

سخن

مجله ادبیات و دانش و هنر امروز

۵ و ۴

مهدی اخوان ثالث - منوچهر امیری - فرامرز
بهزاد - مهدی تجلی پور - منوچهر جاوید -
سروش حبیبی - عباس حکیم - پرویز نائل خانلری -
احمد دیباج - رضاسید حسینی - علی اشرف صادقی -
محسن صبا - قاسم صنعوی - هوشنگ طاهری -
علی فاضل - احمد کریمی - محمود مستجیر -
پروانه مهدوی - نادر نادرپور - محمود نفیسی -
همایون نوراحمر

سخن

مجله ادبیات و دانش و هنر امروز

۵۴ و

مهدی اخوان ثالث - منوچهر امیری - فرامرز
بهزاد - مهدی تجلی پور - منوچهر جاوید -
سروش حبیبی - عباس حکیم - پرویز نائل خانلری -
احمد دیباج - رضاسید حسینی - علی اشرف صادقی -
محسن صبا - قاسم صنعوی - هوشنگ طاهری -
علی فاضل - احمد کریمی - محمود مستجیر -
پروانه مهدوی - نادر نادرپور - محمود نفیسی -
همایون نورا حمر

فهرست

صفحه	از	عنوان
۳۳۳	پرویز ناتل خانلری	فرهنگ ۱ فرهنگ
۳۳۸	ترجمه رضا سیدحسینی	ژان فولن و شعر او (آشنایی بایک شاعر)
۳۴۶	عباس حکیم	نمیری جمال (داستان ایرانی)
۳۵۱	دولبه دلند ترجمه محسن صبا	دو شب میهمانی... (فصلی از یک کتاب)
۳۵۶	نادر نادرپور	دوباره، شیطان (شعر)
۳۶۰	مهدی اخوان ثالث	ابرها (شعر)
۳۶۵	برتولت برشت ترجمه فرامرز بهزاد	نقد استغراق
۳۶۸	ترجمه پروانه مهدوی	سه شعر از اختر حسین
۳۷۵	کاردینر و پربل ترجمه احمد کریمی	تاریخ، روان شناسی و فرهنگ
۳۸۸	لی چانگ بین ترجمه «ص»	دشت لویه ئو (شعر)
۳۸۹	علی اشرف صادقی	درباره چند لنت عامیانه فارسی
۳۹۵	منوچهر امیری	اصول نویسندگی
۳۹۹	منیهرت لنگییل ترجمه همایون نورا حمر	چینی معجز نما (پانتومیم)
۴۱۱	پی یو بودسن ترجمه سروش حبیبی	ستاین برگ یا نگاه پرسان
۴۲۴	چارلز جی. فینی ترجمه منوچهر جاوید	نفرین آیووائی (داستان خارجی)
۴۳۷	گارسیا لورکا ترجمه «ص»	دهکده (شعر)
۴۳۸	موریس دسموند ترجمه مهدی تجلی پور	پیدایش میمون برهنه (فصلی از یک کتاب)

در جهان هنر و ادبیات

۴۴۳-۴۹۹

گزارش جشن هنر شیراز: هوشنگ طاهری . ماه کنکره: م. م. کنکره هزاره بیهقی :
 علی فاضل . اپرای هلندی سرگردان : محمود مستجیر . یک نویسنده و شاعر ترك
 در ایران : «ص» . مرگ يك نویسنده، يك اثر فارسی در چکسلواکی: قاسم صنعوی.
 مرگ دو رهبر بزرگ ارکستر : احمد دیباج

نگاهی به مجلات

۵۰۰-۵۰۳

سخن و خوانندگان

۵۰۴-۵۰۸

پشت شیشه کتابفروشی

۵۰۹-۵۱۲

تذکر : صفحه ۴۴۰ سطر ۱۲ اوری پید نادرست و سوفوکل صحیح است

التذاد و آسودگی روح انسان است متروک و فراموش شده می ماند و روز به روز اعتنای به آن کمتر می شود .

توجه به این نکات موجب شد که «سازمان جهانی آموزش و دانش و فرهنگ» که به اختصار «یونسکو» نامیده می شود در ماه گذشته مجمعی از وزیران فرهنگ کشورهای جهان را در شهر ونیز دعوت کند و مجلس بحث و مذاکره ای درباره این مسئله مهم انسانی ترتیب دهد .

در این مجمع پرفسور ریچارد هوگارت، کارشناس مسائل فرهنگی یونسکو، گفت : «از ده سال پیش به این طرف مسائل مربوط به فرهنگ برای دولت ها مطرح شده است . همه جا ، در میان همه ملتها ، در همه محافل به این نکته توجه شده که فرهنگ لااقل به اندازه آموزش لزوم و اهمیت دارد . یونسکو بعد از پرداختن به مسائل علمی و آموزشی ، به فرهنگ پرداخته است و این امر در موقعی صورت گرفته که تکامل صنعت ، لااقل در کشورهایی که از جنبه اقتصادی پیشرفته شمرده می شوند ، عصر جدیدی را در تمدن پیش آورده که باید آن را دوران «فراغت» نامید .

غرض از «دوران فراغت» در مراحل پیشرفت تمدن آن است که بر اثر ترقی صنعتی برای افراد انسان مجال بیشتری در زمان و فاصله کار باقی مانده که باید آن را به طریقی در اشتغالات معنوی و ذوقی صرف کند، و گرنه فساد و جنایت این جای خالی را پر خواهد کرد .

یونسکو دیر به این امر پرداخته و تا این زمان بیشتر همت خود را به توسعه و بسط تعلیمات عمومی و سواد مصروف داشته بود (که نمی دانیم در این راه تا چه حد توفیق یافته !) و اکنون پس از بیست و سه سال که از تأسیس آن می گذرد یکی از وظائف خود را که مربوط به «فرهنگ» است مورد توجه و عمل قرار می دهد در این مجمع جهانی ، رنه مائو مدیر کل یونسکو تأکید کرد که «در اعلامیه حقوق بشر تصریح شده است که هر فردی حق دارد آزادانه در زندگی فرهنگی جامعه خود شرکت کند ، اما در عصر ما نمی توان مطمئن بود که این حق ، یعنی حق افراد بشر نسبت به فرهنگ خود ، محفوظ بماند .»

نکته دیگری که در گفتار رنه مائو قابل توجه بود این است که « مفهوم فرهنگ مرحله عمیق تر و دقیق تری از مفهوم توسعه و ترقی است که از جنبه مطلق اقتصادی تجاوز می کند . یعنی مفهوم ترقی و پیشرفت ، جنبه های اجتماعی را نیز دربر می گیرد . از این پس کارشناسان اقتصاد باید بدانند که توسعه امری عام و کلی است و آنجا که از توسعه و پیشرفت فرهنگ سخن به میان می آید .

سخن

دوره بیستم شماره چهارم و پنجم مهرماه ۱۳۴۹

فرهنگ ! فرهنگ !

در هنگامه رقابت‌های صنعتی و اقتصادی، در دنیائی که پیشرفت دولتها و ملت‌ها را تنها بامیزان نیروی مادی و فنی ایشان می‌سنجند برای فرهنگ یعنی آنچه مایه امتیاز انسان از جانداران دیگرست کم‌کم جاتنگ می‌شود و از آن جز حسرتی در دل‌های بیداران و هشیاران نمی‌ماند .

آموزش در این جهان مفهومی خاص و محدود می‌یابد و آن مجموعه اطلاعاتی است که برای بهبود زندگی مادی ، برای کسب درآمد بیشتر و معاش بهتر تدریس می‌شود . اما فرهنگ ، یعنی مجموعه معنویات و ذوقیاتی که مایه

موضوع استعاره و مجاز در میان نیست ، بلکه توسعه فرهنگی جزء لازم توسعه کلی و یکی از ابعاد آن است .

یکی از رهبران فنلاندی گفت : «در کشورهای که آن‌ها را در حال توسعه می‌شماریم هر روز بیشتر به این نکته پی می‌بریم که توسعه و پیشرفت فرهنگ یکی از عوامل اصلی توسعه اقتصادی است» . بنابراین اکنون از آن مرحله گذشته‌ایم که انسان را در حکم ماشین فرض می‌کردند ؛ و شاید به آنجا رسیده باشیم که بدانیم : آدمی جانوری اندیشنده است . چنان که مولوی گفت : ای برادر ، تو همان اندیشه‌ای !

فرهنگ چیست ؟ در این جمع شاید نتوانستند یا نخواستند که تعریف صریح و دقیقی برای فرهنگ بیاورند . آیا می‌توانیم در تعریف این لفظ بگوئیم : «هر امری که قطع نظر از علائق و نتایج مادی و لذایذ جسمانی موجب لذت معنوی فرد و احساس همبستگی و همدلی میان افراد يك جامعه یا همه افراد جامعه بشری می‌شود از جمله امور فرهنگی است» ؟

لذتی که يك فرد ایرانی از شنیدن يك قطعه موسیقی ملی ، مانند همایون یا شور ، در می‌یابد از جمله امور فرهنگی است ، زیرا که از يك طرف هیچ شائبه نفع مادی یا جسمانی در این ادراك متصور نیست ، و از طرف دیگر این التذاذ فردی و روحی او را با افراد دیگر جامعه ایرانی مربوط می‌کند . یعنی هر فرد حس می‌کند که در این احساس و ادراك با کسان دیگری که در جامعه و محیط زندگی او هستند ارتباط دارد .

داستان‌های شاهنامه ، یا غزل‌های حافظ نیز شواهد دیگری برای این معنی هستند . هر ایرانی فارسی زبان به تنهایی از آن‌ها لذتی می‌برد که یکسره معنوی و روحی است و در عین حال در می‌یابد که در این ادراك و لذت با افراد دیگر جامعه ایرانی شريك و سهیم است و شاید همین نکته اخیر بر شدت التذاذ او می‌افزاید .

هر ملتی سنت‌های فرهنگی خاص خود را دارد . يك جاشعر ، يك جانمایش ، يك جانقاشی و هنرهای تزیینی ، يك جاپیکر سازی . نماینده کشور افریقائی «غنا» در این مجمع گفت که سنت فرهنگی ملی او در رقص منحصر است ، و آن هم رقص خاص ملی .

اما مقابله روش های سیاسی کشورها در بحث از این مسئله قابل ملاحظه بود . کشور شوروی ، بانویکاترینا فورسوا ، وزیر فرهنگ خود را با گروهی از کارشناسان امور فرهنگی به این مجمع فرستاده بود ، که گفت : «وظیفه مسئولان

فرهنگ صریح است: فرهنگ وسیله پرورش ذهنی و معنوی افراد جامعه شوروی است. « و همه نمایندگان کشورهای شرقی گفته‌اند او را تأیید کردند. اما در گزارش او مسئله اعتباراتی که به این امر در کشورهای مزبور اختصاص می‌یابد و مقدار تولیدات فرهنگی بسیار قابل توجه بود. تعداد کتابخانه‌های عمومی، شماره انتشار هر کتاب، عدد تئاترها، همه به اندازه‌ای بود که شگفتی می‌آورد. اما همه امور تحت نظارت و دقت قرار می‌گیرد: از نظریات هنرسنجی گرفته تا بهای بلیت سینما. و باید گفت که در آن سرزمین همه طبقات جامعه، از کارگر ساده و کارمند عادی تا مقامات بالا و بالاتر می‌توانند از انواع هنر مانند نمایش و رقص و موسیقی و جزاین‌ها یکسان بهره‌مند شوند و لذت ببرند. و خلاصه آن که التذاذ از امور معنوی دیگر به طبقه خاص متمرکز یا بهره‌مند جامعه اختصاص ندارد.

اما درباره آزادی ابداع و ایجاد هنری، بانو فورتسوا گفت که در کشور او نویسندگان و هنرمندان اتحادیه‌هایی دارند که خط‌مشی و روش اعضای خود را در کارهای هنری معین می‌کنند. این که اتحادیه‌های مزبور تا چه حد استقلال و آزادی دارند مطلبی سزاوار بحث است. اما در هر حال این نکته مسلم است که آن‌جا در طرز تفکر سیاسی و اجتماعی، هنرمندان تکلیف‌های صریح و معین دارند.

در طرف مقابل این روش سیاسی، نماینده کشورهای متحد امریکا قرار داشت. یعنی دوشیزه نانسی هنکز^۱، که رئیس موقوفات ملی^۲ است، طرز عملی را در کشور خود ارائه داد که به حسب ظاهر شبیه روش شوروی است. وی گفت که در آن‌جا نیز هنرمندان با واسطه نمایندگان خود در تقسیم اعتبارات شرکت می‌کنند و بنابراین در تعیین سیاست فرهنگی سهم هستند. اما دولت تقریباً هیچ دخالتی در این امر ندارد. بودجه فرهنگ امریکای شمالی به نسبت از همه ممالک دیگر کمتر است یعنی یک دهم درصد کل بودجه دولت مرکزی است. قسمت اعظم منابع درآمد امور فرهنگی را مقامات محلی و خصوصاً موقوفات غنی و متعدد تأمین می‌کنند. این آزادی اگرچه مایه پراکندگی است موجب تنوع تجربیات در رشته‌ها و شیوه‌های مختلف نیز هست.

مطلب دیگری که مطرح شد فرهنگ ملت‌هایی است که به اصطلاح در حال توسعه هستند، مانند ملت‌های افریقایی و امریکای لاتینی. نمایندگان این کشورها صریحاً بیان کردند که انواع استعمار از طرف کشورهای بزرگ

و قوی ، فرهنگ‌های مستقل ملی را تحت فشار قرار داده است . اقدامی که اهمیت و حتی فوریت دارد آزاد گذاشتن فرهنگ‌های ملی از این تحمیل‌هاست . مثلاً سیل فیلم‌های کهنه آمریکایی از نوع پلیسی و وسترن که مدت‌هاست از جریان خارج شده و به این سبب بسیار ارزان و رقابت ناپذیر است کشورهای افریقایی را مستغرق کرده است .

همچنین بعضی فرستنده‌های تلویزیون اساس برنامه‌های خود را بر روی این گونه فیلم‌ها گذاشته‌اند .

در این مورد از تلویزیون تهران نام برده شد ، اما خبرنگار فرانسوی می‌پرسد که «مگر همین ایراد به تلویزیون فرانسه وارد نیست ؟» . البته قدرت وسایل سمعی و بصری آمریکا به تولیدکنندگان آن سرزمین استیلایی بخشیده است . اما شرکت‌کنندگان در این کنفرانس کشورها را از این نوع «فرهنگ تجارتي و همه‌جایی» بر حذر کردند .

نمایندگان هشتاد و پنج دولت به این کنفرانس آمده بودند و از ایران نیز وزیر فرهنگ و هنر در آن مجمع شرکت داشت . از جمله تصمیمات کنفرانس یکی این بود که متن منشور همکاری فرهنگی بین‌المللی مبنی بر «برابری همه فرهنگ‌ها» و «عدم دخالت در کار دیگران» و «احترام به حاکمیت و استقلال ملل» در امور فرهنگی به اتفاق آراء تأیید شد .

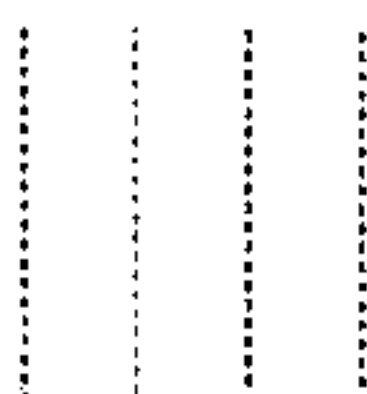
لزوم هماهنگی کشورها در سیاست فرهنگی جهانی که هدف آن آزادی آفرینش هنری باشد از جمله نکاتی بود که مورد نظر و قبول همه نمایندگان قرار گرفت و سرانجام مقرر شد که دو سال دیگر وزیران فرهنگ اروپا باز چنین مجمعی داشته باشند و پنج سال دیگر (۱۹۷۵) کنفرانس جهانی فرهنگ در شهر تهران تشکیل شود .

پ.ن.خ

ژان فولن

و

شعر او



ژان فولن^۱ که چندی پیش جایزه بزرگ شعر آکادمی فرانسه را بر دد سال ۱۹۰۳ در کانسی^۲ در جنوب سن لو^۳ به دنیا آمده است و در همه اشعارش تأثیر عمیق دوران کودکی و نوجوانیش که در روستا گذشته است دیده می شود. این آثار عبارتند از «سرودهای زمینی» (۱۹۳۷)، «عطاری کودکی» (۱۹۳۸)، «این پائین» (۱۹۴۱) «وجود داشتن» (۱۹۴۷)، «والی نشین» (۱۹۵۰)، «سرزمین ها» (۱۹۵۳) «هر لحظه» (۱۹۵۷) «ساعتها» (۱۹۶۰) «بزار زمین» (۱۹۶۳) «سرانجام» (۱۹۶۷). در این آثار زندگی روستائی آغاز این قرن با همه لطف و آرامشش، از لابلای خاطرات شاعر ظاهر می شود.

«ژان فولن» همه این خاطرات را یا به شعر آزاد و یا به نثر بازگو می کند و یگانه شاعری که در او تأثیر گذاشته است «لئون پل فارگ» است. او در شعر خود بیش از این که از امکانات ادبیات مدد بگیرد از امکانات نقاشی برخوردار می شود و او را نیز باید مانند «فرانسیس پونژ»^۴ شاعر اشیاء ساکن و پابرجا شمرد و هر دوی این شاعران تأثیر عمیقی در پیدایش «رمان نو» داشته اند. اخیراً بنگاه انتشارات N. R. F. در سلسله جدید کتاب های شعر جیبی اش مجموعه ای از اشعار «ژان فولن» را انتشار داده که «هانری توما»^۵ شاعر و منتقد معاصر فرانسوی مقدمه ای بر آن نگاشته است. ما در اینجا برای این که خوانندگان سخن بهتر با «ژان فولن» آشنا

1- Jean Follain

2- Canisy

3- Saint-Lô

4- F. Ponge

5- H. Thomas

شوند نخست مقدمه «هانری توما» را بر مجموعه اشعار او عیناً ترجمه می‌کنیم و بعد ترجمه چند شعر از «ژان فولان» را در پایان آن می‌آوریم.

کسی که می‌خواهد درباره «ژان فولان»، در خارج از آثار او، و در محافل پاریس اطلاعاتی به دست بیاورد، با شخصیت‌های گوناگون او روبرو می‌شود که گاهی باهم آشتی ناپذیرند و جالب این‌که در میان آن‌ها نمی‌توان یکی را به عنوان شخصیت اصلی شاعر انتخاب کرد. انسان کشتزاران، انسانی که مسحور دوران کودکی خویش است، مسافر پرشور، و خواننده خستگی ناپذیر آثار آباء کلیسا و یا دوستدار هر آنچه از قواعد زبان تجاوز کند - محفل آرا و خوش صحبت و نیز گوشه گیر و اندوه زده: «ژان فولان» همه این‌هاست بی‌آن‌که در حالات او سرگردانی و بلا تکلیفی احساس شود. او در عین حال کسی نیست که با خویشتن آشتی کرده باشد: هرچند که اثری درباره «سن ژان - ماری ویانه» کشیش «آرس»^۱ دارد که زیبایی آن دست کمی از آثار شاعرانه درباره قدیسین ندارد اما فرق زیادی با این آثار دارد، زیرا در اثر «فولان» نوعی فاصله گرفتن از موضوع تحقیق و نوعی حیرت رؤیایی - نه همراه با سرگردانی بلکه همراه با عشق به غرابت - دیده می‌شود. بدین سان: «برگرسی موعظه، دست‌های شفافش را به هم آورد و این جمله بهت‌آور را بر زبان راند:

«اگر برای هدیه به «مریم عذرا» می‌توانستم خودم را بفروشم، می‌فروختم.» ... نقل زندگی «فولان» بازیافتن اوست حتی در همان آغاز جوانی به‌طور حیرت‌آوری شبیه شاعر کنونی، در دنیا‌های گوناگون. انسان می‌خواهد قبول کند که او به‌طور زودرسی، در برابر دام‌هایی که زندگی، اجتماع و تنهایی بر سر راهش می‌نهد مجهز بوده است.

اگر شاعران و نویسندگان را به دو گروه تقسیم کنیم: گروهی که زندگی خود را چه برای دیگران و چه برای خودشان به یک لحن شرح می‌دهند و گروهی که از «چیز دیگر» سخن می‌گویند، «ژان فولان» از گروه اخیر است. نوعی تمایل به امتناع در زندگی او احساس می‌شود و این حساسیت در شعر او بیشتر است. او در شعرش به صورت نیرویی عظیم ظاهر می‌شود: نه نیروی منفی، بلکه نیرویی مثبت و تأییدکننده، و خالق شعری که از خود او شروع می‌شود و به خودش پایان می‌یابد ...

«ژان فولان» هرگز درباره شاعران معاصر خویش انتقاد ننوشته است.

حتی دور از حقیقت نخواهد بود اگر تصور کنیم که او همه آنان را می‌ستاید ولی در عین حال کمتر می‌توان گفت که از آن‌ها تأثیر پذیرفته است. او از شاعرانی نیست که اشعار دیگران را، و حتی شعر خودش را از بر بداند. اما در صورت لزوم می‌تواند سخنان فلان خطیب دوران گذشته و یا فلان بانوی ادب دوست قرون پیش را کلمه به کلمه تکرار کند. اما اثر او که از سال ۱۹۳۳ به صورتی منظم در رشد و افزایش است و مانند درختی است که به صورتی نامحسوس بزرگ می‌شود و ریشه می‌دواند، با همان آرامش خود چنان غیر عادی است و کمتر پیرو نظام‌ها و یا عصیان‌های عصر خویش است که آن را به چیز دیگری بجز «امتناع» نمی‌شود تعبیر کرد. و این عبارت از نفی آن خصوصیتی است که بخصوص اخیراً در شعر اروپا روبه افزایش گذاشته است و آن همان «ایماژ» (صورخیال) قدیم است به مفاهیم ادبی تشبیه، استعاره و کنایه. «شعر نو»، هر برچسب فلسفی و یا سیاسی هم که داشته باشد، در درجه اول عبارت از «صور خیال» است. وزن و تقطیع از میان رفته و یا تغییر ماهیت داده‌اند. «خیال» بی آن که اصول خود را ترك گوید، بکلی آزادی عمل یافته است. «خیال» پیروز شده است و دیگر قائم بر «شیئی» نیست بلکه شیئی است که در او و قائم بر او است. کلمه «چون» (همچون) محور این انقلاب را تشکیل داد:

همچون مرغان شکاری که از آشیان پریده باشند

همچون ملاقات يك چتر یا يك چرخ خیاطی

در این جاست که شعر «ژان فولن» انتظار ما را می‌کشد. این شعر شامل هیچ گونه استعاره‌ای نیست. کلمه «چون» در آن فقط به صورت علامت تعجب و سؤال (چگونه) به کار می‌رود. این دقت و سختگیری به هیچ وجه زائیده قصد و غرض سماجت آمیزی در سبک نیست و به هیچ وجه به عنوان يك قاعده یا مانع در نظر گرفته نشده است حتی ممکن است نادیده گرفته شود. بلکه علت وجودی آن بسیار عمیق است درست مانند علت وجودی شعر «ژان فولن». و هر دو با هم به نوعی تخیل و حساسیت بسیار شخصی و بسیار تازه و بی سابقه دست می‌یابند که در عین حال استادانه و اندیشیده شده است. مسئله چنین است: عبارت استعاره در اشعار او وجود ندارد و حتی از آن موسیقی شعر هم که مقدم بر «خیال» است و حتی به اندازه خود شعر قدیمی است خبری نیست. در این شعر عریان و حتی نپالائیده نوعی حضور وجود دارد که حضور کلام نیست بلکه حضور اشیا است. صدائی آرام آنچه را که هست و آنچه را که پیش می‌آید به نام می‌خواند و می‌بیند. بدینسان:

خط ظریف

که زن زیبای ناشناس را نقش می‌کند
روزی که او پیریده‌رنگ و برهنه بود

یا

قوطفی کهنه کنسرو

که ثانیه‌های متمادی خلاء سرد خود را غلطاند
تلوتلو خورد و بعد بی‌حرکت ماند
زیر آسمان ستاره‌نشان.

در این جا فیلسوفان خوراکی برای خود پیدا خواهند کرد: این شیئی...
این غیبت از قلب وجود... اما «ژان فولن» همان‌طور که به «فن‌شعر» کاری ندارد
از فلسفه عصر نیز انتظاری ندارد. به ندای این احتیاج «وجود» بربل پرتگاه
- این احتیاج کمی ترسناک و کمی مضحک - که انسان امروز را شکنجه می‌دهد،
واقعیت شاعرانه ظهور نمی‌کند. درست است که چیزی در درون ما این واقعیت
را ندا می‌دهد، اما «ژان فولن» به صورتی چنان ساده و چنان زیرکانه آن را
نشان می‌دهد که ذکرش جالب است:

علوفه‌های دسته‌شده

لانه‌های سگانی که خم شده‌اند

بر روی غذای تلخ‌شان

کمی خراش

بر لبه‌ی جای چرخ درشکه

منتظرند که نوشته‌ای آنها را نجات دهد.

شعر مکان این نجات پیوسته ناتمام است و از اینروست که شاعر این همه
در مورد آن احتیاط کار است. هرگز ثابت نشده است که بی‌حرکت‌ترین و
متراکم‌ترین اشیاء، فقط همان باشد که هست. بلکه این شیئی حدی است که ما
در زندگی برای اطمینان یافتن خود را به سوی آن می‌کشیم. اما این که
واقعیت در عین حال بتواند از طریق کلمات و بامانع کلمات به سوی ما بیاید قابل
ادراک است؟ هر عقیده‌ای در این مورد غیر قابل اتکاء است همان‌طور که هر عقیده‌ای
درباره «وجود» بطور کلی و رابطه آن با زبان: همان وجودی که يك پدیدار
شناس برجسته آن را چنین می‌نامد: «این و آنگرد زمخت که در چهار گوشه
جهان ساکن است و فلسفه را - این دختر گرانمایه و خسته را - به نیروی

عشق همه جا دنبال خود می کشد .

تعجب آور نیست اگر ما «خیال» را همراه سرتاسر شعر دیروز می یابیم و اثر «ژان فولن» برخلاف همه آن ها غرابت خاص خود را پیدا می کند و با کمال حوصله ، نه تنها «فن شعر» را رد می کند ، بلکه به مخالفت با همه آن چیزهایی بر می خیزد که ما را از واقعیت و از خود او جدا می کند . برای این کار احتیاج به زیر کی هست نه خشونت ، بخصوص به چیزی احتیاج هست که ظاهراً در خلاف جهت هدف پیش می رود اما چنان می نماید که برق آسا به هدف رسیده است : توجهی دقیق به میراث های زندگی های گذشته که آئین ها و سنت های موجود نشان دهنده آن هاست و خود این سنت ها با قالب های سبک بی رابطه نیستند . شاعری که پیش از هر کسی از «معانی و بیان» دور است ، در عین حال جهانی از عرف و عادت را که به وسیله اشیاء دوام یافته است عزیز می دارد . و شاید به این ترتیب است که واقعیت ، در میان سکوت و در زیر ظاهر يك وسیله فلزی وارد شعر می شود :

کافیست که چفت و صلیب در آهنی را لمس کنی

تا وزن جهان اجتناب ناپذیر را احساس کنی

طرد اوهام تغزلی و غلبه بر اضطراب انسان بی تکیه گاه در طول زمان : اینست طرحی از «ژان فولن» ، اگر بخواهیم شکل مجردی به کار او بدهیم باید بگوئیم که جدا کردن تن است از روح و عاری کردن شعر است از ارزش استعاری و انعطاف پذیر آن ، شعر او خود شیئی است که در عین حال هم آشکار است و هم مرموز . نظیر دنیای کودکی که هم افسانه ای است و هم ساده و مضحك . از اینروست که «فولن» می نویسد : « چقدر دشوار بود مطالعه اشیاء از نزدیک ! ماده ، از شادی منبسط به نوعی اندوه گنگ تغییر حالت می داد و همه چیز دوام می یافت و غرق در انتظار باقی می ماند . »

نمونه هایی از شعر ژان فولن

حوادث

پای برهنه را شبی

برمیخی نهادن

افتادن شاخه ها

و نیز آبی بیش از اندازه سرد خوردن

حوادثی کشنده اند
 که تقدیر پیر تحمیل می کند
 آنگاه دیگر دنیا سن و سالی ندارد
 آسمان دست نخورده و آبی می ماند
 دیوارها بی رحمانه خشک می شوند .

سعادت

کوچکترین ترك
 برشیشه ای و یا کاسه ای
 می تواند سعادت خاطره بزرگی را همراه بیاورد
 اشیاء برهنه
 که اسکت ظریف خود را نشان می دهند
 ناگهان در زیر نور خورشید برق می زنند
 اما گمگشته در دل شب
 خود را از ساعتی
 دراز
 یا کوتاه
 سرشار می کنند .

نظام عالم

دانش آموزی که کلاس را جارو می کرد
 از روی نوبت انتخاب شده بود
 در آن لحظه تنها می ماند
 در میان گرد و خاک گچ آلود
 در کنار يك نقشه عالم
 که هوای شب سردش می کرد
 گاهی توقف می کرد و می نشست
 و آرنج بر میز ترك خورده ای می گذاشت
 که در نظام عالم ثبت شده بود .

جزیره

در برکه قصر
جزیره‌ای باقی است
که قوهای سالخورده در آن ایستاده‌اند
این جزیره تنها به درد استراحت آنها می‌خورد
دیگر هیچ زنی در آن مخفی نمی‌شود
نه بر اثر عشق و نه از روی حماب
گل مینا در آن می‌روید
و کندی و رخوت در آن خلاصه می‌شود.

مدرسه و طبیعت

دست نخورده، برتخته سیاه
در کلاس دهکده
دائره‌ای نقش بسته بود
تربون متروک مانده بود
و شاگردان رفته بودند
یکی از آنان بر امواج پارو می‌زد
دیگری به تنهایی زمین شخم می‌زد
و راه مارپیچ بالا می‌رفت
و پرنده‌ای بر آن می‌چکاند
قطرات سیاه خون خود را

راز

کجا آرمیده‌ای ای راز جهان
با رایحه‌ای چنین تند؟
گاهی کارگری مهربان
در دره تبزده

از داربستی می‌افتند
و باد همان‌طور بوی گل یاس می‌دهد
بدبختی سمج
در زیباترین تن‌ها خانه می‌کند .
دست‌ها در شامگاه همدیگر را می‌فشارند
و حیوانی می‌خواهد
در اطاقکی که انسان‌ها ساخته‌اند
صلح هر روز درهم می‌شکند
و جنگ
دیگر سن و سالی ندارد .

مجلس رقص و طبیعت

وقتی که مادری
بزرگ کرده و دکولته پوش
به مجلس رقصی می‌رود که مایه بدبختی‌اش خواهد بود
در دل زمین
رشته‌های طلای ناب خوابیده
و سنگهای رنگارنگ
که هیچ‌کدام روی روشنائی را ندیده‌اند
اما سنگهای فراموش شده و زنان محکوم
از خلال زمان
به ستاره‌ها و غولهای درخشان می‌پیوندند .

ترجمه رضا سیدحسینی

نمیری جمال

علیجان کفش مردانه را در سرطاس حلبی خیس کرد . نخ سیاهی را موم کشید . نوک درفش را به سنگ باریک سیاهی سایید . تیماج کهنه‌ای را روی زانو کشید . سر زانو را به جعبه چوبی جلوش تکیه داد . روی جعبه ؛ توانه ، گازانبر ، چکش ، قوطی‌های واکس ، شتکه‌های بزرگ و کوچک . سر چند قوطی واکس که میخهای باریک کوتاه و بلند داشت ، به وضع آشفته و درهمی دیده می‌شد .

سارش از لب سرطاس به لب جعبه پرید . چشمها را بست به پرهاش باد انداخت و خود را تکاند . نوکش را با مگسهای که دور و برش می‌پریدند به چپ و راست می‌برد و به هوس شکار آنها آنرا تریک تریک به هم می‌زد .

علیجان انگشتش را زیر سینه سار برد ، سار روی آن پرید چشمها را خمار کرد و خواند . علیجان لبش را به بال‌های او مالید و او را نوازش کرد . سار به شانه علیجان پرید و باز خود را تکاند ، علیجان با نرمی و مهربانی او را از سر شانه‌اش گرفت و به قفس انداخت . می‌خواست کار کند اما دستش پیش نمی‌رفت . نیروی ناشناسی لخت و تنبلیش کرده بود دنبال بهانه می‌گشت تا کار را کنار بگذارد . سیکاری آتش زد . مردی از جلوش گذشت . پسر بچه‌ای از دنبال او می‌دوید . چشم پسر بچه همین که به قفس سار افتاد راهش را به سوی قفس کج کرد . پیش دوید . کنار قفس ایستاد و پدرش را صدا کرد :

— پدر ، پدر ! سار . بیا نکاکن !

— خیلی خوب ؛ بیا بریم .

— من سار می‌خوام .

— بیا بریم ، بعد برات می‌خرم .

— من اینو می‌خوام .

- اون فروشی نیس .
 پسر بچه از علیجان پرسید :
 - آقا سارتونه می فروشین ؟

 - با شمام ! گفتم سارتونه می فروشین ؟
 - نه .
 - چرا ؟
 - خودم می خوامش .
 - سار مال بچه‌ها س شما که بچه نیستین !
 مرد ناشناس با پی حوصلگی به پسر بچه گفت :
 - جمال نمی خای بیای ؟ من رفتم .
 علیجان نگاه افسرده‌اش را به چشمهای جمال دوخت و گفت :
 - جمال ! چه اسم خوبی ! اگه منم یه پسر داشتم حتماً اسمشو جمال
 می داشتم ، از اسم جمال خیلی خوشم میاد . جمال اسم پسر من بود ، پسر خوشگلم .
 - پس گفتین ، سارتونو نمی فروشین ؟
 - منو گذاشت و رفت ، نفهمیدم کجا رفت . تا جیبم پر بود ، بود . دستم
 که خالی شد رفت . خیلی پاش سوختم از دلم نمیاد نفرینش کنم .
 مرد ناشناس برگشت دست پسر بچه را گرفت ، کشید و او را با خود برد .
 سار خواند . علیجان مگس‌ها را شکار می کرد و از لای سیمهای قفس به سار
 می داد
 روز گرفته و سنگین بود . آفتاب مانند قناری رمیده از سر درخت‌ها
 می پرید .
 چشم‌های علیجان راه می کشید نگاهش در پشته رو برویش غرق شد ، غروب
 میان پشته می جوشید ، برگه‌های تشنه نفس روز را از چهره تب‌آلود خود
 پرواز می دادند . جمال از لای درخت‌ها پیدا شد ...
 «... ای پدر خاطر خواهی بسوزه ، چه کارها که آدم ازدل و جون برای
 خاطر خواهی نمی کنه ، وقتی فکرشو می کنم دود از کلهم پا میشه ...»
 جمال خاطر خواه دختره شده بود و بهمن گفت : «دختره از من النگو
 می خواد» رفتم النگو پنج مناتی خواهرمو دزدیدم و بردم دادم به او که پیره
 یده به دختره ، روزی که زینت پی النگوش می گشت مثل مرغای سرکنده بود .
 چند روز بعد از زور غصه تب کرد . یک‌ماه آزار دندون سرجیگر گذاشت و
 به کسی بروز نداد . طفلکی جرأت نمی کرد به ننه بگه : «النگو کم شده» !

میدونس اگه شست نتم خبردار بشه خون حسن و حسین بپا می کنه . امانتم از همون روزای اول بو برده بود که زینت تو فکره و پی چیزی می کرده . چند بارم به زبون آورد .

چی گم کردی زینت !؟ پی چی می گردی ؟
 زینت سرشو پایین می انداخت و می گفت :
 نه ، چیزی گم نکردم !

خودش خودشو می خورد و لب تر نمی کرد . فکر نمی کرد راستی راستی گم شده باشه ! تا اون روز که مادرم خانه نبود .
 من کنار ایوون به آفتاب واستاده بودم . زینت آمد کنارم واستاد . صداشو خفه کرد و گفت :

- علیجان یه چیزی ... تو النکومنو ندیدی ؟
 چشمامو تو صورتش دراندم و گفتم :

- چرا اینو از من می پرسی ؟
 سرشو بزیر انداخت و گفت :

- هیچی ، همین جوری پرسیدم .
 صدامو کشیدم و با خشونت گفتم :

- همین جوری همیشه ، حتمن یه چیزی هس که تو ..
 - باور کن ! همین جوری گفتم .

- باور نمی کنم ، زودباش بگو ! من باید بدونم اینو چرا توا من پرسیدی
 زینت مثل بید می لرزید . به گریه افتاد و گفت :
 - النکوم گم شده .

- گم شده که شده به من چه ؟ می خواستی گمش نکنی . حالا برو بگرد پیدا میشه !
 - يك ماهه ! هر جا رو بگی گشتم . نیست که نیست .

- بازم بگرد . اگه درست بگردی پیدا میشه .
 زینت اشکهاش را پاک کرد . خندید و گفت :

- پس تو میگی پیدا میشه !؟ راستی راستی تو ندیدیش !

دستمو پس بردم و خوابوندم تو روش . حالا دلم براش می سوزه . میگی دیروز بود .

علیجان آهی کشید و به اطراف خیره شد . تارش را که به درخت تکیه داده بود ، دید . همه چیز دوباره به یادش آمد . چیزی را فراموش نکرده بود .

گویا همین دیروز بود که جمال را گم کرد. از غم سنگینی سرشار شد. از این پا به آن پا رفت و لبه کلاه را روی چشمهایش پایین کشید. تارش را برداشت و به زانو گرفت. شکم تار را روی زانوها جابه‌جا کرد. نوک زخمه را به سیم‌ها زد و با نرمی آن‌ها را هم آهنگ کرد. بعد مثل طلب‌کاری که در خانه قرضدار را بکوبد با خشونت سیم‌ها را به ناله واداشت. دستگاه ماهر را سر و دست شکسته، چنان که در جوانی آموخته بود برای خودش نواخت.

به پنجه‌های استخوانی و سیاهش که رگهای برجسته مثل کرم خاکی در آن خزیده بود خیره شد. می‌خواست که زخمه دردش را به سیم‌ها بگوید، سیم‌ها با آواز بلند آن را در هوا بریزند و هوارا غم‌انگیز و درد آلود کنند. می‌خواست، اما نمی‌توانست. سیم‌ها زیر پنجه‌های استخوانیش می‌لرزیدند و همه می‌کردند اما از دردی که درونش را می‌کاوید چیزی نمی‌گفتند. کلاهش را پایین‌تر کشید. چشم‌ها را زیر آن بست و باز همان آهنگ را از سر گرفت...

جمال با دلبری از جا بلند شد. کلاه را از سرش برداشت و تو بغل لوطی حبیب پراند. زلفهای بلندش آزاد شد و به شانه‌اش ریخت. شانه را لرزاند و پایین و بالا داد. لب‌ها را غنچه و چشم‌ها را خمار کرد. يك دستش را به کمرش زد و دست دیگر را جلو پیشانی گرفت. روبه‌روی علیجان ایستاد و ابروانداخت... لوطی حبیب چرت می‌زد و آهسته ضرب می‌گرفت، جمال دایره‌زنکی را از کنار لوطی حبیب برداشت. چرخ زد، موهایش پریشان شد و به صورتش ریخت. صورتش را پشت دایره‌زنکی پنهان کرد، بعد دایره‌زنکی را هی از این طرف صورتش به آن طرف برد و برای علیجان ابروانداخت.

علیجان یکه خورد و گفت:

ناز قدت. نمیری جمال!

به آهستگی چشم‌ها را گشود. همه جا خالی بود. از همه جا بوی فراق و ناکامی برمی‌خاست. آه بلندی کشید و باز سرش را به روی سینه رها کرد. مردی بالای سرش ایستاد. شانه‌اش را گرفت و تکان داد.

— علیجان، علیجان، ببین منو می‌شناسی؟

علیجان سر بلند کرد و در چهره او کنج‌او شد.

چشم‌های کشیده‌ای داشت. رنگ آنها آبی مایل به سبز بود درست به رنگ چشم‌های جمال!

با حالتی جنون‌آمیز فریاد زد:

- فکنه تو جمال باشی ؟!

- درسته !

دوباره در چهره او غرق شد ، ابروهای پیوسته و کمانی ، بینی کوچك و قلمی ، لبهای برجسته و گوشت آلود داشت .

- بگو بهجون تو راس میکم .

- بهجون تو راس میکم .

- بگو بهجون هرچی لوطیه كلك نمی زنم .

- بهجون هرچی لوطیه ، من جمالم .

.....

- اگر فکر کردی می تونی منو دس بندازی کورخوندی بابا برو پی

کارت . سر به سرم نذار ، بذار به درد و مرگ خودم گرفتار باشم .

- نمی خوای باور کنی ، باور نکن ، اما به هرچی بخوای قسم می خورم

که من جمالم .

باز علیجان به چهره و اندام او خیره شد .

چهره اش کمی با چهره جمال می خواند . لبهای کوچك برگشته ، ابروهای

پیوسته و کمانی . چشمهای آبی مایل به سبز داشت .

- چی گفتی . بجا آوردی ؟

- نه ! من تورو نمی شناسم !

- باشه . حق داری ، روزگار آدمو عوض می کنه . یادت میاد چقد منو

دوس داشتی ، چقد منو می خواستی ؟ تو رو من خراب شدی . حق داری ، بکی

من جمال نیستم . چون حالا پیر شدم .

علیجان مگسها را شکار کرد و از لای سیمهای قفس به سار داد . جمال

فکاه اندوه باری به قفس انداخت و آهسته به راه افتاد ...

- چه حرفا ، میکه من رو او خراب شدم . من رو تو اکبیری خراب

شدم ؟! تو جمال نبودی . دروغ گفتی ، چطور میشه من جمالو ببینم و نشناسم ،

جمال از صد فرسخ راه پیداس .

تارش را به زانو گرفت . دوباره دستگاه ماهور را برای خودش نواخت ...

- تو جمال نبودی . نمیشه من جمالو ببینم و نشناسم .

و روز رفته رفته خاموش شده بود .

عباس حکیم

دوشب میهمانی در حضور شاه عباس ثانی

در سال ۱۶۶۴ میلادی مطابق با ۱۰۷۵ هجری قمری مسافری به نام دولیه دلند^۱ به ایران می آید. این جهانگرد سفرنامه خود را به نام زیبایی های ایران به سال ۱۶۷۳ در پاریس منتشر می کند. این کتاب ظاهراً نخستین اثر مصوری است که در باره ایران انتشار یافته چه دولیه دلند در مقدمه آن می نویسد:

«نقاشی های سفرنامه پیترو دلا واله^۲ که توسط نقاشی که همه جا همراه او بوده تهیه شد هیچ گاه منتشر نشده است»

کتاب دولیه دلند از نظر وصفی که از ایران دوره صفوی کرده است اهمیت بسیار دارد و به واسطه صحت مطالب در نوشته های راجع به دوران صفوی به آن استناد جسته اند.

این اثر توسط آقای دکتر محسن صبا استاد دانشگاه تهران ترجمه شده است و اینک فصلی از آن که وصف در شب میهمانی در حضور شاه عباس ثانی است به نظر خوانندگان گرامی می رسد.

... چون انتظار این افتخار را نداشتم از صبح به شکار رفته بودم و فزديك شب که باز گشتم فرستاده شاه را نزد او^۳ و مستن ها^۴یی که در خانه آنها منزل داشتم دیدم. بدون آن که به من فرصتی بدهد که به خود بیایم مرا پشت خود به زین سوار کرد و با کمال عجله به قصر شاه برد در آنجا درباری مرا از خیابان هائی که درخت کاری شده بود گذراند و به در عمارتی که جشن برپا بود رساند و در آنجا گذاشت. من مدت زیادی به انتظار گذراندم ولی خوشحال بودم که در تمام این مدت از جامه های لبالبی که به مقدار زیاد به فرنگی ها تعارف می کردند برخوردار بودم. اپینت^۴ بالاخره آن هارا به یاد ساز زن انداخت و برای آن که به نزد شاه بروم به دنبالش آمدند.

1- Daulier-Deslandes

2- Pietro Della Valle

3- Augustins یکی از فرقه های مسیحی

4- Epinette نوعی پیانوی کوچک دستی

اطاقتی که میهمانی در آنجا برپا بود بسیار بزرگ و به سبک غرب نقاشی شده و به فرش‌های زیبا آراسته بود. در انتهای آن سه یا چهار نقاشی تصویر زن دیدم. زن‌ها به سبک فرانسوی‌ها لباس دربر داشتند. آرامنه این تصاویر را از اروپا آورده بودند. بر حسب دستور. سه بار تعظیم نمودم و سپس در میان فرانسوی‌ها که از شاه دو گام فاصله داشتند، مانند خیاط‌ها، روی زمین نشستم. شاه پشت خود را به دیوار داده و مانند دیگران روی زمین نشسته بود. لباسش چندان فاخر نبود، پای او برهنه بود و روی سر کلاه میماند ایرانیان داشت. از همان گونه کلاه‌هایی که در بیلاقات این کشور به سر می‌گذارند. پدر روحانی رفائیل بسیار نزدیک او طرف دست چپ، نشسته بود. شاه گفت به او بگویند که من کیستم. سپس دستور داد سازی که برای من آوردند بنوازم. بی‌درنگ اطاعت کردم. شروع به نواختن، یا بهتر بگویم، مخلوط کردن چند آهنگ شدم. با وجود آن که «اپینت» میزان نبود و من چیز حسابی نزد من با این حال شاه خوشش آمد و گفت خوبست. اما چون می‌دانستم حقیقت غیر آنست و سر و صدائی که می‌کردیم مانع آن بود چیزی بشنوم خود را آماده می‌کردم که مضامینی به مناسبت شراب خواری بخوانم. همین که پیشنهاد کردم شاه آن را پذیرفت. چون روزهایی را می‌گذرانیدیم که در آن‌ها خوردن گوشت مجاز است^۱ و به مناسبت موقع، چیزی بهتر از تصنیفی نیافتم که می‌گوید: ای کودکان جشن سه‌شنبه این جشن مستان نیکوکار است. شاه فوق‌العاده این تصنیف را پسندید و دستور داد ادامه داده شود. آن‌گاه رفقای من دسته دیگری تشکیل دادند و هنگامی که من به وضع مضحکی می‌نواختم یکی از فرانسویان کلاهش را به صورت بوقی درآورد تا به رونق ساز و آواز بیفزاید. این کار باعث سرور و شادمانی بی‌اندازه شد و از این‌جا می‌توان به ظرافت حس سامعه ایرانیان پی برد.

در این هنگام اغلب در جام‌ها می‌می‌ریختند و جام‌های دیگران نیز پر بود. اما من که از صبح چیزی نخورده بودم بیم داشتم که شراب خود را ضایع کنم. از رقا پرسیدم که شاید چیزی از شام نگاهداشته باشند، شامی که بدبختانه وقتی من سر رسیدم پایان یافته بود. آقای *تاورنیه*^۲ یک سیب و چند بادام به من داد و آقای سن^۳ یک تکه شیرینی، که بدون تعارف شروع به خوردن آن کردم. سپس مانند دیگران جام به جام زدم. باری شراب تقریباً همه را رفیق کرده بود. فرنگی‌ها و شاه دور هم از یک جام طلا می‌نوشیدند. آقای *برنارد*^۴ ساقی بود و از

1- Les Jours Gras

2- Tavernier

3- Sein

4- Bernard

دیگران بیشتر بهره‌مند شد چه پادشاه دستور داد کیسه‌ای محتوی پنجاه تومان به او بدهند. این مبلغ تقریباً برابر دوهزار و دویست و پنجاه لیور است. عده‌ای از بزرگان از زیر يك در بزرگ به ما نگاه می‌کردند ولی جرأت داخل شدن نداشتند و از این که شاه آنان با آنان آن قدر تکبر می‌فروخت و با ما خودمانی شده و این‌طور رفتار می‌کرد برآشفته بودند. شاه نسبت به ملت ما دوستی فراوان ابراز داشت و وعده می‌داد که در قلمرو خود از آنان همه نوع حمایت کند.

باری پس از آن که خوب خوردیم و رقصیدیم و زیاده نوشیدیم و خواندیم و دیوانگی کردیم، ساعت به دو بعد از نیمه شب نزدیک می‌شد از شاه رخصت طلبیدیم، وی به ما اجازه داد و ما خارج شدیم.

هفت یا هشت روز بعد (روز پنجشنبه مجاز بود) میل به عیش و نوش دوباره در شاه ظاهر شد و چون چندین بار گفته بود که خوش دارد با فرنگی‌ها شراب بنوشد نه با ایرانیانی که تحمل آن را ندارند، کس فرستاد تا آقایان سن و برنار را نزد او ببرند و آن‌ها تمام روز تاجان در تن داشتند نوشیدند و خوردند و رقصیدند. سپس هنگام شب شاه به یاد «اپینت» و تصانیف ما افتاد و از این رو فرمان داد که من و يك فرانسوی دیگر از صاحب منصبان او به نام ماره^۱ که نسبتاً خوب ویولون می‌زد، احضار نمایند. کسان شاه به زودی به دنبال ما آمدند و ما را به عمارت بسیار کوچکی از قصر سلطنتی، کمی دورتر از عمارتی که بار نخست ما را به آنجا برده بودند، هدایت کردند. ما پیش از دو ساعت در این حیاط به سر بردیم. در این زمان بسیاری از اعیان مملکت را، که شاه برای نوشیدن شراب احضار کرده بود، دیدیم. اینان از حضور شاه مانند خوک‌های مست خارج می‌شدند. همچنین ملاحظه کردیم که رئیس دلقکان که مشاجره‌ای با دیگر مسخرگان داشت از شاه اجازه خواست که از شغل خود کناره‌گیری کند و شاه این اجازه را با پاداش خوبی به او داد.

بالاخره داخل شدیم و پس از سلام معمول ما را مقابل شاه روی فرش نشانند. شاه به همان وضع و در همان لباسی بود که در عیش و نوش گذشته دیده بودیم؛ ولی این بار سه تن از بزرگان کشور نزد او بودند. «اپینت» را برای من آوردند و چون خیلی نامنظم شده بود آهنگ تحمل ناپذیری از آن بر می‌خاست ولی برای من همین قدر کافی بود که شاه آن را پسندد. هنگامی که من ساز می‌زدم آقای سن، که نزدیک ما هزار نوع جست و خیز می‌کرد، پایش لغزید و شیشه‌ای را که در دست داشت شکست. شراب و تکه‌های شیشه روی ساز ریخت و دیگر صدائی از آن

برنخواست و این موجب شد که به ویولن آقای ماره و تصانیف خود توسل جوئیم . در کنار شاه یکی از اعیان مملکت که حرکات عجیبی از او سر می زد نشسته بود . او مست لایعقل بود . آقای سن که ساقی مجلس بود، جامی به او تعارف کرد و با این که شاه امر کرده بود آن را بنوشد او جام را رد کرد و باین جهت آقای برنار کلاه خود را برداشت و رفت آب بیاورد . این طریقه جدید آب آوردن آن هارا خیلی خنداند . لذا به آن شخص عالی مقام از طرفی شراب و از طرفی آب تعارف کردند و چون از نوشیدن ابا نمود شاه به آقای برنار گفت آب را روی سر او بریزد ، و برنار پس از انداختن عمامه او این کار را کرد . علاوه بر این، نمی دانم به چه علت ، شاه پای آن ایرانی را گرفت و آن قدر به سختی به طرف خود کشید که فریاد او بلند شد . شاه میچپیچ او را باز کرد و حتی جوراب او را بیرون آورد و در حالی که پای او را در دست داشت چنان آن را گاز گرفت که بیچاره بدبخت باز فریاد کشید . ما نمی دانستیم معنی این حرکت چیست . ولی دنباله آن به ما فهماند که این مفهومی جز تیره روزی برای آن مرد ندارد . زیرا گذشته از کارهای ناپسندی که نموده بود حرکات غریب دیگر نیز از او سر زده بود و از این رو شاه او را از پیش خود دور ساخت و دستور داد که گوش های او را ببرند . ولی وضع از این ها ناگوارتر شد چه فردای آن روز به ما اطمینان دادند که او را به ضرب چوب کشته اند . با وجود قیافه شادی که ما در این گونه تفریحات نشان می دادیم رفته رفته منزجر شدیم زیرا فکر می کردیم که این پادشاهان به زندگی يك انسان به اندازه پادشاهان ما ارزش نمی نهند . به هیچ وجه در آن شب مارا مجبور به نوشیدن نکردند حتی غذای بسیار بدی هم خوردیم . اما چیزی که مارا خوش نیامد این بود که شاه و دو نفر از اعیان مدت دو ساعت با وعده های گوناگون درخواست می کردند که آقای سن مسلمان شود حتی برای این کار يك نفر مترجم و نیزی ، که مردی مرتد بود، آورده بودند . ولی خدا را شکر که ما وحشت زده نشدیم و آقای سن همچنان مانند يك مسیحی ثابت قدم به آن ها پاسخ می داد .

شاه دستور داد از ما پرسند که آیا فرانسوی حقیقی هستیم یا تنها فرنگی هستیم . چه آن ها تمام اروپائی ها را فرنگی می گویند . ولی خوب می توانند فرانسویان را از دیگران تشخیص دهند و آنان را گرامی بشمرند و هم چنین برای تمام کالاهائی که آنان می آورند قدری قائل شوند .

شاه از من سؤال کرد که آیا میل دارم در خدمت او بمانم و این سؤال بدان سبب بود که در حضور او هر گاه که مایل باشد بنوشم و بخوانم . از افتخاری که نصیب

من نمود به وسیله ای اظهار تشکر کردم و پاسخ دادم که من مجبورم به مملکت خود بازگردم. در دفعه سابق نیز دستور داده بود همین درخواست از من بشود.

رقاصان و رامشگران کار خود را خوب انجام دادند و کمی قبل از این که ما خارج شویم، شاه امر داد رقصان پای پوش خود را در آورند و پای برهنه برقصند. تصور می کنم که این دستور عمداً داده شد تا قطعه های شیشه که فرش ها از آن ها پوشیده شده بود به پای آنان برود.

باری پس از هزار مسخرگی که شرح آن در این جا جایز نیست. سه ساعت بعد از نیمه شب توسط آقای سن اجازه مرخصی خواستیم و همین که این اجازه را یافتیم به عجله خارج شدیم.

پادشاه چنان به این هرزه در آئیهای ما خو گرفته بود که از آن پس چند بار بر حسب اطلاعی که یافتیم این مجالس را تجدید کرد. حتی پانزده روز بعد باز فرستاده بود که ما را نزد او ببرند. ولی من به بندر رفته بودم. این دوره خوش برای فرنگی ها ادامه نیافت چه این شهریار پنج یا شش سال است که فوت کرده و فرزند او که جانشین او شده است آن محبتی که پدر او به فرنگی ها داشت، ندارد.

ترجمه محسن صبا

دوباره ، شیطان

سفر به دهکده سبز کودکی کردم
سفر به سایه پروانگان در آتش ظهر
سفر به قوس قزح‌های زیر بال ملخ
سفر به خلوت بارانی شقایق‌ها

دوباره در تن ده سالگی فرو رفتم
دوباره کودکی از دورها صدایم کرد
تمام شادی خورشید در نگاهم ریخت
به راز روشنی چشمه آشنایم کرد

به چشم کودک ده ساله‌ای که من بودم
هنوز ، خانه ما روبه چارسوی جهان
دریچه‌هایی با شیشه‌های آبی داشت

هنوز ، ابر از آن می گذشت و بر می گشت
حیاط سبزش ، آفاق آفتابی داشت

هنوز ، برگ شقایق بریده لب بود
هنوز ، ساق پنیرك^۱ ز شیر می روئید
هنوز ، خطمی ، قیفی برای باران بود
هنوز ، اُردك^۲ ، از آبگیر می روئید

هنوز ، روح گُل از چشم روشن شب‌نم
به آفتاب نظر می کرد
ستاره در قفس شاخه‌ها نفس می زد
سپیده بر شتر کوه‌ها سفر می کرد

هنوز ، سنجاقك^۲
هوا نورد هراس آور بیابان بود
فرودگاهش ، اطراف جویباران بود
هنوز ، دست زدن پیشه سپیداران ،
هنوز ، پیر شدن شیوه چناران بود

۱- پنیرك ، گیاهی خودروست که گل‌های سفید کوچک دارد.

۲- سنجاقك ، حشره‌ای است که شکل بال و بدنش ، هواپیما را بیاد

به چشم كودك ده ساله‌ای كه من بودم
شب دراز مَترسكها
در آن سكوت بیابان ، همیشه وحشت داشت
همیشه تیر تلگراف ، پای در گل بود
همیشه سیم به قدر نسیم سرعت داشت

هنوز ، دختر ك خوشه چین عروسك بود ،
عروسکی كه در انبوه گاه می‌خوابید
هنوز ، آینه ، خورشید كاكلی‌ها بود^۱
شعاعش از كف دستم به ماه می‌تابید

هنوز ، عشق نخستین نمی‌شناخت مرا
ولی چراغش در پشت ذهن من می‌سوخت
هنوز ، چهره معصوم ناشناخته‌ای
نگاه منتظرش را به چشم من می‌دوخت

دیار كودکی‌ام را قدم زنان دیدم
در آن قلمرو اوهام ، در بدر گشتم

۱- كاكلی ، پرنده‌ای است كه در كشتزاران زیست می‌كند و عاشق آفتاب است . كودكان یاصیادان برای به چنگ آوردن او ، آینه‌ای بر كف دست و در مقابل خورشید می‌گیرند و پرنده بینوا را چندان به دنبال شعاع آن می‌دوانند تا سرانجام ، به دامی كه از پیش در كنار كشتزار آماده کرده‌اند ، فرو افتد !

فضای خانه ، تهی از صدای مادر بود
به کوچه آمدم و در پی پدر گشتم

ازین دو گم‌شده خود نشان چه دیدم ؟ هیچ ...
غباری از سُم اسبی که در افق می‌تاخت
تمام دهکده را آشنا گمان کردم
از آن میانه ، دریغا ! یکی مرا نشناخت

دیار کودکی ام ، سرزمین دوری بود
که چون سراب درخشید و سوی خویشم خواند
دوباره ، شیطان ، حوّا ، خدای بی‌همتا ،
- (کدام يك ؟ نتوانم گفت) -

از آن بهشت دل آسودگی ، برونم راند

تهران - ۱۴ شهریور ماه ۱۳۴۹

نادر نادرپور

ابرها

ابرها ، این بیشه‌های آب و زیبائی
خیمه‌های خیس نور و سایه ، اما با نهاد موج
آشیان بی‌قرار روح شیدائی .
عاصی آزاد نا آرام ،
بی‌چرا ، زیبائی دیوانه را تا نا کجا همگام ،
در سماع و پرسه و رقص تماشائی .

ابرها ، آواره‌تر رؤیای دریاها ،
کاروانها کوه‌موج و کشتی لنگان بی‌لنگر ،
بادبان‌هایشان ز نسج بی‌قرارِیها ،
جلوه ناپایداریها ،

ابرهایی که سحرگاهان بر اقیانوس پهناور
و ابرهایی که شبانگه بر کویر تشنه می‌بارند .
آنکه آب سار و مار از دورتر دریا

وانکه آب سور و نور از بر که نزدیک می آرند .
 آنکه از بس بخل دلشان را نجنباند
 نه دعا ، نه التماس و ضجه ، حتی مرگ ؛
 وانکه بی افسون و جادو هم دل بخشنده ای دارند .

ابرهائی که هوسهای دل آسوده را مانند ،
 ابرهائی که هراس تیره بختی را ؛
 و ابرهائی که امید سوخته و داغ دریغ اندوده را مانند .
 آنکه چون سیمرغ زال افسانه آفاقند و افسون سیر ،
 مرز هفت اقلیمشان در زیر پر ، پویند .
 وانکه خاطر گوشه پژمرده ای را هم نمی شویند .
 ابرهائی کوهساران را
 چون کلاه دوخته بر سر ؛
 وانکه هم چون ساری هندو زنان نادوخته آرایش پیکر ؛
 هم رها برپای ، هم دربر .
 ابرهائی همچو شولای سراپا پوش ،
 و ابرهائی چون شئل تورطراوت بیشه را بردوش .
 آنکه چون از پرنیان بستر
 وانکه شان ذات آتشین و سایه خاکستر .
 آنکه چون خیس نمد بر پشت کوهستان ،
 آنکه پیچهی تیره جنگل ،
 وانکه نمناک شمد در ظهر تابستان .

*

*

*

می‌شناسی ، دیده‌ای بسیار
 ابرهارا ، درهم رؤیای دریاها ،
 با هزاران حالت و هنجار .
 ابرهائی را که می‌بارند و می‌بارند
 جرجر و جرجر ،
 روی بام هاشم و هاجر .
 آنکه تنها سایه و رنگست بارانشان ؛
 ابر پندارند پنداری ، که یکسانست
 چار فصل روزگارانشان .
 ابرهائی را که نم‌نم بار و کم‌کم بار ؛
 وانکه سیل آسا و درهم بار .
 آنکه بارانشان بهنگامست ،
 وانکه ناهنگام .
 ابرهائی که سحرگاهان ،
 و ابرهائی که شباهنگام .
 آنکه خیل آتشند و کاروانهای گدازنده ؛
 وانکه زیشان شعله‌ها ریزان و خیزان دود ،
 آنکه سوزان ، وانکه سازنده .
 ابرهائی که چو روح انتظارند و نفس در سینه‌هاشان حبس ،
 و چه باید کردشان ، گوئی نمی‌دانند .

وانكه دانند آسمانها و زمينهاشان
پلكها و پاى چشمانند .

و به كشتاندهان در ديمه زار درد
زهر و آتش بايد افشانند .

ابرهائى كه درنگى پويه شان ماند
با شتاب پيلهاى تشنه و بى تاب

سوى آبشخوار دور و ديگرى در راه

و ابرهائى كه به كوچ بى صداى ايلها ماند ؛

در دل شب از حریم دشمن كينخواه ،

بعد چندی همراهى با هول و هم نجوائى لاحول

فاگهان با باد شبگیر مخالف روبرو گشته

خصم غافلگیر و برق تیغها ، وانگاه

جنگ و حشتناك مغلوبه ،

باغریو رعدوار و سیل خون همراه

*

*

*

گرچه مى گویند یاران : هیچ ابرى نیست بى باران ؛

ليك ،

من - چنانچون خويشتن را - نيك

مى شناسم ابرهائى را كه شب هنگام

چون شب بارانى تصوير سرشارند

طفلكان آشیان را ، با سخاوتمندی دریا

سالهای سال

شب همه شب در فضای روشن افسانه می بارند ؛
لیک روز اندوهزاران حقیقت را
خیس خجالت ، با فریب وعده‌ها سیراب می دارند .

*

*

*

آه ،

ابرهائی که چو من تنها
ابر تصویرند ، ابر سایه و رنگند ؛
چشمشان دارد دریغ از گریه هم حتی ،
گرچه می دانم چو من غمگین و دلتنگند .

تهران ، فروردین ۱۳۴۹

مهدی اخوان ثالث

(م. امید)

بر تئولت برشت

در شماره اول دوره بیستم «سخن» گفتگویی را چاپ کردیم که نماینده نظریه برشت درباره تئاتر در سالهای پیش از ۱۹۳۳ است. در این زمان برشت، با تمام بدعت‌هایی که در فن اجرا و هنر بازیگری ایجاد می‌کند، هنوز نظریه خود را زیر عنوان مفاهیم معین بیان نمی‌دارد، چرا که خود او نیز جهتی کاملاً مشخص نیافته است؛ اساس کوشش‌های او مخالفت با وضع و شیوه موجود اجرای تئاتر است. نوشته‌های دوره بعد (۵۱-۱۹۳۳) نماینده کوشش‌هایی است برای بیان مفاهیم معینی مانند «تئاتر آموزشی»، «تئاتر حماسی»، «فن فاصله‌گذاری»، «استغراق»؛ مفاهیمی که نظریه وی را در تفکیک از تئاتر متعارف هرچه بیشتر روشن می‌کند.

نقد زیر که در مجموعه کامل آثار نظری برشت راجع به تئاتر، در بخشی زیر عنوان «درباره تئاتر غیر ارسطویی»، آمده است، مربوط می‌شود به مفهوم «استغراق». لفظ استغراق را در مقابل لغت آلمانی *Einfühlung* (یا معادل نه کاملاً دقیق لاتین آن، *Identification*) انتخاب کرده‌ام که «آمیختگی» و «یکسان شدن» نیز ترجمه شده است. منظور غرقه شدنی است احساسی. م.

نقد استغراق

(۱) **تئاتر غیر ارسطویی** لفظ «تئاتر غیر ارسطویی» نیاز به توضیح دارد. منظور از «تئاتر ارسطویی» - که در تفکیک از آن «تئاتر غیر ارسطویی» را تعریف خواهیم کرد - هر گونه تئاتری است که در مورد آن، تعریف ارسطو راجع به تراژدی

در «هنر شاعری» از نقطه نظر آنچه که مانکنه اساسی تعریف وی می‌شماریمش، صدق کند. ما این نکته اساسی را در نظریه مشهوری که «سه وحدت» را لازمه تراژدی می‌داند، نمی‌بینیم. بنابر تحقیقات اخیر، ارسطو اصولاً چنین چیزی را لازم ندانسته است^۱. آنچه در نظر ما اهمیت اجتماعی بسیار دارد، مقصودی است که ارسطو برای تراژدی معین می‌کند، یعنی تزکیه^۲ که عبارت باشد از منزله کردن تماشاگر از ترس و رحم به وسیله تقلید اعمالی که ترس و رحم برمی‌انگیزند. این تزکیه بنابر عمل روانی خاصی انجام می‌گیرد، یعنی بوسیله «استغراق» تماشاگر (از نظر احساسی) در اشخاصی که بازیگران از آنان تقلید می‌کنند. ما تاثیری را ارسطویی می‌نامیم که این نوع استغراق را موجب گردد، چه با کاربرد قواعدی که ارسطو برای آن معین کرده است و چه بدون آن. عمل روانی‌ای که نام بردیم در طی قرون به انحاء گوناگون صورت گرفته است.

تا آنجا که ارسطو (در فصل چهارم «هنر شاعری») بطور اعم راجع به التذاذ از تقلید سخن می‌گوید و به عنوان دلیل، به آموزش و تعلیم اشاره

نقد «هنر شاعری» (۲)

۱- این گفته برشت خالی از اغراق نیست. سه وحدتی که جزو تعریف ارسطو به‌شمار آمده و از زمان طرح آن توسط کلاسیسیم فرانسوی (در قرن شانزدهم) به بعد، همواره یکی از مسائل عمده نمایشنامه‌شناسی بوده، عبارت است از وحدت مکان (یعنی یکی ماندن محل وقوع عمل) و وحدت زمان (یعنی وقوع عمل در مدت «یک دور گردش خورشید یا در همان حدود») و وحدت واقعه (یعنی ارائه کامل یک مضمون اصلی و واحد، بدون وقایع فرعی). از میان اینها ارسطو در «هنر شاعری» از وحدت واقعه به وضوح سخن گفته است و آنرا برای هر اثر هنری لازم شمرده است (رک: «هنر شاعری» ترجمه فتح‌الله مجتبائی، ۱۳۳۷، فصل هشتم و ص ۲۳۲). ولی اینکه برشت لازم دانستن سه وحدت (حتی وحدت واقعه) را جزو نکات اساسی تعریف ارسطو نمی‌داند، شاید اشاره به این واقعیت است که وحدت واقعه از اصول طبیعی ساختمان هرائر هنری است و حتی در آثار به ظاهر پاشیده نوگرایان قرن بیستم نیز، اگر ارزشی کسب کرده‌اند، خمیرمایه یکپارچگی درونی آنانست. خود برشت مثال بارزی است. م.

می‌کند، همراه او هستیم^۱. ولی او در فصل ششم دقیق‌تر می‌شود و با ذکر اینکه تنها اعمالی باید موضوع تقلید قرار گیرند که ترس و رحم برمی‌انگیزند، قلمرو تقلید را برای تراژدی تحدید می‌کند و بعد، با ذکر اینکه این اعمال باید به قصد ایجاد ترس و رحم موضوع تقلید قرار گیرند، در این تحدید پیش‌تر می‌رود^۲. به این ترتیب، به عقیده او، تقلید از آدم‌های نمایشنامه به وسیله بازیگران، باید به نوبه خود باعث تقلید تماشاگران از بازیگران شود، پس، نحوه پذیرش اثر هنری، استغراق در بازیگر است و با واسطه او در آدم نمایشنامه.

البته در «هنر شاعری» ارسطو، به عنوان
«استغراق»
 (۳) نحوه پذیرش اثر هنری توسط تماشاگر، از آن نوع
 و ارسطو خاص «استغراق» که در افراد اجتماعی امروزی ما
 ایجاد می‌شود، صحبتی در میان نیست. ولی حتی اگر تصور ما از تزکیه،

۱- ارسطو: «تقلید کردن، غریزه‌ایست که از کودکی در انسان ظاهر می‌شود و یکی از امتیازات بشر به سایر حیوانات پست‌تر در آنست که وی مقلدترین مخلوقات جهان است و نخستین دانسته‌های خود را از راه تقلید فرا می‌گیرد. بهم‌چنین همه مردم طبیعتاً از کارهای تقلیدی لذت می‌برند.» - دیدن تقلید از آن جهت لذت‌بخش است که آدمی در حین تماشا مطالبی می‌آموزد و در حقیقت چیزها تعقل و تأمل می‌کند.»

(هنر شاعری، فصل چهارم، شماره ۲ و ۵). م.

۲- از این مطلب در «هنر شاعری» فقط یکبار و آنهم به اختصار سخن رفته است. شرح آن به احتمال قوی در بخش دوم «هنر شاعری» که به دست ما نرسیده، آمده است. شاید منظور ارسطو بطور کلی متزه شدن روان است از عواطف، در جهت يك زندگي روشن و عقلانی، به وسیله خاموش شدن احساس‌های فردی در برابر واقعه تراژیک روی صحنه و بصیرت یافتن در نظام کائنات. ارسطو: «پس تراژدی عبارت است از تقلید (به معنی کلی‌تر کلمه که مترادف باشد با «بیان» یا «نمایش») يك عمل جدی و کامل که دارای طول معینی باشد، سخن در هر قسمت آن به وسیله‌ای مطبوع و دل‌نشین گردد، تقلید به صورت روایت نباشد و در صحنه نمایش به عمل آید و وقایع باید حس رحم و ترس را برانگیزد تا تزکیه این عواطف را موجب گردد.» («هنر شاعری»، فصل ششم، شماره ۲). م.

که در احوالی کاملاً متفاوت از زمان ما صورت می گرفته ، با اصل مطابقت کامل نداشته باشد ، این قدر هست که شالوده این تزکیه را نوعی استغراق تشکیل می داده است . به هر جهت ، روحیه تماشاگری که با دیدی آزاد و انتقادی با اثر هنری برخورد می کند و در مشکلات خود به دنبال راه حل های صرفاً زمینی می گردد ، نمی تواند زمینه ای مناسب برای تزکیه باشد .

بسادگی می توان تصور کرد که انصراف از
 «استغراق» ، کاری که تئاتر زمان ما خود را مجبور
 به انجام آن می بیند ، اقدامی است موقتی که منتج
 از موقعیت دشوار تئاتر در اوضاع اجتماعی خاص
 امروز است ، چرا که زندگی اجتماعی انسان ها را باید برای تماشاگرانی
 به نمایش گذارد که حادث ترین و سخت ترین مبارزه طبقاتی خود را می گذرانند ،
 مبارزه ای که به هیچ قیمت نباید تضعیف شود . موقتی بودن چنین انصرافی دست
 کم از دید ما ، نمی تواند دلیلی باشد علیه خود انصراف ، ولی دلیل چندانی هم
 وجود ندارد که استغراق جای قدیمی خود را مجدداً بدست آورد ، هم چنان
 که دید مذهبی - که استغراق خود نوعی از آنست - چنین بازگشتی را
 نمی تواند صورت دهد . زوال «استغراق» مطمئناً معلول فساد عمومی نظام
 اجتماعی ماست ولی دلیلی وجود ندارد که استغراق از این فساد عمر طولانی تری
 داشته باشد .

ترجمه فرامرز بهزاد

شعر

از : دکتر اختر حسین

آقای اختر حسین که در حال حاضر با سمت رئیس میسیون
یونسکو در ایران خدمت می کند یکی از نویسندگان سرشناس
پاکستانی است که نوشته هایش به زبان های آسیائی و اروپایی ترجمه
و منتشر شده است .

آقای اختر حسین هم چنین شاعر و نویسنده مبرزى در زبان
انگلیسی می باشند و اشعاری که ترجمه اش را در این صفحات می بینید
از زبان انگلیسی ترجمه شده است .

۱ = به يك هم سفر

بدرو د ای هم سفر ، سفر من آغاز می گردد ،
راه من راهی بدون سرگذشت است که نه آغازی دارد و نه پایانی ،
تو خسته ای در حالی که من مانند دانه اشگی که می خواهد از دیده
فرو ریزد ،

تنها بر سر راهی که ما را از هم جدا می سازد ایستاده ام .

به من چراغی مده که در تاریکی راهنمایم باشد ،

روشنایی گاه بگاه يك شهاب برایم کافی خواهد بود ،

آوازی مخوان ،

چون من نوای شیرین سکوت را ترجیح می‌دهم .

چرا باید در جستجوی جاده‌ها و کاروانسراها باشم ؟

بگذار جنون آزادانه مسیر خود را طی کند ،

من فقط خانه‌ای می‌خواهم که دیواری آنرا دربر نگرفته و سقفی آنرا

نپوشانده باشد

و کوره‌راهی که سگی در آن نجوا نکند و انسانی مانند سگان فریاد

سر ندهد .

گذشته چیست بجز تکه‌های بهم پیوسته یادگارها ،

آئینه‌های شکسته و تارهای بدون کوه ؟

آینده چیست بجز نقطه‌ای بی‌شکل و سفید

که شامگاهان در نقطه‌ای دور دست سوسو می‌زند ؟

دلم می‌خواهد که تو به کنار آن درخت بلوطی که سایه‌اش ازهر آنچه که

بر تو سایه می‌افکند بزرگتر است آمده بودی

ولی افسوس که پاهای چینی تو می‌توانست به آرامی بجهد ولی

نمی‌توانست راه برود .

من صدای نزدیک شدن طوفانی را می‌شنوم ،

ستاره‌ای بر فراز سرم می‌رقصد و جنگلی سوزان از من کمک می‌طلبد ،

بیخس و فراش کن.

بدرود ای هـ سفر، سفر من آغاز می‌گردد.

۲ = زندگی بعد از مرگ

دوستان در گذشته‌اند - من در گوری آرمیده‌ام

و روحم بر لبه‌های تابوت مضطربانه بال می‌زند.

توده‌ای از یخ بر استخوان‌های شکننده‌ام سنگینی می‌کند

و آتشی در رگهایم صفیر کشان خاموش می‌گردد

در کنار من عروسم «زمان» آرمیده است عروسی که من او را کشتم،

بر بالای سرم کفنی از ذرات تار و غبار آلود آویزان است،

در پائین چراغی قرار دارد که می‌سوزد تا خاموش شود

و در فضائی که میان آن دود است ذره‌ای راه خود را می‌جوید

عنکبوتی در نقطه تاری ابدی می‌تند،

جفدی آهنگ ملال‌انگیز آئین دفن را می‌سراید،

درخت بی‌برگی شاخه‌های شکسته خود را درهم می‌پیچد

و دستی نامرئی گلوی تشنه مرا نوازش می‌دهد.

من آسمان را در زیر پاهای خود می‌گیرم و بر ماه درخشان غم زده تف می‌اندازم،

من با ستارگان بازی می‌کنم - رعد برایم چیزی بی‌مقدار است،

من ونوس را خود جدا می‌سازم، نپتون پیر رقیبم گشته است،

اگر خدا پدر من است من باید بعد از او تاجش را بر سر نهادم،

ای جبرئیل مغز مرا نزد دانشمندان دانا بفرست،

مغزی که در آن حماقت و نیوغ بهم آمیخته بود،

عصای خود را از جسم من بساز و آنرا به مرگ من فرود آور که به

زندگی با،

چنان نفرتی عشق می‌ورزند که آنرا مبدل به مرگ می‌کنند

آیا این خواب هرگز پایانی نخواهد داشت؟ آیا من هرگز در رؤیا نخواهم بود؟

آیا در دنیای تو گلهایی برای بوئیدن هست؟ و نوری برای دیدن؟

آیا من قادر خواهم بود که بدن گرم آدمی را لمس کنم؟

آه لمس کنم به خود بلرزم و مدهوش شوم؟

یا من به دنیائی خالی فرستاده شده‌ام دنیائی کاملاً تهی و پوچ؟

مگر من در ژرفنای یک سراب سقوط کرده‌ام؟ در گودالی بی‌انتها؟

من باید راه بروم باید لمس کنم من به زندگی محتاجم.

۳ = یادگاری‌ها

صداهائی که سکوت را ساختند کجا هستند ؟

دیروزهائی که امروز را کشتند کجا هستند ؟

دوستانی که به من اندوه و شادی بخشیدند کجا هستند ؟

آه کجاست امید من - وفاداری من و رویای من

نمی‌دانم فریب داده‌ام یا فریب خورده‌ام،

نمی‌دانم کشته‌ام یا کشته شده‌ام ،

ولی در میان دستهای حال چاقوی برنده گذشته را دیده‌ام

و در چشمان زندگی سایه مرگ را

آیا تو هنوز دستهای مرا در میان دستهای خود احساس می‌کنی و لبانم

را بر لبانت؟

آیا تو فریادها و شیون‌ها - سرزنشها و نفرین‌های مرا به خاطر نمی‌آوری؟

اگر پرنده‌ای بی‌بال از آشیانه‌اش بزیر افتد من برای تو آواز می‌خوانم

و اگر پیمانی شکسته شود و وعده دروغ باشد من به تومی اندیشم،

این روزها سپری خواهند شد و ما شاید هرگز هم‌دگر را نبینیم ولی
دردی بی‌پایان ،

همیشه در درون ما باقی خواهد ماند

و فریادی دور از سرزمین دور ترا در لحظات تنهائی تکان خواهد داد :
«چرا هنگامی که او در خانه ترا کوید و زمانی دراز در سرما و باران
منتظر ماند در را به روی او نگشودی»

زمانی که يك كشتی غرق می شود و خانه فرو می ریزد مرا به خاطر بیاور،
زمانی که گلی پژمرده می گردد و برگي خشك می شود مرا به خاطر بیاور،
زمانی که برق آسمانی به خاکستر تبدیل می شود و طوفانی به پایان
می رسد مرا به خاطر بیاور،
زمانی که روز فرتوت پایان می یابد و شب جوان آغاز می گردد مرا به
خاطر بیاور .

ترجمه پروانه مهدوی

تاریخ، روان‌شناسی و فرهنگ

ادوار پربل^۲

و

ابرام کاردینر^۱

برای باز نمودن سودمندی علم پسیکودینامیک در شناخت نیروهای تحرك بخشی که موجب تغییرات فرهنگی می‌شوند، به توضیح این مطلب خواهیم پرداخت که علاقه علمی به انسان و فرهنگ چگونه در قرن نوزدهم گسترش یافت. این شرح تمرینی است برای مطالعه تاریخ و فرهنگ، به مدد معرفتی به انگیزش‌های بشری؛ و نمونه خوبی است از اثراتی که تغییر نهادهای اجتماعی می‌توانند در انگاره‌های عاطفی^۳ داشته باشند.

هنگامی که از تغییرات سیاسی یا اجتماعی سخن می‌گوئیم باید در نظر داشته باشیم که انسان با چشمداشت به منافع معینی به این تغییرات پرداخت و نیز اینکه این تغییرات در واقع بر انسان اثری داشته‌اند، گواينکه شاید نه آن گونه که انتظار می‌رفت. تغییرات ممکن است به صورت تغییراتی در محیط طبیعی و یا به وسیله انسانهای دیگر بر بشر تحمیل شود. بهر صورت، او ملتزم است که دست کم با دو عامل قابل شناخت به تغییرات پاسخ دهد:

۱ - دکتر Abram Kardiner، مؤلف کتابهای فرد و جامعه او و مرزهای روانشناسی جامعه، در اوایل دهه سوم قرن حاضر با فروید همکاری علمی داشت و مدتها به تدریس مردم‌شناسی و نیز جامعه‌شناسی اشتغال داشته است.

۲ - Edward Perble، استاد مردم‌شناسی در مدرسه روانپزشکی نیویورک در زمینه مطالعات مربوط به «فرهنگ کوچه و خیابان» Street Culture شهر نیویورک متخصص است. این مقاله از کتاب They Studied Man، تألیف آن دو، ترجمه شده است.

3- Emotional Patterns

۱- طبیعت ذاتی او ، و ۲- اساس حاضر انتظارات کنونیش .
از وجوه ممیزه جوامع به اصطلاح ابتدایی یکی این است که وقتی محیط ثابت است ، و تماس با فرهنگ‌های دیگر محدود ، مآلاً در معرض تغییر قرار نمی‌گیرند و یا دست‌کم سرعت تغییر چندان محسوس نیست . لکن فرهنگ مغرب زمین از همان آغاز همواره در معرض تغییر مداوم و سریع بوده و در بعضی از دوره‌ها سرعتی سرسام‌آور داشته است . از این جهت بسیار مشکل است که دوره‌ای مثل قرن نوزدهم را بگیریم و آن را از گذشته‌اش منفک کنیم ، به‌ویژه که مداومت برخی از عوامل فعال این دوره را می‌توان از قرن دوازدهم باز یافت بنابراین نمی‌توانیم از چیزهای مربوط به قرن نوزدهم به‌صورتی جدا از زمان ماقبل و مابعد آن صحبت کنیم .

بسیاری از صاحب‌نظران عبور از خصلت ممیزه *Ethos* فتودالی و رسیدن به خصلت ممیزه جامعه امروزی [مغرب زمین] را شرح کرده‌اند ، و یکی از این توصیفات که اخیراً توجه فراوان برانگیخت ، از آن اریش فروم بود . وی بر این عقیده است که در قرون وسطی هیچ‌گونه آزادی‌ای وجود نداشت ، و هنگامی که انسان سرانجام آزادی را به چنگ آورد چنان بار سنگینی بر دوشش افتاد که آن را کشیدن نتوانست و بر آن شد که از آزادی بگریزد . اعتقاد جالبی است؛ اما اشکال در اینجاست که بدرستی نمی‌دانیم آزادی چیست . فروم می‌کوشد آن را برحسب آزادی از چیزی و آزادی به چیزی تعریف کند ، ولی آزادی تعریف مطلقى ندارد . خواه از چیزی ، خواه به چیزی - مگر برحسب ارزش‌ها ، گزینش‌ها *Choice* و فرصت‌های موجود و انحاء تأمین‌هایی *Security* که در اختیار آدمی است . هرگاه این ایرادها را مد نظر داشته باشیم ، آنگاه نمی‌توانیم از فقدان آزادی در قرون وسطی شکوه کنیم - درست به‌همین گونه که نمی‌توانیم از نبودن برق و قطار سریع - السیر در آن دوره شکایتی داشته باشیم . مفهوم آزادی فقط بعد از آن معنی پیدا کرد که نظام جدیدی از ماشین اجتماعی به وجود آمد - نظامی که هدف‌های جدید ، ارزش‌های جدید و انواع جدید تأمین‌ها را خلق کرد . چیزی را که مانع دستیابی به فرصت‌های موجود نباشد ، نمی‌توان مضیق آزادی دانست . صحبت کردن از آزادی به فرصت‌های ناموجود و یا فرصت‌هایی که قرن‌ها بعد ایجاد می‌شود بی‌معنی است .

از این برهان می‌توان نتیجه گرفت که صحبت کردن درباره ماشین اجتماعی - هرگاه روا باشد این استعاره را بکار ببریم - و ارزیابی اثرات آن

بر انسان بسی مطمئن تر است از صحبت کردن درباره آزادی که مشتق این اثرات است.

ماشین اجتماعی چیست؟ ماشین اجتماعی عبارت است از انگاره‌های مناسبات انسانی به منظور همکاری، و وسایلی که برای مجری داشتن این منظور بکار گرفته می‌شوند. من باب مثال، ماشین اجتماعی برای ساختن کالاهای مورد مصرف انسان مستلزم وجود نوع معینی سازمان اجتماعی است، که با آنچه در سازمان فتودالی مورد لزوم بود کاملاً فرق دارد. هدف فتودالیزم آن نبود که چیزی خلق و ایجاد کند، بلکه دفاع کردن از منزلت Status و ملک و مال بود. در نظام فتودالی منزلت هر کس - تا حد زیادی - بر حسب اصل و نسب مشخص می‌شد. لیکن در سازمان اجتماعی برای ساختن کالا، منزلت بر اساس مخاطره و ابتکار تعیین می‌گردید.

هنگامی که در مطالعه خود درباره جامعه، کوشش می‌کنیم واحدا انسانی Human Unit را در چهار چوب بحث خود وارد کنیم به این امر اذعان می‌آوریم که انسان نسبت به محیط‌های مختلف خارجی خود واکنش می‌کند به نحوی که درباره آنها و درباره خودش در رابطه‌ای که با آنها دارد، احساس مختلفی می‌کند. بعضی از محیط‌ها در وجود او احساس افتخار برمی‌انگیزند، و برخی دیگر به حرمت نفس او لطمه وارد می‌آورند. هر انگاره‌ای هدف‌ها، رهنمودها Directive و ارزش‌های مختلفی عرضه می‌کند. وقتی که فرهنگ را مطالعه می‌کنیم تمام این چیزها را مطالعه می‌کنیم و موقعی که تاریخ را مطالعه می‌کنیم فرهنگ را در حال حرکت در دوره‌ای از زمان مطالعه می‌کنیم.

موقعی که می‌کوشیم به سؤالی مربوط به بحث - مانند اینکه چرا مردم قرن نوزدهم به مطالعه انسان علاقه‌مند بودند؟ - جواب دهیم کوشش ما فقط مصروف این خواهد بود که به صورت بسیار کلی و محتمل جواب دهیم. همه قبول دارند که چنین علاقه‌ای از آن جهت در مردم برانگیخته شد که در زندگی مردم آن عصر دارای اثر بود. همچنین می‌توان پرسید که چرا سقراط این همه به مشکلات روابط بشری علاقه داشت. احتمال بسیار می‌رود که این علاقه جنبه آکادمیک محض نداشت، و اینکه مردم عصر سقراط بدان جهت به موضوع علاقه داشتند که روابط بشری ایجاد در دسر می‌کرد.

فرهنگ قرن نوزدهم چه خصوصیتی داشت که باعث شد تئوری تکامل مثل

حریقی جلو گیری ناپذیر تمام جهان غرب را در نوردد که علاقه خاصی به مطالعه انسان ابتدائی برانگیخت و در تولد رشته جدید روانشناسی - که از سنت دیرین فلسفه منشعب گشت - اثر بخشید .

برای دانستن این موضوع می توانیم از نوشته های تاریخ نگاران «شهریار ورزم» ، علمای اقتصاد ، و تاریخ نویسان ایده نولوژی ها قرائن و شواهدی به دست آوریم . قرن نوزدهم با جنگهای ناپلئون قدم به عرصه تاریخ گذاشت . اروپا به مدت بیست و پنج سال ، یعنی تا ۱۸۱۵ . دستخوش يك انقلاب اجتماعی ، سیاسی ، و ایده نولوژیک بود . بعضی از مراحل این انقلاب با شکست ناپلئون در ۱۸۱۵ پایان یافت ، يك دوره «صلح» و خلاقیت ، که بدان نام انقلاب صنعتی نهاده اند ، آغاز گشت ، يك جوش و خروش بزرگ هنری و ایده نولوژیک نیز وجود داشت که در حدود سال ۱۷۷۰ شروع شد و تا ۱۸۵۰ ادامه پیدا کرد و علی الرسم آن را «نهضت رمانتیک» می خوانند .

ژاک بارزون^۱ در کتاب خود «رمانتیسم و نفس جدید»^۲ از نظر گاهی فرهنگی و انطباقی Adaptational به وصف انتقال از کلاسیسم به رمانتیسم پرداخته است . وی این موضوع را روشن می سازد که در پیدایش این دو مکتب هنری هیچ امر اتفاقی دخالت نداشته است . هر کدام از آنها تجلی خاصه Ethos اجتماعی ویژه ای بودند . مکتب کلاسیک طریقتی Mode بود که در واپسین درخشش فتودالیزم - نظامی رو به افول که دوران دوام خود را ابدی مدت می دانست - به عرصه ظهور آمد . نهضت رومانیتیک هم اقدام عاطفی دیگر کوئی شدیدی بود که در نظام اجتماعی صورت گرفت .

رونق و رفاه اقتصادی عصر لوئی چهاردهم توسط آریستوکراسی به وجود نیامده بود ، بلکه توسط طبقه بازرگان ایجاد شده بود . قدرت سیاسی طبقه بازرگان - گواينکه آشکار نبود - بسیار عظیم بود . اما قدرت وجهه prestige چنان است که بورژوازی مرفه نو دولت به تقلید نظام طبقاتی روبه مرگ فتودالی برخاست . بنابه عقیده بارزون ، فرهنگ نظام طبقاتی فتودالی بر حسب اصول ، گرایش ها Attitude ، و مواضعات معینی تکوین یافته بود . این فرهنگ در نظام چیزها ثباتی ظاهری پدید آورده بود ، و به بی تغییرى Fixity ، جلال ، حیثیت ، اقتدار ، و آداب دانی حرمت می نهاد . این ارزشها زاده

1- Jacque Barzun

2- Romanticism and the Modern Ego.

قضاوت آدمی، که خطاپذیر است و قابل تغییر، نبود، بلکه، آن چنانکه علوم دقیقه Exact عصر مبرهن می ساخت، ریشه خط را در نظام عالم داشت. بی تغییری این نظام نه به وسیله عقل معین شده بود و نه احساس. از این روش و انضباط، طرد و نفی آرزوی شخصی، انسجام و استواری در داخل یک سلسله مراتب اجتماعی ثابت، و رعایت دقیق آداب در مراوده با اعضاء طبقه خود، جملگی ارزش‌هایی مکرم گشتند. سایر چیزها به عمد مورد غفلت بود. این دوره منزلت که در ابتدا به جبر استقرار یافته بود، توسط ماشین اجتماعی رسوم - که منظور از آن ایجاد رعب و حرمت بود - حفظ و حراست می گردید. ماشین اجتماعی رسوم این کار را از طریق تشریفات ساختن Formalization مناسبات انسانی با قواعدی اکید انجام می داد. دارودسته حاکمه نه تنها رقیب اجتماعی را اعمال می کرد، بلکه در آداب و رفتار، زبان، هنر، و اندیشه فتوای قاطع به کار می برد؛ به فتح سرزمین‌های بیگانه می پرداخت و با تسری فهم ما پی Snobbery و به زور اسلحه فرهنگ خود را اشاعه می داد. تصور ذهنی درباره طبیعت و عقل، آن طور که به مذاق طبقات حاکم خوش می آمد، حاصل اعمال جبر، انتخاب و کور و کر نگاهداشتن عمدی مردم در قبال چیزهای «ناپسند» بود. علم ریاضیات یک انضباط اکید اجتماعی شد، و تجرید و تعمیم بر آن مسیطر گشت. این فرهنگ در قوانین علم هندسه و حساب جامعه و قاضیه، انعکاس تصور آن نظام اجتماعی را می دید که خود به قهر و خشونت پدید آورده بود. حکومت رشته‌ای از ریاضیات عملی بود، و فلاسفه عصر، مانند دکارت و اسپینوزا، برای وصول به روش هندسی توسل می جستند.

در این شرح مختصر از جنبه‌های برجسته خصلت ممیزه این دوره، یا مسأله جالبی روبرو هستیم. باید آن را حل کنیم زیرا که باید بکوشیم مقامی را که هر عامل در فرایند اجتماعی مربوطه دارد بفهمیم. آیا این نظامی است کاملاً بی‌مأخذ، که بلهوسانه و به جبر استقرار یافته، چرا که قدرتی برای استقرار آن وجود داشت؟ اگر چنین باشد، چیزی نمی‌ماند که مطالعه کنیم بلکه، سزاوار آن است که عمیق‌تر به موضوع بنگریم.

پاره‌ای از مـاخـلـقـات productions هم‌عصران این دوره خواهد و و قرائن چندی در اختیار ما قرار می‌دهد. چنین ادعا می‌شد که نظام فتودالی

تکاپوئی بود برای ثبات و نظم ، و این که تضییقاتی که این نظام فراهم می کرد وسیله دفاعی لازمی در مقابل هرج و مرج بود. این نتیجه رami توان پذیرفت، چرا که تقریباً درست است. اما تضییقات انواع مختلف دارند: تضییقاتی وجود دارد که از ترس از گزیده منشاء می گیرد و تضییقاتی که از وجدان . درمورد اول ، ترس ناشی از يك عامل خارجی است که به کیفر می پردازد در مورد دوم، انضباط امری است درونی شده Internalized ، و خود به خود عمل می کند. انضباط يك مایه پیوند بر قدرت اجتماعی است که خود بخود عمل می کند . قدرت پلیس تا زمانی دوام دارد که قدرت اعمال آن را دارد. پس این جامعه ای بود که با اجبار یکپارچه نگهداشته شده بود .

مادام که قدرت اجبارگر Coercive در دست آریستوکراسی فتودالی بود ، مشکلی پیش نمی آمد . ارزش هایی که ابداع شده بود توانایی ایجاد آن چیزی را داشت که علی الظاهر اتمسفری (محیطی) باثبات و سرشار از آرامش بود . با این وصف ، به صورت ظاهر گرائیدن و نظم مفرط در صور هنری این دوره دال بر این است که آنهایی که بر اریکه قدرت تکیه زده بودند همواره نیازمند آن بودند که نسبت به ثبات و آرامش دنیای خود از نو اطمینان خاطر حاصل کنند. نيك می دانستند که این ثبات بر گرده يك نظام طبقاتی که به نحوی بس غیر عادلانه فرصت های برخورداری از نعمات موجود را توزیع می کرد تعبیه شده است . تا زمانی که صاحبان قدرت قادر بودند نیروی نفرت، طغیان، و مسکنیت را در قبضه ضبط خود در آورند ، از هیچ چیز واهمه ای نداشتند .

استفاده از زور به عنوان يك عامل اثر بخش Agent اجتماعی برای تثبیت سلطه گروهی بر گروهی دیگر عواقب مشئومی بر تمامی تار و پود حیات دارد . آنچه حاکم بر روابط انسانی است قواعد و مقررات است و نه احساس. مطابقت یا موازین Correctness جای حقیقت ، و قواعد دور اندیشی و اقتضای موقع جای عقل را می گیرد. خود جوشی احساس Spontaneity از میان بر می خیزد و ظاهر سازی به جای آن می نشیند. رابطه انسانی بتمامی یا فرمالیسم نهادی شده کنترل می شود . با این وصف به لحاظ آن که بشر سرشتی بشری دارد ، برای ابد نمی توان به احساس سرپوش گذاشت . همین که فرصتی پیش آید ، بشر قیود خفقان عاطفی را خواهد شکست. نهضت رمانتیک نمودار يك چنین قید شکنی بود.

آرنولد هاووزر Hauser ، که کتاب او به نام «تاریخ اجتماعی هنر» بررسی اجتماعی شایان توجهی در باب هنر است ، بر این عقیده است که در نهضت رمانتیک بورژوازی بدان جهت به ستایش احساس پرداخت که آریستوکراسی به کف نفس و ضبط عواطف ارج می نهاد . این بدان معنی است که طبقه بورژوا ، برای نمایاندن عصیان خود ، خلاف رویه طبقه اشراف قدم برداشت . در صحت این مدعا جای شك است چرا که تا مدتی مدید بورژوازی در پی آن بود که قدم بر جای پای آریستوکراسی بنهد . ما نمی توانیم این تبیین را بپذیریم که این تغییر تأکید ، حاصل انحراف یا علاقه به متفاوت بسودن بود . ریشه های این احساس گرایی Emotionality از همان سرچشمه های آب می خورد که خصلت ممیزه مکتب کلاسیک .

مشی زندگی طبقات متوسط (بازرگانان) از زمان جنگ های صلیبی به بعد نرمك نرمك به سازمان فئودالی راه یافته بود. گروه بازرگان با گشودن راه ها و وسایل ارتباطی و بساتسریع و توسیع روابط انسانی - از طریق ابداع ماشین به منظور برانگیختن وارضاء خواستهائی که دامنه آن روز به روز گسترده می شد - خدمت شایانی به جامعه انجام دادند . رمز موفقیت آنان همین بود؛ همه را خرسند می ساختند و کسی را نمی آزرדند. آزادی ای که آنها برای کسب و سفر خود لازم داشتند به صورت يك نهاد درآمد . حرف سوداگران در ابتدای امر حرف افراد بی حق و حقوق نظام فئودالی طبقاتی بود. تعداد بیش و بیشتری از مردم می توانستند سوداگران را سرمشق قرار داده تحت قرارداد به فروش کالا یا خدمت مبادرت ورزند ، یا راضی باشند که در ازاء پول به مبادله کالا یا خدمت پردازند. سوداگران برای ساختن و توزیع اشیاء به منظور مصرف یا زینت به استقرار و تثبیت ماشین اجتماعی پرداختند . آنها درست جلوی چشم اشراف زمیندار ، که نه به کار آنها ارزش می نهادند نه می توانستند مزاحم شان شوند ، به قدرت و حیثیت خود افزودند . فعالیت آنها باعث پیدایش خاصه جدیدی شد . با این که احتیاج به «رستگاری» را ملنی نکردند ، با آوردن داعیه ای رقیب آن - التذاد از حیات - مفهوم و اهمیت آن را تغییر دادند . این داعیه را فقط از طریق تغییر سازمان اجتماعی غیر مذهبی Secular می شد بر مسند قبول نشاند .

این خاصه فقط زمان لازم داشت که بتواند در ساختواره نهادی Institutional Set-up فئودالی - و نیز کلیسا - رخنه کند . کلیسا نخستین قربانی آن و نتیجه امر پیدایش «نهضت اصلاح مذهب» Reformation

بود. مشی زندگی طبقه سوداگر، بر اثر فشار بطئی و مداوم، بردولت و سرانجام بر فرهنگ مسئولی گردید.

سلسله مراتب ثابت، با سرکوبی خواهش‌ها و خلعجان‌های خود، مفتاح خصلت ممیزه [مکتب] کلاسیک بود؛ حال آن که خصلت ممیزه رمانتیک تجلی فرصت‌های جدیدی بود که مشی زندگی بورژوازی به وجود آورده بود.

این فرصت‌های جدید چه بودند؟ نخست این فرصت‌ها را در مقابل فرصت‌های سازمان فئودالی قرار می‌دهیم. در نظام فئودالی آنچه در زندگی غیر مذهبی انسان روی می‌داد منبسط از منزلت اجتماعی‌ای بود که وی در آن تولد یافته بود. اگر انسان سرف بود، تا پایان عمر در آن منزلت باقی می‌ماند. سرف در ظل حمایت ارباب خود قرار می‌گرفت و از آنچه در اقتصاد خانگی او تولید می‌شد سهمی می‌برد. در مقابل، می‌بایست نسبت به ارباب خود وفادار باشد. اگر سرف پای خود را از قلمرو حمایت ارباب بیرون می‌نهاد، از یک لحاظ، آزاد می‌شد. اما این آزادی آن آزادی مورد نظر، نیست؛ بلکه چیزی است معادل بی‌حق و حقوق بودن. در این نظام هیچ گونه فرصت «نهاد» institutionalized ای وجود نداشت مگر فرصت‌هایی که کلیسا (صومعه‌ها)، قشون، یا طبقه سوداگر با تمام مخاطرات آن عرضه می‌کردند. فرد در مورد سرنوشت دنیائی خود واقعاً چندان کاری نمی‌توانست بکند. در مورد تمنیات و خواست‌ها «فرا - مرز» Ceiling ی وجود داشت چرا که دایره انتخاب محدود بود. منش Character اهمیتی چندان نداشت زیرا که در راه بهبود حال فرد تأثیری ناچیز داشت. لیاقت، مگر در مراتب عالی، توفیر چندانی نمی‌کرد، برای این که غالب مردم به کار واحدی اشتغال داشتند. بدتر از همه، زندگی دشوار بود و خصومت شیوع داشت.

از زمان دوره اصلاح مذهب به بعد چهارچوب نهادی فرهنگ مغرب زمین دستخوش چنان تغییری شد که فرصت‌های بیشتری برای ابراز وجود به فرد اعطاء نمود. اصلاح مذهب منادی مسئولیت مستقیم انسان در قبال پروردگار بود. در این چهارچوب نهادی متغیر، انسان فرصت بیشتری برای مسئولیت در قبال خود پیدا کرد. فرصت‌های بیشتری برای پرداختن به فعالیت‌های اقتصادی، قبول مخاطرات و گزینش‌ها فرا چنگ آورد. با دادن فرصت‌هایی بیشتر برای فعالیت و التذاذ، سطح کلی تمنیات بالا رفت، خاصه از آن جهت که این تمنیات مقید به هدف‌هایی بود که عیان و با مجاهدات فردی قابل حصول بودند. این امر احساس مسئولیت فرد را قوی‌تر کرد.

تحت این اوضاع واحوال، ترس از ناکامیابی به عنوان نیروئی انگیزنده بر ترس از ملعنت پیشی گرفت و اعتلای حرمت نفس در مقابل وعده رستگاری در دنیای آخرت، اهمیت بیشتری یافت. رفاه این جهانی و لذات حسی از لحاظ اجتماع پسندیده آمد. در این شرایط رنج و مشقت تعبیر جدیدی پیدا کرد این حق را به دست آورد که جامعه آن را به عنوان يك بلیه اجتماعی بشناسد. فرصت های جدید اجتماعی از تأثیر یکی از نیرومندترین عواملی که در جهت ثبات اجتماعی دست اندر کار بود - یعنی قبول فقر و مسکنت - بشدت کاست. این فرض که مشقت مشیت الهی است تا حدی مورد شك قرار گرفت. سازگاری نظام فتودالی با مشقت و مسکنت، که از طریق معتقدات رایج «جزای معصیت» و «محروم شدن از فیض عنایت پروردگار» صورت پذیرفته بود، بکلی باژگونه شد.

بواسطه همین باژگونه گی بود که پیروان مکتب رمانتیک سرانجام توانستند پرده از رنج و مسکنت بشری بردارند، و این مدعا را به کرسی نشانند که این موضوع يك مسئولیت اجتماعی است. نیازمندی مشروع شد؛ و نیز چنین بود حق رشک بردن و آز داشتن. رقابت امری مباح گردید و نیز عواطف فردی که ملازم آن است. رمانتیک ها به مخاطره و مخاطره جوئی تأکید می ورزیدند. نمی خواستند بر مظلالم يك سلسله مراتب اجتماعی که ثابت بود و بی امان، صحنه بگذارند؛ و در سایه فرصت های نوپدید حق فرد را به خواست، مخاطره، و شکست اعلام می داشتند. آنان منکر این بودند که جامعه، نظامی لایتغیر و قانون طبیعت است؛ بلکه خواستار تغییر بودند.

اختراع ماشین و به کار گرفتن آن برای ساختن کالا، احتیاجات را برانگیخت و برای ارضاء آنها يك ماشین اجتماعی وجود داشت. اگر فرد کوشش لازم به کار می برد، می توانست این احتیاجات را برآورده کند. در نظام فتودالی این امر برای توده مردم امکان نداشت؛ خواست و احتیاج باید نفساً سرکوب می شد و نتیجه محتوم آن نفرت و خشونت (رشک) نسبت به کسانی بود که آنچه را فرد به آرزو می خواست صاحب بودند. انسان قادر نبود آریستوکراسی را «درهم بکوبد». آریستوکراسی محفل در بسته ای بود که فقط از طریق اصل و نسب می شد بدان راه یافت. به علت نامحدود بودن احتیاجات انسانی بود که بورژوازی گروهی «باز» باقی ماند، که پیوستن به آن فقط مستلزم تلاش، مخاطره جوئی، تهور، توانائی، و سرمایه بود. کسب و کار Business در ابتدا نمی توانست به صورت طبقه ای نفوذ ناپذیر (کاست)

درآید ، زیرا که احتیاجات انسانی ارضاء ناپذیر بود و ذوق آدمی به تنوع و تجربه‌های جدید به نظر بی‌پایان می‌آمد . حق احتیاج داشتن و ایجاد يك ماشین اجتماعی برای پرآورده ساختن احتیاجات ترتیبی را کامل ساخت که به خیر و صلاح همگان بود . این ترتیب فقط منجر می‌شد به خواست ، عمل و تولید بیشتر .

هرگاه بخواهیم به جستجوی تغییرات معرفت‌النفسی‌ای برآئیم که متعاقب تغییرات نهادی حاصل می‌شوند ، مورد فوق‌الذکر مثال بارزی است . خصلت ممیزه فتودالی ، عاطفه و احساس را منکوب می‌کرد و از توحید اجزاء مؤلفه جامعه با یکدیگر ممانعت می‌نمود . رمانتسم و نهادهایی که این مکتب به وجود آورد ، راه را برای هویت Identification شخصی ، تقابل احساسات و - در نتیجه - شمول طبقات بی‌مقدار جامعه و مشی زندگی آنها به‌عنوان يك موضوع جالب توجه اجتماعی ، باز کرد . از این رو مشقات و ناراحتی‌های عوام‌الناس ارزشی قابل بیان و نمایش کسب نمود . همین‌که این مشقت و خاستگاه‌های آن حق شناسائی به‌دست آورد . فرد توانست درباره آزادی سیاسی - که با موانع «نهاده» برای همبستگی انسانی ارتباط دارد - شروع به اظهار نظر کند .

بنابراین ، نهضت رمانتیک تجلی يك پیشرفت عاطفی بود که خود منبعث از تغییر پاره‌ای از انگاره‌های اجتماعی بود . با این که این جنبش پدیدده‌ای غربی بود ، در سرزمین‌های مختلف اثراتی مختلف داشت . نهضت رمانتیک انگلستان از آن فرانسه متفاوت بود . ساختواره سیاسی این دو مملکت با یکدیگر فرق داشت . انقلاب فرانسه نه سرآغاز يك نهضت ، بلکه پایان آن بود . این انقلاب تعبیه‌های Gadgets سیاسی‌ای را که مدت‌ها پیش قدرت اثر بخش خود را از دست داده بودند ، به صورت رسمی ، به دورافکند . جنگ‌های ناپلئون در اضمحلال آثار فتودالیزم در سراسر اروپا و اشاعه فرهنگ جدید سخت مؤثر افتاد .

توفیق خجسته این دوره آن بود که منابع عظیمی از انرژی انسانی را آزاد ساخت . عمل ، ابراز قدرت ، اعتقاد به مجاهده ، تسخیر طبیعت و سلطه فرد بر سرنوشت خویش ، رهنمودهای قرن نوزدهم گردید . پس از توصیف برخی از تغییرات نهادی و اثرات آنها بر انسان در اوایل قرن نوزدهم حال به پاره‌ای از علائقی که آدمی در دهه‌های بعد حاصل کرد می‌پردازیم .

مردم این دوره شاهد انقراض سلسله‌ها و اعتلاء نظام جدید اجتماعی بودند. از این رو، طبعاً نمی‌توانستند به ثبات هیچ نظام اجتماعی اطمینان بی‌حدی داشته باشند. بعلاوه، این فکر به اذهان آنان رسوخ کرده بود که درباره نظامی که خواستارش بودند حرفی و نظری دارند، دست کم این را می‌دانستند که نظام اجتماعی دستخوش تغییر است. گذشته از این سپیده دم دوران جدید خلاقیت انسان - انقلاب صنعتی - را می‌دیدند. بگذریم از نابسامانی‌ها و مصائب اجتماعی‌ای که انقلاب صنعتی پدید آورد؛ هرچه بود، این انقلاب تکنیک‌هایی را برای تولید و توزیع کالا خلق نمود. برخورداری از نعمات دنیوی در گوشه و کنار نمایان گشت و به تحقق پیوست.

لیکن عظیم‌ترین تغییر، تغییری بود که در قلمرو رابطه انسان با خودش حاصل شد. نظام جدید، که مبتنی بود بر آزاداندیشی (لیبرالیسم) به عنوان يك آئین سیاسی و نحوه زیست، احساس مسئولیت انسان را نسبت به خویشتن دیگر گونه ساخت. منزلت بر اساس اصل و نسب فقط تاحدودی در تعیین منزلت او در زندگی مؤثر بود. می‌شد آن را با اراده و مجاهده تغییر داد. بدین گونه، سرنوشت انسان وابسته به «سرشت» Character و «توانایی» او، و توانایی‌اش متأثر از سرشتش بود. سرشت به عنوان ابراز «عمل متقابل» اجتماعی شناخته شد؛ نهادها دیگر نه شریعت الهی بلکه مخلوق آدمی بودند.

طبیعی است که در این شرایط انسان توجه‌اش را به خود معطوف نمود. تجلیات این توجه متعدد بود. نخست شاعران، سپس داستان‌نویسان، توجهی تازه به سرشت برانگیختند. این امر انعکاس همان توجهی بود که خود را در عرصه سیاست نمایان ساخت، ليك به مقیاسی محدودتر و ضمیمه‌تر توجه داستان‌نویسان در تمام طول قرن ادامه یافت و در آثار گرانقدر تکرری Thackeray، دیکنز، جین آستن، خواهران برونته، جرج الیوت، داستایوسکی و تولستوی به ذروه خود رسید.

در سال ۱۸۵۹ داروین کتاب «منشاء انواع» را منتشر کرد. گو این که اندیشه تکامل Evolution بر اثر تلاش‌های لامارک و بوفن به مدت يك قرن تبلیغ شده بود، کار داروین تمام جهان غرب را منگ و مبهوت ساخت. جنبه‌ای از این اعتقاد کلی ارتباطی بلاواسطه با عصر مربوطه داشت. اهمیت این کتاب فقط در جنبه‌های ارزشمند علمی آن نبود، بلکه در این نیز بود که يك «پیلۀ فکری» فراهم آورد که در داخل آن آدمی به غورو تفکر درباره خود پرداخت. تا این زمان انسان دنیای متغیری را دیده بود و داشت رفته رفته از آن

خوشش می‌آمد و در تحول آن کوشا بود. اکنون انسان به تغییر به عنوان انگاره‌ای برای بهبود موقعیت دنیائی خود می‌نگریست، و آن را «پیشرفت» می‌خواند. نظریهٔ تکامل جوازی علمی برای این خوش بینی به دست می‌داد؛ و محتوی پادزهری بود برای مفهوم کلیسایی (مسیحی) سرنوشت انسان، این نظریه مؤید این عقیدت بود که وضع آدمی در روی زمین بستگی به اراده، سازندگی، و تلاش پی گیر او دارد. همچنین اندیشه تکامل این تمایل را قوت بخشید که انسان باید طبیعت را مقهور سازد و فرمانبردار احتیاجات خود کند. تأثیر نیروهای ماوراء طبیعی در امور زندگی انسان بطور رسمی همچنان مورد اعتقاد بود؛ لیکن این اعتقاد منحصرأ برای حفظ صورت ظاهر بود و به جای آوردن مراسم مذهبی يك قاعدهٔ متداول اجتماعی گردید. بتدریج که سلطهٔ آدمی بر طبیعت به تأیید پیوست، انسان نسبت به دخالت‌های نیروهای ماوراء طبیعی بی‌اعتنا گشت.

توانایی آدمی برای بقاء و برای مقهور ساختن طبیعت به منظور رفع احتیاجات خویش، عنوان «سازگاری با محیط» Adaptation به خود گرفت. این مفهوم در عهد ملکهٔ ویکتوریا دچار دگرگونی‌های عجیبی شد. اصطلاح «سازگار» با کلمهٔ «خوب» مترادف گردید. این فکر که فقط مناسب‌ترین [جاندار] باقی می‌ماند، تکاپوی بی‌پایانی را برای سازگاری‌های مؤثر باعث آمد؛ و غایت این تکاپو نیل به سازگاری‌ای بود که پیش از پیش مؤثر باشد. از بعضی جهات، اندیشه بقای انطباقی شبیه آئین کالون داشت، مبنی بر این که فقط برگزیدگان رستگاری می‌شوند. در نظریهٔ تکامل، برگزیدگان همان اشخاص موفق بودند. ناموفق‌ها حکم لعن شدگان را داشتند. عدم توفیق در سازگاری را دیگر نمی‌شد به «مشیت الهی» منتسب داشت؛ و نیز نمی‌شد آن را به عنوان جزای معاصی تعبیر کرد. فقط می‌شد آن را به «قوة انطباق» فرد منسوب نمود. دولت بر طبق این اصل که جامعهٔ ارگانیزم «خود نظمی» با مکانیزم‌هائی درون‌ساخت Built-in برای همسازی Homeostasis است، در پیشبرد بهزیستی جماعت سوداگر کوشا بود. اکنون مسئولیت موفقیت به عهده سرشت و توانائی افتاده بود؛ و عدم موفقیت به عنوان يك حقارت زیستی (بیولوژیک) و اجتماعی تلقی می‌شد، عدم موفقیت که در ۱۸۲۰ امری شرافتمندانه محسوب می‌شد و همدردی برمی‌انگیخت، در ۱۸۸۰ تنگ و عار گردید. عقیدهٔ بقای انطباق، در يك بازار آزاد رقابتی برای کالا و کار،

قساوت اجتماعی را در ظل حمایت خود قرار داد و آن را مباح شمرد. در سایه این حمایت، مفاسد «غریزه صیانت نفس» که مورد تشویق کسبه و سوداگران بود، خود را از محرومیت احکام اخلاقی بیرون کشید. از این گفته نباید چنین استنباط شود که نظریه داروین مؤید اعمال خلاف اخلاق طبقه کاسب بود. بلکه باید چنین مستفاد شود که سوداگران در شمار بقای انطباق یک مجوز علمی برای قساوت‌های اجتماعی خود یافتند.

خصلت متمیزه قرن نوزدهم تا به درجه‌ای نامتعارف فرد را نسبت به خویش شدن مسئول نمود. زندگی مشحون از بیم و خطراتی گردید که نحوه‌ای نامنتظر داشت، بدین معنی که تقاضاهایی که فرد از خویش شدن داشت تا بتواند حرمت نفس خویش را حفظ کند، فزونی گرفت. بشر فقط به قید رقیب اربابان جدیدی درآمده بود. در عوض بیم از دست دادن پشتیبانی ارباب فئودال خود، اکنون از تقاضاهای «فراخود»ی سمج و بی‌عظوفت که برهنجار فرهنگی Cultural norm شالوده داشت، در بیم بود. این خصلت متمیزه با افزودن تقاضا برای عمل، تغییر، پیشرفت و موفقیت، بر سنگینی بار آدمی بیفزود. عدم موفقیت مایه نگرانی گردید؛ دیگر نمی‌شد این نگرانی را با این اعتقاد که خواست پروردگار است، تخفیف داد. نگرانی از ناکامیابی به نوعی نیست که از تمنیات بکاهد. بلکه دامنه آن‌ها را وسعت می‌بخشد. در این دوره، تمنیات متزاید به سوی هدف بهزیستی اجتماعی، آن چنان که با «سطح زندگی» بیان می‌شود، معطوف بود. این بهزیستی نیرومندترین انگیزه اجتماعی گردید. محدود به طبقه یا حرفه معینی نبود. بلکه همگان در تکاپوی طلب آن بودند. نظریه تکامل از آن جهت قبول عام یافت که انعکاس بی‌کم و کاست خاصه قرن نوزدهم بود. توفیق عظیم این نظریه در هیچ عصری مانند نداشت. تمثیلی بود که در آن آدمی انعکاس تلاش‌های روزمره خود را می‌دید. درست بدان گونه که عقیده به هبوط آدم باب پسند خاصه فئودالی بود. چرا که بر تمنیات آدمی سرپوش می‌نهاد و درباره رنج و مشقت بنی نوع انسان تعبیری قابل قبول ارائه می‌داد. نظریه تکامل نیز اسطوره‌ای برای مسئولیت در قبال خویش شدن و برای تلاش و خلاقیتی بلا نقطه‌اع و بی آرام عرضه می‌کرد. در پایان این مقال لازم می‌دانیم به خواننده تذکار دهیم که عناصری که علیه این نظریه فریاد اعتراض برداشتند جماعت روحانیان بودند. کسبه و سوداگران مخالفی با آن نداشتند. مایه رونق بازارشان بود.

در چنین جوی بود که علم «انسان و فرهنگ» زاده شد. قرن هیجدهم

عمده^۱ به ریاضیات و علوم دقیقه پرداخته بود و حال آنکه قرن نوزدهم بالاخص به علوم زیستی توجه کرد. کارکرد Function ارگانیزم و عجایب انطباقی آن کانون علاقه علمی شد و روش‌های زیست‌شناسی سرمشق اغلب تحقیقات علمی قرار گرفت. حتی علوم فیزیکی در راه دور شدن از روش‌های مکانیک ریاضی و به سوی مفاهیمی ارگانیک و فونکسیونل، قدم برداشتند. اکنون ما در موقعیتی قرار داریم که می‌توانیم ببینیم که علاقه شدیدی که طی این دوره به فیزیولوژی، مردم‌شناسی و روانشناسی پیدا شد، امری اتفاقی نبود؛ بلکه نتیجه مستقیم تصور تغییر یافته‌ای بود که آدمی نسبت به خود حاصل کرده بود. هر گونه تغییر شدید در انسان بستگی دارد به دگرگونی افکارهای عاطفی، که خود از تجربیات عملی که انسان تحت دسته معینی از نهادهای اجتماعی وجدان می‌کند تأثیر می‌پذیرند.

ترجمه احمد کریمی

لی‌چانگ‌یین

شاعر چینی

دشت لویه‌تو

در حوالی غروب

من، گرفتار ملال

سوی دشت دیرپای

گاری‌ام را تند می‌رانم.

این زمان، خورشید مغرب را، دریغ!

— هرچه زیبا —

جز سیاهی شبان همراه نیست.

ترجمه آزاد «ص»

چند لغت عامیانه فارسی

درباره فارسی «عامیانه» تا به حال تحقیق علمی وجدی نشده است . بعضی از مؤلفین مقداری از لغات «عامیانه» فارسی را جمع آوری کرده‌اند ولی ملاک‌ها و معیارهای آنها به هیچ‌وجه مشخص نیست . زبان‌شناسان در خصوص زبان گفتاری بحث‌های بسیار کرده‌اند اما زبان «عامیانه» بسیار کم مورد توجه آنان قرار گرفته است . نگارنده مدتهاست که به بررسی فارسی «عامیانه» پرداخته است و به‌زودی نتیجه آن را منتشر خواهد کرد . در زیر مقداری از لغات متداول در فارسی گفتاری و «عامیانه» را مورد بررسی قرار می‌دهد و سعی می‌کند برای تحول و منشأ آنها راه‌حل‌هایی ارائه دهد. لغاتی که مشمول تحول و قاعده‌ای کلی بوده‌اند در این گفتار نیامده‌اند؛ درباره کلمه «عامیانه» که در این مقاله به کار رفته است فعلاً توضیحی داده نمی‌شود .

اد - آت - به معنی کاملاً ، درست در جملاتی نظیر: «سنگ را انداختم، اد افتاد روی سرش» . اصل آن «عدل» است به معنی درست ، کامل . در گیلان adel تلفظ می‌شود . در فارسی مشهدی همین کلمه با تلفظ adel به معنی «پر ، لبریز (کاسه)» است . در فارسی نیز گاهی کلمه به صورت عدل به کار می‌رود .

بالا غیرتاً - شاید «بالا» در اینجا مبدل «برای» باشد . در این صورت يك حرف اضافه بر سر يك کلمه تنوین‌دار درآمده است .
 ببو - به معنی احمق و خنگ و کودن . اصل کلمه از لهجه‌های مازندرانی وارد فارسی شده است . در مازندرانی (بیشتر در روستاها) معنی آن «برادر» است ولی در فارسی تقریباً معادل «عمو» است .

بر، بهر - از بر کردن (درس و جز آن) را در فارسی تهرانی «از بهر کردن» می گویند. ظاهراً همین کلمه بر (به معنی کنار، بدن...) است که در اصطلاح «توی بهر کسی رفتن» به معنی دقت بسیار کردن برای پی بردن به شکل یا به خصوصیات آن، دیده می شود. پدید شدن h بعد از مصوت کوتاه و قبل از r در زبانهای ایرانی بی سابقه نیست. در اوستا کلمه «مرگ» به صورت mahrka آمده است. همچنین h در کلمه Kehrpa «پیکر» منشأ اشتقاقی ندارد. کلمه نخچیر نیز در فارسی میانه مانوی به صورت nahčihr دیده می شود. شاید مصوت کوتاه این مثالها به علت عاطفی (القائی) بودن کلمه امتداد یافته و h از آن بیرون آمده است.

بل گرفتن - توی هوا چیزی را گرفتن خصوصاً توپ. شاید «بل» از کلمه فرانسوی volée گرفته شده باشد. در زبان فرانسه بل گرفتن را prendre à la volée می گویند که با فعل «گرفتن» ساخته شده است.

پیت - نوعی ظرف حلبی که نفت و روغن و جز آن در آن می ریزند. اصل این کلمه، کلمه روسی «پوت» است که وزنی است تقریباً معادل ۱۶ کیلو یعنی درست به اندازه گنجایش يك پیت معمولی. در اراك (سلطان آباد) این کلمه به صورت «پوت» تلفظ می شود (در لهجه بختیاری به صورت مصحف pip در آمده است).

تخس - شیطان و موزی (کودک). ظاهراً از فعل «تخشیدن» پهلوی به معنی کوشش کردن، جنگیدن که در فارسی کلمه «تخشا» از آن باقی مانده است گرفته شده است و کلمه ظاهراً از یکی از لهجه هایی که «شین» در آنها درباره ای موارد به «سین» بدل شده است به فارسی راه یافته است.

تک و تا - در اصطلاح «خود را از تک و تا نینداختن» به معنی اقرار نکردن به ضعف خود در موقعی که طرف مقابل در دعوا یا جدال حمله متقابل کرده یا حریف را «خیت» کرده است. «تک» در اینجا بی شک به معنی حمله و از ریشه تاختن است. «تا» نیز ممکن است مخفف «تاز» باشد (قس. تاخت و تاز) این احتمال نیز هست که «تا» صورتی از tow باشد. این صورت احتمالاً مبدل «دو» (از فعل دویدن) است. در لهجه بختیاری به داروند «دو» را tau تلفظ می کنند. تنگ و تا نیز صورتی از «تک و تا» است. پدید شدن n قبل از k یا g و بعد از a در بعضی از کلمات دیگر فارسی نیز دیده می شود: تفک - تفنگ، سگ سر - سنگ سر و غیره.

توپ - در بزازی، مقداری پارچه که به صورتی دورتخته یا مقوای پیچیده

و برای فروش آماده کرده باشند . احتمالاً این کلمه از «ثوب» عربی گرفته شده است . در فرهنگ لغات عامیانه جمالزاده نیز چنین حدسی زده شده است .
تور - پارچه مشبك و وسیله ای از پارچه یا بافته مشبك برای ماهی گیری .
به احتمال قوی این کلمه از کلمه فرانسوی tulle به معنی پارچه نازك و مشبك گرفته شده است .

چك - سیلی . از ترکی گرفته شده است . در ترکی «چكمك» به معنی کشیدن است و معادل «چك» در فارسی کلمه «کشیده» است به همین معنی ولی تا آنجا که نگارنده جستجو کرده است در ترکی آذربایجانی امروز چك به معنی سیلی و کشیده به کار نمی رود .

جوغ (چوق) - چوب . تا آنجا که نگارنده اطلاع دارد در هیچ يك از زبانهای ایرانی «ب» به «غ» بدل نشده است و اصولاً چنین تبدیلی ممکن نیست . به نظر می رسد که در زمانی که صامت های آوایی فارسی بعد از مصوت به صورت سایشی آوایی دولبی یعنی β (فای اعجمی یا فای سه نقطه) تلفظ می شده اند ، این تبدیل صورت گرفته باشد . در موقع تلفظ این صوت ، لااقل در بعضی نواحی ، صوتی نظیر γ (غ) که يك سایشی پسگامی است به گوش می رسیده است و همین امر باعث این تبدیل شده است . این تبدیل در کلمه «جوب» که صورتی عامیانه از «جوی» است نیز دیده می شود . عوام اغلب به جای «جوی» یا «جوب» ، «جوغ» تلفظ می کنند . در کلمه «جناب» (استخوان سینه مرغ که با آن شرط می بندند) نیز این تبدیل دیده می شود . تلفظ این کلمه امروز «جناغ» است ، اما در متون قدیم بلااستثناء صورت جناب دیده می شود . رك : دیوان خاقانی چاپ سجادی ص ۴۵ و ۴۲۳ و لغت فرس چاپ اقبال ص ۳۰ .

حشری - صفت کسی که به مجامعت تمایل فراوان دارد یا هنگام دیدن بدن جنس مخالف آتش شهوتش تیز می گردد . این کلمه به احتمال زیاد از «حشره» گرفته شده و حشری شدن یعنی پیدا کردن حالتی نظیر بعضی حشرات که دائم در حرکت و تکاپو هستند ، در قم به جای حشری گاهی «مگسی» گفته می شود که در بسیاری موارد به معنی عصبانی و ناراحت و از کوره در رفته است . محمد معین در فرهنگ فارسی آن را منسوب به «حشر» دانسته است !
خل - شخص کم عقل و کسی که حرکات غیر عادی دارد . اصل کلمه

۱ - صورت «جوب» قدیم است و در تاریخ سیستان (ص ۴۰۴ و غیره)

آمده است رك : مقدمه ص ۱۷ ؛ شکل فارسی باستان آن - Yauviya است .

«خوהל» با واو معدوله است که در فرهنگها به معنی کج، ضد راست است و کم عقل معنی مجازی کج است. صورت دیگر این کلمه خوهرله است. خوهل ابتدا به صورت xohl و سپس به صورت xol در آمده است. این کلمه به همان معنی کج در اصطلاح «کج و خل» و «کج و کوله» دیده می شود.

خنک - به معنی بی استعداد و کودن. این کلمه در اصل به معنی اسب سفید است ولی ظاهراً خنک اسب کودن و باری بوده است همان طوری که خود کلمه «کودن» در عربی به معنی اسب باری و پالانی است و معنی بی استعداد مجازاً از آن گرفته شده است.

دك کردن - کسی را از سر خود باز کردن. آیا اصل این اصطلاح «ترك کردن» نیست؟

دلمه - نوعی غذا که با برنج و گوشت و بعضی مواد دیگر درست می کنند و در میان برگ مو یا بادنجان و گوجه فرنگی و جز آن می گذارند. اصل آن ترکی است و از کلمه «دلی» به معنی پر و «دلماق» به معنی پر شدن گرفته شده است.

دو زدن - برای عدم تکرار کلمه یا عدد، موقعی که جملات یا اعدادی را زیر هم می نویسند زیر آنها علامتی به صورت «می گذارند و این عمل را «دو زدن» می گویند. به نظر می رسد که «دو» از کلمه انگلیسی too به معنی ایضا، همچنین گرفته شده باشد.

دیس - نوعی بشقاب بزرگ بیضی شکل. از کلمه انگلیسی dish (بشقاب) گرفته شده است.

دیلماج - مترجم. ترکی است؛ کلمه آلمانی Dolmetsch(er) (مترجم) نیز از راه زبان بلغاری از ترکی گرفته شده است. اما وجه اشتقاقی که برای اصل ترکی آن در فرهنگ جمالزاده آمده (دیلیم آج، زبانم را باز کن) قابل تردید است.

سربینه - سرحمام. احتمالاً جزء دوم آن از کلمه فرانسوی bain (حمام) و یا از صورت bano ایتالیائی و یا صورتی نزدیک به آن گرفته شده است.

شلنگ - قدم بلند. از کلمه «شل» به معنی ران گرفته شده است چنانکه کلمه «شلوار» نیز از همین کلمه مأخوذ است و «انگ» هم پسوند نسبت است. در فرهنگها کلمه «شلخته» به معنی اردنگ و لکدی است که به نشیمنگاه کسی می زنند. جزء اول این کلمه نیز همان «شل» است.

فاستونی - نوعی پارچه پشمی. از کلمه انگلیسی *Fustian* گرفته شده و معادل فرانسوی آن *futaine* است. معین در فرهنگ فارسی آن را از روسی *boston* دانسته است.

قاب، قاپ - استخوان میج پای انسان و گوسفند. از کلمه کعب عربی گرفته شده است (فرهنگ فارسی معین). از بین رفتن تلفظ همزه (در خط عین است ولی تلفظ آن با تلفظ همزه یکی است) در کلمات فارسی و بلند شدن مصوت بعدی قبل از آن فراوان است: ملعه ← ملاقه، شأن ← شان، نشاء ← *naše* (که گاهی هم به صورت نعشه، نئشه تلفظ می شود)...

تبدیل کاف به قاف نیز در بعضی نواحی شرقی ایران سابقه داشته است. در این نواحی طبق شواهد و قرائنی که در دست است مخرج کاف (های آغازی) عقب تر از مخرج آن در فارسی امروز بوده است به طوری که در بعضی موارد کاف به قاف بدل شده است. در حدود العالم کلمات «کشمیر» و «کاشان» به صورت «قشمیر» و «قاشان» ضبط شده است (حدود العالم چاپ دانشگاه صفحات ۲۸ و ۵۴). امروز در مشهد به حباب روی آب «قبله» گفته می شود که در کتب قدیم به صورت «کوپله» آمده است. پس قاب از لهجه های شرقی ایران (منظور فارسی متداول در شرق ایران است) وارد فارسی عامیانه شده است. قرتی - شخص جلف و کسی که حرکات ناپسند می کند یا لباس های سبک می پوشد. به احتمال بسیار این کلمه از فعل «گردیدن» گرفته شده است. صورتهای متعددی از این فعل داریم که با «غ» شروع می شوند. «غلیدن» که در تداول به معنی چرخیدن و ترییدن (تر خوردن) استعمال می شود همین کلمه است. «غلتیدن» نیز همین کلمه است. در لغت فرس (چاپ اقبال ص ۳۲۳) آمده: «غال غلطیدن بود». مرحوم دهخدا غلطیدن را به غلطانیدن تصحیح کرده و حق با اوست؛ غالیدن هم فعل آن است. *رك*: برهان قاطع. بنابراین قرتی در اصل به کسی اطلاق می شده که خود را تکان می داده و حرکات جلف می کرده است.

کلمه «قر» (غر) نیز از همین ریشه است و در اصل به معنی حرکت بدن و کمر و جز آن بوده است. امروز اصطلاح «قر توی کمرش شکسته» به کسی گفته می شود که تمایل فراوان به رقصیدن دارد. به اصطلاح «غرو غریله» نیز توجه شود؛ غریله که از کلمه غریل، صورت دیگر غربال، گرفته شده، در اینجا به معنی حرکتی نظیر حرکت غربال است.

کنه - نوعی پلو. مخفف کتیته عربی است.

گاری - وسیله نقلیه معروف . آیا از انگلیسی carriage گرفته نشده؟ معین اصل آن را هندی دانسته است (رك : فرهنگ فارسی) .

گپ زدن - حرف زدن . احتمالاً با فعل « گفتن » هم‌ریشه است . در اوستایی - gaup به معنی گفتن است اما در زبانهای ایرانی میانه p قبل از واج انسدادی t به f بدل شده است . اگر « گپ » از این ریشه گرفته شده باشد بایستی از یکی از لهجه‌هایی که این تبدیل در آن صورت نگرفته ، آمده باشد .

لغ (لق) - به نظر می‌رسد که با کلمه «لنگ» بی‌ارتباط نباشد ، اما این احتمال نیز هست که از فعل لغزیدن مأخوذ باشد .

لیسه - در گروه کلمه «بره لیسه»^۱ (بره کوچکی که قبل از تولد، شکم مادرش را شکافته و آن را بیرون آورده باشند) . در پهلوی rysk به معنی فرزند است و همین کلمه است که در فارسی به صورت «لیسه» درآمده است .

مور مور شدن - تیر کشیدن دست یا پا همراه با تشنج . ظاهراً مور در اینجا به معنی مورچه است و به این علت این حالت را مور مور شدن گفته‌اند که گویی در موقع عارض شدن آن مقداری مورچه روی بدن انسان راه می‌رود . در زبان فرانسه در این مورد اصطلاح ... avoir des fourmis dans (مورچه در بدن انسان بودن) به کار می‌رود .

هالو - احمق و زودباور و گول . ممکن است این کلمه صورتی دیگر از کلمه «آلو» یا «هلو» باشد و علت اطلاق آن به شخص ساده لوح این است که او را می‌توان به سهولت فریفت ، نظیر آلو یا هلو که به سهولت بلعیده می‌شود . در زبان فرانسه در مورد این گونه اشخاص poire به کار می‌رود که به معنی گلابی است . در فرهنگ لغات عامیانه جمالزاده احتمال داده شده که کلمه مبدل «خالو» (دایی) باشد که بعید به نظر می‌رسد . این کلمه ظاهراً از لهجه‌های مازندرانی وارد فارسی شده است .

علی اشرف صادقی

۱ - بره لیسه در قم به کار می‌رود . در تهران آن را «بره تودلی» می‌گویند .

اصول نویسندگی

۲

در شماره دوم دوره بیستم سخن (تیر ۱۳۴۹) مقاله‌ای تحت عنوان «طرح نگارش» اقتباس از کتاب عوامل سبک یا اصول نویسندگی خواندیم . بدنیست که بدانیم آندره مورو^۱ نویسنده بزرگ فرانسوی که در ادبیات انگلیسی متبحر و صاحب نظر بود درباره این کتاب می نویسد: «این خرده کتاب ، کتابی است بزرگ» . اینک بخشی دیگر از آن که تحت عنوان دراز نویسی اقتباس شده است . در ضمن عنوان کلی این سلسله مقالات همان «اصول نویسندگی» خواهد بود .

کلام فصیح آن است که با رعایت ایجاز یعنی به

دراز نویسی^۱ لفظ اندک و معنی بسیار بیان کرده باشند .

هر عبارتی باید از «کلمات زائد» خالی باشد و هر

بندی از «عبارات زائد» . هم چنان که در هیچ پرده نقاشی «خطوط زائد» و در هیچ ماشینی «قطعات زائد» نباید دیده شود . از این سخن

۱- در مطبوعات فارسی نخستین بار استاد خاقلری تحت همین عنوان گفتاری نغز و کوتاه در مجله سخن نوشته که عیناً در کتاب «نمونه نشرهای دلاوین و آموزنده فارسی» تألیف دکتر محمد دبیرسیاقی نقل شده است (جلد اول ، ص ۶۴) . در همان کتاب مقاله «چگون حذف کردن» به قلم استاد مجتبی مینوی نیز مشتمل بر نکاتی سودمند درباره دراز نویسی است .

مراد آن نیست که نویسنده تمام عبارتها را کوتاه بنویسد یا از تفصیل مطلب و بیان جزئیات چشم پوشد بلکه غرض از رعایت ایجاز در نویسندگی آن است که هر کلمه بر معنی و مفهومی معین دلالت کند و وظیفه و عملی خاص در جمله داشته باشد . پس :

نویسید

بنویسید

- جای شك و تردید نیست که ...
- توجه شما را به این نکته جلب کنم که ...
- من به این مطلب هیچ واقف نبودم که ...
- فلانی که رئیس دانشکده است به من گفت .
- برای حصول موفقیت کامل در امتحانات باید فعالیت فوق العاده ابراز نمود .
- علت آن که در جنگها پیروز می شد آن بود که همیشه زیردستان را مورد تفقد قرار می داد و در مقابل دشمنان شجاعت و استقامت را از یاد نمی برد .
- درجه حرارت که در چند روز اخیر به طور فاحشی پائین آمده است باعث شده است که عده ای از مردم مبتلای بیماری شوند و قدرت حرکت را از دست بدهند .
- وقتی که با خود فکر می کرد که بعد از سالهای متمادی مفارقت موفق به دیدن فرزندش خواهد شد چنین
- شك نیست که ...
- باید یادآور شوم که ...
- من نمی دانستم که ...
- فلانی، رئیس دانشکده به من گفت .
- شرط کامیابی در امتحانات کار و کوشش فراوان است .
- راز پیروزی او در جنگها فواختن زیردستان و دلیری و پایداری در برابر دشمنان بود .
- در چند روز اخیر به علت شدت سرما گروهی از مردم بیمار و بستری شده اند .
- خیال این که پس از سالها دوری، فرزندش را خواهد دید آتش شوق را در دلش تیزتر می کرد .

حس می نمود که بیش از هر وقت
آرزوی دیدن او در دلش قوت می گیرد.

این بود خلاصه مطالبی که مؤلفان «عوامل سبک» دربارهٔ دراز نویسی نوشته اند و من کوشیدم که در هر مورد مثالی مناسب از فارسی بیاورم. در اینجا بی مناسبت نیست که بگویم یکی از سیاستمداران و ادیبان نامدار انگلیسی، سر ارنست گاورز کتابی دارد به نام «ساده نویسی»^۱. در فصل هفتم آن می نویسد که کارمندان اداری بیش از دیگران گرفتار بیماری دراز نویسی اند و از روزنامه معروف تایمز لندن مطالبی نقل می کند و شواهدی می آورد قریب به مضامین و شواهدی که دکتر خانلری در مقاله «دراز نویسی» آورده است و اینک من پاره ای از مطالب هردو استاد را در اینجا می آورم:

گاورز می نویسد که به قول یکی از نویسندگان روزنامه تایمز بعضی از کارمندان اداری کار نمی کنند، «اقدام مقتضی به عمل می آورند» ناهار نمی خورند، «غذا صرف یا تناول می نمایند» تجربه ندارند، «واجد سوابق طولانی می باشند». سیکار نمی کشند، «استعمال دخانیات می فرمایند». خانه ندارند، «دارای محل اقامت می باشند». و در آنجا زندگی نمی کنند، «سکونت اختیار می نمایند». سخن نمی گویند، «اشعار می دارند». از همه بدتر آن که خود را انسان نمی دانند بلکه «پرسنل» یا «کادر» می خوانند^۲.
جائی که به کارمندان بریتانیائی که زبان انگلیسی را از کودکی به خوبی یاد گرفته و از هفتخوان امتحانات زبان و ادبیات گذشته اند چنین

۱- Sir Ernest Gowers. این همان کسی است که فرهنگ معروف Modern English Usage تألیف فاولر Fowler را در ۱۹۶۵ تجدید نظر کرده و به چاپ رسانده است.

2- Plain Words, London 1948

۳- همان کتاب، ص ۴۸ به بعد.

نیشها زده شود حساب دیوانیان ایرانی با کرام الکاتبین است .
و اما دکتر خانلری پس از اشاره به درازنویسی نویسندگان چند
قرن اخیر می گوید:

« نمونه این فصاحت عجیب در نامه های اداری و مقالات
روزنامه ها بسیار دیده می شود . از آن جمله است : به مورد اجرا
گذاردن بجای کردن ، اقدام مقتضی به عمل آوردن بجای کردن ،
مورد تعقیب قراردادن بجای دنبال کردن ، اطلاع حاصل نمودن
بجای دریافتن ، خریداری کردن بجای خریدن ، حضور به هم
رسانیدن بجای حاضر شدن ، درباره منشآت اداری بازهم در
جای خود سخن خواهیم گفت .

منوچهر امیری

چینی معجز نما

منیهرت لنگییل^۱ نویسنده و درام نویس مجارستانی به سال ۱۸۸۰ به دنیا آمده است، او دید روانی و انتقاد آمیزی دارد که در همه آثارش به چشم می‌خورد. فرزندان سپاسگزار، عمه رز، قلمرو سانچوپانرا از نمایشنامه‌های با ارزش این نویسنده به شمار می‌آید «لنگییل» اکنون در ایتالیا به سر می‌برد.

آدم‌ها:

می می^۲
زن نواز پیر
یک محصل جوان
مرد چینی
آدمکش اول
آدمکش دوم
آدمکش سوم

صحنه: اتاقی در طبقه بالا: با رنگ‌های عجیب و بدنما و کاغذ دیواری‌های پاره پاره - دیوارهای برهنه - و مبلهایی با پایه‌های شکسته.

در گوشه‌های اتاق اشیاء کثیفی انباشته شده و آن را به صورت دکانی عجیب و قدیمی در آورده است. در حقیقت غاری است که سه آدم کش در آن مسکن گزیده‌اند و اشیاء دزدیده شده را در آن پنهان می‌دارند. در بالای صحنه دری به چشم می‌خورد که در هر طرف آن يك پنجره تعبیه شده است. از خارج ارتفاع و نوسان روشنایی چراغ‌های خیابان و سروصدا و داد و فریاد ساکنان شهری بزرگ به داخل اتاق راه می‌یابد.

۱

می‌می و سه آدم کش در اتاقند. آدم کش اولی کاملاً روی تخت‌خواب دراز کشیده و آدمکش دومی در وسط اتاق با می‌می به مشاجره مشغول است. پولشان تمام شده، آدم کش جیب‌هایش را بیرون می‌آورد. هردو خالی است. آدم کش سومی حریصانه کشوهای قفسه را جستجو می‌کند ولی چیزی نمی‌یابد. او نیز به سمت دختر می‌آید. می‌می از روی بی‌خبری شانه‌هایش را بالا می‌اندازد. چرا آنها او را تنها نمی‌گذارند؟ اساساً از او چه می‌خواهند؟ او که تقصیری ندارد. از دست او که کاری ساخته نیست.

در این لحظه، آدمکش اولی روی تخت‌خواب می‌نشیند، مرد درشت اندامی است با چهره‌ای مهیب و عبوس. ناگهان روی پاهایش می‌جهد و به سمت می‌می می‌رود. بازوی دختر را می‌گیرد و وحشیانه او را به طرف خود می‌کشد:

«پولمون تموم شده مگه نه؟ خب برو یه خورده برامون پول بیار!»

می‌می که سخت ترسیده است، خودش را به تجاehl می‌زند و اشاره می‌کند: «چکار باید بکنم؟»

آدمکش: «برو دم پنجره و خودتو نشون بده. یه کاری کن که یه نفر بیاد تو... و ما سه نفر ازش مواظبت می‌کنیم.»

دو آدم کش دیگر نیز در اندیشه تمهیدی هستند. می‌می رام نشدنی است... و مشت‌های گره خورده آنها به طرف صورت دختر دراز می‌شود. آدمکش اولی با خشونت او را به سمت پنجره

هل می‌دهد . آنگاه سه آدمکش بلادرنگ به مشورت می‌پردازند :
تصمیم می‌گیرند خودشان را پنهان کنند ... یکی زیرمیز یکی پشت
قفسه و سومی کنار تختخواب و این کار انجام می‌شود و آدمکش‌ها
به انتظار می‌مانند .

۲

می‌می در کنار پنجره است . بیرون را نگاه می‌کند ؛
دستش را تکان می‌دهد ؛ لبخند می‌زند - اما بی‌فایده است . ناگهان
از جا می‌پرد . با ترس به عقب نگاه می‌کند . سه آدم‌کش سرهاشان
را بالا می‌آورند :

« کسی رو پیدا کردی ؟ »

دختر سرش را به‌صورت تصدیق تکان می‌دهد . سه آدمکش
بار دیگر سرهاشان را پائین می‌آورند و به‌انتظار می‌مانند . صدای
پای آهسته‌ای از روی پله‌های چوبی به گوش می‌رسد . می‌می به
وسط اتاق می‌آید ، چشم‌هایش را به در می‌دوزد . در باز می‌شود و
زن نوازپیر در آستانه ظاهر می‌گردد .

او پیر مرد كوچك اندام عجیبی است - با صورتی خسته
و چروك خورده ، اما سبیلی براق دارد کلاه چرکی به‌سر گذاشته
است ؛ کتش از اتو برق افتاده و به‌سختی می‌توان تشخیص داد
که کفش‌هایش زمانی از چرم بوده است ؛ یقه‌اش چرك است و کراوات
ارزان و زرق و برق‌داری بسته‌است و گل پژمرده‌ای هم به‌یقه‌اش دارد .
لبخند زنان و با اعتمادی چون اعتماد يك زن نواز زیرك

وارد می‌شود . چند قدم پیش می‌آید و آنگاه می‌ایستد و سراپای
دختر را ورنده می‌کند . به وجد می‌آید و کلاهش را برمی‌دارد و
آن را روی میز می‌گذارد (موهای رنگ شده‌اش که با زحمت زیاد
آرایش شده روی جمجمه‌اش خوابانده شده است .) و همان طور که
به دختر چشم دوخته است ، شروع می‌کند به درآوردن دستکش‌های
چرکش . می‌می آرام به انتظار می‌ماند .

اکنون زن نوازپیر به سوی دختر می‌آید و دست‌هایش را
از هم باز می‌کند تا دختر را درآغوش گیرد . می‌می قدمی به عقب

برمی دارد و با کنجکاو درحالی که انگشت سبابه اش را به شست خود می مالد اشاره می کند :

« پول چی میشه ؟ »

زن نوازپیر وانمود می کند که حرف او را نشنیده است، حرکت عاشقانه دیگری از خودش نشان می دهد . می می که اکنون دستش را درست زیر بینی اش گرفته است سؤالش را تکرار می کند :

« پول چی میشه ؟ »

زن نواز پیر لبخندی می زند : « پول ؟ ... پول مهم نیست . اصل کار عشقه ، دستش را روی قلبش فشار می دهد ... او را به عشقبازی دعوت می کند ؛ بازو و گونه دختر را می بوسد و رفته رفته بر هیجانش افزوده می شود . می می که آزرده خاطر شده است نمی داند چه گونه خودش را از آغوش پیرمرد بیرون بیاورد و در این موقع است که سه آدمکش از جا می جهند و به زن نواز پیر حمله می برند . صفی از میز تا دم در تشکیل می دهند و پیرمرد را دست به دست یکدیگر پرتاب می کنند تا آن که با ضربه ای او را از در بیرون می اندازند . پیرمرد از روی پله ها می لغزد و غلت زنان پائین می افتد و آدمکش ها کلاهش را به دنبال او پائین می اندازند ... و همان طور که کلاه سفت او به پائین می غلتد ، صدایش را روی پله های چوبی می شنویم .

خشمی تند بر ساکنان اتاق مستولی می شود . آدمکش اولی دختر را تهدید می کند : « سعی کن این دفعه کارتو با زیرکی بیشتری انجام بدی . » و بار دیگر او را به طرف پنجره هل می دهد و دوباره آدمکش ها خودشان را مخفی می کنند . می می که کنار پنجره ایستاده است ، مثل دفعه قبل عمل می کند - کفل هایش را به طور شهوت انگیزی تاب می دهد . در اینجا موسیقی آرامی هیجان و سوسه را توصیف می کند و این موسیقی رفته رفته حجم می گیرد اما ناگهان آرام می شود و حالتی دلپذیر پیدا می کند زیرا که ...

۳

می می چشمش به مردی در خیابان افتاده است . از پنجره خم می شود و دستش را تکان می دهد و لبخند می زند، بعد چرخ می زند و دور خود می زند و دست هایش را از شادی به هم می زند . صدای

نرم تب تب پای روی پله های چوبی به گوش می رسد... در باز می شود و
محصل جوانی را در آستانه به نظر می آوریم.

گونه های قرمز ، موهای بور ، کراوات بزرگ ، شلوار
کوتاه ، کفش های بزرگ مشخصات این تازه وارد است . او که با
شتاب وارد اتاق شده است ، اکنون آرام به جای می ایستد و نمی داند
چه عکس العملی از خودش نشان بدهد . نفس نفس می زند و از شرم
سرخ می شود و چشمهایش را زیر می اندازد .

می می از روی واریسی او را نظاره می کند و به او لبخند
می زند ... آخر او پسر خوش قیافه ای است .

محصل هم که دست پاچه شده است ، لبخند می زند و به نظاره
دختر مشغول می شود .

می می اشاره می کند که محصل جلو تر بیاید و محصل با ترس

پیش می رود .

« بیا اینجا ، پسر کوچولو . » می می :

دست محصل را می گیرد - آه که چه قدر دستش نرم است !
گونه اش را نوازش می دهد - آه که چه قدر گونه اش گلگون است !
آه که چه موهای طلایی و قشنگی دارد ! او را بیشتر به سمت خود
می کشد و بار دیگر گونه اش را نوازش می دهد : « ای محبوب کوچولوی
من . چه قدر تو قشنگ و تمیزی ! » و او را با شعف تمام و رانداز
می کند . محصل در خود احساس شرم می کند و مضطرب می شود .

اکنون می می می اندیشد که پسرک طعمه ای است و باید
دریابد او با خودش چه دارد . او را در میان بازوانش می گیرد و با
انگشتانش به بازرسی او می پردازد . نگاهی به دستهایش می اندازد ؛
انگشتی و یا حلقه ای ندارد ؛ در جیب جلیقه اش هم ساعتی نیست ؛
در جیب های کتش هم چیزی جز يك دستمال وجود ندارد ... آن را
بو می کند ، معطر است ! . . . دستمال را به کناری می اندازد :
لعنت بر تو !

دختر که آزرده خاطر شده است سؤال می کند : « چرا تو

پول نداری ؟ » محصل با تأسف سرش را تکان می دهد و وقتی
مأیوس و نا امید می خواهد برگردد و برود ، دختر دلش برای او
می سوزد . پسر بیچاره : « بیا اینجا محبوب کوچولوی من نمی توانم

تورو این قدر غمگین ببینم... آه پسر کوچولوی من، چرا این قدر می لرزی...؟ بیا!

دست هایش را دور شانه محصل می اندازد، نوازشش می کند، و از روی شیطنت گوشش را می کشد، گونه اش را نوازش می دهد و بعد دست های زشت محصل را می گیرد و دور کمرش می گذارد؛ و هر دو آرام رقص والسی را آغاز می کنند و حرکاتشان رفته رفته فزونی می گیرد... گونه هایشان سرخ می شود، سر هایشان بیشتر به طرف یکدیگر خم می شود... و عشق در قلبشان جوانه می زند... و موسیقی رفته رفته هیجانی تر می شود... می ایستند و به یکدیگر نگاه می کنند و می خندند و همدیگر را می بوسند..

در این لحظه سه آدمکش که تا این زمان به آن منظره با خشم می نگریستند، از مخفی گاه خود بیرون می جهند. پیش می آیند و آن دو را از یکدیگر جدا می کنند. محصل اندکی مقاومت می کند... اما به یقین نمی تواند در برابرشان تاب بیاورد و آنها او را از در بیرون می اندازند. محصل از نظر ناپدید می شود اما صدای گریه آرام او از پائین پلکان و از حیاط و از میان دیگر صدا های خیابان به گوش می رسد.

در اتاق، آدمکش ها خصمانه به طرف می می روند و دختر که سخت غمگین است و به پسر می اندیشد، گریه را سر می دهد، آدمکش ها سرش داد می زنند: این چه رفتاری است چرا از میان همه مردها، او این محصل را انتخاب کرده است. بی شک او دل در گرو عشق این پسرک بسته است. آری او تنها این پسرک را می خواهد. عشق،... این تنها چیزی است که او طالب آن است و اکنون او دلش برای محصل می سوزد و به خاطر او گریه می کند. آدمکش اولی دشنه اش را از کمر برمی گیرد و دختر را تهدید می کند:

«دست از این بازی ها بردار و الا مجبورمیشم سرتو ببرم! اگر این دفعه نتوونی تو کارت موفق بشی - اگر خوب از عهده کارت بر نیایی - کارت تمومه. حالا برو دم پنجره!»
می می لرزان و وحشت زده فرمان آدمکش را اطاعت می کند و بار دیگر آدمکش ها خودشان را مخفی می کنند.

صدای گریه و زاری محصل هنوز شنیده می شود و بعد او را بار دیگر در پای پنجره می بینیم که با هیجان بیشتری به دختر اظهار عشق می کند و این هیجان رفته رفته با موسیقی شدت پیدا می کند.

۴

می می که در کنار پنجره است ، ناگهان از جا می پرد و از ترس قدمی به عقب بر می دارد . آدمکش ها سرشان را بالا می آورند :
«چه خبره؟»

می می در وسط اتاق به دور خود چرخ می زند . هر اسان و مردد است . آدمکش ها اصرار می کنند که او دوباره به طرف پنجره برود و دختر با ترس به سمت پنجره بازمی گردد . در این جا ترس هیجانی حجم می گیرد و صدای غر غر پلکان به گوش می رسد . نگاه دختر به در دوخته می شود و لرزان و وحشت زده خودش را به سمت میز می کشاند . در باز می شود و يك مأمور دولت در آستانه ظاهر می گردد . او يك چینی است . صورتی بزرگ و زرد رنگ دارد : چشمان چاك خورده اش درخششی خاص دارد ... و نگاهش مانند نگاه ماهی بی حرکت و ثابت است . کلاهی ابریشمی بر سر دارد که از زیر آن کیس بافته اش از پشت آویزان است . کت گشاد برودری دوزی شده زرد رنگی پوشیده است و شلوارش از مخمل سیاه است و چکمه های زیبایی به پا دارد .

زن جبر پیچ و تاب داری از طلا به گردن آویخته است و دگمه های جامه اش می درخشد و چند انگشتری الماس در انگشتان دارد . او اکنون در آستانه درایستاده و بی آن که چشمانش را برهم زند ، دختر را خیره خیره برانداز می کند .

می می از او وحشت دارد و گامی به عقب بر می دارد . اما میز و قفسه و تخت خواب مانع از آن می شود که باز هم به عقب نشینی خود ادامه بدهد و در چنین لحظه نیز آدمکش ها او را به سمت مأمور دولت هل می دهند . سرانجام می می جرأتی می یابد و با احتیاط به مرد چینی ، که در آستانه درایستاده است ، نزدیک می شود و با ترس او را دعوت می کند که نزدیک تر بیاید . اما مرد چینی از جایش تکان نمی خورد . بار دیگر دختر او را دعوت می کند که بیاید تو . مرد چینی به حرکت

درمی آید و با گام‌های آهسته به وسط اتاق می‌آید می‌می به صدلی اشاره می‌کند و از او می‌خواهد که بنشیند. مرد چینی می‌نشیند. اما همان‌طور با چشمان ثابت و بی‌حرکت خود دختر را نظاره می‌کند. سرانجام بایستی کاری انجام گیرد. می‌می بسا ترس و ناشیانه نمایشش را آغاز می‌کند و با حالتی شهوانی در برابر مرد چینی به رقص می‌آید. با آهنگ والس در اطراف اتاق گردش می‌کند و خودش را به در اتاق می‌رساند و با حرکتی ناگهانی و در حال رقص آن را قفل می‌کند و مرد چینی با چشمان ثابت و بی‌حرکت خود همان‌طور دختر را نظاره می‌کند. می‌می تندتر و تندتر می‌رقصد و اکنون که اندکی شرم دختر ریخته است از تندی حرکاتش کاسته می‌شود و صورتش را نزدیک صورت مرد چینی می‌آورد و وقتی او را همان‌طور بی‌حرکت و با چشمان ثابت می‌یابد، خنده‌اش را سر می‌دهد و رفته رفته بر شدت خنده دختر افزوده می‌شد و چون از رقص زیاد سرش گیج رفته است ناگهان خودش را روی زانوی مرد چینی که همان‌طور بی‌حرکت در جای خود نشسته است، می‌اندازد.

مرد چینی که دختر را در آغوش خود یافته است، رفته رفته تغییر حالت می‌دهد و احساس عجیبی در او به وجود می‌آید و ریشه‌ای لذت‌آور سراپایش را در خود می‌گیرد و خون به گونه‌هایش می‌نشیند. پلک‌های چشمانش به حرکت می‌آید و دیگر نگاهش ثابت و بی‌جنبش نیست و لحظه‌ای بعدی هیچ وقفه‌ای پلک‌هایش به هم می‌خورد و سینه‌اش بالا و پائین می‌رود و نفسش به سختی بیرون می‌آید. دست‌هایش منقبض می‌شود و انگشتانش رفته رفته به حرکت می‌آید و گردن و سر دختر را لمس می‌کند... و سرانجام هیجانش فزونی می‌گیرد و تمام وجودش به ارتعاش درمی‌آید. دختر به او نگاه می‌کند و به وحشت می‌افتد... خنده‌اش را قطع می‌کند و روی پاهایش می‌جهد و چند قدم به عقب برمی‌دارد.

مرد چینی هم برمی‌خیزد و دست‌هایش را دراز می‌کند و به سمت دختر می‌رود. می‌می می‌گریزد... مرد چینی چشم بردختر دوخته است و صورتش را پیچ و تاب آشکار در خود گرفته است و مانند جانوری بیمار از دختر تقاضا می‌کند که نگریزد.

تعقیب دختر ادامه پیدا می‌کند... می‌می در میان میز و صندلی‌ها

می دود و مرد چینی همچنان دنبالش می کند... و در يك جهش که می خواهد دختر را بگیرد به زمین می افتد... و در همان حال کوشش می کند پای می می را بگیرد... دختر به سختی خودش را از چنگ او رها می کند... مرد چینی جستی روی پاهایش می زند و این بار با چالاکی بیشتری به دنبال دختر می افتد و در حقیقت با حرکاتی عجیب شروع به رقصیدن می کند. لحظه ای بعد صدای دلخراشی از گلویش بر می خیزد و دختر را به وحشت بیشتری دچار می سازد... می گریزد و مرد چینی همچنان تعقیبش می کند و پول هایش را به جلنگ جلنگ در می آورد و حریصانه کوشش دارد دختر را در آغوش بگیرد و اکنون که دیگر فاصله ای با او ندارد چنگ در دختر می افکند اما می می باز هم خودش را خلاص می کند و از او دور می شود. در این ترس است که مرد چینی به گریه می افتد و اشک از گونه هایش جاری می شود... مانند دوك نخ رسی به دور خود می چرخد و رفته رفته بر سرعت خود می افزاید و کت زرد و کیس بافته اش در هوا به نوسان در می آید. دیگر رهایی از دست او غیر ممکن است... دختر را می گیرد و با غرشی که از گلو بیرون می آورد هر دو نقش زمین می شوند.

در این لحظه سه آدمکش از مخفی گاه های خود بیرون می جهند بر سر مرد چینی حمله می برند. او را به زمین می زنند و دختر را از چنگش رها می سازند و به جستجوی جیب هایش می پردازند... سکه های طلا از جیب های مرد چینی بیرون می افتد و با صدای جلنگ جلنگ روی زمین در می غلطد! زن جیر بلند طلای او را از گردنش پاره می کنند و انگشتری را از انگشتش بیرون می آورند. همه این کارها برق آسا انجام می گیرد. وقتی کاملاً او را لخت می کنند، نگاهی بایکدیگر رد و بدل می کنند... و ناگهان تصمیم به کشتنش می گیرند. او را چون بسته ای از زمین بر می دارند و روی تخت خواب پرتابش می کنند و بالش ها، پتوها، تشک ها و هر چه که بدستشان می رسد، به رویش می اندازند و بدین نحو خفه اش می کنند. سکوتی برقرار می شود و آنگاه آدمکش ها به یکدیگر علامتی می دهند.

«کارش تموم شد.»

دختر در کنار میز ایستاده است و می لرزد. سکوت مختصری

حکم فرما می شود و بعد آدمکش ها از روی راحتی آه می کشند.

«کارش ساخته شد.»

در این لحظه سرزرد رنگ مردچینی از زیر پتوها بیرون می‌آید و با چشمان زلال و براقش که از کاسه بدرآمده است به دختر خیره می‌شود.

آدمکش‌ها یکه می‌خورند؛ مردچینی نمرده! خودشان را جمع و جور می‌کنند. خیلی خوب بیابن کارشو تموم کنیم. پتوها را از روی تخت‌خواب می‌کشند و مردچینی را بیرون می‌آورند. و به محض آن که پاهای مردچینی با زمین تماس پیدا می‌کند چون توپی لاستیکی به هوای جهد خودش را به سمت دختر پرتاب می‌کند.

پیش از آن که به دختر برسد، آدمکش‌ها او را می‌گیرند و به زمینش می‌زنند. دست‌هایش را به عقب می‌پیچانند و سخت او را در میان می‌گیرند. مردچینی که ظاهراً نسبت به رفتار آدمکش‌ها بی‌اعتناست بار دیگر با چشمان برجسته خود که چون مشعلی می‌درخشد به دختر خیره می‌شود.

آدمکش سوم دشنه بلند زنگ زده‌ای بیرون می‌آورد و به دوستان خود اشاره می‌کند که مردچینی را محکم نگاه دارند. آنگاه دشنه بلندش را به سمت مردچینی می‌گیرد و به او یورش می‌برد و آن را در شکمش جای می‌دهد. پوست شکمش پاره می‌شود. بدنش سستی می‌گیرد... و نوک دشنه از پشتش بیرون می‌آید.

برای يك لحظه مردچینی می‌خواهد برخیزد اما تلو تلو می‌خورد و نزدیک است که به زمین بیفتد و آنها او را تماشا می‌کنند. ناگهان موازنه‌اش را بدست می‌آورد و باز دیگر به سمت دختر می‌رود.

دختر جیغ می‌کشد و فرار می‌کند.

بار دیگر آدمکش‌ها او را می‌گیرند و نگاهش می‌دارند. آنها نیز به وحشت افتاده‌اند و می‌خواهند هر چه زودتر خودشان را از مخمصه نجات بدهند.

یکی از آدمکش‌ها تپانچه‌ای قدیمی از جیب بیرون می‌آورد سر مردچینی را نشانه می‌گیرد و آتش می‌کند. صدای گلوله به گوش می‌رسد و دود از دهانه تپانچه بیرون می‌آید و ماسکافی را روی پیشانی

مرد چینی به نظر می آوریم . بار دیگر بر می خیزد اما تلو تلو می خورد
و به این طرف و آن طرف متمایل می شود لحظه ای بعد او را می بینیم که
به سمت دختر می رود. این بار نیز آدم کش ها او را می گیرند و مرد چینی
به زمین می افتد چیز خارق العاده ای است . او هنوز نمرده است !

چه می باید کرد ؟

بکشش ! بکشش ! مجبوری !

اما چه طوری ؟

یکی از آدم کش ها به چلچراغ که از سقف آویزان است اشاره
می کند . آویزانش کنیم که همیشه چرخ بخوره .

آدم کش ها او را روی يك صندلی می نشاندند ... کیس بافته اش
را که از عقب آویزان است ، به دور گردنش می بندند ... و حالا یکی
از آدم کش ها روی میز ایستاده است و دارد کیس بافته مرد چینی را به
چلچراغ می بندد تا او را حلق آویز کند . لحظه ای بعد صندلی زیر
پای او را با لگد به طرفی پرتاب می کند و مرد چینی در هوا آویزان
می شود .

چراغ خاموش می شود .

تاریکی همه جا را فرا می گیرد .

سکوت برقرار می شود .

آدم کش ها که به دور هم جمع شده اند و دختر که به وحشت
افتاده است ، نفس هایشان را در سینه حبس می کنند و همچنان در
تاریکی باقی می مانند .

ناگهان روشنائی کم رنگ و وهم آوری اتاق را روشن می کند .
و ما در نظر اول شکم گرد مرد چینی را به نظر می آوریم که مانند شکم
مجسمه بودا می درخشد و لحظه ای بعد روشنائی اسرار آمیز همه پیکره
مرد را که در وسط چرخ می خورد روشن می کند و باز می بینیم که چشمان
از حدقه در آمده مرد چینی در آن سرزرد رنگ با هوسی خوف انگیز
به دختر خیره شده است .

آدم کش ها که از وحشت به لرزه افتاده اند ، به جستجوی
مکانی بر می آیند که خودشان را مخفی کنند و لحظه ای بعد ... زیر
تخت خواب می روند و از نظر ناپدید می شوند .

دختر که اکنون در وسط اتاق ایستاده است برای اولین

بار بدون ترس به مرد چینی نگاه می‌کند... و لبخند می‌زند.
 به یکی از آدمکش‌ها اشاره می‌کند: «بیا اینجا.»
 و چون آدمکش از رفتن پیش او خود داری می‌کند
 دختر به سویش می‌رود و او را به دنبال خود می‌کشد: «اون مرد چینی رو
 بیار پائین. می‌خوامش.»
 آدمکش جرأت نمی‌کند به مرد چینی دست بزند. دختر
 این بار با اصرار بیشتر دشنه را کف دست آدمکش می‌گذارد:
 «برو کیسشو ببر و بیارش پائین. می‌خوامش!»
 سرانجام آدمکش لرزان و وحشت زده روی میز می‌رود
 و با دشنه‌اش کیسوی مرد چینی را می‌برد.
 مرد چینی به زمین می‌افتد. اما بار دیگر برمی‌خیزد و
 به طرف دختر حمله می‌برد. دختر او را در بازوان خود می‌گیرد
 و يك چند او را در آغوش می‌کشد و این آغوشی است به مهر بانی.
 مرد چینی از شادمانی تکانی به خود می‌دهد... دختر راست
 در آغوش می‌فشرد و لرزشی از هیجان سراپایش را در خود می‌گیرد.
 در این لحظه خون از زخم روی شکمش و شکاف روی
 پیشانی‌اش جاری می‌شود.
 رفته رفته به بیهوشی می‌رود؛ دست‌هایش سستی می‌گیرد
 و لحظه‌ای بعد زانوهایش زمین را لمس می‌کند.
 این بار در نگاه ثابت و بی‌حرکتش شادمانی موج می‌زند
 اما رفته رفته چشم‌هایش به هم می‌آید و بسته می‌شود.
 تبسمی در سیمای از شکل افتاده‌اش نقش می‌بندد و دیگر
 از هوس و اشتیاق چیزی به جای نمانده است.
 دختر آرام جسد مرد را، در حالی که ناگهان موسیقی
 عجیب و خشنی به گوش می‌رسد روی زمین رها می‌کند.
 زیرا مرد چینی آخرین دم را برآورده است.
 ترجمه همایون نورا حمر

STEINBERG

پی‌یر بودسن^۱ ستاین برگ یا نگاه پرمه‌ان

خوانندگان مجله ادبی و طنز نگار نیویورک^۲ سالی چند بار از تماشای



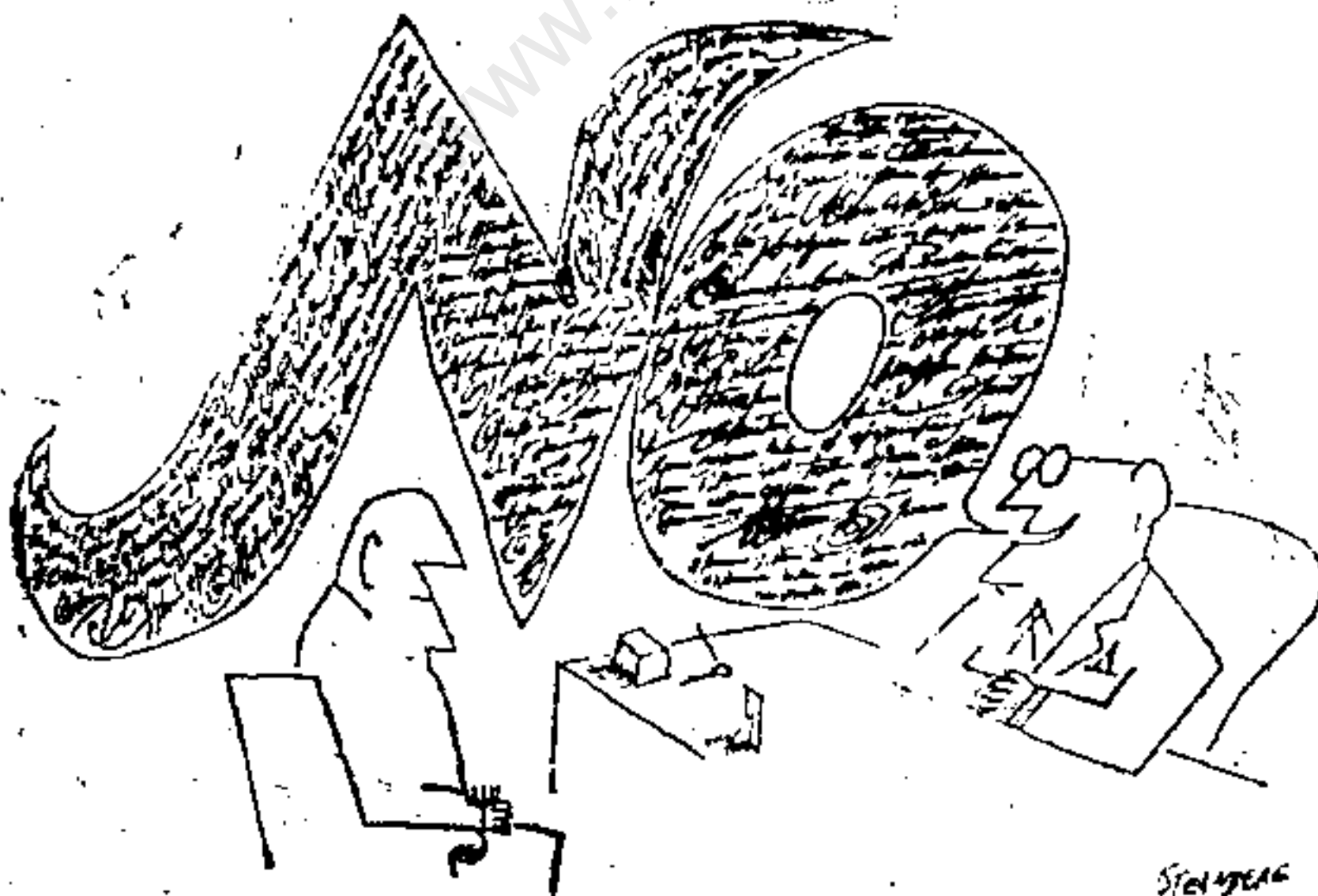
طرحی از ساوِل ستاین برگ در شکفت می‌شوند که معنی آن چیست . ستاین برگ خود مدعی است که : « آثار من معماهایی است به شکل طرح . گاه من خود از تعبیر آنها عاجز می‌مانم . شاید نوعی بیان و تعبیر رمزی باشد که به این شکل کشف کرده‌ام . » و اضافه می‌کند : « منظور از یک طرح آنست که در بینندگان این احساس را بیدار کند که چیزی ورای محسوسات در آن نهفته است . سفری است بین احساس و ادراک . . . و همین است که بیش از هر چیز موضوع کوشش من است . تنویر افکار مردم هدف تلاش من نیست . سعی من در آن است که آنها را تحریک کنم و این از آن راه که شرایطی را پیششان گذارم که عاری از همبستگی و تجانس است و به راههای گوناگون قابل تعبیر و تفسیر است . . . » در جای دیگر می‌گوید : « من امیدوارم که خواننده‌ام شریک جرم من باشد - و در به کار بردن این واژه

1- Pierre Baudson

2- The Newyorker

(شرکت در جرم) اصرار می‌ورزد. - خواننده‌ای که این خطوط را با یاری گرفتن از زمینه فرهنگی، تاریخی و ادبی مشترکمان به معنی بدل می‌کند. اینجا مراد از اشتراك در جرم همزمانی است؛ یعنی همین که خواننده اثر قلم مرا با چشم تعقیب می‌کند، خود به طراح بدل می‌شود. - من تماشا می‌کنم، پس ستاین برگ وجود دارد. - به علاوه طرح‌های من اغلب حاوی تقلیدهایی مضحکه‌آمیز از طرح است و این خود نوعی نقد هنری است.

این هزل که ستاین برگ توانسته است خود را وقف آن کند برای او به منزله یکی از مهمترین عناصر تمدن ساز فرهنگ ما و یکی از حیاتبخش‌ترین عوامل انتقادی آن است. به همین سبب ستاین برگ در این عرصه طرح‌های خود را به عنوان نوعی نوشته تلقی می‌کند و تماشاگر آنها را خواننده می‌نامد. به صورت روشی برای انتقال تصوره‌های خود به دیگران، تصورهائی که او از هنرمند، یا از مشتریان هنرمند، از منظره‌ها و مهمتر از آن از بناهایی که در در این منظره‌ها به وجود می‌آید و از انسان‌هایی که در آن بناها سکنی می‌کنند، از ارزش‌های انتزاعی مثل یادها، افتخار، نیرو، حق، قانون، جوهرچیزها، از جانوران و انسان‌ها و خلاصه شرایط انسانی دارد و آن هم به یاری نوعی



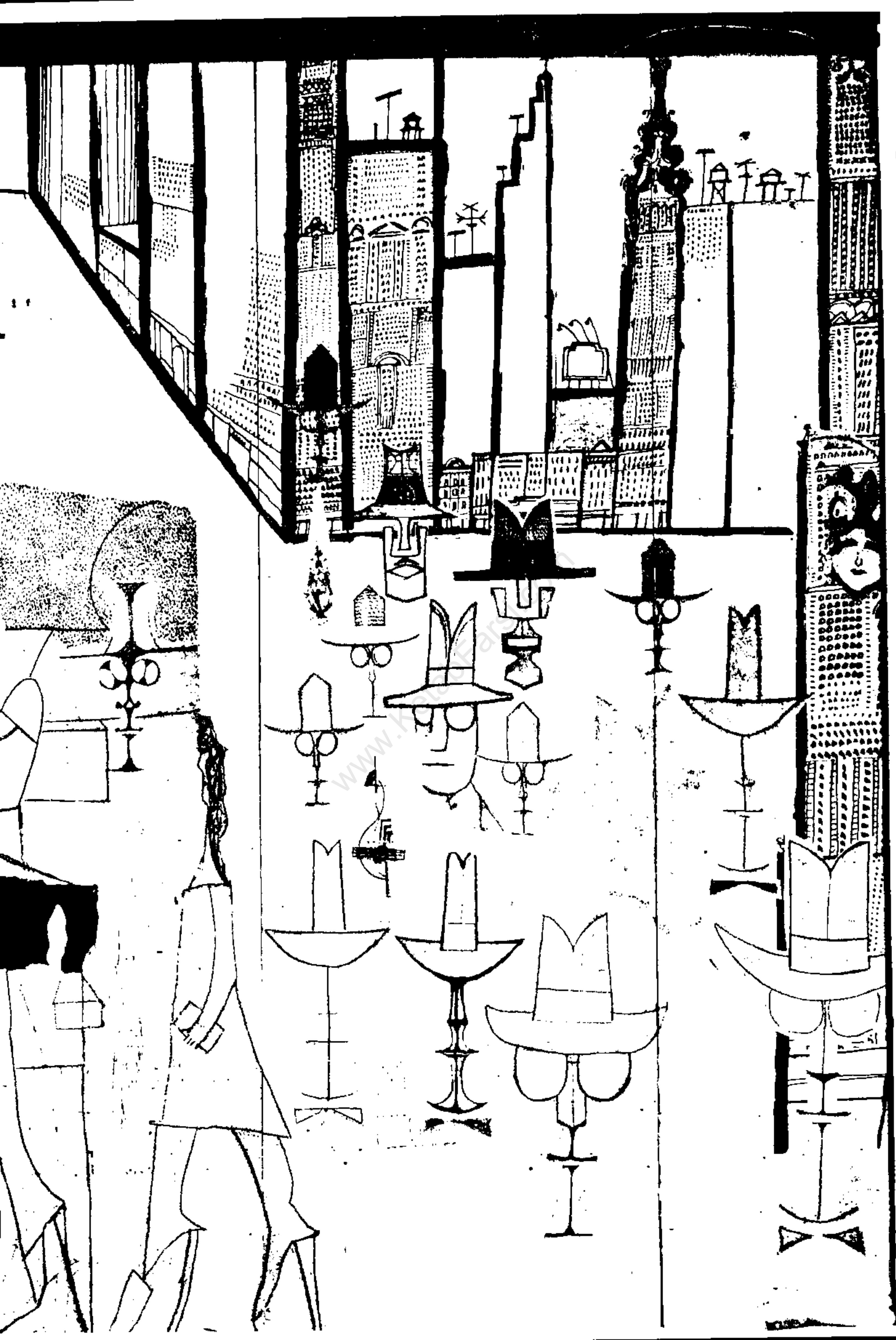
زبان رمز مثل تند نویسی. نتیجه این پرسش دائمی، در جدیدترین آثار او؛ انواع مختلفی از احساس ترس و نگرانی اصیل و ابتدائی است. شکلهای آفریده او، خواه انسان باشد یا حیوان، ارقام باشد، حروف الفبا یا علامت‌های نقطه گذاری، جاندار باشد یا جماد، همه خود را در جهانی خصمانه می‌فرسایند.

از پلکانی بالا می‌روند که به هیچ‌جا نمی‌انجامد. به مرکز مارپیچی پناه می‌برند و آنجا به یاری نیرنگ طراح خود را به ثبت می‌رسانند، نیرنگی که شخص موضوع طرح به صورت بیان صریح نیروی خلاقه خود اجرا می‌کند... من طرح می‌کنم پس هستم... من که هستم، من چه هستم؟ مضحك و فاجعه به هم می‌آمیزد.

حال ببینیم ستاین برگ کیست، هنرمند، نویسنده، طنزنگار، هزال، نقاش، جامعه‌شناس یا فیلسوف؟ جائی که حتی جهان هنر با همه وسواسش در طبقه بندی و برچسب‌زدن، خود نمی‌داند او را در کدام گروه قرار دهد، شایسته آن است که سیر تکوین و تحول او را بررسی کنیم و در گذشته‌های «پرسش‌دائمی» به جستجوی اشارات و رهنمودهای مفیدی بپردازیم. هرچند هنر او وصف حال و شرح ماجرای مردی است که سر آن دارد که راز خود را در پشت حجاب تعدد و فراوانی امکانات تعبیر و تفسیر که به خوانندگان خود عرضه می‌کند پوشیده و سربه مهر حفظ کند، ولی با «مطالعه» دقیق کتابها و مجموعه‌های طرح او به این قبیل اشاره‌ها و رهنمودها فراوان برمی‌خوریم.

ساول ستاین برگ امریکائی است. ولی امریکایی که از وراء دوران دراز جوانیش که در اروپا سپری شده روشن بینی خود را حفظ کرده است. روشن بینی که امروز به کمک آن می‌تواند اجتماعی را که او را در خود گرفته و از آن خود ساخته است آن‌طور تماشا کند که گربه موش را، بادیدگانی که هنوز تیز می‌بیند و در قضاوت راست است. روشن بینی که به فراست حفظ شده و او را یاری کرده تا بتواند فاصله لازم را برای مقایسه سودمند نگهدارد.

ستاین برگ در پانزدهم ژوئن ۱۹۱۴ در نزدیکی بخارست متولد شد. مدتی در دانشگاه این شهر به تحصیل جامعه‌شناسی گذراند تا در ۱۹۳۲ به میلان رفت و در دانشکده معماری آن شهر، پلی تکنیک سلطنتی نام‌نویسی کرد. در ۱۹۴۰ به دریافت درجه دکتری موفق شد: «تحصیل معماری و انضباطی که خاص آنست و نتیجه تأثیر مشترك دقت، مهارت و شعور است درمن تأثیر بسیار داشته است. معماری ظریف‌ترین، عالی‌ترین، مشکل‌ترین و فلسفی‌ترین قلمرو هنر است.» در همین دوران بود که اولین جلوه‌های هنر خود را نه به عنوان معمار - هرچند حرفه‌اش معماری بود - بلکه بیشتر به عنوان طراح طنزنگار کشف کرد و این قلمروی است که شاید از اولی پیچیده‌تر است. از ۱۹۳۶ به این طرف ابتدا در مطبوعات میلان و بعد در نشریات خارجی طرح‌هایی منتشر کرد و به زودی در آمریکای جنوبی شناخته شد و در ایالات متحده در



صفحات لایف و هارپرز بازار^۱ ظاهر گردید .

این دوران بر او تأثیر بسیار داشته است . البته مهمترین تأثیر نتیجه‌ای از بصیرت او در معماری بوده است . معماری موضوع و صحنه بسیاری از طرح‌های اوست و بعد از آن زمینه غنی فرهنگی و هنری است که از امتیازهای برجسته کارهای اوست ، زمینه‌ای که حاصل ممارست او در خوشه‌چینی از منابع گوناگون و فراوان است ، که از هر جا ارمغانی : از نقاشیهای مصری و هنر اقوام بدوی ، از نقوش رکیک دیوار آبریزها ، از هنر دیوانگان ، از سورا^۲ ، از طرح‌ها و نقاشیهای کودکان ، از کاریکاتور ، از قلمرو تبلیغات از سوزن دوزیها و نیز از جهانی که پل کله^۳ از آن بیرون شکفته است . بسیاری از منتقدان در آثار او نشانی از نفوذ کله می‌بینند ولی او خود در این مورد می‌گوید : « کله و من هر دو از عوامل مشترکی متأثر بوده‌ایم ... کله یکی از نخستین هنرمندانی است که محصول کتاب‌های هنری است . من نیز به این گروه تعلق دارم . ما هر دو از يك خانواده‌ایم ، بله ، محصول کتاب‌های هنری ، محصول هنر در قرن تکثیر ماشینی هنر و دوام و شهرت هنری ستاین برگ ، در آن زمان که آمریکا او را شناخت ، خود مدیون همین کتابها و همین تکثیرهاست .

ستاین برگ زمانی به ایتالیا رفت که کشور تحت نفوذ و سلطه موسولینی بود . در ۱۹۴۰ اروپا در آتش جنگ می‌سوخت . شکست فرانسه و اتحاد موسولینی با هیتلر ستاین برگ را مجبور کرد که صحنه فعالیت خود را عوض کند و جز آمریکا جای دیگری مناسب نبود . ولی رسیدن به آمریکا در میان کشمکش‌ها و زد و خوردهای جنگ کار آسانی نبود . ستاین برگ با مدارك و کاغذهایی که سبکسرانه جعل کرده بود توانست خود را به آمریکا برساند . با گذرنامه‌ای که اعتبارش با اولین مهر جعلی که ساخته خودش بود تمدید شده بود . و این آغاز يك رشته وسیع کارهایی است که «جعل» در آن نقش عمده دارد و این کار برای او عادت شد و امروز مصرف مهرهای جعلی ، البته به منظورهای هنری در کارهای او باور نکردنی است . پس از طی ماجراهای ترائی کمیک بسیار به سانتودومینگو^۴ واقع در مکزیک رسید . يك سال در این شهر در انتظار یافتن فرصتی ماند تا به ایالات متحده راه یابد . در این مدت طرح‌های او مورد توجه سردبیران مجله نیویورک قرار گرفت و استعداد فوق‌العاده او باز شناخته شد . برای اولین بار در ۲۵ اکتبر ۱۹۴۱ این مجله صفحات خود را

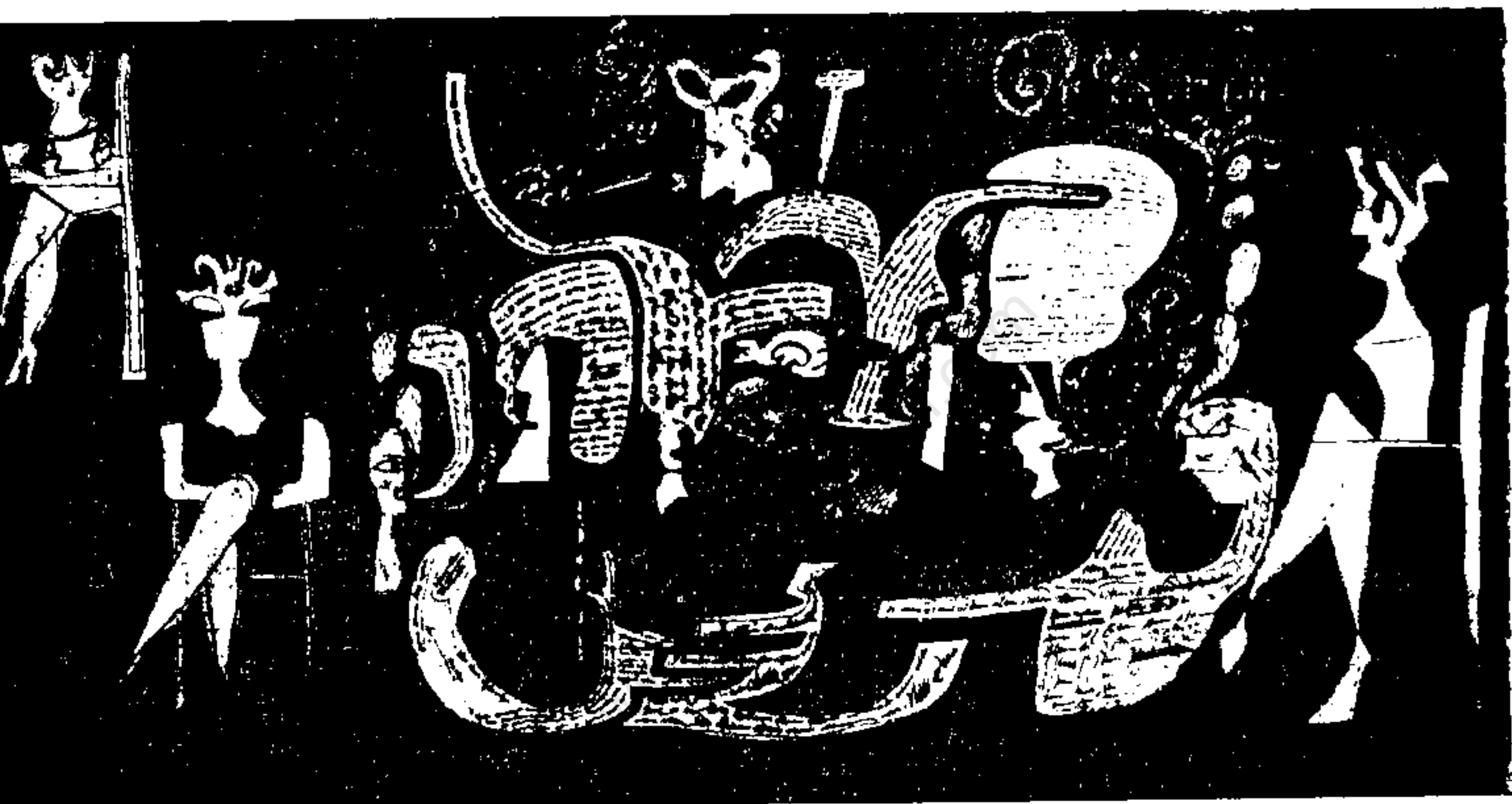
1— Harpers Bazaar

2— Seurat

3— Paul Klee

4— Santo Domingo

در اختیار او گذاشت و این آغاز همکاری است که تا به امروز ادامه دارد و اولین نتیجه آن اجازه مهاجرت به آمریکا بود. از این به بعد راه ستاین برگ از پیش مشخص شده است. در نیویورک مستقر می‌شود در ۱۹۴۳ نخستین نمایشگاه کارهای خود را در این شهر می‌گشاید. همان سال به خدمت نظام دعوت می‌شود. تابعیت آمریکا به او اعطا می‌گردد. به جبهه‌های مختلف، به چین، هند، افریقای شمالی و ایتالیا سفر می‌کند. دیده‌ها و چشیده‌های



(کوکتیل پارتی)

منقوش او از چشم يك سرباز آمریکایی در جنگ محصول این سفرهاست. این طرحها در سال ۱۹۴۵ در اولین مجموعه طرح او تحت عنوان «همه به خط» منتشر شد و ستاین برگ را به شهرت رسانید. هرچند طرح‌های این مجموعه هنوز اصالت و پختگی طرح‌های امروز ستاین برگ را ندارد ولی در همان‌ها نشان داده شده است که روح و شرایط محیطی هر محل و هر موقعیتی تاجه‌پایه ممکن است در حداقلی از خطوط منعکس گردد. این تقریر دقیق، طرح‌های پیکاسو و ماتیس^۱ را به خاطر می‌آورد... و نیز بر روشنی و صفای خارق‌العاده نگاهی که هنرمند بر جهان فیزیکی و انسانی اطراف خود می‌افکند تأکید می‌کند. نگاهی تیزبین که از بد افدیشی و خبث پاك است.

ستاین برگ پس از آنکه در ۱۹۴۶ از خدمت نظام مرخص شد زندگی

خود را بین آفرینش‌ها و کنجکاو‌ی خود تقسیم کرد. از آن زمان است که هنر او به سرعت شکلی مشخص به خود می‌گیرد. خود را از تکلف می‌پالاید. از طرح‌های صامت طنز، از کاریکاتورهای گنگ که تمام محتوی داستانی موضوع را در نقش مرئی به گویائی می‌نمایاند، به طنز انتزاعی، یعنی آن نوع نقوشی که در آنها شیوه «تحریر» مستقیماً نماینده طنز است، می‌گراید و از آنجا به مضحکه‌های حکیمانه و سنجیده و نغز امروز می‌رسد که حاصل تفکری ژرف و پی‌گیر و نتیجه فرهنگی جامع و وسیع است که تمام نواخ بزرگ جهان هنر، چون براك^۱، جاکومتی^۲، نژه^۳، موندریان^۴ و دیگران را شامل می‌شود. ... ستاین برک طرح می‌کند، یعنی با جهان و اجتماعی که او را در خود گرفته به بحث و جدل می‌پردازد و در عین افزایش شهرت و به خود و تغییرات محیطش می‌اندیشد. از ۱۹۴۶ به این طرف موزه هنرهای جدید نیویورک درهای خود را به روی آثار او گشوده است. در سالهای بعد نمایشگاه‌های او در موزه‌ها و تالارهای بزرگ اروپا و آمریکا برپا می‌گردد. طرح‌ها و آبرنگ‌های او به مجموعه‌های هنری وارد می‌شود. ستاین برک به سیر آفاق و انفس می‌پردازد از ایالات متحده، این قاره‌ای که برای خود دنیائی است تامکزیک، فرانسه، ایتالیا، ترکیه و تا اتحاد شوروی ... همه‌جا را از زیر پامی گذراند. بسیار کار می‌کند و از این به بعد زبان خاص خود را در قلمروهای بسیار گوناگون به کار می‌برد. از مطبوعات به تبلیغات می‌پردازد. از تزئین تئاترها و اپراها، معماری و تزئین داخلی ساختمان تا نقش کتب به همه کار می‌پردازد. مجلدات مجموعه طرح‌های او، از «هنر زندگی» در ۱۹۴۹ تا «صورتک» در ۱۹۶۶ مرتب و پشت سرهم انتشار می‌یابد. به خصوص در دفتری تحت عنوان «گذرنامه» ۱۹۵۴ اولین تمایلات به نقوش انتزاعی در طرح‌های او هویدا می‌شود و به این شکل که توجه خود را بیشتر روی اندیشه متمرکز می‌کند تا تنها به نکات خنده‌آور موقعیتها. در این زمان کارهای او در اروپا کشف می‌شود. کارهایی که پیوسته در راه تکمیل و تطریف پیش می‌رود و در آنها کششی به سوی مسائل کلی‌تر نمایان است، که در آن طنز جایگزین هزل می‌شود، خط تکامل می‌یابد و انعطاف پذیری و ایجاز آن افزون می‌گردد. طرح‌ها پیچیده شده و رمز در آنها پدیدار می‌شود. حروف الفبا یا اعدادی که اطوار انسانی کسب کرده‌اند، گربه، ابوالهول، گواهینامه، امضاء، اثر انگشت و از این

1- Braque 2- Giacometti 3- Léger

4- Mondrian

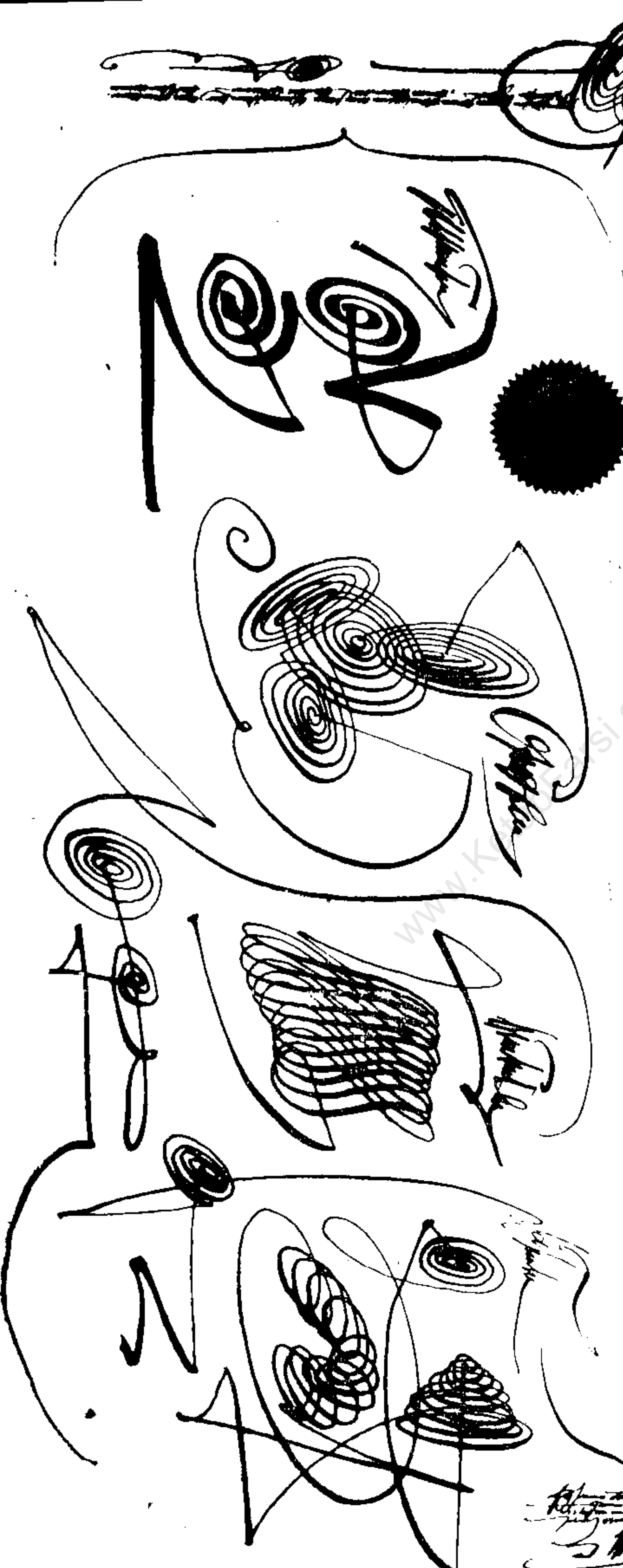
مجموعه اخیر کتابی است که آخرین و جدیدترین عناصر اتوبیوگرافی او را تا به امروز شامل است و نیز حاوی گنجینه‌ای بزرگ و بسیار وجه ازامکانات فنی است که ستاین برگ در این ده سال اخیر به بهترین صورت عرضه کرده است. «آمریکائی‌ها» نام اثر مهمی است که از هشت مجموعه دیوار مرکب به طول هشتاد متر تشکیل شده است که در کنار هم ردیف شده‌اند. ولی این اثر از نظر دیگری دارای اهمیت بسیار است. مصالح اصلی که در ساختن آن به کار رفته است کاغذ است: کاغذ لفاف، کاغذ روزنامه، کاغذ دیواری، که یا به شکلی بریده یا از هم دریده، بر زمینه‌ای چسبیده شده است. این زمینه به همان شیوه‌ای که خاص ستاین برگ است تهیه شده است. طرحی است مرکبی که به رویه معمول در عکاسی بزرگ شده است. و نظیر آن در مجموعه‌های «گذرنامه» و «لابیرنت» فراوان است.

ستاین برگ با این ترکیب‌های دیواری يك نوع تثاتر یا دیوارهای عظیم ایجاد می‌کند که در آن پاره‌ای جلوه‌های تمدن و اجتماع آمریکائی که ناچار قطعه قطعه و نابه‌سامان است در برابر هم قرار گرفته‌اند و این جنگی است از مطالب بیشمار که تا به حال در طرح‌های او آمده است: بی‌نامی توده، نمونه‌های از قالب درآمده انسانی، سیستم‌های ارتباطی، وسائل مصرف، جهانگردی هدایت شده، فولکلورهای که مصنوعاً تکامل یافته و نیز صحنه‌ها، مثل شهرها با بناهای عجیب و رؤیائی، پلهائی که به هشت پا می‌ماند و چشم‌اندازهای مصنوعی. خود می‌گوید: «من از تصویر منظره عاجزم شرایطی را نقش می‌کنم که حاصل کار انسانی است. مثل بناها، خیابان‌ها. و برای نمایش طبیعت و آنچه از دستبرد انسان دور مانده است از مجموعه‌ای از کلیشه‌ها سود می‌جویم.» به‌منظور این که تمام این صحنه‌های رمزی را که تابی‌نهایت قابل تکرار و ادامه است، تمام این جلوه‌هایی که به سبب ماهیت فنی خود، فرار و موقتی است و به عکس‌های لحظه‌ای شباهت دارد یادآور شود، آزادترین و سریع‌ترین روش، یعنی کولاژ را به کار می‌برد. این روش از دیرباز، از کوبیسم تا پاپ‌آرت آزموده شده و از رنگ‌های خاص کلیه شیوه‌های هنر جدید تأثیر پذیرفته است و این قبیل کارهای ستاین برگ به خوبی نشان می‌دهد که کولاژ تا چه حد در عرض این يك نیم قرن در زبان عام نفوذ کرده و اقبال تمام یافته است. در این شیوه، مصالحی که به سبب کیفیت خاص خود و ایجازی که در نیروی بیان دارند به کار برده می‌شود، به‌منزله روح ترکیب بوده به‌صورت تاروپود نسج آن درهم بافته می‌شوند این مصالح به منزله ابزارهای اعمال اراده‌ای

To His
 Excellency
 the Governor
 of the State of New York

[The handwriting is extremely faint and illegible.]

1. The first part of the document is a letter from the President of the United States to the Secretary of the Navy, dated 18th March 1899. The letter is signed by William McKinley and is addressed to John D. Long. The letter is a copy of a letter that was sent to the Secretary of the Navy by the President's private secretary, Mr. C. D. Nease. The letter is a copy of a letter that was sent to the Secretary of the Navy by the President's private secretary, Mr. C. D. Nease.



قدر خط و نشانی برای ما و دیگران کشیده و ما هم بدون اراده آلت دست آنها شده ایم.»

گفتم: «اگر چه حرفهات حسابه ولی دلم می‌خواهد برای يك چند روزی هم که شده ریخت بنی آدم را نبینم.»

گفت: «مثل این که خرف شده‌ای؟» ولی بد فکری هم نیست. بیا بریم بیرون پهلوی گنبد سنگی. هوای لطیف پائیزی و برگ‌های زرد و نارنجی درختان؛ حالت کیفوری عجیبی در آدم ایجاد می‌کرد. جین يك سبد غذا و چند قوطی آبجو با خودش آورده بود و آنها را روی زمین گذاشت و تخته و جعبه رنگ را حاضر کرد که به نقاشی مشغول شود. من هم نشستم و به پاشیدن دانه برای پرندگان مشغول شدم. جین گفت: «راستی دیروز نامه‌ای از خانم فلانی داشتم. از قرار معلوم می‌خواهد يك نمایشگاه نقاشی در شهر «توسان» ترتیب بدهد و نوشته بود که منم لطف کنم و چند تابلوی نقاشی برای نمایشگاه بفرستم و هیئت مدیره را رهن منت خود کنم. مخصوصاً تابلوی غار را برای نمایشگاه خواسته اگر یادت باشه این همان تابلویی که جایزه نمایشگاه شیکاگو را برد.»

گفتم: «پس هیئت مدیره از تو تقاضا کرده که به آنها لطف کنی؟ اگر این‌طوره به هیچوجه قبول نکن. می‌ترسم عاقبت، این لطف بیجای تو باز بلائی بسرمون بیاره.» جین شکلکی درآورد و ما هر دو شروع کردیم بخندیدن ولی جین ناگهان خنده‌اش را قطع کرد و گفت: «لعنت بر تو! دلم را بشور انداختی. حالا دیگه جرئت نمی‌کنم این تابلوها را بفرستم.»

گفتم: «بابا شوخی کردم ما که اینجا تارك دنیا نشدیم که از هم جنسانمان فراری باشیم. به علاوه اعضای انجمن شهر «توسان» با دو نفر مجرم فراری و يك عده سرباز مست خیلی فرق دارند.»

بلند شدم قوطی آبجوئی باز کنم که پایم خورد يك تخته سنگ كوچك و سنگ وارو شد. زیر این سنگ، عقرب قهوه‌ای رنگی لانه کرده بود که با دیدن من به هیجان آمد و دمش را به شدت تکان داد. خطاب به عقرب گفتم: «ای جانور موزی در این روزخوش و فرح انگیز، من حتی قادر به آزار رساندن چون توئی هم نیستم. بجای خودت برگرد و استراحت کن.» و آهسته سنگ را روی عقرب گذاشتم.

جین گفت: «برو پهلوی آن بوته‌ها بایست. می‌خواهم طرحی از يك پری خوش قلب در میان صحرا بکشم. بوته و صحرا را کشیده‌ام. فقط پری‌اش مونده.» قوطی آبجو دريك دست و سیگار در دست دیگر چند دقیقه‌ای برای

جین مدل شدم. چند قدم آن طرفتر هم مرغان صحرائی مشغول خوردن دانه‌هایی بودند که برایشان پاشیده بودم.

پس از آن که جین طراحیش تمام شد گفت: «حالا بیا پهلوی دستم روی زمین دراز بکش.» هنوز دراز نکشیده بودم که چنان درد شدیدی بین شانه‌هایم حس کردم که گوئی هزاران زنبور نیش خودشان را در من فرو کرده بودند. شدت درد به حدی بود که حالت استفراغ به من دست داد. در همان حالت درد، با پا عقب را له کردم و به کمک جین به خانه برگشتم. دستم فلج شده بود و پاهایم هیچ حس نداشت. جین با زحمت مرا سوار ماشین کرد و با یک دست فرمان اتومبیل را گرفت و با دست دیگر کیسه‌ای پر از یخ روی شانه نیش خورده من گذاشت. در بهداری مناکل، یک سرم ضد عقرب که توسط نابغه مشهور دکتر «ستافکی» استاد دانشکده تمپی کشت شده بود به من زدند. آن شب در بیمارستان خوابیدم و روز بعد جین مرا به خانه برگرداند. بعد از سه روز نقاهت حالم خوب شد و از بستر بیماری بلند شدم.

جین گفت: «آن شبی که تو مریضخانه بودی، من گرفتار وسوسه عجیبی شده بودم. می‌دانی که من نه وسواسیم و نه خرافاتی با وجود این تابلوی نقاشی را برای آن نمایشگاه نمی‌فرستم.»

پرسیدم: «می‌ترسی؟» با کمال شهامت گفت: «بله می‌ترسم!» از آن روز به بعد دیگر درباره تابلو نقاشی حرفی نزدیم. ما که در اثر سالیان دراز زندگی زناشوئی دارای یک روح مشترک شده بودیم، ما که حرفی بدون هم‌فکری با یکدیگر نمی‌زدیم و تصمیمی بدون مشورت با هم نمی‌گرفتیم و کاری بدون توافق و همدلی نمی‌کردیم، ما که هرگز بدون دیگری خواب و غذا و تفریح و مسافرت برایمان مفهومی نداشت آری ما که یک روح در دو بدن بودیم در این چند روزه بی‌خودی و بدون دلیل به هم دیگر می‌پربدیم. بالاخره جین گفت: «عجب روزگاری است، تو می‌ترسی کار خوبی برای من بکنی؟»

آهسته جواب دادم: «من می‌ترسیدم که تو از ترس نگذاری کار خوبی برات بکنم.» بعد هر دو زدیم به خنده.

جین گفت: «ما دیگر خیلی بزرگش کرده‌ایم. واقعاً که آدم‌های خودخواهی هستیم و همیشه فکر خودمان هستیم و از دخالت دیگران در کارمان بیزار شده‌ایم.»

گفتم: «شاید روزگار دارد به ما درسی می‌دهد که دوری از مردم یک

نوع خود خواهی است . فرزندان آدم باید بیشتر با هم معاشر باشند . جین جواب داد: «شاید حرفت درست باشد ولی باز هم می گویم چند اتفاق كوچك بیشتر نبود و دیگر فلسفه بافی ندارد . بیا از سر شروع کنیم و فرض کنیم همین امروز وارد این خانه شده ایم .

همین حالا به خانم فلانی تلفن می زنم و می گویم که با کمال افتخار تابلوهای نقاشی را برای نمایشگاه آنها خواهم آورد و هردو فردا تابلوها را برمی داریم و می بریم . هردو به کاری دست می زنیم که واقعاً دوست نداریم . من که خوشم نمی آید کسی از نقاشی ام انتقاد کند و تو هم که از مهمانیهای کوکتیل بدت می آید .»

جواب خود را با اعتراض شروع کردم و با موافقت با او خاتمه دادم . جین به «توسان» تلفن کرد و خانم فلانی بی اندازه از لطف ما تشکر کرد . روز بعد تابلوهای نقاشی را توی کاديلاك گذاشتیم و به طرف توسان حرکت کردیم . فقط يك راه بیشتر به توسان نبود که آن هم از وسط منا كل می گذشت بعد از شهر به محله کارگران کارخانه کذائی که دولت ساخته بود رسیدیم خانه ها مثل اسباب بازی زرق و برق دار که به دست بچه فضولی افتاده باشد داشت از هم می پاشید . اگرچه ده سالی از ساختمان این منازل نمی گذشت ولی از ساختمان خانه های منا كل که در حدود صد سال پیش ساخته شده بود مخروبه تر به نظر می رسید . هیچ کدام نمی خواستیم نام «آیووا» را بر زبان بیاوریم .

کارخانه اسلحه سازی به این علت که محصول آن بدرد جنگهای آتیه نمی خورد بسته شده بود و محله های کارگری هم به دلیل بسته شدن کارخانه متروك شده بود و ساکنین خانه ها به دنبال مشاغل دیگر به گوشه و کنار کشور رفته بودند و لاتهای شهر منا كل از زور بی کاری شیشه های در و پنجره محله را شکسته بودند : هرچه فکر کردم رابطه ای بین نفرین يك پیر مرد قرقروی آیووائی با خرابی شهر پیدا کنم نتوانستم . آخر چطور می شود رابطه ای وجود داشته باشد ؟

به توسان رسیدیم و منزل خانم فلان را که از جین خواهش کرده بود تابلوهائی برای نمایشگاه بفرستد پیدا کردیم . بنا شد دو شب آنجا بمانیم . شب اول مراسم نمایشگاه بود و روز و شب بعد سیاحت جاهای دیدنی شهر و مهمانی کوکتیل و سفری هم به شهر «نوگالس» در مكزيك . افتتاح نمایشگاه و ضیافت کوکتیل، طبق معمول تصنعی و ملال آور بود . به غیر از نقاشی جین جالبترین تابلوها اثر «مارك وریس» بود که نقاش بی رقیب ایالت آریزونا محسوب

می شد . اما من فقط منتظر سفر به «نوگالس» بودم چون که جهانگردان پیر همیشه تشنه دیدار از نقاط ندیده هستند و این اولین سفر من به مکزیك بود . بنام با کادیلاك به مکزیك برویم چون که اتومبیل من بزرگ بود و بعلاوه از رانندگی خوشم می آمد . بعد از ظهر قشنگ و زیبایی بود . گوئی دنیا را با طلا و نقره و فیروزه آرایش کرده بودند و ما هم بدون خیال و خوشحال براه افتادیم . پس از رد شدن از سرحد ، وارد «نوگالس» شدیم . جین و خانم مهماندار ، خود را برای خرید آل و آشغال از دکان های متعددی که برای جلب نظر سیاحان باز شده بود آماده کردند . متاع فروشندگان این دکانها همه یکجور بود حتی حرفهایشان را هم مثل این که از روی کتاب بخصوصی حفظ کرده بودند . معامله با یکی شبیه معامله با دیگری بود . من هم با آقای فلانی مشغول نوشیدن توکیلا شدم . توکیلای خوبی بود اما به نظرم شهر خیلی عجیب می آمد و هردفعه که چیزی می خریدم حس می کردم که کلاه سرم گذاشته اند . چند دقیقه بعد از این که وارد این مشروب فروشی شدیم پسر بچه ای وارد شد . چند لحظه اطرافش را نگاه کرد و بعد به ما که نزدیک شد به انگلیسی فصیحی گفت : «می خواهید کادیلاکتان را پیام ؟» خنده کنان از مهماندار خود پرسیدم : «آیا لازم است کسی برای اتومبیلش محافظتی استخدام کند یا این رسم محلی اینجا است ؟»

مهماندار خنده کنان جواب داد : «من از الزام استخدام محافظ خبر ندارم ولی تقریباً يك نوع رسم است . بطور کلی مردم اینجا بی بضاعتند و بچه ها از راه پائیدن اتومبیل سیاحان ، امرار معاش می کنند و راستش را بخواهی اگر چیزی به او بدهی که مواظب ماشین باشد ثواب کرده ای .» من از کلمه ثواب یکه خوردم و اگر دوسه گیلان بیشتر مشروب خورده بودم پسرک را با اردنگ از دکان بیرون می راندم اما مقدار توکیلایی که خورده بودم تازه مرا سرحال آورده بود و به همین علت گفتم : «بچه جان برو ماشین را بپا ولی خواهش می کنم انگشت های کثیف را روی شیشه جلو اتومبیل نگذاری .» ده سنت هم به او دادم . بعد از ظهر خوبی بود . جین و خانم فلانی بعد از ساعتها پیدایشان شد و آل و آشغالها را توی کادیلاك گذاشتند . پس از صرف غذای عالی مکزیکی و دوسه گیلان توکیلای دیگر و گوش دادن به وراجی جین و خانم فلانی آماده حرکت شدیم . در نوگالس به ما بسیار خوش گذشت اما در راه يك مأمور راهنمایی به ما ایست داد و به جرم سرعت زیاد ، مستی و به خطر انداختن جان عابرین و رانندگان ، مرا جریمه کرد و دستور داد اولاً

از پشت رل اتومبیل بلند شوم و آقای فلانی ماشین را براند و ثانیاً فردا صبح خود را به دادگاه راهنمایی معرفی کنم. فردا صبح با ماشین آقای فلانی به دادگاه رفتم (آقای فلانی ماشین را می راند) و قاضی صد دلار جریمه ام کرد و ازاله گواهی نامه ام به دلیل نداشتن خلاف رانندگی در مدت بیست سال گذشته صرف نظر کرد.

پس از بازگشت از محکمه، خانم مهماندار با صدای لرزانی پرسید: «کادیلاک را دیده ای؟» با اوقات تلخی جواب نفی دادم و پرسیدم: «باز چه شده؟» ساکت و آرام مرا به سوی کادیلاک راهنمایی کرد. تمام آل و آشغالها را که جین خریده بود دزدیده بودند. لاستیک عقب را با چاقو پاره کرده بودند. روی بدنه اتومبیل با میخ فحشهایی به زبان اسپانیولی و انگلیسی حک شده بود. تمام این بلاها در مکزیك به سرما آمده بود ولی تا آن موقع ملتفت نشده بودیم.

جین گفت: «مگر تو به آن پسر بچه مکزیکی که ماشین را می پائیدی پول ندادی؟» گفتم: «چرا... ولی من پول را به عنوان ثواب به او دادم نه مزد پائیدن اتومبیل.»

در اولین فرصت به زمین خود مراجعت کردیم. روز خفه و گرفتگی بود. از محله خراب کارگران شهر منا کل رد شدیم و گنبد سنگی از دور پیدا شد. جین گفت: «بیا بزنیم به چاک. من دیگه دارم از اینجا بیزار میشم.» گفتم: «اینجا را می فروشم. فردا تلفن می کنم به یک بنگاه باربری که بیایند اثاثیه را جمع کنند و سریکی دو روز گورمان را گم کنیم. ولی راستی کجا بریم؟» گفت: «فعلاً بریم هتلی بگیریم و خودمان را از این خانه لعنتی راحت کنیم.»

با تلفن با بنگاه معاملات املاک «توسان» تماس گرفتم و تقاضا کردم که یک مشتری برای ملک ما پیدا کنند. تلفنی هم به یک بنگاه باربری زدم و سفارش کردم که فردا برای جمع آوری و حمل اثاثیه مان بیایند به جین گفتم «دو روز بیشتر طول نمی کشد. ما خودمان می توانیم همین فردا برویم و اقلان ثوابی در حق خودمان بکنیم!» ایکاش اسم ثواب را نیاورده بودم.

انگار تمامی عوامل طبیعت در برابر این تصمیم ما صف آرائی کردند. چند ساعت بعد هوا ابری شد و باران شروع کرد به باریدن. بخاری را روشن کردم و یک بطری شراب آلمانی آوردم و به سلامتی مسافرت فردایمان یکی دو گلاس زدیم. باران بشدت می بارید، بارانهای کوتاه و شدید این نواحی آریزونا

مشهور است . بعضی اوقات در عرض يك ساعت سه سانتی متر باران جمع می شود ولی این دفعه در کمتر از نیم ساعت دوسانتیمتر آب جمع شده بود و باران هنوز شدیداً می بارید . نگاهی به بیرون کردم و دیدم مقداری آب جلوی خانه جمع شده و حیاط را گرفته است . کادیلاك تا قسمت سفید لاستیک آن در آب نشسته بود . باد تندی می وزید . نگاهی به آسمان کردم و دیدم سرتاسر آسمان را ابر سیاهی گرفته است . زمینهای اطراف مسطح بود و پستی و بلندی زیادی نداشت که جلو آب را بگیرد یا مسیرش را تغییر دهد . با خیال راحت برگشتم کنار بخاری و پس از پانزده دقیقه باز نگاهی به بیرون کردم و دیدم سرتاسر حیاط را آب گرفته است . یکهو دلم ریخت و به جین گفتم : « مثل این که داریم گرفتار سیل میشیم . »

جین گفت : « این قدر بد آورده ایم که این یکی دیگه تعجیبی نداره . حالا میگی چکار کنیم ؟ »

منزل ما تا نزدیکترین آبادی ، دو کیلومتر فاصله داشت و بدون شك اهالی آبادی هم گرفتار وحشت سیل شده بودند . ناگهان به یاد مقاله ای افتادم که راجع به سیل های ناگهانی خوانده بودم . در آن مقاله گفته شده بود که معمولاً آب در یکی از دره های كوچك كوهستان جمع می شود و بعد از آنجا راه می افتد و موانع را از بین می برد و به سرعت به طرف زمینهای پست سرازیر می شود . لابد آب این باران هم تا حالا درجائی جمع شده و هر دقیقه ممکن است به طرف منزل ما سرازیر شود .

قضیه را برای جین شرح دادم . گفتم « پاشو باید هر چه زودتر بزنیم به چاك . » فقط يك راه نجات وجود داشت و آن این بود که خود را به گنبد سنگی برسانیم . بارانها را پوشیدیم و زدیم به آب تا به گنبد سنگی رسیدیم و از آن بالا رفتیم . باران متصل می بارید . تمام شب را روی گنبد سنگی نشستیم و نزدیکهای سحر سیل از کوه سرازیر شد . آب ناگهان بالا آمد و کادیلاك را وارو کرد و چند متری با خودش برد . منزل فرو ریخت و میز کاغذ روی آب شناور شد .

نزدیکهای ساعت هشت صبح باران بند آمد . نزدیک ظهر ما را با هلیکوپتر نجات دادند . دو روز در بیمارستان مناكل که روی تپه ای بنا شده بود بستری شدیم . بعد از دو روز که آب نشست کرد اتومبیلی کرایه کردیم و به توسان رفتیم . تصمیم داشتیم با اولین وسیله نقلیه ای که جور می شد خود را از این جهنم دره نجات دهیم . راننده ای که در بین راه ، نقاط سیل زده را به ما نشان می داد

اشاره به خرابه‌ای کرد و گفت: «توی آن خونه يك پير مرد قرقروى آیووالی زندگى می‌کرد ولی قبل از سیل از اینجا رفت.»
پرسیدم: «دلیل رفتنش چه بود؟»
جواب داد: «موریانه تمام ستونهای تخته‌ای منزلشان را خورده بود.»
روزی که می‌رفت نفرین‌هایی به این شهر می‌کرد گوش شیطان کر!

ترجمه: منوچهر جاوید

فهریکو گارسیا لورکا

دهکده

بر تپهٔ عریان،
راهی از صلیب،
آب روشن
و درختان زیتون صدساله.

در کوچه‌های تنگ
مردمانی با چهره‌های پوشانده
و بر برجهای ناقوس
بادنماهایی که می‌چرخند

بادنماهایی که
جاودانه می‌چرخند.
ای دهکدهٔ گمگشته،
در اندلسی از اشک!

فصلی از يك كتاب

از: موریس دسموند

کتاب میمون برهنه، اثر مشهور موریس دسموند، جانور-شناس و مدیر بخش پستانداران باغ وحش لندن است. فروش این کتاب سه ماه بعد از انتشار به ۴۶۰۰۰ جلد رسید و ۱۷۰۰ زبان ترجمه شد. در این کتاب تنها به بیان تکامل جسمی انسان توجه نشده، بلکه پیچیده ترین مسائل روحی و اخلاقی از نقطه نظر ظهور در سلسله جانوری مورد مطالعه بوده است، بالاخره موریس دسموند، با بیانی ساده، رازهای پیچیده روح بشر را از درون اعقاب گذشته و اعصار بیرون کشیده است. این دانشمند، با شهادت تمام به تکامل دقیق جنسی انسان یا به زبان خود او میمون برهنه پرداخته و از این دیدگاه بکر بسیاری از مسائل را حل کرده است. پیدایش میمون برهنه فصلی از کتاب مذکور است.

پیدایش میمون برهنه

« از نظر علم این حیوان نوع جدید است » این جمله روی قفسی محتوی يك سنجاب كوچك، در باغ وحش نوشته شده، این حیوان پنجه سیاه را از آفریقا آورده اند و مانند آن هرگز در این قاره دیده نشده است، این سنجاب نام ویژه ندارد و کسی چیزی از آن نمی داند. این موضوع کنجکاوی جانورشناس را برمی انگیزد، زیرا او از خود می پرسد چه عاملی موجب شده که محیط زنندگی، چنین جانوری به وجود آورد؟ و نمی داند که این جانور یا سیصد و شصت و شش نوع سنجاب دیگر که تا کنون شناخته و توصیف شده چه اختلاف اساسی دارد. بهر حال نقطه روشن قضیه این است که این سنجاب و سایر سنجاب ها اجداد مشترك دارند و ایجاد گونه متمایزی، خانواده جداگانه ای تشکیل داده که خود توانسته پرورنده گونه های متمایز دیگری شود و به این ترتیب جنس های متعدد سنجاب را به وجود آورده است. اکنون باید دید، این نوع جدید از کجا انشقاق یافته

و امکان پدید آمدن آن چه بوده است؟ پیدایش نوع جدید به صورت بسیار ساده‌ای که عنوان خواهد شد انجام گرفته است: در بدن يك دسته سنجاب تحت شرایط محیطی امکان تغییرات جزئی وجود دارد، که موجب سازگاری بیشتر با محیط است و تا زمانی که این تغییر فاحش نیست، این دسته هنوز می‌توانند با گروه هم‌جنس پدر و مادر خود پیامیزند. سنجاب‌های تازه با محیط خود متناسب‌ترند و اختصاصات ویژه مفیدی نیز دارند، اما باز هم يك جنس مستقل نیستند و امکان دارد که مجدداً به جنس اولیه خود بازگردند و در این صورت آن اختلاف‌های جزئی را از دست خواهند داد. اما اگر گذشت زمان برای سنجاب‌های تازه سازش‌های تازه‌تری به وجود آورد، زمانی فرا می‌رسد که امتیاز و اختلاف آن‌ها، موجب جدایی این جنس از شاخه اصلی گردد و بعد از آن، این جنس جدید از آمیزش با همگنان پدر و مادر خود پرهیز می‌کند، این پرهیز با ویژگی‌های جسمی دسته جدید، کم‌کم عمل جفت‌گیری را با نوع قبلی بسیار مشکل و یا غیرممکن می‌سازد. تغییر شکل و رنگ اندام‌های داخلی و خارجی حیوان، نوع تغذیه و جفت‌گیری او را هم عوض می‌کند، تاجایی که ممکن است، دیگر نواحایی که برای طلب جفت سر می‌دهد، غیر از هم‌جنسان جدید را جلب نکند. در این هنگام جنس جدیدی متولد شده که با صفات و اختصاصات ویژه‌ای خود به جنس‌های دیگر اضافه می‌شود و به این ترتیب، سیصد و شصت و هفتمین جنس سنجاب به وجود آمده است. در بدو امر این همه تغییر داخلی از نظر هر بیننده پوشیده است، مگر آن که به نظریه مربوط به آن آشنا باشد. اما اختلاف ظاهری حیوان، یعنی پنجه سیاه آن، به نظر هر بیننده می‌تواند نشانه تازگی جنس باشد. این همانند علایمی است که پزشك به كمك آن‌ها از ظاهر بیمار به نوع بیماری پی می‌برد. پس نام سنجاب پنجه سیاه افریقایی برای این حیوان نام مناسبی است. اکنون وقت آن است که ویژگی‌های ظاهری و باطنی و رفتار این جاندار را ثبت کنیم و برای اثبات دیگر گونه‌های آن، نسبت به سنجاب‌ها، دلایل کافی ابراز نماییم و در تاریخ جانورشناسی صفحه تازه‌ای برای این جاندار بکشاییم.

اگر خود ما نیز جای آن سنجاب بودیم تاکنون به دقت مورد مطالعه قرار گرفته و شاید هم به اخذ نام جدیدی مفتخر می‌شدیم. اما افسوس که تاکنون حاضر نشده‌ایم درباره جنس خودمان، با این صداقت کار کنیم! و زمانی که ما روی حیوانی به نام آدم مطالعه می‌کنیم دیگر به همان سهولت که جانورشناس گربه را گربه نام می‌گذارد عمل نمی‌کنیم، بلکه به علت غرور خاص،

نمی‌توانیم از بعضی انتساب‌ها نسبت به خود پرهیز نکنیم . پس تنها راه قرار از این رودریاستی ، این است که در این تحقیق ، انسان را مانند سایر انواع جانوری تصور کنیم و خودمان را از آن جدا بدانیم .

نتیجه مقایسه انسان با سایر جنس‌های جانوری ، کشف خویشاوندی‌های دقیقی است . از روی ساختمان دندان‌ها ، دست‌ها ، چشم‌ها و سایر صفات تشریحی ، می‌توان گفت که انسان از پستانداران عالی و عجیب است .

این شگفتی وقتی به نهایت می‌رسد که نمونه‌ای از پوست صدونود و دو جنس میمون را کنار پوست انسان قرار داده و به مطالعه پردازیم . در آن صورت ، يك نواخت نبودن و عدم تناسب آن‌ها را به آسانی تشخیص خواهیم داد ولی از نظر کلی ، اگر تمام میمون‌ها را در يك ردیف قرار دهیم انسان بعد از همه ، حتی بعد از میمون‌های بزرگ بی‌دم نظیر شامپانزه و گوریل جای خواهد گرفت . در آن جا هم بین انسان و شرایط موجودی که باید بعد از میمون‌ها قرار گیرد ، اختلاف‌هایی دیده می‌شود اما این هیچ‌گاه ارتباط سلسله‌را نفی نمی‌نماید . ران‌های بسیار بلند ، بازوهای بسیار کوتاه و پاهای چابک که از حالت اولیه خود خارج شده‌اند همه نشانه تأثیر مکان و ویژگی عمل هستند و وجوه مشترک دنیای پستانداران عالی می‌باشند . تنها صفتی که استحکام این پیوند را سست می‌کند ، پوست برهنه و عاری از موی انسان است ، که در این زمینه هم وجوه مشترکی نظیر انبوه موی در سر ، کشاله‌ران و زیر بغل وجود دارد ؛ از طرف دیگر ، بعضی نقاط بدن میمون‌ها و گوریل‌ها ، از جمله : نشیمنگاه ، چهره و پستان‌ها فاقد مو است . با وجود این شباهت‌ها ، شکل ظاهری میمون کاملاً شبیه انسان نیست . با این حال ، قبل از آن که ، تحقیقات را از اعصار شروع کنیم ، می‌توانیم میمون جدید را میمون برهنه بنامیم ، این نامگذاری ، محصول مشاهده ظاهری ، بدون استفاده از نظریه‌های اختصاصی است . شاید این روش ، بتواند در حصول به منظور که همان غیر خود دانستن جنس انسان است به ما کمک دهد . موضوعی که از نظر يك جانورشناس مطرح است ، تنها وجوه تشابه و مقایسه و تطبیق نیست ، بلکه چگونگی پیدایش برهنگی نیز مورد نظر می‌باشد . يك نظر اجمالی به پستانداران زنده امروزی نشان می‌دهد که نوع و جنس پوست این جانداران ، با احتیاج آن‌ها به حفاظت ، متناسب است و بین چهار هزار و دویست و سی و هفت نوع پستاندار افراد استثنایی نادرند . پوست ضخیم پشمدار از طرفی در حفظ گرمای بدن نقش مهمی دارد و از طرف دیگر ، مانع تابش مستقیم نور تند خورشید و صدمه آن به پوست می‌شود . برای از بین رفتن موی بدن میمون نیز چنین دلیل موجهی لازم است

که به جز چند مورد استثناء ، سایر پستانداران باورود در محیط تازه تابع این قانون هستند . خفاش نوعی پستاندار پرنده است که بال‌های کم‌مو دارد ولی به‌طور کامل برهنه نیست . پستانداران آبی نظیر بالن ، دوفین ، خوک دریایی واسب آبی کاملاً برهنه‌اند ولی پستانداران زمینی که در دشت‌ها و جنگل‌ها زندگی می‌کنند ، بدنی پوشیده از مو دارند و بالاخره در پستانداران غول‌پیکر ، نظیر ؛ فیل و کرگدن ، مو جزء دستگاه تنظیم‌کننده حرارت بدن نیست . و میمون برهنه نمونه خاصی است که بین هزاران نوع پستاندار زمینی که دارای پشم ، کرک و یا پوست ضخیم هستند طاق است . هرگاه جانور شناس بخواهد ثابت کند که میمون از نسل پستانداران جویده نظیر خفاش و یا پستانداران دریایی ، مانند نمونه‌های ذکر شده است باید دلایل کافی داشته باشد و با توجه به مراحل تکامل و یافتن تشابه و یگانگی بین آن‌ها چنین ادعایی کند ، بنابراین لزوم کاوش دقیق ، دراجداد ، بلا فصل میمون‌ها آشکار می‌شود در این تحقیق می‌توان از نتیجه کار فسیل‌شناسان و نژادشناسان یاری جست .

این مطالعات نشان می‌دهد که پستانداران عالی به‌ویژه گروهی که میمون برهنه در آن جای دارد . از خانواده پستانداران حشره‌خوار و پست می‌باشند . دورانی که زمین در تسخیر خزندگان عظیم‌الجثه بود ، پستانداران حشره‌خوار که جاندارانی کوچک و ترسو بودند ، درون جنگل‌ها ، پناهگاه می‌جستند . پنجاه تا هشتاد میلیون سال بعد از آن این خزندگان منقرض شدند و میدان برای حشره‌خواران کوچک باز گردید تا آنجا که به‌همه سرزمین‌ها راه یافتند و به اقتضای زمان و مکان متنوع شدند ، گروهی به علف‌خواری گرویدند و عده‌ای برای بقا و حفظ ایمنی زیر خاک‌ها پناه گرفتند و برای فرار از دشمن پاهای بلندی یافتند عده‌ای دیگر ، با چنگال‌های بلند و دندان‌های تیز خونخواری ظاهر شدند ، که با آخرین خزندگان بزرگ باقی‌مانده مصاف دادند و آن‌ها را وادار به ترك صحنه کنند تا سرزمین‌هایی که به میدان نبرد تبدیل شده بود بکلی از وجود دشمن خالی شود .

در سایه امنیت ایجاد شده در جنگل برنامه‌ای در شرف تکوین بود ، در آن جا عده‌ای پستاندار کوچک به شاخه‌های درختان چنگ آویخته بودند و از غذاهای آماده درختی بهره می‌گرفتند . وجود میوه‌های آبدار و گردو و دیگر میوه‌های هسته‌دار و حوانه‌ها و برگ‌ها به تدریج رژیم غذایی حشره‌خواران را به علف‌خواری کشانید و ذائقه آن‌ها را عوض کرد به تناسب این تغییرات ساختمان اندام‌های درونی این پستانداران نیز دگرگون شد ، ظاهرشان زیباتر و

چشمانشان از پهلوها به جلوی صورت منتقل و دستها، برای گرفتن غذا متناسب شد و با نمو بدن از سه جهت و ورزیدگی اندامها، برای کارهای دستی و توسعه مغز به سوی زندگی درختی پیش رفتند.

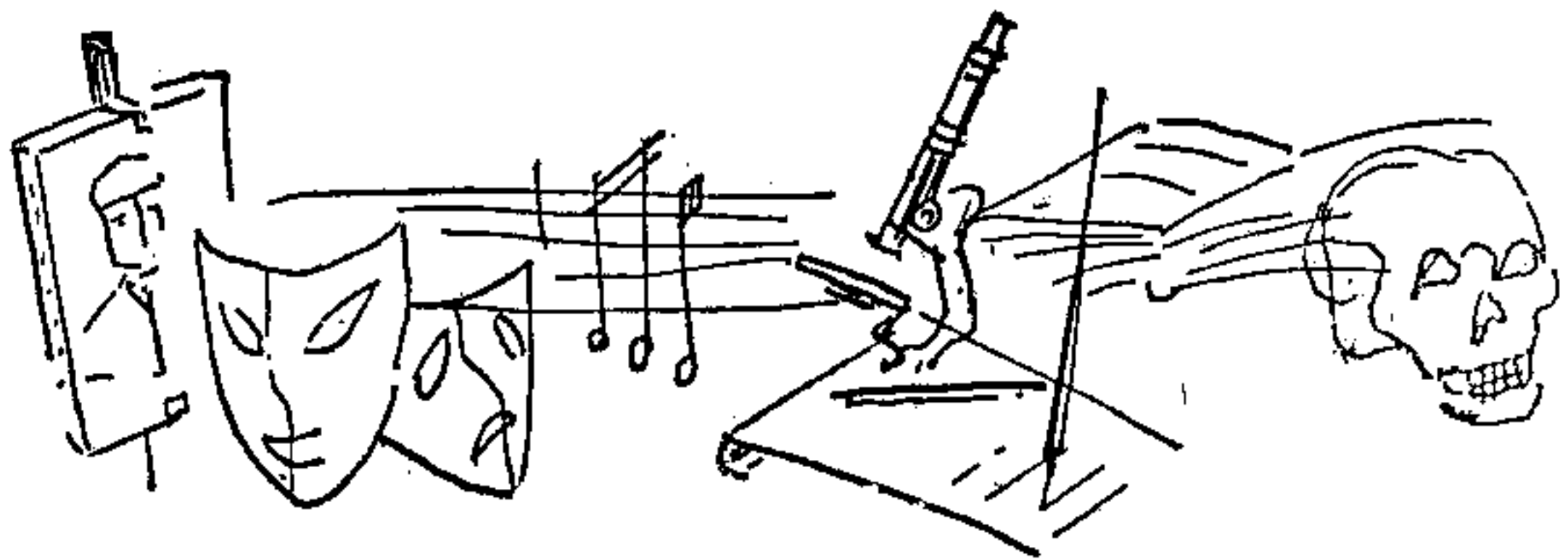
بیست و پنج تا سی میلیون سال طول کشید که این حیوانات قبل از میمون به میمون واقعی تبدیل گردیدند، همزمان با بزرگ شدن جثه این حیوانات، دم آنها نیز درازتر و قوی تر می شد تا این که بخوبی می توانست سنگینی بدن را تحمل کند. درحالی که عده ای به جویدن برگها عادت کرده بودند دستگاه گوارشی عده ای دیگر با رژیم همه چیز خواری سازش یافت. با گذشت زمان عده ای از این جانوران شبه بوزینه بزرگتر و سنگین تر شدند. و دیگر آویختن از دم و یا جهیدن برای آنها مشکل شد، ناچار با استفاده از دستها به شاخه ها آویختند و به کمک چابکی بدن پهنه خاک را ترك گفتند و در درختان مسکن گزیدند.

در این حد تکامل از زندگی بوزینگی جنگل راحت ترین و جالب ترین و بهترین عزلتگاه محسوب می شد، زندگی در آنجا آرام و مرفه و درواقع جنگل بهشت او بود. میلیون ها سال از دوره تکاملی اینها در زندگی اشرافی در این جنگل سرسبز پر نعمت گذشت در طول این مدت، خارج از جنگل، حیوانات درنده و حیوانات گیاهخوار توسعه فراوان یافته بودند و اگر این نازپرورده های جنگلی پا از مأمن خود فرامی نهادند، باید با آن جانوران خطرناک نبرد می کردند. اما آنها، این همه فراوانی نعمت و آرامش و امنیت مکان خود را واگذار نکردند و همچنان بخوردن میوه قناعت ورزیدند.

این مطلب تاکنون روشن نشده که چرا این حادثه ویژه بر "قدیم" بوده است. همان طوری که گفته شد، فقط حیوانات درختی بر "قدیم" تکامل یافتند، در حالی که پستانداران عالی بر "جدید"، این سیر تکاملی را طی نکردند و به میمون های بزرگ تبدیل نشدند و حتی حوزه انتشار میمون های بزرگ قدیمی فقط به منطقه وسیعی از آفریقای غربی تا جنوب شرقی آسیا محدود می گردد. این تکامل امروزه هم در شامپانزه ها و گوریل های آفریقایی و ژیبون ها و میمون های آدم نمای آسیایی دیده می شود. اما در این مناطق دیگر اثری از میمون های پشمدار اولیه و جنگل های پردرخت نیست.

آیا چه بر سر میمون های بزرگ اولیه آمده است؟ (ناتمام)

ترجمه مهدی تجلی پور



در جهان هنر و ادبیات

جشن هنر شیراز

- چهارمین جشن هنر شیراز در پنجم شهریورماه ۱۳۴۹ بر نامه های خود را آغاز کرد . قسمت اعظم برنامه های جشن امسال به تئاتر آیینی اختصاص داشت اما آن گونه که متداول جشن های هنری است، از موسیقی و فیلم نیز جهت تنوع بخشیدن به برنامه ها استفاده شده بود.
- برنامه های اصلی و جنبی جشنواره شیراز را می توان به طریق زیر تقسیم بندی کرد :

الف : تئاتر

- ۱- ویس و رامین
- ۲- همیشه شاهزاده
- ۳- کلفت ها
- ۴- تئاتر نان و عروسک و آتش - پادشاه خوب
- ۵- سابو - تئاتر آزمایشگاهی
- ویسینال بلژیک
- ۶- تعزیه مسلم
- ۷- فالکوش
- ۸- استریپ تیز

- ۹- در انتظار گودو
 - ۱۰- مردی که زنش را کشت
 - ۱۱- هملت - مکبث - نهاد اول
- ب : موسیقی**
- I- موسیقی سنتی شرق:
 - ۱- موسیقی اصیل ایرانی
 - ۲- موسیقی سنتی هند
 - ۳- موسیقی سنتی ویتنام
 - II- موسیقی غربی
 - ۱- کر رادیو تلویزیون فرانسه
 - ۲- کوارتت جولیارد
 - ۳- ارکستر مجلسی تلویزیون ملی ایران
 - ۴- گروه استیپل سنکرز

ج : بااله

- ۱- بااله ملی سنگال
- ۲- بهارات ناتیم (رقص سنتی هند)

د : سینما

- ۱- هملت
- ۲- مارا- ساد
- ۳- ارباب مکس ها

- ۴- بهمن دروغ بگو
۵- هالو
۶- آرامش در حضور دیگران
۷- سه فیلم کوتاه (کدام قله کدام اوج؟
۸- ریتم در تخت جمشید .
ح : میزگردهای مسایل هنری
و : بررسی کلی برنامه‌ها

الف : تئاتر

- ۱- ویس و رامین :
ویس و رامین قصه‌ای است منظوم که در قرن پنجم هجری توسط **فخرالدین اسعدگرگانی** به نظم درآمده است. خانم **مهین تجدد** کوشیده است تا این قصه زیبای عاشقانه را به زبان تئاتری درآورد، اما پیش از آن که در کیفیت کار او بررسی بیشتری کنیم باید گفت که در این راه موفقیت چندانی نداشته است .
در نمایشنامه خانم تجدد هر جا که

صحنه‌ای از نمایش ویس و رامین



از زبان رسا و غنائی گرگانی مستقیماً استفاده می‌شود، کلام هنرپیشگان به راحتی بردل می‌نشیند و هر جا که نشر خانم تجدید مجال جلوه می‌یابد، کلام شکلی تصنعی به خود می‌گیرد.

امروزه کسانی که با آگاهی و توانایی بسیار به دگرآفرینی يك درام کلاسیك دست می‌زنند، بی‌شك دارای سخنی تازه هستند و می‌کوشند تا برداشت خود را از يك درام کلاسیك به زبان حال برگردانند. توجهی کوتاه به درام «الکترا» اثر بزرگ اوریپید و درام تغییرشکل یافته آن یعنی «مگس‌ها» اثر ارزشمند ژان پل سارتر، ما را در شناسایی نحوه تغییر شکلی که ممکن است يك درام کلاسیك پیدا کند، یاری می‌دهد. در درام سارتر، شخصیت‌های اصلی درام، یعنی الکترا، اورست و کلی تمنسترا تغییری نمی‌کنند و مسأله آن‌ها نیز بی‌تغییر باقی می‌ماند اما سارتر می‌کوشد تا فلسفه و جهان‌بینی خود را از زبان همان شخصیت‌ها بیان کند. در این جا سارتر کوچک‌ترین استفاده‌ای از نحوه بیان و زبان اوریپید نمی‌کند و تفکری مستقل را با بیانی سرشار باز می‌گوید. خانم تجدید درباره نمایشنامه خود می‌گوید: «شاید زمان و دگرگونی‌های زمانه است که بازآفرینی اثری را طلب می‌کند. در قرن پنجم هجری دیگر همگان زبان پهلوی نمی‌دانستند و اینک زبان چنان عشقی که فخرالدین از آن سخن می‌راند، زبان مردمان زمانه نیست و پس من دیگر و پس فخرالدین نیست. شاید قهرمانی است که می‌خواهد رسم پایداری و پاکبازی پیاموزد و زنی است که «ضد اخلاق» را با نیروی اخلاق

تبرئه می‌کند»

ظاهر گفته خانم تجدید کاملاً منطقی و

بجاست و با اشاره‌ای که در بالا نسبت به تغییر شکل درام‌های کلاسیك به شکل امروزی شد، مطابقت دارد اما تنها نکته‌ای که خانم تجدید از آن غافل می‌ماند این است که زبان نمایشنامه‌ایشان آن گونه که شایسته متون کلاسیك باشد غنی و سرشار نیست و فکری نو در آن عرضه نشده است. جملات فارسی است اما شکل ترکیبی آن‌ها که بیشتر می‌خواهد به صورت محاوره‌ای باشد گاه معمولی و گاه سخت ادبی است. ظاهر آخانم تجدید برای نوشتن این نمایشنامه وقت زیادی مصرف کرده است اما متأسفانه عدم هماهنگی در نحوه بیان داستان لطمه شدیدی به آن می‌زند.

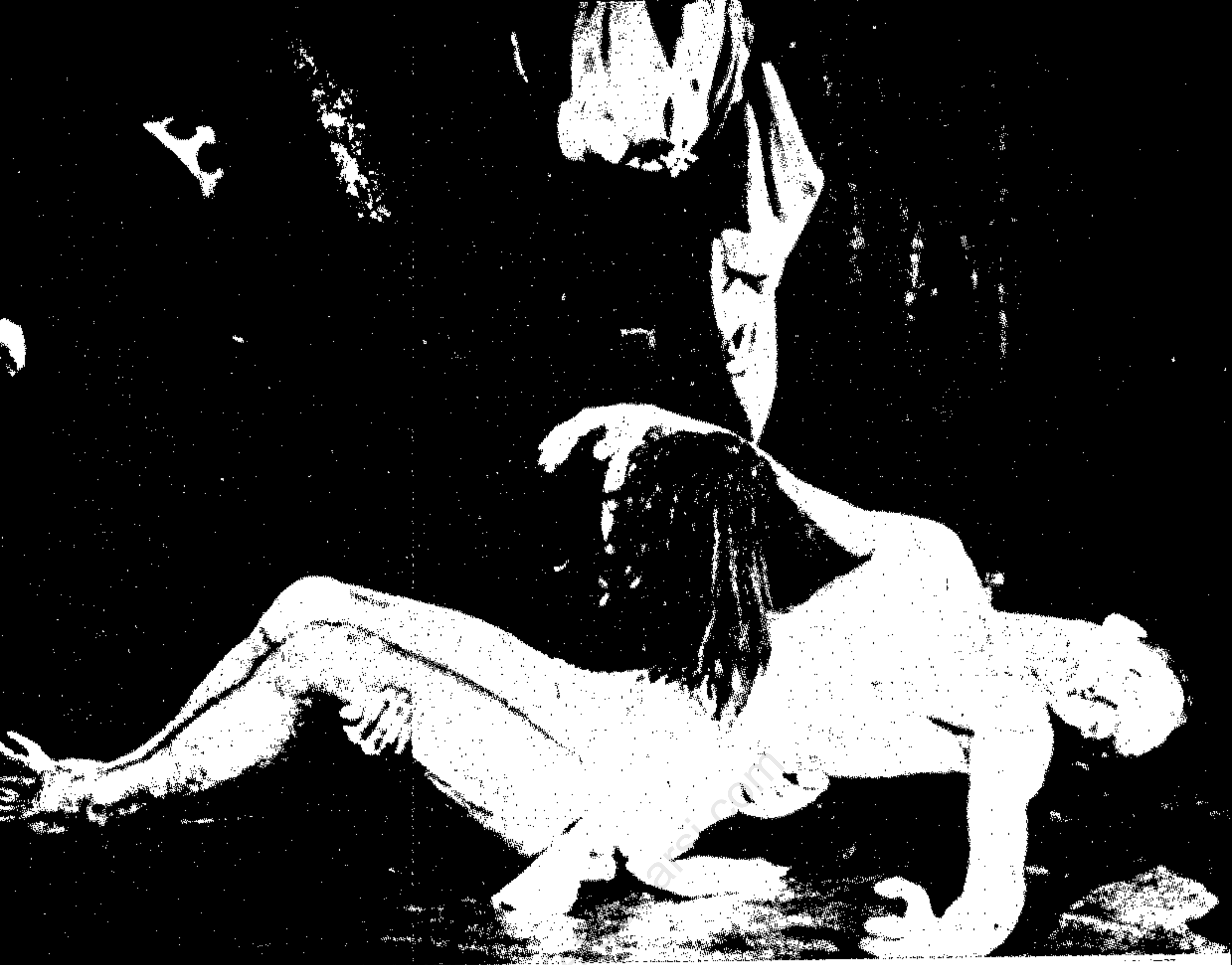
این تئاتر بیش از آنچه متکی به متن باشد، جلوه واقعی خود را مدیون میزانسن دقیق و جالب آربی او انسیان است.

آربی او انسیان با هوشیاری بسیار از فضای تاریخی و فوق‌العاده زیبای تخت جمشید در ویس و رامین بهره می‌گیرد و با کارگردانی ارزشمند خود ما را به شکفتی می‌اندازد. طرح و رنگ لباس‌هایی را که او برای بازیگرانش انتخاب کرده است باید ستود. در ذهن خلاق و جستجوگرش، موضوعات اجتماعی همان قدر می‌توانند برانگیزاننده فرمی نو در نحوه بیان تئاتری او باشند که موضوعات عاشقانه.

دیدن ویس و رامین بار دیگر این باور را در ما نیرو می‌بخشد که اگر کارگردانی به هنرمندی و ژرف نگری او انسیان باشد، به راحتی قادر است از ساده‌ترین و عادی‌ترین نمایشنامه‌ها نیز اثری قابل تماشای بسازد.

۲- همیشه شاهزاده :

این نمایش که به کارگردانی پرژی



صحنه‌ای از نمایش همیشه شاهزاده

نمایشنامه اصلی چیزی شبیه رابطه واریاسیون با تم اصلی در موسیقی است. صحنه محل اجرای نمایش چیزی شبیه گود زورخانه های قدیمی یا تالار آموزش جراحی است اما به شکل مستطیل. اطراف صحنه با دیوارهای بلند چوبی مسدود شده است و در پشت آن نیمکت ها به طریقی قرار گرفته که بدن تماشاگر پس از نشستن روی آن دیده نمی شود و فقط سر او از پشت دیوار چوبی ناظر بر صحنه خواهد بود. گروتوفسکی کوشید تا با دلایل بسیار اثبات کند که چرا هر بار برای اجرای نمایشش بیش از پنجاه تماشاگر نمی پذیرد و البته دلایلش به نظر منطقی می رسید. او برای آن که با تماشاگرش رابطه نزدیک تری داشته باشد این محدودیت

گروتوفسکی، هنرمند بزرگ و نامدار لهستانی، در چهارمین جشن هنر شیراز به روی صحنه آمد از بزرگترین و باارزش ترین برنامه های عرضه شده در این جشنواره بود.

متن اصلی این نمایشنامه به قلم «کالدرون دولابارکا»، نویسنده بزرگ قرن هفدهم اسپانیا است که توسط «یولیوس اسلواکی»، شاعر برجسته رمانتیک لهستان، به زبان لهستانی برگردانده شده است البته این نمایشنامه به همان شکلی که نوشته شده است اجرا نمی شود زیرا گروتوفسکی بر این عقیده است که وی باید تصویری را که خود از این نمایشنامه در ذهن پرورانده است بر صحنه بیاورد. در واقع باید گفت که رابطه این اجرا با

خود به چنان درجه‌ای از قدرت القاء فکر و اندیشه و احساس رسیده است که نظیر آن فقط در قلمرو موسیقی امکان پذیر است. ما بی آن که با زبان لهستانی آشنا باشیم به راحتی همه دردها و رنج‌هایی را که شاهزاده تحمل می‌کند و گاه با فریادهای دردناک خود آن را به گوش ما می‌رساند احساس می‌کنیم.

گروتوفسکی در این نمایش موفق شده است با تملقین آهنگ کلام و بازی خارق‌العاده هنرپیشگان و به خصوص هنرپیشه اصلی یعنی ریشارد چیشلاک، نقش آفرین شاهزاده، به مرحله‌ای از قدرت القاء برسد که تاکنون در دنیای تئاتر سابقه نداشته است. چنین به نظر می‌رسد که هنرپیشگان او به هنگام بازی واقعا دستخوش نوعی خلصه عرفانی می‌شوند و این را بی شک باید در نتیجه تدبیر گروتوفسکی در تربیت و پرورش صحیح هنرپیشه دانست.

گروتوفسکی برای این دگرترین مسیحیت که می‌خواهد انسان از راه رنج بردن به رستگاری برسد صحنه می‌گذارد و ما در سراسر نمایشنامه او با عناصر مسیحی برمی‌خوریم اما مسیحیتش در واقع رنگی ضد مذهب دارد - دژخیمان شاهزاده لباس سیاه کشیشان را بر تن دارند و گروتوفسکی به این وسیله نشان می‌دهد که برای کلیسا با دژخیم در واقع فرقی ندارد - زندانی نخست که به دست دژخیمان روحاً و جسماً اخته می‌شود و به زودی به سلك آن‌ها در می‌آید نماینده ضعیف‌ترین نوع انسان و شاهزاده که همه مصائب را تحمل می‌کند و نمی‌خواهد که عظمت و شکوه اخلاقی خود را از دست بدهد، نماینده برترین نوع انسان است. در وجود شاهزاده پیروزی و رستگاری نوع انسان تبلور

را لازم می‌داند. در صحنه نخست، اولین زندانی با زندانبانان خود به صحنه می‌آید. زندانبانان او را روی تختی تشریفاتی می‌خوابانند و شکنجه‌اش می‌دهند و به طرزی کنایه‌آمیز او را اخته می‌کنند. زندانی مقاومت چندانی به عمل نمی‌آورد و بزودی تسلیم می‌شود و به سلك آنان در می‌آید. دومین زندانی که شاهزاده است به صحنه می‌آید. پیرامونش را مردمی فرا گرفته‌اند که او را به چشم هیولایی عجیب می‌نگرند. شاهزاده با اعمال زشت مردم پیرامونش کاری ندارد و با آن‌ها از در گفتگو نیز در نمی‌آید. او به هیچ وجه حاضر نیست یکی از آن‌ها شود. پایداری او در برابر شکنجه مردم شیرین اطرافش ستایش‌انگیز است. او می‌خواهد استقلال و پاکی خود را حفظ کند. شاهزاده پیراهنی سفید بر تن دارد که نشانه پاکی و صداقت اوست. جماعت اطرافش به تدریج خشم خود را فرو می‌دهند و می‌کوشند تا با او از در محبت درآیند زیرا اکنون به خوبی حس کرده‌اند که او شکست‌ناپذیر است و آنها قادر نخواهند بود که پاکی و صفای روح او را به زشتی ببالانند. او را تا سرحد مرگ شکنجه داده‌اند اما اینک دست از خشونت خود برداشته و می‌خواهند از او تجلیل کنند. اما کار به پایان رسیده است و مردمی که او را آزار داده‌اند و به پای مرگ کشانده‌اند بر کار خود اسف می‌خورند و بر سر نوشت درد آلود او می‌گریند. او اینک به صورت سمبل پایداری و استقامت بشری، جاویدان شده است و جذبه او، رنج اوست که می‌تواند آن را با فدا کردن خویش به خاطر حقیقت تحمل کند. این اجرا در حقیقت عالیت‌ترین کاوش در قدرت پایداری آدمی است.

گروتوفسکی با تئاتر آزمایشگاهی

یافته است.

اونماینده همه انسان‌های رنج‌دیده-ای است که بر فرمان دژخیمان گردن نمی‌نهد و پیروزی نهایی با اوست، چرا که دژخیمان در پایان خوار و ضعیف می‌شوند و دستگاه شکنجه در برابر پایداری شاهزاده از کار می‌افتد.

گروتوفسکی به سال ۱۹۳۳ در لهستان به دنیا آمده است و در شهر کراکو به تحصیل رشته بازیگری و تهیه‌کنندگی پرداخته است. در بین سال‌های ۱۹۵۷ و ۱۹۵۹ آثاری نظیر «صندلی‌ها» نوشته یونسکو، «دایی وانیا» اثر چخوف و «فاوست» کریستوفر مارلور به روی صحنه آورده. چندی در چین و هندوستان به مطالعه آثارهای سنتی این کشورها پرداخت و تجربه‌های فراوان اندوخت. از سال ۱۹۵۹ به بعد پس از سال‌ها مطالعه و تجربه اندوزی در زمینه تئاتر، تئاتر آزمایشگاهی خود را پایه‌ریزی کرد. همان‌طور که از نام این مؤسسه برمی‌آید، این تئاتر مرکزی است جهت پژوهش، در قلمرو هنر تئاتر و به خصوص در زمینه بازیگری. گروتوفسکی با ابداع این روش خود در زمینه تربیت و پرورش هنرپیشه، انقلابی در عالم تئاتر ایجاد کرده است و به قول پیتر بروک، فیلم‌ساز و کارگردان بزرگ تئاتر انگلستان: «... پس از استانیسلاوسکی در جهان هیچ کس ماهیت بازیگری، پدیده و معنی آن و ماهیت و علم فرایندهای روانی-بدنی-هیجانی آنرا با چنین ژرفا و کمال بررسی نکرده است»^۱.

گروتوفسکی شخصاً کار خود را به این شکل تجزیه و تحلیل می‌کند: «من با سبک استانیسلاوسکی پرورده شده‌ام.

مطالعه پیوسته او، تجدیدنظر و نوآوری منظم او در روش‌های مشاهده، رابطه دیالکتیکی او با کارهای سابقش وی را غایت‌مطلوب من کرده است. استانیسلاوسکی سؤال‌های عمده روش‌شناسی را مطرح می‌کرد. اما راه‌حل‌های مابا او تفاوت دارد و گاه ما به نتایجی در نقطه مقابل نتایج او می‌رسیم. من همه روش‌های عمده تربیت بازیگر در اروپا و خارج از آن را مطالعه کرده‌ام. برای مقصود من مهمترین آنها چنین‌اند.

تمرین‌های آهنگین دولین^۲، بررسی‌های دلسارت در مورد واکنش‌های پرونگرا و درونگرا، کار استانیسلاوسکی درباره «اعمال جسمانی»، تربیت بیومکانیک میرهولد و سنتز واختانگوف، تکنیک‌های پرورشی تئاتر شرقی بخصوص-ایرانی پکن، کاتاکالی هند و تئاتر نو ژاپن نیز برای من گیرا هستند. می‌توانم از سیستم‌های دیگر تئاتری نیز نام ببرم، اما روشی که ما با آن کار می‌کنیم، ترکیبی از تکنیک‌های به‌عاریت گرفته از این منابع نیست (گرچه گاه عناصری از آنها را با حوائج خود منطبق می‌کنیم) ما نمی‌خواهیم مجموعه‌ای از قبل تعیین شده‌ای از مهارت‌ها را به بازیگر یاد بدهیم یا «انسانی از حقه‌ها» در اختیار او بگذاریم. روش ما روش استقرایی گردآوری مهارت‌ها نیست. در کار ما همه چیز روی «رسیدن» بازیگر متمرکز است که با کشش او به سوی افراط، عاری شدن کامل او از سوابق ذهنی قبلی و آشکار شدن درونی‌ترین محرک‌هایش بیان می‌شود و همه این‌ها باید بدون کوچکترین اثری از خودخواهی و خودپسندی باشد. بازیگر خود را

۱- نقل از کتاب «به سوی تئاتر بی چیز» نوشته برزی گروتوفسکی ترجمه حسن مرادی.

کارگردانی ویکتور گارسیا به روی صحنه آمد .

دو کلفت بنام های کلر و سولانژ به خاطر نفرتی که از خانم منزل دارند توطئه ای ترتیب می دهند تا خانم را به قتل برسانند . کلر نقش خانم را بازی می کند و همکار دیگرش سولانژ کلفت او می شود . در این مرحله حساس از روابط تازه ای که به طور خیالی ایجاد کرده اند رؤیاهای محبوس آنها آزاد می شود .

ایشك کلر در نقش خانم خانه از مزایای آن استفاده می کند و فرمان می دهد و لذت بر دیگران مسلط بودن را

تمام آهیه می کند . این تکنیک «جذبه» و ادغام همه نیروهای روانی و جسمانی بازیگر است که از درونی ترین قشرهای وجود و غریزه او سر می کشد و نوعی «شفافیت و روشنی» به او می بخشد .

۳- کلفت ها :

یکی دیگر از نمایشنامه های جالب و ارزشمندی که در چهارمین جشن هنر شیراز به روی صحنه آمد ، کلفت ها اثر معروف و برجسته ژان ژنه ، نویسنده و درام نویس بزرگ فرانسوی بود . این نمایشنامه توسط گروه نوریا اسپرت و به

صحنه ای از نمایش «کلفت ها»



می‌چشد. کُر از واقعیت دردناک زندگی خود می‌گریزد و سعی دارد تا در رؤیای خود زندگی آزاد و شیرین برتر از دیگران بودن را تجربه کند. به عبارت دیگر کُر با خانم خانه‌شدن به‌طور تصنعی سعی دارد تا موقعیت خویش را به عنوان خدمتکار خانه بهتر تماشا کند و بشناسد.

آنها اینک بهتر از گذشته به زندگی تلخ و نکبت‌بار خود پی می‌برند. در اطاق کثیف و کوچکی در زیر شیروانی زندگی می‌کنند و کسی جز شیر فروش محله عاشق آنها نمی‌شود.

کیست که این وضع را برای آنها به‌وجود آورده است؟

وجود «خانم» خانه تنها علت آنست. پس باید چاره‌ای اندیشید و او را از بین برد.

این دو خواهر که در حالت رؤیا نقشه قتل خانم خانه را ریخته بودند، اینک بار دیگر به واقعیت باز می‌گردند و این بار نقشه خود را دقیقاً مورد بررسی قرار می‌دهند.

باید قبول کرد که کُر و سولانژ در حقیقت یک نفر است و اعتراض او به موقعیتی که دارد برای رهایی از چنگ ستم و اسارت روحی است.

در گرما گرم صحبت‌ها که بیشتر به فریادهای خروشان و اعتراض آلوده مانده است، زنگ تلفن به صدا در می‌آید و کلفت‌ها پی می‌برند که «آقا» از زندان آزاد شده است. آقا که در واقع فاسق خانم خانه است چندی است در نتیجه نامه‌های بی‌امضای کُر به زندان افتاده و با آزاد شدنش موقعیت کلفت‌ها و نقشه‌هایشان به خطر می‌افتد.

هر دو تصمیم می‌گیرند که قرصی مسموم در جوشانده خانم بریزند. خانم

وارد می‌شود و کلفت‌ها به تکاپو می‌افتند تا کارهایش را انجام دهند. خانم خانه از این که «آقا» به زندان افتاده، سخت غمگین است و سعی دارد با کلفت‌ها مهر بان باشد، حتی می‌خواهد لباس‌های زیبای خود را هم به آنها ببخشد.

کُر با جوشانده مسموم وارد می‌شود اما خانم از شدت غصه آنرا نمی‌خورد. متوجه گوشی تلفن می‌شود و پس از آن که می‌فهمد آقا از زندان آزاد شده است، می‌خواهد آزادی‌اش را با شامیانی جشن بگیرد.

پس از رفتن خانم نمایش رؤیا انگیز این دو بار دیگر آغاز می‌شود، کُر به نقش خانم خانه باز می‌گردد و به سولانژ فرمان می‌دهد تا جوشانده را برایش بیاورد. جوشانده مسموم را می‌گیرد و سر می‌کشد او اینک پی برده است که فرار از موقعیت دردناکی که دارد، امکان پذیر نیست. او در زندان تنهایی و نومیدی خود به زنجیر کشیده شده است و رهایی از آن ناممکن است.

دو هنرپیشه اسپانیایی این قطعه که در نقش کلفت‌ها ظاهر می‌شوند برآستی با بازی خیره‌کننده خود معجزه می‌کنند. قدرت نقش آفرینی این دو از مرز بازیگری تجاوز در می‌گذرد و به چیزی در حد اعجاز می‌رسد. میزانشن فوق‌العاده کارگردان آن، ویکتور گارسیا نیز مارا به حیرت می‌اندازد، صحنه با دیواری‌های فلزی پوشانده شده است و کف شیب‌دار آن نیز درخششی فلز گونه دارد. در کف اطاق تخت‌خوابی مدور به رنگ سیاه پهن شده است و جو صحنه با نورپردازی زیبایی گرفته به نظر می‌آید.

در تمام مدت نمایش فقط دو و گاه سه نفر بیشتر در روی صحنه نیستند و با

خوب باشد و آنها را در دسترس همه بگذارد. خیمه شب‌بازان و هنرمندان هرگز به یقین نمی‌دانند به چه دردی می‌خورند و شغل آنها برای مردم دیگر چه فایده‌ای دارد. ما می‌خواهیم به ناویان پیوندیم، ناوهای خوب تهیه کنیم و آنها را به رایگان بدهیم.

دختر سیاه پوش به کنار پرده سرخ رنگ جلوی صحنه می‌آید و از روی کاغذ مطالبی به زبان انگلیسی می‌خواند. خلاصه‌اش اینست که گروه نان و عروسک از این که مجبور است در مقابل عده‌ای ثروتمند نمایش را به روی صحنه بیاورد سخت متأسف است، اما چون به سازمان جشن هنر قول داده است که در فستیوال شرکت کند، به این جهت به کار خود ادامه می‌دهند. در خاتمه می‌گوید که این نمایش در حقیقت اعتراضی است علیه جنگ ویتنام. تماشاگر از ابتدا متوجه می‌شود که در این نمایش با موضوعی سیاسی نظیر «مارا - ساد» و «درباره ویتنام ...» پتروایس، نویسنده گرانقدر آلمانی روبروست.

نمایشنامه به ۹ صحنه کوتاه تقسیم شده است. هنرپیشگان شومان با نقاب‌هایی که به رنگ مردگان ویتنامی است تقریباً بی حرکت در روی صحنه ایستاده یا نشسته‌اند، سردی مرگ از چهره‌های آشنا هویداست. هر صحنه با صدای تك زنگی آغاز و پایان می‌گیرد. دستهای بازیگران نیز همچون صورت‌هایشان نقاب زده و استخوانی است.

لباس‌های سیاه آنها شباهت بسیار به ردای راهبانان و کشاورزان ویتنامی دارد. هفت صحنه اول هر يك به نام یکی از روزهای هفته آغاز و پایان می‌گیرد. یکی از عروسکها هر بار با حرکاتی آرام

وجود این تماشاگران کوچکترین احساس خستگی و کسالتی نمی‌کنند زیرا هنرپیشگان با تحرك فوق‌العاده، جست و خیزها و بالا و پایین رفتن طنین صدایشان، بی آنکه حرکتی یکنواخت یا تکراری در کارهایشان باشد، برآستی زندگی کلفت و ارشان را تجربه می‌کنند. ویکتور گارسیا با کارگردانی ممتاز و برجسته‌اش، از نمایشنامه ژنه، اثری فنا ناپذیر و تحسین‌انگیز به وجود آورده است. بازی‌ها بی آنکه حتی يك لحظه افت داشته باشد در نهایت قدرت تا انتها پیش می‌رود و این نه تنها نمایشگر مهارت و نبوغ تحسین‌انگیز بازیگران آنست، بلکه نشانه کار و قدرت کارگردانی هنرمندی بزرگ نیز هست.

۴- نان و عروسک : آتش

یکی دیگر از برنامه‌های قابل تحسین جشنواره شیراز، نمایش نان و عروسک ساخته پیتروشومان، کارگردان برجسته آمریکائی بود، در سالن کوچک و تاریکی که با نیمکت‌های محقر آراسته شده بود، نان و عروسک به روی صحنه آمد. صحنه به وسیله پرده قرمز رنگی که يك سرش به چوبی بسته شده بود، از تماشاگران مجزا می‌شد. پیش از اجرای نمایش صدای موسیقی ضعیف و نوای زنگک کلیسا به طور آهسته به گوش می‌رسید. دختری در لباس سیاه کلیسا بین جمعیت براه افتاد و نان بزرگ جوینی را که در دست داشت بین تماشاگران تقسیم کرد. پیتروشومان درباره پختن و تقسیم نان بین تماشاگرانش چنین می‌نویسد: «نیروی نان انکارناپذیر است. مردم گرسنه‌اند حرفه ناوایی وظیفه دارد قرص‌های نانی تهیه کند که برای جویدن و گواردن



صحنه‌ای از نمایش «نان و عروسک»

می‌گیرد و چهره‌ها و جو صحنه آنقدر سرد و مرگبار است که رعشه بر آدمی مستولی می‌شود. مرد جوان که طناب از دست و پایش گشوده شده است طناب را از زمین برمی‌دارد و آنرا بالا می‌برد تا همگان ببینند، زیرا مردگان در زیر ماسکهای بی‌روحشان قادر به دیدن نیستند و چشم‌هایشان بسته است.

در یکی دیگر از صحنه‌ها، یکی از مرده‌ها نورافکن پر نوری را در دست می‌گیرد و آنرا به چشم تماشاگران می‌اندازد و در این هنگام صدای رعب انگیز و دلهره‌آور حملات هوایی به گوش می‌رسد و در صحنه به کمک نور قرمز، ویرانی و آتش سوزی پس از آن مشاهده می‌شود.

در آخرین صحنه، زنی ویتنامی در حالی که لباسی سفید بر تن و ماسک

و شبح‌وار کاردی را که نام یکی از روزهای هفته روی آن نوشته شده است برمی‌دارد و به گیره‌ای می‌زند و سپس بامیخ کوچکی به زنگ می‌کوبد. صدای زنگ یادآور آنست که این ناقوس در مرگ کسی می‌زند.

در هر يك از این صحنه‌ها، مردگان به کارهای مختلفی مشغولند، به درد دل‌های یکدیگر گوش می‌کنند، آب به لبان یکدیگر می‌رسانند و ظرف غذا را دست به دست می‌گردانند. در یکی از صحنه‌های بسیار مهیج این نمایشنامه در حالی که مردگان در دو ردیف روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند، مرد جوانی را که سر تا پایش طناب پیچ شده است در میان گرفته‌اند. دستهای استخوانی آنها به کار می‌افتد تا طناب را از دست و پای جوان بازکنند. حرکات آنقدر آهسته و حساب شده انجام

مرده ای بر چهره دارد به روی صحنه می آید دو مرد در لباس سربازان امریکایی وارد می شوند و به دور او چوب بستنی می کشند و او را در آن محبوس می کنند. زن ویتنامی نوار قرمزی را که در دست دارد ابتدا به پاها و دستها و سپس به روی چشمها و دهان خود می چسباند. آهسته آهسته خم می شود و در خود فرو می رود و به زمین می افتد. با آن که نمایشنامه در این جا پایان می گیرد، اما بیننده هنوز در دنیای ارواح سیر می کند، تماشاگر این تئاتر بی آن که در سراسر نمایشنامه يك كلام از دهان بازیگران شنیده باشد، به راحتی به دنیای آنها تماس پیدا کرده و پیام آنها را دریافته است، چنین به نظر می رسد که در قلمرو تئاتر امروز، كلام که از عناصر اصلی وسازنده تئاتر است دارد اهمیت خود را از دست می دهد. با این نمایش و آثاری نظیر آن، تئاتر به مرحله ای از قدرت القایی رسیده است که مشابهش شاید همان طور که قبلاً اشاره شده فقط در موسیقی مشاهده شود.

پیتر شومان با آن که مستقیماً در تئاتر خود از ماسك چهره های ویتنامی استفاده می کند و موضوع نمایشش را جنگ ویتنام قرار می دهد و حتی در ابتدا تماشاگر را آگاه می سازد که این نمایش علیه جنگ ویتنام به روی صحنه می آید، با وجود این در نمایش خود موفق می شود چیزی بیش از این واقعیت ها در بیننده القاء کند، و آن احتیاج به درك بیشتر همبستگی های اساسی انسانی است.

پیتر شومان همان طور که شخصاً اظهار کرده است قصدش از اجرای این نمایش اینست که تمامی مردم جهان را از تراژدی دردناکی که در ویتنام می گذرد

آگاه کند و برای اینکار به کوچه و خیابان می رود و تئاترش را برای مردم عامی بازی می کند. متأسفانه در شیراز امکان نیافت که « نان و عروسك » را در کوچه و خیابان اجرا کند اما در عوض نمایشنامه پر معنی و کنایی « پادشاه خوب » را در کنار دیوار ندامتگاه شیراز به معرض تماشای مردم گذاشت. این افسانه کودکانه سرشار از معانی ظریف و نغز بور؛ سلطانی خوش قلب و مهربان در شهری زندگی می کند که مردمی صلح دوست و خوب دارد و کشیش آن نیز مهربان و پاکدل است. جنگجویی از گرد راه می رسد و با سلطان از در مبارزه در می آید. پادشاه که نمی خواهد آرامش و صفای کشورش برهم بریزد، جنگجو را به خارج از شهر تبعید می کند تا کسی به خیال قدرت طلبی نیفتد.

در این بین ازدهایی به شهر حمله می کند و پادشاه کشورش را در معرض خطر می بیند. پادشاه از جنگجو یاری می طلبد. کشیش و مردم از پادشاه می خواهند که دست از جنگجو بردارد زیرا بر این عقیده اند که از طرف او کمکی به آنها نخواهد شد. اما پادشاه او را دعوت می کند و جنگجو پس از مبارزه با ازدها او را از بین می برد و پس از آن پادشاه و کشیش و مردم خوب را نیز نابود می کند و آنوقت متوجه می شود که خود در برابر مرگ تنها مانده است و از دست او گریزی ندارد. گروه تئاتری پیتر شومان این بار نیز با ماسك های عروسکی این نمایش را در بین مردم اجرا کردند و استقبال فوق العاده مردم کوچه و بازار نشان داد که این گروه چه راحت توانسته است با مردم رابطه برقرار کند دعوت از گروه تئاتری پیتر شومان بی شك از کارهای فوق العاده

با ارزش جشن هنر امسال است.

۵- سابو:

تئاتر آزمایشگاهی ویسینال بلژیک که بر پایه نظرات گروتوفسکی، کارگردان بزرگ لهستانی تشکیل یافته است، تأسیس خود را به توفه بروئن مدیون است این گروه در تاریخ ۲۱ مارس ۱۹۷۰ برای نخستین بار اثری بنام سابو به روی صحنه می آورد که نوشته فردریک بال و هانس اپ است.

در این نمایش دو انسان ناشناس در جستجوی چیزی مبهم تا سرحد جنون و سرگشتگی پیش می روند. در این جستجوی

عبث کفشی چوبین می یابند (سابو) و آن را به عنوان پیامی تلقی می کنند. مفهوم پیام چنین است: «لنگه دیگر کفش را نیز باید یافت» با نیرویی تازه به جستجوی گم شده دیگر می گردند و با آن که آن را می یابند، باز هم دست از جستجوی بی سرانجام خود بر نمی دارند.

دیدن این نمایش ما را به یاد نویسندگان «تئاتر پوچی» و از آن جمله ساموئل بکت و «در انتظار گودو» می اندازد اما نحوه اجرای این نمایش که بر پایه نظرات گروتوفسکی است و از تئاتر ژاپن و نمایش افریقایی متأثر است، این تصور را از بین

صحنه ای از نمایش «سابو»





صحنه‌ای از نمایش «تعزیه مسلم»

گروتوفسکی که در آن هنرپیشه‌ها وظیفه خود را به نحوی کامل و تمام انجام می‌دهند. بروان شخصاً از تلفیق این دو شیوه راه خود را در تئاتر امروز برگزیده است.

۶- تعزیه مسلم بن عقیل

تعزیه مسلم که به همت پروین صیاد، هنرمند خوب و باارزش تئاتر ایران، در چهارمین جشن هنر شیراز به روی صحنه آمد، از برنامه‌های ستایش‌انگیزی بود که دیدیم، صحن نسبتاً بزرگ تئاتر هوای آزاد به تدریج از دسته‌های مختلف با لباس‌های گونه‌گون پر می‌شد و صدای طبل‌ها و شیپورها به آهستگی اوج می‌گرفت. اهالی کوفه که بارها پیمان شکنی خود را به اثبات رسانده‌اند پکی نزد

می‌برد.

اجرای این نمایش هم مانند همیشه شاهزاده «گروتوفسکی در محیطی کوچک با دیوارهای سیاه و سقف سفید انجام می‌گیرد. در اینجا نیز تعداد تماشاگر بیش از پنجاه نفر نیست و این به خاطر آنست که بتوان رابطه معنوی نزدیک‌تری با تماشاگر برقرار کرد.

در اینجا نیز بازیها فوق‌العاده قوی است و حکایت از تسلط و مهارت فوق‌العاده تونه برولن در رهبری هنرپیشه‌ها دارد. تونه بروان درباره تحولات کنونی تئاتر بر این عقیده است که:

«امروز دو گرایش در تئاتر وجود دارد. یکی تمایل هنرپیشه به محو شدن در متن رویدادها و دیگری تئاتر آزمایشگاهی

پرویز صیاد کمی بیشتر به خود زحمت داده بود به طور قطع این معایب کوچک نیز مرتفع می شد. به هر حال ایرادهای کوچکی که به کار تعزیه مسلم وارد است مانع از آن نمی شود که ما همت درخور تحسین کارگردان آن را بستائیم و به خاطر کار جالبی که عرضه کرده است از او سپاسگزار باشیم.

۷- فالگوش

نمایشنامه فالگوش از روی شعر بلند منوچهر یکتایی، نقاش و شاعر ایرانی مقیم امریکا توسط پرویز صیاد در قهوه خانه کرامت شیراز به عنوان یکی از برنامه های جنبی جشن هنر به روی صحنه آمد.

محیط قهوه خانه با آن خصوصیات خاص سنتی اش و بی تکلف بودن تماشاگران در برخورد با این محیط نسبتاً مانوس از نمایشنامه فالگوش، تئاتری «رئالیستی» به معنای واقعی کلمه آفریده بود. خلاصه این نمایشنامه چنین است:

عده ای از شهرهای مختلف ایران به تهران آمده اند تا در شب چهارشنبه سوری فالگوش بایستند؛ در انتظار «... جمله ای یا تک لغتی...» که رهروی نادانسته آن را کلید آرزوهایشان سازد. «...»

ابتدا جملگی تحت تأثیر حرف ها و وعده و وعیدهای مرد شیرازی قرار می گیرند و روزها و شب های طولانی در انتظار کلامی از رهروی وقت را بیهوده تلف می کنند تا این که مردی یزدی سر می رسد و همه رؤیاهای خوش آن ها را درهم

امام حسین می فرستند و از وی می خواهند هدایت و رهبری آن ها را به عهده بگیرد.

مسلم، پسر عموی امام، با دوپسرش عازم کوفه می شود تا چنان که اوضاع مساعد باشد، امام و یارانش عازم کوفه شوند. مردم کوفه ابتدا با مسلم بیعت می کنند اما بعد به تحریک ابن زیاد، والی دست نشاند یزید، بر او می شورند و از پا در می آورندش.

پرویز صیاد با جمع آوری گروهی از نوازندگان سازهای خاص و شبیه خوانان ورزیده و حداکثر استفاده از امکانات صحنه، یکی از کهن ترین تئاترهای آیینی ما را به روی صحنه می آورد، میزانسن صیاد ساده و در عین حال گیرا بود. صحنه شهادت به علت لحظات کمندی قبل از آن، قدرت گیرایی و نفوذ خود را از دست داده بود و از اصالت کار می کاست.

گرچه رهبری صیاد در تنظیم کردن نحوه اجرای شبیه خوانان و نوحه خوانان تحسین انگیز است، اما این خود مانع از آن نیست که مآخذهای او را ندیده بگیریم. نوحه خوانان خردسال بهیچ وجه یکدست و هماهنگ نمی خواندند و بی شک اگر با آن ها بیشتر تمرین می کردند، نتیجه کار درخشان تر می شد. صحنه نبرد یاران ابن زیاد با مسلم سخت مصنوعی می نمود و متأسفانه شمشیرهایی که برای جنگ انتخاب کرده بودند از حلبی بود و به زودی کج و معوج شد. جنگجویان بی هیچ آرایش جنگی درهم ریختند و حرکاتشان آن قدر مصنوعی و کودکانه بود که انسان به خنده می افتاد و باز هم یاد آور می شویم که اگر

می‌کوبد. او با کلامی موزون و آهنگین عبت‌بودن کارشان را به رخشان می‌کشد و زندگی دردناک و بی‌ثمرشان را در برابر چشمانشان جلوه‌گر می‌کند. مرد یزدی با کلامی نافذ روح آن‌ها را می‌شکافد و رؤیاهای رنگینشان را می‌درد. مرد شیرازی که موقعیت خود را در خطر می‌بیند توطئه می‌چیند و جملگی را علیه او می‌شوراند. مرد یزدی هنوز فریادزنان سعی دارد به یارانش نشان دهد که در چه بندهای گرانی اسیرند و چگونه باید خود را از چنگ مظالم و توطئه‌های مرد شیرازی رها سازند. همه بر سرش می‌ریزند و او را به قتل می‌رسانند. این جمع باطن کور هنوز به فال‌گوش ایستاده‌اند و امیدوارند که کسی از راه برسد و با کلامی خوش‌نور امیدی در دلشان بی‌فروزد. نمایش فال‌گوش از بهترین و مؤثرترین نمایش‌های ایرانی بود که تا به حال در ایران دیده بودیم.

من برخلاف پروین صیاد بر این عقیده نیستم که اجرای شعر فال‌گوش فقط دو هدف دارد:

«یکی آزمودن و اثبات این که هر متن ادبی - بدون آن که نمایشنامه باشد - می‌تواند در لباس «نمایش» درآید - که بهر حال نیاز خواهد داشت به کند و کاوی دقیق تا امکانات نمایش آن فراهم آید.

دوم - جستجو در یافتن راهی که بتوان گنجینه‌های ادبی منظوم پارسی را بخصوص به صحنه کشانید و از این رهگذر خلاء ادبیات دراماتیک ایرانی را پر کرد.»

به سختی می‌توان باور داشت که آقای منوچهر یکتایی قصدش از سرودن چنین شعری بلند که در آن باتیزهوشی عجیبی دست‌به‌روی مسایل حساس اجتماعی و سنتی ما گذاشته و آنها را تجزیه و تحلیل کرده فقط «آزمون و اثبات» این باشد که هر متن ادبی می‌تواند به لباس نمایش درآید. از آن گذشته من تردید دارم که انتخاب چنین متنی برای نمایش با آن همه حرف‌های برنده و قاطع از طرف کسی چون پروین صیاد، که دارای ذهنی روشن بین و آگاه است، تنها به خاطر جستجو در یافتن راهی باشد که گنجینه‌های منظوم پارسی را به نمایش درآورد!

بهر حال فال‌گوش از نمایشنامه‌های فوق‌العاده خوبی بود که در شیراز موفق بدیدش شدیم، متأسفانه در این نمایش هم مثل بیشتر نمایشنامه‌های ایرانی با ایجاز در کلام و تمثیل و اشاره رو برو نمی‌شویم و توصیفات و تشبیهات گاه بیش از حد به درازا می‌کشد و تماشاگر را خسته می‌کند. بازی نوذر آزادی در نقش مرد یزدی ستایش‌انگیز بود.

پروین صیاد را نیز به خاطر همت فوق‌العاده‌ای که در به‌روی صحنه آوردن این نمایشنامه سیاسی - اجتماعی داشته است باید ستود.

۸- استریپ تیز

این نمایشنامه که به کارگردانی محمد علی کشاورز به عنوان یکی از برنامه‌های جنبی به‌روی صحنه آمد در گذشته در تهران نشان داده شده بود و

در همین صفحات در زمان خود راجع به آن اظهار نظر شد، در شیراز نیز این نمایش تقریباً بی هیچ تغییری به روی صحنه آمد. این نمایشنامه که از آثار معروف و با ارزش اسلاومیر مروژک، درام نویس معروف لهستانی است، توسط ایرج زهری به فارسی برگردانده شده است.

۹- در انتظار گودو

این نمایشنامه که بی شک معروفترین اثر ساموئل بکت درام نویس بزرگ ایرلندی است، از بارزترین آثار «تئاتر پوچی» نیز به شمار می رود.

سال گذشته در تهران شاهد اجرای موفقیت آمیز این اثر بودیم و امسال نیز در چهارمین جشن هنر شیراز بار دیگر توانستیم ناظر موفقیت آن باشیم. بی تردید «در انتظار گودو» برجسته ترین اثری است که داود رشیدی، کارگردان آن،

تا کنون در ایران به روی صحنه آورده است. بازی او نیز در این نمایش درخشان بود، در اینجا نیز بازیگر شاهد هنر نمایشی های پرویز صیاد به عنوان يك بازیگر خوب تئاتر بودیم. از آنجا که این نمایشنامه نیز سال گذشته به تفصیل مورد بحث مادر همین صفحات بوده است، از بررسی بیشتر درباره آن خودداری می کنیم.

۱۰- ۱۱- مردی که زنش را کشت هملت - مکبث - نهاد اول

این دو نمایش نیز که از برنامه های جنبی جشن هنر شیراز بوده ريك، دوبار اجرا شد و نویسنده متأسفانه به علت اشتغال زیاد به برنامه های رسمی جشن، موفق به دیدن آنها نگردید.

نمایش نامه اول به کارگردانی ابراهیم مکی و نمایشنامه دوم به کارگردانی مصطفی دلی به روی صحنه آمد.

ب: موسیقی

I: موسیقی سنتی شرق

۱- موسیقی اصیل ایرانی

امسال نیز مانند سال های گذشته عده ای از بهترین تـكـنـوازان موسیقی سنتی ما در حافظیه برنامه هایی اجرا کردند.

در برنامه های موسیقی سنتی ایران نوازندگان نظیر جلیل شهناز، فرامرز

پایور، علی اصغر بهاری و حسین تهرانی شرکت داشتند. از خوانندگان نیز عبدالوهاب شهیدی، محمودی خوانساری، نورالدین رضوی، نوشین ریاحی و مرجان در برنامه های متنوع حافظیه شرکت داشتند و هر يك قطعاتی از آوازا و آهنگ های سنتی ایران را اجرا کردند.

از برنامه های دیگر موسیقی سنتی ایران که در حافظیه اجرا شد، برنامه



گروه موسیقی اصیل ایرانی

برادران ملک بود که مورد استقبال فراوان قرار گرفت. از آنجا که این برنامه‌ها نیز بدون کوچکترین تغییری از قبیل همان برنامه‌های متداول موسیقی سنتی مادر دایو و تلویزیون است و همگی با آن آشنایی دارند از بحث درباره‌اش خودداری می‌کنیم.

۲- موسیقی سنتی هند:

در جشن هنر امسال، هنرمندان هندی موفقیت‌های بزرگی کسب کردند و برنامه‌های ارزنده‌ای به دوستداران هنر تقدیم داشتند.

یکی از نوازندگان بزرگ سیتار هند، عمرت‌خان است که امسال در جشن هنر شیخ از درخششی فوق‌العاده داشت. او در نهایت مهارت، لطیف‌ترین آهنگ‌های سنتی هند را به کمک همکار دیگرش لطیف احمد خان، نوازنده طبله، اجرا کرد. تسلط و قدرت عمرت‌خان در نواختن سیتار از تحریرها و تکیه‌های

حساب شده‌اش برسیم‌های سیتار هویدا بود. یکی دیگر از نوازندگان نامدار هند که امسال در جشن هنر مورد استقبال فراوان قرار گرفت، بالاچندر، مشهورترین نوازنده «وینا» در هند بود.

بالاچندر با استادی و مهارت تحسین‌انگیزی به اجرای آثار متنوعی از موسیقی سنتی هند پرداخت. او پیش از اجرای برنامه‌اش تجزیه و تحلیل جالبی از موسیقی سنتی هند کرد و هر بار مثال‌های خود را شخصاً با وینا می‌نواخت.

او برای نشان دادن وسعت عمل این ساز قدیمی، قطعاتی از موسیقی باخ

بالاچندر نوازنده وینا از هند





عمرت خان نوازنده سی تار هندی

می شود ، چنان که نمی توان يك شکل عمومی برای آن در نظر گرفت . اما معمولاً سازی است زهی که از چوب بلسان بنفش یا آبنوس ساخته می شود که اسباب ارتعاش صدایی به شکل نیمکره در پائین آن قرار دارد و اسبابی کوچکتر ، به همین منظور ، تقریباً در انتهای دسته بلند آن «

قطعاتی را که بالاچندر اجرایی کرد اکثراً با همراهی ساز دیگری به نام مری دنگام بود . این ساز طبلی است به شکل يك بشکه کوچک با پوسته ای در دو انتها . این ساز بیشتر در موسیقی جنوب هند به کار گرفته می شود . از این ساز برای

و موسیقی فلامنکو را نیز اجرا کرد و در عین حال مهارت بی مانند خود را در نواختن و تسلط بر سازی که قدیمی ترین ساز هندی به شمار می رود ، به ثبوت رسانید . در توصیف خصوصیات این ساز نوشته اند که : «وینا سازی است که در موسیقی جنوب هند که شکل اصیل و حفظ شده موسیقی هندی است . به کار می رود .

وینا قدمتی به اندازه تاریخ هند دارد و گفته می شود که اصل و مادر تمام سازهای هندی (اعم از سی تار و سارود) این ساز است .

وینا به شکل های گوناگون ساخته

بود که شنونده علاقه‌مند به موسیقی سنتی شرق را به وجد و سرور درمی‌آورد. متأسفانه چندین بار درحین اجرا كوك ساز او بهم خورد و او مجبور شد قسمتی از وقتش را صرف كوك کردن ساز کند، علتش آن‌طور که شانکار شخصاً توضیح داد، هوای خنك و ملایم فضای تخت جمشید بود.

زیباترین قطعه‌ای که او اجرا کرد را گای کاوشيك دوانی بود که در شکل رمانتيك و شاعرانه‌اش، عالیت‌ترین تجلی گاه هنر ژرف و باستانی هند به‌شمار می‌رود. لازم بیاد آوریم که سازمان جشن هنر شیراز اینبار در انتخاب هنرمندان برای شرکت در فستیوال نسبت به سالهای قبل وسواس بیشتری به خرج داده است. هنرمندانی که از کشور هند در این جشن شرکت داشتند، همگی از برجسته‌ترین هنرمندان آن سرزمین بودند و آثاری را که عرضه کردند می‌توان به عنوان اصیل‌ترین و کامل‌ترین کار هنرمندان آن کشور پذیرفت.

۳- موسیقی سنتی ویتنام

تران‌وان که، استاد رشته موسیقی سنتی شرق در پاریس، از موسیقی‌دانها و موسیقی‌شناس‌های برجسته و گرانقدر ویتنام است که تقریباً همه ساله در برنامه‌های جشن هنر شیراز شرکت می‌کند. دو سال پیش در میزگردی که درباره موسیقی سنتی مشرق و مقایسه آن با موسیقی غرب در شیراز تشکیل شد، برای نخستین بار با چهره پر حرارت و دیناميك این هنرمند ویتنامی آشنا شدیم. و بعد در حافظیه دیدیم که او چگونه با مهارت و احساس با سازهای سنتی کشورش ما را مجذوب کرد. این بار نیز تران‌وان که با توضیحات

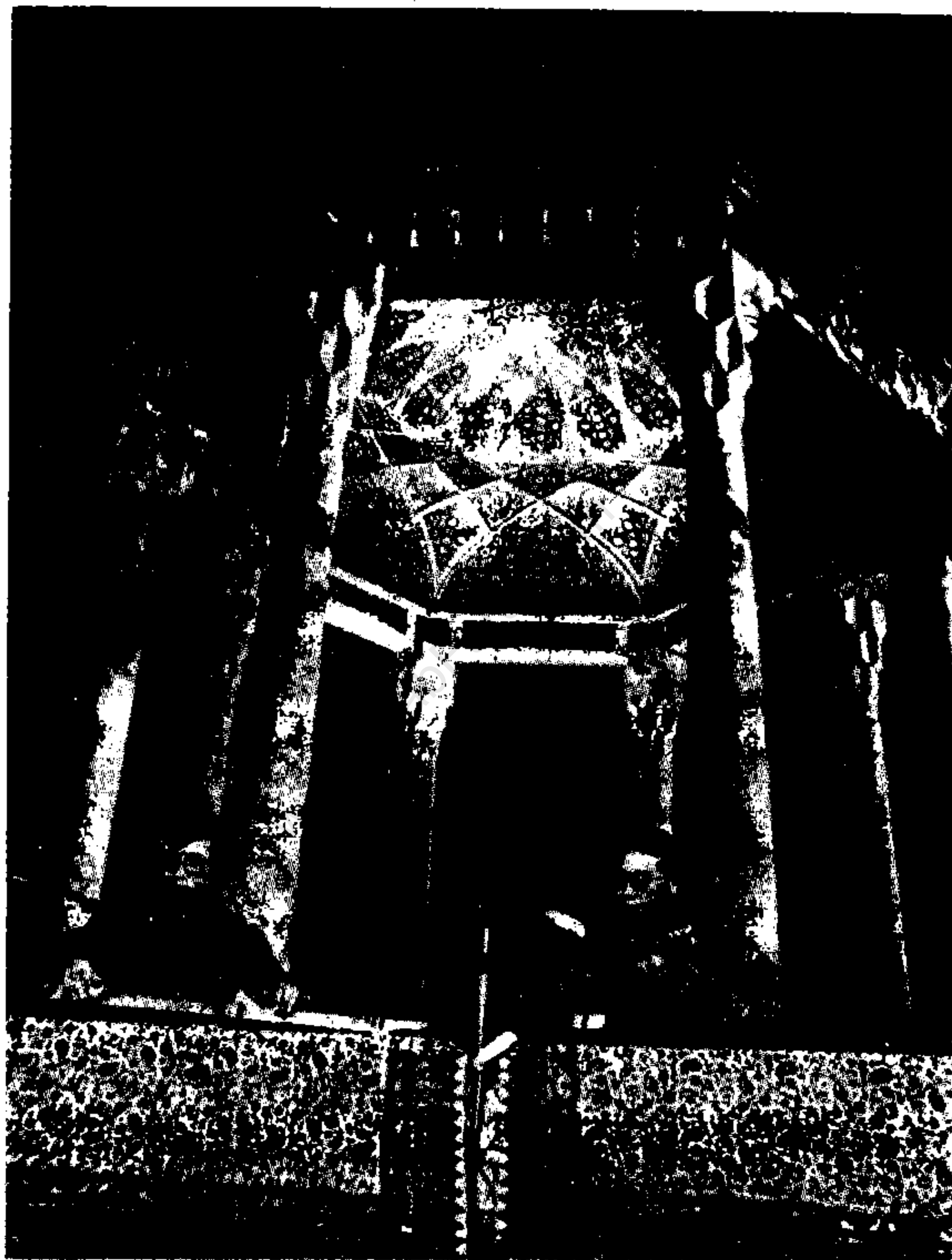
همراهی با آواز، یا وینا و یادرتکنوازی توسط استادان فن استفاده می‌شود.

ساز دیگری که موسیقی بالاجندر را همراهی می‌کرد، سازی بنام تشبوره بود. این ساز دارای چهار یا پنج سیم است که به‌عنوان ساز همراه در زمینه‌اغلب آهنگ‌های هند بکار می‌رود، بهر حال اجرای بالاجندر شورانگیز و فراموش‌نشدنی بود و ما فرصت یافتیم تا به کمک وینای او به ژرفای خیال‌انگیز موسیقی هند نزدیک شویم.

در آخرین شب جشنواره شیراز ما شاهد هنر‌نمایی‌های یکی از مشهورترین موسیقیدانان هند، یعنی راوی شانکار بودیم وی که از استادان برجسته هند در زمینه نواختن سیتار است به‌همراهی طبله‌الله‌راخا قطعاتی از موسیقی سنتی هند را اجرا کرد. او نیز مانند سایر همکاران خود، عمرت خان و بالاجندر، قبلاً در زمینه موسیقی هند توضیحاتی داد که برای شنوندگان قطعاً لازم و مفید بود.

راوی شانکار که در سن هفده سالگی به‌شاگردی استاد علاءالدین خان معروف به پدر موسیقی هند درآمده است وی بی‌شک نامدارترین موسیقی‌دان هندی در دنیای غرب به‌شمار می‌رود.

راوی شانکار علاوه بر سیتار نوازی در ساختن آهنگ فیلم نیز دست دارد. او تاکنون آهنگ فیلم‌های بسیاری را ساخته است که معروفترین آنها آهنگ فیلم پر ارزش «آپو» ساخته ساتیا جیت رای، کارگردان بزرگ و گرانقدر هندی است. شانکار چند راگا در سیستم کارناتيك جنوب‌هند به‌همراهی طبله‌الله‌راخا اجرا کرد. بدیهی نوازی شانکار و پاسخ‌های ریتميك الله‌راخا به سیتاراوازچنان شور و نشاطی برخوردار



تران وان که هنگام اجرای موسیقی ویتنام

سودمند و جامعی که در مورد موسیقی سنتی مشرق به طور اعم و موسیقی سنتی ویتنام به طور اخص بهشتوندگان خود داد، ما را بیش از پیش با سیستم موسیقی این کشور باستانی آشنا کرد و سپس نمونه هایی خلاص از موسیقی ویتنام را ارائه داد که

برای شنونده علاقه‌مند باین نوع موسیقی ارزشمند بود.

II - موسیقی غربی

۱- گروه کر رادیو تلویزیون فرانسه

دو سال پیش برای نخستین بار در جشن هنر شیراز با گروه کر رادیو تلویزیون فرانسه آشنا شدیم و آنها را به خاطر اجرای ستایش‌انگیز قطعات خوب کر ستودیم. متأسفانه امسال با آن که این گروه دو برنامه یکی در سالن دانشگاه پهلوی و دیگری در تخت جمشید ارائه داد، نتیجه کارشان چندان چشمگیر نبود.

این گروه کر که با ۱۲۰ خواننده از بزرگترین و مهمترین گروه‌های کر دنیا به‌شمار می‌رود در جشن هنر بادوازده سولیست شرکت داشت و مارسل گورو رهبری آنرا عهده‌دار بود.

معمولاً آثاری که توسط این گروه اجرا می‌شود یا جزو آثاری است که در گذشته دور خلق شده است و کمتر مورد استفاده قرار گرفته و یا آثاری است بسیار مدرن که دیگر گروه‌های مشابه توجه زیادی به آنها نمی‌کنند.

در نخستین برنامه‌ای که این گروه اجرا کرد سه اثر از پیر گزک، پولنک و

گروه کر رادیو تلویزیون فرانسه



لویی دوپابلو برگزیده شده بود .
نخستین اثر «برجستگی‌های چند
رنکی» از ژان پیر گزاک^۱ آهنگساز مدرن
و استاد تجزیه و تحلیل موسیقی کنسرت-
واتوار پاریس بود .

این قطعه که برای ۱۲ قسمت آوازی
ساخته شده بود، آنطور که در خور محتوای
گرفته و دلهره‌انگیزش بود اجرا نشد،
گهگاه هارمونی‌های قطعه در هیاهوی
بیهوده محو می‌شد .

قطعه بعدی که توسط این گروه ارائه
شد ، «تندیس انسانی» اثر فرانسیس
پولنک^۲ موسیقیدان مدرن فرانسوی است
که در سال ۱۹۶۳ بدرود حیات گفته است
پولنک این قطعه را که در حقیقت نوعی
«کانتات» به‌شمار می‌رود در سال ۱۹۴۳ بر
روی چند منظومه زیبا از پل الوار تصنیف
کرده است .

الوار در اشعار خود سخن از رنج‌ها
و سرشکستگی‌های ملت فرانسه می‌کند که
در سال ۱۹۴۰ به تصرف نیروهای متجاوز
در می‌آید و آهنگساز کوشیده است تا
این درد و تسلط بیگانه را با موسیقی
خود جلوه‌گر سازد . اجرای گروه کر
رادیو تلویزیون فرانسه از این قطعه زیبا
و دل‌انگیز ، ستایش‌انگیز بود .

«یولووی» نام آخرین قطعه‌ای بود
که این کر اجرا کرد . این اثر ساخته
لویی دوپابلو آهنگساز برجسته اسپانیایی
است .

دوپابلو این قطعه را به سفارش جشن
هنر شیراز برای ۱۲ صدای کر رادیو
تلویزیون فرانسه نوشته است . قطعه
دوپابلو از بهترین قطعاتی بود که در این
شب اجرا شد . آهنگساز از هر گونه
امکانات صوتی انسانی در اثر خود بهره-

گیری کرده است اما متأسفانه طولانی
بودن قطعه از تأثیر آن می‌کاهد . یکی
از خصوصیات بارز موسیقی مدرن در فشردگی
و تراکم فوق‌العاده آنست که معمولاً
آهنگسازان خوب آنرا رعایت می‌کنند
در حالی که در این قطعه که از نظر محتوای
واجرا ستایش‌انگیز بود ، طولانی بودن
آن تأثیر آفرینش هنری دوپابلو را به
طرز مؤثری از بین برده بود .

کنسرت گروه فرانسوی شامل
رسمتالی بود که توسط خانم ماریا النا
بارینتوس ، پیانیست جوان مکزیکی از
سه اتود دبوسی اجرا شد .

خانم بارینتوس با مهارت فوق‌العاده
و با تکنیکی چشم‌گیر بر راحتی قطعات
مشکل دبوسی را اجرا کرد و تحسین
همگان را برانگیخت . این پیانیست
قطعه «هرما» اثر یسانیس گزنناکیس
آهنگساز معروف یونانی را نیز در
نهایت مهارت اجرا کرد .

دومین برنامه گروه کر رادیو
تلویزیون فرانسه که در تخت جمشید
اجرا شد در مقایسه با نخستین کنسرت
این گروه موفقیت‌آمیزتر بود .

اجرای «سرود مریم برای ۱۲ صدا»
اثر جیووانی گابریلی و «نیس دومینوس
برای ۱۰ صدا» اثر کلودیومونته وردی
آهنگسازان قرن ۱۶ و ۱۷ با ظرافت و
سلیقه توأم بود . قطعه «شیپور را بدمید»
اثر هانری پورسل به آن درجه از یک
پارچگی و هماهنگی که لازمه اجرای
چنین قطعه‌ای بود ، نرسید .

قطعه «دانا» اثر فرانسوآ برنار مارش
برای صدا و طبل از کارهای جالب عرضه
شده توسط این گروه بود بخصوص
هنرنمایی‌های ژان پیر دروئه ، نوازنده



گروه موسیقی کوارتت جولیارد

که عرضه کردند ، از چنان تکنیک ظریف و درخشانی برخوردار بودند که نظیرش را تا کنون کمتر در شیراز دیده و شنیده بودیم. قطعه « کوارتت زهی » اپوس ۱۳۵ اثر بتهوون با چنان احساس و ظرافتی اجرا شد که تا کنون کسی نظیرش را نشنیده بود و قطعه مشکل « کوارتت زهی » شماره ۱ بلابارتوک با چنان مهارتی عرضه شد

که شنونده را براحتی تسخیر می کرد. دقایق سرشار از لذتی را که کوارتت جولیارد برای شنوندگانش آفرید فراموش شدنی نیست . هماهنگی این چهار نفر در اجرای پاساژهای نسبتاً مشکل قطعه بارتوک چنان بود که گویی

طبل این گروه درخشش بیشتری داشت. همین نوازنده بعداً قطعه « دایره » اثر کارل هاینر اشتوکهاوزن را نیز به طرزی جالب اجرا کرد . روی هم رفته همانطور که در بالا اشاره شد ، اجرای امسال گروه کر رادیو تلویزیون فرانسه جلوه خاصی نداشت و آن طور که انتظار می رفت کارشان مورد استقبال قرار نگرفت .

۲- کوارتت جولیارد

یکی از درخشانترین برنامه های جشن هنر امسال کنسرتی بود که کوارتت جولیارد ارائه داد. چهار نوازنده چیره دست و استاد این گروه در اجرای آثاری

چهار دست به فرمان يك روح آنرا می نوازند .

انتخاب این گروه برای اجرای قطعاتی در جشن هنر شیراز از موفقیت های غیر قابل انکار سازمان جشن هنر به شمار می رود . باشد که ما در جشنواره های آینده نیز با گروه هایی نظیر کوارتت جولیارد بیشتر آشنا شویم .

۳- ارکستر مجلسی تلویزیون ملی ایران

امسال نیز ارکستر مجلسی تلویزیون ملی ایران دو کنسرت اجرا کرد که متأسفانه برخلاف سالهای گذشته به هیچ وجه درخور سابقه خوب این ارکستر نبود. در نخستین کنسرت این ارکستر که به رهبری کریستیان داوید صورت گرفت جمعا چهار اثر اجرا شد .

«سینفونییتا» اثری بود از هرمز فرهت که نه از لحاظ محتوی غنی بود و نه ارکستر اجرای تمیزی عرضه کرد . آقای فرهت با آن که شخصاً در جلسات میزگردهای موسیقی دوسال قبل و همچنین در بحث های مربوط به موسیقی سنتی شرق خود را مخالف به کار بستن هارمونی و کنترپوان غرب در موسیقی سنتی شرق می داند ، اما هر بار که اثری تصنیف می کند ، عملاً گفته های خود را نقض می کند و دست به کاری می زند که متأسفانه آور است .

در این اثر که فرهت آنرا برای ارکستر مجلسی تلویزیون ملی ایران تصنیف کرده است نیز با آن که فرم قطعه شکل سنفونی دارد ، اما از نظر محتوی چیزی در حد «پرلود و فوگ در دشتی» اوست که دو سال پیش آنرا در دومین جشن هنر شیراز شنیدیم. فرهت موسیقیدان

فرصت طلبی است ، «کنسرتو برای پیانو و ارکستر زهی» اثر آنگر^۱ که از نظر ریتم یادآور آثار استراوینسکی است و از نظر هارمونی هیندمیت را بیاد می آورد دومین قطعه ایست که ارکستر مجلسی تلویزیون اجرا می کند . چنین به نظر می رسد که داوید، رهبر اطریشی این ارکستر ، که اصولاً فاقد ارزش های يك رهبر خوب است، حتی آثار موسیقیدانان آلمانی را نیز خوب درك نمی کند زیرا در اینجا هم موفق نمی شود. موتیف های ریتميك و ملودی های زیبای اثر آنگر را به طرزی پاك و ظریف ارائه دهد .

آن طور که از اعضای ارکستر معلوم بود، شکل ارکستر نسبت به گذشته تغییر زیادی کرده است و از نوازندگان خوب گذشته تنها دوسه نفری بیشتر باقی مانده است .

«کنسرتودر ر» اثر ایگور استراوینسکی نیز که از شاهکارهای این هنرمند بزرگ قرن ماست در اجرای ارکستر مجلسی تلویزیون به شکل مسخ شده ای عرضه شد. اجرای آثار استراوینسکی از نظر تکنیکی همیشه برای ارکسترها اشکالاتی ایجاد می کند و تنها رهبران ورزیده و خوب هستند که قادرند از ارکستر، اجرای پاك و دقیقی به دست دهند . در اینجهان نیز ضعف رهبری ارکستر بخوبی نمایان بود. «سمفونی برای ارکستر زهی و ترمپت» اثر هونگر^۲ نیز با آنکه سرشار از موتیف های شرقی است در اجرای ارکستر مجلسی تلویزیون همه ظرافت ها و شور و هیجاناتش از بین می رود و این واقعاً مایه تأسف است. شاید بی مورد نباشد اگر در همین چند سطر به پایه گذاران این ارکستر که امروز سخت

به موسیقی غربی باز کند .
دومین اجرای ارکستر مجلسی
تلویزیون ملی ایران در تئاتر هوای آزاد
شیراز که دیگر واقعاً اسفانگیز بود .
انتخاب سه «دیور تیمنتو» از موتسارت
در برنامه يك فستیوال که در آن پنج اثر
میخواهد اجرا شود از بزرگترین
اشتباهاتی است که فقط ممکن است در
ایران صورت بگیرد .

پس از شنیدن دو اجرای مختلف
از ارکستر مجلسی تلویزیون ملی ایران
برای من جای شك باقی نمانده است که
شرکت این ارکستر در جشن هنر امسال

سرگرم کارهای تشریفاتی واداری شده اند
یادآور شویم که اگر وضع به همین منوال
بگذرد یکی دو سال دیگر اثری از
ارکستر باقی نخواهد ماند . در بین
اعضای این ارکستر نوازندگان برجسته ای
داریم که اگر با يك رهبر لایق و پر
تجربه کار کنند بخوبی قادرند آثار
ارزنده ای ارائه دهند کما این که این
ارکستر در همان سالهای نخست که تحت
رهبری هنرمند لایقی چون واهه خوجایان
کار می کرد امیدهای زیادی را نسوید
می داد و می رفت که به صورت يك ارکستر
برجسته ، جای خود را بین علاقه مندان

گروه ارکستر تلویزیون ملی ایران



صرفاً به خاطر حفظ تشریفات بوده است. 'قطعات لطیف و شورانگیز موسارت که از کمپوزیسیون‌های دوران پانزده شانزده سالگی او به شمار می‌رود آنقدر بی‌رمق و رنگ باخته اجرا شد که به راستی ناراحت‌کننده بود.

در ضمن ناچارم یادآور شوم که قسمت زیادی از تأثیرات صوتی ارکستر در هوای آزاد و وسیع محل اجرا از بین می‌رفت و بر بی‌جلوه بودن کار ارکستر می‌افزود.

قطعه «فانتزی برای سازهای زهی» ساخته محمد تقی مسعودیه نیز با آغازی خوش شروع شد و بزودی شکل مسخ شده موسیقی غرب زده ایرانی را به خود گرفت.

جو نخستین موومانهای اثر مسعودیه، موسیقی سرد و پر شکوه اطریشی را به خاطر می‌آورد اما بکار گرفتن تم‌های به اصطلاح ایرانی کار را یکسره خراب کرد. مسعودیه نیز در اینجا دست به همان کاری می‌زند که فرهنگ سالهاست انجام می‌دهد. کنترپوان و هارمونی غرب را چون لباسی عاریتی بر تن موسیقی سنتی ما می‌کند و در نتیجه اثرش بین زمین و هوا سرگردان می‌ماند و شنونده را آزار می‌دهد.

قطعه «کنسرتینو برای ویلن و سازهای زهی» اثر کریستیان داوید از بی‌مایه‌ترین و رنگ باخته‌ترین قطعاتی بود که ارکستر مجلسی اجرا کرد.

قسمت اول این کنسرتینو مانند سایر آثار داوید در روال آثار موسیقیدانان بزرگ قرن نوزدهم اطریش نظیر آنتون بروکنر و گوستاو مالر ساخته شده بود. اما فراموش نشود که این قطعه بهیچ وجه استحکام و شکوه آثار این آهنگسازان بزرگ را نداشت. علاوه بر این قطعه

شامل چند کادنز برای يك تك نواز بود که در اجرای نسبتاً تمیز ولی عجولانه مانوکیان جلوه‌ای داشت. در قسمت دوم، واریاسیون‌ها که از تم اصلی سرچشمه می‌گرفتند چیزی جز بازی بیهوده و تو خالی با چند ساز نبود و کمپوزیسیون فاقد آن استخوان‌بندی و استحکامی بود که انسان معمولاً از کسی که خود را استاد موسیقی می‌داند، انتظار دارد.

قسمت سوم این «کنسرتینو» که واقعاً شرم‌آور بود - گویا داوید نیز مانند اکثر بیگانگانی که به کشور ما می‌آیند، خیلی زود رنگ خواب این ملت را پیدا کرده است، در این قسمت که شباهت بی‌حساب به موزیک کاباره‌ها پیدا کرده بود، آقای داوید به خیال خودش از تم‌ها و ملودیهای ایرانی استفاده کرده و حتی با رافراتر گذاشته و از ربع پرده موسیقی ایرانی نیز بهره گرفته است! آقای داوید گویا فراموش کرده است که در شیراز لااقل هر ساله چند تنی که با موسیقی آشنا هستند از گوشه و کنار ایران و جهان در فستیوال شرکت می‌کنند و آثار ایشان و دیگر هنرمندان اسم و رسم‌دار را هم می‌شنوند و بر کار بیهوده و عبثی که ایشان می‌کنند سخت اسف خواهند خورد. با کمی توجه به برنامه‌های اجرا شده ارکستر مجلسی تلویزیون ملی ایران در دوسه سال اخیر یعنی از زمانی که داوید رهبری آنرا بر عهده گرفته است، بخوبی متوجه می‌شویم که تقریباً همیشه در یکی از برنامه‌های ارکستر یا آقای داوید آهنگی از خود اجرا کرده و یا خود شخصاً بعنوان سولیست یا رهبر مسئول بوده است. ایشان در نهایت بی‌توجهی و شاید هم فرصت‌طلبی از امکانات ارکستر فقط در

کرد . ابتدا روباك استیپل، گیتاریست و پدر سه دختر خواننده اش با صدایی گرم و گیرا گروهش را معرفی کرد و سپس برنامه‌هایی اجرا کردند که برای علاقه‌مندان موسیقی مذهبی سیاهان فرصت مغتنمی بود .

موسیقی این گروه که بازگوکننده عمیق‌ترین رنج‌ها و شادیهای سیاهان امریکاست درشنونده تأثیرافسون‌کننده‌ای دارد .

آوازهای این گروه در واقع ندای حقیقت خواهی سیاهان امریکاست .

آنها حتی بعضی از آوازهایشان را « سخنی با خداوند » می‌دانند و در این مورد قطعات Precious Lord و Are you sure را می‌توان بعنوان نمونه کارهایشان در این زمینه بحساب آورد. در آواز غم‌انگیز و زیبای (Why am I treated so bad) از همه می‌پرسند که چرا بچه‌های سیاه پوست را به اتوبوس بچه‌های سفید پوست راه نمی‌دهند، و چرا با آنها چنین بی‌رحمانه رفتار می‌شود ؟ و چرا محك انسانیت در چشم آدمیزاد رنگ پوست اوست ؟ در آهنگ ریتمیک و پرحرارت :

When will we be Paid for

به سفید پوست what we have done? یادآوری می‌کنند که برایش چه‌ها کرده‌اند ، یادش می‌اندازند که پنبه‌هایش را چیده‌اند و ظرفها و لباسهایش را شسته‌اند و خانه‌اش را ساخته‌اند و از او پاداشی نگرفته‌اند .

این گروه که بی‌شك می‌توانست یکی از برجسته‌ترین برنامه‌های جشن هنر امسال را داشته باشد ، متأسفانه در اثر بی‌ذوقی و هیجان زدگی گروهی از

جهت منافع شخصی خود بهره برده‌است و خواسته است که چون دیگر کسان که مسئول موسیقی این کشورند ، ارکستر را جزو تیول شخصی خود بدانند .

متأسفانه هنوز کشور ما دارای هنرمندان با ارزش و آینده‌الیستی هست که پس از خاتمه تحصیلات خود به ایران می‌آیند تا شاید موسیقی ما را سروسامانی دهند و بعد با هزاران مشکل كوچك و بزرگ روبرو می‌شوند و کسانی چون داوید و سنجری و گل سرخی را در رأس ارکسترهای کشور می‌بینند و دلزده و متأثر ایران را ترك می‌کنند .

بار دیگر لازم می‌دانم که در این مقاله به گردانندگان تلویزیون ملی ایران هوشدار بدهم که با آگاهی بیشتری در انتخاب مسئولان موسیقی حدود توجه کنند زیرا همه شواهد حاکی از آن است که ارکستر جوان و باارزشی که در چهار سال پیش تأسیس شد و امید می‌رفت که در تاریخ موسیقی این کشور جای مناسب خود را بیابد ، با سرعت رو به زوال می‌رود .

رهبری دومین اجرای این ارکستر را فرهاد مشكوة برعهده داشت و با توصیفی که از نحوه اجرای این ارکستر در بالا به عمل آمد فکر نمی‌کنم لازم باشد که بیش از این درباره ارزش کار رهبری آقای مشكوة سخن گویم .

۴- گروه استیپل سنگرز

گروه استیپل سنگرز در میان آواز خوانان مذهبی امریکا از شهرتی به سزا برخوردار است . این گروه که شامل يك مرد و سه زن است در برنامه‌های امسال جشن هنر مكان خاصی برای خودش پیدا



گروه موسیقی «استیپل سنکروز»

تا در برنامه‌های جشن هنر شرکت کنند اما در حقیقت امر کوچکترین علاقه‌ای به هنر ندارند و فقط از آن به عنوان وسیله‌ای برای ابراز وجود و خودنمایی استفاده می‌کنند - اینرا برای دختر خائمی می‌نویسم که بی پروا از جای برخاسته بود و در جای خود می‌رقصید و کوشش راهتماها و مأمورین برای نشاندن ثمری نداشت هم‌چنین جمع کثیری که با دست و پا زدن‌ها و هیاهوی بسیار مانع از آن شدند که هنرمندان کار خودشان را تا انتها تمام کنند .

شنوندگان که در جایگاه‌های خود به رقص و پایکوبی پرداخته بودند این گروه نتوانست خودنمایی کند و ارزش کارشان تا سطح موسیقی يك کاباره پائین آورده شد و این به هیچ وجه در شأن استیپل سنکروز و آوازهای مذهبی و بومی آنها نبود . در نتیجه برنامه‌ای که قرار بود لااقل دو ساعت ادامه داشته باشد ، يك ساعته تمام شد و گروه استیپل ناشاد از این پیش‌آمد صحنه را ترك گفت . واقعاً قابل تأسف است که عده‌ای با صرف مخارج بسیار به شیرازی‌روند

ج : باله

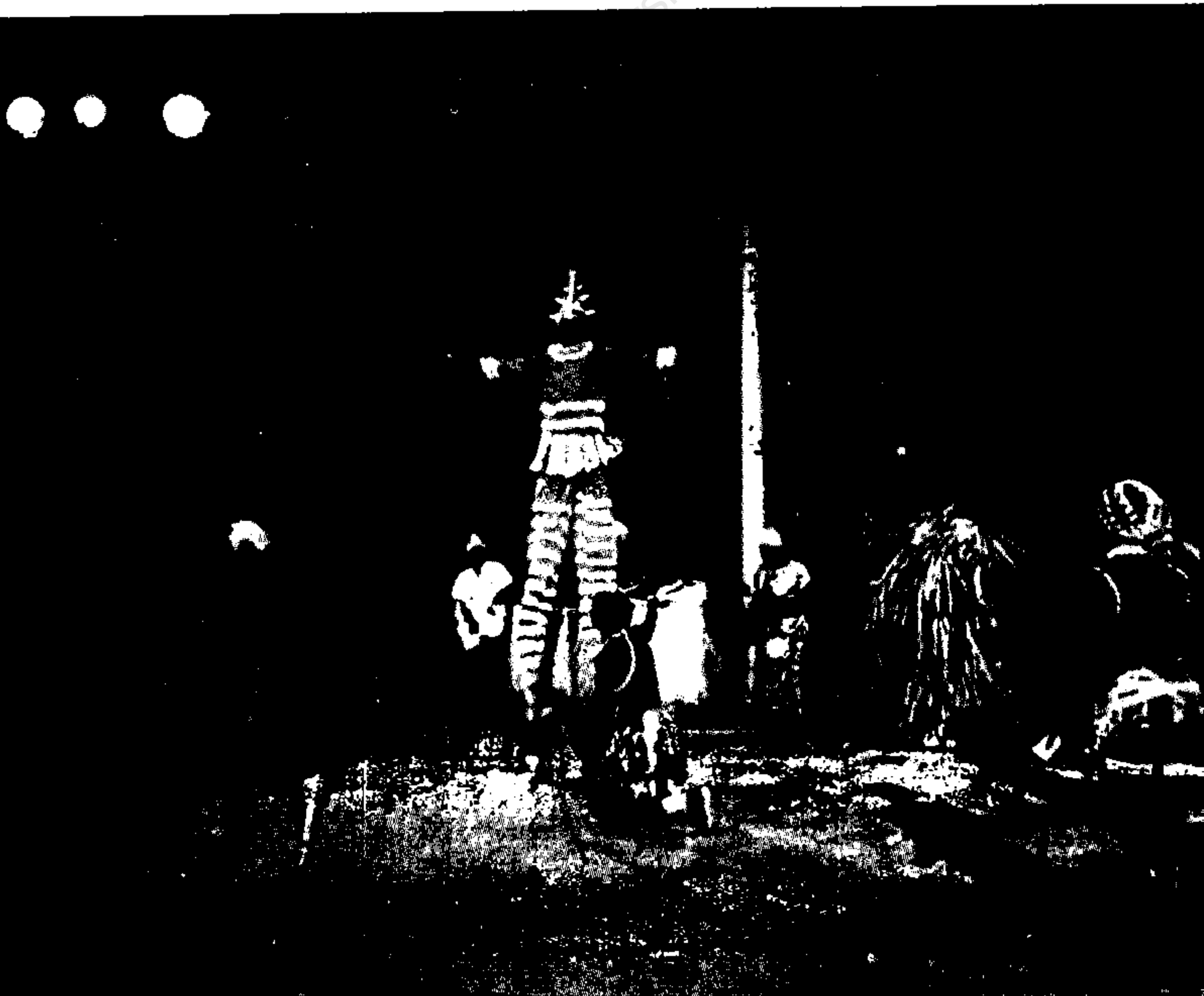
۱- باله ملی سنگال

باله ملی سنگال با ۴۵ عضو ثابت یکی دیگر از گروه‌های جالبی بود که ما در جشن هنر شیراز ناظر هنرنمایی‌هایشان بودیم.

برنامه‌های رقص و آوازی که این گروه پر حرارت و خستگی ناپذیر اجرا کردند، بی شک یکی از پرهیجان‌ترین برنامه‌هایی بود که در فستیوال شیراز به نمایش درآمد افسوس که بعضی از قطعات

آن بیش از اندازه شکل کاباره‌ای و عملیات آکروباسی به خود گرفته بود. اکثر رقص‌های این گروه برخوردار از زیبایی بدوی خاصی بود که بیننده را به خود جلب می‌کرد و بی تردید ریشه این رقص‌ها را باید در مذهب، مراسم و آئین سرزمین اجدادی این گروه جستجو کرد. یکی از رقص‌های بسیار جالب این گروه رقص باران بود. خدای باران سوار بر چوب‌هایی بلند پس از ریزش باران

باله ملی سنگال





صحنه‌ای از رقص بهارات ناتيام

جزو سنت بومی قبایل سنگال نیست و صرفاً برای جلب نظر تماشاگران غربی از کاباره‌ها تقلید شده است.

۲- بهارات ناتيام

دومین گروهی که در شکل خانوادگی خود بر نامه اجرا کرد، گروه کریشنامورتی و سه دختر هنرمندش بود. قبلاً نیز شاهد هنر‌نمایی‌های روباک استیپل و سه دخترش بودیم.

کریشنامورتی که خود استاد زبان سانسکریت در هند می‌باشد از استادان و هنرشناسان ارزنده و بنام هند در زمینه رقص‌های سنتی است. او ابتدار قاصه‌ها و

نمایان می‌شود و قدرت خود را می‌نمایاند. رقص‌هایی که همراه با نیایش نسبت به مظهر قدرت صورت می‌گرفت نمایشگر اعتقاد آنها به قدرت جادویی خدایان و سپاس از فراوانی محصول و باران بود. این رقص یکی از اصیل‌ترین و بارزترین نمونه‌های رقص بومی و باستانی قبایل بدوی آفریقا بود. متأسفانه باله ملی سنگال نتوانسته است خود را از چنگ نفوذ فرهنگ غرب برهاند و بعضی از صحنه‌های رقص و پایکوبی‌اش شباهت بسیار به برنامه‌های کاباره‌های اروپائی را پیدا کرده بود. برای نمونه صحنه‌های اکروباسی بعضی از قطعات را نام می‌بریم که به هیچ وجه

نیز به همین شکل امروزش اجرا می شده است. همه خصوصیات و فنون این رقص دلپذیر و فلسفی در کتابی بنام «بهارات ناتیاسترا» گردآوری شده است.

بیشتر حرکات این رقص ملهم از مجسمه ها و برجسته کاریهایی است که در معابد هند وجود دارد. ضمناً در افسانه نیز آمده است. که این رقص ساخته و پرداخته خداوند رقص، یعنی شیواست که طی زمانهای طولانی در آن تغییراتی داده شده است.

تمام رقص هایی را که یمنی کریشنا-مورتی ارائه داد با همکاری خواهر کوچکترش «جیوتشیمانی» بود که آوازه خوان و ریتم ساز ارکستر به شمار می رفت. بهر حال برنامه کریشنا-مورتی و دخترانش نیز از برنامه های بسیار جالب فستیوال امسال شیراز بود و ما امیدواریم که گردانندگان جشن هنر شیراز دست از این وسواس تازه خود در انتخاب گروه های هنری شایسته برندارند و اجازه ندهند که مانند دو سال پیش هر گروه بی ارزش و غیر هنری نیز به جشنواره شیراز راه پیدا کند.

نوازندگان برنامه اش را معرفی کرد و سپس توضیح مفصل و جالبی از حرکات و اطوار گوناگون سولیست برنامه به تماشاگران داد که فوق العاده جالب بود. به هنگام توضیح او دخترش یمنی کریشنا-مورتی که از برجسته ترین رقصه های هند به شمار می رود با حرکات خود پدرش را همراهی می کرد.

بهارات ناتیا از معروفترین و کهن ترین رقص های آیینی هند به شمار می رود و درخشان ترین اجرا کننده این گونه رقص ها، یمنی کریشنا-مورتی است.

این رقص به همراهی آواز صورت گرفت و در حقیقت رقصه همه احساس خود را به کار می بست تا کلماتی را که از دهان خواننده بیرون می آمد، با رقص خود جلوه گر سازد و این خود به رقص دلپذیر او حالتی زیبا و شاعرانه می بخشید.

بهارات ناتیا در واقع نوعی رقص معبد، رقص بیان عشق و تفسیری از عشق به خداست. در عین حال رقصی است که همه افسانه های کهن هند را نیز در خود دارد.

این رقص که از قدیمی ترین رقص های هند به شمار می آید، در دوهزار سال پیش

د: سینما

۱- هملت

ریچاردسون از يك طرف می کوشد تا به نمایشنامه شکسپیر وفادار بماند و از طرفی آگاه است که وفاداری مطلق به متن اصلی او را از این که سینما ارائه دهد، تا اندازه ای باز می دارد.

آنچه امروزه انکارناپذیر است این است که سینمای ناب را با ادبیات کاری نیست و عریك قلمروی ویژه خود دارند

تونی ریچاردسون، کارگردان خوب و باارزش سینمای انگلستان مانند اکثر کارگردانان این کشور برای آنکه معیاری از کارهای هنری خود به دست دهد، «هملت» شکسپیر را برمیگزیند و می کوشد تا برداشت خود را از این اثر تئاتری در قلمرو سینما ارائه دهد.

جدال‌ها و مسائلمند، هر دو از هنرپیشه استفاده می‌کنند و نور و صدا را به‌کار می‌گیرند.

دشمن یکدیگرند بدین علت که زمان و مکان در صحنهٔ تئاتر ساکن (استاتیک) و در فیلم پویاست (دینامیک). هنرپیشگان بر صحنهٔ تئاتر زنده و حاضر و در فیلم فقط تصویر شده‌اند. مارا - ساد پیتربروک از روی نمایشنامه‌ای تحت عنوان «تعقیب و قتل ژان پل مارا» اجرا شده به وسیلهٔ گروه تئاتری آسایشگاه شارنتون به کارگردانی «آقای ساد» اثر معروف پتر وایس، درام نویس بزرگ و شهیر آلمانی، ساخته شده است.

به عقیدهٔ من موفقیت انکارناپذیر پیتربروک در به فیلم برگرداندن قطعهٔ تئاتری پتر وایس در این است که او همهٔ تئوریهای موجود و شناخته شده فیلم سازی از روی قطعات تئاتر را واژگونه به کار بسته است. فیلم «مارا - ساد» بروک ثابت می‌کند که اولاً فیلم و تئاتر خواهر و برادر یکدیگر نیستند و دیگر این که بایکدیگر دشمنی هم ندارند.

برای به فیلم درآوردن يك نمایشنامهٔ تئاتری معمولاً دو طریقه وجود دارد؛ طریقهٔ نخست باعث می‌شود که سینما قربانی تئاتر شود و راه دوم به عکس تئاتر فدای سینما می‌شود. راه نخست به این شکل صورت تحقق می‌پذیرد که دوربین نقش تماشاگر را در جایگاه تماشاگران ایفا کند. در این حال دوربین فیلم برداری حق ندارد از جایش تکان بخورد و لای مانند يك تماشاگر می‌تواند سرش را بچرخاند و یا حتی از دوربین برای نزدیک تر دیدن استفاده کند. برای نمونه می‌توان از فیلم «ننه دلاور و فرزندان» نام برد که در ۱۹۶۴ در آلمان شرقی از روی

و کسانی که می‌خواهند به کمک ادبیات سینما ارائه دهند اکثراً با شکست روبرو می‌شوند، تنها در يك مورد امکان آن هست که هنرمند از ادبیات سینما بسازد و آن هنگامی است که هنرمند مجبور نباشد کاملاً به متن وفادار بماند.

راه دیگری نیز برای به سینما درآوردن ادبیات هست و آن این است که کارگردان خود مؤلف باشد زیرا تصاویری را که وی برای القاء اندیشه‌اش احتیاج دارد شخصاً در قالب ادبیات ثبت می‌کند و سپس همان را به تصویر برمی‌گرداند. اشاره می‌شود به آثار برگمن که از روی متونی ساخته شده است که هنرمند خود آن را نگاشته است و هر يك در قلمرو خود واجد خصوصیات لازم هستند.

اما «هملت» تونی ریچاردسون به خاطر آن که بین ادبیات و سینما سرگردان شده است، فیلم خوبی نیست. در اینجا دوربین گاه نقش قلم را به عهده دارد و در حقیقت آن چه را شکسپیر يك بار نگاشته است، تونی ریچاردسون دیگر بار باز نویسی می‌کند.

ریچاردسون اکثراً در اینجا به خاطر حفظ فضای اثر، از امکانات بی‌شماری که سینما در اختیارش گذاشته است بهره‌ای نمی‌گیرد و در نتیجه اثرش به صورت تئاتری فیلم شده در می‌آید که به ما امکان می‌دهد با اجراهای مختلف يك قطعه تئاتری در نقاط گوناگون جهان بهتر آشنا شویم.

۲- مارا - ساد

منتقدین و هنرمندان تئاتر و سینما بر این عقیده‌اند که سینما و تئاتر در حقیقت خواهر و برادری دشمن یکدیگرند. خواهر و برادر به این علت که هر دو تصویرگر

نمایشنامه‌ای به همین نام اثر برتولد برشت ساخته شد و واجد ارزش‌های خوب يك تئاتر فیلم شده بود.

طریقه دوم در این خلاصه می‌شود که برای فیلم‌برداری از يك متن تئاتری فقط خلاصه‌ای از داستان و احتمالاً چند جمله از متن اصلی به زبان سینمایی ترجمه شود. برای نمونه می‌توان از فیلم «تخت خونین» کوراساوا نام برد که در حقیقت برگردان نمایشنامه «مکبث» شکسپیر به زبان سینمایی است. اما معمولاً اکثر کارگردانها از تلفیق این دو راه طریقه دیگری را برگزیده‌اند و کوشیده‌اند تا محدودیت مکانی را در روی صحنه به کمک حرکت بیشتر دوربین بشکافند و گفتار متن را طبیعی‌تر بر زبان هنرپیشگان خود جاری سازند. برای نمونه می‌توان از اثر معروف سرلورنس اولیویه یعنی «هائری چهارم» نام برد.

کارپیتروک که در اینجا مورد بررسی ماست به هیچ وجه از این مقوله‌ها نیست. در فیلم مارا - ساد ما هرگز نخواهیم توانست تفاوتی بگذاریم بین يك فیلم مستند که از روی يك تئاتر تهیه شده است و فیلمی که دارای متنی غیر تئاتری است.

بروک از طرفی سعی کرده است که میزانسن کار تئاتری خود را تغییری ندهد و از طرف دیگر با به کار گرفتن دوربین فیلم‌برداری خود که برخورد از تحرکی سینمایی و بعد دهنده است، فیلمی ناب در شکل مجردش ارائه دهد. صحنه تئاتر به همان شکل باقی می‌ماند و تنها دیوار آن به کمک شیشه پنجره‌ای با نور شیری رنگ روشن می‌شود. وقایعی که در روی صحنه جریان دارد در پر تو این نور شکلی واقعی‌تر از واقعیت‌های روی صحنه تئاتر می‌گیرد. اما از طرف دیگر نه تنها بر تئاتری

بودن بازیهای «گروه تئاتری آسایشگاه شارنتون به کارگردانی ساد» بلکه بر بازیهای «گروه تئاتر سلطنتی شکسپیر لندن به کار-

گردانی پیتر بروک» نیز تکیه بیشتری می‌شود. اولاً این که ما را واقعاً مارا نیست و یکی از محبوسین آسایشگاه هم نیست که نقش مارا را بازی می‌کند، بلکه یکی از هنرپیشگان سال ۱۹۶۶ است که در نقش او ظاهر می‌شود. در این جاقط دوربین فیلم‌برداری و نور است که به طرزی ملموس به درون وقایعی که در روی صحنه در جریان است پیش می‌رود. دوربین به راحتی در صحنه می‌چرخد و اشیاء و افراد را به کمک نورپردازی فوق‌العاده بروک در سه بعد تصویر می‌کند. در این جادو دوربین برخلاف دوربین اکثر فیلم‌هایی که از روی يك تئاتر تصویر برمی‌دارند، فقط نقش ثبت کردن حرکات را ندارد و برای او نیز بازی نمی‌شود، حتی میزانسن نیز برای این داده نشده است که در برابر دوربین قرار بگیرد. دوربین در این جا نقش يك شاهد مستقل، هوشیار و فعال را دارد. تصویر نمی‌سازد، بلکه نگاه می‌کند. جلومی‌رود و خود را عقب می‌کشد، به چپ و راست می‌نگرد، هرگاه که محدوده نگاهش به مانعی برمی‌خورد به راحتی چرخ می‌زند و چون نگاه يك انسان از روی همه چیز می‌لغزد. به این ترتیب دوربین بروک با هوشیاری فراوان در حوادث روی صحنه وارد می‌شود و همه چیز را می‌بیند بی آن که تحت تأثیر آنها قرار بگیرد.

بروک فیلم بردارهایش را مجبور نکرده است که تمام حرکات دوربین را به اختیار او انجام دهند بلکه در مواقعی آنها را آزاد گذاشته تا به طور طبیعی و خود به خود هر حرکتی را که لازم می‌دانند ثبت کنند و سپس در پشت میز مونتاز

از همه این حرکات برای کمپوزیسیون‌های خود بهره گرفته است.

علاوه بر این بروک به این وسیله نه تنها بر تصنعی بودن آن چه نشان می‌دهد، تأکید می‌کند بلکه تصنعی بودن نشان دادن را نیز جلوه گر می‌سازد. در این که دوربین طور دیگری می‌بیند تا چشم انسان مطلبی است که بروک سعی دارد در این جاما از آن آگاه باشیم - به کار گرفتن عدسی‌های مختلف در تصویرهای دور و نزدیک، تصاویر ضد نور و تغییر شفافیت یک تصویر در محدوده یک شات و همه این‌ها به خاطر آن است که چشم تماشاگر در یک تلاطم و آمادگی دایم برای دریافت و دیدن حوادثی که در جریان است باشد. و همه اینها سینماست نه تئاتر. پیتر بروک که در سایر فیلم‌هایش فقط یک متورانس خوب و ورزیده است، در این جا به صورت یک مؤلف باسلیقه در می‌آید.

خود او در این باره می‌گوید: «موقعی که تصمیم گرفتیم مارا - ساد را بسازم، هدفم این بود که این اثر را از نو بشکافم و به کمک دوربین چیزی را دریافت کنم که معمولاً آن را تئاتر نمی‌نامند یعنی زندگی را. زیرا یکی از امکانات سینما در این است که می‌تواند زندگی را در شکل طبیعی‌اش ثبت کند.»

بروک که در اصل کارگردان تئاتر است، به عنوان سینماگر، تئاتر را برای موضوع فیلم‌هایش انتخاب کرده است. در مارا - ساد، تئاتر به صورت یک حادثه سینمایی در می‌آید.

برای تماشاگر تئاتر، مثلاً صحنه‌ای که بازیگر نقش کورده خنجر خود را بالا می‌برد تا مارا را که به خواب رفته است بکشد و مارا دست او را به سرعت برق می‌گیرد و خنجر را تاروی سینه خود

پائین می‌آورد و در همین لحظه آن را رها می‌کند، قابل رؤیت نیست اما تماشاگر سینما این صحنه و نظایر آن را با تمام تغییر حالات آن به چشم می‌بیند و همین خود بیش از همه صحنه‌هایی که در آن گفتگوهای طولانی صورت می‌گیرد، ارزش و اهمیت سینمایی دارد این گفتار ساد که می‌گوید «ابتدا می‌پنداشتم که در انقلاب امکان یک افزایش فوق‌العاده انتقام نهفته است...» نیست که در ذهن تماشاگر جای می‌گیرد بلکه صحنه‌ایست که بازیگر نقش شارلوت کورده، قاتل مارا - ساد را شلاق می‌زند.

البته لازم به تذکر است که در نمایشنامه پترواویس ساد را شلاق می‌زنند اما پیتر بروک با یک ابتکار ساده و در عین حال فوق‌العاده، می‌گذارد که کورده با گیسوان بلند خود ساد را شلاق بزند و در نتیجه فریاد ساد و هم‌بازیهایش مفهومی دوگانه پیدا می‌کند و بیان کننده درد و شهوت آن‌ها می‌شود.

چنین است که صحنه‌هایی نظیر آن چه قبلاً ذکر شد با شدت در ذهن تماشاگر فیلم نقش می‌بندد.

آنچه در نمایشنامه وایس استخوان بندی درام را تشکیل می‌دهد، یعنی «جدال بین فردیتی که تا دورترین مرزهاش پیش می‌رود (ساد) و افکاری که در جهت انقلاب و تحولات سیاسی و اجتماعی تکوین یافته است (مارا)» در فیلم بروک شکل سینمایی خود را باز می‌یابد.

فیلم مارا - ساد بروک از زیباترین و برجسته‌ترین فیلم‌هایی بود که ما تا کنون در جشن هنر شیراز موفق به دیدنش شده‌ایم.

۳- از باب مگسها :

از فیلم‌های جالب و قابل بحثی

که جشن هنر امسال ارائه داد یکی هم ارباب مکسها اثر پیتربروک، کارگردان تئاتر و سینمای انگلستان بود.

در بین سه فیلمی که از بروک دیدیم، ارباب مکسها شاید بدبینانه‌ترین فیلم او به حساب بیاید. بروک در اینجا معتقد است که انسان ذاتاً شریر و فاسد است اما حوادثی را که وی برای نشان دادن این نحوه تفکر در فیلم خود می‌گنجاند، نه تنها فکر او را توجیه نمی‌کند، بلکه به نتیجه‌ای عکس عقایدش می‌رسد و این تناقض در نحوه تفکر و بیان آن به زبان سینمایی قابل بررسی است. گروهی کودک ده دوازده ساله به علت سقوط هواپیمایشان در جزیره‌ای دور افتاده به دور هم جمع شده‌اند. هر يك از آنها برای مشکلات و مسایلی که در پیش دارند راه‌های پیشنهادی می‌کند. این گروه با گروه‌های دیگری از کودکان برخورد می‌کنند و تشکیل اجتماع بزرگتری را می‌دهند، اینک مسأله خواب و خوراک مشکل بزرگی برای آنها شده است و ناچارند که به این منظور به وضع خود سر و سامانی بدهند و تشکیلاتی برآه بیندازند - در بین آنها چند نفری به نظر عاقل‌تر و هوشیارتر می‌آیند و هم اینانند که ابتدا مورد اعتماد سایرین قرار می‌گیرند اما به تدریج و با افزایش مشکلات وضع عوض می‌شود. گرسنگی به بچه‌ها فشار می‌آورد و این بار ناچارند با دست‌خالی به شکار گراز بروند تا از گوشت آن برای خود غذا تهیه کنند. در این شکار است که معلوم می‌شود قدرت بدنی کدامیک از کودکان بیشتر است و همین مطلب باعث می‌شود تا در انتخاب رئیس تفرقه ایجاد شود.

ادامه اقامت به تدریج کار را به جایی می‌رساند که تقریباً همه بچه‌ها از سر کرده‌ای که قدرت بدنی بیشتری دارد و

بهتر شکار می‌کند، تبعیت کنند و دو سه نفری که در ابتدا مورد اعتماد بودند تنها و مأیوس خود را کنار می‌کشند. گرسنگی به آنها فشار می‌آورد و در نتیجه به سایرین ملحق می‌شوند اما دو نفر از آنها توسط دیگران به طرز وحشیانه‌ای به قتل می‌رسند و هنگامی که گروه بچه‌ها در تعقیب نفر سوم از جنگل‌ها بیرون می‌آیند و به کنار ساحل می‌رسند به چند ملوان بر می‌خورند که مانع از قتل دیگری می‌شوند.

بروک در این فیلم خود با خشونت بسیار از قانون جنگل و تنازع بقاء داروین دفاع می‌کند و نشان می‌دهد که آدمی به هنگام گرسنگی چگونه به حیوانی درنده بدل می‌شود و همه آثار تمدن و فرهنگ از صورتش رخت بر می‌بندد. تا هنگامی که هنوز کراوات به گردن بسته‌اند و لباس تمیز به تن دارند، شرایط و قوانین يك زندگی متمدن را می‌پذیرند ولی به تدریج که مدت اقامتشان به درازا می‌کشد و علایم تمدن از چهره‌ها و لباس‌هایشان دور می‌شود، به همان نسبت برخشونت خود می‌افزایند.

در روانشناسی و فلسفه این دوران تقریباً به ثبوت رسیده است که خوب و بد و نیک و شر مطلق وجود ندارد و هر آنچه حادث می‌شود در معیارهای قابل تغییر آدمیان و به نسبت اهمیتی که برایشان پیدا می‌کند، ارزش می‌یابد.

بروک هنگامی که نشان می‌دهد که کودکان کسانی را انتخاب می‌کنند که از شرایط عقلانی بهتری برخوردارند، به این وسیله می‌گوید که مردم (و در اینجا کودکان) برای عقل و درایت اهمیت قائلند. اما همین که شرایط به تدریج عوض می‌شود، یعنی احتیاج به غذا و

محل سکونت افزایش می‌یابد، عکس - العمل کودکان نیز تغییر می‌کند. پس بروک خود بخود نشان می‌دهد که آنچه باعث تغییر خلق و خو و رفتار آدمی می‌شود شرایط محیطی است که انسان در آن قرار می‌گیرد و این کوچکترین ارتباطی به ذات او ندارد که خوب یا بد باشد.

اگر بروک در پایان فیلمش نشان می‌داد که کودکان چگونه آن فراری را هم به سرنوشت دوستان مقتول دیگرش دچار می‌کنند، آن وقت فیلم او می‌توانست از یک، یک پارچگی فکر و عمل برخوردار باشد ولی تناقض در اندیشه بروک باین شکل ظاهر می‌شود که کودک را در آخرین لحظه از دست دوستانش نجات می‌دهد و باین وسیله نشان می‌دهد که برای بشر هنوز راه رستگاری باز است، فیلم بروک از لحظات درخشان و فوق‌العاده سینمایی آکنده است. در اینجا اشاره می‌کنم به صحنه‌تهایی «پکی» در جنگل و در روی صخره‌ها و این که چگونه همه چیز در اطرافش بازتابی از احساس ملول و آزرده اوست. (پکی در فیلم بروک پسر جوان و چاقی است که عینک ذره بینی ضخیمی به چشم می‌زند و سمبل تفکر و تعقل در بین کودکان است) و یا صحنه‌ای که پکی به گروه جوانان نزدیک می‌شود تا بلکه با آنها از در مسالمت درآید و یکی از آنها قطعه سنگ بزرگی را از بالای صخره به روی او می‌اندازد و او را به قتل می‌رساند. ارباب مکسها از فیلم‌های قابل تعمقی بود که جشن هنر امسال در برنامه‌های سینمایی خود گنجانده بود.

۴- به من دروغ بگو:

پیتربروک در این فیلم خود از دیدگاه

یک روشنفکر و علاقه‌مند به مسایل سیاسی روز به مسأله جنگ ویتنام توجه می‌کند، قالب اصلی فیلمش، شکلی گزارش گونه و مستند پیدا می‌کند، بی آنکه درمستند بودن خود، خصوصیات بارز این گونه فیلم‌ها را داشته باشد.

بروک زن و مرد جوانی را برای تحقیق و بررسی افکار عمومی در زمینه جنگ ویتنام نزد افراد سرشناس و بانفوذ سیاسی، اجتماعی و هنری می‌فرستد و نظر هر یک را جداگانه در سکانس‌های طولانی ثبت می‌کند. در فواصل این مصاحبه‌ها هر بار فیلم مستند یا شبه مستندی را از وقایع جنگ می‌گنجانند. تأثیری که فیلم «به من دروغ بگو» در مجموع روی بیننده می‌گذارد، با آنکه در لحظاتی چند سخت تکان دهنده است، فقط احساس ترحمی است زودگذر. برای بیننده عامی در این سردنیا که هر روز به دروغ و راست مطالبی درباره جنگ ویتنام می‌شنود، فیلم بروک غیر از ایجاد تشنگی فکر درباره این مسأله بزرگ زمان ما کار دیگری صورت نمی‌دهد. تا بحال همه مردم جهان جسته و گریخته شنیده بودند که خود سوزی راهبان بودایی در ویتنام و سایر نقاط تنها بخاطر اعتراض به کسانی است که باعث و بانی چنین جنگی خانمانسوز شده‌اند.

اما متأسفانه در پایان یکی از هیجان انگیزترین و تکان دهنده‌ترین صحنه‌های فیلم بروک، یعنی در انتهای سکانس خود سوزی راهب بودایی، مردی که مشغول بررسی علل جنگ ویتنام است به سراغ یکی از سرکردگان راهبان می‌رود و از زبان او می‌شنود که خود سوزی این مردم مذهبی صرفاً به خاطر پاک کردن آلودگی‌های شخصی است! با همین جمله،

مبارزه مؤثر و پراهمیت این گروه مذهبی
براحتی لوٹ می‌شود .

مباحثه‌ها و مصاحبه‌های طولانی و
گاه خسته کننده‌ای که بروك در فیلم خود
گنجانده است نه تنها به روشن‌تر شدن
مطلب كمکی نمی‌کند ، بلکه گاه نیز
بیننده علاقه‌مند به مسایل سیاسی را سر
درگم می‌کند .

۵- هالو

داریوش مهرجویی ، کارگردان فیلم
«هالو» با ساختن «الماس ۳۳» نام خود را
بر سر زبانها انداخت ، با ارائه فیلم «گاو»
نامش به عنوان يك کارگردان خوب و آگاه
در ایران شهره شد و اینك با ساختن
«هالو» يك باره سیر نزولی مسیر کار هنریش
را طی می‌کند .

عدم استقلال فکر و نداشتن يك
جهان بینی و بینش هنری مشخص باعث
شده است که مهرجویی در هر يك از فیلم‌هایی
که تا کنون ساخته است ، در جهتی خلاف
مسیر گذشته‌اش کشانده شود .

در «الماس ۳۳» توجه وی از حدود
بهره برداری هر چه بیشتر از امکانات
مالی سینما دورتر نمی‌رود .

در «گاو» يك باره به صورت يك
روشنفکر آگاه و بصیر در می‌آید و در
زیباترین شکل ممکن بر مسایل حاد
اجتماعی ما انگشت می‌گذارد. و در «هالو»
می‌خواهد نقشی دوگانه بازی کند؛ از يك
طرف با انتخاب سوژه ظاهراً اجتماعی
می‌خواهد توجه روشنفکران را به خود جلب
کند و از طرف دیگر با به کارگیری عواملی
سخت مردم پسند ، موفقیت مالی فیلمش
را تضمین می‌کند و در این میان متوجه
می‌شویم که او نقش خود را به عنوان يك
کارگردان حسابگر بسیار خوب بازی

می‌کند .

در نخستین فیلمش تحت تأثیر تهیه
کننده است . در دومی دکتر ساعدی است
که خط مشی و دید هنریش را تعیین می‌کند
و در سومی دور بین فیلم برداریش را در بست
در اختیار نصیریان می‌گذارد . پس آقای
مهرجویی به عنوان يك کارگردان سینما ،
در این میان چه نقشی دارد؟

مهرجویی بی شك از تكنيك سینما
آگاهست و آن را به خوبی در آثار خود
به کار می‌گیرد اما تنها تسلط بر تكنيك
نمی‌تواند به وجود آورنده يك فیلم خوب
باشد و متأسفانه تسلط بر تكنيك تنها حسن
مهرجویی در این فیلم است . او در نهایت
مهارت هر بار سعی دارد موقتاً خودش را
در پشت نامهای سرشناس و مشهور پنهان
کند و به نتیجه‌ای که می‌خواهد برسد . و
این همان روشی است که امروزه در امریکا ،
جایی که آقای مهرجویی سینما آموخته ،
از بدیهی ترین عوامل موفقیت‌های سینمایی
است ؛ کتابهای پر فروش سال ، نمایشنامه‌های
صد در صد موفق برادوی ، هنرپیشگان
مشهور از عناصر اصلی و مطمئن موفقیت
فیلم‌های تجارتي به شمار می‌روند .

نمایشنامه «هالو» نوشته علی نصیریان
را چند سال پیش با موفقیت در تهران
نمایش داده‌اند و بازیگران آن جملگی
از معروفترین هنرپیشگان سینما و تئاتر
ایران به شمار می‌روند . سوژه‌ای که برای
فیلم برداری انتخاب شده است از هر جهت
مطابق ذوق و سلیقه مردم است . پس جای
تردید نیست که فروش و استفاده چنین
فیلمی تقریباً حتمی است . (صرف نظر از
این که امکان داشت انسان از همه این
عوامل استفاده کند و فیلم خوبی بسازد
کما این که در «گاو» چنین شد و متأسفانه در
«هالو» نشد)

کوچکترین اشکال ندارد بلکه حتی بسیار جالب و قابل بررسی است. در چند صحنه اولیه فیلم، یعنی خدا حافظی آقای هالو با دوستان و اقوامش و ورود او به گاراژ یکی از مؤسسات مسافری و به سرقت رفتن چمدانش و پرتاب شدنش در خیابانهای تهران، بی شک نوید فیلمی فوق العاده را می دهد. در حقیقت در همین چند صحنه که دست مهرجویی تا اندازه ای باز است، به خوبی نشان می دهد که از ذوق بسیار زیادی در پرورش این گونه موضوعات برخوردار است.

«آقای هالو» از شهر یا قصبه کوچک محل اقامتش سری به تهران می زند تا اگر امکان پیدا شد با دختری تهرانی ازدواج کند. در تهران با مسایل و مشکلاتی که معمولاً در همه شهرهای بزرگ برای افراد شهرستانی وجود دارد روبرو می شود. در این میان عاشق زنی می شود که ظاهری آراسته دارد اما در پایان متوجه می شود که زنی بدکاره است. سرخورده و مأیوس اما تجربه اندوخته، شهر بزرگ را پشت سر می گذارد و به خانه خود بازمی گردد. تا این جای قضیه ظاهراً نه تنها

صحنه ای از فیلم «هالو»



خرج کند و این طبیعی است، اما موقعی که بی برد که عشق بزرگ زندگیش زن بدکاره‌ای بیش نیست، تنها عکس العملش این است که به سراغش می‌رود و می‌خواهد «به سرش آب توبه بریزد».

ما در این جا دیگر با مردی ساده و خوش قلب که کلاه سرش رفته، روبرو نیستیم بلکه طرف ما مردی است سفیه و نادان.

در بعضی از صحنه‌ها که دیگران می‌خواهند فریبش دهند که مثلاً فلان سند را امضاء کند و او با هوشیاری فردی شهرنشین از امضاء آن خودداری می‌کند، از رفتار دیگران آنقدرها تعجب نمی‌کند و فقط به گفتن، «عجب! عجب!» اکتفا می‌کند. بهر حال ما پس از پایان فیلم است که متوجه می‌شویم آقای هالو معجونی از سادگی، خوش قلبی و بلاهت است.

از کسی که می‌خواهد تضاد بین شهر نشینی و روستا یا قصبه نشینی را تشریح کند و برمسایل بی‌شمار و گاه غیر انسانی شهرهای بزرگ انگشت بگذارد، انتظار می‌رود که تپپی را برگزیند که تقریباً از نظر فهم و شعور در حد میانگین آدمهای قصبات و شهرهای کوچک باشد.

آقای هالو به علت واکنش‌های نادرست و غیرطبیعی‌اش در برابر حوادث و پیش آمدها برای چنین داستانی در محیط کشور ما، انسانی تقریباً استثنایی است و ما از نظر اخلاقی مجاز نیستیم که برای سوزهای به این خوبی، تپپی به این ابلهی انتخاب کنیم و این گناه کارگردان و نویسنده آنست. نصیریان به عنوان هنر پیشه‌تئاتر شاید برخورددار از خصوصیات خوب يك هنرپیشه باشد اما به عنوان يك سناریست، جای حرف بسیار باقی می‌گذارد و مهرجویی از نظر فنی کارگردان

اما به تدریج هرچه موضوع داستان به جلو می‌رود، متوجه می‌شویم که ما در این فیلم با شخصی تقریباً استثنائی روبرو هستیم. بلاهای متعددی که بر سر او می‌آورند و عکس العمل‌های عجیبی که او از خود نشان می‌دهد، ما را آگاه می‌کند که در این جا به جای هالو با مرد سفیه و ابلهی روبرو هستیم.

در پایان فیلم متوجه می‌شویم که تناقض در شیوه فکر و نحوه بیان در سراسر آن موج می‌زند.

آقای هالو با همه سادگی‌هایش لباس مرتب می‌پوشد، کراوات می‌زند، برخوردش با مردم مؤدبانه است و دفترچه شعرش را که در واقع نشانه علاقه او به ادب و معرفت است، هیچگاه از خود دور نمی‌کند. همه این خصوصیات از او آدمی می‌سازد که در نظر اول سمپاتیک و قابل ترحم است.

اما واکنش چنین مردی با این خصوصیات در برابر حوادثی که برایش پیش می‌آید، ابلهانه است و همین باعث عصبانیت تماشاگر می‌شود.

توجه داشته باشیم به این مطلب مهم که هرگاه مردی ساده و بی‌پیرایه از يك شهر كوچك یا ده در برابر واقعه خوش حال کننده یا تأثرانگیزی قرار بگیرد، واکنشش معمولاً به مراتب شدیدتر و تکان دهنده تر از واکنشی است که يك فرد شهری در برابر همان حادثه از خود بروز می‌دهد، (و این مطلبی است که معمولاً در همه جای دنیا یکسان است). اکثر فیلم‌های پیتر و جرمی از ایتالیا بهترین نمونه این گونه تضادهاست)

آقای هالوی مهرجویی موقعی که عاشق زن بدکاره می‌شود به طور طبیعی حاضر است همه پول خود را در راه او

طرف دیگر می‌خواهد روابط دختران و پسران را در سطوح مختلف تجزیه و تحلیل کند. تقوایی در این نخستین فیلم بلند خود متأسفانه به جای پرداختن به موضوع اصلی، یعنی نمایاندن عدم تفاهم و هماهنگی بین دو نسل، در بررسی سطحی مسایل جنبی غوطه‌ور می‌شود.

دختران سرهنگ در تهران به شغل پرستاری مشغولند و هر کدام از آنها با جوانی رابطه نزدیک دارد، سرهنگ که روزگاری مفتون قدرتمندی و شکوه افسری خود بوده، اینک باز نشسته شده است و با زن جوان خود به دیدار دخترانش می‌آید. در یک سکافس جالب به یاد دوران خدمت خود در سر بازخانه می‌افتد و یاد خاطرات گذشته‌اش او را عذاب می‌دهد هنوز چند روزی از اقامتش در تهران نگذشته است که در پایان شبی که دخترانش جشنی برپا کرده‌اند، کارش به تیمارستان می‌کشد؛ یکی از دخترانش خودکشی می‌کند و دیگری به رابطه خود کماکان ادامه می‌دهد.

تقوایی در تجزیه و تحلیل روحیات و خصوصیات سرهنگ که در اجتماع ما سخت قابل تعمیم است متأسفانه کوتاه می‌آید و قسمتی از وقت فیلم خود را اختصاص به کشمکش‌ها و جدال‌های بیهوده و روشنفکرانه می‌دهد.

فیلم تقوایی از چند صحنه خوب و حساب شده خالی نیست اما در مجموع تأثیری نامطلوب می‌بخشد. بازی هنر-پیشگانش، غیر از بازی مشکین در نقش سرهنگ و تا اندازه‌ای ثریا قاسمی در نقش همسر سرهنگ، بسیار سطحی و تو خالی بود. انتخاب چند شاعر اسم و رسم‌دار که کوچکترین نشانه بازیگری در آنها نیست برای بازی در این فیلم خود بخود

ورزیده‌ایست اما فاقد یک فکر مستقل و جهان‌بینی خاص است. خیلی زود مفتون ظواهر امری می‌شود. و این برای کارگردانی نوپا که می‌خواهد یکی از راه‌گشایان سینمای مبتذل بومی کشورش به سوی تعالی باشد، تأسفانگیز است.

۶- آرامش در حضور دیگران

فیلمی است از ناصر تقوایی براساس قصه‌ای از دکتر غلامحسین ساعدی. تقوایی کوشیده است در این فیلم از یکطرف موقعیت روانی سرهنگی باز



صحنه‌ای از فیلم «آرامش در حضور دیگران»

نشسته را که بازن جواتش به تهران باز گشته و شاهد روابط خصوصی دخترانش با مردان جوان است بررسی کند و از

انسان را به فکر وامی دارد که آیا تقوایی نخواسته است از اسم آنها در رونق بخشیدن به کار سینمایی خود بهره برداری کند؟ امیدواریم که چنین نباشد.

۷- سه فیلم کوتاه :

کدام قله کدام اوج ؟ - یاضامن آهو- وپارسیان هند سه فیلم کوتاهی بود که در آخرین برنامه سینمایی جشن هنر به نمایش درآمد.

کدام قله کدام اوج ؟ ساخته ابراهیم وحید زاده فیلمی بود درباره تمرین کشتی گیران و روابط پشت پرده ای که در انتخاب آنها برای مسابقات وجود دارد. کارگردان آن برای بررسی چنین موضوعی خود را در فرم غرق می کند و آنچنان مفتون حرکات می شود که فیلمش بصورت اثری سر درگم و بی هدف درمی آید.

یا ضامن آهو: اثر پرویز کیمیای می توانست اثری بسیار زیبا باشد اگر در انتخاب صحبت های متن اثر دقت و وسواس بیشتری می شد. دوربین کیمیای با جرکتی آهسته و حساب شده از راهروهای حرم امام رضا عبور می کند و شکوه و جلال و عظمت آئینه کاریها و مقرنس کاری های طاق ها و رواق ها را جلوه گرمی سازد. کیمیای با هوشیاری بسیار تضاد و عدم هم آهنگی بین این زیبایی بی نظیر را که فخر هنر اسلامی ایرانست با مردمی که در لباس های زنده و کشیف به زیارت آن آمده اند می نمایاند. گویا کیمیای به آنچه سینما در اختیارش گذاشته بسنده نمی کند و لازم می داند که از کلام نیز برای القاء آنچه می خواهد نشان دهد، یاری بگیرد و همین جا اشتباه بزرگ او ظاهر می شود. در متن قسمت اعظم فیلم

ناله های دلخراش و فریادهای کسالت بار کسانی بگوش می رسد که حاجت خود را می طلبند و این فریادها زیبایی تصویر را مخدوش می کند.

زیباترین و فراموش نشدنی ترین صحنه فیلم به عقیده من صحنه ایست که دوربین کیمیای از بالا به پائین ضریح را در کادر دارد و مردم با عجله از همه طرف ضریح را در میان می گیرند.

در اینجا قدرت القایی صحنه به اوج می رسد. کیمیای با این فیلم کوتاه خود نشان می دهد که فیلم سازی آگاه و هوشیار است، امیدوار باشیم که «یاضامن آهو» پایان کارش نباشد.

سومین و بدترین فیلم کوتاهی که در این برنامه دیدیم وپارسیان هند ساخته احمد فاروقی بود، این فیلم در بدترین شکل ممکن با ده ها عیب و نقص فنی می خواست فیلم مستندی باشد از کارها و فعالیت پارسیان در هند. این فیلم حتی از نظر زیبایی ظاهری به پایه فیلم های معمولی خبری هم نمی رسد و بی هدف هر چه در برابرش قرار می گیرد ثبت می کند. واقعاً جای تأسف است که این فیلم و نظایر آن را در برنامه سینمایی يك فستیوال می گنجانند.

۸- ریتم در تخت جمشید :

این فیلم که در حقیقت نوعی فیلم تبلیغاتی در مورد جشن هنر شیراز در سال ۱۳۴۸ است، توسط فرانسوا رایشنباخ، کارگردان معروف فرانسوی ساخته شده است، دوربین رایشنباخ با ریتمی تند تصاویر متعددی از فرودگاه مهرآباد، هتل های بزرگ تهران، رامسر و تخت جمشید را درهم می ریزد و مثلاً تماشاگر تصویر است را به شیراز

می کشاند. چون تم اصلی جشن هنر به سازهای ضربی اختصاص دارد، صحنه های زیادی از برنامه های جشن را درهم ادغام می کند و در فواصل آن دور بینش هر بار به مدت چند دقیقه به دنبال پرواز آرام پرندگان بر فراز تپه های خشك جنوب ایران سیر می کند.

گاه نوازنده ای را در کادر می گیرد و بیش از چند دقیقه مستقیماً اجرای او را نمایش می دهد و صبر می کند که نوازنده خودش کارش را تمام کند. چنین به نظر می رسد که برایش گذشتن از موضوعی و پرداختن به مطلبی دیگر دشوار می آید! رایشنباخ به خیال خود می خواهد در این فیلم کوتاه تضاد و عدم هماهنگی غیر قابل انکاری را که از نظر اجتماعی در بین طبقات مختلف مردم وجود دارد نشان دهد اما شیوه اش آنچنان ابتدایی و سطحی

است که نه تنها به نتیجه مطلوب نمی رسد بلکه به کار اوسخت لطمه می زند. دور بینش را به دهات اطراف شیراز می برد و کلوز آپ های متعددی از کودکان و زنان ژنده پوش می گیرد و باز هم دور بینش را در هوا و زمین بیهوده به جولان در می آورد و باز به شیراز و جشن هنر بازمی گردد.

رایشنباخ برای تجارتی شدن فیلمش دست بهر کاری می زند. جای اجرای قطعات مختلف را عوض می کند تا به خیال خودش تصاویر زیباتر و اروپایی پسند تر باشد. مثلاً اجرای رقص هندی در هوای آزاد به زیر طاق کاخ ارم منتقل می شود زیرا آئینه کاری های این محل تصاویر توریست پسندتری را در اختیارش می گذارد. رویهم رفته فیلم «ریتم در تخت جمشید» از بدترین فیلم های تبلیغاتی بود که دیدیم.

ح : میزگردهای هنری

امسال نیز مانند گذشته میزگردهای متعددی در مورد بحث در باره مسایل هنری تشکیل شد. از بارورترین میزگردهای امسال، میزگردهایی بود که در زمینه «تئاتر آیینی با شرکت پرژوی گروتوفسکی» پیتربروک و چند تن از هنرمندان ایرانی تشکیل شد. در این گفتگوها گاه صحبت ها به بیراهه می رفت و جلسه بی آنکه به نتیجه ای برسد خاتمه می پذیرفت. در این برخوردها ما توانستیم با نظرات و تئوریهای گروتوفسکی، هنرمند ارزنده و بزرگ لهستانی آشنا شویم. ضمناً فرصت خوبی برای هنرمندان ما بود تا از جدیدترین نظریه ها در زمینه اهمیت بازیگر، سنت

و نوآوری و سایر مسایل تئاتر امروز آگاهی پیدا کنند.

میزگردهایی که درباره تئاتر ایران و بخصوص تأثر ویس و رامین با شرکت آربی اوافسیان، خانم تجدد، داود رشیدی و تنی چند از هنرمندان ایرانی تشکیل شد، مانند همیشه بجای بحث و تجزیه و تحلیل هنری اثر، کار به مجادله و گفتگو های بی ثمر کشید.

از میزگردهای دیگری که در چهارمین جشن هنر شیراز تشکیل گردید، میزگرد مربوط به موسیقی الکتروا کوستیک بود که در آن ملک آزاریان به تشریح و تجزیه و تحلیل موضوع مورد بحث پرداخت. میزگردی هم که درباره بررسی

رو به رفته میزگردهای هنری به علاقه‌مندان و هنرمندان ایرانی امکان داد تا در زمینه‌های گوناگون تحولات هنری جهان با نظرات بزرگان رشته‌های مختلف هنری آشنا شوند.

تنها میزگردی که جایش متأسفانه در شیراز خالی بود، میزگرد در باره مسایل سینمایی بود که معلوم نیست چرا طی این چند سال هیچ‌کس به فکر تشکیل نیفتاده است.

تئاتر شرق و غرب تشکیل شد، از میزگردهای بسیار جالب و ثمربخش این جشن بود.

یکی دیگر از جالب‌ترین جلسات بحث و گفتگو در چهارمین جشن هنر شیراز، میزگردی بود در باره «مراسم قبایل بدوی و نفوذ آن در تئاتر معاصر» که در آن متخصصان مردم‌شناسی و استادان سرشناسی نظیر فولکهنیونی، ژان ماری سرو، ژان روش، ژان دووینو و مادام دوسوتی در آن شرکت داشتند.

و: بررسی کلی برنامه‌ها

شاهد هنر‌نمایی‌های آنها باشیم. متأسفانه برنامه‌های سینمایی امسال آن‌طور که شایسته یک جشنواره جهانی باشد با دقت تنظیم نشده بود. بزرگترین خلأ سینمایی امسال عدم شرکت فیلم‌های اینگمار برگمن بود.

معمولاً رسم بر اینست که وقتی قرار می‌شود فیلمی در جشنواره‌ای شرکت کند، حداقل از دو ماه قبل باید نسخه‌ای از آن در دفتر فستیوال آماده باشد و در این مورد گردانندگان جشن هنر کوتاهی کرده‌اند. امسال برخلاف سالهای گذشته، جشن هنر از نظر تشکیلاتی نیز قدمی به جلو گذاشته است، گرچه هنوز مواردی که قابل ایراد باشد زیاد است.

در خاتمه یک بار دیگر لازم می‌دانیم به گردانندگان جشن هنر و تلویزیون ملی ایران هشدار دهیم که اگر کمتر مجلسی تلویزیون با سرعت در حال ضعیف شدن است، سرمایه‌گذاری تلویزیون در فیلم‌های بعضی از کارگردانان جوان بی‌نتیجه و بیهوده است و متأسفانه در انتخاب فیلم‌های ایرانی جشنواره دقت زیادی نشده است.

پس از بررسی کوتاهی که تا کنون در این مقاله صورت گرفته باین نتیجه می‌رسیم که جشن هنر امسال، جشن موفق بوده است و این شاید که نخستین بار باشد که گردانندگان جشن هنر موفق می‌شوند با برنامه‌ای صحیح و حساب شده برای یک فستیوال جهانی خطومشی مشخص و درستی تعیین کنند.

اختصاصی این جشنواره به تئاتر آیینی باعث خواهد شد که تئاتر ما از تنگنایی که گرفتار آنست بیرون آید و جنبشی کند و اگر چنین شود، جشن هنر اجر خود را دریافت داشته است.

انتخاب درست و بجای گروه‌های هنری در سطحی که در جشن هنر شیراز شرکت داشت، از موفقیت‌های انکار ناپذیر گردانندگان آنست. البته لازم بود در برنامه‌های تئاتر آیینی امسال جشن هنر از گروه‌های تئاتری هندوژاپن نیز دعوت به عمل می‌آمد تا خلأی در برنامه‌های تئاتر آیینی مشاهده نمی‌شد. با آنکه نمایش «مراسم چم» از نیال در برنامه گنجانده شده بود، اما به علل نیامدن این گروه ما نتوانستیم

اما همه معایبی که برشمرديم مانع جشن هنر شیراز به گردانندگان آن صمیمانه از آن نخواهد شد که برای نخستین بار تبریک بگوئیم .
 بخاطر موفقیت های کم نظیر چهارمین هوشنگ طاهری

ماه کنگره

- شهریور امسال را می توان ماه کنگره نامید زیرا که ؛ در این ماه نخست کنگره «ایران شناسی» دانشگاه تهران و پس از آن کنگره های « شیمیست های ایران » و « ژنتیک » در تهران برگزار شد و نیز در شیراز « کنگره گیاه شناسی پزشکی ایران »، در مشهد « کنگره هزاره بیهقی »، در اصفهان « کنگره معماری » و در رامسر « کنگره پزشکی » تشکیل شد .
- کنگره ایران شناسی از تاریخ ۱۱ تا ۱۶ شهریور در دانشکده ادبیات دانشگاه تهران برپا گردید . شرکت کنندگان در این کنگره ۲۴۸ نفر بودند که از این عده ۲۳۱ تن ایرانی و بقیه ایران شناسان خارجی بودند . مشهورترین شرکت کنندگان خارجی این کنگره آقای نذیر احمد رئیس دانشکده ادبیات دانشگاه علی گره از هندوستان ، آقای ریچارد فرای استاد دانشگاه هاروارد و خانم نیکی کدی از امریکا و آقای نیس استاد دانشگاه اورشلیم ، بودند .
- کنگره دارای یازده بخش بود ؛
- ۱- تحقیقات ادبی مربوط به ایران دوره اسلامی .
 - ۲- تاریخ و جغرافیای دوره اسلامی .
 - ۳- زبان شناسی و لهجه های ایرانی .
 - ۴- دستور زبان فارسی .
 - ۵- باستان شناسی و هنر .
 - ۶- تاریخ و جغرافیای پیش از اسلام .
 - ۷- دین و عرفان و فلسفه .
 - ۸- علوم ایرانی .
 - ۹- ادبیات معاصر ایران
 - ۱۰- مردم شناسی و فرهنگ عامه .
 - ۱۱- کتاب شناسی و نسخه شناسی .
- فعالیت این کنگره در بعضی بخش ها از آن جمله بخش زبان شناسی قابل توجه بود . این بخش تصمیم گرفت که انجمن زبان شناسی ایران را تأسیس کند و برای یکنواخت کردن اصطلاحات زبان شناسی کمیسیونی تشکیل گردد و نیز تصمیم به جمع آوری نسخه های خطی و اسناد و مدارک تاریخی و چاپ متون مربوط به علوم و فلسفه در ایران و ترجمه کتب های ایرانی پیش از اسلام به فارسی از اقدامات مهمی است که در قطعنامه کنگره گنجانیده شده است .
- در میان خطابه هایی که در کنگره ایراد شد ، خطابه های جامع و مفیدی وجود داشت که امید است همانطور که وعده داده شد بصورت مجموعه ای چاپ شود و در دسترس همگان قرار گیرد .
- در جوار این کنگره نمایشگاهی از عکس چهره های ادیبان ۵۰ سال اخیر

ایران و عکس‌هایی از آثار باستانی کشور و یک نمایشگاه کتاب ترتیب یافته بود .
کنگره در شهر یورماه آینده باردیگر برپا خواهد شد.

م م

کنگره هزاره بیهقی

باهمت و ابتکار دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد ، به منظور تجلیل مقام شامخ علمی تاریخ‌نویس نامدار ایرانی در قرن پنجم هجری ابوالفضل بیهقی ، مجلس بزرگ داشت ابوالفضل بیهقی از روز ۲۱ تا ۲۵ شهریور ۴۹ در شهر مقدس و مصفا و تاریخی مشهد برگزار شد. گروهی بزرگ از همه جا، از برجسته‌ترین فضلا و نویسندگان و دانشمندان و علمای تاریخ ایران و سایر کشورهای جهان برای شرکت در این مجمع بین‌المللی و باشکوه گردآمده بودند .

بیهقی کیست ؟

ابوالفضل محمد بن حسین دریکهزار و پنج سال پیش از این در ده گمنام و دور افتاده « حارث آباد » از قراء « بیهق » واقع در خراسان بزرگ به دنیا آمد و به مناسبت نام زادگاه خود بعدها به « بیهقی » شهرت یافت. دریغا که از زندگانی این نویسنده و مورخ بزرگ اطلاع زیادی در دست نیست؛ همین قدر می‌دانیم که وی باغز نویان معاصر بود و با سمت دبیری به دیوان رسائل سلطان محمود بن سبکتکین که به ریاست خواجه بونصر مشکان اداره می‌شد راه یافت و قریب ۲۰ سال منشی رسائل غزنویان بود و در آن روزگار عبدالرشید غزنوی خود اداره دیوان رسائل را برعهده گرفت ، اثر معروف و

جاودانی او « تاریخ بیهقی » است که به نام « تاریخ مسعودی » نیز موسوم می‌باشد و این خود قسمتی است از تاریخ کبیر آل سبکتکین که در اصل در ۳۰ مجلد نوشته شده اما در دستبرد تطاول زمان ۲۹ مجلد از آن مفقود گشته و تنها یک جلد از آن مربوط به وقایع سلطنت مسعود باقی است. بیهقی عمری بالنسبه دراز، نزدیک ۸۵ سال، یافته و در صفر سال ۴۷۰ هجری در گذشته است.

مجلسی بزرگ داشت ابوالفضل بیهقی در ساعت ۹ صبح روز شنبه ۲۱ شهریور ۴۹ در تالار رازی دانشگاه مشهد با سلام شاهنشاهی و پیام ملاطفت آمیز شاهنشاه آریامهر گشایش یافت . پس از سخنان آقای دکتر عبدالله فریار رئیس دانشگاه مشهد آقای دکتر جلال متینی رئیس دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد جهات برگزاری چنین مهمی و جزئیات برنامه مربوط به آن را به تفصیل بیان داشت . آن‌گاه پیام دانشگاه‌ها و مؤسسات علمی و فرهنگی کشور به عنوان این مجلس قرائت شد.

جلسات سخنرانی در تالاریلی کلینیک برگزار می‌شد : صبح‌ها ساعت ۸ و عصرها ساعت ۴ . وقت صحبت برای هر سخنران ۲۰ دقیقه و مجال بحث و جواب به سوالات حاضران ۱۰ دقیقه تعیین شده بود. چهل نفر از برجسته‌ترین دانشمندان ایرانی و خاورشناسان و فضلاء کشورهای دیگر درباره مسائل گوناگونی از « تاریخ بیهقی » سخنرانی‌های بسیار ارزنده‌ای ایراد نمودند .

علاوه بر دعوت شدگان برای شرکت در این مجلس جمعی کثیر نیز از اساتید دانشگاه و فضلاء خراسان ساکن مشهد در جلسات شرکت می‌کردند . جلسات

سخنرانی به وسیله رئیسی که برای هر جلسه انتخاب می شد به بهترین صورت ممکن اداره می شد به نحوی که در طول جلسات هیچ گاه از بگومگوهای دوفره و بحث های چند نفره که غالباً در چنین مجالسی پیش می آید و قهراً مانع ادامه کار بر طبق برنامه پیش بینی شده می گردد پیش نیامد. هر چند میدان سخن فراخ و دامن مطالب تهیه شده دراز بود اما هیچ سخنران از وقتی که برایش معین شده بود عدول نکرد و با توجه به اخطار چراغ چشمک زن که دقایق آخر وقت را اعلام می نمود سخن خود را با اخذ نتیجه به پایان می کشانید.

در آخرین روز مجلس، چهارشنبه ۲۵ شهریور ساعت ۵ بعد از ظهر مسوود قطعه نامه مجلس بزرگ داشت ابوالفضل بیهقی با آداب و شکوهی خاص که در خور مقام والای وی بود قرائت شد و به تصویب رسید:

مجلس بین المللی بزرگداشت مورخ نامدار ابوالفضل بیهقی از روز ۲۱ تا ۲۵ شهریور ماه ۱۳۴۹ با شرکت ۷۲ تن از دانشمندان و محققان هفت کشور در دانشگاه مشهد و به اهتمام دانشکده ادبیات و علوم انسانی این دانشگاه تشکیل گردید اعضای این مجمع پس از شرکت در نه جلسه و قرائت چهار مقاله تحقیقی و بحث درباره آنها قطعه نامه زیر را تصویب و اعلام می کنند:

۱- مراتب سپاسگزاری خود را به پیشگاه مبارک شاهنشاه آریامهر، که با پیام عنایت آمیز اعضای این مجمع را دلگرم و مباهای فرمودند، تقدیم می دارند.

۲- ضمن تقدیر و تجلیل فراوان از خدمات افرادی که به تصحیح و طبع تاریخ بیهقی و تحقیق در زمینه های مختلف آن

پرداخته اند و با توجه به چاپ جدیدی که دانشگاه مشهد از تاریخ بیهقی از چندی پیش شروع کرده است و بزودی منتشر خواهد کرد و نیز چاپ و انتشار مجموعه مقالات تحقیقی که برای این مجمع تهیه شده است پیشنهاد می شود برای تکمیل تحقیقات و عرضه کردن مطالعات دیگر طرح تحقیقات زیر توسط دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد و با همکاری افراد علاقه مند و بصیر دیگر دانشگاه ها عملی گردد:

الف - ترجمه تاریخ بیهقی بر اساس چاپ جدید به یکی از زبانهای انگلیسی یا فرانسوی.

ب- گردآوری خطی تاریخ بیهقی یا میکرو فیلم آنها و نیز کلیه اسناد و مدارک مربوط به این کتاب در کتابخانه مرکزی دانشگاه مشهد.

ج- تدوین کتابشناسی کامل و توصیفی مربوط به تاریخ بیهقی شامل معرفی کلیه نسخه های خطی موجود و چاپ های مختلف و تحقیقات مربوط.

د- ترجمه آن قسمت از تحقیقات ایران شناسان در باب تاریخ بیهقی که مورد نیاز محققان است.

ه- نشر کتابی شامل زندگی نامه ابوالفضل بیهقی و نقد و تحلیل کتاب او.

و- تهیه رسالات تحقیقی در خصوص این گونه موضوعات:

مختصات دستوری و لغوی تاریخ بیهقی.

جغرافیای تاریخی کتاب تاریخ بیهقی.

ز- تدوین فرهنگنامه تاریخ بیهقی شامل لغات و ترکیبات و اصطلاحات مهم و اعلام تاریخی و جغرافیایی.

۳- به منظور بزرگداشت و زنده

نگاهداشتن نام ابوالفضل بیهقی پیشنهاد می شود اقداماتی از این قبیل صورت گیرد؛ ایجاد بنای یادبود ابوالفضل بیهقی در شهر سبزوار که اعضای مجمع امیدوارند به اهتمام انجمن شهر و شهرداری سبزوار انجام پذیرد. تهیه و نصب پیکره ابوالفضل بیهقی در محوطه دانشگاه مشهد. نامگذاری تالارها، خیابانها، میدانها، و دبیرستانها به اسم ابوالفضل بیهقی.

در خاتمه از پیامهای رسیده و نیز از اظهار علاقه دانشگاهها و سازمانهای علمی ایرانی و دیگر کشورها ابراز امتنان می کند. اقدام دانشگاه مشهد و دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد در ایجاد این مجمع علمی و حسن اداره و پذیرایی صمیمانه ای که مورد تأیید همگان است موجب قدردانی و تشکر اعضای این مجلس است.

بعضی از نکته های چشم گیر «پیرامون مجلس بزرگداشت ابوالفضل بیهقی»: تنوع و عمق و تازگی و دل انگیزی مطالبی که سخنرانان در مجلس بیان می داشتند.

نظم کم سابقه و سکون و آرامش در جلسات.

انبوهی شرکت کنندگان در مجلس از روز نخست تا پایان مجلس. ذکر خیر گذشتگان دانشور که می بایست در این مجلس شرکت می کردند اما در گذشته بودند و جای ایشان بس خالی بود؛ استادان فقید بدیع الزمان فروزان فر و سید محمد فرزانه تجلیل از استاد دکتر علی اکبر فیاض به خاطر مساعی ایشان در تصحیح و تحشیه و چاپ انتقادی کتاب تاریخ بیهقی.

بالاخره پذیراییهای بسیار گرم و صمیمانه دانشگاه مشهد خاصه دل سوزیها و مراقبتهای دکتر جلال متینی استاد دانشگاه ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد و دکتر غلامحسین یوسفی استاد محترم دانشگاه مشهد در شرکت کنندگان در این مجلس گرامی اثر بسیار مطلوب و فراموش ناشدنی گذارد. کوتاه سخن در حق شناسی و تجلیل و بزرگداشت ابوالفضل بیهقی مورخ شهیر و نامبردار خراسان اقدامی نمودند بس شگرف که از بیان خود صاحب مجلس، بیهقی، باید گفت: «چنان حق گزارند او را که مانند آن کس یاد نداشت»^۱.

علی فاضل

اپرا

اپرای هلندی سرگردان^۲

تالار رودکی، پس از سه ماه تعطیل، باردیگر فعالیت هنری خود را با نمایش اپرای هلندی سرگردان اثر ریچارد واگنر، آهنگساز بزرگ آلمانی آغاز کرد. اورتور این اپرا با موتیفی که

مبین مردی نفرین شده و رنج دیده بود آغاز شد و بعد، حالات زن محبوب و ناجی اوستنا توصیف گردید تمسنادارای پاساژهای نرم و آرامش دهنده ای است و پس از آن طوفان و سرانجام لحظه نجات از درد زندگی و رهایی روح از تخته

۱- تاریخ بیهقی تصحیح دکتر فیاض ص ۵۱۹

بند تن و گریزش به ورای مرز وجود. پایان این اورتور لحنی بس با شکوه دارد و سرشار از بهجت است. پس از پایان اورتور، نمایش آغاز می شود.

پرده اول کشتی دالاند تاجر نروژی را نشان می دهد که گرفتار طوفان شده است؛ سپس کشتی عظیمی بادکل قرمز و ناخدائی که لباس های سیاه به تن دارد در نزدیکی کشتی دالاند پهلوی می گیرد. این کشتی متعلق به هلندی سرگردان است که سر نوشت او را محکوم کرده است که تارستاخیز همچنان بر پهنه مشوش دریاها سرگردان باشد و این کیفر تصمیمی بود که مرد هلندی بر ضد قضا و قدر گرفته بود؛ زیرا زمانی او سوگند خورده بود که کشتی خود را که دچار طوفانی سخت شده بود بهر نحو شده به ساحل برساند و بر تقدیر پیروز شود، اما ناگهان صدای خنده رعب انگیزی از اعماق دریا شنیده شده بود و از آن پس مرد هلندی که گستاخانه و نسنجیده سخن گفته بود محکوم شد که تا قیامت بر سینه خسته و مشوش دریاها سرگردان بماند و حتی نمی توانست خود را به وسیله شخص دیگری به زندگی اش خاتمه دهد. بر او مقدر شده بود که مدام تا ناکجا براند و براند، لیکن هر هفت سال یکبار به ساحلی افکنده می شد تا در جستجوی زنی باشد که تا دم مرگ نسبت به او وفادار بماند اگر چنین زنی پیدا می شد دیگر از لعن و نفرین ابدی رهایی می یافت.

هلندی اینک از عرشه کشتی اش به دریا می نهد، در این هنگام دالاند به روی عرشه کشتی خود می آید و با هلندی و سرگذشت غم انگیزش آشنا می شود. هلندی مبلغ هنکفتی به دالاند می دهد تا

او را در خانه اش مهمان کند، دالاند با خوشحالی می پذیرد و قول می دهد که دخترش را هم به او بدهد.

پرده دوم آشنائی سنتا دختر دالاند با هلندی است. در این ملاقات سنتا قول می دهد که تا آخر عمر نسبت به هلندی وفادار بماند.

پرده پایان هنگامی است که هلندی باید به کشتی اش باز گردد، در این صحنه نخست «اریک» را - مردی که سنتا را دوست دارد - می بینیم که با سنتا مجادله می کند و او را از رفتن به کشتی هلندی باز می دارد در این زمان هلندی از راه می رسد و ازدور شاهد گفتگوی آن دو می شود و نتیجه نسبت به وفاداری سنتا شك می کند آنگاه در حالی که او را نفرین می کند به طرف کشتی خود به راه می افتد و می خواند:

«تو تنها زنی بودی که خیال می کردم مرا از این طلسم شوم می رهایی ...

تقرین بر تو ... نفرین بر تو ...

اما سنتا لحظه ای بعد خود را به ساحل می رساند و کشتی محبوبش را می بیند که با تنها سر نشین غمگینش در وهم آبها و تاریکی شب دور می شود، خود را به عرشه کشتی دالاند می رساند و می خواند: قدر فرشته خودت را بدان

که به عهد خود پای بند است

اینک اینجا ایستاده ام

و تا دم مرگ بتو وفادار

آنگاه خود را به دریا می افکند و جان می سپارد. وفاداری سنتا نسبت به هلندی سبب رهایی او از سرگردانی می شود. چند لحظه بعد وهم کشتی هلندی را می بینیم که به آرامی در آبها فرو می رود و مرگ مقدس پس از سالها سرگردانی هلندی را به آغوش می کشد.

نوشته اند که افسانه هلندی سرگردان را واگنر زمانی که جوان بود و جویای نام در یک سفر دریائی که از ریگابه لندن می رفت از ملوانان شنیده بود؛ در نیمه راه این سفر ناگهان دریا آشفته شد و کشتی کوچک آنان چون قوئی بر صحنه ناآرام و گسترده دریا به بازی گرفته شد و مسافران را سخت در وحشت و ترس فروبرد. وحشت و هراس دریای طوفانی و فریادهای ملوانان و گاه گاه همسرایی آنان و داستان اندوه بار هلندی سرگردان بر قوه تخیل و تصور موسیقیدان جوان تأثیر بسیار شدیدی بجا گذاشت.

و نیز گفته می شود که پیش از این سفر واگنر با کتاب های نریش هایند اشاعر آلمانی که به سال ۱۸۳۱ با عنوان از خاطرات آقای شنابل و بسکی^۲ منتشر شده بود آشنایی داشته است، هاینه در این داستان زندگی افسانه ای هلندی سرگردان را بیان کرده است و در آن بار دیگر مسئله جبر و سرنوشت ازلی را عنوان کرده که خود سخت به آن معتقد بوده است.

در هر صورت با این آشنایی و آن تجربه و موقعیت خاص واگنر در پاریس - جایی که هلندی را تصنیف کرد - در آفرینش این اثر نقش بسیار حساسی دارند. واگنر در پاریس موقعیتی را که پیش بینی می کرد به دست نیاورد، علاوه بر این احساس غربت و تنهایی می کرد و همین ها باعث شد که شباهت فراوانی بین خود و هلندی سرگردان بیابد، چه هر کدام به نحوی در آغوش طوفان در تکاپوی پناهگاهی امن بودند و واگنر هنگامی که این اپرا را نوشت و موسیقی

کرد ۲۶ سال داشت و این دومین اثرش بود، اولین کار او «ریین سی ۳» نام داشت. اپرای هلندی سرگردان در ۱۸۴۲ در اپرای «درسدن» بر صحنه آمد، اگر چه صاحب نظران عقیده دارند که این اثر در میان کارهای واگنر آسانترین آنهاست لیکن همین هم برای اپرای نوبنیاد ما سنگین است رودلف شکل کارگردان آلمانی که برای کارگردانی این اپرا به تهران دعوت شده از کارگردانانی است که در آثار واگنر استاد است و دیدیم که در حدامکانات تالار رودکی اجرای خوبی عرضه کرد.

در تجسم دریا از پروژکتور استفاده شده بود که به گمان من اگر از فیلم استفاده می شد خیلی بهتر بود زیرا که پروژکتور تنها یک صحنه را تکرار می کرد آنهم در سطحی نسبتاً بالاتر از جایی که کشتی لنگر انداخته بود، اما در عوض ملوانان با حرکت ملایمی که به هنگام همسرایی به اندام خود می دادند برخورد موج را با کشتی به نحوی نمایان می کردند. در پرده دوم دکور همین بسیار سمبلیکی از ذهن سنتا بود زیرا تصویر بزرگ و سیاه رنگ و وهم انگیز هلندی بر پیشانی کارگاه نجریسی خانه دالاند و حرکات نامنظم این تصویر، نشان دهنده سیمای مبهمی است که سنتا پیش از دیدن هلندی در ذهن خود از او دارد.

هنرمندانی که نقش های اول این اپرا را به عهده داشتند عبارتند از بوگو-میل هانوف در نقش هلندی باریتون، سودا به تاج بخش در نقش سنتا، سوپرانو، فریتس اولندورف در نقش دالاند، باس و آلبنو توفولی بجای اریک، تنور.

محمود مستجیر

يك نويسنده و شاعر ترك در ايران

رشدی شارداغ؛ شاعر و نویسنده و محقق ترك که به دعوت آقای نخست وزیر به ایران آمده بود مدت دو ماه در میان ما بود. او در این مدت توانست با مقامات فرهنگی و نویسندگان و شاعران ملاقات کند و نیز سفرهایی برای بازدید از آثار تاریخی انجام دهد.



رشدی شارداغ که ده سال قبل فیز يك بار به دعوت وزارت فرهنگ به ایران آمده بود ایران را وطن دوم خود می داند

زیرا بیست و پنج سال از عمر خود را صرف ادبیات ایران کرده و اشعار شاعران قدیم ایران را با وزن خود آنها به ترکی ترجمه کرده است که از آن میان می توان رباعیات خیام، ترجیع بندها تف، دوبیتی های باباطاهر و بالاخره غزلهای حافظ را نام برد. رشدی شارداغ در عین حال که کوشش می کند وزن عروضی را در ترجمه اشعار حفظ کند ترجمه های او کهنه و دور از ذهن نیست زیرا او از مترجمینی است که به ادبیات امروز شعر جدید توجه دارد، خود او می گوید:

«قبل از من ترجمه های فراوانی از اشعار ایران به شعر ترکی نقل شده است اما این ترجمه ها چون از هیجان شعری خالی است و از پیشرفتهای جدید زبان ترکی نیز دور است، مطلوب نسل جدید ترك نیست.»

«رشدی شارداغ» قصد دارد در آینده يك «تاریخ ادبیات ایران» به زبان ترکی تألیف کند.

«س.»

خبرهای خارجی

مرگ يك نويسنده

در ابتدای ماه مسیحی جاری نویسنده ای که گروهی می خواستند او را در بلندترین قله جهان ادب بنشانند و در عوض نویسنده بزرگی چون سارتر او را از گروه هنرمندان جدا و دور می دانست، در گذشت. این شخص فرانسوا موریاک بود.

موریاک که به هنگام مرگ هشتاد و پنج سال داشت، آثار فراوان و متعدد خود را در قالب های مختلف شعر، نمایشنامه،

رمان و مقاله گنجانده بود.

زندگی موریاک به سال ۱۸۸۵ در بر دو آغاز یافت. می دانیم که این شهر جزو همان ولایتی است که آلکساندر دوما (پدر) قهرمان شهیر خود یعنی دارتانیان را از آن برانگیخته است. موریاک به زادگاه خود بسیار دل بسته بود، هر چند که بسیار از آن دور می ماند.

از آغاز زندگی موریاک هنوز بیش از بیست ماه نگذشته بود که پدرش چشم

از جهان فرو بست و مادر به تنهایی به تربیت او همت گماشت و او را تحت شرایط و قیود دشواری که کاتولیک‌های متعصب را در بند می‌دارد به بار آورد.

عقیده گروهی بر این است که حالت عصبی و حساسیت بسیار و پاره‌ای از خلق و خویهای زنانه موریاک، ناشی از همین تربیت زنانه و مذهبی بوده که بر او تحمیل شده است. این عقیده هر چند افدك مورد تأیید قرار بگیرد نمی‌تواند مطلقاً ناشنیده انگاشته شود زیرا مسلم است که محیط خانوادگی به همان اندازه زادگاهش بر نویسنده تأثیر نهاده است.

گذشته از تربیت خانوادگی، تربیت و آموزش مذهبی ژانسنیست‌ها اندکی وجود موریاک را زهر آگین کرده بوده است. شاید هم تصادف محض نباشد که می‌بینیم روزگاری موریاک بر آن می‌شود که به تحلیل افکار و اندیشه‌های راسین تراژدی نویس بزرگ بپردازد و همان حالت اضطرابی را که در خود داشته در او نیز بیابد. این نکته نیز نباید ناشنیده بماند که ژان راسین نیز همچون موریاک درد امان مبلغان ژانسنیست پرورش یافته بود. شاید اشتراك زمینه خاص تربیتی سبب شده است که موریاک به خالق آثار فدرو آندروماك توجه داشته باشد.

با اشاره به همین تربیت و زمینه مذهبی است که نویسنده‌ای می‌نوشت: طبیعت موریاک از آن گونه طبیعت‌هایی است که مذهب بر آنها تأثیر واکنش را دارد.

خانواده موریاک از جمله خانواده‌های مرفه به شمار می‌رفت و همین امر او را از نارااحتی‌ها و افکاری که ثمره بحرانهای مالی است برکنار می‌داشت. دوران جوانی موریاک در میان دوستانی گذشت که

دو تن از آنان شاعرانی با اهمیت شدند. اگر در جنگهای ۱۹۱۸-۱۹۱۴ به خاک نیفتاده بودند، شهرتی بسیار می‌یافتند. موریاک در میان این جمع به شعرگرایش یافت. در همان ایام بود که احساس می‌کرد قلبش دستخوش نوعی دوپارگی است. از سویی هوس و هیجانی تب آلود او را به سوی خود می‌کشید و از سویی قواعد مذهبی او را در بند می‌داشت. او در يك زمان، زمین و ارزشهای آنرا دوست می‌داشت و تقدس را نیز می‌طلبید.

موریاک هنگامی که تحصیلات متوسطه را به پایان رساند به دانشکده ادبیات رفت و پس از گرفتن لیسانس به پاریس رفت و به سال ۱۹۰۹ نخستین کتاب خود را که مجموعه‌ای از اشعارش بود به چاپ رساند. اشعار این مجموعه همه به شیوه شعرهای کلاسیک بود و هوس و اندیشه بیمار گونه مذهبی در آنها به یکدیگر پیوندمی‌خورد. موریس بارس، نویسنده‌ای که به سبب حس ناسیونالیستی خود شهرت بسیار یافته بود، از شعر موریاک که در خلاف جهت پیش می‌رفت تجلیل کرد و به نحو اعجاز‌آوری پیشگویی کرد که کار موریاک افتخار آمیز خواهد بود.

به سال ۱۹۱۱ دومین مجموعه اشعار موریاک که «بدرود بادوران بلوغ» نام داشت انتشار یافت. این مجموعه نیز خصوصیات مجموعه اول را داشت.

دو سال بعد، موریاک به‌رمان روی آورد و کتاب كودك زنجیری را نوشت. همان عنوان اثر کافی است تا خواننده آگاه از حالات و کیفیات روحی موریاک درك کند که نویسنده از کدام روح خفه گرفته، ولی پر حرارتی می‌خواهد سخن بگوید.

هنگامی که جنگ جهانی اول آغاز

شد، موریاک نیز در آن شرکت جست اما به سبب بیماری نتوانست فعالیت بسیاری در آن داشته باشد.

در دوران پس از جنگ، آثاری چون حضورها (۱۹۲۱) بوسه برجذامی (۱۹۲۲) از او منتشر شد. بوسه برجذامی سرگذشت مردی است نفرت‌انگیز که از همسر خود بیزار است اما زن در برابر این همه نفرت و بیزاری، شوهر را تا سرحد پرستش دوست می‌دارد. با این اثر که از نویسنده‌ای بزرگ، صد درصد کاتولیک نشان داشت، استقبال از آثار موریاک آغاز می‌شد. کتاب ژنیتریس که یک سال بعد انتشار می‌یافت به عنوان یک شاهکار به خواننده معرفی می‌شد.

در سال ۱۹۲۵ که صحرای عشق انتشار یافت، موریاک خود را با جایزه بزرگ فرهنگستان فرانسه مواجه دید. چند سال پس از این موفقیت بود که موریاک در کنار مردان جاویدان فرهنگستانی جای گرفت.

از سال ۱۹۶۷ تا ۱۹۴۱ از موریاک تقریباً سالی یک اثر تازه انتشار می‌یافت این سال‌ها، دوره بارور زندگی موریاک به شمار می‌آید. یکی از مهم‌ترین آثار این دوره رمانی موسوم به ترزدکی‌رو است. قهرمان این اثر، ترز، زنی است که وجودی آکنده از تناقض دارد. او کور است و روشنبین، گنهکار است و بی‌گناه. به روایتی او همچون قهرمان‌های داستایوفسکی است که هیچگاه نمی‌توانند برای تناقض‌های خود راه حلی بیابند.

اما موریاک که به گفته خود سال‌ها در اندیشه خود با ترز زیسته بود نخواست که قهرمان خود را ره به جایی نبرده‌رها کند. بدون تردید در این انتخاب فکر

مذهبی او نیز دخالت تمام داشت. در کتاب «پایان شب» که چند سال بعد انتشار یافت، ترز را باز می‌یابیم که در لحظه‌ای بحرانی به خود می‌آید و هنگامی که می‌تواند عاشق دختر خویش را برباید، رحمانیت خداوندی را می‌یابد و با گوشه عزلت گزیدن، خوشبختی دو جوان را فراهم می‌کند.

انتشار این اثر، مخصوصاً نتیجه‌ای که نویسنده می‌خواست از آن بگیرد، سارتر را دچار خشم کرد. فیلسوف و نویسنده برجسته فرانسوی در نقدی که بر این اثر نوشت هنرموریاک را روان‌نگوی پست خواند و چنین اظهار نظر کرد: «آقای موریاک بدون توجه به این قانون که رمان نویس فقط باید شریک جرم یا شاهد قهرمان باشد و نمی‌تواند در آن واحد هم این باشد و هم آن، وجدان شخصیت خویش را کشته است... استقلال اندکی که آقای موریاک برای «ترز» پایان شب باقی می‌گذارد همچنان که در نسخه پزشکان یادستور آشپزی وجود دارد، به مقدار معینی است. من از ترز هیچ انتظاری ندارم. همه چیز را می‌دانم. صعود و سقوط او به اندازه صعود و سقوط سوسکی که ابلهانه اصرار می‌ورزد از دیواری بالا برود مرا دچار هیجان می‌کند...»

بالاخره، نتیجه‌ای که سارتر می‌گرفت چنین بود: «خدا هنرمند نیست، در نتیجه آقای موریاک هم هنرمند نیست...» به دنبال این نقد بود که خشم و خروش موریاک نیز بالا گرفت و روزگاری رسید که نویسنده پایان شب، «اصالت وجود» را «اصالت مدفوع» خواند. (نگاه کنید به شماره ۱۱ و ۱۲ سخن - دوره پانزدهم).

جویا می‌شد. موریانک نیز در این دوستی پایدار بود. نشان آن نیز این که یکی دو سال پیش از این، هنگامی که در سالن المپیک پاریس خواننده‌ای در ضمن ترانه‌ای دو گل را مورد استهزا قرار می‌داد، موریانک چنان دچار خشم شد که در میان بهت و حیرت حضار، به تظاهرات بی‌رویه و شگفتی تن درداد و این حادثه تا مدتی مخالفان را بر علیه او برمی‌انگیخت.

يك اثر فارسی در چکسلواکی

مجله خاورنو^۱ که در چکسلواکی منتشر می‌شود در یکی از شماره‌های اخیر خود (شماره ششم ۱۹۷۰) «پوست نیشته» اثر دکتر مصطفی رحیمی، نویسنده و شاعر و مترجم مشهور ایرانی را چاپ کرده است. نکته‌ای که درخور توجه است این است که متن فارسی اثر مذکور به هنگام انتشار در مجله «جهان نو» بر اثر اشتباه مطبعه به نام یکی دیگر از همکاران این مجله به چاپ رسید و چون اشتباه به موقع مرتفع نشد، مجله خاورنو نیز آن را با امضای «م - کاریار» منتشر کرده است.

قاسم صنعوی

مرگ دو رهبر بزرگ ارکستر

اخیراً، در ظرف دو روز، دو تن از بزرگترین رهبران ارکستر جهان، سر جان بار بیرولی^۲ و جرج زل^۳ بدرود حیات گفتند.

هر دو مرد تا اندکی قبل از مرگ در کار و فعالیت بودند و نشانی از ناسلامتی نمی‌دادند.

زل، ۷۳ ساله، آراسته و پر فعالیت

به گفته‌ای افتخار موریانک در آن است که او تنها به ادبیات اکتفا نمی‌کرد. او دروقایعی که برای کشورش روی می‌داد خود را بیگانه احساس نمی‌کرد. بنا به همین قول، پیش از آن که «التزام و تعهد» مد روز شود، موریانک «متعهد» شده بود.

در طی جنگهای داخلی اسپانیا، موریانک با ژرژ برناتوس هم‌آواز شد و به اتفاق او بانگ برداشت که باید از مادرید دفاع کرد و نگذاشت که کاتولیک‌های باسک آسیب ببینند.

در ایام اشغال فرانسه نیز موریانک به نهضت مقاومت پیوست و قسمتی از یادداشت‌های آن زمان خود را که «دفتر سیاه» نام می‌گرفت به انتشارات نیمه شب سپرد. خورز، نام مستعاری بود که موریانک برای خود برمی‌گزید.

از سال ۱۹۵۰، موریانک دیگر بار به رمان روی آورد. در این دوره، او می‌کوشید که شیوه کارش را نو کند و عمق بیشتری نیز به آثارش بدهد. آخرین اثری که از او به چاپ رسید «نوجوان ایام گذشته» بود که يك سال پیش انتشار یافت.

در سال ۱۹۵۲ فرهنگستان سوئد، بدان سبب که موریانک توانسته بود به نحوی نافذ روح انسانی را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد، جایزه نوبل را به او اعطا کرد. ماجرای که در زندگی موریانک قابل ذکر است دوستی بسیار نزدیک اوست با شارل دو گل. این دوستی چنان بود که در ایام بیماری موریانک، دو گل هر روز با پاریس تماس می‌گرفت و از حال موریانک

1- Novy Orient

2- Sir John Barbiroli

3- George Szell

وی از سمفنی D ماژور این آهنگساز هنوز هم به یاد می آید. ولی قابل انکار نیست که در دوره او ارکستر فیلارمونیک کمی از ارزش خود را به عنوان یک گروه متشکل از دست داد. اجرای دقیق موسیقی هرگز نقطه قوت باربیرولی نبود. او شخصیت دیگری داشت و اگر هم می خواست نمی توانست راه توسکانینی را ادامه دهد از طرف دیگر، او در آن دوره جوان و بی تجربه بود و به زحمت می توانست سلیقه خود را به استادان خود گما نه ای که فیلارمونیک را تشکیل داده بودند تحمیل کند. او پس از پایان قراردادش به انگلستان بازگشت و به رهبری ارکستر هاله^۳ منصوب شد. در آنجا باربیرولی کم کم به صورت استاد پخته ای درآمد و با ضبط صفحات متعدد شهرتی به دست آورد ولی در امریکا او تقریباً فراموش شده بود.

در همین اوان، زل در امریکا مقام مهمی به دست آورده بود و به رهبری ارکستر کلیولند^۴ منصوب شده بود. نحوه رهبری او مورد قبول همگان نبود ولی هیچ کس در قدرت رهبری وی، دانش بی کرانش در موسیقی و صمیمیتش شک نداشت. به زعم بعضی تفسیر وی سرد و تا حدی غیر انسانی بود و گفته می شد که فضل فروش و بی احساسات است، و از روح موسیقی به نفع دقائق صرف نظر می کند. اما دوست دارانش که به مراتب از نکته گیرانش بیشتر بودند اصرار

بود. او همیشه از خود مواظبت کامل می کرد و به قدرت بیماری باعث حذف برنامه هایش می شد. باربیرولی، ۷۰ ساله، نسبت به زل خوش گذران تر بود ولی او نیز از سلامت کامل برخوردار بود و نشانی از شکستگی نمی داد.

زل به مکتب توسکانینی^۱ تعلق داشت. او شخصی باریک بین و رهبری سخت گیر بود و شدیداً به دقایق و جزئیات بافت موسیقی توجه داشت. باربیرولی، از طرف دیگر، بیشتر تیپ احساسی بود و تازمائی که روح موسیقی به شنونده می رسید جزئیات باعث ناراحتی او نمی شد. زل سنت گرای کلاسیک بود و باربیرولی بیرون گرای رمانتیک. زل سخت گیر و طرفدار نظم قوی بود و باربیرولی بدون این که دیسیپلین را از دست بدهد آرام و دوستانه رفتار می کرد.

باربیرولی، در سال ۱۹۳۷، تقریباً ناشناخته در امریکا، بجای توسکانینی به رهبری ارکستر فیلارمونیک نیویورک منصوب شد. مطالب بسیاری درباره این دوره از کار باربیرولی نوشته شده است و اعتقاد بعضی بر آنست که او از این مأموریت ناکام به انگلستان برگشت. حقیقت این است که استاد جوان ۳۷ ساله - از همان آغاز نشان داد که سرمایه هنرگفتی برای پیشرفت دارد و راه ساده و طبیعی ساختن موسیقی را می داند. کار او مخصوصاً در اجرای موسیقی برامس^۲ قابل ملاحظه بود تفسیر

1- Toscanini

2- Brahms

3- halle

4- Cleveland

می‌ورزیدند که بعد از توسکانینی ، رهبری به قدرت و عظمت و وضوح وی نیامده است . در حقیقت توسکانینی و زل نقاط مشترك بسیاری داشتند .

اساساً دو راه جداگانه در رهبری ارکست وجود دارد . یکی راه واگنر و هانس فون برلو است که در قرن بیستم در استادانی چون ویلهلم فورت و نگلر ادامه می‌یابد. این راه شاعرانه و شخصی است و با تغییرات دائم در وزن و بکار بردن وسیله‌های جدید در بیان همراه می‌باشد . راه دیگر راه مندلسن و و انیکارتنر و ریچارد اشتراوس و توسکانینی است که بیشتر جنبه عینی دارد. در این راه موسیقی به دقت اجرا می‌شود و تفسیر به خود موسیقی واگذار می‌گردد . رهبران این گروه به دنبال معنی نمی‌روند و خود را نماینده «نت‌ها» می‌دانند و سعی‌شان در سازمان دادن به آنهاست . توسکانینی این نکته را در جمله معروف خود درباره قسمت اول سمفونی اروئیکا خلاصه کرده است :

«بعضی می‌گویند ناپلئون ، بعضی هیتلر ، بعضی موسولینی ، برای من این فقط همان الگروکون بریوا است» . زل مسلماً با این حرف موافقت داشت او مانند توسکانینی بر این عقیده بود که رهبر ارکست باید سعی کند که هرچه بر وی کاغذ آمده به گوش شنونده برسد ، ریتم

کامل موسیقی نگاهداشته شود و جمع ارکستر تا آنجا که پنجه و لب و مغز انسانی اجازه می‌دهد کامل باشد و تفسیر موسیقی به خود موسیقی واگذار شود البته حقیقت بیش از این است . حقیقت مسئله فاکتور است فاکتوری که يك تكنيسين خوب را از يك مفسر بزرگ جدا می‌کند. هیچ رهبر ارکستری هر قدر عینی و لفظ قلم باشد نمی‌تواند شخصیت خود را از موسیقی‌ای که می‌سازد جدا کند .

زل شخصیتی قوی و برجسته داشت و به موسیقی با نظر پدرا نه می‌نگریست و این‌ها در تفسیرش منعکس می‌شد . رهبری وی قوی و محکم بود و بجای وهله‌ها بافت يك دست و سالمی به وجود می‌آورد ، در نتیجه زل در اجرای آهنگ‌هایش که بیشتر جنبه رسمی دارند توفیق بزرگتری می‌یافت . تخصص او در موسیقی آلمان و اطریش بود. گاهی که به اجرای کار آهنگ سازان فرانسوی دست می‌زد گرچه که همه چیز در جای خود بود و جزئیات به صافی بیرون می‌آمد کارهایش کمی سرد بنظر می‌رسید . اما او در اجرای کارهای وردی نبوغی داشت و تفسیر بی نظیرش از مازونی رکویم این آهنگ ساز جوابی قاطع به کسانی بود که وی را يك ماشين حساب قلمداد می‌کردند بعد از توسکانینی هرگز این آهنگ به این زیبایی اجرا نشده بود .

باربیرولی بعد به عنوان رهبر سمفونی هوستون به آمریکا بازگشت در این زمان

او یکی از بزرگترین رهبران ارکستر دنیا به شمار می آمد. در برنامه های وی همه نوع موسیقی دیده می شد. زل همه چیز را می دانست ولی علاقه به اجرای همه چیز نداشت. باربیرولی از همه چیز، از آهنگ های مکتب آلمان گرفته تا الکار، دلیوس، دبوسی، راول و چایکوفسکی و سایر آهنگ سازان روس در برنامه های خود داشت و حتی شروع به ضبط يك رشته اپراهای ایتالیائی کرده بود. اگر او دقت زل را نداشت در تفسیرش گرمی خاصی وجود داشت و رهبریش عظیم وزنده بود. موسیقی او سالم و رنگین و شاعرانه بود. کمتر کسی موفقیت او را در اجرای موسیقی قرن نوزدهم داشت. رهبری او در بین راه فورت و انگلر و توسکانینی بود و بهمان اندازه که از توسکانینی در زل وجود داشت از سرتاماس بیچم در باربیرولی به ظهور می رسید. او و بیچم هر دو راهی متکلف در موسیقی می پیمودند و به نوازندگان اختیار مشروط می دادند.

اگر زل به نوازندگان به صورت جنایت کاران احتمالی می نگریست باربیرولی بدون آنکه قدرت خود را از دست بدهد آنها را همکار خود می دانست.

دنیای موسیقی جای هردو مرد را خالی خواهد یافت. جرج زل مرد عمیق، طرفدار شخصیت و قدرت، با گوش دقیق و تکنیک صحیح، استاد وزن و تعادل و بافت و سازمان دهنده. سرجان باربیرولی مرد پر شور و شاعر صفت و صمیمی، استاد ظریف کاریها و رسام حالات. گر چه زل و باربیرولی دو راه متغایر را به اوج شهرت خود پیموده بودند و از نظر تفسیر موسیقی با یکدیگر دنیائی تفاوت داشتند هر دو مردانی صمیمی بودند و هر يك می کوشید تا از راهی به آنچه آهنگ سازان بزرگ بر روی کاغذ آورده اند واقعیت خارجی بخشند.

احمد دیباج

نگاهی به مجلات

۱- ادبیات معاصر

خوئی - م. آزاد - احمد رضا احمدی -
فریده فرجام - محمد رضا فشاھی و
فریبرز سعادت و هنرور شجاعی و محمد
حقوقی به همراه مطالبی درباره « میانی
علمی فرهنگ » از فیروز شیرواندو و
بررسی تاریخ اجتماعی هنر از « ارنولد
هاوزر »

« دفترهای زمانه - تابستان ۴۹ »

« ابهام و ایجاز » مقاله ایست از
محمد حقوقی . در آغاز مقاله چنین
می خوانیم :

« روشن شدن مسئله « ابهام » در شعر
وبه خصوص شعر فارسی با آن سابقه
هزار ساله اگر چه مستقیماً به روشن
شدن تفاوت میان نظم و شعر وابسته است
لیکن از آنجا که شناختن و شناساندن
مرز میان شعر و نظم ، آن هم شعر فارسی
آن چنان که تصور می رود ساده نیست ،
بناچار باید از طرف دیگر به این مسئله
توجه کرد و آن این که امید داشت اگر
مسئله « ابهام » در نظم و شعر کهن از سویی
و از سوی دیگر در شعر امروز روشن

« نقاش » عنوان شعری است از محمد
حسین شهریار ، ضمناً اشعاری از علی آقا
کورچایلی به ترجمه و تلفیق م - آذر
داد آمده است و این قسمتی از آن اشعار
است .

ایکاش ، آن عمو که نصیحت می کرد
تا من هوای حرف خودم را عوض کنم ،
برگردم

(من به قیمت شرف و مردی و غرور)
- می دید ترا

چگونه پیش پدر ، با غرور يك سلطان
فقط به خاطر حق ایستاده ای
و بر نمی گردی

.....

دو ترانه و يك نامه « در قالب شعر »
از ناظم حکمت و مقدمه سخنرانی ا -
بامداد درباره شعر امروز و چند شعر
از چند شاعر جوان از مطالب دیگر این
شماره است .

« ارك - كتاب اول - تابستان ۱۳۴۹ »

اشعاری از م. امید - نیما -
۱. بامداد - منوچهر آتشی - اسماعیل

گردد حدوداً تفاوت میان نظم و شعر نیز روشن شده است. با این همه در اینجا حد ادعای نویسنده این مقاله، تنها مقدمه ایست بر این مهم و نه بیشتر.

نویسنده «ابهام» در نظم قدیم را فقط در برخی از اشعار سخنوران کهن همچون، انوری، نظامی، خاقانی، عنصری، ناصر خسرو و منوچهری می بیند و علت مشکلی اشعار آنان را به علت محیط، زبان، مذهب و احاطه آنان نسبت به علوم و فنون عصر می داند و آنگاه انواع ابهام را شرح می دهد و تفاوت آن را با ابهام در شعر امروز بازگو می کند و در این باره به عوامل زیر اشاره می کند؛ عامل لغت و کلمه، عامل نحو و زبان، عامل علوم عصر و... عامل صنایع بدیعی و فنون قراردادی، عامل اغراق و مبالغه، عامل شیوه بندی، عامل تشبیه و استعاره، عامل فضا، نویسنده، شعر امروز را نتیجه ای از شعر کهن ایرانی می داند و خصوصیات متنوع ابهام در شعر کهن را تا به امروز دنبال می کند.

اشعاری از احمدی، مجید نفیسی، فشاهی، آتشی، سپانلو، حقوقی و چند شاعر دیگر، دو نقد برداستان هائی از همینگوی و «ویت برنت» از مطالب دیگر این شماره است «خورخه لوئیس بورخس» یکی از درخشانترین چهره های ادبی امریکای لاتین است در این شماره «جنگ» ده شعر از او به ترجمه احمد

میرعلائی و یک مقاله از او به ترجمه ابوالحسن نجفی و دو مصاحبه با وی به ترجمه احمد میرعلائی و احمد گلشیری آمده است.

«جنگ» - دفتر هفتم - تابستان ۱۳۴۹

اشاراتی به آثار نویسندگانی چون احمد محمود و غلامحسین ساعدی و جعفر شهری باف.

اشعاری از محمد زهری، شهناز اعلامی، علیرضا میبیدی، علی میرفطروس، ع. روح بخشان و ابوالقاسم حالت و رضا مقصدی به همراه چند شعر از «برتولت برشت» به ترجمه محمد غاصمی.

«کاوه» - شماره ۲۹ - سال هشتم

«ساموئل بکت» - فرآورده ای از غرب». نقدی است از مهدی پیرتوی بر نمایشنامه «بکت» به نام «روزهای خوش» به ترجمه منیره کامیاب و حسن بایرامی. نویسنده با نقل قسمت هایی از کتاب «روزهای خوش» و با توجه به مقالات ژرژ لوکاج و ا.ح. آریان پور و برشت و چند نویسنده و منقد دیگر جهان بینی منحنی بکت را بازگو می کند و تعلق او را به جامعه سرمایه داری نشان می دهد.

«گفتاری درباره ادبیات کودکان» از مرتضی تقوی، با اشعاری از اسماعیل خوئی، م. آذر، کاظم سادات اشکوری، مهستی بحرینی، م. شفیع کدکینی.

«نگین» - شماره ۶۳ - سال هشتم - مردادماه ۱۳۴۹

۲- داستان و نمایشنامه

- «بی نام» از بابک - «علامتها» از یوسف نراقی
«ارک» - دفتر اول - تابستان ۴۹
- «فرودگاه» از ابراهیم گلستان ، «اعتصاب پروانه‌ها» از حبیب صدر ، بلیط هواپیما از مسعود فرزاد ، «حمام» از نجف دریابندری ، «قلمرو خدا» از ویلیام فوکنز ، «جنگ روی تپه» از ارنست همینگوی ، «کتابخوانی‌های تابستان» از برنارد مالامود .
«دفترهای زمانه» - تابستان ۴۹
- «کجهائی بی حرکت اند» ، «بادایستاده است» ، از محمد کلباسی ، «صفحهٔ چهل و پنج دور حراج شده است» ، از رضا فرخ فال ، «تمامی واقعیت در یک واحد کوچک زمان» از هرمز شهدادی .
«چنارها» از برهان حسین «معصوم لاول - معصوم دوم» از هوشنگ گلشیری ، «پیر مرد بر سر پل» از ارنست همینگوی ، «شرل» از ویت برنت «دیوار چین و کتابها» و «زخم شمشیر» و «مرگ دیگر» از خورخه لوئیس بورخس .
«جنگ» - دفتر هشتم - تابستان ۴۹
- «گناه» از اورلین واسیلیف نویسنده بلغاری ، ترجمهٔ احمد فروزان .
«نمایش خطرناک» از کارلوس ادموند واری ترجمهٔ ایرج زهری .
«کاوه» - شماره ۲۹ - سال هشتم
- «حسادت» از آلن روب گریه ترجمهٔ کامبیز فرخی ، «در بزرگداشت اسحاق بابل» از دوریس لسنیک ترجمهٔ محمود کیاوش «دف برای عروسی همسایه» نوشته امین فقیری «دنباله داستان جنگ ترکمن» از کنت گوبینو ، «اضافه حقوق» نوشته ماریوبنه دتی ترجمهٔ بابک قهرمان ، پنجمین قسمت نمایشنامه «دیوانه شایو» از ژان ژیرود و ترجمهٔ هوشنگ کاوسی «نگین» - شماره ۶۳ - مردادماه ۴۹

۳- تئاتر و سینما

- «خاموشی آرتور آدامف» ترجمهٔ خریدار فرجام ، «آیا تئاتر می تواند به سیاست روز بپردازد» میزگردی است با شرکت مارتینه ، وایان ، سارتر ، یوتور و آدامف .
«دفترهای زمانه» - تابستان ۴۹
- «جشنواره فیلم‌های فارسی» از ابرهارد کروگر و «بیژن مفید» و شهر قعه از مانفرد تیله مطالبی است که در بخشی آلمانی این شماره آمده است .
«کاوه» - شماره ۲۹ - سال هشتم

۴- زبان و زبان‌شناسی

- از دکتر احمد شفائی .
«کاوه» - شماره ۲۹ - سال هشتم
- گوشه‌هایی از فولکلور ایران از صادق همایونی و «دستور زبان فارسی» دسته سوم - کتایات غیر معین «مبهمات»

۵- انتقاد کتاب

شده است، هموارتر می‌کند. دلیری‌های مردم ایران خاصه تبریز، در آن روزگاران و انعکاس آن در شعر یا نثر آن دوره، هنوز جای مطالعه دارد، به کتاب‌روکنیم و زنگارهای اندوه را بزداثیم.

شرحی در مورد کتاب «گلچینی از اشعار واقف» چاپ پاکو، با این توضیح که در پایان مقاله آمده است: «واقف شاعر دیروز، امروز و فرداست» هنر واقف، فناپذیر است.

«دفترهای زمانه - تابستان ۴۹»

«چند یادداشت در حاشیه کتاب «بامدی طایفه‌ای از بختیاری» از محمود کتیرائی.

«تاریخ سینما» از آرتور نایت ترجمه نجف دریابندری - نقد و معرفی از بصیر نصیبی.

«نگین - شماره ۶۳ - مرداد ۴۹»

درباره کتاب «مسیح باز مصلوب» خیکوس کازانتراکیس، از محمد قاضی کور زاد - داستانهای پهلوانی کوراوغلی، ترجمه غلامحسین صدری افشار از بآیدین.

«ارک - کتاب اول - تابستان ۴۹»

نقدی بر «آخر شاهنامه» مهدی اخوان ثالث نوشته سرور سرودی

نقدی بر «هوپ هوپ نامه» دیوان مشهور شاعر بزرگ قفقاز، میرزا علی اکبر صابر طاهرزاده از سیروس طاهباز. در پایان درباره این کتاب چنین می‌خوانیم: «مترجم احمد شفائی، بسا دقت،

وسواس و مهارت هرچه تمام تر از عهده کار خویش برآمده است. این مترجم منتخبی از شعرهای ملاپناه واقف را نیز، به همین شیوه، به فارسی برگردانده است... ترجمه «هوپ هوپ نامه» راه بررسی ادبیات مشروطه ایران را که کمتر بدان عنایتی

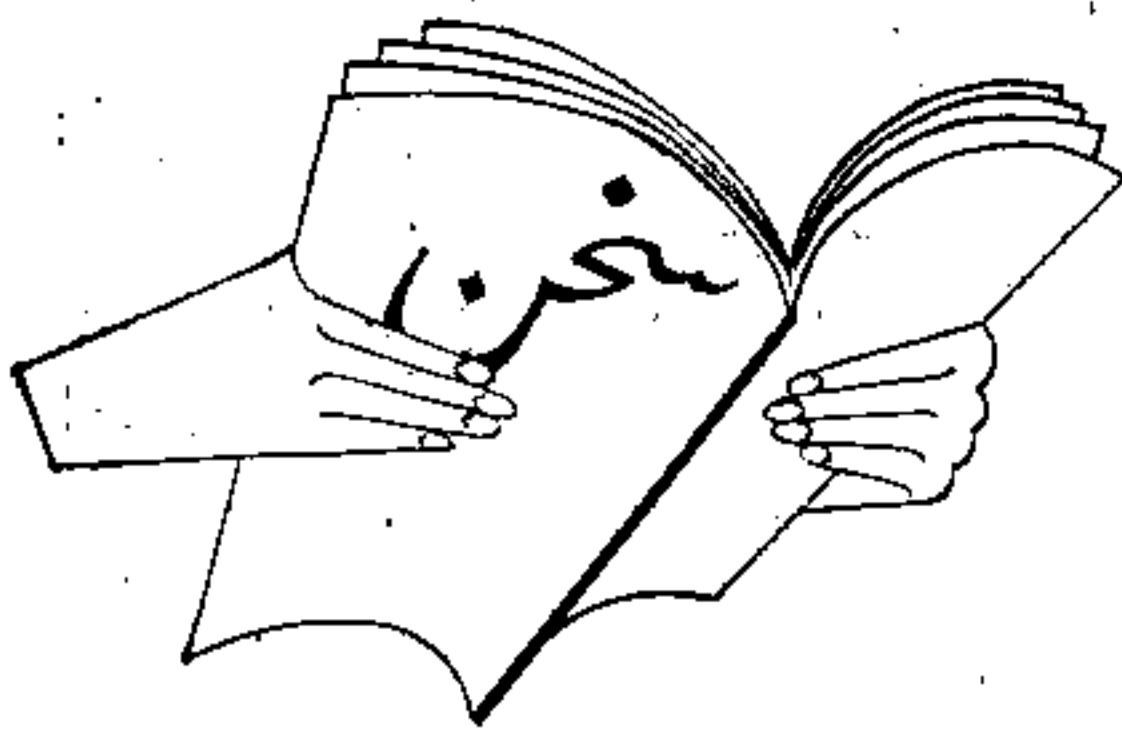
۶- روزنامه و روزنامه‌نگاری

پنجمین قسمت «تاریخچه مطبوعات ایران» از محمود نفیسی - «لایحه قانونی مطبوعات ایران و بالاخره فهرست کامل روزنامه‌ها و مجلات کنونی ایران از مقالات این شماره است،

«تحقیقات روزنامه‌نگاری» شماره ۱۸ و ۱۹ سال پنجم»

محمود نفیسی

گزارشی درباره نمایشگاه «یادگار» نمای مطبوعات ایران» - متن سخنرانیهایی که هم‌زمان با این نمایشگاه ایراد گردید، فهرستی از مراجع و منابع برای تحقیق در تاریخ روزنامه‌نگاری و مجله‌نویسی ایران گراور برخی از روزنامه و مجلات قدیم ایران که در نمایشگاه به تماشای عموم گذاشته شده بود.



سخن و خوانندگان

آقای مسعود غزنوی نامه‌ای به عنوان آقای منوچهر بزرگمهر مرقوم فرموده‌اند که همراه پاسخ ایشان در اینجا درج می‌گردد :

— آقای منوچهر بزرگمهر، شما در بعضی از مقالات خود، از جمله در مقاله مندرج در شماره اخیر سخن، سعی کرده‌اید، تا چنین نشان دهید که متکلمین اسلامی از قبیل غزالی و فخر رازی، همان گونه می‌اندیشیده‌اند که اصحاب فلسفه تحلیلی امروز، ولی این تصور شما خطاست زیرا :

۱- متکلمین اسلامی، به حکم ایمان، وجود مطلق را بی چون و چرا قبول داشتند و در هیچ مقوله‌ای خوض نمی‌کردند، مگر این که قبلاً تعهد و الزام خود را مبنی بر قبول تام و تمام اصول و فروع دین مؤکداً تصریح کرده باشند. در حالی که اصحاب تحلیل، چنین تعهدی را بر خود لازم نمی‌گیرند.

۲- مقصد این متکلمان، این نبود که در باره حد دانش آدمی و این که چه قضایایی می‌تواند معنی‌دار یا بی معنی باشد، تحقیق بی طرفانه کرده باشند، اما اصحاب تحلیل چنین مقصودی دارند.

۳- شکوک امثال غزالی بن فلسفه مشاء، صرفاً متوجه مواردی بود که احتمالاً آسیبی بر معتقدات دینی وارد می‌ساختند و چگونه می‌توان این گونه شکوک را با دلیری دانشورانی یکسان انگاشت که اولاً شك را جزء ذاتی فکر فلسفی می‌دانند و ثانیاً در اموری شك می‌کنند که در نظر متکلمین اسلامی یقینی‌تر از آنها چیزی نیست.

۴- این بحث که آیا وجود بی‌ماهیت تحقق‌پذیر هست یا نه و آیا ماهیت (= حقیقت) امری است انتزاعی یا واقعی، به تصدیق خودتان چیزی جز لفاظی صرف نبوده است و از این بازی با الفاظ تو خالی، متکلمان و عارفان به آسانی می‌توانستند به نتایج مشابهی برسند، چنان که ملا صدرا با مهارت توانست

کلام و عرفان و فلسفه را به سود دین با یکدیگر سازگار سازد و مآلاً به همان نتایجی برسد که غزالی متکلم عارف رسیده است. بنابراین شما چه اصراری دارید که متکلمان اسلامی را پیشروان فلسفه تحلیلی بدانید و معتقدات عرفانی را با آراء هایدگر و سارتر یکسان بگیرید؟ فلسفه تحلیلی راهش از انگلیستانسیالیسم جداست و این دو راه هرگز بهم نمی پیوندند. درحالی که کلام و عرفان، علی رغم مشاجرات لفظی، می توانند در مورد ضدیت با علم و توافق در دین به همزیستی مسالمت آمیز خود ادامه دهند.

جواب: حاصل کلام آقای غزنوی این است که بین صوفی و متکلم ممکن است در اصول توافق پیدا شود، اما بین اصحاب فلسفه تحلیلی و وجودی هرگز موافقت ممکن نیست. این را بنده قبول دارم و اگر شما به مقالات سابق مراجعه فرموده^۱ بودید ملاحظه می کردند که نظر بنده این نبوده که غزالی مثلاً مانند برتراند راسل و تیگنشتاین می اندیشیده و یا امام فخر رازی متدین عیناً مثل هیوم ملحد فکر می کرده، البته قبول چنین نظری کاملاً خطاست و بنده هم به آن معتقد نبوده و نیستم، اما انکار نمی توان کرد که متکلمان اسلامی بواسطه پیروی از اصول فلسفی مکتب رواقی که مبتنی بر مخالفت با ارسطو و تبعیت از اقلیدس مناری بوده با فلسفه مشاء مخالفت می ورزیده و برای هدم اساس آن از فلسفه ضد ارسطویی استمداد می جسته اند و حتی تصریح نموده ام که شاید غزالی به کتابهای اقسطین دیوخی نحوی از متکلمان نصاری دسترسی داشته و از آنها اقتباساتی کرده باشد. بنابراین پیشقدم بودن آنها فقط در همان حد است و لا غیر و اگر انعکاسات اقوال آنها را در تعالیم دکارت و بارکلی و هیوم و کانت ببینیم نباید حمل بر این کرد که در هر بابی با هم موافق بوده اند، زیرا فلسفه ها را نباید متعدد است و می شود که در یک بحث دو نفر با هم سازگار بوده و در سایر مباحث اختلاف عقیده داشته باشند، با این حال جای هیچ تردید نیست که در مسایلی از قبیل جزء لایتجزی و هیولی و صورت و علیت و سببیت و کلیات معقوله و اشتراك لفظی وجود و غیره متکلمان را با مشائیان اختلاف ذاتی و اساسی است و صوفیان و عارفان از لحاظ فلسفی مکتب خاصی نبوده اند که بتوان در عدد این دو دسته آورد، بلکه بعضی از ایشان متمایل به مشرب مشاء و برخی راغب به مشرب کلامی بوده اند، لفظ اشراق در مقابل مشاء از اصطلاحات مستحدثه بعد از قرن پنجم هجری است و قبل از آن همان نزاع حکیم و متکلم بوده است. ولی البته باید متوجه این نکته بود که اشخاصی امثال ملای روم و شیخ شبستری و عرفای غیر شیعه علی العموم به قول خودشان بیشتر به «حکمت ایمانیان» معتقد بوده اند تا «حکمت یونانیان» زیرا مفهوم علت اولی ارسطو با مفهوم واجب الوجود

بوعلی که ماهیت او همان وجود اوست با مفهوم معبود عارفان و صوفیان چندان سازگار نبوده است.

اما این که فرموده اند: «مقصود این متکلمان این نبوده که درباره حد دانش آدمی و این که چه قضایایی می تواند معنی دار یا بی معنی باشد تحقیق کرده باشند» درست نیست، زیرا نظر غزالی در این باره با رای کانت بسیار نزدیک است و قتی کانت هم با این که به تقسیم قضایا از نظر تحلیل و ترکیب پرداخت هرگز بصراحت قضایای ما بعد طبیعی را مهمل ندانست در حالی که غزالی صریحاً گفته است (هـ) در المنتقد و هم در مقدمه تهافت (که غیر از علوم طبیعی و ریاضی و منطقی یونانیان که مورد قبول اوست، الهیات آنها جز «اغلوطة» چیزی نیست و استعمال لفظ اغلوطة نشان می دهد که مقصودش همان مهمل بودن مباحث الهیات مشاء است. البته بنده انکار ندارم که غزالی هم مانند کانت بعد از ابطال الهیات استدلالی از راه دیگر به اثبات مبدأ و معاد و اخلاقیات پرداخته و حق این است که آقای غزنوی تا اینجا را با نظر بنده موافقت فرمایند که از لحاظ مخالفت با ارسطوئیان در مبحث الهیات استدلالی، نظرم متکلمان اسلامی یا تحلیلیان امروزی بسیار نزدیک است و کتاب های آنها از لحاظ مفتاح فهم اصول فلسفه تحلیلی جدید می تواند مورد استفاده فراوان قرار گیرد.

از تأخیر در عرض جواب معذرت می خواهم، علت آن مسافرت بنده بود که نامه را بعد از مراجعت دریافت داشتم.

آقای حاج محمد ابراهیم خلیل الاحمد جامی، از افغانستان ضمن نامه مهر آمیز، گله کرده اند، از این که مجموعه اشعار ایشان، به عنوان «کلیات خلیل» را برای ما فرستاده اند و جوابی نداده ایم.

— بسیار شرمنده ایم، و این کتاب را در یکی از شماره های آینده معرفی خواهیم کرد.

ضمناً به نکته ای درباره تصحیح یکی از شعرهای خواجه حافظ اشاره کرده اند که پاسخ آن را جناب آقای دکتر خانلری تهیه فرموده اند:

مطلب این است که در غزلی به مطلع ذیل:

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما

چیست یاران طریقت بعد از این تدبیر ما

این بیت در غالب نسخه ها چنین ثبت است:

در خراباب مغان ما نیز همدستان شویم
 کاین چنین رفته است از روز ازل تقدیر ما
 نویسنده محترم در درستی کلمات این بیت تردید کرده و حدس زده اند که
 کلمات «ما نیز» تصحیف و تحریف کلمات «بایر» باشد یعنی «در خراباب مغان
 بایر همدستان شویم» .
 نخست باید بگوئیم که از نسخه های متعدد معتبری که ما در دست داریم
 تنها در سه نسخه این غزل ثبت است و در هر سه این مصراع به صورت ذیل است :
 در خراباب مغان ما نیز هم منزل شویم ...
 اما حدس ایشان بسیار صائب می نماید و امیدواریم با مراجعه به نسخه های
 معتبر و کهن بتوان آن را به قطع و یقین تأیید کرد .

خواننده فاضل ما آقای اسدالله سهیلی ضمن نامه محبت آمیزی ، چنین
 نوشته اند : «من اسدالله سهیلی ، مدت چهل سال است که شعر می گویم و از نظر شعری
 طرفدار سبک شعراء متقدمین هستم و جسارت نموده به دنبال شیخ اجل سعدی و بعد
 از آن حافظ ، فرصت شیرازی و فروغی بسطامی شعر می گویم و از معاصرین ، مخلص
 و ارادتمند مرحوم رهی میری هستم . تخلص من سهیلی است و متأسفانه با جناب
 مهدی سهیلی نسبت و حتی آشنایی هم ندارم» .

اینك نمونه ای از ابیات غزل ایشان به عنوان لعل و گهر

از زبانم در و از چشمم گهر ریزد برون
 با قلم از آتش عشقت شرر ریزد برون
 دل سراسر خون شد و از دیده چون خوناب ریخت
 غیر خون دل چه دارم تا دگر ریزد برون

آقای حسین روشندل (معلم ادبیات دبیرستان های شبستر) ضمن نامه مفصلی
 مرقوم فرموده اند : «.... باید معتقد شد که شعر نه داستان است و نه يك متن علمی.
 یا فلسفی ، بلکه همچونی از احساس و کلمه بوده و در ترجمه آن باید نکاتی را
 مراعات کرد :

- ۱- مترجم شعر باید خود شاعر باشد .
- ۲- شاعر مترجم باید چنان تحت تأثیر حال و هوای شعر مورد نظر قرار
 بگیرد که در واقع در احساس شاعر اول منورق گردد .
- ۳- شاعر مترجم ، اصولاً نباید شعر را ترجمه بکند ، بلکه باید آن را

از نو خلق بکند ، با تمام تعابیر و اصطلاحات و ظرافت‌های زبان مادری خویش ، یعنی همان کاری را بکند که فیتزجرالد درباره‌ی خیام کرده است .

... در باره‌ی دشواری ترجمه شعر ما با ایشان هم عقیده‌ایم و در مجله‌ی سخن مقاله‌ای زیر همین عنوان درج کرده‌ایم که ناچار آن را خوانده‌اند . اما در باره‌ی این که ترجمه شعر جز به شعر، آن هم شعر خیلی عالی بکلی بیفایده باشد عقیده‌ی ما یکسان نیست . شعری که ترجمه شده باشد ، البته هرگز به پای اصل نمی‌رسد اما خواننده‌ی فارسی زبان که با زبان‌های متعدد خارجی آشنا نیست ، لااقل از روی آن در می‌یابد که در کشورهای دیگر ، شاعران چگونه می‌اندیشند و چه مطالبی را در شعر خود مطرح می‌کنند و این خود برای خوانندگان کنجکاو لذت و فایده دارد .

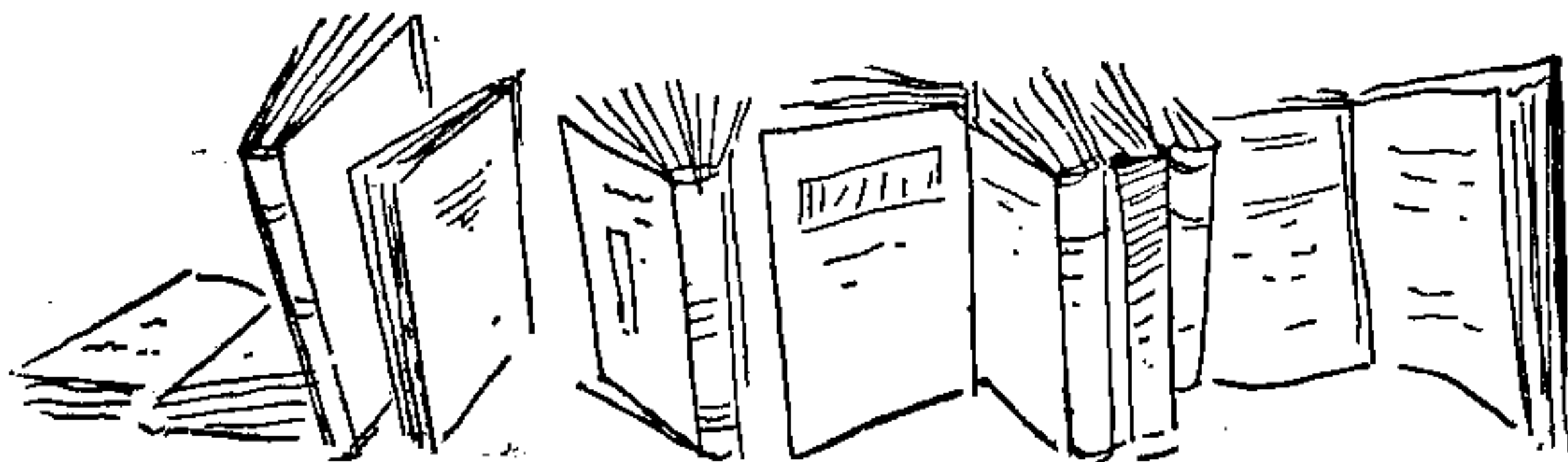
آقای حسن عاطفی از کاشان می‌نویسند :

« توضیحی درباره‌ی «شال و دستمال» از وسایل عیاران ، مقاله استاد معظم جناب آقای محبوب (صفحه ۱۱۸۵ شماره ۱۲ - ۱۱ مجله‌ی سخن دوره ۱۹) :
این وسیله هنوز در کاشان برای حمل و نقل خاک و گچ و بعضی مواد دیگر ساختمانی در فاصله‌های کوتاه ، در بین کشاورزان و کارگران بنا مورد استفاده است و شال دستمال (به سکون لام و بدون واو عطف تلفظ می‌شود) پارچه‌ای است مربع شکل از جنس پنبه ، از نوع پارچه‌های ضخیم که از آن‌ها جوال می‌دوزند ، طول هر ضلع آن تقریباً یک متر است ، از ابتدای یکی از ضلع‌ها به انتهای آن طنابی وصل شده که طولش بیش از یک متر است و در موقع حمل بار ، کارگر سر خود را از آن می‌گذراند و گردنش را تکیه‌گاه بار قرار می‌دهد و در ضلع مقابل به ضلع قبلی (ضلعی که ابتدا و انتهای آن به وسیله طنابی به هم وصل شده) دورشته به طول چهل تا پنجاه سانتیمتر در دوزاویه (در امتداد دو ضلع عمود بر ضلع رو به رو) قرار گرفته که در مواقع حمل بار بر پشت به عنوان دستگیره از آن استفاده می‌شود و معمولاً رشته طناب با یک دست نگهداری می‌شود و در حمل بارهای سنگین کارگر از نیروی دو دست استفاده می‌کند .

- تا خوانندگان دیگر ما در این باب چه بگویند !

بانو ف. کامرانی نوشته‌اند : «... بدین وسیله می‌خواهم از فرهنگ اجازه داشته باشم ، تا زمانی که زنده هستم به نوشتن اشعار ادامه بدهم .»
- شعر گفتن ، محتاج اجازه از هیچ مقامی نیست و هر کس می‌تواند ، هر چه بخواهد شعر بگوید .

مهدی تجلی‌پور



پشت شیشه کتابفروشی

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

مسیح باز مصلوب

اثر نیکوس کازانتزاکیس نویسنده
بزرگ یونانی ترجمه محمد قاضی - ناشر
شرکت سهامی انتشارات خوارزمی ۶۴۸
صفحه، جلد شمیخ ۲۶۰ ریال جلد زرکوب
۳۱۵ ریال .

اثر بزرگی است از نویسنده «زوربای
یونانی» و داستان مردم قحطی زده روستا
های یونان است در زمان حکومت ترکان
عثمانی و داستان جوانی که به حمایت از
این مردم برمی خیزد و مسیح وار به شهادت
می رسد .

جهان و روشنایی های غمناک

مجموعه شعر از علی بابا چاهی
به سرمایه خود شاعر ۸۸ صفحه وزیری ۷
تومان .

شب در شکفتن است
و آنکس که صادقانه بفکر توست ،
تنها دل من است

این دل، دلیست ویران، ویران
این دل، دلیست مثل شقایق اسیر خون
این دل، دلیست هر جایی
این دل، دلیست مجنون، مجنون ...

تمثیلات

شش نمایشنامه و یک داستان - نوشته
میرزا فتحعلی آخوندزاده - ترجمه محمد
قراچه داغی .

آقای علیرضا حیدری که این کتاب
به کوشش او چاپ شده است در مقدمه
کتاب می نویسد: «میرزا جعفر قراچه داغی
این مجموعه را زیر نظر میرزا فتحعلی
آخوندزاده به فارسی برگردانده و گاه
میرزا فتحعلی قسمتهایی بر آن افزوده است
که در متن ترکی نیست، یا نامهایی را
تغییر داده است از این رو این ترجمه
دارای ارزش خاصی است که ترجمه مجدد
هر چند دقیق باشد و با متن ترکی بیشتر
تطبیق کند - از آن بی بهره است.»

انقلاب افریقا

نوشته «فرانتس فانون» ترجمه
محمد امین کاردان ناشر شرکت سهامی
انتشارات خوارزمی ۳۷۰ صفحه بهاء ۱۲۵
ریال .

به طوری که ناشر فرانسوی کتاب
می نویسد ، نوشته های سیاسی فرانتس
فانون که در این مجلد به چاپ رسیده
است مربوط به فعالترین دوره زندگی
اوست ، یعنی از زمان چاپ کتاب «پوست
سیاه» ، «ماسکهای سفید» در ۱۹۵۲ -
بیست و هشت سالگی - تا زمان چاپ
کتاب «نفرین شدگان زمین» در سال ۱۹۶۱
که با چند روز فاصله مقارن فوت اوست.

بعد از روز آخر

مجموعه داستان از مهشید امیرشاهی
در ۱۶۴ صفحه، قطع وزیری از انتشارات
امیرکبیر بهاء ۱۲۰ ریال

در این مجموعه ۸ داستان به نامهای:
بعد از روز آخر ، مجلس ختم زنانه ،
آغا سلطان کرمانشاهی ، آخر تعزیه ،
اسم گذاری بچه سیمین ، مه دره و گرد
راه ، اینترویو و در این مکان و در این
زمان گرد آمده است .

هم امروز ، هم فردا

اثر کوئت ناست : ترجمه جواد
ورزنده ، از انتشارات مؤسسه چاپ
و انتشارات امیرکبیر - بهاء ۱۰ تومان
از سری کتاب های طلائی کودکان .
کتابی است با چاپ نفیس و جلد زیبا

شامل ۲۲ داستان بسیار شیرین برای
کودکان .

شاهراه خوشبختی

اثر برتراند راسل - ترجمه ع .
وحید مازندرانی - از انتشارات مؤسسه
امیرکبیر قطع وزیری با چاپ بسیار نفیس
و طرح جلد زیبا در ۲۷۸ صفحه - بهاء
۱۶۰ ریال

برتراند راسل درباره این کتاب
خود چنین می گوید : این کتاب خطاب
به اهل فضل و دانش نیست ، و با آن
دسته جماعتی که می پندارند نکته های
اخلاقی زندگی را باید از راه گفت و
شنود آموخت در صفحات این اثر رموز
فلسفی یا سخنان علمی نخواهید یافت ،
منظورم فقط این بوده است که دانستیهای
منطبق با ذوق سلیم را برجسته نمایم .
از این رو امیدوارم که در میان انبوه
جمعیت بشری ، کسان بسیاری ، خواه
زن یا مرد که گرفتار بدبختی اند ،
بی آنکه طرفی از آن ببرند ، بوسیله
راه و روشی که در این کتاب باز نموده ام
علاج گرفتاری خویش و طریق پیش گیری
از آن را دریابند .

هبوط

از محمد مهدی حلالی - مجموعه
شعر چاپ مرداد ماه ۴۹ چاپخانه اتحاد
در ۸۰ صفحه قطع وزیری بهاء ۴۰ ریال
نمونه ای از اشعار این مجموعه :
هشیار نیم که در دلم غم باشد

یافکر نبود و بود عالم باشد
یاک است دلم از غم و آن از شادیست
می بینی اگر بدیده ام نم باشد .

منظومه کردی

شور محمود و مرزنیگان (متن کردی
و ترجمه فارسی)
ضبط و ترجمه و توضیح از قادر
فتاحی قاضی ، چاپخانه شفق تبریز
قطع رقعی در ۲۷۰ صفحه بهاء ۶۰ ریال
دوازدهمین شماره از انتشارات مؤسسه
تاریخ و فرهنگ ایران و چهارمین شماره
از سلسله ادبیات عامیانه ایرانی است .
بطوری که آقای منوچهر مرتضوی در
مقدمه این کتاب نوشته اند ، شور محمود
و مرزنیگان از جمله بیت های محلی و
بومی است و بر بیت های مشهور تر نظیر خج و
سیامند تقدم دارد .

سی گفتار

بررسی ماده اعلامیه جهانی حقوق بشر
تألیف خلیل اسماعیل بیگ ، چاپخانه
کوروش شیراز ، قطع جیبی در ۲۱۶ صفحه
با کاغذ کاهی ارزش ۳۰ ریال

انگیزه تألیف این کتاب بطوری که
مؤلف در مقدمه می گوید اینست که پس
از تصویب اعلامیه حقوق بشر ، سازمان
ملل از کشورهای عضو خواست تا در تکثیر
و انتشار آن بویژه در دستگاه های تعلیم
و تربیتی اقدام نمایند .

تاریخ مختصر ایران

از آغاز تا پهلوی

تألیف خلیل اسماعیل بیگ - چاپ
کوروش شیراز - قطع جیبی در ۲۸۴
صفحه با کاغذ کاهی بهاء ۴۵ ریال

در این کتاب تاریخ با شرح زندگی
بزرگان هر سلسله بیان شده بطوری که
مؤلف در مقدمه کتاب عنوان کرده انگیزه
تألیف این مجموعه اینست که هر کس
می تواند بسا صرف چند ساعت وقت ،
کشورش را بشناسد و بداند که این گوهر
تابناک سالها روشنی بخش دنیای قدیم
بوده ، زمانی اسیر فجایع چپاولگران
شده و امروز چون کوششگری به دنبال
آرزوهای دور و درازش رهسپر است .

فصل گستاخی

داستانی برای فیلم ، از غلامحسین
ساعدی ناشر انتشارات نیل ۱۴۲ صفحه
فیلمنامه تازه دکتر ساعدی است
درباره محافل اشرافی و خانواده هایی
که بدون درک احساسات فرزندان شان
برای درمان روحی آنها به راه های نادرست
متوسل می شوند .

مرگ آرام

از سیمون دوبوار ترجمه م. امین
مؤید ناشر انتشارات رز ، چاپ ۱۳۴۹ ،
دومین کتاب از سری قصه ها و داستان های
جهان - ۱۰۸ صفحه ۳۰ ریال
از سری کتاب هایی که سیمون

دو بهار در چند سال اخیر نوشت و به شرح زندگی خودش اختصاص داد نویسنده فرانسوی در این جلد از خاطرات خود ماجرای مرگ مادرش را شرح داده است.
مهدی تجلی پور

کویبر

دکتر علی شریعتی

وزیری ۳۱۷ صفحه، چاپخانه طوس (مشهد) شامل مقدمه، نقد و تقریظ، و ۱۳ نوشته. نویسنده در آغاز کتاب عقایدی را که به گمان او ادیبان - نویسندگان - جامعه شناسان - روشنفکران - روانکاوان درباره این کتاب لابد اظهار خواهند کرد در بیست صفحه از زبان آنها آورده و در پایان اینطور پاسخ داده است: «خواننده این سخنان نباید خود را مخاطب انگارد که این سخنان بی مخاطب است.»

ص ۲۰ نقد و تقریظ

نمونه ای از کتاب: «من، سطح اندیشه و فرهنگ را در جامعه خودم دقیقاً می دانم و می دانم تا کجا است در اینجا، همه مردم یا املاند و یا قرتی و هر دو مقلد کور و سروتیه یک کرباس و هر دو در یک سطح و هر دو تنگ نظر و کوتاه اندیش و پست احساس و هر دو، در چنین خفه و تاریک تعصب مذهبی یا ضد مذهبی خویش، خون می خورند و یکی به آنچه نمی داند و نمی شناسد مؤمن است و دیگری به آنچه نمی داند و نمی فهمد کافر هر دو در آنچه باور دارند و یاندارند هم سطح!...» ص ۱۰۳

«من فرزندان این سرزمین و خاندانی از مردم این سرزمینم.»

ص ۱۹۴

مسابقه

شاهنشاهی بهترین کتاب سال

بدینوسیله به اطلاع عموم علاقه‌مندان می‌رساند که مدت قبول کتاب برای شرکت در مسابقه شاهنشاهی بهترین کتابهای سال ۱۳۴۸ از تاریخ نشر این آگهی تا پایان مردادماه ۱۳۴۹ است و فقط کتابهایی که در سال ۱۳۴۸ برای بار اول طبع و نشر شده است برای شرکت در مسابقه پذیرفته می‌شود و تاریخی که به عنوان چاپ در روی جلد کتاب ذکر شده معتبر است.

داوطلبان شرکت در مسابقه شاهنشاهی بهترین کتاب سال لازم است تقاضای خود را مبنی بر شرکت در مسابقه همراه با پنج نسخه از کتاب خود بانشرانی کامل در ظرف این مدت به قسمت فرهنگی بنیاد پهلوی بفرستند و رسید دریافت دارند.

تقاضای شرکت در مسابقه باید بوسیله شخص مؤلف یا مترجم بعمل آید و در ترجمه‌ها باید اصل کتاب هم همراه باشد. کتاب‌های مخصوص کودکان و نوجوانان نیز در مسابقه 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 پس داده نمی‌شود. ترجمه‌هایی که متن کتاب را همراه نداشته باشد در مسابقه شرکت داده نمی‌شود.

مشاور و سرپرست امور فرهنگی - سناتور دکتر شمس الملوك صاحب



شرکت سهامی بیمه ملی
خیابان شاهرضا - نبش ویلا

تلفن ۶۰۹۴۱-۶۰۹۴۵

تهران

همه نوع بیمه

آتش سوزی - باربری - حوادث - اتومبیل و غیره

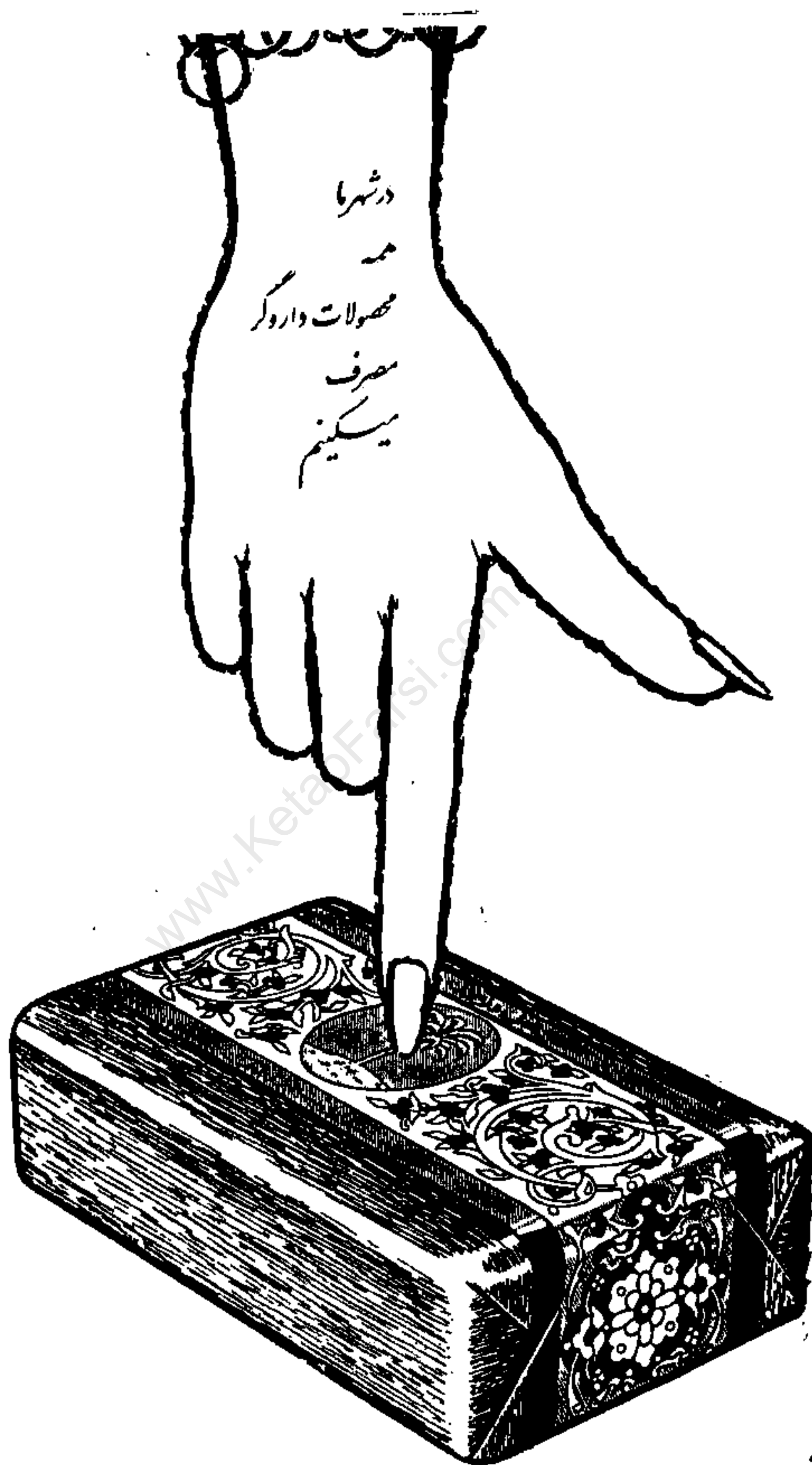
شرکت سهامی بیمه ملی تهران

تلفنخانه : ۶۰۹۴۱-۶۰۹۴۲-۶۰۹۴۳-۶۰۹۴۴-۶۰۹۴۵

مدیر فنی : ۶۰۱۶۶ قسمت تصادفات : ۴۹۱۱۸ قسمت باربری : ۶۰۱۹۸

نشانی نمایندگان

۲۴۸۷۰-۲۳۷۹۳	تلفن	تهران	آقای حسن کلباسی :
۴۲۱۷۴-۶۹۰۸۰	تلفن	تهران	دفتر بیمه پرویزی
۳۱۲۹۴۵	تلفن	تهران	آقای شادی :
۶۲۹۶۷۳	تلفن	تهران	آقای مهران شاهگل‌دیان :
خیابان فردوسی		خرمشهر	دفتر بیمه پرویزی :
سرای زند		شیراز	دفتر بیمه پرویزی :
فلکه ۲۴ متری		اهواز	دفتر بیمه پرویزی :
خیابان شاه		رشت	دفتر بیمه پرویزی :
۶۲۳۲۷۷	تلفن	تهران	آقای هانری شمعون :
۷۵۸۴۰۷	تلفن	تهران	آقای لطف‌الله کمالی :
۶۲۲۵۰۷	تلفن	تهران	آقای رستم خردی :



در شهر
م
محصولات داروگر
مصرف
میکنیم

صابون نخل و زیتون داروگر



محصولات داروگر در خدمت بهداشت و زیبایی شما

فکر و عمل

پیوند آسمانی

... و حالا باید گفت تهران به لندن نزدیکتر شد !!
 با پروازهای مستقیم و بدون توقف تهران - لندن
 بوسیله جت‌های مدرن هواپیمائی ملی ایران
 ساعت ۷:۳۰ دقیقه بامداد از تهران حرکت کنید
 و ساعت ۱۱:۴۵ دقیقه همانروز وارد لندن شوید
 هواپیمائی ملی ایران «هما» با این پیوند آسمانی
 استفاده از حد اکثر وقت را در کوتاهترین مدت
 برای انجام کارهای شما میسر ساخته است .
 پروازهای «هما» همراه با مهمان‌نوازی گرم و صمیمانه
 مخصوص ایرانی و در میان صندلیهای راحت جت‌های مدرن
 هواپیمائی ملی ایران فراموش نشدنی است .

تهران - استانبول - رم - ژنوا - فرانکفورت

هامبورگ - پاریس - لندن - بغداد - کابل

کراچی - بمبئی - اسلیمان - شیراز - آبادان

کویت - بندرعباس - ده‌شاه - دهران

دوبی - ابوظبی - بوشهر - اهواز - خارك

رشت - رامسر - تبریز - رضایه - چابهار

چرد - کرمان - زاهدان

هواپیمائی ملی ایران . هما .



سخن

مجله ادبیات و دانش و هنر امروز

جای اداره: تهران، خیابان حافظ، پاساژ زمرد، تلفن ۴۹۸۶
شماره صندوق پستی ۹۸۴

اشتراک سالانه در ایران: دویست و پنجاه ریال
اشتراک سالانه در خارج ایران: سیصد و هشتاد ریال (پنج دلار یا بیست مارك)
حق اشتراك خاص دانشجویان (با ارائه كارت دانشجویی) دویست ریال
اشتراک خاص باران سخن (با کاغذ افست و جلد ۳ لایه) يك هزار ریال
وجوه اشتراك باید مستقیماً به عنوان مجله سخن بوسیله پاك
بیمه یا برات پستی به نشانی دفتر مجله فرستاده شود
یا به حساب شماره ۶۳۶۳۶ بانك ملی ایران شعبه مرکزی منظور گردد
و رسید آن به دفتر مجله سخن ارسال شود

صاحب امتیاز: دکتر پرویز ناکل خانلری

طبع و نقل مندرجات و مقالات این مجله بی اجازه ممنوع است
مقاله‌های رسیده به نویسندگان آنها مسترد نمی‌شود

از این شماره پنج هزار نسخه روی کاغذ معمولی و یکصد نسخه روی کاغذ
افست صدگرمی چاپ شد

SOKHAN

Revue Mensuelle de la Littérature
et l'Art Contemporains
TEHERAN [IRAN]

Abonnement à l'étranger: U.S. \$ 5.00 ou 20 DM

چاپ خواجه

لاله زار، کوچه خندان، تلفن ۳۱۴۸۸۷

تاریخ زبان فارسی

بخشی از جلد دوم

ساختمان فعل

به قلم

دکتر پرویز ناتل خانلری



انتشارات بنیاد فرهنگ ایران

۱۲۸ صفحه ، قطع وزیری ، جلد زرکوب ، بها ۱۵۰ ریال