www.rouZGar.com

موتسارت، فیگارو و انقلاب فرانسه

آلن وود ـ برگردان: آرمین مالکی

بسیاری **ولفگانگ آمادئوس موتسارت** را بزرگ‌ترین موسیقی‌دان تمامی زمان‌ها می‌پندارند. او به بیش از یک معنی کلمه انقلابی بود. یکی از بزرگ‌ترین دست‌آوردهای او در زمینه‌ی اپرا است. قبل از او، اپرا شکلی هنری مختص طبقه‌ی اعیان در نظر گرفته می‌شد. این موضوع نه تنها درباره‌ی مخاطبان آن صادق بود، بلکه در مورد شخصیت‌های دراماتیک آن، شخصیت‌هایی که روی صحنه نمایش می‌دادند و به خصوص نقش‌های کلیدی، صدق می‌کرد. اما با *عروسی فیگارو* اوضاع تغییر کرد. این اپرا، داستان خدمتکاری را به نمایش می‌گذارد که در برابر اربابش می‌ایستد، و از او هوشمندتر است.

این اپرا از همان آغاز براندازانه است. نمایشنامه ی *بون مارشه*، که در آن زمان اشرافیت را منحط و منحرف تصویر می‌کرد، به گونه‌ای خطرآفرین انقلابی شمرده می‌شد. در یک پرده‌ی کلامی، شخصیت اصلی آن، خدمتکار فیگارو، جرات می‌کند توضیح دهد که او به خوبی اربابش است. پیش از انقلاب فرانسه، این درونمایه‌ای براندازانه بود! به اندازه‌ای خطرناک شمرده می‌شد که **لویی شانزدهم** نخست تلاش کرد تا نمایش را ممنوع کند، اما نمایش به صحنه رفت و نخستین اجرای آن در پاریس منجر به آشوبی شد که طی آن سه نفر زیر دست و پا له شدند. این رویداد مختصر، بیان‌گر جنب و جوشی است که در آن دوران در جامعه‌ی فرانسه به پا می‌خاست. فقط پنج سال بعد، **باستیل** سقوط کرد. بسیاری از طرفداران ثروتمند هنر که در اولین اجرای نمایش بون مارشه حضور داشتند، چه آن ها که می‌خندیدند و چه آن‌ها که غرغر می کردند، به گیوتین سپرده شدند. این سرنوشت تاریخی نمایشنامه‌ای بود که **ناپلئون** آن را *انقلابی در اجرا* نامید.

البته همیشه خطرِ دست‌بالا گرفتن تاثیر کارهای هنری‌یی که در چند سال قبل از انقلاب فرانسه یا هر رویداد

مشابه دیگری نوشته شدند وجود دارد. اما ارتباط فیگارو و انقلاب، بیش از آن روشن است که بتواند حاصل تصادف محض باشد. یک هنرمند بزرگ، حتا اگر درک زیادی از سیاست نداشته باشد، گاهی می تواند تحولات خلق و خوی جامعه را احساس کند، و به آن‌ها بیانی عمیق و وفادار بخشد، حتا پیش از آن که به‌وسیله‌ی بازیگران عرصه‌ی تاریخ آگاهانه به بیان در آیند. موتسارت از نظر سیاسی انقلابی نبود. اما او فرزند زمان خود بود، یکی از نتایج دوران روشنگری، که می‌توانست به خوبی اوضاع زمانه‌اش را در هنرش منعکس سازد. او فریفته‌ی روح طغیانگری بود، که اتفاقا با خلق و خوی خودش به خوبی جور درمی‌آمد. این به نوبه‌ی خود تصادفی نبود بلکه از تجربه‌ی شخصی خودش ناشی می‌شد که برای او نفرتی عمیق از بی‌عدالتی و همدلی عمیقی با پایمال شدگان بر جای گذاشته بود. پایمال شدگانی که برای حق‌شان، آزادی‌شان و یا به سادگی انسانی‌شان می‌جنگیدند.

موتسارت که در قرن هژدهم در وین به دنیا آمده بود، به خوبی از طبیعت فئودالیسم و سرشت اشرافیت حاکم باخبر بود. او نمی‌توانست از محتوای انقلابی نمایشنامه‌ی بون مارشه، که به‌وسیله‌ی **ژوزف دوم**، عموزاده‌ی **ماری آنتوانت** [ملکه‌ی معدوم فرانسه ـ م] ممنوع شده بود بی‌اطلاع باشد. ژوزف در زمان خودش جباری کمابیش روشن توصیف می‌شد. (مانند **فردریک کبیر** آلمان یا **کاترین کبیر** روسیه). او سرواژ را در زمین‌هایش برانداخت. حق آزادی بیان (نسبی) را برقرار کرد، حتا سعی کرد امتیازهای نجیب‌زادگی را لغو کند. او هم‌چنین در خصوصی‌ترین جنبه‌های زندگی مردم دخالت می‌کرد. مثلا یک‌بار قانونی تصویب کرد که زنان را از بستن شکم‌بند زیر لباس در گردهمایی‌های عمومی منع می‌کرد.

موتسارت سعی کرد با نوشتن اپرا به زبان آلمانی (به جای ایتالیایی) آن را مردمی سازد. اما نفوذ زبان ایتالیایی بسیار بود (اپرای کومیک ایتالیایی آن زمان زبان زد بود) پس او تصمیم گرفت اپرای جدیدش را به ایتالیایی بنویسد. (البته زبان نمایش نامه های اصلی، مسلما فرانسوی [کشور انقلاب ـ م] بود). دیگر اثر بزرگ بون مارشه، **آرایشگر سویل**، قبلاً به اپرایی (ایتالیایی) تبدیل شده بود و خشم بسیاری را برانگیخته بود. موتسارت تصمیم گرفت همین روند را پی بگیرد، با اجرایی که می‌توان نام *بازگشت فیگارو* را بر آن گذاشت.

انتخاب موتسارت برای ترانه نویس انتخابی غیرمعمول بود. **لورنزو دا پونته** مردی یهودی، آزاداندیش، آزادمنش و یکی از دوستان **کاسانوا** بود. اما ترانه‌نویس باتجربه ای نبود. به هر حال او در طول شش هفته **لیبرتو** را به پایان رساند. داپونته نه تنها موفق شد تمامی نیروی سیاسی متن اصلی را حفظ کند، بلکه حتا شخصیت‌ها را نیز غنی‌تر کرد. روح اثر در همان صحنه های نخست اوورتور آشکار است. اثری جوشان از حیات و انرژی. تغییرات سیمابی افکار و احساسات شخصیت‌ها به دقیق‌ترین شکل توسط موسیقی القا می‌شود. در طرحی نوین، ما مستقیما در صحنه‌ی نخست با هنرپیشه روبه‌رو می‌شویم. این‌جا برای نخستین‌بار، ما نه به حضور یک ایزد، یک قهرمان کلاسیک یا یک پری، بلکه به نزد مردان و زنان معمولی هدایت می‌شویم. ما به گوشه‌های زندگی آنان می‌رویم و می‌بینیم آن‌ها چگونه می‌زیند، فکر و چگونه احساس می‌کنند. این برای نخستین‌بار بود که چنین چیزی روی صحنه می‌آمد.

در همین صحنه‌ی نخست، فیگارو اندازه‌های یک تختخواب را حساب می‌کند. درونمایه‌ی اصلی همین‌جا معرفی می‌شود. زیرا این تختخواب زناشویی فیگارو است. درونمایه، سکس است.

موضوع این است که کنت می خواهد حق اشرافیت فئودالیش را بـه دسـت آورد: حـق شـب نخسـت، و فیگـارو مصمم است که مانع شود. این‌جا حق ارباب مستقیما با حق بنده تصادف می‌کند. این درگیری‌یی بین اراده‌هاست کـه بنده در نهایت در آن پیروز می‌شود. آن‌چه در این‌جا به چالش کشیده می‌شود، قـدرت خودسـر و دلبخـواه اشـرافیت فئودال است. فیگارو در قسمت معروف «Se vuol ballare, Signor Contino» کنت را بـه مبـارزه مـی‌خوانـد. در پرده‌ی اول که ترجمه‌ی تقریبی آن چنین است:

«اگر می‌خواهی برقصی، کنت کوچک من،
این منم که ساز را کوک می‌کنم
اگر به مکتب من بیایی،
این منم که به تو جست و خیز می‌آموزم»

این قسمت به وضوح به شکل رقص درباری سده‌ی هژدهم، منوئه، تصنیف شده است. بیانی است پرخاشجو، پـر از تهدید و مبارزه‌طلبی، تعریفی است از نبرد بنده در برابر اربابش. در ایـن رویـارویی، موضـع موتسـارت مشخصـی است. آن جامعه، جامعه‌ای بود تحت سرکوب رده‌های پیاپی اشـراف، از اربابـان بـزرگ زمـین گرفتـه تـا زمـین‌داران کوچک محلی، که تمامی آن‌ها ستم خویش را نه فقط بر کشاورزانی که زمین‌شان را کشت می‌کردند، بلکه بر تـوده‌ی مردم روا می‌داشتند. این نجیب‌زادگان چون نژادی جدابافته رفتار می‌کردند.

موتسارت خود از منشا طبقه‌ی متوسط محترم بود. اما برای اجیرکنندگان اشرافی‌اش، زیردسـتی بـیش نبـود: نـوع برتری از خدمتگزار، اما به هر حال خدمتگزار. هنگامی که برای **اسقف سالزبورگ** کار می‌کرد، از او توقـع مـی‌رفـت غذایش را به همراه خدمتکاران در زیر پله میل کند. جایگاه او بالاتر از آشپزها، اما پایین‌تر از ملازمـان اسـقف تعیـین شده بود. هنگامی که او تصمیم گرفت به وین برود و خدمتکاران اسقف را ترک کند، **کنت آرکو**، یکـی از همراهـان اسقف و یکی از دوستان موتسارت، با نواختن ضربه‌ای به کفل آهنگساز وفـاداریش را بـه سـرورش نشـان داد. ایـن رویداد، به شکلی مشخص، رابطه‌ی هنرمند و مردم ثروتمندی که خدمات او را می‌خریدند را نشان می‌دهـد. درسـت مثل کسی که یک سگ شکاری قیمتی می خرد. اما به هر حال حتا یـک سـگ قیمتـی هـم گـاهی، اگـر مطـابق میـل صاحبش رفتار نکرد، باید لگدی بخورد. بنابراین، تصور خدمتکار فیگارو که از اربابش دست بـالاتر قـرار مـی گیـرد، باید موتسارت را بسیار راضی کرده باشد.

در وین موتسارت شهرت و محبوبیت به دست آورد. در اوج حرفه‌اش، او مقـدار معینـی آسـودگی و احتـرام بـه دست آورد. اما هیچ‌گاه از تهدید فقر و بدهکاری دور نبود. او به موفقیت فیگارو نیاز داشت و خوش‌شانس بـود کـه **ژوزف** اجازه‌ی اجرای آن را صادر کرد. همان‌طور که به شکلی ستایش‌انگیز در نمایش *آمادئوس* نوشته‌ی **پیتر شـافر** نشان داده شده است، موتسارت و داپونته هر دو در حلقه‌ی اپرای دربار غریبه بودند. کارمنـدان خـرد و میـان‌مایگـان دربار نهایت تلاش‌شان را کردند تا اپرا را از دور خارج کنند، اما به هر حال در می ۱۷۷۶ به صحنه رفت. هنگامی کـه

ژوزف اجازه‌ی نمایش اپرا را به موتسارت داد، احتمالا عنصری از حساب‌گری سیاسی در عمل او وجود داشت. در آن زمان او درباره‌ی پرداخت مالیات‌ها و برخی مسایل دیگر با اشرافیت مشاجره داشت و مناسب می‌دید اشرافیت را به شکلی ناخوشایند مجسم سازد. در آخر، نمایش با چنان استقبالی روبه‌رو شد که امپراتور مجبور شد تکرار اجراها را محدود کند. به‌هرحال، اجرا به صحنه رفته بود. به وضوح، قدرتمندان‌آینده، درونمایه براندازانه اثر را دریافته بودند.

فیگارو کمدی است، اما کمدی‌یی با پیامی جدی. کمدی‌یی در اوج، با لودگی‌یی اندک، هم‌چنین لحظه‌هایی از زیبایی و همدلی بسیار. مثلا در قسمت کنتس در آغاز پرده ی دوم جایی که او به خاطر از دست دادن عشق شوهرش می‌نالد. خود کنت به شکل جباری ترسیم شده است، گرچه جباری که در این مورد قادر به اعمال جباریتش نیست. این جباریتی است هم شخصی و هم اجتماعی که به وسیله‌ی جباریت کنت در رابطه با زنان بیان می‌شود. دلیل شکست جباریت کنت، آن‌طور که اپرا آن را بیان می‌کند، بوالهوسانه بودن آن است: بر پایه‌ی عقل نیست، در نتیجه دلیلی برای وجود آن نیست، آن‌طور که **هگل** ممکن بود بگوید. اما همین استدلال می‌توانست برعلیه تمامیت *رژیم کهنه* ارایه شود. رژیمی اجتماعی که به پایان عمر خود رسیده است، با خودش در تناقض قرار گرفته، دلیلی برای وجود آن نیست و در نتیجه باید سرنگون شود. این استدلال فیلسوفانی چون هگل بود، و دلیل اصلی مشروعیت انقلاب فرانسه. همین استدلال، در صفحه‌ی *عروسی فیگارو* حضور دارد.

همان‌طور که می‌دانیم، راه‌های گوناگونی برای مبارزه با جباران وجود دارد. یک راه, آن‌گونه که در ۹۳ــ۱۷۸۹ معلوم شد، قطع کردن سر آن‌هاست. اما هنگامی که امکان چنین درمان‌های قاطعانه‌ای وجود ندارد، می‌توان از سلاح تمسخر بر علیه آن‌ها سود جست. این همان کاری بود که **بون مارشه** و **موتسارت** به خوبی انجام دادند. در آخر، خدمتکاران به سالن پذیرایی راه می‌یابند و در جشن ازدواج فیگارو می‌رقصند. حال و هوا عوض می‌شود. توده‌ها به عنوان نقش‌های برجسته‌ی پیروزمند بر صحنه ظاهر می‌شوند، نه چون بدن‌های خاکستریی که در پس زمینه می‌خزند، بلکه افراد زنده‌ی واقعی با ذهن، شخصیت، احساسات و اهدافی از آنِ خودشان. منظره‌ی این مردان و زنان رقصنده و پیروزمند در یک اتاق پذیرایی اشرافی، آبستن اهمیت تاریخی است. در موسیقی ـ رویدادهایی که فقط سه سال بعد خواهند آمد ـ هم یک استعاره و هم یک پیشگویی است.

عروسی فیگارو با نت‌های سهل و ممتنع‌اش، طنز زنده‌اش و موضوع بحث برانگیزش یک موفقیت بود. این روزها، هنگامی که مرسوم است اپرا را به عنوان شکلی هنری مخصوص سرآمدان در نظر گیرند، تصور آن که این اجراها چه‌قدر محبوب بوده‌اند مشکل است. آن‌ها موسیقی پاپ زمانه‌شان بوده‌اند. شش ماه پس از اولین اجرایش در وین، در دسامبر ۱۷۸۷، فیگارو در پراگ اجرا شد و در آن‌جا موفقیتی حتا بزرگ‌تر داشت. به موتسارت توصیه شد به پراگ رود و طنین‌افکن شدن موسیقی‌اش را به چشم ببیند، نه فقط در سالن‌های اپرا، بلکه به عنوان موسیقی رقص باله. او با لذت برای یکی از دوستانش نوشت: *این‌جا از چیزی به جز فیگارو سخن نمی‌گویند. چیزی نواخته، خوانده یا حتا با سوت اجرا نمی‌شود جز فیگارو. هیچ اپرایی مانند فیگارو نیست. هیچ، هیچ به جز فیگارو.*

دیگر اثر درخشان اپرایی موتسارت، **دون ژوان**، که ترانه‌نویسش همان داپونته است، براساس درونمایه‌ی اسپانیایی دون ژوان که به اشکال گوناگون و در زمان‌های گوناگون از زمان ظهور نخستین خود در **آرایشگر سویل**

تیرسو مولینا در ۱۶۳۰ در ادبیات حضور یافته بود، ساخته شده است. در این‌جا نیز، همان درونمایه‌ای که در فیگارو یافته بودیم، با رنگ‌هایی رسمی‌تر و پیچیدگی و عمق بیشتری اجرا شده است. رنگ‌های تیره‌ی این اثر از همان نخستین سطرهای اوورتور آشکار است. دون ژوان نیز مانند کنت فاسد است، اما چیزی بیش از آن است: او طغیانگری است که تمامی معیارهای اخلاقی و اجتماعی را رد می کند. عنصری از آنارشی در سراسر این اپرا جاری است، شهودی از فروریختن نظم اجتماعی و اخلاقی موجود. معنی دار است که نخستین بند این اپرا توسط **لپورلو** خدمتکار دون ژوان خوانده می‌شود. او در این‌جا بخت خودش را نفرین می‌کند در حالی که در سرما منتظر ایستاده و اربابش درون عمارت در تعقیب یک لیدی است. پیام بندگی لپورلو از نظر سیاسی براندازانه است. دعوتی به واژگون‌سازی نظم اجتماعی:

شب و روز بندگی می‌کنم
برای کسی که قدرش را نمی‌داند.
من باد و باران را تحمل می‌کنم
بد غذا می‌خورم و هرگز نمی‌خوابم
من هم می‌خواهم که آقا باشم
و بندگی‌ام را ملغا کنم
اوه! آقای با شخصیت
در درون عمارت با لیدی‌ات می‌مانی
و من پشت در نقش نگهبان را بازی می‌کنم.

لپورلو، نمونه‌ی عالی خدمتگزار کمیک، درونمایه‌ای جدی را وارد می‌کند. انتقاد او از زندگی بی‌قید اربابش، (و تلویحا اشرافیت به‌طور کلی) در قسمت مشهور *فهرست* ادامه می‌یابد. جایی که او به شکلی طنزآلود سیاهه‌ی فتوحات عاشقانه ی دون ژوان را ارایه می کند. نقش لپورلو، صدای مردم عامی، با ترکیب شکسپیری کمدی زندگی عادی و درام والای اشرافی، مثلا در نمایش *هانری چهارم*، مقایسه شده است. این نقش به هیچ‌روی حاشیه‌ای نیست بلکه برای این اپرا اهمیتی محوری دارد. در پایان، لپورلو بیشتر از اربابش زنده می ماند، که در نهایت به راهنمایی یک میهمان سنگی مرموز به شعله‌های آتش جهنم رانده می شود. موتسارت و داپونته، پس از آن که دون ژوان را به درگاه عدالت حواله می‌دهند و به نفرینی ابدی می‌سپارند، راه‌شان را از میان شعله‌های گوگردی با شش پاره‌ای پر انرژی و طنزآلود باز می‌کنند. در این‌جا بازماندگان در نکات اخلاقی و آینده‌ی خودشان تامل می‌کنند و لپورلوی خستگی ناپذیر نتیجه می گیرد: *و من به میخانه خواهم رفت و ارباب بهتری خواهم یافت*. در قرن نوزدهم، با غرور ویکتوریایی ریاکارانه‌اش، این خوش‌بینی سرخوشانه‌ی شش‌پاره آخر به مذاق خوش نمی‌آمد و معمولا حذف می‌شد. اما خستگی‌ناپذیری سرخوشانه همیشه در دیدگاه توده‌ها وجود دارد، حتا در جدی‌ترین و سخت‌ترین درگیری‌ها، و

موتسارت با دریافتی خطاناپذیر از طبیعت انسان، با اشاره‌ی به آن است که پایان می‌برد.

پرده‌ی اول با خدمتکار لپورلو آغاز می‌شود که وارونگی کامل جهان را پیش می‌نهد. در پایان همان پرده، با بیانی فکر شده از آزادی که توسط خود دون‌ژوان ارایه می‌شود و به دقت روشنگر روح زمانه‌اش است، به پایان می‌رسد. شخصیت دون ژوان پیچیده و متناقض است. او از کنت نمایش فیگارو بسیار جذاب‌تر است. ماجراجو، فاسقی بی‌قید و اشرافی است که به بازی دادن آدمیان مطابق اهداف خودش عادت دارد ولی در عین حال به شخصه شجاع و دلاور است. در پایان پرده‌ی اول، هنگامی که تمام جهان، علیه او متحد شده‌اند، انکارگرانه پاسخ می‌گوید:

خداوندا، توفانی وحشتناک
بر فراز سر من می‌غرد
اما من جبون نیستم
خود را نباختم و دلتنگ نیستم
اگر دنیا هم قرار باشد به پایان رسد
هیچ‌چیز نمی‌تواند مرا بترساند.

در پایان، او آماده می‌شود تا علیه سرنوشت خودش و علیه مرگ بجنگد. افرادی این‌چنین در بین اشرافیت کم نبوده‌اند، برخی از آن‌ها، ماجراجویان انفعالی، به نفع رژیم کهنه جنگیدند و سرخوشانه به استقبال گیوتین رفتند. برخی دیگر، کم‌شمارتر و اندیشناک‌تر، از طبقه‌ی خود بریدند و به انقلاب پیوستند، جایی که همان اندازه شجاعانه جنگیدند و مردند. دون ژوان، اگر در زمان انقلاب فرانسه می‌زیست، در زمره‌ی یکی از این دوگونه می‌مرد.

از یک دیدگاه، *عروسی فیگارو*، هم از تاریخ و هم از زندگی عادی تخطی می جوید، اما فقط به صورت نسبی. در قسمت پایانی پرده‌ی چهارم، کنت و کنتس آشتی می‌کنند و کنت از گناهانش پشیمان می‌شود. بعد همه در آشتی و هماهنگی آواز می‌خوانند و اثر شادمانه به پایان می‌رسد. اما این جوهر هر کمدی است که شادمانه به پایان رسد، وگرنه دیگر کمدی نیست. و همه می‌دانند که این نوع پایان‌ها ربط چندانی به زندگی واقعی ندارد. ما می‌دانیم که آشتی موقتی بین طبقات متخاصم دوامی ندارد، همان طور که می دانیم در نخستین فرصت ممکن کنت به دنبال دختر خدمتکار بعدی خواهد افتاد.

هر درگیری‌یی، آرامش‌های موقتی خودش را دارد، درست همان‌طور که هر جنگی آتش‌بس‌هایش را دارد. در آغاز انقلاب فرانسه، مانند آغاز تمامی انقلاب ها، احساس سرخوشی عمومی همه را فراگرفته بود، برادرخواندگی تمامی طبقات که در آن شاه و ملکه، زربفت انقلاب را به تن داشتند. توهم برادری جهانی، که از تمایز بین طبقات فراتر می‌رفت، برای لحظه‌ای کوتاه ذهن تمامی جامعه را در بر می‌گرفت. اما مانند تمامی رویاها، در نور سرد روز محو شد. انقلاب فرانسه آن‌جا شروع شد که فیگارو به پایان رسید، اما آن‌جا متوقف نشد. آشکارگی رویدادهای دراماتیک ۹۳ـ۱۷۸۹ تمامی توهم‌ها را پشت سر گذاشت، دنیای کهن لرزان سقوط کرد و خزعبلاتی که در طول

قرن‌ها جمع شده بودند، به زباله‌دان تاریخ جارو شد.

جاده‌ی انقلاب با تلاش‌های اصلاح‌طلبانه، هموار شد. این پدیده بارها در تاریخ انقلاب‌ها تکرار شده و به خوبی به وسیله‌ی **آلکسی دوتوکویل** در اثر مشهورش *رژیم کهنه و انقلاب فرانسه* مستند گشته است. ژوزف دوم، حامی موتسارت، در تلاش بود چنین اصلاحاتی را از بالا به عمل آورد تا جلوی انقلاب از پایین را بگیرد. مانند تمامی تلاش‌هایی این‌چنین، تلاش او نیز محکوم به شکست بود. بر گور ژوزف، نوشته‌ای احساساتی هست که به‌وسیله‌ی خود او تصنیف شده است: *این‌جا شاهزاده‌ای خفته است که قصدی نیکو داشت، اما آن اندازه بدبخت بود که شکست تمامی طرح‌هایش را ببیند.* موتسارت در ۱۷۹۱، ظاهرا بر اثر بیماری همه‌گیر مرد، و مطابق یکی از اوامر بی‌شمار و کم‌اهمیت ژوزف در گوری بی‌نام بیرون شهر به خاک سپرده شد که تا امروز شناسایی نشده است. اما نام موتسارت به‌خاطر ملیون‌ها نفر خواهد ماند و ستایش خواهد شد، در حالی که قدر اربابان اشرافی معاصرش فراموش گشته‌اند.

پی‌نوشت

این مقاله پیش‌تر در ماه‌نامه‌ی ***نقدنو***، سال دوم، شماره‌ی ۱۱، نوروز ۱۳۸۵ چاپ شده‌است.