دورهٔ
بیست وسوم

سخن

مجلهٔ ادبیات ودانش وهنر امروز

دراین شماره :

داستان رستم وسهراب	از	پرویز ناتل خانلری
زبان فصیح وگویشهای محلی	از	یونس جعفری
روایتی دیگر از داستان سیاوش	از	محمدجعفر محجوب
چند ویژگی در بوف کور	از	تورج رهنما
بررسی منابع تاریخی دورهٔ مغول	ترجمهٔ	اسماعیل دولتشاهی
سینمای امریکای لاتین	ترجمهٔ	هوشنگ طاهری
فصلی از یك کتاب	ترجمهٔ	پرویز تأییدی
بحثی از دستور زبان فارسی	از	احمد شفایی
پری آینه	از	جمال میرصادقی
پایان	از	هوشنگ پیرنظار
نامه‌ای به‌سخن	از	مجتبی مینوی- مسعود رجب‌نیا

به‌همراه اشعاری از : سیمین بهبهانی- نوذر پرنگ- منصور اوجی
تورج رهنما- ولی‌الله درودیان - احمدکسیلا

و ....گزارشهای ماه

شمارهٔ ۵

فروردین ماه ۱۳۵۳

۴۰ ریال

سخن

مجلهٔ ادبیات ودانش وهنر امروز

دراین شماره :

داستان رستم وسهراب	از	پرویز ناتل خانلری
زبان فصیح وگویشهای محلی	از	یونس جعفری
روایتی دیگر از داستان سیاوش	از	محمدجعفر محجوب
چند ویژگی در بوف کور	از	تورج رهنما
بررسی منابع تاریخی دورهٔ مغول	ترجمهٔ	اسماعیل دولتشاهی
سینمای امریکای لاتین	ترجمهٔ	هوشنگ طاهری
فصلی از یك کتاب	ترجمهٔ	پرویز تأییدی
بحثی از دستور زبان فارسی	از	احمد شفایی
پری آینه	از	جمال میرصادقی
پایان	از	هوشنگ پیرنظر
نامه‌ای به‌سخن	از	مجتبی مینوی- مسعود رجب‌نیا

به‌همراه اشعاری از : سیمین بهبهانی- نوذر پرنگ- منصور اوجی
تورج رهنما- ولی‌الله درودیان - احمدکسیلا

و ....گزارشهای ماه

فروردین ماه ۱۳۵۳ **۴۰ ریال**

فهرست

عنوان	از	صفحه
داستان رستم و سهراب	پرویز ناتل خانلری	۴۵۵
شعر معاصران	سیمین بهبهانی ـ نوذر پرنگ ـ منصور اوجی	۴۶۲
شعر جوانتران	تورج رهنما ـ ولی‌الله درودیان ـ احمد کسیلا	۴۶۶
زبانها وگویشها	یونس جعفری	۴۷۱
روایتی دیگر ازداستان سیاوش	محمد جعفر محجوب	۴۷۶
چند ویژگی در بوف کور	تورج رهنما	۴۹۲
بررسی منابع تاریخ مغول	ترجمهٔ: اسماعیل دولتشاهی	۵۰۷
سینمای امریکای لاتین	ترجمهٔ: هوشنگ طاهری	۵۱۳
فصلی ازیک کتاب	ترجمهٔ: پرویز تأییدی	۵۲۳
جملات مرکب وابسته	احمد شفایی	۵۲۹
پری آینه	جمال میرصادقی	۵۳۶
پایان	هوشنگ پیرنظر	۵۴۱

سخن وخوانندگان
۵۴۸ — ۵۴۶

درجهان دانش وهنر
۵۵۳ — ۵۴۹

نقد و بررسی
۵۵۶ — ۵۵۴

نگاهی به مجلات
۵۶۵ — ۵۵۷

پشت‌شیشه‌کتابفروشی
۵۶۷ — ۵۶۶

www.KetabFarsi.com

سخن

فروردین ماه ۱۳۵۳ دورهٔ بیست و سوم شمارهٔ پنجم

داستان رستم و سهراب

-۳-

بیت ۴۲۴: ازآشفتن شاه وپیکار اوی بدیدم به درگاه بر گفتگوی

گودرز برای بازگرداندن رستم رفته است و به او می‌گوید که کاووس «ازآن سخن‌ها پشیمان شدست» رستم هنوز خشمگین است و درعزم خود باقی است. گودرز تدبیری می‌کند ومی‌گوید که برآشفتن شاه ورنجش تو امرمهمی نیست وکسی ازآن سخنی نمی‌گوید. مهم سهراب یل است وگفتگو از اینکه «تو از او ترسیده‌ای»؛ وبه‌هم می‌گویند: « چو رستم همی زو بترسد به‌جنگ‌ـ مرا و ترا نیست جای درنگ». این تدبیر مؤثر می‌شود و نسبت «بیم» به رستم برمی‌خورد :

بدو گفت اگر بیم دارد دلم نخواهم که باشد زتن بگسلم

بنابراین به حکم فحوای مطلب البته دربیت ۴۲۴ بایـدکلمهٔ «ندیدم»

به‌جای «بدیدم» ثبت شود، چنانکه دریکی ازنسخه‌هـای اساس نیز چنین بوده است.

بیت ۴۳۳: وزین ناسگالیده بدخواه نو دلم گشت تاریك چون ماه نو

تشبیه تـاریکی یا تاریکی دل به ماه نو هیچ مأنـوس و مناسب به‌نظر نمی‌رسد. باز اگر «شب ماه نو» بود وجهی داشت. گمان می‌کنم ضبط دونسخه دیگر که «باریك» است ونسخهٔ سوم که بی‌نقطه است باید مرجح شمرده شود. «باریکی دل» معادل ومترادف با «تنگی دل» و«تنگدلی» است کـه از قدیم تا امروز متداول است و باریکی با شکل «ماه نو» هم تناسب دارد.

بیت ۶۲۲: اگر من شوم کشته بردست او نگردد سیه‌روز چون آب جو

آب جو را برای سیاهی مثال آوردن به نظر مـن وجهی ندارد. نسخه بدلها هم که در صفحه ۱۶۸ ثبت شده هیچ یك مشکل را حل نمی‌کند: چون آب‌رو؟ سیه‌آب درتیره‌جوی؟ سیه‌روز چون‌آب جوی؟

اگربه‌تصحیح قیاسی بتوان دست‌زدگمان می‌کنم که چنین باشد: «نگردد سیه‌روز و خون‌آب‌جو» یعنی خون مانند آب جو روان وبی‌ارزش نخواهدشد. دراین باب ناچار باید به نسخه‌های دیگرهم مراجعه‌کرد.

بیت ۶۵۴: گهی جنگ بودگهی ساز بزم ندیدم ز کاووس جز رنج رزم

در مصراع اول پس ازکلمهٔ «بود» واو عطف لازم است و ظاهـراً غلط چاپی است.

بیت ۶۵۹: همی بست برباره رهام تنگ به‌برگستوان برزده طوس چنگ

همین‌وجه که درمتن آمده درست‌است ونسخه بدلها«همی‌بست برکرزه..» بی‌معنی است. «تنگ» اصطلاحی‌است به‌معنی نواری‌که برای محکم‌نگهداشتن زین به شکم اسب می‌بندند واین کلمه هنوز درست به‌همین‌معنی متداول است. درکتاب «سمك عیار» هم هرجا که پهلوانی عازم میدان جنگ است نخست برای احتیاط پیاده می‌شود و «زیرتنگ» و «زبرتنگ» را استوار می‌کند.

بیت ۶۷۱: به بالابلندی و باکتف ویال ستم یافت بالت به بسیار سال

درمصراع دوم کلمهٔ «بال» را می‌توان مجازاً به‌معنی آرنج و بازودانست. اما شایدکلمهٔ «یال» که در مصراع اول‌آمده و مطابق ضبط دونسخهٔ دیگـر نیز هست مناسب‌تر باشد.

بیت ۶۸۱: چنین داد پاسخ که رستم نی‌ام هم از تخمهٔ سام و نیرم نی‌ام

درچهارنسخه «سام نیرم» بوده است بی واو عطف میان دو اسم ؛ و این درنظر من درست‌تر است زیراکه درشاهنامه از نیرم یا نریمان ذکری نیست و همه‌جا تنها به‌اعتبار پدری سام است که نام او به‌میان مـی‌آید. ازجمله در نامهٔ زال به پدرش سام :

وزو باد برسام نیرم درود خداوند شمشیر وکوپال وخود

بیت ۷۲۶: میان سپه دید سهراب را زمی لعل کرده به خون‌آب را

دربارهٔ این بیت توضیح داده‌اندکـه « باید تصور کرد در میدان جنگ نهری یا دریاچه‌ای یا استخری هم بوده است ... یا مصراع‌را فقط برضرورت قافیه حمل بایدکرد» به‌گمان من نه وجود نهر و استخر در میدان جنگ موردی دارد ونه ضرورت قافیه را آن هم درمثنوی مـی‌توان عذرخواه دانست . درهر دوحال هم عبارت نادرست است. مفعول «لعل کردن» چیست ؟ زمی (زمین) یا آب؟ نظر من این است که ضبط سه‌نسخهٔ دیگر درست است، یعنی «زمین ... به خوناب را» وخوناب اینجا معادل «خون» است، یعنی «مایع خون» ومفعول کلمهٔ «زمین» است. یا شاید مراد از «خوناب» ممزوجی ازخون وخوی (عرق) پهلوانان درجنگ باشد.

بیت ۷۴۸: از ایرانیان من بسی کشته‌ام زمین را به خون گل آغشته‌ام

توضیح داده‌اندکه «به‌خون‌گل» گلی (است) که ازآغشتن خاك به خون حاصل شده باشد. گمان نمی‌کنم که از اضافهٔ گل به‌خون در فارسی بتوان چنین معنی به‌دست آورد. اگر کلمه‌ای‌مرکب‌بود،مانندکاهگل، شاید این توجیه‌پذیرفتنی بود. اما وزن شعرباآن منافات دارد. ناچار باید صورت ضبط چهارنسخهٔ دیگر را قبول کرد. یعنی «خون وگل». والبته دراین‌حال مرادگلی است که ازآغشتن خون با زمین (خاك) حاصل شده است. شاید هم چنانکه درمورد پیش ذکرشد اشاره به‌گلی است که از ریختن عرق پهلوانان برزمین حاصل شده و با خون آغشته است .

بیت ۷۸۳: ازو خوردنی‌خواست‌رستم‌نخست پس‌آنگه زاندیشگان دل‌بشست

دربارهٔ مصراع دوم توضیح داده‌اند کـه « دل خود را از اندیشه فارغ ساخت». اما این معنی متناسب با مقام نیست که رستم دستورهای دقیقی دربارهٔ

پیشامدهای آینده به‌زواره‌می‌دهد. به‌گمان‌من‌مراداز کلمهٔ «اندیشگان» دراین‌مورد «تردید و دودلی» است‌یعنی‌اندیشه‌های‌متعددومختلف، ومعنی مصراع این است که «عزم جزم کرد، مصمم شد» ومانند اینها.

بیت ۸۲۰: به‌رستم بپرسید خندان دولب توگفتی‌که با او بهم بود شب

دربارهٔ «بپرسید» درست حدس زده‌اندکه معنی‌آن «احوال پرسی» است. معنی ومورد استعمال دوکلمهٔ «پرسیدن» = سؤال کردن: و «بپرسیدن» = تفقد و احوال پرسی ، درفارسی با هم فرق دارد. درکتاب «سمك عیار» دهها مثال می‌توان یافت‌که درآنها با صراحت و وضوح تام‌کلمهٔ «بپرسیدن» دراین معنی آمده وحتی یك‌بارهم‌کلمهٔ «پرسیدن» دراین مورد به‌کار نرفته است.ازآن‌جمله: «روزافزون را دید وسمك ، هردو را بپرسید» اما در این‌حال همیشه این فعل مفعول صریح دارد؛ یعنی «کسی‌را... بپرسید» نه «ازکسی...» یا «به‌کسی...». شعرحافظ (به‌سامانم نمی‌پرسی...) هم ازاین قبیل نیست. زیراکه درآن «به سامان» قید است نه متمم فعل. شایدآنچه درشاهنامه‌آمده وجه استعمال خاصی ازاین‌کلمه باشد. باید مثال‌های دیگری را در این کتاب و نوشته های همزمان آن جستجو کرد.

بیت ۸۵۰: دلیر جوان سر به‌گفتار پیر بداد و ببود ایـن سخن دلپذیر

توضیح داده‌اندکه : «سردادن تسلیم شدن وگفتهٔ کسی را قبول کـردن» واین درست است. اماگمان نمی‌کنم «ایهام به‌جان خـود را از دست دادن» درست باشد. «سر درآوردن» هم در زبان این دوران (یعنی قرن های چهارم و پنجم) به‌همین معنی پذیرفتن وتسلیم شدن‌است. چنانکه در سیاست‌نامه آنجا که سرداران می‌خواهند سبکتکین را به سلطنت بردارند می‌نویسد « سبکتکین سر درنمی‌آورد تا الزامش کردند»

بیت ۸۷۲: چنین گفت «کای رسته ازچنگ‌شیر جدا مانده از زخم شیر دلیر »
دگرباره اسبان‌بستند سخت به‌سربرهمی‌گشت بدخواه‌بخت

اگر بیت به این صورت باشد عبارت ناقص است . سهراب بـه رستم خطاب می‌کند اما چیزی نمی‌گوید . شاید با توجه به‌همین نکته بوده است‌که یکی از نسخه نویسان مصراع دوم را به صورت « چرا آمدی باز نزدم دلیر» درآورده تا این نقص عبارت را رفع‌کند؛ و دوناسخ دیگر یك بیت به‌دنبال‌آن

افزوده‌اند : « چرا آمدی باز پیشم بگوی ــ سوی راستی چون نتابی تو روی؟»
گمان می‌کنم کلمهٔ «مانده» درصورت اصلی «ماندی» بوده است. یعنی :

بدو گفت کای رسته ازچنگ شیر جدا مانــدی از زخم شیر دلیر!

بیت ۸۷۷: غمی بود، رستم بیازید چنگ گرفت آن برویال جنگی پلنگ

شاید توضیح این نکته کــه کلمهٔ «بود» دراینجا مانند بسیاری جاهای دیگر در ادبیات ایــن دوره به‌معنی «شدن ، گردیدن» است بــی‌فایده نباشد . دراین صورت علامت فارقه (ویــرگول) را بعد ازکلمهٔ رستم باید گذاشت . یعنی رستم غمی شد، به زبان امروزی « بی‌تاب شد ، حوصله‌اش سررفت » و «... بیازید چنگ». کلمهٔ «بود» به‌این معنی درشاهنامه نیز مکرر آمده است . ازآن جمله در بیت ۹۱۱ همین کتاب : ازین خویشتن کشتن اکنون چه سود ــ چنین رفت و این بودنی‌کار، بود. یعنی شدنی، شد.

بیت ۹۱۸: زلشکر برامد سراسر خروش زمانه یکایك برامد به جوش

وبیت ۹۲۷: که‌ایشان زبهرمرا جنگجوی یکایك به ایران نهادند روی

برای بیت اول توضیح داده‌اند کــه در شاهنامه کلمهٔ « یکایك» به معنی عاقبةالامر، سرانجام ، ونیز به‌معنی «یك به‌یك» به کار رفته است . و در معنی بیت ثانی «اینجا ظاهراً به‌معنی یك به‌یك...» به‌گمان من این کلمه درهردومورد به‌معنی «ناگهان، بی‌تأمل» استعمال شده است ، واین یکی از موارد استعمال این کلمه است که هنوز دراصطلاح بعضی از نقاط ایران جاری است ، وگاهی به‌صورت «یك‌دریك» درمعنی «بی‌مقدمه، ابتدا به‌ساکن» که معادل ناگهان است به‌کار می‌رود .

درموارد متعدد دیگرهم درشاهنامه این کلمه به‌همین معنی‌است. ازجمله :

یکایك ازو بخت برگشته شد به‌دست یکی بنده بر کشته‌شد

بیت ۹۶۶: بدوگفت خوی بد شهریار درختی است جنگی همیشه بیار

گویا در همهٔ نسخه‌های اصل مصراع دوم چنین بــوده زیراکه در نسخه بدلها نوشته‌اند : « در مب جنگی را تغییر داده و بدل به حنظل کرده‌اند» و در توضیحات آمده : « درهمهٔ نسخ معتبرچنین است... » این نکته قدم مهمی است برای تصحیح این بیت ، زیراکه باصورت « حنظل همیشه بیار » عبارت بسیار سست می‌شود. چه‌چیز همیشه بیار است؟ درخت یا حنظل ؟ یا درخت حنظل ؟

اما کلمهٔ «جنگی» هم رفع مشکل نمی‌کند وهمین نقص ترکیب عبارت را دارد. توضیح داده‌اند که « مراد از جنگی همان معنای معروف کلمه است که مبارز و جنگ‌طلب و اهل نزاع وتندخو باشد» بنابراین کلمهٔ « جنگی » صفت درخت می‌شود. اما «درخت جنگی» چگونه درختی است؟

گمان نزدیك به یقین من این است که این کلمه در اصل «جنگش» بوده است . یعنی : « درختی است جنگش همیشه بیار » و این حدس ازآنجا تأیید می‌شود که اولا صورت «جنگش» در رسم‌الخط فارسی زودتر قابل تبدیل به «حنظل» است. ثانیاً نظیر این تعبیر را درجاهای دیگر شاهنامه می‌توان یافت. ازجمله دراین ابیات:

که چندین بلاها بیاید کشید ز گیتی همه زهـر بایـد چشید
درختی‌است این برکشیده بلند که بارش‌همه زهر وبرگش‌گزند

ثالثاً درترجمهٔ عربی بنداری که‌مصحح فاضل نقل کرده‌اند به‌این صورت نقل‌شده که «اِنَّ خُلقَ الملك السّیی شجرةٌ مثمرة بالجفاءِ والخصومة» که درست معادل است با « ... درختی است جنگش همیشه بیار » درختی که همیشه میوه‌اش جنگ است . و اگر اصل چنان‌بود که ثبت شده است ترجمهٔ عربی‌اش چنین می‌شد : «شجر المخاصم دائم‌الاثمار» .

بیت ۹۷۲: بدرجست و برزد یکی سردباد بنالید و مژگان به هم بر نهاد

خبر ازمرگ سهراب است به‌رستم که به‌جستجوی توشدارو رفته است و گوینده می‌گوید :

که سهراب شد زین‌جهان فراخ همی از تو تابوت خواهد نه‌کاخ

کلمهٔ «بدرجست» یعنی « به‌سوی درجستن کرد» بکلی بیجاست. سهراب درمیدان افتاده و دم واپسین را برآورده وآنجا دری نیست که او به‌آن بجهد! البته عبارت باید به‌صورت «پدرُجست...» ثبت‌شود. یعنی درحال‌مرگ «پدررا خواست» ، «پدر را طلب کرد...» و نفس آخرین راکشید وچشم را بست و جانداد .

شاید هم این صورت کلمه غلط چاپی باشد. درهرحال تصحیح آن لازم است و خصوصاً باید روی کلمهٔ «جست» اعراب گذاشت تاخواننده از اشتباه

مصون بماند .

این بود نکته‌هائی که درمطالعهٔ نخستین قسمت ازمتن مصحح این کتاب عظیم که بنیاد شاهنامه به‌سرپرستی و همت دوست دانشمند آقای مجتبی مینوی تهیه و تدوین آن را برعهده گرفته است به‌خاطر گذشت وامیدوارم اگر لغزش وخطائی دراین یادداشتها دیده شود چه‌خودایشان وچه دانشمندان دیگر ازذکر و بحث آن خودداری نکنند .

اما درپایان یك نکته دیگر را نیز بایدگفت . به‌موجب آنچه دراین‌جزء شاهنامه ذکر شده یا آقای مینوی درمجالس و موارد دیگر بیان‌کرده‌اند ابیات بسیاری را دیگران به‌متن شاهنامه افزوده و الحاق کـرده‌اند . این نکته درست است والبته باید ابیات اصلی از الحاقی جداشود تاکار استاد طوس راآن‌چنان که خود او انجام داده است بتوان ارزیابی‌کرد . اما بیتهای الحاقی هم بکلی بی‌ارزش و غیرقابل اعتنا نیست ؛ بلکه از جهات دیگر برای مطالعه و تحقیق اهمیت بسیار دارد . این ملحقات یااضافات هریك درچه دوره وزمانی در متن شاهنامه واردشده؟ چه‌کسانی آنها را جعل‌کرده یا افزوده‌اند؟ چه تمایلاتی‌در ادوار مختلف وجود داشته‌که موجب ـ یا به‌قول امروزیها انگیزهٔ ـ این‌الحاقها بوده است ؟ و ازاین‌قبیل نکته‌های فراوان دیگر که‌ازمطالعهٔ این ابیات‌اضافی می‌توان دریافت .

بنابراین به‌گمان من‌ازهیچ بیت‌الحاقی ـ حتی دربی‌اعتبارترین نسخه‌ها ـ نباید چشم پوشید. همه را باید جمع‌کرد تا مایه و مبنای انواع پژوهش های ادبی ، تاریخی ، فرهنگی و جامعه شناسی ایران در ادوار متوالی و متمادی تاریخ این کشور قراربگیرد.

پرویز ناتل خانلری

درآرزوی آدم

جامی گناه خواهم، پیمانه‌ای تباهی
وانگاه توده‌ای خاك، آلوده با سیاهی
زان مایه‌ها بسازم، انگارِ شکل آدم
با دست‌های چوبی، با زلف‌های کاهی
کام و دهان‌گشاده ، دندانش اوفتاده
بر زشتیِ نهادش ، سیمای اوگواهی
از تاب تند شهوت ، هر پرده را دریده
روییده برجبینش، اندام شرمگاهی
چشمی به‌کیسهٔ زر، چشمی به‌عیش بستر
همچون شعاع سرخی، تابیده از دوراهی
تن در شبیه سازی، چون سوسمار رنگین
دل در دوگانه بازی، همتای مارماهی
سر برکشد، بروید، چون شاخه‌ای تناور
گوئی‌گرفته جسمش، خاصیّت‌گیاهی

وانگاه سویم آید، دست ستم گشاید
وزهیبتش برآرم، فریاد دادخواهی
وان غول آدمی نام ، رامم کند به دشنام
من خیره درنگاهش، با شرم و بی‌گناهی ؛
گویم به خود که دیدی، درآرزوی آدم
عمرت گذشت و اینك ، اینست آنچه خواهی

تهران ـ پائیز ۱۳۵۲
سیمین بهبهانی

قول و غزل

رندی که ره به خلوت سرّ کلام یافت
منشور تیغ را زسکوت نیام یافت

مفتیِ عاشقان جهانش حلال کرد
اشراق را، که شحنهٔ شهرش حرام یافت

پرسیدم از شهید تو احوال کار، گفت :
عظم رمیم، راحت روح عظام یافت

زخمی که درشب جگرم نعره می کشید
ازیمن تیغ حضرت او التیام یافت

آن نقد لعل فام که مقبول خاص بود
درکار عشق کرده شد ، اقبال عام یافت

غیر از دلم که واسطهٔ بستگان ُتست
مشکل کسی زدودهٔ جم راز جام یافت

تفسیر حسن، با قد تو معتبر فتاد
معنای عشق، با دل من حدّ تام یافت

برخیز تا به عالم و آدم شود نثار
آن طرفه‌ای که سرو تو اندر قیام یافت

کس ناله برندارد ازاین دست تا ابد
یعنی غزل به‌دور تو حسن ختام یافت

هوستون ــ بهار ۱۳۵۲
نوذر پرنگ

عابر، سلام!

غم خنجریست که می‌روید
درقلب تو:
و شاخه می‌دواند
در موی تو.
وبرف ناگهانی
برآن به‌یك شبه می‌بارد
وتو به‌یك شبه خم می‌شوی.

درجستجوی گنج
آن سال در حوالی مشرق
وقتی که سیل نور فرو ریخت
در انتهای گور
تنها
یك برگ سبز دیدند
درچشمخانه‌ای متلاشی
و رقعه‌ای
با این پیام : ــ

ــ «عابر، سلام !
بر شاخه‌های خم شدهٔ هر درخت پیر
در زیر بار برف
یك بوسه می‌نشانی
و یك بهار نارنج!»

منصور اوجی

www.KetabFarsi.com

پنجرهٔ خاك

دل‌شب است ومن آوازهای باران را
به‌گوش پنجرهٔ سبز خاك می‌خوانم
به این امید که شاید کبوتران سپید
وباغهای جوان
برون کشند سر از آن ،
به من خطاب کنند:
«که ای بلندنظر شاهباز سدره نشین
نشیمن تو نه این کنج محنت‌آباد است»*
بیا به‌خانهٔ رنگین ما ،که خاطرما
«زهرچه رنگ تعلّق پذیرد، آزاد است»*

ولی زپنجره ، هرگز صدا نمی‌آید.

مونیخ ــ اردیبهشت‌ماه ۱۳۴۵

تورج رهنما

مرثیه

وقتی،
باآن دلِ تپندهٔ بیدار
از اوجِ قلّه‌های رسالت
تا قعرِ دره‌های رذالت
پرتاب می‌شدی ؛

---

* از، حافظ

من، درکنارِ جنگلِ تصویرهای شرم
روحِ غریبِ خود را
[گریان و عذرخواه]
برآب های فاجعه دیدم :
تازان به سوی لَجّهٔ خاموشی
غرقاب‌های تار فراموشی .
آنگاه ،
خاموش و دلشکسته و تاریك،
اندوه و شرمساری خود را،
با ضجّهٔ شبانهٔ باران‌گریستم.
من مُرده بودم
پیش از تو مرده بودم
پیش از تو
آه .

تهران ــ ۱۴ فروردین‌ماه ۱۳۵۱
ولی‌الله درودیان

صدای منتشر مردکهربائی چشم

با شعله‌ای که از جهنّم هر تقدیر
بر می‌خاست
پیراهن سپید ستاره‌ای می‌سوخت
پیراهنی که عصمت مریم را
با خواب سبز برگ اقاقی‌ها
وشرم سرخ نسترن وحشی
می‌پوشاند

تنها بود .
تنهاترین پرندهٔ این آفاق
می‌دانست
آن تودهٔ گداختهٔ رنگی
خورشید نیست
تا ساقه‌های پر گشودن بالش را
در امتداد حسّ کبوترها
برویاند
تنهاترین پرنده ، نمی‌دانست
خورشید
واژهٔ صریح شکوفائی
و انفجار معنی پرواز است

پرنده ، کوچك بود
و چارچوب پنجرهٔ فریاد
کوچکتر
و دانه‌های کوچك بارانی که
می‌بارید
و مثل سیلابی می‌شد
ـ اگرچه باران هم
دیگر
اسطورهٔ قدیم رهائی نیست ـ

پرندهٔ محبوس!
ای کاش می‌توانستم

من هم کنار پنجره‌ات باشم
و می‌توانستم
وقتی که آسمان ابری وهم‌آلود
تیزاب خشم
جای اشک
می‌بارید
چتری برایت می‌آوردم
از برگ‌های سبز گلِ شبدر
و ساقه‌های صبرِ گل نسرین

پرنده ، تنهائی را
در انتظار قهوه‌ای فریاد
می‌آمیخت
و روی تشنگی بالهای پروازش
می‌پاشید
که خواب صورتی چشم های حسّش را
برآشوبد

پرنده ! ویران کن
خواب هزارسالهٔ دستت را
زیرا
آن دختری که قامت فریادش
در انحنای آن شب رعب‌انگیز
اندازه‌های فاجعه را می‌دید
گفت :

فوج گرسنهٔ کفتاران
که پوزه‌های جذامی‌شان
ازخون خاك خزان دیده
رنگین بود
سوزاندند
پیراهنی که حجم شرافت را
با ذهن ارغوانی فریادش
می‌پوشاند .

اوکیست
آن زن که درکفنی رنگین
از خون عاطفه‌ای ممنوع
در انزوای بی تلاطم یك زندان
می‌پوسد

اوکیست
آن زن که از ضیافتِ دیوان می‌آید
مغلوب
با دست آزمندی چرکینش
در آستین خدعهٔ تاریخی
تا سینهٔ پرندهٔ کوچك را
بشکافد

آنك صدای منتشر مردی
در آستانهٔ فریاد است
پرنده ، تنها نیست .

تهران ــ تابستان ۱۳۵۲
احمد کسیلا

زبان ـ زبانها و گویشها

زبان‌فارسی خاص کسانی که در داخل مرزهای سیاسی ایران امروز زندگی می‌کنند نیست. میلیونها مردم کشورهای همسایه و نزدیک و دور، هنوز این زبان را به‌عنوان وسیلهٔ ارتباط اجتماعی و بیان اندیشه‌ها و عواطف خود به‌کار می‌برند و به‌آن دلبستگی دارند. بنابراین در مباحث مربوط به‌فارسی دری هرگز نمی‌توان نظر ایشان را نادیده گرفت. مقالهٔ ذیل که درجواب جستار سخن از هندوستان رسیده نمونه‌ای از این علاقه است وما آن را با خوشوقتی از نظر خوانندگان می‌گذرانیم.

قبل از شروع به‌اصل مطلب که دربارهٔ نتائج بعدی استعمال گویشهای محلی در نوشته‌ها ومقالات می‌باشد لازم می‌دانم که به طورمقدمه اگر به‌اصطلاح توضیح واضحات می‌باشد مطالب زیر را به‌اطلاع خوانندگان محترم برسانم.

می‌دانیم که اکثریت جمعیت ایران به‌زبان شیرین فارسی صحبت می‌کنند. (دراینجا ما مرزهای سیاسی کشور و تحول زبان فارسی را مورد بحث قرار نمی‌دهیم) و بیش از هزار سال است که ازعهد سلطان محمود غزنوی (۳۸۷ـ۴۲۱ هجری) تا حال این زبان از حیث زبان علمی، فرهنگی، ادبی و اداری دوام داشته است و یا بهتر بگوییم زبان روزمرهٔ مردم عامهٔ اداره‌ها و مراکز علمی و فرهنگی بوده است. وبه‌همین سبب کسانی که آرزومند هستند که گویشها

هم به‌پایهٔ زبان مرکزی وملی برسد شاید متوجه این نقطه نیستند که درکشورهایی که زبان‌گفتار عامه مردم واداری وعلمی یکی نیست دوچار چه‌اشکالات بزرگی می‌شوند. برای روشن شدن مطلب لازم می‌دانم تحولاتی‌که از این لحاظ در کشور هندوستان پدیدآمده است بیان دارم:

قرنها پیش وقتیکه آریانژادان سرازیر این خاك و بوم شدندآنان همراه خود زبانی آوردندکه بعداً به‌اسم زبان سانسکریت معروف‌گردید. چون ایـن زبان، زبان اشراف محسوب می‌شد و بومیان حق نداشتند به‌آن صحبت کنند بدین سبب از اعتبار این زبان‌کاسته شد. اگرچه زبان سانسکریت روی تمام زبانهای هندوحتی برزبان افغانان تا مرز خراسان اثر خود راگذاشت ولـی چون قدرت از دست داد تاکنون هیچ یك از زبانهای‌گروههای مختلف تابع این کشورکه به‌آنها صحبت می‌کنند نتوانسته جایگزین آن‌گردد. اگرچه زبان سانسکریت درآن زمان زبان عامه نبودولی تاآنجا وسعت وراه پیداکرده‌بود که وحدت و مرکزیت ملت هند برقرار بودولی پس از انقراض این زبـان می‌بینیم‌که تمام‌کشور به‌حالت ملوك‌الطوائفی درآمده است.

پس از قرنها چون مسلمین در شبه قارهٔ هند راه برای خود بازکردند و زمام‌کشورداری را در دست‌گرفتند زبان فارسی (دری) زبان رسمی این‌مملکت قرارگرفت. اگرچه تمام شبه قاره هیچ وقت تحت تسلط و حکمروائی یـك فرمانروا نبوده ولی چون زبان فارسی وسیلهٔ مراسلات میان تمام ایـالتها و سرتاسرکشور بود بدین سبب این زبان بزودی زبان رابطه و فرهنگ‌گردید. وکتابهائیکه هندی‌ها به‌این زبان نوشته‌اند ازحیث تعداد و شمار بیش از آن است‌که تاکنون درایران تألیف‌گردیده است.

اگرچه بعدها با تسلط بریتانیا زبان انگلیسی با زور و قدرت جای زبان فارسی راگرفت ولی بازهم وحدت ملی و فرهنگی دیده مـی‌شد. چون تسلط انگلیس‌ها خاتمه یافت وکشور هند استقلال یافت طبق آئین جمهوری هندزبان هندی رسماً زبان ملی معرفی شد. اگرچه این زبان از حیث جملـه بندی و دستور شبیه زبان فارسی است واکثریت مردم به‌این زبان صحبت می‌کنندولی بازهم این زبان تمام افراد این کشور نیست و به همین سبب می‌بینیم که‌گاهی درشمال هند مردم درحمایت هندی وبه مخالفت انگلیسی قدشان را علم‌می‌کنند

وبرعکس در جنوب کشور علیه زبان هندی برمی‌خیزند. و عاقبت الامرموافقین و مخالفین به‌دعوا و مشاجره می‌پردازند واز سوزاندن وآتش زدن اداره‌های دولتی و ملی دریغ نمی‌دارند.

همچنین اهالی پاکستان پنجابی، سندی، پشتو وبلوچی صحبت می‌کنند ولی چون در آنجا زبان ملی‌زبان اردو اعلام شده است که بسیار نزدیك ولی غنی‌تراز زبانهای فوق‌الذکر می‌باشد، می‌بینیم که دوستداران‌گویشها وزبانهای محلی علیه اردو اظهار نفرت می‌نمایند و مشاجره‌ای که درکراچی در اوائل به‌قدرت رسیدن ذوالفقار علی‌بتو بین سندی و اردو زبانان صورت‌گرفت هنوز هم ازیاد محو نشده است .

به خاطراین، در بحث بالا فقط از اختلاف زبانهایی مانند هندی، اردو و پنجابی وغیره به عمل آمده است زیراکه با تصور اینجانب مراحل ایجاد و نضج‌گرفتن این‌گویشها به شرح زیر بوده است:

اولا نویسندگان هرمحل ازطرف زبان مرکزی توجه خود را برگردانده به استعمال‌گویشها پرداخته‌اند و دیری نخواهدگذشت که تعداد نویسندگان به‌زبان مرکزی به حد قابل توجه تقلیل خواهد یافت که البته ضرروزیان ملی است. ثانیاً پس از مرور زمان این‌گویشها تحول نموده مستقلا تبدیل به زبان خواهند شد و روزی خواهد رسید که مردم یك محل زبان اهالی محل دیگر را نخواهند فهمید و در این مورد به‌طور مجموعی ملت از لحاظ علم و فرهنگ و هنر از ملل دیگر عقب خواهد افتادکه جبران و تلافی آن قطعاً غیرممکن خواهدگردید.

شکی نیست که عصرما عصر صنعت است . هرکشوریکه برنامهٔ بهبود و پیشرفت مادی و صنعتی را پی‌ریزی نموده است منابع معدنی و تجارتی خود را در نظرگرفته سعی می‌کندکارخانه‌های تولیدی صنایع مختلفه را بازکند . اگر در منطقه‌ای‌کارخانه‌ای تأسیس شد ومردم اطراف و اکناف و دور ونزدیك برای‌کسب معاش درآن ناحیه جمع شدند و زبانی‌که متعلق به‌آن محل نیست برای امور تجارتی و اداری به‌کار بردند و اهالی‌آن قسمت حس‌کردندکه گویش مورد استعمال‌شان تحت تأثیر زبان‌کارخانه اصالت خود را از دست خواهد داد حق دارندکه برای حفظ‌گویش خودگامی بردارند و به رسیدن این

هدف ایشان می‌توانند الفاظ وکلمات و ضرب المثال مخصوص آن محـل را به‌صورت کتاب فرهنگ یکجا نمایند. برای این کار فرهنگ لغات عامیانهٔ محمد علی جمالزاده، فرهنگ عوام نوشتهٔ امیرقلی امینی ، فرهنگ عامیانهٔ یـوسف رحمتی و حسن امداد (شیرازی) را به‌طور نمونه پیش خود داشته باشند و یا مثل مرحوم صادق هدایت، صادق چوبك، بابامقدم و جمال میرصادقی داستان‌های کوتاه طوری بنویسند که در آنها اصطلاحات مخصوص گویش گنجانـده شود. و به‌خاطر این منظور اگرچند رومان ونمایشنامه هم نوشته شود این نه‌تنها خدمت بزرگ‌گویش مورد پسند بلکه زبان ادبی آن‌گویش خواهد بود چه در هرگویشی اصطلاحاتی هست که مترادف آنها درگویشهای دیگر یا زبان ادبی وجود ندارد و ترجمهٔ آنها هم ممکن نیست.

ولی برای ارتباط تمام گویشها باز هم احتیاج به‌زبان واحدی است که قابل درك افراد مختلفه یاگویشهای متفاوت می‌باشد برای روشن شدن‌موضوع اگر دیوان وکلیات جلال‌الدین رومی، دیوان حافظ وغزلیات بهارخراسانی و شوریده شیرازی (و از معاصرین استاد خلیل‌الله خلیلی و پیمان یغمائی) را با دقت تمام مطالعه و مقایسه نمائیم نتیجه چنین برمی‌آید که این شعرای بزرگ فارسی زبان ندرتاً به‌طور تفنن طبع به‌لهجه‌های محلی خود ابیات می‌سرودند.

حافظ‌گوید :

امن انکرتنی عن عشق سلمی — نه ز اول آن روی نهکو بوادی
پی ماچان غـرامت بسپریمن — غرت یك وی روشنی از امادی
غم ایندل بواتت خورد ناچار — و غرنه وابنی آنچت نشادی

ولی‌تعداداین‌نوع ابیات در مجموعهٔ اشعار این‌سرایندگان انگشت‌شمار است و دلالت به‌این امر می‌کندکه این اخترهای تابناك شعر و ادبیات فارسی متوجه‌بودندکه شعرگویی‌درگویشهای محلی نه‌اینکه سودمند نیست بلکه زیان‌آور خواهد بود. دراین‌جا این نکته‌را هم نباید فراموش کردکه شعرای‌فارسی زبان از یك محل ونقطه برنخاسته‌اند بلکه بعضی ازآنها خارج ازکشورایران متولد شدند ولی هرسرایندهٔ زبان فارسی خواه زبان مادریش فارسی بوده یا نبوده با خوش ذوقی وسلیقهٔ خاص‌گویشهای محلی را درزبان فصیح دری به‌کار برده است.

چنانچه امیرخسرو دهلوی‌گوید:

داریم آرزو که حکایت کنیم بات لاله غلام روی توصد برگ زیرپات
هربرهمن که دید رخ خوبت‌ای صنم زنار راگسست ولگد زد به‌روی‌لات

دراین ابیات سراینده کلمات بات ، پات ولات را بطور ایهام به‌کاربرده است واین الفاظ ازگویش هندی‌گرفته شده‌است چه در هندی «بات» هممعنای صحبت و سخن است، «پات» برگ را می‌گویند و «لات» به معنی لت و لگد آمده است . همچنین می‌بینیم شعرای عهد غزنوی و سلجوقی کلمات‌گویش محلی و سخن سرایان عهد صفوی اصطلاحات و ضرب‌المثلهای اصفهان را آزادانه به‌کثرت به‌کار می‌بردند.

مولوی در «حکایت انکارکردن موسی برمناجات چوپان» ابیات ذیل را به‌لهجهٔ خاص محل خود سروده است.

دستکت بوسم بمالم پایکت وقت خواب آیم برویم جایکت
ای فدای تو همه بزهای من ای بیادت هی‌هی‌وهیهای من

دربیت ذیل صائب اصطلاح محلی اصفهان را به‌کاربرده است :

ازناقصان خموشی عرض کمال باشد نتوان به‌تخته‌کردن برچید این دکان را

باید این نکته راهم‌اضافه‌کردکه زبان فارسی‌را نباید به‌زبانهای اروپائی مقایسه نمود. چه سرمایهٔ ادبی ما بیشتر در شعر است (ادبیات زبانهای‌اروپائی از لحاظ شعر زیاد غنی نیست) و تنوع از حیث موضوعات در زبان فارسی با زبانهای اروپائی قابل مقایسه نیست و دربیشتر موارد نویسندگان اروپا مقلد نویسندگان وشعرای فارسی زبان بوده‌اند. کسانیکه می‌خواهند به‌پیروی‌کارهای اروپائیان این زبان غنی و وسیع را برگردانند آنهائی هستندکه از تحولات و تکامل زبانهای مختلف اطلاع ندارند و ازعواقب نظریات خود مسبوق‌نیستند.

درپایان باید این را هم‌اضافه‌کردکه زبان وگویشها مانندکاروانی هستند که بدون توقف برمسیر خود به طرف تکامل رهسپار می‌باشند . حدود زمان و قیود مکان نمی‌توانند این کاروان را از جلو بگیرند یا به تندروی وادارکنند .

علل سیاسی واستیلای اقوام بیگانه ممکن است برای مدتی زبان رسمی یك کشوررا از رواج بیندازد ولی‌گویشهادراین مورد از زبانهاسخت جان‌ترند و برای دوام و استقامت بیشتر از زبانها پافشاری نشان می‌دهند . آنها مثل آتشپاره‌هایی هستندکه در زیر خاکستر تابش و درخشندگی خود را حفظ می‌نمایند . صلاح در این امر است‌که ماگویشها را برحال‌شان بگذاریم و از فکرکردن‌آنها درگذریم.

یونس جعفری
(کالج دهلی ـ دهلی)

روایتی دیگر از داستان سیاوش

برای شاهرخ مسکوب

داستان سیاوش، و پایان غم‌انگیز او ازسرگذشت‌های مهم منعکس در شاه‌نامهٔ فردوسی است ودر این اواخر تحقیقات دقیقی نیز در باب آن صورت گرفته است وهنوز نکته‌های مبهم درباب آن بسیار است و محققان وعلاقه‌مندان بدین مباحث امیدوارندکه درکاوش‌های باستان‌شناسی نواحی آسیای مرکزی وآن قسمت ازسرزمین‌های فارسی‌زبان که‌اکنون جزء جمهوری‌های‌سوسیالیستی اتحاد جماهیرشوروی است مدارکی تازه به‌دست آید و پرتوی براین داستان بسیار قدیم که تا روزگارما امتداد یافته است (و اسناد تاریخی از سابقهٔ دست کم چهارهزار سالهٔ آن حکایت می‌کند[1]) بیفکند.

در هرحال، قدیم‌ترین روایت تام وتمام وپیراستهٔ ایـن داستان در شاه نامهٔ فردوسی است،گواین که درمدارك قدیم‌تر، ونیز در اوستا هم نام ونشانی از این شاه‌زاده که "خلقاً و "خلقاً فردی کامل و بی‌نقص وآراسته به تمام هنرها معرفی شده در دست است .

در طومارنقالان هم شاخ وبرگ‌هایی برداستان سیاوش افزوده شده‌است و قصه خوانان ، داستان سیاوش را نیز ــ مانند سایر داستان‌های شاه‌نـامه ــ موی به موی و نکته به‌نکته از روی‌گفته‌های فردوسی باز نمی‌گویند و اگرچه چیزی من درآوردی بدان نمی‌افزایند (یعنی اغلب ایشان استعداد ایـن کار را ندارند) لیکن درطی قرون واعصار پیرایه‌هایی بدین داستان بسته و به اقتضای

۱ــ در تاریخ بخارا، در ضمن شرح‌گریستن مغان و سوگواری بـرای سیاوش‌گوید ، «واین سخن زیادت از سه هزار سال است والله اعلم . » از تألیف تاریخ بخارا هم در حدود هزار سال می‌گذرد.

سلیقهٔ هرعصر و زمان، آن را «دراماتیزه» کرده‌اند. حتی به‌خاطردارم که دردورهٔ بیست ساله داستانی به‌نام «خون سیاوش» گویا از طرف مؤسسهٔ مطبوعـاتی افشاری که در خیابان چراغ برق مرکزی داشت انتشار یافت (نام مؤلف را به خاطر ندارم) وسال‌ها بعد، درهمین ده سالهٔ اخیر، آن کتاب را جزء مدارك فرعی نقالی دیدم که از آن برای شاخ و برگ دادن به‌داستان سیاوش استفاده می‌کرد .

در هرصورت، سال‌گذشته که به‌خواندن و یادداشت برداری از جوامع‌الحکایات عوفی اشتغال داشتم به‌قسمتی (باب‌های چهارم و پنجم از قسم اول که درحدود یك ششم کتاب را دربرمی‌گیرد) برخوردم. این‌دوباب شامل وقایع تاریخی است ، از آغاز آفرینش تا خلافت مستنصر (۶۲۳ـ۶۴۰) و قسمتی از آن به‌شرح تاریخ ایران از پیشدادیان وکیان و دیگر مطالب و ظهور اسلام وحکومت‌های بنی‌امیه و بنی‌عباس اختصاص دارد. البته در باب‌ها و قسم‌های دیگر نیز جای جای به‌مناسبت موقع ومکان به‌مسائل و حوادث تاریخی‌اشارت رفته است، اما این اشاره ثانوی وعرضی است.

در هرحال، در ضمن مطالعهٔ این قسمت به‌سرگذشت سیاوش برخوردم وآن را با آنچه از داستان سیاوش در شاه‌نامه به خاطر داشتم متفاوت یافتم و دریادداشتی قیدکردم که سرگذشت سیاوش دارای نکات تازهٔ بسیار و شایستهٔ آن است که در جایی انتشار یابد.

وقتی به‌فکرتهیهٔ این قسمت افتادم، متوجه شدم که دوست عزیز آقـای دکترجعفرشعار، قسمتی ازجوامع‌الحکایات راکه مربوط به‌تاریخ ایران است ازاین کتاب عظیم استخراج کرده و در جزء انتشارات دانش سرای عالی به‌طبع رسانیده و در روزهایی که بنده در تهران نبود انتشار داده‌اند .

بااین حال دست رس یافتن به‌این کتاب، خاصه برای خوانندگانی کـه درشهرستان‌ها زندگی می‌کنند خالی از دشواری نیست، وانگهی کلام عوفـی طول و تفصیل بسیار دارد وگاه اصل قضیه درمطاوی عبارت‌های دشواروشعرها و ضرب‌المثل‌های عربی و فارسی مستهلك می‌شود ، صلاح دیدم که خـلاصهٔ داستان سیاوش، و آنچه راکه درست مربوط به‌زندگی و مرگ اوست از این کتاب استخراج کنم و به‌نظرخوانندگان «سخن» برسانم. البته فعلا کتاب آقای

دکترشعار نیز در دست است و به‌شمارهٔ ۴۷ در جـزء انتشارات دانش سرای عالی به‌طبع رسیده است و کسانی که اطلاع دقیق‌تر در این باب می‌خواهند ، یا مایلندتمام مطالب مربوط به‌تاریخ ایرانرا دراثرعوفی مطالعه کنند،می‌توانند بدان مراجعه فرمایند.

روایت عوفی ازآن جهت اهمیت داردکه نسبتاً قدیم است و بیش از دو قرن وکسری با شاه‌نامه فاصلهٔ زمانی ندارد. البته به‌درستی نمی‌دانیم که او این داستان را از روی مأخذی کتبی و معتبر روایت کرده یاآنچه را درافواه جاری بوده ثبت کرده است، در هرحال در قرن هفتم، در نیمهٔ اول این قرن این‌گونه روایت‌ها درباب سیاوش یا درکتابی غیرازشاه‌نامه وجود داشته یا برسرزبان‌ها بوده است:

«... وگویندکی کاووس را پسری بود اززنی دیگر جزسودابه، با عقل و خرد و هوش، نام او سیاووش، و مادر او در وقت وضع حمل جان به پسر داد و عالم را وداع کرد. چون کسی نبودکه آن پسر را بپروردی کی کاووس او را به‌رستم داده بود تا او را بپرورد، و رستم در تهذیب اخلاق وتحسن شمایل او شفقت پدرانه مبذول داشته بود و او را بسزا پرورده ، و با غایت جمال و نهایت حسن، همه هنرها که پادشاهان را شاید، در وی‌آموخت چنان‌که صفت جمال وکمال وی به‌اطراف جهان رسید وصدای آن به‌سمع کی کاووس‌پیوست. شفقت... پدری براستدعاء او باعث...آمد. مثال داد تا او را به حضرت‌آرند و رستم به‌اعزازی هرچه تمام‌تر او را به خدمت کی کاووس فرستاد و چندان‌که به حضرت پیوست و جمال او را پدر بدید شیفتهٔ حرکات و شمایل او شد و او را عزیز وگرامی کرد و زن و مرد، هرکس که نظر بروی می‌انداخت دست عشق رخت صبر از خانهٔ دلشان برون می‌انداخت، تا ذکر جمال او به سودابه (= دخترپادشاه یمن، زن کی کاووس ونامادری سیاوش) رسید، سودای دیدن او در سرش افتاد. کی کاووس راگفت: «شنیده‌ام که پسرتو از سیستان بازآمده است و حسن و جمال وکمال ولطف او به‌غایتی است که در جهان مثل بـه‌وی زنند و من او را مادرم و شفقت مـن بروی کامل‌تر است . می‌خواهم که حظ خویش از جمال آن فرزند بردارم و او را نیز ببینم وآنچه شرایط اشفاق‌باشد

در باب او به‌جای آرم . اگر اجازت فرمایی تا روزی او را دعوتی کنم کمال پادشاهی باشد.»

کی‌کاووس این سخن‌را بپسندید و اجازت داد وسودابه دعوتی‌شگرف ساخت وکی‌کاووس پسر راگفت : «امروز اعزهٔ حرم، می‌خواهندکه در حریم مشاهدهٔ تو گامی زنند تورا آن جا باید رفت و سیاوش اگرچه آن معنی راکاره بود[1] فاماجزامتثال روی نداشت. برخاست و به‌سرای حرم در رفت و سودابه چون خبرآمدن او بیافت پیش او بازآمد و هم به نظر اول دل برسرخط هوای او نهاد...

پس جماعتی از دختران سرای و فرزندان‌کی‌کاووس راکه خواهران او بودند پیش برد و او را بنشاند ومزاج سخن را بگردانید و هم به‌عبارت‌الفاظ وهم به‌اشارت... رموز را ازدل تقریرکردن‌گرفت چنان‌که سیاوش برغرض وی واقف شدو زود برخاست و برفت و سودابه زلیخاوار برپی‌آن یوسف وقت می‌دوید...

سیاوش عذری تقریرکـردکه‌کرت اول است و مرا از خدمت توشرم می‌آید و روزگار درپیش است[2] . پس از حرم برون آمد، سودابه را برآتش سودا بگذاشت. چون او از حرم برون شدکی‌کاووس درآمد وازسودابه سؤال کردکه چگونه یافتی این‌پسررا؟ سودابه‌گفت اگرندانستمی‌که او فرزند تست بشك بودمی‌که رضوان او را از روضهٔ جنان‌آورده است یا خورشید از آسمان برین قصد زمین‌کرده است یا ماه از مقصد افلاك به‌نشیمن خاك نزول‌کـرده است و لیکن‌کمال فضل الهی و عنایت حضرت ربانی تعالـی و تقدس چون ذات... شاه را از همهٔ ملوك برگزید، یکی از خصایص افضال حق دربارهٔ او این فرزند شایستهٔ بایسته است‌که در عالم نظیرندارد. اکنون درباب اواندیشه کرده‌ام و در نظم حال او مرا رایی فراز آمده است. اگر پادشاه صواب بیند بگویم .

کی‌کاووس‌گفت: آنچه توبینی جز صواب نباشد وتودرباب اومتهم‌نیستی چه او را مادر دیگری. سودابه‌گفت: مرا در خاطر می‌آیدکه هرآینه اوراکسی

۱ــ کاره اسم فاعل است از مصدرکراهیت ــ یعنی خوش نداشت.

۲ــ یعنی هنوز فرصت‌های بعدی بسیار است.

باید که دل او بدوبیارامد و خاطر او از آن بیاساید و امروز در جهان من هیچ کس را کفواو نمی‌دانم . اگر صواب بینی یکی از دختران خویش را نامزد او کنی تاسلك دولت او منظم‌شود وفرزندی که از ایشان آید کریم‌الطرفین باشد . کی‌کاووس این رای بپسندید. سودابه گفت : ملك او را فرمان دهد تا به‌حرم درآید تامن یکان یکان دختران بروی عرضه کنم و عیب وهنر هریك باوی باز رانم تا کدام راپسندد .

پس کی‌کاووس مرسیاوش‌راگفت : اندیشهٔ من به‌کارتو مصروف است و همت من برانتظام امورتو موقوف و می‌خواهم چنان‌که از جمال توحظ شادی برگرفته‌ام از جمال فرزندان توهم نصیب راحت‌یابم و امروز در جهان تو را هیچ کفو نیست جز دختران من ، که‌آن خواهران تو اند، برتو عرضه‌کنند، هرکه را پسندی به‌تودهیم وحظ شادی از سور سرور برداریم. سیاوش دانست که‌آن مکر سودابه است و می‌خواهد که بدان طریق باز او را به‌حرم درآرد. گفت : من بنده‌ام و بنده را اختیار نباشد و هرکدام کس‌را که پادشاه پسندد پسندیده آن بود . پادشاه گفت از خردو کیاست توهمین واجب‌کند ولیکن کار نکاح کار عمر است وبه‌چشم دیگران زن نشاید خواست، چنان‌که به‌دل دیگران دوست نتوان داشت .

پس سیاوش برخاست و در حرم رفت . سودابه چون اثر اوبیافت از سرقدم ساخت و پیش او بایستاد و او را به‌اعزاز و اکرام بنشاند و جماعت دختران آراسته بروی گذرانید و او سردرپیش افکنده بود . پس جماعت خدمتگاران را فرمود شما دور شوید که پسرم از شما شرم دارد و عیب وهنر هریك نتواند پرسید . پس‌خدم و حاشیه دورشدند و خالی‌کرد[1] وسودابه پیش او آمد و گفت : چه‌صواب بینی اگر پادشاه دختر مرا به‌نام توکند ؟ سیاوش گفت : کدام دولت باشد ورای آن ؟ سودابه گفت : این همه بهانه است و خلاصهٔ سخن این است که دل و جان من بستهٔ بند عشق تو شده است و به‌هیچ حال خلاص ممکن نیست...

سیاوش گفت : خداوند را این معنی برزبان نشایدراند چه من آن فرزند نباشم که در حرم پدر خیانت کنم و براندیشم و برخاست و قصد برون

۱ــ خالی‌کردن = خلوت‌کردن .

آمدن کرد . سودابه دروی آویخت و گفت: اکنون که برسرّم واقف شدی‌من دست‌از تو ندارم ودر خون وجان تو سعی کنم . سیاوش‌گفت: ازمن‌ایمن باش. من هرگز راز تو فاش نکنم و سرّ تو باکس نگویم و خویشتن از سودابــه درکشید و بردر رسید . سودابه فریاد برآورد و چنان خروشید که کی‌کاووس را ازآن حال خبرشد و از جای بشد[1] و کس فرستاد تا معلوم کنند که این چه خروش است . چون قاصد پیش سودابه آمد و ازحال پرسید سودابه گفت که آن ناکس بداندیش قصد من کرده است . در حرم پدر بداندیشید. آن‌کس برفت و ملك‌را خبرکرد . ملك سیاوش را بخواند و گفت : از تو به‌من چیزی نقل کرده‌اند که دل‌پذیرنیست ، و من می‌دانم که در اول تو راغب نبودی در حرم شدن و به‌کراهیت می‌رفتی و اکنون چنین تهمتی برتو نهاده‌اند . اگــر بوده است اقرار به‌گناه اولی تر از اصرار ، و اگر نبوده است حــال راستی پیش‌من شرح‌ده تا بدانم .

سیاوش حال‌چنان‌که رفته‌بود تقریرکرد و ملك‌آنرا باورداشت و به‌گفت زن التفات نکرد . سودابه خدمتگاری را بفرمود تا دوزن حامله را حاصل کند تاحمل خود را ساقط‌کنند و درسرّ بدو رسانند واو درآن شب‌آن‌کار بساخت. دو فرزند چهارماهه ... درشب بدو رسانید و سودابه در شب باردیگر فــریاد برآورد وبخروشید وآن دوبچه را از جامهٔ خود برون انداخت‌که اینك ضربت سیاوش چنین کارگرآمد و مرا چنین رنجی آمد و اینك دوبچه‌که ازملك است بیفکند و هلاك کرد . چون کنیزکان آن بدیدند جمله بخروشیدند و کی‌کاووس از خواب بیدارشد و به‌سوی سودابه شتافت و اورا برآن حال دید وآن‌بچگان را در طشت زرین پیش‌وی نهادند و جامهٔ سودابه را خون‌آلود بدو نمودند و کی‌کاووس را از پسر شکی در دل آمد و گمان بریقین غالب شد . منجمان و کاهنان حاضرکردند وآن بچگان بدیشان نمود وبفرمود تا تعرف‌کنند و دلیل‌ها برگیرند و حال ایشان چنان‌که معلوم توانند کرد بازنمایند . ایشان احتیاط‌ها کردند و رای زدند که آن بچگان از کی‌کاووس و سودابه نیست و به‌تخمین برون آوردند‌که ازآن کیست وآن زن را به‌دست آوردند وبه‌تهدید و تخویف او را مقر کردند تاحال بازراند ، و سودابه گریستن گرفت و گفت در اول

۱ــ ازجای بشد= ناراحت شد .

مرا استوار نداشتی و اکنون که این گواه‌آوردم و بچگان نیز نمودم هم مـرا تصدیق نمی‌کنی و این ناکامی مرا بدان در روی می‌آید که ترك پدر بگفتم و دست از جان بشستم و با توموافقت کردم و آن زن[1] را به زر فریفته‌اند تا آن دروغ می‌گوید ... از بیم رستم ... و ایزد تعالی ظلم نپسندد ومن اکنون‌برپدر روم و انصاف خود از وی خواهم تا حق من باطل نکند.

کی‌کاووس را رقت‌آمد وگفت به‌دست من چه باشد و از این چه‌توانم کرد؟ و متفکر به جای خود باز رفت و اهل علم را خواند واین حال باایشان بازراند. گفتند این حکم جز آتش نتواند کرد. مصلحت‌آن باشد که آتش عظیم بیفروزی و هردو را در آن جا فرستی تا هرکه گناه‌کار است بسوزد و هرکه بی‌گناه است خلاص یابد.

کی‌کاووس بروفق اشارت ایشان بفرمود تاآتشی عظیم بیفروختندوطریقی میان‌آن‌گشاده‌کردند. سیاوش و سودابه راگفتند برخیزید و در روید تا خدای عزوجل‌راست‌گوی‌ازدروغ‌گوی‌پدید‌آرد. سودابه‌گفت:من‌گواه خودگذرانیده‌ام وبچگان نموده، اکنون هرکه‌آن را دفع می‌توان‌کردگوحجت خود ظاهرکن.

کی‌کاووس روی به‌پسر کردکه اگرجرمی رفته است استغفار بهتر باشد که من و تو فضیحت شویم واین عارتاقیامت برما بماند واگر بی‌گناهی‌حجت آن بنمای تادل قرارگیرد وزبان مردمان ازتوکوتاه شود. سیاوش‌گفت:خدای... گناه‌کار را از بی‌گناه... داند. اگرمن‌گناه‌کار باشم شومی‌آن درمن رسد و اگر از این جرم مبرا باشم هم صدق نگاه‌بان من باشد.

پس سیاوش براسبی سیاه سوار شد و جامهٔ سپید بپوشید وپدر راخدمت کرد و روی به‌آسمان‌کرد وگفت: ای دانندهٔ سرایر و ضمایر، برامت ساحت من می‌دانی، بربی‌گناهی من ببخشای ومراحجت راست‌گویان‌گردان. این بگفت و تازیانه براسب زد ودر آتش راند وبه‌طرف دیگر برون‌آمد چنان‌که شرری از آن‌آتش ضرری به وی نرسانید و جامه ازآن دود رنگ‌نگرفت و خـدای را عزوجل سجدهٔ شکرگزارد و پیش خدمت پدرآمد و در مرتبهٔ خود بایستاد وپدر از جای خود برخاست وپیش اوآمد واورا درکنارگرفت وگفت شکرآن نعمت به‌کدام‌زبان‌گزارم که مرا چنین فرزندی خدای... کرامت‌کرد، و خواست

۱ــ کذا وظاهراً، زنان

که سودابه را سیاست کند، اما هم سیاوش شفاعت کرد تا جان آن بـد کردار را به‌وی بخشید و به‌برکت راستی شرر نار مر وی را هیچ زحمت نتوانست‌داد تا عالمیان را معلوم شود که آتش سوزنده و آب سازنده و باد پوینده و خاك پاینده به‌فرمان و تقدیر آفریدگار است ...

حکایت

و بعداز واقعهٔ تحلیف سیاوش خبر آمد که افراسیاب روی به حرب‌ایران آورده است وچندین‌هزارسوارجمع کرده وبلخ‌را مستخلص گردانیده. کی‌کاووس خواست که به‌نفس خویش برای دفع آن فتنه حرکت نماید امـا چون سیاوش به‌سبب‌آن تهمت کوفته خاطر... می‌بود ازپدر خواست تا او را بدان خدمت نامزد فرماید تاآن اندیشه از دل شاه دورگردد.

کی‌کاووس او را بدان اجابت بفرمود وگفت‌آنچه می‌باید استعدادلشکر وخزانه، مبذول است. پس سیاوش‌گفت : از مصاحبت رستم چاره نباشدکه او پشت سپاه وروی لشکر است و نیز درفش‌کاویان بایدکه پیش من باشد تا مرا قوتی بود بدان... شاه اجابت‌کرد واجازت داد تا ازراه سیستان رود و رستم‌را ببیند و او را همراه خودکند.

سیاوش دوازده هزار سوار و دوازده هزار پیاده... بگزید وروی بـه‌راه آورد وبه‌سیستان شد و رستم به‌استقبال او بیرون‌آمد و... ازآن‌جا به‌راه طالقان به‌بلخ رفت وگرسیوز برادر افراسیاب در بلخ بود. چون خبرآمدن لشکرشنید دانست‌که طاقت مقاومت ایشان‌ندارد، قراربرفرار داد وازجیحون ترمدبگذشت و به‌افراسیاب پیوست. افراسیاب او را ملامت‌کردکه چرا بی‌دست‌آویزی‌پای به‌گریز آوردی و روی خصم نادیده پشت بدادی؟اگفت ازآن‌که قوت وشوکت رستم و سیاوش می‌شناختم، بی‌سببی خود را عرضهٔ بلا و لشکر را بازیچهٔ فنا نتوانستم‌کرد. پس افراسیاب او را معذور داشت و روی به‌استعداد لشکرآورد. شبی افراسیاب خوابی دید چنان‌که ضحاك دیده بود. بغایت بتـرسید و روز دیگرخالی‌کرد و از برادر تدبیر خواست‌که چه بایدکرد... وتعبیر این خواب چگونه خواهد بود؟گرسیوزگفت : این خواب عظیم هایل است اماگفته‌اندکه تعبیر خواب برچند نوع باشد و شایدکه‌آن متضمن خیری خواهد بودواکنون

صلاح کارما آن است که گرد مصالحت برآییم و دم موافقت زنیم تا مگر خصمان ما بدان سبب دست ازمملکت بدارند.

افراسیاب این رای را بپسندید و تحف و هدایا زیادت از معهود راست کرد وسیاوش و رستم را درنامه به‌تعظیم یادکرد و سخن صلح در میان آورد وگرسیوز را بفرستاد. گرسیوز به‌لشکرایران آمد و اورا فرودآوردند وتحف و هدایا بدیدند وگفتند صلح را رد نشایدکرد واز طریق موافقت دور نبایدبود. پس به‌اتفاق یك دیگر نامه نوشتند که ما ازصلح دور نیستیم برآن قرارکه‌آنچه از ولایت ایران‌گرفته‌ای بازدهی وآنچه خراب شده است ضمان‌آن برتوواجب است تسلیم کنی و ازمشاهیر واقارب خود صدکس را به ماگروگان دهی تا ... بدان سبب براین صلح اعتماد توان‌کرد ...

افراسیاب چون نامهٔ ایشان بدیدگفت: آخرکودك به مال فریفته شد. پس صدکس را به‌گرو بفرستادند... وعهد وصلح مؤکد شد و سیاوش رستم راگفت که این‌کار بی‌فرمان کی‌کاووس کرده شد، نبایدا که ازما برنجد وسبب تغیرخاطر او آید. بباید رفت و صورت‌آن حال بازراند. رستم خـود به‌حضرت رفت و تحف و مال... برد و حکایت صلح بازگفت. کی‌کاووس چون این سخن بشنید از جای بشد و بغایت برنجید وگفت: آخر به‌تزویر و فریب افـراسیاب مغرور شدید و... مکراونفاذ یافت وبه صد مجهول[2] که سرایشان به‌مزد حجام نیرزد... وبه‌شما فرستاد تا مؤونت مواجب ایشان از وی ساقط شود فریفته شدید وپیران چون‌کاربه‌کودکان بازگذارند چنین بود... بایدکه در حال بازگردید وآن صد کس را به‌نزدیك من فرستید تا شمشیر بدیشان بیازمایم و لشکرکشی و تا یك بدست[3] از زمین توران باقی مانده است سلاح در نیام نکنی و بایدکـه آن مملکت خراب‌کنی وکینهٔ دیرینه ازایشان بخواهی و جواب جرأتی که‌کرده‌اند بازدهی.

رستم‌گفت: ای پادشاه‌کسی با ما جنگ نکند ما چگونه‌کنیم... واکنون چون عهدکرده شده است وپیمانی رفته و دراین‌گروها ستده‌ایم پس افراسیاب

۱ــ نباید=مبادا.

۲ــ مجهول=کسی‌که سرشناس نیست، شخص بی‌سروپا.

۳ــ بدست به‌فتح اول و دوم=وجب.

به دست ماست. پادشاه داند که نقض عهد لایق ملوك وابناء ملوك نباشد و اگر این معنی سیاوش بشنود کوفته شود وکارپریشان گردد.

کی‌کاووس از این سخن در خشم شد وگفت: من می‌دانم که ایـن همه پریشانی به‌سبب غفلت ... تو بوده است و اگرنه این کار چنین نـرفتی . رستم گفت: آنچه صلاح است من گفتم. هرآینه اگرپادشاه براین استبداد خواهـد کرد این پیغام به‌زبان کس دیگر به‌سیاوش فرستد که من هرگزاین‌سخن با وی نتوانم گفت . کی کاووس گفت روا باشد ...

پس طوس را بفرستاد و به سیاوش پیغام داد که آن‌گروها بفرستد تا من ایشان را بکشم و توبرو وترکستان و تمامت آن ناحیت را خراب کن و اگر از این فرمان سرباز زنی لشکر وخزانه ودرفش‌کاویان به‌طوس سپار. وتوبازگرد تا حکم‌کارتواین‌جا فرموده شود.

چون‌طوس به‌بلخ‌رسیدو پیغام‌های کی‌کاووس برسانید سیاوش‌بغایت‌برنجید وگفت من عهد کرده‌ام و به‌خدای سوگند خورده، و فرمان خدای تعالی برسر من نافذتر است از فرمان‌کی کاووس ولیکن مال وی وخزانه و لشکر به تـو تسلیم کنم، فاما آن جماعت راکه‌گروستده‌ام البته به‌تونده‌م تا به‌سبب من‌جمعی کشته نشوند و آن عار در دنیا و وبال در قیامت مرا... بمانـد . پس لشکر و خزانه... به طوس داد و آن بندیان را به‌افراسیاب فرستاد ونامه نبشت که میان من و پدر من به‌سبب تو مخالفت ... پدیدآمد و مرا ... برنجانید... و مـن بدین‌سبب کوفته شدم و بی‌مراد ودشمن‌کام به خدمت او نتوانم شد وبه‌ضرورت مرا به‌گوشه‌ای می‌باید رفت... اگرصدقی با آن عهود یار است تو را هیچ‌زیان ندارد اگر مرا راه دهی تا از ترکستان به‌جانب کشمیر روم وآن جـاگوشه‌ای طلبم و منتظر حکم خدای تعالی باشم .

وچون آن نامه به‌افراسیاب رسید بغایت شاد شد و آن را دلیل اقبال خود دانست و پیران راکه... وزیر مملکت... او بود بخواند و ازآن معنی از وی رأیی خواست. پیران‌گفت: صواب‌آن است که تو مرسیاوش را تربیت کنی واو را به خودگیری... و یقین باشی که هیچ‌مادر چون سیاوش‌فرزندی نزاده است وتو را حال... از وی جمالی بود و دراستقبال استظهاری .

پس افراسیاب جواب نامه بنوشت... همه لطف... وگفت: اگر توراهوای ترکستان باشد من و تو هردوچون دوتن باشیم که به‌یك جان زنده باشند... و مملك و ملك من در تصرف تو باشد و براین‌جمله‌سوگندان خورد و چندان که نامه به‌سیاوش رسید مجال توقف نداشت برفور[1] ازآب‌ترمد عبره کرد[2] وچون به‌ماوراءالنهر رسید پیران به‌استقبال او آمد و... او را مستظهرگردانید و تا به سمرقند... شهرها را قبه بسته بودند... و هم‌چنین براین ترتیب می‌رفت تا به شهرگنگ رسیدکه افراسیاب‌آن‌جا بود ، و افراسیاب پیاده ازکوشك خود پیش او بازآمد. سیاوش چون او را پیاده بدید... از اسب فرود آمد وخدمت کرد و افراسیاب...گفت: به‌خانهٔ خودآمده‌ای قوی دل باش و من مهمان توام و اگر برتوگران شوم‌کرانی‌گیرم... و ملك به‌توسپارم . سیاوش اورا ثناگفت و او را به‌سرایی فرودآوردندکه نمودار بهشت بود... وکی‌کاووس از آنچه‌کرده بود پشیمان شد وکاربروی پریشان‌گشت وخلق زبان ملامت در وی درازکردندو رستم مستزید[3] شد و از غم و رنج سیاوش جهان بروی تاریك‌گشت ...

وسیاوش در خدمت افراسیاب مرفه‌البال می‌بود تاکار ازمهمانی به‌دامادی رسید. دختری از فرزندان خود را درحکم اوکرد وطرفی ازاطراف مملکت... راکه به حضرت چین پیوسته بود نامزد اقطاع وی‌کـرد و وی درآن مملکت موضعی را عمارت‌کرد و آن را سیاوش‌آباد نام‌کرد و درآن جا قصری‌کردکه در ولایت توران‌کسی را چنان نبوده‌است وصورت پدرخویش... و رستم و... ارکان دولت ایران بریك طرف ... و صورت افراسیاب و گرسیوز و پیران و ارکان دولت توران برطرف دیگر بنگاشت وبرحسب خرد خویش رسم‌ها نهاد وتکلف‌ها کرد وخبرآن‌ها به‌افراسیاب رسید واو مردی حسود بود، بدان سبب درخشم‌شد وتتبع[4] عثرات[5] اوکردن‌گرفت وچون دشمنان متاع نفاق[رارواجی][6] دیدند و بازار نمامی رواج یافت،گرد افراسیاب برآمدند و همه روز عثرات[4]

۱ــ برفور = فوری

۲ــ عبره‌کردن = گذشتن، عبورکردن.

۳ــ استزادت = دل تنگی و شکایت‌کردن، مستزید = دل‌تنگ وشاکی.

۴ــ تتبع = پی‌جویی، تحقیق.

۵ــ عثرات به‌فتح اول و دوم = لغزش‌ها.

۶ــ اصل: نفاقی‌دیدند. تصحیح قیاسی وکلمه‌های درون قلاب ازبنده است.

او تقریر می‌کردند و می‌گفتند که لشکر تورا به‌خود دعوت می‌کند ومال بسیار بدیشان می‌دهد وسر فتنه دارد و افراسیاب را بعضی ازآن باورمی‌آمد و بعضی نه. خواست تا امتحانی کند. گرسیوز را فرمود تا به‌رسولی نزدیك سیاوش‌رود و او را به‌لطف و مجاملت بخواند وگوید که ما را آرزوی جمال تست اگر ... عزیزان را با خود بیاری تا روزی چند یك جا باشیم وحظ خود را از وصال جمال تو استیفا کنیم نیکو باشد.

وگرسیوز سیاوش را عظیم دشمن داشتی و همیشه بروی حسد کردی. چون به‌نزدیك سیاوش‌آمد از سیاوش همه تعظیم و فرمان برداری دید. دانست که اگر او را پیش افراسیاب برد... آن مکروخدیعت که در... بدگویی سیاوش کرده است ظاهر گردد وملك او را تعرض نرساند. پس سیاوش راگفت : بدان یا جماعتی رای ملك را برتو بدکرده‌اند و... ملك از تو در خشم است اگر حالی پیش او روی، نباید که حکمی فرماید که دست تدارك از آن قاصرماند و اکنون چون من فرمان برداری واخلاص تو بدیدم من پیش‌تر بروم و ملك را ازآن حال آگاه کنم. آن‌گاه اگر بیایی صواب باشد.

سیاوش به‌دم اودر دام افتاد و به‌گفت دشمن مغرور[1] شد واورا بازگردانید وخود منتظر اجازت‌بنشست وگرسیوزچون پیش افراسیاب‌آمد تخلیط وتضریب[2] زیادت‌کرد وگفت: اگر کار را تدارك فکنی ازدست شود، هر که بردشمن‌اعتماد کند زخمی خوردکه به‌هیچ مرهم جراحت‌آن به‌نشود و افراسیاب او راراست گوی پنداشت و خود برنشست و به سیاوش‌آباد شد وچون خبر آمدن او به سیاوش رسید به‌استقبال او برون‌آمد. **همین‌که افراسیاب‌را چشم بروی‌افتاد بانگ بروی زد و بفرمود تا او را پیاده‌کردند و سروپای برهنه پیش وی راندند و هرچند او عذر خواست و براءت ساحت خود باز نمود بدان التفات نرفت ، تا چون به سراپرده بردند افراسیاب بفرمود تا او را بخوابانیدند وچون‌گوسفند سر او ازتن جداکردند!...**

افراسیاب در حال پشیمان شد و دانست که بدکرد و برگرسیوز لعنت

۱ــ مغرور = فریفته.

۲ــ تخلیط و تضریب = نمامی وسخن‌چینی، همان‌که امروز نیزآن را در فارسی «برای کسی زدن» گویند.

۴۸۸ ـــــــ

شك‌نیست که این روایت بسیار مختصرتراز روایت شاه‌نامه است. بااین‌حال تفاوت‌های قابل‌ملاحظه، خاصه در داستان سیاوش دراین دومتن دیده‌می‌شود. مثلا درشاه‌نامه سیاوش به‌صراحت نوهٔ دختری‌گرسیوز دانسته شده‌است:

بدوگفت‌خسرونژاد توچیست — که‌چهرت‌همانندچهرپری‌است
وراگفت از مـام خاتونیم — ز سوی پدر بر، فریدونیم
نیایم سپه‌دار گرسیوز است — بر آن مرزخرگاه‌اومرکزاست

(شاه نامه چاپ مسکو: ۹/۳ بیت‌های ۵۶–۵۸)

بسیار عجیب است که دیگر در شاه‌نامه سخنی از مادر سیاوش به میان نمی‌آید: لیکن گرسیوز که نیای اوست در ریختن خون وی سعی می‌کند و سرانجام توفیق می‌یابد.

در روایت عوفی همین اندازه گفته شده است: کی‌کاووس را پسری بود از زنی دیگر جز سودابه... واین‌زن نیز در هنگام زادن سیاوش می‌میرد و سیاوش علاوه‌برکم‌طالعی‌ها وبدبختی‌های دیگر ازمهرمادری نیز بی‌نصیب‌است:

به روایت فـردوسی سیاوش سال‌ها در درگاه پدر می‌ماند و منشور فرمان‌روایی ماوراء النهررا بدو می‌سپارند. دیدار سیاوش وسودابه نیزناگهانی بوده ، یعنی روزی چشم سودابه به‌فرزند شوهرش می‌افتد و بدو دل می‌بازد و نهانی‌کسی‌را نزد وی می‌فرستد و اورا به‌شبستان شاه‌جهان دعوت می‌کند :

فرستاده رفت و بدادش پیام — برآشفت زان کار او نیك نام
بدو گفت مرد شبستان نیم — مجویم که با بند و دستان نیم

(همان مأخذ: ۱۲ـ بیت‌های ۱۳۹–۱۴۰)

آن‌گاه سودابه سراغ شوهر می‌رود وبرای فراخواندن سیاوش به‌حرم‌از شاه دستوری می‌خواهد تا روی پوشیدگان حرم‌که درمهر او دل پراز خون و چهره پرازآب‌دارند اورا ببینند. سیاوش اجرای فرمان پدر را به‌حرم می‌رود و بیش‌از حداز سودابه مهربانی می‌بیند و احساس می‌کندکه « چنان دوستی‌نزده ایزدی است» .

داستان‌مکر سودابه‌باسیاوش وتهیه‌کردن‌کودکان سقط شده وپیش‌انداختن سیاوش برای رفتن در آتش و حتی لباس سفید پوشیدن شاه‌زاده و پاك وصافی بیرون آمدن وی از آتش و اثر نکردن دود و نیالودن جامهٔ سپید وی درهردو

روایت یکی است گو این که بیان فردوسی بسیار فصیح‌تر و دقیق‌تر و باذکر جزئیات همراه است .

داستان پیمان کردن سیاوش با پیران ، و گوی‌زدن او با افراسیاب ، ونیز مذاکرات ایرانیان و تورانیان که منجر به‌صلح گشت و خشم آوردن شاه کاووس برصلحی که بامشورت رستم و به‌تصدی سیاوش بین ایران وتوران روی داده‌بود، این‌ها همه در شاه‌نامه هم‌بسیار مفصل‌تر است و هم بـا بیانی سخت فصیح و شیوا تقریر شده است وبسیاری جزئیات درآن هست که محققان‌را به‌کارمی‌آید و هیچ‌یك از آن‌ها در روایت عوفی نیست. نیز در روایت عوفی از زناشویی جریره (دختر پیران) باسیاوش و پیش نهاد پیران به‌سیاوش کـه جریره را به‌زنی بگیرد هم سخنی نرفته است . درشاه‌نامه نخست‌سیاوش باجریره‌عروسی می‌کند و پس از مدتی به اشارت پیران فرنگیس را از افراسیاب خواستگاری می‌کند وپیران خود ازجانب سیاوش دراین باب‌سخن می‌گوید.

***

سنجیدن روایت شاه‌نامه با گفتار عوفی کاری نیست که در این گفتار به‌پایان‌آید، و از ابتدا نیز چنین قصدی درمیان نبود ونویسنده‌فقط می‌خواست دوست داران داستان سیاوش و پژوهندگان آن را از روایتی دیگر ، نسبتاً قدیم آگاه‌کند . اما در پایان این‌سخن از یادکردن یك نکته نمی‌توان گذشت و آن همانندی خیال‌های بدگرسیوز و کیفیت رشك‌بردن اوبرسیاوش ونقشهٔ‌دو به‌هم‌زنی اوست با آنچه‌در کتاب کلیله‌ودمنه،درباب‌شیروگاو دربارهٔ فتنه‌انگیزی‌وسخن‌چینی دمنه‌آمده است .

همان‌گونه که در داستان سیاوش ، گرسیوز رابط میان او و افراسیاب است، درباب‌شیروگاونیز دمنه‌خود داوطلبانه شتربه را نزدشیر می‌برد، ودرست همان‌گونه که وقتی دمنه نزدیکی گاو را باشیر و قربت ومکانت او را در دل پادشاه می‌بیند ، آتش حسد در درونش‌زبانه می‌کشد ، گرسیوز نیز وقتی‌رادی و بخشندگی و دستگاه سیاوش را باپرستاران زرین کلاه مشاهده می‌کند:

دل ومغز گرسیوز آمدبه‌جوش — دگرگونه‌ترشد به‌آیین‌وهوش
به‌دل‌گفت سالی چنین بگذرد — سیاوش کسی‌را به‌کس‌نشمرد...

و درست همان‌حیله‌ها که دمنه‌اندیشیده و مقدمه‌ها که چیده وشیررا برگاو

بدگمان ساخته و گاو را نیز متقاعد کرده بود که شیر درصدد کشتن اوست ، گرسیوز برای بازداشتن سیاوش از رفتن به‌درگاه افراسیاب ، و افروختن آتش بدگمانی شاه‌نسبت به‌یاغی‌گری سیاوش به‌کارمی‌برد .

اگر درنظرداشته باشیم که از روزگار تألیف پنچاتنترا درحدود سه‌هزار سال می‌گذرد، وترجمهٔ پهلوی آن درعصر خسرو انوشیروان به‌ایران‌آمده است ونیز بدانیم که وقتی فردوسی سرگرم سرودن شاه‌نامه بود کلیلهٔ منظوم رودکی شهرتی بی‌نظیرداشت و سال‌ها بودکه (به‌حکایت مقدمهٔ شاه‌نامهٔ ابومنصوری) در زبان خرد وبزرگ افتاده بود، آیا بازهم می‌توان این مشابهت‌های دقیق و کاملا همانند را تصادفی پنداشت و ازمقولهٔ «توارد» دانست؟

بنده اصراری دراین‌باب ندارد که یکی‌از این دوداستان ازروی‌دیگری ساخته شده یا دست‌کم وجود یکی در پدید آمدن دیگری مؤثر بـوده است . ممکن‌است هردو داستان از منبعی واحدالهام گرفته باشند . هزار احتمال‌دیگر نیز می‌توان داد . آنچه بنده خواستار آن‌است ، جلب‌توجه محققان بدین نکته است . دراین‌باب می‌توان و باید بیشتر تأمل‌کرد و ممکن است تحقیق دقیق‌تر راه را برای طرح مسائل تازه‌تری نیز بازکند.

محمدجعفر محجوب

بیست و چهارم اسفندماه ۱۳۵۲

به مناسبت سالگشت مرگ صادق هدایت

چند ویژگی در «بوف کور»

در اندرون من خسته دل ندانم کیست
که من‌خموشم واودرفغان ودرغوغا است.
(حافظ)

هنر، همزاد زمان است. شاید به‌همین‌سبب نیز اغلب آثارهنری‌ازویژگی‌های روزگار خویش برخوردارند. اعتقاد به اینکه تنها موقعی می‌توان «بوف کور» را دریافت که زمان پیدایش آن را دقیقاً بررسی کرد، سخنی بجا است[۱]. اما واقعیت دیگری را نیز نباید فراموش کرد: روح ناآرامی که «هدایت» نام داشت وتنها از روزگارخود متأثرنشده بود، روحی که «بوف کور»، آئینه تمام نمای آن است.

از ویژگی‌هائی که برای «بوف کور» برشمرده‌اند، یکی هم‌ابهام ویأسی است که درآن به چشم می‌خورد. اما آیا این خصوصیت از ارزش آن می‌کاهد ؟

بـه اعتقاد مـن ، نه ! آیـا کسی ـ به عنوان مثال ـ جیمزجویس را برای نوشته‌های تاریك وگنگش، یا کافکا را به سبب اینکه تصویرگر انسان سرخورده سدهٔ ما است، ملامت می‌کند؟

هنر، آزاد است. اگر تعیین کردن مسیر برای‌آن، دلیل بی‌مایگی نباشد، لااقل‌نشان سادگی است. اثری مانند «بوف کور» با تمام بدبینی و یأسی که در

۱ـ مقایسه کنید با ؛

Bozorg Alavi : Geschichte und Entwicklung der modernen Persischen Literatur. Berlin 1964, S. 160.

آن است ، نه تنها شاهکار هدایت، که عمیق‌ترین اثر منثور در ادبیات فارسی نیم‌قرن اخیر است. من اعتقاد دارم که خیلی پیش‌تر ازآنکه یکت ویونسکو پایه «ادبیات پوچی» را بگذارند، هدایت نمونه خوبی از آن را در «بوف کور» ارائه کرده است.

از نظر موضوع ، «بوف کور» نه‌تنها یك داستان ایرانی، که یك اثـر جهانی است. در اینجا هدایت از دردهائی سخن می‌گوید که «مثل خوره‌روح را آهسته درانزوا می‌خورد ومی‌تراشد» (ص ۹)[۱]. این دردها تنها ازآنِ انسان شرقی نیست، این دردها را هر بشری می‌تواند در دنیا داشته باشد.

در «بوف کور» گوینده داستان (هدایت؟) با خودش حرف می‌زند، پیش خودش شکوه می‌کند. به‌عبارت روشن‌تر، موضوع اصلی «بوف کور»، تصویر کردن خلاء هراس انگیزی است که بین این دوموجود ــ بین گوینده وشنونده که دراصل یکی هستند ــ فاصله انداخته است. مگراین «قهرمان» داستان‌نیست که می‌گوید:

من فقط برای سایه خودم می‌نویسم که جلو چراغ به‌دیوار افتاده است، باید خودم را بهش معرفی بکنم. (ص۱۰)

روانشناسی نوین از این خلاء روانی ــ که سبب پدیدآمدن دوشخصیت مختلف درانسان می‌شود ـ به‌نام ـ «شیزوفرنی» یاد می‌کند[۲] .

بگذارید کمی بیشتر به‌مطالعه «بوف کور» بپردازیم!

این اثر در نظرنخست بسیار مبهم می‌نماید. آنچه در آن هست، بی‌ادعائی است، چیزی که درآن نیست، «منطقی» بودن تصویرها، حرفها ورویدادهاست. گوینده ، داستان خود را ــ که آشفته به‌نظر می‌آید ــ برای سایه‌اش تعریف می‌کند. همین! اما این سایه چیست (کیست) که ظاهراً روی دیوار افتاده، ولی

۱ــ نسخه‌ای از «بوف کور» که در این مقاله مورد استفاده قرارگرفته و ازآن نقل قول شده، ازانتشارات مؤسسه امیرکبیر، تهران، اسفندماه ۱۳۴۹، چاپ سیزدهم است.

۲ــ در «بوف کور» می‌خوانیم : «این احساس دیرزمانی درمن پیدا شده بود که زنده زنده تجزیه می‌شوم. نه‌تنها جسمم، بلکه روحم همیشه با قلبم متناقض بود... (ص ۶۷)

درحقیقت در درون قهرمان داستان است؟

من در اینجا نظر خود را می‌گویم، بدون اینکه کوچک‌ترین ادعائی در باره درست بودن آن داشته باشم.

به‌گمان من، این سایه چیزی نیست جز آنچه ما در روانشناسی به نام «روان ناهشیار» می‌شناسیم. «روان ناهشیار» بخشی از دنیای مرموز روح است که اگرچه در آن سوی محدوده آگاهی ما قراردارد، ولی خود راگهگاه به‌گونه‌های مختلف (مثلاً خواب) نشان می‌دهد[1]. شاید این جهان تاریك، همان‌جائی است که گوته درباره آن گفته‌است: «خورشیدرا چندان دوست مدار وستارگان را با من فرودآی به‌کشور تاریکی!»

اما روانشناسی نوین از کسانی نیز نام می‌برد که به‌بیماران «پسیکوز» معروف‌اند. از خصوصیات این بیماران یکی هم این است که از نیروی خیال‌بافی زیادی برخوردارند ـ به‌همین سبب نیز فروید بسیاری از هنرمندان، به‌ویژه شاعران را از نظر روانی بیمار می‌داند. در مورد بیماران «پسیکوز»، «روان ناهشیار» از تنهائی بیرون می‌آید و با همزاد خویش ـ با شخص بیمار ـ زندگی مشترکی را آغاز می‌کند. در «بوف کور» جملاتی نظیر جمله زیر، اندك نیست:

> من می‌ترسم ازپنجره اطاقم به‌بیرون نگاه بکنم، درآینه به خودم نگاه بکنم. چون همه‌جا سایه‌های مضاعف خودم‌را می‌بینم. (ص۴۸)

پس به‌این تعبیر، قهرمان اثر هدایت، انسانی بیمار است؟

در «بوف کور» سخن از دوموضوع ظاهراً مختلف است: یکی شرح ماجرائی که اکنون در رؤیا اتفاق می‌افتد، و دیگری بیان تصویرهائی ازگذشته گوینده که در بیداری از برابرچشم او عبور می‌کنند. به عبارت روشن‌تر، «بوف کور» شرح یك خواب طولانی است که درآن حصار زمان می‌شکند و

۱ــ مقایسه کنید با:

Sigmund Freud: Der Traum. In: Vorlesungen Zur Einführung in die Psychoanalyse, Bd. I, Frankfurt 1969, S. 101-241.

رویدادهای گذشته واتفاقات حال درکنار هم قرارمی‌گیرند. این خواب ویژگی دیگری‌نیزدارد: زشتی نمی‌شناسد وبه‌هیچ قانونی تن درنمی‌دهد.

«خواب» نه‌تنها تاریك‌ترین، که آزادترین واصیل‌ترین شعر روان‌ماست (نیاز به‌توضیح نیست که شعر نیز از ویژگی‌های خواب برخوردار است) . در این شعر ، آرزوهای سرکوفته آزاد می‌شوند و هریك به‌زبانی، درباره زندگی خویش سخن آغاز می‌کنند.

این آرزوها ــ که ما آنهارا درموارد زیادی پیش ازاینکه به سطح آگاهی ما برسند، سرکوب می‌کنیم ــ گاهگاه (یا اغلب ؟) ریشه‌های جنسی دارنـد[1]. ولی ما به‌دوعلت ازآنها سخن به‌میان‌نمی‌آوریم: نخست، محظورات اخلاقی، سپس قیدهای اجتماعی.

چون درخواب، این دو، نقشی بازی نمی‌کنند، پس آرزوهای سرکوفته می‌توانند درآنجا آزادانه عرض وجودکنند ــ واین، همان چیزی است که در «بوف‌کور» نمونه خوبی ازآن را می‌توان یافت.

اما پیش ازاینکه به‌توضیح این مسئله بپردازیم، یك بار دیگراثرهدایت را مورد مطالعه قرار می‌دهیم:

«بوف‌کور» داستان مردی است که دراتاقش نشسته وسرگرم‌نقاشی کردن روی جلد قلمدان است. این، کار همیشگی او است، اما موضوع نقـاشی نیز پیوسته یکی است:

> نمی‌دانم چرا موضوع مجلس همه نقاشی‌های من از ابتدا یك جور ویك شکل بوده است. همیشه یك درخت سرومی کشیدم که زیرش پیرمردی قوزکرده، شبیه جوکیان هندوستان عبـا به‌خودش پیچیده ، چنباتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود وانگشت سبابه دست چپش را به حالت تعجب به‌لبش گذاشته بود. ــ روبروی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده به‌اوگل نیلوفرتعارف می‌کرد. (ص۱۲)

۱ــ مقایسه کنید با :

Touradj Rahnema: Die menschliche Psyche und die Sexualität. In: Das Novellenwerk Stefan Zweigs aus tiefenpsychologischer Sicht, Salzburg 1971, S. 21—31.

دیری نمی‌پاید که دختر روی قلمدان، شخصاً در برابر گوینده ظاهر می‌شود! اما اندکی بعد، مرد او را درخانه خود مرده می‌یابد، جسد او را قطعه قطعه می‌کند، به‌گورستان می‌برد و به خاك می‌سپرد.

در بخش دوم کتاب ـ که «ظاهراً» تصویری ازدنیای واقعی گوینده‌است ـ باوضع خانوادگی وناراحتی‌های روانی وی آشنا می‌شویم. اما موضوع اصلی، علاقه‌گوینده داستان است به‌دختریك رقاصه هندی. این علاقه، اگرچه به‌ازدواج می‌انجامد، ولی‌سبب پدید آمدن دشواری‌های تازه‌ای نیزمی‌شود: مردنمی‌تواند با دختر هماغوش‌گردد. این بخش نیز پایانی مشابه دارد: مرد، همسر خود را به‌وضعی فجیع به‌قتل می‌رساند[1].

ظاهراً «بوف‌کور» ازدو بخش کاملاً مجزا تشکیل‌شده، اما آیا قسمت‌دوم ـ یعنی آنچه در جهان عینی گوینده می‌گذرد ـ ادامه یا تصویر بخش نخست نیست؟

با اندکی دقت می‌توان «سررشته» را دراین کلاف سردرگمی که «بوف کور» نام دارد، به‌دست آورد: دختری که گوینده به‌او دربخش اول دل می‌بندد، همان زنی است که با او دربخش دوم ازدواج می‌کند:

> قربه وجا افتاده شده بود ـ ارخلق سنبوسه طوسی پوشیده بود، زیر ابرویش‌را برداشته بود، خال‌گذاشته بود، وسمه‌کشیده بود، سرخاب وسفیداب وسورمه استعمال‌کرده بود. مختصر باهفت قلم‌آرایش‌وارد اطاق من شد. مثل این بودکه از زندگی خودش راضی است و بی‌اختیار انگشت سبابه دست چپش را به‌دهنش‌گذاشت ـ آیا این همان زن لطیف، همان دختر ظریف اثیری بودکه لباس سیاه چین خورده می‌پوشید وکنار نهرسورن با هم سرمامك بازی می‌کردیم؟ (ص ۱۰۰)

۱ـ در قسمت اول «بوف‌کور» می‌خوانیم: «مرده او، نعش او، مثل این بودکه همیشه این وزن روی سینه مرا فشار می‌داده». (ص۳۲)

بخش دوم با این جمله پایان می‌یابد: «من برگشتم به‌خودم نگاه‌کردم، دیدم لباسم پاره، سرتا پایم‌آلوده به خون دلمه شده بود... و، وزن مرده ای روی سینه‌ام فشار می‌داد». (ص۱۱۶)

به‌اعتقاد من باید به‌این پرسش ، جواب مثبت داد. اما در ضمن بایـد به سؤال مهم دیگری نیز پاسخ گفت: زنی کـه قهرمان داستان ، چه در بخش نخست و چه درقسمت دوم ، نمی‌تواند پیکرش را تصاحب کند ــ در حالی که آرزوی هماغوشی با اوعمیقاً در جانش ریشه دوانیده است ــ کیست؟

فروید ، روانکاو بزرگ سده ما، به‌این پرسش جواب می‌دهد: مادر او!

فروید اعتقاد دارد که پسردر کودکی به مادرش عشق می‌ورزد و پدر را رقیب بزرگ خویش می‌داند . اما اندك اندك از شدت این علاقه جنسی کاسته می‌شود وتمایل به جنس مخالف، جایگزین آن می‌گردد . فروید این پدیده را «عقده ادیپ» می‌نامد[1].

در «بوف کور» صحبت ازچنین مسئله‌ای است[2]. مردی که نمی‌تواند از پیله کودکی بیرون‌آید واز مادر خویش پیوند عاشقانه بگسلد ، برای گریز از واقعیت وتخدیر اعصاب خود به‌تریاك ومشروب پناه می‌برد و به‌سایه خودروی می‌آورد. اوگرفتار یکی ازآن دردهائی است که:

> نمی‌شود به‌کسی اظهار کرد، چون عموماً عادت دارند که این‌دردهای باورنکردنی را جزو اتفاقات وپیش‌آمدهای نادر و عجیب بشمارند واگر کسی بگوید یا بنویسد ، مردم برسبیل عقاید جـاری و عقاید

۱ــ مراجعه کنید به:

Sigmund Freud: Drei Abhandlungen Zur Sexual–theorie. Frankfurt 1961, S. 160 ff.

۲ــ از این پدیده، تنها در روانشناسی سخن به میان نمی‌آید، در آثار ادبی نیز نمونه‌های زیادی از آن را به‌گونه‌های مختلف می‌توان یافت. از آن شمار است نمایشنامه «هملت» اثرشکسپیر «فروید» و پس از او «ارنست جونز» نشان داده‌اند که هملت ازآن جهت درکشتن عموئی که قاتل پدر اواست . تردید می‌کند، چون خود او ناهشیارانه به‌پدرش کینه می‌ورزد. درحقیقت عموی اوکاری می‌کند که او خود ناآگاهانه می‌خواهد مرتکب شود.

در ادبیات فارسی نیز نمونه‌هائی از این شمار، اندك نیست . بـه عنوان مثال می‌توان ازداستان کیخسرو درشاهنامه فردوسی نام برد. (مراجعه کنید به‌متن سخنرانی محمود صناعی تحت عنوان : «فردوسی، استاد تراژدی» . از انتشارات مؤسسه روانشناسی، شماره ۱، تهران ۱۳۴۸، ص ۱۳ــ۱۶).

خودشان سعی می‌کنند آن را با لبخند شکاك و تمسخرآمیز تلقی بکنند... (ص ۹)

اگر در بخش نخست می‌خوانیم:

مثل اینکه روان من درزندگی پیشین درعالم مثال با روان‌اوهمجوار بوده... (ص ۱۶)

در قسمت دوم به‌این سطور برمی‌خوریم :

صبح که بیدارشدم، دایه‌ام گفت: دخترم (مقصودم زنم، آن لکاته بود) آمده بوده سربالین من و سرم را روی زانویش گذاشته بود ، مثل بچه مرا تکان می‌داده [۱]. (ص ۶۵)

یا :

من او راگرفتم چون شبیه مادرش بود ــ چون یك شباهت محو و دور با خودم داشت. (ص ۶۸)

گوینده داستان ازشدت علاقه‌ای که به مادر خود دارد نمی‌تواند با زنی غیراز او رابطه عاشقانه داشته باشد، اما ازایجاد چنین پیوندی با اونیزناتوان است :

باترس و وحشت دیدم که زنم بزرگ وعقل‌رس شده بود، درصورتی که خودم به حال بچگی مانده بودم ــ راستش از صورت او ، از چشمهایش خجالت می‌کشیدم. (ص ۱۰۱)

شاید سبب ناتوانی گوینده داستان ــ علاوه براحساس گناه ــ این است که برای او رقیب سرسختی نیز وجود دارد ــ و آن «پیرمرد خنزر پنزری» (نمادی برای پدر) است که هربار، درلحظه‌ای حساس ظاهرمی‌شود:

من بی‌اختیار او [زنم] را درآغوش کشیدم و بوسیدم ، ولی در این لحظه پرده اطاق مجاور پس رفت وشوهرعمه‌ام، پدر همین لکاته ، قوز کرده وشال‌گردن بسته وارد اطاق شد. (ص ۵۹)

دوباره به‌سراغ مسئله‌ای که قبلاً طرح کردیم، بازمی‌گردیم : آیا گوینده داستان ازنظر روانی بیمار است؟

در «بوف کور» می‌خوانیم:

۱ــ تأکید، از نویسنده این مقاله است.

... ناخوشی، دنیای جدیدی درمن تولیدکرد، یك دنیای ناشناس ، محو و پراز تصویرها و میل‌هائی‌که درسلامت‌نمی‌شود تصورکرد[1].
(ص ۶۳/ ۶۴)

و یا :

از وقتی‌که بستری شدم، در یك دنیای غریب و باور نکردنی بیدار شده بودم‌که احتیاجی به‌دنیای رجاله‌ها نداشتم . یك دنیائی‌که در خودم بود، یك دنیای پراز مجهولات. و مثل این بودکه مجبوربودم همه سوراخ سنبه‌های آن را سرکشی و وارسی بکنم. (ص۶۵/۶۶)

چند موضوع دیگر حدس ما را درباره بیماری قهرمان داستان تقویت می‌کند. ازآن شمار، نیاز غیرطبیعی او به‌دردکشیدن و لذت از «خودآزاری» است :

روزبه‌روز تراشیده شدم...ازاین‌حالت جدید خودم‌کیف می‌کردم...
(ص ۶۲)

و یا :

مثل دیوانه‌ها شده بودم[2] و ازدرد خودم کیف‌می‌کردم- یك کیف ورای بشری... (۱۰۱)

قهرمان داستان دارای رفتاری خاص و هنجاری غیرطبیعی است :

خواستم به هروسیله‌ای شده با فاسقهای او [زنم] رابطه پیدا بکنم.
(ص ۶۱)

در او رگه‌هائی از غریزه «هم‌جنس‌گرائی» راآشکارا می‌توان‌یافت:

... روی سکوی خانه نشستم. او [برادر زنم] را در بغلم نشاندم و به‌خود فشار دادم. تنش‌گرم و ساق پاهایش شبیه ساق پاهای زنم‌بود وهمان حرکات بی‌تکلف اورا داشت. لبهای او شبیه پدرش بود.اما آنچه‌که نزد پدرش مرا متنفرمی‌کرد ، برعکس دراوبرای من جذبه وکشندگی داشت. (ص ۷۳)

یکی از ویژگی‌های هم‌جنس‌گرایان، اختلالاتی است‌که هنگام بلوغ با آنها روبرو می‌شوند ، به‌این ترتیب‌که نمی‌توانند دنیای‌کودکی خویش را

۱ــ تأکید، از نویسنده این مقاله است.
۲ــ تأکید، از نویسنده این مقاله است.

به‌گونه‌ای طبیعی پشت سر گذارند. شاید اگر قهرمان داستان «بوف کور» پیوسته آرزوی بازگشت به‌گذشته ــ و به ویژه دوران خردسالی ــ را درسر می‌پرورد، نتیجه همین اختلالات است. به علاوه گام نهادن به جهان‌گذشته، برای گوینده داستان خصوصیت دیگری نیز دارد: در آنجا آغوش گرمی درانتظار اواست. در آنجا دیگر اثری از «لکانته» نیست، مادر پاکی است که هنوز به‌دام « پیرمرد خنزر پنزری» نیفتاده است.

از ویژگی‌های روانی گوینده ، یکی هم احساس خاص او است نسبت به‌این مرد. از یك سو از او شدیداً نفرت دارد. واز سوی دیگر به او احترام می‌گذارد و «نیمچه خدا»یش می‌خواند! (ص۹۹) دراینجامسئله‌ای پیش‌می‌آید که‌آن را در روانشناسی «فرافکنی»[1] می‌نامند: چون قهرمان داستان نمی‌تواندبا «پیرمرد خنزر پنزری» به‌رقابت برخیزد، کم کم به‌جامه او درمی‌آید. به عبارت روشن‌تر، دیوی راکه تاکنون از او می‌گریخت، به حریم درون خـویش راه می‌دهد، چون:

نمی‌توانستم خودم را از دست او ــ از دست دیوی که در من بیدار شده‌بود نجات دهم... من پیرمرد خنزرپنزری شده بودم. (ص۱۱۴)

باتمام شواهدی که در بالا آورده شد، بازهم نمی‌توان با قاطعیت ادعا کردکه قهرمان «بوف‌کور» آدمی بیمار است . ولی ظاهراً یك موضوع‌روشن است : « بوف‌کور » شرح خوابی است که در آن آرزوهای سرکوب‌شده و احیاناً «غیرطبیعی» بیدار می‌شوند وآزادانه عرض‌وجود می‌کنند. به‌علاوه این خواب، نقبی به دنیای مرموزی که من آنرا درآغاز این گفتار «روان‌ناهشیار» نامیدم، یعنی بخشی ازروح آدمی که خوب و بدنمی‌شناسد وپای‌بند هیچ‌معیاری نیست . از این‌رو کسی‌هم که در « بوف‌کور » دست به‌قتل می‌زند، قهرمان داستان نیست ، «روان‌ناهشیار» اواست. شایداگر گوته در «فاوست» می‌گوید: «درسینه من دو روح زندگی می‌کند»، نظرش همین است .[2] چون این همزاد

1— Projektion.

۲ــ در «بوف‌کور» نیز می‌خوانیم، «گویا این سایه همزاد من بود و در دایرهٔ محدود زندگی من واقع شده بود». (ص۸۵)

لازم به‌توضیح است‌که در روان ما مهروکین، غریزه و اخلاق، خودپرستی و حقیقت پرستی پیوسته درکشمکش‌اند. به‌عبارت دیگر،

آدمی‌زاده طرفه معجونی است از فرشته سرشته و ز شیطان

در درون همه‌ما وجود دارد، پس‌هریك ازما ممکن‌است‌دست به‌خون‌کسی‌بیالاید کاری‌که درخواب بارها به‌آن دست می‌زنیم .[۱]

«بوف‌کور» یك‌اثر سوررآلیستی است‌که درفضای خیالی‌آن، واقعیت‌ـ های دنیای ما بس حقیرند . دراین فضا همه‌چیز درحال انبساط ، همه چیز در شرف‌آزاد شدن‌است‌ـ خصوصیاتی‌که‌آدم را بی‌اختیار به‌یاد نقاشی‌های **شاگال** می‌اندازند.ـ «بوف‌کور» نه‌تنها شعر شکوه‌آمیزی ازناتوانی‌های انسان‌است، که تصویر دنیائی است‌که درآن‌آزاد می‌توان بود. این‌اثرـ که می‌توان‌آن را بدون تردید با نوشته های بزرگانی چون **کافکا**، **جویس** و **بکت** مقایسه‌کرد ـ ویژگی دیگری نیز دارد : شرقی است . مثل رباعی‌هـای خیام، لطیف و مانند دوبیتی‌های باباطاهر، سوزناك‌است. کیست‌که « بوف‌کور» را بخواند و دلش به‌درد نیاید؟

« بوف‌کـور » نـه‌تنها از نظر موضوع ، بلکه از جهت نشان‌دادن شخصیت‌ها ، تصویرها صحنه‌پردازی و زبان نیز یك اثر استثنائی است . من دراین‌مورد فقط به‌ذکر چندنمونه بسنده می‌کنم.

موضوعی که دراین داستان نظر را جلب می‌کند ، بدبینی بیش‌ازحدی است‌که قهرمان آن نسبت به‌زنها دارد ـ و این دقیقاً همان چیزی است که با مراجعه به‌زندگینامه هدایت می‌توان به آن برخورد[۲] . در آثـار هدایت نیز شخصیت‌های زن اغلب « منفی » تصویر می‌شوند. دراین مورد، آدم بی‌اختیار به‌یاد درام نویس سوئدی **استریندبرگ** می‌افتد، هنرمندی‌که از جهات نسبتاً

۱ـ «هگل» دراین‌زمینه سخن‌جالبی‌دارد:«اینکه شکسپیردرنمایشنامه‌های خود اینهمه جانی آفریده ، به‌سبب این است‌که خودش جرأت نداشته‌کـه دست به‌تبهکاری زند».

۲ـ اصولا وضع روانی نویسنده در خلق اثرش نقش مهمی دارد. در این مورد مراجعه‌کنید به :

Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren. In: Bildende Kunst und Literatur, Bd. X, Erankfurt 1969, S. 171–179.

زیادی به‌هدایت شباهت دارد .

در آغاز این گفتار یادآورشدیم که هنر ، همزاد زمان است وآثار هنری، اغلب از ویژگی‌های روزگار خویش برخوردارند . اما درباره « بوف‌کور » نمی‌توان با قاطعیت چنین ادعائی کرد . دراینجا نه‌زمان ، مرز مشخصی‌دارد و نه‌مکان . نمونه‌آن واژه‌های غیرمتعارفی است ازقبیل « گزمه » ، « داروغه » ، «مفتی»، «میرغضب»، «درهم» و«پشیز» .

مکانها نیز اغلب تصوری است. شهری که از آن در «بوف‌کور» سخن به‌میان می‌آید ، شهری است نیمه‌مرده . آدم در آنجا بندرت بـا کسی روبرو می‌شود. خانه‌های آن خاکستری رنـگ است و به‌اشکال هندسی ، از مخروط گرفته تا منشور و بیضی ! اما جز این ، وجه تشابه دیگری‌هم بین این‌خانه‌ها موجـود است : همه آنها یـك درخت سرو وسطشان کاشته شده و مقداری بوته نیلوفر .

دراین‌شهر، انسانها بی‌نامند. اگر مردهستند، آنهارا هدایت «رجاله» ، واگر زن هستند ، «لکاته» می‌خواند. اما « رجاله »ها همه شبیه‌هم‌اند. نه‌فقط‌بین آنها از نظر ویژگی‌های اخلاقی ، اختلافی نیست، بلکه ازجهت ظاهر و طرز لباس پـوشیدن هم کاملا مشابه‌اند . از چهره‌های مشخص ساکنین این شهر ، « پیرمرد خنزر پنزری » است که او را ازشال‌گردن‌کهنه، شالمه دورسر، عبای زرد و بهتر ازهمه از خنده‌های ترسناکش می‌توان شناخت[1]. اما وجه مشترکی که ظاهراً همهٔ مردم این شهر دارند، این است که یا ناخن‌خود رامی‌جوند، یاانگشتشان در دهانشان است.

دراینجا ممکن‌است این‌سوآل پیش‌آید: شهرنیمه‌مرده‌ای‌که ساکنینش‌را از یك‌سو « رجاله »ها و «گزمه»ها و از سوی دیگر « لکاته »ها و «پیرمردان خنزرپنزری » تشکیل می‌دهند ،کجااست ؟ آیا این‌شهر فقط تصویر خیالی‌ای

۱ــ این خصوصیات، آدم را بی‌اختیار به‌یاد قطعه «جلوقانون» اثر«کافکا» می‌اندازد. درآنجاسخن از دربانی است با «ریش بلند وکم پشت تاتاری» که مانع ورود مرد روستائی به‌درون «قانون» می‌شود. دراینجا صحبت ازپیرمردی با«ریش کوسه»، که چون سدی خلل‌ناپذیر، بین قهرمان داستان وهمسرش فاصله انداخته است .

است در «بوف کور»، یاواقعیتی است که بازبانی صریح بیان‌شده؟

باید اعتراف کرد که پاسخ دادن به‌این سوآل ، آسان نیست ، هم‌چنان که جواب دادن به‌بسیاری ازپرسش‌هائی که هنگام‌خواندن این اثرپیش‌می‌آید، دشوار است .

گفتیم که در « بوف کور »، حصار «زمان» و«مکان» فرومی‌ریزد. به‌ویژه درمورد «زمان» می‌توان در«بوف کور» به‌نکات جالبی برخورد. از جمله اینکه دراین اثر ، نظم «زمان»ها ازجهت دستور زبان رعایت نمی‌شود.

هدایت در « بوف کور » بندرت « زمان‌حال » ، بلکه اغلب یا «ماضی مطلق» ویا « ماضی نقلی » به‌کارمی‌برد. این مسئله، کاملا عادی است و به‌شیوه بیان داستان ارتباط دارد . اما شگفت این است که در مواردی نه‌چندان اندك، دریك‌جمله یاجملات مترادفی که باید دارای یك « زمان دستوری» باشند، این دو «زمان»ــ یعنی « ماضی مطلق» و«ماضی نقلی» باهم به‌کاربرده‌می‌شوند. این موضوع را حتی نگاهی به‌نقل قول‌هائی که در این مقاله آمده است ، روشن می کند.

این مسئله نشان‌می‌دهد که هدایت پای‌بند رعایت دستورزبان ــ که‌دارای معیارهای مشخصی است ــ نیست . بلکه در داستان او ــ که واقعیت و خیال چنان باهم آمیخته‌اند که جداکردن آنها ازهم به‌سادگی ممکن نیست ــ نمی‌تواند زمان واحدی وجودداشته باشد[1].

باید اضافه کرد که شخصیت‌های « بوف کور » نیز علامت مشخصه‌ای ندارند . به‌عبارت روشن‌تر ، این اثر ، دارای سه شخصیت اصلی است : ۱ــ گوینده داستان ۲ــ همسرش ۳ــ « پیرمرد خنزرپنزری » . اگر دراین اثر باچهره‌هائی مانند « پدر » ، «عمو»، «نعش کش» ، «گورکن» و«قصاب» روبرو می‌شویم، همه «صورت»هائی از پیرمرد خنزرپنزری، واگر بااشخاصی ازقبیل «دختراثیری»، «عمه»، «دایه» و«لکاته» برخوردمی کنیم، همه«سایه»هائی

۱ــ این، یکی از ویژگی‌های سوررآلیسم است. در آثار «کافکا» ــ که هدایت احتمالا در نوشتن «بوف کور» از او متأثر شده ــ این خصوصیات را به‌طور وضوح می‌توان یافت.

این بحث را به‌علت طولانی بودن‌آن ، به‌فرصتی دیگر موکول می کنم.

از همسر وی هستند .

هدایت دربارهٔ تغییردادن «صورت»ها و«صورتك»ها نظرجالبی دارد:

زندگی با خونسردی و بی‌اعتنائی ، صورتك هرکسی را به‌خودش ظاهر می‌سازد ، گویا هرکسی چندین صورت با خودش دارد ــ بعضی ها فقط یکی از این صورتکها را دائماً استعمال می‌کنند که طبیعتاً چرك‌می‌شود وچین‌وچروك می‌خورد. این‌دسته صرفه‌جوهستند ــ دسته دیگر صورتکهای خودشان را برای زاد و رود خودشان نگه می‌دارند وبعضی دیگرپیوسته صورتشان‌را تغییرمی‌دهند ولی همین که پا به‌سن گذاشتند می‌فهمندکــه این آخرین صورتك آنها بوده و بزودی مستعمل و خـراب می‌شود ، آن‌وقت صورت حقیقی آنها از پشت صورتك آخری بیرون می‌آید . (ص۹۳) .

جملاتی که در بالا نقل شد ، دارای ویژگی دیگری نیز هستند : تقریباً عین آنها را می‌توان در رمان « یادداشتهای مالته » (۱۹۱۰) اثر معروف ریلکه بازیافت[1] .

زبان هدایت در « بوف‌کور » ، زبان‌خاصی است . آنچه نظررا خیلی زود جلب می‌کند ، علاه‌بر تکرار صحنه‌ها ، تکرار مطالب و حتی جمله‌ها و واژه‌ها است.[2] اما این اثر خصوصیت دیگری نیزدارد: به‌صورت حیرت‌آوری دارای اغلاط دستوری ، تعبیرات سست و گاهگاه اصطلاحات سخیف است !

۱ــ مراجعه‌کنید به:

Rainer Maria Rilke : Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. (=dtv 45) München 1962, S. 9.

من این نکته را مدیون راهنمائی همکارم سیامك مهاجر هستم‌که نتیجه تحقیق خود را با نهایت محبت دراختیارم‌گذاشت.

۲ــ ظاهراً تاکنون آماری از اصطلاحات و به‌ویژه لغات تکــراری در «بوف‌کور» تهیه نشده است . چنین آماری می‌تواند برای تفسیر این اثر، بسیار سودمندباشد. به‌علاوه باید واژه‌های مورد علاقه هدایت را یافت وبه‌تحقیق دربارهٔ کاربردآنهادد «بوف‌کور» پرداخت.

این موضوع نشان می‌دهد که هدایت توجهی به‌شیوه نگارش خود نداشته و هـرگز در پی اصلاح اشتباهات اثرش نبوده است . اینجا سیلی است کـه می‌خروشد وناشکیبا به‌پیش می‌شتابد. اوکاری ندارد که برسر راهش‌چیست و چه خار و خاشاکی باخود همراه می‌برد . اومی‌خواهد پذیرفته شود ــ وکیست که «بوف‌کور» را دقیقاً بخواند و آنرا نپذیرد ؟

در «بوف‌کور» گفتگو نیست ، «دیالوك» وجود ندارد . شرح داستانی است‌که اجزای آن به‌ظاهر باهم پیوندی ندارند. اما شگفت این است‌که در رسم‌الخط همین «مونولوگ» بلند، تعداد زیادی «خط فاصله» یا «تیره» وجود دارد. این خطوط ــ که سبب جدائی وشکاف در «رودخانه کلام» می‌شوند ــ با وضع روانی قهرمان داستان ارتباط مستقیم دارند .

ازویژگی‌های‌دیگر «بوف‌کور»، طنز تلخ‌آن است. ما به‌ذکر چندنمونه بسنده می‌کنیم :

من احتیاجی به‌دیدن آنها [رجاله؟] نداشتم ، چـون یکی از آنها نمایندهٔ باقی دیگرشان بود : همه آنها یك دهن بودند که یك‌مشت روده به‌دنبال‌آن آویخته‌ومنتهی به‌آلت تناسلیشان می‌شد. (ص۶۸).

یا درجائی دیگر :

آسمان سیاه و قیراندود مانند چادر کهنه سیاهی بود کـه به‌وسیله ستاره‌های بی‌شمار درخشان سوراخ سوراخ شده بود . . . صدای ناله سگی از لابلای اذان صبح شنیده می‌شد. (ص۸۳)

یا :

آری جای دوتا دندان زرد کرم خورده که از لایش آیه‌های عربی بیرون می‌آمد،روی صورت زنم دیده‌بودم. همین زن‌که مرا به‌خودش راه‌نمی‌داد... (ص۹۹) .

این طنز، به‌ویژه در دو زمینه گزنده‌تر است : هنگامی کـه صحبت از دنیای «رجاله»ها است وزمانی‌که ازمسائل مذهبی سخن به‌میان‌می‌آید.

«بوف‌کور» دارای ویژگی‌های زیادی است‌که برشمردن آنها به تحقیقی گسترده‌تر نیازدارد. آنچه دراین‌مختصر آمد ، تنهاچند خصوصیت عمده‌ای است

که معمولا نظر هر کسی را که با این اثر روبرو می‌شود ، جلب می کند .

حاصل سخن اینکه : « بوف کور » تصویر یك خواب است . هم چنان که در خواب، زمان، مکان، صحنه‌ها و انسانها ثابت نیستند ، در اینجا نیز همه چیز در تغییر و نوسان است . به‌عبارت‌دیگر: ستونهائی که معمولا پایه‌های یك داستان را تشکیل می‌دهند ، در اینجا یا وجود ندارند ، و یا در پشت توده‌ای مه غلیظ پنهان‌اند .

هدایت به‌این خواب مرموز- که روان انسان است - نقب می‌زند ، اما هر بار سرازجائی دیگر بیرون می‌آورد، آخرین آزمایش او ، دردناك‌ترین آنها است : « من پیرمرد خنزر پنزری شده بودم» .

تورج رهنما

www.KetabFarsi.com

[redacted]

آثارجوینی ورشیدالدین به‌عنوان منابع تاریخ مغول

[redacted]

به‌قلم بویل
دانشیار مطالعات ایرانی در دانشگاه منچستر

تصوراینکه دومورخ،خواه ازلحاظ سبك وخواه ازلحاظ تلقی‌موضوع، تا حد جوینی و رشیدالدین با یکدیگر اختلاف داشته باشند دشوار است. جوینی استاد نثر متصنع و متکلفی است که در روزگار او معمولا در نوشته‌های تاریخی به‌کارمی‌رفت؛ ولی‌رشیدالدین هیچ‌گونه ادعای ادبی ندارد وساده‌ترین وصریحترین زبان را به‌کار می‌برد، و شاید هم اثر خود را مانند نظام‌الملك املا می‌کرده است. جوینی که‌کاملاً وابسته به‌دورهٔ پیش از استیلای مغول‌است، می‌کوشد تا مصائب وحشت‌انگیزی راکه دامنگیرعالم اسلام شد هم برای خود وهم برای خوانندگان توجیه‌کند؛ ولی رشیدالدین که در روزگاری می‌زیست که، این‌مصیبتها به‌صورت خاطرات‌مبهم ودور دستی درآمده بود، «صلح‌مغولی»[1] را به عنوان امری طبیعی می‌داند.

با وجود این ، معمولاً تصور می‌رودکه آثار هردونویسنده ، به عنوان منابع تاریخ مغول، به‌طورکلی با یکدیگرهماهنگی‌دارد؛ فقط اثرجوینی‌قدیمتر و اثر رشیدالدین کاملتر است. چنین تصوری با مقایسهٔ دقیق نوشته‌های این‌دو

۱ــ این اصطلاح Pax Mongolica ازاصطلاح مشابهی یعنی صلح‌رومی (Pax Romana)گرفته شده است . صلح رومی عبارت از شرایط صلحی بودکه روم برمتصرفات خود تحمیل می‌کرد ــ مترجم

مؤلف تأیید نمی‌شود . درست است که رشیدالدین در بعضی قسمتهای تاریخ خود، مخصوصاً در شرح مبارزات درغرب، تقریباً کلمه به‌کلمه از جوینی تقلید می‌کند، ولی حتی دراینجا، چنانکه خواهیم دید، الحاقاتی مأخوذ ازیك منبع خاور دور دیده می‌شود؛ ودرست نیست که مانند بار تولد بگوئیم که این قسمت از اثر او «منحصراً» متکی براساس نوشته‌های جوینی است.

احساس اینکه این دومؤلف به‌طورکلی با یکدیگر هماهنگی دارند تا اندازه‌ای به‌سبب اتکای متخصصان تاریخ مغول به‌کتاب دوسون d' Ohsson است، که همیشه صریحاً نمی‌گوید که از چه منبعی نقل قول می‌کند. همین عدم قطعیت است که‌گروسه Grousset را برآن داشته که سخنان چنگیزخان را در بستر مرگ به جوینی و رشیدالدین نسبت دهد، و باعث شده است که مارتین آن‌را ازآن جوینی به‌تنهائی بداند. سخنان مذکور درواقع ازقول رشیدالدین نقل شده است وبا مطالبی که جوینی می‌گوید تناقض دارد. برطبق گفتهٔ جوینی، درکنار بستر مرگ‌آن جهانگشا نه‌تنها جغتای و اوگتای وتولی بلکه کولکان که نسبتاً گمنام بود و بعدها در روسیه درگذشت و همچنین دوفرزند دیگر او که در منابع موجود خاور دورذکر نشده‌اند حضور داشتند؛ درصورتی که بنابرنوشتهٔ رشیدالدین آن دو درکودکی وفات یافته بودند . برطبق گفته رشیدالدین ، در کنار بستر مرگ چگیزتنها اوگتای وتولی حاضر بودند، وچنگیزخان مخصوصاً به‌غیبت جغتای‌اشاره می‌کند.اما درمطالبی که اینك به‌جوینی نسبت داده می‌شود آمده است که همهٔ فرزندان چنگیزخان حضور داشتند، حتی دو نفر از آنها که بنا به قول رشیدالدین مدتها پیش وفات یافته بودند.

در واقع، موارد تناقض میان این دونویسنده بسیار است، و علت آن تنها این است که هردوآنها اطلاعاتی راکه دربارهٔ مغولان داشتند از منابع مختلف گرفته‌اند. در مورد رشیدالدین ، این منبع به خوبی شناخته شده است و درحقیقت خود رشیدالدین آن را به‌تصریح ذکر می‌کند، وآن عبارت ازآلتان دبترAltan-debter یا «کتاب طلائی» است که همیشه درخزانهٔ خان وبه‌وسیلهٔ سالخورده‌ترین امیران حفظ می‌شد. رشیدالدین به‌این تاریخ رسمی مغول که مقدس محسوب می‌شد به‌طور مستقیم دسترس نداشت، و ازمطالبی که به‌توسط بولاد چینگ سانگ (فولاد وزیر) یعنی نمایندهٔ خان بزرگ در دربار ایران، و

همچنین توسط خود غازان خان به‌طور شفاهی از روی آن کتاب ترجمه می‌شد استفاده می‌کرد (غازان خان پس ازپولاد چینگ سانگ به‌عنوان دومین مرجع موثق آداب وسنتهای مغول به‌شمار می‌رفت). اصل مغولی «کتاب طلائی»مفقود شده است، ولی ترجمه‌ای چینی از آن تحت عنوان «شرح مبارزات شخصی جنگجوی مقدس (چنگیزخان) Shéng-Wu ch' in-cheng 1u باقی مانده که مدتی پیش از سال ۶۸۴ نوشته شده است . همین ترجمهٔ دریسو آن شیه Yüan Shih یعنی تاریخ سلسلهٔ مغول در چین که در سال ۷۷۱ تألیف شده مورد استفاده قرارگرفته است.

در ابتدای تاریخ رشیدالدین، آلتان دبترتنها منبع اوست. وی درشرح مبارزات درغرب، ضمن آنکه دربیشترموارد فقط مطالب جوینی را نقل‌می‌کند، غالباً ازآن اثر مغولی بهره‌مند می‌شود وحتی سنوات غلط آنرا به‌کارمی‌برد، و درنتیجه وقوع نبرد را یك‌سال دیرتر ازآنچه‌واقعاً روی داده‌است ذکرمی‌کند. مقایسه‌های زیر تا اندازه‌ای ما را از مرهون بودن او نسبت به‌آن اثر مغولی آگاه می‌سازد.

۱ـ محاصرهٔ گرگانج (اورگنج)

جوینی نشان می‌دهد که جوجی ازچند قوای امدادی می‌فرستد. رشیدالدین در شرح آن محاصره ، مطالب جوینی را تقریباً کلمه به‌کلمه نقل می‌کند ، ولی می‌گوید که جوجی شخصاً در آن جریان شرکت داشت. (در این مورد نه‌تنها با منابع خاور دور، بلکه با مورخان اسلامی معاصرخود همعقیده است).

۲ـ تغاچار

جوینی نام این سردار مغول را ذکر نمی‌کند ، مگر آنکه او را با تغاچار، داماد چنگیزخان که در نیشابور به‌قتل رسید، یکی بدانیم. رشیدالدین می‌گوید که وی به‌دنبال سبتای وجبه به‌تعقیب سلطان محمد خوارزمشاه فرستاده شد و فرمان چنگیزخان را در مورد خودداری از غارت متصرفات خان ملك یعنی امین‌الملك ، ملك هرات، که سر به‌اطاعت مغولان نهاده بود نپذیرفت . (نه‌جوینی سخنی از اطاعت امین‌الملك به‌میان می‌آورد ونه‌نسوی، واین کیفیت باعث می‌شود که همهٔ آن قضیه را مشکوك بدانیم).

۳ـ بلانویان جلایر

جوینی تنها تربای تقشی را ذکر می‌کند (نه‌بلانویان را) و می‌گوید که وی به‌آن سوی رودخانهٔ سند در تعقیب جلال‌الدین فرستاده شد. رشیدالدین می‌نویسد که «چنگیزخان بلانویان را از قوم جلایرودوربانویان (تربای تقشی) را با لشکری تمام برعقب سلطان جلال‌الدین به‌دیارهند فرستاد»، وبدین‌ترتیب شرح جوینی را با تفسیری که در منابع خاور دور دربارهٔ واقعه‌ای که ضمن آن فقط سخن از بلانویان به میان می‌آید هماهنگ می‌کند.

۴ـ چنگیز درکنار رود سند

جوینی فقط می‌گوید که پس ازشکست سلطان جلال‌الدین، چنگیزخان «برکنار جیحون روان شد.» رشیدالدین ایـن خبر راکه در «شرح مبارزات شخصی جنگجوی مقدس» نیزوجود دارد می‌افزاید بدین‌مضمون که چنگیزخان «خویشتن به جانب بالای آب سند مراجعت نمود» و دراین ضمن «اوگتای را به طرف زیرفرستاد.»[1]

چنین به‌نظر می‌رسد که منابع جوینی صرفاً شفاهی بوده است و درهـر صورت این نکته دربارهٔ تاریخ پیشین مغول صدق می‌کند. اما بعضی‌ازاطلاعات او نیز در «تاریخ سری مغولان» که درچنین مواردی باید به منزلهٔ منبع نهائی اطلاعات او به‌شمارآید یافت‌می‌شود. بار تولد توجه‌مارا به‌موضوعی که ظاهراً جوینی از این منبع‌گرفته است جلب می‌کند. موارد زیر ظاهراً نمونه‌هـای بیشتری است که شاید دست دوم یا سوم از «تاریخ سری» اقتباس شده باشد:

۱ـ شرح جوینی درباره مرگ تب تنگری (که رشیدالدین آن را ذکر نکرده) توافق فراوانی با شرح مفصلتر مذکور در منبع مغولی دارد.

۲ـ حکایت چنگیزخان و بستهٔ تیر نیزدر «تاریخ سری» آمده است ولی این موضوع درآنجا به جدهٔ افسانه‌ای او به‌نام‌آلان قتانسبت داده می‌شود.

۳ـ جوینی بامطلب «تاریخ سری» موافق است دراینکه تربای‌فرستادهٔ ایدی‌قوت (فرمانروای اویغور) به حضور چنگیزخان بود ـ نه بـرعکس،

۱ـ همهٔ عباراتهای نقل شده عیناً از تاریخ جهـانگشا و جامع‌التواریخ است ـ مترجم

چنانکه رشیدالدین گفته است.

۴ـ برطبق «تاریخ سری «انتخاب اوگتای به‌خانی دربهار ۶۲۶هجری صورت‌گرفت» (نه‌درسال۶۲۷برطبق‌گفتهٔ رشیدالدین) وجوینی بااین موضوع ظاهراً موافق است.

استفاده‌ای‌که ظاهراً جوینی از «تاریخ سری مغولان» کرده است‌کاملاً جالب‌توجه‌است، زیرا احتمال داردکه این اثر در حدود یك‌سال‌قبل ازسفر او به مغولستان به رشتهٔ تحریر درآمده باشد. برطبق مطلبی‌که درآخرین بندنوشته شده‌است، «تاریخ سری» درکودئه آرال درکنارکرولن درماه هفتم سال موش (سیچقان‌ئیل)، در زمان تجمع قور یلتای بزرگ تألیف شده است. ازآنجاکه این‌تاریخ، زندگی اوگتای را تاآخرنقل نمی‌کند، سال موش را معمولاً سالی ازآن دوره می‌دانندکه مطابق با ۶۳۸ است. اما همچنانکه‌گروسه‌گفته است ، علائمی وجود داردکه حاکی از تاریخ بعدی است. دربند ۲۵۵ آمده است‌که چنگیزخان پیش‌بینی‌می‌کندکه هرگاه‌اعقاب اوگتای بیکفایت بودند،امپراتوری باید به‌اعقاب شخص دیگری از فرزندان او انتقال یابد. دربند ۲۸۱ ، وانمود شده است‌که اوکتای با وجدان خود در نبرد بوده است، و حال آنکه این قضاوتی است‌که بعدها از آن شاهزاده‌که در ۶۳۹ درگذشت به‌عمل‌آمده‌است. ملاحظات مذکور باعث شدکه‌گروسه این سؤال را مطرح‌کند (به‌این سوال‌از طرف پلیو Pelliot جواب منفی داده‌شد)که‌آیا این‌کتاب درسال بعدی موش (۶۵۰) یعنی سالی‌که پیش‌بینی چنگیزخان جامهٔ عمل پوشیده و مقام خانی به شعبهٔ دیگری ازخانوادهٔ او انتقال یافته بود تألیف نشده است؟ دلیل دیگری که‌گروسه‌آن‌را ذکرنکرده ودرتأیید تاریخ بعدی است عبارت ازاین مورد است که آن‌کتاب در زمان «قوریلتای بزرگ» تکمیل شد. دربارهٔ تجمع شاهزادگان مغول درسال ۶۳۸ یاحدودآن دلیلی در دست نداریم، درصورتی‌که اگرتاریخ اخیر رازمان تکمیل «تاریخ سری» بدانیم، آن اشاره صریحاً به‌قوریلتائی است که ضمن‌آن منگوبه مقام خانی رسید. این واقعه در حقیقت یك سال پیش از تاریخ دوم یعنی در ۶۴۹ روی داد ، ولی سنواتی‌که در «تاریخ سری» آمده است در هیچ موردی‌کاملاً دقیق نیست. اگر تاریخ دوم را قبول داشته باشیم، که برای‌آن دلیل دیگری هم وجود دارد، می‌توانیم آسانتر دریابیم‌که چگونه

۵۱۲ ـــــــ

سینمای امریکای لاتین

«چندی‌پیش «مارگیتا گورتلر»(Magita Gürtler)، منتقد سینمایی ماهنامهٔ «Filmkritik» پس ازشرکت درجشنوارهٔ سینمایی امریکای لاتین‌مقالهٔ‌کوتاهی در زمینهٔ «سینما درامریکای لاتین» نوشت که مطالعهٔ آن می‌تواند ما را در شناخت چهرهٔ واقعی سینمای امروز این قارهٔ پرالتهاب یاری‌کند.

لازم به‌توضیح نیست کـه آشنایی با تاریخ گذشته سینمایی کشورهای امریکای جنوبی برای درك بیشتر این مقالهٔ‌کوتاه و فشرده وشناخت بهتر سینمای امروزآن ضروری بنظرمی‌رسد. »

مترجم

من ابتدا به عنوان شاگرد مدرسه سینمایی باسینمای امریکای لاتین آشنا شده‌ام. مقدمهٔ این آشنایی بانخستین‌قسمت فیلم «La hora de los hornos» (ساعت کوره‌های بلند) از کشور آرژانتین آغاز شد . این‌فیلم را مدتهاقبل درمونیخ نمایش داده بودند؛ درواقع فیلمی بود سرکش وطغیانگر علیه «نئو-کولونیالیسم»، «امپریالیسم» و « کاپیتالیسم » با بوق وکرنا علیه‌کسانی طغیان می‌شدکه ازهمه چیز برخوردارند . شدت خشم وطغیان دراین‌فیلم‌لحظه به‌لحظه بالا می‌گرفت و درنقطهٔ اوج فیلم ، برنگاه خیرهٔ چه‌گوارا که به توده‌های ملت دوخته شده بود، متوقف می‌ماند و این نگاهی بود که به‌اعماق روح تماشاگر رسوخ می‌کرد ودیگر رهایی ازآن امکان‌پذیر نبود ؛ این‌نگاه اشاره به‌حوادثی داشت‌که درآینده رخ می‌داد وما هنوز چیزی درباره‌اش نمی‌دانستیم .

این سینمای طغیانگر چگونه سینمایی است؟ ما درباره‌اش چیزی نمی‌دانستیم اما آرزو داشتیم که بدانیم.

«فرناندو سولاناس» (Frnando Solanas) نخستین کسی بود که توجه علاقه‌مندان سینمارا از «بوینوس‌آیرس» گرفته تا «ونیادل‌مار» درسواحل اقیانوس کبیر به‌جشنوارهٔ سینمایی امریکای لاتین جلب کرد.

نخستین احساس تماشاگراین بود که‌گویی کاسترو خطابه‌ای‌رامی‌خواند؛ به‌شدت ویکباره حمله می‌کند ویا ساعت‌ها باحرارت سخن‌می‌گوید.

قدرت سخنوری و حرکات دست‌هایش را در راه و هدفی نیك بکار می‌گیرد.

هدف سینمای‌لاتین، رهایی ازسه«....ایسم» است ویا به‌شکلی‌ملموس‌تر، رهایی از امریکای شمالی است وسینماگران تمام قدرت سخنوری و جنبش و تحرك خودرا درهمین راه به‌کارمی‌گیرند.

آنها همهٔ قدرت خود را در بیانی کوتاه یا کوبنده و بلند، تشریحی، ویران‌کننده ویا توصیفی به‌کار می‌برند. مسئلهٔ دیدن وشنیدن‌را بیش‌ازآنچه در قارهٔ ما مطرح است مورد تعمق قرار می‌دهند. همهٔ این اشارات درپهنهٔ وسیع سرزمین‌های امریکای جنوبی، به‌اشکال مختلف و در احساس، مناظر ویا ساخت اجتماعی چهره می‌نمایاند.

محتوای این فیلم‌ها، که کوتاه‌ترینشان از سه دقیقه شروع می‌شود و متوسطشان هشتاد دقیقه‌ای و بلندشان دویست وشصت دقیقه‌ای است، فریاد خشم و طغیان برای رهایی و رسیدن به‌آزادی و منعکس کردن واقعیات دردناك و نکبت‌بار زندگی اجتماعی این کشورهای درمانده است.

در همهٔ این فیلم‌ها، یك آرزوی مشترك را می‌توان تشخیص‌داد: ایجاد فرهنگی جدیدکه بتواند انسان جدید را در راه پیچیده و سختی که درپیش‌دارد به‌تعالی برساند.

تقسیم‌بندی این فیلم‌ها به‌صورت فیلم‌های نمایشی بلند، فیلم‌های مستند وغیره... امکان‌پذیرنیست. این فیلم‌ها در حقیقت اجزاء لایتجزای تاریخ این کشورها هستند.

اگر داستانی که در این فیلم‌ها بیان می‌شود مربوط به‌تاریخ گذشته باشد،

شکلی روایتی به‌خود می‌گیرد و چون مربوط به‌حال باشد به شکل حـزب ، روزنامـه و ایده اولوژی جلوه می‌کند و چون به تشریح آینده بپردازد ، انسان‌های‌جدیدی‌رانشان می‌دهدکه عدالت وبرابری درجامعه‌شان‌حکمفرماست.

برای رسیدن به این هدف‌ها باید مبارزه کرد . بدون مبارزه ، پیروزی در تغییر واقعیات‌امکان پذیر نیست . درشرایط موجود، آرمان‌ها دست‌نیافتنی‌اند.

سینماگران امریکای لاتین از این نقطه نظر خود را سیاستگرانی پیشرو و انقلابی، روشن‌بین، دمکرات و وابسته به‌طبقه‌کارگرمی‌دانند.

روش عملی آنها دراین‌راه بستگی به‌امکانات فنی در جامعه و تحمیل‌ها و فشارهایی داردکه ازطرف نظام حکومتی موجود برآنها واردمی‌شود.

در اورگوئه نیز مونتاژ وجودندارد . باین‌جهت مونتاژ اساسی ویاتلفیق و ترکیب دقیق موسیقی و گفتار باتصویر درآثار سینماگران این دیار صورت نمی‌گیرد .

ما فیلم «Megustan los estudiantes» (من دانشجویان را دوست دارم) اثر «ماریوهندلر» (Mario Handler) را دیدیم . فیلمی بودکوتاه‌که مبارزات دانشجویی را نشان می‌داد . این مبارزه، تند وخشن بود . ما از این نوع صحنه‌ها در فیلم‌های خبری هم نمونه‌هایی می‌بینیم فقط با این تفاوت‌که دراین نوع فیلم‌های تجربی و طغیانگر ، همیشه صدایی بسیار آهسته ، درمتن اعداد وارقامی را می‌خواند وشیارهایی تحریک‌کننده می‌دهد .

چیزی که دراین‌فیلم اعجاب مارا برمی‌انگیزد ، نحوهٔ غیرعادی انطباق تصویر وصداست. «من‌دانشجویان‌را دوست‌دارم» سرودی‌است‌آرام وستایشگر. تمامی فیلم نمایشگر همبستگی صمیمانه است بامبارزات دانشجویی .

نهایت کوشش شده است تا شکافی که از نظر عدم‌انطباق دقیق صدا با تصویر در فرم این فیلم پدید آمده است ، به‌عمد به‌عنوان حفره‌ای غیرقـابل اجتناب پذیرفته شود و توضیحاتی‌که در متن داده می‌شود و یا تغییر بلندی و پستی صوت در موسیقی ، چیزی لازم و ضروری جلوه‌کند.

« ماریوهندلر » می‌خواهد دراین نوع مسایل غیرعادی و عدم‌تطبیق‌های فنی ، به‌نوعی ، تغییر واقعیت‌هایی را بیان‌کندکه درشرایط موجود تغییرشکل داده‌اند و در عین‌حال نمایشگـر عـوامل رشد نیافتهٔ تـولید در کشورهـای

توسعه نیافته‌اند؛ و در چنین شرایطی است که می‌توان واقعی‌ترین ، مؤثرترین وانقلابی‌ترین امکانات را برای ساختن فیلم به‌وجود آورد.

درسینمای برزیل وضع به‌کلی غیرازاینست. دراینجا وضع مونتاژ عالی وتطبیق صدا وتصویر فوق‌العاده دقیق‌است. اما نباید فراموش کرد که‌کارگردانان جوان این سرزمین به‌کمك مونتاژی آشفته در فیلم‌های تجربی خود، با همهٔ مشکلات و موانعی که دستگاه سانسوربرایشان ایجاد می‌کند، محتوای سیاسی آثار خود را به‌تماشاگران ابقاء می‌کنند.

سازندگان این آثار ، سینماگران جوانی هستند چـون «گلوبرروشا» (Glauber Rocha) نلسون پرایدو دوس سانتوز (Nelson Pereido dos Santos)، «لئون هیرتس من» (Leon Hirzman) و دیگران ... که در آثار خود در واقع از ایدواولوژی خاصی پیروی نمی‌کنند ، بلکـه ادراك شخصی خود را از وقایع و حوادث بازگو می‌نمایند .

سینمای برزیل به خاطر شرایط خـاص اجتماعی و سیاسی وهمچنین موقعیت‌های تجاریش ، با سینمای دیگر کشورهای امریکای لاتین تفاوت‌هایی اساسی دارد.

ما موفق شدیم چند فیلم کوتاه از این کشورتماشاکنیم. یکی از آنها در بارهٔ یك نطق بود ؛ نطقی که مثلاً سیاستمداران ایراد می‌کنند ، پرهیبت و بـا کلماتی مطنطن که نظیرش را می‌توان درکتاب‌های لغت جستجو کرد. در ایـن فیلم سخنران درتصویر دیده می‌شود و بعد قطرات درشت عرق که برچهره‌اش نشسته و دستمال و لیوان‌آب و میکروفون وتنهایی درآن فضای سخنرانی .

یك بارکلمات در فضا شنیده می‌شوند و در تصویر رابطهٔ این کلمات و واقعیات مشاهده می‌گردد. دراین فیلم کلماتی انسانی به‌گوش می‌رسد وچشم ، ناظر زجر وشکنجهٔ سربازان بردانشجویان می‌شودکه پس از تیراندازی آنها روی شن‌ها درمی‌غلطتند.

در فیلم‌های دیگر از سمبل‌های بیگانه استفاده شده است . سمبولیسم کششی نامریی دارد. سینماگران برای این عملشان دودلیل ارائه می‌کنند. اول اینکه تصاویر شاعرانه و رؤیایی می‌توانند به شکلی سمبولیك ، افکاری راکه دستگاه سانسورازآن وحشت دارد و اگردرفیلمی آنرا تشخیص دهند،سازنده‌اش

به‌زندان و حتی به مرگ محکوم می‌شود، به تماشاگر القاء کند، بی‌آنکه نظام سیاسی حاکم بتواند بر آن خرده بگیرد.این سینماگران جوان براین عقیده‌اند که از این راه مشروع و رسمی قادر خواهند بودکه تماشاگران را با افکار و جهان‌بینی‌های تازه و درنتیجه شناسایی عمیق و درست موقعیت خودآگاه کنند.

دوم اینکه سینماگران انقلابی برزیل، به‌کارگیری سمبل را در آثارشان، نوعی پیوند معنوی باگذشته فرهنگی کشورشان می‌دانند.

فرهنگ‌های امریکا وافریقا که دراین کشور به‌شکلی‌جالب وقابل بررسی در یکدیگر ادغام شده است، ارزش‌هایی به‌وجودآورده که با همهٔ پیچیدگی و غیرعادی بود نشان، بین توده‌های ملت جایی مستحکم دارد وهمه،آنها رادرك می‌کنند .

درکشورآرژانتین، سینماگران جوان ومتعهد به شکلی سری و زیرزمینی به‌فعالیت مشغولند. سانسور و قوانین دولتی برای این‌گروه هنرمندان انقلابی نقشی بازی نمی‌کند و اهمیتی ندارد. سنت سینمایی و سایر عوامل موجود و حاکم برصفت سینما برایشان بی‌ارزش است. برای آنکه بـا دستگاه سانسور برخورد نداشته‌باشند، فیلم‌هایشان را به‌طورخصوصی‌ویا سری نمایش می‌دهند. مثلا فیلم(ساعت‌کوره‌های بلند) بهمین وسیله درحضورپنج هزارنفرازطرفداران این سینماگران جوان تجربی به‌نمایش درآمد .

برای‌آنکه قوانین موجود درکشور مزاحمتی برایشان ایجاد نکند،اکثر این فیلم‌ها، مراحل نهایی تکوین خود را در اروپا طی می‌کنند. «سولاناس» فیلم چهارساعت و نیمهٔ خود را درایتالیا بپایان رسانید.

مؤسسه‌ای‌کـه تعیین‌کنندهٔ خطوط اصلی فیلم سازی درکشور است و مدال‌ها و جوایز نقدی را تعیین و تقسیم می‌کند، بهیچوجه ازطرف این‌گروه پذیرفته نشده است و هیچ یك از افرادآنهم اشتیاقی به‌بردن این جوایزندارد.

پول جهت ساختن فیلم باید ازطرق دیگری تهیه شود. این‌گروه قسمت اعظم درآمد خودشان را از تهیهٔ فیلم‌های تبلیغاتی به دست می‌آورند . تـلاش برای بهترکردن‌وضع‌این‌گروه که‌خودشان‌آنرا« Cine libera cio » می‌نامند، نخستین وظیفهٔ هر یك از افراد آن است . دربین فیلم‌سازان برجستهٔ این‌گـروه می‌توان از جتینو(Getino) و «واله خو» (Vallejo) نام بردکه آثارشان

حاوی انتقادهای شدید و کوبنده از نظام اجتماعی موجود در آرژانتین است.

یك فیلم کوتاه از «ژراردو والـه‌خو» بنام « Olla »[1] می‌تواند تضاد وحشتناك و دلهره انگیزی را که در اجتماع آرژانتین حکمفرماست ، به‌روشنی تصویر کند.

مردمی نشان داده می‌شوند که گرسنه‌اند و برای رفع گرسنگی از طرف سازمان جهانی «نان برای دنیا» غذای محقرانه و مختصری دریافت می کنند . پیرها با دستی لرزان غذا می‌خورند و کودکان با تعجب وحیرت، آش ساده‌ای را به‌دهان می‌ریزند. تصاویر فوق‌العاده زیبا و در عین حال تکان دهنده‌است. این تصاویر در واقع متعلق به کشوری است که ثروتمندان آن در خوشبختی و نعمت ولذت غوطه‌می‌خورند ولی اکثریت مردمش به‌زحمت قادر به سیر کردن شکم خود هستند.

قسمت‌های دوم و سوم «ساعت کوره‌های بلند» دیگر به‌قصد تحریـك و ایجاد طغیان و شورش ساخته نشده است ، زیرا دراین فاصله تماشاگـران آن به‌سرحد طغیان رسیده‌اند. اینك سینماگران جوان تجربی درپی آنند که‌فیلم‌های دیالکتیکی به‌وجودآورند .

این نوع فیلم‌ها دیگر برای تماشاگران ساخته نشده‌اند بلکه تماشاگـر باید با آنها زندگی کند. تنها در درون تماشاگر و درگفتگوهای پس ازنمایش آنست که این فیلم‌ها به کمال می‌رسند. آنچه تماشاگر در برخورد اول دریافت می کند، تجزیه وتحلیل «پرونیسم» است بـه شکلی ساده و خونسردانه. ابتدا تصاویری از فیلم‌های خبری است که به‌نمایش درمی‌آید و سپس سؤال‌هـای تشکیلاتی است که مطرح می‌شود وآنگاه خطاب مستقیم به‌تماشاگر است که او را به مرحله‌ای از شناسایی نزدیك می کند که بداند: خشونت تنها راه‌رهایی است .

در شیلی[2] تحمیلی ازطرف دستگاه صورت نمی‌گیرد زیرا نظام حکومتی تا اندازه‌ای مورد قبول سینماگران جوان تجربی است و به این علت است که مبارزهٔ این گروه‌نیز شکلی تهاجمی نداردفیلم‌هایی که دراین کشورساخته‌می‌شوند،

۱ــ Olla به معنی غذای آش مانند ساده‌ایست که در دیگ می‌پزند .

۲ــ این مقاله پیش از تحولات اخیر شیلی نوشته شده است .

به خوبی این واقعیت را می‌نمایانند؛ شکل مبارزه در آثار این سینماگران، حداکثر به نوعی انتقاد اجتماعی محدود می‌شود.

تصاویراین فیلم‌ها از زیبایی وظرافت فوق‌العاده برخورداراست. برای مثال می‌توان از فیلم « So Valqaraiso mi amor » اثر پزشك و فیلم‌ساز معروف «آلدو فرانسیا» (Aldo Francia) نام برد.

دراین فیلم فقر و نکبت در چارچوب جمال شناسی مورد بررسی قرار گرفته است؛ کودکانی که فریاد می‌کشند، دوچرخه سوارانی که در رفت‌وآمدند و دختران کوچك و فواحشی که در بیخبری عمرمی‌گذرانند و بالاخره پیران و جوانانی که دست به‌تبهکاری می‌زنند؛ و این‌ها همه قرعهٔ فالی است که درهمه جای دنیا به‌نام مسکینان و درماندگان زده‌اند.

برای تمامی این دردها، پایانی متصور نیست. نماهای این فیلم از نظر جمال شناسی، به‌طرزی درخشان، زیبا وکامل است.

ازآنچه درامریکای لاتین انقلابی‌می‌گذرد، فقط آثار مختصری رامی‌توان درفیلم «انبار خونین» «Caliche Sangriento» اثر«هلویوسوتو» (Helvio Soto) مشاهده‌کرد و آنهم درپایان فیلم.

در این فیلم ابتدا مزارع فوق‌العاده زیبای سنگی[1] را در رنگ‌های درخشان مشاهده می‌کنیم و سپس‌آسمان‌آبی روشن فسفری رنگ را می‌بینیم که برفراز این مزارع‌گسترده شده است.

گروهی سرباز خسته و فرسوده درجاده‌ای غبارآلود راه می‌پیمایند و در این راه‌پیمایی، تنها طبیعت زیبا و دلفریب را مقابل خود دارند. هرباریکی از سربازان از شدت ضعف و ناتوانی از پا درمی‌آید و به‌تدریج عدهٔ زیادی از این‌گروه در بین راه جان می‌سپارند تا اینکه باقیماندهٔ آن ها به یك آبادی، به‌یك انبار می‌رسندکه درآن آدم‌هایی سکنا دارند و زنان ومردانی هستندکه‌با یکدیگر غذا می‌خورند.

نزاعی خونین و ویرانگر بین آنها درمی‌گیرد تا اینکه آخرین نفر از گروه سربازان‌که زنده مانده است ، پس ازکشتاری‌وحشتناك فرار مـی‌کند و

۱ــ مزارع سنگی اصطلاحاً به مزارعی اطلاق می‌شودکه در شیب‌کوهپایه‌ها وبه‌کمك سنگ چینی‌کردن قسمت‌هایی از آن ایجاد می‌شود.

به‌کنار دریا می‌رسد تا درآنجا برای همیشه زندگی‌کند. در لحظاتی‌کـوتاه و برق‌آسا، درپین مبارزهٔ این افراد، تصاویری از تجهیزات امروزی و بمب‌های هیدروژنی وقهرمانان انقلابی را می‌بینیم‌که ما را به‌یاد دوران‌کنونی می‌اندازد. ونزوئلا در بین دیگرکشورهای امریکای لاتین از نظرتجربیات سینمایی مکان ومرتبهٔ خاصی دارد. کشورکوبا روی نقشهٔ جغرافیا به ونزوئلا نزدیك است اما ایالت متحدهٔ امریکا درآنجا به‌طور مستقیم خانه دارد.

امریکایی‌ها باشرکت‌های‌نفتی‌شان، پول‌وقدرت ونفوذ بی‌حسابشان تمام وسایل ارتباط جمعی را به‌شکلی‌مستقیم یاغیرمستقیم زیرنظر وتحت نفوذوقدرت خود دارند.

اخبار به‌آن‌گونه‌که امریکائیان، یعنی صاحبان عوامل تولید می‌خواهند چاپ وپخش می‌شود. اما ونزوئلایی‌ها علاقمندند اخباری راکه مورد تـوجه خودشان است بشنوند.

در این دوران تقریباً چنین چیزی امکان پذیر نیست ؛ بـه خصوص در تلویزیون .

به‌این علت مبارزهٔ سینماگران جوان وانقلابی این سرزمین بیشتر متوجه دستگاه تلویزیون این کشور است. وسیلهٔ مبارزهٔ آنها، فیلم‌های‌کوتاه تجربـی است‌که به‌وسیلهٔ‌آنها ایدوالوژی خودرا بیان می‌کنند ومردم را باتجزیه‌وتحلیل دقیق خود از شرایط موجود، به طغیان وشورش وامی‌دارند. اما درکوبامبارزه به‌پایان رسیده و انقلاب صورت‌گرفته است . فیلم سازان این سرزمین با تمام امکانات خود به‌هرشکلی‌که مایل باشند دست به‌فیلم‌سازی می‌زنند و دراین‌راه همهٔ فرم‌های سینمای تاریخ‌سینما را تجربه می‌کنند؛ اما در این فاصله هیچگاه فـراموش نمی‌کنندکه آنها در وهلهٔ نخست سینماگرانـی متعهد و سیاسی هستند .

آنها به اصول «سانتیاگو آلوارز» (Santiago Alvarez) وفادار مانده‌اندو مانند سینماگربزرگ دیگرکشورشان، «آلفردوگوارا» (Alfredo Guevara)، نه فیلم مصرفی وتجاری و نه سینمای به‌اصطلاح مؤلف به وجود می‌آورند. آنها فیلم‌های واقعی می‌سازند.

کارگردانان کوبایی به‌نظرمن استادان بی‌رقیب قلمرو هنری خود هستند؛ بی‌رقیب و غیرقابل تقلید زیراآنها نمی‌توانند تعلیم دهنده باشند و فن خود را به‌دیگری بیاموزند.

در اکثر کشورهای امریکای لاتین، نمایش‌فیلم‌های کوبایی ممنوع‌است. فیلم‌سازان کوبایی به‌این علت غیرقابل‌تقلیداندکه قادرند با تمام وجودبه‌فعالیت خلاقهٔ خود میدان دهند.

مؤسسه سینمای هنری و تهیه فیلم (ICAIC)، ایده‌الوژی پذیرفته شده را برای سینمای کوبا (Cine Cubano) به منظور استعمار زدایی در شعور و آگاهی عمومی، به شکلی جدید تفسیر کرده است.

اینك یك «سینماتك» درکوبا وجود دارد وآنگونه‌که از فیلم‌های این کشورها برمی‌آید پیداست‌که برای پیشرفت وگسترش سینما درکشور به‌طرزی سیستماتیك عمل می‌شود.

وسایل وامکانات (ICAIC) در مورد تهیه فیلم ، در دیگر کشورهای امریکای جنوبی بی‌رقیب واستثنایی است.

رابطهٔ بین سینماگران و مردم مصنوعی نیست. هرفیلم سازی درکوبا مدتها در دهات زندگی وکارکرده است. ازطرفی دیگر فیلم‌سازان این سرزمین مجبور نیستند مانند دیگر فیلم سازان امریکای لاتین دست به فعالیت‌های پنهانی بزنند.

آنها از همهٔ امکانات و پشتیبانی‌های لازم برخوردارند. فیلم‌های آنها دیگر مبارزه وطغیان را تعلیم نمی‌دهد.آنها می‌توانند این پیروزی‌های درخشان را جشن بگیرند وشادی کنند.

برمبنای شعور وآگاهی جدیدی که کسب کرده‌اند می‌توانند داستانی را تعریف کنند و فیلم‌هایی بسازندکه ما اصطلاحاً فیلم‌های روایتی می‌نامیم. نمونهٔ این‌گونه فیلم، فیلم «خاطرات دوران عقب افتادگی (Memorias de Subdesarrollo) اثر «توماس‌گوتیه رزآ» (Thomas Gutierrz A.) است.

فرم وفضاسازی دراین فیلم،خاطرهٔ‌آثارسینماگران جوان‌وپیشرفتهٔ‌اروپایی

را درخاطر زنده می کند. ویا فیلم «لوسیا» (Lucia) که فیلمی است سه قسمتی دربارهٔ تغییر وتحول زن درصد سال وپنجاه سال‌گذشته و امروزکه برخوردار ازپیشرفته‌ترین و مدرن‌ترین فرم‌های سینمایی است. شعر درسینما نفوذ دارد و تاریك روشنی‌تصاویراکسپرسیونیستی‌درخدمت توصیف جنگ‌های آزادیخواهی به‌کارگرفته می‌شود.

سینماگران‌کوبایی ازآنچه امروزه خلق می کنند به خود می‌بالند. بدیهی است که‌آنها براین تصور نیستندکه به‌نقطهٔ اوج خلاقیت هنری دست یازیده‌اند اما تاآنجاکه توانسته‌اند به‌کمك فیلم‌های خود، برای پیروزی وظایف بزرگی که در انقلاب برعهدهٔ‌آنها واگذار شده‌بوده، تلاش کرده‌اند.

ترجمهٔ: **هوشنگ طاهری**

www.KetabFarsi.com

فصلی از یك کتاب

کار هنرپیشه بر نقش[1]

اثر

کنستانتین. س. استانیسلاوسکی

«این کتاب در سالهای آخر زندگی استانیسلاوسکی به رشتهٔ تحریر درآمده و درآن، شخصی فرضی بنام «آرکادی. ن. تارتسوف» که در حقیقت نمایندهٔ نظریات و تئوریهای استانیسلاوسکی است، شاگردان رشتهٔ تئاتر را در زمینه‌های بازیگری و کارگردانی تعلیم می‌دهد».

«شناخت استخوانبندی نمایشنامه وارزشیابی صحنه‌ای آن»

از زمان تحصیلتان استفاده کنید وشناسائی ودانش هنری خود را افزایش دهید وبیاموزید که آنها را چگونه درعمل به‌کار برید. آهسته آهسته تجربه پیدا می‌کنید و می‌فهمید که چگونه تأثیرات یك نمایشنامه را درك کنید، چگونه حاشیه‌های غیرمهم وبی‌فایده را تشخیص واصل وموضوع‌را پیدا کنید، چگونه عقاید دیگران را بشنوید و به عقیده و نظر خود پاسخ بگوئید و چگونه از برداشت و تصور قبلی اجتناب کرده و همچنین چگونه در عقاید و نظریات دیگران خود را بیابید.

۱ــ این کتاب بزودی منتشر خواهد شد.

به خاطررسیدن به‌این‌مراحل، تحصیل ادبیات‌جهان برای شما بزرگترین کمك است، توجه کنید ببینید کسانی که ادبیات‌جهان‌را خوب می‌شناسندچه آسان و راحت آثار جدید را می‌فهمند و هضم می‌کنند. آنها فوراً استخوان‌بندی (اسکلت) نمایشنامه را درك کرده و موضوع اصلی و توسعه داستان وگیرائی آن را می‌فهمند واین به‌آن علت است که می‌توانندآسان نمایشنامه را تجزیه و تحلیل کنند.

هرنمایشنامه‌مثل‌هرعضو جانداری دارای استخوان‌بندی، اعضاء، قلب و مغزمی‌باشد وادبیات شناس هم‌چون طرزشناخت قسمتهای مختلف اثررا تحصیل نموده است مثل یك جراح ورزیده، استخوان بندی غیرمرئی اثر را تشخیص می‌دهد، حرکات آنرا می‌بیند ومرکزاحساسش‌را می‌یابد.اوتأثیرادبی واجتماعی اثر را ارزیابی می‌کند. اشتباهات، نواقص یا انحراف خط سیر نمایشنامه را از موضوع می‌بیند.

ادبیات شناس‌ها فوراً راه‌های بخصوصی را بدرون نمایشنامه می‌یابند و بدینوسیله ارتباط نامرئی بین اشخاص نمایشنامه اتفاقات و نتایج را ازروی درون و برون نمایشنامه تشخیص می‌دهند. آنها فوراً امتیازات یا کمبودها و نواقص، فرم و شکل و سبك و همه‌آن چیزهائی راکه نویا کهنه هستند شناخته و قضاوت می‌کنند.

این دانش وبینش واین تجربه و توانائی، مقیاس بزرگ و مهمی برای ارزش‌گذاری‌یك اثرمی‌باشد. پس‌این را به‌خاطربسپارید وتاآنجاکه می‌توانید با جدیت و بطور اساسی وکامل، درسهای زبان وگرامر و ادبیات مدرسه را بیاموزید.

پس بدین ترتیب چیزهائی راکه شما در سال‌گذشته فراگرفته‌اید خیلی مورد استفاده شما قرارمی‌گیرند؛اما چیزهای بخصوصی راکه درکارماهنرپیشه‌ها وکارگردانها پیش می‌آید و مورد سؤالمان قرارمی‌گیرد. ادبیات و درام‌شناسان نمی‌توانند جواب دهند. بنابراین چیزهائی‌که راجع به‌تکنیك هنرپیشگی و کارگردانی و خلاصه خواسته‌های‌کار روی صحنه است، درام و ادبیات شناس نمی‌تواند همیشه جوابگو باشد.

هراثردراماتیك‌که حتی‌امکان دارد قشنگ هم باشد ممکن‌است‌انتظارات صحنه را اقناع نکند، برای صحنه هم قوانین علمی وضع نشده است و باید

درحین عمل‌وتمرین، صحنه وخواسته‌هایش را حس‌کرد و فهمید، بنابراین ما برای هنر صحنه قاعده و دستور وگرامر نداریم.

ارزش یك نمـایشنامه را از نظر تأثیرصحنه‌ای آن بایستی بدون‌کمك همکاران ادبیات شناس با تجربیاتی‌که از روشهای عملی‌که درمدرسه تآتر یاد گرفته‌ایم‌تعیین کنیم، دراین‌زمینه هم‌شما درسال‌پیش آموزش بخصوصی‌داشته‌اید. اولین آشنائی شما با نمایشنامه اتلو بطریق اشتباهی‌صورت‌گرفته اما حالابایستی روی تأثیراتی‌که با این آشنائی در شما بوجودآمده حساب و از آنها استفاده کنیم.

در این هنگام تارتسف رویش را به طرف من کرد وگفت: "خب، شما بگوئید تأثیرات وچیزهای جالبی‌که از نمایشنامه اتلو بیش از قسمتهای دیگر درمغزشما مانده‌کدامها هستند؟

ـ اینطورکه به خاطر می‌آورم تابلو اول دارای مواد ومصالح و رنگ زیادی می‌باشدکه عبارت است ازربوده شدن دزدمونا توسط اتلووبعداجتماع کردن اهل منزل برابانسیو برای تعقیب وحمله به اتلو.

این صحنه ازنظرتأثیر صحنه‌ای مؤثر است. خود اتلو را تا موقعی‌که به سنا وارد می‌شود درست بخاطر نمی‌آورم، صحبت اورا در سنا بخاطر دارم واین اولین چیزی است‌که از او درمغزم روشن است ولی بعد دومرتبه تاریك می‌شود.

ورودش‌را به‌قبرس وبعد مهمانخانه و بعد برافروخته شدنش را برکاسیو کاملا فراموش‌کرده‌ام.

ورود اتلو وصحنه عشقی او با دزدمونا را نیز خوب بخاطر ندارم بعد صحنه‌هائی در خاطرم بطور سطحی وضعیف مانده و سپس بازچیزی بخاطـر ندارم تا آوازی راکه دزدمونا راجع به‌چمن می‌خواند وبعد هم مرگ دزدمونا واتلو را بخاطر می‌آورم. این تمام چیزی است‌که من می‌توانم بیاد بیاورم.

همین سؤال نیز از دیگر شاگردان شد وآنها هم جاهائی از نمایشنامه راکه بخاطر داشتند بیان‌کردند و به‌طور مجموع معلوم شدکه اکثر شاگردان صحنه‌هائی‌کـه اتلو درسنا صحبت می‌کند و صحنه‌هائی راکه با یاگو است و مرگ اتلو را بیشتر بخاطر دارند.

تارتسف گفت: خب، برای همین لحظاتی که شما توانسته‌اید حس کنید باید سپاسگزار بود و بایستی ازآنها استفاده وپابرجا و ثابتشان کرد.

من پرسیدم: مقصود ازثابت کردن چیست؟

تارتسف جواب داد: گوش کنید، اگر در اولین مرحله آشنائی با نقش، تمام نقش یا نمایشنامه که با تصورات بسیارآفریده شده، بطورکامل فهمیده شود، در صورت وقوع چنین معجزه‌ای هیچ احتیاج به سیستم و روش نیست و باید هرسیستم و روشی راکنارگذاشت و خود را به‌طبیعت سپرد.

بعد از اولین بار خواندن نمایشنامه چون نمایشنامه دارای اتفاقات و لحظات بسیاراست مثل یك اطاق تاریك میماندکه پنجره‌هایش محکم بسته شده‌اند وفقط از لای درز این پنجره‌ها اینجا وآنجا اشعه باریك وضعیف نور بداخل تابیده شده باشد بطوریکه شما فقط بتوانید طرح اشیاء موجود در اطاق را تشخیص دهید، وهرچه این درزهاگشادترشود، اشعه نور بیشتروقوی‌تر خواهد شد تا وقتی که شما درها و پنجره‌ها را باز می‌کنید واشعه نور، اطاق راکاملا روشن می‌سازد وتاریکی راکه قبلا حکمفرما بود بکلی ازبین می‌برد. مشابه همین حالت هم در روح هنرپیشه پس‌ازاولین آشنائی با نقش ودرشروع کار برروی نقش ایجاد می‌شود: لحظاتی از نمایشنامه هم مثل نقطه‌های نور در روح هنرمند ایجاد می‌شوند و این قسمتهای مختلفی است که توسط هنرپیشه فهمیده شده‌اند ومابقی هنوز در عمق تاریکی بجای مانده‌اند. اگر میسر نشد که تمام نمایشنامه یا نقش در یکمرتبه واضح و آشکار فهمیده شود، بایستی باسعی وکوشش بتدریج روی هریك از قسمتها کارکرد وهرقسمت را فهمید و زندگی بخشید و به‌این ترتیب قسمتهای مختلف که فهمیده می‌شوند بهم‌مربوط و وصل می‌گردند تا بالاخره تمام فضای نمایشنامه روشن وآشکار شده،زندگی می‌یابد.

متأسفانه هنرپیشه همیشه موفق نمی‌شود تمام این قسمتها و لحظات را یکسان وبطورکامل و صحیح بشناسد و اغلب بامحتوای نقش فاصله می‌گیرد، یك درك غلط باعث می‌شود که کاربرروی نقش مطلقاً درجاده دیگری غیرازخط سیرکلی نقش افتد و البته چنین درك اشتباهی با راه‌گمراهی که درپی دارد خیلی خطرناك‌تر از موقعی است که نقش کاملا خوب فهمیده نشده و از نظرجسمی

خوب آفریده نشده باشد. پس لازم است که بعد ازاولین مرحله آشنائی با نقش، هنرپیشه کاملا متوجه کوچکترین نقطه‌های نور که در تاریکی نمایشنامه و نقش وجود دارد بشود، کسی چه می‌داند شاید هسته اصلی زندگی نقش دربین همین نقاط روشن پنهان شده باشد وشاید این نقاط روشن نتیجه اشتیاق ومیل خلاقهٔ شما باشد؟

اشتیاق ومیل بهترین وطبیعی‌ترین راه پی‌بردن به‌اثر یك نمایشنامه‌نویس می‌باشد. یك‌نویسنده خوب مرواریدهای ذوق واستعداد خودرا درتمام‌نمایشنامه پخش می‌کند وهمین‌ها بهترین‌غذا ومحرك بوجودآمدن اشتیاق ومیل‌درهنرپیشه است و مثل ماده سوخت قابل احتراق و انفجار، قدرت خلاقه را در هنرپیشه به‌حرکت‌می‌آورد ومشتعل‌می‌کند. این‌مرواریدها همه‌جای‌نمایشنامه‌نهاده‌شده‌اند، هم در شکل ظاهر و هم در عمق اسرارآمیز آن ، بنابراین همانطورکه می‌توان به ساختمان و ترکیب یك شعرعلاقمند شد، می‌توان فکرآن شعر را هم درنظر گرفت وارزشش را تعیین کرد وبه‌همین‌ترتیب اجتماعی بودن یك نمایشنامه و همچنین عمق و تأثیر احساسی‌آن را شناخت یا برهمین اساس به برون و درون نقش علاقمند شد واشتیاق نشان داد.

طبیعت هنرمند، حساس وزنده است، یك هنرمند درمقابل تمام پدیده‌های زیبا، مهیج، جالب، خوشحال وشاد، مضحك پربار، غمگین و بطورخلاصه در مقابل تمام صفات زنده و طبیعی نقش عکس‌العمل نشان می‌دهد وقدرت تجسم خود را به‌کار می‌اندازد اگر هنرپیشه‌ای فقط مجذوب مرواریدهای پخش‌شده در سطح نمایشنامه و شکل آن باشد واضح است که اشتیاق و علاقه‌اش سطحی خواهد بود وبالعکس اگرگنجینه‌های نهان در داخل نمایشنامه روح اورابه‌خود بخوانند ومتوجه خود سازند ، آنوقت اشتیاقش عمیق و قدرت خلاقه‌اش در آفرینش نقش افزون خواهد بود و هرچه این اشتیاق و میل درهنرپیشه بیشترو قوی‌تر باشد درآفرینش نقش موفق‌تر خواهد شد.

اشتیاق دراولین‌مرحله‌آشنائی‌با نمایشنامه باعث شناخت بعضی‌ازقسمتهای نقش که با روح هنرپیشه بسیار نزدیك است می‌گردد.

گاهی بعضی از لحظات نمایشنامه در فکر و روح هنرپیشه اثرمی‌گذارد و درزندگیش باقی‌میماند. شایداین بطوراتفاق پیش‌بیایدوشایدهم به‌علت‌تشابه

بسیار طبیعت هنرپیشه با بعضی ازلحظات نمایشنامه دریك حالت خویشاوندی و وابستگی شدید، این لحظات در زندگی او باقی بماند.

پس، ازاولین مرحله آشنائی با «اتلو» فقط لحظاتی از قسمتهای مختلف نمایشنامه در روح شما مؤثرافتاده و درحافظه‌اتان مانده است وما بقی نمایشنامه در ظلمت فرورفته‌اند و برایتان هنوز غریب مانده‌اند؛ این لحظات مانند واحه‌های یك بیابان یا نقاط روشن درتاریکی درتمام نمایشنامه پخش هستند.

یك چنین مسئله‌ای که از لحظات و نقاط روشن موجود بتوان بر تمام نمایشنامه مسلط شد و آن را شناخت در هنرهای دیگرهم وجود دارد مثلاً در ادبیات: یك وقتی آنتون پاویویچ چخوف به دونفر هنرپیشه قول دادکه یك نمایشنامه خوب با دونقش خوب برای آنها بنویسد. یکی از این دو هنرپیشه شخصی‌بود که به‌ماهیگیری علاقمند و دیگری عاشق شنا بود و درهرموقعیتی که بدست می‌آورد داخل آب می‌پرید، گاهی دراستخر، وقتی در رودخانه وزمانی در دریا بود و در هرصورت به‌شنا علاقه وافری داشت.

آنتون پاویویچ چخوف این دونفررا ابتدا همانطورکه بودند درصحنه تجسم‌کرد یعنی اولی‌را فکرکردکه کنار دریاچه‌ای ماهیگیری می‌کند ودیگری هم همانجا به‌شنا مشغول می‌شود اما بعد ازچند روز این دو نفر را در تجسم خود به‌این ترتیب تغییر داد:

آنکه دوست داشت شناکند یك دست نداشته باشد و با دست دیگر بیلیارد بازی‌کند وآن یکی که علاقمند به ماهیگیری بود؛ یك مستخدم باشد و علاقمند به‌پول جمع‌کردن و در حقیقت برای پول قلاب بیاندازد، بطوریکه به خانم‌اربابش که یك خانم متشخص است وگذشته شلوغ و پرسروصدائی در مونته‌کارلو Monte Carlo داشته پول قرض بدهد، یك روز هم این‌مستخدم برای خرید به شهر می‌رود وفراموش می‌کند شلوار ارباب یکدستیش را آماده کند، ارباب هم مجبور می‌شود تمام روز را در رختخواب بماند و منتظر شلوارش باشد! بعد آنتون پاویویچ چخوف پس از چند روز پنجره‌ای را مجسم می‌کندکه باز است و شاخه پرغنچه یك درخت‌آلبالو ازآن داخل اطاق شده است وازهمین تجسم، یك باغ‌آلبالو الهام می‌گیرد و سرانجام نمایشنامه باغ‌آلبالو را بوجود می‌آورد.

ترجمهٔ : **پرویز تأییدی**

جملات مرکب وابسته با فراکرد پیرو تعیینی در فارسی معاصر

[۷]

درمقالهٔ پیش پس از شرح نخستین قسمت بحث خود، یعنی پس‌ازبیان اطلاعاتی عمومی دربارهٔ جملات مرکب وابسته با فراکرد پیرو تعیینی بررسی قسمت دوم یعنی « ابزار گرامری بیان علایق وابستگی » را آغـاز کردیم و دونوع از انواع ششگانهٔ این ابزار یعنی حرف ربط «که» و « یای اشاره » را ازنظرگذراندیم. اینك نیز بحث خودرا روی بقیهٔ ابزارگرامری‌بیان وابستگی دنبال می‌کنیم .

ج) عایدها .

درمقالهٔ چهارم خود ضمن صحبت از ابزارگرامری بیان وابستگی بشرح عایدها، خصوصیات عمدهٔ آنها وانواعشان درفارسی معاصر پرداختیم ودراینجا نیازی بتکرار آن نیست . آنچه در اینجا باید گفت اینست‌که چون در جملات مرکب وابسته بافراکردپیروتعیینی فارسی همیشه فراکرد پایه (ویاقسمتی ازآن) برفراکرد پیرو مقدم است (در اینخصوص درهمین مقاله صحبت خواهد شد) بنابراین دراینگونه جملات مرکب وابسته زمینهٔ مناسبی برای ذکر عایدها آماده است و تصادفی نیست‌که ۳۲سال‌پیش‌از این دانشمند زبانشناس آلفردآرندس نیز برای نخستین‌بار بوجود عایدها در زبان‌فارسی و درفراکردهای پیروتعیینی فارسی پی‌برد .

برای روشن‌شدن فکر مثالی بیاوریم :

ــ « باین طریق در میان هرقومی یك زبان رسمی یا ادبی بوجود آمد

که باآن می‌نوشتند . و می‌کوشیدند که بهمان نیز سخن بگویند و قواعد آنـرا می‌آموختند» . (دکتر پرویز خانلری).

دراین‌مثال یك‌جملهٔ مرکب وابسته بافراکرد پیرو تعیینی‌وجوددارد که در فراکرد پایهٔ آن (باین طریق درمیان هرقومی یك‌زبان... بوجودآمد)اسم«زبان» دروظیفهٔ نهاد به‌کاررفته است وهمین مفهوم درفراکرد پیرو تعیینی دودفعه‌دروظیفهٔ متمم باواسطه ویکدفعه نیز در وظیفهٔ تعیین کننده برای متمم بیواسطه استعمال شده است. دیده‌می‌شود که عضو مکرر مزبور درفراکرد پیروتعیینی وظیفهٔ‌نحوی متفاوتی با وظیفهٔ همان عضو در فراکرد پایه‌دارد و طبق آنچه در مقالـه چهارم درموردعایدها گفتیم لازم است که‌آن عضو در فراکرد پیروتعیینی درشکل‌یکی‌از ضمایر بعنوان عاید بکاررود . همینطور نیز شده است . درفراکرد پیرو تعیینی اشکال «باآن» و « بهمان » و «... آنرا » در حقیقت نمودارهای ضمیری کلمهٔ «زبان» و در وظایف متمم و تعیین کننده می‌باشند. بآسانی دیده‌می‌شود که این عناصر دربرقراری مناسبات وابستگی بین‌دوفراکرد نقش حساسی دارند و بحق باید بعنوان ابزار گرامری بیان‌وابستگی شناخته شوند . ضمناً نیز بایدگفت‌که مدعای آلفردآرندس (رجوع بمقالهٔ ۴) مبنی‌براینکه عایدها درجملات مرکب وابستهٔ فارسی ضرورتاً باید در شکل سوم شخص مفرد یکی از ضمایر استعمال شوند نمی‌تواند شالودهٔ استواری داشته باشد . درست است‌که در اغلب موارد چنین‌است و سوم شخص مفرد یگانه شخصی است که شایستگی موافقت بـا پدیده‌ها و رویدادها و اشخاص و اجسام را دارد ، اما چون مرجع عایـدها می‌توانند اول شخص و دوم‌شخص (مفرد یا جمع) نیز بـاشند ، پس عاید مربوط‌بآن مرجعها نیز می‌تواند بصورت ضمیر اول شخص و یا دوم‌شخص نیز درآید :

ـ« تو کزمحنت دیگران بیغمی نشایدکه نامت نهند آدمی » . (سعدی)

دیده می‌شود که ضمیر شخصی « تو » در فراکرد پایه مـرجع عایدی است که در فراکرد پیرو تعیینی در شکل ضمیر متصل نسبی «ت» آمده است .

درمثال زیر :

ـ «هرروز عصرما اورا می‌دیدیم که ازلای درسربکوچه‌کشیده است و... مارا که بزرگتر می‌شدیم و یکی دوتامان در آستانهٔ باوغ بودیم . . . برانداز

می‌کند». (از«سخن») بازهم عاید «ـمان» بصورت ضمیر متصل نسبی‌اول‌شخص جمع آمده است ومرجع آن نیز ضمیرشخصی «ما» درفراکرد پایه است .

عایدهای مستعمل درفارسی معاصرعبارتنداز ضمایرشخصی وضمایراشاره و ضمایر تأکید یامشترك «خود» و «خویش» و «خویشتن» و ضمایرمتصل نسبی ضمیر قیدی « آنجا » و نیز ضمایر « برخی » و «بعضی» و«همه» و «هریك» و «هرکدام» و... که درفراکرد پیرو تعیینی جانشین عضو مکرر گردیده و برای برقراری علایق وابستگی بین دوفراکرد به‌کارمی‌روند .

البته اگر وظیفهٔ نحوی عضو مکرر در دوفراکرد یکی باشد قانوناً نیازی باستعمال عاید درفراکرد دومی‌نخواهدبود (بازهم رجوع بمقالهٔ۲) . بمثالهای زیر توجه‌کنیم :

ـ « **آسیا** که‌کار می‌کرد صدای باران‌راخفه‌کرده بود». (صادق‌هدایت)

ـ « **وردی قلیچ... هزاران‌فرد شعر**راکه‌گویندگان ولگرد در دهکده‌ها می‌خواندند ازبرکرد» . (از«پیام نو»)

ـ « او را **روی‌تپه‌هایی** که مو کاشته بودنـد راهنمایی می‌نمود . » (صادق‌هدایت)

درمثال اول تعیین‌شونده «آسیا» هم نهاد فراکرد پایه (آسیا ... صدای باران را خفه‌کرده بود) وهم‌نهاد فراکرد پیرو (...کارمی‌کرد) می‌باشد وچون درهردو فراکرد وظیفهٔ نحوی مشترکی دارد درفراکرد پیرو بصورت عاید ذکر نشده است ونیازی نیز بذکرآن احساس نمی‌شود.

درمثال دوم نیز تعیین‌شونده «هزاران‌فرد شعر» هم متمم بیواسطهٔ فراکرد پایه (وردی قلیچ... هزاران فردشعررا...: از برکرد) وهم‌متمم بیواسطهٔ فراکرد پیرو (...گویندگان ولگرد در دهکده‌ها می‌خواندند) است وبنابراین در جزء دوم جملهٔ مرکب تکرار آن لزومی پیدا نکرده است . بالاخره در مثال‌سوم نیز تعیین‌شونده «روی‌تپه‌ها» درفراکرد پایه (اورا روی تپه‌ها... راهنمایی‌می‌نمود) در رل قید مکان به‌کاررفته وهمین وظیفه را نیز درفراکردپیرو (...موکاشته‌بودند) عهده‌دار است وبهمین‌دلیل نیز درفراکرد پیرو تکرارنگشته است .

نکتهٔ جالب دیگر اینست که عایدها بعنوان یکی از ابزارهای لغوی‌ـ گرامری بیان علاقهٔ وابستگی باعامل دیگر یعنی «اشکال‌گرامری گزاره‌ها» رابطهٔ

نزدیك دارند . بطوریکه اگر عضو مکرر در وظیفهٔ نهاد فراکرد پیرو بکاررود صرف‌نظر از وظیفه‌ای که در آن فراکرد دارد معمولا بشکل عاید ذکر نمی‌گردد. دلیل این امر نیز چیزی جز مطابقهٔ نهاد وگزاره نیست :

ـ « ولی درهمان حالیکه درهوا بلندشد **آدمهایی** راکه**مشغول‌کاربودند واین بچه‌هاراکه‌آنجااحمقانه بادهان بازباونگاه می‌کردند دید .** » (صادق هدایت) .

ـ « دوم اینکه دراینجا **پای سیاوش** در میان است که **دردانهٔ فردوسی و یکی‌از عزیزترین قهرمانهای اوست** » . (از «سخن»)

درمثال اول دوتعیین‌شوندهٔ: «آدمها» و«این بچه‌ها» درفراکرد پایه (ولی در همان‌حالیکه در هوا بلند شد آدمها... واین بچه‌هارا... دید) در وظیفهٔ متمم بیواسطه و در فراکردهای پیرو (....مشغول‌کار بودند) (... آنجا احمقانه .... نگاه می‌کردند) در وظیفهٔ نهاد بکار رفته‌اند ویا وجودیکه وظایف نحوی‌آنها در فراکردها متفاوت است صرفـاً بدلیل قانون عمومی مطابقهٔ نهاد و گزاره بصورت عاید «آنها» درفراکردها بکار نرفته‌اند . درمثال دوم نیز تعیین‌شونده: «سیاوش» درفراکرد پایه (دوم اینکه دراینجا پای‌سیاوش درمیان‌است) دروظیفهٔ تعیین کننده بکاررفته و در فراکرد پیروتعیینی (.... دردانهٔ فردوسی و یکی از... است) وظیفهٔ نهاد را برعهده دارد ، معهذا بازهم بدلیل مطابقهٔ نهاد و گزاره بصورت‌عاید «او» استعمال نشده‌اند .

یك نکتهٔ دیگر را هم باید تذکر داد و آن اینست که هرگاه عایـد در فراکرد پیرو تعیینی درمحل تعیین کننده بکار رود آن تعیین کننده همیشه جزء دوم ترکیب اضافه‌ای خواهدبود(نظایر: کتاب او، دفترمن، لباس‌ما...)ودراینصورت البته حذف‌عاید امکان پذیرهم نخواهد بود:

ـ من کتابی‌راکه درجستجوی آن (درجستجویش) بودم بدست آوردم.

دراین مثال «کتاب» درفراکرد پایه در وظیفهٔ متمم بیواسطه و درفراکرد پیرو در وظیفهٔ تعیین کننده به‌کاررفته است و چنانچه دیده می‌شود حـذف آن مقدورنیست .

عاید مربوط بمرجعی که در وظیفهٔ قیدمکان بکار رفته باشد معمولابصورت «آنجا» استعمال می‌شود :

ـ «دسته‌ای از دختران **روی‌تپه‌ای** که عادت دارند با بازیهای خود آن روز را **آنجا** جشن بگیرندگردآمده بودند» . (از «پیام‌نو»)

ـ «آنگاه فدر اشاره بسفر تزه‌به‌کرت می‌کندکه **آنجا** خواهر او اریان بدو دل باخت وکلاف سحرآمیز را بدو داد» . (از «سخن»)

باموارد حذف عاید برخلاف قیاس نیز برخورد می‌شوند. اما این نقض موازین تاحدودی مجاز است که بدرك معنا لطمه‌ای وارد نسازد :

ـ «ولی‌بچه‌هایی که(آنهارا) نمی‌شناخت بسوی‌اوسنگ پرتاب کردند». (صادق‌هدایت)

ـ «حتی‌شهرسرخ‌گلی وخرابه‌ای که گویا(آنجارا) بطعنه آباده‌می‌نامیدند برای او یك‌حالت تهدیدکننده داشت» . (صادق‌هدایت)

درهردومثال عایدهای محذوف در داخل پرانتز آمده‌اند ودیده می‌شودکه حذف‌آنها نیز اختلالی را باعث نمی‌شود.

ضرورت شعری نیز گاهی باعث حذف عاید برخلاف قیاس می‌شود:

ـ « بمن برنگذرد یك کاروانی که نه‌پرسم(ازآن)همی‌ازتونشانی». (فخرالدین گرگانی)

و بالاخره باید گفت کـه چنانچه چند تعیین شونده بوسیلهٔ فراکرد پیرو تعیینی واحدی مشخص شوند معمولا ضمیر تعمیمی « همه » بجای عاید به‌کارمی‌رود :

ـ « نقطه‌ای که رومولوس درآن ایستاده بود، سیسرون خطابه ایرادکرده بود، قیصر خنجر خورده‌بود، همه درذهنم مجسم شد» . (از «سخن»)

ـ « چند دکان کوچك نانوایی ، قصابی ، عطاری ، دوقهوه‌خانه و یك سلمانی‌که همه آنها برای سد جوع و رفع احتیاجات خیلی ابتدائی زندگی بود تشکیل میدان ورامین‌را می‌داد » . (صادق‌هدایت)

د)ـ اعضای غیرمستقل .

درسومین مقالهٔ خودکه در شمارهٔ ۱۰ دورهٔ ۲۲ «سخن» بچاپ رسیده است از آنچه بنام « اعضای غیر مستقل » در جملات مرکب وابستهٔ فارسی نامیده شده‌اند باختصار یادکردیم (صفحات ۱۰۹۰ تـا ۱۰۹۶) . البته آن اطلاعات جنبهٔ عمومی‌داشت ودرآنجا متذکر شدیم که درمورد هریك از انواع

۱۶گانهٔ جملات‌مرکب وابستهٔ فارسی معاصر بطور مشخص‌از ویژگیهای‌اعضای غیرمستقل آنها صحبت خواهیم کرد .

در همان مقاله نیزگفته شدکه اعضای غیر مستقل فقط در نوع ترکیبی (سنته تیك) جملات مرکب وابستهٔ فارسی می‌توانند داشته باشند.قانون عمومی آنست‌که عضو غیرمستقل در فراکرد پایه می‌آید و چون فاقد استقلال کامل لغوی وگرامری است لازم است‌که فراکرد پیرو برای توضیح مضمون آن و تکمیل معنای‌گرامریش به‌کار رود . اما اکثریت جملات مرکب وابستهٔ فارسی با فراکرد پیرو تعیینی از نوع تحلیلی (آنالیتیك) می‌باشند ومثالهایی نیز که تا کنون‌آورده شد همه از همین نوع بوده‌اند. درنوع تحلیلی اینگونه جملات مرکب یگانه حرف ربط همانا حرف ربط سادهٔ «که» می‌باشدکه درمقالهٔ قبل ازآن صحبت شد . اما در نوع ترکیبی‌آنها اعضای غیرمستقل در فراکرد پایه در وظیفهٔ تعیین کننده به‌کار می‌روند ، کوبهٔ منطقی نیز روی همان اعضا قرار می‌گیرد ذکر فراکرد پیرو تعیینی ضرورت مبرم پیدا می‌کند در نتیجه نیز علاقهٔ وابستگی هم از لحاظ صوتی، هم از لحاظ معنایی هم از لحاظ‌گرامری به طرزی محسوس تقویت می‌شود . از زمرهٔ اعضای غیرمستقلی‌که در مقالهٔ سوم ذکرکردیم تنها ضمایر اشارهٔ « آن » و « این» وکلمهٔ «کس» دراینگونه جملات مورد استعمال دارند. این اعضا طبق قانون عمومی مذکور در پیش‌در فراکرد پایه در وظیفهٔ تعیین کنندهٔ اضافه‌ای (کتاب‌آن...، لباس این ...، دفتر کس...) به‌کار می‌روند وفراکرد پیروکه برای توضیح‌آنها می‌آید همان وظیفهٔ نحوی را عهده‌دار خواهندگشت و فراکرد پیروتعیینی خواهند بود. مثال :

«نی زهرهٔ آنکه دل بجویم نی **طاقت‌آنکه** دم برآرم»
(سیدحسن غزنوی)

مثال بالا در اصل چنین بوده است: نه زهرهٔ دل جستن دارم و نه طاقت دم برآوردن. اما شاعر بمنظور تقویت علاقهٔ وابستگی وازدیاد تأثیر خواسته است‌که ازمضمون‌گستردهٔ دومصدر «دل جستن» و «دم برآوردن» استفاده نماید اینست‌که ضمیر اشارهٔ «آن» را دروظیفهٔ تعیین کنندهٔ اضافه‌ای در دنبال دو کلمهٔ «زهره» و«طاقت» به‌کاربرده است: زهرهٔ آن‌که... طاقت‌آن‌که..، وبه‌آسانی‌دیده می‌شودکه دراینجا «آن» در وظیفهٔ تعیین کنندهٔ اضافه‌ای به‌کار رفته و ضمناً نیز

عضو غیرمستقل است (زیرا مضمون«آن» روشن نیست وجمله هم‌استقلال‌گرامری ندارد). پس ضرورتاً باید فراکرد پیرو تعیینی را برای تـوضیح مضامین دو «آن» که عبارت‌از «جستن» و «دم‌بر آوردن» است بکاربرد. این فراکردها نیز طبق قانون عمومی چیزی جزفراکردهای پیرو تعیینی نخواهندبود. نوع جملهٔ مرکب وابسته نیز نوع ترکیبی است زیرا فراکرد پیرو تعیینی از راه عضو غیرمستقل خود دربافتهٔ فراکرد پایه رسوخ‌کرده وبا آن درآمیخته و ترکیب‌شده است.

در مثال‌زیر :

ـ «گناه کسی که اینگونه‌بی‌پروا دم ازمستی ومی‌پرستی‌می‌زند نمی‌تواند بی‌کیفر بماند» (از «سخن»)

کلمهٔ « کس در رل عضو غیر مستقل و در محل تعیین کنندهٔ اضافـه‌ای فراکردپایه به‌کاررفته است:گناه‌کسی... وبنابراین فراکرد پیروکه برای‌توضیح مضمون‌آن آمده است فراکرد پیرو تعیینی از نوع ترکیبی خواهد بود.

ممکن‌هم هست‌که ضمیر اشارهٔ «آن» همراه با «چه» (درمعنای «چیز») و بصورت « آنچه » در وظیفهٔ عضو غیرمستقل و در محل تعیین کننده به‌کار رود. دراینصورت معمولا ذکر حروف ربط «که» موردی‌ندارد :

«تمام‌آنچه شما گفتید تازه نیست .» (از «پیام‌نو»)

(دنباله دارد)

پروفسور احمدشفایی
استادکرسی‌زبانهای خاورنزدیك در دانشگاه دولتی آذربایجان

« تصحیح وتوضیح »

خواهشمنداست درمقالهٔ چهارم این‌نویسنده درشمارهٔ اول دوره ۲۳ صفحه ۵۳ سطر ۸ و۹ راکه به‌صورت :

درس خواندی موفق شدی

درس‌خواندی چون‌که موفق شدی

چاپ‌شده به‌ترتیب‌زیر اصلاح فرمائید :

چون درس خواندی موفق شدی

درس خواندی که موفق شدی

پری آینه

به: محمد زهری

از جلو اتاق پنجدری که گذشتم. عزیزه را دیدم: سرش به‌سینه افتاده بود وموهای سیاه بلندش، آشفته روی شانه‌اش ریخته بود. از صبح که مادر بزرگ و عمه‌هام به خانهٔ ما آمده بودند، او را به‌اتاق پنجدری برده بودند. اتاق از سروصدای آنها پر بود. عزیزه با پری کوچولو، یك ماهی بود که به خانهٔ مـا آمده بود.

جلو آئینهٔ قدی اتاق روبرو، پری کوچولو ایستاده بود وعروسك بزرگ و قشنگ خود را بغل کرده بود و با خود حرف می‌زد.

صبح توی اتاقم نشسته بودم که با سروصدا آمد و روی زانوی من نشست. برایش خیاری پوست کندم. برایم یك‌روند حرف می‌زد. گفت:

«دایی‌جون ملوسو خوابوندم و یواشکی اومدم بیرون، ورپریده خواب نداره!»

گفتم:

«چرا دایی تنهاش گذاشتی، اگه بیدار بشه و مامانشو بخواد چی؟»

از روی زانوهای من پائین پرید و گفت:

«برم یه سری بهش بزنم، نکنه بیدارشده دست‌گذاشته به‌گریه!»

چند قدمی نرفته ایستاد. برگشت و با آن چشمهای درشت معصوم وغمزده

پرسید :

«دایی جون، برای چی مامانم گریه می کنه ؟»

نگاهش کردم، لب برچیده بود.

«خیال کردی دایی. مامان برای چی گریه بکنه ؟»

دستهای کوچکش را در هوا تکان داد، انگار بخواهد کسی را کتك بزند:

«دیشبی خودم دیدم، خودم دیدم. پای تخت من نشسته بودو گریه می کرد، به خیالش من خوابم ونمی فهمم.»

زد زیر گریه:

«من نمی‌رم پیش بابام، من می‌خوام پیش مامانم بمونم .»

ازجا بلند شدم و او را بغل کردم. هق هق می کرد:

«مامانم دیشبی می گفت نمی‌زارم تورو ازمن بگیرن، من نمی‌تونم بی‌تو زندگی کنم. من... من... می‌خوام... پیش... مامانم... مامانم... بمونم.»

صدای بم وتو دماغی مادربزرگ از توی اتاق پنجدری بلند شد:

«عجب دخترهٔ چشم سفیدی، پناه برخدا.»

عمه کوچکه‌ام گفت :

«برای خودت می‌گیم دخترهٔ نادون ، اگه بچه‌رو بندازی سرش، بسونهٔ تورومی‌گیره اونوقت شرط باشه سر یه هفته بیاد و بخواد باهات رجوع کنه و اون زنیکه جنده رو از خونه بیرون بندازه.»

عمه بزرگه‌ام گفت:

«گیرم که بچه روهم پس نفرسته ونیاد رجوع کنه، شوهر که برات قحط نیست . این نشد ، یکـی دیگه. چرا می‌خوای جوونیتو پای بچه مردم تموم کنی ؟ »

عزیزه سرش را بالاآورد و با چشمهای تبدار و سوزان، به‌من نگاه کرد یا به‌جهتی که من ایستاده بودم، به‌دیوار. چشمهایش در ته کاسه نشسته بـود و حالت چشمهای کسی را داشت که مدت درازی زیرشکنجه مانده باشد و دیگر نتواند تحمل بکند: «عزیزه آخر دخلت راآوردند».

از جلو اتاق گذشتم و توی حیاط آمدم.

سرحوض نشستم. آب صاف بود و آینهٔ ابرهای سیاه آسمان . مثل کسی

که توی سرش زده‌اند ،گیج و کلافه بودم دلم از خودم به هم می‌خورد و از مرد بود.

سرم را توی‌آب فرو کردم. خنکی‌آب پوست صورتم را نوازش‌کرد و آسایشی تنم را برداشت.

صدای پایی ازکنار من گذشت. سرم را ازآب بیرون آوردم. قطره‌های درشت وخنك‌آب توی تنم رفت. حاج‌آقام‌آن طرف حوض، روبروی من نشسته بود وداشت وضو می‌گرفت. نگاهش از من پرهیز کرد. به‌آب زل زد وپرسید:

«نمی‌مونی با زنها بری ؟»

«نه، مگه دیگه احتیاجی به ما هست؟

«آخه هرچه باشه زنن .»

«مگه ما کی هستیم؟ مرده شور»

از صبح خودش راکنارکشیده بود. رفته بود توی اتاق زاویه و خودش را باکتاب دعا مشغول‌کرده بود . ظهر، سرسفره ــ حتی نخواسته بودند با ما ناهار بخورند وسفرهٔ جداگانه‌ای برای ما انداخته بودند ــ ناگهان از جا در رفت و داد زد :

«چیه؟ چرا اینجوری بمن نگاه می‌کنی؟»

گفتم:

«بیچاره عزیزه ، خیال می‌کرد یه بابا و یه داداش هم داره!»

صدایش را بلندکرد:

«بس‌کن دیگه تو هم ، به ما چه ؟ بهتره ما دخالت نکنیم، خودشون می‌دونن .»

گفتم:

«آخه پیرمرد چی‌بهت‌بگم: بچه دختر ته‌که می‌خوان دست به سرش کنن ، ناسلامتی نوه ته.»

توی صورت من براق شد وداد زد:

«می‌زاری این یه لقمه نون صاب مرده ازگلوم پایین بره یا پاشم برم.»

گفتم :

«توبمون ولقمه صاب مرده تو پایین بده، من پا می‌شم می‌رم.»

بلند شدم و از اتاق بیرون‌آمدم. مادرم ازآشپزخانه بیرون‌آمد وپرسید :
«چی شده، مگه ناهار نمی‌خوری؟»
گفتم:
«سیرم .»
گفت:
«ننه جون به‌خدا اگه من دلم راضی باشه، مادر بزرگ و عمه‌ها می‌گن صلاحه که ...»
گفتم :
«به من چرا می‌گی؟مگه من چیکاره‌ام،مگه خودتون نگفتین به‌من اصلاً مربوط نیست؟»
از سرحوض بلند شدم وگفتم :
«به ما چه، خودشون می‌دونن !»
حاج‌آقام‌گفت:
«برای دل‌خواهرت هم که شده، آخه یه‌مشت عورتن، بایدیه مردباهاشون باشه، همین‌جا که نیست دوقدم برن وبرگردن.»
خندیدیم وگفتم:
«برای دل خواهرم؟ بیچاره ...»
راه افتادم وگفتم :
«بهرحال اگه هم می‌خواستم نمی‌تونستم باهاشون برم، فردا صبح زود، باید برگردم سرکار.»
توی راهروحوله را ازگل میخ برداشتم وصورتم را خشك‌کردم‌وموهایم را شانه زدم. پری ازاتاق بیرون‌آمد. عروسکش را سفت به سینه چسبانده‌بود. بغض‌کرده بود .
«دایی جون چی شده؟»
«من با پری توی‌آینه قهرقهرم.»
«برای چی دایی، چرا باهاش قهرکردی؟»
«ملوسوگرفته بود تو بغلش ومی‌خواست بهم نده!»
بلندش‌کردم وصورتش را بوسیدم وازخانه بیرونش‌آوردم برایش‌بستنی

خریدم وجیبهایش را پراز شکلات کردم. دست به دست من داده بـود و بلبل زبانی می کرد.

وقتی برگشتیم، هوا تاریك شده بود. عمه کوچکه ومادر بزرگ چادرسر کرده بودند وبا حاج آقام توی راهرو منتظر بودند. عمه کوچکه‌ام جلوآمد و دست پری راگرفت وگفت:

«پری جون می‌خوای بریم گردش و ماشین سواری؟»

ازجلواتاق عزیزه که گذشتم، صدای هق هق آهستهٔ گریه‌اش را شنیدم.

شب وقتی برگشتم، خانه خاموش و سوت کوربود. لباسم‌را درآوردم و ساعت شماطه را کوك کردم و روی تخت افتادم. شب مهتابی روشنی بود. از نصف شب گذشته بود. سایه‌اش که به دیوار اتاقم افتاد، روی تخت بلند شدم و او را دیدم: توی حیاط راه می‌رفت.

از خواب که پریدم ساعت داشت همچنان زنگ می‌زد. مهتاب اتاق را روشن کرده بود. لباسم را پوشیدم وبیرون‌آمدم. هوا تازه و خنك بود.

توی اتاق روبرو، مادرم را دیدم که زانوزده بود ودستهایش را بالابرده بود. زیر نورماه، کوچك اندامتر وشکسته‌تر ازهمیشه می‌نمود. در اتاق عزیزه بازمانده بود. عزیزه کنارتخت پری، توی خودش جمع شده بود. عروسك او را بغل کرده بود وخواب رفته بود.

جمال میرصادقی

شهریورماه ۱۳۵۲

پایان ...

گوشی تلفون دستش بود. خطوط چهره ونگاهش نگرانی درونی او را آشکار می‌ساخت. مانندکسی که تنهایی در شب تاریك ازچیزی ترسیده باشد وبخواهد ترس را از خود دورکندکه بتواند با آرامش به راهش ادامه دهد می‌کوشید برترس واعصاب خود مسلط شود . همانطورکه به‌گفتگوی آنطرف سیم تلفون‌گوش می‌کرد نیمهٔ بالای بدنش روی میزخم می‌شد و زیرمیزپاهایش را بهم می‌مالید.و وقتی‌که حس می‌کرد بدن زیرفشاراضطراب جا خالی‌می‌کند با یك حرکت عصبی تندکمرش را راست می‌کردکه با قدرت جسمانی ضعف روحی خودش را بزداید.گاهی جمله‌ای یا کلمه‌ای باصدای خشمگینی‌که توام با ملال و دلخوری بود توی‌گوشی تلفون‌آرام ولی محکم فوت می‌کرد. و در ضمن می‌کوشیدکه مهربان باشد وسخنانش مخاطبش‌را نرنجانداما قاطع‌باشد. یك رگه باریك اما محسوس یاد بود شهوانی درلحن صدا وسخنانش احساس می‌شد؛ مانند احساس مردی‌که با زنی‌که با او رابطه جنسی داشته و اکنون آن زن جذابیت خود را برایش ازدست داده و به‌روابط خود با او به‌چشم یك ماجرای ساده وگذشته‌که دیگرمایل‌نیست استمرارآنرا تضمین کند رفتارمی‌کرد وسخن می‌گفت. بی‌شك ازهمان‌آغازگفتگو ازلحن کلام و حرکات او مـی‌شد فهمیدکه مخاطب زن است وهیچ نسبتی جزدوستی بینشان نیست . دوستی‌ایکه

یکطرفه بودنش نه با زبان وکلام بلکه با رفتار واشاره اعلام شده است. واین شاید بیشتربه علت احتیاطکاری بود تازدگی کامل.

«... نه خانم، نه... بله! می‌دانم...»

بازسکوت کرد ومدتی گوش داد.

«اساساً این حرف تو منطقی نیست... دعوا کرد؟... فحش داد ؟ ... بله می‌فهمم... صبر کن...گوش کن ببین...» با بی‌حوصلگی گوش کرد ومی‌خواست با سکوت بی‌علاقگی وخونسردی خود را به‌طرف حالی کند.

«... خانم‌جان آدم‌عصبانی می‌شود وفحش می‌دهد...این‌دلیل‌نمی‌شود...»

سکوت .

«... همین... بله... صحبت طلاق اصلاً معنی ندارد... به من مـربوط نیست. میل خودت است ولی مگرآدم سرهیچی همه چی را آتش می‌زند ... خودت می‌دانی. ولی من می‌گویم نه. یعنی درست نیست ...»

خشمگین‌تر می‌شد. با انگشتان دست آزادش روی میزضرب‌گرفته بود . نگران از اینکه مبادا خشمش که می‌بایست فروبخورد به نحوی به‌آنطرف سیم منتقل شود ــ چیزی که از آن سخت پرهیز داشت ــ دستش را از روی مبـز برداشت وناخنش را به‌دندان‌گرفت و فوراً کنار کشید وبه‌آن نگاه کرد .

«...گفتم که!...فحش‌داد که‌داد... باراول نیست؟... خوب‌البته که‌نیست... می‌فهمم ولی‌بهرحال مهم‌نیست...نه‌اصلا...بروی خودت نیاور...نمی‌توانی؟... خوب این دیگر به من مربوط نیست... خودت می‌دانی ...»

سکوت‌هـا وگوش دادن‌ها کوتاه‌تر می‌شد . با بـی حوصلگی بیشتری جواب می‌داد.

این‌بار با خشم بیشتری اعتراض کرد .

«... نه‌جانم ــ هیچ درست نیست. آدم سرهیچ‌وپوچ که طلاق‌نمی‌گیرد... ها ؟ ... چرا حرف بیخودی می‌زنی... می کشد؟... چند دفعه‌گفته!... خوب تا حالاکه نکشته... حرف بادهواست... باباآدم عصبانی‌می‌شودوفحش می‌دهد... می‌دانم... شنیدم...گفتی تهدید کرده... شنیدم...»

سکوت.

«... من؟... به من چه؟... با او؟... صحبت چی را بکنم؟...»

سکوت.

«... خیله خوب... باشد... بخواهی باهاش حرف می‌زنم... آخه نمی‌شه دیدش ... وقت نداریم...»

سکوت.

«... گفتم که می‌کنم؟ ... باشد... حرفی ندارم ... اگر دیدمش چشم ... خیله خوب. فعلا...»

سکوت کمی درازترشد.

«... بازکه حرف طلاق را می‌زنی؟ بچه‌ها چه می‌شوند؟ کجامی‌گذاری می‌روی ؟ مگرالکی است ! سه تا بچه! بگذاری بروی؟... چی؟ ... می‌گذاری به‌امید خدا! حرف چرت چرا می‌زنی؟ البته من هیچکاره‌ام... ولی... خودت می‌مانی . بچه‌ها ـ خودشان بزرگ می‌شوند یعنی چه ؟ چرا مزخرف می‌گویی؟»

سکوت .

«... صحبت کنم؟... گفتم که می‌کنم ... راجع به طلاق ؟ طلاق از دهنت نمی‌افتد.

نه من حرف طلاق را نمی‌زنم... باشد. خودت می‌دانی... فعلاخدا...»

تحملش تمام شده بود ولی بازمجبور بودگوش کند. لبش را آهسته با دندان گازگرفت.

«... خیلی خوب. فعلاً خدا حافظ ...آره بعد می‌بینمت ...»

سکوت.

«... نخیر خانم، آدم با سه تا بچه طلاق نمی‌گیرد... عقلت کجا رفته؟... همان وقت باید فکرش را می‌کردی؟ ... برای یك ثانیه خوشی همه چی را فراموش می‌کنید... بچه پس می‌اندازید... و حالا می‌خواهی بروی دنبال ...»

گوشی تلفون را دست به دست کرد ومدتی کوتاه‌گوش داد و بعدگفت:

«... من حرفم را زدم و دیگرحرفی ندارم. خودت می‌دانی . هربلایی سرتو و بچه‌هات‌آمد مسئولش خودتی... این راگفته باشم که بعداً پای من در میان‌نباشد... فحش‌داد که داد...دنیا که‌به‌آخر نمی‌رسد...گفتم که هنوز زنده‌ای...

ها ؟ ...آره... خداحافظ... قربان تو...»

وگوشی راگذاشت. فوراً ازپشت میز بلندشد ورفت روی صندلی راحتی نشست انگاری که می‌خواست حالی کندکه قضیه از نظر او تمام شده است. باز همان کوشش درونی برای از میان برداشتن نگرانی یا شاید ترسش در حرکاتش ونگاهش مشهود بود.

زیرچشمی به مشتری دیگری که کنارش نشسته بود و روزنامه می‌خواند یا تظاهر به خواندن می‌کرد نگاه کرد که ببیند از گفتگوی تلفونی او چیزی دستگیرش شده یا نه. گرچه ندیده بود ولی حس کرده بود که مشتری دیگری درتمام مدت او را می‌پائیده و به حرف‌های اوگوش می‌کرده است. هم دلخور شد وهم‌احساس رضایت کرد. موقعی که تلفون می‌کرد گاهی نگاهی به مشتری دیگر می‌انداخت وبا چشم و ابرو اشاره می‌کرد وبا وجودی که صدایش را آهسته نگاه می‌داشت ولی جوری صحبت می‌کرد که او بشنود ــ نه‌اینکه اگر شنید بشنود ــ بلکه عمد داشت که حرف‌های او را بشنود. وبه‌این وسیله خودنمایی وخودستایی می‌کرد. گاهی آرنجش را روی میز می‌گذاشت و دستش را مشت می‌کرد و عضله می‌گرفت و به عضلات بازوی لختش می‌نگریست و بعد انگشتانش را بازوبسته می‌کرد.

وقتی روی صندلی راحتی جابه‌جا شد ــ به‌یك طرف خودش راخم کرد که مشتری دیگر به‌او توجه و نگاه کند. مشتری دیگر هم رویش را به‌سوی او برگرداند و چون دیدکه اومی‌خواهد واردگفتگو شود منتظر ماند وبا نگاهش به‌اوحالی کردکه حرفش را بزند.

«عجب دنیایی‌شده!... زنکه با سه تا بچه‌کوچولو ــ یکیشهم شیرخوره است ــ می‌خواهد ازشوهرش‌طلاق بگیرد. چرا؟ برای اینکه بهش فحش‌داد... خوب چراکاری کرده که بهش فحش بدهد!»

مشتری دیگر که حس‌می‌کردباید چیزی بگوید وبی‌اختیارهم‌می‌خواست به‌او نیمچه حالی کندکه قضایا را حدس زده وضمناً برای اینکه نیشی هم به‌او بزندگفت:

«حتماً زیرسرش بلنده. یا یکی دیگررا زیرسرگذاشته.»

چشمهای‌مرد به‌دودو افتاد و زورکی لبخندزد. ازبرملاشدن رازش تا به‌آن حد باز هم نگران شد وهم خوشش‌آمد.

«زن‌های امروزهمه چیزرا زیرپاگذاشته‌اند. شوهر، بچه، خانه، آبرو...»

مشتری دیگرگفت:

«آره ــ حتماً زیر سرش بلنده. »

و روزنامه را برداشت و برای ختم مذاکرات به ظاهر مشغول خواندن شد .

نگرانی و ترس در خطوط چهره و نگاه مرد برجا بود. احساس‌می‌کرد که قضیه و مذاکرات برای او ختم نشده است...

هوشنگ پیرنظر

www.KetabFarsi.com

سخن و خوانندگان

آقای مدیر محترم مجلهٔ سخن :

درشمارهٔ ۴ سال ۲۳ آن مجله ، ص ۴۳۸ و مابعد ، نامه‌ای به امضای اسلام کاظمیه مندرج بود که دران برآنچه اینجانب در شمارهٔ اول همین‌سال نوشته بودم اعتراضهائی شده بود. حسن خلق اقتضا می‌کند کـه بنده حتی‌از تهمت و توهین و خلاف واقعی که دراین‌نامه مندرج است چشم پوشی کنم و همچنانکه درمورد سایر اعتراضهائی که دراین چندماههٔ اخیر درکتب وجراید و مجلات نسبت به‌بنده شده است خاموش مانده‌ام این بارهم سکوت ورزم ؛ به‌خصوص که نمی‌دانم چه‌کسی مسؤول این نامه است ، صاحب امضا، یا دانشجوی جوانی که از پاریس نامه نوشته بوده یا مجلهٔ سخن . مع‌هذا درچند کلمه توضیح می‌دهم که‌شواهد وامثله‌ای که نقل کرده‌ام ازیك کتاب یك‌نویسنده است ، و همین را صریحاً هم‌گفته بودم . خوانندهٔ سخن گمان کرده است که اسناد وشواهد از دو کتاب دونویسنده نقل شده است. وانگهی تصور کرده‌است بنده عباراتی را از جایهای مختلف گرفته و تغییرداده وباهم تلفیق کرده‌ام . آن گمان و آن تصور باطل است ، و اگر خوانندهٔ سخن شواهد و امثله را نیافته باشد حق ندارد چنین تهمتی به‌اینجانب بزند . کتاب موردبحث را بنده از دوست خودآقای حسین خدیوجم به‌امانت‌گرفته وخوانده بودم وبرحواشی‌آن یادداشتهائی هم کرده بودم و به‌خود ایشان مسترد داشته‌ام . اگر ایشان بخواهند می‌توانند عین کتاب را به‌هر کس که بخواهد ببیند نشان‌بدهند . خلط مبحثی‌هم

درنتیجه‌ای که از مقالهٔ بنده بایست گرفته شود دراین نامهٔ خوانندهٔ سخن مشهود شد، وآن اینکه بنده حتی از نویسندهٔ آن کتاب دفاعی کرده و گفته‌ام اوحق‌داشته است بعضی عبارات راآن‌طورکه شنیده یا اندیشیده است نقل کند، و به‌مطرح کنندهٔ مساله در مجلهٔ سخن جواب داده‌ام که هرگاه کسی به‌یکی از لهجه‌های محلی مثل مشهدی یا تربتی یا لری یا شیرازی یا گیلکی‌هم بخواهد عبارتی را آن‌طورکه اهل آن لهجه‌ها تلفظ می‌کنند نقل کند بحثی براو نیست ونمی‌توان گفت چرا چنین نوشتی .

عنایتی که نویسندگان مقالات درکتب و جراید و مجلات دراین چندماه درحق این حقیر ابراز داشته‌اند مراگرانبارمراحم بزرگانی ازقبیل آقای آدمیت وانجوی و عثمان‌اف و کاظمیه و مصاحب و همدانی کرده است . اما اگر من بخواهم وقت خویش را صرف جواب‌دادن به‌این آقایان بکنم از کارهائی که لااقل بنظر خودم مفیدتر می‌نماید بازمیمانم . پس بهتراست که ایشان به‌کارخود ادامه بدهند و بنده به‌شغل‌خود .

ارادتمند : مجتبی مینوی

۱۵ فروردین‌ماه ۱۳۵۳

مجلهٔ گرامی سخن :

درشمارهٔ ۲ دورهٔ بیست‌وسوم آن مجلهٔ گرامی مقاله‌ای بود تحت عنوان «این چه‌صیغه‌ای است ؟ » نوشتهٔ آقای منوچهر بزرگمهر دربارهٔ بلایی که مترجمان و نویسندگان و روشنفکران روزگار ما برسر زبان فارسی می‌آورند . چندی پیش‌هم در روزنامهٔ کیهان مصاحبه‌ای درج شده بود با خانم چاپاك استاد کرسی زبان وادبیات فارسی در ورشو . ایشان گفته بودند چرا ایرانیها فارسی را فراموش کرده‌اند ؟ این زبانی است که بسیاری از لهستانیان را به فرهنگ ایران‌رهنمون می‌شود ولی متأسفانه‌درسرزمین بومی‌خویش به‌فراموشی سپرده می‌شود .

شك‌نیست که‌فارسی‌از بعداز روزگار صفویه‌راه زوال پیموده ومتصرفات خود را یك‌به‌یك ازدست داده و از ارزش بین‌المللی آن کاسته شده . با اینهمه در ایران پایگاهی داشته وبدان ارج می‌نهادند .

نسل کنونی زبان را آسان‌ترین وسیله برای تسلی بخشیدن به‌عقده‌های حقارت خویش یافته است ودرآن هرچه می‌تواند لغت خارجی به‌ویژه انگلیسی را وارد می‌کند تا برتری خویش‌را نسبت به‌دیگران نمودارسازد .

لغات وتعبیراتی مانند «تخم‌مرغ روز» و «زن روز» وحتی « دل وجگر روز» به‌جای تازه وامروزی به‌کارمی‌رود .

چندی‌پیش‌از زبان کلفتی دهاتی شنیدم‌که گفت « برق‌رفت » مقصودش خاموش‌شده بود .

همیشه شنیده‌اید که می‌گویند «به‌من زنگ‌بزن» به‌جای‌تلفن کن یا «برایش پیغام‌گذاشتم» به‌جای‌پیغام‌دادم. درواقع معنی پیغام‌گذاشتن‌درفارسی وبه‌خصوص فارسی کهن پیام رساندن است .

می‌گویند «به‌لندن پریدم» به‌جای‌پروازکردم . به‌لندن‌پریدن درست‌مانند آن‌است که بگویندجهیدم .

فعل‌داشتن‌را برای بسیاری مفاهیم به‌کار می‌برند. می‌گویند « سفرخوبی داشتم » یا «اکسیدنت داشتم» به‌جای تصادف‌کردم .

برای‌کلاسهای انگلیسی اعلان می‌کنند «کلاسهای فشرده و نیمه‌فشرده» سطح‌که غوغا می‌کند . همه‌چیز در سطح است . در « سطح مملکتی» « درسطح وزارت » «درسطح دهات» « درکلیهٔ سطوح آموزش» به‌جای « در سراسرکشور» و «درپایگاه یامقام وزارت » و «درهمه‌دهات‌کشور» و « درهمهٔ مدارج آموزش» .

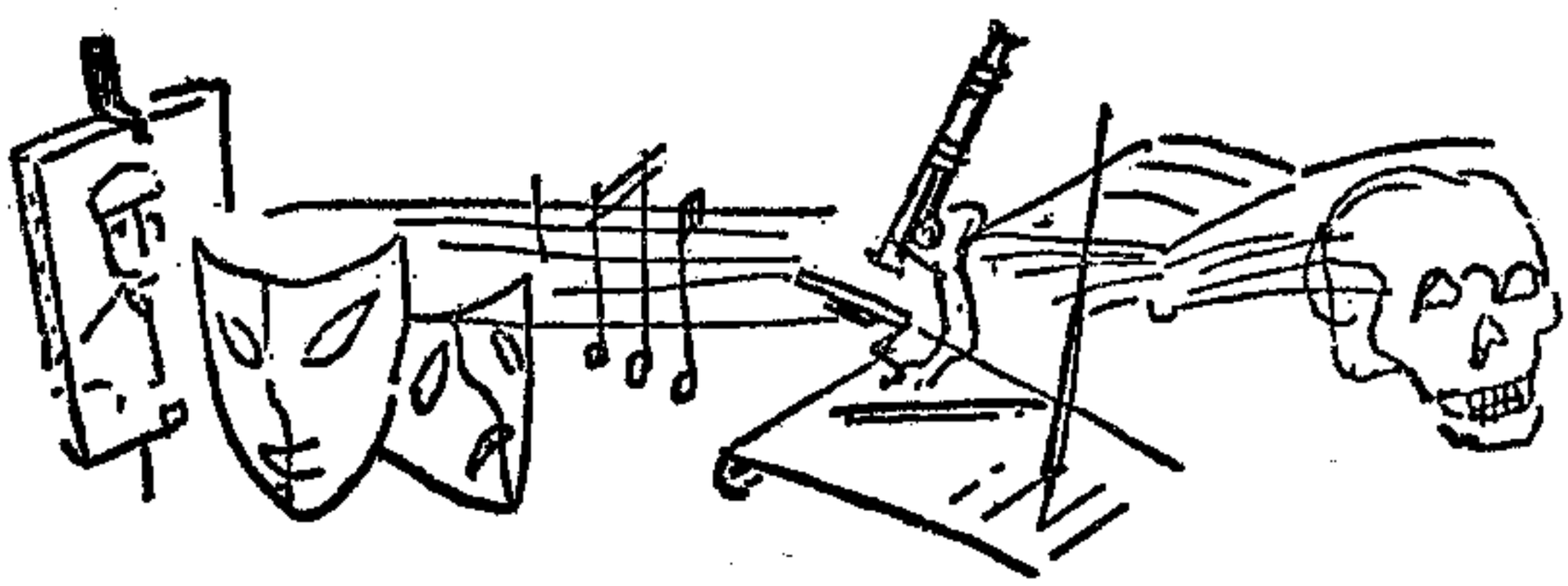
اصطلاح « دراگ‌استور » دیگرجای داروخانه را می‌گیرد . در یك دکان خواربارفروشی نوشته‌شده‌بود «پنیربرگر» .

در رادیو وتلویزیون چه‌بساشنیده‌اید که می‌گویند «نام‌این آهنگ‌هست». دراینجا گذشته‌ازاینکه هست راکه به‌معنی وجوددارد واست به‌جای است فعل رابط به‌کاربرده‌اند، محل فعل‌هم‌که باید درپایان‌جمله بیاید دروسط‌آورده شده است .

تصور می‌کنم‌که اگرحال بدین‌منوال باشد پس‌از اندك‌زمانی فارسی‌هم زبانی‌می‌شود «شبه اردو» .

۵۲/۱۲/۱۸

مسعود رجب‌نیا



درجهان دانش وهنر

انتشار ترجمهٔ روسی آثار نویسندگان ایرانی

● چندی پیش اطلاع یافتیم که بزودی ، مجموعه‌ای از داستان های نویسندگان معاصر ایرانی‌که به روسی ترجمه شده است درمسکو منتشر خواهد شد.

عنوان این‌مجموعه«ازپشت‌پرده‌های مه» نام داردکه از داستانی به همین نام اثر «جمال میرصادقی» نویسندهٔ معروف و همکار قدیمی سخن‌گرفته شده است.

در این مجموعه آثاری از نادر ابراهیمی ، ابراهیم گلستان ، فریدون تنکابنی و چند نویسندهٔ دیگر نیز گردآوری وترجمه شده است.

خانم « وراکلیا شتورینا » دراین مجموعه، داستان‌های « جویبار»، «شب، شب تاریك»، «شاخه‌های شکسته»،«بابا» و «ازپشت پرده‌های مه» اثر میرصادقی را به روسی ترجمه نموده است.

نظر اینگمار برگمن در بارهٔ فیلم «آخرین تانگو »

● به مجموعهٔ تفسیرهای عجیب و غریب و گاه عمیقی که در بارهٔ فیلم «آخرین تانگو درپاریس» اثر«برناردو برتولوچی » صورت‌گرفته ، باید تفسیر اینگماربرگمن،کارگردان بزرگ‌سینمای سوئد و سازندهٔ فیلم بسیار جنجالی «سکوت» را افزود.

فیلم «آخرین تانگو» بیش از یك سال است‌که در پاریس، لندن ونیویورك با اقبال تماشاگران بی‌شماری مواجه شده‌است‌وبسیاری ازمنتقدان‌وکارگردانان معروف‌جهان درباره‌اش قضاوت کرده‌اند. برگمن درمصاحبه‌ای با «Qui» دربارهٔ

این فیلم چنین گفت :

«اگر ما سینه‌های این دوشیزه «ماریا شنایدر» (بازیگر زن فیلم) را ندیده بگیریم ، شباهتش به یك مرد جوان بیشتر است تا به یك دوشیزه . فیلم سرشار از نفرت نسبت به زن است. اما اگر ما این فیلم را داستان عشق مردی نسبت به‌یك نوجوان تلقی کنیم ،آن وقت قضایا روشن‌تر جلوه می‌کنند».

برگمن بر این عقیده است که «برتولوچی» و «براندو» (که در نوشتن سناریو نیز دخالت زیادی داشته است) ابتدا مصمم بوده‌اند فیلمی دربارهٔ «رابطهٔ هم‌جنس‌گرایی» بسازند ... «البته اگر این‌کار را انجام می‌دادند ، عمل بسیار شجاعانه‌ای می‌بود اما آن‌ها از نزدیك شدن به «محرمات» وحشت داشتند.»

« برتولوچی » دربارهٔ این نظر همکارش می‌گوید: «بسیار فکر جالبی است. این نظر شاید انعکاس مشکلات شخصی خود برگمن باشد. »

ه. ط.

ایران

تئاتر

● نمایشنامهٔ «لبخند باشکوه آقای گیل» نوشتهٔ اکبر رادی به‌کارگردانی رکن‌الدین خسروی‌باشرکت جمیله‌شیخی وآذر فخر وکشاورز در تالار بیست‌وپنج شهریور.

● نمایشنامهٔ وزیر خان لنکران نوشتهٔ آخونداف تهیه وتنظیم‌جنتی‌عطائی به‌کارگردانی خسرو شایسته با شرکت هنرجویان دانشکدهٔ هنرهای دراماتیك در تالار آن دانشکده .

● اجرای نمایشنامهٔ «کفش های قرمز» اثر هانس کریستین آنددسن با شرکت هلمز ، رمیك ، دونالدسون و اشکرافت، برای کودکان در کانون فرهنگی انجمن ایران و امریکا.

● اجرای نمایشنامهٔ « اتفاق در شهر گوگا» اثر اسلاوکو کروم به‌کارگردانی بهمن محصص در تالار فردوسی دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران.

● به مناسبت سیزدهمین سالروز جهانی تئاتر برنامه‌ای در تالار بیست‌و پنج شهریور اجرا شد وپس ازسخن‌رانی دکترمهدی فروغ، «لبخند باشکوه آقای گیل» به‌معرض نمایش گذارده شد . پیام امسال از ریچارد برتون بود.

● اجرای نمایشنامهٔ « انسان ، حیوان و تقوا» نوشتهٔ لوئیجی‌پیراندللو، ترجمهٔ ایرج انور به کارگردانی آربی آوانسیان درتآترشهر.

● اجرای نمایشنامهٔ «لورنزاچیو» برمبنای نوشتهٔ آلفردوموسه به‌کارگردانی محمد کوثر توسط هنرمندان دانشگاه تهران، درتالارمولوی دانشگاه تهران.

● اجرای بازی های بی‌حرف از گروه هنرمندان باشگاه ناشنوایان ، در کارگاه نمایش.

● اجرای نمایشنامهٔ «حسن‌سنتوری» نوشتهٔ صفی به‌کارگردانی هادی اسلامی

درخانهٔ نمایش ادارهٔ برنامه‌های تئاتر وزارت فرهنگ وهنر.

● اجـرای نمایشنامهٔ «ویلن زن روی بام» توسط هنرمندان مدرسه ایران زمین درسالن این مدرسه.

موسیقی

● ارکسترمجلسی رادیو تلویزیون ملی ایران ، موسیقی معاصر گی‌ریبل ــ پیر اوربان درتآتر شهر.

● ارکسترسنفونیك‌تهران به‌رهبری فرهاد مشکوة ، با اجـرای رکوئیم اثر وردی با همکاری آوازی کریستینادویتکم، مونسرات‌آپاریسی ، ویتوریـو نزانوا و مائو رنیسیومانزیری درتالار رودکی .

● بـرای تجلیل از مقام عارف قزوینی برنامه‌ای در تالار رودکی اجرا شد و هنرمندان وزارت فـرهنگ وهنر قطعاتی از ساخته های عارف را اجـرا کـردنـد و دکتر محمود خوشنام دربارهٔ عارف سخن راند .

● اجرای قطعاتی برای ویولن و ویولون سل با شرکت «دوبرزلوسکی» و «ترویه» درتالاردانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

● ارکستر سنفونیك‌تهران‌قطعاتی ازچایکوفسکی، گوستاوماهلروپروکوفیف را به‌رهبری‌هکتوراوربون(رهبرمهمان) وآواز روح‌انگیز یشمی(متسو سوپرانو) در تالار رودکی اجراکرد.

● کنسرت ارکستر مجلسی رادیو تلویزیون ملی ایران با اجـرای آثاری از موتسارت، ویوالدی، سن‌سان،امیراف به‌رهبری حشمت سنجری درتآتر شهر،

● رسیتال ویلن و پیانو ایزویدور لتاتینر و ادیت‌کروس درتآترشهر.

● رسیتال‌پیانوی «ایزیدورلاتینر» وهمسرش در انجمن ایران وامریکا.

● رسیتال آواز پـری زنگنه با اجرای آثاری از هندل ، برگولوزی با همکاری ونوس‌آصف‌جاه و شتوگهنکه در کلیسای پروتستان‌های قلهك.

● کنسرت «آناتولی‌کیسیلیوف» و « ناتالی‌گوازدتسکایا » نوازندگان ویلن و«ناتالیا بورمیستر » نوازندهٔ پیانو در تـالار دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران .

● اجرای بـرنامهٔ موسیقی سنتی ایـران بـه سرپرستی محمد حیدری در پاکستان .

باله و رقص

● اجرای گـوشه‌ای از رقص‌ها و مـراسم چهارشنبه سوری درآذربایجان بـه همت دووارن و همسرش و همچنین گـوشه‌ای از رقص هـای تربت جام و درویشان در تالار رودکی.

● اجرای رقص‌هائـی روی آثار بریو، فوکوشیما، لیکتی واستراوینسکی وملك وپارمژیانی‌توسط‌گروه‌بالهٔ نمایشی معاصرفرانسه درتالار رودکی، سرپرست گروه ، ژان آلبرکارتیه ــ مدیر، روژه لاندی ــ استاد بالـه ، رائـول سلادا ، برنامه‌ها ، مسیرها ــ هی‌کیو ــ رکوییم

پادانس ــ دانس کنسرتانت ــ اکــواتم ویولوستری ــ هوپوپ.

● اجرای برنامه‌های رقص توسط گروه رقاصان سازمــان ملــی فولکلور ایــران به‌سرپرستی رابرت دووارن در شهرهای لاهور ، کراچی و راولپندی . در این برنامه‌ها رقص‌های محلی کردی ، کهکیلویه، کولی، بجنوردی ، شوشتری، ضرب زنگوله، هفت پیکر ، تربت جام و رقص صفوی اجرا شد.

اپرا

اجرای اپرا کمیك «کوزی‌فان‌توته» اثر موتسارت به‌کارگردانی عنایت‌رضائی و رهبری ارکستر «پیترز برچا» هنرمند اهل رومانی در تالار رودکی.

نقاشی وعکاسی

● موزهٔ لوور پاریس نمایشگاهی از آثار طراحانی که با نشریه نیویورك تایمز همکاری دارند تشکیل داد که‌ضمن آن آثاری‌از اردشیرمحصص نیز به‌نمایش گذارده شده‌بود.

● در شانزدهمین نمایشگاه هنری مدارس‌جهان درسئول پایتخت کره جنوبی سه‌کودك ایرانــی به نام‌هــای سیدحسن واعظزاده (برنده مدال نقره) و محمود ممیززاده و فاطمه یونانی (برندهٔ مدال برنز) پیروزی‌هائی کسب کردند.

● نمایشگاه آثار نقاشی هــراچ کاراپتیان درگالری سولیوان.

● نمایشگاه‌آثار نقاشی علی‌اکبر ابراهیمی‌نژاد درگالری مس.

● نمایشگاه آثارعکاسی بهمن‌جلالی درگالری زروان .

● نمایشگاه‌آثار نقاشی محجوبی، پیل‌آرام، زنده‌رودی،دریابیگی‌وتبریزی در نگارخانه .

● نمایشگاه نقاشی قهوه‌خانه‌ای ، خیمه‌شب‌بازی، نمایش روحوضی ، تعزیه خوانی وپرده‌خوانی درتالار نقش.

● نمایشگاه‌کارهای نقاشی جمشید عباچی‌زاده در انستیتوگوته.

● نمایشگاه آثار هنری وکارهای دستی هند درگالری صبا.

● نمایشگاه‌آثار مینیاتور مصطفی بسیجی در خانهٔ‌آفتاب.

● نمایشگاه آثــار عکاسی اسکات رایت در انجمن ایران وامریکا.

● نمایشگاه آثــار هنری دانش جویان دانشکدهٔ هنرهای تزئینی ایران در آکادمــی هنرهای زیبای استانبول و آنکارا.

سینما

● جوایزدومین جشنواره فیلم‌های هشت‌میلی‌متری دراهواز بدین‌گونه‌توزیع گردید:

جایزهٔ اول بــه فیلم «باران باید» ساختهٔ مهرداد تدین ازمشهد

جایزهٔ دوم بــه فیلم «مرثیه دریا» ساختهٔ درویش حیاتی ازآبادان

جایزهٔ سوم به‌فیلم «زمستان درپیش است» ساختهٔ ناصرغلامرضائی‌ازخرم‌آباد

جایـزهٔ بهترین فیلمبرداری بـه اکبرخواجوئی بخاطر فیلم «در فلق».

ضمناً از طـرف هیئت داوران و تماشاگران فیلم های زیر مـورد تقدیر قرارگرفت:

«درفلق» ساختهٔ غوکاسیان‌ازاصفهان «جدال» ساختهٔ نادر مظلومی از اهواز، «پشت این دیوار» ساختهٔ رحمان توابی از اهواز، «سایه‌ها» از محمود کامکار از مشهد، «نذر» ساختهٔ عبدالله پـاکیده از همدان، «انشا» ساختهٔ‌حمیدجهانگیریان آبادان، «اگر باران می‌بارید» ساختهٔ ولی محمدی.

● جشنوارهٔ فیلم‌های ساختهٔ‌اعضای کتابخانه‌های‌کانون پرورش‌فکری‌کودکان و نوجوانان در انجمن ایران وامریکا.

● تشکیل سه سندیکای‌سینمائی به نام‌های «سندیکای‌کارگردانان»، «سندیکای فیلمبرداران» و «سندیکای تـدارکاتی و کارکنان فنی فیلم ایران»

● لودمیلاچرینا بالرین‌وهنرپیشه معروف فرانسوی بـرای بازی در فیلم «ملکهٔ سبا وحضرت سلیمان» به ایران آمد.

سخنرانی

● مجلس بـزرگداشت ابونصر فارابی در تالار دانشگاه وین اتریش با سخن‌رانی «گوتشالك» استاد انستیتوی خاورشناسی و سخن‌رانـی خانم «ادیت یاخیموویس» استاد دانشگاه لندن‌دربارهٔ آثار علمی و فلسفی فارابی، با شرکت گروهی از خاورشناسان.

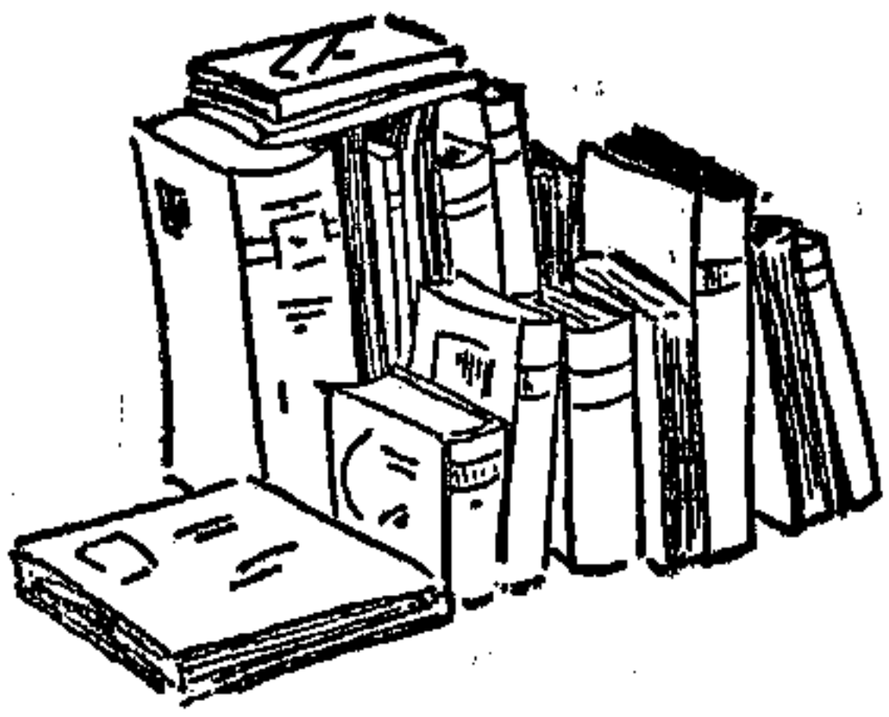
● سخن‌رانی کـریم امامی دربارهٔ «ویژگی‌هـای نقاشی قاجار» در انجمن ایران و امریکا.

● سخن‌رانـی دکتر ذبیح‌الله صفا دربارهٔ «حماسه و زندگی امروز» در انجمن قلم.

● سخن‌رانی «هنری هاجز» استاد رشتهٔ مرمت و حفاظت آثار باستانی در دانشگاه لندن، درموزهٔ ایران باستان.

● سخن‌رانی دکتر سیدحسین‌نصر دربارهٔ ابـوریحان بیرونی و سنت علوم اسلامی‌درایران، درانجمن ایران‌وامریکا.

م. ز



نقد و بررسی

گفتگو با کافکا

نوشتهٔ گوستاو یانوش Gustav Ianouch ترجمهٔ فرامرز بهزاد

انتشارات خوارزمی، اسفندماه ۱۳۵۲

«منت خدای را عزوجل» که بازار کتاب وکتابخوانی گرم است ! اگرچنین نبود، این‌همه کتاب «قدو نیم‌قد» چگونه می‌توانست انتشار یابد؟

اما دریغا کـه آن چه دراین زمینه کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد، کیفیت کتاب است، به‌ویژه اگر آن را از زبانی بیگانه بـه فارسی برگردانیده باشند. دراین‌میانه، نویسندگانی که مسائل اجتماعی را درآثار خود مطرح می‌کنند، سرنوشتی دردناک‌تر دارند، به سبب فروش قابل توجهی که کتاب‌های آنان‌دراین‌دیار دارد، بسیاری ازمؤسسات انتشاراتی برای‌چاپ نوشته‌هایشان به مسابقه می‌پردازند و به ستیز برمی‌خیزند.

طبیعی است که دراین راه، کیفیت، فدای کمیت می‌شود. نمونه بارز آن، آثار **برتولت برشت**، شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی است که در برگـردانیدن آن، ناآشنائی های فراوان نشان داده شده و بی‌سلیقه‌گی‌های زیاد به‌کار رفته‌است.

نتیجه ایـن است که از آثار این هنرمند، ترجمه‌هائی به‌زبان فارسی‌وجود دارد که بجز دو سه مورد، بقیه شرم‌آور است و آدمی را بـی‌اختیار به یاد شعر مولوی می‌اندازد:

شیر بی‌یال و دم واشکم که دید

این چنین شیری خدا هم نافرید

مترجمی نه تنها کـاری دشوار، که هنری بس ظریف‌است. دریغا که ماهنوز آن‌را چنان‌که باید، جدی نمی‌گیریم و می‌پنداریم که این مهم، از عهدهٔ هر کسی برمی‌آید.

درمیان مترجمان ما، آنان‌که زبان

خارجی را درست نمی‌دانند ، بسیارند و گروهی کـه زبـان مادری خویش را نمی‌شناسند، اندك‌نیستند.امابرای‌مترجم، تنها دانستن زبان خارجی و آشنائی با روح‌ونکات ظریف زبان مادری‌کافی‌نیست، او باید امین ودقیق و باتجربه باشد ــ و این‌ها ، ویژگی هائی است که مترجم «گفتگو باکافکا» به‌بهترین وجه ازآن‌ها برخوردار است.

ما کافکا را درست نمی‌شناسیم، واین ــ اگرمبالغه نباشد ــ گناهی بزرگ‌است. کافکا را بسیاری از بزرگان ادب‌امروز، نه تنها زبده‌ترین ، کـه درونگراترین نویسندهٔ قـرن بیستم می‌دانند و اعتقاد دارند که هیچ هنرمندی در نـوشته‌های خود ، انسان بی‌پناه و سرخوردهٔ سده ما را به این زیبائی وشگرفی تصویرنکرده است . بسیاری نیز کافکا را بـه سبب نوگرائیش واینکه به‌دنیائی نقب می‌زند که پیش ازاوکسی ازآن به این ظرافت سخن نگفته است ، بـا **نیچه و فروید** مقایسه می‌کنند.

تأثیری‌کـه کافکا در ادبیات منثور سدهٔ ماگذاشته ، بی‌نظیر است. شاهد این ادعا سخن **سارتر** است‌که می‌گوید: «من ازکافکا عمیقاً متأثر شده‌ام» . و در جائی دیگر: «فرانسوی‌ها ابتدا ازطریق‌کافکا، **کی‌یرکه‌گار** و **هگل** را شناختند» .

نـویسندهٔ کتاب مـورد بحث ما ، **گوستاو یانوش** به‌هنگام‌آشنائی باکافکا، جوان تازه سالی است‌که شیفته کتاب و نویسندگی وبحث است. او «تنها پرسنده وشنونده نیست، بلکه عقاید ثابتی دارد، ازکافکا حرف می‌کشد، با او جر و بحث هم می‌کند، وپس ازهرملاقات ،گفته‌های اورا مانند بسیاری ازشنیده‌ها وخوانده‌های دیگر ، مو به مو یادداشت می‌کند . تحریر این یادداشت‌ها چهار سال تمام، تا سالی‌که‌کافکا برای همیشه به‌آسایشگاه مسلولین نقل مکان می‌کند وچشم‌ازجهان فرو می‌بندد (۱۹۲۴)،ادامه می‌یابد...» (از: «یادداشت مترجم»، ص۶)

به‌این‌ترتیب، کتاب «گفتگو باکافکا» به‌وجود می‌آید، کتابی‌که به‌بهترین وجه، چهرهٔ این نویسندهٔ درون‌گرا و ژرف‌بین را تصویرمی‌کند واورا به‌ما می‌شناساند.

کتاب «گفتگو باکافکا» ویژگی‌های فراوانی دارد که من تنها به ذکر یکی دوموردآن بسنده می‌کنم.

آنچه نظـر را خیلی زود جلب می‌کند ، ترجمهٔ روان‌کتاب است . دقت مترجم نیز در برگردانیدن متن ، تنظیم حواشی و به‌کاربردن دقیق « علائم نقطه گذاری» چنان است کـه گاهگاه برای خواننده ایرانی ــ که بندرت درترجمه‌ای با این همه وسواس روبرو می‌شود ــ هراس انگیز است ! اما کار مترجم به همین‌جا تمام نمی‌شود ؛ او روح مطلب را نه‌تنها به دقیق‌ترین، که به موجزترین وجه ادا می‌کند .

بهزاد، کافکا را می‌شناسد ــ وخیلی خوب هم می‌شناسد . شاهد ایـن ادعا ، ترجمه اواست ازاین اثر . به ویژه در

جاهائی کـه خود کافکا سخن می‌گوید ، ظرافت و دقت‌کار بهزادبیشترومشخص‌تر است.

ازسوی دیگرمترجم ،گاه‌گاه دچار لغزش‌هائی نیز می‌شود. اما تعداد ایـن لغزش‌ها آنقدر اندك است‌که به هیچ‌وجه از ارزش‌ترجمه‌خوب اونمی‌کاهد، به‌ویژه این‌که اغلب این لغزش ها ، به انتخاب یك واژه یا حداکثر یك جمله کوتاه ، محدود می‌شود . چند نمونه :

«فرانتس‌کافکا» حالت غریبی‌داشت، انگار می‌خواهد برای**قامت** بلندوباریك خود، عذرخواهی کند، تمام **هیکلش**چنان به‌نظرمی‌رسیدانگار می‌خواهدبگوید...» **(ص۲۲)**

این جمله نه تنها روان نیست وبه اصطلاح، «جانیفتاده» است، بلکه ازنظر انتخاب‌واژه‌ها و هماهنگی آن ها با هم نیز بدون ایراد نیست . به علاوه به‌نظر می‌رسدکـه بعد از جمله نیمه تمام «... هیکلش چنان به‌نظر می‌رسید» ، خلائی وجود داردکه فقطیك «که» ربطمی‌تواند آن را پرکند . در مورد جمله « حرفی نداشتم**که** بزنم» (ص ۴۵)، شاید مسئله برعکس باشد.

مثال دیگر :

«... خواهش می‌کنم ــ زیاد **با او** نمانید» (ص۲۸)، به‌جای « پیش او» یا «نزد او» نمانید .

یا :

« چهره‌اش **زرد رنگ** شده بود » (ص ۳۳)، به‌جای، چهره‌اش (یا،رنگش ــ یا: رنگ چهره‌اش) زرد شده بود.

اما چنان‌که اشاره شد ، تعداد این لغزش‌ها بسیار اندك‌است ونباید دربرابر خدمتی‌کـه مترجم هوشمند و دقیق این اثرکرده است، به حساب‌آید.

ازاین‌ها که بگذریم،«گفتگوبا کافکا» نه‌تنها کتابی بسیار خواندنی ،که اثری بس عمیق است . به ویژه این‌که سخنان کافکا در مواردی نه چندان اندك، چنان در ذهن اثرمی‌گذاردکه آدمی‌رابی‌اختیار به‌فکر می‌اندازد . ایـن سخنان ، اغلب ویژگی دیگری نیزدارند، **صادق‌هدایت** و «بوف‌کور» را به یـاد می‌آورند .آیا قهرمان « بوف‌کور » نمی‌تـوانست مثلا این جمله کافکا راگفته باشد : « هرکدام ازما پشت میله‌هائی زندگی می‌کنیم کـه هرجا می‌رویم‌آن‌هارا به‌همراه‌می‌بریم... موجودیت بشری، باری است‌که بر دوش ماسنگینی‌می‌کند، این‌است که‌می‌خواهیم، دست‌کم درخیال،ازآن رهائی پیداکنیم.» **(ص ۲۹)**

حاصل سخن اینکه ، « گفتگـو با کافکا»کتاب باارزشی است‌که بایدآن را حتماً خواند .

تورج رهنما

نگاهی به مجلات

الف : ادبیات معاصر

الفبا ــ جلد سوم

«دل از رستم آید به‌خشم» ازمصطفی رحیمی .

داستان معروف رستم و سهراب از دیدگاهی تازه معرفی شده‌است.

«چنین می‌نماید که داستان رستم و سهراب از پیچیده‌تـرین و دشوارترین داستان‌های شاهنامه است. علت آنست که یکی از عمیق ترین و نـاشناخته‌ترین تراژدی‌های بشری‌را دربردارد تراژدی توانائی».

درپایان می‌خوانیم که ، در تراژدی « رستم و سهراب » قهرمان اثر سهراب است . بـرای آرمان بزرگی بپاخاسته است . آرمـان او تنها «میهنی» نیست. جهان شمول‌است. می‌خواهد میان ایران وتوران باآوردن آئینی نو صلح برقرار کند . وآن دو جهـان مجزا را یگانه گرداند. ونکته مهم‌آن‌که برعکس همه قهرمان ها نمی‌خواهد همه قدرت ها را به تنهائی قبضه‌کند . مـی‌خواهد انسان والای دیگری را هـم دراین‌کار شریك گرداند . امـا شکست او مهـم نیست حقانیت او مهم است. جنگ او با رستم جنگ نوآوری و محافظه‌کاری است . و نکته دیگر این‌که سهراب‌نوآور فرزند آن محافظه‌کار است. یعنی‌که نوزاده‌کهن است.

نویسنده اشاره می‌کند به این‌که : رد پای فاجعه «توانائی » را در داستان جمشید نیز می‌بینیم‌که چون فرمانروائی براو مسلم شد به‌سبب فزون‌خواهی‌کارش به‌تباهی‌کشید . و ازآن نمایان‌تـر در داستان‌کیخسرو‌که چون افراسیاب‌تبهکار را نابود کرد و او را در همه ایرانشهر گسترد و از فاجعه «توانائی» هراسید و خودرا درقلمرو ناشناخته‌گم‌کرد.

در خاتمه نتیجه می‌گیرد‌کـه « در ادبیات‌پهناور یونان‌باستان هیچ‌نمایشنامه یا اثری سراغ نداریم‌که محور اصلی‌آن مسألهٔ قدرت باشد، و این تحسین ما را برای‌آفرینندگان داستان عمیق سهراب بیشتر برمی‌انگیزد.

***

«دگرگونی های شعر معاصر عرب» ازمصطفی بدوی ترجمهٔ محمدرضا شفیعی

کدکنی نویسندهٔ مقاله دکترمصطفی بدوی ازجمله ناقدان و ادیبان مصری است که در دانشگاه آکسفورد سرگرم تحقیق و مطالعه‌است. این مقاله، ترجمهٔ مقدمه‌ای است که نویسنده برکتاب «برگزیدهٔ شعر معاصر عرب» نوشته و انتخابی است هوشیارانه ازتمام جریانات شعرعرب در قرن اخیر.

کتاب توس ـ دفتر دوم

سرانجام پس از زمانی نه چندان کوتاه دومین دفتر «توس» منتشر شد. نگاهی اجمالی به مقالات، پرباری و سودمندی این دفتر را نشان می‌دهد.

***

«شعر فارسی پس از مشروطیت» عنوان نخستین مطلب این شماره است. نویسنده «محمدرضا شفیعی کدکنی» در آغاز عناصرتشکیل دهندهٔ یك شعر را بطور اختصار مورد بررسی و امعان نظر قرار می‌دهد. و دربارهٔ هریك ازعناصر «عاطفه‌ـ تخیل‌ـ زبان‌ـ واژگان‌ـ آهنگ‌ـ شکل» تعریفی جامع و دقیق بدست می‌دهد.

دربارهٔ شعر مشروطیت نویسنده را اعتقاد برآن‌است که:

بدلیل دگرگون شدن ارزش های زندگی ونوع عواطف و برداشت، شعر مشروطیت بازمینهٔ تندعاطفی خویش‌شکل گرفت و مسائل عاطفی انسان عصر، در شعرـ ایرج، بهار، دهخدا، عشقی، عارف ولاهوتی ـ فرخی و دیگران مورد نظر قرارگرفت. وهمین تغییرات که‌درزندگی ودرنتیجه نوع‌احساسات وعواطف‌روی‌داد وضع شعررا به‌لحاظ دیگر عناصر، یعنی تخیل وآهنگ و زبان وشکل دگرگون کرد.

سرانجام نویسنده به این نتیجه می‌رسد که: شعرمشروطیت به‌لحاظ‌عناصر مورد بررسی ما حالتی خاص دارد و از آنجاکه شعر «مشروطیت» جنبه ابزاری دارد یعنی وسیله‌ای است کاملا اجتماعی و حوزهٔ مخاطبانش از محیط محدود دربارها گسترش یافته وبه‌میان تودهٔ‌مردم آمده است به لحاظ عاطفی بسیار قابل توجه‌است...

و بعد چنین اظهار می‌دارد: هرچه از ۱۳۰۰ به‌این طرف می‌آئیم تا ۱۳۲۰ شعر پوشیده تر کنائی‌تر و در نتیجه ادیبانه‌تر می‌شود. دراین دوره شعرا به مسألهٔ زبان وشکل وتخیل توجه‌بیشتری می‌کنند و درنتیجه اقداماتی برای تجدد شعری صورت می‌گیرد که پیشروان‌آن عبارتند از، ایرج ـ بهار ـ میرزایحیی دولت‌آبادی ـ رشید یاسمی ـ پروین اعتصامی ـ فرخی یزدی ـ ابوالقاسم لاهوتی.

«نیما».

آنگاه نوبت به‌نیما می‌رسد:

«برروی هم نیما کوشید تا ترکیبی اعتدالی میان همه عناصرساختمانی شعر بوجودآورد شعری بسراید که از عواطف انسان عصر او سخن‌گوید و این عواطف

با تصاویر و ایماژهائی عـرضه شود که تکراری نباشد»

سپس نویسنده به مجموعـه کارهای پیشین نیما از قبیل « افسانه » و مثنوی «دل‌های خونین» قطعهٔ«ای‌شب» ومنظومهٔ « خانوادهٔ سرباز » اشاره مـی‌کند و به اجمال آن‌هارا مورد بررسی‌قرارمی‌دهد، سپس بـه خصایص شعر آزاد و نیمائـی می‌پردازد .

***

گسترش شعر آزاد

درسال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰ چند شاعر برجسته نمونه هائـی از شعر جدید عرضه کردند کـه بعضی مستقیماً متأثر از نیما بود و بعضی می‌کوشیدند راه نیما را بـه شیوه‌ای معتدل‌تر عرضه کنند. در میان این‌گویندگان نام دکتر پرویزناتل خانلری — دکتر مجدالدین میرفخرائی ـ فـریدون توللی ـ دکتر محمدعلی اسلامی «ندوشن» ازهمه بارزتر بود.

دکتر خانلری شعرهای معتدلی در قالب چهارپایه عرضه‌کرد وبیشتر این‌ها شعرهائی بود در حـوزه وصف طبیعت و مسائل غنائی‌که معروف‌تر از همه شعر «ماه در مرداب» و «نغمای شب» و«ظهر» است. مجلهٔ او «سخن» درسال‌های بعداز شهریور در نشر نمونه هـای شعر جدید فارسی و چاپ مقالات درباب تجددشعری درهمان موازینی‌که دکترخانلری بدان معتقد است سهم عمده‌ای داشت‌وشاعرانی مثل‌گلچین‌ـ توللی در همین مجله سخن اشعاری عرضه کردندکـه پل هائی بود برای عبور به‌طرف شعر دیرآشنای‌نیما. بسیاری از کسانی کـه امـروز نیما را می‌شناسند و از سهم او در ادب معاصر دفاع می‌کنند ، از رهگذر شعر توللی و گلچین و خانلـری مفهوم تجدد را درك کرده‌اند

***

از حدود سال های ۱۳۲۷ وکمی قبل از آن چند شاعـر دیگر در عرصه تجدد ادبی ایران دیـده می‌شوند کـه بیشتر به نیما توجه دارند. این شاعران عبارتند از:

سایه‌ـکسرائی ـ نادرپور ـ مشیری‌ـ نصرت رحمانی‌ـ آینده و...

از۱۳۳۲ به‌بعد شعرفارسی متجدد گسترش یافت و رمانتیسم رایج در شعر روی به زوال نهـاد و اندك اندك جنبه نوعی « رمزگرائی اجتماعی » درشعرها آشکار شد .

درحدود سال‌های ۱۳۳۵ به‌بعد در کنار شعرنیمائی، دو جریان دیگروجود دارد یك جریان اسلوبی است که‌آن را باید مکتب «اعتدالیون » نامید و بیشتر چهارپاره و دوبیتی‌های پیوسته‌می‌سرایند وازنظرمحتوی هم بیشتر صبغه رمانتیسم برآن‌ها حاکم است.

گویندگان این نوع شعرها عبارتند از: نادر نادرپور‌ـ توللی‌ـ فروغ فرخزاد فریدون مشیری‌ـ هنرمندی ...

شعر سپید

شیوهٔ دیگری‌که درکنار شعرنیمائی

«جریان اصلی» وشعر اعتدالی رمانتیك درسال‌های بعداز۱۳۳۴ اندك اندك‌ظاهر می‌شود وآن را شعرسپید خوانده‌اندفقط درآثار یك شاعر «احمد شاملو» تجربه می‌شود ودرسال‌های بعد از۱۳۴۰ مورد توجه عده‌ای قرار می‌گیرد و امروز طرفداران بسیار، ولی غالباً کم‌استعدادی درمیان شعرای جوان دارد.

***

« چندکلمه دربارهٔ داستان‌کوتاه» متن سخنرانی جمال میرصادقی است در سمینار دبیران ادبیات فارسی بابلسر «تیرماه ۵۲»

نویسنده در آغاز اختلافات عمده داستان‌کوتاه با داستان بلند و «رمان» را نشان می‌دهد :

« در رمان گسترش و تکوین شخصیت ها و طرح ریزی نقشه «Plot» و آتمسفر و فضای داستان یا تکوین و گسترش هر سه این‌ها مطرح است و در داستان‌کوتاه فرصتی‌برای این‌گسترش‌ها نیست . در داستان کوتاه شخصیت قبلا تکوین یافته و قوام گرفته است و پیش چشم خواننده منتظر ، درگیرودارکاری است که آن‌کار محتملا به اوج و لحظه حساس وبحرانی خود رسیده یادرجریان کاری است‌که قبلا وقوع یافته اما به‌نتیجه نرسیده‌است .

سپس‌داستان‌کوتاه‌را تعریف‌می‌کند: «در داستان‌کوتاه ازحادثه صحبت‌می‌شود بدین معنی‌که اغلب داستان های کوتاه دارای یك حادثه بزرگ مرکزی است که دیگر حوادث و وقایع برای تکمیل ومستدل جلوه دادن‌آن آورده می‌شود . مثلا پدری پسرش را می‌کشد،این‌رویداد، حادثه بزرگ مرکزی را بوجودمی‌آورد وحوادث و وقایع دیگرکه تکمیل‌کننده این حادثه بزرگ است ، وابسته به دید وبرداشت نویسنده‌است. یعنی‌هرنویسنده‌ای می‌تواندکشته شدن پسر به‌دست پدر را براثر عاملی نشان‌بدهد ومورد‌تجزیه وتحلیل قراردهد ...»

***

آنگاه نویسنده مطالبی در بارهٔ تاریخچهٔ پیدایش داستان کوتاه به دست می‌دهد .

«گی دوموپاسان نویسندهٔ فرانسوی پدر داستان کوتاه به شکل امروزی آن است. در داستان‌های‌کوتاهی‌که موپاسان و پیروان بی‌شمار او نوشته‌اند واقعیت هدف قرار می‌گیرد . بدون‌آن‌که ازآن استنتاجی به‌عمل بیاید. »

چخوف در روسیه مکتب بزرگی از داستان‌کوتاه نویسی‌را به‌وجودآورد. داستان‌های او بر اساس تجربه و عینیت است و برش کوتاهی از زندگی است با کمترین پیچیدگی درطرح و نقشه‌ریزی. درامریکا ، اوهنری داستان های مفرح و طنزآمیز را خلق می‌کند وتوسعه‌وتکامل می‌دهد. داستان های‌کوتاه اوکه پایان آن‌ها همیشه برخلاف‌انتظاراست، معنای عمیقی ندارد ولی شاهکار داستان نویسی به‌شمار می‌آید.

«بعد داستان های کوتاه همینگوی

است که صبغهٔ خاصی دارد. همینگوی حادثه و موقعیت را به‌کنار می‌گذارد و بیشتر به‌دنبال تکوین وتحول روحی وحالتهای مختلف شخصیت‌های داستانش می‌رود.

درانگلیس کنراد وکپلینگ می‌آیند و تنوع تازه‌ای به‌داستان کوتاه می‌دهند. بعد نویسندگان دیگری در زمان‌ما مثل «بی ـ د ـ سالینجر» ظهور می‌کنند که داستانهای کوتاه آنها از تازگی و ویژگی خاص و بی‌نظیری برخوردار است.

. . . . . .

سرانجام تاریخچه پیدایش داستان نویسی درایران بطور اجمال ذکر می‌شود ونویسنده «صادق هدایت» را پدرداستان کوتاه نویسی در ایران مـی‌داند و در موردرمان‌نویسنده‌را اعتقاد بر آن‌است که «ادبیات فارسی هنوز مادر رمان خودرا نیافته است.»

***

«جهانی فاقد ارزشها» از «کولین ویلسن ـ» ترجمه احمدپرنیانی و«آکالی» از مصطفی رحیمی. «اشارتی کوتاه‌برنقش تعزیه درامریکای لاتین» ترجمه‌منوچهر فکری ارشاد «نامه‌های گورکی» ترجمه ج ـ نوابی «رودکی در فرهنگ معاصر تاجیك» از سیاوش روز بهان و بالاخره اشعاری ازمهدی‌اخوان ثالث «م‌ـامید.»ـ اسماعیل خوئی‌میمنت میرصادقی‌ـ شفیعی کدکنی‌و... ازجمله مطالب این شماره‌اند

محمود نفیسی

راهنمای کتاب

دی ــ اسفند ۱۳۵۲. سال شانزدهم ــ شماره‌های ۱۰ و ۱۱ و ۱۲

«زبان فارسی و فرهنگستان» نوشتهٔ علی‌اشرف صادقی‌ضمیمهٔ این‌دفتر راهنمای کتاب است که مجله باآن آغازشده‌است. مدیر مجله، ایرج افشار درسرآغاز، طی گفتاری با عنوان: «زبان ملی و زبان علمی» می‌نویسد:

«... چون موضوع زبان ملی‌وزبان علمی، ازلحاظ میراث داری زبان‌فارسی و حفظ ملیت مـا واجد اهمیت است به‌صورت نظرآزمایی مورد طرح قـرار می‌گیرد وانتظار دارد دانشمندان بصیر ووابستگان به‌فرهنگستان‌عقاید خودرادر زمینهٔ مورد درخواست با توجهی که به‌هر یك از زمینه‌های مربوط به‌زبان فارسی دارند، مرقوم دارند.»

درمقالهٔ «زبان فارسی‌وفرهنگستان»، علی‌اشرف صادقی پس‌از تمهیدمقدمه‌ای، در «تعریف زبان» مـی‌نویسد منظور نگارنده... دوچیزاست: «نخست به دست دادن تصوری روشن وعلمی از زبـان به‌طور اعم، دیگر فراهم کـردن شرایط لازم برای تعریف زبان فارسی وگرفتن نتایج لازم ازآن به منظور ارائه راهی برای تقویت‌وامروزی کردن آن...» وپس «زبان فارسی» را تعریف می‌کند، و آن گاه راه «تقویت زبان فارسی» را ارائه می‌دهد، و وظایفی جز «وضع‌لغت» برای فرهنگستان زبان برمی‌شمارد.

«گوته و حافظ» متن سخنرانی کریستف بورگل از ایرانشناسان آلمانی واستاد زبان و ادبیات فارسی دردانشگاه برن (سویس) است که تحلیلی است از اثر نامبردار گوته «دیوان شرقی» که عبارت از دوازده کتاب است باعنوانهای، مغنی نامه، حافظ نامه، عشق‌نامه، تفکیر نامه، رنج‌نامه، حکمت‌نامه، تیمورنامه، زلیخانامه، ساقی‌نامه، پارسی‌نامه و خلدنامه و «یادداشتها و مقالات» درشصت فصل.

دربخش «تحقیقات تاریخی» مقاله‌ای است از باستانی پاریزی در «سیاست اهل سیاست درکتب اخلاقی فارسی» که ازسیر تاریخی تدبیر منزل و معتقدات گذشتگان دراین مسأله گفتگو می‌کند. «یادگارهایی از روزگار جوانی جمال زاده» خاطرات شیرین‌وخواندنی نویسنده از «محفل ادبی ایرانیان در برلن» در سالهای ۱۹۱۹ است که از محمدعلی فروغی، میرزا سلیمان خان میکده، سید محمدرضا مساوات، میرزا محمدخان قزوینی، و میرزا فضلعلی آقا مجتهد تبریزی و... سخن می‌دارد. شایستهٔ یاد آوری است که یادداشتهای مرحوم فضلعلی آقا تبریزی برمرزبان‌نامه مورداستفاده محمد روشن بوده است وبا ذکر نام ومأخذ ازآن یادکرده است. بخش «انتقاد کتاب» با نقد «مکارم‌الآثار» میرزا محمدعلی معلم حبیب‌آبادی به قلم حسین محبوبی اردکانی آغاز شده است. ازدیگر نقدهای این بخش است: بررسی «تاریخ مذهبی قم» نوشتهٔ علی‌اصغر فقیهی به‌قلم جواد ذوالمجد، «جغرافیای اقلیمی، اصول و مبانی اقلیم شناسی» تألیف پرویدخت فشارکی نوشتهٔ محمدحسن گنجی، «فضائل بلخ» به‌تصحیح وتحشیهٔ استاد عبدالحی حبیبی به‌قلم غلامرضا زرین چیان، «سخن حکمت» مجموعهٔ اشعار علی‌اصغر حکمت گردآوری حسن سادات ناصری از غلام‌حسین رضا نژاد ومعرفی «یادنامهٔ علامهٔ امینی» مجموعهٔ ۲۰ مقالهٔ تحقیقی به‌اهتمام سیدجعفر شهیدی و محمدرضا حکیمی و تقریظ «منطق صوری، جلد دوم» تألیف محمد خوانساری به‌قلم منوچهر بزرگمهر که از صاحبنظران این مقولات است.

احمد تفضلی در بخش «ایران شناسان» از ژان پیردومناش وآثار او به‌شایستگی یادکرده است. از دیگر مندرجات این دفتر راهنماست:

«پند وپندام» تحقیقی لغوی ازعلی رواقی، «نظریه‌ای درزمینهٔ نقطه‌گذاری» از علیرضا امیرمعز، «فتوای تاج‌الدین» و «دو منظومهٔ فارسی فلسفی» معرفی نسخه‌هایی به‌وسیلهٔ محمدتقی دانش‌پژوه، «قصه مهروماه» نیزمعرفی نسخه‌ای به‌قلم ملیحه انبارچی‌اوغلو، «خلاصة‌البیان میرزا آقاخان و نظر میرزا حسینعلی» نوشتهٔ محمد گلبن وگزینه‌هایی ازنوشته‌های علی دشتی درباب «غزالی یاحجاج بن‌یوسف» وصدیق اعلم دربارهٔ «علی‌اکبر داور» و... تصاویر با ارزش و اخبار و فهرست کتابهای تازه.

ادب

نشریهٔ دوماهۀ دری پوهنجی ادبیات و علوم بشری پوهنتون کابل .
دورهٔ بیست‌ویکم. سال ۱۳۵۲ شمارهٔ اول

« ادب » ، مجله دانشکدهٔ ادبیات و علوم بشری دانشگاه کابل، باانتشار این دفتر سال بیست‌ویکم‌خودرا آغازمی‌کند؛ و « مثل سالهای گذشته زمینه را برای نشر واشاعهٔ ادبیات‌عامهٔ مردم افغانستان عزیز وتراویدهٔ افکار دانشمندان که در طریق تنویر اذهان و توسیع معلومات خوانندگان و معرفی ثقافت‌کشور و هنر افراد برای‌همگان خیلی موثر وسودمند است ... آماده می‌کند . »

دراین دفتر « در زوایای منطق و فلسفه، جداول‌صحت‌واستدلالهای‌مسلسل» بحثی است درمنطق به‌روش نوین‌ترجمهٔ پوهاند غلام حسن مجددی ، وگفتاری در « نظام مملکت‌داری مسلمانان » نوشتهٔ دکتورحسن‌ابراهیم‌وعلی ابراهیم‌به‌ترجمهٔ پوهاند علمی. از مباحث این‌گفتاراست؛ ابتدای خلافت ، مفهوم خلافت ، القاب خلیفه، صفات خلیفه ، انتخاب خلیفه از زوایای فرق مختلف : ۱ـ مهاجرین و انصار؛ ۲ـ شیعه، ۳ـ خوارج ؛ مرجئه و معتزله ، بیعت ، خلافت از نگاه فقها ـ فلاسفه و اخلاقیون . دنبالهٔ ترجمهٔ مقالهٔ « افغانها در هند » نوشتهٔ اقتدار حسین صدیقی ترجمهٔ پوهنمل حمیدالله امین ، «صنعت جلدسازی‌وتذهیب» ازمحمدافضل بنووال، «تذکره نگاری در ادب دری » نوشتهٔ پوهنوال عبدالرزاق (زهیر) ، «فریدالدین‌محمدعطار نیشابوری» به‌قلم حسین نایل ، « بقایای بعضی‌ازمختصات لهجه‌های ترکی در لهجهٔ دری هزارگی» نوشتهٔ علی‌اکبرشهرستانی، «لغات‌مستعمل در لهجهٔ دری بدخشان » از عنایت‌الله شهرانی، دنبالهٔ گفتار «تحقیقاتی دربارهٔ عدد هفت» نگارش عبدالله امیری، و نقد « نمایشنامهٔ توپاز و تأثیر ادبی آن » به‌وسیلهٔ شاه تراب لطیفی ، و یادی از گذشتگان گمنام ، «ملاباز محمد» به‌قلم سیدیوسف (صاحب‌زاده) دربخش‌اشعار مجله ، شعرهایی از ابوالمعانی بیدل ، محمد حسین یمین ، میر مظفرالدین انصاری ، محمدنبی مفتون، ولی طواف، قصاب،سیدنورفرخ‌وبهار محصلهٔ صنف‌دوم پوهنجی ادبیات و علوم بشری آمده است .

پیشرفت روزافزون نشریهٔ دوماهۀ دری دانشکده ادبیات وعلوم بشری‌کابل و توفیق گردانندگان گرامی این‌نشریه راآرزو می‌کنیم .

۵۶۴ ـــــــ

گوهر

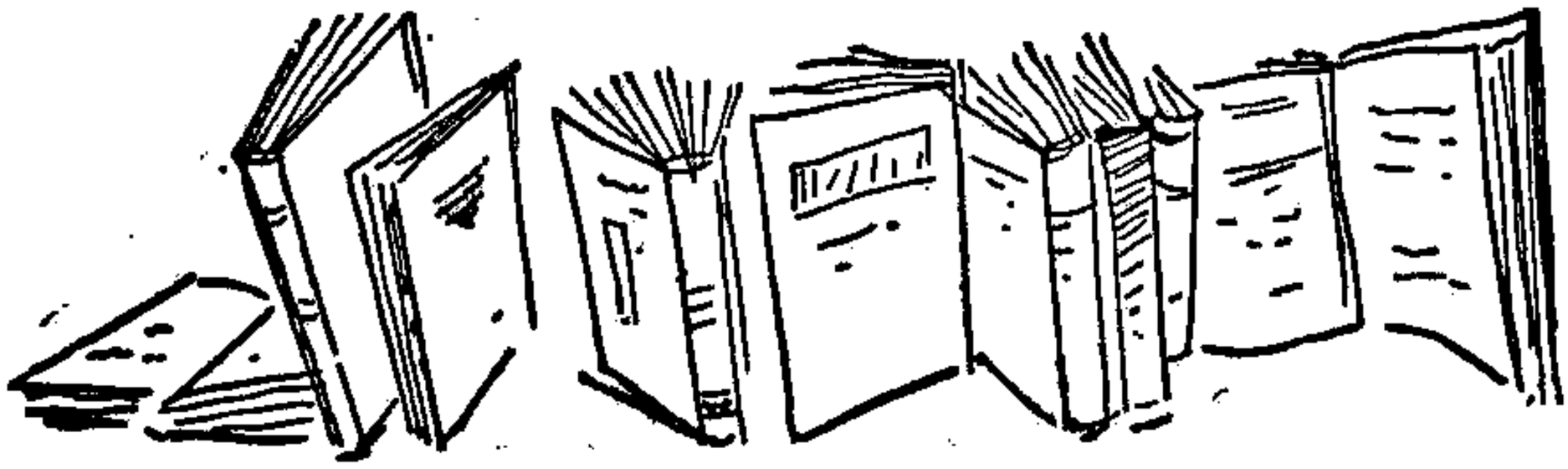
سال اول. شمارهٔ یازدهم و دوازدهم. آذر و دی ماه ۱۳۵۲

نامهٔ تحقیقی «گوهر» دربارهٔ ادبیات و هنر و تاریخ و فرهنگ ایران ، با این دفتر سال نخستین خود را به پایان برده است و گنجینه‌ای با ارزش از آثار دانشمندان و نویسندگان و شاعران بـزرگ گنجینه‌های زبان و فرهنگ فارسی افزوده است.

این دفتر گوهر حاوی مقالاتی است از دکتر کاسمی: «نهضت عظیم ترجمه» محمد محیط طباطبائی: «قائم‌مقام شاعر مبدع»، امیری فیروزکوهی: «یك قاعدهٔ فراموش شده در قافیه، رعدی آذرخشی: «رستاخیز ادبی ایران، دفاع از ادبیات گذشته ایران»، فضل‌الله رضا: «خوشه‌ای از خرمن صفیعلی شاه»، باستانی پاریزی، «سیدبن درختی» ابراهیم صفایی: «سندی تازه در بـارهٔ میرزا تقی‌خان امیرکبیر»، مظاهر مصفا: «چند نکته از دیوان شمس»، احمد آرام: «راه رفتن بر کرهٔ ماه به چه می‌ماند» ، جعفر شعار: «پژوهشی در تجارب‌السلف»، عبدالرفیع حقیقت: «نخستین مدیر روزنامه نگار زن در ایران»، گلچین معانی: «اشرف مازندرانی»، محمدعلی جمال‌زاده: «فابل درادبیات فارسی» ، سبکتکین سالـور : «شیعیان آل ابوطالب و قیام ابومسلم» ، اسکندر ذبیحیان «رسول حمزه‌اف شاعر ملی داغستان»، احمد سهیلی‌خوانساری : «آخرین داستان عشقی در ادبیات پارسی»، خسروفرشیدورد، «پسوند- ای - در زبان فارسی»، دکتر حسین کمال‌زاده، «خاطرات سال ۱۳۲۴ ، اعطای مشروطیت» ، «وفیات معاصران ، استاد حاج شیخ ابوالحسن شعرانی»، بدیع‌الزمان کردستانی: «نقد و بحث بر کتاب مجمل‌التواریخ والقصص»، مهدی درخشان: «بحثی برمقالهٔ رازی در دل تاریخ»، پرویز کاظمی: «زبان فارسی را دریابید!» وشعرهایی از دکتر کاسمی ، امیری فیروزکوهی، رعدی آذرخشی، فرخ، مهدی حمیدی، پژمان بختیاری ، امیر بختیاری، ابوالقاسم حالت ، صورتگر ، غلامحسین مولوی و ...

امید است نامهٔ تحقیقی گوهر دیر بپاید و در پیشبرد هدفهای متعالی خود قرین توفیق باشد.

م. د



پشت شیشهٔ کتابفروشی

قصه‌های ایرانی جلد اول

گردآوری و تألیف: سیدابوالقاسم انجوی شیرازی : ۳۵۱ صفحه . بها ۲۱۰ ریال موسسه انتشاراتی امیرکبیر

این سومین کتاب است از مجموعهٔ «گنجینهٔ فرهنگ مردم» . اولین کتاب از این سلسله زیرعنوان «تمثیل ومثل» و دومین آن با عنوان «جشن‌ها ؛ آداب و معتقدات زمستان » قبلاً چاپ و منتشر شده است . کتاب حاضرشامل چهل ویك متن وسی و پنج روایت مختلف از قصه های ایرانی است با مقدمه و حواشی و معنی لغات محلی . هفت فهرست با عنوانهای «راویان و همکاران ، اعلام و اماکن، قبایل وکتب ، پیشه‌ها، جانور و دام‌ودد، اشخاص‌قصه، موجودات‌افسانه‌ها» کامل‌کنندهٔ این‌کتاب است .

توفان در ایران

جلد اول : ۶۲۲ صفحه، تألیف احمد احرار ، بها ۳۰۰ ریال
جلد دوم : ۴۵۷ صفحه ، تألیف احمد احرار، بها ۳۰۰ ریال

درپیشگفتار مؤلف در مورد کتاب می‌خوانیم: «توفان درایران، کوششی‌است درطریق بررسی و بازشناساندن زوایا و خفایای یك دوره (دورهٔ جنگ‌بین‌الملل اول) ازتاریخ‌معاصرایران وعندالمقدور تشریح وتحلیل نقشی‌که ایرانیان از پیر وجوان وخرد وکلان، دربرخورد با این تجربهٔ بزرگ تاریخی ایفا کرده‌اند» . کتاب مزبور به صورت رمان تاریخی تنظیم یافته است .

عقاید مزدك

نوشته سید علی مهدی تقوی ،

۲۲+۱۴۲ صفحه، انتشارات عطائی ، بها ۱۰۰ ریال

تطور اجتماعی

نوشتهٔ گوردون چایلد ، ترجمهٔ احمد بهبودی، ۲۰۲ صفحه انتشارات نیل ، ۱۶۰ ریال

سربازها

نوشتهٔ آرنولد وسکر، ترجمهٔ علی طه ، انتشارات صدای معاصر ۱۰۶ صفحه بها ۲۸ ریال

چند مقولهٔ فلسفی

از پرویز بابایی، انتشارات میرا ۹۲ صفحه بها ۴۰ ریال

جامعه شناسی عقب ماندگی

نوشتهٔ ، احمد زرفروشان، ۳۴۲ صفحه انتشارات نوبل تبریز

مراحل اساسی اندیشه در جامعه شناسی

نوشتهٔ ریمون آرون، ترجمهٔ باختر پرهام ، سازمان کتابهای جیبی با فرانکلین ، ۳۳۲ صفحه جلد اول بها ۲۵۰ ریال

آذرستان

ــ چند حکایت از نویسندگان معاصر آذربایجان شوروی ترجمهٔ : حبیب ف. از نشریات پروگرس، مسکو، پخش از انتشارات گوتنبرگ بها ۵۰ ریال، ۲۲۲ صفحه

داستان بداگوژگی

نوشتهٔ آ.ماکارنلو، ترجمهٔ گامایون، ازنشریات پروگرس ، مسکو ، ۲ جلد ۵۹۸ صفحه بها ۱۲۰ ریال

این سوی تلهای شن

مجموعهٔ

ده داستان کوتاه

از

جمال میرصادقی

انتشارات : چاپخش منتشر شد

بنیاد فرهنگ ایران منتشر کرده است

مجموعهٔ
رسائل خواجه عبدالله انصاری

به اهتمام

محمد شیروانی

شمارهٔ : ۱۶۱
بها : ۲۵۰ ریال

محل فروش وتوزیع : خیابان وصال شیرازی ـ شمارهٔ ۱۰۲ تلفن ۴۳۳۲۶

www.KetabFarsi.com

بیمهٔ ملی - شرکت سهامی خاص

خیابان شاهرضا - نبش ویلا

تلفن ۵۱ تا ۸۲۹۷۵۴ و ۸۲۹۷۵۶

تهران

همه نوع بیمه

عمر - آتش‌سوزی - باربری - حوادث - اتومبیل و غیره

شرکت سهامی بیمهٔ ملی

تلفنخانه اداره مرکزی: ۸۲۹۷۸۱ تا ۸۲۹۷۵۴ و ۸۲۹۷۵۶

خسارت اتومبیل ۸۲۹۷۵۷ خسارت باربری ۸۲۹۷۵۸ مدیر فنی: ۸۲۹۷۵۵

نشانی نمایندگان

آقای حسن کلباسی:	تهران	تلفن	۲۴۸۷۰-۲۳۷۹۳
دفتر بیمهٔ زند:	تهران	تلفن	۸ تا ۸۳۷۰۵۶
آقای شادی:	تهران	تلفن	۳۱۲۹۴۵-۳۱۲۲۶۹
آقای شاهکلدیان:	تهران	تلفن	۸۲۹۷۷۷
دفتر بیمهٔ ذوالقدر:	آبادان		۲۱۷۶-۲۷۹۷
دفتر بیمهٔ ذوالقدر	تهران		۳۱۸۰۸۷
دفتر بیمهٔ ادیبی:	شیراز		۳۵۱۰
دفتر بیمهٔ مولر:	تهران		۳۹۳۲۵۸-۳۱۸۲۱۲
آقای هانری شمعون:	تهران	تلفن	۸ و ۸۲۳۲۷۷
آقای علی‌اصغر نوری:	تهران	تلفن	۸۳۱۸۱۷
آقای رستم خردی:	تهران	تلفن	۸۲۲۵۰۷-۸۲۴۱۷۷

پرواز بدون توقف به فرانکفورت

برنامه زمستانی «هما»

ساعت ۶ر۴۵ بامداد هر دوشنبه

با «هما»

....واین یکی دیگر از ۱۷ پرواز هفتگی «هما» به اروپاست

روزهای دوشنبه هرهفته یکی از جت های بوئینگ هما باپرواز بدون توقف تهران را به قصد فرانکفورت ترك میکند، علاوه براین مامیتوانیم یکی از شش پرواز هفتگی به فرانکفورت را بشما پیشنهادکنیم. با این پیشنهاد، شما میتوانید هرروز به فرانکفورت پرواز کنید. اگر برای کار یا تفریح به اروپا میروید، با هما سریعتر به مقصد میرسید، هما امکانات بیشتری بشما میدهد.

برای رزرو جا با آژانس مسافرتی خود یا با تلفن ۶۷۹۰۱۱ تماس بگیرید

سخن

مجلهٔ ادبیات دانش وهنر امروز

جای اداره: تهران، خیابان حافظ، پاساژ زمرد . تلفن ۴۱۹۸۶

شمارهٔ صندوق پستی ۹۸۴

اشتراك سالانه درایران: چهارصدوپنجاه ریال

اشتراك سالانه در خارج ایران : ششصد ریال (ده دلار)

حق اشتراك خاص دانشجویان (با ارائه کارت دانشجوئی) سیصدریال

وجوه اشتراك باید مستقیما به عنوان مجلهٔ سخن بوسیلهٔ پاکت

بیمه یا برات پستی به نشانی دفتر مجله فرستاده شود

یا به حساب شمارهٔ ۶۲۶۲۶ بانك ملی ایران شعبهٔ مرکزی منظور گردد

ورسید آن به دفتر مجلهٔ سخن ارسال شود

صاحب امتیاز: دکتر پرویز ناتل خانلری

طبع و نقل مندرجات ومقالات این مجله بی‌اجازه ممنوع است

مقاله‌های رسیده به نویسندگان آنها مسترد نمی‌شود

از این شماره پنج هزار نسخه چاپ شد

SOKHAN

Revue Mensuelle de Littérature

et l'Art contemporains

TEHERAN [IRAN]

Abonnement à l'étranger: U. S. $. 10. 00

چاپ خواجه

لاله‌زار، کوچهٔ خندان، تلفن ۳۱۴۸۸۷

بنیاد فرهنگ ایران منتشر کرده است

تفسیری برعشری
از
قرآن مجید

نسخهٔ محفوظ

در

کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا

به تصحیح

دکتر جلال متینی

شمارهٔ ۱۶۷

بها ۴۰۰ ریال

محل فروش وتوزیع : خیابان وصال شیرازی ـ شمارهٔ ۱۰۲ـ تلفن ۲۳۳۲۶