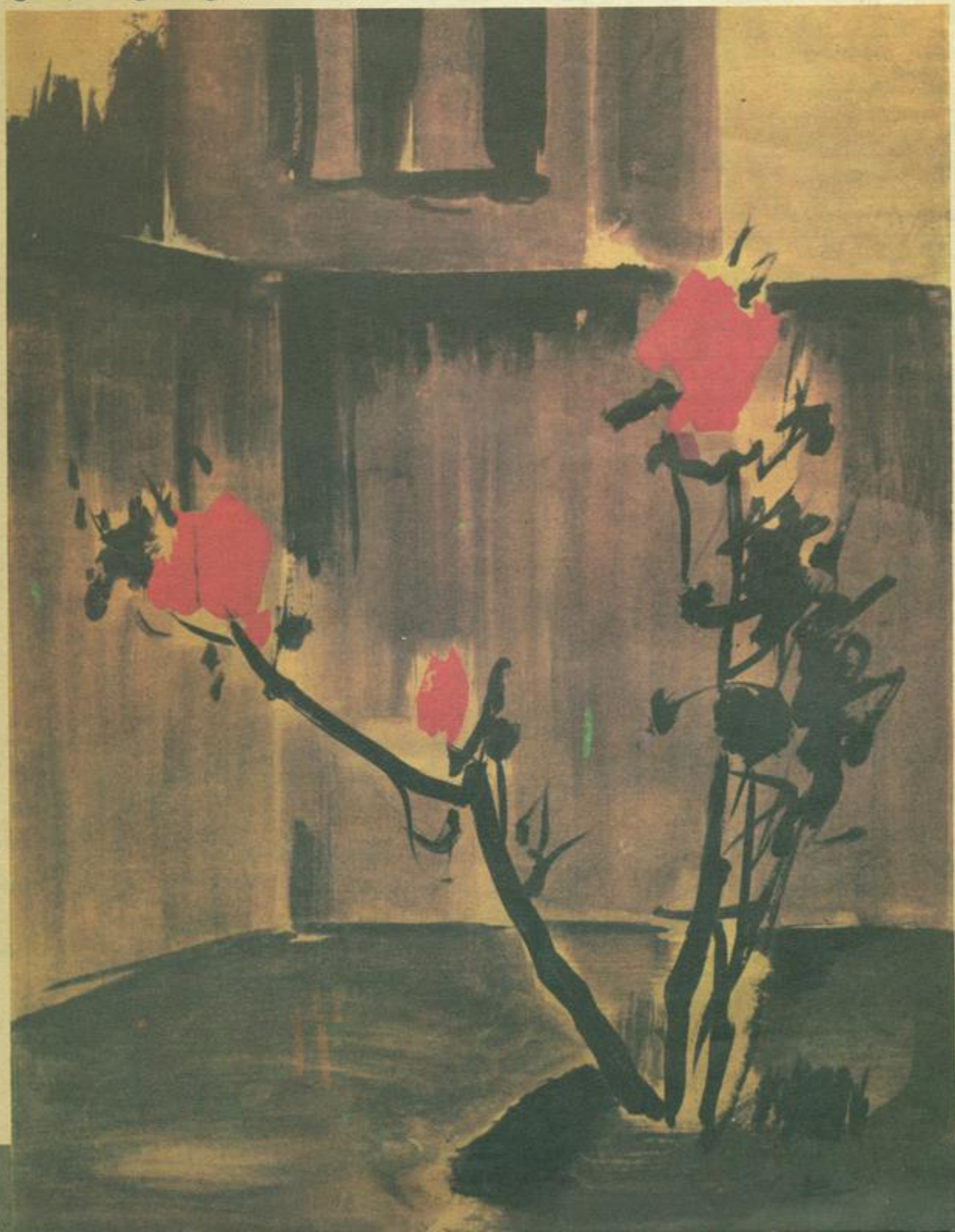
بها ۲۵ تومان

دنیای سخن ۲۷

خرداد - تیر ۱۳۶۸

* نگاهی به نمایشگاه گرافیستها * بازهم نقاشی سهراب/جواد مجابی * چامسکی از رسانه‌ها می‌گوید/اکبر افسری
* فصلی از کتاب پروست/مهدی سحابی * چیت رای و سینمای هند / کاظم فرهادی * سینمای سیاسی گاوراس
* وحدت حواس و آفرینش شعر/دکتر یاسمی / دکتر معتمدی * اقتصاد هنر/فریبرز رئیس دانا
* شاعری از ترکیه / عمران صلاحی * شعرهایی از: سادات اشکوری ، شاپور بنیاد ،باباچاهی ، تمیمی ، عظیم خلیلی



خرداد ـ تیر ۱۳۶۸

۲۷

۹	چارلی از نگاه کمدین‌ها	ترجمهٔ شرکا
۱۲	نمایشگاه در موزه هنرهای معاصر گفتگو با هنرمندان گرافیست	حمید رحمتی
۱۶	باز هم نقاشی سهراب	جواد مجابی
۱۸	اقتصاد هنر ـ هنرمند چگونه قدر می‌بیند	فریبرز رئیس‌دانا
۲۲	دربارهٔ سفارتخانه	نسرین دوشیری
۲۴	همیشه یک دیدگاه وجود دارد	گاوراس ـ پرویز جاهد
۲۶	تلقی شما از معاصر بودن چیست؟	حشمت جزنی ـ حمید محیط
۳۰	این مطبوعات شرور	چامسکی ـ اکبر افسری
۳۲	شعرهایی از سادات اشکوری ـ میناد ستغیب ـ صفورانیری ـ خاوری ـ بنیاد ـ اسدیان و ...	
۳۶	تالار تندیسها	اوزدمیر آصف ـ عمران صلاحی
۳۸	هشتمین روز زمین	شهریار مندنی پور
۴۲	جستجوی زمان از دست رفته	پروست ـ مهدی سحابی
۴۶	چاه	آگوستوسسپدس ـ مهدی غبرائی
۵۱	وحدت حواس و آفرینش شعر	دکتر یاسمی ـ دکتر معتمدی
۵۶	چیت‌رای سخن می‌گوید	ترجمهٔ کاظم فرهادی
۶۲	کتاب	غلامحسین نصیری پور
۶۴	ترجمهٔ شعرهایی از باباچاهی ـ تمیمی ـ فریاد ـ بنیاد ـ خلیلی	ترجمهٔ سعید نبوی

- روی جلد کار سهراب سپهری
- ناشر و مدیر اجرایی : نصرت‌الله محمودی

دنیای سخن

علمی ، اجتماعی ، فرهنگی
صاحب‌امتیاز و مدیر مسئول
شمس‌الدین صولتی دهکردی
زیر نظر شورای نویسندگان
صندوق پستی ۴۴۵۹ ـ ۱۴۱۵۵

صفحه‌آرایی : فرانک فردیس
نشانی دفتر شورای نویسندگان ونشر:
تهران . بلوار کشاورز . خیابان شهید علیرضا دائمی . شماره ۶۷ طبقه سوم
تلفن ۶۵۳۸۴۰ ـ کد پستی ۱۴۱۵۶
چاپ متن : انتشارات کیهان

توجه : شورای نویسندگان در رد یا قبول ، حک و اصلاح مطالب ارسالی آزاد است و مطالب رسیده بازگردانده نمی‌شود .

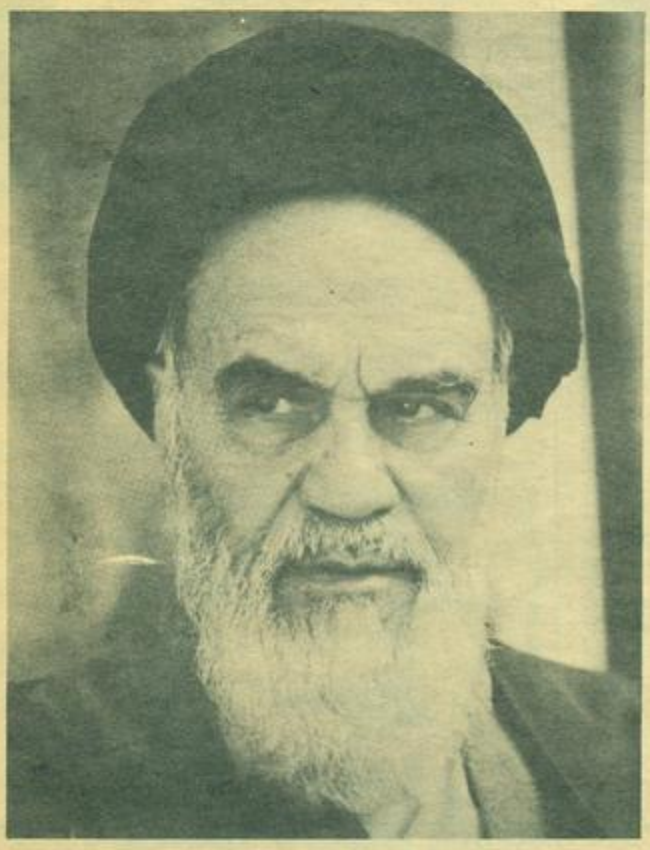
مسئولیت هرنوشته‌ای که در مجله میآید با نویسنده آنست

بهای اشتراک ۱۲ شماره مجله دنیای سخن در ایران و دیگر کشورهای جهان

ایران	۳۰۰۰ ریال
کشورهای اروپایی	۶۰۰۰ ریال
آمریکا و کانادا	۷۶۰۰ ریال

مبالغ یاد شده را به حساب شماره ۶۶۱۹۰۳ بانک ملت شعبه کریمخان زند، دنیای سخن واریز فرمائیدو فیش بانکی آنرا با فرم اشتراک به آدرس
تهران صندوق پستی ۱۹۳۵ ـ ۱۴۱۵۵ ارسال فرمائید
نشانی وکد پستی

بسم الله الرحمن الرحیم



رحلت جانگداز حضرت امام خمینی رهبر کبیر انقلاب و بنیانگذار جمهوری اسلامی ایران را به هموطنان و مسلمانان جهان تسلیت می گوییم

■ کان ۸۹

چهل و دومین جشنواره فیلم کان (در جنوب فرانسه) از تاریخ ۱۱ تا ۲۳ ماه مه برابر با ۲۱ اردیبهشت تا ۳ خردادماه با عرضه‌ی ۱۵۰۰ فیلم در بخش مسابقه و جنبی و بخش ویژه برگزار شد. در طول این دو هفته، ۲۲ فیلم پذیرفته شده از ۳۰۰ فیلم ارائه شده به بخش مسابقه از ۱۴کشور، موفق به گرفتن جایزه‌ٔنخل طلایی از این جشنواره جهانی شدند.

جشنواره کان به مناسبت یکصدمین سالگرد تولد چارلی چاپلین مراسم ویژه‌ای در بزرگداشت این هنرمند عالم سینما برگزار کرد. این مراسم همراه بود با یادواره و تحلیل از برادران لومیر (پدرسینما) و " ابل گانس" ، " کارل درا یر" و ژان کوکتو سینماگر و شاعر بزرگ فرانسه‌که‌آثارشان در بخش جنبی (خارج ازمسابقه) به نمایش درآمد.

جشنواره با فیلم جنبی آمریکایی به نام " داستانهای نیویورک" ساخته‌ی مشترک وودی آلن، مارتین اسکورسیسی و فورد کاپولا افتتاح شد و با فیلم خارج از مسابقه" گرینگوی پیر" ساخته‌ی " لوئیس پوئنزو" از آمریکا خاتمه یافت.

امسال به مناسبت دویستمین سالگرد انقلاب کبیر فرانسه در سال ۱۷۸۹ بخش ویژه‌ای در جشنواره با عنوان " سینما و آزادی" تشکیل شده بود که از نقش ارزنده و بایسته‌ی سینما در آزادی بیان و حقوق انسانی، تحلیل و تجلیل شد. میلوش فورمن، مارتین اسکورسیستی، ژول داسن و بازیگران مشهوری چون: جین فوندا، پیتر اوتول مارچلو ماسترویانی و میکی‌رونی از شرکت‌کنندگان در بخش ویژه‌ی سینما و آزادی بودند. در این بخش فیلمی مونتاژ شده از ۳۵ فیلم معروف تاریخ سینما با عنوان " انقلاب فرانسه از دیدگاه تاریخ سینما" به نمایش درآمد. در بخش ویژه سینمای فرانسه آثاری چون " خیلی برای تو زیباست" از " برتران بلیه" و " آقای هایر" از " پاتریک لوکنت" و چند اثر دیگر به تماشا گذاشته شد.

تنها فیلمی که از اروپای شرقی برای مسابقه پذیرفته شد، فیلم " عصر کولی‌ها" بود

از میان فیلم‌های معروف بخش مسابقه به این آثار می‌شود اشاره کرد:

۱ ـ فرانچسکو ـ ساخته‌ی خانم لیلیانا کاوانی از ایتالیا

۲ ـ باشکوه ـ کار " اتوره اسکولا" از ایتالیا

۳ ـ باران سیاه ـ ساخته‌ی " شوهمی‌ایمامورا" از ژاپن.

۴ ـ فریاد در تاریکی ـ ساخته‌ی " فرد شپسی" از انگلیس

۵ ـ رزالی به خرید میرود ـ ساخته‌ی "پرسی آلدون"

رئیس هیات داوران جشنواره با " ویم ویندرس" سازنده بلندآوازه‌ی فیلم" پاریس تگزاس" و اعضای هیات داوران این دوره عبارت بودند از: " سالی فیلد" هنرپیشه آمریکایی، هکتوریا بابنکو" فیلمساز آرژانتینی، " کریستف کیسلوسکی" سنماگر لهستانی و" پیتر هانتکه" نویسنده و شاعر و سینماگر معروف اتریشی

وودی آلن اسپیلبرگ استیمی

■ همشهری ارسن

آخرین کار در مورد " ارسن ولز" اثری است به نام همشهری ارسن که اخیرا" در امریکا منتشر شده است. ولز در این کتاب با عنوان خاطره ـ برانگیز " ستاره درخشان سینما، تئاتر و رادیو" نامیده شده است. مخصوصا" از کار رادیویی او " جنگ کرات" نام برده شده که اهالی نیوجرسی واقعا" تصور می‌کردند از کرات آسمانی ایالت آنها مورد حمله قرار گرفته است. کتاب از کودکی تا مرگ را در برمی‌گیرد." در ابتدا ولز مرد لاغری بود که به نظر می‌رسید آدمی چاق و هیولا از درون او سر بر می‌کشد" این تعارض همیشه در ولز بود غولی بود در اندیشه هنری تا حد یک جادوگر و جسمی بود عظیم با اشتهایی بسیار. در مورد همشهری کین او در کتاب بحث بیشتری شده است. سناریوی این اثر را مانکیویچ نوشته بود نه خود ولز اما ولز تا آنجا که می‌توانست آنرا تغییر می‌داد نویسنده مکزیکی " کارلوس فوئنتس" آگاهانه می‌دانست که در نوشتن رمان مرگ آرتمیو کروتز از همشهری کین، تقلید کرده است. نویسنده بیوگرافی چنین وانمود می‌کند که ولز هم پرونده‌ای است یاغی علیه بتهای قراردادی و هم از نسل هنرمندان بی‌محابا و ولگرد آمریکایی چون عزرا پاوند، " چارلز آی‌وز" و حتی دوک و پادشاه در داستان هاکلبری فین مارک تواین.

■ درگذشت نویسنده " شب ژنرالها"

هلموت کرست، رمان‌نویس اوصاف جنگ و شرارت نازیهای آلمانی در ۷۴ سالگی درگذشت. این نویسنده که فیلم " شب ژنرالها" از روی رمان او سالها پیش تهیه و در ایران هم نمایش داده شد. اولین اثر خود را به نام " گروهبان باید دیوانه باشد" پس از جنگ جهانی‌دوم منتشر کرد و پس از آن یک سری رمان، اغلب حاکی از رفتار نازیها وارد بازار نمود تاکنون ۴۶ رمان از او منتشر شده و به ۲۸ زبان ترجمه گردیده است.

در شب ژنرالها، که فیلم موفق آن در سراسر جهان با استقبال روبرو شد یکژنرال‌مالیخولیایی فاشیست" پیتر اوتول" جنایات و انحرافات جنسی خود را می‌خواهدصورت "اخلاقی "ببخشد و به اصطلاح فواحش را مجازات کند. سناریوی این اثر را ژزف کسل نویسنده فرانسوی نوشت و آناتول لیتواک‌کارگردان‌روسی‌الاصل‌آنراکارگردانی کرد.

سرجیو لیونه

■ **سکته‌ٔ وسترن اسپاگتی‌ساز**

" سرجیو لئونه" سینماگر ایتالیایی در اثر سکته قلبی در خانه‌اش درگذشت. سرجیو که فدریکو فلینی او را یک سینماگر خوب میدانست در ساعت ۲ صبح روز ۹ اردیبهشت دچار حمله قلبی شد و با وجود تلاش پیگیرانه‌ی همسر و پزشکان معالجش، چشم از جهان فرو بست. او که فرزند یک کارگردان سینما بود، دردهه‌ی سال‌های ۶۰ با ساختن فیلم‌های پرحادثه‌ای که به "وسترن اسپاگتی" معروف بودند، به شهرت غیرمنتظره‌ای رسید. " کلینت ایستوود" بازیگر اکثر فیلم‌های وسترن او، مرگ سرجیو را برای جهان سینما یک ضایعه می‌داند. استیوود در فیلم‌های " یک مشت دلار – ۱۹۶۱ " و فیلم جنجالی " خوب، بد، خشن – ۱۹۶۶" برای سرجیو باز کرده بود.

سرجیو با کارگردانی فیلم " روزی روزگاری در غرب، در سال ۱۹۶۸ به توفیق بزرگی دست یازید بعداز این فیلم بحث‌انگیز، در سال ۱۹۷۱ فیلم " روزی روزگاری در انقلاب" و در سال ۱۹۸۱ فیلم " روزی روزگاری در آمریکا" را ساخت که آخرین فیلم او محسوب می‌شود. " لئونه" قصد داشت بر اساس جنگ استالینگراد فیلمی در شوروی بسازد که اجل مهلت انجام این امر را به او نداد.

کارنامه سینمایی " سرجیو لئونه" را این آثار تشکیل می‌دهد:

" آخرین روزهای پمپی – ۱۹۵۹" – مجسمه رودز سال ۱۹۶۱ – به خاطر مشتی دلار ۱۹۶۱ – سودوم و گومورا در سال ۱۹۶۲ – به خاطر چند دلار بیشتر ۱۹۶۵ – خوب، بد، خشن ۱۹۶۶ – روزی روزگاری در غرب ۱۹۶۸ – روزی روزگاری در انقلاب ۱۹۷۱ – نام من هیچی است ۱۹۷۳ – یک نابغه، دو شریک و یک گدا ۱۹۷۵ – و روزی روزگاری در آمریکا در سال ۱۹۸۱.

■ **جایزه ادبی مدیترانه به ژول روا**

جایزه ادبی ژول روای فرانسه که ازسال۱۹۸۶ به وجود آمده، امسال به یک نویسنده ۸۲ ساله‌ی فرانسوی به اسم ژول روا که دارای تألیفاتی در زمینه‌ی رمان و شعر و مقاله است، تعلق گرفت. ژول روا به خاطر نوشتن اتوبیوگرافی" خاطرات بربرها" برنده این جایزه پنجاه‌هزارفرانکی شد که در ۱۳ اردیبهشت ماه اعلام گردید. این جایزه در ماه مه هر سال به یک نویسنده که اثرش دارای سوژه‌ای درباره مدیترانه باشد و یا خودش بومی سواحل مدیترانه باشد، تعلق می‌گیرد.

■ **اشتین‌بک: یادداشتهای خوشه‌های خشم**

پنجاه سال از انتشارخوشه‌های‌خشم اشتاین‌بک می‌گذرد. ناشر اصلی کتاب در امریکا چاپ تازه‌ای از این اثر را منتشرکرده‌است، بهمراه‌یادداشتهای روزانه این نویسنده در زمان نوشتن کتاب.

خوشه‌های‌خشم را کتابی دگرگون‌کننده‌گفته‌اند این اثر مانند کلبه عمو‌توم و جنگل علاوه بر ارزش ادبی دیدگاههای مردم امریکا را به مسایل اجتماعی تغییر داد. در یادداشتهای کار این رمان‌نویس درباره خوشه‌های خشم می‌خوانیم.

" این باید کتاب خوبی بشود. خیلی ساده این باید کتاب خوبی از کار درآید. من راه دیگری ندارم." و چنین شد .این اثر پولیتزر را برد و زمینه‌ساز دریافت جایزه نوبل برای نویسنده‌اش گردید و اثری فراموش‌نشدنی بر جامعه امریکا و عدالت دوستان جهان گذارد. پس از این کار طاقت‌فرسا اشتاین‌بک به خود می‌گوید آیامی‌تواند اثر دیگری چون خوشه‌های خشم بیآفریند؟پاسخ:

" آن دوره از زندگیم که چنین توانائی داشتم اکنون سپری شده است."

جان اشتینبک

■ **دوازده جلد آثار داستان‌نویسان آفریقایی –آسیایی به زبان روسی**

" کتابخانه منتخبات آثار نویسندگان آسیایی و افریقایی" شوروی اخیرا" کار دوازده جلد از داستانهای دو قرن نویسندگی درکشورهای‌آسیایی و افریقایی را به پایان برد و این دوازده جلد بزودی منتشر می‌شود. همین کتابخانه در حال انتشار ۱۵ جلد از آثار نویسندگان ویتنامی و مغولستانی است. البته ملاحظه میشود که به دلایل سیاسی توجه و تراجم بعضی کشورها بیشتر است. در چند ماه گذشته مجموعه شعر بیست شاعر آنگولائی نیز به روسی ترجمه و منتشر شده است مقامات ادبی‌شوروی همچنین درکنفرانس " نویسندگان آسیائی و افریقایی" که در توس برپا شد شرکت کردند.

کامو

■ **سفرنامه آلبرکامو**

اکنون پس از گذشت سالها از مرگ کامو سفرنامه‌ای از او منتشر شده است. سفرنامه‌امریکای او چندان مورد استقبال قرار نگرفته است، زیرا با الگوهای شناخت او مغایرت دارد. کامو در سفر به آمریکای شمالی" مردی مضطرب، بهت‌زده و دست‌پاچه بنظر می‌رسد." او در مقابل " تمدن صنعتی" خود را باخته است.

در هاروارد نطقی ایراد می‌کند. به یکی از خبرنگاران می‌گوید امریکا بسه زادگاهش الجزایر شباهت دارد زیرا هر دو بی‌تاریخ‌اند. او به امریکای جنوبی هم سفری می‌کند در آنجا رد پول و نکبت" را به یک اندازه می‌بیند، از نویسندگان امریکای لاتین ستایشی که اکنون می‌شود، درکار کامو خبری نیست. او از رمان‌نویسی یاد می‌کند که چون" مشت‌زن‌ها" بود و از آن بدتر" آداب غذا خوردن هم نمی‌دانست". با اینحال منتقدی نوشت فراموش نکنید این همان کامو است که،در نهضت مقاومت فرانسه شرکت کرد،نشریه کومبا را راه انداخت و از همه بالاتر " انسان طاغی" را نوشت.

■ **هردوت مؤنث**

باربارا تاکمن زنی که بین صاحب‌نظران مورخ به هردوت مؤنث معروف بود در سن ۷۷ سالگی در آمریکا درگذشت. گفته شده است که اختلاط داستانسرایی و تاریخ‌نویسی را کمتر کسی چون او در غرب یکجا داشته است و علت این که او به " پدر تاریخ‌نویسی" هردوت شبیه بود همین است. البته این شیوه" سرگذشت‌نویسی تاریخی" و عبرت آموزیش برای ما شرقیان چه ایرانی و عرب سابقه طولانی دارد، تاریخ طبری، یعقوبی و حتی بیهقی و غیره نمونه‌های جذاب این رشته هستند. تاریخ‌های او متنوع و همگی شیرین بودند. انجیل و شمشیر را در رابطه با انگلیس و فلسطین نوشت، تفنگهای ماه اوت را درباره جنگ اول جهانی، جنگی که بنظر تاکمن بکلی رابطه مردم را با جهان کهن قطع کرد، در مورد جنگ تاکمن می‌گوید: انسانها بدون امید از جنگ دست برنمیدارند، امید به اینکه دیگر جنگی روی ندهد! در " مارش احمقها" دخالت امریکا در ویتنام محکوم شده است.

امبرتو اکو

■ **امبرتواکو: وسوسه غرب**

در اکتبر گذشته بالاخره رمان تازه و پر سر و صدای امبرتو اکو نویسنده نوخاسته‌ی ایتالیایی منتشر شد. نام این رمان "آونگ فوکو" است. از این‌نویسنده‌رمان او "نام گل سرخ" به فارسی ترجمه و منتشر شده است و رمان آونگ فوکو به ترجمه مهدی سحابی از سوی انتشارات سروش منتشر می‌شود. در یک طرح انتشاراتی قرار بود او پس از ده سال دومین رمان خود را منتشر کند اما هشت سال تمام نشده به قول منتقد مجله تایم "سناریوی بلهوسانه" دیگری‌آغازشد. روزنامه‌های ایتالیا خبر از انتشار اثر دیگری از امبرتو اکو این نویسنده" سالهای ۱۹۹۰ ببعد" را دادند. سپس معلوم شد با ۲۴ ناشر کشورهای مختلف قرارداد ترجمه آن بسته شده است. و سرانجام رمان "پاندول فوکو" به زبان ایتالیایی منتشر شد و در هفته‌های اول پانصدهزار نسخه از آن بفروش رفت. اتوفردریش منتقد ادبی مجله تایم می‌نویسد: این رو"یای هر استاد دانشگاه است که روزی از کنج انزوا و یادداشت‌های معمولی‌اش سر بردارد و ببیند رمانی نوشته است که فروش آن در جهان به مرز ده میلیون نسخه می‌رسد. اکو ۵۷ ساله این رو"یا را به واقعیت تبدیل کرد: این استاد نشانه‌شناسی یا سمیولوژی در پاندول‌فوکو چه می‌گوید؟ پاندول فکو پاندولی بود که لئون فوکو مهندس فرانسوی آنرا برای نشان دادن حرکت وضعی کره زمین اختراع کرد. این رمان که به نوعی یک اثر پلیسی است از تعدادی ناشر ایتالیایی سخن می‌گوید که مشغول آثار غریبه هنری حاوی طلسمات و عجائب هستند. و متوجه می‌شوند که نقشه‌ای که زیر پاندول‌فوکو در پاریس قرار دارد اگر بدست آید و خوانده شود طرح کنترل مغناطیس کره زمین در آن قرار گرفته است. با بدست گرفتن کنترل مغناطیس زمین می‌توان حوادث طبیعی چون زلزله و سیل و غیره ایجاد کرد. اما داستان به این سادگیها هم نیست، رمان بازگشتی است به ریشه این مسایل در قرون وسطی، جنگهای صلیبی، فراماسون‌ها، انجمنهای مخفی و شوالیه‌های نمپلار، و اعضاء توطئه‌گر یک دیر مسیحی که قصد کشتن امپراطور فرانسه را دارند و آن امپراطور همه آنها را نه به اتهام سیاسی بلکه به تهمت همجنس‌بازی به آن دنیا می‌فرستند و ... " با جاذبه و آنتریک قوی اکو تا پایان نمی‌گوید قضیه چیست و شاید هم اصلا" نمی‌گوید. منتقدان ایتالیایی‌هریک‌چیزی‌گفته‌اند. یک منتقد سوسیالیست می‌نویسد: رمان امبرتو اکو غرب را وسوسه می‌کند که چگونه باز به دوران خرد ستیزی برگشته است چگونه عقل باوری در غرب در حال خاموش شدن است. ارگان واتیکان این اثر را " مبتذل" می‌داند. یک جامعه‌شناس می‌گوید این رمان پاسخگوی پرسش‌های عمیقی است که به ذهن می‌رسد. پرسش‌های آدم‌های خسته از مطالب معمولی. خود اکو در یک مصاحبه استثنایی در مورد این کتاب گفته است این طرح و توطئه داستان همه شگردهای هستی است، همه توطئه‌هائی که به ذهن آدمها می‌رسد. این‌داستان سرطانی است که روح را می‌خورد."

■ **ابن سینا در رنسانس ایتالیا**

کتاب تازه‌ای که دانشگاه پرینستون منتشر کرده است با عنوان " ابن‌سینا و رنسانس‌ایتالیا: درسهای پزشکی قانون ابن‌سینا پس ازسال ۱۵۰۰" توجه محققان را جلب نموده است. پرفسور نانسی سیرایسی مو"لف‌کتاب می‌گوید: در قرون وسطی قانون ابن‌سینا در ردیف انجیل و آثار سنت توماس‌اکوئیاس و سنت‌آگوستین و بقراط در اروپا تدریس می‌شد آنهم به مدت ۶ قرن از قرن سیزدهم تا هیجدهم: منتقد می‌نویسد کار خانم سیرایسی از آن جهت تا" مل‌برانگیز است که او بر کتاب قانون ابن‌سینا" این اثر فراموش‌شده و نه‌چندان دوست‌داشتنی برای امروز غرب" نظری روشن‌بینانه و منصفانه انداخته است.

■ **پشت صحنه" چشمان سیاه**

چشمان سیاه که در بخش‌رسمی‌مسابقه‌جهلمین دوره جشنواره‌کن منظور شده یک کمدی تراژدی است که از چند داستان چخوف شکل گرفته است. در یک فلاش‌بک طولانی فیلم قصه رومانو (مارچلو ماسترویانی) آدمی ترسو اما علاج‌ناپذیرایتالیایی را تعریف می‌کند که برای تصاحب زنی که مدتی کوتاه او را تابستان کنار چشمه‌های آب معدنی دیده سفری به دوردست‌روسیه‌ای را، آغاز کرده. فیلم بر تجدید خاطرات کمدی او از این سفر بنا شده است.

ماسترویانی می‌گوید: " همیشه شخصیت کارگردان مرا جذب پروژه می‌کند. کارگردان است که فیلم را خلق می‌کند و اگر او خوب باشد فیلم هم خوب خواهد بود. کارگردان باید باهوش و توانا باشد. من با کارگردانانی چون فلینی کار کرده‌ام بدون اینکه فیلمنامه‌هاشان را بخوانم. وقتی یک هنرمند فیلمی می‌سازد در حقیقت آنرا سر صحنه می‌سازد. یک فیلمنامه فقط وقتی مهم است که من کارگردان یا کارش را نشناسم، اما این ضروری نیست. اگر من به میزان‌حساسیت‌کارگردان واقف هستم و احساس راحتی می‌کنم پس‌این‌قطعا" بهتر از خواندن فیلمنامه است."

همکاری ماسترویانی با نیکیتامیخالکوف کارگردان شوروی بعدار اینکه وی در سال ۱۹۷۹ فیلم ابلوموف را دید شروع شد. ابلوموف نقشی بود که ماسترویانی همیشه آرزوی بازیش‌را داشته است. البته این فرصتی بود که حالا از دست داده بود اما همین مسئله که او فیلمهایی از میخالکوف دیده بود بحد کافی به او الهام بخشیده بود که خواستار همکاری با میخالکوف بشود. ملاقاتی برای متقاعد کردن میخالکوف برای فیلم ساختن خارج از شوروی برای اولین بار ترتیب داده شد. پیشتر پیشنهاداتی برای ساختن‌فیلمهای آناکارنینا با لیدی‌مکبث‌سیبریایی که می‌توانستند میخالکوف را بفریبند از طرف او رد شده بود.

بهرحال در این موقعیت میخالکوف خارج از روابط موجود بخاطر وجود ماسترویانی ساختن فیلم را قبول کرد. انتخاب پروژه‌ای که مورد علاقه دوطرف باشد باعث شد آنهاروی‌نوشته‌های چخوف متمرکز شوند و فیلمنامه‌ای نوشته شد که روشنتر و ماهرانه‌تر روی گوشه و کنایه‌های نوشته چخوف تأکید می‌کرد. چیزی شبیه به ابلوموف. چشمان سیاه بیشتر یک تفسیر مبهم از نوشته‌ای بزرگ است تا یک برگردان کورکورانه سینمایی از نوشته چخوف. فیلم برای‌بوجود آوردن اثری که به یک ایتالیایی خونگرم امکان آمیختن با احساس روسی را می‌دهد از قصه‌هایی مثل" همسر من" " جشن روز تولد" و " آنای مطیع" بهره می‌گیرد نیکیتا میخالکوف توضیح می‌دهد " تنها چیزی که باعث شد من این کار راقبول‌کنم‌وجود ماسترویانی است. همه هنرمندان باید در کارشان حس ملی داشته باشند و اگر کسی بگوید فیلمی که من ساخته‌ام روسی نیست یک مصیبت خواهد بود. هدف ما انتقال داستانهای چخوف به پرده" سینما نبود بلکه هدف ما خلق یک محیط و فضای

میخالکوف

چخوفی بود. ما نه نوشته‌های چخوف بلکه روح آن را خواستیم منتقل کنیم. واقعاً" نمی‌دانم تا چه حد برای صحبت کردن در مورد فیلمم شایستگی دارم. چشمان سیاه هشتمین فیلم من است و من ترجیح می‌دهم در برابر تماشاگران با فیلمهایم صحبت کنم نه با کلمات."

ماسترویانی که به وضوح از حضور میخالکوف خوشحال شده است می‌گوید: چخوف یکی از نویسندگان مورد علاقه من است. او از زندگی روزمره صحبت می‌کند و همه می‌توانند نوشته‌های او را بفهمند. میخالکوف چخوف را خیلی خوب می‌شناسد. بعضی اوقات کارگردانان جنبه‌ٔ دراماتیک کار چخوف را بیان می‌کنند اما او روی جنبه‌ٔ فکاهی کار چخوف تأکید کرد و ما کلی خندیدیم. من در این فیلم شباهتهای زیاد او را با فلینی، نه در نوع داستانگویی بلکه در نحوه‌ٔ کارگردانی‌اش پیدا کردم. میخالکوف همان احساس خوشمزگی، فانتزی و فریبندگی را دارد که برای یک کارگردان غیرمعمول است."

سابقه اولیه میخالکوف در بازیگری است. او در سال ۱۹۷۷ در فیلم خودش بنام قطعه‌ای ناتمام برای پیانوی مکانیکی ظاهر شد که اقتباسی از داستان "پلاتونوف" چخوف بود. میخالکوف می‌گوید: "من فکر می‌کنم این حقیقت که من یک هنرپیشه بودم به کار ما کمک خیلی زیادی می‌کند. درک چخوف قدری مشکل است. بعضی نوشته‌ها وقتی که موضوع خطیر و مهمی دارد برای بازی کردن آسانتر است. چخوف به این دلیل مشکل است که شخصیتها بیشتر از آنکه در حوادث و موقعیتها پرورش داده شوند فقط در ارتباط با کلمات پرورش داده می‌شوند. من به هنرپیشه‌هایی احتیاج داشتم که قدرت درنگ و مکث داشته باشند. درگذشته فکر می‌کردم تنها روسها می‌توانند نمایشهای چخوف را بازی کنند اما حالا فکر می‌کنم دیگران هم می‌توانند. ماسترویانی کاملاً" یک آکتور چخوفی است که می‌تواند سه صفحه از یک کتاب را فقط با یک نگاه انتقال دهد."

در این پروژه که تماماً" توسط ایتالیایی‌ها تهیه شده در کنار ماسترویانی، پلناروفونوا، اسموکتونوفسکی، سیلوانامنگانو، مارت کلر و ایزابلا روسلینی (فقط در نسخه اریژینال فیلم) حضور دارند. میخالکوف در اینمورد می‌گوید: "همچنان که فیلم پیش می‌رفت ما مجبور به حذف بعضی نقشها شدیم که یکی از آنها بدبختانه نقش ایزابلا بود. این بدان معنا نیست که من او را بعنوان یک آکتریس دوست ندارم. فکر می‌کنم ادب، آگاهی و هوش ایزابلا به او این درک را می‌دهد که ما مجبور به حذف نقش او بودیم. امیدوارم او در فیلمهای آینده من ظاهر شود و نقش او در ورسیون کاملتر فیلم که از تلویزیون نمایش داده خواهد شد وجود خواهد داشت."

برای آینده میخالکوف و ماسترویانی به تکرار تجربه خوب تیم خودشان امیدوار هستند. در این حال ماسترویانی در فیلم نگهبان زنبورعسل دیده شد و در نقشی جدید در فیلم تازه پال شاندور بازی کرد. میخالکوف می‌گوید: "من طرحی برای یک فیلم با بازی مریل استریپ دارم. قصد دارم چند کار تئاتری هم بکنم.. اما من هوشیار هستم. انسان پیشنهاد می‌کند، خدا ترتیب کارها را می‌دهد. دوست دارم فیلمی در باره‌ٔ نوولیست روس "گریبایدوف" بسازم. برای ساختن این فیلم احتیاج به پول زیادی هست و همین مسئله همیشه کار را بتعویق انداخته است، گرچه فیلمنامه آماده است و سرمایه و پول آمریکایی‌ها هم در دسترس. اگر سیاست بین‌المللی فیلم شوروی تغییر نکند ما دوباره به ساختن همان محصولات مشترک کهنه و قدیمی روی می‌آوریم که یک پسر جوان روسی در حال ساختمان یک کانال یا قنات در دام عشق یک دختر جوان بلغاری می‌افتد و آنها با یکدیگر قنات را می‌سازند."

فیلمز اند فیلمینگ
آگوست ۱۹۸۸
ترجمه: کیکاووس زیاری

علی حاتمی

■ **مادر حاتمی**

مادر نام فیلمنامه‌ای‌ست از علی حاتمی که چهارمین کار سینمایی‌اودر مقام کارگردانی محسوب می‌شود. کار فیلم‌برداری این فیلم، پس از دو سال وقفه از فروردین‌ماه شروع شده و انتظار میرود که این‌فیلم تا برپایی هشتمین جشنواره فیلم فجر آماده نمایش بشود. سوژه اصلی این فیلم حول محور یک خانه می‌گردد. اعضای پراکنده یک خانواده به بهانه‌ی حال وخیم مادر که در حال مرگ است به خانه‌ی اصلی خود باز می‌گردند و چنان مجذوب فضای سنتی و خاطرات و یادمان‌های موجود در گوشه و کنار خانه می‌شوند که پس از مرگ مادر هم قادر به دل کندن از خانه مادری خویش نمی‌شوند تا به سر زندگی خصوصی خودشان بازگردند.

هنرمندان بازیگر این فیلم عبارتند از: فریماه فرجامی ـ حمیده خیرآبادی ـ لیلا حاتمی عزت‌الله انتظامی ـ امین تارخ ـ اسماعیل محرابی اسماعیل داورفر

■ **دوازده رخ هوشنگ گلشیری**

دوازده رخ شاهنامه فردوسی، اساس تأملات تطبیقی هوشنگ گلشیری برای نوشتن فیلمنامه‌ای به همین نام شده که با پرداختی واقعگرا در باره وقوع حوادث سال ۱۳۶۷ در تهران و اصفهان است. گلشیری این فیلم‌نامه را برای تهیه به دو تن از سینماگران به نامهای واروژ کریم‌مسیحی و بهمن زنوزی واگذار کرده است که پس از تصویب به تصویرش بکشند.

پیش از این، از آثار هوشنگ گلشیری دو فیلم به نامهای تازده احتجاب به کارگردانی بهمن فرمان‌آرا در سال ۵۳ و سایه‌های بلند باد بر اساس داستان معصوم اول در سال ۵۶ ساخته شده بود. کارگردان دومین اثر فیلم شده‌ی گلشیری هم، بهمن فرمان آرا بود.

خبرهای تئاتر

آغاز دوره جدید فعالیت سالن‌های نمایش تهران با این نمایشنامه‌ها، اعلام برنامه شده است:

■ **آخر بازی**

نوشته ساموئل بکت ـ در سالن چهارسوی ـ پارک دانشجو ـ با بازی: ناهید وفائی، طاهدقجی، بهرام ابراهیمی و میکائیل شهرستانی به کارگردانی پروانه مژده.

■ **آپارتمان**

نوشته آلبرتو موراویا ـ در تالار محراب ـ با بازی: نعمت‌الله گرجی، ورشوچی، ناصرگیتی‌جاه، قاسم زارع، محسن ابراهیمی، علی‌جاوید و زرین ولدبیگی و به کارگردانی حسین نصرآبادی.

■ **نمایش گالری**

نوشته کبرا ملانژاد ـ در سالن شماره ۲ تئاتر شهر ـ با بازی: ذبیح افشار، عباس توصیفی، قاسم رحمانی، محسن سنقیمی، فریبا حسینی، عباس غفاری و علی‌سرخانی به کارگردانی شهره لرستانی.

■ **شبانه**

نوشته فیاض موسوی ـ در سالن قشقایی تئاتر شهر ـ پارک دانشجو ـ با بازی صادق صفایی، علی حجازی و رضا افشار به کارگردانی علی حجازی.

■ **بازی سازان ـ هفت‌سین و آقامقبوله ـ عروس**

بازی نوشته‌وکارحسن عظیمی ـ هفت‌سین کار گروهی هنرمندان اصفهانی و عروس نوشته و کار حسین احمدی‌نسب ـ در تالار نصر واقع درلاله‌زار

■ **جشن سالگرد**

نوشته آنتوان چخوف ـ در سالن خانه نمایش ـ میدان فردوسی کوچه پارس ـ با بازی: آتیلا پسیانی، محمد پورحسن، جمید سالکانی، رضا فیاض، زهره مجابی، فاطمه‌نقیبی و رضامحمدزاده به کارگردانی حسین عاطفی

نگارخانه شیخ
SHEIKH GALLERY
گالری کلاسیک
CLASSIC GALLERY
گالری سیحون
کتابسرا

■ **آثار استاد صنعتی در گالری شیخ**

سی‌ام اردیبهشت ماه نمایشگاهی از آثار استاد علی‌اکبر صنعتی که شامل تجربه‌های گوناگون هنری این هنرمند ارزنده است در نگارخانه شیخ برپا شد.

نگارخانه شیخ: خیابان بخارست خیابان هشتم پلاک ۳۳ ۱۲ — ۱۰ صبح و ۷ — ۴ بعدازظهر

■ **گالری سیحون — خیابان خالداسلامبولی (وزراء)**

گالری سیحون تعدادی از تابلوها و خط — نقاشی‌های دو هنرمند از دست رفته، سهراب سپهری و رضا مافی را در دهه پایانی اردیبهشت ماه به نمایش گذاشته بود. گفتنی‌ست که اولین نمایشگاه زنده‌یاد رضا مافی در سال ۱۳۴۶ در همین گالری سیحون برپا شده بود. مافی در آن هنگام ۲۷ ساله بود. سهراب سپهری در سال ۱۳۵۹ و رضا مافی در سال ۱۳۶۱ به ابدیت پیوستند.

■ **کتابسرا — خیابان خالداسلامبولی — کوچه‌ششم**

از هجدهم اردیبهشت‌ماه قریب پنجاه تابلوی آبستره و فیگوراتیو از خانم ژاله کاظمی در محل شرکت کتاب‌سرا به نمایش درآمد. سه تابلوی "طعمه — ماورا و انفجار۲" هر یک به مبلغ چهارصدهزار ریال و سه تابلوی "باغچه — اتود برای وحشی و آزاد و شامگاه" هر یک به مبلغ پنجاه‌هزار ریال بیشترین‌وکمترین قیمت تابلوهای خانم ژاله کاظمی در این نمایشگاه که جشنواره‌ای از رنگ‌های شاد سبز و آبی و بنفش است، میباشد در یکساله‌ی اخیر این دومین نمایشگاه خانم کاظمی است که برگزار می‌شود.

■ **گالری گلستان**

گالری گلستان مجموعه‌ای از آثار هنرمند عکاس آقای کیانی‌فرد را از بیستم اردیبهشت‌ماه به معرض نمایش گذاشت. پیش از این تاریخ شاهد برپایی آثار آبرنگ بهمن بروجنی‌در این‌نمایشگاه بوده‌ایم. گالری گلستان اولین برنامه سال جاری خود را با آثار نصراله افجه‌ای خوشنویس معاصر آغاز کرده بود.

■ **گالری کلاسیک**

آثار امپرسیونیستی و سوررئالیستی ناصر آراسته از طبیعت و مناظر آن در گالری کلاسیک به نمایش گذاشته شد. آراسته که قریب سی‌سال است الفتی با قلم‌مو و بوم دارد فارغ‌التحصیل دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران و فرانسه و ایتالیاست.

■ **در گالری گلستان**

گالری گلستان، پس از برگزاری نمایشگاه آبرنگ بهمن بروجنی از ۲۰ تا ۲۸ اردیبهشت خوشنویسی اسداله کیانی و از ۳۰ اردیبهشت تا ۸ خرداد آبرنگهای علی گلستانه را به نمایش گذاشت از ۱۱ خرداد تا ۲۱ خرداد آبرنگ منصور امیری و از ۲۳ خرداد تا اول تیر پاستل و انواع چاپ شمیلا ابراهیمی را عرضه می‌کند. پس از آنان تعطیلات تابستانی گالری به مدت دوماه صورت می‌گیرد.

■ **نمایشگاه آثار سندوزی در اسپانیا**

خبردار شدیم که نمایشگاهی از آثار امیراسماعیل سندوزی نقاش، مجسمه‌ساز ایرانی در "ویگوی" اسپانیا برگزار شده است.

زاره طباطبایی نقاش و مجسمه‌ساز ایرانی که سالهاست در اسپانیا مقیم است درباره نقاش می‌نویسد: سال پیش قرار بود امیراسماعیل، نمایشگاهی در مادرید و ویگو داشته باشد که به علت مسافرت به آمریکا انجام نشد. در بازگشت، او از سواحل آفتابی سان‌دیه‌گو، "کولاژ"ها و "گواش"هایی ارمغان آورده است که با استقبال علاقه‌مندان هنرهای تجسمی روبرو شده است. "امیر" خود را نقاش روزهای تعطیل می‌داند، او سه روز آخر هفته را به ساختن تابلوهاومجسمه‌های سفالین می‌پردازد.

زاره با نگاهی به آثار امیراسماعیل، می‌نویسد: "یک هنرمند در گوشه‌ای از دنیا در دهی شهری زاده می‌شود ولی سخنش، آثارش، در همه‌جای دنیا پذیرفته می‌شود و عاشقانش نگهدار تمدن انسانی می‌شوند.

یک هنرمند با زبانی بین‌المللی سخن‌می‌گوید که جهانیان آنرا درمی‌یابند. مردم جهان‌هنرمند را از آن خود می‌دانند و او را می‌ستایند.

گل و زن موضوع تابلوهای سندوزی است، گرایش عمده نقاش به سوی تجرید اشکال است گرچه طبیعت‌گرایی‌اش همواره او را به بازتاب آنچه در چشم‌اندازهای طبیعی میهنش دیده می‌شود رهنمون می‌شود.

ظاهرا" در آینده، شاهد برگزاری نمایشگاهی از تندیس‌های سندوزی خواهیم بود.

■ **نمایشگاه سالانه کتاب**

دومین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران از هفدهم اردیبهشت ماه سال جاری به مدت ۱۳ روز از ساعت۹ صبح تا ۵ بعدازظهر در محل نمایشگاه بین‌المللی برگزار شد. در این نمایشگاه ۳۸ هزار عنوان کتاب از ۵۲۸ ناشر داخلی و خارجی شرکت کرده بودند. ۲۳۷ ناشر داخلی (۴۵ ناشر دولتی و ۱۹۲ ناشر خصوصی و ۳۳ ناشر شهرستانی) فقط توانستند با یکهزار عنوان کتاب که چاپ اول در سالهای اخیر بود، شرکت داشته باشند. لبنان‌با ۷۰ ناشر و انگلیس با تعدادی در همین حدود بیشترین ناشران‌شرکت — کننده خارجی در نمایشگاه بودند. از ناشران داخلی، سازمان تبلیغات اسلامی به عنوان ناشر دولتی با عرضه‌ی ۵۴۴ عنوان کتاب بیشترین عرضه‌کننده کتاب بود. کشورهای شرکت‌کننده در این نمایشگاه عبارت بودند از: پاکستان — مجارستان — بلغارستان — کره جنوبی — کره شمالی — ژاپن — شوروی — زامبیا — لیبی — آلمان دموکراتیک — آلمان فدرال — سوریه — الجزایر — لبنان — انگلستان — سوئیس — تانزانیا — چین — ترکیه — هندوستان — قبرس — کوبا — مجلس اعلای انقلاب اسلامی عراق — جمهوری عربی صحرا — سازمان یونسکو و سازمان کنفرانس اسلامی

■ **گزینه شعر سه‌زبانه**

تاکنون نمونه‌هایی از آثار چهل‌تن از شاعران معاصر ایران به‌فرانسه و انگلیسی برگردانده شده است‌که بخشی از آنرا درصفحات آخر دنیای سخن خوانده‌اید بدیهی است که مترجم (سعید نبوی) به‌مجموعه شاعران دیگری که از آنها شعری ترجمه نشده، دسترسی نداشته است و یا از تاکید آنان بر شعر یا اشعار خاص آگاهی نداشته است.

شاعران می‌توانند با فرستادن مجموعه شعر خود و شعرهای انتخابیشان برای ترجمه، مترجم را در تکمیل کار خود یاری کنند.

ضمنا" ناشران داخلی یا خارجی که مایل به‌چاپ این کتاب سه‌زبانه شعر معاصر هستند می‌توانند از طریق مجله دنیای سخن با مترجم تماس بگیرند.

اثری از سندوزی

ترجمه: آنتونیا شرکاء

چارلی از نگاه کمدین‌ها

لورل و مارکس از چارلی سخن می‌گویند

گروچو مارکس

استان لورل

آنتونی بورجس، نویسنده‌ٔ کتاب "اسطوره‌ٔ چارلی‌چاپلین" (چاپ ۱۹۸۲) معتقد است: "چاپلین مرد سینما نیست، مرد موسیقی کافه‌ای است". تمامی شواهد موجود گواهی است بر استعداد میمیک و قدرت تخیل چارلی‌چاپلین، زمانی که هنوز جذب هالیوود نشده بود و شخصیت کمدیش را ــ که از همان زمان کاملا" نشانه‌های "شارلوت" را در خود داشت ــ سر میزهای کافه‌های انگلستان و آمریکا ارائه می‌داد. دو تن از کمدینهای بزرگ آینده، یعنی استان لورل، و گروچو مارکس در همان دوران او را شناختند. این دو خاطراتشان را در کتاب "اسطوره‌ٔ چارلی چاپلین" منعکس کرده‌اند که در زیر قسمتهایی از آن را می‌خوانید:

استان لورل:

در زمان "وودوی" (کافه رستورانهای آمریکا) هم اتاقی چارلی بودم. وقتی روی کارهایش دقیق می‌شدم، واقعا" برایم جاذبه داشت. سالها بعد مردم گفتند که چارلی غیر ــ متعارف شده، در حالی که از همان زمان غیر ــ متعارف بود. او بوالهوس بود و اغلب ظاهری شلخته داشت. اما یک دفعه همه را غافلگیر می‌کرد و لباسی اتوکشیده و مرتب به تن می‌کرد. روشن است، گهگاه نیاز داشت که خیلی شیک ظاهر شود. کلاهی با لبه‌ٔ آهاردار (از آن مدلهای گران‌قیمت)، دستکش، لباسی خوش‌دوخت با ژیله‌ٔ فانتزی و کفشهای دورنگه دگمه‌دار می‌پوشید و عصایی به دستش می‌گرفت. جسته ــ گریخته خاطراتی از او با آن لباسها دارم.

هنوز به یاد می‌آورم که به ندرت بوشابه الکلی می‌نوشید. خیلی کتاب می‌خواند. زمانی سعی کرد یونانی یاد بگیرد، ولی بعد شیفته‌ٔ فراگیری یوگا شد. در رشته‌ٔ "معالجه‌ٔ آب" ورزش یوگا هم شرکت می‌کرد. یعنی روزهای متمادی هیچ‌چیز نمی‌خورد و به جای غذا به راحتی آب می‌خورد.

اگر برایش ممکن بود، ویولنش را با خود به همه‌جا می‌برد. سیمهای ویولن را طوری جا به جا کرده بود که بتواند با دست چپ بنوازد و ساعتها مشغول تمرین می‌شد. یک بار ویولونسلی خرید و با خودش بیرون برد. درآن‌زمان مثل موسیقی‌دانها لباس می‌پوشید: یک پالتوی خردلی با سرآستینهای مخملی سبز و یقه و کلاهی از پارچه‌ٔ نرم. تازه، موهایش را هم تا زیر گردن بلند می‌کرد. کارهایش واقعا" غیرقابل‌پیش‌بینی بود. آن موقعها خیلی بهمان خوش می‌گذشت. من و چارلی در یک اتاق زندگی می‌کردیم و حالا هنوز می‌بینمش که ویولن یا ویولونسل می‌نوازد، تا صدای سرخ شدن ژامبون روی اجاق کوچکمان بیرون نرود (چون این کار طبعا" ممنوع بود). بعد هر دو سعی می‌کردیم با حرکت دادن حوله‌ها دود را ازپنجره بتارانیم.

یقینا" با آن سبک انگلیسی‌مان در لباس پوشیدن و حرف زدن از نظر قیافه جوانکهای عجیب و غریبی می‌نمودیم.

گروچو مارکس:

با گروه پاناج در وینی‌پک کانادا بودم و در آخرین بخش برنامه بازی می‌کردیم. در روز کلا" چهار نمایش زیر باران یا آفتاب اجراء می‌کردیم. موقع شب استراحتی سه‌ساعته داشتیم. معمولا" یکراست می‌رفتیم سالن عمومی پانسیونمان، چون آنجا کمی گرمتر بود. روزی اوقاتم خیلی تلخ بود و سردرد داشتم. تصمیم گرفتم که بروم یک نمایش ببینم. دوستی داشتم که با گروه سولیوان کونسیداین کار می‌کرد.

سر آن نمایش مردم ازخنده روده‌بر می‌شدند. صحنه را نگاه کردم و برای اولین‌بار چاپلین را دیدم. هیچ‌وقت ندیده بودم که مردم اینطور بخندند. من هم خنده‌ام گرفت، اولش مؤدبانه خندیدم ولی به زودی خنده‌ٔ من هم به قهقهه‌هایی بدل شد که از ادب به دور بود!

قطعه‌ای را که کمدین کوچک بازی ما کرد، "شبی در کلوپ" نام داشت و می‌بایست نمایانگر یک کلوپ اجتماعی انگلیسی باشد، آن هم چه کلوبی! چاپلین سر میزی نشسته بود و تند تند چیپس می‌خورد. جلوی او زنی آواز می‌خواند، اما شکی ندارم که کسی صدایش را نمی‌شنید. همگی حواسشان بی حرکات چاپلین بودکه‌رشته‌ای از گرد چیپس از دهانش خارج می‌شد. نمایش همین‌طور تا یک ربع ادامه پیدا کرد.

روی میز سبدی پرتقال بود. چاپلین یک دفعه پرتقالها را برداشت و یکی یکی به طرف زن پرتاب کرد. و یک بار پیانیست را از روی صندلی انداخت. تماشاگران هیستریک شده بودند و مدام می‌خندیدند، بدون این که نفس تازه‌کنند. او از همان موقع چاپلین سینما بود.

همان شب به سراغش رفتم. بهش گفتم که چقدر از او خوشم آمده و این‌که قطعه‌ٔ نمایشیش مرا مثل جیرجیرک روی صندلی از جا جهانده بود. همین‌طوری با هم دوست شدیم.

کمی بعد در لوس‌آنجلس چاپلین سراغم را گرفت. شرکت کیستون ۱۰۰ دلار در هفته بهش پیشنهاد کرده بود. گفتم: "خوب پس" مشکلت چیست؟ نکند کافی نیست؟" آن زمان در آمد چاپلین ۳۵ دلار در هفته بود. چاپلین شاد و بشاش جواب داد: "کافی نیست!؟ از سرم زیاد هم است. من ۱۰۰ دلار در هفته نمی‌ارزم. پس به این نتیجه رسیده‌ام که آن جوانها می‌باید دیوانه شده باشند و کیست که بخواهد با مشتی دیوانه سر و کار داشته باشد؟" جوابش دادم: "بازی درنیار! قبول کن و قالش را بکن! دیگر هیچ‌وقت چنین پیشنهاد نان و آب‌داری نصیبت نمی‌شود!" (و چقدر در اشتباه بودم!) بالاخره چارلی پیشنهاد آن گروه را قبول کرد. کمی‌بعد من به مقصد آسیا حرکت کردم. دو سال پس از آن چاپلین کار با گروه مشهور کیستون‌کوپس را شروع کرد: باندی از پلیسهای مسخره‌ٔ کمیک. وقتی به لوس‌آنجلس برگشتم، ۵۰۰ دلار در هفته درآمد داشت. شاخ درآوردم. او هم در شگفت بود. ولی حالا دیگر دودل نبود و خوشحال به نظر می‌رسید.

پنج سال بعد باز هم دیدمش. بهش تلفن کردم و مرا به خانه‌ٔ تازه‌اش دعوت کرد. خانه‌ای بسیار عالی داشت. یک گارسون تر و تمیزانگلیسی ازمان پذیرایی می‌کرد و بشقابها همه از طلا بود!

دنیا واقعا" عجیب است. وقتی که برای اولین‌بار با چارلی چاپلین روبرو شدم، چند سنت یا فوقش یک لیره به هم قرض می‌دادیم. مرتب تخته‌نرد می‌زدیم. سر یک سنت شرط می‌بستیم، هرکسی نصفش را می‌برد، آدم ثروتمندی محسوب می‌شد. و کسی هم که این مبلغ هنگفت! را می‌باخت، سر صبحانه جلوی شکمش را می‌گرفت.

نامه‌هایی که هرروز به‌مجله می‌رسد غالبا" حاوی شعری، مقاله‌ای، گزارشی است اما گاهی هم نامه‌های دیگری چه با خطاب خصوصی و چه به‌عنوان عام دنیای سخن و شورای نویسندگان می‌رسد که جنبه آگاه ــ کننده‌ای دارد و غالبا" این نوع نامه‌ها در تکامل راه و رسم مجله، نقش سازنده‌ای دارد.

بعضی از این نامه‌ها خواندنی است و فایده‌ای عام دارد و حیف‌است که فقط ما از آن بهره یابیم و شما را در جریان کار همقلمان یا خوانندگان فرزانه‌مان قرارندهیم، بگذریم که گاهی نامه‌های جدی‌هم دریافت می‌شود که مضمومی‌طیبت‌آمیز دارد و بالعکس. گاهی هم خشم و خروشی که علتش جای دیگر است، به‌صورت نامه‌ای در محضر بیگناهانی چون ما، فوران می‌کند که انگار ما مسئول قضایایی هستیم که آنها را چنین به‌فغان آورده است، استاد دلش جای دیگر پر است، دادش را سرما می‌کشد.

سعی می‌کنیم گاهی گزیده‌ای از نامه‌های خوانندگان را با حفظ اصالت و تمامیت مطلب منتشر کنیم البته با حذف سطرهایی که در آن خدای ناکرده به کسی نانی به‌قرض داده شده یا به‌کسی توهینی ادا شده است، گرچه دراین بخش آن‌قدر محافظه‌کاری نمی‌شود کرد وگرنه نقض غرض می‌شود، اندکی مسامحه رواست. درنامه‌های این شماره شما یادداشتهایی از هرنوع خواهید خواند، نامه یک شاعر، یک نویسنده نامه یک منتقد جوان، یک خواننده، یک شهروند دل به‌دردآمده، طیف رنگارنگی از عقاید و مضامین مختلف و متفاوت با هم می‌بینید تا شما نیز در آنچه ما هر روز شاهدیم سهمی داشته باشند. به‌امید آنکه نشر این نامه‌ها باتکه‌ها آزردگی خاطری فراهم نکند که ما را جز حسن نیت باعثی نبوده است.

شما هم بخوانید

بریده‌ای از یک نامه خصوصی

یدالله رویایی

■ دوست شاعر عزیز سلیمانی

شماره‌های دوره جدید مجله "دنیای سخن" و نامه کوتاهی که همراه آنها برای من فرستادید بیشتر از یک محبت بود، بیشتر از یک دوستی بود، با تلنگری به حس خفته، و با تبادل حس و حرف بین دو شاعر. نمیدانم چی‌بود، ناگهانی بود، و با تبانی بود، به احسان می‌مانست. گاهی دست‌هائی درما پیدار می‌شود، و با علت‌هائی درکار می‌شود که متعلق به‌ما نیست ولی ما در تعلق آنها مانده‌ایم، وهمین یعنی مکانیسم ناخودآگاه دل، وقتی که دست روی دل من می‌گذارید. و از آن پس هردو آگاه میمانیم خواستی در شما یا مظفر، و یا نشانی از من در شما داد، مانده از قدیم، برمی‌خیزند و بهم می‌ریزند، وهیچکدام نمی‌دانیم‌که تبانی پنهانی در کار تکوین است.

غیر من این بود که چون بسیارانی دیگر (و به درستی در یکی از مقالاتتان اشاره کرده بودید) خیال می‌کنم که شعر در تهران از حرکت و حال مانده است و شاعران واقعی خاموشند، دیگر نمی‌نویسند، یا آنکه می‌نویسند و رازهای کوچک و فنی‌شان را از انزواهاشان بیرون نمی‌دهند... تصور کنید که همهٔ این مجلات را جلوی خودم روی زمین پهن کرده‌ام و با چه ولعی از این به‌آن می‌پرم و خوانده و نیم‌خوانده و ناخوانده بلع می‌کنم و در ضمن به‌شماره ۲۲ می‌رسم با شعرهائی از "یدالله رویائی" عین این دوتا گوسفندی که من اینجا دارم و گاهی بعد از دوروز غیبت به‌آنها می‌رسم و مائده‌های زمستانی مثل جو، بیده، چغندر... جلویشان می‌ریزم سر از پا نمی‌شناسند و نمیدانند از کدام شروع کنند.

چاپ شعرهای من حوی خوشی به من داد، آسایشی به‌من داد. بعد از ده سال که‌زندگیشان در فاصلهٔ دست تا کشوبود. و از این خوی‌خوش گمان می‌کنم که شعرهای توی کشو هم تکانی خوردند. کاش آنجا بودم ومیدانستم که خواننده های من حالا به‌این شعرها چگونه فکر می‌کنند. مگر اینکه شما که آنجائید این عکس‌العمل ها را برای من بنویسید ولو به اشاره. چرا که سرنوشت چاپ شدن و یا نشدن همین شعرهای انباشته در کشوها را هم تا حدی وضعیت دوستداران ما تعیین می‌کند. نمیدانم برای شما قضاوت‌پوبلیکتان چقدر مهم است، چون برای بعضی شاعران فقط قضاوت آنها است که مهم است. درگذشته تجربه من این شد که هروقت خواستم رفقا را نگاه‌دارم خواننده‌ها را از دست دادم و هروقت خواستم خواننده ها را از دست ندهم رفقا را از دست دادم. حالا که هیچکدامشان دوروبرم نیستند اداره‌شان دیگر با من نیست. یک آدم تنها، فکر می‌کنم که این‌تنهائی و جدائی را همان‌وقت‌ها هم اگر داشتم خاصیت کارهایم بهتر می‌شدنه‌این و نه آن را اگر داشتم امروز تحمل تنهائی و دوری برایم راحت‌تر می‌شد.

این‌چند سطر می‌بایست خیلی زودتر ازاینها برایتان نوشته‌می‌شد تاخیر مرا درجواب، به‌حساب بی‌اعتنائی نگذارید. امروز که شماره ۲۳مجله بدستم رسید حرف‌های تازه‌ات مرا به‌حرف آورد، و تلنگری به‌رخوت من در پاسخ. گراینکه در شماره های پیشین هم حرف‌های بسیاری طرحشان مرا بی‌تاب می‌کرد. غیراز نام‌هائی که می‌شناسم و یا درنسل قدیم مثل مجابی، براهنی، شاملو، آتشی و باباچاهی و ... و از آنها بگذریم، بعضی نام‌ها و شعرها چشم‌گیر می‌شوند ولی چون تمامشان را در دسترس ندارم نتوانستم کسی را دوست بدارم، خواهش می‌کنم مجموعه یا مجموعه های شاعری را بفرست که بتوانم کمی بهش رشک ببرم، و بعد شاعرانی که بتوانم کمی دوست‌داشته باشم (از همین نسل) برای گنجانیدن در یک آنتولوژی از شعر معاصر فارسی که به سفارش یک ناشر فرانسوی دارد تهیه می‌شود. متاسفانه من این شاعران را نمی‌شناسم ولی از خلال این ده دوازده شماره‌ای که برای من فرستادید دوست دارم کارهای دیگری مثلا" از مختاری، شمس لنگرودی، آقاعسگری، احمد محیط، سیدعلی صالحی، سیروس رادمنش، مرسده لسانی و ... بخوانم، نمیدانم نظر شما چیست؟ اینها و یا آنهائی که شما توصیه می‌کنید وبامی‌شناسمشان مثل نصیری پور و خود شما ... اگر برای خود شما زحمت است و وقت ندارید به مظفر بگوئید تا برای من بفرستد، حیف که در یادنامهٔ او که به‌همت مجله شما حرف غنیمتی بوده از شاعران نسل او فقط حشمت جزنی است که‌حرف‌کوتاهی می‌نویسد ولی شعرشناسان همدوره شاهرودی خوب می‌دانند که وقتی "آی دروازه‌بان" و "آبی‌رنگ" او در سالهای ۳۱ و ۳۲ منتشر می‌شد (مجله اندیشه وهنر، بنظرم، خیلیها بین مایاکوفسکی و بی‌لی‌نیس سرگردان بودند ستمی که بر اسماعیل رفته عین ستمی است که به باسترکیتون در سینما رفته است تا چارلی چاپلین را خوشبخت کند. این اشاره را از این جهت فقط کردم که در باره "الگونبودنش" و وزن "شعرش" در آخر مقاله‌تان ــ اگر بار دیگر فرصتی دست داد ــ تجدید نظری بکنید، لااقل در قاطعیت لحن.

مرامی‌بخشید، نامه‌ام دراز شد، نمی‌خواستم، ولی‌انگار شما را قدیم وندیم دانستم که حرفهائی صمیم را درمیان گذاشتم، حس‌های من بمن‌دروغ نمی‌گویند.

قربان شما: با دوستی

نامه‌ای از دوردست

پنجشنبه، نهم فوریه ۱۹۸۹

■ دوستان عزیز، سلام.

پریروز بعد از اینکه بسته‌ای با نامه و بعضی مطالب برایتان فرستادم، فرصتی دست داد و توانستم تلفنی با جناب نصیری‌پور از این راه دور حرف بزنم. البته، برای شما که مزه‌ٔ دوری از وطن را نچشیده‌اید، این یک مطلب ساده و تقریبا" پیش‌پا افتاده است. اما، برای‌فقرا، یعنی حاشیه‌نشینان دیار غربت که دستشان از دامن خوبان کوتاه است، همان یک ذره ارتباط هم کلی اقاقه‌ست. باری، از همان مکالمه‌ٔ کوتاه خیلی روشن شدم، مخصوصا" به‌خاطر دعوتی که جناب نصیری‌پور از حقیر درباره‌ٔ روشن‌کردن چند مطلب چاپ شده درمصاحبه‌ٔ با من کرد. اول گفتم که بابا، صنار جگرک سفره قلمکار نمی‌خواد. بعد پنجه‌ٔ وسواسهای قدیمی دومرتبه بیخ خر مخلص راگرفت.

امروز بعد از هزار اما و شاید و مبادا و دست به‌هم مالیدن، بالاخره دلی به‌دریا زدم وتصمیم گرفتم که توضیحی درباره‌ٔ دوسه مطلب جزیی بدهم.

اولا"، در متن مصاحبه‌ٔ با من آورده شده، " از ده رمان همسرم، فقط سه‌تای آن‌ها را دوست دارم. یعنی نسبت به‌بقیه کارهایش." گواینکه این جمله تا حدی بازتاب نظرمن درباره‌ٔ کارهای همسرم است، ولی امکان دارد که برای بعضی از خواننده‌ها سوءتفاهمی به‌وجود آورد. مقصود من این بود که دوسه‌کتاب همسرم را به‌بقیه‌ٔ کارهایش ترجیح می‌دهم. از جمله داستان "سیر افلاکی" و داستان " شام در رستوران خانه ـ دلتنگی" اوست. به‌نظر من این داستانها از شاهکارهای ادبیات امروزی امریکاست.

ثانیا" از قول من نقل شده "اصولا" شعری را هم می‌پسندم که عاری از هرگونه تصویر، تخیل و پیچیدگی باشد." مقصود من این بود که‌تصاویر شعری باید ساده، روشن وبی‌غل‌وغش باشد. من اصولا" از شاعران تصویرساز مثل نظامی خوشم می‌آید. این نوع تصویرسازی‌شاعرانه ازخیالبافی، از کلمات مخملی و گل وبلبلی، از دلربایی خواننده به غمزه و کرشمه‌ٔ کلمات پرهیز دارد. وگرنه، شعر بدون تصویر و تخیل وپیچیدگی بیمعنی‌ست.

ثالثا" من ایرادهایی نسبت به "یکلیا" و "شریفجان" دارم، ولی ردشان نمی‌کنم.

با آرزوی موفقیت همگی دوستان، تصدقتان،

تقی مدرسی

در حاشیه‌ٔ شعر "۱۸۸۸"

■ این سخن هوشمندانه "ماکسیم‌گورکی" که می‌گوید: " شاعر پژواک جهان است نه دایه روح خویش". بار دیگر این حقیقت عریان را بیان می‌دارد که درد شاعر، انعکاس درد همه‌ٔ جهان است و در این میان، تنها شاعر است که درد خویش را با درد جهان گره می‌زند. اما شعر "۱۸۸۸" آقای حقوقی، آوازگر چنین دردی نیست.

"۱۸۸۸" همانند بسیاری از مقاطع تاریخی جهان، از جائی آغاز می‌شود که بستر وقایع آن را طلب می‌کند. تاریخ با کسی " شوخ‌طبعی" نمی‌کند. وقایع و حوادث رنگ و زبان خود را دارند و تنها زاویه دید هنرمند است که به وقایع روزگاران جان تازه‌ای می‌بخشد. بازی با حوادث و کم جلوه دادن آن، و تنها خود را دیدن از انصاف شاعری بدور است.

شعر فانتزی و سراسر "غرب‌زده" آقای‌حقوقی خبر از دریافت تازه! ایشان در کار شعر می ـ دهد. آنهم پس از سالها درس" شعرآموزی" به دیگران.

" حوالت" های تاریخی ایشان در شعر "۱۸۸۸" از آنجائی شروع می‌شود که " تولد" ایشان آغاز می‌گردد. انگار ایشان محور همه‌ٔ وقایع جهانند.

دردهای پنهانی ایشان درست در جائی سرباز می‌کند که بی‌شک برازنده‌ٔ سن و سال ایشان نمی‌باشد. کسی که تا دیروز شعر" دیگران" را به محک و میزان بالائی، پیمانه می‌کردوبه‌جستجوی لحظات " ناب" بقول معروف" مو را از ماست" جدا می‌کرد چه شده است که خود به ورطه‌ای " تب‌ناک" فرو غلطیده است.

ایشان درمقبره‌ٔ " شب و کتاب" به بیداری خود عادت کرده‌اند و یافته‌های دیروزش را فهرست‌وار مرور و مرور می‌کنند. تا بلکه در فاصله ۱۸۸۸ تا ۱۹۸۸ که قرنی بیش فاصله ندارد ناگهان زمان را به دو نیمه مساوی تقسیم کنند و " پنجاهمین" سالگرد زادروز خود را رنگ و لعابی تاریخی بدهند که شاعر نیمی از تاریخ جهان را به سینه دارد!

آقای حقوقی !شما که درآستانه‌پنجاه‌سالگی خود ایستاده‌اید و با غرور هر چه تمام، جهان را به زیر لب زمزمه می‌کنید. براستی لحظه‌ای با مخاطبان شعر" ۱۸۸۸" خلوت کرده‌اید؟ که اینان در کجای شعر شما ایستاده‌اند و چه چیز را طلب می‌کنند. و شما با این شعر تاریخی ـ ادبی‌تان چه آگاهی‌ای بار خوانندگان کرده‌اید؟!

مایه گذاشتن از سخن دیگران، آنهم رندانه ـ از شعری که شاملو سالها پیش از این بمناسبتی در رثای " نیما" به شاعر بزرگوار اسماعیل خوئی تقدیم کرده‌است، به سود خویش " مصادره به مطلوب" کردن یقینا"، کار دلچسبی به حساب نمی‌آید.

در سراسر شعر" ۱۸۸۸" اگر کلام دردمندانه‌ای یافت شود، همین تکه کوتاهی است که با سخن شاملو گره خورده است.

" با قیچی سیاهش
در آسمان کاغذی مات
قوسی برید کج"

که در واقع با الحاق تکه‌ای به آن، تنها سخن شنیدنی شاعر، شکل شعر به خود می‌گیرد

" چون من که می‌برم
شب پنجاه سالگی
قوس کج
از کناره‌ٔ شعری که زندگی است
مرور ـ کتاب تست"

آقای حقوقی! براستی یادآوری " وان‌گوگ" و " بلیک" و " دالی" و " واترهاوس" و... ـ این نام‌آوران عرصه هنر و ادب ـ برای شما بی‌شک یک تفنن به حساب می‌آید. بفرمائید درد این آدمیان را در کجای شعرتان تصویر کرده‌اید؟ خوانندگان شعر شما، کسانی هستند که در حسرت داشتن اثری از اینان، روزها و ماهها، پشت ویترین کتابفروشی‌ها با آشوب درون خود در ستیزند. تا بلکه در این آشفته بازار، چیزی بیابند و آنوقت شما به اشاره و ناچاری سخن می‌گوئید؟

آقای حقوقی! کمی از شب محتوم خود، بیرون بیائید و از گرمخانه عافیت‌طلبی سری هم به دنیای سرد واقعیتها بزنید و ببینید در این زمستان" ذهن و اندیشه" چه باید گفت.

آقای حقوقی! پنجره را تا آخر بگشا، انسان معاصر را در پشت دیوار خانه‌ات نظاره‌کن.

محمود ـ م

■ **پس چرا آگهی چاپ می‌کنید؟**

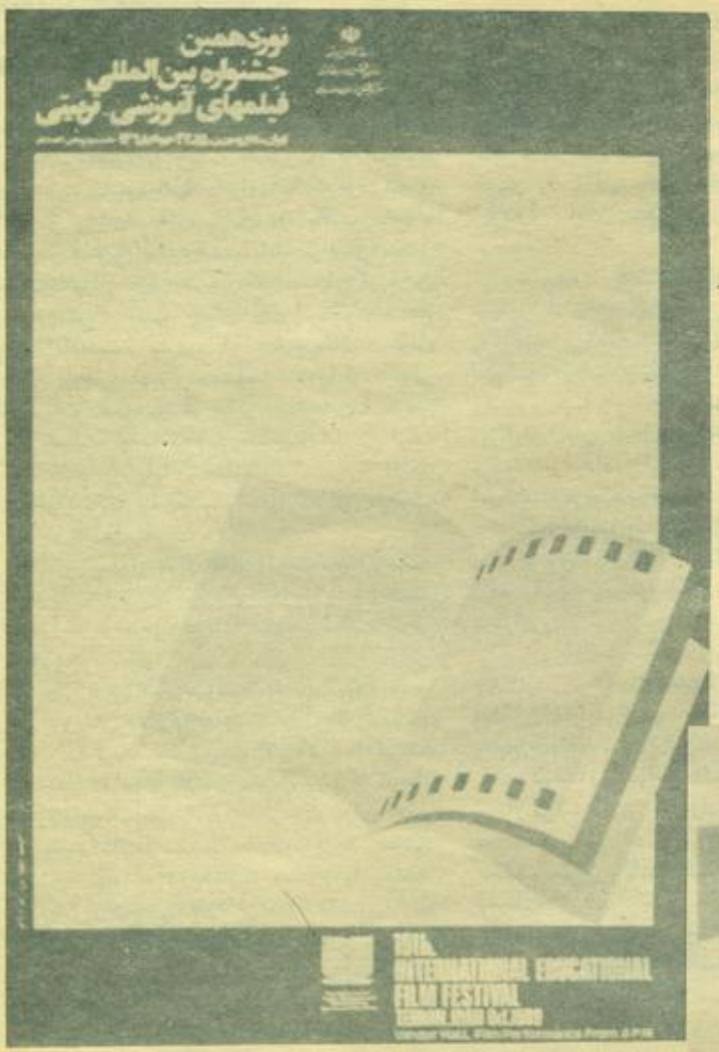
" سرمایه‌داری جهانی از طریق چند ملیتی‌ها آداب ـ دانشها ـ استقلال هویت ملتها را به راهی که میخواهد می‌کشاند"

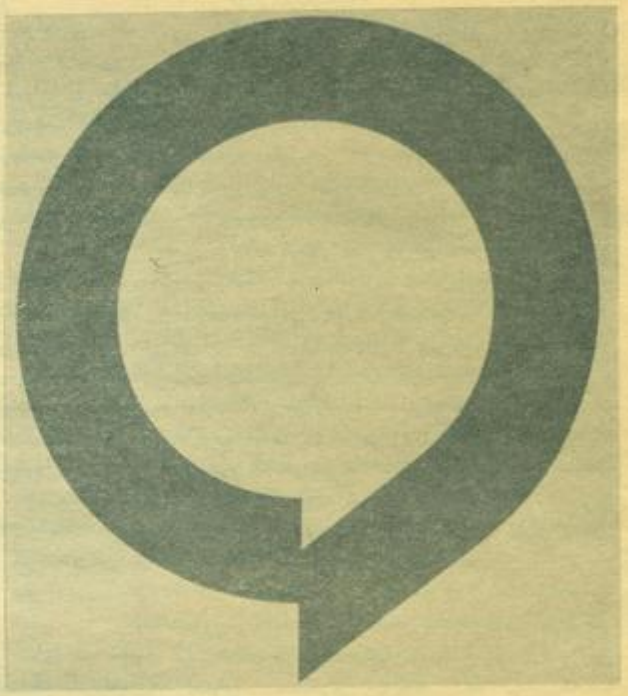
" نقل از مقاله مسخ از راه دور، دنیای سخن شماره ۲۴ ـ بهمن ماه نوشته " ا ـ فیوضات" صفحه ۴۸

ما بعنوان کسانی که ادعا می‌کنیم درد را می‌شناسیم چه باید بکنیم؟

ولی این را میدانم در کنار شناساندن فرهنگ منحرف و ضدارزش سرمایه‌داری، بایستی آلترناتیوی آنهم از سوی پیشروان، راهبران فرهنگ سالم انسانی ارائه و در جهت دست ـ یافتن هر چه بهتر به آن تلاش کنیم. اما جای تاسف است. هنگامی که مقاله فوق را خوانده و به پایان رسانده چشمم به صفحه تبلیغات مجله افتاد و با خود خندیدم یا گریستم، نمیدانم این همه صحبت از نقش تبلیغات توسط شرکتهای چند ملیتی و سرمایه‌داری، بعد درست در انتهای همان مقاله " صفحه ۶۲ ـ ۶۳" به تبلیغ " ترمیم مو" که مقوله‌ای‌است صرفا" وابسته به فرهنگ سرمایه‌داری، رسیدم.

با تشکر ر ـ توکلی


دوازدهمین
جشنواره بین المللی
فیلمهای آموزشی، تربیتی
12th
INTERNATIONAL EDUCATIONAL
FILM FESTIVAL



IRANIAN
CINEMA
1985. 1988
IRANIAN CINEMA 1985-1988

4480

حمید رحمتی

گفتگو با گرافیست‌ها

" دومین نمایشگاه سالانه گرافیک" روز هفدهم اردیبهشت ماه در موزه‌ی هنرهای معاصر گشایش یافت .

این نمایشگاه مجموعه‌ای از آثار ۱۹۰ شرکت‌کننده بود در زمینه‌های : پوستر عکس، بسته‌بندی ، عنوان‌بندی تلویزیونی ، روی جلد (کتاب ، بروشور ، مجله) ، آگهی ، تصویرسازی ، آرم و نشانه و صفحه‌آرایی (اوراق اداری ، بروشور ، مجله ، تقویم) مجموع کارهای نمایشگاه ، شامل آثار داوران و مدعوین ، ۷۵۶ اثر را در برمی‌گرفت که کمیته انتخاب آنان را از میان ۱۶۸۰ اثر فرستاده شده برگزیده بود . این کمیته برخی از کارها را بدلیل چاپی نبودن ، همچنین مطابقت نداشتنشان با اندازه‌های اعلام شده و موضوعات پیشنهادی نه گانه و . . . حذف کرده بود و شمار زیادی از آنها را نیز بدلیل نبودن جا برای شرکت در نمایشگاه نپذیرفته بود در گزارش این هیئت آمده است" با وجود آنکه طراحانی در چند رشته یا همه‌ی رشته‌ها با آثار خوبی شرکت کرده بودند .اجبارا" کارهایشان فقط در یکی دو رشته حذف شد تا جا برای کسان دیگر باز گردد . " موزه از تمامی ده تالار خود تنها سه تالار و راهروها را به نمایشگاه‌کارهای‌گرافیک‌اختصاص داده بود .

گوشه‌ای از نمایشگاه به یادواره‌ی گرافیست‌های فقید : اورهیک باغداساریان ، فریدون خرسند ، هوشنگ عزیزی ، بهزاد گلپایگانی و مهرداد میرزاده اختصاص یافته بود که کار بسیار بجا و پسندیده‌ای بود هرچند که معرفی آنها بسیار محدود می‌نمود .

هیئت برگزاری همچنین در نظر دارد در مدت برگزاری نمایشگاه میزگردهایی را پیرامون کاربرد خط در گرافیک ، هنر گرافیک و صنعت ، و سفارش آثار گرافیکی برگزار کند . این هیئت همچنین در نظر دارد در کنار آراء رسمی داوران ، از طریق رای‌گیری ، داوری شرکت‌کنندگان نمایشگاه را نیز در روز اختتامیه اعلام دارد .

هیئت داوران آثار ۱۷ نفر از شرکت‌کننده‌گان را بعنوان اثر برگزیده ، برنده‌ی رتبه‌های اول تا سوم شناخت و جایزه‌ی ویژه‌ی خود را به مجموعه‌ی آثار ابراهیم حقیقی اختصاص داد . اعضاء این هیئت آقایان : محمد احصایی ، غلامرضا اسلامی ، قباد شیوا ، ابوالفضل عالی ، مهدی فیروزان ، کامران کاتوزیان و مرتضی ممیز بودند .

مدت برپایی نمایشگاه یادشده یکماه بود .

در اینجا به منظور آشنایی با ذهنیت گرافیست‌های جوان پیرامون نمایشگاه و طرح مسائل جدی هنر گرافیک با چندتن از شرکت‌کنندگان و برندگان این نمایشگاه پرسشهایی را در میان گذاشته‌ایم و جواب‌های مختلف را از میان پاسخ‌های رسیده برگزیده‌ایم که می‌خوانید :

ــ مجموعه‌ی کارهای ارائه شده و اصولا" برگزاری چنین نمایشگاهی را چگونه می‌بینید ؟

آرمن استپانیان :

باید گفت ، این نمایشگاه نسبت به نمایشگاه دو سال قبل به مراتب بهتر و پربارتر بود .زیرا تعداد شرکت‌کننده‌ها بیشتر ، و کارهای ارائه شده در سطحی بالاتر بود امیدواریم ، بتوانیم چنین نمایشگاههایی را در سطح جهانی داشته باشیم .

مسعود سپهر:

مجموعه‌ی کارهای ارسال شده ، نسبت به نمایشگاه قبلی در سال ۶۶ ، هم از لحاظ کمی و هم از لحاظ کیفی بهتر بود . واکنش و استقبال طراحان به مجرد اطلاع یافتن از خبر برگزاری نمایشگاه به مراتب سریعتر بود .و مجموعا" می‌توان دید که کارهای آماتوری می‌رود که جای خود را به کارهای پخته‌تر حرفه‌ای بدهد . کاستیهای این نمایشگاه در حدودی است که فقط در نتیجه تداوم و پشتکار کلیه شرکت‌کنندگان در برپایی مجدد آن در سالهای بعد قابل رفع است .

شهریار سرمست :

چه می‌توان‌گفت‌جزقدردانی‌از برگزارکنندگان این نمایشگاه ، زیرا حتی کسی که دستی از دور به چنین آتشی داشته باشد ، می‌داند که ایجاد یک چنین کرسی‌های هنری ــ فرهنگی که صرفا" جهت تبادل اطلاعات و تجربیات حرفه‌ای تشکیل می‌شود و می‌تواند ، بصورت یک گردهمایی موقت ، غیر رسمی و خودجوش درآید ، با در نظر داشتن معضلات معمول ، چه تلاش ، نیرو ، هماهنگی ، برنامه‌ریزی و مهمتر از همه چه ایمان و علاقه‌ای به انجام آن می‌طلبد .

فهیمه گوران سوادکوهی :

در مجموع کارهای ارائه شده پیش از هرچیز نشان‌دهنده وسعت عمل و تنوع کاربرد این رشته از هنر ، پیگیری هنرمندان این رشته در بهبود سلیقه‌ی سفارش دهندگان ، برقراری ارتباط بیشتر با مخاطبان از طریق اصول تصویری مناسب حکایت می‌کند که شاید برای من از مهم‌ترین ویژگیهای کارهای ارائه شده باشد .

برگزاری این نمایشگاه حداقل می‌تواند ، برآوردی هر چند کوچک ، از حرکت‌های فعال و حرفه‌ای این هنر باشد و بر اساس دستاوردهای آن جهت‌گیری‌های مشخص‌تری را برای آن روشن سازد . بطور خلاصه برگزاری چنین نمایشگاهی ، با تمام قوت و ضعف‌هایش را ، فقط می‌توان یک ضرورت بسیار جدی برای این رشته تلقی نمود و آنرا برای ارتقاء گرافیک حیاتی شمرد .

امرالله فرهادی :

برگزاری چنین نمایشگاهی ، حداقل بازتاب مثبتی که می‌تواند داشته باشد مطرح شدن همین استعدادهای جوان خواهد بود . با آنکه تاثیرات دیگری مانند : تاثیر در فراگیری‌تکنیکهاوشیوه‌های گوناگون ، آشنایی با مسائل جدید گرافیک و رشته‌های جدیدتر را نمی‌توان فراموش کرد .

ــ آیا از مشکلات برگزاری یک نمایشگاه اطلاع دارید؟ در این راستا آیا چنین نمایشگاهی موفق بوده است یا نه؟

آرمن استپانیان :

من خود برگزارکننده‌ی نمایشگاه" نمونه‌هایی

از آثار هنرمندان ارمنی در آبانماه سال ۶۶ در موزه‌ی معاصر بودم و کاملا" به برگزاری یک نمایشگاه آشنا هستم و انتقاداتی که می‌شود، برای من مثل روز روشن است. بهرحال باید کار کرد و با انتقادات سازنده، راهگشای دست‌اندر – کاران چنین نمایشگاهی بود. البته موفق بودن این نمایشگاه نسبی است و باید روند اصلاحی پیش گیرد چه بسا، غایب بودن چندین گرافیست خوب در این نمایشگاه سئوال‌برانگیز بوده باشد، خصوصا" در زمینه ایلوستراسیون کتاب. (آقای دهقان، خائف، صادقی و کاراپتیان).

م.س.:

مقرر کردن فضای مناسب و معتبر برای عرضه‌ی آثار بسیار متنوع نزدیک به دویست‌نفر، کار بسیار دشواری است. بویژه که در حرفه‌ی ما چنین تجربیاتی با چنین مقیاسی وجودندارد. فقط پشتکار و دوندگیهای داوطلبانه‌ی عده‌ای که علیرغم دشواریها، کارگاههای شخصی خود را رها کرده و پیگیر موضوع شدند این نمایشگاه را به سرانجام فعلی آن رسانده است. همکاری و همیاری مقامات هم شاید به علت مشاهده‌ی‌همت، پشتکار و علاقه‌ی طراحان بوده است.

ف.گ.س.:

لازم است ،برگزاری این نمایشگاه را با توجه به نبود یک تشکیلات مشخص، فقط بر اساس تلاش هنرمندان این رشته و ضرورت آگاهی از سطح کمی و کیفی گرافیک کشور ارزیابی نمود. مهلت ۱۷ روزه برای برپایی نمایشگاه از یک طرف و استقبال بیش از حد هنرمندان ازطرف‌دیگر ،نشان‌دهنده‌ی موفقیت بسیار زیاد نمایشگاه به رغم کاستیهایش می‌باشد.

– بنظر شما یک پوستر چگونه می‌تواند، در کنار پیام‌رسانی سریع، باری.از اندیشه و پشتوانه‌ی فرهنگی داشته باشد؟

آ.ا.:

در هنر گرافیک طراحی پوستر جای ویژه‌ای دارد و بنا به مختصات آن یعنی اندازه و کاربرد، باید توجه بیشتری به آن شود. من خودم برای طراحی پوستر با چند تن از آگاهان فرهنگی، مشورت می‌کنم. اضافه می‌کنم که در سالهای اخیر این هنر جایگاه ویژه‌ای در میان ارمنیان ایران پیدا کرده است.

م.س.:

یک پوستر باید سریع و آسان جلب توجه بیننده را بکند .تا خبر را به وی برساند در اینجا وظیفه‌ی آنی پوستر تمام می‌شود. اگر پس از کهنه شدن آن خبر، باز هم پوستر روی دیوار باقی بماند و طالبینی داشته باشد که بخواهند آنرا نگه دارند این بدلیل میزان اندیشه و هنری است که در آن بوده است. برای آنکه پوستر " باری از اندیشه و پشتوانه‌ی فرهنگی داشته باشد" باید میزان دانش، مطالعه و حساسیت سه‌گروه ارتقاء یابد: طراح، سفارش‌دهنده و بیننده.

ش.س:

همانطور که گرافیک نه در شکل پوستر بلکه در تمام اشکال خود وظیفه‌ی رساندن نوعی پیام را بر دوش میکشد، هر اثر گرافیکی در درجه اول بایستی باری از اندیشه و خلاقیت، همراه داشته باشد، چرا که اصول، تکنیک و سبک، حتی در حد عالی، بدون پشتوانه‌ی فکر خوب، سرگردان بر روی صفحه مانده راه به هیچ کجا نمی‌برند.

ف.گ.س.:

ویژگی گرافیک در داشتن پیام مشخص برای مخاطبان معین است گرافیست یک نقاش نیست که خود را بیان کند. من فکر می‌کنم سالهاست که محکوم کردن هنرسفارشی صرفا" بدلیل محدودیت‌های ناشی از کاربرد مشخص آن کهنه شده است. عمده شدن هر یک از خصوصیات شخصی هنرمند و یا صرف بیان پیام مورد نظر، اثر را از حیطه‌ی گرافیک بیرون می‌کشد. در واقع هنرمند گرافیست بندبازی است که دو سوی چوبه‌ی موازنه‌اش را همین دو مسئله می‌سازند.

ا.ف.:

پوستر بایستی دارای پشتوانه فرهنگی باشد. تلفیق بکر اندیشه‌ی نو و باور – با تکنیک و شیوه‌های اجرایی توسط یک گرافیست با پشتوانه و درک هنری خوب می‌تواند، پوستر خوبی را ارائه نماید.

– در سالهای اخیر به موازات رویدادهای اجتماعی پوسترسازی سیاسی نیز رونق‌یافته‌است. حضور جنبه‌های فرهنگی هنری را در این پوسترها چگونه می‌بینید؟

ش.س.:

در حوزه‌های فعالیت قبل و بعداز انقلاب، عمده‌ی فعالیت‌های جدی و ماندگار افراد در زمینه‌ی فرهنگی و سیاسی بوده که مورد سیاسی طبیعتا" مشمول قبل از انقلاب نمی‌گردد.

ف.گ.س.

برخورد متاثر از موقعیت‌های اجتماعی و سیاسی پیش آمده را، در عرصه پوستر سیاسی‌را، در مجموع ناموفق می‌بینیم .شیوه‌ی متضادابینگونه کارها نشان داده است که فرهنگ تصویری مردم ما هنوز بروشنی شناخته شده نیست. بهر تقدیر بندرت پوستر سیاسی را می‌توان یافت که هر دو جنبه‌ی فرهنگی هنری را به دقت در نظر داشته و برای مخاطب رسا باشد.

ا.ف.:

پوسترهای سیاسی در سالهای اخیر، بویژه در سالهای ۵۷ و ۵۸ به وفور دیده می‌شد. ۹۰٪ این پوسترها متاسفانه فاقد جنبه‌های فرهنگی – هنری بودند. ولی بتدریج طراحان این پوسترها، با دیدن پوسترهای خوب بفکر افتادند که کارشان را کمی دگرگون کنند. تصور می‌کنم همین پوسترها باعث رونقی در طراحی پوسترهای خوب شدند.

– حضور گرافیک در عرصه‌های تولید ،عنوان‌بندی و تبلیغ فیلم چگونه بوده است و در همیاری‌سینما و گرافیک به چه مسائلی اهمیت داده می‌شود؟

م.س.:

گرافیک در زمینه‌ی تولید و تبلیغ فیلم و عنوان‌بندی تلویزیونی ناگزیر حضور کمی داشته و ظاهرا" فرصت نیافته است تا به طرز موثری در این زمینه شرکت خلاق و فعالانه داشته باشد. در هر حال شرایط و امکانات کار یک گرافیست را دیگری فراهم می‌کند و این وجه افتراق او با یک هنرمند نقاش است.

ف.گ.س.:

وقتی سینما در عرصه‌ی عمل خود، بیشتر مورد توجه قرار گیرد، آنوقت به بخش کاربرد گرافیک هم توجه بیشتری خواهد شد. وگرنه عرصه‌ی عمل گرافیک در سینما، فقط پوستر تبلیغ یا نهایتا" تیتراژ نبوده و نیست. گواینکه تهیه‌کنندگان و کارگردانان ایرانی، بیش از این برای گرافیست‌ها نقشی نمی‌شناسند.

– ویژگیهای فنی اجرایی‌ایلوستراسیون‌ها و صفحه‌آرایی‌های ارائه شده را چگونه می‌بینید؟ و ریشه‌ی‌نارسائیهای موجود در این عرصه را چه می‌دانید؟

م.س.:

می‌توان گفت ایلوستراسیون بوضوح از استانداردهای بین‌المللی این رشته عقبتر بود گرافیست‌ها در این زمینه به طرز تخصصی عمل نمی‌کنند. زیرا بجز یکی دو ناشر، دیگران بنیه‌ی مالی تأمین طراحان ایلوستراتور را ندارند. ظاهرا" این موضوع به مرور سنتی ایجاد کرده است که گرافیست‌ها از روی تفنن و تفرج، گاه به گاه دست به کار ایلوستراسیون می‌زنند و شاید همین دلیل ضعیف ماندنش باشد.

ف.گ.س.:

در زمینه‌ی ایلوستراسیون، محدودیت‌های مالی سفارش‌دهنده و همچنین توان کیفی کم چاپ، و در زمینه‌ی صفحه‌آرایی، سرعت معمول انجام آن را که بر هر فکر و ایده‌ای از طرف سفارش‌دهندگان ارجحیت دارد نباید نادیده گرفت. جا دارد که به ایلوستراسیون امکان عرضه‌ی بیشتری داده شود. شاید با برپایی نمایشگاه ایلوستراسیون، بررسی این بخش از گرافیک بتواند دقیق‌تر انجام پذیرد.

ا.ف.:

در این نمایشگاه به اعتقاد من تکنیک‌های ارائه شده ایلوستراسیون بمراتب ضعیف‌تر از نمایشگاه قبلی بود، صفحه‌آرایی‌ها هم بجز در زمینه‌ی اوراق اداری چنگی به دل نمی‌زد.

– عرصه‌ی وسیعی از گرافیک امروز در خدمت نیازهای تبلیغی است. جایگاه ایده‌ی‌ناب‌گرافیکی را در این عرصه چگونه می‌بینید؟

م.س.:

گرافیک یکی از رشته‌های کاربردی هنر محسوب می‌شود. این رشته با نیازهای تبلیغی، تجاری و فرهنگی متولد شده است. " ایده‌ی ناب گرافیکی" فرض مبهمی است. شاید منظورتان تابلوهای نقاشی است که جایگاهشان معلوم است!

ش.س.:

موضوعاتی که مستقیما" به صنعت، تجارت، تولید و خدمات مربوط می‌شوند بدلایل قابل بحث و بررسی هیچگاه میدان مناسبی برای فعالیت سالم و ارزشمند طراحان این سرزمین نبوده‌اند. مشکلات در این باره متعددند و هر یک مربوط به دیگری است. سفارش‌دهنده همان صاحب سرمایه‌ی آن بخش است که مدیریت صنعتی، تجاری، تولیدی، روابط عمومی و تبلیغاتی آن را بعهده دارد!! غالبا" سفارش‌دهنده اقدام به سفارش کار به شکل خاصی

که از قبل در ذهن داشته، می‌نماید، در طول اجرای کار و حتی در نهایی‌ترین مرحله، بعنوان پرداخت‌کننده‌ی هزینه، متوقع اعمال نظراتش در مورد کار می‌شود. که در بعضی مواقع اعمال آن می‌تواند، یک فکر و اجرای بسیار جاافتاده را در جهت عکس سوق دهد.

ف.گ.س.:

اینکه تبلیغ در خدمت مسائل فرهنگی باشد یا در خدمت رقابت برای فروش مسئله‌ایست که بنظام اقتصادی و سیاسی یک کشور بازمی‌گردد که در حیطه‌ٔ مسئولیت این هنر نیست. اما آنچه مسلم است، ایده‌ی ناب گرافیکی به مجموعه‌ای از خط، شکل، رنگ، نوشته و شعار گفته می‌شود که بشکلی منسجم در خدمت برقراری ارتباط درست، در سریع‌ترین صورت ممکن استفاده شود. بنابراین در عرصه‌ی تبلیغات هم نه تنها جایگاه ویژه‌ای برای ایده‌ی ناب گرافیکی موجود است بلکه در این عرصه شاید ضرورت بخصوصی هم برای آن وجود دارد.

ا.ف.:

ایده‌ی ناب در هر زمینه اعم از گرافیک یا نقاشی و ... جایگاه خاصی دارد. در زمینه‌ی تبلیغ شاید اساسی‌ترین قسمت مربوط به ایده‌ی ناب است ــ تکنیک و شیوه‌های ارائه در جایگاه بعدی قرار دارند.

داریوش مختاری:

ایده‌ی ناب گرافیکی پس از سقوط رژیم گذشته نطفه‌ی خود را بست و کودکی بنام گرافیک‌ناب رو به رشد گذاشت. در هر مقطعی از تاریخ ایده‌ی تحولات خود را دنبال می‌کند. هنری که با محیط عجین شده باشد پویا و مترقی خواهد شد و گرافیک هم در همین راستا می‌کوشد. جایی برای رشد برای این کودک نورس پیدا کند.

ه.م.:

برای رسیدن به گرافیک خالص یا اصل هر هنری، هنرمند باید قادر باشد خود را از صافی بگذراند و با کارش برخورد صادقانه داشته باشد. در این صورت فرقی نمی‌کند صورت مسئله چه باشد، جواب همیشه درست خواهد بود.

ــ با شرایط کنونی فرهنگ سفارش دهنده آیا طراحان توانسته‌اند کوشش‌های مفیدی در جهت پیشبرد حرفه‌ی خود انجام دهند؟

م.س.:

فرهنگ کنونی سفارش‌هنده رو به ارتقاء است، تعداد طراحانی که به طرز توجیه‌کننده و آموزش‌دهنده با سفارش دهنده برخورد می‌کنند، رو به افزایش است و سفارش‌دهندگان هم متقابلا" با اعتماد بیشتری به طراح مراجعه می‌کنند. برای رسیدن به یک رابطه‌ی خوب و معتدل، مسئولیت اصلی بر دوش خود طراحان است و هنوز راه زیادی برای رسیدن به آن باید پیموده شود.

ف.گ.س.:

"بطح کیفی نسبتا" خوب کارهای ارائه شده نشان‌دهنده‌ی تلاش همکاران در قبولاندن شکلهای نوین و مناسب برای سفارشها است.

ا.ف.:

اگر حاصل کار دوساله‌ی گرافیک را با بد و خوب، متوسط یا عالی، توصیف کنیم، بهمان نسبت هم بایستی از چنین کوششهایی یادکنیم. اگر حاصل بد باشد، علاوه بر بدی کار گرافیک باید بگوئیم گرافیست هم بی‌تاثیر از فرهنگ بد سفارش‌دهنده نبوده است. گاهی نیز بعضی سفارش‌دهنده‌ها، از بعضی طراحان جلو بوده‌اند و طراحان نتوانسته‌اند سفارش‌دهنده را با سطحی که او طالب آن بوده ارضاء کنند.

د.م.:

اتفاقا" نبض خواست‌های جامعه در دست سفارش‌دهنده است. طراح با شنیدن توقعات سفارش‌دهنده شروع به ترکیب عناصر کار خود می‌کند و باید بگویم کسی موفق خواهد بود که‌هم توقع مشتری خود را جواب داده باشد و هم توقع شخصی خود را.

ه.م.:

شاید گرافیک ما هنوز به مرحله‌ی بلوغ‌نرسیده است. آنچه مرا بیشتر به خود مشغول کرده، استفاده از امکانات فراهم شده نیست، بلکه خود بیان است.

ــ با پشتوانه‌ی غنی تصویری که در هنرهای سنتی ما وجود دارد، و به رغم گزیرناپذیر بودن تاثیر از دستاوردهای جهانی، چگونه می‌توان در جهت رسیدن به یک هویت ملی در هنر گرافیک گام برداشت؟

آ.ا.:

هنرمند گرافیست باید با مطالعه‌ی دقیق در فرهنگ خود، با خصوصیات کامل آن آشنا شود. و با تاثیرپذیری از دستاوردهای تکنیکی جهانی در پی ارائه‌ی آثاری باشد که جواب‌گوی جامعه است‌و کوشش بر آن باشد که این تاثیرپذیری متقابل باشد. این یکی از وظایف وزارت ارشاد اسلامی است که با برگزاری نمایشگاههای جهانی و ارائه کارهای گرافیست‌های ایرانی در خارج، به این مهم یاری رساند.

م.س.:

آثار گرافیکی طبعا" باید از هنرهای سنتی به طرز موجهی تاثیر بگیرد، ولی مقلدوتکرارکننده‌ی بی‌دلیل آن نباشند. در هرحال، یافتن هویت ملی موضوعی ارادی نیست بلکه یک کشش طبیعی است که در آثار یک طراح یا بتدریج ظاهر می‌شود و یا اصلا" نمی‌شود. سنت‌ها آثار هر کس را به اندازه‌ی آمادگی پذیرش شخصی خود او، ناخودآگاه تحت تاثیر قرار می‌دهند.

ش.س.:

شاید حساسیت زیاد در اینمورد این روند را از مسیر طبیعی خود خارج ساخته و در نتیجه تحمیل در "امر هویت پذیری" آثار هنرمندان را با هویتی کاذب مواجه سازد. چرا که برخلاف برخی نمونه‌های دیده شده، تذهیب حواشی پوستر، آنهم با لاله‌عباسی‌های ساده شده به سبک و سیاق (Art Deco) و یا دستار هندی بر سر حروف گذاشتن فقط ظاهر امر را بزک کردن است، آنهم به غلط!!

هویت یافتن یک امر نوپا و وارداتی، زمان می‌طلبد و شرایط مطلوب. هنر هر سرزمین می‌باید در بطن خود هویت خاص خود را جستجو کند و طی طریق طولانی آنرا ظاهر سازد.

ف.گ.س.:

شاید جستجوی یک هویت ملی برای‌هرطراح، نخستین ضرورت باشد. اما باید توجه داشت که زمان استفاده‌ی باسمه‌ای از موتیوهای سنتی برای نشان دادن‌هویت بسرآمده است. سفارش‌دهندگان هم نباید، داشتن یک هویت ملی را صرفا" در استفاده از این "شکلهای تکراری" ببینند.

د.م.:

تکنولوژی غرب بسادگی خود را عرضه نمی‌کند، این تکنولوژی فرهنگی را باخود دارد. سیاست‌گذاری‌های دست‌اندرکاران می‌تواند فیلتری باشد در برابر واردات تبلیغاتی تا جنبه‌های مثبت را از خود عبور دهد و بقیه را پس بزند.

هومن مرتضوی:

اصولا" "تلاش" برای "رسیدن" به هویت محکوم به شکست است. تنها می‌توان برای شرایط مناسب رشد و نمو تلاش کرد. قدرمسلم برای کسب هویتی نوین نباید به نبش قبر پرداخت. هویت چیزی نیست که به صرف "طلبیدن" به دست آید.

در یک محیط امن فرهنگی بهترین راه برای بدست آوردن هویت ملی، درک صحیح گذشته و برخورد با زمان حال است.

ــ مشکلات کنونی هنر گرافیک را چه می‌دانید؟ و برای شکوفایی آتی این هنر چه می‌توان کرد؟

آ.ا.:

تولید هنری در رشته‌ی‌گرافیک مستلزم‌وسایلی است که تهیه آن در شرایط کنونی از کمتر کسی بر می‌آید. مشکلات زیادند که اساسی‌ترین آنها، وسایل تکنیکی خاص،کاغذ و محل ارائه‌کارهاست. باید بر تعداد نمایشگاهها افزوده گردد و آثار گرافیست‌های ایرانی برای قضاوت به خارج از کشور فرستاده شود باید برای شکوفایی آتی این هنر از دانشجویان این رشته حمایت کرد و وسائل مربوط به این رشته را به ارزانی در اختیار آنها گذاشت.

م.س.:

انسجام نیافتگی کل این حرفه، ضعیف‌بودن ارتباط میان طراحان، ناآشنا بودن جامعه‌ای که در عین حال بهره‌ای فراوان از این حرفه می‌برد، از مشکلات کنونی گرافیک امروز ایران می‌باشند. برای شکوفا شدن این رشته‌ی تجسمی، بهتر است به آموزش و علاقه‌مندی عموم به این رشته، دامن زده شود.

ف.گ.س.:

وجود یک مجله‌ی گرافیک که بتواند در زمانهای متوالی طراحان را در جریان کوران مسائل این حرفه و آخرین دستاوردهایش، در داخل و یا خارج از کشور، قرار دهد، در شرایط کنونی از ضرورت‌های اساسی است.

ا.ف.:

با وجود کوشش‌هایی‌که در زمینه‌ی‌قیمت‌گذاری کارهای گرافیک، شده است تامین هنرمند، امکانات لیتوگرافی و چاپ و... از مواردی است که باید بهبود یابد. در همین رابطه، داشتن انجمن و یا اتحادیه‌ای که بتوانند از حقوق طراحان دفاع کنند، و... ◆

جواد مجابی

نگاهی به نقاشیهای سهراب سپهری

بازهم نقاشی سهراب

اول اردیبهشت ۵۹ سهراب سپهری شاعر و نقاش بزرگ معاصر در سن ۵۲ سالگی درگذشت.

سال پیش گالری گلستان حضور خود را با ارائه کارهای سهراب اعلام کرد و در ماهی که گذشت به مناسبت هشتمین سالمرگ او گالری سیحون نمایشگاهی از نقاشیهای اوونقاشیخط زنده یاد رضا مافی عرضه کرد.

این یادداشت نگاهی است به آثار سهراب سپهری که یادش گرامی است.

در آغاز کار، شهرت سپهری به عنوان یک نقاش، بیشتر از آوازه‌ی شاعریش بود. این به دهه‌ی سی برمی‌گردد. اگرچه شعرهایش در آن سالها خوانده می‌شد اما جز در نظر خواص، تجربه‌ای موفق به شمار نمی‌آمد ــ سپهری بین سی تا چهل، چهارمجموعه‌ی (مرگ رنگ/۳۰ زندگی خوابها/۳۲ آوار آفتاب/۴۰ و شرق اندوه/۴۰ را منتشر کرده است ــ در سالهای سی و چهل شعر شکست و حماسه طرفداران بیشتری داشت.

شاعران در آن دوران، فراوان بودند و نقاشان اندک. یک نقاش متوسط بیشتر و زودتر از یک شاعر متوسط می‌توانست خود را در حافظه‌ی جمعی ثبت کند.

تابلوهای او در آن ایام بیشتر عبارت بود از متنهای تیره غالبا" قهوه‌ای با یک تا ش رنگی در کمپوزیسیونی سنجیده که به عمد با سطوح رنگی در هم دویده، مغشوش جلوه می‌کرد.

در آن دوره، سهراب از نقاشیهای ژاپنی گرته‌برداری می‌کرد: بازی با فضاهای خالی، حرکت آزاد و شتابزده قلم‌مو، تقلید رنگی از شیوه‌ی نقاشی مرکب و آب، استفاده از رنگهای محدود آبی و قهوه‌ای و تاکهان یک گل یا یک شیئی مرکزی، در تضاد با متن در قلب منظره یا طبیعت بیجان. هدفش اینست: جهان را در چهارچوبی منتخب نشان دادن، حیات را در تضاد شدید رنگها، خلاصه نمودن.

نقاش از ابتدا در اندیشه وحدت‌بخشیدن به کثرتهای پیرامون خود بود و یافتن رابطه‌ای بین اجزاء مهم سازنده‌ی یک کادر و رسیدن به هدف اصلی یک نما که در تابلو با رنگی چشمگیر نشانه‌گیری می‌شد. در واقع خلاصه کردن خویش در شعر و نقاشی بدانگونه که نقاشیهایش آوار رنگها و خوابها در متن برگ و آفتاب و اندوه شرقی بود و شعرهایش بازتاب این فضا در گنجایی کلام.

در دهه‌ی چهل" درختها" از دستی و " صدای پای آب" از دست دیگر، نقاش ــ شاعر بزرگ را بین عده‌ی بیشتری مطرح می‌کند.

درختهای سپهری در فاصله‌ی بین سطح و حجم نوسان دارند، گاهی سطحی رنگی هستند، در ارتباط با رنگمایه‌های متشابه، گاه چون بخشی از تندیسی بریده و چسانده شده به سطح تابلو.

این درختان با رنگهای زنده، زبر، پرقدرت، چه در سطح یک تابلو، چه در تابلوهای متعدد یک دوره یا ادوار بازگشت، تکرار می‌شوند. ریتمی که دایم مکرر می‌شود تا هارمونی کثرتی وحدت یافته را در بیانی تجسمی مهار کند.

همین جا درباره‌ی ادوار بازگشت، توضیح بدهم که سپهری‌در دوره‌های متعدد کار خود با آنکه شیوه عوض می‌کرد، گهگاه به تجربه‌ی پیشین برمی‌گشت و آنرا در شکلی خلاصه‌تر روشنتر و بمعنای دقیقتر بازمی‌آفرید:

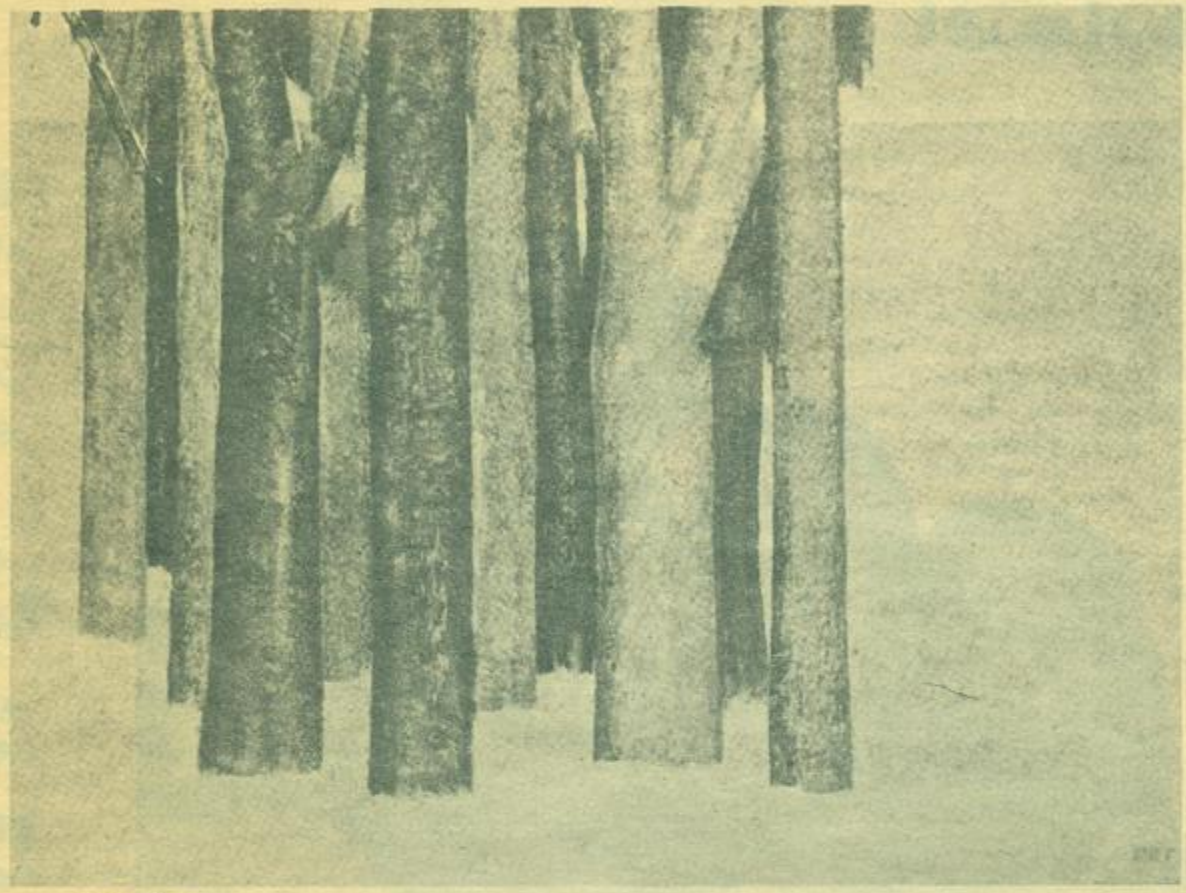
موسیقی پراشارتی از زندگی را در مجموعه‌ی درختها می‌یابیم، یک ردیف، یک برش از درختها که گاه سطح تابلو، گاه بخشی از تابلو را در چشم‌انداز می‌پوشاند خبر از جنگلی می‌دهد که نمی‌بینیم، اما حضورش در تابلو و در ما تا بی‌نهایت تکرار می‌شود.

درختها ــ حالا که پس از مرگش درباره‌ی مجموعه‌ی آثارش به داوری می‌نشینیم ــ مهمترین کارهای سپهری‌اند و بزرگترین تجربه‌ی نقاش که توفیقی عام یافته است و از حدود تجارب سرزمینی فراترمی‌رود.

اگرچه چند تابلوی آبستره فیگوراتیو او در سالهای بازپسین، خلوصی عمیقتر و مکاشفه‌ای جسورانه را در فضای نقاشی و دنیای رنگها نشان می‌دهد.

در مجموعه‌ی " درختها" او بیانی خالص دارد، نقاشی می‌کند نه نقالی و هنرنمایی و تجدد پراکنی. در همین دوره شعرهای حجم سبز سروده شده است" حجم جنگلی " که ما جزیی از آنرا در منظر داشتیم.

در نمایشگاه پنج نقاش در انجمن ایران و آلمان، او و بهمن محصص، در کنار هم قرار دارند. دو نقاش که هر دو کار خود را خوب بلدند. در شیوه‌ی بکار بردن رنگ، زمینه‌سازی باهم شباهتهایی دارند، با این تفاوت که بهمن سبعانه با انسان در جهان صنعتی و جهان سوم روبرو می‌شود، اما سهراب در برابر وسوسه‌ی حضور انسان در نقاشی خودداری



سهراب سپهری

می‌کند ،چرا که انسانش درخت ، گل ، یک تکه رنگ ، کویر و نور است .

سپهری به انسان می‌پردازد ، اما نه جدا از طبیعت پیرامونش، کارکرد حیاتی او را به شیوه‌ای کنایی باز می‌نماید : رویش، اندوه ، باهم‌بودن ، جداافتادگی ، رنگباختگی ، شدتها و تناقضها که به زبان‌رنگ ودر محدوده‌ی سطح حکایت می‌شود و وسعت این جهان معنوی از نگاه شنابزدگان بدور می‌ماند .

بعداز چند نمایشگاه موفق ، خودش هم مثل ما از تکرار عنصر درخت ، خسته می‌شود تا کجا می‌شود از یک عامل شناخته‌شده استفاده کرد . سوژه‌ای را بهانه‌ی ساختن ترکیبهای متنوع رنگی کرد . گاهی به نظر می‌رسد که به سفارش گالری ، آن درختها در چهارچوب بوم می‌روید ، درست همین جاست که هر نقاشی از جستجو بازمی‌ماند ،اما سهراب عصیانگری پرتأمل است که عصیانش در لحظه ظاهر نمی‌شود .

در یک دوره‌ی دیگر ، شیوه‌ی او کاملا" عوض می‌شود . باریکه‌ها مربعهای رنگی (آکریلیک) سطحهای هندسی ساده (موندریانی) سطح یکدست تابلوها را می‌پوشاند .

این دوره کوتاه مدت است ، چون تجربه‌ای کاملا" دور از نگرش سپهری است . شاید می‌خواسته از خود دور بشود و از دور به خود بنگرد . جشن شادمانه‌ای بود بی‌ریشه . چنان نظمی با حدود مشخص ، تکه‌تکه سر جای خودش ، در ذهنیت نقاش ، نوظهور بود . او که همیشه سطوح رنگی را درهم می‌آمیخت ، فضاها را با سیلان رنگ و بدون مرزبندی یکپارچه می‌کرد ، حالا اجزایی تعیین حدود شده را با نظمی وام گرفته از خارج از حوزه‌ی اندیشگی‌اش عرضه می‌کرد که شاید طنزی نمایشی برای نشان دادن جهان صنعتی با گریز از فضای رنگهای کدر ، زبر ، مهاجم و کهنه شده‌بود .

سهراب از وام‌گیری شیوه‌ها ، چونان بسیاری از نقاشان همنسلش، پروایی نداشته است اما او شیوه‌ی وام گرفته از نقاشیهای ژاپنی را توانست در پرتو عرفان شرقیش بومی و از آن خود کند . اما دنیای هندسی رنگین را نتوانست به خود یا به ما بقبولاند . تا آنجا که به یاد دارم ، یک نمایشگاه بیشتر از آن دوره‌ی گذار ، عرضه نکرد .

در یک دوره‌ی کوتاه دیگر اشیای خانگی در کارهای او رو می‌نمایند . سپس طبیعت او را مسحر می‌کند . او که زمانی به مکاشفه ، روبروی طبیعت ایستاده بود ، بعد حل شده در متن طبیعت ، جزیی از هستی پیرامون شده بود در درختی ، بامی ، سپهری ، تکه ابری ، رنگی .

دوره‌ی آخر کار سپهری ، بادآور غم غربتی بود که از کویر داشت ، بازنمایی شوق وصل‌کسی‌کدسرانجام به اصل خود پیوسته است . اصل او کاشان ، شهر کویری و آن حوالی است ، جایی که نور و هوا و غبار و حجمها به او ندا می‌داد که دوباره به فضاهای خالی خود جای بیشتری اختصاص دهد و آن فضای یکپارچه تهی را با چند خط رنگی نشت‌کننده سریع ، حجمی نارک‌آرا ببخشد .

به فضاهای مأنوس بازگشته بود ، خود را در ورای آن فضای تهی ، آن چند خط شنابزده‌ی قهوه‌ای و خاکستری پنهان می‌کرد . کویر را از درون نقاشی می‌کرد از درون خود و از درون تاریخ کویر . البته او در این بازگشت به سنت تنها نبود ، سنت در دهه‌ی پنجاه ، بیشتر در شکل ظاهریش ، مقبولیت تام یافته بود . سپهری ژرفتر با سنت روبرو شد . از جهان انسانی پنهان شده درون سنت ، به فرهنگ ذخیره شده در این شکلهای کهن . از حجم‌های بدیهی و رفتارهای بظاهر ساده بی‌خبر نبود و این کار او را از حد تزیین و تکرار اشکال و مضامین قدیمی فراترمی‌برد .

رفتن به عمق ، هرچه ساده‌تر شدن ، خلاصه‌تر بودن ، خلاصه کردن همه‌چیز ، شکل رمزی به اشیا ، رنگها و رابطه‌ها دادن ، فریاد رنگهای‌دوره‌ی آغازین خود را بدل به نجوای رنگمایه‌ها کردن ، به فضای رها شده بر سطح اعتبار بخشیدن ، ترکیبهای باز ، غیرمتعارف با ساختهای کنایی‌تا بدانجا که چندتایی از کارهایش تجرید محض رنگ است ، ویژگیهای دوران آخر کار سپهری را نشان می‌دهد . مبهن او نقاشی بود . مبهن او کویر رنگ و حیاتی جوشنده از آن است . او در مبهن خود هر روز دوباره کشف می‌شود .

اقتصاد هنر

فریبرز رئیس‌دانا

هنرمند چگونه قدر می‌بیند

راست‌وپوست‌کنده‌اش، اینکه اگراین‌عقل ناب حکمروا باشد و این "ناب‌گرایی نادر" ــ چنان که هست ــ معنای اقتصاد هنرهم‌چنین خواهد بود: هنر نان خوردن از هنر دیگران، یا شگردرسیدن بیشترین پول با کمترین هنر. خلاصه، به‌غمزه‌یی تو کار هزار خدنگ کن. اما می‌خواهید تعریفی تقریبا" دست‌ساز، اما با استفاده از ناب‌ترین متون معاصر بدست بدهیم؟ اینست معنا: اقتصاد هنر در هرجامعه یعنی، چگونگی رسیدن به بهینه‌ترین هدفهای فعالیت هنری، از طریق بکار انداختن مناسب‌ترین مقدار منابع محدود مادی و نیروی انسانی درآن جامعه، ضمن آنکه بیشترین‌نتیجه بدست‌آید و کمترین هزینه‌مستقیم وهزینه اجتماعی تحمیل شود.

بی‌تردید، اقتصاد هنر نیز، مانند هرپدیده اجتماعی دیگر که زیر ذره‌بین بررسی اقتصادی قرارمی‌گیرد، ازتاءثیر نظر و ارزش‌های ویژه هرفرد یا هرمکتبی که از آن سخن می‌گوید بیرون نیست. مثلا" بهینه‌ترین هدف فعالیت هنری برای یک‌نفر تولید سالانه ۱۰۰۰ حلقه فیلم برای یک جامعه ۵۰ میلیون نفری است، فیلمهایی که مورد پسند عامه بوده وسیله تفریح وگذران وقت هفته‌یی یک شب را فراهم آورد. برای آن دیگری ممکن است ۱۰۰ فیلم با ضابطه‌های فیلمسازی نوین بسیار پیچیده باضافه تشکیل ۵۰ نمایشگاه نقاشی کاملا" نو، همانا عالی‌ترین هدف هنری جامعه باشد. این هردو با جامعه‌یی معین سروکار دارند که سهم معینی از منابعش را در رشته‌های تولیدی بکار می‌برد.

اما، اینطور هم نیست که اقتصاد هنر، یک طرفش بی در و پیکر باشد و اسیر ارزش‌ها وهنجار های پراکنده. اگراقتصاد به‌مثابه یک کل اجتماعی درنظر گرفته شود، و اگر هدفهای ساختاری و بلند مدت آن، به‌عنوان یک نظام‌پیوسته به یکدیگر شناخته و ارزیابی شوند، آنگاه، جایگاه اقتصاد هنر نیز بالاخره آنقدرها روشن می‌شود

که به "سردرگمی در خط مشی" نینجامد، گیرم هرگز وضعیتی قطعی پیدا نکند.

با تقاضای اینکه مثالمان حرفی درنیاورد، به کلیت اجتماعی ــ اقتصادی هنر در کشوری مثل آلمان‌غربی می‌پردازم. در این کشور، البته دولت و مقامات مسئول هنری می‌توانند هدفهای جاه‌طلبانه‌یی را دنبال کنند. بجز آن، اما، بازار در آنچنان وضعی است که تصمیم‌گیرندگان‌فردی درعرصه پول‌سازی می‌توانند، خود، دست به اقدام بزنند. آنها برای بازار تصویر می‌کشند، شعر می‌سرایند و مجسمه می‌سازند، آنها که برای دلشان کار می‌کنند بکنار. اگر بنا به‌تشبیه بعضی چیزها را درآن بخش از جهان سوم که طبقه متوسطش وفادار قسم‌خورده طبقه متوسط جهان غرب است، کاریکاتور جهان غرفه در رفاه غرب بدانیم، تعبیرش اینست که، هنرمند جهان‌سومی درعین‌حال هم برای دلش تصویر می‌کشد و هم دلش‌ازبازار راکد وتن‌لش وبی‌هنرپرور پر از خون است.

باری، درجامعه* منظور که آلمان غربی‌باشد، اهل بازار هنر، می‌کشند و می‌سرایند و می‌سازند ــ برخیشان آن دو دوزه‌کاری هنری را هم دارند، که باکی نیست ــ و درمجموع، رقم تولید ملی را هم بالا می‌برند. سهمشان در تولید ملی بس ناچیز است، چه‌خیالی؟ این‌دست و آن دست سرمایه جور می‌کنند. گاهی برخیشان ورمی‌شکنند و حل و پلاس خود را جمع می‌کنند و به رشته خودشان، از در دیگر، با به حلوه‌یی دیگر می‌پردازند. تا*مین‌کننده سرمایه تقاضای مو*تر بازار را، خودش بو می‌کشد. تهیه‌کننده فرآورده هنری هم، خودش، علاقه‌ها را می‌یابد. (البته می‌بخشید که در یک بحث اقتصادی این‌چنین، بجای واژه* "اثر هنری" از واژه "فرآورده‌هنری" صحبت می‌کنم، واژه اقتصادیست دیگر، (خشک زبان، اما معنی‌دار). بالاخره، برآیند نیروی سودجویی سرمایه‌دار و فزون‌جویی هنرمند، در یک نقطه ــ مثلا" موسوم به نقطه* تقاهم فایده‌مندی ــ به‌عقد قرارداد لازم‌الاجرا و آغاز مرحله تولید می‌انجامد. سود یا زیان طرف‌های قرارداد، موضوع بحث دیگر و فعلا" بی‌ارتباط با اینجاست. اما، تکلیف آن هنرمند بیرون از حیطه* این قراردادها چه می‌شود؟ شاید ازاین نوع سرنوشت‌ها بسراغش بیاید: سرمایه‌شخصی‌اش را برروی رولت خیابان می‌گذارد، زندگیش را قمار می‌کند، زندگیش به‌اتهام بی‌بندگی وبی‌بخاری از تا*مین ابزار مصرفی روزگار تباه می‌شود. خیلی دلپذیر برنده می‌شود و نام‌آوازه‌یی بهم می‌زند، البته دراینجا همان جوهری نهفته است که به نظر طرفداران نظریه برتری زیستی و جوهر انسان های موفق مایه بحق پیروزیست، ولی بگمان ما چه بسا با قدرت چاچول‌بازی فراچنگ آمده‌باشد. چه‌بسا، برعکس، هنرمند تا آخر عمر به‌قول عبید زاکانی در مذلت و ادبار بسر می‌برد. گاه گداری هم دو ریالی‌اش پیش من و شما می‌افتد اما پیش همه نه.

بگذارید برگردیم به ساز وکار بازار. هرچه آن آقای تولیدکننده فرایند هنری آثار غنی را بیاید و خلاصه بی‌خیال بازار باشد و به صاحب سرمایه محل نگذارد، آن حضرت تا*مین‌کننده سرمایه باید بنا بفرض خل‌تر باشد، مگر آنکه فرض فضیلت را در اینجا وارد بحث کنیم. در بازار غمزه* بی‌مثال هنرمند، آقای سرمایه‌دار، دیگر یک سرمایه‌دار نمونه نیست. آتش به‌مالش زده است. اما در بازار هنرمند حواس جمع، سرمایه‌دار به‌سود نمی‌اندیشد. لابد بازده‌ریالی رافدای بازده اجتماعی یا معنوی می‌کند. چنین سرمایه‌گذاری چه‌کسی می‌تواند باشد؟ کسی از مردم، دولت یا نماینده‌یی، نهادی، انسانی، مردمگرایی، بنیادی یا چیزی در این رده. چنین موجود حقیقی یا حقوقی یا منافع حقیقی دارد یا "حقوقی". تمام حکمت بحث در همین است.

بیراهه نرویم. در شناخت کاربردی اقتصاد هنر، در ایران اجازه بدهید یک نقاش و یک تابلوی نقاشی او را در مثال آوریم. اقتصادهنر به‌این می‌اندیشد که چگونه قیمت اثر نقاش در بازار تعیین می‌شود. چه مقدار منابع انسانی و مادی برای کار او بکار افتاده است و در مقابل بازده هنریش به‌چه می‌ارزد؟ چه‌ارزش پولی و چه ارزش اجتماعی و معنوی دارد؟ طبقات اجتماعی، حکومت وسیاست چه نگرشی به او دارند و او چه بازتابی دارد؟ وضعیت شغلی و درآمد و مالیات اوچیست وسئوالاتی از این دست. در این‌میان، یک سئوال، اساسی‌تر است. آیا زمان کار بکار رفته بوسیله نقاش برای ایجاد آن تابلو ــ شامل کار مستقیم و کار فشرده شده‌یی که نقاش در طول سالیان متمادی کرده است ــ قیمت تابلو، منهای هزینه* مواد آن مانند رنگ وبوم را تعیین‌می‌کند؟ متوسط زمانی که نقاش‌ها بکار می‌برند چه؟ سهم خلاقیت ویژه نقش کجا می‌رود؟ دو نقاش بر روی دو تابلوی طبیعت بی‌جان مثلا" به‌شیوه* امپرسیونیستی یک مقدار معین کار و تجربه‌دارند. کار اولی را ۵۰ هزار تومان و کار دومی را ۵ هزار تومان می‌خرند چرا؟ چه‌چیز ارزش اولی را ۱۰ برابر ارزش دومی می‌کند؟ نام نقاش؟ هیاهوی تبلیغی و روانی؟ ظرافت فشار قلم مو؟ (راستی را دراین حالت، خریداران به‌این‌اندازه زیرک و وارد بکارند؟).

بهرصورت، این‌که ارزش کار را نیرو و کیفیت ناشی از فشردگی کار تعیین می‌کند، بگمان من، در تحلیل نهایی، جای تردید ندارد. اما آن قیمتی که در بازار به نقاش می‌دهند، چیزیست چون هاله نور درحول فتیله چراغ. قیمت دورتر یا نزدیک‌تر در حوالی ارزش تعیین می‌شود. هرچقدر هم که قیمت دور از ارزش باشد قانون محوریت ارزش بهم نمی‌خورد. استثناءها برای بهانه‌جویی‌های فلسفی‌مشربها مناسب است وبس. ازسوی دیگر، **گرمدعیان قیمت این ملک ندانند/ ای‌عقل خجل نیستم از تو که تو دانی.** (**انوری ابیوردی**). یعنی اینکه بگذار بازار در تعیین قیمت دم فرو بندد، ارزش بجای خود محفوظ است. ارزشی که انسان را ارتقاء* می‌دهد. بعدا" باز، چند کلامی در این‌باره خواهیم داشت.

بگذارید چند مقوله سئوال گونه دیگر در زمینه اقتصاد هنر داشته باشیم. آیا واردات مواد اولیه قابل کاربرد در تولید فرآورده های هنری باید آزاد باشد، یا محدود یا مشروط. در برنامه‌ریزی آموزشی جامعه‌یی مانند ایران، چه جایی برای تربیت نقاش و چه جایی برای آموزش مثلا" متخصص مرغداری باید درنظرگرفت و با چه منابعی؟ وقتی ساز وکار بازار بر تولید فرآورده‌های هنری سایه‌افکن باشد، همه* این‌ها را سلیقه‌هایی تعیین می‌کنند که ورقه را*یشان همانا تقاضاهای هنریشان نسبت به نقاشی است و آنرا هم، به‌نوبه خود، سطح درآمد و فرهنگ شغلی و در یک کلام مناسبات اجتماعی شکل می‌دهد. وقتی حکومت‌های پدر بزرگ سالار و خودمحور بین تصمیم به‌اتخاذ رویه‌های خاص و غریب هنری ــ فرهنگی می‌گیرند، لابد به‌آرمان هایی هم متکی هستند، که چه بسا تاریخ را به پایش قربانی می‌کنند. اما مردمگرایی اجتماعی‌ــ اقتصادی‌ناگزیر درحوزه‌های‌مختلف به خط مشی‌یی در گذرگاه تاریخیش می‌پردازد ــ و چه زیرکانه خواهد بود اگر به‌برانگیختن بالندگی‌های هنری از آبشخور هنر مردم و به‌عبور از گردنه های صعب‌العبور ذوق وعادت نوسری‌خورده قادرباشد، هرچه بیشتر، بهتر. □

دوست شاعری، در پاسخ این پرسش که چرا اینهمه مردم اهل مطالعه و اندیشه و هنر و حتی غیراهل ما به شعر روی می‌آورند گفته بود، زیرا شعرکم‌هزینه‌ترین‌فعالیت هنریست. قطعا "ایشان، سهم گرایش زمینه‌یی را که در فرهنگ مردم ما، به‌دلایل پربحث، به‌سوی شعر وجود دارد نادیده نگرفته‌اند. گمان نمی‌کنم این علت مهم را نیز فراموش کرده باشند که شعرسرایی و داستان‌نویسی را خیلی کسان آسان می‌گیرند ــ البته تا اینجا به‌خودی خود هراسی در کار نیست. آنان تصور می‌کنند که از روی قریحه بااستعداد پنهان، که لابد درشان نهفته هست ــ نه مانند بیسه*خالی، که خیلی اوقات براستی چنین است ــ می‌توانند به‌تولید شعر و قصه بنشینند، بی‌آنکه نیازی به آموزش فن کار و تحلیل هنر وجود داشته‌باشد. بالاخره شعر که موسیقی نیست. دست بالا، بگمان برخی کسان می‌شود با خواندن دیوانها و مجموعه ها و احتمالا" نقد و تحلیل‌هایی پیرامون‌وزنهای عروضی و نیمایی و جز آن به زیباشناسی و شیوه شعرگویی تجهیز شد. این کار هزینه دربر ندارد. کارهای هنری دیگر چرا؟ پس، به‌این‌ترتیب عنصری از واقعیت در پاسخ آن دوست نهفته‌بوده است، بی‌آنکه از قطعیت آماری اطمینانتان‌بدهم. لابد می‌دانید که بخش قابل‌توجهی از صاحبان ذوق شعری می‌توانند مثلا" در سینما هم فعال باشند، در تئاتر کار کنند، به موسیقی هم بپردازند، نقاشی هم بکنند و کارهای دیگر نیز. آنها چه کم دارند. تجربه وسرمایه. تجربه هم با پول و فراغت و خاطر خوش، چه بسا که‌به‌دست آمدنی باشد. ساختن یک فیلم ساده چند ماهی وقت می‌برد، چند صد هزار تومانی خرج برمی‌دارد، چند نفری را صمیمانه و با پشتکار بکار می‌طلبد. اگر فیلم داستانی نیستا" پرخرجی باشد، حساب کتابش از بابت فیلمنامه، طراحی و دکور، کارگردانی، هنرپیشگی سر به‌بالا می‌زند فکر کنید که فقط بهای فیلم خام چقدر می‌شود؟ باقی را خودتان حساب کنید اینها همه بکنار.

کار هنری، با شکافتن نقادانه و اعتراض‌آمیز پدیده‌ها و رابطه‌ها سروکاردارد، واتفاقا "خاصیت اجتماعی و تعالی‌بخش آن نیز در همین است. و البته که مطرح کردن این حکم تدافعی که، قوانین حاکم و خواست توده‌ها و تبلور آن در دولتها نیز همیشه وجود دارند و گاه معقولانه، یک جدل کسل‌کننده را باز می‌کند، کیست که آنرا نداند. گذشته از این حکم، اگر چنین باشد وضع هزینه اقتصادی و اجتماعی تولید، پس‌نیاز به‌سرمایه و فرصت آموزش همانند نیاز به امنیت و آرامش نسبی خاطر اهمیت درجه یک یا دو ــ و نه کمتر ــ می‌یابد. شاعران نوکار یک چندخطی حرف می‌زنند، و چه بسا که حدیث نفس می‌گویند، اما هم شعر جدی و هم همه رشته های هنری باید خطرپذیریش به‌نوعی تضمین باشد، مگر آنکه کسی حضور مصنوعی و دست‌ساز موانع را برای خلاقیت هنری خود شرط لازم و کافی بداند. در واقع همه محدودیت‌ها و بازدارنده‌ها، باگم و کاستیها و با ویژگیهایی هرجا وجود دارد، اما این ضرورت حیاتی دفاع از حقوق هنری را، به‌مثابه امری والا در طرح توسعه اجتماعی ــ اقتصادی، بهیچ‌روی، نفی نمی‌کند.

برخی از اقتصاد دانان ماورای محافظه‌کار حرف صریحشان اینست که اگر همه‌چیز را به‌نیروی تقاضای بازار وابگذاریم، ساز وکار زیرکار خود را انجام می‌دهد:

اول، تقاضا کنندگانی وجود دارند که از آثاری خاص خوشان می‌آید و پول لازم را دارند که برای آن بپردازند. **دوم**، برمبنای تقاضای آنها، هوشمندان سرمایه‌گذار وجوددارند که می‌توانند با مهار کردن هزینه تولید، به‌سود و سود فوق‌العاده برسند. **سوم**، فرایند تولید فرآورده‌ٔ هنری شکل می‌گیرد. **چهارم**، فرآورده در بازار فروش می‌رود و سود انباشت شده در دور بعدی فعالیت گسترده‌تر می‌شود. **پنجم**، در گستردگی کمی راه برای بالا بردن مرغوبیت و برای گسترش کیفی باز شده بدینسان نیاز خواص فکری و طبقاتی برآورده می‌شود. **ششم**، بموجب فرایندهای یاد شدهٔ فوق فرهنگ هنری مردم با ساز و کار بازار درهم می‌آمیزد و تولید فرآوردهٔ هنری‌ادامه می‌یابد. **هفتم**، روشنفکران‌وهنرمندان می‌توانند با تقاضا وعرضهٔ خود، تا هرکجا که دلشان می‌خواهد تولید را به‌سوی جنبه‌های ناب هنری بکشانند، اما سرمایه‌دار هم نمی‌گذارد کش کار پاره شود (خواننده به‌عنوان تمرین درس اقتصاد هنر می‌تواند وضعیتی را تحلیل کند که درآن سرمایه‌دار وهنرآفرین هر دو یکی هستند). **هشتم**، تعادل آنجا بدست می‌آید که برخی فرآورده‌های هنری بی‌مشتری می‌مانند. **نهم**، از آنجا که مردم باقوهٔ‌خرید خودشان فرآورده‌ها را تصاحب یامورد استفاده و تصرف قرارمی‌دهند، لذا قشرهای بالایی جامعه، نیروی مادی اصلی برای تشویق برخی آثار هنری و قشرهای پائینی، نیروی مادی برای ترغیب برخی آثار دیگر را اعمال می‌کنند. کار خوب با پول خوب تشویق می‌شود. لابد درآنجا بمثابه باور طرفداران ساز و کار عرضه و تقاضایی هنر، فرهنگ هنری مرغوب‌تر با درآمدهای بالاتر ملازمه دارد.

(از خواننده توقع یک‌تمرین فکری دیگر دارم که تکلیف سختی نیست: آیا بازاریان فعال در رشته تجارت بقولات سطح سلیقه و خواست هنریشان بطرز معنی‌داوی بالاتر از دانشجویان کم‌بضاعت مثلا" دانشگاه کرمان است؟ سلیقهٔ کارگران ذوب آهن درچه سطحی تعیین می‌شود؟ من، پاسخ پرسش آخری را، از نظر خودم بعدا" خواهم داد، اما قطعا" نه به‌مثابهٔ یک معلم).

دهم دولت‌ها بهتر است امر سرمایه‌گذاری در زمینهٔ هنر و آموزش هنری را نیز به‌بخش خصوصی وابگذارند. ابتکار عمل بخش خصوصی محشر بیار می‌آورد. اینست دستور اقتصادی هنر صادر شده از سوی اقتصاد دانان مافوق محافظه‌کار ــ ماورای لیبرال.

درجهان پیشرفتهٔ صنعتی، شکاف میان تولید هنری وابسته و تحکیم‌کننده نظام موجود، و تولید هنری کاملا" برهم‌زننده، یک شکاف عمیق وباصطلاح درهٔ شیطانی نیست. درواقع تنوع پیچیده و عجیبی بین این دو وجود دارد. بیشتر اوقات در پدیده های هنری، با عملکرد های دوگانه سروکار داریم، تولید، هم برای نظام موجود صورت می‌گیرد و هم برای بیان ناتوانیها و تعارض‌های گونه‌گون آن. بهرصورت دراین‌جهان سرمایه‌ها فراوانند، فن و شگرد وتجربه وتخصص انباشته‌اند، طالبان آثار هنری هنرمندان این جوامع به‌دلیل بخش‌های چیرهٔ تمدن، در همهٔ جهان پخش وپلا هستند، از عشاق دربست گرفته تا آنها که خودرا بخشی‌کارآمد از گسانی‌می‌دانند که باید از آثار هنری برخوردار شوند، در آن دخل و تصرف کنند و در فرایند نفی وتکامل نسبت به آن قرار گیرند. نمونه‌یی می‌توان‌آورد. همین چند روزی که در فستیوال سینمایی فجر در بهمن‌ماه، چند پنجره به‌سوی فعالیت سینمایی گشوده شد، کارهای متوسط ــ و ندرتا" خوب ــ اما با اینوصف‌رشک‌انگیزی را شاهد بودیم. در قیاس باسینماگران فعال جامعه‌خودمان، استعداد هایی نه‌چندان شکوفا و تمایل‌هایی نه آنچنان پر نیرو، به‌برکت امکانات، کارهایی ساخته بودند در خور تعمق.

اما در جامعهٔ ما، نازل بودن سطح عمومی فعالیت هنری، به بحث بیهودهٔ این سرکوه باشیم یاآن سر کوه، چه‌عیب، مایه می‌دهد، و بدینسان بیماری وسواس روانی ــ اجتماعی را گریبانگیر اهل‌هنر می‌کند. بی‌اعتمادی به‌خویشتن آنچنان است که بعضی‌ها کار نمی‌کنند، تنها به این دلیل که می‌ترسند کارشان آب به‌آسیاب غیر خودشان بریزد. راستی کدام آسیاب، کدام‌آب، کدام خود، کدام غیرخود؟ گویی هیچ راهی جز کارخیر کردن نیست مگر آنکه یک بنگاه صالحه خیریه که مورد اطمینان مطلق هم هست متولی خیریت بشود (تازه، مگر می‌شود همه را واداشت به یک بنگاه خیریه راءی سفید امضا بدهند؟). خلاصه گویی، شرایط نامساعدآنقدر با بخت مردم ما ناسازگار افتاده است که ندرتا" هنرمندی‌می‌تواند، اینجا وآنجا، بسته باگسترده، مخاطبینی بیابد که آسیابشان‌باآب او بچرخد. (ناگفته مبادا که برخی هم نان ارزن را بهانهٔ ذهن ناهنرمند و همت افسرده خود کرده‌اند).

درجامعه ما، سئوال مشخص گروه موردنظروسواسی گویا این باشد که مگر مثلا" نمایشگاه (تجربه‌آموز و جمع وجور) خانم مریم حسین‌زاده در دی‌ماه پارسال در کتابفروشی نشر نقره با نقاشیهایی بهرحال توأم با تلاش و متنی بر فکر نقاش، چه گلی به‌سر مردم زده است؟ (۱۰۰۰ نفر از خواص‌دربرابرحدودا" ۵۰ ــ ۴۰ میلیون‌نیازمند). نظر پردغدغه‌تر شاید این باشد که تازه نقاش آبباری آسیاب هم کرده است. اما واقعا" چه‌گلی می‌توانسته و بر سر همین ۱۰۰۰ نفر نزده است؟ با شجاعت و صمیمیت کشیده است. از من و شما و دولت نخواسته است که با همه کار برایش انجام دهیم یا او نقاشانه قهر می‌کند، جسارت عرض هنر داشته است، به مردم و بویژه زن ایرانی علاقمند بوده و به دردهاشان پرداخته. زیبایی و شکل را به سهم خود پروریده است، به‌کسی هم زور نگفته است که بیاشید و ببینید و بپسندید و فتح کنید. اما او و هزاران مثل او تولید کننده های هنری جامعه هستند که بی‌تردیدباید چونان سرمایه‌های انسانی ــ بگیرید سرمایه های فعلی و بهرحال مقدور ــ نگریسته شوند. آیا اقتصاد هنر جز این باید بیندیشد؟

بیائید موضوع سرمایه‌گذاری را بررسی‌کنیم. به‌همان سرمایه‌یی نگاه کنیم که حاضر است راهی حاشیه خیابان فردوسی و سه راه منوچهری شود، قبول خطر و از جملهٔ خطر فاپیده شدن پول و خوردن دگنگ برملاح صاحب پول، بوسیله طراران ارزی را بخود قبول کند، ولی به‌مخاطرهٔ تولید هنری دست نزند. دلیل؟ بهمان دلیل

که در هر رشته صنعتی دیگر، مادام که می‌توان پول بادآورده به‌چنگ آورد، و از برکت تورم سعادت‌آفرین نوشید، بی‌میلی سرمایه‌گذاری امری شایع است. اما سرمایه‌گذاری که نصیحت‌پذیر نیست. سرمایه‌گذاری سود می‌جوید، و امنیت اقتصادی، اگر ترقی و تشویق در این‌رشته موردنظراست آن یکی رشته می‌باید خوارترباشد. می‌گوئیم هنر دولت‌پرورده بودار و جهت‌دار است. می‌گوئیم هنر باسرمایه‌گذاری بخش خصوصی یا تولید کالا برای بازار است یا نشدنی. پس چه می‌ماند؟ گمان نمی‌رود راهی جز تجدیدنظر در نگرش به نظام و ساختار ارتباط میان فرد و جامعه وجود داشته باشد. دولت از هنر حمایت کند و هنر از مردم. اگر هنرمند در زندگی‌شخصی و در ارتباط شغلی خود با هنرش جز به خود و به‌نام خود، که پرآوازه و نان‌آور یا صلابت‌آمیز یا هردو باشد، نمی‌اندیشد و در این رهگذر دیگر امان به‌هیچ چیز نمی‌دهد، و اگر زندگی خصوصیش را در برابر ادعاهای هنریش به جر زدن و صحنه‌سازی و منش خویشتن خواهانه می‌کشاند و تعهد انسانی را نادیده می‌گیرد (هم او که از سستی کار یک پرستار ساده ناله وا انسانها سر می‌دهد) فقط احساس آشنایانش را خط خطی نمی‌کند، درواقع بجز آن، زمان و منابع و فرهنگ را هم تیغ می‌زند. چگونه؟

فرصت می‌خواهم تا اهمیت فعالیت هنری را از دیدگاه دیگری باز کنم. درمقدمه این بحث، به آسیب‌های اجتماعی نگاه کنیم. آنها همگی لزوما" مانند اشاعه فساد و بزهکاری و رشوه‌خواری و اعتیاد دارای آثار مستقیم و شناخته شده برای عموم نیستند. آسیب‌های دیگری هستند که آثار منفی خود را، مانند پوسیدگی دندان، از درون وبا ظاهر ناپیدا بجای می‌گذارند. ببینید اوقات فراغت مثلا" مردم شهرنشین در شهرهای خیلی بزرگ (که در ایران چهارتایش را داریم) چگونه می‌گذرد؟ با ولنگاری بخش بزرگی از مردم، با روحیه عصبی و غرغرکردنهای خانوادگی، باتخمه شکستن، با کارهای پیش‌پا افتاده (ای کاش، دستکم، فرایند تولید، حتی جزیی، و نه شغل‌های خدماتی که از سر تا ته حاصلش این دست و آن دست کردن است این اوقات رامی‌پوشانید). پرکردن مناسب اوقات فراغت مردم بنظر یک خواهش تجملی می‌رسد، و ناشی از شکم‌سیری، اما ثابت می‌کنیم که در بحث‌ما، اینجا ضمن وقوفی که از احتمال وارد آمدن چنین اتهامی داریم، چنین زمینه‌یی موجود نیست. پرکردن اوقات فراغت مردم با کیفیتی مطلوب، یک‌عطیه* دولت رفاه‌جو و خدمتگزار نیست، که جنبه اسب پیش‌کشی داشته و لاجرم چانه نزدن برسر دندان های آن به صواب نزدیکتر باشد. این یک وظیفه* توسعه اجتماعیست. بیکارگی دوره بیکاری، هدر دادن زمان است و این نیست جز غافل ماندن از فرهنگ و هنر و اندیشه پیشرفته‌تر، و این هم نیست جز آماده بودن برای آسیب‌پذیری درمقابل بیهودگی فروریزنده انسان. پس برای آنکه‌انسان ها درجامعه هشیارانه‌تر و کارآمدتر و سلامت‌تر و اعتلا یافته‌تر زیست کنند دیگر چه توقعی باقی می‌ماند.

واقعا" نزدیک به دو دهه است که برخی برنامه‌های توسعه اجتماعی ـ اقتصادی برای‌کشور های کم‌توسعه طرح می‌شود که از چارچوبهای کلاسیک مربوط دهه پنجاه میلادی خارج‌هستند. هدف این برنامه‌ها یافتن یک نظام بهم‌پیوسته و همه‌جانبه، دربرگیرنده* کل ساختار جامعه، است. برخی دستاوردهای توسعه اجتماعی، دیگر مربوط به مرحله‌یی خاص نیستند. آنها درعین حال هم هدف هستند و هم وسیله. مثلا" این فکر که پرکردن اوقات فراغت فقط متعلق به‌مرحله‌ایست که اشتغال مناسب وکارآمد همگان، آنهم برطبق معیارهای مطلوب برنامه بدست آمده باشد، زیر سئوال رفته است. درست است که هدف اشتغال و تا*مین اساسی‌ترین نیازهای مردمی، همراه با ارتقای کارآمدی اقتصادی‌آنان، اولویتی چشمگیر در کشورهای کم توسعه دارد. درست است که عدالت اجتماعی می‌تواند جدا از رشد اقتصادی نباشد ـ بی‌تقدم و تا*خر یکی بر دیگری. اما عدالت اجتماعی حکم می‌کند که محرومیت مادی، دستکم در دوره‌هایی که جامعه مراحل اولیه* رشد مادی خود را طی می‌کند ـ اگر بکند ـ مایه* محرومیت و بی‌خبری و عقب ماندگی قشرهای نادار نشود، محرومیتی که نه از راه وراثت‌که ازطریق حصارهای تودرتوی اجتماعی به‌نسل‌های بعد منتقل می‌شود. (آیا پاسخی ضمنی برای سطح سلیقه* هنری اقشار اجتماعی چون کارگران، که وعده‌اش را در چند بند قبل کرده بودیم گرفتیم؟).

در اوضاع و احوال بسته‌یی که راه به سوی گشایش هنری وجود ندارد، دولت‌ها نبایدمنابع اجتماعی و سیاست‌های تشویقی و حتی تحمیلی برای منابع سودجوی مطلق خصوصی را از فعالیت های هنری‌دریغ کنند. بدتر از همه دریغ وتبعیض است به‌نفع کسانی که امکانات ویژه دراختیار خود را مایه سوز دل برای انبوه مشتاقان ناکام می‌کنند و وسیله تفاخر به‌استعدادهای شخصی خودشان، که گویا فقط در ایشان به‌ودیعه نهفته است.

انگیزه و دلیل اقتصادی برای حمایت از فعالیت‌های هنری بقدر کافی زیاد هستند، که از میان مهم‌ترینشان دادن اعتماد به‌نفس به هنرمندان و بویژه جوان‌ترهاست. سرمایه‌گذاری در زمینه فعالیت‌های هنری نتیجه های بلند‌مدت‌تر، هرچند ناآشکار فراوانی دارد. مصونیت در برابر آسیب‌پذیری اجتماعی مردم، رهگم‌کردگی روشنفکران و جهت‌دادن به‌بیقراری هدفمند آدمها، بخشی ازاین نتیجه‌ها بشمار می‌آیند. اماآیا همگان این نتیجه‌ها را دوست دارند؟ تردید درهمین است. بهرحال قایل شدن به‌مفاهیمی انسانی و مردمگرا برای توسعه اجتماعی واقتصادی حکم می‌کند که سیاست‌حمایت مالی از هنرمندان پیش گرفته شود. این سیاست حتی برای کسانی که‌همه نتایج بلند مدت‌ارتقای هنری را دوست ندارند، این فایده را دارد که از انحصارگری صاحب نام‌های محدود و احتمالا" غرولندی می‌کاهد. این که خوبست. اگر حتی به‌این هم رضا ندهیم، پس لابد چیزی‌درتغییر بنیانی فرهنگ و دیدگاه پس‌پرده پنهان است.

قابل تا*کید مجدد است که صد البته‌تا*مین مواد غذایی برای اقشار اجتماعی بشدت محروم تواَم با افزایش کارآمدی مردم، از اولویتی‌ویژه برخوردار است. اما، این کارآمدی مفهومی وسیع دارد و با ابزارهایی گسترده بدست می‌آید. کارآمدی به‌معنای بالا بردن قدرت ارزش افزایی مادی ـ که چه بسا در یک گوشه خاص از اقتصاد، در ارتباط با قلمرو سرمایه جهانی متورم می‌شود نیست. اعتلای اجتماعی نیز با آن همساز است. اگر چنین باشد، همانطور که گشاده‌دستی در رشد زیرساختهای سودزا برای بخش‌های تجاری باحتی تولیدی تشویق می‌شود و انتقال سرمایه‌ها به‌سوی اشتغال و افزایش کارآمدی بخشی از نیروی کار صنعتی تحریک می‌گردد، گشاده‌دستی اندکی هم در اعتنا به هنر و اندیشه ضروری می‌شود. سیاست‌های حمایت از سرمایه‌گذاری هنری به‌زبان سرمایه‌گذاری صرافی و امثال آن چیزیست مرادف با سیاست رشد اقتصادی همراه با تضمین وارتقای شغلی نیروی کار. اعتلای انسان و بالا بردن‌توان زیست او مبحثی است همه‌جانبه ومستلزم حمایت دولت، سوق دادن منابع به‌سمت‌های درست و غنی که کمابیش از تا*یید همگانی رهبری جامعه برخوردار است، روی خوش نشان دادن به فعالیت‌های هنری و اندیشه‌پردازی ـ دستکم اگر به‌فعالیت‌های سوداگری و فراگیر جدا" روترش نمی‌کنیم ـ وخلاصه مستلزم نجات‌هنر ازابتذال، انحصارگرایی و باد دردماغ انداختن و نافته جداباقتگی و ایجاد شرایط سهل اجتماعی ومالی برای فعالیت‌های ذوقی واندیشه‌یی◆

نسرین دوشیری

درباره سفارتخانه

نویسنده : اسلاومیر مروژک
مترجم : داریوش مؤ دبیان
کارگردان : فردوس کاویانی
بازیگران :

داریوش مؤ دبیان	سفیرکبیر
مریم کاظمی	تئولا
مینا صارمی	سوفی
فردوس کاویانی	نماینده‌ٔ مخصوص
حسین عاطفی	پناهنده
جاماسب فره‌وشی	ژنرال
صفر کشکولی	ژنرال

در نمایشنامه "سفارتخانه" نویسنده "سفیری" را در سفارتخانه‌ای قرارداده و مقابل او هم "نماینده‌ٔ مخصوص" را از کشور مربوطه. پس با نشان دادن کشمکش‌های ظاهرا" سیاسی این دو دیپلمات و همینطور چگونگی ارتباط و برخورد سفیر با همسرش، با دبیر اول سفارت و با جوانی که تقاضای پناهندگی دارد به طرح ارزش‌های محو و یا کمرنگ‌شده‌ای مثل معنویت، ایمان، شرافت، اعتقاد و وظایف فردی و اجتماعی در جامعه بشری می‌پردازد.

به عقیده شما، مروژک تا چه حد توانسته با به کارگیری عوامل نمایشی و ارزش‌های دراماتیک به این مفاهیم ذهنی و مباحث گاه نظری و فلسفی عینیت و خاصیت نمایشی ببخشد و تا چه حد در انتقال پیام خود موفق بوده؟

مؤ دبیان: مروژک در این نمایش دو نیروی متضاد را در مقابل یکدیگر قرار داده و سعی بر این دارد تا هر یک از این دو نیروی متضاد، دیگری را به طرف خود بکشد. و در کشاکش این دو نیرو، مروژک در کل به طرف نیروی معنویت، خواسته خود را رهبری می‌کند، نمایشنامه او می‌تواند کاملا" موفق باشد. خصوصا" درکشورهای غربی که فاصله بیشتری با مسائل معنوی و دیگر مسائلی که او مطرح کرده، دارند.

■ در این نمایشنامه، نویسنده همانقدر در مورد اصول و ارزش‌های انسانی اصرار می‌ورزد که نسبت به جریانات سیاسی موضع‌گیری می‌کند. اینجا او از کشوری‌سخن می‌گوید که تحت نظام پلیسی و جاسوسی مخوفی حفظ و کنترل می‌شود. کشوری که نماینده مخصوص دولتش که دلایل خود را مبتنی بر قوانین اصالت ماده در روند حرکت تاریخی می‌داند می‌گوید: "نمی‌شه دنیایی بهتر از آنچه ما بنا می‌نهیم، بنا نهاد." و مروژک چنین دنیایی را سخت مورد انتقاد قرار می‌دهد.

شما به عنوان مترجم این نمایشنامه و بازیگر نقش "سفیرکبیر" در مورد بینش و سبک کار مروژک چه نظری دارید؟

■ **مؤ دبیان:** بسیاری از نویسندگان بعداز جنگ جهانی دوم از جمله "مروژک" در طبقه‌بندی خاصی قرار دارند که اصطلاحا" آنها را "نویسندگان پیشرو یا آوانگارد" می‌گویند. و به یک تعبیر نویسندگان "پوچ‌گرا". که تقریبا" غلط است و حتی دور از چیزی که خود این نویسندگان دنبال کرده‌اند. زیرا آنها پوچی ارزش‌هایی که به ایشان تحمیل شده را مطرح می‌کنند. آنها چون سرگشتگی انسان را تصویر کرده‌اند به پوچ‌گرا شهرت یافته‌اند.

مروژک گرچه در میان این دسته نویسندگان جای دارد اما فقط مسئله ارزش‌های کلی انسانی مد نظرش نیست. گاهی به اوضاع یک جامعه یا مشخصا" جامعه‌ی خودش می‌پردازد. در این صورت باید گفت او یک سیاسی‌نویس هم هست. منتها سیاسی‌نویس به این معنی که فقط نکات سیاسی را باز کند و نشان دهد، خیر. او قضایا را خیلی‌وسیع‌تر از این می‌بیند و تلفیقی می‌کند از هر دو: مسائل انسانی و سیاسی. در واقع یک مستندنویس یا مستندنویس سیاسی مثل" پیتر وایس" نیست. یک "برشت" جدید هم نیست که با ایده‌هایی معین، حتما" مسئله سیاسی را در نظر داشته باشد.

خلق موقعیت‌های بدیع و تقریبا" استثنائی برای این نویسنده مسئله است. اودرتمام‌کارهایش ابتدا یک موقعیت خلق کرده. شاید از همین جنبه‌هاست که می‌شود در گروه نویسندگان پیشرو قرارش داد. او در آثارش قبل از اینکه داستان محکمی داشته باشد موقعیت‌های بدیع و استثنائی دارد. آدم‌ها را در این موقعیت وارد می‌کند. در این موقعیت شریک می‌کند. در این موقعیت قرار می‌دهد و درگیر می‌کند. این آدم‌ها، تیپ ـ شخصیت‌اند. اینها اسم خاصی ندارند. بلکه اسامی عام دارند. عنوان دارند. در همین "سفارتخانه"، "سفیرکبیر" را داریم، "نماینده مخصوص" را داریم، "دبیر اول سفارت" و "پناهنده" را. یا مثلا" در نمایشنامه "استریپ تیز" ما "آقای همکار" داریم "همکار۱"، "همکار۲" یا در کارهای دیگرش "آقای رئیس"، "مردگنده" و غیره... می‌بینیم که اینها برحسب خصوصیات حرفه‌ای یا خصوصیات‌فیزیکی‌شان عنوان‌گرفته‌اند. و تقریبا" "شخصیت" به‌آن شکل که فی‌المثل در نمایش‌نامه‌های "ایبسن" یا در دورهٔ تآتر علمی یا قبل از آن حتی "شکسپیر" یا "مولیر" و غیره هست ما نمی‌بینیم. چرا که "موقعیت" مد نظر این نویسنده است. چگونگی قرار گرفتن، رد یا قبول این موقعیت‌ها از طرف آدم‌ها مورد توجه اوست فی‌المثل در اینجا نماینده مخصوص موقعیت خودش را قبول کرده اما شخصی مثل پناهنده نه تنها موقعیتش را باور ندارد بلکه میخواهد آنرا دگرگون هم بکند. هر چند که می‌داند با این کار عاقبت از بین خواهد رفت.

این نویسنده سعی می‌کند نه فقط موقعیت‌های سیاسی را مورد مطالعه قرار دهد بلکه در آثارش خود انسان را هم گاهی بررسی کند. انسان را

در موقعیت‌هایی قرار می‌دهد که ساختارهای سیاسی از پیش‌ساخته‌ای به او تحمیل شده. همینطور فکرها و ایده‌هایی که از قبل برایش پیش‌بینی شده. آنوقت می‌خواهد ببیند این انسان در چنین موقعیتی چگونه واکنش نشان می‌دهد.

در این نمایشنامه مرتب آدم‌ها به دنبال گم شده‌ای می‌گردند. ابتدا مشخصا" سفیرکبیر در جستجوی تکمه سردستش است و بعد می‌بینیم همسر سفیرکبیر به دنبال چیزی که خودش هم نمی‌داند چیست، می‌گردد ولی او هم گمشده‌ای دارد. پناهنده در پی جایی‌ست تا بتواند معنویتی را که یافته، در آنجا پرورش دهد و به راحتی به آن فکر کندواز آن حرف بزند همچنانکه سفیرکبیر نیز روی ماکت کره زمین دنبال قاره‌ها و مرزهای جغرافیایی می‌گردد.

■ سفارتخانه "دبیراولی دارد، سیاهپوست به نام " اتللو". در اجرا می‌بینیم این " آقای اتللو" به " خانم تئولا" تبدیل شده.

علت انتقال این نقش از مرد به زن‌چه‌بوده. آیا به این ترتیب کمکی به مجموع کار شده‌یاصرفا" سلیقه و برداشت شخصی شما بوده؟

■ اگر شخصیت " اتللو" را دقیق بررسی کنیم، متوجه می‌شویم که او علاقه‌خاص وشایدغیرمعمولی به سفیر کبیر دارد. شاید مروزک خواسته از اینطریق بعضی ناهنجاری‌ها یا فسادهای سیاسی را مطرح کند که من آنچنان از طرح آن خوشم نمی‌آید. ما "اتللو" را تبدیل به " تئولا" کردیم تا این توجه و کشش اتللو به سفیرکبیر شکل موجهی پیدا کند، و فکر می‌کنم اگر این را مروزک هم بداند لبخندی بزند که حاکی از رضایتش باشد.

■ شخصیت "دبیراول" در قالب "اتللو" از سوی نویسنده فاقد تا " با توجه به خصوصیات یک مرد ساخته و پرداخته و با مجموع کار و روابط هماهنگ شده و تناسب‌یافته که با تغییر این نقش به یک زن، شاید بسیاری از مسائل، روابط و مناسبات هم تحت‌الشعاع قرار بگیرد و تغییر کند.

این تغییر برای شما به عنوان بازیگر نقش "دبیراول" یا همان" تئولا" تا چه حد مؤثر، محسوس و منطقی بوده؟

■ در واقع این تغییر در کل روابط دراماتیک و نتیجه نمایش تأثیری نداشت جز اینکه حتی شکل جدیدی به آن اضافه شد. زیرا این نقشی بود که جنسیت افراد تأثیری در ماهیت آن نداشت. از نظر شخصی نیز، خود من مشکلی نداشتم.

■ ضمن برخوردی که " سوفی" (در متن به اسم " املی"ست) با شوهرش، سفیرکبیر دارد نکات ظریف و عمیقی از علل تلحکامی رابطه آدم‌ها مطرح می‌شود که مشخصا" از یک سو شرح احوال زنی‌ست که میان هیاهوی مشغولیت‌های همسرش گم و فراموش شده و از طرف دیگر افشای خصوصیات شخصی سفیرکبیر است. کیفیت‌برخورد و اعتراض‌های" سوفی" در متن آنقدر قوی و مستدل هست که محکومیت سفیرکبیر را به عنوان شوهر او احتناب‌ناپذیر می‌کند. اما "سوفی"ای که روی صحنه می‌بینیم قدری متفاوت به‌نظر می‌رسد. برخورد و اعتراض‌های این "سوفی" طوری‌ست که محکومیت زن را عادلانه‌تر نشان می‌دهد.

آیا تعمدی در این دگرگونی بوده یا اساسا" نظر دیگری دارید؟

■ صارمی: به طوری که گفته شد تمامی زوایای روحی این زن را از ورای جملاتی که می‌گوید، در می‌یابیم. تعاریفی که از شخصیت این زن کردید کاملا" درست است به اضافه حالات و خلقیات اشراف‌مآبانه‌ای که دارد و عقده‌هاوناهنجاری‌های رفتاری که حاصل بیست‌سال زندگی‌ست باسفیر کبیر، در محیطی که جو سیاسی فاسد (به روایت نویسنده) بر آن حاکم بوده.

در مورد "سوفی" روی صحنه که به نظر شما قدری متفاوت با سوفی متن است، می‌توانم توضیح بدهم که یک جمله را می‌شود با چند حالت مختلف گفت و همه هم می‌تواند درست باشد. ولی بازیگر با نظر کارگردان به یک روش نهایی و توافق‌شده می‌رسد، به نظر کارگردان یک بازی ناتورالیستی نمی‌توانست جوابگوی سبک مجموعه کار باشد. یعنی ایشان نمی‌خواست بازی جدی و خشک یا جدی سیاه باشد. بلکه‌می‌خواست شکل طنزآمیز بر همه‌چیز غالب باشد. درعین حال که پرداخت این کاراکتر برای من بسیار جدی بوده، قرار بوده برای نفر سوم (تماشاگر) لبخند برانگیز باشد.

اگر خوب بررسی کنیم این‌زن بنابرعلت‌هایی که گفته شد نمی‌تواند شخصیتی چندان طبیعی داشته باشد. او از همان ابتدای ورود به صحنه شروع به بازی‌درآوردن در مقابل شوهرش می‌کند. تا جائیکه سفیرکبیر از او می‌خواهد به این بازی خاتمه دهد و اصلا" این خود نویسنده بوده که پیشنهاد بازی داده بوده. جاهایی که سوفی حسرت زمان از دست‌رفته‌اش را می‌خورد از جملاتی استفاده می‌کند که دقیقا" ــ از نگاهی روانکاوانه ــ جملات یک کودک را ادا می‌کند. نظیر" دلم‌می‌خواد". حتی نوع ساخت جملات طوری‌ست که بدون آنکه برای ماهم قابل‌پیش‌بینی باشد باعث قهقهه تماشاگر می‌شده است. مثلا" در جایی سوفی به شوهرش می‌گوید:" تو فکر می‌کنی شوهر من بودن، کمتر از سفیرکبیر بودن است؟!" از این دست جمله‌ها زیاد است که خود پیشنهاد یک بازی است. بازی‌ای که به قول "اریک برن" همه مردم آگاهانه یا ناآگاهانه هر روز به آن مشغول‌اند.

■ در مقاطعی از نمایش بازیگران نقش‌های مختلف را می‌بینیم که در تاریک، روشن صحنه شمع و شاخ برگی به دست در جستجوی چیزی که شاید ایمان باشد یا حقیقت صحنه نمایش را به عنوان صحنه زندگی یا عالم وجود (شاید) دور می‌زنند. می‌دانیم اینها در خلاء اعتقادی که انگیزه‌ای برای زنده بودن و زندگی کردن‌شان باشد دچار سرگشتگی و بیهودگی‌اند. اما انجام این حرکت از سوی" پناهنده" که به معتقداتی محکم و برانگیزنده دست‌یافته آیا باعث سر در ــ گمی تماشاگر و مخدوش شدن مفاهیمی نیست که تماشاگر قبلا" حدس زده یا فرض کرده؟

■ عاطفی: در این مورد من نظر خاصی بیش از آنچه نظر کارگردان بوده ندارم.

■ کاویانی: حرکت گردش بازیگران با شمع و شاخ برگ به همان معنایی‌ست که گفته شد. منتها چهره‌ٔ این افراد که می‌بایست نامشخص جلوه کند به جای ماسک به وسیله‌ٔ همان شاخ‌برگی که در دست دارند ماسکه می‌شود. پشت این ماسک می‌تواند هر زن یا مردی باشد که‌درجهان‌هستی، گمشده‌ای دارد. بنابراین انجام این حرکت از سوی بازیگر نقش سوفی یا دبیر اول یا پناهنده به معنی وجود مشخص و شناخته شده‌ٔ ایشان نیست. بلکه در نقش هر انسانی می‌تواند باشد.

■ فرم بازی شما، (آقای عاطفی) متأثر از سبکی به نظر می‌رسد که با شیوه‌ٔ سایر بازیگران این نمایش متفاوت است. طوریکه فاصله شخصیت خود شما به عنوان بازیگر از کاراکتر نقشی که به عهده دارید کاملا" حفظ شده و محسوس است.

فکر نمی‌کنید به کارگیری این شیوه موجب ناهماهنگی کار در بازیگری شده باشد؟

■ عاطفی: اگر این ناهماهنگی را در خود موقعیتی که در سفارتخانه پیش می‌آید در نظر بگیریم علت بکارگیری این شیوه بهتر روشن می‌شود: آدم‌های این سفارتخانه کلا" آدم‌هایی هستند که در واقع به خودی خود عمل نمی‌کنند. یعنی خودشان نیستند که تصمیم می‌گیرند. برایشان تصمیم گرفته می‌شود. و این‌ها فقط ابراز می‌کنند. و این همان علتی‌ست که شما بازی این آدم‌ها را کاریکاتوری می‌بینید. که درست هم هست اما پناهنده که آدمی‌ست با شخصیت مستقل و از میان مردم، نمی‌تواند کاریکاتور باشد. چون موقعیتش با این آدم‌ها فرق می‌کند. به همین دلیل نوع بازی‌ای که انتخاب شده برای این بوده که برای تماشاگر قابل لمس باشد. و فکر می‌کنم اگر غیر از این بود ناهماهنگی به وجود می‌آمد.

■ آقای کاویانی، شما با بازی طنزآمیز و صمیمانه‌تان در نقش" نماینده‌مخصوص"مانع فرو ریختن قسمت‌هایی از نمایشنامه بوده‌اید که گاه این قسمت‌ها با مباحثات طولانی فلسفی و نظری کشدار و کسالت‌بار بودند. اما در زمینه‌کارگردانی اشکالاتی به نظر می‌رسد که این اشکالات به عدم انعکاس تمام روایا، مفاهیم و کارآیی نمایشنامه منجر شده. نظر خودتان چیست؟

■ اصولا" نحوه‌ٔ کار تآتری ما درست نیست. چون این کار باید در گروهی منسجم که افراد آن سابقه همکاری و آشنایی به حساسیت‌ها و افکار و عقاید هم دارند، انجام شود. تا به این ترتیب با کوچکترین تلنگری خواسته کارگردان گویا و قابل درک باشد. متأسفانه الآن وضعیتی‌ست که گروه تآتری هماهنگی کمتری دارد. علت آن هم وجود مشکلات اقتصادی‌ست. شاید بشود گفت افراد اداره‌ٔ تآتر، خود می‌توانند یک گروه فعال و مؤثر باشند، اما حقوقی که بچه‌ها از آنجا می‌گیرند بکافوی زندگی آنها را نمی‌کند. ناگزیر، سراغ کارهای دیگر هم می‌روند که در نتیجه نظم کار بر هم می‌خورد. من وقتی کاری راشروع‌می‌کنم متوقعم افراد گروه تمام وقت با هم در خدمت آن کار باشیم و سراغ کار دیگری نرویم. اما عملی نیست، افراد مجبورند ضمن تمرین و اجرای یک کار مشخص، کارهای دیگری هم برای امرار معاش

بقیه در صفحه ۶۱

پرویز جاهد

همیشه یک دیدگاه وجود دارد

مصاحبه‌ٔ دان‌گئورگاکاس با کوستاگاوراس

اولین مصاحبه‌ٔ سینماست با کوستاوگاوراس در سال ۱۹۶۹ زمانیکه او برای تبلیغ فیلم Z در ایالات متحده بسر می‌برد، انجام گرفت. از آن زمان تاکنون، او برخی از مهمترین فیلمهای سیاسی زمان ما را، کارگردانی کرده است. در اعتراف (۱۹۷۰) به محاکمات تصفیه حزبی چکسلواکی، در حکومت نظامی (۱۹۷۳) به جنبش چریکی شهری توپامارو و در گمشده به مسأله ضد انقلاب در شیلی پرداخته است. در چند کار کمتر موفقش نیز، موضوعاتی از قبیل همکاری فرانسویها با نازی‌ها در بخش ویژه (۱۹۷۵) ومسأله‌فلسطین در HANNAK (۱۹۸۴) مطرح شده‌اند.

گرچه او، اصلا" یونانی است، اما اکنون یک شهروند فرانسوی بحساب می‌آید و برخی از گروههای معتبر فرهنگی فرانسوی‌رارهبری‌می‌کند. در ژوئن ۱۹۸۸ کوستاگاوراس بخاطر نمایش خصوصی فیلم جدیدش، خیانت شده به نیویورک آمد. ویراستار سینماست، دان‌گئورگاکاس، فرصت را برای ملاقاتش غنیمت شمرده و با وی در مورد بعضی از موضوعاتی که در کارش مطرح شده‌اند به گفتگو نشسته است.

گوستاگاوراس

سینماست: شما به مدت پنج سال، رئیس‌سینماتک فرانسه بودید. در آنجا چه‌تجربه‌ای کسب کردید؟

گاوراس: وقتی این مقام به من پیشنهاد شد، گفتند که هر خواسته‌ای داشته باشم برآورده خواهد شد. گفتند که این شغل، زندگی عادی‌ام را مختل نخواهد کرد و فقطچند ساعت در هفته آنجا خواهم بود و با آدمهای خوبی سر و کار خواهم داشت. خوب، اینقدرها هم‌راحت نبود. بعضی از سنت‌گرایان می‌خواستند همه‌چیز دست نخورده باقی بماند. گروه من، معتقد بود که سینماتک باید تغییر کند. فیلمها، دیگر آنچه که قبلا" بودند، نیستند. وقتی لانگلوا، سینماتک را بنا کرد، هدف اصلی، حفظ و نگهداری فیلمها از طریق انتقال آنها به آرشیوی دائمی‌تر بود. امروزه هیچکس فیلمها را نابود نمی‌کند. مردم، ارزش آنها را درک می‌کنند. از این رو فیلمهای قدیمی حفظ می‌شوند. مشکل ما، امروز، چیز دیگری است. حفظ تماشاگران. ما داریم، سینماروها را از دست می‌دهیم. مردم فیلمها را از تلویزیون‌میبینندکه‌بنظرمن خیلی وحشتناک است. بخشی از کار سینماتک، کشاندن مردم به سالن‌های سینما است. زمانیکه، سینماتک را اداره می‌کردم، این یکی از مشکلات ما بود که روی آن کار می‌کردیم. ما توانستیم، بودجه‌ٔ سالانه‌مان را از کمتر از یک میلیون به پنج میلیون، افزایش دهیم. ساختمانهای جدید، دوسالن نمایش فیلم و یک کتابخانه مجهز بدست آوردیم. تعداد پرسنل را از چهل‌نفر به حدود نود نفر رساندیم. اکنون قادریم بجای ده فیلم در سال، صد و ده فیلم را نگهداری کنیم. از اینرو، من از حضورم در آنجا، راضی بودم. قرارداد من، یکساله‌بود، ولی ۵ سال خدمت کردم. بعداز جشن پنجاهمین سالگرد سینماتک در ۱۹۸۶، به آنها گفتم که میخواهم بروم.

*** : آیا انتخاب شما برای اداره‌ٔ سینماتک، نسبتا" غیرعادی نبود؟ ما معمولا" فکر می‌کنیم که فرانسویها کمتر تحت نفوذ غیرفرانسوی‌ها قرار می‌گیرند.**

گاوراس: من خودم، نیز تعجب کردم. نمی‌دانم، چگونه توضیح دهم. گرچه، جامعه‌ٔ فرانسه، کاملا" بروی خارجی‌ها بسته است، اما فلمرو سینما، خیلی بازتر است. شاید بخاطر این باشد که سینما، عمدتا" از خارجیان تشکیل شده وپایه‌ٔ آن، بوسیله‌ٔ یهودی‌های پناهنده از اروپای‌مرکزی در قبل از جنگ جهانی اول بنا شده است

علاوه بر این، فرانسوی بودن و کار در زمینه سینما، به این مفهوم است که شما بسیار آزاد ـ اندیش‌تر از بورژوای ساده پشت میز نشین‌هستید. سالهاپیش‌نیز، وقتی‌بعدازنمایش‌فیلم Z همکارانم از من خواستند، ریاست اتحادیه‌ٔ کارگردانها را بپذیرم، مانند این جریان، شگفت‌زده شدم. فکر می‌کنم فیلم Z در این قضیه نقش داشت. آنها دنبال کسی بودند که از نظر بین‌المللی شناخته شده بوده و یک فیلم بزرگ پرفروش داشته باشد. این جالبترین تجربه‌ٔ من بود و در واقع مرا وارد زندگی فرانسوی کرد.

جنبه‌ٔ دیگر این سمت‌ها این بود که من ممنوعیت‌های زیادی نداشتم. اجازه دهید به

این صورت مطرح کنم. وقتی مجبور بودم برای دفاع از مسئله‌ای با یک وزیر فرانسوی ملاقات کنم، اصلا" مرعوب نمی‌شدم. قدرت و سمبل‌های قدرت برای فرانسویها خیلی مهم است. ولی برای من، آن وزیر، فقط یک آدم بود. نکته دیگر، قابلیت انطباق یونانی ما با شرایط مختلف است. همچنین، ما می‌توانیم، پراگماتیست‌باشیم و درون این پراگماتیسم یک نوع شعر هست. ما پارتنون را داریم. برای من، سینماتک، یک نوع پارتنون سینما بود. به کرات گفتم که ما ناچار هستیم، سینماتیک را حفظ کنیم. بخاطر اینکه بعداز پنجاه یا صد سال، مردم برای دیدن این فیلم‌ها خواهند آمد. معمولا" مثالها، راحت به ذهنم می‌رسند. توانستم بخاطرشان بیاورم که مردم پس از ۲۵ قرن، برای دیدن مرمرهای یونانی به آنجا می‌روند. فرانسوی‌ها، احترام زیادی برای فرهنگ یونانی، قائلند و این عقیده را راحت پذیرفتند.

*** : آیا هرگز به ساختن فیلمی در یونان فکر کرده‌اید؟**

گاوراس: من دائما" در این فکرم. دائما". اما برای کسی که چنین مدت طولانی از کشورش دور بوده و هنوز، اشتیاق شدیدی نسبت به یونان احساس می‌کند، ساختن فیلم در آنجا با ترس همراه است. می‌ترسم کار اشتباهی انجام دهم. از سویی دوست ندارم به یونان بروم تا اینطور گمان کنند که دارم درس می‌دهم. این برای من مسئله پیچیده‌ای است. توضیح کاملش، این است که من تعصب شدیدی نسبت به یونان احساس می‌کنم ولی می‌دانم اگر تعصب شدیدی داشته باشی ممکن است روشن بینی را از دست بدهی.

*** : بنظر شما، گلاسنوست، برای سینمای شوروی چه مفهومی خواهد داشت؟ آیا فیلم اعتراف و یا گمشده در بلوک شرق، اجازه نمایش پیدا خواهد کرد؟**

گاوراس: من امید زیادی دارم که اعتراف در اتحاد جماهیر شوروی به نمایش درآید. در چکسلواکی نمیدانم. احتمالا" به زمان زیادی احتیاج داریم، زمانی خیلی طولانی. تحولات زیادی باید صورت گیرد. زمانیکه مدیر سینماتک بودم، روابطی بسیار عالی با روسها برقرارکردم. من بسیاری از کارگردانهای شوروی را می‌شناسم و شاهد تغییرات ژرفی بوده‌ام. اوایل آنها خیلی خشک و رسمی، انگار عمدا قورت داده باشند، می‌آمدندو وقتی هم که می‌خواستند درباره‌ٔ فرهنگ صحبت کنند، کلمات قلمبه‌سلمبه‌ای بکار می‌بردند. بتدریج، کسان دیگری آمدند. آنها به زبان دیگری حرف می‌زدند و جور دیگری راه می‌رفتند. حالا از من دعوت کرده‌اند به شوروی بروم. آنها اعتراف را دیده‌اند ولی معتقدند که برای عامه‌ٔ مردم باید با فیلم دیگری‌شروع‌کنند. من احتمالا" امسال خواهم رفت.

"طبیعتا"، مهمترین تحول در شوروی این است که سانسور رو به زوال است. سینماگران فرصت پیدا کرده‌اند همه‌چیز را ببینند. وقتی فهمیدم آنها چقدر فیلم دیده‌اند و می‌توانند درباره‌اش صحبت کنند، کاملا" شگفت‌زده شدم. روسها، صاحب یکی ازکاملترین‌آرشیوهای‌سینمائی در جهانند. آنها هزاران فیلم دارند ولی برای عموم نمایش نمی‌دهند. بلکه فقط ۲ فیلم در هفته، نمایش عمومی، دارند. وقتی با مسئول سینماتک آنها ملاقات کردم، به او گفتم که ما ۲۲۰۰ فیلم در سال نمایش می‌دهیم. او قادر نبود این را درک کند. او دیرباور بود. اما آنها دارای سیستمی هستند که بموجب آن فیلمسازان به فیلمها، دسترسی می‌یابند. امروزه، تروتسکی بار دیگر به عکسها و فیلمهای رسمی‌بازگشته‌است. این، برایشان خیلی مهم است. ممکن است بنظر ما، مضحک بیاید که آنها اینقدر دیر به این مرحله رسیده‌اند، اما برای آنها خیلی پراهمیت است. از این رو برای ما نیز اهمیت دارد. به این مفهوم که فشار نظامی خیلی کمتر خواهد شد. برای روسها این به معنی یک زندگی بهتر است.

*** : از سناریوهای سیاسی بگذریم و به سناریوهای سینمائی بپردازیم. آیا فرانسه نیز مانند امریکا گرفتار بحران جدی سناریونویسی شده؟**

گاوراس: بله، سناریو مسئله بزرگی است. من فکر می‌کنم ایده‌ٔ مؤلف‌گرائی، تئوری مؤلف که با موج‌نو آغاز شد، باعث ناپدید شدن نویسنده شده است. نویسندگان خوب علاقه‌شان را به سینما از دست داده‌اند. آنها، نه تنها روی نوشته‌هایشان کنترل ندارند، بلکه وقتی درباره‌ٔ فیلمی نوشته یا بحث می‌شود، تنها نقش‌کارگردان مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. این یک مسئله بزرگ شده است. یک فیلم ممکن است اثر یک کارگردان باشد اما از طرفی یک کار جمعی است. هر کارگردانی قادر به نوشتن نیست. سالهاپیش، وقتی یک فیلم جدید اکران می‌شد، روزنامه‌نگاران با سناریست نیز همچون کارگردان مصاحبه می‌کردند. همه مثل برگمن کار نمی‌کنند. از این رو ما سعی می‌کنیم که سناریست‌ها را دوباره به صحنه بازگردانیم.

*** : با توجه به تفسیرهای اولیه‌تان درباره‌ٔ فیلمها در تلویزیون، آیا کاهش اندازه‌ٔ تصاویر، شما را ناراحت نمی‌کند؟**

گاوراس: خوب، البته، من خود تجربه‌ٔ شخصی دراین مورد داشته‌ام. در HANNAK، یکی از شخصیت‌های‌اصلی، چشم‌اندازاست. شخصیت‌های انسانی، برای کنترل این شخصیت می‌جنگند. وقتی فیلم را در ویدئو یا تلویزیون می‌بینید، این بعد از بین رفته است. کاملا" مرده است. دیگر اورشلیم وجود ندارد. شما همه‌چیز را از دست داده‌اید. آنروزها ادیسه‌ٔ فضائی ۲۰۰۱ کوبریک روی صفحه‌ٔ تلویزیون بود. بیهوده است. می‌توانم، نمونه‌های زیادی بیاورم، از جمله فیلم‌های اخیر کوروساوا.

ولی اندازه‌ٔ کادر فقط یک مسئله است. مسئله دیگر،همچنین ایده‌ٔ تماشای فیلم در اتاق نشیمن است. این حتی یک انتخاب حقیقی نیست. وقتی یک دکمه را فشار می‌دهید، از یک کانال به کانال دیگر می‌روید، به یکنفر در تلویزیون اجازه می‌دهید تا برای شما انتخاب کند. بعد آنها، هر وقت بخواهند فیلم را قطع می‌کنند. ویدئو امکان انتخاب بیشتری می‌دهد، اما بازهم مثل رفتن به سالن سینما نیست. وقتی می‌روید فیلمی را در سینما ببینید، قبلا" راجع به انتخابتان فکر می‌کنید. شما ناچارید برای رسیدن به آنجا به خودتان حرکت دهید. شما با آن فیلم برای مدتی زندگی می‌کنید، قبل و پس از نمایش، همانطور که در طول دیدن فیلم زندگی کرده‌اید. و این با تماشای فیلم در اطاق نشیمن فرق دارد.

*** : متداولترین انتقادی که چپ‌ها از فیلمهای شما می‌کنند این است که تکنیک‌ها و قالب‌های تجارتی که بکار می‌گیرید، محتوای سیاسی فیلمهایتان را به تحلیل می‌برد. می‌دانم که با این بحث‌ها آشنائید.**

گاوراس: در این شکی نیست که بین فرم و محتوی تنشی است که انسان را ناگزیر از انتخاب می‌کند. همیشه فکر کرده‌ام بهتر است فرمی را بکار بگیرم که برای اکثریت تماشاگران قابل فهم باشد. شاید این تنها کاری باشد که من می‌توانم انجام دهم. اما سرسختانه متقاعد شده‌ام که فیلمهای سیاسی باید توده وسیعی از تماشاگران را جذب کند. در غیر این صورت مجبور است تنها افراد آگاه و متقاعد شده را مخاطب خود داشته باشد. برخوردهای دیگری هم وجود دارد. مثلا" می‌توان خیلی خاص بود یا می‌توان بیشتر کاوشگر و یا تجربه‌گرا شد. اما من سینما را به صورت یک شو می‌پسندم بعنوان یک سرگرمی. من دوست دارم سینما را با درامهای کلاسیک‌که‌حقیقتا "نمایش‌های مردمی بودند مقایسه کنم.

*** : به اعتقاد من بعضی از منتقدان بصورت افراطی تحت تأثیر کارهای بظاهر پیچیده اما در واقع فقط بهم ریخته و مبهم هستند. برای مثال نوشته‌هائی که به وضوح بیان می‌شوند بسیار سریع خوانده شده و درک می‌شوند. فکر می‌کنید این مسئله در سینما نیز مصداق داشته باشد؟**

گاوراس: لزوما" باید مشخص کنم انقلاب چیست و فرم انقلابی چیست؟ به‌عقیده‌ٔ من‌انقلابی‌ترین فرم، سینمای صامت بود، زیرا فقط چند کلمه نوشتاری در آن بود و فاقد صدا و رنگ هم بود. معهذا همه‌چیز را داشت. این سینما انقلابی‌بود، به این علت که باهمه آنچه که ما بدان عادت داشته‌ایم، فرق می‌کرد. برخی منتقدان‌می‌نویسند که گودار و رومر انقلابی‌اند. این نوع از سینما می‌تواند بالاپوش راحتی برای عده کمی از مردم باشد. به اعتقاد من انقلابی‌ترین کار همراهی با وسیع‌ترین تماشاگران با حداقل سازشکاریهای ممکن است. ژان کوکتو می‌گفت، قواعدی برای رسیدن به یک موفقیت تجاری وجود دارد، ولی ما آنها را نمی‌دانیم. اندک اندک ما شناختی از این قواعد بدست آوردیم. چرا نباید آنها را بکار ببندیم؟

*** : به یاد تئودور آنجلو پولوس در یونان افتادم من از فیلمهایش لذت می‌برم ولی فرم آثارش اغلب دست و پا گیرند.**

گاوراس: من نیز همینطور فکر می‌کنم. بنظر من او در جهت دیگری سازش می‌کند. این مایه‌ٔ تأسف است. چونکه محتوی فیلمهای او جالبند اما خیلی طولانی‌اند.

*** : او روی سکانس‌های طولانی و نماهای بلند و حتی (dead spot) ها اصرار دارد، تا به این**

بقیه در صفحه ۶۱

نقش شما از معاصر بودن چیست؟

حشمت جزنی : شاعر

ازمن خواسته‌اند که دریافتم را از "معاصر بودن" در حد یک یا دو ستون مجله‌ی خوب "دنیای سخن" بنویسم. کاری است بس دشوار برای کسی که‌تخصصش تاریخ هنر و به‌ویژه "تاریخ هنر جدید ومعاصر" است وچندین سال نیز به بررسی و تدریس "تاریخ ایران وجهان" و "جامعه شناسی هنر وادبیات" اشتغال داشته است. "معاصربودن" پرسشی است بسیار گسترده و دربرگیرنده‌ی مطالب گونه‌گون که هرکس می‌تواند بنابردانش وپیشه‌اش پاسخی مناسب بدهد. من به‌سهم خود می‌کوشم "ویژگیها و ارزشهای" هنر معاصر و چگونگی برخوردم با آنها را به‌نحوی بسیار فشرده بنویسم و از تحلیل و تعلیل تاریخی و جامعه‌شناختی آن ــ حتی‌المقدور ــ درگذرم :

دوسال‌پیش به‌محض ورود به‌ایرلند نخستین چیزی‌که‌نظرم‌راجلب‌کرد عکس "ییتس Yeats" شاعر بزرگ معاصر برروی اسکناسهای بیست‌پاوندی بود. امسال نیز مشاهده‌ی جالبی داشتم مربوط به روزمعینی از سال به‌نام "یولیسه Ulysses" (اولیس) که هرسال ایرلندیها درآن روز جشنها و نمایشهایی برگزار می‌کنند واین اولیس چیزی نیست جز اثر معروف "جویس" نکته‌ی قابل‌تأمل دیگر این که در یکی از پارکهای بسیار زیبای اطراف "دوبلین" گورستان کوچک و باصفایی دیدم از هفت هشت سگ باسنگ قبرهایی‌مزین به‌نامها و تاریخ مرگشان ! بی‌اختیار به یاد "سگ ولگرد" و "زنده‌بگور" هدایت افتادم و نیز اثر باشکوهش "بوف‌کور" گل سرسبد ادبیات معاصر ایران و همتراز آثار برجسته جهان . بعد به‌خاطر آوردم‌که روزی درعنفوان شباب در"تأثر سعدی" سابق به‌سخنرانی ناقدی "اژدانف" زده درباره‌ی آثار هدایت گوش می‌دادم. بیچاره‌ی بی‌خبر از رموز هنری و موازین و ارزشهای زیباشناختی، تنها به‌موضوعات و مضامین امیدبخش و یاءس‌آور عنایت داشت و "حاج‌آقا" را به "بوف‌کور" ترجیح می‌داد.

برگردیم به‌اروپا. پیش از رفتن به‌ایرلند چند هفته درفرانسه اقامت داشتم. یکی از کتاب های ارزنده‌ای که در آنجا خواندم از اوکتاویوپاز شاعر و نویسنده معاصر بود به نام " Une Planete et cinque mondes " یک سیاره و پنج جهان" که گویا به‌فارسی ترجمه نشده. کتابی است درباره‌ی تحولات و زیرو زبر شدن ساختارهای اجتماعی وفرهنگی جهان‌معاصر که با بینش ونگرشی گسترده و ژرف نوشته شده است. صفحاتی از آن اختصاص دارد به‌بررسی نقش تعیین‌کننده‌ی محافل و دسته‌های کوچک با نفوذ که چگونه برامواج شگرف وخروشان انقلابها سوار می‌شوند وجریان آنها را همسوی خواسته‌های خود می‌کنند. نمونه‌هایش‌را همه می‌دانیم از جمله: فراز و نشیبهای پنج ساله‌ی (۹۴ ــ ۱۷۸۹) انقلاب کبیر فرانسه و کشمکشهای خونین ژاکوبنها، فویانها، ژیروندنها، هارها، ابرتیستها و ... که علاوه برگردن زدن لوئی شانزدهم و ماری آنتوانت، سرکردگان انقلاب مثل دانتون و روبسپیر را هم به‌زیرگیوتین بردند وراه را برای ناپلئون هموار کردند. داستان درگیریهای بلشویکها و منشویکهای روسیه نیز معروف است. اشاره‌ام به‌کتاب پاز برای این است که نشان دهم درجریان انقلابهای هنری نیز افراد و محافل بانفوذند که دوران‌ساز و سبک‌آفرین می‌شوند.

انقلاب بورژوایی فرانسه باوجود تضادهایش برنظام پوسیده‌ی فئودالی پیروز شد. ساختارهای کهنه را درهم ریخت و مضامین و اشکالی نوین در زمینه های اجتماعی، فرهنگی و هنری پدید آورد. نظام جدید تثبیت شد و در سیر تکاملی خود تناقضات تازه‌ای آفرید. بسیاری از آرزوهای انقلابیون برآورده نشد و رشد صنعت و تجارت به‌شیئی‌سازی با شیئی‌انگاری همه‌چیز حتی‌انسان‌انجامید. رفته‌رفته برخی‌اندیشمندان، نویسندگان وهنرمندان با جامعه‌ی نوین احساس "بیگانگی" کردند. لوکاچ این پدیده رازاییده‌ی انقلاب فرانسه و رمانتی‌سیسم دانسته می‌نویسد "پس از انقلاب جامعه درجهتی تکامل یافت که باعث پیدا شدن تضادی ناگزیر میان آمال نویسندگان و مردم معاصر آنان شد چنان که نویسنده تنها با نشان دادن واکنش دربرابر وقایع کسب اعتبار می‌کرد. از زمان بالزاک ایستادگی در برابر گرایشهای بنیادی هنر و ادبیات فزونی گرفته است." پدیده‌ی از خود بیگانگی به‌آثار شاعران و هنرمندان حالتی پرخاشگرانه داد و این پرخاش غالبا" در حیطه‌ی شکل و شکستن سنت تجلی کرد.

با ماشینی و تخصصی شدن جامعه‌ی جدید شغلهایی پیدا شدند که جزئی هستند از جریانی بزرگ و معمولا" نامفهوم برای شاغلان آنها. این روند به‌تلاشی انسان و جهان واستحاله‌ی هنر و هنرمند منجر شد. امپرسیونیستها پا از سایه روشنهای قراردادی و رسمی نقاشی کلاسیک و رمانتیک بیرون نهادند و به‌تجزیه‌ی نور و رنگ پرداختند. مقامات دولتی با برپایی نمایشگاه آنان در تالارهای رسمی مخالفت‌کردند، اماآنان نمایشگاه خود را درتالاری خصوصی و مستقل ترتیب داده مقاومت پاسداران هنر وفرهنگستانی یا آکادمیک را درهم‌شکستند. پل‌سزان تجربه‌های

مونه، مانه، سیسلی، پیسارو، رنوار...را پی گرفت و با تجزیه وتحلیل شکل زمینه را برای کوبیسم پیکاسو، براک، ژون‌گری ...فراهم کرد. براک گفت: "هنرمند حق داردکه دروسط یک سیب سبز یک خاج سیاه بگذارد یا نیمرخ زنی را روی تمام رخش قرار دهد ... وظرف به‌فضای خالی شکل دهد. همچنان که موسیقی به‌سکوت ..." و هنگامی که از او پرسیدند: اشیایی چون گل وگلدان با شکلهای طبیعی چه عیبی دارند که به‌این‌صورت درمی‌آوری؟ جو اب داد: "من هم زیبایی طبیعی را دوست دارم اما زیبایی هنری چیز دیگری است، از این‌رو من عناصر طبیعت را خرد می‌کنم و از اجزاء آنها ترکیبی می‌سازم‌جدید و با رنگها و شکلهایی که من می‌پسندم".

البته سخن براک تازگی نداشت زیرا "بودلر" پیش از او نوشته بود: "خیال همه‌چیزرا خرد می‌کند، خرده‌ها را برهم می‌نهد واز آنهادنیایی نو می‌سازد..." رمبو نخستین شاعری بود که ساخت سنتی شعر را برهم زد وبه‌نحوی برشاعران نوپرداز بعد از خود چون ریلکه، الیوت، ازرا پوند، الوار و دیگران اثر نهاد. رمبو گفته بود: "گفتن من می‌اندیشم درست نیست، باید گفت من اندیشیده می‌شوم." این تقریبا" همان تعبیری است که گمبریچ مورخ و منتقد هنری‌معروف درکتاب "زیبایی‌شناسی فروید - Freud, S Aesthetics" می‌نویسد: یوریچ (شخصیت‌کتاب دکترژیواگو اثر بوریس‌پاسترناک) که دچار یک بحران روحی است عزلت می‌گزیند تا شعر بگوید. پس از ترکیب کردن دو یا سه‌بیت و چند تشبیه و تمثیل که بغتتا" انجام می‌دهد، کار (ساختن شعر) بر او مستولی شده از نزدیک شدن آن‌چه که الهام نامیده می‌شود آگاهی می‌یابد ... به‌نظر می‌رسد که رابطه‌ی نیروهای ناظر به‌خلاقیت دراین‌جا وارونه می‌شود، یعنی دیگر تقدم با انسان (شاعر) و وضع روحی او نیست بلکه با زبان است که به وسیله‌ی وی می‌خواهد بیان شود، زبانی که ازآن معنی‌وزیبایی زاده می‌شوند و پوشش می‌یابند." جمله‌ی معروف "مالرو": "هنر از هنر می‌زاید" و عبارتهایی دیگر از این دست مانند: "نوشته نویسنده را می‌نویسد" نیز بیانگر همین مفهومند و بعضا" مربوط به‌اندیشه‌های فروید در باره‌ی "نقش ناخودآگاه در آفرینش شعر" که شاعران بزرگ ایران پاره‌ای از آنها را قرنها پیش به‌زیباترین و روشن‌ترین شکل بیان کرده‌اند، مولوی گفته است: "تو مپندار که من شعر به خودمی‌گویم - تا که هشیارم و بیدار یکی دم نزنم" و حافظ سروده است: "در اندرون من خسته دل ندانم کیست - که من‌خموشم و او درفغان ودرغوغاست" اندیشه‌هایی از این دست نیز سهم چشمگیری در تکوین برخی ویژگیهای هنر نوین داشته‌اندچنانکه بعضی شاعران وهنرمندان از تفکر منطقی و بخردانه و واقعیت عینی چشم پوشیدند و به ناخودآگاه، رؤیا، افسانه و اتفاق روی‌آورند. مالرو گفت: "برای احیاء هنر باید آن را از تمامی خصلتهای انسان‌گرایانه تهی کرد". سزان نیز گفته بود: "انسان را نباید در منظره جای داد".

بدینسان گذشته از تخریب شکل و بازسازی و "دگرگون‌سازی" آن، دیگر نشانه‌های آشکار هنر نو "خرد ستیزی" و "غیرانسانی، نمادی، غیر شخصی وتجریدی" بودن‌آن است.

بازگردیم به‌تاءثیر هنرمندان منفرد و مستقل یا محافل و جرگه‌های بانفوذ در شکل‌گیری انواع "هنرنوین ومعاصر" وبررسی‌ارزشها و ضدارزشهای آن: در دهه های اول و دوم قرن بیستم غیر از کوبیسم پیکاسو، فوتوریسم ایتالیایی و روسی نیز پدیدار شد و مارینتی Marinetti رهبر فوتوریستهای ایتالیا در ۱۹۱۰ و ۱۹۱۴ به‌روسیه سفر کرد. نقاشان پیشرو (آوانگارد) روس مانند لاریونف، گونچاروا، مالویچ ... به انتشار مانیفست "اشعه‌پردازی rayonnisme" - ترکیبی از کوبیسم و فوتوریسم دست زدند. نکته‌ی شایان توجه این که درهمین زمان مسکو و پطرزبورگ (لنین‌گراد) همانند روم و پاریس از مراکز مهم هنر پیشرو بشمار می‌آمدند و شاعرانی نظیر بلوک، اخماتوا، یسنین، ماندلشتام، ماپاکوفسکی و پاسترناک ... سهم عمده‌ای در ایجاد هنرنو آن‌دیار داشتند که در برابرتعصبات کهنه‌پرستان یا دست به‌خودکشی زدند و یا گرفتار تحریمها و تبعیدهای مرگبار دوره‌ی استالینی شدند.

در ۱۹۱۶ و در بحبوحه‌ی جنگ جهانی اول جرگه‌ای جنجالی از هنرمندان آشفته و عاصی از نوع هانس ریختر، آرپ، من‌ری، مارسل دوشان، پیکابیا ... به‌رهبری تریستان تزارا در کافه‌های دولاتراس، اودئون و ولتزروبرخ گرد آمدند و در فضایی پرهیاهو شعار "ضد هنر" داده به انتشار نشریه‌ی "دادا - Dada" پرداختند. البته زیر شعار "ضد هنر" تجاربی تجریدی در نقاشی، مجسمه‌سازی وموسیقی‌کردند، حتی شعر "تجریدی آوایی" (abstrait fonetique) بی‌معنی ونامفهوم که ترکیبی از اصوات یا خط - نقطه‌ها بود سرودند! که چند دهه بعد تاءثیرش را در شعر معروف: "نبیون نیبون، گیلی وی گولی، غار کبود می‌دود جیغ بنفش می‌کشد" از زنده‌یاد هوشنگ ایرانی به‌یاد داریم. لازم به یادآوری است که همزمان با هیاهوهای دادائیست ها، لنین و چندتن از یارانش هم در "زوریخ" بودند و مقدمات انقلابشان را فراهم می‌کردند. پس از جنگ جهانی اول حضرات دادائیست به جرگه‌ی سوررآلیستهای‌فرانسه به‌سرکردگی "آندره برتون" پیوستند. متاءسفانه، هفتاد سال پس از انحلال دادائیسم هنوز به‌اصطلاح هنرمندانی در چهارگوشه‌ی‌جهان و نیز در ایران خودمان هستند که بی‌خبر از ضوابط زیباشناختی معاصر، با چسباندن و جوش دادن ناشیانه‌ی اشیاءقراضه و پخش وپلای بی‌رویه وناآگاهانه‌ی رنگهای زبان بسته، و یا با برهم نهادن نسنجیده‌ی واژه های بد آهنگ و عاری از استعاره و ایهام و معانی ظریف، به‌خیال‌خام خوداعجاز می‌کنند! بگذریم، چرا که این پدیده‌ی کریه به‌تحلیلی جداگانه نیاز دارد.

با آندره‌برتون و مجله‌اش" ادبیات‌فرانسه"، شاعران و نقاشان نامداری چون آراگون، الوار، ماکس ارنست، خوان میرو و دیگران همکاری داشتند ... سوررآلیستها با الهام‌گرفتن از مقوله‌ی "رؤیا و ناخودآگاه" فروید و افزودن اصولی دیگر به آن نظیر: "خط یا نوشته‌ی خود به‌خود = ecriture automatique" "برخورد دادن عناصر طبیعی به‌طرزی شگفتی‌آور وغیرعادی" و "استفاده از عامل تصادف واتفاق حین آفرینش مثل ریختن و پاشیدن چند رنگ بر بوم نقاشی و مهار کردن و سامان دادن به‌حرکات و درهم‌آمیختگی آنها" مکتب خود را بنیان نهادند. ابتدا فروید اکسپرسیونیستها و اینان را دیوانه خواند ولی هنگامی که درلندن با سالوادور دالی و مهارت‌های فنی و هنری او روبرو شد تغییر عقیده داد ...

از سوی دیگر کاندینسکی نقاش روس - حتی پیش از جنگ جهانی اول - با خلق آثاری صرفا" انتزاعی‌زمینه را برای‌شکل‌گرایی‌محض(فرمالیسم) فراهم کرده راهی غرب شده بود. موندریان و پل‌کله Paul Klee نقاشان نامدار نیز تنها به‌تحلیل‌زیباشناختی‌خط و رنگ و شکل‌پرداختند. سپس مکتب "باوهاوس" تشکیل شد که انقلابی در هنر و معماری معاصر ایجاد کرد. "شکل‌گرایی" و نظریه‌های مختلف مربوط به‌آن از جمله تئوری گشتالت" Gestalt theory = نظریه‌ی همبستگی اشکال" بر آفرینشهای بسیاری از هنرمندان بزرگ امروز پرتو افکند تا آنجا که به هنگام نظرخواهی از استراوینسکی آهنگساز بزرگ معاصر درباره‌ی بتهوون و سنفونی شماره‌ی ۳ او و مضمون آن، به‌سادگی گفت: "بتهوون پیانوش‌را خوب می‌شناخت"البته قصد استراوینسکی‌تاءکید نهادن برقابلیت بتهوون در ترکیب استادانه‌ی اصوات بود و، به دیگر سخن، برای مضمون ارزشی قایل نبود. این موضوع، یعنی مقوله‌ی "محتوا و شکل" نیز که جایی برجسته در همه‌ی زیبایی‌شناسیها خصوصا" "زیبایی‌شناسی هگل" دارد محتاج بحثی گسترده و جداگانه است. تنها در این‌جا به‌طور کلی و گذرا اشاره می‌کنم که کاربرد و کارگزاری "شکل‌گرایی" در هنرهای تجسمی و موسیقی گاه نقشی باشکوه و تعیین‌کننده دارد، لکن در شعر، به‌دلیل پیوند ناگسستنی و استوارش بازبان ومفاهیم پیچیده‌ی ذهنی، دارای نقشی مهم اما مشروط است ...

از این گذشته، در دهه‌های اخیر، بعض هنرمندان به‌تجربه‌هایی در ترکیب نور وصدا و حرکت احسام پرداخته‌اند که گاه به‌موفقیتهایی نیز نایل شده‌اند.

به‌سخن کوتاه، پس از پاشیده شدن نخستین بذرها از سوی دولاکروا، کوربه، ادگار آلن‌پو، نروال، لوتره آمون ... و دیگران، "هنرجدید و معاصر" چنانکه دیدیم در سایه‌ی نظام‌بورژوازی

و سرمایه‌داری وبراساس محرکات مختلف زاده‌شد، بالید و به‌درختی تناور با شاخه‌های گونه‌گون تبدیل شد. بدینسان سنت‌شکنی‌ها و سرکشیها در برابر شکلهای "قراردادی و رسمی" به ظهور یک "کثرت‌گرایی =پلورالیسم Pluralisme" در هنر انجامید. باری، هنرنوین از فراز و نشیبها، تب و تابها و تیرگیها و روشنی هایی بیشمار گذر کرده و ارزشهایی تازه برای "زیبایی‌شناسی" و "استقلال هنر" به‌ارمغان آورده است.

چنین است‌که "لیونلوونتوری" -Lionello Venturi مورخ و منتقد هنری بزرگ‌ایتالیا درکتاب "تاریخ نقد هنر=- Storia della critica d, arte" می‌گوید: "خلق شکلها ورنگها تنها دیاپازون - diapason = آواسنج یا وسیله‌ی میزان کردن صدا و ارتعاش آن - برای داوری هنر است، ولی خلاقیت جدا و قابل تفکیک از زندگی انسان نیست" و باز می‌گوید: "اگر نتوانیم گرایشی به‌ذوق امروزپیدا کنیم از ذوق (هنر) یونان نیز بی‌بهره خواهیم بود." از سوی دیگر یان موکاروسکی" - Jan Mukarovsky" زبان‌شناس و زیبایی‌شناس سرشناس چکسلواکی در کتاب "مبحث‌علائم و جامعه‌شناسی هنر = - Semiologie et Sociologie de l, art" می‌نویسد: "اثر هنری اکنون، همواره میان هنجار گذشته و آینده درنوسان است، زمان حال با هنجار گذشته در حال تنش و تناقض مقدر است و جزئی از هنجار آینده می‌شود."

اکنون به‌تعبیر هگل: "ذهنمان را در زمان غوطه‌ور کنیم" و "نمودهای پیدا و ناپیداشده، زاده شده و مرده، تشکیل شده و ازمیان رفته" را با شتاب مرور کنیم، به‌دیگر سخن، سری بزنیم به‌غارهای پیش از تاریخ آلتامیرا، لاسکو....و "غار افلاطون"!، اهرام مصر، کاخ لابیرنت مینوس، معابد آکروپولیس‌آتن، کلیساها وکاخها، و با زمان‌شونده‌ی هگلی - ونه‌زمانهای پاره پاره، ناپیوسته، بی‌نهایت و مطلق زنونی ودکارتی - سر از متروهای لندن و پاریس درآورده از تیت گالری و بنیاد فرهنگی ژرژ پمپیدو دیداری کنیم. آنگاه چشمهایمان را ببندیم و در ذهنمان پیکره های فیدیاس، پراکسی‌تل (یونان باستان)، میکلانژ و رودن را با پیکره‌های هانری‌مور، کالدر، جاکومتی، و نقوش غارها، دیوارنگاره‌های کاخ مینوس، نقاشیهای "دورر"، روبنس، بوتی‌چلی، رامبراند، رافائل، لئوناردو داوینچی را با آثار دالی، ماگریت، پیکاسو، براک، هارتونگ... وسولاژ، واشعار هزیود و هومر و حافظ را با "فصلی در دوزخ" رمبو، "گورستان دریایی" پل‌والری، "جهار کوارتت" الیوت، ترانه ها یا قصائد Kantos ازراپاوند، و آنتی‌گون سوفکل را با هملت شکسپیر، "محاکمه"ی کافکا و "درانتظار گودو"ی بکت مقایسه کنیم: چقدر معاصران هر دوره از تاریخ هنر و ادبیات را متاثر از یکدیگر و چقدر سبکها و معیارها و ضابطه‌های زیباشناختی و رموز و مهارتهای فنی را متنوع می‌یابیم! اگر دید وذهنی آزموده وپرورده و فارغ ازپیشداوری، عادت و تعصب داشته باشیم می‌توانیم ازمجموع تنوعات و تفاوتهایی که در مضامین، ساختها و شکلهاست لذت ببریم و اگر هنردوست یا هنرمند و هنرشناسیم آنها را گنجینه‌های بزرگ تجربه‌های زیباشناختی بشر - که به‌قول والتر بنیامین "وزنشان بر ما سنگینی می‌کند" - بدانیم و به‌ویژه اگر نوگرا یا نوپردازیم، پیوندمان را - مثل دادائیستها - با آنها نگسلیم و بکوشیم ارزشهای راستین و استوار را از هسته‌های زنده‌ی سنتهای منسوخ بیرون کشیده به‌همراه‌ساختار زیبایشان به‌صورت بخشی از درونمایه و محتوا در شکل و ترکیبی نو بکار بریم. اشتباه نشود، سخن برسر این نیست که مضمون نو را در قالب کهن یا مضمون کهن را در قالب نو بریزیم. منظور این است که از شگردها، پختگی‌ها و آزمونهای موفق هنرگذشته، خصوصا "هنر ایران که درخوشنویسی، مینیاتور، تذهیب ... و صد البته شعر مقامی ممتاز در جهان دارد، نه به‌شکل تقلید، بلکه با درک کامل ظرایف و دقایقشان، به‌صورت اجزاء و عناصری پراکنده در پاره‌ای از زوایای ساختارها و شکلهای نوین بکار گیریم. بدیهی است که این عمل چندان ساده وآسان نیست ونیاز به‌پژوهشها و شناختی ژرف ومشقها وتمرینهایی مستمر دارد. کسانی که فیلم "راز پیکاسو" و طرحهای مقدماتی و گرده‌های رافائل، میکلانژ ... را دیده‌اند، به‌این نکته وقوف دارند. این کار راحافظ در زمان‌خودش به‌نحواحسن انجام داد، چون‌شعرش چکیده و تبلوری است از بهترین نمونه‌های چند سده پیش از او. خود وی این معنی را بارها با تعابیر مختلف در غزلهایش بیان کرده است از جمله دراین بیت: "به‌هرکو نقش نظمی زد کلامش دلپذیر افتد - تذرو طرفه من گیرم که چالاکست شاهینم"، گذشته از مضمون و ادعای برحق او در سرآمد بودن، توجه کنید به‌نکات فنی حتی در همین بیت ونحوه‌ی استفاده از حروف "ن"، "ظ - ز - د"، "ت، ط"، "ک" و حرکتها و آواهای کوتاه و بلند هجاها. پیداست که حافظ غیراز برخورداری از قریحه و استعداد ویژه، بیش از هرشاعر دیگر دود چراغ خورده است. اوبارها و بارها واژه‌ها را از لحاظ موسیقی و معنی حذف و تعویض می‌کرد تا هریک از کلمه‌ها، بلکه هجاها و حرفها درست سرجایش بنشیند و به‌اصطلاح هماهنگی مطلوب پدید آید. واگر این شیوه‌ی ساخت و پرداخت را با کارهای شتابزده و خلق‌الساعه یا ناقص‌الخلقه، وحتی باعاطفی‌ترین و دلنشین‌ترین "زودساخته‌ها" بسنجیم، می‌بینیم تفاوت ره از کجاست تا به کجا! غرض ناچیز شمردن "بدیهه‌سازی" و کارهای "کوچک وکوتاه" در برابر کارهای "بزرگ وبلند" نیست، سخن در باره‌ی ساخت وچگونگی‌کاربرد موازین زیباشناختی در ایجاد هماهنگی است. همین هدف را هدایت به‌گونه‌ای دیگر در "بوف کور" دنبال کرد، زیرا ضوابط زیبایی‌شناسی معاصر را با مهارت درجای جای ساخت درونی و شکل کلی آن بکار بست. شیما هم با این که شیوه‌ی بیانش کمی ناهموار بود، توانست یک تنه با کهنه‌پرستی بستیزد و راه را برای تجربه‌های گسترده‌تر و پربارتردیگران هموار سازد.

گوته در ۱۸۳۰ نظر خود را در باره‌ی گرایش‌های نوین شاعران و نویسندگان رمانتیک فرانسه درآن زمان چنین بیان کرد: "من دوران ادبی کنونی را به تبی شدید تشبیه می‌کنم که در خور چیزی‌خوب ودلخواه نیست، اما تندرستی‌بهتری به‌عنوان نتیجه‌ای درخشان درپی خواهد داشت. این کوشش واقعی که اکنون غالبا" تمامی محتوای یک شعر را پدید می‌آورد، در آینده به‌صورت یک جزء داخل (اثر) خواهد شد." پیش‌بینی گوته تا حدودی تحقق یافت. زیرا چنانکه دیدیم، سرچشمه‌ی هنر امروز رمانتیسم و سمبولیسم بود، لکن تبهای تندتری نیز در جو جنگهای جهانی اول و دوم بروز کرد که تندرستی بازهم بیشتری در پی داشت.

اگر به فرآورده های هنری چند دهه‌ی اخیر ایران منصفانه بنگریم و بدانیم که خالق آنها در چه شرایط اجتماعی و فرهنگی و با چه مایه‌ها و امکاناتی تلاش کرده‌اند، درمی‌یابیم که درکنار انبوه تجربه‌های خام، شتابزده و فاقد ساخت و پرداخت فنی، نمونه های درخشانی نیز وجود دارند که گاه همسنگ آثار برجسته امروز جهانند که نقد و بررسی یکایک و دسته دسته‌ی آنها فرصت دیگری می‌خواهد. سراسر تاریخ هنر گواه براین است که هرگاه هنرمندان برشناخت، پشتکار و دانش انتقاد از کار خود افزوده، از تنگ‌نظری و نخوت اجتناب کرده، باگشاده‌رویی به‌دیدار یکدیگر شتافته و به تعاطی افکار پرداخته‌اند، کیفیت کارشان به‌مراتب بهتر شده است.

حمید محیط - مترجم

در جهانی ناهمزمان که در یک جا ربوت‌ها جایگزین کار انسانها میشوند و انقلاب علمی و تکنولوژیکی توفنده‌تر از هر دورانی از تاریخ تاکنون انسانی در حال تغییر انسان و جهان است و تغییر پروسه کار از یدی به اندیشگی، تغییری بنیادی را در فرهنگ انسانی نوید میدهد و در جائی دیگر انباشتگی فقر و عقب‌ماندگی همراه با

شیوه‌های اولیه سازمان کار انسانی و فرهنگ متعاقب آن آنچنان فرسودگی جسمی و روحی را بوجود میآورد که مجالی برای اندیشه باقی نمیگذارد، بی‌تردید با انسانهائی ناهمزمان روبروایم.

در طیف گسترده دهه پایانی قرن بیستم که چیزی در حدود ده قرن را در خود متجلی کرده است، جوامعی با این تاخیر زمانی در شیوه معیشت و فرهنگ درخور مجموعه‌ای را بوجود میآورد که هر مجموعه و زیرمجموعه در تاثیر و تاثر متقابل، هر چند با استقلال نسبی و تاخیری زمانی در درون خود، بشریتی ناهمزمان را بوجود میآورد.

ارتباطات جهانی کشورهائی با درصد رشد بسیار متفاوت را در سیستم پیچیده‌ای‌ازمبادلات، انفورماتیکی، بازرگانی و فرهنگی بهم مرتبط ساخته است و فاصله در زمینه فرهنگ، فرهنگهای بومی تحت تاثیر این مبادلات و شبکه گسترده ارتباط جمعی از شکل درخور با زمینه‌های عادی خویش خارج و در شکل بسیار پیچیده و مبهمی تحول و تغییر یافته‌اند.

علاوه بر هیرارشی کشورهای جهان که فرا ــ صنعتی، صنعتی، در حال توسعه و توسعه‌نیافتگی را دربر میگیرد، در درون هر کشور نیز سلسله مراتبی از توسعه، در حال توسعه و توسعه‌نیافتگی به مثابه یک سیستم در ارتباطی جهانی و ملی در حال عملند. در چنین ساختاری که مجموعه‌هائی متضاد و ناهمزمان با هم و همزمان وجود دارند و در ارتباط متقابل، ذهنیتی بومی ــ جهانی بوجود میآید سیال در زمان، گذشته، حال و آینده، اکنون جهانیند.

اگر در جهان فراصنعتی و صنعتی آگاهی شیئی شده و از خودبیگانگی، گذشته و اکنون در حال تغییر بسوی نفی دیالکتیکی ناشی از واگرائی انقلاب تکنولوژیکی است در جهان غیرصنعتی و نیمه‌صنعتی اکنون و آینده‌اند.

در چنین ساختاری معاصر بودن در کدام زمان و مکان معنی و مفهوم می‌یابد. تجمع ده قرن در یک دهه و یک زمان تمامی مفاهیم مطلق را در هم میریزد، نه در تاریخ که در اکنون ما با یک انسان و یک مفهوم از بشریت سر و کارنداریم. معاصر هر عصری بودن یعنی بر قله زمان تاریخا" موجود آن عصر بودن، یعنی عصاره دستاوردهای مادی و معنوی آن عصر را درک کردن و در معنی هنر فراباشنده. اکنون زمان این عصر سیال است و حال و اکنون نیست. در این طیف یعنی تجمع مجموعه و زیرمجموعه این سیستم جهانی نسبی است و از آنجا که هر برآیندی در برآیندی دیگر موثر است، مهری از خویش بر همه دستاورد عصر خواهد زد.

هنر و هنرمند معاصر در این معنا شکل میگیرد و معنی می‌پذیرد. هنرمند معاصر دیگر جزئی از جامعه خویش و زمان درخورش نیست که کلیتی است از تجمع زمانها در یک زمان و برآیند آینده‌ای که هم از آن مکانی و زمانیش در یک مقطع و هم جهانی و فراباشنده است در کلیت و در این معنی است که آفرینش‌های هنری در این عصر در این طیف مخاطب میابد و درک میشود.

در ساختار جهانی موجود: چه در آن جوامعی که تقسیم و تقسیم مجدد کار ناشی از رشد صنعتی و نظام بورکراتیک منتج از تمرکز و مرکزیت، جامعیت انسان را گسسته و فردیتی تجربه شده را بوجود آورده و چه در جوامع میانی و پایانی طیف که ساختار سازمانی و تشکیلاتی وارداتی را بر زمینه‌های مادی رشد نیافته‌ای تحمیل کرده‌اند و این عدم تطابق فردیتی را که می‌باید شکل میگرفت تا گسسته شود از خاستگاه جمعی مورد شناسائی جدا و معلقش کرده است، بحران‌هویت، گسست جامعیت و زائده‌ای از نظامی کور و بی ــ احساس را بوجود آورده که هنرمند معاصر بعنوان برآیند آگاهی و تخیل این عصر وظیفه‌اش جامعیت بخشیدن به انسان و بازآفرینی فردیتی است از دست رفته. هنرمند معاصر هرچند که در کشوری خاص طبقه‌ای خاص و شرایطی ویژه زندگی میکند، اما متعلق به این خاص‌ها نیست و آفرینش مشروط به این خاص‌ها نمیشود. تداخل زمانی و همزیستی تضادها و عملکرد متقابل عناصر هیرارشی ساختاری جهانی، جهان آفرینش را حتی وقتی عمیقا" از خاستگاهی بومیست، فرا ــ ملیتی مینماید. در این ویژگی است که هنرمند زبانی از بیان و محملی از ارتباط را برای بیان دردها، شادیها، آرمانها و تخیلات انسانهائی را بوجود میآورد که زبان و محمل وضع موجود به دلیل وضعیت تاریخی ــ اجتماعی‌قادربه‌ارائه‌اش نیست.

هنرمند معاصر پیوند جهان گسسته است و بازآفرین جهانی که در آن پراکندگی انسان در زمان و مکان و بیگانگی از خویش و نه خویش را به تجمع و وحدتی دیالکتیکی سوق میدهد جهانی که در آن میتوان در ارتباطی انسانی ناهمزمانی موجود را در لحظاتی و در احساس و عاطفه‌ای که مشترک است به همزمانی و همزبانی بدل کرد.

هنرمند معاصر بعنوان‌عضوی از جامعه‌جهانی، مخاطبین جهانی دارد و این آگاهی جهانی فراتر رفتن از واقعیت اکنون را در هر زمان و مکان این طیف زمانی ــ مکانی میسر ساخته است. فراتر رفتن از واقعیت موجود، یعنی خلق واقعیتی افشاگرانه و آرمانی.

جهان معاصر جهانی است عمیقا" در حال دگرگونی. هنرمند معاصر در افشای این جهان در حال تجزیه و شکل‌گیری مجدد با زبانی که برای این عاطفی‌ترین ارتباط انسانی دارد با آفرینش واقعیتی نو، چه در شکل افشاگرانه و ستیزه‌گر و چه در شکل آرمانی، تبلور ذهنیت عصری است که نوع دیگری از انسان، جهان و ارتباط را می‌پذیرد. در هر گوشه این طیف جهانی هر هنرمندی که تخت‌قاپوی وضع موجود است و اشک ریزان گذشته‌ را نمیتواند معاصر باشد. آفرینش هنرمند معاصر، یاری دادن به انسان این عصر است برای رهائی از همه آن بندهائی که ساختار نظامهای توتالیتر، بورکراتیک و غیردموکراتیک در شکل و معنی بی‌هویتی و یکسونگریش را باعث آمده‌اند.

شاید تنهائی مشکل کنونی انسان نیست، اما در هیچ عصری انسان اینچنین تنها نبوده است. سرعت دگرگونی و همه آن ساختاری که در پیش آمد شکل ویژه‌ای به آگاهی و خودآگاهی انسان داده است. تنهائی اکنون تنهائی انسانی است؛ مستحیل شده در جمع. اجتماعی شدن هر چه بیشتر زندگی و وابستگی‌های غیرقابل کنترل و گریزناپذیر از یک طرف ضرورت نیازمندیهای متقابل را بوجود آورده و از طرف دیگر اتمیزه شدن و فردیتی گمشده در سیستمی از روابط ناشناخته را. نامی در یک دفترچه یا کارت، سابقه‌ای بایگانی در سلسله مراتبی اسرارآمیز. من اکنون در زمان، مکان و فضاخویشتن گم‌کرده‌ایست که همه چیز علیرغم او شروع و پایان می‌پذیرد او میداند این علی رغم به معنای نادیده انگاشته شدن نیست، میداند که باید جایگاهی داشته باشد و دارد، میداند که بهرحال و منطقا" هستی‌اش بیهوده نیست، اما نه جایگاهش را می شناسد و نه نقش خودش را در مجموعه، با همی است تنها. میداند چیزی میخواهد؛ میداند دردی دارد، نقشی دارد اما نمیداند چه چیز، چه دردی و چه نقشی، حتی درخویش نیز گمشده است. اکنون دیگر در برابر طبیعت تنها نیست، حتی در خود و با خودش تنهاست. موضوع تنهائی‌اش اکنون نه فردی که اجتماعی است، نه منحصر به شرایط محیط بومی و ملی‌اش که در ارتباطی جهانی است، اکنون سرنوشتش با همه جهان پیوند دارد و گره در گره.

اما آگاهی کاذب و شیئی شده مانع از آنست که پیوندها و ارتباطات شناخته شوند هنرمند معاصر با آفرینش واقعیتی از امکانات بشری، افقی میگشاید برای بازنگری این دنیای بازگون و افشاگر پیوندها و ارتباطاتی که ناشناخته بود. جامعیت آفرینش هنری، ایجاد مکانی است برای بشریت گسسته تا بر وضعیت خویش آگاهی یابد.

جناب آقای شمس‌الدین صولتی دهکردی

با تأثر و تأسف درگذشت مادر بزرگوارتان را بشما و خانواده محترم تسلیت می‌گوئیم و بقای عمر بازماندگان را از خداوند متعال خواهانیم

همکاران مجله دنیای سخن

نوام چامسکی
اکبر افسری

این مطبوعات شرور

اقتصاد سیاسی رسانه‌های گروهی

"آورام نعام چامسکی، دانشمند پرآوازه قرن که شرافت سیاسی را با نبوغ علمی درهم آمیخته، هم متحول کننده دانش پیشرو و صاحب روش زبانشناسی است و هم مبارزی است صاحب‌نظر و رایمند. با انتشار کتاب ساختارهای نحوی او در سال ۱۹۵۷ دانش نوین زبانشناسی شاهد انقلابی در این رشته بود. نظریه دستور زبان تأویلی یا گشتاری چامسکی، امروز روش غالب در بررسی و شناخت زبان است. نظریه زبانی چامسکی کلیدی در شناخت بشر دارد: این حیوان ناطق به محض تولد رمز سخنگویی و زبان‌آموزی را در هر یک از جوامع بشری با خود دارد و این میراث سلسله ـ النسبی روادید ورود او به هر کدام از اجتماعات بشری با هر درجه از فرهنگ و تمدن است، این ارثیه هر نوزادی است که از پیشینیان به او رسیده است. جوهر فلسفی این نظریه، یکسان بودن ابتدایی همه آدمها با یکدیگر است.

در سیاست نیز سالهاست که چامسکی یکی از منتقدان سیاستهای خارجی امریکا ـ بویژه در مورد ویتنام و کوبا ـ محسوب می‌شود. او در این موارد "مشاوران دانشگاهی" دولت امریکا را متهم می‌کند که در جائیکه باید ملاحظات "اخلاقی و انسانی" را مد نظر داشته باشند از نقاب پرزرق و برق "علم" استفاده می‌کنند! حمله او به نظرات رفتارگرایان امریکایی و کتاب "رفتار گفتاری" پرفسور اسکینر ضربه سختی به زرق‌وبرق رفتارگرایان ریاکار وارد ساخت. مجموعه مقالات پراکنده او که در کتاب "اقتدار امریکا و ماندارنهای جدید" گردآوری‌ومنتشر شد ادعانامه مستدلی علیه "جنگ تبهکارانه امریکا در ویتنام محسوب" می‌شود. در ام ـ آی ـ تی "انستیتو تکنولوژی ماساچوست" که او کرسی زبانشناسی را داراست گاه تاهزارنفراستادودانشجووعلاقه‌مندان به تفکر و حقیقت گرد می‌آمدند و مطبوعات نظرات درسی او را گزارش می‌کردند. در بین متفکران مشکل‌اندیش غربی تنها هانری برگسن و برتراندراسل ازچنین‌محبوبیتی‌برخورداربوده‌اند.

مقاله‌ای که برگردان اهم آن به فارسی در زیر می‌آید بررسی آخرین کتاب چامسکی "کارخانه خرسندسازی: اقتصاد سیاسی رسانه‌های گروهی" است که در سال ۱۹۸۸ منتشر شده است. این کتاب را چامسکی با همکاری ادوارد هرمن نوشته است و مک‌چینی دانشیار روزنامه‌نگاری دانشگاه ویسکانسین ـ مادیسن ضمن بررسی آن در ماهنامه Monthly Review ژانویه ۱۹۸۹ با ادوارد هرمن دستیار چامسکی نیز مصاحبه‌ای بعمل آورده است. مصاحبه‌گر با "م" و مصاحبه شونده با "ه" مشخص شده است"

برای نسل گذشته تحلیل‌گران چپ‌درامریکا، به رغم استقلال و مخالف‌خوانی‌های رسانه‌های گروهی، این نکته روشن بود که این رسانه‌ها رو به سوی جذب نخبگان دارند. (منظور از Eliteیا نخبه و برگزیده و بطور کلی نخبگان اقلیتی است که از لحاظ مهارت، قابلیت و تحصیلات‌برتریهایی دارند و یا به آنها داده شده و در اختیارشان قرار گرفته است. در این جا و در متن مصاحبه منظور از نخبگان در نظر چامسکی مدیران سطح بالای نظام سرمایه‌داری امریکا است.م"

اکنون با گذشت سالها و افزون شدن اهمیت و تاثیر رسانه‌های گروهی توجه ریشه‌ای به آنها نیز افزایش یافته است. به عبارت دیگر لزوم نگرش تحلیل‌گران مستقل در نحوه پدید آمدن این رسانه‌ها و شکل‌گرفتن آنها بیش از گذشته ضروری بنظر میرسد.

"آزادی مطبوعات" که اکنون مرکز دایره سیاست مدرن در امریکا محسوب می‌شود، به نظر می‌رسد در لایه‌های متعدد ایدئولوژی حاکم پیچیده شده است.

به تازگی و با انتشار کتاب "کارخانه خرسندسازی: اقتصاد سیاسی رسانه‌های گروهی" که توسط نوام چامسکی و ادوارد هرمن نگارش یافته است نگرش مستقل و واقع‌بینانه نسبت به رسانه‌های گروهی به غنای تازه‌ای دست یافته است. این دو تن در این کتاب کوشش کرده‌اند که یک "مدل تبلیغاتی" یا "نمونه تبلیغاتی" ارائه دهند که پاسخگوی شناخت شیوه‌های رسانه‌های گروهی باشد. این "نمونه تبلیغاتی" مقدمتا" وسیله این دو نفر بر این اساس طرح‌ریزی می‌شود که تبلیغات امریکایی کوشش می‌کند "افکار عمومی را برای هواداری از منافع درجه اول ایالات متحده و نیز منافع بخش‌خصوصی، توأم بسیج کند" و هر چند که "تبلیغات" تنها هدف رسانه‌های گروهی نیست اما" وجه بسیار مهم و همه‌جانبه آن" محسوب می‌شود.

بدیهی است چامسکی و هرمن هر دو آن توانایی را دارند که بتوانند "نمونه تبلیغاتی" ساده و در عین نیرومندی برای تشریح الزامات وسیع تبلیغاتی رسانه‌های گروهی برای جذب نخبگان ارائه دهند. این دو تن پیش از این هم با یکدیگر و به تنهایی پژوهش‌های متعددی در این زمینه منتشر کرده‌اند. پژوهش‌هایی که نشان می‌دهد رسانه‌های گروهی چگونه برنامه جذب نخبگان را توسعه می‌بخشند و بویژه فعالیت‌های آمریکا را در جهان سوم چگونه برای آنان دلپذیر میسازند. این کتاب چامسکی برای مبارزان و محققان به یک اندازه اهمیت دارد.

چامسکی و همکارش در این کتاب نظریه عمومی منتقدان تندروی که ساختار مفاهیم القایی رسانه‌های گروهی امریکا را برخاسته از نوعی "طرح قبلی" یا "توطئه" می‌دانند رد می‌کنند. بحث آنها این است که نظام رسانه‌های گروهی امریکا از یک "پیش‌گرینش تفکر راست‌گرایانه‌ای برمی‌خیزد که پیش‌داوریهای درونی شده معینی را برگزیده" و توسط کارگزاران منتخب این طرز فکر و در خلال "صافیهایی که باسنجیدگی‌تعبیه" شده‌اند، به جامعه ارائه می‌دهند.

این رویه که در متنی‌حاکی‌از "خودسانسوری" جریان دارد چنان مستمر، عادی و قابل اعتماد از کار به در آمده است که اصلا" به سانسور کشورهای بلوک شرق ـ اروپای شرقی ـ که متزلزل و دولتی‌اند شباهتی ندارد.

عامل دیگر که به رسانه‌های گروهی امریکا ظاهر مشروعی می‌بخشد این است که کلیه آنها در تمام موضوعات مورد نظر توافق ندارند، البته بحث و مناقشات بسیاری در موضوع‌های گوناگون درمی‌گیرد اما چامسکی می‌گوید: اختلاف در رسانه‌های گروهی بر سر یک موضوع بالاخره محدود به نظر "مسئولانه" نخبگان می‌شود و هنگامیکه حضرات بر امری توافق داشته باشند رسانه‌های گروهی پا را از گلیمشان درازتر نمی ـ کنند. این جا دیگر این وسایل هیچ مخالفتی را برنمی‌تابند، یعنی به حساب نمی‌آورند، ذکر می‌کنند و بی‌اعتنا از آن می‌گذرند، مگر آن که لازم باشد موضوع مسخره یا تحقیر شود!

چامسکی برای پاسخ‌گویی به این مطلب که چگونه وسایل ارتباط جمعی جهت جذب منافع نخبگان کار می‌کنند ـ که خود با منافع آنها یکی است ـ در "نمونه تبلیغاتی" یا "نمایه" خود پنج عامل یا بهتر بگوئیم پنج صافی برمی‌شمرند.

اول آنکه مالکیت دستگاههای تبلیغاتی انحصارا" در دست چند موٴسسه سودآور است. این تمرکز بر قدرت و تاثیر آنها می‌افزاید. خود این موٴسسات در سایر شرکتها و بخشهای تجاری سرمایه‌گذاری کرده‌اند این نیاز به بهره‌برداری از سرمایه‌ها در محتوای گزارشهای خبری موٴثر است.

دوم: "صافی" دیگر آگهیهای تجارتی است. در واقع رسانه‌های گروهی امریکا مستعمره درآمد این آگهی‌ها هستند. چامسکی موارد بسیاری از اثر تخدیر کننده، این درآمدها را بر سوداگری حقایق برمی‌شمرند.

سوم: منابع اطلاعات و اخبار است و این جایی است که "وسایل ارتباط‌جمعی "خویشاوندی طبیعی با "منابع قدرت" می‌یابند. از طریق

دولت و بخش خصوصی است که از دالان هزارتوی کاغذبازی، زرورق‌های انتشار اخبار مطابق مذاق ژورنالیسم پیشرفته به دست رسانه‌های گروهی می‌رسد.

اما منابع غیرنخبگان، بدون شک با سوءظن نگریسته می‌شوند و اگر هم به مرحله نشر راه یابند و از "صافی"ها بگذرند باید بسیار سبک و سنگین شده باشند. در این مورد بیشتر از همه‌جا سر و کله "صحت اخبار" پیدا می‌شود. مسأله‌ای که جناح راست نخبگان امریکا از سال ۱۹۷۰ آن را پیش کشید و مباحثی بیهوده را مطرح کرد که مثلا "ژورنالیسم قلعه دوبارویی لیبرالیسم است" یعنی با کنترل "صحت اخبار" باید جلو حمله به باروی دمکراسی آنرا گرفت. باری این مرحله **چهارم** از گذر هفت‌خوان است. **صافی پنجم** که محموله حتما "از ایستگاه بازرسی آن‌باید عبور کند" ضد کمونیست" بودن است. ضد کمونیست بودن اکنون جزو بافت رسانه‌های گروهی و مطبوعات امریکاست حتی در دوران "تشنج‌زدایی" هم نباید از یاد برود. بهتر بگوئیم خصوصیت فرهنگ غرب بدون این موضوع کامل نیست. این یک کپسول عقیدتی اکسیژن است که وسایل ارتباط جمعی را حال‌دگرمی‌بخشد. اگر روزنامه‌نگار یا سردبیری از این صافی آخری به سلامت نجست باید "با معیارهای بالاتری وضع او سنجیده شود، معیارهائی که در حیطه علوم طبیعی است".

چامسکی و همکارش در کتاب خود "پژوهش موردی" متعددی در باره "نمونه تبلیغاتی" انجام داده‌اند بویژه چهار مورد برجسته‌رسانه‌های گروهی امریکا: مجلات تایم و نیوزویک، روزنامه نیویورک تایمز و شبکه اخبار تلویزیون سی. بی. اس.

فصل دوم کتاب به مقایسه میان "قربانیان باارزش" و "قربانیان بی‌ارزش" می‌پردازد. مقایسه میان قتل کشیش لهستانی در ۱۹۸۴ و کشتارهای مردم امریکای لاتین در طول سالهای ۱۹۸۰. قربانیان باارزش و بی‌ارزش در ارتباطلبا منافع نخبگان سنجیده می‌شوند. روشن است که در مورد باارزش‌ها رسانه‌های گروهی پوشش‌های گسترده تبلیغاتی به کار می‌برند اما در مورد "بی‌ارزش‌ها" اگر سکوت نکنند مهر چندانی هم نمی‌ورزند.

نیمی از کتاب چامسکی به ویژه فصل پنجم و ششم به جنگ ویتنام و نیز کامبوج اختصاص داده شده است. چامسکی این نظر را قبول ندارد که گویا مطبوعات امریکا مردم را بر ضد جنگ تجهیز کرده‌اند. مطبوعات تا پایان جنگ در راه منافع نخبگان بودند. ویرانگریهای شهر و روستا در کامبوج توسط رسانه‌ها نادیده گرفته شد، اما شرارتهای خمر سرخ بدون کمترین ملاحظه در صحت و سقم آنها منعکس گردید.

چامسکی در فصل پایان کتاب به ماجرای واترگیت می‌پردازد: جریان استثنایی‌وجسورانه‌ای که توانایی مطبوعات را در فروکشاندن نظامی ضد قانون اساسی و فاسد نشان داد. چامسکی این ماجرا را بر "نمونه تبلیغاتی" خود قابل تطبیق می‌داند که در جریان آن از محدودیت‌های شرکتهای تبلیغاتی‌به خوبی‌استفاده‌شده‌اندیشه‌های مترقی به حرکت درآمد و با بازسازی روشهای حقیقت‌طلب فطری انسان و جان گرفتن رسانه‌ها بر اساس آن و "سیاسی شدن" تمام عیار موضوع یک پیروزی چشمگیر حاصل شد.

در مصاحبه‌ای که با ادوارد هرمن همکار نویسنده چامسکی در کتاب "کارخانه..." به عمل آمده است هرمن به بسیاری از استنباطات و برداشتها و مشکلات کتاب پاسخ گفته است. با این حال می‌گوید ممکن است چامسکی با تمام نظرات او موافق نباشد.

م. چرا از واژه "نخبگان" به جای "طبقه‌حاکم" استفاده کرده‌اید؟

هـ ـ واژه "طبقه حاکم" یک ترکیب کلیشه‌ای است که نویسنده را در طیف خاص عقیدتی قرار می‌دهد. ما اصولا "از الفاظی که خشم بی‌حاصل فراهم سازد، بدون آنکه بتوانیم به‌تحلیل‌درستی دست‌یابیم صرفنظر کرده‌ایم. با اینهمه نخبگان همان رنگ و بوی حاکمان را دارند.

م ـ آیا طبقه نخبگان همان مدیران سطح بالای سرمایه‌داری امریکا هستند؟

هـ ـ بلی

م ـ چرا شما واژه "ضدکمونیست" را به جای "اندیشه حاکم" به کار برده‌اید در حالی که اندیشه حاکم بطور گسترده‌ای مخالفان حکومت امریکا را که کمونیست هم نیستند ـ به مقابله ـ در برمی‌گیرد؟

هـ ـ بله مسلما "اندیشه حاکم" نیز ویژگیهای دیگری هم دارد، ارزشهای بخش خصوصی، کمکهای اقتصادی و بیمه‌ای حکومت و غیره که ما، در مورد آنها در کتاب بحث کرده‌ایم و دلایل این نکات باصطلاح مثبت را بررسی کرده‌ایم اما مسئله "ضدکمونیست" بودن از لحاظ کنترل نظام اقتصاد سیاسی امریکا دارای اهمیت دیگری است.

م ـ تمام بررسیهای کتاب شما به سیاست خارجی امریکا ارتباط دارد بهتر نبود "نمونه تبلیغات" خود را اول بر امور داخلی تطبیق می‌دادید؟

هـ ـ فکر می‌کنیم این نمونه با امور داخلی هم قابل تطبیق است اما دو نکته ما را به سیاست خارجی راغب کرد. اول آنکه‌تناقضات‌وبرخوردها در گستره جهانی سیاست بیشتر است. دوم، قربانیان سیاست امریکادرخارج‌صدایشان‌ضعیف‌تر است. قربانیان جنگ ویتنام و دهقانان گواتمالا و غیره اصولا" از ناراضیان داخلی ضعیف‌تر اند.

م ـ با توجه به کارهای بسیاری که شما و چامسکی در مورد خاورمیانه انجام داده‌اید، عجیب است که در کتاب شما این موضوع مورد مطالعه قرار نگرفته است.

هـ ـ مشکل در زمان و حجم کتاب بود. بعلاوه چامسکی تالیف باارزشی به نام "مثلث تقدیر" درباره خاورمیانه دارد.

م ـ به نظر شما رسانه‌های گروهی در مورد قیام فلسطینیان چه برخوردی داشتند؟

هـ ـ بسیار بد. با استثناءاتی در بعضی از جراید و رادیوها. اینهمه وحشیگری و قساوت اسرائیل علیه زنان و کودکان فلسطینی، و شرایط ناگوار زندانیان، اگر جزیی از آن علیه کارگران لهستان یا علیه اقلیتهای شوروی "بویژه یهودیان" اتفاق می‌افتاد باعث پوشش بزرگ تبلیغاتی می‌شد.

م ـ در مورد ساقط کردن هواپیمای مسافری ایران توسط موشک امریکا در سال ۱۹۸۸ با مقایسه آن با اسقاط هواپیمای مسافری کره جنوبی در ۱۹۸۳ توسط موشک شوروی رسانه‌ها چگونه عمل کردند؟

هـ ـ در امریکا کاملا" به شیوه مرسوم "تبلیغاتی" عمل شد. یک اطلاع اولیه از مسافری بودن هواپیمای کره‌ای کافی بود که مقامات بگویند شوروی می‌دانسته است هواپیما مسافری بوده است و رسانه‌ها هم به دنبال آن برای جا انداختن و باصطلاح "نهادی" کردن آن وارد عمل شدند.

م ـ بررسی‌های اخیر شما در مورد خروج امریکا از یونسکو با "نمونه تبلیغاتی" مورد بحث جور در می‌آید؟

هـ ـ بله کاملا" با چند محقق‌بررسی‌هایی‌کرده‌ایم که بزودی منتشر می‌شود.

م ـ در سیستم رسانه‌های گروهی پیشرفتی به طرف نظرات مستقل و یا چپ می‌توان پیش‌بینی کرد؟

هـ ـ در کوتاه مدت بسیار کم، برای یک برگشت سیاسی، باید نفوذ تجارتی بر رسانه‌ها کاهش یابد، اهمیت و ارزش انسانی آنها به مردم باید آموزش داده شود. اصولا" در جنبش‌های کارگری امریکا باید یک دگرگونی جدی حاصل شود بدون این پیش‌شرط هرگونه تغییر در وضع سودجویانه فعلی محتمل بنظر نمی‌رسد.

م ـ آیا یک روزنامه‌نگار در این نظام می‌تواند

بقیه در صفحه ۶۱

کاظم سادات اشکوری

بر پلکان حافظه

بر پلکان حافظه
دستی خیال و خاطره را
محو می‌کند .
و بذر لحظه‌های فرسایش را
در کوچه‌های بن بست می‌کارد .

می‌مانم و نگاه می‌کنم
از پای چاه دایره‌یی شکل
سطل بزرگ و بی‌قواره‌یی را
که ریسمانی به گردنش آویخته‌اند
و سالهاست از چاه آب می‌کشد .

می‌مانم و نگاه می‌کنم
مرغان خانگی را
که در سکوت دانه برمی‌چینند
و به زیستن یکنواخت
خو کرده‌اند .

می‌مانم و نگاه می‌کنم .

□

می‌خواهم
بار دگر به روزنه‌های گذشته بنگرم و
با چمن و جویبار
آشتی‌کنم
اما
بر پلکان حافظه
دستی خیال و خاطره را
محو می‌کند .

۳ فروردین ۱۳۶۸/ واجارگاه

صدا

در ذهن من
صدای تو پروانه‌یی‌ست
که یک لحظه در خیال
می‌نشیند و
برمی‌خیزد .

در ذهن من
صدای تو چون روشنای صبح بهاری
از شاخه‌های شسته
با قطره‌های شبنم
می‌ریزد .

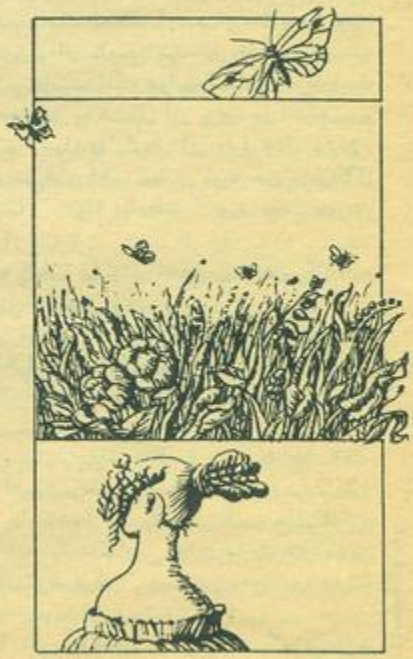
□

نقش پرنده‌یی
برکاسهٔ شکستهٔ چینی
عطر خوش مزارع شالی
در کوچه‌های مهتابی
و نیمروزخانهٔ گالی‌پوش
دیدار چندبارهٔ تصویر ابرها
در آسمان و آب .

□

در ذهن من
هزار خاطره برمی‌خیزد
تا صدای تو بنشیند .

۱۲ شهریور ۱۳۶۷/ تهران



مینا دستغیب

نگاه

بسیار نگریستم
بسیار گریستم
شب و شبنم
گذر خاطره و عشق
و چشمانی که مرا می‌پایند
بی‌آنکه نگاه کنند
چشمانی به وسعت آسمان
به وسعت قلب پرنده
و نبض دریا
و تمامی کویر
و تمامی سبزه‌زارها
چشمانی به وسعت شعر
در عرصهٔ مرگ
مرا می‌پایند
بی‌آنکه مرا نگاه کنند .

گمشده

سالهایم را به کجا می‌برید ؟
پاروهای اندوهگین
در آب نگریستند
طوفان ، نیزار را آشفت

گل مرداب دور !
دستهایم را به کجا می‌بری ؟
پروانهٔ صدا
دَوَران خویش
از سر گرفت
جام عتیق نور را
در خویش فشرد
هزار نام
از شعاع شکسته
تراوید
کودکان بذر
سالها را دوباره نوشتند
و قایق واژگون
بر باد شد .

صفورا ــ نیری

اردیبهشت

یک ضلع ، پنجره
با پشت‌دری‌های کشیده
یک دشت ، روح
رنگ آفتاب ندیده
یک جنگل ، قلب
که از شاخه‌های درهم و پیچیده‌اش
انبوه ، انبوه ، سینه‌سرخ
پریده
یک حنجرهٔ ساکت ، آواز
یک ساز ، که با نوازش زخمه
به سرفه می‌افتد . . .

این است . . .

برخیز
پشتی را که خم شده بشکن
راست ، سبز ، سرسبز
با آن بلندترین سرو
دستی بده .
ساز نسیم را
ماهور کوک کن
از برگ
پیراهنی بپوش
در ضلع آفتابی این باغ
بنشین
آنگاه ، اردیبهشت را
یک جرعه کن
بنوش .

محمدعلی شاکری یکتا

در بستر بهار

دیدم میان خلوت مرداب‌های دور
نیلوفر شکفتهٔ آبی
چشم انتظار تابش خورشیدوار توست .
دیدم غزال منتظر دشت‌های سبز
چشم انتظار رایحهٔ مشکبار توست .

ای چهرهٔ شکفتهٔ بیدار
دیدم میان جلوهٔ موج و سکوت آب
در بستر بهار
صدها هزار شاخهٔ تر
بی‌قرار توست .

تقی خاوری

ماه شکسته

در من صداهای بسیار
می‌ریزد و من چه خاموش
پا می‌گذارم به درگاه
می‌سازم آویزهٔ میخ
اندازهٔ خستگی را

در جستجوی کلیدم
دروازهٔ خواب بسته‌ست
بالین روٴیا بلندست
در رقص تاریک واژه
هر نقطه همچون ستاره‌ست
اما دریغا ستاره
ابری‌ست در شیشهٔ شب .

در فکر جادوی شعرم
مضمون به بند طلسم است
در چشم من اشک و خنده‌ست
بر گورهایی پر از خواب
در چادر شیری ماه
در هیئت شبکلاه‌اند

در آب ماه شکسته است
می‌نوشم آن تکه‌ها را
چون تیغهٔ تیز الماس .

م . مریم

پلنگ دریا

ازجای پای ماه می‌روید
تاج واژگون نخل نقره‌ای آب

می‌گذرد موج آتش
بر لاجورد ساحل
رگان عاشقش
زمزمه دارد با ماه .

محمود معتقدی

لب ریخته‌ها

۱
پیراهنت را
به دشنهٔ غروری
گلگون‌ساز .
که سوگواران
جز بدین نامت ،
نمی‌شناسند .

۲
آسمان ،
انعکاس مصافی شکیباست .
به آغاز هر صبح و شام ،
چیزی
در سرای آینه‌ات ،
می‌شکند .

۳
به کدام سویش
می‌توان رسید ؟
شکسته‌تر اما ،
صدای قبیله‌ای عاشق بود
که سودای مرگ را ،
پیش از این ،
یکسر
به تجربتی سخت
آموخته‌اند .

۴
باد خنیاگر ،
اینک
به جلگه می‌نشیند .
تا مگر آفتاب ،
شعلهٔ دستان تو گردد .
به کجایش
نهان کرده‌ای ؟

۵
دوردستی آشنا ،
آوازی گرم
ارمغان لبان تو گشت .
گذار به غنیمتی چنین ،
خود در تماشایش یافته‌ایم .
دریغا که زان پس ،
دری به دغدغهٔ خاطرت ،
گشوده نماند هرگز .

۶
سایه‌های در گریز ،
به خاکی تشنه
آویخته‌اند .
کس به حیرتی چنان
بازت نمی‌شناسد .
گرش شادی زمین ،
به صحبتی دیرین ،
خوانده باشی .

غلامحسین معتمدی

سرزمین گمشده

وطن من
آسمان گمشده‌ایست
که تو هرشب
به آن خیره میشوی
تا ظلمت زمین را
از یاد ببری.

وطن من
دریای غمزده‌ایست
که تو هرشب
به آن گوش فرا میدهی
تا افق‌های دلتنگی‌ات را
بازشناسی.

وطن من
جهان از یاد رفته‌ایست
که تو هرشب
در آن می‌میری
تا جهانی دیگر
زاده شود.

لحظه

بزودی
لحظه‌ای
که به آن دلبسته‌ای
فرا میرسد
تا جهان را
در انعکاس شادی خویش
درنگری
و ترانهٔ ژرف وجودت را
برای همگان بسرایی.

از یاد مبر اما
لحظه‌های تیرهٔ عمری را
که پیش رو داری.

بزودی
لحظه‌ای
که از آن می‌ترسی
فرا میرسد
تا کابوس حیات را
در وحشت بیهودگی
بازشناسی
و فریاد فسردهٔ روحت را
هیچکس نمی‌شنود.

از یاد مبر اما
لحظه‌های درخشان زندگی را
که پشت سر گذاشته‌ای.

شاپور بنیاد

اندیشه‌ی بانوی عشق

ایستاده در درگاه ستاره
از خود می‌پرسد
آیا من
بانوی بنفشه بودم
یا بنفشه در درگاه ستاره
مرا می‌خواند
آیا
حیات نرگس بودم
یا نرگس در درگاه ستاره
مرا اندیشه می‌کرد
آیا
موسیقی‌ی نیلوفر بودم
یا نیلوفر
در درگاه ستاره
مرا ساز می‌کرد

—

آنگاه
بانوی عشق
در درگاه باران
موسیقی‌ی ستاره شد
و در درگاه همیشه
ایستاد

علی‌اکبر گودرزی طائمه

غریب

خانه‌ام کجاست؟
روی‌های دور و آشنا
کجا ایستاده بودم
که حادثه با دستهای تهی بازمی‌گشت؟
چقدر آسمان دلم ستاره داشت
مهتاب با آغاز قصه‌ای
که به میانهٔ اندوه نزدیک نبود می‌تابید
و زندگی در قلب بیقرار سپیدار تاب می‌خورد
اکنون که به آخرین کوچهٔ غربت رسیده‌ام
تمامی جهان درختی‌ست خم شده در باد
و در آسمان دور
هزار کودک روی‌یا فرو می‌ریزد.

محمد اسدیان

پنج شعر کوتاه

۱
پرندهٔ رنگین
بر شاخسار کوه،
آنک نسیم صبح.
۲
باد نمونک
در خاطر عطر،
نجوای عشق
در گوش اقاقی.
۳
جزیرهٔ تاریک ابر
پروانگان روشن باران
گل است خاک!
۴
اختران باران
در کف برگ،
لبان آفتاب
بر بستر عطش.
۵
زخمهٔ نارنج
بر عود شب،
التهاب نسیم
در پرده های عطر.

عزیز ترسه

کمان‌باد

چشمه‌ها
در آبی کمان انزوا.
چشمه‌ها و
هزار ناوک شعله‌ور
به سینه‌ی شاعر غریب.

بی‌اسب
اما
آوازخوان گریه‌های باد
این اوست که می‌گذرد
از بلندی‌های خاکستر.
از هوای همیشه
دهان عطش می‌آورد
در هلاک ماه چشمهاش
موج خواهش آب.

چشمه‌های زخم
به غربت کودکانه‌ی جان.

بر آسمان تابستان
آی!
هزار بیرق پریشان
به دلتنگی ابرهای تاریک می‌گذرند.

و این اوست تنها
در کمان باد.

محمد مهدی دامغانیان

آن‌جا

پرگار سال ، دگرباره ، درهوا
چرخید
حلقه تمام گشت .
این گشت وبازگشت چندم برگ است ؟
آن‌جا ، که برفها به دامنه می‌میرند
پاک ورها
پروانه‌های سبکبال برف
باز ....

آن‌جا ، که رودخانهٔ بودن ، سر شدن دارد
و بال نقره‌ای آب ، از قفس یخ
فواره می‌کشد
تا در هوای آبی افرا و سرو
به‌ارتفاع بپیوندد

با کاسبرگ سادهٔ یکرنگی
در منتهای درک تداوم
خود را ، بشکل حلقهٔ یک ربط ، متصل دیدن
آن‌جا ، که می‌خورد گل همیشه بهار عشق
از چشمه امید آب .

آن‌جا ، که هست فاصلهٔ دست و آرزو
کوتاه
و می‌کشند ، شانه به شانه
قد
آزادی و ، حقیقت و ، زیبایی .

با حس خلقت و اندیشه
وقتی تب تلاقی خورشید و ریشه است :
گل را ، تولدی است
دوباره
بروی خاک

عباس تیمار

یاد

شانه در شانهٔ برف
گوژپشت سفر یاد توام
عشق ، ای خاطرهٔ گرم حیات .

مهرداد مرسل

تنها چشم سوگوار قبیله

این سوز نیست ، هرم داغی‌است که می‌لرزاند
به‌صدای دندانها گوش کن !
اینک تیرماه بی‌زمان ، بردرگاه ایستاده

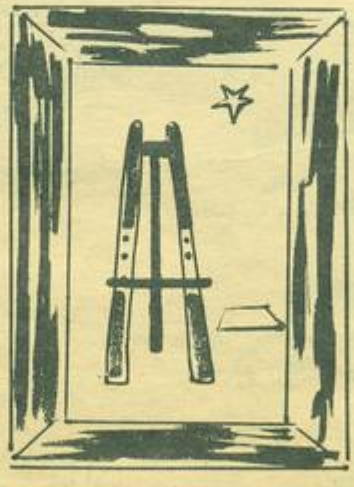
آبهای مردهٔ دره را در تالاب سیاه دیده‌ای
و آن دوچشم جوان را که هنوز آنجاست
چشم به‌راه شکفتن گل ابریشم ...

آنسوی سخن و کردار
عرق ، روح را خفه می‌کند
دردی عتیق ، شاخه‌ها را در سیاه‌باد ، می‌شکند
وشیونی ، تمام دره را می‌پوید

اینک با قلبها و شقیقه‌های پریشان
تنها آن دوچشم جوان بازمانده است .
در گودنای درهٔ تاریک
زیر سپیداری تنها
همزبان با بلبل سرگشته
باشیونی در گلو مدفون

تالاب در خود می‌پیچد
سپیدار ولوله می‌کند
بلبل سرگشته ، نوحه می‌خواند
وناگاه شیونی از درهٔ تاریک فراز می‌آید :
آی ...

ای دو چشم جوان
آنجا بمان
در سردجای آن درهٔ تاریک بمان
بمان که تو تنها چشم سوگوار رفتگان این قبیله‌ای
چشم به راه شکفتن گل ابریشم ...
بمان و برقلبها و شقیقه‌های پریشان ما در این
سردابهٔ سیمانی بگری
بگری



شهاب مقربین

من که با هر راز ....

من که با هر راز
زمانی دراز
مانده‌ام
پس آن گاه
بازگشته‌ام
پشت یک نگاه
رو به بازترین معناها
نمی‌دانم تو را چه بدانم

من که در گوشه‌های پنهان
آوازهای آشکار خوانده‌ام
و پنهانی‌ترین آوازها را
بر صحنه‌های بی‌پرده
تو را چگونه بخوانم

من که غرقه‌ی تقدیر کلماتم
تقدیر کلماتم
کلماتم
ماتم
تو را چه بنامم

محمدرضا تاجدینی

منظومهٔ تازهٔ دل

می‌گشایم چشم :
یک بغل ستاره می‌چینم
دلم بوی آفتاب می‌گیرد .

می‌بندم چشم :
ترصیع ستاره
برطاقدیس حجلهٔ دل
بربط باران و
نغمهٔ ناهید
رقص مهتاب
در جوبار شیری فلق

می‌گشایم چشم :
شاباش خورشید
اکلیل نور بردل
منجوق ماه
برپیشانی

می‌بندم چشم :
تغزل خورشید
درمنظومهٔ تازهٔ دل
میلاد عشق
در سیاره‌ای که
بوی لبخند کودکی دارد .

راهی کوتاه به شعر ترک
ترجمه: عمران صلاحی

تالار تندیسها

اوزدمیر آصف (۱۹۸۱ – ۱۹۲۳)

اوزدمیر آصف از چهره‌های برجسته شعر نو ترکیه است. او درس حقوق و اقتصاد را نیمه‌تمام رها کرد و به کار روزنامه‌نگاری و ترجمه پرداخت. آنگاه به کشورهای گوناگون سفر کرد و حاصل دیدارهای فراوانش را در کلامی سرشار در آورد.

شعرهای نخستین اوزدمیر آصف در سالهای ۴۲ – ۱۹۴۰ در نشریات ادبی ترکیه چاپ شد. او در نخستین دفتر شعرش، "دنیا به چشمانم دوید" (۱۹۵۵)، شعرهای پس از سالهای ۱۹۵۲ را آورده است. در این دفتر، شاعر همرادش را، در جانب دیگر، مورد خطاب قرار می‌دهد و کلامش پل می‌زند تا سلوک زندگیش را به اندیشه‌ای مجرد شده درآورد. زبان شاعر که از سال ۱۹۵۰ برگزیده شده زبانی موجز، متناقض، تلنزآمیز، انتظام‌یافته و تصویری است. او کمترین کلام و کوتاهترین خطها را در نهایت ایجاز عرضه می‌کند و در شکل شعر به خورپه‌اونگارنی ایتالیایی نزدیک می‌شود بی‌آن که در پیچیدگی‌های ذهنی و تصویرهای ناب، چنین شباهتی حس شود.

از اوزدمیر آصف هفت دفتر شعر به چاپ رسیده است از میان این دفترهاست:

تو تو تو (۱۹۵۶)
در آستانه‌ٔ یک در (۱۹۵۷)
زاویه‌های مدور (۱۹۶۱)
نه فقط ملایمت (۱۹۶۶)
چگونه دید (۱۹۷۰)
شکوفه‌ها را نخورید (۱۹۷۵)
دیوان شعرها (کلیات)
رفتن به سوی ... (۱۹۶۴) که ترجمه ۹۲ شعر آصف به زبان انگلیسی است.

اوزدمیر آصف ترجمه‌ای از شعرهای اسکاروایلد نیز در کارنامه ادبی خود دارد.

عمران صلاحی/فرامرز سلیمانی

پرسپکتیو

چون به درونت می‌روم
بیرون می‌مانی
چون از درونت به تو می‌نگرم
نمی‌گنجی در من

ژوری

همهٔ رنگها به سرعت لک برمی‌داشت
مقام نخست را به سفید دادند

احترام

زیبایت می‌نامند
ساکن مباش

مهمان

آمدی و گریستی
برای آنجا.
وقت رفتن نیز خواهی‌گریست
برای اینجا

جرقه

من اما بیشترین سخن را
در کمترین زمان به تو گفتم
تنها به تو

اولترا

هنگامی که هزار معنا
در کلمه‌ای گنجاندم
تو را صدا خواهم کرد.

ساعت شما

یک دفعه نگاه می‌کنید سه
یک دفعه نگاه می‌کنید هیچ

تهی

خود را
به بی‌تو بودن عادت می‌دهم
در حالی که می‌گویم
خود را به بی‌من بودن عادت ده

مصراع

می‌بینم رو به روی رو به روهایی هستم
که از آنها گذشته‌ام

کلید

گفتگو، بوی سکوت است
با سکوت کن برو، یا سخن بگو بمان، در میان مباش
دروغ درد ترس است
بی‌نزاکت باش به درستی، حرمتگزار مباش به دروغ

حکایت اسب

ما،
اسب را خریدیم.
اسب را آوردیم.
اسب را فروختیم.

۱=۲

مپرس کیست
منم، من
پشت در خانه‌ات من نیستم
همه توبی

موسیقی

من اینجایم او آنجاست
این ترانه‌هایی که از آنجا به اینجا می‌آید
مرا به آنجا می‌افکند، او را به اینجا.

من آنجا هستم تا او اینجا بیاید
نمی‌توانیم همدیگر را ملاقات کنیم
تا این موسیقی تمام نشود.

یک‌مو

اگر بمیری، اول خواهند گفت بیچاره
بعد خواهند پرسید برای چه مرد.
دوستان دیر یا زود روزی فراموشت خواهند کرد، اما
تا مدتها تو را به یاد خواهند داشت
آنان که دوستت نداشتند

پرسش

از دو در یک خانه
یکی باز و یکی بسته
یکی می‌آید و باز می‌کند بسته را
یکی باز را می‌بندد و خارج می‌شود
از این چه سر درمی‌آورید؟

تکوین

مفهومی می‌آید
هر چه هست می‌گیرد
و می‌رود

مفهومی می‌آید
هرچه هست می‌دهد
و می‌ماند

دانستنی

از هر که بپرسی
در خانه‌اش اتاقی کم است

طوفان

هر چه می‌خواهید بگویید
تندیسها زلفی ندارند

تلاش

زندگی نه
مرا این تلاش خواهد کشت

in vivo

از پنجره به دریا نگاه مکن.
زیبا بودن آبیها باورت می‌شود.
انگلهایش را گم می‌کنی
از دور
یک بستر داری
با تست
همین که بخوابی گمش می‌کنی

پیوند

درختی کهن
ــ تا امروز ــ
نه میوه‌ای، نه شکوفه‌ای

اما همین روزها، خیلی زود
این درخت خواهد رویید
ــ پس از من، تا من ــ

توپ

اگر چیزی باشد،
چیزی هست.
اگر چیزی نباشد،
چیزهای زیادی هست.
اگرچیزهای زیادی باشد،
چیزی نیست.
اگر چیزهای زیادی نباشد،
چیزی هست

تالارتندیسها

۱
پس مرا از آنجا برداشتند
و به کتابها سپردند
۲
ابتدا به تماشای خریدارانم گذاشتند
آنگاه چشمانم را درآوردند.
۳
من نیز،
مردم، ماندم
۴
آنکه منفجرم می‌کند
می‌ترسد از درکی که دارم
۵
بستادی، تو را دیدند،
ایستادم، شما را دیدم
۶
تو ماندی، در حال رفتن
من رفتم، در حال ماندن

شهریار مندنی‌پور

هشتمین روز زمین

ـ . . . کار از اینها گذشته، از گفتن و به یاد آوردن و دوباره گفتنش. گیرم که هنوز هم ادامه داشته باشد، فردا هم، پس فردا و بعد که باز زمستان می‌آید و ابر و باران، همیشه همین است که شده. او هم که تا قیامت لابلای برگهای نخل تنها بماند و خیره بشود و نگاهش پشت این دیوارهای سیمانی هم، مرا ول نکند، همان است که بوده. به من نگویید بگو، خودم می‌گویم ولی مطمئنم کنید، کاملا" تصادفی بوده که من جان دربرده‌ام. من خسته‌ام. از وقتی که برگشته‌ایم همینطور خسته مانده‌ام. سردم است و با هزارلا رواندار هم گرم نمی‌شوم. فقط اگر می‌شد که بخوابم از این خوابهای شبانه‌ای که تا صبح فاصله‌ای ندارندوهمه‌دارند ،چه‌می‌دانم، چطور است که بعضی از حیوانها یک فصل می ـ خوابند! گوشه امنی پیدا می‌کنند و آنجا وقتی بیرون باد هست و خشکی و سرما، تا روبراه شدن اوضاع، تا بعد که بشود دوباره در وفور و هوای خوب و آفتاب زندگی‌کرد ،می‌خوابند و همه* این مدت از ذخیره چربی‌شان استفاده می‌کنند. من اگر می‌شد با این خستگی و رطوبتی که به مغز استخوانهایم رسیده، این روزها را سرکنم، شاید بعد برایم فرجی بشود. می‌بینید که از وقتی اینجا هستم، هیچوقت نپرسیده‌ام کجایم یاچرا. هزار و یک روز هم که سو*الهای تکراری را جواب بدهم، گله‌ای ندارم. حالا هم که ما را با هم روبرو کرده‌اید حرفی نیست ولی‌فکرنکنم فایده‌ای داشته باشد چون اصلش به ما مربوط است. اینها را نمی‌دانم چه خیالی می‌کنند ولی کم کمش من خودم، خط و ربط قضیه را، جاییش که شخصی است و گمانم مهمش هم هست، پیش خودم نگه می‌دارم. کسی نمی‌تواند ـ اگر هم بخواهد، قانونی وجود ندارد ـ که از من بازخواست کند. شاید درد من از همین نبودن دستورالعملی برای این شرایط باشد. ولی خودم که‌هستم ،بافکرهایی که حالا حتی اگر بخواهم دست‌ازسرم برنمی‌دارد. فکر هم شاید نه، مدام منظره‌هایی می‌بینم، صحنه‌های ناتمامی که دیده‌ام. اینها را در خیالم تا آخرین لحظه‌شان ، به ته می‌رسانمشان و می‌ترسم. قبلا" در باره* جنازه گفته‌ام. یک تکه پارچه حر خورده توی مشت محکم گرفته و ما ولش می‌کنیم برود، چون خودش دارد می‌رود طرف شهر. مساله این است، یعنی مکافات فقط برای ما سه نفر است و اگرکسی‌باید به‌نتیجه‌ای برسد ما هستیم وگرنه هر روزه در دنیا خیلی از این اتفاقها می‌افتد و خیلی‌ها نفله می‌شوند و هیچ‌کس و هیچ قاعده‌ای نیست که توجیهی داشته باشد یا تضمینی که این آخریش باشد. وقتی کسی یک یا چند نفر را می‌کشد، با هر وسیله‌ای و در هر شرایطی بالاخره یکی از مجازاتهایی که برای قتل عمد یا غیرعمد پیش‌بینی شده، شاملش

می‌شود. این خودش خیلی خوشبختی است. ولی مورد ما چه؟ فقط سکوت است و ما سه نفر تنها هستیم. کسی وضعمان را تعیین نکرده و هیچ قانون و دستگاهی مسئولیتمان را بعهده‌نمی‌گیرد. اینکه بگویند یا بخواهند ثابت کنند من تشویقشان کرده‌ام چه فایده؟ خب خودم می‌گویم، مگر قبلا نگفته‌ام، پیشنهاد از من بود. من رفتم در خانه‌ٔ "ثانی" و بهش گفتم. او اصلا" به فکرش هم نبود. حتی اول خندید و مسخره کرد. گفت... خل، بیا تو. خیس بودم. بعضی جاها تا زانو به آب زده بودم. راستی باران کی بند آمد؟ من تا حالا متوجه نبودم که هوا صاف شده. لعنتی پراز کینه بود، اصلا" هر جا می‌چکید، می‌ماسید و باد هم دایم جهتش را عوض می‌کرد که یک نقطه هم خشک نماند. من به فکر قایق افتاده بودم، یعنی یکدفعه، مثل یک حرفه، خودم را دیدم، ثانی را توی آن و بلند شدم از خانه زدم بیرون.

ـ قایق نباید بهش گفت. همه بدبختی ما از این بود که خاطر جمع بودیم یک قایق حسابی است و نبود. لابد اگر می‌دانستیم چه وضعی است نمی‌رفتیم. نه که بگویم موتورش عیب و علتی کرد یا بدنه‌اش. گرچه چند بار بایستی زهوارش درمی‌رفت و کار دستمان می‌داد، ولی لمش دستم بودو خدایی شد که جامان نگذاشت.

"احد" اگر حرفی بزند به خاطر خلق ناجورش است. این بچه همیشه حساس بوده، خواهرم اینطور بارش آورد. حرف من یا دیگری تو کتش نمی‌رود. عاقبتش را هم می‌بینید، از کاه کوهی می‌سازد، خودخوری می‌کند. حتما" واسه‌ٔ همین چرت و پرتهاست که شما به شک افتاده‌اید.

گمانش خیلی می‌فهمد. نه! من تو رویش بهش می‌گویم، بچه، تو هیچی حالیت نیست. نه که من عین خیالم نباشد، اگر نبود که نمی‌رفتم. من هم می‌توانستم مثل خیلی‌ها تو خانه‌ام بنشینم و گلیم خودم را بچسبم. تا سرتان نباید که نمی‌فهمید. داری می‌روی، حالا تند هم نه، یکهو کنده‌ٔ درخت است که جلوت سر می‌کند بیرون یا تخته‌سنگی که گل گرفته و رنگ همان آب شده، چند بار برایمان پیش‌آمد کرده باشد خوب است؟ دقیقه به دقیقه بود. من این قایق را، خب، خیلی می‌خواستمش، حالا دیگر نه. می‌برم جایی غرقش می‌کنم که اصلا نباشد، جلو چشمم نباشد. از آب زده شده‌ام به‌خواب‌هم‌نمی‌دیدم که اینطور هم می‌شود. یک موقعی شیفته‌ٔ آب بودم. قایق را واسه‌ٔ همین جور کردم، ماهیگیری یا همین که آدم روی رودخانه بتازد برای یکی مثل من، خودش عالمی است. من از دوست و آشنا خبری ندیده‌ام، هیچوقت به سراغشان هم نمی‌روم فقط گاهی این احد پایه‌ٔ در و بیرویم بود. تنهایی که به تنگم می‌آورد می‌زدم به دریاچه‌ای، رودخانه‌ای، حالی می‌کردم و برگشتنا سبک بودم و می‌رفتم تو لاک خودم. قبل از این جریان گرفتاری و غم و غصه‌ای نداشتم. حالا کی پرسیده که تو باطنت چه خبر است، کی گفته این دقی که تو دلت هست و نمی‌توانی به زبان‌بیاوری می‌فهمم؟ احد، چند بار بهت گفتم رضایت بده نرویم که کاری ازمان برنمی‌آید؟ قبول نکردی. چه توفیری داشت اگر نرفته بودیم. اگر حتی نرسیده، برگشته بودیم.

ـ گفتم برگردیم که‌دورادور همه‌همانجاباشیم، شاید طوری بشود، گفتند شب می‌شود. دم غروب بود، خوف کرده بودند. ثانی کفری بود، به زمین و زمان ناسزا می‌گفت. نمی‌فهمید چه‌می‌کند. ما هم حالیمان نبود. خرد و خمیر و خونین و مالیس. همه چیز در هم بسود و باران تا مغز استخوانمان را خیسانده بود. بعد فکر تاریکی، فکر اینکه ما هم مثل آن جنازه که معلوم نبود از کجا آمده، بی‌کفن و دفن، حیران‌بمانیم، لمسمان کرده بود. دم غروبی هر چه که می‌دیدیم، به نظرمان جنازه می‌آمد. من چطور گرفتمش، خودم هم نمی‌دانم، یادم نیست، با آن وضعی که داشت، حالا همه‌ٔ تنم می‌دروشد.

ـ سر نداشت، سرش بالکل رفته بود، با سنگ لابد. همه استخوانهایش خرد و خمیر شده بود و از گوشت زده بود بیرون، پس که اینطرف و آنطرف خورده بود. مرد" بود، از لباسش می‌گویم، توی مشتش، همینطور که محکم گرفته بود یک تربشه پارچه بود.

ـ این یک تکه از قبای دختربچه‌اش یا زنش هست، از این چیت‌های ارزان‌قیمت که زنهای دهاتی لباس می‌کنند و چه‌قشنگ می‌شود: رنگهاش، گلهاش. ولی نه، وقتی که آب کشیده باشد و گل بهش ماسیده باشد و در چنگ یک‌مرد، برای همه‌ٔ عمرش، مانده باشد. چقدر باید مقاومت کرد یا زور زد تا از یک زن یا دختربچه همین در دست باقی بماند؟

ـ ولش کردیم.

ـ اول به پشت بود. بعد دل بالا شد.

ـ ما باید می‌رفتیم جلو، برای زنده‌ها. من تصمیم می‌گرفتم، خودم نمی‌خواستم ولی اینها وا داده بودند. این آقا که تو خیال خودش را قهرمان می‌دید. دولا شد و قی کرد و "سمیر" ولش کرد. کار درست همین بود. تازه جنازه هم داشت می‌رفت طرف شهر. آنجا می‌گرفتنش.

ـ توی عمرم مرده ندیده بودم. همیشه آدم یک تابوت می‌بیند، تو ماشین نعش‌کش یا آن دورها و بعد هم یک قواره‌ٔ کفن پیچ است و جلدی سنگ و خاک می‌ریزند رویش. هی می‌خواستم دستم را بشویم و ثانی هی می‌پرسید درست می‌رویم یا نه. اصلا" به من چه مربوط که بلدشان بشوم. اینها از کجا آمده بودند؟ من که نمی‌دانستم. من رفتم ستاد گفتم اگر کمکی از دستم برنیاید که گفتند نه. گفتند حیرت‌میکنیم. نیرویی نمانده بود. همه رفته بودند امداد. تا اینها از راه رسیدند. تازه خبر "گورگدار" آمده بود. خود اینها تا شنیدند پریدند وسط، سمج شدند که یکی بلد بشود. احد هی می‌گفت فکرش را بکن، بیا برویم، فکرش را بکن. یعنی ما زودتر برویم تا بعد کمک‌برسد. می‌گفت که فکرش را بکن، اگر تو راه را نشان بدهی، اگر بتوانیم! بلدی نمی‌خواست. بغل تیرهای برق را که گرفتند و می‌رفتند رسیده بودند.

ـ نه، بعضی جاها، پایه‌های برق یکسر خوابیده بود. هیچ نشانی نبود.

ـ خب اگر کاری از دستم بر می‌آمد همین بود که درست از جایی ببرمشان که زیرش جاده بود. خاطرم بود که تیرهای برق کجاها از جاده دور می‌افتند و کجا می‌آیند کنارش. اینطورفکرمان راحت بود از تیغه‌ٔ سنگی‌ها و گردابه‌ها.

ـ جریانهای تند آب است در مسیل‌ها، مثل مار خاکی رنگ به چشم نمی‌آید. بی‌خبر می‌پیچد دورمان.

ـ یله‌مان می‌کرد. من که می‌راندم دستم بود که چه قوتی دارد. از اینها اگر خلاص می‌شدیم از تق و توق‌ها و آیه‌های یأس‌این "سمیر" خلاصی نداشتیم. بعضی‌جاها بوته‌ها می‌پیچیدند دور پروانه و بعد عمق آب کم می‌شد که باید پیاده می‌شدیم. لجن بود، می‌مکید. تا زانو می‌چپیدیم و به جان کندن قدم از قدم ور می‌داشتیم. کفشهایمان همان اوایل گم شدند. پای من هنوز که هنوز است قاچ قاچ است. نگاه! چه خونی از اینها رفت و حالا چرک کرده، زهر آن آب تو خونم ریخته.

ـ یک گله گوسفند روی آب شناور است. لابد یکی از آنها یا چندتایشان، زنگوله‌های بزرگ برنجی به گردن دارند که زیر آب صدا می‌دهد. آب آنها را چریده و آرام، خوش‌تر از وقتی که باید روی خاک و سنگ پا بگذارند، دور خودشان می‌چرخند و می‌روند. یکی از آن لاشه‌ها سگ گله است. نیمه‌جان و گله‌اش را ول نکرده. زوزه‌اش مرا پیدا کرده یا خیال میکنم که آن را بایدشنیده باشم که حالا تا اینجا به من می‌رسد. ولی خودش بی‌اعتنایی ما را که می‌بیند دیگر کاری ندارد و دنبال گله‌اش می‌رود. یعنی همه‌ٔ اینها بی‌معنی است؟ نشانی چیزی نیست که من می‌خواهم بفهمم و نمی‌توانم؟ که بایدبتوانم بفهمم و تا حوالی‌اش می‌رود ـ تو فکرم با هرچه که می‌بینم ـ و هر دفعه بدتر از قبل پس می‌خورم و دورتر می‌افتم! شاید اینهمه اتفاق که با هم جفت و جور شدند تا ما را به اینجا برسانند، از قبل تعیین شده بودند. از وقتی که من به ثانی می‌گویم، یعنی اغوایش می‌کنم و می‌رویم ستاد امداد که همین موقع یک تریلر راهی است و قبول می‌کند سوارمان کند و بعد در ستاد امداد منطقه، سمیر انگار فقط منتظر رسیدن ماست و همه به جاهای دیگر اعزام شده‌اند و اتفاقا یک جیپ سر می‌رسد و راننده‌اش می‌گوید چه عیبی دارد، زودتر، اینها، یعنی ما، آذوقه و سوخت و دارو ببریم و خودش تا دوراهی گورگدار می‌رساندمان و قایقمان را پایین می‌کشد و طوری نگاه می‌کند، گویا این آخرین بار است که ما را می‌بیند. اینها همه اگر تک تک اتفاقی باشند، مناسب بودن و به موقع بودنشان جلو روی ما که تصادف نیست. وحشت من از همین است و اینکه نمی‌توانم علامتهایی را که قدم به قدم، جلوتر هلمان دادند، معنی‌کنم. آن راننده که خنده از لبش ور نمی‌آمد. شاید می‌دانست. خبر داشت یا خودش هم حساب شده بود.

ـ گفت من پیشتر نمی‌آیم. حق داشت. سیلاب ذره ذره جاده را می‌خورد و جلو می‌آمد. با دست نشان داد که از کدام طرف باید برویم و پیاده شدیم.

ـ جخت یکی بهم نهیب زد نرو. آب که تو شهر ما آمده بود، خونی نداشت. چندتایی

خیابان و محله را گرفته بود که می‌شد ازشان رد شد. گیرم تا کمر آدم هم برسد. ولی آنجا دیواری هست، درختها، کسانی و زمین پیداست و آدم می‌تواند خودش را به چیز به قاعده‌ای بند کند، نه که هیچ نباشد، هیچ، فقط آب و باران مدام بزند. آن ابرهای سیاه هم بدتر. همچین سنگین بودند گویا می‌خواهند خراب شوند پایین و دایم نفوس بدشان را می‌غربدند.

ــ این یک صدای شنیده شده است، در جاده‌ای که اصلاً ماشینی از آن نمی‌گذرد و یکدفعه توی آب فرو می‌رود، دانه‌های باران روی بدنه یک جیپ ایستاده که می‌خورند و ناله‌ٔ آهن که درمی‌آید، اینطور... ضرب‌دار، آدم گمان می‌کند همه‌ٔ اینها و اینجاها قبلا بوده است. یک صدای دیگر هم هست، زیر سطح آب مثل چیزی که تخمیر می‌شود. اگر دقت کنیم هزارها های و هوی در این دریا خفه شده‌اند.

ــ راننده ماشین را خاموش نکرد، واهمه داشت. جلو چشمان فقط تیه‌ها از آب بیرون بودند و تیرهای برق یک چند در میان. انگار یک صحرای بی‌آب و علف. رنگ خاک هم بود.

ــ سایه‌های ابرها، مثل سراب‌های بیابان بودند روی آب.

ــ بعد از دیدن جنازه، احد حال درستی نداشت. وسواس گرفته بودش. می‌گفت قبلا اینجا بوده‌ایم، داریم دورخودمان می‌چرخیم. شاخه‌های بیرون از آب یک درخت کنار را نشان می‌داد یا بوته‌ای را از آب می‌گرفت و داد می‌زد از این رد شده‌ایم. بعد می‌گفت اینها دارند دور ما می‌چرخند، فکر می‌کرد، جلو نمی‌رویم. من ناچار این را هم باید آرام می‌کردم. می‌گفتم، بالاخره می‌رسیم. شور نزن، پسر.

ــ من می‌گفتم هیچی به جا نمانده، بیخود می‌رویم.

ــ به جا؟ گورگدار هست. خودش به پیشواز ما می‌آید، با عزیزدردانه‌اش که بالای درخت نخل، ما را زودتر و بهتر می‌بیند، ولی باور نمی کند. از اینکه نمی‌فهمد و آمدن ما را نمی‌شناسد و فقط فهمیده که خارج از فهمش چیزی شده یا هست، کوچک بودن خودش را کشف کرده و ترس این در چشمهایش هست، اما نگاهش بیشتر...

ــ این سمیر بر زده بود به چراغهای عقب جیپ که دور می‌شد. دو تا نقطه کوچک پشت مه و باران. من زدم روی کولش که فکر ندارد. پایه‌های برق آن دورها پیدا بودند. گفت به گورگدار می‌رسند. آب یکدفعه عمیق شد. تا پریدم توی قایق افتادیم وسط یک جریان تند.

ــ گفتم این تازه اولش است، خراب‌ترمی‌شود. گفتم شاید منصرف بشوند. ثانی همچین کجکی بهم نگاه کرد که دیگر دم نزدم، نگو خودش هم رغبتی نداشت به رفتن. من می‌فهمیدم. وقتی چراغهای جیپ را نگاه می‌کردم که از ما دور می‌شد. می‌فهمیدم که تو چه مهلکه‌ای افتاده‌ایم.

ــ روبرویمان منظره‌ٔ تازه‌ای است. یک جای غریب که شباهتی به خشکی‌های زمین ندارد. به دریا هم شبیه نیست. اینجا آب دارد یک دنیای مخصوص به خودش می‌سازد. نطفه‌اش باران است، ورزش آورده. آسمان و زمین انگار دو آینه روبرو که اگر وارو هم شده باشند، کسی نمی‌فهمد. ما حرمتشان را می‌شکنیم و وسطشان می‌رویم. صداهایی که اصلا نشنیده‌ایم و رنگی که تا به حال ندیده‌ایم. همه‌جا منحنی است، آدم احساس غربت می‌کند، حتی یک پرنده‌هم نیست. ما حق ورود نداریم، برای همین تفمان می‌کند بیرون. حالا وقتی سیلاب بخوابد، مخلوقش هم می‌رود زیر خاک.

ــ کسی تا وسط این مهلکه گیر نکرده باشد نمی‌تواند بفهمد، نمی‌تواند ادعایی هم بکند. که چرا ما برگشتیم که حالا باید جوابگوی چه بشویم؟ من می‌گویم جناب، تا وقتی که از آسمان مثل‌تیلاق باران نخورد به سر و صورتت و زیرپایت نفهمی چه جانوری است و دایم آب لب‌پر نزند توی قایق فکسنی‌ات و باد برت ندارد، حالیت نمی‌شود که چه وضعی است. مدام‌باید توی قایق را خالی می‌کردیم، مشت مشت. بعد فکربرگشتن، فکر تک و تار و تنها توی تاریکی این مرداب گم شدن، مگر ما از پولاد باشیم که... چه می‌دانم، از اینها بپرسید که مثل جنازه ته قایق ولو شده بودند. همین سمیر نطقش در نمی‌آمد. حتی نتوانست یک قدم درست راهنمایی کند. من خودم برگشتنا از روی نشانه‌هایی که گذاشته بودم راه را پیدا کردم. تازه بعدش هم که فرار نکرده‌ایم. کی آمد خبر داد که چه محشری است؟

ــ من خبر دادم! این ثانی رودار فحش می‌داد. من گفتم اگر حرفی بزنم همانجا پرتم می‌کند توی آب و می‌رود. ها! من ترسیده بودم.

نمی‌توانستم آن وضع را ببینم و پروایم نباشد. کفر می‌گفت ثانی. بعد گفت، نزدیک شهر که رسیدیم، گفت نگوییم تا گورگدار رفته‌ایم. گفت بگوییم با این ماشوه نمی‌شد جلو برویم. گفت از آنها کسی نمی‌ماند که حرفی بزند. گفت همه‌شان امشبی می‌میرند. گفت فقط می‌گوییم وضع خراب است. همه‌جا زیر آب رفته...

ــ خنده‌ٔ من از این است که چیزی زیر آب نرفته. اتفاقا همه روی آب هستند. گوسفندها، درختها، آدمها، وسایلشان، همه، سبک و راحت دور هم جمع شده‌اند. شاید هزارسال ازشان گذشته باشد، بدون تقلا و راضی. فقط ماییم که دست و پا می‌زنیم و همین گناه‌مان است. قبول، عین عدالت است. همان عدالتی که ظروف مرتبطه و آب دارند. من حالا دیگر به یک قطره خیلی توجه می‌کنم. این چیزی که از یک شیر می‌چکد یا از دستم وقتی که شسته باشمش. مرموز است، ولی خلاصه یعنی همین. نه ثانی؟

ــ نمی‌دانم، نه! من سر درنمی‌آورم، فقط می‌فهمم که همه تقصیرها دارد به گردن‌من می‌افتد ولی یکی نمی‌گوید اگر ثانی نبود، اگر یک کم شل آمده بود، همانجا نقله شده بودیم. داد می‌زنم برای اینکه انگاری من گناهکارم. این بازخواست‌ها کلافه‌ام کرده. حالا یک نفر دیگر از راه رسیده و باز استنطاق می‌کند. بله، برگشتنافحش می‌دادم، از بی‌عرضگی خودمان کفری بودم چون یکدفعه دستم آمده بود که آنهمه راه را، با مکافاتی که داشت، باید برگردیم. تاریک داشت می‌شد و باد هم گذاشته بود پشتش.

ــ چیزی نیست. باهامان بازی می‌کند، کیفور است و ما دایم گول می‌خوریم. این جا آب تا سر زانوست؟ خب پیاده می‌شویم و قایق را می‌کشیم. زمین باتلاقی است؟ عیبی ندارد، ثانی که هست، خشمش هلمان می‌دهد جلو. ولی یکدفعه زیرپایمان که خالی می‌شود، کلک را خوردیم. اینجا فقط باید لبه‌ٔ قایق را چسبیده باشیم که آب نگیردمان. چی می‌خواهید بدانید؟ چرا نمی‌پرسید موقع برگشتن تو نخ هم هستیم یا نه؟ بپرسید فکر نمی‌کنیم وزن یکی توی قایق زیادی است؟ بپرسید نمی‌ترسیم که یکدفعه دوتای دیگر ولمان کنند و بروند، تا من بهتان بگویم چطور وقتی تاریکی ذره ذره محاصره می‌کند، سه شبح، قایقی را مثل تابوت با خودشان می‌برند، چطور سر هم نعره می‌کشند، فرو می‌روند و به تابوتشان آویزان می‌شوند. من کشف کرده‌ام که صداهای ما دورمان چنبره می‌زنند، اصلاً دور نمی‌روند، اطرافمان می‌مانند و خفه می‌شوند. این صداها مال این دیار نیستند، دیاری که در آن فقط باید آب و صدای تولدش باشد.

ــ تاریکی که نبود، زمین و زمان عینهو قیر. من از چراغ دکل مخابرات راه برگشت را بهشان نشان دادم. اینها که می‌گفتند شهر هم رفته زیر آب. ها، حتی سوی یک چراغ برای درمان به چشم نمی‌آمد. خودم رودار نگاه می‌کردم که لامپای چشمکزن قرمز را ببینم. یکهو دیدمش، انگار تا آن وقت خاموش بود. اینها گفتند خیال برم داشته، احد می‌خندید و می‌گفت‌سراب‌است. سراب خشکی. مثل‌آتش‌هایی که خودش می‌دید و با انگشت نشان می‌داد. می‌گفت آدمهای گورگدار هم حالا دارند می‌بینند. می‌گفت دیگر ما را جسته‌اند که روی آب آمده‌ایم. شکمان باد کرده و کله‌مان را سنگ برده.

ــ آوارهای ابر، میان آسمان و آب غلیظ‌تر می‌شوند و تاریکی همه‌جا کبره می‌بندد و آدم خیال می‌کند به تنش مالیده شده و سیاه شده است. بعد صداها هستند. مدام می‌شنوم. خشاخش گیر کردن کف قایق به زمین نیست. از پشت سر، کسانی ما را صدا می‌زنند. اسمهایمان را از کجا یاد گرفته‌اند؟ من مرتب برمی‌گردم و نگاه می‌کنم. حواسم هست، ولی یکدفعه که غافل می‌شوم، آن دست می‌رسد و چنگ می‌اندازد مرا می‌گیرد.

ــ از ترس نعره کشید، قایق را ول کرد و در رفت. سوار نبودیم. تو آب و گل که تا کمر بود زور زد که فرار کند. افتاد. فرو رفت. یک دقیقه دیرتر جنبیده بودم، پیدایش نمی‌کردم. وقتی بیرونش کشیدم، یک شاخه درخت به لباسش گرفته بود. گریه کرد. من زدمش. زدم که حالش جا بیاید.

ــ یک مجسمه گلی شده بود. گل آبه قی می‌کرد و فقط چشمهایش بیرون بود که زار می‌زد.

ــ همان دستی است که دور که می‌شویم برای قایق دراز می‌شود. از میان گل و لای آمده دنبال ما.

ــ نه، من ندیدم. ندیدم کسی غرق شود. در آن گیرودار البته. همه‌شان باید برگشته باشند سرجایشان. اگر یکی جان در برده بود حتماً

می‌گفت. قبل و بعدش را من جوابگو نیستم. به عقل هم جور درنمی‌آید. این دارد خوابهایی که می‌بیند تعریف می‌کند.

ـ سمیر گفت: گورگدار. بگو، سمیر، با آن لحنی که آنوقت گفتی. طوری که انگار با دیدنش ناامید شده. ما نگاه کرده‌ایم ولی نمی‌بینیم. همان پهنه‌ٔ خمیری پیش رویمان است. باید جلوتر برویم که ببینیم. نخل‌ها، چندتا خانه و بیشتر چینه‌های کنگ و بازمانده که هیچ سقفی رویشان نیست. بی‌منظور، همانطور که جاهای باستانی از زیر شن بیرون می‌آیند، یکدفعه یک دیوار تنها و آنورتر یکی دیگر. خیلی بی‌معنی است، اینجا هم از دانه‌های باران. آب حلقه می‌بندد و حلقه‌ها باز می‌شوند و دور می‌روند. این روی یک حوض قدیمی خب قشنگ هم هست. آدم پشت پنجره که ایستاده، نگاه می‌کند و توی دلش می‌گوید " ای باران " و به فکر می‌افتد... عجیب است! وقتی همه‌جا و همه‌چیز خاکی رنگ باشد، قهوه‌ای دیگر رنگ نیست. شفاف است. گوشت پاره پاره شده، اینجا رنگ خون ندارد، زلال می‌شود.

ـ خیلی نمانده بودند. هفت، هشت تا شاید، همین حدودها، نمی‌شد که بشماریدشان.

ـ بیشتر بودند. من راستیاتش را می‌گویم. بیشتر بودند.

ـ خیلی بودند، همه هستند. ولی فقط سیاهی چشمهایشان آن‌لابلاها پیداست. نشسته‌اند و به آب که ذره ذره بالا می‌آید، نگاه می‌کنند. من از خودم متعجب می‌شوم. چون بیشتر از آنکه بخواهم کاری کنم می‌خواهم بفهمم، می‌خواهم ببینم این آدمهای رسی را که ساکت و بی‌حرکت به نزدیک‌شدن ما خیره شده‌اند. باور نمی‌کنند و آب دورتادور خانه‌هایشان می‌پیچد و از پنجره‌ها تو می‌ریزد.

ـ همه‌شان رفتنی بودند. هنوز نرسیده، دیدم که یک سقفی رمید. چندتایی که رویش بودند، وسط گل و لای غیب شدند، اصلا" بالا نیامدند. غباری فقط بلند شد.

ـ مدرسه پایین نمی‌آمد. سنگی بود. من باورم است. بیشترشان روی آن جمع شده‌بودند.

ـ جمع نشده‌اند. فقط منتظرند. واقعه اتفاق افتاده، آنها فقط دنباله‌رو خواب‌قبلیشان‌هستند. ما بیدارشان می‌کنیم، برای چند دقیقه، اگر به دقیقه هم برسد. از روی غریزه یا عادت خواسته‌اند... نمی‌دانم چی‌می‌خواهند... اینرا هم نتوانسته‌ام بفهمم. به هرحال ما و آنها غافلیم که به پایان رسیده و رانده شده‌ایم به مرحله هشم، و آب از آب هم تکان نخورده.

ـ خود ثانی گفت برویم طرف‌مدرسه. خودش بود که می‌راند. هر چی پیش آمد کار خودش بود. موتور را خاموش نکرد. رفت‌جلو، خودش هم مالشوه را در برد.

ـ ها، همه‌اش تقصیر من بود. من بودم. راست است. از اول تا آخرش من بودم. کی بود هی مدد می‌کرد؟ ثانی، ثانی، کمک کن! کی بود زنجموره می‌کشید ثانی برو، کی بود حلب نفت را بلند کرد بزند؟ تو نبودی؟

ـ تو بودی.

ـ تو بودی! احد، تو بگو. تو اقلش دروغ نمی‌گویی.

ـ من بوده‌ام، من. شما نمی‌بینید. وقتیکه نزدیک رسیدیم، وقتیکه ثانی گاز را ول کرد و قایق از تک و تاب افتاد. وقتیکه ایستادیم به نگاه کردن، می‌بینم. لابلای برگهای یک نخل، مردی هست با دختربچه‌اش. نخل خم شده. همین‌الآن است که بیفتد. از اینها می‌گذریم چون جمعیت جای دیگری است.

ـ دور تا دور ده، حیواناتشان روی آب آمده بودند. بوی لاش می‌آمد.

ـ زمینشان را ول نکرده‌اند. حالا که شکمشان طبله کرده و توی چشمهایشان گل نشسته. منتظر آدمهایشان هستند که به جمع آنها بیایند. من متحیر آن مرد هستم. اگر ما مزاحمش نشویم. آنطور که با بچه‌اش، بالای درخت چسبیده‌اند، میلیونها سال پیش را، تا بعدها به هم وصل کرده‌اند. بدون هیچ شکایت یا اعتراضی. تمامشان همینطور آرام هستند. فریاد نمی‌کشند. کسی را صدا نمی‌زنند، دست و پیراهن تکان نمی‌دهند. مات چمباتمه‌زده‌اند، گل روی تنشان ماسیده و به مد نگاه می‌کنند. صدای قایق بی‌جواب آنجا می‌پیچد. موتورش جان می‌کند و هی تکرار می‌کند. هی تکرار می‌کند و حبابهای ضخیم آب می‌ترکند. مثل اینکه چیزی پشت قایق دارد به زور خفه می‌شود.

ـ ها! انگار ما را تا آنوقت ندیده باشند یا باور نکرده باشند. من گفتم بروم طرف مدرسه. تابلوش هنوز بالای سر در مانده بود، می‌خواستم

ـ آبی است. آبی رنگ. یک رنگ غریب با خط سیاه.

ـ قایق را چسباندم کنار پنجره که یک جایی بندش کرده باشم. غافل بودم لانه زنبور پایین می‌افتد.

ـ همانوقت ثانی راند که در برود.

ـ نه. یکی داشت راست می‌آمد طرف پروانه‌ٔ موتور. گاز دادم که لت و پارش نکند. بعدش زیاد یادم نیست. تو آن هول و ولا کی‌حالیش است که یادش بماند. ولی خب، دیدم که سمیر زد، یکی خودش را از لبه‌ٔ قایق می‌کشید بالا. لباسش را گرفته بود. سمیر مشتش زد، چندتا زد. آن بخت برگشته فحش داد.

ـ داشت مرا می‌کشید بیرون، هر چه گفتم: سی‌چه؟ اعتنا نکرد. انگار کارد و خون باهاش بوده باشم.

ـ قایق بدجور تکان می‌خورد. می‌خواست دستش را جایی بند کند، همین.

ـ نه، پس چرا خودم را که پس‌کشیدم فحش داد؟

ـ نعره‌ٔ ثانی است. خفه‌شو. تو را می‌گوید. به هم می‌پرید. دست به همدیگر انداخته‌اید که بزنید یا بیرون نیفتید؟

ـ بعدش، بعدش را بگو. یکهو فهمیدم داریم دوره می‌شویم. اصلا پروایشان نبود چه می‌کنند. توی آن جریان قایق داشت چپه می‌شد.

ـ نه، قصدی ندارند. همان‌چندتا فقط... می‌خواهند دست بزنند به ما، مطمئن شوند.

ـ تو چه می‌دیدی؟ می‌خواستند بالا بیایند، من هی می‌گفتم، چکار دارید می‌کنید؟

ـ می‌گفتی‌چکار داری می‌کنی، همانکه می‌خواست بچه‌اش را بیندازد تو و نمی‌توانست و بچه سر دستش روی آب می‌ماند. به او گفتی، چکار می‌کنی مردیکه؟

ـ می‌زدم که از تو دست و بال بقیه بچه را بگیرم.

ـ می‌زدی که مالشوه را دربیری، همانوقت به کله‌ات زد. شروع کردی به فحش دادن. گفتی بزنید.

ـ من فقط می‌خواستم جدا بشویم.

ـ بدتر همه را هراسان‌کردی.

ـ تو التماسهایت را یادت نیست بدبخت که چطور می‌لرزیدی و آنکه پایت را چسبیده بود نشان می‌دادی. نمی‌گفتی ثانی به دادم برس. کی دست کرد به قوطی کنسروها. من نمی‌خواستم که ... می‌کشیدند زیر آب همه مان را. از بالا می‌پریدند روی سرمان. من فقط می‌خواستم...

ـ مردی که یک درخت نخل دارد و یک بچه، پایین آمده. بعضی جاها، آب تا زیر گلویش می‌رسد و او انگار روی نوک پا راه برود، با زحمت می‌آید طرف ما. من آن دخترک را دوست دارم که نخل خمیده‌اش را با وقار بغل کرده، نه صورتهای رسی مسخ شده را. می‌خواهم از لبه‌ٔ قایق سرک بکشم و او را ببینم و تکانهای قایق می‌اندازدم و غلتم می‌دهد. گل‌آبه‌ای که توی چشمهایم پاشیده می‌شود عصبانیم می‌کند. سرها بالا می‌آیند. صدای جوشیدن آب از دهانهای دریده بیرون می‌زند و آنها مدام بیشتر می‌شوند. همه‌ٔ کسانی که قبلا بلعیده شده‌اند از زیر آب سر در می‌آورند. تکثیر می‌شوند. برو، ثانی. سمیر جار می‌زند: به دادمان برس، ثانی! و یکدفعه دور شده‌ایم. آنقدر تند که هیچوقت آنجا نبوده باشیم و همه‌ٔ برگهای تیز نخل مرا نشانه کرده‌اند و پاهای لخت او را می‌بینم. خیلی لاغر دور درخت گره خورده‌اند. نگاه می‌کند. چشمهایش به من خیره‌اند.

ـ من گفتم وسایل. چیزهایی که از ستاد گرفته بودیم. یک کم دورتر که شدیم، ریختیم برایشان. هر چه مانده بود...

ـ هر چه مانده بود؟ هه! تمامشان رفتند زیر آب.

ـ آن مردی که تا نیمه راه آمده، وقتی‌می‌بیند ما می‌رویم، دستش را به طرفمان دراز می‌کند. لابد می‌خواهد بعد به نخل اشاره کند، ولی موجهای پس قایق به سینه‌اش می‌خورند. برگرد برو، برو پهلوی آن مردهای دیگر و زنها که اصلا بامها را ترک نکرده‌اند و ساکتند. چی‌می‌خواهی بگویی که ما ندانیم. فقط اگر آن دخترک حرفی بزند... شما نمی‌نمی‌نشنوید او چیزی بگوید؟ وقتی که از زیر نخل رد می‌شویم ها، همینطور که زل زده. می‌گویم نکند آواز بخواند. از این واسونک‌هایی که می‌خوانند و دل آدم می‌گیرد. شما نمی‌ترسید اگر او یک وقت واسونک بخواند یا یکی از شعرهای کتاب مدرسه‌اش را. اگر بخواند چی؟ برای همین است که می‌گویم از اینها گذشته، از گفتن و میل مدام به یاد آوردنش و دوباره گفتن...

مارسل پروست ــ ترجمهٔ مهدی سحابی

جستجوی زمان از دست رفته

همان‌گونه که پیشتر خبر داریم مهدی سحابی در کار ترجمهٔ مجموعهٔ " جستجوی زمان از دست رفته" مارسل پروست، یکی از ستیغ‌های ادبیات قرن بیستم اروپاست. این اثر عظیم، جریانی مداوم از اشراق و مکاشفه، کاوشی همزمان در درون و بیرون فضایی است که مفهوم و اهمیت واقعی‌اش در بعد چهارم آن ــ زمان ــ نهفته است، زمانی که چاره‌ناپذیر می‌گذرد و همه‌چیز را می‌فرساید و تباه می‌کند. در طول هفت جلد " جستجوی زمان از دست رفته" ماجرای اصلی، تکاپو برای شناخت و ثبت و بازآفرینی (در یک کلمه: نگه‌داشتن) لحظه‌های بی‌همتای زمان یگانه‌ای است که " من" هر انسان را، در جهان درونی و در فضای زیستی‌اش شکل می‌دهد. انسانی که یک پا در گذشتهٔ رو به فراموشی (مرگ) و یک پا در آیندهٔ رو به نیستی (بازمرگ) دارد و در گریز از این هر دو، اکنونی ماندنی را جستجو می‌کند. اگر " جستجوی زمان از دست رفته" داستانی داشته باشد، خود همین جستجو است که به دلیل اهمیت لحظه به لحظه‌اش، به هرکدام از لحظه‌ها اهمیت قصه‌ای کامل و مستقل در خود را می‌دهد. از همین رو است که اغلب در بارهٔ اثر پروست (و بیشتر به نقل از پل والری که شاید برای نخستین بار این نکته را او گفته است) گفته می‌شود که می‌توان کتاب " جستجو..." را از هر صفحه‌ای که باشد باز کرد و از آن خواند و دوباره خواند، و همواره از تازگی و ژرفای صفحه‌به‌صفحهٔ آن، و از چندبارخوانی‌اش لذت برد.

آنچه در زیر، به عنوان چندصفحه‌ای از "جستجو..." نقل می‌کنیم، از جلد اول کتاب، با عنوان " طرف خانهٔ سوان" و از فصلی است که پیش‌درآمد " جستجو..." خوانده می‌شود، گو این که بسیاری از مفسران پروست همهٔ این کتاب را مقدمهٔ مجموعه " جستجوی زمان از دست رفته" می‌دانند، چه در آن، گذشته از ترسیم چشم‌انداز دنیای پروستی که در جلدهای بعدی اثر رفته رفته کامل می‌شود، چکیده‌ونتیجه‌گیری کل اثر ــ یعنی به تعبیری زمینه‌سازی پایان آن ــ نیز آمده است.

در این بخش، و در چند صفحه‌ای از آن که در زیر می‌آید، ماجرا در شهر کوچک کومبره می‌گذرد که یکی‌ازصحنه‌های‌اصلی‌درام "جستجو ..." است و نویسنده در سرتاسر اثر به آن باز می‌گردد. گشت و گذارهای "راوی" کتاب در کوچه‌ها و پیرامون این شهر (یا بیشتر روستا)و دو نقطه‌ای که جهت‌وهدف‌این‌رفتن‌هاوآمدها را مشخص می‌کند (" طرف خانهٔ سوان" و " طرف

پروست

خانوادهٔ گرمانت") ، به کومبره و مکانهای آن اهمیتی نمادی می‌دهد و هر کدام از مکانهای آن را کلید درک مفاهیم نهفته در دنیای ذهنی راوی داستان می‌کند.

آنچه در زیر می‌آید، توصیفی از کلیسای کوچک و " خودمانی" کومبره است که راوی، به عنوان پسرکی هنوز به دورهٔ بلوغ نرسیده، همراه با خانواده‌اش بطور مرتب از آن دیدن می‌کند و در آیین‌های آن شرکت دارد. این توصیف، گرچه به اقتضای سن راوی هنوز عمدتا" احساسی و"عینی" است ،نطفهٔ برخی‌ازدیدگاههای بسیار مهمی را در خود دارد که بعدها در طول " جستجوی زمان از دست رفته" به تکرار و به تفصیل شرح داده می‌شوندویکی از تم‌های‌بنیادی کتاب، یعنی کاوش و کشف هنر و زیبایی به عنوان عنصر پایای زمان را تشکیل می‌دهند و در عین حال مارسل پروست را به عنوان یکی از منتقدان برجسته و پیشروی هنر قرن بیستم می‌شناسانند.

(با تشکر از مترجم و " نشر مرکز" که اجازهٔ نقل این صفحات را به "دنیای سخن" داده‌اند.)

کلیسای کومبره

کومبره از دور، از ده فرسنگی، از راه‌آهن هنگامی که در آخرین هفتهٔ پیش از عید پاک به آنجا می‌رسیدیم چیزی بیش از یک کلیسا به نظر نمی‌رسید که چکیده و نمایندهٔ شهر بود، از شهر و به جای آن برای دوردستها سخن می‌گفت، و نزدیک‌تر که می‌شدی، پشته‌های پشمین‌وخاکستری خانه‌های به هم پیوسته، و بازماندهٔ باروی قرون وسطایی شهر را، که آن را با خطی به‌همان‌دایرگی باروی شهرکی در تابلویی بدوی دربرمی‌گرفت، پیرامون شولای بلند و تیره‌اش درمیانهٔ کشتزارها، چون شبانی گوسفندانش را، گرد می‌آورد و از باد در امان می‌داشت.

. . . . . .

... چقدر کلیسایمان را دوست داشتم !انگار هنوز پیش چشمم است. درگاه کهنه‌اش، سیاه، سوراخ سوراخ چون آبکش، کج بود و در کنجها خطهای ژرف برداشته بود (به همان گونه که حوضچهٔ آب متبرکش) انگار که سایش نرم بالاپوش زنان‌روستایی‌که‌پابه‌کلیسامی‌گذاشتندوانگشتانشان، که خجولانه از آب‌متبرک‌برمی‌داشت، می‌توانست، بر اثر قرنها تکرار، نیرویی ویرانگر شود، سنگ را کج کند و بر آن شکاف بنشاند به همان سان که سنگ فرسخ از برخورد هر روزه با چرخ ارابه‌ها خط برمی‌دارد. حتی گورسنگ‌هایش هم، که خاک شریف بازمانده از تن اسقفهای درگذشتهٔ کومبره در زیر آنها انگار که سنگفرش معنوی شبستان کلیسا بود، سختی و بیجانی سنگ را نداشت، چون زمان آنها را نرم کرده و همانند عسل از چارچوب راسنگوشهٔ اولیه‌شان به بیرون ریخته بود، اینجا، چون سیلان زردرنگی حرف گوتیک پرشاخ‌وبرگی را به دنبال خود می‌کشاند، گلهای سفید مرمری را در خود غرق می‌کرد، آنجا، به هم برآمده، نوشتار بیضوی لاتینی را در خود می‌گرفت، تفنن دیگری را هم بر ترتیب‌نوشته‌های مخفف آن می‌افزود. دو حرف کلمه‌ای را به هم نزدیک و بقیهٔ آنها را بیش از اندازه از هم دور می‌کرد. شیشه نگاره‌هایش هیچگاه به زیبایی نوازشگرانهٔ روزهایی نبود که خورشید کم می‌تابید، به گونه‌ای که با همهٔ تیرگی هوای بیرون شک نداشتی که هوای توی کلیسا خوش بود، یکی از آنها سرتاسر پوشیده از تصویر کسی شبیه شاه ورق بود که آن بالا، زیر ایوانی میان زمین و آسمان می‌زیست (و در بازتاب کج و آبی‌رنگ آن، گاهی در روزهای وسط هفته، در نیمروز، هنگامی که آیینی در کلیسا برپا نبود ــ در یکی از آن

لحظه‌های نادری که شبستان خالی و هوا گرفته، انسانی‌تر و برازنده‌تر می‌نمود، و با درخشش آفتاب روی اثاثه* مجللش حالت تقریبا" مسکونی تالار سرایی قرون وسطایی با نقشهای سنگی و شیشه‌های رنگی را می‌یافت ــ خانم "سازرا" را می‌شد دید که لحظه‌ای زانو می‌زد و پاکت نخ پیچیده* نانهای خامه‌ای را که تازه از شیرینی فروشی رو به رو گرفته بود و برای ناهار به خانه می‌برد روی صندلی کناری می‌گذاشت)، در یک شیشه نگاره* دیگر، کوهی از برف گلگون دیده می‌شد که در پایش جنگی درگیر بود، و چنان می‌نمود که به شیشه چسبیده و لایه‌ای از یخ کدر را روی آن نشانده باشد، همانند شیشه‌ای برفک پوشیده که روشنای سپیده‌دم بر آن بتابد (بدون شک همان سپیده‌ای که ارغوانی‌گون بر محراب می‌تابید و نقش و نگار آن را به رنگهایی چنان تر و تازه درمی‌آورد که گفتی نه رنگهایی برای همیشه نشسته روی سنگ، بلکه بازتاب گذرای روشنایی از بیرون بودند که به زودی محو می‌شد)، و همه آن چنان قدیمی بودند که پیری سیمگونشان اینجا و آنجا در خاکستر قرنها اخگر می‌زد و نخ‌نمایی درخشنده* تار و پود کهنه* فرش نرم شیشه‌ای‌شان به چشم می‌آمد. یکی از آنهاگستره* بلند خانه ــ خانه‌ای بود که به کمابیش صد شیشه نگاره* کوچک چهارگوش، بیشتر به رنگ آبی، تقسیم می‌شد، همانند ورقهای بزرگ بازی که شاه شارل ششم[1] را سرگرم می‌کرد، اما اگر پرتوی از خورشید می‌درخشید، یا نگاه متحرک من شیشه نگاره را می‌پیمود و آتش‌سوزی جنبان و دل‌انگیزی را، گاهی فرونشسته و گاهی بالاگرفته، در آن به حرکت درمی‌آورد، لحظه‌ای بعد درخشش رنگهای متغیر دم طاووس را به خود می‌گرفت، سپس می‌لرزید و موج می‌زد و به شکل بارانی رخشنده و رو* یابی درمی‌آمد که از بالاهای رواق تیره و صخره‌ای و از روی دیواره* نمناک پایین می‌ریخت، انگار که من و پدر و مادرم که مرا به دنبال خود می‌بردند در غاری آکنده از استالاکتیت‌های پیچاپیچ پیش می‌رفتیم. لحظه‌ای بعد، شیشه ــ نگاره‌های کوچک لوزی شفافیت ژرف و سختی و نشکنندگی یاقوتهای کبودی را به خود می‌گرفتند که روی سینه آویز عظیمی نشانه شده باشند، اما از پس آنها، لبخند گذرایی از خورشید، دوست ــ داشتنی‌تر از همه* آن زر و گوهر، حس شود، تابش آفتاب در سیلان آبی و نرمی که آن گوهرها را در خود می‌گرفت به همان گونه بازشناخته می‌شد که روی سنگفرش میدان یا کاه بازار، و حتی، در نخستین یکشنبه‌هایمان پیش از عید پاک، با شکوفا کردن آن فرش خیره‌کننده و زرین مهرگیاه‌شیشه‌ای، آن سان که در بهاری تاریخی از دوران جانشینان سن‌لویی[2]، دلداری‌ام می‌داد از این که زمین هنوز برهنه و تیره بود.

در کلیسا دو پرده* دار افراشته بود که ناجگذاری استر[3] را نشان می‌داد (سنت چنین بود که اردشیر را به چهره* یک شاه فرانسه و استر را شبیه زنی از خانواده* گرمانت[4] که او دوستش می‌داشت نشان دهند)، رنگ پرده‌ها رفته رفته محو شده و به آنها جالتی ویژه، گونه‌ای‌برجستگی و روشنایی داده بود: اندکی از صورتی از روی دهان استر به بیرون‌ازخط لبهادوبده بود، زردی دامنش چنان چرب و چنان روغن‌آسا پهن شده بود که به آن جسمیت می‌داد و از فضای کدر پرده بیرونش می‌زد، و سبزی درختان، که در پایینهای پرده* بافته از پشم و ابریشم شاداب مانده اما در بالاها رنگ باخته بود، شاخه‌های دراز رو به زردی را در بالای تنه‌های تیره به رنگی روشن‌تر می‌نمایاند. انگار که تابش ناگهانی و کج‌کج خورشیدی ناپیدا آنها را طلایی و نیمه محو کرده باشد. این همه، و نیز اشیاء گرانبهای پیشکشی شخصیتهایی که برای من حالتی کمابیش افسانه‌ای داشتند (صلیب طلایی که، گفته‌می‌شد کارسن‌الوا و اهدایی داگوبر[5] بود، و گور فرزندان لویی ژرمانیک[6]، از سنگ سماک و مس میهایی)، و به خاطر آنها، هنگامی که در کلیسا به سوی صندلی‌هایمان می‌رفتیم، همان‌گونه گام برمی ــ داشتم که در دره‌ای پی‌زده، که درآن، روستایی شگفت‌زده اثر لمس‌کردنی گذر فراطبیعی پریان را بر روی صخره و درخت و مرداب می‌بیند، این همه کلیسا را برای من چیزی یکسره متفاوت با همه* چیزهای دیگر شهر می‌کرد: ساختمانی که، به تعبیری، فضایی چهاربعدی در خود داشت ــ که بعد چهارم زمان بود ــ، با شبستانی فراز آمده از قرنها که به نظر می‌رسید رواق به رواق و محرابچه به محرابچه‌اش نه فقط چندمتری را در خود گرفته و بر آنها چیره شده، بلکه دورانهایی پی در پی را نیز پشت سر گذاشته و از آنها پیروز سر برآورده است، سده* سخت و سرکش یازدهم را در ستبری دیواره‌هایش نهفته داشت که، قوسهای سنگین کور شده با سنگهای زمخت آن دوره تنها در فرورفتگی ژرف پلکان ناقوسخانه در کنار درگاه به چشم می‌آمد، و تازه در آنجا هم در پشت طاقنماهای ظریف گوتیک پنهان بود که خود را در برابر او به غمزه به هم می‌فشردند، چون خواهران بزرگتری که لبخندزنان بخواهند برادر چموش غرغرو و بدلباسی را از چشم غریبه‌ها پنهان بدارند. برج بلندش، که سن‌لویی را دیده بود و انگار که هنوز هم می‌دید، در آسمان بالای میدان افراشته بود، و با سردابش پا در ژرفای شبی مرووونژی[7] داشت که در زیر قبه* تاریکش، که چون غشاء خفاش سنگی عظیمی رگه‌رگه بود، تئودور و خواهرش ما را کورمالانه به دنبال خود می‌بردند و با شمعی مزار نوه* سیزبر را روشن می‌کردند که در رویش فرورفتگی ژرفی ــ مانند نقش یک سنگواره ــ دیده می‌شد. می‌گفتند که آن نقش" اثر چراغ بلوری بود که در شب قتل‌شهزاده خانم فرانکی، خود به خود از زنجیر طلایی که آن را از محل محراب فعلی کلیسا می‌آویخت آزاد شده و فروافتاده بود، و بی آن که بلور بشکند و بی آن که شعله‌اش خاموش شود، در سنگ فرو رفته و آن نقش را بر آن نشانده بود."[8]

نمای بیرونی محرابخانه* کلیسای کومبره، به راستی جای گفتگو دارد؟ بس که زمخت، عاری از زیبایی هنری و حتی انگیزش مذهبی بود. از بیرون، از آنجا که برخوردگاه کوچه‌های رو به کلیسا در سراشیب بود، دیوار ستبر محرابخانه بر فراز پایه‌ای ساخته شده از سنگهای نتراشیده و قلوه‌سنگ به چشم می‌آمد که هیچ جلوه* روحانی نداشت. پنجره‌هایش بیش از اندازه افراشته به نظر می‌رسید، و آن همه بیشتر به دیوار زندان می‌مانست تا به کلیسا. و بدیهی است که بعدها، هر بار که به یاد محرابخانه‌های زیبا و باشکوهی می‌افتادم که دیده بودم، هرگز به فکرم نمی‌گنجید که کلیسای کومبره را با آنها مقایسه کنم. تنها یک بار، در سر پیچ یک کوچه* شهرستانی، در برخوردگاه سه کوچه* دیگر چشمم به دیواری زمخت و افراشته افتاد که پنجره‌هایی در بالا ــ بالاها و همان حالت نامتقارن محرابخانه* کومبره را داشت. با دیدنش، به این فکر که در شارتر[9] و رن[10] به من دست داده بود نیفتادم که در آنها حس مذهبی با چه نیروی سترگی بیان شده بود، بلکه فقط بی‌اختیار داد زدم: "کلیسا!"

کلیسا! خودمانی، همسایه* دیوار به دیوار داروخانه* آقای راپن و خانه* خانم لوازو، در کوچه* سن‌هیلر که در شمالی‌اش در آن بود، شهروند ساده* کومبره که اگر کوچه‌های شهر شماره داشت او هم می‌توانست یکی داشته باشد، و صبحها که پستچی نامه می‌آورد، پس از آقای راپن و پیش از خانم لوازو سری هم به آن شماره بزند. با این همه، میان کلیسا و هر آنچه جز آن بود مرزی وجود داشت که ذهن من هرگز نتوانست از آن بگذرد. خانم لوازو بوته‌هایی از گل‌آویزه در لبه* پنجره‌اش داشت که تابجا عادت کرده بودند شاخه‌های سرآویخته‌شان را به هر طرف بدوانند، و گلهای آنها، بزرگ که می‌شدند، همه* فکرشان این بود که بروند و گونه‌های بنفش و آماسیده‌شان را برای خنک شدن به نمای تیره* کلیسا بچسبانند، اما این همه، در چشم من، به آن گلهای آویزه هیچ قداستی نمی‌داد. گرچه چشمم میان گلها و سنگ سیاهی که خود را به آن می‌فشردند هیچ فاصله‌ای نمی‌دید، در ذهنم میان آن دو ورطه‌ای بود.

برج ناقوس هیلر از خیلی دور به چشم می‌آمد، پیکره* فراموش نشدنی‌اش حتی هنگامی که کومبره هنوز پیدا نبود در افق دیده می‌شد. هنگامی که، در هفته عید پاک، چشم پدرم از قطاری که ما را از پاریس می‌آورد به برج می‌افتاد که همه* شیارهای‌آسمان را یک‌به‌یک درمی‌نوردید، و خروس کوچک آهنی نوکش را به هر طرف می ــ دواند، به ما می‌گفت: "خوب دیگر، رسیدیم، پتوها را بردارید." و در یکی از درازترین گشت‌هایی که در کومبره می‌زدیم، نقطه‌ای بود که جاده تنگ می‌شد و ناگهان سر از پهنه* بسیار گسترده‌ای درمی‌آورد که جنگلهایی بریده بریده افقش را می‌بست و از پس آنها فقط نوک تیز ناقوسخانه* سن‌هیلر به چشم می‌آمد، اما آن‌چنان نازک، آن چنان صورتی، که پنداری اثر خراش ناخنی بر آسمان بود. ناخنی که خواسته باشد بر آن چشم‌انداز، آن نگاره* یکسره طبیعی، اندک اثری از هنر و یگانه نشانه‌ای از آدم بیفزاید. هنگامی‌که نزدیک‌تر می‌رفتیم و بازمانده* برج چهارگوش و نیمه ویرانه‌ای را می‌دیدیم که در کنارش و کوتاه‌تر از آن بود، آنچه بیش از همه به چشم می‌زد رنگ سرخگون و تیره* سنگهایش بود،

و در صبحهای مه‌آلود پاییزی، در آن سوی بنفش توفانی تاکستانها، به آواری ارغوانی به رنگ تاک باکره می‌مانست.

در راه بازگشت به خانه، در میدان، اغلب مادربزرگم مرا برای تماشای آن می‌ایستاند. از روزنه‌های برجش، که دو به دو بالای یکدیگر قرار گرفته بودند و فاصله‌هایشان همان تناسب درست و اصیلی را داشت که تنها به چهره‌ٔ انسان نیست که زیبایی و وقار می‌دهد، دسته‌هایی از کلاغ را به تناوب رها می‌کرد و پایین می‌ریخت که چند لحظه‌ای با سروصدا چرخ می‌زدند، انگارکه سنگهای کهن برج آنها را رده و پس‌رانده باشند، سنگهایی که پروازشان می‌دادند بی آن که به نظر رسد آنها را می‌بینند، و یکباره نامسکون شده بودند و آشوبی بی‌پایان برمی‌انگیختند. آنگاه، پس از آن که مخمل بنفش هوای شامگاهی را از هر سو خط خطی می‌کردند، ناگهان آرام می‌گرفتند و در کام برج فرو می‌رفتند، از شومی دوباره به خجستگی می‌رسیدند، چندتایی‌شان، اینجا و آنجا، در نوک برج، انگار دیگر نمی‌جنبیدند، یا شاید حشره‌ای را به منقار می‌گرفتند، مانندمرغی‌دریایی که با سکون ماهیگیری بر نوک موجی‌ایستاده‌باشد. مادربزرگم، بی آن که چندان بداند چرا، ناقوسخانه‌ٔ سن‌هیلر را عاری از جلفی، خودستایی و دنائتی می‌دانست که نبودشان او را وامی‌داشت طبیعت را ــ هنگامی که دست انسان، مانند باغبان خانه‌ٔ عمه بزرگم، آن را خوارنکرده‌بود ــ و آثار سترگ بشری را دوست بدارد و سرشار از نفوذی نیکو بداند. و بدون شک، هر بخشی از کلیسا که به چشم می‌آمد، آن را به واسطه‌ٔ نوعی اندیشه که در آن دمیده شده بود از هر ساختمان دیگری بازمی‌شناساند، اما پنداری آنچه کلیسا را به درک هویت خودش می‌رساند، و موجودیت فردی و سوءولانه‌اش را یادآور می‌شد، برج ناقوسخانه‌اش بود. او بود که از زبان کلیسا سخن می‌گفت. و بالاتر از همه، کمابیش بر این گمانم که مادربزرگم ناقوسخانه‌ٔ کومبره را دارای آن حالتی می‌دانست که برایش از همه‌چیز دنیا گرانبهاتر بود: بی‌پیرایگی و برازندگی. ناآشنا به هنر معماری می‌گفت: "بچه‌ها، اگر می‌خواهید مسخره‌ام کنید، بکنید، شاید از نظرقواعدمعماری قشنگ نباشد، اما من از قیافه‌ٔ عجیب کهنه‌اش خوشم می‌آید. مطمئنم که اگر پیانو می‌زد دستش خشک‌نبود." هنگامی که تماشایش می‌کرد، و خمش نرم و کرنش شبیهای سنگی‌اش را که با هرچه بالا رفتن چون دستهایی نیایشگر به هم نزدیک می‌شدند با نگاهش می‌پیمود، چنان با جهش پیکان نوک برج یکی می‌شد که گفتی نگاهش با آن پر می‌کشید، و در همان حال‌دوستانه‌برای‌سنگهای کهنه‌ٔ فرسوده لبخند می‌زد که خورشید شامگاهی فقط بالاهایشان را روشن می‌کرد و، از لحظه‌ای که به بخش آفتاب‌زده وارد می‌شدند و نور نرمشان می‌کرد، یکباره بلندتر و دورتر جلوه می‌کردند، همانند سرودی که اوج بگیرد و یک اوکتاو بالاتر خوانده شود.

ناقوسخانه‌ٔ سن‌هیلر بود که به همه‌ٔ کارها، همه‌ٔ ساعتها، همه‌ٔ دیدگاههای شهر شکل و شخصیت‌وشرافت می‌داد. از اناقم تنهامی‌توانستم پایه‌اش را ببینم که از سنگ لوح پوشیده بود. اما هر بار که آن را، در صبح گرم یک روز یکشنبه‌ٔ تابستانی می‌دیدم که چون خورشید سیاهی می‌ــ درخشید، با خودم می‌گفتم: "وای خدا! ساعت نه! اگر بخواهم قبل از رفتن به کلیسا سری به عمه لئونی بزنم و ببوسمش باید زودتر آماده بشوم." و به دقت می‌دانستم که آفتاب در میدان به چه رنگی بود، و همچنین گرما و غبار بازار، و سایه‌ٔ پرده‌ٔ مغازه‌ای آکنده از بوی کتان که شاید مادرم پیش از رفتن به کلیسا به آن می‌رفت تا چند دستمالی بخرد که مغازه‌دار، با پشت خمیده، به او نشان می‌داد و درهمین‌حال، در تدارک بستن مغازه، به پستو می‌رفت تا کت یکشنبه‌اش را بپوشد و دستهایش را صابون بزند که عادتش بود آنها را در هر چهارپنج‌دقیقه، حتی در غمبارترین شرایط، به حالتی آمیخته از کوشندگی و حسابگری و موفقیت به هم بساید.

هنگامی که، پس از مراسم نیایش، به مغازه‌ٔ تئودور می‌رفتیم تا بگوییم که نان شیرمالی‌بزرگ‌تر از همیشه برایمان بفرستد چون خویشاوندانمان در تیمرزی با استفاده از هوای خوب آمده بودند که ناهار را با ما باشند، ناقوسخانه در برابرمان بود که خودش هم مانند نان شیرمال متبرک بزرگ‌تری، پخته و برشته، با رویه‌ٔ پوسته پوسته شده و چرب و چسبناک از آفتاب، در دل آسمان آبی رنگ می‌افراشت. و غروبها، هنگامی که از گردش برمی‌گشتم و به اندکی بعد و لحظه‌ای فکر می‌کردم که باید به مادرم شب‌خوش بگویم و دیگر او را نبینم، ناقوسخانه، در روشنای پایان روز چنان حالت نرمی داشت که گفتی چون بالشی‌از مخمل قهوه‌ای روی آسمان رنگ‌پریده گذاشته شده و در آن فرو رفته بود و آسمان، زیر فشار آن، اندکی گود رفته بود تا برایش جا باز کند و در لبه‌هایش کمی برآمده شده بود، و سر و صدای پرندگانی که گرد آن می‌چرخیدند انگار بر سکوت آن دامن می‌زد، پیکانش را بیشتر می‌افراشت و به آن حالتی وصف‌ناشدنی می‌داد.

حتی هنگامی که بزای خرید به کوچه‌های پشت کلیسا می‌رفتیم که در آنجا خودش دیده نمی‌شد، هنوز چنین می‌نمود که نظم همه‌چیز با ناقوسخانه رابطه داشته باشد که گاه به گاهی از لابه‌لای خانه‌ها به چشم می‌آمد، و شاید به خاطر این که تنها و بدون کلیسا دیده می‌شد هیجان بیشتری هم برمی‌انگیخت. و البته، بسیاری ناقوسخانه‌های دیگر هستند که در چنین حالتی زیباتر به چشم می‌آیند، و تصویرهایی از ناقوسخانه‌هایی را به یاد می‌آورم که از پس ساختمانهایی زیباتر و هنری‌تر از چشم‌انداز کوچه‌های غم‌انگیز کومبره سربرافراشته‌اند. هرگز از یاد نمی‌برم که در شهر شگرفی از نورماندی در نزدیکی بلبک، در میان دو ساختمان زیبای سده هجدهم که از بسیار جنبه‌ها برایم عزیز و محترم اند، و در آن سوی باغچه قشنگی که از پای پله آنها تا کناره‌ٔ جویبار کشیده شده است، پیکان گوتیک کلیسایی که خود به چشم نمی‌آید دیده می‌شود که پنداری نمای دو ساختمان را کامل می‌کند و از فراز آنها به آسمان قد می‌کشد، اما حالتی چنان متفاوت، فاخر، حلقه‌حلقه، گلگون و جلایی دارد که حدایی‌اش از آنها به همان روشنی دیده می‌شود که در کناره‌ٔ دریا تفاوت نوک کنگره‌ای و روناس‌گون صدفی دوکی‌شکل و مینایی که میان دو قلوه سنگ افتاده باشد. حتی در پاریس، در یکی از زشت‌ترین محله‌هایش، پنجره‌ای را می‌شناسم که از آنجا، از پس یک یا دو یا حتی سه پرده‌ٔ تشکیل یافته از بام‌های چندین خیابان شهر، ناقوسخانه‌ای بنفش، گاهی سرخگون، و گاهی، در فاخرترین" نمونه"هایی که فضا از آن ارائه می‌کند، به رنگ سیاه خاکستری دیده می‌شود و همان گنبد کلیسای سنت‌اوگوستن است که، به این چشم‌انداز پاریس، حالت برخی از منظره‌های رم به قلم پیرانزی[11] را می‌دهد. اما از آنجا که حافظه‌ام، با هر سلیقه‌ای که ممکن است در تهیه این گراورها به کار برده باشد، نتوانسته‌است آنچه‌راکه از دیرباز ازدست‌داده‌ام یعنی حسی را که وامی‌داردمان یک چیز را نه یک نمایش بلکه وجودی بی‌همانند بدانیم. در آنها بگنجاند، هیچکدام از آنها نمی‌تواند مانند خاطره‌ٔ چشم‌انداز ناقوسخانه‌ٔکومبره در کوچه‌های پشت کلیسا بخش ژرفی از زندگی مرا وابسته به خود کند. در هر هنگامی که می‌دیدی‌اش، چه در ساعت پنج که برای برداشتن نامه‌ها به اداره‌ٔ پست در نزدیکی خانه می‌رفتی و از طرف چپت، نوک پیکره‌ٔ تنهایش یکباره از بالای بام‌ساختمانها به چشم می‌زد، یا بر عکس اگر می‌خواستی سری به احوال‌پرسی به خانم سازرا بزنی، و با نگاهت آن خطی را که پس از گذر نمای دیگرش کوتاه می‌شد دنبال می‌کردی و می‌دانستی که باید به دومین کوچه‌ٔبعد از ناقوسخانه بپیچی، یا هنگامی که، دورترک، در راه ایستگاه، آن را کج می‌دیدی و در نیمرخش خطها و سطحهای تازه‌ای پیدا می‌شد، مانند جسمی که در لحظه‌ای ناشناخته از چرخشش، غافلگیرانه به چشم بیاید، یا از کناره‌ٔ ویون، از جایی که محرابخانه‌اش به خاطر پرسپکتیو برجسته و برآمده به نظر می‌آمد و چنین می‌نمود که برجستگی ماهیچه‌وارش ناشی از کوشش ناقوسخانه باشد که می‌خواهد پیکانش را به قلب آسمان پرتاب کند، در هر حال، همیشه باید به او رو می‌کردی، همیشه او بود که بر همه‌چیز چیره بود، از بلندای نامنتظرش بر خانه‌ها فرمان می‌راند، در برابرم حالت انگشت افراشته‌ای از خداوند را داشت که خود در میان توده‌ٔ آدمیان پنهان باشد بی آن که نتوانم از بقیه بازش بشناسم. و همین امروز هم. اگر در یک شهر بزرگ یا در محله‌ای از پاریس که خوب‌نمی‌شناسم، رهگذری که راه را از او پرسیده‌ام، به عنوان علامت راهنما برج بیمارستانی را در دوردستها نشانم بدهد، و یا ناقوسخانه‌ٔ صومعه‌ای را که عرقچین اسقفانه‌اش در کنج خیابانی افراشته است که باید به آن بپیچم، اگر حافظه‌ام اندک شباهت گنگی میان آن ناقوسخانه‌ٔ عزیز از دست رفته‌ام بیابد، رهگذر که برمی‌گردد تا ببیند که مبادا راهم را گم کنم، شاید شگفت‌زده مرا ببیند که بیخبر از راهی که باید می‌رفتم یا کاری که می‌بایست می‌کردم آنجا، در برابر برج، ساعتها

و ساعتها، بی‌حرکت، ایستاده‌ام و می‌کوشم به یاد بیاورم، و در درونم زمین‌هایی راحس‌می‌کنم که از زیر ماندابِ فراموشی بیرون کشیده‌ام و خشک و دوباره آباد می‌شوند، و بدون شک‌آنگاه، و با نگرانی‌ای بیشتر از اندکی پیشتر که از او نشانی پرسیده بودم هنور راهم‌را جستجومی‌کنم، به کوچه‌ای می‌پیچم ... که اما ... در قلبم است ...

---

۱ – شارل ششم (۱۴۲۲ – ۱۳۶۸) دچار جنون شده بود و به تناوب رفتاری گاه بسیار خشن و گاه کودکانه داشت. برای سرگرمی او دسته‌ای ورق بزرگ رنگارنگ ساخته بودند که آنها را کنار هم می‌چید و ساعتها با آنها بازی می‌کرد.

۲ – شاهان فرانسوی که از نیمه‌ٔدوم قرن‌سیزدهم تا پایان سده‌ٔ چهاردهم بر این کشور حاکم بودند.

۳ – شخصیت توراتی، که به همسری یکی‌از شاهان هخامنشی (شاپور یا اردشیر اول) درآمد.

۴ – خانواده‌ٔ اشرافی تخیلی، که در داستان پروست سرور منطقه‌ٔ کومبره بوده‌اند.

۵ – داگوبر اول (۶۳۸ – ۶۰۰ میلادی) شاه فرانسه.

۶ – لوبی دوم، که از ۸۴۳ تا ۸۷۶ بربخش شرقی امپراتوری دودمان‌کارولنژی (۹۸۷ – ۷۵۱) حکومت کرد.

۷ – نخستین دودمان شاهان فرانک که تا سال ۷۵۱ حاکم بود.

۸ – به نقل از کتاب " قصه‌های دوران مروونژی " نوشته‌ٔ اوگوستن تیری. ژان میلی، یکی‌ازمفسران پروست، سرداب کلیسای سن‌هیلر را نمادی‌ترین جای کومبره می‌داند که به خاطر شکلش از همه‌ٔ جاهای دیگر این مکان مهم پروستی، مادرانه‌تر است. به گفته‌ٔ او " این سرداب را می‌توان، از دیدگاهی تجسمی، کانون دنیای پروست دانست که در آن ... به ویژه (نطفه‌ٔ) تم طلا و روشنایی بافت می‌شود، نوری که در تاریکی ماده تهفته است اما اثر خود را بر آن می‌نشاند. " (از کتاب " جمله‌ٔ پروست. از جمله‌های برگوت تا جمله‌های ونتوی ". لاروس – ۱۹۷۵)

۹و۱۰ – دو تا از معروف‌ترین و زیباترین‌کلیساهای جهان مسیحیت در این دو شهر فرانسوی بافت می‌شوند. اولی در سده‌های دوازدهم و سیزدهم، و دومی در سده‌ٔ سیزدهم ساخته شده است.

۱۱ – جامباتیستا پیرانزی، حکاک‌ومعمار ایتالیائی

حضور شخص ثالث در یک مصاحبه

استاد قوامی در یک گفتگوی تلفنی یادآور شدند که نظراتشان در باره ادیب خوانساری و آقاحسینقلی و میرزا عبدالله با آنچه در مجله آمده، متفاوت است و ظاهرا " نظرات یک‌پژوهشگر موسیقی که در جلسه گفتگو حضور داشته و کهگاه نکته‌ای را یادآور می‌شده است با حرفهای استاد قوامی درآمیخته است و تا حدی مایه سوء تفاهم شده است. امیدواریم این اختلاط و اشتباه ظاهری مایه‌ی تکدر خاطر استاد ارجمند عبادی و هنرمند عزیز فاحته‌ای نشده باشد.

خانمها، آقایان

اگر تا به حال از روش بافت مو و یا کلاههای چسبی استفاده می کردید با مبلغ کمی می توانید آن را به روش دائمی بدون مراجعه بعدی تبدیل نمائید.

ما مدعی هستیم که روش‌های فوق حتی در اروپا هم عرضه نمی‌شود. این متدها نتیجه تلاش پیگیرمتخصصین مو درآمریکا می‌باشد، دراین روش بدون عمل جراحی ازیکصد تار موتا ده‌ها هزارتارمو روی سر شما نصب می‌گردد. با این متد کاملاً جدید واستثنائی شما احساس خواهیدکردکه موهایتان از زیر پوست روئیده و هیچگونه تفاوتی با موهای طبیعی‌تان ندارد و با لمس‌کردن موهای جدید حتی فراموش می کنید که موهایتان ریخته است. با خیال راحت استحمام کرده و موهایتان را به فرم دلخواه شانه کنید. بعد از نصب موچنانچه مورد پسندتان واقع گردید وجه آنرا بپردازید. ضمناً فراموش نکنید متدهای فوق احتیاج به مراجعه بعدی ندارد.

خانه موی ایران

(ویوینگ راشل سابق) اولین مؤسسه ترمیم مودرایران

تهران ـ خیابان :
ولی عصر ـ جنب سینما آفریقا (آتلانتیک سابق) تلفن ۸۹۸۴۲۳

اولین دوره
باجلدگالینگورطلاکوب
دنیای سخن
دردفترمجله برای فروش
موجوداست
تلفن ۶۵۳۸۴۰

مایع ظرفشوئی و سفیدکننده
دلبان
درخدمت بهداشت شماست
دلبان DELBAN

پیشبرد
مرکزخرید وفروش کتابها
و
مجلات تاریخی، ادبی وهنری
کتاب وکتابخانه شخصی
شمارا خریداریم
تلفن ۶۶۰۳۱۳
۳ تا ۸ بعدازظهر

اوگوستوسسپدس
ترجمهٔ مهدی غبرایی

اوگوستوسسپدس به سال ۱۹۰۴ در ایالت کوچابامبای بولیوی زاده شد. سپس در جوانی شغل روزنامه‌نگاری و نویسندگی را پیشه کرد. در جنگ چاکو بین بولیوی و پاراگوئه شرکت جست. به دنبال مجموعهٔ داستانهای کوتاهش" خون دورگه‌ها" (۱۹۳۷) اولین‌رمان‌خود "فلزشیطانی" را در باره معادن قلع بولیوی منتشر کرد.

چاه

نامم میگل ناخایاست و گروهبان ارتش بولیویم. پنجاه روز است که به بیماری بری‌بری که از کمبود ویتامین به وجود می‌آید دچار شده و در بیمارستان تاربری بستریم. بنا به نظر پزشکان همین بیماری کفایت می‌کند که مرا به لاپاز، شهر زادگاه و آرزوی سوزانم، منتقل کنند. دو سال و نیم است که در خدمت ارتشم، و نه زخم گلوله‌ای که پارسال از ناحیه دنده برداشتم باعث اخراجم از خدمت شده و نه این بیماری بری‌بری.

در این احوال که از پرسه زدن در بین اشباح پیژامه‌پوش، بیماران این بیمارستان، حوصله‌ام سر رفته بود و در اوقات سوزان این دوزخ چیزی برای خواندن نداشتم، زندگی خود را مرور کردم و دفتر یادداشتم را بار دیگر خواندم. سپس با روبهم گذاشتن برخی از صفحات این یادداشت، داستان چاهی را از آن استخراج کردم که اینک در دست پاراگوئه‌ایهاست. به علت رنجهایی که برای حفر این چاه متحمل شدیم، آن را تا ابد متعلق به خودمان می‌دانم. در پیرامون و درون آن درام هراسناکی در دو پرده بازی شده: پرده نخست آغاز آن است و پرده دوم حفر آن.

آنچه در صفحات آمده این است:

۱۵ ژانویه ۱۹۳۳: تابستانی بی‌آب. در این بخش چاکو، یعنی شمال پلاتانیلوس، تقریبا" هرگز باران نمی‌بارد، کمکی هم که باریده بخار شده است. در میان جنگل خاکستری تنه درختان ــ اسکلتهای بی‌کفن و دفن محکوم بـه‌سـر پـا ایستادن در ریگزار خالی از حیات ــ با شفافیتی کمابیش نامحسوس، از هر سو که بنگرید یا گام بردارید، چه شمال باشد چه جنوب، چه راست و چه چپ، قطره‌ای آب یافت نمی‌شود؟ امااینهمه، مردان کارزار را از زیستن در اینجا باز نمی‌دارد. ما تباه، ناشاد، پیش از موعد پیر شده، زندگی می‌کنیم: درختان با شاخساران بسیار و برگهای اندک، و مردان تشنه‌تر از آنکه متنفر باشند.

من مسوٴول بیست سربازم، که چهره‌هاشان پر از کـک و مک است، با زخمهایی چون‌وصله‌های چرم بر استخوان گونه‌شان و چشمانی که یکسر از تب می‌سوزد. بیشترشان را برای دفاع از آگوآریکا و کیلومتر هفت‌جاده ساودرا آلیهوآناروانه‌کرده‌اند که زخمها و بیماریهاشان آنان را روانه بیمارستان مونوس و سپس بالیویان می‌کند. این عده را به محض بهبودیافتن از راه‌پلاتانیلوس بازمی‌گردانند تا بخشی از ارتش دوم را تشکیل دهند. همه جزو ابواب‌جمعی سپاه مهندسی بودند، که من نیز اعزامی از همانجا هستم. یک هفته است که به اینجا، محلی نزدیک فورت‌لوآ، آمده‌ایم و به جاده‌سـازی سرگرمیم. تمام ناحیه پوشیده از

خاربوته‌های تو در تو و بی‌رنگ است. آبی در کار نیست.

پیشاپیش ما بر تپه‌ای که به تمام منطقه مسلط است، هنگی مستقر شده است.

۱۷ ژانویه. بعدازظهر، در میان ابری از گرد و خاک که گردنه‌ٔ پرپیچ و خم مرتفع را مشبک می‌کرد، کامیون از راه رسید. گردنه در برابر تودهٔ غلیظ خورشید نارنجی، که در حاشیه شاخ و برگ بیرمق می‌لغزد، گسترده است.

کامیون ماشین قراضه‌ای است که گلگیرهایش له و لورده شده، سپر جلویش افتاده، یکی از چراغهای جلویش را با چند رشته نوار بسته‌اند، گویی که از خلال توفان شدیدی گذشته است، و پر از بشکه‌های سیاه است. سر تراشیدهٔ راننده، که شبیه کدوست، از عرق برق می‌زند و پیراهنش، که دکمه‌هایش را تا ناف باز گذارده، سینه خیسش را می‌نمایاند.

امروز اعلام کرد: "نهر خشکیده. جیره آب هنگ حالا کمتر شده."

کمک راننده که همراهش آمده بود گفت: "سقایی سربازها دارد مرا هم آب می‌کند."

مانند راننده کثیف بود، این یک را می‌شد از پیراهنش تمیز داد، در صورتی که اولی خصوصیتش را مدیون شلوار چربش بود. آدم ناخن‌خشکی است و سعی دارد جیرهٔ کاکائوی افرادم را کاهش دهد. اما گاهگاه یک بسته سیگار به من می‌دهد.

راننده می‌گوید در پلاتانیلوس تصمیم دارند لشکر ما را قدری دورتر بفرستند. سربازان موضوع جالبی برای صحبت پیدا کرده‌اند. یکی از آنان به نام چاکون، اهل پوتوسی، سربازی ریزنقش و سرسخت و سیاه چون چکش، با لحن غمناکی می‌پرسد:

"آنجا آب پیدا می‌شود؟"

جواب این است: "کمتر از اینجا."

"کمتر از اینجا؟ مگر ما هم باید مثل کاراگواتاها ۱ فقط هوا بخوریم و زنده بمانیم؟"

رنج سربازان، که با افزایش گرما رو به فزونی است، به این بستگی دارد که تصور می‌کنند آب آسایشی نصیبشان می‌کند، در حالی که نمی‌کند، و همین بدل به وسوسه‌ای شده است.

با باز کردن توپی یکی از بشکه‌ها در دو باک بنزین آب می‌ریزند، یکی برای پخت‌وپز و دیگری برای نوشیدن، و کامیون راه می‌افتد. همیشه قدری آب روی خاک می‌ریزد و خیسش می‌کند، و چند دسته پروانهٔ سفید تشنه دور رطوبت جمع می‌شوند. گاهی به خودم اجازه می‌دهم مشتی آب حرام کنم و به پشت گردنم بریزم، و خدا عالم است از کجا، چند زنبور ریز می‌آیند و دور سرم وزوز می‌کنند.

۲۱ ژانویه. دیشب باران بارید. طی روز گرما چنان بود که انگار لباس‌لاستیکی پوشیده‌ایم. بازتاب خورشید بر روی ریگزار با نیزه‌های سفیدش زخممان می‌زد. اما در ساعت شش باران بارید. همه لخت شدیم و در رگبار تنمان را شستیم. زیر پا گل گرم لای انگشتانمان می‌لغزید.

۲۵ ژانویه. باز هم گرما. باز هم آن لهیب خشک و نامرئی که به تن می‌چسبد. گویی بایستی کسی در جایی پنجره‌ای را بگشاید تا اندکی هوا داخل شود. آسمان سنگ بزرگی است که خورشید را در آن کاشته‌اند.

مدام بیل و کلنگ زیر بغل زندگی می‌کنیم، تفنگها، نیمه‌مدفون زیر گرد و خاک، در چادر — هاست. چیزی بیش از جاده‌سازانی نیستیم که خط مستقیم را روی تپه برش می‌دهیم و از میان خاربوته‌های سردرهم، که آن نیز در اثر گرما کز کرده، به منظوری‌که نمی‌دانیم، جاده‌ای باز می‌کنیم. خورشید همه چیز را می‌سوزاند. یونجه‌زاری که دیروز صبح زرد رنگ بود، امروز سفید و خشک و پخش زمین شده، زیرا خورشید پامالش کرده است. از ساعت یازده صبح تا سه بعدازظهر کار کردن محال است، زیرا دامنهٔ تپه چون کوره‌ای داغ می‌شود. در این اوقات پس از جستجوی بیهودهٔ سایه‌ای درخور اعتنا، در پناه خیالی شاخه‌های هر درختی، که‌به‌نمودارعصبهای در هم تنیده شبیهند، دراز می‌کشم.

خاک، بدون نمی که آن را بهم بچسباند، همچون مرگ سفیدی برمی‌خیزد، تنه‌های درختان را در آغوش غبار آلودش می‌پوشاند، و شبکهٔ سایه‌ها را، که از هجوم سیل‌آسای خورشید پاره پاره شده است، تیره و تار می‌کند. پرتو خورشید بر فراز طرح یونجه‌زار نزدیک، که‌همچون‌جنازه‌ای خشک و پریده رنگ است، هرم لرزانی به وجود می‌آورد.

در پنجهٔ رخوت تب روزانه، درمانده و کرخت دراز می‌کشیم و در بیحالی گرمسی فرو می‌رویم که غژ غژ اره‌وار پای ملخها، بی‌پایان چون زمان، آن را می‌شکافد. گرما، شبح شفافی که روی زمین هرز دمر افتاده، با صدای تیزملخها خر خر می‌کند. بیشه پر از ملخ است. ملخها کارگاه نامرئی و اسرارآمیز خود را با میلیونها چرخ کوچک و چکش و سوت راه‌انداخته‌اند که تا دهها میل در این حوالی گوش فلک را کر می‌کند.

در میانهٔ این ارکستر خشماور ساعتها، بی آنکه اندیشه‌ای به خاطرمان خطور کند، با کلمات مجرد سر می‌کنیم و در آسمان بیرنگ به پرواز متحجر سنقرها می‌نگریم. این صحنه در نظرم به تصویر پرندگانی می‌ماند که در پهنهٔ بی‌پایان کاغذ دیواری کشیده باشند.

گهگاه از دور دست صدای گلولهٔ توپی به گوش می‌رسد.

۱ فوریه. گرمایی که سراپا تنمان را تسخیر کرده بود، آن را به صورت کاهلی جامد خاک درآورده، بدل به غباری از هم‌گسیخته و نرم و تب‌آلود ساخته است. وجود تنمان را فقط از این لحاظ حس می‌کنیم که زجرمان می‌دهد و از طریق پوست بوسه داغ کوره‌وار گرما را انتقال می‌دهد و از رطوبت عرق آگاهمان می‌کند. تنها شبها به خود می‌آییم. روز جای خود را به فروغ عظیم آخرین لهیب سرخ خورشید می‌دهد، و شب مصمم به خواب، از راه می‌رسد، اما فریادهای تیز جانوران فراوان از همه‌سو احاطه‌اش می‌کنند: صفیر و نفیر و قار و قور، گامی از اصوات که به گوش ما کوه‌نشینان ناآشناست.

شب و روز، روزها ساکتیم اما افراد من شبها به حرف می‌آیند. بعضیها کهنه‌کارند، مثل نیکولاس پدراسا، اهل واله‌گرانده، که از ۱۹۳۰ در چاکو بوده و در جاده‌سازی لوآ، بولیوار و کاماچو شرکت کرده است. مالاریایی شده و از زردی و خشکی و لاغری مثل نی است.

چاکون (پوتوسیایی) می‌گوید: "می‌گویند پیلاها۲ دارند از مسیر کاماچو بالا می‌آیند."

"باشد. آنجا که آب نیست." پدراسا با لحن کسی که خوب به موضوع وارد است، سخن می‌گوید.

ایروستا، سرباز سرسختی اهل لاپاز، با استخوانهای برجسته‌ٔ گونه و چشمهای چپ، که در نبردهای یوخرا و کابوکاستیلو بوده، دخالت می‌کند. "اما پیلاها همیشه چند قطره آب گیر می‌آورند. آنها بهتر از همه با این تپه‌ها آشنایی دارند."

سربازی ملقب به کوسنی، اهل کوچابامبا، با شنیدن این سخنان به حرف می‌آید. "زرشک! بیخود شایع کرده‌اند... پس جنازهٔ آن پیلایی که در سیه‌ته پیدا کردیم چی، سرگروهبان؟ بارو در چند قدمی نهرآب از تشنگی هلاک‌شده‌بود."

جواب دادم: "درست است. یکی دیگر را هم نزدیک کامپوس پیدا کردیم. این یکی از خوردن انجیر خاردار مسموم شده بود."

"آدم از گرسنگی نمی‌میرد، اما از تشنگی چرا. توی همان صحرای نزدیک سیه‌ته، بعدازظهر دهم نوامبر، افراد خودمان را دیدم که از تشنگی گل را می‌لیسند."

وقایع و کلمات روبهم تلنبار و سپس ناپدید می‌شود. همچون نسیمی از روی علف می‌گذرد، بی‌آنکه حتی به لرزه‌اش درآورد.

دیگر چیزی ندارم که اضافه کنم .

۶ فوریه : باران باریده است . درختان تر و تازه شده‌اند . در مخازن آب داشتیم ، اما نان و شکر به دستمان نرسیده است . کامیونهای تدارکات در میان گل و لای گیر کرده‌اند .

۱۰ فوریه : ما را به دوازده میل بالاتر اعزام کرده‌اند . قرار نیست از جاده‌ای که صاف کرده‌ایم استفاده شود ، و حالا داریم یکی دیگر می‌سازیم .

۱۸ فوریه : راننده که پیراهنش پاره شده بود خبرهای بدی برایمان آورد . " نهر خشک شده ، حالا ناچاریم از لاچینا آب بیاریم . "

۲۶ فوریه : دیروز اصلا آب نداشتیم . آوردنش تا اینجا مشکل‌تر از پیش شده زیرا مسافتی که کامیون باید طی کند بیشتر شده است . دیروز پس از آنکه صبح تا غروب درختان بیشه را بریدیم ، به انتظار آمدن کامیون به طرف جاده رفتیم . آخرین پرتو خورشید — این بار با شعاعهای خونرنگ — چهره‌های پرغبار افرادم را رنگ می‌زد ، اما بیهوده منتظر شنیدن صدای همیشگی از ورای گرد و خاک جاده بودند .

کامیون آب صبح امروز از راه رسید . از بهم خوردن پر سر و صدا و توام با عصبانیت دستها و کوره‌ها و قمقمه‌ها در اطراف بشکه آب غوغایی بپا شد . دعوایی در گرفت که ناگزیر به حل و فصلش شدم .

۱ مارس : ستوان ریز نقش زیبایی ، که ریش انبوهی داشت ، به قرارگاه ما رسید . با من صحبت کرد و پرسید ابواب جمعی جوخه‌ام چند نفرند .

گفت : " توی حبیهه آب پیدا نمی‌شود . پریروز دو نفر آفتابزده شدند . باید برای آب زمین را بکنیم .

" می‌گویند که توی لاچینا چاه کنده‌اند . "

" و آب پیدا کرده‌اند . "

" درست است . "

" بستگی به شانس دارد . "

" این دور و برها هم ، نزدیک لوآ ، سعی کرده‌اند چاه بکنند . "

در اینجا پدراسا ، که گفتگوی ما را می‌شنید ، گفت که راست است : حدود پنج‌کیلومتر آن‌طرف‌تر حفره‌ای بود که از زمانی که کسی به خاطر دارد همانجا بوده است . عمقش بیش از چند متر نبود . کسانی که آن را به خاطر رسیدن به آب کنده بودند ، لابد منصرف شده بودند . به نظر پدراسا حفره ارزش " کمی بیشتر کندن " را داشت .

۲ مارس : در جستجوی محلی برآمدیم که پدراسا از آن صحبت کرده بود . نزدیک یک درخت پالوبوبو حفره بزرگی وجود داشت که خاربوته‌ها آن را کمابیش از نظر پنهان کرده بودند . ستوان موطلایی گفت که به ستاد فرماندهی گزارش می‌دهد . و امروز عصر دستوراتی رسید که به کندن حفره ادامه دهیم تا به آب برسیم . هشت نفر نقب‌زن را به کار گماشتیم : پدراسا ، ایروستا ، چاکون ، کوستی ، و چهارنفر دیگر .

۲

۳ مارس : حفره پنج متر عرض و پنج متر عمق دارد . زمین چون سیمان سفت است . راه‌مستقیمی را به محل چاه صاف کرده در همان حوالی اردو زده‌ایم . می‌توانیم صبح تا غروب کار کنیم ، زیرا گرما چندان آزار دهنده نیست .

تن سربازها که تا کمر لخت است مثل ماهی می‌درخشد . عرق چون مارهای کوچکی با سرکثیف از بدنشان جاری است . کلنگ را که در ماسه نرم فرو می‌رفت رها کردند و با کمربندی از حفره پایین رفتند . خاکی که بیرون می‌فرستند سیاه و نرم است . رنگ نویدبخشش در حاشیه گودال منظره بدیع خوشایندی دارد .

۱۰ مارس : دوازده متر . چنین به‌نظرمی‌رسد که به آب نزدیک شده‌ایم . گلی که بیرون‌می‌آوریم دمبدم مرطوب‌تر می‌شود . روی قسمتی از چاه کفی ساخته‌ایم و افراد را وا داشته‌ام که نردبان و سه‌پایه بلندی از چوب متاتاکو بسازند تا بتوانیم با قرقره و طناب گل و خاک را بالا بیاوریم . سربازها به نوبت جای یکدیگر را می‌گیرند ، و پدراسا به ما اطمینان می‌دهد که هفته آینده خوشوقت می‌شود که ژنرال فلانی را دعوت کند تا " آنجایش را با آب چاه خنک کند . "

۲۲ مارس : من از چاه پایین رفته‌ام . با ورود به آن احساس برخورد با جسم سخت در تمام تن می‌دود . آنجا که نور خورشید از تابش باز می‌ایستد ، انسان هوای متفاوتی را تجربه می‌کند — هوای خاک . همین که در تاریکی پایین می‌روم و با پاهای برهنه‌ام خاک نرم را لمس می‌کنم ، سراپایم خنک می‌شود . هیجده‌متر پایین رفته‌ام . سر بر می‌دارم و ستون سیاه حفره را بر فراز سرم می‌بینم تا به دهانه ختم می‌شود . از دهانه نور شدیدی به داخل سرازیر می‌شود . ته چاه گل‌آلود است و دیواره راحت با دست کنده می‌شود . سراپا گل‌آلود بیرون آمدم و پشه‌ها دورم جمع شدند و پاهایم از نیششان باد کرد .

۳۰ مارس : چیز عجیبی دارد اتفاق می‌افتد . تا دو روز پیش گل و شل از چاه‌بیرون‌می‌کشیدیم ، اما اینک باز هم خاک خشک شده است . بار دیگر از چاه پایین رفته‌ام . بوی خاک تشنه را منقبض می‌کند . وقتی به دیواره دست می‌زنم مرطوب است ، اما پس از رسیدن به ته چاه می‌بینم که از میان لایه‌ای از خاک رس مرطوب گذشته‌ایم . به افراد می‌گویم چند روزی کار را تعطیل کنند تا شاید آب از آنجا به داخل چاه نشت کند .

۱۲ آوریل : یک هفته گذشت و با اینحال ته چاه همچنان خشک بود . بعد دوباره حفاری را شروع کردیم ، و من امروز پایین رفتم . عمق چاه به بیست و چهارمتر رسیده ، آنجا همه چیز تاریک است ، و همچون کسی که مبتلا به شبکوری است ، تنها می‌توان کورمال کورمال شکل این زهدان زیرزمینی را معلوم کرد . خاک ، خاک ، خاک صخیمی که از درد تیره* اختناق مشت خود را گره کرده است . خاکی که حفر شده شبح حضورش را در حفره* خالی به جا گذاشته است ، و وقتی که با کلنگ ضربه‌ای به دیواره می‌زنم ، با صدای " تاک ، تاک " بی‌پژواکی ، که گویی به سینه‌ام می‌کوبد ، پاسخم می‌دهد .

هنگامی که در دل آن تاریکی فرو می‌رفتم ، احساس دیرآشنای تنهایی که در زمان کودکی وجودم را تسخیر می‌کرد ، سراپایم را فرا گرفت . وجودم بار دیگر از ترس غریبی آکنده شد که موقع عبور از تونلی که در دل تپه‌ای نزدیک کاپینوتا ، محل تولد مادرم ، ساخته بودند در من بیدار شده بود . وحشتزده از حضور کمابیش جنسی راز دنیوی تونل غالبا " با احتیاط وارد آن می‌شدم ، و بالهای حشره‌ها ، حشره‌های شفاف ، را که در برابر نور روی شکافهای خاک به پرواز درمی‌آمدند تماشا می‌کردم . وقتی به وسط تونل می‌رسیدم که تاریکیش غلیظ‌تر بود وحشت می‌کردم ، اما وقتی آن را پشت سر می‌گذاشتم و هر چه تندتر به سوی آن روشنایی که در انتهای دیگرش به‌چشم می‌خورد پیش می‌رفتم . شادی فراوانی به من‌دست‌می‌داد . دستم هرگز از این شادی نصیبی نمی‌برد ، چرا که در هر تماس پوستش با دیوار تونل ، پس می — نشست .

اکنون نور را نه پیشاپیش خود ، بلکه بر فراز سرم می‌دیدم . نوری بسیار دور و اندک ، همچون نور ستاره . آه ، گوشت دستم دیگر به همه‌چیز عادت کرده ، تقریبا " تنها ماده خاکی است که دیگر ناسازگاری و بیزاری را نمی‌شناسد . . .

۲۸ آوریل : می‌ترسم جستجوی ما برای آب با شکست روبرو شود . دیروز به عمق سی‌متری رسیدیم ، بی‌آنکه چیزی جز خاک بیابیم . باید این کار بی‌فایده را متوقف کنیم . از سروان فرمانده گردان تقاضای ملاقات کردم و فردا به من وقت داده است .

۲۹ آوریل : گفتم : " جناب سروان ، سی‌متر کندیم و به آب نرسیدیم . "

جواب‌داد : " اما باید برسیم . "

" پس اجازه بدهید جای دیگری را بکنیم ، جناب سروان . "

" نه ، نه . حفاری را ادامه بدهید . دو تا چاه سی‌متری به آب نمی‌رسد . اما شاید یک چاه چهل متری به آب برسد . "

" اطاعت ، جناب سروان . "

" بعلاوه شاید به همین رودی به‌آب‌برسید . "

" اطاعت ، جناب سروان . "

" خب ، پس کمی دیگر هم سعی کنید . افراد ما دارند از تشنگی هلاک می‌شوند . "

سرباران نمی‌میرند ، بلکه روز بروز بر رنجشان افزوده می‌شود . زنده نگهداشتن سربازها با یک کوزه‌آب برای هرنفردر روز زجروعذاب بی‌پایانی برایشان در بر دارد . افرادم در ته چاه در اثر گرد و خاک و کار سنگین بیش از آنهایی‌که‌بیرونند

از تشنگی در عذابند، اما ناگزیرند به حفاری ادامه دهند.

دستور را به آنان ابلاغ‌کردم. و آنهایی‌فایده صدا به اعتراض بلند کردند. من، به نیابت از سوی سروان، با افزایش جیره‌ٔ کاکائو و آب سر و صدایشان را خواباندم.

۹ مه: کار ادامه دارد. چاه رفته رفته خصوصیت هولناک و واقعی و خطرناکی کسب می‌کند. کارفرما و ارباب ناشناس نقب‌زنان شده است. با گذشت زمان، هرچه ژرفتر در دل خاک فرو می‌روند خاک نیز ژرفتر در آنان ته‌نشین می‌شود، و گویی به نیروی جاذبه‌ٔ عنصری منفعل و متراکم و بی‌انتها بخشی از آنان می‌شود. آنان گویی در اطاعت از کشش مشئوم و قانونی انعطاف‌ناپذیر که به محرومیت از نورورو‌گردانی از حس وجودشان به عنوان آدمیزاد محکومشان کرده است در درازنای آن جاده شب، در میان آن مغاره عمودی پیش می‌روند. هر زمان که چشمم به آنان می‌افتد این تصور به من دست می‌دهد که جسمشان از مولکولهای خاک ساخته شده است، نه از یاخته‌ها. گل و خاک چاکو در سوراخهای گوش، لای مژگان و ابروان، در سوراخهای بینی، لابلای موها و چشمان جا گرفته و روحشان آکنده از آن است.

۲۴ مه: سربازان چند متر دیگر پیشرفته‌اند. کار به کندی انجام می‌گیرد. یک سرباز در داخل چاه زمین می‌کند، و دیگری در بیرون طناب قرقره را می‌کشد و گل و خاک را در سطلی که از پاک بنزین ساخته‌اند بیرون می‌آورد. سربازها از اختناق شکایت دارند. موقع کار هوا به تنشان فشار وارد می‌آورد. زیر پاها و دور و بر و بالای سرشان خاک شبیه شب شده است. برفراز سر کارگر عبوس و دلتنگ و کم‌حرف، که سکوت سنگینی بر او غلبه کرده و بی‌حرکت در حال خفگی است، توده‌ای سربی انباشته می‌شود و او را چون کرمی که در یکی از اعصار زمین‌شناسی پنهان شده است و چندین قرن از سطح زمین فاصله دارد، در تاریکی مدفون می‌کند.

سربازها از قمقمه آب گرم و گل‌آلود را می‌نوشند که به سرعت تمام می‌شود، زیرا گرچه "چاه کنان" دو برابر دیگران جیره‌ٔ آب می‌گیرند، با اینحال از عطش شدید روی لبهایشان تبخیر می‌شود. با پاهای برهنه‌شان در میان گرد و خاک داغ، خنکای دیرآشنای شبارهایی را که در خاک مزرعه‌شان در دره‌ای دوردست می‌کندند حس می‌کنند، خاطره آن هنوز هم در حس لامسه‌شان بجا مانده است.

سپس خاک را می‌کنند، با کلنگهایشان می‌کنند، و در این میان خاک به زیر می‌لغزد، پاهایشان را می‌پوشاند، اما از آب خبری نیست. آبی که با وسوسه‌ٔ دیوانه‌واری اشتیاقش را داریم، شاید یکباره در گودال بی‌صدا و صامتشان فوران بزند.

۵ ژوئن: تقریبا" چهل و دو متر پایین رفته‌ایم. برای تشویق افراد، منهم به قصد کار داخل چاه شدم. انگار که خواب می‌بینم، به نظرم می‌رسید که در حال افتادن به ورطه‌ای بی‌انتها هستم. در قعر چاه که تنهایی و غربت مرا به سوی آبشخور فنا می‌راند و دستهای نامرئی نیستی به خفقانم دچار می‌کرد، برای همیشه از افراد دیگر و از جنگ جدا افتاده‌ام. هیچ نوری به چشم نمی‌خورد، و سنگینی محیط بر تمام سطوح تن فشار می‌آورد. ستون تاریکی به طرزی عمودی بر من فرو می‌افتد و دور از گوش افراد بشر دفنم می‌کند.

کوشیدم کار کنم و به امید اینکه با فعالیت شدید سیب شوم زمان هر چه زودتر بگذرد، با کلنگ ضربه‌های خشمگینی فرود آوردم. اما زمان در اینجا ثابت و بی‌حرکت است. اگر نور تغییر ساعات را نشان نمی‌داد، زمان در این زیرزمین با سیاهی یکسان اتاقی تیره از حرکت بازمی‌ماند. این همان مرگ روشنایی است، این ریشه آن درخت عظیمی است که در دل شب می‌روید و آسمان را سیاه و زمین را سرشار از نوحه‌وسوگواری می‌کند.

۱۶ ژوئن: اتفاقات غریبی می‌افتد. این اتاق تاریک محصور، در قعر چاه انسان را به رو‌یا فرو می‌برد و توهم سراب را ایجاد می‌کند. روح آب دنیایی خاص و خیالی ایجاد می‌کند که در عمق چهل و دومتری وجود دارد و خود را به شکل حادثه‌ٔ غریبی آشکار می‌سازد که در این سطح رخ می‌دهد.

کوستی هربوسو با من از آن سخن گفت. دیروز که در قعر مغاک خوابش برده بود، یک افعی سیمگون را به خواب دیده بود که تنش می‌درخشد. دست دراز کرد و آن را گرفت، اما افعی تکه تکه شد، سپس افعیهای دیگر ظاهر شدند و در قعر چاه شروع به حرکت کردند، تا آنکه حلقه سفیدی از حبابهای نجواگر را تشکیل دادند که بزرگ می‌شد و استوانه دلگیر و تیره را روشن می‌کرد، همچون افعی جادو که جمعیت خود را از دست داد تا سیلان ستونی از آب را به خود بگیرد، کوستی حس می‌کرد که ستون آب او را بلند کرده و به سطح زمین رسانده است.

بعد، چه چیزهای عجیبی دید! تمام آن نواحی در اثر آب تغییر شکل داده بود. هر درختی بدل به چشمه‌ای شده بود. بوته‌زار ناپدید شده و به جایش دریاچه‌ٔ سبزفامی بود و سربازان در سایه‌ٔ بید مجنون در آن حمام می‌کردند. دیدن این منظره که دشمن با مسلسل از ساحل روبرو شلیک می‌کند و در همان حال افراد ما به دنبال گلوله با حار و جنجال و خنده در آب شیرجه می‌روند، برایش تعجب‌آور نبود. تنها آرزویش نوشیدن آب بود. از چشمه‌ها آب‌نوشید، از دریاچه آب نوشید، و خود را در میان سطوح بیشمار مایع که کنار تنش لیز می‌زد و ترشح آب سرش را خیس می‌کرد، غرق کرد. نوشیدونوشید، اما آب ــ آبی اینهمه نرم و سیال، آبی رو‌یاوار عطشش را فرو ننشاند.

آن شب کوستی تب کرد. او را به قرارگاه کمکهای اولیه‌ٔ هنگ فرستادم.

۲۴ ژوئن: فرمانده‌ٔ لشکر هنگام عبور اینجا توقف کرد. با من صحبت کرد و باورش نمی‌شد که ما قریب چهل و پنج متر زمین را کنده‌ایم و گل و خاک را سطل به سطل با کمربند بیرون‌کشیده‌ایم.

گفتم: " باید فریاد کشید تا سربازها بشنوند که نوبتشان تمام شده، جناب سرهنگ."

سرهنگ بعدا چندین بسته کاکائو و سیگار و یک شیپور برایمان فرستاد.

از این قرار سرنوشتمان به چاه بستگی دارد. همچنان پیش می‌رویم، یا به عبارت دیگر به قعر سیاره، به دوره‌ای از زمین‌شناسی که قلمرو تاریکی است، باز می‌گردیم. این‌جستجوی آب است از میان توده‌ای غیرقابل نفوذ. افرادم خوددارتر عبوس‌تر از پیش، سیاه همچون‌افکاروسرنوشتشان، با فعالیت دلمرده‌ٔ گورزادان، هوا را، زمین را، و زندگی خود را، مدام می‌کنند.

۴ ژوئیه: آیا واقعا آبی در کار است؟ پس از رو‌یای کوستی همه آب را می‌بینند. پدراسا می‌گوید در یک فوران ناگهانی آب که از سرش می‌گذشت نزدیک بود غرق شود. ایروستا می‌گوید که کلنگش به توده یخ ضخیمی برخورده است. دیروز که چاکون از چاه بیرون آمد از غاری حرف می‌زد که بازتاب پریده رنگ موجهای دریاچه‌ای زیرزمینی روشنش کرده بود.

آیا اینهمه محنت و جستجو و اشتیاق، و اینهمه ارواح عطشان که در این مغاک ژرف گرد

آمده‌اند، درخشش چشمهٔ آبی را سبب خواهد شد؟

۱۶ ژوئیه: افراد دارند بیمار می‌شوند. دیگر از رفتن به درون چاه سر باز می‌زنند. ناگزیرشان می‌کنم که بروند. از من خواسته‌اند که به جبههٔ مقدم اعزامشان کنم. بار دیگر خودم پایین‌رفتم، و بهت زده و هراسان بیرون آمدم.. قریب پنجاه متری سطح زمین هستیم. فضا هر دم تاریک‌تر می‌شود و تن را تنگ‌تر در برمی‌گیرد. از همه جانب چنان احساس ناآرامی و بیقراری به انسان دست می‌دهد که تقریبا" رشته‌ای نامرئی را، که بر فراز سرش همچون وزنه‌ای سربین آویخته است، از هم می‌گسلد. رشته‌ای‌که‌همچون خاطره‌ای موجودات کوتوله را از راه آن تاریکی ژرف به سطح زمین می‌پیوندد. هیچ برج سنگی خمیده‌ای با جاذبهٔ دلگیرکننده‌تر از آن استوانهٔ هوای گرم و بدبو، که آهسته به اعماق فرو می‌رود، سنگینی نمی‌کند. سربازها قاعدهٔ‌این استوانه‌اند. سلاحهای زیرزمینی خاک موجب خفقانشان می‌شود، نمی‌توانند بیش از یکساعت در آن ورطه بمانند. کابوس هولناکی است. خاک چاکو خاک عجیب و نفرین‌شده‌ای است.

۲۵ ژوئیه: ساعتی یک بار شیپور ــ هدیهٔ لشکر ــ در دهانهٔ مغاک به صدا درمی‌آید، تا کارگری که ته چاه کار می‌کند بالا بیاید. لابد صدای شیپور در آن ژرفا به سان درخشش نوری است. اما امروز بعدازظهر پس از دمیدن شیپور کسی بیرون نیامد.

پرسیدم: "کی آن پایین است؟"

"پدراسا."

سربازها او را با شیپور و فریاد صدا زدند: "آهای ...ی ...ی!...پدراسا...ا...ا!!..."

"شاید خوابش برده باشد."

گفتم: "شاید هم مرده باشد." و دستور دادم پایین بروند و ببینند چه شده است.

سربازی از چاه پایین رفت و پس از مدتی طولانی در وسط حلقه‌ای که دور دهانهٔ چاه زده بودیم، جسم نیمه‌جان پدراسا، بسته به کمربند چرمی، به کمک سرباز و قرقره از چاه بیرون آمد.

۲۹ ژوئیه: امروز چاکون غش کرد و چون مردی به دار آویخته به طرز حزن‌انگیزی بیرونش کشیدند.

۴ سپتامبر: آیا این کار نهایتی هم دارد؟ دیگر برای یافتن آب زمین را نمی‌کندیم، بلکه در اطاعت از نقشه‌ای مرگبار و طرحی مرموز حفر می‌کنیم. عمر سربازانم در گرداب بزرگ این خلاء مصیبت‌بار، که کورکورانه آنان را در رشد عجیب وخاموشش می‌بلعد و به زمین میخکوب می‌کند، مکیده می‌شود.

در این بالا چاه‌شکل‌موضوعی اجتناب‌ناپذیر، ابدی ومقتدر همچون جنگ را به خود گرفته‌است. خاکی که از چاه بیرون آمده چند پشتهٔ حجیم پدید آورده است که رویش مارمولکها و پرندگان قرمز جمع می‌شوند. هنگامی که حفار، آمیزه‌ای از عرق و کثافت، پلک‌چشمها و موها سفید شده از گرد و غبار، در دهانهٔ چاه پیدا می‌شود، گویی که از سیارهٔ دوردست پلوتون آمده یا همچون هیولایی ماقبل تاریخی است که از لایهٔ آهکی بسیار کهنی سر برآورده است. گاهی، فقط برای خالی نبودن عریضه، می‌پرسم: "تازه چه خبر؟"

"همان خبر همیشگی، سرگروهبان. هیچی."

همیشه هیچ، درست مثل خود جنگ. این هیچ، هرگز نهایتی ندارد.

۱ اکتبر: دستور رسیده است که حفاری را متوقف کنیم. پس از هفت‌ماه کاربه‌آب‌نرسیده‌ایم. وضع ظاهری پاسداران مرزی تغییرات زیادی کرده است. اتاقکهای چوبی و یک مرکز فرماندهی گردان ساخته بودند. ما باید جاده‌ای را به سمت شرق پاک کنیم، اما اردوگاهمان همین جا باقی می‌ماند.

چاه را نیز با آن دهانهٔ قی کرده و هراسناک و ژرفای سترون به حال خود رها می‌کنیم. این حفره در بین ما برای همیشه مخل آسایش و دشمنی‌ابله است که به نفرتمان چون زخمی بی‌مقدار بی‌اعتناست، اما دشمنی است که باید به حسابش آورد. هیچ فایده‌ای از آن حاصل نشده است.

۷ دسامبر: (بیمارستان پلاتانیلوس) چاه لعنتی بالاخره به درد چیزی خورد!

خاطراتم هنوز هم روشن است، چون حمله روز چهارم و پنجم، پیش از آنکه مالاریا مرا از پا درآورد و به اینجا منتقلم کنند، صورت گرفت.

لابد چند اسیر جنگی جبهه، که افسانهٔ چاه بینشان دهان به دهان می‌گشت، به پاراگوئه‌ایها گفته بودند که پشت مواضع بولیویها چاهی هست. آنان نیز، برانگیخته از عطش، تصمیم به حمله گرفتند.

ساعت شش صبح مسلسلها بیشه را درو کرده. فقط هنگامی پی بردیم که سنگرهای خط مقدم به تصرف پاراگوئه‌ایها درآمده است که آتش سلاحهایشان را در دویست‌متری محل خود شنیدیم. دو نارنجک پشت چادرهایمان افتاد.

نقب‌زنان خود را با تفنگهای کتیفشان مسلح کردم و برای حمله به کارشان گرفتم. درست در همین لحظه یکی از افسران ما با جوخه‌ای سرباز و یک مسلسل سنگین از راه رسید و فرمان داد که افرادش از جناح چپ دفاع کنند، و ما هم جناح راست را در اشغال داشتیم. برخی از سربازها پشت توده‌های خاکی که از چاه بیرون آورده بودیم سنگر گرفتند. گلوله‌ها شاخه‌های درختان را چون داس درو می‌کرد. باران آتش درخت پالوبوبو را همچون تبری برید. آتش پیلاها سنگین‌تر شده و طبق گزارشها همچنان که شدت حمله را روی چاه متمرکز می‌کردند، فریادهای وحشیانه‌شان به گوش می‌رسید. اما ما یک وجب نیز عقب ننشستیم، و چنان از چاه دفاع کردیم که گویی براستی پر آب است.

گلوله‌های توپ زمین را شخم زد، شلیک گلوله‌های مسلسل حمجمه‌ها و سینه‌ها را شکافت، اما در پنج ساعت نبرد چاه را از دست ندادیم.

در ساعت دوازده سکوت لرزانی همه‌جا را فرا گرفت. پیلاها عقب‌نشینی کرده بودند. سپس کشته‌های خود را جمع‌آوری کردیم. پیلاها پنج کشته به جا گذاشته بودند، و کوسنی، پدراسا، ایروستا، وچاکون بین هشت کشتهٔ ما قرار داشتند. سینه‌هاشان برهنه، دندانهاشان نمایان و برای همیشه پوشیده از گل و خاک بود.

گرما، شبح شفافی که دمر روی تپه افتاده بود، تن و مغز را می‌خشکاند و باعث‌ترک‌برداشتن زمین می‌شد. برای رهایی از رنج کندن زمین به فکر چاه افتادم.

سیزده جسد را کشان کشان تا لب چاه بردیم و آهسته به طرف دهانه‌اش هل دادیم، و در آنجا، طبق قانون جاذبه، پرت و ناپدید شدند، و تاریکی آنها را بلعید.

"تمام ماجرا همین است؟"

سپس با بیل رویشان خاک ریختیم. خاک فراوان. با اینحال آن چاه خشک، هنوز هم ژرفترین چاه منطقهٔ چاکو است.

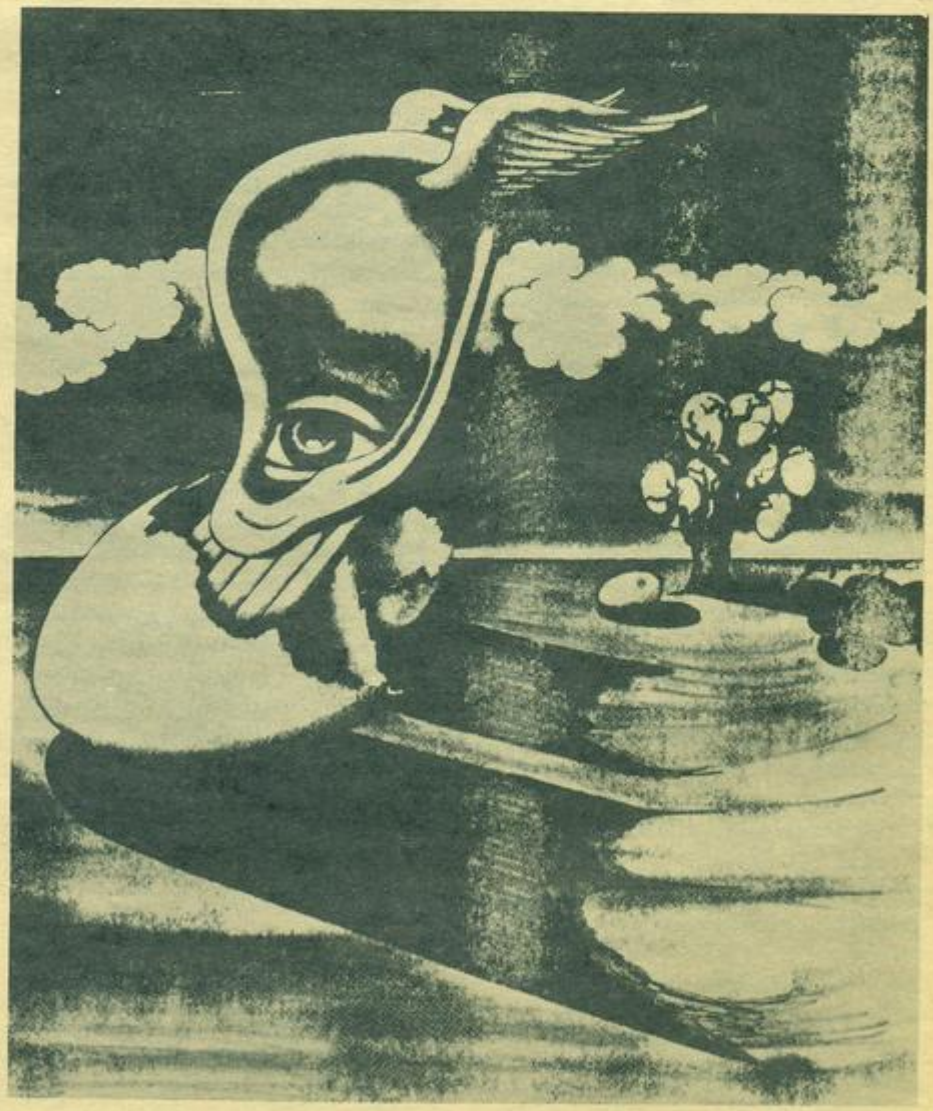
۱. Caragoata گیاهی‌باربرگهای‌خاردارورشه‌های پرآب.

۲. Pila یا Pata سرباز پاراگوئه‌ای

اولین دوره
باجلدگالینگور طلاکوب
دنیای سخن
در دفتر مجله برای فروش
موجود است
تلفن ۶۵۳۸۴۰

دکترمحمدتقی‌یاسمی ــ دکترغلامحسین معتمدی

وحدت حواس و آفرینش شعر



ادراک مستقیم ما از این‌جهان بغایت پیچیده و مرموز به‌کمک حواس صورت می‌گیرد. درابتدا بنظر میرسد مرز مشخصی عرصه‌های حسی را ازهم جدا می‌کند. دیدنی را نمیتوان شنید و شنیدنی را نمیتوان بوئید. اما حتی در محاوره روزمره با تعبیرهایی مانند صدای گرم، لبخند شیرین و چهرهٔ نمکین روبرو میشویم که نشاندهندهٔ آمیزش عرصه‌های حسی با یکدیگر است.

وحدت حواس از جمله مبانی اصلی آفرینش هنری و بویژه خلق شعر محسوب میشود. تحلیل وحدت حواس در وجوه گوناگون ذهنیت بشر از دیدگاههای متفاوتی مورد ارزیابی و مطالعه قرار گرفته است.

دراین نوشتار نویسندگان به‌جستجوی مبانی روانشناختی وحدت حواس پرداخته‌اند و عناوین زیر بترتیب مورد بحث قرار خواهد گرفت:

مبانی علمی وحدت حواس، حس‌آمیزی، انواع حس‌آمیزی، حس‌آمیزی صوت ونور، حس آمیزی در حالات روانی غیرعادی و مصرف دارو، حس‌آمیزی در ادبیات جهان، حس‌آمیزی و شعر، حس آمیزی در شعر فارسی، سمبولیسم آوایی، سمبولیسم آوایی و شعر، نتیجه.

مبانی علمی وحدت حواس

متفکران از دیرباز نسبت به‌پدیدهٔ وحدت حواس توجه خاصی مبذول داشته‌اند. ارسطو نخستین کسی است که بنحوی منظم (Systematic) به‌این مسئله پرداخته‌است وازحس مشترک (Sensus Communis) سخن می‌گوید. (۱)*

نگرش مشابهی در کتب ذخیرهٔ خوارزمشاهی و کشاف اصطلاحات الفنون تهانوی و نوشته‌های ابن‌سینا دیده میشود. حس مشترک در متون‌ذکر شده تحت عنوان بنطاسیا نیز مورد بحث قرار گرفته است. (۲)* چگونگی ارتباط متقابل‌حواس از وجوه گوناگونی بررسی شده است. دانش‌نوین چهار رویکرد عمده را در ارتباط با وحدت حواس مطرح می‌کند که توسط لارنس. ای. مارکز (Lawrence .E. Marks) ارائه شده و از اینقرار است:

۱ ــ آموزه اطلاعات معادل (۳)*

این آموزه در حقیقت صورت‌بندی نوین نظریهٔ ارسطو درباب وحدت حواس محسوب میشود. منظور این است که حواس مختلف می‌توانند ما را از صور و خواص مشترک جهان خارجی‌آگاه‌کند. مثالی‌که هورن بوستل (Horn Bostel) در مورد حرکت ارائه میدهدبخوبی نشاندهندهٔ این مطلب است.

او می‌گوید که آگاهی ما از حرکت یک شیئی به‌کمک همهٔ حواس (بینایی، شنوایی و بساوایی) صورت می‌گیرد.

از نظر هابز، لاک و برخی دیگر از متفکران، شکل (form) یکی‌ازاعراض (attributes) مشترک حواس و مثالی از آنچیزی است که ارسطو آنرا محسوسات مشترک-(Common sensibles) میخواند. (۴)*

۲ــ آموزهٔ خواص و اعراض حسی مشابه (۵)*

این آموزه بیانگر آن است که ابعاد خاصی از تجربهٔ حسی از عرصه‌های مختلف باهم مشابه و همسان هستند. مثلاً "پر همانگونه صورت رانوازش میدهدکه نجوا دستگاه شنوایی‌را تحریک می‌کند. غذایی تند گیرنده‌های چشایی را همانگونه‌تحریک می‌کند که برق صاعقه موجب تحریک بینایی میشود.

خصوصیاتی مانند شدت، نوع (type) و تداوم در همهٔ حواس مشترک است. (۶)*

چهار بعد مهم حس مشترک عبارتند از گستردگی (extension)، شدت (Int-ensity)، درخشندگی (brightness) و کیفیت (quality)

در گستردگی از اندازه صحبت میشود. این اندازه با مفهوم معمول فیزیکی آن تفاوت‌دارد. مثلاً "صداهای بلند و بم دلالت برحجیم بودن دارند و به نظر میرسد حجم بزرگی را اشغال می‌کنند. حال آنکه صداهای نرم و زیر حاکی از کوچکی و نازکی اشیاء هستند و به‌نظر میرسدحجم کوچکی را دربر می‌گیرند.

درمورد درخشندگی‌نخستین‌بار هورن‌بوستل نشان داد که *درخشندگی نور، لمس، صدا و بو میتواند یکسان باشد*. تحقیقات او کاملاً" مبنای تجربی داشت. هورن‌بوستل روزی از دوست موسیقیدانش بنام اتو آبراهام پرسید که به‌نظر او کدام نوت در پیانو با بوی بنفشه ارتباط دارد و وقتی‌متوجه شدپاسخ آبراهام با نتایج تحقیقات وی سازگاری دارد، مسئله را پی‌گیری کرد. او درخشندگی بصری را با درخشندگی یک صوت مقایسه کرد و به نسبتهای یکسانی دست‌یافت. (۷)*

نافه (Nafe) در تجربه‌ای درون‌نگرانه برانسانها، احساس سرما و درد گرشی و ضعیف را بصورت درخشان و گرما و فشار را بصورت گرفته و تیره Dull توصیف می‌کند. جدول زیر ارتباطات ذکر شده را نشان میدهد:

گرفته وتیره (dull)	درخشان (bright)
زبر	صاف
سخت	نرم
کند	تیز
سنگین	سبک
گرم	سرد

بورنشتین (Bornstein) معتقد بود که محرکهای تحریک‌کننده درخشندگی تن بدن (body tone) را بالا می‌برند. این‌گفته با نظریهٔ‌هانز ورنر (Heinz Werner) شباهت دارد که می‌گوید یک واکنش بدنی عمومی در برابر هر محرکی وجود دارد که زیربنای‌بسیاری از ارتباطات بین حسی از قبیل حس آمیزی (Synesthesia) است. باید خاطرنشان کرد که در عرصهٔ بینایی از دید محققان فوق درخشندگی لزوماً" با روشنی یکسان نیست. در عرصهٔ‌شنوایی‌نیز درخشندگی تنها توسط زیر وبم بودن صوت مشخص نمیشود بلکه به دامنهٔ آن هم بستگی دارد.

تاکنون در مورد گستردگی و درخشندگی سخن رفت. دربارهٔ عامل شدت نیز توضیحی لازم بنظرنمیرسد. حال به‌بعدکیفیت می‌پرداریم که چگونگی ارتباط حواس مختلف توسط آن مورد بررسی قرار می‌گیرد.

بدون شک یکی از وجوه مهم شباهت میان تأثیرات حسی بستگی به عاطفه برانگیخته شده در انسان دارد. (همینجا باید توضیح داد که منظور نویسندگان از واژهٔ عاطفه معنای معمول آن در زبان نیست بلکه عاطفه مجموعهٔ وسیعی از واکنش‌های هیجانی را دربر می‌گیرد که‌میتواند منفی یا مثبت باشد.) گونه از ارتباط میان‌زردی و شادی، سرخی و فعالیت و سردی و رنگ آبی سخن گفته است. نظر او توسط کار تجربی وعلمی هارتشورن (Hartshorne) مورد تأیید قرار گرفته است. نظریهٔ هارتشورن مربوط به رابطهٔ میان حس و عاطفه است. او این‌تأثیرات را ناشی از روند تکامل انطباقی (adaptive evolution) حواس میدانست و برآن بود که مثلاً" زردی از آبرو زردی شده است که‌همراه با لذت ناشی از گرمای خورشید بوده است و سبزی به‌این دلیل دارای بار عاطفی سبزی شده است که یادآور احساس خوشایند و آرامبخش آسودن در حوار خنکای گیاهان است.

درمورد ارتباط حواس و عواطف مطالعات زیادی صورت گرفته است که دارای کاربرد هنری نیز هست. مثلاً" هارتشورن معتقد بود که رنگ زرد و صدای زیر ایجاد کنندهٔ حالت وجد و سرور و رنگ بنفش و صدای بم موجه حالت اندوه است اما بعدها رایت (Wright) و رین واتر (Rain Water) به این نتیجه رسیدند که شادی به رنگ خاصی مربوط نیست بلکه با درخشندگی رنگ ها بستگی دارد. به‌این ترتیب می‌بینیم که حس‌های مختلف می‌توانند از طریق القاء عاطفهٔ مشترکی با هم ارتباط یابند.

باید گفت که اصوات بکار رفته در بافت گفتار بخودی خود میتوانند القاء کنندهٔ معانی و عواطف باشند که در بخش سمبولیسم آوایی به‌آن اشاره خواهد شد.

۳ــ آموزه خواص روانی ــ فیزیکی مشترک (۸)*

قوانین مشترکی برآمایش یا فرآوردن (Processing) اطلاعات ورودی از طریق عرصه‌های حسی مختلف حاکم است که بحث در بارهٔ آنها از حوصلهٔ این نوشتار خارج است.

۴ــ آموزه همبستگی‌های عصبی (۹)*

مکانیسم‌های نور و فیزیولوژیک مشابه یا مشترکی برای آمایش اطلاعات ورودی از طریق عرصه‌های حسی مختلف، کشف و پیشنهاد شده است که بر عدم جدایی عرصه‌های حسی و وجود تشابه درمیان آنها دلالت می‌کند.

بالاخره نظریه دیگری باید مطرح شود که یک‌آموزه‌تمام وکمال وحدت‌حواس و دربرگیرندهٔ چهار آموزهٔ قبلی است. برطبق این نظریه تمام حواس به‌مثابهٔ انواع یک حس عمومی و شاید بدوی‌تر تعبیر میشوند. به‌نظر میرسد تفکیک از کل به‌جزء از طریق تکوین نوعی-Phylogen) esis) و تکوین فردی (Ontogenesis) صورت پذیرفته است. معدلک این تفکیک به‌شکلی ناقص صورت گرفته است. به‌طریقی که لااقل‌تمام حواس از طریق راههایی که بیان شد با یکدیگر مرتبط میشوند و در وحدت نسبی بسر می‌برند.

محققان معتقدند که منشاء تمام حواس‌به‌یک حس ابتدایی منفرد بازمی‌گردد که در طول‌اعصار این حس واحد و بدوی به‌انواع عرصه‌های حسی دیگر تمایز یافته است. جالب است که تهانوی نویسنده کشاف اصطلاحات‌الفنون در کتاب خود نظریهٔ کاملاً" مشابهی را درمورد حس لامسه‌ارائه داده است. او معتقد بود نخستین حسی که در همهٔ حیوانات به‌وجود آمده، حس لامسه است و بعداً" سایر حواس از آن منشاء گرفته‌اند. اواشاره می‌کند که حس لامسه برخلاف سایر حواس درتمام اعضای بدن وجود دارد واین مطلب را شاهدی برنظریه خود میداند.

ابوحامد غزالی نیز درالمنقذ من‌الضلال درمورد پیدایش حواس همین نظریه را ذکرکرده است. (۱۰)*

درحال حاضر نیز اعتقاد رایج برآن است که همهٔ حواس از تحول حس بدوی‌تر لامسه‌بوجود آمده‌اند. هاینز ورنر که حتی قبل از نظریهٔ عمومی سیستم‌ها مطالعات قابل توجهی دررمینهٔ الگوسازی سیستم‌های زیستی بخصوص سیستم‌های شناختی انجام داده بود به‌وحدت ابتدایی‌حواس و تفکیک بعدی آن اشاره می‌کند.

وحدت حواس بارزترین تجلی خود را در پدیدهٔ حس‌آمیزی می‌یابد.

حس‌آمیزی

حس‌آمیزی در تعریف عبارتست از همراهی تصویری مبتنی بریک عرصهٔ حسی با تصویری از عرصهٔ حسی دیگر. به‌عبارت دیگر حس‌آمیزی انتقال همزمان تأثرات یک عرصهٔ حسی برعرصه های دیگر یا پاسخ مشترک چند عرصهٔ حسی به تحریک یکی از آنهاست. معمولاً" در حس‌آمیزی درعرصهٔ حسی بایکدیگر ارتباط می‌یابند مثلاً" سهراب سپهری از بوی ترانه و بوی لالایی سخن می‌گوید. یعنی خاصیت عرصهٔ حسی بویایی را به‌عرصهٔ شنوایی تعمیم میدهد:

برگی روی فراموشی دستم افتاد: برگ افاقیا!
بوی ترانه‌ای گمشده می‌دهد، بوی‌لالایی که روی
چهرهٔ مادرم نوسان میکند.
(آوار آفتاب، شاسوسا)

در زبان محاوره هم نمونه‌های حس‌آمیزی فراوان‌است مانند آوازگرم، صورت‌شیرین وغیره. درحقیقت تعداد اندکی از مردم حس‌آمیز واقعی هستند. معهذا یک ظرفیت عمومی حس‌آمیزی در افراد وجود دارد که آنان را قادر می‌کند تا شدت و ضعف شباهت میان کیفیت‌های حسی مختلف را ارزیابی کنند. این ظرفیت بخصوص تحت تأثیر تجربیات نیرومند حسی زیباشناختی برانگیخته میشود.

اگرچه ارتباط میان حواس در همه افرادطبیعی وجود دارد، معهذا درکسانی که دارای حس‌آمیزی واقعی هستند این ارتباطات بسیارواضح است. مانند تجسم بصری‌یک رنگ براثرشنیدن یک‌صدا. همچنین در افرادی که دارای حس‌آمیزی واقعی هستند ارتباط میان حواس از انعطاف‌پذیری‌کمتری برخوردار است و الگوهایی نسبتاً" تکراری دارد.

حس‌آمیزی واقعی بمثابه یکویژگی اولیه‌در

کودکان شایع‌تر از بالغین است. ۴۰ تا ۵۰درصد کودکان در مقایسه با ۱۰ تا ۲۰ درصد بالغین حس‌آمیز هستند.

هاینز ورنر می‌نویسد حس‌آمیزی در سه وضعیت کودکی، زبان و تفکر مردم بدوی و رفتار افراد مبتلا به ضایعه مغزی ظاهر میشود. او مورد پسری سه ساله را گزارش می‌کند که‌گفته است یک برگ بنوی سبز میدهد. این تمایل ترکیبی (Syncretic) تفکر کودکانه بطور تجربی توسط وپنر (Wapner) در دانشگاه کلارک (clark) نشان داده شده است. حس‌آمیزی واقعی در سن بلوغ معمولا" از بین میرود، اما ارتباط میان حواس باقی میماند و از طریق شناختی نمایانده میشود.

مفهوم حس‌آمیزی از اواخر قرن هفدهم مطرح شده است. جان‌لاک می‌نویسد نابینایی مدعی بود که قادر است مفهوم رنگ مخملی را دریابد و وقتی از او پرسیدند مخملی چیست؟ گفت‌مانند صدای یک ترومپت است. یکی از اولین گزارش‌ها درمورد حس‌آمیزی در آغاز قرن هجدهم از طرف موسیقیدانی بنام کسل (Castel) ارائه شده است. رویداد آغازگر این پژوهش به‌این صورت بود که چشم‌پزشک انگلیسی توماس ول هاوس (Thomas woolhouse) نابینایی را می‌شناخت که اصوات در او ایجاد احساس بینایی می‌کردند. کسل که دوست ول هاوس بود ارگ رنگین را اختراع کرد که همزمان تولید نور و صدا میکرد. این آلت موسیقی وحدت نور و صدا را به‌نمایش میگذاشت و موسیقی رنگین آن توسط افراد نابینا و ناشنوا قابل ادراک بود.

ژول میله (JULES Millet) در۱۹۸۲ و کلیر (clariere) در ۱۸۹۸ تا"لیفاتی درباب‌شنوایی‌رنگین (Audition cloree) ارائه کردند. مالینگ (Mahling) نیز قبلا" در ۱۸۲۶ تحت همین عنوان مقاله‌ای نوشته‌بود.

در قرن نوزدهم علاقه‌ٔ عمومی در مورد حس آمیزی به‌اوج خود رسید و تا پایان این قرن کتابهای بسیاری در این زمینه تا"لیف شد. در قرن بیستم گرایش عمومی در ابتدای قرن رو به افزایش بود و آنگاه کاهش یافت(۱۱)* گرایش عمومی اولیه به‌حس‌آمیزی و کاهش بعدی آن چه علتی داشته است؟ درقرن نوزدهم توجه به حس‌آمیزی تنها از دیدگاه علم مطرح نبود و ادبیات و موسیقی نیز دراین زمینه سهیم بودند. جالب توجه است که در آنزمان کنسرتهای چند حسی (Multi modal) برگزار و موسیقی با نور و گاهی حتی با بو توأم میشد. ما به ارگ رنگین کسل اشاره کردیم. یک‌قرن ونیم بعد از او نیز آلات موسیقی مشابهی ساخته شد. نمونه‌ٔ این گرایش را در موسیقی الکساندر اسکریابین (Alexander Scriabin) نیز می‌بینیدکه قطعه‌ٔ پرومته‌ٔ او برای پیانو، کر وارگ رنگین تصنیف شده است. در ادبیات نیز این گرایش در زمان فوق در آثار بودلر و رمبو دیده میشود.

شاید یکی دیگر از دلایل کاهش توجه به موضوع حس‌آمیزی تغییر ایستار (attitude) تحقیقات روانشناختی در قرن اخیر باشد که‌جهت آن از ذهنی، درون‌نگرانه-intro Spec) (tive و کیفی به عینی و کمی تبدیل شده است. در زمینه‌های ادبی و هنری بدون توجه به وجوه درون نگرانه این‌تحقیقات کمتر سودمند خواهد بود.

انواع حس‌آمیزی

اگر فرض کنیم که در حس‌آمیزی در یک لحظه تنها دو حس تحریک شود، باتوجه به تعداد حد اقل ۵ حس موجود ۲۰ حالت مختلف حس‌آمیزی ممکن است بوجود آید که درواقع شامل ده زوج قرینه است.

باید توجه داشت که ارتباط حس آمیخته ممکن است دوطرفه نباشد. قبلا" شخصی حس آمیزی شنوایی به بینایی داشته باشد ولی فاقد حس‌آمیزی بینایی به‌شنوایی باشد. شیوع کلیه‌ٔ حالات فوق یکسان نیست. *شایع‌ترین آنها انگیزش رنگ بوسیله‌ٔ صدا یا شنوایی رنگین (coloured hearing) است.* اینکه چه کیفیتی از یک حس خاصی به کیفیتی از حس دیگر تبدیل میشود از یکنواختی و نظم دقیقی پیروی نمی‌کند. این بی‌نظمی بخصوص در مورد حس‌های بدوی‌تر مانند بو، مزه، لمس، حرارت و درد بیشتر وجود دارد. درحس‌آمیزی بینایی ـ شنوایی نظم بیشتری دیده میشود، چه در یک فرد در شرایط مختلف (به‌نسبت بیشتر) و چه در افراد مختلف (به نسبت کمتر) چند استثناء در بی‌نظمی موجود در سایر انواع حس‌آمیزی دیده میشود از جمله **یکی ادراک عمومی و جهانی و گسترده رنگ‌های آبی و سبز بعنوان "سرد" و قرمز و زرد بعنوان رنگ‌های "گرم" و دیگری ادراک رنگ های تیره و اشباع شده بعنوان رنگ های "سنگین" است.**

حس‌آمیزی صوت و نور

چنانکه گفته شد حس آمیزی صوت و نور شایع‌ترین‌نوع حس‌آمیزی است. اینکه چه صدایی باچه رنگی ارتباط دارد، مورد توجه بسیاری از محققان قرار گرفته است. نیوتون (۱۷۰۴) و کسل (۱۷۲۵) فکر میکردند که شباهتی واقعی میان رنگ‌های اولیه و نوت‌های موسیقی وجود دارد. نیوتون رنگ‌های طیفی قرمز، نارنجی، زرد، سبز، آبی، نیلی و بنفش را به‌ترتیب موازی با گام‌های مختلف موسیقی میدانست. کسل در ارگ معروف خود میان رنگ‌ها و نوت‌های موسیقی چنین رابطه‌ای برقرار کرده بود، آبی (دو)، سبز (ر)، زرد (می)، سرخ (سل)و... تحقیقات بعدی وجود چنین ارتباطهای دقیقی را تا"ئید نکرد. مثلا" اگرچه بیشتر اشخاص رنگ صدای فلوت را آبی ذکر می‌کردند (از جمله کاندینسکی نقاش و نیک شاعر) ولی همه‌ٔ افراد لزوما" با این نظر موافق نبودند. مثلا" جوزف اسلاندر (joseph Auslander) شاعر رنگ آوای فلوت را نقره‌ای می‌بیند.

تحقیقات ارزشمند ماج (Mudge) در این زمینه روشنگر بوده است. او به این نتیجه رسید که *ارتباطی مستقیم میان نوت‌های موسیقی و رنگ های خاص وجود ندارد بلکه درواقع نوت های زیر موسیقی با رنگ‌های درخشان و نوت‌های بم با رنگ‌های تیره بستگی دارند.* مثلا" رنگ صدای فلوت و کلارینت درخشان و رنگ آوای ترومبون تیره ذکر میشود. همچنین *میان اندازه‌ٔ تصویر بصری و زیر و بم بودن صدا نیز رابطه وجود دارد. گزارش‌های‌متعددی نشان داده است که هراندازه صدا زیرتر باشد تصویر بصری کوچکتری را در انسان القاء می‌کند.*

در موسیقی تنها آوای نوت‌ها القاء کننده‌ٔ تصاویر نیست، بلکه سایر وجوه موسیقی نیز در این‌زمینه تا"ثیردارد. ویلمان (Willmann) از تعدادی آهنگساز و دانشجوی رشته‌ٔ آهنگسازی درخواست کرد که برای اشکال هندسی دست به تصنیف موسیقی بزنند. نتایج نشان داد که‌اشکال زاویه‌دار و نامنظم با صداهای بلندتر، سریع‌تر و ریتم‌های سکته یافته ارتباط دارد.

مهمترین آوایی که انسان می‌شنود آوای‌کلامی است‌که از آوای موسیقی نیزاهمیت بیشتری‌دارد. *ثابت شده است که آواهای کلامی بیشتر از آوا-های غیرکلامی ایجاد حس‌آمیزی می‌کنند. دراین میان‌آوای‌کلامی واکه‌ها یاصوت‌ها (Vowels) از آوای همخوان‌ها یا صامت‌ها (Consona - nts) نقش بارزتری دارند.*

کلماتی که واکه‌های مشابه داشته باشند با وجود همخوانهای غیرمشابه حس‌آمیزی مشابهی را ایجاد می‌کنند. مثلا" تصویر بصری حس آمیخته‌ٔ ناشی از واژه‌ٔ "بال" به‌تصویر القاء شده از کلمه‌ٔ "کار" شبیه‌تر است تا تصویر ناشی از واژه‌ٔ "بیل". توجه کنید که تا"کید ما بر روی تصویر حس‌آمیخته است و نه‌تصویر ناشی ازمعنی.

تحقیقات وسیعی درباره‌ٔ ارتباط میان واکه-های خاص با رنگ های خاص صورت گرفته‌است‌که در این نوشتار فرصت پرداختن به آنها نیست. تنها بطور خلاصه می‌گوئیم که *حس‌آمیزی شنوایی نیز از قانون درخشندگی تبعیت می‌کند.* زیرا / e / و / i / که اصوات زیرهستند با درخشان-ترین‌رنگ‌ها/o/ ، / U / و / u / که بم‌محسوب میشوند با تیره‌ترین رنگ‌ها در ارتباطند. ما در بخش سمبولیسم آوایی و نام آوایی (Onomat-opoesis) به‌این بحث خواهیم پرداخت.

حس‌آمیزی درحالات روانی غیرعادی ومصرف‌دارو

در ادبیات روانپزشکی از نوع بیمارگونه‌ٔ حس آمیزی تحت عنوان توهم واکنشی نام برده میشود. بعنوان مثال میتوان از بیماری نام برد که وقتی صدای عطسه‌ٔ دیگران را می‌شنید درد شدیدی در سرش احساس میکرد. گاه حس‌آمیزی بسیار دقیقی در بیماران روانی دیده میشود.

ببینید یک بیمار ایرانی مبتلا به اسکیزوفرنیا احساس بصری خود را پس از شنیدن آواهای کلامی زیر چقدر دقیق بیان می‌کند:

"/ا/ رنگ طوسی که مقدار خیلی‌خیلی کمی قهوه‌ای درخود داشته باشد / ا/ به‌رنگ سایه در کنار آفتاب / ب / رنگ توت خشک یعنی طوسی کمرنگ و سبز مخصوص کمرنگ . / ک / رنگ گوشت قرمز رنگ، قرمزی که مقدار خیلی‌خیلی کمی قهوه‌ای و سفید به‌آن اضافه شده باشد."

این توضیحات نشان میدهد که پاسخ بصری در برابر تحریک شنوایی دراین بیمار آنقدر

نیرومند است که گویا او واقعا" چیزی را می‌بیند و توصیف می‌کند. قابل توجه است که در فواصل زمانی مختلف بیان این ویژگیها در این بیمار به همین صورت دقیق تکرار می‌شد. بخشی از تکایات این بیمار درواقع بشدت مبنای حس آمیخته داشت. (۱۲)*

برخی داروهای روان گردان مانند حشیش، مسکالین و ال. اس. دی (LSD) می‌توانند در افراد غیرحس‌آمیز نیز حس‌آمیزی شدیدی بوجود آورند و این نشان میدهد که ظرفیت بالقوه‌ٔ حس‌آمیزی در تمام مردم بصورت نهفته و خفته وجود دارد.

تئوفیل گوتیه و شارل بودلر تجربیات شخصی خود را در مورد مصرف حشیش گزارش کرده‌اند که به آن اشاره خواهد شد.

حس‌آمیزی در ادبیات جهان

تعابیر حس‌آمیخته و حس‌آمیزی در گذشته بیشتر از جنبه‌ٔ ادبی و زیباشناختی مورد مطالعه قرارگرفته است. (۱۳)* تعداد اندکی ازتحقیقات هم از نظر سمانتیک (اولمن Ullmann) و روانشناختی (دانی Downey) انجام شده است. یکی از جامع‌ترین تحلیل‌ها که به سی‌بولد (Siebold) تعلق دارد، درمورد استفاده‌ٔ نگارسازی (Imagery) برمبنای حس‌آمیزی در شعر رمانتیک انگلیسی در قرن نوزدهم است.

اگر شاعری باشد که وحدت حواس برای او اهمیتی‌بنیادی‌داشته باشد، شارل‌بودلر (۱۸۶۷–۱۸۲۱) است. حس‌آمیزی در اشعار بودلربخصوص آنهایی که خطاب به معشوقه‌اش ژن دووال (Jeanne Duval) سروده شده، مکررا" بکار رفته است.

البته پیش از بودلر هم حس‌آمیزی در آثار شاعرانی مانند هومر، هوراس، آشیلوس، گراشا و شللی بکار رفته است. یکی از نخستین نمونه‌های حس‌آمیزی در یک دوبیتی هیروگلیف مصری دیده میشود که متعلق به ۱۱۰۰ تا ۱۳۰۰ سال قبل از میلاد مسیح است. درآنجا چنین آمده است:

آوای صدای تو شیرین است
درست چونان طعم شرابی تیره.

قبل از بودلر درمورد حس‌آمیزی نظریه – پردازی صورت نگرفته و تعابیر حس‌آمیخته تااین حد آگاهانه بکار نرفته است. شاید بتوان شعر همبستگی‌ها (Correspondences)سروده‌ٔ بودلرراکه درتاریخ‌جنبش سمبولیسم اهمیت‌زیادی دارد،بیانیه‌ٔ شاعرانه‌ٔ وحدت حواس دانست. دراینجا ترجمه‌ٔ فارسی این شعر را ذکر می‌کنیم. (۱۴)*

طبیعت، معبدیست که گهگاه ازستونهای‌زنده‌ٔآن
سخنانی درهم بگوش ما میرسد،
وآدمی ازمیان انبوه نشانه‌هایی می‌گذرد
که براو بچشم آشنا می‌نگرند

همچون انعکاس‌آواهای طولانی که از دور
دروحدتی ظلمانی و ژرف درهم می‌آمیزد
عطرها ورنگها وآهنگها به‌پهنای شب و روشنی،
پاسخگوی یکدیگرند.

عطرهای تروتازه‌ایست چون پیکر کودکان
که همچون آواهای نی دلپذیر است وهمچون
چمنزاران، سبز
– وعطرهای دیگر تباه شده وسرشار و پیروزمند
که همچون اشیاء پایان‌ناپذیر گسترش دارند
و چون عنبر و مشک و صمغ و کندر
ترانه‌ٔ تبدیل اندیشه واحساس را می‌سرایند.

بوها ممکن است مانند پوست کودکان تازه باشد و موسیقی ابوا شیرین و چون چمنزاران سبز است. بوها برای بودلر اهمیت زیادی داشته‌اند و بگفته‌ٔ ژان پرووو هیچ شاعری شامه‌ای به قوت بودلر نداشته است. چای (Chaix) می‌گفت شاید بودلر یک حس بویایی مافوق عادی داشته است. از این لحاظ بودلر یادآور حافظ است که در غزلهایش حساسیت ویژه‌ای در برابر بوها انعکاس یافته است.

صبا وقت سحر بوئی ز زلف یار می‌آورد
دل‌شوریده‌ٔ ما را ببو در کار می‌آورد

البته باید گفت که بی‌نهایت نادر است که تجربه‌ٔ بویایی از اجزاء حس‌آمیزی واقعی باشد، ولی بوها در تعابیر حس‌آمیخته نقش مهمی را ایفا می‌کنند.

بدون تردید شناخت بودلر درمورد همبستگی های حسی تحت تاءثیر کارهای ای. ت. هوفمان (E.T. Hoffmann) نویسنده قرار داشته است. بودلر معتقد بود که در رنگها، هارمونی، ملودی و کنترپوان وجود دارد.

او می‌نویسد: "من نمیدانم آیا هنوز کسی از مقایسه‌گران سلسله‌ٔ ترتیب رنگها و عواطف را بطور استوار تنظیم کرده است یا نه، اما نوشته‌ای از هوفمان را بیاد میآورم که کاملا" نمایشگر اندیشه‌ٔ منست وبرای همه‌ٔ آنانکه صادقانه‌طبیعت را دوست دارند خوشایند خواهد بود. هوفمان می‌نویسد، نه‌تنها در رو‌یا یا در حالت نیمه بیداری پیش از خواب بلکه در حالت بیداری وقتی آهنگ موسیقی بگوشم میخورد شباهت و پیوند نزدیک میان رنگها، آهنگها، عطرها می‌بینم. گوئی برای من همه‌ٔ اینها از یک فروغ روشنایی زاده شده است و باید در یک کنسرت جالب دوباره بهم به‌پیوندد و رایحه‌ٔ دغدغه‌ای خرمائی و سرخ در شخص من تاءثیری جادویی دارد و مرا در حالت رو‌یای عمیق فرو می‌برد. در این هنگامست که انگار از دور صدای بم و عمیق شبیه قرمنی را می‌شنوم." (۱۵)*

شاید توجه بودلر به‌موضوع حس‌آمیزی ناشی از تجربه‌ٔ مصرف حشیش بوده است. میدانیم که براثر مصرف داروهایی مانند حشیش، ال.اس. دی و مسکالین تجربه‌ٔ حس‌آمیزی رخ میدهد. آلدوس هاکسلی به‌درک حسی همزمان رنگها، صداها و اشیاء براثر مصرف مسکالین اشاره کرده است.

" خود بودلر عقیده داشت که تریاک معنی مرموزی به‌همه‌ٔ رنگها میدهد و صداها را بسیار دقیق و روشن به تموج در میآورد و گاهی مناظری که در برابر چشم است جرعه‌ای نور و رنگ بهم می‌آمیزد" (۱۶)*

بودلر در مقاله‌ٔ شراب و حشیش بمثابه‌ٔ طرق افزایش فردیت که در کتابی تحت عنوان بهشت مصنوعی* بچاپ رسیده است، پس از ذکر شیوه‌ٔ مصرف حشیش و اثرات ناشی از آن می‌نویسد که تحت اثر حشیش "**صداها رنگ دارند ورنگها دارای موسیقی هستند .... گاهی موسیقی برای شما شعرهای بی‌پایان نقل می‌کند و شما را در برابر درام‌های ترسناک یا جادویی قرار میدهد. موسیقی با اشیایی که در برابر دیدگان شماست، ترکیب میشود.**"

بودلر یکی‌ازاعضاء باشگاه حشاشین (Club des Hachichins) بوده است که اعضاء آن در هتل پیمودان (Pimodan) پاریس گردهم می‌آمده‌اند. در سالهای قبل از میانه‌ٔ قرن نوزدهم بسیاری از چهره‌های ادبی آنزمان عضو این باشگاه بوده‌اند که از آنجمله میتوان از تئوفیل گوتیه، ویکتورهوگو، انوره دوبالزاک، الکساندر دوما (پدر) و ژرار دونروال نام برد. این بزرگان در فضای عجیب وغریب هتل‌پیمودان گرد هم جمع میشدند و حشیش می‌بلعیدند. چنین بنظر میرسد که برخی از آنها حس‌آمیزی را تجربه میکردند. ما قبلا" به تاءثیر حشیش در ایجاد حس‌آمیزی اشاره کردیم. توصیفی که بودلر از حس‌آمیزی ناشی‌از مصرف حشیش بدست‌میدهد بسیار شبیه تصاویری است که در شعر خود بکار برده است. او درمورد تجربه‌ٔ ادراکی خود تحت اثر حشیش می‌نویسد: بو، منظره، شنوایی ولمس همه با هم بطور مساوی اشتراک پیدا می‌کنند.

ارزیابی صحیح آن است که بگوئیم منشاء قیاسهای شاعرانه باید عمیق‌تر از تجاربی اینچنین باشد. درواقع حشیش و مواد مشابه آن تشبیه‌هایی را که وجود دارند زنده‌تر و برجسته‌تر می‌کنند. باید توجه داشت که حس‌آمیزی وافزایش آن تنها یکی از وجوه خلاقیت شاعرانه را تشکیل میدهد. با توجه به‌عوارض نامطلوب اجتماعی، جسمانی و روانی اینگونه مواد تمسک به آنها به‌بهانه‌ٔ افزایش خلاقیت توصیه نمیشود.

سایر اعضاء باشگاه حشاشین نیز درباب حس‌آمیزی نوشته‌ها و اظهار نظرهایی دارند از جمله تئوفیل گوتیه، بالزاک و ژرار دونروال، ادگارآلن‌پو هم درآثار خود از تعابیر حس‌آمیخته زیاد استفاده کرده است و از آنجا که بودلربشدت تحت تاءثیر پو بوده است شاید دراین زمینه هم توسط او هدایت شده باشد. پو بخصوص به‌تشابه میان صداها و رنگها علاقه‌مندبود. در آثار پو رنگها صدا می‌کنند که درحقیقت عکس حالت رایج رنگ داشتن صدا ها (Visual hearing) است که معمولا" در حس‌آمیزی واقعی دیده میشود.

نمیتوان درمورد حس‌آمیزی سخن راند و نام آرتور رمبو را نبرد. او معتقد است که شاعر باید از طریق درهم‌آشفتگی همه‌ٔ حواس بینا گردد. بدیهی است که معنی‌این درهم‌آشفتگی با موضوع وحدت حواس بی‌ارتباط نیست. یکی از معروف‌ترین اشعار رمبو بنام مصوت‌ها یا واکه‌ها چنین شروع میشود:

A سیاه، E سپید، I سرخ، U سبز، O آبی
ای واکه‌ها، روزی پیدایش مرموز شما را باز خواهم گفت. (۱۷)*

درمورد این شعر تفسیرهای متفاوتی ارائه شده است. "ازجمله اینکه رمبو خواسته است همبستگی میان رنگ ها و صداها را در شعر بنمایاند با آنکه بسیار ساده از الفبای رنگینی که در کودکی دیده الهام گرفته است". (۱۸)*خود رمبو معتقد بود که رابطهٔ میان رنگها و مصوت‌ها را او کشف کرده است و امیدوار بود که روزی زبان شاعرانه‌ای برای همهٔ حواس بیابد.

ارتباطی که رمبو میان مصوت‌ها و رنگها پیدا کرده است با همبستگی واقعی میان مصوت‌ها و رنگها مطابقت ندارد. پس او این روابط را از کجا آورده است؟ آیا بطور طبیعی حس‌آمیز بوده است؟

همبستگی ارائه شده توسط رمبو نه‌مناسب و نه ذاتی است. بهترین گمان این است که رمبو بازی ساده‌ای کرده است و شعر او را باید تنها تمرینی درتخیل دانست. جالب آنکه پل‌ورلن دوست نزدیک رمبو به آندره ژید گفته بود که برای رمبو اهمیتی نداشته است که سرخ یا سبز باشد بلکه فقط آنرا چنین می‌دیده است. بهرحال اختراع رمبو بگفتهٔ خودش و تمرین او به‌زعم ما تجربهٔ اشعار بی‌معنی آنتونین آرتو (Antonin Artaud) را بیاد می‌آورد.

جای آن داردکه ازنویسندگان فرانسوی‌جوری کارل‌هوسمن(Joris.Karl.Huysmans) (۱۹۰۷ – ۱۸۴۸) و گی دو موپاسان (۱۸۹۲ – ۱۸۵۰) هم ذکری شود زیرا عبارات مبتنی بر حس‌آمیزی در آثار آنها دیده میشود. هوسمن از حس‌آمیزی موسیقایی که توسط طعم مشروب‌ها در او برانگیخته شده است سخن میگوید. از نظر او هر مشروبی یادآور صدای یک آلت موسیقی است. البته باید گفت نوعی از حس‌آمیزی که در آن طعم ها شنیده میشوند (Auditory tasts) شکل شایعی از حس‌آمیزی نیست. موپاسان نسبت به‌هوسمن به‌شیوه‌های بودلری‌تر از حس‌آمیزی استفاده کرده است. آندره ژید نیز در کتاب آهنگ روستایی از تبدیل اصوات موسیقی به‌رنگ و عکس‌آن سخن می‌گوید.

بکار گرفتن آموزهٔ وحدت حواس و حس‌آمیزی ناشی از آن توسط بودلر و شاعران دیگر تنها جنبهٔ ادبی و روانشناختی ندارد، بلکه دارای ارزش و بعد فلسفی نیز هست. یعنی کیفیت‌های حسی نه‌تنها با هم ارتباط دارند بلکه با آن واقعیت نهایی که زمینهٔ اصلی‌آنها را تشکیل میدهد نیز همبستگی دارند. هرحسی در خدمت نماد خود از واقعیت است، اما شاعر کشف می‌کند که تمام نمادها واقعیتی واحد را منعکس می‌کنند. عرصه‌های حسی با هم می‌آمیزند زیرا جهانی که حواس، ما را از آن آگاه می‌کنند فی‌حد ذاتـه جهانی واحد است. لذا ادراک ما از آن نیـز چنین خواهد بود.

در نظر بودلر حس‌آمیزی تنها بر وحدت حواس پرتو نمی‌افکند، بلکه وحدت واقعیت راهم نمادین می‌کند. بودلر تحت تاثیرفلسفه‌امانوئل سوئدنبرگ (Emanuel Swedenborg) که معتقد بود همه چیز در همسویی با هم بسر می‌برد، می‌نویسد: "سوئدنبرگ به ما نشان داد که تمام اشکال، حرکات، شماره‌ها، رنگ‌ها و عطرها از لحاظ طبیعی و معنوی به‌معنی نوعی همسویی معکوس و متقابلند."

بالزاک که او هم از سوئدنبرگ تاثیر پذیرفته است در داستان عرفانـی خود بنـام سرافیتا (Seraphita) در ۱۸۳۵ می‌نویسد:

" ارواحی در راز هماهنگی خلقت‌ها وجـود دارنـد که بـا ارواح آواهـا و رنگهـا بـه‌طنین درمی‌آیند."

ژرار دونـروال هـم در داستان اورلیـا (Aurelia)اشاراتی‌مشابه نظرات بودلر دارد و این نظرات چقدر با مضمون این شعر مولوی شباهت دارد که می‌سراید:

دل از جهان رنگ وبو گشته گریزان سوبه‌سو
نعره‌زنان کاو، اصل‌کو؟ جامه‌دران اندر وفا

ادامه دارد

پانوشت بخش اول

۱) ارسطو حس مشترک را " مایه وحدت معرفت حسی" میداند که "محسوسات متعلق بـه اجناس مختلف را نیز مثل سفید و شیرین تمیز میدهد و به همدیگر مربوط میسازد و به این ترتیب مبداء وحدت معرفت حسی واقع میشود" ــ از کتاب دربارهٔ نفس، نوشته ارسطو ترجمه و تحشیه ع.م.د. انتشارات حکمت. چاپ دوم ۱۳۶۶.

۲) درنظراین‌سینا بنظاسیا نه‌تنها در میان‌حواس نقش هماهنگ کننده‌ای ایفا می‌کند، بلکه منشاء بروز توهمات نیز میتواند باشد.

3) Doctrine of equivalent information

۴) یکی از کارکردهای حس مشترک ارسطو ادراک اعراض محسوسات مشترک است مانند :سکون، حرکت، عدد، اندازه، وحدت و شکل. یعنی ویژگیهای فوق توسط همهٔ حواس قابل درک هستند و این دلالت بر ارتباط میان حواس دارد.

بنظر میرسد محسوسات مشترک ارسطویی با کیفیات اولیه - Primary qua) lities) که از طرف فلاسفه‌ای مانند لاک نیز برآن بود که اجسام دارای دو نوع صفات اولیه و ثانویه هستند. او صفات اولیه را بعنوان صفات متمکن در جسم میداند کـه عبارتست از تکاثف، امتداد، شکل، حرکت، سکون و عدد. صفات ثانویه همهٔ صفات دیگر را در برمی‌گیرد که تنها در عضو حساسه‌وجود دارند (اگر چشم نباشد رنگی درکار نیست ولی حرکت شیئی باقی خواهد ماند.)

5) Doctrine of analogus - sensory attributes and qualities.

۶) اگرچه این‌آموزه دراعراض مشترک حسی‌ارسطو نیز ریشه داردولی جوهر آن بویژه در آموزه های افلاطونی بچشم میخورد. افلاطون در رسالهٔ تیمائوس می‌گوید که ذرات بزرگ‌مادهٔ بینایی را منقبض و احساس سیاهی ایجاد می‌کنند و با انقباض پوست احساس سردی را بوجود می‌آورند. ذرات کوچک منجر بـه انبساط میشوند و سفیدی و گرما را ایجاد می‌کنند. بـه‌این ترتیب میان سفیدی وگرما از یک طرف و سیاهی و سرما از طرف دیگـر شباهتی بوجود می‌آید.

۷) همزمـان با تحقیقـات بوستل یوهـاس (Juhast) برموضوعی تحت عنوان‌بوهای زیر و بم کار میکرد او به این نتیجه رسیده‌بود که آمیل‌استات (بوی موز) زیر محسوب‌میشود و اوژنون یا روغن میخک و یا ژرانیول موسوم به روغن گلی بم‌تر از آمیل استات است.

همچنین تجربهٔ قابل توجه شیلر برروی‌ماهی ها، ارتباط ذاتی میان درخشندگی در عرصه های مختلف حسی را نشان میدهد. او ابتدا در ماهی‌ها، پاسخ‌های متفاوتی به درخشندگی بصری مثلا "در برابر تاریکی یا روشنایی‌ایجاد کرد. آنگاه متوجه شد که واکنش ماهی‌ها در برابر بوی مشک و ایندول نیز تحت تاثیر تجربهٔ قبلی قرار دارد. یعنی در حقیقت پاسخ به‌نور به پاسخ در برابر بو تبدیل شده است. انسانها بوی مشک را درخشانتر از بوی ایندول ارزیابی می‌کنند.

8) Doctrine of common psychophysical properties.

9) Doctrine of neural correspondences.

۱۰) ن. ک. ب " شک و شناخت" ترجمه‌المنقذ من‌الضلال نوشتهٔ ابوحامد غزالی. ترجمـه صادق آئینه‌ونـد. ص ۵۱. انتشـارات امیرکبیر. ۱۳۶۲

۱۱) از سال ۱۹۲۷ تا سال ۱۹۴۰ ۴۴ مرجع. از سال ۱۹۴۱ تا ۱۹۶۰ ، ۱۴ مرجع و از سال ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۰ سه مرجع وجود داشته است. نویسندگان این نوشتار در جستجو برای یافتن مراجع جدید با مشکل مواجـه شدند که تاییـد کنندهٔ کاهش علاقه وتوجه محققان به این پدیده است.

۱۲) این بیمار می‌گفت: "کل بدنم و سرم تمام سلولهایش طوری شده که انگار خراب شده و حالت درهم‌ریختگی و حالت عادی بدن و سلول‌ها واز بین رفته و حالت تلخ‌مانند و مانند ترش کردن در آدم، حالتی که در دهان پیدا میشود درتمام سلولهای بدنم بوجود آمده و آدم فکـر می‌کنـد مانـنـد خرابه‌ای شده است .... حالت دون دون در آنچه احساس می‌کنم هست و با آرامش توام است."

۱۳) فیشر Fischer (۱۹۰۷) ، مارگیس Margis (۱۹۱۰)، اومالی O'Malley (۱۹۵۷) و سیلز Silz (۱۹۴۲).

۱۴) ترجمه شعر از کتاب بنیاد شعر نو در فرانسه نوشته دکتر حسن هنرمندی نقل شده است. کتابفروشی زوار. تهران. ۱۳۵۰

۱۵ و۱۶ و ۱۷ و ۱۸) نقل از منبع فوق.

ترجمه: کاظم فرهادی

"جیت رای" سخن می‌گوید

آنچه در زیر می‌خوانید، متن یک سخنرانی است از ساتیاجیت‌رای، فیلمساز پرآوازهٔ هندی که برای نخستین‌بار در سپتامبر ۱۹۸۲ در روزنامه انگلیسی زبان تلگراف، چاپ کلکته، منتشر شد. سپس، همین مطلب در سال ۱۹۸۳ در یکی از فصلنامه‌های معتبر انگلیس، به چاپ رسید.

ساتیاجیت‌رای که از طرف منتقدان هندی استاد لقب گرفته، در این سخنرانی از تجربیات خویش در زمینهٔ فیلمسازی و بازتاب متون ادبی در سینما سخن گفته است.

وقتی از طرف مرکز مطالعات اروپائی آمال ـ بهاتاچارجی از من درخواست شد که برگزارکنندهٔ سخنرانی سالانهٔ آنان باشم، واکنش سریع من گفتن "نه" بود. این کار آسان می‌نمود. چون نه گفتن به هر درخواستی از پانزده‌سالگی برای من به صورت عادت درآمده بود. تنها باری که از پذیرش این کار امتناع نورزیدم، سخنرانی اصلا" برگزار نشد. اگرچه، در نهایت، می‌بایست خود را به انجام این کار ترغیب می‌کردم، مع ذلک آن بی‌اعتمادی به نفس در من به جا ماند. تفکیک مفهوم مباحثه از مفهوم دانشجویی کاری است مشکل، بویژه در مورد کسانی که دست‌بازیدن به این امر مهم به معنی‌ابدی‌کردن‌خاطرهٔ دانشجویی ناپخته است. اکنون دانش‌پژوهی چیزی است که سخت به آن نیازمندم. صادقانه بگویم که در آن زمان‌ها، به عنوان دانشجو، اندکی بهتر از متوسط بودم، و در سال‌های تحصیل در مدرسه چندان نیاموختم. و آنچه که در کالج اندوختم، برایم سودمند نبود. البته، من برای کسب مدرک تحصیل کردم، اما بهترین‌وحساس‌ترین‌لحظه‌های زندگی من را به گونه‌ئی گسترده، تغییرات‌ناگهانی و طبایع ویژهٔ برخی از استادان در برمی‌گرفت. کالج سرگرمی‌ئی بیش نبود، چون حداقل برای من، به ندرت می‌توانست مکان دانش‌اندوزی باشد. تمام مطالعهٔ مفید من از زمانی آغاز شده است که تحصیل تشریفاتی را به پایان بردم. این مطالعه گسترده و متنوع بوده، اما عمیق نبوده است. حتی در بارهٔ سینما هم بدرستی مطالعه نمی‌کردم. زمانی که به سینما بسیار علاقه‌مند شدم، دوازده جلد کتاب یافت می‌شد. وقتی که همهٔ آن کتاب‌ها را مطالعه کردم، برای کار روی نخستین فیلم خود آماده بودم. اما یک روز کار با دوربین و بازیگران بیش از همهٔ آن ده ـ دوازده جلد کتابی که خوانده بودم، به من آموخت. به عبارت دیگر، فیلمسازی را اصولا" از طریق ساختن فیلم آموختم، نه با خواندن چند کتاب دربارهٔ هنر سینما. در اینجا باید بگویم که تاکنون در جمع خوبی کار کرده‌ام، وهمهٔ پیشکامان فیلمسازی به این شیوه حرفهٔ خویش را آموختند. چون، بجز چند استثناء، هیچ کدام از این پیشکامان، دانش‌آموختگان رشتهٔ سینما نبودند. آنان تا حدودی علاقه‌مند بودند که خود را صنعتگر به حساب آورند. اگر هم گه گاه در آفرینش آثار هنری توفیق می‌یافتند، اغلب از شیوهٔ شهودی آنان‌ناشی‌می‌شده‌است، یا، دست‌کم بر مبنای احساس خویش فیلم می‌ساخته‌اند. یکی ازمنتقدان ستایشگر جان فورد، کارگردان مشهور از او پرسید، که یکی از فیلم‌هایش به گونه‌ئی ویژه دارای بافت طربغی است، این اندیشه چگونه حاصل آمده است؟ فورد گفت: "آه، نمیدونم، همینطوری به فکرم رسید."

فیلمساری روند طاقت‌فرسائی دارد که کارگردانان ـ بویژه آنان که دائم فیلم می‌سازند ـ کمتر فرصت می‌یابند تا تفکراتشان را یکجا کنند. این هم دومین دلیل بی‌اعتمادی به نفس از جانب من است. از میان تمامی کارگردانان معتبر جهان، تنها یک نفر ـ سرگئی آیزنشتاین ـ سخنرانی می‌کرد و تئوری‌های خود را در زمینهٔ سینما ارائه می‌داد و فرآیند خلاقیت خویش‌را به تفصیل تشریح می‌کرد. این نکته را باید در نظر داشت که آیزنشتاین در برههٔ‌ئی نزدیک به بیست سال فقط هفت فیلم ساخت، که دو تای‌آن‌ها هرگز کامل نشد. من به طور مداوم دو حرفهٔ فیلمسازی و نویسندگی برای جوانان را دنبال می‌کنم، بی‌آنکه هرگز اندیشه‌ام را تشریح یا تجزیه و تحلیل کنم که چرا این کارهای‌معین را انجام می‌دهم.

در عین حال، یک سوم دلیل به مسأله خاصی مربوط می‌شود و به شخصی‌برمی‌گردد که باید دربارهٔ فیلم صحبت کند. سخنرانی‌دربارهٔ هنر در شکل مطلوب خود می‌بایست مصور باشد. کسی که دربارهٔ نقاشی صحبت می‌کند، معمولا"

ساتیا جیت‌رای

مجهز به تعدادی اسلاید و یک پروژکتور است. از آنجا که این موضوع‌ها باید با مشاهده‌ٔ عینی همراه باشد، از طریق تشریح با کلمات به سختی می‌توان راه به جائی برد. کسی که دربارهٔ موسیقی صحبت می‌کند، باید از انقلاب سیلیکون در نوار ضبط صوت سپاسگزار باشد، چون اکنون می‌تواند تمامی مثال‌های خود را در نوار کاست بگنجاند، که بزرگ‌تر از یک بستهٔ کوچک شوکولات نیست. اما کسی که در بارهٔ سینما سخنرانی می‌کند، هیچ امتیازی ندارد ــ حداقل در وضعیت کنونی تکنولوژی در کشور ما. اگر سخنران بخواهد مثالی ذکر کند، مجبور است تنها با توسل به واژه‌ها توضیح نه چندان مناسبی ارائه دهد، که معمولاً تمام مفهوم از آن دریافت نمی‌شود. یک فیلم مجموعه‌ئی از تصاویر، واژه‌ها، حرکت، نمایش، موسیقی، و داستان است، یک فیلم دارای هزار جزء بیانی دیداری و شنیداری است. این روزها این را هم باید به آن اضافه کنیم که فیلم مجموعه‌ای از رنگ‌هاست. حتی بخشی از یک فیلم که کمتر از یک دقیقه هم باشد، می‌تواند همهٔ این وجوه را به طور همزمان به نمایش گذارد. می‌دانید که چه موضوع نومید کننده‌ای است که صحنه‌ای از یک فیلم با کلمات بیان شود. در چنین شرایطی، شنوندگان هرگز نمی‌توانند دربارهٔ زبانی که این‌گونه پیچیده است، داوری آغاز کنند.

به همین خاطر، پیشنهاد بحث دربارهٔ سینمای اروپا را نپذیرفتم. چون میل نداشتم در بارهٔ فیلم‌هایی که برای عده‌ای از شنوندگان ناآشناست، صحبت کنم. حتی خواندن مطلب دربارهٔ چنین فیلم‌هایی می‌تواند خسته‌کننده باشد. اما حداقل، از طریق کتاب شخص می‌تواند خواندن را قطع کند، بیاندیشد، و بکوشد تا موضوع را در نظر مجسم سازد، متأسفانه آسان نیست که حرف سخنران را قطع کنید و بخواهید مدتی فکر کنید. به هر حال این کار مرسوم هم نیست.

بنابراین، از بحث دربارهٔ فیلم‌هایی که برای اکثریت شنوندگانم ناآشناست، اجتناب می‌ورزم. می‌خواهم این موضوع را هم مشخص کنم که قصد ندارم به تمامی جنبه‌های سینما بپردازم. شما از این سخنرانی، نه دربارهٔ تاریخ سینما خواهید آموخت، و نه در بارهٔ جامعه‌شناسی، اقتصاد، و نشانه‌شناسی آن، دربارهٔ موج نو، نظام ستاره‌سازی، یا سینمای منطقه‌ای، و اینکه چه حکومت‌هایی به سینما یاری می‌رسانند یا مانع رشد آن می‌شوند. در اساس، می‌خواهم بحث خود را به زبان سینما، و امکانات بیان هنری نهفته در ذات آن محدود کنم. این امر نیازمند آن است که گه‌گاه نظری به سایر هنرها بیاندازیم، چنان که به سینمای کشورهای دیگر و دوره‌های دیگر نظر خواهیم داشت.

ناطق و موسیقی

اما پیش از آنکه به موضوع فیلم‌ها بپردازم، دلم می‌خواهد مراحل تدریجی درآمیختن خود با *این رسانه‌ی بسیار متنوع*، بسیار توده‌گیر، و بسیار خوش‌اقبال را برای شما بازگو کنم. موضوعی که نمی‌توانم در این سخنرانی از آن بپرهیزم، مربوط می‌شود به صیغه‌ی اول شخص مفرد. بهتر است این حقیقت هم اکنون عنوان شود، مبادا که شنوندگان، خود این مطلب را دریابند و در صداقت من شک کنند. هیچ‌کس مرا بهتر از خودم نمی‌شناسد، و درباره‌ی هیچ کس جز خودم حق صحبت ندارم. درباره‌ی انسجام نخستین فیلم من و موفقیت گسترده‌ی آن، شنیدم که گفته‌اند فلانی دارای سرشت یک فیلمساز است. در آن زمان‌ها هیچ اندیشه‌ای را در سر نمی‌پروراندم و زیاده‌طلبی خاصی نداشتم. همیشه، حتی تا همین سه یا چهار سال پیش، آدمی بودم که واقعاً" دل به دریا می‌زدم. تا آنجا که به خاطر می‌آورم به سینما رفتن عشق می‌ورزیدم، و در این شیدایی با میلیون‌ها انسان دیگر سهیم بودم، در غیر این صورت، چنین شکوفایی در تجارت فیلم هند نمی‌توانست بسیار پیش از این به وجود آید.

من در دوره‌ی شگفتی‌زای سینمای صامت به دنیا آمدم. در آن روزها که چاپلین، کیتون، و هارولد لوید کمدی‌های پرغوغا می‌ساختند، و اکنون به عنوان شاهکارهای جاویدان جلوه می‌کنند. در آن زمان، ما در شمال کلکته زندگی می‌کردیم، و اکثر سینماهایی که فیلم‌های خارجی نمایش می‌دادند، در اطراف چوربنگی قرار داشتند، و رفتن به "بیوسکوپ" حادثه‌ای غیرعادی محسوب می‌شد. از این روی، نمی‌توانستم فیلم‌های زیادی ببینم. تماشای یک فیلم رخداد ویژه‌ای بود، و هر فیلم به خاطر شگفتی‌هایش هفته‌ها غرق شدن در افکار شاعرانه را در پی داشت.

وقتی که فیلم ناطق پا به عرصه گذاشت، من برای درک اینکه انقلابی به وقوع پیوسته است، به اندازهٔ کافی پیر بودم. در آغاز دو نوع فیلم ناطق وجود داشت: نیمه‌ناطق، که گفت و گوها قطع می‌شد و در پی آن فواصل طولانی سکوت بود، و فیلم صد در صد ناطق. آن وقت‌ها روزنامه‌ها آگهی‌های تصویری بزرگ از فیلم‌های خارجی چاپ می‌کردند. یک نگاه به آن تصویرها و یک نظر به عنوان‌ها کافی بود که بزرگ‌ترها بگویند که این فیلم‌ها ذهن‌های بی‌آلایش را آلوده می‌کنند. در این فیلم‌ها ستاره‌های پرزرق و برق هالیوود بازی می‌کردند، و اگرهم فیلم‌های خوبی بودند، برای پسری که به زحمت به سن نوجوانی می‌رسید، مناسب تشخیص داده نمی‌شد. بیشتر فیلم‌ها" عاشقانه‌های پرسوز و گداز"، " شهوت‌انگیز" و "هوس‌های زودگذر و خونریزی" بودند. من داستان‌های جنگل، کمدی‌های بزن‌وبکوب[1] وماجراهای گردن‌کلفت‌های قانون‌شکن را می‌دیدم. فرصت دیدن فیلم‌های تخیلی برای نوجوانان هم گه‌گاه به وجود می‌آمد. در آن روزها، ارنست لوبیچ نام بزرگی در سینما بود. او که به عنوان یک اتریشی در هالیوود اقامت گزیده بود، به تلفیقی عالی از کمدی‌های رمانتیک دست‌یافته بود. در حدود ده سال داشتم که سه فیلم از او دیدم: رژه‌ی عشق، ستوان خندان، ساعتی باتو ــ دنیایی ممنوع که تنها نیمی از آن را می‌فهمیدم، اما به عنوان تحفه‌های برانگیزنده به چشم می‌رسید.

فیلم‌ها در مقایسه با کالج تأثیر بیشتری بر من می‌نهادند. اما در همان زمان داشتم مصرانه چیزهای تازه‌ای را کشف می‌کردم. کشف من موسیقی کلاسیک غربی بود. من درفضای سرودهای بنگالی رشد کرده‌بودم، بویژه با سرودهای رابیندراسانجیت، و براهمو ساماج. حتی در

کودکی هم سرودهایی را بیشتر دوست می‌داشتم که دارای رنگ و طعم غربی بود. سرودهایی به شیوه‌ی "وردی"، مانند Sangach hadhwam، یا ترانه‌ای از رابیندرانات با لحنی نسبتاً شبیه Anandalokay Mangalalokay، یا Padoprantay rakhoshebokey، همسرایی با شکوهی که به مثابه‌ی آرامشی شگفت‌آور پس از سه‌ساعت موعظه خسته‌کننده روز جشن ابر به موقع اجرا می‌شد. واکنش من در مقابل موسیقی کلاسیک غربی سریع و سرنوشت‌ساز بود. بتهوون‌را، آن زمان که پسربچه‌ای بیش نبودم، از طریق دانشنامه شناختم، که تحسین فراوان مرا برانگیخت و از آن پس، قهرمانی ستایش‌انگیز به شمار آمد. گوش دادن به سونات‌ها و سمفونی‌های بتهوون مرا به وجد می‌آورد. اگر فیلم‌ها برای من سرگرمی، هیجان و گریزی به حساب می‌آمدند، مطالعه در موسیقی هم چیزی تعهدآور با اهمیتی حیاتی‌بود. موسیقی سفر بزرگ مکاشفه بود، مرا به دنیای لذت‌های توصیف‌ناپذیر می‌برد. دست‌بالا، هفته‌ای یک بار می‌توانستم فیلم تماشا کنم، در حالی که موسیقی تمام اوقات فراغت من را در خانه پر می‌کرد. در سنی که، هر جوان بنگالی شعر می‌گوید، من به موسیقی کلاسیک اروپایی گوش می‌دادم.

آن روزها، مطالعات من به داستان‌های تخیلی انگلیسی محدود می‌شد. نه فقط آثار کلاسیک، بلکه هر اثر بنگالی را هم به زحمت می‌خواندم. در واقع، ابدا" متوجه عمق هیچ یک از آثار بنگالی نمی‌شدم. تا اینکه در سانتی‌نیکتان[1] اتفاق افتاد.

دنیای سانتی‌نیکتان

گه گاه با رابیندرانات (تاگور) ملاقات‌حضوری داشتم ــ البته، ملاقات واژه‌ی مناسبی نیست: یکی دزدانه، با قلبی در دهانش، به او نزدیک می‌شد و پایش را لمس می‌کرد ــ. نگاهی به مادرم می‌انداخت و می‌گفت: "چرا پسرت رابه‌مدرسه‌ی من نمی‌فرستی؟" با صداقت کامل بگویم که ابدا" میل نداشتم که به مدرسه او بروم. چند تن سانتی‌نیکتانی را که می‌شناختم ــ معمولا" نقاشان و نوازندگان ــ که همگی موهای بلندی داشتند، و بنگالی را با لحن عجیب و غیرطبیعی آوازگونه‌ای صحبت می‌کردند. آدم فکر می‌کرد که شاید این لهجه‌ی سانتی‌نیکتانی‌هاست. خب، چنین‌لهجه‌ای و چنین مردمی برای من جالب نبودند، و با خود فکر می‌کردم ــ اگر این تصوری است که تو نسبت به سانتی‌نیکتان داری، بنابراین لزومی برای اقامت در آنجا نیست.

وقتی که، پس از فارغ‌التحصیل شدن‌ازکالج، به سانتی‌نیکتان رفتم، در حقیقت به آرزوی مادرم تن دادم، و این کار تا حدود زیادی مخالف میل باطنی من بود. فکر می‌کنم اعتقاد مادرم بر این بود که حشر و نشر با رابیندرانات تأثیر شفابخشی بر من خواهدنهاد، مانندتأثیری که قدم زدن در یک گردشگاه یا به سر بردن در یک آسایشگاه روی انسان می‌گذارد. اگرچه به عنوان هنرجوی "کالاباوان" به آن مدرسه وارد شدم، اما به هیچ وجه دلم نمی‌خواست که نقاش ــ به طور مشخص، نقاش مکتب شرقی بشوم. به شدت از احساساتیگری بی‌مایه‌ٔ هنر شرقی‌بیزاری می‌جستم، که در مجله‌های پراباسی و مدرن‌ریویو دچارش بودم. از سنین کودکی استعداد طبیعی خود را به نقاشی‌نشان داده و بی‌شک آن را به ارث برده بودم. قریحه‌ی من در نقاشی با همان دوره ده جلدی کتاب‌دانش شکل یافته بود. همان کتابی که بتهوون را به من شناساند.

کتاب دانش همه‌چیز را پیش از رنسانس رها می‌کرد و با اعضای آکادمی سلطنتی پایان می‌یافت. از میان نقاشی‌ها و پیکره‌ها این آثار را می‌شناختم و به آن‌ها عشق می‌ورزیدم: پسرک‌آبی اثر گینزبرو، سلحشور خندان اثر فرانس‌هالس، داوود اثر میکل‌آنژ، متفکر اثر رودن، گوزن‌مغرور اثر لندسیر با شاخ‌های گسترده‌اش، و حباب‌ها اثر جاشوآ رنلدز، که آن‌روزها در تبلیغات صابون گلابی از آن استفاده می‌شد. البته مریم اثر رافائل، و مونالیزا اثر داوینچی راهم می‌شناختم. در همه‌جا می‌خواندم که دست راست مونالیزا زیباترین دستی است که تاکنون در یک تابلو نقاشی شده. نگاهی عمیق به آن‌دست‌می‌انداختم و حیرت می‌کردم از آن منتقدی که همه دست‌ها را در تابلوهای جهان بررسی کرده و به این نتیجه رسیده است.

چون هرگز قصد نداشتم دوره‌ی پنج‌ساله‌ی "کالاباوان" را به اتمام برسانم، پس از دو سال و نیم آنجا را ترک کردم. رابیندرانات یک سال پیش از آن چشم از جهان فروبسته بود. اگرچه تغییراتی اساسی در آنجابه‌وجودآمده، اماقضاوت در این باره برای من سخت بود. از این گذشته، او در اکثر مواقع برای ما به عنوان موجودی نامرئی جلوه می‌کرد. به هرحال، در این گفته با دیگران همعقیده بودم که "آنجا دیگر همان مدرسه قدیمی نبود". اما دلیل اصلی ترک مدرسه این نبود که رابیندرانات دیگر در آنجا حضور نداشت، بلکه به این خاطر مدرسه را ترک کردم که در خارج از سانتی‌نیکتان امکانات بیشتری برای من وجود داشت.

مناسبات من با سانتی‌نیکتان دارای دو خصلت متضاد بود. من به عنوان کسی که در کلکته زاده و پرورده شده، به درآمیختن با ازدحام چوربنگی، به جست و جو در انبوه کتاب‌های دست دوم در پیاده‌روهای‌کالج‌استریت و چانه زدن بر سر آن‌ها، به وارسی اعماق کثیف کربازار برای یافتن صفحه‌های سمفونی به قیمت ارزان، و به وارفتن در خنکای سینما و به فراموشی سپردن خویش در دنیای افسانه‌ای هالیوود عشق می‌ورزیدم. به این خاطر، در سانتی‌نیکتان که دنیایی منفصل بود، احساس کمبود می‌کردم. سانتی‌نیکتان دنیایی بود بیکران، با فضایی‌باز، و گنبدواره‌ای بر فرازش، از آسمانی بی‌غبار و صاف که شب‌هنگام کهکشان‌ها چه‌جلوه‌ای‌داشتند. آسمان آنجا را در هیچ شهری هرگز چنین‌ندیدم. همان آسمان، در یک روز روشن، می‌توانست لحظه‌ی تهاجم پرهراسی را پدید آورد، که گویی تمام جهان را تاریکی فرا گرفته است. کوآی با ردیف درختان سر به فلک کشیده دوره شده بود، و کوپای راهی داشت مارپیچ با فراز و نشیب‌های بسیار. اگر سانتی‌نیکتان نتیجه‌ی چندانی برای من نداشت، حداقل تفکر و احساس عجیبی از کسل‌کننده‌ترین وقشری‌ترین‌اندیشه‌های زمینی را به ذهن من القا کرد.

در این دو سال و نیم، تقریبا" بدون اینکه خودآگاه باشم، برای اندیشیدن و درک واقعیات فرصت کافی داشتم. سانتی‌نیکتان بیش از هرچیز امکان آگاهی از سنت‌های‌مان را فراهم آورد که می‌دانستم به کارم خواهد آمد، به مثابه‌ی بنیانی برای هر یک از شاخه‌های هنر که میل به ادامه آن را داشته باشم.

اما نظرگاه من درباره‌ٔ نقاشی به عنوان یک حرفه تغییر نکرده بود. نخستین نقاشی‌ئی که در مقام یک هنرجو کشیدم، پیرمرد نابینای گدایی را نشان می‌داد که پاهایش بر زمین نبود، و دست بر شانه‌ی پسرک فرشته سیمایی داشت که کاسه‌ی گدایی را حمل می‌کرد. نقاشی‌های بعدی من بهتر شده بود، اما این شانس را نداشتم که نقاش بشوم، چون به جانب موضوع‌های ادبی خیز برداشته بودم.

اما سانتی‌نیکتان دو چیز را به من آموخت ــ نگاه کردن به نقاشی، و نگاه کردن به طبیعت را. "نانداللال‌بوسه"، استاد نقاشی ما، یواشکی از پشت سر می‌رسید، از بالای شانه سرک می‌کشید و می‌گفت: "طرح خوبی از یک گاو کشیده‌ای. اما یک گاو بیشتر از یک طرح است. تو باید شکل حیوان را حس کنی ــ گوشت و استخوان‌های زیر پوست را ــ و این حس را باید در راستای حرکت مدادت نشان بدهی".

بدینسان، سانتی‌نیکتان چشم‌هایم را بواقع به آن نوع نقاشی‌یی گشود که بر حسب عادت می‌پسندیدم، آن نوع نقاشی که انسان را چنان برمی‌انگیزد که می‌گوید، "چقدر جاندار است!" چنین شیفتگی موجب گردید که این هنر تنها چهارصد سال دوام بیاورد. این نوع نقاشی با نخستین آگاهی از پرسپکتیو در قرن پانزدهم آغاز شده و با اختراع عکاسی در قرن پانزدهم پایان یافته است. گمان می‌رود نخستین تصاویر از طبیعت متعلق به نقاشی‌های غار عصر سنگ از بیست‌هزار سال پیش باشد. در فاصله‌ی زمانی که به دویست قرن می‌رسد، چهارصد سال چیست؟

مصر، چین، ژاپن یا هند هرگز خود را با نقش‌های مبتنی بر واقع پیوند ندادند. اینجا، نخستین هدف دست یافتن به جوهره‌ٔ اشیاء بود، کاوشی زیر ظاهر. طبیعت برای هنرمند نقطه‌ی حرکتی بود به منظور ورود به دیدگاهی شخصی. شخصی، اما در محدوده‌ی قراردادهای معین و بخوبی تعریف شده.

دو سفر به مراکز بزرگ هنری هند ــ آجانتا، الورا، الفانتا، کوناراک و چند جای دیگر ــ اندیشه‌ی مربوط به سنن هندی را در فکرم قوام بخشید. حداقل، آغاز به شناخت خویش و یافتن ریشه‌هایم کردم.

آنچه که در سانتی‌نیکتان بیش از هر چیز از دست دادم، تماشای فیلم‌هایی بود که باید می‌دیدم. تقریبا" به نحو غیرقابل تصوری سینما، مانند موسیقی، موضوع مطالعه‌ی من شده بود، و هیچ چیز دیگری نبود که تا به این حد از

دیدن آن غرق لذت شوم. درکتابخانه‌ی کالاباوان دو کتاب درباره‌ی زیبایی‌شناسی فیلم پیدا کردم و خواندم. هر روز مسائل فیلم را بیشتر کشف می‌کردم. به عنوان نمونه، چقدر جالب بود درک این نکته که وجوه مشترک بسیاری میان فیلم و موسیقی وجود دارد! موسیقی، هم مقطع زمانی را می‌نمایاند و هم با گام، ضرباهنگ و کنتراست همراه می‌شود، و هم می‌تواند حالت‌ها را توصیف کند ــ غمگین، بشاش، متفکر، بی‌ادب، سوگناک، شادمان. اما این همانندی فقط به موسیقی کلاسیک غربی اختصاص دارد. از آنجا که موسیقی ما بر بدیهه‌سازی استوار است، قالب‌ها و مدت اجرای آن انعطاف‌پذیر است. همه می‌توانند یک "راگای" کامل را در یک ورسیون سه دقیقه‌ای روی صفحه‌های گرامافون‌های قدیمی گوش‌کنند، و می‌دانیم که یک "راگا" می‌تواند براحتی تا دو ساعت هم گسترش یابد. همچنین باید یادآور شد که ساخت موسیقی هندی تزیینی است، نه نمایشی. این موسیقی با آغازی کند به فرازی تند می‌رسد، و در روند خویش هر چه بیشتر پیچیده و تزیینی می‌شود. موسیقی هند را می‌توان کمابیش به معبدی هندی تشبیه کرد که بر یک پایه بنا شده و از میان لایه‌های تنگ و باریک تزیینی عبور می‌کند، و در فرازهای گیج‌کننده‌ی "شیکارا" پایان می‌گیرد. حال و هوای این موسیقی از طریق "راگا" از پیش تعیین شده است و نباید از قاعده‌ی جاری انحراف حاصل شود. به طوری که هدف نوازندگان ایجاد شکلی ایده‌آل با مفهومی ساده در ترکیب ویژه‌ای از نت‌هاست. به این دلیل، موسیقی هندی پرعظمت است، تنها در دست‌های نوازنده‌ی والایی که به شیوه‌ای عالی می‌نوازد. نوازنده در فرآیندهای اجرایی می‌تواند به زیبایی دست یابد، می‌تواند تنش و هیجان ایجاد کند، می‌تواند به کمال‌دست‌یابد، اما نمی‌تواند به نمایش برسد، زیرا در این موسیقی هیچ گونه درگیری وجود ندارد.

موسیقی غربی، برخلاف موسیقی هندی، از همان نخستین نت گام، و تحریر ملودی‌های پایه‌ای معین می‌تواند از مایه‌ای به مایه‌ی دیگر به فرازهای نمایشی دست یابد. این موسیقی می‌تواند با تحول شخصیت‌ها در یک داستان همگام شود. در پایان، موسیقی به نخستین نت گام باز می‌گردد، گویی که بازهم سر ستیز دارد. در حالی که نمایش به پایان خود نزدیک می‌شود، شخص احساس می‌کند چیزی بیش از آنچه که نیاز بوده به او گفته نشده است.

این نکته در خور توجه است که اکثر متقدمان سینما ــ آنان که به آفرینش دستور زبان و زبان آن کمک کرده‌اند (گریفیث در ایالات متحده امریکا، آبل‌گانس در فرانسه، آیزنشتاین و پودوفکین در روسیه شوروی) ــ همگی عمیقا" نسبت به موسیقی حساس بوده‌اند. گریفیث کسی بود که عملا" به تنهایی زبان سینما را ابداع کرد. اگرچه برای درک توانایی‌های باورنکردنی این رسانه فرصت‌چندانی نیافت. اما، در عین حال او بود که دریافت، تصاویر می‌توانند دارای معنی باشند و برخی از تصاویر بامعنی می‌توانند مانند جمله‌های یک داستان با هم ارتباط یابند، و داستان می‌تواند با زیبایی و زبان‌آوری موسیقی ساخته و پرداخته شود. باید توجه داشت که هنر سینما سیر تکاملی خویش را به هیچ روی در زمانی واحد طی نکرده است.

در روزهای آغاز کار، آن زمان که هنوز کتابی درباره‌ی زیبایی شناسی فیلم نگاشته نشده بود، فیلمسازانی که در صف مقدم نوآوری‌ها قرار داشتند، به طور غریزی آثاری هنری می‌آفریدند، که در همان زمان هم ذوق و سلیقه فراوانی را طلب می‌کرد. آن فیلم‌ها برای آنکه مقبولیت عام یابند، می‌بایست مورد تأیید قرار گیرند، و از آن پس بود که فیلمسازی به صورت تجارتی پرهزینه مطرح شد. اما این هم عجیب است که چگونه دلالی خرده‌پا مجذوب این حرفه شد. یک امتیاز آشکار سینما در جلب تماشاگران استفاده از کمدی بزن‌وبکوب (اسلپ‌استیک) بود، که مستقیم از "موزیک هال" و "وودویل"[۲] وارد شد. اما در دستان کارگردانی نابغه، حتی اسلپ‌استیک می‌توانست به گونه‌ای مبتکرانه ــ محاسبه شده از نظر زمان و دقیق از نظر تدوین ــ به کار گرفته شود، که ارزش‌زیبایی‌شناسی والایی را کسب کند، درحالی که قدرت خود در ایجاد خنده را هم حفظ نماید. باسترکیتون در فیلم "زنرال" باور ــ نکردنی‌ترین مضحکه‌ها را، در حالی که جدالی تمام عیار در پسزمینه جریان دارد، در صندلی لکوموتیوران یک قطار سرقت شده به وجود می‌آورد. در این باره، گفتن اینکه صحنه‌ی خنده‌داری است، کفایت نمی‌کند، باید گفت که این صحنه یکی از مهیج‌ترین تجربه‌های زیبایی ــ شناسی در سینماست.

متأسفانه، این نقش دوگانه هنرمند و سرگرم کننده در دوره‌ی ناطق به ندرت می‌توانست مورد دفاع قرار گیرد، چون سرگرمی عمومی اغلب به فیلم‌هایی محدود می‌شد که انزوای سیاسی را طلب می‌کرده‌اند. در اینگونه فیلم‌ها غیبت هنرمند محسوس بوده است.

تئاتر و فیلم

تشریح این نکته ساده نیست که چه امتیازی می‌تواند یک فیلم را به عنوان اثری هنری مطرح سازد. برخی از تعاریف در جریان همین بحث آشکار خواهد شد. اما لازم است در همین‌جا بر این نکته تأکید ورزم که باید قادر باشیم یک اثر هنری را از یک اثر صنعتگرانه‌ی محض که به واکنش حسی تعلیم یافته اطلاق می‌شود، تشخیص دهیم. به عبارت دیگر، همان که بنا به تعریف "شاستراس" یک "راسیکا" خوانده می‌شود. لکن هیچ کس در باره‌ی فیلم‌ها به آن گونه نمی‌اندیشد که دست‌اندرکاران آگاه در باره‌ی محتوای کلی و جزیی این یا آن فیلم تبادل نظر می‌کنند. در عین حال، این واقعیت هم وجود دارد که فیلم‌های جدی یعنی فیلم‌هایی که زبان سینما را با بینش و تخیل به کار می‌گیرند، حساسیت‌های قریحی ما را با همان کیفیت به مثابه شکل‌های تلطیف یافته‌تری از موسیقی، نقاشی و ادبیات به چالش فرا می‌خوانند. حتی فیلم ظاهرا" ساده‌ای که برخوردی مستقیم با عواطف تماشاگر ایجاد می‌کند، ممکن است بر ادراک تأثیر گذارد.

علاقه‌ی فزاینده‌ی من به سینما همچون هدفی برای مطالعات مهم‌تر، سرانجام موجب‌بنیادگذاری انجمن فیلم کلکته از جانب ما، در سال استقلال هند، گردید. اکثر فیلم‌هایی که می‌دیدیم و درباره‌ی آن بحث‌می‌کردیم، از خارج واردمی‌شد. بسیار صادقانه بگویم که هیچ چیز ارزشمندی از دیدگاه زیبایی‌شناسی در فیلم‌های بنگالی نمی‌یافتیم. اما تلاش در جهت کشف این نکته جالب بود که از چه رو آن فیلم‌ها به همان گونه بودند که می‌بایست باشند.

اندکی تردید در این زمینه وجود دارد که شیفتگی بنگالی به تئاتر و جا ترا (تئاتر سنتی بنگال) شاید یکی از مسائلی باشد که رشد سینمای

ناب در بنگال را مانع می‌شود. آن روزها، اگر کسی صحنه‌های فیلمبرداری در یک استودیو را شاهد می‌بود، آنگونه که من گاه شاهد بودم، از تماشای بازی‌ها، احساسی عجیب به او دست می‌داد. اتاق‌ها سه دیوار داشتند، و بدون سقف بودند، و بازیگران با چهره‌ای بزک شده ظاهر می‌شدند. از همان آغاز، کلام بود که به عنوان نخستین وسیله‌ی اطلاع‌رسانی به کار گرفته می‌شد، به تصاویر و نشانه‌ها به ندرت فرصت سخن گفتن داده می‌شد. ترانه‌ها و ملودرام‌ها، یعنی نسخه‌های معیار برای فیلم‌های بنگالی یک راست از صحنه‌ی تئاتر می‌رسید. همین شیفتگی بنگالی به ترانه‌های "ک.ل. سایگال" بود که او را بدل به قهرمانی عامه‌پسند کرد، و هیچ پرسشی را از جانب مردم برنیانگیخت، درباره‌ی اینکه تلفظ بنگالی او به شدت با لهجه پنجابی در — آمیخته و از نظر قدرت بازیگری بسیار ضعیف بوده است.

واقعیت این است که برخی از نویسندگان ممتاز بنگالی‌درآن‌زمان — سایلا جاناندا موکرجی، پرمانکور آتارتی، پرمندرا میترا، ساراد‌یندو باندوپادای — به عنوان نویسنده یا کارگردان و یا هر دو، دست‌اندر کار تولید بودند و می‌کوشیدند فیلم‌های بنگالی را از نظر کیفی اندکی بهبود بخشند. آنان وقتی داستان می‌نوشتند یا شعر می‌سرودند، مخاطبان‌شان به طور آشکار توده‌ی باسواد بودند، اما وقتی برای فیلم می‌نوشتند یا کارگردانی می‌کردند، درنظرداشتند فیلم‌هایی بسازند که به طور کلی هویت‌های فرهنگی گوناگونی آن‌ها را پذیرا باشند، و نگاه‌شان به پایین‌ترین قشر بی‌فرهنگ جامعه بود. اتفاقا "آدم می‌خواست شخصیتی باورکردنی یا نسبی از شرایط زندگی واقعی را در آن آثار بیابد، اما آنان با فرمول خشکی که در فیلم‌های خود به کار می‌گرفتند، این احساس را در نطفه خفه می‌کردند. مشکل اساسی از این فکر ناشی می‌شد که چون سینما رسانه‌ای توده‌گیر است، بنابراین فقط می‌بایست حس بیعلاقگی را در تماشاگر از بین ببرد، و، حتی نه به گونه‌ای جدی، او را درگیر موضوع سازد. اگرچه به انجام رساندن چنین اندیشه‌ای برای هر دو گروه امکان‌پذیر بود، اما به نظر می‌رسد که آن فیلم‌ها به طور همه‌جانبه به این هدف دست‌نمی‌یافتند.

تاکنون، بنگال هرگز کمبود استادکار نداشته است. فیلمبرداران، تدوینگران و صدابرداران عالی در بنگال بوده‌اند که حرفه‌ی خویش را بدرستی می‌شناخته‌اند، و مهم‌تر از همه، از سطح والای استعداد عملی برخوردار بودند. اگر گه‌گاه حالت‌های رفتاری‌مربوط به صحنه‌ی تئاتر به درون فیلم می‌خزید، به این خاطر بود که عوامل سازنده‌ی فیلم از کارکردی تئاتری بـــهره می — جسته‌اند. برخی از این حالت‌های رفتاری واقعا" هم به عنوان چیزی جاذب از جانب عموم استقبال می‌شد. چون خودم با بازیگران تئاتر کار کرده‌ام، می‌دانم که چگونه آنان بخوبی قادرند خود را با نیازهای سینما تطبیق دهند.

اما تمام این مصالح عالی توسط افرادی به کار گرفته می‌شد که در این زمینه تصمیم‌گیرنده بودند، آن هم نه به هدف دست‌اندازی به حیطه‌ای که بخواهد شرایط امن آنان را به خطر اندازد. در حقیقت، کمبود آشکاری که وجود داشت، در روح ماجرا نهفته بود. همه بازی بی‌نقصی ارائه می‌دادند و همین، دلیل رکود بود.

دو سال پیش از آنکه انجمن فیلم به وجود آید، طرح کوتاه شده‌ی "پاترپانچالی" را مصور کردم و به چاپ سپردم. پس از این کار پیش خودم فکر می‌کردم که اکنون فیلمی در کتاب وجود دارد. اما این خیال خامی بیش نبود. چون، پس از آن، هر وقت داستانی بنگالی را می‌خواندم نیمی از اندیشه‌ام درگیر کشف امکانات سینمایی آن اثر می‌شد.

یکی از این آثار، داستانی‌بوداز رابیندرانات به نام "خانه و دنیا". در آن زمان، به عنوان هنرمند طراح، در یک مؤسسه تبلیغاتی انگلیسی کار می‌کردم. گه گاه، در اوقات بیکاری و از سر تفنن فیلمنامه‌هایی می‌نوشتم. در اواخر دهه ۱۹۴۰ بر اساس "خانه و دنیا" فیلمنامه‌ی نوشتم، و انگیزه این کار را تهیه کننده‌ای در من به وجود آورد که به این اثر علاقه‌مند شده و تصمیم گرفته بود تا برای تهیه فیلمی از آن سرمایه‌گذاری کند. با تهیه‌کننده قراردادی امضاء کردم، و سپس قرار شد دوستم، "هاریسادان داس گوپتا" که‌کارگردان سینما بود، آن را بسازد. در آن زمان، سهم من به عنوان فیلمنامه‌نویس پایان می‌یافت، که به هر حال تأثیری در شغل من نداشت.

اما تهیه‌کننده درباره‌ی فیلمنامه فکرهای دیگری در سر داشت، و تغییراتی را پیشنهاد کرد. بر حسب غرور جوانی، هر دو پا را در یک کفش کردم و تغییر در فیلمنامه را نپذیرفتم. چون به هیچ‌وجه حاضر نبودم به مصالحه‌ای تن در دهم که نخستین مشارکت تحقق نیافته‌ام در کار سینما را بیالاید. این قرارداد به بن‌بست رسید، و سرانجام کار این طرح‌به‌شکست‌انجامید. در آن روزها، این احساس در من به وجود آمد که شبیه یک بالن سوراخ شده‌ام، اما اکنون، پس از گذشت سی و پنج سال، می‌توانم بگویم که بزرگ‌ترین شانس را آوردم که آن فیلم ساخته نشد. حال که آن فیلمنامه را می‌خوانم، می‌بینم که به گونه اسف‌باری سطحی و هالیوودی است.[1]

به هر صورت، در این فکر بودم که به کار روی "پاترپانچالی" بازگردم، که اکنون در ذهنم قوام بیشتری یافته بود. به فیلمنامه می‌اندیشیدم، و در ضمن به این موضوع که کارم را رها کنم. احساسم این بود که کار کردن برای جلب رضایت انگیزه‌ای خلاق به مراتب بر جلب رضایت نیازهای مشتری ترجیح دارد، و اگر بخواهی هنرمند مستقلی باشی، کار کردن در چنین حرفه‌ای خنده‌دار خواهد بود. حتی اگر هم خیلی خوشبین باشی، هنر تبلیغات هنری است کاربردی، که تنها هدف آن به فروش رساندن کالاست. البته جنبه‌ی کالایی برای فیلم هم وجود دارد. تهیه‌کننده با این توقع هزینه‌ای را متقبل می‌شود که سرمایه‌اش بازگردد، و سودی به همراه داشته باشد. اما اگر — و این اگر بزرگی است — به رغم تقبل این هزینه، این

امکان فراهم آید که فیلم با آزادی کامل ساخته شود، آنگاه این انتخاب برای من‌کارگردان‌مطلوب خواهد بود.

---

۱. Santiniketan، نام محلی است در بنگال غربی، که تاگور در سال ۱۹۰۱ مدرسه‌ئی غیرمتعارف را در آنجا بنا نهاد، که بعدها به نام انستیتوی بین‌المللی شهرت یافت.

۱. Music Hall : موزیک هال و ورایتی، گونه‌ئی مکان برای نمایش عمومی بود، که ابتدا در میخانه‌های شهرهای انگلستان در قرن‌های هیجدهم و نوزدهم رواج یافت، و بعدها به صورت تالارهایی برای اجرای رقص، آواز و کمدی‌های مفرح درآمد.

۲. Vaudeville : این واژه که در عصر حاضر متداول گردیده، معادل آمریکایی موزیک‌هال و ورایتی است که در آنجا نمایش‌های سرگرم‌کننده برای خانواده‌ها اجرا می‌شود.

۱. سرانجام ساتیاجیت‌رای در سال ۱۹۸۴ بر اساس فیلمنامه‌ای دیگر، که بکلی متفاوت با فیلمنامه‌ٔ سال ۱۹۴۸ بود، خانه و دنیا را ساخت.

فیلمبرداری این فیلم یک بار در دسامبر ۱۹۸۲ در کلکته آغاز شد، اما به علت بیماری رای وقفه‌ئی طولانی در تهیه فیلم به وجود آمد، و سرانجام در مه ۱۹۸۴ کار فیلم به پایان رسید. گفته می‌شود که این فیلم در میان آثار ساتیاجیت رای‌اثری‌شاخص‌است‌وپیچیده‌ترین‌وهنرمندانه‌ترین فیلم وی به حساب می‌آید، و به قول یکی از منتقدان صاحب‌نام هند، خانه و دنیا، آواز قوی استاد است.

همیشه یک دیدگاه .....

طریق تماشاگران فرصت یابند از خود واکنش نشان دهند.

گاوراس: تماشای یکی از فیلمهایش بخاطرم آمد. حائیکه مردی از یک کافه بیرون می‌آید و مکانی را در دوردست می‌بیند که عده‌ای در آنجا موسیقی می‌نوازند. پیش خودم فکر کردم: نه، اونمی‌خواد ما رو مجبور کنه تمام اون فاصله‌راقدم‌زنان‌بریم." ولی با شناختی که از سبک او دارید می‌دانید که این همان چیزی است که باید اتفاق بیفتد. ظاهرا" آن نما نیم ساعت طول می‌کشد و این به عقیده من به فیلمش صدمه می‌زند. اینگونه روی می‌دهد بخاطر آنکه او اینگونه احساس می‌کند. بخاطر تاریخش و بخاطر تئوری‌اش او باید اینطور عمل کند. محتوی در قالب گم می‌شود. محتوی رقیق می‌شود. با تمام این احوال او شخص بسیار بااستعدادی است.

*** : فکر می‌کنم او تعهد اصیلی به تماشاگر دارد. با " بازیگران سیار" توانست تماشاگران زیادی پیدا کند.**

گاوراس: او با برخی از فرانسوی‌ها که ترجیح می‌دهند هیچ تماشاگری نداشته باشند کاملا" فرق دارد. این هنر بخاطر هنر است. هنر برای شاهزادگان و کشیش‌ها. سینما، اولین هنری است که در بدو تولدش مردمی بود. به اعتقاد من سینما باید به همان صورت باقی بماند. فیلمهای تجربی و فیلمهای آوانگارد نیز باید وجود داشته باشند. آنها قطعا" لازمند. اینها به توسعه‌ٔ هنر مردمی یاری می‌رسانند. اینهابماآموزش‌می‌دهند. ولی سینما هنری است که می‌تواند و باید به تمام نقاط‌جهان برود. چرا باید تلف شود؟

*** : نخستین کلام درباره‌ٔ فیلم جدید شما خیانت‌شده این است که عملکرد اف.بی.آی را نسبتا" مطلوب‌نشان‌می‌دهید. منتقدان‌می‌پندارند که بعداز آن برخورد تند با CIA درحکومت‌نظامی و با وزارت خارجه آمریکا در گمشده، ارائه‌تصویری بهتر از FBI معنی خاصی پیدا می‌کند.**

گاوراس: آه، این یک تعبیر چپ‌گرایانه‌ٔ افراطی است. من نشان دادم که اف.بی.آی مرتکب اعمال وحشتناکی می‌شود. ضمنا" کاملا" تمایل داشتم بگویم هر کاری که اف بی آی می‌کند بد نیست. این یک موضع‌گیری‌احمقانه‌است. بهرحال فیلم درباره‌ٔ اف.بی.آی نیست.

*** : می‌توانید بگوئید فیلم خیانت‌شده درباره‌ٔ چیست؟ به تصور من، دیدگاهی در آن نهفته است.**

گاوراس: همیشه‌دیدگاهی‌وجوددارد. من‌نمی‌توانم فیلمهای بی‌خاصیت بسازم. خیانت‌شده درباره‌ٔ حماسه کابوی‌های قدیمی در امریکاست و اعتقاد به اینکه" خداوند با ماست یا با دشمن". فیلم درباره‌ٔ ظهور نژادپرستی در ایالات متحده و در تمام جهان است. بخشی از فیلم بر اساس حوادث واقعی ساخته شده که اخیرا" در غرب امریکا اتفاق افتاده است.

*** : بمن گفته‌اند که فیلم در مورد نفوذ اف.بی.آی در یک گروه نفرت دست‌راستی است که در ترور یک دسته‌ٔ نمایشی یهودی شرکت داشته است.**

گاوراس: این بخشی از داستان است، ولی شما درباره‌ٔ تم داستان پرسیده‌اید. بعداز ۱۹۶۸ و بعداز جیمی‌کارتر و مبارزه‌ٔ انتخاباتی حقوق بشر او، عناصر جناح راست در امریکا نمی‌توانستند زیاد صحبت کنند. آنها قادر به نشان دادن چهره‌ٔ خود نبودند. حالا ریگان را دارید. می‌بینید که او به گورستان بازی‌ها می‌رود و تاج‌گل نثار آنها می‌کند. او به‌نازیهامشروعیت‌می‌بخشد. از این رو تمام راستگرایان به این نتیجه می‌رسند که می‌توانند سازماندهی کنند و دوباره عقیده‌شان را بیان دارند. بزودی سخنرانی‌هایشان به سمت عمل کشیده می‌شود و آنگاه‌ظهورمجددنژادگرائی. این حرکت به دلایل اقتصادی نیز بستگی دارد.

دلیل دیگر اینکه، اینجا در فرانسه، شهروندان درجه‌ٔ دوم دیگر اروپائی نیستند. ما بیش از پیش این غیراروپائی‌ها را در تلویزیون می‌بینیم. بنابراین آنها اکنون، بخش وسیع‌تری از جامعه را نسبت به زمانی که در گوشه و دور از دید عام برای شستن ظرفها یا کندن خیابانها قرار داشتند، تشکیل می‌دهند. آنها را بصورت یک نیروی سیاسی می‌بینیم و این به یک واکنش منجر می‌شود. در فرانسه توجه روی عربها است. جنایت علیه یهودیان آنچنان وسیع و شناخته شده است‌که‌برای‌مردم، پذیرفتن‌اینکه‌ضدیهودند، مشکل است. اما آنها می‌توانند علیه عربها حرف بزنند. آنها می‌توانند هنوز ضدسامی باشند. این همان چیزی است که فیلم درباره‌اش ساخته شده. نه فقط در مورد جریانات در امریکا، نه فقط درباره‌ٔ اف.بی.آی.

این مطبوعات .....

بدون درونی کردن این عوامل تبلیغاتی به کار خود ادامه دهد.

ه ــ بطور ظاهری بله. درعمل‌خیلی‌هانمی‌توانند. باید زندگی دوگانه‌ای پیش گرفت. پیشرفت‌اندک است. تازه رنج مصالحه بر سر بعضی از اصول را باید پذیرفت.

م ــ شما برای رادیو اهمیت زیادی قایل هستید چرا؟

ه ــ علت اینستکه رادیو جذب‌کننده وسیعترین قشرهای دلبسته به گسترده‌ترین انتقادات از نظام سرمایه‌داری است.

م ــ شما در پایان کتابتان می‌گوئید باید واقع‌بین‌ها، مستقل‌ها، پیشروها بیش از این به اهمیت رسانه‌های گروهی آگاه شوند چرا؟

ه ــ آنچه که رسانه‌های گروهی انجام می‌دهند نظارت بر واقعیت است آنها واقعیت را توصیف می‌کنند، پیام‌های انسانی را به شکلی " نمادین" ارائه می‌دهند. کار آنها به یک تعبیر، تعریف واقعیت است. این مسایل از قدرت مردم تفکیک ــ ناپذیر است. قدرت مردمی این رسانه‌ها قدرت مردم است و قدرت بخیگی آن قدرت نخبگان است. پس رسانه‌های مردمی مردم‌را یاری‌می‌دهند و رسانه‌های نخبگان آنان را" نخبگان را"

م ــ چه پیشنهادی برای بهبود کار رسانه‌ها دارید؟

ه ــ برنامه‌های موردی در رسانه‌های امریکا فایده ندارد. مالکیت این رسانه‌ها باید در دست مردم باشد. در حال حاضر نشریات "مستقل" مؤثرترین و بهترین‌اند.

سفارتخانه

داشته باشند. همین‌ها باعث می‌شود که کیفیت و بازده کار مطلوب نشود. کما اینکه خود من از کارگردانی این نمایش بیشتر از سی‌درصد راضی نیستم. چرا که مشکلات جانبی بسیار مؤثر بوده.

■ "سفیرکبیر" (که نقش محوری نمایشنامه‌ست) در اولین صحنه با بیانی طنزآلود و حتی ریشخند کننده، به شکلی مضحک معرفی می‌شود.

اما همین مقام سیاسی به استهزاء گرفته شده دقیقا" معلوم نیست در طول نمایش دائما" استحاله می‌شود یا متحول که بعد از برخورد با یک پناهنده با سماجت به دفاع از آرمان‌های انسانی‌ای چون حفظ شرافت خود و دفاع از جان آن پناهنده برمی‌خیزد. اما باز در آخرین لحظات با ابراز نفرت نسبت به همان پناهنده که موجب به دردسر افتادنش شده، واکنش‌نامنتظر دیگری نشان می‌دهد. به این ترتیب موضع‌نهایی و واقعی او با این جهت‌گیری‌های مختلف تا آخر مبهم می‌ماند.

■ **مؤدبیان: آنچه در سفیرکبیر می‌بینیم، دگرگونی نیست، بلکه همان استحاله است. او حرکات عجیب پیچیده‌ای دارد. این شخص در "سفارتخانه" تنها کسی‌ست که خصوصیاتش نزدیک به "شخصیت" می‌شود. یعنی به‌کاربردهای شخصیت. به خصوصیاتی که ما از یک شخصیت دراماتیک و نه یک شخصیت حقیقی سراغ داریم.**

اما تغییراتی که در این شخصیت می‌بینیم یکباره نیست. او به صرف برخورد با پناهنده که آمده و خیلی هم سرزده آمده تغییر نمی‌کند، بلکه نویسنده اتفاقات مختلفی را برای زمینه‌ٔ این تغییرات فراهم کرده. او یکبار ضمن گفتگو با " نماینده مخصوص" از شنیدن خبر نابودی حکومت مملکتش فرو می‌ریزد و بار دیگرطی‌برخورد با " پناهنده"ای که از معنویت می‌گوید، مصرانه در صدد حفظ شرافت خود و جان آن پناهنده بر می‌آید. اما در صحنه‌ٔ آخر (که وقت تعیین تکلیف نهایی اوست با مقامات کشوری که در آنجا اقامت‌دارد) یکباره دچار حس بیهودگی می‌شود که آیا تمام تصوراتی که تا آنوقت داشته یک امر از پیش حساب شده نبوده. به شک می‌افتد که آیا همه قضایا دستآویزی نبوده برای یک بازی سیاسی و یک بازی همیشگی و مسخره. یک شوخی بزرگ و وحشتناک بین دو گروهی که درگیرند و آدم‌ها در آن بین تلف می‌شوند و بازیچه قرار می‌گیرند. در نتیجه آنجا هم یک تغییر دیگر در مورد سفیر کبیر رخ می‌دهد.

معرفی کتاب

غلامحسین نصیری‌پور

■ **استراتژی بزرگ**

نوشته هلموت اشمیت ــ ترجمه هرمز همایون‌پور ــ تیراژ ۵۰۰۰ نسخه ــ در ۲۵۲ صفحه ــ از انتشارات سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی ــ قیمت با جلد شمیز ۷۴۰ و با جلد زرکوب ۱۳۵۰ ریال

هلموت اشمیت، متولد ۱۹۱۸، در جنگ جهانی دوم در ارتش آلمان خدمت کرد و پس از جنگ در دانشگاه هامبورگ به تحصیل پرداخت و از سال ۱۹۴۶ به حزب سوسیال دمکرات آلمان غربی پیوست. در سالهای ۵۳ ــ ۱۹۴۹ در شهرداری هامبورگ مشغول خدمت بود و در سال ۱۹۵۲ به نمایندگی بوندستاگ انتخاب شد، در سال ۱۹۶۷ به رهبری گروه پارلمانی حزب سوسیال دموکرات رسید و در دولت ویلی برانت (۷۴ ــ ۱۹۶۹) وزیر دفاع و بعد وزیر امور اقتصادی بود. در سال ۱۹۷۴ پس از استعفای برانت از صدراعظمی، جانشین او شد و تا سال ۱۹۸۲ این سمت را برعهده داشت.

اشمیت در این کتاب به مسائل آلمان و اروپا و بطورکلی مناسبات جهان غرب می‌پردازد. او از نبود یک استراتژی بزرگ مشترک و نقش و مشکلات اروپا و مشکلات موجود در سه منطقه‌ی خارج از ناتو و هماوردی‌های اقتصادی و مالی و دگرگونی‌های ساختاری در اقتصاد جهان و مسائلی درباره اتحاد غرب و بلوک اتحاد شوروی و مسایل محیط زیست جهان می‌پردازد.

■ **کوی آفاق کجاست و شب موش**

دو نمایشنامه از محمدمهدی رسولی ــ تیراژ ۶۰۰۰ نسخه ــ ۱۱۰ صفحه ــ انتشارات برگ ــ قیمت ۳۲۰ ریال

نمایشنامه "کوی آفاق کجاست؟" اولین‌بار در مهرماه سال ۶۶ به همت سپاه پاسداران انقلاب اسلامی به کارگردانی ناصر عرفانیان به مدت یک ماه در سالن اصلی تئاتر شهر به روی صحنه رفته بود.

■ **رمان چیست؟**

ترجمه محسن سلیمانی ــ تیراژ ۶۰۰۰ نسخه ــ ۱۸۳ صفحه ــ قیمت ۳۲۰ ریال از انتشارات برگ.

در این کتاب مقالاتی می‌خوانیم از "م. هـ. ابرامز" با عنوان "مروری بر تاریخچه رمان" و "انواع رمان" و "ساختمان رمان" از مالکام برادبری ــ و "رمان و سه قالب داستانی دیگر" از نورتروپ فرای.

■ **مسافرت**

نمایشنامه‌ای از منوچهر یزدانی ــ چاپ دوم ــ تیراژ ۳۰۰۰ نسخه ــ ۶۹ صفحه ــ ۳۵۰ ریال ــ انتشارات نیلوفر

هوشنگ گلشیری در یادداشتی که در پشت کتاب آمده می‌نویسد: "مسافرت گرچه بظاهر و بر اساس واقعه‌ای متعارف بنا شده است و در مکانی محدود و با حوادثی جزئی، اما تقابل آدمها و نیز ــ که مهمتر است ــ تناقض ذاتی شخصیت اصلی گاهی چنان برملا کننده‌ی خصلت‌هاست که قهقهه‌ی خنده، البته با اشکی به گوشه چشم به دنبال می‌آورد، در عالم آثار طنز با نه‌مایه‌ای از تراژدی، مسافرت به راستی غنیمت است."

■ **بیدل، سپهری و سبک هندی**

نوشته حسن حسینی ــ تیراژ پنجهزار نسخه ــ انتشارات سروش ــ ۱۵۰ صفحه ــ ۴۸۰ ریال

کتاب نگاهی‌ست شتابزده به سبک هندی و بیدل و سهراب سپهری با درک و برداشت ذوقی و سلیقگی تدوینگر از این سه سوزه.

■ **دهکده‌ای در آناتولی**

اثرمحمود ماکال ــ ترجمه‌ی مشترک رضا انزابی‌نژاد و علی‌اکبر دیانت. از انتشارات آستان قدس رضوی ــ تیراژ ۳۰۰۰ نسخه ــ ۱۸۲ صفحه ــ ۶۰۰ ریال

پرداختن به مسائل روستا از دیدگاهی نو و تحلیل روابط و مناسبات آدمها در گروه‌های مختلف سنی و شغلی، از سوژه‌هایی‌ست که در ادبیات ترکیه در سالهای دهه‌ی پنجاه میلادی موجب سبک همه‌پسند و تازه‌ای شده است.

محمود ماکال (متولد ۱۹۳۳) در این کتاب با طنزی گزنده و پرکشش حوادث داستان را در روستای محل وقوع ماجراهای داستانش که خود روزگاری آموزگار همانجا بوده، پیگیری و تصویر می‌کند.

■ **جپاول، جهان سوم چگونه غارت می‌شود.**

نوشته دکتر شاپور رواسانی ــ تیراژ ۳۳۰۰ نسخه ــ ۱۹۶ صفحه ــ ۷۰۰ ریال نشر شمع

همان طور که از عنوان کتاب برمی‌آید این کتاب با بهره‌گیری از آمار و ارقام و نمودارهای مراجع رسمی، چگونگی غارت کشورهای جهان سوم توسط ابرسرمایه‌داران جهان غرب و آثار شوم سرمایه‌داری محیط غربی را، بررسی و تحلیل می‌نماید.

■ **سینمای کمدی و بیان فردی**

نوشته استیوارت کامینسکی ــ ترجمه مسعود فراستی ــ ۸۸ صفحه از انتشارات سروش ــ تیراژ ۵۰۰۰ نسخه ــ قیمت ۳۲۰ ریال

سینمای کمدی را معمولاً نه جدی می‌گیرند و نه چندان در آن تعمق می‌کنند، چرا که عادت ما بر این است که در برخورد با آن، تنها بخندیم و مشکلاتمان را فراموش کنیم. بسیاری از فیلم‌های کمدی آمریکایی، با جدی‌ترین جهات حیات اجتماعی و فردی انسان و معضلات آن سر و کار دارد اما پذیرش آن برای ما در شکل کمدی امکان‌پذیر و قابل هضم می‌شود و به کمک خنده خود را از اصل مسئله دور می‌کنیم. در این کتاب دگرگونی تاریخی و اجتماعی کمدی‌ها، بررسی و تحلیل شده است.

■ **هرمان هسه و دگردیسی شاعر**

شعرها، طرحها و زندگینامه مصور همراه نقد و بررسی آثار هرمان هسه با مقدمه و ترجمه فرامرز سلیمانی ــ ۱۴۷ صفحه + زندگینامه مصور ــ قیمت ۱۱۵ تومان ــ انتشارات اسپرک

مترجم در آغاز کتاب می‌نویسد: "هرمان هسه، دگردیسی شاعر" اشاره‌ای به دگردیسی‌های شاعر و نویسنده اندیشه‌پرداز آلمانی و ترجمه‌ای از سه کتاب اوست... آثار هرمان هسه، نویسنده آلمانی (۱۹۶۲ ــ ۱۸۷۷) آثاری غنایی و اعترافی است که ارتباط میان فرد اندیشه‌گر و خداجوی را، که بیشتر تصویر خود هنرمند است، با پیرامونش مشخص می‌کند. او در جستجوی طبیعت و حقیقت است و انسان را و زندگیش را جزئی سازنده از تاریخ و تمامی هستی جهان می‌داند. او از تضاد به وحدت می‌رسد... تمثیل‌ها و رمز و رازهای شعرگونه و نیز شعرهای او کتابه‌ای از زندگی و سرنوشت انسانهاست"

کتاب هرمان هسه و دگردیسی (استحاله) شاعر، پس از مقدمه ۳۸ صفحه‌ای مترجم و کتابنمای آثار هسه، شامل سه بخش با عناوین "کتاب اول ــ وسوسه‌ی شعر و آوارگی ــ کتاب دوم ــ آوارگی، طرحهای هرمان هسه ــ کتاب سوم زندگینامه مصور هرمان هسه" میباشد که دو بخش اول ترجمه‌ی شعرهای هسه و طرحهای داستانی اوست و در بخش سوم تصاویری از او و کتاب‌هاوخانواده‌اش.

■ **آهنگ ــ فصلنامه‌ی موسیقی**

شماره اول ــ پاییز ۶۷ ــ به کوشش عباس معروفی ــ عبدالحی‌شماسی ــ ۱۹۰ صفحه ــ ۵۰۰ ریال

در این فصلنامه‌ی هنری مطالبی می‌خوانیم با عناوین:

کاربرد آلات و ادوات موسیقی در نسخ و

مجالس شبیه‌خوانی ــ درباره موسیقی سنتی ایران ــ ارزش موسیقی و عملکرد آن در نمایش ــ موسیقی علمی در قرن بیستم ــ ارکستر سمفونیک ــ تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران ــ درس سرود ــ نغمه‌های دلنشین آسیا و اقیانوسیه ــ مقدمه‌ای بر شناخت تنبور ــ موسیقی در فلمرو فرهنگ ملل ــ روانشناسی در کاربردهای موسیقی ــ سازهای لری ــ شناخت موسیقی زورخانه و ...

فصلنامه آهنگ با کاغذ و چاپ نفیس اخیرا" راهی بازار نشریات هنری شده است و با درخشش خوشی که پیدا کرده امیدواریم ادامه بیابد. تلاش پیگیرانه نویسنده جوان عباس معروفی و همکارشان در انتشار آهنگ موجب خرسندی دوستداران هنر شده است.

■ اعجوبه

نوشته هرمان هسه ــ ترجمه مینا بیگلری ــ انتشارات اسپرک ــ ۵۵۰۰ نسخه ــ ۲۴۰ صفحه ــ ۱۰۰۰ ریال

اعجوبه سرگذشت پسرک بااستعدادی‌ست که از هوشی استثنایی برخوردار است و همین موهبت موجب مشکلاتی فرا راه زندگی آموختاریش می‌شود و پدر و آموزگارانش بابرخوردی‌نامتناسب با خواسته‌های این بچه استثنایی، او را با مسائلی درگیر می‌کنند که ناشی از درک نادرست آنان از اصول تعلیم و تربیت صحیح‌ست و همه در این داستان با لحنی اعتراض‌آمیز اینچنین شیوه‌ی آموزشی و تربیتی را محکوم می‌کند.

■ درسهایی در ادبیات

از ولادیمیر ناباکوف ــ ترجمه پرویز داریوش ــ تیراژ ۵۵۰۰ نسخه از انتشارات نشر علم ــ ۵۵۰ صفحه ــ قیمت ۲۲۰ تومان

این کتاب که به همت و ویراسته‌ی فردسون باورز با مقدمه جان آپدایک فراهم آمده، مجموعه‌ای ست از خطابه‌های و نوشته‌های ناباکاف که برای تدریس و سخنرانی در جلسات درس "استادان داستان اروپا" در دانشگاه" ولسلی" و "کورنل" تهیه و تنظیم شده بود.

ولادیمیر نابوکوف در سال ۱۸۹۹ ــ در سالگرد روز تولد شکسپیر ــ در سن‌پیترزبورگ (لنینگراد فعلی) در خانواده‌ای ثروتمندواشرافی به دنیا آمد. در سال ۱۹۱۹ خانواده او مهاجرت کردند و او در کمبریج به تحصیل ادبیات روسی و فرانسه پرداخت ناباکف در ماه مه سال ۱۹۴۰ وارد آمریکا شد. پس از چندین کنفرانس در نواحی مختلف‌برای "انستیتوی بین‌المللی تعلیم و تربیت" و تدریس ادبیات روسی در دوره تحصیلی تابستانی در دانشگاه استانفورد، از سال ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۸ به کالج ولسلی رفت. ابتدا در بخش روسی ولسلی ادبیات و دستور زبان تدریس می‌کرد، اما در همین زمان، درس "بررسی انتقادی ادبیات ترجمه شده‌ی روسی" را نیز آماده کرد. وی در سال ۱۹۴۸ به سمت استادیار ادبیات اسلاو در دانشگاه کورنل، منصوب شد و در آن جا" استادان داستان اروپا" و " ادبیات ترجمه شده‌ی روسی" را تدریس کرد. ناباکف پس از کناره گرفتن از تدریس در سال ۱۹۵۸ تصمیم داشت کتابی بر اساس خطابه‌های درسی‌اش چاپ کند اما هرگز این طرح را آغاز نکرد. این کتاب که بر اساس همان جزوه‌های درسی فراهم شده، شکل سخنرانی‌های او را در سر کلاس حفظ کرده. در این مجموعه ناباکف آثاری از نویسندگان مورد تائیدش را تحلیل و ارزیابی و گاه تشریح کرده و با زیبا شناختی خاص خود آنها را به محک هنری کشیده است.

مانسفیلد پارک اثر جین آوستن ــ خانه‌ی بی‌پناه اثر چارلز دیکنس ــ مادام بوواری اثر گوستاو فلوبر ــ قصبه دکتر جکیل و مستر هاید اثر استیونسون ــ معبر منزل سوان اثر مارسل پروست ــ مسخ اثر کافکا ــ اولین اثر جویس و دو مقاله‌ی "خوانندگان خوب و نویسندگان خوب" و " هنر ادبیات و ذوق سلیم" از مطالب این کتاب است که بهرحال دستآوردهای ذهنی و تجربی یکی از بزرگان داستان‌نویسی امروز اروپا و جهان است و خواندنی. این کتاب را پرویز داریوش از روی متن انگلیسی آن که در سال ۱۹۸۰ در نیویورک چاپ و منتشر شده، با زبانی نه چندان پیراسته، ترجمه کرده است.

■ ترجمه دو اثر از ویلیام شکسپیر

ریچارد دوم و هنری چهارم (جلد ۱) نام دو اثر جاودانه‌ی ویلیام شکسپیر است که اخیرا" توسط احمد خراعی ترجمه و توسط انتشارات خانه اسفار منتشر شده است.

تراژدی شاه ریچارد دوم را تغزلی‌ترین نمایشنامه شکسپیر، دستکم تغزلی‌ترین نمایشنامه تاریخی او دانسته‌اند. ریچارد دوم با ۲۵۰ صفحه در ۳۰۰۰ نسخه به قیمت ۸۵۰ ریال منتشر شده است.

شکسپیر در هنری چهارم کوشیده است تا زندگی یک ملت را به تمامی به نمایش بگذارد. تاریخ نگارش این کتاب را به تقریب سال ۱۵۹۶ می‌دانند. هنری چهارم در سه‌هزار نسخه در ۲۴۲ صفحه به قیمت ۷۵۰ ریال روی کاغذ مرغوب چاپ و منتشر شده است.

■ زبانشناسی نوین ــ نتایج انقلاب چامسکی

نوشته: نیل اسمیت و دیردری ویلسون

ترجمه: ابوالقاسم سهیلی، علی‌اشرف صادقی، علی صلحجو، مجدالدین کیوانی، یحیی مدرسی و رضا نیلی‌پور.

انتشارات آگاه ــ ۴۷۱ صفحه ــ تیراژ ۳۰۰۰ نسخه ــ قیمت ۱۵۰۰ ریال

این کتاب تحلیلی است از آراء اندیشمند پرآوازه‌ی معاصر، نعام چامسکی، نویسنده کتاب انقلابی" ساختارها نحوی" در زمینه زبانشناسی از سال ۱۹۵۷ تا ۱۹۸۰.

چامسکی‌نخستین کسی نبودکه‌بین زبانشناسی و روانشناسی انسان پیوندهایی برقرار ساخت ولی اولین نفری بود که به جای شروع بحث از ذهن برای رسیدن به زبان، استدلال و بحث را مفصلا" از ماهیت زبان شروع کرد تا به بحث در باره‌ی ماهیت ذهن برسد. در این کتاب ارزشمند مقالاتی می‌خوانیم با عناوین: زبان چیست ــ دانش زبان ــ انواع دانشهای زبانی ــ تنظیم دانش زبانی ــ جدال بر سر زرف‌ساخت ــ آواشناسی و واج‌شناسی ــ معنی‌شناسی و معنی ــ کاربردشناسی و ارتباط ــ تفاوت‌های زبانی ــ تحول زبان ــ ارزشیابی دستورهای زبان و زبان چیست. در پایان کتاب واژه‌نامه‌ی توصیفی فارسی به انگلیسی به ترتیب حروف الفبایی آورده شده است.

■ آهوی بخت من گزل

نوشته محمود دولت‌آبادی ــ تیراژ ۱۰۰۰۰ نسخه ــ قطع جیبی ــ ۳۶ صفحه ــ قیمت ۲۰۰ ریال ــ نشر چشمه

این کتاب حکایتی‌ست شعرگونه با ساختی افسانه‌ای و سمبلیک که نویسنده آنرا به پسرش سیاوش اهدا نموده است.

■ انقلاب مجارستان (امپریالیسم توتالیتر)

نوشته هانا آرنت ــ ترجمه کیومرث خواجوی‌ها ــ انتشارات روشنگران ــ ۱۱۸ صفحه ــ ۲۰۰ ریال.

هانا آرنت نویسنده ومحقق معروف که ترجمه کتاب‌های قدرت وخشونت و "توتالیتاریسم" او مورد استقبال خوانندگان فارسی‌زبان قرار گرفت، دراین کتاب کوچک به‌تحلیل سیاسی‌از انقلاب سال ۱۹۵۶ مجارستان و ارتباط آن با ماهیت حکومت شوروی دست زده است.

■ جنگلها و گسترش کویرهای ایران

نوشته حسین ملکی ــ ۲۸۲ صفحه ــ نشرآینده ــ قیمت ۱۸۵۰ ریال

جنگلها در اقتصاد هرکشور، یک ثروت ملی بشمار می‌آید. تقریبا" در همه کشورهای کم‌توسعه بهره‌برداری از جنگلها به‌گونه‌یی غیراقتصادی صورت می‌گیرد. بهره‌برداری غیراقتصادی از جنگلها البته در کشورهای پیشرفته صنعتی نیز رواج دارد.

گسترش کویرها وجه دیگری از عملکرد غیر عقلایی شرایط زیست محیطی است که در کشورهای کم توسعه آثاری زیانمند دارد. از آنجا که ثروت‌های ملی با عملکرد های سیاسی دولتها نیز در ارتباط اند لذا در این کشورها نگرش به مسایل جنگل ها نباید بی‌ارتباط با سیاست‌های ملی و بین‌المللی نگریسته شوند.

دراین کتاب وجوهی کلی از مسئله جنگلها و توسعه کویر ها در ایران در ارتباط با عملکرد دولتهای پیش از انقلاب مورد بحث قرار گرفته است. این کتاب نیازمند دقت بیشتر و بهنگام شدن‌آمارهاست. کوششی نسبتا" تازه ولی ارزشمند در مباحثی از این دست وجود دارد.

CONTEMPORARY IRANIAN POETS

THE INSTANTANEOUSES , THE GYPSIES AND THE BLACK CAT

BY FEREYDOON FARYAD

1

The trees,heads in clouds,
the sun on the ground
I'm doing the study on poem.

2

The solitude made me close to birds
I learned to fly.

3

The sea with the colour of sky
With five ships upset down
Three golden islands
A mermaid

4

The vain blue sky
Vain waiting
Many stones.
Our kisses became old,you know?

5

The moon
And old wound on the chest
of the land's sky.

6

The turtle in hibernation
The stones under water
The sea in the room
The poems on the table.

7

The book of window is open
Inwhich I read three trees,five swallows
Seven analoguous letters
And your rosy Iranian Kisses.

8

The green chair in vernal garden
The windows closed
An obscure house.

THE STORY OF THE MOON IN OUR YARD

BY SHAPOUR BONYAD

Let me say also of the moon
The moon which was the commune fruit of the
trees in the yard
The moon my father used to wash every dawn
And released it again in the sky
And the moon took advantage of the breeze
of a smile out of somberness
And threw the love-sick stars to the orange
grooves
Perhaps the moon was seeking here ,its fate
When it spoke with the grass in the yard

THE SKETCHES BY AZIM KHALILI

A sole flower
Bowed from a branch
The wind picks it
And a passenger
Puts it on his chest.

2

Her name is a flower
Picked by the hand of Time
Oh, pitiful that poppy
Which was alive by its red!

3

Not only I
Not only she
We are also lonely
In the autumn of love

4

A sad bird
Sitting on the branch of breeze
Ah
The hunting autumn
How cruelly comes over !

TRANSLATED BY SAEED NABAVI

APRIL 1989

LES POETES IRANIENS CONTEMPORAINS

L'ODEUR DU FREIN SUR L'ASPHALTE

PAR ALI BABATCHAHI

Le matin sent de la philosophie
Le matin sent du pain,de la voix des oiseaux
et des voyageurs
Et du frein sur l'asphalte
Et du goudron,d'ouvriers gros et des rues
fétides
Et du vernis à ongles,d'eau de cologne
Et de jeunes institutrices
Et de la philosophie
Mon coeur sent de plus vastes horizons du matin
Mon coeur chérit la lumière
la lumière caressante
Seulement par respect de la veille
Seulement pour l'amour des fenêtres
et des bonjours répétés
Au ciel,il y a la voix du tournement
et du battre des ailes
Le regard du voyageur a tristement
une gloire innocente au ciel
Le matin sent de la philosophie
Jusqu'au moment que mon coeur ait le
bourdonnement d'écrire
Je me lave les mains inquiètes
Dans les flacons de l'incre
Et je me dissous;
Dans la voix du laitier
en venant de la banlieue nocturnale
Ainsi que dans le regard d'un éboueur ambulant,
Qui pondère le pouls des aiguilles de son sang
avec le soleil.
Je suis amoureux de toutes les voix
toutes les hirondelles
tous les voyageurs
Je hais uniquement;
Les gemissements lugubres de l'hibou
Et la réflexion effrontée d'un sourire
soupçonneux
-qui agite mon ciel-
Et je me lave les mains;
Dans les flacons de l'incre
Afin d'écrire sur tous les murs:
Le soleil doit briller amoureusement;
A toutes les dimensions
Et l'amour,
comme une cruche de l'eau
de l'eau fraiche,
Soit partagé entre les hommes du monde
Le matin sent
Sent du frein ,de l'asphalte et de la
philosophie.

LE CAUCHEMAR

PAR FARROKH TAMIMI

Perfois le luneclair a une pause épuisée
Au coin calme du toit du voisin,
Tes paupières nictatent de la démangeaison
des nuits d'insomnie
Et tu conduis derrière la vitre avec la lune
et en même vitesse
Après un avancement
Il semble que l'antre de ta pensée dans le
luneclair
Ouvre son piège profond
Et tu restes au coin de cet antre
Il y a seulement toi et un esprit versant des
ténèbres

Que terriblement l'homme est sombre!
Avec la presse d'une main cachée
Tu glisses jusqu'au lointain,jusqu'à l'éternité
Tu es si lourd
Un éboulement t'accompagne.

Tu te dis;ce serait bon
Etre un fin à cette infinité;
Et une pierre était mon point d'appui
- même si elle me couperait en pièces
et me causerait de l'ennui-
Je pourrais me sauver de cette chute moribonde.

Par un frou-frou,tes genoux se penchent
Et tu tombes à l'envers
Une souris reste suspendue
Dérrière le grillage de la souricière.

TRADUCTIONS DE SAEED NABAVI

AVRIL 1989

بازتاب

برشمردن نقاط ضعف شعر شاعران جوان، مباحث گوناگونی را سبب می‌شود که مهم‌تر از همه بحث در حوزهٔ زبان است به مفهوم ابزار اصلی شاعر برای بیان.

شناخت کلمه و کاربرد آن را نمی‌توان یک مقولهٔ کهنه و تکراری تلقی کرد و مقوله‌های دیگر را بحث تازه به حساب آورد. هرکلمه یک "خشت" است که معمار در ساختمانی به کار می‌برد. نحوهٔ قرار دادن "خشت" و "خام" و "پخته" بودن آن در استحکام "بنا" نقش مهمی دارد. به‌هنگام سخن گفتن از شکل ظاهری و درونی بنا نمی‌توانیم نقش مصالح و مهارت معمار را در کاربرد درست هر "خشت" یا "سنگ" نادیده بگیریم.

وقتی در شعر شاعر جوانی کلمه‌یی با املای غلط به کار می‌رود و یا فاعل جمله با فعل نمی‌خواند و آشفتگی و سهل‌انگاری در هر سطر از شعر به چشم می‌خورد، آیا باید اینهمه را نادیده گرفت و دربارهٔ دقایق و ظرائف شعر، فی‌المثل از نحوهٔ تصویرسازی و یا نگاه شاعر به انسان و اشیا داد سخن داد؟

شاعر جوانی که املای پیش‌پاافتاده‌ترین کلمات را نمی‌داند، "نابوت" را "طابوت" و "حال و هوا" را "حال و حوا" می‌نویسد، آیا اجازهٔ ورود به قلمرو هنر و ادب را دارد؟

در مقولهٔ شعر نمی‌توان شاعر را مقید کرد که اندیشه‌اش را در قالبی محبوس کند و برای قبول خاطر این و آن شعر بگوید، اما می‌توان و باید توقع داشت که برای بیان آنچه در سر دارد زبان خویش را بیاموزد و کلمه را نه تنها درست به کار ببرد، بلکه معنا و مفهوم تازه‌یی ببخشد. بی راه‌توشه و وسایل لازم نمی‌توان به سفر رفت. بی مصالح لازم نمی‌توان بنایی را پی افکند. شاید این اشاره کافی باشد تا بسیاری از شاعران جوان که در این مرحله هستند از ما توقع "راهنمایی" نداشته باشند.

چند پاسخ کوتاه

◆ **آقای علی بهشتی**

تقلید از زبان و بیان شاعران دیگر جز درجا زدن حاصلی ندارد. لطفاً به جای هرگونه راهنمایی" بازتاب شمارهٔ ۲۲ را مطالعه فرمایید.

◆ **آقای هادی‌تقی‌پور**

در کاربرد واژه بیشتر دقت کنید.

شبانگاه

داس ماه

ستاره خرمن می‌کند.

شاید منظورتان این بوده که داس ماه خرمنی از ستاره را دربرمی‌گیرد و شاید منظور دیگری داشتید. می‌دانید که داس برای درو کردن است نه برای خرمن.

◆ **آقای — یاراندیشه — خانم**

از زبان وبیان شاعران دیگر تقلید نکنید و نیز از این شاخه به آن شاخه نپرید. رباعی می‌سرایید، دربحر "رمل" نیمایی شعر می‌نویسید و به "منل" عامیانه روی می‌آورید.

... سرزمینی‌ست در اندیشهٔ صبح
رودهایش جاری
چشمه‌هایش پرآب
مردمانش بیدار ...

راستی می‌دانید شعر کدام شاعر را بیتر می‌خوانید؟

منل سرابی‌تان هم ــ که دیگر فصلش سپری شده است ــ چندان تعریفی ندارد:

... قصهٔ پر دیو وپری
جنب بخوری ورمی‌پری
دود میشی می‌ری تو هوا
میشی به مرد بی‌صدا ...

در رباعیها هم وزن را رعایت نکرده‌اید. اگر رعایت هم می‌کردید، جایش در این مجله نبود. نزدیک هفتاد سال است که شاعران به‌راه تازه‌ای قدم نهاده‌اند و به سمت فضاهای کشف نشده گام برمی‌دارند. تکرار و درجا زدن و پرواز را نادیده گرفتن کار کسانی ست که اندیشه‌های پیشینیان را نشخوار می‌کنند. اگر نمی‌خواهید چنین باشید، بخوانید و کشف کنید و "نقبی به‌سوی نور" بزنید.

از این دوستان نیز شعرهایی به دفتر مجله رسیده است:

الیاس عبدالهی، فریده عزمی، محسن علوی‌نیا، حسین متین‌وفا، سعید خطیری، پژمان نوزاد، عبدالرضا صمدی‌پور، مرتضی پدرام، علی‌میرادی، ف. قربانی، روفیا توفیقی، م. حامد، احمد طاهری، فریدون پورشهباز، هادی وحیدی، عباس فرهادنژاد، م. فهیم، محمدعلی پورخداکرم، اردشیر کفشگر، م. طلوع، محمد طالبی، بهروز ناصری، علی‌رنجبر، علی‌یزدانی، علی دنیوی، محمد هدایت، ابراهیم رزم‌آرا، سهراب چرانیان، م. ادلی، علی ساروی، حمید رضا علمی‌نژاد، فرامرز میرعلاء، کریم اخوان زنجانی، نادر رنیاد، ک.ی.دبیر، صدرالدین قوام‌شهیدی، منصور باقری و اکبر صادقی.

بازهم درست‌نامه

در شماره ۲۶ مجله دنیای سخن، در نقد کتاب خانم زمان، بعضی از شعرها، غلط چاپ شده است که به قول سپانلو چاپ کتاب در ۲۰۰۰ نسخه و غلطهای چاپی آن در ده‌ها هزار نسخه منصفانه نیست. بابت این قضیه پوزش می‌خواهیم به قول شاعر زیر نقاشی کتاب و سیب (ستون دوم) در سطر اول "سپس مارمولک، از آئینه پایین می‌افتد و به(و) زیادی است.

دو سطر پایینتر، پائخت است نه پایتخت سه سطر مانده به آخر ستون اینطور چاپ شده "رنگ معیارها/ بر صدا سوار است" درستش اینست "زنگ میعادها/ بر صداها سوار است.

در ستون سوم در بند چهارم این سطر: "اداری سر کرد/ که آخر خودش شد با سه پای" باید اینطور باشد "داری به سر کرد/ که آخر خود میز شد با سه پای"

در بند پنجم

"تعیین تکلیف‌ما" درست است نه "تعیین تکلیف‌ها" در صفحه ۵۷ ستون اول "ظلمتم رهنمون بلایاست" درست است نه ظلم رهنمون بلایاست. و بدتر از همه در همین ستون "اگر گل به تعلیم / رمزی بگوید" شده است "اگر گل به تعلیم چرتی گوید."

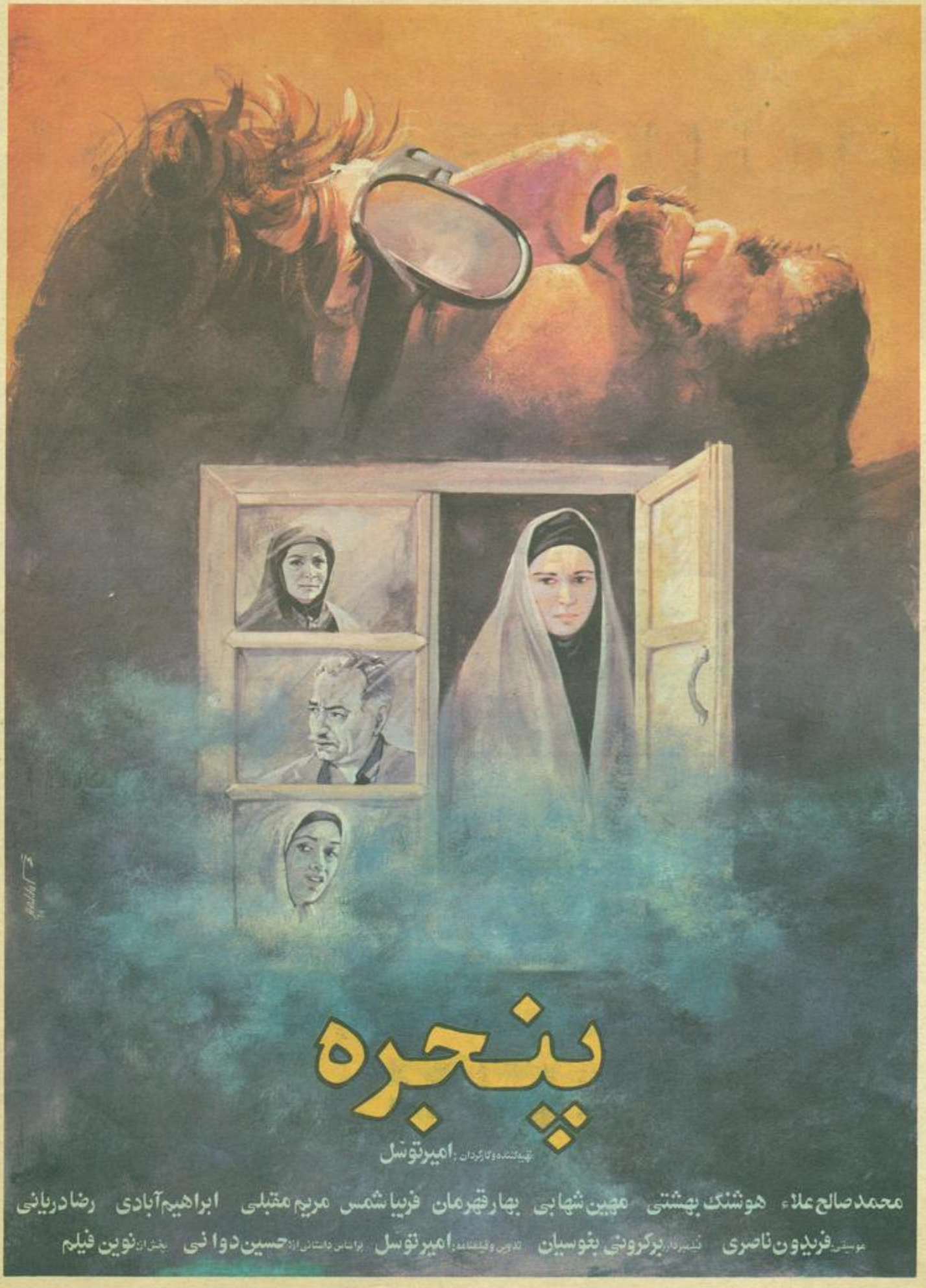
در [illegible] در بند یازدهم در سطر "نماهای شهری است برجسته تا ... تا زیاد است و دوسطر پایین‌تر نیم‌خط عمارات چاپ‌شده بیم‌خط‌عمارات که باید لطفاً تصحیح کنید. و در ستون دوم در بند چهاردهم گهگاه/ در پشت درهای سرد و تک خنده‌ای هست بجای "سردو" کلمه "مسدود" درست است.

◆ **توضیح و اصلاح**

شکل درست بند دوم، ستون سوم، صفحه ۱۸، شماره ۲۶ مجله مربوط به گزارش فرهنگ تهران بصورت زیر است:

"جمعیت تهران در ۱۳۴۵ که سه سالی از ... به تهران منجر شده بود به ۲/۷۲ میلیون نفر رسید. پس از اصلاحات ارضی... اگر نرخ رشد طبیعی جمعیت تهران در دوره ۵۵ ــ ۱۳۴۵، ۲/۶ درصد بوده باشد لازم بود که جمعیت به ۳/۵۲ میلیون نفر بالغ می‌شد، لذا در این دوره تقریبا "۸۸۰ هزار نفر به‌تهران‌مهاجرت‌کرده‌اند. رقم در دهه بعد ۲۵۰ تا ۷۵۰ هزار نفر (بسته به ۲۰۰۰ و بطور متوسط ۵۰۰ هزار نفر برای شهر تهران (بدون ری، شمیران و...) است. با در نظر گرفتن "تهران بزرگ" (حاوی همان شهرستانهای کاملا" جسبیده به تهران) رقم مهاجرت در دهه ۶۵ ــ ۵۵ به تقریبا "یک و نیم برابر دهه قبل می‌رسد. هرچه به دوره امروزی ... فزونی بیشتری می‌گیرد."

اولین دوره
با جلد گالینگور طلاکوب
دنیای سخن
در دفتر مجله برای فروش
موجود است
تلفن ۶۵۳۸۴۰


پنجره
تهیه‌کننده و کارگردان: امیرتوسل
محمدصالح علاء هوشنگ بهشتی مهین شهابی بهار قهرمان فریبا شمس مریم مقبلی ابراهیم آبادی رضا دریائی
موسیقی: فریدون ناصری فیلمبردار: پرکرونی بغوسیان تدوین و فیلمنامه: امیرتوسل براساس داستانی از: حسین دوانی بخش از: نوین فیلم