

سخن

مجله ادبیات و دانش و هنر امروز

۸

مهدی اخوان ثالث - منوچهر بزرگمهر - جلال الدین
توانا - سید محمد علی جمال زاده - سروش حبیبی -
عباس حکیم - حسین خدیو جم - احمد سمیعی - رضا
سید حسینی - قاسم صنعوی - هوشنگ ظاهری -
محمد پروین گنابادی - حسینعلی ملاح - سیامک
مهاجر - احمد میرعلائی - محمود نفیسی

بهمن ۱۳۴۹

۲۵ ریال

سخن

مجله ادبیات و دانش و هنر امروز

۸

مهدی اخوان ثالث - منوچهر بزرگمهر - جلال الدین
توانا - سید محمد علی جمال زاده - سروش حبیبی -
عباس حکیم - حسین خدیو جم - احمد سمیعی - رضا
سید حسینی - قاسم صنعوی - هوشنگ ظاهری -
محمد پروین گنابادی - حسینعلی ملاح - سیامک
مهاجر - احمد میرعلائی - محمود نفیسی

فهرست

صفحه	از	عنوان
۷۳۷	سخن	ادبیات و سینما
۷۴۱	رضا سید حسینی	سینمای ایتالیا در سی سال اخیر
۷۴۸	آندره موروآ ترجمه رضا سید حسینی	مارسل پروست (۲)
۷۵۳	حسینعلی ملاح	تعبیری بر چند بیت از حافظ
۷۵۹	لوئیس بونوئل ترجمه هوشنگ طاهری	ویریدیا نا (فصلی از یک کتاب)
۷۷۲	منوچهر بزرگمهر	فلسفه در قرن بیستم
۷۷۷	عباس حکیم	عموجان بیا (داستان ایرانی)
۷۸۱	لوئیس بورخس ترجمه احمد میرعلایی	مواجهه (داستان خارجی)
۷۸۸	» » » » »	دشنه
۷۸۹	سید محمدعلی جمالزاده	نامه‌ای از جمالزاده
۷۹۶	ریلکه ترجمه سیامک مهاجر	روز پائیزی (شعر)
۷۹۷	مهدی اخوان ثالث	یک بار دگر (شعر)
۷۹۸	اسماعیل خوئی	غزل
۷۹۹	ترجمه سروش حبیبی	آلن رب گریه ...
۸۰۹	ژوزه جووانی، پل گیمار ترجمه قاسم صنعوی	دو عقیده متضاد درباره سینما و ادبیات
۸۱۶	شاه قاسم انوار تبریزی	ای آسیا (شعر)

در جهان هنر و ادبیات

۸۱۷-۸۲۴

آزادی دوبره ، جایزه ایتالیایی ، جایزه ادبی اسپانیایی ، دعوای ادبی - حقوقی -
فستیوال جدید سینمایی - مرگ نویسنده - اثر جدید آرا بال ، سینما و زندگی هنرمندان ،
پاداش نویسنده گوینده ، مرگ نویسنده آمریکایی

کتابهای تازه

۸۲۵-۸۳۱

سخن و خوانندگان

۸۳۲-۸۳۵

نگاهی به مجلات

۸۳۶-۸۳۹

پشت شیشه کتابفروشی

۸۴۰-۸۴۳

سخن

بهمن ماه ۱۳۴۹

شماره هفتم

دوره بیستم

ادبیات و سینما

ساختن فیلم از روی آثار ادبی از مدت‌ها پیش بین نویسندگان و سینماگران و منتقدان ادبی و هنری بحث پیچیده‌ای را به میان آورده است. آیا کارگردانی که می‌خواهد يك اثر ادبی را فیلم کند چقدر آزادی عمل دارد و چگونه باید رفتار کند؟ شاید تا چند سال پیش طرح این بحث در مطبوعات فارسی‌چندان فایده‌ای نداشت زیرا فیلم فارسی در آن حد نبود که سازندگانش بخواهند یا بتوانند به سراغ آثار ادبی بروند. اما از چندی پیش چنین

تلاشی شروع شده است و تا کنون يك درمان بزرگ و چند داستان کوتاه را فیلم کرده اند که روش کار سازندگان هر يك از آن فیلمها احتیاج به بحث دیگری دارد. و مسلماً در آینده نیز این کار ادامه خواهد یافت. از این رو بی مناسبت ندیدیم در این روزها که به مناسبت هفتاد و پنجمین سال تولد سینما مطبوعات جهان به بحث از هنر هفتم پرداخته اند ما نیز مسئله ادبیات و سینما و تهیه فیلم از روی آثار ادبی را در این شماره مطرح کنیم و نظرندهای از نویسندگان و فیلمسازان معروف را درباره اثر ادبی و سینما برای اطلاع خوانندگان سخن درج کنیم. پس از مقاله زیر که تلخیصی است از يك مقاله مفصل ژان ژاک بروشیه، در خلال صفحات این شماره عقاید نویسندگان و فیلمسازانی مانند آئن رب گریه، لوئیس بونوئل، ژوزه جووانی و پل تیمار را در این باره خواهید خواند

سخن

ادبیات و سینما : بحثی بسیار قدیمی است که با نخستین اقتباسهای آثار ادبی برای استفاده سینمایی، یعنی با تولد سینما همزمان است. اهل ادب که سینما را «هنر عامیانه» و «هنر فقرا» می شمارند، بانگ «خیانت» برمی آورند و جامعه ادب دوستان به عنوان «مسخ اثر» به فیلمها حمله می کنند. اما برای سینماگران، اثر ادبی غالباً ماده اولیه ای بیش نیست که به نحو دلخواه می توان از آن استفاده کرد.

با این که ادبیات و سینما «روابط» متعدد - به معنی بودلری آن - باهم دارند و مثلاً می توان از رابطه فیلمهای وسترن یا فیلمهای روسی سالهای ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۰ با افسانه های یونان باستان صحبت کرد ولی بخصوص با «رمان» است که رابطه سینما نزدیک تر و قوی تر شده است.

تعریف ابتدائی و مبتدلی که می توان از رابطه رمان و سینما کرد این است که هر دو برای ما «داستانی» را تعریف می کنند. اما از همین تعریف مبتدل می توان نتایج متعددی گرفت :

همیشه در رمان و اغلب در فیلم، صحبت از انسانی است رو در روی واقعیت، با مبارزه ای نه بین روح و ماده، بلکه بین اراده و وجودی که از طرفی، عبارت از موجودیت دیگران و جهان است. رمان یا «دون کیشوت» شروع شده است که به تنهایی با آسیاهای بادی که در عین حال غول هم هستند می جنگد. بدین معنی که در رمان دو حجم واقعیت و تخیل به هم پیوسته اند. همین حالت رانه تنهادر

سینمای «روایتی» - سینمایی که سناریوی آن در درجه اول اهمیت است، مانند کارهای «بونوئل» یا «هوستون» - بلکه در سراسر سینمای امریکا می‌توان یافت. می‌توان از خود پرسید از چه روبرو به نقل یک داستان نیاز است؟ چرا تماشاگری را خواننده این گذشت را دارد که می‌گذارد واقعیتی را که در برابر چشم دارد به او نشان بدهند. شاید به این جهت که فقط با کار استتیک می‌توان این واقعیت را مفهوم و مؤثر ساخت.

غالباً رمان و سینما را به این جهت مخالف هم شمرده‌اند: فیلم بر اثر طبیعت خود، در سطح اشیاء و اشخاص می‌ماند و آن‌ها را فقط به عنوان پدیده‌ای مرئی معرفی می‌کند، در حالی که رمان می‌تواند هنر درونی باشد. بنابراین فیلم می‌تواند عینیت قابل اعتراض باشد و رمان ذهنیت پیروزمند.

پس فیلم که هنر دیدنی است می‌تواند از اشیاء و اشخاص فقط سطح پوست آن‌ها را نشان بدهد. اما آیا در زیر این ظاهر هیچ چیز دیگری وجود ندارد؟ با این حساب باید تابلو نقاشی را هم به درجه یک پدیده ظاهری پائین آورد. ولی خوب می‌دانیم که نقاش اغلب ما را به حقیقتی رهنمون می‌شود. و مثلاً یکی از آثار هولباین یا تابلوی «سنت ویکتوار» اثر سزان از آن‌چه در ظاهر نشان می‌دهد فراتر می‌رود. ژاک پروور البته با استهزاء از قول یک نقاش می‌گوید:

«من چیزهایی را نقاشی می‌کنم که پشت اشیاء هستند؛ اما واقعاً به هنگام نقاشی اشیاء، آنچه در پشت آن اشیاء وجود دارد ظاهر می‌شود.

ادعای این که سینما فقط هنر نشان دادن ظواهر است در واقع انکار نقش دکوپاژ، مونتاژ و میزانشن، است و چنان است که گوئی فیلم چیزی و شخصی را به صورت جدا و تنها نشان می‌دهد. و حال آن که در فیلم، شیئی و یا شخصی که نشان داده می‌شود، پیوسته در حال ارتباط با عناصر آن پلان و یا پلان‌های دیگر نشان داده می‌شود.

شکی نیست که رمان نمی‌تواند چیزی را مانند فیلم به ما نشان دهد و کاملاً مرئی کند «آلن رب گریه» می‌گوید که حتی در آثار بالزاک، خواننده پس از این که تحلیل دقیقی را مثلاً از یک مبل می‌خواند، باز نمی‌تواند آن مبل را آن گونه که در سینما امکان دارد به وضوح و با همه جزئیاتش در نظر مجسم کند. اما در هر حال، تحلیل و تشریح، اگر هم مانع دیدن شود، هدفش این است که شیئی داستانی و خیالی را به صورت کاملاً مرئی مجسم کند.

مسئله اقتباس رومان‌ها برای عالم سینما، تا کنون مرکب فراوان بر روی کاغذ جاری ساخته، اما بیهوده بوده است زیرا خود مسئله نادرست است، بخصوص وقتی که به آن جنبه اخلاقی می‌دهند و می‌خواهند بدانند که آیا کسی

«حق دارد» رمان را برای سینما اقتباس کند یا نه؟

مسئله واقعی که باید مطرح شود، عبارت از مسئله «روابط» بین ساختمان رمان و فیلم است. منظور از «روابط ساختمان»، «روابط ادبی» نیست. مثلاً «مادام بوواری» را در نظر بگیریم که هم رنوار از روی آن فیلم ساخته است و هم مینلی امریکائی. فیلم «رنوار» از نظر ادبی خیلی به کتاب وفادار است زیرا نزدیکی فرهنگی بین رنوار و فلوبر بسیار زیاد است، با وجود این، فیلم «رنوار» - برخلاف عقاید موافق - خیلی پائین تر از فیلم «مینلی» است. زیرا کارگردان امریکائی بهتر به حقیقت رمان پی برده و آن را درست کرده است. داستان در نظر رنوار بسیار سطحی است و در حد یک داستان روستائی می ماند و حال آن که همین داستان در فیلم «مینلی» همه عمق خود را پیدا می کند و همه ظرافت شخص مادام بوواری را به او می بخشد. هنرپیشه ها به خصوص «جنیفر جونز»، چنان رهبری شده اند که به دیدن فیلم حقیقت جمله معروف فلوبر را می توان احساس کرد که گفته بود: «مادام بوواری خود منم!» و به این ترتیب تنها تقلید سطحی از نویسنده نمی تواند فیلمی را با اثر هم ارزش کند. کارگردان باید توافق روحی با نویسنده پیدا کند، آنگاه آنچه را که مخصوص رمان است با استفاده از خلاصه کردن آن ها به وسیله امکانات سینمایی به صورت تجسم حقیقت در آورد. و نتیجه ای که می گیرد کشف و ایجاد آن «رابطه بودلری» بین واحدهای فیلمی و واحدهای ادبی است.

گاهی کارگردان در یک پلان حقیقتی را با چنان قدرتی بیان می کند که نویسنده آن را نه تنها در یک عبارت، بلکه در یک فصل نیز نمی تواند بگوید. و برعکس اگر سبک کارگردان نادرست باشد، سراسر پلان به یک کلمه نمی ارزد. مسئله عبارت از تغییر شکل اندیشه ها به صورت میزانشن است. آنتروپ می نویسد: «این اصطلاح «سینمای ناب» را قدری کنار بگذارید. مکتب اروسنولز، هم سینماست و هم اثر شکسپیر زیرا سینما در دنیائی به وجود آمده است که شکسپیر در آن زنده بود. من معتقدم که نقطه مشترکی بین آثار بزرگ ادبی و بیان سینمایی وجود دارد.»

سینمای ایتالیا در سی سال اخیر

در ماهی که گذشت کانون فیلم ایران بار دیگر تعدادی از برجسته ترین فیلم های کارگردانان ایتالیائی را برای اعضاء خود به نمایش گذاشت. این فیلم ها عبارت بود از «آلمان، سال صفر» از روبرتو روسلینی «زمین می لرزد» از ویسکونتی، «مده آ» از پازولینی «بذرا انسان» از مارکو فرری در آینده نیز چند فیلم دیگر نمایش خواهد داد. به این مناسبت بهتر دیدیم در این شماره که چند مقاله به ادبیات و سینما اختصاص داده شده است، يك مقاله نیز به سینمای ایتالیا اختصاص دهیم و خوانندگان سخن را با کارگردانان ایتالیائی و آثار آنها آشنا کنیم.

نئورئالیسم که پیروزی بزرگ سینمای ایتالیا در سالهای بعد از جنگ بوده است مهمترین مشخصه اش عبارت است از کاربرد خارج از استودیو با بازیکنان غیر حرفه ای. این سبك سینمائی در طول حیات خود به اشکال گوناگون درمی آید. اما پیوسته مورد توجه توده مردم عادی است و پیوسته این صفت خود را حفظ می کند که عکس العملی باشد علیه فیلمهای احساساتی مجلسی، کمدی های عاشقانه، و فیلمهای پرخرج با صحنه های عظیم که تا سال ۱۹۴۰ برای ایتالیا مسلط بود. پیش از آن، در سال ۱۹۳۳، لئو لونگانی^۱ چنین نوشته بود: «ما باید تا حد امکان فیلمهای بسیار ساده و بی زرق و برق تهیه کنیم، فیلمهای بی تصنع که حتی بتوان در آنها بدون سناریو و از زندگی عادی فیلمبرداری کرد. باید برای افتاد و دور بین فیلمبرداری را به کوچه ها برد.» در تأیید سخن این پیشنهادنگ نئورئالیسم، در سال ۱۹۴۱ دورو برتیس^۲ چنین گفت: «کافیست که به کوچه برویم، در هر نقطه ای که باشد بایستیم و مدت نمیساعت آنچه را که در این کوچه جریان دارد با دقت و دید عمیقی ببینیم. و بی آنکه سبك خاصی را مراعات کنیم از آن فیلم بگیریم. بی شك فیلم ما يك فیلم ایتالیائی و واقعی خواهد بود.» به این ترتیب آفریننده *Uomini sul fondo* يك تئوری مطرح ساخت و تا اندازه ای شروع به عملی ساختن آن کرد. و در این میان روبرتو روسلینی بهترین شاگرد و همکار او در فیلم «ناوسفید» در سال ۱۹۴۳ برای تهیه فیلمهای

1- Léo Longanesi

2- De Robertis

Desidero و «مردی با صلیب» به يك برداشت كاملاً قدیمی از سینما روی آورد این تمایل ممکن بود همانطور که در فرانسه بی نتیجه ماند در ایتالیا نیز حاصلی ندهد. اما در سالهای آخر جنگ، استودیوها در اشغال سر بازان بود. ساختن دکور هم امکان نداشت چون امکانات مالی بسیار کم بود. هنرپیشه هم بقدر کافی پیدا نمی شد.

ناچار این نویسندگان سینما به کوچه ها سر ازیر شدند و به اطراف خود نگاه کردند. آنچه دیدند عبارت بود از درهم شکستن ارتش آلمان، اشغال امریکائی ها، بازار سیاه، قحشاء، ازهم پاشیدن خانواده ها، و تیرنگ های تازه ای که دختران بی سرپرست برای امکان ادامه زندگی به کار می بردند. آنها دور بین هاشان را بسوی این آشفتگی غریب نشانه رفتند و فیلم هایی مستقیماً از روی زندگی روزمره تهیه کردند.

بازگشت به وضع عادی ممکن بود نئورئالیسم را دچار شکست سازد ولی اگر چنین شکستی پیش نیامد به این سبب بود که این هنر سینمایی نیز از الهامی عمیق بهره مند بود که بطور کلی در هنر این ملت وجود دارد. این الهام را در نقاشی قرن هفدهم می توان در کارهای «کاراواجیو»^۱ و بعدها در آثار «سواردی»^۲، «لوتگی»^۳ و «توتی»^۴ دید؛ در ادبیات قرن نوزدهم در آثار «رسمی» و «همه رومان نویس های محلی و در موسیقی در آثار وردی و پوچینی الی منوتی»^۵. تا آن زمان، سینما به جای این که يك آفرینش هنری شمرده شود، بیشتر وسیله ای برای سرگرمی و وقت گذرانی به شمار می آمد و در نتیجه از این جریان «وریست»^۶ کنار مانده بود. جنگ که از طرفی دست اندر کاران سینما را عوض کرد و از طرف دیگر صحنه های هیجان انگیزی در برابر چشم این تازه کاران بیزار از فورمالیسم گذاشت، این امکان را به آنها داد که با این عرف هنری قوی پیوند یابند.

آنها که با خیالات رومانتيك قطع رابطه کرده بودند، نوعی وقایع نگاری وسیع را در برابر چشم ما قرار دادند که افکار و رفتار و حوادث و حرکات ملتی را که ضربه سختی خورده بود نشان می داد. در عرض سال هایی که از این تحول گذشت روز بروز بر ارزش محصولات سینمای ایتالیا افزوده شد و هر چند که در این میان کارگردانان بزرگی نظیر آنتونیونی یا ویسکونتی کوشیدند که بر ضد نئورئالیسم قیام کنند ولی هنوز هم تحول اجتماعی، اقتصادی و سیاسی این ملت بر روی نوارهای فیلم ثبت می شود. در عرض بیست و چند سالی که از آغاز این

1- Caravaggio 2- Guardi 3- Longhi 4- Tiepolo
5- Verga 6- Menotti

۷- Veriste پیرو مکتب هنری معروف Verisme ایتالیا

مرحله درخشان سینمای ایتالیایی گذرد ، عده‌ای از کارگردانان ایتالیایی شهرت جهانی یافته‌اند . و برجسته‌ترین آنها ، چند نفری هستند که اکنون معرفی می‌کنیم :

اگر نام « روسلینی » اولین نامیست که باید در میان پایه‌گذاران مکتب سینمای ایتالیا بر زبان بیاید ، باین سبب است که « نئورئالیسم » برای نخستین بار با فیلم «رم ، شهر بی دفاع» بر سر زبانها افتاد . هرچند که حضور آنامانیانی کمی جنبه احساساتی به این فیلم می‌داد ، ولی فرق آن با همه فیلمهایی که مردم تا آن روز دیده بودند چشم گیر بود .

«روسلینی» هرچند که مقدار زیادی از اطلاعات خود را مدیون فرانچسکو دوروبرتیس بود ، ولی برخلاف دوروبرتیس که همه پلانها ، ماکت‌ها و حتی حرکات دوربین را قبلاً حساب می‌کرد و می‌نوشت و بعد سر فیلمبرداری حاضر می‌شد ، او کار فی‌البداهه انجام می‌داد و بجای این که هنرپیشگان را در نقش شخصیت‌های اثر فروبرد ، می‌کوشید که شخصیت اثر را از میان مردم واقعی انتخاب کند . روسلینی با دومین فیلم خود که «پائیزا»^۲ نام داشت تماشاگران را بیشتر شیفته خود ساخت . این فیلم شش ماجر را بود از زندگی واقعی مردم که بازیکنان آن نیز خود مردم بودند . قسمت‌های مختلف آن در سیسیل ، ناپل ، رم ، فلورانس ، رومانی و ونیز گرفته شده بود و پیشرفت متفقی‌ن را در شبه جزیره ایتالیا و تماس آنها را با مردم نشان می‌داد .

این دو فیلم نام روسلینی را در ردیف اول کارگردانان ایتالیایی قرار داد . به زودی معلوم شد که روش روسلینی در فیلم‌های کوتاه مدتی که يك نکته تنها را بیان می‌کند موفق تر است . شکی نیست که موفق‌ترین کارهای او در مورد فیلمبرداری از داستان‌های کوتاه است نه رومانها : پائیزا ، معجزه ، قطعه کوتاهی که اینگرید برگمن در فیلم «ما ، زنها» بازی کرده است و یا اقتباس داستان «گرچه ماده» اثر کولت در فیلم دسته جمعی «هفت گناه کبیره» .

اولین بار که روسلینی تماشاگراش را دچار سرخوردگی ساخت (و متأسفانه این آخرین بار نبود) با فیلم «آلمان ، سال صفر» بود . به جای تصویر و تحلیل وسیعی از شهر ویران شده و خونین که انتظار می‌رفت ، یکرشته طرح‌های جالب و مناظر بسیار سطحی از پایتخت سابق رایش در این فیلم گرد آمده بود . اشاره‌های کوتاه به زندگی مردم برلین ، در مقام مقایسه با تابلو ژرف «رم ، شهر بی دفاع» به نظر بسیار خلاصه می‌آمد . اما در هر حال باز در این فیلم اصرار

داشت که بی هیچ مقدماتی دوربین خود را به کوچه‌های برلین ببرد و گفتگوها را همانجا در پیاده‌روهای برلین بنشیند و بنویسد. ولی به دنبال این کار وقتی که حاضر شد «صدای انسانی» ژان کوکتو را که اوج خیال‌پردازی تئاتری است بدون هیچ تغییری به روی پرده سینما منتقل کند این فکر بین منتقدان سینما مطرح شد که او به روش کار خودش ایمان محکمی ندارد.

از آن پس روسلینی به صورتی درهم و گوناگونی به کار خود ادامه داد. گاه قهرمانانش را از مردم کوچه و بازار انتخاب کرد و گاه به هنرپیشگان مشهور متوسل شد از قبیل «آمانیانی» (در فیلم «عشق») و اینگرید برگمن (در «استرومبولی»^۱ و «سفر در ایتالیا»). و زمانی به سینمای کلاسیک داستانی برگشت و فیلم «ژنرال دلارووره»^۲ را تهیه کرد که خودش درباره آن می گوید: «این قراردادی ترین فیلم من است».

از سال ۱۹۴۸ تا ۱۹۶۰ در چنان راه‌های سنگلاخی قدم گذاشت که علاقمندان به سینما اعتمادشان را به او از دست دادند و حتی از فیلم ارزش‌داری مانند «سفر در ایتالیا» هم روگردان شدند. در این فیلم که یک تحلیل روانی از روابط یک زن و مرد بود، روسلینی حتی از آنتونیونی هم که بخصوص به این مسایل می‌پردازد موفق‌تر بود. اما «روسلینی به ساختن فیلم‌های عجولانه و کم‌ارزش ادامه داد و پس از «وانینا وانینی»^۳ در سال ۱۹۶۱ کار مهمی عرضه نکرده است.

لوکینو ویسکونتی، زیبایی‌شناس بزرگی است
لوکینو ویسکونتی^۴ که به سوی مردم کشیده شده است. تضادهایی که در شخصیت او وجود دارد در اثر او نیز جلوه گر شده است. اولین فیلم او (Ossessione) یک بیانیه واقعی نئورئالیست است به طوری که حتی از فیلم‌های «دوروبرتیس» هم اصیل‌تر است. با وجود این او را می‌بینیم که بعد به تئاتر روی می‌آورد و فیلم‌هایی از قبیل «سنسو»^۵، «پلنگ»^۶ و «ساندرا»^۶ می‌سازد.

ویسکونتی در آغاز کار چنان به «دریسم» پای بند است که در سال ۱۹۴۸ قصه‌ای از «جووانی ورگا» را فیلم می‌کند و بر روی پرده می‌آورد. در «زمین می‌لرزد» یک خانواده صیادان سیسیلی را نشان می‌دهد که همه اعضای آن نسبت به اعمال همدیگر احساس مسئولیت می‌کنند و وابستگی غریبی نسبت به هم دارند. این مردان و زنان را می‌بینیم که زندگی روزمره آن‌ها با مسایل دردناکی روبرو است.

1- Stromboli 2- Le Général Della Rovere 3- Vanina
 Vanini 4- Luchino Visconti 5- Senso 6- Sandra

فیلم در محل حادثه تهیه شده است و خود مردمند که نقش خود را بازی می‌کنند. با این همه ویسکونتی در این فیلم نوعی تعالی به نئورئالیسم می‌بخشد او سبك خاص خود را به این مکتب تحمیل می‌کند. پلان‌ها طولانی است و دوربین، بازیگران را در انجام وظایف خانوادگی‌شان تعقیب می‌کند.

با وجود این ویسکونتی در برابر جاذبه هنرپیشگان بزرگ نیز مقاومت نمی‌کند. در «Bellisima» نقش خوبی به آنامانیانی می‌دهد و آیدالدی را در «Senso» شرکت می‌دهد. زمان وقوع داستان این فیلم را دوران اشغال اطریشی‌ها، در سال ۱۸۶۶ قرار می‌دهد و با همان استعداد نبوغ آمیز د کورساز که در «پلنگ» از او دیده‌ایم صحنه‌های آن زمان را برای فیلم می‌سازد. در «شب‌های سفید» هم که از روی داستان هیجان‌انگیز داستایوسکی می‌سازد اثری از نئورئالیسم نیست و او در سال ۱۹۶۰ با ساختن «روکو و برادران» به این مکتب باز می‌گردد اما با چنان موضوعی وسیع و داعیه آمیز که نمی‌تواند کاملاً بر آن محیط باشد: تطبیق يك خانواده روستایی با زندگی شهری، بیکاری، بحران مسکن، رقابت بین سرزمین‌های ثروتمند و فقیر، و این موضوع‌ها به قدری زیاد است که اغلب به صورت طرحی مختصر مطرح می‌شود و نمی‌تواند از تمایل فیلم به سوی «ملودرام» جلوگیری کند. فیلم که گاهی دراز و پر حرف و گاهی ناقص است، در عین حال قسمت‌هایی دارد که حاکی از شخصیت قوی ویسکونتی است حتی در فیلم کم‌اهمیت‌تری مانند «ساندرا» نیز ویسکونتی به این عقیده دائمی خود وفادار می‌ماند: «تعریف يك داستان بی‌آن که این احساس را بدهد که کسی آنرا تعریف می‌کند».

تمایل به وقایع‌نگاری در ماه‌های بعد از آزاد شدن «رم»، ویتوریو دسیکا در فیلم «Sciuscia» اثر «دسیکا» ظاهر می‌شود. تمایلات پیچیده‌ای که در اولین فیلم‌های «ویتوریو دسیکا»

دیده می‌شد، در این فیلم، در تصویر شهری که روزهای آشفته تاریخ خود را می‌گذراند جلوه‌گر است این فیلم در عین حال سندی استثنائی درباره روانشناسی کودکان است. زندگی بچه‌های واکی شهر «رم» است که رنگ شعر گرفته، با دوزو کلك‌های ساده لوحانه‌شان و عصیان آنها در برابر خشونت دنیای بزرگان این حساسیت و این ایمان به طبیعت انسانی، و همه زیر و بم‌های يك بدبینی آمیخته بالبخند، در فیلم بعدی دسیکا یعنی «دزد دو چرخه» با قدرت بیشتری ظاهر می‌شود.

با اینکه دسیکا خود هنرپیشه مشهور تئاتر و سینماست ولی آن حالت تئاتری را که خاص فیلم‌های ویسکونتی است در آثار او نمی‌توان دید. او که همکاری

نزدیک با «ساواتینی»^۱ دارد، فیلمهایی می‌سازد که بالاتر از بیان و تجسم گوشه‌ای از زندگی و یک دوران است. بطوریکه «دزد دوچرخه» با بهترین شاهکارهای «چارلی چاپلین» برابری می‌کند. این فیلم نیز مانند فیلمهای چاپلین، موجودات حقیری را به صحنه می‌آورد که جامعه‌ای بی‌اعتناء آنها را درهم می‌شکند. در عین حال یک سند انسانی است و فیلم مستندی شمرده می‌شود درباره زندگی مردم عادی «رم». با وجود این فیلمبرداری در کوچه‌ها، خانه‌ها و کلیساها نیست که مفهوم عالی این فیلم را به آن می‌دهد، بلکه هم‌آهنگی معجز آسا بین آن چیزی است که دسیکامی خواهد بگوید و وسائلی است که به کار می‌برد و نیز لحن کاملاً صحیحی که انتخاب کرده است.

تمایلی که دسیکا پیوسته به تازه‌تر کردن کار خود دارد او را وامی‌دارد که یک رمان افسانه‌ای «ساواتینی» یعنی «معجزه در میلان» را به روی پرده بیاورد. اما خود او چندان دلبستگی به این فیلم احساس نمی‌کند برعکس از دل و جان به فیلم «اومبرتو-د»^۲ وابسته است. در این فیلم او حقیرترین قهرمانی را که ممکن است دید به تماشاگر معرفی می‌کند. این قهرمان با هزاران رشته به سازنده فیلم وابسته است و نیز این رشته‌ها بین قهرمان فیلم و مردم نیز ایجاد می‌شود. ما در سر خوردگی‌ها، امیدها و ناامیدی‌های موجودی شرکت می‌کنیم که در برابر چشم ماست و می‌تواند خود ما باشد.

نیمه موفقیت «معجزه در میلان» و شکست «اومبرتو-د» ویتوریو دسیکا را وادار می‌کند که پیشنهاد یک تهیه‌کننده آمریکائی را بپذیرد و در سال ۱۹۵۲ فیلم «ایستگاه ترمینوس» را برای او کارگردانی کند و نیز شغل هنرپیشگی خود را از سر بگیرد.

اما در فیلمهایی مانند «فردا خیلی دیر است» یا «نان، عشق و فانتزی» که نسامش فقط به عنوان بازیگر بر روی آنهاست سلیقه خود را تحمیل می‌کند و در این فیلم‌ها قطعاً می‌بینیم که در سایر آثار موفقی^۳ یا «کومنجینی»^۴ نظایر آنها دیده نمی‌شود. بخصوص در فیلم اخیر موفق می‌شود از دختری که تا آن روز سیاهی لشکری بیش نبود، یعنی از «جینالو لو پریجیدا» ستاره مشهوری بسازد بعدها نیز در فیلم «طلای ناپل» اثر «جو زپه ماروتا»^۵ در مورد «سوفیا لورن» همین کار را می‌کند.

دسیکا پس از اینکه با فیلم «بام» بازگشتی بسوی موضوعهای اجتماعی

1- Savatini

2- Umberto D

3- Moguy

4- Comencini

5- Giuseppe Marotta

می‌کند مدت درازی سکوت می‌کند و آنگاه دومین دوره از کارهای خود را آغاز می‌کند که به استحکام کارهای دوره اول نیست اما گاهی از آنها درخشان‌تر است.

در سال ۱۹۶۵ «چو چیارا» با شرکت سوفیالورن موفقیت فراوانی نصیب اومی‌کند بطوریکه این هنرپیشه پس از آن به صورت هنرپیشه منتخب اودرمی آید، و بعدها «دسیکا». «گوشه نشینان آلتونا» اثر «ژان پل سارتر»، «دیروز، امروز، فردا»، و «ازدواج ایتالیائی» را با شرکت او کارگردانی می‌کند. فیلم «قیامت» که اوج بلندپروازی دسیکا است به اندازه فیلمهای آسان و ساده او مورد استقبال قرار نمی‌گیرد. سرانجام در سال ۱۹۶۵ اودر پاریس در محیط زندگی دانشجویان طب، «دنیای تازه» را کارگردانی می‌کند.

همان‌طور که «ویسکونتی» حرفه خود را در کنار میگل آنجلو آنتونیونی رنوار یاد گرفته است «آنتونیونی» نیز در سال ۱۹۴۲ به هنگام ساختن فیلم «مهمان شب» دستیار کار نه بود. او هم مانند اغلب کارگردانان ایتالیائی، در آغاز سناریو نویس بود و با «روسلینی»، «دوسانتیس» و «فلینی» همکاری می‌کرد. اما نئورئالیسم او را ارضاء نمی‌کرد و پس از ملاقات با چزاره پاوزه - که بعدها خود کشی کرد - بکلی راه خود را از آن جدا کرد. از آن پس به همراه برسون^۱ فرانسوی و برگمان سوئدی مفهوم تازه‌ای به روایت سینمایی داد. این سه مرد که در اثنای بیست سال اخیر بزرگترین تأثیرها را در تحول سینما داشتند می‌توان گفت که راز اساسی شان عدم تجاوز به اسرار موجودات بود.

تا چندی پیش فیلم برای این به وجود می‌آمد که تماشاگر به صورت مثبت یا منفی در برابر قهرمان‌های آن عکس العمل نشان دهد، یعنی خود را به جای آنها بگذارد یا از آنها نفرت کند. «آنتونیونی» برعکس، با قهرمان‌ها فاصله می‌گیرد. آنچه او را بیش از همه تحت تأثیر قرار داده آن چیزی است که انسان‌ها را از هم جدا می‌کند، نه آن چیزی که آنها را به هم نزدیک می‌سازد و بین‌شان تفاهم برقرار می‌کند. خود او می‌گوید: «فاجعه روزگارما، عدم تفاهمی است که ما را از همدیگر جدا می‌کند»

نا تمام

رضا سید حسینی

مارسل پروست

۲

خاطرات بی اختیار

موضوع این اثر چیست؟ اشتباه بزرگی است اگر قبول کنیم که موضوع «در جستجوی زمان از دست رفته» را می توان اینطور بیان کرد: «سرگذشت کودکی عصبی است و دوران نوآموزی او در زندگی و در محافل اشرافی، داستان دوستان خانوادۀ او و عشق او به دختران متعدد: «ژیلبرت»، «آلبرتین»، و ماجرای ازدواج «ژیلبرت سوان» با «سن لو»، و عشق های خارق العادۀ «مسیو دوشارلوس». هرچه بیشتر از این حوادث را در کنار هم انبار کنید، کمتر خواهید توانست آنچه را که اثر «پروست» را بدیع و بی سابقه می سازد بیان کنید. و این کار، همانطور که اورتگا-ای-گاست^۱ منتقد اسپانیائی می گوید، درست مانند آنست که از شما بخواهند نقاشی مونه^۲ را تشریح کنید و شما جواب بدهید: «مونه مردی است که کلیساهای بزرگ را نقاشی کرده است، مناظر رود سن را و نیلوفرهای آبی را.» به این ترتیب شما اطلاعاتی بدست خواهید داد، اما نه اطلاعاتی درباره طبیعت و هنر مونه، «سیسله»^۳ هم مناظر «سن» را نقاشی کرده است، «کورو»^۴ هم کلیساهای بزرگ را نقاشی کرده است. آن چیزی که «مونه» را مونه می کند، موضوع هائی نیست که تصادف در برابر او قرار داده است، بلکه داشتن طرز خاصی از مشاهده طبیعت است. برای توضیح این فکر، «اورتگا-ای-گاست» مثل جالبی می زند. می گوید: «در کتابخانه ای قوزی کوتوله ای هر روز صبح می آمد و يك «لغت نامه» می خواست. کارمند کتابخانه می پرسید: «کدام يك؟»

قوزی جواب می داد: «برای من فرق نمی کند. می خواهم رویش بنشینم.»

برای هنرمندی مثل «مونه» یا «پروست» هم وضع چنین است. اگر شما از آنها می‌پرسیدید: «چه موضوعی را می‌خواهید مطرح کنید؟ چه قهرمانی را می‌خواهید بشناسانید؟»

طبعاً جواب می‌داد: «برای من فرق نمی‌کند. موضوع و قهرمان تنها برای این ساخته شده‌اند که به‌من امکان بدهند تا خودم باشم.»
واگر اثر «مونه» نوع خاصی از مشاهده طبیعت است، اثر پروست طرز خاصی در بیاد آوردن گذشته است.

طبعاً این سؤال پیش می‌آید که آیا بیاد آوردن گذشته انواع مختلف دارد؟ بی‌شک! اول اینکه می‌توان گذشته را به‌صورت ذهنی، از نو زنده کرد: با استفاده از زمان حال و بازسازی مراحل که به این زمان حال منجر شده است. مثلاً من الان مشغول نوشتن مقاله‌ای درباره پروست هستم. اگر علت این کار را از خودم بپرسم، بیاد می‌آورم که فکر اولیه این چند درس درباره عده‌ای از بزرگان فرانسوی معاصر به‌وسیله رئیس دانشگاه «پرنیستن» در اثنای ناهاری در «جنگل بولونی» به‌من داده شد. پس من با کمی کوشش شاید بتوانم «جنگل بولونی» را در آن لحظه در خاطر زنده کنم، کسانی را که در آن ناهار شرکت داشتند به‌یاد بیاورم و کم‌کم با اعمال ذهنی، تابلوی کم‌وبیش کاملی از آن گذشته بسازم.

گاهی هم با استفاده از «اسناد و مدارک» است که ما گذشته را بازسازی می‌کنیم. مثلاً وقتی من بخواهم بگویم پاریس در زمان پروست چگونه بوده است، اثر پروست را می‌خوانم، از کسانی که او را می‌شناخته سؤالاتی می‌کنم، کتابهای دیگری را که در همان عصر نوشته شده است می‌خوانم و یواش یواش به آنجا می‌رسم که تابلویی کوچک تهیه کنم که به پاریس سال ۱۹۰۰ شباهت داشته باشد (یادداشت باشد). پروست عقیده دارد که این نوع بازسازی، برای آفرینش اثر هنری کاملاً نامناسب است، تنها با بازسازی ذهنی و فکری است که ما می‌توانیم احساس واقعی زمان را ایجاد کنیم و گذشته را زنده سازیم. ما به «یادآوری به‌وسیله خاطرات بی‌اختیار» احتیاج داریم.

آیا این «یادآوری بی‌اختیار» چگونه حاصل می‌شود؟ به‌وسیله تلاقی يك احساس حاضر با يك خاطره. پروست تعریف می‌کند که او از مدت‌ها پیش همه چیز را درباره «کومبره» فراموش کرده بود، تا اینکه در يك روز زمستانی، مادرش چون دید که او سردش است، پیشنهاد کرد که کمی چای به او بدهد. و فرستاد یکی از آن نان شیرینی‌ها را که «مادلن» نامیده می‌شود بیاورند. پروست با حرکتی غیرارادی، قاشقی از چای را که تکه‌ای از مادلن را در آن

انداخته و نرم کرده بود به دهان برد و در همان لحظه که جرعه چائی آمیخته با خرده های نان شیرینی به سقف دهانش خورد و لرزشی به او دست داد و دچار لذت مطبوعی شد که نمی توانست به مفهوم آن پی ببرد .

این شادی قوی از کجا ناشی بود؟ احساس می کرد که این شادی رابطه ای با طعم چای و نان شیرینی دارد، اما در عین حال از این چیزها بی اندازه فراتر می رود. از کجا می آمد؟ چه مفهومی داشت؟ يك جرعه دیگر خورد و به تدریج کشف کرد: این طعمی که چنین هیجان شدیدی در او برمی انگیزد، طعم تکه کوچکی از همین «مادلن» بود که صبح یکشنبه در «کومبره»، وقتی که برای احوالپرسی از عمه بزرگش «لئونی» می رفت، آن زن در چای خیس می کرد و به او می داد. و این احساس که احساس دقیقی از گذشته اوست، در همان لحظه، با وضوحی بیشتر از هر یادآوری ذهنی، همه حوادثی را که در آن زمان در «کومبره» می گذشت به یاد او می آورد.

چرا این نوع یادآوری این همه قوی است؟ برای اینکه، تصاویر خاطره که عموماً فرار هستند، چون از احساسهای قوی که به آن متکی باشند بی بهره اند، این تکیه گاه را در احساس ها و هیجان های حاضر می جویند.

اگر می خواهید دقیقاً پی ببرید که در چنین حالتی، در قلمرو زمان چه می گذرد، به وضع دستگاهی که «استرئوسکوپ»^۱ نامیده می شود، در فضا توجه کنید: در این دستگاه دو تصویر به شما نشان می دهند، این دو تصویر کاملاً شبیه هم نیستند زیرا هر کدام مخصوص يك چشم هستند، و درست به همین علت که هر دو عین هم نیستند احساس برجستگی تصویر را در شما تولید می کنند. زیرا چیزی که برجستگی واقعی داشته باشد به دو چشم شما دو تصویر متفاوت می دهد. چنانکه گوئی بیننده می گوید: «هر بار که من از يك چیز، دو تصویر مختلف می بینم که دقیقاً با هم تطبیق نمی کنند، به این نتیجه می رسم که علت آن يك برجستگی است که از دوزاویه مختلف دیده می شود. پس حالا که من نمی توانم دو تصویر را که در برابرم قرار گرفته اند با هم تطبیق دهم، حتماً با جسم برجسته ای سروکار دارم.» و این همان تصور برجستگی فضائی است که به وسیله «استرئوسکوپ» مشاهده می شود. پروست کشف کرده است که ترکیب «احساس حاضر - خاطره غایب» در زمان، همان است که «استرئوسکوپ» در فضا ایجاد می کند. و این ترکیب،

۱ - Stéréoscope دستگاهی که عکس ها را به صورت سه بعدی نشان می دهد.

تصور «برجستگی در زمان» را می آفریند و به ما اجازه می دهد که زمان را باز یابیم و احساس کنیم .

خلاصه کنیم : پیدایش اثر پروستی، زائیده بازیابی گذشته است به یاری خاطرات بی اختیار

۳

زمان باز یافته

وقتی که گذشته به این ترتیب در خاطر زنده شد ، آیا مارسل (یا قهرمان کتاب) چه می بیند ؟ در وسط ، يك خانه ییلاقی می بیند - یعنی خانه کومبره - که در آن مادر بزرگ او ، مادرش ، عمه لئون (شخصیتی باطنز صمیمانه و قوی) و چند خدمتکار زندگی می کنند . به هنگام عصر ، یکی از همسایه ها ، یعنی آقای «سوان» به دیدار آنها می آید . او تنها می آید ، بدون خانم «سوان» . وقتی که آقای «سوان» می رسد ، در كوچك باغ را بازمی کند و این در زندگی را به صدا در می آورد . در اطراف خانه ، مناظری هست که در نظر كودك به دو سمت تقسیم شده است : «سمت خانه سوان» و «سمت گرمانت ها» که در آن جا قصر خانواده «گرمانت» قرار دارد . گرمانت ها در نظر «مارسل» موجودات مرموز و دست نیافتنی هستند . به او گفته اند که آنها از نسل «ژنویو دو برابان»^۱ هستند . زندگی آنها در نظر او جنبه افسانه ای دارد . بدین سان زندگی در دوران نامه ها آغاز می شود . «گرمانت ها» نامی بیش نیستند ، و «سوان» هم . مخصوصاً «خانم سوان» ، و «ژیلبرت» دختر سوان هم فقط عبارت از نامند .

نامه ها ، یکی پس از دیگری جای خود را به آدم های می دهند . گرمانت ها وقتی که شناخته شدند ، قسمت اعظم اهمیت خود را از دست می دهند . دوشس دو گرمانت که در نظر كودك چیزی مانند زنان مقدس نقش شده بر شیشه بندی های کلیسا بود ، بعدها در پاریس ، «مارسل» در خانه اوسکونت می کند . او را می بیند که هر روز از خانه بیرون می رود ، در مشاجره های او با شوهرش شرکت می کند و به آنجا می رسد که درك کند در اوتا چه اندازه ای ذوق هست و نیز چقدر خود پرستی و خشکی . خلاصه کشف می کند که این نامه های زنانه و مردانه ، که به چشمان كودكانه او آنهمه زیبا بود ، واقعیت سطحی و مبتدلی را در خود پنهان داشتند . حالت افسانه ای در واقعیت ها نیست ، بلکه در فاصله ای است که بین دنیای واقع و دنیای خیال وجود دارد .

1- Genéviève de Brabant

در عشق نیز، پروست يك «دوران کلمات» را تشریح می کند که در آن انسان گمان می کند می تواند صد درصد با وجود دیگری توافق کند و به دنبال زندگی مشترك ناممکنی می رود. اما موجودی که در خیال ماست هیچ گونه رابطه ای با موجود واقعی که برای سراسر عمر با او زندگی خواهیم کرد ندارد. «سوان» با دختری به نام «اودت» که در مخیله خود ساخته است ازدواج می کند. اما خود را در حضور «خانم سوان» می یابد که دوستش ندارد و باب او نیست. راوی، (مارسل) به مرحله ای می رسد که می بیند «آلبرتین» را دوست دارد و حال آنکه در برخورد اول او را مبتذل و تقریباً زشت یافته بود. و نیز کشف می کند که در عشق انسان از هیچ چیز خبر ندارد و هرگز نمی تواند موجود دیگری را مالک شود. می کوشد که آلبرتین را زندانی کند و فکر می کند که با این جبر و زور می تواند او را مال خود کند، اما این خیالی بیش نیست. عشق نیز مانند دنیا عبارت از وهم است.

دوست دوران کودکی او، یعنی «سمت خانه سوان» و «سمت گرمانت ها» که که هر دو در نظر مارسل مانند جهانهای وسیع و اسرار آمیزی جلوه کرده بودند، هر دو را خوب در می نوردد و هیچ چیزی در آنها پیدا نمی کند که شایسته علاقه شدیدی باشد. این دوست در نظر او با پرتگاه غیر قابل عبوری از هم جدا می شد، اما گوئی بر فراز اثر، طاقی وسیع زده می شود و دو خانواده به هم می رسند، زیرا «ژیلبرت» دختر سوان، با «سن او» که یکی از گرمانت ها است ازدواج می کند. حقیقت کاملاً شناخته شده است، اما ظاهر گول زننده ای دارد.

نا تمام

ترجمه رضا سید حسینی

مست

امروز ندانم به چه دست آمده ای

کز اول بامداد مست آمده ای

گر خون دلم خوری زدست ندهم

زیرا که به خون دل به دست آمده ای

مولوی

تعبیری بر چند بیت از حافظ



مطالعه کتاب «باتک جرس - راهنمای مشکلات
دیوان حافظ»^۱ تألیف آقای پرتوعلوی مرا بر
آن داشت نکته‌هایی را که به خاطر رسیده است
ذکر کنیم :

... در صفحه ۸۹ کتاب درباره بیت زیر :

«مطرب چه پرده ساخت که در پرده سماع

بر اهل وجد و حال درهای وهو بیست»

چنین مرقوم فرموده‌اند :

«درباره این بیت پس از انتشار (رساله چند نکته در تصحیح دیوان حافظ)
به قلم آقای دکتر خا نلری از طرف مرحوم سید محمد فرزانه شماره ۴ راهنمای کتاب
(کذا) از سال ۱۳۳۸ جوابی داده شد که حاوی نکات چندی است بدین صورت:
که در نسخه معتمد آقای دکتر خا نلری به جای پرده اول در مصراع نخستین کلمه
زخمه آمده و آقای دکتر معتقدند که گذشته از ضعف معنی تکرار کلمه پرده در يك
مصراع شعر را چنان سست کرده که از سخنوری چون حافظ محال است ، و صحیح و
درست آن «مطرب چه زخمه ساخت» می باشد .

مرحوم استاد فرزانه پس از توضیحات مفصل کلمه پرده را در پرده ساخت
صحیح و علاوه بر عدم ضعف معنی موجب کمال استحکام شعر دانسته‌اند و معتقدند که
قسمتی از لطف و زیبایی بیت مذکور مربوط به همان تکرار کلمه پرده در عبارت «مطرب
چه پرده ساخت» می باشد .

ضمناً آقای استاد فرزانه پرده سماع را پرده‌ای دانسته که احیاناً آداب بعضی

۱ - این کتاب از طرف انتشارات خوارزمی تهران انتشار یافته و تاریخ
چاپ اول آن خرداد ماه ۱۳۴۹ است .

از مشایخ تصوف و عرفان بوده که چون می خواستند عیش و نوشی به افراط و یا وجد و حالی به دلخواه کنند پرده ای به نام پرده سماع می آویختند و خود در پس پرده می نشستند و مطربان را می فرمودند تا در مقابل ایشان در پس پرده بنشینند و بخوانند و بنوازند و این کار از این نظر بوده که شغل یاشی یا شخص یا شانی را از انظار پنهان دارند - و خلاصه نظر ایشان آن است که خواجه می فرماید :

مطرب چه پرده ساخت یعنی چه آهنگ نواخت که عقل و هوش و حس و حرکت این همه را در پشت پرده سماع از اهل وجد و حال ربود .
سودی در شرح دیوان خواجه به جای پرده سماع حلقه سماع آورده و چنین توجیه نموده است که :

نعمه مطرب به قدری به اهل وجد و حال اثر کرد که های و هوای خود را ترک کردند و به استماع نعمه او مشغول شدند - اما به نظر این جانب در صحت نظریه استاد فرزاد در ایجاد استحکام در بیت مزبور به واسطه عبارت پرده سماع نمی توان تردید داشت - زیرا خواجه به مناسبت لفظ پرده که از اصطلاحات موسیقی است کلمه پرده را به معنای حجاب در این بیت به کار برده است و از این جهت اندکی معنای بیت با آنچه استاد فرزاد تفسیر فرموده اند اختلاف دارد بدین صورت که خواجه می فرماید :
آیا مطرب چه پرده ای ساز کرد و چه راهی زد که در نتیجه آن آهنگ سماع حجاب و پرده ای شد که مانع از حضور حالت قیل و قال و های و هوای و وجد و حال گردید و به عبارت دیگر خواجه می فرماید :

با آن که سماع مستلزم های و هوای و وجد و حال و فرق و تمزیق خرقة و رقص و دست افشانی است این مطرب چه راهی زد و چه پرده ای نواخت که حاضرین مجلس سماع را به خود مشغول ساخت که از های و هوای و قیل و قال گذشتند ، باید توجه داشت که اضافه پرده سماع اضافه بیانی نظیر انگشتی طلا و امثال آن است که متضمن معنای «از» فارسی و «من تبینی» عربی است .

تعبیری است دل نشین ، در صورتی که پرده دوم را در معنای «مجلس یا محفل» اختیار کنیم نه آن که ، «آهنگ سماع حجاب و پرده ای که مانع از حضور حالت قیل و قال و های و هوای و وجد و حال گردید» - در این صورت مفاد بیت بر این تقریب تواند بود : موسیقی دان چه لحنی آفرید که بر اثر آن حاضران مجلس سماع از سخن گفتن و های و هوای باز ایستادند .

و اما درباره وجه مضبوط در حافظ مصحح آقای دکتر خانلری یعنی : «مطرب چه زخمه ساخت ...»

می دانیم که در برخی از سازها عامل اصلی استخراج نغمات منحصر آ زخمه (یا مضرب) است - مانند : سازهای سنتور - قانون و چنگ - که زخمه ساز نخستین

دوپاره چوب است و زخمه قانون از جنس بال پرندگان درشت جثه است که در حلقه هائی که در دو انگشت سیاه نوازنده است جای می گیرند. و زخمه چنگ سرانگشتان نوازنده است. نوازندگی این سازها و یا استخراج نغمات در این آلات موسیقی منحصرأ وابسته است به چگونگی زخمه زدن نوازنده نه انگشت گذاری بردستانهای ساز... بنابراین اگر وجه مضبوط در دیوان مصحح آقای دکتر خالری را معتبر بدانیم معتقد خواهیم شد که حافظ با آگاهی و بینش تمام این کلمه «زخمه» را به کار برده است زیرا، می فرماید:

این موسیقی دان چه مضرابی ابداع کرد (یعنی چه تکنیکی در مضراب زدن به کار برد) که بر حاضران مجلس وجد و حال درهای وهوی را بست و آنان را وادار به سکوت و استماع کرد. در روزگار خود ما نیز هنوز متداول است که می گوئیم فلان کس مضراب عجیبی در نواختن فلان قطعه به کار برد.

از سوی دیگر کلمه «زخمه» در اصطلاح موسیقی به نوعی از انواع تصنیف نیز اطلاق شده است، خواجه عبدالقادر مراغی در مقاصد الالحان (ص ۱۰۶) نوشته است: «اما زخمه و آن مثل يك خانه پیشرو باشد و در آن گاه باشد که شعر در آورند. چون در آن شعر در آورند آن را «هوائی» خوانند و الا مثل يك خانه پیشرو باشد».

لازم است گفته شود که پیشرو در موسیقی قدیم ایران حکم پیش درآمد را داشته و زخمه به منزله نوعی چهار مضراب بوده است.

با در نظر گرفتن معنای اخیر مفاد بیت محتمل این معناست: موسیقی دان چه زخمه ای یا چهار مضرابی نواخت که در مجلس سماع براهل وجد و حال درهای و وهوی را بست.

درباره بیت زیر:

«تا همه خلوتیان جام صبوحی گیرند»

چنگ صبحی بدر پیر مناجات بریم»

در صفحه ۱۰۵ چنین مرقوم فرموده اند:

«دربادی نظر چون «چنگ صبحی» را که در نسخه های قدیم ذکر شده به مناسبت عدم توجه به معنای آن عموماً چنگ و سنجی پنداشته و صبحی را تصحیف سنجی دانسته بودند در معنای بیت دقت و توجهی نمی شده است ولی با ملاحظه نسخ معتبر قدیم و صحت عبارت «چنگ صبحی» کم و بیش ضرورت تفسیر بیت آشکار گشت بدین صورت که پس از استفاده از نظر استاد دانشمند آقای جلال الدین همائی و دقت در دیوان خواجه شیراز مسلم گشت که:

چنگ هم در ادوار گذشته یکی از آلات اعلام شوکت و قدرت و عظمت سلاطین و اخطار و انداز نوبتیان یعنی کسانی که برای آگاهی مردم و توجه ایشان به دستور سلاطین در اوقات بامداد و ظهر و عصر و شام طبل و نقاره می کوفتند بوده است. چنان که این روش تا زمان سلطان سنجر سلجوقی به چهار نوبت مقرر بوده و سلطان سنجر دستور داده است که پنج نوبت، نوبتیان کوس و نقاره بر در قصر بنوازند.

و استاد سخن شیخ علیه الرحمه اشاره به دستور فوق کرده می گوید:

گر پنج نوبت به در قصر می زنند نوبت به دیگری بگذاری و بگذاری
لذا با توجه به وجود چنگ در عداد آلات اخطار و انداز خواجه شیرازی فرماید:
اکثون که همه خراباتیان هنگام صبح، صبحی می زنند و از باد نوب در بامداد
دماغ ترمی کنند ما خراباتیان هم به در خانه پیرمناجات یعنی پیری که راهنمای ماست
چنگ صبح را که نوبتی صبح است بنوازیم و بگوئیم که بامداد شد و باید صبحی زد
تا به امر پیر صبحی زدن ما خلوتیان مصاب گردد.

خواجه در غزلی دیگر نیز می فرماید:

«گرم ترانه چنگ صبح نیست چه باک

نوائ من به سحر آه عذر خواه من است»

به نظر این بنده:

اولاً: چنگ سازی است از خانواده آلات موسیقی رشته ای (ذوات الاوتار المطلق) که بسبب صدای ظریف و ضعیفش ویژه حلقه محبان و مجلس انس است نه «اخطار و انداز» - مطلقاً در هیچ متنی این ساز «در عداد آلات اخطار و انداز» نیامده است و اگر هم در جایی ذکر شده این حقیر ندیده است - خرد نیز نمی پذیرد که سازی که آوایش چون ساز قانون ظریف است همراه کوس و نقاره و گورگه و بوق و کرنا (که از آلات خاص نوبت زدن هستند) بکار برده شود - بنابراین می بایست پذیرفت که کلمه چنگ در این بیت در معنای ساز معهود نیست.

ثانیاً: به دلایلی که همه می دانند حافظ تعدد داشته است که در پرده سخن بگوید، اما برای آن که صالحان اشارات و کنایه هایش را ادراک کنند جا بجا مفاتیحی بدست داده است. این بنده می پندارد که «چنگ صبحی» یا «چنگ صبح» در دو بیتی که فاضل محترم نقل فرموده اند به اعتبار سخن خود حافظ کنایه است از صراحی یا کوزه شراب که گردنی بلند داشته و به هنگام فرو ریختن شراب از گلوی آن آوایی شنیده می شده که حافظ جا بجا آن را به غزل تشبیه کرده است.

می فرماید:

مانعش غزل چنگ است و شکر خواب صبح

ورنه گر بشنود آه سحرم بساز آید

بدین تعبیر که : مانع نشنیدن آه سحر گاهی من وبالطبع نیامدش به نزد من باده پیمائی و خواب بامدادی اوست .

همچنین می فرماید :

چنگ در غلغله آید که کجا شد منکر جام در قهقهه آید که کجا شد مناع
که در این بیت نیز کلمه چنگ به احتمال قریب به یقین در معنای صراحی
است ، (برابر قهقهه جام)
و باز می فرماید :

جرعه جام برین تخت روان افشانم غلغل چنگ در این گنبد مینا فکنم
که در این بیت نیز غلغل چنگ محتمل معنای آوای صراحی است .
به اعتبار این شواهد مفاد بیت :

تا همه خلوتیان جام صبحی گیرند چنگ صبحی بدر پیرمناجات بریم
را چنین می توان انگاشت ، به خاطر آن که پیرمناجات به همه خلوتیان جام صبحی
اعطا کند کوزه شراب را به خانه اش می بریم .

ملاحظه می فرمائید که بسا این تعبیر معنای پاره دوم بیت با پاره نخستین
هم آهنگی و توافقی پیدامی کند زیرا خودخواجه می فرماید : « تا همه خلوتیان جام
صبحی گیرند » بنا بر این لازم است کوزه مملو از شراب ببریم نه این که به جای شراب
کوس و نقاره ببریم و نوبت بزنیم .

ترکیب «چنگ صبح» در بیت دیگری که نقل فرموده اند یعنی ،
کرم ترانه چنگ صبح نیست چه باک نوای من به سحر آه عذرخواه منست
نیز در همین معنایه کاررفته است و مفاد بیت محتمل این معناست :
باکی نیست اگر از آوای خوشی که از گلولی صراحی خارج می شود محروم
(یعنی شراب ندارم) عذرخواه این محرومیت نوای آه سحر گاه من است .

در صفحه ۱۱۳ ذیل باب معانی کلمات و لغات و شواهد آن راجع به ارغنون
چنین مرقوم فرموده اند : « نام سازی است که افلاطون واضع آن است و آن کدوی
خالی باشد به چرم کشیده و بر آن روده ها بندند و ارغنون ساز فلک ، کنایه از ستاره
زهره است (غیاث) .

ارغنون ساز فلک رهن اهل هنر است

چون از این غصه نالیم و چرا نخر و شیم

اولا : ارغنون ساز ، به ابداع کننده یا آفریننده و یا سازنده ساز ارغنون
اطلاق می شود .

ثانیا : ارغنون سازی است از خانواده آلات موسیقی بادی (ذوات النفخ)
وساختمان آن عبارتست از : انبانی و چند نای (مانند نای انبان) . هوا از یک سو
(باد میدن) وارد انبان می شود و درون نایها می خزد و اصواتی خوش یا ناخوش از آن
شنیده می شود و دوباره با هوا می آمیزد - در واقع باد یا هوا ، یک بار درون محفظه

می‌شود و بار دیگر رجعت به فضای اصلی خود می‌کند - عارفان این فعل و انفعال را تشبیه به دو نشاء معقول و محسوس کرده‌اند و معتقدند که آدمی نیز از نشاء معقول به نشاء محسوس^۱ مهبوط می‌کند و پس از مدتی اقامت در نشاء اخیر مجدداً به نشاء معقول صعود می‌نماید - مولوی فرموده است :

بار دیگر از ملك قربان شوم آنچه اندر وهم ناید آن شوم
پس عدم کردم عدم چون ارغنون گویدم کانا الیه راجعون
مراد حافظ نیز از سازنده ارغنون که وی را «رهزن اهل هنر» نامیده است همین است ، او گیتی را به ارغنون و آدمیان را به باد تشبیه کرده است - آدمی از عدم به وجود می‌آید و هنوز راهی نیپیموده است که دوباره به عدم روانه می‌شود - همانطور که در ساز ارغنون صداهای مطبوع و نامطبوع هست در گیتی نیز مردمان سعید و شقی هستند - حافظ به معدوم شدن ناصالحان چشم ندارد اما دلش به حال مردمان سعید که آن‌ها را (اهل هنر) نام نهاده است به درد می‌آید و عامل این تباهی را (رهزن اهل هنر) می‌نامد .

ثالثاً : این که صاحب غیات این ساز را از خانواده آلات رشته‌ای خوانده است «بر آن روده‌ها بندند» به نظر درست نمی‌آید مگر آن که قبول کنیم که ارغنون زهی یا روده‌ای نیز وجود داشته است، در این صورت این نوع ارغنون مورد نظر خواجه شیراز نبوده است .

در صفحه ۱۲۱ راجع به چفانه مرقوم فرموده‌اند :
«یکی از آلات موسیقی شبیه به قاشقك امروز که گاهی زنگ هم داشته و ضرب اصول با آن تنظیم می‌شده است و از پرده‌های موسیقی (برهان)
سحرگاهان که مخمور شبانه گرفتم باده با چنگ و چفانه»
تا آنجا که این بنده می‌داند : چفانه ساز است از خانواده آلات موسیقی ضربی «آلات ایقاعی» و شباهتی به قاشقك یا کاستین یا (کاستانیت)^۱ ندارد - صورت ابتدائی این ساز کدوئی میان تهی است که درون آن سنگ ریزه یا زنگلوله می‌ریختند و دسته‌ای بر آن تعبیه می‌کردند که با حرکت دادن آن وزن موسیقی (یا اصول موسیقی) را حفظ می‌کردند - این همان ساز است که به نام چق‌چقك یا چق‌چقه معروف شده و از وسایل سرگرمی کودکان است .

با اعتراف به حقارت اندیشه خود اگر خلاف رأی بزرگان ادب نظری داده‌ام
پوزش می‌طلبم .

حسینعلی ملاح

ویریدیا نا

از: لوئیس بونوئل

به دنبال بحث‌هایی که در گذشته در زمینه «سینمای مؤلف» در مجله سخن داشته‌ایم، اینک فصلی از يك كتاب مربوط به یکی از بزرگان و نام‌آوران این رشته را معرفی می‌کنیم. این كتاب «ویریدیا نا» نام دارد و در حقیقت سناریوی فیلم بسیار معروف و ارزشمندی است که با همین عنوان به وسیله لوئیس بونوئل، فیلم‌ساز گرانقدر اسپانیایی، نوشته و ساخته شده است.

ویریدیا نا راهبه جوانی است که برای دیدن عمویش «دون جایمه» به ملک بیلاقی اوسفر می‌کند. عمویش که همسر خود را در شب عروسی از دست داده است و شباهت ظاهری بسیاری بین ویریدیا نا و اومی بیند، به ویریدیا نا اظهار علاقه می‌کند و چون با عکس العمل بسیار شدید او روبرو می‌شود، باطنایی خود را حلقه آویز می‌کند.

ویریدیا نا که تصمیم بازگشت به صومعه را دارد با اطلاع از خودکشی عموی پیرش، تصمیم می‌گیرد که برای همیشه در ملک بیلاقی او بماند و بقیه عمرش را در راه خدمت به فقرا و درماندگان سپری کند. عده زیادی از فقرا و معلولینی را از شهر جمع‌آوری می‌کند و برایشان مسکن و مأوایی در خانه جدید خودش برپا می‌سازد. در این بین پسر عمویش «یورگه» نیز که با معشوقه‌اش برای رسیدگی به املاک وارد شده است و ویریدیا نا را به درستی نمی‌شناسد، برخوردی سرد و غیردوستانه با او دارد.

ویریدیا نا با تمام تلاشی که می‌کند تا فقرا و درماندگان را از راه ملامت، نوع دوستی و مسیحیت بیکدیگر پیوند دهد و آنها را به کار و فعالیت وادارد، در پایان موفق نمی‌شود و هنگامی که برای انجام پاره‌ای امور به شهر می‌رود، فقرا فرصت را مغتنم می‌شمارند و جشن بزرگی در تالار بزرگ عمارت برپا می‌کنند و به عیش و نوش می‌پردازند.

هنگامی که ویریدیا نا سرزده به خانه بازمی‌گردد، یکی از فقرا که بیشتر

از همه مورد ملاطفت و محبت روحانی ویریدیانا قرار گرفته بود، در نهایت خشونت به او تجاوز می‌کند. ویریدیانا که از تلاش و کوشش‌های نوع دوستانه و مذهبی خود بهره‌ای نگرفته‌است، به‌دنیای شخصی خود پناه می‌برد و این بار حس می‌کند که سخت تنهاست.

برای دیدن پسر عمویش به‌اطاق او می‌رود و او را با معشوقه تازه‌اش که مستخدمه جوان خانه‌است مشغول ورق‌بازی می‌بیند. ویریدیانا راه بازگشت ندارد و ناخودآگاه به‌دنیای مسموم يك رابطه سه‌گانه گام نهاده‌است. با این مختصر ابتدا مقدمه کوتاهی را می‌خوانید از لوئیس بونوئل درباره ویریدیانا و سپس فصلی از سناریوی او را که مربوط به جمع‌آوری فقرا و درماندگان و آوردن آنها به مملکت بیلاقی عموی ویریدیانا است.

مترجم

لوئیس بونوئل درباره ویریدیانا^۱

پیش از آنکه به اسپانیا بروم، سناریوی من به‌اتمام رسیده بود. مثل معمول با آلخاندرو اسپانیایی که یکی از مهاجران است همکاری داشتم. او کاتولیک است، حتی زمانی می‌خواست به‌مذهب فرانسیسکن بگردد.

تصمیم داشتم فیلم را در مکزیک بسازم اما بعداً پیشنهادی از دوستان اسپانیایی رسید. پس از کمی تأمل پیشنهاد آنها را پذیرفتم. اوایل نوامبر به مادرید آمدم. در آنجا بار دیگر روی سناریو کار کردم و تقریباً مقدار زیادی به آن افزودم.

سناریو را به کمیسیون سانسور فرستادم. خواستند تغییراتی در آن بدهم و برخلاف پیش‌بینی این تغییرات آنها برای سناریوی من مفید بود. مثلاً آنچه مربوط به صحنه پایان فیلم است در سناریوی قبلی، ویریدیانا در اطاق پسر عمویش را می‌کوبید و مستخدمه را در تخت‌خواب او می‌یافت مستخدمه می‌رفت و ویریدیانا جای او را می‌گرفت. کمیسیون سانسور این صحنه را که يك مرد در يك زمان با دوزن رابطه دارد، جنجالی دانست. پس از آن برای صحنه آخر، ورق‌بازی سه نفره به فکرم رسید. الان تقریباً از فکر اولیم شرم دارم؛ خیلی خشن و مستقیم بود. ویریدیانا خیلی کم خرج برداشت؛ تقریباً شش صد هزار مارك. ما قسمت اعظم این فیلم را در يك قصر ویران که در ده کیلومتری مادرید واقع بود، برداشتیم. در استودیو تنها فقط يك دکور ساخته شده؛ دکور سالن بزرگ غذاخوری و

اطاق‌های مجاورش. نقش دختر جوان توسط سیلو اپینال که یک هنرپیشه مکزیکی و متخصص نقش‌های کمدی است، ایفا شد.

من از وقتی که در مکزیك بودم برای ایفای نقش ویریدیا نا به‌افکر کرده بودم. فرانچسکو رابال یکی از هنرپیشگان معروف اسپانیایی تأثیر سینماست. او پس از بازی نقش نخست در فیلم «نازارین» در ویریدیا نا نقش یورگه را بازی می‌کند.

فکر ساختن این فیلم نیز همان‌طور که اغلب نزد من اتفاق می‌افتد، از یک عکس شروع شد. این عکس زنی را نشان می‌داد که توسط پیرمردی «بیهوش» شده بود تا بی‌دفاع شود و او بتواند در آغوشش کشد؛ کاری که در مواقع دیگر امکان‌پذیر نبود.

من پیش‌خودم مجسم کردم که این زن باید دست نخورده باشد. باین‌جهت از او یک راهبه ساختم. بعد مرد را جلوی خودم دیدم که از ناراحتی وجدان رنج می‌برد و خودش را حلق‌آویز می‌کند. و بالاخره پیش‌خودم مجسم کردم که او دختر جوان را به عنوان وارث خود تعیین می‌کند و دختر، فقرا را به منزل راه می‌دهد. من انجام این عمل را از طرف کسی که در گذشته راهبه بوده، بسیار طبیعی می‌دانستم. بعداً فقرا را در اطاق غذاخوری منزل اربابی در کنار میز بزرگی که با سفره پوشانده شده بود و در نور شمع غذایی خوردند، دیدم.

و بعد ناگهان چنین به‌نظرم رسید که آنها را در نظم خاصی نشانده‌ام؛ باین ترتیب تصویری ساخته شد که تابلوی «شام آخر» لئوناردو داوینچی را به‌خاطر می‌آورد.

بالاخره برای موسیقی متن صحنه پرهیجان جشن ورقص فقرا، «هاله‌لویا» را انتخاب کردم؛ من این موسیقی را مؤثرتر از یک «راک اند رول» تشخیص دادم. نتیجه‌اش برایم رضایت‌بخش بود. درست همین‌طور بود درباره «رکویتیم» موتسارت در صحنه معاشقه پیرمرد و دختر جوان و همچنین در مقابل هم قرار دادن صحنه نیایش نامفهوم آنجلوس و هیاهوی جایی که در آن کارهای ساختمانی انجام می‌گیرد، تقریباً خود بخود انجام گرفته است. باین ترتیب بود که تصاویری که پس از دیگری در خیال من شکل گرفت و داستان به وجود آمد.

در یک طرح نخستین برای فیلم، فرزندان دو جایم را پیش‌خود به صورت یک کوتوله تصور کرده بودم. اما چون مطمئن بودم که مردم خواهند گفت «کار خود بونوئل است» باین‌جهت از این فکر منصرف شدم؛ ویریدیا نا مقدسه‌ای است ناشناس که در زمان «فرانسواداسیز» زندگی می‌کرد. این نام مدتها بود که در من تأثیر بزرگی گذاشته بود. من نام قهرمانم را به یاد مقدسه‌ای تقریباً ناشناس که

حتی اسمش در تقویم هم نیامده ، ویریدیانا گذاشتم .

او معتقد به آیین «فرانسیسکن» بود و در قرون وسطی زندگی می کرد . در مكزيك الهام بخش نقاشی بنام «شاوژ» جهت ساختن تابلویی شد . نقاشی او را باین شکل نقاشی کرده بود که دارد به ادوات مصلوب کردن عیسی نگاه می کند ؛ صلیب ، تاج ، خار ، میخ ، اسفنج .

باعث تفریح من بود که قهرمانم را به خاطر تعظیم در برابر حامیش ، بگذارم که بایك چمدان به مسافرت برود : چمدانی که از آن ادوات مصلوب کردن عیسی را بیرون می آورد .

عنوان «ویریدیانا» نیز مرا به این جهت مفتون خود کرد چون طنینی ضد تجارتی دارد .

من هیچ وقت قصد این را نداشتم که برای نشان دادن بیهوده بودن و بی تأثیر بودن «عشق بهم نوع» مسیحیت ، سناریویی «تز» دار بنویسم . این فقط احقاقی ها هستند که چنین ادعاهایی می کنند . من نمی خواستم بساقیلم کفر گفته باشم اما درباره چنین مطلبی باید پاپ ژان ۲۳ بهتر از من آگاه باشد . این تصاویر ناهماهنگ کاملاً تصادفی به وجود آمدند . اگر من افکار مذهبی می داشتم ، شاید آنها را هم مجسم می کردم .

درس شصت و يك سالگی آدم دیگر بچگی نمی کند و چون من آدمی نیستم که پیش دآوری داشته باشد ، اصلاً علاقه ای به جنجال ندارم .

«ویریدیانا» کاملاً در مسیر فکری من قرار گرفته است . «عصر طلایی»^۲ و اینك سی سال بعد از آن «ویریدیانا» از آن جمله فیلم های من هستند که برای ساختنشان بزرگترین آزادی را داشتم . طبق نظر روزنامه ها آنچه در «ویریدیانا» تحريك کننده بود ، «هاله لویا»ی هندل است در جشن فقرا و «رکوتیم» مونتسارت در صحنه ای که پیرمرد برادرزاده اش را در آغوش می کشد (احساس لطیف او در اینجا ندیده گرفته شده است!) ، تاج خار که به آتش افکنده می شود و بیش از همه خنجر صلیب .

در حالیکه چاقویی که قهرمان من به طور ساده از آن برای باز کردن در جعبه ساعت استفاده می کند ، شیئی است که انسان در اسپانیا در هر مغازه ای می تواند بیابد .

این شیئی مرا سرگرم می کرد . خواهر من که زن بسیار مقدسی است يك بار راهبه ای را دیده است که با چنین چاقویی سیب پوست می کنده است .

۱ - بونوئل اینك هفتاد ساله است .

من ابتدا فکر کرده بودم بدهم يك چاقوی بزرگ صلیب وار برایم بسازند. ساختن آن سه هفته طول می کشید باین جهت از آن چشم پوشیدم و خودم را با چاقویی که از بازار خریدم قانع کردم. اما اگر بخواهم بازبان ژان اِشتاین سخن بگویم، «فتوژنی» مفهوم شیئی را تغییر داده است. همین قدر که آدم چاقویی را که همه جا در اسپانیا از آن استفاده می کنند بر پرده سینما نمایش دهد، این عمل کفر گویی و گناه است. اما در مورد تاج خار که به آتش افکنده می شود ابداً نمی دانم این چه ایراد است که از من می گیرند.

من این اعتراضات را به شرطی قبول می کردم که ویریدیانا قبل از آنکه نزد پسر عمویش برود، به تاج خار تف می کرد. تاج به طور بسیار ساده ای از طرف دختر کی بی گناه به آتش افکنده می شود و این کاملاً مطابق رسوم خشن مذهبی است: لباس کشیش ها و اشیاء مذهبی ای را که دیگر مورد استفاده قرار نمی گیرد، نمی شود به دور ریخت یا فروخت بلکه باید سوزاند.

چند ابله دیگر نوشته اند که من فیلمی «سیاه» ساخته ام. مرگ بر فیلم های «سیاه»! من از این نوع فیلم ها متنفرم! واقعاً هیچ کس متوجه نشده که هیچ کدام از قهرمانان من آدم های بدجنس نیستند؟

ویریدیانا خود پاکی است. عمویش سادیک یا بلهوس نیست، بلکه انسانی است خوش قلب و حتی ایده الیست. او با اطمینان می گوید که در دوران جوانیش می خواسته کاری بزرگ برای بشریت انجام دهد و فقط دلهره هایش او را از انجام این عمل باز داشته است.

او خودش را به خاطر يك لحظه ضعف که در طی آن واقعاً کار زشتی هم انجام نداده است به طرز هولناکی مجازات می کند. این احمق ها هستند که کماکان ادعا کرده اند که او با سپردن برادرزاده اش به دست پسر رذل خود، از انجیل انتقام می گیرد.

بور که جوانیست خوش قلب و از عیاشی در او اثری نیست. و فقرا - که علاوه بر این برای اسپانیای پیک کلاسیک فقرا را دارند - در پستی خود بدون خشونت اند. فقط گدای کورا است که مشکوک است و مثل اکثر کورها متظاهر و بدجنس. تمام کورهایی که من تا کنون در فیلم هایم نشان داده ام دارای خبث طینت بوده اند. در واقع تصمیم داشتم فیلمی طنز آلود بسازم - البته طنزی بر نده و در عین حال فی البداهه - فیلمی که در آن تصورات مذهب جبری و اروتیک دوران جوانیم را بیان کرده باشم. من از خانواده ای بسیار کاتولیک برخاسته ام و از هشت تا پانزده سالگی تحت تعلیم یسوعیان بوده ام. تربیت مذهبی من و سوررئالیسم

تعیین کننده راه زندگیم بوده‌اند. اما من مایلم بار دیگر تأکید کنم که من سعی نکرده‌ام چیزی را به ثبوت برسانم. سینما برای من میز خطابه نیست که از آنجا بخواهم موعظه کنم.

میدان جلوی کلیسا در دهکده

در يك کلیسای دهکده، پیرمردی کوچک اندام، در لباسی ژنده خارج می‌شود. به سوی گروهی از فقرا که مانند او ژنده پوش و تکیه‌اند، می‌رود.

فقرا عبارتند از: دون آمالیو، کور، تقریباً چهل و پنج ساله. ال پلون، آدمی ناآرام، تقریباً چهل ساله.

اندینا، زنی که فرزندی دوساله در آغوش دارد. رفوجیو، زنی حامله، بدون سن.

بالاخره پیرمرد کوچکی که قبلاً دیده بودیم و اسمش را «ال پوکا» صدا می‌زنند. دون آمالیو به کنار پله‌های کلیسا تکیه داده است. در کنارش عصای سفید بزرگ‌گست که اواز آن برای راه رفتن استفاده می‌کند. دفتر دوم اندینا را که يك ساله است در آغوش دارد. از مؤمنینی که از برابرش می‌گذرند تا به کلیسا بروند با صدایی استرحام آمیز تقاضای کمک می‌کند. پوکا به گروه نزدیک می‌شود.

پلون: چرا نمی‌آید؟

پوکا: اودو دفعه به سینه صلیب کشید.

رفوجیو: آدم خیلی مؤمنی است.

اندینا: او حتی می‌خواهد به ما پول و همه چیز بدهد تا ما پیش او زندگی کنیم. دوزن عبور می‌کنند.

دون آمالیو: آدم‌های دل‌رحم! کورهای فقیر و مستمند را فراموش نکنید.

— در آنسو ویریدیانا از کلیسا خارج می‌شود. در بین

فقرا جنبشی ایجاد می‌شود. پوکا دست مرد کور را می‌گیرد و کمکش می‌کند تا بلند شود.

پوکا: آها، دارد می‌آید، بلند شو! بالاخره موفق شدی. دیگر مجبور نیستی

روی سنگ‌ها کله‌پا شوی و با عصایت به در و دیوار بزنی.

– ویریدیا نا به آنها می رسد و کودك را از بغل دون آمالو می گیرد .

ویریدیا نا: بچه را بدهید به من! بیا بغلم کوچولوی شیرین! می توانیم برویم؟
پلون: هر طور شما بخواهید خانم .

ویریدیا نا: خوب، برویم. – به پوکا – این نوع حرف زدن را برای خودتان بگذارید. من از این تعارف ها خوشم نمی آید.

– فقرا اسباب های خود را جمع می کنند و دسته دسته می شوند.

میدان دهکده

– در یکی دیگر از میدان های كوچك دهكده، دو گدا انتظار می کشند. یکی از آنها دون زشیل است که مردی است که تقریباً شصت ساله باریشی سفید مانند ریش اسقف ها، دیگری (که چلاق است) چهل ساله است و ریش سیاه دارد و به كمك يك عصا راه می رود. او مشغول نوشیدن آب از منبع وسط میدان است که ویریدیا نا با گروه فقرا سر می رسد.

دون زشیل: دارند می آیند.

– مرد چلاق به کسانی که می آیند نگاه می کند.

ویریدیا نا: شما همان دونفری هستید که کم داشتیم؟

دون زشیل: بله، خانم. بله، بله.

ویریدیا نا: خوب، به دنبالم بیایید .

سالن

– بزرگ: تا بلورنگ و روغنی دون جایمه .

صدای یورگه: يك مرد نادر. واقعاً دلم می خواست بدانم که او چگونه آدمی بود.

صدای لوسیا: نسبت به تو بسیار خشن بود. هیچ وقت به درد دل تو نرسید.

– دوربین عقب می رود. یورگه، پسردون جایمه را

می بینیم. مردیست سی ساله، درشت اندام با چهره ای

پر حرارت، ولوسیا! جوانتر از اوست، زیباست اما

فوق العاده نیست .

یورگه : این موضوع هیچ وقت باعث دلگیری من از او نشده است. برای هر کس ممکن است اتفاق بیفتد که کسی را دوست داشته باشد و فراموشش کند. ولی چطور شد که در لحظه آخر مرا به رسمیت شناخت ؟ چطور به این فکر افتاد ؟

- رامونا از اطاق دون جایمه خارج می شود.

رامونا : ارباب آدم خوبی بود. بهتر از آنچه بعضی ها فکر می کنند .

یورگه : چرا خودش را کشت ؟

رامونا : نمی دانم، ارباب.

یورگه : این خوب نیست که آدم همیشه تنها باشد. - به لوسیا - من اصلاً شباهتی به او ندارم، نیست ؟

لوسیا : در این مورد البته نه . تو دلت می خواهی همیشه دور و برت آدم باشد.

یورگه : منظور تو چه بود ؟

یورگه به طرف هارمونیوم رفته است.

صدای لوسیا : خودم می دانم چه می گویم .

- یورگه پدال را به حرکت در می آورد و دست هایش را روی شستی ها می کشد :

رامونا : نه، ارباب !

- یورگه دست از روی شستی ها بر می دارد و با تعجب به او نگاه می کند.

رامونا : ببخشید. اما ارباب همیشه ساعات طولانی در اینجا می نواخت. و شنیدن آهنگ های او فوق العاده لذت بخش بود. - در هارمونیوم را می بندد - اگر اجازه بدهید چمدان دیگر را می آورم .

- لوسیا از کنارشان می گذرد و به طرف بالکون می رود. این بالکون مشرف به دشت های بایراست. یورگه او را دنبال می کند.

یورگه : چه هوای خوبی ! نگاه کن بین پشت درختان کاج ، مزارع خشک و لم یزرع شده است. اینجا باید زیاد کار کرد. خیلی زیاد. و کسی هم نباشد بمن فرمان بدهد. اینجا آدم خسته نمی شود.

- می خواهد او را پیوسد اما او خود را کنار می کشد -

راضی نیستی ؟

لوسیا : چرا، ولی نمی دانم ... بهتر بود که به اینجا نمی آمدم، نگاه کن !

یورگه از روی بالکون به پائین خم می شود تا پائین
را تماشا کند .

میدان کوچک دهکده

— نگاه از بالکون: ویریدیا نا و به دنبالش فقرا به میدان
رسیده اند. فقرا در دسته های کوچک به اطراف خود
نگاه می کنند. در یکی از گروه ها پوکا و دون آما لیو دیده
می شوند .

پوکا : اینجا خیلی بزرگ است.
دون آما لیو: چه بهتر. حالا قلا جای بیشتر داریم. چند طبقه است؟
پوکا : دو طبقه .

دون آما لیو: خیلی پنجره دارد؟
پوکا : خیلی زیاد. بالکون هم دارد. دوتاهم برج خیلی قشنگ کلیسا .
دون آما لیو: پس يك منزل تمام عیار و حسابی است .

— مونچو به آنها نزدیک می شود —
ویریدیا نا: پنجره هایی را که به اطاق های خواب باز می شود، تعمیر کردید؟
مونچو : بله ، حالا دوباره خوب بسته می شوند . رختخواب ها هم رو برآه
شده اند .

— اندینا و رفوجیو گروه ها را می شکافند —
رفوجیو : این دوشیزه خانم از نان هم بهتر است.
اندینا : خیلی خوب، ولی کمی احمقانه بود.
— گروه ها در کنار منزل توقف می کنند —

ویریدیا نا: مردها اینجا می خوابند و زن ها آن طرف . ولی موقع غذا خوردن با هم
هستند. فردا سعی می کنیم که لباس های خوبی برای تان تهیه کنیم — به
مونچو — به مردها نشان بدهید که کجا باید زندگی کنند. من خودم
بازنهامی روم .

یورگه و لوسیا از منزل خارج شده اند و به این جماعت
عجیب نگاه می کنند . به طرف ویریدیا نا می روند —

یورگه : ویریدیا نا!
ویریدیا نا: شما یورگه اید ؟

— به او دست می دهد —

یورگه : یورگه، فرزند دون جایمه.
ویریدیا نا: محضر دار به من خبر داد. منتظر شما بودم.
یورگه : این لوسیاست. دختر مرتبی است. شما خیلی زود با او انس می گیرید.
— دست می دهند. ریتا نیز از منزل خارج شده است و به طرف
فقرا می دود ...

فقرا در کوچه باغی که در نزدیکی منزل است منتظر
ایستاده اند. مونچو از بین آنها راه باز می کند تا
پیشاپیش آنها به راه بیفتد. دون زشیل دستش را پدران
روی سر ریتا می گذارد.

دون زشیل: اسمت چیه؟

ریتا : به من دست زن - شما باید پشت منزل کنار مرغ ها بخواهید.
— مونچو به فقرا اشاره می کند که او را دنبال کنند -
مونچو : زود باشید، راه بیفتید. اگر من یکی از شما را ببینم که به چیزهایی
دست می زند که مربوط به او نیست، آنوقت دیگر خودتان می دانید ...
— آنها به راه افتاده اند.

دون آمالیو: گوش کن برادر! ما اگر فقیریم، غرورمان را که از دست نداده ایم.
مونچو : اصلاً از برادر صحبت نکن، چون در تمام خانواده من دزدهایی مثل
شما وجود ندارند.

پلون : لعنت بر شیطان! حتی نوکرها هم در اینجا ادای اربابها را درمی آورند.
— مونچو می ایستد و با خشم رویش را برمی گرداند -
مونچو : می زنم تو پوزه ات!

— ویریدیا نا که در کنار زنها ایستاده است، صدای دعوا
را می شنود و به آنها نزدیک می شود -
ویریدیا نا: اینجا چه خبر است، مونچو؟
مونچو : این پسر شپشومی خواهد دعوا راه بیندازد.
پلون : خودش پسر يك آدم شپشواست!

— مونچو می خواهد به او حمله کند. ویریدیا نا مانع
می شود -
ویریدیا نا: - به پلون - تو نباید این حرفها را بزنی.

پلون : من هر جور دلم بخواهد حرف می زنم. در اینجا دلم از هر چه دورویی
است بهم می خورد.
— مرد کور عسایش را به پلون می کوبد -

دون آمالیو: برای آنکه یادگیری که آدم رفتارش چطوری باید باشد!

پلون: کور کثیف! به تو نشان می‌دهم!

— می‌خواهد به دون آمالیو حمله کند. دیگران خود را

به میان معرکه می‌اندازند. ویریدیانا در بین دعوا—

کنندگان قرار می‌گیرد—

ویریدیانا: حالا بروید به اطاق‌هایتان. مونچو، آنها را هدایت کن! — به پلون—

شما همین جا بمانید—

مونچو: ولی، خانم...

— یورگه ولوسیا این صحنه را تماشا می‌کنند. یورگه

می‌خواهد دخالت کند اما ولوسیا مانعش می‌شود—

لوسیا: ولش کن!

فقرا دوباره آرام گرفته‌اند. مرد کور زیر لب زمزمه

می‌کند. پلون با عصبانیت به ویریدیانا نگاه می‌کند—

ویریدیانا: ساکت باش، مونچو! و شما— به مرد کور— شما نباید اینقدر دعوا راه

بیندازید.

— مونچو برخلاف خواسته‌اش به راه می‌افتد و گروه

فقرا او را دنبال می‌کند.

ویریدیانا به طرف پلون می‌رود—

ویریدیانا: مگر من به شما چکار کرده‌ام که اینطور به من ناسزا می‌گوئید.

پلون: برای من کافیست!

ویریدیانا: اگر می‌خواهید در اینجا زندگی کنید باید به نظم و ترتیب عادت کنید

و متواضع‌تر باشید.

— گداشانه‌هایش را بالامی‌اندازد—

پلون: حالا که این‌طور است بهتر است همین‌الان از اینجا بروم. ولی شما که

حتماً صدقه‌ای به من می‌دهید...

— ویریدیانا جیب‌هایش را می‌گردد و کمی پول به او

می‌دهد—

پلون: متأسفانه من آدم فقیری هستم ولی غیر از این...

— به راه می‌افتد. ازدور یورگه ولوسیا را می‌بینیم که

وارد منزل می‌شوند. گداها به دو دسته تقسیم می‌شوند

وازمیدان دید خارج می کردند. مردها به دنبال مونچو و زنهای به دنبال ویریدیانا.

شب. سالن

– لگنی پراز آب که بخار از آن بلند می شود. یورگه پاهایش را در این آب فرو برده است. لبه شلوارش را بالا زده است. در لباس دهقانی روی صندلی دون جایمه نشسته است و یکی از پیپ های او را تمیز می کند. روبروی او لوسیا روی صندلی کوتاه تری نشسته است و مشغول تمیز کردن چکمه هایش است –

صدای لوسیا: خسته ای، ها؟

یورگه: هیچ روزی مثل امروز اینقدر پیاده روی نکرده بودم – به لگن اشاره می کند – این حال را جا آورد.

– رامونا با حوله ای وارد می شود. آنرا به یورگه می دهد و بعد به لوسیا نگاه می کند که با تکه پارچه ای چکمه هایش را برق می اندازد –

رامونا: چرا نمی گذارید من اینکار را بکنم، خانم؟

لوسیا: برای اینکه من اینها را بد تربیت کرده ام.

یورگه: – در حال خشک کردن پاهایش – شما حالا می توانید لگن را با خودتان ببرید، رامونا!

رامونا: اگر میل داشته باشید حالا می توانم شام را حاضر کنم.

لوسیا: خوب، خیلی زود.

– رامونا خارج می شود. یورگه بافاصله حوله را به زمین می اندازد –

لوسیا: چه شده؟ چرا ناراحتی؟

یورگه: هیچ!

لوسیا: چرا اوقات تلخ است؟

یورگه: این ویریدیانا اعصابم را خراب کرده است.

لوسیا: او دیوانه است.

یورگه: ابداً دیوانه نیست. اما گند ظاهر سازیهایش همه جا را پر کرده است.

لوسیا : کاری به او نداشته باش. مزاحم ما نیست. بگذار سرگرم سبزی کاریش باشد و ما...

— به یورگه نزدیک تر می شود — می دانی من چه فکر می کنم؟ علت ناراحتی تو برای اینست که او کمتر به تو توجه می کند.

— رامونا با ظرف سوپ خوری وارد اتاق می شود. در پشت سراو لوسیا دیده می شود که از اتاق خارج می شود. یورگه پشت میز می نشیند و دستمال سفره اش را پهن می کند. رامونا ظرف سوپ خوری را روی لبه طاقچه قرار داده است. یورگه به رامونا پشت می کند به طوری که رامونا اگر بخواهد او را ببیند باید سرش را به طرف او بچرخاند. رامونا ظرف سوپ خوری را از لبه طاقچه برمی دارد تا آنرا روی میز بگذارد. در این حال از خیره نگاه کردن به یورگه دست نمی کشد —

لوسیا : رامونا !

— رامونا پریشان می شود و ظرف از دستش به زمین می افتد. ظرف می شکند و محتویش روی زمین پخش می شود.

لوسیا : همین یکی کم بود! چرا اینطور خیره شده اید؟ ببینید چکار کردید؟
یورگه : ها، رامونا !

لوسیا : حالا عجله کنید. بروید و چیزی برای تمیز کردن بیاورید.
— رامونا به خارج می رود. لوسیا مشغول جمع آوری قطعات شکسته می شود —

لوسیا : احساس می کنم که این موجود روز به روز احمق تر می شود.
یورگه : خوب دیگر بس است.

ترجمه هوشنگ طاهری

فلسفه در قرن بیستم

چندی پیش یکی از دانشمندان صاحب نظر که در فلسفه و آثار ارسطو و تبحری بسزا و شهرتی جهانی دارد به تهران آمده بود و خطابه مفیدی در دانشگاه گفت. بعد از خطابه چنانکه رسم است سؤالات مطرح گردید و من بنده هم از سرفضولی پرسشی کردم و علت اختلاف بارز بین ارسطو و اسلاف او را مثل افلاطون و حکمای قبل از سقراط چه از نظر صورت و نحوه تدوین و تنظیم مطالب و چه از نظر تازگی و بی سابقه بودن بعضی از موارد و مسائل جو یا شدم. جواب ایشان این بود که گفتند تکامل تدریجی در اینجا هم صادق است و ارسطو چنانکه تومی پنداری به طفره و جهش دفعی از سائرین پیش نیافتاده تنها کاری که انجام داده ضبط و تدوین مطالب بنا به روش منطقی است و اما خود منطق هم قبل از او مدارج ترقی متعددی پیموده تا به آن پایگاه در زمان او رسیده است. فرصت نشد که از او سؤال دیگری بکنم و پیرسم چرا میان فلسفه شرق و غرب تفاوت به این درجه است و چه سبب شده که یونانیان در این راه از شرقیان جلو افتادند و باز چه موجب گردیده که یونانیان و رومیان و مسلمین نتوانستند با همه تبحر در فلسفه نظری و تخصص در حکمت عملی به علوم تجربی دست یابند و زندگی اقتصادی و اجتماعی خود را چنانکه فرنگیان بعدها توفیق یافتند اصلاح و تکمیل نمایند.

در این مقدمه مختصر می خواهم این موضوع را مطرح کنم و نظر خود را نسبت به آن اظهار نمایم. در اینکه چرا علم و فلسفه در شرق زمین همواره در انحصار علمای دینی بوده اقوال مختلف است. ظاهر اسبب آن است که در مصر و بین النهرین که مبدأ ظهور علم و معرفت بوده فنون عملی هیئت و هندسه در اختیار روحانیون و متولیان معابد قرار داشت و بیشتر برای مقاصد دینی بکار برده می شد و این سنت مستقر چند هزار ساله به ایران و سایر کشورهای آسیائی میانه سرایت کرد و در آن

تغییری داده نشد. در هندوستان و چین هم که تمدنهای آنها متأثر از مصر و بین‌النهرین نبوده علم و فلسفه باز با همه سیر تطور و تکامل خود از قید دین رهایی نیافت.

اما در یونان با وجود نفوذی که دین در زندگی مردم داشت این تغییر حاصل گردید زیرا یونان شبه جزیره کوچکی است و شهرهای آن با یکدیگر از نظر جغرافیائی و وضع حکومت اختلاف داشتند و با اینکه علوم خود را از ساکنان جزیره کرت و مصر اقتباس کردند اما حکومت واحد مقتدر و دستگاه دینی مسلط بر ارواح و نفوس مردم وجود نداشت که علم و فلسفه تابع شود و در خدمت آنها بکار رود. نتیجه آنکه قوه تخیل و تعقل نفوس مستعد و نوابغ علمی آنها مجال سیر و سیاحت در عوالم بالاتر پیدا کرد و به چون و چراى امور پرداخت و فلسفه نظری و عملی هر دو بدون توجه به عقائد دینی و سنن و قیود اجتماعی پرورش یافت تا بجائی که وجود خود زئوس خدای خدایان مورد شك و انکار آنها قرار گرفت. لیکن از آزمایشهای علمی جزئیکی دوفقره استثنائی اثری نمی یابیم. برای نمونه می توان تعالیم انکساغورس (۵۰۰ تا ۴۲۸ قبل از میلاد) را شاهد آورد. این حکیم همان سؤالاتی را که اکنون در علم و فلسفه مطرح است موضوع بحث و تحقیق قرار داده است؛ ماهیت ماده چیست؟ کیفیات اصلی جوهرهائی که عالم محیط ما را متقوم می سازد کدام است؟ آیا ماده متشکل از ذرات منفصل است یا واحد متصل؟ آیا همه ماده مدرك به حواس است یا نه؟ قوانین و قواعدی که تغییرات ماده بر حسب آن حاصل می شود چیست؟ چه نیروئی اشیاء را به هم می پیوندد و نگه می دارد و خواص آنها را معین می کند؟ در جواب دادن به این مسائل انکساغورس هم روش ترسید و مشاهده دقیق بابلها را بکار می برد و هم روش تحلیل منطقی یونانیها را و با اینکه خود یونانی بوده اولین بار به تجربه و آزمایش عملی پرداخته است مثلاً دریافته است که چون بخارات عموماً روبرو به هوا متصاعد می شود (چنانکه دود آتش و بخار دیگ آب جوش به هوا می رود) پس هوا هم باید نوعی گاز باشد و از روی ساعت آبی بالاخره به کشف قوه فشار هوا نائل گردید.^۱

اما نظایر این امثله در تاریخ علوم یونانی کم است و از انکساغورس تا ارشمیدس کسی پیدا نشد که به آزمایش علمی بپردازد و نظریات کلی درباره نحوه رفتار پدیدارهای طبیعی اتخاذ نماید. علت آن بود که تلاش معاش با جنگ و غارت همسایگان جبران می شد و موجبی برای تفکر درباره ضروریات زندگی اقتصادی پیش نمی آمد لذا فکر مطلق و مرسل آنها به تفکر نظری درباره علم خلقت و نظام

۱- نظیر این آزمایش را ابوریحان بیرونی برای اثبات وجود خلاء انجام داده است رجوع شود به کتاب «فلسفه تحلیل منطقی» از نویسنده.

اجتماعی و اخلاقیات می پرداخت و توجهی به صنایع و حرف نداشت سهل است آنها را مورد تحقیر قرار می داد و انجام آنها را به بردگان واگذار می کرد .

در مثنوی حکایتی هست که مردی به دیگری سیلی زد و سپس به او گفت قبل از اینکه در مقام تلافی بر آئی و مرا بزنی از تو سؤال دارم . بگو ببینم این طراقی که از سیلی من برخاست علتش دست من بود یا پس گردن تو؟ سپس از قول مرد سیلی خورده چنین آمده است :

گفت از درد این فراغت نیستم که در این فکر و تأمل بیستم
تو که بیدردی همی اندیش این نیست صاحب درد را فکر متین
غفلت و بیدردیت فکر آورد در خیالت نکته بکر آورد

بلی! تفکرات نظری فلسفی فراغ بال و خوشی حال می خواهد و یونانیان این مرتبه را حائز بودند چنانکه بعد از ارسطو و انقلابات متوالیه پس از مرگ اسکندر دیگر از میان آنها اشخاص مهمی در علم و فلسفه پیدانشد .

در میان مسلمین هم همینطور بود، در صده دوم و سوم هجری که دوره اقتدار عباسیان و عصر رفاه و آسایش نسبی بود میل و رغبت به علوم و فلسفه نظری پیدا شد و نضج گرفت و سپس متعاقب آن مباحثات و مناقشات دینی بواسطه تصادم و برخورد عقائد فلسفی با اصول مذهبی پیدا شد چنانکه متکلمین اشعری برای رد و ابطال فلسفه یونان که آنرا مضر به عقائد دینی می دانستند به فلسفه ضد ارسطویی اسکندرانیان و حکمای مخالف معاصر خود ارسطو از قبیل اقلیدس مغاری و حتی حکمای شکاک روی آوردند و شاهکار فلسفه ضد مشائی که کتاب «تهافت الفلاسفه» غزالی^۱ باشد در قرن پنجم برشته تحریر درآمد اما حمله مغول رشته این کار را گسیخت و فلسفه اسلامی رو به قهقرا رفت .

در تمام مدت هزار ساله موسوم به «عصر ظلمت» یا قرون وسطی علم و فلسفه در اروپا تحت سیطره دین و متکلمان نصاری بود و اشخاصی مانند آبلارد^۲ و اگام^۳ و نیکولا تر کور^۴ و راجر بیکن^۵ تظاهرات رنسانس و پدید آمدن لئوناردو داونچی و گالیله تلاش بیهوده می کردند که فلسفه را استقلالی بدهند ولی با تمام این احوال مساعی و تعالیم چند نفری که در بالا ذکر کردیم (بغیر از لئوناردو و گالیله که جزو متکلمان مسیحی نبودند) بالاخره به دوره شک و تعطیل فلسفی منجر

۱- این کتاب از لحاظ این که پاره آراء حکمای مغرب زمین از قبیل دکارت،

بارکلی، هیوم و کانت را پیش بینی کرده اهمیت دارد.

2- Abelard 3- Ockham 4- Nicolas d'Autrecourt
5- Roger Bacon

شد و برای علاج آن متدینین آن دوره به اخلاقیات و عرفانیات متوسل شدند . چنانکه در مشرق زمین هم سرانجام فلسفه و عرفان درهم آمیخت و از علم تجربی بکلی دوری گزید . اما در اروپا بیشتر بواسطه تماس فرنگیان با مشرق زمین در جنگهای صلیبی و کشف آمریکا و مهاجرت حکمای ییزانطیه به ایتالیا ، بعد از فتح استانبول و تأثیر افکار شکاکان فلسفی اقبال به علوم تجربی افزون گردید و بالاخره علم رقبه خود را از یوغ و ربه عقائد دینی و عرفانی رها ساخت و به آزمایش و تجربه عملی پرداخت .

کسی که اول بار فلسفه علمی را تدوین کرد بی گمان فرانسیس بیکن انگلیسی بود و گفته مشهور او اینست که :

« برای تسلط بر طبیعت راهی جز کشف اسرار آن نیست »^۱ این گفته انسان را به یاد اصل مشهور کارل مارکس می اندازد که گفت : « فلسفه این نیست که جهان را چنانکه هست بشناسیم این است که جهان را چگونه تغییر دهیم » به عقیده بنده صفت بارز و خاصیت ممیزه فلسفه در قرن بیستم همین توجه به لزوم عمل و اصلاح زندگی بوده است و حتی فلسفه اگزیستانسیالیزم یا « اصالت وجود جدید » هم در معنی طالب همین اصل است . زیرا بنابه رأی سارتر که مشهور ترین دعاة این مسلك محسوب می شود « انسان آزاد آفریده شده و بر سر نوشت خویش حاکم و مسلط است » .

در دنیای مغرب ، امروز پنج نوع عمده فلسفه رواج دارد . نخست و کهن ترین آنها فلسفه « تومائی »^۲ منتسب به بانی آن تومای اکونیاس است که فلسفه رسمی کلیسای کاتولیک محسوب می گردد . دوم فلسفه مارکسی است که مذهب علمی و اجتماعی اشتراکی مسلکان است . سوم فلسفه « اصالت عمل یا اصالت آلت » امریکائی است که در نیم کره غربی متداول است . چهارم « اصالت وجود » جدید است که در قاره اروپا و مخصوصاً در فرانسه و آلمان رایج است . پنجم فلسفه « اصالت لفظ و کلام » است که در ممالک انگلوساکسون شیوع تام دارد .

۱- از آثار فلسفی بیکن تا بحال چیزی به فارسی ترجمه نشده و به عقیده بنده وقت آن رسیده که مترجمان ما به این کار لازم اقدام نمایند .

۲- از این حیث شاید فلسفه « اصالت لفظ » یا تحلیل منطقی بر همه فلسفه های دیگر مزیت داشته باشد زیرا دست علم و آزمایشهای علمی را به کلی باز می گذارد . و در مباحثی که قضایای آن اثباتاً و نفیاً قابل تحقیق نیست و به اصطلاح معنی محصلی ندارد اصلاً وارد نمی شود .

فلسفه تومائی بواسطه آنکه مبنای عقاید دین کاتولیک بشمار می رود طبعاً «عملی» است یعنی از فلسفه برای اثبات عقاید دینی استفاده می کند و از این حیث با فلسفه اروپای قرون وسطی و حکمت قدیم اسلامی تفاوتی ندارد. مسلک «مادیت جدلی» مارکسی و «اصالت عمل» امریکائی با همه اختلافات اساسی در این نکته شریک اند که فلسفه باید مؤدی به عمل و اصلاحات و ترقیات علمی و اجتماعی بشود. اصالت وجود هم چنانکه اشاره شد منظور غائیش اثبات حریت انسان و لزوم سعی و مجاهدت و عمل است. بنابراین فقط مکتب «اصالت کلام» انگلوساکسون می ماند که به اصطلاح ظاهراً «بی طرف» است و فلسفه را جز تحلیل مفاهیم علوم و عرف عامه نمی داند و کار علم را به علما و امی گذارد^۲ و اخلاق و ذوقیات را یک سلسله قضایای انشائیه می داند که اطلاق قضیه خبریه به آنها اصلاً جایز نیست. در مقاله آینده انشالله اگر فرصتی باشد شرح ساده و مختصری از هر یک از این مذاهب پنجگانه فلسفی داده و علت روی آوردن فلسفه جدید را به اصلاح حال مردم و اجتماعات بشری بیان خواهیم کرد.

منوچهر بزرگمهر

عموجان بیا

عمویم به پرندگان مهاجر می ماند . تابستانها با سرخی سیبها پیش ما می آمد و همین که برگها روبه زردی می گذاشت، از پیش ما می رفت. همیشه رفت و آمدش برای من ناگهانی بود. يك روز میان سیبهای سرخ و شادی مادر بزرگ جان می گرفت و از تصویرش که به دیوار اتاق مادر بزرگ چسبیده بود جدا می شد. و روز دیگر در سایه اندوه مادر بزرگ گم می شد. تابستانها با آمدن عمویم رنگ خانه ما عوض می شد. و سفره شام و نهار ساعتها در آغوش خنده و گفتگو گسترده می ماند . همیشه اول بار که او را می دیدم خجالت می کشیدم . با او بیگانگی می کردم ، و از او به پناه مادر می گریختم. عمویم مرا می گرفت و بغل می کرد. چهره ام را می پوشاندم و گریه می کردم. پدرم به عمویم می گفت:

وقتی که نیستی. روزی ده بار به عکست سلام می کند و می گوید: عموجان بیا . اما حالا ...

به خودم می پیچیدم و به صورت عمویم چنگ می زدم. عمویم سرش را عقب می برد و می خندید. مادرم می گفت :

عموجانو دوست نداری ؟!

می گفتم :

دوست ندارم . عموجان برو!

عمویم تنها بود . گرفتاری زیاد داشت . اما زن و بچه نداشت . هر سال يك دو روز که از آمدنش می گذشت کم کم تصویرش را فراموش می کردم. خودش را بجای تصویرش می نشاندم و دیگر از او جدایی نداشتم . صبح ها که از خواب برمی خاستم اولین سؤال از مادرم این بود.

عموجان کو؟

اتاق کار عمویم در گوشه دیگر حیاط، روبروی اتاق من بود، درختهای سیب و آلو آنرا دور کرده بود. شبهای گرم تابستان پنجره هایش تا دیرگاه بیدار بود، چشم براه سپیده می نشست و به خلوت شاخه ها روشنی می ریخت. شبهای مهتاب عمویم چراغها را خاموش می کرد و روی تختش دراز می کشید، من کنار تختش می نشستم و پی در پی می گفتم:

عموجان چراغ رو روشن کن.

عمویم می گفت:

چشم. بذار. الان روشن می کنم.

و من باز می گفتم:

عموجان چراغ رو روشن کن.

عمویم چراغها را روشن می کرد. ساعتها به تصویر زنی که روی سه پایه بود خیره می شد و با آن حرف می زد.

«جلو آینه ایستادم و موهایش را شانه کردم، در کنارش ایستادم و فضای خالی آینه را پر کردم چقدر این کلمات را با سردی و بی اعتنائی ادا کردم:

چرا نمی خواهی باور کنی که میان ما، دیگر چیزی نمانده من تورا دیگر نمی خواهم ببینم. تو برای من ملال آور شده ای؛ با دیدنت احساس پیری و خستگی می کنم...

من اشتباه کردم که تورا انتخاب کردم... تو هنرمندی اما ظرافت نداری، می گوئی مردم گفته اند: من زنی هرزه و بی بندبارم، گیرم راست گفته باشند. تو نباید باور می کردی. نباید به من می گفتی. مرد! کمی ظرافت داشته باش. زنی که روزی دیوانه وار دوست داشت، بهتر نبود دختری پاک و بی آرایش باشد، نه يك زن هر جائی؟

چرا آن روزهای پاک و لغزنده را آلوده کردی. چرا روزهایی که دوست داشتم و آغوش را از عشق و جنون لبریز می کردم به لجن کشیدی؟ در انتخاب تو من اشتباه کردم. تو با مردم دیگر هیچ فرق نداری. اگر از چشم من می توانستی خود را ببینی می دانستی که هیچ نیستی.»

صدای عمویم می لرزید. از آهنگ صدایش غمگین می شدم. اما همیشه خاموش می ماندم و گوش می دادم. به چهره خودم که در قاب نقره ای می خندید نگاه می کردم.

چقدر زنده بود . می گفתי خودم از میان قاب سردر آورده ام . به تابلوهای دیگر روی دیوارها خیره می شدم . هر تابلو پنجره بازی به سرزمین نورها و رنگها بود و نگاه سرگردانم را به بیکرانه ها می برد . از این پنجره ها من بآسانی می گریختم و به آنجا پرواز می کردم که آسمان و زمین کنار هم به خواب می رفتند و آنها از ناامیدی بلور می شد .

عمویم به من می گفت :

تو هم باید نقاشی کنی . تا یک روز بتوانی بجای چیزهایی که از دست داده ای تصویرشان را بگذاری . نقاشی پیوند عاشقانه رنگهاست . سرزمین خوابهای درخشان کودکانی است . اگر آنها یادگیری، روزهای تابستان با هم بآنجا فرار می کنیم .

روزهای تابستان عمویم بیشتر نقاشی می کرد . چون کارتازهای دست می گرفت ، صورت آن زن را از روی سه پایه بر می داشت ، و در میان نقاشیهای دیگر به دیوار می آویخت . اما همین که کارتازهاش تمام می شد . باز آن را روی سه پایه می گذاشت . تا من بیاد دارم همیشه صورت این زن را عمویم دست کاری می کرد و همیشه می گفت : این تابلو تمام نیست هنوز کمی کار دارد !

در تابلوهای عمویم آدمها شبیه عروسکهای من بودند نگاهشان سرد و خالی بود و نشانی از زندگی در آنها نبود . عمویم می گفت :
دنای ما دنیای عروسکهاست و زندگی ! این نمایشنامه عروسکی چه درد آلود و کوتاهست !

هر سال همین که رفتنش نزدیک می شد دست از کار می کشید و سراسر روز را با من بازی می کرد . همیشه پیش از رفتنش صورت آن زن را از روی سه پایه بر می داشت . به کاغذ می پیچید ، و در اشکاف می گذاشت . یک روز بانگاه اندوهباری از من پرسید :

تومی گویی بر می گردد ؟

گفتم :

بله .

شادی در چشمش جوشید و در چهره اش موج زد . مرا با غوش کشید و بوسید . بوسید و نوازش کرد .

یکسال همین که عمویم رفت بی اختیار به اتاق مادر بزرگ رفتم . ساعتها پای تصویر عمویم ایستادم و گریه کردم . گریه کردم و گفتم :

عموجان بیا .

عمویم باهمان لبخند آرام همیشگی می گفتی می خواهد از تصویرش جدا شود و ازمیان قاب بیرون بیاید! مادر بزرگم گفت :
بازهم عمو جان را صدا کن. بگو عمو جان بیا. تا ازمیان قاب پایین بیاید.
پدرم نوازشم کرد و گفت:

عمو جان به مسافرت رفته. همین روزها دوباره برمی گردد .
روزها دور باغچه ها می گشتم، گلها را پنهانی می چیدم و جلو تصویر عمویم
پرپر می کردم. یک روز مادرم در حال گل چیدن غافلگیرم کرد و چنان به پشت دستم
کوفت که دویدم و گریه کنان به اتاق مادر بزرگ رفتم، پای تصویر عمویم ایستادم.
دستهایم را به دیوار سرد چسباندم و گفتم:
عمو جان بیا.

از پشت اشک چهره عمویم را گرفته و درهم دیدم صدایش را می شنیدم که
می گفت:

«چشم الان می آیم چرا گلها را چیدی؟ آنها را نباید چید. گلها آرایش
زمینند. پیغام عاشقانه زمین به خورشیدند. در بهار که روزها بلند می شود
خورشید به تماشای آنها می ایستد که دیر به خانه برمی گردد اگر آنها را بچینی
خورشید از بهار و تابستان قهر می کند»

یک روز صبح زود، از شیون مادر بزرگم از خواب پریدم. مادرم به تنندی لباسهایم
را عوض کرد. با او به خانه خاله ام رفتم، چند روز بعد که به خانه برگشتم به اتاق
مادر بزرگم رفتم. تصویر عمویم به دیوار نبود. گریه ام را سردادم و بیرون دویدم.
میان سرسرا ایستادم و فریاد زدم پدر. پدر. پدرم غمگین و گرفته از پله ها پایین
آمد، دویدم پاهایش را بغل کردم و گفتم:
پدر. عمو جان کو؟

پدرم صورتش را برگرداند و چیزی نگفت. نگاه کردم. دیدم گریه
می کند.

مشهد ۱۳۴۹/۴/۷

عباس حکیم

مواجهه

از: خورخه لوئیس بورخس *

آنان که روزنامه‌های صبح را می‌خوانند از محیط پیرامون خویش می‌گیرند یا برای روزی که در پیش دارند توشه‌ای از حرفهای پیش‌پا افتاده برمی‌گیرند، از اینرو جای تعجب نیست که دیگر کسی ماجرای مشهور مانکوا و ریارت^۱ و دونکان^۲ را، که زمانی سخت سرو صدا برانگیخت، به یاد نمی‌آورد - یا اگر می‌آورد خاطره او به‌رویا آمیخته است. از این گذشته این ماجرا در حدود ۱۹۱۰ اتفاق افتاد، سالی که سال ستاره دنباله‌دار و صدمین سالگرد جنگ‌های استقلال بود، و از آن تاریخ تا کنون چه بسیار چیزها که داشته‌ایم و از کف داده‌ایم. هر دو طرف ماجرا اکنون مرده‌اند و شاهدان قضیه به‌جد سوگند سکوت خورده‌اند. من هم دستم را برای سوگند بالا بردم و اهمیت این مراسم را با تمام جدیت رمانتیک نه‌یا ده سالگی‌ام حس کردم. نمی‌دانم دیگران متوجه شدند که من چنین قولی دادم و نمی‌دانم آیا دیگران به قولشان وفا کردند یا نه. به هر حال داستان، با تمام تغییرات اجتناب‌ناپذیری که زمان و نوشته‌های خوب و بد به وجود آورده‌اند، از این قرار است:

پسر عمویم لافینور^۳ آنشب مرا به یک مهمانی کباب و شراب در خانه‌ای ییلاقی به نام لورل که متعلق به یکی از دوستانش بود برد. محل دقیق آن را نمی‌توانم به خاطر بیاورم، می‌توان هر یک از آن شهرهای کوچک شمالی را گرفت، که ساکت و پیرسایه‌اند و بر دامنه تپه‌های کنار رودخانه قرار گرفته‌اند و هیچ‌وجه مشترك با بوئنوس آیرس بزرگ و چمنزاران اطراف آن ندارند. سفر قطار آنقدر طول کشید که به نظر من بی‌انتهای می‌رسید، اما زمان برای کودکان - چنان که

* برای آشنایی بیشتر با این نویسنده به ویژه نامه بورخس، جنگ اصفهان:

دفتر هشتم مراجعه کنید.

1- Maneco Uriarte

2- Duncan

3- Lafinur

همگان می‌دانند - آهسته می‌گذرد. هنگامی که از در بزرگ ویلا به درون رفتم دیگر شب شده بود. احساس کردم که همه عناصر اولیه و باستانی در آنجا جمع است: بوی گوشتی که کباب می‌شد و رنگ قهوه‌ای طلایی می‌گرفت، درختان، سگان، تراشه‌های گیرانک و آتشی که مردان را گرم می‌آورد.

تعداد مهمانان ده دوازده نفر بود؛ همه بزرگسال بودند. بعدها فهمیدم که پیرترین آنان هنوز سی سالش نشده بود. زوده‌علوم شد که آنان در خصوص اسب‌های مسابقه‌ای، خیاطان باب‌روز، اتوموبیل‌وزنان سرشناس گرانقیمت اطلاعات کافی و وافی دارند. مباحثی که هنوز تا اندازه‌ای برای من بیگانه است، هیچ‌کس در صدد رفع کمرویی من بر نیامد، هیچ‌کس به من توجهی نکرد. بره‌ای که به آرامی و با مهارت به دست یکی از خدمه آماده می‌شد مدت درازی ما را در تالار بزرگ غذاخوری نگه داشت. سال تهیه شراب در این سو و آن سو مورد بحث بود. گیتاری بود، و اگر درست به خاطر بیاورم، پسر عمویم دوسه تا از تصنیف‌های الیاس رگولس^۱ را خواند که درباره گاجوها^۲ در نواحی دورافتاده اروگوئه بود و همراه آن چند شعری به لهجه محلی و به شیوه اصیل جاهلان آن روزها را خواند که درباره يك چاقو کشی در روسپی خانه‌ای در خیابان خنین^۳ بود. قهوه و سیگار برگ آوردند. کسی حرفی از رفتن نزد احساس کردم که (به گفته لوگونس^۴ شاعر) ناگهان بسیار دیر است. جرأت نمی‌کردم به ساعت نگاه کنم. برای پرده کشیدن برانزوای کودکانه ام در میان بزرگترها، بدون آنکه واقعاً دوست بدارم، یکی دو کیلاسی بالا انداختم. اوریارته، با صدای بلند، به دونکان پیشنهاد يك دست پوکر دو نفره داد. کسی به این نوع بازی انحصاری اعتراض کرد و پیشنهاد کرد که بازی چهار نفره باشد. دونکان موافقت کرد، اما اوریارته، با سماجی که نفهمیدم و سعی نکردم بفهم چرا، اصرار به اجرای طرح اول داشت. بجز بازی دروغ - بازی‌ای که مقصود از آن گذراندن وقت با شیطن و چاخان است - وفال گرفتارهای بی‌پایان مواقع تنهایی، هیچ‌گاه از بازی ورق لذت نبرده‌ام. بدون آنکه کسی متوجه شود بیرون رفتم. خانه‌ای قدیمی و پرسوراخ و پستو، نا آشنا و تاریک (تنها تالار غذاخوری روشن بود) برای پسر بچه جالب‌تر از کشوری تازه برای مسافر است. قدم به قدم، اناقه‌ها را کاویدم؛ يك اتاق بیلبارد، يك راهروی

1- Elias Regules

۲- Gaucho گاوچران، رام‌کننده اسب، جوانمرد، کاردیاز و همه اینها باهم -م.

3- Junin

۴- Lugones شاعر آرژانتینی اوایل قرن. م.

درازباشی‌های مستطیلی و الماس‌گونه، دوسه‌تایی صندلی گهواره‌ای و پنجره‌ای که از آن می‌شد آلاچیقی را دید در خاطرم مانده است. در تاریکی راهم را کم کردم؛ صاحب‌خانه، که اسمش، چنانکه پس از این همه سال به یاد می‌آورم، ممکن است آسه‌ودوا^۱ یا آسه‌بال^۲ بوده باشد، سرانجام به طریقی سر راه من قرار گرفت. از روی مهربانی یا از روی خودنمایی مخصوص صاحبان مجموعه‌های عتیقه‌ها به جلو و تیرینی برد. باروشن شدن چراغ، برق پولاد را دیدم. در آن مجموعه‌ای از چاقوهایی بود که زمانی جنگجویان نامدار به کار گرفته بودند. به من گفت که تکه زمینی جایی در شمال نزدیک پرگامینو^۳ دارد. و این چاقوها را در مسافرت‌های مکرری که به آنجا کرده از شهرهای سر راه به دست آورده است. در ویتترین را باز کرد، و بدون آنکه به آنچه روی برچسبها نوشته بود نگاه کند، شروع کرد راجع به هر کدام آنها اطلاعاتی به من بدهد؛ سوای تاربخها و اسم مکانها همه کم و بیش یکجور بودند. از او پرسیدم که آیا در میان این سلاحها چاقوی خوان موره‌ئیرا^۴ هم هست، خوان موره‌ئیرا در آن زمان نمونه نوعی گاجو بود، همانطور که بعدها مارتین فیررو^۵ و دون سگوندو سومبرا^۶ چنین بودند. مجبور بود اعتراف کند که آن را ندارد و گفت که چاقویی نظیر آن را با قبضه‌ای U شکل به من نشان می‌دهد. صداهاى خشم آلودی حرف او را قطع کرد، بیدرنگ در ویتترین را بست و رفت؛ من به دنبالش رفتم.

اوریارته فریاد زنان می‌گفت که «حریفش می‌خواسته تقلب کند. همه به گرد دوبازی کن ایستاده بودند. در خاطرم هست که دونکان از همه جمع بلندتر بود و از شانه‌های گردش که بگذریم خوش‌هیكل بود؛ چهره‌ای بی‌احساس داشت و رنگ مویش آنقدر باز بود که به سفیدی می‌زد. مانکوا اوریارته سبزه و عصبی بود و شاید خون سرخپوستی داشت و پشت لبش سبیلی کم پشت و زشت سبز شده بود. واضح بود که همه مست بودند؛ نمی‌دانم آیا دوسه‌بطری روی زمین افتاده بود یا دیدن فیلم‌های بسیار سینمائی این تصور غلط را برایم پیش آورده است. اوریارته دست از فحش دادن برداشت و دشنامهای او هر دم کیک‌تر می‌شد. دونکان وانمود می‌کرد که نمی‌شنود، ولی سرانجام به تنگ آمد؛ از جایش برخاست و مشتی خواله^۷ او کرد اوریارته از روی زمین با صدای دور گه‌ای گفت که نمی‌تواند این گستاخی را بی‌جواب بگذارد و او را به مبارزه دعوت کرد.

1- Acevedo

2- Acebal

3- Pergamino

4- Juan Moreira

5- Martin Fierro

6- Don Segundo Sombra — قهرمان کتابی به همین نام اثر ریکاردو گوئیرالدس.

دونکان قبول نکرد، و چنانکه گویی توضیح می‌دهد اضافه کرد، و آخر من از تومی ترسم. بانگ خنده همگان برخاست.

اوریارته از زمین بلند شد و جواب داد، «می‌خواهم همین حالادق دلم را سرت خالی کنم.»

يك نفر - خدا از سر این گناهش بگذرد - گفت که در خانه از لحاظ اسلحه کمبودی نیست.

نمی‌دانم چه کسی رفت و درویشترین را باز کرد. مانک و اوریارته بلندترین و پر جلال‌ترین کارد را انتخاب کرد و این همان بود که دسته‌ای به شکل U داشت؛ دونکان تقریباً از روی بی‌خیالی کاردی دسته چوبین برداشت که روی تیغه‌اش درخت کوچکی نقش شده بود. کسی دیگر گفت که مانک و روحیه محتاط خود را با انتخاب کاردی به بلندی شمشیر نشان داده است. هنگامی که دست او شروع - بلرزیدن کرد هیچ کس تعجبی نکرد؛ آنچه سایه تعجب همه شد این بود که دست دونکان هم لرزیدن گرفت.

آداب و رسوم حکم می‌کند که مبارزه طلبان به خانه‌ای که در آن مهمانند احترام بگذارند و برای جنگیدن بیرون روند. با احساسی آمیخته از جدی و شوخی به هم، همه بیرون رفتیم و در هوای مرطوب شبانه قرار گرفتیم. من مست نبودم - دست کم مست شراب نبودم - اما سرم از ماجراجویی پر بار بود؛ سخت آرزو می‌کردم که کسی کشته شود، تا بعدها بتوانم راجع به آن سخن پردازی کنم و همیشه آن را به یاد داشته باشم. شاید در آن لحظه دیگران هم چندان بالغتر از من نبودند. همچنین احساس می‌کردم که جریانی پر نیرو ما را به درون خود می‌کشد و غرق می‌کند. هیچ کس کوچکترین اعتقادی به اتهاماتی که مانک و زده بود نداشت؛ همه آن را اثره رقابتی دیرین می‌دانستند که بوسیله شراب تشدید شده بود.

از میان انبوه درختان راهمان را باز کردیم و آلاچیق را پشت سر گذاشتیم. اوریارته و دونکان جلومی رفتند و از یکدیگر احتیاط می‌کردند. همه به دور محوطه بازچمن پوشی صف کشیدیم. دونکان در زیر نور مهتاب آنجا ایستاده بود؛ بالحنی که اندکی تحکم آمیز بود گفت، «مثل اینکه اینجا محل مناسبی است.»

هر دو مرد در مرکز حلقه ایستاده، مثل اینکه نمی‌دانستند چه باید بکنند.

صدایی در هوا پیچید: «اسلحه‌ها را زمین بگذارید و بامشت مبارزه کنید!»

اما دو مرد مبارزه را شروع کرده بودند. ابتدا ناشیانه می‌جنگیدند،

مثل اینکه از زخمی کردن یکدیگر ادا داشتند؛ ابتدا چشمشان به تیغه‌ها بود، اما

بعد نگاهشان به یکدیگر دوخته شد. اوریارته خشمش را به کنار نهاده بود، دونکان کینه و سرسختی اش را، خطر، به نوعی، آنان را تغییر داده بود؛ دیگر دوپسر جوان نبودند، دومی بود که می جنگیدند، همیشه تصور کرده بودم که جنگ طوفانی از آهن و پولاد است، اما اکنون می دیدم که می توانم آن را کم و بیش دنبال کنم چنانکه گویی يك دست بازی شطرنج است. البته، سالهایی که بر آن گذشته آنچه را من دیدم محو یا مبالغه آمیز کرده است. نمی دانم چه مدت طول کشید؛ وقایعی هست که از مقیاس معمول زمان بیرون است.

بدون استفاده از شل به جای سپر، برای دفع ضربات کارد بازویشان را سپر کردند. بزودی آستین هایشان رشته رشته شد و از خون سیاه شد. فکر کردم که درباره مهارت آنان در این نوع کارد بازی اشتباه کرده ام. از اوایل کار متوجه شدم که شیوه های مختلف می زنند. سلاح هایشان یکسان نبود. دونکان برای جبران کوتاهی سلاحش سعی می کرد به حریف نزدیک باشد؛ اوریارته قدم واپس می گذاشت تا بتواند به راحتی ضرباتش را پایین بیاورد. همان صدایی که مرا به تماشای ویتترین خوانده بود فریاد زد: «نگهشان دارید! دارند هم دیگر را می کشند!»

اما هیچ کس جرأت مداخله نداشت. اوریارته عقب نشینی می کرد، دونکان بر او حمله می برد. تقریباً باهم گلاویز شده بودند. سلاح اوریارته صورت دونکان را می جست. ناگهان تیغه کوتاه تر به نظر رسید چون در سینه مرد بلندتر فرو رفته بود. دونکان دراز به دراز روی چمن افتاد. در این لحظه بود که با صدای بسیار کوتاه گفت، «عجیب است. مثل اینکه خواب می بینم.»

چشمانش را نیست، تکان نخورد، و من کشته شدن مردی را به دست مرد دیگر دیدم.

مانکوا اوریارته به روی جسد خم شد، با صدای بلند می گریست و تقاضای بخشایش می کرد. کاری که هم اکنون کرده بود از تصور او بیرون بود. حالا می دانم که بیشتر از ارتکاب جرم از این پشیمان بود که کاری بی معنی کرده است. دیگر نمی خواستم نگاه کنم. آنچه که آنقدر آرزوی دیدنش را داشتم اتفاق افتاده بود و مرا بلرزه انداخته بود. لافینور بعداً به من گفت که بیرون کشیدن سلاح خیلی مشکل بوده است. برای چاره اندیشی به مشورت نشستند. تصمیم بر این شد که حتی الامکان کمتر دروغ بگویند و این مبارزه با کارد را دوئلی باشمشیر قلمداد کنند. چهارتن از آنان داوطلب شدند که خودشان را به عنوان شهود معرفی کنند، یکی از این چهارتن آسه بال بود. در بوئنوس آیرس سروهه هر قضیه ای را

می‌توان هم آورد؛ همیشه انسان دوستانی دارد .
روی میزماها گونی، آنجا که آن دوبازی کرده بودند، يك دسته ورق انگلیسی وانبوهی ازاسکناس بطور درهم و برهم ریخته بود که هیچ کس نمی‌خواست به آن نگاه کند یا دست بزند .

درطی سالیانی که براین ماجرا گذشت، اغلب به این فکر افتادم که آن را به دوستی بگویم اما همیشه احساس می‌کردم که نگهبان رازی بودن لذت بخش تر ازافشا کردن آن است . باین همه ، يك روز درحدود سال ۱۹۲۹ ، مکالمه‌ای اتفاقی ناگهان مرا بر آن داشت تا سکوت طولانی‌ام را بشکنم . دون خوزه اولاوه^۱ ، سروان بازنشسته پلیس مشغول گفتن داستان‌هایی بود درباره مردان خشن منطقه رتیرو^۲، واقع درکنار رودخانه که درچاقو کشی دستی داشتند. در ضمن صحبت اشاره کرد که وقتی نخاله‌های این گروه به قصد آدم کشی می‌رفتند توجهی به قوانین مبارزه نداشتند، و برخلاف تمام کاردبازی‌هایی که روی صحنه دیده‌اید، مبارزه با کارد خیلی نادر بود . گفتم که من یکی را به چشم دیده‌ام و شمه‌ای از آنچه نزدیک به بیست سال پیش اتفاق افتاده بود برای او تعریف کردم.

بادقتی که مخصوص حرفه‌ا و بود به من گوش داد و بعد گفت، «مطمئن هستید که اوریارته و آن یکی پیش از آن هیچ گاه کاردبازی نکرده بودند؟ ممکن است فوت و فن این کار را درمزارع پدرانشان یاد گرفته باشند.»
گفتم، «فکر نمی‌کنم اینطور باشد، همه آن شب یکدیگر را خوب می‌شناختند، و می‌توانم به شما اطمینان بدهم که همه از مهارتی که آن دونفر درمبارزه نشان دادند درتعجب بودند.»

اولاوه چنانکه گویی با صدای بلند فکر می‌کند به شیوه همیشگی‌اش آرام آرام ادامه داد، «یکی از کاردها قبضه‌ای به شکل U داشت. دوتا از این نوع چاقو خیلی مشهور شد - چاقوی موره ئیرا و آن که متعلق به خوان آلمادا^۳ بود. آلمادا اهل جنوب بود. در تاپالکوئن^۴ زندگی می‌کرد.»

حس کردم که چیزی درخاطر من زنده می‌شود. اولاوه ادامه داد . «شما همچنین اشاره به چاقویی بادسته چوبی کردید، که نقش درخت کوچکی روی تیغه آن بود . از این نوع هزارها هست ، اما یکی بود که ...»

1- Don José Olave 2- Retiro 3- Juan Almada
4- Tapalquén

برای لحظه‌ای خاموش ماند، بعد گفت، «سنیور آسه و دو ملک بزرگی در نزدیکی پرگامینو داشت. یکی دیگر از این ارازل مشهور اهل آن حوالی بود - اسمش خوان آلمانزا^۱ بود. این قضیه مربوط به اوائل این قرن است. وقتی که چهارده ساله بود با یکی از این کاردها اولین آدمش را کشت. از آن روز به بعد برای شگون به همان کارد چسبید. خوان آلمانزا و خوان آلمادا سالها کینه یکدیگر را به دل داشتند و از اینکه مردم آن دو را باهم اشتباه می کردند سخت ناراحت بودند. مدتهای مدید در به در به دنبال یکدیگر گشتند اما هرگز باهم برخورد نکردند. خوان آلمانزا را گلوله‌ای سرگردان دریکی از اغتشاشات انتخاباتی یا چیزی نظیر آن کشت. فکر می‌کنم آن یکی به مرگ طبیعی در بیمارستانی در لاس فلورس^۲ مرد.»

دیگر چیزی گفته نشد. هریک ازما با نتیجه گیری خودش تنها ماند. نه یا ده مرد، که هیچ يك آنان اکنون زنده نیست، آنچه را که چشمان من می‌دید دیدند - ضربه ناگهانی را وجسد مانده زیر آسمان شبانه را - اما شاید آنچه که ما واقعاً می‌دیدیم پایان داستانی دیگر و کهنه‌تر بود. درمن این فکر زنده شد که آیا مانکو او ریارتیه بود که دونکان را کشت یا شاید به طریقی غیر طبیعی مردان نبودند بلکه سلاحها بودند که باهم می‌جنگیدند. هنوز بخاطر دارم که وقتی او ریارتیه چاقورا گرفت چگونه دستش لرزید، و همین حالت بر دونکان گذشت، چنانکه گویی چاقوها پس از خوابی طولانی در کنار هم در ویتترین بیدار می‌شدند. حتی پس از آنکه گاجوهای آنها خاک شده بودند، چاقوها - چاقوها و نه مردان که آلت دست آنها بودند - می‌دانستند چطور بجنگند. و آن شب خوب جنگیدند.

اشیاء زیادتر از مردم دوام می‌آورند؛ از کجا معلوم شاید، این چاقوها باز باهم برخورد کنند، کسی چه می‌داند شاید داستان در همین جا پایان یابد.

ترجمه: احمد میرعلائی

دشنه‌ای در کشویی آرمیده است .

آخر قرن گذشته در «تولدو»^۱ ساخته شد، «لوئیس ملیان لافینور»^۲
آن را به پدرم داد، پدرم آنرا از «اروگوئه» آورد. «اوارستو کاریه گو»^۳
یکبار آنرا بدست گرفت .

هر که را چشم بدان افند و سوسه می‌شود که دشنه را بردارد و
با آن بازی کند، چنانکه گوئی همیشه به دنبال آن می‌گشته است . دست
بسرعت قبضه منتظر را می‌گیرد ، و تیغه نیرومند مطیع با صدای خفیفی
بدرون غلاف می‌لغزد و بیرون می‌آید . این خواست دشنه نیست .

این دشنه چیزی بیشتر از یک مصنوع فلزی است ، مردان آنرا با
هدفی واحد در سر طرح کردند و شکل دادند . دشنه‌ای که دیشب در
«تاکو آرمبو»^۴ در تن مردی فرو رفت و دشنه‌هایی که بر سر «سزار» بارید
همه به شیوه‌ای جاودانه یک دشنه‌اند.

دشنه می‌خواهد بکشد، می‌خواهد خون ناگهانی بریزد .

در کشویی از میز تحریر من ، در میان چرکنویس‌ها و نامه‌های
قدیمی، رؤیای ساده ببری‌اش را به خواب می‌بیند و باز به خواب می‌بیند.
وقتی بدست گرفته می‌شود دست جان می‌گیرد چون فلز جان می‌گیرد ،
هر بار که لمس شود خود را در تماس با قاتلی حس می‌کند که برای او
ساخته شده است .

گاهگاه دلم برای آن می‌سوزد . چنان نیرو و یکدنگی ، و با آن
غرور این چنین آرام و معصوم ، و سالها می‌گذرند، بی‌اعتنا .

ترجمهٔ ا. م

1- Toledo 2- Luis Meliàn Lafinur

3- Evaristo Carriego 4- Tacuarembó

نامه‌ای از جمال زاده

دوست و نویسنده بزرگوار اخیراً نامه محبت آمیزی مبنی بر تسلیت درگذشت مادرم به من مرقوم داشته بودند که موجب کمال امتنان گردید. ضمناً چنانکه شیوه ایشان است مطالبی در آن نامه درباره هنر نمایش و شعر درج کرده اند که برای علاقمندان سودمند و مغتنم است و با اجازه ایشان این قسمت نامه را در ذیل به نظر خوانندگان سخن می‌رسانیم.

پ. ن. خ

... آیا عیبی دارد اگر موقع را غنیمت شمرده مطلبی را که مستقیماً با ادب سروکار دارد به عرض برسانم. جای شادمانی است که تا ترهم در مملکت ما مراحل ترقی و تکامل را می‌پیماید و هر چند هنوز طفل و خردسال است ولی شاید گاهی که شاهد ظهور بعضی از نمایشنامه‌های خوبی که به قلم جوانان ما انتشار می‌یابند و احیاناً به روی صحنه تماشای هم می‌آید بگوئیم «این طفل يك شبهه صد ساله می‌رود» صد سال پیش هم ما ایرانیان دارای يك نوع تأترو تماشاهائی بودیم که گاه به صورت تعزیه و یا «روحوضی» و غیره پدران و مادران ما را می‌گریانند و یا می‌خندانند.

گوینو مرد سیاسی و ادیب معروف فرانسوی در کتاب بسیار گرانبه‌ای خود که «مذاهب و فیلسوفیها در آسیای مرکزی» عنوان دارد و هشتاد سالی پیش از این به چاپ رسیده است و با این جمله شروع می‌شود: «هر آنچه ما فکر می‌کنیم و تمام شیوه‌هایی که بدان فکر می‌کنیم ریشه آنها در آسیاست» که شاید خالی از قدری مبالغه هم نباشد فصل مخصوصی (فصل سیزدهم) درباره «تأثر در ایران» دارد که بسیار خواندنی است و ای کاش ترجمه کامل آن به قلم يك تن از جوانان دانشمند ما در «سخن» به چاپ می‌رسید^۱ به شرط آنکه ترجمه تحت‌اللفظی است

۱- البته اگر مقالات به صورت رساله‌ای هم جداگانه به چاپ برسد بسیار مطلوب واقع خواهد شد.

وضعیتی نباشد که گاهی خواننده نفهمیده بروی خود نمی آورد و رد می شود . گوینو در باب تأثیر در ایران و مقایسه آن با تأثیر در یونان و روم قدیم و در هند و در فرانسه در زمان خود بیانات مفصل و بی سابقه ای دارد که اطلاع یافتن بدان برای ما ایرانیان امروز نهایت اهمیت را دارد و لو مقصود اواز تأثیر در ایران در آن تاریخ منحصرأ «تغزیه» باشد : وی در مقایسه این نوع نمایشها تغزیه را بر تمام آنها ترجیح می دهد و پس از آن که گوشزد می کند که تغزیه در زمان او شصت سالی بیشتر از عمرش نگذشته و در زمان صفویه هنوز شیوعی نمی داشته است و پس از آن که درباره تغزیه مطالبی بیان می نماید ، چنین نتیجه می گیرد که تغزیه : « روح روزگاران گذشته و احساسات جاودانی نوع بشر و محصول نشوونمای یکی از مخم ترین تجلیات اندیشه انسانی است که ایران امروز به ما امکان می دهد که آنرا در رساترین جلوه گری خود مورد بررسی و امتحان قرار بدهیم » سرانجام گوینو بیاناتی دارد مبنی بر این که تغزیه را از لحاظ تأثیر در شنونده و تماشاچی و حضار بر تراژدیهای یونانی و رومی ترجیح می دهد . این فتوی ممکن است در نظر ما عجیب باشد ولی اگر بیانات و دلایل و براهین گوینو را بدقت بخوانیم و بخواهیم درست دآوری کنیم خواهیم دید که اگر گاهی نیز از مبالغه خالی نباشد رویهم رفته اساس صحیحی دارد .

اتفاقاً در همین ایام کتاب « بنیاد نمایش در ایران » را که به قلم آقای ابوالقاسم جنتی عطائی در سال ۱۳۳۳ شمسی (بسر مایه آقای ابراهیم رمضانی) در طهران به چاپ رسیده است می خوانم . کتابی است خواندنی و اطلاعات بسیار با ارزشی در باره تأثیر و نمایش در ایران به ما می دهد و بهتر از همه آن که چند فقره از نمایشنامه های گذشته را هم نقل کرده است .

در طی مطالعه این نمایش نامه « حکومت زمان خان » که احتمال داده اند به قلم میرزا ملکم خان باشد و نمایش نامه « بقال بازی در حضور » که مصنف و تاریخ تحریر آن مجهول مانده است^۱ نکاتی بر من معلوم گردید که اکنون به ذکر تنها یکی از آنها در این جا اکتفا می رود.^۲

۱- نمایش نامه در کتاب به صورت ناقص نقل شده است و صحنه آخر آن نقل نشده است و از قرار معلوم « اصل نمایشنامه در يك جنگ خطی بوده و فعلاً در امریکا است و معلوم نیست دچار چه سر نوشتی شده است. » (به نقل از خود کتاب در صفحه ۲۸)

۲- معلوم شد به « آکتور » که تا کنون در مملکت ما آنرا « هنر پیشه » ترجمه کرده اند در زمان گذشته و در مورد « تغزیه » « شبیه » می گفته اند که بسیار کلمه خوبی است و افسوس که متداول نگردیده است .

نوشتن نمایش نامه در فرنگستان شرایطی دارد که البته با مروریام تفاوت پیدا کرده است ولی باز اساس کار ثابت است و در بعضی از مدارس بطور مختصر به جوانان (در ضمن علم ادب) یاد می‌دهند و خود من هم وقتی در لبنان در مدرسه «انطورا» که کشی‌های کاتولیک لازاریست تأسیس نموده و اداره می‌کردند درس می‌خواندم مختصری از آن را آموختم که قسمتی از آن هنوز در حافظه‌ام باقی مانده است. از جمله به مامی گفتند که يك نمایشنامه باید در مدتی که از سه ساعت تجاوز نکند (بدون مواقع استراحت بین دو پرده) یعنی مثلاً اگر در ساعت هشت و نیم (۲۰ و نیم) بعد از ظهر شروع شد ساعت یازده و نیم باید پایان بیابد که مردم بتوانند از وسایل حمل و نقل شهری استفاده نموده بروند بخوابند که فردا صبح سر موقع بتوانند بیدار شوند و صبحانه خورده در پی کار و شغل و زندگی خود بروند. به ما یاد داده بودند که در عمل يك نمایشنامه نباید از حدود دوهزار کلمه تجاوز نماید یعنی اگر مثلاً مشتمل بر سه پرده است هر پرده باید از حدود هفتصد کلمه بیشتر نباشد و امروز عموماً سه پرده را ترجیح می‌دهند. به ما می‌گفتند که پرده مشتمل است بر چند «صحنه» که به فرانسه آن را «سن» (باسین کسره دار) می‌گویند و بازی‌کنان (هنرپیشگان) بهتر است زیاد در موقع بازی و نمایش ننشینند و اگر نشسته‌اند طوری باشد که قسمت زیادی از بدنشان ناپیدا نباشد (مثلاً پشت میز تحریر یا میز و صندلی دیگری) و بازی‌کی از شرایط بازی این است که در هر صحنه عدد بازیگر معینی حضور دارند و اگر یکی از آنها خواست از صحنه بیرون برود باید نویسنده نمایشنامه علت آنرا در ضمن صحبت بیان کند و مثلاً اگر زن جوانی که در صحنه نقشی دارد می‌خواهد از صحنه خارج شود باید بگوید مثل این است که زنگ خانه را می‌زنند بروم ببینم کیست و همچنین اگر احیاناً شخص جدیدی وارد صحنه می‌شود او نیز باید علت ورود خود را در ضمن صحبت معلوم سازد و مثلاً بگوید «از فلان کس پیغام آورده‌اند که نمی‌تواند امشب برای شرکت در قمار بیاید».

البته می‌دانید که در تأثر «کلاسیک» «وحدت‌های سه گانه» شرط بود و نمایش نامه نویسه‌های بزرگ از قبیل کورنی و داسین و مولی‌یر (در فرانسه) نهایت دقت را در رعایت این سه وحدت داشتند بدین معنی که تمام نمایش نامه باید در يك جا و يك زمان و با يك موضوع انجام بیابد بعدها این قاعده سستی یافت و ویکتور هوگو که به قول خودش «کلاه سرخ انقلاب بر سر لغت و ادب نهاد» نمایش نامه

را به صورت دیگری که با دوره خودش «رمانتیک» سازگاری بیشتری داشت در آورد.

متأسفانه نمایش نامه‌هایی که درین پنجاه سال اخیر در ایران ما نوشته شده است گاهی به اندازه‌ای از طریق علم و فن و عمل به دور است که مایه تعجب می‌گردد. بیست سالی قبل از این يك نفر از جوانان خوب و کوشان خودمان که عشق سرشاری به تأتر داشت نمایش نامه‌ای نوشته و صورت آن را برایم به ژنو فرستاده بود که بخوانم و اگر نظری دارم برایش به طهران بنویسم. حقا که نمایش نامه عجیبی بود و ابداً با محسنات پسندیده نویسنده‌اش نمی‌خواند. داستان خسرو و شیرین بود و چنان که بر خاطر محترم مکشوف است جوانان ماعشقی به این نوع داستانها دارند و درباره لیلی و مجنون و شیرین و فرهاد و یوسف و زلیخا و خسرو و شیرین شاید چند دوچین نمایش نامه تاکنون نوشته شده باشد. و به هر صورت رفیق ما نمایش نامه را در هشت نه پرده (حالا درست در خاطر نیست) نوشته بود که اگر می‌خواستند به روی صحنه بیاورند لااقل پنج شش ساعت طول می‌کشید و از آن گذشته اجرای بعضی از مجالس محال به نظر می‌رسید و نکته دیگر آن که از زبان خسرو ابیاتی از حافظ شیراز و از زبان دستور و وزیرش آیاتی از قرآن آورده بود که هر چند مناسب بود ولی خالی از غرابت نبود.

دو نمایش نامه‌ای که در کتاب «بنیاد نمایش در ایران» خوانده‌ام به از همین عیب مذکور در بالا را دارد یعنی در حقیقت در حکم «داستان» است نه نمایش نامه چنان که محل واقعه معلوم نیست و وقایعی اتفاق می‌افتد که نشان دادن آنها روی صحنه زیاد امکان پذیر به نظر نمی‌آید. باز در خاطر دارم که يك نفر از دوستان بسیار محترم ما نیم قرن پیش ازین در مجله‌ای که به زبان فارسی در برلن به چاپ می‌رسانید نمایش نامه‌ای را که با عنوان «رستم و سهراب» نوشته بود نقل کرده بود و بعد شادروان حسن مقدم در مجله «فرنگستان» که در همان اوقات دانشجویمان ایرانی در برلن منتشر می‌ساختند مقاله‌ای مبنی بر انتقاد از آن نمایش نامه نوشت که آخرای رفیق تو در بین نمایش نامه می‌گوئی «در این جاسپاهیان سوار وارد صحنه می‌شوند» آخر هیچ فکر نمی‌کنی که سی‌چهل سوار (به تقدیر آن که خیلی بیشتر نباشند) چگونه می‌توانند وارد صحنه نمایشگاه بشوند و هکذا ایرادهای دیگری که همه وارد بود و همه می‌رساند که نمایش نامه نویس در کار نمایش نامه نویسی ناشی بوده است (هر چند در کارهای بسیار دیگری استاد بود).

در نمایش نامه «حکومت زمان خان» که در چهار پرده است ولی صحنه‌ها از هم جدا نشده است هیچ معلوم نیست که محل وقایع در کجاست. در همان آغاز

پرده‌اول که ظاهر آدر دارالحکومه و دربر و جرد اتفاق می افتد حاکم که به تازگی منصوب به حکومت شده و وارد شهر شده است برای جلب نفعی با فراش باشی مشورتی دارد و فراش باشی چنان صلاح می داند که عرق فروش ارمنی را وارطانوس نام به تهمت عرق فروشی به دارالحکومه بکشند و بدوشند و فی المجلس فراشباشی به يك نفر فراش می گوید :

«پسر، می روی به آن گذر رجب لات» نرسیده ، دالان بزرگی است، در زیر آن دالان، در دست چپ، خانه سوم مال وارطانوس ارمنی است، زود وارطانوس را بردار و بیاور، فراش می گوید: «به چشم» و آنگاه با خط ریز تر این عبارت را می خوانیم :

«فراش آهسته به خود می گوید امروز یکشنبه است، آیا در خانه باشد یا نه. بالندند می رود در خانه وارطانوس را می زند و وارطانوس می آید» وارطانوس را به دارالحکومه می آورد. حالا باید دید صحنه به چه ترتیب عوض می شود و فراش به چه نحو از دارالحکومه در يك طرفه العین به منزل وارطانوس می رود و او را می آورد. نظایر این نکات در هر دو نمایش نامه که نام آن ها در بالا مذکور گردید زیاد است و آشکار است که این نمایش نامه در واقع داستان است که بدین صورت تحریر یافته است و یا آن که در موقع نمایش تمام وقایع چنان که در قصه های جن و پری خوانده ایم در يك جا و در يك زمان اتفاق می افتاده است. در نمایش نامه «بقال بازی در حضور» که بازیگر عمده آن کریم شیرهای معروف است و خدا او را بیمار زد که در آن دوره استبداد و ظلم و اجحاف و بی خبری با همه کم سوادى زبان دادخواهی مظلومان بوده است می بینیم که مجلس باسلام عام و مجلس جشن پادشاهی شروع می گردد و در «مجلس دوم» (به جای «پرده» یا آکت دوم) در وصف چراغانی دیوان خانه و حیاط ها و خیابانهای باغ^۱ و می بینیم که کریم شیرهای با دو تن از هم دستانش به نام . چوردگی^۲ و «ریشکی» وارد می شوند (در نمایش نامه این دو نفر به نام «عملجات» کریم شیرهای خوانده شده اند) و يك دفعه دور دریاچه گردیده بعد کریم پیاده شده می آید سر خوانچه که اسباب بقالی چیده شده است می نشیند و به آواز بلند صدا کرده می گوید «ای خدایا، برسان يك مشتری حلال زاده»

۱- نویسنده نمایش نامه در مقدمه این «مجلس دوم» شرح نسبت مفصلى درباره تفاوت بین زندگی و تجمل اعیان و اشراف و درباریان و فقر و فاقه مردم خرده پا نوشته که هیچ مناسبتی با نمایش نامه ندارد ولی ضمناً جمعیت ایران را در آن تاریخ بیست و دو نفر معین کرده است که نکته مفیدی است .

۲- معنی این کلمه بر من معلوم نگردید .

الخ یعنی باغ سلطنتی (یا گوشه‌ای از آن) مبدل به يك دكان بقالی می‌شود.
در طی نمایش نامه اشخاص می‌روند و می‌آیند و در جاهای گوناگون بازیگرند
و هم چنان که در تعزیه‌ها موسوم است تماشاچی‌ها در عالم خیال با آنها همراهند و
راه‌های دور و دراز می‌پیمایند و از تغییر یافتن اشخاص از صورتی به صورت دیگر
تعجبی ندارند و برایشان کاملاً طبیعی است و تنها برای ما که با تأثر فرهنگی قدری
آشنا شده‌ایم مایه تعجب می‌گردد.

من نمی‌دانم که آیا این نوع تأثر و نمایش با این کیفیاتی که پاره‌ای از آن
معروض افتاد از خصایص قریحهٔ ایرانیان است و یا در جاهای دیگری از دنیا هم
سابقه داشته است، ولی در نهایت خوبی می‌توانم تماشاچی آن باشم و ادنی
ایرادی به آن چه با مذاق فرهنگی‌های امروز نمی‌سازد و مایه تعجب (و شاید استهزای)
آنها می‌گردد وارد نسازم.

پس در مورد تأثر هم معتقدم که ما ایرانیان می‌توانیم به حکم و شهادت
سابقهٔ خودمان در کار تماشا و تعزیه تأثری داشته باشیم که با رعایت بعضی شرایط
و رموز مفید و مستحسن فرهنگیها تأثر خودمان باشد.

این همان نظری است که دربارهٔ شعر نو و نوپردازان هم دارم و مکرر به
عرض هم وطنانم رسانده‌ام. ما هزار سال شعر داریم و شعر ما اسباب شهرت و
افتخار ما در سر تا سر دنیا گردیده است و حق داریم بدان مبالغات کنیم. از طرف
دیگر قبول داریم که دنیا هم دنیای هزار سال پیش نیست و ذوق هم عوض می‌شود
و به دنبال آن خیلی از چیزهای ما نیز چه بخواهیم و چه نخواهیم عوض می‌شود.
چیزی که هست من معتقدم که ذوق ما ایرانیان در طول يك هزار سال شعری به وجود
آورده است که با روح ما سازگار بوده است و باید دید روح ما کم در اثر مرور
زمان تا به چه اندازه تغییر یافته است و به همان اندازه کیفیات شعر خودمان را تغییر
بدهیم. من معتقدم که نشر فارسی هم چه بسا سجع و قافیه می‌داشته است بطوری
که اگر مثلاً این عبارت سعدی را در «گلستان» به صورتی درآوریم که امروز
بعضی از نوپردازان^۱ اشعار خود را بدان صورت بروی کاغذ می‌آورند حق نخواهیم
داشت که آن را شعر بخوانیم.

۱- من مخالف همه نوپردازان نیستم و معتقدم که چند تن از آنها که دارای
فضل و کمال‌اند و با شرفارسی آشنائی دارند و احیاناً شاعر هم بوده‌اند و هستند
بعضی قطعات دلپسند دارند و سزاوار قدردانی و احترام هستند.

جمالی
 که زبان فصاحت
 از بیان صباحت او
 عاجز آید
 چنان که
 در شب تاری
 صبح بر آید
 و
 یا آب حیات
 از ظلمات
 بدر آید .

این عبارت بطور ساده در بالا نوشته شد ولی چنان که می‌دانیم عموماً نوپردازان مادر استعمال نقطه و ویرگول و علائم تعجب و استفهام سخاوت خصوصی دارند و با کمک این علامت‌ها گوشوار و دست‌بند و گردن‌بند بر نظم خود می‌بندند تا بیشتر به ساختن فرنگ شباهت داشته باشد.

حضرت استاد جلال‌الدین همایی در «طبله عطار و نسیم گلستان» در باره انشاء «گلستان» سعدی چنین اظهار نظر فرموده‌اند: «انشاء گلستان را علی‌المعروف از نوع نثر مسجع شمرده‌اند که معمولاً آن را در مقابل نثر مرسل یا آزاد یکی از دو قسم نثر قرار می‌دهند اما حق مطلب این است که نثر مسجع قسم سوم است از کلام ادبی که حد متوسط و برزخ بین نظم و نثر است، چه از جهت سجع و قافیه شبیه نظم است و ازین جهت که مقید به وزن عروضی نیست داخل نوع نثر می‌شود.» بنابراین تعریف آیا بسیاری از اشعاری را که ما امروز در تحت عنوان «شعر نو» می‌خوانیم حق نداریم نوعی از نثر بدانیم (البته به شرط آن که از سجع و نظایر آن هم عاری نباشد).

من گمان می‌کنم آنچه را فرنگیها «شعر آزاد» و یا «شعر سفید» می‌خوانند هم شرایط و قواعدی دارد که با عروض و فن شاعری ارتباط و قرابت دارد و گاهی از خود می‌پرسیم آیا جوانان شاعر نوپرداز ما این شرایط را می‌دانند و بدان عمل می‌کنند یا نه. شاید بعضی از آن‌ها به من جواب بدهند که ما کاری با این قواعد و شرایط که تعلق به بیگانگان دارد نداریم و خودمان ذوق و فهم و احساسات داریم و می‌خواهیم بر طبق آن شعر بگوئیم و اگر بعضی از هموطنان ما چنین شعری را نثر مسجع و یا نوعی دیگری از نثر بخوانند حرفی نداریم ولی ما می‌خواهیم

به همین طرز و سبك شعر بگوئیم و کسی هم حق ندارد جلو گیری نماید که ما ساخته خود را شعر بدانیم و شعر بخوانیم .

این حرف کاملاً صحیح است ولی آیا دیگران هم حق ندارند و مختار نیستند که چنین ساخته ای را شعر ندانند و شعر نخوانند و دلشان برای شعر فارسی خوب و صحیح و آهنگ دار بسوزد و از خداوند مسئلت نمایند که از نوقریحه فطری ایرانی کار خود را بکند و شاعرانی برای ما به وجود آورد که هم چنان که در طی قرون متمادی هر يك از آنها مانند فردوسی و خیام و منوچهری و باباطاهر و سعدی شعرای عرفانی و در همین اواخر ایرج و پروین اعتصامی و دیگران به شعر فارسی جامه زیبای دیگری پوشانیده آنرا به صورت نسبه تازه بسیار دل پسندی جلوه گر ساختند باز این بت عیار بسیار بسیار عزیز و ارجمند را به صورتی که دل پسند قاطبه فارسی زبانان و دوستداران زبان و شعر فارسی باشد در آورند و در میدان پهناور جهان نمایان سازند و به احتمال زیاد سرانجام هم چنین خواهد شد. ان شاء الله تعالی .

باسلام و دعای صادقانه

سید محمد علی جمال زاده

روز پائیزی

خداوندا ! زمان فراز آمد ،

تابستان بسی دیر پائید .

سایهات را بر ساعات آفتابی بیفکن ،

و نسیمت را بگرد چمنزاران بوزان .

بفرمای تا میوه های خزانیه پر آب شوند ،

و دو آفتاب نیمروزی دیگر به آنان ارزانی دار ،

و آن شهد آخرین را در شراب مرد افکن بیانداز .

هر کرا خانه ای نیست ، دیگر خانه ای نخواهد بود .

هر که تنهاست همچنان تنها خواهد ماند ،

به شب زنده داری ، خواندن ، و نامه های بلند نگاشتن .

و آنگاه که برگها فرو می ریزند

بر گذرگاههای پردرخت .

از سر گرفتن گردش نا آرام .

راینر ماریا ریلکه

ترجمه سیامک مهاجر

پیشکش و نثار بر قدم شاعر جوان تاجیک مؤمن
شاه قناعت که با او ، و گرانمایه همسفرش ، نویسنده
قزاقستان انور عالم جانوف (مهمان روابط فرهنگی)
در ضیافت دوستانه‌ای غیر رسمی ، در خانه استاد
شهیر ما دکتر پرویز ناتل خانلری در حلقه صحبت
اصحاب فضل و ادب آشنا شدم ، و خوشا ، دیگر
خوشا اینچنین آشنائیا و صحبت‌ها

يك بار دگر

يك بار دگر عبث در آئینه
غمگین و خموش خنده بر من کرد .
يك بار دگر ز خوشه سیگار
در آینه آه و دود خرمن کرد .
مشرق چپق طلائی خود را
برداشت . به لب گذاشت . روشن کرد .
زرین دودی گرفت عالم را ،
آفاق ردای روز بر تن کرد .
و آن زلف گلابتون آبی پوش
باغی گل آتشی به دامن کرد .
طاووس گشود چتر بوقلمون
خفاش به کنج غار مسکن کرد ...

هر چند که تازه می کنی دردم ،
ای صبح ، سلام بر تو ، خوش بردم !

تهران ، آذر ۱۳۴۹
مهدی اخوان ثالث
(م. امید)

غزل

چو عطر دورترین آرزو ، در آه منی .
چو اشك حسرت دیدار ، در نگاه منی .
بهار در نفس من فشانده عطرش را ،
ویا توئی ، تو ، که در باغهای آه منی ؟
مباد آن که به اشکی پریشد این دیدار ،
که خوش نشسته در آئینه نگاه منی .
اگرچه سایه ابری و شبنم سحرم ،
دلم خوش است که یکچند سرپناه منی .
به ساحل تومی آیم ، چو قطره بر سرموج ،
و رَم به سنگ برانی ، گریزگاه منی .
در این بیابان ، کز چارسو پریشانی ست ،
سواد واحه آرامشی به راه منی .

مرا به گریه مستانه عیبها کردند :
فدای روی تو ، ای غم ! که عذرخواه منی .
در این شرارِ ستم بی گناه می سوزم ،
خدای من ! تو کز آن دورها گواه منی .

آلن روب گری یه

با

دو فعالیت جداگانه اش

آلن روب گری یه ، نویسنده و فیلمساز ،
به انتشار يك رمان سینمایی دست می زند
ولی هرگز نه رمانهایش را روی پرده
می آورد و نه از سناریوهایش رمانی
تهیه می کند . چرا؟ او در مصاحبه ای
که با سردبیر مجلهٔ *Magazine Littéraire* انجام داده
است به این سؤال و سؤال های متعدد
دیگر پاسخ می دهد .

— شما ابتدا فقط رومان می نوشتید ، بعد سناریوی فیلم «سال پیش در
مارین باد» را برای رنه^۱ تنظیم کردید و سرانجام تصمیم گرفتید خود
به ساختن فیلم بپردازید. این تحول بد چه نحو و چه دلیل صورت گرفت؟
— اولاً تحولی که می گویند بداین شکل نبوده است. طرح «جاویدان»
مربوط به قبل از «مارین باد» است . فیلم مارین باد قبلاً تهیه شد . ولی من از
مدتها پیش به کار سینما علاقمند بودم و تهیه کنندگانی که امروز هنوز فیلم های
مرا تهیه می کنند به این فکر افتادند که حتی قبل از اینکه طرح مارین باد به وجود
آید کارگردانی فیلمی را به من بسپارند . و بداین ترتیب بود که اولین طرح
سینمایی من ، یعنی طرح فیلم جاویدان که در آن زمان «سگها» نامیده می شد
به وجود آمد و تنها به آن سبب که اینکار به درازا کشیده بود در خلال آن سناریو و
دکوپاژ «مارین باد» تهیه شد. و کار «جاویدان» را طی مدتی که رنه . خود ،
به ساختن فیلم «مارین باد» مشغول بود ادامه دادم و تمام کردم .

— چه چیز باعث شد که شما ابزار کارتان را که تا آن زمان قلم بود به کنار

گذاشته و دوربین فیلمبرداری را انتخاب کنید؟

— همان چیز که سبب شد که يك مهندس لابراتوار ابزار تحقیق را کنار
گذارد و قلم به دست گیرد . انسان می خواهد کاری بکند. چیزی به وجود آورد
و وقتی فرصتی می یابد و به کسی بر می خورد که به انسان امکان تحقق بخشیدن به
افکارش را می دهد باید از فرصت استفاده کند. علاقه من به ساختن فیلم عجیب
نیست ، — خیلیها به این کار علاقه دارند — عجیب آنست که فرصت اینکار به من
داده شده است.

- ولی وقتی ساختن يك فيلم مطرح است مسائل فنی و سازمانی دارای اهمیتی بیشتر از وقتی است که موضوع نوشتن رمانی است .

- نه، در تهیه يك فيلم همیشه برای حل اینگونه مسائل تکنیسین به قدر کفایت هست به شرطی که شخص مؤلف - کارگردان به روشنی بداند که چه می خواهد بکند . البته وقتی این شخص خود با تکنیک فیلمبرداری آشنا شد - زیرا با تهیه فیلم و به مرور زمان شخص می تواند این چیزها را فرا گیرد - خود خواهد توانست در این خصوص نظرات دقیق و قطعی داشته باشد که از شناسائی تکنیک ناشی می شود . مع هذا در صورتی هم که در این زمینه اطلاعاتی نداشته باشد، اگر از تصاویر، از نحوه مونتاژ و شالوده فیلم خود تصور دقیقی داشته باشد کافی است آنها را برای تکنیسین ها بیان کند و آنها هستند که شدتهای لازم نور، عدسیهای مربوطه و از این قبیل را به مناسبت انتخاب خواهند کرد .

- اغلب فکرمی کنند که سینما و ادبیات دو نوع بیان بسیار متفاوتند .

- بله، درست است ، من هم همینطور فکرمی کنم .

- با وجود این وقتی کتابهای شمارا می خوانیم و فیلمهای شمارا می بینیم احساس می کنیم که تفاوتی با هم ندارند .

- اینطور نیست . این احساس بسیار سطحی است و باید از آن پرهیز کرد .

البته در هر دو گروه کار ممکن است به مضمونهای مشترك برخورد کرد . اینها متعلق به من است . و سوسه ها و صورتهای خیال و افسانه ها و کابوسهای روح منست که از طرفی ناشی از اجتماع ماست . ولی سراغ کردن و یافتن روابط دقیق بین تصاویر و عبارات چیزی است که به گمان من هم بیفایده است و هم خطرناک . این دو چیز برای من دو عنصر و ابزار کار بسیار متفاوت و حتی متضاد است اینست که من همچنان به ساختن فیلم و نوشتن داستان ادامه می دهم ولی هر گز نه از داستانهایم فیلم خواهم ساخت و نه از فیلمهایم داستان . اینها دو نوع فعالیت به کلی جدا و از هم متفاوتند . مضحك اینست که از وقتی به کارگردانی پرداخته ام به مقام محترم داستان نویسی ارتقاء یافته ام . پیش از آن، وقتی از من صحبت می شد می گفتند : « از دور داد می زند که این آدم نویسنده نیست . مهندسی است که قلم برداشته و تقلید داستان نویسی در می آورد . ولی هر کار بکند مهندس است . » انگار مهندسی خاصیتی است که به طور قطع و برای همیشه به من چسبیده است . و بعد وقتی شروع به کارگردانی کردم می گفتند : « هه، هه، معلوم است که این آدم شعور فیلم ساختن ندارد . معلوم است که داستان نویسی است که پا در کفش کارگردانها کرده است . » به طوریکه حالا فکرمی کنم که برای دست یافتن به اعتبار کارگردانی کافیست که مثلاً به نقاشی بپردازم و باید بگویم که هیچ بعید نیست که همین کار را بکنم .

— شاید به همین طریق هم باشد که فیلم ماقبل آخر شما را بهترین و موفق ترین فیلمتان می شمارند .

— بله، سرعت تحول من زیاد است. آثار جدید من هیچ شباهتی با کارهای قدیم که به مرور زمان برای مردم عادی شده است ندارد. از «حسادت» انتقاد کردند زیرا آن را به معیارهای «تماشا گرا از سوراخ کلید» سنجیدند ، بعد «خانه میعاد» را با «حسادت» مقایسه کردند و محکومش کردند. به همین ترتیب فیلم «عدن» مورد انتقاد شدید است . زیرا آن را به معیار «جاویدان» می سنجند. و به کلی فراموش می کنند که وقتی «جاویدان» تهیه شد تمام منتقدان آن را محکوم کردند . در آن زمان می گفتند که يك پول سیاه هم نمی ارزد ولی حالا از آثار کلاسیك سینما شده است . البته کمی مضحك است حتی اغلب منتقدان آنچه را که خود چند سال پیش در خصوص فیلمی یا کتابی نوشته اند فراموش می کنند .

— ولی البته شما در این مورد تنها نیستید. مثلاً انتقاداتی که از فیلمهای هستون می شود ملاحظه کنید . همیشه فیلم ماقبل آخرش يك شاهکار است. و فیلم جدیدش به عنوان يك شکست واقعی تلقی می شود.

— البته جالب است ، ولی برای يك مؤلف جای تأسف هم هست. مؤلف ترجیح می دهد که آنچه امروز به وجود می آورد فهمیده شود و مورد علاقه قرار گیرد ، نه آنچه ده سال پیش فکر کرده یا ساخته است. اما همیشه همین طور است اثر جدید هنوز فرصت نداشته است که مفهوم، مراجع، معیارها و طرفداران خود را ایجاد و برقرار کند و البته ناچار محکوم می شود ولی رفته رفته کتاب خواننده و فیلم دیده می شود، دستگاہی از مراجع و ارزشها برقرار می کند: اثری که بعد از آن ایجاد می شود به نوبه خود ناچار محکوم است چون دیگر با این دستگاہ مراجع کاری ندارد. از حدود اثر قبلی تجاوز می کند، دورتر می رود، یا حتی در جهتی خلاف اولی پیش می رود . من خود، در هر يك از آثارم متمایل به این بوده ام که چیزی خلاف اثر پیشین به وجود آورم، یا دست کم چیزی که از اثر قبلی چنان متفاوت باشد که مخالف آن جلوه کند . ولی آنچه برای من، یا هر داستان نویس یا فیلم ساز دیگر نگران کننده خواهد بود اینست که در راهی که مورد استقبال قرار گرفته و قبول عام یافته باقی بماند تا فرو رود و برای تکرار آفریده هائی که مورد توجه قرار گرفته مورد تمجید قرار گیرد .

— آیا احساس می کنید که کار شما با «رنه» به عنوان سناریو نویس، کار خلاقه ای بوده است؟

— بله، زیرا آنچه من نوشتم فقط يك سناریو نبود— آنچه من تحویل «رنه»

دادم (و بعد تحت عنوان سینه رومان ، در سلسله نشریات نیمه شب منتشر شد) يك فيلم مجسم بود . به این معنی که من برای «رنه» داستانی را نقل نکردم بلکه يك رشته تصویر نقش کردم . «رنه» در فيلم خود تصاویر من را به دقت محترم شمرد و در عین حال به تمام فيلم رنگی روانی بخشید .

- وقتی سناریو نویس به نقش تصاویر می پردازد. تا حدودی در کار

کارگردان دخالت کرده و مسئولیتهای او را غصب کرده است .

- البته همینطور است .

- در این مورد ، نتیجه دخالت شما با آنچه انتظار داشتید هم آهنگ بود؟

- هر چه بود فيلمی بود از «رنه» و در شمار فيلمهای اوجا می گرفت. ولی وقتی من آن را تماشای کردم کاملاً می توانستم در آن فيلم خودم را ببینم. البته به استثناء چند مورد جزئی . و از آن جمله است نوار صدای فيلم که پیوسته مورد مخالفت من بود و باز حوه بیان پیشنهادی من به کلی تفاوت داشت . آنچه مورد نظر من بود بسیار عصبانی کننده بود . البته بعید نیست که همین تغییرات ظریفی که به دست «رنه» در فيلم داده شده است . تغییراتی که در عین حال با رعایت دقیق کلیه دستورالعملهای من در خصوص تصاویر انجام می شد - باعث توفیق فيلم و اقبال تماشاگران بوده است .

- آیا به عقیده شما يك کارگردان می تواند مثل «رنه» برای هر فيلم

با يك نویسنده کار کند؟

- من شخصاً راهی جز این نمی بینم که هر سازنده فيلم در عین حال هم کارگردان و هم نویسنده باشد. «رنه» يك مورد استثنائی است ولی باید بگویم که وقتی «رنه» به رآلیسم می پردازد ، مثلاً در فيلم «جنگ تمام شده است» دیگر کارش جالب نیست. آنجا می بینیم که گوئی «رنه» دچار تعدد شخصیت شده است . دیگر «رنه» ای که می شناختیم نیست .

- به عقیده شما کارگردانی از قبیل بونوئل^۱ که سناریوهای را که

برایشان آورده می شود کارگردانی می کنند عجیب و غیرعادی نیست؟

- مورد «بونوئل» یا «آنتونیونی»^۲ را باید از موارد دیگر مجزا کرد. اینها

کسانی هستند که شخصیت ، افکار آرامش ربا ، و نظام مغزی خود را بر سراسر سناریو تحمیل می کنند. با وجود این گاه اتفاق می افتد که مثلاً بونوئل ، کارگردانی سناریوئی را رد می کند . گفته و تکرار کرده است که مثلاً داستان «زیبای روز»

به نظر او جالب نبوده است. و حال آنکه ترستانا^۱ موضوعی بود که مورد علاقه فراوان او بوده است. من فکر می‌کنم که آثاری از بونوئل که من می‌پسندم، درست همانها هستند که بونوئل خود سناریوشان را نوشته است.

— پس از این قرار شما ممکن نیست از سناریوئی که دیگری به شما عرضه کند فیلمی تهیه کنید.

— بله، غیر ممکن است.

— هیچوقت به زمانی برخوردیده‌اید که میل داشته باشید آن را به فیلم برگردانید؟

— به طور کلی تهیه فیلم از روی رمان خود کار صحیحی به نظر نمی‌رسد مگر اینکه انسان کتاب را به عنوان نقطه شروع انتخاب کند و فیلمی بسازد که هیچ رابطه‌ای با آن نداشته باشد. یعنی در جریان تهیه فیلم توجهی به اصل کتاب نداشته باشد. ولی مثلاً اینکه کسی می‌آید مثل ویسکونتی^۲ کتاب «بیگانه» کامورا بردارد و بخواهد از آن فیلم «دقیقی» تهیه کند جز مسخره بازی نتیجه‌ای نخواهد داشت. مثلاً چطور ممکن است استفاده‌ای را که کاموا از ماضی نقلی می‌کند به طور دقیق و صحیح در فیلم مجسم ساخت.

— وجوه شباهت میان کتابها و فیلمهای شما تنها نکات یا مضمونهای مشترک نیست. بلکه حتی شالوده‌ها و کلیشه‌های مشترک است. مثلاً علاقه شما به شیئی که به ریسمانی بسته و با «صلیب مادر من» در ملودرامهای قدیمتان بسیار نزدیک است؛ مثل تا بلودر فیلم عدن، تا بلوئی که وجود ندارد، که می‌توان آن را در تمام جهات تماشا کرد، که گاه منظره‌ای را نمایش می‌دهد و گاه نقشی مجرد است و سرانجام، وقتی از دیوار برداشته می‌شود، نبودنش توجه را بیشتر از وقتی که بردیوار است جلب می‌کند و در تمام فیلم نقش ریسمان رابط را بازی می‌کند. و یا جسد در فیلم خانه میعاد، که شیئی ناپیدا و نایافتنی دیگری است.

— البته اینها تصاویر یا سازمانهای فکری شخصی من است ولی در کتابها و فیلمهای من به نحوی کاملاً متفاوت مورد بیان و بررسی قرار می‌گیرد من هرگز نمی‌توانستم از فیلم مارین باد رومانی تهیه کنم. همچنانکه تهیه فیلم از داستان خانه میعاد غیر قابل تصور است. برای من از يك طرف کلمات و عبارات وجود دارد و در سوی دیگر تصاویر و اصوات و این دو کاملاً باهم متفاوت است. باز تکرار می‌کنم که کوچکترین میلی در خود نمی‌بینم که یکی از کتابهایم را موضوع فیلمی قرار دهم.

- چه تفاوتی میان تصویر و کلمه قائل هستید؟
- هیچ فرقی قائل نیستم. اصلاً رابطه‌ای بین آنها تشخیص نمی‌دهم.
- شما بفرمائید چه رابطه‌ای بین آنها سراغ دارید.
- کلمه به طریقی توضیحی در خصوص مفهوم می‌دهد.
- به هیچ وجه.
- البته می‌دانم که به عقیده شما توضیحات برای جلوگیری از دیدن است. ولی شما در سینما هم بعضی پلانها را برای جلوگیری از دیدن ایجاد می‌کنید.
- بله، بعضی از پلانها را... ولی این بحث به نظر من حقیقتاً بیهوده است.
- به طور کلی حتی فکر تنظیم و تخصیص يك شماره مجله‌ای به ادبیات و سینما خود...
- منحرف کننده به نظر می‌رسد.
- دست کم باعث ایجاد سوء تفاهماتی می‌شود، مثل اینست که با اینکار قالبی تهیه می‌شود که گنجایش حداکثر سوء تفاهمات و انحرافات را دارد. به هر حال شما آزادید که هر نوع رابطه‌ای می‌خواهید بین سینما و ادبیات تشخیص دهید ولی من هیچ گونه رابطه‌ای بین آنها نمی‌بینم.
- ولی وقتی شما در فیلم «عدن» اسب سواری را نشان می‌دهید که لباسی نقده دوزی شده به تن دارد و در عین حال رودلف والتینو را «در شیخ سفید» و عبدالقادر وخیمه و خرمشاهی را به خاطر می‌آورد این يك تمثیل ادبی نیست؟
- ابدأ، چون والتینو يك چهره سینمایی و تصویری از عبدالقادر که شما می‌گوئید تابلوئی است نقاشی شده.
- ولی این خود مثل پارادایان در ادبیات مردم پسند است.
- خوب، فرض کنیم که افسانه مردم پسند است که در عین حال وارد ادبیات و سینما شده است.
- وقتی فیلمهای شما را می‌بینم خود به خود به یاد نوار مصور می‌افتیم. آیا شما نوار مصور را در ردیف سینما یا در شمار ادبیات می‌دانید؟
- هیچ کدام. نوار مصور نه سینماست نه ادبیات. چیزی است برای خود.
- بعلاوه، خود من هم وقتی در خصوص کتابها یا فیلمهایم به نوار مصور اشاره می‌کنم جز از لحاظ نظری نیست. زیرا در واقع نوارهای مصور زیادی ندیده‌ام که با آنچه مایل به نوشتن یا نمایاندنش هستم رابطه داشته باشد. دست کم در نوارهای مصوری

در ردیف رین تن تن^۱ چنین خویشاوندی به چشم نمی خورد. ولی شاید نوارهای جدیدتر، از قبیل باربارلا^۲ یا والنتینا^۳ را بتوان از این میان مستثنی دانست. ولی جهان نوارمصور همان جهان جدید ماست که با آن رابطه روزانه داریم و ممکن است در فیلم یا ادبیات پیش آید. یعنی جهان تصاویر سطحی و بی عمق.

— مع هذا يك نکته عجیب را نمی توان نادیده گرفت، به خصوص وقتی انسان فیلم «عدن» را دیده باشد. و آن اینست که کاری که شما می کنید در ردیف سبک ادبی قرار دارد که دیگر مورد توجه و استفاده کسی نیست مگر به صورت استهزا و به قصد مضحکه آن ملودرام است. همان داستانهای احساساتی نیک فرجام.

— شاید همین جنبه از فیلم منست که خوشایند نیست؟

— بله، زیرا شما آن را جدی می گیرید و نه بر سبیل تمسخر و استهزا. وقتی از طریق نمایانند آن در شخصیت اسب سوار بخشی از رودلف والنتینورا به عنوان شاهد می آورید، آن را به عنوان موضوع مورد استفاده قرار می دهید. به علاوه شما در فیلمها، نظیر کتابهایتان موضوعهای فرهنگی اختیار می کنید — داستانهای احساساتی و خوش فرجام خود موضوع فرهنگی است — و آنها را به عنوان موضوع با رعایت تمام ابعادشان نشان می دهید بدون اینکه ملاحظات و اضافات انتقادی به آنها بفرمایند. و من مضحکه و هزل سنتی را به عنوان مثال یکی از اشکال بیان و توضیح انتقادی تلقی می کنم.

— این موضوعهای فرهنگی را باید مورد توجه قرار داد. هم اکنون شما می خواهید آنها را جزو ادبیات به حساب آورید یا آنها را به طرف ادبیات بکشانید. من صفت فرهنگی را بر ادبی ترجیح می دهم، آنهم به وسیع ترین معنی فرهنگی، نه فرهنگ دانشگاهها، بلکه همچنین فرهنگ مردم. داستانهای خوش فرجام به فرهنگ دانشگاهها تعلق دارد. به این ترتیب يك دسته موضوعهای فرهنگی وجود دارد که من اساطیر مردم می نامم و در سوی دیگر و در سطحی دیگر اساطیر مربوط به روانکاوی وجود دارد از آن قبیل که در نشریاتی نظیر پاری ماچ یا روزنامه های پرتیراژ دیگر یافت می شود. من این اساطیر روانی را هم با همان اهمیت ظاهری مورد بررسی و استفاده قرار می دهم و همین است که به گمان من باعث ناراحتی بسیار تماشاگران و خوانندگان می شود، مگر روانکاوان که گاهی آنقدر زیرك و ظریفند که درمی یابند که من موضوعهای مربوط به روانکاوی را به عنوان موضوعهای فرهنگی مورد بررسی قرار می دهم.

— از طریق همین موضوعهای فرهنگی و نیز به سبب شباهت شالوده و کلیشه‌هاست که کتابها و فیلمهای شما به هم مربوط می‌شوند. شما خواه در کتابها و خواه در فیلمهایتان اغلب يك سلسله سکانس‌ها را که یکدیگر را خنثی می‌کنند به کار می‌برید و این نکته به خصوص در مورد کتابهایتان در «پاک‌کن‌ها» و «خانه میعاد» مصداق دارد.

— آیا این شکل ساختن را تنها به سبب آنکه من یکی از معدودی هستم که آن را در ادبیات به کار می‌برم می‌توان ساختمانی ادبی دانست؟ گفتم یکی از معدودی و نگفتم «تنها کسی» زیرا نویسندگانی از قبیل ریمون روسل^۱ بوده‌اند که همین کار را کرده‌اند. ولی منظور از ساختمان ادبی این نیست. این به آنچه تحت اصطلاح «ساختمان موسیقی» شناخته شده نزدیکتر است؛ یعنی صداهای دوازده گانه گام کروماتیک یا نتهای انتخاب شده سیستم نثی که مثل مصالح ساختمانی مشخص و ثابت بود و در ترکیبهای چند گانه کنار هم می‌آیند و یکدیگر را بسط می‌دهند و یا خنثی می‌کنند.

البته این نکته در مورد نتهای دوازده گانه ممکن است، زیرا آنها کاملاً اختیاری انتخاب شده‌اند زیرا تعدادشان از دوازده تجاوز نمی‌کند؛ دارای معانی ضمنی و اوصاف مستتر نیستند—یعنی برای ترکیبهای کاملاً ریاضی مناسب هستند— و این نکات نه در مورد کلمه یا عبارت مصداق دارد و نه در مورد پلان و سکانس که بیشتر به صورت مجموعه اثر می‌کنند. ولی وقتی در «خانه میعاد» به عنوان مثال واقعه را با انتخاب در باره و بیان مجدد به طریق دیگر نثی می‌کنید، وقتی در «عدن» يك سکانس را که مثلاً به محیط داخل کارخانه تعلق دارد، دوباره به طریق دیگری نمایش داده و اثر آن را خنثی و یا به عکس تقویت می‌کنید نوعی روش یا ساختمان را به کار می‌برید. اینك می‌خواهم بدانم که به چه سبب در هر دو مورد از يك روش ساختمانی سود می‌جوید؟

— نمی‌دانم، شاید برای اینست که این ساختمان در مغز من است. در هر صورت يك انتخاب حسی است و اینطور نبوده‌است که پس از خواندن يك مقاله فلسفی ناگهان و به صورت انتزاعی ایجاد کرده باشم.

— آیا این به آن علت نبوده است که شما حقیقت را از يك طرف يك موضوع فرهنگی و تابع روشهای بررسی فرهنگی و اومانیزم را يك موضوع فرهنگی مرده می‌دانستید؟ زیرا نسبت دادن رابطه و وابستگی

به يك شخصيت ياك واقعۀ داستان يا فيلم مترادف است با وارد شدن در چهارچوب سنتی اومانيسم و امتناع از اين نسبت يعنی خودداری از پذيرفتن اين چهارچوب .

– البته بايد بگويم كه يك نوع عمل شهودی شبیه به اين در میان بوده است ولی نه يك استدلال روشن كه به منظور رد اومانيسم مجرد بوده باشم اين نوع ساختمان را انتخاب كنم . تمام طرحهای من همیشه طرحهایی مؤكد بوده اند يعنی طرحهایی كه به نظر من بايد اجرا شوند . من می دانم و به خصوص از طريق خواندن عقايد و اظهار نظرهای منتقدان ، كه اين اصرار من در نفی و رد اومانيسم تعالی گراست كه باعث تعجب و وحشت می شود و می دانم كه از «پاك كن ها» به اين طرف طرحهای من همیشه درست به علت همین نفی ، با كليشه ها مربوط بوده است ولی هرگز در بادی امر ، به منظور بيان و نماياندن فكري كه از پيش در خصوص يا عليه انسان داشته ام ساختمان رومانتيك يا سينمائی را انتخاب نكرده ام . اين ساختمانها را به اين علت ايجاد کرده ام كه به نظر من جالب بوده اند ، بدون اينكه از علت جالب بودنشان آگاه بوده باشم . البته حال رفته رفته به علت اين كشش پی می برم ولی اهميت اين آگاهی باز با علاقه به ايجاد كليشه های جدیدی كه امروز مرا به خود می كشاند قابل قياس نيست .

– ولی شما در زمینه رومان يا فيلم تنها از اصل لذت پرستی پیروی نمی كنيد .

– نه ، من فقط کاری را می كنم كه لزوم آن را احساس كنم و هدفم هرگز بيان حقیقتی كه از ابتدا مشخص شده باشد نيست . حقایقی كه من در بيان آنها كوشاهستم حقایقی متحرکند كه ايجاد می شوند و از بين می روند و تنها حرکشان است كه حائز اهميت است يا به تعبیری وجودشان وابسته به حرکشان است .

– اين موضوع تا حدی همان طرح ريمون روسل است منهای جنبه اختیاری آن . روسل كار خود را با دو بيان كه از نظر صوتی به هم نزديك است آغاز می كند . و بقيه كارسیری است منطقی ، از معنای يکی به مفهوم دیگری . در مورد شما نقطه عزيمت و مقصد به قطعيت روسل معين و مشخص نشده است . و حرک عناصر تابع احتیاجات منطقی مسير نيست . مثلاً در «عدن» صحنه های خونين معلول اتفاق نيست .

– اين موضوعی است كه در تعداد قابل ملاحظه ای از آثار معاصر مكرر شده است . به نظر چنين می رسد كه اجتماع زمان ما ميل دارد با خون خود بازی كند . اين

مسئله در تعدادی از فیلم‌های گودار^۱ مثل پی‌روی دیوانه و تعطیلات آخر هفته به خوبی محسوس است. در این فیلم‌ها مصرف مقدار فوق‌العاده رنگ قرمز، نظر را جلب می‌کند که البته گودار خود مخصوصاً یادآور می‌شود که رنگ است و نه خون واقعی. از طرفی فیلمی مثل بانی و کلاید که از هر نظریک فیلم معمولی بود، به علت همین اثر خون، که مؤلف کوشش می‌کرد معلول واقع گرائی خود نداند، و حال آنکه همیشه نقش صحنه آرائی داشت بسیار گیرا جلوه می‌کند و موفق می‌شود. و این از عجایب اجتماع ماست که خود را محتاج احساس می‌کند که خون ریزی و جاری شدن خون خود را بر صحنه آورد و بنمایاند و در واقع در «عدن» خون یکی از مضمون‌های بسیار چشم گیر بازی است، حتی گاهی به قدری که وان حمام را پر کند.

— و نیز چه در رومانها و چه در فیلم‌هایتان اصراری پی‌گیر در مبارزه علیه توهم واقعیت گرا به چشم می‌خورد. توهمی که این خون را به عنوان يك رمز قرارداری تلقی می‌کند.

— فقط به عنوان رنگ قرمز و اصرار در ارزش پلاستیکی این رنگ است در زمینه رنگها. این مضمون کلی در قسمت تونسسی فیلم رنگ سفید و آبی است و لکه قرمز چه روی رنگ سفید و چه روی آبی، نوعی بی‌نظمی و اغتشاش پلاستیک بسیار قوی می‌نشانند. همین سکانس وان پراز خون در حمای فیلم برداری شد که تمام عناصر در ضخامت دیوارها ساخته شده و جا به جا کردن آنها ممکن نبود و برای از بین بردن رنگ قرمز ناچار بودیم تمام وان را مکرراً با رنگ سفید رنگ کنیم. مع هذا لکه‌های قرمز دوباره ظاهر می‌شد.

ترجمه سروش حبیبی

دو عقیده متضاد در باره ادبیات و سینما



ژوزه جووانی رمان می نویسد ، سناریومی سازد، کارگردانی می کند.
چگونه؟ چرا به پشت دوربین رفته است ؟

میزانسن ، ماجرای تازه است .

همه رمان های من به استثناء یکی ، به وسیله خودم یا دیگران در سینما مورد اقتباس قرار گرفته اند و در اقتباس همه آنها هم به جز «ئو»^۱ خودم شرکت داشته ام . و درست به استثنای همین مورد هم ، رمان های من نسبتاً با امانت دنبال شده اند . در فیلم هایی که بکه^۲ ، ملویل^۳ و سوته^۴ از آثارم تهیه کرده اند ، اقتباس و گفت وگوها از خودم بوده است . محل فیلمبرداری همان مکان رمان ها بوده است و روابط شخصیت ها هم تغییر نیافته ، و این کار به نظر من غیر ممکن می آمد . اگر من سناریو نویس به کارگردان مبدل شده ام از این رو است که به نظر من این کار ماجرای تازه است . از طرفی ، بر اثر مشاهده عمل کارگردان های آثارم ، به خودم می گفتم که من هم به این کار قادرم .

این کار زیاد پیچیده نیست ، بزرگترین کار نوشتن سناریو و گفت وگوها است . در مورد هدایت هنرپیشه ها هم ، طبعاً برخورد های من با آنها راحت است . معمولاً این همان مشکلی است که نویسندگانی که می خواهند کارگردان بشوند با آن بیش از مشکلات فنی مواجه می شوند : زیرا نویسندگان بیش از حد یکدیگر را دوست می دارند .

من همانطور که آثاری درباره طرز رفتار می نویسم فیلم هایی مربوط به رفتار می سازم . باید هنرپیشه درست تکان بخورد ، حداقل آن قدر که باید گفت درست تکان بخورد . حتماً داستان پاینول^۵ را شنیده اید که صحنه ای را پشت به

1- Ho

2- Becker

3- Melville

4 - Sautet

5- Pagnol

هنرپیشه‌ها اداره می‌کرد، و فقط با شنیدن صدای هنرپیشه‌ها پی می‌برد که خوب فیلمبرداری شده یا نه. این کار ممکن نیست. موضوع اصلی کارگردانی، بسته به حقیقت حرکت و جابجاشدن هنرپیشه‌هاست.

چیزهایی وجود دارد که بازی نمی‌شود: باید هنرپیشه‌ای انتخاب کرد که خودش واجد آنها باشد. هوش، تعلیم، طبقه را به هنرپیشه‌ای که فاقد آنها است نمی‌توان تحمیل کرد. رل یا هست یا نیست. موريس^۱ واقعاً نمی‌تواند ادای بیسوادها را در بیاورد، گابن^۲ یا لینوونتورا^۳ نمی‌توانند به جای شخصیت‌های فریب‌خورده بازی کنند. تماشاگر باور نخواهد کرد. سینما بسته به يك نگاه هنرپیشه است و وظیفه کارگردان است که از آن بهره‌برداری کند. شما می‌توانید هنرپیشه‌ای را به قالب آدمی خطرناك در آورید، اما اگر این هنرپیشه نگاه خطرناکی نداشته باشد، کاری از پیش نمی‌رود. من وقتی رمانی می‌نویسم يك توصیف ده‌سطری یا دو صفحه‌ای برایم کافی است تا اطمینان پیدا کنم که خواننده فکر خواهد کرد: این شخص خطرناك است. برای انجام این کار در سینما، درمورد انتخاب هنرپیشه نباید اشتباه کرد.

غالباً مرا مورد سرزنش قرار می‌دهند که چرا فیلم‌هایی دارای ستاره ممتاز می‌سازم. مطمئناً پاره‌ای از هنرپیشه‌ها در یکی دو صحنه بهتر از ستاره ممتاز خواهند بود، اما چیزی که از ستاره ممتاز خواسته می‌شود این است که بتواند به یاری فضائش، و همچنین نقص‌هایش، با فیلم را برای يك ساعت و نیم بردوش خود نگهدارد.

من از دو رمان دیگر هم که متعلق به دیگری بوده فیلم تهیه کرده‌ام: این دو عبارتند از: «حریص» و «آخرین اقامتگاه شناخته شده». اما اقتباس و نگارش گفت‌وگوها به وسیله خود من صورت گرفته: کاری به جز این ممکن نبود. تاجایی که به من مربوط می‌شود، من نمی‌توانم کارگردانی را از اقتباس و نوشتن گفت‌وگوها جدا کنم.

اقتباس سناریوی «دسته سیسیلی‌ها» اثر لوبروتون^۴ برای هانری ورنوی^۵ به وسیله من صورت گرفته، اما دیگر از روی یکی از رمان‌هایم برای کارگردان دیگری سناریو تهیه نخواهم کرد. نرمشی که این کار ایجاب می‌کند، ایجاد رابطه بین شخصیت يك رمان نویس و شخصیت يك کارگردان برای من ممکن نخواهد بود مگر این که رمان نویس با من بیگانه باشد. نبرد برای دفاع از



ژوزه جووانی (سمت راست)

این نکته که اقتباس کننده یا کارگردان ، رندتر یا ماهرتر از رمان نویس است ، چیزی زیان آورتر وجود ندارد .

ترجمه قاسم صنعوی

شخصیت ها ، موقعیت ها و افکار اشخاص دیگر راحت تر خواهد بود تا آنکه اینها به خود انسان تعلق داشته باشند . باری ، در اقتباس ، حفظ مجموعه رمانی که مورد اقتباس قرار می گیرد ضروری است . باید از عقده کارگردان ها و اقتباس کنندگانی برحذر بود که خودشان رمان نویس نیستند و برای اینکه ثابت کنند رمانی که آنها در باره اش کار می کنند هیچ است و آنها قوی ترند اصرار می ورزند که همه چیز را عوض کنند حتی اگر این تغییر بی جهت یا زیان آور باشد .

مطمئناً ، اقتباس نباید سطر سطر از روی کتاب باشد ، بل که باید نوشته ای سینمایی باشد ، سطور قوی کتاب را آزاد یا مرتب کند ، غالباً ساده کند و حتی از سر بسازد . اما از تغییر به قصد تغییر ، از تغییر به قصد قبولاندن

که فقط تصویری از کتاب عرضه
از : پل گیمار
کند به زحمتش نمی‌ارزد .

پل سوت به تازگی «چیزهای زندگی» اثر پل گیمار را مورد اقتباس قرار داده است. گیمار، به خلاف بسیاری از رمان نویس‌ها ادعا نمی‌کند که اثرش در فیلم مورد «خیانت» قرار گرفته. او در این جا توضیح می‌دهد که چرا .

یگانه عذر موجه اقتباس از يك كتاب ، برای سینما یا جای دیگر، این است که اقتباس به اثری تازه منتهی شود . من سودی در این نمی‌بینم که انسان به تبدیل اثری به تصویر قناعت کند. به عکس، وقتی انسان کتابی را به عنوان بهانه بل که به عنوان شروع کار به دست می‌گیرد (همانطور که در مورد چیزهای زندگی چنین وضعی وجود نداشت و من هم چنین هدفی نداشتم) تا به اثری سینمایی برسد (این هم در مورد چیزهای زندگی صدق می‌کند) به عقیده من مسأله اصالت در اقتباس دیگر مطرح نیست . در گذشته، از روی قصه‌های رومانسک کم‌دی‌ها و تراژدی‌های بسیاری ساخته می‌شد . این کار امروز در سینما انجام می‌گیرد. به گمان من یگانه خیانت واقعی این است که انسان اثری متوسط را با نوعی نحوه بیان از اصل دور کند . چه در تأثیر باشد و چه در سینما .

بر اساس این اصل و همچنین بر اساس اندیشه‌های همگانی، من گمان می‌کنم که هر فیلمی، ولو خوب - و بگوئیم حتی بد - اگر فقط تصویری از کتاب عرضه کند به زحمتش نمی‌ارزد و در چنین موردی من با هر نوع اقتباسی مخالفم. به عکس يك فيلم خوب، که انسان بتواند آنرا بدون مطالعه رمانی که به عنوان آغاز کار در نظر گرفته شده است بپذیرد، به نظر من کاملاً موجه می‌آید (رویه مرفته بسیاری هستند که فیلم «چیزهای زندگی» را می‌بینند اما کتاب را نخوانده‌اند و هیچگاه هم نخوانند خوانند) . وقتی بر حسب معجزه، فیلم به کتاب یا روح کتاب خیلی

نزدیک باشد، همانطور که مورد فیلم «سوته» مصداق دارد، این دیگر بهشت موعود است. اما اگر این وضع وجود نداشت، ساختن فیلمی متوسط اما وفادار به متن برای من ناگوارتر بود تا عکس آن. به حدی که اگر آقای تارتامپیون^۱ از کتاب شاهکاری می آفرید که با اثرم جز از نظر عنوان شباهتی نداشت به نظر من این کار کاملاً قابل دفاع بود.

تغییراتی که فیلم نسبت به کتاب دارد به نظر من ابداً خیانت محسوب نمی شود. خیانت این بود که فیلم چیزی دیگر یا عکس گفته کتاب را بیان کند. از هنگامی که فیلم همان معنای کتاب را داشته باشد دیگر صحبت از خیانت نامربوط است دیگر صحبت از تغییر جزئیات یا حکایت هاست. اما در دومورد وضع قهرمان اصلی همان است که در کتاب بوده: وضع مردی که اندک اندک نسبت به مرگ توجه می یابد و به آن فکر می کند - و مرگ هم قطعاً شروع به توجه اومی کند.

در دومورد يك حادثه اتوبیل وجود دارد - چیزی که به نظر من يك فرم اصلی نیست - وزندگی او به نحوی وحشیانه و غم انگیز، کوئی در حالت تعلیق است. او شروع به تعمق در زندگی خود می کند، اندکی در زندگی کنونی اش، اندکی در زندگی گذشته اش و بخصوص در چیزی که ممکن است زندگی آینده اش باشد. در کتاب و در فیلم یکسان است. تمام اختلاف هایی که بتوان آشکار کرد به نظر من کاملاً در درجه دوم اهمیت است. در فیلم حوادث و حتی شخصیت هایی وجود دارد که در کتاب موجود نیست. این چیزی مطلقاً طبیعی است.

در يك رمان سطور بسیار کمی لازم است تا خصوصیات شخصیتی را روشن کند، به او زندگی ببخشد، حتی قسمتی از گذشته او را به گمان در آورد در فیلم این شخصیت داشتن نوعی رفتار فیزیکی، حرفه، و محیط را آغاز می کند، و چیزی که در کتاب کافی بود در فیلم غیرمکفی می شود. و در این حال اگر چیزی که او هست، چیزی که خواهد شد بسط نیابد، او دیگر شخصیت به حساب نمی آید، بل که نوعی سهولت، بل که نوعی عامل است، خیال می کنم بسیاری از اختلاف های فرمی که بین رمان و فیلم آشکار می شود ناشی از همین نیاز به واضح تر و دقیق تر مشخص کردن شخصیت هایی باشد که در رمان می توانند بدون اشکال و بی آن که نقصی به شمار آید محوتر بمانند.

مثلاً ما به هنگام اقتباس در مورد شغل شخصیت اصلی که در رمان وکیل بود دچار لغزش شدیم. او برای این وکیل بود که من اینطور نوشته بودم، در رمان



پل عیمار

این کافی بود . اودوسه بار درباره حرفه و کالت فکرمی کرد . اما فکر متعلق به سینما نیست . در سینما اگر این شخصیت وکیل بود ، باید در لباس و کالت ، آنطور که وکلا هستند ، نشان داده می شد ، باید کاخ دادگستری نشان داده می شد و غیره : در مجموع مقدمه و مؤخره ای سنگین تر از آن چه در فیلم وجود داشت برای چیزی که فقط يك ضمیمه ساده بود لازم می آمد . آن وقت بود که ما او را به يك معمار مبدل کردیم زیرا به یاری فقط يك پلان که او را روی چوب بست نشان می داد ، او برای تماشاگر ، به طرزی آشکار و محسوس معمار می شد . در مورد بسیاری از تغییرات همین وضع وجود دارد . این کار برای سادگی کار نشان دادن خصوصیات شخصیت ها ، یا به عکس برای تصریح آن صورت گرفته است . به نظر من انسان در سینما حق ندارد که بطور ناگهانی زن هنرپیشه ای را ظاهر کند و بگوید نگاه کن ، این اولین زن شخصیت اصلی است . این اولین زن یا وجود ندارد و شخصیت فیلم فاقد نخستین زن بوده است ، یا آنرا دارد و باید آنرا نشان داد ، به وجود آورد . و از لحظه ای که این زن وجود دارد انسان متوجه می شود که او بیش از حد شروع به بودن می کند . اهمیتی که نقش زن در فیلم به خود می گیرد و در رمان تقریباً وجود ندارد از همین جا ناشی می شود .

عمل اقتباس را من به همراهی ژان لو دابادی^۱ انجام دادم. این کار از نظر تغییر رمانم، برای من مشکل زیادی پیش نیاورد چون از آغاز می دانستم که گفت و گوها را خودم نخواهم نوشت. این کار که ممکن بود مشکل باشد زیرا کتاب هنوز تازه بود و انسان در این موارد هر کار بکند باز هم چیزهایی را که دوست دارد و به آن علاقه دارد بسته است و می خواهد حفظ کند به خاطر می آورد. باری، این اشکال پیش نیامد. از طرفی، من هنگام نوشتن رمان، طراح دیگری که خیلی بیشتر به جزئیات پرداخته بود ساخته بودم و در این طراح مخصوصاً شخصیت هلن، جای مهمی اشغال کرده بود. بعد پی بردم که این امر خیلی رمان را سنگین می کند و همه اینها را کنار گذاشتم. وقتی با دابادی کار کردم ناراحت نشدم مگر وقتی که دیدم هلن در فیلم چنین اهمیتی یافته است. در حالی که در کتاب هم نزدیک بود همین اهمیت را داشته باشد. عمل اقتباس قطعاً محدود به ساقط کردن رمان نیست، اما در آن چیزهایی وجود دارد که من برای راه دادن آنها به رمان وسیله ای نیافته بودم و خیلی خوشوقتم که شاهد ظاهر شدن آنها در فیلم هستم.

این فیلم نسبت به اولین سناریویی که من تهیه کرده ام، دارای اختلافات قابل توجهی است. اما احساس خیانت ابداً در من نیست. از طرفی وقتی حقوق ناشی از کتاب را می فروختم خواستم که عمل اقتباس به وسیله دابادی صورت بگیرد (دابادی هم به نوبه خود آروز می کرد سوت^۲ این کار را انجام بدهد و سوت^۳ هم خواستار پیکولی^۳ بود). دابادی یکی از دوستان قدیمی من است و من می دانستم که در مورد چیزهای زیادی، افکار یکسانی خواهیم داشت و هیچگونه دلیل عاقلانه ای هم وجود نداشت فکر کنم که در کار او خیانتی نسبت به رمان وجود خواهد داشت. وانگهی، من همواره فکر کرده ام که این نخستین سناریو هم چون حداقل یک برنامه و به نوعی، نشان مدیریتی است که آرزوی من در مورد فیلم صورت بگیرد.

سوت^۲ ترتیب کارها را داد، زیرا بالاخره او بود که فیلم را می ساخت نه من، اما او باین حداقل برنامه نزدیک ماند، یعنی فیلمی که او ساخته معنایی جز معنای کتاب ندارد.

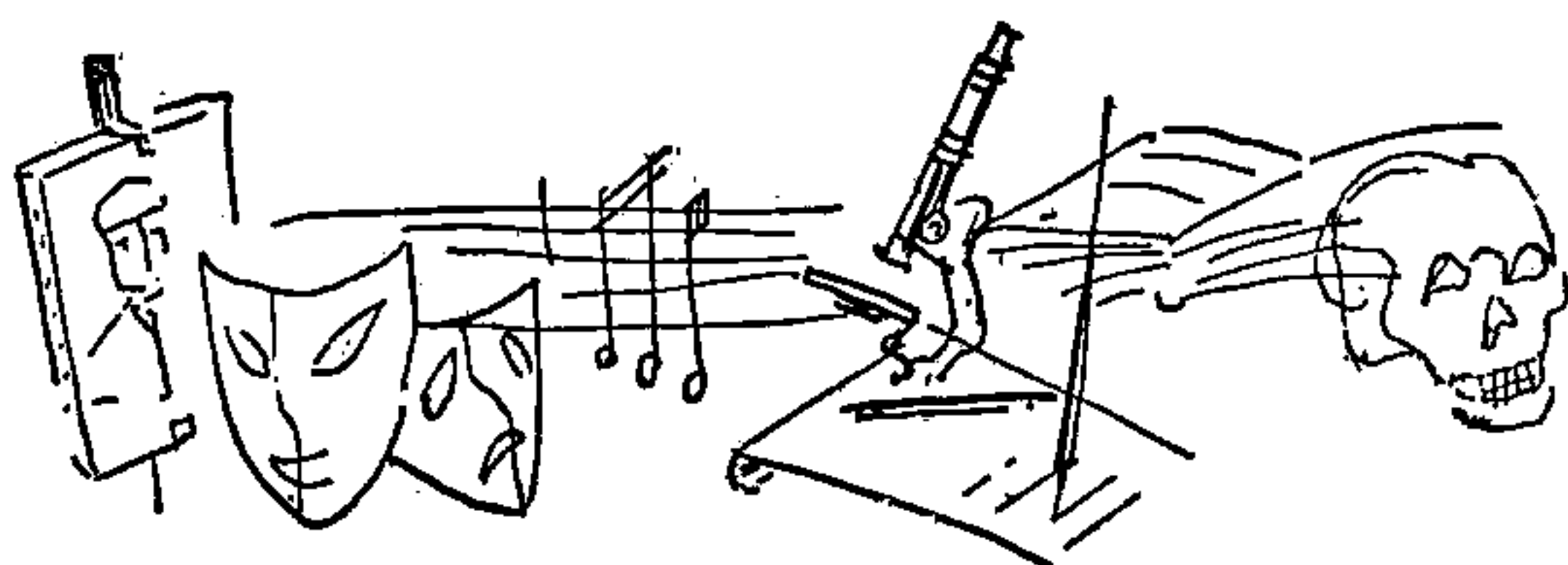
اما اگر نویسنده ای به سبب تغییر جزئیات رنجید، در درجه اول خیال می کنم که او خیلی ابله است و بعد هم گمان می کنم او کاری نداشته جز این که اجازه استفاده سینمایی از کتابش را نفروشد.

ترجمه ق. ص.

شعر پیشینیان

ای آسیا!

ای آسیا ، ای آسیا ، سرگشته‌ای چون ما چرا
از مامپوشان راز خود با ما بیان کن ماجرا
در چرخ خود مستانه‌ای در دور خود فرزانه‌ای
از ما جهاداری خبر کز ما به رقصی دایما
از کان جداماندی جدا زان در نفیری ای رحا
با ما مگوای بوالوفا از رقصهای مامضا
داری سلوکی بس عجب در حالت وجد و طرب
در یک نفس طی می‌کنی از مبتدا تا منتها
از آب دارد جان ما در رقصها چون آسیا
ای عقل دوراندیش ما آخر کجا رفتی بیا
کم شو ولیکن کم مکن اسرار عشق من لدن
هم تو نوی هم تو کهن هم کوه و هم بانگ و صدا
هم جان توئی هم تو جهان هم جوی و هم آب روان
هم آسیا بانی بدان هم گندمی هم آسیا
ای عشق بس جا دوستی هم دشمن و هم دوستی
از مغزی و در پوستی فی الجمله با شاه و گدا
شاه قاسم انوار تبریزی



در جهان هنر و ادبیات

آزادی دوبره

رئیس دوبره فیلسوف و نویسنده آزادیخواه فرانسوی که سه سال و چند ماه پیش به اتهام همکاری با چریک‌های آزادیخواه بولیوی در این کشور دستگیر شده بود و پس از چندی هم به همین عنوان به سی سال حبس محکوم شده بود پس از اقدامات بسیاری که به نفع او صورت گرفت به دستور رئیس دولت جدید بولیوی از زندان آزاد شد. نکته‌ای که به هنگام آزادی وی، در یکی دو روزنامه اروپایی به چاپ رسید و جلب توجه می‌کرد این بود که رئیس دولت بولیوی با وجود تمایل بسیار به آزاد کردن دوبره از عکس العمل نظامیان آن کشور پروا داشت و به طوری که نوشته‌اند وی برای آن که نظامیان را در مقابل امر انجام شده قرار داده باشد به گروهی از افراد مورد اطمینان خود محرمانه دستور داده بود که دوبره را از زندان بر بایند. این نوشته‌ها چه صحت داشته باشند و چه عاری از حقیقت باشند واقعیت آن است که آزادی این نویسنده آزاداندیش و پیشرو در بسیاری از کشورهای جهان با

خرسندی و خوشوقتی مواجه شد. رئیس دوبره پس از رهایی از زندان مدتی در شیلی به سربرد و در همان هنگام اعلام کرد که چندی دیگر به کشور خود بازخواهد گشت.

به طوری که اعلام شده، رئیس دوبره برای ملاقات با فیدل کاسترو و شرکت در هفتمین کنفرانس سازمان بین‌المللی روزنامه نویسان به هاوانا رفته است.

جایزه ایتالیایی

جایزه تاورمینا^۱ که یکی از جوایز بزرگ و با اهمیت ایتالیا است همه ساله به چندتن از نویسندگان اروپایی داده می‌شود. امسال داوران این جایزه به ریاست میگل آنجل آستوریاس نویسنده گواتمالایی و صاحب کتاب «آقای رئیس جمهور» (یگانه کتابی که از این شخص به فارسی ترجمه شده) به شور نشستند و چند تن از نویسندگان اروپایی را به عنوان برندگان جایزه خود برگزیدند. یکی از این برندگان اوژن ژه بله^۲ آ نویسنده از کشور رومانی است که برای اثر منظوم خود

1- Taurmina

2- E. Jebeleanu

دو برنده سوئسی امسال عبارتند از: ژ. هالداس^۴ و آرنو تریپه^۵ و یاداشتی که به این دو تعلق پذیرفته به سبب نظارت بر انتشار يك سری کتاب بزرگ است موسوم



آرنو تریپه

به «ساعات بزرگ ادبیات ایتالیا» که به وسیله یکی از ناشران مشهور سوئیس چاپ می شود و تا کنون بیش از ده جلد کتاب در این سری انتشار یافته است.

جایزه ادبی اسپانیایی

جایزه تائوروس^۶ که يك جایزه اسپانیایی است هر سال به نویسنده ای داده می شود که کتابی در زمینه نقد ادبی نوشته باشد. امسال این جایزه به خوزه ماریا کاستله^۷ که تحقیقی درباره آثار شاعرانه سالوادور اسپری^۸ نوشته، اعطا شد. مبلغ این جایزه بالغ بر شصت هزار تومان است و یکی از بنگاههای انتشاراتی

موسوم به «لبخند هیروشیما» به این پیروزی فایل آمد. دومین نویسنده از کشور ایتالیا بود و رافائلا کاریرا^۱ نام داشت که یکی از رمان نویسان معاصر این کشور است.

دو نویسنده دیگری که برنده جایزه تائورمینای ۱۹۷۱ شدند سوئسی بودند و هر دو هم از شهر ژنوبر خاسته اند.

در مورد نویسندگان خارجی که می توانند این جایزه ایتالیایی را دریافت کنند باید متذکر شویم که شرط اصلی و لازم، آشنایی با فرهنگ ایتالیا است.

در گذشته هم چند تن از نویسندگان و شاعران بزرگ اروپایی چون دایلمن تامس^۲ و کریستان تزارا و آنا آخمتووا^۳ که به ترتیب به انگلستان، رومانی و روسیه



ژ. هالداس

تعلق داشته اند این جایزه را دریافت داشته اند.

- 1- R. Carier 2- Dylan Thomas 3- Achmatova 4- G. Haldas
5- A. Tripet 6- Taurus 7- J. M. Castellet 8- S. Spriu

اسپانیا که نام خود را به جایزه بخشیده آنرا در سال ۱۹۶۸ به وجود آورده است، اما سال گذشته چون نویسنده صاحب صلاحیتی پیدا نشد، داوران از اعطای آن چشم پوشیدند.

برنده امسال این جایزه، خوزه ماریا کاستله، یکی از بهترین ناقدان امروز اسپانیا است. وی که در سال ۱۹۲۶ در بارسلون متولد شده هم اکنون به عنوان مدیر بخش ادبی در دوبنگاه انتشاراتی کار می کند و نقد هم می نویسد. آگاهی او بر پیشرفته ترین جنبش های نقد ادبی، او را به عنوان یکی از آگاه ترین ناقدان کشورش، مشهور کرده است.

اثر اخیر کاستله، از جمله نخستین کوشش هایی است که در اسپانیا به عمل می آید تا اثر شاعرانه ای بنا بر موازین مکتب استروکتورالیزم مورد مطالعه و تحقیق قرار گیرد.

کاستله هم اکنون سرگرم تدوین اثری حاوی اشعار اسپریو شاعر اسپانیایی است. این اثر را قرار است که انتشارات سگرس در فرانسه منتشر کند.

دعای ادبی-حقوقی

همسر رومن رولان نویسنده فرانسوی طی شکوائیه ای که به یکی از دادگاه های پاریس تسلیم کرده، انتشارات کلینکسیک^۱ و آقای نهدل یکوویک^۲ نویسنده یک رساله تحصیلی دانشگاهی را به محاکمه خوانده است. این رساله تحصیلی که راجع به رومن رولان و اشتفن تسوایک است در سال جاری به طبع رسید.

همسر رومن رولان این نویسنده را که از کشور یوگوسلاوی است و ناشر

استراسبورگی او را از آن رومورد تعقیب قرار داده که این دو بدون اجازه نامه های چاپ نشده متعددی را که بین رولان و تسوایک رد و بدل شده است و خود خانم رولان قصد انتشارشان را داشته منتشر کرده اند.

کتاب مورد نظر رساله ای است که در سال ۱۹۵۷ از طرف دانشکده ادبیات استراسبورگ با درجه بسیار عالی پذیرفته شده است و نویسنده اش هم به سبب پذیرش آن به دریافت عنوان دکتری نایل آمده. وکیل بانورولان ضمن مطالبه یکصد هزار فرانک فرانسه به عنوان خسارت اعلام داشته است که وارث نویسنده برجسته فرانسوی در سال ۱۹۵۴ طی نامه هایی این محقق خارجی را از چاپ نامه هایی که در اختیارش قرار گرفته بوده بر حذر داشته و وی را بر این نکته واقف کرده که انتشار آن ها ممنوع است.

در پاسخ وکیل شاکی، وکیل خواننده گفته است که موکل او متخصص آثار رولان است و برای معرفی او در اروپای مرکزی کوشش فراوانی مبذول داشته. از طرفی، گذشته از این که برخی از این نامه ها با رضایت خانم رولان به چاپ رسیده، می توان گفت که تمام این کتاب هم عملاً جزو آثار منتشر شده بوده است زیرا همان طور که درباره کلیه رساله های دانشگاهی مرسوم است نسخه ای از این اثر اجباراً به کتابخانه دانشکده مربوطه سپرده شده است و کلیه علاقه مندان رولان می توانند آن را به آن مراجعه کنند.

دادگاه پاریسی درباره این دعوا که بدون شک پایه گذار یک رویه قضایی خواهد شد، تا کنون تصمیم نگرفته است.

فستیوال جدید سینمایی

در اروپا شاید هیچ کشوری به اندازه یوگوسلاوی دارای فستیوال‌های متعدد و مختلف نباشد. فستیوال‌های نمایش، موسیقی کلاسیک و مدرن، رقص‌های محلی و ملی، هر سال در نقاط مختلف این کشور ترتیب می‌یابد و هنرمندان برجسته یوگوسلاوی و خارجی که غالباً هم هزینه‌های زیادی صرف آوردن آنها می‌شود، در این فستیوال‌ها شرکت می‌کنند.

یوگوسلاوی، با وجود این همه فستیوال، امسال در صدد برآمد که فستیوال دیگری به وجود بیاورد که عبارت است از فستیوال بین‌المللی فیلم و ظاهرأ این فستیوال هر سال از روز هشتم تا شانزدهم ژانویه در شهر بلگراد برگزار خواهد شد.

برنامه نخستین فستیوال سینمایی بلگراد عبارت بود از نمایش در حدود سی فیلم فرانسوی، ایتالیایی، آلمانی، انگلیسی و آمریکایی. از کشورهای اروپای شرقی هم آثاری به این فستیوال فرستاده شده بود. کلیه آثار عرضه شده در این فستیوال از جمله آثار ارزنده بودند و هر يك حداقل برنده يك جایزه بین‌المللی یا ملی شده بودند. شرکت کنندگان در این فستیوال می‌توانستند آثار متعلق به یوگوسلاوی را هم تماشا کنند.

بر کمیته فستیوال رئیس دولت یعنی مارشال تیتو نظارت عالیّه داشت و ریاست کمیته هم با آلکساندر پتروویچ کارگردان معروف بود که فیلم «کولی‌های خوشبختی هم دیده‌ام» از آثار او است.

بیش از پنجاه تن از سرشناس‌ترین کارگردان‌های جهان و در حدود بیست نفر از نمایندگان مطبوعات سینمایی خارجی به این فستیوال دعوت شده بودند.

در کمیته افتخاری فستیوال هم اشخاصی چون رنه کلر، ویتوریو ده‌سیکا، جان فورد و لوکینو ویسکونتی شرکت داشتند. هدف این فستیوال که از هم‌اکنون فستیوال فستیوال‌ها نام گرفته آن است که مردم یوگوسلاوی با آثار بزرگی که در طی سال در جهان به وجود آمده آشنا شوند.

مرگ نویسنده

پی‌رواندرمر، نویسنده هلندی به طور ناگهانی در شهر بردا درگذشت. وی در عین حال که کشیش بود به نویسندگی هم اشتغال داشت و زمانی هم مدیر يك مؤسسه انتشاراتی بود.

واندرمر در سال ۱۸۸۰ متولد شد و پس از آنکه در دانشگاه آمستردام تحصیل کرد به پاریس رفت. در سال ۱۹۱۰ بود که با لئون بلوا نویسنده فرانسوی و مؤلف آثاری چون «گدای حق‌شناس» و «زن بی‌نوا» آشنا شد و تحت تأثیر او قرار گرفت و به مذهب کاتولیک روی آورد و خودش لئون بلوا هم عنوان پدر تعمیدی او را پذیرفت.

پی‌رواندرمر در آثاری موسوم به «دیدارها» از محیط‌هایی که در آن هنگام مورد تردد وی بودند یاد کرده است. این محافل عبارتند از کانون خانوادگی لئون بلوا و جمع هنرمندانی چون استراوینسکی، شامال، شارل دو بوس و گابریل مارسل. واندرمر در سال‌های جنگ جهانی اول در پاریس خبرنگار جنگی بود و پس از پایان جنگ در سال ۱۹۱۹ به هلند مراجعت کرد. ده سال پس از آن ماجرا بار دیگر به پاریس رفت و از آن هنگام تا زمان اشتغال فرانسه به عنوان مدیر یکی از بنگاه‌های انتشاراتی به کار مشغول بود.

مدت چهل نمایشنامه به وجود آورده که از این میان فقط بیست اثر به روی صحنه آمده است و بقیه انتشار نیافته. گذشته از این چهل نمایشنامه، پنج رمان هم به حاصل کار او افزوده می شود. اما اثر تازه ای که او به وجود آورده نه رمان است و نه نمایشنامه، بل که فیلم است.

فیلمی که آرابال کارگردانی کرده، «زننده باد قتل» نام دارد و از روی اثری

در سال ۱۹۵۴ همسر واندرمر درگذشت و این ماجرا سبب شد که نویسنده به زندگی مذهبی روی بیاورد.

از واندرمر کتاب هایی چون دیدارها، در جست و جوی خوشبختی، و یادداشت هایی در ده جلد باقی است.

اثر جدید آرابال

فرناندو آرابال که یکی از نویسندگان



فرناندو آرابال

موسوم به «بائال با بیلون» که نوشته خود اوست اقتباس شده.

برجسته اسپانیاست از پانزده سال پیش کارنوشتن را آغاز کرده است. وی در این

این جایزه بر گزار شده بود وزیر دارایی فرانسه که روزگاری شاگرد پل گوت بسوده، اظهار داشت: وقتی شما دبیر ادبیات و زبان فرانسه من بودید به قدری به ما جایزه داده اید که درست است من هم به نوبه خود جایزه ای به شما بدهم.

پل گوت ضمن توضیحی که به فرستاده یکی از روزنامه های فرانسوی داده خاطر نشان کرده است:

- درست است که نویسنده نباید برای اجرای جایزه اش جایزه بگیرد ولی در مورد این صفحه خیلی پافشاری شد که خودم آنرا اجرا کنم چون خوب می توانم لهجه مردم جنوب غربی فرانسه را آشکار کنم.

سینما و زندگی هنرمندان

اخیراً برای تهیه فیلم از زندگی هنرمندان دو کوشش جداگانه به عمل آمده است. اثر اول مربوط است به زندگی دو تن از بزرگترین شاعران فرانسه یعنی آرتور رمبو و پل ورلن.

آرتور رمبو که در فاصله سال های ۱۸۵۴ تا ۱۸۹۱ می زیست سراینده ای است که کار شاعرانه خود را بسیار زود آغاز کرد و خیلی هم زود آنرا به پایان رساند زیرا در نوزده سالگی دیگر از شعر گریزان بود.

ورلن هم که ده سال پیش از رمبو متولد شد و پنج سال پس از او درگذشت با آن که در شعرش به لیرسم توجه داشت به عنوان یکی از بزرگترین پیشروان مکتب سمبولیسم فرانسوی در نظر گرفته شده است.

فیلمی که این دو سراینده دوست را در کنار هم گذاشته فصلی در دوزخ نام

به طوری که خود آرابال اعلام داشته، قصد او از تهیه فیلم، لذت جویی یا ارضاء حس کنجکاوی نبوده، بل که می خواسته خود را بدینوسیله از چنگ کابوس های دوران کودکی خود برهاند و به نظر او هیچ راهی هم آسان تر از این نبوده است. وی ضمناً اعتقاد دارد که فیلمش هم نوعی شهادت است و بس، چرا که خود هم شاهی بیش نیست.

فیلم زنده باد قتل در طی هشت هفته در تونس تهیه شده است اما ماجراهای آن در اسپانیا می گذرد و داستان آنهم شرح زندگی پسر بچه ای است که افراد خانواده اش هر يك دارای عقیده ای خاص هستند. پدر كودك ناپدید شده است و كودك به یاری دختر سالی به جست و جوی پدر خود بر می خیزد.

آرابال اعتقاد دارد که در فیلم خود از واقعیت سخن می گوید و فقط چیزهایی را که دیده یا شنیده بازگو می کند، هر چند باز هم گروهی فیلم او را به عقیده یوچی نزدیک خواهند دانست.

پاداش نویسنده گوینده

یکی از جوایزی که همه ساله در پاریس به صفحات برگزیده سال داده می شود امسال به پل گوت^۱ تعلق گرفت. پل گوت از نویسندگان برجسته و معاصر فرانسه است و از جمله آثاری که آفریده يك سری کتاب است که قهرمان آن آدم ساده دل و در عین حال زیرکی است. صفحه ای هم که امسال جایزه بهترین اجرا را دریافت داشت مربوط به یکی از همین سلسله آثار است. باید توجه داشت که این صفحه با صدای خود نویسنده پر شده است. در جلسهای که به هنگام اعطای

دارد که یادآور یکی از آثار رمبو است. این فیلم که از ماجرای دوستی وجدایی این دو سراینده یاد می‌کند به کارگردانی نلو رسی^۱ تهیه می‌شود و در آن ترانس مربوط است گنجشک کوچک نام دارد و به زندگی ادیت پیا فاختصاص دارد. ظاهراً قرار است لیزا منیلی، خواننده‌ای که سال پیش در سالن اولمپیا پاریس آواز

PREMIERE PHOTO :
TERENCE STAMP-RIMBAUD ET BRIALY-VERLAINE



استامپ و ژان کلود بریالی به عنوان رمبو و ورلن بر پرده ظاهر می‌شوند. دومین فیلمی که به زندگی هنرمندان می‌خواند و به ادیت پیا ف آمریکا مشهور است به جای خواننده فقید فرانسوی بازی کند.

مرگ نویسنده آمریکایی

اوسکار لوئیس^۱ نویسنده آمریکایی بر اثر سکته قلبی در نیویورک درگذشت. این نویسنده در سال ۱۹۱۴ متولد شد و پس از آن که در رشته نژادشناسی تحصیل کرد موفق شد که از دانشگاه کلمبیا در رشته مردم‌شناسی دکترای بگیرد و در کالج بروکلین و دانشگاه واشنگتن تدریس کند.

اوسکار لوئیس در سال ۱۹۳۳ از طرف مؤسسه ملی مطالعه درباره بومیان که یک مؤسسه آمریکایی بود به مکزیك اعزام شد و در همین سفر بود که او با مکزیك آشنایی یافت. او خود در باره دهکده‌ای که در این دیار یافته بود می‌گفت:

— فقر این دهکده به نهایت رسیده بود. در آنجا و در همان لحظه بود که من دریافتم مسائل ناشی از فقر و بیتوایی کار اصلی من خواهد بود. تجربه‌ای را که در این دهکده کسب کرده بودم همان سال در یکی از کتابهای اوام موسوم به «زندگی در یک دهکده مکزیکی» بیان کردم.

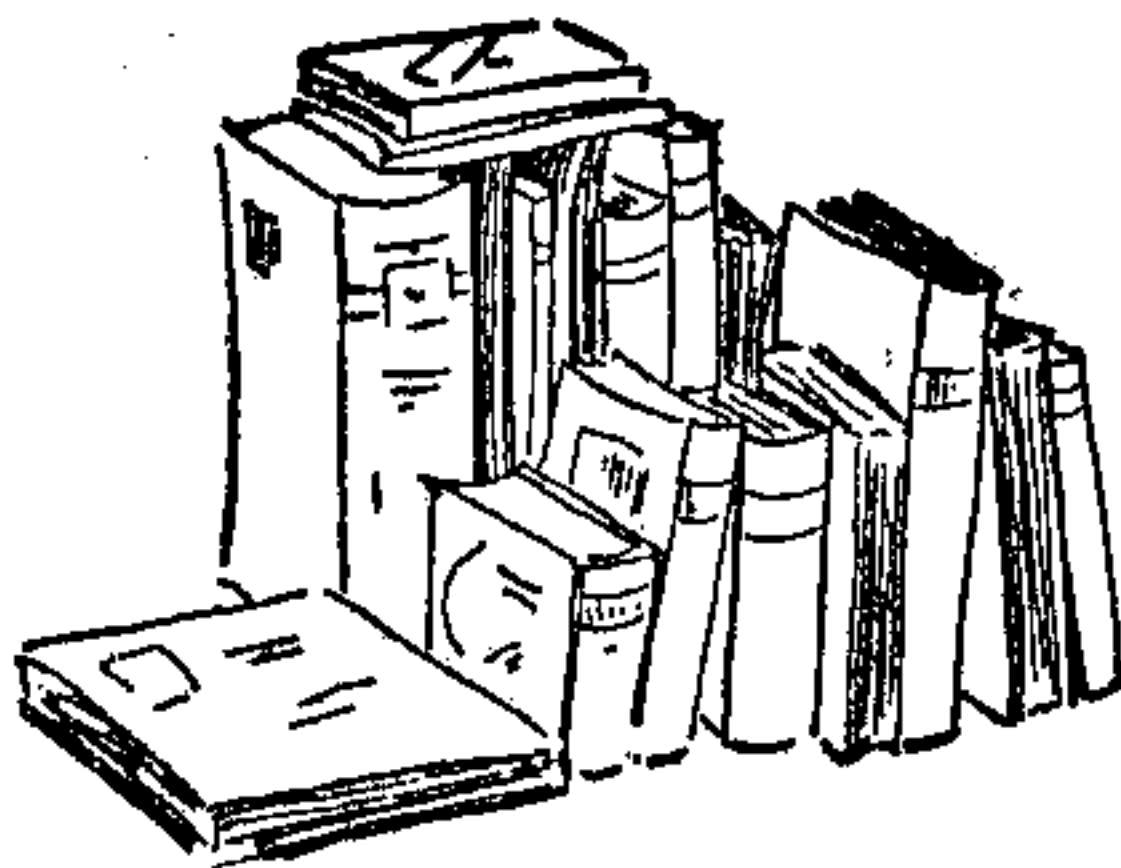
پس از این واقعه بود که اوسکار لوئیس خود را وقف بررسی «فرهنگ فقر» کرد. این نویسنده عقیده داشت که فرهنگ فقر

در تمام کشورهای توسعه نیافته یکسان است و علایم خاصی هم دارد، مانند: مبارزه دایمی برای زنده ماندن، زندگی در محله‌های پر جمعیت، عدم صمیمیت، آموزش پیش از وقت زندگی جنسی، الکلیسم و غیره...

لوئیس در سال ۱۹۵۹ کتاب «پنج خانواده» و در سال ۱۹۶۱ «کودکان سانچس» را نوشت. همین اثر بود که عده زیادی را با سبک کار او آشنا کرد. در کار لوئیس چیزی که تازگی داشت تنها مطالعه جوامع فقیر نبود، بل که روش او بود. مثلاً برای نوشتن کودکان سانچس، او چندین روز متوالی سرگذشت یک خانواده فقیر را روی نوار ضبط می‌کرد. چیزی که از این رهگذر در اختیار او قرار می‌گرفت یک رمان واقعی بود.

این کتاب اسکار لوئیس در سال ۱۹۶۴ برنده جایزه بهترین اثر خارجی فرانسه شد. لوئیس از سال ۱۹۴۸ در دانشگاه ایلی نویسنده آمریکا، مردم‌شناسی تدریس می‌کرد. مرگ در پنجاه و پنج سالگی او را از مردم فقیری که مورد علاقه و توجه او بودند ربود.

قاسم صنعوی



کتابهای تازه

کانی شناسی

فراهم آورده مهندس محمدزاوش، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۸، دو ازده صفحه
اول کتاب فهرست مطالب و مقدمه موجز مؤلف، و ۲۸۷ صفحه مطالب متن است و
از صفحه ۳۰۱ تا صفحه ۳۴۲ لغتنامه کتاب به فارسی و فرانسه و فهرست جاها و
مآخذ کتاب به فارسی و عربی و هم به زبانهای خارجی است.

مؤلف در ۲۸۷ صفحه این کتاب که جلد اول کانی شناسی است (جلد دوم آن
هنوز پایان نیافته است) موضوعات مهمی را مورد بررسی و تحقیق قرار داده است
همچون سیر پیشرفت کانی شناسی در ایران پیش از اسلام و پس از اسلام - چگونه
پیشرفت این دانش - کتب کانی شناسی که بخش اول کتاب را تشکیل می دهد و بخش
دوم درباره کلیات کانی شناسی، اعتقاد به سنگهای قیمتی و کانی ها در اشعار است و
اما بخش سوم که اساس کتاب می باشد درباره کانی ها همچون یاقوت = یا کند - انواع
یاقوت، مشخصات یاقوت، منافع یاقوت، معادن یاقوت، معایب یاقوت، اسامی
فارسی انواع یاقوت و اشباه یاقوت، و دیگر کانی ها به همین شیوه ای است که درباره
یاقوت تحقیق شده همچون بیجاده، لعل، بنفش، الماس، مروارید، زمرد، زبرجد،
فیروزه، عقیق، جزع = خلنک، بلور، چشم گربه، مجر القمر = مهو، بسد، کمست =
جمست، لاژورد، دهنه، یشم، شبه، مارمهره پادزهر و وجه تسمیه آن، کهر با، خماهن،
و در ذیل بیشتر این سنگها عنوان دیگری هم بدینسان به چشم می خورد: «مروارید
در اشعار». «لعل در اشعار» و... که برای نمونه لعل را در اشعار می نمایانیم، یک
بیت از حکیم سوزنی و بیتی از حافظ و دو بیت از امیر معزی آورده شده که در آنها لعل
به کار رفته است و در ضمن یادآوری کرده اند که لعل بیش از دیگر سنگهای قیمتی
در اشعار یاد شده به ویژه در غزلها، ولب خون، اشک خونین، شراب، صورت سرخ،

کل سرخ و غیره به لعل تشبیه شده است. (ص ۱۳۹). حافظ درباره مضمون شعر، گویند سنگ لعل شود در مقام صبر... در جای دیگر نیز این مضمون را بدینسان آورده است،

لعلی از کان مروت بر نیاید سالها است

تابش خورشید و سعی باد و باران را چه شد.

حافظ در چند بیت که در ذیل نقل می شود لعل را به معنی خود سنگ «خاتم لعل» و به معنی لب (به مجاز) و به معنی سرخ آورده و در جاهایی لب و می را بدان تشبیه کرده است. درباره تشبیه می به لعل گوید، هر می لعل کز آن جام بلورین ستدیم آب حسرت شد و در چشم گهر بار بماند. که توان «لعل» را به مجاز به معنی سرخ هم تعبیر کرد. و درباره تشبیه لب به لعل گوید،

(لب لعل) و خط مشکین چو آنش هست اینش نیست

بنازم دلبر خود را که هم آن و هم این دارد

و درباره خاتم لعل گوید،

دهان تنگ شیرینش مگر مهر سلیمان است

که نقش «خاتم لعلش» جهان زیر نگین دارد

و در این بیت هم از «یا قوت قدح» نام می برد و هم از لعل (لب) :

یاد باد آنکه چو «یا قوت قدح» خنده زدی در میان من و «لعل» تو حکایتها بود

در بیت بالا دیگر مشبه حذف شده و مشبه به، خود به معنی مشبه آمده است. در

این بیت نیز «لعل» را بر لب اطلاق کرده است،

ز شوق «لعل» تو حافظ نوشت حرفی چند

بنخوان ز نظمش و در گوش کن چو مروارید

در اینجا «باده لعل» به معنی باده سرخ آمده و از آن لب اراده شده است.

غلام نرگس مست تو تاجداران اند خراب «باده لعل» تو هوشیاران اند

و باز درباره «لب لعل» گوید

شربتی از «لب لعلش» نچشیدیم و برفت روی مه پیکرا و سیر ندیدیم و برفت.

و در این بیت هم از «زمرد» نام می برد و هم شراب را به لعل تشبیه می کند،

به چمن زد گل از زمرد تخت راح چون لعل آتشین دریاب

و باز از «لب لعل» سخن می گوید،

«لب لعل» تو را حقوق نمک هست بر جان و سینه های کباب

ودراینجا از «لعل مذاب» به جای شراب سخن می گوید:

از پی تفریح طبع و زیور حسن طرب خوش بود ترکیب زرین جام بالعل مذاب.

ودراین بیت از «لب لعل شکرخا» نام می برد:

اگر دشنام فرمایی وگر نفرین، دعا گویم

جواب تلخ می زبید «لب لعل شکرخا» را.

ودراین بیت «می لعل فام» را می ستاید:

صوفی بیا که آینه صاف است جام را تا بنگری صفای «می لعل فام» را.

و باز «لعل» را بر لب اطلاق کرده است:

من نخواهم کرد ترك «لعل» یار و جام می

زاهدان معذور داریدم که اینم مذهب است.

ودراینجا لب یار را به «لعل سیراب به خون تشنه» تشبیه می کند.

«لعل سیراب به خون تشنه» لب یارمن است

وز پی دیدن او دادن جان کار من است.

دراینجا هم «لعل لب» آمده است:

گوشم همه بر قول نی و نغمه چنگ است

چشمم همه بر «لعل لب» و گردش جام است.

ودراین شعرا از «باده لعل لب» سخن رفته است:

«باده لعل لبش» کز لب من دور مباد راح روح که و پیمان ده پیمانه کیست

ودراین بیت هم «لب لعل» آمده است:

لطیفه ای است نهانی که عشق از او خیزد

که نام آن نه «لب لعل» و خط زنگاری است.

ودراین بیت «لعل شکرین» آمده است:

چو «لعل شکرین» بوسه بخشد مذاق جان من زو پرشکر شد.

ودراین بیت «می لعل» به کار رفته است:

گر طمع داری از آن جام مرصع «می لعل»

ای بسا در که به نوك مژه ات باید سفت

باری شیرینی و لطف بیتهای حافظ رشته سخن را از دست نگارنده گسست،

از خوانندگان عزیز پوزش می طلبم و به اصل موضوع باز می گردم.

نکته قابل توجه این است که مؤلف هر يك از کانی هارا که مورد بحث قرار داده در آغاز نام آن را به زبانهای فرانسه و انگلیسی و آلمانی و ایتالیایی نیز آورده و سختی و وزن مخصوص و فرمول آن را نیز نوشته و تا حد امکان به منبع های لغت

مراجعه کرده و فارسی صحیح آن را که در بیشتر، متنها به غلط آمده است یاد کرده است و با مراجعه به متن می توان دریافت که بسیاری از این گونه کلمه ها تصحیح شده و مؤلف برای محققانی که بخواهند اصطلاحات علمی را گرد آورند کمکی بسزا کرده است.

در اینجا یادآوری می کند که شایسته بود مؤلف با همه دقت هایی که درباره این تألیف به جای آورده در حاشیه صفحه مأخذها را می نوشت چنانکه در مثل در صفحه ۲۱۳ شرحی درباره جزع در داخل گیومه بدینسان آورده اند «هر که با خود جزع داشته باشد پیوسته مغموم بود و خواب های آشفته بیند و میان او و مردم خصومت بسیار اتفاق افتد» آیا بهتر نبود در اینجا پس از ختم گیومه در حاشیه نام مأخذ و صفحه آن را می نوشتند؟ در موارد دیگر هم این نقیصه هست و در مثل در ص ۱۲۹ که از کلاویخو نام می برند بهتر نبود صفحه کتاب او را هم در حاشیه می نمودند؟

خصوصیت بارز کتاب کانی شناسی این است که مؤلف دانش و ادب را با هم در آمیخته و به موازات بحث و تحقیق علمی خشک از جنبه های تاریخی و لغوی و شعر نیز نامهای کانی ها و سنگهای قیمتی را بررسی کرده و در نتیجه مجموعه ای فراهم آورده است که خواننده را به خواندن آن بر می انگیزد و هر دانشجو و دوستدار کتاب را خواه جویای ادب و خواه جویای دانش، بدان دل بسته می کند. لغت نامه پایان کتاب که برای هر خواننده و محقق راهنمای سودمندی است، میزان کوششها و فعالیت های مؤلف را در راه تحقیق این دانش نشان می دهد به ویژه که مؤلف با علائم اختصاری ریشه هر لغت را به دست می دهد، چنانکه ریشه های برخی از لغاتی که در متن آمده به ده زبان: فارسی، عربی، لاتینی، یونانی، آرامی، ترکی، سانسکریت، عبرانی، کلدانی، سریانی باز می گردد گذشته از اینکه مؤلف برخی از اصطلاحات معدنی و ذوب فلزات و کیمیا را با معادل فرانسه آنها نیز آورده و معادل انگلیسی و آلمانی و ایتالیایی آنها را در خود متن ذکر کرده است.

جدول مقایسه نامهای فارسی و معرب آنها (۶۷-۶۸) نیز بسیار سودمند است و معرب هایی از قبیل: اوستختج معرب روسوخته یا روی سوخته و زنجفر معرب شنکرف و زاووق؛ معرب ژبوه و سبج معرب شبه از شپک پهلوی، جالب توجه می باشد. گویا در موقعی که مؤلف به نوشتن و گردآوری مطالب این کتاب مشغول بود کتاب پرارزش هدایة المتعلمین هنوز منتشر نشده بود و پیداست که در تدوین مطالب جلد دوم از این کتاب نفیس نیز استفاده خواهند کرد و اگر قسمتهایی مربوط به جلد اول باشد آنها را در پایان جلد دوم ضمیمه خواهند فرمود.

باری کوششها و زحمات آقای مهندس زاوش را در تألیف چنین کتاب سودمندی

باید ستود و توفیق ایشان را در به پایان بردن جلد دوم خواستار شد.

تحقیق در خورستایش و کار مهم مؤلف نوعی آمارگیری است از به کار بردن شاعران نام سنگهای قیمتی را در اشعار خود و از این نظر به دیوانهای شاعران در نگریسته و آنها را طبقه بندی کرده و از صفحه ۷۰ تا صفحه ۷۵ در این باره به گفتگو پرداخته اند چنانکه درباره حافظ می نویسند: حافظ در ۶۱۰۰ بیت غزلیات خود ۱۴۰ بار از لعل و فقط ۱۶ بار از یاقوت که مقام دوم را در اشعارش دارد نام برده است. پیداست که این یک شیوه علمی و تحقیقی قابل توجه است. نگارنده نیز به همین سبب ۲۰ بیت از ۱۴۰ بیتی را که مؤلف از حافظ یاد کرده به نظر خوانندگان ارجمند رسانیدم تا روح تازه ای در آنان دمیده شود. برخی از نکته ها:

۱- در صفحه ۱۵۴ بیتی از منوچهری درباره الماس بدینسان نقل کرده اند که در غلطنامه تصحیح نشده و کلمه (بکفاند) در هر دو مصراع به غلط (بکفاید) چاپ شده است.

هیبتش الماس را بکفاید. چون بکفاید دو چشم مار زمرد.

در صورتی که بیت در دیوان منوچهری چاپ آقای دبیرسیاکی چنین است:

هیبتش الماس سخت را بکفاند. چون بکفاند دو چشم مار زمرد.

افتادن کلمه «سخت» از مصراع اول وزن بیت را خراب کرده و کلمه «بکفاند» در هر دو مصراع «بکفاید» غلط است زیرا «بکفاند» مضارع است از (کفانیدن) به معنی شکافتن و ترکانیدن به درازی^۱، وجه خوب بود که شماره صفحه دیوان منوچهری را می نوشتند تا خواننده به سهولت بتواند آن را از دیوان بجوید.

۲- بایستی در صفحه ۱۳۴ آنچنان به کار رفته که فعل پس از آن ماضی مطلق یا (است) است در صورتی که این فعل ماضی استمراری است به علت (ی) آخر آن و باید در جایی به کار رود که فعل پس از آن هم (می) در اول یا (ی) در آخر داشته باشد و گرنه صحیح آن است که در این گونه جاها «بایست» به کار ببریم.

۳- نزهة القلوب را به صورت (نزهت القلوب) نوشتن درست نیست.

ص ۱۳۹ و صفحه های دیگر.

۴- در کتاب تاریخ هرات بیش از سایرین درباره لعل توضیحاتی داده شده

است. (ص ۱۲۲)

۱- برهان. در حاشیه آقای دکتر معین همین بیت را شاهد آورده و

کفانیدن را = کفاندن، متعدی، گفتن = کافتر شمرده اند.

«سایرین» را دربارهٔ کسان به کار می‌برند نه چیزها و بهتر نیست به جای آن چنین نوشته می‌شده: «پیش از دیگر کتابها»؟
 ۵- لعل رز ص ۱۲۸ این کلمه «رز» به معنی گل سرخ در بسیاری از صفحه‌های دیگر هم آمده و بهتر نبود به جای آن کلمهٔ فارسی دیگری چون «گل سرخی» یا مانند آن به کار می‌رفت؟

۶- «با در نظر گرفتن وجه تسمیهٔ نام آن این احتمال بعید به نظر نمی‌رسد.» (ص ۱۲۲) آیا کلمهٔ (نام) زاید به نظر نمی‌رسد؟

۷- الجواهریه نام یاقوت اکهب انواع زیر را نام می‌برد (ص ۹۱) در این موارد به نظر حقیر اگر بنویسیم: صاحب الجواهر یا بیرونی بهتر است تا بنویسیم: تنسوق نامه (بجای صاحب...) (یا مؤلف تنسوق نامه) از سوی دیگر به جای: به نام یاقوت اکهب، دربارهٔ یاقوت اکهب، بهتر نیست؟ از این گونه نکته‌ها که در گذریم چنانکه چندبار تکرار کردم کار پر رنج و تحقیقی آقای مهندس زاوش ارزنده و باشیوه علمی صحیح تدوین شده است.

محمد پروین گنابادی

فهرست نسخه‌های خطی فارسی

جلد دوم (۲ و ۱)، نشریه‌های شماره (۲۱ و ۲۲) مؤسسهٔ فرهنگی منطقه‌ای، نگارش احمد منزوی، تهران، ۱۳۴۹، وزیری، از ص ۷۲۱ تا ۱۸۴۱. به طوری که در پیشگفتار مجلد اول این کتاب - که سال گذشته منتشر شد - توضیح داده شده، فهرست حاضر تألیفی از مجموع نسخه‌های خطی فارسی که در ۸۵ فهرست از کتابخانه‌های عمومی و اختصاصی آمده است، ۷۳ جلد از این فهرست‌ها در ایران و ۱۲ مجلد دیگر در خارج از ایران چاپ شده است، به اضافه نسخه‌هایی که خود آقای منزوی - نزد اشخاص - دیده و در این فهرست‌های چاپی معرفی نشده است. مؤلف در جریان چاپ جلد دوم ده مجلد فهرست دیگر که در ایران و خارج از ایران چاپ شده، به دست آورده و از آنها برای تکمیل کار خود استفاده کرده است...

این مجلد که به علوم عقلی (فلسفه، کلام و عقاید، عرفان، منطق، فلسفه عملی، ملل و نحل و ادیان، اختصاص یافته به واسطهٔ کثرت مطالب در دو قسمت صحافی شده است تا تعداد مجلدات از آنچه پیش‌بینی شده افزون نگردد، ولی اگر افزون شود بهتر خواهد بود...

کاری است ارزنده که مؤلف در حدود امکانات موجود نیک از عهده بر آمده است، البته کسانی که در مجاورت کارهای منطقه، از ارزش اینگونه کارهای فرهنگی قابل استفاده و ماندنی، بی‌خبر نمانده‌اند از پاداش معنوی بی‌بهره نخواهند ماند. امید است برای تکمیل این کار نیمه تمام تسهیلات لازم فراهم آید تا اهل کتاب زودتر از حاصل آن بهره‌ور شوند.

فهرست نسخه‌های خطی کتابخانه عمومی اصفهان

جلد اول: تهیه و تنظیم جواد مقصود همدانی، تهران، ۱۳۴۹، وزیری، ۴۹۵ ص، فرهنگ و هنر، اداره کل کتابخانه‌ها.

از مقدمه آن: «برای حفظ آثار علمی خطی پیشینیان باید دو طریقه را معمول داشت: نخست حفاظت و نگهداری صحیح از لحاظ کتابخانه و کتابدار، دوم ترتیب و تنظیم فهرست صحیح علمی که روشگرد خایر مخفی کتابخانه بوده باشد». کتابخانه عمومی اصفهان دارای چهارده هزار مجلد کتاب است که حدود یک هزار و دویست نسخه خطی در آن موجود است. اصفهان که روزگاری پایتخت بوده است و از گذشته تا کنون دانشمندان و فقیهان و شاعران بسیار در آن زیسته‌اند اگر بزرگترین کتابخانه‌اش سرمایه‌ای چنین داشته باشد تکلیف دیگر کتابخانه‌های درجات پایین‌تر آن چه خواهد بود؟! اداره کل کتابخانه‌ها با چاپ این فهرست توانسته است موجودی این کتابخانه را تا زمان ما معلوم کند و با صدور این شناسنامه همین اندک بجامانده را به اهل کتاب معرفی نماید. در این فهرست (۷۰۵) نسخه معرفی شده است و مؤلف از دو ترجمه کتاب مروج الذهب در آن یاد آور شده و افزوده است که با وجود بودن این دو ترجمه باز نیرویی و سرمایه‌ای تلف شده و کتاب برای بار سوم در روزگار ما ترجمه شده است. نگارش این فهرست‌ها فوائد بسیار دارد که یکی از آنها احقاق حقوق در گذشتگان است و به یکسوی افکندن پرده‌های ابهام.

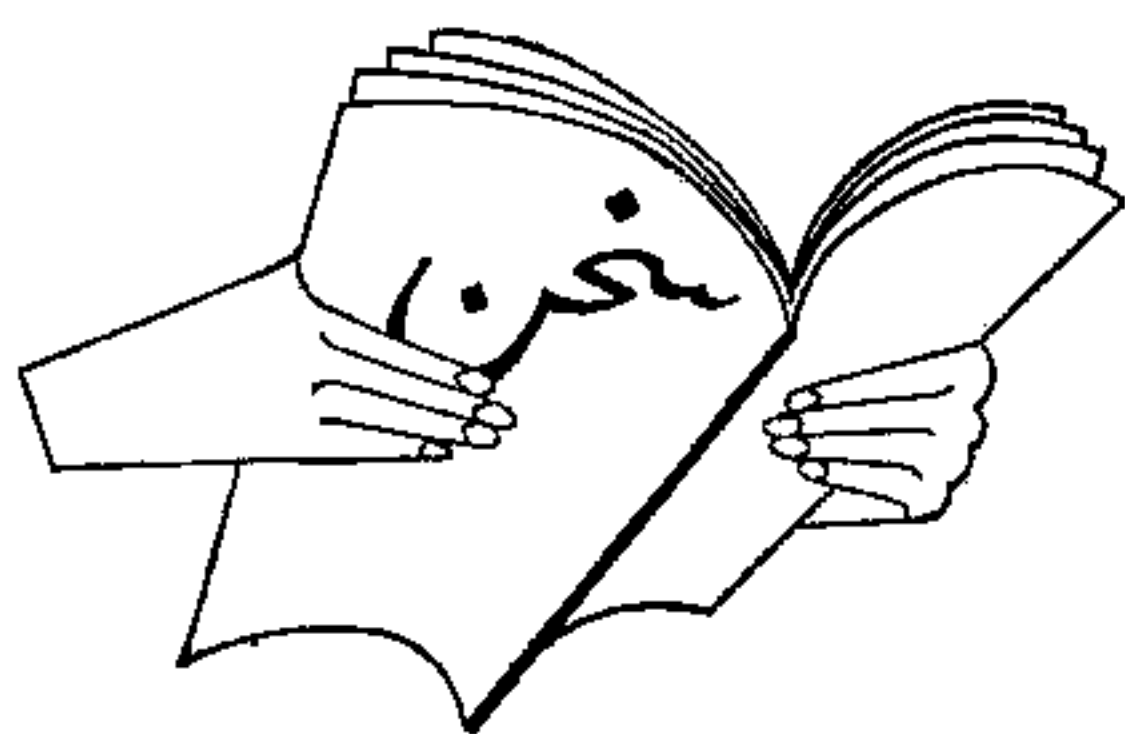
دانای راز

از: احمد احمدی، زوار مشهد، ۱۳۴۹، ن + ۲۳۹ ص، ۱۲۵ ریال با مقدمه‌ای از دکتر یوسفی:

از مقدمه: اقبال از جهات گوناگون جلب نظر می‌کند و شناختنی است به ویژه برای ما شرقیان. نخست آن که وی شاعر مردم است و به نیروی مردم متکی است. قدرت را ناشی از هم‌آهنگی افراد ملت می‌داند و به همین سبب در صدد است ملت را به حرکت و تلاش برانگیزد، در مشرب او در عین حال که معنویت مقام بزرگی دارد، از حقایق و واقعیت‌های محسوس حیات به هیچ وجه غفلت نشده است..

در شعر اقبال نه لحن فریب‌کار ستایشگران راه دارد، نه اندیشه‌های منفی صوفی‌نمایان، نه از دنیای عطر آمیز زمانتیکها اثری است و نه از سخنان شهوت‌انگیزی از نوع «شعر تخت‌خواب». بلکه همه سخن از انسان است و مصائب او در زندگی و نشان دادن افقی روشن برای فردایی بهتر.

به علاوه اقبال در شعر خود پیامی خاص و همت‌انگیز برای مردم مشرق آورده است و به اصطلاح حرفهای تازه‌ای دارد و چون اکثر این سخنان را به زبان فارسی ادا کرده است برای مردم ایران کشش و جاذبه‌ای دیگر توان داشت... مؤلف پس از شرح انگیزه خود در پیشگفتار برای تألیف این اثر، در این زمینه‌ها بحث کرده: زندگی اقبال - اقبال شاعر است یا فیلسوف؟ - اقبال و اسلام - شعر و شاعری اقبال - نتیجه، و منتخبانی از اشعار اقبال. حسین خدیو جم



سخن و خوانندگان

از طرف خوانندگان ناشناخته

کسانی که بامنطق و فلسفه اسلامی مأنوس و بدان علاقمند هستند و مایلند باصرف کمترین زمان ممکن بامنطق جدید (منطق علامتی یا منطق صوری یا منطق نموداری) نیز آشنا شوند و وجوه اشتراك و اختلاف اساسی میان آن دو را دریابند، و همچنین کسانی که، مانند نگارنده، در پی گردآوری و مطالعه و احیاناً بکار بردن اصطلاحات و واژه‌هایی هستند که در ادبیات علمی قدیم ما - که پیوندناگستنی با فرهنگ وسیع و درخشان اسلامی دارد - متداول بوده است، نمی‌توانند منصفانه منکر ارزش و سودمندی کتاب «منطق سمبلیک» که به همت و پشت کار آقای منوچهر بزرگمهر به فارسی برگردانده شده است بشوند.

آقای بزرگمهر که زبان فارسی و انگلیسی و عربی را خوب می‌دانند و به منطق و فلسفه جدید و قدیم احاطه دارند برای اصطلاحات و واژه‌های تخصصی منطق علامتی معادل‌هایی در کتاب خود برگزیده‌اند که اصالت دارند و غالباً ترجمه لفظ به لفظند و برای اهل فن گنجینه پربهایی هستند که بی‌تردید تا پیداشدن معادل‌های بهتر و شیواتر در ادبیات علمی بکار خواهند رفت: عالم مقال^۱، صدق^۲، کذب^۳، قدر صدق^۴ جدول صدق و کذب^۵، تکرر^۶، قاعده تبادل^۷، قاعده اقطار^۸، قاعده اطلاق^۹، طبقه خالیه^{۱۰} و جز اینها، گذشته از این، لغت‌ها و اصطلاحاتی که

- | | |
|----------------------------------|------------------------------|
| 1- Universe of Discourse, | 2- Truth یا باهمال |
| True, | 3- False یا باهمال Falsehood |
| 4- Truth Value, | |
| 5- Truth Table | 6- Tautology, |
| 7- Commutative Law, | |
| 8- Associative Law, | 9- Distributive Law, |
| 10- Empty or null Set (or class) | |

(به کتاب خانم لنگر دست‌رسی نداشتم. معادل‌های انگلیسی این یادداشت

را از دیگر نوشته‌های منطق جدید که در اختیار دارم استخراج کرده‌ام.)

غالباً با آن آشنا هستیم و قرن‌ها در نوشته‌های منطقی و فلسفی معمول بوده‌اند در این کتاب فراوان دیده می‌شود و نمایشگر وجوه اشتراك منطق‌صوری با منطق ارسطویی یا منطق اسلامیت که دانشمندان ایرانی در پدید آوردن و رواج دادنش سهم بسزائی داشته‌اند. نمونه‌های زیر معرف اینگونه واژه‌ها هستند: ذات - معنا - مجاز - قیاس - استنتاج - استقراء - موجه - سالبه - ضدین - نقیضین - مانعة الجمع - مانعة الخلو ... و مانند اینها.

کسانی که این کتاب را نقد کرده‌اند یا خواهند کرد باید توجه داشته باشند که اصولاً این کتاب برای مبتدی نوشته شده است نه متخصص (نوع سؤالات و تمریناتی که در پایان هر فصل آمده است مؤید این مطلب است) و گذشته از این، روی سخن مترجم هم در درجه اول با منطق‌دانانی است که با ریاضیات مأنوس نیستند چنانکه وی در صفحه ۷۶ نوشته است: «... در بیشتر کتابهای منطق‌صوری نموداری ... چنین جمله‌ای که صورت قضیه را دارد ولی حاوی اقلاً یک متغیر است به نام (سازه قضیه)^۱ خوانده می‌شود اما این اسم چندان مناسب نیست و در نزد منطق‌پایانی که آشنائی کامل به ریاضیات نداشته باشند مفهوم روشنی ندارد ... ما در این کتاب برای احتراز پاره‌ای اشتباهات بجای آن اصطلاح «صورت خیریه» را اختیار کردیم.» شاید به پیروی از این هدف بوده است که مترجم گاهی تقارن لغوی را بر دقت ریاضی مرجح داشته است بطوریکه هر جا لازم دانسته یا ملایم طبع خواننده احتمالی تشخیص داده است ترجمه آزاد را برگزیده است چنانکه بقرینه با «مسور کلی»^۲ برای رسانیدن مفهوم متقابل اصطلاح «مسور جزء» را بکار برده است حال آنکه ممکن است دیگری عبارت انگلیسی را لفظ به لفظ برگرداند و بجای «مسور جزئی» اصطلاح «مسور وجودی»^۳ را اختیار کند. شك نیست که اینگونه ترجمه‌های آزاد که با الگوی منتخب مترجم هم آهنگ است خللی به معنا وارد نمی‌کند و موجب «درهم ریختگی» نمی‌شود.

من هم مانند بسیار کسان دیگر جزئی از در آمد ناچیز ماهیانه خود را بخرید کتاب و مطبوعات مختلف اختصاص داده‌ام. پیش از آنکه تصمیم بخریدن یا تهیه کردن کتابی بگیرم انتقاد یا تقریظ نقد گرانرا می‌خوانم و تاجائی که منطقی و ملائم عقل سلیم باشد بدان توجه می‌کنم و از آن الهام می‌گیرم. اینکه عرض می‌کنم تاجائی که منطقی و مطابق عقل سلیم باشد بدین سبب است که ارزشیابی و

(دلیل انتخاب سازه بجای تابع 1- Function of Proposition

در صفحه ۳۱۲ آمده است)

2- Universal Quantifier,

3- Existential Quantifier

نقد صحیح و دقیق دانشمند و آثار علمی او، برخلاف وزن کردن يك قطعه فلز در ترازوئی حساس، کاریست بسیار دشوار به درجه‌ای که هر گز در شرایط کنونی نمی‌توان نظر و عقیده منتقد - حتی منتقد بسیار متبحر و مطلع را بدون چون و چرا پذیرفت. همه می‌دانیم روی اوراق امتحانات نهائی پاستور نوشتند شاگرد متوسطی است و در شیمی استعدادی ندارد؛ اکتشافات پاستور در شیمی آنچنان ارزشمند بوده و هست که هنوز بشریت خود را مدیون آن مرد می‌شناسد!...

وقتی که استادان شخصی مانند لوئی پاستور تا این حد ممکنست در ارزشیابی خود دچار اشتباه بشوند بنده و دیگران باید دقت بیشتری بکنیم تا ارزشیابی و انتقادمان دست کم غیر منطقی، بی‌اساس و متناقض نباشد. مثلاً گویا آقای ضیاء موحد در انتقاد از کتاب «منطق سمبلیک» نوشته اند^۱ که این دومین کتابیست که با فاصله چهارده سال از کتاب «مدخل منطق صورت» تألیف آقای دکتر غلامحسین مصاحب منتشر می‌شود. تا آنجائی که نگارنده این سطور مطلع است کتابهای دیگری در این مدت منتشر شده است که موضوع آنها اساس محتویات منطق علامتی را تشکیل می‌دهد و از این جهت با موضوع ایندو کتاب مرتبط است اگرچه در عنوان آنها واژه «منطق» وجود ندارد؛ یکی «توپولوژی» است که بر نظریه مجموعه (یا طبقه) مبتنی است و مؤلف آن آقای وازگن او انسیان است و عنوان کتاب دیگر «روش تحقیق» است که قسمت اعظم آن به بحث در منطق علامتی اختصاص دارد و مؤلف آن آقای دکتر عباسقلی خواجه نورست. اندکی پائین‌تر مرقوم داشته‌اند که «ترجمه این کتاب (منطق سمبلیک) گذشته از عربی زدگی آن که گاهی به حد افراط می‌رسد اصولاً ناقص است». نگارنده نمی‌تواند متوجه نشود که عنوان کتاب «مدخل منطق صورت» که مورد ستایش منتقد محترم است از سه واژه عربی تشکیل یافته است که یکی از آنها، یعنی «مدخل»، در ادبیات امروزی ما به معنایی «سرآغاز» یا «پیش‌آموز» یا «مقدمه» بندرت معمولست ولی در ادبیات اسلامی قدیم مخصوصاً در ادبیات عرب تداول داشته‌است مثلاً دو کتاب «المدخل الی علم العدد» ترجمه ثابت بن قره‌الحرانی. آیا باید بدین علت به «مدخل منطق صورت» ایراد گرفت و نسبت «عربی زدگی» به مؤلف آن داد؟ مسلماً خیر. شاید بگویند که منوچهر بزرگمهر در آوردن واژه‌های عربی زیاده روی کرده است. در ابتدای این مقاله تعدادی اصطلاحات بامعادل

۱- کلمه «گویا» را بدین علت بکار می‌برم که اصل انتقاد را ندیده‌ام. فقط قسمت یا تمامی انتقاد را که مجله سخن در صفحات ۱۵-۱۴-۶ خود نقل کرده بود خواندم و مطالب بالا را از این مجله اقتباس کرده‌ام.

انگلیسی آنها مذکور افتاد. این واژه‌ها و اصطلاحات جز در پاره‌ای از موارد ترجمه لفظ به لفظ هستند، تمام آنها فصیحند، کمتر در گفتگوی روزانه بکار می‌روند و با ادبیات اصیل و قدیم علمی ما مرتبطند. از هر کسی که بتواند با رعایت دقیق ضوابطی که بر شمر دم برابر فارسی برای آنها پیدا و پیشنهاد کند شخصاً سپاسگزار خواهم شد.

اشاره‌ای که به نقایص و معایب کرده‌اند مبهم و نارساست و خواننده نمی‌تواند از آنها استفاده کند و نواقص را در کتاب خود مرتفع سازد و تصحیح لازم را به عمل آورد. مثلاً نوشته‌اند در صفحه ۷۶ سطر ۶ و ۷ پرانتزها مقدم و مؤخر شده‌اند. بنده در سطرهای شش و هفت (از بالا به پائین شمر دم) پرانتزی ندیدم که ترتیب آنها را اصلاح کنم.

در پایان مجدداً خاطر نشان می‌کنم که نقد کردن و ارزشیابی آثار علمی کاریست خطیر و هر کسی که این وظیفه دشوار را به عهده می‌گیرد در خور همه گونه تشویق و سپاسگزار است مخصوصاً از طرف خوانندگان چون مخلص که از کوششها و رنجهای آنان بر خوردار بوده و هستم. وقتی می‌بینم که گاهی این دوستان نا آشنا کار نقد آثار علمی را بیش از اندازه آسان می‌گیرند و نا آگاهانه و بدون غور و استقصا در باره آنها مطالبی می‌نویسند که ممکن است موجب گمراهی کسانی شود یا خدای نخواستہ در ذهن کسان دیگر شبهه را القاء کند که غرض و سوء نیتی در کار است ناگزیر می‌شوم، با وجود اکراهی که در این کار دارم، خیر خواهانه تذکراتی عرض و رعایت حال خوانندگان ناشناخته را استدعا کنم که خود بنده یکی از آنان هستم. درباره خوانندگان که می‌شناسند، دوستان نویسنده و نقد کننده مختارند پیشنهاد فردریش نیچه را که در زیر می‌آورم بپذیرند یا نپذیرند:

«کسی که خواننده را می‌شناسد دیگر برایش کاری نمی‌کند».

« Wer den Leser kennt, der tut nichts mehr für den Leser »

(Vom Lesen und Schreiben; Also Sprach Zarathustra)

آذرماه ۱۳۴۹

جلال‌الدین توانا

نگاهی به مجلات

۱- ادبیات معاصر

«ملینا» زنی جوان و با احساس که در سن بیست و چهار سالگی گرفتار ازدواجی ناخواسته بود، بسیاری از زوایای روح کافکا را برای خواننده روشن می‌کند. «آبنوس - دفتر سوم = پائیز ۴۹»

متن کامل مقدمه ژان پل سارتر بر کتاب «چهره استعمارگر، چهره استعمار زده» اثر آلبر مرمی نویسنده تونس از مطالب جالب این شماره است. این کتاب که بزودی از طرف انتشارات خوارزمی انتشار خواهد یافت همانطور که از نام آن پیداست بررسی و کاوش است در روابط و خصائل «استعمارگر» و «استعمار زده» از نظر گاهی تازه و بینش علمی و موشکافانه.

ژان پل سارتر درباره این نویسنده چنین اظهار عقیده کرده است:

«این نویسنده، تونس قبالاً در کتاب مجسمه نمکی دوران تلخ جوانی خود را شرح داده است.» «خود او کیست، استعمارگر؟ یا استعمار زده؟ خواهد گفت، نه اینم و نه آن!» «شاید شما بگوئید هم اینست و هم آن... نتیجه در هر حال یکسان است.» «ممی» خود جزو گروههای بومی ولی غیر مسلمان است با موقعیتی کم و بیش

«انسان امروز، يك اكثريت خاموش» متن گفت و شنیدی است با علی اصغر حاج سید جوادی. در مقدمه چنین آمده است «پرسشها، همانطور که خواهید دید، آنگونه طرح شد که نه اهمیت امروز، نادیده گرفته شود و نه ارج بخشی درازی از زمان، یعنی که همان داشتن دید «تاریخی» از هر قضیه را کوشش کردیم در پرسشها بگنجانیم، تا کجا توانستیم؟ شش پرسش بود چهار تایش در این شماره می‌آید. روال معمول مصاحبه کنار گذاشته شد، یعنی مباحثه نبود، آگاه شدن از عقاید ایشان را در يك محدوده‌ی وسیع جالب‌تر از قطع و وصل داریم سخن، و در آخر بدون نتیجه دانستیم، تمام حرفها بر نواری ضبط شد. شیوه گفتار به شیوه نثر بدل گشت و آنگاه آماده برای چاپ شد.»

«نامه‌هایی به ملینا» ترجمه عبدالحسین رفعتیان.

«ملینا» مترجم بعضی داستانهای کافکا بود و همین سبب آشنائی آنها و بوجود آمدن عشقی شورانگیز شد عشقی که سرانجام به نومییدی و زجر منجر گشت. مکاتبات عریان و نافذفرانسی کافکا با

بهتر از گروه استعمار زدگان و
برکنار از گروه استعمارگران «

«نکین-شماره ۶۸۵-سال ششم-دیماه ۴۹»

«سخنی چند درباره ادب و هنر» از
ضیاءالدین سجادی - «حافظ چندین هنر»
از باستانی پاریزی، فرهنگ پیشه‌ها و
راهنمایی‌هایی برای تدوین آن، از محمد
جعفر محبوب. «درک هنری و مردم» از
غلامعلی همایون. مساوی دومین قسمت
تصنیف، کهن‌ترین پیوند شعر و موسیقی از
حسینعلی ملاح، در این بخش از سرودهای
مذهبی و سرودهای رزمی و یا رسمی در
ایران قدیم سخن رفته است.
«هفت هنر- شماره ۴ - پائیز ۴۹»

«آبر کامو» از «کانو کروز، او بر این»
ترجمه عزت‌الله فولادوند فصلی از کتابی
است به همین نام که در سری کتابهای جدیدی
به نام «پیشروان، اندیشه‌های نو» منتشر
خواهد شد.

«حافظ قرآن یا قوال» مقاله‌ایست
از پر توعلوی و در حقیقت رد و اعتراض است
بر مقاله باستانی پاریزی که زیر عنوان
«حافظ چندین هنر» در شماره چهارم
مجله «هفت هنر» آمده است. «میشل ده‌ئون»
از محمد تقی غیائی، شرحی درباره سالتیکف
شچدرین و اشعاری از محمود کیاوش و

۲- داستان و نمایشنامه

«مادموازل هاننا» از میشل ده‌ئون،
ترجمه محمد تقی غیائی.
«چگر خوار» نوشته گریس اوگوت
نویسنده معروف افریقائی ترجمه بابک
قهرمان «اهل قره‌داغ» از ناصر خاکی قسمت
هشتم از نمایشنامه «دیوانه شایو» از ژان
ژیرود و ترجمه هوشنگ کاوسی
«نکین- شماره ۶۸۵- سال ششم- دیماه ۴۹»

«نام ... شهرت ... شماره نمایشنامه»
نوشته مهشید امیرشاهی. داستانهای
«دستخط خدا» و «پایان» از جرج لوئی
بورگس.
داستان «او که گوشتش از گوشت من
و استخوانش از استخوان من است چرا
با من نمی‌گوید» از برنارد مالامود.
«آبنوس- دفتر سوم - پائیز ۴۹»

۳- تئاتر و سینما

زمینه‌های هنرچه اختلافات آنها با سینما
و چه در وجوه تشابه آنها توجه شده است.
«سینما ناطق، کمال یا زوال هنر»
سینما ترجمه مقاله‌ایست از نویسندگانی
چون س-م آیزنشتاین- وی- پودوفکین-
گ- و الکساندروف که در تاریخ ۲۵
اوت ۱۹۲۸ در مجله Zhiwikusstua
در لنینگراد چاپ شده است و به‌الآخره

«سینما یک هنر» ترجمه فصلی است
از کتابی به همین نام اثر: «رالف استیفنسون»
و «جی-آر-دبریکس» دو تن از فیلم‌شناسان
انگلیس.

آنطور که از مقدمه کتاب معلوم می‌شود
هدف نویسندگان تحلیل تکنیک‌های
سینما و تفاوت صحنه‌های روی پرده با
«واقعیت» است. و در این باره به تمام

«آلفرد هیچکاک و تجربه‌ی طناب» ترجمه‌ی قسمتی از گفتگوی هیچکاک است با «فرانسوا تروفو» درباره‌ی فیلم «طناب» ترجمه‌ی این گفتگو از سیاوش فرهنگ است. «موج» از حسن بنی‌هاشمی نوشته‌ای است برای فیلم «لوئیس بونوئل و سگ اندلسی» ترجمه‌ی حسن بنی‌هاشمی مطلبی است درباره‌ی سگ اندلسی نخستین فیلم بونوئل. این فیلم در ۱۹۲۸ ساخته شده است. در پایان ترجمه «سگ اندلسی» هم آمده است.

«میزانسن» نمایش «خدائی» کارگردان. شکل منظم تر و مفصل تر متن است که پروین دوائی «پیام» در ۲۲ مهر ماه ۴۹ در دانشگاه پهلوی شیراز ایراد کرده است «یادداشت فیلم» نقدهائی است از شمیم بهار درباره «شناگر» - کارگردان فرنگ پرری - سیاوش فرهنگ «رضامو توری» کارگردان مسعود کیمیائی.

و یادداشت‌های کوتاهی از فرزین درباره «پارتی» کارگردان - بلیک ادواردز «سازش» کارگردان - الیا کازان. «هزار چهره» کارگردان - جک اسمایت در پایان، فیلمهائی که در شیراز در انجمن فیلم نمایش داده شده ارزیابی شده است «کتاب سینما - شماره دوم - آذر ۴۹»

«تئاتر اجتماعی و اکبررادی - ارثیه ایرانی و اجرایش» بررسی و کاوش است در باره نمایشنامه «ارثیه ایرانی» اثر اکبررادی.

«سینمای تجربی - چهره دیگر سینمای ایران» یادداشتی است از بصیر نصیمی، در باره نمایش فیلمهای تجربی که در ماه گذشته سینمای آزاد با همکاری کارگاه

مطلبی از جولیان بک زیر عنوان «تأثر زنده» که به وسیله عبدالحسین رفعتیان به فارسی برگردانده شده است. «آبنوس - دفتر سوم - پائیز ۴۹»

«یک بیانی» از این نشاتین» این مقاله را این نشاتین در خلال دیداری کوتاه از برلین در زمان موفقیت «پوتمکین» در آن دیار و سه سال بعد از ظهور مانیفست او درباره «پیوند نماها» به سال ۱۹۲۶ برای روزنامه‌ای در برلین نوشته است.

«یک مرد - یک سناریو» عنوان گفتگوئیست با ساتیاجیت رای، فیلم‌سازی از سرزمین تاگور. مشهورترین فیلم او همان فیلم اولش «پاترپانچالی» است. گفتگوی ترجمه شده از مجله Sight And Sound است، و به خاطر بیان انگیزه و چگونگی شروع کار و موفقیت یک هنرمند در سینما اهمیت بخصوص دارد. «حرفهائی درباره‌ی نوشته‌های سینمایی

و پدیدیده‌ای فجیع در ایران به نام انتقاد فیلم» انتقادی است جالب و خواندنی بر منقدان حرفه‌ای برخی از مطبوعات ایران. در این مقاله بهمن طاهری با چاپ اصل یکی، دو نقد که در مجله‌های هنری خارج چاپ شده و آنچه که منتقدین در مطبوعات وطن به نام خود درج کرده‌اند پرده از روی حقایق بالا زده و میج بسیاری را گرفته است در پایان مقاله چنین آمده است «در چنین وضعیتی، آیا باید انتظار داشته باشیم که آن شبه منتقد فیلم‌ساز به تعفن آلوده شده بتواند نقد واقعی بنویسد و به غنی‌تر کردن فرهنگ و بینش سینمایی دیگران کمک کند؟ و آیا باید انتظار داشت که نقد نویسی چیزی باشد بالاتر و پیشرفته‌تر از دیگر شئون فرهنگی محیطمان؟»

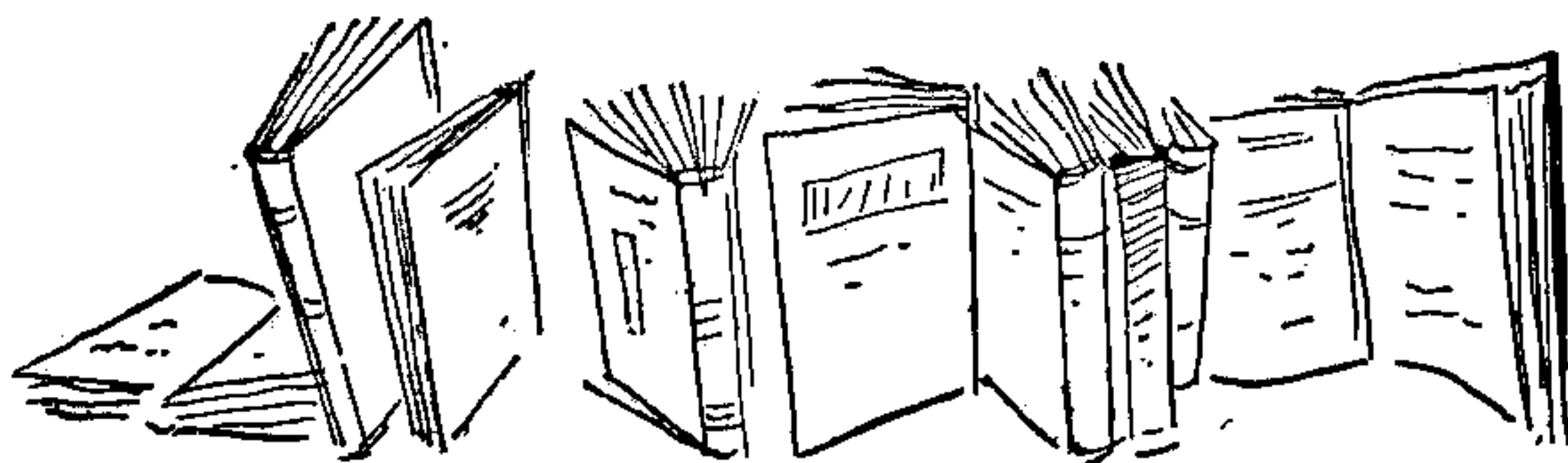
نمایش، سه شب متوالی به تماشای عموم گذاشت.
«نگین» - شماره ۶۸ - سال نهم - دیماه ۴۹
«جنبه‌های نمایشی در شاهنامه» از خلیل موحّد دیلمقانی «ره آورد شیراز» از ایرج زهری.
«هفت هنر» - شماره ۴ - پائیز ۴۹

۴- زبان و زبان شناسی

«آینده زبان فارسی» از امیرعباس هویدا - «زبان فارسی در برابر تحول صنعتی از شاپور راسخ» - «زبان فارسی در راه سرنوشت» از محمد محیط طباطبائی.
«راهنمای کتاب» - شماره ۸-۹-۱۳ - آذر ۴۹
«اهمیت زبان پارسی از لحاظ علوم اجتماعی» از حمید عنایت.
«نگین» - شماره ۶۸ - دیماه ۴۹
«متن پارسی از قرن چهارم هجری» «احمد علی رجائی بخارائی» نقد و بررسی از علی رواقی «مسافرت در ارمنستان و ایران» ترجمه علیقلی اعتماد مقدم
«راهنمای کتاب» - شماره ۸-۹-۱۳ - آذر ۴۹
نقد و بررسی از ایرج وامقی «صور و اسباب در شعر امر و زایران» اسماعیل نوری علاء نقد و بررسی از ابراهیم پاشا «سفرنامه» میرزا صالح شیرازی «اسماعیل رائین و محمد شهرستان» نقد و بررسی از محمد اسدیان «تاریخ تذکرة‌های فارسی» احمد گلچین معانی نقد و بررسی از محمدجعفر محبوب «مجموعه سخنرانیهای» کانون فرهنگی ایران جوان نقد و بررسی از سید محمد علی جمالزاده «تاریخ اقتصادی و اجتماعی ایران و ایرانیان از آغاز تا صفویه» «عدنان مزارعی» نقد و بررسی از غلامرضا سلیم.
«راهنمای کتاب» - شماره ۸-۹-۱۳ - آذر ۴۹

۶- زمان و ویژه برتر اندر اسل

در این ماه شماره پنجم «زمان» زیر نظر مصطفی رحیمی منتشر شد. این شماره ویژه «برتر اندر اسل» است و محتوی مطالبی
است پیرامون زندگی و آثار و اندیشه و فلسفه راسل.....
محمود - نقیسی



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.

است ترجمه آنرا کیوان به عهده داشته و
نقاشیها هم از راند مک مالی است .

سیری در جهان دانش

ترجمه دکتر محمد رضا غفاری - ۲۷۶
صفحه - قیمت ۱۴۰ ریال ناشر کتابفروشی
دهخدا .

در این کتاب ترجمه مقالاتی درباره
علوم و از آن جمله هیئت و نجوم، زمین شناسی،
خاک شناسی، جانور شناسی، دندان پزشکی
و... دیده می شود.

علی و حسین دو قهرمان اسلام

تألیف گابریل اتکری - ترجمه فروغ
شهاب - ۳۲۲ صفحه - قیمت ۱۷۵ ریال
- ناشر زوار -
ظهور پیغمبر اسلام و جانشینان اولیه
او و وقایع صدر اسلام از جمله مطالب این
کتاب است .

التنبیه والاشراف

تألیف ابوالحسن علی بن حسین
مسعودی - ترجمه ابوالقاسم پاینده - ۴۵۲

پس از مرگ ماهیها

مجموعه داستان - از ژیل سازه کار -
۲۱۲ صفحه - قیمت ۱۵۰ ریال - ناشر
انتشارات امیر کبیر .

در این کتاب بیست داستان کوتاه از
نویسنده چاپ شده است .

داستانهای آقای کوینر

اثر برتولد برشت - ترجمه سعید
ایمانی - ۷۲ صفحه - قیمت ۳۰ ریال -
ناشر انتشارات پیام .

در این کتاب برشت نخواست است
داستانی را شروع کند و طی آن تزیینات
متفاوتی را ارائه دهد بلکه او افسانه
یا داستانی را جستجو می کند و بر اساس
آن تزیینات را ارائه می دهد که قبلاً آنرا در
فکر فلسفی خود آماده کرده است.

دختر آسیابان

داستان مصور برای کودکان - ۱۸
صفحه - قیمت ۳۰ ریال - ناشر سازمان
بامداد .

نویسنده این داستان الیزابت وب

صفحه - ناشر بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
این کتاب که در سری مجموعه ایران
شناسی منتشر شده حاوی مطالبی آموزنده
برای دیوانیان است .

اپریک تحلیل تاریخی

اثر: سراد وارد. دنت. ترجمه د کتر
محمود جزایری ۱۸۸ صفحه - قیمت ؟
ناشر امیر کبیر .

در این کتاب خواننده با نقش اپرا
در اجتماع قدیم و جدید و اپراهای معروف
آشنا می شود .

نگارش پارسی

بکوشش جواهری وجدی - ۲۲۰
صفحه - قیمت ۵۰ ریال - ناشر مطبوعات
عطائی .

این کتاب شامل مباحثی است درباره
فن نویسندگی، تاریخ ادبیات، مشاعر،
اطلاعات ادبی و اشعار گوناگون .

اصول الکتروکاردیوگرافی

در تشخیص بیماریها - تألیف
پروفسورم - جی - گلدمن ترجمه ناصر
سیم فروش ۳۹۶ صفحه - ناشر ابوالحسن
مروج - قیمت ؟

در این کتاب نکات بالینی علم الکترو
کاردیوگرافی و اصول علمی تفسیر منحنی -
های قلب بررسی شده است .

غزل معاصر ایران

به انتخاب محمد عظیمی - ۳۲۹ صفحه -
قیمت - ۸۰ ریال - ناشر انتشارات رز -
در این دفتر نمونه هایی از اشعار
۲۳ تن شاعران معاصر ایران آمده است
و در مورد بقیه شاعران انتخاب کننده گفته

است ممکن است شاعرانی باشند که آثارشان
در دفتری جداگانه یا در مطبوعات و
نشریات این روزگار هنوز منتشر نشده باشد
که ما را از شعرایشان اطلاعی در دست
نیست ؟

چکیده احساس

اثر: رضا سبحان - مجموعه شعر -
۲۶۴ صفحه - ارزش ۱۵۰ ریال، ناشر
کتابخانه سنائی .

شاعر بطوریکه در مقدمه کتاب
می نویسد در این دفتر سکوت را می شکند
و به ندای دل بی تاب و درد آشنای خویش
پاسخ می گوید و ورق های از دیوان خویش را
که نشانه ای از ناله ها و فریادهای اوست
«چکیده احساس» نام نهاده و به دست
خواننده می سپرد .

شیخ نشینهای خلیج فارس

تألیف پیروز مجتهد زاده - ۲۱۶
صفحه - بها ۷۰ ریال - ناشر مطبوعات
عطائی .

در این کتاب اوضاع جغرافیائی،
تاریخی، اقتصادی و سیاسی خلیج فارس و
شیخ نشینهای آن مورد تحلیل و بررسی
قرار گرفته است .

گلین

نوشته ارو نقی کرمانی - داستان بلند -
۴۶۷ صفحه - بها ۲۲۰ ریال - ناشر
امیر کبیر .

چاپ اول این داستان در اطلاعات
هفتگی قبلا منتشر شده است .

سخنی چند درباره خداشناسی

تنظیم و تهیه سید رضا برقی - محمد

تحلیل دموکراسی در آمریکا

نوشته آلکسی دو توکویل - ترجمه رحمت‌الله مقدم - ۸۱۵ صفحه - قیمت ۴۵ تومان - ناشر کتابفروشی زوار.

مطالب این کتاب نتیجه کوشش و مجاهدت‌های مردم متفکری است که می‌خواست در دنیای جدید اصولی به دست آورد تا به مدد آن بتواند در راه تجدید بنا و نو ساختن دنیای قدیم قدم بگذارد.

منتخب قابوس نامه

تألیف عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر بن زیار به اهتمام و تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی - ۲۷۱ صفحه - قیمت ۲۰ تومان - ناشر بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

قابوس نامه یکی از آثار بسیار ارجمند زبان فارسی در قرن پنجم هجری است که با نثری شیوا و ساده و روان نگارش یافته است کتاب مورد بحث منتخبی است که به منظور سهولت استفاده دانش‌آموزان و دانشجویان تهیه شده است.

توپاز

نوشته لئون اوریس - ترجمه دکتر سیروس پزشکی - ۳۵۱ صفحه - بها ۱۸۰ ریال - ناشر امیرکبیر.

در این کتاب خواننده با سازمانی جاسوسی آشنا می‌شود که بعقیده نویسندگان وقایع مهمی را در جهان امروز هدایت و رهبری کرده است که از آن جمله بحران موشکی کوبا، موضوع کانال سوئز و خرابکاری در پیمان ناتو است.

جواد باهنر علی غفوری - ۱۱۲ صفحه - از انتشارات وزارت آموزش و پرورش با همکاری اقبال.

مباحث این کتاب توضیحاتی است در باره راههای اثبات خدا برای تدریس در دبیرستانها.

داستانهای و قصه‌ها

نوشته مجتبی مینوی - ۲۷۹ صفحه - بها ۱۳۵ ریال - ناشر انتشارات خوارزمی. مطالب این مجموعه نمونه‌هایی است از ادبیات مشرق و مغرب که به طریق ترجمه اقتباس و تلخیص و یا تجدید تحریر قبلاً در مجلات معتبر فارسی چاپ شده است.

ای زندگی

منظومه شعر از دکتر رکنی جلیلی - ۶۳ صفحه - بها ۳۰ ریال. در مورد اشعار این مجموعه مصنف می‌نویسد: «بر من حورده می‌گیرید که چرا اشعار این منظومه همگی بجز ابتدا و انتها در امریکا سروده شده است و شاید بویی از زندگی ایرانی نداشته باشد، ظاهراً صحیح است ولی مگر چه فرق می‌کند مردم آنجا از ماشین رنج می‌رند و مردم ما از بی‌ماشینی.»

دکتر کنوک

یا پیروزی علم پزشکی - نوشته ژول رومن - ترجمه محمد قاضی - ۱۳۳ صفحه - بها ۵۰ ریال.

این کتاب ترجمه نمایشنامه‌ای است در سه پرده که اولین بار در سال ۱۹۲۳ در پاریس بر روی صحنه آمده است.

معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان

اثر : دونالد ویلبر - ترجمه دکتر
عبدالله فریار - ۲۲۸ صفحه - با نضمام
تصاویر - ناشر بنگاه ترجمه و نشر کتاب -
بها ۳۸ تومان .

در این کتاب خواننده با سبک معماری
ایران در دوره ایلخانان با ارائه نمونه
هائی آشنا می شود .

شیر و جادوگر

نوشته سی . اس لوئیس - ترجمه
اسماعیل سعادت - ۱۹۲ صفحه - قیمت با
جلد سلوفان ۱۶ تومان - ناشر انتشارات
امیر کبیر .

این کتاب داستان بلندی است که
نویسنده آن عقیده دارد هم برای کودکان و
هم برای بزرگسالان خواندنی است .

طب الصادق (چاپ پنجم)

تألیف محمد خلیلی ترجمه و شرح
از امیر صادقی تهرانی ۱۷۹ صفحه - بها
۵۰ ریال - ناشر مطبوعات عطائی .
در این کتاب خواننده ضمن اطلاع
از بیماریهای جسمی و روحی و درمان آنها
و خواص اکثر گیاهها با پاره ای از معلومات
که برای زندگانی شبانه هم مفید فائده
است آشنا می شود .

ایوانف

اثر : آنتوان چخوف - ترجمه سعید
حمیدیان - ۱۴۵ صفحه - بها ۵۰ ریال -
ناشر انتشارات پیام .

این کتاب شامل نمایشنامه ایست در
چهار پرده .

بر بام گرد باد

دفتری از شعرهای اسماعیل خوئی -
۱۰۱ صفحه - بهاء ۳۰ ریال - ناشر
انتشارات رز .

و اینست قطعه کوتاهی از این دفتر
با نام «کودک» .

از تو تا من هزار دره ره است .
من به راز شنفته می مانم .
توبه شعر نگفته می مانی .

حاجی بابا اصفهانی

نوشته جیمز موریه - به تصحیح سید
محمد علی جمائزاده - ۳۸۶ صفحه - قیمت؟
ناشر امیر کبیر .

مصحح در مقدمه مفصل خود بر این
کتاب کوشش کرده است و موضوع را توضیح
دهد و اثبات کند اول اینکه نویسنده کتاب
حاجی بابا جیمز موریه بوده و دوم آنکه
اولین مترجم آن بزبان فارسی میرزا
حبیب اصفهانی . ولی آنچه را فراموش
کرده است متذکر شود اینکه آنچه بنام
ترجمه ایشان تصحیح کرده اند کتابی است
اصولاً تألیف میرزا حبیب اصفهانی نه ترجمه
ایشان چون کسانی که متن انگلیسی این
کتاب را خوانده اند بخوبی درک خواهند
کرد که مترجم تا چه حد دست به تألیف
زده است تا ترجمه .

احمد سمیعی (ا. شنوا)

فرمانش بر سران

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 کنند
 و ساعت ۱۲:۴۵ دقیقه همانروز وارد لندن شوند
 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 - روم - ژنوپ فرانکفورت

هامبورگ - پاریس - لندن - بغداد - کابل

کراچی - بمبئی - امپهان - شیراز - آبادان

کویت - بندرعباس - دوحه - دهران

دوبی - ابوظبی - بو شهر - اخوان خازند

ریخت - رافیس - ام‌ریز - درخانیه - مشهد

یزد - کرمان - زاهدان

هواپیمائی ملی ایران «هما»





شرکت سهامی بیمه ملی
خیابان شاهرضا - نبش ویلا

تلفن ۶۰۹۴۱-۶۰۹۴۵

تهران

همه نوع بیمه

عمر - آتش سوزی - باربری - حوادث - اتومبیل و غیره

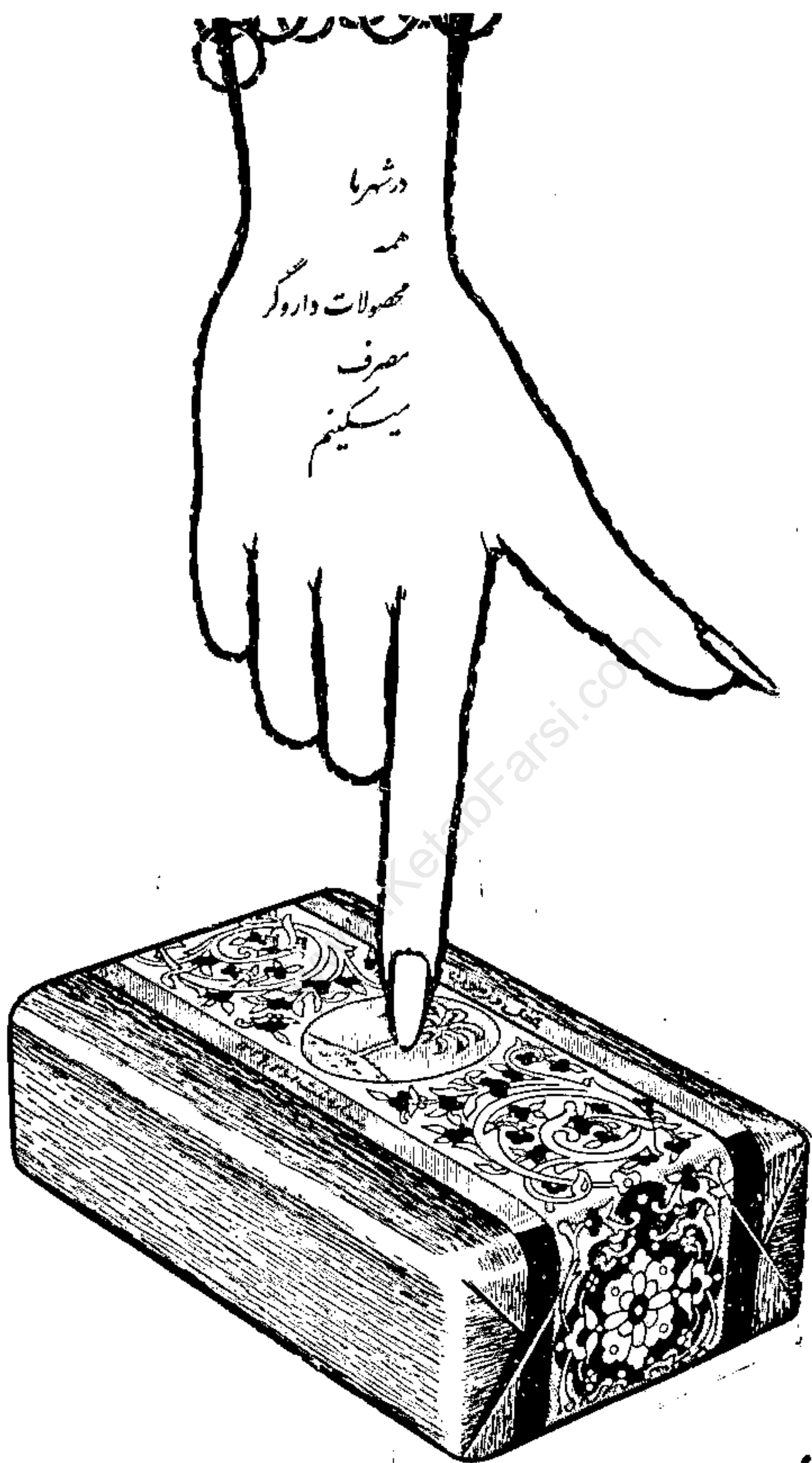
شرکت سهامی بیمه ملی تهران

تلفنخانه : ۶۰۹۴۱-۶۰۹۴۲-۶۰۹۴۳-۶۴۶۳۳-۶۴۶۶۱

مدیر فنی : ۶۰۱۶۶ قسمت تصافات : ۴۹۱۱۸ قسمت باربری : ۶۰۱۹۸

نشانی نمایندگان

۲۴۸۷۰-۲۳۷۹۴	تلفن	تهران	آقای حسن کلباسی :
۴۲۱۷۵-۶۹۰۸۰	تلفن	تهران	دفتر بیمه پرویزی
۳۱۲۹۴۵	تلفن	تهران	آقای شادی :
۶۲۹۶۷۳	تلفن	تهران	آقای مهراوان شاهکادیان :
خیابان فردوسی		خرمشهر	دفتر بیمه پرویزی :
سرای زند		شیراز	دفتر بیمه پرویزی :
فلکه ۴۴ متری		اهواز	دفتر بیمه پرویزی :
خیابان شاه		رشت	دفتر بیمه پرویزی :
۶۲۳۲۷۷	تلفن	تهران	آقای هانری شمعون :
۷۵۸۴۰۷	تلفن	تهران	آقای لطف الله کمالی :
۶۲۲۵۰۷	تلفن	تهران	آقای رستم خردی :



در شهر
محصولات داروگر
مصرف
میکنیم

صابون نخل و زیتون داروگر



محصولات داروگر در خدمت بهداشت و زیبایی شما

میمون برهنه

اثر جاویدان

دسموند موریس

ترجمه

مهدی تجلی‌پور

این کتاب در مدت کمتر از یک سال به ۱۷ زبان زنده دنیا ترجمه شده
است و در همان ماه‌های اول تیراژ آن تنها در فرانسه به بیش از
چهل هزار نسخه رسید

مرکز پخش اداره مجله سخن

تهران - خیابان حافظ، پاساژ زمرد

صندوق پستی ۹۸۴ تلفون ۴۱۹۸۶

بهاء ۱۶۰ ریال

دعوت از دانشمندان و پژوهندگان و مترجمان

انجمن فرهنگ ایران باستان بمنظور تشویق و ترغیب دانشمندان ایرانی در امر تحقیق و تألیف مربوط به فرهنگ ایران باستان و ترجمه آثار معتبر و مهم دانشمندان خارجی به زبان فارسی تصمیم دارد همه ساله يك رشته کتاب و رساله در زمینه های مختلف مربوط به فرهنگ و تاریخ و زبانهای ایران باستان آماده و منتشر سازد .

بدین وسیله از همه دانشمندان ایرانی و خارجی و مترجمان دعوت می کند که با شرکت در این کوشش فرهنگی با انجمن فرهنگ ایران باستان همکاری کرده با عرضه آثار خود به انجمن وسیله چاپ و انتشار آنها را فراهم آورند . کتابها و رساله ها و ترجمه ها در کمیسیونهای متشکل از دانشمندان صاحب نظر بررسی خواهد شد و به آنچه مورد پذیرش واقع شود حق التألیف و حق ترجمه هائی بشرح زیر پرداخت خواهد گردید .

۱- حق التألیف يك کتاب از ۱۰۰ تا ۲۰۰ صفحه (بقطع وزیری هر صفحه ۲۳ سطر با حروف ۱۶) ۸۰۰۰۰ ریال

۲- دورساله تحقیقی از ۴۵۰۰ تا ۹۰۰۰ کلمه هر رساله ۳۰۰۰۰ ریال

۳- ترجمه يك کتاب از ۲۰۰ تا ۲۵۰ صفحه ۶۰۰۰۰ ریال

۴- ترجمه دورساله از ۴۵۰۰ تا ۹۰۰۰ کلمه هر رساله ۱۵۰۰۰ ریال

کتاب یا رساله ای که بدین منظور به انجمن ارائه می شود باید مبتکرانه و براساس تحقیق و تتبع کامل تهیه شده باشد و در آن کلیه مآخذ و منابع مورد استفاده با ذکر مشخصات دقیق معین باشد .

کتابها و رساله ها باید در دو نسخه تایپ شده و حداکثر تا پایان اردیبهشت ماه (۱۳۵۰) به دفتر انجمن فرهنگ ایران باستان سپرده شود .

خواستاران می توانند در زمینه تألیف و ترجمه های خود قبلاً با انجمن مشورت کنند .

نشانی - خیابان تلخت جمشید بین ویلا و فیشر آباد کوچه بشارت پن بست

کاوین پور شماره (۵) تلفن ۴۹۸۰۸

سخن

مجله ادبیات و دانش و هنر امروز

جای اداره: تهران، خیابان حافظ، پاساژ زمرد، تلفن ۴۱۹۸۶
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 کارت دانشجویی) دویست ریال
اشتراک خاص یاران سخن (با کاغذ افست و جلد سلاسه) يك هزار ریال

و جوه اشتراك باید مستقیماً به عنوان مجله سخن بوسیله پاك
بیمه یا برات پستی به نشانی دفتر مجله فرستاده شود
یا به حساب شماره ۶۲۶۳۶ بانک ملی ایران شعبه مرکزی منظور گردد
و رسید آن به دفتر مجله سخن ارسال شود

صاحب امتیاز: دکتر پرویز نائل خانلری

طبع و نقل مندرجات و مقالات این مجله بی اجازه ممنوع است
مقاله های رسیده به نویسندگان آنها مسترد نمی شود

از این شماره پنج هزار نسخه روی کاغذ معمولی و یکصد نسخه روی کاغذ
افست صد گرمی 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

لاهور، کوچه خندان، تلفن ۳۱۴۸۸۷

منابع تاریخ و جغرافیای ایران ۳۵

تقویم البلدان

تألیف

أبو الفداء

ترجمة

عبدالمحمد آیتی



بنیاد فرهنگ ایران

۷۱۰ صفحه ، قطع وزیری - جلد زرکوب کالینگور

مرکز پخش : انتشارات بنیاد فرهنگ ایران ، خیابان وصال شیرازی ، نمره ۱۰۲

تلفن ۴۳۳۲۶