی، مردم شهری را مجبور کرده باشد که به عربی سخن گویند یـا بنویسند و اگر صاحب‌بن عباد یا دیگری در ایران به عربی سخن می‌گفت و پارسی را خوار می‌شمرد ایرانی اصیل بود . زبانی که زبان و ادبیات پارسی از ایرانیان عرب مآب دیده است هیچ‌گاه ازعرب یا اقوام بیگانهٔ دیگر ندیده است . عامل اصلی وعلت سرعت انتشار این زبان این بود که رابط بین ملت‌ها و ترجمان عقاید و افکارآنان وبخصوص زبان‌دینی مردم‌بود وسنت نبوی بدان زبان بود، به‌این‌جهت پس ازسقوط بغداد در ۶۵۶ه. درایران باز نصیرالدین طوسی ، غیاث‌الدین

جمشید و ... صدها تن دانشمند ایرانی کتاب‌های‌خودرا به‌زبان عربی‌می‌نوشتند، چنانکه هم‌اکنون درحوزهٔ علمی قم‌کتاب های علمی غالباً به‌عربی نوشته می‌شود ، چون هنوز دین اسلام و تمدن اسلامی بر ممالك مسلمان حکومت می‌کند . این علت اصلی انتخاب زبان عربی برای نوشتن کتاب‌های علمی بود .

اما داخل‌شدن مفردات و ترکیبات عربی در زبان فارسی :

صاحب‌نظران‌می‌دانند که‌متون‌قدیمی یعنی آنچه‌ازقرن چهارم وپنجم هجری در دست‌داریم به‌خلاف نوشته‌های قرون بعد کمترحاوی‌مفردات وترکیبات عربی‌است وهرچه ازآن عصردورترمی‌شویم یعنی‌هر قدر نفوذحکومت عرب درایران ضعیف‌تر می‌شود، مفردات وترکیبات عربی بیشتر در زبان فارسی راه می‌یابد چرا ؟

۱ــ تمایل به‌تفنن‌درعبارت‌وآراستن سخنان به مفردات و ترکیبات خارجی : عنصرالمعالی می‌نویسد: «اگر نامه‌پارسی بود فارسی‌مطلق‌منویس که ناخوش‌بود .»

۲ــ اظهار فضل و خود را از عامهٔ مردم برتر نشان دادن .

۳ــ لاابالی گری و اکتفا بدانچه آماده ودردسترس است بی‌آنکه‌بخواهند به‌خود زحمت دهند معادل کلمه را در فارسی بجویند وبکار برند.

۴ــ گرایش به‌اختصاروصرفه‌جویی؛ چنانکه می‌دانیم زبان فارسی زبانی‌است ترکیبی که گاه دو یا چندکلمه را باید به‌یکدیگر پیوست تا مفهومی را اداکند در صورتی که زبان عربی اشتقاقی است و دراین زبان گاه یك کلمهٔ ساده . از مفهومی وسیع تعبیرمی‌کند.

۵ــ دوری کردن از تکرار یك کلمه برای‌بیان‌مفهوم‌واحد که شیوهٔ‌نویسندگان متصنع است.

اما استفاده از ترکیبات عربی به مقیاس وسیع آن در دوره‌های خیلی بعد آغاز شد و شاید عصر صفویه و قاجاریه عصر افراط در استعمال این ترکیبات باشد .

این بود سرنوشت زبان و ادبیات عرب در کشور مـا ، اما امروز وظیفهٔ دانشکدهٔ ادبیات وعلوم انسانی است که به‌زبان و ادبیات عربی و حفظ‌آن توجه کند و در تعمیم آن با رعایت موازین تعلیمی صحیح بکوشد چـون ؛ اولا این زبان ، زبان مردم این‌کشور است وبیش از۹۸درصدجمعیت ایران‌مسلمان و کتاب آسمانی‌آنان به عربی است . دوم این‌که این زبان، زبانی‌است که مارا به‌ملت‌های مسلمان جهان پیوند می‌دهد. وسوم‌اینکه درمدتی بیش‌از ده‌قرن دانشمندان‌کشور ما مطالب گوناگون علمی را دررشته‌های مختلف بدین زبان نوشته‌اند .

نتیجه این که اگر بخواهیم گذشتهٔ درخشان خود را در علوم انسانی زنده نگاه داریم وآن را بحال ربط و هم در تکامل آن بکوشیم ، نمی‌توانیم به روی زبان و ادبیات عربی خط بطلان بکشیم ویکباره بیش از یکصدهزار مجلدکتاب را که دربیش از۲۰شاخه از علوم وفنون نوشته شده ندیده بگیریم و رابطهٔ خود را باگذشتهٔ خویش قطع‌کنیم .

هفتهٔ ایران باستان

ازشنبه۱۹ تاپنجشنبهٔ۲۴اردی‌بهشت ماه به‌نام هفتهٔ ایران باستان نامیده‌شد. وبه‌همین مناسبت سخنرانی‌هایی در تالار بهمنیان پیرامون«مذاهب‌وفلسفهٔ‌درایران باستان» ایراد شد .

جلسهٔ نخست باخیرمقدم به‌وسیلهٔ

دکتر فرهنگ مهر رئیس هیئت مدیرهٔ انجمن آغازشد وسپس دکتر پرویز ناتل خانلری رئیس کمیتهٔ تدارك هفتهٔ ایران باستان ، بـا نطق خود جلسه را افتتاح کرد و بعدازایشان خانم دکتر آموزگار تحت عنوان «اساطیر ایرانی» سخنرانی کرد .

روزدوم به ترتیب موبدرستم‌شهرزادی درزمینهٔ «آیین‌زرتشتی» ودکترعلی‌اکبر جعفری دربارهٔ تحولات آئین زرتشتی در اوستا» سخنرانی کردند .

روز سوم: یحیی‌ذکاء دربارهٔ«مذهب هخامنشیان و فتح‌الله مجتبائی در بارهٔ «آیین زروانی» مطالبی بیان داشتند .

روزچهارم : دکتر سعید فاطمی در زمینهٔ « سیمای مهر در سنت‌های شرق و غرب» ودکتر صادق کیا دربارهٔ «آگاهی هایی در بارهٔ مذهب بودایی در ایران باستان» سخنرانی کردند.

روزپنجم : احمد افشار شیرازی و محمدعلی امام شوشتری به‌ترتیب دربارهٔ «آیین مانی» و «آئین مزدك» سخنرانی کردند.

روزششم : دکتر محمدجواد مشکور و مجید یکتایی ومهندس علی حاکمی به ترتیب دربارهٔ « مسیحیت درایران پیش ازاسلام»«آئین‌منداثی» ومذهب درگیلان ومازندران» سخنرانی کردند .

محمود مستجیر

در نمایشگاه‌ها

نمایشگاه نقاشی‌های ایران درودی

در اوایل ماه جاری نمایشگاهی از آثار جدید خانم ایران درودی در هتل هیلتون تهران به‌معرض نمایش گذاشته‌شد که تماشای آن برای علاقه‌مندان آثار خوب نقاشی فرصت مغتنمی بود .

در ایـن نمایشگاه جمعاً در حدود چهل تابلو از آخرین آثار نقاشی خانم درودی عرضه شده بود .

تنوعی که دراین آثار بچشم می‌خورد ما را بر آن می‌دارد تا بادقت بیشتری در سیر تکامل هنری این نقاش هنرمند به‌مطالعه بپردازیم و تا آنجا که‌ممکن است آثارش‌راموردبررسی دقیق‌تری‌قراردهیم.

آثار اولیهٔ خانم درودی در واقـع انعکاس دقیقی از طبیعت ملموس بـوده و قلم‌موی نقاشی به‌کمك رنگ‌ها فقط آنچه را که به‌طور عینی در طبیعت دیده‌می‌شد بر پـرده ترسیم می‌کرد . همهٔ اشیاء و موجودات از نظر فرم و حجم و رنگ‌در یك وحـدت نسبی دربـرابـر هم قرار می‌گرفتند. تکنیکی که نقاش برای نقاشی موضوعاتی ازاین‌قبیل بکارمی‌بردورنگ‌هایی که مورد استفادهٔ او قرارمی‌گرفت بسیار ساده و محدود بود .

گذشت زمان و افزایش تجـربیات نقاشی او را برآن داشت تا بـرای بیان خود به‌کمك نقاشی دریی‌راههای تازه‌ای باشد . او بخوبی دریافته بودکه تکرار و بازپس دادن آنچه در طبیعت موجود است ، هنر نیست . او به‌این‌نتیجهٔ‌منطقی رسید کـه باید مانند هر هنرمند خلاق دیگری از آنچه دور وبر خـود می‌بیند عناصری را انتخاب کند و آنهارابه‌طور ذهنی بکار گیرد وآن وقت نتیجهٔ فرایند ذهنیات خود را بر پـردهٔ نقاشی تصویر نماید .

او نیز مانند هرنقاش پیشروامروز

به‌درستی تشخیص داده بود که‌دیگرزمان آن گذشته است کـه نقاش ، تصویرگـر آئینه‌وار طبیعت باشد، ومی‌دانست که‌باید بکوشد تا آن رابطه‌ای را تصویـر کند که‌به‌طور نسبی بین‌انسانها واشیاءموجود است .

خانم درودی بخوبی پی‌برده بود که بین تماشاگر وتصویررابطهٔ‌تازه‌ای بوجود آمده است و برای آن‌که بتواند خودرا باشرایط جدید وفق دهد ، باید تکنیك‌و رنگ راکه از عوامل کمکی برای‌القاء اندیشه‌های نقاشی بشمار می‌روند تغییر دهد .

بدیهی است‌که این تغییرودگرگونی نمی‌توانست به‌یك باره صورت گیرد.خانم درودی باآگاهی و هوشیاری بسیارموفق شدکه‌آهسته در راهی که‌تازه پیش روی او گشوده شده بود ، گام بردارد .

اونیز مانند هرهنرمندواقعی‌واصیل دیگر ابتدا به‌منابع سرشاری که‌سنت‌هاو فرهنگ‌کشورش‌دراختیاراوقرارداده‌بود، روی‌آورد. خط نستعلیق وشکستهٔ فارسـی با پیچ و تاب‌های ابهام‌انگیزش موضوع خوبی برای نقاشی محسوب می‌شد وخانم درودی‌از آن استفادهٔ بسیار برد. تجاربی که از این گونه آزمایش‌ها بدست‌آورد، اورایاری‌کرد تا به‌کمك تکنیك‌پیشرفتهٔ خود به قلمروهای تازه‌ای درنقاشی‌دست یابد .

او بی‌آن‌که در کار نقاشی‌اش مانند عده‌ای از نقاشان مقلد سعی‌درتقلیدازکار استادان بزرگ نقاشی داشته بـاشد ،از همهٔ تجارب آنها در کار خودبهره‌گرفت.

آثار نخستین خانم ایران‌درودی‌را کـه درحقیقت آثار دورهٔ تجربه‌اندوزی او محسوب می‌شود ، می‌تـوان در مکاتب امپرسیونیسم ، اکسپرسیونیسم ، کوبیسم و ابستره طبقه‌بندی کرد .

باید توجه داشت که ایـن تنوع در تغییر شیوهٔ نقاشی بیشتر بدان جهت بوده است‌که نقاش هربارباگذشت‌زمان‌احساس کرده است که باید برای بیان ایده‌های خود راه تازه‌ای بجوید و بپیماید.

این نقاش پس از تجربه اندوزی‌در اکثر مـکاتب معروف نقاشی ، بالاخـره برای بیان مفاهیم نقاشی خود ، به نحوهٔ بیان ویژه‌ای دست می‌یابد که‌مامی‌توانیم آن‌را قالب « سوررئالیسم ــ سمبولیسم » بنامیم .

ما در آثـار اخیر خانم درودی به نوعی اندیشهٔ کمال یافته برمی‌خوریم.او باتسلط برتکنیکی فوق‌العاده بخوبی‌قادر است‌که دورپروازترین‌افکاروظریف‌ترین ارتعاشات‌روحی‌خودرا برپردهٔ‌تابلوهایش ترسیم کند . فضاهای حیرت‌آوری را که وی باترسیم چند خط‌تند وظاهراً‌عجولانه در تابلوهایش ایجاد می‌کند ، انسان را بی‌اختیار به اعجاب و تحسین وامی‌دارد.

گل وسنگ‌که تم اصلی آثارگذشتهٔ این هنرمند بود در آثار اخیرایشان‌نیز همچنان نقش اصلی را بازی می‌کند؛اما این بار سنگها و گلها بیش از گذشته استیلیزه شده و به‌تجریدگرائیده استو این خود نشانهٔ پیشترفت سریعی است که طی یك سال در کار این هنرمند بوجود آمده است .

آثار اخیر این نقاش حکایت ازآن دارد که او به‌رسالت اجتماعی وتاریخی خود به‌عنوان یك نقاش ویك روشن‌فکر بخوبی واقف است .

روح حساس اوگذرگاه ومحل‌تلاقی همهٔ اندیشه‌های مترقی‌است وتجلی‌آن در تابلوهایش‌ناخودآگاه به‌صورت‌سنگ‌های جامدومتبلوروگلهایی‌زنده وشاداب‌است.

شاید سنگ برای نقاشی به طور سمبولیك نمودار جمود فکری و عدم تحرك اجتماعی باشد که در قلمرو فکر و اندیشه و عمل به‌بن‌بست رسیده است ؛ و گل نشانه‌ای باشد دل‌انگیز ازامید و روزنه‌ای به‌فردای روشن.

بی‌شك در بین تابلوهای اخیر خانم درودی تابلوی «پیروزی» او در انعکاس ذهنیات و نشان دادن افکار روشن و پر تحرکش بیش از آثاردیگرش‌موفق‌است.

شبح پنجه‌ای که یکسرش به‌بی‌نهایت می‌رسد در رنگ سرخ تند ، چونان بال عقاب بر فراز تخته‌سنگهایی که در حال فروریختن هستند کشیده شده است .

طنز گزنده و خشك نقاش واحساس کوبنده و طغیانگر او از «پیروزی» در این‌جا به زیباترین شکل ممکن تجلی کرده است .

ایران درودی به تبعیت از احساس و ذوق شاعرانهٔ خود گهگاه دستخوش رؤیایی مالیخولیایی می‌شود . « صعود خیال» ، «عرفان» ، «بهشت» ، «نزول خیال» و چند تابلوی دیگر او نمایشگر این احساس لطیف زنانهٔ اوست .

با کمی تعمق در آثار خانم درودی پی می‌بریم که انسان و حیات و مرگش فضای اکثر تابلوهای او را پر می‌کند و همانطور که قبلا اشاره شد این‌عوامل به صور مختلف در آثارش نمایان می‌شود . اما این بار شاید برای نخستین بارباشد که تولد یك انسان را به‌صورت یك‌جنین در حال رشد که چون گلی زیبا دارداز میان سنگها می‌روید به طور مستقیم در تابلوی «آفرینش» او می‌بینیم ؛ امید و آرزوی او به آیندهٔ خوب‌تر انسانها در اینجا چه زیبا و شکوفاست .

طراحی پر قدرت و رنگ آمیزی لطیف وشاعرانهٔ‌نقاش درآفرینش تابلوی زیبای «دیار هرگز» چیزی نیست که از دیدگان تماشاگر دوستدار نقاشی دور بماند . فرمها بی‌آنکه در حالت بی‌وزنی خود به تجرید کامل‌گرائیده باشند ، در سرحد خیال وواقعیت قرارگرفته‌اند.

موج خروشان زمان که با قلم‌های پهن در رنگ شیری تصویر شده ، از بی‌نهایت به‌جنبش درآمده و به‌مرزواقعیت عینی نزدیك شده‌است. زمان درجلوه‌گاه ابدی‌خویش همه چیز را درخودمستحیل کرده است.

خانم درودی با تکنیك فوق‌العادهٔ خود ، ابعاد زمان و مکان را در قالبی

تابلوی «دیار هرگز» از ایران درودی

رؤیاانگیز وبین واقعیت و خیال تصویر می‌کند. شاید چندان بی‌مورد نباشداگر ما خانم‌درودی را تصویرگر ژرف‌اندیش لحظه‌های اثیری بنامیم.

گل‌های خانم‌درودی‌دراین‌نمایشگاه زنده‌تر و شاداب‌تر ازگل‌های نمایشگاه گذشته ایشان است. بخصوص سه‌تابلو از گل‌های ایشان که در رنگ های سرخ، نارنجی وزرد ساخته‌شده بود اززیباترین وتزئینی‌ترین کارهای‌ایشان‌به‌شمارمی‌رود. اما اگر ما جنبهٔ تزئینی این تابلوهارا کناربگذاریم، متأسفانه باید اقرارکنیم که دیگر چیزی از آن‌ها به‌عنوان‌آثار نقاشی‌باقی‌نمی‌ماند. دراین‌گونه تابلوها، رنگ وتکنیك فقط در راه ارضای چشم ونه‌فکر واندیشه به‌کار رفته است.

خانم ایران درودی مدت‌هاست‌که سنگ‌وگل وموج را تم اصلی‌کارهای‌خود قرارداده است وباوجودآن‌که ازهمهٔ این عناصر بهرهٔ بی‌شمار برده است، اما هیچ وقت به‌این علت خدشه‌ای به‌کار او وارد نشده است. همیشه در کنار رنگ های تیره که القاء کنندهٔ حالت یأس و تأثر اوست، رنگ‌های روشن وفانتزی به‌چشم می‌خورد واین خود، همان‌طورکه‌یك‌بار در گذشته نوشته‌ام، بازتابی از یك دوگانگی وشکاف‌فلسفی بین «من» روانی و «من» اجتماعی اوست.

انسان و محیط زندگی او، درابعاد گونه‌گون همیشه مورد توجه شدید نقاش بوده است. آن‌گاه‌که وی برداشت خود را ازاین زندگی در رنگ‌های تندوزنده تصویر می‌کند، هیجانی‌راکه نشاط‌زندگی در وی برانگیخته است به‌خوبی درچند خط تندوعجولانه‌به‌ما می‌نمایاند وآنگاه که ابرها و امواج تیرهٔ یأس و نومیدی وی راآزار می‌دهد، تابلوهایش‌ناخودآگاه‌آکنده از جمود و سردی می‌شود.

ایران درودی‌درنهایت مهارت‌رنگ را در راه القاء احساس و اندیشه به‌کار می‌گیرد. در کارهای اخیر ایشان ما با یك خلاقیت هنری روبرو هستیم. او به کمك تابلو های خود با ما از شرایط و روابط زندگی انسان ها به‌گونه‌ای دیگر سخن می‌گوید و دراین‌راه اغلب به‌غایت هنرمی‌رسد. درودی نقاشی‌است‌جستجوگر و همیشه می‌کوشد تا در ارائه آنچه می آفریند ابداعی باشد.

باید امیدوار باشیم‌که او در راهی که می‌رود همیشه به‌سوی تکامل‌وپیروزی گام بردارد.

هوشنگ طاهری

درگذشت فروزانفر

روز چهارشنبه ۱۶ اردیبهشت ماه ۱۳۴۹ (۲۹صفر ۱۳۹۰ هـ. ق.) استاد بدیع‌الزمان‌فروزانفر براثرسکته‌درتهران درگذشت. آن‌ها که ازدور باادب‌وفرهنگ ایرانی در دورهٔ اسلامی سر وکار دارند خواهند گفت یکی از محققان برجستهٔ روزگار ما درگذشت اما درنظرآن‌ها که باتحقیقات‌ادبی درایران سروکاربیشتری دارند به‌دشواری می‌توانیم واژه‌ای جست که میزان دریغ و حسرت را از مرگ نابهنگام او نشان دهد با این‌که گردش زمانه وحرکت‌تاریخ‌هیچ‌گاه تعطیل‌بردار نیست و با این‌که فرهنگ و دانش های بشری روز به‌روز در افزونی و گسترش است وبااینکه امکانات‌پرورش استعدادها همواره درتزاید است،اما بی‌هیچ‌تردیدی

می‌توان گفت بامرگ او بزرگترین‌ضربهٔ ممکن بر پیکر ادب و فرهنگ ایرانی در نیم قرن اخیر فرود آمد و به قرن‌ها دیگر کسی چون او ازمادر نخواهد زاد.

دریغا و بسیار بار دریغا که او در بارورترین دورهٔ‌حیات‌خویش، به‌هنگامی که سرگـرم تهیهٔ شاهکار تحقیقات خـود (شرح مثنوی مولانا) بود درگذشت. با این‌که‌درآستانهٔ هفتادسالگی‌بود ازنشاط و شور بیش از اندازه‌ای برخوردار بود همواره‌کوشش خویش را در راه به‌سامان رساندن این‌طرح وسیع، که حاصل شصت سال جستجو وآموختن بود، به‌کارمی‌برد. مثل این بودکه هرچه‌خوانده و به‌خاطر سپرده، همه وهمه برای‌این بوده است‌که به‌جهان تفکر و زبان مولانا راه یابد. دراین راه چه مایه جستجوها می‌کرد با این‌که عمری را ــ با چنان هوشیاری و ژرف‌بینی عجیب واغتنام فرصت ــ دراین راه‌گذرانده بود بازهرکسی نکته‌ای ــ که ممکن بود درگشودن رازهای بیان‌مولانا ازآن سود جست ــ می‌یافت، برگنجینهٔ بی‌کران خاطر خویش می‌افزود. دراین اواخر یك روز که به منزلش رفته بودم به‌مناسبتی از دشواری‌کارهای خود سخن به‌میان‌آورد وهراس همیشگی خویش را ــ ازاین که نتواند این بار گرامی را به‌منزل رساند ــ ابرازکرد می‌گفت‌لحظه به‌لحظه خودرا درتنگنای بیشتری حس می‌کنم زیرا در راه شناخت اندیشه‌ها و فراخای‌تأملات‌حضرت مولانا هرچه‌بیشتر جستجو شود، بـاز اندك خواهد بود و خوب به‌یاد دارم‌که به‌زبان علمای‌اصولی می‌گفت: «اشتغال یقین دارم کـه همهٔ آثار برجستهٔ فرهنگ‌بشری، را مولانا ازنظرگذرانده» ومن افزودم: «برائت یقینی چگونه می‌توان حاصل‌کرد؟»

***

فروزانفر درمعنی دقیق کلمه یکی از داهیان وتوابغ روزگاربود. به‌سرعت انتقال و هوش عجیب اوکه با حافظه‌ای شدید توأم شده‌بود شخصی به‌وجودآورده بودکه تکرارآن درتاریخ دشوار است، زیرا اغلب مردمان خوش‌حافظه‌ای‌که ما دیده‌ایم، ازحدودضبط‌صوتی‌تجاوزنمی‌کنند واغلب هوشیاران‌و ذوق‌مندان‌ما ازکمبود حافظه می‌نالندواواین‌همه‌استعداددیریاب را درکنار هم به‌وفور داشت.

کسانی‌که نخستین بار با او دیدار می‌کردند و از گفتار های او بهـره‌ور می‌شدنداغلب تصورمی‌کردندکه اوبه‌طور اتفاق این مطالب را از پیش‌آماده‌کرده و در این لحظه عرضه می‌کند ولی برای آن‌ها که بیش وبیش‌تر و ازنزدیك با او دیدار داشتند آشکار بود که این حضور ذهن‌وقدرت‌پیوندبخشیدن‌مسائل‌گوناگون و استنتاج دقیق و منطقی، حاصل نبوغ شگفت‌آور اوست.

درطول پنج‌سالی‌که ازنزدیك‌محضر اورا درك‌کرده بودم ودردانشگاه یا در منزلش ازفیض دیدارش بهره‌مند می‌شدم کمتر دیدم‌که از کارهای خود و موقعیت ادبی وعلمی خویش سخن بگوید. هرگاه که‌درباب‌آثارش سخن‌گفته‌می‌شد می‌گفت «ما درحال زندگی‌می‌کنیم باما ازگذشته مگوئید» و من خود یك‌بار که دربارهٔ ادامهٔ‌مجلدات دیگر سخن وسخنوران(که هم‌چنان‌باید به‌عنوان‌دقیق‌ترین‌وعلمی‌ترین تاریخ انتقادی شعر فارسی تا قرن ششم به‌حساب آید و هنوز نظیری در ادب ما نیافته) ازاوخواستم‌که اگر یادداشت‌های آماده‌ای دارد آن کار را تکمیل کند و این‌خدمت بزرگ را به پایان رساند در جوابم‌گفت: «ما کار دیروز خود را،

امروز نمی‌پسندیم تا چه‌رسد به کاری که چهل سال پیش فراهم‌آمده است » واین خصوصیت عجیب راگویا بیشتر ازطریق همسایگی با مولانا ــ که انسان را لحظه به‌لحظه درتکامل و دگرگونی می‌بیند ــ کسب کرده بود و از سوئی نشانهٔ تواضع او بود وندیدم که مانند بعضی از اساتید همروزگارخود، دعوی‌های عجیب‌وغریب داشته باشد یك بـار در کلاس درس به اشارت می‌گفت : « ما که برویم نیمی از ادب فارسی مجهول خواهد ماند» و «ما که برویم دیگر به قرن‌ها کسی نخواهد آمد که مسائل را بدین‌گونه بازگوکند» وچه درست می‌گفت .

فروزانفر تربیت یافتهٔ محیط تعلیم وتربیت قدیم‌ایرانی واسلامی بود ونمونهٔ برجسته‌ای ازآن نظام ارجمند تحصیلی وعلم‌طلبی . نظامی که برای نحوهٔ الف و بـ یا برای گرفتن‌عنوان لیسانس ودکتری کسی درس نمی‌خواند . علم به‌خاطر علم درآن مطرح‌است و بس نه به‌خاطر کسب مقام استادی و دانشیاری و مدیرکلی و وزارت درآن محیط صمیمی دانش‌طلبی، استعداد بـاروری همچون او به خوبی می‌توانست شکفته شود.

خیلی جوان و تازه سال بود که به همراه پدرش از بشرویه به‌مشهدآمد وبه حلقهٔ درس ادیب نیشابوری ، شاعر و سخن‌ور برجستهٔ خراسان درآن‌روزگار، راه یافت . اندك‌سالی و هوش سرشار او سبب بـرانگیختن حس حسادت و رشك بسیاری از طلاب‌آن روزکه حلقهٔ درسی ادیب‌شد، چندان‌که ناگزیر به‌تهران‌آمد.

سرعت انتقال خارق‌العاده‌ای کـه داشت سبب شده بودکه دربیان اوهمیشه طنزی ملایم و عمیق وجود داشته باشد . نکته‌هارا چنان‌بجا می‌گفت ومی‌پرورانید که می‌پنداشتی از پیش‌آماده کرده است و همین خصوصیت سرعت انتقال نتیجهٔ دیگری نیز داشت و آن شم انتقادی او بودکه بی‌آنکه از شیوه‌های نقد اروپائی آگاهی داشته باشد بسیاری ازنکته های ارجمند را درحوزهٔ نقدادبی‌مطرح‌می کرد وبخصوص‌گواه این‌سخن ، کتاب سخن و سخنوران اوست که درآغاز جوانی‌نوشته است .

فروزانفر بیش ازآنکه استاد دیده باشد خود مطالعه کرده بود ، استعداد خاصی داشت بـرای گرفتن نکته‌ها . همین‌قدر کافی بود که درگفتار یا نوشتهٔ کسی اشارتی‌کوتاه به‌موضوع شده باشد، او خود به کمك هوش و نیروی مطالعهٔ خویش این‌نکته راکتابی می‌کرد .

شعر را به اسلوب شاعران خراسان درقرن چهارم وپنجم می‌گفت اما شعر را چندان به جد نمی‌گـرفت ، خود نیك دریافته بود که استعداد او برای محقق شدن بیش ازاستعداد او برای شاعرشدن است می‌گفت « ما می‌توانستیم شاعـری باشیم ، اما به کار تحقیق روی آوردیم » ازاین روی ، شعر ، حاشیه و تفننی بود درزندگی او . اما نثرش ، درحوزهٔ‌خاص خود ، نثری شیرین وجذاب‌است. بی‌هیچ تردید اگر بخواهیم نمونه های مختلف نثر را از دورهٔ معاصر انتخاب‌کنیم نثر او در شیوهٔ خاص خـودش ــ یعنی نثر باستانگرای غیر مصنوع ، با آگاهی از امکانات نثر قدمائـی ــ عالیترین نمونهٔ نثر فارسی معاصر است تجدید خاطره‌ای است با نثر بیهقی ، ازآنسوی قرن‌ها.

درکار تحقیقات ادبی، به‌سائقه‌ذوق، بسیاری ازاصول تحقیق به‌شیوهٔ‌اروپائیان را دریافته بود . پیش از آن‌که کارهای خاورشناسان ترجمه شود و بی‌آن‌که با

زبان‌های فرنگی آشنائی داشته باشد، طرز تحقیق او کاملا اروپائی بود . درهمه‌چیز به‌دیدهٔ تردید می‌نگریست، اقوال متعدیان را با محک عقل وحتی گاه نوعی آثارگیری می‌سنجید و درست و نادرست آن را باز می‌نمود .

کوششی داشت برای نو شدن و در این راه تاحدی افراط می‌کرد و این افراط اگر در همهٔ جوانب زندگی خوش نباشد در کار نوجوئی و تازه طلبی نیك است به‌ویژه که در سن‌وسال او، همهٔ نیروها در جهت عکس این چنین حالتی حرکت می‌کند. یك‌بار که درحضورش ـ اگردرست به‌یادم باشد ـ ازشاعری سخن گفتند ، از معاصران ، که به‌سعدی نزدیك‌شده وبدین گونه می‌خواستند از آن گوینده تجلیل کرده باشند خوب به یاد دارم که با آن صدای اندك گرفته و آرام خود گفت : «گیرم شدی سعدی، وجود مکرری خواهی بود!»

آثار معاصران را می‌خواند چه با انکار وچه با پذیرش، اما هیچ‌گاه دربارهٔ معاصران سخن نمی‌گفت. درمولوی غرق بود چندان که دیگر گویندگان را فراموش می‌کرد و « من قصدالبحر استقل الواقیا» با این که هیچ نکته‌ای درباب هیچ شاعری نبود مگر اینکه درباره‌اش تحقیق کرده بود. تامجموعهٔ آثار شاعری را نمی‌خواند درباره‌اش داوری نمی‌کرد. وقتی کتابی را می‌خواند، دریك بارمطالعه، چندان بازوایای دیدگوناگون مطالب کتاب را می‌نگریست که پنداشتی تمام عمر را صرف خواندن و تحقیق درهمان یك کتاب کرده است .

فروزانفر نه تنها محقق بی‌مانندی بود که درکار تدریس نیز، بی‌همتا بود. بسیاری ازاستادان دانشمند را می‌شناسم که حلقهٔ درسشان ـ برخلاف نوشته‌ها و کتابهاشان ـ هیچ سودمند نیست ، گرمی وگیرایی ندارد اما حلقهٔ درس او، حتی بیش‌ازنوشته‌هایش ، شور وگرمی وتازگی داشت به‌ویژه هنگامی که مثنوی مولانا را دردورهٔ دکتری ادبیات تدریس می‌کرد. درآنجا بود که این‌شعر معروف به‌درستی تجسم می‌یافت که :

لوجئة لرأیت الناس فی‌رجل
والدهر فی‌ساعة والارض فی‌دار

من پنج‌سال درس‌مثنوی اوراحاضر شدم ویك نکتهٔ مکرر نشنیدم درصورتی که درهمان دوره یکی دیگر ازاستادان درسی به‌ما می‌داد ـ خدایش‌رحمت کند ـ در چهار ترم درس دانشگاهی ، چیزی که به‌ما آموخت ، تکرار یك مثل یاقصهٔ فکاهی بود از زبان کودکی شیرازی .

فروزانفر دانشجویان را به کار وامی‌داشت و تا اطمینان نمی‌کرد که دانشجوئی استعداد وتمکن امتحان‌دارد از او امتحان نمی‌کرد دانشجویان خود نیز می‌دانستند که درمورد امتحان درس او باید ، شکیبا بود ، فقط باید درس خواند و مطالعه کرد ، هیچ جای اغراق نیست، اگربگویم دکتری ادبیات‌فارسی یعنی درس فروزانفر . او جبران همهٔ بی‌قیدی‌ها و سهل انگاری‌ها و نخوانده اظهارنظر کردن‌های اغلب استادان‌عزیز دانشکدهٔ ادبیات را می‌کرد و نمی‌دانم پس از او ، دکتری ادبیات چه حالی خواهد داشت .

در کلاس درس ، بی‌پرده‌تر سخن می‌گفت ؛ بعضی پرده پوشی ها که در نوشته هایش دیده می‌شود ، در گفتارش ـ درکلاس درس ـ نبود از این روی شور و گرمی بسیاری در سخنش بود . دانشجو را به کلاس خود معتاد می‌کرد . حتی آن‌ها که امتحان درس اوراگذرانده

بودند باز برای درك فیض بیشتر، کارهای خودرا رها می‌کردند و به‌حلقهٔ درس او حاضر می‌شدند وبودند کسانی که بیش‌از پانزده سال در کلاس درس مثنوی او حضور بهمرسانیده بودند وبااین که‌سال‌ها بوددرسشان‌را به‌پایان برده‌بودند بازهم، حتی‌یك‌جلسه، درس‌اوراترك نمی‌کردند.

درس مثنوی او دایرةالمعارفی بود ازفرهنگ‌ایرانی‌واسلامی درهمهٔ‌شعبه‌های آن باتمام‌گسترشی که دارد. درآنجا بود که نیروی حافظه و قدرت تداعی او را به‌خوبی می‌توانستی احساس کنی. گاه به‌اندك مناسبتی قصیده‌ای طولانی ازشعر جاهلی‌را ــ که یادگارشعرآموزی‌روزگار جوانی او بود ــ بی‌هیچ کم‌وکاستی‌ازحفظ می‌خواندودرکنارش‌شعرگویندگان‌پارسی زبان‌را و اقوال مشایخ و روایات نبوی را باذکرسندومحل روایت می‌خواندوبه تحلیل‌آن‌ها می‌پرداخت وبراثراطمینانی که بــه حافظه داشت نسبت به بعضی از دانشمندان معاصر ــ که هرچه می‌دانندر فیش های کتابخانه‌شان محدود می‌شود حتی برای ساده ترین نکته‌ها باید به فیش‌ها رجوع کنند ــ بی‌آنکه نامی از کسی ببرد به خرده‌گیری می‌پرداخت و دل پرخونی داشت از جماعتی ازاصحاب فهرست که فقط نام کتاب‌ها و نام مؤلف آن‌هارا می‌دانند وازمحتوی کتاب‌هاهیچ آگاهی ندارند وگاه به‌شوخی می‌گفت: «علم، امروز، یاد گرفتن مواضع کتب است.» به‌تحقیقات فقه‌اللغة بعضی‌معاصران که به‌اندك مناسبتی هر کلمه‌ای را مشتق ازکلمهٔ دیگری می‌دانند و همهٔ زبان‌ها را به‌زبان فارسی برمی‌گردانند به دیدهٔ انتقاد می‌نگریست واین دسته ازفضلارا «اصحاب ریشه» می‌خواند.

کار خود را با تاریخ ادبیات وشعر گویندگان فارسی تا قرن ششم آغازکرد واین‌کشش‌که او بدین‌گونه‌آثار داشت، در آغاز، بی تأثیری از حوزهٔ پسند و سلیقهٔ استادش ادیب نیشابوری نبود. ادیب‌یکی ازعناصری است‌که درروزگار خود برادب فارسی، به‌ویژه درخراسان، تأثیر مستقیم داشته وشاگردان اوبودند که دورشتهٔ‌اصلی شعرشناسی‌رادردانشگاه تهران بوجود آوردند. سبك شناسی را ملك‌الشعراء بهار و تاریخ انتقادی ادب فارسی‌رابدیع‌الزمان‌فروزانفردردانشگاه تأسیس کردند و این که به‌طور مستقیم تحت‌تأثیر سلیقه وپسند ادیب بودند اما بدیع‌الزمان پس ازجستجوئی ــ که‌چندان هم طولانی نبود ــ به ادب صوفیانه روی‌آورد و یکی ازخوش‌بختیهای زبان فارسی وتحقیقات شعری ما، دراین‌عصر، همین‌است که‌اویك‌باره ۱۸۰ درجه تغییر جهت سلیقه داد: منتقدی چون او که عنصری را اوج شعرو شاعری می‌دانست به‌ناگاه به‌نقطهٔ مقابل‌آن‌روی‌آورد اگر عنصری شاعر لفظ و سنجیدگی کلمات و دوری از حشوها و سودجوئی از صنایع بدیعی‌بود مولوی روی‌درروی اوایستاده ومجموع ادبیاتی راکه عنصری‌وار بود، به مسخره می‌گرفت به‌ناچار فروزانفر، آن سلیقهٔ‌نخستین خودرا به‌یکسوی‌هشت وملاك انتقادی خود را دگرگون کرد. خوب به‌یاد دارم‌که در همین زمینه فرم ومحتوی یك‌بار به تمثیل می‌گفت: «اگر درظرفی از بلور تراشیده مقداری دوغ گاوعرب بریزی، وبنوشی چه‌خواهدبود، همان دوغ است و دوغ، امـا اگر در سفالینه‌ای شکسته‌اندکی **ام‌الخبائث**(عین تعبیر اوست) بریزی خواهی دید که با تو چه می‌کند؟»

گرایش فروزانفر از ادب درباری

وقالبی به‌ادب وسیع وپرجنبش مولوی ـ که درحاشیهٔ آن‌مجموع آثار صوفیانهٔ‌ادب فارسی رافرامی‌گرفت ـ گرایشی فرخنده بود وحاصل این‌کار حاصلی پر برکت : شرح‌حال مولوی ، تصحیح غزلیات‌شمس، معارف بهاء ولد، معارف محقق ترمذی، مقامات اوحدالدین کرمانی،شرح‌وتحلیل آثار عطار،شرح مثنوی‌شریف،باتصحیح، ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه

کارهائی که بیرون از حوزهٔ ادب عرفانی انجام داده باز بجای خود از آثار جاودانهٔ تحقیقات ادبی‌عصرماست، سخن وسخنوران ، تاریخ ادبیات‌ایران، فرهنگ تازی به‌پارسی ، و ترجمه‌ای که ازحی‌بن‌یقظان‌ابن‌طفیل کرده ،آیتی‌است درترجمهٔ‌این‌گونه‌آثار فلسفی‌دنیای کهن. گذشته ازاین آثار چاپ شده ، کارهای چاپ‌نشده ـ یا ناتمام او تاآنجاکه‌اطلاع دارم عبارتند از : ترجمهٔ قرآن کریم ، تصحیح مصباح‌الارواح منسوب به اوحد الدین‌کرمـانی ، تصحیح مقالات شمس تبریزی، رساله درباب‌محی‌الدین عربی‌و تأثیر او درتصوف اسلامی (که‌این‌رساله را درتابستان‌گذشته روزی‌که درمنزلش به‌دیدارش رفته‌بودم مشغول تهیهٔ آن بود ودرباب‌آن توضیحاتی ازخود اوشنیدم ، امیدوارم تألیف آن را به پایان رسانده باشد) رساله‌ای در باب تعلیم و تـربیت در ایران دورهٔ اسلامی و وضع مدارس قدیم درتاریخ اسلامی، گذشته ازاین‌آثار مجموعهٔ بیشماری حواشی و یادداشت‌ها که بر کتب مختلف نگاشته و همتی باید که گروهی به استخراج آن بپردازند .

اگرچه او با اطمینانی که به حافظهٔ خود داشت کمتر به‌یادداشت‌برداری‌می‌پرداخت اما به‌علت‌سلیقهٔ خاص وشناخت‌عجیبی که درمجموعهٔ آثارادبی‌فارسی وعربی‌داشت، بی‌هیچ گمانی هـر نکته‌ای که یادداشت کرده‌باشد خودقابل بررسی وتوجه‌است.

شم انتقادی فروزانفر ، مهم‌ترین خصوصیت‌کارها وآثار او بود و بی‌گمان در تاریخ نقد ادبی در ایران پایگاه او پایگاهی ارجمندخواهد بود. اگرمجالی باشد باردیگر درزمینهٔ «ارزش انتقادی کارهای او» سخنی خواهم آورد واکنون به‌همین نکته‌ها بسنده می‌کنم . خدایش غریق رحمت کناد .

م. سرشك

خبرهای خارجی

میمون ابله

نوشتهٔ برندهٔ نوبل

« هرنژادی‌که اهل مطایقت نباشد باید نابـود شود . انسان همانند نسل دینوسورها به‌سوی نابودی خوانده شده است. در نیمی از کرهٔ زمین ، کودکان گرسنه به‌خواب می‌روند . در صورتی‌که درطی بیست‌وپنج سال دراتازونی هزار میلیارد دلار درراه دفاع‌ملی، وبه‌عبارتی دیگر برای تهیهٔ وسایل‌کشتار خرج‌شده است ... جامعهٔ آمریکایی به‌سوی مرگ کشیده شده است و ابله‌ها . . . مرتکب این جنون می‌شوندکه بی‌رحمانه به‌سوی انهدام نهایی پیش روند... »

این پیشگویی مردی است‌که به‌سال ۱۹۳۷ به‌سبب کشف ویتامین C جایزهٔ نوبل دریافت داشته است و امروزه به عنوان یکی از بیولوژیست‌های برجستهٔ

جهان در نظر گرفته می‌شود .

نام این مرد دکتر آلبرت سژان گیورگی[1] دانشمند بزرگ مجار ـ آمریکایی است . عباراتی هم که درصدر این نوشته آمد به نوشتهٔ تازهٔ او (The Crazy Ape) « میمون ابله » تعلق دارد که از طرف دانشمند سالخوردهٔ هفتاد و سه ساله به «جوانان تقدیم شده است » . خود او می‌گوید : « ازنوشتن برای افراد مسن انصراف جسته‌ام . نمی‌توان آنان را متقاعد کرد ، فقط وقت مردن را برای آنان باقی بگذاریم . شاید فقط کسانی که خیلی جوانند حرف مرا بفهمند. »

دکتر سژان گیورگی چون اطمینان دارد که امروزه کسی کتابهای سیصد صفحه‌ای را نمی‌خواند اعلام کرده بود که کتابش فقط دارای چهل صفحه است . اما این چهل صفحه تقریباً دو برابر شد ولی باز هم این اثر را دو ساعته می‌توان به پایان رساند . چیزی که مخصوصاً دراین اثر جلب توجه می‌کند حملات تند اوست به ماجرای جنگ ویتنام .

بادر نظر گرفتن شرایط سنی نویسندهٔ دانشمند، یکی از نویسندگان فرانسوی که به‌معرفی این اثرهمت گماشته بوداین سؤال را پیش می‌کشید که اگر نویسنده بیست سال داشت چه می‌کرد ؟ جواب این سؤال را خود دکتر سژان گیورگی داده است : در چنین صورتی « دنیای امروز را مطلقاً طرد می‌کردم. مطالعه، کار، هیچ‌گونه معنایی ندارد . زنا ، تن به استعمال مواد مخدر سپردن یگانه کاری است که باقی می‌ماند.»

اما اکنون با آن که زندگی به‌نظرش چون «کابوس موجود ابلهی» می‌رسد باز هم ساعت‌ها و ساعت‌های متوالی در لابراتوارش باقی می‌ماند .

او می‌گوید : « از پدر ومادرم یاد گرفته‌ام که در حوزهٔ شناخت و زیبائی چیزی باارزش‌تر از آفریدن وجود ندارد.» هفتاد و سه‌سال زندگی از این دانشمند برجسته روحیهٔ جوانی را نربوده است : به‌موسیقی باخ (که در نظرش خدایی است) گوش می‌کند، شنا می‌کند، به‌ماهیگیری می‌رود ، تقریباً در تمام طول سال قایق‌رانی می‌کند . خانه‌اش کاملا مشرف بر اقیانوس است و پنجره‌های سرتاسری ، چشم‌انداز پهناوری از اقیانوس را در برابر دیدگانش آشکار می‌کند .

به‌عقیدهٔ او اکتشاف های انسان در زمینهٔ امور واشیاء نامرئی (چون اشعهٔ ایکس، الکترون، رادیو آکتیویته، نسبیت) نقاط بازگشتی در تاریخ بشری محسوب می‌شود . با چنین قدرتی که بشر یافته این زمان مختار است که بین نابودی مطلق دردها وبیماری‌ها، یا نابودی خود یکی را برگزیند .

دکتر سژان گیورگی این زمان بشریت را می‌بیند که در سراشیب نحس قدم نهاده است اما فقط یك شانس را برای نجاتش ممکن می‌داند، این شانس هم وجود جوانان است که می‌توانند پیش از آن که دیگر خیلی دیر شده‌باشد درك کنند ، زیرا «مغز افرادی که‌سنشان ازچهل سال گذشته دربرابر هرگونه‌فکر تازه‌ای یخ زده است.» به‌همین‌جهت‌است که او آرزو می‌کند همهٔ جوانان گرد هم آیند واساس دنیای آینده را بنا نهند . ودراین راه او هرگونه مذهبی را ازسر راه به‌کنار می‌زند زیرا عقیده دارد که هیچ مذهبی نمی‌تواند جهانی بشود .

1— A. Sgent-Gyrgyi

سارتر ، مرد ناآرام

درهفتهٔ آخرماه آوریل اعلام شد که سارتر ادارهٔ روزنامهٔ «مصلحت خلق» را برعهده گرفته است . این روزنامه که در حقیقت هفته نامه است و هفته‌ای یك‌بار خوانندگان‌خودرا به «جنگهای انقلابی، به‌هرصورتی که باشد» به‌اعتصاب وحشیانه، حریق و خرابکاری دعوت می‌کند . این هفته‌نامه به‌قول‌یکی ازنویسندگان‌فرانسه برای نابودی ومرگ «جامعهٔ کاپیتالیستی بورژوایی» می‌کوشد . به‌همین جهت از همان آغاز قابل پیش‌بینی بود که « این جامعه» به‌عکس‌العمل‌هایی‌مبادرت‌خواهد ورزید . و این عکس‌العمل نیز خیلی زود آشکار شد : مدیر اول این نشریه به اتهام تمجید ازقتل‌وغارت وحریق‌توقیف شد . اندکی بعد جانشین او نیز بنا به همین دلایل بازداشت شد. تردیدی‌نیست که هواداران این نشریه‌که همگی چپی هستند می‌توانستند هر هفته مدیرتازه‌ای معرفی‌کنند و هرهفته نیز این مدیر را در زندان بیابند: ومسلم است‌که توقیف هفتگی افرادی کـه زیاد شناخته شده نیستند بـا بی‌اعتنایی همگانی مواجه می‌شد وبدین‌ترتیب این‌گروه بازنده به حساب می‌آمد . دراین‌جا بود که سارتر قدم به‌میدان نهاد واطلاعیه‌ای‌که به‌چاپ رساند مؤید این نکته بود که اقدام او درخط‌مشی«مصلحت خلق» تغییری ایجاد نمی‌کند وبه‌همین‌ترتیب وضعی هم‌که‌خود او در «روزگار نو» (مجلهٔ خودسارتر) دارد با تغییر مواجه نخواهدشد. سارتر دراین‌اطلاعیه متذکر می‌شد که همبستگی خودرا باکلیهٔ مقاله‌هایی‌که در «مصلحت خلق » چاپ شود اعلام می‌دارد . و در آخر نیز نتیجه‌گرفته بود که اگرحکومت بخواهد او را بـازداشت کند نخواهد توانست باعث شود که محاکمهٔ او سیاسی نباشد .

بااین‌ترتیب به‌گفتهٔ یکی‌ازنویسندگان فرانسوی ، تله‌ای که سارتر نهاده عالی است : شماره‌های آینده «مصلحت خلق» مانند شماره‌های گذشته حاوی مطالبی‌تند خواهد بـود و بنابراین مشمول قانون قرارخواهندگرفت . دراین‌صورت دولت فرانسه چه‌خواهدکرد؟ یا همان سرنوشت مسؤولان‌قبلی نشریه نصیب سارترخواهد شد ودراین‌صورت خشم وخروش‌همگانی، تظاهرات و تظاهرات پاسخگوی این اقدام حکومت‌فرانسه‌خواهدشد وبالاخره همان محاکمهٔ بزرگ سیاسی‌که نویسندهٔ «راه‌های‌آزادی» دراندیشهٔ خود راه‌داده پیش خواهد آمد . یا این که در مورد سارتر روش اعتدال ومراعات پیش‌گرفته خواهد شد ، و دراین صورت جبههٔ چپ افراطی درحمایت چتر « سارتر » قدمی پیش خواهد رفت و حکومت فرانسه راوادار به عقب‌نشینی خواهدکرد. این خود مرحله‌ای بزرگ در مبارزه است و امتیازی برای سارتر ...

مرگ شاعر سویسی

گونزاگ دوری نول [1] نویسنده ، شاعر، مورخ و سیاستمدار سویسی به سن نود سالگی درگذشت . یکی از جراید معتبر فرانسه به‌مناسبت‌مرگ‌این‌شخصیت نوشت : با فقدان گونزاگ دوری‌نول ، یکی ازبارورترین نویسندگان‌فرانسوی زبان ادبیات سویس درقرن‌معاصرازمیان ما رفت .لوئی دوگونزاگ، بارون‌دوری نول‌که به یکی از خانواده‌های قدیمی و برجستهٔ نظامی تعلق داشت به‌سال ۱۸۸۰

1— Gonzague de Reynold

متولد شد. پس از پایان تحصیلات در زادگاهش فریبورگ، به پاریس رفت ودر سوربون به‌تحصیل پرداخت. درسال ۱۹۰۴ به همراهی برگزیده‌ترین نویسندگان‌سویس مجله‌ای به‌قصدنوکردن ادبیات ومخصوص جوانان تأسیس‌کرد. درفاصلهٔ سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۳۱ در دانشگاه برن استاد ادبیات فرانسه‌بود. ازجملهٔ کارهای او درآن سال‌ها تحقیقی دربارهٔ بودلر بود که در دانشگاه نیز تدریس‌کرد وشهرت بسیاری یافت.

آثار شاعرانهٔ او از سال ۱۹۰۷ به‌بعد انتشار یافت. عمده‌ترین مجموعهٔ اشعار او عبارتنداز، درسرزمین نیاکان‌ـ سرود زندگی‌ـ منتخب اشعار.

نام بعضی از آثار منثور او نیز چنین است: قصه‌ها وافسانه‌های قهرمانی سویس‌ـشهرهاوسرزمین‌سویس‌ـفریبورگ

یکی دیگر ازآثار برگزیدهٔ او دو جلد تاریخ ادبیات قرن هیجدهم سویس است که در سال های ۱۹۰۷ و ۱۹۱۲ انتشاریافت.

در زمینهٔ تاریخ نیز اثر مشهور او که در بارهٔ شکل یافتن اروپاست در هشت جلد منتشر شده است.

گونزاگ دو ری نول مدتی نیز به کارهای سیاسی پرداخت و خدمت در بریتانیای‌کبیر وآمریکای لاتین ازدوره های خدمت سیاسی او است.

دوبار جایزهٔ بنیاد شیلر به اوتعلق گرفته‌بود ویك‌بار نیز مدال‌طلای‌آکادمی فرانسه را به‌دست‌آورده بود.

دادگاه برای آثار ادبی

در اکتبر امسال در دادگاه استال پاریس محاکمه‌ای آغاز خواهد شد که منظور ازتشکیل‌آن‌تعیین تکلیف آثاری است‌که از **روژه‌مارتن دوگار**[1] نویسندهٔ «خانوادهٔ تیبو» باقی مانده‌استوتاکنون انتشار نیافته.

دراین محاکمه، خواهان خانم کریستیان مارتن دوگار است‌که یگانه دختر نویسندهٔ فرانسوی ودرنتیجه‌وارث او به‌حساب می‌آید.

دلیلی هم که دختر نویسنده ارائه می‌کند وصیتنامهٔ‌مورخ‌هشتم مارس۱۹۵۷ است‌که در آن صریحاً قید شده نویسنده کلیهٔ دارائی‌خودرا برای یگانه‌دخترش باقی می‌گذارد وضمناًوصیتنامه‌های سابق را منسوخ می‌شمارد.

علت ذکر نکتهٔ دوم این است که روژه‌مارتن‌دوگاربه‌سال۱۹۵۱وصیتنامه‌ای تنظیم‌کرده بودکه باوصیتنامهٔ موردبحث تفاوت داشته است و دوبار دیگر هم به سال‌های ۱۹۵۴ و ۱۹۵۶ مورد تجدید نظر قرارگرفته بوده است.

اکنون خانم دوگار از دادگاه تقاضا می‌کند که او را یگانه صاحب نسخه‌های دستنویس وآثار ناتمام پدرش که به هنگام مرگ او به کتابخانهٔ ملی تسلیم نشده بود بشناسند.

ازجمله‌آثاری‌که مورد ادعای‌دختر روژه مارتن دوگار قرار گرفته یکی هم رمانی‌است‌که متأسفانه خاتمه نیافته‌است.

مرگ زبانشناس روسی

ایلیا تولستوی[2] زبانشناس روسی ونوهٔ‌لئون‌تولستوی نویسندهٔ‌بزرگ‌روسی درگذشت و درخانهٔ اجدادی‌خود به‌خاك سپرده شد.

ایلیا تولستوی به‌سال ۱۹۱۸، پس از انقلاب اکتبر از روسیه خارج شد و

1— R. M. Dugard

2— Ilya Tolstoï

به‌سال ۱۹۴۵ هنگامی که جنگ خاتمه یافت با خانوادهٔ‌خویش به‌مسکومراجعت کرد و به‌عنوان استاد کرسی زبان های اسلاو در دانشگاه دولتی مسکو به‌کار پرداخت .

دیکسیونر روسی- سربوکرواتی که او تنظیم کرده از طرف متخصصان فن به عنوان یکی از بهترین فرهنگ های موجود شناخته شده است.

پسراو نیکیتا که عضوآکادمی علوم اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی است مانند پدرش زبانشناسی بزرگ‌وبرجسته محسوب می‌شود .

اثر تازه‌ای از گارسیا لورکا

یکی از هنرپیشه‌های مکزیك اعلام داشته‌که اثری ازگارسیالورکا دراختیار داردکه اصالت آن را نیز برادر شاعر اسپانیائی تأکید کرده است . این اثر عبارت ازسناریویی است‌که سخت رنگ‌و روی سوررآلیستی دارد و لورکا آن را به‌سال۱۹۲۹ به‌هنگام اقامت‌درنیویورك نوشته است،واین‌زمان تقریباً اندك‌مدتی بعدازارائه اثری است‌که سالوادوردالی و لوئیس بونوئل با نام «سگ اندلسی» به‌وجودآورده بودند.

متن‌اسپانیائی اثر لورکاهنوزانتشار نیافته زیرا مالکش حاضر به‌این‌کارنشده است.اماترجمه‌ای ازآن به‌زبان‌انگلیسی وجود دارد حاکی از این است که اثر حاوی هفتاد و هشت سکانس شماره‌دار است و فاقدکمترین انتریك نیز هست . دیالوگی در آن وجود ندارد و نیات نویسنده به‌کمك تصاویر بیان‌می‌شوند.

مرگ نویسنده

هانری ماسیس نویسندهٔ فرانسوی به سن هشتاد و چهارسالگی به‌دنبال یك بیماری طولانی و دردناك درگذشت .

به گفتهٔ پیر هانری سیمون عضو فرهنگستان فرانسه ، مرگ ماسیس در کسانی که کمتر از پنجاه سال داشتند خاطره‌ای زنده نکرد . اما برای‌کسانی که بیش از این عمر کرده‌اند یا بسیار خوانده‌اند که با تاریخ ادبیات فرانسه از سال های ۱۹۱۰ تا ۱۹۴۰ آشنایی فراوان بیابند ، این نام ، نامی بزرگ است. او هنگامی‌که بیش از بیست سال نداشت اثری فرهنگی آفریدکه هیاهوی بسیار برانگیخت واهمیت فراوان یافت.

آلن وهانری برگسون استادان او بودند . اولین مقاله‌اش چنین نام‌داشت : « زولا چگونه رمان‌هایش رامی‌نوشت.» «ماسیس» به سال ۱۹۱۴ به جبهه اعزام شد.

از سال ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۶ سردبیر مجلهٔ جهانی شد و بعد به مدیریت آن گماشته شد .

ماسیس که به هنگام مرگ صاحب نشان های لژیون دونور و صلیب جنگی بود از سال ۱۹۶۰ عضو آکادمی فرانسه نیز به‌حساب می‌آمد.

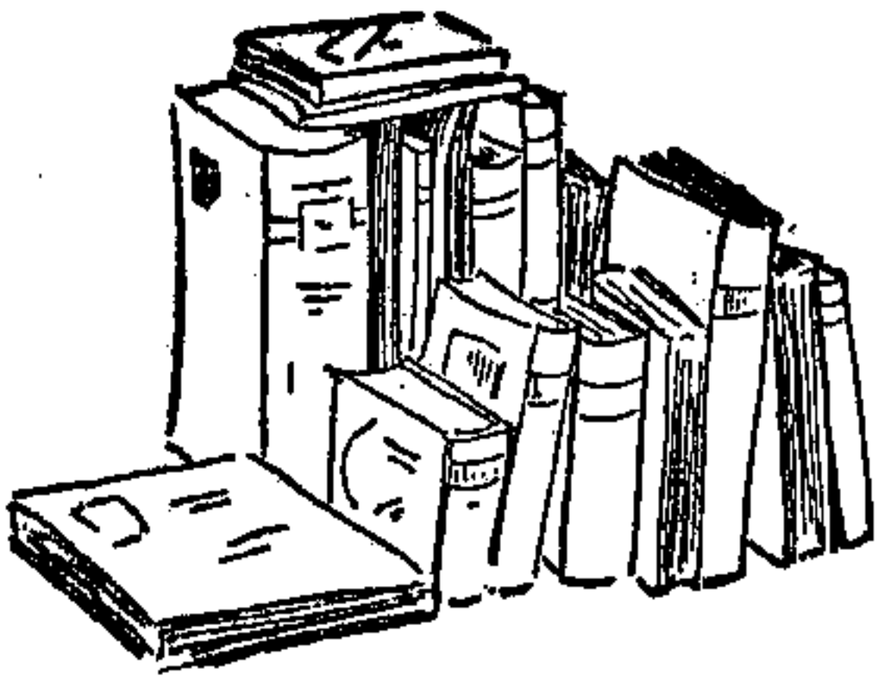
اثر تازه‌ای از همینگوی

رمان‌چاپ‌نشده‌ای‌ازارنست‌همینگوی نویسندهٔ آمریکائی در پائیز آینده در نیویورك به‌چاپ خواهد رسید. به‌طوری که نوشته‌اند این اثر در طی سال های ۱۹۴۷ تا ۱۹۵۰ نوشته شده‌است‌و.

The Islands in The Stream

نام دارد .

قاسم صنعوی



کتابهای تازه

مقدمهٔ پرفسور ایزوتسو[1] برشرح منظومه

« دراین رساله من سعی کرده‌ام مبانی فلسفهٔ سبزواری را خلاصه کنم و در این کار منحصراً به بیان تحلیلی و تاریخی اصطلاحات عمدهٔ این نظام فلسفی پرداخته‌ام. ضمناً خواسته‌ام‌ارتباط این قسم فلسفه را با وضع کنونی فلسفه دردنیا روشن سازم زیرا خالی از شگفتی نیست که برخلاف انتظار چقدر این‌نوع فلسفه مدرسی شرقی‌که ظاهراً از قبیل فلسفه‌های « قرون وسطای » اروپاست به آراء جدید فلاسفه اصالت‌وجودی «اگزیستانسیالیست» معاصر مغرب‌زمین مثل هایدگر و سارتر شباهت دارد.

علاوه براین من اعتقاد جازم دارم که هنگام‌آن رسیده است که اصحاب و اولیاء حکمت شرقی مساعی خودرا ازروی قصد و عمد و به‌نحو مرتب و منظم در راه کمك مثبت به نمو و رشد فلسفهٔ جهانی به‌کار برند اما برای نیل به این مقصود باید شرقی ها خود در بارهٔ میراث فلسفی خویش با تحلیل دقیق و تأمل عمیق به‌تفکر پردازند وآنچه راکه با فلسفهٔ معاصر مربوط می‌شود از پس پردهٔ ظلمت قرون ماضیه به‌درآورده وبه طریقی‌که متناسب با وضع فکری امروز باشد به‌عالم عرضه بدارند. برای‌من مایهٔ خوشوقتی خواهد بود اگراین رساله به‌عنوان قدم ناچیزی‌در راه تحقق‌این‌امید یعنی تقارب شرق وغرب‌موردقبول‌واقع‌گردد» .

عبارات فوق از ذیل یا قسمت بعدالتحریری نقل شده که آقای پروفسور ایزوتسو به مقدمه‌ای‌که برشرح منظومهٔ حاج ملاهادی‌سبزواری به‌زبان انگلیسی نوشته اضافه کرده‌اند[2] البته ایشان چنانکه فـروتنی و ادب مشهور ژاپنی اقتضا

۱— توشی‌هی‌کوایزوتسوژاپنی، استادفلسفهٔ‌دانشگاه‌مك‌گیل‌که ترجمهٔ‌احوال‌ایشان به‌دست نیامد ولی‌ازمقدمه‌ای‌که نوشته‌اند به‌خوبی برمی‌آیدکه درحکمت اهل‌شرق وغرب هردونهایت تسلط وتبحر را دارد وجای‌آن است‌که دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران حضور ایشان را مغتنم شمرده کلاس یا سمیناری ترتیب دهدکه شاگردان و معلمان دورهٔ فلسفه هردو بتوانند از معلومات ایشان استفاده کنند .

۲— شرح منظومه‌که به‌هزینهٔ دانشگاه مك‌گیل در طهران به دستیاری آقایان دکتر مهدی محقق و ایزوتسو چاپ‌شده؛ حاوی شرح احوال وآثار مؤلف ومتن اشعار و شرح و حواشی خود سبزواری و حواشی هیدجی و آملی وفهارس ولغت‌نامهٔ بسیارجامع و ممتع است .

می‌کند اولاً به‌تخفیف قدر وارزش کاری که‌خود انجام‌داده کوشیده‌اند وسپس تلویحاً به‌بنده وامثال بنده که ادعای اشتغال به‌فلسفهٔ غربی و آشنایی باآن داریم تذکر دوستانه داده‌اند که باید خودمان درحفظ میراث فلسفی گرانبهای اجدادمان و استفادهٔ ازآن و عرضه‌داشت مطالب مهم و باقی‌آن به عالم امروز همت ورزیم . این تذکر استاد محترم ژاپونی بسیار بجاست و به قول فرنگی‌ها « از جانب ما ایرانیان به‌حسن قبول تلقی می‌شود» اما ضمناً باید عرض کنم که شرطی که برای آن قرارداده‌اند یعنی «تفکر دربارهٔ حکمت اسلامی ایران با تحلیل دقیق وتأمل عمیق» کاری چندان‌آسان نیست زیرا ازطرفی در ایران رشتهٔ علاقه و اتصال بین متفکرین نسل جدید وآثار نسل‌های گذشته تقریباً گسسته شده واگر مساعی بعضی اشخاص استثنائی (چه در دانشگاه‌های ایران وچه درحوزه‌های علمی دینی) نبود سیل فرهنگ ومدنیت غربی ریشهٔ این درخت تناور را ازبیخ وبن برکنده بود. از طرف دیگر متأسفانه مسئلهٔ زبان خارجی و تعلیم صحیح آن هنوز در ایران کاملا حل نشده وبالنتیجه کسانی که شاید ازمبادی و مبانی حکمت ماثورهٔ اسلامی (بلکه سیستم‌های فلسفی متعددی مثل حکمت مشاء واشراق وکلام معتزلی‌واشعری وتصوف وغیره) اطلاع کافی دارند به‌زبان‌های غربی درست آشنا نیستند وآنها که شاید زبان‌های فرنگی راآموخته باشند مثل بندهٔ نویسنده هنوز به تعلم و تفکر بسیار احتیاج دارند .

ترجمه و شرح ومعرفی حکمت خاصهٔ اهل تشیع (از **خواجه نصیر** به‌این طرف) تاحدی موردتوجه نسل جوان متفکر ایران واقع‌گردیده و مساعی امثال دکتر **سیدحسین نصر** (رئیس فعلی‌دانشکدهٔ ادبیات‌وعلوم انسانی) وسید**جلال‌الدین آشتیانی** ودکتر **محمد معین** (باکمك پرفسور **هانری‌کربن**) و دکتر **مهدی محقق** (به‌معیت پرفسور ایزوتسو) و **مهدی حائری یزدی** فتح‌بابی‌است که شاید درآینده به‌نتایج مفید منتهی‌گردد . اما جنبهٔ دیگر موضوع که «تفکر و تأمل» و تحقیق انتقادی درآراء پیشینیان ومقایسهٔ نتایج حاصلهٔ آنها با نظریات رایج فلسفی در روزگارکنونی باشدکاری بس مشکل‌تر ومحتاج صرف وقت و مطالعه وبحث ونقد بسیاراست. آقای پرفسور ایزوتسو بحث «وجود وماهیت» راکه از ممیزات خاصهٔ فلسفه سبزواری‌است موردتحقیق قرارداده وبه‌این‌نتیجه رسیده‌که با عقایداصحاب اگزیستانسیالیزم جدید چندان فرق اساسی ندارد . بنده نظر ایشان را تأیید و آن را تصدیق می‌کنم زیرا وقتی دونفر بدون اطلاع یکدیگر ازمقدمات مشابه، ابتداکنند ولوازم عقلی ومقارنات منطقی‌آن مقدمات را با استدلال صحیح‌حاصل نمایند طبعاً به‌نتایج واحدی نائل خواهند شد ولی صحت واعتبار این‌نتایج البته

بستگی به‌درستی مقدمات خواهدداشت. آقای ایزوتسو چنانکه ازفحوای‌مطالبشان پیداست‌بنا به‌سابقهٔ ذهنی‌وفرهنگی خاص‌ژاپونی متمایل به‌مشرب اگزیستانسیالیست هستند وطبیعی است که وحدت وجود معتدل ملاصدرا وحاج‌ملاهادی بیشتر به‌مذاق ایشان سازگار می‌آید تا تحلیلات و تحقیقات متکلمین ایرانی غیر شیعه از قبیل **ابوحامد غزالی** و **امام فخررازی** و قاضی عضید **ایجی** و **مجدالدین** تفتازانی و میرسید شریف **جرجانی** و حتی **عبدالرزاق لاهیجی** که هرچند شیعه و داماد ملاصدرا بوده دربعضی موارد ازمتکلمان غیرشیعه پیروی‌کرده است.

بنده می‌خواهم توضیح مختصری راجع به‌نحوهٔ تفکر این دسته ازحکمای ایرانی‌که مورد بی‌التفاتی‌آقای ایزوتسو قرارگرفته‌اند بدهم وبرای این‌که‌تصور نرود در استنباط خود دچار اشتباه شده‌ام عین قول ایشان را در بارهٔ امام فخر رازی نقل می‌کنم (یادداشت شمارهٔ ۱۰ در ذیل فصل اول مقدمه) :

«باید فخرالدین‌رازی (متوفی‌سال ۱۲۰۹ میلادی) را به‌عنوان یکی‌دیگر ازمنقدین سرسخت فلسفهٔ **ابن سینا** نام‌برد . اما احتجاجات او بر علیه ابن سینا ازنظر ما چندان اهمیتی ندارد زیرا بیشترآنهامبتنی بر سوء تفاهم حاصل‌تعجیل در حکم است » .

در بحث ازاین مطلب با اجازهٔ خوانندگان دانشمند این مجله بنده فقط یك موضوع راکه «اشتراك لفظی یامعنوی وجود» باشد دراین مقاله طرح می‌کنم و دراثبات این‌نکته‌سعی خواهم‌نمودکه «احتجاجات» امثال‌فخررازی علیه ابن‌سینا نه‌فقط غیرمهم نبوده بلکه به‌قدری اهمیت داشته است‌که امروزه جدیدترین‌مکتب های فلسفی یعنی « تحلیل منطقی» و « فلسفهٔ لفظی » به نتایج مشابهی رسیده‌اند همچنانکه آراء اگزیستانسیالیست‌ها با نتایج حکمای وحدت وجودی ما چندان اختلافی ندارد.

آقای ایزوتسو درمقدمهٔ خودکه به‌نظر بنده بدون اغراق بهترین شرحی است‌که تا به‌حال به‌یك زبان خارجی راجع به حکمت اسلامی ایرانی نوشته شده بحث وجود وماهیت را پس ازبیان مختصرکلیات فلسفهٔ سبزواری (درفصل اول) نسبةً به‌تفصیل شرح داده‌اند ومفهوم وجود وحقیقت وجود وتمایز میان وجود و ماهیت واصالت وجود وعارض بودن‌آن‌را به‌نهایت دقت وسلاست‌که حاکی ازعمق و تبحر ایشان در مباحث فلسفی شرقی و غربی است بیان داشته‌اند . اما موضوع «اشتراك لفظی یا معنوی وجود » راکه امروزه اهمیت خاصی‌کسب نموده ازنظر دور داشته وذکر ننموده‌اند درصورتی‌که به‌نظر من مطلب اصلی و اساسی دراین بحث طولانی وکهن همین نکته است‌که اصلا معانی این الفاظ پرطمطراق‌چیست؟

بایدمقدمتاً توضیح داد که اساس «فلسفهٔ لفظی» ویا «تحلیل منطقی» جدید این‌است که فلاسفه درتحلیل نهایی‌مفاهیم مصطلح خود مجبورندبالاخره به‌عرف‌عام واستعمالات عادی کلام که حاصل قرن‌ها بلکه هزاران سال تجربهٔ افراد بشر است متوسل شوند و برای توضیح مفاهیمی که مدلولات اصطلاحات موضوعهٔ آنهاست به‌فطرت سلیمهٔ افراد باقطع‌نظر ازپیچیدگی وغوامض عارضی فلسفی رجوع نمایند وحکمیت ومرجعیت این «استعمالات عرفیه» قطعی و خدشه‌ناپذیر است . مثلا در معنی همین لفظ « وجود » باید دید مردم عادی از استعمال این لفظ چه معنایی اراده می‌کنند ؛ اگر ازشخصی که فکرش هنوز براثر موشکافی‌های فلسفی منحرف نشده باشد بپرسید وجود یعنی چه ؛ جواب خواهد داد یعنی « بودن » اما بودن چه چیزی ؛کلمه بودن مضافی‌است که مضاف‌الیه می‌خواهد وبودن مصدری، معنای محصلی ندارد زیرا طرف فوراً خواهد پرسید بودن چه ؛ آن وقت ناچار باید مضاف‌الیه آن‌راکه «فلان‌چیز» باشد به‌آن اضافه‌کرد تا معنی تام حاصل بشود . غزالی در تهافت‌الفلاسفه این مطلب را چنین بیان‌کرده است ،

« المسلك الثانی هوان نقول وجود بلاماهیة و لاحقیقة غیر معقول و کما لانعقل عدماً مـــرسلاً الا بالاضافة الی موجود بقدر عدمه فلانعقل وجوداً مرسلاً بالاضافه الی‌حقیقة معینة لاسما اذا یتعین ذات واحدة فکیف واحد ممیزعن غیره بالمعنی ولاحقیقة له فان نفی‌الماهیة نفی‌الحقیقة واذا نفی حقیقةالموجود لم یعقل الوجود فکانهم قالوا وجود ولا موجود وهو متناقض» (تهافت‌الفلاسفه مسئلهٔ ثامن فی‌ابطال قولهم ان وجودالاول بسیط)

خلاصهٔ کلام غزالی این است که: وجود بدون ماهیت وحقیقت یعنی وجود مطلق ومرسل بی‌معنی ومهمل وغیرمعقول است زیرا همانطورکه عدم مطلق‌ومرسل محال‌است وعدم فقط بااضافه به‌موجود معنی پیدا می‌کند وجود مطلق ومرسل هم جز با اضافه به‌حقیقت معینی بی‌معنی خواهدبود زیرا چگونه ذات واحدی‌متعین می‌شود بدون اینکه ازسائر ذوات در معنی متمایز باشد و حقیقتی خاص نداشته باشد . نفی ماهیت نفی حقیقت است و اگر حقیقت موجود نفی شود مفهوم وجود غیرمعقول خواهدگردید ومثل این است که بگوئیم وجود هست و موجود نیست و این تناقض است .

این‌همان ایرادی است که تحلیلیان امروزی‌آن را ایراد تجوهر مفاهیم [1] می‌نامند یعنی برای مفهوم انتزاعی که فقط مصادیق‌آن دارای وجود واقعی است «جوهریت» قائل شدن وبه‌آن شیئیت دادن باشد . بنابرأی ویتگنشتاین و سائر

1– Hypostatization of Concepts

اصحاب فلسفهٔ تحلیلی الفاظ محمول ومؤول بـه‌معانی عرفیه است و اگر فیلسوفان بخواهند معنی دیگری ازلفظ مستعمل در عرف عامه اراده کنند مکلفند که این تعبیر را موجه سازند والا مفاهیم موردنظر را مفاهیم محصل و معینی نخواهد بود و بایدآنهارامهمل‌خواند ودرهمین بحث می‌بینیم که وجود را به‌معنای مخصوص استعمال می‌کنندکه در عرف عامه معنی ندارد وغزالی هم درزمان خود به همین نکته استناد جسته است. خلاصه این‌که بایدگفت یالفظ وجود را بهمین معنی‌عادی وعرفی‌آن استعمال‌کنید یابرای‌مفهوم مخصوصی‌که مورد نظر شماست لفظ دیگری وضع‌کنید ودست‌از سرکچل این‌کلمه بردارید. بعضی حکمای‌مشاء واغلب‌حکمای وحدت وجودی اسلامی مرتکب این‌اشتباه شده‌اند . معارضین آن‌ها دراین بحث متکلمین اشعری هستندکه اصلا کلمهٔ وجـود را مشترك‌لفظی می‌دانند و اکنون باید به‌توضیح این دو اصطلاح بپردازیم . « اشتراك لفظی در وقتی است‌که لفظ واحد ومعنی متعدد باشد یعنی یك‌لفظ درمقابل چندمعنی (با وضع‌های جداجدا) وضع شده‌باشد دراین‌صورت آن‌را لفظ مشترك می‌نامند مانند لفظ عین‌که یکبار درمقابل طلا و باردیگر درمقابل نقره و سپس در مقابل جاریه آنگاه در مقابل چشم وهکذا درمقابل‌چشمه وغیره وضع شده‌است . مشترك معنوی لفظ واحدی را گویندکه درمقابل معنی واحدی وضع شده لکن‌آن معنی دارای افراد ومصادیق کثیره باشد مانند لفظ انسان‌که به‌اعتباری کلی وبه‌اعتباردیگر مشترك بین‌افراد ومصادیق معنی خود می‌باشد[1]». حاصل‌این‌است که‌به‌قول حکما وبرخی ازمتکلمین لفظ «وجود» «لفظ‌کلی» است‌که افرادآن در وجود اشتراك دارند یعنی وجود هم مثل «کلی طبیعی» که درافرادومصادیق‌خود «موجود» است در کلیه اعیان«وجود» دارد وبلکه ازاین‌هم بالاتر وجود «بسیط غیرمتعین» وبدون ماهیت هم متحقق و خلاصه این‌که وجود «موجود» است. اشعریان بنابه‌همان تحلیلی‌که در بالا بدان اشاره شد می‌گویند این قول اصلا معنی محصلی ندارد و مهمل صرف است زیرا وجود همان‌طورکه‌گفتیم فقط وقتی معنی داردکه اضافه به‌ماهیتی شده باشدومفهوم انتزاعی‌آن لفظ صرف است مانند سائر الفاظ کلی‌که در مقام اطلاق به افراد و مصادیق واقعی‌خود کسب معنی‌می کند وخارج‌ازآن‌هیچ‌معنایی‌نمی‌تواند داشته‌باشد.

اگربگویند مفهوم وجودغیراز «حقیقت وجود» است می‌گوئیم بلی‌حقیقت وجود همان ماهیت‌موجود است، زیرا درغیراین‌صورت باید به «وجود غیرموجود»

۱— نقل ازکتاب «اصول فقه» تألیف دانشمند محترم‌آقای‌محمد رشادکه چون به‌زبان فارسی‌نوشته‌شده نقل‌ازآن‌مناسب‌تر بود، به‌عبارت‌ساده اشتراك‌لفظی‌درمورد وحدت‌لفظ وتعدد معانی و مفاهیم است واشتراك معنوی درمورد وحدت لفظ وتعدد مصادیق وچنان‌که ملاحظه می‌کنیددراین صورت با لفظ‌کلی اختلافی نخواهد داشت.

قائل شویم که تناقض و باطل ومحال است . دراین‌جا باید تذکر داد که قدما اغلب دراستعمال لفظ «ماهیت» مرتکب مسامحهٔ لفظی می‌شدند زیرا گاهی آن را به‌معنی «تعریف لفظی یاحد و رسم منطقی» شیئ و گاهی به‌معنی خود شیئ موجود متحقق در خارج، استعمال می‌کردند و این تسامح منشاء خلط و اشتباه بسیار شده است منجمله در همین بحث که بنابه‌رأی اشعری، وجود همان موجود در خارج است نه ماهیات صرف که لفظی است و معنی حقیقی قول او این است که وجود هرچیزی عین حقیقت آن چیز است واین مطلبی است که معارضان اوهم به‌وجهی قبول‌دارند زیرا می‌گویند وجود وماهیت فقط در ذهن قابل‌تفکیک‌اند ودرخارج اتحاد دارند وآقای پرفسور ایزوتسو هم در مقدمهٔ خود به‌این معنی اقرار کرده‌اند و به‌قول غزالی تفکیکی که حکما درمورد وجود وماهیت ممکنات قائل‌شده ودرموردذات واجب نفی کرده‌اند صحیح نیست و درممکنات هم وجود و ماهیت اتحاد دارند .

چنانکه ملاحظه می‌شود قدما ازطرفی می‌گفتند که وجود، جوهر نیست‌زیرا جوهر ازماهیات است درصورتی که وجود مقابل ماهیت است اما از طرف دیگر مجبور بودند وجود را مشترك معنوی بدانند نه مشترك لفظی و در نتیجه ناچار می‌بایست قائل شوند به اینکه آنچه مشترك بین ماهیات مختلفه است (گذشته از جوهرآن) امری‌غیراز جوهر است اما مثل جوهر میان‌آن‌ها مشترك است وضمناً نمی‌توان گفت مفهومی اعم ازجوهراست. اما معنی این‌حرف چیست؟ به‌عقل قاصر بنده چیزی نمی‌رسد مگر از خوانندگان دانشمند کسی که جواب آن را می‌داند بربنده منت نهند وتوضیح فرمایند. مقسم قراردادن وجود بهرنحوی که باشدآن‌را داخل درماهیت می‌کند درصورتی به‌قول‌قدما وجود جز درمورد ذات واجب‌امری زائد برماهیت و به‌معنی تحقق‌آن است .

در صورت اول وجود برچه چیزی عارض می‌شود ؟ در صورت دوم عروض وجود برآنچه موجود است به‌منزلهٔ تحصیل حاصل و قطعاً باطل خواهد بود مگر این‌که لفظ «عروض» را به‌معنی دیگری غیر ازآنچه مصطلح خودشان است به‌کار ببریم که محتاج به‌تجدید بحث وتوضیح مطلب است، قول به‌عروض ماهیت بروجود هم مشکل را حل نمی‌کند .

چنانکه گفتم منشاء اشتباهات ومغالطات فلسفی این است که به‌جای پیروی ازقواعد لغوی وکلامی از حدود لغت وکلام تجاوز کنند یعنی برای چیزهائی که دارای وجود واقعی نیستند حیثیت وجودی قائل شوند و وجود چیزهائی را که واقعیت دارد انکارکنند واین روش غلط درفلسفه بدوطریق تجلی کرده‌است؛ یکی به‌صورت اشتراك معنوی و وحدت‌وجود که قدما (ومنجمله حکمای عرفانی‌اسلامی)

بدان معتقد بوده‌اند و دیگر به‌صورت اصالت نفس و ذهن یعنی عقیده به وجود خودآگاهی به عنوان امری متحقق و مستقل از اعمال مغز انسانی که معتقد به اگزیستانسیالیست‌ها وفنومنولوژیست‌های جدید است. باتحلیل منطقی که ازاین دومفهوم به‌عمل می‌آوریم می‌بینیم که حتی به قول خود معتقدین به‌آن در تحلیل هردو قول به‌مرحلهٔ می‌رسیم که باید بگوئیم به‌کلی بی‌معنی است یعنی عدم صرف ومعدوم مطلق است . دربحث اشتراك معنوی وجود به‌این نتیجه رسیدیم که مفهوم «وجود» بدون مفهوم متضائف‌آن یعنی «شیئی موجود» بکلی بی‌معنی ومهمل‌است و وجود بحت وبسیط را با عدم مطلق باید مترادف دانست همین طور در تحلیل «خودآگاهی» به‌عنوان امری قائم به‌ذات و مستقل از تصورات یعنی اعمال مغزی انسان به مرحلهٔ می‌رسیم که هرگاه کلیه این تصورات را ازآن سلب کنیم ناچار باید بگوئیم به‌عدم صرف رسیده‌ایم زیرا ذهن انسان همان مجموعهٔ تصورات آن است کمااینکه عالم وجود مجموعهٔ موجودات است و اگر مقومات چیزی را سلب کنیم مسلماً دیگرآن چیز وجود نخواهد داشت.

اما عرفا وحکمای فنومنولوژیست چه می‌گویند؟آن‌ها می‌گویند علاوه‌بر موجوداتی که عالم وجود مرکب از آنهاست امر دیگری هست به نام وجود که کل‌آنهاست وهیچ‌یك ازآن‌ها نیست[1] . وهمچنین علاوه برتصورات واعمال مغزی انسان امر دیگری هست به‌نام خودآگاهی یا نفس که کل این تصورات است ولی هیچ‌یك ازآن‌ها نیست ومعنی حقیقی وجود همان «امر مجهولی » است که مشترك میان موجودات عالم خارج وتصورات ذهن است و در حقیقت موجودات «قائم به وجود»هستند نه‌اینکه‌مفهوم‌وجود قائم به‌موجودات‌باشد وتصورات قائم‌به«ذهن»اند نه‌این‌که مفهوم ذهن قائم به‌تصورات باشد و اگر کسی بخواهد «وجود» را حس کند وباآن آشنائی وشناسائی مستقیم حاصل نماید چون در عالم خارج که معلوم بالعرض وبالواسطه است این‌کار برای او میسر نیست پس‌ناچار باید به‌نفس‌خود رجوع‌کند و هروقت آن را از جمیع تصورات خارجی (یعنی تصورات حسی) و معقولات انتزاعی وهمهٔ تهیجات نفسانی وباطنی بالکل تخلیه وتعریه نمودآنوقت وجود اصلی واقعی حقیقی را بدون هیچ شائبه وآلودگی «ماهیت» رؤیت خواهد کرد اما چنین چیزی همان‌طور که خود ژان‌پل‌سارتر درمقدمهٔ کتاب «بودونبود» اقرار کرده و پرفسور ایزوتسو هم در مقدمهٔ مورد بحث ما اشاره نموده‌اند با مفهوم «عدم مطلق» هیچ فرقی ندارد . به‌قول شاعر :

چشم بند وگوش بند ولب ببند ور نبینی سر حق برما بخند

۱— بسیط‌الحقیقه کل‌الاشیاء ولیس بشیئ منها

پس اگربنده شرمنده ازاین حرف‌ها به‌خنده‌آیم باید معذورم داشت زیرا سال‌ها این‌دستور را بکاربستم وچیزی ندیدم وچگونه می‌توانستم دیدکه انسان با چشم‌بازوگوش فراز هزارها اسرار «ماده» مأنوس ومشهود راکه این‌آقایان آنقدر ازآن وحشت دارندوفرارآن‌ها از وی به‌قول حاجی سبزواری مثل نفرت شخص مزکوم از مشك ازفر است نمی‌بیند پس چگونه مانند « انسان معلق در فضاء » می‌تواند با بستن چشم وگوش وانقطاع عقل وهوش چیزی بفهمد؟

بنده ازجسارت وزیاده‌روی خود معذرت می‌خواهم وبانهایت تأکید عرض می‌کنم‌که نه تحقیقات ومباحثات بزرگان قدمای ایرانی به کلی بی‌حاصل بوده و نه تتبعات و تحلیلات اساتیدی از قبیل پرفسور ایزوتسو و امثال اوصرفاً جنبهٔ «عتیقه‌شناسی» یا «ژیمناستیك فکری» دارد ومطالعهٔ همهٔ این مباحث برای‌محصل فلسفه وتاریخ علوم و فرهنگ انسانی لازم و واجب است فقط باید در نظر داشت که دراین سیر و سیاحتی‌که درتطور و تکامل فکری بشری بجا می‌آوریم همواره باید متوجه باشیم‌که کدام‌یك از مسیرهای فکری به‌نتیجهٔ واقعی رسیده و به علم مثبت مؤدی‌گردیده وکدام‌یك به بن‌بست منتهی شده ومایهٔ سرگردانی ودرجازدن شده‌است وبرای وصول به‌نتیجه دراین تحقیق مهم باید مخصوصاً آن‌قسمت ازتاریخ فلسفهٔ غربی راکه دورهٔ تحول از قرون وسطی به دورهٔ جدید و رنسانس و شروع علوم تجربی است خوب مطالعه کرد . وآراء اصالت لفظیان فرنگی مانند **ابلارد** و**ویلیام اکام** ومخصوصاً متأخرین‌آن‌ها مثل **اترکور** ونیکلاکوزانوس را با اقوال متکلمان اسلامی‌مانند **غزالی** و **رازی** وشهرستانی مقایسه ومطابقه‌کرد وسپس‌آثار **گالیله** و**بیکن** و **دکارت** و **لاك** را بررسی نمود .

به‌عقیدهٔ بنده باید نه نسبت به‌آنچه پیشینیان خودمان‌گفته‌اند حس‌تحقیر وبی‌اعتنایی داشته باشیم و نه نسبت به‌آنچه غربیان معاصر می‌گویند حس رعب و اعجاب بی‌جا نشان دهیم و تصور کنیم هرچه می‌گویند صحیح است خواه گوینده سارتر باشد و هایدگر وخواه ملاصدرا باشد وحاجی سبزواری چه بخواهند عالم وجود را برحسب مفاهیم انتزاعی خالی‌ازمعنی یا احساسات عرفانی شخصی‌توجیه کنند وچه بکوشند تا با نظر کردن به ریشه های سیاه مرطوب و گره‌دار درخت بلوط‌کهن تعبیر نمایند .

منوچهر بزرگمهر

نگاهی به مجلات

۱ـ ادبیات معاصر

« جورج آرول ــ پیام‌آور شکسته » مطلبی‌است به‌ترجمهٔ م‌ـحسین‌ـ بیژن‌ـا بنابر آنچه که درآغاز مقاله آمده است هدف ومنظور ازترجمه این بوده است که «آرول ،آنطورکه واقعاً بود به خواننده ایرانی شناسانده شود»

«آبنوس- دفتری در ادبیات و هنر ـ از انتشارات انجمن شعروادبیات دانشجویان دانشگاه پهلوی»

سطرهائی از نامهٔ جلال آل‌احمد به حسن شهپری ــ«شعر» از رابرت‌هیلی‌یر ترجمهٔ منوچهرکاشف اشعاری ازچندشاعر جوان ایرانی به همراه ترجمهٔ اشعاری از چند شاعر خارجی ــ قسمت هائی از سخنرانی ابراهیم‌گلستان در شیراز زیر عنوان « تجربه‌های من در نوشتن»

«ازشعر تا قصه - دفتر دوم»

اشعاری از«سیاوش‌کسرائی» «تورج رهنما» «شهناز اعلامی» «سیمین‌بهبهانی» «جاوید نامدار» و « پروین اعتصامی»

«کاوه ـ سال هفتم ــ شمارهٔ۲۷»

« ایزیدورو آسه‌ودو[1] » از خورخه لوئیس بورخس ترجمهٔ احمد میرعلائی‌ــ «میخانکی» از اسماعیل خوئی « دلگیر مثل سایه» از فرهاد شیبانی

«نگین ــ شمارهٔ ۶۰ ـ اردیبهشت‌ماه ۴۹»

۲ـ داستان و نمایشنامه

«یك اعدام» از جورج‌آرول ترجمهٔ بانی . «درون‌نگری» از استفان ارکنی نویسندهٔ‌مجار ترجمهٔ بهروز صوراسرافیل «آیا دوست داری اینجا باشد؟» از جان اوهارا ترجمهٔ ایرج تهرانی

«آبنوس - دفتری درادبیات وهنر»

«بیابان»ازپرویزمسجدی‌ـ«کلاغها» از پیمان جهان‌بین‌ــ «خیابان وکوچه» از حمید قدیمی حرفه

«ازشعر تا قصه - دفتر دوم»

«نای تمت» از علی مستوفی «احمد صادق» «پیراهن»از رضا نامدار «شاعر» از «آرکادی‌آورچنکو»ترجمهٔح‌ــ بهرامی «سرحد» از سیروس آموزگار

«کاوه ــ شمارهٔ ۲۷- سال هفتم»

1— Isidoroacevdo

«بعدازظهر تابستان» ازمسلم‌صفوی. «شرکت» از طامس وولف ترجمهٔ ح. عباسپور تمیجانی «جنگ ترکمن» از گوبینو نویسنده فرانسوی ــ ترجمهٔ محمد علی جمال‌زاده ــ نویسنده دراین داستان اوضاع‌واحوال ایران را درزمان ناصرالدین‌شاه نشان داده است. «سومین قسمت نمایشنامه «دیوانه شای‌یو» از ژان‌ژیرودو ترجمهٔ‌هوشنگ‌کاوسی‌نمایشنامهٔ «ساس» ازمایاکوفسکی‌ترجمهٔ‌کامبیزفرخی

«نگین شمارهٔ ۶۰ــ اردیبهشت‌ماه ۴۹»

۳ــ تئاتر و سینما

«رومن‌پولانسکی،رضایت، ناخوشایند-ترین‌احساس». نوشتهٔ Gordon Gow ترجمهٔ بهرام ورجاوند. نویسنده دراین مقاله مطالبی در بارهٔ رومن پولانسکی کارگردان لهستانی به‌دست می‌دهد

«آبنوس ــ دفتری در ادبیات وهنر»

«یادداشت‌های استانیسلاوسکی» ترجمهٔ‌مهین اسکوئی دراین‌مقاله‌نویسنده زندگی هنرمند را هنگام‌کار خلاقه شامل دوبخش می‌داند و داشتن دو زندگی بر صحنه‌را نه‌تنها مانع‌الهام‌هنرمندنمی‌داند بلکه چنین نظر می‌دهد که‌آن دو زندگی با تکمیل یکدیگر به هنرمند خلاقیت می‌بخشد وآنگاه دربارهٔ:

زندگی اول: دورنمای نقش

زندگی دوم: دورنمای زندگی اجراگر و تکنیك روانی او به هنگام آفرینش مطالبی چند می‌نویسد.

«ازشعر تاقصه ــ دفتر دوم»

«تهیهٔ‌فیلم‌های‌سینمائی‌برای‌کودکان» ازابراهیم رشیدپور. دراین مقاله‌اهمیت فیلم‌سازی برای کودکان نشان داده شده است و طریقه ساختن فیلم‌های مخصوص کودکان راهنمائی‌گردیده است.

«تحقیقات روزنامه‌نگاری - سال‌پنجم- شماره۱۷»

«میراث‌آیزنشتاین ــ مونتاژ و بعد تخیلی» از یوری داویدف ترجمهٔ ح ــ اسدپور بصیرنصیبی زیرعنوان«یادداشت هائی دربارهٔ سینما» چهاریادداشت نوشته است یادداشت اول به مجله‌های سینمائی و جوائز سینمائی اختصاص دارد. در یادداشت دوم مطلبی می‌خوانیم دربارهٔ فیلم «دیدی از دنیای دیگر» که به کارگردانی احمد فاروقی تهیه شده این فیلم که‌گزارشی است از دیوانه‌خانهٔ امین آباد به اعتقاد نویسنده یك فیلم سفارشی است. «سینمای‌آزاد ایران» عنوان‌سومین یادداشت‌نویسنده است وبالاخره‌یادداشت چهارم دربارهٔ‌چندفیلم‌کوتاه ازهنرجویان مدرسه عالی تلویزیون و سینماست. نام ونام‌سازندهٔ این فیلم‌ها به‌ترتیب‌عبارتست ازلی‌لی‌ــ‌کارسیمین رائی‌ــ بازارمسگرها سازنده ژیلا مهرجوئی و «دوستت دارم» از شکوه نجم‌آبادی

آخرین قسمت از «واقعیت‌گرائی فیلم» نوشتهٔ فریدون رهنما دراین شماره آمده است ضمناً وعده داده شده است که بخش‌های دیگر این‌رساله یعنی‌بخش«راه واقعیت‌گرائی در تاریخ سینما» و بخش «توانائی‌های مربوط به‌ماهیت فیلم» و «فرهنگ واژه‌ها ونام‌ها»ونیزمرجع‌های خارجی و ایرانی در بارهٔ سینما همه در کتابی با همین‌نام یعنی «واقعیت‌گرائی فیلم» خواهد بود که دردست انتشاراست. درمقالهٔ این شماره دربارهٔ فیلم و نوشته «داستان» وفیلم وشعر مطالبی‌آمده‌است.

«نگین ــ شمارهٔ ۶۰ــ اردیبهشت ماه ۱۳۴۹»

۴ـ زبان و زبان شناسی

« ارتباط زبان با فکر در ترجمه » ازمنصور اختیار.

«تحقیقات روزنامه‌نگاری ـ سال‌پنجم-شمارهٔ۱۷»

« زبان های ایرانی الموت » از احسان یارشاطر .

« دستور زبان‌فارسی ـ جانشین‌های تأکیدی» از احمد شفائی.

«کاوه - شمارهٔ ۲۷ـسال هفتم»

۵ـ انتقاد کتاب

« یک‌هزار و چهارصد ترانهٔ محلی ازصادق همایونی . نقد و بررسی از ع ـ روح‌بخشان نویسنده در آغاز تاریخچه فولکلور ایران‌را به‌سه‌دوره تقسیم‌می‌کند و دربارهٔ هرسه دورهٔ به اختصار مطالبی می‌نویسد. دورهٔ نخست از روزگاری‌بس قدیم‌آغاز می‌گردد . دورهٔ دوم تا مرگ هدایت ادامه‌دارد ونویسنده از این‌جهت هدایت را نقطهٔ عطفی در این مطالعات می‌داند‌که درمیان همه‌کسانی‌که به‌گردآوری‌ومطالعهٔ فولکلورایران‌پرداخته‌اند هیچ‌کس به‌اندازهٔ هدایت دلسوز نبوده است‌وبه‌خوبی اوکار نکرده است‌وبجاست اگر اورا پاسدار فولکلور ایران‌بدانیم. دورهٔ سوم بامرگ هدایت‌آغاز می‌شود و تا به‌امروز ادامه دارد . سپس نویسنده به‌تعریف فولکلورپراخته وبه‌بحث‌دربارهٔ ترانه‌که شاخهٔ بزرگی از ادبیات عامه و درواقع‌شاخهٔ‌عمده وهمیشگی وهمه‌جائی فولکلور هست می‌پردازد . وآنگاه‌کتاب «یک‌هزار و چهارصد ترانهٔ محلی » را معرفی می‌کند ونقص بزرگ‌کتاب‌را در این‌می‌داند‌که ترانه‌ها به‌ترتیب موضوعی وتاریخی دسته‌بندی نشده‌اند و زیرتأثیر سنت ادبی فارسی تنها به‌شکل‌آن‌ها توجه شده است.

«کاوه ـ شمارهٔ ۲۷ـسال هفتم»

قسمت دوم نقد و بررسی « ادبیات چیست ؟ » سارتر از فریدون فاطمی در این شماره‌آمده است . درآغازمی‌خوانیم که «جناب سارتر معتقد است‌که رنگ‌ها و نقش‌ها برخلاف‌کلمات ، نشانه نیستند و دلالت برعواطف نمی‌کنند ولی درجای دیگر معتقد است که این رنگ ها از عواطف پنهانی نقاش سخن می‌گوید » و ما می‌گوئیم‌که همین امر به‌معنای دلالت است ... و آنگاه نویسنده زیر عناوین «کلمات همانقدر خاموشند‌که‌نقش‌ها ..» و «آنچه نویسنده را از شاعر متمایز می‌کند» و «تناقض‌گوئی سارتر» مطالبی درنقد این‌کتاب می‌نویسد و... بالاخره درپایان‌چنین نوشته است .

« اماوقتی دلالت های عام اساس التزام قرار گیرند التزام سخت مبتذل می‌شود. » چراکه دامن هرکه راکه این دلالت‌ها را بکار برد می‌گیرد و او تنها نویسنده‌نیست، که‌هرآدمیزاده سخن‌گوئی است. و حضرتش آیا قبول ندارد که کار نویسنده واستفاده‌ای‌که او از نثرمی‌کند تفاوت‌دارد با کارکشیش و روزنامه‌نویس واستفاده این دو از نثر ؟ واگر تفاوت نداردکشیش وهیتلر و من و تو و هرکه کلام‌را به‌کارمی‌برد با هرکلمه‌که‌می‌گوید مسئول است وملتزم.

قبلاً گفتیم‌که امکانات نثر متعلق به ادبیات نیست و امکانات ادبیات همانجا ختم می‌شودکه امکانات هنرها ..

***

عبدالعلی دستغیب زیرعنوان « نقد چند اثر ادبی تازه » این کتاب‌ها را به‌اجمال موردنقدوبررسی قرارداده‌است.

«التفاصیل» فریدون توللی «در رهگذار باد» حمیدمصدق. «دوپیکره» رضا بصیری «سرخی گیلاس‌های کال» فرهاد شیبانی.

درباره کتاب التفاصیل چنین می‌خوانیم « صاحب التفاصیل کـه جهت اجتماعی مشخصی به‌خود گرفته بود از «نافه» به‌بعد ازجهات مترقی عدول کرد. از نوآوری‌های پیشین استغفار کرد وامروز غزل به‌شیوهٔ کهن می‌گوید و « نیما» سردسته شاعران نوآور و راستین امروز را مورد حمله قرار می‌دهد . واما در مـورد منظومهٔ «در رهگذار باد» مصدق. نویسنده چنین نتیجه گرفته است که حمیدمصدق منظومه‌ـ سرائی مستعد و نیرومند است . مجموعهٔ شعر رضا بصیری را که حاوی نکته‌های تازه ونوجوئی‌هائی می‌داند که به‌آسانی ازآن نمی‌توان گذشت وبالاخره درباره : «سرخی گیلاس‌های کال» مجموعهٔ شعر فرهاد شیبانی چنین می‌نویسد :

« بایداعتراف کنم خواندن «سرخی گیلاس‌های کال ، مرا وادار می‌سازد که در پرسش خود تجدیدنظر کنم وامیدوار باشم که با بودن شاعران جوان ومستعدی چون فرهاد شیبانی آینده شعر پارسی به هیچ‌وجه تاریك نیست وازاین باغ نوخاسته یعنی شعرجوان امروزامیدفراوان می‌توان داشت.»

***

معرفی و بررسی کتاب های « هنر موسیقی روزگاراسلامی» نوشتهٔ محمدعلی امام شوشتری «سپیددندان» اثرجك لندن ترجمهٔ محمدقاضی و«سیری درزبان‌شناسی» اثر جان‌ـ تی‌ـ واترمن ترجمهٔ فریدون بدره‌ای . «اصول ومبانی تعاون» تألیف هوشنگ نهاوندی.

«نگین ـ شمارهٔ ۶۰ـ اردیبهشت‌ماه ۴۹»

۶ـ روزنامه و روزنامه‌نگاری

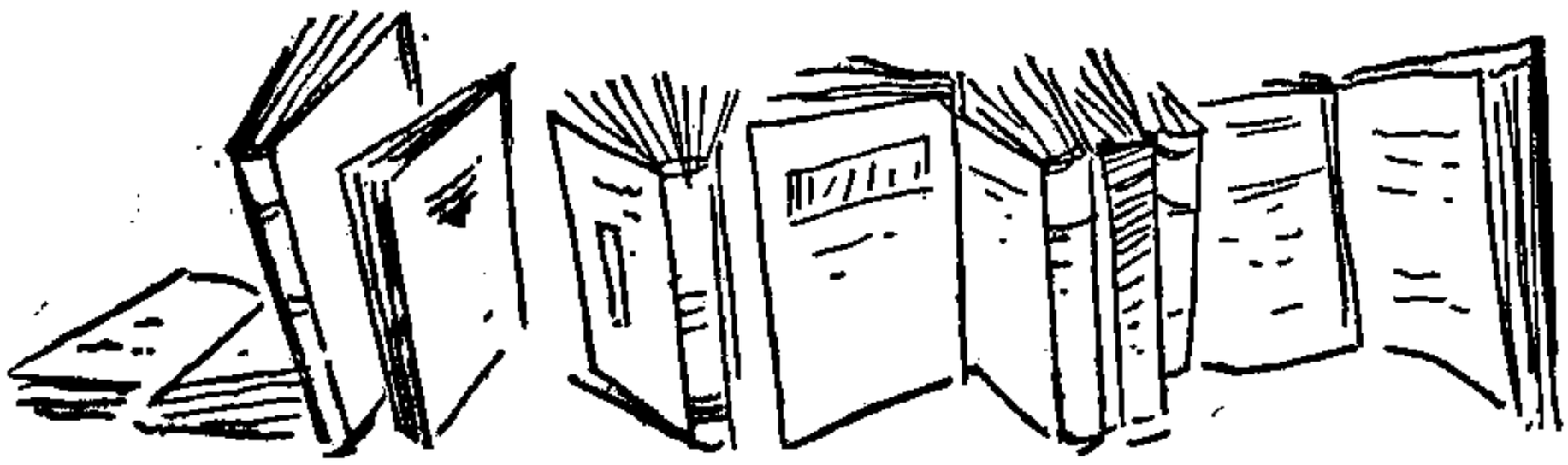
« روش هـای تحقیق در ارتباطات اجتماعی» ازکاظم معتمدنژاد. صفحه‌آرائی «میزانپاژ» از مرتضی ممیز. جدول های روزنامه‌نگاری توجه انسان ازمحمدرضا عسکری ـ نقش رنگ در مطبوعات از آلفونس‌ـ ج‌ـ هکل» ترجمهٔ «صفدرتقی‌زاده‌ـ سیاوش صفا » . مراکز آموزشی روزنامه نگاری در جهان از منصور صداقت‌فر . «نگاهی به‌مجلات و روزنامه های ایران تاقبل از شهریـور ۱۳۲۰ » از محمود نفیسی ودرعالم مطبوعات.

«تحقیقات روزنامه‌نگاری - سال پنجم-شمارهٔ۱۷»

محمود نفیسی

هنرستان عالی موسیقی مایل است داوطلبانی را جهت یادگیری باله انتخاب کند

نشانی ، خیابان پهلوی روبروی کاخ مرمر تلفن ۶۲۹۶۶



پشت شیشه کتابفروشی

کتابهایی که به دفتر مجلهٔ سخن رسیده باشد در این بخش معرفی خواهد شد ، مؤلفان و ناشرانی که علاقه دارند کتابشان درمجله معرفی شود باید دو نسخه به آدرس تهران صندوق پستی شمارهٔ ۹۸۴ ارسال‌دارند.

سمك عیار (جلد دوم)

تألیف فرامرزبن خداداد‌بن‌عبدالله الکاتب‌الارجانی ، تصحیح دکتر پرویز ناتل خانلری ، بنیاد فرهنگ ایران ، ۱۳٤۸ ، جلد کالینگور ، قطع وزیری ، ٦۱۵ صفحه ، ۲۰۰ریال .

داستان سمك عیار یکی از داستان های عامیانهٔ ایرانی و قدیم‌ترین نمونهٔ باقی مانده از داستان پردازی در زبان فارسی است . متن کتاب علاوه‌بر داشتن لغات فراوان، حاوی اطلاعاتی ازاوضاع اجتماعی وفرهنگی قرن‌های ششم وهفتم می‌باشد .

« ... بازگشت . به زیرخانه‌آمد . احوال با سرخ‌ورد بگفت که چه دیدم و مرا می‌باید‌رفتن [پس سرخ‌ورد راگفت] بدان راه به‌بالارو و ازمطبخ قدری نان وگوشت بدست‌آور و مطهرهٔ آب با خود بیاور وسرخ‌وردگفت باش تامن بیایم...»

ازصفحهٔ ۴۷۰

سمك عیار (جلدسوم)

ترجمه‌ازترکی، بنیادفرهنگ‌ایران، ۱۳۴۸ ، جلد کالینگور ، قطع وزیری ، ۲۷۳صفحه، بها ۱۵۰ ریال .

نسخهٔ منحصر به‌فردی که اساس‌چاپ سمك عیار است‌مشتمل بر سه‌مجلد است. اما بین جلد دوم وسوم این‌متن‌افتادگی هائی دارد که قسمت های مفقود شده را رضاسیدحسینی به‌راهنمایی مصحح ازروی نسخه‌ای‌ازترجمهٔ‌ترکی این‌کتاب‌به‌فارسی برگردانیده ، که اینك با عنوان جلد سوم منتشر شده است.

مفتاح‌النجات

تصنیف شیخ‌الاسلام احمدجام«ژنده پیل» با مقابلهٔ پنج نسخه و مقدمـــه و تصحیح وتحشیهٔ دکتر علی فاضل ، بنیاد فرهنگ ایـــران ، ۱۳٤۸ قطع وزیری د+۳٦۸ صفحه ، ۲۵۰ ریال .

این کتاب که از جمله‌کتب برندهٔ جایزهٔ شاهنشاهی‌بهترین‌کتاب سال‌گذشته بود به‌سال۵۵۲ تألیف شده است‌ومحتوی

آن علاوه بر مقدمهٔ جامع مصحح مشتمل بر هفت باب و دو فصل است . موضوع کتاب بیان اعتقادات اهل سنت وجماعت و روش محققان و شیوهٔ اهل ورع و زهد وتقوی وسیرت سالکان به‌حق است.

...گفتار زبان‌با عزم دل راست‌باید کرد ؛ زیراکه اگر این‌دو راست نباشد، هیچ‌کار راست نیاید . «ازصفحهٔ ۱۷۷»

مکتب وقوع در شعر فارسی

تألیف احمد گلچین معانی ، بنیاد فرهنگ ایران ، ۱۳۴۸، جلد کالینگور، ۷۱۲صفحه، ۴۰۰ ریال.

کتاب‌شامل‌یك‌پیشگفتار و برگزیده‌ای از شعر شاعران وقوعی و شرح‌حال آنان است. پیروان این‌مکتب ازآوردن صنایع‌شعری‌درآثارخوددوری‌می‌جسته‌اند وغرض ازوقوع بیان‌کردن حالات‌عشق و عاشقی ازروی واقع است وبه‌شعرکشیدن آنچه در میان عاشق و معشوق بـه‌وقوع می‌پیوندد .

هنوزم پیش‌آن مه اعتباری‌هست پنداری
که‌شب‌بوده‌است‌بااغیاروپنهان‌می‌کندازمن

از ذوقی تونی صفحهٔ۱۱۷

لحظه ها آبستنند

نوشتهٔ هدایت‌اله خواب‌نما ، مرکز پخش شرکت انتشارات‌خوارزمی، تهران ۱۳۴۸ قطع وزیری، ۱۸۰صفحه، بها ۸۰ ریال.

کتاب گفتگوئی است در پیرامون ایده‌ای تحت عنوان خانوادهٔ تعاونی ، وبررسی وبیان چگونگی و مشکلات آن. بیان این کتاب تازه واملای کلمات‌مطابق تلفظ‌آنها ضبط شده است.

کوچه باغ‌های اضطراب

از امین فقیری ، مرکز نشر سپهر، تهران ۱۳۴۹، قطع‌رقعی، جلد مقوائی، ۱۸۶صفحه، بها ۷۰ ریال.

کتاب شامل ۱۰ داستان ازروستاست. نام داستان‌ها عبارتنداز‌مدرسه، دشتبان، ایلیاتی، ابرهای سپید خشمگین ، کوچه باغ‌های اضطراب ، باد ــ باد ، لبك‌ها ، در چشمهٔ خورشید و یـورش . علاوه بر داستان‌هاچندطرح‌نقاشی‌از«صابر» ضمیمه کتاب است.

شبی در روز

از غلامرضا صابری ،کتاب نادر ، تهران ۱۳۴۹، قطع‌رقعی ، جلد مقوائی، ۱۸۱صفحه، بها ۷۰ ریال .

داستانی است از پسری بیست‌وپنج ساله به نـام رضا و دختری هفده ساله به‌اسم مینا که ازدواج می‌کنند و در راه زندگی بادشواری‌هاو رویدادهای‌فراوان روبرو می‌شوند .

شرح‌کبیرانقروی‌برمثنوی‌مولوی

(جلد اول)

ترجمه وتحشیه ازدکتر اکبر بهروز، کتابفروشی حکمت ، تبریز ۱۳۴۸ قطع وزیری، جلد شمیزی، ۴۳۴صفحه بها؟

دراین مجلد ترجمهٔ مقدمهٔ عربی و شرح یك هزار بیت مثنوی است علاوه براین درآخر کتاب کشف‌الابیات‌وفهرست منابع‌آمده است .

محمود مستجیر

آقای رئیس جمهور

از: میگل آنجل آستوریاس، ترجمهٔ دکتر زهرا خانلری (کیا). خوارزمی، تهران ۱۳٤۸، ۳۹۲ص، رقعی، شمیز ۱٦۵ ریال. (برندهٔ جایزهٔ نوبل ۱۹٦۷).

کتاب «آقای رئیس جمهور» توصیفی واقعی است از حکومتی استبدادی در امریکای مرکزی. آقای رئیس جمهور تصویر حقیقی «استرادا کابررا» است که ازسال ۱۸۹۸ تا ۱۹۲۰ بر کشور گواتمالا حکومت کرد. وی در حالی که پیوسته در قصرش ساکن بود، از همانجا قدرت مطلق خودرا برملت اعمال می‌کرد. تنها محرمانش اجازه داشتند که اورا ببینند...» (ازصفحه ۶ کتاب) این کتاب ازشاهکارهای رمان نویسی معاصر است و نویسنده در تألیف آن چنان هنری به‌کار برده که از همان آغاز خواننده را مجذوب می‌کند و به‌همین سبب جایزه نوبل به آن تعلق گرفته است.

امانت‌داری در ترجمه و نثر روان وپاکیزهٔ این مترجم ازسال‌ها پیش‌برای اهل کتاب مسلم شده است و به بازگویی آن نیازی نیست.

تاریخ تمدن ـ آغاز عصرخرد

از: ویل دورانت، ترجمهٔ دکتر اسماعیل دولتشاهی، فرانکلین، تهران ۱۳٤۸، ۷۷۰ص، وزیری + ۵۹ تصویر با دو نقشه.

درنظر داشتم که طرح تاریخ تمدن خود را با تهیهٔ جلد هفتم تحت عنوان «عصر خرد» که شامل تکامل فرهنگی اروپا از ابتدای سلطنت الیزابت اول تا آغاز انقلاب کبیر فرانسه می‌شد، به پایان برسانم. اما دراین‌داستان هرچه به زمان وعلایق ما نزدیک‌تر شد، شامل وقایع و شخصیت‌های مهم‌تری گردید که‌حتی امروزه دارای اهمیت بسیارند ... از اینجاست که این‌همه اوراق روی هم انباشته شد. آنچه درآغاز به‌عنوان جلد آخر محسوب می‌شد، اکنون به‌صورت سه کتاب درآمده است (مؤلف). ارزشمندی این کتاب بر کسی پوشیده‌نیست، دقت و وسواس مترجم در برگردانیدن آن به‌فارسی قابل‌ستایش است.

معنی شناسی

از: منصور اختیار، دانشگاه تهران، ۱۳٤۸، سیزده + ۲٦۵ ص، رقعی، ٦۰ ریال.

ذیل پیشگفتار مؤلف چنین می‌خوانیم: بطوری که در متن و فصول کتاب ملاحظه می‌گردد، معنی‌شناسی به‌صورت علم مدون... بسیار جوان است، حال این‌که از زمانی که تفکر و دوراندیشی درزبان وروابط مردم پیداشده این‌علم سابقه وسنت داشته است.

قدرت ومقام زن درادوار تاریخ

از: غلامرضا انصافپور، کانون کتاب، تهران ۱۳٤٦، ۵۱۱ص، وزیری، ۲۵۰ ریال.

درآغاز این‌کتاب چنین سخن رفته است: هنگامی این‌کتاب انتشار می‌یابد که زنان کشور ما درجهت احراز حقوق مدنی وآزادی اجتماعی ... بزرگ‌ترین موفقیت‌ها را بدست آورده‌اند و در تمام شئون مملکت بامردان دارای حق‌مساوی گشته‌اند ... هدف ازتألیف وانتشار این کتاب آشنا نمودن هرچه بیشتر بانوان با مبانی فکری و دانش شگـوفان دنیای جدید است.

تاریخ بیهقی

از : ابوالفضل بیهقی ، به کوشش دکتر محمد دبیرسیاقی ، فرانکلین ، تهران ۱۳۴۸ ، سی ویك + ۱۹۶ص ، رقعی ، ۲۴۰ ریال.

این چاپ خلاصه‌ای است از چاپ ارزندهٔ دکتر علی‌اکبر فیاض که در سرآغاز آن چنین نوشته شده ، برکتابی که ما گلچینی ازآن را در این‌دفتر آورده‌ایم، ازدیرباز با تعبیر عام نام‌تاریخ نهاده‌اند و خود مؤلف نیز گه‌گاه چنین گفته است. اماحقیقت این‌است که‌آن کتاب‌مجموعه‌ای است بسیار سودمند که علاوه براطلاعات تاریخی حاوی مسائل جغرافیایی... واز نظر کلمات و عبارات و تعبیرات و هنر نویسندگی از کتاب‌های مهم ادب فارسی به شمار است .

سی سالی که فیزیك را تکان داد

از : جورج گاموف ، ترجمهٔ رضا اقصی، فرانکلین،۱۳۴۸، ۲۱۴ص، رقعی، ۱۷۰ ریال .

دوتئوری انقلابی مهم چهرهٔ فیزیك را دردهه‌های اول‌قرن بیستم‌تغییرداد ند: تئوری نسبیت و تئوری‌کوانتوم . تئوری نسبیت اصولا آفرینش آلبرت انیشتین بود .... و تئوری کوانتوم ... از ماکس پلانك آغاز می‌شود که نخستین‌کسی‌بود که مفهوم‌کوانتومی انرژی را در فیزیك واردکرد . . . پیدایش تئوری کوانتوم موضوع‌بحث این‌کتاب است. (گاموف)

اصول تعلیم زبان و ادبیات در مدارس ابتدائی

از : حسین رزمجو ، امیرکبیر ، مشهد، ۱۳۴۸، ۲۳۶ ص،رقعی، ۸۰ریال.

عصر ما دوران تحول ، سرعت و سازندگیهای‌نوین‌اجتماعی‌است،هماهنگی با پیشرفتهای سریع امروز و آمادگی برای زندگانی مترقی آینده ، لزوم شیوه‌هایی تازه را در امر آموزش و پرورش ایجاب می‌کند ... (مقدمهٔ‌مؤلف)

منتخب نظم فارسی

از: دکتر سید علی‌رضامجتهدزاده، باستان مشهد ، ۴۸۰ ص، وزیری.

در این‌کتاب برگزیده‌ای از آثار نظم فارسی برای مطالعهٔ دانشجویان فراهم آمده است . این انتخاب طوری صورت‌گرفته است‌که قطعات منظورآسان وبخصوص برای‌تدریس‌درتمام‌دانشکده‌ها مناسب باشد (مقدمهٔ گردآورنده) .

تشیع و تاریخ آن

از : هما مشیری ، تهران ، ۱۳۴۸، ۱۰۰ص رقعی ، ۱۰۰ ریال

کتاب مختصری است که تا حدی می‌تواند تاریخ شیعه را فهرست‌واربدست دهد ، آقای میرزا خلیل کمره‌ای در مقدمه نوشته‌اند، «این‌کتاب ازحیث‌حسن تقریر و ایجازبیان وروانی انشاوسلاست جمل وکلمات و استحکام عبارات و اتفاق مطالب به حقیقت شاهکار بدیعی است که من نظیرآن را بسیارکم دیده‌ام ، خاصه آنکه مؤلف هر مطلبی راکه نقل کرده مأخذ و یا مآخذ آن را نیز عیناً بیان داشته و ضمناً دربیان عقاید خویش از اعمال حب و بغض یا مبالغه و اغراق کاملا دوری جسته و قضاوتهایش را بر پایهٔ بی‌طرفی مطلق استوار کرده است». امید است چنین باشد ، و این سخنان مؤلف را برای ایجاد آثاری بهتر و

دقیقتر برسرشوق آورد .

حقوق و مقام زن
ازآغاز تا اسلام در ایران

از : غلامرضا انصافپور ، تهران ، ۱۳۴۸، ۳۰۸ص، وزیری، ۲۵۰ ریال .

دراین زمان که بسیاری از صفحات تاریك و مبهم تاریخ کهن کشور ماروشن شده ضرورت آگاهی ازچگونگی زندگی زن در دوران ما قبل تاریخی و باستانی ایران و شناخت مقام حقوق وی در آن زمانها کاملا محسوس‌شده است. (ازمقدمهٔ مؤلف) . کتاب مصور است ونویسنده به شیوهٔ محققان مآخذخود را درآغاز کتاب ذکر کرده است .

معارف اسلامی درجهان معاصر

از، دکتر سیدحسین نصر، فرانکلین، تهران، ۱۳۴۸ ی+۲۹۹ ص، وزیری ، ۲۰۰ ریال .

مؤلف درمقدمه نوشته است : فصول این کتاب قبلاً به صورت مقاله درمجلات وکتب ... درطی ده سال گذشته به طبع رسیده است ... برخی از دوستان بارها از اینجانب درخواست کرده‌اندکه این مقالات را که قبلا دسترسی به آن برای همه‌آسان‌نبود به‌صورت کتابی انتشاردهد. محبت دوستان‌را نمی‌شد بی‌جواب گذاشت.

تصویر جهان درفیزیك جدید

از: ماکس پلانك ، ترجمهٔ مرتضی صابر، پرداختهٔ احمدسمیعی، فرانکلین، تهران ۱۳۴۸ ، بیست+۲۰۸ص رقعی، ۱۷۰ ریال .

کاخ فیزیك‌براندازه‌گیریهایی مبتنی است و چون هر اندازه‌ای بـه ادراکی حسی مربوطاست مفاهیم فیزیکی‌ازجهان حواس به‌وام گرفته شده‌اند، و به‌همین‌علت است‌که هر قانون فیزیکی در اساس به رویدادهای‌جهان‌حس‌ارتباط پیدامی کند. (مؤلف)

سیاستنامه (سیرالملوك)

از: خواجه نظام‌الملك ، به‌کوشش دکترجعفر شعار ، فرانکلین ، تهران ، ۱۳۴۸، ۴۳۹ص. رقعی، ۳۰۰ ریال .

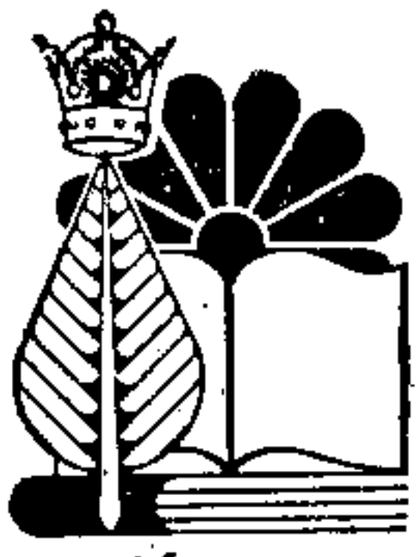
دکترشعار در صفحهٔ دوازدهٔ مقدمه می‌نویسد : نگارنده درتهیهٔ این متن از دوچاپ خلخالی، بخصوص ازچاپ اقبال آشتیانی بهرهٔ فراوان برگرفته است ... و این اعتراف در صفحهٔ چهـارده چنین ادامه می‌یابـد : تهیهٔ متن حاضر برپایهٔ نسخهٔ خطی متعلق به مرحوم حاج محمد نخجوانی محفوظ درکتابخانهٔ ملی‌تبریز انجام یافته که قدیمترین و اصیل‌ترین نسخه‌های مـوجود است ، اما نگارنده به‌نسخهٔ مزبور اکتفا نکرده وازچاپهای متعدد بهره گرفته و در موارد مشکوك با توجه به‌سیاق‌عبارت‌وقراین لفظی‌ومعنوی صورت صحیح را درج کرده است.

یاد نامهٔ شیخ طوسی

شامل قسمتی از خطابه‌ها و مقالات فارسی دربارهٔ آثارواحوال شیخ‌طوسی، دانشگاه مشهد، ۳۷۵ص، وزیری .

مجموعهٔ پانزده مقالهٔ تحقیقی است که تـوسط شرکت کنندگان در کنگرهٔ هزارمین‌سال میلاد شیخ طوسی تهیه شده ودر اسفند ماه ۱۳۴۸ مصادف باتاریخ تشکیل کنگرهٔ منتشر گردیده است. برای کسانی که به‌مطالعهٔ درتاریخ واقعی شیعه علاقمند باشند این کتاب سند معتبری خواهد بود.

حسین خدیو جم



انتشارات بنیاد فرهنگ ایران

مکتب وقوع در شعر فارسی

تألیف

گلچین معانی

قطع وزیری ، جلد کالینگور ، ۷۱۶صفحه بها ۴۰۰ ریال

فدائیان اسماعیلی

تألیف

برنارد لویس

ترجمهٔ

فریدون بدره‌ای

قطع وزیری ، جلد کالینگور ، ۲۶۸صفحه بها ۱۵۰ ریال

واژه‌نامهٔ مینوی‌خرد

تألیف

دکتر احمد تفضلی

قطع وزیری ، جلد کالینگور ، ۳۳۶ صفحه ۷۰۰ ریال

لمعة‌السراج لحضرة‌التاج

(بختیارنامه)

به‌کوشش

محمد روشن

قطع وزیری ، جلد کالینگور ، ۴۵۴ صفحه ۵۰۰ ریال

www.KetabFarsi.com

مسابقهٔ

شاهنشاهی بهترین کتاب سال

بدینوسیله به‌اطلاع‌عموم‌علاقه‌مندان می‌رساند که مدت‌قبول کتاب برای شرکت درمسابقه شاهنشاهی بهترین کتابهای سال ۱۳۴۸ از تاریخ نشر این اگهی تا پایان مردادماه ۱۳۴۹ است و فقط کتابهایی که در سال ۱۳۴۸ برای بـار اول طبع و نشر شده است برای شرکت در مسابقه پذیرفته می‌شود و تاریخی که به‌عنوان چاپ در روی جلد کتاب ذکر شده معتبر است .

داوطلبان شرکت در مسابقهٔ شاهنشاهی بهترین کتاب سال لازم است تقاضای خود را مبنی بر شرکت درمسابقه همراه باپنج نسخه از کتاب خود بانشانی کامل‌درظرف این‌مدت به‌قسمت فرهنگی‌بنیاد پهلوی بفرستند ورسید دریافت دارند .

تقاضای شرکت درمسابقه باید بوسیله شخص مؤلف یـا مترجم بعمل آید و در ترجمه‌ها باید اصل کتاب هم همراه باشد .

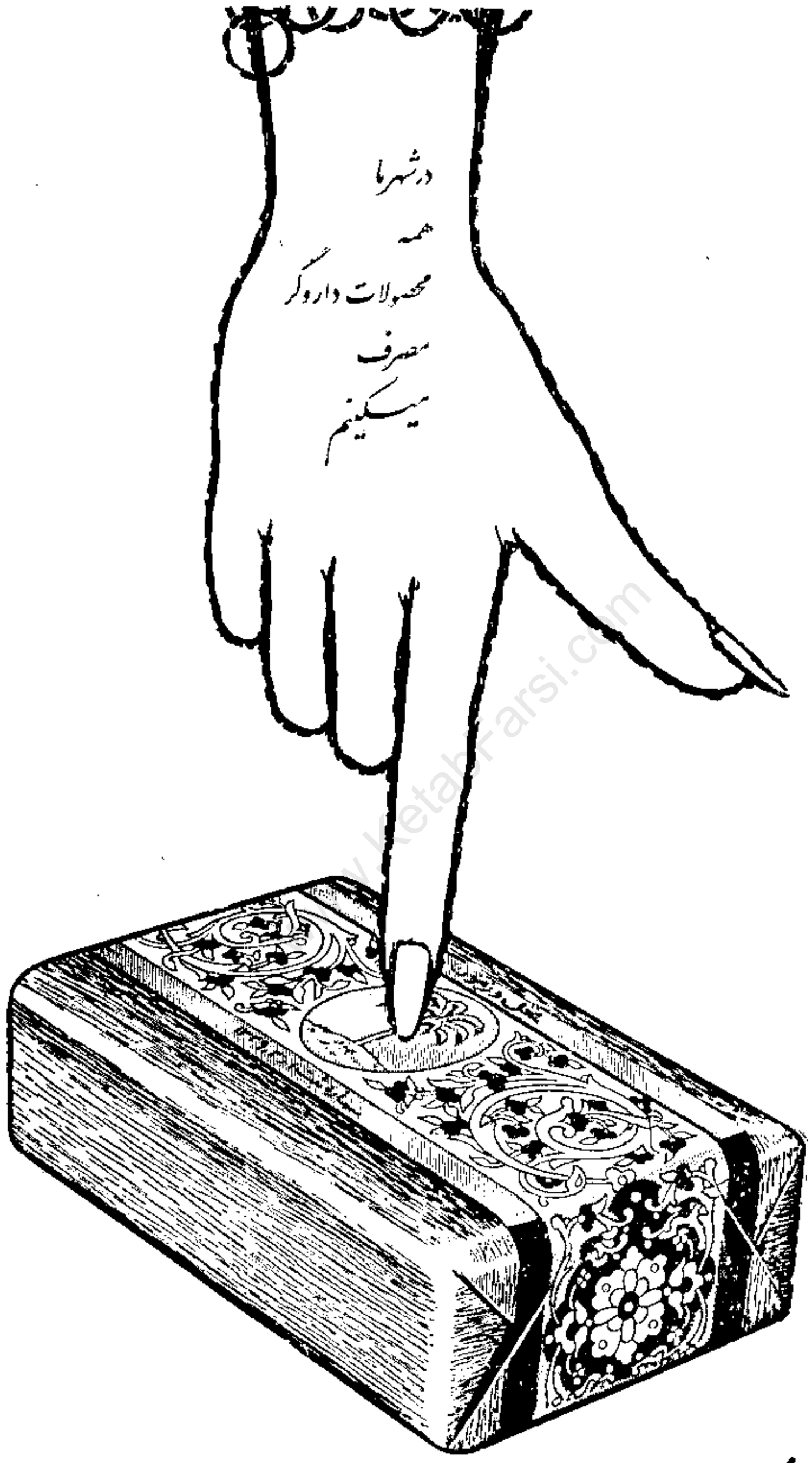
کتاب‌های مخصوص کودکان و نوجوانان نیز درمسابقه شرکت داده می‌شود .

کسانی که تا کنون بطور متفرقه نسخی از کتاب خود را به بنیاد پهلوی فرستاده‌اند در صورتی که مایل به شرکت در مسابقه باشند باید برطبق این آگهی عمل کنند .

کتابهایی که برای مسابقه فرستاده می‌شود پس‌داده نمی‌شود .

ترجمه‌هایی که متن کتابرا همراه نداشته باشد در مسابقه شرکت داده نمی‌شود .

مشاور وسرپرست امورفرهنگی ـ **سناتور دکتر شمس‌الملوك مصاحب**



صابون نخل و زیتون داروگر

محصولات داروگر در خدمت بهداشت و زیبائی شما

www.KetabFarsi.com

شرکت سهامی بیمهٔ ملی
خیابان شاهرضا ـ نبش ویلا
تلفن ۶۰۹۴۱-۶۰۹۴۵
تهران

همه نوع بیمه
عمر ـ آتش‌سوزی ـ باربری ـ حوادث ـ اتومبیل و غیره

شرکت سهامی بیمهٔ ملی تهران

تلفنخانه : ۶۰۹۴۱-۶۰۹۴۲-۶۴۶۰۹-۶۴۶۳۳-۶۴۶۶۱
مدیر فنی: ۶۰۱۶۶ قسمت تصادفات : ۴۹۱۱۸ قسمت باربری: ۶۰۱۹۸

نشانی نمایندگان

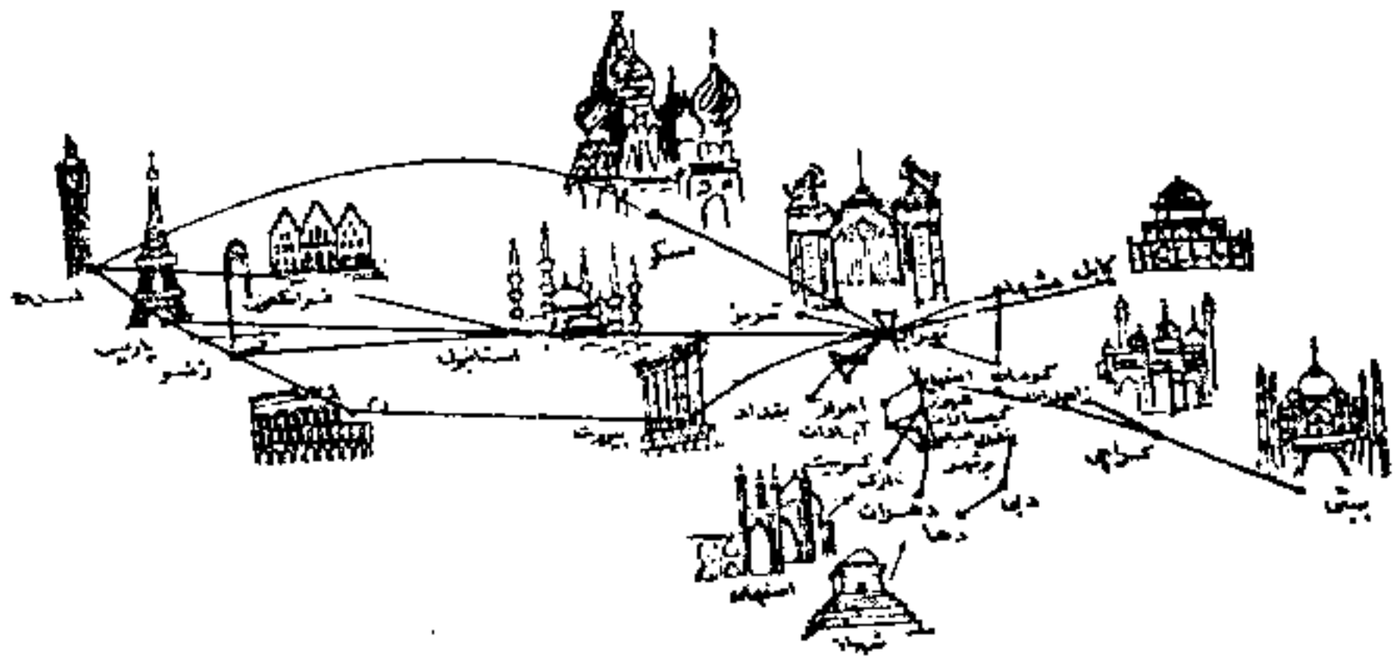
آقای حسن کلباسی :	تهران	تلفن	**۲۴۸۷۰-۲۳۷۹۴**
دفتر بیمهٔ پرویزی	تهران	تلفن	**۴۴۱۷۴-۶۹۰۸۰**
آقای شادی :	تهران	تلفن	**۳۱۲۹۴۵**
آقای مهران شاهکلدیان :	تهران	تلفن	**۶۲۹۶۷۳**
دفتر بیمهٔ پرویزی :	خرمشهر		خیابان فردوسی
دفتر بیمهٔ پرویزی :	شیراز		سرای زند
دفتر بیمهٔ پرویزی :	اهواز		فلکه ۲۴ متری
دفتر بیمهٔ پرویزی :	رشت		خیابان شاه
آقای هانری شمعون :	تهران	تلفن	**۶۲۳۲۷۷**
آقای لطف‌الله کمالی:	تهران	تلفن	**۷۵۸۴۰۷**
آقای رستم خردی :	تهران	تلفن	**۶۲۲۵۰۷**

www.KetabFarsi.com

باز هم بر پروازهای بین‌المللی هواپیما
لی ایران افزوده شد ۹ پرواز در هفته
تهران به اروپا با جت بوئینگ ۷۲۷

از آبادان ، اصفهان وشیراز مستقیما ۹ فروند پرواز ک

هواپیمایی ملی ایران مباهات



۱۲/۳۴
ساعت پرواز روزانه

هواپیمائی ملی ایران

به اروپا

سخن

مجلهٔ ادبیات و دانش و هنر امروز

جای اداره: تهران ، خیابان حافظ ، پاساژ زمرد ، تلفن ۴۱۹۸۶
شمارهٔ صندوق پستی ۹۸۴

اشتراک سالانه در ایران : دویست‌وپنجاه ریال
اشتراک سالانه درخارج ایران : سیصدوهشتاد ریال (پنج دلار یا بیست مارک)
حق اشتراک خاص دانشجویان (با ارائه‌کارت دانشجوئی) دویست ریال
اشتراک خاص باران سخن (باکاغذ افست و جلدگالاسه) یک هزار ریال

وجوه اشتراک باید مستقیماً به عنوان مجلهٔ سخن بوسیلهٔ پاکت
بیمه یا برات پستی به‌نشانی دفتر مجله فرستاده شود
یا به حساب شمارهٔ ۶۲۶۲۶ بانک ملی ایران شعبهٔ مرکزی منظورگردد
و رسید آن به‌دفتر مجلهٔ سخن ارسال شود

صاحب امتیاز : دکتر پرویز ناتل خانلری

طبع و نقل مندرجات و مقالات این مجله بی‌اجازه ممنوع است
مقاله‌های رسیده به‌نویسندگان آنها مسترد نمی‌شود

از این شماره پنجهزار نسخه روی‌کاغذ معمولی و یکصد نسخه روی‌کاغذ
افست صدگرمی چاپ شد

SOKHAN
Revue Mensuelle de la Littérature
el l'Art Contemporains
TEHERAN [IRAN]
Abonnement à l'étranger: U.S. $ 5.00 ou 20 DM

چاپ خواجه
لاله‌زار ، کوچهٔ خندان ، تلفن ۳۱۴۸۸۷

بنیاد فرهنگ ایران

بندهش ایرانی

چاپ عکسی ازروی نسخهٔ شمارهٔ«۱»

تهمورس دینشاه

T D$_1$

به قطع ۲۲ × ۳۰ ، ۲۷۴صفحه بها۷۰۰ ریال

متن‌های پهلوی

بخش‌هایی از :

بندهش ، زند وهومن‌یشت و قسمتی از کتاب ۳ و ۵ دینکرد

مجموعهٔ دستور هوشنگ

DH

چاپ‌افست، دورنگ، ۲۶۰صفحه به‌قطع۲۲ × ۳۰بها ۱۰۰۰ریال

www.KetabFarsi.com