آدینه

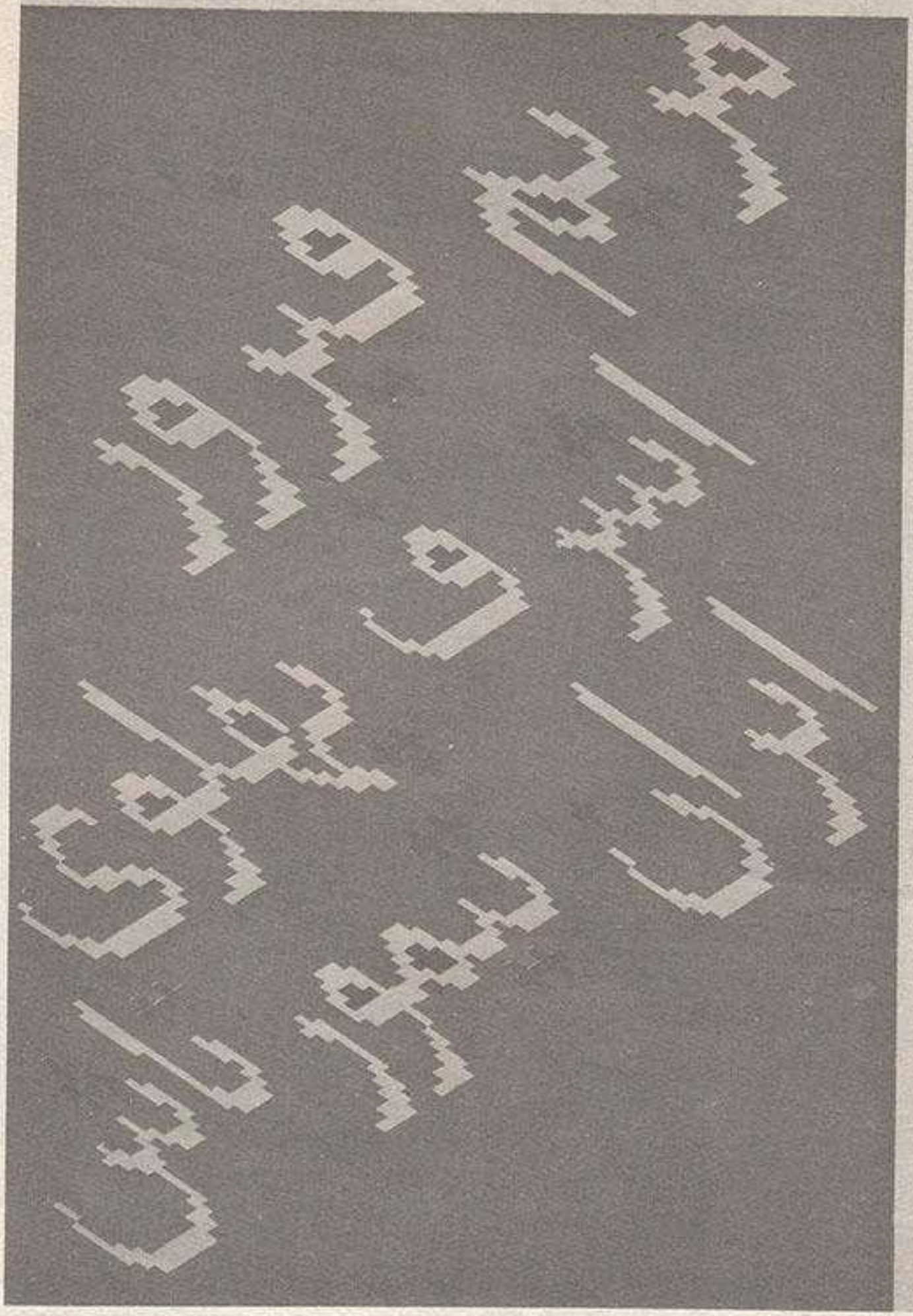
بهمن ماهِ ۷۴
۵۲ صفحه
۱۵۰ تومان
ISSN1017-4095

۱۰۷

●عوامی، دردِ تاریخیِ ماست ● کالبدشکافیِ رأیِ دادگاهِ مجله‌ی گردون ● دردِ مشترک ● فروغی که همیشه زنده است ● یادداشت‌هایی از مغاکِ پست مدرن ● سرنوشت‌های بی‌فرجامِ مدارِ صفر درجه ● عکاسیِ نگارخانه‌یی یا نقابِ خرد ● بغضی که پشتِ پلک می‌نشیند ● تلاقیِ دو درسِ تاریخی در شوروی ● حکایتِ مترجمِ منتظرِ هزاره‌ی بعدی ● بازی بی‌خطرِ معنازدایی از شعر ● و....

کتاب تازه‌ای
از **مسعود بهنود**

این سه زن



منتشر شد

● شهادتِ مولای متقیان ، امیرِمؤمنانِ جهان ، حضرتِ علی(ع)
را به ملتِ مسلمانِ ایران تسلیت عرض می‌کنیم.

هیجدهمین بهارِ پیروزیِ انقلابِ اسلامیِ ایران خجسته باد.

بسم الله العلیم

آدینه ۱۰۷

علمی ، فرهنگی ، دینی ، هنری ، اجتماعی

صاحب امتیاز و مدیرِ مسئول :
غلامحسینِ ذاکری

دبیرِ تحریریه : فرجِ سرکوهی

صفحه آرا: شیوا مقبلی

طرح‌ها: مانانیستانی - جمالِ رحمتی
فریبا جعفری

حروف‌چین : پروانه نصرالهی

سازمانِ اشتراک :سعیدِ همتیان
و سرپرست داخلی

سازمانِ شهرستان: حسین ترکاشوند

لیتوگرافی ،چاپ ، صحافی،
سازمان چاپ گستر: ۲-۸۸۴۳۶۵۱

پانزده روز یک‌بار
فعلاً ماهانه

خبر — سومین نمایش‌گاهِ قرآن - جشن‌واره‌ی مطبوعاتِ کودکان و... ۴

گزارش — شکستِ طرحِ جدیدِ آمریکا و ..... غلامحسینِ ذاکری ۶

شعر — عوامی ، دردِ تاریخیِ ما است - مسعودِ بهنود ۹
کالبد شکافیِ یک رأی - فرجِ سرکوهی

کتاب — سرنوشت‌های بی‌فرجام - علی‌اشرفِ درویشیان ۱۴
واژه‌نامه‌یی مقبول - پرویزِ مشکاتیان
جادوی کلامِ شهرزادِ تقدیرستیز- محسنِ میهن‌دوست

ادب — وجدانِ جنازه‌های ایرلند و شعرِ بریده گلو- رضابراهنی ۱۹
یادداشت‌هایی از مغاک - کارول استیبل

شعر — شعرهایی از منصورِ اوجی ، پرویزِ خائفی و..... ۲۸

شعر — دردِ مشترک - محمدِ محمدعلی ۳۱
دخترِ باد - فرحنازِ عباسی
هجوم - منصورِ یوسف‌زاده دوانی

هنر — عکاسیِ نگارخانه‌یی یا نقابِ خرد - علی‌اصغرِ قره‌باغی ۳۶
بغضی که پشتِ پلک می‌نشیند - حمیدِ رحمتی

ترجمه — بندِ چکمه‌ی عینیتِ نهادی - میشل لووی ۳۹
شوروی یا تلاقیِ دو درسِ تاریخی - پرویزِ بابایی
حکایت اندرباب مترجمی که ..... - لیلی گلستان

جهان — فروغی که همیشه زنده است - م.آزاد ۴۴
یادی از حاج‌مانیان وحشمت‌الله سنجری

زبان — شمِ زبانی و تحولِ واقعی - ایرجِ کابلی ۴۶

بازتاب — بازی بی‌خطرِ معنازدایی از شعر - م.آزاد ۴۹

بهمن‌ماهِ ۷۴

طرح روی جلد کار فاطمه حدیدی
در ارتباط با مقاله یادداشت های مغاک
و مبحث فرامدرنی
عکس از کیمیا رهگذر

تهران : جمالزاده شمالی ،روبه‌روی سه راه بافرخان
ساختمان ۴۱۹ ، طبقه چهارم صندوق پستی ۱۴۱۸۵/۳۴۵
تلفن : ۶۴۲۸۹۹۹-۹۳۵۸۴۶

● مقالاتِ رسیده پس داده نمی‌شود.
● آراء وعقایدِ نویسنده گان، لزوماً رأیِ آدینه نیست .
● آدینه در ویراستاری و کوتاه کردنِ مطالب آزاد است.
● نقلِ مطالبِ چاپ شده درآدینه‌باذکر مأخذ آزاداست.

سومینِ نمایش‌گاهِ قرآنِ کریم

سومین نمایش‌گاهِ قرآنِ کریم با شرکتِ ۶کشورِ اسلامی در تهران برگزار شد. در این نمایش‌گاه که از اول تا ۱۵ ماهِ مبارکِ رمضان‌برپا شده است ، بیش از ۵۰ مرکزِ علمی، فرهنگی ، مذهبیِ کشور و کشورهای سوریه ، کویت ، پاکستان، قزاقستان ، ازبکستان ، تاجیکستان و گروهی از کشورِ روسیه شرکت داشتند. دراین نمایش‌گاه علاوه بر ۲۵۰ عنوان تفسیرِ قدیم و جدیدِ قرآنِ کریم ، ۱۵ طرحِ تحقیقی مانندِ مأخذِ کتاب‌شناسیِ علومِ قرآنی و پایان‌نامه‌های دانش‌گاهی معرفی شد .وزارتِ فرهنگ و ارشادِ اسلامی با پرداختِ وام و امکاناتِ چاپ و نشر از کسانی که در زمینه‌ی چاپ کتاب‌های مربوط به علومِ قرآنی فعالیت می‌کنند حمایت خواهد کرد.

اولین جشن‌واره‌ی مطبوعاتِ کودکان

اولین جشن‌واره‌ی مطبوعاتِ کودکانِ ایران ، اسفند ماهِ امسال برگزار می‌شود. مدیرِ کانونِ پرورشِ فکریِ کودکان و نوجوانانِ استانِ سمنان با اعلامِ این خبر افزود «در جشنوارهٔ مطبوعات کودکان ایران نشریات منتخب استان‌های کشور حضور خواهند داشت و در پایان نشریات برتر در زمینهٔ کودکان انتخاب خواهد شد.» مدیر کانونِ پرورشِ فکریِ کودکانِ استانِ سمنان اعلام کرد که «هدف از برگزاری جشنوارهٔ مطبوعات کودکان کشور پرورش مهارت‌های اجتماعی و فردی کودکان،رشد جامعه‌پذیری ، درک کار گروهی ، پرورش روحیه رقابت سالم ، شناخت مکانیزم‌های ارتباط غیر گفتاری ، ایجاد زمینه برای تحقیق، مطالعه، تالیف و تحریر وآشنایی کودکان با چگونگی مراحل کار رسانه نوشتاری است.»

گفتنی است که اولین دوره‌ی مسابقه‌ی نشریه‌نگاریِ کودکان و نوجوانانِ استان سمنان در سه مقطع سنی در سمنان برگزار شد و نشریاتِ برترِ این مسابقه نیز برای شرکت در جشن‌واره‌ی سراسری برگزیده شدند .

بررسیِ نمایش در ایران

«گردهم‌آییِ بررسیِ نمایش در ایران» از ۲۵ تا ۲۷ دی ماهِ ۷۴ به دعوتِ «مرکزِ مطالعات وتحقیقاتِ هنریِ معاونتِ امورِ هنریِ وزارتِ فرهنگ و ارشادِ اسلامی » در تالارِ موزه‌ی هنرهای معاصر برگزار شد ، دراین گردهم‌آیی سه روزه زرین دخت‌زاهدی و لاله‌تقیان و علی اصغرِ گرمسیری ، عنایت‌الله شهیدی ، فرهادِ ناظرزاده کرمانی ، دکتر رجبی ، سید مصطفی مختاباد، محمد رضا خاکی ، قطب‌الدینِ صادقی ، داودِ فتحعلی بیگی ، سعیدِ کشن فلاح، حیدری و رحیم نجفی برزگر و همایونِ‌علی آبادی و... سخن‌رانی کردند . به گزارشِ خبرنگارِ آدینه بیش‌ترِ سخن‌رانان درباره‌ی عنوانِ گردهم‌آیی سخن نگفتند و چشم برنارسایی‌های بحران‌زای «نمایش در ایران » بستند. از پیش کسوتانِ تاترِ ایران ، آقای **علی‌اصغرِ گرمسیری** نیز تنها خاطراتِ شیرینِ گذشته را بیان کرد و پرسش آخرینِ ایشان که چرا در صحنه‌های امروزِ تاترِ ما از عشق ، که شهد زنده گی است و آزادیِ انتقاد خبری نیست ؟ پاسخی‌نگرفت. به گفته‌ی کارشناسانِ تاتر دراین گردهم‌آیی جای صاحب نظران و هنرمندانی چون بهرام بیضایی ، حمید سمندریان، شمیم بهار، خسرو حکیم‌رابط ، علی رفیعی ، پری صابری، مهین اسکویی ، اسماعیل شنگله ، علی‌نصیریان ، اسماعیل خلج، علی‌اکبر زنجانپور ، اکبر رادی و... خالی بود. رئیس جلسه در پاسخ به پرسش یکی از حضار که پرسید چرا فعالانِ تاترِ ایران در این گردهم‌آیی حضور ندارند گفت که از این بزرگان دعوت شده است اما آن‌ها به دلایلِ شخصی دعوتِ مرکز را نپذیرفته‌اند .

حقوقِ کودکان در ایران

به دعوتِ «انجمنِ ملیِ حمایت از حقوقِ کودکان در ایران» روز اولِ بهمن ماه، دکتر حسینی مدیر دفترِ یونیسف (صندوقِ حمایت از کودکانِ سازمانِ ملل متحد) در ایران در محلِ انجمن درباره‌ی کنوانسیونِ جهانیِ حقوقِ کودکان سخن‌رانی کرد . در این سلسله از سخن‌رانی‌ها پیش از این نیز خانم **فخری گلستان** با عنوانِ «تجربه‌یی در دفاع از حقوقِ کودکان » خانم **شیرین عبادی** با عنوانِ «حقوقِ کودک در ایران» خانم **ثریا قزل ایاغ** با عنوانِ «؟ پیش‌نهاد برای کودکان » سخن‌رانی کردند.انجمنِ حمایت ازحقوقِ کودکانِ ایرانی انجمنی غیرانتفاعی و غیر دولتی است که پس از پیوستنِ ایران به کنوانسیونِ جهانیِ حقوقِ کودک در سالِ ۱۳۷۳ تاسیس شده است . به همتِ این انجمن نمایش‌گاهِ عکسی درباره‌ی وضعیتِ کودکان نیز در بهمن ماه برپا خواهد شد .

همایشِ بزرگ‌داشتِ نیما

به دعوتِ مرکزِ پژوهش‌های فرهنگیِ مازندران ، همایشِ فرهنگیِ بزرگِ داشتِ نیما در روزهای ۱۴ و ۱۵ و ۱۶ دی ماه در ساری برگزار شد . نخستین روزِ این گردهم‌آیی با خوش آمد گویی علی صدیقی ، مجریِ برنامه و قرائتِ پیامِ حسینِ صمدی نماینده‌ی مرکزِ پژوهش‌های فرهنگیِ مازندران و شعر خوانیِ نصرتِ رحمانی آغاز شد و غزاله علیزاده شعرهایی‌را از نیما خواند . در ادامه‌ی این نشست مسعودِ تویان درباره‌ی تاریخِ تولدِ نیما، شمس‌لنگرودی با عنوانِ «غربت نیما» و محمد علیِ‌سپانلو درباره‌ی مدرنیسمِ نیما و شعرِ نیما و وحدتِ ملی سخن‌رانی کردندومحمدِمحمدعلی یکی از داستان‌های خود راخواند و حسینِ عابدینی و محمدِ رستمی شعرهایی از خود را خواندند . در دومین روزِ برگزاریِ این گردهم‌آیی پس از شعرخوانیِ نصرتِ رحمانی ، فریدونِ نوزاد درباره‌ی تاریخ‌چه‌ی مطبوعاتِ مازندران و گیلان سخن گفت و حافظ موسوی، سعیدِ صدیق، کیانوشِ فرید، مهدیِ ریحانی و شهرامِ رفیع‌زاده سروده‌های خودرا قرائت کردند . در ادامه فرجِ سرکوهی باعنوانِ «طرحی تازه برای دوره بندیِ شعرِ نیما » و منصورِ کوشان باعنوانِ «تاثیرِ نیما برنسل‌های بعد از او » سخن‌رانی کردند و هوشنگِ گلشیری و مجیدِ دانش آراسته داستان‌های خود را خواندند و فرزانه طاهری چند نامه از نیما را قرائت کرد .در روزِ سوم پس ازشعر خوانیِ نصرتِ رحمانی ، عنایتِ سمیعی ، محمودِ نیکویه وکاوه گوهرین درباره‌ی نیما سخن گفتند و مدیاکاشیگر یکی از نوشته‌های خود را قرائت کرد، دراین روز محمدِ خلیلی ، علی اکبرِ مرادیان، محمدِ فارسی ، سایرِ محمدی ، مهردادِ فلاح، جمشیدِ برزگر، ایرجِ محبی ، کریمِ قائمی ، علیِ بابایی شعرخوانی کردند و مهدیِ مصلحی درباره‌ی شعرِ مازندران وعلی‌اشرفِ درویشیان باعنوانِ «سانسور در ادبیاتِ داستانیِ ایران » سخن‌رانی کردند. در سه روزِ برگزاریِ گردهم‌آییِ بزرگِ‌داشتِ نیما نمایش‌گاهِ کتابی نیز درمحلِ همایش برپا بود دراین نمایش‌گاه کتاب‌های نیما وکتاب‌هایی که درباره‌ی نیما تالیف‌شده است به نمایش گذاشته شده بود .

مجتمعِ فرهنگیِ زندگی

دکترسیدمحمدِ خاتمی مشاورِ رئیس‌جمهور و رئیس کتاب خانه‌ی ملی ایران کلنگِ احداثِ مجموعه‌ی سینمایی فرهنگیِ «زندگی» را درغربِ تهران به زمین زد. دراین مراسم شهردارِ منطقه‌ی ۵ در سخنانی درباره‌ی مجتمعِ سینمایی ـ فرهنگی «زندگی» گفت: «مجتمع سینمایی ـ فرهنگی در زمینی به مساحتِ بیش از ۳ هزارمترِ مربع احداث شده است و دراین مجموعه سالنِ ورزش، سالنِ سینما، آمفی‌تیاتر و فضاهایی برای نمایشِ صنایعِ دستی، فرش، کتاب‌خانه، نگارخانه ساخته خواهد شد.» این مجتمعِ فرهنگی در خیابانِ آیت‌الله کاشانی احداث می‌شود.

گردهم‌آیی برای هوای تهران

به دعوتِ کمیته‌ی اجراییِ بیانیه‌ی هوای تهران روز ۲۶ دی ماهْ در سالنِ اجتماعاتِ پارکِ شهر گردهم‌آییِ بیانیه‌ی هوای تهران برگزار شد. در این گردهم آیی **دکتر سلطانیه** از استادانِ دانشگاه صنعتی شریف، **دکتر ناجی، مهندس ترفع** مدیرِ عاملِ شرکتِ اتوبوس‌رانیِ تهران و حومه **مهندس موسوی** معاونِ حمل ونقلِ وترافیکِ تهران سخن‌رانی کردند و در پایان بیانیه‌ی گردهم‌آیی قرائت شد. سخن‌رانان این گردهم‌آیی درباره‌ی اهدافِ بیانیه‌ی هوای تهران، آلوده گی هوا در تهران، تاثیراتِ آلوده گی هوا برسلامتِ جسمی و روانیِ شهروندان تهرانی و به ویژه کودکان، اقداماتِ شهرداریِ تهران در گسترشِ فضای سبز و کنترلِ فنیِ خودروها وترافیک و.... سخن‌رانی کردند.

یادبودِ نواب پور

جمعه ۲۹ آذرماه مجلسِ بزرگداشتِ دکتر رضا نواب‌پور باحضورِ جمعی از اهلِ قلم وهنردوستان برگزار شد. دکتر رضانواب پور، مولف کتابِ «ادبیات دورهٔ بیداری» در خراسان زاده شد وسال‌ها مسئولیتِ‌بخشِ فارسیِ روزنه‌ی رادیو«بی‌بی‌سی» را ـ که برنامه‌یی فرهنگی است ـ بر عهده داشت و پیش از آن نیز در دانشگاهِ واریامِ انگلیس ادبیاتِ معاصرِ فارسی‌تدریس می‌کرد. نواب پور بر زبانِ پهلوی تسلط داشته و در زمینه‌ی ادبیاتِ کلاسیکِ فارسی نیز پژوهش‌هایی را انجام داده است. رضا نواب‌پور آذرماهِ سالِ جاری، در سنِ ۵۶ ساله گی در گذشت. در مجلسِ بزرگداشتِ او محسنِ‌پاقرزاده مدیرِ انتشاراتِ توس، علیِ‌هاشمی، دکتر رضا شفیعیِ کدکنی، سیرویس علی‌نژاد، صفورا نیری، سیمینِ بهبهانی، فریدونِ مشیری، مرتضی کاخی، منوچهرِ نواب پور، فریدونِ صلاحی، سعیدِ قدوسی و.... حضور داشتند.

سیاوشِ کسرایی درگذشت

در آخرین روزی که صفحه‌های مجله آماده‌ی چاپ می‌شد کسی از «وین» پایتختِ موسیقی تلفن کرد و بغض آلوده و با صدایی غم‌گین خبرداد که سیاوشِ کسرایی، شاعرِ نام‌دارِایرانی، پس از یک عملِ جراحی در روزِ ۱۷ بهمن ماه درگذشته است.

سیاوش کسرایی از جوانانِ عاشقِ ایران و آزادی بود و بعد از شهریورِ ۱۳۲۰ هم زمان به شعر و سیاست روی آورد و یکی ازنخستین نیماگرایان بود. هرچند اولین مجموعه‌ی شعرِ او ـ آوا ـ در سالِ ۱۳۳۷ منتشر شداما در سال‌های پس ازکودتای ۲۸ مردادِ ۱۳۳۲ و به ویژه در دهه‌ی ۵۰ مجبور به سکوت شد. سکوتی دریایی. اثرِ انتشارِ مجموعه‌ی شعرِ«خانگی» در سالِ ۱۳۴۶ تا انقلاب هیچ کتابی از او منتشر نشد. باانقلاب سکوتِ کسرایی شکسته شد و او بارِ دیگر زبانِ شعر بازکرد و پس از چندی پرنده‌یی شد و به دورها رفت و این سرنوشت را سیاست ونه شعر برای او رقم زد.

چند نسل با منظومه‌ی «آرش کمانگیرِ» کسرایی که حماسه‌ی بزرگ‌شان بود زیستند هر چند کسرایی شاعرِ عشق نیز بود و «غزل برای درخت» را هم سروده بود.

در انقلاب وقتی کتاب‌های کسرایی اجازه‌ی چاپ یافت همه دانستند که آن سال‌های سکوت را نیز سروده است با همه درد و رنج و چه رنجی بزرگ‌تر از آن رنج که در این سال‌های آخر در قصیده‌یی ریخت، یادگارِ نگاهی به «ارمن از آن سو» خطاب به آبی که برآن خاک بوسه می‌زند که خاکِ سیاوش است و سیاوش دور از آن بود و رنجی که در منظومه‌ی «مهره سرخ» در آخرین روزهای عمرِ خود سرود که نگاهی تازه‌به غم‌نامه‌ی «سهرابِ» فردوسی است.

در روزهایی که سیاوش کسرایی از شعر وادب فارسی گرفته شد به دلیلِ سال‌گردِ پیروزیِ انقلاب‌بسیاری خاطره‌ها مدام زنده می‌شود و ازجمله خاطره‌ی شعرِ سیاوش «ژاله خون شد».

یکی از آخرین رباعی‌های او نشان می‌دهد که روحِ سیاوش در غربت هوای کجا را در سرداشته است.

بیداریِ گل سوی چمن می‌کشدم
بلبلِ دل و باد پیرهن می‌کشدم
درگوشه‌ی خاک غربتم بوی بهار
می‌آید و جانب وطن می‌کشدم

سال‌گردِ روزنامه‌ی ایران و نشریاتِ تازه

● روزنامه‌ی ایران درماهِ گذشته نخستین سالِ انتشارِ خود را پشت سرِ گذاشت و واردِ دومین سالِ حیاتِ مطبوعاتیِ خود شد. روزنامه‌ی ایران دراین مدت کوشیده است تا فضایی تازه در مطبوعاتِ ایران به وجود آورد.

● ۲ نشریه‌ی تازه نیز در ماه‌های اخیر منتشرشد. نیستان نشریه‌یی ادبی و فرهنگی است و سید مهدیِ شجاعی مدیریتِ آن را برعهده دارد و براساسِ شماره‌های آغازینِ آن بیش‌تر به طرحِ مباحثِ نظری می‌پردازد. بهمن هفته‌نامه‌ی سیاسی و اجتماعی است و نخستین شماره‌ی آن در اوایلِ بهمن ماه منتشر شد. این هفته نامه براساسِ موضوع‌های خود بیش‌تر به مسائلِ سیاسی و اجتماعی می‌پردازد. عطاالله‌مهاجرانی صاحب امتیاز و مدیرِ مسئولِ هفته‌نامه‌ی بهمن است ونگارشِ ستونِ تفسیرِ خارجیِ آن را مسعودِ بهنود برعهده دارد.

توضیح

● در بهمن‌ماهِ امسال، به دعوتِ هیئتِ تحریری آدینه، میزگردی از اهل قلم برای بحث و گفت‌وگو درباره‌ی «حد وحدودِ آزادیِ قلم» برپا گردید. آدینه قصد دارد در شماره‌های آینده، فشرده‌یی از مباحثِ مطرح شده دراین میزگردِ راچاپ کند.

● درتاریخ۸بهمن‌ماه، توضیحی درباره‌ی یکی از مطالبِ مندرج در صفحه‌ی تیتراول از سوی مدیرِ مسئولِ کیهان هوایی به دفترِ آدینه ارسال شد. این مقاله درکیهان هوایی شماره‌ی ۱۱۶۷، مورخِ ۷۴/۱۱/۱۱ به چاپ رسیده است.

غلامحسینِ ذاکری

شکستِ طرحِ جدیدِ آمریکا

اقدام‌اخیرِ امریکا مبنی بر اختصاصِ ۲۰ میلیون دلار اعتبار برای انجام اقداماتِ تروریستی و خراب‌کارانه علیه ملتِ ایران ، نه پدیده‌ی تازه‌یی است و نه آخرین باری خواهد بود که دولتِ امریکا علیهِ ملتِ ما توطئه می‌کند. اما هم‌دیروز وهم امروز و هم فردا دسیسه‌های دولتِ آمریکا علیهِ ملتِ ما نتیجه‌یی ندارد. ۱۷ سال از پیروزیِ انقلابِ اسلامیِ ایران گذشت . تاریخ گواه است که دراین مدت دولت‌مردانِ امریکا ـ بارها و بارها با ترفندهای گوناگون، با تمهیدات عجیب و غریب و با بهره‌گیری از امکاناتِ وسیع اقتصادی که در اختیار دارند، مذبوحانه تلاش کرده‌اند که به نظامِ جمهوریِ اسلامیِ نوپای ایران ضربه بزنند و باز به گواهِ تاریخ هربار شکست خورده اند و با رسوایی به توجیه افکارِ عمومیِ ملتِ خود و جهانیان پرداختند.جنگِ تحمیلیِ هشت ساله، مستندترین گواهِ این مدعااست. درواقعه‌ی طبس فاجعه‌یی که برای دولت‌مردانِ امریکا مصیبتی مضاعف بود وده‌ها حادثه نظیر آن دیدیم که برای دولتِ آمریکا جز شکست و رسوایی هیچ نماند. آمریکا علیه استقلال و حاکمیتِ ملتی ستم دیده در جهان دسیسه‌می‌کند، با طرح‌هایی چون طرح طبس و سرمایه‌گذاری علیهِ ما استقلالِ ما رانشانه گرفته است.

هرگاه حرکتی برضدِ استقلال وحاکمیتِ ملتِ مسلمانِ ایران درکار است همه‌ی اقشارِ ملتِ ما فارغ از مشکلات و اختلافات و مسایلِ داخلی یک پارچه حولِ محورِ استقلال وسربلندیِ کشور که خواستِ مشترکِ همه است، گردمی‌آیند.

طرحِ اخیرِ امریکا علیهِ ملت ودولتِ ایران با بازتاب‌های منفی برای دولتِ آمریکا مواجه شد. بی‌شک هیچ کس در جهان دخالت در امورِ داخلیِ دیگران و حرکتِ علیهِ استقلالِ کشوری دیگر را تأیید نمی‌کند. افشای مصوبه‌ی کنگره‌ی آمریکا مبنی بر اختصاصِ ۲۰ میلیون دلار برای اقداماتِ تروریستی علیهِ کشورِ مستقلِ ایران بامخالفت و محکومیتِ شدیدِ محافلِ سیاسی و بین‌المللی مواجه شده است .محافلِ آگاه وبین‌المللی این طرح را نمونه‌ی تروریستم دولتی و بین‌المللیِ امریکا ودخالتِ آشکارِ دولتِ آمریکا درامورِ داخلیِ یک کشورِ مستقل و دولتی قانونی و موردِ حمایتِ ملت توصیف کرده‌اند.

یکی از روزنامه‌های چاپِ قطر در این باره نوشت. رئیس جمهوری ایران آقای هاشمی رفسنجانی، با مسخره گرفتنِ طرحِ آمریکا وتاکید برعزمِ راسخِ ملتِ ایران برای مقابله با این طرح به دولت‌مردانِ واشنگتن پیش‌نهاد کرده است که به جای اختصاص دادن ۲۰ میلیون دلار به مخالفان برای انجام خراب‌کاری در کشورِ مستقل ایران به‌تر است که این سرمایه گذاری برای شناختنِ دولت و ملتِ ایران به کار گیرد. سخنانِ رئیس جمهوریِ ایران در خطبه‌های نمازِ جمعه خطاب به دولت‌مردانِ آمریکا بازتاب بسیار گسترده‌یی در جهان داشت .

«مک‌دیر» یکی از دیپلمات‌های آمریکایی مقیم پاکستان در گفت‌وگویی اعلام کرد که دولتِ متبوع‌اش ـ آمریکا ـ دستور داده است تا دیپلمات‌ها و مقاماتِ آمریکایی درباره‌ی اخبارِ پخش شده مبنی برطرح خراب‌کارانه‌ی آمریکا علیه ملت ودولتِ ایران هیچ‌گونه اطلاع و یا واکنشی از خود نشان ندهند. دولتِ آمریکا به تمام سفارت‌خانه‌های این کشور تاکید کرده است که از اظهارِ نظر دراین باره شدیداً خودداری کنند.

دولتِ امریکا می‌داندکه به تنهایی در مبارزه و تحریم علیهِ ملت ودولتِ قانونیِ ایران موفق نخواهد شد و به همین دلیل لایحه‌ی جدیدی را در سنای این کشور به تصویب رسانده است که براساسِ آن کمپانی‌هایی که با ایران روابطِ اقتصادی دارند نیز در حلقه‌ی تحریم امریکا قرار می‌گیرند . دولتِ آمریکا کوشید تا بافشار وارد آوردن به کشورهای اروپایی آن‌ها را علیهِ ایران با خودهم صدا کند اما گزارش‌های رسیده حاکی از آن است که آمریکا دراین طرح نیز شکست خورده است. نشریه‌ی انرژی کامپس چاپِ لندن در سرمقاله‌ی آخرِ خود نوشت ، اتاقِ بازرگانیِ مشترکِ امریکا و اروپا به نماینده‌گی از ۸۰ شرکت وتجارت‌خانه‌ی عضو ، با لایحه‌ی جدیدِ ضد ایرانیِ سنای امریکا مخالفت واعلام کرده است که اقدام ضدِ ایرانی امریکا مغایر با اصولِ تجارتِ آزادِ بین‌المللی است .این اتاق معتقد است که اقدام جدیدِ سنای آمریکا زمینه را برای یک اختلافِ نظرِ جدی میان آمریکا و متحدان‌اش فراهم می‌کند . هفته‌نامه‌ی «ژون افریک» در سرمقاله‌ی خود با عنوانِ «عصربرتری طلبی» نوشت : میلِ فزاینده و بی‌سابقه‌ی امریکا برای سلطه‌طلبی به قدری گسترده وعمیق شده است که حتا از متحدانِ خود می‌خواهد که دستورات‌اش را بی‌چون و چرا پذیرفته و درخدمتِ منافع آمریکا باشند.

برخوردِ جهان با طرحِ تحریمِ ایران از سوی آمریکا نشان داد که ملت‌ها ودولت‌های دنیا نمی‌خواهند بره‌ی سر به راهِ آمریکا باشند .وزیرِ امورِخارجه ایران ، درگفت وگویی با خبرگزاری‌های خارجی در پاسخ به اقداماتِ غیرِ قانونیِ واشنگتن گفت :«اقدام اخیرِ امریکا خلافِ مقرراتِ بین‌المللی و نوعی انحصارطلبی و دخالت‌دادنِ مسایلِ سیاسی در امورِ اقتصادی و تلاش در جهتِ تحمیلِ نظریاتِ حکومتِ خود به دیگر کشورهای مستقلِ جهان است .اما پرسش کشورهای مستقلِ جهان این است که چرا باید دیگران غرامتِ توسعه طلبی و زورگویی و مشکلاتِ داخلیِ آمریکا را بدهند؟!

دولت‌مردانِ آمریکایی باید از آن چه تاکنون دیده‌اند درس بگیرند و به گفته‌ی رئیس‌جمهورِ ایران به جایِ سرمایه‌گذاری علیهِ ما بکوشند تا ملت ودولتِ ایران را بشناسند.

دردِ مزمن و کهنه‌ی نداشتن

عصرِ چهارشنبه‌ی هفته‌ی پیش، قصد داشتم یکی دو ساعت زودتر دفترِ مجله را ترک کنم. در حالِ جمع کردنِ دفتر ویادداشت‌های‌ام بودم که جوانِ لاغر اندامی واردِ دفتر شد وسراغ مرا گرفت.

ـ آقای مدیر ، می‌توانم چند دقیقه‌یی وقتِ شمارابگیرم ؟

ـ خواهش می‌کنم، در خدمت‌تان هستم.

ـ ظاهراً آماده‌ی رفتن بودید، مزاحم شدم، نه؟!

باخنده‌یی پاسخ دادم:عجله چندانی‌ندارم،امرتان چیست؟!

جوانِ لاغراندام‌کمی در صندلی جابه جا شد و گفت:

ـ پس با این حساب فرصتِ زیادی ندارم. اجازه بدهیدیک راست بروم سرِ اصلِ قضیه. آقای مدیر۳۲ سال‌ام است وکارمندِ دولت‌ام . سه‌چهار سالِ پیش لیسانس گرفتم و سرپرستِ بخشِ فنیِ اداره شدم .این فیش حقوقی‌ام است، لطفاً نگاه کنید، چون قصد دارم ، مسئله‌یی را درهمین رابطه مطرح کنم .

از روی صندلی بلند شد و فیش حقوق‌اش را به طرف‌ام دراز کرد، نگاهی گذرا انداختم، چیزی حدودِ ۳۲ هزار تومان دریافتی بود ، البته اصلِ حقوق و مزایای‌اش رقمی نزدیک به ۵۰ هزار تومان بود. فیش را برگرداندم و گفتم:

ـ خوب ، دوستِ عزیز، دیدم، منظورت چیست؟

ـ آقای مدیر ، آمدم به دفتر برای این که حضوراً از مشورتِ برادرانه‌ی شما مدد بگیرم و به من بگویید با این حقوق چه گونه برنامه‌ریزی کنم که بتوانم از عهده‌ی مخارجِ زنده گی‌ام برآیم. البته هنوز مجرد ام و زن و بچه ندارم ، حدودِ چهار سالِ است که نامزد کرده‌ام ولی جرئت نمی‌کنم رسماً ازدواج کنم و هم‌سرم را به خانه بیاورم .

ـ دوستِ عزیز، از اعتماد شما سپاس‌گزار ام ولی باور کنید ، من یکی‌شم اقتصادیِ خوبی ندارم ، چراکه پس از گذشتِ ۵۰ سال از عمرم هنوز در مسایلِ اقتصادی پای‌ام

می‌لنگد و به همین دلیل مشاورِ خوبی نیستم.

- ببینید، من نمی‌خواهم برای‌ام فرمول پیدا کنید، دست‌کم به دردِ دل‌ام که می‌توانید گوش کنید.

- البته، اگر راه حلی هم به ذهن‌ام برسد خواهم گفت.

- مادرِ پیر وعلیلی دارم که با من زندگی می‌کند و دل‌ام خوش است که لااقل کمی از زحماتِ بی‌شمارِ مادرانه‌ی او را جبران می‌کنم، یادم رفت که بگویم پیکانِ قراضه‌یی هم دارم وعصرها مسافرکشی می‌کنم. با تمام این اوصاف هنوز نتوانسته‌ام خودم را قانع کنم که با این درآمدِ ناچیز دخترِ مردم را هم بدبخت کنم.

- دوستِ عزیز، درآمدِ شما ناچیز نیست. البته زیاد هم نیست، ولی ازدواج کردن با دخترِ موردِ علاقه‌تان چرا باید بدبختی باشد؟

- شما از هزینه‌ها و قیمت‌ها خبردارید، مشکلِ اصلیِ من، نداشتنِ سرپناه است، از وضعِ کرایه‌خانه‌ها که خبردارید، هرچی گیر می‌آورم دو دستی تقدیم مالک می‌کنم. تازه چند ماه است که صاحبِ خانه مرا جواب کرده، بایددنبالِ جا بگردم.

- قبول دارم، این مشکل، دردِ اکثریتِ مردمِ جامعه‌ی ما است، نداشتنِ سرپناه و دردِ اجاره‌نشینی، مشکلِ عمده است. کسانی را می‌شناسم که پس از ۴۰ سال کارکردن هنوز اجاره نشین‌اند.

- آقای مدیر، سرانگشتی محاسبه کنید، هزینه‌ی کرایه خانه، هزینه‌ی خورد و خوراک، هزینه‌ی آب، برق، سوخت، هزینه‌ی پوشاک، هزینه‌ی داروهای مادرم، و هزینه‌های پیش‌بینی نشده فراوان است، خوب از حقوقِ من چه‌قدر می‌ماند که با آن بتوانم از پس هزینه‌های زندگیِ مشترک برآیم. حالا من این امتیاز رادارم که کسریِ ماهیانه‌ام را با مسافرکشی جبران کنم، ولی دل‌ام نمی‌خواهد که هم‌سرِ آینده‌ام بفهمد که شوهرش باداشتنِ لیسانس مسافرکشی می‌کند.

- خیلی‌ها را می‌شناسم که چنین می‌کنند، چرخ‌های زندگی را باید چرخاند، کارکردن عیب نیست، باید مقاومت کرد و به زندگی خندید. والا روزگار بی‌رحم است و دمارِ آدمی را در می‌آورد.

- بله. از شما چه پنهان، من به خودم می‌خندم، چرا که اگر دوسالِ پیش که داشتم این پیکان را می‌خریدم دست به خریدِ برخی از کالاها می‌زدم الان وضع‌ام چنین نبود، چه‌کنم که خصوصیاتِ دلالی در وجودم نیست، ولی باور کنید یکی از دوستانِ بسیار صمیمی‌ام واردِ بازار شد و با خرید و فروش که من و شما به آن دلالی می‌گوییم، خودش را بست والان هم خانه دارد، هم اتومبیل دارد و هم زن‌و بچه.

- بسیار خوب، دوستِ عزیز، دلالی کارِ هرکسی نیست، درست است‌که الان کاروکاسبیِ هر دلالی پررونق است، درست است که اقتصادِ دلالی الان حاکم است و شرایطِ دشواری برای مردمِ جامعه درست کرده‌اند، ولی از چهره‌ی تو پیدا است که جناب‌عالی دلال بشو نبودی، چرا داری خودت را شماتت می‌کنی.

- دوسه ماهی است که مادرِ پیرم، امان‌ام را بریده، هرشب سرِ نماز، مرا به سین،جیم می‌کشد و می‌گوید:«پسرم، خدا را فراموش نکن، خوش‌اش نمی‌آید دخترِ مردم را بلاتکلیف بگذاری، پس کی می‌خواهی سروسامان بگیری، ازعمرِ من چیزی نمانده، آفتاب لبِ بوم‌ام، تو را به خدا تا زنده‌ام برو دستِ نامزدت را بگیر و بیاور توی همین اتاق، با هم زنده گی می‌کنیم، نترس پسرم و...»

صدای‌اش تغییر کرد، از لرزشِ دست‌اش پیدا بود که از درون منقلب شده است، نگاه‌اش کردم، سکوتی برقرار شد، چه حرفی او را آرام می‌کرد، شاید همین چند لحظه سکوت به‌تر بود.

- اخلاقِ اکثرِ مادرها چنین است، دوست دارند نوه‌های خود را ببینند، چاره چیست، تازه این خواهش و آرزوی زیادی نیست. مادری آرزو دارد که پسرش را داماد ببیند.عیبی ندارد، حالا....

- آخرآقای مدیر، به مادرم که نمی‌توانم بگویم، ولی به شما که می‌توانم، از پس خرج‌های زندگیِ خودم به زور برمی‌آیم، چه‌گونه دستِ دخترِ مردم را بگیرم و بیاورم توی اتاقی که مادرِ پیرم زندگی می‌کند، بغل دست‌اش بنشانم که چی بشود؟ او را باید شریکِ عذاب‌های شبانه‌ی خودم بکنم، او چه گناهی کرده است، دخترها با امید و آرزویی پا به منزلِ بخت می‌گذارند. این حرف‌ها را به مادرم نمی‌توانم بزنم و مجبورم آرام آرام در خلوتِ خودم گریه کنم. بعضی از شب‌ها، تاصبح خواب به چشم‌ام نمی‌آید و افکارِ عجیب و غریبی به مغزم هجوم می‌آورد، باور کنید گاهی تا مرزِ دیوانه‌گی رفته‌ام.

- دوستِ عزیز، تصور می‌کنم زندگی را خیلی سخت‌تراز آن چه که هست حساب می‌کنی، کمی منطقی‌تر، کمی با آرامش به اطراف‌ات نگاه کن، خیلی‌ها را خواهی دید که به زندگیِ تو حسرت می‌خورند، در ضمن باید در برابرِ سختی‌ها و ناملایماتِ زندگی جا خالی داد. گاهی می‌شود به مشکلات توجه نکرد و به قولِ معروف به ریشِ زندگی خندید. در زندگی گاهی قناعت را تا مرزِ بی‌قیدی باید راند. مگر چه خبر شده با چه کسی در زندگی مسابقه گذاشته‌ایم. کمی تأمل کنیم، جوانانی راخواهی دید که درسن وسالِ شما هستند ولی با حقوقی کم‌تر از شما زندگی می‌کنند. می‌دانید چرا، آن‌ها از جای سختِ زندگی شروع نکردند، از سمتِ راحتِ زندگی آغاز کرده‌اند، به ضرب‌المثلِ معروف توجه کن که می‌گویند:زندگی را هر طوری که بگیری می‌گذرد. اگر زندگی را سخت و بیش از حد جدی بگیری، دمارت رادر خواهد آورد. من دردِ شما را خوب می‌فهمم، اکثرِ جوانانِ ما، به همین درد مبتلا هستند، اکثرشان از ازدواج کردن به دلیلِ مسایلِ اقتصادی طفره می‌روند و چاره‌یی هم ندارند. جوانِ لاغر اندام، از روی صندلی بلند شد و رخت و لباس‌اش را مرتب کرد و گفت:

- از این که مزاحم شدم عذر می‌خواهم، ولی آقای مدیر به سئوالِ آخرِ من پاسخِ صادقانه بدهید راست‌اش را بگویید، شما در سنِ وسالِ من یعنی ۳۲ ساله گی چه‌گونه زندگی می‌کردید؟!

دست‌اش را به علامتِ خداحافظی صمیمانه فشردم و نگاه‌اش کردم و لبخندی زدم، تا دم در بدرقه‌اش کردم و پاسخِ سؤال‌اش را ندادم.

سرزمینِ عاطفه‌های انسانی

دریکی از روزهای سردِ زمستان، دوشنبه نهم بهمن ماه، جوانی به نامِ **محمدرضا جبارزادگان**، ۱۸ ساله براثرِ تصادف با موتورسیکلت دچارِ خون‌ریزیِ شدیدِ مغزی می‌شود و تلاشِ پزشکان کارگر نمی‌افتد و جوان چشم از جهان فرو می‌بندد.

مرگِ این جوانِ ناکام اما پایانِ زندگیِ او نبود. خانواده‌ی او داوطلبانه و بارضایت قلب ودو کلیه‌ی او را برای نجاتِ جانِ انسان‌های بیمار و چشم به زندگی اهداء می‌کنند و قلب وکلیه‌ی آن جوان در قالبِ بدن‌های انسان‌های دیگر زنده می‌ماند.

نمی‌دانم که دیگران هنگامی که این خبر را خواندند، چه حالی داشتند اما به گمان‌ام هرکسی پس از خواندنِ این خبر، دنیایی ازغرور و عاطفه و شورِ انسانیت را در خود احساس می‌کند.

این خبر، مفاهیمی در خود دارد که اگر بدان اشاره نشود، بی‌انصافی است. برای پدر و مادر خبری ناگوارتر، جان‌کاه‌تر، سنگین‌تر از خبرِ مرگِ فرزند نیست. پدر ومادر چه گونه به خود بیاورانند که جوانِ ۱۸ ساله‌ی آن‌ها که ثمره‌ی یک عمر تلاش و زحماتِ بی‌شمارشان است از دست رفته است؟ در چنین شرایطی از در ودیوارِ زندگی غم واندوه می‌بارد همه چیز رنگِ سیاهی دارد. یأس و نومیدی سراپای آدمی را فرا می‌گیرد و نکته‌ی اصلی همین جا است که پدر و مادری در اندوه‌بارترین لحظه‌های زندگیِ خود ودر ساعاتی که غم‌و اندوه ودرد و رنج آدمی را در خود می‌گیرد حس نوع دوستی را از یاد نمی‌برند وبه فکرِ هم‌نوعِ خود و نجاتِ جانِ دیگران هستند. بی‌هوده نیست که می‌گویند ایران، سرزمینِ عاطفه و محبت است و سرزمینِ عشق و مهر ورزیدن به انسان‌ها.

به نوشته‌ی روزنامه‌ها، پزشکان و جراحانِ ماهر وباتجربه‌ی ایرانی در بیمارستانِ شریعتی به سرپرستیِ دکتر ماندگار قلبِ جوانِ ناکام را در سینه‌ی زنی پیوند می‌زنند و نبضِ زندگی در جسم و جانِ بیماری رو به مرگ دوباره جان‌می‌گیرد. کلیه‌های محمدرضا جبارزادگان را نیز تیمِ مجهزِ جراحیِ بیمارستانِ سینا به بدنِ دو انسانِ دیگر پیوند می‌زنند. ۳ انسان جان می‌گیرند و به حیاتِ خود ادامه می‌دهند. من و هر کسی که خبرِ بزرگ‌واری خانواده‌ی جبارزادگان را شنیده باشد درعزای آن‌ها سوگ‌وار است و به همتِ بلند آن‌ها درود می‌فرستد. فداکاریِ آن‌ها با هیچ معیاری توصیف شدنی نیست که سرزمینِ ما سرزمینِ انسان‌های بزرگی است که شگفتی می‌آفرینند.ایثار در خونِ ایرانی است و چه به‌تر همه گی ما، از عملِ انسانی و خداپسندانه‌ی خانواده‌ی محترمِ جبارزادگان بیاموزیم. ■

● به مناسبتِ انتخاباتِ دوره‌ی پنجمِ مجلس

مسعودِ بهنود

عوامی، دردِ تاریخیِ ما است

۱۷ سال از آن روزها می‌گذرد که ملتی که آزادی واستقلال می‌خواست به پیروزی رسید و چندی بعد در یک رفراندوم « جمهوریِ اسلامی » را معادل با آن دو تمنای خود شناخت. و اینک می‌توان گفت به استقلال سیاسی رسیده ودرعینِ حال به تجربه دریافته کهَ آن شعار یک چیز کم داشت وآن «توسعه» بود. تجربه‌ی دیگر آن که بدونِ دست‌یابی به «توسعه» ، آزادی در حدِ آرزویی می‌ماند و استقلالِ اقتصادی نیز میسر نمی‌شود. اما همه‌گان در مصادف و موکول بودنِ توسعه وآزادی واستقلال با یک‌دیگر هم داستان نیستند، بعضی را آن اهمیت برای آزادی متصور نیست و برخی را غم «توسعه» نیست. گروهی نیز همین‌قدر که مرگ بَردنیا بگویند به این تصور می‌رسند که استقلال حاصل آمده است . گروهِ نخست را از سرنوشتِ حجاز و شیخک‌نشین‌ها باید ترساند وپاره‌ی دیگر را از عاقبتِ بعضی کشورهای آفریقایی وحتا افغانستان که ببینند بدونِ رشد وتوسعه‌ی(فرهنگی) با آزادیِ به دست آمده چه می‌کنند و دسته‌ی سوم را باید از سرنوشتِ روسیه برحذر داشت که به جهتِ دور ماندن ازتوسعه ، آزادی و استقلال‌اش یک‌جا درخطر است .

انتخاباتی که در پیش است ، بی‌آن که کسی طرحی از پیش ریخته و رخ‌دادهای آن را پیش‌بینی‌کرده باشد ، بستر و مجرای همین بحث‌ها شده است . دیوارها و تعارف‌ها و هم‌راهی‌های مصلحتی ریخته است و در صحنه‌یی به اندازه شفاف ، راه و کارها از هم جدا شده است . بدونِ توجه به نتیجه‌ی رقابت‌ها و این که کدام نگرش برای چهارسالی خود رادرقوه‌ی مقننه (وبه تبع آن: مجریه) محکم خواهد کرد، نفسِ شفافیتِ سیاسیِ موجودِ جذاب است وگامی به جلو است ، اما چیزی کم دارد وآن حساسیتِ هرچه بیش‌ترِ رای دهنده‌گان نسبت به تمامیِ موضوع است ، ودرگیر شدنِ هرچه بیش‌ترِ همه‌گان . واین درگیر شدن به معنای دریدنِ ظاهر و پوسته و نظر کردن در حال وعملِ هرکس و هر گروه است . ورنه به ظاهر همه شبیهِ یک‌دیگر اند و تابعِ یک قانونِ اساسی و ملزوماتِ آن ، و نه وزارتِ کشور اجازه‌ی فعالیتِ رسمی به گروه‌های اپوزیسیون داده ، نه نظارتِ استصوابیِ شورای نگهبان امکانِ عبور به دگراندیشان می‌دهد.ولی آشکار شدنِ اختلافِ دو نگرشِ اصلی چنان اهمیتِ سرنوشت سازی به انتخاباتِ ماهِ آینده داده که هیچ یک از چهار انتخاباتِ گذشته، بعد از انقلاب، بدین اهمیت نبود . این نوشته گذری است برزیرِ پوستِ تحولاتِ این ماه صحنه‌ی سیاسیِ تهران به قصدِ نشان دادنِ اهمیتِ رای‌هایی که باید به صندوق ریخته شود.

نقل است از صادقِ هدایت که وقتی کسانی از آشنایان شکایت ازروزگار می‌کردند و می‌نالیدند، برمی‌آشفت که «نفرین، کارِ خانم باجیِ شوهر مرده است چه کار کرده‌ای عموأوغلی» واین در سال‌های بعد از شهریورِ ۲۰ وردِ زبان‌ها بود «چی‌کار کرده‌ای عموأوغلی» هدایت خود ، وقتی دست‌اش به هیچ کارِ دیگری نمی‌رسید هجویه‌های یزدانبخشِ قهرمان رامی‌برد ومی‌انداخت در صندوقِ پستیِ فروغی که نخست‌وزیر بود. بعدها که‌فروغی ، ملک‌الشعرا را به خانه برد و آن اشعار راکه جمع کرده بود به او نشان داد به تصورِ آن که ملک سراینده‌ی آن هجویه‌ها است ، با خشم از او گلایه کرد ، معلوم شد عملِ صادق خان چندان بی‌تاثیر هم نبوده است.اما آینده برای چهل و یکمین‌بار در طولِ ۹۰ سالی که از صدورِ فرمانِ مشروطیت می‌گذرد، صندوق‌های رای نهاده می‌شود . در همه‌ی این ۹۰ سال هر بار که سخن از انتخابات شده ، عده‌یی از طبقاتِ شهری و تحصیل کرده واهلِ فکر شانه بالا انداخته‌اند که «هرکه قرار باشد از صندوق بیرون می‌آید» وبه این بهانه از شرکت در ماجرا تن زده‌اند. چه زمانی که صندوق‌ها از آرای ساخته گی پرمی‌شد، چه دورانی که انتخابات آزاد بود، چه روزگاری که احزابِ واقعی در کار بودند و چه وقتی که اصلاً حزبی درکار نبود. به این ترتیب یک واحدِ ثابتِ اندازه گیری واردِ تحلیل‌های سیاسیِ این ملک شده است باعنوانِ «اکثریتِ خاموش» . این شانه بالا انداختن‌ها و تحریم‌های انفرادیِ بی‌صدا ، به اندازه‌ی نفرینِ خانم باجیِ شوهر مرده (به قولِ هدایت) اثر ندارد وهمین مجالسی که در طولِ این ۹۰ سال برپا بوده ، هرکدام به نوعی و به شکلی در سرنوشتِ ما موثر بوده‌اند ، بعد از انقلاب این اثر را در زنده گیِ روزمره‌ی خود می‌توانیم دید. گرچه فقط کافی است به یادآوریم که سه ماجرای شومِ خارجی ساخته (قراردادِ ۱۹۱۹ ، کودتای سومِ اسفند ۱۲۹۹ وکودتای ۲۸ مرداد) زمانی رخ داد که مجلس دایر نبود تا آشکار شود که هیچ گاه مجلس بی‌اثر نبوده است.اگر درگذشته‌ها، به هر دلیل و از جمله کم‌اثر بودنِ مجلس در تصمیم‌گیری‌های اساسی ومهم، خاموش ماندنِ آن اکثریت جلوه‌های عینی وآنی در زنده گی‌ها نداشت - یکی هم به دلیلِ فعال واثرگذار بودنِ بی‌گانه گان- تجربه‌ی ۱۶ سالِ گذشته نشان داد که این غیبت‌های خود خواسته تا چه اندازه پر اهمیت است. دستِ کم درانتخاباتی که ماهِ آینده برپا می‌شود چنین است و باید ملاحظه کاری راکنار گذاشت و به صراحت گفت. گرچه اینک می‌گویند و می‌نویسند ومثلِ آن زمان نیست که قائم‌مقام درد کشیده نوشت «پنهان خورید باده که تکفیر می‌کنند. مردی که این جا بی‌پرده و حجاب بگوید نادرتر از آن است که زنی در فرنگ با حجاب و نقاب راه برود.» و این صراحت از آن رو طلب می‌شود که صحنه‌ی سیاسیِ کشور نیز در این ماه، ناگهان و به سرعتی باور نکردنی شفاف و زلال شد چنان که به جرئت می‌توان گفت حتا در دو انتخاباتِ مردمیِ مجلس اولِ مشروطیت و مجلس اولِ جمهوری که الگو وضرب‌المثل است ، صحنه‌تا این اندازه شفاف و قابلِ رویت نبوده است. کاملاً پیدا است که دعوا برسرچیست.دیگر رای دادن به مشابه‌ی خریدِ هندوانه‌ی دربسته نیست که بسته به شانس و اقبال دور ریختنی یا شیرین وسرخ ازکار در آید . به‌یمنِ تضادها و تجربه‌های این سالیان، هندوانه قاچی دارد که می‌توان به درونِ آن سرک کشید.

نتیجه‌ی این انتخابات که به هر روی در ریاست جمهوریِ آینده نیز تاثیر خواهد نهاد، در سیاستِ خارجی، برنامه‌ریزی‌ها و جهت‌گیری‌های اقتصادی ، تورم ، عدالتِ اجتماعی ، مسکن، اندازه‌ی تحملِ آزادی دیگران، فرهنگِ شکوفا و پویا (یا دربسته و سردرخود) ، نحوه‌ی مقابله با فشارهای فرهنگیِ بی‌گانه ، آزادی‌ها و.... به پایانِ خلاصه برهمه‌ی سه اصلِ استقلال ، آزادی و توسعه‌اثر خواهد نهاد. آن‌ها که می‌گویند چون شورای نگهبان هست و نظارتِ استصوابی هست، وچون فقط موافقان با قانونِ اساسی می‌توانند از خط عبورکنند، تفاوتی ندارد که چه کسی به مجلس راه یابد دچارِ کور رنگی شده‌اند و حتا آن‌ها که از اثرِ خیر اندیشی وبا مقایسه‌ی این انتخابات ، با انتخاباتِ جوامعِ اروپایی به چنین نتیجه‌یی می‌رسند، باید بیدار شوند که آن آزادی‌ها نیز یک‌باره و یک‌سره به دست نیامده است . آن جوامع نیز از نشیب و فرازها گذشته‌اند و این همان شیبی است که چون در نظر نمی‌آید گروهی را تاپایانِ عمر از رسیدن به بلندی‌ها محروم می‌کند.

پرده برداشتن از یکی از رازهای اصلی و رمزهای کلیدیِ کش‌مکشی که در زیرِ پوستِ رقابت‌های انتخاباتِ آینده می‌گذرد، می‌تواند یکی از پراهمیت‌ترین دلایلِ لزومِ مشارکتِ همه گانی در این مجادله را آشکار کند و این چه بسا علتِ اصلیِ عقب‌افتاده گیِ تاریخیِ ما است از قافله‌یی که درهمین دویست سال شتابیِ سرسام‌آور گرفت و ما را با آن پیشینه‌ی افتخارآمیز جا گذاشت. تا به نشخوارِ فتوحات و سرفرازیِ پدرانِ خود مشغول باشیم و به لالاییِ تاریخ دل خوش‌داریم .

در همه‌ی این سال‌ها استادانِ با تدبیر و پدرانِ پیر و متفکرانِ روشن ضمیر در پاسخِ سئوالِ شاگردان ، فرزندان و پرسنده گانی که از آن‌ها می‌خواستند تا علتِ خواب

زده گی و عقب‌مانده گیِ ایران را بازگویند معمولاً به دسیسه‌ی خارجی و دیکتاتوری اشاره کرده‌اند و گاه نیز «بی‌فرهنگی» را از ردیفِ معلول‌ها، در فهرستِ علتِ ها جا داده‌اند. کم‌تر این سئوال و جواب را مجال افتاده تا به کارکردِ آن دوعامل (استعمارِ خارجی واستبدادِ داخلی) پردازند وبازگویند که چه گونه و ازچه راهی موفق شدند ملتی چنین با فرهنگ وکهن سال را به انتهای صفِ جهان سومی‌های مصرف کننده ودست به دهان وچشم به دستِ خریدارانِ نفت نازل کنند وتا این کارکرد رااز دلِ تاریخِ خود بیرون نیاوریم و مکرر در مکرر، هم‌چون سخنِ عشق، در گوشِ هم نخوانیم، ساز و کارِ آینده را باز نخواهیم دانست. قصه‌ی این غصه را حتا ازدلِ تاریخِ ادبیاتِ ایران نیز می‌توان بیرون کشید که سرشار است از بث‌الشکوی و گله از روزگاری که به دستِ نادان سپارد زمامِ مراد. تواهلِ دانش و فضلِ همین گناه‌ات بس. شاعران و ادیبانِ ما که در قرونِ گذشته کارِ مورخان و شبکه‌های ماهواره‌یِ گزارشی وخبریِ امروز را به عهده داشتند و شرح و دردِ زمانِ خود را ثبت می‌کردند مدام از این نالیده‌اند که چرا هرکه بی‌کارتر، به کارتر و هرکه برکارتر، پی‌کارتر؟

در طولِ سالیان، روزگار هم‌چون باغ‌بانی در این‌ملک به کار بوده وهر شاخه راکه قدی برافراشته به تیغ و مقراض سرزده است.

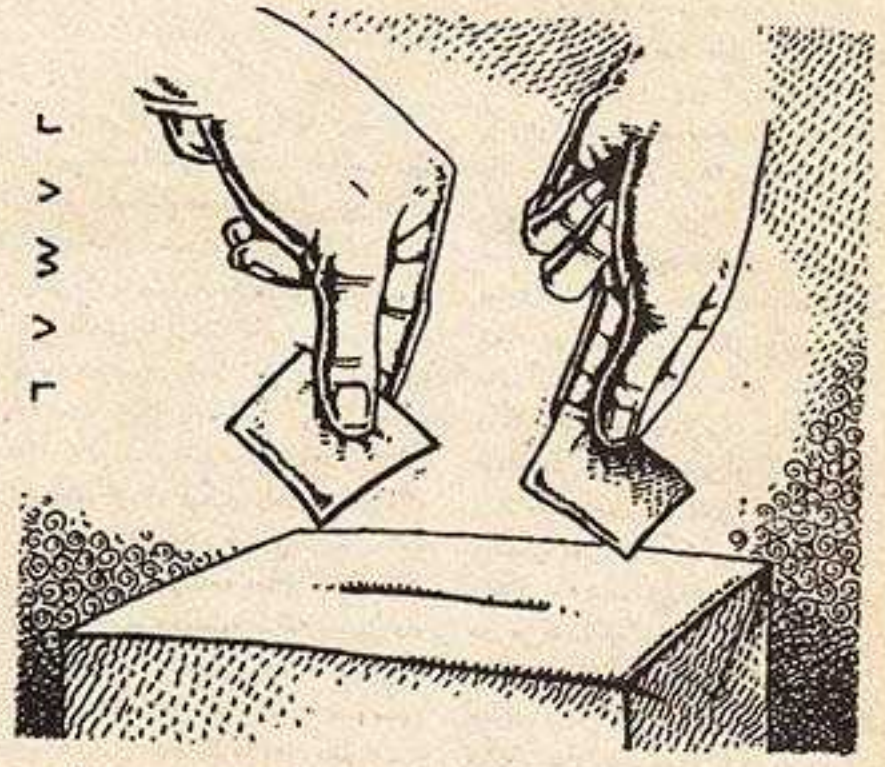
هنوز صدای کبلایی قربان در گوشِ تاریخ است که‌وقتی پیام‌آورانِ مرگ قائم‌مقام را به نگارستان خواندند، برپای او افتاده بود مگر صدرِ اعظم صاحب قلم و مدبر را از رفتار باز دارد. اما قائم‌مقام چه می‌توانست کرد قلچماقان بردرِ تاریخ ایستاده بودند تا او را به قتل‌گاه ببرند. کبلایی قربانِ فراهانی نماند تا ببیند که فرزندش (میرزا تقی) نیز در باغِ فین به همان سرنوشت دچار می‌آید که قائم مقام گفته بود. نگارستان و فینِ کاشان تنها قتل‌گاه‌های تاریخ مانبودند، پس از امیر نیز کارِ اندیشانِ این ملک مدام به زیرِ تیغ رفتند، ضیغ‌الدوله وقتی ترور شد که طرحِ راه‌آهنِ ملی را زیر بغل داشت و راه‌های تامینِ هزینه‌های آن را نیز بررسی کرده بود، داور وقتی خودکشی کرد که نهادهای اداری و نظم بوروکراسی - و حتا بخشی خصوصی - را هدف گرفته و تاندازه‌یی موفق شده بود، حتا تیمورتاش نیز زمانی به بند افتادکه لیاقت وقابلیتِ خود رادر مدیریت اثبات کرده، و دیگر آن جوانِ هوس‌باز نبود. نصرت‌الدوله وقتی در سمنان به آن وضعِ فجیع هم‌زمان با مدرس به قتل رسید که از اثرِ تلقیناتِ مدرس و نظاره بردسیسه‌های لندن، دیگر آن‌جوانی نبود که برای رسیدنِ به قدرت حاضر به دلالیِ قرارِ دادِ ۱۹۱۹ شد. او زمانی به قتل رسید که پرچم و خرگاهِ کلنل آندرروود را در محمره به دریا ریخته بود و مدرسِ که دمِ مسیحایی‌اش از فرزند فرمانفرما یک فردِ ضدِ انگلیسی ساخته بود، هم‌زمان با قتل برساخته‌ی خود شهید شد، وگرنه نصرت الدوله نیز اگر مانندِوثوق‌الدوله وصارم الدوله از سید اثر نگرفته و قد نیافراشته بود، مانندِ آن‌ها می‌ماند. در دورانِ پهلوی‌ها ماشینِ چمن‌زنیِ دربار مدام‌کاری را می‌کرد که استعمار می‌خواست و برای حفظِ امتیازات وقدرت رضا خان و فرزندش هرکس راکه سری داشت که می‌ارزید از صحنه دور می‌کرد، و جای کاراندیشان را به کاریکاتورهایی می‌سپرد که آن‌ها را در ربعِ قرنِ پایانیِ رژیمِ سلطنتی دیدیم. آخرین سروی که در تاریخِ معاصرِ ایران سرکشید دکتر مصدق بود، ودیدیم وقتی که ملت در سالِ ۵۶ به فغان آمد، پیش از آن که رهبرِ آینده‌اش از نجف به راه افتد و خود را بنمایاند، به فکرِ یادگارانِ مصدق افتاده بود که آخرین ذخیره‌های آشنای‌اش بودند.

و این روندی که مدام در این دویست سال، سروهای بلندِ خود را سرزده، یا آنان را مجبور کرده تا ازتریبِ جان (وگاه برای حفظِ مقام) به دیکتاتوری سربسپارند تادریِ خطِ امانی‌ازسفارتِ جلیله و بهیّه به انتحار تن دهند، زمینه‌سازِ عقب‌افتاده گیِ این ملک شده است. در روزهای نخستِ انقلاب، انقلابیون و گروه‌های سیاسی که نه مشقِ صدارت کرده ونه هرگز مجال‌یافته بودند نگاهی به داخلِ اتاقی بیاندازند که قدرت در آن بود، باتصوری احساساتی و شاعرانه با موضوع روبه‌رو شدند. یکی را به اتهامِ آن که پاآوردنِ گاوهای اسکباری در صدرِ اصلاحِ نژادِ دام‌های کشور برآمده بود، محکوم کردند، دیگری را به این اتهام که مجال نمی‌داد تهران بی‌رویه رشد کند و روستاییان به تهران هجوم آورند. انقلابی بودن به معنای لغوِ قراردادِ ساختِ نیروگاه اتمی بود ومرحوم طالقانی پیش‌نهاد می‌کرد که یک پاسبان رئیسِ شهربانیِ کلِ کشور شود. اما با گذشتِ روزگار، واقعیت‌ها خود رانشان دادند و معلوم شد که ساخت و نگه‌داریِ سدها ونیروگاه‌ها، حفظِ امنیتِ شهرها حتا نگهبانیِ زندان‌ها همانندِ پزشکی و مهندسی اموری تخصصی است. جنگ در این میان به راستی موهبتی بود، و در ۸ سالی که به طول انجامید، تخصص‌ها میدان یافتند تا اهمیتِ خود را به رخ بکشند. بخشِ مهندسیِ سپاه و لجستیک‌کارها کرد که در تصور نمی‌گنجید. در عینِ حال جنگ، مجالِ خطا کردن و تصحیحِ خطاها و تجربه‌اندوزی داد. چنین بود که در پایانِ جنگ، دیگر مدیرانی که پیچ‌های تند را ازسر گذرانده بودند، می‌دانستند اداره‌ی کشوری با ۵۰ میلیون دهانِ باز، و بافتِ جمعیتی جوان که هم نیمکتِ مدرسه می‌خواهد، هم تختِ بیمارستانی، هم فرهنگ‌سرا تا اوقاتِ فراغتِ خود را بگذراند از عوامی برنمی‌آید. وتا مدیرانِ جنگ این را دریافتند آن تضادِ تاریخی رخ نمود. همان مقابله‌ی باستانیِ کاردانی و کاراندیشی با عوامی وعوام زده گی. تاریخ می‌گوید قائم‌مقام که درتمامِ طولِ جنگ‌های ایران وروس گرفتارِ مقابله با مسایلی بود که عوامی زده گی می‌ساخت، سرانجام نیز از همان زاویه گزیده شد، یعنی یک تن وجود نداشت که از تریبِ او محمدشاه درکشتنِ آن‌وزیر باتدبیر احتیاط کند؟ در حالی که محمدشاه، به قیدِ سوگند به نایب‌السلطنه (پدرش) قول داده بود آسیبی به قائم‌مقام نرساند. چرا عباس میرزا نایب‌السلطنه نگرانِ جانِ مشیرو مشاور خود بود؟ چون می‌دانست تحجر و عوامی گری به خونِ قائم مقام تشنه است. درست همین جبهه در مقابلِ امیرکبیر هم صف کشید. این درست است که در هر دو مورد شاهانِ نادانِ جوان حکم را صادرکردند، ولی حکمِ اصلی را بی‌فرهنگی وعوامی داده بود. در درگیریِ مدرس و سردار سپه نیز باز همین نیرو به میدان آمد و آن سیدِ جلیل‌القدر را به شهادت رساند. رضاخان برکشیده و چون آیرون‌ساید او را برگزید، ساز و کار عوامی‌گری را خوب می‌دانست وبردوشِ آنان بقیه‌ی راه را رفت. و باز در ۲۸ مرداد نیز دکتر مصدق که کاراندیش بود، با نقشه‌ی کرومیت روزولت، توسطِ عوامی که شعبانِ‌جعفری ودیگر لات ولوطیان نماینده‌شان بودند سقوط کرد وشاه نیز با قافله‌یی که شعبان در جلو آن بود به وطن برگشت. مردمی که در ۱۲ سال آزادیِ نسبی بعد از سقوطِ رضاشاه، تمرین‌ها کرده وآگاهی‌های خود رابالا برده بود، در ۲۵ سال بعد از ۲۸ مرداد یکی از ضعیف‌ترین وبدکارترین انواعِ دیکتاتوری را از آن رو مجبور به تحمل شدندکه رژیمِ دیکتاتوری باکمکِ قدرت‌های جهانی روش‌های خشنِ سرکوب و اختناق به میدان آورده بود(ومعمولاً این عامل از نظرها دور می‌ماند) که رژیم نیز به تولای قدرتِ سرکوب‌گر و توانِ مالیِ ناشی از فروشِ نفت، عوامی پیشه‌می‌کرد. جلوه‌ی روشنِ این عوام زده گی، در هنگامِ بالا رفتنِ ناگهانیِ بهای نفت خود را نشان داد، در جلسه‌ی تجدیدِ نظر در برنامه‌ی عمرانیِ پنجم، تقریباً تمامِ کارشناسانِ اقتصادی را نظر بر این بودکه این درآمدِ ناگهانی صرفِ وارداتِ موادِ مصرفی وایجادِ تورم نشود و تا زیر ساخت‌های مملکت رشد نکرده و بنیادهای یک برنامه‌ی توسعه‌ی ملی شکل‌نگرفته، آن دلارها واردِ کشور نشود. شاه به عنوانِ مظهر ونمادِ عوامی‌گری و فریب برای ارضای حسِ خود بزرگ‌بینیِ خود، یک تنه در مقابلِ همه ایستاد، تهدید کرد که هرکه نمی‌خواهد استعفا دهد و فریاد کشید که نیاز به مشاور ندارد و تکنوکرات‌ها را به بادِ ناسزا گرفت و چنان کرد که عاقبتِ آن پس از چهار سال به سرش خراب شد. ره آوردِ آن چه او مسی‌خواست وصورت داد، دلارِ ارزان، نانِ ارزان،

سفرهای ارزان، دانش‌گاه‌های مجانی ، بزک کردنِ چهره‌ی کشور، بی‌توجهی به زیر ساخت‌ها وتوسعه ورشدِ فرهنگی بود . وقتی میلیون‌ها تن به خیابان‌ها ریختند و ازهمه‌جای ایران فریادِ« آزادی واستقلال» برخاست، تازه شاه دانست عوام نه‌آن‌ها بودند که او می‌پنداشت، می‌توان بادانستنِ دوزیان و پوشیدنِ لباس‌های مدِ روز و تشریفات وپذیرایی‌های جهان‌پسند نیز عوام و مرتجع بود. گرچه هنوز تا بگویی عوامیِ ومرتجع او وطرف‌داران‌اش، دشمنانِ خود را در نظر می‌آورند.

مهم‌ترین دست آوردِ سال‌های جنگ و سازنده گی آشکارِ شدنِ اهمیتِ توسعه و آزادی و ربطِ مستقیمِ این دو با استقلال است و شناختِ زیان‌های عوام‌زده گی و شعار در مقابله با مردم‌گرایی و مسئولیت طلبی وآینده‌نگری .

در هر عرصه‌یی عوامی زده گی با خود مشکل



می‌آورد. مثلاًآن گاه که شعارِ ضدِ مالک و «زنده باد مستاجرِ مظلوم» سرمی‌دهد و به ظاهر خیلِ مستاجران را به شوق می‌آورد (چنان که در برنامه‌های رادیوییِ سرگرم کننده هنوزبه‌ترین نمایش‌نامه‌ها مربوط به صاحب‌خانه‌ی خودخواه و مستاجرِ مظلوم است) اما وقتی در نتیجه کسی رغبتی به سرمایه گذاری و به ساختِ مسکن نیافت و کم‌بودِ مسکن پدیدآمد ، این دیگر مشکلِ عوامی‌زده گان نیست . تصورِ نخستین برای حلِ مشکلِ مسکن همان بود که از زبانِ آقای خسروشاهی در اوایلِ انقلاب بیان شد «در تهران برای همه خانه وجوددارد» و چون فوج فوج از روستاها و شهرستان‌ها به تهران آمدند بدین امید که در کاخ‌ها و خانه‌های مصادره شده‌ی سرمایه‌دارانِ بزرگ و طاغوتیان مسکن گزینند، مشکلِ افزایشِ جمعیتِ تهران وعوارضِ ناشی از آن به میان آمد و باز داستان از اول . شهرداری را که درصددِ دادنِ نظمی به شهربرآید تاجلوِ ساخت وسازهای بی‌رویه با برقِ صلواتی و آبِ غیر بهداشتی را بگیرد می‌توان متجدد و لیبرال خواند و عوامی کرد وجیه‌العوام شد. به طمعِ بستنِ ارزان، هرچهار چرخه‌یی را به راه انداخت ونفیسِ خلقی را بست و تهران را به آلوده‌ترین شهرِ جهان تبدیل کرد و چون طرحی در میان آمد که از این معضل بکاهد واین موتورها وخودروهای دودزا رابی‌صرفه کند و شهر را از خفه گی نجات دهد، فغان برآمد که گرانی سنگین است . گوییا آلوده گی و اسرافِ سوخت و خفه گی و سرطانِ ریه سنگین نیست . واین نمونه‌یی از استدلالِ عوامی است .

وچون چنین شود ، گروهی از سیاست پیشه گان نیز با شعارهای عوامی به میدان در می‌آیند و عوامی‌گری تبدیل به شعارِ حزبی و انتخاباتی می‌شود .از میدان به درکردنِ کار اندیشان و میدان دادن به عوامی زده گی وقتی امکان می‌یابد که «اکثریتِ خاموش» خاموشیِ خود را فضیلتی می‌بینند و صحنه را به طرفِ مقابل می‌سپارند .و چون عوامی ، ظاهری مردمی دارد و کار اندیشی از چنین ظاهری بی‌بهره است، برای خاموشان چاره‌یی نمی‌ماند جز آن که هم‌چون خانم باجی‌ها نفرین کردن را تنها راه مبارزه و طریقه‌ی عملِ خود قرار دهند و این تنها زیانِ این معامله نیست ، زیانِ بزرگ‌تر آن جا است که کار اندیشان در مقابلِ عوامی زده گان بی‌پناه **می‌مانند ودیری نمی‌گذرد که یا ازنگارستان و فین** واحمدآباد سردر می‌آورند، یا از تریبن افتادن بدان سرنوشت میدان خالی می‌کنند، یا عوامی نمایی ـ که این دومی دراین روزگاران روشِ مرضیه‌ی رایج شده‌است.

حضور درصحنه و کوشش برای باز کردنِ آن ، وسعت بخشیدن به سینه‌ها و نظرها از آن رو لازم و به هنگام است که مردمی که سختی‌های یک رژیمِ لاغریِ ریاضت طلبانه را کشیده‌اند ، ودرهمین سال‌ها، با کارِ بیش‌تر و سبدِ کوچک‌تر بهای یک جنگِ بزرگِ هشت ساله را پرداخته ، و بعضی زیر ساخت‌ها را نیز برپا داشته‌اند ، به قاعده نباید راه کج کنند و با میدان دادن به بی‌تدبیری وعوامی‌گری ، اثرِ صبر و ثبات خود را، آسان و رایگان ببخشند.به زیانِ دیگر ، فرصتِ زیادی باقی نیست. راهی را که کشورهای شرقِ اروپا و روسیه ـ و در سال‌های گذشته ـ کشورهای هندوچین وآسیای جنوب‌شرقی ـ با درد و رنج بسیار پیمودند و می‌پیمایند، ما به تولای وجودِ منابعِ نفت ، آسان‌تر طی‌کرده‌ایم و می‌کنیم .امااین منابع رو به پایان است و فرصتِ زیادی نیست ، نسلِ آینده ، با ته کشیدنِ چاه‌های نفت امکان نخواهد یافت از چنبرِ عقب افتاده گی خارج شود ، این در وظیفه‌ی ما است که بخشی از راه را نیز پیموده‌ایم .

از حالا به بعد، درکنارِ آزادی ، توسعه نیز مسئله‌ی ما و مسئله‌ی جدی و ماندگارِ ما است واین دو بن‌مایه‌ی تاسیسِ یک جامعه‌ی مدنی خواهند بود، جامعه‌یی که خواب‌زده گی وغفلت درآن مکافات سختی به دنبال دارد. تحجر و غوغا گری دیوها هستند که در راهِ حرکت به سمتِ مطلوب کمین می‌کشند .همیشه که نمی‌توان در حسرتِ فرصت‌های از دست رفته سرکرد. نسلِ پیش از ما به یأس ودل‌مرده گی از آن گرفتار آمد که فرصت‌های خود راندیده گرفت و با با آسان‌گیری و تحلیل‌های سطحی از حوادث و روی‌دادها (از جمله بزرگ کردنِ دشمن وحقیر شمردنِ خود) مجال از کف دادو سربه دیوار کوفت . بزرگ‌تر عبرتی که از سرنوشتِ آنان می‌توان گرفت حضور ومقاومت است . دقت در چم و خمِ راه ، و انتخابِ مسیر با چشمانِ باز به‌تر شیوه‌ی عملِ کردن به مسئولیت‌ها است . عقب‌افتاده گی بزرگ‌ترین بلای ما است که روزگاری با ژاپن و ینگه دنیا مقایسه می‌شدیم ، زمانی خود را باکره و هند اندازه می‌زدیم و بر ما مباد که فروتر از این رویم و با افغانستان ، بنگلادش و سری‌لانکا در قیاس آییم . واین در جهانی که به سرعت می‌رود فقط ایستادن نیست که معنای دیگری دارد .

گروه ، دسته، جناح و حزب را باید ندیده گرفت و کار اندیشانی را برگزید که اگر باری از دوش‌ها برنمی‌دارند ، باری فاصله‌ی ما را با قافله‌ی جهانی بیش‌تر نکنند. باید کاری کرد که گفته‌اند. آیینِ چراغ خامشی نیست .

■

فرجِ سرکوهی

کالبدشکافیِ یک رأی

به گزارشِ روزنامه‌ها شعبه‌ی ۳۴ دادگاهِ عمومی ، پس از چند جلسه بررسی براساسِ رایِ هیئتِ منصفه‌ی مطبوعاتی ـ که متهم را مجرم اعلام کرد ـ آقای عباسِ معروفی صاحب امتیاز و مدیرِ مسئولِ مجله‌ی گردون را به ۶ ماه زندان (به اتهامِ نشرِ اکاذیب) ، تحملِ ۲۰ ضربه شلاق (به اتهامِ اهانت) ۲ سال محرومیت از فعالیت‌های مطبوعاتی و لغوِ پروانه‌ی انتشارِ مجله‌ی گردون (براساسِ ماده‌ی ۲۸ قانونِ مطبوعات و ماده‌ی ۱۹ قانونِ مجازاتِ اسلامی) محکوم کرد. حکمِ دادگاه «قابل رسیدگی واعتراض در دادگاه‌های تجدید نظر» اعلام شد . پرونده‌ی نشریه‌ی گردون براساسِ شکایتِ آقایان مهدیِ نصیری ، بهرامی رادو فیروزِ اصلانی به نماینده گی از ستادِ مقاومتِ بسیج دانش‌جوییِ ثارالله در دادگاه مطرح شد. شاکیان و متهم و وکیلِ مدافعِ او درچند جلسه شکایت‌ها ودفاعیات خودرا مطرح کردند و گزارشِ جلسه‌های دادگاه در روزنامه‌ها به چاپ رسید. آقای نوبری مسئولِ دبیر خانه‌ی هیئتِ منصفه‌ی مطبوعاتی روزِ ۷ بهمن ماهِ ۷۴ در مصاحبه‌یی با روزنامه‌ی کیهان مواردِ اتهام وحکمِ دادگاه را به تفصیل بیان کرد. در مقاله‌یی که می‌خوانید رای هیئتِ منصفه از دیدگاهِ کارشناسی بررسی شده است .

یکی از دست‌آوردهای مهم انقلابِ مشروطه تصویبِ این قانون بود که در محاکمِ مطبوعاتی و سیاسی هیئتِ منصفه‌یی کارشناس و بی‌طرف بایدکه درکارداوری کند چرا که موضوعِ دعوا در این دادگاه‌ها هم بی‌طرفی راالزام می‌کند وهم نگاهِ کارشناسی را .این قانون نیز چون بسیاری ازقوانینی که برحقوقِ مردم صحه می‌گذاشت دراقت و خیزهای پرتب وتابِ تاریخِ معاصرِ گاه به اجرا در می‌آمد و گاه یک سره به دستِ فراموشی سپرده می‌شد. از ۲۸ مردادِ ۳۲ تا انقلاب ، جز به اعتراض به صلاحیتِ دادگاه‌های نظامیِ شاه واز دهانِ متهمان، سخنی از این قانون در میان نبود. پس ازانقلاب حضورِ هیئتِ منصفه در دادگاه‌های سیاسی و مطبوعاتی در قوانین تصریح شد هر چند در عمل اجرای آن به موقعیت‌ها واگذار شد .در سالِ ۶۴ هیئت منصفه‌ی مطبوعاتی با بررسیِ پرونده‌ی نشریه‌ی «بورس» حضوری جدی یافت.

از اواخرِ سالِ گذشته که هیئتِ نظارتِ بر مطبوعات امتیازِ چند نشریه از جمله **جهانِ اسلام** و **تکاپو** را لغو کرد، بسیاری ازکارشناسان این رویه را با قانونِ مطبوعات مغایر دیدند ودر همان زمان در نشریاتِ گوناگون ـ وحتا در روزنامه‌های رسمی ـ با استنادِ به ماده‌ی ۳۴ قانونِ مطبوعات نوشتندکه به جرائمِ مطبوعاتی باید در دادگاهی صالح و علنی و باحضورِ هیئتِ منصفه و متهم و وکیلِ مدافعِ او رسیده گی کرد. در خواستِ برخوردِ قانونی با مطبوعات و اهلِ قلم اما انگیزه‌های عمیق‌ترِ دیگری نیز داشت . از نیمه‌دوم دهه‌ی ۶۰ به بعد، برخی از نشریات به‌ویژه یکی دو روزنامه به خود حق می‌دادند ـ و هنوز هم می‌دهند ـ که هر چه را که می‌خواهند علیه گروهی دیگر بنویسند وبه صراحت با آزادی‌هایی که در قوانینِ کشورنیز به وجودِ آن‌ها تصریح شده است به معارضه برخیزند . این رویه گاه چنان شدت می‌گرفت که صفحه‌های یکی دو روزنامه و مجله به عرصه‌ی دادگاه تبدیل می‌شد وکیفر خواست وحکم جای نقد و بررسیِ نوشته‌هاوآثارِ گروهی را می‌گرفت و نویسنده‌یی یا روزنامه‌نگاری نقشِ شاکی و دادستان و قاضی را یک جا به خود محول می‌کرد و سیلی از اتهاماتِ بی‌دلیل ، توهین و افترا و دشنام و افشاءِ حریمِ زنده گیِ خصوصیِ دیگران جاری می‌شد، پرونده‌سازی و ایجادِ فضای رعب و وحشت و تنش برجای عقل و استدلال و بحثِ آزاد می‌نشست و این روال هنوز نیز گه گاه در این جا و آن‌جا ادامه دارد. تا آن جا که پای ضرورتِ آزادیِ قلم درکار است ، به کارگیریِ این رویه نیز لابد حقِ کسانی است که چنین شیوه‌هایی را می‌پسندند اما این فضاسازی‌ها ـ با انگیزه‌های گوناگون‌گاه بردستگاه‌های مسئولِ اجرایی نیز اثر می‌گذاشت وکسانی که آماجِ اتهامات وتوهین‌ها بودند از آن زیان می‌دیدند و امنیتِ شغلی واجتماعی و مدنی و روانی‌شان خدشه‌دار می‌شد. در برابرِ قانون‌شکنی‌ها نه فقط آن کسان که آماجِ چنین حمله‌هایی بودند که حتا برخی از مقاماتِ رسمی نیز خواستارِ برخوردِ قانونی و حاکمیتِ قانون شدند، بسیاری گفتند و نوشتند که نوشته را با نوشته باید پاسخ داد و اگر شکایتی طرح شد وشائبه‌ی جرمی در نوشته‌یی رفت ، تنها راه محاکمه‌یی است علنی با حضورِ هیئت منصفه‌یی بی‌طرف و کارشناس و متهم و وکیلِ مدافعِ او، که این از لوازمِ جامعه‌ی مدنی است. پس هنگامی که پرونده‌ی چند نشریه به دادگاه احاله شد، برخی را نظر بر این بودکه چندگامی به‌جامعه‌ی مدنی و حاکمیتِ قانون نزدیک شده‌ایم که بررسیِ اتهامی در دادگاهی علنی وبا حضورِ هیئتِ منصفه‌یی بی‌طرف و کارآشنا را هر انسانی به فضاسازی‌ها ومحاکماتِ خیابانی و ضدِ قانون ترجیح می‌دهد.

از ۳۱ مردادِ ماه ۷۴ دادگاهِ مطبوعاتی کارِ خود را آغاز وبه چند پرونده رسیده گی کرد. روزنامه‌های **رسالت** و ابرارتبرئه شدند . مدیرانِ مسئولِ هفته‌نامه‌های **ارزش** و**گزارش هفته** ـ آقایان **نظری** و **محمدِ خرمی** ـ هر یک به ۶ماه حبس و محرومیت از مشاغلِ مطبوعاتی (در موردِ اول دائمی و درموردِ دوم به مدتِ یک سال) محکوم شدند. مدیر مسئولِ هفته‌نامه‌ی **پهلوان** ـ آقای **طاقداریان** ـ تبرئه شد و مدیرِ مسئولِ نشریه‌ی **گزارش** ـ آقای **ابوالقاسم گلباف** ـ به ۳ ماه حبسِ تعزیری محکوم شد. ۱۸ دی ماه پرونده‌ی نشریه‌ی گردون در دادگاه مطرح شد و به پرونده‌ی چند نشریه‌ی دیگر نیز در آینده رسیده گی خواهد شد . پرونده‌ی نشریه‌ی گردون به دلایلِ گوناگون در نشریاتِ خبری بازتابِ گسترده‌تری یافت و گزارشِ جلسه‌های دادگاه در روزنامه‌ها به چاپ رسید.

پیش از پرداختن به رأیِ دادگاه و برای زدودنِ برخی ابهامات واتهاماتِ مقدر ذکرِ چند نکته ضروری است :

۱ ـ حکمِ دادگاه و استنادهای آن نشان می‌دهد که دادگاه برخی اتهامات را که انگیزه‌ی اولیه‌ی تشکیلِ پرونده بود ، نپذیرفته است .اما در جریانِ دادگاه، شاکیانی تازه به صحنه آمدند و شکایت‌های تازه‌یی مطرح کردند. آیا می‌توان دادگاهی را برای رسیده گی به اتهامی مشخص برپا کرد و در جریانِ دادگاه شکایت‌های تازه‌یی پذیرفت؟ پاسخِ این پرسش با حقوق‌دان است .

۲ ـ آقای **عباس معروفی** به عنوانِ صاحب امتیاز ومدیرِ مسئولِ مجله‌ی گردون به دادگاه فراخوانده شد . در قانونِ مطبوعات مدیرِ مسئول مسئولیتِ تمامیِ نوشته‌هایی راکه در نشریه‌ی او به چاپ می‌رسد برعهده دارد اما اگر نویسنده گانِ آن مطالب پاسخ‌گویی به نوشته‌های خویش را پذیرند آیا نمی‌توان این مسئولیتِ دشوار را از دوشِ صاحبانِ امتیاز برداشت و فقط به مواردی که امکانِ حضورِ نویسنده‌یی نیست محدود کرد؟

۳ ـ آقای **عباس معروفی** در پاسخ به اتهامات وقضایی که برخی از نشریات علیه او پرداخته بودند در دادگاه از خوددفاع کرد . به گزارشِ روزنامه‌ها آقای **عباس معروفی** در بخشی از سخنانِ خود در دادگاه گفت: **«من به ولایت فقیه اعتقاد دارم و به آن احترام می‌گذارم ولی مطبوعات محل برخوردِ عقاید و اندیشه‌های گوناگون است .... من هیچ جرمی مرتکب نشده‌ام ... گرچه مسایلی که ما مطرح می‌کنیم شاید به مذاق برخی‌هاخوش نیست ولی مطالبِ آن خارج از چارچوبِ قانون هم نیست.»** آقای **عباس معروفی** در بخشِ دیگری از دفاعیاتِ خود روزِ ۱۸دی ماه گفت: **«در این سال‌ها فضا به قدری دوگانه بوده است که از سویی**

قانون‌اساسی و قانونِ مطبوعات ما را غرقِ امید می‌کرد واز سوی دیگر کسانی که خود را منزه‌ترین ابنای بشر می‌خوانند، اندیشه‌های گوناگون را برنمی‌تابند... ما دیگر اندیشان نه تنها به توهین و تمسخر اعتقاد نداریم بلکه می‌خواهیم همه اهل قلم به قانون‌اساسی و این دادگاه‌ها اعتماد داشته باشند... قانون اساسی برای ما نویسنده‌ها و ظایفی مشخص کرده که اعتراض و انتقاد از حقوق اصلی ما است ... ما با اتکاء به قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران واصول مصرحه درآن اندیشه‌مان را علنی می‌نویسیم... در قاموسِ ما توهین امری ناپسند و مذموم است . من حتا به دشمن خود توهین نمی‌کنم چه رسد به رهبرکشور که احترامش برمن واجب است .» آقای عباسِ معروفی در بخشی از دفاعیاتِ خود در دوم بهمن ماه گفت: «به اتکای قانون از شما می‌خواهم به جای من شاکیانم را محاکمه کنید که مهاجم به فرهنگ و فرهنگسازان بوده‌اند و مروجان کتابسوزان ، کسانی که چهرهٔ ایران اسلامی را... مخدوش می‌کنند». چه گونه می‌شود کسی را که به صراحت می‌گوید که «به ولایت فقیه اعتقاد دارم » و همه‌ی اهل قلم را «به اعتماد کردن به قانون اساسی و دادگاه‌ها»ی قانونی دعوت می‌کند، بدونِ هیچ نوع مدرکِ محکمه پسند و جدی وواقعی به عکسِ آن متهم کرد صرفاً به دلیلِ آن که عقایدِ او را نمی‌پسندند و یا شیوه او را در مدیریتِ مجله‌یی که امتیازِ نشرِ آن را به طورِ قانونی وزارتِ فرهنگ و ارشادِ اسلامی صادر کرده است ، قبول ندارند؟ همان طور که گفته شد حکمِ دادگاه نشان می‌دهد که اتهامِ توهین به مقامِ ولایت فقیه در محضرِ دادگاه پذیرفته نشده است . در مواردِ استناد شده درحکم هیچ نشانی از این اتهام دیده نمی‌شود . واکنون آیا این حق برای آقای عباسِ معروفی محفوظ است که علیه کسانی که چنین اتهامِ سنگینی را به او نسبت داده‌اند اقامه‌ی دعوا کند؟

۴ ـ آزادی و به ویژه آزادیِ قلم و بیان را از مولفه‌های اصلی توسعه‌ی پای‌دار و موزون می‌دانند و معتقد اند که بدونِ دموکراسی و مشارکتِ سازمانِ یافته‌ی مردمی توسعه واستقلال ناممکن است ، رای دادگاه‌های مطبوعاتی نه فقط سرنوشتِ یک پرونده که سقفِ سانسور و حدِ آزادیِ قلم را تعیین می‌کند و به همینِ دلیل اهمیتی فراتر از یک حکمِ قضایی دارد که رای نه فقط درباره‌ی پرونده‌ی یک شخص که درباره‌ی نوشتن صادر می‌شود و درست در همین جا است که ابعادی فراتر از مجازاتِ یک فرد می‌یابد.

نوشتن به ویژه در مطبوعات دشوار و خطیر است . هر متن و نوشته‌یی ـ جز در موارد بسیار بارز و روشن وصریح ـ تفسیر پذیر است . هر متنی در چشمِ خواننده‌های متفاوت ، متناسب با ابعادِ تاویل‌پذیرِ اثر وذهنیتِ مخاطب و موقعیتِ خواندن معناهای متفاوتی می‌یابد. هرکس از دیدگاهِ خاص و از منظرِ خود بر بسترِ ذهنیتِ خویش به جهان ـ و به آثارِ مکتوب ـ می‌نگرد و تفسیرِ متن برآیندی است از ابعادِ تاویل پذیرِ متن و بینش و نگاهِ خواننده و موقعیتِ اجتماعی و سیاسی و اقتصادی و فرهنگی و روان‌شناختیِ خواندن . پس در هر نوشته‌یی راه برتفسیرها وتعبیرهای گوناگون باز است و هر متن در هر بار خوانده شدن بازنویسی می‌شود و اگر چنین است پذیریم که درنوشته ـ و به ویژه در آثارِ هنری و ادبی ـ به ندرت می‌توان تفسیری مشخص را تنها تفسیرِ ممکن و درست تلقی کرد و جز در مواردِ بارز ومشخص و نوشته‌های تک بعدی ، نمی‌توان با قاطعیت داوری کرد و یک تفسیر را مبنای حکمی قرار داد . تفسیرِ کارشناسیِ متن یکی از ابعادِ فلسفه‌ی وجودیِ هیئتِ منصفه است.

از آن سوی نیز اصطلاحات و واژه‌ها و حد و حدودها و منع‌هایی که در قوانینی که برای محاکمه‌ی نوشته می‌نویسند مذکور است ـ بازهم جز در مواردی محدود ـ چنان کلی و تفسیر پذیر است که می‌توان آن‌ها را بربسیاری از متون تعمیم داد. حدودی چون توهین ، افتراء، ترویج فساد و منکرات ، عفتِ عمومی و... را ـ جز در همان مواردِ بارز و صریح و مشخص ـ می‌توان چنان کلی و عام تلقی کرد که بسیاری از نوشته‌ها را شامل شود . رویه‌ی قضایی نیز در ایران دراین موارد بسیاراندک است . یکی از کارکردهای مطبوعات طرحِ انتقادها است و از این ره گذر مطبوعات به ناگزیریِ حرفه‌یی دشمنانی نیز می‌یابند که انتقاد از خود یا جناحِ خود رانمی‌پسندند. تا جایی که کار با نقد وانتقاد می‌گذرد مشکلی پدید نمی‌آید اما آن گاه که پای داوریِ قضایی و محکمه در کار است بی‌طرفیِ داور ـ وحتایی‌طرفیِ نسبیِ او ـ توانایی داور در دور نگه داشتنِ خود از مقتضیات و شرایطِ روز و پرهیز از پیش‌داوری‌ها و قضاسازی‌ها ونیز خبره گی و کارشناسیِ اواهمیت بسیار دارد. تفسیر پذیریِ متن و قانون از سویی واجتماعی بودنِ موضوعِ دعوا، داوری کارشناسی وبی‌طرفانه راایجاب می‌کند و این شاید مهم‌ترین دلیلِ ضرورت هیئتِ منصفه و پررنگ‌ترین جنبه‌ی فلسفه‌ی وجودیِ آن باشد.

آقای محمدِ سعید قاضیِ شعبه‌ی ۳۴ دادگاه‌های عمومی (دادگاهی که پرونده‌ی نشریه‌ی گردون درآن مطرح بود) نیز درگفت‌وگویی با نشریه‌ی بهمن ـ شماره ۵، ۱۴ بهمن ماه ـ گفت: **«هیئت منصفه صرفاً یک تشکل حقوقی نیست بلکه تشکلی اجتماعی و سیاسی و اقتصادی است و طبق قانون اساسی برای رسیده گی به جرائم مطبوعاتی و سیاسی پیش‌بینی شده است و اهمیت آن در این است که اتهام توسط افرادی موجه و آشنا به مسائل جامعه مورد بررسی قرار می‌گیرد.** » رایِ دادگاه قابلِ تجدیدنظر اعلام شده است و این به معنای آن است که احتمالِ خطا در حکم وجود دارد. براین مبنا اکنون می‌توان این پرسشِ مهم را مطرح کرد که رایِ هیئتِ منصفه‌ی دادگاهِ آقای عباسِ معروفی ، صاحب امتیاز و مدیرِ مسئولِ نشریه‌ی گردون تا چه حد کارشناسانه بوده است و به دوراز مقتضیات و شرایط و موقعیتِ روز و به دور از پیش‌داوری و قضا سازی‌هایی که به شهادتِ نوشته‌های برخی از روزنامه‌ها و مجله‌ها علیه‌ی نشریه‌ی گردون در جریان بود ؟ در پاسخ به این پرسش مواردِ استناد شده در حکم را باید یک به یک بررسی کرد:

۱ ـ **«سرمقاله‌ی شماره‌ی ۴۹ ـ ۴۸ مجله‌ی گردون به قلم آقای عباسِ معروفی»** دراین سرمقاله نویسنده پس از ذکرِ کلیاتی در بابِ مزیتِ تفکر و ترویجِ فرهنگ از کسانی انتقاد می‌کند که **«زیرغلط‌های دیگران خط قرمز [می]کشند.... به اعتبار سوت وقدرت صوری و ایدئولوژیکی داوری سوت می‌زنند. کارت قرمز وکارت زرد نشان می‌دهند که اگر شد یکی یکی بازیگران (یعنی تولید کنندگان آثار ادبی و فرهنگی) را از میدان اخراج کنند.»** ممکن است برخی از نشریات ـ که کارکردِ اصلیِ خود را در عرصه‌ی فرهنگ حمله به این و آن نویسنده و هنرمند می‌دانند ـ این جمله‌ها را انتقادهایی به خود تلقی‌کرده و به خشم آمده باشند. اما این عبارات را می‌توان حمله به برخی از منتقدان ادبی و هنری نیز تعبیرکرد و... حتا اگر تعبیرِ اول درست باشد نیز جرمی از آن دست که مجازاتی چنان را ایجاب کند ، رخ نداده است . در بیش‌ترِ نحله‌های نقدادبی و جامعه‌شناسی برخوردِ ایدئولوژیکی و از پیشی با آثارِ فرهنگی را برخوردی غیر علمی و نادرست می‌دانند ودر همین چند سالِ اخیر کتاب‌ها و مقاله‌های گوناگونی در این زمینه در ایران چاپ شده است . در ادامه‌ی سرمقاله از کسانی که هنرمندان را **«چند انسان ضد فرهنگ وهماهنگ با بیگانه »** می‌دانند انتقاد شده است و آمده است که **«یک جامعهٔ فرهنگی شدهٔ انقلاب کردهٔ اخلاقی که این همه پلیس و نگهبان و مفتش و ناظم وناظر و بپا و مراقب نمی‌خواهد ... مردم برای بقای این سرزمین و به خاطر استقلال و تمامیت ارضی هر آنچه داشته‌اند در طبق اخلاص نهاده‌اند.»** آشکار است و متن نیز نشان می‌دهد که بحث درباره‌ی کسانی است که غیر مسئولانه خود را در زمینه‌ی فرهنگی ـ و نه در زمینه‌های دیگر ـ ناظم و بپا و مراقب و... مردم و نوشته‌ها می‌دانند و توصیفِ نویسنده از جامعه‌ی ما**«یک جامعهٔ فرهنگی شدهٔ انقلاب کردهٔ اخلاقی »** اعتقادِ او را به مبانیِ نظام نشان می‌دهد. از این سرمقاله به عمد جمله‌هایی نقل شد که جنبه‌ی انتقادی داشت ـ تا این پرسش مطرح شود. انتقاد از برخوردِ ایدئولوژیکی با آثارِ هنری ، انتقاد از کسانی که قصدِ اخراج تولید کننده گانِ آثارِ ادبی و هنری را دارند، انتقاد از کسانی که برای مردم وملتِ ما **«اعتبار و احترام و شخصیت»** قائل نیستند را (بدونِ ذکرِ مورد و مصداقِ مشخص و به طورِ کلی) چه گونه و با کدام معیارِ کارشناسی می‌توان جرم تلقی کرد؟ مخالفت یا موافقت با دیدگاهِ نویسنده و انتقادهای او جای خود را دارد اما پرسش در این مقال از مقوله‌ی جرمِ قضایی است که مستلزمِ مجازات است .

۲ ـ **«نشر اکاذیبی تحتِ عنوان خنده‌های کمیاب‌وافسردگی در شماره‌ی ۵۱ مجله‌ی گردون »** مطلبِ موردِ استناد گزارشی است درباره‌ی شیوعِ افسرده گی در جامعه‌ی ایرانی . دراین گزارش نتایج یک آمارگیری و تصویرهایی از جامعه ونقل قول‌هایی از چند متخصص آمده است و در پایان توصیه شده است که **«موازی بازیباسازی شهرها باید سالن‌های سینمای جدید، سالن‌های تاتر و کنسرت »** ساخته شود . در برنامه‌های رادیو و تلویزیون شادی و خنده جای بیش‌تری داشته باشد و**«سدسازی ،راه‌سازی ، ساختمان سازی دانشگاه‌سازی و بسیاری از کارهایی که برای آینده بهتر انجام می‌شود همه خوب است اما دولت بایدبداند که جامدات به تنهایی دردی را دوا نمی‌کند . روح تشنه محبت واطمینان انسان نیازهایی دارد .»**

دراین گزارش ـ چون هر گزارشی که در مطبوعات چاپ می‌شود ـ می‌توان به دیده‌ی نقد نگریست. می‌توان بابرخی از آراء و عقایدِ مطرح شده در آن موافق یا مخالف بود . از منظرِ حرفه‌یی می‌توان از ساختار و روال و شیوه ونگارش آن انتقاد کرد و... اما می‌توان از خود

پرسید که **«نشر اکاذیب»** در حدی که مجازات آن **«۶ ماه حبس تعزیری»** است در کجای این گزارش آمده است و با کدام نگاهِ کارشناسی می توان درباره‌ی گزارشی از این دست چنین داوری کرد و آن را **«نشر اکاذیب»** تلقی کرد ؟

۳ـ **«اهانت به بسیجیان و رزمندگان و جانبازان دفاع مقدس در سرمقاله‌ی شماره‌ی ۵۲ مجله‌ی گردون به قلم عباس معروفی»** .

در این سرمقاله نویسنده پس از تاییدِ اقداماتِ شهردارِ تهران می‌نویسد:(به عمد باز هم عباراتی برگزیده شده است که جنبه‌ی انتقادی دارد) **«کسی از من پرسید زمانی که بچه‌های بسیجی در جبهه‌ها شهید می‌شدند شما چکار می‌کردید؟ گفتم ما فقط می‌نوشتیم. گفت : چرا نرفتید اسلحه بردارید و همراه آنها در جبهه‌ها بجنگید. گفتم: من مخلص همه این بچه‌ها هستم اما لازم است نخست بگویم که اصولاً ما باجنگ مخالفیم ثانیاً ما که جنگجو نبودیم، حتا بلد نبودیم تفنگ دستمان بگیریم . ثالثاً مگر جنگجویان نمی‌جنگیدند که ایران بماند و مابنویسیم که ایران مانده است . از این گذشته یادتان نمی‌آید که اولین داستان جنگ را در همان روزهای نخست نوشتم و چاپ کردم ؟ سندش را هم دارم »** نویسنده در ادامه‌ی سرمقاله‌ی خود پیش‌نهاد می‌کند که هنرمندان و نویسنده گان را نیز چون **«میراث فرهنگی »** باید پاس داشت و...

با دیدگاه نویسنده می‌توان مخالف یا موافق بود اما حرفِ اول آن که هیچ کس را نمی‌توان به اتهام آن که به جبهه نرفته است مجرم شناخت و یا به جبهه نرفتن کسی را توهین به کسی تلقی کرد. مخالفتِ باجنگ نیز نه جرم است ونه اهانت به کسی. جنگ با عراق را برملتِ ما **تحمیل** کردند و ملت ما نه خواستارِ جنگ بود و نه چشم طمع به سرزمین‌های دیگران داشت . همه گان می‌دانند که جنگ را عراق آغاز کرد اما آن گاه که پای دفاع و بیرون راندنِ دشمن از خاک وطن در میان آمد ملتِ ما به دفاع برخاست . در متونِ رسمی و حتا در حکمِ دادگاه نیز عبارت **دفاعِ مقدس** به کار می‌رود ونه **جنگِ مقدس**. با خواندنِ این سرمقاله باید ازخود پرسید از منظرِ کارشناسی چه گونه می‌توان نویسنده‌ی آن را ـ **که اولین داستان جنگ را نیز نوشته است** ـ و به صراحت می‌نویسدکه **«مخلص همه این بچه‌ها [بسیجی‌ها و رزمنده گان و...]است »** به جرم **«اهانتِ به بسیجیان و رزمندگان و جانبازان دفاع مقدس »** محکوم کرد؟

۴ـ **«مقاله‌یی تحتِ عنوانِ کمان بیرنگ مندرج درشماره‌ی ۴۹-۴۸ »**. داستانِ کوتاهِ **کمانِ بیرنگ** به قلم آقای **«سعیدِ رحیمی مقدم »** ، داستانی است درباره‌ی رزمنده‌یی که به دخترِ خود نسیم علاقه‌ی بسیار داشته و عکسِ او را همه جا و از جمله در جبهه‌های جنگِ تحمیلی با خود دارد. پس از یک درگیری در لباس‌های یک سربازِ عراقیِ کشته شده عکسِ دخترِ او را می‌یابد که با نسیم او شباهت می‌برد . پیش از این گفتیم که در شعر وداستان و آثارِ هنری فضا برای تاویل و تفسیرهای گوناگون بازتر است . این داستان را نیز می‌توان از منظرِ نقدِ ادبی بررسی وساختار وتکنیکِ آن را نقد کرد از دیدگاهِ نقدِ محتوایی نیز در این داستان چه می‌توان دید جز این که سربازانِ عراقی نیز چون ما انسان‌هایی بودند با علقه‌های انسانی . مگر نه این است که نه ملتِ ما ونه ملتِ عراق خواهانِ جنگ نبود و جنگِ را حاکمانِ عراق و پشتی‌بانانِ جهان خوارِ آن راه انداختند و ملتِ عراق قربانیِ جنگی شد که سودِ آن را سرمایه‌داریِ جهانی برد؟ و سربازان مگر افرادِ یک ملت نیستند؟ از منظرِ کارشناسی نگارش و چاپِ این داستان را چه گونه می‌توان **جرم** قضایی تعبیر کرد واهانت و توهین؟

۵ـ **«مقاله‌یی تحتِ عنوانِ تعهد هنر ، مرگ هنر است ؟ در شماره‌ی ۳۰ ـ ۲۹ مجله‌ی گردون»**. مقاله‌یی است به قلم آقای **محمد حسنِ سازگارا** درباره‌ی یکی از مباحثِ بسیار قدیمیِ نظریه‌ی ادبی . آیا می‌توان تعهدی را از بیرون ـ ونه تعهدی جوشیده از درونِ هنرمند و برآمده از منطقِ آفرینشِ هنری ـ به اثرِ هنری تحمیل کرد؟ نویسنده‌ی مقاله برآن است که **«هنر متعهد، ساختن چارچوبی تنگ برای هنرمند است »** با نظرِ نویسنده می‌توان مخالف یا موافق بوداما نوشتنِ این نظر راکه تعهدِ هنری نباید تحمیلی و بیرونی باشد، که تحمیلِ به هنر، آفرینشِ هنری را نفی می‌کند، چه گونه می‌توان **جرم** تلقی کرد ؟ و آیا در همین سال‌های اخیر ده‌ها کتاب ومقاله در این‌باب در ایران چاپ نشده است؟دربخشِ دیگری‌ازاین‌مقاله‌آمده‌است (وبازبه عمد عبارت‌هایی‌نقل شده است که می‌تواند موضوعِ منازعه باشد) **«جمعی با شدت وحدت تمام‌تر دین اسلام را ایدئولوژیک تعریف می‌کنند واصرار دارند که کتاب شریعت خدا راکه لااقل به اندازهٔ کتاب طبیعت او رمز آلود است و اقیانوسی است که انسان‌های آزاده در آن باید به صید گوهرها بپردازند ... در قالب‌های تنگ بایدها و نبایدها محصور سازند و از مکتبی که بیش از هر چیز متکی برایمان و عشق و رشد خرد آدمی است ... دینی در چارچوب‌احکام خشک وانعطاف ناپذیر بسازند .»** می‌توان پرسید که انتقاد از ایدئولوژیکی کردنِ دین را چه گونه و ازکدام منظرِ کارشناسی می‌توان **جرم قضایی** تلقی کرد و آن هم برمبنای مقاله‌یی به قلم کسی که دراین نظام سمت‌های اجراییِ بالا داشته است و صلاحیتِ او درحدی است که صاحب امتیازِ نشریه‌یی است .

۶ـ **«مقاله‌ی عفتِ قلم وآدابِ سانسور در شماره‌ی ۴۷ ـ ۴۶»** . مقاله‌یی است به قلم آقای **هوشنگِ گلشیری** در بابِ برخی از تنگ‌نای‌های داستان نویسی در ایران . نویسنده برآن است که عرصه‌ی داستان ، عرصه‌ی زنده گی است و به ضرورتِ داستان نمی‌توان از تصویرکردنِ جنبه‌هایی از زنده گیِ انسانی پرهیز کرد. نویسنده پس ازتعریفِ داستان‌های الفیه (پورنوگرافی) از دیدگاهِ خود به صراحت روشن می‌کند که مرادِ او نه این نوع که داستان‌هایی است متفاوت با آن. نویسنده در مقاله‌ی خود خواسته است که ضرورت‌های داستان نویسی نیز چون ضرورت‌های دیگر شناخته شود وراه حلی از دیدگاهِ خود ارایه کرده است . با دیدگاه و راه‌حل‌های نویسنده می‌توان مخالف یا موافق بود و می‌توان به نقد و بررسیِ آن نشست اما از منظرِ کدام دیدگاهِ کارشناسی می‌توان طرحِ موضوعی را با رعایتِ همه‌ی جوانبِ ادب و نزاکت و عفتِ عمومی وارایه راه حلی را ـ غلط یا درست ـ **جرم قضایی** تلقی کرد ؟

۷ـ **«چاپ و نشرِاشعاری مثلِ در زیر چادری از ابر وجمهوری زمستان از سیمینِ بهبهانی و فرشته ساری و شعرِ مندرج در شماره‌ی ۴۳ از محمدِ قاسم زاده»** . درباره‌ی تفسیر پذیری وقابلیتِ تاویل‌های گوناگون. به ویژه در موردِ آثارِ هنری ـ پیش از این اشاره‌هایی رفت . شعر عرصه‌ی واژه‌ها و زبان است تاحدی که بسیاری از نظریه پردازانِ ادبی شعر را عرصه‌ی «بازیِ زبانی » تعریف می‌کنند .دستِ کم همه گان در یک نظر وفاق دارند که در شعر به دلیلِ بافتِ زبان و در کارکردنِ رمز و استعاره و تمثیل و سمبول کارِ تاویل وتفسیر دشوارتر از دیگر عرصه‌ها است . درعرصه‌ی شعر **داوریِ قضایی** ـ ونه نقد وتفسیرِ ادبی و هنری ـ فقط آن گاه روا است که صراحت در کار باشد ورنه اگر تفسیرها وتاویل‌ها را درشعر مدرکِ محکمه پسند بدانیم بخشِ اعظمِ ادب و شعرِ کلاسیکِ ما را باید مدارکِ جرم به حساب آورد و با این شیوه‌ی داوری کارِ حافظ و مولوی و عطار و خیام و.... به کجا خواهد رسید؟ و به راستی از منظرِ کارشناسی چه گونه می‌توان بدونِ استناد به عبارت‌های صریح در یک شعر تفسیر و تعبیری را سندِ محکمه پسند تلقی کرد و رأی برمحکومیتِ کسی داد؟

دادگاه با استناد به ماده‌ی ۲۸ قانونِ مطبوعات پروانه‌ی انتشارِ نشریه‌ی گردون را لغو کرده است. ماده‌ی ۲۸ قانونِ مطبوعات می‌گوید**«انتشار، عکس‌ها و تصاویر و مطالب خلاف عفت عمومی ممنوع و موجب تعزیر شرعی است و اصرار برآن موجب تعزیر و لغوِ پروانه خواهد بود»** با بازخوانیِ مطالبِ موردِ استنادِ دادگاه این پرسش مطرح می‌شود که کدام مطلب شاملِ این ماده بوده است و هیئتِ منصفه با چه معیاری مطالبِ چاپ شده را **«خلاف عفت عمومی»** تلقی کرده است ؟ و پاسخی روشن دیده نمی‌شود. لغو پروانه‌ی یک نشریه به معنای پایانِ حیاتِ آن و به معنای حکمِ اعدامِ نشریه است . در چنین مواردی آیا نباید بر دلایلِ واستنادِ صریح و روشن داوری کرد و نه برمبنای متن‌های تفسیر پذیر.

به گزارشِ **نشریه‌ی بهمن** (شماره‌ی ۱۴ بهمن ماه) آقای **عباسِ معروفی** در مصاحبه‌یی گفته است **«من از رئیس قوه قضائیه به عنوان پاسدار قانون و از آقای رئیس‌جمهور به عنوان پاسدار حریم‌های آزادی می‌خواهم‌که به هر حال در این مسئله دخالت کنند. مسئله‌ما یک مسئله داخلی است مسئله.ادبی است و مسئله سیاسی نیست وامیدوارم که به راحتی در همین جا حل شود ... چون بیش از هر چیز برای ما آبروی این کشور وجمهوری اسلامی اهمیت والایی دارد.»**

رأیِ دادگاه قابلِ اعتراض وتجدیدِ نظر است. می‌توان امیدوار بودکه هیئتِ منصفه‌ی دادگاهِ تجدیدِ نظر، حکمِ خود را از منظرِ کارشناسی مطرح کند. گرچه هرعملی در شرایطِ حاضر سیاسی دیده و تفسیر می‌شود اما حضورِ هیئتِ منصفه در دادگاه ، بدین معنا می‌تواند باشد که قانون‌گذار قصد داشته است که در یک زمینه‌ی تاویل پذیر و تفسیرپذیر که در آن ابهام و تمثیل به کار می‌رود جمعی کار آشنا، زمینه‌ی استقرارِ عدالت وآزادی را گسترش دهند . می‌توان انتظار داشت که دادگاهِ تجدیدِ نظر چنان کند که شایسته‌ی قلم و نوشتن است چرا که رایِ هیئتِ منصفه نه حکمی معمولی که حکمی است درباره‌ی امری اجتماعی ودرباره‌ی حد و حدودِ آزادیِ قلم در ایران ودراین رأی ، در عینِ حال نگرانِ موقعیت باید بود وتصویری که با این رأی در چشمِ مردمِ جهان می‌نشیند که عادت به تازیانه خوردنِ روزنامه‌نگارانِ ندارند. ■

●مدار صفر درجه
●نوشته: احمدِ محمود
●انتشاراتِ معین

علی اشرفِ درویشیان

رضا خندان (مهابادی)

سرنوشت‌های بی‌فرجام

مدار صفر درجه آخرین اثرِ احمدِ محمود، نویسنده‌ی با سابقه‌ی ایرانی است. از آقای محمود تا به حال رمان‌ها و داستان‌های کوتاهِ بسیاری به چاپ رسیده و او یکی از تلاش‌گرانِ بی‌ادعای این عرصه است. نزدیک به‌سی سال است که می‌نویسد واز این ره گذر، مردمِ جنوبِ میهنِ ما به ادبیاتِ داستانی وارد شده‌اند. حضورِ آن‌ها در عرصه‌های مختلفِ زنده‌گی را نویسنده‌یِ صادق در صحنه‌ی ادبیات ثبت کرده است. در «مدار صفردرجه» نیز حضورِ مردمِ جنوبِ کشور، تلاش‌ها و کوشش‌های‌شان، برخوردها و گذرانِ زنده‌گی‌شان و... را شاهد ایم. در مدار صفر درجه تفاوتِ خاصی در سبکِ احمدِ محمود نمی‌بینیم. همان نمادسازی‌ها، همان شکلِ شخصیت‌پردازی و.... احمدِ محمود در این کتاب به حدی در رئالیسمِ خود پیش می‌رود که رگه‌هایی ناتورالیستی در آن پدیدار می‌شود و البته لایه‌های درونیِ اثر را نیز همین **رئالیسمِ برون‌گرا** از عمقِ کافی دور می‌کند. «مدار صفردرجه» از نظرِ زمانی هفت‌سال را در برمی‌گیرد و از نظرِ مکانی محدوده‌ی کوچکی را. شهرستانی در جنوبِ کشور که از تمامیِ محدوده‌ی آن استفاده نشده است. بیش‌ترِ حوادث در یک خیابان، چند دکان و یک خانه می‌گذرد ودراین محدوده‌ی زمانی و مکانی از مسائلِ زیادی سخن گفته می‌شود: گردآوریِ نیروهای سیاسیِ مخالفِ رژیمِ شاه، اصلاحاتِ اراضی و روابطِ اقتصادی و نتایجِ آن، برخوردِ روشن‌فکران، برخوردِ مردم با مسائلِ اجتماعی، سیاسی و معیشتی، ترفندها و تلاش‌های ساواک، مبارزاتِ انحرافی، بده‌بستان‌های بازاری، قاچاقِ موادِ مخدر و ارتباطِ قاچاق‌چیان واوباش با شهربانی، رشدِ بنگاه‌های اقتصادی و بانک‌ها و.... چیزهایی است که در «مدار صفردرجه» به آن‌ها پرداخته می‌شود. پرداختن به همه‌ی این‌ها مستلزمِ طرحی است که این موضوع‌ها را در پیوندی درونی با یک‌دیگر قرار دهد. محدودیتِ زمانی و مکانیِ رمان، گسترده گی و تعددِ موضوع‌ها سبب می‌شود که عمده‌ی بارِ طرح راگفت‌وگوها برعهده بگیرند، به این دلیل است که در «مدار صفر درجه» به ندرت صفحه‌هایی را می‌توان یافت که در آن گفت‌وگویی وجود نداشته باشد. گفت‌وگو محورِ این رمان است واگر گفت‌وگوها حذف شوند، رمان در همان صفحاتِ اول از حرکت باز می‌ماند و این البته از اشکالاتِ عمده‌ی رمان است به ویژه آن که گفت‌وگوها بالهجه‌ی گاه نامأنوس، خواننده گانِ غیر جنوبی را با مشکل روبه‌رو می‌کند.

تلاش‌های احمدِ محمود برای درهم تنیده گیِ ماجراها و موضوع‌های طرح شده در داستان از افقِ محدودِ مکان یاری می‌گیرد. برات، مبارک، سیف‌پور، اسدموتوری، عطا، رحیم و.. به اعتبارِ این که خانه یا محلِ کارشان، در خیابانی است که پارولی در آن مغازه دارد، در داستان حضور می‌یابند. هیچ‌یک وحدتِ موضوعی ندارند. ماجراهای‌شان نیز ناشی از یک طرحِ منسجم نیست. به عنوانِ مثال اگر برات وکندرو مهراب و عطارا با ماجراهای‌شان حذف کنیم، هیچ‌اتفاقی رخ نمی‌دهد و نوذر و باران و پارولی به عنوانِ محمل‌های اصلیِ داستان با ماجراهای‌شان پایرجا می‌مانند. خانواده‌ی فیروز و ماجرای برهان وبرادرش را حذف می‌کنیم، باز هیچ اتفاقی نمی‌افتد، داستانِ اصلیِ رمان حفظ می‌شود بدون این‌که هیچ خلایی احساس شود. این ماجراها و برخی حوادثِ دیگر به ضرورت واردِ داستان نشده‌اند، اما ماجرای خورده شدنِ بابو توسطِ کوسه را نمی‌توان حذف کرد. چرا که بابو مانعی است که باید رفع شود تا باران به محیطِ اجتماعی وارد شودویاید حضور داشته باشد تا سرمشقی برای باران باشد و.... البته ازاین زاویه نمی‌توان به این رمان نگریست. رمانِ «مدار صفردرجه» داستانِ رشدِ شخصیتیِ باران نیست، داستانِ نوجوانی که در اثرِ برخورد بامحیطِ اجتماعی به مبارزی بدل می‌شود نیست؛ داستانِ آدمِ مفلوک وبی‌نوایی مانند پارولی که به خبرچینیِ ساواک تبدیل می‌شود نیست، داستانِ نوذرِ ملون ودر عینِ حال خوش قلب نیست. بنابراین نمی‌توان در ارتباط با خطی (یا یکی از خطوطِ اصلی) که نویسنده ظاهراً دنبال می‌کند طرحِ اصلیِ رمان را به دست آورد و برمبنایِ آن به مسائلِ اصلی و جنبی پرداخت. در این رمان انسان‌ها موضوع‌های اصلی وجامعه پس زمینه نیست، سرنوشتِ انسان‌ها موردِ نظرِ نویسنده نیست به همین دلیل در انتهای رمان، هنوز بسیاری از آدم‌ها به فرجامِ سرنوشتِ خویش نرسیده‌اند. پارولی چه شد؟ سیف‌پور و مبارک و عطا و برات وکندرو و..... چه شدند؟ آیا باران به «پایان» رسیده است؟ خطِ محوریِ «مدار صفردرجه» شخصیتِ «غایبی» است به نامِ جامعه. رمان، داستانِ یک جامعه است که در مقطعی از زمان و مکانی مشخص بیان می‌شود و رمان در مقطعی به پایان می‌رسد که مقطعی در جامعه به «پایان» رسیده است. احمدِ محمود با این رمان می‌خواهد همه‌ی نیروها و مسائلِ جامعه را نشان دهد و این کاری است عظیم و موفقیت در آن بدونِ عدول از قوانین و قواعدِ رمان‌نویسی اگر محال نباشد تقریباً ناممکن است. می‌توان موضوع یا موضوع‌هایی از جامعه را پیش کشید وجامعه را به عنوانِ پس زمینه مطرح کرد اما آوردنِ جامعه در پیش زمینه، باتوجه به گسترده گیِ آن، کاری نیست که یک رمان از عهده‌ی آن برآید، به‌تر است مسئله‌یی جزیی را از همه‌ی زوایا بنگریم تا امری کلی را از یک زاویه.

احمدِ محمود برای اجرای طرحِ خود از آدم‌های داستان‌اش تیپ‌های ناقص می‌سازد. آدم‌های او همه «تیپیک» هستند و هرکدام نماینده‌ی گروهِ اجتماعیِ خود، هیچ یک «فردیتی» ندارند. از درون‌شان خبری نیست. همه چیز به بیرونِ از آن‌ها مربوط است و اگر گاه چیزی در درون آن‌ها می‌جوشد با عواملِ بیرونی‌شان داده می‌شود، یا اگر آرزویی و ایده‌آلی دارند به تیپ و گروهِ اجتماعیِ آن‌ها مربوط است: «...دو آینه بخرم، دو صندلی، کاغذ دیواری. دستشویی چینی، ماشین برقی بخرم. یه تابلو بزنم: آرایشگاه هالیوود...» این آرزوهای پارولی است. آرزوهایی که در ذهنِ کاسب‌های جزء به اشکالِ مختلف و بسته به نوعِ کارشان، وجود دارد.

حتا غم وغصه‌های خاور در مرگِ وحشت‌ناک و جان‌سوزِ بابو نمایی بیرونی می‌یابد: «خاور عبارا از سربرداشت، بقچهٔ رخت بابو راگذاشت روسنگ و بازش کرد. بعد، زانو زد، سجده رفت و ماسهٔ مرطوب را بوسید. سه بار. بعد کف کفش بابو را بوسید و به چشم کشید ... برگهای ریحان را به آب داد .... برگهای ریحان رفتند... رخت بابو راگذاشت پیش رو. فاتحه خواند. بعد، باز فاتحه خواند وحلوا را لقمه لقمه کرد و به آب انداخت ....» (صفحه‌ی ۱۲)

این صحنه از زیباترین صحنه‌های رمان و موفق‌ترین اکسپرسیونِ آن است و نویسنده به خوبی احساسِ درونیِ مادر را به بیرون از او می‌آورد. مادری که کوسه جوان‌اش را خورده است. بارِ عاطفیِ این صحنه وقتی به اوج می‌رسد که مادر از باران می‌پرسد: «نهار خورده بود؟» این جمله‌ی کوتاه وساده‌به خوبی دل‌تنگی‌ها و دغدغه‌های مادرانه را نشان می‌دهد. اما از پسِ این صحنه شاهدِ گوی و واگویه‌ها و زمزمه‌هایی که مادران دارند، نیستیم. خواننده به درونِ آدم‌های داستان راه نمی‌برد و دلیلِ این شیوه جدای از تیپ‌سازی، تلاشی است که نویسنده به کار می‌بندد تا خود را نشان ندهد و می‌کوشد تا یک راوی باشد. آن‌هم راویِ بیرونیِ ماجراها و آدم‌ها. نویسنده آدم‌های داستان‌اش را در سخنانِ خودشان یا در عملِ داستانی‌شان معرفی می‌کند. از شکلِ ظاهریِ آن‌ها. جز در دوسه موردِ جزیی - تصویری ارائه نمی‌دهد. آن‌ها می‌توانند شکلِ هرکسی باشند. فقط تا جایی به ظاهرِ آن‌ها پرداخته می‌شود که به «تیپ» آن‌ها مربوط است یا حرکت‌های درون‌شان به یاریِ ظاهر تظاهرِ بیرونی می‌یابد. مثل لکِ چشمِ برات. ولی دو انگشتِ زردِ مبارک به نوعی بیانِ نمادینِ تیپِ مبارک است. کسی که باداشتنِ امکاناتِ لازم، در حلِ مشکلاتِ معیشتیِ زنده گی درمانده وزن و فرزندان‌اش از گرسنه گی در رنج و عذاب اند و او در این میانِ مشغولِ جمع‌آوریِ پرونده‌ی مبارزه است. بی‌آن که در هیچ

حرکتِ مبارزاتی شرکت داشته باشد وتنها یک بار به سیف‌پور مدد می‌رساند و دوچرخه‌اش را با ترس ودلهره در اختیارِ یاران قرار می‌دهد تا ماشینِ تایپِ سیف‌پور را به جایی برده متن اعلامیه‌هایی را تایپ کند ، آن‌هم در زمانی که دیگر بچه مدرسه‌یی‌ها هم دست به این کارها می‌زدند . مبارک همیشه پا در رکاب است تا به تماشای مبارزه‌ی دیگران برود . یک آدمِ منفعل ، یک تماشاچی. کسی که می‌خواهد به حسابِ دیگران زنده‌گی کند. مبارزاتِ دیگران را مبارزه‌ی خود می‌داند و حتا در زنده‌گیِ روزمره‌اش انتظار دارد که تاوانِ بی‌کارگردی‌ها و سستی‌های‌اش در کار را ، رفقای‌اش با پول دادن به او بپردازند . یااشاره به ظاهرِ مائده در اولین حضورش در رمان ، تنها بیانِ تاثیری است که این ظاهر در یاران باقی می‌گذارد. این آدم‌ها به عنوانِ فرد چیزی ندارندو حتا به عنوانِ تیپ راه به دنیای درون‌شان نمی‌بریم ، مگر در بعضی موارد آن‌هم به مددِ اشاراتی بیرونی . این است که آدم‌های داستان یک سویه هستند و خواننده تنها یک رویِ آن‌ها را می‌بیند. نویسنده آن جایی که لازم می‌بیند خودرا نشان بدهد و نظرِ خویش را بگوید نیز حضوری غیر مستقیم دارد. او از پشتِ سرِ نمادها سخن می‌گوید . نماد سازیِ احمدِ محمود قوی است و اشیاء ،حیوانات و... را به آرامی و منطبق با نیازِ داستان‌اش وارد می‌کند، به آن‌ها حضوری پذیرفتنی می‌بخشد و در زمانِ لازم آن‌ها را به نماد مبدل می‌کند و با گفته‌یی سربسته وغیر مستقیم از طریقِ آن‌ها نظرش را می‌گوید . مثلاً بی‌زاری ذهنیِ او از نوذر ، در مرگِ کودک به دنیا نیامده‌اش ، تجلی می‌یابد . نوذر کسی است که دائم رنگ عوض می‌کند ، سست عنصر ودر عین حال مدعی است . درمقامِ سخن گفتن پهلوانِ دوران است و درعمل هیچ . رستمِ صولت است وافندی پیزی، ابن الوقت و ملون است و همین خصوصیاتِ اخلاقی و رفتاریِ او است که صحنه‌های کمیکی را در داستان به وجود می‌آورد. حضورِ او جان‌دارتر وپیش‌تر از یاران است و رابطه‌ی محکم‌تر وصمیمی‌تری با خواننده برقرار می‌کند. به همین مناسبت مرگِ او تاسفِ خواننده را برمی‌انگیزد و او را متاثر می‌کند .درحالی که نویسنده نه تنها از مرگِ او متاثر نیست بل‌که برمحورِ کاملِ او نظر دارد واین را با سقط شدنِ بچه‌اش نشان می‌دهد .

ماهی‌ها نیز از جمله نمادهایی هستند که محملِ نظریاتِ نویسنده اند. ماهیِ طلایی ، ماهیِ قرمز و بوشِ لمبو. تخم‌ریزیِ ماهی مطابق با زمانی است که مبارزاتِ مردم علیه رژیم شاه شدت می‌گیرد. گردشِ ماهیِ طلایی با بوشِ لمبو(ماهیِ سیاهِ ولجن‌خوار) نیز در مقطعِ زمانی خاصی رخ می‌دهد:

«...بوش لمبو رادید . پرجنبش بود . رفت زیر آب، آمد بالا، دور حوض گشت و بعد باله به باله ماهی طلایی شد و هردو با هم ، زدند به گلهٔ‌ماهی و گلهٔ‌ماهی به هم ریخت و حوض آشفته شد....» (صفحه‌ی ۱۷۳۰) وجمله‌ی بوش لمبو به ماهی‌های تک افتاده :«باران نگاه انگشت مائده کرد ـ انگشتری بود ـ دست به جیب کرد .دستبند رادر آورد. پیش رفتند تاپای حوض ...مائده دستبند را انداخت به مچ‌باران.... باران دید که بوش لمبو هجوم برد به گلهٔ‌ماهی .... گلهٔ ماهی آشفته شد. حوض آشوب شد... بوش لمبو ماهی‌های تک افتاده را بلعید .

پی‌درپی.....»(صفحه‌ی ۱۷۸۲) و در متنِ چنین وضعیتی است که مائده و یاران به اتحادی دست می‌یابند و شاهدِ پیروزیِ آن‌ها پیروز است. یک نوزاد«مائده قفل دستبند یاران را بست و پیروز را از یاران گرفت .»(صفحه‌ی ۱۷۸۲) رمانِ «مدار صفر درجه » با این کلمات به پایان می رسد . وحدتِ میان یاران و مائده و پذیرفتنِ وظیفه‌ی پروراندن و بزرگ‌کردنِ «پیروز» از سوی آن‌ها بیانِ نمادینِ تمنیات و نظریاتِ نویسنده است در مقابلِ شرایطِ«مدار صفر درجه ».

مائده دخترِ کارگری است . خواهر و شوهر خواهرِ او چریک هستند واو هم با آن‌ها هم‌کاری می‌کند . منیجه و شوهرش(خواهر و شوهر خواهرِ مائده) اهلِ عمل هستند وحضوری سایه‌وار در رمان دارند و برخلافِ بعضی آدم‌های «مدار صفردرجه» که دهان‌های بزرگی برای حرف زدن دارند ، آن‌ها به ظاهر خموش‌اند. یاران فرزندِ یک توده‌یی است که در جریانِ یک درگیری در سال‌های قبل گویا کشته شده است . یاران در پی‌خورده شدنِ بابو- برادرش - توسطِ کوسه، درس را رها کرده و درسنِ نوجوانی واردِ بازارِ کار می‌شود .او فعال و غیرت‌مند است و درکنارِ برادرِ دیگرش برزو که آدمی لاابالی ، نوکر صفت، منفعت طلب و بی‌توجه به خانواده‌است خصوصیاتِ او برجسته‌تر و پررنگ‌تر به نمایش گذاشته می‌شود. جدیتِ یاران در کار ، در صحنه‌هایی چون اصلاحِ سرِ مردِ عرب ، اصلاحِ سربی و خریدِ بادکنک برای فراگیریِ فنِ اصلاح ، خریدِ وسایلِ سلمانی وانجامِ کار آرایش‌گری به صورتِ دوره گردی و.... به خوبی به تصویر کشیده می‌شود .اما این که او چرا به مبارزه رو می‌آورد، معلوم نیست . مگر این‌که تصور کنیم که او مبارزی خود به خودی باشد یا این که مبارزه را از خانواده به «ارث» برده باشد. آن چه خواننده در او می‌یابد تلاش وکوشش وخصوصیتِ اخلاقیِ خوب و..... است . اما رشدِ ذهنیِ او که در پشتِ دیوارهای زندان و دوراز چشمِ خواننده - گویا- انجام گرفته تنها در دو سه جمله بیان می‌شودو بس! یاران نه اهلِ مطالعه است ونه اهلِ تحصیل . نهایتِ خوانده‌های‌اش ، چند اعلامیه‌ی تبلیغی است . درموردِ مائده نیز همین‌طور است . آدم‌های اهلِ مطالعه چون کندرو ومهراب ، بیش‌تر اهلِ حرف زدن ، فلسفه‌بافی و گرفتارِ فسادِ اخلاقی هستند! روی گردانیِ نویسنده از این دسته آدم‌ها و توجه به کسانی چون یاران که خصوصیاتِ اخلاقی و رفتاری‌شان مثبت است ، تجربه گرایی وعینی‌گرایی محض را در ساختِ آدم‌های داستان نشان می‌دهد. این نشان البته برساختارِ داستان نیز تاثیر گذاشته است . همه چیز به اشیاءو با « بیرون » تعین می‌یابد. حتا تاریخِ مبارزاتیِ گذشته در قالبِ «شخصیتِ» بی‌بی سلطنت ریخته می‌شود . بی‌بی سلطنت در رمانِ«مدار صفردرجه» در لایه‌ی رویی خود ، مادرِ پیری است که پسرش از بین رفته و او در پیِ آن هوش و حواسِ خود را از دست داده است و در لایه‌ی درونی، تاریخِ گیج یک دوره است . تاریخِ مدهوش و وهم زده و اسیر در ذهنیاتِ گذشته‌ی خویش. بی‌بادِ به امروز و غوطه ور در دیروز. این است که هنوز می‌پندارد پسرش زنده است و همیشه‌سراغِ او را می‌گیرد. منتظر است تا پسردر بگشاید وداخل شود.او با اوج‌گیریِ مبارزاتِ مردم به خود می‌آید و رنگ و رویی پیدا می‌کند.

بیان وتصویر سازی از موضوع جامعی چون اجتماع‌انسانی ، از مشوِ هفتاد من کاغذ هم بیش‌تر می‌شود و گسترده گی آن در قالبِ هیچ طرحِ داستانی نمی‌گنجد. حتا در همین محدوده‌ی جامعه‌ی کوچکِ «مدار صفر درجه » نویسنده ناچار می‌شود آدم‌ها را به «تیپ» و تصاویر را به دیالوگ تبدیل کند . تیپ‌هایی عاری از درون ودیالوگ‌هایی که برای گریز از خسته‌شدنِ خواننده همواره با تنش‌های لفظیِ گوینده - شنونده‌اش ، همراه است . اکثرِ قریب به اتفاقِ دیالوگ‌ها آغشته به درگیری است و احمدِ محمود بااستفاده ازاین شیوه قصدِ ایجادِ کشش در داستان را دارد ومتأسفانه کم و بیش ناموفق است.

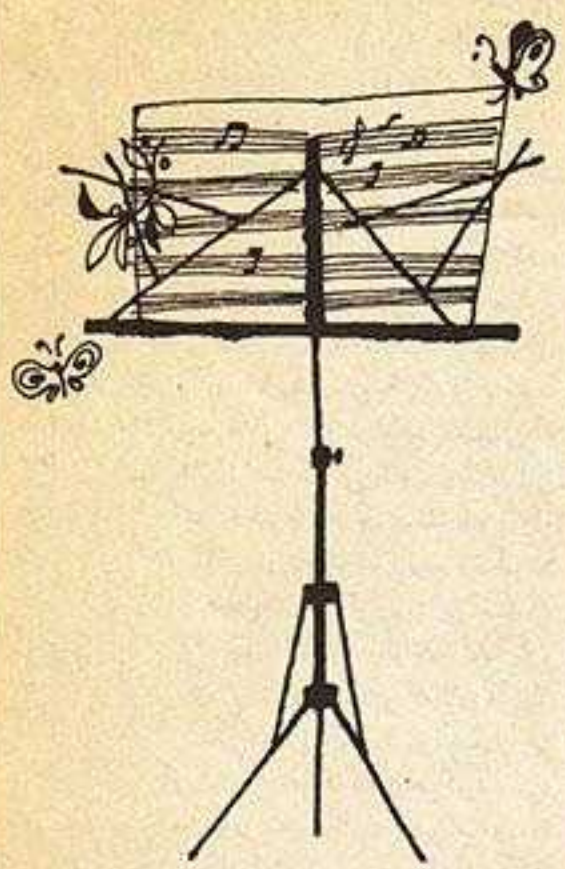
نیاتِ پنهان بانک‌ها ، زد وبند شیره کش‌خانه‌ها و کلانتری‌ها ، خراب کردنِ خانه‌ها توسطِ شهرداری ، اعتصاباتِ کارگری و ... را دیالوگ بیان می‌کند و برای بعضی از مسائل، تصاویر اقناعی به حدِ لزوم وجود ندارد که مهم‌ترینِ آن تغییراتی است که در یاران پس از بازگشت از زندان به وجود آمده و خودِ یاران نیز به آن اذعان دارد . در این‌جا هم‌دلیِ خواننده لازم است تا به زندان هم‌چون دانش‌گاهی بنگرد و گفته‌ی یاران را بپذیرد:«نمیدونم اوس مبارک . من تو زندان چیزی دیگه فهمیدم ، چیزی دیگه حس می‌کنم.» (صفحه‌ی ۱۷۶۴) یا حضورِ کارگران در داستان تنها در چند اشاره به خانه‌ی حامد خلاصه شده است و بس . از این یکی‌ها به عنوانِ پس زمینه استفاده شده است . حتا خانواده‌ی فیروز که قرار است به عنوانِ قربانیانِ روابطِ اقتصادی (در وجه ظاهریِ خود) و نشان‌گرِ ذات و انگیزه‌ی اصلاحاتِ ارضیِ شاه (در وجهِ تمثیلی) باشد به رغمِ حجمِ قابلِ

توجهی که در داستان به خود اختصاص داده است ، تنها یک نوع از هم پاشیده گی اخلاقی خانواده گی واقتصادی را به نمایش می‌گذارد. شهروز ، جوانکی که از خوردنِ کالباس هم ، بنا به اعتقادات‌اش ابا داشت به یک قاچاقچیِ تمام عیار تبدیل می‌شود وشهباز برادرش به عرق خوری قهار . شهروز به بلیط فروشی و سیگار فروشی رو می آورد و شهباز به کاردر کارخانه و سپس پادویِ شرکت . آن یک به واسطه‌ی خصوصیاتِ فردی راه به بازار می‌جوید و سروکارش به فاحشه‌ها و جنسِ قاچاق کشیده می‌شود و از طریق حقه‌بازی و نیرنگ به مکتبی دست می‌یابد و این یکی از آلوده گی نصیب می‌برد . این‌ها تأثیراتی است که محیطِ جدید برای‌شان به ارمغان می‌آورد. فیروز دلبسته گی‌های روستاییِ خودش را دارد . در خانه‌اش صدای گاو و مرغ و... شنیده می‌شود و دخترش قالی‌بافی می‌کند ، چرا که خواسته است از گزندِ امثالِ رستم در امان باشد.

اصلاحاتِ ارضی ایجادِ نیروی کار به صورتِ کالا بود به طوری که سرمایه‌بتواند برپاهای خویش‌بایستد والبته این عمل تبعاتی نیز داشت. هجومِ دهقانانِ بی‌زمین به شهرها در جست‌وجوی کار. بی‌کاری برخی از آن‌ها را به حاشیه‌نشینی و کارهای غیر قانونی کشاند . تعارض میانِ باورها، سنت‌ها و عقایدِ این آدم‌ها ، با روابطِ جدیدی که در آن قرار گرفته بودند ، تعارض میانِ فرهنگ و اخلاقِ آن‌ها با روابطِ جدیدِ اقتصادی بود . فرهنگ واخلاق و روانِ اجتماعی آن‌ها در شهرها شکست . در رمان از هم گسیخته گیِ ساختارِ خانواده گیِ فیروز به خوبی نشان داده می‌شود ؛ اما این خانواده نمودِ اصلِ حاکم بر اصلاحاتِ ارضی یا روابطِ اقتصادی‌یی نیست که هر دم به تولید و باز تولیدِ نیروی کار ارزان نیازمند است .

این‌ها از مواردی است که یا به کمکِ گفت‌وگو مطرح شده است و یا دارای تصاویرِ کافی نیست. ایراد در طرحِ داستان و انتظاری است که نویسنده از طرحِ خوددارد. امادر کنارِ کم‌گویی‌ها (به نسبتِ طرح) برخی زیاده‌روی‌ها نیز در رمان دیده می‌شود. پرداختِ «نوذر» از آن جمله است . گویا خودِ نویسنده نیز مجذوبِ شیرین‌کاری‌ها و شیرین‌گویی‌های این آدم شده که بیش از هر کسِ دیگری در احضارِ او کوشیده حتا بیش از حدِ لزوم . ماجرای نجف و نوذر اضافه است .همین طور گنج‌یابیِ نوذر که اصولاً انگیزه‌یی برای آن پرورده نشده است اما نتیجه‌یی که نویسنده از این حرکت می‌خواهدمشخص است . حرف از دینامیت و حساسیتِ رژیم به این نوع واژه‌ها است و از نویسنده‌یی چون احمدِمحمود که با ظرافت ودقت ، انگیزه‌ی آدم‌های‌اش را تعیین می‌بخشد عجیب است که آدمی چون نوذر را بدونِ انگیزه‌یی واقعی واردِ چنین ماجرایی بکند. حاصلِ این ماجرا نیز چیزی نیست مگر صفحه‌های بازجویی .که زودتر از موعدو با شکستنِ زمانِ معمولیِ داستان، بیان می‌شود .که در آن روحیه‌ی نوذر و سست عنصری و دروغ‌پردازی‌های او که به اشکالِ گوناگون تکرار شده، آمده است . شخصیتِ اصلیِ رمانِ «مدار صفر درجه» جامعه است آدم‌ها تنها محمل‌هایی هستند که هرکدام گوشه‌یی از آن را می‌بایست باز بنمایند. نویسنده به عکس‌برداری از جامعه کشیده شده است : آدم‌هایی مثل نبی، بدونِ دلیلِ موجه حضور می‌یابند چرا که در زنده گی نیز چنین است . ماجراهای زنده گی مانندِ ماجراهای داستان «پالایش» شده نیستند ، همان‌طور که دیالوگ‌ها در زنده گی پالایش شده نیستند و سه نفر ممکن است دو دیالوگِ کاملاًمتفاوت را پیش برند و یا درمیانِ گفت‌وگوهای‌شان حرکاتی انجام دهند. برخی از گفت‌وگوهای رمانِ «مدار صفردرجه» به همین شکل ثبت شده است . مثلِ زنده گی ، خطِ مستقیم گفت‌وگوها می‌شکندیا صحنه‌یی با ثبتِ کلیه‌ی حرکاتِ موجوداتِ زنده در آن ساخته می‌شود.

هنگامی که شخصیتِ اصلیِ رمانِ «مدار صفردرجه» ـ جامعه ـ به دورانِ حاد وسرنوشت‌سازِ خود نزدیک می‌شود هیچ‌روی‌داد کیفی‌یی در آن رخ نداده است بل‌که از جمعِ حرکات و آدم‌های گردآمده دررمان شاهدایم که هراز چندگاهی جایی منفجر می‌شود ، پول‌های بانکی مصادره می‌شود ، یکی از آدم‌های رژیم ترور می‌شود و... و تفاوتِ موقعیتِ انقلابیِ شخصیتِ اصلیِ رمان، با قبل در این است که تعدادِ حرکت‌های انقلابی و جمعیت شریک در آن بیش‌تر شده است . درحقیقت حرکت‌های نامدارها و منیجه‌ها ، موتور بزرگ‌تری را به حرکت در آورده است . همین ! اما آدم‌ها همان هستند که بودند . روابطِ اجتماعی همان است که بود. هنوز براتعلی عکس می‌گیرد ، مبارک به‌رغم تعهدی که پس از آزادی از زندان به خودمی‌دهد ، هنوز دوانگشتِ زرد برلب دارد وهمچنان آلوده‌ی عقب‌افتاده گی سیاسی است . مهراب هنوز فیلسوف است. نوذر هنوز همان است که بوده هنوز باران همان باران است واگر اسلحه‌یی به دست می‌گیرد به خاطرِ آن است که اسلحه به دست گرفتن عمومی شده است . حس آدم‌ها نسبت به یک‌دیگر تغییر نکرده هیچ کس در وجودِ دیگری مستحدی نمی‌بیند بل‌که همان نیش‌زبان‌ها ودرگیری‌ها دیده می‌شود. فقط پوسته‌ی ظاهری‌یی از حضورِ مردم در صحنه می‌بینیم. آدم‌هایی که برای ریالی به جان هم می‌افتادند وحالا هرکدام در وجودِ دیگری یار و یاوری می‌بینند . شجاعت‌ها ودلاوری‌هایی که تا پیش از این مخصوص برخی « نخبه گان» بود و حالا عمومیت یافته ، چشم‌هایی که هر دم برقِ امید وشادیِ برتافته ازاین اتحاد ویگانه گی در آن موج می‌زند ، ارزش‌هایی که تغییر می‌یابند و... هیچ کدام در مراحلِ حاد تکاملِ شخصیتِ رمانِ «مدار صفر درجه» دیده نمی‌شود . گویی روزهای انقلاب ، روزهای تغییراتِ عظیم در روانِ اجتماعی نبوده است .باید گفت که قدرتِ دوربینِ عکاسی در حدی نیست که بتواند به درونِ واقعیت نظر بیاندازد. فقط یک نفر از آدم‌های داستان چیزی را در خودتغییر یافته می‌بیند واو نبی است : «... راننده سرکشیده بیرون و خنده خنده گفت :« جناب‌سروان می‌خوام برم کاردارم!» نبی گفت :« جناب سروان بابانه !مونبی قشه‌زاده‌ام !»و این گفته از آنِ کسی است که تا پیش از این در لباسِ روفت‌گری به این که آدمِ دولت است مباهات می‌کرد. اما در موقعیتِ انقلابیِ جامعه‌نبی به خود و آن‌چه که هست می‌بالد واین تغییری در درون و ارزش‌های اوست: «مونبی قشه‌زاده‌ام!»و شاید همین جمله حضورِ اورا در «مدار صفر درجه » توجیه کند. این تنها جمله‌یی است که گواهِ تغییرات در روابطِ اجتماعی ودرروانِ اجتماع است . جمله‌یی که در میانِ آن همه حوادث و حرکات و .... که هر چشمِ غیر مسلحی (غیر مسلح به عناصر وهنرِ داستان نویسی) قادر به دیدنِ آن‌ها است ، گم و ناپیدا شده است . ■



●واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین
●جلدِ اول : آ ـ ز
●مهدی ستایشگر
●انتشاراتِ اطلاعات

پرویزِ مشکاتیان

واژه نامه‌یی مقبول

«واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین » در دو جلد و «نام نامهٔ موسیقی ایران زمین » شاملِ نام‌های موسیقی دانان و موسیقی پژوهان و پژوهش‌های موسیقایی در یک جلد، مجموعه‌یی است که مهدیِ ستایشگر در دستِ چاپ دارد. نخستین جلد از «واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین » را شامل مدخل‌های حرفیِ آ تا ز در ۵۹۳ صفحه انتشاراتِ موسسه‌ی اطلاعات منتشر کرده و جلدِ دوم ونام نامه نیز در دست انتشار است . طبیعی است که در تهیه‌ی این گونه مجموعه‌ها ، منابع و مآخذِ بسیاری بررسی می‌شود یا باید بررسی شود در این مجموعه‌سعی شده است تا علاوه بر واژه‌ها و اصطلاحاتِ اختصاصیِ موسیقی ، واژه‌ها واصطلاحاتِ مرتبط به موسیقی در دیگر علومِ زبانِ فارسی نیز از لابه‌لای متن‌ها استخراج شده و در دستورِ کارِ مولف قرار گیرد. مانندِ کلمه‌ی زخمه که در موسیقی به همان مضراب گفته می‌شود، لیکن زخمه برابرِ تسلیم زدن ، زخمه برتار زدن ، زخمه‌ی پخته ، زخمه راندن ، زخمه ساختن، زخمه شنیدن، زخمه کردن ، زخمه گرفتن ، زخمه گه، زخمه‌ی

مضراب (به معنی اصابت مضراب) ، زخمه‌ی ناساز، زخمه‌ی در، و.... ترکیباتی است که باید آن‌ها را ترکیباتِ مربوط به موسیقی ولی مستخرج از متونِ ادبی دانست .

در یک بررسیِ کلی ـ وسعتِ کار را هنگامی می‌توان دریافت که انتخابِ عنوان‌ها را در بخش‌هایی متنوع اما در حیطه‌ی موسیقی، شاملِ موسیقیِ ادواری ، درسه دوره‌ی قدیم (کهن) ، میانه، و معاصر ببینیم و مباحثی چون علم‌الالحان و مقام‌شناسی (از بخش‌های موسیقیِ کهن) تا ردیف‌شناسی ، سازشناسی ، اجرای موسیقی سازنده‌گی در متونِ مختلفِ موسیقایی ، ادبی ، نظم، نثر ، کلامی ، عرفانی ، تاریخی ، مذهبی و مصطلحات و واژه‌های بین‌المللیِ رایج در موسیقیِ ایران را نیز به بازبینی و بررسی بنشینیم. استخراجِ به‌هنگام وامانت‌دارانه از متون، بخشِ چشم‌گیری برای این مجموعه به‌وجود آورده است ، چرا که خواندنِ متن واستنباطِ موضوع در متنی چون علم‌الالحان یاجامع‌الالحان یا شرحِ ادوار، و... با همه‌ی شرحی که برآن نوشته‌اند برای همه کس مقدور نیست و اصولاً پژوهش‌گر باید زمینه‌ی لازم را داشته باشد.

آشنایی با شعر ، کار تحقیقیِ سنگینی چون واژه‌نامه را شیرین‌تر می‌کند، چنان که در مدخلِ راه زدن به مفهوم نغمه پرداختن (اعم از نواختن یا خواندن) دو بیت به عنوانِ شاهد نقل شده است ؛ اولی از حافظ:

راهی بزن که آهی برسازِ آن توان زد
شعری بخوان که با آن ، رطلِ گران توان زد

و بیتی از نوذرِ پرنگ :

رهی نمی‌زنی ای به چرب دستِ شیرین کار
ترش نشسته‌ای ای لولیِ حساب اندیش

آوانگاری Transcription از اصولِ کارِ واژه‌نامه‌های معتبر وامری لازم و ضروری است، چراکه طریقه‌ی صحیح تلفظِ واژه را به خواننده القا می‌کند. انتخابِ «نام‌نامه» به جای فهرستِ اعلام، این آگاهی را به خواننده می‌دهد که با توجه به استفاده‌ی بیش از اندازه از واژه‌های غیرِ فارسی در سال‌های اخیر ، که گاه به حدِ تعمد نیز می‌رسد ، هنوز مؤلفانِ راستینِ ما ، به راحتی از کنارِ این ظرایف نمی‌گذرند.

از مشکلاتِ مهم مؤلف نبودنِ الگویی مناسب است. اگر کسی ، هم اکنون بخواهد واژه‌نامه‌ی در زبانِ فارسی بنگارد، واژه‌نامه‌یی چون دهخدا، معین ، عمید، نفیسی ، و... الگوهای مناسبی برای پی‌ریزیِ کارِ او است ، اما در دست نبودنِ یک الگوی مناسب برای واژه‌نامه‌ی موسیقی ، دشواریِ راه را بیش‌تر می‌کند. به هر حال ، بر آن‌ایم که موسیقیِ ایران ، بیش‌تر از دیگر هنرها، در مغاکِ تاریک اندیشی گرفتار آمده و با گفتار، نوشتار، ساختارِ بدیع و تحلیلی و تحقیقی ، باید به کالبدِ این خسته ، رمقی دمید. گرچه همیشه این طفل، صادقانه زاریِ پیرامونِ نزارش را ساز داده، خدای‌اش تحمل وتامل و تحرکِ بیش‌تری دهد، و نیز مهدیِ ستایش‌گرِ عزیز، درود برتو و کارِ مطلوب وحتماً مقبول‌ات. ■

●افسون شهرزاد ـ پژوهشی در هزار افسان
●تألیف :جلالِ ستاری
●انتشاراتِ توس

محسنِ میهن دوست

جادوی کلامِ شهرزادِ تقدیر ستیز

هزار و یک شب «کتابِ عجایب» کتابِ شهرزادِ قصه گو است . همان سخن‌دانِ نغزگویِ شیرینِ شکر گفتار، که خویش‌کاری‌اش در ساحتِ کلام «گردانیدنِ بلا از دخترانِ مردم» بوده است .

با کتابِ هزار ویک شب (الف لیلة‌ولیله) بخش عمده‌یی از شرق رؤیایی و کهنِ تاریخ برمردمانِ غرب پسند آمد و سوای این که به ذوقِ عامه‌ی کتاب‌خوان محبوب افتاد، نگاهِ برخی از محققان و نویسنده گانِ معتبر را به انبوهِ باورها و کنش‌های اوسیانه‌یی owsaneروایتی و معانیِ پنهانِ آن توجه داد. به قولِ ستاری :«گویی هزار ویک شب آن چنان‌که میشل‌گال توجه داده تفکری دراز دامن و تلاشی طولانی برای دریافت معانی، شناخت ارزش و قدرتِ اسرار آمیز لغات و«محرمات» (تابوهای) پر راز و رمز مربوط به واژه‌هاست.محرماتی که چون هاله کلمات را دربرگرفته‌اند.»

با کتابِ هزار ویک‌شب بسیاری از مردمانِ ملل اوقاتِ فراغتِ خویش را به سربرده‌اند، چه این کتابِ عجیب وساده و پرمعنا، چنان که رفت در بینِ شرق شناسان و مردم حکایت دوست از حساسیتِ ویژه‌یی برخوردار بوده است . با بذل‌نگر به این نکته ضرورتِ تألیفِ کتابِ‌گران‌قدرِ «افسون شهرزاد» بیش از پیش آشکار می‌شود.

«افسونِ شهرزاد» علاوه بر پیش‌گفتار شاملِ شش فصل ، و فهرستِ «منابع و مآخذ عمده کتاب» است: مقدمه برهزار و یک شب ، صورت مثالی شهرزاد، سرتوفیق شهرزاد، واقعیت روانی در هزار و یک‌شب، بازی تقدیر ، ومدینه عشق عنوانِ مطالبی است که خواننده‌ی علاقه‌مند و کنار آشنا را تا «کجاآباد» و«ناکجاآباد» هزار و یک شب خواهد برد. چنان که از آن می‌توان موشکافانه‌تر به «الف لیلة‌ولیله» یعنی هزار و یک شبِ افسانه‌یی روی کردی دوباره داشت . «پیراشنیدرPierrschneider لذتِ کلام را برترین لذت می‌داند و شهرزاد را مثلِ اعلای سخن‌گوی شیرینِ شکرگفتاری که برسحرِ کلام دیوِ مرگ را هزیمت می‌دهد». این گفت در شمارِ ده‌ها اظهارِ نظری است که درکتابِ «افسون شهرزاد» به تفصیل از آن سخن رفته و مولف هوش‌مندانه به آن‌ها پرداخته است .

ستاری شهرزاد را «میانجی» ،«شفیع» و از «مردمانِ نوعی » می‌داند ومظهری از سوفیای عهد عتیق، دنیای مزدایی و... که دراساطیر همانندشان یافت می‌شود. از گذر همین‌نگر فصل درخشانِ «صورت مثالی شهرزاد» را بررسیِ عالمانه کرده و پیشِ رویِ خواننده قرار داده است. (فصلِ دوم ، ص ۱۰۳ تا ۱۷۶)، نیز در فصلِ«بازی تقدیر» (فصلِ پنجم ، ص ۲۹۱ تا ۴۱۰) واردِ مباحثی بس عمیق شده و با مراجعه به عقاید و اساطیرِ ملل به ویژه یونان (درتراژدی) مقولاتی چند از جمله تقدیر ستیزی در تراژدیِ یونان و جبرگرایی و تقدیرپسندیِ شرق را به پژوهش و مداقه در نشسته ودستِ آخر شهرزادِ قصه گو را نمادِ شرقیِ تقدیر ستیزی معرفی کرده است .

تقدیر در هزار و یک شب از باورها و معتقداتِ اساطیری آیینی ،و(هم) مذهبی آب برگرفته وستاری با توجه به تحلیلِ موضوعی و روان‌شناختیِ قابل از اساطیرِ شرق وغرب (و نیز تراژدی) بین شهرزاد و آنتیگونه، شهریارو کرشن، سندبادِبحری واولیس و... مقایسه‌ی تطبیقی کرده و ازجمله می‌گوید :«اما آنجا که آنتیگن شکست می‌خورد شهرزاد پیروز می‌شود. شهرزاد بارهٔ مقاومت آهنین شهریار را درهم نمی‌شکند، شکست زن، هستهٔ‌اصلی تراژدی سوفوکل است و پیروزی یک زن در اعتلای شأن و مقام و منزلت انسانی زنان در توفیق باور نکردنیش در پیروز گردانیدن عقل وعشق و مهر و ملاطفت و نرمی برخشونت و درشتی وجهل، نتیجهٔ کتاب هزار و یک شب»،نیز «رازِ پیروزی شهرزاد بر تقدیرمهیش ، نیز تاحدی دریگانه ساختن هستی دوگانه دردمند آدمی است، تادرخشم وآرامی وحدت خویش را در وی بیابند و برادر وار در هستی او یگانه شوند»،«تیر خطای تقدیر ، با آمیزش عقل وعشق ، و جمع و توفیق میان جهد وتوکل ، و همزیستی بخردانه جان وتنی که موجب یگانگی هستی انسان است ، می‌شکند و شهرزاد مؤمن وفادار ومؤمن به تعهدی که در قبال خویشتن و همنوعان خود پذیرفته ، آنان را در ما، درعین حال در انبوهِ عشق و مدینهٔ عشق آشتی می‌دهد.»درکتابِ «افسون شهرزاد» هم از شر وجادو در قصصِ هزار و یک شب گپ به میان آمده است و هم از صورِ مثلی اشخاص قصه‌یی که از زبانِ شهرزاد بر«شهریار» طرفه‌ی «خیر» و ظلمتِ «شر» را می‌نمایانند، از آن رو که شهریارِ کینه جو و خشم ناخور به جهتِ خیانت (زن و زنان) هر شب با کره‌یی به زنی در آورده و بامدادش می‌کشد.این وجه «شر» که از سرِ انتقام وبی‌رحمی است شهرزادِ هوشیار و خردمند را برآن می‌دارد که میثاقِ خونینِ شهریارِ گم کرده راه را بشکند و با سحرِ کلام و مهرِ شناور قصه در قصه نقل کند و به شهریار زخم دیده گستره‌یی پیش‌رو قرار دهد که پایانِ آن «خیر» و سلامتِ جمع است . به گفتِ مولف :«برای شهرزاد، عاشقی و معشوقی کاری قهرمانی و پهلوانی است ونوعی پیکار، ازینرو به خاطر نگاهداری جانش هر شب به انتظارِ شوق آمیزِ شهریار رنگ و جلایی عاشقانه

می‌زند. شهرزاد تنها برای به شگفت‌آوردن شهریار حدیث نمی‌گوید ، به امید رهایی خویش قصه می‌بافد، پس باید هر شب ، شوق و رغبت شهریار را به شنیدن قصه برانگیزد و زنده نگاهدارد. اما به تمامی کامیاب نسازد. شهرزاد باقصه گویی ، خواستار برآوردن دو آرزوست: برانگیختن مهر شهریار به خود و تلطیف خلق و خوی وی تا با زنان نرم و مهربان گردد . بدینگونه قصه‌های شهرزاد هم آکنده به روح پیکارجویی و جانبداری از زنانست وهم لبریز از میل وارادهٔ دلربائی از شهریار». «سرانجام درخت آرزو به بار می‌آید ودل شهرزاد ساکن می‌شود. تن وی آرام می‌گیرد و جانش در نشاط می‌آید. چون شبی قصه را بدانجا می‌رساند که به زبان مردم آن زمان می‌گوید:«ای ملک جوانبخت بدانکه پادشاهان پیشین و ملوک پیشین را هوس به آبادی ولایت‌ها بود، از آنکه می‌دانستند هرچه که ولایت آبادتر شود ، رعیت بیشتر گردد واز آنکه می‌دانستند هرچیزی که عالمان و حکیمان گفته‌اند صحیح است و حاکیمان گفته‌اند دین بستهٔ ملوکست و ملک از لشکریان ناچار و لشکریان با مال فراهم شود و مال با آبادی ولایت‌ها به دست آید و ولایت‌ها با عدل وداد آباد شود. ای ملک بدانکه ملوک گذشته در جورو ستم با کسی موافقت نداشتند و راضی نبودند که سپاه و خدم ایشان رعیت را ستم کنند، از آنکه می‌دانستند رعیت طاقت ستم ندارد و ولایت‌ها از ستم ویران شوند و اهل ولایت‌ها دربدر شوند وازاین رهگذر مقصت در مملکت پدید آید و مداخل کم شود و خزینه خالی بماند، آنگاه ملک از مملکت خود تمتع نتواند گرفت و زوال برو دست یابد»و سلطان که به خودآمده پاسخ می‌دهد: «ای شهرزادچه طرفه حکایت‌ها گفتی ، مرا از آنچه غافل بودم آگاه کردی ، به زهد و پرهیزم بیفزودی ، از کشتن زنان و دختران پشیمان گشتم و ازکردار ناصواب خود به ندامت اندرم.»

به گفتِ ستاری :«**شهرزاد ساحره نیست اما بیان سحرآمیز دارد**»، واز آن جا در«هزار و یک شب همه جا سخن نغز هست» کمالِ کلام در بیانِ اثیری رد گرفته مـی‌شود و درکشش وقـوسی روی دادهـا و وقـایع اعجاب‌برانگیز ، با حضورِ جن و پری ، دیـور غـول حیوانات و شخصیت‌های اوسانه‌یی و گاه تاریخی ، داستان به داستان، این پیکارگر مادینه و مثلِ رهایی (شهرزادِ قصه گو) مدینه‌ی عشق را پی می‌ریزد و شهریار تندخو و انتقام جو را از خود سری و بهانه‌ی ناشایستِ جگرکن باز می‌دارد.

شکلِ کلام، و پیوندِ متعارفِ مهرورزی‌های گونه گون هزار و یک شب را برای عشاق دل‌نشین کرده واز همین رواست که «ستاری» می‌نویسد:«هزار و یک شب به منزلهٔ دایرةالمعارف عشق‌شناسی است ، که در آن همه‌رقم عشق ومهر شرح و وصف شده است » بااین حال : بسیار کسان به استحقاقِ زبان حکایاتِ سرشار از وصف وشرحِ مناظرِ مهرورزی و کام‌جویی را که بیش‌ترِ خاصِ حکایاتِ بغدادی و مصری است خارج از حدودِ عفاف دانسته‌اند و گفته‌اند:«یکی از تعالیم فاسد بعضی از حکایات این کتاب تشویق به عیش و نوش و فسق و فجور و لهو ولعب و تن‌پروری است که آن را غایت قصوای خط بشری قرار داده است ».هزارو یک شب سخت موردِ تحسینِ غربیان ، خاصه پس از انتشارِ ترجمه‌ی فرانسه‌ی **ماردروس** که در آستانه‌یِ قرنِ بیستم ترجمه‌ی خویش را برگ برگ بر **اندره ژید** می‌خواند وشهد به کام‌اش می‌ریخت ، قرار گرفته و آنان در مقامِ دفاع از این قبیل حکایات که لحن رکیک و مستهجن دارد برآمده و گفته‌اند: «... ذکرِ این نکته ضروری است که مهرورزی در هـزار و یک‌شب از نفیِ زندگی جدا نیست، بلکه صورت یا پاره‌ای از آن است و بنابراین در لفافِ عباراتِ کنایه‌آمیز واشاراتِ خیال‌انگیز به خواننده یا شنونده عرضه نشده است .این نگرش با مفهومِ قرن هیجدهم فرانسه ، فی‌المثل، از عشق وعاشقی تفاوتی آشکار دارد.»

از آن جا که کتاب«افسون شهرزاد» را می‌توان دائرةالمعارفِ معنایی در شناختِ شهرزادِ قصه گو دانست، مؤلفِ کارآشنا و هوش‌مند در هر شش فصلِ کتاب چنان مطلب و مأخذ و تحلیل ارائه داده است که اشاره به هریک خودمطلبی جدا طلب می‌کند.این گفت در زمینه‌ی ریشه‌های هزار و یک شب،گشتِ قصصِ آن، بررسیِ صورِ مثلی و رمزی وروانیِ پدیده‌ها وقهرمانانِ کتاب، به ویژه فصلِ بازیِ تقدیر، و نیز وجوهِ دیگر ، تا«افسون شهرزاد» وسرِ نهان آشکار شود قابل توجه است . کتابِ «افسون شهرزاد» میان بری آگاهانه به حدیثِ نفس وجهادِ مینوی‌طلبِ آدمی است و پژوهشی است ژرف که ساده نمی‌نماید. نوشتاری محقق پسند است که دیروزِ از زبان و زمان آمده را با اساطیرش، ودورِ ناسوتی ولاهوتیِ زمین، به حیطه‌ی روان وکنشِ امروزیان در می‌کشاند و دریچه‌هایی که باز می‌کند هم‌چون کلماتِ جادویی (مثل‌کنجد) که در هزار و یک شب رمز گشا است درگاهی نوبه معناهای پنهانِ زنده گی است . درگاهی‌که از سنن وآداب ، باور وآیین ونهایتِ فرهنگِ عمومیِ پیشینیان شرقی طرفه حکایت‌ها دارد ! انگار قصه گوی زن (عریان از افسان وفسون) از پرده‌ی تاریخ و قصه درافتاده ، و حضورِ زنده و قادرِ خویش را علنی می‌کند.نکاتی چند از جمله تاکیدِ دکتر ستاری برعنوانِ تکمیلیِ کتاب (افسون شهرزاد ـ پژوهشی در هزار افسان) خواننده‌ی دقت‌مند را به کجایی بودنِ اصلِ هزار و یک و پیشینه‌ی آن بیش از پیش حساس می‌کند وبرآن می‌دارد تا با آن که مؤلف کنکاشی مبسوط وقانع کننده‌یی را در کتاب خویش به این مهم اختصاص داده، روِ قضایا را کنج‌کاوانه‌تر پی‌بگیرد. آن چه مسلم است هزار و یک شب (هزارافسان ـ به عربی الف خرافه) از جهتِ شخصیِ کلیدیِ کتاب (شهرزاد) وکنش‌های اوسانه‌یِ روایتی و بن مایه‌ها در بسترِ پژوهشِ میدانی ، بیش‌تر به نقل و حکایات وگستره‌ی فرهنگِ عامه‌ی خودمان تن می‌زند و تداخلِ چندگانه‌ی قومی وتازه‌ها، که در قصصِ آن دیده می‌شود ، در صورتِ ساده و روایتی (به زبانِ ناقل و ناقلان) بیش‌تر از بافتی ایرانی هندی حکایت دارد، مگر قصه‌یی و یا گوشه‌هایی از قصه‌ها ، که شهر و جغرافیا و نام‌های شناخته شده‌تر را پیش‌رو می‌گذارد و گویای دوره‌یی معین است .البته وجونام‌ها به تمامی نمی‌تواند گویای زاد از شهر و جغرافیایی ویژه باشد .چه بسیار از اشخاص که در قصه‌ها کنش‌و منش و رفتارِ شرقیِ این سویی دارند اما نام فی‌المثل عربی است . این مورد به تنهایی از جهتِ کهن افسانه‌ها نمی‌تواند مهرِ جغرافیا و نامِ کسان را یک جا به هم مربوط کند.دراین میان نکته‌یی که واگوی ریشه‌ی هزار ویک شب به طرفِ «هزار افسانِ» کهن است ، همان نامِ شهرزادِ اوسانه گو یعنی واضح حکایاتِ حکایت در حکایت (و پایانِ ایرانیِ آن) است. تسلسلی که گفته آمده اصلی هندی دارد. تسلسلی که گاه پیامی پنهان به هم‌راه می‌کشد، هم چون زمان و سرگذشتِ امروزی ، که فصل به فصل در چنبره‌ی قهرمانِ اصلی ، ودیگر نمودهای مطرح ، پایان می‌پذیرد.این شخصِ اول ،از آن جا که خود خویش‌کارِ پیوسته گی بافتِ اصلی است ،مشقی ظریف و فرهنگ یاب را از نظرِ نماد و مفاهیم رمزی (معانیِ پنهان) و صورِ متمولِ حکایی روایی و گه گاه مغشوش ، به گوشِ هوش در می‌رساند.

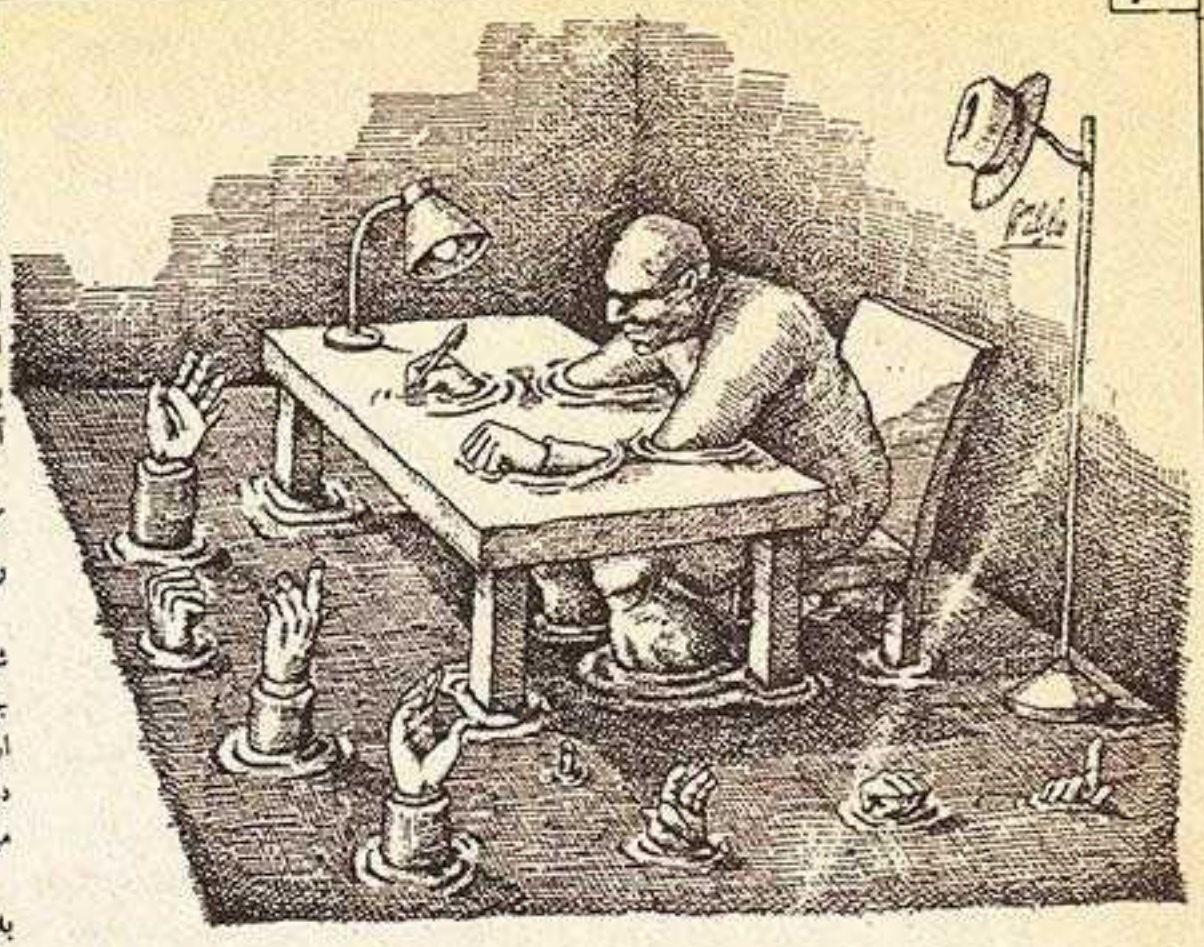
مقوله‌ی زمان و تقدیر و«سهمِ مقدرِ هرکس» مباحثِ عامه پسند وعالمانه‌ی آن چیزی است که در کتابِ افسونِ شهرزاد با شرح و تفصیلِ فراوان بیان شده و هم چنان رشته‌ی دراز دارد. از همین رواست که می‌توان با حدسی نزدیک به یقین اظهار داشت که گستره‌ی تقدیر پسندی با عنایت به این گفت که ریشه در باورهای مردمِ ایرانِ باستان (به شاهنامه نگاه کنید) و به ویژه شعائر زدوانی و مهری دارد ، محتمل به دورانِ حوزه‌ها ونهضت‌های کیش برانگیز وآیین مدار که راه برده، قشرِ مؤلف و گوینده و سخن‌ور را براین واداشته تا شهرزادِ هزار افسانِ ضدِ تقدیر را عامه پسند و شرقی در برابرِ مجموعه‌ی فکری سنتی مسلطِ تقدیر پذیری قرار دهند! نهایت راویِ سخن‌دان و مؤلفِ آغازین، گردآورنده و یا راویان و مؤلفانِ دوره به دوره، سنت شکنیِ اساطیری آیینی، و نیز غالب و معمول را وجهه‌ی بیانِ خود قرار داده و هزار ویک شبِ آن رادنبال کرده‌اند ، که امروز «ستاری» از شهرزادِ قصه گو به عنوان نمادِ شرقیِ تقدیر ستزی نام می‌برد!

راقم این سطور اوسانه‌ها Owsane، روایات و باورهای فراوانی را گردآورده که مقوله‌ی تقدیرپسندی و تقدیر ستیزی بن مایه‌ی رشته‌ی کلام است. وهم چنین حکایاتی که سرِ نخی به هزار افسانِ کهن دارد . آن جای سهمِ مقدرِ (سرنوشت) بشر روی‌دادهارا نقش می‌زند ، هر«چیز» وهر«کس» در «سهمِ مقدر» داخلِ ماجرا می‌شود، و یا برعکس در برابرِ ماجرا و «سهمِ از پیش» ایستاده گی می‌کند.

بافتِ عمومی و معنایِ این نوع اوسانه‌ها وقتی با روایاتِ عقیده‌مندِ حوزه‌یی سینه به سینه و زبان به زبان می‌شود در دوره‌یی به شکلِ متنِ مدون به وسیله‌ی کاتب و یا نویسنده‌یی در کتابی که فهم و معانیِ عامه‌پسندِ آن عـمومی‌تر است خـانه مـی‌گیرد، مـثلِ بختیار نامه، انگاره‌های ناسوتی ولاهوتیِ آن جا به جا و دست‌کاری می‌گردد و چه بسا خلطِ بیان و معانی ، کفه‌ی «سهمِ مقدر» را سنگین، و ستیز با «سهمِ از پیش» را سبک کند .عکس این نیز صادق است .

شهرزاد گفتی زمینی و قصدی بشری دارد، و اقدامی که می‌کند از سرِ آگاهی و برنامه‌است.داوطلب می‌شود تا شهریارِ خون ریز را برسرِ عقل آورد . نهایت درهزار افسان (هزار و یک شب) صورتِ مثالی و خویش‌کاریِ زمینیِ شهرزاد(توأم) رهاییِ دخترانِ گناه ناکرده از دمِ تیغ است .

جانِ سخن، تقدیر ستیزیِ شهرزاد از جمله می‌تواند از خـویش‌کاریِ انـدیشه ورزانی هم بوده باشد که پیوسته گیِ حکایات و معانیِ پنهانِ این کتاب شگفت را دنبال کرده‌اند . حکایتِ قصه گویِ باخرد واختیارمندی که آبشخور کلام‌اش «حکمت» وچاره گری راز آموزانه است. همان «مانجی» واز«مردمان‌نو» است که در نگاهِ ستاری**نمادشرقیِ تقدیرستیزی**است.براین غلتک شهرزادِ قصه گوا گر تقدیرستیزاست،سنت‌شکن‌نیزهست ! ■



رضا براهنی

وجدانِ جنازه‌های ایرلند و شعرِ بریده‌گلو

این مقاله را به‌یرنادت دولبن،خاطره‌ی هفته‌ی «اوبرلین» با او، و سال‌های دوستی با فیلسوف فقید، جورج نووک تقدیم می‌کنم. (ر.ب)

اخیراً، به‌ویژه در ده‌سال گذشته، شعرِشیمیس هینی، شاعرِ ایرلندی را شعرِ پست مدرن خوانده‌اند. پیش‌تر، شعرِ او را در ادامه‌ی شعرِ سنتِ ایرلندی (اسطوره، سیاست، مبارزه و حرکتِ انقلابی) بررسی می‌کردند. پاسخ به این پرسش که این شعر تا چه حد سنتی، تا چه حد مدرن و تا چه حد پست مدرن است موضوعِ این یادداشت است. طبیعی است که به سببِ دست‌رسی نداشتنِ خواننده‌ی ایرانی به دیوان‌های شعرِ شاعر، که قریبِ سی سال شاعری او را در برمی‌گیرد، این نوشته، هم از نظرِ ارائه‌ی مثال محدودیت خواهد داشت و هم از نظر ارائه‌ی جدالِ بینِ سنت، مدرنیسم و پست مدرنیسم در آثارِ خودِ شاعر. محدودیتِ دیگری هم وجود دارد و آن برداشت‌های غلط از این سه مقوله، به ویژه دو مقوله‌ی اخیر و علی‌الخصوص مقوله‌ی سوم است که امروز از یک سو پست مدرنیسم را به صورتِ بازآفرینیِ سنن و مواریثِ گذشته به حساب می‌آورند واز سوی دیگر، گمان می‌کنند که پست مدرنیسم ازالزاماتِ هنری برنخاسته وصرفاً به علتِ خسته‌گی غربیان از تجدد به وجود آمده است. گرچه این مسئله یک واقعیتِ ثابت شده است که پست مدرنیسم در هنرِ جهان ـ و می‌گویم هنرِ جهان و نه تنها هنرِ غربی ـ در هر رشته‌ی هنری، با درنظر گرفتنِ اقتضائات و مشخصاتِ آن هنر، شکل داده و شکل پذیرفته، ولی با یقینِ کامل می‌توان پست‌مدرنیسم را در همه‌ی عرصه‌های هنری با مشخصاتِ عام ویژه‌ی خودِ این نهضت چنان تعریف و تبیین کرد که درهمه‌ی عرصه‌های هنری پست مدرنیسم را از مدرنیسم نه تنها تمیز داد، بل‌که پیش‌رفته‌گیِ آن را نسبت به هنرِ مدرن از هر نظر ثابت کرد ونشان‌داد که گاهی این پیش‌رفته‌گی از نظرِ شکلی آن قدر دامنه‌دار، انقلابی ودگرگون کننده است که ماهیتِ یک هنر را به هم می‌ریزد و باداده‌های اولیه‌ی آن هنرِ دیگری را پیش‌نهاد می‌کند که برخورد ما باتاریخ وتاریخیت راهم عوض می‌کند. نه این‌که هر فیلمی پست‌مدرن باشد، ولی دراین تردیدی نیست که پست‌مدرن نسبتِ به مدرن همان تقابلِ و تقارنِ فیلم و عکاسی را داردو در این جا مسئله‌ی حرکت مطرح می‌شود. مسئله‌ی تصویر و فرق آن با فیلم مطرح می‌شود. اگر این، مرحله‌ی اول باشد، در مرحله‌ی بعدی، نوع حرکت مطرح می‌شود. به همین دلیل حرکتِ سینمایی با حرکتِ پست‌مدرن سنخیتِ بیش‌تری دارد، منتها در صورتی که شما دو حرکتِ سینمایی را هم از یک‌دیگر تفکیک کرده باشید.

«کبریت یک بار که روشن شد، می‌سوزد. اگر از کبریت برای روشن کردنِ گازی استفاده کنید که آب را برای قهوه‌یی که شما را هنگامِ رفتنِ به سرکار سرحال نگه‌می‌دارد، گرم می‌کند، آتشِ کبریت عقیم نبوده است، چرا که این آتش حرکتی است متعلق به گردشِ سرمایه: کالا ـ کبریت ← کالا ـ قدرتِ کار ←دست‌مزدِ پولی ← کالا ـ کبریت. ولی وقتی که بچه‌یی کبریت را روشن می‌کند تا ببیند چه اتفاقی می‌افتد ـ فقط به خاطرِ خوش بودن ـ او از حرکت لذت می‌برد، از تغییرِ رنگ‌ها، نوری که در اوجِ اشتعال جرقه می‌زند، مرگِ تکه‌ی کوچولوی چوب، و هیس ـ هیس شعله‌ی خرد. او ازاین فرق‌های عقیمی که به جایی نمی‌رسند، این خسران‌های جبران ناپذیر، لذت می‌برد؛ از آن چیزی که فیزیک‌دانان از آن به اسراف در مصرفِ نیرو تعبیر می‌کنند.»[1]

ژان ـ فرانسوا لیوتارکه نویسنده‌ی این جملات است کارِ کودک را اساسِ لذتِ هنری می‌داند، واشاره می‌کند که آدورنو، آتش‌بازی را بزرگ‌ترین هنرِ جهان می‌شمرده، و جویس نیز در بخشِ مربوط به ساحل در اولیس برای آتش‌بازی چنین امتیازی قائل شده است.

انگار او از قیر ریخته شده،
بر بالشی از زغال‌سنگِ نارس
آرمیده و چنین می‌نماید

که می‌گرید
رودِسیاهِ خویشتن را

در ابتدا به نظر می‌رسد بینِ این بخشِ کوچک از شعری از شیمیس هینی و آن حرفِ لیوتار و یا تصور جویس وآدورنو و آن کبریتِ روشن شده توسطِ بچه ارتباطی وجود ندارد اما باکمی توضیح درباره‌ی زنده گیِ در ایرلند هینی و شاعریِ آن سرزمین، مسئله روشن می‌شود.

شیمیس هینی در مقاله‌یی که با عنوانِ ازاحساس به واژه در سالِ ۱۹۷۴ نوشته و در آن اوایلِ کارِ شاعری و رشدِ ذهنیتِ هنریِ خود را تا آن سال تشریح کرده است،می‌گوید که در ابتدا آدم هم‌چون مقلدِ دیگری آغاز به کار می‌کند و بعد آن چیزی را یاد می‌گیرد که در واقع صنعتِ craft شاعری است ،پس از آن در حضورِ خود ودیگران به نتایجی راجع به تکنیک technique می‌رسد که به مراتب بالاتر از آن صنعت است و درواقع مجموعه‌ی تمهیداتی است که شاعر برای ایجاد شیوه و بیان و سبک وشکلِ خود به کار می‌گیرد. تا این جا دست آوردهای سنتِ شعرِ کلاسیکِ انگلیسی و جهانِ اساطیریِ ایرلند، و سنتِ تجدد از نوع تجددِ ویلیام باتلر ییتس، شاعرِ بزرگِ ایرلندی، در اختیارِ او قرار گرفته است .ولی آیا این کافی است؟ یا این‌که هنوز به دنبالِ آن صدا، آن بینشِ سرگردانیِ است که هر قدر شاعر می‌خواهد نمی‌تواند به آن برسد تا این که ناگهان مجموعه‌ی این کوشش‌ها خود را به نوعِ بینشی ترجمه می‌کند که درآن، شاعر انگار در منزلِ خویش و در بسترِ خویش است.

«دوست دارم گستره‌های تفسیرپذیرِ یک شعر هرچه رنگین‌تر باشند و نیز دوست دارم عناصرِ آن هر چه محکم‌تر باشند. و نیز کلمات اجازه‌ی این برخوردِ دو چهره را به شما می‌دهند. کلمات به نوع قرائتِ خواننده‌گان آن‌ها لب خند می‌زنند و نیز برمی‌گردند و به شیوه‌ی استفاده‌ی شاعر از آن‌ها چشمک می‌زنند. البته پشتِ سرِ آن‌ها مقدارِ زیادی نظریه‌سازیِ نمادین وجود دارد. نه این‌که من آگاهانه در حرکت‌ام به سوی نگارش شعر توسطِ نسخه پیچی‌های سمبولیستی راه‌نمایی شده باشم ولی روی هم به ملغمه‌ی کاملی از کلیاتی که به نحوی مبهم ممکن است شایسته‌ی آن برچسبِ سمبولیستی باشد. از تصورِ «رمبو» راجع به مصوت‌ها به عنوانِ رنگ و شعر به عنوانِ کیمیاگریِ اصوات، تاتصور «ییتس» از اثرِ هنری به عنوانِ «تصویری استادانه». نظرِ موافق دارم و اصولِ شیوه شناختیِ تصویرگرایی و نیز زیباشناسیِ سمبولیسم را جذاب می‌یابم: ارائه‌ی تصویر«به

عنوانِ گرهی فکری وعاطفی در لحظه‌یی از زمان.»[2] به گمانام همه‌ی این‌ها با در نظر گرفتنِ درسی قراردادی که در ادبیاتِ انگلیسی می‌دادم و با «الیوت» و «ییتس» به اوج می‌رسید، اجتناب ناپذیر بود.»[3]

این بخش از سنتِ مدرنیسم نیازی به توضیح ندارد. از سالِ ۴۰ به بعد راجع به سنت و آیین‌های مدرن بارها در ایران سخن گفته شده است. هینی هم به این مسئله توجه دارد وشاید به همین دلیل است که در مقاله‌ی سالِ ۱۹۷۴، که مقاله‌یی کلیدی برای درکِ رشدِ شاعری او است به تفصیل به این مسائل می‌پردازد. ولی سالِ ۱۹۶۹ برای او سالی کلیدی است. در آن سال او **دری به تاریکی** را منتشر می‌کند، همان‌طور که خودِ او در آن مقاله اشاره می‌کند، در همان سال کتابی به نامِ **مردم باتلاق** چاپ می‌شود. و درهمان‌سال حادثه‌ی مهمِ دیگری هم رخ می‌دهد. دو ماه پس از چاپِ مجموعه‌ی **دری به تاریکی** جنگِ خونین بین پروتستان‌ها و کاتولیک‌ها در «بلفاست» آغاز می‌شود. این حوادث ارتباطی علت ومعلولی با یک‌دیگر ندارند اما بعدها وقتی که هینی در مقاله‌ی سالِ ۱۹۷۴، آن‌ها را درکنارِ هم می‌چیند، می‌بینیم که او به طورِ کلی بینِ آن‌ها رابطه‌ی ساختاریِ خاصی می‌یابد. درکِ این بخش از زنده‌گیِ شعریِ شاعر توسطِ خودِ او، به شاعر کمک خواهد کرد که در طولِ بیست‌سال براساسِ بینشی که از آن باتلاق‌ها سرچشمه می‌گیرد، خود را از باتلاقِ مدرنیسم به جلوه‌گاهِ رنگین‌ترِ پست‌مدرنیسم برساند. گرچه این پست مدرنیسم فقط در یکی از تجلی‌های‌اش درکارِ او اعتلای خود را نشان می‌دهد، ولی به ندرت اتفاق می‌افتد که همه‌ی شاعران درگذار از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم همه‌ی جلوه‌های آن را یک جا وکامل تجربه کرده باشند.

هینی در سالِ ۱۹۸۰می‌نویسد:

«پیوسته گوش به انتظارِ شعرها بوده‌ام. گاهی شعرها مثلِ جنازه‌هایی از باتلاق بالا می‌آیند، به تقریب دست نخورده، انگار مدت زمانی طولانی پیش‌تر آن‌ها را چال کرده‌اند و با لمس راز و رمز در سطح ظاهر می‌شوند.»[4]

دو تصویرِ کلیدی از همان میانه‌های دهه‌ی شصت تا هفتادِ میلادی به ویژه وقتی از شعرهای اولیه‌ی شاعر به سوی **دری به تاریکی** حرکت می‌کنیم، نقشی اساسی‌بینشی دارند. **جنازه‌های به تقریب دست نخورده و باتلاق.** شاعر چه‌گونه به این دو تصویر دست‌یافته است؟ این دو تصویر از این نظر کلیدی هستند که اولاً در ابتدا ـ و به ظاهر ـ آن‌ها کوچک‌ترین جنبه‌ی اساطیری و آیینی ندارند و ثانیاً کسی در شعر، پیش از او از آن‌ها به این صورت استفاده نکرده است؛ نه اثری از آن‌ها در نمایش‌نامه‌های **اسکار وایلد، برنارد شاء سینج و ییتس** می‌بینیم و نه نشانه‌یی از آن‌ها در قصه‌های کوتاه و رمان‌های بلندِ **جیمزجویس و سموئل بکت** و شعرهای **ییتس.** جهانِ ادبی نویسنده‌گان ایرلند تا چاپِ شعرهای هینی به این جنازه‌های باتلاقی تقریباًبی‌اعتنا بود. ولی خودِ هینی در سالِ ۱۹۷۴، نه تنها به حضورِ آن جنازه‌ها و باتلاق اشاره می‌کند بل‌که این اشاره را بر زمینه‌ی واقعیتی استوار می‌کند که دیگر بخشی از تاریخِ ایرلند شده است.

به اجمال به تاریخ‌چه‌ی این دو تصویر براساسِ همان مقاله‌ی ۱۹۷۴ هینی اشاره کنیم. اول ترجمه‌ی یکی از شعرهای او رادراین جا می‌آورم:

ما چمن‌زار نداریم / تا غروب، خورشیدِ بزرگی را شقه کند / هرجا که چشم / تسلیمِ افقِ متجاوز می‌شود،

جذبِ نگاهِ غولِ یک چشم دریاچه‌ی کوهستانی می‌گردد/ دیار بی‌حصارما/ با تلاقی است که بینِ منظره‌های خورشید /کبره می‌بندد.

جنازه‌ی گوزنِ بزرگِ ایرلندی را / از زغال سنگِ نارس / در آورده‌اند و افراشته‌اند / صندوقی شگفت انباشته ازهوا.

کره‌یی که بیش از صدسال‌پیش / در عمقِ باتلاق ذخیره کرده بودند/ دوباره که پیدای‌اش کردند هنوز سفید ونمک‌دار بود / زمین خود مهربان است،کره‌یی سیاه

که زیرپا ذوب و باز می‌شود / و میلیون‌ها سال که بگذرد/ به آخرین تعریف‌اش دست نمی‌یابد/ هرگز نخواهند توانست ازاین جا زغال درآورند،

تنها، تنه‌های اشباع شده از آبِ صنوبرهای بزرگ خواهد بود / نرم چون خمیر/ پیش‌آهنگانِ ما ضربه‌ها را برزمین فرود می‌آورند/ به سوی درون، به سوی پایین،

هر لایه‌یی که برمی‌دارند / انگارپیش از این کسانی برآن اردو زده بودند / شاید گودال‌های باتلاقیِ چکیده از اقیانوس آرام باشند / مرکز خیس ته ندارد.[5]

خودِ هینی در توضیح این شعر[6] چند نکته را برملا می‌کند. نخست این که آیین دورنما برای او تداعی کننده‌ی دورانِ کودکی است؛دوم: باتلاق فقط یک دورنما نیست بل‌که حافظه است، درگذشته برآن موجوداتی زیسته‌اند و یاموجوداتی در آن غرق شده‌اند. کره‌یی را که صدسال پیش در زیرِ زغال سنگ برای جلوگیری از فاسد شدنِ آن ذخیره کرده بودند، سفید و نمک‌دار بیرون آورده‌اند وکره در طولِ صدسال فاسد نشده است. این حافظه‌ی شخصی ابعادِ ملی هم دارد. هرآن چه در موزه‌ی «دوبلین» گذاشته شده، نشانه‌ی اکتشافی در منطقه‌یی باتلاقی است. چیزهایی در باتلاق پیدا می‌شوند که حافظه‌ی عمومی و خصوصی رادر ذهنِ شاعر بیدار می‌کنند. حافظه‌ی شاعر در آینده بر حافظه‌ی دورنما و تاریخ و حافظه‌ی زمینی وجهانی بی‌ته کار خواهد کرد. سوم: شاعر دست به مقایسه می‌زند. چمن‌زار [prairie] مشخصه‌ی زمینِ آمریکا است. آن‌ها هم گوزنِ مخصوص خودشان را دارند. چمن‌زار در غروب، خورشیدِ بزرگ رادر ایرلند شقه نمی‌کند. هینی این خاطره را از خاطره‌ی ادبیاتِ آمریکا به یاد می‌آورد. ادبیاتِ مرزداران، ادبیاتِ پیش‌آهنگان، ادبیاتی که با گشوده شدنِ مرزقاره‌ی آمریکا نگاشته می‌شود. در این جا آن حالت نیست. در این دیارِ بی‌حصار و یا حصار نشده باتلاق کبره می‌بندد و بر هر لایه‌یی که پیش‌آهنگانِ ایرلندی برمی‌دارند نسل‌های گذشته، در زمان‌های گذشته، اردوزده بوده‌اند. دراین جا پیش‌آهنگ پیش نمی‌رود، فرو می‌رود؛ به درون، به سوی پایین می‌رود.[7] ودراین جا زمین میلیون‌ها سال هم که بگذرد به تعریفِ خود دست نمی‌یابد. زغال در آوردن از این جا مشکل است، چرا که آبِ باتلاق و اقیانوس صنوبرها را مثلِ خمیر نرم کرده است. هینی با تصویرِ این باتلاق، این حافظه، این حافظه در حافظه، این تصور از بی‌تهیِ اقیانوسیِ جهان، به استقلالِ شعریِ خود دست می‌یابد. اما دراین استقلال هم توقف نمی‌کند. سعی می‌کند ساختارِ این حافظه به حافظه شدن را به شیوه‌ی جدیدی از بیانِ شاعرانه نزدیک کند. در واقع دلیلِ محبوبیتِ فوق‌العاده‌ی هینی در میانِ مردمِ ایرلند، این است که او وطنِ ایرلندی را در حوزه‌ی مرگ ـ این مضمونِ ابدیِ زبانِ شعر و یا مرگ ـ ساختار ـ زبانِ شعر، وسعت عمقی می‌دهد، و شعرِ خود را به صورتِ شاعرِ عمقیِ این وطنِ درون، وطنِ لایه‌های زیرین، در می‌آورد.

برگردیم به آن دو تصویرِ اصلیِ شعرِ هینی: **باتلاق و جنازه.** اشاره‌ی هینی به کتابِ **مردم باتلاق** که در همان سالِ انتشارِ **دری به تاریکی** چاپ شده، بی‌دلیل نیست. نویسنده‌ی **مردم باتلاق** که شخصی است به نام پی.وی. گلوب، شرحِ مفصلیِ درباره‌ی جنازه‌های حفظ شده‌ی زنان و مردانی می‌نویسد که در باتلاق پیدا شده‌اند. این جنازه‌ها برهنه‌اند و مرگ‌شان‌به دلیلِ آن است که گلوی آن‌ها را بریده‌اند و یا خفه‌شان کرده‌اند. نویسنده معتقد است که این جنازه‌ها را در عصرِ آهن در زیرِ زغالِ سنگِ نارس قرار داده‌اند ودر موردِ جنازه‌های مردان نظرش این است که این‌ها قربانیانِ آیینی بوده‌اند که در دورانِ مادر سالاری «الهه‌ی مادر» آن‌ها را برای تضمینِ حاصل‌خیزیِ زمین قربانی کرده است. الهه‌ی مادر در زمستان مردانِ جوان را به عنوانِ هم بسترِ خود انتخاب می‌کرد ودر بهار خونِ آن‌ها را برمزارع می‌ریخت.[8] یکی از این مردان که حالا سرش در موزه‌ی «سیلکبورگ» در نزدیکیِ «ارهاس»نگه‌داری می‌شود، «مردِ تالند»است که عنوانِ یکی از شعرهای هینی است. هینی بااشاره به وقایعی که مدام درکشورش اتفاق می‌افتد وکشتار و مرگ وخشونت را پیوسته در برابرِ چشم نگاه می‌دارد، می‌گوید«مردِ تالند» درواقع نمادِ یک آیینِ باستانی نیست، بل‌که چیزی که اتفاق می‌افتد یک الگوی ازلی است. آن‌چه درگذشته اتفاق افتاده و توأم با خشونت بوده، خود را به سوی آینده‌یی پرمخاطره پرتاب می‌کند و شاعر می‌گوید: **«وقتی که این شعر را گفتم، حس کاملاً تازه‌یی پیدا کردم، حس مرگ»** و بعد سرودنِ آن را به نوعی «زیارت» تشبیه می‌کند وحتامی‌گوید اگرمن‌از سرِصمیمیت این شعر را نمی‌گفتم، فقط زنده گی‌ام را به خطر می‌انداختم:

۱

روزی به ارهوس خواهم رفت / تا سرِ زغال سنگِ قهوه‌یی‌اش را ببینم / نیام نرمِ پلک‌های‌اش را / کلاه پوستِ نوک تیزش را

بیرونِ شهر در زمینِ مسطحِ نزدیکی که / او را از زیرزمین در آوردند / آخرین حریره‌ی بذرهای زمستانی‌اش / در معده‌اش می‌پخت،

بی‌تن پوشی جز / کلاه، حلقه‌ی طناب و کمربند/ مدتی دراز خواهم ایستاد./ تازه داماد، الهه

الهه طوق‌اش را تنگ به دورِجوان فشرد/ و مرداب‌اش راگشود / آن شیره‌های تیره که او را / به اندامِ حفاظت شده‌ی قدیس خوراند،

گنجینه‌ی چمن ـ زنان / شیوه‌های خانه‌خانه شدنِ شانه‌ی عسل / حالا چهره‌ی لکه دارش / در ارهوس آرمیده.

۲

می‌توانستم خود را به خطرِ کفر گفتن بیاندازم/ باتلاقِ دیگ را / چون زمینی مقدس تبرک کنم / و دعا کنم که او به سوی باروری براند،

گوشتِ پراکنده و گرفتار شده‌ی کارگران را/ جنازه‌های جوراب به پای / دراز به دراز افتاده در/ محوطه‌های زراعی را

پوستِ افسانه‌گو ودندان‌هایی را/ که خفته‌گانِ چهاربرادرِ جوان را خال خال می‌کردند/ وقتی که آن‌ها در درازای خط‌ها / تا فرسخ‌ها دنبال می‌شدند

۳

چیزی از آن آزادیِ غم‌بارِ او / وقتی که او سوارِ قایق می‌شد / باید به سوی من بیاید، حالا که می‌دانم / و می‌گویم اسامیِ

تولاند، گرویال ، بنلگارد را / و دست‌های اشارت‌گرِ روستاییان را / تماشا می‌کنم / و زبان‌شان را نمی‌دانم

آن‌جا در جاتلند درقصباتِ قدیمیِ آدم‌کش / خود را گم‌شده احساس خواهم کرد/ نگون‌بخت ، و دروطن [۹]

پس هینی یک قلم‌روِ خاص ، یک حوزه‌ی بینشی معین یافته است که ضمنِ این‌که او را به وطن‌اش ایرلند مربوط می‌کند، فضایی در اختیارِ او می‌نهد که پیش از بیانِ شاعرانه‌ی آن توسطِ هینی ، شعرِ آن استخراج نشده است، گرچه به محض این که استخراج شد خصیصه‌یی می‌یابد ازنوع خصیصه‌یی که الگوهای ازلی در شعر پیش‌کسوتِ بزرگِ او درایرلند ، **ویلیام باتلریتس** پیدا کرده است . ولی بزرگ‌ترین خصیصه‌ی آن ، غریب بودن آن در وضعِ کنونی است و چیزی که غریب است سخت‌ترس آور ـ و هم از این رو ـ شاعرانه است . لازم نیست او جهانی آشنا را از طریقِ شعر به سوی رونقِ بی‌گانه گردانی براند . دراین جا فضاسراسر ، خود به خود، به سببِ آن جنازه‌های واقعیِ از باتلاق بیرون خزیده، بی‌گانه و سراسر شاعرانه است . ولی شعرِ این جهانِ سراسر بی‌گانه و ترس‌ناک را فقط با بیانی تصویرگرا نمی‌توان نوشت. خواهیم دید که خودِ هینی به این نتیجه خواهد رسید که ارائه‌ی دورنما ، حتا ارائه‌ی دورنمایی به این وحشت‌ناکی و سبعیت کافی نیست . وظیفه‌ی شاعر بیان روایی منظره حتا از نوعِ بسیار شوم و وحشی‌اش ، و یا زیبا و عاشقانه‌اش ـ نیست . او نمی‌تواند فقط از این منظره، ازاین تاریخ ، از این الگوی ازلی متاثر شود وشعرِ آن را بگوید. خصیصه‌ی اصلیِ بخشی از مدرنیسم جدی در شعر ، ارائه‌ی قطعه‌قطعه‌ی قطعات است .هینی حالا موضوع را دارد ، روایتِ وصفی آن رادارد ، بیانِ حسی آن را دارد، همه‌ی آن‌ها را به تصویر تبدیل کرده است اما هنوز در این شعر ، سروکارِ او اولاً با ارجاعِ خارجی است ، چرا که هر تصویری که می‌آورد به طورِ حسی بیان‌گرِ واقعه‌یی است که درخارج شعر اتفاق افتاده و قطعاتِ شعر قابلِ ارجاع به آن می‌تواند بود ؛ دراثنی، هنوز شاعر از طریقِ بازنمایی به موضوعِ خود می‌نگرد، و هنوز به جهان بازنمایی بازنمایی شده‌هابه طورِکامل دست نیافته است. به همین دلیل باید درون خودِ شعرمتن را به طرفِ متنِ دیگر براند واین جا است که تصورِ درست شدنِ شعر براساسِ لذت la jouissance [۱۰] و نه براساسِ ارجاع ، مطرح می‌شود . برای آفریدنِ چنین شعری ، هینی باید از متن قبلی خود به سوی متنی ساختار زدایی‌بکند که خودِ آن هم توسطِ متنِ دیگری ساختار زدایی خواهد شد ، و باید دنبالِ نوشته‌و شعری برود که خود را از تصویربه سوی چیزی دیگر جاکن کند . او باید بحرانِ حاکمِ برییانِ شاعرانه‌ی امروز در جهان و بیانِ فلسفی و نظریِ حاکم بر ادبیات را درونیِ رونقِ شعر گویی خود کند . بدین گونه‌است که هینی به تدریج معتقد می‌شود که:«یک‌بار که او تخییل شد، دیگر دیده نمی‌شود.» [۱۱] هینی گام در جغرافیای قلم‌روی می‌گذارد که قرار است تصویر را ضمنِ بیان حذف کند وشیء‌را به جایی دیگر در متن پرتاب کند. از تمرکزِ ایماژیستی و تمرکزِ سمبولیستی به سوی غیر اورگانیک کردنِ تمرکزها حرکت کند ودر واقع شعری بگویدکه روایی نیست ، وصفی نیست ، از این‌ها عبور کرده است ، بیانِ اتوماتیک تصویرهای تصادفی نیست ، بل‌که جهانی است که در آن زبانِ شعراستقلالِ خود را از هر چه بخواهد آن را متعهد به چیزی جز خودِ شعر بکند بازیافته است . دیگر واقعیت وجود ندارد، تاریخ هم نیست ، بل‌که تاریخیتِ حضور مطرح است ، جهان سراسر در زبان خیالی است . حالا از جنازه‌ها فقط ردِپایی مانده است. این کلمه‌ی «ردپا» که ما آن را از **ژاک دریدا** به عاریه می‌گیریم اهمیت دارد. حالا چیزی گذرا، چیزی در پشتِ سرمانده ، چیزی در حالِ تجاوز کردن به‌بطونِ شعر، ولی در حالِ عقب‌ماندنِ از آن ، به جای همه‌ی تصاویر، واقعیت‌ها ، ارجاعات وطبیعت و متافیزیک و فیزیک، مانده است که در پشتِ سرِ جغرافیای تخیلیِ زبانِ شاعرانه‌یی در حالِ فرارفتن از یک حال به حال دیگر در زبان می‌دود تا برسد و مدام عقب می‌ماند و نمی‌رسد. [۱۲] مثلِ همان بچه که کبریت را روشن کرده ، نه به دلیلِ این‌که می‌خواهد گاز را روشن کند ، بل‌که به دلیلِ این که می‌خواهد فرق **differance** رنگ‌های در حالِ سوختن را ، و عملِ فرق کردنِ سوختن را با لذت با همان شعف، تماشا کند، مثلِ فیلمِ زیبای بلو Bleu که ما تماشا می‌کنیم تا فرق‌های مختلفِ تماشا کردن را و تماشایی شدنِ بخش‌های تماشایی را تماشا کرده باشیم . اگر ازاین دیدگاهِ تماشا، از این تاخیرها که در لذت پدیدار می‌شود، از این عقب افتادنِ لذتِ نهایی ، اما غرق‌شدن در آن در همان فاصله‌های بینِ تمهیداتِ مختلف بیانِ فیلمی، غافل بمانیم، ویدیو را خاموش خواهیم کرد ، شعر رانخواهیم دید، سکوتِ موسیقی را نخواهیم شنید ، و حرکتِ اقتیِ فیلم راکه در زمان به جلو می‌تازد ولی مدام ذهنیتِ ما را به سوی جهاتِ مختلف ، در عمق، در ارتفاع و در برداشت‌ها و آگاهی‌های مختلف از زمان ، و از زمانِ پیوسته در حالِ تبدیل شدن به فضا ، به صورتِ هنر حرکت می‌دهد ، درک نخواهیم کرد . شعفِ لذیذِ هنر دراین متن به متن شدن، در این تداخلِ درون ـ متنی اثر است. با این حالتِ حرکت از متن به سوی متن دیگر در درونِ یک شعر است که خودِ حرکت متن می‌شود شعر، می‌شود حضور، می‌شود آفریدنِ حضور، وقتی که حرکتِ یگانگی‌اش را از دست بدهدو به سرعتِ تمام به سوی چیزی ناهم‌گن برود ، به قولِ «میشل فوکو» گام **در آن جهانی بگذارد که جهان «دیگر مکان» است** [۱۳] [Heterotopia] و تسلسلِ دیگرهایی که رد خود را به سایر دیگرها می‌دهند ودر جایی نمی‌ایستند تا تقسیم‌بندی کلاسیک سوژه وابژه [اندیشنده واندیشیده] صورت بگیرد، بل‌که هرچیزی ظرفیتِ دال بودن خودرا (Signifier) و یا (با اجازه‌ی فرهنگستان محترم) «دالیّت» خود را به دیگری منتقل می‌کند تا به این مکانِ فرضی دست‌رسی بیابد وآن مکان جایی نیست جز «نا ـ جای زبان». «وگرچه زبان می‌تواند آن‌ها را در برابرِ مابگستراند اما این کار را فقط در یک فضای ناآندیشیدنی می‌تواند انجام دهد .»فوکو در ادامه‌ی این سخن به توصیفِ چیزی می‌پردازد که در بررسیِ امروز ما به کار می‌آید :

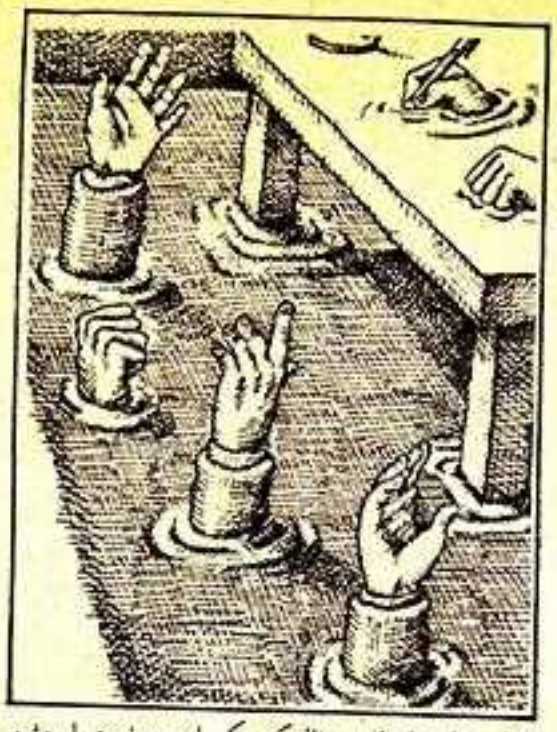
«غرض‌ام آن بی‌نظمی است که در آن قطعاتِ تعدادِ زیادی نظام‌های ممکن، در بعدِ بی‌قانون وبی‌هندسه‌ی هتروکلیت [۱۴](دیگرجا) می‌درخشند، و این واژه را بایا در تحت‌اللفظی‌ترین و ریشه شناختی‌ترین معنای آن به کار گرفت : در چنین وضعی ، اشیا در مکان‌هایی آن چنان متفاوت از یک دیگر «قرار داده» می‌شوند ، «جا داده» می‌شوند، «مرتب» می‌شوند که پیدا کردنِ محلِ سکونت برای آن‌ها، و تعریف محلِ مشترکی در زیرِ همه‌ی آن‌ها غیر ممکن می‌شود. ناکجا ـ آبادها تسلی بخش‌اند : گرچه جایی واقعی ندارند ، ولی نقطه‌یی خیالی وبی‌مزاحم وجود دارد که در آن ناکجا آبادها قادر به گستردنِ خود هستند ؛ شهرهایی را افتتاح می‌کنند با خیابان‌های وسیع ، باغ‌هایی به زیبایی پرورده شده وکشورهایی که در آن‌ها زندگی آسان است، گرچه راه‌هایی که به آن‌ها منتهی می‌شود ، خیالی است . «هتروتوپیا» [۱۵] (دیگر مکان)ها اضطراب آور اند ، شاید به این دلیل که مخفیانه زبان را به خطر می‌اندازند، چرا که نامیدنِ این و آن را غیر ممکن می‌کنند، چرا که اسامیِ عام را می‌شکنند ویا خلط می‌کنند، چرا که نحوِ زبان را پیشاپیش ویران می‌کنند ونه تنها نحوی راکه ما از ره گذرِ آن جمله می‌سازیم بل‌که آن نحوِ کم‌تر آشکار راکه سبب می‌شود تا واژه‌ها و اشیا(کنارِ هم ودر برابرِ هم) «فراهم آیند». به همین دلیل ناکجا آبادها اجازه می‌دهند که حکایت باشد و بیانِ زبانی [۱۶] : ناکجا آبادها در آن هسته‌ی اساسیِ زبان حرکت می‌کنند وبخشی از بعدِ اساسیِ حکایت را تشکیل می‌دهند ؛ دیگر مکان‌ها(از نوعی که با آن همه تکرار در آثارِ «بورخس» دیده می‌شوند) زبان راخشک می‌کنند ، کلمات را در مسیرشان متوقف می‌کنند، از ریشه باهمان امکان داشتن دستور به جدال برمی خیزند؛ آن‌ها اسطوره‌های ما راذوب و تغزلِ جملاتِ ما راعقیم می‌کنند.» [۱۷]

نگاهِ خود را به شعرِ شیمیس هینی با این نگرشِ فوکویی که رکنِ اساسیِ دیدگاهِ پست مدرنیسمِ جهانی را تشکیل می‌دهد، تکمیل کنیم. جنازه‌هایی از اعماقِ جهانِ باستان، از درونِ آیین‌هایی ابتدایی خود را در برابرِ شاعر نهاده‌اند. نوزده جنازه‌یی که از «دیگر مکان» از

«دیگر جا»ی زمان ، که پیش از این جغرافیای واقعی خود را از دست داده بودند، شناکنان در طول زمان در برابر جغرافیای نگاهِ شاعر ظاهر شده‌اند . جهانِ امروزِ شاعر با این جنازه‌های «دیگر جا»ی ابتدایی به خطر افتاده است . شاعر خودش می‌گوید که می‌ترسد. آیا حافظه فقط محفوظاتِ اساطیری از نوعی بوده که بیش از هنرِ بیزانس ، جویس از هومر و آکیناس و ویکووشکسپیر ، پاتوند از چین وهند و یونان و ایتالیای دانته و آرنوت دنیل و شعرِ پروونس و شعرِ سمبولیستِ فرانسه آموخته بوده ، یا این‌که شاعر نه با «العازر»ِ اناجیلِ مسیحی ، مرده‌ی زنده شده‌یی درمتنِ یک کتابِ مقدس ، بل که عملاً با مرده‌گانی ازعصرِ آهن سروکار داردکه با جغرافیای گلوهای بریده‌شان شناکرده‌اند و ناگهان برای جغرافیای معاصرِ او هوییِ را تعبیه کرده‌اند که سراپا از جهانِ دیگری است واز جذابیتِ شوم، ترس‌ناک وخیره کننده‌ی کابوس برخوردار است. درحوزه‌ی زمان ، برخوردِ شدید دنیاهای متضاد وتشویش‌انگیز را در آثارِ بورخس ، ناباکوف ، ایتالوکالوینو، مارکز، کورتازار و خوان رولفو دیده‌ایم ، و در حوزه‌ی شعر در آثارِ تی چند چون رابرت کریلی[18] جان اشبری و حالا در کارهای نزدیک‌تر به امروز مادرِ شاعریِ هینی. و دراین جااست که زبان ازمیانِ توسانات، تردیدها ، تشویش‌های زبان شناختی ، از به هم زدنِ رابطه‌های تصویری،از مثلاثی کردنِ ارگان‌های صوتی، شنیداری و دیداری و تردید در معناهایی که قبلاً متیقّن به حساب می‌آمدند ، به سوی شعرمی‌آید ، هم‌چنان‌که جنازه‌های سربریده آمده‌اند:

چه کسی به این قالبِ روشن / جنازه‌خواهد گفت / چه کسی به این آرمیده‌گیِ مات / بدن خواهد گفت؟[19]

مسئله این است که هرگز نمی‌توان منکرِ این شد که هینی یکی از سیاسی‌ترین شاعرانِ قرنِ بیستم است . درست است که هینی به دفعات به گرفتاری‌های ایرلند اشاره می‌کند ، و شاید اگر موقعیتِ سیاسیِ امروزِ ایرلند نبود ، شاعر دراین سنِ کم به شهرتی جهانی که اکنون رسیده است نمی‌رسید. فکر می‌کنم خودِ هینی هم پذیرد که شاعرانی هستند که حوزه‌هایی رادر قلمروهای شخصی تخیلِ انسانی و در قلمروهای مخفیِ زبان‌شناسیِ شاعری کشف کرده‌اند که اگر نه بیش‌تر، دست‌کم به اندازه‌ی کارِ جدیِ شاعرانه‌ی او ارزش دارند و چه بسا که بخش‌هایی از شعرهای سیاسیِ هینی ، پس از گذشتنِ این دوره‌ی پرآشوبِ ایرلند ـ که بارقه‌های عبور از آن در افقِ مناسباتِ جهانی پدیدار شده است ـ اهمیتِ شعری خود را از دست بدهند و صرفاً از دیدگاهِ تاریخِ سیاستِ ادبی وجامعه‌شناسی جای‌گاهی داشته باشند. ولی شاعر، گاهی به‌رغمِ مواضعی که ازدیدِ اجتماعی و سیاسی گرفته است، شاعرِ حضور است . شاعر به رغمِ اعلام یک عقیده و آرمانِ مشخص در شعر ، آرمانی جز خودِ شعر ندارد. شاعری ، یعنی عملِ شاعری، برهرگونه کارِ غیرِ شاعرانه ، در حینِ ساختنِ شعر خطِ بطلان می‌کشد ، و شاعر می‌بیند پس از گفتنِ شعر خود به عنوانِ وجدانِ بیدارِ زمانه‌ی خود وزبانِ تاریخ و قوم و مردم معاصرِ خود ، در جایی ماندگاریِ شعریِ خود را به راستی متجلی می‌کند که از همه‌ی این مقولات، یعنی آن لحظه‌یِ اجتماعِ عناصرِ تاریخی که تاریخ او را می‌سازند ، گذشته باشد و به فضایی دست یافته باشد که فلاسفه‌ی جدید به آن فضای



انتقادی نام نهاده‌اند . مثالِ کوچکی این موضوع را روشن می‌کند.

ژاک دریدا در **گراماتولوژی** در بحث درباره‌ی آثارِ **ژان‌ژاک روسو** روشن می‌کند که روسو مدام این بحث را می‌کند که جدا شدن از اصل، حرکت به طرفِ شر بوده است . به همین دلیل حرکت از **ملودی** به سوی **هارمونی** در موسیقی را درعصرِ خود و حرکت از زبانِ شفاهی به سوی زبانِ نوشتاری را ، به رغم اجتناب ناپذیربودنِ تاریخیِ هردو ، نوعی فسادِ موسیقی و فسادِ طبیعتِ زبان و زبانِ طبیعی قلم‌داد می‌کند. دریدا می‌گوید خودِ روسو هنگامِ بحث پیرامونِ ملودی ثابت می‌کند که ملودیِ بدونِ هارمونی نمی‌تواند موسیقی باشد ، و نیز به رغم اعتقاد عمیق به اصیل بودنِ زبانِ شفاهی در برابرِ فسادِ زبانِ نوشتاری ، تنها با نوشتن در زبانِ نوشتاری می‌تواند این عقاید را بیان کند ، چرا که این عقاید تنها در زبانِ مکتوبِ روسو است که قابل بیان می‌شود . در واقع روسو به اصلِ «فرق» و به اصلِ پیش‌رفت به جلو از طریقِ فرق پیدا کردن پدیده‌ها با یک‌دیگر ، و به اصلِ متمم و جانشین پیدا کردنِ پدیده‌ها وغرق شدنِ پدیده‌ها در زنجیره‌ی پیوسته‌یی از «متمم ـ جانشین»[20] ها [بااجازه‌ی فرهنگستان محترم متجانشین‌ها] هم اعتقاد نشان می‌دهد و هم آن‌ها رانفی می‌کند ، ضمنِ این که آن‌ها رابازبانی که آن‌را فاسد می‌داند ، با نوشتن، نشان می‌دهد . پس آدم می‌تواند به چیزی هم اعتقاد داشته باشد وهم اعتقاد نداشته باشد ودریدا در سراسرِ زنده گی فلسفی‌اش مانعةالجمع نبودنِ اعتقاد وعدمِ اعتقاد را نشان می‌دهد .

شاعر ممکن است برای خود هدفی تعیین کند که به ظاهر آرمان‌گرا یا ضدِ آرمان‌گرا است، ولی اگر بخواهد با شعرش آرمان‌گرایی و یا ضدِ آرمان‌گرایی را بیان کند یا شعر نخواهد گفت و یا شعر به رغمِ آرمان‌گرایی و ضدِ آرمان‌گرایی گفته خواهد شد و یا شعری خواهد بود که اول شعر خواهد بود و بعد صاحبِ آرمان و یاضدِآرمانی غیرِ شعری . چرا که ذاتِ شعرِ چیزی است که از پیدایش حضور از طریقِ حرکتِ زبان به وجود می‌آید و شعری شعر است که به زبان چنان بنگرد که انگار با تمام تضادهای‌اش قبلاً وجود نداشته است واو قرار است کلِ زبان‌را به وجود آورد . از این دیدگاه‌است که گاهی می‌توان هینی را شاعری دانست که به رغم آن که زمانی به سنتِ شعرِ کلاسیکِ انگلیسی و به سنتِ شعرِ مدرنِ اروپایی ـ انگلیسی (از رمبو تایتس) وفاداری نشان داده اما به سببِ اعتراض نهفته در ذات‌اش نسبت به سنن و مواریث تقدیم شده به او از گذشته (مثلاًهمین موقعیتِ امروزِ ایرلند با میراثِ خونین وتحقیرآمیز و شوم چند صد ساله‌اش) به جایی رسیده است که اصالتِ خود را از طریقِ سرپیچی از اصولِ گذشته و قراردادهای سنتی و مدرن نشان می‌دهد . به همین دلیل هینی در شعرِ خود به جای آن که عکس بگیرد، به طرفِ سینما و فیلم آمده و به جای آن که فیلم و سینمای قراردادی را اصل قرار بدهد ، به سوی فیلمی حرکت کرده است که در آن تماشاگر نیز مثلِ سازنده‌ی فیلم و مثل بازی‌گرِ فیلم در جای دال Signifier نشسته است ونه در جای مدلول Signified .

لیوتار می‌نویسد :**«یک اثر فقط موقعی می‌تواند مدرن باشد که قبلاً پست‌مدرن بوده باشد. این درک از پست‌مدرنیسم به معنای مدرنیسم در پایان آن نیست ،بل‌که به معنای درکِ آن در وضع‌تولدِ آن است ، و این وضع دائمی است .»**[21] باید در مقطعِ سپیده‌دمِ ظهورِ پدیده‌ها و زبان قرار گرفت تا شعرِ درست و حسابی گفت . مثال‌هایی که **لیوتار** دراین مورد داده به نقاشیِ معاصر و وضعِ تولدِ نقاشی‌های معاصرِ مربوط است. **بیشِ** خود را در شعرهای پایانی عمرش در مقطعِ تولدِ مسیحیت، در مقطعِ تولدِ «روح‌جهانی»[22] قرار می‌دهد ودراین مقاطع به سپیده‌دم‌های جدیدِ تصویری ، تخیلی و زبانی دست می‌یابد وشعرِ او چنان تازه است که انگار در این حوزه‌ها نه تنها جاهای مخفی و ناپیدا و پایان ناپذیر وبی‌ته را پیدا کرده است ، بل که اولین و آخرین شاعرِ آن مقوله‌ها و هم شاعرِ نهان‌گاه‌های رؤیت‌ناپذیرِ ناشی از آن مقوله‌ها است . شیمیس هینی با آن باتلاق و آن جنازه‌ها ، ناگهان به ایرلندی دست یافته است که از چشمِ همه‌ی شاعرانِ پیش از او مخفی مانده بود . هر چه هینی به سوی آن باتلاق و آن جنازه‌ها قدم برداشته و از طریقِ توصیفِ تصویری آن‌ها را بیان کرده ، با تلاق‌ها عمیق‌تر شده‌اندو جنازه‌ها هم به‌رغمِ تبدیل شدن‌شان به هیاکلِ مجسمه مانند از او عقب کشیده‌اند . دراین ماجرای حرکت به سوی چیزی که قبلاً خود را مخفی کرده بود ، وکشف آن و مخفی شدنِ مجددِ آن به صورتِ یک حافظه‌ی قومی و الگوی ازلی و درواقع قرار گرفتنِ آن در بسترِ دیگری از عقب‌نشستن ـ منتها در واقع نه به سوی عقب بل‌که به سوی خودِ عملِ عقب نشینی که لزوماً به سوی گذشته نیست و می‌تواند به سوی آینده هم باشد ـ او به شیوه‌یی دست یافته است که برای مدرن بودن در هر لحظه باید از مدرنِ قبلی فراتر رفته باشد . وتصویری که ما ازشعرِ مردِ گرابالِ او درآغاز این بحث دادیم برای روشن کردنِ همین معنی است :

انگار او از قیر ریخته شده ، / بربالشی از زغال سنگِ نارس / آرمیده و چنین می‌نماید/ که می‌گرید.
رودسیاه خویشتن را . / تفاله‌ی مچ‌های‌اش/ مثلِ بلوطِ باتلاق / وگلوله‌ی پاشنه‌اش

مانندِ تخمِ سنگِ چخماق / پشتِ پای‌اش مثلِ پای قو / و یا ریشه‌ی خیسِ باتلاقی / چروکیده و سرد.[23]

در جایی دیگر از شعر می‌گوید: «**چانه‌اش کلاهی است / که بالای منفذِ / گلوی بریده‌اش افراشته است.**»[۲۴] **مردِ گرابال**، تازه دامادِ الهه‌ی مادر، قرن‌ها با گلوی بریده در زیرِ رغالِ سنگِ نارس مانده. تصویر از گذشته می‌آید. این تصویر در شعرِ خودهینی به صورتِ متنِ «مردِ تالند» حضور می‌یابد. حضورِ دوچیز در یک چیز؛ یا حضورِ دو زمان در یک زمان، و بریده‌گی گلوی زمان از سرِ زمان، ولی حضورِ هردو در یک جا، وبعد در**مردِ گرابال** که حالا در برابرِ شاعر است به صورتِ طبیعتِ بی‌جان نمی‌ماند. قبلاً انسان بود، بعد تبدیل شده به موجودی که از قیر ریخته شده و بعد حرکتِ بعدی او را به سوی متنِ دیگری می‌برد: «**او چنین می‌نماید که می‌گرید رودِسیاهِ خویشتن را.**» کلاه قبلاً در جای دیگری بوده، روی سرِ مردِ تالند، حالا چانه‌یی شده «**که بالای منفذِ گلوی بریده افراشته شده است.**» انگار درجهانِ گلو بریده‌ی امروز، در جهانِ گلو بریده‌ی ایرلند، همه چیز در شعر به صورت بریده بریده بیان می‌شود. سطرهای شعر هُم بسیار مقطع است و بریده‌گی و قطعه قطعه شدن زبان به رغمِ استحاله‌ی اشیا و زبان‌ها در یک‌دیگر، مشخصه‌ی اصلیِ سبک را نشان می‌دهد. در واقع انگار به جای آن که ما با لحظه‌های معتبرِ تاریخی سروکار داشته باشیم، با حرکاتِ این قطعات، با فضاهای حد فاصلِ این لحظه‌ها سروکار داریم. قیر آرمیده و مردِ رودِسیاهِ خویشتن را می‌گرید. زبان ایماژ را دگرگون می‌کند؛ نقشِ آن را عوض می‌کند؛ تک نقشی بودنِ آن را دگرگون می‌کندو شعر را به سودِ عملِ دگرگونی پیش‌می‌برد، و شعرِ زمان‌های بریده را در خود از طریقِ بیانِ بریده بریده‌ی آن‌ها حضور می‌دهد. و با این حضور دادنِ انگار به ما می‌گوید که از هر کدام از آن لحظه‌ها، فقط ردپایی مانده است، مثل چراغ‌های چشمک‌زن که بلافاصله پس از عبورِ ما از چهارراه فراموش می‌شوند و چیزی که می‌ماند حرکتِ بریده بریده‌ی متن است که زخمی التیام ناپذیر آن را به اعماقِ مخفیِ خود فرو می‌برد.این متن، یک متنِ مخفی است، متنی است مخدوش ودرگیر شقاقی اسکیزوفرنیک، که مالیخولیای اعماقاش را هم مخفی می‌کند و هم آشکار، و درواقع هم نگون بخت است و هم در وطن، شعری که وطنِ زبان سربریده است. نگاهی که در گلوگاه نشانده شده است. شعری که ترکیبِ تخیلی ـ فضاییِ دیگر ـ مکان‌هایی است که در هیچ‌پدیده‌یی جز زبانِ شعر نمی‌توانستند در یک جغرافیا گردهم آیند. ■

1.Jean- Franeois Lyotard,The Lyotard Reader ,Edited By Andrew Benjamin (Basil Blackwell , Oxford,UK,1989), PP. 170-171.

۲ .خواننده درباره‌ی این مطلب مراجعه کند به جلدِ اولِ طلا درمس (درشعرو شاعری) فصلِ « تصویر چیست؟»،طلا در مس (در شعر وشاعری)، سه جلدی، چاپِ تهران، ناشر:نویسنده ۱۳۷۱ صص ۱۲۶-۱۱۳.

3. The Poet's Work, Edited by Reginald Giboons (Houghton Mifflin Company , Boston ,1979), pp. 276-277

مقاله‌ی از ادحساس به واژه «دراین کتاب چاپ شده است.

4.Seamus Heaney,Preoccupations (Faber,London,1980), P. 34.

5 . The Poet's Work , P.278.

۶ .این شعر رادوستِ شاعرم دکتر حشمتِ جزنی تحتِ عنوانِ «سیاهاب» ترجمه و در کتابِ ده شاعر نام‌دارِ قرنِ بیستم (مرغ آمین، تهران، سالِ ۷۲) درج کرده است. به سببِ توضیحاتی که‌خودِ هینی در مقاله‌ی «از احساس به واژه»درباره‌ی این شعر می‌دهد من آن را دوباره برای درج در مقاله‌ی حاضر ترجمه کرده‌ام ولی به ترجمه‌ی جزنی هم نظر داشته‌ام. و با تشکر از دکتر جزنی.

۷ .یادآورِ این جمله‌ی فروغِ فرخ‌زاد از تولدی دیگر «دنو هیچ‌گاه پیش نرفتی، فرورفتی.»

۸ .بی‌مناسبت نیست اشاره کنیم به این نقطه که در شعرِ بلندِ «سرزمینِ ویران» «تی.اس. الیوت» نیز، الهه‌ی مادر نقشِ اساسی دارد. کافی است به ساختارِ اصلیِ شعر توجه کنیم به ویژه به بخشِ مربوط به فلبس Phlebas و همان چهار سطرِ آغازینِ شعر: آوریل ستم‌گرتر از همه‌ی ماه‌هاست / پاس‌ها را از زمینِ مرده می‌زایاند / حافظه و هوس را می‌آمیزد / ریشه‌های کرخت را با بارانِ بهاری می‌جنباند.» علتِ ستم‌گریِ بهار دراین است که خونِ شوهرِ موقتِ الهه‌ی مادر پس از قربانیِ او برمزارع پاشیده می‌شود.

9 . The Poet's Work ,PP. 280-82.

۱۰ .این واژه و مفهومِ اصلیِ آن برمی‌گردد در ابتدا به تصوری که یونانیانِ کهن از Pathos(شوروشادی و درد و لذت و سوز) در برابرِ Ethos (اخلاق و رفتارِ اجتماعی) داشتند. در میانه‌ی قرنِ هجدهمِ میلادی کلمه‌ی Passion که از همان کلمه‌ی یونانی گرفته شده، در آثارِ ژان‌ژاک روسو به ویژه درارتباط با پیدایش زبان‌های شمال و جنوب نقشِ اساسی و ساختاری بازی می‌کند. درقرنِ بعدی در اثرِ بزرگِ نیچه، تولدِ تراژدی، آن‌چه به «دئونیزوس و فرهنگِ «دئونیزوسی مربوط می‌شود از آن شور و درد سرچشمه می‌گیرد. نیچه در فراسوی نیک و بد و خردِشاد نیز اهمیتِ این شادی وشعف را به کرات متذکر می‌شود. بعدها کلمه‌ی شعف Jouissance از طریقِ «رولان بارت»، «ژان فرانسوا لیوتار» و «ژاک دریدا» وارد تئوری و فلسفه‌ی ادبی می‌شود و در واقع اشاره‌ی لیوتار به کبریت‌زدنِ بچه از همین نکته سرچشمه می‌گیرد.

۱۱ .سطری از شعرِ «کشتن» اثرِ هینی.

۱۲ .حافظ می‌گوید: «اگر چه در طلبت هم عنانِ بادِ شمالم ـ به گردِسروخرامانِ قامتت نرسیدم.» آن «گرد» به یک تعبیر به مفهوم دریدا از Traceنزدیک است، گرچه این دو نقش‌های متفاوتی هم دارند.

13 . The non-place of language

تعبیر از فوکو است.

14 . Heteroclite

ازکلمه‌ی Heterبه معنای دیگر، دیگری، مخالف و فرضی، که ممکن است ریشه‌اش از همان کلمه‌ی «دیگر» خودِ ما باشد که متضاد آن همان«هم» ما است که همان Homoی زبان‌های اروپایی است، و کلمه‌ی Clinen یونانی به معنای تمایل داشتن است و ترکیبِ این دو به معنای «بی‌قاعده» و «غیر عادی» است و می‌توان آن را حتا نوعی انحراف به سوی دیگری و یا «دیگر گریز» هم ترجمه کرد. ولی در این جا همان‌طور که از فحوایِ سخنِ فوکو برمی‌آید ریشه را به Climateنزدیک کرده است. ولی وبسترِ بزرگ در موردِ ریشه‌ی کلمه غیر از این می‌گوید.

15 . Heterotopia

ازهمان کلمه‌ی Heterو کلمه‌ی Topy [مکان]

16 . Discourse

حافظ می‌گوید: من که طول گشتنی از نفیرِ فرشتگان ـ قال و مقالِ عالمی می‌کشم از برای تو. کلمه‌ی «دیسکورس» را به «گفتمان» و به سخن و مقال هم ترجمه کرده‌اند. به ریشه‌ی کلمه توجه کنیم: از Disبه معنای اطراف و جدا و کلمه‌ی Currere به معنای دویدن. Discursus اسمِ مفعولِ فعلِ Discurrereی لاتین درمعنای این ور و آن ور دویدن است و در ابتدا به معنای جر و بحث و راه بوده است. در زبان‌شناسی هم معنای خاصی دارد و در گفتار و نوشتار اندیشه‌یی را می‌گویند که در پیش از یک جمله گفته شود. قال و مقال هم به معنای آن نزدیک است، چراکه در آن معنای بیان بی‌هدف و فرّار وجود دارد. به معناهای مختلفی که کلمه در طولِ حیاتِ خود به صورتِ عادی داشته کاری نداریم، از نوع سخن معنی دار، سخنِ منطقی وبحثِ اصولی و غیره، ولی یک نکته را باید در نظر بگیریم که کلِ بحثِ ادبی براساسِ کلمه‌ی Discourse گذاشته شده است. هم گفتمان، هم سخن و حتا همین قال و مقال که اکنون آوردیم فقط بخشی از معنای کنونیِ فلسفی ـ ادبیِ آن را در برمی‌گیرد، و آن صورتِ شفاهی معنا است و نه صورتِ مکتوبِ آن. گرچه بحثِ ادبی ممکن است شفاهاً هم صورت بگیرد، اما موقعی جدی تلقی می‌شود که به صورتِ مکتوب در آید، و همین ایراد، هر سه کلمه را با اشکال مواجه می‌کند. حتا گاهی قصه را هم نوعی «دیسکورس» خوانده‌اند. درواقع هربیانِ شفاهی و یا مکتوب که ادامه بیابد یک دیسکورس است. کلمه گاهی کلِ بیانِ فلسفی را نشان می‌دهد و گاهی کلِ بیانِ ادبی را، وگاهی، به ویژه در طولِ چهل‌سالِ گذشته، هردو را. شاید بیانِ زبانی نزدیک‌ترین معنای کنونی از نظر فلسفی و ادبی باشد، وگرچه «فوکو» در این جا بینِ Fabula وDiscourse فرق قائل می‌شود، در جاهای دیگر، هم او و هم دیگران، انگار هردو را به یک صورت، یعنی همان «بیان زبانی» به کار می‌گیرند.

17. Michel Foucault,The Order of Things, An Archaelogy of the Human Sciences , (Random House ,Inc. New York, 1970), PP. xvii-xviii

این کتاب ترجمه‌ی انگلیسیِ Les Mots et les Choses (واژه‌ها واشیا)ی میشل فوکو در زبانِ فرانسه است.

18 . Robert Creely.

۱۹ .بخشی از شعرِ The Grauballe Man.

20 . Supplement

این کلمه را دریدا در «از گرامانولوژی» به دو معنا گرفته است که به هم پیوسته‌اند. یکی در معنای متمم و ضمیمه، دیگری در معنای جانشین، به نظر می‌رسد یا باید متمم جانشین را مترادف آن دانست، یا با استفاده از دو حرفِ اولِ کلمه‌ی متمم و همه‌ی کلمه‌ی جانشین واژه‌یی چون متجانشین درست کرد که نماینده‌ی گیِ هردوصورتِ معنی را برعهده گیرد. معنای کلمه‌ی Difference را هم دریدا گاهی در کلمه‌ی Defferance ادغام می‌کند. اولی به معنای «تفاوت» است دومی به معنای «تاخیر» اگر دو هجای اولِ کلمه‌ی اول را به هجای آخرِ کلمه‌ی دوم اضافه کنیم کلمه‌ی «تفاخیر» را خواهیم داشت، به نماینده‌گی از سوی مفاهیم دو کلمه‌ی تقریباً هم صدا.

21 . Jean-Francois Lyotard,The Postmodern Condition(Manchester University Press , Manchester,1984),P.79.

22 . Spiritus Mundi.

بیش از این عبارتِ لاتین در شعرِ بسیار مهم ظهورِ با بهت دوم The Second Coming استفاده می‌کند که شعری است مربوط به سرخورده‌گی‌ازتمدن جدید و انتظارِ آغازِ جدیدِ گردونه و هزاره‌ی نو، که در آن روحِ جهان دوباره متولد خواهد شد.

23 . Martin Booth, British Poetry, 1964-84 (Routledge & Kegan Paul , London,1985),P.225.

۲۴ .از همان شعرِ The Grauballe Man.

کارول استیل

ترجمه‌ی سهرابِ معینی

یادداشت‌هایی از مغاک

محاکمه‌ی ا.جی.سیمپسون بیش از یک سال نه فقط تیترِ اولِ روزنامه‌ها که صفحه‌های بسیاری از مجله‌ها را به خود اختصاص داد. قتلِ فجیعِ خانم **نیکول براون سیمپسون** و **ران گلدمن** به یکی از موضوع‌های داغِ شوهای تلویزیونی و رادیویی بدل شد. این جنایت جلدِ بسیاری از مجله‌های مشهور مانندِ تایم و نیوزویک و صفحه‌های اصلیِ بسیاری از نشریات را به خود اختصاص داد.

داستان‌هایی که درباره‌ی ماجرای سیمپسون پرداخته شد از همان آغاز فضایی سوررئالیستی به این حادثه داد، فضایی کاملاً متفاوت از حادثه‌ی واقعی که به مرگِ خانم سیمپسون وآقای گلدمن منجر شد. باگذشتِ زمان، فاصله‌ی بینِ رویدادِ واقعی وآن‌چه که در رسانه‌های جمعی تصویر می‌شد افزایش می‌یافت. در تصویرِ رسانه‌ها رفتارِ خشونت‌آمیز در خانواده حذف شد وآن چه رسانه‌ها تصویر می‌کردند بیش‌تر به یک بازی، رویدادِ ورزشی و یا یک نمایش شباهت داشت، واز آن پس مسئله‌ی اصلی نه بی‌گناهی یا مجرم بودنِ سیمپسون، که نمایشِ مهارتِ وکلای مدافع ودادستان بود. شمارِ اندکی از رسانه‌ها به ثروتِ کلانِ سیمپسون که توانایی پرداختِ هزینه‌ی بسیارِ سنگینِ جریانِ طولانیِ دادرسی را به او می‌داد اشاره کردند.اما بیش‌تر رسانه به مسئله‌ی نژاد و جنس به عنوانِ «موضوع‌های دعوا» پرداختند. مسئله‌ی نژاد و جنس نخست در موردِ سیمپسون و هم‌سرِ سابقِ او نیکول براون سیمپسونِ مقتول مطرح شد وسپس دادگاه به صحنه‌ی جنگ بین **جانی کوچران** سرپرستِ تیم وکلای مدافع آفریقایی ـ آمریکایی و**مارسیا کلارک** دادستانِ سفیدپوست بدل شد، در هسته‌ی اصلی مسئله‌ی مرزِ بینِ اطلاعات و سرگرمی و واقعیت وافسانه‌نه فقط تیره شد، که ازبین رفت.

خانم ها، آقایان به دنیای پست‌مدرنیسم خوش آمدید: دنیای نمایشِ رسانه‌ها، ناپدیدشدنِ واقعیت، پایانِ تاریخ، مرگِ مارکسیسم و دنیای میزبانِ بسیاری از مکاشفه‌های رمزآمیزِ دیگر. در حالی که دادرسی‌های نمایشی، پوششِ تاریخیِ احساسات‌گرایانه‌یی را برانگیخته‌اند، کم‌تر کسی انکار می‌کند که رسانه‌ها در دهه‌های گذشته‌ی خود دست خوشِ تغییراتِ وسیعی شده‌اند واکنون جریانِ وسیعی از اطلاعات را کنترل و یادست‌کاری می‌کنند. اما درحالی که برخی از ما قصد داریم تا درباره‌ی این تغییرات تبیینِ تاریخی و ماتریالیستی به دست دهیم. برای پست مدرن‌ها تخریبِ واقعیتِ و تبدیلِ آن به **صورِ ذهنی** ناپدید شدنِ فاصله‌ی بینِ واقعیت وافسانه که به اصطلاحِ امروز «فرهنگِ عوام» را شکل می‌دهد، تنها واقعیتِ اواخرِ قرنِ‌بیستم است. ازمنظرِ پست‌مدرن‌ها چیزی برای توضیح وجود ندارد، زیرا صورِ ذهنی وافسانه‌هایی که رسانه‌ها تصویر می‌کنند تنها چیزِ قابلِ شناخت است. پست‌مدرن‌ها ادعا می‌کنند که جامعه‌اکنون به لبه‌ی جهانیِ مسطحِ تغییرِ مکان داده وتنها واقعیتی که می‌توان با یقین از آن سخن گفت آن است که نمی‌توان دریافت که این تغییرِ مکان چه گونه حادث شده و در شبِ این مغاک چه چیزی نهفته است.

چندان مشکل نیست که دیدِ مکاشفه‌یِ پست مدرن‌ها از جامعه را به عنوانِ شاهدی دیگر از جداییِ روشن‌فکران از واقعیت کنار بگذاریم.اما من دراین مقاله قصد دارم این گرایش رانه تنها به عنوانِ تجریدی روشن‌فکرانه، که به مثابه‌ی یک پدیده‌ی تاریخی و یک عقب‌نشینیِ روشن‌فکرانه از سیاست بررسی کنم. به ویژه برآنام که تقاطی را که در آن‌ها پست مدرنیسم با فمینیسمِ معاصر تلاقی می‌کند روشن کرده ومفاهیمِ ضمنیِ سیاسیِ این تلاقی را بررسی کنم.

نمایش پست مدرن‌ها

در ابتدا باید این دو اصطلاحِ بسیاروسیع وعموماً نامربوط به هم یعنی پست مدرنیسم و فمینیسم را حداقل به مفهومی که امروزه در محافلِ دانش‌گاهی وجوددارد، تعریف کنم. پست مدرنیسم مسامحتاًبرای شناختِ ماهیتِ یک دوره‌ی تاریخی یعنی جامعه‌ی پست اندستریالیستی، پست فرویدی، و حتا پست کاپیتالیستی به کار می‌رود. مناسباتِ تولیدی(اگر بتوان هنوز از این اصطلاح استفاده کرد) این دوران را به طور گسترده‌یی تکه تکه شده (هم در موردِ ساختِ اجتماعی و هم در موردِ شیوه‌ی تولید)، پراکنده‌یابی‌سازمان (به مفهومی که روابطِ قدرتِ سیستماتیک همه جا حضور دارد و هیچ جا نیست، همه جا ساری است اما هیچ منبعِ قابلِ شناختی ندارد) ودرنهایت از تاریخ جدا شده در نظر می‌گیرد. پیشی‌گرفتنِ مصرف برتولید، مبارزه‌ی طبقاتی را (و حتا این تصور راکه جامعه به دو طبقه‌ی متخاصمِ کارگر و سرمایه‌دار تقسیم شده است) به مفهومی منسوخ شده بدل کرده است. مردم دیگر هویتِ خود را نه با یک طبقه، که از طریقِ هویت‌های بسیارگوناگونی (مانند: زنان، افریقایی ـ آمریکایی ولاتینی و..)تعریف می‌کنند. هویت‌هایی که به هیچ‌وجه مشخصه‌ی اقتصادی ندارند و در آن ستم نیز دیگر بنیاد مادیِ سیستماتیکی ندارد.

• درمرکزِ درکِ پست‌مدرنیسم از جامعه، این اعتقاد وجوددارد که اصولِ «مهم» یاجامعِ مدرنیستی وعصرِ روشن‌گریِ ـ راسیونالیسم، پیش‌رفت، اومانیسم، عدالت وحتا توانایی عرضه داشتِ واقعیت ـ به شدت پوسیده‌اند. این خطِ استدلال از نقدِ «پست استراکچرالیستی» زبان، ذهن گرایی وتخیل‌گرایی نشئت می‌گیرد. اما در حالی که «پست استراکچرالیسم» به تئوری باز می‌گردد، پست مدرنیسم به عمل رجوع می‌کند. درحالی که پست استراکچرایست‌ها پایه‌های مدرنیسم را نقد می‌کند پست مدرن‌ها نقد را مجوزی برای ردِ تمامیِ پایه‌ها و بنیادها در نظر می‌گیرند. برای پست‌مدرن‌ها سیستم ـ که به ندرت «سرمایه‌داری» نامیده می‌شود ـ چنان پراکنده ونامتجانس شده است که نه تنها قابلِ درک نیست که هیچ نقطه‌یی راکه بتوان از آن جا با سرمایه‌داری یا سیستم مبارزه کرد نشان نمی‌دهد چراکه قدرتِ آن به اصطلاح همه جاگیر و بسیارکلی است.

در حقیقت «بی‌سازمانیِ» سرمایه‌داری بیان‌کننده‌ی این است که هیچ نقطه‌ی مرکزی یا به طورِ کلی سیستمی که بتوان با آن مبارزه کرد وجود ندارد. درعصرِ سلطه‌ی رسانه‌ها که در آن هیچ‌کس با هیچ درجه‌یی از قطعیت نمی‌داند واقعیت چیست هرنوع بازنماییِ سیاسی و هنری ناممکن شده است. سرمایه‌داری تکه تکه شده و هیچ وحدتِ ارگانیکی ندارد، به مثابه‌ی یک سیستمِ جامعیت ندارد و به هر حال زمینه‌های شناخت یا درکِ آن کاملاً از بین رفته است.

پست مدرن‌های اروپایی مانندِ **ژان فرانسوا لیوتار** به این باور رسیده‌اند که مارکسیسم نیز مانندِ اندیشه‌های عصرِ روشن‌گری به طور کلی با استالینیسم (به دلیلِ

انگیزه‌های «توتالیتر» آن) به پایان رسیده است . برخی از پست مدرن‌ها به ویژه در ایالاتِ‌متحده‌حتا از یک‌سان پنداشتنِ مارکسیسم با مدل‌هایی که براساسِ یا به نامِ آن ساخته شد فراتر رفته و مارکسیسم را مسئولِ تمامیِ انواعِ ستم می‌دانند. لیندانیکلسون می‌نویسد:«مارکسیسم قرنِ بیستم تعمیمِ مقولاتِ تولید و طبقه را به خواست‌های زنان، سیاهان و.... و دیگر اقشاری که ستم برآن‌ها قابلِ تقلیل به ستمِ اقتصادی نیست، مجاز نمی‌دانسته است.» این نوع داوری ، چهره‌ی دیگری از مدرنیسم یعنی فراموشیِ تاریخیِ آن را افشا می‌کند. گفتارهایی نظیرِ آن چه از خانم نیکلسون نقل کردیم نه تنها تاریخ غنی‌سیاست‌های دموکراتیکِ طبقاتی را نادیده می‌گیرد، که به‌این واقعیتِ ساده نیز حساسیتی نشان نمی‌دهد که سرمایه‌داری بارها و بارها سازمان‌های مارکسیستی و سوسیالیستی رابه طورِ کلی ممنوع کرده است . انتقالِ شیوه‌های تفکرِ پست‌مدرنیستی از اروپا به امریکای شمالی غیر تاریخی بودنِ آن را مضاعف کرده و آن را از شرایطِ مادی و تاریخیِ منشا آن جدا کرده است و درنتیجه در جامعه‌یی که تاریخِ مبارزاتِ طبقاتی‌اش مداوماً سرکوب شده ، فضایی ازعقب نشینی در مقابلِ مبارزاتِ سیاسیِ طبقاتی به وجود آورده است . وقتی قمارِ سیاسی داوِ سنگینی نداشته باشد طنز آمیز است که هم پست‌مدرن‌ها وهم کسانی چون **جرج بوش** و **دیک آرمی** به ساده گی به این نتیجه برسند که در ایالاتِ متحده اساساًطبقه‌یی وجود ندارد.

تئوریِ اجتماعیِ پست مدرنیستیِ و پست مدرنیسم به طورِ کلی در دانش‌گاه‌ها و عمدتا در حوزه‌ی علومِ اجتماعی وانسانی حضور دارد . تجربه گراییِ پرهیزگارانه وشیوه‌های کمی (که برخی از اشکالِ واقعیتی را که می‌توان عرضه داشت به خودمی‌پذیرند) و شیوه‌های تفسیری که از زبان گراییِ و هرمنوتیکِ «سامورن» به وام گرفته شده است تکیه گاه‌هایی هستند که اغلبِ پست مدرن‌هابرای ادعاهای متناقض‌شان برآن‌ها متکی هستند. تئوریسین‌های اجتماعیِ پست‌مدرن ها در جواب به مسئله‌ی سنتیِ فلسفه یعنی ایده‌آلیسم و ماتریالیسم ، اصطلاحاتی را که مارکس وانگلس دراین مورد در «ایدئولوژی آلمانی» مطرح کرده‌اندهیچ‌گونه اعتلایی نبخشیده‌اند و حتا بااعلام پیروزیِ منسوخ شده‌یی برای ایده‌آلیسم ادعا می‌کنند که چون شالوده‌ی اقتصادی و مادی به زباله‌دانیِ تاریخ تعلق دارد ، تنها چیزی که باقی می‌ماند زبان است . تئوریسین‌های اجتماعیِ پست مدرن‌ها براین مبنا ادعا می‌کنند که در آخرین سال‌های قرنِ بیستم با سیاست فقط به طورِ تصادفی و یا از طریقِ تقسیم‌بندی‌های اغلب متناقض و تجزیه شده‌یی می‌توان کارکرد که مردم با آن‌ها تعریف می‌شوند. پست مدرنیسم به رغمِ تناقضات وسردرگمی‌های درونی‌اش اصولِ مشترکی نیز دارد. توجهی ایده‌آلیستی وانتقادی به ساختارِ استدلالیِ «واقعیت» Real («واقعیت» آن چیزی است که در زبان و یا زبان ساخته شده است ، هر چند هیچ کس نمی‌گوید که این تعریف از واقعیت چه معنایی دارد) و در نتیجه ترجیح دادن مفهومِ «اختلاف» Difference . واگر سرانجام بتوانیم کوچک‌ترین منافعِ « واقعی » که توانِ متحد کردنِ ما را دارد، بیابیم تنها عملِ سیاسیِ قابلِ تصور، عملی است که بر«اختلافاتِ»ماهوی استوار شده باشد. درست برخلافِ مفهومِ وحدت در تضادِ مارکس یا «ماهیتِ منافع» ای.پی.تامپسون که در آن مردم منافعِ مشترکِ وسیعی دارند که می‌تواند در سازمان‌های سیاسی نماینده گانی شود ، پست مدرن‌ها هرگونه نماینده گی را به نفعِ «اختلافاتِ» ویژه و محلی رد می‌کنند.

پست مدرن‌ها و فمینیسم

درنگاهِ اول به نظر می‌رسد که فمینیسم مقوله‌یی دریافتنی‌تر از پست مدرنیسم‌است چراکه فمینیسم به ظاهر زن را هم چون مقوله‌یی سیاسی با تجانسی قابلِ تعریف و با هویت می‌نگرد. هرچندکه گرایش‌های مسلطِ در فمینیسم مانندِ انکارِ ماتریالیسمِ تاریخی به مثابه‌ی متدولوژی و مارکسیسم به مثابه‌ی نقدِ سیاسی با پستِ مدرنیسم اشتراک دارد اما نقدهای «پست‌استراکچرالیستی » که از فمینیسم سرچشمه گرفته مسیرِ متفاوتی راطی کرده است . مشخصاً و کاملاً برخلافِ پست مدرنیسم ، تئوری فمینیسمِ معاصر با انکارِ ایده‌ی سیستم یا«کلیت» آغاز نشده بل‌که برعکس فمینیسم با تهیه وتدارکِ کاملِ تحلیلِ سیستماتیکی آغاز شده است که در آن دستِ کم در نگاهِ اول «پدرسالاری» آلترناتیو یا حداقل شریکِ جرمِ سرمایه‌داری انگاشته می‌شود. دراین چارچوبِ تئوریک یک سیستم پدرسالار زنان را تحتِ ستم قرار می‌دهد ودر نتیجه زنان در مخالفت با این سیستم منافعِ مشترکی دارند. برنامه‌ی فمینیسم هم روشن‌فکرانه بود وهم سیاسی: ارتقای آگاهیِ زنان درباره‌ی ستمی که به عنوانِ یک زن برآن‌ها تحمیل می‌شود وایجادِ تغییراتِ سیاسی در موردِ مسایلِ مربوط به جنس از طریقِ زنانی که در سازمان‌های خودِ به عنوانِ یک طبقه‌ی متمایزِ انقلابی سازمان دهی شده‌اند.اما این برنامه از همان آغاز با مسایلِ متعددی روبه رو بود. به تدریج روشن شد که مفهومِ زن به عنوانِ یک گروهِ متحدالشکل چه به مثابه‌ی یک تئوری و چه به مثابه‌ی چارچوبی برای عمل پایه واساسِ چندانی ندارد. اگر چه نمی‌توان انکارکرد که بیش‌ترِ زنان تاثیراتِ یک سیستمِ عمیقاً ضدِ زن را تجربه کرده‌اند، اما این تاثیرات در موردِ همه‌ی آن‌ها یک‌سان نیست . به عنوانِ مثال یک زنِ دانش‌گاهی به دلیلِ منابعی که در اختیار دارد و موقعیتِ طبقاتی‌اش بسیار ارضا شده‌تر از یک زنِ کارگر یا مرفه‌است. فمینیسم با جای‌گزینیِ «زنان» به جایِ «طبقه کارگر» برآن است که تمامیِ زنان منافعِ مشترکی برای رهایی دارند و به این ترتیب زمینه‌ی مشترک برای عملِ سیاسیِ آن‌ها کم‌رنگ می‌شود.فمینیست‌های آفرو - آمریکن تاکید کرده‌اند که تعریف‌های زنانِ سفیدپوست محرومیت‌ها و سرکوب‌گری‌هایی بر زنان روا می‌دارد و معتقد اند که زنانِ سفیدپوست از تحتِ ستم قرار دادنِ زنانِ دیگر بهره‌مند می‌شوند و مانندِ مردان در حرکت‌های نژادپرستانه و جنس‌گرا شرکت می‌کنند. فمینیست‌های جوامعِ بعد از استعمار Postcolonial برآنانند که سیستم‌های «پدرسالار» مشابه هم نیستند :«پدر سالاریِ» روابط از نظرِ کیفی متفاوتی را درجوامعِ مختلف به وجود می‌آورد و این روابط تابعِ تحولاتِ تاریخی هستند . علاوه براین ، برای آن که فمینیست‌ها فقط بر شقاقِ بین زنان و مردان تاکید کنند نه تنها باید شقاقِ بین زنان را انکار می‌کردند که باید دیدگاهی کلیشه‌یی را (مانندِ پرستاری و مراقبت ،تغذیه وخویشاوندی) نسبت به ماهیتِ جنس مونث بازسازی می‌کردند.

در دهه‌ی هشتاد ، بحثِ درونیِ تئوریِ فمینیستی

● از منظرِ پست‌مدرن‌ها چیزی برای توضیح وجود ندارد زیرا صور ذهنی وافسانه‌هایی که رسانه‌ها تصویر می‌کنند تنها چیزِ قابل شناخت است .

● وقتی مبارزه‌ی اجتماعی تاحدِ مجردات مبتنی برزبان و بازی‌های زبانی سقوط کند دیگر هیچ راهی برای شناختِ ماهیتِ سیستمی که مردم باید با آن مبارزه می‌کنند وجود دارند .

● نمایش رسانه‌های جمعی درباره‌ی خواستِ مردم وآن‌چه مردم برای شناختِ هویت‌شان به آن نیاز دارند سکوت کرده‌اند.

● پست مدرن‌ها با اعلام پیروزیِ ایده‌آلیسم ادعا می‌کنند که چون شالوده‌ی اقتصادی و مادی به زباله‌دانیِ تاریخ تعلق دارد تنها چیزی که باقی می‌ماند زبان است.

حولِ مسئله‌ی اصالتِ ماهیت Essentialism (نگرشی که برمبنای آن برای مقوله‌ی «زن» که در ماهیتِ مونث ریشه‌دارد بنیادهایی قائل است) و مخالفانِ اصالتِ ماهیت Anti-essentialism (نگرشی که برمبنای آن «زن» مقوله‌یی از نظرِ تاریخی ویژه و ازنظرِ اجتماعی ساخته شده است) جریان داشت. از نظرِ طرف‌دارانِ اصالتِ ماهیت Essentialistها (واین نکته آموزنده است که فمینیست‌های اندکی حاضر خواهند شد این برچسب راتحمل کنند ، زیرا این واژه بسیار تحقیرآمیز تلقی می‌شود) زنان مشخصاتِ مشترکی دارندکه عملِ سیاسی می‌تواند براساس آن استوار شود. از نظرِ مخالفانِ اصالتِ ماهیت Anti-Essentialistمقولاتی هم‌چون «مؤنث» و«مذکر» ماهوی نیستند ونمی‌توانند درجوهرِ طبیعیِ لایتغیری جا می‌گیرند.از نظرِ آنان این مقولات مفاهیمی‌اند که در جامعه ساخته شده ودر فرهنگ‌ها و لحظه‌های تاریخیِ متفاوت تغییر می‌کنند. اگر طرف دارانِ اصالتِ ماهیت Essentialism براختلافاتِ Differences با یک«D» بزرگ تاکید می‌کنند، ـکه به معنای اختلافِ مطلقِ بینِ مذکر و مؤنث است ـ مخالفان آن‌ها Anti-Essentialism ها برجمع و «اختلافات» در مقوله‌ی «زنان» تاکید دارند .

نقدِ طرف‌داران اصالتِ ماهیت در شناختِ ماهیتِ محرومیت‌هایی که اساس بخشی مهمی از تئوری وعملِ فمینیست‌ها است بسیار مهم بود ، اما ستیزینِ طرف‌دارانِ اصالتِ ماهیت ومخالفان‌شان این نقد را از هرگونه سودمندی که می‌توانست داشته باشد، تهی کرد. در همین جا است که می‌توان به نزدیکیِ هر چه بیش‌تر گرایش‌های مسلطِ در فمینیسم آکادمیک و پست مدرنیسم ـ تا آن جاکه هر دو به هدفِ سیاسی یک‌سانی می‌رسند ـ اشاره کرد. فمینیسم مخالفِ اصالتِ ماهیت که به اختلافاتِ میان زنان توجه کرده بود ، اکنون به برداشتی مانندِ دیدگاهِ پست‌مدرن‌ها رسیده است که چشم خود را برهرچه جز اختلاف می‌بندد و مانندِ پست مدرن‌ها که معتقداند «واقعیت» The real دیگر هیچ ارتباطی با هیچ چیزِ مشخص Concreteو یا واقعیتِ عینی ندارد به حل کردنِ مقوله‌ی «زن» در ساختی پراکنده وپرت پرداخته است . ساختی چنان تکه‌تکه شده و متغیر که به هیچ‌وجه نمی‌تواند مبنای یک برنامه‌ی سیاسی باشد . پس تعجبی ندارد که هم‌چنان که فمینیسم تاکیدِ پست‌مدرنیسم را برزبان و گفتمان می‌پذیرد، تخالفِ انتزاعیِ بینِ اصالت یا ماهیت و مخالفانِ آن‌ها به پیدایشِ تئوری‌های بسیاری منجر شد که حاصل‌اش دوریِ هرچه بیش‌تر از عمل بود.

اما به رغمِ این تقطه برخوردها بینِ پست‌مدرنیسم وفمینیسمِ مخالفِ اصالتِ ماهیت می‌توان گفت که تمایزِ عمده بینِ این دو آن است که درجایی که نقدِ پست مدرنیستی به ناممکن بودنِ سیاست می‌رسد، فمینیسم به رهاییِ زنانِ متعهد می‌ماند(با چه وسایلی ، معلوم نیست) پست مدرنیسم همواره یک جنبشِ فوقِ روشن‌فکری بوده وهست در حالی که فمینیسم در محافلِ آکادمیکِ امریکا ارتباطِ خود را با نهادهای سیاسی حفظ کرده است.

● نقدِ پست مدرنیستی به ناممکن بودنِ رهایی می‌رسد اما نقدِ فمینیسم به رهایی متعهد می‌ماند.

● برای پست‌مدرن‌ها تخریبِ واقعیت و تبدیلِ آن به صورِ ذهنی ناپدید شدنِ فاصله‌ی بینِ واقعیت وافسانه که به اصطلاحِ امروز فرهنگِ عوام راشکل می‌دهد، تنها واقعیتِ اواخرِ قرنِ بیستم است .

● پست مدرنیسم از هر گونه ارتباط با مبارزاتِ مادی و از هرگونه ارتباط با روابطِ اجتماعی دور است . از منظرِ پست مدرنیسم اجتماع به پراکنده گی و روابطِ اجتماعی به الگوهای زبان شناختی تقلیل یافته است.

در حالی که پست مدرنیسم به دلیلِ انکارِ نخبه گان از واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی بی‌رنگ می‌شود اعتبارِ مداوم سیاسیِ فمینیسم به دلیلِ ارتباطِ تنگاتنگ‌شان با سیاست‌های اپوزیسیون (هرچند که اکنون این ارتباط بسیارکم رنگ شده است) تضمین شده است .

اما فمینیسم به عنوان اصطلاحی که به یک برداشت یاحتا یک موضع سیاسی ارجاع دارد، درسال‌های اخیر هرچه بیش‌تر گنگ و نامفهوم شده است . می‌توان یک فمینیست ـ پست مدرنِ کامل بود باتمرکزی برجنس ، زبان وانتشارات. می‌توان یک فمینیست ـ سوسیالیست هم بود و یا یک لیبرال ـ فمینیست و یا یک فمینیستِ فرهنگ گرا یا یک اکو ـ فمینیست .... در حالی که زمانی فمینیسم به طورِ یک طرفه از حقِ سقطِ جنین دفاع می‌کرد اکنون فمینیست‌های ضدِ سقطِ جنین در محافلِ دانش‌گاهی و «فمینیست‌های طرف‌دار زنده گی» در بیرون از این محافل به تعدادِ بسیار دیده می‌شوند.

به رغمِ این انگیزه‌های به ظاهر متناقض در درونِ فمینیسم ، برخی نقاطِ اشتراک رادر نقطه‌ی برخوردِ مخالفانِ اصالتِ ماهیت وپست مدرنیسم می‌توان دید.به‌عنوانِ مثال گرچه مخالفانِ اصالتِ ماهیت مدعیِ نوعی ارتباط با سیاستِ فمینیسم هستند اما مقوله‌ی «سیاست» در نزدِ آن‌ها(نظیرِ مقوله‌ی زنان) غالباً تهی است ، درست همان گونه که پست مدرنیسم به طورِ کلی از هرگونه ارتباط با مبارزاتِ مادی پا در حقیقت از هرگونه ارتباط با روابطِ اجتماعی دور است . زیرا از منظرِ پست مدرنیسم « اجتماع» به «پراکنده گی » و روابطِ اجتماعی به الگوهای زبان شناختی تقلیل یافته است .

در پست مدرنیسم برای حذفِ ارتباطِ متقابلِ سیستماتیک اختلافات برقدرتِ فردی شده تاکید می‌شود والبته از آن‌جا که در نزدِآن‌ها هرگونه منبعِ سیستماتیکِ قدرت از بین رفته است، پس شیوه‌ی تولیدِ سرمایه‌داری نیز به تبعِ آن ناپدید شده است.(ودراین‌جا لازم نیست بگوییم که فمینیست‌های آکادمیک چه گونه خود را با این دیدگاه تطبیق می‌دهند) نتیجه‌ی این تمرکزِ میکروپولیتکی آن است که یک سیاستِ هویتی مبتنی برمصرف «به شیوه‌ی جدید» و فردگرایی جای‌گزینِ منافعِ مشترک و مبارزه‌ی اجتماعی شده است .

وقتی مبارزه‌ی اجتماعی تاحدِ مجرداتِ مبتنی برزبان وبازی‌های زبانی سقوط کند ، دیگر هیچ راهی برای شناختِ ماهیتِ سیستمی که مردم یاسازمان‌های انقلابی با آن مبارزه می‌کنند وجود ندارد . پست‌مدرن‌ها آشکارا به این فرض تن می‌دهد ـ ودر واقع برآن اصرار می‌ورزند ـ که هیچ‌جایی که از آن بتوان مبارزه‌ی ضدِ سیستماتیکی را آغاز کرد یا از هر نوع ـ وجود ندارد، زیرا حتا اگر «سیستمی » هم وجود داشته باشد، هویت‌ها بی‌نهایت تجزیه شده و متحول‌اند. اما فمینیست‌ها می‌کوشند تا با یاری گرفتن از «پدرسالاری» یعنی سیستمِ قدرتِ مذکری که زنان می‌توانند با آن مبارزه کنند از این نهیلیسم دوری جویند. اما اگر قرار باشد که تمامیِ زنان را موجوداتی در نظر بگیریم که سیستم پدرسالار یک‌سان وهم‌آهنگ به همه‌ی آن‌ها ستم می‌کند، پس به اجبار باید برخی اختلافاتِ اساسیِ میانِ آن‌ها را فراموش کنیم. برای کسانی که در سازمان‌های سوسیالیستی کار می‌کنند بسیار خنده‌آور است وقتی می‌بینند که آن گروه‌هایی از زنان که از استثمارِ دیگر موجوداتِ انسانی سود می‌برند نسبت به زنانی که موردِ استثمار قرار می‌گیرند موقعیت‌های ممتازتری را اشغال می‌کنند.اما فمینیست‌های مخالفِ اصالتِ هویت تنها می‌توانند موقعیتِ طبقاتی را با ابداعِ یک تئوریِ جبرِ اقتصادی که آن همه برای انکارِ آن کار کرده‌اند و می‌تواند تمامیِ بنیادهای تئوریک‌شان را سست کند جای‌گزین کنند. محدودیت‌ها فمینیسمِ رسمی در توضیحِ شرایطِ زنانِ کارگر و درساختِ مبنایی برای عملِ سیاسی خود را در محدودیتِ برخی از مبارزاتِ فمینیست‌ها نشان می‌دهد، این مبارزات بیش‌ترِ علائقِ زنانِ ثروت‌مند را دنبال می‌کند.... من در زمستانِ ۱۹۹۴ درگیر و دارِ سازمان دهیِ یک ائتلاف حقوقی بودم که با تاکید برموضوع‌های اقتصادی مانندِ مراقبت‌های بهداشتی و مراقبتِ روزانه ورفاهِ عمومی می‌کوشید بحران‌های درونِ فمینیسم راتخفیف دهد . برخی از اعضای این ائتلاف که به‌سازمانِ Plamed Parennthood وNow وابسته

بودند پیش‌نهاد کردند که باید تمام انرژی‌مان را در مورد حمایت از عبارتِ«قانونِ آزادیِ دست‌رسی ورود به درمان‌گاه‌ها » FACE متمرکز کنیم . برخی اعتراض کردند و گفتند که از این قانون ممکن است علیهِ کارگرانِ اعتصابی و به طورِ کلی معترضینِ سیاسی سوءِ استفاده شود. این استنباط بحث‌های داغی را درباره تضادِ بینِ منافعِ زنانِ کارگر و جنس‌گرایی برانگیخت. اما نکته‌ی مهمی که از این مباحثِ پرشور حاصل شد این بود که حقوقی که ما برای تصویبِ آن تلاش می‌کردیم از دورنمایی کاملاً متفاوت از نظرِ مالی و روشن فکری نگریسته می‌شد و مسئله تنها به عنوانِ اتحادی که منافع ویژه‌ی زنانِ ثروت‌مندتر را دنبال می‌کند تصویر می‌شد.این گروه از زنان می‌توانستند ازاین واقعیت چشم پوشی کنند که در همان زمان (واغلب درست درهمان مکان‌ها) به نحوِ فجیعی حقوقِ اکثریتِ وسیعی اززنان و مردان نادیده گرفته می‌شد. مبارزه برای «حقوق»جدا از سیستم بزرگ‌ترِ قدرت و امتیازاتی که در این «حقوق» گنجانده شده است تصویر شده بود. در این بحث‌ها به نکته‌های مشابهی درباره‌ی مبارزه علیه جنس‌گرایی وانحرافاتِ جنسی درارتش آمریکا می‌توان اشاره کرد. مبارزه برای دمکراتیزه شدنِ هر نهادی با استقبالِ سوسیالیست‌ها روبه‌رو می‌شود، اما کوشش برای دمکراتیزه کردنِ روندهای داخلیِ نهادی نظیرِ ارتشِ آمریکا اگر با چشم‌پوشی وحتا قبولِ کارکردهای ضدِ دمکراتیک و سرکوب‌گرانه‌ی آن نهادها هم‌راه باشد عمیقاً آزار دهنده است . به این احساسِ عمومی دامن می‌زند که فمینیسم تنها درخدمتِ منافعِ اغنیا است .

ماتریالیسم تاریخی امکانِ ائتلافِ مبتنی بردرکِ وسیع‌تری از ماهیتِ استثماریِ روابطِ تولیدِ سرمایه‌داری را به وجود آورده و زنان و مردان را در صفِ مبارزانِ علیهِ خشونت در خانواده، کاهشِ بودجه‌ی برنامه‌های رفاهِ اجتماعی و علاوه بر همه‌ی این‌ها علیهِ سیستمی که از این بدبختی‌ها و رنج‌ها سود می‌برد متحد می‌کند. به علاوه ، ماتریالیسم تاریخی این تر را دارد که آزادیِ زنان (اگر واقعاً مقصود آزادیِ تمامیِ زنان باشد) با سرمایه‌داری ناهماهنگ است .»

ماتریالیسم تاریخی مزیت نوعی از خود فاعلی‌را Self-Reflexivity که در پست‌مدرنیسم و فمینیسم وجود ندارد، عرضه می‌کند. گریزی نداریم که تئوری‌ها، عمل ، و موقعیت‌مان را نسبت به ساختِ مسلطِ قدرت بارورتر کنیم و پایه و اساس موثرتری را برای درکِ موقعیتِ زنان و مردانی که در چهارچوبِ سرمایه‌داریِ جهانی و جابه جایی‌های معاصر در این موقعیت زنده گی می‌کنند، فراهم کنیم .به عنوانِ مثال در برداشتِ فمینیست‌ها از «حقوقِ نو» (که خواهانِ بازگشت به ارزش‌های خانواده است) به عنوانِ یک عقب‌نشینیِ کامل این مسئله نادیده گرفته می‌شود که شرایطِ اقتصادی مزیتِ مشکوکِ یک شغلِ پاره وقت یا تمام وقت راعلاوه برکارِ خانه به زنانِ طبقه‌ی متوسط تحمیل کرده است و این تغییرِ اجتماعی به نفع سرمایه‌داری است ونه به نفعِ مردان و زنانِ فقیر و

کارگر (که بسیاری از آن‌ها شوهرانِ رنگین پوست دارند) بیش‌ترِ زنانِ کارگر، کارِ از خودبیگانه و جان‌کاه را «انتخاب» خود نمی‌دانند. آن‌ها زمانِ زیادی را به اجبار در بیرون از خانه کار می‌کنند . مبارزه برای حقِ کارکردنِ زنان که دست‌آوردی برای جنبشِ زنان به حساب می‌آید درواقع به این معنا است که زنانِ طبقه‌ی متوسط به اجبارِ ضرورت‌های سرمایه‌داری حقِ انتخابی را داشته باشند که درنهایت خاصِ زنانِ فقیر و کارگر است.از سوی‌دیگر طرف‌دارانِ ارزشِ خانواده گی که قصددارند زنان را به اجبار به خانه‌های شان بازگردانند،این واقعیتِ ساده را نادیده می‌گیرند که تحققِ این هدف از نظرِ اقتصادی ناممکن است .

فمینیست‌ها هنوز به تغییر انقلابیِ جامعه متعهد اند، اما و به رغم این واقعیت امکانِ ناخوش‌آیندی را به ذهن‌ها متبادر می‌کنند . چرا که برداشت‌هایِ برخی از آنان به نادیده گرفتنِ موقعیتِ طبقاتی منجر می‌شود. عده‌ی زیادی خود را فمینیست می‌دانند حال آن که انگیزه‌شان حفظِ منافعِ طبقاتیِ خود و یا به دست آوردنِ شهرت است. مارکسیسم نه فقط به دلیلِ مخالفت با این گرایش‌ها که به دلیلِ آن که پایه‌های تاریخی ، مادی و طبقاتیِ اشکالِ معینی از شناخت را نیز افشاء می‌کند برای این گونه نظریات خطری جدی به حساب می‌آید. برخی به جای ارتقاءِ برابری وعدالتِ اجتماعی از فمینیسم به مثابه‌ی نوعی استراتژیِ بازاریابی برای فروشِ کتاب‌ها ، عکس‌ها و پیش‌بردِ برنامه‌های‌شان سود می‌برند. بسیاری از فمینیست‌ها ازاعتراف به امتیازاتِ شخصی‌شان وراه‌هایی که از آن طریق بااستثمارِ زنان و مردانِ فقیرتر «بهره کشی» می‌کنند اکراه دارند، فمینیسم به طورِ کلی با خطرِ تبدیل شدن به یک استراتژیِ حرفه‌یی روبه‌رو است.

به جهانِ نمایشیِ رسانه‌ها ودادرسیِ «ا،جی،سیمپسون» بازگردیم . اگر از زرق و برقِ ستاره‌ی ماجرا و ملودرامِ دادگاه بگذریم به نظر می‌رسد که دادگاه به یک دادگاهِ جامعه‌یی چند فرهنگی بدل شده است،یعنی جامعه‌یی که به ظاهر همه کس در آن امکانِ پیش‌رفت و ترقی دارد . بیش‌تر اعضای هیئتِ منصفه آفریقایی ـ آمریکایی بودند . شرکت‌کننده گانِ اصلی و کلیدیِ ماجرا عبارت بودند از یک مردِ آفریقایی ـ آمریکایی ، یک زن و یک آسیایی ـ آمریکاییِ عبوس و سخت‌گیر اما مهربان که رهبریِ دادگاه و جریانِ دادرسی را برعهده داشتند . آیا مردم درست در زمانی که استحکاماتِ سرمایه‌داریِ در سطوحِ بالای جامعه در حالِ محکم‌کردنِ هرچه بیش‌ترِ خویش است حاضر اند بلیت چنین نمایشی را بخرند؟ و آیا مردم حاضر اندبلیتِ نمایشِ تصویری از جامعه را بخرند که درآن بی‌کاریِ سیاهان ۲ برابرِ سفید پوست‌ها است ، حقوقِ زنان، مردان، کودکان و خانواده‌های‌شان با شیوه‌های آشکار و دد منشانه‌یی پای‌مال می‌شود، کارگرانِ اعتصابی درمکان‌هایی نظیرِ« کاتور» ایالتِ ایلینویز به نحوِ فجیع و غیرانسانی شکنجه می‌شوند؟ نمایش‌های رسانه‌های جمعی درباره‌ی خواستِ مردم و آن چه مردم برای‌شناختِ هوش‌شان به آن نیاز دارندسکوت کرده‌اند . در زمانه‌یی که در آن واقعیت هیچ‌گونه شباهتی به تصویرِ رسانه‌های جمعی ندارد تنها افرادِ معدودی قادرانند واقعیت و افسانه را تشخیص دهند . یعنی کسانی که هنوز هم براین باور اند که امکانِ تغییراتِ اجتماعی انقلابی وجود دارد وبرآن‌اند که قدرتِ آگاهی انتقادیِ و ابزاری که مردم را به درکِ موقعیت‌شان توانا می‌کند ، چه گونه مبارزه کردن ونه کنار آمدن با موقعیت را می‌آموزد... به جای آن که تجزیه و تکه‌تکه.شدنِ هویت‌ها را هم چون ضیافتِ بزرگی در نظر بگیریم باید درک کنیم که کلیشه‌ی هویت به کالایی بدل شده است که سرمایه‌داران به خریداران عرضه می‌کنند ودرک کنیم که سیستمِ سرمایه‌داری چه گونه علیه سازمان‌های طرف‌دارِ سیاست‌های سوسیالیستی مقابله کرده و بیاموزیم که به جای یک سیاستِ هویتی که تنها وظیفه‌اش به جانِ هم‌انداختنِ گروه‌های فرودستِ جامعه است ، به درکِ متقاعد کننده‌تری از ماهیتِ سیستماتیکِ ستم نیاز داریم. باید درک کنیم که تا چه اندازه سیاستِ هویتی نه تنها مبارزه‌طلبی علیهِ سیستم‌نیست‌که خودِ محصولِ آن‌است .

■

● ترجمه و تلخیص شده از مانتلی ریویو

منصورِ اوجی

گردِ ملال

می‌آید از کجای جهان، از کجای جان؟
معلوم نیست!
اما به ناگهان می‌آید
تاردِ خنج‌اش را بگذارد
وحمله می‌برد به چهره‌ات این تیغه‌ی شیار
مثلِ هجومِ مار به رویای کودکان.

مثلِ هجومِ مار
گردِ ملال!

خردادِ ۷۳

حیف

با عطری سپید می‌آیند
برسبزهای درخت
جلوه گری می‌کنند
و مارا به صبحی
یا به عصری
در حسرتِ گنج خود
برجای می‌گذارند و
می‌روند.

بادشان می‌برد
گنجشک‌شان می‌خورد؟
یا؟...

حیف از این بهارانِ نارنج
حیف از این شکوفه‌ها!

اسفندِ ۷۱

آه، آدمی

مارا بگذارا!
مارا بگذارا!
(بی تکرار
پروانه یی
برگلی !)

مهم این درختان‌اند که می‌بالند در هر بهار
با برگ‌هایی نو، با برگ‌هایی تازه
واین برکه‌ی آب
که درخت را تکرار می‌کند
که سبزِ درخت را
با آوازِ غوک‌اش
با سلوک‌اش

آه، آدمی، آدمی!

انگار

انگار
به‌یک‌باره گشوده می‌شود
همگی درهای جهان
برآن باد
برآن صرصر...
تادری بسته شود براین جهان
زردِ برگِ لرزان!
(سمج برشاخ!)
بهانه ربودن توست
بهانه

سوگواران بردربسته، می‌گریند
برمی‌گردند.

خردادِ ۷۴

شاپور بنیاد

گمان کن

گمان کن شکار
لحظه‌یی از وقتِ فرار است
گمان کن آهو از چشمه‌های نرگس
مست می‌آید
ووالِ نیلی زخم می‌خورد از نیزه‌های زیبایی

دیگر
باماه که دریا را رنگ می‌زند
باگیاهی که تو را می‌شناسد
و با صدفی که آوای کشتی‌های شکسته را می‌آرد
مهربان باش

دیگر اندیشه مکن
نه به بخت و نه به نخجیر
تنها
پیچکی را نگاه کن
که از گردنه‌های افق جدا می‌شود
و راه خانه‌ات را می‌جوید

پس هر خنیایی
مگر آواز پری‌ها را
در آستانهٔ معبد آب فراموش کن
و شتاب کن به شکار
که سلاح
وردی از شبابِ شبانهٔ ماست.

پرویزِ خائفی

شعرِ من ، عاشقانه ترین !

یادم به نامِ تو می‌افتد
درصبح‌های سرد وساده‌ی دیروز ، دیروز....
وقتی هزار دفترِ کوچک
برشاخه‌های درختِ یاس ،
درساکتِ سپیدِ هوا عطر می‌نوشت
و تابِ آینه‌ی شبنم درباد می‌شکست .
انگار، هر چه جهان وجوانی بود
درتنِ یک واژه
با نامِ تو به خانه‌ی من می‌آمد
در آنْ اتاقِ خوبِ قدیمی
یادم به شعرِ خودم می‌افتد
شعری که چشمِ تو می‌گفت
و،
پروازِ نرم زمزمه می‌شد.

ای آهوی حیاطِ خانه‌ی من یادت هست؟
آن چابکانه خرامیدن را
هرگز دروغ نبودی
و من ،
هرگز، شعرِ دروغ نگفتم
شعرِ من عاشقانه‌ترین بود
شعرِ من،
نامِ تو ...
- نفرین به هر چهْ ماندگی و پیری است
من با تو - مست‌ترین مستی را قدم زدم
من باتو شادمانگی را
تا انتهای هستی پرواز کرده‌ام
بی‌تو،
بی من،
عشق کهنه شد

امروز،

سایه‌ام جدا شده از من
کوژ و شکسته، عصا در دست ،
با هر چه خاطره می‌رفت ...
بی‌من شتاب رفتن ورفتن داشت
نفرین به هرچه خستگی و پیری است

تهران مهرماهِ ۷۴

محمدباقر کلاهی اهری

باچتری سیاه

گمشده در نجواها، دلی پنهان دارم
صدایی هستم
برق فلزی
یا سایه‌های درختانی که
درمه خاکستری گم می‌شوند

چمدانی خالی
در پاگرد پلهٔ قلب

تنها برسکوها
درسکوت پاکت‌های خالی
درسکوت نیمکت‌های قهوه‌ای
وریل‌هایی دراز
و باد به‌جای آنها که رفته‌اند ، باز می‌گردد
تامارا بنگرد
که در بارانی‌های سفیدمان ایستاده‌ایم
با چتری سیاه

قطاری می‌رود، شب‌ها پنهان می‌شود
در سیاهی مژگانی که مرده است .

علیرضا پنجه‌ای

حرفِ اول

همه‌ی لبخندها راتاکرده‌ام
گریه‌هایم لای کتاب‌ها
در قفسه‌ها بایگانی شده‌اند
تنها به امیدی که
تو در انبوهیِ سطرها
ردِ اشک‌های نمک‌سودم را بیابی
که گاهی دیده‌ام
به شکلِ حرفِ اولِ نامِ تو
نقش می‌گیرند
آنگاه به راستی درخواهی یافت
که چه‌قدر دیوانه‌وار دوستت داشته‌ام

۷۳/۱۱/۲۰

عشقِ اول

این قدی که تا می‌شود
روی صفحه‌ی کاغذی
که هنوزِ بویِ گُلِ سینه‌ی تو می‌دهد
این بادها
دهان‌ها
اشک‌ها
حسرت‌ها
می‌وزند
گشوده می‌مانند
به زیرمی‌افتند
هنوز سینه‌ها را می‌سوزانند
تاتو به یادِ من آیی
و من با خودم بگویم
مثلِ هزار بارِ دیگر

که ،
نه!
نمی‌شود
فراموش نخواهد شد
عشقِ اول !

۷۳/۵/۱۸

بهزادِ خواجات

چهار

و صندلیِ خالی
در مهتابِ شبانه‌ی تابستان
چهاربارتکان خورد،
ته مانده‌ی آب در کاسه‌ی سفالی چهاربار،
شاخه‌ی نورسته‌ی نخل، چهار.....
خوابِ ما در پشتِ بام بود
و این دست‌ها در نفس‌های بی‌پاسخِ شهر
چه بی‌سرانجام، بی‌سرانجام
برابریشم و تیغ، کشیده می‌شد .
تمام شماره‌ها چهار بود
ونعل‌های شکسته در بیابان‌ها زنگ می‌زدند.
بخواب کودک‌ام !بخواب
که چشمانِ باز من
درزیعِ تابستانیِ خود گیج می‌رود
وازاین صندلی ـ که دیگر خالی نیست ـ می‌بینم
جز کفن‌ها، همه چیزی می‌جنبد
اما ، تنها چهار بار ....

کورشِ همه‌خانی

لانه‌ای مهتابی

قناری
آوازش را رها می‌کند
وتاشاخه‌ای می‌هراسد
کرکس پیر
قطره‌ای غروب
از منقارش می‌چکد
روی لانه‌ای مهتابی
باغ چه بی‌رویاست!

دو شعر از گرانازِ موسوی

کودکیِ من

همه‌ی راه رادویدم .
پشتِ پرچین
کسی بود در انتظارِ من انگار
با تن‌اش که موج بود و
موهای‌اش که جوانه‌ی گندم

نزدیک‌تر که شدم
مهی رقیق برشانه‌ام نشست .
دیدم کودکی‌ام پاهای‌اش را درجوی آب فرو برده
و موهای‌ام
به سپیدی می‌زند .

علیرضا وهاب‌علی

چهره‌ی دومِ گُل

نوزادِ قصه‌هایِ گُل در گُل
به باغ می‌بَرَدم
درچهره‌ی گل ناگاه جا می‌مانم
رویِ عصبِ مشترکِ رنگ‌ها
تا پُرشوم
تهی شوم
و به رنگِ حوصله درآیم
دررایحه‌ی باغ بریزم و
بویِ قصه‌های گل در گل را
وقتی برمی‌گردم و کودکم را در آغوش می‌گیرم
درسینه‌ی گل ، ناگاه جامی مانم
گل و باغ و رایحه با قصه می‌روند
مثلِ بیابان پهن می‌شوم
تشنه می‌شوم
تشنه‌ترین ، نه
اما،به وقتِ نوش ... جزآب، نزدیک‌ترینم نیست .
پس به چهره‌ی گل ناگاه آب می‌پاشم
رنگ می‌گیرم و به حوصله گونه‌هایم را
روی تنفسِ برگ می‌سایم
و درچهره‌ی گل ناگاه
جا می‌مانم.

علیِ پیاده

دنباله‌ی سکوت

باشد
حرف‌های‌مان بماند برای بعد
اما
دنباله‌ی سکوت هم
ما را به جایی نمی‌برد
پشتِ این سکوت
انگار
کسی مدام
درگوشِ ماترانه‌هایی می‌خواند
اگر این سکوت‌ها را
پشت و روکنیم
پشت تمامی‌شان
به سرچشمه‌ی آوازهای یک شاعرِ نازاده می‌رسی
می‌خواهم حرفی بزنم
اما سکوت بهتر است
گوش می‌سپارم
به زمزمه‌هایی که
نمی‌دانم ازکجا می‌رسند و
می‌دانم که
ما را به جایی نمی‌برند .

روبه مِه

هیچ کس باور نمی‌کند
که این قایقِ کاغذی
ما را ببرد
به کومه‌یی در دوردست
که روبهِ مه باز می‌شود
تا من بی‌آن که گونه‌های‌ام گل بیفتد
باز هم
بخواهمت .

محمدِ محمدعلی

دردِ مشترک

«صبح ، توی اداره کارم زیاد بود . خسته وکسل بودم . دل‌ام نمی‌خواست با مادرم بروم سرِ خاک، اما به خاطرِ دل‌اش مجبور بودم . این دیگر جزوِ عادت‌ام شده که به مادرم «نه» نگویم . حتا اگر خودم عذاب بکشم . زنده گی است دیگر . آیا ما وارثِ سرنوشتِ پیشینیان خویش‌ایم ؟)

هرشب ، بعد از شام پشتِ میزم می‌نشینم. چراغِ مطالعه را روشن می‌کنم . سیگاری می‌گیرانم. خودکار ودفترچه‌ی تقویمِ روزانه را پیش می‌کشم و قلم انداز چیزی می‌نویسم . چه میهان داشته باشم چه نه ، از ساعتِ یازدهِ شب به بعد مالِ خودم هستم . همه به این وضع عادت‌کرده‌اند . حتا مادرم که‌شب‌های جمعه میهمانِ ماست.

دوشاخه‌ی چراغِ مطالعه خراب است . با پیچ‌گوشتی درست‌اش می‌کنم. سیگارِ دیگری می‌گیرانم ومنتظر می‌شوم هم‌سرم برای‌ام چای بیاورد. کفِ اتاق سنگِ مرمر است. نه از آن مرغوب‌ها و یک‌دست سفیدها . رگه‌هایی قهوه‌یی وسیاه وآبی دارد. ریشه‌هایی گاه بی‌شکل و لکه‌هایی گاه مثلِ ابر کپه کپه... گاه به شکلِ یک غول در می‌آیند. گاه به شکلِ قله‌های مرتفع یک کوه . پیش‌ترِ ماه‌های سال ، این سنگ‌ها سرد هستند وسکوتی را القا می‌کنند که هر چند منع‌اش را نمی‌شناسم ؛ اما جذب‌اش می‌شوم . کما این که جذبِ سکوت وسرمای دور و اطرافِ این گل‌دانِ کاکتوسِ کوچک هم می‌شوم . تیغ‌های باریک و نوک تیزش...

هم‌سرم چای می‌آورد. معمولاً هم‌راو نوشیدنِ چایِ دوم و روشن کردنِ سیگارِ سوم، دیگر برای نوشتن آماده می‌شوم. نوشتن برایِ من نوعی پرواز است . کنده شدن از زمین و فراموش کردنِ هرچه که زمینی است . هم‌سرم با لب‌خندی برگوشه‌ی لب حال‌ام را می‌پرسد. می‌گویم:«عالی، عالی ، ممنون.» و نگاه‌اش می‌کنم. او هم نگاه‌ام می‌کند. مردد است که بماند یا برود. تشنه‌ام است ؛ اما چایِ داغ داغ را دوست ندارم . سرمای پاییز در تن‌ام وول می‌زند. کف پاهای‌ام روی سنگ‌ها یخ کرده است. انگشت‌ها کمی بی‌حس شده‌اند. به خصوص این انگشتِ کوچک‌ترکه همیشه مقاومتِ کم‌تری داشته . هم‌سرم در حالِ رفتن می‌گوید:«آرتروز...»

حبه‌ی قند را می‌گذارم توی دهان‌ام . هنوز جرئت نمی‌کنم چای را مزه مزه کنم که سنگِ زیرِ پای‌ام تکان می‌خورد. آرام از جادر می‌آید. بی آن که به سنگ‌های چهار طرف‌اش لطمه‌یی بزند یالق‌شان کند، اندازه‌ی چهارپندِ انگشت بالا می‌نشیند وهمان‌جا دورِ خودش می‌چرخد ودوباره بر می‌گردد سرِ جای‌اش.

نمی‌توانم باور کنم که تصویرِ تازه‌یی برسنگ نقش بسته است . یادم نیست که قبلاً چه بوده ؛ اما حالا یک گلِ محمدی و یک بلبل و بعد نام و نامِ خانواده گی ، نامِ پدر، تاریخِ تولد و وفاتِ خودم را ، حک شده، روی سنگ می‌بینم . با خودم می‌گویم:«وهم وخیال ورم داشته ». حتا این را می‌نویسم، اما خیال نیست . لیوانِ چای در دست‌ام کاملاً خنک شده است و در اطراف‌اش سکوت و سرما پرسه می‌زند.

سنگ بارِ دیگر از جا در می‌آید؛ اما این بار ، دیگر سرجای‌اش برنمی‌گردد. مثلِ یک ورق کتاب قوس برمی‌دارد و می‌چرخد روی ورق‌های دیگر . پدرم طاق‌باز خوابیده است و نگاه‌ام می‌کند. مثلِ یک مردِ سی‌چهل سانتی‌متری در تابوت خوابیده است . موهای جوگندمیِ کوتاه ... چشم‌های سیاه ودرشت....بینیِ به قاعده... با سیلی اندکی بلندتر از روزی که مرد، اما هنوز باریک و قیطانی ... لب‌های‌اش کوچک‌است و زنخدان‌اش بزرگ ...دکمه‌ی بالایی پیراهنِ سفیدش را بسته ... سعی می‌کند سرو دست‌اش راتکان بدهد و مثلاً سلام کند ـ که نمی‌تواند . در اطرافِ لب‌های روی هم افتاده‌اش، سرما و سکوتی است که مجذوب‌ام می‌کند.

مادرم آهسته می‌آید توی اتاق و می‌گوید:« نترس، مزاحم‌ات نمی‌شوم . آمده‌ام لیوانِ خالی را ببرم.» اما می‌رود طرفِ پرده و پنجره‌ی روبه حیاط . می‌گوید:«چرا قابِ عکسِ بابات' هرروز یک جا است .» وقتی می‌بیند پاسخ‌اش را نمی‌دهم می‌گوید:« هنوز هم جرئت نداری نوشته‌هات را بدی من بخوانم؟» می‌گویم:« پدرم این جا است. درست زیر صندلی و کنارِ پای من . نگاه‌اش کن.» پدرم هر چه سعی می‌کند، نمی‌تواند گردن‌اش را بچرخاند. مثل عروسک‌های قدیمی یا عروسک‌های ارزان قیمت ، اجزای بدن‌اش ثابت است. حتا چشم‌های‌اش...

مادرم قابِ عکس را می‌دهد دستِ چپ‌اش و باانگشت‌های لاغر و سردش مهره‌های گردن‌ام را مالش می‌دهد . می‌گوید:«دیروز وقتی برگ‌های خشکیده و خاشاکِ باغچه‌ی خودمان را جمع می‌کردم ، از کنارِ درختِ گیلاس مثلِ یک دُم جنبانک یک باره پرید جلوم .»

مادرم متوجه نیست که با حضورش مزاحمِ من شده است. از پدرم می‌گوید که مثل یک بلبل آواز خوانده است. بعد در حالِ پوش دادنِ پرهای اش ، آثارِ زخم‌های روی گردنِ پرموی‌اش را نشان‌اش داده و ... مادرم می‌گوید :« هنوز بخیه‌های درشتِ کالبدشکافی بود ودرکنار نخ‌های درهم تنیده و ضرب‌دری ، خونِ مرده به کبودی می‌زد....»

....همه‌ی تنِ پدرم غیر از صورت‌اش کبود و شرحه شرحه بوده است. ازمادرم خواسته که زخم‌های‌اش را بشوید.او هم شیلنگِ آب را گرفته روی سرش. پدرم آهسته گفته :« آخیش چه‌قدر خوب شد . چه خنک شدم .» بعد هم گفته که ، حالا با سرو وضعِ مرتب می‌روم دیدنِ پسرهام. طفلکی‌ها مثلِ من افتادن زیرِ دستِ شکارچی‌ها؟»

به مادرم می‌گویم :« بیان کمک‌اش کنیم از قبر بیرون بیاید.» مادرم می‌گوید:« من با توکه هستم بیش‌تر می‌ترسم .نه ، نه . تو هم چنین کاری نکن . پرنده شدنِ بابات را هم فراموش کن . کمی بیش‌تر نگاه‌اش کنی برات بلبل زبانی هم می‌کند.»

اگر می‌توانستم سرو تن ودست‌ام را تکان بدهم حتماً از قبر بیرون می‌آمدم . مثلِ یک پرنده یک باره می‌پریدم روی میز و آن قدر زیرِ دامنِ نورِ گرمِ چراغِ مطالعه می‌ماندم تا خشکِ خشک شوم . بعد از کنارِ پنجره پر می‌کشیدم این طرفِ آسمان که پرستاره است . یا نه ، اصلاً می‌پریدم روی درختِ شاه‌توتِ خانه‌ی پسر بزرگ‌ام .... پدرم را از قبر بیرون می‌آورم. خیسیِ تن‌اش را با عرق‌گیرم خشک می‌کنم. بعد بغل‌اش می‌کنم و به بهانه‌ی آوردنِ چای و کبریت می‌برم‌اش توی آشپزخانه وکمی خورا کی به‌اش می‌دهم . بعد پنجره را باز می‌کنم واورا روی پاهای کوچک‌اش می‌ایستانم . می‌گویم :«پرپدرجان پر.» می‌گوید:« ما یک چیزی گفتیم تو چرا جدی گرفتی ؟» می‌گویم : « می‌دانم که این آرزوی‌ات بود . خب حالا آزادی، پر.» می‌گوید:«مگر نمی‌دانی مرده‌ها ترسوتر از زنده‌ها هستند؟»

هم‌سرم چای می‌آورد . می‌گوید که موقعِ کار سرم را زیاد پایین نگیرم و مواظبِ مهره‌های گردن‌ام باشم .از مادرم می‌پرسم. می‌گوید که خوابِ خواب است . می‌گویم:« پدرم پرنده نبود ، عروسک بود.» می‌گوید : « بنویس پدرم یک آدم بود. یک انسان با همه‌ی خوبی‌ها وبدی‌ها ...» بعد هم دیگر چیزی نمی‌گوید و می‌رود.

زخمِ روی گردن‌ام ذوق ذوق می‌کند . قلب‌ام به شدت می‌سوزد. آخر دو گلوله‌ی سربیِ تیغِ زهرآگینِ یک چاقو را در خود ذوب می‌کند.اگر این زخم‌ها نبود .اگر کمی خون برای‌ام باقی مانده بود . بله ....بله، شاید آن‌وقت ،داستانی، قصه‌یی می‌شدم‌که دهان به دهان ، سینه به سینه .....

■

فرحنازِ عباسی

دخترِباد

وقتی بی‌بی فانوس کشته شد، می‌گفتند:«از دهن‌اش خون راه افتاده بود.» جمعیت جلوی دالانِ کاروان‌سرا جمع شده بودند که مامورهای نظمیه از بین‌شان راه باز کردند و رفتند تو... می‌گفتند:«کلنگ کاسه‌ی سرِ پیرزن را خرد کرده بود....»وقتی جنازه را لایِ چادر شبِ چهارخانه بیرون می‌آورند چشم‌شان افتادبه حسن آقا. نگاه‌شان که افتاد به مرد، همه‌فهمیدند که حسن آقا، رفت که حداقل ده - پانزده سال حبس بکشد...

معصومه به علی چلاق گفت:

- حالا چی می‌شود؟

علی چلاق نگاهی به جماعت کرد و شانه بالا انداخت و صدای جیغ و شیونِ صفیه را شنید وهم شنید که زن‌ها می‌گفتند:

- روزِ قبل بی‌بی خودش گفته بوده که بالاخره یامن او را می‌کشم یا اومنو....

کلِ ماجرا از آن‌جا شروع شد که خورشیدِ حسن آقا دنیا آمد... اوایل یا اواسطِ پاییز بود که حسن آقا بالاخره پسر دار شد، آن هم بعد از چهار سر دختر‌ینه که زن اول‌اش برای‌اش آورده بود. بگذریم که می‌گفتند مرد یکی یکی بچه‌ها را با نسخه‌هایی که بی‌بی‌فانوس می‌پیچیده سربه نیست می‌کرده و بی‌بی مدام فلفل و خرمای کوبیده شده می‌داده به زن که قبل از این‌که برود تو خزینه بخورد «بل‌که اولاد بغدی پسر شود و دهنِ حسن آقا را ببندد... آخه می‌دانی مادرِ اولاد پسر برای مرد یک چیز دیگه ست ....» گرچه علاج نشد که نشد وزن هر بار دختر زایید... بعدها گفتند:«شاید همین دختر زا بودنِ زنِ اول‌اش باعث شد حسن آقا تجدیدِ فراش کند!»...

الغرض، پسرک با یک نعره‌ی عجیب و غریب که به صدای هیچ بچه آدمیزادی شبیه نبود دنیا آمد. هنوز سرِ شب بود که درشکه‌ی قابله، جلوی درِ خانه‌ی حسن آقا ایستاد وربع ساعت نکشید همه‌ی اهلِ خانه که نفس توی سینه‌های‌شان حبس شده بود، صدای آن جیغ را شنیدند، جیغی که ته زمینه‌اش صدای ونگ ونگِ بچه بود... همین که بچه دنیا آمد، مرد راه افتاد توکوچه و برزن به نقل و نبات پخش کردن. اول هم از مستاجرهای خودش‌شروع کرد و همین یواش یواش اسبابِ اعتراض خُرد وکلان شد که:- مگر نوبرش را آورده ؟!

جلوی زن و بچه‌ی مردم را سرگذر می‌گرفت و شیرینی تعارف‌شان می‌کرد. یکی - دو ساعتِ اول خوش آیندِ عام وخاص بود. هرکس از زیرِ بازارچه رد می‌شد و حسن آقا را می‌دید، شیرینی می‌گرفت و خندان از معرکه می‌رفت. اما بعد که کار به زن و بچه‌ی مردم کشید به گلِ‌گیوه‌ی بعضی‌ها برخورد که:«این کار دیگر ناموسی است ....» راست یا دروغ‌اش گردنِ آن‌هایی که می‌گفتند، اما شنیده شد که عروسِ جوانِ اُسی حسن را گرفته به رقصاندن که:«بیاایا... شما چی می‌گویید؟ گل گل گیز پسردار شدم ....» وزن هوارکشان چادرش راکیپ کرده و پا گذاشته بوده به فرار... وعصر، بی‌بی‌فانوس در آمده بود: «مردکه‌ی دبنگ! انگار شاخِ غولِ را شکانده!» و بدبختی‌ها از آن‌جا شروع شد که حرف‌های بی‌بی فانوس‌با اداهای او خوب جور در آمده و تو دلِ اهالی می‌نشست.

- زودتر از خروس خوانِ صبح، شیپور گرفته دست‌اش که دار، دار، خبردار، پسردارشدم. خب شدی که شدی. هرکس بخواهد پسردار شود وجلوی زن و بچه‌ی مردم اطوار بیاید و خودنمایی کند که نشد ...زن وبچه‌ی مردم آسایش می‌خواهند... شب و روز را به مردم حرام کرده مردکه‌ی غربتی ....

اما این حرف‌ها نه تنها باعث نشد حسن آقا کوتاه بیاید که هیچی، بل‌که گفت یک گوسفندِ پرواریِ مفان برای‌اش بیاورند که قربانی کند و زن وبچه‌اش را توی حیاط از روی خونِ حیوان رد کند و بی‌بی فانوس در آمده بود:«لابد از خونِ حیوانِ زبانِ بسته یک قطره بزند وسطِ پیشانیِ پسرک!» که حسن آقا زد و صدایِ مبارک و میمنت آسمان را پرکرد.... معلوم نشد کی نه گذاشت و نه برداشت رفت پیش حسن آقا و بدخواهیِ بی‌بی فانوس راگذاشت کفِ دست مرد که حسن آقا گفت به‌جای گوسفند مفان،گاو بیاورند... اما گاو را هم که آوردند او هم‌چنان توی کوچه بود و سرگذر جلوی زن و بچه‌ی مردم رامی‌گرفت و«دستی به سروگوش‌شان می‌کشید و به‌هوای این که خوشحال‌ام و پسردار شدم مردکه!» این را بی‌بی‌فانوس گفت، وقتی هنوز زنده بود و تو بلیشوی ختم بودند ...دستِ برقضا، هنوز چله‌ی پسرِ حسن آقا که اسم‌اش را، آخر هم معلوم نشد چرا - خورشید - گذاشتند تمام نشده بود که حاج بابا پدرِ حسن آقا افتاد و جا به جا مرد. می‌گفتند، درشکه گرفته بوده بیاید خانه‌ی پسرش که دمِ رکاب درشکه می‌افتد و بعد هم ...

بی‌بی‌فانوس می‌گفت: بهتر، تو پدر سوخته بازی هیچی از پسرش کم نداشت، مردکه‌ی هاف هافوی سیک سر!

خبر که به حسن آقا رسید نه گذاشت و نه برداشت یک عریضه‌ی عریض و طویل نوشت و برد نظمیه که: «پدرم را چیز خور کرده زنکه‌ی کولی پدرسگ! هم دست‌اش هم بی‌بی‌فانوس است.» و همه می‌دانستند زنِ سوم مشهدی قباد - گلی - را می‌گوید که همیشه سرحاجِ بابا غر می‌زد که:« خسیس است !» وبی‌بی فانوس دلیل می‌آورد:

- خسیس است باجی، خسیس! همیشه نان و ماست می خورد و سرشصت ساله گی تازه رفته سراغِ زنِ چهارم.

وهمین ها - لابد - باعث شده بود که حسن آقا توی حرف‌های‌اش بگوید:

- بی‌بی‌فانوس هم دستِ گلی خانم است.

و در بیاید که:

- زنکه‌ی کولی به صنار و سه شاهی مال پدرم چشم داشت. ایهاالناس همین‌که سر از حساب وکتاب و مال و منالِ پدرم در آورد، چیز خورش کرد. زنکه‌ی جلب!

هرچی هم که بزرگ‌ترها نصیحت‌اش کردند که چفتِ دهان‌اش را ببندد، گوش نگرفت که نگرفت و مثلِ رگبار می‌گفت و می‌گفت و می‌گفت. شاید همین گفته‌ها باعث شد که بی‌بی‌فانوس به هواداری گلی که خدا می‌دانست چرا و چه جوری از ترکمن به رشت نسبت پیدا کرده، بلند شود... از آن طرف هم حسن آقا از پا نمی‌نشست. هر روز عصر به عصر، درست وقت آفتابِ غروب، همه می‌دیدند که حسن آقا پیاده راه می‌افتد طرفِ کوچه‌ی یوسف‌بزاز، آن طرف بازارچه، درست دم حمامِ زنانه، سراغِ رضا گچی که با کوره سوادش شده بودعریضه نویسِ محله. تا چشم رضا می‌افتاد به حسن آقا از روی سکوبِ دم حمام پایین می‌پرید، بقچه‌ی بساط‌اش را باز می‌کرد و با حسن آقا روبه دیوار می‌نشست و حسن آقا می‌گفت و او هی عریضه پشتِ عریضه می‌نوشت و حسن آقا‌می‌برد نظمیه و هر دفعه تو عریضه‌های‌اش همدستی بی‌بی‌فانوس را با گلی خانم پررنگ ولعاب‌دارتر می‌کرد، این‌قدر که قراول در نظمیه هم به‌دیدن او دهان گشادش را به خنده‌باز می‌کرد که: «باز هم که تویی» اما چه فایده که هر کار کرد به جایی نرسید که نرسید.

بعدها معلوم شد که پیرمرد قلب‌اش ناراحت بوده. ولی آن موقع‌ها که جریان داغ بود، حسن آقا قبول نمی‌کرد.. به خاطر همین یک‌دنده گی هر بلایی که شد سرش آمد. هفت روز آزگار سروکله‌ی مردم را برد با عزاداری‌های‌اش که بیشترحالت شبیه و تعزیه به خودش گرفته بود. رخت و لبایس سر تا پا سیاهِ خودش و خانواده‌اش هیچ. داد سردرِ خانه وزیر پنجره‌ها را هم سیاه گرفتند و مدام با صدای بلندگریه می‌کرد و مرثیه می‌خواند. دیگر طاقتِ همه را سرآورده بود، اما طاقت خودش وقتی سرآمد که بی‌بی فانوس همه جا وبین همه چو انداخت:

- پسره، خورشید، بد قدم است!

راه می‌رفت و به هر کس می‌رسید می‌گفت. چارقد ترکمن‌اش را با تاج زیرش، روی سرش خوب جا به جا می‌کرد ویا تنبان چند رنگ‌اش و جلیقه‌ی سیاهِ سکه دوزی شده روی‌اش که زمستان و تابستان تن‌اش بود راه می‌افتاد زیر بازارچه تالیف و سنگِ پا و سفیدآب‌اش را بفروشد و چانه گرم کند که:

- مرد که!.. می‌گوید گذاشتم خورشید تا چشم دشمنان بترکد... تا اظهر من الشمس باشد! خورشید! اهوکم! بدقدمی‌اش را چه کار می‌کند؟

به هفته نکشید، دهن هرکس را می‌دیدی می‌جنبید که:«خورشید بد قدم است ....» به گوشِ حسن آقا که- رسید، دور از جان می‌خواست خودش را شقه کند. اول دهان باز کرد و تو جماعت با صدای بلند گفت:

- می‌دانم کجاش می‌سوزد زنکه!

و بعد گفت:

- الان هم می‌روم حق‌اش را کف دست‌اش می‌گذارم!...

و رفت.

همه‌ی عالم و آدم می‌دانستند که بی‌بی، آب‌اش با حسن آقا وایل تبارش توی یک جو نمی‌رود. اگر حسن آقا هم کاری‌اش نداشت خودش به او پیله می‌کرد و برای‌اش شعر وغزل در می‌آورد و لغز می‌خواند... شایع بود که زنِ اولِ حسن آقا دخترِ بی‌بی‌فانوس بوده. راست یا دروغ می‌گفتند:«در خوشگلی و هنر لنگه نداشته.» «قالی‌وقالی چه می‌بافته چه جورا»

- اما این مردک قدر ندانست جان‌ام... مگه زنِ

منصورِ یوسف زاده دوانی

هجوم

معمولی بود ؟... یک تکه باد بود ! باد ! قدر ندانست جانم از بی‌لیاقتی و بی‌غیرتی ... هر بلایی سرزن می آید از بی‌غیرتی یاهمتِ مردش است ! مرد است که آدم را بالا می‌برد ، مرد است که آدم را خوار می‌کند....

و با این حرف‌اش انگار داغ دل زن‌ها راتازه می‌کرد و آن‌ها را با خودش هم‌راه .

ـ هر روز و شب سقفِ آلونک بی‌صاحب ـ که الهی به حقِ علی ـ حالا روسرش خراب بشود ، چکه می‌کرد.... هر چی دختر بیچاره جز می‌زده که حسن آقا یا واین سقف راکاری‌اش کن، یک دفعه دیدی ریخت سرمان به خرج‌اش نرفت که نرفت . خودِ من چند بار کشیدم‌اش کنار و آرام گفتم خدا را خوش نمی‌آید مسلمان ! اما مردک مگر به گوش می‌گرفت ؟ آخر مجبور شدم دعوا راه بیاندازم ... آن دختر که حرف نمی‌زد . بعد هم مردکه بهانه آورد «حالا که تو می‌گویی اصلاً نمی‌کنم .» گفتم به‌درک ... من ساده را بگو ! نگو که چشم ودل‌اش دنبالِ این دختره‌ی کولی ، دو دو می‌زده ... چی بگم ؟ که بالاخره هم سر سیاهِ زمستان همان جور که تاتارِ بخت پای دار قالی نشسته بوده ، سقف می‌ریزد سرش وبا بچه‌ی تو شکم‌اش جا به جا می‌میرد ...

این جا که می‌رسید همه می‌دیدند بی‌بی فانوس با بالِ چار قد ترکمنی‌اش که گل‌های درشتِ قرمزش همیشه برق می‌زدند نم چشم‌های کم سوی‌اش را می‌گیرد. شاید همین بود که همه فکر می‌کردند تاتار دخترِ او بوده ... اما خودش وقتی جسته ـ گریخته شنیده بود که مردم راجع به او و تاتار چه فکر می‌کنند و می‌گویند ، صورتِ چروکیده‌اش را جمع می‌کرد و لب‌های چین‌خورده‌اش را با دشواری باز می‌کرد که :

ـ اگر دختر من بود، مگر می‌توانست به این راحتی راه برود و برای این زنکه ، عمارت بسازد، اهوکه !

اما تقریباً همه می‌دانستند ده ـ دوازده سال پیش تاتار را او برای حسن آقا نشان کرده بود وبعد یک دفعه سروکله‌ی آن دختر رعنای چشم آبی ، موبور پیدا شد که مثل بی‌بی‌فانوس چارقد ترکمنی سر می‌کرد و بالِ آن را تحت الحنک می‌بست و هرگز دیده نشد که با هیچ‌کس کلامی به دو کند ، جز بی‌بی فانوس . اما بی‌بی می‌گفت:

ـ این‌جا مثل خودم غریب بود ، براهمین مثل بچه‌ی خودم می‌دانستم‌اش .

گرچه حقیقت این بود که از بی‌بی فانوس هم هیچ‌کس ، چیزی نمی‌دانست .... پیرزنی تنها بود که یک شب سردِ زمستان با یک فانوس پیدای‌اش شد .. این راعلی چلاق می‌دانست که بیستِ سی‌سال پیش یک شبِ سردِ زمستان آمد . همان‌طور که توی باد لوله می‌شد افتاده بود جلوی درکاروان‌سرا و چکشِ در را دست گرفته و چند بار آن را کوبیده بود .....و در آن کولاک تا در را برای‌اش باز کنند ، فانوس‌اش هم خاموش شده بود.... واز همان فقره اسم‌اش بی‌بی‌فانوس ماند با این که چندین بار گفت که اسم‌اش رخسار است ... اما مردم بی‌بی‌فانوس صدای‌اش می‌کردند ...

هیچ کس نمی‌دانست که بی‌بی‌فانوس را واقعاً باد آورده ... گرچه گه گاه از دهانِ پیرزن می‌شنیدند که :«من از آن سردنیا آمده‌ام ...سوارِ باد!»اما هیچ‌کس دل نمی‌داد به حرف‌های پیرزن. خاصه که با جنگ و جدالِ آخر عمرش با حسن آقا، کم کمک خودش را از اعتبار می‌انداخت ...

اما آمده بود... واقعاً با باد آمده بود واین مربوط می‌شد به همان‌وقت که با جمشیدیک فرار کرده واز ایل و تبارش جدا شده بود ، به هوای عشق وعاشقی . شبانه رفته بودند مشهد پیش یکی از قوم و خویش‌های دور جمشیدیک و مردک بعد از این‌که بی‌عقد ونکاح شاه شده بود، چند روز بعد شبانه اسب‌اش راهین کرده و برگشته بود سرخانه و زنده گانی‌اش . رخسار مانده بود با یک دنیا لعن و نفرینِ قوم‌اش . می‌گفتند همان روزها پدرش ، آقا یک از دردِ بی‌آبرویی دق کرده بود و سلطان ننه، دخترش را عاق کرده بود، بی‌بی‌رخسار ناچار پیغام‌های‌اش را قطع کرده و بابچه‌ی توی شکم‌اش ماه‌ها تنها مانده بود. و بعد.... یک دفعه تصمیم گرفته بود برود سرخانه و زنده گانی‌اش که باد بلند شده و او را مچاله کرده بود و تا به خودش بیاید با باد آمده و افتاده بود جلوی درِ کاروان‌سرا ... و در همان شب باتمام تاریکی ، علی چلاق توانسته بود بفهمد، این موجود که دست ظریف‌اش انگار به کوبه‌ی در خشک شده ، راه درازی آمده است .... از همان شب در اتاقکی در دالانِ کاروان‌سرا سر برزمین می‌گذاشت و روزها زیر بازارچه روشور وسفیدآب می‌فروخت ...لیف می‌بافت و شب‌ها حیاط کاروان‌سرا را آب وجارو می‌کرد وفانوس‌ها را می‌گیراند ... وهر روز داستانی از آمدن‌اش از سرزبان‌ها می‌شنید و خودش داستانی می‌بافت و گریه می‌کرد .... هرچه بود ، ذهنِ مردم بالاخره آرام گرفت، مگر مواقعی که بی‌بی‌فانوس پاتوی کفشِ کسی می‌کرد ، جز حسن آقا !

در همان کولاک وتاریکی هم می‌شد فهمید که زن باردار است . شاید یکی دو هفته بعد رخسار بارش را زمین گذاشت و طبیب به علی چلاق گفت :«طفل دختر است و صحیح و سالم !» اما نه او ونه زن‌اش معصومه، هیچ کدام نتوانستندبه درستی سر ازکار بی‌بی در بیاورند... درست یک هفته بعد بی‌بی‌فانوس گم شد و وقتی که پیدا شد ، بچه همراه‌اش نبود ... و زن با گریه وزاری گفته بود «بچه مرد ! زردی داشت !» اما هر کس باور کرد ، معصومه ـ زن علی چلاق ـ باور نکرد که بچه‌ی به آن چاق و چله گی از زردی مرده باشد..

حقیقت این بود که در آن هفته که بی‌بی گم شد یک‌راست رفته بود پی‌نشانِ ایل و قبیله‌اش که دو مرتبه باد بلند شده و بچه را از دست‌اش به در برده بود و بچه مچاله شده در قنداق‌اش رفته بود بالا و بالا وبالاتر و جیغ و ویغ بی‌بی فانوس هم اثری نداشت .... و وقتی بادخوابیده بود ، بی‌بی می‌دانست گشتن‌اش فایده ندارد... و باید صبر کند تا موقعی که باد دخترش را برگرداند ... و برگشته بود .... برگشته بود ... پس حق داشت که بگوید :«تاتار دختر باد بود .»

حالا دیگر کم کم مردم پراکنده می‌شدند ، بعدازظهر سرد شد . باد بلند شد وآفتاب غروب می‌کرد. معصومه رفت طرفِ صفیه که دیگر آرام و ساکت روبه آفتابِ غروب نشسته بود و خورشید را جلوی‌اش گذاشته بود ونگاه‌اش می‌کرد. چادر چیت اش را سرش انداخت .. علی چلاق هم انگار تازه یادش آمده باشد شلنگ‌انداز رفت طرف زن‌اش ، تا صفیه را بلند کنند. خورشید را علی چلاق بغل کرد و همه گی رفتند طرف خانه‌ی حسن آقا... ستاره‌ها کم کم جای خورشید را می‌گرفتند وباد سردتر می‌شد .... معصومه برگشت طرف درکاروان‌سرا که حالا کپه بود و گفت :

ـ من می‌روم فانوس‌ها راروشن کنم. ■

پاییز است وهوا به نحوِ شگفت‌انگیزی سرد. راه‌روی بیمارستان شلوغ است . بی اندازه، و صداهایی از این گوشه وآن گوشه به گوش می‌رسد. کسی ناله می‌کند. کسی می‌گرید. پرستاری به تنگ آمده زیرِ لب غرولند می‌کند و تندتر از معمول روی کف پوش‌های لیزِ سالن راه می‌رود. صدای‌اش را می‌شنوم. دوروبرم تا همین چند ثانیه پیش غلغله بود. حالا دیگر کسی را نمی‌بینم.«نه بی‌خودی تقلا می‌کنی، بی‌خودی عرض می‌خوری». به پنجاه وهفت ساله گی‌ام نگاه می‌کنم. چرا چشم‌های‌ام را بسته‌اند . چه‌قدر به این گوش لعنتی فشار بیاورم. حالا دیگر مجبور هستی دو تایکی‌یکنی ـ دوتا ، دوتا ـ یکی می‌رود یکی می‌ماند. آن‌که می‌رود، می‌رود. اصلاً بگذار تا برود. زورم نمی‌رسد . آن‌که می‌ماند ، می‌ماند. تو برای من باید حالا حالاها بمانی . از این به بعد فقط تویی که باید بفهمی که در اطرافِ من چه می‌گذرد. چرا پای اطراف را به‌میان کشیدم، کوه‌هاو دشت‌هاو رودها چه نیازی به این پیکرِ خرد شده دارند ؟ به درد چه‌شان می‌خورد؟ اما اگر بفهمی راحت‌تر خواهی بود. و آسان‌تر می‌گذرد.

سُرورم کجا رفته ؟ چه بلایی سرش آمده ؟ ده سال است که احساس‌اش نکرده‌ام . گم‌اش کرده‌ام یا گریخته. تو خیلی بد بودی . او هم چندان خوب نبود . بود؟ نبود. ول‌ام کنید. درک‌اش برای حالی که من دارم، برای جایی که من هستم، دشوار است. چرا او باید شرمنده باشد؟ چرااو باید پیش روی من بایستد وسرخ شود؟ سرخِ سرخ، مثلِ آتشِ زیرِ دیگِ نذری پزانِ عاشورای پدرم. سرخِ سرخ مثلِ خورشیدِ غروبِ شهرم ، آبادان‌ام، آدم به‌اش چه بگوید تانرنجد، رم نکند. اخم‌های‌اش درهم نرود. قهر نکند . به‌خانه‌ی پدرش پناهنده نشود. به خارج از این مرز وبوم نگریزد. تاباشد . پرستار آمپولی به من تزریق می‌کند

و می‌رود. کاش می‌توانستم ببینم‌اش دست می‌زنم به بانِدِ دورِ سرم . زیرِ باند به چشم‌های‌ام فشار می‌آورم جهان سیاه شده و رنگ‌ها خاکستری‌ها، قرمزها، آبی‌ها، و زردها رفته‌اند و فقط درد و سوزش مانده است . خلیدنِ فلزِ تیز زیرِ پوستِ تن . جویده شدن ، سوراخ شدن . مایعی خنک در تن‌ام روان می‌شود . به شطِ شهرم فکر می‌کنم به بوی آب وعلف . چه‌قدر گذشته است ؟ از آن زمان که خانه‌ی خرچنگی را در ساحل خراب کردم شُرورم را به یاد می‌آورم. هر وقت پرستارمایعِ جان‌بخش را تزریق می‌کند به او می‌اندیشم؟ آرامش بود، آرامش . تاکه بود، مهربان بود.تاکه بود، آشتی می‌آمد، موسیقی می‌آمد. دوستان می‌آمدند. تاکه بود ، روزنامه روی طاقچه پرمی‌شد. کمدها از مجله پرمی‌شد. آشپزخانه از کتاب پرمی‌شد. دل‌مان نمی‌آمد کتاب‌ها را توی حمام بگذاریم. تاکه بود خیلی‌ها بودند ، همسایه‌ها، مدیرِ مهربانِ مدرسه‌ی سعدی ، ناظمِ شلِ مدرسه‌ی فارابی هم

بود. تاکه بود رادیو روشن می‌شد و ما برنامه‌ی دوست داشتنیِ خودمان را می‌شنیدیم.

چیزی توی راه‌رو به زمین می‌خورد.صدای شکستن. لیوانی یا تنگِ آبی روی زمین ولو می‌شود. چیزی شکننده پخش و پلا می‌شود. آخی بلند می‌شود . دونفر در راه‌رو می‌دوند. کسی تخت‌ام را تکان می‌دهد. بالای سرم هوا متراکم می‌شود.آسمان می‌ترکد. نمی‌دانم بیمارِبغل دستی‌ام بیدار است یا نه . صدای جیرجیر می‌آید چیزی می‌غلتد. آهی بلند می‌شود. اعتراضی به گوش می‌رسد. کسی می‌دود. زمزمه حالادیگر کاملاً واضح شده . چه کار داشتی آقا؟ پرستار غرولند می‌کند. مهربانانه عصبانی می‌شود. مرا خواسته‌ای برای چه؟ می‌پرسم این صدای چیست که می‌آید؟ ـ هواپیماست آقا، هواپیما. وتازه می‌فهمم که هواپیماها توی بیمارستان هم برای خودشان جا باز کرده‌اند. پرستار اتاق را ترک می‌کند چون صدای پای‌اش را دیگر نمی‌شنوم. مریضی از من می‌پرسد هواپیما؟ مگر چه خبر است ؟ دوباره زنگ سکوتِ سالنِ طبقه‌ی چهارمِ بیمارستان جر می‌خورد. صدای کفش می‌آید. صدای ساییده شدنِ پاشنه‌ی فلزی روی کف‌پوش لیزِ سالن . عصبانیتِ مهرآمیزِ پرستار که پاسخِ همه چیزرامی‌داند. یعنی که این‌جا هم آسیب پذیر شده . چه کار به این‌جا دارند آخر؟ همین‌شان مانده که به ما بند کنند! دیوارِ صوتی شکسته می‌شود. جنگ است دیگر.

خرچنگ روی علفِ کنار شط به سوراخ‌اش پناه برده بود و شُرور خندیده بود . یک نفرِ دیگر هم آن‌جا بود که اسم عجیبی داشت که من هیچ وقت تلفظ‌اش را یاد نگرفتم. شُرور او را فاله صدا می‌کرد و من فالی . عرب بود. عینک می‌زد. سیاه بود عینهو خودِ زغال و حرف که می‌زد، هوای اطراف روشن‌ترمی شد سایه‌ی غروب کم رنگ‌تر می‌شد و حرف‌های‌اش خرچنگ‌ها را می‌تاراند. می‌گریزاند. قایقی هم داشت . خانه‌اش آن سوی رود بود. فاله همیشه بوی ماهی می‌داد. بوی آب رودخانه‌ی قدیمی شهرم چه‌قدر حرف داشت برای گفتن ،وشُرور همیشه دوبار او را صدا می‌کرد. وقتی می‌گفت:«فاله ، فاله» یعنی که حق با او بوده است . وقتی که یک بار می‌گفت فاله ، دیگر نمی‌توانستی صدای فاله را بشنوی و همه‌ی وجودش گوش می‌شد و زل می‌زد توی چشم آدم و از خجالت آدم را آب می‌کرد و حرفِ آدم را می‌قاپید . همیشه خودش بود، وقتی که پیش آدم می‌آمد خودش بود. توی چشم آدم که زل می‌زد هول نمی‌شدی . راحت می‌شدی . یک هفته بعد که دوباره به ساحل می‌آمد، همان‌جوری بود که هفته‌ی پیش بود. مهربان و سیاه و بایوی ماهی و مژه‌هایی که از آفتاب سوخته وکوتاه شده بود .

پنجاه و هفت . پنجاه و هفت ساله گی‌ام زمین گیرم کرده . یک وقتی بود که آدم خیال می‌کرد دونا اقیانوس را همین دست‌های انسانی به هم وصل کرده است . فاله همیشه از کانالِ پاناما می‌گفت ، و حالا دیگر فاله نبود . صدای فاله جوان بود. زنگِ عجیبی داشت، حرف که می‌زد اول‌اش کسی ما را نگاه نمی‌کرد. کسی ما‌را نمی‌پایید. بعدش که نگاه می‌کردی ، دزدکانه براندازمان می‌کردند. بعدش نزدیک‌تر می‌آمدند. نزدیک‌تر می‌آمدند، و بعد دوستانِ جدیدی پیدا می‌کردیم و شُرور دوستانِ جدیدی پیدا کرد آن غروب . فقط کانالِ پاناما نبود که فاله می‌گفت اقیانوس آرام ، اقیانوس اطلس را به هم وصل می‌کند. مهربانی ، نگاهِ کنج‌کاو، خنکای رود ، سردیِ علف، صدای فاله، لبخندِ سرور و گوش که همه را به هم وصل می‌کند و به هم می چسباند و فاله همیشه به ماه نگاه می‌کرد . به آب و دوباره به ماه و شُرور دریافته بودکه مد بالا آمده است، که ماه پایین آمده است که قایقِ فاله کنارِ آب می‌لغزید واو را با خود می‌برد وساحل کم عرض‌تر وکوچک‌تر می‌شد . هر وقت که چمن‌ها وسعت خودشان را از دست می‌دادند و به آب تسلیم می‌شدند ، فاله می‌رفت ودورورِبرمان خلوت می‌شد . مد می‌آمدوعلف‌ها را می‌لیسید ومی‌خورد و پیش می‌آمد و شُرور می‌گفت : «وقتِ بازگشت است.»

صدای آژیرِ وحشت‌ناکی سالن را پرمی‌کند. گویی همه چیز تکان می‌خورد. همه چیز می‌لرزد. هیاهو برپامی‌شود. پرستار تخت‌ام را جابه جا می‌کند. وحشت سالن را پرمی‌کند. تلق تلقِ صدای کفش‌ها. جیرجیرِ چرخِ برانکاردها روی کف‌پوش‌ها وکسی که سرمی‌خورد و شیر دست‌شویی اتاقِ ۳۱۹ که بازمانده است و ناظرِ بخش که از تو سالن فریاد می‌زند«آب را ببندید، آب را ببندید» و هیچ‌کس گوش‌اش بده کارنیست و خرچنگ‌ها را نمی‌توانستی ببینی . در شب طوسی می‌شدند ، سربی می‌شدند، خاکی می‌شدند، گلی می‌شدند، له می‌شدند، و شُرور می‌گفت: «خرچنگ‌ها تنها موجوداتی هستند که صدا ندارند مگر آن‌که له شوند .» زیر پای‌ات که قلمبه می‌شد ولیز می‌شد،خرچنگی می‌مرد. ولی خیلی سوراخ درست کرده بودند کنارِ آن ساحل . حتا فاله هم دیگر نمی‌توانست آن‌ها را ببیند گرمِ صحبت که می‌شد دست‌های‌اش‌را می‌برد به پشتِ سر وهمه‌ی وزنِ‌تن‌اش را وا می‌داد ویله می‌شد و دست‌اش توی سوراخ می‌رفت و خرچنگ در می‌آورد و خرچنگ از دستِ فاله بالا می‌آمد و توی دامنِ سرور ولو می‌شد و سرور جیغ می‌کشید. بعد فاله برای خودش با آن لهجه‌ی شیرینِ عربی‌اش توجیه می‌کرد که سرور به او نگاه نکرده بود و به او گوش نداده بود. فاله عصبانیت‌اش را خیلی طبیعی‌نشان می‌داد، خیلی طبیعی و بعد شُرور می‌خندید و قسم می‌خورد که او را فهمیده است که همه‌ی حرفهای‌اش را شنیده است .

دوباره سالنِ بیمارستان آرامش یافته بود و باز عصبانیتِ لطیفِ پرستار گل می‌کرد و جوابِ همه‌ی ستوان‌ها را می‌داد و من باز خنکیِ آن مایعِ آرام‌بخش را در رگ‌هایم احساس می‌کردم و سکوتِ اتاق باافتادنِ ماه در شط می‌شکست و زیر پای‌مان خیس می‌شد وشلوارمان به پای‌مان می‌چسبید. از هم اتاقی‌ام پرسیدم برای چه این‌جا آمده‌ای ؟ اول‌اش چیزی نمی‌گفت بد یکهو ترکید وهمه چیز را بیرون ریخت. این‌جا فقط یک روی سکه را می‌بیند . یعنی که باید خیلی زیروزرنگ باشی تا هر دو سوی‌اش را دیده باشی و من اول با احتیاط گوش داده بودم و بعد باگفته‌های‌اش اخت شدم . «سراغِ تو هم کسی نمی‌آید؟» « من این‌جا کسی را ندارم » به صدای‌اش نمی‌آمد که تنها باشد. شاید که تنها شده بود . شاید گریخته بود شایدخواسته بود دق دلی‌اش را در بیاورد. صدای خرناسه‌اش که می‌آمد تازه می‌فهمیدی که پنج شش دقیقه است که خوابیده و تو نفهمیده بودی وبعد می‌ماندی که چه بکنی و حرف‌های‌ات را از کجا نفهمیده یا نشنیده . سکوت فضای اطراف مرا بیش‌تر به سمتِ خودم هل می‌دهد ، هل می‌دهد. و من در جزیره‌ی خودم، خودم را باز می‌یابم. بازیافته‌ام . جزیره، خلیج . جزیره‌ی خلیج. شُرور می‌گفت اگر خلیج نباشد جزیره‌ی ماهم نخواهد بود ، خلیج زمین را می‌خورد و می‌خورد. آن‌قدر می‌خورد که همه چیز را شل می‌کند. جزیره‌ی من استوار است . لجباز است و کمی اخمو. بیرون‌اش هراس و درون‌اش امیدی یا تردید. بیرون‌اش خیس و نرم و لغزنده و گرد ودرون‌اش خشک و خلنده و مغرور. من اهلِ جزیره‌ی خودمان هستم. شُرور باور نداشت. آن غروب فاله تلاش کرده بودتا به او بفهماند که مردم، این یک دست خاکِ خدا را خیلی دوست دارند وخیلی به آن امید بسته‌اند و خنده‌ی سرور که تمام می‌شد، فاله تازه فهمیده بود که چه‌قدر در قانع کردنِ یک زنِ غریبه استاد بوده است .

لحظه‌ها مالِ ما بودند . آن‌قدر بادشان می‌کردیم تا به اندازه‌ی یک ساعت می‌شدند. به اندازه‌ی یک نیم‌روز، ظهرِ کامل ،نزدیکی‌های غروب غمگین می شد . ماه که توی آب افتاده بود آن‌را می‌ترکاند و همه چیز گویی از دست رفته بود ولی دوباره و عده‌های مکرر، ما را سرپا نگه می‌داشت تابرای بار هزارهزارم آن را از نو پرکنیم. کسانی دزدانه حصارِ ناپیدای سکوت را می‌شکافتند و چون قورباغه‌ی آشنا خود را به صخره‌یی که انگاری خودمان بودیم می‌چهاندند. می‌نشستند، غورغور می‌کردند و سُرور غمگین می‌شد وقتی که همه‌ی صداها می‌مردند. بعد از آن همه دوستیِ چندین ساله با فاله نتوانسته بود نقشِ صدا را در زنده گی به فاله نشان دهد. دل‌مان به دوستی‌های‌مان که شادی‌های ما بودند خوش بود. از درونِ همین شادی‌ها بودکه شادترین لحظه‌ها را دزدیدیم بردیم گذاشتیم توی چهاردیوارِ آجری خانه‌یی که مدام درها و پنجره‌های‌اش رویه رود بود وصدای آب را می‌توانستی از توی حمام، اتاقِ خواب، پذیرایی، و پشتِ بام بشنوی . لحظه را دزدیده بودیم آن شب وآورده بودیم‌اش پیشِ مادر، پیشِ پدر سُرور که تازه از سرِکار برگشته بود . شیفتِ عصر بود . فیدویس[1] پالایش‌گاه ما را رانده بوداین‌جا تحریک‌مان کرده بود که زودتر راه بیافتیم و فاله آن شب خودش نبود و دل‌اش گرفته بودکه چرا به این زودی او را واگذاشته‌ایم ورفته‌ایم . پدرِ سُرور ناباورانه نگاه‌مان کرده بود. کلاهِ ایمنیِ سرش را زیرِ آرنجِ دستِ چپ گذاشته بود و ضرب گرفته بود و ماچه‌قدر خندیده بودیم و فاله چه‌قدر غمگین شده بود آن شب ومن نتوانستم سُرور را قانع کنم که فاله را نمی‌توانیم به شهر ببریم چون قایق‌اش می‌ماند و هیچ فکری نمی‌شد برای بلم کوچک‌اش کرد. باید خیلی ناراحت بوده باشد این فاله، آن سیاهِ عربِ مهربان. اطمینانِ من‌به‌سرور کمک‌مان کرده بودتا به قولِ پدر سرپا ایستاده باشیم، روزها می‌گذشت. رویدادها گاهی می‌آمدند و می‌چسبیدند و داغان‌مان می‌کردند. و بعد می‌رفتند و بعد ما می‌ماندیم و آن ویرانه‌های برجای مانده و سُرور هنرِ عجیبی در آرایش رویدادهای غمگین و شاد داشت وسواس‌داشت تا زیباییِ کوچکی را تابلو کند، به دیوار بزند تا یادمان بماند.

پزشکِ بخش برای سرکشیِ بیماران آمده بود. صدای‌اش را در شلوغیِ خاطره‌های قدیم شنیدم. شکرِ خدا که این‌ها بودند . بودند که با ما باشند باید می‌بودند که بوده باشند.«باید جای او را از این‌جا عوض کنید. ببریدش اتاقِ انفرادی » ، و صدای تق‌تقِ کفشِ پرستار پیام را رساند. تخت‌ام تکان می‌خورد. دوباره خلیدنِ آمپول مرا به خود می‌آورد . می‌برندت ای همیشه مسافر، و مرا بردند به آن جزیره‌ی دور آن‌جا هم جزیره بود. جزیره‌ای دوراز خلیجِ آشنا. جزیره‌یی مرجانیِ تامن چوبِ چادرم را با دودلی برفرازِ آن فرودآورم . و آن شب سرور از فاله احمقانه پرسیده بود که «چند رقم جزیره داریم؟» و فاله فهمیده بودکه سرور بیش‌ترِ عمرِ خود را در شیراز گذرانده است وآب ونخل وقایق و مد و جزر برای‌اش تازه گی داشت و سرور گفته بود «خوشحال‌ام که فهمیدی کجایی‌ام ولی چه دیر !» وفاله چه توصیفِ زیبایی از جزیره به دست داده بود آن شب ، شب که شده بود و سرور خانه آمده بود، احساس کرده بود که در جزیره متولد شده و مدام آن جابوده است .

خنکی نوکِ آمپول دیگر محسوس نیست. در کارزارِ گرمای ۳۷ درجه‌یی ،بدن‌ام، شکستِ سرمای‌اش را احساس می‌کند. نه ، هنوز به این پیکرها شده باور دارم .تن برفلزِ سرد پیروز می‌شود و پارو پرسنگینیِ حجمِ آب ، و پارو فاله را از مادور می‌کند ومی‌برد به آن‌سوی جزیره‌ی مانوس و من این‌جا در جزیره‌ی مرجانی تنها می‌مانم .«جزیره داریم تا جزیره»فاله گفت : «یک جورش هست که بنی‌بشر در آن زنده گی‌نمی‌کند. کسی پا روی‌اش نمی‌گذارد. لحظه‌یی هست ولحظه‌یی نیست. نمی‌شود به آن دل بست ، اگر که خواسته‌باشی تابمانی . یک جورش هست که فقط کشتی‌هایی که از راهی دور آمده‌اند درکناره‌ی آن پهلو می‌گیرند. صدا فراوان شنیده می‌شود . تا دل‌ات بخواهد صداهست. دوست داری می‌شنوی . دوست نداری ... یک جورش هست پرآدم ، پرماهی ، پرکشتی ، پرجاده، پرخانه ، پربرخورد. افق‌اش ازآب، غروب‌اش درآب ، خورشیدش صبح هنگام با آب شسته می‌شود . به تو می‌خندد و غروب در آب می‌افتد وغرق می‌شود وخاموش می‌شود و ماسی‌سال، مایعنی من، دراین دیار براین زمین راه رفته‌ایم و چسبیده‌ایم به این نخل. به این قایق، به این مردم.« ترس‌اش چیست؟ از چه هراس داشته باشیم ، که باشیم ؟!»دوباره آن صدای آشنای پرستارِ اتاقِ قبلی مرا به خود می‌آورد. «چیزی احتیاج نداری آقا ؟» و من از او پرسیدم : «چه قدر باید دراین جزیره‌ی متروک بمانم؟» خنده پرستار تسرکید و گفت :« بیش از نیم ساعت است که آبِ بیمارستان قطع شده وشما از جزیره صحبت می‌کنید؟!» پاسخِ پرسشِ من این نبود. نتوانستم چیزِ دیگری بگویم.خنده‌ی او مرا واداشت تا بیش‌تر برمرجان‌های کفِ جزیره‌ام پا بگذارم. یکهو همه چیز از صدا افتاد به هوش آمدم. با دستان‌ام ملحفه‌ی تخت‌ام را می‌سایم، مثلِ این‌که بوی مرجان‌های آفتاب خورده را می‌دهد. احساسِ سوزشی شدید کفِ دست‌ام را وا می‌دارد تا میله‌ی بالای سرم را که خنک است بفشارم. می‌خواهم از انبوهِ مرجان‌ها فاصله بگیرم. من از جزیره‌های دور می‌ترسم. صدای سُرور بودکه با فاله کلنجار می‌رفت وفاله تعجب کرده بود که چه ترسی می‌تواند داشته باشد. و سُرور به او گفته بود من ازجزیره‌های هول‌ناک که بنی‌بشر در آن زنده گی نمی‌کند می‌ترسم . زنگِ اتاق‌ام را به صدا در می‌آورم. کسی بالای سرم می‌آید . چه‌طور صدای پای‌اش را نشنیدم . «آخر من تا کی باید در این‌جا بمانم؟» غریبه گفت «تاوقتی‌که خواب‌تان ببرد باید این‌جا باشید .» منظورش را نفهمیدم. اتاقِ قدیم، اتاقِ جدید . پرستارِ مهربان ، اتاقِ ۳۱۹، پرستارِ جدید وبی‌صدای این جزیره‌ی مرجانی چه مدت است؟ این فقط گذشته است که در من جریان دارد . افسونِ خواب گریخته است و من هیچ حباب لغزنده‌یی را که رقصان رقصان برآب بغلتد و سُربخورد و بپاید چمن‌ها را وعلف‌های ساحل را نوازش کند نمی‌بینم. پس چرا خواب‌ام نمی‌برد: کیس دیگری هم دراتاق نفس می‌کشد. پس دردی هست که مشابه داشته باشد؟ چند سال توانسته بودمرا تحمل کند ؟ مگر چند سال با هم آن جور که دل‌اش می‌خواست به‌سر برده بودیم؟ ۵ سالِ خالیِ زنده گی‌مان پرشده بود از نوازش ، شب نشینیِ پرهیاهوبا آشنایان ، قایق‌رانی ، کتاب‌خوانی و شادی کنارِ ساحل و فاله که آخرین بازیافته‌ی ما بود . پنج سال خیلی زیاد است . مگر نه؟ هر سال سی‌صد و شصت روز و پنج تا سی‌صد و شصت روز چند روز می‌شود ؟ زمانِ کوتاهی است و فاله گفته بود :«اصلاً زیاد نیست. نمی‌تواند زیاد باشد. توی نخلستان چهل و پنج ساله‌اش را هم سراغ داریم که بوده‌اندو مانده‌اند» گفتم :« آن‌ها دیگر برای‌شان هیچ رمقی نمانده بود اما ما جوان بودیم وخام تازه ما از درون قوی بودیم، از درون نپاشیدیم، از بیرون محاصره شدیم.و من چه‌قدر تلاش کردم تا این نکته را به سرور بفهمانم: چیزی که از بیرون آسیب پذیر وشکننده باشد ، زودتر خاک برسرش می‌شود. زودتر به آدم می‌فهماند که هیچ وقت استوار نبوده است ، که هیچ‌گاه وجودِ مستقلی نداشته است . سُرور به حرفِ خودش بود. اول سکوت می‌کرد، بعد برای نیامدن‌به ساحل بهانه می‌آورد. سعی می‌کرد توی خانه خودش را مشغول کند. ناچارمجبورم کند که تنهایی بروم به رودخانه فاصله زیاد می‌شد وزیادتر می‌شد. تاجایی که خاطره‌ی لبخندِ اولین نگاه‌اش درمن کم رنگ می‌شدو می‌پرید. و فاله اسرار ما رانمی‌دانست. به ساده گیِ نخلستان و آرامشِ طبیعی دهکدهِ کوچک‌اش بود. در چهارمین سالِ زنده گی به چرخشِ عظیمی غافل‌گیرمان کرد . اول ناباورانه به آن نگریستیم، بعد به درون‌مان خلید و تسخیرمان کرد. دیدارهای شبانه‌ی کنارِ ساحل با فاله کم شد وکم‌تر شد و از آن‌جا بود که بیرون اهمیتِ خودش را از دست می‌داد. و تازه پی برده بودیم که ذهن نیاز دارد به خانه تکانی حتا فاله هم قانع نشده بود نتوانستم متقاعدش کنم . نه با نجوا، نه با فریاد ، نه با کتاب ، و فاله باز حرفِ خودش را تکرارمی‌کرد. «بودنِ شما چه ربط به تغییرِ جهان دارد؟ تو اگر خواسته باشی که باشی خوب می‌مانی .» و من نتوانستم به او بگویم که مسئله بر سرِ تغییرِ جهان نیست که تغییر در ما است . مثل آب که در شب رودخانه را بزرگ‌تر می‌کندو بزرگ‌تر می‌کند. مثل ماه که جاذبه آب پایین‌اش می‌آورد. آن‌جا از رویدادی نو می‌گویند . زیباییِ مهتاب، غرورِ آب ، زیبوئیِ ماه هیچ‌کدام به خودشان مربوط نیست . مجبور بودم بازبانِ طبیعت که به ذهنِ فاله نزدیک‌تر بود با اوحرف بزنم. خیلی طول می‌کشید تا به او بفهمانم که ما قبیله‌یی نداشته‌ایم و سُرور این‌جا که می‌رسید به دل‌اش می‌گرفت ومی‌گفت:«تو همه‌اش می‌خواهی با مسائل تاریخی برخورد کنی ، نه انسانی.» و من به شک می‌افتادم. دچارتردید می‌شدم چه ماند از آدمی اگر از تاریخ‌اش جدا شودبا هنریگانه نبودم اما ترکیبِ درستی میانِ آن‌ها صورت نگرفته بود و فاله خودهنرِ مطلق بوددر رنج و تحمل وآزارِ خود برای ماندگاری خود . نمی‌توانست باور کند که رنج هم گنجایش محدودی دارد. و ترس‌اش از خشک‌سالی نبود. به خیال خودش شاید برای‌اش بهتر می‌بود تاخشکی‌اش ، تا جزیره‌اش فرسوده شود . ■

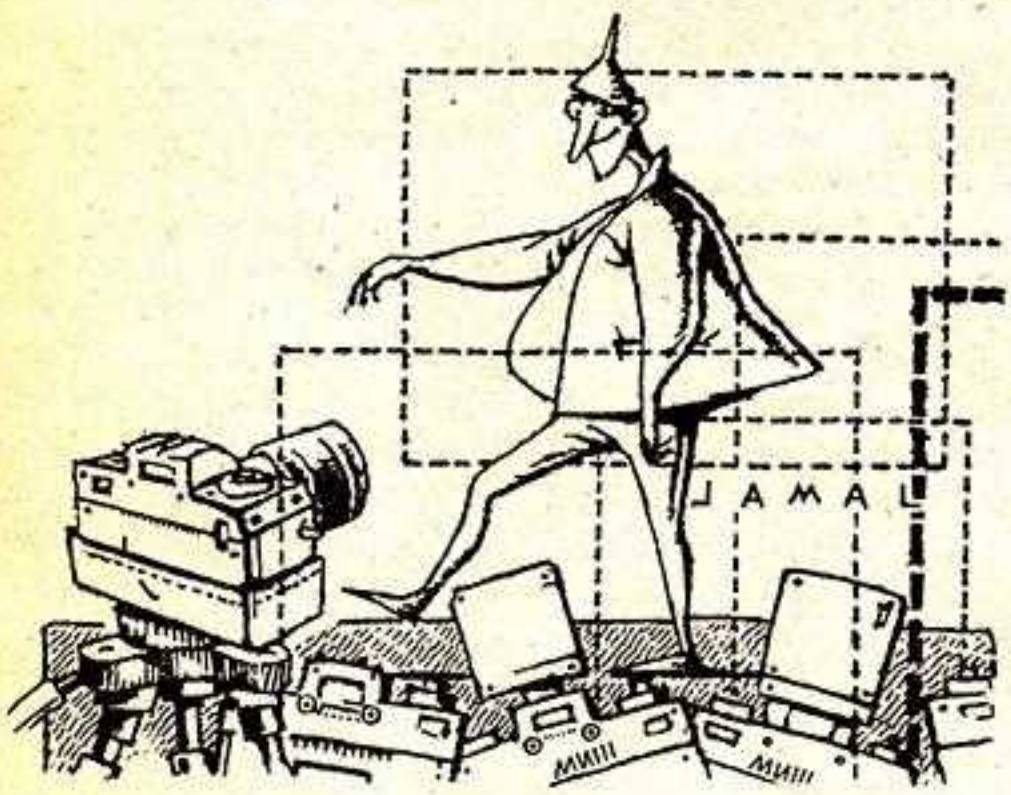
علی‌اصغرِ قره‌باغی

عکاسیِ نگارخانه‌یی یا نقابِ خرد

معنای آشکاری که از پسِ پشتِ برپاییِ نمایش‌گاه‌های پی‌درپیِ عکس در نگارخانه‌ها خود را می‌نمایاند غیبتِ نقاشی است که می‌تواند دلایلِ گوناگون داشته باشد از جمله بی‌اعتنایی به هنر، دل سردیِ هنرمند، موانعِ دست و پاگیری که هنر را از سیرِ طبیعیِ خود باز می‌دارد و... اما و مهم‌تر از آن مباحثی است که درباره‌ی عکاسی مطرح می‌کنند.

سوفوکل در ۲۴۰۰ سالِ پیش روایتی از مصرِ باستان را برای دوست جوان‌اش فائدروس نقل می‌کند و می‌گوید: در روزگارانی که خدایان برانسان‌ها فرمان‌روایی می‌کردند و آمون در تیبس به تخت نشسته بود، تات، نیم خدایی که همیشه با بدنِ انسان و سرِ لک‌لکِ نیل تصویر شده است، نخست ریاضیات و هندسه را آفرید سپس موسیقی و جراحی را و بعد طراحی و نقاشی را. تات پس از گذشتِ زمانی دراز خطِ تصویریِ هیروگلیف را آفرید و هنگامی که آخرین آفریده‌ی خود را نزد آمون برد بر این ادعا بود که اکسیرِ اعظمِ خرد را کشف کرده است. آمون بادیدنِ این آفریده‌ی تازه برآشفت که: «نه، خط و نوشتار اکسیرِ خرد نیست بل که ابزارِ یادآوری وتجدیدِ خاطره است. تو با این آفرینش **هنرِ خاطره** را ازمیان پرده‌ای و نقابِ خرد به دست عوام داده‌ای.» بی‌گمان اگر در آن روزها تات عکاسی را آفریده بود نیز آمون همین نظر را بیان می‌کرد و «هنرِ خاطره» را از دست رفته می‌انگاشت.هنگامی که نمایش‌گاه سالنِ پاریس نخستین بار عکس را به عنوانِ اثرِ هنری به تماشا گذاشت **شارل بودلر**که برنقدِ هنریِ پاریس خدایی می‌کرد به خشم آمد وعکاسی را دشمن وتباه کننده‌ی هنر نامید. شاید بودلر نگران روزی بود که هرکس دور بینی به دست بگیرد، یک چشم را ببندد و باعکسی سردستی به خیالِ رقابت با میکل آنژ برخیزد. برای همین هم بودکه می‌گفت :«عکاسی باید به کارِ اصلیِ خود بپردازد، باید در خدمتِ دانش وهنر باشد وباید که خدمت‌کاری فروتن و فرمان‌بردار باقی بماند.» اما به رغم این مخالفت‌ها عکاسی در سالِ ۱۸۶۲ به عنوانِ نوعی هنر شناخته شد و **انگر** که یکی از بلند آوازه‌ترین نقاشانِ فرانسه بود عکاسی را دشمنِ طراحی خواند و به اعتراض گفت :«عکاسی هرگز نمی‌تواند با اثری که حاصلِ شعورِ انسانی است مقایسه شود.» یک سال بعد **هیپولایت فلاندرین**، نقاشِ نوکلاسیک که دستی توان‌مند در طراحی داشت گفت :«عکاسی توفانِ مرگی است که عرصه‌ی هنر را در نوردیده است.» با این همه عکاسی به سرعت جای خود را باز کرد، جعبه‌ی آب رنگ و مدادِ رنگی وکاغذِ طراحی جای خود را به دوربینِ عکاسی داد و در ادامه‌ی همین سنت است که امروز برخی از عکاسان عکس‌های خود را در نگارخانه‌ها، که دستِ کم به سببِ نام‌شان، باید جای‌گاهِ نمایش نقاشی باشند، به تماشا می‌گذارند.

عکس‌هایی که عکاسانِ این نمایش‌گاه‌ها به نمایش می‌گذارند همه در روالِ همان سنتِ عکاسیِ نگارخانه‌یی سرزمینِ ما است که انگار در یک طلسم شده گیِ فرهنگی تعهدی جز پرداختنِ به طبیعت و جاذبه‌های توریستی ندارد. عکاسانِ بیش‌تر به تمرین و تجربه‌هایی آزموده می‌پردازند تا به یک گفتمانِ تازه و بیش‌تر رمانتیک‌اند تا واقع‌گرا. یکی عکس‌هایی از جنوب می‌گیرد، دیگری عکس‌هایی تکراری از شمال وسومی از در و پنجره‌های کهنه و چهارمی مناظرِ توریست پسند از ایران تحویل می‌دهد. هنوز با نسلی از روایت‌های ناتمام رودررو ایم که افسانه‌های تکراری را برای هم باز می‌گویند. انگار که نه شهری در میان است ونه انسانی و نه درذی و نه جهانی چنین پرآشوب و دلهره‌آمیز. نه حماسه‌ی کار و نه بی‌کارِ خفته‌یی بر نیمکتِ پارک. پارک هم که جای گردش و خوش باشی وعکس برداری از طبیعت است نه پناه‌گاهِ بازنشسته گان وسال‌مندانی که هنوز نیم‌نفسی می‌زنند.



عکاسی درعینِ حال که واقع‌گرایانه است، رهاوسرکش نیزهست. می‌تواند هرچیز رابی پرده وعریان نشان دهد، بی‌ترس ودلهره به هرچیز بنگرد وازیال وکوپالِ کسی هم واهمه نداشته باشد. امابه‌دوراز رودربایستی و اغراق می‌پرسیم که کارکرد وکاربردِ این عکس‌هایی که در نگارخانه‌ها به تماشامی‌گذارندچیست؟ کدام آینده‌ی نوید داده شده وکدام نویدِ فراموش شده را در یادها زنده می‌کند؟ چشم‌اندازی که رویاروی تماشا گر قرار می‌گیرد کدام شور و غرور را برمی‌انگیزد، کدام نیرو را تشدید می‌کند و از چه راه می‌تواند در پاس‌داری از حافظه‌ی تاریخی و اجتماعیِ مردم موثر باشد؟ آیا تماشا گر را یاری می‌دهد تا از آن چه در جهانِ پیرامون‌اش می‌گذرد آگاهی یابد وبه حقوقِ انسانیِ خویش بیاندیشد؟ کدام آرمانِ انسانی را به ساحتِ تصویر می‌کشد؟ آیا غیرِ اجتماعی کردنِ عکس وسیاست‌زدایی‌ها و آرمان‌گریزی‌ها حاصلی جزرام‌کردنِ این هنر سرکش دارد؟ طلسم شده گیِ فرهنگیِ عکاسانِ نگارخانه‌یی، تماشا گر را برآن می‌دارد تا فرهنگِ فتوگرافیکِ سرزمینِ خود را بکاود وبا درد و دریغ دریابد که جادوزده گیِ برخی از عکاسانِ ما از این اندیشه‌ی خطا برمی‌خیزد که اگر عکس، به همین شکل که هست، «قشنگ» نباشد آن وقت خریدار ندارد، نمی‌توان پس از برپاییِ یکی دو نمایش گاه با مشتی از آن‌ها Coffe table book و کتابی که به کارِ هدیه‌ی سفر و تولد بیاید چاپ زد.اما از یاد نبریم که امروز عکاسی در جهان مانندِ هر پدیده‌ی دیگر بی‌پروا و بی‌امان به پیش می‌تازد و در شرایطی از این دست برخی از عکاسانِ ما پا از دایره‌ی طلسمِ قرونِ وسطاییِ خود بیرون نمی‌گذارند. اگر امروز نتوانیم روحی راکه برکلیتِ فرهنگیِ فتوگرافیک حاکم است دریابیم و معنا وکارکرد و جای‌گاه آن را بشناسیم، اگر ندانیم که عکاسی به دورانِ پست مدرن و بی‌مرزی‌های جهانی گام‌نهاده و دیرسالی است که جای‌گاه مطمئنِ نقدِ هنری را به لرزه در آورده است، آن وقت در این عرصه هم از دیگران عقب خواهیم ماند. عکاسی نقاشی نیست تا ما بتوانیم موجه یا غیر موجه عقب‌مانده گیِ خود را حاصل ناآشناییِ با فرهنگِ تصویریِ غرب بدانیم. عمری از عکاسی نمی‌گذرد، تقریباً اززمانِ پیدایش‌اش با آن آشنا بوده‌ایم اما آن قدر باگشتن‌ها و واگشتن‌ها سرِ خود راگرم می‌کنیم تا روزی که به فرسوده گیِ ذهن و زبان گرفتار آییم، چاره‌یی جز اقرار به واپس‌مانده گیِ خود نداشته باشیم وباز پی‌بهانه‌یی بگردیم که تاوانِ گذارِ غفلتِ امروزمان باشد. شاید هم بهانه را از هم اکنون در آستین پنهان کرده‌ایم و لابد خواهیم گفت که فرهنگِ ما فرهنگی اشراقی است و با نگرشی عرفانی به جهان می‌نگرد حال آن که خودمان هم خوب می‌دانیم که چنین نگرشی به هیچ‌رو سدِ راه نمی‌تواند بود.

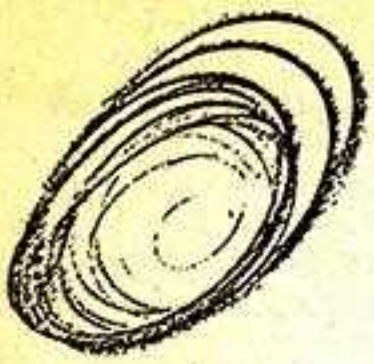
گه گاه در میانِ عکس‌هایی که در نگارخانه‌ها به تماشا گذاشته می‌شود به چند عکس انتزاعی نیز برمی‌خوریم. عکاسی به هیچ‌رو فرودست‌تر از نقاشی نیست. همان ظرفیتِ نقاشی را دارد. در روایت‌گری

برنقاشی سراست وامروز جای آن چه را پیش‌تر نقاشیِ ژانر و تاریخی نامیده می‌شد گرفته است . یکی از برتری‌های عکاسی برنقاشی ـ اگر بتوان آن را برتری نامید ـ در واقع‌گرایودنِ عکاسی است و همین ویژه گی پهنه‌ی امکانات آن را بی‌کران می‌کند .عکاسی ترانسپارنت‌ترین رسانه‌یی است که انسان به کشفِ آن نایل شده است و آن جا که به واقعیت می‌پردازد به‌ترین کارآیی را دارد . امروز فرهنگِ عامه و آموزشِ دانش بیش از هر زمانِ دیگر متکی به عکاسی است . عکاسی بیش از آن که خلاقیتی هنری باشد ، ادبی ، تاریخی، وقایع‌نگارانه، گزارش گرانه و .... است . دوربینِ عکاسی قادرِ به ثبت لحظه‌هایی است که نقاش هرگز از عهده‌ی ثبتِ آن برنمی‌آید . عکس‌هایی که از تیرباران‌ها گرفته شده نشان می‌دهد که بدنِ انسان پیش از به زانو در آمدن چه تکانی خورده است . حتا«تیرباران سوم مه» اثرِ گویا، که یکی از شاه کارهای هنری است قادر به نشان دادنِ این تکان‌ها نیست . عکس‌هایی که از گردن‌زدنِ چینی‌ها گرفته شده با همه‌ی رنگ و رورفته گیِ کنونی آن‌ها هنوز نشان می‌دهد که خون، پیش از فروافتادنِ محکوم، برماسه‌ها جهیده و جذب آن شده است . انسانِ کنج‌کاوِ امروز برای بازسنجیِ روزگارانِ رفته عکس را مددکار یافته است .اگر عکس‌های برجا مانده از داخاو و بلزن و آشوویتس نبود در ژرفای فاجعه شک می‌کردیم. نسلِ جوانِ امروز با دیدنِ عکس ، واقعیتِ تاریخ را آسان‌تر می‌پذیرد و برای باور کردنِ فاجعه‌ی ویتنام و دلتای مکنگ به عکس نیاز دارد.

واقعیت از چشمِ دوربینِ عکاسی به‌تر دیده می‌شود. حال اگرایماژی که ثبت می‌شود ارزشِ آرشیوی داشته باشد، عکاس به وظیفه‌ی نگریستن و ثبتِ لحظه‌های پادرگریز عمل کرده و حاصلِ کارش بخشی از یک تداوم خواهد بود. اگر عکسی که می‌گیرد روی‌دادی همه گانی و جهانی باشد نام‌اش ثبتِ تاریخ است و اگر فردی باشد ، برشی از یک زنده گی است. به هر حال ایماژهای فتوگرافیکِ عکاسی می‌تواند بخشی از ساختارِ فرهنگیِ جامعه باشد ویا موقعیتِ اجتماعیِ خاصی را تصویر کند. اگر عکس مفهومی سیاسی ـ اجتماعی داشته باشد، عکاس یک موعظه گر و مبشر است و عکس فریادِ رسای اواست، نه تنها فریادِ او که صدای رسای همه‌ی کسانی است که به دلایلی خاموش‌اند.اما هنگامی که عکاس خود را در این گمان می‌اندازد که می‌تواند نقش آرتیست را بازی کند واثرِ انتزاعی پدید آورد پا به عرصه‌یی دشوار می‌گذارد و دیده‌ایم که هرگاه عکاسی به عنوانِ art=(هنرهای تجسمی ، نقاشی و مجسمه‌سازی) مطرح شده نارسایی‌ها و ناکامی‌های خود را نیز هم‌راه داشته ودوربینِ عکاسی ابزاری ناکارآمد بوده است . گفتن ندارد که برخی از عکاسانِ همان احساس و دریافتِ نقاشان رادارند ، نور، پادرگریزیِ لحظه‌ها ، زیبایی‌ها و درامِ زنده گی برای آنان نیز پرجاذبه است اما هنگامی که عکاس دوربین خود راآماده می‌کند و یک حلقه فیلم از یک مضمونِ واحد می‌گیرد بی‌گمان در اندیشه‌ی یافتنِ به‌ترین‌ها است ، به این امید است که یکی از عکس‌ها رویه‌یی شسته رفته‌تر داشته باشد، یابا آن‌چه در اندیشه‌اش می‌گذرد سازگار افتد و یادستِ کم چیزی نو و نامنتظر از تاریک خانه بیرون آید . او هرگز نمی‌تواند اطمینان و قاطعیت نقاش را داشته باشد ودست‌کارش ترجمانِ اندیشه به اثر هنری باشد . عکاس نمی‌تواند مانندِ نقاش ایماژهای پراکنده‌ی ذهنیِ خود را جمع‌وجور کند وبرپرده آورد. در یک پرده‌ی نقاشی ، هر سانتی‌متر مربع از سطحِ پرده آگاهانه یاناآگاهانه حاصلِ اندیشه و بینش و آگاهیِ هنرمند است ، اما درعکس همه چیز از پیش آماده بوده است . به بیان دیگر تفاوتِ میان عکاسی و نقاشی مانندِ تفاوتِ میان « ساختن» و «به چنگ آوردن» است . پرده‌ی نقاشی زمانِ شکل‌گرفتنِ خود را نیز هم‌راه‌دارد اما درعکاسی همه چیز لحظه‌یی است. برای عکاس مسئله‌ی گرفتن و نگرفتن هم در کار است . افزودن براین در عکاسی شگردها و فوت و فن‌ها نیز سهمی مهم دارد وهمه کم و بیش بااین تمهیدات آشنای‌اند. عاملِ دیگری که گاه به یاریِ عکاسان می‌آید بخت و امکان **در آن جا بودن** است . تا چند ماهِ پیش هر عکاسِ درجه سومی می‌توانست در سارایه‌وو عکسِ خوب بگیرد اما امروز این کار در همان سرزمین دشوار شده است و کارِ هرکس نیست . عکاس ، عکسِ خونِ پاشیده بر آسفالتِ پس از انفجارِ بمب را می‌گیرد و خوب هم می‌گیرد اما خونی را که از سوراخ گلوله‌ی نشسته بر قلب بیرون می‌جهد نمی‌گیرد چرا که آن جا نیست . چرا که ایده واندیشه‌یی را نمی‌آفریند و با آن زنده گی نمی‌کند وتنها اگر بخت یار باشد سربه‌زنگاه می رسد وآن‌را ثبت می‌کند .

برای عکاسی ، به سببِ ترانسپارنت بودنِ رسانه، دشوار است که نقش آشنا و دیرینه‌ی روایت‌گرانه‌ی خود را رها کرده و نقشِ اثرِ هنریِ ناب را ایفا کند. عکسی که تنها به فرم وشکل‌های انتزاعی می‌پردازد نه تنها هنر نیست بل‌که هم هنر را تهدید می‌کند و هم ذات و ماهیتِ عکاسی را . رولان بارت در Camera Lucida برآن است که :**«عکاسی هنری سرکش و شوریده است اما اجتماع می‌کوشد تا آن را رام و مطیع خودکند ، می‌خواهد شوریده گی آن رامعتدل جلوه دهد و برای دست‌یابی به این هدف دو روش را به کار می‌گیرد :۱ ـ می‌کوشد تا عکاسی را به artتبدیل کند چراکه هیچ‌هنری شوریده نیست . ۲ ـ می‌کوشد تا به آن عمومیت دهد وآن را به ابتذال بکشاند.»**

تهدیدی که به آن اشاره کردیم به سببِ شکلِ ظاهر نیست بل که به علتِ تمهیدات شناخته‌ی عکاسی است که دست‌یابی به چنین شکلی را آسان می‌کند. امروز هر دانش‌آموزِ دبیرستانی می‌داند که نمای میکروسکپیک هر شیی می‌تواند هزاران تصویرِ انتزاعی فراهم آورد. این نوع عکاسی می‌تواند در پیش‌بردِ علمِ کاربردی و دانشِ تکنیکی یاری رسان باشد اما بی‌تردید ربطی به هنر ندارد. بیش‌تر به کارِ آن‌هایی می‌آید که از نظرِ اقتصادی موفق‌اند اما ازنظرِ بینش و آگاهیِ هنری چیزی در چنته ندارند و آیا در نهایت همان « نقابِ خرد»ی نیست که آمون به آن اشاره داشت ؟ عکاسی به سببِ ماهیتِ روایت‌گرانه‌ی خود چیزی است مانندِ نثر و می‌دانیم که در نثر ، فرم نمی‌تواند شکلِ محتوا را به خود بگیرد. عکس تنها زمانی موفق است که مضمون را به هنر تبدیل کند، یعنی زمانی که کم‌ترین توجه را به خودمعطوف بدارد و به معنای عملی و کارکردیِ مضمون اجازه دهد تا خود را بنمایاند . و حرفِ آخر این که کاش در دانش‌کده‌ها وآموزش‌گاه‌های ما ضمنِ آموزشِ عکاسی ،**عکس نگرفتن** را هم به جوانان می‌آموختند. ■



حمیدِ رحمتی

بغضی که پشتِ پلک می‌نشیند

تابلوهای سیاهِ **مژگانِ رئیسی** و **وحیدِ حکیم** در گالریِ آریا چنان در سیطره‌ی تیره گی‌ها هستند که در نخستینِ نگاه بسیار نزدیک به هم به نظر می‌آیند اما در نگاهی عمیق‌تر ویژه گی‌های کارِ هر یک از آن‌ها به روشنی قابلِ تشخیص است : کارِ حکیم اساساً نامتعین و در زمره‌ی آثارِ انتزاعی است اما کارِ رئیسی نیمه انتزاعی ، بیان‌گرایسانه و حسی است . حکیم کیفیت‌هایی را می‌جوید که از عناصرِ بنیادینِ فرم مایه می‌گیرد ولی رئیسی در روندِ استحاله‌ی موضوع، این کیفیت‌ها را به خدمت می‌گیرد و به بیانِ نمایشی پای‌بند است ، حکیم به امکاناتِ دیداریِ محض می‌اندیشد،به جزئی‌ترین قابلیت‌های رنگ‌ماده و تغییراتِ جسمانی و مادیِ خودِ بوم‌اهمیت‌می‌دهدودرکارِرئیسی‌موابجهه‌ی مستقیم بابوم و برخوردهای خود انگیخته‌ی حسی بیش‌ترین اهمیت را دارد . در کار رئیسی ، سیطره‌ی سیاهی با نظام حسیِ شکل‌های شکسته به هم می‌آمیزد و در کارِ حکیم متنِ سیاه با خطوطِ رنگینِ عمودی ، افقی یا اریب شکسته می‌شود. در فراسوی این تفاوت‌های ساختاری و معنایی شباهت‌های انکار ناپذیری نیز از نظرِ تکنیکی و از نظرِ حضورِ عناصرِ مشترک به چشم می‌آید. درکارِ هردو نقاش تقلیلِ رنگ وخط وبرجسته کردنِ امکاناتِ دیداریِ رنگِ سیاه اهمیتِ ویژه‌یی دارد: استیلای تیره گی ، سطح‌های سیاه و عظیم و خالی و یک‌دست، چارچوب‌های ساکن، قاب‌های مربع و جسمیتِ افراطیِ ماده‌ی رنگ که سترگی و سنگینی قاب‌ها رادو چندان می‌کند. گویی نقاشی‌ها روایتِ آن رویتِ نامرئی هستندکه از راهِ سکوت سخن می‌گوید.

رنگِ سیاه دراین نقاشی‌ها ـ در پیراسته‌ترین شکل‌اش ـ عدمِ تعینِ خاصی دارد که عرصه‌ی حضور و غیبتِ توامان است . هنگامه‌یی از نادیده‌ها و ناشنیده‌ها و ناشناخته‌ها بدیلِ آن بغضی است که شکلِ نهایی‌اش را در پشتِ پلک‌های تماشاگر می‌یابد، پیوندش را با گذشته و آینده می‌گسلد، و چون پرسشی عظیم همه‌ی دل‌مشغولی‌ها را به حاشیه می‌راند.

در بروشورِ نمایش‌گاه آمده است: «نقاشی هرچند غایتی دارد، کارش مجسم نمودنِ آن غایت نیست (زیرا آن غایت به تجسم در نمی‌آید)» غیبتِ غایت، آغازِ ره‌یافتِ ما به درون‌مایه‌ی این نوع نقاشی است. نقاشی وقتی به خاست‌گاهِ خود نزدیک می‌شود غایتی بیرون از خودش نمی‌جوید که غایت‌اش را در نفیِ غیبت و حضورِ خود باز می‌یابد. نقاشی در دورانِ ما خود را روایت می‌کند: روایتِ غیبت، آن زمان که صدایی هست و روایتِ حضور ـ آن زمان که پیکرِ عریانِ واقعیت، خاموشی است.

نقاشیِ نوین به پنجره‌یی بسته می‌ماند، و شاید پنجره‌ی گشوده‌یی که به چشم‌اندازِ تیره گی‌ها باز می‌شود. شاید زمانی که **بودلر** شعرِ پنجره‌اش را می‌سرود(۱۸۶۴)، هرگز شعارِ نقاشیِ مدرن «**سطح صاف پوشیده از رنگ**» به ذهن‌اش خطور نکرده بود اما تصویری که او از این مربع‌های سیاه ارائه می‌کند مصداقِ همان حسی است که مادر برخورد باتابلوهای این نمایش‌گاه داریم. نگریستن در قابِ تیره‌ی یک پنجره در زمره‌ی همان رویتی است که ما را از باورهای عادی‌مان دور می‌کند و نگاهی عادت‌زده را برنمی‌تابد. تیره گی وهم‌انگیزِ روزنه‌یی تاریک وبسته، راز آمیزتر و اندیشه‌برانگیزتر از چشم‌اندازِ فراخی است که در تکرارِ مدام‌اش از هر تجلی و معنایی دور می‌شود. گاه آن چه درپسِ قاب‌های تیره‌جان می‌گیرد بسیار پرمعناتر و اعجاب‌انگیزتر از همه‌ی گونه گونه‌هایی‌است که در روشنایِ روز به چشم می‌آید. قابِ تیره‌ی یک پنجره، مانندِ حضورِ سنگین یک تابلوی سیاه، عرصه‌ی غیبت و حضورِ توأمان است. یعنی دیدنِ آن چیزی که نادیدنی است. قاب تیره‌ی یک پنجره، موجودیتِ مستقل و اندیشه برانگیزِ خود را تصریح می‌کند، نه حضورِ آن چیزی را که از فراسوی این پنجره دیده یا باز نموده می‌شود.استقلالِ زبانِ تصویر و ارجاعِ آن به خود روی‌کردی منحصر به قرنِ اخیر است. پیراستنِ عمدیِ زبان، شکننده گی و حساسیت‌های خاصی را نیز به دنبال دارد که عدمِ کارآیی زبانِ مستعمل، به ویژه درعرصه‌ی نقاشیِ انتزاعیِ محض، از آن زمره است. به وجود آوردنِ یک اثرِ نامتعین که مدعیِ ارجاع ناپذیری به بیرون از خوداست کارِ دشواری است که ارجاع پذیری را فقط نباید در رابطه با طبیعت معنا کرد؛ ارجاع به ساختارهای قبلی نیز نوعی بازنمایی است. نوآوری در زبان و فراروی و خلاقیت در این نوع نقاشی زمانی میسر است که زبان از ساختارِ قائم به ذاتی برخوردار باشد وهمین جا است که ضرورتِ تقلیلِ زبانِ نقاشانِ معاصر را به مرز برخوردهای مینی‌مال سوق می‌دهد.

به این ترتیب کارِ حکیم را نیز نمی‌توان با قاطعیت در زمره‌ی هنرِ نامتعین قرار داد چراکه کارِ حکیم آشکارا عرصه‌ی حضورِ فراروایت‌هایی‌است که از دست‌آوردهای هنرنیم قرن‌اخیرمایه می‌گیرد. پس به‌تر است سخت‌گیری‌های مربوط به بداعت در زبان را که لازمه‌ی نقدِ چنین آثاری است کنار بگذاریم و بحثِ خود را با تعریف‌های معتدل‌تری پی‌بگیریم. یعنی از آن چشم اندازهای مبهم و مخدوش کننده‌ی فراسوی پنجره‌ها صرف‌نظرکنیم و از لکه‌هایِ عینیِ خودِ آثار سخن بگوییم.

نقاشی‌های رئیسی رنگ و بویی تجربی دارد. او از اشیا و عناصرِ آشنا به طرفِ ساده گی وانتزاع حرکت می‌کند اما این ساده گی گاه با ساده‌انگاری‌هایی هم‌راه است که انضباطِ ساختاریِ کارِ او را مختل می‌کند؛ خطوطی خام‌دستانه به تقلید از نقاشیِ کودکان وکشیدنِ خانه‌یی با دیوارهای مستطیلی و سقفِ منشوری نمونه‌یی است از تلقیِ نادرستِ نقاش از مفهومِ ساده گی. زبانِ نقاشی‌های رئیسی یک‌دست نیست وفاقدِ سنجیده گی و صراحت و پیراسته گی است. او از سویی با انتخابِ قاب‌های بزرگ وگسترشِ سطحِ تیره گی‌ها، گستره‌ی دیدِ تماشاگر را پر می‌کند واو را درکانونِ تنش‌های دیداریِ عناصرِ کارش قرار می‌دهد و از سوی دیگر با همین بزرگ‌نمایی آشفته گی‌های ساختاریِ کارِ خود را عیان‌تر و بارزتر می‌کند. کارِ رئیسی به منشوری از شکل‌های شکسته می‌ماند که عناصرش در راستای هم نیستند و به دلیل همین گسسته گی بیش‌ترِ کارها ـ جز تابلویی که دایره‌یی خالی در میانه‌ی آن است ـ ناتمام به نظر می‌آیند. کارِ حکیم متاثر از دست‌آوردهای هنرِ انتزاعیِ میانه‌ی قرنِ بیستم و برخی گرایش‌های «فرانقاشانه» در دهه‌های شصت و هفتاد است .او از سویی برحفظِ کیفیت‌های بیان‌گرانه ـ اجرای حسی، حرکت‌های قلم و حالتِ خام سطح وبافت و خط ـ اصرار دارد و از سوی دیگر مانندِ سازندگانِ پرده‌های راست گوشه به تقسیم‌بندی‌های هندسیِ سطحِ بوم پای‌بند است. گاه از این هم فراتر می‌رود ومانندِ نقاشانِ مینی‌مالیست، سطح‌های عظیم و خالی را با اختلاف‌هایی جزئیِ رنگ‌سایه‌ها فعال می‌کند. با این حال، دراین هم‌آمیزی، عناصرِ برگرفته از ساختارهای قبلی هرکدام به راهِ خود می‌روند و حتا از ایفای نقشِ قبلیِ خود نیز باز می‌مانند. مثلاًتکرارِ مصراعه‌ی عمودی ـ افقی‌ها ارتباطِ فعالی با شکل‌بندیِ بوم ندارد و حتا گاهی به شکلِ یک عنصرِ تزیینی در می‌آید. حاصلِ این هم‌آمیزی‌ها هم‌نشینیِ عناصرِ منفعلی است که حتا شکستنِ سطحِ بوم و افزودنِ حجم نیز تاثیری بر انفعالِ رابطه‌ی آن‌ها ندارد. بدیهی است که نقاش به حساسیت‌های مادیِ عناصرِ کارش آگاه است و به همین دلیل به این گونه طبع‌آزمایی‌ها می‌گراید؛ تغییرِ حالتِ خودِ موم در اثرِ تغییرِ آب و هوا در طولِ نمایش‌گاه هش‌داری به خودِ نقاش است که کار در عرصه‌ی تجریدِ محض تفاوتِ چندانی باکیمیاگری ندارد و به همان اندازه پرافت و خیز و مخاطره آمیز است. تجریدِ محض، هم‌آمیزیِ اجزاء وعواملِ ساختارهای موجود نیست. هم‌آمیزیِ ساختارهای قبلی تا زمانی که هنوز ارجاع پذیر باشد در فرودستِ سنت می‌ماند وذهنِ ما را به فراروایت‌هایی می‌برد که اگر چه شکل‌هایی آشنا و طبیعی نیستند، اما بازآمیزیِ اندیشه‌های تحقق یافته‌اند.انتزاع، وقتی بازتاب«نیازِ درون» نباشد، چیزی فراتر از یک روایتِ تحریف شده ـ یا در به‌ترین شکل‌اش نوعی هنر درباره‌ی هنر ـ نیست. انتزاع تنها وقتی در راستای پویشی خلاقانه‌است هستی‌شناسیِ نوینی را باز می‌تابد. ■

دوره‌های جلد شدهٔ آدینه

دورهٔ اول	سال ۱۳۶۴	۱-۱۰	۱۶۰۰۰ ریال (نایاب)
دورهٔ دوم	سال ۱۳۶۶	۱۱-۲۱	۱۲۰۰۰ ریال
دورهٔ سوم	سال ۱۳۶۷	۲۲-۳۳	۱۲۰۰۰ »
دورهٔ چهارم	سال ۱۳۶۸	۳۴-۴۴	۲۰۰۰۰ »
دورهٔ پنجم	سال ۱۳۶۹	۴۵-۵۶	۱۶۰۰۰ »
دورهٔ ششم	سال ۱۳۷۰	۵۷-۶۹	۱۴۰۰۰
دورهٔ هفتم	سال ۱۳۷۱	۷۰-۷۹	۱۴۰۰۰
دورهٔ هشتم	سال ۱۳۷۲	۸۰-۹۱	۱۴۰۰۰
دورهٔ نهم	سال ۱۳۷۳	۹۲-۱۰۰	۱۴۰۰۰

تلفن: ۹۳۵۸۴۶ ۶۴۲۸۹۹۹

مشترکین عزیز

- اشتراک ـ داخل ـ تهران ـ یکساله ۲۰۰۰ تومان
- اشتراک ـ شهرستان ـ یکساله ۲۲۰۰ تومان
- اشتراک ـ اروپا ـ یکساله ـ 60مارک ـ یا ۹۰۰۰ تومان
- اشتراک ـ آمریکا،کانادا ـ یکساله ـ 40دلار ـ یا ۱۰۰۰۰ تومان

تهران ـ بانک ملت جمال‌زاده‌شمالی ـ شعبه سه راه بالقرخان ـ جاری ۱۳۴۰/۷ مجله آدینه. فیش بانکی همراه مشخصات و نشانی دقیق مشترک به نشانی دفتر مجله یا صندوق پستی ۱۴۱۸۵/۳۴۵ ارسال شود.

● نقدی بر معرفت شناسیِ پوپر

میشل لووی

ترجمه‌ی محمدِ پوینده

بندِ چکمه‌ی عینیتِ نهادی

کارل پوپر از معدود نویسنده گانی است که پس از ماکس‌وبر، دیدگاهی تازه در منظومه‌ی فکریِ پوزیتیویستی به ارمغان آورده است. رویش او از چندین نظر با کلیشه‌های پوزیتیویسمِ سنتی متفاوت است. پوپر می‌کوشد تا از آشکارترین بن‌بست‌های پوزیتیویسمِ سنتی رهایی یابد.

در وهله‌ی نخست او مانندِ ماکس‌وبر(و برخلافِ سنتِ اگوست کنتی و دورکمی) خصلتِ ضروری و ناگزیرِ«پیش انگاره‌ها» یا دیدگاه‌های پیشینی را که از نظرِ علمی ناگزیر اند می‌پذیرد:«حتی علم هم صرفاً‌انبوهی از امورِ واقع» نیست ودست کم باید گفت گزینه‌ای است وابسته به مسائلِ موردِ علاقهٔ گزیننده و نظرگاهِ خاصِ او ... از میان اقسامِ بی‌شمار امورِ واقع وانواعِ بی‌حسابِ جنبه‌های امورِ واقع، فقط آن‌گونه امورِ واقع و جنبه‌ها انتخاب می‌شوند که به سبب ارتباط‌شان با نظریه‌ی علمی کمابیش پیش ساخته‌ای جلبِ نظر می‌کنند ... اجتناب از نظرگاهِ گزینشی نه امکان‌پذیر است ونه به هیچ وجه مطلوب، زیرا به فرض هم که در این کوشش موفق می‌شدیم، وصفِ «عینی»تری به دست نمی‌آوردیم و حاصلِ کاریکی از گزاره‌های به کلی نامرتبط با یکدیگر می‌شد. اتخاذ نظرگاه، امری اجتناب ناپذیر است و مساعیِ خام وساده‌لوحانهٔ کسانی که می‌خواهند از آن پرهیز کنند، فقط به خود فریبی می‌انجامد و حاصلی نخواهد داشت جز کاربردِ ناسنجیدهٔ نظرگاهی که ناخودآگاه حاصل شده است.»[1]

با این همه در حالی که وبر می‌کوشد تا دستِ کم نظرگاه را به بعضی از ترکیب‌بندی‌های تاریخی واجتماعی ـ فرهنگی(ارزش‌های فرهنگی) پیوند دهد، پوپر در این باره به نحوی معنادار سکوت می‌کند و از آن بدتر، تمامِ کوشش‌های جامعه‌شناسیِ شناخت (یا مارکسیسم) را برای پیوند دادنِ پیش‌انگاره‌های شناختی به گروه‌ها یا طبقاتِ اجتماعی، با تکفیرهای خشماگین‌به بادِ حمله می‌گیرد و این کوشش‌ها را به طرزی ناهنجار با نظریه‌های نژاد پرستانه‌ی شناخت مقایسه می‌کند و با برخوردهای عقل ستیز در هم می‌آمیزد:«اعتقاد به این که «ما با خونِ خود»یا«بامیراثِ ملی» یا«با طبقه‌ی خود» می‌اندیشیم.» به نظرِ او چنین برداشت‌هایی بر «عرفان» استوار اند: «مارکسیست‌ها عادت دارند هر عقیدهٔ مخالفی راکه حریف ابراز می‌کند به حسابِ تمایل یا تعصب طبقاتیش بگذارند و همچنین جامعه‌شناسانِ معرفت که اختلافِ نظر را به پای ایدئولوژیِ نامِ او می‌نویسند. روشی از این قسم .... به وضوح اساسِ عقلیِ مباحثه را نابود می‌کند و سرانجام ناگزیر به مسلکِ غیر عقلانی و عرفان می‌انجامد.»

اما پوپر برای مقابله با جامعه‌شناسیِ اهریمنیِ شناخت ـ که مرتکبِ گناهِ «تقسیمِ انسان‌ها به دوست و دشمن» می‌شود ـ چیزی به‌تر از آموزه‌های مبهم و پارسایانه‌ی اخلاقی و دینی نمی‌یابد:فرضِ او این است که **ایمانِ مسیحی به برادریِ تمام آدمیان واعتقاد به وحدتِ عقلیِ انسان** مبنای **چشم‌اندازِ علمیِ تمدنِ غربی** است.

اندیشه‌ی پوپر به رغمِ مخالفتِ آشکارا پوزیتیویستی با جامعه‌شناسیِ شناخت، بُعدی اصیل دارد که مایه‌ی برتریِ تردیدناپذیرِ آن براندیشه‌ی دیگر پوزیتیویست‌ها است: پذیرشِ روشن‌بینانه‌ی این نکته که عینیتِ علمی ممکن نیست نتیجه‌ی حسنِ نیتِ فردیِ دانش‌مندان و به اصطلاح توانایی آن‌ها در خلاص‌شدن از پیش‌داوری‌های خاصِ خودشان باشد: «اما بزرگ‌ترین دردِ سرِ پیش‌داوری این است که چنین راهِ مستقیمی برای خلاص شدن از آن وجود ندارد. چگونه هرگز بدانیم که در سعی برای خلاص‌شدنِ از پیش‌داوری به پیشرفتی نائل شده‌ایم؟ آیا تجربهٔ عمومی نشان نمی‌دهد که کسانی که از همه بیش‌تر معتقدند از پیش‌داوری خلاص شده‌اند، خود از همه‌بیش‌تر به پیش‌داوری گرفتارند؟»

اما شگفت آن که این انتقاد،برخلافِ تصورِ ما، نه به پوزیتیویست‌های سنتی، که به جامعه‌شناسیِ شناخت برمی‌گردد که اصحابِ آن امیدوار اند «باجلبِ توجه دانشمندِ علوم‌اجتماعی به نیروهای اجتماعی و ایدئولوژی‌هایی که او ناخود آگاه بدان‌ها دچاراست، علوم‌اجتماعی را اصلاح کنند.»

تردیدی نیست که چنین پنداری در نوشته‌های مانهایم دیده‌می‌شود اما این اندیشه به هیچ وجه محورِ اصلیِ جامعه‌شناسیِ شناختِ مانهایم نیست؛ در هر حال جای شگفتی است که پوپر ابداع و انحصارِ برخوردی را به مانهایم نسبت می‌دهد که به سرچشمه‌های پوزیتیویسم برمی‌گردد:**خودایدئولوژی زداییِ** فردِ دانش‌مند. پوپر این برداشت را به درستی رد می‌کند و به ریش‌خند می‌گیرد:«جامعه‌شناسیِ معرفت ... علم یا معرفت را فرایندی در ذهن یا «آگاهیِ» هر دانشمند یا شاید محصولِ چنین فرایندی تلقی می‌کند. اگر آنچه عینیتِ علمی نام گرفته بدین نحو لحاظ شود ... به صورت امری یکسره غیر قابل فهم وحتی محال در می‌آید.... ساده لوحیِ پیروانِ جامعه‌شناسیِ معرفت دراین است که خیال می‌کنند عینیتِ علمی باید بر عدمِ تعصب ودیدِ عینیِ دانشمند پی‌ریزی شود، در صورتی که اگر چنین بود، می‌بایست عینیتِ علمی را بیوسیم و کنار بگذاریم.»

به همتِ پوپر، جزمی که بیش از یک سده برمجموعه‌ی نگرش پوزیتیویستی به مسئله‌ی عینیتِ شناخت و رابطه‌ی علم و ایدئولوژی حاکم بود ـ وهنوز نیز حاکم است ـ به تعبیری ازدرونِ اردوگاهِ پوزیتیویستی قاطعانه رد می‌شود و این واقعیت که این ردِ روشن بینانه و شایسته در قالبِ ناشیانه و ناشایستِ«انتقاد از جامعه‌شناسیِ معرفت» نمودار می‌شود، از ارزشِ ذاتیِ آن ذره‌یی نمی‌کاهد: استدلال‌های پوپر درست قلبِ مکتبِ پوزیتیویستیِ سنتی را نشانه می‌گیرد.

با این همه پوپر در جنبه‌یی اساسی و تعیین کننده کاملاً در چارچوب این مکتب می‌ماند: او درباب مسئله‌ی عینیت، علومِ اجتماعی و علومِ طبیعی را از یک‌دیگر جدا نمی‌کند و بدین ترتیب همانْ چیزی را که با دستی کنار می‌زند بادستِ دیگر دوباره پس می‌گیرد و مجموعه‌ی سخنِ خود را به راه‌های پیموده‌ی منطقِ پوزیتیویستی باز می‌گرداند: عینیتِ علمی در سطحِ فردی امکان ناپذیر است و:«نه تنها در علوم سیاسی و اجتماعی که در آن‌ها ممکن است منافع طبقاتی وانگیزهٔ نهانی مشابه سهمی داشته باشند، بلکه در علوم طبیعی نیز به صورتِ امری یکسره غیر قابل فهم و حتی محال در می‌آید. هرکس کوچک‌ترین اطلاعی از تاریخ علوم طبیعی داشته باشد، می‌داند که بسیاری از منازعاتِ علمی با چه سماجتِ پرحرارتی صورت گرفته است. تعصبِ بعضی از دانشمندانِ علوم طبیعی در پافشاری برافکارشان گاه به درجه‌ای می‌رسیده که ممکن نیست تعصبِ سیاسی هر قدر هم شدید باشد، به آن حد در نظریه‌های سیاسی تأثیر بگذارد.»

پوپر در جدل با آدورنو در سال‌های دهه‌ی ۶۰، پافشاری می‌کند که از نظرِ عینیت، هیچ تفاوتی میانِ دانش‌مندِ علومِ اجتماعی و علومِ طبیعی وجود ندارد.[2] به یاری این گزاره‌ی ماهرانه، مقصود برآورده می‌شود :نقشِ ایدئولوژی‌ها و دیدگاه‌های طبقاتی به نقشِ وسوسه‌های سراپا روانیِ فردِ پژوهش‌گر (وسوسه‌ی او،اشتیاق و شیفته گیِ وی به نظریاتِ خودش و....) تشبیه می‌شود. وسوسه‌هایی که در علومِ طبیعی نیز بی‌تردید یافت می‌شوند.

پس از طرحِ مسئله بدین‌سان، ارایه‌ی راهِ حل آسان می‌نماید، راهِ حلی که البته برتجربه‌ی علومِ طبیعی استوار است واز سرمشقِ عینیتِ علمیِ کاربردیِ آن‌ها الهام می‌گیرد:«عینیت با جنبه‌هایِ اجتماعیِ رویشِ علمی پیوندِ نزدیک دارد و با این واقعیت مرتبط است که علم وعینیتِ علمی از کوشش‌های فردی دانشمند برایِ «دیدعلمی‌پیداکردن» نتیجه نمی‌شود (ونمی‌تواند نتیجه شود)، بلکه از همکاری‌های آمیخته به دوستی و دشمنیِ بسیاری دانشمندان سرچشمه می‌گیرد. عینیتِ علمی را می‌توان خاصیت «بین اذهانیِ» رویشِ علم توصیف کرد.» معنایِ مشخص این گفته چیست؟ پوپر توجهِ ما را به «دوجنبه‌ی مهمِ رویشِ علومِ طبیعی»جلب می‌کند:

۱ـ آزادیِ انتقاد، ۲ـ وجودِ زبانِ مشترک.دانش‌مندانِ علومِ طبیعی «باکمالِ جدیت می‌کوشند به زبانِ واحد سخن بگویند، ولو زبان‌های

مادری متفاوت داشته باشند.» از جمع‌شدنِ این دو جنبه **خصلتِ همه‌گانی یا اجتماعیِ روشِ علمی** به وجود می‌آید که ضامنِ نهایی و زمینه‌ی واقعیِ آن وجودِ «نهادهای اجتماعیِ گوناگون ـ مانند آزمایشگاه‌ها و نشریه‌ها و کنگره‌های علمی ـ است که به قصد پیشبرد عینیتِ [علمی] و کمک به نقد وسنجش تأسیس شده‌اند.» بدین ترتیب درآرای پوپر با نظریه‌ی جدیدی از عینیتِ علمی روبه رو می‌شویم، نظریه‌ی **عینیتِ نهادی**: «برای جمع‌بندیِ این ملاحظات می‌توان چنین گفت که آنچه ما عینیتِ علمی می‌خوانیم حاصلِ بی‌طرفی و بی‌غرضیِ هر دانشمند به تنهایی نیست، بلکه از خصلتِ اجتماعی یا همگانیِ روشِ علمی نتیجه می‌شود، بی‌طرفیِ دانشمند اگر اساساً وجود داشته باشد، منشأ عینیتِ علمی نیست، ناشی ازاین است که عینیتِ علمی، به صورتِ اجتماعی در می‌آید یا درنهادها شکل می‌گیرد.» به نظرِ پوپر، تمامِ جانب‌داری‌ها وغرض ورزی‌های فردی یا طبقاتی، به کمکِ این روش اصلاح می‌شوندو یا از بین می‌روند «بدین‌ترتیب چیزهای بی‌ارزشی مانندِ موضعِ اجتماعی یا ایدئولوژیکیِ پژوهش‌گر، اگر هم طبعاً درکوتاه مدت نقشِ خود را ایفا کنند، به خودیِ خود از بین می‌روند.»[۴]

این راهِ حل گیرا و منسجم است و فراروی از آشکارترین محدودیت‌هایِ پوزیتیویسم کهن را ممکن می‌کند، اما این راهِ حل آیاانتقالِ همان مسئله به سطحی برتر (بدونِ حلِ آن) نیست؟ آیا به‌تر و پیش‌تر از رهنمودهای دورکم به پاک‌کردنِ علومِ اجتماعی از **چیزهای بی‌ارزشی** مانندِ جهان‌نگریِ اجتماعی و دیدگاهِ طبقاتی‌یاری می‌رساند؟ پوپر، خود، خاطرنشان می‌کند که این سرمشقِ «نهادیِ» عینیت، خاستگاهِ علمی ـ طبیعی دارد؛ می‌توان ـ با قید وشرط‌هایی ـ پذیرفت که روشِ پیش‌گفته با عملِ عینیِ علومِ طبیعی واقعاً سازگار است و دست‌یابیِ آن‌ها را به نتایجِ «عینی» تضمین می‌کند. آیا می‌توان این روش را درعلومِ اجتماعی نیز به کاربست؟ پوپر می‌خواهد که روشِ علومِ طبیعی را به نحوی مکانیکی درعلومِ اجتماعی به کار بندد. شیوه‌ی برخوردی که آشکارا پوزیتیویستی است ـ پس به بن‌بست دچار می‌شود. چه کسی می‌تواند ادعا کند که در نهادهای پژوهشِ علمی ـ اجتماعی، «چیزهای بی‌ارزشی» مانندِ دیدگاه‌های اجتماعی یا ایدئولوژیکی «به خودی خود از بین می‌روند»؟ این امر به دو دلیلِ مشخص امکان ناپذیر است و پوپر ترجیح می‌دهد که آن‌ها رانادیده بگیرد:

۱ ـ نوعِ **حقیقتِ عینی** که از هر نهادی بیرون می‌آید تا حدِ زیادی تابعِ نیروهای اقتصادی، اجتماعی و سیاسی‌یی‌است که آن را کنترل و اداره و هزینه‌های‌اش را تأمین می‌کنند. این کنترل ممکن است به شیوه‌یی خودسرانه و خشن (مانندِ برخوردِ رایج در نظام‌های توتالیتر) یابه نحوِ **قانونی ونهادی** (مانندِ محرومیتِ شغلی در آلمان) انجام شود و هم‌چنین ممکن است غیر مستقیم ویا میانجی باشد (به عنوانِ مثال از ره گذرِ فشارِ سرمایه گذاران). در هر حال نهادهای پژوهشِ اجتماعی مانندِ پژوهش‌گرانِ منفرد، از مشروط بوده گی‌های متعددِ اجتماعی در امان نیستند حتا اگر تاحدی برای آن‌ها استقلال قائل شویم.

۲ ـ در دانش‌گاه‌ها، کنفرانس‌ها، گردهم‌آیی‌ها، مجله‌هاو نشریاتِ مربوط به علومِ اجتماعی، بینِ مورخان یا اقتصاددانان از هم نظریِ رایجی که در همین نهادها در عرصه‌ی شیمی یا فیزیک دیده می‌شود، هیچ نشانی نیست. مجادله‌هایی که بیش از یک سده از عمرشان می‌گذرد (به عنوانِ مثال مجادله برسرِ نظریه‌ی مارکسیستیِ ارزش) به هیچ‌وجه به پایان نرسیده است و به رغمِ آزادیِ انتقاد، بحثِ همه گانی، رویاروییِ مکتب‌هایِ گوناگون و.... هرجریانی برسرِ دیدگاه‌های بنیادینِ خود، استوار باقی مانده است. در پیِ پیش‌رفتِ علمِ شیمی، اختلافِ نظرهای لاوازیه و طرف‌دارانِ نظریه‌ی فلوژیستون مدت‌ها پیش‌حل شده اما مجادلاتِ مورخانی که گرایش‌های متفاوت دارند (محافظه کاران، لیبرال‌ها، ژاکوبن‌ها، سوسیالیست‌ها) درباره‌ی دلایلِ انقلابِ فرانسه به هیچ وجه به پایان نرسیده است. اگر اسلوبِ **عینیتِ نهادی** درعرصه‌ی علومِ طبیعی (باقیدو شرط‌هایی) تحقق پذیر است، دقیقاً از آن رو است که جهان‌نگری‌های اجتماعی، ایدئولوژی‌ها ودیدگاه‌های طبقاتی در این عرصه، برخلافِ علومِ اجتماعی، نقشی تعیین کننده ندارند. پوپر، مانندِ تمامِ پوزیتیویست‌ها، با پافشاری برنقیِ این تفاوتِ اساسی، توانایی توضیحِ مسائلِ خاصِ عینیتِ علمی ـ اجتماعی را ندارد.

گاهی به نظر می‌رسد پوپر می‌پذیرد که کاربردِ روشن **نهادی** درعلومِ اجتماعی بادشواری‌هایی هم‌راه است: «راست است که درعلومِ اجتماعی هنوز عمومیتِ روش کاملاً دست‌یاب نشده است.» (تاکیدها ازنویسنده است.) این برداشت ازویژه گیِ علومِ اجتماعی که متحقق نشدنِ روش را در نوعی **تاخیرنسبتِ** به علومِ طبیعی در نظرمی‌گیرد که به زودی رفع خواهد شد، از اگوست کنت به بعد تکیه کلامِ پوزیتیویسم بوده است و شگفتا که پس از یک سده و نیم به نظر نمی‌رسد که این تاخیر رفع شدنی باشد... اما پوپر موانعِ کاربردِ روشِ خود را درعلومِ انسانی چه گونه توضیح می‌دهد؟ او پس از ردِ انواعِ تحلیلِ جامعه‌شناختیِ معرفت (نقشِ طبقاتِ اجتماعی ودیدگاه‌های آن‌ها) به اجبار به تبیین‌های همان‌گویانه و یا حتا مضحک روی می‌آورد: «راست است که در علومِ اجتماعی هنوز عمومیتِ روشِ کاملاً دستیاب نشده است. ولی این امر از بعضی جهات ناشی از تاثیرِ خرد براندازِ ارسطو وهگل بوده واز جهات دیگر شاید معلولِ کوتاهیِ اهلِ علومِ مذکور در استفاده از ابزارهایِ اجتماعی برای حصولِ عینیتِ علمی... بعضی از دانشمندانِ علومِ اجتماعی هنوز قادر و حتی حاضر نیستند به زبانِ مشترک سخن بگویند. اما دلیلِ این امر، نفعِ طبقاتی و علاجِ آن، سترِ دیالکتیکِ هگل یا خودکاوی نیست.»

به‌تر است این ۳ استدلال را بررسی کنیم:

۱ ـ استناد به ارسطو وهگل را به دشواری می‌توان جدی گرفت و آن را باید به حسابِ هوا و هوس‌های شخصیِ پوپر و سرگشته گیِ او در برابرِ مسئله‌یی گذاشت که در چارچوبِ نظامِ معرفت شناختیِ خود قادر به حلِ آن نیست.

۲ ـ تبیینِ شکستِ روش از ره گذرِ به کارنبردنِ ابزارهای آن، در حکمِ همان گویی است. درواقع موضوعی که باید روشن شود این است که چرا دانشمندانِ علومِ اجتماعی «ابزارهای اجتماعی» را به کار نبرده‌اند.

۳ ـ آخرین استدلال، از همه‌مهم‌تر و روشن‌گرتر است: دانشمندانِ علومِ اجتماعی نمی‌خواهند یا مخالف‌اند که به زبانی مشترک سخن بگویند. دراین مورد نیز بیانِ واقعیتِ امر، بسنده نیست. باید علت‌های آن را بررسی کرد. اما پوپر چنین نمی‌کند، او به ردکردنِ تحلیلِ براساسِ منافعِ طبقاتی بسنده می‌کند پس‌آن که تحلیلِ دیگری عرضه بدارد. بدین ترتیب یگانه تبیینی که باقی می‌ماند، **بدخواهی و خودداریِ** دانشمندانِ علومِ اجتماعی است. آیا راهِ حل در «حسن نیتِ» این دانشمندان نهفته است؟ به نظرِ پوپر: «دانشمندانِ علومِ اجتماعی جز این چاره ندارند که زبان آوری راکنار بگذارندو برای دست و پنجه نرم کردن با مسائلِ علمیِ عصرِما، به آن گونه روش‌هایِ نظری متوسل شوند که در اساس در همهٔ علم‌ها یکی است.» بدین ترتیب به شگردِ قدیمی و معروفِ پوزیتیویسم سده‌ی نوزدهم بازمی‌گردیم: حسن نیتِ فردِ دانش‌مند، آماده گیِ او برای کنارگذاشتنِ زبان‌آوری و دیالکتیک، سخن گفتن به زبانِ هم‌کاران وبه کارگیریِ روشِ علومِ طبیعی. پوپرپس از تدوینِ نظریه‌ی پیچیده و نوآورانه‌ی عینیتِ نهادی، دوباره به فرسوده‌ترین و سنتی‌ترین کلیشه‌های پوزیتیویسم بازمی‌گردد، مانندِ گربه‌یی که پس از عملیاتِ آکروباتیکِ درخشان، به همان حالتِ چهار دست و پایِ همیشه گیِ خود برمی‌گردد....

بااین همه، نادرست است که سهمِ حقیقتِ نهفته در نظریه‌ی پوپر را نپذیریم: در آن حدی که علومِ اجتماعی، حوزه‌یی نسبتاًمستقل از اوضاعِ اجتماعی به حساب می‌آید، آن‌چه را او **روشِ همه‌گانی** می‌نامد، نقشی اساسی ایفا می‌کند. کاملاً درست است که علم، بدونِ انتقادِ آزاد، مباحثه، برخوردِ مکتب‌های گوناگون و رویارویی مدامِ دیدگاه‌های متفاوت در میانِ پژوهش‌گران ـ خواه در درونِ یک جهان‌نگریِ اجتماعیِ واحد وخواه در میانِ دانش‌مندانِ وابسته به گزینش‌های ارزشی و سیاسی و اجتماعیِ متضاد ـ امکانِ پیش‌رفت ندارد. فقدانِ آزادیِ انتقاد و مباحثه به ناگزیر به سترونیِ اندیشه‌ی علمی، جزم پرستی، تاریک‌اندیشی و یک جانبه‌نگری می‌انجامد: و نمونه‌های این رخ داد چه بسیار است.

اما انتقاد و مباحثه، برخلافِ نظرِ پوپر، آشتی‌ناپذیریِ تضادهای طبقاتی و بیانِ ارزشی یا ایدئولوژیکی و یا یوتوپیاییِ آن‌ها را در علومِ اجتماعی از بین نمی‌برد. در پرتوِ همین امر می‌توان دریافت که چرا در این علوم، هم‌نظریِ علمی (حتا موقت) از نوعِ هم نظریِ رایج درعلومِ طبیعی دیده نمی‌شود. به عبارتِ دیگر، مارکسیستی که از انتقادِ ماکس‌وبر بی‌اطلاع باشد، یا وبری‌یی که به مارکس اهمیت ندهد، از نظرِ علمی کم مایه خواهد بود، اما رویارویی ثمربخش، شناختِ متقابل و مباحثه‌ی ضروری به هیچ‌وجه به معنایِ حلِ تضادمیانِ جهان‌نگری‌های اجتماعیِ متفاوت یا محوِ اختلافاتِ ژرفِ ارزشی، روشی، نظری و حتا تجربیِ میانِ این دو مکتب نیست که صد واندی سال پس از مرگِ مارکس و هفتاد و پنج‌سال پس از مرگِ وبر، هم‌چنان درعرصه‌ی علومِ اجتماعی با هم درکش‌مکش‌اند.

پوپر در آثارِ بعدیِ خود ـ به ویژه در **شناختِ عینی** (۱۹۷۲) می‌کوشد تا با طرحِ مفهومِ **سومین جهان**، بیان تازه‌یی از نگرشِ خودارائه دهد. پوپر در این کتاب به ۳ جهان قائل است: **نخستین جهان** یا جهانِ اشیا و اعیانِ خارجی، **دومین جهان** یا جهانِ اذهانِ افراد و

حالت‌های آگاهی و سومین جهان که مجموعه‌ی محتواهای عینیِ اندیشه را در برمی‌گیرد و از دو جهانِ دیگر متمایز است. سومین جهان ـ که از مثلِ افلاطون و روح عینیِ هگل (دو دشمنِ خونیِ «جامعه‌ی باز» که پوپر ناگهان از آنان اعاده‌ی حیثیت می‌کند) الهام گرفته شده ـ عالمِ شناخت را دربرمی‌گیرد و قلمرویی بسیار خود مختار و مستقل است . پوپربه درستی تاکید می‌کند که «نمی‌توان این سومین جهان را بیانِ صرفِ دومین جهان دانست»وپرسشی دیگر را طرح می‌کند که دقیق‌تر وتعیین کننده‌تر است : درعلومِ اجتماعی آیا پیوندی معنادار میانِ این دو جهان وجود دارد؟ خودِ پوپرگویی چنین پیوندی را می‌پذیرد زیرا معتقد است که هرگونه شناختِ امورِ واقع ، برنوعی نظریه و درنتیجه براسطوره‌ها و پیش‌داوری‌ها استوار است . دراین حال چه گونه می‌توان به شناختِ عینی رسید؟ پوپر ۲ استدلال را طرح می‌کند : از یک سو به فرایند مرموزی از خود ـ فرارونده گی [5] استاد می‌وزد که دانش‌مند به یاریِ آن «به جنگِ پیش‌داوری‌ها و پیش انگاره‌های معمولیِ خود می‌رود»؛ پوپر در این مورد استعاره‌یی بسیار با معنا وروشن‌گر به کار می‌برد: «ما بابندِ چکمه‌های‌مان خود را از باتلاقِ نادانی‌مان بیرون می‌کشیم» ـ این عبارت تقریباً واژه به واژه با شرحِ ماجراهای بارون فون مونشهاوزن انطباق دارد که منطقِ او اساسی هر برهان آوریِ پوزیتیویستی را تشکیل می‌دهد... استدلالِ دیگر آن است که رشدِ شناخت، پیش‌رفتی تکاملی ، نوعی انتخابِ طبیعیِ داروینی همانندِ انتخابی است که گیاهان و حیوانات به یاری آن می‌توانند مسائلِ خود را با رقابتِ میانِ آزمونِ راه‌حل‌ها و طردِ خطاها حل کنند. به نظرِ ما این سرمشقِ داروینیستی ـ اجتماعی از سرمشقِ عینیتِ نهادی نیز من درآوردی‌تر است : نمی‌توان به طورِ جدی ـ دستِ کم در عرصه‌ی علوم اجتماعی ـ ادعا کرد که «بقا»ی نظریه، نشان دهنده‌ی صحت آن است و طردِ نظریه (توسطِ چه کسی ؟) دلیلِ نادرستیِ آن .

اندیشه‌ی عینیت و استقلال و خودمختاریِ جهانِ آثارِ فرهنگی به طورِ عام، و عالمِ شناخت به طورِ خاص، اندیشه‌یی سراپا درست و معتبر است اما برخلافِ ادعای پوپر، شرایطِ امکان‌پذیریِ شناختِ عینیِ جامعه و تعین‌هایِ اجتماعیِ تولیدِ این شناخت را نفی نمی‌کند. ■

۱ . نقل‌قول‌های کارل پوپراز کتابِ «جامعهٔ باز و دشمنان آن»،ترجمه‌ی آقای عزت‌الله فولادوند(انتشارات خوارزمی)، است. در این نقل قول‌ها فقط واژه‌ی Preconcueبه جای «نارسا» به «پیش‌ساخته» ترجمه شده است.

2 . auto - desideologisation.

۳ .«کاملاً نادرست است که پنداریم علومِ طبیعی عینی‌تر از علومِ اجتماعی هستند . دانش‌مندِ علومِ طبیعی نیز مانندِ هر انسانِ دیگری جانب‌دار است و متاسفانه ... معمولاً در پیش‌داوری به نفعِ اندیشه‌های خود ، بی‌نهایت یک سونگر وتعصب ورز است .»

K.Popper,DerPositivismusstreit in der deutschen Soziologie, Luchterhand Neuwied ,1975,p112.

4 . K.popper,positivismusstriet,p113.

5 . auto - transcendance.

ترجمه‌از :

Michael Löwy,Paysages de (a. verité, anthropos, Paris,1985, PP.50-60.

پرویزِ بابایی

شوروی یا تلاقیِ دو درسِ تاریخی

پیروزی چشم‌گیرِ کمونیست‌های روسیه در انتخابات اخیرِ دومای دولتی براحزابِ راست‌گرا، نشان داد که پیش‌بینیِ بسیاری از تحلیل‌گرانِ غربی که شرایط نکبت بارِ روسیه‌ی پس از فروپاشیِ اتحاد شوروی را با آلمانِ پیش از رویِ کار آمدنِ هیتلر (در اوایلِ دهه‌ی ۱۹۳۰) مقایسه می‌کردند و در انتظارِ پیروزیِ دست راستی‌های افراطی بودند نادرست بوده است. تورمِ سرسام‌آور، بی‌کاری فزاینده ، ورشکسته گی و از هم پاشیده گیِ اقتصادِ ملی ، پوچ از آب درآمدنِ وعده‌های پرسروصدا و توخالیِ آمریکا مبنی برکمکِ اقتصادی ، تحقیر شدنِ دولت و ملتِ روس که در طولِ تاریخِ خود مدعیِ رسالتی جهانی بوده‌اند و صنعتی مشابه با آلمان در دوره‌ی جمهوری وایمار پدید آوردند و موفقیتِ انتخاباتیِ ملی گرایانِ فاشیست مآبی چون ژیرینوفسکی رهبرِ«حزبِ لیبرال دموکرات» در دوره‌ی قبلیِ دومای روسیه سبب شد تا مفسرانِ غربی برشباهتِ وضعیتِ روسیه و آلمانِ دوره‌ی وایمار تاکید کنند . با فروپاشیِ اتحادِ شوروی ، احزابِ کمونیستِ کشورهای اروپای شرقی که اعتبار و اقتدارِ خود را ازدست داده بودند ناگزیر یا منحل شدند یا برای ادامه‌ی فعالیتِ سیاسی ، نام وگاه پاره‌یی از اعتقادات و برنامه‌های خود را تغییر دادند. اکثریتِ مردمِ روسیه واروپای شرقی به ویژه لهستان با اعلامِ انزجار از این احزاب به هواداری از برنامه‌های احزابِ راست‌گرا ولیبرال برخاستند. وعده‌های فریبنده‌ی غرب زمینه‌ی مقبولیتِ دیدگاه‌ها و سیاست‌های نئولیبرالیِ «حاکمیت اقتصادِ بازار» را تقویت کرد. راست‌ها کوشیدند تا هر چه سریع‌تر نظامِ «اقتصادِ بازار» را جای‌گزینِ نظامِ سوسیالیسم دولتیِ سابق کنند.

در ژانویه‌ی ۱۹۹۲ دولتِ یلتسین به عنوانِ نخستین گام در جهتِ استقرارِ نظام«اقتصادِ بازار» پیش‌تر قیمت‌ها را آزاد کرد. به دنبالِ آن ، کاهشِ سوبسیدها، خصوصی‌سازی ، تعدیلِ نیروی انسانی، بی‌کارکردنِ کارگران وکارمندان ، کاهشِ محدودیت‌های بازرگانی خارجی ، تنزلِ شدیدِ نرخ برابریِ روبل در مقابلِ ارزهای خارجی به منظورِ جلبِ سرمایه‌های خارجی به عنوانِ محورهای برنامه‌های دولتِ راست‌گرای یلتسین و هم‌کاران‌اش اجرا شد. اغلبِ تحلیل‌گرانی که ایدئولوژیِ «بازارِ آزاد» نگاهِ علمیِ آنان را کور نکرده بود در همان اوایل نیز پیش‌بینی کردند که آزاد کردنِ قیمت‌ها در اقتصادِ روسیه که با کم‌بودِ شدیدِ کالا و تورمِ عظیم روبه رواست وبی‌ارزش شدنِ روبل به بحرانِ وتیره روزیِ سریعِ اکثریتِ مردم می‌انجامد و فقط نوکیسه‌هایی نظیرِ سوداگرانِ کالاهای کم‌یابِ و صاحبانِ کسب وکارِ خصوصی و مدیرانِ بنگاه‌های دولتی وخصوصی وقدرت‌مندان را به ثروت‌های بادآورده می‌رساند.این پیش‌بینی به زودی به واقعیتِ پیوست: بهای کالاهای مصرفی چند برابر شد در حالی که،حداقلِ دست‌مزد و مستمری فقط دوبرابر افزایش یافت، و ناگهان ۹۰ درصدِ مردمِ روسیه به زیرِ خطِ رسمیِ فقر رانده شدند . درهمان نخستین سالِ حکومتِ یلتسین میان‌گینِ دست‌مزدهای واقعی به یک ششمِ ارزشِ قبلی سقوط کرد. با اجرای سیاست‌های اقتصادِ بازار تولیدِ ناخالصِ ملی به نصفِ تولیدِ ناخالصِ ملی درگذشته کاهش یافت و اکنون روسیه درگردابِ تورم، بی‌کاری ، فقر ، فساد، فحشا، جنایت که پیش از آن برای مردمِ شوروی کم سابقه بود دست و پا می‌زند. به موجبِ تحقیقاتِ «آلکسی واسیلین» مستشرقِ مشهورِ روسی باندهای بزه کار در جامعه‌ی روسیه به طورِ پنهانی زمامِ امور را در دست گرفته‌اند و جریان‌های کشور را هدایت می‌کنند. از مافیای روسیه به عنوان قدرت‌مندترین مافیایِ جهان نام می‌برند . سازمان‌های مافیاییِ روسیه حوزه‌ی سرمایه گذاریِ خود را از بخش‌های قاچاق و اقتصادِ رسمی به سیاست گسترش داده‌اند و افراد وعناصرِ موردِ حمایتِ خود را در تشکیلات و هسته‌های حزبی ودولتی جا انداخته‌اند. ترورِ برخی از شخصیت‌ها نیز برای‌هموار کردنِ موانع در مافیای روسیه امری رایج است . در سالِ ۱۹۹۲ میلادی ۸۲ترور گزارش شد. این رقم در سالِ ۱۹۹۴ به ۵۶۲ مورد رسید. در میان قربانیانِ ترور مافیا و باندهای مشابه نامِ نماینده گانِ پارلمان، روزنامه‌نگاران و کارمندانِ رده‌بالای دولتی به چشم می‌خورد . عمده‌ترین فعالیت‌های اقتصادیِ روسیه مانندِ تجارتِ اسلحه و مشروباتِ الکلی و دخانیات و موادِ غذایی واتومبیل‌های خارجی وحتا ربودن و فروشِ اتومبیل ، تجارتِ نفت ومعادن و دفنِ زباله‌های اتمی وخرید و فروشِ ویدئو وکامپیوتر و واگن‌های گران‌قیمت قطار و تاسیساتِ بنادر واسکله‌ها و خدماتِ تفریحی یا در انحصارِ و یازیرنظرِ باندهای مافیایی است . به نوشته‌ی الکسی واسیلین در

آمدهای حاصل برای خریدِ سهام در شرکت‌ها یا اموالِ غیر منقول و کارخانه‌ها و یا تبدیل آن به ارز و انتقالِ به خارج از روسیه، در تاروپودِ به هم تنیده و عظیم این باندها ناپدید می‌شود.[1] افزون براین، رواجِ فرهنگِ مبتذلِ سرمایه‌داریِ غرب به حدی رسیده است که اخیراً مسئولانِ روسی آن را خطری جدی برای جامعه‌ی روسیه قلم‌داد می‌کنند.

نظامِ سوسیالیسمِ دولتیِ اتحادِ شوروی سابق به رغمِ ویژه گی‌های منفی و مشکلاتِ بسیارش، از اوایلِ دهه‌ی ۱۹۳۰ تا مرگِ پرژنف از نظرِ اقتصادی و نظامی نسبتاً موفق بود، صنعتی شدن و رشدِ شهرنشینی، افزایشِ قابلِ ملاحظه‌ی سطح زنده گیِ مردم، نرخِ بالای تحصیلاتِ عالی و سطح بالایی از تأمینِ اجتماعی برای کارکنان از دست‌آوردهای این نظام بود می‌توان ادعا کرد دست‌کم تا سالِ ۷۰ سوسیالیسمِ دولتی موفق شده بود شکافِ اقتصادی میانِ خود و سرمایه‌داری پیش‌رفته‌ی غربی را کاهش دهد. شوروی و متحدان‌اش می‌توانستند به عنوانِ قدرت‌های سیاسی و نظامی در برابرِ امریکا و متحدان‌اش عرضِ اندام کنند و در بسیاری از زمینه‌ها چون علوم، تکنولوژی، هنر و ورزش با آنان به رقابت برخیزند.

این نظام هر چند براثرِ خصلتِ تک حزبی و به شدت متمرکزِ دولت ونهادهای اقتصادی و به دلیلِ سلبِ ابتکارهای فردی ومحدودیتِ آزادی‌های مدنی آسیب‌پذیر شده بود، اما از سیاست‌های راست‌گرایانه گورباچف و به ویژه یلتسین و یاران‌اش، ضربه‌ی مرگ‌باری خورد. هنگامی که بی‌اعتمادی به ساختارهای اقتصادی ـ اجتماعی در میانِ مردم قوت می‌گیرد در سمت‌گیریِ آینده‌ی نظام نیز تردید می‌کنند. در شوروی سابق بسیاری از نخبه گانِ جامعه که اعتقادی به ایدئولوژیِ رسمی نداشتند،به خاطرِ منافعِ شخصی‌شان شیفته‌ی سرمایه‌داری شدند هرچند در ظاهر خود را به ایدئولوژیِ رسمی وفادار نشان می‌دادند. گذار به اقتصادِ بازار به این گروه قدرت می‌داد تا به جای مدیریتِ وسایلِ تولید مالک آن شوند وآزادانه سود و ثروتِ کلانی به دست آورند. به نوشته‌ی **داویدکوتزاستادِ اقتصادِ دانش‌گاهِ ماساچوستِ امریکا**، بسیاری از مدیران و بسته گانِ آن‌ها به صاحبانِ کسب وکار بدل شده بودند. پسرِ بزرگِ میخایل سوسلف اندیشه پردازِ حزبِ کمونیست از مدیرانِ بانکی است که از مالکیتِ دولتی به شرکتِ سهامی بدل شده است. دخترِ برژنف و حتا پسرِ ساخاروف فیزیک‌دانِ معروف و ناراضیِ شوروی‌تجارت می‌کنند. آنان اتومبیل‌های «لادا» را با اتومبیل‌های مرسدس بنز عوض کرده‌اند.[2]

با این همه، تاثیری که شوک اقتصادی براکثریتِ مردم روسیه می‌گذارد و واکنش‌های سیاسی که احتمالاً در پی‌دارد بزرگ‌ترین مانعِ گذار به سرمایه‌داری است. در آغاز نیز، عموم مردم گذار به «اقتصادِ بازار» را تایید نمی‌کردند. آنان خواستارِ نظامی بودند که مزایای گذشته ودموکراسی‌را با هم جمع‌کند و با حفظِ منافعِ مردم به تمرکزِ دولتی، دیکتاتوری و فساد پایان دهد. در یک نظر خواهی در سالِ ۱۹۹۱ اکثریتی ۵۴ درصدی به سوسیالیسمی دموکراتیک رأی دادند. ۲۷ درصدِ دیگر «شکلِ تعدیل شده‌یی از سرمایه‌داری نظیر سوئد» را پیش‌نهاد کردند و تنها ۲۰ درصد خواستارِ «بازارِ آزادِ نظیرِ آمریکا» بودند. در این نظر خواهی اکثریت تنها خواستارِ خصوصی‌شدنِ کشاورزی بودند و حتا کنترلِ صرفاً خصوصیِ رستوران‌ها را تنها ۴۲ درصد مطلوب می‌شمردند.[3] افزون براین بسیاری از هواداران تمرکز زدایی با امیدِ تبدیلِ مؤسساتِ دولتی به بنگاه‌هایی در مالکیت و مدیریتِ کارکنان، از خصوصی‌سازی حمایت می‌کنند. بسیاری از چپ‌گرایانِ روسیه در زمره‌ی چنین کسانی‌اند. به نظرِ آن‌ها مالکیت کارکنان با چشم‌اندازِ مارکسیِ سوسیالیسم مطابقت دارد. هواداران مالکیتِ کارکنان در پارلمانِ روسیه آن‌قدر قدرت داشتند که در قانونِ خصوصی‌سازیِ مصوبِ تابستانِ ۱۹۹۱ موادی را بگنجانند که مالکیتِ کارکنان راتشویق کند.

و به رغم این همه یلتسین، به یاری دست راست ومعاونِ خود ایگورگایدار، زیرِ فشارِ امریکا ودولِ غربی ونهادهای مالی بین‌المللی و بااستفاده از قدرتِ خود به عنوانِ رئیس‌جمهورِ منتخبِ مردم، برخصوصی سازی به معنای متعارفِ سرمایه‌داریِ آن تاکید کرد و در اجرای نیاتِ خود تنها تمایلِ اقلیتِ ناچیزی از مردم را در نظر گرفت.

نتایجِ نکبت‌بارِ گذارِ سریع به بازارِ آزاد، از همان آغاز مخالفتِ گسترده‌یی را بادولتِ یلتسین به وجود آورد تاجایی که «الکساندر روتسکوی» قائم‌مقامِ وی را برسرِبرنامه‌ی اقتصادیِ دوم روبه‌روی او قرار داد. روتسکوی هش‌دار داد که این برنامه، صنعتِ روسیه به ویژه مجتمع‌های نظامی ـ صنعتی را نابود می‌کند. بدین‌گونه جای چندان شگفتی نیست که اکثرِ رأی دهنده گانِ روس درانتخابات اخیرِ دومای دولتی به دلیل سرخورده گی از سیاست‌های راست‌گرایانه وامریکا پسند، چپ‌گرایانِ را بردیگران ترجیح دادند. درماه‌های اخیر شاهدِ تغییراتِ مشابهی در بسیاری از کشورهای عضوِ اتحادِ شوروی سابق واروپای شرقی بودیم. به قدرت رسیدنِ مجددِ کمونیست‌ها در کشورهایی نظیرِ اوکراین، لیتوانی، مجارستان، بلغارستان و به ویژه لهستان، نمونه‌هایی از این دست است. اکنون معلوم شده است که اتهاماتِ جنجال برانگیزِ سوء استفاده‌ی مالی رهبرانِ پیشینِ کشورهای سوسیالیستی سابق نیز در پیش‌ترِ موارد گزافه گویانه بوده است. مثلاً تحقیق درباره‌ی خانه‌ی ییلاقی «اریش هونکر» رئیس‌جمهورِ آلمانِ‌شرقیِ سابق نشان می‌داد که خانه‌ی ییلاقیِ رهبرِ ثروت‌مندترین حکومتِ اردوگاهِ شوروی پست‌تر از خانه‌یی است که یک فردِ طبقه‌ی متوسط می‌تواند داشته باشد.[4] و نیز بزرگ‌ترین اتهام هم‌سرِ انورخوجه رهبرِ سابقِ آلبانی این بود که در اخذِ گذرنامه برای بسته گانِ خود پارتی‌بازی کرده بود!

شکستِ سنگینِ راست‌گرایان در انتخاباتِ دوما روی‌دادی تلخ برای بانیانِ گذار به سرمایه‌داری در روسیه و زنگِ خطری برای بوریس یلتسین بودکه پنج ماه دیگر در انتخاباتِ رئیس جمهوریِ روسیه با کمونیست‌ها و ملی‌گرایان رقابت خواهد کرد. از هم اکنون یلتسین که تنها کاندیدای ریاست جمهوریِ قابل رقابت با کمونیست‌ها و ملی‌گرایان است برای جلبِ حمایتِ رأی دهنده گانِ روسی اقداماتی را در جهتِ تعدیلِ برنامه‌های سیاسی واقتصادیِ خود آغاز کرده است. وی اخیراً گفته است که در برنامه‌ی خصوصی کردنِ اقتصاد که از چهار سالِ پیش آغاز شده است تجدیدِ نظر خواهد کرد. وی با اشاره به برکناریِ «آناتولی چوبایس» مبتکرِ اصلیِ خصوصی کردنِ اقتصادِ روسیه گفت دولت باید کنترلِ کارخانه‌های بزرگِ ملی را دردست داشته باشد ولی اضافه کرد که «شعارِ فروختنِ هرآن چه می‌توان فروخت به هرقیمتی مناسب نیست، کاری که در یک‌سال و نیم گذشته انجام داده‌ایم.»

ازجمله اقداماتِ یلتسین پس از شکست راست‌ها در انتخابات، انصابِ «یوگنی پریماکف» رئیس سرویس اطلاعات و امنیتِ خارجیِ روسیه به جای «کوزیروف» به وزارتِ خارجه بود. تحلیل‌گرانِ امریکایی، این تغییر را به معنای پایان یافتنِ هم‌کاریِ دیپلماتیکِ روسیه با غرب تلقی کرده‌اند. بوریس یلتسین هم‌چنین «نیکلای یگورف» ـ تندرو ـ وزیرِ سابقِ امورِ ملیت‌ها را به جای «سرگئی فیلاتوف» لیبرال به ریاستِ دفترِ ریاستِ جمهوریِ روسیه منصوب کرده است.

رهبرانِ جدیدِ مسکو دریافته‌اند که فقط با تعدیلِ سیاستِ غرب‌گرایی و نزدیکی به قدرت‌های برترِ آسیا است که می‌توانند «موازنه‌ی قدرتِ» جهانی را که شدیداً علیه منافعِ آن‌ها عمل می‌کند تغییر دهند و جای‌گاهِ ابرقدرتیِ خود را باز یابند و درعین حال افکارِ عمومیِ سرخورده‌ی روسیه را به سوی خود معطوف سازند. در همین‌حال دولتِ یلتسین اعلام کرد در سیاستِ خود در موردِ جنگِ چچن که افکارِ عمومیِ روسیه را سخت جریحه‌دار کرده است تجدیدِ نظر خواهد کرد و به دنبالِ آن فرمانده‌ی نیروهای روس در جنگِ چچن گفت دولت مسئله‌ی عقب‌نشینیِ نیروهای روسیه را از چچن موردِ مطالعه قرار داده است.

از سوی دیگر رهبرِ حزبِ کمونیستِ روسیه «گنادی ژیوگانف» که خود را برای شرکت در انتخاباتِ ریاست جمهوری آماده می‌کند در نخستین اظهار نظرِ خود پس از پیروزی گفت مهم‌ترین وظیفه‌ی کمونیست‌ها در پارلمان اعاده‌ی اتحادِ شوروی و در درجه‌ی اول ایجادِ اتحادیه‌یی میان روسیه، روسیه‌ی سفید واوکراین است. وی گفت که مهم‌ترین عاملِ فروپاشیِ شوروی سیاست‌های نادرستِ حزبِ کمونیست در سرکوبیِ دگراندیشان بوده است و تاکید کرد که آزادی‌های اساسیِ مردم و رسانه‌های گروهی در حکومتِ موردِ نظر وی تضمین خواهد شد.احزابِ کمونیستی که در روسیه و لهستان ودیگر کشورهای بلوکِ شرقِ سابق دوباره جان گرفته‌اند تاچه حد به احزابِ کمونیستِ سابق شباهت دارندو چه درس‌هایی از فروپاشی گرفته‌اند؟ مهم‌ترین درس تجربه‌ی شوروی برای احزابِ کمونیست و چپِ جهانی باور به دموکراسیِ ریشه‌یی به عنوان یک هدف و نه وسیله و درکِ اهمیتِ نهادهای مردمی و شناختِ نتایج زیان بارِ تمرکزِ دولتی است و مهم‌ترین درسی که ملت‌ها از تجربه‌ی چند سالِ اخیر فراگرفته‌اند آن‌که در سرمایه‌داری راهِ نجاتی نیست، تلاقیِ این دو درس تاریخی که از تجربه‌ی عملیِ تاریخی برآمده چه تاثیری در آینده‌ی شوروی خواهد داشت؟ و ازاین التقاط آیا راهی نو دز آینده‌ی شوروی و بلوکِ شرقیِ سابق گشوده خواهد شد؟ ■

۱. سایه سنگین مافیا برروسیه، اطلاعات، سه شنبه سوم بهمن ۷۴، به نقل از «المجله».

۲. چشم‌انداز آینده روسیه، اطلاعات اقتصادی ـ سیاسی، شماره‌ی آذر ودیِ ۷۲، نوشته‌ی داوید کوتز، ترجمه‌ی پرویز صداقت

۳. همان‌جا.

۴. همان‌جا.

لیلی گلستان

اندرباب حکایتِ مترجمی که منتظرِ هزاره‌ی بعدی است

این یک حکایتِ تکراری است. حکایتی که تمام دست‌اندرکارانِ کتاب آن را خوب می‌دانند و ازحفظ دارند و هرکدام به زعمِ خود می‌توانند قصه‌شان را تعریف کنند.

اگر بعد از این‌همه سال قصدِ تعریف کردنِ قصه‌ام رادارم شاید به دلیلِ بغضی است که به ناچار باید بترکد وگرنه صاحبِ بغض را می‌ترکاند!

ورود به دنیای کتاب در ایران، چه در هیئتِ مؤلف و مترجم و چه در هیئتِ ناشر، زره وکفشِ آهنین می‌طلبد و رویِ زیاد !(که البته از سرِ عشق است). ضربه از پی‌ضربه فرود می‌آید پس باید رویین تن بود تا ضربه‌ها کارگر نشوند و باید پررو بود تا بشود راه را ادامه داد.

حال، از ضربه‌هایی می‌گویم که در این بیست‌واندی سال از چپ و راست به‌منِ مترجمِ بی‌گناه وارد شده است.

● **ضربه‌ی اول**: در سالِ ۱۳۴۹ کتابِ کوچکی را از سری کتاب‌های تایم ـ لایف برای بچه‌ها به نام **چطور بچه به دنیا میاد** ترجمه کردم. کتاب با استقبال و سروصدا مواجه شد. سازمانِ رادیو و تلویزیون مدتی پس از چاپِ کتاب به دلیلِ اهمیتِ آن با مردمِ کوچه و بازار چند مصاحبه ترتیب داد. بیش‌تر از خانم‌ها و مادرها سئوال کرده بود ومعلوم شد که خانم‌های مقیم جنوبِ‌شهر بیش‌ترین استقبال را ازاین کتاب کرده‌اند. یادم می‌آید که پیش‌ترِ مصاحبه شونده‌گان چادر به سر داشتند. دلیلِ استقبال‌شان ساده بود: «از شرسئوالاتِ بچه‌ها راحت شدیم. کتاب را می‌دهیم دست‌شان و خلاص!»

وزارتِ آموزش و پرورش وقت تصمیم‌گرفت این کتاب را در کتاب‌های درسی بگنجاند. طبعاً برای من وبرای ناشر، یعنی کانونِ پرورشِ فکریِ کودکان و نوجوانانِ این موفقیتی بود.

بعد انقلاب شد. کتاب به دلیلِ بدآموزی! توقیف شد و توقیف ماند که ماند.

● **ضربه‌ی دوم**: در سالِ ۱۳۵۰ **اوریانا فالاچی**، خبرنگارِ معروفِ ایتالیایی، از خاطراتِ حضورش در جنگِ ویتنام کتابی نوشت به نام **زندگی، جنگ و دیگر هیچ** کتاب ضدِ خشونت و به شدت ضدِ امریکایی بود. (آن چنان که وقتی نیکسون به ایران آمد، ساواک تمام پوسترهای کتاب را ازدر و دیوارِ شهر برداشت وکتاب را هم برای مدتی از پشتِ ویترینِ کتاب‌فروشی‌ها جمع کرد). این کتاب به چاپِ یازدهم رسید. دو یا سه سال پس از نشرِ کتاب براساسِ آماری که گرفتند پرفروش‌ترین کتابِ سال، اول قرآن مجید بود و بعد زندگی جنگ و دیگر هیچ. استقبال مردم از این کتاب راهِ صعب و دشوارِ مترجم شدن را برایم هموار کرد. (در آن روزگار این راه، راهِ دشواری بود!) بعد فالاچی برای مصاحبه با شاه به ایران آمد و فروشِ کتاب بیش‌تر شد. بعد انقلاب شد فالاچی دوباره به ایران آمد ورفت وکتاب هم به دلیل نامِ فالاچی و نه به دلیلِ محتوای‌اش که با شعارهای روز به شدت هم‌خوانی داشت توقیف ماند که ماند. زنده گی، توقیف ودیگر هیچ.

● **ضربه‌ی سوم**: در سالِ ۱۳۵۲ کتابِ **تیستوی سبز انگشتی** نوشته‌ی موریسِ دروئون را برای کانونِ پرورشِ فکری ترجمه کردم. کتاب به چاپِ چهارم رسید و هر چاپ حدودِ ده هزار نسخه بود.

قصه‌ی پسرِ فرشته‌یی بود که به هر چه دست می‌زد، سبز می‌شد و گل می‌داد. پسرِ صلح‌جویی بود. از دهانه‌های توپ وتانک دسته‌های گل به سوی دشمن پرتاب می‌کرد، همه را باهم آشتی می‌دادو دنیا را زیبا می‌خواست. تیستو معتقد بودکه جنگ کارِ آدم‌های احمق است. ماهم معتقد بودیم که صدام احمق است. اما کسی حرف‌مان را گوش نکرد وکتاب توقیف شد. بعد صلح شد اما کتاب از توقیف در نیامد که نیامد.

● **ضربه‌ی چهارم**: در سالِ ۱۳۵۴ کتابِ **میرا** را برای انتشاراتِ امیرکبیر ترجمه کردم. کتاب اثرِ **کریستوفر فرانک** بود ودر آن سال در فرانسه جایزه‌ی مهمی گرفته بود. کتاب علمی ـ تخیلی بود و در واقع به شدت سیاسی و ضدِ دیکتاتوری. کتاب محبوبِ جوانان واقع شد و به چاپِ سوم رسید. یادم می‌آید آقای گلشیری این کتاب را بسیار دوست داشتند و هنگام تدریس در دانش‌گاه دانش‌جویان‌شان را به خواندنِ آن تشویق کرده بودند. بعد انقلاب شد. کتاب توقیف شد و توقیف ماند که ماند.

● **ضربه‌ی پنجم**: در سالِ ۱۳۵۹ کتابِ **شیرین و باارزش زندگی درپیش‌روانثرِ رومن گاری** را ترجمه کردم. کتاب در فرانسه جایزه‌های بسیاری گرفته بود و براساسِ آن فیلمی نیز ساخته شده بود و فیلم هم جایزه‌یی را نصیبِ خود کرده بود. کتاب از زبانِ بچه‌یی بود که در محله‌یی بدنام و با نظارتِ فاحشه‌ی پیر و باونشسته‌یی بزرگ می‌شد. پس زبانِ او، زبانی گستاخ و صریح و بی‌ادبانه! بود. درمقدمه‌ی کتاب هم نوشتم: «امانت در ترجمه را برعفتِ کلام ساختگی ترجیح داده‌ام». نشرِ کتاب مصادف شد با مصادره‌ی امیرکبیر. اولین طرحِ ضربتیِ صاحبانِ جدید، ممانعتِ فوری از پخشِ این کتاب بود (خوش‌بختانه کتاب در همان یکی دو هفته‌ی اول خوب پخش شده بود). طی‌نامه‌یی اعتراض کردم. به من وقتِ ملاقات دادند. رفتم. اتاقِ بزرگی بود با یک میزِ درازِ کنفرانس در میان آن و شش مرد دورِ میز به انتظارِ من نشسته بودند. سلام‌ام را کسی نشنید، کسی از جای‌اش بلند نشد. کسی نگاه‌ام نکرد. (هم زن بودم و هم بی‌ادب!). نشستم. یکی از آن میان بی‌این‌که نگاه‌ام کند، صفحه‌یی از کتاب را با انگشت‌نشان‌ام داد. کتاب را گرفتم که بخوانم که ناگهان فریادی بلند شد: نه انه! خجالت بکشید. نخوانید! نخوانید! من ناخودآگاه تبسم کردم. همه از سرجای‌شان بلند شدند و اتاق را در سکوت ترک کردند. مدتی بهت‌زده و لب‌خند به لب نشستم. بعد لای در آهسته باز شد، کسی سرش را به درونِ اتاق آورد اما خودش بیرون ماند! وگفت ما می‌خواهیم این کتاب را حتماً حتماً چاپ کنیم اما باید تمام حرف‌های بی‌ادبانه‌اش را با ادبانه! کنید. تقاضا زیاد است. تلفن‌های زیادی شده ...و.... وطبیعی بود که موافقت نکنم و پای حرف‌ام بایستم. چند روز بعد خبردار شدم که تصمیم به خمیر کردنِ باقی‌مانده‌ی کتاب گرفته‌اند. ماشین‌ام را سوار شدم و به تاخت به انبارِ امیرکبیر رفتم. ورقه‌ی خرید را با لطائف الحیل پرکردم، چک دادم وتا آن جا که ماشینِ کوچک‌ام جا داشت کتاب‌ها را در آن جا دادم. شاید دویست سی‌صد تا بیش‌تر باقی نماندا اما تمام راهِ برگشت به خانه را گریه کردم. بعدها گفتند که باقی‌مانده را خمیر کرده‌اند. وکتاب خمیر ماند که ماند.

● **ضربه‌ی ششم و هفتم با هم و یک‌جا**: در سال‌های ۱۳۶۱ و ۱۳۶۲ کتابِ **گزارش یک مرگ** اثرِ مارکز و کتابِ **بوی درختِ گویاو** مصاحبه با مارکز را ترجمه کردم. این دومی را با یاری رفیقِ شفیق‌ام صفیه روحی و هردو را برای نشرِ نو. بعد از مدتی، شرکای نشرِ نو از هم جدا شدند وکتاب‌ها را بین خودشان تقسیم کردند! این مارکز مالِ من! ... آن مارکز مالِ تو .....**ابوی درخت گویاو** به نشرِ نو رسید و **گزارش یک مرگ** سهمِ نشرِ البرز شد واز ضربه‌ی هفتم نجات پیدا کرد و به چاپِ پنجم هم رسید. اما **بوی درخت گویاو**، زیرِ انبوه **دانیل استیل**‌ها ماند و دیگر بوی خوش‌اش به مشامِ هیچ‌کس نرسید که نرسید.

● **ضربه‌ی هشتم**: در سالِ ۱۳۶۳ کتابِ **مردی با کبوترانثرِ رومن گاری** را به نشرِ آبی سپردم. اجازه بدهید این یکی را تعریف نکنم، چون شاهدِ چنان صحنه‌هایی بودم که عطای آبی‌شان را به لقای سیاه‌شان بخشیدم که بخشیدم.

● **ضربه‌ی نهم**: در همان سالِ ۱۳۶۳ کتاب زیبای **قصه‌ها و افسانه‌ها** اثرِ **لئوناردو داوینچی** را ترجمه کردم. حکایت‌هایی کوتاه و هریک با نتیجه‌یی اخلاقی. شخصیت‌های کتاب یا دیگ وکماجدان بودند یا گل و سنگ و رودخانه. مدیرِ انتشاراتِ علمیِ تازه تأسیس شده، دوستی را واسطه قرار داده بود تا از من کتابی برای چاپ بگیرد. من‌هم این کتاب را دادم. کتاب حروف‌چینی شد و برای بررسی فرستاده شد. ناشر به من خبر دادکه دوازده قصه را توقیف کرده‌اند وکاری از دست‌اش ساخته نیست. قصه‌های هشت‌صد سالِ پیش و توقیف؟ پاشنه‌ها را ورکشیدم. بیست‌وسه روزِ تمام هم‌چون یک کارمندِ وظیفه‌شناس هرروز به بخشِ مربوطه در وزارتِ ارشاد رفتم تاتوانستم برریسِ جوانی را که جای پسرم بودبا زبانِ خوشِ مادرانه قانع کنم و یازده قصه از دوازده قصه را نجات دادم. هورا! روحِ **داوینچی** شاد. قصه‌ی دوازدهم هم چندِ سال پیش از آن درکتابِ **جمعه** چاپ شده بود. پس دوتا هورا ...!! کتاب نشر و پخش شد. ناشر گفت چون هزینه‌ی کتاب از برآوردی که کرده بودند بیش‌تر شده (که به من ربطی نداشت)، پس حق‌الترجمه‌ات را نمی‌دهیم!... به همین راحتی! مدیرِ نشرِ نو که هم دوستِ من بود هم فامیلِ ناشر، میانه را گرفت و سه چکِ مدت‌دارِ ناشر را برای‌ام آورد، بااین شرط که یک چک را پس بدهم! من‌هم پس ندادم! به همین راحتی! ناشر هم در صددِ انتقام برآمد وکتاب را تجدیدِ چاپ نکرد که نکرد.

● **ضربه‌ی دهم**: در سالِ ۱۳۶۹ ترجمه‌ی کتابِ **اگرشبی از شب‌های زمستان مسافری** اثرِ **ایتالو کالوینو**، زیرِ موشکِ باران تمام شد. برای ترجمه‌ی این کتاب زحمتِ بسیار کشیده بودم. کارِ دشواری بود. دست‌نویسِ ترجمه حدودِ شش‌صد هفت‌صد صفحه‌یی شده بود. به دلیلِ هراس از تخریبِ موشک‌ها، دوکپی از آن گرفتم و هرکپی را به خانه‌یی بردم! اصلِ دست نویس را به ناشر (آگاه) دادم. که او هم در هرجا به جایی به دلیلِ فرار از موشک‌باران آن را با خودهم‌راه برده بود! کتاب حروف‌چینی، چاپ و پخش شد. فروش خوبی کرد و به زودی تمام شد. تمام شدنِ کتاب مصادف شد با گران‌شدنِ کاغذ. ناشر معتقد بود که کتاب به دلیلِ حجم قطورش به ناچار گران تمام می‌شود. پس صبرکنیم تا کاغذ ارزان شود. و هنوز من وناشر صبرمی‌کنیم و صبر می‌کنیم.

دستِ آخر می‌ماند کتاب **شش یادداشت برای هزاره‌ی بعدی** اثرِ **ایتالو کالوینو**، که تحقیقی است در بابِ ادبیات و تعریف و تشریحِ خصایصِ یک نثرِ درست وجذاب. امیدوار ام شش یادداشت به یک یادداشت تقلیل نیابد! ودعا می‌کنم که چاپ و نشرش هم به هزاره‌ی بعدی نیافتد!....

■

● به مناسبتِ سال‌گردِ خاموشیِ فروغِ فرخ‌زاد

م. آزاد

فروغی که همیشه زنده است

شعرِ فروغ فرخ‌زاد از برآیندِ دو جریانِ متضادِ «شعرِ متعهد» و«شعرِ ناب» تجریدی پدید آمد.

فرخ‌زاد برخلافِ بیش‌تر جوانانِ هم‌سن و سالِ خود در دهه‌ی ۳۰، در اوجِ جنبشِ ملی‌کردنِ نفت، از تجربه‌ی سیاسی محروم‌ماند. فروغ سال‌ها از ناآگاهی‌یی ـ که برآن آگاه بود[1] و ذله‌اش می‌کرد ـ به سختی رنج می‌برد و سال‌ها در راهِ رهایی از اسارتی تلاش کرد که جز تلخ‌کامی و شکست بهره‌یی نداشت. تنها «بلند پروازیِ» آرمانی‌فروغ، شعر بود. می‌خواست شاعری بزرگ شود. امتیازِ فروغ و رهایی‌اش در این آگاهیِ شاعرانه‌ی او بود.[2] فروغِ فرخ‌زاد در مدتِ زمانی کوتاه همه‌ی جنبه‌های شعرِ تهی‌مایه‌ی «میانه» رو را تجربه کرد و به راه و رسمِ شاعرانِ «دردمندِ» موضوع تراش پارودی‌های سوزناکی در ستایشِ ابلیس «رب‌النوعِ زیبایی‌ها» سرود وبارها به استقبالِ «مرگ» رفت.

شعرِ شاملو سرآغازِ تحولِ فروغ است. فرخ‌زاد، در گذار از شعرِ شاملو به نیما رسید. نخستین برخوردهای فروغ با شعرِ نیما، بهت بود واعجاب. جاذبه‌ی نیما برای شاعرِ جوان، اندیشه‌ی عمیق ودست‌نیافتنیِ او بود و جسارتِ نیما در شکستنِ «نورم»های زبانی و کاربردِ کلماتِ خشن و «غیرِ شاعرانه». با این‌همه فروغ از میانِ شعرِ شهری **«شعری که زندگیست»** (شاملو) ـ که زبانِ جان‌دار و جذابِ طنزِ اجتماعی است واز زبانِ جاریِ گفتار مایه می‌گیرد ـ و کلامِ پرطنطنه‌ی مرغِ آمین، که زبانی خطابی و تهییج کننده دارد، شعرِ شاملو را آشناتر یافت، چرا که برای درکِ فرهنگِ شعریِ نیما نخست باید اندیشه‌ی اجتماعی ـ فلسفی‌اش را بسط می‌داد و پس از آن شگردهای فنیِ دشوارِ نیما را ـ که حاصلِ تجربه‌ی بسیارِ نیما در شعرِ خطابی و روایی است ـ می‌آزمود و پی می‌گرفت، واین اما توانایی ادیبانه‌یی می‌طلبید که نه در **جهتِ عمر**[3] شعرِ فروغ بود ونه درظرفیتِ هیچ شاعرِ نیماگرایی دیگری جز **مهدیِ اخوانِ ثالث**. نخستین تجربه‌های فروغ در شعرِ نیمایی، خام است وناموفق. فرخ‌زاد در این شعرها به طورِ مکانیکی مصرع‌ها را بلند وکوتاه می‌کند ویا به کارگیریِ کلماتِ مطنطنِ درون تهی و قافیه‌های مکرر و موکد، نظمی طولانی و خسته کننده می‌سازد، یعنی باشدیدترین وزن‌ها، مکررترین قافیه‌ها و مطنطن‌ترین الفاظ، بیش‌ترین کلمات را برای انتقالِ کم‌ترین‌معنی به کار می‌گیرد.

این دورانِ فرسایش، بازتابِ ذهنِ شاعری جوان و کم تجربه است که زبانِ تند وتیزِ عاطفیِ خود را در روندِ ناگزیرِ زبانِ ورزی از دست می‌دهد؛ و مقهورِ زبانی

مطنطن و شبه کلاسیک می‌شود.

این نظم‌های بلند، یک خطِ رواییِ کلی دارد که به زحمت سوارِ کلام شده است و کاملاً مشخص است که فرخ‌زاد «جهتِ عمرِ» شعرِ خود راگم کرده است و دورانِ تعلیقِ ملال‌آوری را می‌گذراند.

فروغ نتوانست ـ مانندِ شاملو، اخوان و دیگر شاعرانِ نیمایی نخست شگردهای نیما را درگسترشِ وزن به ویژه پایان‌بندی‌های دقیق و حساب شده، تجربه کند واز آن فراتر رود. همین«ناتوانی»، فروغِ فرخ‌زاد را از هرگونه زبان ورزی ـ چه در ساختارِ موزونِ شعرِ نیمایی و چه در کلامِ آهنگینِ شاملو ـ منصرف کرد. گرایشِ ضدِ فرمالیستیِ فرخ‌زاد از این‌جااست. به اعتقادِ من، فروغ پس از یک دورانِ طولانیِ تلاش در راهِ دست‌یابی به زبان وبیانی متعالی، دریافت که هرگونه زبان ورزی، شعر او را از حس وعاطفه تهی می‌کند و بار دیگر به زبانِ ویران‌گرِ عاطفیِ «اسیر» بازگشت. لحظه‌های بروزِ زبانِ تندِ عاطفیِ فروغ در این کتاب کوتاه است‌وگذرا. این زبان مقهورِ اندیشه‌ی خام، صراحتِ لهجه و بیانِ کلیِ گویِ او می‌شود؛ اما فروغ پس از ورزیدن بازبان، و خسته‌شدن از قالب‌های فرمال ـ یا شکل‌هایی که شعرِ او را قالب می‌زد ـ توانست احساسِ خود را بازبانی بی‌واسطه و عریان بیان کند.

دراین روندِ طولانی، فروغ آموخته بود که با منطقِ وزن، به تداعیِ آزادِ ذهنِ خود سامان دهد. وزن برای فروغ حالتی حسی ودرونی داشت، وزنِ شعرِ او شکلِ راحت و طبیعیِ زبانِ گفتارِ او بود. این شکل، زمانی که برکاغذ می‌آمد ـ برای آن‌که ملموس شود، به طرحی موزون نیاز داشت. فروغ ذهنِ خود را چنان تربیت کرده بود که تداعیِ آزادِ کلمات، بی‌آن که دچارِ وقفه شود، بداهت و خشونتِ خود راحفظ کند. فروغ فرخ‌زاد دریافته بود که هم روانی (رعایتِ یک وزنِ کامل) و هم قافیه پردازیِ بیرونی و درونی ـ و هرگونه سبک ورزیِ شاعرانه ـ در تداعیِ آزادِ ذهنِ او اختلال می‌کند. اگر حجمِ عاطفی و حساسیتِ تندِ فروغ برشعرِ او مسلط نبود، خوانندهٔ شعر به وضوح متوجهِ سکته‌های شدیدِ وزنِ شعرِ او می‌شد. آقای **محمدِ حقوقی** در بررسیِ وزنِ شعرِ فروغ، به این نکته اشاره می‌کند و یادآور می‌شود که کاربردِ سکته‌های شدید در شعرِ فروغ ممکن است مقهورِ بیانِ عاطفیِ خشنِ اوشود، اما شیوه و شگردی خاص نیست که قابلِ تقلید باشد.

درون مایه‌ی شعرِ فروغ «انحطاط» است ـ و به قول خودش «زوال» و فرورفتن (مرگ) ـ فروغ فرخ زاد انحطاط را هم‌چون ضد انحطاط و یا در قالب «انحطاطِ» شاعرانه‌یی بیان می‌کند. شعرِ فروغ از مقوله‌ی «ادبیاتِ منحط» نیست چرا که او با طنزی خشک، خشن وآگاهانه، از موضوعِ شعرِ خود ـ انحطاط ـ فاصله می‌گیرد و برآن یورش می‌برد. فروغ خواننده را مجذوب و منکوب می‌کند تا به خود بیاید و بیاندیشد. اگر بخواهیم شعرِ فروغ را به سبکی منسوب کنیم، بی‌شک شعرِ فروغ از نوعی اکسپرسیونیزمِ قوی و پررنگ برخوردار است: طرحِ خطوطِ چهره‌ها تند، مضرس و پررنگ، و بزرگ‌نما و مبالغه شده است وهول و هراسی‌سخت را در ذهنِ شنونده بیدار می‌کند.

زبانِ شعرِ او ـ برای القای خشونت، زشتی و نابه هنجاری ـ به ناهنجاری‌هایی در کلام واز جمله به سکته‌های شدیدِ وزنی راه می‌دهد. **محمدِ حقوقی** با انتقاد به ناقدانی که برای توجیهِ وزنِ شعرِ فروغ، آن را با معیارهای عروضی می‌سنجند ـ یاد آور می‌شود که آن چه در شعرِ فروغ، عیبی است که به چشم نمی‌آید اگر در شعرِ شاعرانِ دیگر تکرار شود ـ فاجعه‌یی به بار می‌آورد.

لوئیس مک نیس، شاعرِ ایرلندی تبار، ظرافت و استحکام را دو مشخصه‌ی توانایی شاعر می‌داند.[4] شعرِ ظریفِ فاقدِ استحکام، و شعرِ محکمِ بدونِ ظرافت، شعرِ تام و تمام نیست. ظرافت هم به معنای نازکانه و شکننده بودن نیست. آن چه مایه‌ی استحکام شعرِ فروغ می‌شود «حجمِ عاطفی» و تندی و خشونت و شدتِ احساسِ او است.

شعرِ فروغ از مقوله‌ی شعرِ دشوارِ روشن‌فکرانه نیست. هرچند فروغ شاعری جوینده وهوش‌مند بودکه ذهنِ او چون پالایش‌گاهی، تجربه‌های فرهنگِ شعرِ جهانی را می‌گرفت و پس از پالایش، جذبِ فرهنگِ شعریِ خود می‌کرد.

زبانِ فروغ زبانِ ساده و بی‌واسطه‌ی صراحت و صداقت است به قول دوستی، اگر پرسند: صادق‌ترین شاعرِزن ماکیست؟ شکی نیست که نامِ فروغ را، پیش از دیگران برزبان می‌آوریم. آگاهیِ فروغِ فرخ‌زاد، نه فلسفی ـ اجتماعی، که شهودی است و شاعرانه. عنصرِ تفکرِ روشن‌فکرانه ـ تا در تجربه‌های زنده گی جذب نشود در شعر عنصری است مزاحم.

فروغِ فرخ‌زاد، از همه‌ی اندیشمندان و شاعرانِ زمانه‌ی خود، بهره‌ها گرفت؛ شعرهای بی‌مانندِ«تولدی دیگر» و«ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» برآیند این تجربه‌های زمینی و سرزمینی ـ ایرانی و جهانی ـ است.

شعر فروغ تپش زنده‌ی هستیِ او بود، و آن گاه که **چراغ‌های رابطه تاریک شد** از تپش باز ایستاد. ■

پیوست

۱ ـ بارها این مضمون راتکرار کرده است و نمی‌دانم چه می‌خواهم بگویم.»

۲ ـ ویلیام باتلریتس، شاعرِ رازور(میستیک) ایرلندی می‌گوید: چرا تنها شهیدانِ عرصه‌ی نبرد را بستاییم، آن‌کس که خود را به‌هاویه‌ی درون در می‌افکند، مقامی هم‌تراز شهادت دارد.

۳ ـ اخوان ثالث می‌گوید: هرشاعری «جهتِ عمری» دارد، که جهتِ حرکتِ شعر او است، واز جمله سبک و زبان و بیانِ شعریِ او.

۴ ـ ظرافت و استحکام، نوشته‌ی لوئیس مک‌نیس ترجمه‌ی ابراهیم مکلا، آرش، شماره‌ی ۷ دوره‌ی اول.

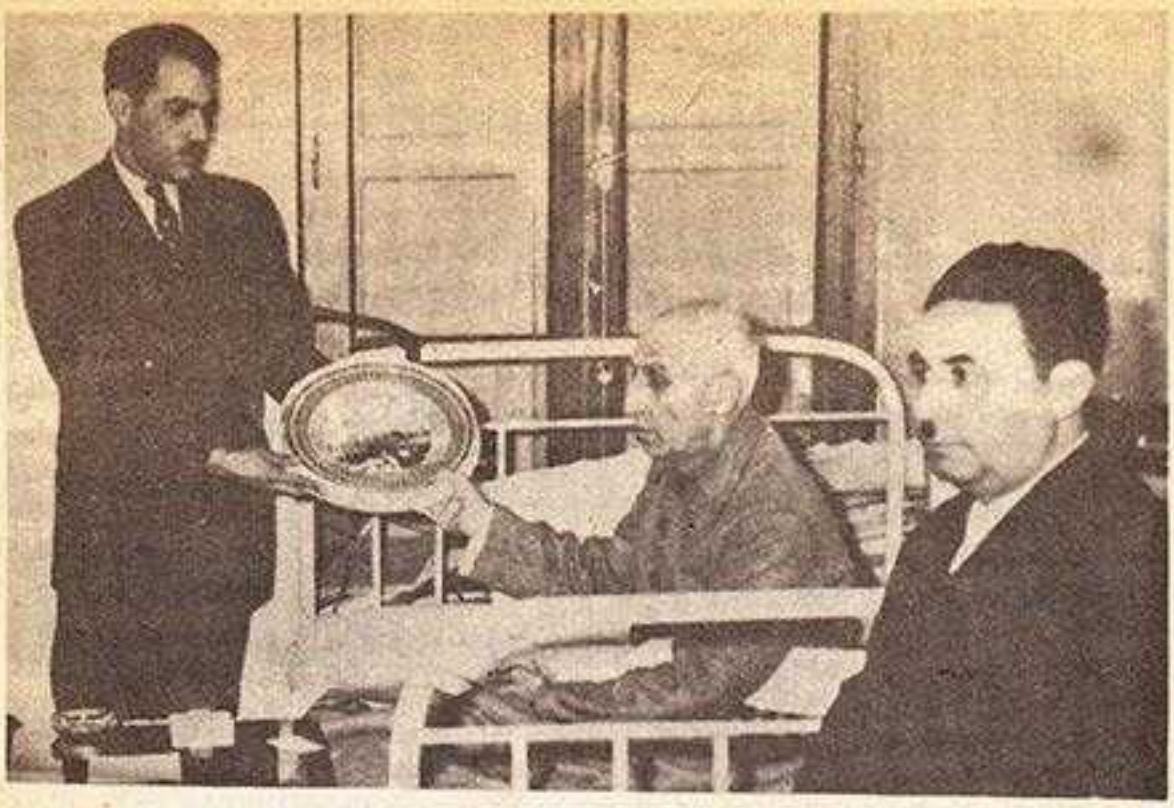
مسعودِ مانیان

مردی که عاشقِ دین و میهن خود بود

یک سال از خاموشی او می‌گذرد اما گویی همین دیروز بود که با آن چهره‌ی مهربان برابرِ مانشسته بود، شوخی می‌کرد و بذله می‌گفت و سپس آرام دست‌ها وچانه‌اش رابه عصای همیشه گی‌اش تکیه می‌داد. کم‌تر کسی می‌دانست که در پس این چهره‌ی ساده و آرام، ذهنی نا آرام و خسته گی‌ناپذیر و همتی‌بلند و سرکش نهفته‌است ودرهرلحظه هزاران شعله عرصه‌ی اندیشه‌ی او را به خود مشغول می‌کند. نگرانِ آسایش‌گاهِ معلولینِ کهریزک، نگرانِ کودکانِ تالاسمی، نگرانِ بی‌خانه‌مانان، نگرانِ بی‌بضاعت‌ها، نگران بحران‌های اقتصادی و تنگ‌ناهای معیشتِ آدمیان و نگرانِ سیاست و مدیریت وطن بود.

پدرم حاج محمودِ مانیان در سال ۱۲۹۹ در خانواده‌یی مذهبی، چشم به جهان گشود. سایه‌ی پدری را بر سرخود ندید. از کودکی در بازارِ تهران با حقوقِ ماهیانه ۱۵ تومان کارکرد و بعدها خود صاحبِ حجره شد. پدرم کسی نبود که تنها در مناسباتِ بازار واندیشه‌ی سود و زیان‌باشد. آزاده گی و حریت درتار و پودش لانه داشت. پدرم به عرصه‌ی مبارزه و سیاست وارد شد و هم زمان توانست با کوشش فراوان راهی به جلساتِ درس آیت‌الله طالقانی در مسجدِهدایت بازکند. این آشنایی برای پدر فتح بابی‌شد که تاثیرِ عمیقِ آن تا پایانِ عمرماند درهمین جلسات، بابِ آشنایی او با استاد محمد تقی شریعتی پدرِ مجاهدِ فرزانه دکترعلی‌شریعتی و کانونِ نشرِ حقایقِ اسلامی باز شد.

حدودِ سالِ ۱۳۲۷ بود که به جلساتِ آیت‌الله کاشانی راه یافت. در سالِ ۱۳۲۹که جنبشِ ملی شدنِ صنعتِ نفت و مبارزه با استعمارِ انگلیس به رهبریِ دکتر محمد مصدق اوج گرفت، پدرم به جنبشِ ملی ایران و مبارزاتِ ملی پیوست. پس از تصویبِ قانونِ ملی کردنِ صنعتِ نفت در ۲۹ اسفندِ ۱۳۲۹، فعالیت‌های سیاسیِ پدرم بُعدِ تازه‌یی یافت و با گروهی از بازاریانِ خوش‌نام و مبارز مجمعی به نامِ جامعه‌ی بازرگانان و اصناف و پیشه‌وران تهران را پایه گذاری کرد پدرم در حرکت‌های آن سال‌ها فعالیتِ بسیار داشت و پس از ۲۸ مردادِ ۳۲ نیز فعالیت‌های خود را ادامه داد ودراین راه به زندان افتادو هم‌راه با مرحوم شمشیری به جزیره‌ی خارک تبعید شد و مدتِ ۶ ماه درکنارِ سایرِ مبارزان به سربرد پس از آزادی فعالیت‌های سیاسیِ پدر تعطیل نشد و به همین دلیل مجدداً دست‌گیر شد و به زندان افتاد و ۴۰ روز در سلولِ انفرادی به‌سر برد. در ۱۵ خردادِ ۱۳۴۲ نیز برای چندمین بار دست‌گیر شد و مدتِ ۹ ماه در زندانِ انفرادی در قزل‌قلعه بود. ماجرای مبارزاتِ او و خاطرات این کش‌مکش‌ها در حوصله‌ی این گفتار نمی‌گنجد، در سالِ ۱۳۴۷ حسینیه‌ی ارشاد را به‌عنوانِ پای‌گاهِ فکری و مبارزاتی انتخاب کرده ویکی از زمینه‌سازانِ گسترشِ اندیشه‌های شریعتی شد. هم‌زمان فعالیت‌های خیریه



وعام المنفعه‌ی او ادامه داشت و به عنوانِ عضوِ هیئت مدیره‌ی آسایش‌گاهِ معلولینِ کهریزک و رئیسِ هیئت امنای بیمارستانِ بازرگانان وظیفه‌ی خود را انجام می‌داد. دراین سال‌ها فعالیت‌های مبارزاتی او به فراسوی مرزها گسترش یافت ودرلبنان با شهید دکتر مصطفی چمران و امام موسی صدر هم‌کاریِ نزدیکی را آغاز کرد، او در جریانِ جشنِ عیدِ قربان سالِ ۱۳۵۶ در کاروان‌سرای سنگیِ کرج موردِ حمله و ضرباتِ بی‌رحمانه‌ی چماق‌دارانِ آریامهری قرار گرفت و به شدت مصدوم شد و ۴۵ روز در بستر افتاد. در سالِ ۱۳۵۷ ساواک منزلِ ما را بمب گذاری کرد پدرم از عناصر اصلیِ برپاییِ نمازِ پرشکوهِ عیدِ فطر در تپه‌های قیطریه در سالِ ۱۳۵۷ بود وبرای این مهم اصرار داشت تا رضایت صاحبِ زمین را اخذ کند چون نماز در زمینِ غصبی را مجاز نمی‌دانست. بالاخره در روزِ ۱۷ شهریور به هنگامِ قتل عامِ مردم در میدانِ ژاله‌ی سابق، پدرم برای چندمین بار دست‌گیر و به زندانِ کمیته منتقل شد. پس از آزادی از زندان در اوجِ انقلاب به هم‌راه مرحوم دکتر کریمِ سنجابی راهیِ ده نوفل‌لوشاتو شدتا مواضعِ جبهه‌ی ملی را بارهبرِ انقلاب هم‌سو کند، سپس به میهنِ خود بازگشت وبه ادامه‌ی مبارزاتِ سیاسیِ خود تا پیروزیِ انقلاب ادامه داد.

در سالِ ۱۳۶۰ اتفاقی افتاد که با تاسف باید از آن یادکنم، دراین سال به دنبال دست‌گیریِ عده‌یی از سران جبهه‌ی ملی پدر نیز که آن هنگام در حسینیه‌ی ارشاد فعالیت داشت دست‌گیر شد ودر حکومتی که یک عمر سنگِ آن را به سینه کوفته بود وبرای آن هر مزارتی را تحمل کرده بود به زندان رفت. خودش می‌گفت که این زندان سخت‌ترین و ملال‌انگیزترین زندانِ همه‌ی عمرِ اوبوده است. او این جفای غیر منتظره را با بزرگی و حلم پذیرفت هر چند که این بی‌مهری را ازدوستانِ هم سنگرِ خود درسال‌های مبارزه‌ی پیش از انقلاب باور نداشت. همان دوستانِ قدیمی که پس از مرگِ او نیز جرئت ارسالِ یک تسلیتِ خشک وساده را به‌خود ندادند. پس از مدتی آزاد شد، اما هم چنان در سنگر آزادی فعالیت داشت. او معتقد بود که در مبارزه‌ی ملی باید هردو عنصرِ ایرانیت واسلامیت وجود داشته باشد. وقتی جمعی از شخصیت‌های برجسته‌ی ملی- مذهبی از جبهه‌ی ملی و نهضتِ آزادی و منفردین به تاسیس «جمعیتِ دفاع از آزادی و حاکمیتِ ملتِ ایران» پرداختند او نیز بی‌هیچ تردیدی به آن‌ها پیوست و از هیچ‌گونه کمک و حمایتی خودداری نکرد.

او عاشقِ امام حسین و دل‌داده‌ی مجلیس روضه بود. از یاد نمی‌برم که به سه تن مهر می‌ورزید، مرحوم مصدق، مرحومِ شریعتی و مرحومِ بازرگان. شاید بی‌دلیل نبود که اندکی پس از درگذشتِ سومین معشوق، خود نیز بی‌قرار راهی این سفر بی‌بازگشت شد، در حالی که هنوز سراسر وجودش آکنده ازعشق به پروردگار و وطن‌بود. روان‌اش شاد باد. ■

یک سال پس از سنجری

۱۴ دی ماه‌سالِ گذشته حشمتِ سنجری از میانِ ما رفت.

حشمتِ سنجری در سالِ ۱۲۹۶ متولد شد. پدرش، حسینِ سنجری از نوازنده گانِ تار در زمانِ خود بود. حشمتِ سنجری آموزشِ موسیقی را با تار آغاز کرد و بعدها ویلن را برگزید و نزدِ استادانی چون: وزیری، صباء خالقی و... آموختن موسیقی را ادامه داد. در سالِ ۱۳۲۰ پس از اخذِ دیپلم عهده‌دارِ آموزشِ ویلن در هنرستانِ موسیقی شدو ضمنِ تدریس تحصیلاتِ خود را نیز ادامه داد و سالِ ۲۸ در رشته‌ی ویلن دیپلم گرفت.

سنجری در سالِ ۱۳۳۴ به رهبریِ ارکستر سمفونیکِ تهران برگزیده شد ودر آذرِ ۱۳۳۵ برای تکمیلِ معلوماتِ خود دررشته‌ی رهبری به خارج ازکشور رفت. ۵ سال بعد به ایران بازگشت و برای‌بارِ دوم سرپرستیِ ارکستر سمفونیک را عهده‌دار شد. از حشمتِ سنجری آثارِ گوناگونی برجای مانده است. در ساخته‌های سنجری تلفیق آگاهانه‌ی تکنیک‌های پیش‌رفته‌ی موسیقیِ کلاسیک ونغمه‌های اصیلِ ایرانی فضایی زیبا خلق می‌کند. از آثارِ او می‌توان به تابلوهای ایرانی (سوییت در دو قسمت)، آوای دف، افقِ بی‌کران، سوییتِ رنگارنگ، رقصِ مضراب‌ها و.... اشاره کرد. سنجری حدودِ ۴۳ سال ارکستر سمفونیکِ تهران را سرپرستی کرد. در آخرین ماه‌های زنده گیِ سنجری فرهنگ‌سرای بهمن در مراسمی پرشور یکی از سالن‌های خود را به نامِ این هنرمندِ ارزنده نام‌گذاری کرد. سنجری در آن‌شب به رغم بیماری بر صحنه رفت و یکی از زیباترین آثارِ خود را اجرا کرد وگفت: احساس می‌کنم که در بهارِ ۷۴ خواهم توانست ارکستر سمفونیک را رهبری کنم.... و نتوانست و آخرین باری بودکه سنجری را برصحنه دیدیم. ■

پژمانِ اکبرزاده

ایرج کابلی

شم ِ زبانی و تحول ِ واقعی

کدام‌یک از دو جمله‌ی ِ زیر درست است:

«اتاق‌ها تاریک است» یا
«اتاق‌ها تاریک‌اند»؟

یا به زبان ِ دستوری: آیا فعل ِ جمله‌هایی که مُسندالیهٔ یا فاعل‌شان بی‌جان است می‌تواند به صیغه‌ی ِ جمع باشد؟

اگر نوشته‌های ِ چاپ‌شده در دهه‌های ِ اخیر را بررسی کنیم به این نتیجه می‌رسیم که گروو بزرگی از صاحب‌قلمان ِ معاصر در این دیار هنوز برای ِ این پرسش پاسخ ِ قطعی ندارند.

نگارنده که تا چندی پیش خود در زمره‌ی ِ همین ِ بلاتکلیفان بوده است بر آن است که طی ِ گزارشی به هم‌قلمان چه گونه گی ِ رسیدن به پاسخ را شرح بدهد. اما پیش از آن ذکر ِ چند نکته درباره‌ی ِ تحول در زبان ضروری است.

شمّ ِ زبانی و تحول ِ زبان

معیار ِ بازشناسی ِ درست از نادرست در زبان کاربرد ِ اکثریت ِ اهل ِ آن زبان یعنی شمّ ِ زبانی ِ ایشان است نه تشخیص ِ استادان و کارشناسان. مثلا امروز غالب ِ فارسی‌زبانان هنگام ِ دریافت ِ هدیه به جای ِ «ممنون از بابت ِ هدیه‌تان» می گویند «ممنون از هدیه‌تان» یا وقت ِ پوزش‌خواهی به خاطر ِ ایجاد ِ مزاحمت می گویند «از مزاحمتی که فراهم کردیم معذرت می‌خواهیم». اما نمی‌توان به ایشان ایراد گرفت و گفت که این جمله‌ها به معنی ِ تشکر از هدیه است و عذرخواهی از مزاحمت، نه سپاس گزاری از هدیه دهنده و پوزش‌خواهی از کسی که برای‌اش مزاحمت فراهم شده- زیرا در این‌جا حذف ِ کلمه‌ی ِ «بابت» حاصل ِ یک تمایل ِ طبیعی برای ِ کوتاه کردن ِ سخن است و با روند ِ تحول ِ زبان هم‌آهنگی دارد.

از سوی ِ دیگر سهل‌انگاری خواهد بود اگر یک کاربرد ِ تازه را بدون ِ مطالعه و به صرفِ این که میان ِ جمع ِ کثیری از اهل ِ زبان رواج دارد نشانه‌یی از تحول بگیریم و بی‌چون وچرا بپذیریم. بسیار اتفاق می‌افتد که گروهی از نیمه‌باسوادان ِ اهل ِ زبان که نگران اند مبادا به بی‌سوادی متهم شوند شمّ ِ زبانی ِ خود را دست کاری و از مسیر ِ طبیعی منحرف می کنند. طبیعی است که کاربرد ِ اینان نمی‌تواند ملاک ِ تحول ِ زبان باشد.

شیوع ِ «درب‌نویسی» و «درب گویی» در دوران ِ اخیر دقیقا از همین گونه دست کاری‌ها در شم ِ زبانی سرچشمه می گیرد. همه دیده‌ایم که این «درب‌نویسان» وقتی با خانواده‌ی ِ خود هستند مثلا می گویند:

۱- دارن در می‌زنن، برو در و واکن!
۲- در و پنجره را محکم بستی؟
۳- چرا همّ به درو دیوار می‌خوری؟
۴- عجب خونه‌ی ِ بی‌در و پیکری!

یا اگر بخواهند اظهار ِ فضلی بکنند و در گفت‌وگوهای ِ خود بیتی را شاهد بیاورند مثلا می گویند:

انگشت مکن رنجه به در کوفتن ِ کس...
بر در ِ ارباب ِ بی‌مروت ِ دنیا...

اما اگر زنگ ِ در ِ خانه‌شان خراب بشود ماژیکی به دست می گیرند و در جلد ِ «سوادداری» فدرو می‌روند و روی ِ کاغذ می‌نویسند

زنگ خراب است، لطفاً درب بزنید

و آن را می‌چسبانند بر در ِ خانه.

تجربه نشان داده است که این گونه تظاهرهای ِ بی‌ریشه با یک بار تذکر از ذهن و زبان و قلم پاک می‌شود. یکی از معیارهای ِ بازشناسی ِ انحراف از تحول هم می‌تواند همین باشد. یعنی می‌توان گفت اگر شیوه‌ی ِ کاربرد ِ به‌ظاهر غلطی میان ِ اهل ِ زبان به رواج ِ همه گانی برسد و با وجود ِ گوش‌زدهای ِ مکرر رایج باقی بماند، آن کاربرد بر روند ِ تحول ِ زبان منطبق است و پذیرفتنی. از همین رو نگارنده معتقد است آثار ِ «تجویزی» مانند ِ «غلط ننویسیم» ِ ابوالحسن ِ نجفی که از موضع ِ صلاحیت ِ فنی موارد ِ اختلاف ِ برخی کاربردهای ِ جاری با پیشینه‌ی ِ تاریخی ِ زبان را گوش‌زد می کنند، در گیر و دار ِ تحول نقشی تاریخی برعهده دارند، زیرا گوش‌زدهای ایشان تغییرات ِ هم‌سو با روند ِ تکاملی را از انحرافات ِ کاربردی جدا می کند.

شم ِ زبانی و مُسندالیه‌های ِ بی‌جان

پس از توافق بر سر ِ معیار ِ موثر ِ قبول برای ِ بازشناسی ِ درست از غلط لازم است بدانیم شم ِ زبانی ِ فارسی‌زبانان در باره‌ی ِ پرسشی که در صدر ِ مقاله آمد چه حکمی می کند، و آیا اصولاً گونه‌ی ِ «اتاق‌ها تاریک است» در شم ِ زبانی ِ امروز ِ ما زنده است یا به تاریخ ِ زبان پیوسته؟

یک بررسی ِ ساده

برای رسیدن به پاسخ کافی است کاربرد ِ فارسی گویان را در دو حوزه‌ی ِ گفتار و نوشتار بررسی کنیم.

شما هم اگر مانند ِ نگارنده به گفتار ِ فارسی گویانی که اهل ِ نوشتن نیستند و پروای ِ «درست‌نویسی» شم ِ زبانی‌شان را از مسیر ِ طبیعی منحرف نکرده است دقت و شنیده‌های‌تان را یادداشت کنید پیّ خواهید برد که شم ِ زبانی ِ فارسی‌زبانان هر دو گونه‌ی ِ «اتاق‌ها تاریک است» و «اتاق‌ها تاریک اند» را درست می‌شمارد، اما برای ِ هر کدام مفهوم ِ خاصی قائل است. در حوزه‌ی ِ نوشتار هم اگر مطالب ِ چند روزنامه و مجله و کتاب را بررسی کنید به همین نتیجه خواهید رسید.

نکته‌ی ِ جالب آن که هر چه انس ِ صاحبان ِ قلم با زبان‌های ِ خارجی بیش‌تر باشد احتمال ِ کاربرد ِ فعل ِ مفرد برای مُسندالیه ِ جمع ِ بی‌جان در نوشته‌شان کم‌تر می‌شود، تا آن‌جا که تاجیکان زیر ِ تأثیر ِ زبان ِ روسی تقریباً کاربرد ِ فعل ِ مفرد برای مُسندالیه ِ جمع ِ بی‌جان را از یاد برده اند.

از میان ِ نمونه‌های ِ بسیاری که نگارنده از اوراق ِ مطبوعات یادداشت کرده است چند مورد را در زیر ملاحظه می کنید که مربوط به کاربرد ِ فعل ِ مفرد برای ِ مُسندالیه بی‌جان است در صیغه‌ی ِ جمع:

۱- هر سال دست ِ کم ده بهمن در جاده‌ی ِ چالوس فرود می‌آید.
۲- در بیست سال ِ گذشته فقط در این نقطه هجده بهمن فرود آمده.
۳- تا شش ماه ِ دیگر ده هزار خانه‌ی ِ تازه‌ساز به بهره‌برداری می‌رسد.
۴- در سال ِ گذشته سه هزار ازدواج به طلاق انجامید.
۵- درگیری‌ها دو باره آغاز شد.
۶- در هفته‌ی ِ گذشته پنج مسابقه‌ی ِ فوتبال برگزار شد.
۷- پنجاه قرارداد ِ نفتی ِ تازه منعقد گردید.
۸- چندین پرواز ِ شرکت ِ هواپیمایی لغو شد.
۹- بین ِ دو طرف گفت‌وگوهای ِ تندی درگرفت.
۱۰- همه‌ی ِ امیدهای ِ کارشناسان ِ بورس به یأس انجامید.
۱۱- در اثر سیل خسارت‌های بسیاری بر کشاورزان وارد شد.
۱۲- پنجاه سمینار توسط ِ این سازمان برگزار شده است.
۱۳- چراغ‌های ِ این چهارراه با کامپیوتر کنترل می‌شود.

جمله‌ی ِ آخری از تابلو ِ سر ِ یک چهارراه یادداشت شده.

خودآزمایی

به آن‌ها که هنوز تصور می کنند مفرد آوردن ِ فعل ِ مربوط به مُسندالیه‌های ِ بی‌جان در صیغه‌ی ِ جمع به کلی از شم ِ زبانی ِ فارسی گویان حذف شده است پیش‌نهاد می‌شود جمله‌های ِ زیر را بخوانند و ببینند آیا می‌توانند بدون ِ فشار آوردن برخود فعل ِ آن‌ها را به صیغه‌ی ِ جمع بگویند؟

۱- این‌جاچه باران‌های ِ تندی می‌بارد!
۲- با شروع ِ برنامه چراغ‌ها خاموش شد.
۳- فکرهای عجیبی به سرم زد.
۴- آب‌ها از آسیاب افتاد.
۵- قیمت‌ها بالا رفت.
۶- امیدهای‌اش بر باد رفت.
۷- همه‌ی ِ پول‌هایی که داشتیم خرج شد.
۸- همه‌ی ِ املاک‌اش از دست رفت.
۹- گفت‌وگوهای تندی ردوبدل شد.
۱۰- کاسه کوزه‌ها رو سر ِ من شکست.
۱۱- این پول‌ها از گلوی ِ ما پایین نمی‌رود.
۱۲- تو این فهرست اسم‌های ِ زیادی هست.

چه اتفاقی افتاده؟

آن‌ها که در مورد مسئله‌ی مورد بحث این مقاله از بلاتکلیفی مصون اند احتمالاً کسانی هستند که در مدرسه یکی از معلمانشان در این باره به آن‌ها تذکری داده است، اما گروه بلاتکلیفان، از جمله نگارنده‌ی این مطلب، هیچ کدام این بخت را نداشته‌اند و از توصیه‌ی «پنج استاد» هم که در کتاب مشهور «دستور زبان فارسی» آمده بی‌توجه گذشته اند.

استادان در بخش «مطابقهٔ فعل با فاعل» چنین می‌نویسند[1]:

هرگاه فاعل جمع غیرذی‌روح باشد به‌تر آن است که فعل و ضمیر را مفرد آورند: اشعار فردوسی سنجیده و محکم است، اشعار سعدی و حافظ لطیف و پخته است، امسال شکوفه‌ها جلوه‌ی خاصی دارد، خبرهای خوش از هر طرف می‌رسد...

تبصره- اگر فاعل جمع غیرذی‌روح باشد لیکن نویسنده آن را به‌منزله‌ی ذی‌روح شمرده و از برای او منزلت و شخصیتی خاص قائل شده باشد، یا غیرذی‌روح را در سخن خود به ذی‌روحی تشبیه کرده باشد، بایستی فعل را جمع بیاورد:

گل‌بنان پیرایه بر خود کرده‌اند
بلبلان را در سماع آورده‌اند
خیمه بیرون بر که فراشان باد
فرش دیبا در چمن گسترده‌اند سعدی
چرخ را انجم به سان دست‌های چابک اند
کاز لطافت خاک بی‌جان را همی باجان کنند. ناصرخسرو
از کوه برشدند خروشان سحاب‌ها
غلتان شدند از بر البرز آب‌ها سروش[2]

آنچه بر بیش‌تر ما بلاتکلیفان امروزی گذشته است باید چیزی بوده باشد در این حدود:

۱- این بخش از درس دستور زبان فارسی را نیاموختیم و گذشتیم؛

۲- در مرحله‌ی انشانویسی مشکل چندانی نداشتیم زیرا از شم زبانی دست‌کاری‌نشده‌مان پی‌روی می‌کردیم (اگر انشاهای آن دوران را دارید از این دیدگاه نگاهی به آن‌ها بیاندازید)؛

۳- در آغاز دوران «نوقلمی» میان شم زبانی و منطق خام نوجوانی کش‌مکشی در گرفت و شم زبانی به‌تدریج در برابر «منطق» میدان خالی کرد؛

۴- پس از آشناشدن با زبان خارجی قواعد مطابقه‌ی فعل و فاعل آن زبان‌ها را به فارسی تسری دادیم و همین شد که شم زبانی موقتاً میدان را به حریف واگذاشت.

در مورد نگارنده حاصل این دوره جمله‌هایی است مانند

تپه‌ها و درختان از برف پوشیده شده بودند.
جوی‌های کنار جاده‌ها یخ زده بودند.

اما خوش‌بختانه شم زبانی مانند احساس ملیت حتا اگر به ظاهر منکوب هم بشود در پنهان می‌بالد و ریشه می‌دواند و راه رهایی می‌جوید.

در مورد من خواندن فتوای مختصر اما صریح شادروان جلال همایی در کتاب «فنون بلاغت و صناعات ادبی» به کمک شم زبانی آمد. متن فتوای استاد همایی چنین است:

ضعف تألیف... مانند موارد ذیل:
۱- آوردن ضمیر جمع ذی‌روح در جمله‌های: «قلمها شکستند و کاغذها پاره شدند و مرکبها ریختند.» که باید همه را ضمیر مفرد بیاورند: «قلمها شکست و کاغذها پاره شد و مرکبها ریخت.»

اما متأسفانه خواندن این دستور هم نتوانست کاملاً بر بلاتکلیفی شم زبانی من چیره شود زیرا بلافاصله در دنباله‌ی همان مطلب جمله‌ی شک برانگیزی هست که یقین ناشی از خواندن جمله‌ی قبلی را متزلزل می‌کند. این جمله چنین است:

... چنانکه جمله‌های معطوف به یک فعل تمام شده باشند...

استاد در این‌جا نمی‌گویند که چرا خودشان «باشند» را به صیغه‌ی جمع آورده‌اند. در واقع تنها خاصیتی که خواندن این فتوای بی‌توضیح برای من داشت آن بود که به شم زبانی‌ام جانی تازه ببخشد[3].

بلاتکلیفی من تا شروع کار مشترک با احمد شاملو ادامه داشت. شم زبانی شاعر علی‌رغم آشنایی با زبان فرانسه به برکت تماس پیوسته و نزدیک با زبان گفت‌وگو دست‌کاری نشده است از همین‌رو طبیعی می‌اندیشد و طبیعی می‌نویسد.

من ابتدا از برخورد تند او با انحراف شم زبانی خودم جا می‌خوردم، اما بعد که دانستم از دیرباز با برخی از شهره‌گان عرصه‌ی قلم در این باره مکاتبه داشته است دلیل حساسیت‌اش را دریافتم و پذیرفتم که در نگارش ترجمه‌های مشترک، شم زبانی او ملاک باشد. اما گاهی می‌پرسیدم پس چرا خودش در برخی از جمله‌ها فعل مربوط به مُسندالیه بی‌جان را به صیغه‌ی جمع می‌آورد؟ و او پاسخ می‌داد که «در این‌جا مُسندالیهٔ با عمل شخصیت‌بخشی، یا به قول دکتر شفیعی کدکنی تشخیص، جان‌دار فرض شده». اما چند بار که از شعر خود او به خیال خودم نمونه‌ی دوگانه‌گی و تناقض آوردم طبق معمول همیشه که از جرّ و بحث در باره‌ی شعر خودش تن می‌زند آن‌چنان توضیحی نداد تا پای چوبین ذهن استدلالی مرا عصایی بشود.

نمونه‌یی که من آن را مظهر دوگانه‌گی یا بلاتکلیفی پنداشته بودم این بود:

کوچه‌ها باریک‌ان
دکونا بسته‌اس
خونه‌ها تاریک‌ان
تاقا شیکسته‌اس

بعدها که معنی درست «زنده‌انگاری» را دریافتم، متوجهٔ شدم که در این نمونه‌ها به درستی از این فن استفاده شده است.

پیش از آن که در این باره توضیح بیش‌تری بدهیم با بررسی چند نمونه به استنباط قواعد «زنده‌انگاری» می‌پردازیم:

نمونه‌ی اول:

در این زمینه مجله‌های زیادی چاپ می‌شود اما همه‌ی این مجله‌ها با هم ارتباط ندارند.

در هر دوی این جمله‌های به‌هم پیوسته «مجله‌ها» مُسندالیهٔ است. اما تفاوت میان این دو مُسندالیهٔ آن است که اولی دارای هیچ اراده و فاعلیتی نیست زیرا چند صفحه کاغذ صحافی شده است که مطالبی روی آن‌ها چاپ شده، اما دومی مجموعه‌ی افراد و تشکیلات مربوط به مجله‌ها را در برمی‌گیرد، به سخن دیگر به «مجله‌ها»ی دومی شخصیتی بخشیده شده است که در اصل متعلق به گردانندگان مجله‌ها است. از همین رو فعل مربوط به «مجله‌ها»ی دومی به صیغه‌ی جمع می‌آید.

نمونه‌ی دوم:

از او آثار بسیاری چاپ شده است، اما از میان این آثار فقط تعداد کمی توانسته‌اند جای خودشان را بین مردم باز کنند.

«آثار» که در هر دو بخش این نمونه مُسندالیهٔ است در بخش اول فاقد فاعلیت و زنده‌گی است اما در بخش دوم به منزله‌ی موجودات زنده‌یی انگاشته شده‌اند که می‌توانند جای خود را در میان مردم باز کنند.

نمونه‌ی سوم:

چراغ‌های این چهارراه به وسیله‌ی کامپیوتر کنترل می‌شود.
چراغ‌های این چهارراه به کمک کامپیوتر خودشان را کنترل می‌کنند.

در جمله‌ی اول مُسندالیهٔ بی‌جان است و منفعل، اما در جمله‌ی دوم موجود زنده‌یی انگاشته شده که می‌تواند خود را کنترل کند.

نمونه‌ی چهارم:

در این‌جا هر سال باران‌های سیل‌آسا می‌بارد.

این باران‌های سیل‌آسا نمی‌خواهند دست از سر ما بردارند.

«باران‌های سیل‌آسا» در جمله‌ی اول بی‌جان است و فاقد فاعلیت، و در جمله‌ی دوم زنده و صاحب اراده.

خوش‌بختانه هنوز شم زبانی اکثریت مردم ما به خوبی از این ابزار بیانی کارآمد استفاده می‌کند.

حالا با این معیاری که در دست داریم بر گردیم به نمونه‌ی شعر شاملو:

کوچه‌ها تاریک‌ان (زنده‌انگاشته)
دکونا بسته‌اس (بی‌جان)

خونه‌ها تاریک‌ان (زند،انگاشته)
تاقا شیکسته‌اس (بی‌جان)

در این‌جا شاعر «کوچه‌ها» و «خونه‌ها» را نماینده و مظهر جمعیت‌های انسانی گرفته و آن‌چه را غیر از این دو است اعضای بدن این انسان‌ها شمرده است. هر کدام از این دو جمله شبیه جمله‌ی زیر است:

بیماران بی‌هوش اند
چشم‌هاشان بسته است.

دامنه‌ی تعبیر و تفسیر و برداشت‌های گوناگونی که از زنده‌انگاری اجسام بی‌جان ممکن می‌شود بسیار گسترده است و امکان زیادی به جولان تخیل خواننده می‌دهد. در مورد شعر شاملو این می‌تواند یکی از این تعبیرها باشد:

کوچه‌ها دل‌تنگ‌ان
دکونا بسته‌اس
خونه‌ها ماتم گرفته‌ن
تاقا شیکسته‌اس

لازم است در حوزه‌ی نثر هم موضوع را بررسی کنیم. برای این کار بیست‌ودو صفحه از آغاز رمان «داستان یک شهر» از احمد محمود را برمی‌گزینیم. در این صفحات ۲۸ مورد جمع غیرجان‌دار وجود دارد.[۴]

۱- .. ماسه‌های زرد کنار دریا است و ..
۲- بادگیرهای بلند شهر پیدا است.
۳- ... که گونه‌هایش اینهمه برجسته است.
۴- لبهاشان خشک و ورم کرده است.
۵- لبهای علی‌دادی می‌جنبد.
۶- گونه‌های استخوانی‌اش را که از آتش تنور سوخته است می‌گیرد.
۷- لبانش سرخی می‌زند
۸- پستانهای بزرگ قدم‌خیر - که عینهو دو مشک نیمه پر رو سینه‌اش سنگینی می‌کرد- زیر پیراهن وال آبی‌رنگش جابه‌جا شده بود.
۹- کلمات از چالهٔ گلویش بیرون می‌ریزد.
۱۰- شاهپرهایش مثل پرزاغ، سیاه است.
۱۱- چشمان درخشانی زیرپیشانی صافش شکل گرفته است.
۱۲- لبهای کبود و قلوه‌نی‌اش از هم باز مانده است و دندانهای بزرگ و یکدستش که از جویدن تنباکو زردی می‌زند، بیرون افتاده است.
۱۳- همهمهٔ دریا سنگین است. موجها متلاطمند. عینهو موجهای روزی که دریا، جسد شریفه را پس داد.
۱۴- اگر النگوهای طلا و خلخالهای نقره‌نی‌اش - که حالا به گوشت ورم کرده نشسته بود- نبود، ...
۱۵- خورشید افتاده است تو انبوه نخلهای حاشیهٔ شهر که از انتهای خیابان مساح پیداست. انگار که نخلها گر گرفته‌اند.
۱۶- چینهای صورتش تو هم می‌رود، ...
۱۷- ماه سر زده است. کوچه‌ها، تنگ و دراز و پیچاپیچ است. انگار که انتها ندارند.
۱۸- ده-دوازده خانه بیشتر نیست که تو یکی‌ش نورمحمد زنده‌گی می‌کند و تو یکی‌ش طلا و بقیه خالی است.
۱۹- ... سقفهای چندلی‌شان شکم داده است.
۲۰- انتهای حیاط دو اتاق هست که هر دو، کنار هم، تو ایوان نشسته‌اند.
۲۱- لبانش، تلخ رو هم نشسته است.
۲۲- خطهای مورب گوشه‌های لبش عمیقتر شده است
۲۳- یکهو، همهٔ خواهش‌ها تو دلم می‌میرد.
۲۴- صداهای شب تو هم است.
۲۵- همهٔ چراغها روشن است.
۲۶- انگار که لبانم، زبانم و گلویم سر شده است.
۲۷- و می‌رانند بطرف لنجها که دور از ساحل لنگر انداخته‌اند.
۲۸- حالا، لنجها دور شده‌اند و دیده نمی‌شوند.

از این بیست‌وهشت مورد فقط در شش جا برای جمع غیرجان‌دار فعل جمع آورده شده که هر مورد آن ناظر بر یک هدف بیانی خاص است.

در شماره‌ی ۱۳ تلاطم موج‌ها شبیه همان تلاطمی است که روزی مانند یک جمعیت هیجان‌زده جنازه‌ی شریفه را بر سر دست گرفته آورده است. نویسنده به ملاحظه‌ی همین نقش دراماتیک موج‌ها را زنده انگاشته است.

در شماره‌ی ۱۵ درست مانند آن است که نویسنده بگوید «الو افتاده تو جمعیتی که از انتهای خیابان مساح پیدا است. همه گر گرفته‌اند. ...» خواننده با خواندن این جمله داغی الو گرفته‌گی را بر تن خود احساس می‌کند.

شماره‌ی ۱۷ تقریباً مانند شعر شاملو است.

در شماره‌ی ۲۰ زنده‌انگاری و شخصیت-بخشی آن‌قدر طبیعی و روشن است که نیازی به بحث ندارد.

در مورد نمونه‌های ۲۷ و ۲۸ هم از جمله می‌توان گفت که ساکنان کناره‌ی خلیج فارس نیز مانند ساحل‌نشینان جاهای دیگر جهان، علاوه بر اسم گذاری روی وسایل دریانوردی، برای آن‌ها زنده‌گی و شخصیت هم قائل اند. از جمله مانند انگلیسیان که از انواع کشتی و قایق با ضمیر مؤنث یاد می‌کنند و حتا نخستین سفر دریایی آن‌ها را maiden voyage یا «سفر دوشیزه‌گی» می‌نامند.

در این میان جمله‌ی شماره ی ۲۳ توجه ویژه می‌طلبد زیرا در آن از روش «بی‌جان-انگاری» استفاده شده است. آن‌چه می‌میرد لزوماً باید جان‌دار بوده باشد، اما در این‌جا «خواهش‌ها» اگرچه می‌میرند اما از ابتدا بی‌جان انگاشته شده‌اند. به نظر نگارنده این شیوه‌ی بسیار کارآمدی است برای القای این فکر که «خواهش‌ها» پیش از مردن‌شان هم موجودیت و زنده‌گی قابل ملاحظه‌یی نداشته‌اند.

البته احمد محمود هم می‌توانست مانند برخی دیگر از قلم‌داران معاصر شانه بالا بیاندازد و بر مطابقه‌ی «منطقی» همه‌ی فعل و فاعل‌ها اصرار بورزد و تمام این نمونه‌ها را با فعل جمع بیاورد. در آن‌صورت اگرچه ممکن بود با ایراد چندانی هم روبه‌رو نشود، اما بی‌تردید خود را از یک وسیله‌ی بیانی قدرت‌مند محروم می‌کرد.

تأکید عام

آن‌ها که فعل را در «جمع غیرذی‌روح» به صیغه‌ی جمع می‌آورند در واقع همه‌ی این فاعل‌های غیرجان‌دار را زنده می‌انگارند، یعنی یک وسیله‌ی تأکیدی را به‌طور یک‌سان بر همه‌ی فاعل‌ها اِعمال می‌کنند؛ این درست به آن می‌ماند که در یک متن چاپی همه‌ی کلمات را با حروف سیاه چاپ کنیم. تردیدی نیست که در آن صورت این وسیله‌ی تأکید و جلب توجه را به‌کلی ضایع می‌کنیم و از اثر می‌اندازیم.

موارد الزام

حالا باید دید که آیا کاربرد فعل مفرد برای مُسندالیه جمع بی‌جان همیشه یک امر سلیقه‌یی است یا ابزاری است که اگر با دقت و به درستی به کار نرود ممکن است باعث بدفهمی هم بشود؟

قبلاً بگوییم که در محیط‌های مربوط به صنعت هواپیمایی واژه‌ی «پرواز» را به جای «هواپیما» هم به کار می‌برند و مثلا می‌گویند:

پرواز همین الآن نشست.
پرواز پر بود.
پرواز اهواز مجبور شد در اصفهان بنشیند.

در چنین محیطی جمله‌ی زیر خبر از یک سانحه‌ی هوایی می‌دهد:

ساعت ۳ خبر رسید که چند پرواز شرکت هوایی به هم خورده‌اند.

اما اگر همان جمله را با فعل مفرد بگوییم جز به هم خوردن برنامه‌ی چند پرواز معنی دیگری به ذهن نمی‌آید:

ساعت ۳ خبر رسید که چند پرواز شرکت هوایی به هم خورده است.

بنابراین نتیجه می‌گیریم که دست کم در برخی از موارد تشخیص دقیق این که برای مُسندالیه بی‌جان باید فعل مفرد به کار برد یا جمع امری اجباری است زیرا در مفهوم جمله اثر می‌گذارد.

---

۱) با سپاس از کریم امامی که نشانی این درس نخوانده را به نگارنده داد.
۲) رسم‌الخط استادان تغییر داده شده تا متن آسان‌تر خوانده شود، اما در باقی موارد نقل قول رسم‌الخط صاحبان اثر حفظ شده است.
۳) در کتاب دستور پنج استاد هم از این گونه موارد بسیار دیده می‌شود. دلیل این امر آن است که وقتی موضوع کتابی رفتار واژه‌ها و ارتباط آن‌ها با یک‌دیگر باشد زنده انگاشتن همه‌ی آن‌ها امری طبیعی می‌نماید.
۴) داستان یک شهر، احمد محمود،انتشارات معین، تهران، ۱۳۷۲. ص‌ص ۱۱ و ۱۲ و ۱۳ و ۱۶ و ۱۷ و ۲۲ و ۲۳ و ۲۶ و ۲۷ و ۲۸ و ۲۹ و ۳۲.

بازیِ به ظاهر بی‌خطرِ معنازدایی از شعر

مقاله‌ی آقای فرجِ سرکوهی با عنوانِ «بحرانِ شعرِ تک سیستمی در عصرِ دموکراسیِ ادبی» خالی از ابهام وپیچیده گی نبود، و دلیلِ این ابهام احتمالاً فراهم نکردنِ طرحی دقیق و روشن از موضوعی است که در ذهنِ نویسنده به درستی تحلیل نشده و مهم‌تر آن که با ذهنیت و بینشِ آشنای او و مقالاتِ قبلی‌اش در تضاد است.

بخشِ اولِ مقاله‌ی ایشان در نقدِ مقاله‌ی آقای براهنی به بازکردنِ برخی از اصطلاحات مثلاً «پست مدرن» اختصاص دارد. آقای سرکوهی توجه دارند که مجموعه‌ی این الفاظ و اصطلاحاتِ من درآوردی، در جهتِ نفیِ دست‌آوردهای شعرِ نیمایی به کار رفته است. آقای سرکوهی مقاله‌ی براهنی را کاری در نظریه‌پردازی تلقی کرده‌اند اما نظریه‌پردازیِ ادبی وقتی غنی می‌شود که با جمع‌بندیِ آثارِ نوآیینِ ادبی سامان گیرد و چشم‌اندازهای تازه‌یی بگشاید‌وگرنه بیانیه صادرکردن و موج‌های گذرا راه‌انداختن فقط سروصدا به پا می‌کند که خوشِ‌بختانه دوره‌ی این بازی‌ها گذشته است.

همان‌طور که آقای سرکوهی یادآور شده‌اند، تجربه‌های نیمایی در گسترشِ وزن را شاعرانِ نوآورِ دیگر با گرایش‌های گونه گون بسط داده‌اند. آن‌ها به وزنِ مرکب یا مجموع Collective سامان دادند که حرکتِ افقیِ وزن را در عمق یا درونِ شعر تجربه می‌کند. جهت‌گیریِ این شاعرانِ نوآور و تجربه گر، شفافیت بخشیدن به حس و حالِ شعری حتا حسِ مه‌آلودِ رازورانه Mistic است. این تجربه‌های دشوار که شعرِ ما را در جهتِ کمال راه می‌برد، متاسفانه نیمه کاره رها شد. شعرِ شکوفای دهه‌ی چهل، رونقِ جای‌گزینی را در غیبتِ جریان‌های زنده‌ی سیاسی طی کرد و زمینه‌سازِ خیزش‌های تندِ سیاسی شد. درجریانِ شب‌های شعرِ گوته، این رونقِ جای‌گزینی را به عینه می‌بینیم، آن‌گاه که شعر در خیابان‌ها منفجر می‌شود. پس از انقلاب‌گویی رابطه‌ی نسلِ جوان با شعرِ دورانِ گذشته به کلی قطع شد، تنش‌ها و تپش‌های شعرِ پیام‌گذار، در همان پنج‌سالِ اوجِ انقلاب فروکش کرد و نسلی سربرآوردگیج و سرگشته، به عسرتِ بی‌آرمانی‌گرفتار آمده. شعرِ لال، تکیده وبی‌شکل و سامان، نه با موجِ سوم رهایی یافت و نه با شبه شعرهای آسانِ حرفی که با نفی سنت‌های جدیدِ شعری، به انقطاعِ کامل از جریانی می‌انجامد که ادامه‌ی آن می‌توانست رشد ومالنده گیِ شعرِ امروزِ فارسی را به بار آورد.

اگر بنا است امری «تئوریزه» شود، دست آوردِ مجموعه‌ی تجربه‌های شاعرانِ نوآوری است که اصطلاحاً آن‌ها را نیمایی می‌خوانیم. این تجربه‌ها به تعدادِ شاعرانِ نوآور، متعدد ومتنوع است و هم‌چنان می‌تواند تنوع یابد. در مقاله‌ی آقای سرکوهی نکته‌یی نیز دربابِ وزنِ شعرِ نیمایی آمده است که جای حرف و سخن دارد. وزنِ هر زبان از خصلت‌های آن زبان می‌جوشد. وزنِ بعضی از زبان‌ها سیلابیک (هجایی) و تکیه‌یی است، یعنی تنها تساویِ تعدادِ هجاها تعیین کننده نیست وترکیبی منظم از هجاهای تکیه دارو بی‌تکیه کلِ یک وزن را می‌سازد(مثل وزن در زبانِ انگلیسی)[1] اما وزنِ شعر در زبانِ فارسی ، هجایی نیست - یعنی تساویِ تعدادِ هجاها در دو مصرع حس وزن ایجاد نمی‌کند و اگر مثلاً ۶ هجا را در یک مصرع و ۶ هجای دیگر رادر مصرعِ دوم بیاورید، وزنی پدید نمی‌آید.[2] اساسِ وزن در زبانِ فارسی ترتیبِ خاصی از مصوت‌های کوتاه و بلند است. براین اساس می‌توان حتا وزن را از پایه‌یی به پایه‌ی دیگر، یعنی از وزنی به وزن دیگر گرداند، به شرطِ آن‌که گوشِ موسیقیِ ما چنان حساس باشد که نقطه‌ی عزیمتِ ما در انشقاقِ وزن، با ظرافت انتخاب شده باشد؛ واین البته به حالتِ بیانیِ شعر بسته گی دارد -خشونت و ناگهانی بودنِ حس یا نرمش وآرامشِ احساسِ شعری.

بنابراین تنها راهِ گسترشِ افقی وعمودیِ وزن، بسط پایه‌های وزنی، تلفیق این پایه‌ها، حرکت از وزنی به وزنی دیگر وحرکت به سوی کم‌ترین یا بیش‌ترین وزن، با ایجادِ ضرب‌آهنگ‌های کلامی است و این به تجربه و ممارستِ طولانی نیازداردتا مجموعه‌ی این توانایی‌ها ملکه‌ی ذهنِ شاعر شود. شعرِ ما به همتِ نیما و پنجاه سال تلاشِ جست‌وجوگرانه‌ی او، رونق کند و طولانیِ شعر مشروطه را متحول کرد ودر سه دوره‌ی تکاملی ، انقلابی در شعرِ امروزِ فارسی پدید آورد.

شعرهای دوره‌ی اولِ نیما، یعنی شعرهای در آستانه‌ی تحول، مانندِ افسانه، ای شب، قوو... که زبانی بدیع ، شاداب و با طراوات و بافتی نو دارد ، به شعرِ میانه‌رو سامان داد، از آن پس ، نیما با شکستنِ ساختارِ غیرِ ارگانیکِ شعرِ کهنِ فارسی ، به ساختارِ ارگانیکِ شعرِ خود دست یافت که از نظرِ وزن بسیار متوسع است . نیما در شعرهای بلندش تا مرزِ بی‌وزنی نیز حرکت کرد ، تجربه‌های نیمه کاره‌ی نیما دراین زمینه‌ها به کمال نرسید - و شعرهای بلندش اغلب ناپرداخته است و نپیراسته - اما برای جوینده‌ی جوان ، می‌تواند سرچشمه‌ی تجربه‌های تازه باشد.

شاملو با جدا شدن از تجربه‌های نیمایی ، نتوانست وزن را کاملاً کنار بگذارد. ذهنِ او با وزن چنان اخت و آشنا است ، که منطقی موزون به شعرش می‌دهد، به‌ترین شعرهای شاملو دارای ضرب آهنگِ محسوس کلامی است . وزنِ شعرهای موفقِ شاملو را می‌توان نوعی وزنِ مرکب نامید، هرچند شاملو سرانجام به زبانی کهن‌نما و مسجع پرداخت که بیش‌تر زبانِ تاملاتِ دورانِ کمالِ سنی است .جوهرِ شعری و حسِ ناب ، بی‌ساروج کلامِ شعری ، پخش و پلا می‌شود، هر شعری حتا کوتاه‌ترین لحظه‌های نابِ شعری، به ساختاری ملموس نیاز دارد.

دست‌یابی به کلامِ عریان ، یعنی ذاتِ کلمه، پدید آوردنِ کلامی که از هم‌نشینیِ ناب‌ترین کلمات، استعاره‌یی ضمنی پدید آید، چیره‌دستی و توانایی استادانه‌ی سعدی را می‌طلبد. اگر سعدیِ زمانه‌ی ماباید، این گوی واین میدان! آقای سرکوهی در مقاله‌ی خود بامعنازدایی از شعر مخالفت کرده‌اند، معنا زدایی از شعر و مطلق کردنِ زبان ، کاری است عبث. زبان دارای کارکردی اجتماعی است، حتا مجردترین زبان‌ورزی‌ها ، بی معنا نمی‌تواند بود. داستانِ سعیِ شاعرانِ زمانِ ما در سرِ هم کردنِ شعرهای بی‌معنا ، به مشقاتِ آن متشاعر می‌ماند که بابتِ هر بیتِ بی‌معنای‌اش صله‌یی گرفت ، اما با همه‌ی مواظبت ودقت ۳ بیت از دست‌اش در رفت و به جرمِ صدورِ اشعارِ با معنا دندانِ او را کندند .معنازدایی از شعر ظاهرآبازیِ بی‌خطری است . اما خوب است بارِ دیگر اشاراتِ هوش‌مندانه‌ی ایگلتون را به یادآوریم که سرکوهی نیز در مقاله‌ی خود بخش‌هایی از نوشته‌ی او را نقل کرده است.[3] آقای سرکوهی به موضوعِ اصلی ، که نقشِ زبانِ شعر در بازتابِ معنا باشد، پاسخی درست داده‌اند.در این باب که چه گونه موسیقیِ شعر می‌تواند بازتابِ معنای شعر باشد، بررسیِ سایه از شعرِ حافظ (در مقدمه‌ی دیوانِ حافظ به سعی‌سایه) بسیار روشن‌گر است ، تحلیلِ سایه از کارکردِ زبان و موسیقیِ شعر ، شاید تنها تلاشِ جدی ، موفق و روشن‌گر در باب این مقوله‌ی دشوار و پیچیده در شعرِ فارسی‌باشد. بدونِ درکِ این نکته‌ی دقیق و ظریف، هرگونه بحثی دربابِ کارکردِ شعر، مبهم و نارسا است.

اما مشکلِ مقاله‌ی آقای سرکوهی در قبولِ یک مشت تعریف و اصطلاح مثلاً«پست مدرن» است و با توجه به بینشی که از او سراغ داریم وانتظاری که نقدهای قبلیِ او برانگیخته است پذیرشِ اصطلاحاتی چون شعرِ چند سیستمی و... نیاز به توضیحِ بیش‌تری دارد.

م.آزاد

۱ .دراین باب نگاه کنید به فصلِ اولِ کتابِ «وزن شعر فارسی» نوشته‌ی دکتر پرویز خانلری .

۲ . زبانِ فارسی از اوزانِ هجایی درگذشته است . نظمِ هجایی یا سیلابیکِ در زبانِ پهلوی نظمِ کاملی نبوده‌است درزبانِ فارسی تساویِ هجاها در دو مصرع، حتا با وارد آوردنِ تکیه برکلمات، ایجادِ وزن نمی‌کند. مثلاً به این دو جمله‌ی شش هجایی توجه کنید:

۱ - من در خانه بودم

- - - ○ - -(مفعولن فعولن)

۲- تو باگریه رفتی

○ - - ○ - -(فعولن فعولن)

۲ جمله‌ی بالا هرچند از نظرِ مقدارِ سیلاب هم اندازه‌اند، اما هم‌وزن نیستند.

۳ . مقاله‌ی خاستگاهِ پست مدرن‌ها - آدینه‌ی ۱۰۵.

نیما پتکر
کانون هنری
کلاس‌ها:
طراحی، نقاشی،
سفالگری
کریم خان زند خرمند
جنوبی شماره ۱۰۱،
طبقه چهارم
تلفن : ۸۲۹۳۷۵

کانونهای فرهنگی

گالری سیحون

خیابان خالد اسلامبولی
(وزراء سابق)
خیابان چهارم ،پلاک ۳۱
تلفن : ۸۷۱۱۳۰۵
مسئول گالری :معصومه سیحون

خیابان خالد اسلامبولی
(وزراء) کوچه ششم کوی
دل‌افروز ـ شماره ۸
کدپستی ۱۵۱۱۷ ـ ص پ
۱۵۷۴۵/۷۳۳
تلفن: ۸۷۱۷۶۳۶
۸۷۱۷۸۱۹-۸۷۱۶۱۰۴

به دیدار دوست،
دست خالی نروید

موسسه گلستان امیر
بزرگترین گستره گل و گیاه
استمرار ۴۰ سال فعالیت و تولید
بزرگراه کردستان، شیرازجنوبی ،
خیابان ۷۲
تلفن:۲۲۶۴۱۸۱-۸۸۸۰۷۶۴
فاکس :۸۸۸۶۹۰۶

آموزش عکاسی حرفه‌ای
LORCA
رشته های: پرتره، طبیعت، معماری، عکاسی تبلیغاتی در استودیو، عکاسی صحنه تأتر و سینما و ماکروفتوگرافی
توسط **مسعود معصومی** تدریس میشود.
برای مصاحبه و ثبت نام صبحها با تلفن ۸۸۲۲۲۹۴ و از ۴ تا ۸ بعد از ظهر با تلفن ۶۰۲۱۸۹۳ تماس حاصل فرمایید.

هدیه‌ای ارزنده برای تمامی حافظ‌پژوهان و حافظ‌دوستان

نشرقطره منتشر می‌کند:

نشرقطره

شرح عرفانی غزلهای حافظ

نوشتهٔ ابوالحسن عبدالرّحمان ختمی لاهوری

تصحیح و تعلیقات: **بهاءالدّین خرمشاهی** و کورش منصوری ـ حسین مطیعی امین

در چهار مجلّد

شرح عرفانی غزلهای حافظ کامل‌ترین شرح عرفانی دیوان حافظ است و روشن‌تر و مشکل‌گشاتر از شرحهای دیگر... این شرح اگرچه سرشار از اصطلاحات و تعبیرات عرفانی و حکمی است امّا زبان و بیان آن دشوار و دیریاب نیست. نشرقطره این کتاب ارزشمند را به زیور طبع آراسته و تا پایان سال جاری به دوستداران حافظ عرضه می‌دارد.

علاقه‌مندان می‌توانند مبلغ ۹۰۰۰۰ ریال (قیمت پیش‌فروش) به حساب جاری ۱۸۶۱۹۳۵۰ بانک تجارت شعبهٔ دانشگاه تهران به نام نشرقطره واریز و اصل فیش را همراه با تلفن و آدرس دقیق خود به صندوق پستی ۳۸۳-۱۳۱۴۵ ارسال نمایند.

برای کسب اطلاع بیشتر با تلفنهای دفتر فروش تماس بگیرید: ۶۴۶۰۵۹۷-۶۴۶۶۳۹۴

هنرهای ایران

هنرهای ایران با همکاری بیست تن از متخصصان بین المللی هنر فراهم آمده و با قلم دقیق و شیوای پرویز مرزبان به زبان فارسی در آمده است.

❖ **هنرهای ایران بارزترین جلوهٔ لطافت روحِ فرهنگ ایرانی است.**

□

این کتاب، که همهٔ هنرهای ایرانی را از دیر باز همراه با شرح و توضیحات دقیق و عکسهای گویا و زیبا به صورت یکجا عرضه می دارد، در نوع خود منحصر به فرد است.

❖ این کتاب، در صورتی که تا پایان سال ۱۳۷۴ سفارش داده شود، به اعضای « باشگاه کتاب فرزان » با ۱۵٪ تخفیف و به سایر علاقه مندان با ۱۰٪ تخفیف فروخته خواهد شد.

خواهشمند است قیمت کتاب را، حداکثر تا پایان سال ۱۳۷۴، به حساب بانکی زیر واریز کرده و اصل فیش بانکی را برای ما ارسال دارید:

بانک ملت، شعبهٔ نجات اللهی، حساب جاری شماره ۲/ ۶۷۸۰ به نام مؤسسهٔ نشر و پژوهش فرزان روز

قطع رحلی بزرگ، کاغذ گلاسهٔ اعلا، ۳۵۲ صفحهٔ تمام رنگی، قیمت: **تا پایان سال ۱۳۷۴**: دوازده هزار و پانصد تومان

□ وجهی که باید به حساب فوق ریخته شود: □

اعضای باشگاه کتاب فرزان : ۱۰۶/۵۰۰ ریال

سایر خریداران مستقیم: ۱۱۲/۵۰۰ ریال

نوید

این قیمت ها فقط تا پایان سال ۱۳۷۴ معتبر است.

کتاب با پست سفارشی، به هزینهٔ مؤسسه، برای خریداران ارسال خواهد شد.

فرزان
۱۵۶، خیابان ایرانشهر شمالی، تهران ۱۵۸۳۷
تلفن: ۸۸۳۲۶۳۰، فاکس ۸۸۳۲۶۳۱