

سخن

مجله ادبیات و دانش و هنر امروز

۳

همکاران شماره

هوشنگ ابتهاج - ع. الف. پرواز - پرویز
ناتل خانلری - حسین خدیو جم - محمد روشن -
مهدی زمانیان - احمد سمعی - رضاسید حسینی -
فرهاد شیبانی - قاسم صنعوی - هوشنگ طاهری
حبیب الله قاسم زاده - صالح لطفی - فتح الله
مجتبائی - منوچهر مزینی - جمال میر صادقی -
میمنت میر صادقی - نادر نادر پور - محمود نفیسی

سخن

مجله ادبیات و دانش و هنر امروز

۳

همکاران شماره

هوشنگ ابتهاج — ع. اف. پرواز — پرویز
ناقل خاثری — حسین خدیوچم — محمد روشن —
مهدی زمانیان — احمد سمعی — رضا سید حسینی —
فرهاد شیبانی — قاسم صنعوی — هوشنگ طاهری
حبیب الله قاسم زاده — صالح لطفی — فتح الله
مجتبائی — منوچهر مزینی — جمال میرصادقی —
میمنت میرصادقی — نادر نادرپور — محمود نفیسی

فهرست

صفحه	از	عنوان
۲۱۳	فتح الله مجتبائی	افلاطون و آیین داریوش
۲۲۳	نادر نادرپور	پرواز (شعر)
۲۲۶	هوشنگ ابتهاج	سه شعر کوتاه
۲۲۷	میمنت میرصادقی	خود را به آب بسپار (شعر)
۲۲۹	فرهاد شیبانی	طلوع (شعر)
۲۳۰	ع. الف. پرواز	یاد شهر (شعر)
۲۳۱	پ. ن. خ	نکته‌هایی از خانه فقیر
۲۳۴	ترجمه: مهدی زمانیان	آدمی به نام سیکلر (داستان خارجی)
۲۴۲	ترجمه: منوچهر مزینی	هنرمند و مردم
۲۵۲	جمال میرصادقی	به تماشای شکوفه‌ها (داستان ایرانی)
۲۵۸	ترجمه: صالح لطفی	مروری بر آثار سه تن از فیلم سازان فرانسه
۲۶۶	ترجمه: حبیب الله قاسم‌زاده	يك تحقيق علمي درباره رؤيا
۲۷۶	ترجمه: رضا سیدحسینی	پل والری

در جهان هنر و ادبیات

۳۲۹-۳۸۰

ایران - فرانسه - یونان

کتابهای تازه

۳۳۴-۳۳۰

سخن و خوانندگان

۳۳۶-۳۳۵

نگاهی به مجلات

۳۴۲-۳۴۷

پشت شیشه کتابفروشی

۳۴۵-۳۴۳



www.KetabFarsi.com

سخن

مهرماه ۱۳۵۰

شماره سوم

دوره بیست و یکم

افلاطون و آئین داریوش (۱)

آنچه در اینجا از نظر خوانندگان می‌گذرد بخشی است از رساله‌ای بنام «زردشت و شاهان هخامنشی»، که به زودی از طرف «انجمن فرهنگ ایران باستان» انتشار خواهد یافت. این رساله حاوی بحثی است در باره دین و آئین شاهان هخامنشی و بستگی آن با مزدا پرستی زرتشتی؛ و در ضمن آن برخی از آراء سیاسی و اجتماعی افلاطون با آئین شهریاری ایرانیان مقایسه شده است.

کسانی که تاکنون درباره رابطه مکتب افلاطون با افکار

ایرانی مطالبی نوشته‌اند، همگی بنای کار خود را بر ادبیات دینی زرتشتی، خاصه نوشته‌های پهلوی، قرار داده‌اند، و به آداب «شهریاری» و «منازعات» ایرانیان، که بر نظام طبقاتی آریائی و سنن و آئینهای خاص آن استوار بوده، و خود «فلسفه» ای خاص داشته است، توجه نداشته‌اند؛ و این نخستین بار است که آثار شاهان هخامنشی از این لحاظ بررسی می‌شود.

بخشی از این تحقیق که در اینجا نقل می‌شود مقایسه‌ای است میان فضایل چهارگانه افلاطون، و سخنانی که وی در باره آموزش و پرورش شهزادگان ایرانی می‌گوید، از یکسو، و فضایل و هنرهایی که داریوش در کتیبه‌های خود برای خویش می‌شمرد، از سوی دیگر.

... و بالاخره در اینجا باید سخنی را که افلاطون در رساله «الکیادس اول» (Alcibiades I.122) از قول سقراط درباره تربیت شاهزادگان هخامنشی گفته است، و در آن به اعتقاد آنان به آئین زرتشت اهورامزدا ئی اشاره نموده نقل کرد.^۱ وی می‌گوید:

«پس از آنکه فرزندی در خاندان شاهی زاده شد او را بدست دایگان ناشایست نمی‌سپارند، بلکه بهترین خواجگان و پرورشگران را به تربیت او می‌گمارند، تا در پرورش اندامهای او مواظبت شایسته بجای آورد، و پیکر او به بهترین شکل پرورده شود. این پرورشگران به سبب مهارتی که در کار خود یافته‌اند، دارای مقامی بزرگند. فرزند خاندان شاهی چون به هفت سالگی رسید او را براسب می‌نشانند و به نزد استادان سوارکاری می‌برند و شکارگری می‌آموزند.

در چهارده سالگی او را یکسانی که «آموزگاران شاهی» (basileious paidagōgous) خوانده می‌شوند می‌سپارند. اینان چهارمرد برگزیده‌اند که در میان مردم پارس به برتری بر دیگران معروف‌اند. یکی فرزانه‌ترین (sophōtatos)، دیگری دادورزترین (dikaiotatos)، سیمی پرهیزگار

۱- باید یادآور شد که برخی از محققان در صحت انتساب این رساله به افلاطون تردید کرده‌اند، لیکن ماخذ کهن آن را از آثار افلاطون شمرده‌اند، و پول فرایدلندر صحت این انتساب را مدلل ساخته است:

Friedlander, Paul, *Der Grosse Alcibiades*, I & II, Bonn,

1921-23.

ترین (*sōphronestatos*) و چهارمی دلیرترین (*andreiotatos*) آن مردم است.

نخستین آموزگار، آئین زرتشت اهورامزدائی را، که پرستش ایزدان است بوی می آموزد، و کارهای بایسته شاهی را بدو تعلیم می دهد. آموزگار دوم که دادورزترین کس است به او می آموزد که همواره راست بگوید.

آموزگار سیم که پرهیزگارترین مردم است نمی گذارد که وی مغلوب و دستخوش شهوات خود گردد، و بدو می آموزد که به راستی شاه و آزاده باشد، بر نفس خویش حاکم شود، و بنده خواسته های خود نگردد. آموزگار چهارم که دلیرترین مردم است، دلیری و بی ترسی را بدو تعلیم می دهد و می گوید که اگر وی ترسیده باشد باید خود را بنده بداند.

در گفته افلاطون چند نکته شایسته توجه است. یکی آنکه آئین مزدائی آئین زرتشت خوانده شده، و دیگر آنکه تعلیم این آئین به فرزندان خاندان شاهی، به رهبری فرزانه ترین مغان زرتشتی، واجب بوده است. اما از همه مهمتر آنکه هنرها و فضیلت هایی که افلاطون بایسته شهزادگان ایرانی دانسته است چنان با صفات و هنرهایی که داریوش برای خود می شمارد سازگار و همانند است که گوئی حکیم یونانی در بیان آنها گفته های شاهنشاه ایران را که بر سنگها نقش شده بود، در پیش چشم داشته است.^۱

۱- سخن افلاطون در اینجا با آنچه در کتاب نوامیس (*Laws*, III. 694-5) درباره تعلیم و تربیت شهزادگان ایران می گوید سازگار نیست؛ لکن برای آنکه خصلتهایی بدانگونه که داریوش برای خود می شمرد در شهریاری تحقق پذیرد، آموزش و پرورش بدانگونه که افلاطون بیان داشته است، سخت سازگار می نماید. باید پذیرفت که میان این شرح افلاطون و سخنانی که داریوش درباره خود در سنگنبشته ها می گوید بنوعی رابطه ای بوده است. درباره آشنائی معاصران و شاگردان افلاطون با افکار ایرانی نگاه کنید به:

Bidez et Cumont, *Les mages hellenisés*, paris, 1938, pp. 12ss

Jaeger, W., *Aristotle*, Oxford, 1962, pp. 131-6.

افلاطون در رساله فدروس (*Phaedr*, 258) داریوش را از قانونگذاران

بزرگ جهان شمرده و در کتاب نوامیس (*Laws*, III. 695) سیاست مملکتداری

می‌دانیم که در شهر آرمانی افلاطون، آموزش و پرورش شامل دو بخش بود: ورزش (gymnastikos)، برای پرورش قوای جسمانی، و موسیقی (mousikē)، یعنی همه علوم و هنرها، که «موسه‌ها» - Musae - یادختران نهگانه زئوس، بر آنها نظارت داشتند)، برای پرورش نیروهای ذهنی و خصائل اخلاقی. افلاطون، در قطعه‌ای که نقل شد نیز تعلیم و تربیت شاهزادگان ایرانی را شامل همین دو بخش می‌داند: تا چهارده سالگی پرورشگران شایسته به ترتیب‌اندامها و نیروهای جسمانی آنان گماشته می‌شوند، و از چهارده سالگی به بعد چهار «آموزگار شاهی»، چنانکه بیان آن گذشت، به تعلیم فرزندان خاندان شاهی می‌پردازند. ولی نکته‌ای که شایسته توجه است آنستکه تعلیمات این چهار استاد عیناً همان چهارفضیلتی را شامل می‌گردد که افلاطون در «جمهوریه» (کتاب چهارم) کمال و فرخندگی افراد و بقا و سعادت جامعه را وابسته به وجود آنها دانسته است. این چهار فضیلت عبارت‌اند از «حکمت» (sophia)، «شجاعت» (andreia)، «عفت» (sophrosyne)، «عدالت»

کورش و قوانین داریوش را ستوده است. مجموعه قوانین داریوش که وی خود در کتیبه نقش رستم (DNb, 23-4) از آن به «اندوخته آئین خوب» یا «گنجینه آئین خوب» (h)uradanā ha(m)dugā تعبیر کرده است، در بین اقوام دیگری که تابع حکومت ایران بوده‌اند معروف بوده است. (نگاه کنید به Olmstead, History ... 119-20) و نمیتوان گفت که یونانیان از آن بی‌خبر و حکیمی چون افلاطون که به قانون و سیاست و آداب ملکداری توجه خاص داشته است بدان بی‌اعتنا بوده. آیا نمی‌توان پنداشت که در مجموعه قوانین شاهان هخامنشی دستورهای برای آموزش و پرورش جوانان طبقات مختلف وجود داشته است؟ وجود اینگونه مقررات در آئین نامه‌های هند قدیم (چون آئین نامه مانو Dharmashāstra و کتاب Arthashāstra منسوب به Kautilya وزیر چندهر گوپتا) این حدس را تأیید میکند.

باید یادآور شد که افلاطون در ترجیح یک‌شاهی بر اشکال دیگر حکومت، در تقسیم جامعه به طبقات سه‌گانه، و در قرارداد «حاکم حکیم» در رأس جامعه، بی‌شک بسازمانهای دولتی و اجتماعی ایران نظر داشته است؛ و جزیره افسانه‌ای اتلانتیس (Atlantis) که وی در رساله تیمائوس (Tim. 24) و رساله کریتیاس (Crit. 108-119) توصیف و سازمان اجتماعی و سیاسی آنرا با آتن افسانه‌ای مقایسه کرده است، به عقیده پول فرایدلندر

Friedlander, P., *Plato* New york, 1958, 203-4, 319-20, صورت آرمانی شده شاهنشاهی ایران است.

(dikaiosyne).

داریوش از تندرستی، نیرومندی، و هنرهای خود در سوارکاری و
کمانداری چنین میگوید:

ورزیده‌ام
... yāumainiš amiy u
ta dastaibiya uta pādaibiya asabā هم بدست، هم بپا. سوارکارم،
ra uvāsabara amiy thanuvaniya utha سوارکار خوب. کماندارم،
nuvaniya amiy uta pastiš uta کماندار خوب، هم پیاده،
asabāra ārštika amiy uvārštika هم سواره. نیزه‌اندازم، نیزه‌انداز خوب
uta pastiš uta asabāra uta ūvnara هم پیاده، هم سواره. و هنرهای
tyā Auramazdā upariy mām nīyasaya uta که اورمزدا بمن داده است
و توانسته‌ام که نگهدارشان باشم، بخواست
diš atāvayam bartanaiy vašnā Auramazdāh
اورمزدا هرچه کرده‌ام با این هنرها کرده‌ام،
ā tyā maiy kartam imaibiš ūvnaraibiš aku
که اورمزدا بمن داده است.
navam tyā mām Auramazdā upariy nīyasaya (DNb 40-49)

کاراستاد اول، که «حکیم‌ترین» (sophōtatos) مردمان است، طبعاً
تعلیم «حکمت» (sophia) است، و آن آئین زرتشت اورمزدائی^۱ و پرستش
ایزدان است. افلاطون عبادت را بهترین و شریفترین کارها می‌داند (نوامیس،
Laws IV. 716)؛ زیرا که کمال انسانی نزدیک شدن به صفات و کمالات الهی
است، و آن از این راه حاصل تواند شد. مزداپرستی شاهان هخامنشی برجسته-
ترین خصوصیتی است که در کتیبه‌های آنان به چشم می‌خورد. تنها در سنگنبشته
بیستون نام «اورمزدا» نزدیک به هفتاد بار، و عبارت «به خواست اورمزدا»
(vašnā Auramazdāha) سی و چهار بار تکرار می‌شود. داریوش همواره
خود را پرستنده اورمزدا می‌خواند، و پرستش اورمزدا را سرمایه سعادت هر
دو جهان می‌شمارد:

... hya Auramazda کسی که اورمزدا را پرستش کند

۱- یونانیان مغان ایرانی را «حکیم» (sophos) می‌گفتند. نگاه کنید به،

Bidez et Cumont, *Les mages hellénisés*, p. 93 et note 5,

و مراجعی که در آنجا ذکر شده است.

نیکبختی از آن او خواهد بود،

m yadataiy yānam avahya ahatiya uta jivah

ya uta martahya (DB V. 18-20) هم درزندگی، هم پس از مرگ.

استاد دوم «عادلترین» (dikaioiotos) مردمان است و «راست گفتن» را به فرزندان خاندان شاهی می آموزد.

اما «راست» و «دروغ» در جهان بینی آریائی‌ان قدیم مفهومی بس وسیع‌تر و کلی‌تر داشته‌است که سخن راست و سخن دروغ تنها جزء کوچکی از آن است. rita/ aša/ arta (که امروز برای آن واژه‌ای نداریم) در نظر آریائی‌ان ایران و هند به معنای نظام و آئینی بوده است که سراسر عالم هستی را به هم می پیوسته، و بر همه امور، کلی و جزئی، و بر همه اشیاء، خرد و بزرگ، حاکم بوده است؛ و نظام کلی جهانی (ordre cosmique)، در کیهان بزرگ و در جهان کوچک انسانی (که نموداری از کیهان اعظم تصور می شده است)، نظام طبیعی (ordre physique)، نظام اجتماعی (ordre social)، نظام اخلاقی (ordre moral)، و نظام آئینهای دینی (ordre rituel) همگی جلوه‌های آن در عوالم مختلف بشمار می آمده‌اند. در نظر ایرانیان «راستی» (aršta)، که معنای آن به «عدالت» نزدیک‌تر است تا به «سخن راست»، هماهنگ شدن با نظام اخلاقی و اجتماعی بوده، و ظلم و دروغ (druj/ drauga) شکستن و برهم زدن این آئین.

اینکه افلاطون تعلیم استاد دوم را، که «عادلترین» مردم ایران بوده است «راست گفتن» (aletheuein) شمرده، بی شک «راستی» را به معنایی که گفته شد در نظر داشته‌است^۱. ف. م. کرنفورد همانندی مفهوم rita/ aša (= راستی) هند و ایرانی و dike (= عدالت) یونانی را به روشنی نشان داده است^۲؛ و افلاطون خود (politicus 300c) «قانون» (nomos) را تقلید «حقیقت» (aletheia) می داند، همچنانکه در نظر مردمان هند و ایرانی نیز نظام و آئین اجتماعی جلوه‌ای از آئین و نظام الهی به شمار می رفت؛ و افلاطون (نوامیس Laws V. 730) «راستی» (aletheia) را اصل و سرآغاز همه چیزهای خوب می شمرد، چنانکه در اوستا نیز aša دارنده همه چیزهای خوب (vispavohu)

۱ - پلوتارخوس (Des Iside et Osiride, 46-67) در ترجمه

نامهای امشاسپندان، Aša را «راستی» (aletheia) گفته است.

2- Cornford, F. M., From Religion to Philosophy,

New York, 1957, pp. 172-177.

خوانده شده، واصل و سرچشمه همه نیکیها بشمار آمده است: *vispa vohu aša - cithra* و باز افلاطون گوید (جمهوری *Rip. VI. 490*) که چون راستی (*aletheia*) سالار و رهبر باشد وجود بدی را در پیروان آن تصور نمی‌توان کرد، و این سخنی است که مضمون آن را در همه جای اوستا در باره *aša* و پیروان *aša* می‌توان یافت.^۱

چنانکه گفته شد، *rita/ aša/ arta* آئینی است بی‌زوال و پایدار که دوام و بقای جهان، نظم و صلاح شهر و کشور، و شادی و فرخندگی آدمی در هر دو جهان بسته بدان است. اندیشه راست، گفتار راست، و کردار راست، اندیشه و گفتار و کرداری است که با این آئین هماهنگ باشد، و کسی که اندیشه و گفتار و کردار خود، یعنی جمیع اعمال حیاتی و فعالیت‌های روحی و فکری خود را با این نیروی الهی یکی و موافق سازد، با آن پایدار و بی‌زوال خواهد گشت، و پس از مرگ نیز «به راستی پیوسته» (*ašavan/ artavan*) خواهد بود، چنانکه خشایارشا گوید:

اگر خواهی که در زندگی شاد و پس از مرگ «به راستی پیوسته» (*artava*) باشی، آئینی را که اورمزدانهاد است بزرگ بساز، و اورمزد را پرستش کن، با راستی و به آئین. (کتیبه تخت جمشید سطر ۴۶ تا ۵۱)
 زرتشت نیز از «کارهای مرد پاک، که راستی (*Aša*) به روانش پیوسته است» (*spentahyača néréš šyaothna yehya urva aša hačaitē—Yasna 34: 2*) سخن می‌گوید، و «کشتزار راستی» (*ašahya vastra*) را مقام نیکوکاران می‌شمارد (یسنه ۳۳ بند ۳)؛ و در یسنه ۱۶ بند ۷ آمده است:

۱- اشاره به این نکته در اینجا بی‌مناسبت نیست که افلاطون در آغاز کتاب اول جمهوری چند تعریف برای «عدالت» ذکر، و از زبان سقراط درباره نارسائی آنها گفتگو می‌کند. بنا بر یکی از این تعاریف عدالت عبارت است از «نیکی کردن بدوستان و بددشمنان»؛ و بنا بر تعریف دیگر، عدالت «سخن راست گفتن و بازپرداختن وام» است. تعریف اول را افلاطون خود به چند کس، از آن جمله خشایارشا، نسبت می‌دهد (جمهوری *Rep. I. 336*)، و تعریف دوم، گرچه از قول سیمونیدس شاعر گفته می‌شود (*idid, I. 331*)، گوئی شرح و نقد سخنی است که هرودوت (*I. 139*) در باره ایرانیان گوید:

«در نظر پارسیان ننگ آورترین کارها دروغ گفتن است، و پس از آن وام گرفتن، زیرا وام‌دار، علاوه بر کارهای دیگر، از دروغ گفتن نیز ناگزیر است».

برزنهای تابناک «راستی» را می‌ستائیم،

x^vanvaitiš ašahe vérézô yazamaide

آنجا که روانهای مردگان مقام دارند ،

yahu iristanām urvanô šayenti

آن فروهران براستی پیوستگان؛

ya ašaunām fravašayô

بهشت براستی پیوستگانرا می‌ستائیم،

vahištém ahūm ašaonām yazamaide

raoçaṅghém vispô x^vathrém

روشنی سراسر آسانی را.

در نظر افلاطون نیز عدالت، هم در این جهان و هم در جهان دیگر، مایهٔ سعادت و رستگاری است (جمهوری ۶۱۲، ۶۱۴، ۶۱۸، ۶۲۱، *Rep.* x)، و «مرد حکیم، که با نظام الهی ارتباط یابد، وجودش نظام والوهیت می‌پذیرد» (جمهوری *ibid*, VI. 500).

وی در جای دیگر راه رهایی یافتن از بدیها را پرواز از زمین بسوی آسمان دانسته، و از این تعبیر مقصودش تشبیه به صفات و تخلق به اخلاق الهی است: «... خدا کمال عدالت است، و از میان ما آنکس که عادلترین مردم است به خدا از همه بیشتر همانند است» (ثئائتوس ۱۷۶، *Theaet*).

اما داریوش از راستگرایی و دادورزی خود چنین می‌گوید:
داریوش شاه گوید: تو، که از این پس شاه خواهی بود، از دروغ سخت بپرهیز. مرد دروغگرا را نیک گوشمال کن، اگر چنین می‌اندیشی «کشور من در امان باشد».

... thatiy Dārayavauš xšayathi / ya tuvam kā xšayathiya hya
aparam ahy hacā draugā daršam / patipayauvā martiya hya draujana
ahatiy avam ufraštam parsā ya / diy avatha maniyahaiy dahyaušmai
duruva ahati / y (DB IV. 36–40)

از این روی اورمزدا یاری کرد (مرا)، و خدایان دیگر که هستند، که بدکردار نبودم، دروغگرا نبودم، خطاکار نبودم، نه من و نه تخمهٔ من. به راستی (عدالت) رفتار کردم. نه بناتوان، نه بتوانا بد کردم.

...avahyaradiy Auramazdā upastam abara utā ani

yaha bagāha tyaiy hatiy yatha naiy arika aham naiy draujana
 aham na
 iy zūrakara aham naiy adam naimaiy taumā upariy arštām
 upariy yayam naiy škaurim (skauthim) naiy tunuvatam zūra
 akunavam (DB IV. 62-65)

martiya hyā Auramazdah ای‌مرد، آنچه فرمان اورمزد است
 a framāna hauvtaiy gas در نظر تو زشت نیاید .
 ta mā tha(n)daya pathim راه راست را
 tyām rāstām mā رها مکن .
 avarada mā stabava (DNa 56-60) آشوب میانگیز .

آ آنچه راست است، آن خواست من است .
 ... tya rāstām ava mām
 مرد دروغگر را دوست نیستم .
 kama martiyam draujanam naiy daušta am iy (DNb 11-13)

...dātām آئین من
 tya manā haca avana tarsa(n)ti که از آن بیم دارند
 y yatha hya tauviya tyam s چنانست که توانا
 kauthim naiy jatiy naiy vi ناتوان را نزنند
 mardatīy (DSe 38-41) و نشکند .

استاد سوم، که پرهیزگارترین (sophronestatos) مردم پارس است
 به شهزادگان می‌آموزد که بر نفس خویش حاکم باشند و شهوات را به نیروی
 خرد مغلوب سازند؛ و این درحقیقت همان فضیلتی است که افلاطون در فلسفه
 اخلاق خود از آن به «عفت» (sōphrosyne) تعبیر کرده است .
 وی روح آدمی را دارای سه‌قوه یا سه جزء میداند :

عاقله (logistikon)، غضبی (thymoeidos)، شهوی (epithymetikon)،
 و عفت که فضیلت و جنبه کمالی قوه شهوی است وقتی حاصل میگردد که قوه
 عاقله بر قوه غضبی و قوه شهوی غالب و حاکم باشد .
 داریوش وجود این فضیلت را درخودچنین بیان میکند:
 خودکامه نیستم. هرچه درخشم من پدید آید

به نیروی عقل سخت بر آن چیره‌ام.
بر نفس خویش نیک فرمانروایم.

...naiy manauviš amiy tyāmaiy dartana
ya bavatiy daršam dārayāmiy manaha

uvaipašiyahya daršam xšayamna amiy (DNb 13-15)

فضیلتی که استاد چهارم، که دلیرترین (andreiotatos) مردم پارس است،
به تعلیم و پرورش آن می‌پردازد، دلیری و بی‌ترسی و آزادگی است. افلاطون
این فضیلت را «شجاعت» (andreia) می‌خواند، و آن وقتی حاصل است که
قوة غضبی روح زیر فرمان قوة عاقله درآید.

به گفته افلاطون، استاد چهارم به شهزادگان ایرانی می‌گفت که اگر
ترسنده باشند باید خود را بنده بشمارند.

داریوش در کتیبه بیستون (ستون ۱ سطر ۴۸ تا ۶۱) گوید که چون
گوماته غاصب به شاهی نشست هیچکس یارای آن نداشت که او را از میان بردارد.
همه بیمناک بودند که مبادا وی مردمان بیمشاری را که پیش از آن «بردیا» را
می‌شناختند، بکشد؛ و او خود نیز هراس داشت که مبادا مردم دریابند که او
«بردیا»، پسر کورش، نیست.

«هیچکس جرئت نداشت که درباره گوماته مغ چیزی بگوید تا آنکه من
آمدم. سپس من از اورمзда یاری خواستم. اورمзда مرا یاری کرد. از ماه
با که یادی (bagayadi) ده روز گذشته بود که من، با چند مرد، آن گوماته
مغ را کشتم.»

از دیدگاه دایورش، که خود را برگزیده اورمзда و شاهی را حق الهی
خودمی‌شمرد، گوماته مغ سلطنت را بناحق غصب کرده بود، و حکومت او حکومت
رعب و وحشت و غلبه ظلم و دروغ بود. داریوش می‌خواهد بگوید که مردم
ایران از روی هراس، و نه آزادوار، به فرمانروائی گوماته تن در داده و به زنجیر
قدرت او گردن نهاده بودند. اما او خود، چون دلیر و آزاده بود، زنجیرهای
حکومت دروغ را بگسلید و مردم را از اسارت آن آزاد ساخت. معنا و مفاد این
عیارات از آنچه افلاطون درباره تعلیم استاد چهارم می‌گوید چندان دور نیست.

در عبارات زیر داریوش خود از این فضیلت خویش سخن می‌گوید:

...vašnā Auramazdaha manac

a Darayavahauš xšyathiyahy

بخواست اورمзда و من،

داریوش شاه،

از دیگری نمی‌ترسد .

a haca aniyana naiy naiy tarsat iy (DPd 9-12)

...thatiy

...گوید

Darayavauš xsāyathiya yadiy

داریوش شاه، اگر

avathā maniyahay haca aniya

چنین می‌خواهی: مرا از دیگری

ترس مباد، این مردم پارس را بیای.

na mā tarsam imam parsam karam pādī

اگر مردم پارس پائیده شوند

y yadiy kara Parsa pata ahatiy hya

duvaištam šiyatiš axšata hauvci

تا زمانی دراز شادی ناگسسته

بیاری اهورا بدین قوم خواهد رسید .

y Aura nirasatīy abiy imam vitham (DPe 18-24)

هیچیک از فضائل اخلاقی که داریوش در سنگنبشته‌ها برای خود می‌شمرد،

در حقیقت از این چهار مقوله بیرون نیست. او خود به داشتن این صفات فخر می‌کند،

و خواستار آنست که جهانیان خصلت‌های شاهانه‌اش را بشناسند و بدانند که وی

چگونه کسی است. از اینروست که در کتیبه نقش رستم چنین می‌گوید:

ای مرد، نیک بشناسان که من چگونه‌ام ،

marikā daršam azdā kušuvā ciyākaram

و هنرهای من چگونه است ،

amiy ciyākaramcamaiy ūvnarā ciyākara

و برتری (فضیلت) من چگونه است .

mcamaiy pariyanam mataiy duruxtam

آنچه گوش‌های تومی‌شنود سخن نادرست مپندار

tha(n)daya tyataiy gaušāya xšnutam avaš

و آنچه بتورسانده می‌شود (بدیگران) بشنوان .

ciy axšnudi y tya partamtaiy asti

y (DNb 50-55)

و در کتیبه بیستون (ستون ۵ سطر ۸۸ تا ۹۲) گوید که این نوشته‌ها را

که به زبان آریائی بود ، بر پوست و چرم نویساندم و به نقاط مختلف کشور

فرستادم و مردم همه آن را به کار بستند. دور نیست که وی با کتیبه نقش رستم (که

بیش از هر چیز وصف هنرها و بیان فضیلت‌های خود اوست) نیز چنین کرده باشد،

و از این راه یونانیان از مضمون آن باخبر شده باشند. به هر حال گفته افلاطون

درباره آموزش و پرورش شهزادگان ایرانی چنان با هنر و فضائلی که داریوش

برای خود شمرده است موافق و مطابق است که باید ناگزیر وجود نوعی

رابطه را میان آنها بپذیریم؛ و در این صورت قول حکیم یونانی، که تعلیم حکمت

زرتشتی را به فرزندان شاهی واجب دانسته است. یاوه و بی‌بنیاد نتواند بود .

فتح‌الله مجتبائی

پرواز

سفر، کنایه‌ای از مرگ است؛
همین که بال هواپیما
ترا از خاک به سوی پرنده‌ها راند،
دلت به مرغ گرفتار در قفس مآند.

تو، در هواپیما،
— میان عالم پیدا و عالم پنهان —
نه در کمند زمینی، نه در کمان زمان
زهست و نیست رهائی، چگونه می‌دانی
که کیستی و کجائی؟

تو، در هواپیما،
— میان نقطه آغاز و نقطه پایان —
زرفت و آمد این گاهواره، درتابی
دل تو بیدارست،
ولی تو در خوابی
سفر، چکامه شیوائی است،
تو، آن علامت اعجابی
که گاه، با همه خردی، نشان تحسین است
تو از ازل به ابد می روی، سخن این است!

تهران - ۳۱ مردادماه ۱۳۵۰

سه شعر کوتاه از

هوشنگ ابتهاج (سایه)

سرخ و سفید

تا نیاراید گیسوی کبودش را

به شقایقها

صبح فرخنده

در آئینه نخواهد خندید .

تهران - تیرماه ۱۳۴۹

ای صبح، ای بشارت فریاد

امشب خروس را

در آستان آمدنت سر بریده‌اند.

تهران - شهریورماه ۱۳۴۹

قصه

دل من بازچونی مینالد.

ای خدا خون کدام عاشق بود

که درین چاه چکید؟

تهران - ۲۲ شهریور ۱۳۵۰

خود را به آب بسیار

پیوسته آب جاریست
پیوسته آب از يك سو جاریست
این بازوان خسته سنگین را
آزرده تر مکن
خود را به آب بسیار
خود را به آب بسیار
بگذار این رونده تاریک
هر جا که راه بود براند
این جان دردمند ترا نیز
بردوش خویشتن بنشانند
با خود به هر طرف بکشاند
در سایه ها و شبها
شبها و سایه ها...

خود را به آب بسیار
خود را به آب بسیار
بگذار این رونده تاريك
روزی که ناگزير
آن سوی این هياهو
از قيل و قال و رفتن می ماند ،
از این كشاكشت برهاند .

۴۸/۵/۱۴
میمنت میرصادقی

طلوع

خوشا به حال ستاره

بدا به حال زمین

*

ببوی سبزه، ببوی آب

هزار آهوی سرگردان

که از کمانه قوس و قزح رها شده بودند.

به پای چشمه رسیدند

*

یکی که از همه چابک تر

یکی که از همه آهوتر و رهاتر بود

نه آب خورد و نه سبزه

تو گفתי از سردل خواستن نیامده بود

— به سبزه جز نفس برف و آفتاب تموز

به چشمه جز گذر آب روی شسته نبود —

*

کمند نازك آوائی از ستاره وزید

مرا به دام انداخت :

که ای نشسته براه ستاره سحری

سپیده لانه زد و مرغ کا کلی آمد.

«باد شهر»

شیراز بوی اطلسی ناب می دهد
تبریز بوی خرمن آلاله
گیسوی سبز جنگل لاهیجان
لغزد بدوش بندر چمخاله

*

ای نخلزار سرخ بلوچستان
آه ای نگین لعل برانگشتر کویر
تصویر من در آیینه ات محو می شود.
اما مرا خیال تو پیدا است در ضمیر.

بهاره ۵۰ - ترکمن صحرا
ع. الف. پرواز

نکته‌هایی از

خانه فقیر

دستور زبان فارسی

در زبان فارسی جاری دو گروه اسمی:

اسم + متمم اسم (مضاف‌الیه)

اسم + صفت

از نظر چگونگی انتساب اجزاء یکسانند، یعنی در هر دو مورد آنچه دو جزء گروه را به یکدیگر پیوند می‌دهد حرف نشانه‌ای است که در تلفظ کهن مانند «یای مجهول» ادا می‌شده و هنوز این گونه تلفظ در بعضی از کشورهای فارسی زبان و حتی در لهجه بعضی نواحی ایران باقی است. اما در تلفظ رسمی امروز مانند مصوت کوتاه کسره ادا می‌شود و در اصطلاح آن را «کسره اضافه» می‌خوانند.

دیوار - خانه

دیوار - سفید

این نکته نیز درخور توجه است که در فارسی مانند بسیاری از زبانهای دیگر صفت ممکن است جانشین اسم شود، یعنی هر گاه صفتی به موصوف معین اختصاص داشته باشد، یا یکی از موصوفها به سببی در ذهن اهل زبان بیشتر به داشتن يك صفت شناخته شده باشد، یا قرینه‌ای لفظی یا معنوی برای یادآوری موصوف موجود باشد، در این حالات از ذکر اسم بی‌نیاز می‌شویم و صفت را جانشین موصوف می‌کنیم.

کلمه «جوان» صفت است. این کلمه را برای وصف انسان، چه زن و چه مرد، و برای همه جانداران، چه نروچه ماده می‌توان به کار برد. اما وقتی که می‌گوئیم:

جوانی را دیدم

شنونده فارسی زبان درمی‌یابد که مراد «مرد جوان» است، نه زن جوان و نه یکی دیگر از جانداران؛ و هر گاه موصوف دیگری در نظر باشد باید آن را

ذکر کرد .

این نکته را نیز به یاد بیاوریم که بعضی از صفتها در زبان جاری به جاندار اختصاص دارد و بعضی به بیجان ، و بعضی به هر دو گروه .

دانا، نادان، عاقل، احمق، هشیار، عاشق، فقیر، غنی، همه صفتهای انسان است و به مجاز می توان به بعضی از جانداران دیگر نیز نسبت داد، اما نسبت آنها به موصوف بیجان ممکن نیست . یعنی درخت عاقل، سنگ نادان، خانه فقیر، کتاب عاشق، نامه دلبر، به صورت صفت و موصوف نمی توان گفت، زیرا که در این حال چون این صفات به انسان اختصاص دارد شنونده این ترکیب را معادل «اسم + متمم اسم» یا به عبارت دیگر «اضافه ملکی» تلقی می کند و تنها این معنی را از آن درمی یابد. یعنی:

خانه فقیر = خانه مرد فقیر

نه خانه ای که صفت فقر به آن نسبت داده شده است.

در زبانهایی که نسبت لفظی «اسم + متمم» و «اسم + صفت» متفاوت است این تردید میان دو ترکیب، یا این شبهه در ادراک معنی پیش نمی آید. مثلاً در زبان فرانسوی برای این دو مورد، دو استعمال مختلف وجود دارد:

La maison du pauvre

une maison pauvre

The poor 'S home

A poor home

و در انگلیسی نیز :

به این سبب يك نوع ساختمان صفت در فارسی به وجود آمده است تا در مواردی که صفتی مختص جاندار را به موصوف بیجان یا اسم معنی نسبت می دهیم برای رفع شبهه آن گونه صفت را به کار می بریم، و آن عبارت است از افزودن جزء «مانه» به آخر صفتی که به انسان مختص است. عاقل صفت انسان است.

عاقلی را دیدم = مرد عاقل...

یا با آوردن موصوف در صورت لزوم:

زن عاقلی می گفت...

اما اگر بگوئیم: «فکر عاقلی بود» آنچه از این جمله دریافته می شود این است: «فکر متعلق به مرد (یا انسان) عاقلی بود» نه اینکه صفت «عاقل» متعلق به «فکر» باشد. اگر بخواهیم «فکر» را با این صفت توصیف کنیم کلمه عاقل را به صورت «عاقلانه» درمی آوریم.

فکر عاقلانه ای کردی.

به این طریق عبارت «خانه فقیر» و «رفتار عاقل» هم برای فارسی زبانان مفید معانی «خانه متعلق به مرد فقیر» و «رفتار شخص عاقل» است، و کلمات

فقیر و مسکین هرگز صفت خانه و گفتار را بیان نمی‌کند؛ مگر آنکه «خانه فقیرانه» و «رفتار عاقلانه» گفته شود.

همه کسانی که زبان فارسی را از پدر و مادر خود آموخته‌اند، بی‌آنکه به این نکات توجه داشته باشند، چگونگی استعمال این صفات را می‌دانند و هر کلمه را درست به جای خود به کار می‌برند. اما در این روزگار اخیر که ترجمه نوشته‌ها و ادبیات خارجی رواج بسیار یافته است بسیارند مترجمانی که از نادانی گمان می‌برند زبان فارسی باید از حیث قواعد مطابق با یکی از زبانهای اروپائی باشد، و بنابراین، بی‌توجه به این نکات دقیق در ترجمه‌های خود عبارتهائی مانند: «خانه مسکین» و «اندیشه فقیر» را به کار می‌برند. بعضی از نویسندگان هم به گمان آنکه این گونه استعمال رایج روز و نشانه تجدد است آن را تقلید و تکرار می‌کنند و عجب آنکه جلوه این نادانی‌ها در شعر «موج نو» هم دیده می‌شود.

پ. ن. خ.

آدمی به نام سیگلر

از: هرمان هسه

هرمان هسه به سال ۱۸۷۷ در روستای کالو واقع در استان بادن وورتمبرگ آلمان در خانواده‌ای مذهبی دیده به جهان گشود. تحصیلات ابتدائی خود را در شهر گوپینگن پایان رساند و پس از آن برای فراگرفتن علوم دینی به دیر «ماول برون» فرستاده شد لیکن بعد از چند سال از آنجا فرار کرد. ابتدا در یک کارگاه ساعت سازی و سپس در یک کتابفروشی مشغول بکار شد. و بالاخره خود چند سالی مستقلاً در شهر بال واقع در سوئیس به کتاب فروشی پرداخت.

در سال ۱۹۰۴ اولین اثر خود «پترکامن سیند» را به چاپ رساند و بقلمرو نویسندگان گام نهاد. به سال ۱۹۱۱ سفری به هندوستان نمود که ره آورد آن اثر ارزنده اوست به نام «سیدارتا»، سال‌های وحشتناک جنگ جهانی اول را در شهر برن گذراند و سرپرستی اسرای آلمانی را به عهده داشت. جنگ و صلح انعکاس درد و رنج، نومیدی بدبینی و اضطرابی است که روح هسه را درین سالها و شاید مدت‌ها بعد از آن می‌آزرده است. وی بقدری از بانیان این جنگ نفرت داشت که در سال ۱۹۲۳ تابعیت کشور سوئیس را پذیرفت و در آنجا اقامت گزید.

در سال ۱۹۳۶ جایزه «گوتفرد کالر» به وی تعلق گرفت و در سال ۱۹۴۶ جایزه «گوته» و جایزه «نوبل» را ربود. و بالاخره بسال ۱۹۶۶ در حالی که گنجینه‌ای گرانبها برای ادبیات آلمان بجای گذاشت در سوئیس دیده از جهان برهست.

هسه از جمله صاحب قلمانیست که نه تنها نویسنده‌ای خوب بوده‌اند، بلکه خواسته‌اند يك انسان واقعی و تمام عیار نیز باشند. وی در سیزده سالگی تصمیم می‌گیرد نویسنده‌ای ممتاز شود^۱ و در اولین اثر خود «پتر کامنسیند» چهرهٔ انسانی را تصویر میکند که با زدودن پلیدی‌ها، تزویرها و علائق دنیوی از خویش، می‌کوشد تا انسانی صادق، پاک و بی‌آلایش باشد. در نظر هسه هیچ فردی از بدو تولد انسانی کامل و تمام عیار نیست. خویش‌شناسی و خودسازی وظیفهٔ هر فرد است. عده‌ای در این راه بکمال مطلوب نمی‌رسند، «هرگز انسان نمی‌شوند، قسورباغه می‌مانند، مارمولک می‌مانند، مورچه می‌مانند. برخی از بالائنه انسان و از پائین‌تنه ماهی هستند»^۲ و وجود هر کس خوی حیوانی و نفس اماره نهان است، باید آنها را در خود بکشد تا احساسات واقعی و انسانی وی چهره بنماید. از همین رهگذر است که هسه از دو جهان، جهان ظلمانی و جهان نورانی، در وجود انسان حرف می‌زند. اگر می‌خواهی به جهان نور راه یابی بایستی جهان ظلمت را ویران سازی.

«کلاین» بایستی «واکنس»، این روح خبیث را که در جسم او حلول کرده و وی را به تباهی کشانده، از خویش براند^۳ و «هاری هالر» باید «گرگ بیابان» را در خود نابود کند^۴ تا وجودشان از پلیدی‌ها عاری شود.

برای هسه تنها راه برای خویش‌شناسی درون‌گرایی است. از افرادی که برای فرار از تنهایی که موجبات درون‌گرایی را فراهم می‌سازد به هزار حیل متوسل می‌شوند، به الکل، مواد مخدر، اجتماعات آلوده و گفتگوهای بی‌ثمر پناه می‌برند، سخت بیزار است. سیدارتا جوکیان هند را به این دلیل ترك می‌کند که تنها هنرشان از خود بیخود شدن و فرار از دنیای درون و برون است - «فراری زودگذر از رنج خود بودن»- و این چیزی است که در دکهٔ عرق‌فروشی محلهٔ روسپیان آسان‌تر بدست می‌آید.^۵

سیدارتا جوکیان هند را ترك می‌کند و می‌رود تا خود يك بودا شود. به سادگی می‌توان دریافت که سیدارتا از «اهرمرد»^۶ نیچه تأثیر پذیرفته است. این تأثیر در آثار بعدی هسه چون «نارسیس و

گولدموند، و «گلوله بازی» قوت می‌گیرد و نویسنده در اثر دوم با ترسیم ناحیه‌ای به نام کاستالین - «مقر تعلیم و تربیت» - تصویری از يك مدینه فاضله بدست می‌دهد. در این جا مجال آن نیست که بیش از این به جنبه‌های رئالیستی یا رمانتیک آثار هسه اشاره شود، زیرا هدف از نوشتن این چند سطر تنها معرفی نویسنده و برخی از نوشته‌های اوست نه نقد و بررسی آثار وی.

تنها باید این نکته را اضافه کرد که نقش سیکلر در داستان‌هایی که ترجمه آن از نظر خوانندگان سخن می‌گذرد با سایر شخصیت‌های آثار هسه تفاوت دارد. اینجا دیگر صحبت از خویش‌نمایی و درون گرایی به عنوان وظیفه اصلی قهرمان داستان نیست. سیکلر کاریکاتوری است از ابلوس‌های انسان‌نما، از مردمی ظاهر ساز، خودپسند و تهی مغز که «مرکز عالم وجود را در خود و سرنوشت خویش می‌بینند». هسه شلاق طنز را بدست سیکلر می‌دهد تا بی‌رحمانه برگردۀ هموعان خود بکوبد. وی خرمکسی است از نوع خرمکسهای دست پرورده سقراط که هسه بجان این گروه انسان‌ها می‌اندازد تا با نیش زهر آگین خود آنها را از خواب غفلت بیدار کند.

روزگاری در کوچه «براور» آقای جوانی زندگی می‌کرد به نام سیکلر. او به آن دسته از مردم تعلق داشت که هر روز بارها در خیابان به‌ما برخورد می‌کنند و ما نمی‌توانیم قیافه‌شان را درست به خاطر بسپاریم زیرا همه آنها دارای يك چهره‌اند. چهره‌ای مشابه.

سیکلر همان‌طور بود که این قبیل مردم هستند و همان کارهایی را می‌کرد که آنها می‌کنند. بی‌استعداد نبود اما استعداد خاصی هم نداشت. پول و تفریح را دوست می‌داشت، شیک می‌پوشید و مانند اغلب مردم ترسو بود: تمایلات و جدیت کمتر بر زندگی او حکومت می‌کرد تا امور ممنوع و ترس از مجازات. در ضمن صفات قابل احترامی هم داشت و رویهم‌رفته آدمی بود متوسط الحال و معمولی که شخص خودش برای وی خیلی عزت و اهمیت داشت. مثل هر انسان دیگری خود را شخصیت بزرگی می‌دانست در حالیکه نسخه‌ای بیش نبود و مانند هر فرد دیگر مرکز عالم وجود را در خود و سرنوشت خویش می‌دید. شك و تردید از او فاصله داشت، و هر گاه واقعیت‌ها با جهان بینی او مغایرت داشتند، چشمها را به علامت نفی آنها برهم می‌نهاد،

بعنوان يك فرد متجدد غير از پول برای قدرتی ثنائی نیز احترام بی‌پایان قائل بود: برای علم، او نمی‌دانست بگوید علم درحقیقت چیست؟ در این زمینه به‌چیزی مانند آمارگیری و کمی هم میکرب‌شناسی فکر می‌کرد و به‌خوبی اطلاع داشت که دولت چقدر پول برای مصرف کردن و چه اندازه احترام برای عرضه کردن در راه علم دارد. وی مخصوصاً به تحقیقات دربارهٔ سرطان حرمت می‌گذاشت زیرا پدرش به این مرض مرده بود و آقای سیکلر معتقد بود که علم کاملاً پیشرفته‌کنونی اجازه نخواهد داد که روزی بسراو نیز چنین آید. از ظاهرش می‌شد تشخیص داد که سیکلر سعی دارد فراتر از حد امکان‌هایش لباس بپوشد، غالباً هماهنگ با مد سال. زیرا مد فصل و ماه را که در قدرتش نبود بیهانه تقلید احمقانه تحقیر می‌کرد. به شخصیت خیلی اهمیت می‌داد و واهمه‌ای نداشت که در جمع هم مسلکان و درجاهای مطمئن به متصدیان امور و هیئت‌های حاکمه دشنام بگوید. مثل اینکه دارم خیلی طول و تفصیل می‌دهم اما سیکلر واقعاً جوان جالبی بود و ما با رفتنش خیلی چیزها را از دست دادیم، چون علیرغم تمام نقشه‌ها و آرزوهای مجازش به پایان زودرس و عجیبی دست یافت.

اندکی پس از ورودش به شهر ما تصمیم گرفت یکشنبه خوشی را بگذراند. او هنوز آشنائی درست و حسابی با کسی پیدا نکرده و بواسطه تردید به هیچ سازمانی نپیوسته بود. معمولاً خوب نیست انسان تنها باشد. پس الزاماً در شهر هم خود را مصرف دیدنی‌هایی مینمود که قبلاً درباره آنها به دقت پرس و جو کرده بود. پس از بررسی کافی، موزه آثار باستانی و باغ وحش نظرش را جلب کرد. از موزه آثار باستانی می‌توانست صبح‌های یکشنبه مجانی و از باغ وحش بعد از ظهرها با بلیط نیم بها دیدن کند.

روزی‌یکشنبه با لباس پلوخویش که دکمه‌های پارچه‌ای داشت و بینهایت مورد علاقه او بود به موزه آثار باستانی رفت. عصای قشنگ و باریکش را - عصائی چهارپهلوی که لاک قرمز خورده بود و به او وقار و ابهت می‌بخشید - با خود برد که البته دربان با گرفتن آن از وی قبل از ورود سالن‌ها موجبات دلتنگیش را فراهم ساخت.

در غرفه‌های وسیع و پرفضا چیزهای زیادی برای دیدن وجود داشت و بازدیدکننده با ایمان، عظمت علم را که در اینجا نیز - بطوریکه سیکلر از متن نوشته‌های جلو ویتربین‌ها نتیجه‌گیری کرد - قابل اعتماد بودنش را به اثبات می‌رساند، تحسین کرد. چیزهای اسقاطی از قبیل کلیدهای زنگ‌زده

دروازه‌ها، گردن‌بندهای ترك خورده بارگه‌های سبزرنگ و امثال اینها به وسیله این نوشته‌ها بشدت جلب توجه می‌کرد. شکفت آور بود، علم به چه چیزها توجه می‌کرده، چگونه بر آنها تسلط داشته و چطور آنها را متمایز ساخته است - آه نه، علم حتماً بزودی زود سرطان و شاید هم اصلاً مرگ را از میان برخواهد داشت.

در سالن دوم اشکافی با شیشه‌های آنچنان درخشان یافت که توانست دقیقه‌ای بدون دغدغه لباس، آرایش مو، یقه، خط شلوار و گره کراواتش را با دقت و رضایت خاطر و ارسی کند. نفس راحتی کشید و به قدم زدن ادامه داد و به برخی از منبت‌کاریهای قدیمی توجه کرد. خیر خواهانه اندیشید: جوانان لایقی بوده‌اند گرچه خیلی هم ساده لوح - و نیز ساعت بزرگ و مبله‌ای را با پایه‌هایی از عاج و عروسک‌هایی که همراه ضربه ساعت رقص اشرافی اجرا می‌کردند نظاره کرد و با اکراه مراتب رضامندی خود را ابراز نمود. ولی از این کار کم خسته شد، دهن دره‌ای کرد و ساعت جیبی‌اش را که از طلا ساخته شده و موروئی پدرش بود و البته به نشان دادنش می‌ارزند مکرر از جیب بیرون آورد.

هنوز وقت زیادی تا موقع نهار برایش باقی مانده بود، بنابراین به غرغه دیگری که حس کنجکاویش را برانگیخت وارد شد. این یکی محتوی اشیائی بود مربوط به خرافات قرون وسطی: کتابهای سحر و جادو، انواع طلسمها، البسه زنان جادوگر، و در گوشه‌ای يك کارگاه کامل کیمیاگری با يك کوره و تعدادی هاون، شیشه شکم‌دار، شکمبه خشکیده خوک، همیان و غیره. این محوطه با طنابی پشیمی از قسمت‌های دیگر مجزا شده بود و تابلوئی دست زدن به اشیاء را ممنوع می‌کرد. اما این قبیل تابلوها هیچگاه به دقت خوانده نمی‌شوند و سیگنل در اتاق کاملاً تنها بود. ازینرو دستش را از روی طناب دراز کرد و بعضی از این اشیاء مسخره را لمس نمود. درباره قرون وسطی و خرافات مضحك آن زمان چیزهایی شنیده و خوانده بود؛ برایش قابل درك نبود که چگونه مردم در آن ایام خود را با این چیزهای بچگانه مشغول می‌کردند و چرا اصولاً حقه بازی جادوگران و تمام این مزخرفات را غدقن نکرده بودند. البته کیمیاگری می‌توانست در این میان مورد عفو قرار گیرد زیرا علم سود بخش شیمی از آن بوجود آمده است. خدای من، فکرش هم نمی‌توان کرد که این کوره زرگری

و تمام این لوازم احمقانه جادوگری احیاناً لازم بوده است، و گرنه امروز قرص آسپیرین و بمب‌های شیمیائی نمی‌توانست وجود داشته باشد.

بدون توجه گلوله تیره رنگ کوچکی را - چیزی شبیه به يك حب دارو، شیئی خشك و كم وزن برداشت، آنرا میان انگشتانش چرخاند و خواست آنرا دوباره به زمین گذارد که صدای پائی پشت سرش شنید. رویش را برگرداند، باز دید کننده‌ای وارد شده بود. از اینرو دستش را بست، آنرا در جیب فروبرد و خارج گشت.

تازه در خیابان دوباره به فکر آن حب افتاد. آنرا از جیب بیرون آورد و فکر کرد آنرا دور بیندازد، اما قبل از این کار آنرا نزدیک بینی برد و بو کرد آن شیئی بوی ملایم و صمغ مانندی داشت که برایش خوش آیند بود بطوریکه آنرا دوباره در جیب گذاشت. آنوقت به رستورانی رفت، خوراکی سفارش داد، توی چند روزنامه سر کرد، به کراواتش ور رفت، و به مقتضای لباس پوشیدن مشتریان گاه نگاههای احترام آمیز و گاه غرور آمیز به آنها افکند. اما چون خوراك او را مدتی در انتظار گذاشت، آقای سیکلرحبی را که ناخواسته دزدیده بود بیرون آورد و آنرا بو کرد. بعد با ناخن انگشت اشاره‌اش روی آن کشید و بالاخره از روی ساده لوحی خواست کودکانه‌اش را دنبال کرد و آنرا در دهان گذاشت؛ حب بزودی در دهانش از هم پاشید اما بدمزه نبود بطوریکه آنرا با جرعه‌ای آبجو فروداد. بزودی خوراك وی نیز رسید.

ساعت دومرد جوان از تراموای پائین پرید، وارد دالان باغ وحش شد و يك بلیط مخصوص روزهای یکشنبه گرفت. باتبسم‌های دوستانه به قسمت میمون‌ها رفت و جلو قفس بزرگ شامپانزه‌ها توقف کرد. میمون بزرگی به او چشمك زد، سری با مهربانی برایش تکان داد و با صدای زیری این کلمات را بر زبان آورد: «حالت چطورست، برادر جان؟»

منزجر و بطور عجیبی وحشت زده بتندی از آنجا دور شد و در حین دور شدن شنید که میمون پشت سر او ناسزا می‌گوید: «جوانك مبتکر هم هست، کله پوك، احمق.»

سیکلر به طرف عنترها رفت. آنها بی‌خیال می‌رقصیدند و فریاد می‌زدند: «شکر بده، رفیق!» و چون سیکلر شکر نداشت عصبانی شدند، ادایش را در آوردند، او را گداگر سینه نامیدند و باو دهن کجی کردند. تحمل اینرا نداشت؛ هراسان

و شوریده از آنجا فرار کرد و به طرف گوزن‌ها و آهوها شتافت. از آنها انتظار رفتار بهتری داشت.

گوزن بزرگ و با شکوهی پشت میله‌ها ایستاده بود و به بازدیدکننده می‌نگریست. قلب سیکلر فروریخت زیرا از وقتی که آن حب جادویی را خورده بود زبان حیوانات را می‌فهمید. و گوزن با چشمهایش سخن می‌گفت، دو چشم درشت و قهوه‌ای. نگاه آرامش از عظمت، فروتنی و اندوه سخن می‌گفت و در برابر بازدیدکننده تحقیری حساب شده و جدی نمایان می‌ساخت، تحقیری وحشتناک. سیکلر دریافت که با کلاه و عصا، ساعت و لباس یکشنبه‌اش در مقابل این نگاه آرام و پر شکوه چیزی جز یک فضله، یک حیوان مضحك و نفرت‌انگیز نیست.

سیکلر از گوزن‌ها به بزهای کوهی پناه برد و از آنجا به پازن‌ها، به شترهای بی‌کوهان آمریکای جنوبی، به مرال‌های آفریقای جنوبی، به ماده خوکهای وحشی و به خرسها. از جانب اینها باو توهین نشد ولی همگی او را تحقیر کردند. سیکلر به آنها گوش داد و از میان حرفهایشان دریافت که آنها چگونه درباره آدمها فکر می‌کنند. نظر آنها درباره آدمها وحشت‌آور بود. مثلاً تعجب می‌کردند که چرا منحصرأ این موجودات کریمه، عفن و بی‌شخصیت دوپا اجازه دارند در لباسهای مسخره‌شان آزادانه به اینطرف و آنطرف بروند.

او به گفتگوی یوزپلنگی با بچه‌هایش گوش فراداد، مکالمه‌ای مملو از وقار و حکمت واقع بینانه، آنطور که در میان آدمها بندرت شنیده می‌شود. و شنید که پلنگی خوش ترکیب با کلماتی مختصر و جدی و با بیانی اشرافی در باره گروه بازدیدکنندگان روزیکشنبه اظهار نظر می‌کند. بچشمهای شیرمو-طلائی نگاه کرد و دریافت که دنیای وحشی‌ای که در آن از قفس‌ها و آدمیان اثری نیست چقدر اعجاب‌آور است! شاهینی را دید که غمگین و پر غرور، بهت‌زده بر شاخه بی‌جانی نشسته بود و سبز قباها را دید که با نجابت، شانه بالا انداختن و خوش خلقی اسارت خود را تحمل می‌کردند.

سیکلر گیج و دور از افکار عادی خویش بار دیگر با ناامیدی به آدمهاروی آورد. به دنبال چشمی گشت که درماندگی و وحشتش را درک کند، به صحبت‌ها گوش فراداد تا بلکه چیز تسلی بخش، قابل فهم و پسندیده‌ای بشنود، در حرکات عده زیادی از ملاقات‌کنندگان دقیق شد تا در بین آنان نیز نشانه‌ای از شخصیت، طبیعت، اصالت و برتری بیابد. لیکن زود از اشتباه بیرون آمد، او صداها و

حرفها را می شنید، حرکتها، ایما و اشاره ها و نگاهها را می دید و چون اکنون همه چیز را دریچه چشم يك حیوان ملاحظه می کرد جز جمعی منحنی. ظاهر فریب، کاذب و کریه و موجوداتی شبیه حیوان، که مخلوطی بودند از انواع حیوانات، چیز دیگری نیافت.

سیکلر سرگردان، در حالیکه از خودش خجالت می کشید، به اینطرف و آنطرف می رفت. آن عصای چهارپلو را مدت ها بود که به میان بوته ها پرت کرده بود و دستکشهایش را نیز به دنبال آن. اما هنگامیکه کلاهش را دور انداخت، چکمه هایش را بیرون آورد، کراواتش را کند و در حالیکه حق حق گریه می کرد خود را به میله های قفس گوزن چسباند، او را با جنجال عجیبی دستگیر کردند و به دارالمجانین بردند.

ترجمه: مهدی زمانیان

منابع:

- 1- Hugo Ball : Hermann Hesse, sein Leben und sein Werk, Berlin, 1927, P. 59
- 2- Hermann Hesse, Demian, Memmingen, 1962, P. 11
- 3- Hermann Hesse : Klein und Wagner, in : Weg nach Innen, Frankfurt 1947 a. M;
- 4- Herm. Hesse: Der Steppenwolf, Memmingen, 1955
- 5- Herm. Hesse: Siddhartha, in : Weg nach Innen, P. 25

هنرمند و مردم

THE ARTIST AND HIS PUBLIC

نوشته: ایچ. دابل یو. جنسن H.w. Janson استاد تاریخ هنر دانشگاه نیویورک
از مقدمه کتاب تاریخ هنر A History of art تألیف خود وی.

ترجمه: دکتر منوچهر مزینی

چند بار در مقابل یکی از آثار هنری نا آرام و شگفت آوری که این روزها
معمولاً در موزه ها و نمایشگاه های هنری می بینیم، شنیده ایم و یا از خود پرسیده ایم
که «از کجا معلوم است این اثر هنرمندانه باشد؟» پیدا است که در پس این
سؤال عدم آرامشی نهفته است، زیرا سؤال معنایش این است که به تصور ما
این اثر هنرمندانه نیست. فقط چون هنرشناسان، منتقدین، مورخین
هنر و یا رؤسای موزه چنین پنداشته اند آن را به معرض تمساش گذاشته اند.
بیشک معیار آنان در تشخیص کار با معیار ما متفاوت است. کوشش ما در درک
چنین آثاری به ثمر نخواهد رسید وای کاش آن ها می توانستند چند قاعده آسان
واضح در اختیار ما بگذارند که راهنمایان شود. در این صورت شاید ما هم می توانستیم
این اثر را دوست بداریم و یا دوست داشتن آنرا بیاموزیم، یا واضح تر بدانیم
چرا این اثر اصولاً هنرمندانه است. اما هنرشناسان «فرمول» دقیق در توصیف
هنر ندارند و مرد عامی ناگزیر به آخرین سنگر دفاعی خود پناه می برد که «من
چیزی درباره هنر نمی دانم، اما خوب می دانم چه را دوست دارم.»

اما این جمله متداول مانعی است بزرگ در راهی که ممکن است به تفاهم
بین هنرشناس و مرد عادی نتیجه شود. تا گذشته ای نزدیک احتیاجی نبود که
هنرشناس و مرد عامی زبان یکدیگر را بفهمند. مردم بطور عموم قضاوتشان در
امور هنری ذیمدخل نبود و اصلاً نمی توانستند نظر معدودی هنرشناس را رد
کنند یا برخلاف آن سخنی بگویند. اما امروز هم هنرشناس و هم مردم عادی از
موانعی که در راه تفاهم طرفین وجود دارد واز احتیاجی که به برطرف کردن
این موانع هست با خبرند. - (نا گفته نگذاریم که این موانع اگرچه ممکن
است اکنون از گذشته بزرگتر شده باشند اما تازه نیستند) - و از همین رو
است که کتابهایی نظیر کتاب حاضر به رشته تحریر درمی آیند. پس بی مناسبت
نیست بحث را با بررسی پاره ای از این موانع و برخی فرضیات که در پس آن ها
نهفته و آن ها را قوت می بخشد آغاز کنیم. مهمترین این موانع، به گمان من،

این است که تصور شود قواعدی هست و یا باید باشد که به وسیله آن می توان هنر را از غیر هنر تمیز داد. تصمیم بر اینکه کدام اثر هنرمندانه است و قضاوت بر آثار هنری دو امر جدا گانه اند. اگر روشی مسلم در تمیز هنر از غیر هنر وجود داشت با استفاده از آن الزاماً نمی توانستیم کیفیت يك اثر هنری را معلوم داریم. مردم از دیر زمان عادت داشته اند که این دو امر را یکی پندارند، بیشتر اوقات وقتی می پرسند «از کجا معلوم است این اثر هنری باشد؟» مقصودشان این است که از کجا معلوم است این اثر، اثر هنری خوبی باشد. با این همه هیچیک از روشهایی که برای سنجش هنر وضع شده کاملاً رضایت مندانه نیست. گرایش ما عموماً این است که با واضع يك روش موافقت کنیم اگر او در تمجید همان آثاری که محبوب ما است کوشیده باشد. اگر سلیقه ما با او متفاوت باشد، قواعدش به نظر ما محدود و مقید می رسد. اما این خود، برای ما مشکل اساسی دیگری ایجاد می کند.

برای اینکه معیار مشخصی را در سنجش هنر بپذیریم باید قبول کنیم که ارزش های ثابت و جاوید در هنر وجود دارد و ارزش يك اثر هنرمندانه، مستقل از زمان و شرایط موجود، ثابت و پایدار باقی می ماند. شاید چنین ارزش هایی وجود داشته باشند و یا دست کم باید گفت شواهد مطمئنی در دست نیست که عدم وجود آن ها را ثابت کند. اما ما بر این نکته واقفیم که عقائد درباره آثار هنری مدام در حال تغییر است و این امری است که نه تنها در روزگار ما بلکه در تمام ادوار تاریخ هنر صادق بوده. حتی ارزش بزرگترین کارهای کلاسیک بالا و پائین رفته است و تاریخ جمال پرستی که باید آن را جزئی از تاریخ هنر دانست مدام در تحرك است و ارزش های تثبیت یافته را به دور می ریزد و ارزش های فراموش شده را جانشین آن ها می کند. پس به نظر می رسد که ارزش های مطلق در سنجش هنر اعتباری ندارند و ما را از عامل زمان و شرایط گذشته و حال گریزی نیست.

به راستی چگونه می تواند غیر از این باشد، در حالیکه هنر با الهام از محیطی که در آن زندگی می کنیم آفریده می شود و تقریباً هر روز چشم ما را به تجاربی آشنا می کند که ما ناگزیر برای دیدارشان باید دیده خود را با آنها مطابقت دهیم. شاید در آینده ای دور، بشر از ابداع هنر باز ایستد. مشکل نیست به تصور آوریم که روزی بشریت دیگر به هنر محتاج نباشد. وقتی چنین امری صورت پذیرد تاریخ هنر به انتهای خود رسیده است و اعقاب ما، اگر مسئله هنوز برایشان جالب باشد، بهتر خواهند توانست معیاری بوجود آورند که با آن بتوان ارزش کارهای هنری را سنجید. پس اگر امید به یافتن معیاری دقیق و قابل اعتماد در سنجش کیفیت کارهای هنری نیست، آیا حتی نمی توان وسیله ای یافت که با آن - بایی طرفی - هنر را از غیر هنر باز شناخت؟ اما حتی این

خواست به این آسانی‌ها میسر نیست و برآوردن آن به نظر می‌رسد خارج از توانائی ما باشد.

توصیف هنر به همان اندازه مشکل است که بخواهیم انسانی را دقیق و کامل وصف کنیم. گفته‌اند که افلاطون در توصیف انسان او را «موجودی دوبا و فاقد پر» نامید که «دیوژن»^۱ فیلسوف شوخ طبع یونانی بر توصیف افلاطون خرده گرفت و به طعنه اعلام داشت «از این قرار اگر مرغی را پر کنیم، به تعبیر افلاطون باید انسانی، حاصل آید.» غرض از این اشاره این است که معلوم داریم هر تعبیر کلی را درباره هنر می‌توان به همین آسانی رد کرد. حتی اگر بخواهیم با تعریف اصول مقدماتی هنر به توصیف آن پردازیم از لغزش در امان نخواهیم بود. فی المثل بگذارید این تعریف ساده را محك زنیم که اثر هنری آن است که ساخته انسان باشد و نه طبیعت. این تعریف دست کم این حسن را دارد که دیگر نباید فی المثل گل، گوش ماهی و یا غروب آفتاب را در قلمرو هنر به شمار آورد. اما بی‌تردید تعریفی جامع نیست، زیرا انسان چیزهای بسیار می‌سازد که در قلمرو هنر نیستند؛ با این همه اگر آن را به عنوان مبدئی در تعریف هنر بگیریم مشکل آن جا آغاز می‌شود که بپرسیم: ساختن یعنی چه؟ اگر برای آسان کردن مسئله توجه خود را صرفاً معطوف هنرهای بصری بداریم ممکن است تعریف نخستین را اندکی تغییر دهیم و بگوئیم اثری هنری آن است که قابل لمس باشد و به دست بشر ساخته نشده باشد. حال اگر به تابلوی «سرگاو» کارپیکاسو (تصویر ۱) که فقط از ترکیب يك زین و يك دسته دو چرخه‌ای کهنه به وجود آمده نظر کنیم، تا چه اندازه تعریف - یا بهتر «فرمول» ما - معنای خود را حفظ خواهد کرد؟

تردیدی نیست که عواملی که پیکاسو در ایجاد ترکیب به کار برده بادست انسان بوجود آمده است اما بیهوده است اگر تصور کنیم کارخانه‌ای که زین و دسته دو چرخه را ساخته به اندازه پیکاسو سزاوار تمجید است. زیرا نه زین و نه دسته دو چرخه را به تنهایی به هیچ روی نمی‌توان اثری هنری بشمار آورد. در حالی که ممکن است شناسائی اجزاء این «جناس بصری» ما را به شکفت آورد به این نکته نیز واقف می‌شویم که پیکاسو به بارقه نبوغ خود آن‌ها را به این صورت بی‌نظیر در کنار یکدیگر نهاده است؛ ترکیبی که هنرمندانه بودن آن تردید ناپذیر است. با این همه کاری که پیکاسو انجام داده - نهادن دسته دو چرخه بر بالای زین - از راستی آسان بوده است. اما آن چه که بی‌تردید آسان



۱. پابلو پیکاسو . «سرگاو» . ۱۹۴۳ . مرکب از دسته و زین يك
دوچرخه . گالری لوئیز لوئیری (Louise Leiris) ، پاریس



۳ و ۴. میکل آنژ. مجسمه ماتیوی مقدس. ۱۵۰۶. مرمر، به
ارتفاع ۸ فوت و ۱۱ اینچ (تقریباً ۲ متر و ۴۵ سانتی متر). آکادمی، فلورانس



۴. « پسرکی در حال بیرون آوردن خار از پای خویش »
(Spinario). برنز، به ارتفاع $\frac{3}{4}$ ۲۸ اینچ (حدود ۸۰ سانتی متر). موزه
کاپیتلینه، رم.



۵. آلبرشت دورر. نبرد خدایان دریا. ۱۴۹۴. سیاه قلم،
 $15 \times 11 \frac{3}{8}$ اینچ (تقریباً 38×28 سانتی متر). موزه آلبرتینا، وین



۶. آندره آمانینا. نبرد خدایان دریا. حدود ۱۴۹۳. چاپ سنگی،
 $15 \frac{5}{8} \times 11 \frac{5}{8}$ اینچ (تقریباً 39×28 سانتی متر). موزه هنری متروپالیتن
 (The Metropolitan Museum of Art)، نیویورک

نیست، قدرت ابتکار و قریحه‌ای بوده که پیکاسو در شناخت ترکیب «سرگاو» در دوشئی معمولی، از خود به‌منصه بروز رسانیده است. پس باید دقت کرد تا مهارت دست را در ساختن اشیاء با ابداع اثری هنرمندانه اشتباه نکرد. در ایجاد پاره‌ای از آثار هنری ممکن است مهارت دست لازم باشد؛ اما این امر همیشه صادق نیست و حتی شئی‌ای که به‌ماهرانه‌ترین صورتی ساخته شده باشد سزاوار نام هنرنیست مگر آن که قدرت بارقه ابتکار در ساختن آن مرعی باشد. اما اگر این نکات صادق باشند نباید لاجرم پرسید: «آیا به‌راستی پیکاسو تابلوی سرگاو را در ذهن خود آفریده است؟» جواب به این سؤال منفی است، خیر. حقیقتاً چنین نیست. بیائید فرض کنیم پیکاسو به‌جای آنکه يك زين و يك دسته دوچرخه را عملاً در کنار هم می‌نهاد به‌ما صرفاً می‌گفت: «می‌دانید، امروز زين و دسته دوچرخه‌ای را دیدم که به‌نظرم کاملاً شبیه سرگاو بودند». اگر پیکاسو صرفاً به این گفته قناعت می‌کرد از راستی اثری هنری بوجود نیاورده بود و گفته‌ی ممکن بود حتی به‌عنوان سخنی شنیدنی توجه ما را به خود نخواند. تازه خود پیکاسو نیز نمی‌توانست قبول کند به‌قدرت قریحه خویش اثری آفریده و بی‌هیچ تردید احساس رضایتی که هنرمند از کار خود می‌کند در وی بوجود نمی‌آمد. زمانی که پیکاسو به این «جناس بصری» - ایجاد سرگاو با يك زين و يك دسته دوچرخه - اندیشید نمی‌توانست به نتیجه آن آگاه باشد تا هنگامی که اندیشه خود را حقیقتاً به مرحله عمل درآورد. از این رو دست هنرمند، هرچقدر که وظیفه‌اش کوچک باشد، در ابداع اثر هنری نقشی اساسی دارد. تابلوی «سرگاو» پیکاسو البته مثالی است از آثار هنری که در آن‌ها کاردستی به حد آرزو ساده است. این اثر حاصل يك بارقه سریع ابتکار و تخیل و فقط يك کاردستی سهل است که جوابگوی این بارقه گشته: همینکه دسته دوچرخه در جای مناسب بر بالای زين قرار گرفت، ایجاد اثر هنری انجام پذیرفت. معمولاً هنرمندان با اشیاء آماده کار نمی‌کنند بلکه با عواملی که از خود شکلی معین ندارند؛ آنگاه به وجود آوردن يك اثر هنری مشتمل است بر شماره زیادی بارقه‌های ابتکار و تخیل که هنرمند به‌مدد آن‌ها می‌کوشد به این عوامل بسی شکل شکلی معین دهد. دست‌های هنرمند می‌کوشد به فرمان ابتکار و تخیل وی گوش دارد و فی‌المثل مقداری رنگ بر بوم می‌گذارد به این امید که فرمان هنرمند را به امانت اجرا کرده باشد. اما نتیجه ممکن است کاملاً همان نباشد که هنرمند انتظار داشته. زیرا از يك جانب تمام مواد در مقابل اراده انسان مقاومت می‌کنند و از جانب دیگر جریان ابتکار و تخیل در ذهن هنرمند مدام در حال تغییر و تحول است و محتمل است فرمان ابتکار چندان دقیق و مشخص نباشد. به‌راستی تصویر

ذهنی هنرمند وقتی کاملاً مشخص می‌شود که وی آن را به صورت خطی - فی‌المثل - درجائی یادداشت کند. آنگاه این خط جزئی - و تنها جزء مشخص - تصویر ذهنی وی می‌شود و بقیه تصویر، تا آنجا که به ذهن وی نیامده به صورت سیال در ذهن وی باقی می‌ماند. و هر بار که هنرمند خطی رسم می‌کند بارقه ابتکاری لازم است تا آن را با بقیه تصویر ذهنی وی که مدام در حال رشد است ترکیب کند. هر گاه يك خط تازه نتواند با تصویر ذهنی وی ترکیب شود، وی آن را رها می‌کند و خطی تازه تر رسم می‌کند. بدین طریق، هنرمند با جریانی که بین ذهن وی و موادی که تا اندازه‌ای شکل یافته و در مقابل او است، بوجود می‌آید به تدریج به تعریف تصویر ذهنی خود بیشتر و بیشتر موفق می‌آید تا آنجا که سرانجام تمام تصویر ذهنی وی توسط موادی که با آن کار می‌کند شکل نهائی خود را می‌یابد. احتیاجی نیست یادآور شویم که آفرینش هنر تجربه‌ای بس دقیق و شخصی است و نمی‌توان تمام مراحل آنرا قدم به قدم به طور دقیق توصیف کرد. تنها خود هنرمند می‌تواند تجربه‌اش را تمام و کمال احساس و مشاهده کند؛ اما چنان مجذوب آن است که هر گونه تعریف و توصیف تجربه‌اش مشکل می‌شود. اگر ایجاد اثر هنری را به «زایمان» تشبیه کنیم به حقیقت نزدیک‌تریم تا آن که آن را انتقال اندیشه و احساس هنرمند از ذهن وی به تابلویش تعریف کنیم. زیرا خلق هنرمندانه به همان اندازه که لذت بخش است، به همان اندازه دردناک است و پراز دگرگونی‌های گاه شادی آور و زمانی غمناک و غیر مترقبه است و به هر صورت و به هیچ روی خشک و مقید و معین نیست. مضافاً به این که شواهد بسیار در دست است که هنرمند به مخلوق خود به دیده موجودی زنده می‌نگرد. از همین رو میکلا آنتز وقتی از اضطراب و شادی تجربه هنرمندانه با فصاحتی بی‌نظیر صحبت می‌دارد، در اشاره به مجسمه‌های خود می‌گوید که ابداع وی در واقع آزاد کردن اشکال از زندان سنگی آنها بوده است. ممکن است این سخن میکلا آنتز را تعبیر کنیم و بگوئیم که وی کار تراشیدن را با تصور آوردن احساس خود در پاره سنگی همانگونه که آن سنگ از معدن، تراشیده به دست وی می‌رسید آغاز می‌کرد (ممکن است گاهی وی ابداع خود را هنگامی که تخته سنگ هنوز جزئی از پیکر کوه بوده آغاز کرده باشد - می‌دانیم که میکلا آنتز علاقه داشت خود به معدن سنگ رود و پاره سنگ مطلوب را خود انتخاب کند). شاید این فرض چندان دور نباشد که در مراحل نخست، تصور وی از مجسمه‌هایش از تصور شخص از طفلی نازاده و مخفی در رحم روشن‌تر نبوده است. اما باید قبول کرد که وی پاره‌ای از نشان‌های حیات را در قسمت‌هایی از سنگ مشاهده می‌کرده؛ فی‌المثل برجستگی سنگ در قسمتی ممکن است فکریك زانو و یا يك

بازو را به وی القاء کرده باشد. میکل آنژ برای آن که بتواند تسلطی بیشتر بر تصویر سیالی که به صورتی محو به ذهنش آمده بود داشته باشد عادت داشت طرح‌های بسیار رسم کند و حتی پاره‌ای اوقات قبل از آن که به زندان سنگی مجسمه‌های خود حمله برد مدل‌هایی کوچک از موم یا از گل می‌ساخت. زیرا می‌دانست آغاز کار بر سنگ مرحله نهایی مقابله وی با موادی بود که مورد استفاده‌اش قرار می‌گرفت. همینکه تراشیدن را آغاز می‌کرد، هر ضربه چکش وی بر سنگ، بیشتر و بیشتر او را به ایجاد تصویری مشخص، که در درون سنگ نهفته بود متعهد می‌کرد. و سنگ تنها وقتی اجازه می‌داد که اتمام تصویر را آزادی بخشد که حدسش در دیدار پیکر تصویر صحیح نبود و سنگ از رهایی قسمت‌های اصلی زندانی خود خودداری می‌کرد؛ آنگاه میکل آنژ شکست خورده و درهم کوفته کار را پایان نمی‌داد و آن را رها می‌کرد. مجسمه ناتمام «ماتیوی مقدس»^۱ (تصاویر ۲ و ۳) که بنظر می‌رسد هر حرکت آن نمودار تلاشی بی‌هوده برای آزادی از درون سنگ باشد شاهد این نکته است. اگر این مجسمه را از پهلو نگاه کنیم (تصویر ۳) ممکن است به پاره‌ای از مشکلات میکل آنژ واقف شویم. اکنون سؤال این است که آیا وی نمی‌توانست به نوعی این مجسمه را پایان دهد؟ البته سنگ به اندازه کافی برای اتمام کار باقی بود. پاسخ این است که اتمام کار محتملاً میسر بود؛ اما شاید نه به نوعی که وی می‌خواست و در صورتیکه وی کار را به «نوعی» تمام می‌کرد، شکست وی مسلم و دردناک‌تر بود. پس واضح است که ساختن يك اثر هنری معنایی غیر از آن دارد که ما معمولاً از شنیدن این کلمه به ذهن می‌آوریم. ساختن در عرصه هنر معنایی شکفت و مخاطره آمیز دارد. عملاً سازنده تا کار ساختن پایان نیافته نمی‌داند چه می‌سازد و یا به عبارت دیگر بوجود آوردن يك اثر هنری بازی جستن و یافتن است و جوینده خود نمی‌داند دنبال چه می‌گردد تا آن که کمال مطلوب خود را بیابد. در تابلوی «سرگاو» کار پیکاسو، «یافتن» تهور آمیز پیکاسو است که نظر ما را به خود می‌خواند و در مجسمه «ماتیوی مقدس» جستجوی طاقت فرسای میکل آنژ. برای کسی که هنرمند نیست مشکل است باور کند که این عدم اطمینان، این بخطر انداختن کوشش در جستجوی کمال مطلوب اساس ابداع هنرمندانه باشد. زیرا به تصور عموم ساختن همان است که نجار و یا کارخانه‌دار می‌کند و به دقت می‌داند در پی ساختن چیست و از آغاز کار مناسب‌ترین ابزار را برای آن انتخاب می‌کند و در هر قدم می‌داند چه می‌کند. «ساختن» او در دو

مرحله صورت می گیرد: ابتدا طرح می کند و سپس طرح خود را به مرحله عمل درمی آورد و چون خود او و یا صاحب کار وی تصمیمات مهم را از پیش گرفته اند، در حین انجام کار وجه همت او صرفاً وسیله و نحوه ساختن است و نه هدف کار. شاید در کاروی کمی مخاطره وجود داشته باشد؛ اما در حین عمل اتفاق تازه ای رخ نمی دهد و در نتیجه کاروی به صورت یکنواخت و احیاناً ملال آور درمی آید و حتی ممکن است روش های مکانیکی و یا ماشین جای وی را بگیرد. اما هیچ ماشینی نمی تواند جای هنرمند را بگیرد زیرا در کار او تصور و انجام کار قدم به قدم بایکدیگر پیش می روند و چنان به هم پیوسته اند که نمی توان یکی را از دیگری جدا کرد. در حالی که «پیشه ور»^۱ می کوشد آن چه را که می داند ممکن دارد، کوشش هنرمند مصروف بر این است که غیر ممکن را تحقق بخشد... یا دست کم غیر محتمل و یا آن چه را که به تصور نمی آید. فی المثل چه کسی غیر از پیکاسوی هنرمند ممکن بود به کشف سر گاوی از ترکیب زین و دسته دو چرخه ای موفق شود؟ از راستی وی به معنی واقعی کلمه از هیچ همه چیز چیز نساخته است؟ بنابراین شگفت نیست اگر بیاد آوریم که هنرمند در نحوه کار خود هیچ قاعده پذیرفته شده ای را پذیرا نمی شود و حال آن که پیشه ور قاعده و نظم معینی را راغب است و تشویق می کند. در واقع وقتی می گوئیم هنرمند خلق می کند و پیشه ور می سازد به تفاوت میان کار این دو اشاره کرده ایم. نا گفته نگذاریم که کلمات خلق کردن و آفریدن، این روزها چنین بیش از حد و بی جا مورد استفاده قرار می گیرد که به کار هر کودک و یا سازنده ماتیک نیز «خلاق» اطلاق می شود.

معلوم است که همواره تعداد پیشه وران بر شماره هنرمندان فزونی داشته است زیرا احتیاج به اشیاء معمولی و در حد انتظار بیش از آمادگی در جذب بدعت و تجارب تازه است که از آثار هنری حاصل می آید. نکته ای که هنرمند حقیقی را متمایز می کند، صرفاً جستجوی وی نیست بلکه قابلیت شگفت آور وی در یافتن است، که ما ممکن است این قابلیت را استعداد بنامیم. در مورد هنرمندان اغلب از استعداد خدادادی صحبت می شود، به این معنی که استعداد از جانب نیروی آسمانی به وی مرحمت شده؛ و یا می گوئیم فلان هنرمند «ژنی» است. لغتی که اکنون به معنی نابغه است ولی در اصل معنایش این بوده که قدرتی آسمانی در وجود هنرمند

۱ - «پیشه ور» را در ترجمه Craftsman بکار برده ایم که به عبارت دقیق تر مراد از آن کسی است که به کارهای دستی مانند زرگری، تذهیب، کاشی سازی و غیره اشتغال ورزد.

است و هنرمند به یاری آن به ابداع خود نائل می‌آید. اما در این مورد آنچه که حقیقاً می‌توان گفت این است که نباید استعداد هنرمندانه را با استعداد و گرایش به کار اشتباه کرد. استعداد و گرایش به کار همان است که به کار پیشه‌ور می‌آید و معنایش این است که شخص نسبت به حرفه‌ای خاص واجد تمایل و استعداد بیش از حد متوسط باشد. این نوع استعداد تقریباً ثابت و مشخص است و می‌توان آن را به مدد آزمایش‌های روانی تا حدی اندازه گرفت و نحوه کار آینده شخص را پیش‌بینی کرد. اما استعداد هنرمندانه بنظر می‌رسد صرفاً غیر قابل پیش‌بینی باشد. ما فقط آن را به معیار کارهای گذشته هنرمند می‌توانیم بسنجیم. و حتی کارهای گذشته هنرمند نمی‌تواند تضمینی باشد که استعداد وی در سطح نخستین باقی خواهد ماند. پاره‌ای از هنرمندان به غایت استعداد خود بسیار زود می‌رسند و از آن پس دیگر به اصطلاح می‌خشکنند؛ اما پاره‌ای دیگر اگر چه در آغاز کارهایشان نوید دهنده نیست ولی در چهل یا پنجاه سالگی ناگهان به خلق کارهای بدیع شکفتانگیز نائل می‌آیند.

از این رو باید گفت که بدعت، هنر را از پیشه متمایز می‌کند و می‌تواند معیار شناخت اهمیت و بزرگی هنر باشد. اما متأسفانه بدعت را نیز نمی‌توان به آسانی تعریف کرد و لغت‌های مترادف این کلمه مانند: نوآوری، تازگی، بی‌مانندی نیز راهی بر تعریف آن نمی‌گشاید فرهنگ‌های لغت نیز فقط می‌نویسند که کار بدیع نباید کپی، تقلید، ترجمه و یا عکس‌برداری باشد. نکته‌ای که تعاریف فرهنگ‌های لغت آن را فاقدند این است که بدعت يك اثر را همواره باید با مقایسه آن با آثار دیگر سنجید؛ یا واضح‌تر هیچ اثر هنری نیست که به تمام و کمال بدیع باشد. پس اگر بخواهیم اثری هنری را به معیار تازگی آن بسنجیم، مسئله این نیست که بدانیم این اثر بدیع است یا خیر؛ بلکه باید معلوم داریم بدعت این اثر تا چه اندازه است (روشن است که کپی و عکس‌برداری را تا میزان زیاد می‌توان به آسانی تشخیص داد و آن‌ها را اصولاً به حساب نیاورد). انجام این کار غیر ممکن نیست، اما مشکلات چندان زیاد است که نباید تصور کرد جواب‌های حاصل ابدی و صد درصد صحیح است. معنای این عبارت البته آن نیست که از کوشش بایستیم؛ بلکه درست برعکس باید کوشش را آغاز کنیم؛ زیرا درسنجش يك اثر هنری نتیجه کار هر چه باشد، در ضمن کار به نکات بسیار پی‌خواهیم برد و مطالب فراوان خواهیم آموخت. بگذارید چند سؤال مشکل را که درسنجش بدعت يك اثر هنری بوجود می‌آید بررسی کنیم. مجسمه «سپیناریو»^۱ (تصویر ۴) که دیرزمانی است به عنوان یکی از آثار برجسته عهد قدیم شناخته

شده و حتی امروز شهرت فراوان دارد و بسیاری به استثنای باستانشناسان دوره کلاسیک که آن را به دقت مطالعه کرده اند آن را اثری با ارزش می دانند، مثالی مناسب برای مطالعه ما بوجود می آورد. این باستانشناسان خاطر نشان می کنند که سرمجسمه که از فلزی دیگر و اندکی متفاوت با بدنه ریخته شده با بقیه آن جور نیست به این معنی که سطوح و خطوط صورت بسیار جدی تر از بدن نرم و فرم تورم یافته آن است. گیسوان مجسمه نیز به جای آن که به پیش خم شده باشد به وضعی است که انگاری سرمجسمه به بالا منعطف باشد، پس محتمل است سرمجسمه برای مجسمه دیگری - محتملاً مجسمه ای ایستاده - متعلق به قرن پنجم قبل از میلاد مسیح طرح شده باشد و خود بدنه باید دست کم به یک قرن بعد از آن متعلق باشد. همینکه ما از این نکات با خبر می شویم قضاوتمان در باره آن بکلی عوض می شود. این مجسمه دیگریک مجسمه موزون یک پارچه نیست بلکه ترکیب ناموزونی از دو قطعه ای است که به یکدیگر متصل گشته اند. و چون هر یک از دو قسمت مجسمه برای خود اثری هنرمندانه است (برخلاف دو قطعه تابلوی «سرگاو» کار پیکاسو) ترکیب آن دو نمی تواند اثری بوجود آورد که از هر یک از اجزاء خود کامل تر باشد. با این ترتیب پیدا است که این پیوند رانه می توان اثری هنری بشمار آورد و نه می توان تصور کرد که هنرمند شایسته ای که بدن این مجسمه را ساخته به چنین وصلت نامبارکی راضی باشد. ترکیب این دو جزء باید در زمانی دیگر صورت پذیرفته باشد و محتملاً رومی است نه یونانی. شاید سر کنونی این مجسمه وقتی به آن الحاق شده باشد که سر اصلی آن شکسته است؟ حتی این سؤال را می توان پیش کشید که آیا بدنه و سر این مجسمه حقیقتاً از آثار رومی و یونانی اصیل هستند که از قرن پنجم و چهارم به جای مانده اند و یا قطعاتی هستند که از مجسمه های اصلی در زمان رومیان تقلید شده اند. به این سؤال می توان با مقایسه این قطعات با قطعات برنزی قدیمی که در اصل آنان تردید کمتری هست پاسخ گفت؛ اما حتی آنگاه سنجش درجه بدعت هنری این مجسمه مشکل خواهد بود.

تقلید مستقیم را معمولاً از خود تقلید به آسانی می توان تمیز داد. اگر تقلید کننده با تکنیک کار آشنا باشد حاصل کار وی صرفاً نمودار این تکنیک است و خشک و بی روح و خارج از توازن با اصل کار است. معمولاً در تقلید، غفلت ها و اشتباهاتی نیز وجود دارد که می توان آن ها را به آسانی اغلاط چاپی تشخیص داد، اما اگر هنرمندی بزرگ اثر هنرمند دیگری را تقلید کند چه می توان

گفت؛ طرح «آلبرشت دورر»^۱ موسوم به «نبرد خدایان» (تصویر ۵) شاهی است برای نکته. چشم خبره نه تنها فوراً می‌شناسد که این کار اقتباس است (زیرا درست است که طرح، امضای «دورر» را دارد؛ اما تمامی اثر واجد لطفی است که کاملاً با آثار دیگر این زمان استاد متفاوت است.) بلکه قادر است مأخذ اقتباس را مشخص دارد. کار اصلی باید متعلق به نقاشی ایتالیائی و کمی مسن‌تر از «دورر»، با شخصیت هنرمندانه بسیار موسوم به «آندره آ مانتگنا»^۲ باشد. البته از روی طرح «دورر» نمی‌توان تشخیص داد که کار اصلی به چه صورتی؛ طرح، نقاشی، چاپ و یا رلیف مورد استفاده وی قرار گرفته است و یا اقتباس وی تا چه اندازه با اصل منطبق است. اما اگر بتوانیم اصل اثر مورد اقتباس «دورر» را بیابیم بهتر می‌توانیم کیفیت اثر «دورر» را قضاوت کنیم. پس قدم نخستین این است که در آثار «مانتگنا» به جستجو پردازیم. اگر در این کاوش موفق نشویم، سخنی بیشتر در مورد اثر «دورر» نمی‌توانیم بگوئیم. فقط بر اطلاع‌مان بر آثار «مانتگنا» افزوده شده است. و در این صورت البته کار «دورر» مدرک بسیار پرارزشی است از کار «مانتگنا» که باید فرض کرد مفقود شده است. اما از اتفاق مدل «دورر» که چاپ سنگی اثر استاد ایتالیائی است هنوز باقی است (تصویر ۶). اگر ما این دو کار را مقایسه کنیم متوجه خواهیم شد که اگر چه «دورر» جزء به جزء کار «مانتگنا» را اقتباس کرده، ولی کار وی واجد بسیاری از صفات خوب یک کار مستقل است. پس تناقضی که در این جا بوجود می‌آید چگونه می‌توان توجیه کرد؟ شاید بتوان گفت که چون چاپ سنگی اثر «مانتگنا» مورد استفاده «دورر» قرار گرفته، وی به معنی عمومی کلمه حقیقتاً آن را اقتباس نکرده است؛ زیرا وی بر سر آن نبوده که همان تأثیر کار اصلی را بوجود آورد. وی کار اصلی را منبع الهام قرار داده، درست همانگونه که ممکن بود از طبیعت منظرای رسم کند و آن منظره طبیعی را به دقت مصور دارد، اما با وزن و لطفی که خاص قلم او است. یا به عبارت دیگر، به صرف این که مدل وی اثر هنرمندانه دیگری بوده قلم وی ترسان و مقید نگشته است. همینکه به این نکته واقف می‌شویم روشن می‌شود که طرح «دورر» چاپ سنگی اثر قبلی را معرفی می‌کند و نه آن که از آن تقلید شده باشد؛ درست همانگونه که تابلوئی منظره‌ای یا موجود زنده‌ای را مصور می‌دارد و از این رو باید بگوئیم که بر بدعت هنرمندانه اثر «دورر» خللی وارد نمی‌آید. به راستی ما اثر «مانتگنا» را به دید «دورر» می‌نگریم، دیدی که بسیار بدیع و تازه است. ناتمام

به تماشای شکوفه‌ها

آقای وثاقي پشت فرمان ماشينش نشسته است و مي‌راند. با اينكه اول صبح است فضا انباشته از سروصداي اتومبيل‌ها و اتوبوس‌هاست. دود و هوای ناسالم ابري نامرئي بر سر شهر كشيده است و خيابانها زیر سایه عظيم ساختمانهاي مكعب مستطيلي فرو رفته است و لكه‌هاي نور خورشيد، رنگ پریده و بي‌جان اينجا و آنجا افتاده است.

آقای وثاقي هنوز خيابان اصلي را تا نيمه نرفته است كه ماشين‌هاي ديگر از جلو و عقب و چپ و راست ماشين او را درميان مي‌گيرد. آقای وثاقي سيگاري آتش مي‌زند و به پشتي صندلي تكيه مي‌دهد و به انتظار مي‌ماند. چراغ راهنماي سرچهار راه مرتب قرمز و زرد و سبز مي‌شود اما ماشين‌ها همچنان بي‌حرکت پشت سر هم ايستاده‌اند. از درون اتاق‌هاي متحرك صدايي شنیده نمی‌شود. صدای موتور ماشين‌ها درهم آميخته است و آهنگ يکنواخت و مشابهي در فضا انداخته است. آقای وثاقي به راننده اتومبيلي كه کنار او ايستاده است نگاه مي‌کند: پشت فرمان اتومبيل نشسته سيگار مي‌کشد. سر کوچکش در ميان بدن چهار گوش و بي‌حرکتش، به جلو خم شده است و رشته‌هاي دود سيگار از جلو صورتش بالا مي‌رود.

آقای وثاقي به نيم رخ او نگاه مي‌کند. بدن مكعب مستطيلي راننده حرکتی مي‌کند و سر گرد و اصلاح شده‌اش به طرف آقای وثاقي برمي‌گردد و چشمهاي ريز براقش مثل دوسوراخ نوراني ميان صورتش باز و بسته مي‌شود و يك دستش بالا مي‌آيد و ته سيگار را از ميان لبهايش برمي‌دارد. ته سيگار به بالا مي‌پرد و از جلو چشم آقای وثاقي مي‌گذرد و به كف خيابان مي‌افتد.

چشمهای آقای وثاقي خيره مى شود و در کمال تعجب قیافه خود را توى صورت راننده ماشین کنارى بازمى شناسد. ماشین ها به حرکت مى آیند. راننده اتومبیل سرش را بر مى گرداند و گاز مى دهد و از ماشین آقاي وثاقي سبقت مى گیرد و به سرعت دور مى شود. نگاه آقای وثاقي ماشین او را میان ماشین های دیگر گم مى کند. ماشین ها با نظم و ترتیب مثل جعبه های بزرگ و کوچک متحرکی روی اسفالت به جلو مى روند و در شاخه های متعدد خیابانهای شرقی و غربی و جنوبی پخش مى شوند. از ماشین هایی که مى ایستند، مردها و زنهایی بیرون مى آیند. پاهای کوچک و کوتاهشان، اندام پهن و چهار گوش آنها را به طرف ساختمانهای مکعب مستطیلی اطراف مى برد.

ماشین آقای وثاقي دوباره مى ایستد. ماشین های جلو او، هم گره خورده است. چراغهای راهنما سرچهار راه مرتب سبز و زرد و قرمز مى شود و آهنگ یکنواخت و مشابه موتور ماشین ها، گوشهای آقای وثاقي را پر مى کند.

آقای وثاقي از ماشین پیاده مى شود و به طرف مردمی که دور اتومبیلی جمع شده اند، مى رود. قیافه ها، بی حالت است. سرهای کوچک مثل خروس بادنما، بالای اندامها به این طرف و آن طرف مى جنبند و سوراخ روشن چشمها باز بسته مى شود و نگاهها به راننده اتومبیل خیره شده است.

آقای وثاقي جلو مى رود و سرش را پیش مى برد و نگاهش خیره مى شود. راننده اتومبیل چند دقیقه پیش را مى شناسد؛ اندام چهار گوشش بی حرکت پشت فرمان نشسته است و کمر بفداطمینان را به دور کمر خود بسته است. سر کوچکش روی شانه خم شده است.

آقای وثاقي دستش را از پنجره ماشین داخل مى کند و روی پیشانی او مى گذارد: سرد است، مثل تکه یخ. آقای وثاقي چندشش مى شود و دستش را شتابزده عقب مى کشد. بدن پهن و چهار گوش راننده حرکتی مى کند و به طرف او کج مى شود و سر کوچکش مى غلتد و کنار پنجره مى افتد و چشمهای سرد و شیشه ای او به صورت آقای وثاقي خیره مى ماند. آقای وثاقي توى صورت او باز قیافه خود را مى بیند و شتابزده بر مى گردد و سوار مى شود و ماشین را به کوچه ای مى راند و از میان ساختمانهای مکعب مستطیلی به سرعت مى گذرد و خود را به بیراهه ای مى رساند. جاده خالی است. خلوت است. اطرافش از تپه های سرسبز پوشیده شده است.

آقای وثاقي بوی خاک و گیاه را مى شنود و چشمهایش به تپه ها خیره مى شود و ناگه احساس خوشی وصف ناپذیری سراپایش را بر مى دارد. ماشین را کنار جاده نگاه مى دارد و به دورنمای تیره شهر که در پایین، جلو چشم

او خوابیده است، نگاه می‌کند و هوای تازه را به‌درون ریه‌هایش می‌فرستد. دلش می‌خواهد از ماشین پیاده شود و از تپه‌ها بالا رود اما ماشین را روشن می‌کند و به‌سرعت به‌طرف اداره می‌راند.

وقتی به‌اداره می‌رسد کمی دیر شده‌است. ماشینش را جلو اداره می‌گذارد و با عجله پیاده می‌شود. یکی از همکارهایش را می‌بیند که شتابزده از اداره بیرون می‌آید و آهسته خبرش می‌کند:

«می‌روم کراواتی پیدا کنم. بی‌کراوات‌ها و صورت‌نتراشیده‌ها را استنطاق می‌کنند.»

آقای وثاقی دگمه‌کتش را می‌بندد و کراواتش را محکم می‌کند و به‌طرف اداره می‌دود و سوار آمانسور می‌شود و به‌طبقه هشتم می‌آید و از جلو تالار سخنرانی می‌گذرد. توی تالار سخنرانی، بی‌کراوات‌ها و صورت‌نتراشیده‌ها را می‌بیند که به‌دور هم جمع شده‌اند. رئیسش را می‌بیند که کلافه و رنگ‌پریده کنار در تالار سخنرانی ایستاده است. آقای وثاقی پیش می‌رود و سلام می‌کند و می‌پرسد:

«چی شده قربان؟»

رئیش با عصبانیت جواب می‌دهد:

«صبح به‌جناب قائممقام توهین کرده‌اند؟»

«چه کسی قربان؟»

«یکی از همین بی‌سروپاهای طبقه اول.»

«چه توهینی کرده قربان؟»

«گستاخی و جسارت. تو صورت جناب قائممقام فریاد زده: برو برگشته،

خمرة جعبه‌ای.»

«خمرة جعبه‌ای یعنی چه قربان؟ چه منظوری داشته؟»

«چه می‌دانم چه منظوری داشته، متأسفانه هنوز شناخته نشده. جناب

قائم‌مقام فقط به‌یاد می‌آورند آن مردی که پدر سوخته صورتش را نتراشیده بوده

و انگار کراوات هم نزده بوده من مطمئنم میان همین‌هاست...»

رئیش به‌تالار سخنرانی اشاره می‌کند:

«همه‌شان از طبقه پایینند... متأسفانه جناب قائممقام آنقدر حالشان بد

بود که نتوانستند او را بشناسند.»

«مگر چشان شده قربان؟»

«احساس ضعف عجیبی می‌کنند، لرز کرده‌اند. دوتا از خانمهای منشی

توی اتاق از ایشان پرستاری می‌کنند. آقای دکتر طاقی بالاسرشان است. همراه

من بیایید. جناب دبیر کل دستور بازجویی اکید داده‌اند.»

توی تالار سخنرانی، مردهای کراوات زده و صورت تراشیده، به سه گروه تقسیم شده‌اند:

گروه اول آنهایی که کراوات زده‌اند اما صورتشان تراشیده شده‌است.
گروه دوم آنهایی که کراوات زده‌اند اما صورتشان را تراشیده‌اند.
گروه سوم آنهایی که نه کراوات زده‌اند و نه صورت تراشیده‌اند.
آقای وثاقي گوشه‌ای می‌نشیند و از نتایج بازجویی گزارش تهیه می‌کند.
جناب دبیر کل مثل مجسمه‌ای بی‌حرکت روی صندلی چهار گوش خودشان نشسته‌اند و بازجویی را به‌شخصه نظارت می‌کنند. آقای وثاقي مأمور می‌شود که نتایج بازجویی را نوبت به نوبت، با تفسیر به‌عرض برساند.

روش‌های بازجویی ظریف و دقیق و محاسبه شده است و براساس آخرین اصول روانشناسی و پرونده‌های استخدامی هر گروه صورت می‌گیرد، در پرونده‌ها خصوصیات خلقی و شخصیتی و هوشی و رغبت و علائق هر گروه منعکس است. با نگاهی به خلاصه پرونده‌ها و محاسبات آماری ماشین‌های آی - بی - ام به‌خوبی فهمیده می‌شود که با هر گروه چگونه رفتار شود تا نتایج مطلوب و دلخواه از بازجویی به‌دست آید بازجویی با ظرافت و موفقیت پیش می‌رود. متهمان به آزمون‌های گوناگون جواب می‌دهند و کاملاً سر حالند، مثل این است که در جشن تولد جناب دبیر کل شرکت کرده‌اند.

آقای وثاقي نتایج بازجویی را که ماشین‌های آی. بی. ام دقیقاً برآورده کرده خلاصه می‌کند:

دو گروه (نود درصد) زندگی مشابهی دارند و در عقیده و عمل و احساس تقریباً هم‌رنگ شده‌اند. از میان این عده (چهل و شش درصد) احساس ناایمنی و نگرانی می‌کنند و قلبی از آنها (ده درصد) احساس گناه دارند و جدانشان ناراحت است و فکر می‌کنند زندگی شرم‌آوری دارند و بیشترشان از تنهایی و تکروی گریزانند و به هم دیگر پناه می‌برند. اکثریت هر سه گروه (هشتاد و سه درصد) برای خود يك جور تفریح و دلخوشی از قبیل قمار، الكل و ... پیدا کرده‌اند که در ساعات بیکاری خارج از اداره، خود را با آنها سرگرم می‌کنند و نیمی از آنها (چهل دو درصد) از بی‌خوابی شکایت دارند، روزها پشت میزشان چرت می‌زنند و خواب‌آلود هستند و شب‌هایی خواب می‌شوند و اغلب قرص خواب آور مصرف می‌کنند، اکثریت قریب به اتفاق دو گروه از آنها، آنهایی که کراوات زده‌اند اما صورتشان را تراشیده‌اند و بالعکس (شصت و نه درصد) توجهی به زیبایی‌ها و شکفتگی‌های طبیعت ندارند، معدودی از آنها (بیست و يك درصد) تحمل تغییر فصول پاییز و بهار به‌خصوص بهار را ندارند و اعصابشان

سخت تحريك می شود و حالتی نزديك به جنون به آنها دست می دهد و به چایخانه ها و میخانه های تاريك و پر از دود پناه می برند. از میان هرسه گروه تعدادی (بيست و نه درصد) واهمه دارند که به مرض سکنه قلبي یا مغزی در گذرند. عده قلیلی (یازده درصد) اصطلاح خمره جعبه ای را از دهان مردم کوچه و بازار و طبقه پایین و جوانهای ولگرد بی اصل و نسب و مودراز، خطاب به کارمندان و افراد ذیصلاح و صاحب مقام شنیده اند.

نتایج بازجویی کم و بیش این گمان را پیش می آورد که شخص خاطی جزو کارمندان نیست و به احتمال زیاد رهگذر یا ارباب رجوع بوده است. زمینه تحقیق و بررسی به روال دیگری می افتد و بازجویی همچنان ادامه می یابد و مرتباً به عرض جناب دبیر کل رسانده می شود که ناگهان حال ایشان در حین نظارت و دقت و محاسبه عمیق بهم می خورد. آقای وثاقي تهیه بقیه نتایج بازجویی راها می کند و جناب دبیر کل را تقریباً به کول می کشد و به اتاقشان می برد.

وقتی آقای وثاقي از اتاق جناب دبیر کل بیرون می آید، خانم منشی جناب دبیر کل با صدای آهسته و فروخورده ای با خبرش می کند که دکتر طاقی الان به او تلفن زده است و گفته است که حال جناب قائممقام رو به وخامت گذاشته است و بهتر است ایشان را هرچه زودتر به خانه شان برسانند.

آقای وثاقي به کمک دو تا از خانمهای همکارش، زیر بازوی جناب قائممقام را می گیرند و توی ماشین آقای وثاقي سوارش می کنند. جناب قائممقام هذیان می گوید و دایم از «خمره جعبه ای» حرف می زند و برای «خمره های جعبه ای» طرح گزارش ساعتی کار می ریزد و آمار می گیرد و بر آورد می کند و از مدیریت صحیح و علمی و مصالح ملی حرف می زند و «خمره های جعبه ای» را ارزشیابی و طبقه بندی می کند.

او را به خانه اش می رسانند و در راه بر گشت خانمها تصدیق می کنند که اگر آنها هم جای جناب قائممقام بودند و کسی توی روی آنها می ایستاد و فریاد می زد: «برو برگشته، خمره جعبه ای»، حالا آنها هم حالشان دست کمی از جناب قائممقام نداشت. توی چشمهای خانمهای همکار نگرانی و وحشت خواننده می شود. یکی از آنها در میان راه پیاده می شود و می گوید حالش خوب نیست و خواهش می کند که به جای او دفتر حضور و غیاب را امضاء کنند. خانم همکار دیگر شروع می کند به لرزیدن و پی در پی می گوید:

«من چم شده، چرا دارم می لرزم.»

وقتی به اداره می‌رسند، آقای وثاقی دوتا از کارمندان طبقه اول رامی‌بیند که تاج گل سفید بزرگی را حمل می‌کند. خانم همکارش، لرزان از ماشین پیاده می‌شود و پیش از آنکه آقای وثاقی بفهمد کجا می‌رود، غیبش می‌زند. آقای وثاقی ماشین را کنار خیابان نگه می‌دارد. یکی از همکارهایش خبر می‌آورد:

«جناب دبیر کل پشت میزشان سگته کرده‌اند.»

آقای وثاقی از ماشین پیاده می‌شود و به طرف اداره می‌رود اما جلو در اداره برمی‌گردد و شتابزده خود را به خیابان روبرو می‌رساند و بسا قدمهای بلند از اداره دور می‌شود و از میان ساختمانهای مکعب مستطیلی می‌گذرد. از جاده خاکی و متروکی راه می‌افتد. سر راهش درختان رامی‌بیند که غرق شکوفه‌اند و گرمی آفتاب دلچسب را حس می‌کند و از راه رفتن لذت می‌برد و همه راه را تا خانه‌اش پیاده می‌آید.

زنش توی حیاط، زیر آفتاب نشسته است و غرق تماشاست. چشمهایش می‌درخشد و هیجان زده می‌گوید:

«يك شبه چه انقلابی شده، همه درختها شکوفه کرده‌اند.»

آقای وثاقی آهسته می‌رود و کنار اوکف حیاط می‌نشیند.

آفتاب روی شکوفه‌ها نشسته است. فضا پراز نور است.

جمال میرصادقی

بهار چهل و نه

نوشته ج. مورتن*



مروری بر آثار سه تن از



فیلمسازان جوان فرانسه

آنچه در جشنواره اخیر فیلم درلندن باعث شگفتی و مایه تأسف بسیاری از علاقمندان به سینمای خوب شد این بود که، از سه فیلم قابل توجه سه تن از کارگردانان بزرگ فرانسه، تروفو^۱، شابرول^۲ و فرانژو^۳، تنها يك فیلم «كودك وحشی»^۴ از «تروفو» در بازار تجارتي لندن به معرض نمایش عام گذاشته شد و دو فیلم دیگر ناگهان ناپدید شد؛ همچنانکه بسیاری از فیلمهای خوب سالهای گذشته جشنواره نیز بهمین طریق از دسترس مردم به دور افتاده بود.

برای ارزیابی تحولات فکری و شیوه کارهای سینمایی این کارگردانان که اکنون برسن^۵، گودارد^۶ و رومر^۷ پشتان جدید سینمای فرانسه نیز در سلك آنان جای می گیرند، بناچار راهی جز دیدن فیلمهای ساخته شده آنان در میان نیست که از کارهای سی ساله اخیر و یا از اولین فیلمهای بلند ساخته آنان بتوان قضاوت صحیحی به دست داد.

جهت گیری «تروفو» در سالهای اخیر تا حد برگشت به میزان يك دایره کامل از زوایای مختلف قابل رؤیت است.

«تروفو» در اولین فیلمش «چهارصد ضربه»^۸ (۱۹۵۹)، رنجهای دوران شکوفائی بلوغ يك پسر جوان را در پاریس و مشکلات سنی او را بنحو شیرین و دقیقی ترسیم می کند.

اکنون پس از یازده سال او ماجرای واقعی نوجوانی را مورد بررسی قرار می دهد که سرگشته و درمانده به زندگی پایان قرن هیجدهم سوق داده می شود و تروفو به کمک دکتر ژان ایتار^۹ مربی مؤسسه کر و لالها توانست تجزیه و

-
- | | | |
|---------------------|---------------------------|------------|
| 1- Trufaut | 2- Chabrol | 3- Franju |
| 4- L'enfant sauvage | 5- Bresson | 6- Goddard |
| 7- Rohmer | 8- Les quatre Cents Coups | |
| 9- Dr. Jean Itard | * J. Morton | |

تحلیلی منطقی و علمی از کارش به دست دهد. کودک در جنگلی حوالی پاریس دستگیر و توقیف می‌شود؛ این یکی از سکانسهای بسیار خوب فیلم را تشکیل می‌دهد که دوربین بدببال پسرک تا اعماق جنگل را می‌پیماید و او نیز در تلاش به فرار اصرار می‌ورزد تا اینکه سرانجام سگهای پلیس او را احاطه می‌کنند و راه هر گونه گریز را بر او می‌بندند و پسرک یکباره محو می‌شود.

تروفو در ارتباط موقعیت کودک با جامعه که با پذیرش تدریجی محدودیتهائی مانند لباس پوشیدن، شرایط محیط و مسائل دیگر و همچنین تجربه «ایثار» - که نقش آن بوسیله خودکار گردان بنحویه‌ای اجراء شده - درهم آمیخته است می‌خواهد مقتضیات بهم پیوسته تمدن عصر ما را در آئینه ذهنمان منعکس نماید. بدون هر گونه ابهامی می‌پذیریم که «چهارصد ضرب» یک نیمه اتوبیوگرافی است. در فیلم اخیر تروفو، ایثار این بار رؤفانه و بتدریج مقاومت کودک را می‌شکند و برای رسیدن به این نقطه از هیچ‌گونه تلاشی، همچنانکه در فیلم اولی در مورد «آنتوان دوانل»^۱ به کار بسته است، باز نمی‌ایستد.

در اینجا تروفو باز هم به تکرار، به جنبه‌های ناسازگاریهای زندگی انسان عصر خویش و اهمیتش در اجتماع امروز می‌پردازد و این زندگی کودک نیست که دوربین آنرا تعقیب می‌کند، بلکه دورنمای وسیعتری از سر نوشت انسانهای بسیاری را در بر می‌گیرد.

اینکه اولین فیلمش (بغیر از فیلم کوتاه ۱۶ میلیمتری «ملاقات»^۲ را Ies Mistons نامگذاری کرده است نبایستی يك تصادف پنداشته شود.

این فیلم مربوط به يك تعطیلات کوتاه و زمانتيك تابستانی کودکان می‌باشد که کودکان با شیطننت تمام قصد خرابکاری و بهم زدن آنرا در ذهنشان می‌پروراندند. مروری کوتاه بر کلیه فیلمهای تروفو، نشان می‌دهد که، تم شرارت و شیطننت و عدم سازش با شرایط موجود، بطور توالی و ناگسستنی در آنها مطرح است؛ موقعیت چارلی، نوازنده پیانودر «بسوی پیانیست شلیک کنید»^۳، مونتاگ، مأمور آتش‌نشانی در «فانهایت ۴۵۱»^۴ و نیز «آنتوان دوانل» که بطور مزورانه‌ای جامعه خرده بورژوازی او را بنا بودی می‌کشاند، ژولی که لر عروس انتقامجو در فیلم «عروس»^۵ و بطور آشکار کاترین هم در فیلم ژول و ژیم که همگی بر ضد ارزشهای موجود اجتماعی به طغیان و شورش بر می‌خیزند، به روشنی این حقیقت را با ما در میان می‌گذارند.

1- Antoine Doinel 2- une visite

3- Tirez sur le pianiste 4- Fahrenheit 451

5- La mariée

چهارصد ضربه با تصویری از آنتوان، يك اسیر توقیف شده دردآلود در کالبدی سرد و منجمد، در مقام زندانی شکست خورده، پایان می‌پذیرد و نیز در پایان فیلم «کودك وحشی»، کودك از زیر مراقبت، ایتار می‌گریزد تا بسوی آزادی که از قبل آنرا می‌شناسد بشتابد، آزادی که تحت همین نام آزادی و تمدن از او سلب شده است.

قهرمانان فیلم‌های شابرول نیز رنج می‌کشند، اما نه به آن طریقی که شخصیت‌های تروفو نسبت به منعیات و نهادهای جامعه سرطانیان و ناسازگاری دارند، بلکه برعکس این قهرمانان تنها از يك آزادی ظاهری و سطحی برخوردارند. آنها به پارتی می‌روند، در اطراف شهر با سرعت سرسام‌آوری اتومبیل می‌رانند و به آزادی زمان و مکان مونتاز شده و تصنعی دل خوش دارند. و اگر دست بکار یا حرفه‌ای می‌زنند صرفاً جنبه سرگرمی دارد و بخاطر تلاش برای يك زندگی حساب شده نیست.

جوانان جسور و مشروب‌خوار در فیلم «افتضاح»^۱، نمایشنامه نویس در فیلم «حیوان مرده»^۲ و قهرمانان فیلم‌های، غزالان^۳ و پسر عموها^۴ همگی در شکوه ثروت بسر می‌برند.

کاراکترهای «شابرول»، دیگر مثل قهرمانان «تروفو» در جستجوی اصلاح محیط خویش نیستند و در مقابل ارزشهای تحمیل شده اجتماع به طغیان نمی‌ایستند و یا لااقل اینگونه زحمات به خویش روا نمی‌دارند؛ بلکه کوششها همواره در جهت محو آخرین آثار انسانی در وجود همدیگر بکار می‌رود. مرگ فردريك در «غزالان» نمونه روشنی از این تیپ شخصیت‌هاست که رفتارشان توجیه پذیر نیست.

مقام «شابرول» در سینمای فرانسه کاملاً روبه تحلیل می‌رود و چنانچه او این روال را دنبال کند، واپسگرایی جبران ناپذیری به بار می‌آورد. بعد از سه فیلم خوب «سرژ زیبا»^۵ و «پسر عموها» و «سفر مضاعف»^۶ که در سال ۱۹۵۹ تهیه شدند، چنین به نظر می‌رسد که کارهای شابرول از موقعیتی که از آن برخوردار بوده است، به سقوط گرائیده و ما این زوال و انحطاط را با فیلم «لاندرو»^۷ ساخته شده در ۱۹۶۲ بهتر نظاره می‌کنیم؛ بخصوص که بدنبال آن

- | | |
|------------------|----------------------|
| 1- Le scandale | 2- Que La bete Meure |
| 3- Les Biches | 4- Les Cousins |
| 5- Le Beau Serge | 6- Double tour |
| | 7- Landru |

گرفتاریهای مالی ناشی از آن نیز به این بدبختی دامن زده است. زمانی حامیان و هواخواهان، از او خواستند که اقدام به تهیه فیلمهای تجارتي پراثر يك كند، لیکن در این راه نیز نتوانست ابتکار عمل جالبی بخرج دهد بلکه تماشاگر را گواه نخوت و خودبینی خویش ساخت.

به نظر من در مجموع، کارهای شابرول را با «جیمز باند» بهتر می توان مقایسه کرد، حتی اگر دوره تبعید و انزوای شابرول در سال ۱۹۶۸ با فیلم «غزالان» بتدریج کاهش یافته باشد. در حقیقت شابرول با فیلم (غزالان) و چند فیلم دیگر وفاداریش را بمرام و مسلک سینمایی خود تا حدودی ابراز کرده و يك تحول نسبی در کارش آشکار گردیده است.

«شابرول» همواره مجذوب بررسی روابط شخصی «دوقهرمانست» که آنها را در مقابل هم قرار می دهد و ما این شیوه را تقریباً در سراسر کارهایش (به استثنای هیجانات و عملیات جاسوسی و گانگستری) یکسان می بینیم و بطور اتفاقی اشخاص انتخابی او هر دو از يك جنس می باشند.

نمونه های این تیپ های انتخابی او: سر ژوفرانسوا در فیلم (سر ژزیبا)، شارل وپل در (پسر عموها)، کریستوفر وپل در «افتضاح» و شاید هم شارل و هلن در فیلم (حیوان مرده) می باشند؛ حتی نکته جالب آنست که بیشتر کاراکترها به همان نام همیشگی شان نامیده می شوند.

شابرول اکنون در آخرین فیلمهای هنرپیشگان آماتور را به کار گرفته است که از آن میان ژان یان در فیلم «قصاب»^۱ و استفان آدران، همسر شابرول، بازیگر نقش هلن را می توان نامبرد.

علاوه بر این در این فیلم شابرول، در يك قالب سطحی جستجوهای پلیسی (تحت تأثیر فیلم M از «فریتس لانگ»^۲ و داستانی بنام «مگره دام می گسترده»^۳ از سیمنون که بعدها از آن فیلمی ساخته شد که ژان گابن در آن نقش جاسوسی را ایفاء کرده است) از فرصت استفاده نموده تا با بهره گیری از فیلمهای یادشده قادر به تجزیه و تحلیل لازم در روابط هلن، معلم مدرسه و قصاب سرشناس محل باشد.

نگرشی منطقی به حیات سینمایی شابرول یکباره انسان را در دو قطب متضاد از دست آوردهای سینمایی او قرار می دهد؛ بدین معنی که کاراکترهای نسبتاً خوب و معتقد به ارزشهای خوب اجتماعی آثار پیشین شابرول را به هیچوجه

1- Le Boucher 2- Fritz Lang

3- Maigret tend un piège

قابل قیاس با شخصیت‌های بی‌بندوبار. و مصرف‌کننده آثار بعدی او نمی‌بینیم و این خود مارا وادار می‌کند تا از يك کارگردان نسبتاً سرشناس ماحصلی ارزنده‌تر انتظار داشته باشیم و چه‌نیکو که او خود معتقد بر این است که مردم اغلب کارهای باارزش و بی‌ارزش را می‌توانند از هم تشخیص دهند.

اما موقعیت «ژرژ فرانژو» کاملاً متفاوت است؛ او کمتر اقدام به تهیه فیلم‌های بلند کرده است، گرچه فیلم «خون حیوان‌ها» (۱۹۴۹)^۱ يك اثر مستند از کشتار گاه پاریس بسیار چشم‌گیر بوده و نیز سخت مورد توجه ناقدان قرار گرفته است. اولین فیلم بلندش مانند شابرول در سال ۱۹۵۸ بنام «شکست خورده»^۲ ساخته شده است و در بررسی از يك نوانخانه فرانسوی، تباین تربیت اعمال شده به قهرمان فیلم «ژان پیرموکی» از جانب مربیان نوانخانه و تربیت پدرش را تجزیه و تحلیل می‌کند. در فیلم فرانژو، شاید یکی از جالبترین صحنه‌ها منظره بازی کودکان هم‌منزل و هم‌آسایشگاه در محوطه نوانخانه باشد که بچه‌های لخت و پابرهنه را در يك بازی جمعی با خلوص و معصومیت کودکانه‌شان ظاهر می‌کند و ما شاهد هیجانات و جست و خیزهای آنها می‌شویم که به مسخرگی و ریشخند همدیگر می‌پردازند.

شاید چندان صلاح نباشد که کارهای «فرانژو» را دور از ارتباط و تجانس با کارهای مترفو و شابرول مورد ارزیابی قرار دهیم؛ می‌توان گفت که همگی آنان به تقریب از زمینه‌های اجتماعی مشترك سخن می‌گویند. لیکن مهمترین خصیصه و وجوه مشترك نسبی در کلیه فیلم‌های فرانژو «رؤیایی» بودن موضوع داستان و موقعیت زمان و مکان فیلم است. فیلم‌های او اغلب صحنه‌های ترس‌آور و کابوسناک به همراه دارد و تماشاگر کمتر شاهد صحنه‌های قابل لمس و عینی زندگی روزمره در آن است و در نتیجه هوشیاری آگاهانه‌ای لازم است تا ذهن تماشاگر از خلال کنایه‌ها و مناظر رؤیائی فیلم قادر به استنتاج و درک مفاهیم واقعی فیلم و نیت کارگردان بشود. از همینجاست که بیشتر تماشاگر آگاه سینمائی را می‌طلبد. شاید همین خصوصیات دلایلی باشند که علی‌رغم پائین بودن تعداد فیلم‌های فرانژو در مقام مقایسه با کارگردانان دیگر علاقمندان به سینما، تصویری خاص از او و کارهایش در ذهن خویش دارند و سطح والاتری برایش قایلند.

اندیشیدن در خلال نمایش فیلم و پس از دیدار همواره برای تماشاگر او

1- Le Sang des Bêtes

2- La tête Contre les Murs.

ضرورت دارد. صحنه‌های کنایی ولی حاوی پیام در فیلم «توماس حيله گر»^۱ در صحنه‌ای با دویدن اسبی که آتش گرفته است و بطور وحشتناکی خیابانها را زیر پا می‌گذارد و نیز در صحنه‌ای که Judex را با کبوتر مرده‌ای در دست، در فیلمی بهمین نام می‌بینیم که به همراه موزیک موریس ژار^۲ با تم موزیک دکتر ژيوگو - که احتمالاً زیباتر از آن نیز تهیه شده است - بسوئی می‌دود و صحنه‌های مشابهی از: برنارد مالک (با بازیگری فیلیپ نوآره) و نیز «ترز دکرو» آشکارا بچشم می‌خورد.

فرانژو بدین قصد ایستاده است تا شخصیت‌های فیلم او بازگوکننده رنجهای ستم‌دیدگان باشند و در این راه دنیای بهتری را نیز به آنان نوید می‌دهد و می‌شناساند. از خلال فیلمهای فرانژو به استثنای فیلم «قاتل را به گلوله بستند»^۳ انسان شاهد پیروزیهای حقیقت‌براهریمن، عشق و پاکدامنی، و از طرف دیگر دلزدگیهای خفقان‌آور و مقتضیات فاسد اجتماعی می‌باشد و او همه اینها را به دقت در معرض دید و قضاوت يك بیننده آگاه قرار می‌دهد؛ گرچه فرجام این عناصر و نهادها و پیروزی کامل آنها را در این درگیری شاهد نیستیم. در فیلم «شکست خورده» روگردانی و بیزاری ژان پیرموکی از دنیای خارج از دارالتأدیب و رجعت مجدد به آن محل رخوت انگیز را می‌توان به ظاهر شکستی برای او تلقی کرد، لیکن امتناع از زندگی در دنیای خارج از آن که موج ظلم و ستم در آن خروشانست، این «بازگشت» را برای او نوعی پیروزی جلوه گرمی‌سازد. و این تنها شانس است که او دارد تا در این جایگاه بتواند سنگربگیرد و با ظلمی که از جانب پدر ظالم و یا حداقل بی‌فکرو احساسش به او وارد شده است به مقابله برخیزد.

در این فیلم فرانژو را در آغاز جدی‌گرایش به يك نوع تجربه تخیلی و ذهنی می‌یابیم؛ پسرک مرموز، ژان پیرموکی و متقابلاً حرکات اغفالگرانه و غیرواقعی دخترک (آنوکامه) در سکانس پاریس، سایه اوضاع و احوال زمان جنگ و رؤیائی که انسان را و امیدارد تا درد هستی و بودن را بیشتر تحمل‌پذیر بداند، همگی همین جنبه‌کار او را گواہ است و از زمان ساختن فیلم Judex (۱۹۳۶) این امر برای ما بیشتر محسوس است.

گرچه در تشخیص روال این فیلم، فرانژو انسان را به یاد سریالهای پرائتریک ساخته ذهن عامه‌پسند ولی شیطانی «Feuillade» در سالهای ۱۹۱۷

1- Thomas L' Imposteur 2- Maurice Jarre
3- Pleins Feux Sur L' Assassin

می اندازد و به یاد فیلم جنائی (فانتوماس) که ناگزیریم فرانژو را به دوباره کاری متهم کنیم.

فیلم با کنایه ستایش انگیزی از Feuillade آغاز می شود و خاطر نشان می کند که Judex اصلی در سالهائی که ارتش فرانسه با شورش درگیر بود به وجود آمده است و اکنون در این تجدید بنای «محبت آمیز» فرانژو خدائی می سازد «Judex» که قدرت فناپذیر و فوق العاده اش در برابر عشق ژاکلین به تسلیم می گراید.

زمینه های تخیلی و سمبلیک فیلم باز توجه ما را به فیلمهای سیاه و سفید پنجاه سال پیش سوق می دهد در دنیائی کاملاً رؤیائی که تاحد زیادی تصور کودکانه را در تماشاچی القاء می کند.

به تدریج که عشق Judex به ژاکلین فزونی می یابد بهمان نسبت بیشتر جایز الخطا و غافلگیر می شود؛ لیکن برای نجات از تباهی و آغشتگی او به فساد، هدفهای چنان کودکانه و رؤیائی ارائه می شود که ضعف فرانژو را نمی توان بطریقی توجیه کرد. سکی به پاسداری صاحبش ژاکلین دستگیر شده نمایان می شود، کبوترهائی پیام خطر را به گوش او می رسانند و سرانجام نیز Daisy کودک که سمبلی از معصومیت کودکانه است با روحی سحر آمیز در سیمای يك آکروبات سیرك قدیمی و کهنه کار نازل می شود تا آنچه را که دیگران از انجام آن عاجز مانده اند اوقرین پیروزی کند و ژاکلین را از این دام برهاند ذهنیت وقتی بیشتر آشکار است که اول بار Daisy را با لباس حرفه اش نشان نمی دهد، بلکه یکباره در دل تاریکیهای شب او را با لباس ذودنقه ای شکل آماده سفر می بینیم. دو سال بعد در فیلم «توماس حبله گر»، در سال ۱۹۶۴، فرانژو با استفاده از نوولی از ژان کوکتو، داستان زندگی جوانی را مطرح می کند که در خلال جنگ بزرگ، مقامات فرانسوی را اغفال می کند و خود را در مقامی برجسته جا می زند و با مهارت تمام این خود فریبی را در خویشتن تقویت می کند تا جائی که شبهه را حقیقت می انگارد. سرانجام تاروپود این رؤیا و منزلت دروغین چنان دراو تأثیر می گذارد که به وحشت می افتد و بدنبال آن به تلاش می پردازد تا از این کابوس، خویشتن را برهاند، لیکن بی ثمری این کوشش او را به دام مرگ می سپارد.

اکنون در آخرین فیلمش «گناه موره» کشیش فرانژو را می بینیم که بیشتر به نتایج نهائی کارش می اندیشد، او در این فیلم که می کوشد تا با استفاده

ازنول Serge - زولا وفاداری خویش را به این نویسنده بزرگ اعلام دارد، کشیشی را نشان می‌دهد که دوران زندگی مذهبی‌اش دچار نوعی بیماری عصبی شده است و به کمک دختر خواهر یک شخص آزاداندیش اما بی‌مذهب روبه‌بهبودی می‌رود. به دنبال این بیماریست که به تدریج کشیش وظایف دینی‌اش را به فراموشی می‌سپارد و به اتفاق دخترک (Albine) زندگی بی‌آلایش و بسیار ابتدائی را آغاز می‌کند و در باغ «لوپارادو» که افسانه‌ها و خرافات فراوانی به آن منسوب است به سر می‌برد.

در این فیلم بازیبائی استثنائیش، سرانجام آلبین با اشتیاق دیدار مرگ انتظار می‌کشد و Serge نیز به بازگشت زندگی اولیه‌اش تمایل می‌ورزد که در این اثناء توسط راهبان و صومعه نشینان دستگیر می‌شود.

نیز صحنه‌ای از این فیلم را می‌بینیم که چگونه جملات بی‌روح کتاب را فرانزو جان می‌بخشد و کشیش با اتکاء بهمان پرورش فکری گذشته‌اش به زندگی گذشته‌اش رجعت می‌کند. فیلم داستان قشنگ و بسیار زیبائی را ارائه می‌دهد و فرانزو نیز توانسته است در نشان دادن پیروزی امید بر یأس، صداقت بر گمراهی و فساد و مردمی بر نامردمی پیروزمند باشد.

ترجمه: صالح لطفی

يك تحقيق علمي درباره رؤيا

از : كالوين. اس. هال^۱

رؤياها را معمولاً برای منظورهاى مختلف - از سرگرمى گرفته تا مطالعه جدی و علمى - مورد تفسیر و تعبیر قرار داده اند. چرا که این قسمت از تجارب ما سحرآمیزترین و فریبنده ترین تجربه شخصى است. تجزیه و تحلیل خوابها هم بوسیله یکمده افراد عالم نما و هم بوسیله دانشمندان واقعى - مخصوصاً روان کاران - انجام گرفته است. اما هیچکدام از این فعالیتها منجر به تدوین يك تئورى صحیح علمى نشده است.

از زمانیکه هال بررسی منظمی در این مورد بعمل آورده است، در حقیقت اولین قدم برای مطالعه علمى این نوع رفتار پیچیده بشرى برداشته شده است. هال می گوید که رؤيا نشان می دهد که خواب بیننده به تعارضها و تمایلات انگیزشی خود چگونه می نگیرد. و از این نظر با فروید فرق می کند. و معتقد است که نقشی که خواب بیننده در تفکر رؤیائی، بازی می کند، حاکی از چگونگی خودنگری او به شخصیت خود می باشد...

دکتر هال بیش از ۲۰ سال در Western Reserove University استاد روان شناس بود و حالا مدیر مؤسسه تحقیقات درباره خواب در میامی فلوریدا است. این مقاله در مجله Scientific American ماه مه سال ۱۹۵۱ (PP. 60-63) منتشر شده است.

خوابهائی که بشر می بیند، همواره برایش جالب و بهت آور بوده است. از زمانهای قدیم و از هر نوع تمدن و فرهنگ اطلاعاتی از عقیده بشر در مورد مفهوم و معنی خواب در دست داریم. خوابها را به انحاء مختلف مانند: پیغامهای عالم غیبی، تجاربی از ارواح جدا شده خفتگان از جسمشان که در زمین و آسمان به سیر می پردازند، عیادت از مردگان، پیشگویی و خبردار شدن از آینده، ادراک

خواب بیننده از محرك‌های خارجی و اختلافات بدنی (چیزی که توماس^۱ هابس آن را اختلال در قسمت‌های داخلی بدن نامیده)، برآورده ساختن و یا کوشش برای برآورده ساختن امیال (فروید)^۲، کوششی از طرف خواب بیننده برای بصیرت پیدا کردن به رشد و توسعه روانی (روحی)^۳ خود که برای آینده طرح-ریزی شده است (یونگ)^۴، بیانی حاکی از سبک زندگی فرد (آدلر)^۵، کوشش برای از بین بردن تعارض‌ها (اشتکل)^۶ تعبیر کرده‌اند ...

حتی تا این اواخر تحقیقات درباره خواب بیشتر مبنای نظری داشت تا مشاهده‌ای.

راستی مردم درباره چه چیز خواب می‌بینند و محتوی و «شخصیت» این خواب‌ها چیست؟ تا آنجا که من می‌دانم هیچ گونه مطالعه وسیع و منظمی در این مورد بعمل نیامده است. البته روان‌کاوان یک‌کده تجزیه و تحلیل‌های دقیقی در مورد خواب‌های افراد غیرعادی بعمل آورده‌اند، اما حتی بررسی‌هایی که در محتوی خواب این طبقه از انسان‌ها انجام گرفته، در يك مقیاس وسیع نبوده است.

نویسنده با جمع‌آوری یک‌کده حقائق تجربی بعنوان پایه و اساس برای ساختن تئوری در مورد خواب، اقدام به هم‌چو مطالعه کرده است. او بیش از ده‌هزار خواب مختلف - هم از بیماران روانی و هم از اشخاص عادی - جمع‌آوری کرده و از افراد خواسته است که آنچه از خواب‌شان به یاد دارند، در فرم‌های چاپی - که شامل یک‌کده سؤالات برای بدست آوردن اطلاعات مخصوص بود - بنویسند. این سؤالات شامل: زمینه خواب، سن و نوع جنس، شخصیت‌هایی^۷ که در خواب ظاهر می‌شوند، هیجانات خواب بیننده و آیا خواب رنگی بوده یا نه، می‌شود. مسلماً ما نمی‌دانیم که خواب بیننده تا چه حد در بازگوئی رؤیاهای خود صادق و صمیمی است و باید مطالعه خود را بر آنچه مردم درباره خواب خود «می‌گویند» بنا کنیم و این تنها راه حل مسأله است زیرا وسیله‌ای که بتوان با آن خواب يك فرد را در حالیکه خوابیده است، استنساخ کرد، در دست نداریم، مامواد خواب را به همان نحو که در آمار می‌تواند مورد مطالعه قرار گیرد، طبقه‌بندی کردیم و بین روش‌های متعدد طبقه‌بندی احتمالی پنج مقوله اساسی را از هم مجزا کردیم:

الف - زمینه خواب.

ب - شخصیت‌هایی که در خواب‌ها ظاهر می‌شوند.

ج - طرح و شکل بندی خواب از نظر عمل‌ها و عکس‌العمل‌ها.

د - هیجانات خواب بیننده.

ه - رنگ در رؤیا.

الف - زمینه خواب:

معمولی‌ترین زمینه در رؤیاهای مردم چیست؟ تجزیه و تحلیلی که روی هزار خواب گزارش شده بوسیله افراد بالغ تحصیل کرده، بعمل آمد، ۱۳۲۸ نوع مختلف زمینه خواب بدست داد که آنها را می‌شود در ده طبقه کلی قرار داد:

- ۱- فراوان‌ترین صحنه که در این رؤیاها دیده شده بود، قسمت‌هایی از خانه مسکونی فرد و یا ساختمانهای دیگر بود که ۲۴ درصد کل رؤیاها را تشکیل می‌داد.

۲- وسائط نقلیه به اشکال مختلف بیشتر اتومبیل - ۱۳ درصد.

۳- ساختمان کامل ۱۱ درصد.

۴- محل‌های مخصوص تفریح ۱۰ درصد.

۵- خیابان یا جاده ۹ درصد.

۶- زمین‌های زراعتی و فضاهای باز و آزاد ۹ درصد.

۷- فروشگاه و مغازه ۴ درصد.

۸- کلاس درس ۴ درصد.

۹- اداره یا کارخانه ۱ درصد.

۱۰- و محل‌های مختلف (رستورانها، میدان‌های جنگ، بیمارستانها، کلیساها و غیره) ۱۴ درصد.

در رؤیاهای بیشتر حوادث به ترتیب در اطاق نشیمن، اطاق خواب، آشپزخانه، پلکان و زیرزمین اتفاق افتاده بود. صفت برجسته زمینه این رؤیاها در معمولی بودن مکانهایی است که حوادث در آنها بوقوع پیوسته بود. خواب در محیط‌های کاملاً پیش پا افتاده و آشنا صورت گرفته بود: اطاق نشیمن، توی اتومبیل، در خیابان، در کلاس درس، مغازه بقالی و مزرعه و غیره. البته ممکن است که خواب بیننده نتواند همیشه جزئیات مکانها را در خواب تشخیص دهد اما معمولاً آن مکانها برایش آشنا هستند. خیلی به ندرت او در خواب محیط‌های ناآشنا و غریب می‌بیند.

بدین ترتیب، ظاهراً زمینه‌های خواب به همان فراوانی که در زندگی بیداری شخص جلوه گر می‌شوند، به خواب نمی‌آیند.

با در نظر گرفتن مدت زمانی که مردم در مکانهایی نظیر اداره، کارخانه و کلاس سر می‌کنند، این مکانها خیلی کم در خواب ظاهر می‌شوند. در حالیکه وسائط نقلیه و تفریح گاه‌ها خیلی بیشتر از عالم بیداری، در عالم رؤیا پدیدار

می‌شوند. بعبارت دیگر، در رؤیا تنفر خود را از کار، مطالعه و معاملات تجاری نشان می‌دهیم و به تفریح و ماشین سواری و سکنی گزیدن در يك جا می‌پردازیم.

ب - شخصیت‌های رؤیا

از آنجائی که به نظر می‌رسید شخصیت‌هایی که افراد مسن و افراد جوان در خواب می‌بینند، باهم فرق می‌کنند، لذا آزمایش‌شونده‌ها را از نظر سن دو قسمت کردیم: يك طبقه از ۲۸-۱۸ و طبقه دیگر از ۸۰-۳۰ سالگی. نخست گروه جوان‌تر را مطالعه کردیم. این عده ۱۸۱۹ رؤیا بازگو کردند که در ۱۵ درصد آنها تنها شخصیت رؤیا خود خواب بیننده بود. در ۸۵ درصد بقیه که معمولاً دو یا چند شخصیت ظاهر شده بود، بطور متوسط دو نفر علاوه بر خواب بیننده در رؤیا شرکت داشتند. ۴۳ درصد این شخصیت‌ها افراد بیگانه بودند. ۳۷ درصد آنها را آشنایان و دوستان خواب بیننده و ۱۹ درصدشان را افراد خانواده و منسوبین و قوم و اقربای همسر و ۱ درصد را چهره‌های برجسته و مشهور تشکیل می‌داد. این کمتر پدید آمدن اشخاص مهم در رؤیا از این عقیده نویسنده که خواب‌ها به ندرت با جریان‌ات روزمره سروکار دارد، حمایت می‌کند.

در بین افراد خانواده بیشتر از همه مادر (۳۴ درصد) و بعد پدر (۲۷ درصد) و برادر (۱۴ درصد) و خواهر (۱۲ درصد) ظاهر شده بودند.

همچنین شخصیت رؤیاها را بر حسب جنس و سن طبقه بندی کردیم؛ معلوم شد که خواب مردها در باره مردها دو برابر خواب مردها در باره زن‌هاست. در حالیکه زن‌ها تقریباً بطور برابر از هر دو جنس در خواب می‌بینند. در خواب زن‌ها و مردها ۲۱ درصد شخصیت‌ها از نظر جنس ناشناخته بودند.

تجزیه و تحلیل نشان داد - و تعجب آورده نیست - که مردم اغلب در باره افراد هم سن خود خواب می‌بینند. در سری افراد ۲۸-۱۸ ساله ۴۲ درصد شخصیت‌های خواب، با خواب بیننده تقریباً هم سن بودند. و ۲۰ درصد مسن‌تر، ۳ درصد جوان‌تر و ۳۵ درصد از نظر سنی، مشخص بودند.

معلوم شد که کلاً تفاوت قابل ملاحظه‌ای در شخصیت‌های رؤیا بین افراد پیرو جوان وجود ندارد. البته افراد مسن اغلب در مورد خانواده و اقربا خواب دیده بودند تا آشنایان - که جای شکفتی هم نیست -، در حالیکه خواب جوان‌ها بیشتر درباره دوستان و آشنایان بود. همین‌طور افراد مسن بیشتر شخصیت‌های جوان‌تر از خود را در خواب می‌بینند تا شخصیت‌های مسن‌تر و هم سن خودشان را بیشتر جوان‌ها در خواب می‌بینند.

شاید بتوانیم یافته‌های خودمان را در این مورد به این ترتیب عمومیت دهیم که همانقدر که بچه‌ها درباره والدین خود خواب می‌بینند، والدین نیز آنها

را در خواب می بینند و همانقدر که شوهرها زن هایشان را در خواب می بینند
زنها نیز آنها را در خوابشان می بینند.

ج - عمل و کردار در خواب

۱- مردم در رؤیا به چه کاری مشغولند؟ ما در هزار رؤیا ۲۶۶۸ نوع
فعالیت تشخیص دادیم. بزرگترین نسبت را (۳۴ درصد) حرکت: راه رفتن،
دویدن، سواری و یا تغییر شدید وضعیت بدنی تشکیل می داد و متوجه شدیم که
برخلاف عقیده عامیانه سقوط یا پرواز در خواب زیاد به چشم نمی خورد. بعد
از حرکت بیشترین فعالیت ها عبارت بودند از: حرف زدن (۱۱ درصد)، نشستن
(۷ درصد)، تماشا کردن چیزی (۷ درصد)، فعالیت های اجتماعی (۶ درصد) بازی
کردن (۵ درصد) کارهای دستی (۴ درصد)، فعالیت فکری (۴ درصد) تقلاوتلاش
(۴ درصد)، مجادله و نزاع (۳ درصد) فعالیت برای بدست آوردن چیزی (۳ درصد).
بطوریکه ملاحظه می شود فعالیت های انفعالی و سکون و آرامش قسمت اعظم
رؤیا را تشکیل می دهد. در حالیکه فعالیت های دستی خیلی کم دیده می شود.
همانطور کارهایی که در بیداری زیاد دیده می شود مانند: ماشین نویسی، دوخت
و دوز، اطو کردن و مرتب کردن اشیاء در این هزار نوع خواب دیده نشد. آشپزی
و لباسشویی و مرتب کردن رختخواب و ظرف شستن فقط يك مرتبه دیده شد. اما
در عوض فعالیت های تفریحی جالب مانند: شنا، جست و خیز در آب، بازی کردن
و رقصيدن خیلی دیده شد.

بطور خلاصه خواب بیننده خیلی بیشتر از آنکه کاری انجام دهد به مکانهای
مختلف می رود و اغلب بازی می کند و فعالیت های وی بیشتر جنبه «تأثیر پذیری»
دارد تا جنبه تأثیر گذاری.

۲- حال ببینیم که رابطه بین خواب بیننده و سایر شخصیت های خواب
چیست؟ ما این رابطه را در ۱۳۲۰ نوع خواب در سری های مختلف بر حسب
شدت درجه دوستی و یا خصومت طبقه بندی کردیم. کلاً فعالیت های خصومت آمیز
(که بوسیله خواب بیننده و یا علیه او اعمال می شده) از فعالیت های دوستانه
بیشتر بود (به نسبت ۴۴۸ به ۱۸۸) در قسمت خصومت فعالیت های پر خاشگرا نه تشکیل
یافته بود از: قتل (۲ درصد)، زد و خورد بدنی (۲۸ درصد)، تهدید (۲۷ درصد)
و احساسات خصومت آمیز صرف (۸ درصد). فعالیت های دوستانه از بیان احساسات
ساده شروع و به دادن يك هدیه گران بها ختم می شد.

د - هیجانات

هیجانات در حین خواب را که بوسیله خواب بیننده ها گزارش شده بود،

در ۵ طبقه قرار دادیم:

۱- دلهره و تشویش: ترس، اضطراب، گيجی و حيرانی

۲- خشمناکی که شامل ناکامی هم می شود.

۳- غم و اندوه

۴- خوشحالی

۵- برانگیختگی که شامل تعجب هم می شود.

دلهره و تشویش از همه این هیجانات بیشتر دیده می شد و شامل ۴۰ درصد تمام خواب ها می گردید. خشمناکی و خوشحالی و برانگیختگی هر کدام ۱۸ درصد و غم و اندوه فقط ۶ درصد خواب ها را شامل بود. بدین ترتیب ۶۴ درصد تمام خواب ها شامل هیجانات منفی و ناخوش آیند (تشویش و خشم و اندوه) می شد و فقط ۱۸ درصد (خوشحالی) آنها شامل هیجانات خوش آیند می گردید. البته اینجا يك تناقض بین قضاوت خواب بیننده ها که معتقد بودند اغلب در خواب هایشان خوشحال بودند تا ناراحت و مطالب بالا وجود دارد. آنها ۴۱ درصد خواب ها را خوش آیند و ۲۵ درصد آنها را ناخوش آیند و ۱۱ درصد آنها را مختلط و ۲۳ درصد آنها را بدون ذکر احساس مشخصی ذکر کرده بودند. خواب های افراد مسن بیشتر از جوانان ناخوش آیند بود اما تفاوت زیاد نبود.

ه - رنگ

مسأله ای که برای اغلب مردم مطرح است این است که چرا که یکمده از خواب ها بطور کامل یا يك قسمتش رنگی است (تکنی کالر). متأسفانه ارقامی که اینجا بدست داده می شود زیاد مسأله را حل نمی کند. در تحقیقی که روی ۳۰۰۰ خواب بعمل آمد، فقط ۲۹ درصد آنها تمام رنگی و یا قسمتی رنگی بودند، بقیه غیر رنگی بودند. طبق گزارش های داده شده زن ها خواب رنگی (۳۱ درصد) بیشتر از مرد ها می بینند (۲۴ درصد). ظاهراً در افراد بالاتر از ۵۰ سالگی خواب رنگی به مقدار جزئی کمتر از افراد پائین تر از ۵۰ سالگی است. بطور کلی بیشتر مردم اصلاً خواب رنگی نمی بینند و یا خیلی کم می بینند.

اهمیت روانی خواب رنگی چیست؟ در مقایسه ای که بین افرادیکه خواب های رنگی دیده بودند با افرادیکه اصلاً خواب رنگی ندیده بودند، بعمل آمد اختلافی در سایر جنبه های خواب آنها دیده نشد. و همینطور روی خواب رنگی و غیر رنگی يك فرد معین نیز مقایسه ای انجام دادیم و باز اختلافی پیدا نکردیم. و همچنین برای يك رنگ مشخص يك معنی مخصوص سمبلیك هم پیدا نکردیم. و ناکزیز با این ملاک های فعلی به این نتیجه می رسیم که رنگ در رؤیا صرفاً

يك وسیله آرایشی بوده و به خودی خود مؤدی مفهومی نیست.

نتیجه و بحث:

تمام این حقائق بدست آمده درباره محتوی خواب، چه چیزی را می‌رساند؟ من تئوری کلی خودم را بازگو کرده و نشان خواهم داد که یافته‌های پیشین در این مورد تا چه حد با این تئوری مطابقت دارند.

رؤیا عبارتست از اندیشه‌ای که درحین خواب صورت می‌گیرد. در رؤیا مفاهیم و معانی بشکل کلمات و خطوط بیان نمی‌شوند. همانطوریکه در حالت بیداری بیان می‌شوند. بلکه بشکل تصاویر معمولاً بصری- بیان می‌شوند. بعبارت دیگر معانی انتزاعی^۸ و نامرئی (نامحسوس) تغییر شکل یافته و بشکل تصاویر انضمامی^۹ و مرئی و (محسوس) درمی‌آیند. شخص در حال خواب بوسیله يك فرآیند ناشناسی که ما آن را نمی‌فهمیم، قادر است با کمک تصاویر به افکار خود صورت خارجی بدهد. در حقیقت وقتی خواب بیننده خواب خود را به دیگری بازگو می‌کند او افکار خود را - که بعضی وقت‌ها برایش آشنا و گاه نا آشنا هستند - به دیگری منتقل می‌کند.

درحین خواب ما درباره مشکلات و ناراحتی‌ها، ترس‌ها و امیدهای خویش فکر می‌کنیم. خواب بیننده درباره خود فکر می‌کند: که او چه جور آدمی است و تا چه حد می‌تواند با تعارض‌ها و اضطراب‌های خود دست و پنجه نرم کند. همچنین خواب بیننده درباره سایر افرادیکه با وی تماس نزدیک دارند، فکر می‌کند. تصورات او کاملاً «خود مدارانه»^{۱۰} است و به نظر می‌رسد که در خواب جایی برای افکار غیر شخصی و بی‌ربط وجود نداشته باشد. بنابراین تعبیر رؤیا - برگرداندن تصاویر خواب بیننده به معانی - نمائی از دنیای درونی وی را به دست می‌دهد. گوئی دنیائی را که خواب بیننده می‌بیند، ما نیز به همان نحو آن را می‌بینیم. ما می‌بینیم که او چگونه به خویشتن می‌نگرد و چگونه دیگران بدو می‌نگرند و درك او از زندگی به چه نحو است. مطلب اساسی اینجا است و این امر روشن می‌کند که چرا روان شناس به رؤیا اهمیت می‌دهد.

با مطالعه نقش‌هایی که شخص در خواب ایفا می‌کند می‌توان فهمید که او خویشتن را چگونه می‌بیند خواب بیننده ممکن است نقش يك قربانی مظلوم و یا يك فرد پرخاشجو و یا هردو را بازی کند و یا خودش را علی‌رغم موقعیت‌های نامساعد در نقش يك فرد «برنده» متجلی سازد و یا به علت وجود همان موقعیت‌های نامساعد خود را «بازنده» بداند. همچنین ممکن است يك فرد مقدس یا يك گناهکار، فرد مستقل یا متکی، آدم خسیس یا نیکوکار را بازی کند. همانطور که «امرسون»^{۱۱} گفته است: يك آدم عاقل برای شناخت خویشتن خواب خود را مطالعه می‌کند. هرچند که شخصیت‌ها در خواب متعدد و متنوعند، اما همه

آنها این حقیقت را می‌رسانند که در زندگی عاطفی خواب بیننده دخالت داشته‌اند. اگر این مطلب درست باشد، این سؤال مطرح می‌شود: چرا پس ما درباره افراد بیگانه نیز خواب می‌بینیم؟ جواب این است که آنها واقعاً ناشناس نیستند، بلکه تجسم یافته مفاهیم ذهنی ما درباره اشخاصی هستند که آنها را می‌شناسیم. مثلاً شخصی که پدرش را يك فرد سخت گیر و مستبد تلقی می‌کند ممکن است در خواب او را در نقش‌های افسر ارتش، پلیس، معلم مدرسه و یا سایر مظاهر انضباطی سخت ببیند. مسلماً او از پدرش تصورات دیگری نیز دارد که برای هر يك از آنها شکل مناسبی در خواب پیدا می‌کند و مجموعاً همه این مفاهیم خاص درباره پدر، بشکلی خاص تجسم پیدا می‌کنند که اغلب آنها برای خواب بیننده ناشناس هستند هر چند که خود آن صفات و خصائص برایش شناخته شده هستند.

همین‌طور خواب ممکن است نشان دهنده نظر گاه‌هایی باشد که خواب بیننده از آنها به جهان می‌نگرد. اگر احساس بکند که دنیا برایش تنگ است در خواب مکانهای بسته بیشتر می‌بیند و اگر دنیا برایش سرد و بی‌لطف باشد زمینه خواب هم بی‌لطف خواهد بود.

صحنه‌های پر آشوب و طوفانی، دریا‌های خشمگین، متلاطم، ازدحام و شلوغی، انفجار بمب‌ها، رعد و برق حاکی از احساس ناایمنی و بی‌نظمی است که شخص در حال بیداری احساس می‌کند. همچنین در یک‌عدد خواب‌ها کثافت و اماکن مرطوب و ملال‌انگیز زیاد دیده می‌شود که نشان دهنده يك برون فکنی محسوس از تصور خواب بیننده درباره دنیای ملال‌انگیز و محکوم به فناست.

اغلب امیال، مخصوصاً امیال جنسی و پر خاشگری در خواب برآورده می‌شوند و یا کوششی جهت برآورده ساختن آنها انجام می‌گیرد. با مطالعه خواب‌ها می‌توان فهمید که خواب بیننده این امیال را چگونه چطور تلقی می‌کند. اگر او اینگونه امیال را نکوهیده و ناصواب می‌داند، تظاهر این تمایلات در خواب با مجازات و فلاکت توأم خواهد بود و اگر مسأله جنسی مثل يك موضوع مکانیکی باشد ممکن است خوابی شبیه خواب یکی از آزمایش‌شوندگان ما ببیند. او مرد جوانی بود و در خواب دیده بود که يك زن لوله کش شیر آب را برای او بازمی‌کنند. و بنابراین منظور ما از مطالعه این رؤیاها کشف امیالی که باعث خواب می‌شوند، نبود. همان‌طوریکه فروید می‌خواست. بلکه منظور ما بیشتر این بود که ببینیم تصور خواب بیننده از امیال خود چگونه است.

همچنین رؤیاها نمایی از تصورات خواب بیننده را در باره تعارض‌های

روانی‌اش، بدست می‌دهد. کیفیت نمایشی رؤیا - طرح رؤیا، تنش‌ها، حل و رفع این تنش‌ها - از يك کشمکش روحی عمیق که شخص خود را در چنگ آن احساس می‌کند، مایه می‌گیرد. دریکمه از رؤیاها می‌بینیم که این کشمکش روحی به نحوی شگفت‌آور به تمام پیچ و خم‌های ذهن خواب بیننده ریشه دوانیده است و ممکن است چندین سال دنیای ذهنی او را اشغال کند.

ظاهراً کشمکش‌های روحی که باعث بوجود آمدن رؤیاها می‌شوند، کشمکش‌های اولیه‌ای هستند که به ندرت از بین می‌روند. اما ذکر این نکته که ریشه این نوع کشمکش‌ها در دوران اولیه زندگی نهفته است و بسادگی یا هرگز نمی‌توان آنها را از بین برد، قابل تردید است.

یکمه از کشمکش‌ها هستند که در بیشتر افراد مشترک‌اند. یکی از آنها کشمکش روحی بین کشش پیش‌رونده رشد و نمو استقلال و کشش قهقرائی (بازگشت) (پس‌رونده) ایمنی کودکانه و تأثیرپذیری و اتکاء به دیگران است. این نوع تعارض مخصوصاً در دوران بلوغ (تا ۱۹ سالگی) به مرحله حاد خود می‌رسد و در اغلب مرد تا سنین پیری هم قدرت تسلط خود را بر ذهن حفظ می‌کند. نوع دیگر کشمکش‌ها، تعارض همیشگی بین مفاهیم خوب و بد - تعارض اخلاقی - است. در اینجا نیروهای مخالف شامل امیال درونی و وجدان اخلاقی است. خواب بیننده ندانسته يك شخصیت رؤیا را می‌کشد و او را بخاطر جرمش مجازات می‌کند و یا به طرف فعالیت‌های جنسی کشانده می‌شود و خود را سرزنش می‌کند.

تعارض نوع سوم از کشمکش بین تمایلات متضاد همسازی^{۱۲} و ناهمسازی^{۱۳} پدید می‌آید - منظور از تمایلات همسازی تمام امیال نگهدارنده و محبت و علاقه است اما تمایلات ناهمسازی شامل نیروهای مرگ، تنفر، ترس و اضطراب است که باعث ازهم گسیختگی و زوال شخصیت می‌گردد. یعنی دريك قطب‌زندگی و عشق و در قطب دیگر مرگ و نفرت قرار دارد. خواب‌های اضطراب‌آور و کابوس‌های شبانه در حقیقت تصور شخص را از ناهمسازی درونی بیان می‌کنند. ما خواب‌ها را از این نظر که معلومات خود را درباره «بشر» توسعه بدهیم، مطالعه می‌کنیم. مطالعه رؤیاها اطلاعاتی به ما می‌دهند که به سادگی نمی‌توان از سایر جنبه‌های رفتار همچو اطلاعاتی کسب کرد. این اطلاعات شخصی‌ترین و ژرف‌ترین تصورات انسان هستند، تصوراتی که حتی خود شخص از وجود آنها آگاه نیست. شناختن این تصورات و مفاهیم ضروری است چرا که آنها هستند

که شالوده سلوك و رفتار آدمی را می ریزند. آری نحوه دید ما از خود و دنیای بیرون از خود است که در يك معیار وسیع نحوه رفتار ما را معین و مشخص می کند.

ترجمه: حبیب الله قاسم زاده

از کتاب

Contemporary readings in general Psychology.
Houghton Mifflin Company. Boston. 1965

اسم مقاله و نویسنده آن

Calvin S. Hall. «What people dream about».

1- Thomas Hobbes (۱۵۸۸-۱۶۷۹)

2- S. Freud (۱۸۵۶-۱۹۳۹)

۳- اینجا کلمه روحی (یا روانی) معنای خاصی دارد. رجوع شود به تألیفات یونگ.

4- C. G. Jung (۱۸۷۵-۱۹۶۱)

5- A. Adler (۱۸۷۰-۱۹۳۷)

6- W. Stekel (۱۸۶۸-۱۹۴۰)

۷- استثنائاً کلمه شخصیت در برابر character نهاده شده است که بازیکر نیز می توان بکاربرد.

8- Abstract

9- Concrete

10- Egocentric

وضع این اصطلاح «خودمداری» از استاد سیاسی است. برای اطلاعات بیشتر به روان شناسی ژنتیک تألیف استاد محمود منصور مراجعه شود، (به قسمت روان شناسی پیاژه). البته آقای منصور واژه «خود میان بینی» را در برابر این اصطلاح نهاده است.

11- Emerson

12- Integration

این کلمه به توحید و تلفیق و یکپارچگی و غیره نیز ترجمه شده است. در روان شناسی دارای مفهوم بسیار وسیعی است.

13- Disintegration

پل والری

۲

«آقای تست» در اثنای این «دوران سرمستی اراده» او به وجود آمد. مجله‌ای به نام Le Centaure از او مقاله‌ای خواسته بود. «والری» متنی را که تازه شروع کرده و در آن کوشیده بود خاطرات دوپن^۱ (قهرمان پلیسی ادگارپو) را بنویسد، به دست گرفت. همین دستنوشته بود که با این جمله شروع می‌شد: «بلاغت برترین امتیاز من نیست.» و آنرا با استفاده از یادداشت‌هایی که درباره خودش نوشته بود ادامه داد:

«من تحت تأثیر بیماری حاد صراحت بودم. تمایل دیوانه‌وار فهمیدن را به حد افراط کشانده بودم. هر آنچه آسان بود در نظر من بی ارزش و حتی خصمانه می‌نمود... به ادبیات و حتی به شعر — تا آنجا که به کارهای بسیار دقیق برسد — بدگمان بودم، نه تنها آثار ادبی، بلکه سرتاسر فلسفه را هم در شمار چیزهای مهم و ناخالص که از ته دل ردشان می‌کردم، دور می‌انداختم... «آقای تست» در یکی از روزها از خاطره نزدیک این حالات زاده شد. یعنی او چنان شبیه من و چنان به من نزدیک است، که اگر کودکی در لحظات عمیق‌ترین عطش یک مرد نطفه‌اش بسته شود، به این پدر آشفته و بی‌اختیار شبیه خواهد بود.»

خلاصه، «تست» انعکاس جوانی «والری» است: جوان قاطع و افراطی که چون هنوز ارزش قراردادهای بشری را کشف نکرده بود و نمی‌دانست که قرار داد یگانه شکل واقعی ضرورت است، هر گونه فعالیت، حتی فعالیت هنرمندانه را هم انکار می‌کرد. توجه کنید که در اینجا سخن از انکار ناتوانی نیست بلکه سخن از انکار افراط در توانایی است.

«کسیکه او را موجود پرت‌رمی نامند، موجودی است که گول خورده است. کافیت که او را ببینیم تا حیرت کنیم و او برای اینکه دیده شود باید خودش

را نشان بدهد. و او بمن نشان می‌دهد که اشتیاق ابلهانه به شهرت و نام خودش او را افسون کرده است. بدینسان هر مرد بزرگی به اشتباهی آلوده است. هر روحی که قوی شمرده می‌شود با اشتباهی آغاز کرده که او را شناسانده است.

پس وقتی که هر مرد بزرگ يك مرد بزرگ ساختگی است (زیرا اگر اصیل بود توجه داشت به اینکه ما از بزرگیش بی‌خبر باشیم.) والری خود را با این رؤیا سرگرم می‌کند که قوی‌ترین مغزها باید ناشناس باشند. از تصور زندگی يك نابغه تنها لذت می‌برد: نوعی زندگی که شبیه زندگی مالارمه باشد، بدون مریدانش و اشعارش؛ یا کمی شبیه زندگی دکارت یا اسپینوزا پیش از رسیدن به شهرت.

«آقای تست» را چگونه باید تحلیل کرد؟ بارزترین مشخصه او نداشتن هیچ مشخصه‌ای است:

«هیچ کس به او توجه نمی‌کند. بدون ژست حرف می‌زند، لبخند نمی‌زند، سلام نمی‌دهد، به تازه‌ترین افکار خودش خط بطلان می‌کشد و از پیدا کردن آنها خوشحال نمی‌شود...»

فکر، تا وقتی که بصورت مجسم و بصورت عادت درنیاید هیچ نیست. آیا «آقای تست» چه پیدا کرده است؟ روشهای خارق‌العاده برای دست یافتن به فشرده‌تر ساختن اندیشه؛ قاموسی که از آن کلمات فراوانی را حذف کرده است، زیرا آنها را مبهم یا نارسا می‌شمارد. خود «تست» هرگز چیز مبهمی نمی‌گوید. قدرت ذهن او به همانگونه است که خود او خواسته و در نظام کامل آن توفیق یافته است. برای اینکه نابغه مشهور و شناخته شده‌ای باشد فقط يك چیز کم دارد و آن «ضعف» است.

چگونه ممکن است که «ادمون تست» با این مشخصات رنج ببرد و عاشق شود؟ بی‌شک او هم مانند هر مردی حرکات مطبوع یا دردناک جسم خود را احساس می‌کند اما همین حرکات را هم ذهن او باید مطالعه کند و به نظم درآورد. «راوی» همراه او به اپرا می‌رود و همراه او به خانه‌اش برمی‌گردد. «تست» در آپارتمان بسیار کوچک میله‌ای ساکن است، نه کتابی در آن است و نه میزکاری فقط اثاث بی‌رنگ و روی «مجرد»ی در آن است. خانه‌ای است «عادی»، «برابر با یکی از نکات يك قضیه علمی، که به اندازه همان نکته می‌تواند مفید باشد». «تست که در واقع «عروسک خیمه شب‌بازی را گشته است» نمی‌تواند در جای دیگری مگر يك خانه «خاص و مبتذل» سکونت کند. در آنجا

چون پیر و بیمار است دچار بحران‌های درد ورنج می‌شود. و طبعاً درباره رنج خود می‌اندیشد :

صبر کنید ... لحظاتی هست که جسم من روشن می‌شود ... خیلی جالب است. ناگهان همه چیز را درخودم می‌بینم ... اعماق طبقات گوشتم را تشخیص می‌دهم و منطقه‌های درد را، دایره‌ها و قطب‌ها و شعاع‌های آنرا. این تصویرهای زنده را می‌بیند ؟ این هندسه رنج مرا ؟ همین جرقه‌ها است که کاملاً شبیه فکر است .

انسان چه می‌تواند بکند ؟ من با همه چیز، در ورای رنج تنم می‌جنگم ... پس « تست » رنج می‌برد . بعد، درد آرام می‌گیرد . او درحالی که مشغول تحلیل خواب و رؤیا است می‌خواهد . آهسته خرخر می‌کند. « راوی » شمع را برمی‌دارد و آهسته بیرون می‌رود.

۳

شهرت و افتخار

وقتی که « شب نشینی با آقای تست » نوشته شد، « والری » بیست و چهار سال بیشتر نداشت. اما از همان وقت « والری » شده بود. مشخصات « تست » مشخصات خود والری است: احتیاج به دقت، وحشت از ابهام و از آن وضوح ظاهری که همه مردم بپذیرند، و بر اثر همین احتیاج به دقت: احتیاج به سنجیدن زبان و انتخاب کلماتی که مفاهیم صریح دارند.

و باز همین احتیاج به دقت، توجه او را به مردم مشهوری جلب می‌کند که او هم مانند « والری » این احتیاج را احساس کرده است: لئوناردو داینچی^۱ در اینجا هم يك درخواست تصادفی ، سکوت او را می‌شکند. در یکی از روزها، در خانه مارشل شوب^۲ چنان شب درخشانی درباره « لئوناردو » کرده بود که لئون دوده^۳ که در آنجا حضور داشت و در آن زمان Nouvelle Reueve را اداره می‌کرد، بوسیله مادام آدام از او مقاله‌ای در این باره می‌خواهد. این مقاله همان « مقدمه بر روش لئوناردو داینچی »^۴ است. در واقع « داینچی » فقط بهانه‌ای است و زیر این عنوان والری مسائل خاص خودش را بیان می‌کند.

1- M. Schvob 2- L. Daudet 3- Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci

پس از سال ۱۸۹۵ در نوعی گمنامی که برای خود برگزیده است تحقیقاتی را آغاز می‌کند که هدف آنها فقط بازسازی ذهن و زبان خویش است. برای گذران زندگی دنبال شغل می‌گردد. در سرویس مطبوعاتی کمپانی Chariered با سیسیل رودس^۱ کار می‌کند، بعد وارد وزارت جنگ می‌شود و مدت درازی کارمند دفتر لوازم «توپخانه» می‌شود. و بالاخره به آژانس «هاواس»^۲ می‌رود. گوئی برای همیشه پذیرفته است که گمنام باشد: کسی که از دنیا صرف نظر کند. خود را در وضعی قرار می‌دهد که می‌تواند دنیا را بشناسد و بفهمد. با اینهمه پیشروی اسرارآمیز نبوغ چنین است که «والری» آنقدرها هم که خودش گمان می‌کرد گمنام نبود. همان چند شعری را که در مجله‌های کوچک چاپ کرده بود و نیز «شب نشینی با آقای تست» را در دبیرستانها و دانشکده‌ها جوانانی بودند که رونویسی می‌کردند. عده‌ای اشعار او را حفظ داشتند و برای اشعار او هم مانند اشعار «هومر» نوعی عرف شفاهی به وجود آمده بود. مقاله‌های دیگری هم بود که بجز خود او کسی با آنها آشنا نبود، مانند «دست‌نوشته‌ای که در یک مغز پیدا شده است» که نه چاپ شده بود و نه بعدها چاپ شد. «فراهموشی. کار شخصی، یادداشت‌های انبار شده در کارتن‌ها. ازدواج. زندگی. بچه‌ها...»

بیست سال بدینسان در میان مردم و دور از ایشان، «در برهوت یک ملت پرکار». می‌گذرد. با منظم کردن یادداشت‌هایی را که انبار کرده است، مواد اولیه کتابهای متعددی را در اختیار خواهد داشت. یکی از آنها «گفتگو درباره چیزهای آسمانی»^۳ است و دیگری «گلا دیاتور» که مطالعه‌ای است درباره ماهیت تمرین برای مهارت کار نوازندگی. یادداشت‌هایی هست درباره عشق، هوای نفس، درد، و درباره خانواده. همه آنها جالب است و بعضی‌ها خیره‌کننده است. اگر آنها را منظم می‌کردند و یکجا گردمی‌آوردند و انتشار می‌دادند، فرانسوی‌ها از پی بردن به این نکته که دارای گنجینه کلاسیک تازه‌ای هستند دچار حیرت می‌شدند. خود او از نیروی خود بی‌خبر است. با اینهمه این نیرو بسیار بزرگ است «ذهن او، در طول سالهای دراز، بر روی سندان آهنگری چکش خورده و به صورت شمشیر «زیگفرید» درآمده است»^۴، و لااقل انسانهای فانی قدرت غلبه بر آنها ندارند.

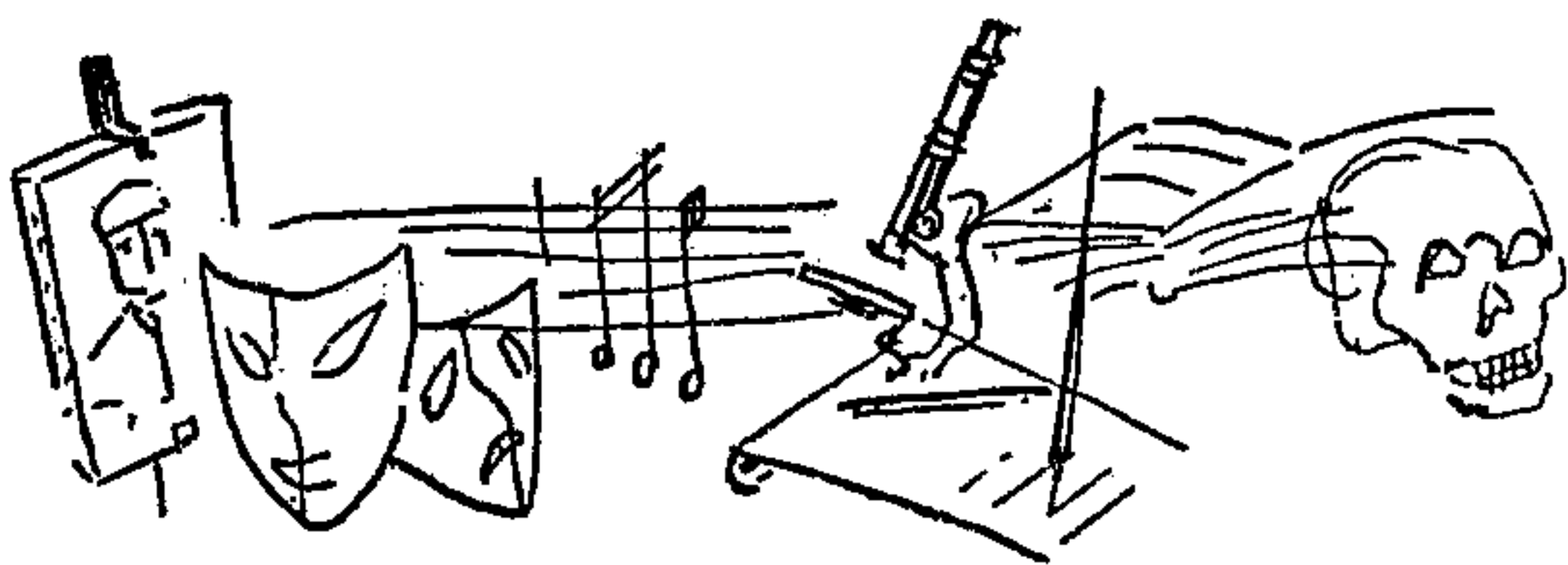
ترجمه: رضا سید حسینی

1— Cecil Rhodes

2— Havas

3.. Dialogue sur les choses Divines

۴— از شارل دوبوس Ch. Du Bos در کتاب Approximations



در جهان هنر و ادبیات

گفتنی است که قریب به صد تن از اعضای کنگره نخستین در این کنگره مجال حضور نیافته بودند.

کنگره عصر همان روز کار خود را در ده شعبه آغاز کرد. در شعبه‌های ده گانه کنگره: ۱- تحقیقات ادبی مربوط به ایران دوره اسلامی ۲- دستور زبان فارسی ۳- ادبیات معاصر ایران ۴- زبان شناسی، زبانها و لهجه‌های ایرانی ۵- علوم قدیم ایران ۶- تاریخ و جغرافیای تاریخی پیش از اسلام و دوره اسلامی ۷- مردم‌شناسی و فرهنگ عامه و مطالعات اجتماعی ۸- دین و عرفان و فلسفه ۹- کتاب‌شناسی و نسخه‌شناسی ۱۰- باستان‌شناسی و هنر، مورد بحث بود.

هرچند تقسیم معارف ایرانی به ده رشته کاری سودمند است، تا آنان که در رشته‌ای تخصصی بیشتر یافته‌اند گرد هم آیند و تبادل رأی کنند، گاه مایه غبن پژوهشگری که خواستار شرکت در چند مبحث است می‌شود. چه پاره‌ای از رشته‌ها چندان از هم دور نیست که به دو شعبه منقسم گردد. به مثل «دستور زبان فارسی» خود

دومین کنگره تحقیقات ایرانی به دعوت دانشکده ادبیات مشهد روز پنجشنبه ۱۱ شهریورماه با خطابه‌ای استاندار خراسان و نیابت تولیت عظمای آستان قدس رضوی گشوده شد. کنگره نخستین سال گذشته در همین تاریخ به اهتمام دانشکده ادبیات و کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران ترتیب یافته بود.

در مراسم گشایش، دکتر جلال متینی از درگذشت دو استاد بزرگ ادب فارسی، دکتر محمد معین و دکتر علی اکبر فیاض با درین باد کرد و از حاضران خواست که به احترام آن دو شادروان يك دقیقه قیام و سکوت کنند. سپس دبیر نیابت کنگره - ایرج افشار - تصمیمات هیأت مرکزی کنگره را گزارش کرد. وی گفت که چاپ مجموعه گفتارهای کنگره نخستین به زودی پایان خواهد یافت. آن گاه پیغامهای دانشگاهها و مراکز علمی را قرائت نمود. از دانشگاه اصفهان پیامی نرسیده بود.

در این کنگره ۱۳۴ تن از دانشمندان و محققان و نویسندگان شرکت داشتند که از آن میان چند تن خارجی بودند.

از فرعیات «تحقیقات ادبی مربوط به ایران دوره اسلامی» است، و «کتاب شناسی و نسخه شناسی» نیز گاه مباحثی شایسته طرح در این شعبه را ارائه می دهد.

در کنگره امسال ۹۲ خطبه خوانده شد، و کلاً از خطابه های سودمند خالی نبود، اما این نگرانی نیز اندک اندک جانی می گیرد که خطابه های کنگره های آینده، حاوی مثنی مکررات و بازگوی تحقیقات پیشینگان و مباحث پیش یافتاده باشد!

در شعبه دستور زبان هر چند مسائل مورد طرح از دقتی خالی نبود، راه حل های ارائه شده از ابتکار بهره اندک داشت و در حد تغییر نام و اصطلاح محدود مانده بود.

در شعبه تحقیقات ادبی دوره اسلامی، گذشته از يك دو گفتار، پاره ای از خطابه ها جنبه ای بس کلی و عام داشت. و پیداست که این از هدف های چنین کنگره هایی دور است. گفتگو از مباحثی درازدامن که نه گوینده را مجال بسط و توضیح است و نه شنونده را فرصت دریافت و تعمق چه سودی دارد؟

ظاهراً طرح چنین مسائلی، یکی از محققان را بر آن داشت که موضوع خطابه خود را دیگر کند و به نوعی استدلال پاسخ گویانه بپردازد.

شعبه زبان شناسی و زبانها و لهجه های ایرانی بازاری گرم تر داشت، چه بهر حال خطابه ها به نسبت از تازگی برخوردار بود. در شعبه ادبیات معاصر، گفتار خانم کل بروخه از هلند درباره صادق هدایت، اگر از بداعت خالی بود، از صمیمیت، مالا مال بود. در این خطابه چند نکته شایسته بررسی دیده می شد، نخست آنکه محیط بیکانه آثار هدایت را جذب کردن

نمی تواند. اگر گرم تازان دوستی هدایت - که شاید من خود از آن میان بیرون نباشم - بر من نثارند، گمان می برم حاصل گفتار کل بروخه آن بود که عظمت هدایت اگر ایرانی است جهانی نیست به عقیده وی البته سگ و لکزد از این معیار به دور است، زیرا آن سگ رانده، همچنان که می تواند يك ایرانی باشد، تمثیلی از انسانی رانده در هر گوشه جهان است. او می گفت که خود را نیز از این حیوان چندان به دور نمی یابد.

نکته دیگر اظهار نظری بود که وی از اسکار چیا نقل کرد، هدایت در «حاجی آقا» به همان اندازه از واقعیت سخن می راند که در بوف کور برخلاف آنچه که خواسته اند این اثر را دور از واقعیت بدانند.

البته عبارت فارسی خانم بروخه در این اظهار نظر چنان بود که شاید شنونده ای دیگر را دریافتی دیگر پیدا شده باشد. سخنرانی دکتر یوسف در باره «سیمای ادبیات فارسی» - که منتظران بسیار داشت - بر اثر بیماری وی ناخوانده ماند.

به خواست گروهی از اعضای کنگره، دیدن از کتابخانه و موزه آستان قدس در برنامه گنجانیده شد. عصر روزی بدین کار اختصاص یافت. با دریغ فراوان، مجال زیارت گنجینه ای از قرآن که اخیراً در روپوش گنبدی یافته شده بود به علت تعمیرات و رنگرزی کتابخانه دست نداد. دکتر رجایی، مدیر کل امور فرهنگی آستان قدس، از عظمت و بی بهایی این گنجینه سخن راند و گفت که از هر جهت گنجینه قرآن کتابخانه آستان قدس بی نظیر است. از قرآن مورخ به ۳۲۷ تا بسیاری قرآن های نفیس دیگر درین میان می توان یافت. قرآن های مترجم این گنجینه خود گنجی

آشنائیه‌ها، برخوردها و داوریه‌ها برتفاهم می‌افزاید و راه کمال راهموارتری می‌سازد، و آرزو جز این نیست^۱.

محمد روشن

شمع فروزان فیاض هم ناگهان فرومرد

در روزهای اول شهریورماه امسال، دکتر علی‌اکبر فیاض، دانشور مایه‌ور و گزیده سخن خراسانی، در زادگاه خود مشهد، دیده از جهان فرو بست، و با مرگ وی درارکان ادب پارسی رخنه‌ای ایجاد شد که برای مسدود شدن آن «صبر بسیار بیاید پدر پیر فلک را...»

ضایعه درگذشت ایسن استاد مسلم تاریخ و ادب فارسی و عربی برای اهل کتاب و مردم سخن شناس بسی دردناک است.

نگارش تاریخ ایران بعد از اسلام، و تصحیح متن پیراج تاریخ بیهقی، پایه و پایه علمی این دانشی مرد را تساحدی بالابرد که در صف اول رجال ادبی ایران جای گرفت.

دکتر فیاض بیش از چهل سال معلم و استاد بود، و در طول عمر پربرکت خود از هر گونه خطای علمی و اجتماعی برکنار ماند. وی اولین رئیس دانشکده ادبیات مشهد، و در حقیقت از بنیان‌گذاران این مرکز علمی بود. باز با نه‌ای اروپائی آشنایی داشت و در کتاب‌شناسی و کتابخوانی کم‌نظیر

بی‌بدیل است و نمودار آن دو نسخه‌ای است که آستان قدس به نمونه چاپ کرده است: «نمونه‌ای از قرآن مجید به خط ثلث با ترجمه کهن پارسی کهن» و «متنی پارسی از قرن چهارم هجری؛ معرفی قرآن خطی مترجم شماره ۴»، و ظاهراً متن کامل این دومین است که به صورت افست در زیر چاپ است.

دکتر رجایی، که عده‌ای از شاگردان خود را به یاری گرفته است بر آهنگ تدوین «فرهنگ قرآنی» است. چنان‌که وی می‌گفت از این گنجینه ۱۰۰ قرآن را که ترجمه‌ای ناب دارد و به معادله‌های دقیق فارسی در برابر واژه‌های قرآنی آراسته است گزین کرده‌اند و فیش می‌کنند. نیت خیر و کار ارزنده‌ای است، و خدا کند که قرین توفیق گردد.

کنگره به روز سه‌شنبه ۱۶ شهریور ماه با قرائت قطعنامه‌ای پایان یافت. دعوت بنیاد فرهنگ ایران برای سومین کنگره در سال آینده با خشنودی بسیار پذیرفته شده و نیز اهدای نامه‌مینوی. مجموعه‌ای از مقالات دانشمندان و دستداران استاد علامه مجتبی‌مینوی، که به مناسبت پنجاه سال خدمات علمی ایشان تدوین شده است، طی مراسمی در آینده، تأیید و تجلیل گردید. از دانشکده ادبیات مشهد - که در حسن اداره کنگره توفیق بسیار یافت - نیز سپاسگزاری شد.

بر رویهم باید اذعان داشت که تشکیل چنین کنگره‌ها بسیار سودمند است.

۱- در پایان این کنگره قطعنامه‌ای در ده ماده به تصویب رسید که در آن از کارهای انجام شده و برنامه‌های آینده کنگره یاد شده بود، و ضمن این قطعنامه یادآوری شده است که اداره کنگره را در سال آینده یعنی ۱۳۵۱، بنیاد فرهنگ ایران برعهده خواهد گرفت.

(سخن)

شهر یورماه با برنامه ارکستر رزیدانس لاهه به رهبری برونو ماسدرنا پایان پذیرفت.

برای آنکه خوانندگان این گزارش امکان مطالعه دقیق تر و تفکیک شده برنامه ها را داشته باشند، به این علت برنامه ها را نه به ترتیب اجرا بلکه با تقسیم بندی جداگانه ای تنظیم می کنیم.

برنامه های اجرا شده از این قرار بود:

الف: ناآتر

- ۱- پرسپولیس اثر یانسی گزناکیس
- ۲- آلیس در سرزمین عجایب اثر آنده گریگوری
- ۳- زارتان برادر تارزان اثر ژروم ساواری

- ۴- ارگاست به کارگردانی پیتر بروک
- ۵- پایان خط توسط اوپن تیا ترا میرکا
- ۶- جهش - به کارگردانی جوزف چیکین

- ۷- شبیه خروج مختار به کارگردانی پروین صیاد
- ۸- در قوز آباد به کارگردانی سپروس ابراهیم زاده
- ۹- ناآتر روحوضی توسط ناآتر حافظ نو

ب: موسیقی

- I- موسیقی ایرانی
 - ۱- آواز عقیلی - سوگل - پوران
 - ایرج - الهه - عبدالوهاب شهیدی
 - ۲- آوازهای محلی
- II- موسیقی شرقی
 - ۱- موسیقی هندی
 - ۲- موسیقی فیلیپینی کولینگکتان
- III- موسیقی عربی
 - ۱- ارکستر مجلسی تلویزیون ملی ایران

بود. فیاض عاشق کتاب بود و شاگردان خود را بسیار به مطالعه تشویق می کرد. از خدمات ارزنده او پایه گذاری کتابخانه دانشکده ادبیات مشهد است که در این روزگار از لحاظ تعداد کتاب و ارباب رجوع فراوان، می تواند با بهترین کتابخانه های ایران برابری کند.

دکتر فیاض از دوستان اران مجله سخن بود. اگر خود مستقیماً با نویسندگان آن همکاری نداشت، در عوض شاگردان و دست پروردگانش را به همکاری با این نشریه پیشرو تشویق می کرد، و هم اکنون از شاگردان او کسانی که توانسته اند در شمار همکاران دایمی سخن در آیند اندک نیستند. وی به هنگام سخن گفتن در کلاسهای درس یا در مجالس معمولی چنان پخته و شمرده و حساب شده سخن می گفت که اگر جملاتش، با همان ترتیب ادا شده، بر صفحات کاغذ نقش می شد در شمار بهترین نشر ادبی فارسی به حساب می آمد.

آخرین اثر او تجدید چاپ تاریخ بیهقی است که چاپ متن و تعلیقات آن را پیش از راهی شدن به دیار خاموشان تمام کرد؛ متأسفانه گرگ اجل او را مجال نداد تا مقدمه ای تازه بر این کار پر ارزش بنویسد.

روانش شاد که نیکنام زیست و خوش فرجام رفت.

خدیو جم

جشن هنر شیراز

برنامه های جشن هنر شیراز که روز پنجشنبه چهارم شهریور ماه با نمایش «پرسپولیس» اثر یانسی گزناکیس رسماً افتتاح شده بود، روز یکشنبه چهاردهم

بی آنکه تأثیری باشد، موسیقی الکترونیکی آن نیز که برای هشت باند تصنیف شده، در حقیقت مکمل این اثر نمایشی است. گزناکیس خود در مقدمه این اثر می نویسد: «پرسپولیس» نه يك نمایش تأثیری است، نه يك باله، نه حادثه، بلکه سمبولیسم بصری است که همراه و زیر سلطه صوت است).

حال بینم که گفته گزناکیس در عمل چه شکلی پیدا کرده است:

گروه کثیر تماشاگران در گوشه و کنار ویرانه های تخت جمشید پراکنده اند. تقریباً همه آنها از اینکه راه بسیاری را در گرد و خاک پیموده اند و اینک بی آنکه بتوانند بنشینند باید بالباس های مرتب و شیک خود در بین تخته سنگ ها پرسه بزنند، سخت ناراحتند. شاید اگر گردانندگان جشن هنر قبلاً برای تماشاگران توضیح داده بودند که در چه موقعیتی باید نمایش را تماشا کنند، ناراحتی تا به این حد به اوج نمی رسید. نمایش بایک قطعه موسیقی الکترونیکی به نام «دیامورفوس»^۱ اثر گزناکیس آغاز شد. شاید از نظر گزناکیس لازم بوده است که شونده ایرانی، قطعه «دیامورفوس» را که او پانزده سال پیش تصنیف کرده است بشنود تا بتواند به دنیای نورانی «پرسپولیس» راه یابد. پس از پایان این قطعه که در حقیقت پیش درآمدی بر اثر اصلی بود، موسیقی الکترونیکی «پرسپولیس» از صد بلندگوی پراکنده در تخته سنگ ها آغاز شد. با آغاز نخستین قسمت این اثر در بالای کوه، در قسمت شرقی، درخشش چند منبع نور توجه تماشاگران را به خود جلب کرد. بتدریج تعداد منابع نور زیادتر شد و سراسر کوه

۲- ارکستر مجلسی مسکو

۳- ارکستر فیلارمونیک کراکوی لهستان - دو برنامه

۴- ارکستر رزیدانس لاهه - دو برنامه ج: سینما

۱- «توت فرنگی های وحشی» اثر اینگمار برگمن

۲- «چهره» اثر اینگمار برگمن

۳- «چشم شیطان» اثر اینگمار برگمن

۴- «همچون در يك آینه» اثر اینگمار برگمن

۵- پاتریانچالی اثر ساتیاجیت رای

۶- آتاراجیتو « « «

۷- ماها ناگار « « «

۸- گوپی و باگا « « «

۹- روزها و شبها در جنگل اثر ساتیاجیت رای

۱۰- فیلم های تجربی اثر استان واندربیک

۱۱- مرگ در ونیز اثر لوکینو ویسکونتی

۱۲- لباس کردن اثر میلوس فورمان

د: میزگردهای مسایل هنری

ه: تفسیری کوتاه بر مجموعه برنامه های پنجمین جشن هنر

۱- پرسپولیس اثر گزناکیس

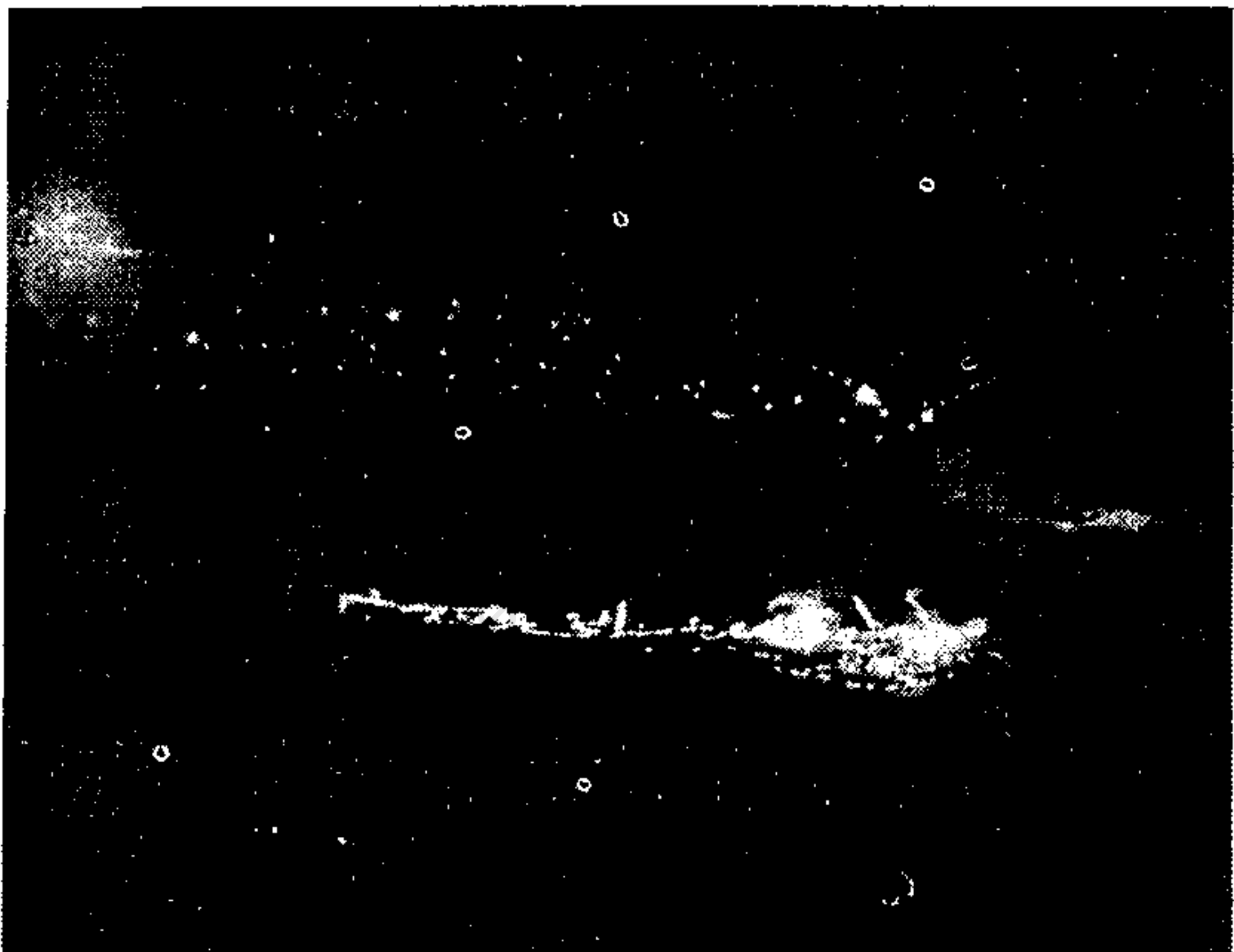
«پرسپولیس» نخستین برنامه اجرا شده در پنجمین جشن هنر شیراز، آغازگر و پایه ریز تعارضات و دو دستگی های بسیاری در بین تماشاگران شد.

جمعی به تحلیل و گروهی به تنقید از این اثر پرداختند. ما در این میان سعی خواهیم کرد این اثر را آنگونه که خود استنباط کرده ایم تجزیه و تحلیل کنیم.

«پرسپولیس» اثری است نمایشی

از جوانان قرارداد است بماند بگوید: «...»
 پرتوهای لایزال بر دخمه‌های گذشته خواهند
 تابید و با تارهای نورانی کودکان،
 آینده بشریت درهم گره خواهد خورد.
 آنچه بود یا آنچه خواهد بود با نوریوند
 می‌باید این نور «ازل و ابد»ی که گزنا کیس

رافرا گرفت. بعد نورها بتدریج زیادتر
 و زیادتر شد و به کمک مشعل‌های فروزان
 در دامنه کوه، جمله‌ها حامل روشنایی
 زمین هستیم، نقش بست. آنگاه تعدادی
 از مشعل داران به میان جمعیت آمدند و
 قطعه پرسپولیس پایان پذیرفت.



«پرسپولیس» اثر گزنا کیس

از آن سخن می‌گوید در چنان شکل ساده -
 لوحانه‌ای بر خرابه‌های تخت جمشید
 می‌تایید که انسان فقط می‌توانست بر این
 همه امکانات مادی و معنوی که در اختیار
 او قرارداد شده تأسف بخورد.

«سمبولیسم بصری» گزنا کیس آنطور
 که در تخت جمشید ناظرش بودیم، شاید
 تنها به درد سینماگران بی‌مایه هولیود
 و فیلم‌های پر زرق و برق و تو خالی آنها
 بخورد.

چیزی که در این میان سخت قابل
 توجه بود این بود که ظاهر آقای گزنا کیس
 کوه تخت جمشید و موقعیت تاریخی آن
 را با استودیوهای بزرگ فیلم برداری
 هولیود اشتباه گرفته بود. ما در فیلم‌های
 هولیودی که مربوط به سالهای سی تا چهل
 می‌شود، نمونه‌های بسیار درخشان‌تر و
 جالب‌تری از این گونه آتش بازیها دیده
 بودیم و حال آقای گزنا کیس می‌خواهد
 به کمک چراغ قوه‌هایی که در دست تعدادی

آقای گزنا کیس ظاهر آفراموش کرده است که عصر ما، عصر ایجاد آثار جسیم و پرهیت در هنر نیست.

«سمبولیسم بصری» گزنا کیس، البته اگر بپذیریم که دوست سیصد چراغ قوه کم سو و چندین صد مشعل و بلندگو می تواند سمبل معنویت پایداری در تاریخ گذشته ما باشد، آنقدر سطحی و ساده لوحانه بود که در انسان ایجاد انزجار می کرد. اگر خواننده این گزارش می بیند که ما موسیقی این نمایش هولیودی را جدا از آن تجزیه و تحلیل می کنیم، علتش این است که موسیقی الکترونیکی آقای گزنا کیس به هیچوجه در عناصر بصری این نمایش، به صورت يك اثر واحد هنری، ادغام نشده است.

موسیقی الکترونیکی گزنا کیس یکی از ساختگی ترین و سطحی ترین انواع موسیقی الکترونیکی بود که تا کنون شنیده بودیم.

علت پیدایش و تکامل و گسترش فوق العاده این نوع موسیقی در عصر ما، در لایتنهای بودن امکانات صوتی آن و نیاز طبیعی موسیقیدان این دوران به بیان دور پروازترین افکار موسیقی خود به این زبان است.

در حقیقت جوهر اصلی این نوع موسیقی به دور از هر گونه قوانین سنتی و تعقیدهای متداول در موسیقی قبل از پیدایش موسیقی الکترونیکی است.

حال، آقای گزنا کیس آمده است و بر قطعه ای که در حقیقت بیشتر به يك مونتاژ از اصوات طبیعی از قبیل صدای انفجار گلوله و حرکت هواپیما و رگبار مسلسل شبیه است، نام موسیقی الکترونیکی نهاده است.

گزنا کیس در موسیقی به اصطلاح الکترونیکی خود به دنبال عواملی گشته است که در شنونده اش از راه گوش مفاهیم مشخصی را تداعی کند.

او برای اینکار به هیچوجه احتیاج به موسیقی الکترونیکی نداشته. به این جهت ناچار به فکر می افتیم که آیا او نخواسته است به کمک نام پراپت موسیقی الکترونیکی شنونده اش را بفریبده؟ ضعف خود را به کمک موسیقی به اصطلاح الکترونیکی و نورپردازی های هولیودی بپوشاند؟

گزنا کیس در این تجربه تازه خود با شکست محض مواجه شده است. او حتی نتوانسته است برخی از تماشاگران ساده پسند خود را هم قانع کند چه رسد به کسانی که انتظارات بیشتری از او داشته اند. مشعل های گزنا کیس که می خواهند حامل روشنایی زمین باشند، آنقدر در برابر قدمت تمدن ما بی فروغند که جلوه نمی کنند.

در تخت جمشید تاریخ دیگر بار تکرار شد. طنز تلخی بود. بار دیگری از نواده های اسکندر خرابه های تخت جمشید را به آتش کشید.

سه سال پیش از همین یونانی قطعه زیبای «شب ها» را توسط کرادیوفرانسه در تخت جمشید شنیده بودیم. اما این بار «پرسپولیس» او اثر ناخوشایندی در ما برجا گذاشت. نه نمایش او شایسته معرفت و معنویت تاریخ گذشته ما بود و نه موسیقی اش بازگوکننده پیام های اعصار و قرون.

تنها تأسفی که برای ما باقی می ماند این است که چرا گردانندگان جشن هنر پس از پنج سال تجربه اندوزی در زمینه تهیه برنامه های گوناگون هنری، این بار دست به چنین انتخابی زده اند.

۲- آلیس در سرزمین عجایب

یکی از معایب بزرگ پنجمین جشن هنر شیراز به هم ریختگی و عدم نظم در اجرای برنامه‌های تدوین شده بود. مثلاً گاه اتفاق می افتاد که سه برنامه مهم در يك ساعت معین شروع می شد و تماشاگر ناچار بود برای دیدن یکی از آنها پیش خود قرعه بکشد.

به این علت نویسنده این گزارش نیز موفق به دیدن برخی از برنامه‌های این جشن نشد. یکی از این برنامه‌ها، آلیس در سرزمین عجایب بود. اما برای آنکه خواننده بتواند نظری کلی درباره همه برنامه‌های اجرا شده به دست بیاورد، با استفاده از بولتن رسمی جشن هنر، مختصری درباره این نمایشنامه می نویسم. آندره گریگوری، کارگردان این نمایشنامه، «آلیس در سرزمین عجایب» را به سال ۱۹۷۰ در نیویورک به روی صحنه آورد و مورد استقبال قرار گرفت.

«آلیس در سرزمین عجایب» اثری است از لوئیس کارول که به ده فصل تقسیم شده است. گریگوری با استفاده از این متن نمایشنامه انتقادی خود را تنظیم کرده است.

(«آلیس» گریگوری وحشت زده و مظلوم است. در این مسافرت، بازی تنها وسیله جان به سلامت بردن است. تنها راه رستگاری او بازی کردن با مخلوقات سرزمین عجایب است. هر فشاری بر آلیس بر شدت خشونت محیط می افزاید.

بازی کودکان، محک زدن‌ها، تازگی‌ها و قوانین پایدار آن، در اینجا زمینه اصلی و اساسی حیات معاصر می شود.

آلیس برای آنکه هویت خود را اثبات کند، به جیغ کشیدن متوسل می شود و فریاد می زند: «من دروغی نیستم» و این

ترس از دیده نشدن و احساس نشدن، يك حقیقت مسلم در امریکاست.

خشم و پریشانی آلیس از آنجا آغاز می شود که او می بیند بر سر میز، يك جای خالی وجود دارد در حالیکه سعی دارند به او بقبولانند که بر سر میز جای خالی نیست.

این موقعیت، تمثیلی از جامعه امریکاست که در آن، فقیران، سرزمین خصب و نعمت را می بینند و تبعیض‌های اجتماعی را مشاهده می کنند.

در پس هر يك از بازی‌های پر زرق و برق نمایش گریگوری، یکی از این کنایه‌های اجتماعی نهفته است. جسم‌ها

آلیس در سرزمین عجایب



و وقایع به يك رؤیای ترسناك و بیگانه تبدیل می‌شوند و مهمترین و بهترین قسمت عقل، منطق و کلام نامفهوم و بی‌اثر می‌شود.

آلیس می‌گوید «من نمی‌خواهم به میان دیوانگان بروم» و گریه می‌گوید: «ولی چاره‌ای نداری. مسا همه اینجا دیوانه‌ایم. من و تو هم».

در داستان کارول، و در زندگی معاصر امریکا، زبان نامفهوم شده و ارتباط خود را با تجربه و حقیقت واقع از دست داده است.

آلیس «آندره گریگوری» به استعاره دوجانبه‌ای برای جراحات عمیق ولی بیان نشده‌ای که امریکا از آن رنج می‌برد، تبدیل می‌شود.

آلیس در سرزمین عجایب گریگوری، ما را به اهمیت رؤیا آگاه می‌کند. در نمایش گریگوری، انسان و حیوان با وضوح خیره‌کننده‌ای، هم‌زیستی دارند. اشیاء با پیچیدگی غیر قابل تصویری به ذهن ما وارد می‌شود و وحشت و خنده با هم توأم است.

آلیس يك نمایش حرکت - کلام - و خلاقیت است...

آندره گریگوری با تهیه آلیس هدف‌های گروتوفسکی را شاید حتی بهتر از خود او برای تماشاچی امریکایی مفهوم کرده است. مفهوم و کشش آلیسی او، همانا خود آگاهی اساطیری است و آن حد بازیگوشانه و ابتدایی که خصلت مشترك همه‌ی ماست؛ آنجا که كودك - حیوان و پیشگودر قلمرو رؤیا - افسون - و شیدایی به هم می‌رسند.

۳- زارتان برادر تارتان

«زارتان برادر تارتان» اثر ژروم ساواری از آن نوع برنامه‌ها بود که بی‌شک

باید به حال گردانندگان جشن‌هنر که آنرا دعوت کرده بودند و تماشاگران که آنرا دیدند، تأسف خورد، این «سیر بزرگ جادویی» فرانسه از چنان ابتدالی برخوردار بود که در بین برنامه‌های امسال جشن‌هنر هر کس که آنرا دیده است، فراموشش نخواهد کرد!

ساواری، کارگردان این برنامه، به قول خودش خواسته است موقعیت سیاسی و اجتماعی جهان امروز را ارزیابی کند. اما تأثیری که نمایش سیرك او بر تماشاگر از خود برجای می‌گذارد، نوعی سرخوردگی از هر چه تا آن سیرك و نمایش است.

«سیرك بزرگ جادویی» ژروم ساواری خواسته است همه عناصر سنتی تا آن و نمایش‌های سیرك را از بین ببرد. در عوض به تماشاگر خود چه داده است؟

ظاهراً چنین پیداست که امروزه اکثر هنرمندان دنیا از بازار آشفته جهان امروز حداکثر سوء استفاده را می‌برند. به نام طرفداری از حقیقت، صلح و دوستی بین انسانها، چه لاطائلاتی که به نام «هنر» به هم نمی‌بافند و به خورد اجتماعی نمی‌دهند.

«سیرك بزرگ جادویی» فرانسه ظاهراً می‌خواهد با خلل بازیهای خود، به هم ریختگی‌ها و بی‌نظمی‌های اجتماعات اروپا و امریکا را به باد انتقاد بگیرد. اما ما می‌دانیم و به کرات این را

تجربه کرده‌ایم که هنری که می‌خواهد مسایل سیاسی و اجتماعی را مستقیماً مورد حمله قرار دهد، تأثیرش آنی است و تماشاگری که آنرا دیده است فقط برای لحظاتی چند به هیجان درمی‌آید و چون نقطه تفکری در ذهنش نطفه نبسته است، به زودی آنرا فراموش می‌کند، و این هنر نیست. شعار است.

سوء استفاده کنندگان از هنر امروز

بازیگران يك نمايش به دل می نشیند و نقطه تفکر درباره اعمال جبر و خشونت آدمها به یکدیگر از خود بر جای می گذارد و نه سکس آنها می تواند القاء کننده بی- بندوباری جوامع امروز باشد. ساواری در انتخاب و نحوه ارائه سوز خود با شکست روبرو شده است اگر می بینیم که نمايش «هر» سالها با موفقیت مورد استقبال قرار می گیرد، علتش این است که در آن نمايش خشونت و سکس، شکلی در باطن منطقی و پذیرفتنی یافته است. در نمايش «هر» عوامل تأثیر سنتی و موزیکال در شکلی که برخورد از يك کورئوگرافی و میزانشن فوق العاده است، به راحتی توانسته است القاء اندیشه کند و ذهن را در شناخت عوامل مؤثر در چگونگی پیدایش و موقعیت زندگی

زارتان برادر تارزان



می کوشند تا با نفی همه سنتها و قوانین بنیانی در هنر، خود را از بند هر نوع تلاشی که تعالی بخش می تواند باشد برهانند. باید هوشیار بود و تنها به نظاره این امواج کوچک و زودگذر در پهنه هنر امروز پرداخت.

«سیرك جادویی فرانسه» پایه کار خودش را بر دزدی، اقتباس و تلخیص آثار دیگران قرار داده است. قطعاتی از نمايش «هر» و «اوه، کلکته»، در اینجا همانقدر مورد سوء استفاده قرار گرفته که درامهای نویسندگان گوناگون اروپا. «ساواری» از طرفی تأثیر سنتی را به کلی نفی می کند و میزانشن را زیر پا می گذارد و از طرف دیگر عیناً قطعاتی از نمایشنامه های سنتی درام نویسان مختلف را به قول خودش «می دزد» و آنها را بسا یکدیگر ترکیب می کند. هدف از این همه، مونتاژ قطعات چیست؟ اگر قطعات تأثیر سنتی قادر به القاء فکر و ایجاد رابطه با تماشاگر مدرن امروز نیست پس چرا از آن بهره می گیرند و واگر هست چرا آنرا مثلثه می کنند.

مصاحبه «ژروم ساواری» با «نپ» مارا در شناخت واقعی برخی از هنرمندان نماهای دنیای امروز آشناتر می کند. «ساواری» درباره نحوه استفاده از متون ادبی و تأثیری چنین می گوید: «... من دزدی را قبول دارم. متون مردم را می دزدم. مثلاً آندکی از سروانتس، آندکی از شکسپیر و آندکی از مولیر بر می داریم و این تکه ها را در نمایشهایمان در جاهای مختلف قرار می دهیم...»

«سیرك بزرگ جادویی فرانسه» می خواهد به کمک خشونت بازیگران و سکس آنها، نمایی درشت از دنیای آشفته امروز باشد. اما نه خشونت آنها به عنوان

به مجلس می آورد و آتش را خاموش می کند.

ده دقیقه اول نمایشنامه بروک خبر از يك شاهکار بی نظیر می دهد. کلامی ردوبدل نمی شود و فقط صدای زمزمه هایی به گوش می رسد. عناصر به کار رفته در این قسمت، در هر تماشگر، به فراخور آگاهی و شناسایی از تأثیر ادبیات و هنر، برداشت ویژه ای را تداعی می کند. گلوله بزرگ آتش بی شباهت به تصویری که در تئوری جدا شدن زمین از کره خورشید است نیست. هنگامیکه گلوله آتش به زمین می رسد سکوت برقرار می شود و بعد به تدریج از زیر خاکستر سطح، موجوداتی به جنبش درمی آیند تا اساطیر انسانها را در طی قرون بنا کنند.

گلوله آتش می تواند تداعی نور معرف در وجود انسان کند. انسانی که خود نور معرفت را در درون تاریکشی خاموش می کند و آنگاه جنایاتش پرده پندار معنویت انسان را می دردد.

قالبی که بروک در این شرایط مکانی خاص برگزیده تا به زبان های اساطیری و مرده سخن بگوید، از چنان کمال و شکوهی برخوردار است که به راحتی می تواند القاء اندیشه کند و با هر کس به نوعی رابطه برقرار کند. اما به تدریج که نمایش پیش می رود، رابطه تماشاگر با نمایش سست می شود چرا که دیگر قالب نمایش القاء محتوی نمی کند و زبان، یعنی مهمترین عامل تأثیری جایش را به اصوات نا آشنا می دهد. در طی دو ساعتی که نمایشنامه طول می کشد بطور پراکنده با تصویرهایی آشنا می شویم که به شکل مجرد خاطره اسطوره ای را در انسان تداعی می کند، پرومته در زنجیر، نخستین قتل نفس تاریخ بشر، سقوط

امروز آدمیان در جوامع غربی تعالی بخشند. اما سیرك بزرگ جادویی، فرانسه در نمایش «زارتان برادر تارزان» نه محتوایش قابل دفاع است و نه برخورداری از فرمی پذیرفتنی است که بتواند با تماشاگرش ایجاد رابطه کند. تنها چیزی که از دیدن این نمایش برای ما باقی ماند، تأسف است و دریغ از وقت و سرمایه ای که گردانندگان جشن هنر شیراز بسرای آوردن این گروه به ایران صرف کرده اند.

۴- ارگاست

نمایش ارگاست به کارگردانی پیتر بروک در دو قسمت در تخت جمشید و نقش رستم به روی صحنه آمد، زبان این نمایشنامه از تلفیق و ترکیب سه زبان اوستایی، یونانی باستانی، و اورگاست (زبان اختراعی تدهیوز) به وجود آمده است.

در این نمایش، بازیگران در نقش های اساطیری فرو می روند و اکثراً به زبان اوستایی نیز سخن می گویند.

پیتر بروک تکیه کارش را بر موسیقی اصوات نهاده است و بر این عقیده است که، «بازیگر می تواند فاخرترین کلمات را بر زبان جاری کند و ممکن است این کلمات بی مزه از کار در آیند - اما ممکن است بایک «آه» ساده ناگهان چیزی را در تماشاگران لمس کند و به ارتعاش درآورد».

آغاز نمایش بروک آنچنان شکوهمند و پرهیبت است که تماشاگر بی اختیار به لرزه درمی آید. گلوله آتشی از بالای صخره ها آهسته آهسته پایین می آید. یکی از بازیگران گلوله را بامیله ای می گیرد و آنرا در ظرفی فرو می برد. بازیگر دیگری با تشریفات خاص در ظرف را

اصوات ناپرورده به وجود آمده است می‌تواند در همه جای دنیا قابل درك باشد.

بازیگران اورگاست به راحتی و سلاست بایکدیگر سخن می‌گویند بی آنکه مقصود و مفهوم کلام طرف مقابل را درك کنند. هیجانات روحی و ارتعاشات معنوی و عاطفی بازیگران به كمك اصوات و هجاهایی بیان می‌شود که گهگاه می‌تواند جانشین معنا و مفهومی باشد.

اما برای يك تماشاگر بلافاصله این سؤال مطرح می‌شود: حال که زبان، یعنی کامل‌ترین وسیله ارتباط معنوی و عاطفی بین افراد را کنار گذاشته‌اند و برای ایجاد رابطه از هجاها و اصوات طبیعی بهره گرفته‌اند، آیا قادر خواهند بود زبانی جهانی بیافرینند؟

اورگاست

آدمی در غرقاب ناراحتی‌های روانی و غیره... اما هیچکدام از این تصاویر در کلیت اورگاست دارای تداوم منطقی نیست. و یا اگر هست برای تماشاگر قابل درك نیست. آیا اورگاست اصولاً داستانی دارد؟

ظاهر نمایش وجود هر گونه داستانی را انکار می‌کنند اما عناصر زمانی و مکانی‌ای را که بروك برای این نمایش خود برمی‌گزینند، انسان را وادار می‌کند که در جستجوی داستانی، علامت سؤالی، پرسشی و یا چیزی از این قبیل باشد. نخستین قسمت اورگاست به هنگام غروب آفتاب آغاز می‌شود و دومین قسمتش ساعت چهار و نیم بامداد و به هنگام طلوع آفتاب، پس بروك با انتخاب زمان معین هدف خاصی را دنبال می‌کرده است. انتخاب تخت جمشید با سابقه تاریخی و شکوه و جلال صخره‌های پرهیبتش نیز به خاطر هدف معینی بوده است.

میزانسن و کورئوگرافی حرکات بازیگران از نظم خاصی پیروی می‌کرد پس همه این عوامل باید بطور سنجیده و منظم از طرف کارگردان به منظور تأمین هدف خاصی انتخاب شده باشد.

نتیجه بررسی همه این عوامل و عناصر به کار رفته در این نمایش ما را به آنجا می‌کشاند که از خود پرسیم: چرا این نمایش آنطور که سازندگانش مدعی هستند به آن درجه از قدرت و تأثیر نمی‌رسد که جهانی و در همه جا قابل فهم باشد.

بروك معتقد است که زبان امروزی بشر دیگر قادر به برقراری رابطه عاطفی بین افراد نیست. زبان پرورده ما فقط در محدوده خاصی می‌تواند التقاء اندیشه و احساس کند درحالی‌که زبان اورگاست که زبان تلفیقی است و فقط از ترکیب



هر يك از ما بخوبی آگاه است كه عكس العمل عای احساسی و عاطفی افراد اجتماعات مختلف در برابر يك حادثه و یا برخورد با واکنشی طبیعی یکسان و يك شكل نیست مثلاً شكل ابراز علاقه مردی افریقایی به افراد خانواده اش با عكس العملی كه يك اروپایی در همین زمینه از خود بروز می دهد سخت متفاوت است. دنیای عاطفی فردی شرقی در مقایسه با آدمی از غرب، بكلی شكل دیگری دارد، بنابراین تا زمانیکه كره خاکی ما به خاطر شرایط طبیعی برخورد از اقلیم های گونه گون است، انسان هایی هم كه در این شرایط متفاوت زیست می كنند، از نظر عاطفی و احساسی با يكدیگر متفاوتند. به این جهت ما بر این عقیده ایم كه اگر آقای پیتربروك تجربه تآتری خود را تنها بر نوعی بهره برداری و تجربه اندوزی از امكانات گوناگون موسیقی اصوات هجاها قرار می داد، شاید می شد اثرش را به عنوان قدمی پیشرو و سازنده در تآتر امروز پذیرفت. اما ادعای اینکه زبان اختراعیش زبانی است كه قادر خواهد بود جانشین همه زبانه های متداول در دنیا باشد، ما را در پذیرش آن دچار تردید می كند.

اورگاست، بروك شكلی انتزاعی پیدا کرده است. اما انتزاعی كه بروك تآترش را به آن جهت سوق می دهد، به بن بست خواهد رسید. شاید بهتر باشد كه بگوئیم رسیده است. بروك در مصاحبه هایش بارها گفته است كه اورگاست تنها يك مار در جهان اجرا خواهد شد و دیگر هرگز کسی این تجربه تآتری را به روی صحنه نخواهد دید. آیا پیتربروك در ژرفای روحش به این اعتقاد نرسیده است كه اورگاست او در تاریخ

آینده تآتر چون بسیاری از تجربه های ناموفق در هنر فراموش خواهد شد؟ و آیا برای ما كه تنها پنجسال است جشن هنر را ایجاد کرده ایم، «اورگاست» از نظر مالی تجربه گران قیمتی نیست؟

۵- ترمینال (پایان خط)

تآتر امروز جهان به خاطر شرایط خاص اقتصادی- اجتماعی کشورها به صورت تآتر سیاسی درآمده است. كم و بیش هر سال كه تآتری از اروپا و امریکا در جشن هنر شیراز به نمایش درمی آید، ما شاهد و ناظر بسیاری از جدال ها و تعارضات سیاسی- اجتماعی کشورهای دیگر در زمینه طرح مسائل حاد سیاسی در آفریده های هنری آنها هستیم اما طرح این گونه مسائل در تآتر اگر جنبه كاملاً مستقیم نداشته باشد، تأثیرش بر بیننده بسیار عمیق تر و مؤثر تر خواهد بود. شاید بیمورد نباشد اگر در این باب به تآتر «نان و عروسك» و «شاهزاده همیشه پایدار» در جشن هنر گذشته اشاره كنم كه به نظر نویسنده این گزارش از آثاری بود كه با وجود پرداختن به يك مسئله بسیار حساس سیاسی، به هیچ وجه به صورت تآتر «شعار» در نیامده بود.

در «نان و عروسك» زشتی و كراهت جنگ و درد بی پایان انسانها از این همه خونریزی بر ماسك های مردگان نقش بسته بود كه تا منز استخوان هر انسان تأثیر می كرد و در شاهزاده همیشه پایدار، مقاومت و پایداری آدمی در برابر دژخیمان سیاسی - مذهبی مطرح بود كه در دست های توانای گروتوسكي به شكل شكوه مندی عرضه شد. اما تآترهای امسال جشن هنر اكثراً به خاطر طرح مستقیم مسائل سیاسی و انتقاد بر روش های حكومتی و اجتماعی امریکا و اروپا فاقد

مسایل را دیگر بار مطرح کند باید شیوه بیانیش چیز دیگری باشد تا مقبول اوفتد. سخن از فقر و فلاکت و تبعیضات نژادی راندن بر روی صحنه تأثیر، حداکثر ممکن است تماشاگر را برای چند لحظه تحت تأثیر قرار دهد اما نطفه تفکر در باره چگونگی به وجود آمدن این مسایل را در ذهن او ایجاد نمی کند. گروهی از بازیگران، هر يك به

آن نفوذ و تأثیری بود که از اینگونه تأثیرها انتظار داریم. «ترمینال» که به کارگردانی جوزف چیکین و «دبرتاسکلار» در پنجمین جشن هنر شیراز به روی صحنه آمد جزو آن دسته از تأثیرهای سیاسی بود که قاطعیت و برندگی خود را به خاطر طرح مستقیم مسایل سیاسی و اجتماعی از دست داده بود.



ترمینال

هیشتی می کوشند تا مردگان را احضار کنند. قصدشان اینست که با آنها سخن بگویند و دردهایشان را با آنها در میان بگذارند. در يك صحنه بر روی مقابر مردگان می رقصند و مرده ها در اندام های گوناگون سر بر می دارند یکی زنی است

ما طی چند سال گذشته چه در فیلم هایی که از آمریکا می رسد و چه در تأثیرهایی که اجتماع آمریکا در آنها مطرح می شود، سخنان بسیاری درباره تبعیضات نژادی، فقر، گرسنگی و بی بندوباری اجتماعی در آمریکا شنیده و دیده ایم. حال اگر يك گروه تأثیری می خواهد همین

نمایش، امکانات بی شماری است که کارگردان آن برای تغییر و تحول ورشد آن به بازیگران خود داده است.

این تأثیر به بخش‌های مختلفی تقسیم شده است و هر بار در یک اجرای تازه شکل جدیدی به خود می‌گیرد به طوری که پس از چند بازی امکان دارد که طرح نخستین قابل بازشناختن نباشد.

فصل‌های مختلف این نمایش که ما در جشن هنر شاهدش بودیم و هنوز تغییر نیافته بود عبارت بودند از: گالری، سفر، گسستن، مردم شهادت می‌دهند، یورش، خلاصی، کفش و همسر گزینی و عروسی.

در برخی از این قسمت‌ها بازیگران در کار بازیگری به اوج می‌رسیدند و کرئوگرافی حرکات و میزانشن فوق‌العاده بود. عناصر به کار گرفته شده در میزانشن به حداقل سادگی و کمال نزدیک شده بود اما گهگاه شعارهایی بر زبان هنرپیشگان جاری می‌شد که «جهش» و پیشرفت منطقی موضوع را کند می‌کرد.

جدا شدن پسری که در جعبه زندگی می‌کرد و بالاخره روزی از آن به درآمد و به نقطه دور دستی برده شد، یکی از صحنه‌های بسیار زیبای این قطعه بود. و یا صحنه دخترکی که با حیوانات زندگی کرده است و اینک او را اسیر می‌کنند و به زور به قالب زندگی متمدن می‌کشانندش از صحنه‌هایی است که به راحتی هدف و مقصود سازندگان این برنامه نمایشی را برمی‌آورد بی آنکه احتیاجی به شعار دادن و مستقیم گویی داشته باشند.

در قطعه «مردم شهادت می‌دهند» که شاید برجسته‌ترین قسمت نمایشات اوپن تئاتر بود، مبنی را بر تکرار جملات گذاشته بودند. این قطعه در حقیقت از نظر فرم و کمپوزسیون بی‌شابهت به یک پرلود نبود.

سیاه پوست، دیگری سر بازی است پاسخگو و بعدی مردی است که باید اعدام شود و ساعت اعدامش را می‌داند.

بازیگران با حرکاتی نامنظم و به هم ریخته درهم می‌لولند و حرکاتشان بی‌شبهت به حرکات نرمش ورزشکاران نیست. در این احضار ارواح به سبک امریکایی سخن از تبعیضات است و مرگ و نیستی و فقر و درماندگی.

به سیستم اجتماعی امریکا ایراد گرفته می‌شود، ایرادی که ما بارها در مطبوعات خوانده‌ایم، در سینما دیده‌ایم و در تأثیر شنیده‌ایم. تأثیر «ترمینال» حتی فاقد یک قالب و فرم ساخته و پرداخته شده است که انسان بتواند از ورای آن به بسیاری از مسایل دیگر پی‌برد. در این جا هنوز وجود کلام، کلام مستقیم ضروری است. کلام تأثیری به شکل شعار درآمده است. تأثیرش آنی است. حتی هیجان بازیگران و شعارهای پی‌درپی و بحر طویل مانند آنها در پایان آخرین صحنه، تأثیر را از سقوط نجات نمی‌دهد. «قضاوت زندگی شما، زندگی شماست» شعاری است که ما در شکل‌های گوناگون و از زبانهای مختلف بسیار شنیده‌ایم. بازیگران و گردانندگان «اوپن تئاتر» امریکا در عمل چیزی برای نمایش ندارند.

۶- جهش:

جهش دومین برنامه گروه نمایشی «اوپن تئاتر» امریکا بود که در مقایسه با قسمت اول یعنی ترمینال از امتیازات بیشتری برخوردار بود.

انسان در حال تغییر و کاوش در تغییرات ذهنی او موضوع اصلی بازیگران «جهش» است. یکی از امتیازات این



شبه خروج مختار

ویژه‌ای برخوردار بود اما مدت طولانی نمایش آن بیننده را بیشتر خسته می‌کرد. «شبه خروج مختار» به خاطر آن که از بسیاری جهات با تعزیه‌های مشابه تفاوت داشت، به عنوان يك نمایش آیینی پذیرفتنی‌تر بود. در این تعزیه برخلاف اکثر تعزیه‌ها کسی شهید نمی‌شود، فکاهیات در معیار وسیع‌تری مورد استفاده قرار می‌گیرد، ظالم مانند گذشته تفوق مادی ندارد و کیفر اعمالش را در همین دنیا می‌بیند.

پروین صیاد تکیه عمده کارش را به عظیم جلوه دادن نمایش گذاشته بود. طبال‌ها، نقاره نوازان و نوازندگان کرنا

تم ثابت به توالی درواری‌های مختلف تکرار می‌شد. در عین گیرایی و قدرت نفوذ، گهگاه حالت دراماتیک خود را تغییر می‌داد و شکل کمیک به خود می‌گرفت. قدرت بازیگری هنرپیشگان در این جا به اوج می‌رسد.

۷- شبه خروج مختار

«شبه خروج مختار» که از نوشته‌های منسوب به شاعر مرثیه سرای عهد قاجار یعنی سید مصطفی کاشانی است در پنجمین جشن هنر شیراز به همت پروین صیاد اجرا شد. این برنامه در مقایسه با برنامه سال سال قبل، یعنی «تعزیه مسلم» از امتیازات

زن، می‌خواهد که حالتی یا واکنشی را در مهره‌ها تداعی کند.

هر يك از مهره‌ها برای خودش از زندگی جداگانه‌ای دارند. ابراهیم زاده موقعی که درگیر و دار افکار روشنفکرانه نیست، سخنش بر دل می‌نشیند و برای نمونه می‌شود از صحنه‌ای که صیاد درباره فوت والدینش حرف می‌زند و یا یکی از بازیگران درباره طلاق همسرش سخن می‌گوید نام برد.

ابراهیم زاده بی‌شک برای درقوزآباد خود موضوع بسیار جالبی یافته است اما به گمان من در پرداخت آن به عنوان يك كار تأثیری کاملاً موفق نشده است.

روابط مهره‌های شطرنج با نیروهای سرنوشت وزن و مرد بازیگر مبهم است. حدود مرز واقعیت و غیرواقعیت در هاله‌ای از ابهام فرو رفته است.

کلماتی که برای تداعی واکنش‌های بازیگران انتخاب شده است آنقدر جامع و کامل نیست که آدمی با تفکر درباره‌شان به مفاهیم ذهنی آن‌ها نزدیک شود.

در حقیقت می‌توان گفت که بازی مهره‌های شطرنج که در اصل شکلی ذهنی دارد، بر بازیهای دو بازیگر اصلی که باید شکلی واقعی داشته باشد، برتری و مزیت بیشتری دارد. و این به خاطر آنست که بازی مهره‌ها در واقع نمایانگر ذهن جستجوگر و طبیعی ابراهیم زاده و بازی بازیگران واقعی رویه روشنفکر نمای اوست. ابراهیم زاده نیز مانند بسیاری از هنرمندان عصر ما هنوز گرفتار مستقیم گویی است. و تازمانی که نتواند خود را از چنگال این گونه عوامل احساسی برهاند، سخنش در سطح می‌ماند و به ژرفای اندیشه تماشاگر رسوخ نمی‌کند.

به تعداد بسیار زیادی عرضه شده بود و نحوه قرار گرفتن آنها در پنجره‌های طبقه فوقانی حسینیّه مشیر ظاهراً بیشتر تجملی بود تا نمایشی. با آنکه همه حوادث تعزیه و تغییر و تبدیل شبیه خوانان از نظر نقش‌هایی که باید ایفا کنند در حضور تماشاگران صورت می‌گیرد و بالطبع شبیه ساز برنامه امکان دارد که سرعت بیشتری به کار بدهد، با وجود این فواصل صحنه‌ها کش‌دار و طولانی به نظر می‌آمد و تعزیه، وحدت و یکپارچگی خود را از دست داده بود. بهره‌گیری پرویز صیاد از سیلندر و فراك جهت اعزام جاسوس مجوسی به درگاه مختار ثقفی بسیار هوشمندانه بود. برخی از صحنه‌های نبرد ابراهیم مالك با کسانی که فاجعه کربلا را راه انداختند کلیشه‌ای و كميك بود. مشکل بتوان پذیرفت که پرویز صیاد به عمد خواسته باشد این صحنه‌ها را تا این حد ساختگی به وجود آورده باشد.

۸- درقوزآباد

«درقوزآباد» نام نمایشی است که در جشن هنر به کارگردانی سیروس ابراهیم زاده در باغ حمزوی شیراز اجرا شد.

شکل نمایش خبر از اثری درخور توجه می‌دهد. زنی و مردی در فاصله چندمتری هم بر روی پایه‌هایی نشسته‌اند. در پشت سر آنها مهره‌های شطرنج بازی هر يك در مکان خود به انتظار ایفای نقش و حرکت ایستاده‌اند.

با هر کلام مرد یا زن، مهره‌ها تغییر می‌کنند. به تدریج نیروهای پر قدرت سرنوشت اراده مهره‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهند. دیگر کلام مرد و زن آنطور که در گذشته بر مهره‌ها تأثیر می‌گذاشت مؤثر نیست. هر کلام مرد یا

۹- تآتر روحوضی

در کنار برنامه‌های بسیار جدی پنجمین جشن هنر شیراز، برنامه‌های تآتر روحوضی «حافظ نو» به عنوان برنامه جنبی، شور و هیجان خاصی داشت.

سال‌های بسیاری است که دیگر تآتر روحوضی جلوه خود را در بین اکثر مردم از دست داده است. درگیری مردم با مسایل و مشکلات روزمره، به جای آنکه آنها را به سوی این گونه تآترهای مفرح هدایت کند، توجه آنها را به هنرهای تفکر انگیز جلب کرده است. دیگر کمتر کسی به خود زحمت رفتن به اینگونه تآترها را می‌دهد.

خوشبختانه گردانندگان جشن هنر امسال همت درخور ستایشی کرده بودند و با دعوت از یکی از این گروه‌ها این امکان را برای ما فراهم آوردند تا بار دیگر از نزدیک با برنامه‌های جالب و تقریبی این هنرمندان بی‌ادعا آشنا شویم. از برنامه‌های جالبی که توسط گروه تآتر حافظ نو به روی صحنه آمد باید از نمایش «میرداماد»، «دوساعت سعادت» و «گذشت» نام برد. تم اصلی همه نمایش‌های این گروه، جوانمردی، گذشت، فداکاری و رسیدن به سعادت دنیوی است. در واقع چارچوب داستان برای بازیگران و به خصوص برای بازیگر نقش «کاکاسیاه» وسیله‌ایست جهت بدیهه‌گویی.

«کاکاسیاه» با قلب صاف و مهربان خود در همه جا شادی می‌آفریند. از سلطان و وزیر تا سردار و خادم را به متلک می‌بندد و همه چیز را در عین جدی بودن به شوخی می‌گیرد. تقریباً در همه نمایش‌های این گروه با نوعی برخورد دو جانبه مواجه هستیم که یکطرف آن کاکاسیاه است و طرف دیگر شخصی است که مانع حرف

زدن او می‌شود. این برخوردها با آنکه تقریباً شکل ثابت و واحدی دارند، با وجود این همیشه تماشاگر را به خنده می‌اندازند. بدیهه‌گویی و حاضر جوابی سعدی افشار در نقش کاکاسیاه بسیار درخشان بود.

تلاش هنرپیشگان تآتر حافظ نو برای جدی تر نشان دادن برنامه‌های خود بر کمیک بودن ماجرامی افزود. لباس‌های پر زرق و برق دربار شاه عباسی و تزئینات بارگاه خواجه نعمان در همان چند جمله نخستین کاکاسیاه جلوه خود را از دست می‌داد.

جای آن دارد که گردانندگان جشن هنر همه ساله از این گونه تآترها نیز دعوت به عمل آورند تا تماشاگران این جشن در کنار برنامه‌های جدی، لحظاتی نیز بدون احتیاج به تفکر، شادمانی فراموش شده خود را بازیابند.

ب: موسیقی

۱- موسیقی ایرانی.

برنامه‌های موسیقی ایرانی امسال برخلاف سال‌ها پیش شور و هیجان کمتری داشت.

امسال سعی شده بود که از نیروهای جوانتری در برنامه‌ها استفاده شود و همین امر باعث ایجاد نارضایتی در تماشاگران شده بود. برنامه‌ی موسیقی ایرانی امسال جشن هنر بی‌شبهت به برنامه‌های هنر برای مردم روزهای پنجشنبه نبود. سولیست‌های برجسته موسیقی سنتی ما میدان را برای جوانان جویای نام خالی کرده بودند.

تنها یک بار توانستیم شاهد هنر نمایی پایور و عبدالوهاب شهیدی باشیم که در مقایسه با برنامه‌های سال‌های گذشته ایشان

شور و حال کمتری داشت. برنامه‌های آواز سوگل و عقیلی، الهه، ایرج و پوران در حد همان برنامه‌هایی بود که همه روزه از رادیو و تلویزیون می‌شدیم و می‌بینیم. سنتورورزنده نیز شور و حال همیشگی خود را به همراه نداشت. ظاهراً به خاطر انجام وظیفه برنامه اجرایی کرد. سه سال پیش موقعی که آنتوان گوله آ، منتقد معروف موسیقی، به برنامه تار شهنواز گوش می‌کرد، بی‌اختیار از نواختن او گردانندگان جشن هنر سعی خود را بیشتر در انتخاب سولیست‌های ارزنده موسیقی سنتی ما بکار گیرند نتیجه‌اش بهتر از انتخاب ارکسترهایی است که تأثیر نوازندگیشان به هیچ وجه در حد تک‌نوازان خوب نیست. اصولاً موسیقی ما ارزش و اعتبار سنتی و عاطفی خود را در بدیهه-نوازی يك تن می‌تواند بازیابد. برنامه آوازهای محلی ترکی و کردی امسال جشن هنر نیز به هیچ وجه شایستگی شرکت در این جشنواره را



موسیقی ایرانی

به هیچان آمد و پس از پایان برنامه او فریاد زد که این مرد نابغه است. برنامه حسین ملک و پایور نیز با همان احساس ستایش و تکریم پایان گرفت. شاید اگر نداشت. نوازندگان موسیقی محلی به هیچ وجه نتوانستند اصالت و بکر بودن این نوع موسیقی را در شنوندگان خود القاء کنند و اجرای‌شان بیشتر شکل نمایشی داشت.

II- موسیقی شرقی

۱- موسیقی هندی

موسیقی هندی نیز یکی دیگر از برنامه‌هایی بود که به علت تداخل چند برنامه درهم، موفق به شنیدنش نشدیم. در این برنامه خانم لاکشمی شانکار خواننده و نوازنده معروف هند همراه دخترش شری شانکار که از نوازندگان برجسته هندی است برنامه‌هایی اجرا کرد - برنامه خسانم لاکشمی عبارت بود از قطعات «خیال»، «تومری» و «یهاجان».

۲- موسیقی فیلی پینی (کولینگتان)

برای نخستین بار بود که در ایران با موسیقی فیلی پینی آشنا می‌شدیم. این

ایجاد می‌کند، آنقدرها از ذهن و احساس ما به دور نبود.

«کولین تانگ» سازی بود شامل هشت رشته گنگ که توسط «آمال لوماننود» نواخته شد. «کودیایی» سازی است با دو سیم که بی‌شبهت به سه تارما نیست. این ساز توسط «سومایل» نواخته شد. قطعات ظاهراً تصنیف شده نبود و نوازنده در نواختن آن بدیهه‌سرایی می‌کرد - برخی از پاساژهای قطعات بر مبنای تکرار یک ملودی بنا شده بود. «گاندنیکان»، سازی با سه گنگ از

آلات موسیقی بسیار قدیمی فیلی پینی است که در دست لوماننود با چیره دستی و مهارتی ستایش‌انگیز نواخته می‌شد.



موسیقی فیلی پینی

قطعات نواخته شده در مجموع حالت بکنواخت و هم شکلی را در گوش شنونده

موسیقی برخلاف موسیقی ژاپنی یا چینی که در گوش ما حالت سخت بیگانه‌ای

ایرانی ایجاد می کرد و تغییر ملودی ها آنقدرها محسوس نبود.

متأسفانه در پرورشوری که در باره برنامه توزیع شده بود هیچگونه توضیح داده نشده بود و تشریحی از موسیقی فیلپینی به عمل نیامده بود. بنابراین شناسایی ما از این موسیقی و سازهای متنوع و عجیبش تنها محدود به اطلاعاتی می شود که یکی از نوازندگان فیلپینی به زبان انگلیسی به شنوندگان داد.

III - موسیقی غربی

۱ - ارکستر مجلسی تلویزیون ملی ایران

ارکستر مجلسی تلویزیون ملی ایران در پنجمین جشن هنر به نسبت سالهای گذشته درخشش چشم گیری داشت، این پیشرفت نه تنها در نحوه اجرای قطعات محسوس بود بلکه در انتخاب قطعات نیز تلاشی درخورستایش صورت گرفته بود. نخستین قطعه اجرا شده «الزی سمفونیک»، اثر ارنست کرنگ، آهنگساز بزرگ اطریشی است که به یاد مرگ اسفانگین دوستش آنتون ورن تصنیف کرده است. کرنگ که از آهنگسازان بزرگ دوره بعد از رمانتیک به حساب می آید، تحت تأثیر استادان مکتب موسیقی وین یعنی آرنولد شوپنرگ والبان برگ، اثرش را به شیوه موسیقی دودکافونیک (دوازده تنی) بوجود آورده است.

این تکنیک و شیوه جدید، وی را در ارائه افکار موسیقی اش بیش از گذشته یاری کرده است.

اجرای ارکستر مجلسی به رهبری فرهاد مشکوة از این قطعه ضعف های فراوانی داشت. یکپارچگی و وحدتی

که در اجزای متشکله قطعه وجود دارد در اجرای ارکستر مجلسی، از هم گسیخته و پراکنده می نمود. ویلون ها ویلن آلتوها فاهما هنگ می نواختند و گهگاه ریتم اثر نیز بهم می خورد و هارمونی اجرا مختل می شد.

قطعه «دوموومان برای ارکستر زهی، ساخته داریوش دولتشاهی برخلاف انتظار در اجرای ارکستر مجلسی بهتر از اثر کرنگ اجرا شد.

این قطعه که شامل دو بخش بود خبر از تولد يك آهنگساز برجسته می دهد. در قسمت اول این قطعه توجه آهنگساز بیشتر متوجه صوت و نوانس ها و ریتم های مختلف آن به شکل مطلق بوده است. در قسمت دوم که لحظاتی از آن اختصاص به تك نوازی ویلون سل دارد، دولتشاهی به ابعاد و فضا های وسیع تری در موسیقی اش دست می یابد.

محمد پور تراب در اجرای ویلون سل این قطعه بخوبی نشان می دهد که نوازنده چیره دستی است ولی متأسفانه در چهارچوب امکانات محدود این ارکستر امکان رشد و شکوفایی ندارد.

جالب ترین قطعه ای که ارکستر مجلسی تلویزیون ملی ایران در این برنامه عرضه کرد، قطعه «لومینا» اثر «ایوما لک» آهنگساز برجسته یوگسلاوی بود.

این اثر که ترکیبی از موسیقی الکترواگوستیک همراه با دوازده ساز زهی است در سال ۱۹۶۸ توسط مالک تصنیف شده است.

«لومینا» قطعه ایست که در آن دو منبع صوتی به جدال یا همزیستی بایکدیگر می پردازند. يك منبع، گروه دوازده نفری نوازندگان است که در چهارچوبی محدود و قالبی از پیش داده شده می توانند بدیهه

در آن اجرای می‌شد، یکی از مشکلات عمده‌ایست که ارکسترها به هنگام اجرای قطعات با آن مواجه هستند. باید انتظار داشت که گردانندگان جشن هنر زودتر به فکر ایجاد يك سالن سرپوشیده بزرگ بیفتند تا از این پس بتوان با آسودگی خیال این گونه برنامه‌ها را در مکانی بی‌سروصدا گوش کرد.

۲- ارکستر مجلسی مسکو

پیش از آنکه درباره این ارکستر مطلب را آغاز کنم، بگذارید در يك جمله احساسم را نسبت به این ارکستر و برنامه‌اش ابراز کنم. این ارکستر برجسته‌ترین، حساس‌ترین و پر قدرت‌ترین ارکستری است که من تا کنون دیده و شنیده‌ام. تجربیات و آشنایی‌های نویسنده این گزارش با ارکسترهای بزرگ جهان آنقدر هست که به جرأت بتواند ادعا نماید که تا کنون کمتر ارکستر و رهبر بزرگی در جهان موسیقی معاصر یافت می‌شود که ندیده و یا نشنیده باشد. با این مقدمه باید اذعان کنم که هماهنگی، حساسیت در اجرا، یکپارچگی و قدرت موزیکالیت‌ای که در نوازندگان ارکستر مجلسی مسکو مشاهده شد بدون شك در جهان موسیقی بی‌نظیر است.

شاید در تاریخ پنجساله جشن هنر شیراز، فراموش نشدنی‌ترین شب، از آن ارکستر مجلسی مسکو باشد؛ این ارکستر با بیست دو نفر نوازنده و يك رهبر در روی صحنه تشکیل يك کل واحد و کامل را داده بود. حساس‌ترین گوش‌ها قادر نبود که غیر از يك صدا بشنود. قطعات موتسارت، پروکفیف و باخ آنقدر خیال انگیز و رؤیایی شده بود که حتی در پایان

نوازی کنند و در آفرینش قطعه سهیم باشند و منبع دیگر، موسیقی الکترو اکوستیک است که قبلاً بر روی نوار ضبط شده است.

از تلفیق و ترکیب این دو منبع صوتی امکانات صوتی بی‌شماری به وجود می‌آید که آهنگساز را در ارائه دورپروازترین افکار موسیقی‌اش یاری می‌دهد.

ایوما لك که خود در بین شنوندگان نشسته بود، منبع دوم صوتی، یعنی نوار ضبط شده را در لحظاتی که مورد نیاز بود پخش می‌کرد. با آنکه برای اجرای این قطعه بلندگوهای فراوان و دقیقی بکار رفته بود اما یکی دوبار قسمتی از اثر ضبط شده آنطور که باید پخش نشد و علتش کاملاً واضح بود. فضای باز و پر سروصدای «تأثر هوای آزاد» که برنامه

«ایوما لك» آهنگساز یوگسلاوی



هر اثر قدرت ابراز احساسات کردن را هم از شنوندگان سلب کرده بود. نخستین قطعه‌ای که اجرا شد سمفونی شماره ۲۹ در لا ماژور، اثر ولفگانگ آمادئوس موتسارت بود. این قطعه با چنان ظرافت و مهارتی نواخته شد که بی شک اگر بهترین اجرای موتسارت نباشد، بدون شك یکی از چند اجرای فوق العاده است که تا کنون از آثار این آهنگساز اطریشی به عمل آمده است.

«چشم اندازهای گریزان» اثر پرو کفیف، دومین قطعه‌ای بود که ارکستر مجلسی مسکو به رهبری رودلف بارشای اجرا کرد. این اثر که در پنج موومان تصنیف شده است از آثار بسیار لطیف و شاعرانه پرو کفیف به شمار می رود. ارکستر مجلسی مسکو با اجرای فوق العاده دقیق و ظریف خود از این اثر پرو کفیف، حق مطلب را به کمال درباره هموطن معروف خود ادا کرد.



ارکستر مجلسی مسکو

شنونده این قطعه به راستی به هنگام شنیدن، وجود خود و دیگران را در سالن زیاد می برد. ترکیب و تلفیق اصوات و سازها آنچنان کامل، آنچنان لطیف و خیال انگیز بود که انسان فکر می کرد دارد خواب می بیند.

«سوئیت شماره ۲» اثر یوهان سباستیان باخ سومین قطعه‌ای بود که ارکستر مجلسی مسکو برای شنوندگان خود اجرا کرد. معمولاً رسم بر این است که ارکسترهای بزرگ و معروف جهان برای ارائه قدرت و توانایی خود همیشه قطعاتی از باخ را جزو رپرتوار خود حفظ کنند.

اجرای «سوئیت شماره ۲» باخ نیز از جمله خاطرات فراموش نشدنی و رؤیا انگیزی است که ارکستر مجلسی مسکو در ذهن شنوندگان ایرانی خود برای همیشه باقی گذاشته است.

«کنسرتو براندنبورگ» اثر باخ نیز از جمله آثار بسیار معروفی است که اکثر ارکسترهای بزرگ جهان آنرا بارها اجرا کرده‌اند.

ظرافت و احساس موزیکالیت بی نظیر نوازندگان ارکستر مجلسی مسکو در اجرای براندنبورگ باخ تحسین انگیز بود. رهبری استادانه و تسلط بی چون و چرای رودلف بارشای بر همه اجزاء ارکستر به چنان درجه‌ای از تعالی و کمال رسیده بود که تعریفش در قالب هیچ کلامی نمی‌گنجد. این ارکستر را باید شنید و از آن لذت برد.

تعریف از اجرای برنامه‌های ارکستر، عظمت و غنای بی‌مائد آنرا محدود می‌کند. ایکاش گردانندگان جشن هنر می‌توانستند ترتیبی اتخاذ کنند که این ارکستر در تهران نیز برای علاقه‌مندان برنامه‌هایی اجرا کند. تنها از این راه است که ایرانی‌علاقه‌مند به موسیقی غربی می‌تواند برای شناخت و ارزشیابی کیفیت ارکسترهای موجود در ایران معیار و شاخصی جهانی به دست آورد.

تشویق‌ها و کف زدنهای پی‌درپی شنوندگان باعث شد که ارکستر باردیگر برنامه‌های کوتاهی اجرا کند. نخستین قطعه کوتاه «آریا» از سوئیت شماره ۳ باخ بود که ارکستر در اجرای توفیقی حیرت‌انگیز داشت دومین قطعه «سرناد» از کوارتت دومازور هایدن بود که این بار نیز دقت، ظرافت و کمال اجرا همه را به تحسین واداشت.

این ارکستر کنسرت دیگری نیز در شیراز اجرا کرد که نویسنده این گزارش متأسفانه موفق به شنیدن آن نشد. در این کنسرت سمفونی شماره ۴۹- لایپسینوس اثر هایدن - دیورتیمنتو اثر موتسارت - کنسرتو برای دو دایوآ، و ارکستر اثر ویوالدی و فوگ سه تایی اثر باخ اجرا شد.

۳- ارکستر فیلارمونیک گراکوی-لهستان.

نخستین برنامه این ارکستر بزرگ که در تخت جمشید اجرا شد شامل اثر مذهبی و پر هیبت کسریستف پندرسکی، موسیقیدان برجسته لهستانی، به نام «مصائب و مرگ مسیح مصلوب» به روایت لوقای قدیس، بود.

پندرسکی، موسیقیدان برجسته لهستانی، با آنکه در کشوری سوسیالیستی به دنیا آمده و رشد کرده است، با وجود این گرایش‌های عمیق او نسبت به مذهب در اکثر آثارش هویدا است.

سه سال پیش نیز در دومین جشن هنر شیراز قطعه بسیار زیبای «استیبات مائر» اثر پندرسکی را توسط کروارکستر رادیو فرانسه شنیدیم و تحسین کردیم.

«مصائب و مرگ مسیح مصلوب» به روایت لوقای قدیس، را پندرسکی به سفارش رادیوی آلمان غربی به مناسبت هفتصدمین سالگرد بنای کلیسای مونستر تصنیف کرده است.

این قطعه در سال ۱۹۶۵ به پایان رسید و برای نخستین بار در حضور اسقف و اولیای کلیسا در کلیسای مونستر اجرا شد. تحسین و استقبال فوق‌العاده‌ای که از جانب همه قشرهای اجتماعی و به خصوص از طرف کلیسا به عمل آمد، نشان داد که

پندرسکی در کارش موفق بوده است. پندرسکی پس از نخستین اجرای این قطعه در مصاحبه‌ای چنین گفت: «من يك كاتوليك هستم. با اینحال از دیدگاه من، انسان مجبور نیست برای تصنیف موسیقی مذهبی به يك کلیسا وابسته باشد. تنها شرط لازم این است که انسان با میل به اعتراف باورهای مذهبی‌اش دست بزند. بنابراین شما می‌توانید بی‌هیچ اعتراضی، موسیقی مرا همچون موسیقی اعتراف بشنوید - از این لحاظ من يك رمانتیست هستم».

کاری را که یوهان سباستیان باخ با عظمت و شکوهی بی‌نظیر در اثر بزرگ مذهبی خود یعنی «مصائب مسیح مصلوب به روایت مرقس مقدس» آغاز کرده بود، ادامه داد. قطعه پندرسکی از لحاظ فرم و احساس شباهتی فوق‌العاده به اثر باخ دارد. اثر پندرسکی نیز مانند اثر باخ از دو بخش تشکیل یافته است. ۱- بخش عذاب ۲- بخش مرگ مسیح. پندرسکی در این اثر خود، از روایات انجیل و موسیقی فولکوریک لهستان الهام جسته است.



ارکستر فیلارمونیک کراکوی لهستان

پندرسکی در حقیقت با ساختن این قطعه دین خود را به موسیقی نیز ادا کرده است. پندرسکی با زدن پلی عظیم بر فراز زمانی نزدیک به دو قرن با ساختن این قطعه او در بهره‌گیری از آوازهای فردی و کروارکستر در شیوه موسیقی مدرن به اوج خلاقیت هنری خود می‌رسد بی آنکه بیان نیرومند دراماتیکی موسیقی‌اش

دستخوش ناهماهنگی گردد.

اجرای ارکستر فیلارمونیک کراکوی از این اثر در خود توجه و تحسین پایان ناپذیری است.

این قطعه که برای سوپرانو، باریتون، باس تنها، راوی، سه کرختلط و کرپسران و ارکستر تصنیف شده است در اجرای ارکستر فیلارمونیک کراکوی به چنان مرحله‌ای از کمال می‌رسد که ماراتوصیف و تشریح آن در بند می‌گذارد و ناتوان می‌سازد. مهارت و استادی پندرسکی در ترکیب و تلفیق عناصر پراکنده موسیقی‌اش در فرم و تکنیک مدرن، اثر او را به صورت یکی از «مقدس‌ترین آثار موسیقی مذهبی عصر ما» در آورده است. گردانندگان جشن هنر راسپاس بی‌پایان می‌گویم که با انتخاب و دعوت این ارکستر به ایران، علاقه‌مندان موسیقی مدرن را بایکی از برجسته‌ترین آثار موسیقی این دوران و یکی از درخشانترین ارکسترهای اروپای شرقی آشنا کرد.

ارکستر فیلارمونیک کراکوی بر نامه دیگری هم در شیراز اجرا کرد که موفقیت و درخشندگیش کمتر از بر نامه نخست نبود.

اولین قطعه‌ای که اجرا شد «کتاب برای ارکستر» اثر «ویتولد لوتسلافسکی» موسیقیدان برجسته لهستانی بود. ارکستر بزرگ کراکوی با اجرای این اثر معیار والایی از ظرافت، هماهنگی و قدرت نوازندگی دسته جمعی عرضه کرد. همخوانی و هماهنگی سازهای بادی و سازهای زهی در این قطعه چنان بود که گویی تنها یک ساز نواخته می‌شود. «یرژی کاتلویچ» رهبر برجسته این ارکستر با تسلط بی‌نظیری این ارکستر بزرگ و پر قدرت را رهبری می‌کرد.

«تادئوس برد» اثری از روی چهار

غزل عاشقانه شکسپیر برای ارکستر و باریتون تصنیف کرده است که با اجرای ارکستر فیلارمونیک کراکوی شور و حال شاعرانه دیگری داشت. صدای پر جذبه و لطیف «آنجی هیولسکی» به هنگام خواندن غزلیات شاعرانه شکسپیر آنچنان شورانگیز بود که نظیرش را در جشن هنر شیراز کمتر شنیده‌ایم.

اما برجسته‌ترین اثری که در این شب توسط ارکستر فیلارمونیک کراکوی به رهبری یرژی کاتلویچ و با همکاری کر بزرگ کراکوی به رهبری گالونسکی اجرا شد، «رکوییم» موتسارت بود که علاقه‌مندان و دوستداران آن تاکنون موفق نشده بودند این اثر را توسط ارکستری در ایران بشنوند. این اثر بزرگ و مذهبی که از آثار بسیار برجسته و معروف موتسارت به شمار می‌رود بیشتر از آن شهرت دارد که لازم باشد در باره‌اش مطلبی نوشته شود.

اجرای ارکستر فیلارمونیک کراکوی از این اثر شورانگیز با بهترین اجراهای «رکوییم» توسط فیلارمونیک وین و برلین قابل قیاس بود. تسلط یرژی کاتلویچ بر همه عناصر ارکستر و دقت و ظرافت او در رهبری ارکستر بی‌شک او را به صورت یکی از بهترین رهبرهای جهان در آورده است. ما تا کنون کمتر این امکان را داشته‌ایم که با ارکسترها و رهبران خوب کشورهای اروپای شرقی آشنا شویم. خوشبختانه پنجمین جشن هنر شیراز به ما این فرصت گرانبها را عرضه کرد تا با ارکسترهای برجسته‌ای نظیر فیلارمونیک کراکوی و ارکستر مجلسی مسکو از نزدیک آشنا شویم.



۴- ارکستر رزیدانس لاهه.

ارکستر رزیدانس لاهه در پنجمین جشن هنر شیراز مجموعاً دو برنامه اجرا کرد. نخستین برنامه این ارکستر در آثار هوای آزاد به رهبری فرهاد مشکوة صورت گرفت.

«سویت شماره ۳ برای ارکستر» اثر یوهان سباستیان باخ نخستین اثری بود که این ارکستر اجرا کرد. خوشبختانه برنامه‌های ارکستر مجلسی مسکو شنوندگان این جشنواره را پیشاپیش با معیارهای والا و ارزشمندی در زمینه اجرای آثار باخ آشنا کرده بود. به این جهت امکان مقایسه آثار باخ که توسط ارکستر رزیدانس لاهه اجرا شد با

برنامه‌های مشابه توسط ارکستر مجلسی مسکو فراهم بود و شنونده دقیق به راحتی متوجه می‌شد که ارکستر لاهه با آنکه ارکستر بسیار خوب باارزشی است اما تسلط و قدرت ارکستر مجلسی مسکو را ندارد. (البته شاید چندان درست نباشد که ما يك ارکستر بزرگ را با يك ارکستر بیست و دو نفری مقایسه کنیم. اما در اینجا منظور ما بیشتر ارزیابی کیفیات و چگونگی اجرای يك ارکستر از يك قطعه باخ است). سازهای بادی این ارکستر چندبار دستخوش لغزش‌های غیر قابل چشم‌پوشی شد که از سابقه درخشان این ارکستر بعید می‌نمود.

«سمفونی شماره ۳۸» اثر ولفگانگ

آما دئوس موتسارت نیز در اجرای این ارکستر کمی رنگ باخته و سست می نمود تلاش فرهاد مشکوه در رهبری این ارکستر چشم گیر بود اما ظاهراً این ارکستر با رهبری غیر از رهبر همیشگی اش قادر نیست قدرت و تسلط خود را نشان دهد. تجربه بعدی ما از این ارکستر پیش داوری ما را تأیید کرد چرا که این ارکستر در دستهای توانای «برونو مادرنا» در آخرین شب جشنواره شیراز درخششی فوق العاده داشت.

اجرای «لونتانو» اثر بسیار زیبا و حساس «جیورجی لیگتی» در نخستین برنامه ارکستر رزیدانس لاهه به راستی يك واقعه بزرگ هنری بود.

«لیگتی» از آن دسته موسیقیدانهایی است که آثارش در نگاه دقیق و بررسی عمیق سخت شاعرانه و غنائی است. سکوت های پر محتوای آثار لیگتی را باید با گوش جان شنید.

ارکستر اجرای دقیق و حساسی از این قطعه شورانگیز به دست داد. اما افسوس و صد افسوس که ارزش های صوتی و سکوت های پرمعنی این اثر در فضای وسیع و سرباز تا تره های آزاد و سرو صداهای خیابان های اطراف آن بکلی از بین رفت. این شاید برای چندمین بار است که مادر بررسی و گزارش های خود از جشن هنر شیراز به این مطلب اشاره کرده ایم که کنسرت هایی از این قبیل نباید در فضای آزاد باشد و لازم است برای این منظور سالن مخصوصی بنا گردد. اما تاکنون که توجهی به این مسئله نشده است.

«کنسرتو برای ارکستر» اثر بلا بارتوک نیز از آثار بسیار زیبایی بود که در اجرای ارکستر لاهه به رهبری فرهاد

مشکوه درخشش و جلوه بسیار داشت. چنین به نظر می رسد که ارکستر به تدریج با ارزش های رهبری مشکوه آشنا می شد، چرا که اجرای لیگتی و بارتوک این ارکستر از نظر ظرافت و هماهنگی در اجرا به هیچ وجه شباهت به اجرای دواثر قبلی یعنی آثار باخ و موتسارت نداشت.

آخرین برنامه ارکستر رزیدانس لاهه به رهبری «برونو مادرنا» تلا لوه ویشه ای داشت. هماهنگی همه عناصر ارکستر در اجرای قطعات مختلف عالی و درخشان بود. «سمفونی برای سازهای بادی» نخستین قطعه ای بود که ارکستر با مهارت و تسلط بی نظیری اجرا کرد. ایگور استراوینسکی این قطعه را به یاد بود کلود دبوسی آهنگ ساز برجسته فرانسوی تصنیف کرده است. ظرافت و مهارت فوق العاده ای که نوازندگان فاگوت و هورن در حين اجرا از خود نشان دادند، به راستی می توانست برای نوازندگان ارکستر سمفونیک تهران معیار ارزنده ای باشد از قدرت نوازندگی و ارزش رهبری.

«گراندا اولودیا» ساخته برونو مادرنا برای ارکستر و اپوآ و فلوت دومین اثری بود که در آخرین شب جشن هنر اجرا شد. گرچه شهرت اصلی مادرنا به خاطر قدرت و تسلط کم نظیر او در رهبری قطعات مدرن موسیقی است، اما به عنوان آهنگ ساز نیز واجه ارزش هایی درخور توجه است.

مهمترین اثری که در این شب توسط ارکستر رزیدانس لاهه به رهبری برونو مادرنا اجرا شد، قطعه «تراوش نور» بود که مادرنا به سفارش جشن هنر برای نوار ضبط صوت، سوپرانو، اپوآ و فلوت و ارکستر تصنیف کرده بود.

مادرنا در مقدمه این اثر نوشته است:

ج : سینما

۱- توت فرنگی‌های وحشی

یکی از موفق‌ترین برنامه‌های امسال جشن هنر شیراز نمایش فیلم‌هایی از اینکمار برگمن، ساتیا جیت‌رای، لوکینو ویسکونتی و میلوس فورمان بود. مجموعاً چهار فیلم از اینکمار برگمن در شیراز به نمایش درآمد که عبارت بودند از توت فرنگی‌های وحشی، چهره، چشم شیطان و همچون دريك آينه.

اینکمار برگمن معروف‌تر از آن است که لازم باشد در این مختصر او را معرفی کنیم.

نویسنده این گزارش به هنگام نمایش فیلم «مهر هفتم» او در تهران در مجله سخن معرفی مفصلی از او به عمل آورد و در ضمن کتابهایی که تا کنون در باره آثار برگمن چاپ و منتشر شده است ما را در شناسایی او و آثارش بیشتیاری می‌کند. کشف برگمن و آثارش در حقیقت افتخاری بود که نصیب منتقدین سینمایی فرانسه شد و پس از این کشف و به مناسبت نمایش «توت فرنگی‌های وحشی» بود که فریدون هویدا در مقاله‌ای که در این زمینه نوشت چنین اظهار نظر کرد:

«آثار برگمن همچون راه شیری نه به صورت دایره بلکه به شکل يك فنر تکامل می‌یابد. فنی که پس از هر تغییر دوا بر بزرگتری را دور می‌زند و در عین حال ظریف‌تر می‌شود. برگمن در این راه

(این اثر ملهم از تمدن ایران است، تمدنی که ازورای تمدن‌های باستانی دیگر به ما رسیده است. پس آشنایی ما با آن نامستقیم است و از طریق «تراوش نور»). کتی بر بریان سوپرانیست برنامه، متونی را به زبانهای انگلیسی، فرانسه و ایتالیایی می‌خواند و در عین حال ترجمه فارسی و آلمانی جملات او از چند بلندگو پخش می‌شد.

ظرافت شاعرانه‌ای که در ترکیب و تلفیق متون با فلوت و ابوا و ارکستر به کار رفته بود، اثر را با همه غرابتی که از نظر فرم برای شنونده نا آشنا به موسیقی مدرن داشت، جالب و عمیق جلوه می‌داد. در این اجرا نیز بسیاری از افه‌های صوتی ارکستر بکلی در محیط باز تخت جمشید از بین رفت. متونی که در «تراوش نور» مورد استفاده مادرنا قرار گرفته است، تلفیقی هنرمندانه از سرودهای زرتشتی، وداها و دیگر متون قدیمی فارسی است. تنها و بزرگترین عیب این برنامه، ترجمه‌های بسیار زشت و غیر شاعرانه‌ای بود که از این متون به عمل آمده بود و توسط نوار ضبط صوت در فواصل قطعات پخش می‌شد.

قدرت و تسلط، ظرافت و حساسیتی که لو تر فابر نوازنده ابوا و کوس و رهولز نوازنده فلوت در همکاری با ارکستر و سوپرانیست قطعه از خود نشان دادند، «تراوش نور» را به صورت اثری عمیق و پر شکوه جلوه می‌داد.

۱- سناریوهای «توت فرنگی‌های وحشی» و «همچون دريك آينه» و «مهر

هفتم» و همچنین کتاب «سینما در پنجمین جشن هنر شیراز» جزء آثاری است که توسط نویسنده این گزارش به فارسی برگردانده شده است.

قدیمی از استکهلم به لوند مسافرت می‌کند. در طی این سفر يك بار در رؤیا و خاطرات خود به دوران کودکی و جوانی خویش باز می‌گردد. این سفر وی را بر آن می‌دارد تا در آستانه مرگ، تراژنامه زندگی خویش را مرور کند و مفهوم واقعی زندگی را بکاود.

در ابتدای فیلم ایزاک بورگ شخصاً خودش را معرفی می‌کند، من هفتاد و هشت سال دارم و فردا در کاتدرال لوند به خاطر زحمات پزشکی که به دریافت دکترای افتخاری نایل می‌شوم، ما پس از این معرفی که به طرزی فوق‌العاده کوتاه و ساده در مقدمه فیلم صورت می‌گیرد تقریباً اطلاعات دقیقی درباره زندگی و شخصیت

تکاملی، گاه لحظه‌ای توقف می‌کند تا با يك نگاه آثار گذشته‌اش را از نظر بگذراند. آنوقت آخرین حلقه فتر آنچنان عجیب می‌درخشد که بر آثار دیگر او سایه می‌افکند. توت‌فرنگی‌های وحشی جزو آن دسته از فیلم‌هایی است که بر سایر آثار او سایه افکنده است.

این فیلم که در سال ۱۹۵۸ ساخته شده است در واقع نمونه بسیار خوبی است از تفکر برگمان زیرا در آن تمام تجربیات و افکاری را که برگمان در سایر آثارش تشریح کرده بود، يك جا می‌توان سراغ گرفت و از آن مهم‌تر اینکه بالاخره برای «چرا»ی زندگی پاسخی یافته است.



پروفسور بورگ پیدا می‌کنیم. خواب خوف‌انگیزی که بورگ در شب اول ژوئن دیده است وی را سخت می‌آزارد. در خواب می‌بیند که در خیابان

پروفسور دکتر ایزاک بورگ در سن هفتاد و هشت سالگی به عنوان دکتر افتخاری دانشگاه لوند برگزیده شده است. در معیت عروش با يك اتومبیل

خلوتی قدم می‌زند. پنجره عمارات با گونی پوشانده شده است و ساعت دیواری مغازه عینک فروشی فاقد عقربه است ساعت جیبی خود را نیز از عقربه تهی می‌باید. در این گردش صبحگاهی متوجه انسانی می‌شود که در فاصله کمی از او ایستاده است و چون با وی تماس حاصل می‌کند، متوجه می‌شود که مرد چهره‌ای درهم فرورفته دارد و در اولین برخورد درهم فرومی‌ریزد و چیزی جز غبار و قطرات خون از وی باقی نمی‌ماند. ترس در درون او اوج می‌گیرد و در این هنگام به کالسکه حامل جنازه و گروه مردمی که در کالسکه‌های دیگر جهت تشییع جنازه آمده‌اند برخورد می‌کند.

ناگهان چرخ کالسکه حامل جنازه از جای کنده می‌شود و چرخ زنان به طرفش می‌آید. اسبهای کالسکه‌ها شیهه می‌کشند و فرار می‌کنند و تابوت از درون کالسکه به زمین می‌افتد و خرد می‌شود. بزرگ با احتیاط به جنازه نزدیک می‌شود و در نهایت تعجب و انزجار خویشتن را در چهره مرده باز می‌شناسد.

ادامه فیلم کم و بیش هر بار به نحوی با این خواب بستگی پیدا می‌کند. بزرگ اینک به چیزی پی برده است که در گذشته سعی داشت به آن فکر نکند و آن نزدیک شدن زمان مرگ اوست در تنهایی و اضطراب.

پروفسور و عروش ماریانه که از مدتی پیش نزد او زندگی می‌کنند با اتومبیل از استکهلم به راه می‌افتند. رابطه ماریانه و شوهرش اوالد از چندی پیش بر سر بجه دار شدن ماریانه بهم خورده است و از پدر شوهرش نیز به خاطر خصوصیات اخلاقیش دل خوشی ندارد. بزرگ آدم خودخواه و پرمدعایی است.

ایزاک اتومبیل را در بین راه در کنار جنگلی متوقف می‌کند و برای ماریانه تعریف می‌کند که تا سن بیست و پنج سالگی در منزلی که در آن نزدیکی است زندگی کرده است.

کاملاً مشخص است که پروفسور به طور تصادفی به این مکان نیامده است. نتیجه افکار مغشوش که منجر به آن خواب خوف‌انگیز شده بود، گفتگو با مستخدمه و بحث با عروش وی را خواه ناخواه به خاطره انگیزترین مکانهای دوران کودکیش کشانده است. اینک بازگشت به گذشته آغاز می‌شود و ایزاک صحنه‌هایی از زندگی گذشته‌اش را به چشم می‌بیند که برایش اهمیت بسیار داشته اما هرگز آنها را به چشم ندیده بوده.

در این بازگشت به گذشته ایزاک در سن هجده سالگی است و در این سن عاشق دختر عمویش سارا است و او را سخت دوست دارد.

پروفسور مانند روحی سرگردان از پارک عبور می‌کند و از کنار افراد مختلف دوران‌های گذشته می‌گذرد و صحنه‌هایی را می‌بیند که هرگز در آن زمان ندیده است.

درست در لحظه‌ای که سارا به سوی ایزاک هیجده ساله پیش می‌آید و بزرگ پیربا ترس انتظار او را می‌کشد، به زمان حال بازمی‌گردد. دختری جوان با وی حرف می‌زند. او هفده سال دارد و شلووار کوتاهی به پا کرده و پیراهنش را روی آن انداخته است. او می‌خواهد با اتومبیل به ایتالیا سفر کند و از ایزاک خواهش می‌کند که وی را تا آنجا که برایش مقدور است با خود ببرد. او شباهت حیرت‌انگیزی به سارا دختر عموی ایزاک دارد. نامش نیز سارا است.

ایزاک در این جا مرز بین واقعیت و تخیل را بازنمی‌شناسد.

سارا همراه دونفر از دوستان پسرش با اتومبیل بورگ به طرف لوند به راه می‌افتد. پروسور برای جوانها از خاطرات جوانیش حرف می‌زند و می‌گوید که دختر عمویش نیز سارا نام داشته و وی می‌خواسته با او ازدواج کند. اما او با برادرش زیگفرید ازدواج کرده است.

برگمان برای تشریح شخصیت‌های فیلمش از روش تحلیل روانی استفاده می‌کند. این تشریح شخصیت در دو سطح متفاوت صورت می‌گیرد. یک بار از نظر گام ذهنی پروسور که پس از گذشت سالها تازه متوجه خصوصیاتش در خود می‌شود که از آن آگاه نبوده و بار دیگر از نظر گام برگمن که می‌کوشد تا این خود-یابی پروسور را به بیننده نشان دهد.

پروسور در بین راه از مادرش دیدن می‌کند و موقع بازگشت بار دیگر در اتومبیل به خواب می‌رود و دستخوش رؤیایی تکان دهنده می‌شود. دومین قسمت این رؤیا در حقیقت تاریک‌ترین و در عین حال رهایی‌بخش‌ترین قسمت آن است.

پروسور را به کلاس درسی هدایت می‌کنند که او سالها در آن تدریس کرده است. از او امتحان به عمل می‌آورند. نسبت به توانایی و دانش پروسور تردید می‌شود. در همه رشته‌ها مردود می‌شود. پروسور حتی نخستین وظیفه یک پزشک را نمی‌داند. ممتحن به او اطلاع می‌دهد که همسرش از او شکایت دارد. بعد او را به مکانی هدایت می‌کند و پروسور شاهد عشق بازی همسرش با مردی بیگانه می‌شود.

رؤیا به پایان می‌رسد و پروسور از ممتحن درباره مجازاتش سؤال می‌کند و

او پاسخ می‌دهد:

«البته مثل همیشه، تنهایی».

موقعیکه پروسور دوباره به زمان حال رجعت می‌کند احساس می‌کند که باید مورد حمایت کسی قرار گیرد.

خوابی را که دیده است برای عروسی ماریانه تعریف می‌کند و بعد می‌گوید: «مثل اینست که می‌خواستم چیزی را به خودم بگویم که در واقع مایل به شنیدنش نبودم» ماریانه سؤال می‌کند: «چه چیز را؟» و پروسور می‌گوید: «این که با وجود زنده بودن، مرده‌ام».

ماریانه نیز از اختلاف و ناراحتی خود با شوهرش تعریف می‌کند و پس از این ارتباط عاطفی است که بین ایزاک و ماریانه دوستی و صمیمیت بیشتری برقرار می‌شود.

پروسور در مراسم اهدای جایزه دکترای افتخار دانشگاه لوند شرکت می‌کند و به خانه باز می‌گردد. از پسرش می‌خواهد که به زندگی زناشویش سر و سامانی بدهد.

وداع سارا و دوست پسرش در پای پنجره اطاق او و آخرین جمله سارا: «خدا حافظ عمو ایزاک» می‌دانی که فقط ترا دوست دارم، امروز، فردا، همیشه».

پیرمرد را بار دیگر به فکر فرو می‌برد. دیگر بار گفتگوی درونی را با خود از سر می‌گیرد و در رؤیا به دوران جوانی باز می‌گردد. و خود را در ملک بیلاقی خانواده خویش باز می‌یابد. سارای دوران گذشته دستش را در دست دارد و او را با خود به سوی ساحل رودخانه می‌برد. از آن سوی رودخانه پدر و مادرش برایش دست تکان می‌دهند.

آخرین تصویر فیلم چهره پیرمرد را نشان می‌دهد که به آرامی به خواب

تجربه شخصی ایزاک که وی را بر آن می‌دارد تا درسین پیری به جستجوی بهشت دوران کودکی و زمان از دست رفته پردازد، در مورد انسانهای دیگر نیز مصداق پیدا می‌کند.

برگمن شاعری است نازک خیال و فیلسوفی است ژرف اندیش که به دنیای سینما و تأثر قدم نهاده است. به یاری سینما می‌کوشد تا جدال زندگی درونی قهرمانان داستانهایش را در مقابل عوامل گوناگون و حوادث زندگی به ما نشان دهد.

در «توت» فرنگی‌های وحشی، برگمن را با همان خصوصیات اخلاقی و افکار و عقاید فلسفی‌اش که در «مهر هفتم» دیدیم، دوباره بازمی‌یابیم، اما این بار چند پهلوی حرف نمی‌زند و آنچه را که از اندیشه دور پروازش می‌گذرد، به صراحت برای ما بازمی‌گوید.

چهره

در سال ۱۹۵۹ برگمن با ساختن «چهره» بار دیگر به موفقیت بزرگی دست یافت. این فیلم در فستیوال سینمایی ونیز به نمایش درآمد و برنده جایزه مخصوص هیئت داوران، جایزه منتقدین ایتالایی و جایزه «سینمای نو» شد.

مسلم اینست که هر وقت فیلمی از برگمن در یکی از جشنواره‌های سینمایی به نمایش درآمده بدون شك به دریافت جایزه‌ای نایل شده است و این که فیلم او در جای دیگری مسابقه‌ای را برده، مانع آن نگردیده که جوایز دیگری به آن بدهند.

اینکمار برگمن، معروفترین کارگردان اروپایی، سالهاست که به این گونه موفقیت‌ها عادت کرده است زیرا به قول ژان لویی تالنائی، «این مرد عجیب

رفته است. زبان سینمایی این فیلم در قالب رمانتیک آن نسبت به سایر آثار برگمن از غنای بی‌نظیری برخوردار است. شاید از نظر شکل کلی و رعایت اصول کهن درام نویسی، «مهر هفتم» اثر برجسته‌تری باشد اما «توت» فرنگی‌های وحشی، همچون شراب سکر آوراست.

بازی شوسترم در نقش پروفسور بورگ اعجاب انگیز است. شوستروم که در حقیقت یکی از بزرگترین کارگردانان و از برجسته‌ترین پایه‌گذاران سینمای سوئد به شمار می‌رود، سمت استادی برگمن دارد.

در این فیلم اندیشه در باره مرگ بدانجا کشیده می‌شود که انسان مفهوم زندگی را دریابد. این سفر درونی در حقیقت استعاره‌ایست از کوشش آدمی در شناسایی و دریافت معرفت. تنها مسئله بزرگی که در اینجا رخ می‌نماید، مسئله خوشبختی دنیوی است و برگمن پاسخ روشنی برای آن می‌یابد: خوشبختی در عشق و زندگی در انسان بایکدیگر نهفته است. از نظر اجتماعی صاحب شغل خوب و مناسب بودن کوچکترین اهمیت و ارزشی ندارد. ایزاک بورگ در این زمینه به اوج رسیده اما در این فاصله فراموش کرده است زندگی کند. سالهای سال «مرده» زنده‌ای پیش نبوده است.

در این فیلم افکار و عقاید برگمن در باره بهشت دوران طلایی کودکی، بی‌ثبات بودن لحظات، سفر، زندگی، تغییر پذیر، آدمی و بیهودگی زندگی به شکلی ترکیبی درهم آمیخته است.

برای رهایی از پوچی زندگی تنها يك راه وجود دارد که سخت ناهموار است: راه عشق و نوعی برادری بین انسانها.

هر سال فیلمی می‌سازد که کاملاً تازه و بدیع است و با وجود این در روال آثار همیشگی‌اش از اندیشه کمال یافته سرشار است.

و جادوگران بردارد و ثابت کند که آنها فاقد هر گونه قدرت ما فوق بشریند. مبارزه بین ورگروس و فوگلر آغاز می‌شود. فوگلر لال است. دکتر ورگروس



پس از سؤال‌های بسیار و دقت فراوان در احوال او پی می‌برد که فوگلر با بزرگ چهره واقعی خود را پوشانده است و ریشش نیز مصنوعی است. ورگروس تصمیم گرفته است ثابت کند که مغز فوگلر تفاوتی با مغز یک فرد عادی ندارد. اما در این آزمایش ورگروس با پدیده‌های غیر طبیعی و عجیب مواجه می‌شود.

برگمن با قرارداد دادن پزشکی دانشمند در برابر مردی شعبده‌باز، هر دو را به محاکم می‌زند. آنکه از نیروی فوق انسانی خود دم زده است بیچارگی‌اش آشکار می‌شود و می‌بینیم که به گدایی می‌افتد و در نهایت

داستان فیلم، سرگذشت یک گروه شعبده‌باز است که در سال ۱۸۴۶ در یک کالسکه کهنه به طرف استکهلم پیش می‌رود. در این گروه مردی به نام فوگلر دیده می‌شود که از قدرت هیپنوتیسم فوق‌العاده‌ای برخوردار است و شهرتش از مرزهای سوئد گذشته است.

کالسکه و تمام افراد گروه به کاخ یکی از اشراف دعوت شده‌اند. صاحب کاخ و همسرش از شعبده‌بازی لذت می‌برند و از اینکه آدم سرشناسی چون فوگلر به کاخ آنها آمده است، سخت خوشحالند. دکتر ورگروس پزشک با صاحب کاخ شرط بسته است که نقاب از چهره شعبده‌بازان

است. از نظر فرم نیز این فیلم برگمن نسبت به سایر آثارش از غنا و تنوع بیشتری برخوردار است.

برگمن مانند فوگلر آدمی خیال پرداز است. او می‌داند که چگونه باید همه را افسون کند. او با مهارت بسیار باردیگر از انسان و درام زندگی او حرف می‌زند. انسانی که واقعیت‌های زندگی را می‌شناسد و از چیزی مافوق انسانی و ناشناس وحشت دارد. به کمک علم می‌کوشد تا این ناشناس را کشف کند

چشم شیطان

فیلم «چشم شیطان» را برگمن در اوایل سال ۱۹۶۰ ساخت و اواخر سال ۱۹۶۱ در پاریس به نمایش گذاشت. عکس‌العمل مردم و منتقدین نسبت به آن سرد بود.

در این زمان بود که توجه منتقدین بیشتر به آثار آنتونیونی ورنه معطوف شده بود و دیگر کسی به برگمن توجه نداشت. تنها کسی که با شدت از این اثر دفاع کرد، ژان بسرائره منتقد معروف فرانسوی بود که در مقاله‌ای چنین نوشت: «من ادعا ندارم که این اثر برگمن شاهکاری است، اما معتقدم که برگمن با این فیلم باز هم قدمی به جلو برداشته است».

برگمن بنا ساختن «چشم شیطان» باردیگر به کم‌دی رومی آورد. البته نباید تصور کرد که این کم‌دی با کم‌دی‌های درخشانی نظیر «لبخند يك شب تابستانی» قابل مقایسه است.

شیطان سرحال نیست. دانه جویبی چشم چپش را آزار می‌دهد. چطور چنین چیزی اتفاق افتاده است؟ مشاورین خود را احضار می‌کند. این دو مشاور که

خفت، از زنی که به قدرت عظیم او اعتقاد داشته و در انتظار ظهور او بوده، پشیزی می‌خواهد تا به راه خویش ادامه دهد. آن پزشك دانشمند نیز با آن همه اتکای به نفس - در لحظه‌ای متشابه، به زانو در می‌آید و به دانش خویش شك می‌کند و فریاد وحشت بر می‌آورد، اما سرانجام موفق می‌شود چهره واقعی بازیگر را نشان دهد.

«چهره» فیلمی است درباره «داستانی رؤیایی» و برگمن باردیگر قدرت خلاقه خود را در ایجاد فضای عصرهای گذشته به کار گرفته است.

برگمن در فیلم «لبخند يك شب تابستانی» و «غروب دل‌فکان» فضای زمان اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم را نشان می‌دهد و در «مهر هفتم» دوره قرون وسطی و در «چهره» عصر رمانتیک را. صحنه پردازی برگمن در ایجاد فضایی متناسب با زمان وقوع داستان واقعاً حیرت‌انگیز است. فیلم «چهره» با وجود رؤیایی بودن رمانتیک‌اش فیلمی رئالیستی است. برگمن در این فیلم نیز مانند سایر فیلم‌هایش در رهبری هنرپیشه‌ها نبوغ عجیبی به خرج می‌دهد.

هنرپیشه‌های این فیلم در گذشته در اکثر فیلم‌های برگمن شرکت داشته‌اند. «ماکس فن سیدوو» که ما او را در بیشتر آثار برگمن دیده و تحسین کرده‌ایم، در این جا به طرز حیرت‌آوری نقش مرد تقریباً لالی را بازی می‌کند و بازیش از آن چنان فرمش و انعطافی برخوردار است که از کمتر هنرپیشه بزرگ دیگری سراغ داریم.

به نظر می‌رسد که «چهره» برای برگمن آزمایشی بوده است که نتیجه‌اش بعدها در فیلم‌های دیگر او به ظهور رسیده

دون ژوان فقط بیست و چهار ساعت وقت دارد تا دختر را از راه به در کند. این دختر با جوانی نامزد کرده است و تا شب عروسی دست نخورده و پاک باقی خواهد ماند. ابتدا همه چیز به خوبی می گذرد. بریت ماری به دست خود چاهی برای خودش می کند. او به دون ژان می گوید: «هر نامزدی این حق را دارد که مرد دیگری را ببوسد تا اطمینان داشته باشد مردی را که برای زندگی انتخاب کرده بهترین همه مردهاست» ماری لباسش را در اختیار دون ژان می گذارد. آیا شیطان پیروز شده است؟

هیچیک از گناهان بندگان خدا برایشان ناشناس نیست متوجه می شوند که علت ناراحتی چشم چپ شیطان این است که در روی کره خاک دختری وجود دارد که هنوز پاک است.

يك ضرب المثل قدیمی می گوید: «پاکی يك دوشیزه دانه جویی است در چشم شیطان» برگمن نام فیلم خود را از این ضرب المثل گرفته است.

بریت ماری دختریك کشیش سوئدی است. برای آنکه بتوان دانه جو را از چشم شیطان بیرون آورد، باید پاکی و معصومیت این دختر را آلود.



پاسخ منفی است زیرا دون ژان که بفریب دختر آمده است خود عاشق او شده است. دون ژان را به جهنم باز می گردانند. او نتوانسته است مأموریتش را با موفقیت پایان برساند. شیطان هنوز از وجود دانه جو در چشمش رنج می برد. شیطان

شیطان برای منظورش به این فکر می افتد که دون ژوان را برای فریب دادن دختر به زمین بفرستد. دون ژوان همراه فوکرش به سوئد قرن بیستم پامی گذارد. شیطان صفت دیگری در لباس يك راهب مأمور می شود بر کار او نظارت کند.

دون ژان را وادار می‌کند که در جشن عروسی دخترش شرکت کند.

دانه جو هنوز در چشم شیطان است؛ اما ناگهان احساس آرامشی به او دست می‌دهد.

چه اتفاقی ممکن است برای او افتاده باشد؟

ماری در شب عروسی به داماد دروغ گفته است. بوسه دون ژان بر لبان ماری اثری از خود بر جای گذاشته است. اما ماری ادعا می‌کند که هیچکس او را نبوسیده است.

ماری با هیچکس تماس جنسی نداشته است اما چنین به نظر می‌رسد که او از این کار روی گردان نبوده و همین برای شیطان کفایت می‌کند.

دانه جو ناگهان از بین می‌رود و دون ژوان به یک باره از خدا و شیطان روی برمی‌گرداند. برگمان در این فیلم فکر خوبی و بدی را مطرح می‌کند اما از ترس اعتقادات متافیزیکی گذشته خود که وی را آزار می‌دهد، سخنی پیش نمی‌کشد.

بدون شك همین نقصان در طرح مسایل متافیزیکی است که عده بی‌شماری از طرفداران آثار برگمان را مأیوس کرده بود.

همچون در یک آینه

سه فیلمی که برگمن پیش از «همچون در یک آینه» ساخته بود با عدم موفقیت تجاری روبرو شده بود و تهیه‌کنندگان سوئدی دیگر بهیچوجه حاضر به همکاری با او نمی‌شدند. عدم استقبال منتقدین و

مردم از فیلم‌های اخیر برگمن نشان می‌داد که پدیده برگمن را نباید خاتمه یافته تلقی کرد.

در سال ۱۹۶۰ برگمن دست اندر کار ساختن «همچون در یک آینه» شد و بلافاصله پس از اتمام آن فیلم «شام آخر» را ساخت به طوری که هنوز مدت زمانی از آغاز نمایش «همچون در یک آینه» نگذشته بود که فیلم بعدی برگمن به معرض تماشا گذاشته شد. برگمن با ساختن «سکوت» تری‌لوژی یا آثار سه‌گانه‌اش را به پایان رسانید. برگمن شخصاً «همچون در یک آینه» را به عنوان «اوپوس شماره ۱» خود نامیده است؛ «تمام فیلم‌هایی که تا کنون ساخته‌ام تمرین‌هایی بیش نبوده‌است».

استقبال غیرمترقبه و فوق‌العاده‌ای که از «همچون در یک آینه» به عمل آمد باعث شد که برگمن بار دیگر به صورت مسأله‌روز درآید و منتقدین به ناچار مجبور شدند دوباره درباره‌اش قلم‌فرسایی کنند.

صحنه اول فیلم دریایی مسطح و آرام را نشان می‌دهد که نمایاننده آسمانی تیره و پر ابر است.

این صحنه مظهر آینه‌ایست که از آن صحبت می‌شود، آینه‌ای لکه‌دار... «... زیرا حال یکدیگر را تاریک می‌بینیم، همچون در یک آینه، ولی بعداً صورت به صورت در برابر هم قرار می‌گیریم و آنوقت همه چیز را خواهیم شناخت درست همانگونه که شناخته می‌شویم.»^۱ آینه‌ای که در اینجا از آن صحبت می‌شود، شبیه هیچ یک از آینه‌های دقیق و شفاف زمان ما نیست که قادر باشد همه چیز را به روشنی نشان دهد بلکه فلزی

۱- این قسمتی از نامه «سن پل» به حکمران رومی است که عنوان فیلم از آن اقتباس شده است.

است براق که هرچیز را به طور تیره و تار منعکس می‌کند. برگمن در حاشیه سناریوی این فیلم ضمن صحبت کارین و مینوس چنین نوشته است: «ما می‌توانیم یکدیگر را همچنان ساده و با مهارت مسایل مهم و حیاتی را از عشق و زندگی و خدا و عصیان جوانی و خواب زدگی پیری، سحر و سکون مذهب و هنر یا سحر سکون بخش مذهب و بسیاری مسایل دیگر را مطرح می‌کنند و جواب



که در آینده‌ای می‌فکریم، تماشا کنیم ولی برای این منظور می‌بایستی روی هم قرار بگیریم» در این فیلم تنها چهار شخصیت ایفای نقش می‌کنند، با سادگی تمام، بی هیچ حاشیه و زائیده‌ای بازار ساز و مردم فریب. و این مبین این واقعیت است که اعتبارات و امکانات واقعی در خود سازنده است و آن بهره‌مندی از يك نوع نبوغ ذاتی است در بیان مفاهیم ذهنی و به زبان سینمایی که برگمن نمونه عالی و اعلای آن است. کارین، شوهرش مارتین، پدرش داوید و برادر جوانش مینوس و برگمن خالق آنان این پنج نفر آن چنان طبیعی و

می‌گویند که آدمی را با ردیگر این ایمان و باور تسلیم می‌بخشد که هنر و معنویت شامل آن به واقع می‌تواند جان پناه منحصر، نه، يك جان پناه امن و مطمئن در روزگار ما و همه روزگاران باشد. داوید پدر خانواده يك هنرمند است، غرق در کار خود و تقریباً خواب زده تا آن جا که روزی پسر و دختر جوانش در يك نمایش تمثیلی و کنایی که به عنوان هدیه به او در برابر هدایا و مهربانی‌های درباغچه متروك برگزار و اجرا می‌کنند، به تنگ آمده از این استغراق بیمارگونه او در هنریش (که بیماری دخترش را آنطور که بعداً معلوم می‌شود برای آن که موضوع

کتاب بعدی خود کند، با کنجکاوی رذیله‌های تعقیب می‌کند) او را هشدار می‌دهند و در اینجا بار دیگر مسأله «تعهد» هنرمند به زبانی دیگر مطرح می‌شود.

بازیگران این فیلم در عین حال که آئینه‌اند، تماشاگر نیز هستند، آنها در مقابل هم قرار می‌گیرند و خود را در دیگری باز می‌یابند. کارین بیش از همه در این فیلم نقش آینه را دارد و دیگران از انعکاس افکار و عقاید خودشان در او، به شناسایی خویش آگاهی بیشتری پیدا می‌کنند.

داوید در این میان پیشتر از همه قربانی شناسایی خود شده است. او معتقد است که زندگی‌اش را فدای هنرش کرده در حالیکه واقعیت به او نشان می‌دهد که او قبل از همه زندگی اطرافیانش را قربانی کرده است.

هنگامیکه همسرش بیمار بوده او را ترک کرده است و برای پسرش نتوانسته پدر دلسوزی باشد و بیماری دخترش فقط از این نظر برایش اهمیت داشته که می‌توانسته موضوع جالبی برای رمانهایش باشد. موقعیت داوید در نمایشنامه‌ای که کارین و مینوس اجرا می‌کنند، به خوبی نشان داده شده است. شاعری که ادعا کرده بود اثرش زندگی‌گانی اوست، از رفتن به دنبال شاهزاده خانم و ورود به دنیای مرگ سر باز می‌زند زیرا در آنجا نمی‌تواند انتظار تعریف و تمجید از توده بزرگ داشته باشد.

راینولد تیل، یکی از منتقدین سینمایی آلمان، درباره نقش کارین و داوید چنین می‌نویسد:

«با نقش داوید در این فیلم، مسأله اساسی هنرمند مطرح می‌شود و با وجود

آنکه ظاهراً چنین می‌رسد که کارین در محور تمام مسایل مورد بحث فیلم قرار گرفته است باید گفت که وی فقط نقش واسطه‌ای را بازی می‌کند و در مقابل داوید همه نقش آفرینان فیلم اهمیت خود را از دست می‌دهند.»

روی سخن در آخرین جملات داوید که حاکی از امید به زندگی و اهمیت عشق در حیات است متوجه مینوس می‌شود و چنین به نظر می‌رسد که مینوس حل مسایل خود را در این کلمات پیدا کرده است زیرا با خوشحالی عمیقی زیر لب آهسته زمزمه می‌کند: «پاپا با من صحبت کرده است». برگمن با ایجاد نقش مینوس در این فیلم، مسایل روانی و جنسی جوانان در سن بلوغ را از نو مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد. مینوس دوران بلوغ خود را می‌گذراند و تنها زنی که در این منزل دور افتاده هر روز به چشمش می‌خورد، خواهر اوست.

هنگامیکه کارین او را به هنگام تماشای عکس زنان لخت غافلگیر می‌کند احساسات متناقضی در او بیدار می‌شود و وقتی که در کشتی شکسته خواهرش را نیمه برهنه می‌بیند و مجبور می‌شود با او به زور عشق بازی کند، دنیای واقعیاتش درهم می‌شکند.

به استثنای فیلم «چشمه با کرگی» هیچ یک از فیلم‌های برگمن با چنین پیام قاطعی که «همچون در یک آینه» می‌دهد خاتمه نمی‌گیرند، «برای من دلیلی بیاور که وجود خدا را ثابت کند. تو نمی‌توانی این کار را بکنی!» و داوید پاسخ می‌دهد:

«چرا می‌توانم ولی تو باید به آنچه می‌گویم به دقت گوش فرادهی. نوشته‌اند: خدا، عشق است.»

خانواده‌ای را نشان می‌دهد که در نهایت فقر و تنگدستی هنوز به زندگی دلبستگی دارد. از طبیعت اطرافش با همه ناراحتی‌ها و عواقب ناگواری که برایش فراهم می‌کند، لذت می‌برد. «رای» به کمک دوربین فیلم برادریش نه تنها محیط رئالیستی زندگی این خانواده را به‌ما نشان می‌دهد، بلکه در روان شخصیت‌هایش نیز رسوخ می‌کند و شادی‌ها و رنج‌های پنهان‌شان را نیز می‌نمایاند.

«آپو» قهرمان خردسال فیلم «رای» در محیطی که فقر غوغا می‌کند چشم‌به‌جهان می‌گشاید. اطرافش را پدر و مادر و عمه پیر و خواهر جوانش فرا گرفته‌اند. «رای» دنیا را در این فیلم از دیدگاه «آپو» می‌نگرد. طبیعت و فقر را به‌همان شکلی که در دیدگاه کودک «طبیعی» می‌نماید نشان می‌دهد «آپو» هنوز به درستی نمی‌داند که معنی عمیق فقر و تنگدستی چیست. او هنوز معنی ثروت و مکنت و زندگی بهتر را نمی‌داند که وجه مقایسه‌ای داشته باشد. به این علت شرایط محیط زندگی را همان‌گونه که هست می‌پذیرد و حتی از اینکه در این محیط «طبیعی» زندگی می‌کند سرشار از نشاط کودکانه است. شاید اشتباه محض باشد اگر ما «پاترپانچالی» را تنها به این علت که نمایاننده فقر و بدبختی ملت هند است ستایش کنیم. من فکر می‌کنم که «رای» هرگز نخواسته است به این شکل مستقیم فقر و درد را نشان دهد. او بی‌آنکه بر روی هیچ چیز تکیه خاصی داشته باشد سیر طبیعی زندگی يك خانواده را نشان می‌دهد و در این سیر طبیعی ما با فقر و محنت نیز آشنا می‌شویم. به این علت است که فیلم «رای» بی‌آنکه ما را بیهوده متأثر و هیجان زده کند، ما را به تفکر وامی‌دارد.

برگمن مثل دیگر نوآوران زمان در اینجا نفی کننده صرف نیست. جوابگوست، به مطلق نمی‌اندیشد. راه می‌جوید و راه نشان می‌دهد و يك شعر شخصی و انحصاری به سالن نمی‌برد و بر پرده تصویر نمی‌کند و از جهان می‌گوید و از عشق، عشق به جهان و زندگی که پیوسته و بخصوص در زمان کیمیا بوده و هست و از آن گفتن بجاست و نامکرر.

۵- پاترپانچالی

جشن هنر امسال دو فیلم ساز بزرگ را به جامعه دوستدار سینمای جدی شناساند. این دو اینکمار برگمن و سائتا جیت رای بودند. درباره برگمن به اختصار توضیحاتی دادیم و اینک خواهیم کوشید تا با چند خط تند و عجولانه سینمای اندیشمند این فیلم‌ساز بزرگ هندی را که متأسفانه تا کنون فیلمی از او در تهران به نمایش در نیامده است ترسیم کنیم.

«رای» در سال ۱۹۲۱ در کلکته به دنیا آمده است تحصیلاتش را در زمینه اقتصاد و تاریخ هنر و نقاشی به پایان رسانده است. موسیقیدان است و برای اکثر فیلم‌هایش شخصاً موزیک متن نوشته است. نخستین فیلمش «پاترپانچالی» (ترانه جاده) را به تشویق «ژان رنوار» فرانسوی و تحت تأثیر فیلم «دزد دو چرخه» ویتوریو دسیکا به وجود آورد. تهیه این فیلم به علل اشکالات مالی چند سالی طول کشید تا بالاخره با مساعدت مالی دولت بنگال غربی در سال ۱۹۵۵ برای نمایش آماده شد. نخستین فیلم «رای» شهرت و جوایز بین‌المللی زیادی برایش به ارمغان آورد.

«پاترپانچالی» بیش از هر چیز فیلمی است انسانی درباره انسان. سرگذشت

۶- آپارا جیتو.

«هر فیلم وسیله ایست برای توسعه آگاهی های شخصی من، و مرا از اختلاف های عظیم زندگی که در اطرافم وجود دارد آگاه می کند»^۱

«رای» در دومین فیلمش تلاشی چشم گیر و حیرت انگیز از خود نشان می دهد تا بی آنکه درگیر عوامل اجتماعی یا سیاسی باشد، اختلاف های فاحش و درد- آلودی را که حاکم بر محیط اجتماعی هند است تصویر کند. در این جا «آپو» بزرگتر شده است. محیط کوچک زندگی آنها در ده جای خود را به محیط بزرگتر و شلوغ تری داده است. در پایان «پاترپانچالی» آپو، مادرش و پدرش با يك گاری شکسته و کهنه عازم شهر می شوند تا به زندگی خود سروسامانی بدهند.

شهر بزرگ با همه جنجال و سرگرمی هایش، برای آدمهای فقیر محیط مناسبی نیست. چون قطره در دریا ناپدید می شوند. دوربین «رای» در کاوش خود بار دیگر این خانواده کوچک را در پهنه وسیع شهر می یابد و مسیر زندگی آنها را نظاره می کند. «رای» در این کنجکاوی و تلاش خود هرگز دستخوش احساسات نمی شود و وقایع را آنطور که پیش می آیند تصویر می کند نه آنطور که حس می کند.

در این گیر و دار تلاش برای معاش، دوربین «رای» طبقات وسیع اجتماعی و سرگرمی های آنها را با نگاهی عمیق و انسانی تصویر می کند. پدر «آپو» در این شهر بزرگ با همه تلاشی که می کند، قادر نیست مخارج زندگی خانواده اش را تأمین کند. بیمار می شود و بعد می میرد. چشمان

«آپو» با کود کان همسالش در جنگل ها و باتلاق های اطراف منزلش سرگرم بازی است. موقعی که خواهرش او را برای تماشای عبور قطار به نقطه دور افتاده ای می برد شاید برای نخستین بار در ذهن طفل این علامت سؤال نقش می بندد که این قطار از کجا می آید و به کجا می رود. پس خارج از این محدوده زندگی فقیرانه، زندگی و محیط دیگر هم وجود دارد که حیثاً می تواند رنگ و جلوه دیگر داشته باشد. بیهوده نیست که «قطار» در فیلم های بعدی «رای» که با «پاترپانچالی» تشکیل يك تری لوژی را می دهد به کرات به چشم می خورد و قهرمان داستان با آن به مسافرت می رود.

نخستین ضربه های روحی به «آپو» ی کوچک و بی خیال وقتی وارد می شود که عمه پیرش را که بسیار دوست دارد در جنگلی مرده می یابد. این ضربه روح کوچک و آرام او را آنچنان می آزارد که دیگر قدرت ادامه زندگی در آن محیط را در خود نمی بیند. مرگ دردناک خواهرش نیز ضربه مدحش دیگری است که بر روح و جسم طفل تأثیری خورد کننده از خود برجای می گذارد.

«آپو» در چنین محیطی رشد می کند و بزرگتر می شود. «رای» بی آنکه هرگز دستخوش هیجان شود و احساسات بر او غلبه کند، با نگاهی تیز و هوشمندانه مسیر این زندگی را ترسیم می کند. دوربینش با آرامش و قریب خاصی زمان را می شکافد و پیش می رود.

فیلم بعدی «رای» یعنی «آپارا جیتو» در حقیقت دنباله این مسیر طبیعی زندگی «آپو» را می گیرد و شرایط زندگی محیط اطراف او را بررسی می کنند.

با آنکه قرار بود فیلم «دنیای آپو» یعنی سومین قسمت این تری‌لوژی در شیراز نمایش داده شود، معلوم نشد به‌چه‌عللی از نمایش آن خودداری شد.

۷- ماهاناکار (شهر بزرگ)

شهر بزرگ دهمین فیلم «رای» است. با آنکه او در این فاصله زمانی بر کار خویش تسلط و آگاهی کاملی یافته است، اما نگاهش در پرداخت شخصیت‌ها و برداشتش از عوامل محیطی تغییر محسوسی نکرده است. او بر اجتماع خویش و پستی و بلندیهای آن آگاهی و وقوف کامل دارد. کاوش او در محیط زیستی مردم دهات در چند فیلم اولیه او به زیبایی و کمال نمایانده شده است و اینک نگاه کنجکاوش را بر فراز شهرهای بزرگ و در درون زندگی آدمیان رسوخ می‌دهد و بی‌آنکه به قضاوت بنشیند، تماشاگر را به‌دآوری می‌خواند.

محور اصلی داستان فیلمش خانه کوچک و محقری است در شهر بزرگ کلکته. قهرمانان داستانش را کارمند بانکی با زن و فرزند، پدر و مادر و خواهر تشکیل می‌دهند.

این خانواده از نظر مالی با بحرانی دست به‌گریبان است که تقریباً مبتلا به اکثر خانواده‌های کوچک هندی است.

زن خانواده برای بهبود این وضع کاری در یک مؤسسه پیدا می‌کند و همین اقدام با واکنش مخالف همه افراد خانواده مواجه می‌شود. سنت و آداب رسم بر این است که زنان کمتر به کار در خارج از منزل می‌پردازند و «رای» با انتخاب این سوژه در حقیقت همچون روانکار روحیات و روابط افراد می‌حطش را بررسی می‌کند. شخصیت پردازی او در خلال مسیر

کنجکاوی با معصومیتی کودکان، مرگ پدر را نظاره می‌کند. در آخرین لحظات زندگی پدرش، آپو برای آوردن آب از رودخانه گنگ به کنار رودخانه می‌رود و موقعیکه آب مقدس را در دهان پدر می‌ریزد، در تصویری بی‌نهایت زیبا، روح در قالب پرواز ناگهانی و دسته جمعی کبوتران از بدن او خارج می‌شود. ادامه زندگی برای این خانواده دیگر در شهر میسر نیست. بار دیگر به‌ده باز می‌گردند. آپو به تحصیلات خود در دبستان و دبیرستان ادامه می‌دهد و بزرگ‌تر و بزرگ‌تر می‌شود. بورس تحصیلی می‌گیرد و با قطار به شهر بزرگی می‌رود. مادرش همیشه بی‌صبرانه انتظار او را می‌کشید هر بار که آپو برای دیدار مادرش به ده بازمی‌گردد نگاهش بر محیط کوچک و محقرانه زندگی او دلسوزانه‌تر و رقت‌انگیزتر است.

در یکی از سفرهایش با منزل خالی روبرو می‌شود و در تصویری زیبا و تکان‌دهنده بر مرگ مادر و وقوف می‌یابد نگاه دردآلود «رای» بر سرگذشت این خانواده از چنان پاکی و صفایی برخوردار است که آثار سه‌گانه‌اش (پاتر پانچالی - آپار جیتو - دنیای آپو) را به صورت یکی از انسانی‌ترین و شاعرانه‌ترین آثار سینمایی جهان درآورده است و به قول ژرژ سادول اگر «رای» پس از این سه فیلم دیگر فیلم نمی‌ساخت، باز هم نامش برای همیشه در تاریخ سینما ثبت شده بود.

«رای» قهرمان داستانش را در نیمه راه بازگشت به شهر رها می‌کند تا بعدها دوباره او را بیابد و این بار زندگی مروری را نشان دهد که ازدواج کرده است و در شهر زندگی می‌کند. متأسفانه

طبیعی داستان، خلاقیت او در منعکس کردن محیط و روابط آدمها از کمال در خور ستایشی برخوردار است. ریتم این اثرش در مقایسه با آثار گذشته کندتر است و این می‌تواند احتمالاً بازتاب ریتم کند زندگی اجتماعی مردم در شهرهای بزرگ هند باشد. بررسی و کاوش «رای» در نشان دادن خصوصیات و حالات برخورد زن در کارخارج از منزلش از یک طرف و رابطه‌اش با افراد خانواده از طرف دیگر درخشان است.

زن در نهایت سادگی در باره پیش افتاده‌ترین مسایل و چیزها با دوست دخترش که همکار او نیز هست صحبت می‌کند اما در منزل قادر نیست با شوهر و پدر و مادر شوهرش از آنها سخن به میان آورد.

اولین پولی که زن بابت حقوق دریافت می‌کند و از آن هدایایی برای افراد فامیل می‌خرد، تأثیر دگرگون کننده‌ای در منزل دارد. هر یک به تناسب موقعیت خود واکنشی دارد و «رای» در نشان دادن این تنوع حالات و روحیات در برخورد با مسایل مختلف به استادی و مهارت بزرگانی چون برگمن و بونوئل می‌رسد.

زن در نتیجه ظلمی که به دوست دخترش در اداره می‌کنند، استعفاء می‌دهد و به این طریق بر تیرگی روابط خود با شوهرش که از کار او ناراضی است، پیروز می‌شود. اما او موفق شده است که سد بزرگ سنت را در خانواده بشکند و پایان داستان در حالیکه زن و مرد دست در دست در خیابان‌های بزرگ و شلوغ کلکته راه می‌روند بیان کننده این امید است که باردیگر زن همراه و همپای شوهرش در کارهای اجتماعی فعالیت

خواهد کرد.

«رای» با تسلط بی نظیری که بر ابزار کار خود پیدا کرده است، بی آنکه دستخوش بازیها و تنوع طلبی‌های روشنفکرانه شود، با همان صمیمیت و خلوص، اجتماعش را از درون و بیرون می‌کاود. در این کاوش هرگز عقیده و اراده‌اش را به پیچیده‌اش تحمیل نمی‌کند و این از امتیازات برجسته این فیلم ساز بزرگ هندی است. او یکبار گفته است، «قصد من آن است که موقعیت را روشن و با صمیمیت نشان دهم، و آنگاه بگذارم که تماشاگر، خود نتیجه بگیرد».

۸- گویی و باکا :

گوی و باکا با آنکه در نگاه نخست داستان جن و پری و افسانه‌های کودکان را به ذهن متبادر می‌کند، اما در تحلیل نهایی بهیچوجه چنین نیست.

«رای» این فیلم را از روی داستانی که پدر بزرگش نوشته است به وجود آورده.

پسر بقالی تلاش می‌کند که آواز خوان شود. اما صدایش گوش خراش است. با چند حيله به دربار پادشاهی راه می‌یابد و آواز می‌خواند اما سلطان او را از دیارش بیرون می‌کند. گرفته و مغموم به جنگلی می‌رود و در آنجا با جوانی آشنا می‌شود که طبال است و سرگذشت مشابهی داشته است. نزدیکی‌های غروب این دو شروع به خواندن و نواختن می‌کنند تا بر ترس خود غلبه کنند. در این هنگام سلطان ارواح بر آنها ظاهر می‌شود و از خواندن و نواختنشان اظهار رضایت می‌کند و بعنوان سپاس يك جفت كفش به آنها می‌دهد که آنها را قادر می‌کند بهر کجا که دلشان خواست پرواز کنند و هر آرزویی دارند برآورده.

در مسابقه ای شرکت می کنند که جمع کثیری از نوازندگان و خوانندگان بزرگ در آن شرکت دارند. ساز و آواز این دو همگی را چنان مسحور می کند که به صورت خنیاگران درباری درمی آیند. برادر دوقلوی سلطان که در شهر دیگر سلطنت می کند با برادرش از در جنگ درمی آید و این دو هنرمند مأمور می شوند که بین آن دو صلح برقرار کنند. روزی که لشکریان سلطان بدجنس عازم جنگ می شوند، این دو به کمک کفش سحرآمیزشان از آسمان غذا و طعام بر زمین می ریزند و سپاهیان بجای رفتن به جنگ باولع بسیار بر دیگ های غذا هجوم می برند. دوقهرمان جوان موفق می شوند که بین دو سلطان برادر را آشتی دهند و با دخترهای آنها ازدواج کنند.

«رای» که شخصاً موسیقی بسیار زیبایی متن این فیلم را نوشته است در پرداخت شخصیت های افسانه ای این داستان هنری به کمال از خود نشان داده است.

در خلال این فیلم تماشاگر هوشیار با طنز گزنده و پیرکنایه «رای» در مخالفت با جنگ و کوتاه نظری های برخی از قدرتمندان آشنا می شود که در فیلم های دیگر او کمتر شاهدش بوده ایم.

مسایل سیاسی مبتلا به امروزه در خلال داستان شیرین و ظاهراً افسانه ای این دو مرد جوان به شکلی زیبا مطرح شده است. فقر و گرسنگی و ناامیدی مردم از آینده در آخرین سکانس فیلم به چنان زیبایی و کمالی نمایانده شده که فقط از کارگردانی نظیر «رای» می شد انتظار داشت. پایان خوش داستان بهیچوجه ما را نسبت به افکار تلخی که «رای» در ما

القاء می کند و بیشی که او به رایگان به ما می بخشد همراه نمی کند.

سمبل های «رای» در این فیلم هوشمندانه و قابل درک است. او هرگز در آثارش به انتزاع نمی گراید. برای کاوش و بررسی عمیق در اجتماعش، ممکن است به افسانه متوسل شود اما هرگز در حالیکه آب در کوزه دارد، مانند بسیاری از فیلم سازان بزرگ، تشنه لب نمی گردد. او هنوز شعر زیبایی را که را بیند رنات تاگور در دفترچه دوران کودکیش نوشته است خوب به خاطر دارد.

تاگور در آن زمان به «رای» کوچک گفت که من برای چیزی می نویسم که تو اکنون قدرت درکش را نداری اما زمانی که بزرگ شدی آنرا خواهی فهمید. آن شعر که امروزه آویزه گوش «رای» است چنین است:

«من به قصد دیدن رودخانه و کوه ها به گرد جهان گردیده ام و برای این سفر، بهای گرانی پرداخته ام من، به راه های دور رفته ام

و بسیار چیزها دیده ام اما، من فراموش کردم قطره شبی - نشسته بر علفی خرد - را که درست جلوی خانه ام بود ببینم.

قطره شبی که انعکاس تمامی جهان را در خود داشت»^۱

۹- روزها و شبها در جنگل

«رای» در شانزدهمین فیلم خود که به سال ۱۹۶۹ ساخته است بار دیگر مسایل متعدد اجتماعی و محرومیت های جنسی جوانان هند را موضوع کارش قرار می دهد. چهار جوان برای گذراندن تعطیلات

۱۱- مرگ درونیز.

«مرگ درونیز» آخرین اثر کارگردان بزرگ ایتالیائی، لوکینو ویسکونتی است که ما در گذشته درباره آثار دیگرش در همین سطور به تفصیل سخن گفته ایم.

ما در این گزارش کوتاه به بررسی مختصری در ساختمان فیلم خواهیم پرداخت و بحث مفصل و جامع خود را به آینده نزدیک وامی گذاریم چرا که این فیلم قرار است در تهران نیز به زودی نمایش داده شود.

ویسکونتی «مرگ درونیز» را از روی نوول کوتاهی که «تومان مان» نویسنده گرانقدر اوایل قرن بیستم آلمان نوشته است به فیلم برگردانده است. اما برگردان ویسکونتی از نوول «مان» باکاری این هنرمند که چندسال پیش از روی اثر آلبر کامو یعنی «بیگانه» انجام داد، تفاوت بسیار داشت. ویسکونتی در «بیگانه» دوربین خود را همچون قلمی به کار گرفت و دیگر بار «بیگانه» را نوشت. یعنی تصاویری را که کامو با نوشته القاء کرده بود، ویسکونتی تصویر کرد. و این از هنرمندی به توانایی و بزرگی او بعید می نمود.

اما این بار نوول «مان» فقط وسیله ایست برای او که همه تجربه های عمیق و هنریش را در این قالب پیاده کند. در نوول «مان» مردی نویسنده بخاطر شکست در کار نویسندگی، زن و فرزند را رها می کند و به ونیز می رود و در طی اقامت در هتل عاشق پسری می شود. یکروز مهمانان هتل متوجه می شوند که این نویسنده معروف با پسرک مفقود شده است.

ویسکونتی نویسنده را تبدیل به یک موسیقدان کرده است و پایان داستان «مان»

به يك خانه جنگلی می روند. در همسایگی آنها خانوده ای سکونت دارد که شامل يك پدر پیر، عروس بیوه اش و دختر جوانی است.

«رای» با مهارت و استادی يك روانکار روابط هر يك از جوانان را در برخورد و دوستی با افراد این خانواده بررسی می کند.

«رای» به ما نشان می دهد که چگونه این چهار جوان که در نگاه نخست آدمهای بالغ و مورد اطمینانی هستند، موقعی که مورد احترام اطرافیان شان قرار می گیرند، کمبودهای شان، ضعف های شان و حقارت های انسانیشان به یکباره بروز می کند.

برای نویسنده این گزارش جای تردید نیست که این فیلم «رای» برخوردار از عوامل و عناصر دراماتیک و هوشمندانه ایست که شناخت آنها در نگاه نخست مشکل می نماید.

به این علت برای عقیده ام که این فیلم را تنها با يك بار دیدن نمی شود قضاوت کرد.

۱۰- فیلم های تجربی «استان واندر بیک»

واندر بیک از آن جمله کارگردانهایی است که فقط فیلم های تجربی می سازد و هرگز حاضر نیست دست از ساختن این گونه فیلم ها بردارد. قسمت اعظم فعالیت های او در نیویورک می گذرد. شیوه کارش بر نمایش اسلاید و فیلم از چند پروژکتور بطور توأمان است. متأسفانه نویسنده این گزارش موفق نشد آثار اخیر واندر بیک را در شیراز ببیند. به این علت بحث در باره آنرا به زمانی وا می گذاریم که فیلم های تجربی او در تهران به نمایش درآید.

لحظه موسیقیدان نیز در جذبه عشقی ممنوع اما زیبا جان می‌سپارد. میزانسنی که ویسکونتی برای این فیلم خود آفریده است، همه عناصر کمال یافته هنر امروز را در بر دارد. او که در کار اپرا و تئاتر هنرمند ستایش شده است، در سینما همه تجربیاتش را بکار گرفته است. با هرگز درونیز، ویسکونتی چنان معیار و پایه رفیعی در سینما و هنر شخصیت پردازی، صحنه پردازی و تسلط بر یک یک اجزاء سازنده فیلم از خود بر جای گذاشته است که بی شک سینمای آینده ناچار خواهد بود برای رسیدن به این مرحله از ولایی تلاش بیشتری کند.

فیلم ویسکونتی در شرایط زمانی ما به کمال مطلق هنری دست یافته است. این اثر را باید ده ها بار دید و ستایش کرد. دیدن این فیلم با هر بار دیدن چون باری گران بردوش سنگینی خواهد کرد.

۱۲ - لباس گذدن

یکی دیگر از آثار بسیار خوب و ارزشمند سینمای امروز فیلم «لباس گذدن» بود که ما در جشن هنر شیراز شاهد نمایشش بودیم.

این فیلم ساخته «میلوس فورمان» است که از اهالی کشور چکسلواکی است و چند سال پیش فیلم بسیار زیبایش «پتر سیاه» برنده جوایز بین المللی متعددی شد.

این بار فورمان به آمریکا رفته است و فیلمی در زمینه مسایل حاد اجتماعی و تربیتی آمریکا بوجود آورده است. چیزی که واقعاً حیرت آور می‌نماید اینست که چگونه ممکن است فردی خارجی در توقفی چنین کوتاه تا باین پایه عمق مسایل تعلیم و تربیتی و اجتماعی

را نیز تغییر داده است. در فیلم ویسکونتی، موسیقیدان دل به پسرک زیبا روی می‌بندد که هرگز دستش به او نمی‌رسد مگر یک بار آنهم در رؤیا. ویسکونتی با مهارت و درایت بی نظیری توانسته است لحظاتی خلق کند که مرز بین واقعیت و غیر واقعیت مبهم می‌نماید.

بحث موسیقیدان با دوستش درباره مسایل زیبایی شناسی از یک طرف و تصاویری که نمایشگر کشش جنسی موسیقیدان به کودک زیباست از طرف دیگر، بیننده را در شناخت مرز بین جذبه جنسی و ادراک کمال در زیبایی شناسی به تردید می‌اندازد.

موسیقیدان تنها در رؤیاهای رنگینش می‌تواند به کودک زیبا نزدیک شود. در واقعیت به مسایلی بر می‌خورد که نزدیکش به او را دچار تردید می‌کند.

در رئالیستی ترین صحنه ها باز هم فاصله بین موسیقیدان و پسر زیبا در هاله ای از ابهام فرو رفته است.

ویسکونتی در باز آفرینی لحظات حساس فوول «مان» به چنان مرحله ای از نبوغ و خلاقیت رسیده است که نظیرش در سینمای امروز زیاد نیست.

هنرمندی ویسکونتی هر بیننده ای را به تفکر وامی‌دارد. اگر ما هنر را تجلی گاه تعالی فکر بدانیم، ویسکونتی هنرمند تعالی بخشی است.

قهرمان داستان ویسکونتی در پایان فیلم بر روی یک صندلی راحتی در کنار دریا نشسته است. خودش را بزرگ کرده است تا جوانتر بنماید. پسرک آهسته آهسته در برابر چشمان او به سوی دریا پیش می‌رود. تصویر مه آلود و گرفته است. دست پسرک در جهت غروب خورشید بالای رود و لحظه ای ثابت می‌ماند. درست در همین

انتقاد می‌گیرد و مسئولیت سرگردانی نسل جدید را بر عهده آنها می‌گذارد. فورمان در صحنه بسیار زیبا و بدیع تدخین ماری جوانا که پدر و مادرها با ولع بسیار سیگارها را دود می‌کنند و یا در صحنه قمار لباس کردن که پدر و مادر به تدریج برهنه می‌شوند و ناگهان دختر جوانشان آنها را غافلگیر می‌کند، گرایش به ابتذال این نسل پیر و پرتجربه را بر ملامی سازد و نشان می‌دهد که سرچشمه فساد جوانها در کجا نهفته است.

فیلم فورمان در عین جدی بودن مسئله‌اش آنقدر مفرح است که می‌توان آنرا بارها تماشا کرد و لذت برد. این فیلم هم قرار است در تهران به نمایش درآید. باید امیدوار بود که مسئولین دوبلاژ و سانسور، بلایی را که بر سر اکثر فیلم‌های خوب آورده‌اند بر سر این فیلم در نیاورند.

۵: میزگردهای مسایل هنری

امسال برخلاف سالهای گذشته میزگردهای مسایل هنری رونق چندانی نداشت. میزگرد مربوط به گزنا کیس و اثرش پرسپوایس آنقدر بهم ریخته و بی نتیجه بود که شرکت کنندگان اکثراً حتی نیمه کاره سالن را ترک می‌کردند. در حقیقت در این جلسات بحث و جدل مهمی صورت نمی‌گرفت و هر کس در صدد اثبات نظر خویش بود. گزنا کیس که در حقیقت با خلق و اجرای «پرسپوایس» در مرکز همه مباحثات قرار داشت، برخلاف اکثر هنرمندان که در چنین مجالسی سعی دارند خود و اثر خویش را توجیه کنند، کوششی در این زمینه از خود نشان نمی‌داد و هر بار هم که می‌خواست سؤالی را پاسخ گوید، با چنان بی‌اعتنایی و بی‌نیازی به این کار

امریکا را دریافته باشد.

فورمان جوهر اصلی فیلمش را بر مبنای اختلافات و کشمکش‌ها و عدم تفاهم دو نسل قراردادده است. جوانها از خانه و کاشانه می‌گریزند تا در جمع دیگر جوانان تسلی یا بند و پدر و مادرها در پی بند و باری و بی‌توجهی خود نسبت به فرزندانشان غوطه می‌خورند.

فورمان شخصیت‌های اصلی داستانش را که دختری شانزده ساله است با پدر و مادری جوان در محیط خانواده و خارج از آن با سادگی تمام در تصاویری زیبا و بی‌پیرایه به ما معرفی می‌کند. این دختر مانند بسیاری دیگر از دختران همسال خود در مسابقه آواز خوانی شرکت کرده است تا در صورتی که موفق شود بتواند در کاباره‌ها آواز بخواند و کسب پردرآمدی داشته باشد.

فورمان در نهایت مهارت و بی‌آنکه بیننده در نگاه نخست متوجه شود، تشریح شخصیت‌های فیلمش را در دو جنبه پیش می‌برد. یکی شخصیت دختر در محیطی که دختران و پسران هیپی سرگرم آواز خواندن هستند و دیگری شخصیت پدر و مادر که در منزل متوجه می‌شوند که دخترشان هنوز به منزل نیامده است و تصمیم می‌گیرند که جریان را با پلیس در میان بگذارند. پدر دختر در تلاشی که می‌کند تا دختر گمشده‌اش را بیاید با مادر دختر دیگری برخورد می‌کنند که او نیز در جستجوی دخترش به همه جا مراجعه کرده است.

پدر و مادرهایی که فرزندانشان را گم کرده‌اند، انجمنی بوجود آورده‌اند که در آن هر چند وقت یکبار روانشناسی برایشان سخنرانی می‌کند بی‌آنکه جدی بودن مسئله را دریافته باشند.

فورمان پدر و مادرها را سخت به باد

ساعت معین شروع می‌شد و بسیاری از تماشاگران در انتخاب برنامه مورد نظرشان درمی‌ماندند.

برخی از برنامه‌های انتخابی جایش بهیچوجه در يك جشنواره بین‌المللی نبود و ما نفهمیدیم که انتخاب‌کنندگان این برنامه‌ها چه کسانی بوده‌اند و معیار و ضابطه آنها برای انتخاب چه بوده است. در این مورد پیشنهاد می‌شود که از سال آینده برای این منظور عده‌ای از صاحب نظران انتخاب شوند و برای تنظیم و انتخاب برنامه با آنها تبادل نظر شود. گردانندگان جشن هنر بارها تکرار کرده‌اند که هدفشان از ایجاد جشن هنر بیشتر این بوده است که با دعوت از گروه‌های هنری کشورهای شرق و غرب، نقش دریچه‌ای را در ایجاد این رابطه معنوی بازی کنند.

جشن هنر شیراز امسال در حقیقت برای برخی از هنرمندان آمریکایی و اروپایی به صورت آزمایشگاهی درآمدی بود تا تجربیات خود را به محك آزمایش بگذارند.

شرایط و امکانات مالی ما آنقدرها نیست که دیگران به اینجایا بیایند و آزمایشی انجام دهند و بعد با خیال راحت و شادمان از اینهمه امکانات که در اختیارشان قرار داده شده کشور ما را ترك کنند. در این جشن در زمینه تأثیر آزمایش‌هایی صورت گرفت که بنا به گفته ترتیب‌دهندگان آن دیگر بار هرگز تکرار نخواهد شد. این آزمایش برای ما و هنرمندانمان چه ثمری دارد؟ ما هنوز غوره نشده می‌خواهیم مویزشویم. ما هنوز در ایران نه گروه‌های متعدد تأثیری داریم، نه تأثیر بقدر کافی داریم و نه امکانات مالی بسیار که عده‌ای را برای تحصیل تأثیر

دست می‌زند که واقعاً همه حاضران را عصبانی کرده بود. حتی در این بحث و گفتگو آقای گزنا کیس چند باری هم به حاضران در جلسه توهین کرد و یکی از حاضران را متهم به «اختلال حواس» نمود.

میزگردهای دیگر هم در باره ارگاست و تأثیرهای دیگر با حضور پیتر بروگ و دیگر کارگردانان تأثیر تشکیل شد که نتیجه غایی آنها هم چیزی بر تر از میزگرد گزنا کیس نبود.

در باره موسیقی نیز میزگردهایی تشکیل شد که در حقیقت بیشتر جنبه مصاحبه داشت تا مین گرد. چیزی که در این جشن مانند سایر جشن‌ها وجودش کاملاً لازم و ضروری می‌نمود و متأسفانه هیچگاه مورد توجه قرار نگرفته است میزگردهای مربوط به سینماست، بخصوص امسال با تنوع و اهمیتی که سینما در پنجمین جشن هنر داشت وجود میزگرد مربوط به آن و بحث در باره مسایل سینمایی فوق‌العاده لازم بود. مادر گزارش‌های گذشته مان بارها تکرار کرده‌ایم و یادآور شده‌ایم که گردانندگان جشن هنر لازم است به فکر تهیه دستگاه‌های ترجمه فوری بیفتند تا شرکت‌کنندگان در جشن به راحتی بتوانند در جلسات میزگرد اظهار نظر کنند و از نظریات دیگران نیز آگاه شوند.

همه تفسیری کوتاه بر مجموعه برنامه های پنجمین جشن هنر.

به عللی چند که بر نویسنده این گزارش معلوم نیست وضع برنامه‌ریزی امسال جشن هنر آنچنان بهم ریخته و از هم گسیخته بود که شاید طی چهار سال گذشته هرگز نظیرش را ندیده بودیم. گاه اتفاق می‌افتاد که دو یا سه برنامه مهم در يك

به خارج بفرستیم. با این وجود مبالغه‌گفتی صرف تأثر تجربی می‌کنیم که دیگران آنرا برایمان بیازمایند.

حقیقت اینست که فلسفه و فکر اصلی و اصولی پیدایش جشن هنر که هدفش ایجاد رابطه عمیق هنری و معنوی بین شرق و غرب بوده است بکلی لوٹ شده است.

جشنواره شیراز امسال قدم ارزشمند و بزرگی در راه شناسایی هرچه بیشتر هنر هفتم و موسیقی برداشته است و این تلاش

چشم‌گیر را باید اذعان کرد و سپاس گفت. نمایش فیلم‌های برگمن و رای و همچنین آخرین اثر ویسکونتی و فورمان، دعوت از ارکسترهای بزرگ مسکو و لهستان و لاهه اقدام شایسته مؤثری بوده است که جشن هنر امسال انجام داده است. امید است که گردانندگان جشن هنر شیراز اگر انتقادی را صحیح تشخیص دادند در رفع آن بکوشند. ۵۰/۶/۲۸

هوشنگ طاهری

خبرهای خارجی

فرانسه

● در یکی از روزهای ماه گذشته تلگراف کوتاهی که از پاریس به دهلی نو مخابره می‌شد عکس العمل شدیدی به وجود آورد و بسیاری را به تفکر واداشت. آندره مالرو وزیر سابق امور فرهنگی فرانسه و نویسنده هفتاد ساله در این تلگراف به تجزیه طلبان پیشنهاد می‌کرد که به فرمان آنها و در رأس يك واحد نظامی به جنگ بپردازد و همانطور که در زمان نگارش فاتحان و امید در چین و اسپانیا فعالیت داشته باز هم به کوشش بپردازد.

یکی از داورانی که در مورد پیشنهاد مالرو شد این بود که نویسنده سالخورده در يك زمان دو گُل و دوست شاعرش خانم لوئیز دوویل مورن را از دست داده است و این يك گرین تآوری است برای به دست آوردن تسکین خاطر. اما معلوم است که همه پیرمردهای مجرد این نوع تسلی را انتخاب نمی‌کنند. اما این نکته هم مسلم است که برای

همه این پیرمردها هم این امکان رومانیتیک وجود ندارد یا نمی‌توانند نسبت به جوانی خود وفادار بمانند. اما آندره مالرو برای سخن گفتن با تجزیه طلبان بنگال توانسته است که همان لحن دوران بیست سالگی خود را حفظ کند.

آندره مالرو خطاب به این افراد گفته است که باید يك دیار مقاومت به وجود بیاورند و از نرمش هراس داشته باشند او نبرد مقاله با تانک را نپذیرفته اعلام داشته است فقط روشنفکرانی حق دارند از بنگالی‌ها با حرف دفاع کنند که آماده باشند به نفع آنها وارد پیکار هم بشوند.

مجله فرانسوی نوول اوبسرواتور که نسبت به مالرو همواره نظری مساعد داشته، ضمن اعلام این خبر نوشت: روشنفکرانی که مالرو از آنها سخن می‌راند و حاضرند در راه یکی از هدف‌های درست این زمان جلوه کنند انگشت شمار هستند.

در بنگال شرقی، در انتخابات ماه مارس امسال، هفتاد و دو میلیون نفر

سفره‌ریس در سال ۱۹۰۰ در نقطه‌ای موسوم به اسمیران متولد شد و در سال ۱۹۲۵ پس از آنکه تحصیلات خود را در پاریس در رشته حقوق به پایان رساند به میهن خود بازگشت و نخستین مجموعه اشعار خویش را در سال ۱۹۳۱ به چاپ رساند.

یکی از بزرگترین آثار شاعرانه او «میتولوژی» است که در تاریخ شعر نو یونان مقامی ارجمند دارد.

در سال‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۴۴ دو جلد اول و دوم خاطرات کشتی انتشار یافت و در سال ۱۹۵۵ نوبت به سومین جلد رسید. در سال ۱۹۶۳ جایزه نوبل در رشته ادبیات به سفره‌ریس اعطا شد حال آنکه اندکی پیش از وقوع ایسن حادثه جز خواص مردمی اندک در جهان بودند که با این شاعر یونانی آشنایی داشتند. سفره‌ریس، دارای زندگی سیاسی نیز بود و این کار را با اشتغال در سفارت یونان در لندن آغاز کرد و تصادفاً حرفه سیاسی خود را با عنوان سفارت در انگلستان به پایان رساند. وی روزگاری نیز در آلبانی، کویت، و مصر انجام وظیفه کرده بود.

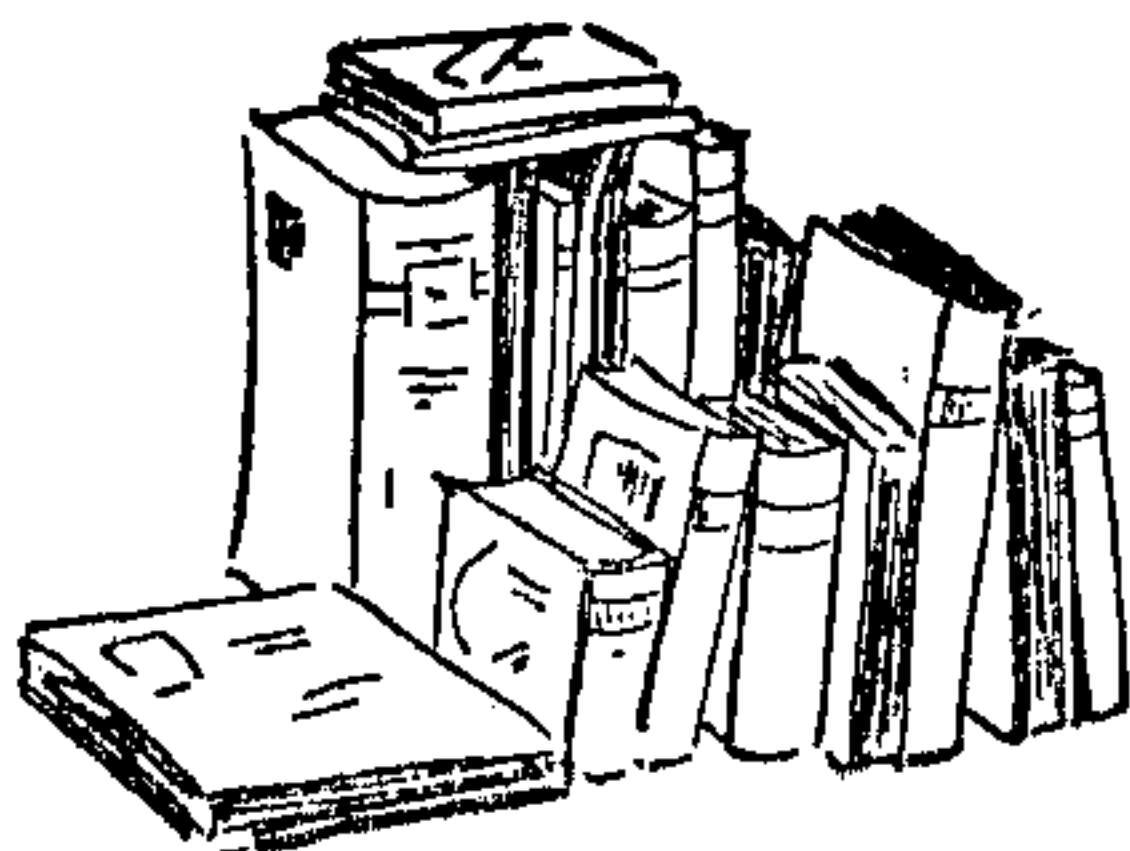
قاسم صنعوی

به سود يك دولت خود مختار ملی رأی دادند. اما به یاری اتحاد جماهیر شوروی، ایالات متحده آمریکا شمالی، بریتانیا و چین این خواسته آنها رد شد. هشت میلیون پناهنده این منطقه قربانی اپیدمی‌ها و قحطی مزمن شدند. شاهدان گواهی می‌دهند که آنها چنین منظره‌ای نه در ویتنام دیده‌اند و نه در بیاфра.

یونان

● در ماه گذشته، یونان یکی از بزرگترین سرایندگان خویش را از دست داد. این سراینده کشور که سفره‌ریس بود که در هفتاد و يك سالگی جهان را بدرود گفت.

به هنگام تدفین سفره‌ریس مردم بسیاری گردآمده بودند. روزنامه‌های آتن به استثنای یکی که از همان نخستین روز کودتای سرهنک‌ها به وجود آمده است، همه از اجتماع بزرگی که از مردم آتن پدید آمده بود صحبت به میان آوردند و این خود نشان علاقه و توجه مردم و سخنگویان راستین مردم به شاعری بود که روی در نقاب خاک پنهان می‌کرد.



کتابهای تازه

صورخیال در شعر پارسی

از: دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، ۵۸۸ ص رقی - انتشارات نیل.

کوشش نگارنده در این کتاب بر آن است که شعر فارسی را تنها از جنبه‌های هنری آن - با توجه به موازین نقد ادبی جدید و ذکر اصول عقاید علمای نقد و بلاغت اسلامی - مورد بررسی قرار دهد. از آنجا که در ادب فارسی تا کنون در این راه بحثی نشده است، این کتاب می‌تواند نخستین گام در این زمینه بوده باشد. دنباله این سخن را بهتر است از مؤلف بشنویم:

روزی که برای نوشتن این کتاب به مطالعه و جستجو پرداختم هرگز از گستردگی دامنه این بحث آگاه نبودم. هرچه برمدت این جستجو افزوده شد فراخی دامنه کار در پیش چشم نمایانتر شد، شاید اگر شوق به شناخت زیباییهای شعری نبود، و این کوشش درونی که همواره در جان من هست، این کار را در نیمه راه رها کرده بودم. ولی همواره آن شوق و طلب زادراهی بود که بیم درازی این سفر را از میان برمی داشت، و دشواری این راه را بر من آسان می کرد. این دفتر در دو بخش فراهم آمده است. در بخش نخست به طرح کلی و عمومی مسایل مربوط به صورخیال «ایماژ» و نقد و تحلیل آراء علمای بلاغت اسلامی در باب بیان و شیوه‌های مختلف آن پرداخته شده، و نویسنده کوشیده است که سیر عقاید متفکران اسلامی را در این زمینه به طور تاریخی نشان دهد، و تازگیهای فکری و نکته یابیهای ایشان را - با توجه به شرایط تاریخی و اجتماعی روزگارشان - بررسی کند...

این کتاب در حقیقت بخش نخستین و مقدمه‌ای است برای جستجوی دراز دامنی که حدود ده سال قبل... در باب شعر فارسی آغاز کرده و طرح اجمالی

بخشهای آن به ترتیب ذیل خواهد بود. بخش دوم حرکت و سیر صور خیال از سنائی تا نظامی... پس از این مقدمه به اولین فصل کتاب زیر عنوان «تجربه شعری، خیال و تصویر می‌رسیم، و دیگر فصول کتاب عبارتند از: عناصر معنوی شعر - محاکات و تخیل و خیال - تجدید نظری در شیوه بحث راجع به خیال - نقد آراء قدما در باب صور خیال - مرز حقیقت و مجاز - صور مجاز - انواع مجاز - استعاره - صور خیال در مباحث بدیع - اغراق و مبالغه - کنایه - تشخیص - کتب قدما در باب صور خیال - محور عمودی و محور افقی خیال - هماهنگی تصویرها و... کاری است تازه و ارزنده که صاحبش را به حق لایق عنوان دکتری در ادبیات فارسی کرده است.

تنها نقصی که می‌توان بر کار مؤلف گرفت آن است که وی اثر خود را - چون فنی بوده - برای خواص آماده کرد است؛ و گرنه می‌بایست شعرهای عربی را که به عنوان شاهد مثال برگزیده است ترجمه و تشریح و تفسیر کامل می‌کرد تا برای مردمی که با زبان عربی آشنائی ندارند ملال آور نشود. امید است در مجلات بعد این نکته رعایت شود.

مجموعه مقالات

از: مهدی اخوان ثالث، توس، ۴۲۰ ص رقی

نویسنده در آغاز کتاب خود زیر عنوان «روزنه‌هایی از دریچه‌ها» در روزنه ۱ چنین می‌نگارد: صفحات این جلد از کتاب «مقالات» بیش از آن شد که بر آورد کرده بودم، پس باید مقدمه را کوتاه‌تر بگیرم. نخست قصد آن داشتم که اینجا در مقدمه، دریچه‌ای برای هر مقاله بگشایم، به عنوان مدخلی یا نظرگاهی، برای آشنایی بیشتر خواننده و همراهی با او در فراز و فرود و پیچ و خم راه‌هایی که در این کتاب خواهد پیمود، یعنی کاری که وظیفه ناقدان است. واما...؟ اما اکنون در این عجلت ناچارم دست‌پایین را بگیرم و کوتاه بیایم، هم به علت پرهیز از بازهم بیشتر شدن صفحات، و هم اینکه برای سفری ناگزیر پیش‌آمد. در این چله زمستان - که حتی در فهرست «هرچه بادا باد» یعنی برنامه بی‌برنامگیهای زندگیم نیز هیچ پیش‌بینی نکرده بودم، از مقوله همان هزار نقش که بر آرد زمانه... و یکی از آن هزار؛ باری مجال و فرصت از اینجهت نیز کم و کوتاه شد، و چون من زندگی را با دستور «سیل، سایل! برو، تاچه پیش‌آید» می‌گذرانم، همچنان همراه شدم تا آن جاری، و به هر حال اکنون ناچار کار مقدمه را از دریچه‌ها به روزنه‌ها فرو کاستم، تا ببینم بعد و بعدها چه و چها پیش خواهد آمد؟

روزنه ۲ در این بیست و اندسالی که من با شعر و ادب، و دارایی و میراث فرهنگی مردم سرزمینمان، و خاصه با شعر و ادب فارسی دیروز و امروز کما بیش سروکار داشته‌ام، خواه به منزله کاری شوقی و شائقانه و خواه اخیراً به عنوان شغل شاغل (یا توبگو: «آماتور» و حرفه‌ای) به تفاریق از سالها پیش اینجا و آنجا درباره نمونه‌ها و آثار جاری و پاری و پیراری از آن میراث و دارایی مقالاتی نوشته‌ام و اغلب منتشر کرده‌ام. گاه به صورت سلسله مقالاتی پیوسته و مرتبط درباره جهات و جوانب يك موضوع و مطلب (نظیر مقالاتی که مجموعاً کتاب مفصل «بدعتها و بدایع نیمایوشیج» را تشکیل می‌دهد یا «ماجراها و قصص شاعران» و...) و گاه به صورت مقالاتی پراکنده و گوناگون حاصل گشت و گذاری در گوشه و کنارهای آن قصرهای یادگار...

به هر حال جناب اخوان دوازده روزنه از این دست سخن‌ها که نمونه‌اش عرضه شد بر این کتاب نوشته، و مقالات خود را در چهار فصل بدین ترتیب دسته‌بندی کرده است: فصل دآوری و شناخت - فصل گاهی فکر کرده‌ام! - فصل گشت و گذارها - و فصل در کتابخانه کوچک من.

کتابی است سرگرم‌کننده و خواندنی که در آن با طنزهایی که از خصوصیات نشر امید است و تا حدی گیرا و دلنشین، بارها روبه‌رو می‌شویم.

بهشهر (اشرف البلاد)

از: علی بابا عسکری، شهر یور ۱۳۵۰، ۳۹۵ ص رحلی،

پیشگفتار نویسنده چنین آغاز می‌شود: جغرافیا علمی است که از منابع بسیار پراکنده اطلاعاتی فراهم آورده، معنای جدیدی به آنها می‌دهد، بدانگونه که به یاری آن بتوان بر احوال مناطق خاصی وقوف پیدا کرد.

کتابی است در زمینه جغرافیای تاریخی و سیاسی و اقتصادی گذشته و حال این شهر همراه با نقشه‌های گویا و تصاویر رنگی، و در پایان فهرستهای مختلف به آن افزوده شده تا برای علاقه‌مندان راهنما بوده باشد.

روح مرتضی خان (مجموعه داستان)

از: غلامرضا انصافیور، پیام، تهران، ۱۳۳ ص رقعی.

این کتاب مجموعه پنج داستان است به نامهای ۱- «اوستامزد دزدا».

۲- «روح مرتضی خان». ۳- «علی بالاجه». ۴- «صدقه». ۵- «يك عكس فوری از محل ما، در چهل سال پیش».

داستان «روح مرتضی خان» که گویا بهترین داستان این مجموعه است - به دلیل آنکه عنوانش در مقام نام کتاب جای گرفته - چنین آغاز می کند: غروب کلاغ پر بود که مرتضی خان، بعد از یک هفته بیماری جانکاه، به حال موت افتاد. اهل محل جمع شدند، دست و پای او را گرفتند، بردند توی مسجد، روی ایوان شبستان، روبه قبله درازش کردند.

مش تقی، خادم مسجد، بالای سر مرتضی خان آمد و چند دفعه او را به اسم صدا زد. اما، جوابی نشنید. از پرسرس جواد که جوانکی قد کشیده و هیجده ساله می نمود پرسید:

«پیش از اینکه حالش خراب بشه، اشهدش را گفت؟»
جواد که توی حیاط، به دیوار تکیه داده بود، ومات و بی تکلیف به مردم نگاه می کرد، با لحنی بی تفاوت جواب داد:
«من چه می دونم!...»

خلاصه داستان آن است که این مرتضی خان با آنکه از گروه گناهکاران و تردامنان و متجاوزان بوده، مردم محلش در آخرین لحظات زندگی برای آمرزش او می کوشند، و می خواهند بدانند در آن دنیا سر نوشت آخرتی او چگونه است...

نوپردازی در نقد شعر و سخن سنجی

از: مجید یکتائی، وحید، ۳۱۵ ص وزیر

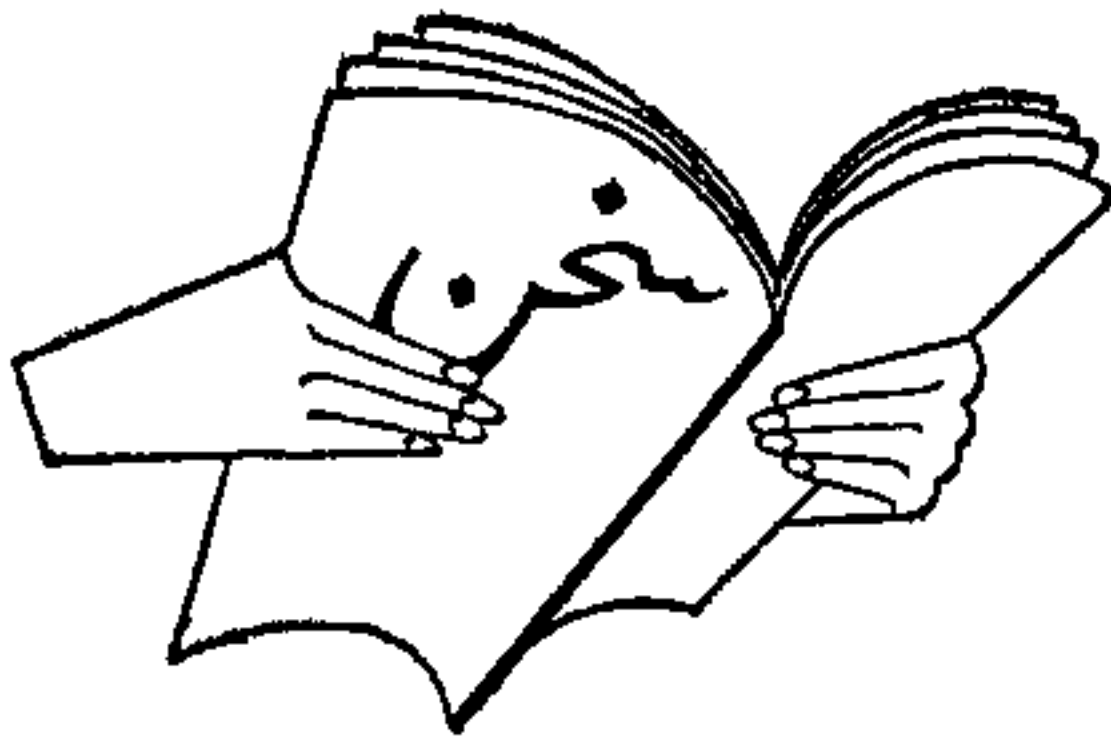
کتابی است در هشت بخش زیر عنوانهای - تعریفات - شعر فارسی - شعر عرب - سخن سنجی - شعر و موسیقی - وزن شعر - پساوند - شعر آشفته (آزادوسفید). نویسنده کتاب در هر مورد شکوه ها دارد و سخنها گفته، که بحث در باره آن مجال و حوصله بسیار می خواهد، و چنین فرصتی اکنون فراهم نیست. بنابراین بهتر است در اینجا تنها با چند نمونه از سخن مؤلف کتاب آشنا شویم. در سر آغاز این اثر چنین می خوانیم: سی و پنج سال پیش در کتابی نظرهای انتقادی خویش را درباره سبکهای نظم و نثر و خط فارسی نگاشتم. کسانی که پس از آن درباره سبک شناسی کتاب نوشته اند از آنچه در آن زمان نوشته بودم بی ذکر مأخذ بهره گیری کرده اند، اما کار نوین و پرمایه ای در این زمینه انجام نشد. (ص ۳) در (ص ۸۰) زیر عنوان شعر جاهلی چنین نوشته شده:

پیشینه شعر در عرب جاهلی از یکصد سال پیش از اسلام بالاتر نیست، آنهم نه بصورت معلقات، بلکه تک بیتهایی که از آن زمان نقل شده، آنهم برای مردم گفته نمی شد، بلکه برای فاتحان و امیران و سخاوتمندان و بخشندگان برای دریافت صلّه بوده است.

شعر و موسیقی و پزشکی در عرب از جادوگری آغاز می شود و شعر به عنوان مظهر شیطانی و جادوگری مطرود بوده ...

آنگاه به گفتار هفتم می رسیم زیر عنوان «نوآوری و مضمون های تازه»، نویسنده در این بخش پس از مقداری بحث و ذکر شاهد مثال چنین می نگارد: «بسیاری از شاعران در قالب کهن مضامین نو و تازه آورده اند نظامی و مولوی و حافظ چنین هستند؛ یکی از شاعران همزمان ما محمد پرستش مجموعه شعری به نام صدف دارد که گرچه از لحاظ سخن و لفظ می تواند بهتر باشد، ولی مضمونهای نو مانند: داس و شمشیر، شراب و سرکه، سیگار و قلیان، نمک و شکر، روضه خوانی در اروپا، گل کاغذی، قفل امامزاده، شب اول قبر و غیره دارد. من نیز در شعر مضمونهایی چون شب سرد زمستان، طفل معصوم، موشک، هواپیما، موج شکن، گلخانه، رادیو، روزن کلید، مدل نقاشی، چای و سیگار و مانند آن ساختم و هستند کسانی که مضمونهای نو و تازه ساخته اند (ص ۱۵۸)

حسین خدیو جم



سخن و خوانندگان

آقای ا. ا. که در شماره قبل ایراد دستوری ایشان را درج کرده و دربارهٔ يك نکته آن اظهار نظر کرده بودیم بار دیگر نوشته‌اند: «... به موجب يك قاعدة دستوری فعل بعد از صیغه ماضی استمراری «بایستن» باید ماضی استمراری باشد نه مضارع. مثلاً:

او بایستی می‌رفت. او بایستی می‌اندیشید.

پس جمله‌های «او بایستی می‌رفت» و «او بایستی بیندیشد» ناصحیح است. من نمی‌دانم این قاعدة دستوری را کجا یافته‌اند. دربارهٔ چگونگی استعمال فعلهای تابع «بایستن» مقاله مبسوطی در شماره ششم دوره هشتم سخن نوشته شده که در چاپ دوم کتاب «زبان شناسی و زبان فارسی» نیز نقل شده است و آقای ا. ا. می‌توانند به آن مراجعه فرمایند. اینجا به اختصار می‌گوئیم که هر گاه فعلی از نظر معنی تابع فعل دیگر باشد در فارسی (و اکثر زبانهای که از حیث خانواده و ساختمان با آن ارتباط دارند) فعل تابع یا به وجه مصدری می‌آید، چنانکه در فارسی قرنهای چهارم تا هفتم معمول بوده و رواج داشته است (مانند: خواستم گفتن - و خواستم گفت) یا باید به وجه التزامی باشد چنانکه در فارسی قرون بعد تا امروز متداول است (مانند: خواستم بگویم). همین اصطلاح التزامی یعنی ملازم و پیرو کلمه دیگر بودن و بنابراین «وجه التزامی» مورد استعمالی ندارد جز همینکه نشانه تابعیت فعل از فعل دیگر باشد.

در اینجا بیش از این تفصیل نمی‌توان داد. اما اگر پرسند که چرا در نوشته‌های امروزی عبارتهائی مانند «باید می‌رفت» یا «بایستی می‌رفت» متداول شده، جواب آن است که از این غلطها نویسندگان باسواد (۱) امروز بسیار

می‌کنند و نوخاستگان هم هر گونه استعمال خلاف عادت را نشانهٔ تجدد و به اصطلاح «مدروز» می‌پندارند و غلط را بیش از درست می‌پسندند. تا شما چه سلیقه‌ای داشته باشید.

«پ»

آقای علاء مهدوی - بندر گز

۱- در مورد اینکه کامو «چگونه نویسنده‌ای» بوده است توجه شما را به سلسله مقالاتی که با عنوان کامو و فلسفه خوشبختی در دورهٔ هشتم این مجله چاپ شده است جلب می‌کنیم. اما در مورد اینکه آیا کامو به اگزیستانسیالیسم تمایل داشته بدون شك پاسخ مثبت است اما در سال ۱۹۵۲ بین کامو و اگزیستانسیالیسم سارتر جدایی افتاد، زیرا مقارن همان ایام کامو اعلام می‌داشت «انقلاب در صورتی که جز به نیاز تاریخی به حدی محدود نشود چیزی جز بردگی نیست». آثار برجستهٔ کامو هم عبارتند از: طاعون - سقوط - بیگانه - تبعید و قلمرو سوء تفاهم - حکومت نظامی - عادل‌ها - افسانهٔ سیزیف - انسان طاعنی - نامه‌هایی به یک دوست آلمانی - و خطابهٔ سوئد.

۲- همان‌طور که شنیده‌اید «فاجعهٔ بزرگ» به سارتر تعلق ندارد و همان صفحات اول این کتاب نشان می‌دهد که جاعل حتی از زیر کی وهوش عادی و متوسط هم بهره‌مند نبوده و گرنه این طور «ناشیانه به کاهدان» نمی‌زد.

۳- در مورد آن «مترجم» هم که نوشته بودید باید گفت تخصص ایشان و چند تن دیگر رونویسی از آثاری است که قبلاً ترجمه شده است. در مورد آن «ترجمه» هم معتقدیم با آنکه مطابق معمول رونویسی صورت گرفته، باز هم ترجمه قابل اعتماد و توجه نیست.

ق. ص

نگاهی به مجلات

شماره ویژه فرهنگ ایران

«فرهنگ و زندگی» نشریه فصلی شورای عالی فرهنگ و هنر از مجلات بسیار خوب امروز است. نگاهی اجمالی به شماره‌های گذشته تا شماره اخیر نشان می‌دهد که این مجله همواره روبه‌تکامل و پیشرفت است.

از خصوصیات مجله آنست که هر شماره ویژه موضوعی است. چنانچه شماره دوم ویژه «زبان و زبان‌شناسی» و شماره بعد از آن محتوی مقالاتی درباره انسان و شماره چهار و پنجم «که در یک جلد انتشار یافته است» به سنت و میراث و شماره اخیر که متجاوز از ۲۰۰ صفحه است به فرهنگ ایران اختصاص داده شده است. شماره ششم «شماره اخیر» که در شهریورماه انتشار یافت حاوی این مطالب است:

«ارتباط قصه‌های حماسی با ادبیات توده‌ای روس» «خصوصیات موسیقی ایرانی» «تأثیر آئین‌های ایرانی در مغرب زمین» «رابطه جغرافی و هنر در ایران» «نظری درباره فواصل موسیقی ایرانی» «یادداشتی در باره تحقیقات اجتماعی و شناخت فرهنگ» «نظری به کوشش‌های باستان‌شناسی در ایران» چند پرسش در باب تاریخ و ادب ایران و پاسخ‌هایی از عبدالحسین زرین کوب - عباس زریاب - مهرداد بهار - شفیعی کدکنی. ضمناً حاوی بخش‌هایی است در زمینه - سینما - تئاتر - نقد و معرفی کتاب «ادبیات امروز ملل» - عکاسی و کاریکاتور و...
توفیق «ناصر نیر محمدی» و همکاران مجله را در ادامه راهی که در پیش گرفته‌اند آرزوی کنیم.

۱- ادبیات معاصر

«ارتباط قصه‌های حماسی ایران و ادبیات توده‌ای روس» از و. مینورسکی ترجمه «ایرج علی آبادی» نخستین مطلب این شماره است.

در این مقاله که از کتاب «ایرانیکا» شامل مقالات تحقیقی مربوط به مطالعات ایرانی، ترجمه شده است به تأثیرات و نفوذ حماسه های ایرانی و بالاخص شاهنامه در ادبیات توده ای روس اشاره شده است.

در بخش «نگاهی به ادبیات امروز ملل» ادبیات امریکای لاتین مورد بحث قرار گرفته است.

اشعاری از «خورخه لوئیس بورخس» «میکوئل آرتچه» «گابریل میترال»

«لوی استروس» مقدمه کتابی است به همین نام که به تازگی از طرف انتشارات خوارزمی به ترجمه حمید عنایت انتشار یافته است.

قسمت دوم «سیاست هنر و سیاست شعر» از خسرو گل سرخی و اشعاری از محمود کیانوش - کیومرث منشی زاده - سیروس نیرو - اسمعیل شاهرودی - فرهاد شیبانی.

«نگین» شماره ۷۶ - شهریور ماه ۵۰

۲- داستان و نمایشنامه

«ما مردم» از عزیز نسین - ترجمه ثمین باغچه بان.

«نگین» - شماره ۷۶ - شهریور ماه ۵۰

۳- تئاتر و سینما

«ارزیابی اجمالی سینمای جوان ایران» از حسن تهرانی.

این مقاله نگاهی سریع است به شانزده فیلم از سینمای جوان ایران. خلاصه ای از نظرات نویسنده را می آوریم:

«به همت فرخ غفاری، کانون فیلم راه می افتد که مرکزی بود و هست در نمایش فیلم های نام آور تاریخ سینمای جهان ..

تلاش های این گروه که به هر صورتی سعی می کردند سینمای خوب را به مردم بشناسانند در تغییر های بعدی تأثیر فراوان داشته است. در زمینه فیلم سازی، رکورد دار

این گروه فرخ غفاری است با دو فیلم خوب «جنوب شهر» و «شب قوزی» و یک فیلم متوسط «عروس کدومه» از این میان «شب قوزی» می تواند با تغییراتی در تدوین، فیلم موفق باشد.

«فیلم سیاوش در تخت جمشید» ساخته فریدون رهنما بحث فراوانی برانگیخت و مخالفان و طرفدارانی سر سخت یافت. هوشنگ کاووسی هم به فاصله ای بعید از هم، دو فیلم ساخت که هیچکدام نتوانستند امتیازی به سینمای فارسی ببخشند.

«قیصر» جلوه خوب «بهر و زو ثوقی» بود. اوزندگی کاملی را بر پرده نمایش

می‌داد، بازی نمی‌کرد «به‌جز صحنه شعارهای اجتماعی».

آنچه قیصر را محبوب تماشاگر ساخت به گمان قوی آن چیزهایی نبود که قبلاً هم نظیرش را دیده بود، از قبیل: کلاه مخملی، چاقو و ناصر ملک مطیعی و... بلکه سادگی قیصر بود و گیرائی این سادگی...

«گاو» ساخته مهرجوئی. فیلمی است که خوب پرداخت شده ولی اثری در تماشاگر «خارج از حد قصه‌اش» باقی نمی‌گذارد.

«حسن کچل» اولین فیلم حاتمی. حاتمی در این فیلم در حد سناریست موفق و در حد «کارگردان» ناموفق و ضعیف بود.

«طلوع» ناموفق توخالی به نظر می‌آمد - علل ضعف این فیلم را باید در عدم آگاهی نویسنده قصه از اوضاع اجتماعی ایران و نیز میزانشن ناپخته دانست.

فیلم «رقاصه» ساخته شاپور قریب از پرداختی خوب برخوردار بود و فیلم برداری خوب ایرج صادقپور هم در توفیق این فیلم سهم قابل توجهی داشت.

«آقای هالو» سومین فیلم مهرجوئی: عیبی را که از آن درمورد گاو سخن رفت بیشتر نمایان ساخت و این به علت ضعف «سناریو» فیلم هم بود.

«طوقی» کار دوم حاتمی به عنوان نویسنده و کارگردان - هم‌چنان حکایت از شعور و دانایی او به عنوان یک نویسنده و سینماگر و نیز بی‌دقتی فراوان و کم-

کاریش در همین مورد می‌کرد.

«آرایش در حضور دیگران» ساخته ناصر تقوایی. در سناریو و کارگردانی فیلمی موفق است و از بازی شگفت‌ثریای قاسمی و بازی‌های خوب مشکین و لیلا بهاران برخوردار است.

«رضاموت‌سوری» به دلایل مختلف فیلم ناموفق بود. مهم‌تر از همه این که آنچه ما را شیفته «قیصر» می‌ساخت در اینجا از بین رفته بود. مستی این فیلم ناشی از سناریوی آن بود چون برای بیان قصه مردی این چنین، راه‌های متعددی وجود داشت که نویسنده سناریو دورترین آن‌ها و پرپیچ و خم‌ترینش را برگزیده بود.

«پنج‌جره» فیلمی است که با دقت ساخته شده و از لحاظ تداوم سینمایی و استحکام ساختمانی درست و قابل پذیرش است ولی فاقد نظر گاهی است که در اصل قصه وجود دارد. جلال مقدم در این فیلم نمایشگر شناخت خوب خود از سینما بود.

«شب اعدام» داود ملاپور، متأسفانه مجموعه بی سلیقه‌ای است، از انتخاب قصه گرفته، تا بازی‌ها، روش تدوین - رنگ‌ها و غیره...

در اینجا نویسنده به سلسله منقرض نشدنی فیلم‌های جاهلی از قیصر به بعد اشاره می‌کند و در این مورد چنین می‌نویسد:

«بدون شك تعداد کلاه مخملی‌های مصرف شده آنچنان است که اگر مؤسسه

«گالوپ» بسرش بزند و شروع کند به تهیه آمار در این مورد، حتماً به مسائل جالبی برخورد خواهد خورد... در مورد سینمای جوان ایران، صرف نظر از سلسله منقرض نشدنی فیلم‌های جاهلی و کلاه مخملی، به بیماری دیگری نیز می‌توان اشاره کرد و آن تب «فیلم‌ساختن» است که هنوز ادامه دارد، درست مثل تب فوتبال بعد از جام ملت‌های آسیائی. اغلب نویسندگان - شعرا، نقاشان... بدشان نمی‌آید سری به عالم فیلمسازی بزنند...»

نویسنده پس از شرحی کوتاه درباره فیلم‌های «درشکه‌چی»، «فریاد» و «سه‌قاب» و «کاکو» در پایان مقاله چنین می‌نویسد: «آنچه این سینما را تهدید می‌کند پیری زودرس آنست و اینکه در این «جهش کوتاه» بماند و حرکتی بسوی بهتر شدن نکند. مسلم است که تازه‌واردان باید در این راه تلاش و کوشش کنند و بخصوص، در اسارت بندهای قدیمی با روکش‌های تازه نمانند...»

جمشید ارجمند زیر عنوان «درشکه‌چی» شرحی نوشته است درباره این فیلم. نویسنده در آغاز به این مطلب اشاره می‌کند که آنچه در اولین نگاه از فیلم «درشکه‌چی» استنباط می‌شود سهولت آنست، چه در ساختمان سینمایی و چه در محتوای آن، موضوع مایه و انتخاب فضا و مکان...

تعیین کننده سهولت و روانی فیلم «درشکه‌چی» اولاً انتخاب موضوع آشنا برای مردم است ثانیاً بیان این موضوع باطنزی قوی ثالثاً انتخاب فرم ساده و روان سینمایی.

آنگاه نویسنده به شرحی کوتاه درباره هر یک از این عوامل می‌پردازد و در پایان مقاله چنین نتیجه می‌گیرد: «فرم سینمایی فیلم نیز - هماهنگ با این موضوع ساده بدون هیچ تکلف و ابهام و به روانی و سادگی فوق‌العاده ساخته شده است. درشکه‌چی با این امتیاز فیلمی است خوب و سالم و پیشرو، و مهمتر از همه مفهوم برای توده مردم، «نگاهی به فیلم‌های آنتونیونی» شرحی است درباره فیلم‌های آنتونیونی به همراه مختصری از داستان فیلم و بررسی کوتاهی است از اندیشه و برداشت آنتونیونی «شرحی درباره نمایشنامه «سندلی را کنار پنجره بگذاریم و...» نویسنده و کارگردان عباس نعلبندیان - نقد و بررسی از ناطقی.

«فرهنگ و زندگی» - شماره ششم شهریور ۵۰

«چهره سینمای ملی برزیل» از آنتونیو داس مورتس.

در باب فیلم «داش آکل» کیمیائی سه مقاله در این شماره آمده است.

اولین مقاله از فریدون معزی مقدم است. نویسنده در پایان مقاله چنین نتیجه گرفته است.

«این داش آکل هدایت نیست. اما

برای مسعود کیمیائی فیلمی است فوق-العاده و نسبت به آخرین فیلمش جهشی باجرات و موفق.

در مقاله بعدی که زیر عنوان «پست و فراز يك اثر سینمایی» چاپ شده، پیراسته گورنگ در باب این فیلم چنین اظهار عقیده می‌کند:

«کیمیائی سینماگر باهوشی است. دربرگردان يك قصه به فیلم موفق بوده، اورا و علائق و تم مورد پسندش را در سینما پیدا کرده و روی آن جلومی‌رود.» و در باره اینکه این داش‌آکل هدایت نیست بلکه داش‌آکل کیمیائی است چنین می‌نویسد.

«اقتباس ادبی باید منتهی به سینمای تصویری کامل گردد و فیلمساز نمی‌تواند فقط يك عکاس ساده و شیفته سطور کتاب باشد بلکه زیر بنا را از نویسنده‌اش می‌گیرد و کار پرداخت روپنا دیگر با خودش است. بهتر بگویم ریشه‌اش را می‌تواند از ادبیات بگیرد. ولی رشد و ساق و برگش بدست فیلمساز و بحساب سینماست.»

اما سومین مقاله از جهانگیر هدایت است. که زیر عنوان «داستانی که ادامه دارد» شرحی نوشته است بر این فیلم. در آغاز اشاره می‌کند به این مطلب که: «قدر مسلم آنست که فیلم عاری از عیب و علت نیست. بسی عیب خداست.

منهم چون اینکاره نیستم واقعاً نمی‌دانم بالاخره این «لانگ شات» بجا بوده یا نه و این را می‌گذاریم برای اهل فن ...

و بالاخره در پایان مقاله چنین می‌نویسد:

«متجاوز از نود درصدم و طنان ما که این فیلم را دیدند پسندیدند معرفت و لوطیگری داش‌آکل، بی‌معرفتی و نالوطی‌گری کاکا رستم و عشق نامتجانس داش و آن دختر شیرازی آنها را متأثر کرد و درحالی‌که ملودی «دختر شیرازی» را زمزمه می‌کردند سینما را ترك کردند. این تماشاگران «داش‌آکل» را دوست داشتند. مثل اهل شیراز، اینها از بدعه‌دی ایام متأثر بودند و صادق هدایت هم اینها را توی داستان در يك جمله خلاصه کرده است... «مرجان... مرجان عشق تو مرا کشت.»

شرحی در باب نمایشنامه OLDTIMES آخرین اثر هارولد پینتر از مجید روشنگر.

چشم‌براه «رشیدی» در فرار از تله‌ی سینما و بازگشت به تئاتر و ... گزارش ماه‌که شرحی است در باره فعالیت‌های سینمایی و هم‌چنین فیلم‌های سینمای آزاد از فرید نوین.

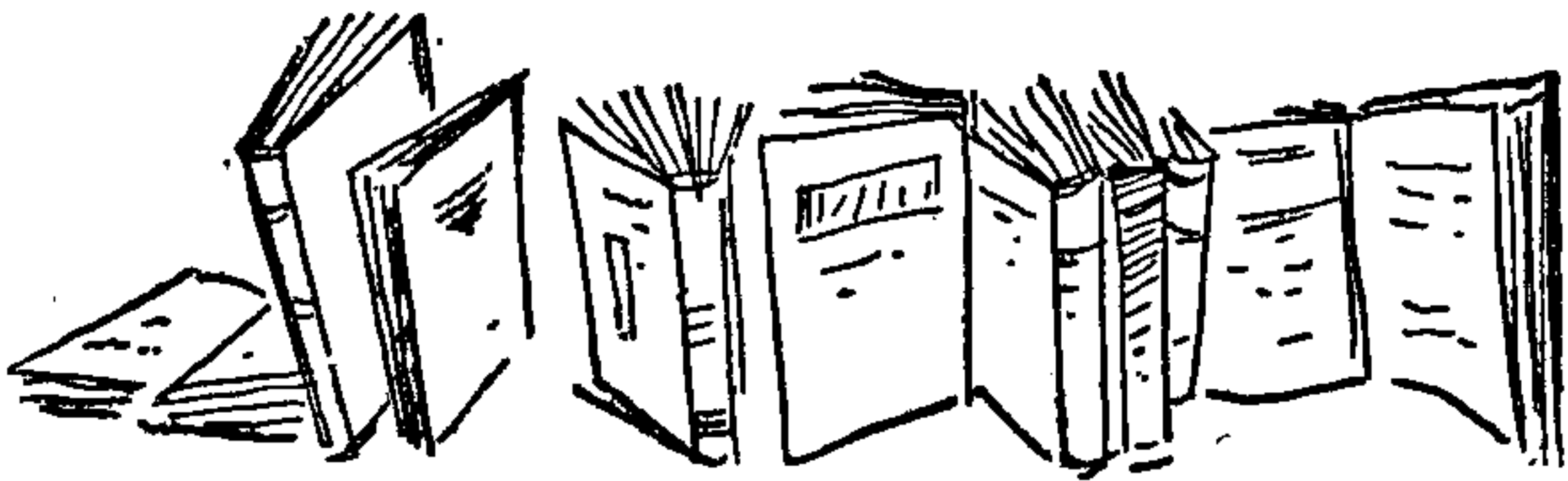
«نگین» - شماره ۷۶ - شهریور ماه ۵۰

۴- زبان و زبان شناسی

- «تحول تلفظ فارسی در دوره اسلامی» از جلال متینی.
- «زبان داستان در آثار صادق هدایت» از حمید زرین کوب بررسی کوتاهی است درباره «زبان داستان‌های صادق هدایت» نویسنده مطالب خود را به این ترتیب تقسیم بندی کرده است .
- ۱- زبان توصیف ۲- زبان افراد و اشخاص داستان ۳- زبان گفتگو با خود.
- «امثال قدیم فارسی» از ابوالقاسم حبیب الهی «خویتودات یا خویتوکدس» از رحیم عقیقی.
- «مجله دانشکده ادبیات مشهد- شماره ۲۶»
- «سادگی و روانی زبان فارسی» از علیرضا امیرمعز «تحول فعلهای شبه معین از زمان پهلوی تا کنون» از فرشیدورد، «برخی از لغت‌های فارسی در عربی» از محمد پروین گنابادی.
- «وحید- شماره ۶۵- شهریور ماه ۵۰»

۵- انعقاد و معرفی کتاب

- «عرفان و منطق» برتراند راسل. ترجمه نجف دریابندری نقد و بررسی از داریوش آشوری .
- «فیلسوف ری» تألیف مهدی محقق. نقد و بررسی از رضا داوری «صخره‌های سکوت- شعرهای اورنگ خضرائی» نقد و بررسی از محمد حقوقی .
- «عقاید يك دلقك» از هاینریش بل ترجمه شریف لنکرانی و معرفی کتاب های نوجوانان ...
- «فرهنگ و زندگی»- شماره ۶۵- شهریور ۵۰
- «حیات و طبیعت و منشاء آن» ترجمه هاشم بنی طرفی معرفی از بصیر نصیبی.
- «نگین- شماره ۷۶- شهریور ۵۰»
- محمود نفیسی
- نوشته استاندال ترجمه اردشیر نیکپور



پشت شیشه کتابفروشی

چهره‌های سیمون ماسار

(اثر برتولت برشت)

ترجمه عبدالرحمن صدریه ،
نمایشنامه در چهار پرده - ۱۰۲ صفحه -
بها ۴۰ ریال انتشارات آگاه - مرکز
پخش انتشارات پیام.

کاوشهای علمی

(در رجال و اسانید روایات اهل سنت)

نگارش و ترجمه حسن غفاری ۳۳۴
صفحه - قیمت ۲۰۰ ریال - ناشر مؤسسه
انتشارات فراهانی.

نگین سخن - شامل آثار منظوم
ادبیات پارسی - جلد اول - تألیف
عبدالرفیع حقیقت (رفیع) ۵۱۵ صفحه -
قیمت ۲۵۰ ریال - ناشر شرکت سهامی
چاپ و انتشارات کتب ایران.

تبارت فرنگی (نمایشنامه)

اثر سیرویس ابراهیمزاده - ۵۹
صفحه بها چهار تومان از انتشارات
گروه آزاد نمایش.

تبارت فرنگی در دیماه ۱۳۴۶

در سالن نمایش انجمن ایران و آمریکا
و بکارگردانی نویسنده بروی صحنه
آمده است.

کلید

دفتر شعر شهین خانانه - ۱۲۵
صفحه - بها ۸۰ ریال - ناشر سازمان
انتشارات بامداد.

روزهای آفتابی عنوان شعری از این
دفتر است.

در این غروب دلپذیر،

که چشم من،

بکلبه‌های ساحلی،

و شاخه‌های میخک سپید،

- خیره مانده است،

تو در نگاه من نشسته‌ای

و من در اضطراب این غروب

دوباره فکر میکنم

به چشمهای تو

و روزهای آفتابیم.

عود ارواح یا ارتباط با ارواح

بقلم ناصر مکارم - قطع جیبی - ۱۸۸

صفحه - قیمت ۳۵ ریال - ناشر مؤسسه مطبوعاتی فراهانی.

پیشگفتار این کتاب چنین آغاز می‌شود:

«هیچ چیز برای انسان جالبتر از این نیست که بتواند با عالمی غیر از این جهانی که در آن زندگی می‌کند ارتباط پیدا کند.»

مخصوصاً اگر آن عالم بتواند سدی را که میان انسان و زمانهای گذشته و دوستان پیشین، و پدران و مادران و نیاکان است، بردارد، و از آن بالاتر او را در جریان حوادث آینده نیز قرار دهد.

ستارگان سیاه

اثر سعید نفیسی - چاپ سوم - ۲۹۰ صفحه - بها ۱۵۵ ریال ناشر مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

در قسمتی از مقدمه این اثر که بسال ۱۳۱۶ نگارش یافته میخوانیم:

«این داستانها برای کسانی است که با ادبیات جدید اروپا انس دارند و معتقدند که این سبک نیز در زبان فارسی باید پدید آید و این مجموعه یادگار قدمی است که از بیست و یک سال پیش در این راه برداشته‌ام و خوشبختانه آن همه مقتضیات زندگی ادبی من نتوانسته است مرا از دنبال کردن این مقصود بازدارد.»

مناقب

اثر اوحداالدین حامد بن ابی‌الفخر کرمانی - با تصحیح و حواشی بدیع الزمان فروزانفر ۳۱۶ صفحه - بها ۲۸ تومان - ناشر بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

مقامات اوحداالدین کتابی است در ذکر احوال و کرامات اوحداالدین حامد بن ابی‌الفخر کرمانی از آغاز کار و طالب علمی و سیروسلوک او تا وصول به درجه کمال و رسیدن به درجه ارشاد و روابط وی با هم عصرانش از مشایخ و پیران صوفیه و علماء و ملوک و دوتن از خلفای بنی‌عباس.

نثر کتاب هم جایز اهمیت و شامل فواید بسیار لغوی و دستوری است، این کتاب که یکی از متون قرن هفتم است برای پژوهشگران مسلک تصوف و عرفان یکی از منابع مهم و با ارزش به‌شمار می‌رود.

سفید لعنتی (چاپ دوم)
گناه سیاهان چیست؟ اثر دیوید لیتون ترجمه فرشته هاشمی ۲۵۳ صفحه بها ۱۴۵ ریال ناشر مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

کلبه‌ای آنسوی رودخانه
داستان بلند بقطع جیبی نوشته منوچهر مطیعی بها ۵۰ ریال - ناشر بنگاه معرفت.
این داستان بار اول در مجله زن‌روز چاپ شده است.

روپاه غمگین

کتابهای کوچک برای کوچولوها - در ۲۲ صفحه با تصاویر قیمت ۱۰ ریال ناشر سازمان انتشارات بامداد.

فیروها در طبیعت

نوشته: گریگور یف و میاکیشف.

ترجمه مهندس غلامرضا جلالی نائینی -
از انتشارات آکادمی علوم شوروی -
۳۸۰ صفحه بها ۱۲۰ ریال ناشر انتشارات
رز.

مصاحبه دیدرو - دالامبر

ترجمه ابوالحسن کیهانی - ۱۲۰ صفحه
ناشر انتشارات مهر - قیمت ؟
«امروز احتمال و تصادف علمدار
دانش ما است منظور از احتمال، آن
احتمال عامه نیست که دنیا به تصادف اداره
میشود بلکه به قول «کانت» جهان قسمی
می گردد که ما بصورت تصادف بهتر
میتوانیم قواعد مربوط را توجیه کنیم .
بنابراین نظریه ماشینی قرن ۱۸ و
۱۹ که دیدرو از متفکرین بزرگ آن بشمار
میرود از بین رفت قانون علیت نیز
رهسپار دیار فنا شد جبر و اختیار که
اینقدر وقت بزرگان ما را گرفته بود
چیزی جز ملعبه الفاظ نبود دنیائی پیدا
شد که فقط با عصای احتمال و تصادف
میتوان در درون آن کوره راهی پیدا کرد،
این مختصر بیان و تفکر دیدرو در این
کتاب است.»

قصه‌هایی از آن سوی مرزها (جلد دوم)

گردآورده : ویکتور واژدایف -
ترجمه: مهین رادپور - زیر نظر: فریدون
بدره‌ای، ۳۰۱ صفحه بها ۱۲ تومان -
ناشر کتابهای طلایی وابسته به مؤسسه
انتشارات امیرکبیر.

در این کتاب ۳۸ داستان برای
بچه‌ها چاپ شده است.

چنگیز خان (چاپ دوم)
اثر و - یان - ترجمه شاهین سرکیسیان -
قطع جیبی ۱۶۶ صفحه - بها ۳۰ ریال -
خانم کارمند

مجموعه داستان - نوشته محمدحسین
عباسپور - قطع جیبی ۲۸۴ صفحه بها
۳۰ ریال ناشر مؤسسه مطبوعاتی عطائی -
ماجرای نیمه شب (نمایشنامه)
اثر شون اوکیسی - ترجمه م. امین
مؤید ۴۸ صفحه - بها ۱۵ ریال - ناشر
انتشارات رز.

فردوسی پاکزاد - تألیف عباس
شوقی - ۴۱۵ صفحه - بها ۲۰۰ ریال
ناشر مؤسسه مطبوعاتی عطائی -

تاریخ خره شهر

نگارش : محمد یوسفی - ۴۲۴
صفحه - بها ؟
مراکز فروش انتشارات نیل - انتشارات
ابوریحان.

باباطاهر

از روی نسخه تصحیح شده وحید
دستگردی - ۸۰ صفحه - با تصاویر
قیمت ؟ - ناشر مؤسسه چاپ و انتشارات
امیرکبیر.

راهنمای الکتریسته - در کاربرد
شهری و روستائی - نوشته: ف - ب -
رایت ترجمه سیدحسن سبزواری - ۴۴۱
صفحه - ناشر بنگاه مطبوعاتی صفی‌علیشاه

«نظر به امکان کاربرد وسیع انرژی
الکتریکی در حال و آینده و در شهر و ده
بسیار عاقلانه است که مصرف کنندگان
آن با اهمیت این انرژی آشنا باشند و
بهترین شیوه به کاربردن آن را بیاموزند.
این کتاب به همین منظور نوشته شده است.»

احمد سمیعی



شرکت سهامی بیمه ملی
خیابان شاهرضا - نبش ویلا
تلفن ۵۱ تا ۸۲۹۷۵۴ و ۸۲۹۷۵۶

تهران

همه نوع بیمه

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

شرکت سهامی بیمه ملی تهران

تلفنخانه اداره مرکزی: ۸۲۹۷۵۱ تا ۸۲۹۷۵۴ و ۸۲۹۷۵۶

خسارت اتومبیل ۸۲۹۷۵۷ خسارت باربری ۸۲۹۷۵۸ مدیر فنی: ۸۲۹۷۵۵

نشانی نمایندگان

تلفن ۲۳۸۷۰-۲۳۷۹۳	تهران	آقای حسن کلباسی :
تلفن ۸۲۲۰۸۴ و ۵۰۶	تهران	دفتر بیمه پرویزی
تلفن ۳۱۴۹۴۵-۳۱۴۲۶۹	تهران	آقای شادی :
تلفن ۸۲۹۷۷۷	تهران	آقای شاهکدیان :
۲۱۷۶-۲۱۹۷	آبادان	دفتر بیمه ذوالقدر :
۳۵۱۰	شیراز	دفتر بیمه ادیبی :
۳۹۳۲۵۸	تهران	دفتر بیمه مولر :
تلفن ۸۲۳۲۷۷ و ۸	تهران	آقای هانری شمعون :
تلفن ۸۲۵۲۸۹	تهران	آقای علی اصغر نوری :
تلفن ۸۲۲۵۰۷	تهران	آقای رستم خردی :

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: سیصد ریال

اشتراک سالانه در خارج ایران: چهارصد و پنجاه ریال (شش دلار یا بیست و پنج مارک)

حق اشتراک خاص دانشجویان (با ارائه کارت دانشجویی) دویست و پنجاه ریال

اشتراک خاص یاران سخن (با کاغذ افسست و جلد گلاس) هزار و پانصد ریال

وجوه اشتراک باید مستقیماً به عنوان مجله سخن بوسیله چاکت

بیمه یا برات پستی به نشانی دفتر مجله فرستاده شود

یا به حساب شماره ۶۲۶۲۶ بانک ملی ایران شعبه مرکزی منظور گردد

و رسید آن به دفتر مجله سخن ارسال شود

صاحب امتیاز: دکتر پرویز خانلری

دبیران

منوچهر بزرگمهر - سروش حبیبی - پرویز خانلری - رضا سیدحسینی -

قاسم صنعوی - هوشنگ طاهری - نادر نادرپور

طبع و نقل مندرجات و مقالات این مجله بی اجازه ممنوع است

مقاله‌های رسیده به نویسندگان آنها مسترد نمی‌شود

از این شماره پنج هزار نسخه روی کاغذ معمولی و یکصد نسخه روی کاغذ

افست صد گرمی چاپ شد

SOKHAN

Revue Mensuelle de Littérature

et l'Art Contemporains

TEHERAN [IRAN]

Abonnement à l'étranger: U. S. \$. 6.00 ou 25 DM

چاپ خواجه

لاله زار، کوچه خندان، تلفن ۳۱۴۸۸۷

فهرست ۱ « ۲ »

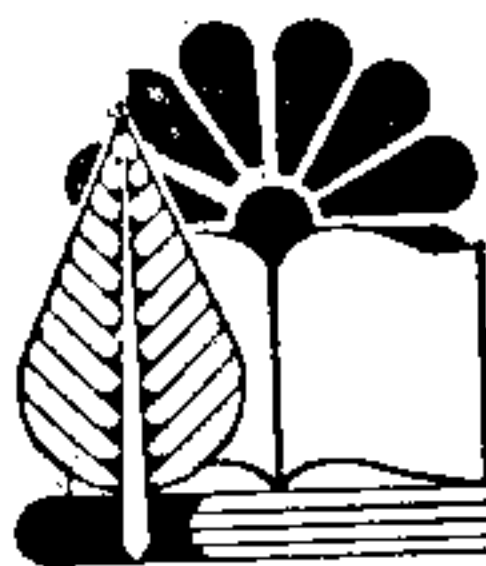
کتابشناسی ایران

فهرستی از مقالات کتابهایی که به زبانهای اروپائی درباره ایران چاپ شده است

تألیف

دکتر ماهیار نوآبی

جلد دوم



انتشارات بنیاد فرهنگ ایران

« ۱۰۶ »

مرکز پخش: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، خیابان وصال شیرازی، نمره ۱۰۲
تلفن ۴۳۳۲۶