

فهرست

- و مختصری توضیح ۹
- عشقنامه‌ی ملیک مطران ۱۷
۱. سریچ کوره‌راه، دامنه‌ی بلندی، صبح خیلی زود، خارجی [زمان حال] ۱۹
۲. مجلس گردوشکنی، صبح زود، خارجی [زمان حال] ۲۰
۳. بیابان، روز، خارجی [زمان قصه] ۲۱
۴. مجلس گردوشکنی، صبح، خارجی [زمان حال] ۲۴
۵. مسیر کلیسا تا آبادی، عصر، خارجی [زمان قصه] ۲۶
۶. مجلس عروسی، شب، داخلی [زمان قصه] ۲۶
۷. مجلس گردوشکنی، صبح، خارجی [زمان حال] ۳۰

۸. باغ قصر، روز، خارجی [زمان قصه] ۳۰
۹. کارگاه، روز، داخلی [زمان قصه] ۳۳
۱۰. خانه‌ی ملیک، شب، داخلی [زمان قصه] ۳۴
۱۱. کارگاه، سحر، خارجی [زمان قصه] ۳۴
۱۲. مسیر کلیسا تا باغ قصر، روز، خارجی [زمان قصه] ۳۴
۱۳. باغ قصر، روز، خارجی [زمان قصه] ۳۶
۱۴. خانه‌ی سِدا و ملیک، روز، داخلی [زمان قصه] ۳۹
۱۵. کارگاه، روز، داخلی [زمان قصه] ۴۰
۱۶. مسیر کلیسا تا باغ قصر، روز، خارجی [زمان قصه] ۴۰
۱۷. مجلس گردوشکنی، صبح، خارجی [زمان حال] ۴۱
۱۸. کارگاه، روز، داخلی [زمان قصه] ۴۱
۱۹. باغ قصر، روز، خارجی [زمان قصه] ۴۲
۲۰. خانه‌ی سِدا و ملیک، غروب، داخلی [زمان قصه] ۴۲
۲۱. خانه‌ی ملیک و سِدا، غروب، خارجی [زمان قصه] ۴۳
۲۲. کوچه، روز، خارجی [زمان قصه] ۴۳
۲۳. مجلس گردوشکنی، صبح، خارجی [زمان حال] ۴۳
۲۴. بیابان، روز، خارجی [زمان قصه] ۴۴
۲۵. مجلس گردوشکنی، صبح، خارجی [زمان حال] ۴۴
۲۶. آستانه‌ی مهمانسرا، خارجی [زمان قصه] ۴۵
۲۷. لب رودخانه، روز، خارجی [زمان قصه] ۴۷
۲۸. آنسوی آب، روز، خارجی [زمان قصه] ۴۷
۲۹. در راه، بعد از ظهر، خارجی [زمان قصه] ۴۹
۳۰. لب دریاچه، عصر، خارجی [زمان قصه] ۴۹
۳۱. ساحل، دیرگاه عصر، خارجی [زمان قصه] ۵۱
۳۲. بیرون دیر، صبح سحر، خارجی [زمان قصه] ۵۲
۳۳. مدخل دیر، صبح سحر، خارجی [زمان قصه] ۵۲

۳۴. سفره‌خانه‌ی دیر، ظهر، داخلی [زمان قصه] ۵۲
۳۵. حجره‌ی ملیک، روز، داخلی [زمان قصه] ۵۲
۳۶. اتاق رئیس دیر، روز، داخلی [زمان قصه] ۵۳
۳۷. محوطه‌ی گورستان، روز، خارجی [زمان قصه] ۵۳
۳۸. مجلس گردشکنی، نیمروز، خارجی [زمان حال] ۵۳
۳۹. اتاق ملیک مطران، سحر، داخلی [زمان قصه] ۵۵
۴۰. دیر، صبح، خارجی [زمان قصه] ۵۶
۴۱. بیرون دیر، صبح، خارجی [زمان قصه] ۵۶
۴۲. بیرون دروازه، صبح، خارجی [زمان قصه] ۵۶
۴۳. سر گور، صبح، خارجی [زمان قصه] ۵۷
۴۴. بیرون دروازه، صبح، خارجی [زمان قصه] ۵۷
۴۵. حیاط دیر، صبح، خارجی [زمان قصه] ۵۸
۴۶. سفره‌خانه، روز، داخلی [زمان قصه] ۵۸
۴۷. صحن دیر، صبح، داخلی [زمان قصه] ۵۹
۴۸. اتاق مطران، روز، داخلی [زمان قصه] ۶۱
۴۹. اتاق مطران، شب، داخلی [زمان قصه] ۶۲
۵۰. حیاط دیر، روز، خارجی [زمان قصه] ۶۳
۵۱. سامان زمین، روز، خارجی [زمان قصه] ۶۴
۵۲. دیر، شب، داخلی [زمان قصه] ۶۵
۵۳. دیر، روز، خارجی [زمان قصه] ۶۶
۵۴. کالسکه، روز، داخلی [زمان قصه] ۶۶
۵۵. دم مهمانسرا، روز، خارجی [زمان قصه] ۶۷
۵۶. تالار مهمانسرا، روز، داخلی [زمان قصه] ۶۷
۵۷. اتاق، روز، داخلی [زمان قصه] ۶۷
۵۸. اتاق، روز، داخلی [زمان قصه] ۷۱
۵۹. در راه، روز، خارجی [زمان قصه] ۷۲

۶۰. مجلس گردوشکنی، بعدازظهر، خارجی [زمان حال] ۷۳
۶۱. در راه دیر، روز، خارجی [زمان قصه] ۷۳
۶۲. اتاق مطران، روز، داخلی [زمان قصه] ۷۴
۶۳. راه دیر تا نمازخانه، روز، خارجی [زمان قصه] ۷۵
۶۴. حیاط دیر، روز، خارجی [زمان قصه] ۷۸
۶۵. مجلس گردوشکنی، عصر، خارجی [زمان حال] ۷۸
۶۶. اتاق/ راهرو/ صحن/ محراب/ حیاط/ ساحل، شب، داخلی/ خارجی [زمان قصه] ۷۹
۶۷. دیر، روز، داخلی [زمان قصه] ۸۰
۶۸. جاده، عصر، خارجی [زمان حال] ۸۱
۶۹. در مجاورت مجلس گردوشکنی، عصر، خارجی [زمان حال] ۸۲
۷۰. مجلس گردوشکنی، عصر، خارجی [زمان حال] ۸۲

و مختصری توضیح

چنین شد عشقنامه‌ی ملیک مطران شکل گرفت که در سال شصت و هفت آقای واروژ کریم مسیحی، کارگردان، به یک نمایش ارمنی، به نام خداوندگاران کهن، علاقه‌مند بود و تصور می‌کرد بتواند فیلمی سینمایی از روی آن بسازد. به سفارش دوست عزیزِ سراغ من آمد تا برای او فیلمنامه‌ئی از روی آن نمایش ترتیب بدهم، و نسخه‌ی فارسی شده‌ی خداوندگاران کهن را که سال سی و هشت شمسی از چاپ درآمده بود در اختیارم گذاشت. گذشته از امثالِ امرِ آن دوست، من نمایش و نویسنده‌اش، لئون شانت، را جذاب یافتم. نمایش لئون شانت بر اساس یادداشتهای شخصی «استپان دیرنشین» شکل گرفته که مدعی‌ست دیر جزیره‌ی سوان را یک روحانی دیرنشین به سفارش و دستگیری شاهزاده خانمی ساخته. یا اصلاً به عشق همان شاهزاده خانم ساخته. تعارض

میان عشق الهی و تعلق دنیائی، میان معنویت و خواهش تن، میان وظیفه‌ی اخلاقی و نیاز غریزه اساس کشمکشهایی شده که با نیروهای پُر و پیمان خود بازی را پیش می‌برند. ولی من در مرحله‌ی نوشتن، به اقتضای زمان و واسطه‌ی جدید [سینما] که فکر در آن پرورده می‌شد، کم کمک از نمایش لئون شانت دور افتادم، تا در پایان متوجه شدم به یک متن تازه دست یافته‌ام — هرچند آغازگاه من و نقطه‌ی شروع کار من همین نمایش بوده و همین فکر که گفتمش.

ساختمان فیلمنامه از تجربه‌ی شخصی نگارنده مایه می‌گیرد. من به یک دودمان کم و بیش ایلیاتی تعلق دارم که نیمی از سال را در نقطه‌ی بیلاقی، در دل کوه‌های لاریجان، می‌گذرانم. شهادت، محل بیلاقی ما، در کمرکش کوهی شیبدار افتاده، کنار صخره‌ی بلند با قلعه‌ی ویران که مثل چشم نگران تاریخ بر حیات آبادی حضور دارد. آبشاری پرهیاهو زمینه‌ی صوتی وحشی و پُر صلابتی به این نمای دور از دسترس می‌دهد. این قلعه‌ی افسانه‌ی نشستگاه ملک بهمن بود، آخرین سلاله‌ی نگون‌بختی که شاه عباس او را به زیر آورد و به زنجیر کشید. بر سنگلاخهای پر شیب آبادی گردوئنه‌های کهنسال ریشه فرو برده‌اند. گردو، یکی از محصولات اساسی آبادی به شمار می‌رفت. وقتی پائیز راهی شهر می‌شدیم با خود هزاران دانه گردو می‌آوردیم تا به عنوان بخشی از منبع درآمد خانواده به فروش برسانیم. بهتر می‌بود اگر این گردوها را مغز می‌کردیم سپس به بازار می‌بردیم. شکستن گردو و مغز کردنش کاری حوصله‌بر بود. اما خانواده راهی کوتاه، و دلپذیر، برای این کار پیدا کرده بود. شبهای زمستانی، زنان خانواده جمع می‌شدند. از دور و نزدیک، در و همسایه، آشناها را خبر می‌کردند. گردوها را وسط اتاق کوت می‌کردند، و همه دور آن می‌نشستند. جلو هر کسی یک چکش و کُنده قرار داشت. اگر این مجلس رونقی پیدا می‌کرد، به یمن وجود رضا همون [همیان؛ همیان،

هنبان، انبان] بود. به عشق مجلس او بود که زنها راضی می‌شدند شب طولانی زمستان را تا صبح بیدار بنشینند و گردو مغز کنند. مرد تنگدستی بود این رضا همون که چند خانه آنطرفتر ما زندگی می‌کرد؛ دم گرم داشت، خوش سخن بود و انبانش پُر بود از قصه‌های دلنشین که بعد از او دیگر نشنیدم. به چشم خود می‌دیدم که زنها از سر زدن ناگهانی سفیده‌ی صبح جا می‌خوردند. قصه آنها را با خود به عوالم دیگر برده بود. تق‌تق شکستن‌ها متوقف می‌شد. خروس خانه می‌خواند و کم‌کمک حاضران از سفری پرماجرا به دنیای واقع باز می‌گشتند و متعجب بودند از اینکه چه زود شب رفته بود و روز داشت جای تاریکی را می‌گرفت. اگر گردوها زیاد بود، رضا همون قصه را در جایی می‌پُرد که مخاطبان‌ش را چشم انتظار نگه دارد. فردا شب، به عشق شنیدن باقی قصه‌ی ناتمام او بود که زنده‌ی بیداری کشیده باز می‌آمدند و پای بساط گردو می‌نشستند، پای نقل رضا همون، چشمها پُف کرده از بی‌خوابی، اما هنوز مشتاق. هنگام نوشتن فیلمنامه این یادبود بچگی با یک سنت کهن ایرانی، سنت گوسانی*، پیوند خورد. به هرحال، چون سروکارم با یک قصه‌ی ارمنی، شخصیت‌های ارمنی، و فضای ارمنی بود، تجربه‌ی کودکیم از رضا همون را با یک سنت کهن ایرانی—ارمنی منطبق کردم و سنت آشوق [یا عاشوق، که همان گوسانهای کهن هستند] محملی شد برای نقل قصه‌ام. در این میان پیر ترخان زاده شد. نقل او در خلال فیلمنامه، همچنانکه خواهید دید، به صورت یک طرح کلی ارائه شده، نه با جزئیات؛ چون قرار بود با انتخاب گوسان حرفه‌ئی این جزئیات از طریق بدیهه‌پردازی تکمیل شود. در عین حال، زبان نقل هم موکول می‌شد به انتخاب محلی که قرار بود فیلم ساخته شود — ارمنستان یا ایران.

بعدها، وقتی که در یک تفسیر کهن قرآنی تأییدی محکم در مورد نقش گردو در میان مسیحیان این خطه یافتم [و شما آن را در ورقِ

تبرکِ پیش از متن خواهید یافت] مطمئن شدم که غریزه خودبخود راه درست رفته و انتخاب درست صورت گرفته.

اما همه‌ی اینها که کمی هم توضیحش مفصل شد، سبب چاپ این کتاب نیست. من، شخصاً فیلمنامه را جزو اثر ادبی [Ouvre] محسوب نمی‌دارم — نهایتاً متن راهنمایی برای کسانی که بخواهند ببینند یک فیلم چگونه شکل می‌گیرد. و نه بیشتر از این. پس چرا تن به چاپ آن داده‌ام؟

هنگامی که آستین به نوشتن عشقنامه بالا زدم، مشکل اصلی من لحنی بود که شخصیت‌های قصه می‌بایست به آن لحن تکلم کنند. زمان قصه به حدود سیصد چهارصد سال قبل برمی‌گشت و، طبعاً، تصور غالب بر این بود که زبان آن هم می‌بایست کمی کهنه‌تر از معمول باشد. بخصوص که از شخصیت‌های ارمنی فیلم نمی‌شد توقع داشت به لهجه‌ی اصیل تهرانی فارسی خُصّ شسته رُفته تحویل بدهند. اما مشکل من در این بود که زبان ادبی و قدمائی که بوفور در «آثار هنری» این دوران استعمال می‌شد] و الی ماشاءالله می‌شود [بسیار به گوش من ثقیل بوده و هست]. اینها فی الواقع دیالگ نبودند، یک سلسله متن ادبی بودند که بمناسبت یا بيمناسبت در دهن بازیگران گذاشته می‌شدند. حاصل کار چیزی تصنعی بود. هم بازی تصنعی می‌شد، هم شخصیت تصنعی از کار درمی‌آمد، هم فضا متنوع و عصاقورت‌داده می‌شد. اینکه حتی بیائیم چند تا کلمه‌ی روزمره، شکسته بسته، به آن سلسله‌ی ادبی قاطی بزنیم، باز هم چیزی از ماهیت متنوع کار نمی‌کاست. پس چه باید کرد؟ فکر کردم راهی که می‌توانم برای فائق آمدن بر این مشکل در پیش بگیرم اینست که ادب کلام را رعایت کنم، اما ساختمان جملات گفتگو را بر اساس نحو زبان محاوره تنظیم کنم. و چنین کردم.

ناگزیر از این توضیح واضح هستم که در زبان فارسی امروزه ما صاحب یک زبان رسمی، ادبی [یا معیار] هستیم با نحو معین و شناخته‌شده‌اش؛ و

صاحب یک زبان محاوره یا روزمره هم هستیم برای ایجاد ارتباطات شفاهی که آن را به رسمیت نمی‌شناسیم*. این زبان غیر رسمی، غیر معیار که همه سعی می‌کنند آن را ندیده انگارند، با نحو معین و مخصوص به خود تقریباً هیچ سنخیتی با زبان ادبی و رسمی ندارد. برای خودش موجودیتی دارد مستقل، با قواعد و قوانین مربوط به حیات خودش، ساز و کاری که ما به آن اصطلاحاً نحو می‌گوئیم. در سخن پردازیها همه معترف و مُقرّ، بلکه مُصرّ، هستند که باید روح این دو زبان را بهم نزدیک کرد، اما در عمل کمتر کسی جرأت نزدیک شدن به زبان محاوره و معاشرت با این عنصر غیر رسمی و نامطلوب را دارد. همه از ریختن آبروی ادبی‌شان و از باختن هویتی که در چشم مخاطبان‌شان برای خود کسب کرده‌اند بیم دارند و نگرانند خدای نکرده سابقه‌ی بدی برایشان درست شود.

از آنجا که نگارنده در همنشینی با این عنصر غیر رسمی و نامطلوب سوابق مشعشع دارد، ممکن است بعضیها فکر کنند انتخاب نحو محاوره برای گفتگوی عشقنامه چندان دور از انتظار نمی‌نموده. اما در عمل چنین نبوده. ضمن کار متوجه شدم که این شیوه بطور عینی، وقتی روی کاغذ دیده شود، کمی غرابت‌آمیز می‌نماید اما وقتی به گوش شنیده شود به طبیعت زبان محاوره نزدیک است — برغم آنکه کلمات رنگ و بوی ادبی دارند. این شیوه وقتی تراش می‌خورد و از پیرایه‌ها پاک می‌شود، کم و بیش حالت شعر به خودش می‌گیرد، طرز ادای آن طبیعی‌ست، و موسیقی آن به گوش پذیرفتنی‌تر است.

سبب چاپ این کتاب اینست. و اینست سبب چاپ این کتاب. بدون تواضع ساختگی بگویم، ممکن است این شیوه موفق نباشد، یا در این متن من نتوانسته باشم موفقانه از آن بهره‌گرفته باشم، اما به عنوان یک فکر تازه ارزش آن دارد به کسانی که در این راه می‌کوشند عرضه شود. کاری‌ست که شده و قضاوت آن بر عهده‌ی من نیست. مهم اینست

که از سر دل‌سپردگی صورت گرفته. قدر عشقِ گوش، عشقِ گوشوار.
آن سالها که متن عشقنامه فراهم می‌شد، کسانی در جستجوی
راه‌هایی بودند برای سینمای بومی. عشقنامه هم در آن سالهای دشوار
روی خطابش به کسی بود. مخاطب این متن، بی‌آنکه من در آن موقع
با ایشان آشنا بوده باشم، مردی بود که حق به گردن سینمای آن دوره
دارد و صاحب این قلم فکر می‌کرد می‌تواند روی هوش و دریافت او
حساب کند. اکنون که آنها از آسیاب ریخته و آن مخاطب از سینما
دور افتاده و دیگر بیم شائبه‌ئی نمی‌رود، جا دارد این متن را به نشان
سپاسداشت کسی که دورادور ناظر تلاشهای ایشان بوده، از پرده بیرون
بیاورم و به خود ایشان هدیه کنم — به سیدمحمد بهشتی.

قاسم هاشمی نژاد

پائیز ۷۶

* برای اطلاعات بیشتر درباره‌ی گوسانها، رجوع کنید به پیشگفتار کارنامه‌ی
اردشیر بابکان، نشرمرکز، از همین قلم.
** برای تفصیل بیشتر در مورد وجوه افتراق زبان ادبی و زبان محاوره، رجوع
کنید به مقدمه‌ی مولودی، نشرمرکز، از همین قلم.

پس ایزد تعالی بمریم وحی کرد که اگر تو اینجا فرزند آری، ایمن باش که ترا بکشند. ازینجا برو بجای دیگر. یوسف ویرا بر خری برنشانند و روی بسوی بیابان نهاد، اندر شب تاریک، و شش فرسنگی جایست که آنرا بیت لحم گویند. چون آنجا رسیدند، مریم را رضی الله عنها درد زه گرفت. بقول وهب، گفت: هفت شباروز اندر درد زه بماند مریم — هیچ کس بوقت ولادت آن رنج نکشید که مریم کشید مگر حوا رضی الله عنها — و از پس هفت روز چون دردش سخت گشت، خواست که دست بر چیزی نهد از صعبی درد. تا پالی درخت خرما بود آنجا خشک شده، سالهای دراز. دست اندر آن زد. عیسی علیه السلام از وی بیامد. و اندر زمستان سرد بود. مریم را رضی الله عنها سرما رنجه می کرد. یوسف هیزم گرد کرد و آتش اندر آن بست تا وی گرم شد. پس اندر توشه دان خود بنگریست. هفت گوز یافت. آنرا بشکست، مریم را داد تا بخورد.

از آنگاه باز، ترساآن آنگه که چون آن شب بود که عیسی علیه‌السلام
زادست، آتשהا برکنند و بگوز بازیها کنند.

سوره‌ی مریم، از: تفسیری بر عشری از قرآن مجید
به تصحیح دکتر جلال متینی
انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲