آدینه

۱۱۰

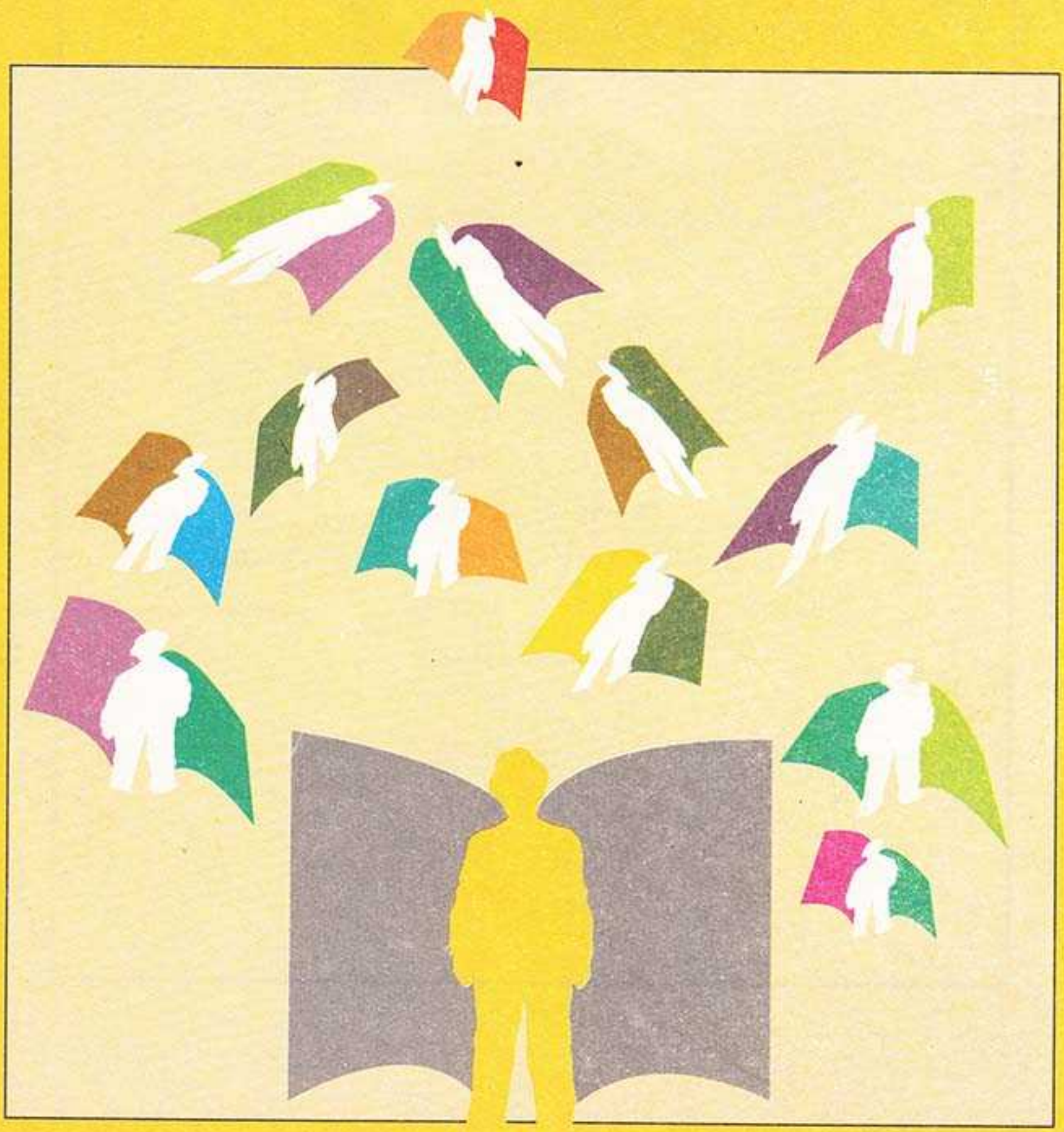
خرداد ماهِ ۷۵

۶۰ صفحه

۲۰۰ تومان

ISSN 1017-4095

● گزارش: حکایتِ این حرفه‌یِ بی‌پیر ● کارِدشوارِ مستقل ماندن ● درنکوهشِ سکوتِ الکن ● تنها ودستِ خالی برمی‌گردم ● فقط زنده‌ها می‌میرند ● میراثِ معاصرِ گرامشی ● درخانه‌یِ زبان یادر شدنِ تاریخی ● بحرانی که چراغِ سینمایِ ما را خاموش می‌کند ● ۱۰ روز در جنگِ لبنان ● زنی که طبیعتِ زنانه را انکار کرد ● شبحی که دوباره زنده می‌شود ● تراژدیِ بی‌گناهان و تباهیِ قدرت ● و...



دوره‌های جلد شدهٔ

دوره اول	سال ۱۳۶۴	۱-۱۰	۷۰۰۰ ریال
دوره دوم	سال ۱۳۶۶	۱۱-۲۱	۱۲۰۰۰ "
دوره سوم	سال ۱۳۶۷	۲۲-۳۳	۱۲۰۰۰ "
دوره چهارم	سال ۱۳۶۸	۳۴-۴۴	۲۹۰۰۰ "
دوره پنجم	سال ۱۳۶۹	۴۵-۵۶	۱۹۰۰۰ "
دوره ششم	سال ۱۳۷۰	۵۷-۶۹	۱۴۰۰۰ "
دوره هفتم	سال ۱۳۷۱	۷۰-۷۹	۱۴۰۰۰ "
دوره هشتم	سال ۱۳۷۲	۸۰-۹۱	۱۶۰۰۰ "
دوره نهم	سال ۱۳۷۳	۹۲-۱۰۰	۱۶۰۰۰ "
دوره دهم	سال ۱۳۷۴	۱۰۱-۱۰۹	۱۸۰۰۰ "

آمادهٔ فروش است

تلفن: ۹۳۵۸۴۶

بسمه تعالی

آدینه ۱۱۰

علمی ، فرهنگی ، دینی ، هنری ، اجتماعی

صاحب امتیاز و مدیرمسئول:
غلامحسین ذاکری

دبیرِ تحریریه : فرج سرکوهی اصل

صفحه آرا: شیوا مقبلی

طرح‌ها: مانانیستانی

فریبا جعفری - جمیله سهیلی مجد

سازمانِ اشتراک :سعید همتیان
و سرپرست داخلی

سازمانِ شهرستان: حسین ترکاشوند

لیتوگرافی ،چاپ ، صحافی،
مازیار ، تلفن ۳-۸۸۴۸۰۲۰

پانزده روز یک‌بار
فعلاً ماهانه

نمایش‌گاهِ کتاب - جشن‌واره‌یِ مطبوعات و ... ۴

دیدارِ رهبرِ انقلاب با ... - غلامحسین ذاکری ۸

حکایتِ این حرفه‌یِ بی‌پیر - مسعود بهنود ۱۰
کارِ دشوارِ مستقل ماندن - غلامحسین ذاکری

تنها و دستِ خالی برمی‌گردم - رضا براهنی ۱۴
دو سنگِ صخره‌وارِ روبه‌رو - فرج سرکوهی اصل
فقط زنده‌ها می‌میرند - مدیا کاشیگر
جواهرده - نازنین نظام شهیدی

در نکوهشِ سکوتِ الکن - محمدعلی سپانلو ۱۷
چهره‌یِ ژرف‌بین و رازآمیزِ چخوف - م. آزاد
میراثِ معاصرِ گرامشی - زآمیاد رمضانی
راهی به سویِ یک شیوه‌یِ مردمی در هنر - ثمیلا امیرابراهیمی

شب و روز ... - هاینریش بُل - ترجمه‌یِ مرتضی شاپورگان ۲۶
غربتِ اسکلت‌هایِ ژاپنی - کیومرث سلیمانی

شعرهایی از م. آزاد، مفتون امینی، علی باباچاهی و... ۳۱

این همانیِ هنرمندانه‌یِ نقش و نقاش ۳۴
خواستِ حقیقت و بازیِ ممنوع - حمید رحمتی
چشمانی مسلح به زاویه‌یی استثنایی - منصور کوشان

در خانه‌یِ زبان ... - دیوید کلنلی - ترجمه‌یِ سهراب معینی ۳۸

بحرانی که چراغِ سینمایِ ما را خاموش می‌کند - بهزاد عشقی ۴۳
شبحی که دوباره زنده می‌شود - علی چگینی
قدرتِ نویسنده - گابریل گارسیا مارکز - ترجمه‌یِ مهرناز صمیمی

رویارویِ تمدن‌ها و جهانی که رام نیست - مسعود بهنود ۵۰
۱۰ روز در جنگِ لبنان - کاوه کاظمی

زنی که طبیعتِ زنانه را انکار کرد ۵۴
جایِ پایِ ماندگارِ پدر - زهرا بازرگان
شاعرِ لحظه‌هایِ رنگین رفت - مرتضی کاخی

خرداد ماهِ ۷۵

جلد : در ارتباط با گزارش
کارِ فاطمه حدیدی

تهران : جمالزاده شمالی ،روبه‌روی سه راه بانوخان
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 در آدینه با ذکرِ مأخذ آزاد است.

شهادت سرور آزادگان جهان و سالار شهیدان حضرت امام حسین (ع) و یاران او را به مسلمانان جهان و به ویژه شیعیان ایران تسلیت می‌گوییم.

۱۴ خردادماه هر سال ملت مسلمان ایران با حضور گسترده و پرشور در مراسم ارتحال امام خمینی (ره) بر پیمان خود با راه امام که راه اسلام ناب محمدی و استقلال کشور ما است تاکید می‌کنند. ملت ما به رهبری امام خمینی در مبارزه‌یی قاطع علیه نظام ستمشاهی و استکبار جهانی و ظلم و ستم و وابستگی و برای تحقق آرمان‌های اسلامی به پاخواست و پس از پیروزی انقلاب اسلامی نیز در جنگ تحمیلی، با تداوم راه امام راحل (ره) وفاداری و ایمان خود را به خط امام نشان داد.
ارتحال امام امت را به تمامی مسلمان جهان و به ویژه ملت ایران تسلیت می گوییم.

سال‌روزِ فتحِ خرمشهر

به مناسبتِ سوم خرداد سال‌روز فتحِ خرمشهر نمایشگاهی از آثارِ هنری به مدتِ ۱۵ روز در فرهنگ‌سرایِ خاوران برگزار شد. در این نمایشگاه که به همتِ «بنیادِ حفظِ آثار و ارزش‌هایِ دفاعِ مقدس» برگزار شد آثاری در زمینه‌هایِ گرافیک و نقاشی و... در ۲۰ موضوع عرضه شد. به میمنتِ فتحِ خرمشهر چند پروژه‌یِ عمرانی نیز در خوزستان افتتاح شد. در همین راستا، به مناسبتِ برگزاریِ سومین یادواره‌یِ تاتر دفاعِ مقدس فرهاد مهندس پور، معاونتِ هنریِ بنیادِ حفظِ آثار و ارزش‌هایِ دفاعِ مقدس، حسین مسافر دبیرِ سومین یادواره و اسماعیل شفیعی نماینده‌یِ هیئتِ بازبینی در یک جلسه‌یِ مطبوعاتی در صدا و سیما حضور یافتند و اهدافِ این یادواره و برنامه‌هایِ آن را تشریح کردند. در این مصاحبه اعلام شد که از میان ۳۳۵ نمایش‌نامه ۸۴ متن برگزیده شده است و ۱۸ نمایش در بخشِ مسابقه شرکت داده شدند. این نمایش‌ها در سالن‌هایِ اصلی، چهارسو (تاتر شهر) و مولوی اجرا شد. به همین مناسبت چندین کتاب نیز منتشر شده است.

جاده‌یِ ابریشم احیا شد

در بهارِ امسال با حضورِ رئیس جمهوریِ اسلامیِ ایران و ۹ رئیس جمهور کشورهایِ عضوِ اکو و ۲ رئیس جمهورِ میهمان خط آهنِ مشهد- سرخس - تجن افتتاح شد و بدین سان ایران در مرکزِ یکی از مهم‌ترین راه‌هایِ ارتباطیِ جهان قرار گرفت. این خط آهن بندرِ لایون در شرقِ چین را از طریقِ شهرهایِ اروموچی، آلماتی، تاشکند و سرخس در آسیایِ میانه به سرخسِ ایران، مشهد و تهران متصل می‌کند و در تهران از یک سو به بندرعباس و خلیج فارس می‌پیوندد و از سویِ دیگر به استانبول و بندر روتردام در اقیانوس اطلس می رسد. با بهره‌برداری از این خطِ آهن و افزودنِ محورِ جدید مشهد - سرخس به شبکه‌یِ خطوطِ آهنِ ایران ارتباط ریلیِ ۸ کشور از ۱۰ کشورِ عضوِ سازمان هم‌کاری‌هایِ اقتصادیِ منطقه‌یِ اکو برقرار می‌شود و کشورهایِ آسیایِ مرکزی و میانه و روسیه از طریقِ خطِ آهن به ایران و خلیج فارس متصل می‌شوند.

احداثِ این خطِ آهن که از آن به عنوانِ احیایِ جاده‌یِ ابریشم یاد می کنند بر موقعیتِ ویژه و مهمِ استراتژیکِ کشورِ ما می‌افزاید و کشورِ ما را در مرکز و قلبِ خطوطِ حمل و نقل قرار می‌دهد و بی شک در چشم‌اندازِ اقتصادی و سیاسیِ ایران تاثیرِ مهمی خواهد داشت.

نهمین نمایش‌گاهِ بین‌المللیِ کتابِ تهران

نهمین نمایش‌گاهِ بین‌المللیِ کتاب از ۱۹ تا ۲۹ اردیبهشت ماه در محلِ دائمیِ نمایش‌گاه‌هایِ بین‌المللیِ تهران با حضورِ رئیس‌جمهور افتتاح شد. این نمایش‌گاه تا ۲۹ اردیبهشت ماه بر پا بود. به گزارشِ مطبوعات در این نمایش‌گاه ۱۷۱۰ ناشرِ داخلی و خارجی از ۲۸ کشورِ جهان ۷۲ هزار عنوان از کتاب‌هایِ خود را عرضه کردند. همین گزارش‌ها حاکی است که ناشرانِ خارجی با بیش از ۴۰ هزار عنوان و ناشرانِ داخلی با حدود ۳۰ هزار عنوان کتاب در نمایش‌گاه حضور داشتند. براساسِ این گزارش‌ها علاوه بر عرضه‌یِ کتاب ۸۴ شرکت و موسسه در بخشِ تکنولوژی و ۴۳ موسسه در بخشِ خدماتِ چاپ و ۱۰ موسسه در بخشِ ماشین‌آلاتِ چاپ کالاهایِ خود را به نمایش گذاشتند.

به گزارشِ خبرگزاریِ جمهوریِ اسلامی رئیس‌جمهور در مراسمِ افتتاحِ این نمایش‌گاه طیِ سخنانی اعلام کرد «آگاه کردنِ مردم و خدمت در جهتِ ارتقایِ سواد و اطلاعاتِ آنان وادی بسیار مقدسی است و کتاب نقشِ بسیار مهمی در توسعه اجتماعی دارد. محیطِ آزاد بهترین زمینه عرضه فکر است و خود اهلِ قلم باید نصاب درستی داشته باشند و در انتخاب خود واقع بینانه عمل کنند. ما نباید از این امر هراسی داشته باشیم که چهار نفر اهلِ قلم تفکرِ نادرستی را در کتابی ارائه دهند و البته ملاحظاتِ دیگری باید باشد و خط قرمز تشخیص داده شود»

به گزارشِ خبرگزاریِ جمهوریِ اسلامی «رهبرِ انقلاب روزِ بیست و دومِ اردیبهشت ماه از نمایشگاهِ کتاب بازدید کردند و در مقابلِ هریک از غرفه‌هایِ نمایش‌گاه با نویسنده‌گان، مترجمان و ناشرانِ کتاب‌ها به گفت و گو پرداختند» براساسِ این گزارش «رهبرِ انقلاب در پایانِ بازدید ۲ ساعته خود از نمایشگاهِ بین‌المللیِ کتابِ تهران در یک گفت و گوی رادیویی برگزاریِ نمایشگاه‌هایِ بین‌المللیِ کتاب را بهارِ کتاب نامیدند.»

نهمین نمایش‌گاهِ کتاب نیز هم چون نمایش‌گاه‌هایِ سالِ گذشته با استقبالِ علاقه‌مندان به کتاب روبه‌رو شد و اهلِ مطالعه امکانِ آن را یافتند که با برخی از تازه‌هایِ کتاب به ویژه در عرصه‌یِ بین‌المللی آشنا شوند.

سومین جشن‌واره‌یِ مطبوعات

سومین جشن‌واره‌ي مطبوعات از ۶ تا ۱۱ اردیبهشت ماه، در محلِ دائمیِ نمایش‌گاه‌هاي بین‌المللی برگزار شد و فرصتی فراهم آورد تا دست‌اندرکارانِ مطبوعات از نزدیک و رویاروی با نظریات، پیش‌نهادها و انتقادهاي خوانندگانِ خود آشنا شوند و بازتابِ کارِ خود را از دیده‌گاهِ مردم ببینند. استقبالِ چشم‌گیرِ مردم و به ویژه جوانان از این جشن‌واره و بحث‌ها و گفت و گوهاي داغی که در برخی غرفه‌ها درمی‌گرفت و نظرياتی که در دفترهاي ثبتِ نظریاتِ غرفه‌ها نوشته شد، هم نشانه‌ي علاقه‌مندي مردم به مطبوعات بود وهم نمودارِ آن که مردم ما به نقشِ رسانه ها و وظایف و کارکردهاي آن‌ها در جهانِ امروز آگاهی دارند و خواهان تنوع و گونه‌گونیِ مطبوعات کشور هستند و توقع دارند که مطبوعات کارکردهاي خود را در زمینه‌ي اطلاع رسانی و طرحِ آرا و افکارِ گوناگون و متنوع چنان که باید و در خورِ نیازِ جامعه است انجام دهند و چون چشمِ بیدارِ مردم پاسخ‌گوي نیازهاي جامعه و به ویژه جوانانِ ما باشند که بیش از هر چیز تشنه‌ي دانستن و آگاهی اند.

به گزارشِ خبرگزاريِ جمهوريِ اسلامیِ ایران رئیس جمهور در دیدار با شرکت‌کننده‌گانِ سومین جشن‌واره‌ي مطبوعات بر نقش و اهمیتِ رسانه‌هاي همه‌گانی در افزایشِ آگاهیِ جامعه تاکید کرد و گفت « جوهره انسان براساس آگاهی و دانش شکل می‌گیرد و به هر میزان جامعه‌ای آگاه‌تر و در تحلیل مسایل کشور خود تواناتر باشد مسیر توسعه و تعالی را سریع‌تر طی می‌کند ...

در پایانِ این جشن‌واره به نفراتِ برترِ جوایزی اهدا شد. انتخابِ روزنامه‌نویسانِ برترِ هر سال با بحث و گفت‌وگوهاي بسیار هم راه بوده است و امسال نیز همان انتقادهاي سال‌هاي گذشته مطرح شد و برخی نشریات از ارسالِ آثارِ خود به هیئتِ داوران خودداری کردند.

بیش‌ترِ دست‌اندرکارانِ مطبوعات انتظار داشتند که جشن‌واره امکانی فراهم آورد تا تمامیِ نشریاتِ قانونیِ کشور، بدون تمایزگذاری و درجه بندی‌هایی که ریشه در انحصارطلبی دارد علاوه بر حضور در غرفه‌هاي خود مجالِ آن را یابند تا براساسِ برنامه‌ي از پیش اعلام شده در سالن‌هاي سمینارهاي نمایش‌گاه با خوانندگانِ خود دیدار کنند که این برنامه بر رونقِ جشن‌واره می‌افزود و راه تبادلِ نظر را هموارتر می‌کرد. هر چند فرصتی که در غرفه‌ها به وجود آمده بود و نیز حضور مسئولان چند نشریه در سالن‌هاي سمینار برای دست‌اندرکارانِ مطبوعات غنیمتی بود تا از بازتابِ کارِ خود در میانِ مردم اطلاعاتِ بیش‌تری به دست آورند.

پروانه‌یِ انتشارِ پیام دانشجو لغو شد

پروانه‌ي انتشارِ هفته‌نامه‌ي «پیام دانشجو» در اوایلِ خرداد ماه لغو شد. هیأتِ نظارتِ بر مطبوعات در بیانیه‌یی که دوم خرداد ماه در مطبوعات به چاپ رسید اعلام کرد که «این هفته نامه با طرحِ موضوعاتِ یاس‌آور و غالباً واهی و اتهام ناروا به چهره‌هاي خدومِ ملت خوراک تبلیغاتی برای رسانه‌هاي استکباری فراهم می‌کرد»

هیاتِ نظارت بر مطبوعات در بیانیه‌ي خود با اشاره به محاکمه و تبرئه‌ي این نشریه در سالِ گذشته اعلام کرد که «پس از برگزاری دادگاه رسیدگی به تخلفات این نشریه... مدیر مسئول این نشریه به دادگاه تعهد کتبی مبنی بر پرهیز از روش‌هاي مذموم ژورنالیستی و تصحیح رویه گذشته خود داد... اما متأسفانه ... به روش گذشته خود ادامه داد و هیات نظارت بر مطبوعات علی‌رغم میل باطنی خود پروانه نشریه را باطل نمود».

روزنامه‌ی «ایران» در روز شنبه ۵ خرداد بخشی از بیانیه‌ي **حشمت‌الله طبرزدی** مدیرِ مسئولِ پیامِ دانشجو را چاپ کرد. در این بیانیه آمده است. « بنا به ماده ۱۲ قانون مطبوعات، هیاتِ نظارت راسا" حق توقیف یا لغو امتیاز هیچ نشریه قانونی را ندارد بنابراین اقدام هیأت نظارت هم‌چون توقیف ۲۱۳ روزه هفته‌نامه پیام‌دانشجو غیرقانونی است».

سال گذشته هیاتِ نظارت بر مطبوعات انتشارِ هفته نامه‌ي پیام دانشجو را متوقف کرد اما در دادگاهی که با حضورِ هیاتِ منصفه‌ي مطبوعاتی برايِ رسیده گی به پرونده‌ي این نشریه تشکیل شد، پیامِ دانشجو پس از ۲۱۳ روز توقیف از اتهامات وارده تبرئه و انتشار آن از سر گرفته شد. لغو پروانه انتشارِ هفته نامه‌ي پیامِ دانشجو بار دیگر این بحث را مطرح کرد که هیاتِ نظارت بر مطبوعات آیا می‌تواند قبل از صدور رأی دادگاه مطبوعاتی پروانه‌ي انتشارِ نشریه‌یی را لغو کند و نیز این بحث را که لغوِ امتیاز نشر یک نشریه به معنای مرگِ نشریه و از بین رفتنِ یک نهاد مطبوعاتی است و در کشور ما که نهادهاي فرهنگی به دلایلِ گوناگون آسیب‌پذیر اند آیا نمی‌توان راه‌حل‌هاي دیگری اندیشید.

روز ۴ شنبه ۹ خرداد روزنامه‌ي ایران خبرداد که شعبه‌ي ۲۷ دادگاهِ عمومی با حضورِ هیاتِ منصفه‌ي مطبوعاتی مدیرِ مسئولِ پیامِ دانشجو را براساسِ شکایت‌هاي «محسن هاشمیان، بنیاد مستضعفان و جانبازان و علی اکبرِ صالحی» و به اتهامِ «پرده‌دری به خدمتگزاران جمهوری اسلامی، متهم کردن ریاست محترم جمهوری به ارتباط داشتن با آمریکا، توهین به جامعه روحانیت، درج مطالبی کذب که باعث مانور رسانه بیگانه شده و ایجاد جوناسالم و بدبینی در جامعه» محاکمه می‌کند. تا تاریخ نگارشِ این خبر از نتیجه‌ي دادگاه اطلاعی در دست نیست و رسیده گی به پرونده به ۳۱ خردادماه موکول شده است.

سمپوزیوم استرس در دانش‌کده‌یِ توان‌بخشی

سومین سمپوزیوم استرس ۷ تا ۱۰ اسفند ماه ۷۴ در دانش‌کده‌ی علوم توان‌بخشي تهران برگزار شد. در این سمپوزیوم گروهی از متخصصانِ روان‌پزشکی و پزشکی ایران نتایج بررسی‌ها و مطالعاتِ خود را در زمینه‌ي استرس و علل و عواقبِ جسمی و روانی و اجتماعیِ آن با هم‌کارانِ خود در میان گذاشتند. دکتر اصغر الهی، دبیر سومین سمپوزیوم سراسري استرس، در آغازِ این سمپوزیوم پس از خوش‌آمدگویی به حاضران اعلام کرد که به دلیلِ استقبالِ متخصصان از این سمپوزیوم و طرحِ ۱۷۰ پژوهش، سمپوزیوم « در سه بخشِ سخن رانی، نشست‌هاي جستاره گویی و برنگاشت برگزار می‌شود.» با توجه به همه گیر شدنِ استرس‌هاي زیان‌آور در جوامعِ شهری و به ویژه در کلان‌شهرهاي پیرامونی، مقالات و مباحثِ ارائه شده در این سمپوزیوم از اهمیتِ پزشکی، اجتماعی و روان‌شناسی بالایی برخوردار بود.

بازار به نفعِ کودکان

انجمنِ ملیِ حمایت از حقوقِ کودکان در ایران از ۵ تا ۷ اردیبهشت در فرهنگ‌سراي سرو بازارِ ۳ روزه‌یی را برگزار کرد. در این بازار کالاهایی چون بافته‌هاي عشایری، صنایعِ دستی، تابلوهاي نقاشی لباس، کتاب و... به فروش می‌رسید. درصدی از سودِ این بازار به انجمنِ حمایت از کودکان تعلق داشت. درکنارِ بازار برنامه‌هاي موسیقی، قصه گویی، نمایش عروسکی و نقاشی برايِ کودکان برپا بود.

به گفته‌ي دبیرِ هم‌آهنگیِ انجمن هدف از برپاییِ این بازار تامینِ بودجه برايِ تهیه‌ي مکان، آشنا شدنِ مردم با انجمن و جلبِ مشارکتِ کودکان بود.

انجمنِ ملیِ حمایت از حقوقِ کودکان در ایران، با همتِ گروهی از مربیان، هنرمندان، حقوق‌دانان و متخصصانِ آموزش و پرورش در آذرماهِ ۱۳۷۳ تاسیس شده است. این انجمن که « مستقل، غیرسیاسی، غیردولتی و غیرانتفاعی » است براساسِ مصوباتِ کنوانسیونِ حقوقِ کودک و با هدفِ «بهبودِ زنده گیِ کودکان» و «ایجاد امکاناتِ قانونیِ بیش‌تر» برايِ آن‌ها فعالیت می‌کند. از برنامه‌هاي آینده‌ي این انجمن می‌توان به برگزاريِ کنسرتِ کودکان اشاره کرد.

بداهه نوازیِ حسین علیزاده در ترک و ماهور و اصفهان

کنسرتِ بداهه نوازی و بداهه خوانی حسین علیزاده ۲۲ اردیبهشت ماه در تالارِ وحدت و ۲۶ و ۲۷ و ۲۸ اردیبهشت ماه در فرهنگ‌سرایِ بهمن برگزار شد. در این کنسرت محسن کرامتی (آواز) و داریوش زرگری (تنبک) حسین علیزاده را همراهی می‌کردند.

در بخشِ اولِ این کنسرت با عنوان «بداهه نوازیِ آواز بیات ترک» حسین علیزاده با گسترشِ آزاد و پیش‌بینی نشده‌یِ گوشه‌هایِ آواز بیاتِ ترک براساسِ موتیف‌های مشخص، تلفیقی هنرمندانه از شورِ حماسی و سودایِ تغزل را با رنگ‌آمیزی‌هایِ متنوع و گوناگون ارائه داد و به ویژه در گفت و گویِ زیبایِ تار و تنبک فضایی لیریک را با شوری سودایی از عشق و حماسه خلق کرد. در بخشِ دوم حسین علیزاده گوشه‌یِ «داد» از دستگاهِ ماهور و «بیداد» از دستگاهِ همایون را به صورتِ مقامیِ مستقل با سه‌تار اجرا کرد. علیزاده در این اجرا جست‌وجویی هنرمندانه را برایِ خلق فضاهایِ مناسب در بداهه‌نوازی ارائه داد. توانایی علیزاده در کار با سه‌تار و بهره گیری از امکانات این ساز با احیایِ تکنیک‌هایِ استادانِ بزرگِ سه‌تار آغاز شد و با تلفیق این تکنیک‌ها و ابداعاتِ او به شیوه‌یی انجامید که اکنون می‌توان از آن به شیوه‌یِ علیزاده در کار با سه‌تار یاد کرد.

در آخرین بخشِ این کنسرت که به بداهه‌نوازی و بداهه‌خوانیِ آوازِ بیات اصفهان اختصاص داشت، محسن کرامتی تصنیف‌های «آب و آتش» و «یار دل‌نواز» ساخته‌یِ حسین علیزاده و گوشه‌هایی از آوازِ بیاتِ اصفهان را هم راه با تار و تنبک اجرا کرد. سرعت و دقت در اجرایِ گوشه‌ها و پیچیده گیِ تحریرها و نیز همراهیِ زیبایِ تار و تنبک از ویژه گی‌هایِ این بخش بود.

کنسرتِ علیزاده با استقبالِ گسترده و پرشورِ مشتاقانِ هنر و موسیقیِ جدی و خلاق روبه‌رو شد. ۵۰ درصد از درآمدِ این کنسرت به فرهنگ‌نامه‌یِ کودکان و نوجوانان کارگروهیِ شورایِ کتابِ کودک اختصاص داشت.

اخبار در ۴ صفحه

در اوایلِ خردادماهِ امسال روزنامه‌یِ اخبار تعدادِ صفحه‌هایِ خود را از ۱۲ صفحه به ۸ صفحه و روزِ بعد به ۴ و سرانجام به ۲ صفحه کاهش داد. اخبار «بروزِ بحران کاغذ» برایِ این روزنامه را به عنوانِ دلیلِ این اقدامِ خود اعلام کرد. موجی از هم‌دلیِ خواننده گان و علاقه‌مندانِ مطبوعات برانگیخته شد، روزنامه‌یِ همشهری «برای جلوگیری از توقفِ انتشار اخبار و افزایش صفحه‌ها» بخشی از کاغذِ اخبار را تامین کرد و روزنامه‌یِ ایران نیز آماده گی خود را برایِ یاری دادن به اخبار اعلام کرد.

به دنبالِ این اقدام مهندس **حسین انتظامی** مدیرکلِ مطبوعاتِ داخلی در مصاحبه‌یی با خبرنگارِ خبرگزاری جمهوری اسلامی گفت «مطبوعات کشور مشکلی به نام کمبودِ کاغذ ندارند بلکه نبود مدیریت‌های صحیح برای برخی از جرایدِ مشکل‌ساز شده است». مدیرکلِ مطبوعاتِ داخلی در این مصاحبه گفت: «به اعتقاد ما حرکت اخیر این روزنامه قبل از این که مربوط به مشکل کاغذ باشد یک تحرک سیاسی است.»

روزنامه‌یِ اخبار در شماره‌یِ دوم خردادِ ماهِ خود در پاسخ به این اتهامات، مکاتباتِ این روزنامه را در موردِ کاغذ با وزارتِ ارشاد چاپ و ارقامِ دریافتی کاغذ از وزارت ارشاد را اعلام کرد و مدعی شد که « ۳۰ تن کاغذ دریافتی در طول سال ۷۴ به صورت امانی و درازای دریافت چک و با نرخ بازار آزاد بود است» . و در سال ۷۵ نیز فقط « ۱۵ تن کاغذ به روزنامه اخبار تعلق گرفته است»

افزایش قیمتِ کاغذ به ویژه برایِ نشریاتی که مجبور اند تمام یا بخشی از کاغذ موردِ نیازِ خود را از بازارِ آزاد تهیه کنند به بحرانی دامن می‌زند که افتِ کیفی و کاهش تیراژ و صفحه‌ها را به دنبال دارد.

درگذشته گانِ بهار

در بهار امسال غزاله علیزاده، حسین سرشار، جلال مقدم، جعفر روح‌بخش، حسین کاظمی، دکتر محمداسماعیل رضوانی و ... آی‌کونینگ، توماس گوتیرز آله‌آ و ... چشم از جهان فروبستند.

● **حسین سرشار** که به بیماری آلزایمر مبتلا بود روز ۲۲ اسفندماه ۷۴ گم شد و ۳ روز بعد بر اثر تصادف با یک اتومبیل درگذشت. جسد سرشار از بیمارستان به پزشک قانونی منتقل شد و در سردخانه ماند تا روز ۲۲ فروردین ماه، ۲۵ روز پس از مرگ‌اش که شناسایی شد. پیکر سرشار روز ۲۵ فروردین ماه از تالار وحدت تشییع شد.

حسین سرشار در دو عرصه‌ی موسیقی و فیلم چهره‌یی شناخته شده بود. از دوران هم‌کاریِ او با ارکستر سمفونیک به عنوان خواننده، آثاری با ارزش بر جای مانده است و بازی او را در فیلم‌هایی چون «ای ایران» به کارگردانی ناصرتقوایی و «اجاره‌نشین‌ها» به کارگردانی داریوش مهرجویی نیز به یادماندنی است.

● **جلال مقدم** فیلم‌نامه‌نویس، کارگردان و بازی‌گرِ مشهورِ سینما براثر تصادف با اتومبیل مجروح شد و ۳ماه در بیمارستان به حالتِ اغما بستری بود و در بهار امسال در سن ۶۸ سالگی درگذشت.

آنان که از نزدیک جلال را می‌شناختند، دانش و درک عمیق او را از سینما می‌ستودند. نسل ما با فیلم‌های «خانه خدا» ، « عبور از تله» و «چمدان» با نگاهِ هوش‌مند و خلاقِ او در سینما به عنوان کارگردان آشنا شد. جوان‌ترها بازی او را در فیلم‌هایی چون «دندان مار» و «ردپای گرگ » و ... و چند سریال تلویزیونی دیده‌اند. با درگذشت جلال مقدم سینمای ایران یکی از چهره‌های با فرهنگ خود را از دست داد.

● **حسین کاظمی** از نسل قدیم نقاشان ایرانی در پاریس درگذشت. کاظمی از هنرمندانی بود که کار او و ابداعات‌اش در نقاشی معاصر ایران از دهه سی به بعد نقش و تاثیری به یادگار گذاشته است. کاظمی کوشید تا تلفیقی از سنت های زبان تجسمی ایران و دست‌آوردهای نقاشی معاصر جهان به دست دهد. پرتره‌های او به ویژه پرتره‌یی که از صادق هدایت نقش زد از مشهورترین آثار او است.

● **دکتر محمداسماعیل رضوانی** از مورخانی بود که عمر را در راه تدریس و تحقیق درباره‌ی تاریخ ایران سپری کرد. از دکتر اسماعیل رضوانی آثار متعددی در زمینه‌ی تاریخ ایران به یادگار مانده است. رضوانی از مورخانی بود که در زمینه‌یِ صنعت چاپ ایران نیز پژوهش‌های ارزش‌مندی انجام داد.

● **آی‌کونینگ** شاعر و داستان‌نویس چینی از ۱۷ سالگی مبارزات سیاسی علیه حکومت سابق چین را آغاز کرد. تحصیلات خود را در فرانسه به پایان رساند و در بازگشت به چین به صفوف حزب کمونیست چین پیوست و در راه‌پیمایی بزرگ به رهبریِ مائو حضوری فعال داشت. آی‌کونینگ در آخر عمر نیابت اتحادیه نویسنده گان چین را برعهده داشت و پیش از هزار داستان

کوتاه، ۲۰۰ رساله و صدها شعر از او برجای مانده است.

● **توماس گوتیرزآله** آکارگردان مشهور کوبایی در سن ۶۷ سالگی درگذشت. توماس گوتیرزآله با فیلم‌هایی چون «خاطرات توسعه نیافتگی» و «تنوت‌فرنگی و شکلات» شهرتی جهانی به دست آورد و در ردیف هنرمندان بزرگ سینمای جهان جای گرفت. توماس گوتیرزآله تا روزی‌که مرگ فرا رسید از مدافعان انقلاب کوبا بود.

● درباره‌ی غزاله علیزاده، و جعفر روح‌بخش در همین شماره مطالبی به چاپ رسیده است.

گرامی داشت یادِ غبرایی

در درمین سال‌گردِ درگذشتِ فرهاد غبرایی، تعدادی از اهلِ قلم در یادداشتی یادِ او را گرامی داشتند. در این یادداشت آمده است :

« دو سال پیش، در ۱۱ اردیبهشت ۱۳۷۳، فرهاد غبرایی در یک سانحه رانندگی درگذشت. حاصل عمر او به عنوان مترجم، ترجمه ۲۱ کتاب بود (۱۹ ترجمه پایان یافته و ۲ ترجمه ناتمام) که از این تعداد، ۱۵ عنوان در زمان حیات او منتشر شد، ۴ عنوان پس از مرگ او تاکنون منتشر شده است (سفر به انتهای شب و فلیتی از نگاه فلیتی) و ۲ عنوان هنوز انتشار نیافته است (گرایش‌های نوین در هنرهای بصری و پایان جهان پابلو نرودا) که باید بر این اعداد، کتاب‌هایی را نیز که ویرایش کرده است افزود. یادش گرامی باد.»

شعرخوانی در فضایِ هنری

به دعوتِ موسسه‌ی فرهنگی و هنری Kunstrwn (فضای هنری) آلمان، کامران جمالی در جلسه‌یی در شهرِ برلین شعرخوانی کرده و درباره‌ی ۳ گرایش - شعرِ کلاسیک، شعرموزون و شعرناموزون - سخن رانی خواهد کرد.

هم زمان با شعرخوانی کامران جمالی «لینا اشنایدر» مدیرِ موسسه‌ی فضای هنری، ترجمه‌ی شعرهای او را به زبانِ آلمانی می‌خواند. از کامران جمالی تا کنون مجموعه شعرهای «واحه‌یی سرخ در صحاری زرد» ، «مرغ نیما» و « در انجماد زمهریر» چاپ شده است. کامران جمالی هم‌چنین گزیده نقدها و برخی داستان‌های هاینریش‌بُل را با عنوانِ «تا زمانی که ...» ترجمه و به چاپ رسانیده است. از آثار دیگر جمالی می‌توان به کتاب «فردوسی و هومر» اشاره کرد.

● توضیح

در شماره‌های ۱۰۹-۱۰۸ آدینه صفحه‌ی ۶۲ بخشی از شعر «به خاموشی مطلق » اثر مجید کرچکی هنگام چاپ از قلم افتاده بود و واژه مستی به غلط هستی چاپ شده بود که با پوزش از شاعر محترم و خواننده‌گان عزیز تصحیح می‌شود.

سالِ گویا و نمایش‌گاهِ اختصاصیِ پیکاسو

به مناسبتِ دویست و پنجاهمین سال‌گردِ تولدِ **فرانسیسکو گویا** ، نقاش پرآوازه‌ی اسپانیایی، امسال «سالِ گویا» اعلام شده است. به همین مناسبت نمایش‌گاه‌هایی از آثارِ این نقاش بزرگِ اسپانیایی قرنِ نوزدهم - که او را یکی از بنیان‌گذارانِ مدرنیسم می‌دانند- در اسپانیا وکشورهای دیگرِ جهان برپا می‌شود. برگزارکننده‌گانِ نمایش‌گاه اسپانیا، «پرداو» و وزارتِ جهان‌گردیِ اسپانیا، تابلوهایِ این هنرمند را از شش کشورِ جهان گرد آورده‌اند.

مقدماتِ برپاییِ نمایش‌گاهِ آثارِ « گویا» با کش‌مکش‌های موزه‌داران و استادان همراه بود. سه هفته قبل از افتتاحِ نمایش‌گاه، کارگرانی که مشغولِ تمیز کردنِ اتاقِ پشتِ دفترِ یکی از ساختمان‌های شهرداریِ «مادرید» بودند، تابلویِ گم شده‌ی **مَشلِثِ مقدس** « گویا» را یافتند. رئیسِ دولتِ محلیِ «مادرید» این تابلو را به مردمِ شهر هدیه کرد اما پس از مدتی معلوم شد که تابلو، اثرِ «ماریانومانلا» - نقاشِ متوسطِ معاصرِ « گویا» است. اما هیچ حادثه‌یی نمی‌تواند از هیجانِ مردم برایِ برگزاریِ مراسمِ دویست وپنجاهمین سال‌گردِ تولدِ « گویا» بکاهد.

«فرانسیسکو گویا» سالِ ۱۷۴۶ میلادی متولد شد و در سالِ ۱۸۲۸ درگذشت. گویا پیروِ مکتبِ خاصی نبود و با دگرگون کردنِ سنتِ نقاشی، زمانه‌یِ خود را تصویر کرد و با دیدی وسیع‌تر از معاصران‌اش آینده‌یِ هنرِ نقاشی را رقم زد. گویا را غولی فراتر از همه‌یِ طبقه‌بندی‌ها و تصویرگرِ جزئیاتِ حیرت‌انگیز می‌دانند. گویا هم راهِ با سروانتس یکی از بنیان‌گذارانِ دنیای مدرن است

«فرانسیسکو گویا» با صراحتِ بی‌رحمانه‌یی واقعیت‌هایِ ناگوارِ زنده گیِ دورانِ خود را تصویر کرده است. او در زنده گیِ خود با جریان‌هایِ فکریِ زمانِ خود درگیر شد. لیبرالِ میهن‌پرست، طرف‌دارِ انقلابِ فرانسه و مخالفِ «بناپارت»ها بود و زنده گی‌اش در تردو و در حالِ فرار از «دادگاهِ تفتیشِ عقاید» پایان یافت.

اکسپرسیونیسم حاصلِ تداومِ شیوه‌هایِ گویا در نقاشی بود.

سبکِ « گویا» با افزایشِ سن و ناشنوا شدن‌اش و همراه با غنی‌تر شدنِ تجربه‌های‌اش، به تدریج تکامل یافت. زنده گی در دربارِ اسپانیا این امکان را به او می‌داد که ماهیتِ حقیقیِ اشراف را بشناسد و فساد، ظلم و تباهیِ اشرافیت را در آثارِ خود تصویر کند. « گویا» در رنگ‌آمیزی و بهره گیری از رنگِ روغن، مهارتِ بسیار داشت . با خلقِ مجموعه‌یی از گراورهایِ طنزآمیز به نامِ « کاپریس» از سالِ ۱۷۹۴ تا ۱۷۹۹ و تابلوهایی با تصویرِ هیولاها، موجوداتِ خارق‌العاده و زنان و مردانِ مسخ شده نفرت خود را از حماقت و نادانی بیان کرد.

حمله‌یِ «ناپلئون بناپارت» به «اسپانیا» در سالِ ۱۸۰۸ ، و مقاومتِ میهن پرستانِ این کشور در برابرِ اشغال‌گران، موضوع‌هایِ تازه‌یی را برایِ این هنرمند خلق کرد: وحشت و فاجعه‌یِ جنگ . نیشِ موشکافانه و واقع‌نگرِ « گویا» سبب شد که او در آثارِ خود بیش‌تر به تصویرِ روحیاتِ انسان‌ها بپردازد. او در تابلویِ «سومِ مایِ مو ۱۸۰۸» اعدامِ میهن‌پرستانِ مبارزِ اسپانیایی را پس از سقوطِ شهرِ مادرید، تصویر می‌کند.

در آثارِ « گویا»، حالات و حرکاتِ پیکره به گونه‌یی تصویر شده‌اند که هراس و نفرت در خاطره‌ها زنده می‌شود.

ازمیانِ آثاری که در نمایش‌گاهِ آثارِ « گویا» عرضه می‌شود می‌توان به تابلوی ترس‌ناکِ «تمثالِ عظیم» اشاره کرد که «بودلر» شاعرِ بزرگِ فرانسوی آن را بسیار دوست داشت، تصویری هول‌ناک از «ساتورنوس» (پدرِزوپیتر) در حالِ خوردنِ پسر، تصویری از سردرگمیِ ساده‌لوحانه و نسیرویِ احساس. « گویا» در سال‌هایِ آخرِ عمرِ نقاشی‌هایی بر دیوارهایِ گچیِ خانه‌یِ خود ترسیم کرد که بعدها بر کرباس منتقل شدند. این تابلوها به همان شکلی که در منزلِ « گویا» دیده می‌شود، در این نمایش‌گاه عرضه خواهد شد.

امسال نمایش‌گاهِ اختصاصیِ آثارِ پابلو پیکاسو با عرضه‌یِ بیش از ۲۰۰ اثر در موزه‌یِ هنرهایِ معاصرِ نیویورک برپا شد. آثارِ عرضه شده در این نمایش‌گاه جزئیاتی از زنده گیِ خصوصیِ پیکاسو را تصویر می‌کند. از جمله آثارِ به نمایش درآمده در این نمایش‌گاه می‌توان به تابلوهایی که پیکاسو از چهره‌یِ نخستین هم‌سرِ خود خلق کرده است و آثارِ آبستره‌یِ او یاد کرد. این نمایش‌گاه چند ماهِ دیگر در پاریس نیز برگزار خواهد شد.

غلامحسین ذاکری

دیدارِ رهبرِ انقلاب با دست‌اندرکارانِ مطبوعات

پنج شنبه ۱۳ اردیبهشت ماه، هم‌زمان با سومین جشن‌واره‌ي مطبوعات، رهبرِ معظمِ انقلابِ اسلامی با مدیرانِ مسئول، نویسنده گان و دست‌اندرکارانِ مطبوعاتِ کشور دیدار کردند.

رهبرِ انقلابِ اسلامی در این دیدار نظرات و ره‌نمودهاي خود را درباره‌ي مطبوعاتِ کشور به تفصیل بیان کردند. متنِ کاملِ این سخن‌رانیِ مهم در روزنامه‌ها به چاپ رسید.

این نشست در فضایی سرشار از صمیمیت برگزار شد و برخوردِ مهربان و بیانات و ره‌نمودهاي صریح و راه گشایِ ایشان براي اهلِ مطبوعات چشم‌اندازی تازه را تصویر کرد.

در این نشست از همه‌ي مسئولانِ نشریاتِ کشور دعوت شده بود.

رهبرِ انقلاب در این دیدار پس از تشریحِ وضعیتِ مطبوعات و سیاست‌هاي نظام، مطبوعاتِ کشور را به سه دسته تقسیم کردند:

«یک قسم مطبوعاتی هستند که نظام را قبول دارند. موافقین نظامند نه این که دولت را با همه‌ی کارهایش قبول دارند. منظور این نیست . این یک طیفی است. کسانی که نظام را قبول دارند. یک طیف وسیعی را تشکیل می‌دهند. منتقد به دولت و طرفدار دولت.

قسم دوم کسانی هستند که نسبت به نظام اسلامی بی تفاوتند. یعنی هیچ‌گونه طرفداری از نظام ندارند. حتی فرض کنید به صورت درج یک خبر - لاکن کاری هم به کار نظام ندارند. مانند مجلات علمی، مجلات فرهنگی محض، مجلات تخصصی و امثال اینها.

یک قسم هم مجلاتی هستند که من اسم اینها را مطبوعات یا روزنامه‌های معاند می‌گذارم. تعداد اینها زیاد نیست که از جمله غلط‌های رایج هم این است که به اینها می‌گویند، دگراندیش . خیلی حرف غلطی است. دگراندیش یعنی چه؟

ما در جمهوری اسلامی این بحث را نداریم که چون کسی اندیشه‌ی دیگری دارد پس با او برخورد کنیم، نخیر، دگراندیش یعنی چه. بحث عناد معارضه، غرض ورزی است. غرض‌ورزی می‌کنند. این نظام را قبول ندارند و ... »

رهبرِ انقلاب در ادامه افزودند:

«می‌خواهم این جلسه صریح باشد و امیدوارم، شما هم در زمینه‌ی مطبوعات با مردم از این شیوه پیروی کنید. صریح - البته نمی‌خواهم بگویم بروید و فوراً معاندین را معرفی کنید و بگویید فلان کس چنین است. نه اصولاً من جنجال و این تشنج فکری و فرهنگی را قبول ندارم»

رهبرِ انقلابِ اسلامیِ ایران در این سخن‌رانی تاکید کردند که مطبوعات باید از دامن‌زدن به تشنجِ فرهنگی و برخوردهایی که فضاي آرام و سالمِ فرهنگی را متشنج می‌کند پرهیز کنند. یکی از نکاتِ جالبِ سخنانِ رهبرِ انقلابِ اسلامی در این دیدار تاکیدِ ایشان بر حفظِ موازینِ زبانِ فارسی بود. ایشان با اشاره به زبانِ مطبوعات در گذشته، از اهلِ قلم خواستند که ظرفیت‌ها و امکاناتِ زبانِ فارسی را بشناسند و از ظرفیت‌هاي زبانِ فارسی در نوشته‌هاي خود بهره گیرند.

« زبان فارسی، زبان غنی‌یی است. زبان شیرینی است. هزار شیوه در کار فارسی‌گویی و فارسی‌نویسی می‌شود به کار برد. از این شیوه‌ها استفاده کنیم.»

رهبرِ انقلاب در بخشی دیگری از سخنانِ خود خطاب به اهلِ مطبوعات فرمودند:

«پایه‌ی هر نظام و هر زندگی فردی، بر امید است ، امید را در دل‌های مردم متزلزل نکنید. واقعاً تحمل شنیدن حرف مخالف در نظام جمهوری اسلامی خیلی بالاست، در این مطبوعه‌ها، من خیلی از اینها را خودم می‌بینم نه به صورت بریده، خود نشریه را می‌بینم، مطالعه نشریات مختلف را دوست می‌دارم و غالباً آنها را می‌خوانم.»

رهبرِ انقلاب در پایانِ سخن‌رانیِ خود، اصلِ انقلاب و نظامِ جمهوريِ اسلامیِ ایران را به عنوانِ خطِ قرمزِ مطبوعات ترسیم و بر آزادیِ مطبوعات در چهارچوبِ نظامِ جمهوريِ اسلامی تاکید کردند.

نسلی تازه در راه است

امسال سومین جشن‌واره‌ي مطبوعات از ششم تا یازدهمِ اردیبهشت به مدتِ ۵ روز برگزار شد. جشن‌واره‌ي امسال شلوغ‌تر از پارسال بود. مقصودم فقط کمیت و تعدادِ بازدیدکننده گان نیست، نظرم بر استقبالِ گرم و گسترده‌ي هر روزِ بازدیدکننده گان است.

امسال، بیش‌ترِ بازدیدکننده گان از نمایش‌گاه را جوانان تشکیل می‌دادند. باید می‌آمدید و می‌دیدید که جوانان با چه اشتیاقی به دیدارِ مسئول یا دست‌اندرکارانِ نشریه‌ي موردِ علاقه‌ي خود می‌روند و انبوهی از سئوالات را در هر غرفه مطرح می‌کنند، هزاران سئوالِ اساسی و طرفه نرفتنی.

باید می‌آمدید و می‌دیدید که جوانِ امروزی را دیگر نمی‌شود به راحتیِ دیروز قانع و راضی کرد. جوانِ امروزی را دیگر نمی‌شود دست به سر کرد.

جوانِ امروزی باید قانع بشود تا دست از سرت بردارد. براي هر سخنی علامتِ سئوالی دارد. پاسخ‌ات تمام نشده، سئوالِ بعدی را مطرح می‌کند.

جوانِ امروزی را نمی‌توان با کلی گویی و مغالطه کاری از میدان به در برد و با صغرا وکبرا چیدن از دستِ سئوالات‌اش گریخت.

جوانِ امروزی بدونِ ارائه‌ي مدرک و سند حرفی را نمی‌پذیرد و نمی‌توان با جو و فضاسازی به ذهن‌اش نفوذ کرد و او را با کلماتِ قریبا و با وعده‌هاي زیبا فریفت، دیگر با انگ و بر چسب زدن به دیگران نمی‌توان خط و خطوط برای‌اش ترسیم کرد. و این همه مایه‌ي خوش‌حالی و نشاطِ هر کسی است که دل به آینده‌ي شکوه‌مندِ این سرزمین دارد.

امسال فرصت‌ام بیش‌تر از پارسال بود، در مدتِ برگزاريِ نمایش‌گاه این گروه از جوانان را دیدم که مصممانه و با چه شور و شوقی در پیِ یافتن پاسخ‌هاي سئوالاتِ بی‌شمارِ خود لحظه‌شماری می کردند.

- جشن‌واره چه هدفی دارد؟

- آیا پس از سه سال تجربه به اهدافِ خود-حتا اهدافِ اولیه - دست یافته است؟

- آیا هزینه‌ي این جشن‌واره و ریخت وپاش‌هاي سایرِ جشن‌واره‌ها را نمی‌توان به زخم‌هاي دیگر زد؟

- چه گونه است که هرساله برترین‌هایی که جایزه و سکه دریافت می‌کنند بیش‌تر در مطبوعاتِ دولتی شاغل‌اند؟

و بالاخره سهمِ شما، و نشریاتِ مشابهِ شما در کجا است و چه گونه هویتِ شما را ترجمه می‌کند؟!

و بسیاری پرسش‌ها درباره‌ي آدینه که شنیدم و تا جایی که فرصتِ نگارش داشتم، یادداشت کردم که بعدها در هر فرصتی اگر عمری بر بقا بود، یکایک را مطرح کنم.

هر چه بود سومین جشن‌واره‌ي مطبوعات با انتخابِ

برترین‌ها و اهدای سکه و جایزه به کارِ خود پایان داد. به‌ترین‌ها جوایز و مسکوکاتِ استحقاقیِ خود را به چنگ آوردند و با امیدِ آن که سالِ دیگر جوایزِ چهارمین جشن‌واره‌یِ مطبوعات را درو کنند از هم‌اکنون لحظه‌شماری می‌کنند. اما اگر قرار باشد نویسنده‌یی طوری بنویسد که مسئولِ فلان کمیته‌یِ تخصصی را خوش‌آید و سکه بگیرد، پس باید گفت : خوشا به حالِ کسانی که اصلاً نوشتن بلد نیستند.

سخنِ آخر این که نوشته باید به مذاقِ مردم- مخاطبانِ همیشه‌گی - خوش آید که همواره جایزه‌یِ اصلی را مردم می‌دهند و خواهند داد.

دلال، ضدِ توسعه است

روزی به دفترِ مجله آمد که سرمان شلوغ بود، آخرین روزی که صفحه‌هایِ مجله را به لیتوگرافی می‌فرستادیم، در چنین روزهایی همه‌یِ بچه‌ها مشغول اند. از آخرین نمونه‌خوانی‌ها تا پیدا کردنِ عکس و طرح برایِ مقالات . در این روزها هیچ کسی بی‌کار نیست. گفت :

- تصور می‌کنم زمانِ مناسبی برایِ حرف زدن و دردِ دل کردن نباشد، اگر موافق باشید روزِ دیگری خدمت‌تان می‌رسم.

- نه دوستِ عزیز، مهم نیست تا چای‌تان را میل کنید، خدمت‌تان می‌رسم.

سری به آتلیه زدم که بچه‌ها مشغولِ صفحه‌بندی بودند. سرکوهی چنان سرگرمِ کار بود که حیف‌ام آمد کارش را قطع کنم. دوباره به اتاق برگشتم و نشستم.

- آقای مدیر می‌بینم که به شدت مشغول اید. پس یک‌راست می‌روم سرِ اصلِ موضوع. من مدیرِ کارخانه‌یی در جاده‌یِ کرج هستم. در رشته‌یِ شیمی از دانش‌گاهِ وین مدرک گرفته‌ام. حدودِ ۴۵ سال از عمرم می‌گذرد. درآمدم بحمداله خوب است و گرفتاریِ مالی ندارم اما آمده‌ام تا دردی را مطرح کنم که دردِ عمومی است، دردی که آینده و اقتصادِ کشورِ ما را فلج می‌کند. من و چند تن از هم‌کاران‌ام مدت‌ها است که دیگر نمی‌دانیم چه کنیم؟

- انشاالله که خیر است. خوش‌حال‌ام از این که می‌شنویم دستِ کم شما از درآمدتان راضی هستید.

- اما، همه چیزِ زنده‌گی پول نیست، هرچند بیش‌ترِ ارزش‌هایِ انسانی در جامعه‌یِ ما با معیارِ پول سنجیده می‌شود. ولی بحثِ من این نیست. می‌دانید که توسعه‌یِ اقتصادی جز در پرتوِ گسترشِ تولیدِ صنعتی امکان‌پذیر نیست. من تولیدکننده هستم و مسئله از همین‌جا آغاز می‌شود. فرض کنیم که یکی از ایرانیانِ علاقه‌مند به تولید با تخصیص بالا و سرمایه‌یِ کافی قصد داشته باشد که یک یا چند واحدِ تولیدی تاسیس یا راه‌اندازی کند. تصور کنید که چه مراحلی را باید طی کند. تامینِ سرمایه برایِ خریدِ زمین و ماشین‌آلات و موادِ اولیه. گذراندنِ مراحل و پیچ و خم‌هایِ اداری و درنده‌گی‌هایِ مرسوم برایِ موافقتِ اصولی و نهایی و بعد تهیه‌یِ زمین برایِ احداثِ کارخانه، نصبِ ماشین‌آلات و ... اگر همه‌یِ این مراحل طی شد، کارخانه‌یی ساخته می‌شود، سرمایه‌یی کلان درکارِ تولیدی به‌کار می‌افتد، فرصتِ اشتغال برایِ کارگران و متخصصان فراهم می‌شود. یکی از کالاهایِ موردِ نیازِ جامعه در داخلِ کشور تولید می‌شود و سطحِ تکنولوژی ارتقاء می‌یابد و ... اما تا این جایِ کار شما مبالغی به بانک‌ها و مبالغی به سرمایه‌یِ مالی (نزول‌خواران) بده‌کار اید. بانک بهره‌اش را می‌گیرد (حالا به اسم سود) صاحبانِ سرمایه‌یِ مالی هم بهره‌هایِ بالایِ خودشان را می‌گیرند (نزولی و ...) فرض کنید که شما همه‌یِ این‌ها را قبول کنید؛ چند شب پیش با چندی از دوستان‌ام که مثلِ من مدیرِ کارخانه‌ها هستند، حسابِ سود و زیان می کردیم. راست آن‌که اگر کالاهایِ خود را به بازارِ آزاد بفرستیم و در روندِ معمول و سالم توزیع کنیم حداکثرِ سودِ خالصِ تولیدکننده چیزی حدودِ ۱۰ تا ۱۵ درصد است که با توجه به حجمِ سرمایه‌یِ ثابت و متغیر (زمین و ماشین‌آلات و ...) و نرخِ تورم و مدتِ بازدهیِ سرمایه در تولید که درازمدت است، چندان نیست. اگر افزایشِ قیمتِ کارخانه و زمین را نیز در نظر بگیریم می‌توان گفت که ۱۰ تا ۱۵ درصد سودِ خالص بد نیست، اما سودِ حاصل از توزیعِ کالا حداقل ۷۰ وگاهی ۱۰۰ درصد است و البته اگر کالا در مسیرِ درست توزیع شود و نه در بازارِ آزاد و سیاه که در آن صورت سودِ توزیع‌کننده بیش‌تر از این‌ها است.

کسی منکرِ ضرورتِ بخشِ توزیع نیست، هر چند توزیع در ایران در واقع دلالیِ صرف است و هیچ‌گونه خدماتی عرضه نمی‌کند، اما وقتی سودِ دلال‌ها ۵۰ تا ۱۰۰ برابرِ سودِ تولیدکننده است و توزیع و دلالی به سرمایه‌گذاریِ درازمدت نیاز ندارد به قولِ معروف از این دست خریدن و از آن دست فروختن است و ضرر و زیانی هم هرگز متوجهِ کارشان نیست.

- آقایِ مهندس این میزان سودی که برایِ توزیع‌کننده عنوان کردید، براساسِ آمارِ واقعی است یا براساسِ حدسِ ذهنی ؟

- باور کنید آقایِ مدیر، خلاف عرض نمی‌کنم، می‌توانید از چند نفر دیگر که در این زمینه تخصص دارند سئوال کنید. اغراق در ذات‌ام نیست. چرا باید دروغ بگویم، عینِ حقیقت است و همین مسئله مانندِ غده‌یِ سرطانی بیخِ گلویِ ما را گرفته است. با این نرخِ سودی که در شغلِ دلالی هست کدام سرمایه‌دار و متخصصی رغبت می‌کند که در تولید سرمایه‌گذاری کند. سرمایه‌ها به دلالی و واردات جذب می‌شوند که هم سودِ بیش‌تری دارد و هم دردسرِ کم‌تری.

چند شبِ پیش نشستیم و با منطقِ دو دو تا چهارتا حساب و کتاب کردیم که چرا باید چنین وضعی بر ما تحمیل بشود، ما - تولیدکننده‌گان - با این همه گرفتاری، با این میزانِ سرمایه‌گذاری، با این همه مسئولیت‌هایِ گوناگون از تهیه‌یِ موادِ اولیه گرفته تا سروکله زدن با مامورانِ اداره‌یِ بیمه، مالیات، اماکن، شهرداری و هزار کوفت و زهرمار دیگر، مگر چه کم داریم از آن دلال‌ها که حاصلِ رنجِ ما و کارگرانِ ما را به یغما می برند و اگر چنین است چرا ما رنجِ تولید را به خود هموار کنیم؟

البته، عصبانی نیستم، از چیزی رنج می‌برم که بیان‌اش دردم را بیش‌تر می‌کند. آن‌قدر جوان و خام نیستم که همه چیز را با هم قاطی کنم، سردی و گرمیِ زنده‌گی را تا اندازه‌یی چشیده‌ام که از کوره در نروم. ولی آقایِ مدیر وقتی سرِ دردم باز می‌شود، دیگر نمی‌توانم جلوی‌اش را بگیرم. به هر حال می‌بخشید.

- در لحنِ شما عصبانیت و توهین نیست، بیش‌تر بیانِ درد و دل‌سوزی است. می‌دانم که دلال‌ها در مملکتِ ما سودِ کلانی می‌برند. اما در مقابلِ شما تولیدکننده‌گانِ متخصص از احترام و ستایشِ جامعه برخوردار اید.

برخاست که برود، در نگاه‌اش چیزی بود که سعی داشت پنهان‌اش کند. دوستانه روی‌اش را بوسیدم و صمیمانه دست‌اش را فشردم و رفت.

حالا او رفته است و من ساعت‌ها به حرف‌هایِ او فکر کرده‌ام، دردش در جان‌ام نشسته است. راستی کارخانه‌اش را حفظ خواهد کرد یا او هم چون بسیاری که می‌شناسم به شغلِ دلالی و وارداتِ کالا روی می‌آورد؟ برایِ دردهایِ اصلی نباید راهی جست؟ ■

● به مناسبتِ روزِ جهانیِ ارتباطات

مسعود بهنود

حکایتِ این حرفه‌یِ بی‌پیر

امسال در مراسم گرامی‌داشتِ روزِ جهانیِ ارتباطات در پیش‌تر کشورهایِ جهان بر آزادیِ ارتباطات و آزادیِ رسانه‌های گروهی در دست‌رسی به اخبار اطلاع رسانی تاکید شد. دست‌آوردهایِ تکنولوژیک در عرصه‌یِ اطلاع رسانی و ارتباطات اکنون به خانه‌ها نیز راه یافته است و شبکه‌هایِ اطلاع رسانیِ جهانی چشم اندازی تازه را فرا راهِ تمدنِ آدمی گشوده است. در این میان هنوز هم بر اهمیتِ مطبوعات به عنوانِ یکی از کاراترین رسانه‌هایِ جمعی و آزادی مطبوعات به عنوان یکی از مهم ترین آزادی‌هایِ مدنی و انسانی تاکید می‌شود. در کشورِ ما عمر مطبوعات از صد سال گذشته است و مطبوعات ما در یک قرن حیاتِ خود تجربه‌هایِ بسیاری را از سر گذرانده است.

گزارش این شماره‌یِ آدینه به مناسبتِ روزِ جهانی ارتباطات به برخی از مسایلِ مطبوعاتِ کشور می‌پردازد.

بعد از کودتایِ ۲۸ مرداد، روزنامه‌نگاران می‌خواستند انجمنِ صنفی ایجاد کنند، صلاح در آن دیدند که از میانِ پیرانِ اهلِ قلم یکی را به خود بخوانند، و جایزه‌یی را به نامِ او به جوان‌هایِ فعال بدهند. محترم‌ترین و خوش‌نام‌ترین اهلِ قبیله‌یِ قلم استاد **علی‌اکبر دهخدا** بود، یار و هم‌کار میرزا جهانگیرخان (مدیرِ صور اسرافیل) شهیدِ نام‌دارِ قلم.

روزی که آن جماعت به دیدارِ دهخدا رفتند، پیرمرد در میان فیش‌ها و کاغذ پاره‌های‌اش در بسترِ بیماری خفته بود و چون منظور را شنید چهره‌اش به لب‌خنده‌یی گشوده شد که: «مطبوعات به من چه؟» پیغام بران سابقه‌یِ صوراسرافیل و «دخو» را به یاد آوردند، اشکی بر سبلتِ سفیدِ پیرمرد ریخته شد چون از شمعِ مرده یاد آمد. پس سخنی گفت که یادآوریِ آن در این روزگارانِ تندی و تیزی‌ها و در سال روزِ جهانیِ مطبوعات عبرت‌آموز است. دهخدا با شکسته نفسیِ ذاتی، حضورِ خود در عالمِ مطبوعات را مختصر کرد به ۲ سال هم‌کاری با میرزا جهانگیرخان و بعد چند شماره‌یی از **صوراسرافیل** که در دورانِ تبعید (در آیوردین سویس) منتشر کرد و به یادآورد که پس از آن دیگر گردِ مطبوعات نگشته است. این را همه می‌دانستند که استاد دهخدا پس از آن عمر را بر لغت‌نامه و امثال‌وحکم گذاشت و اما چرای‌اش را شاید همه ندانند.

وقتی محمدعلی شاه رختِ غضب پوشید و به باغ‌شاه رفت و کرهٔ آن چه کرد و مجلس توپا را به دستورِ او لیاخوف به توپ بست، ده‌ها مشروطه خواه از جمله **میرزا جهانگیرخان، ملک المتکلمین، قاضی ارداقی** و یدین سندین **بهبهانی و طباطبایی** گرفتار آمدند. تقی‌زاده و دهخدا و تربیت در خانه‌یی پنهان بودند، وحشت حکم‌فرما شد. به تحریرِ تقی زاده و تحریرِ دهخدا نامه‌یی بر ورق‌پاره‌یی نوشتند، بی‌عنوان و قاصد فرستادند تا بل‌که آن‌ها را به سفارت‌خانه‌یی راه دهند و از مرگ نجات یابند. تابستانِ گرم و تهرانِ داغ را سفارت‌خانه‌ها وانهاده به ییلاق رفته بودند مگر سفارتِ بریتانیا که در آن جا **ماژور استوکس** (وابسته‌یِ نظامی) زیرِ دوش پیامِ تقی‌زاده‌یِ پرآوازه را شنید، کس با درشکه فرستاد که آن‌ها را به باغِ سفارت برد این عده از آن‌جا با غلامانِ سفارت تا دمِ مرز به سلامت بدرقه شدند. دهخدا به سویس رفت و بعد از مدتی با شنیدنِ خبرِ مرگِ آن شمع، به خون‌خواهی در صددِ انتشارِ روزنامه‌یِ صوراسرافیل برآمد، و چنین بود تا به پای‌مردیِ ستارخان و باقرخان و مردمِ رشیدِ شمال و جنوبِ ایران بساطِ ظلمِ محمدعلی‌شاه برچیده شد، تبعیدیان برگشتند. بعضی مانندِ تقی زاده نرسیده عضوِ شورایِ مدیره کشور شدند، و دیگران صدراعظم و وزیر و وکیل و دهخدا به حرفه‌یِ خود روزنامه نگاری افتاد، تنها کاری که می‌دانست، و باز «دخو» را به میدان کشید، اما در اولین باری که ستونِ

انتقادیِ «دخو» از دولت‌مردی انتقاد کرد، ناگهان تیرها از فتراک بیرون کشیده شد و به جانب‌اش، رها. از جمله یکی نوشت: «آن که میرزا جهانگیرخان را به دم تیغ فرستاد و خود به سویس رفت و با پری‌رویانِ سویسی سر کرد تا آب‌ها از آسیاب افتد، چه می‌گوید»

دهخدا نازک بود و تابِ شنیدنِ ناروا نداشت، تب کرد و تقی زاده به عیادت‌اش آمد و فرمانِ تاریخ را در قالبِ نصیحتی مشفقانه در گوشِ او خواند، از کارِ مطبوعات و نقد درگذر که در این جا گوشی آماده‌یِ شنیدنِ نقد نیست و به کاری دیگر برو!

دهخدا به‌ترین کارها را پیشه کرد و از خود اثری جاودانه و نامی ابدی (لغت نامه) برجا نهاد، اما دیگرانی که در تمامِ طولِ تاریخِ مطبوعاتِ ایران با این حکم رو به رو شده‌اند چون او پشت‌کار و اقبال نداشتند. **میرزا حسن‌خان رشدیه** به فرهنگ رو کرد، **مساوات، تقی‌زاده و کاظم زاده ایرانشهر** به راهی دیگر. چنان که در طولِ سالیان جز **میرزا جهانگیرخان** که سر حلقه‌یِ شهیدانِ قلم بود، **عشقی** (مدیرقرنِ بیستم)، **فرخی یزدی** (مدیرِ طوفان) و **محمدمسعود** (مدیرِ مردامروز) و **حسین فاطمی** (مدیرِ باختر امروز) پیغام را نشنیدند و به خاک افتادند. **ملک‌الشعرای بهار** از مرگ رست و شاعری و تدریس سبک‌شناسی را پیشه کرد و بسیاری چون **عباس خلیلی، سعید نفیسی، نصراله فلسفی** و **پروین گنابادی** راهِ ادب و تحقیقاتِ تاریخی را دنبال گرفتند. **سید محمد صادق طباطبایی، ذکاءالملک، دشتی، رهنما** به مجلس خزیدند و قلم غلاف کردند. **محمد حجازی و حسینقلی مستعان** داستان و قطعه‌یِ ادبی نویس شدند، **پیشه‌وری و عباس اسکندری** و **ایرج اسکندری** به کعبه‌یِ آمالِ چپ سر سپردند و .... و چنین شد که تاریخِ مطبوعاتِ ایران نامی نیافت که با قلم آغاز کند و عمر را در همین کار پایان برد. همه در شروع یا نیمه‌یِ کار رفیقی مشفق یافتند که پیغامِ تاریخ را در گوش‌شان خواند که قلم را غلاف باید کرد.

می نویسند نخستین روزنامه‌یِ ایرانی را **میرزا صالح شیرازی** در نزدیکِ به ۱۶۰ سال پیش بنیان نهاد. اما این تاریخِ نشریاتِ دولتی است و تاریخ‌چه‌یِ مطبوعاتِ مستقل به شب‌نامه‌ها می‌رسد، و به هر حال بیش از صد سال از عمرِ مطبوعاتِ مستقلِ ایران می‌گذرد و اگر مطبوعات حرفه‌یی در نظر باشد باید گفت امسال درست یک صدسال از زمانی می‌گذرد که **روزنامه تربیت** (به تاریخِ یک‌شنبه یازدهم ذیقعده ۱۳۱۵ قمری) به ترتیبِ روزانه انتشار یافت. و این دگر آغازِ دورانِ مطبوعاتِ حرفه‌یی در ایران است و به قاعده باید از این زمان روزنامه‌نگارِ حرفه‌یی در صحنه ظاهر شده باشد. روزنامه نگاری که از او بتوان به عنوانِ **پدرِ مطبوعات ایران** یاد کرد، اما چنین نیست هم‌چنان که **ذکاءالملک** مدیرِ اولین روزنامه‌یِ روزانه به زودی به کارِ دیگری پرداخت، دیگران نیز جز این نکردند که حکمِ تاریخ چنین بود و ادامه‌یِ کار با عافیت‌طلبی و تنازعِ بقا مقارن بود. به همین تاویل می‌توان گفت مطبوعاتِ حرفه‌یی مستقل نیز تا همین دورانِ ده دوازده ساله در ایران وجود نداشته است. اگر کسانی از **عباس مسعودی** یاد آورند که از ابتدا تا انتهایِ عمرِ فعالِ خود روزنامه‌نگار ماند، و استثنایی بود (اگر چه او وکالت و سناتوری و مشاورت را پذیرفت) باید گفت مسعودی از آن رو توانست چنین رکوردی به جا گذارد که شناس‌نامه و تاریخِ تولدش مددکارِ او شد. (و هم محافظه کاریِ ذاتی‌اش که او را از پیچ هایِ شهریورِ ۲۰ و کودتایِ ۲۸ مرداد گذراند و بسیاری در سرِ این دو پیچ متوقف ماندند.) او زمانی در نوجوانی به این حرفه پرداخت که سردارسپه نخست‌وزیر بود، با او و زیرِ سایه‌یِ سلسله‌یِ پهلوی بالید و پیش از سقوطِ این سلسله درگذشت، و اگر از نظرِ زمانی به چنین مقطعی برنمی‌خورد او نیز به چنین رکوردی دست نمی‌یافت، یا اگر همه‌یِ حواسِ خود را به حفظِ موسه‌یِ اطلاعات، به هر قیمت نمی‌سپرد.

دیگر نمونه مرحوم **ذبیح‌اله منصوری** بود که پنجاه سال در این کارماند. او نیز پشتِ **جرجی زیدان** و **ژان‌کو** و **خواجه تاجدار** و **سینوهه** پنهان بود و گرچه ترجمه و تالیف‌های‌اش در مطبوعات چاپ می‌شد و به این اعتبار، مطبوعاتی نام می‌گرفت ولی چون گزارش و مقاله‌یی به نام خود ننوشت، استثناء بود. حتا **عبدالرحمن فرامرزی** و **محمودخان افشار یزدی** را نیز نمی‌توان در ردیفِ مدیرانِ مطبوعاتِ حرفه‌یی به حساب آورد. بخشی از چرایی این ماجرا به ذات و سرشتِ قلم بر می‌گردد که گریبان‌دریده است و پرده‌در و عریان و مستوری نمی‌تواند. بعد از استبدادِ صغیر **عین‌الدوله** و **ابوالمله و قوام‌السلطنه** و دیگرانی که در زمانِ باغ‌شاهیان در اردوی استبداد بودند، توانستند دوباره به کار درآیند و صدرالعظم و وزیر و وکیل شوند، ولی **شیخ فضل‌الله** «لایحه» نوشته بود، قلم زده بود و فریاد کشیده بود و باید به دار کشیده می‌شد، و دهخدا نیز باید به زیرزمین می‌رفت و فیش می‌نوشت تا دامنِ پاک‌اش به افترا آلوده نشود.

بخشی از ماجرا، آری از جنس و طبیعتِ قلم است که باعث می‌شود اهلِ قلم چون دامن بر آفتاب افکنده‌اند، نتوانند آن را برگردانند و باز پوشند. اما این علت العلل ماجرایِ کج‌تابیِ روزگار با اهلِ قلم در این دیار نیست. که «علتِ العلل» را باید در آن جا جست که ما تابِ شنیدنِ انتقاد نداریم. نه فقط زمانی که قدرت داریم بل‌که حتا زمانی که شعر می‌سراییم، نمایش‌نامه می‌نویسیم، شهر می‌سازیم، نقاشی می‌کنیم، اهلِ فن و حرفه ایم یا اهلِ تحقیق ... در بیش‌تر این احوال آینه شکنیم و نقد را به هر زبان بر نمی‌تابیم. در نقدِ دیگران و درس دادن به جهان و جهانیان چرب‌دست ایم و ... بدین‌سان اهلِ قلم را که بخشی از کارشان آینه‌داری است، تحمل نمی‌توانیم. چنان که چه‌بسا اهلِ قلم که چون شغل و میزی به دست آوردند با هم‌کارانِ سابقِ خود کج‌تابی آغاز کردند.

وقتی **دهخدا** قلم را غلاف کرد و به کارِ **لغت‌نامه** پرداخت، جنگِ جهانیِ اول رخ داد و مملکت نزدیک بود تجزیه شود. گروهی وطن‌پرست به «مهاجرت» افتادند. کابینه‌یِ مهاجرت به موافقتِ **مستوفی‌الممالک** (نخست‌وزیرِ کابینه‌یِ بی‌طرفی) با عضویتِ **نظام‌السلطنه، مدرس، محمدعلی‌خان کلوب** (فرزین) و به هم‌کاریِ گروهی از آزادی‌خواهان که نه سفارتِ بهیه را می‌پسندیدند و نه ترکیبِ سفارتِ جلیله را خوش داشتند. جنگ که پایان گرفت و به جهتِ انقلابِ اکتبر، که از دو سر ریسمانی که بر گلویِ ایران بسته شده بود، رها شد، مهاجران برگشتند، ولی تا یکی از آن‌ها سخنی گفت که دیگران را خوش نیامد، طرف زبان به طعنه گشود «که در مهاجرت با پولِ آلمان چه خوش است.» **مدرس**، روزی در مجلس سینه جلوداد و از مهاجرت و مهاجران دفاع کرد، اما **میرزاده عشقی** نابود، مدام مخالفان‌اش ماجرایِ مهاجرت را پیش می‌کشیدند. کودتا شد، **رضاخان** که به قدرت رسید، بسته گانِ نزدیکِ شاهِ قاجار و نخست‌وزیران و وزیرانِ او را به کار گرفت و میدان داد، اما اهلِ قلم را به محضِ آن‌که جز مدح او چیزی می‌نوشتند، به اتهامِ قلم زدن در دورانِ گذشته به صلابه می‌کشید. **رهنما، تجدد و دشتی** هم قلم را غلاف کردند. غوغایِ جمهوری برخاست و فرونشست. از میانِ همه‌یِ آن‌ها که مدحِ جمهوری گفته بودند، روزنامه‌نگارها (و عارفِ بی‌چاره که کنسرتی بر پاداشته بود) خانه‌نشین شدند.

شهریورِ ۲۰ رسید و پیش‌ترِ کارگزارانِ دورانِ اختناقِ رضاشاهی بر کار ماندند، اما آزادی‌خواهان از جمله آن دو سه قلم‌به‌دست که با وحشت و زیرِ فشارِ شدیدِ نظمیه‌یِ بی‌سوادِ **درگاهی** و **مختاری** قلم به خونِ جگر زده بودند، بخشوده نشدند.

کودتایِ ۲۸ مرداد رخ داد و جز **دکتر مصدق** و اعضایِ کابینه‌اش، دولتِ کودتا سردر پیِ **دکتر فاطمی** نهاد که تنها روزنامه‌نویسِ عضوِ کابینه بود و سرمقاله‌هایِ **باختر امروز**، دادخواستِ بی‌دادگاهی شد که در آن او با تنِ تب‌دارش محاکمه می‌شد و سرانجام جان باخت. بعضی از مصدقیان و طرف‌دارانِ **آیت‌الله کاشانی** در باشگاهِ افسران با **زاهدی** کاهو و سکنجبین می‌خوردند و

● روزنامه‌نگاران در خانه‌یِ شیشه‌یی نشسته‌اند و نمی‌توانند سال‌هایِ دراز در چنان خانه‌یی جا خوش کنند بی‌آن که سنگی به شیشه‌یِ خانه‌یِ آن‌ها بخورد.

● نسلی که اینک به میدان آمده و نخستین نسلِ از روزنامه نگاران به راستی حرفه‌یی این دیار است دادِ خود را از زمانه خواهد ستاند و سوگ‌نامه‌یِ نسل‌هایِ پیشین را خواهد نوشت و خواهد خواند.

دوتـایِ از وزیـرانِ مـصدق عـضو کـابینه بـودند که **کریم‌پورشیرازی** روزنامه نویس در زندان شمع آجین شد و **انجوی شیرازی** را به خارک فرستادند، هم‌راه دیگر قلم به دستان پیش از کودتا. در همان حال، رژیم کودتا **نعمت الله نصیری** را که در فاصله‌یِ ۲۵ تا ۲۸ مرداد، در دورانِ دست‌گیری، تندترین اتهامات را به شاه وارد کرده بود و هر آن‌چه بدتر نبود نثارِ او و خاندان‌اش کرده‌بود، ارتقا درجه داده بود، ولی جرم **کریم‌پور** و **انجوی** و دیگران آن بود که چند کـلامی (یک هـزارم گفته‌هایِ نصیری) درباره‌یِ بدکاری‌هایِ پهلوی‌ها نوشته بودند. انجوی که زنده ماند مطبوعات را رها کـرد و بـه تصحیحِ حافظ پرداخت!

و چنین شد بعد از انقلاب. چه بسیار از آن‌ها که در مقابلِ اعتصابِ ۶۰ روزه‌یِ مطبوعات ایستادند، بخشوده شدند ولی ...

این حکایت در موج‌هایِ پس از انقلاب نیز در کار بود. نخست کسی که پس از انقلاب، این باب را گشود، **صادق قطب زاده** بود که تا قلم‌به‌دستان از مـدیریتِ رادیو تلویزیون و تندروی‌های‌اش لب به انتقاد گشودند، شدند «ساواکی» و شاه‌دوست. در این زمان هنوز صدایِ شاپور بختیار در فضا بود که قلم به دستانِ اعتصابی را که در هم‌راهی با انقلاب، از او و دوست‌اش انتقاد مـی‌کردند «ساواکی» نامیده بود.

بعد از ۲۸ مرداد، رئیسِ اتوبوس‌رانیِ تهران در پاسخ به نقدی درباره‌یِ وضعیتِ نابه‌سامانِ حمل و نقلِ شهری، نویسنده‌یِ نقد را **توده‌یی وطن‌فروش** خطاب کرد. شاه خود، در دورانِ اصلاحاتِ ارضی که به کشفِ **ائتلافِ نامقدسِ ارتجاعِ سرخ و سیاه** نایل آمده بود، پیش‌تر از مـالکانی که در مقابلِ از دست دادنِ امتیازاتِ خود مـقاومت می‌کردند، به «قلم‌به‌دستانِ خـود فـروخته» می‌تاخت و باز آن‌ها را به کنایه **توده‌یی** می‌خواند، حتا زمانی که دیپلوماتِ حزب توده را در دربار به ریاستِ **لژیونِ خدمت‌گزارانِ بشر!** گمارده بود. حتا زمانی که حزبِ توده **اصلاحاتِ ارضی** را یک رفرم مثبت ارزیابی کرده بود.

و- چنان که گفته آمد - این فقط حکایتِ قدرت دولت‌مردان و حکومتیان نیست، این عنایت شاملِ حالِ همه‌یِ کسانی است که قلم به نقد می‌گردانند (بگو همه‌یِ اهلِ قلم) از جانبِ پیش‌ترِ کسانی که خود یا اثرِ آن‌ها، سلیقه‌یِ آن‌ها و یا محبانِ آن‌ها نقادی می‌شود.

مثال‌ها چندان است کـه مثنویِ هفتاد من شود: گروهی از معتقدانِ چپ، هشت سال پیش از فروپاشیِ اردوگاهِ چپ، یک نویسنده را از حقوقِ صنفیِ خـود محروم داشتند به این جرم غیرِ قابلِ بخشایش که در مقاله (یا مقالاتی) این حادثه را پیش‌بینی کرده بود. گـروهی دیگر در موردِ نویسنده‌یی که آن‌ها را نقادی کرده بـود، دست به افشاگری زدند. از آن جمله کشف کـردند او چهل سال قبل که کم‌تر از بیست سال داشت، در اداره‌یِ غله‌یِ فارس کار می‌کرده که یک امریکایی رئیسِ آن بوده است! شاعری در یک مصاحبه، شعرهایِ شاعرِ دیگر را بی‌ارزش خواند و آن شاعر در پاسخ بـه نقشِ خبرچینِ ساواک درآمد و فاش کرد که شاعرِ نخستین، به تازه‌گی شعری را به محمداحمدآبادی تقدیم کـرده و مقصودش دکتر مصدق بوده است! در یک نقد و مناظره پیرامونِ تصحیحِ نسخه‌یی از حافظ، یکی از طرفین نشانی داد که دیگری فراماسونر است! یک منتقدِ طنزپرداز به مـقامِ اسـتان‌داری رسید، در یک روزنامه‌یِ محلی طنزپردازی یکی از نوشته‌هایِ سابقِ استان‌دار را نقل کرد و طنز پرداخت، استان دار، روزنامه‌هایِ طرف‌دارِ خود را به ناسزاگویی مأمور کرد، توسطِ آن‌ها فاش ساخت که طنزپرداز، مدتی را به جرمی خصوصی در زندان بوده و چشمان‌اش ناپاک است! در آخرین انتخابات، یکی از نماینده‌گانی که صلاحیت‌اش برایِ نامزدیِ انتخابات در دوره‌یِ بعد رد شد، جرم‌اش این بود که هفته‌نامه‌یی دارد و در آن آگهیِ تسلیتِ درگذشتِ مهندس بازرگان را چاپ کرده است!

کوتاه سخن، پیش‌ترِ ما، از آن جا که خود و سلیقه‌یِ خود را به تمامی برحق می‌بینیم، هیچ نقادی را تاب نمی‌آوریم و تا چنین است، روزنامه‌نگاران در خانه‌یِ ثبین جا دارند یا به تعبیرِ فرنگان در خانه‌یِ شیشه‌یی نشسته‌اند، و نگفته پیدا است تا چنین است کسی نمی‌تواند سال‌هایِ دراز در چنان خانه‌یی جا خوش کند، بی آن که آتش در نیِ او بیافتد و یا سنگی به شیشه‌اش بخورد. و اگر چه روزنامه نگاران معمولاً از کلفتی پوست شباهت به کرگدن می‌برند و همه گان چون مرحوم دهخدا نیستند که با نخستین ناسزا و ناروا «دخو» را تعطیل کنند. آن‌ها معمولاً بی‌غم از خارِ مغیلان قدم در این راه نهاده‌اند، اما سرانجام روزی به دلالتِ ناصحِ مشفقی، داغ بر دلِ یخ می‌نهند و قلم را غلاف می‌کنند. مگر نه آن که سالِ پیش **مهندس گنجه‌ای** (باباشمل) وقتی درگذشت، پنجاه سال از روزی می‌گذشت که آن قلم افشاگر و طناز و عشوه گر واثرگذار را سر بریده بود و خاموشی گزیده بود. یا آن دیگری کیایی در لندن گشوده، این یکی در کنجِ رودهن خزیده، آن یک به ترجمه‌یِ متونِ تاریخی پرداخته، دیگری سوپرمارکتی به اجاره گرفته، صاحب قلمی مسافرکشی پیشه کرده، یکی مس می‌فروشد که کس بر او نخروشد و دیگری آهن می‌خرد که کس‌اش گریبان ندرد، مفسری که پشتِ دخلِ نان‌فروشی می‌نشیند که نانی به خانه برد، یکی به بچه‌ها درسِ خصوصی می‌آموزد تا کسی را دل بر او نسوزد و آن دیگری آگهیِ تبلیغاتی می‌نویسد.

و این همه، جرم‌شان این است که گشته‌اند و آخرِ کار حرفه‌یی برگزیده‌اند که کس در آن هنوز به «افتخارِ بازنشسته گی» نایل نیامده، و نه چون پهلوانان گلی بر سرشان ریخته‌اند و نه گردویی بر دامن‌شان. پهن کـردنِ رخت‌هایِ نشسته‌شان برند و در منظر و مرآ، سزایِ آن گروه از این قبیله است که با اولین پیغام سر را به زیر نینداخته‌اند و از میدان خارج نشده‌اند. باور کرده‌اند که مسئولیت و تعهدی دارند که تا می‌توانند و جوهری در قلمِ آنان هست باید بنویسند و بگویند.

و این حکایت، مطبوعاتِ حرفه‌یِ این دیار را، یک قرن پس از آغاز، بی‌پیشینه، بی‌پیر و بی‌پشتوانه کـرده است. با این همه نومید نباید بود نسلی که اینک به این میدان درآمده، و نخستین نسل از روزنامه‌نگاران به راستی حرفه‌یِ این دیار است، لابد داوِ خود از زمانه خواهد ستاند و چون چنین کرد سوگ‌نامه‌یِ نسل‌هایِ پیشین را خواهد نوشت و خواهند خواند. خوش‌تر آن باشد که این سر در کلام دیگران گفته آید. ■

غلامحسین ذاکری

کارِ دشوارِ مستقل ماندن

در جهانی زنده گی می‌کنیم که از آسمان سنگِ فتنه می‌بارد. جهانی که بر مدارِ زور و ثروت مـی‌چرخد و اخلاق و آرمان در آن گم رنگ شده است. زورمداران و جهان‌خواران در پیِ حاکم کردنِ نظمی هستند که آن را «نوین» می‌خوانند و نو بودنِ آن تنها در بی‌رقیب بودنِ آن است. ورنه حکایتِ غارتِ جهان نه نو است و نه تازه. آن‌ها انحصارِ خود را بر همه چیز تحمیل می‌کنند و از آن جمله بر رسانه‌ها و اطلاعات. اما از آن سوی شاید شگفت‌انگیزترین رخ‌دادِ عصرِ ما انقلابِ انفورماتیک است که در عمق بر رابطه‌هایِ اجتماعیِ انسان تاثیری ژرف نهاده است.

قرنِ ما را قرنِ اطلاعات یا فوقِ کامپیوتر می‌خوانند، کـامپیوترها در تمامیِ عرصه‌ها و از جمله عرصه‌یِ ارتباطات و اطلاع رسانی زمینه سازِ پیش‌رفت‌هایِ سریعِ تکنولوژی شده‌اند و زنده گیِ مردمِ قرنِ ما چنان دگرگون شده است که قابلِ مقایسه با زنده گیِ مردمانِ قرون گذشته نیست.

گروهی گسترشِ ارتباطات را یکی از عواملِ اصلیِ گسترشِ آزادی در جهان می‌دانند که واقعیتی است انکارناپذیر. در دنیایی چنین نزدیک به هم، گسترشِ ارتباطات اعمالِ خفقان و یا به مهارکشیدنِ ملت‌ها، حبسِ اطلاعات و دیکتاتوریِ خبری و اطلاعاتی را تا حدِ زیادی محدود و گاه ناممکن کرده است. چرخشِ اطلاعات سبب شده است که جهان شفاف‌تر شود.

نخستین‌بار که قدرتِ اطلاع‌رسانیِ نوین بر مردمانِ عادیِ جهان آشکار شد زمانی بود که پرآوازه‌ترین و مقتدرترین رئیسِ‌جمهوریِ ایالاتِ متحده آمریکا- **ریچارد نیکسون** - در پیِ افشایِ خلافکاریِ او در مطبوعات و رسانه‌ها مجبور به استعفا شد. در ماجرایِ واترگیت قدرتِ اطلاع‌رسانی در برانگیختن و شکل دادنِ به افکارِ عمومی آشکار شد.

به قولِ دوستی، نیکسون این بد اقبالی را داشت که در عصری دست به خلاف و خودکامه گی زد که دوربین‌ها و میکروفن‌ها و قلم‌ها قدرتِ تازه یافته بودند.

در جهانی چنین که به برکتِ تکنولوژی با فشار دادنِ تکمه‌یی می‌توان چند قاره را در یک لحظه بر صفحه‌یِ تلویزیون دید، این پرسش، پرسشی اصلی است که چه گونه می‌توان مستقل ماند؟

استقلال را چون آزادی هر کس به زعمِ خود تعبیر و تفسیر و تاویل می‌کند. بسیار اند کسانی که می‌گویند

جهانِ امروز مستقل بودن را برنمی‌تابد و در مقابل می‌دانیم که برایِ ما چه به عنوانِ یک جامعه و چه به عنوانِ یک مجله تنها راهِ بقاء استقلال است و این به ویژه آن‌گاه که نبضِ حرفه‌یی در عرصه‌یِ فرهنگ و اجتماع و آزادی و تبادلِ افکار و اندیشه می‌زند اهمیتِ حیاتی دارد.

کارِ مطبوعاتِ حرفه‌یی جز با استقلال نمی‌پاید و به ویژه نشریاتِ کوچک اگر استقلالِ خود را از دست بدهند و به این و یا آن گروه و محفلِ فکری و اجتماعی، سیاسی، فرهنگی وابسته شوند، به ارگانِ غیرِ حرفه‌یی بدل می‌شوند و اعتمادِ عمومی را از دست می‌دهند. اما حفظِ استقلال نیز در این عرصه دشوار است.

آدینه از روزِ نخستِ شکل‌گیری، این داعیه را داشت که مستقل است و به هیچ ارگان، نهاد، انجمن، گروه و محفلِ دولتی یا غیر دولتی و به هیچ نحله‌یِ فکری و فرهنگی وابسته نیست. این سخن ادعایِ صرف نبود و نیست، واقعیتی است که قابلِ کتمان نیست.

اکنون بیش از یک دهه از عمرِ آدینه گذشته است. روزهایِ بد و خوب، پرفراز و نشیب، تندبادها، توفان‌هایِ ریشه کن و سهم‌گین و گه گاه آرامش را نیز تجربه کرده‌ایم. در بی‌ادعایی قناعت پیشه کردیم و همه‌یِ آرزوهای‌مان را در بلندایِ کوهی می‌دیدیم فتح‌ناشدنی و آن حفظِ استقلالِ آدینه بود که محورِ مشترکِ بنیان گذاران و دست‌اندرکارانِ آن بود و هست.

ناگفته نماند، حفظِ استقلالِ هر نشریه‌یی به مراتب با ارزش‌تر از ادامه‌یِ حیاتِ آن است. استقلالِ یک نشریه به معنایِ از دست دادنِ امکاناتِ بسیار است. چرا که استقلال با بسیاری از تصمیم‌ها سر ناسازگاری دارد. وقتی که می‌خواهی مستقل باشی و در کارت احدی دخالت و زورگویی نکند باید از بسیاری منابعِ اقتصادی بگذری.

بسیار دیده‌ایم نشریه‌یی در آغاز مستقل است اما در ادامه به ناچار گاه از استقلالِ خود در می‌گذرد. یک نشریه به منابعِ مالی نیازمند است تا بتواند سررشته‌یِ استقلال را تا به آخر در دست داشته باشد.

نشریاتِ فرهنگی - بخشِ خصوصی - مستقل غالباً از منابعِ درآمد - آگهی‌ها - محروم اند. به چند و چون ماجرا کاری ندارم، اما محرومیت از آگهی به معنایِ نداشتنِ درآمدِ کافی است و این یعنی با فقر ساختن، یعنی محرومیت از امکاناتِ انسانی و تکنولوژی و اداری. نتیجه آن می‌شود که نمی‌توان نیرویِ انسانی و امکاناتِ اداریِ لازم را تهیه کرد و ...

برایِ این‌که استقلالِ نشریه را حفظ کنی بر بسیاری از دوستی‌ها و روابطِ اجتماعی و شخصی باید خطِ بطلان بکشی. نشریه‌یی که طالبِ استقلال است باید آرا و افکارِ گوناگون و سبک‌ها و روال‌هایِ متنوع را چاپ کند و اگر بخواهی طرف‌دارِ هیچ گروه و محفلی نباشی، دوستانی گله‌مند می‌شوند و به تبعِ آن بر تعدادِ دشمنان اضافه می‌شود، اما چه پاک وقتی که هدف و نیتِ اصلی حفظِ استقلالِ نشریه است.

کافی است مثالی بزنیم. هنگامی‌که نوشته‌یِ دوستی را چاپ می‌کنی روابطِ گرم و دوستانه است، اما هنگامی که از چاپِ مقاله‌یی خودداری می‌کنی راه‌هایِ منطق کور می‌شود و تمامِ زحماتِ چندساله در یک چشم به‌هم زدن نقش بر آب می‌شود.

آدینه از این گیرودارها کم‌تر داشته است، اما در حرفه‌یِ ما گریزی از آن نیست. پس از چاپِ هر شماره دوستان تشویق می‌کنند، کف می‌زنند، در حالی که قلب‌ات گواهی می‌دهد شاید یک «چوب خط» بر پرونده‌ات نزدِ این و آن اضافه شده است!

برایِ این‌که مستقل بودنِ نشریه را تضمین کنی باید با ناداری بسازی، هر چند هستند کسانی که بخواهند در کار شریک و سهیم شوند اما در این بده‌بستان چه خواهی گرفت و چه از دست می‌نهی؟ سهم که بفروشی استقلالِ نشریه را به حراج گذاشته‌ای و به ناچار به قولِ قدیمی‌ترها، سنگ به شکم می‌بندیم تا استقلالِ نشریه را حفظ کنیم. پس مجبور ایم از گسترشِ کار چشم‌پوشی کنیم. طرح هایِ بلند پروازانه را فراموش کنیم، از ریخت‌وپاش‌هایِ واجب بکاهیم، دست‌مزدِ کم‌تری به نیروهایِ انسانی پردازیم و کسانی را به هم‌کاری دعوت کنیم که به مادیات نمی‌اندیشند و به معنویتِ کار دل بسته‌اند. و سرانجام این‌طور می‌شود که دست و دل در هزینه کردن می‌لرزد، در طرح ریزی‌ها، در برنامه‌ریزی‌ها دست به عصا راه می‌رویم و از برنامه‌هایِ پرهزینه می‌پرهیزیم.

به‌هر تقدیر آدینه اگر استقلال را حفظ کرده است با این شیوه‌یِ کار توانسته است راه را طی کند. با توکلِ به خداوندِ بزرگ بعد از این نیز استقلال را از دست نخواهیم داد.

خوانندگانِ آدینه و آنان که با دقت و بی‌طرفی درباره‌یِ آدینه داوری می‌کنند - چه مخالف و چه موافق - در این نکته اشتراک دارند که آدینه - خوب یا بد - نشریه‌یی مستقل است. هرچند هستند کسانی که به هر قیمتی و به هر بهایی و به هر شیوه‌یی در برخورد با مخالفانِ نظری خود راهی جز حذفِ فیزیکی نمی‌شناسند و آن‌گاه که نمی‌توانند، با شایعه پراکنی و اتهاماتِ بی‌اساس و ناروا می‌کوشند فضا را بر مخالفانِ خود چنان تنگ کنند که آنان خود به حذفِ خود رضا دهند. اتهامِ وابسته‌گی به خارج از کشور و انکارِ استقلالِ نشریاتی چون آدینه نیز از همین دست است. آنان‌که چنین اتهامی را مطرح می‌کنند به عنوانِ دلیل می‌گویند که مطالبِ چاپ شده در آدینه گاه در این یا آن نشریه‌یِ خارج از کشور مجدداً چاپ می‌شود و آدینه را ایرانیانِ خارج از کشور می‌خوانند.

هر دو استدلال چنان بی پایه است که نیازی به بحث ندارد، ما اعلام کرده‌ایم که «نقلِ مطالبِ چاپ شده در آدینه با ذکرِ ماخذ آزاد است» و نه ما و نه هیچ کس نمی‌تواند بر چاپِ مجددِ مطلبی نظارت داشته باشد. و اما نکته‌یِ دوم: جمعی از ایرانیان به دلایلِ گوناگون، در بیرون از خاکِ وطنِ خود مقیم اند. اکثریتِ این جمعِ دل با ایران دارند و «وطن» وردِ روز و شبِ آنان است. دل‌بسته‌گی به فرهنگِ ملی آنان را به وطنِ خود پیوند می‌دهد. آنان کتاب و نشریاتِ منتشرِ در داخلِ کشور را می‌خوانند. یکی از این ایرانیان برایِ سردبیرِ آدینه نوشته است «در صندوقِ پستی ما، وقتی غروب خسته به خانه برمی‌گردیم گاه پاکتی است که غمِ غربت را از دل می‌زداید، پاکتِ مجله‌یِ شما، بدونِ شک دیگر روزنامه‌ها و مجلات نیز چنین نامه‌هایی را دریافت می‌کنند. پیوندِ ما با این خواننده‌گان گاه توسطِ پیرزنی محکم می‌شود که چهار طبقه ساختمانِ آدینه را از پله‌ها بالا می‌آید تا برایِ فرزندِ سفرکرده‌اش مجله را مشترک شود و به ما می‌گوید «هرچه می‌پرسم مادر چه می‌خواهی، می‌گه هیچی، فقط مجله را خواست».

و این پیوندی بر بستر فرهنگِ ملیِ ما است و می‌کوشیم تا این ارتباطِ فرهنگی را گسترش و عمق دهیم. اما این ارتباط یک‌سویه است. ما می‌نویسیم و آن‌ها می‌خوانند و نوشته‌هایِ آنان را از خوفِ آن که مبادا نویسنده به گروه و دسته‌یی سیاسی متعلق باشد، به احتیاط چاپ نمی‌کنیم، مگر آن که صاحبِ اثر را بشناسیم. این شاید درست نباشد، ولی احتیاطِ ما است.

هرچه‌قدر از ارتباطِ فرهنگی با ایرانیانِ خارج از کشور مغرور می‌شویم، ارتباط از گونه‌هایِ دیگر را غلط می‌دانیم. پذیرفتنِ کمک - تحتِ هر نام - از مؤسساتِ خارج از کشور، از نظرِ «آدینه» نادرست است، و از همین رو، در برابرِ ایرانیانِ خارج یا داخلِ کشور که گاه پیش‌نهاد می‌کنند که به آدینه کمک کنند پاسخِ ما یکی است. «به‌ترین کمک معرفیِ مجله به دوستان‌تان و مشترک کردنِ آن‌ها است».

ما نه برایِ خود که برایِ تمامِ مطبوعات، داشتنِ هر نوع ارتباطِ غیر آشکار و غیر مطبوعاتی را با خارج از کشور گناه می‌دانیم و اتهامی‌را سخت‌تر و تندتر از این نمی‌بینیم. با امکاناتِ خود می‌سازیم و بحمدالله با همین امکانات بیش از یک دهه است که آدینه را مستقل از هر چه وابسته‌گی است منتشر کرده‌ایم. ■

در اواخرِ اردیبهشت ماه غزاله علیزاده نویسنده‌ی رمانِ ۲ جلدی «خانه‌ادریسی ها» در جنگل‌های جواهرده راسر خودکشی کرد. غزاله علیزاده در سالِ ۱۳۲۷ در مشهد متولد شد و تحصیلاتِ خود را تا اخذ لیسانس از دانش‌کده‌ی حقوقِ دانش‌گاهِ تهران ادامه داد. غزاله علیزاده کارِ نوشتن را از نوجوانی آغاز کرد و آثار او در نشریاتِ ادبی و هنری دهه‌ی ۴۰ به چاپ می رسید. نخستین کتاب غزاله علیزاده «بعد از تابستان» در سال ۱۳۵۵ چاپ شد و پس از آن علیزاده «سفر ناگذشتنی» (مجموعه‌ی ۳ قصه‌ی کوتاه) را در سال ۱۳۵۶ منتشر کرد. چاپ داستانِ بلندِ «دو منظره» در سالِ ۱۳۶۳ اعتبارِ ادبیِ غزاله علیزاده را تثبیت کرد و با چاپ رمانِ ۲ جلدی خانه ادریسی‌ها (۱۳۷۰) و چهارراه (مجموعه‌ی ۴ داستان ۱۳۷۲) نام غزاله علیزاده، به عنوانِ نویسنده‌یی معتبر در داستان‌نویسیِ معاصر ثبت شد. آخرین نوشته‌ی چاپ شده‌ی غزاله علیزاده باعنوانِ «روپایِ خانه و کابوسِ زوال» در مجله‌ی آدینه‌ی ۱۰۹-۱۰۸ نوروز ۷۵ به چاپ رسید. از غزاله علیزاده، ۲ کتاب تازه در دست انتشار است. پیکر غزاله علیزاده در امامزاده طاهرِ کرج به خاک سپرده شد. در این مراسم که جمعی از اهل قلم و گروهی از علاقه‌مندان ادبیاتِ معاصر حضور داشتند، ساعد احمدی نوشته‌یی از رضا براهنی راکه به دلیل ناراحتی روحی قادر به خواندن نوشته‌ی خود نبود، قرائت کرد.

رضا براهنی

تنها و دستِ خالی برمی‌گردیم

برای ما دوست‌داران و دوستانِ آن نادره‌ی دوران، غزاله علیزاده، که بر سرِ تربت‌اش، برای این وداع آخر، در این روزِ زیبای اردیبهشتی گردآمده‌ایم، هیچ ماتمی فراتر از این نیست که بر سر این تربت گرد آمده باشیم. ای خاک، عروسِ ادبیِ ما را بپذیر. ولی ای مرگ، لحظه‌یی او را در آغوشِ آن درختِ سرسبزِ مازندران، نگاه دار، لحظه‌یی او را نبر، تا با تو این سفارش آخرین را بگوییم که از میانِ جمعِ ما چه کسی را با حلقه‌ی تنگ‌ات به تاراج برده‌ای.

زنی در چهارراهِ جاذبه‌های بی بدیل حسی که پرده‌های رنگینِ چشم‌های‌اش را بر واژه‌های وصف‌های‌اش از آدم‌ها و جهان می‌کشید و کودک‌وار الفت و دوستیِ اشیاء و پرنده‌ها و پروانه‌ها را می‌طلبید؛ تقاطع حساسیت‌های درهمان ناپذیرِ کشش به سوی زیبایی، مرگ عشق، شوریده‌گی و تاب‌ناکیِ کلماتِ آهنگین، که بر همه‌ی آن‌ها آزرم، نجابت و بداهتی شاعرانه موج می زد؛ مهربانی هول‌ناکِ مادرزادی که پناه می‌داد؛ صدایی که از نوازشِ سیره‌ها برمی‌خاست و شنونده را تسخیر می‌کرد و مرد یا زن یا هر کسی که آن صدا را می‌شنید می‌گفت این زن چه آیتی از شهود و جاذبه‌ی شهود است که حتا اگر چشم‌های‌ات را ببندی باز هم آن طراوت به بداهت در پیش روست. ما حالا چشم‌هامان را بسته‌ایم ولی او را می‌بینیم؛ گوش‌هامان را بسته‌ایم و آن صدا را می شنویم. مرده‌ایم و آن طراوت زنده‌مان می کند.

گل را به روی گور تو می‌ریزیم می‌گرییم
طاووس سربریده‌ای از چشم‌های جمع
می‌آویزد.
آن تو چه می‌گذرد هان چه می‌گذرد آن تو
با گونه‌های تو
عطری که گیج می کند آدم را
عطری که رول می خورد از خواب‌های
هراسانی در مغزهای ما
بوی تو را به روح جهان هدیه می‌کند

مرمرکه بوی مریم و موهای ماه داشت در
موم موریانه تهی می‌شود.

پیش از نیمی از عمرِ نیم قرنی‌اش را به نوشتنِ از نگرانی‌های نوشتن سپرد. دل‌داده‌ی آینه‌ی پاکی که زیبایی مضطرب را منعکس می کرد و گرنه‌هایی که از خلوتِ زن‌های عاشق، نوهروس، شکست خورده و رمیده‌ی موسیقی و معشوق برمی‌گرفت. دقتی خاص روایت‌گرانِ بزرگ که مژه‌ی کوچکِ غلتیده بر چهره‌ی شخصیت‌های‌اش را به کانونِ نگاه‌اش می‌سپرد. نفسی که هر دو سوی جذب : جذابی و مجذوبی را به خود تخصیص می‌داد و انگشت‌هایی که تارهای مو را از چهره‌ها کنار می‌زد تا ما به تماشا بنشینیم. غزاله! مرگِ زیبایی و زنان و زن! می‌بینی چه ظالمانه این بار ما را به دورِ خود جمع کرده‌ای؟

گم شده‌ی مادر، فرزندان، همسر، دوستان، نویسنده‌گان، و ناگهان تنهایی یک بهار، یک اردیبهشت، یک درخت، یک مازندران. رواست زن و مرد، و خرد و کلانِ این کشور بر غزاله بگریند. آن شکفته‌گی غصب شده از زنان، آن مادرِ کلمات، آن ایمانِ پُرجلاوت و پُرحرارت به انسان و به فراسویِ انسان و آن خُرامشِ غزالانه به جوارِ سپیده‌دمانِ کلمات؛ چه ستمی، خدایا، چه ستمی، این زن بر زنان، بر هستی و بر جهان روا داشته است. و خاک، خاک چه سعادت‌مند است، خوشا، خوشا به حالِ خاک که چهره بر چهره‌ی غزاله نهاده است.

مرگ را باور نمی‌کنیم، حتا اگر مرگ غزاله را باور کند. باور نمی‌کنیم. غزاله مدام معاصرِ روایت‌های‌اش می‌ماند. غزاله برمی‌گردد به سوی روایت‌هایِ چاپ شده و چاپ نشده‌اش، به سوی دو منظره در خانه‌ی ادریسی‌ها در شب‌های تهرانِ راحله‌ی گردوشکنان ملک‌آسیا. غزاله با دست‌های پر به سوی غزاله بر می‌گردد. تنها ما، ما چه می کنیم:

گل را به روی گور تو می ریزیم می‌گرییم
برمی‌گردیم
تنها و دست خالی برمی‌گردیم.

فرج سرکوهی

دو سنگِ صخره‌وارِ روبه‌رو

دو سنگِ صخره‌وار با درختی در میان. گوشه‌یی خلوت در جنگل‌های حواشی‌رده رامسر، روز زیبای اردیبهشتی. زنی که تنهایی خود را از ازدحام گذر می‌دهد، طنابی که پیکری تکیده را تاب می‌آورد. آرام بر سطح شیب‌دارِ سنگ سُر می‌خورد. زمین خود را کنار می‌کشد. چند سانتی متر فاصله‌ی پا با سیره‌های نو دمیده و بیش از هزار سال شعر فارسی. زنی که انتقام مرگ را از بهار زایی جنگل می‌گیرد و تنهایی خود را به شاخه‌ها می‌آویزد. یادداشتی کوتاه: «سرطان ... درد ... دخترها هزارسار می‌بوسم‌تان» و نه سیگارهایی که به دقت خاموش شده است، «امیدا که جنگل را بسوزانیم.» راهی باریک که به خاطره می‌رسد. شب کامل. ماهِ متعجب. نوری که با سبزی سرشار و جوانِ برگ‌ها پیوند می‌خورد. قیبتِ خاک‌سار و ناگزیرِ آدمی در حضورِ مداومِ جنگل ادعای عین می‌کند. غزاله علیزاده دور از خانه‌یی که حالا دیگر خانه نیست، خانه ادریسی‌ها هم نیست، خودکشی می‌کند. معلوم است که محل را از قبل شناسایی کرده است. اخم هم لابد کرده است. لب که به خنده باز می‌شد ابروهای کج بالا می‌رفت و چشم‌های آهو به بهار باز می‌شد. لابد حسابِ همه چیز را کرده است. باد را هم لابد حس کرده است. بعد لابد روی یکی از سنگ‌ها نشسته است. بعد سیگار. بعد لابد قصه‌ی دختری را که درخت شد تا دل آدم‌ها را بسوزاند، بلند بلند برای خودش تکرار کرده است تا ببیند که ریتم و آهنگِ شر حفظ شده یا نه. خطِ قصه به ریتم راه نمی‌دهد. آهنگ از مرگ فرار می‌کند. پیش از عید که هنوز زمستان بود، گفتم:

- حداکثر قصه‌یی رمانتیک از آب در می‌آید. درخت شدن هم تازه نیست، شرها هم بیدار اند و آن قدرها هم ساده نیست. جنگل‌های امروزی را می‌گویم.

گفت:

- می‌نویسم‌اش. می‌بینی که خوب می‌شود، اگر به شر نشد به زنده‌گی.

طوری از زنده‌گی حرف زد که انگار داستانِ کوتاهی است که بخشِ آخرِ آن را هم نوشته است و فقط باید آن را دوباره برای چاپ ادیت کند و می‌نویسد. توصیف می‌کنم: آن صدای مهربان را که تک‌تکِ واژه‌ها را به ترازوی وزن می‌سنجد. آن خیالِ شگفت‌انگیزِ داستانی را. تخیلی که آن سویِ افراق در حاشیه‌یِ ممکنِ داستانی راه می‌رود. حافظه‌یِ غریبی که نامِ تمامیِ اشیاء جهان را هم‌زمان به یاد می‌آورد. لوحِ اشیاء آبدی که به رنگِ شعر درمی‌آیند و در خاطره و حادثه و توصیف‌های دقیق و مینیاتوریِ صحنه‌ها و موقعیت‌ها و آدم‌های داستان مواج می‌شوند. خیالی سرکش که به ناگفته‌ها و سکوت‌ها و نوشته‌ها راه می‌برد. رئالیسمی که در شعر و ریتم و آهنگِ شر بر پرده‌هایی برآمده از واژه‌ها نقش می‌بندد. حتا وقتی سرطان در سینه می‌نشیند رنگ می‌ماند. این‌ها را باید می‌نوشتم. چند ماه پیش گفت:

- کم‌اند کسانی که کارِ ادبی را جدی می‌گیرند و آدم‌ها را هم. می‌نویسیم اما کسی نقد نمی‌کند.

- درباره‌یِ کارهای تو که نوشته‌اند.

- تو نوشتی. لج کرده‌ای، شاید به خاطرِ خانه‌یِ ادریسی‌ها.

بعد خنده می‌آید، خانه را طوری می‌گوید که انگار خانه شعری است ناسروده که در لحظه خلق می‌شود.

بعد عید می‌آید و بهار می‌شود. بعد دیگر غزاله نیست. دختری درخت می‌شود. بعد ره گذران اندامِ زنی را در معبرِ زمان و باد می‌بینند. بعد تلفن‌ها زنگ می‌زند. بعد زمان از زبان رها می‌شود. بعد عزا می‌شود. بعد تنهایی از ازدحام می‌گریزد. بعد ازدحام بی‌معنا می‌شود. بعد جنازه‌اش را تا امامزاده طاهر کرج تشییع می‌کنیم. بعد غزاله در خانه نیست. در خانه ادریسی‌ها هم نیست. بعد غزاله روبه‌روی ما در ساحل می‌نشیند. بعد روی یکی از سنگ‌ها می‌نشیند. و چاپ ۲ کتابِ تازه‌اش را انتظار می‌کشد. «چه کسی در تالارها قدم می‌زند» خیال سرکشی می‌کند و خاطره به نظم در نمی‌آید. سرطان در سینه می‌نشیند.

- کاتوف داستایوفسکی را در تسخیرشده‌گان بیش‌تر دوست داری یا اما بواری؟

۵ ثانیه‌ی کاتوف می‌آید. ۵ ثانیه پیش از خودکشی. گفتم:

- اما بواری جذاب‌تراست. قربانی است.

عید برای آدینه می‌نویسد:

«حیوانیتِ دلال‌ها و بی‌خیالیِ عشاق و حماقتِ شوهر به خودکشی‌اش کشاند... ما غلامِ خانه‌های روشن‌ایم، در خانه رویا می‌بینیم، در خواب رویایِ خانه و بی‌خانه کابوس و در کابوس زوال آغاز می‌شود.»

می‌گویم:

- برای عید تلخ نیست؟

تلخ با تنهایی قمار می‌کند، هیچ کس بازنده‌های حرفه‌یی را دوست ندارد. تنهایی درون از دروازه‌یِ باختِ مدام در خانه‌یِ دل ریشه می‌کند. حتا در صدا که دیگر چهچه بهار نیست، تنهایی از پشت ریتم و وزن و اخم به گوش می‌رسد. می‌رسد؟ خشک. خشکِ آخرِ پاییز. خزانِ زودرس، مثل بهارِ زودرسِ نوشتن. بعد زبانِ شعر به داستان تسلیم می‌شود، چلچله‌ها در بهارِ تنبلِ جنگل‌های رامسر نمی‌خوانند.

بعد غزاله را از امامزاده طاهر کرج می‌آوریم. حالا در خانه‌یِ تنهایی چشم‌انتظارِ تالارها است. بعد تلفن‌ها زنگ می‌زنند. بعد غیبت ناگزیر می‌آید. بعد تنهایی نقاشی می‌کند. بعد تنهایی می‌نویسد. بعد...

مدیا کاشیگر

فقط زنده‌ها می‌میرند

زنده گی، حضورِ مدامِ مرگ است.

بادله. بهمنِ ۱۳۷۴. روزِ دوم هم‌آیش نیمایوشیج. هوشنگ آخرین سخن‌ران است که قصه‌یِ رساله‌جمیله‌اش را می‌خواند با درست‌تر بگویم اجرا می‌کند. استقبال، کم‌نظیر است و هوشنگ که همین‌طوری - بی‌صبونک هم - شورِ دیکتاتورمنشانه‌یِ زنده گی است، ما را تقریباً به زور به خانه‌یِ - فکر می‌کنم - دایی وزن‌دایی فرزانه دعوت می‌کند. سه پیکان می‌شویم و تازه می‌فهمم خانه کنارِ دریا است و این دریا، دریایِ میان‌کاله است.

این‌ها را برای چه می‌نویسم؟ ها، ... یادم آمد، برای غزاله، باز یادم رفت غزاله دیگر نیست، اما، ... اما، آن شب هم غزاله با مانبود، یعنی بود، هست، اما توی یک پیکانِ دیگر، همان که جلوتر از همه رفته.

از نکا هم می‌گذریم و آسفالت را رها می‌کنیم و ربعِ ساعتی بعد، یک روشنایی و کشفِ ناگهانیِ این که میعادگاه‌مان راستی راستی کنارِ دریا است، در کم‌تر از پنجاه‌متریِ موج‌ها. یک چیزِ دیگر که یادم رفته بود و توی بابلسر و انزلی از وحشت میخ‌کوب‌ام کرده بود و در این جا، در میان کاله، از شادی منکوب‌ام می‌کند: دریا سال به سال، ماه به ماه، روز به روز بالاتر می‌آید و این جنگِ موج و باز موج، جنگِ دریا است با ساحل: خزر عطشِ خاک دارد.

شام و بعد، گردش. دریا یک فوک را به ساحل انداخته است و سگ‌ها فقط پوستِ جانور را بر جای گذاشته‌اند. یادِ بچه فوک‌هایی می‌افتم که آدم‌ها پوست‌شان را زنده زنده می‌کنند - و شاید هنوز هم

می‌کنند - تا هم به پالتوپوست‌شان برسند و هم مقراتِ جهانیِ حفظِ حیاتِ وحش را نقض بکنند و بلندبلند راجع به تفاوت میانِ سگ ها و آدم‌ها فکر می‌کنم و غزاله متلکی راجع به کلبی مسلکی‌ام می گوید. کلبی مسلکی؟ شاید. مگر فوک، همان سگِ آبی نیست؟ و مگر سگ هایی که درون‌اش را خورده‌اند، سگ نیستند؟ و مگر ...

بر می‌گردیم. آتش، گپ، شوخی، خنده و آوازی که یکی سر می‌دهد و همه دم می‌گیریم و یک آوازِ دیگر و پیروزیِ موسیقی بر بقیه‌یِ چیزها: آهنگ‌هایی که سنجه‌یِ عمرشان نه به سال که به ربع قرن و نیم‌قرن و حتا قرن است، اما کهن‌سالی‌شان نه با جوانیِ میانگینِ سنیِ جمع‌مان تضاد دارد، نه با یم‌آوایِ ویرانیِ خاک در زیرِ دندان‌هایِ آب.

فرزانه و هوشنگ و مهمان‌داران‌مان مصر اند بمانیم و از زیباییِ صبح‌گاهیِ دریاچه‌یِ میان‌کاله، ایست‌گاهِ پرنده گانِ مهاجر می‌گویند. بقیه می مانند: منصور و فرج و محمدعلی و احمد. اما ما چهارنفر باید برویم: من و مسعود چون بلیتِ برگشت‌مان برایِ روزِ بعد است، یعنی همین امروز. غزاله و سمانه هم چون ...، چون ... مهمان‌داران‌مان لطفی دیگر نیز می‌کنند و یکی داوطلب می‌شود ما را به بادله برگرداند.

تا بادله بیش‌تر از یک‌ساعت راه است. گپ می‌زنیم، یعنی سعی می‌کنیم گپ بزنیم، اما جادویِ شب و جاده و خاطره‌یِ نزدیکِ دریا کارِ خودشان را می‌کنند و سرانجام، در جست و جویِ هم نواییِ گم شده‌یِ موج و باز موج با آوازهایِ کهن‌مان، ساکت می‌شویم و در سکوت به بادله می رسیم.

خسته ایم و خداحافظی به امیدِ دیدار در تهران. اما نصرت در سرسرایِ هتلِ معرکه گرفته است. چند نفر دوره‌اش کرده‌اند و نصرت از خاطره‌های‌اش از فروغ می‌گوید و از شاملو و از اخوان و ... باز از فروغ، بیش تر از همه از فروغ. سمانه ساعت‌ها است در خواب است، اما غزاله و مسعود و من، هم‌چنان نشسته‌ایم و عطرِ سال‌هایِ ۴۰ را نفس می‌کشیم.

حالا می‌فهمم: در آن آمدنِ آرامِ صبح به بادله، از جمعِ ما فقط غزاله بود که با درخواستِ بازگوییِ خاطره‌یی خاص یا بازخوانیِ شعری خاص از نصرت، نمی‌خواست آن شعر یا خاطره را مرور کند و بیش‌تر در جست و جویِ مرورِ بخشی از خودش بود. نمی‌خواست از یادرفته‌یی را به یادآورد، می‌خواست خودش را در آن لحظه‌یی به یاد آورد که روی‌داد روی می‌داد و هنوز خاطره نشده بود. لحنِ کنشِ‌وارِ نصرت هم که تفیِ جریانِ یک سویه‌یِ زمان بود، فضا را اسیر کرده بود و نمی‌گذاشت تقویم ورق بخورد و از ۱۳۴۶ و مرگِ فروغ جلوتر بیاید.

صبح، خداحافظیِ دوباره و قرارِ مجددِ دیدار در تهران و با مسعود و جاهد راه می‌افتیم. فرودگاهِ ساری. هواپیما اول تأخیر دارد و بعد اصلا نمی‌آید. برمی‌گردیم بادله تا با وسیله‌یی دیگر به تهران برویم که دوستان قانع‌مان می‌کنند تا آخر هم‌آیش بمانیم.

سرِ ظهر، غزاله و سمانه را باز می‌یابیم. مگر قرار نبود بروید تهران ؟ شرحِ ماجرا و تصمیم می‌گیریم نهار را برویم کنارِ دریا، دریایِ ساری که در قیاس با دریایِ میان‌کاله کوچک و افسون‌باخته می‌نماید ز عصر، در هم‌آیش، فصلی از خانه‌ی ادریسی‌ها را با صدایِ غزاله می‌شنوم، برای آخرین بار در زنده گی‌ام.

شب، برف باریده است و هراز بسته است و فیروزکوه یخ بندان. بالاخره یکی پیدا می‌شود که مسعود و جاهد و کاوه و من را از شیشه راهِ فیروزکوه برگرداند و بعد، ... بعد، تهران است و چند تماسِ تلفنی و قرارِ دیدار و حتا قرارِ مرتب کردنِ دیدارها و بعد، ... بعد این که دارد عید می‌شود و هنوز دیداری دست نداده است، و بعد، عید و نیافتنِ غزاله برای تبریکِ سالِ نو و تداومِ این نیافتن‌ها تا پایانِ فروردین، تا آغازِ اردیبهشت، تا سالِ مرگِ فرهاد، تا شنبه ۲۲ اردیبهشت.

تازه از سفر برگشته‌ایم و هنوز بار در ماشین است - بار هنوز هم در ماشین است. تلفن زنگ می‌زند. منیژه گوشی را بر می‌دارد. هایده است و جنگلِ رامسر و یک درخت و گروهِ کورِ حلقه‌یِ بی‌پایانِ یک ریسمان بر گردنِ یک زنده گی و حضورِ ممتدِ تصویریِ کالبدشده‌یِ غزاله و حرف‌هایی که به نوشته در می‌آیند و در نمی‌آیند، یادداشت‌هایی که نه آغازی پیدا می‌کنند و نه پایانی، خاطره‌هایی که فقط می‌توانی در لحظه‌هایی تعریف کنی، اما خاطره‌هایی که حتا در آن لحظه‌ها هم از مخاطب داشتن می‌گریزند و حتا خودِ تو صاحبِ خاطره را هم به خلوت‌شان راه نمی‌دهند.

و بعد، ظهرِ دوشنبه ۲۴ اردیبهشت است و خاکِ طاهرآباد که در انتظارِ از راهِ رسیدنِ غزاله دهان گشوده است. از راه می‌رسی و دقیقه‌هایی بعد، خاک تو را با ولع می‌بلعد. آخرین وداع و برمی‌گردیم و به عطشِ خزر، به خاک فکر می کنم و به عطشِ خاک به تو. اما آیا اشتباه نمی‌کنم؟ خاک به تو عطش داشت یا تو به خاک؟ ناگهان به یادم می‌آید. چهارماه پیش بود، به ساری و بادله می‌رفتیم و از پنجره‌یِ هواپیما، نخستین جنگل‌هایِ مازندران در آن پایین پدیدار شد. چند صندلی عقب‌تر نشسته بودم - یا جلوتر، مگر اهمیتی دارد؟ نمی‌دیدم‌ات اما صدای‌ات را می‌شنیدم. گفتی : این همه سرسبزی جان می‌دهد برایِ زیستن.

این هم واقعیتی است : فقط زنده‌ها می‌میرند. ■

برایِ عزیزمان غزاله علیزاده با امیدِ صبر و تسلی
برایِ محمدرضا نظام‌شهیدی که غزال‌اش را گم کرده است ...

نازنین نظام شهیدی

جواهرده

گلی نادر به بار آورده آن درخت؟
یا خانم شما از میان سنگ‌ها پدید می‌آیید؟

چراگوشی تلفن این همه پی در پی می‌پرسد:
«راست است آیا؟..»
درگوشی درهایی بسته می‌شود
راهروهایی تو در تو ادامه می‌یابد
با طنینی طویل: «راست است آیا؟..»

راست است!
بیایید عکس بگیرید!
و باور کنید این تابلویی غریب‌تر از «بانوی صخره‌ها» است.

آن‌جا که او به اضافه‌یِ آسمان، کودکی تنها است
در جنگلی با ابر، با قصه ...

معبدی پنهان
معنی مخفی
نقاشی باستانی مردمی بدوی که غزالی را نقش کرده‌اند
و جنگلی که ناگهان از کشف حضورِ غزالی خاموش، زیبا شده است.

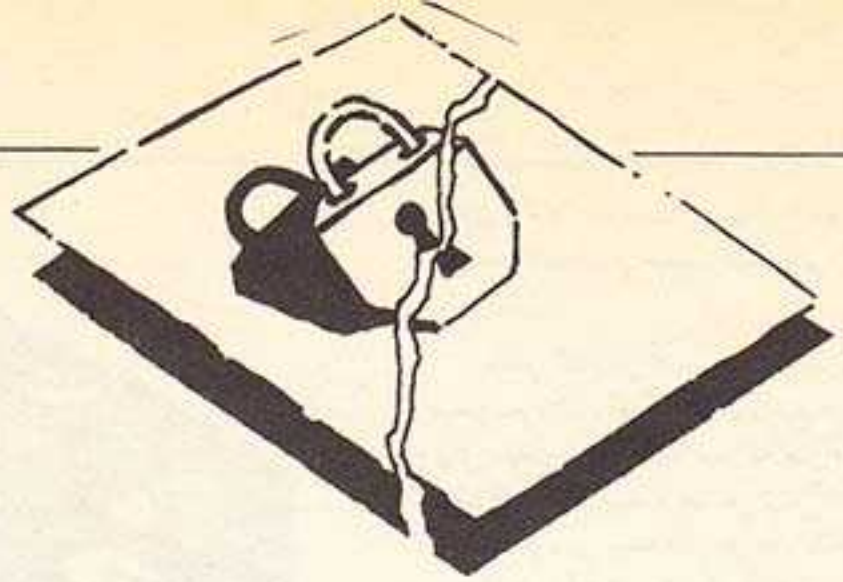
اردیبهشت آهسته می‌شود
آن‌قدر آهسته که سرانجام می‌ایستد در آونگی راست
و این توقف دست خسته‌یی است که عقربه‌هایی بی‌شمار را ورق می‌زد.

چرا این اردیبهشت این همه سرد است؟...
باید خیابان‌های پیدزده را
راه‌هایی این همه خالی را
مثل شالی کهنه به خود پیچید ...

شما بیش‌تر به میوه‌یِ مخفی این درخت می‌مانید
خانم می‌شود شما را از شاخه چید؟
تاگلوی آوازهای نگفته تازه شود؟
یا قربانی اردیبهشت‌هایی در جهان هستید
که همیشه می‌آمد،
زمین را بغل می‌کرد
تا که سرانجام شما را باز بیابد

روی‌گردانده‌اید، چشم‌ها بسته است
به سال‌های نیامده دیگر نمی‌نگرید؟
یا آخرین پرده تمام شده است؟

اما ما زیر عکس شما می‌مانیم
وقتی به دیدارِ اردیبهشت می‌آیید و یک صندلی از مربعی نامرئی چراغانی است ...
خانم شما نشانی دست‌های مرا می‌دانید،
پس وعده‌یِ ما در یک عکس یادگاری دیگر ...



- در ستایش شعر سکوت
- هوشنگ گلشیری
- انتشارات نیلوفر

محمدعلی سپانلو

در نکوهشِ سکوتِ الکن

طالب حسن غریب و معنی بیگانه باش
«صائب»

نوشتنِ مقالاتِ تئوریک دربارهٔ شعرِ معاصرِ فارسی، کوششی است شایسته، و ملازم با ترجمه یا احتمالاً نگارشِ مقالاتی دربارهٔ مباحثِ کلی شعر و شاعری؛ چرا که مقالاتِ دستهٔ دوم بیش‌تر در حوزهٔ نظر مؤثر خواهد بود و مشکل است که در عمل آن را در بررسیِ مواردِ شعرِ وطنی به کار برد و شاید به شاعران توصیه‌یِ سازنده‌یی کرد.

در ستایش شعر سکوت[1] عنوانِ مقاله‌یی است که **هوشنگ گلشیری**، نویسندهٔ معاصر، در جزوه‌یِ ویکم فعالیت‌های نقدنویسی و تدریسیِ خود به‌چاپ رسانده‌است. مهم نیست که در این مقاله چند جا به ردّ یا قبول، دربارهٔ شعرِ صاحبِ این قلم نیز اظهار نظر کرده است. در آن صورت، مرجح بود که آن مقاله در مقوله‌یِ ده‌ها نوشته‌یِ دیگری که معاصران در نشریاتِ گوناگون به‌چاپ رسانده و می‌رسانند به‌شمار آید و پس از بهره‌مندی به کناری نهاده شود. امّا نویسنده به‌ظاهر **شعر سکوت** را مقاله‌یی معمولی نمی‌داند. از این‌رو پس از چاپ آن در شماره‌های ۸ و ۹ مجله‌یِ **زنده رود** به‌تجدید چاپ‌اش در کتابی به همین نام برخاسته است. حتا تا این مرحله نیز می‌شد نوشته را جزوِ مقالاتِ مشابه خواند و در حدِ مقدور استفاده برد، اگر شخصیتِ فرهنگیِ نویسنده باعث نشده بود که نوشته‌یِ او به‌عنوانِ یک پژوهش «علمی» موردِ توجه برخیِ قلم‌زن‌هایی قرارگیرد که شناختی از مسائلِ پیچیده‌یِ ادبی و به‌ویژه ذوقی در ادراکِ نوعِ دیگرِ هنر ندارند و اگر چنین روندی تکرار شود به نظرِ نگارنده تعمیمِ نوعی سوءِ تفاهم یا علمِ غلط خواهد بود؛ در این صورت لازم می‌آید به‌بررسیِ داوری‌هایِ مقاله (که آن را به اختصار «شعر سکوت» می‌نامیم) پرداخت، خوب و بدش را سنجیده و سره را از نا سره جدا کرد.

نگارنده به کلیاتِ این مقاله نمی‌پردازد که فرصتی دیگر می‌خواهد، تنها به یکی دو رکن یا مسئله‌یِ آن دقیق می‌شود که البته از مسائلِ مبرم، دست و پاگیر و حیاتیِ شعرِ جدید است و اغلب انگیزه‌یِ جدل‌هایِ گوناگون. یکی از این مسائل تلفیقِ وزن‌هایِ گوناگونِ عروضی در شعرِ نو است که بخشی از مقاله‌یِ «شعر سکوت» را تشکیل می‌دهد. (و اتفاقاً در همین‌جا از صاحبِ قلم مثالی زده شده است.) گلشیری از نظرِ وزن، شعرِ نو را به سه گروه تقسیم می‌کند:

اول، **شعرِ موزونِ نیمایی**، یعنی شعری که در آن تساویِ افاعیل به هم می‌ریزد اما ارکانِ آن عیناً حفظ می‌شود.

دوم، **شعر منثور** یا بدونِ وزن، از نوعِ کارِ **احمدرضا احمدی** که گلشیری بدان در این مقاله کاری ندارد.

و سوم، (یعنی آن‌چه که مطمح نظرِ ما است) نوعی **شعرِ موزون نیمایی** است، **بدونِ توجه به سلامتِ ارکانِ سنتی**، که گلشیری آن را **شعرِ آهنگین** می‌نامد و می‌نویسد: «شعر آهنگین در برابر شعر موزون عروضی شعری است که گرچه بعضی از سطور آن همچنان موزون است اما در مجموع همهٔ سطور آن را نمی‌توان بر یک یاد و وزن عروضی تقطیع کرد...»[2] و در پیِ آن بخشِ عمده‌یِ مقاله‌اش را به این موضوع اختصاص داده است.

چند نکته در ابتدا و پیش از طرحِ موضوع لازم به یادآوری است:

نخست این که در حدودِ سالِ ۱۳۳۳ زنده یاد **اخوان ثالث** مقاله‌یی در تحلیلِ وزنِ شعرِ **مهتاب** نیما یوشیج منتشر کرد که بعدها بسیار معروف شد و بارها به‌چاپ رسید و از امهاتِ مقالاتِ تحقیقی راجع به‌شکلِ وزنِ عروضی در شعرِ نو به‌شمار رفت. اخوان قانونِ وزنِ نیمایی را که عبارت از تکرارِ افاعیل به‌طور سالم، اما بدونِ رعایتِ تساویِ سنّتیِ آن‌ها بود، با توجّه به جوازاتِ دیرینِ شاعری تدوین کرده بود؛ اما نکته‌یِ جالب این که گرچه اخوان در حقیقت قانونِ وزنِ نیمایی را از رویِ شعرِ خودِ او پژوهید متوجه شد که شخصِ نیمایوشیج همیشه به این قانون وفادار نمانده است اخوان، بعدها از بی‌توجهیِ نیما به این قانون در برخی از آثارش، از جمله **پادشاه فتح** ذکری کرده است. نکته‌یِ دوم این که چند سال پیش به دعوتِ **گلشیری** در مجمعِ همکاران و شاگردانِ او نگارنده یک رشته سخن‌رانی درباره‌یِ مکتب‌هایِ شعرِ معاصر در تالارِ کسری ایراد کرد (همان جا که **ابوالحسن نجفی** کلاسی درباره وزنِ شعر تشکیل داده بود) که در بخشی از آن هنگامِ بررسیِ دو نوع شعرِ منثورِ معاصر، یعنی نوعِ شاملویی و نوعِ احمد رضا احمدی، تفاوتِ اصلی را در آن یافته بود که شعرِ منثورِ شاملویی در اساس در سویی بر نثرِ فارسیِ قرونِ چهارم و پنجم و در سویِ دیگر بر ترجمه‌یِ ادبیانه‌یِ شعرِ خارجی، که در نشریاتِ دهه‌یِ بیست و سی، (از جمله مجلاتِ مردم و سخن) به‌چاپ می‌رسید تکیه دارد و نوعِ شعرِ احمدرضایی در اساس به نثرِ روزنامه‌یی و زبانِ رایجِ محاوره‌یی که در رادیو و تلویزیون بدونِ شکسته‌گی ادا می‌شود، متکی است.

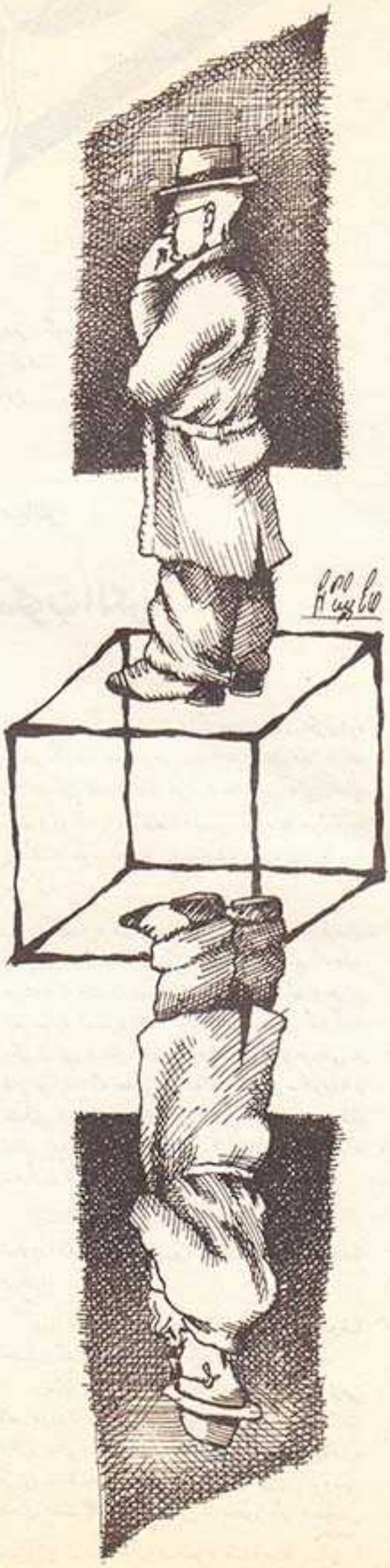
گلشیری در مقاله‌یِ «شعر سکوت» اصلِ این تقسیم‌بندی را پذیرفته است امّا می‌کوشد در شعرِ منثورِ شاملویی نوعی وزن بیابد، خواه از طریقِ سجعِ حروف و خواه با مداقه در نظامِ ویژه‌یِ صامت‌ها و مصوت‌ها، که به‌نظرِ او موسیقیِ ویژه‌یی پدید می‌آورد؛ پس نتیجه‌یی می‌گیرد با ظاهرِ فنّی و باطنِ مبهم: «شعر سکوت نه همهمه و حتی هلهله‌ی اصوات مکرر، که نغمه‌سرایی صامت‌های مکرر است در میان وقفه‌های واج‌های غیرمکرر و مصوت‌ها. شعر منثور محروم کردن شعر است از یکی از مختصات اصلی لایهٔ ملفوظ شعر».

نگارنده از این که گلشیری نوعی از وزن را لازمه‌یِ شعر می‌داند خوش‌حال است ولی با برداشتِ او از نقشِ «شعر سکوت» دشواری‌ها دارد، با این همه در این گفتار بدان نمی‌پردازد و بیش‌تر باز می‌گردد به نظراتِ منتقد درباره‌یِ ترکیبِ وزن‌ها، که به‌نظرِ او از ارکان یا لوازمِ شعرِ آهنگین است.

نویسنده پس از بحثی بالنسبه طولانی، همراه با کاربردِ علاماتِ جدید- تقطیعِ متداولِ این سال‌ها- درباره‌یِ میزانِ موفقیتِ ترکیباتِ وزنی یک معیارِ مشخص به‌دست می‌دهد که آن را «ترکیب زنجیره‌های

وزنی» می‌نامد و شکوه می‌کند از: «غلط کاری‌های وزنی که به‌هیچ وجه به ترکیب زنجیره‌های وزنی مختلف تعبیرش نمی‌توان کرد...». پس اینک به یکِ معیارِ مشخص، یا یک اصلِ پیش‌نهادی- یعنی زنجیره‌های وزنی- می‌رسیم که می‌توان به تجزیه و تحلیلِ آن پرداخت. نخست ببینیم مقصود از **زنجیره‌های وزنی** چیست که در ترکیبِ آن غلط کاری رخ داده است؟ متاسفانه نویسنده تعریفِ مشخصی از این مفهوم به‌دست نمی‌دهد... و البته نمی‌توان مطالعاتِ او را در زمینه‌یِ نظامِ صامت‌ها و مصوت‌ها روشن‌گرِ مسئله‌یِ کیفیتِ «زنجیره‌هایِ وزنی» دانست.

دکتر **پرویز خانلری** درکتابِ **وزن شعر فارسی** در تعریفِ وزن، چنین می‌نویسد: «وزن ادراکی است از احساس نظمی که در بازگشت زمان‌های مشخص حاصل شود». و جایِ دیگر می‌افزاید: «در تعریف وزن عادتاً به اموری که به حسّ سامعه در می‌آید، یعنی به اصوات، توجه می‌کنیم». در موردِ خوش‌آهنگی و توازن نیز این جمله‌یِ او شایانِ تکرار است: «صورت خاصّی از ترکیب هجاهای که در آن تناسب معیّنی میان هجاهای بلند و کوتاه وجود داشته باشد». از دیر باز شارحینِ شعر معمولاً وزن را در نوعی توازنِ ترازو وار توجیه می‌کردند؛ در حقیقت آن‌چه که در ادبِ قدیم ما بحرِ نامطبوع شناخته می‌شود در اغلبِ مواقع فقط به‌خاطرِ تکراری که در دوسویِ یک سکوت اتفاق می‌افتد - یعنی تعادل یا تساویِ دو مصرع - احساسِ موزونی می‌دهد. در این‌جاست که به مسئله‌یِ اصلیِ شعرِ نو می‌رسیم که در آن تکرار معمولاً وجود ندارد و «بحورِ نامطبوع» عملاً هیچ‌کاره است. مثالی می‌زنیم. یک جمله‌یِ منثور را درنظر بگیریم، مثلاً **«هر که دانا باشد احسانِ سلیمانی می‌کند»**. این جمله وزن ندارد، البته شاید بتوان آن را با نوعی از افاعیل تطبیق داد. با این همه ذاتاً موزون، و مهم‌تر از آن خوش‌آهنگ نیست. اما اگر عبارتِ زیر را به آن بیافزاییم: **هر که بینا باشد در راهِ مسلمانی می‌رود** تکرارِ نظامِ هجاهایِ عبارتِ اول در عبارتِ دوم، و احتمالاً ذوقافیتین بودن، به گوش احساسِ وزن می‌دهد اما به عقیده نگارنده این وزنِ واقعی نیست. در عوض اگر بعضی از مصرع‌هایِ معروف و پسندیده مردم را بخوانیم، مثلاً: **«جهان و هر چه در او هست صورت‌اند و توجانی»** بدونِ آن که احتیاج به جست‌وجویِ مصرعِ دوم داشته باشیم به خودی خود احساسِ وزن و آهنگین بودن می‌کنیم. پس گلشیری متوجه باشد که در تحلیلِ نهایی با همه‌یِ زحمتی که درتقطیعِ مصرع‌هایِ شعرِ منثورِ شاملویی کشیده و نظامِ مصوت‌ها و صامت‌ها را بالا و پایین کرده است (بی‌آن که اقلاً به جست‌وجویِ نظامِ «تکیه‌ها» بپردازد) فقط براساسِ سلیقه حکم به آهنگین بودنِ سطرها داده است؛ چرا که گفتیم برخی از وزن‌ها ذاتاً خوش‌آهنگ هستند و بعضی نیستند. یعنی قرارداد اند یا وضعی غیرطبیعی هستند که از فعل و انفعالِ مکانیکیِ هجاها، متحرکات و سواکن پدیده آمده است. از این رو در تلفیقِ وزن‌هایِ مختلف باید توجه داشت که هر نظمِ نو ساخته‌یی اگر فقط قراردادی و مکانیکی باشد وزنِ واقعی نیست. خلافِ اش هم مواردی دارد؛ **خواجه نصیرالدین** برخی از تغییراتِ وزنی را مجاز ندانسته، در حالی که در همان وزنِ غیرمجازِ او چند شعرِ خوب از جمله غزلی از حافظ وجود دارد.



مخلصِ کلام این که پس از بسیاری زیر و زبر کردنِ سطورِ شعرِ منثور و آهنگین، گلشیری هیچ دلیلِ قابلِ قبولی برایِ سلیقه‌یِ خود نیاورده است که چرا فلان ترکیبِ وزنی غلط کاری است و چرا نمی‌توان آن را به ترکیبِ زنجیره‌هایِ وزنی توجیه کرد، جز خودِ سلیقه که ربطی به استدلالِ او ندارد. اما چنان که خواهیم دید در همین اظهارِ سلیقه هم به رسمِ یک شهر و دو نرخ عمل کرده و تبعیض قائل شده است. در آغاز بپردازیم به بررسیِ موضوع و معنیِ **زنجیره‌های وزنی**: به گمانِ ما در بررسیِ وزنِ عروضیِ آورده‌یِ الفبایِ شیو موریس رایج وقتی کارآیند است که نمونه‌یِ اصلیِ شعرِ موضوعِ بحث پیشِ چشمِ خواننده باشد؛ به‌خصوص در بحثِ شفاهیِ این نشانه‌ها هیچ چیز نمی‌گوید. در مقابل، هنگامی که افاعیلِ ستّی را خواه به‌صورتِ کتبی، خواه شفاهی به کار می‌بریم، جابه‌جا وزنِ عروضی نیز به ذهنِ خواننده متبادر می‌شود. پس در این گفتار همان افاعیلِ ستّی را به کار می‌بریم و از متجدّدان عذر می‌خواهیم.

تاریخ‌چه‌یِ ترکیباتِ وزنی، یعنی در آمیختنِ دو یا چند وزنِ متفاوت در شعرِ نو، احتمالاً از آثارِ دوره‌یِ جوانیِ زنده یاد **منوچهر شیبانی**، یعنی در نیمه‌هایِ دهه‌یِ بیستِ شمسی آغاز می‌شود. (نگارنده به سالِ ۱۳۴۳ در «جنگ طرفه شماره ۲» در مقاله‌یی به پیشِ کسوتیِ او در این عرصه اشاره کرده است.) امّا چنین می‌نماید که این نوع آمیختگی در شعرِ شیبانی تصادفی، ناآگاهانه و ناشی از ناشی‌گریِ سراینده بوده باشد. بعد از آن حدودِ سالِ ۱۳۳۰ شمسی در برخی از شعرهایِ شاملو باردیگر حرکت از وزنی به وزنی را در محدوده‌هایِ شعرِ نوِ نیمایی می‌بینیم (از آن شمار است قطعاتِ «سفر» و «از زخم قلب آمان جان» در کتابِ «هوای تازه»). برعکسِ شیبانی در این موارد چنین می‌نماید که شاملو بر ابداعِ خود مشعر بوده، یعنی داوطلبانه و به عمد دست به کارِ چنین تجربه‌یی شده است و نه از سرِناشی‌گری و ندانم کاری؛ و بالاخره در نیمه‌یِ اولِ دهه‌یِ چهلِ شمسی انتشارِ شعرِ بلند **«ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»** اثرِ فروغ فرخ زاد، که رویِ دو وزنِ متفاوتِ «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات» و «مفاعلن فعلاتن» ساخته شده بود و در عینِ حال گرایش‌هایی به اوزانِ دیگر نیز داشت، نمونه‌یِ کامل‌تری ارائه کرد که البته قبلاً در کارِ خودِ فروغ هم سوابقی داشت. می‌توان گفت که **«ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»** به‌خاطرِ حسنِ قبولِ شعر در اذهانِ خوانندگان و هم‌آمیزیِ آن با سرانجامِ غم‌انگیزِ شاعر، این ابداع را در ذهنِ معاصران تثبیت کرد، یعنی از آن پس تغییرِ وزن در یک شعر حسن تلقی شد نه عیب، چنان‌که در منظومه‌یِ **«خاک»** اثرِ **سپانلو**، که مدّتی قبل از این تاریخ در مجلّات به‌چاپ رسیده و بعد به‌شکلِ کتاب درآمد، عیب شمرده شد؛ **یدالله رؤیایی** ایراد گرفت که چرا در منظومه‌یی که اساسِ آن تکرارِ وزنِ فاعلات است، گه‌گاه مفاعیلن و یا مستفعلن ظاهر شده است. شاید گفته شود که اثرِ فروغ بیش‌تر به دل‌ها نشست و منظومه‌یِ **«خاک»** چنگی به دل‌ها نزد. ولی این

استدلال نمی‌تواند مسئله‌ی درست یا غلط بودنِ ترکیبِ «زنجیره‌های وزنی» را در کارِ دو شاعر توجیه کند. اکنون ببینیم که رعایتِ «زنجیره‌های وزنی» اصولاً چه فایده‌یی دارد و چه تعریفی می‌شود از آن به‌دست داد؟ فایده‌اش از این قرار است که هنگامِ تغییرِ وزن در یک شعرِ واحد، اگر این زنجیره‌ها خوب به هم پیوست شوند خواننده احساسِ دست‌انداز، گسستگی و سکته نخواهد کرد، مگر در مواردی که تغییرِ صحنه، تعویضِ گوینده یا دگرگونِ فضا، ضرورتِ آن را توجیه کند. در هر صورت آهنگِ سراسرِ شعر، خواه در تک نواختی و خواه در هم نواختی، باید به گوشِ ذهنِ ناساز و ناهنجار آید. در فرجام، سئوالِ «زنجیره‌های وزن چیست؟» این پاسخ را دارد که باید هنگامِ تغییرِ وزن بین ارکانِ و افاعیلِ وزن‌هایی که به هم گره می‌خورند مشابهتِ سماعی باشد. این مشابهت باعث می‌شود که خواننده در آن حال که از جولان دادنِ وزن‌ها به اقتضایِ معناها لذت می‌برد، هرگز احساسِ الفت و مداومتِ موسیقیِ شعر را از دست ندهد.

مثال می‌آوریم از همانِ شعرِ بلندِ فروغ:

در آستانهٔ فصلی سرد/ در محفل عزای آینه‌ها/ و اجتماع سوگوار تجربه‌های پریده رنگ/.../ چگونه می‌شود به آن کسی که می‌رود این‌سان/ صبور، سنگین، سرگردان/ فرمان ایست داد.

مشاهده می‌شود که سطرِ اول با وزنِ مفاعلن فعلات آغاز می‌شود، سطرِ دوم با مایه‌یِ مفعول فاعلات، سطرِ سوم حالتِ بینابین دارد (بسته به این که حرفِ «و» اولِ سطرِ راهجایِ بلند بخوانیم یا کوتاه) در حالی که وزنِ سطرِ چهارم هم‌چنان به مفاعلن وفادار می‌ماند. اما آخرینِ سطر، یعنی **فرمان ایست داد.** دوباره به مفعول فاعلات برمی‌گردد. هنرِ **فروغ فرخ‌زاد** این دو وزن را که به‌ظاهر با هم غریبه بوده‌اند تلفیق کرده است. از شروعِ شعر با پیچش خاصی که در دنباله‌یِ هر سطر ایجاد می‌کند زمینه‌یی مهیا می‌کند که در سطرِ بعد به‌وزنِ دیگر برود؛ آن‌جا باز جولان می‌دهد و سرانجام به وزنِ نخستین بر می‌گردد. رمزِ نزدیکیِ سماعیِ این دو وزن (مفاعلن فعلات - مفعول فاعلات) از آن‌جا است که با اندک دست‌کاری می‌توان آغازِ هر کدام را به دیگری تبدیل کرد. مثلاً اگر در سطرِ **در محفل عزای آینه‌ها** (با شروعِ مفعول فاعلات) لفظِ **در** را تبدیل به **و** کنیم، به‌نوعی به وزنِ مفاعلن نزدیک می‌شود؛ یا اگر در سطرِ سوم به‌جایِ **و اجتماع در اجتماع** بگذاریم، با اندک مسامحه‌یی به‌وزنِ مفعول فاعلات می‌رود یا اگر به اولِ **چگونه می‌شود به آن کسی که می‌رود این‌سان** یک **آری** اضافه کنیم (آری چه گونه می‌شود...) فوراً به وزنِ مفعول فاعلات در می‌آید. امّا برایِ این که اهمیتِ نزدیکیِ سماعیِ وزن‌ها روشن شود، می‌توان در همین شعرِ بلند مواردی یافت که **زنجیره‌یِ وزن** از دستِ سراینده به در رفته و سکته و گسستگی پدید آمده است، که بعد به آن خواهیم رسید. به هر تعبیر شاید محبوبیتِ تقدس‌آمیزِ سراینده باعث شد که در سال‌هایِ بعد منتقدانِ این دست لغزش‌ها را تنها در کارِ دیگران بجویند. اشاره شد که دراواخرِ سالِ ۱۳۴۴ **یدالله رویایی** تفسیر و نقدِ مفصلی درباره‌یِ منظومه‌یِ **«خاک»** نگاشت که در بخشی از آن تغییرِ وزن را عیب دانسته بود. برایِ آن که ببینیم در آن

● گلشیری هیچ دلیلِ قابلِ قبولی برایِ سلیقه‌یِ خود نیاورده است که به‌عنوانِ مثال چرا فلان ترکیبِ وزنی غلط کاری است و چرا نمی‌توان آن را به ترکیبِ زنجیره‌هایِ وزنی توجیه کرد جز سلیقه که ربطی به استدلال ندارد.

● گلشیری اگر می‌خواهد وقتِ گرانبهای‌اش را به‌جایِ داستان‌نویسی به نقد بدهد به‌تراست که به نثر بپردازد حداقل به‌دلیلِ این سابقه که در حوزه‌یِ افاضاتِ او در امرِ داستان‌نویسی چند نویسنده‌یِ خوب تربیت شده است.

هنگام تلفی از **زنجیره‌هایِ وزنی** چه گونه بوده است به‌طور فشرده برخی خرده‌گیری‌هایِ او را نقل می‌کنیم. رویایی ایراد می‌گیرد که چرا در تکه‌یِ زیرِ وزنِ اصلیِ شعر یعنی فاعلاتن تبدیل به مفاعیلن شده است:

شما ای مردم فرزانه / ای کوزه‌گران کور و بیگانه

امّا اگر به شروعِ پاراگرافی که به این سطر می‌رسد برویم، می‌بینیم که شروعِ آن با فاعلاتن بوده است. به این نحو:

ناخدای رفته من با تو بودم من...[۴]

بدین ترتیب در داخلِ پاراگراف که اتفاقاً یک جمله‌یِ ۶-۷ سطری است، هم نظامِ فاعلاتن براساسِ شروعِ آن صادق است و هم نظامِ مفاعیلن براساسِ میانه‌یِ آن **(ناخدای رفته من، با تو بودم من... شما ای مردم فرزانه)** و به هر حال تکه‌یی که با وزنِ فاعلاتن آغاز شده بود، واردِ مفاعیلن شده و چند سطرِ بعد مثلِ قطاری که ریل عوض کند به وزنِ فاعلاتن برمی‌گردد، که برایِ طولانی نشدنِ کلام از آوردنِ تمامِ آن خودداری می‌کنیم. در همین راستا باز رویایی می‌نویسد: چرا در میانِ فاعلاتن‌ها ناگهان مستفعلن‌ها ظاهر شده‌اند و مثل می‌زند:

روشنای اوّل شبگاه/ صد چشمک قرمز/ صد چشمک روشن مطابقِ معمول این‌جا بازهم پایه‌یِ وزنیِ سطرِ اوّل فاعلاتن است امّا در دو سطرِ بعد مستفعلن‌ها را می‌بینیم، امّا با اندک دقتی در می‌یابیم مصرع‌هایی که وزنِ مستفعلن دارند به راحتی در داخلِ وزنِ فاعلاتن جا می‌گیرند؛ مثلاً می‌توانیم آن سه سطر را چنین بنویسیم:

روشنای اول شبگاه/ (با) صد چشمک قرمز/ (و با) صد چشمک روشن (اشاره خواهیم کرد که این وزن‌ها براساسِ دوایرِ معروفِ عروض هم‌خانه هستند) پس اگر با ذهنیتِ امروزین که تغییرِ وزن را گناه نمی‌داند بنگریم در خواهیم یافت که این جابه‌جاییِ وزن‌ها ناشیانه صورت نگرفته و از نظرِ پسندِ گوش شاید از بسیاری ترکیب‌هایِ وزنیِ معاصران در سال‌هایِ بعد به‌تر باشد؛ و شاید در آن ایام کسی نمی‌پذیرفت که سراینده از سرِ عمد عبارتِ عریان و چشم‌گیرِ **صد چشمک قرمز/ صد چشمک روشن** را از وزنِ مألوف بیرون آورده است تا در پانوراماِ یک تصویرِ بزرگ، عیناً به چشم بیاید به‌هر حال رفع و رجوعِ آن چنان که دیدیم دشوار نبوده است.

البته شاعر این گردش را به‌طورِ ذوقی انجام داده بود. شاید درست‌تر است بگوییم مانعِ بروزِ آن نشده بود، بی‌آن که لابد قانونِ مشخص‌اش را بداند. سال‌ها بعد متوجه شد که **خلیل ابن احمد**، واضعِ معروفِ علمِ عروض، در دایره‌یِ سومِ عروض که آن را «مُجتلبه» خوانده، سه وزنِ «هزج»، «رمل» و «رجز» را هم‌خانه کرده است، یعنی همان مفاعیلن و فاعلاتن و مستفعلن را که در **«خاک»** آمده و موردِ اشکال واقع شده است.

این تجربه نشان داد که ترکیباتِ وزن‌هایِ ساده اگر با ذوقِ سلیم و کمی خوش اقبالی هم‌راه باشد نامطبوع از آب در نخواهد آمد. بعدها، شاعر به تجربه پرداخت که چه گونه می‌توان در ادامه‌یِ آن‌چه که شاملو و فروغ انجام داده‌اند وزن‌هایِ مرکب را، که به ظاهر با هم بیگانه‌اند، به مددِ جوازاتی که «زحافات و علل» نامیده می‌شوند جوری با هم پیوند زد که حسِ وزن و آهنگ ایجاد کند. در این راه به قواعدِ مبهم و مشکوکی هم دست یافت، مثلاً دریافت که اگر در آغازِ هر سطر یک پایه‌یِ وزنی که در آغاز یا پایانِ سطرِ قبلی وجود دارد تکرار شود گوشِ احساسِ دست انداز نخواهد کرد. استنباطی است مبهم که الهام‌اش را از موسیقی گرفته، اما هم‌چنان باید آزمون شود تا به وضعِ روشنی برسد[۵] اما هرگز فکر نمی‌کرد که منتقدی پُرتکّه به‌دست گیرد و به‌جایِ ارتباط گرفتن با کلیّتِ اثرِ پیوسته مقادیر و اوزانِ سطرها را محاسبه کند.

زمانه دگر شده است. آن‌چه روزی عیب بود امروزه هنر تلقّی می‌شود؛ چنان‌که اگر اکنون شاعری، حتا در یک شعرِ کوتاه، به یک وزنِ وفادار بماند از سویِ برخی معاصران عقب مانده و اهل شناخته می‌شود. سرنوشتِ ناجوری است که سی واندی سال پیش یک گوینده‌یِ مدرن به ذوقِ خود ابداعی انجام دهد که از سویِ یکی از مدرن‌ترین منتقدانِ روز عیب تلقّی شود و در این سال‌ها که تغییرات یا ترکیباتِ وزنی، نوعی امتیاز به‌شمار می‌آید یک نویسنده‌یِ مدرن نظایرِ آن را **غلط کاری** بنامد و هیچ توجّه نکند که چه گونه در آثارِ برخی پیش‌کسوتانِ محبوب‌اش، مواردِ مشابهی وجود دارد و با سکوتی که شبیه تأیید بل‌که الکن است عملاً به تعظیمِ سراینده‌گان آن برخیزد، چنان که خواهیم دید.

برای ایضاح این معنا که چه‌قدر در پس این نوع جبهه‌بندی‌ها تعلقاتِ روانی و پیش داوری‌هایِ ذهنیِ قدیم رسوب کرده از همان شاعرِ محبوبِ گلشیری و از منظومه‌یِ بلندِ «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» نمونه‌یی می‌آوریم و داوری از اهل فن بخواهیم که آیا در تغییرِ وزن تناسبِ «زنجیره‌هایِ وزنی» رعایت شده است یا نه؟

و از میان شکل‌های هندسی محدود/ به پهنه‌های حسّی وسعت پناه خواهم برد/ من عریانم، عریانم، عریانم/ مثل سکوت‌های میان کلام‌های محبّت عریانم[۶]

سطرِاول با مایه‌یِ مفعول‌فاعلات (اگر «و»را سیلابِ بلند بدانیم)، سطرِ دوم با مایه‌ی مفاعلن فعلاتُ و آخرین سطر دوباره با مایه‌یِ مفعول فاعلات آغاز می‌شود،که ادامه‌یِ آن‌ها هر چه باشد با آهنگِ کلیِ منظومه می‌خوانند. می‌ماند سطرِ سوم، یعنی مصرع «من عریانم، عریانم، عریانم» که مشکل آفرین است. اگر «ع» **عریان** را به «الف» التقا کنیم، به وزنِ فعولن می‌رود؛ یا خودِ جمله‌یِ **من عریانم** به مفاعیلن تقطیع می‌شود ولی تناسب‌اش با وزنِ دوکلمه‌یِ بعدی مشکوک می‌نماید، و اگر در تلفظِ غلیظِ «ع» مصر باشیم، دوکلمه‌یِ اولِ (من عریانم) به وزنِ استفعالُن که در شعرِ عربی رایج است می‌رود و کلماتِ بعد (عریانم، عریانم) تکرارِ مفعولن خواهد شد و نوعی وزنِ ضربی به‌دست می‌آید که، در هر دو سه توجیهِ ممکن، نزدیکیِ سماعی و آهنگیِ مناسبی با اوزانِ سطرهایِ بالا و پایینِ خود ندارد. چنین مواردی در میراثِ شاعرِ در گذشته بازهم هست که در قضاوتِ کلیِ گلشیری تأثیری نداشته است (و در دیدِ ما هم اهمیتی ندارد.) حتا در شعرِ **«در پیش کومه‌ام»** اثرِ **نیمایوشیج** که در مقاله‌یِ «شعرِ سکوت» به‌عنوانِ الگویِ درست وزنی که به هیچ وجه بر ترکیب زنجیره‌های وزنی مختلف تعبیرش نمی‌توان کرد.[۷]»

کدام غلط کاری؟ مگر این که فرض کنیم نویسنده به کلِ انحاءِ ممکن، می‌خواهد برایِ احکام‌اش - در موردِ شاعرانِ معاصر - دلیل بتراشد.

در این جا مقاله‌یِ گلشیری مرثیه‌یِ ممتازی برایِ رنده یاد **فروغ فرخ زاد** می‌شناسد، به‌طوری که سالِ ۱۳۴۲، یعنی تاریخِ نخستین چاپِ کتابِ **«تولدی دیگر»** او را مبدأ **شعر معاصر** اعلام می‌کند (و البته توضیح نمی‌دهد که «شعرِ معاصر» با «شعرِ نو» چه تفاوتِ ماهوی دارد و در عین حال چه اتفاقی در کتابِ «تولّدی دیگر» افتاده که در کتابِ **«هوای تازه»** - ۱۳۳۶ - نیفتاده است.) امّا به هر حال در موردِ افشاشِ وزنی در بررسی شده است حداقل ۲ سطر داریم که - به اصطلاحِ مستعملِ آقایِ گلشیری دست خوشِ «غلط کاری» در وزن شده‌اند: سطرِ اول **«با نغمه‌هایش دریایی»** و سطرِ دوم **«باد از برابر جاده»** که براساسِ وزنِ مفعول فاعلات می‌توانست به صورتِ زیر تصحیح شود: «با نغمه‌هاش دریایی» و «باد از برابرِ تنِ جاده».

نگارنده تکرار می‌کند که چنین لغزش‌هایی در کارِ نیما بازهم هست و از نظرِ او اهمیتی ندارد و لابد گلشیری هم چنین می‌اندیشیده است که از آن **مدلِ اعلا** ساخته است، امّا این تسامح وسعه‌یِ صدرِ منتقد، در کمرکشِ مقاله‌یِ «شعرِ سکوت» ناگهان به سخت‌گیری نامربوطی تغییر می‌کند. در برخورد با چنین سطوری: **«چگونه بامداد به ما جام می‌دهد/ نثار ریشه‌های کهن/ که از بقایا می‌کنیم/ از تنه‌های پوک/ با تیر تلخ....»** و یا **«خلاف آنچه زغمناکی شراب گورستان گویند...»** که در وزنِ «مفاعلن فعلاتن» دست‌کاریِ معتدلی صورت پذیرفته است (فرض کنیم یک هجایِ کوتاه مثلاً «و» از جلویِ عباراتِ «از تنه‌ها» و «با تیر تلخ» حذف شده است...) حکمی صادر می‌کند که نافیِ برداشتِ اولیه‌یِ او است: «غلط کاری‌های

منظومه‌یِ **«ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»** یا گلشیری رجوع به چرتکه‌اش را فراموش کرده یا در این موردِ خاص **غلط کاری در وزن** را جرمِ بزرگی نمی‌داند؛ این است همان یک شهر و دو نرخ.

آیا قضاوت نسبتِ به گذشته در گلشیری چنان رسوب کرده و تثبیت شده که می‌خواهد برداشت‌های‌اش را در کسوتِ تاریخ‌نویسی رسمیت بخشد؟ و آیا از شاعرانِ معاصر می‌خواهد که آن‌گونه که او روایت می‌کند بازی کرده باشند و لابد از این به بعد هم بازی کنند و به خود رخصت نمی‌دهد که در قضاوت‌هایِ تثبیت شده‌اش بازبنگرد، مبادا مجبور شود همه چیز را از آغاز بررسی کند؟ او می‌داند برایِ آن که سخت‌گیر جلوه کند باید از ابتذال دوری گزیند. تعارضِ این جااست که با نفیِ **غرابت‌ها** که نتیجه‌اش اتکا به معیارهایِ متوسط و پسندهایِ مدرسه‌یی است، آدمی در یک قدمیِ ابتذال قرار می‌گیرد.

می‌پردازیم به‌بخشِ دیگری از مقاله‌یِ «شعرِ سکوت» گلشیری، که گرچه مربوط به **ترکیبِ وزن‌ها** نیست، امّا شاید موضوعیتِ آن را توجیه می‌کند؛ زیرا در این جا صحبت در این‌باره است که واژه‌ها چه گونه می‌توانند در شعر به کار روند، که به قولِ خودِ نویسنده، **سطح زبان** را آشفته نکرده باشند. می‌نویسد: «کار هنری، برخلافِ نظرِ استادانِ زبان، تیر بر نشانه نیست، بلکه برکنارِ نشانه است. می‌بینیم که می‌توانسته است بزند و نزده است، تا نه تنها نشانه که تیر را نیز ببینیم. این حکم بر آن شعرهایی صادق نیست که سطحِ زبانی شعر را چنان آشفته می‌کنند که دیگر نه نشانه‌ای می‌بینیم و نه تیری. برای نمونه بسیاری از آثارِ خامِ امروز را می‌توان ذکر کرد، ولی ما اینجا به ذکرِ نمونه‌ای از شعرهای گذشته سپانلو بسنده می‌کنیم.[۸]»

سپانلو ترجیح می‌دادکه این بحث درباره‌یِ شعرِکسی دیگری بشود، ولی چه کند که یک نمونه‌یِ شعرِ سالِ ۱۳۴۳ او به‌عنوانِ الگویِ **بچهٔ آشوب‌گر** مطرح شده است؛ گرچه بعد از آن گلشیری با مثال آوردن از یک شعرِ دیگر از سپانلو خواسته است نوعی تکامل را در کارِ او نشان بدهد، ولی ما خیال می‌کنیم در هر دو مورد استدلال‌هایِ متقد به اندازه‌یی کلّی است که حکمِ او جنبه‌یِ ذوقی پیدا کرده و به پیرویِ همین شیوه ما نیز می‌توانیم ادّعا کنیم که شعرِ دومی نه نشانه‌یِ تکامل، که نشانه‌یِ انحطاط در کارِ شاعر است. زیرا تفاوتِ ظاهری این دو شعر که ذوقِ محافظه‌کار را به فعالیت وا می‌دارد در این است که زبانِ شعرِ دومی به زبانِ شسته و رفته، بزک کرده و عاقلانه‌یِ این روزگار، که گلشیری می‌پسندد، نزدیک‌تر است.

بازگردیم به بحثِ شاعری. اگر بخواهیم بنابر اصرارِ **گلشیری** در تعریفِ شعر از ادواتِ تیراندازی استفاده کنیم، می‌توانیم بگوییم که به ذوقِ ما، شاعری **تیر برکنار نشانه زدن** نیست، هم‌چنان‌که **برقلب نشانه زدن** نیز نیست.

یک دایره‌یِ سیاه در وسطِ یک تخته‌یِ سفید. این به‌ظاهر برایِ تیرانداز نشانه است. امّا اگر دایره در وسطِ تخته‌یِ سفید به رنگِ سفید نقاشی شده باشد، چیزی در رویه‌یِ تخته به چشم نمی‌خورد یا می‌شود گفت نشانه‌یِ

نامریی است ولی وجود دارد. به باورِ ما، کارِ شاعر آن است که با پرتابِ حساب شده‌یِ یک رشته تیر محیطِ آن دایره را مشخّص کند، آن را کشف و ترسیم و تبیین کند، یعنی نشانه را القاء کند و شاید در تعبیرِ نهایی آن را از عدم به‌وجود آورده باشد. به هر حال جادویِ شعردر اینجا تجلی می‌کند که جملاتِ آن علاوه بر معنیِ ظاهری (که شکلِ پرتابِ تیرها باشد) به یک معنی نگفته نیز اشاره می‌کند، که هدفی است نامریی و ذهنِ خواننده نیز درکشف و تفسیرِ آن فعال می‌شود.

از تعریف‌ها بگذریم. گلشیری بعد از آوردن بخشی از شعری، که ما نیز آن را به‌ناچار می‌آوریم: **«بادهای شنی من / گل‌های خال مخالی / عبث اندوه بهارند که در آبروی هرز روان می‌گردند / در مرائی که شط دیوانه / آب‌های گلیِ سیلاب / رد سم‌های آهو را می‌پوشاند / گل پر زرق و جلال من، یاری، زتو می‌ماند / جای چرخ اتوبوس و قوطی خالی سیگار / پنبهٔ سرخ و پنبهٔ زرد / برخی از البسهٔ ژنده که وامانده میان سیل؛ / و به زودی رشحات ولگرد / همه چیزی را یکپارچه خواهد کرد / باران / روی آثارت را نسیان می‌پوشاند / جامهٔ خال مخال تو کنف می‌گردد در معرض باد»** و می‌نویسد: «آبرو هوز، مرائی، رشحات ولگرد، وامانده میان سیل و نظایر آن، نشانهٔ شلنگ و تخته انداختن در عرصهٔ زبان، یا بهتر، آشفتن سطح زبان است.» و سپس جمله‌یی می‌آورد که نگارنده فقط به عبارتِ آخرِ آن می‌پردازد: «اما در بعضی آثار این سال‌های او می‌توان زبانی به‌ظاهر غریب امّا هم‌ساخت را دید... که سطور را از اشیاء بسیار و صفات زائد و تعابیر دور از «فضای پیشنهادی» پاکنده باشد». ناگهان این جا باز ما به یک معیارِ تازه بر می‌خوریم که **گلشیری** ارائه می‌دهد: **فضایِ پیش‌نهادی**. این معیاری است که به نظرِ منتقد روشن‌گرِ میزانِ جا افتادن یا نیافتادن کلمات در داخلِ اثر است؛ به‌عبارتِ دیگر اگر او کلمات و تعابیرِ این شعرِ قدیمی سیالو را نمود **شلنگ و تخته انداختن** [۲] در عرصه‌یِ زبان می‌داند، لابد بر این برهان است که این‌ها از فضایی که خود شاعر (و البته نه آقایِ گلشیری) برایِ شعر پیش‌نهاد کرده است، دور افتاده‌اند. اکنون براساسِ معیارِ گلشیری می‌توان مشکل را شکافت زیرا او به درستی دریافته است که هیچ کلمه و تعبیری به خودی خود اشکال ندارد مگر این که در ساختِ کلیِ اثر نامتناسب باشد.

شعرِ **«اثرها»**، که قسمتی از آن آورده شد، یک سرلوحه دارد به این مضمون: **«عفت الدیار محلها فمقامها»**. این آغازِ مصرعی است از یکی از معلّقاتِ سبعه، که در آن شاعرِ عرب دورانِ جاهلیت بر هجران یا مهاجرتِ محبوبه زاری می‌کند و اثرهایِ به‌جا مانده از زنده گی و خانه‌یِ متروکِ او را بر می‌شمارد. این سرلوحه و عنوانِ خودِ شعر، یعنی «اثرها»، باید کمابیش طرحی از **فضای پیش‌نهادی** را پیش چشمِ خواننده، و به‌خصوص منتقدِ هوش‌یار، ترسیم کرده باشد. شاعر می‌خواهد با یادآوریِ یک شعرِ زمانِ عتیق در دورانِ معاصر به آثارِ به جا مانده از معشوقی گریز پا معنیِ ویژه‌یی بدهد. هم‌راه با شعرِ موجود، تبادرِ شعرِ غایبی هم هست، پس دو سطحِ

● در تلفیقِ وزن‌هایِ مختلف باید توجه داشت که هر نظم نو ساخته‌یی اگر فقط قراردادی و مکانیکی باشد وزنِ واقعی نیست.

● گلشیری درکتابِ خود تعریفِ مشخصی از مفهومِ زنجیره‌هایِ وزنی به‌دست نمی‌دهد و مطالعاتِ او را در زمینه‌یِ نظامِ صامت‌ها و مصوت‌ها نمی‌توان روشن‌گرِ مسئله‌یِ کیفیتِ زنجیره‌هایِ وزنی دانست.

متفاوت روی هم مونتاژ شده‌اند؟ در تقابل با ساده گی و بدویتِ دیروزه روابطِ امروز سرشار از رنگ و نیرنگ است. شاید طنزی تلخ که بر فضایِ شعر حاکم است بتواند توجیه کند که چرا آثارِ بازمانده از معشوقِ دورانِ معاصر این همه به تباهی و فسادِ ماجرایی نگفته باز می‌گردد؛ تباهی و فسادی که در بیابان‌هایِ اطرافِ تهران و بسیاری شهرهایِ بزرگ **«اثرها»**ی اش را می‌دیدید:

«آری اینک عاشق / ایستادست و فرجام تو را می‌نگرد / باز در رهگذر شط بهار هرز / که به‌جا می‌ریزد... / تا بپوشاند آن خاطره‌ها را... / (اثرها)

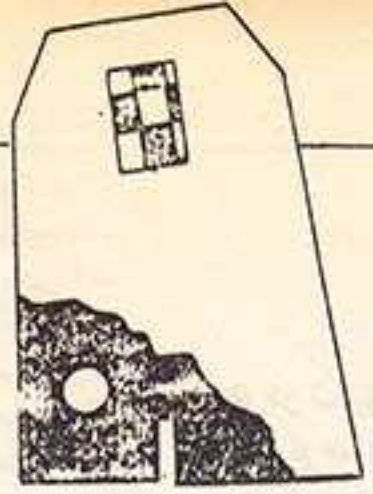
به این طریق در **«فضایِ پیش‌نهادی»** دو تصویرِ اصلی با هم مقابله می‌کنند، از هم مایه می‌گیرند و هم‌دیگر را جذب ودفع می‌کنند، اشیاء عتیق، از نگاهی شتاب‌ناک، تب آلود و شعله کننده، در تقابل با اشیاءِ امروز قرار می‌گیرند؛ به‌جایِ **ردّ سم آهو** (که خود اشاره‌یِ ظریفی به زنانه گی در ادبیاتِ قدیم ایران است)، **جای چرخ اتوبوس** و به‌جایِ **آثار خیمه‌ها و خاکستر اجاق‌ها، قوطی خالی سیگار و البسهٔ ژنده** و به‌جایِ برکه‌هایِ دشت عرب که آبشخورِ غزالان بود، غدیرِ نفتی که آهوها را در اطراف‌اش با موتور تعقیب و شکار می‌کنند: **«بوی سنگین موتورها / آهوان خیس عرق... / این غدیر نفتی است»**. و سرانجام باد و بارانی که گویی از روزگارِ عتیق تاکنون جریان دارند برایِ این که آخرین اثرهایِ دلبسته گی‌هایِ ریشه‌دار را محو کنند؛ باد و بارانِ این دو عنصرِ افشاکننده و ویران‌گر، که مایه‌یِ اصلیِ هر دو شعر را در هم ادغام می‌کنند. پاراگراف نهایی **«اثرها»**، که ویژه گیِ «تماتیک» دارد و منتقد در آوردنِ آن خیری ندیده، در هرج و مرجی ناشی از تداعیِ معانی، بی‌زاری از عشقِ فریب‌ناک و تمسخرِ اندوه گین، ظاهرسازی‌هایِ پوچِ امروز را در خود فشرده و نمایش می‌دهد، تا از تمامِ امکاناتِ **فضایِ پیش نهادی** استفاده کرده باشد: **من برای تو گل می چینم / (گل میمون یعنی یاد رخسار تو می‌کردم) / گل شرم آور من در گذرِ سیلاب!/.**

اکنون با توجه به تصاویرِ مضاعفِ شعرِ جاهلیتِ عرب (معلقه لبیدبن ربیعه) که برفضای یک **ماجرایِ معاصر** سایه افکنده و سنگینی می‌کند، می‌توان پدیدار شدنِ کلماتِ غلیظِ عربی مثلِ «مرا» و «رشحات» را توجیه کرد، که این نه تفنن یل‌که ضرورت بوده است، و نشان داد که چرا صفت همه چیز گل آلود، پلید، هرز، ول‌گرد، سیل برده و شرم‌آور است، و چرا هنگامی که ریزشِ باران بر زیرِ جامه‌هایِ ژنده و رها شده در بیابان تصویر می‌شود، کلمه **رشحات** (از ماده‌یِ ترشح) و به خصوص رشحاتِ ول‌گرد مناسب‌تر است از مثلاً **قطره‌هایِ پراکنده** یا با یادآوریِ آن لطیفه‌یِ قدیمیِ عبید که غلامِ خواجه درپیِ هر ماجرا بر جامه‌یِ خاتون لکه‌یی می‌نهاد می‌توان دریافت چرا صفتِ جامه «خال مخال» است و اندیشید که شاید این کلمات دمِ دستی پیدا نشده‌اند، اندکی تخیل به خرج داد و غیرِ مسئولانه پیرامونِ **اشیاءِ بسیار و صفات زائدِ** قلم فرسایی نکرد، که به تقریب بیش‌تر واژه گانِ این شعرشانِ نزولی دارند و با رگ‌ها و موی‌رگ‌ها به قلبِ شعر متصل هستند.

احتراز از زبانِ رنگ و روغن زده و ویرایش شده‌یِ مأنوس، شاید مزه‌یِ «آشفته گی» بدهد امّا مایه‌یِ «اصالت» در آن بیش‌تر است؛ زیرا غرض رسیدن به ذاتِ آشوب یادهایی است که روحِ این اثر یعنی فضایِ پیش‌نهادی می‌طلبد. سطحِ زبان آشفته می‌شود تا عمقِ معنا سامان گیرد، حادثه می‌گذرد و در نهایت خودِ زبان از وسیله به هدف تحول می‌یابد و در این حال یک تجربه‌یِ بشری به نوعی شعر می‌شود که با هیچ ابزارِ دیگری ممکن نیست.

حتا وزنِ ساده‌یِ این شعر، به‌رغم تکرارِ «فعلاتن» گه‌گاه به گونه‌یی مکث می‌کند و نفس نفس می‌زند که انگار در گل و لای به‌سختی پیش می‌رود. طبعاً خودِکار عیب‌هایی دارد که سراینده پس از مرورِ دهور، به‌تر از هرکس درک می‌کند و اگر امروزه حال و هوایِ بازپرداختنِ آن را داشت نتیجه از لونی دیگر بود، ولی عیب‌هایی که او می‌بیند نه عیب‌هایی است که منتقد می‌جوید، زیرا شاعر به خلافِ رأیِ منتقد می‌اندیشد که باید آشفته گیِ زبانی بیش‌تری رخ می‌داد تا سازنده‌تر می‌شد. مثلاً تکه‌هایِ رمانتیک معلقه عرب عیناً در زبانِ الواتِ حومه‌یِ تهران ادغام می‌شد، هر صفتِ جدّیِ قدیم با صفتِ هزل آمیزِ امروزی مقابله می‌کرد و صورتِ زبانِ شعر، به‌جایِ این که به کمکِ جراحیِ پلاستیک تبدیل به چهره‌یی خوشگل‌نما، پرمدعا، سست ریشه وکم جان شود با زخم‌ها و دُمل‌های‌اش واقعی‌تر و زیباتر می‌نمود، زیرا از هر چه که بگذریم به نظرِ شاعر، در شعرِ پیش‌رو زبانِ معیارِ وجود ندارد و این به معنایِ نفیِ ارزش‌هایِ ویژه‌یِ زبان در هر شاعرِ جدّی نیست.

در برابرِ قضاوتِ احساسی و ذوقیِ منتقد می‌توان قضاوتِ احساسی و منطقیِ مقابلی نشاند: شاید «اثرها» در زمانِ خود و هم امروز شعرِ مدرنی است که در عرصه‌یِ زبان و تخیل از مخاطره یعنی نداشته، دست به عصا و جمال پرست نبوده، و با وجودِ عیب و ایرادهای‌اش از حسنِ غریب بهره برده باشد و شاید به قولِ غزالی **«روزگار سخن من احتمال نکند!»**



- چخوف
- هانری تراوانا
- ترجمه‌ي علی بهبهانی
- شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

م. آزاد

چهره‌یِ ژرف‌بین و رازآمیزِ چخوف

«هانری تراوایا نویسنده‌ي روسی تبارِ فرانسوی، عضوِ فرهنگستانِ فرانسه در این کتاب از **آنتوان پاولویچ چخوف** (۱۸۶۰-۱۹۰۴) تک چهره‌یی ماندگار پرداخته است. تک چهره‌یی دل‌آویزتر از شرحِ احوالِ همه‌ي کسانی که او تاکنون برای‌شان زنده گی‌نامه نوشته است. برخی از تزاران روس، و نویسنده گانِ بزرگی چون پوشکین، داستایفسکی، گوگول و تولستوی.»

تراوایا می‌نویسد:

«دیر زمانی می‌خواستم چهره‌ي ژرف و راز آمیزِ چخوف را ترسیم کنم، اما دشواریِ کار از این آزمون بازم می‌داشت.... به هنگامی که پیش‌ترِ نویسنده گان بزرگِ روس سرنوشت‌هاي گونه‌گون و تندرآسا داشتند، هستی چخوف... آرام به‌چشم می‌آمد.»

راست است. زنده گیِ چخوف «تندرآسا» نگذشت - اهلِ ماجرا و دوئل و شور و شورش سیاسی و جنگ و زندان نبود، تا پايِ چوبه‌ي اعدام نرفت و به سیبری تبعید نشد، پايِ پیاده در جست‌وجويِ کار، سراسرِ روسیه را زیر پا نگذاشت. ماجراجویی که دست‌مایه‌ي زنده گی‌نامه‌ي پرکشش پوشکین، لرمانتوف، داستایوفسکی، تالستوی و گورکی است. با این همه زنده گیِ چخوف در آرامش نگذشت. نیمی از عمرِ کوتاه‌اش با دغدغه‌ي گذرانِ زنده گی طی شد.

پدرش ورشکست شد و از دستِ طلب‌کاران به مسکو گریخت. پدرِ خشن و متعصبی که با سخت‌گیری‌هاي تحمل‌سوزش شادی‌هاي کودکی را از آنتوان و برادرِ کوچک‌اش دریغ کرده بود.

چخوف به دوستی می‌نویسد: «هنگامی که به دوران کودکی‌ام بازمی‌اندیشم، همه چیز درنظرم یکسره تیره وتار می‌نماید... برای ما دوران کودکی عذابِ محض بود... هنوز پنج سالم نشده بود که پدرم آموزش یا به تعبیر ساده‌تر، کتک زدنم را آغاز کرد، هر صبح که از خواب بیدار می‌شدم، اولین فکرم این بود که آیا امروز هم کتک می‌خورم؟» وقتی برحسبِ اتفاق، یکی از هم‌درسانِ او گفت که هیچ‌گاه در خانه کتک نخورده است، چخوفِ جوان او را دروغ‌گو خواند. آنتوان پس از آن‌که تازیانه می‌خورد مجبور بود که به روشِ مرسوم پدر دستی را که چنان سخت تنبیه‌اش کرده بود، ببوسد!

چخوف بعدها در یادداشتی غم‌بار نوشت: «پدربزرگ‌مان را اربابان‌اش می‌زدند و فروپایه‌ترین مقامات می‌توانستند آش‌ولاش‌اش کنند، پدرمان را پدربزرگ می‌زد، و ما را پدرمان. چه گونه اعصابی، چگونه خونی به میراث برده‌ایم؟»

پسرک ناچار بود هر شب در دکّه‌ي پدر، پشتِ پیشخان بنشیند و از سرما بلرزد. هوا چنان سرد بود که مرکّبِ دوات یخ می‌زد، دکانِ کثیف و تاریک از همه گونه کالا انباشته بود... تابلویی بر سردربود که رویِ آن با حروفِ سیاه و طلایی نوشته شده بود: چای، شکر، قهوه و عرقیات. به خانه بیر یا همین جابخور! در انتهايِ این ترجیب از مشتریانِ خاص دعوت می‌شد تا برایِ یکی دوپیاله ودکا در پستویِ دکان توقفی کوتاه داشته باشند. چند تن از مشتریانِ همیشه گی، این جای‌گاهِ غبارآلود و بوی‌ناک را به باشگاهی بدل کرده‌بودند، شادخواران لطیفه‌هاي بی‌پرده ردّ و بدل می‌کردند، هرگاه یکی از آن‌ها می‌خواست داستانی بی‌پروا و دور از ادب بگوید، سرِپسرک فریاد می‌زد و می‌گفت: «تو گوش نکن، آنتوشا! تو بچه‌ای!» اما آنتوانِ کوچولو همه را می‌شنید، همه را حدس می‌زد، و همه را درمی‌یافت. او به رغمِ سن و سال‌اش، از شوربختی و نادانی تجربه‌هاي دست اول داشت.

همین «تجربه‌هاي دستِ اول» بعدها دست‌مایه‌ي بخشی از طنزهاي روزِ داستان‌هاي کوتاهِ او شد. زنده گیِ بی‌هوده و بی‌هدف، در فضاي مرده شهرِ تاگانروک (زادگاهِ چخوف).

چخوف به روزنامه‌نگاری می‌نویسد: «هر آن‌چه پیرامونِ خود می‌بینم، چنان آشِ درهم جوشی است که

۱- در ستایش شعر سکوت، انتشارات مروارید، ۱۳۷۴.

۲- همان، ص ۲۰

۳- همان، ص ۱۹

۴- منظومه خاک، چ۲، ص۴۹

۵- در سال‌هاي دور و نزدیک، چند شاعر دیگر نیز به سلیقه‌ي خود در کارِ ترکیباتِ وزنی فعال بوده‌اند. مثلاً آتشی، رویایی، حقوقی، باباچاهی، مختاری، مجابی، براهنی، اوجی و...

۶- ایمان یاوریم به آغاز فصل سرد، ص۱۸

۷- شعر سکوت، ص۲۹. نقل قول مربوط است به شعری از سپانلو به‌نام «ترانه‌ای است» از کتابِ «نبض وطنم را می‌گیرم»، ۱۳۵۷.

۸- همان ص ۲۸

۹- من از کودکی در تهران به جايِ «شلنگ و تخته»، «شلنگ تخته» شنیده‌ام به معنیِ جولان دادن یا شلنگ انداختنی که با خراب‌کاری‌هاي کوچک هم‌راه است. در واقع بازیِ «شلنگ به تخته» در تداولِ عوام به این نوع ساده شده است که درمواردِ بسیار کمره‌ي اضافه، یا حروفِ ربط و عطف را حذف می‌کنند: نظیرِ الک دو لک یا جفتک چارکش. به هر حال تصحیحِ استادمآبانه‌ي آن‌ها درست نیست. (ر.ک. «تخته شلنگ زدن، فرهنگ معین).

۱۰- برایِ دیدنِ کلِ شعر ر. ک. دیوان رگبارها، چ۲، ص ۶۳

نمی‌توانم باور کنم: شصت‌هزار جمعیتی که جزخوردن و خوابیدن و پس‌انداختنِ دل‌بسته گیِ دیگری ندارند... به هرکجا که پروی فقط کیکِ کولیچ، تخم‌مرغ و سانتورینی (شرابِ یونانی) و بچه می‌بینی، نه روزنامه‌یی، نه کتابی ... این‌جا نه میهن‌پرستی وجود دارد، نه بازرگانی، نه شاعری، و نه حتا نانوایِ شایسته‌یی....»

در دبیرستانِ روسیِ تاگانروک بود که یکی از معلمان، استعدادِ چخوف را در طنز پردازی کشف کرد و به او لقبِ مطایبه‌آمیزِ «چخونته» را داد و توصیه کرد آثارِ مولیر، سویفت و هجونویسِ روسی - سالتیکوف شچدرین - را بخواند. چخوف بعدها طنزهای‌اش را با تخلّصِ «چخونته» انتشار داد و سال‌ها از تغییراین عنوان سرباز زد.

هانری تراوایا می‌نویسد که چخوف در خلقِ داستانِ کوتاهِ **مردی در جعبه**[1] - یکی از به‌ترین آثارِ داستانیِ چخوف - از فضایِ شبه پلیسیِ این مدرسه الگو برداری کرده است. در این دبیرستان یکی از معلمان، دانش‌آموزان را می‌پاید و حرکت‌هایِ سیاسی را بو می‌کشید و نامه‌هایِ هش‌دار دهنده برایِ پلیس می‌فرستاد و از تاختن بر هم‌کاران‌اش نیز دست بر نمی‌داشت. در یکی از گزارش‌های‌اش می‌خوانیم: «هم‌کارانِ من در خلالِ جلسات، از دخانیات استفاده می‌کنند و به شمایلِ مسیح و تمثالِ اعلاحضرت امپراتور که بر دیوار آویخته است، اعتنایی نمی‌کنند.» بدونِ شک چخوف نقشِ مدیران و معلمانِ خشک اندیش را در ذهنِ خویش حک می‌کرد و با همین ذهنیت بود که در داستانِ «مردی در جعبه» شخصی را واداشت تا فریاد کند: «فکر می‌کنید معلم ایید؟ آموزگار ایید؟ شما یک مشت خُفیه نویس اید! این‌جا هم آموزش‌گاه نیست، دفتر کلیسایِ محل بابویِ تُرشاله‌یِ پاس‌گاهِ پلیس است.

استعدادِ طنز آفرینیِ چخوف، ستایشِ معلمانِ او را برانگیخت. طنز او چون حباب روشن بود و دور از بدخواهی... اما با همه‌یِ تشویق‌هایِ معلمان، نمره‌هایِ درسیِ او پیرامونِ صفر دور می‌زد. بهانه‌یِ چخوف این بود که نمی‌تواند هم به دکانِ پدر برسد و هم در تمرین‌ها و سرورخوانی‌هایِ هم‌سُرایانِ کلیسا شرکت کند و هم درس بخواند.

تلاش‌هایِ پدر برایِ آن‌که پسران‌اش فرانسه بخوانند و موسیقی بیاموزند به‌جایی نرسید، چرا که آن‌را کاری سودمند نمی‌دانست پس کوشید تا آن‌ها خیاطانی زبر دست از کار در آیند. برادرِ چخوف زود از این کار تن زد اما چخوف مدتی دوام آورد و سرانجام شلواری برایِ برادرش دوخت، این شلوار چنان تنگ از کار درآمد که خانواده به‌شوخی «شلوارِ ماکارانی»‌اش می‌خواندند!

آنتوان، به رغم همه‌یِ پای‌بندی‌ها- دکان، کلیسا، مدرسه، دوزنده گی - گه گاه برایِ گریز و پرسه در خیابان‌ها راهی می‌یافت. بر هر چه می‌خندید و از هرچیز یاد بودهایِ ماندنی می‌ساخت.

سالِ ۱۸۷۳ آنتوان تئاتر را کشف کرد در سیزده ساله گی او را به دیدنِ اپرتِ **هلن زیبا**، اثرِ اوفنباک، بردند. جادویِ تئاتر، او را چنان مجذوب کرد که همه‌یِ بازی‌ها و سرگرمی‌هایِ کودکانه را کنارگذاشت و خود را یک‌سره وقفِ دل‌بسته گیِ تازه‌اش کرد.

تقلیدِ تئاتر در خانه، سرگرمیِ تازه‌یی بود که موجبِ شادی و سرگرمیِ خانواده بود. چخوفِ نوجوان با بلند پروازی، می‌کوشید تا با وسایل و اشیاءِ دم دست، نمایش‌هایِ جدی و سنگین بر پا کند. و این نخستین تجربه‌هایِ خام او در هنرِ نمایش بود.

پس از فرو ریختنِ بنیادِ خانواده، آنتوان بیش از همیشه احساسِ تنهایی و آسیب‌پذیری می‌کرد. در شانزده‌ساله گی واگذاشته بودندش تا خود همه‌یِ نیازهایِ خویش را برآورد. برایِ به‌دست آوردنِ چند روبل به تدریس خصوصی روی آورد. سرتاسرِ شهر را می‌دوید، از خانه‌یِ این شاگرد به آن یک، در حالی که از سرما می‌لرزید، سراسرِ زمستانی را با کتی نخ نما سرمی‌کرد. توانِ خریدِ جُفتی گالش نداشت و کفش‌هایِ گل‌آلود و پاشنه ساییده‌اش را به‌هنگامِ درس دادن، در زیرِ میز پنهان می‌کرد و در همان حال سپاس‌گزارِ چایی‌هایِ شیرینِ خانواده‌یِ شاگردان‌اش بود و بیش از آن نگرانِ حالِ پدر و مادر، در بزرگ‌سالی گفته است که فقر در نوجوانی به «دندان دردی مداوم» می‌ماند.

آنتوان با شکمِ خالی درس‌های‌اش را با سرسختی می‌خواند و روزهایِ تعطیل به کتاب‌خانه‌یِ عمومی پناه می‌برد. آثارِ نویسنده گان و فلاسفه بزرگ را می‌خواند و برای خنثا کردنِ اندیشه‌هایِ تلخ‌اش به خواندنِ مجله‌های فکاهیِ چاپِ مسکو و پترزبورگ ... می‌پرداخت. فکرِ نوشتن و فرستادنِ قطعه‌هایِ طنزآمیز برایِ روزنامه‌هایِ فکاهی ذهن‌اش را مشغول کرد. نوشته‌هایِ فکاهی‌اش را با امضایِ «چخونته» می‌فرستاد و منتظرِ چاپ می‌ماند. انگیزه‌اش درآمدی مستمر بود. سرانجام پاسخِ مساعدِ سردبیران به‌دست‌اش رسید، هر چند خرده فرمایش‌های‌شان ذله‌اش می‌کرد. اما او خصلتِ کارِ ژورنالیستی را می‌شناخت.

چخوف سرانجام به مسکو رفت و کوشید تا به وضعِ خانواده سر و سامانی بدهد. یک ریز می‌نوشت و برایِ روزنامه‌هایِ فکاهی می‌فرستاد. خوب درس می‌خواند و نمرات‌اش درخشان بود. بابتِ هر نوشته چند کوپکی می‌گرفت. توصیه‌یِ سردبیرانِ نشریاتِ فکاهی را به هر حال می‌پذیرفت. گاهی از متر و معیارهایِ قالبی‌شان کلافه می‌شد. مثلاً این که مطلب حتماً ۱۰۰ کلمه باشد و نه بیش‌تر. اما همین فشرده‌نویسی، برایِ او تمرینِ آموزنده‌یی بود و سرانجام به شیوه و شگردی دست یافت که به «اماک» تعبیر شده است. حذف و بازهم حذف، پیراستنِ داستان از زاویه‌یِ وصف، پیراستنِ گفت‌وگوها و طراحیِ چهره‌ها با چند عبارت. با ژورنالیزیم، راحت برخورد می‌کرد و ضرورت‌هایِ ناگزیرش را می‌شناخت بی‌هیچ دریغ و تاسفی، بیش‌ترین طنزهایِ ژورنالیستی‌اش را فراموش کرد.

در فرهنگِ روس شاید بتوان چخوف را با چایکوفسکی مقایسه کرد. در آثارِ این دو، فرهنگِ روس با فرهنگِ اروپایی پیوند خورده و پالایش یافته‌است. در آثارِ چایکوفسکی در قیاس با گروهِ پنج نغمه‌یِ آهنگ‌سازانِ روس (که برایِ مقایسه با فرهنگِ اروپایی، در احیایِ فرهنگِ سرزمینی کوشیدند، و با بهره‌وری از قصه‌ها، افسانه‌ها و ملودی‌های بومی، موسیقیِ ملیِ روس را خلق کردند) خشونتِ لحن با ظرافت و حساسیتِ «شاعرانه» در ساختی ظریف و شکننده تلقین شده است. دل مشغولی چایکوفسکی تسلط بر تکنیک بود تا به عمقِ شفافیتِ لحن دست یابد.

آثارِ نویسنده گانِ کلاسیکِ روس هم چون آثارِ آهنگ‌سازانِ روس به‌نحوی خشن است. داستایوفسکی و تالستوی به‌راستی بزرگ اند و آثارشان چون آثارِ اغلبِ کلاسیک‌ها حجیم است. رآلیزمِ انتقادی آن‌ها نه با فصاحتِ کلاسیک‌ها سازگار است و نه با شور و بی‌قراریِ رمانتیک‌ها. کلاسیک‌هایِ روس «خشونتِ روسی» را با خشونتِ بیان باز می‌تابانند و نسبت به ظرافت‌هایِ فرانسوی مآب اشرافی، حساسیتِ منفی دارند. خطابه‌یِ داستایوفسکی در خاک‌سپاریِ پوشکین در واقع بیانیه‌یِ کلاسیک‌هایِ روس است، او تورگنیف را به‌طورِ ضمنی اروپایی مآب می‌خواند.

بعضی‌ها چخوف را با تورگنیف مقایسه کرده‌اند، اما خودِ چخوف این مقایسه را نمی‌پسندید. چرا که چخوف نه روایت‌گر بود و نه توضیح‌دهنده و حضورِ نویسنده را در داستان، حضوری مزاحم می‌دانست. معتقد بود که انتقادِ اجتماعی و داوریِ اخلاقی را باید به ناقدان، معلمانِ اخلاق و قاضیان واگذاشت.

چخوف مردِ سیاست نبود. به‌علم ایمانی تام و تمام داشت. معتقد بود که روسیه را نه انقلابِ توده‌ها که مردانِ فرهیخته به نیرویِ علم، از مانداب جهل و فقر نجات توانند داد.

چخوف بارها دعوتِ نویسنده گان و دانش‌جویان را برایِ شرکت به‌اعتراض‌هایِ سیاسی رد کرد. معتقد بود که نویسنده فقط می‌تواند واقعیت را نشان دهد و نشان دادنِ واقعیتِ عریان بدان گونه که هست و نه آن‌چنان که باید باشد، کارِ نویسنده است.

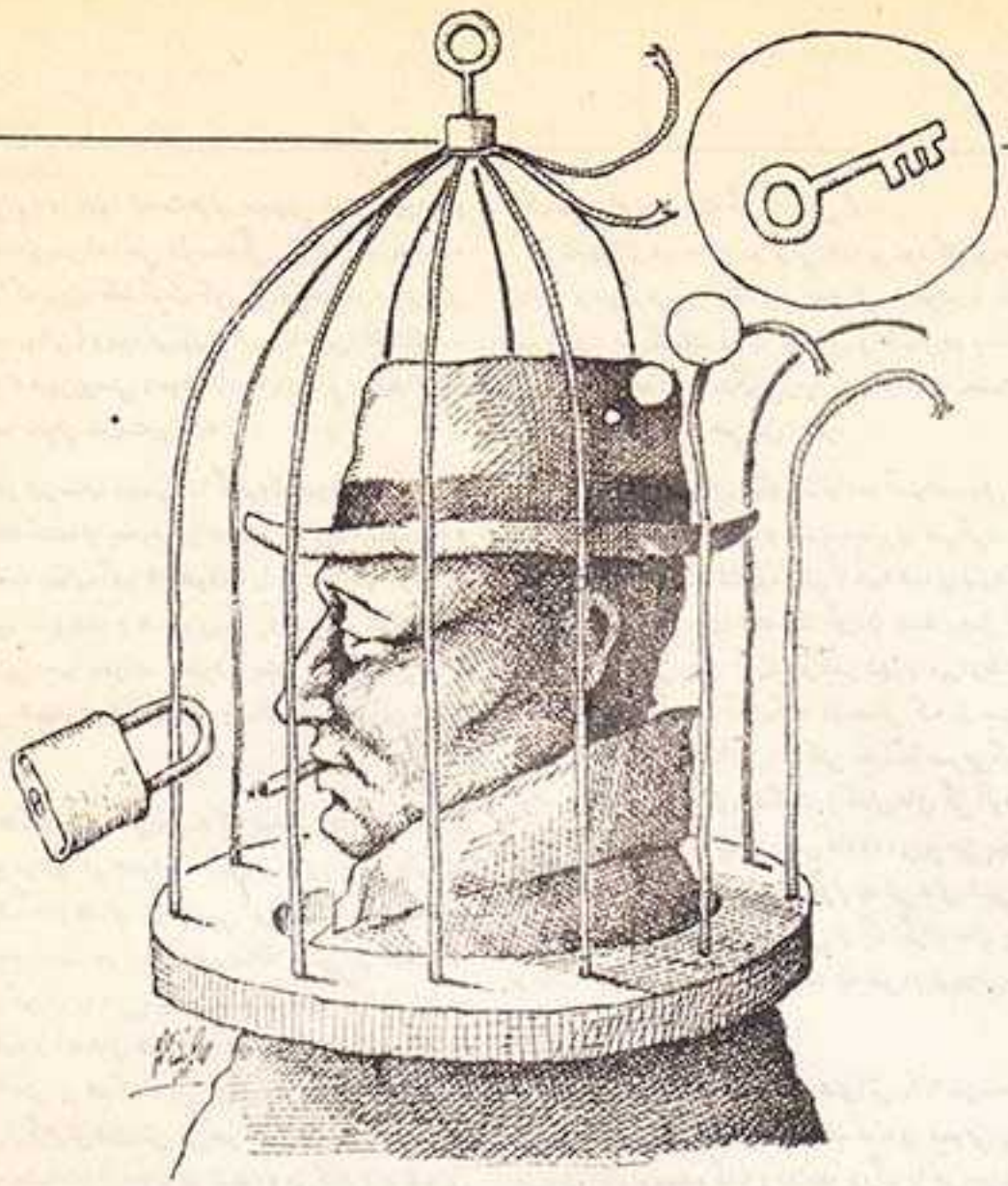
اما، هر اثرِ چخوف - خواه ناخواه- داوری است. اتاقِ شماره شش او سندِ محکومیتِ استبدادِ کور است هم‌چنان که نمایش‌نامه‌یِ **باغ آلبالوی** او.

چخوف با همه‌یِ رنجی که از بیماریِ سل می‌برد و فقرِ قاهری که زنده گی‌اش را تلخ و تیره کرده بود، هرگز به نومیدی راه نداد. او به تلخی می‌نویسد که پول گرفتاریِ کثیفی است، زنده گیِ آدمی را تباه و بی‌معنا می‌کند، اما حتا در مرفه‌ترین لحظه‌های زنده گی‌اش همیشه درگیرِ این مشکل بود.

در پایانِ **باغ آلبالو**، گویی این چخوف است که پیامِ آزادی و رهاییِ روسیه را می‌دهد. نویسنده‌یی که هرگز ادعایِ معلمی و ره‌بری نداشت.

زنده گی‌نامه‌یِ چخوف کتابی است جذاب و خواندنی، نویسنده زنده گی‌نامه را هم‌چون داستانی پرکشش، لحظه به‌لحظه، پیش‌برده است. ترجمه‌یِ خوبِ علی بهبهانی، به این متنِ طولانی جان می‌دهد و مترجم در جست‌وجویِ معادل‌هایِ لغوی و اصطلاحی با وسواسِ تمام، کوشیده است. ■

۱. این داستان با عنوانِ «انسان در غلاف» نیز ترجمه شده است.



- آنتونیوگرامشی، فراسوی مارکسیسم و پست مدرنیسم
- رناته هالوب
- ترجمه‌ي محسن حکیمی
- نشر چشمه

زامیاد رمضانی

میراثِ معاصرِ گرامشی

رناته هالوب، پژوهش‌گری که دامنه‌ي دل‌بسته گی‌های‌اش عرصه‌هایی چون فمینیسم، نظریه‌هاي سیاسی و تاریخِ اندیشه را در برمی‌گیرد، در پژوهش بدیع و عمیقِ خود به‌نام **آنتونیوگرامشی، فراسوی مارکسیسم و پست مدرنیسم** فقط در پي آن نیست که سیماي آن انسان **تمام عیار** را ترسیم کند: هالوب به‌عنوانِ اندیش‌مندی بزرگ نیت آن را ندارد که در این کتاب عواملی را که آن انسانِ «تمام عیار» را ساختند نمایان کند: ازکودکی تاپخته گی، در روزهاي گرسنه گی و عشق و مرگی آهسته در زندان‌هاي موسولیني فاشیست. زیرا چنین تصویری علی‌الاصول بایستی درکتابی به‌عنوانِ «زنده گی نامه»ي گرامشی رقم زده شود، نه درکتابی که مولف قصدِ تحلیلِ نظریه‌هاي او را در نقدِ ادبی و تاریخِ اندیشه دارد. اما مولف ضمنِ پردازش تصویرِ سیماي گرامشی به‌عنوانِ ره‌بر بزرگ و اندیش‌مندِ سیاسی تحلیلی ژرف، همه سویه و متنوع از مضمونِ نظریه‌هاي زیباشناسي گرامشی در زمینه‌ي نقدِ ادبی، زبان شناسی، پدیدار شناسي مارکسیستی و فعالیت‌هاي متنوعِ او در زمینه‌ي مطبوعات و مبارزه‌ي فرهنگی و ایدئولوژیکی به‌دست می‌دهد.

بیش‌ترین آثارِ گرامشی در مجموعه‌ي **نامه‌ها و نوشته‌های دوره‌ی ۱۹۱۴ تا ۱۹۲۶ و دفترهای زندان** گرد آمده است. گردآوري کاملی از نامه‌هاي زندان را در ۱۹۶۵ جولیوایناودی منتشر کرد که مشتمل است بر ۴۲۸ نامه که اغلب با اصل مقابله شده است.

بقیه‌ی نوشته‌هاي گرامشی، مقاله‌هایی است که از ۱۹۱۴ تا ۱۹۲۶ در روزنامه و مجله‌هاي گوناگون مانندِ «وحدت»، «حکومتِ کارگری» و هفته‌نامه‌ي تئوریکِ «نظمِ نوین» که گرامشی سردبیرِ آن بود، چاپ شده است. ۲۴۴۸ صفحه مطلب، سی و دو کتاب‌چه‌ي **دفترهای زندان**، میراثِ فرهنگیِ عظیمی است که متفکری بزرگ چون گرامشی براي نسل‌هاي آینده باقی گذاشته است. اینائودی نوشته‌هاي گرامشی را در شش جلد منتشر کرد. ۱-تاریخ ماتریالیسم و فلسفه‌ي بندتو کروچه ۲- روشن‌فکران و سازمانِ فرهنگ ۳- بیداري ملتِ ایتالیا ۴- یادداشت‌هایی درباره‌ي ماکیاولی، سیاست و حکومتِ نوین ۵- ادبیات و حیاتِ ملی ۶- گذشته وحال. دفترهاي زندان میراثِ گران‌قدرِ گرامشی، حاويِ نوشته‌هاي دورانِ زندانِ ۱۱ ساله‌ي او است تا مرگِ او در سحرگاهِ ۲۷ آوریل ۱۹۳۷ ادامه یافت. هنگامِ مرگ چهل و شش سال داشت. فرانچسکو گرامشی دو هفته پس از مرگِ پسرش در شانزدهم مه ۱۹۳۷ مرد. در بسترِ مرگ بارها و بارها نامه‌یی را که پسرش در دهمِ مهِ ۱۹۲۸، درست قبل از محاکمه‌اش به مادرش نوشته بود خواند: «براي آرامشِ فکرِ خودم، دل‌ام می‌خواهد، محکومیت‌ام هر چه باشد شما زیاده از حد وحشت زده و نگران نشوید. می‌خواهم بفهمید و احساس کنید که من زندانیِ سیاسی هستم و هیچ نکرده‌ام که موجبِ شرمنده گی و سرافکنده گی باشد و بعد ها هم هرگز چیزی که موجبِ خجلت و مایه‌ي شرم باشد انجام نخواهم داد. می‌خواهم بدانید که به یک معنا آرزويِ زندانی شدن و محکومیت را داشته‌ام، زیرا نظریات‌ام را تغییر نخواهم داد و حاضرم جان‌ام را در راهِ عقایدم نثار کنم، زندان رفتن که چیزی نیست. می‌خواهم بدانید که به‌همین دلیل من خاطری آرام خواهم داشت و از آن‌چه کرده‌ام ناشاد نخواهم بود. دل‌ام می‌خواست شما را محکم به سینه می‌فشردم، تا حس کنید چه‌قدر دوست‌تان دارم و می‌خواهم شما را از یابتِ غمی که موجب‌اش بوده‌ام تسلی بخشم. ولی جز این نمی‌توانستم زنده‌گی همین است، سخت است، وپسران اگر بخواهند شرف و افتخارشان را مردانه حفظ کنند، گاه ناگزیر موجبِ غمِ مادران می‌شوند.»

نامه‌هاي گرامشی، تصویرِ فکری و اخلاقی روشنی از گرامشی به‌دست می‌دهد و خواندنِ آن براي هر کس که بخواهد تصوری از شخصیتِ او بیابد مفید است.

زنده گی چشمانِ «سارِ دنیایی» جوانی را که با پاهاي کودکی‌اش منطقه‌ي زادگاهِ خود را در می‌نوردید، با **حقیقت** آشنا می‌کرد. مهرِ عظیمِ او به زحمت‌کشان و علائقِ سیاسیِ او، از دل‌بسته گی‌هاي ادبی و زیبایی شناختی و زبان شناختی‌اش جدا نبود. سال‌ها بعد نه فقط به‌عنوانِ یکی از ره‌برانِ اصلیِ جنبشِ طبقه‌ي کارگرِ ایتالیا در پیکارهاي سیاسی که علاوه بر این به‌عنوانِ سردبیرِ نشریه‌ي «نظمِ‌نوین» و متفکری خلاق در مبارزه‌ي فرهنگی حضوری مؤثر داشت. او از فعالانِ تراز اولِ جنبشِ بین‌المللیِ طبقه‌ي‌کارگر بود. در روزگاری که در مسکو اقامت داشت، این شهر هنوز مرکزِ انقلابِ جهانی بود. درآن سال‌هاي آغازینِ انقلاب، جنبش‌هاي سیاسی و فرهنگیِ بزرگی در مسکو شکل می‌گرفت. گرامشی از مهِ ۱۹۲۲ تا نوامبرِ ۱۹۲۳ در مسکو با پیش‌رفته‌ترین نظریه‌ها درقلم‌روِ تیاتر و فیلم و هنرهاي دیگر آشنا شد. سال‌هاي ۴-۱۹۲۲ در مسکو سال‌هاي تنش و هیجانِ فرهنگی و نظری بود سال‌هاي فرهنگ پرولتری، آماده شدنِ ایزنشتاین براي ساختنِ رزمناو پوتمکین، شعرهاي و لایمیر مایاکوفسکی و نشریه‌ي لف، سال‌هاي پیدایش مکتبِ فرمالیسم روس به ره‌بريِ ویکتوراشکلوفسکی، جوانه زدنِ ساختارگرایيِ روسی به ره‌بريِ رومن یاکوبسن. سال‌هاي شکوفا و پرباری که میخائیل باختین یا ولوشینوف و ... آثارِ خود را می‌نوشتند و سفرهاي دیالکتیکی- زبان شناختی - ساختاری آغاز شده بود. گرامشی با نظریاتِ لوکاچ، برتولت برشت، تروتسکی، والتربنیامین درباره‌ي اندیشه‌ي «دیالکتیکی - ساختاری» آشنا شده بود. رناته هالوب شباهتِ اندیشه‌هاي گرامشی را با نظریه‌ي انتقادي مکتبِ فرانکفورت نشان می‌دهد. مکتبِ فرانکفورت با اندیشه‌هاي کسانی چون هورکهایمر، آدورنو، مارکوزه، پولوک، لوونتال، ارنست بلوخ، برشت و بنیامین مشخص می‌شود. هالوب ضمنِ

تشریح شباهت‌های ریشه‌یِ گرامشی و مکتبِ فرانکفورت، پیچیده گیِ مضمونِ دفترهایِ زندان را نیز یادآوری می‌کند و نشان می‌دهد که گرامشی از معدود متفکرانِ مارکسیستی است که اندیشه‌اش نه تنها براندیشه‌یِ سیاسی که بر عرصه‌هایی چون زیبایی شناسی، نقدِ ادبی، زبان شناسی، فرهنگ، جامعه شناسی، روان‌شناسی و فلسفه تأثیری ژرف داشته است. آن چه اندیشه‌یِ او را متمایز می‌کند آن که نظریاتِ او حتا در پایانِ قرنِ بیستم نو، تازه و راه گشااست. در کتابِ رناته هالوب نسبتِ اندیشه‌هایِ گرامشی با آرای لوکاچ، مدرنیسمِ مکتبِ فرانکفورت، زیبایی‌شناسیِ برتولت برشت، پدیدار شناسیِ مرلوپونتی، زبان شناسیِ اجتماعی، ساختارگرایی، پست مدرنیسم، فمینیسم، نظریه‌یِ قدرتِ میشل فوکو روشن شده است و در این سنجش نو بودن و ابعادِ گسترده‌یِ اندیشه‌یِ گرامشی خواننده را به اعجاب وا می‌دارد. خواننده در می‌یابد که بسیاری از آرایِ مطرح شده در پایانِ قرنِ بیستم را گرامشی با عمقی ویژه مطرح کرده است. آن‌گاه که خواننده کتاب را به پایان می‌برد، این پرسش اندوه‌بار در دل می‌ماند که اگر گرامشی عمرِ کوتاه را در زندان به سر نبرده بود؟ به گفته‌یِ کسانی که در اواخرِ عمر، او را در زندانِ موسولینی دیدند، گرامشی روشن بینی و نیروی فکریِ بی‌بدیل‌اش را حفظ کرده بود اما نیروی جسمانی‌اش را به‌ویژه در دو سالِ آخرِ زندان از دست داده بود. پرداختن به جزئیات و گرایش به مشخص‌گویی در نامه‌هایِ زندان به‌ظاهر می‌تواند فضل فروشی تلقی شود، اما نوشتنِ نامه و پرداختنِ به جزئیات برایِ او معادل است با خواستِ اساسیِ او برایِ زیستن. درکِ باریک بینانه‌یِ گرامشی که زندان نیز آن را تشدید کرده است، به ساختارِ روانیِ انگیزه‌ها و آگاهیِ اوگواهی می‌دهد که در تجربه‌هایِ غنیِ رویاپردازی و تخیل، اصلِ «امید» ارنست بلوخ و ساختنِ دنیایِ بهتر - آرمان شهر - را در همین جهان، نوید و بشارت می‌دهد.

از دل‌بسته گی‌هایِ اصلیِ گرامشی در **دفترهای زندان** بحث درباره‌یِ روشن‌فکر است. روشن‌فکر برایِ او تولید کننده‌یِ فرهنگ و ایدئولوژیِ است از نظرِ گرامشی روشن‌فکران باید در مبارزه برایِ فرهنگ و دگرگونیِ دموکراتیکِ جامعه حضورِ فعال داشته باشند، رناته هالوب نشان می‌دهد که به رغمِ پیش‌رفتِ تکنولوژیِ اطلاعات در پایانِ قرنِ بیستم که به روندهایِ جهانی شدنِ سرمایه‌یِ انحصاری و تولید و سازمان‌دهیِ آن شتاب بخشیده‌است، نظریاتِ گرامشی در بسیاری از زمینه‌ها از نگرشِ مهمی برخوردار است که می‌تواند الهام بخشِ صورت‌بندی و مفهوم سازیِ انسانِ معاصر در برخورد با روابطِ نابرابرِ جهان باشد.

گرامشی بر آن است که با آن که اقشارِ گوناگونِ روشن‌فکر به درجات و شیوه‌های مختلف، در تولیدِ جهان‌بینی‌ها و ارزش‌ها نقش دارند، اما انگیزه‌هایِ دگرگونیِ دموکراتیک از محرومان، از توده‌هایِ استثمار شده، از تهی‌دستان، از به حاشیه رانده‌شده گانِ سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی برمی‌خیزد. رناته‌هالوب می‌گوید: آن‌چه به‌نظرِ من سودمند است و تجربه‌هایِ خودِ من در مبارزه‌یِ فمینیستی نیز آن‌را تایید می‌کند، این نگرشِ گرامشی است که انگیزه‌هایِ دگرگونی نه از ممتازان که از محرومان برمی‌خیزد.

نه اوضاعِ تیر و تارِ ایتالیایِ دهه‌هایِ ۲۰ و ۳۰ و نه خواستِ سوزان و شریرانه‌یِ موسولینی و نه زندان‌هایِ مرگ‌بار نتوانست صدایِ رسا و پرطنینِ گرامشی را خاموش کند. هیچ چیز نتوانست آتشِ افروخته در بیشه‌یِ اندیشه و عملِ گرامشی را خاموش کند چرا که انسان‌ها در سراسرِ عمرِ خود در کسبِ آزادی می‌کوشند و بدین‌سان نشان می‌دهند که امید در ذات‌شان نهفته است.

ای کاش چنین اثرِ ارزش‌مندی با ترجمه‌یِ روان و دقیق‌تری ارائه می‌گردید. ■

● چاپ دستی - کالکوگرافی (حکاکی روی فلز)
● میانوری
● عکس‌ها: احمد عالی

ثمیلا امیرابراهیمی

راهی به‌سویِ یک شیوه‌یِ مردمی در هنر

چاپِ دستی شاخه‌یی از هنرِ گرافیک است که برحسبِ نوعِ کلیشه‌یِ چاپی به تکنیک‌هایِ مختلف تقسیم می‌شود. یکی از این تکنیک‌ها، حکاکی رویِ فلز (کالکوگرافی) است. هر نسخه‌یِ چاپِ دستی یا چاپِ هنری، اثری اصیل (اوریژینال) است که به تعدادِ محدودی قابل تکثیر است. چاپِ دستی امکان می‌دهد که آثارِ هنرمندانِ برجسته، به تعدادِ بیش‌تر و با قیمتِ ارزان‌تر در اختیارِ علاقه‌مندانِ بیش‌تری قرار گیرد و به همین دلیل به‌عنوانِ یک روشِ مردمی شناخته شده است که خواستاران و گردآورنده گانِ آن روز به روز در جهان افزایش می‌یابند.

از چاپِ دستی، در گذشته غالباً برایِ تکثیر و کپی‌برداری از آثارِ نقاشی، یا تصویرسازی برایِ کتاب بهره می‌گرفتند. اما در اواخرِ سده‌یِ نوزدهم برایِ نخستین بار امضا و دست‌خطِ هنرمند در زیرِ تصاویرِ چاپی ظاهر شد و از آن زمان این آثار ارزشِ هنری یافتند. بسیاری از هنرمندانِ برجسته با توجه به ویژه گی‌هایِ بصریِ چاپِ دستی و خصلتِ دموکراتیک آن، برای بیان و انتقالِ اندیشه‌ها و آرمان‌هایِ هنری و اجتماعیِ خود، از این وسیله بهره جستند. آثارِ رامبراند، گویا، ویسلر، مونک، کلویتس، روئو، پیکاسو و دیگران میراثِ گران‌بهایی در تاریخِ چاپِ دستی به‌شمار می‌آیند. سنت‌هایِ چاپی گذشته گان هم‌راه با جست‌وجوهایِ هنری و اختراعاتِ جدید در دهه‌هایِ اخیر، چاپ دستی را به یک رشته‌یِ مستقلِ هنری، بازبان و بیانِ تصویریِ خاص، ارتقاء داده است که دورنمایِ بازهم وسیع‌تری برایِ پیش‌رفت و نوآوری در پیش دارد.

در بیش‌تر کشورهایِ جهان کارگاه‌هایِ خصوصی و دولتیِ حکاکی و چاپ، انجمن‌هایِ حرفه‌یی چاپ‌گران، انتشارِ کتاب‌ها و نشریاتِ ویژه‌یِ چاپِ دستی و برگزاریِ منظمِ نمایش‌گاه‌هایی از آثارِ چاپی هنرمندان و هنرجویان، موجبِ شکوفاییِ این رشته و تثبیتِ معیارهایِ بین‌المللیِ آن شده است. نمایشِ آثارِ چاپی در اماکنِ عمومی‌تری چون سالن‌هایِ تئاتر و سینما، فروشگاه‌ها و غذاخوری‌ها و بانک‌ها هنر را از عرصه‌یِ محدودِ خود بیرون کشیده و به میانِ مردم برده است.

در ایران به رغمِ آن که سابقه‌یِ چاپِ دستی حداقل به دو سه دهه می‌رسد، این شیوه حرکتی موزون و متناسب نداشته است و متأسفانه، هنوز هم عده‌یِ زیادی از هنر دوستان و حتا هنرمندانِ نقاش و گرافیست، با این زبانِ جذابِ بصری، آشناییِ چندانی ندارند. شاید یکی از مهم‌ترین دلایلی که موجب این دورافتاده گی و ناآشنایی شده است در دسترس نبودن منابعِ نظری و راه‌نمایِ عملیِ این رشته به زبانِ فارسی است.

کتابِ «چاپ دستی - تکنیک کالکوگرافی» تا حد زیادی این خلاء را پر می‌کند. این کتابِ آموزشی که در ۳ بخش تنظیم شده است، به تاریخ‌چه‌یِ کالکوگرافی، شرحِ اجراییِ روندِ کلیشه‌سازی، و مراحلِ چاپ و نسخه گیری از کلیشه‌ها می‌پردازد. اهمیتِ کتاب، به‌ویژه در آن است که مؤلف، با بهره گیری از تجربه‌یِ طولانیِ خود در تدریسِ این رشته، هم‌زمان با ارائه‌یِ کاملِ اصول و روش‌هایِ عامِ این تکنیک، دانسته‌هایِ خود را با شرایطِ کاری و امکاناتِ ابزاریِ موجود در ایران منطبق می‌کند و برایِ نخستین بار راه‌نمایِ عملی و کارگاهی در اختیارِ علاقه‌مندانِ فارسی زبانِ این رشته قرار می‌دهد. علاوه بر این حتا یک نگاهِ سریع به عکس‌هایِ روشن و دقیقِ این کتاب، نشان می‌دهد که تمامِ مراحلِ کارِ حکاکی و چاپ جهتِ عکس‌برداری برایِ کتاب، در یک کارگاهِ حرفه‌یی و مجهزِ ایرانی و به‌دستِ یک چاپ‌گرِ کار آزموده‌یِ ایرانی انجام گرفته است. دیدنِ این عکس‌ها کافی است تا بیننده به امکانِ تحققِ این رویا امیدوار شود که نه در آینده‌یی نزدیک بل‌که همین امروز می‌توان چنین کارگاه‌هایِ مجهزی برایِ تعلیم و تربیتِ حکاکان و چاپ‌گرانِ حرفه‌یی در کشور تأسیس کرد. رویایی که دیگر نه تنها ممکن بل‌که ضروری است.

امتیازِ دیگرِ این کتاب جمع‌آوری و ارائه‌یِ نمونه‌هایی از آثارِ چاپیِ هنرمندانِ معاصرِ ایرانی‌است که نخستین قدم برایِ شناساییِ سابقه‌یِ تاریخیِ این تکنیک در ایران به‌شمار می‌رود.

کتابِ «چاپِ دستی» دعوتی است از همه‌یِ هنرمندان و هنردوستان، که با شیوه‌ها و آثارِ حکاکی و چاپِ دستی در ایران و جهان آشنا شوند. گسترشِ کمی و کیفی این رشته، به آموزشِ هنریِ جامعه‌یِ ما کمک می‌کند و از شکافِ روزافزونِ بینِ هنر و مردم می‌کاهد ■

هاینریش بُل

ترجمه‌ي مرتضی شاپورگان

شب و روز پدید آمد

تازه اواسطِ روز بود که به این فکر افتاد که هدیه‌ی کریسمس آنا را به باجه‌ی بار در ایست‌گاه راه‌آهن تحویل دهد. از این فکر بسیار خوش‌حال بود. دیگر نیازی به این نبود که زودتر به خانه برود. از وقتی که آنا با او حرف نمی‌زد، از به خانه رفتن می‌ترسید: به‌محض این که واردخانه می‌شد سکوت آنا چون سنگِ قبر بر سینه‌اش سنگینی می‌کرد. در گذشته، در مدتِ دو سالی که از ازدواج‌شان می‌گذشت همیشه از برگشتن به‌خانه خوش‌حال می‌شد: دوست داشت با آنا غذا بخورد، با او گفت‌وگو کند و سپس به تخت خواب برود. اما بیش از هر چیز از ساعتِ بین به تخت خواب رفتن و خوابیدن لذت می‌برد! آنا همیشه خسته‌تر بود و زودتر به خواب می‌رفت.

در تاریکی کنار آنا دراز می‌کشید و به‌صدایِ نفس‌های‌اش گوش می‌داد، گاهی از انتهای خیابان نور چراغ‌های اتومبیل‌ها به سقفِ اتاق می‌تابید و پس از این که اتومبیل‌ها به بالای خیابان می‌رسیدند محو می‌شد. نور زردی که برای لحظه‌یی تصویرِ نیم‌رخ هم‌سرش را که در خواب بود بر دیوار می‌انداخت و پس از آن تاریکی بارِ دیگر اتاق را فرا می‌گرفت و تنها سایه روشن‌هایِ کم‌رنگِ نقش پرده، که حاصلِ نورِ چراغ گازیِ کنارِ خیابان بود، باقی می‌ماند. این ساعت را بیش از تمام ساعات روز دوست می‌داشت، زیرا فکر می‌کرد که بالاخره روز را پشتِ سر گذاشته و احساس می‌کرد که در خواب و رویاها چون شناگری در آب غوطه‌ور است.

وقتی به آرامی از کنارِ باجه گذشت، دید که کارتن‌اش هنوز هم در آن عقب بین چمدانِ چرمیِ قرمزِ رنگ و بطریِ حصیری قرار دارد. آسانسور رویازی که از سکویِ بدون مسافر پایین می‌آمد و از برف سفید شده بود مانندِ برگِ درختی بر سطحِ بتونِ خاکستری رنگِ باجه به زمین نشست. مامور آسانسور جلو آمد و به کارمندِ باجه گفت: «الان یک کریسمس واقعی داریم و چه خوب است که حالا بچه‌ها می‌توانند با برف بازی کنند». کارمند سری تکان داد و بدون این که چیزی بگوید کاغذی را سنجاق کرد، پولی را در کشوی چوبیِ میزش شمرد و با سوءظن نگاهی به برنیگ انداخت که رسیدِ بسته‌اش را از جیب درآورده بود و دوباره تاکرده بود و در جیب گذاشته بود. سومین بار بود که کاغذ را از جیب‌اش در آورده بود و دوباره سرجای‌اش گذشته بود. نگاهِ مشکوکِ کارمند او را ناراحت کرد، به آرامی به‌سوی درِ خروجی رفت. جلویِ آن ایستاد و نگاهی به محوطه‌ی جلویِ ساختمان انداخت.

برف را دوست داشت و از سرما خوش‌اش می‌آمد. جوان بود و از تنفس در هوای سرد و پاکیزه لذت می‌برد، سیگارش را کناری انداخت و چهره‌اش را در برابرِ بادی که تکه‌های برف را به‌درون ایست‌گاه می‌برد، گرفت.

چشم‌های‌اش را باز نگاه داشت، دوست می‌داشت تکه‌های تازه‌تر برف را به‌جای تکه‌های قبلی که بر مژه‌گان‌اش می‌چسبیدند و آب می‌شدند و به‌شکلِ قطرات برگونه‌های‌اش می‌غلتیدند، بر مژه‌های‌اش ببیند.

دختری با سرعت از کنارش گذشت و وقتی از جلوی ساختمان عبور می‌کرد برنیگ دید که چه‌گونه کلاهِ سبز رنگ‌اش از برف پوشیده شده است. امّا تازه هنگامی که در ایست‌گاه مترو ایستاد، آن چمدانِ کوچکِ چرمیِ قرمزِ رنگ را که در کنارِ کارتن‌اش در محل بارقرار داشت، در دست‌اش شناخت.

برنیگ فکر می‌کرد که اصلاً نباید ازدواج کرد. به آدم تبریک می‌گویند، برای‌اش گل و درخانه‌اش تلگراف‌های مسخره می‌فرستند و بعد او را تنها می‌گذارند. می‌پرسند که آیا فکر همه چیز را کرده است: به وسایلِ آشپزخانه، از نمک‌دان گرفته تا اجاق گاز فکر کرده است، حتا می‌خواهند مطمئن شوند که شیشه‌ی ادویه‌یِ سوپ مثلاً در قفسه‌ی آشپزخانه‌اش هست، آن‌ها حساب می‌کنند، آیا آدم می‌تواند یک خانواده را اداره کند؟ اما این که خانواده چیست، هیچ کس حرفی نمی‌زند. گل می‌فرستند و دسته‌های گل، که بوی آن‌ها مانند بوی گل‌های مراسم تدفین است، تقدیم می‌کنند، بعد جلویِ درخانه ظرف‌های چینی می‌شکنند و پس از آن آدم را تنها می‌گذارند.

مردی از کنارش گذشت. آواز می‌خواند: «همه‌یِ سال‌ها خوش باشید...». امّا برنیگ سرش را برنگرداند، بعد یک‌باره متوجه شد که آن مرد یک بطری حصیری در دست راست‌اش گرفته است، با خود فکر کرد که الان تنها بسته‌یی که در بالاترین طبقه‌ی قفسه‌ی بارها قرار دارد، کارتونِ هدیه‌ی کریسمس او برای هم‌سرش است. در آن کارتون یک چتر، دوکتاب و یک پیانوی کوچک از نوعی شکلات قهوه‌یی بود: تکمه‌های سفید آن از شکلات بادامی و تکمه‌های سیاه آن از بادام سوخته درست شده بود. پیانوی شکلاتی به اندازه‌یِ یک فرهنگ لغت بود، فروشنده گفته بود که این شکلات می‌تواند تا ۶ ماه بماند.

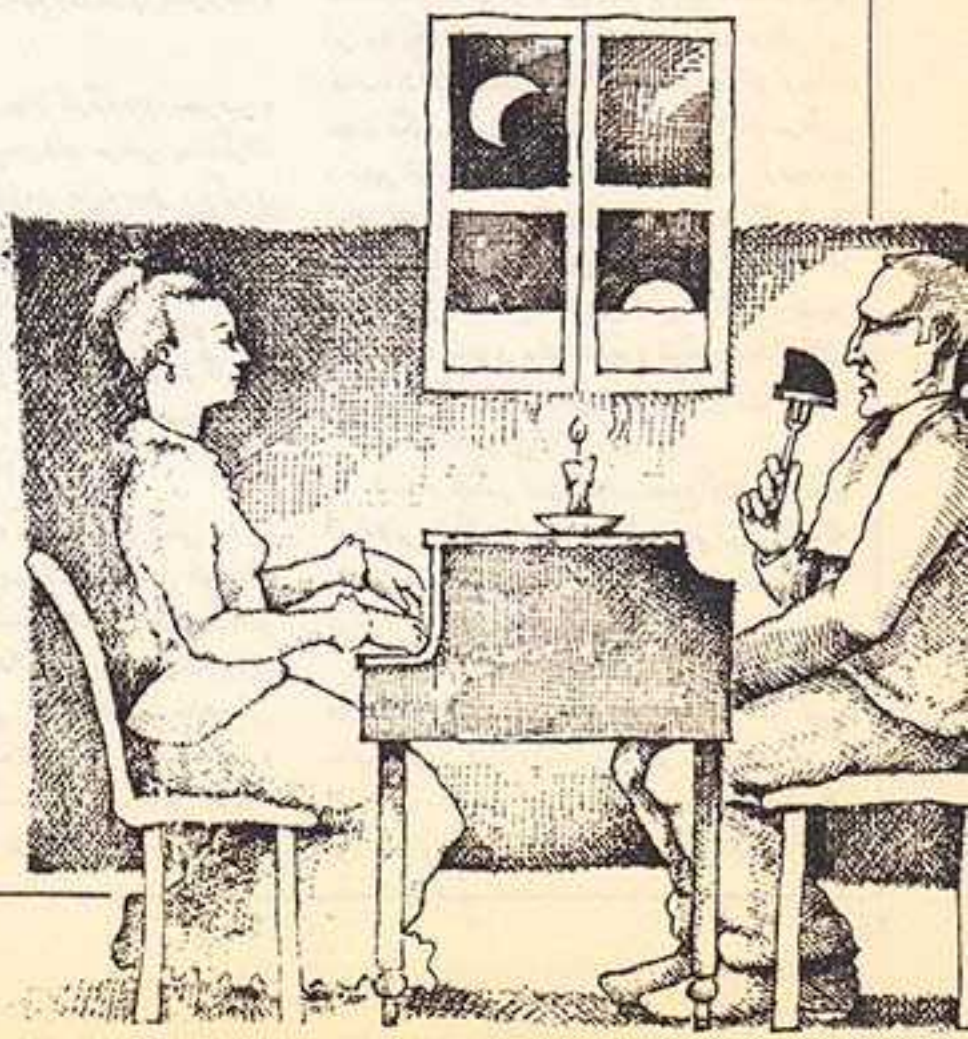
فکر می‌کرد که شاید برای ازدواج جوان بودم. شاید می‌بایستی صبر می‌کردم تا آنا کمی جدی شود و من بیش‌تر جدی می‌شدم، امّا او به‌خوبی می‌دانست که به‌اندازه‌یِ کافی جدی است و جدی بود، ،نا واقعاً حقیقی است و از این نظر بود که او را دوست داشت. به‌خاطرِ ساعتِ خوشِ قبل از خواب، از رقص و سینما صرف نظر کرده بود و قول و قرارها را رعایت نمی‌کرد.

شب‌ها، آرامشِ خاص او را فرا می‌گرفت ... شب و روز پدید آمده بود و کارخوبی بود امّا از زمانی که آنا با او حرف نمی‌زد سکوت آنا مانندِ کوهی بر سینه‌اش سنگینی می‌کرد. اگر فقط می‌گفت: «هوا سردتر شده...» یا «باران می‌آید...» خیال‌اش راحت می‌شد. اگر فقط می‌گفت: «بله، بله» یا «نه، نه»، و یا حتا خیلی احمقانه‌تر از این‌ها، خوش‌حال می‌شد و فکر بازگشت به خانه برای‌اش کابوس نبود.

برای لحظه‌یی چهره‌اش چون سنگ می‌شد و در این لحظه ناگاه به این می‌اندیشید که چهره‌اش در پیری چه گونه خواهد شد: وحشت می‌کرد، ناگهان احساس می‌کرد که ۳۰ سال به جلو، به آینده‌یی در صحرایی سنگی پرتاب شده است. خود را پیرو فرتوت می‌دید با چهره‌یی چروکیده از تلخی ایام، تکیده از دردها و رنج‌های فرو خورده، چهره‌یی سرد و بی‌روح چون نقابِ مرده‌گان... گاهی هم، هر چند آنا را از سه سال پیش می‌شناخت، تصور می‌کرد که او دخترِ کوچکی است، او را در رویای خود دخترِ ده ساله‌یی می‌دید که در زیرِ نورِ چراغ با حدیث بر کتابی خم شده است: با چشمانی سیاه مژه‌هایی روشن، پلک زنان در حالِ خواندنِ کتابی با دهانی باز... غالباً، وقتی برای غذاخوردن روبه‌روی‌اش می‌نشست، چهره‌اش مانند بسیاری از تصاویری که با حرکت تغییر می‌کند، دگرگون می‌شد، و در همان حال تصور می‌کرد که در کودکی هم او همان جا نشسته بود و به آهسته گی سیب زمینی‌ها را با چنگال خرد می‌کرد و به آرامی روی آن‌ها سوس می‌ریخت...

برف تقریباً مژه‌های‌اش را به هم چسبانده بود، با این حال توانست خطِ ۴ را که به آهسته گی روی برف‌ها چون سورتمه‌یی می‌لغزید، ببیند.

به این فکر افتاد که شاید به‌تر است به اوکه پیش مندرس است تلفن کند و خواهش



کند که با او صحبت کند، در این صورت شاید با من حرف بزند. بلافاصله بعد از خطِ ۴ خطِ ۷، یعنی آخرین خطِ شب می‌آمد. حالا دیگر سردش شده بود، آهسته به‌سوی میدان رفت، و ازدور خطِ آبی ۷ را با چراغ‌های روشن‌اش دید، با تردید دم جای‌گاه تلفن ایستاد و داخل ویترینِ فروش‌گاهی را که در آن دکوراتورها جای پایانوش‌ها و فرشته‌ها را با عروسک‌ها عوض می‌کردند، تماشا کرد: زن‌هایی با لباس‌های دکولته که شانه‌های عریان‌شان با کاغذهای رنگارنگ پوشیده و بازوان‌شان با نوارهای کاغذی به یک دیگر بسته شده بود. عروسک‌هایی با شکلِ شوالیه‌ها با موهای به هم بافته بر پایه‌هایی نشانده، چوب پنبه‌های بطری‌ها روی زمین پراکنده و بال‌ها و موهای عروسکی چیده شده بودند. برنیگ تعجب می‌کرد که چه زود ممکن است عروسک فرشته‌یی به موجودی دیگر بازپش و کلاهِ سیاه تبدیل شود.

برای او کریسمس، قبل از این که آغاز شود، پایان یافته بود. با خود فکر می‌کرد که شاید هم آنا جوان است، تازه ۲۱ سال‌اش بود. در حالی که در شیشه‌یِ ویترین عکس خود را می‌دید، متوجه شد که برف موهای‌اش را چون تاجی کوچک پوشانیده است، این نمود را پیش از این نیز بر تیرک حصار دیده بود.

فکر می‌کرد که پیرمردها حق نداشتند از دوران جوانی صحبت کنند: «وقتی آدم جوان است همه چیز سخت و جدی است و هیچ کس به کسی کمک نمی‌کند» تعجب کرد که چرا از آنا برای سکوت‌اش متنفر نبود و آرزو نمی‌کرد که با زن دیگری ازدواج کرده باشد. حرف‌هایی که زده می‌شدند درست نبودند: «عذرخواهی، طلاق، زنده گیِ جدید، زمان کمک می‌کند» این حرف‌ها هیچ کمکی نمی‌کرد. آدم بایستی خودش مسئله را حل کند، چون هیچ کس مانند دیگری نیست، چون آنا زنی مثلِ زن‌های دیگر نبود.

دکوراتورها با سرعت نقاب‌ها را به دیوار سنجاق می‌کردند و شکلات‌های رنگارنگ را به‌طور مرتب به ریسمانی می‌آویختند؛ آخرین خطِ ۷ نیز مدت‌ها بود که رفته بود و کارتونی که هدیه‌یِ آنا در آن قرارداشت در قفسه باقی مانده بود. فکر می‌کردم که من ۲۵ ساله هستم و برای دروغی کوچک، دروغِ احمقانه‌یی که میلیون‌ها نفر هر هفته یا هر ماه آن را تکرار می‌کنند باید چنین سخت مجازات شوم: آنا باید چون ابوالهول، با نگاهی خیره به آینده مرا در حالی که روبه روی این صحرای سنگی دوزانو نشسته‌ام و مانند پیرمردی تمام چهره‌ام به زردی گراییده است، ببیند. شیشه‌یِ ادویه‌یِ سوپ همیشه باید در قفسه و نمک‌دان در طرفِ راست باشد، او بایستی مدت‌ها پیش مدیر اداره می‌شد تا خانواده‌یِ خود را خوب اداره کند؛ یک رسمِ خشک و کهنه‌یِ خانواده گی. دیگر هیچ‌گاه در تخت‌خواب نخواهد بود و پیش از خواب پیدایش شب را ستایش نخواهد کرد و برای تعصیلاتِ طولانی سپاس‌گزار نخواهد بود و برای ازدواجِ جوان‌ها تلگراف‌های مسخره نخواهد فرستاد...

شاید زن‌های دیگر به چنین دروغ‌های احمقانه‌یِ بی‌محتوایی می‌خندیدند، و زن‌های دیگر می‌دانستند که تمام مردها به زن‌های‌شان دروغ می‌گویند: شاید این نوعی دفاع طبیعی باشد که زن‌ها در برابرِ این دروغ‌ها، دروغ‌های خاص خودشان را اختراع کرده‌اند، امّا چهره‌یِ آنا چون سنگ شده بود. البته کتاب‌هایی در موردِ ازدواج وجود داشت و او این کتاب‌ها را برای یافتن راه‌حلِ اختلافاتی که در ازدواج پیش می‌آید خوانده بود، امّا در هیچ یک از این کتاب‌ها درباره‌یِ زنی که چهره‌اش چون سنگ شده باشد مطلبی پیدا نکرده بود. در کتاب‌ها مطالبی درباره‌یِ راه‌های بچه‌دار شدن و بچه‌دار نشدن، و این موضوع‌های کلی و جالب بسیار دیده بود. امّا در مورد مسایل جزیی چیزی نبود. دکوراتورها کار خود را تمام کرده بودند: نوارهای کاغذی به سیم‌هایی که دیده نمی‌شدند آویزان بود. در عقبِ فروش‌گاه دید که یکی از مردها در حالی که زیرِ بغل دو تا از فرشته‌ها را گرفته است کم‌کم ناپدید شد و دیگری هنوز کیسه‌یِ پر از کاغذهای رنگارنگ را روی شانه‌های عریانِ عروسک‌ها می‌پاشید و تابلو را کمی به‌طرف راست می‌کشید.

برنیگ برف‌ها را از روی سرش پاک کرد و از میدان دوباره به سالنِ راه‌آهن برگشت، و در حالی که رسید بسته را برای چهارمین بار از جیب‌اش در می‌آورد و صاف می‌کرد، با شتاب به‌سوی باجه رفت، نمی‌خواست حتا ثانیه‌یی را از دست بدهد. امّا باجه بسته بود و در تابلویی که جلوی نرده‌هایِ فلزیِ پنجره‌یِ باجه آویزان بود این عبارت به چشم می‌خورد: «ده دقیقه قبل از ورود یا حرکت قطار باز می‌شود.» برنیگ خندید، برای اولین بار بود که از ظهر تاکنون می‌خندید، نگاهی به کارتن‌اش که در بالای قفسه در پشتِ میله‌ها زندانی شده بود، انداخت. برنامه‌یِ حرکتِ قطارها کنارِ باجه آویزان بود، و او متوجه شد که قطار بعدی یک ساعتِ دیگر وارد می‌شود.

فکر کرد نمی‌توانم این همه منتظر بمانم. نمی‌توانم حتا گلی یا بسته‌یِ شکلاتی و یا کتابِ کوچکی تهیه کنم، آخرین خط، یعنی خطِ ۷ نیز رفته بود. برای اولین بار در زنده گی‌اش به این فکر افتاد که تاکسی بگیرد، در حالی که با شوقی کودکانه احساس بزرگ سالی می‌کرد، از کنارِ میدان به‌طرف ایست‌گاه تاکسی راه افتاد. روی صندلی عقبِ تاکسی نشست و تمام پول‌اش را که ۱۰ مارک می‌شد در دست گرفت. این پول را پس‌انداز کرده بود تا برای آنا چیز دیگری بخرد، اما چیزی پیدا نکرده بود، حالا با این پولی که در دست داشت در تاکسی نشسته بود و به تاکسی‌متر که در هر مساحت کوتاه - که نظرِ او خیلی هم کوتاه‌تر می‌آمد - سکه‌یی اضافه می‌کرد خیره شده بود. هر بار که تاکسی‌متر صدا می‌کرد ضربه‌یی به قلب او وارد می‌شد:

«بدونِ گل، بدونِ شکلات، گرسنه، خسته و با این وضع احمقانه به خانه می‌روم» به فکر افتاد که کاش در سالنِ انتظار دست کم بسته‌یِ شکلاتی خریده بود.

خیابان‌ها خلوت بود و تاکسی به آرامی از میانِ برف پیش می‌رفت. برنیگ می‌توانست در خانه‌ها، از پشت پنجره‌های روشن، درخت‌های کریسمس را که غرق در روشنایی بودند ببیند: تصوری که او از کودکی از کریسمس داشت، یا آن چیزی که امروز احساس می‌کرد، تفاوت زیادی داشت. چیزی که مهم بود و اهمیت داشت، مستقل از روزهای تقویمی رخ داده بود. در صحرای سنگیِ شاید کریسمس چون روزِ دیگری از سال، و عیدِ پاک مانند روزی بارانی در ماه نوامبر باشد: وقتی به آن توجه نشود، شاید ۳۰، ۴۰ برگِ جدا شده‌یِ تقویم که جای خالی آن بابقیه‌یِ کاغذهای پاره شده از شیرازه باقی بماند. وقتی راننده گفت: «رسیدیم...» دل‌اش فرو ریخت، امّا زمانی که دید تاکسی‌متر ۳/۴۰ مارک را نشان می‌دهد، خیال‌اش راحت شد. راننده بی‌صبرانه انتظار می‌کشید تا بالاخره پنج مارکی‌اش را از جیب درآورد.

با دیدن چراغ اتاقی که در آن تخت آنا کنارِ تخت‌اش قرار داشت، بسیار خوش‌حال شد، تصمیم گرفت که هرگز این لحظه‌یِ مسرت‌بخش را فراموش نکند. هنگامی که کلید را از جیب‌اش درآورد و آن را در قفل انداخت، دوباره همان حالتِ احمقانه‌یی را که در موقع سوار شدن به تاکسی به او دست داده بود، یعنی احساسِ بزرگ سالی با شوقی کودکانه در خود احساس کرد.

در آشپزخانه، درخت کریسمس روی میز و هدیه‌های‌اش نیز کنارِ آن قرار داشت: جوراب، سیگار، یک خودنویس جدید و یک تقویم رنگی زیبا که می‌توانست در اداره بالای میز تحریرش آویزان کند. شیر در شیرجوش روی اجاق گاز بود و برای گرم کردن آن کافی بود که اجاق روشن شود، نان نیز در یخشقاب آماده بود - امّا این‌ها کارهایی بود که همه شب، حتا از زمانی که آنا با او حرف نمی‌زد، انجام می‌شد. آماده کردن درختِ کریسمس، چیدن و مرتب کردنِ هدیه‌ها، همانندِ مالیدنِ کره روی نان، وظیفه‌یی بود که آنا همیشه آن را انجام داده بود. علاقه‌یی به شیر نداشت و نان نیز اشتهای او را تحریک نمی کرد، به راه‌روی کوچک‌شان رفت و فوراً متوجه شد که آنا چراغ را خاموش کرده است. درِ اتاقِ خواب باز بود. بدون این که امید چندانی به پاسخ داشته باشد؛ از آن چهارگوشه‌یِ تاریکِ آهسته صدا زد: «آنا، خوابیده‌ای؟» انتظاری بس طولانی بود. گویی پرسش‌اش تا ابدیت ادامه داشت.

سکوتِ سنگینی در آن چهارگوشه‌یِ تاریکِ اتاقِ خواب، گویای همه‌یِ چیزهایی بود که تا ۳۰، ۴۰ سال تقویمی دیگر انتظار او را می‌کشید. امّا هنگامی که آنا «نه» گفت، فکر کرد که شاید عوضی شنیده است، شاید اشتباه کرده است، با شتاب و با صدای بلند گفت: «من کارِ احمقانه‌یی کرده‌ام، من هدیه‌یِ تو را قسمت نگه‌داری اجناس در ایست‌گاهِ راه‌آهن تحویل داده‌ام و وقتی می‌خواستم آن را پس بگیرم بسته بود، نمی‌خواستم منتظر بمانم، کار بدی کرده‌ام؟»

این‌بار مطمئن بود که «نه» را درست شنیده است متوجه شد که صدای این «نه» از گوشه‌یِ اتاق، جایی که تخت خواب‌ها در آن قرار داشت، نیامده است.

به طورِ حتم آنا تخت خواب‌اش را زیر پنجره کشیده است. ادامه داد: «هدیه‌های من یک چتره، دو کتاب، یک پیانوی کوچک از شکلات به اندازه‌یِ یک فرهنگِ لغت است که تکه‌های آن از شکلات بادامی و بادام سوخته درست شده است.» حرف خود را ادامه نداد، امّا گوش داد تا شاید جوابی بشنود. صدایی از چهارگوشه‌یِ تاریک اتاق نیامد، ولی هنگامی که پرسید: «خوش‌حالی؟» صدای «بله»اش خیلی نندتر از دو صدای «نه»ی قبلی بود...

چراغِ آشپزخانه را خاموش کرد، لباس‌اش را در تاریکی درآورد و به تختِ خواب‌اش رفت: از لای پرده‌ها می‌توانست درختِ کریسمس را درخانه‌یِ مقابل ببیند، در خانه‌یِ پایینی آوازی می‌خواندند، دوباره ساعت پیش از خواب خود را با دو «نه» و یک «بله» به دست آورده بود، و هنگامی که اتومبیلی از خیابان بالا می‌آمد، نورِ افکن‌های آن تصویرِ نیم رخ آنا را برای‌اش در تاریکی بیرون می‌کشیدند.... ■

کیومرث سلیمانی

غربتِ اسکلت‌هایِ ژاپنی

پیش‌تر، از تنهایی خودم بود که نشستم پهلوش. نه به‌خاطرِ شطرنج، نشونه‌های تشخص رو داشت: هینک و شطرنج و منم که با خیالِ اون آدمایِ جوریای کار خودمو از یه کرباس نمی‌دونستم به‌خیالِ خودمِ آدم هم ردیف‌مو پیدا کرده بودم.

اصلاً اعتنایی به من نکرد. بعد که خیره شدم به صفحه‌ی شطرنج فهمیدم که وضع حریفِ خیالی روبه‌رو از خودش بدتره. قلعه رو که بلند کرد تا کیش بده، یهو داد زدم: «نه‌نه». بعدش از خودم خجالت کشیدم. اصلا از فریادِ خودمِ وحشت کردم که اگه یگه مرتیکه‌یِ فضول یه تو چه، چی جوابش بدم.

اما او فقط از زیر پلک نگاهی به من انداخت، که بیش‌تر خجالتم داد. خواستم ماست‌مالی کنم، بریده گفتم: «احساساته آقا،احساسات». هیچ نگفت، حتا سرشو هم به علامتِ تایید یا تکذیب تکون نداد. حالا که خوب بهش فکر می‌کنم از اولش هم انگار یه جوری بود.

سرمو انداختم پایین، می‌خواستم یه طوری خودم رو مشغول کنم تا بل‌که دیگه توکارش دخالت نکنم، اما چه مشغولیاتی می‌تونستم پیدا کنم الا وحشت از تنهایی، از بی کسی، از بازگشت، از این‌که تمام داروندارم دود شده بود تا برسم اون‌جا و عاقبت هیچ.

یک دم خواستم اون سردارِ شکست خورده‌رو که از مور پند گرفت و عاقبت به خیر شده، در نظرم بیارم تا به خودم روحیه بدم، اما دیگه از روحیه دادن به خودم هم عقم می‌گرفت، بدبختانه موری هم تو اون پارکِ تمیز و شسته رفته نبود. نه مثلِ حالا که انگار صدها هزار مور تو هیکلم راه بره، اما اون‌جا و اون لحظه حتا یکی هم نبود.

گفتم:«آقا ببخشین، واقعا شطرنج به ذهنِ آدم وسعت می‌ده». لفظ قلم گفتم انگار، طوری‌که طرف بفهمه با کم کسی طرف نیست. همیشه می‌گفت:«در نظر اول آدم خیال می‌کنه یه عمر شاگرد شوفر بودی». واسه عشق به جامعه‌شناسی بود سعی می‌کردم سرِ صحبت رو با هر کسی که دم دستم میومد، باز کنم.

باز ساکت ماند. سریع نگاهی انداخت و باز رفت تو نخ مهره‌ها. پیش خودم گفتم که لامصب تو این ولایتِ غربت مهره‌های پلاستیکی واسش مهم‌ترن تا یه هم‌زبون، اونم کسی که با اونای دیگه کلی توفیر داره، کسی که می‌تونی به‌تر درکش کنی.

می‌گفت که «اشیاء مهم‌تر از آدم‌هان. همیشه مخترعین و نوابغ با مکاشفه با اشیاء تونستن به بشریت خدمت کنن، ریشه‌ی تمامِ اختراعات و اکتشافات اشیاء هستند».

بهش خیره شدم، پیش خود می‌گفتم که حتما تاثیر می‌کنه، نوعی هیپنوتیزم. تجربه کرده بودم که اگه آدم تمامِ حواسش رو، روی فردی که متوجهش نیس متمرکز بکنه، آخرش طرف روشو بر می‌گردونه. اما این کار هم روی اون تاثیر نداشت.

بی‌اختیار گفتم: «کیش،احسنت». رقیبِ خیالی رو حسابی تو هپل انداخته بود. بلندتر گفتم: «چرا وقتی که نوبت حرکت رقیبه صفحه رو بر نمی‌گردونی طرف خودت؟» باز هم چیزی نگفت.

«آدمای گنج‌کاو اگه حرف نزنن احتمالِ این‌که به روز چیزی رو کشف کنن زیاده، اما اگه یه کلمه، فقط یکی، از دهنشون بیاد بیرون معلوم می‌شه که خیلی پیش پا افتادن» همیشه وره زبونش بود مخصوصاً اون وقتی که وراجیم گل می‌کرد.

«که این‌طور. یعنی من وراج و مبتذلم؟ من؟ مثلِ اون جوونای توی پارک که خودشونم نمی‌دونستن واسه چی وول می‌خورن؟ فوقِ لیسانس جامعه‌شناسی و ابتذال؟ اهه! اینو باش، خیال می‌کنه کیه؟» در جوابش همیشه پیش خودم اینارو می‌گفتم.

دستشو از روی مهره‌ها گذراند و رخ رو تو خانه‌یی گذاشت و همین‌طور دستش بی‌حرکت روی کله‌ی رخ مونده بود. این دفعه اصلاً زیر چشمی هم نگاهم نکرد. بی‌حرکت، دست روی رخ به گوشه‌ی صفحه‌ی شطرنج خیره شده بود. با همون حرکتِ رخ، خودش کیش و مات شده بود. خنده‌ام گرفت.

می‌گفت: «واسه اینه که دیدت سطحیه، از کجا می‌دونی که اون، حریف خیالیِ من بوده» - خودش می‌گفت حریفِ غایب - «از کجا می‌دونی کی برده، کی باخته؟»

از آدم‌هایی که فقط واسه این ساخته شدن که دیگرونو نقی کنن بدم میاد، اما نمی‌دونم چی تو وجودش بود که منو جذب می‌کرد که هر بار مثلِ سگ تیپا خورده، خودمو دنبالش می‌کشوندم.

خندیدم و گفتم: «احسنت به حریفِ خیالی».

آرام مهره‌ها رو جمع کرد و خودش رو کشوند گوشه‌ی نیمکت و به‌طرفِ مخالفی که من نشسته بودم خیره شد. اصلاً راه نمی‌داد که آدم بتونه باهاش سرصحبت رو باز کنه. دور و برمون جوونای ایرانی با تک و توکی ژاپنی و چینی تو هم‌دیگه می‌لولیدن. بساطِ عجیبی بود. اونایی‌که دنبالِ کار اومده بودن و دیگرونی که دنبالِ تفریح و لذت، در این پارکِ لعنتی پرسه می‌زدن.

هیچ‌وقت بهشون نزدیک نشدم هر چند شاید با بعضیاشون هم اتاق یا هم‌کار چند روز هم شده بودم، انگار که از دو دنیا اومده باشیم. اونایی که سر به‌راه‌تر بودن، شور و شوقِ بیش‌تری داشتن تا چون آدم‌های تب زده از افسانه‌هایی حکایت کنند که سبب شده بود سیلِ آدم به اون‌جا سرازیر بشه. سیلی که منو هم با خودش آورده بود. منی که خیال می‌کردم آن‌قدر قوی هستم که حتا توفان نوح هم نتونه منو از جام بکنه و حالا دلم خوش بود که اگر چه اون‌جا بودم می‌دونستم کجایم اما اونای دیگه نه، واسه همینم خودمو از بقیه سوا کرده بودم.

واسش مهم نبود که چرا اومدم و واسه‌چی این‌جوری زنده گی می‌کنم. می‌گفت: «اگه اشیاء بخوان خودشونو معرفی کنن، نظم دنیا از هم می‌پاشه». وقتی مثل می‌زد آدم راست راستی دلش می‌خواست از روی دل‌تنگی قهقهه بزنه، اما نگاش که می‌کردی، آن‌قدر جدی بود که مجبور می‌شدی به خودت فشار بیاری تا قهقهه خنده‌ت گرفته، آخه زود رنج هم بود. مثلاً می‌گفت: «اگه یه سنگ بخواد از خودش بگه، خیال می‌کنی اعتراف می‌کنه که وجودش زیادیه یا این‌که چه‌قدر زمخته و ازین حرف‌ها؟... نه دوست عزیز، اولش شروع می‌کنه به گفتن این که اگه سنگ نبود، کره‌یِ زمین هم به‌وجود نمی‌اومد. از اعماقش شروع می‌کنه تا برسه به پوسته‌یِ اون. بعدشم لابد از عصرِ پارینه سنگی و نوسنگی می‌گه و اختراعات و اکتشافاتی که اگه جنابِ سنگ نبود، آن دو آدمِ بی‌باقی رفته‌بودن و لابد ما هم نبودیم که بتونیم به جنابِ سنگ فشر بفروشیم و با پا گرفته تا پیل میکانیکی و لودر، اونو دره‌در و آواره‌یِ دره‌ها کنیم یا بذاریم لای دست بقره و دیواری ازش بسازیم که لخت و عور بتونیم توش بلولیم و هی یه هم دیگه بگیم که چار دیواری اختیاری. بعد هم شروع می‌کنه از انواع و اقسام سنگ‌ها می‌گه و این‌که جنس خودش از همه‌شون برتره و با فیس و افاده لابد از شجره‌نامه‌ی سنگی خودش می‌گه که از همون تیکه سنگی که آدم به کمک اون در مقابلِ جانورا از خودش دفاع کرد شروع می‌شه تا برسه به سنگ نبشته‌ها و معبد پارتنون و دیوارِ چین و تختِ جمشید و اهرام وابوالهول که هر کدوم چد چندم او بودن و چه کارایی که واسه نسل آدم کردن، اون‌قدر می‌گه که آدم خیال کنه طرف هم راسیسته.» بعد می‌گفت که «واسه اینه که به اون‌چه که آدما از خودشون می‌گن اصلاً گوشم بده کار نیس، فقط نگاشون می‌کنم که چه کاری می‌کنن».

برای همین بود که وقتی اون روز تو پارک، پارودلاله اومده بود پهلوم تا پیش‌نهادِ کاری رو به من بده که لابد تمام اونایی که تو پارک بودن با شنیدنش، گذاشته بودن دنبالش، فقط بهم خیره شده بود و من چه‌قدر رنگم پریده بود که اونم‌داره گوش می‌ده اما تو ذهنم انگار داشتم جمع و ضرب می‌کردم که دست‌مزدی که دلاله می‌گه به پول خودمون چه‌قدر می‌شه و تا اون‌وقت ارزش پول چه‌قدر پایین بالا می‌شه و همین‌طور تمامِ هفت وادی وجود پول رو، زیر و رو کرده بودم که شنیدم اون به دلال گفت: «حاضریم».

دلاله اولش متوجه نشد که چه گفته فقط رو شونه‌ي من زد و گفت که این‌کارو واست جور کردم که نگی تو ولایتِ غربت، آدم‌شناس نیستم. واسه این‌که می‌دونم مثل بقیه نیستی و روسیاهم نمی‌کنی، کمیسیون هم از خودت می‌گیرم نه از صاحبِ کار، اونم هر چی خودت همت کردی و من همین‌طور مات، لال شده بودم از حرف اون که چرا می‌گه حاضریم و اونم با خنده‌یی که واسه اولین بار بعد از دو ماه آشنایی‌مون رو لب‌هاش دیدم.

تا دلاله پا شد که منو با خودش ببره او هم بلند شد و گفت که بریم. دلاله تمام رخ برگشت و به پته پته افتاد و گفت که من واسه اینشون کار جور کردم نه شما. دیدم منو نشوند و انگار که بی‌حوصله شده باشه به دلاله با تغیر گفت که هر کی کارگر می‌خواد باهاس بهش بگی دونفر هستن، چون‌که ما جدا از هم نمی‌تونیم کار کنیم، بعدشم چشمکی بهم زد و همین‌طور منوکیپ خودش نشونده بود تا دلاله از رورفت و گفت که باشه، می‌رم و بر می‌گردم و ما همین‌طور کیپ هم نشسته بودیم عینهو عاشق و معشوق و من منگ شده بودم نه از حرکتِ اون بل‌که از کاری که باهاس می‌کردم و دلاله گفته بود، آخه اولین مرده‌یی که تو عمرم دیدم پیرمردی بود تو محله‌ي روسه‌روبی‌مون که آورده بودن زیر درخت کُناری که آب باریکه‌یی از زیرش می‌گذشت. وقتی مرده رو زیر درخت گذاشتن، منم جلوتر رفتم، بیش‌تر از سرِ کنج‌کاوی که می‌خواستم معنی مردن را بدونم، مرده را لخت و عور روی تخته‌یی گذاشته بودن و آدم‌گری با پیاله‌ي سیاه دود زده‌یی، هن هن کنان از چاله آب در می‌آورد و مرده را گربه شور می‌کرد که قیطاس خندید و یواش بهم گفت که حالا خوبه مرده بلند بشه بزنه تو سر این پاور گیره و بگه شستن بی‌شستن و به جایِ خندیدن به حرف قیطاس که سرش درد می‌کرد واسه تفریح و مسخره بازی همون‌جا وحشتم برد که مردن این‌طوریه.

دستای مرده شل و ول و چروکیده بود با صورتی مچاله شده که انگار تو تمام عمرش هیچ‌وقت از سرسیری نخندیده بود و قیطاس می‌گفت که نه زن داره و نه بچه، تک و تنها تو طویله‌ي‌مش‌حسینعلی زنده گی کرده، اینو که گفت بیش‌تر ترسیدم چون‌که تنها بود وکس و کاری نداشت.

بعد از آن از کفن و دفن و این‌جور چیزها گریزان بودم و حالا هم که سری تو سرها درآورده بودم، هیچ‌وقت فکرشو نمی‌کردم که تو ولایت غربت از روی ناچاری، پیش‌نهادِ کاری رو بهم بدن که تا آخرِ عمرم مجبور بشم با هیکل‌های جوروواجور اموات، شب‌ها کنارشان بخوابم و از وحشت خوابِ راحت نداشته باشم؛ اما بیش‌تر متعجب شدم که چرا این بابا همین‌طور نظلیده، پریده وسط دعوا و چه شوقی نشون می‌ده واسه این‌کار نحس، اونم کسی که می‌گفت که اومده اینجا معلومات کامپیوتری‌شو تکمیل کنه، اونم میون حرف‌های نیم‌جویده‌یی که گاهی وقتا با هزار مکافات و سین و جیم ازش در آورده بودم.

می‌گفت که مهندس کامپیوتره و هر جا هم که رفته، دست رد به سینه‌ش گذاشته بودن و اونم پاک دل‌خور که این قوم یاجوج و ماجوج آن‌قدر نژاد پرستن که دستِ هیتلر رو از پشت بستن و بی‌خود نیس که می‌خواستن با هیلتر دنیارو فتح کنن.

بعضی وقتا انگار رازِ بزرگی کشف کرده باشه می‌گفت که اگر هم هیتلر موفق می‌شد دنیارو بگیره، آخرش این ژاپنی‌های کوتوله سرشو زیر آب می‌کردن چون‌که این‌قده تودارن که نگو به‌اضافه‌ي غروری که فقط بعب اتم تونست اونو بشکنه، چون‌که می‌گن سرزمین اونا رو جلوتر از جاهای دیگه‌ی دنیا ساختن، واسه همینم بقیه آدم‌ها رو اصلاً به‌حساب نمیارن.

راستش من باور نمی‌کردم که اون طوری‌که می‌گه حقیقت داشته باشه، چون‌که اگه مدرک و معلومات من تو ولایتِ خودمون به‌در این می‌خوره که قاب بگیری و گاهی از سرحسرتِ واسه این و اون درد دل کنی که راه به‌جایی نداری یا جلو حمله‌ی عصبی عیال رویگیری که قدر و قیمت تو رو جامعه نمی‌دونه و ازین چرندیات صد تا یه قاز، عوضش مدرکِ کامپیوتر در جایی‌که تقلید واجب‌تر از نون شبه، تموم درها را باز می‌که و کلی با سلام و صلوات تحویلش می‌گرفتن و چه اجبار که بیاد این‌جا و ویلون‌تر از من و یه مشت جوونی که تب کرده بودن که بیان این‌جا و یه ساله بار خودشونو ببندن، هی غصه بخوره و به روزگار بد و بی‌راه بگه.

من پاک گیج شده بودم ازش با کارهایی که می‌کرد و این هم یه چشمه‌ی دیگه از کارهاش که می‌خواست با من بیاد توی موسه‌یی کار بکنه که کارش سوزاندن مرده‌ها بود و لابد ژاپنی‌ها این‌قده پرتوقع شده بودن که این فقره رو بذارن واسه‌ی کارگرای مهاجری هم‌چو ما که هنر نزده‌مان بود و بس و انگار که این کار کلی کارِ هنری بود و خودمون نمی‌دونستیم تا این‌که تونستیم لیاقتِ هنری‌مون رونشون بدیم. اعتراف می‌کنم که تمامِ این هنرمندی از پرتوِ وجود رفیقم بود و من فقط می‌تونستم در راه اجرای نقشه‌های اون کمک حالش باشم و بس، اونم بی‌هیچ اما و اگری.

دلاله برگشت و با قیافه‌ی حق به‌جانب و کلی منت گذاشتن، گفت که به‌زور قالب کردم که دو نفر واسه کار هس و بعد با لب‌خندی آهسته‌تر گفت که مجبورم حقِ کمیسیونو یه کم بالاتر ببرم که رفیقم جوابش داد که کمیسیون سرجاش تکون نمی‌خوره و همین‌طور منوکیپ خودش گرفته بود انگار که بترسه من یه وقت وابدم. دلاله خشکش زده بود اما انگار که مجبور باشه، دست آخر گفت که واسه‌ی خاطرِ فلانی که من باشم حاضره از خیرِ همون شندرقاز هم بگذره که حرفش را قطع کرد و نشونی اون‌جا را ازش پرسید.

دلاله کارتی بهش داد که از بالا به پایین شکل و شمایل حروف به‌نظرم اومد که هیکلِ مرده‌ان، رفیقم که می‌گفت زبون ژاپنی‌ها رو می‌دونه سری تکان داد و گفت که باشه، اول وقت اون‌جاییم و با دست دلال را مرخص کرد.

مدتی هر دو ساکت موندیم و همان‌طوری‌که کارت رو تو دست گرفته بود و باهاش بازی می‌کرد گفت که مجبوریم امشبو پیش هم باشیم و من که از خوابیدن تنها تو پارک می‌ترسیدم قبول کردم و راه افتادیم بریم منزل و همین‌طور در سکوت پشتِ سرش راه افتادم.

وقتی یارو پیرمرده رو دیدم وحشت برم داشت، انگار خودِ ملک الموت بود، اون‌قد لاغر و مردنی بود که دلم می‌خواس بهش دست بزنم تا باورم بشه که راست راستی آدمه اما رفیقم بالب‌خند پیرمرده را نشون داد و گفت: «مثه پیرمرد فیلم‌های ازونه».

این هم به معلوماتم اضافه شد که تو سینما هم وارده و اینم یه چشمه دیگه از کارش و حالا که همین‌طور خیره شده به صندلی جلویی بیش‌تر دلم واسش می‌سوزه که چه مخ‌هایی تو این جامعه که هیچی سرجای خودش نیس هرز رفته، نه این‌که واسه معلوماتش بگم بل‌که واسه شم تیزی که تو اداره کردن کارها داشت. بدون این‌که چیزی از اون کارها بدونه فوراً سرنخ دستش میومد و بی‌خود نیس که می‌گن مدیریت هم علمه و هم هنر، هنرشو که من ازش دیدم و گور بابای علمش کرده، مگه اونای دیگه که حتا هنرشم ندارن، علم شو دارن.

توی دفتر کار یارو که نشستیم، باورم نمی‌شد که موسه‌ي کفن و دفن باشه، با اون چیزایی که خودمون از قبرستونا و غسال‌خونه‌ها می‌بینیم از زمین تا آسمون فرق داشت و من بیش‌تر به داخلِ ساختمون نگاه می‌کردم، اونم با وحشتی که از مرده‌ها داشتم، البته رو نمی‌کردم. پیرمرده شمرده حرف می‌زد و رفیقم هم شق و رق نشسته بود سرتکون می‌داد، بعضیا هم هر چند لحظه‌یی میومدن داخلِ دفتر، انگاری که صاحب میت باشن، چه‌قدر هم خون‌سرد بودن، انگار نه انگار که کسی از شون مرده، راست می‌گفت که تو دارن، نه مثه ما آگه یه قوم و خویش دست هفتم‌مون تو بیمارستان حالش وخیم می‌شد از همون روزی که می‌فهمیدیم بوی الرحمانش بلند شده، دور و ور بیمارستان پلاس می‌شدیم تا یارو خلاص بشه یا چه دنگ و فنگی، اینه که اونا بیش‌تر از ما ارزش وقت رو می‌دونن، نه مثلِ ما که همه‌ش دنبال مرده‌ها راه می‌افتیم به‌جای این‌که بذاریم مرده‌های دیگه اونارو بردارن برن پی کار و زنده گیشون، خودمون تحویل و تحول رو انجام می‌دیم اونم با چه وسواسی. رفیقم می‌گفت: «علتش اینه که خودمونو زنده نمی‌دونیم و شاید هم بیش‌تر از ترسی باشه که از مردن داریم. اما بیش‌ترش واسه اینه که زیادی بی‌کاریم».

پیرمرده بلند شد و مارو به‌دنبالِ خودش تو ساختمون ازین راه‌رو به اون راه‌رو کشوند تا به سالنِ بزرگی رسیدیم که دور تا دورش قفسه‌یی چیده بودن و روشون شماره‌یی نوشته بودن و در انتهایِ سالن، درِ کوتاه چوبی بود که پیرمرده از اون بیرون رفت و به ما اشاره کرد که همون‌جا بایستیم.

بهم گفت: «مرده‌ها رو می‌ذارن تو این قفسه‌ها تا نوبتشون بشه». لرز افتاد به‌جونم نه این‌که تا به‌حال چند مرده با هم ندیده باشم بل‌که بیش‌تر واسه خاطرِ این بود که همیشه آرزو می‌کردم که تو عمرم هیچ‌وقت با مرده‌های دسته جمعی سروکار نداشته باشم و اون چیزایی که دیده بودم جلو چشمم دیگه نبینم. اما انگار تا سه تشه بازی نشه.

پیرمرده برگشت و اشاره کرد که دنبالش بریم، از تو سالن زدیم بیرون و به اتاقِ بزرگی رسیدیم که تو سینه‌ي دیوار، صفحه‌ی آهنی مستطیل شکلی بود عینهو فر قنادی‌ها. پیرمرد در آهنی را کنار کشید، خیال کردم که قدیم لابد قنادی بوده، عینِ غار تاریک بود. دکمه‌یی رو فشار داد و صفحه‌ی آهنی کفِ غار کنار رفت و پایین آن، هیزم‌های سوخته‌یی رو دیدم به‌هم‌راه بویی که دل و روده‌ي آدم را به هم می‌زد. رفیقم با خنده گفت که انگار کباب زغاله.

پیرمرد اشاره کرد و چیزی گفت بعد هم به دفتر برگشتیم و او تلفنی زد و باز راه افتاد و ما عین بزغاله‌هایی که به دنبال مادر برن، پشت سرش راه افتادیم که این‌دفعه مارو ببره تو اتاق دیگه‌یی که وسط آن میز بزرگی بود و روی میز تابوتی گذاشته بودن.

وقتی که نزدیک‌تر شدیم و پیرمرده در تابوت رو بلند کرد، پیرزنی توش لمیده بود و من می‌خواستم سرمو برگردونم تا چشمم به میت نامحرم نخوره که رفیقم سقلمه‌یی بهم زد و من هم ناچار به حرفای پیرمرده که چیزی از شون سر در نمی‌آوردم به دقت گوش می‌دادم و اونم واسم ترجمه کرد که اینام رسم و رسومی دارن که باهاس انجام بدیم مثلاً یه مشت خرت و پرت بذاریم تو تابوت، هر چی که اطرافیاش بخوان، حسابی کفری شده بودم.

وقتی که بیرون آمدیم انگار از جهنم برگشته باشم، تند و تند نفس می‌زدم، واقعاً زنده گی هم می‌تونه زیبا باشه به شرط اونکه آدم واقعاً فکر نکنه، فکر هیچ چیزی رو، نه حسرتِ گذشته رو داشته باشه نه غم فردارو اما آدم ناچاره که فکر کنه چون در غیر این‌صورت زنده گی معنی‌شو از دست می‌ده، نمی‌دونم اینو خودم گفتم یا رفیقم گفت، فرقی هم نمی‌کنه چون بعد آشنایی‌مون، انگار از شخصیت قبلی خودم کنده شده باشم یا او در من حلول کرده باشه، یادم می‌رفت که خودم هستم یا او.

وقتی که ترتیب کار مرده‌ی اولی را دادیم جرئت نمی‌کردم خاکسترشو که روی همون صفحه‌ی آهنی توی فر بود جمع کنم که خودش ناچار شد این‌کارو بکنه و همین باعث شد که اون‌شب اصلاً کلامی بین‌مون رد و بدل نشه، تو اتاقکی که واسه استراحت گوشه‌ی سالن بهمون داده بودن، روی تخت دراز کشیده بودم می‌خواستم بزنم زیر گریه. انگار که دنیا نابود شده بود و ما دو تا تنها باز مانده‌های اون بودیم فاصله اون‌قدر عمیق بود که لابد مجبور می‌شدیم زبان را اختراع کنیم. بعدش که با کاراخت شدیم گه گاهی با اموات شوخی هم می‌کردیم واسه بعضی‌شون اسم هم انتخاب می‌کردیم و همیشه من بودم که داستان‌سرایی می‌کردم اما باز نمی‌تونستیم زبونِ هم‌دیگه رو پیدا کنیم تا این‌که قرعه‌ی فال به‌نام من زده شد که حالا مجبورم این بابا رویدک کنم. اونم خل و چل و توش موندم که چه‌طور تحویل کس و کارش بدم، اصلش هم نمی‌دونم که بی‌بته‌س یا پشتش به کوه دماونده و از اینش می‌ترسم که توی سین جیم بمونم، شیطونه می‌گه وقتی که رسیدیم بزنم به چاک، بده کار که نیستم. فقط، فقط وقتی نگاهش می‌کنم که همین‌طور زل زده به پشتی صندلی جلویی دلم واسش می‌سوزه، هر چند گه گاهی نهیب بهم می‌زنه و می‌گه ساکت خفه شو، من اما به‌دل نمی‌گیرم، ناچارم بسوزم و بسازم اونم سوختنی که آدم احساس کنه حتا موی‌رگ‌هاش هم گُر گرفته، می‌گفت «آدم از روز اول تقدیرش این بود که تا ابد با آتش دست و پنجه نرم کنه آتش سرنوشتش رو رقم زده، فریفته‌ی آتش شد و اینه که تو تموم تاریخ بشر وقتی که جنگی به‌پا می‌شد همیشه دستِ آخر آتشه که سرنوشتِ نهایی رو تعیین می‌کنه، سوختن شهرها، برج و باروها و از همه بالاتر سوزاندنِ کتاب، همیشه تنور آتش سوزی نخبه گان دنیا گیرم نه با آتش تند و تیز بگیر گاهی ملایم، دایر بوده، عینهو نوتوایی‌هایی که بخوان یک‌سره شب و روز پخت کنن تا آدم‌ها از گرسنه گی از بین نرن».

و چه‌قدر به آتش خیره می‌شد حتا وقتی‌که مرده سوزی هم توکار نبود. انگار که هیتوتیزم شده باشه و من از همیشش می‌ترسیدم که یه وقت نرنه به سرش و همه جارو به آتش بکشه اما خودش می‌گفت که می‌خواد اونو مغلوب کنه و اون‌قده نگاه می‌کرد تا آتش خاموش می‌شد گیرم که تا صبح هم پلک روهم نذاشته باشه.

یک روز که داشتیم جسد یک آدم چاق و چله‌ی دم کلفتی رو خاکستر می‌کردیم یهو یه صدایی مثل ترقه بلند شد که نزدیک بود زهره ترک بشم، نگاش که کردم دیدم که کنج‌کاو گوش واستاده دم فر، اما چیزی بروز نداد. وقتی خاکسترِ جسد رو تحویلِ اطرافیان‌اش دادیم، انعامِ حسابی بهمون دادن و این واسه اولین بار بود که انعام بهمون می‌دادن، نه این‌که چون یارو دم‌کلفت بود چون‌که جلوترش دم‌کلفت‌تر از اونو هم خاکستر کرده بودیم، انگار این دفعه فرق داشت واسه این‌که اطرافیاش مرتب تعظیم هم می‌کردن و خیلی هم خوشحال بودن. پیرمرد صاحب کار هم لب‌خندِ مرموزی توی لب‌هاش بود و وقتی ازش سئوال کردیم که اینا چشونه، چیزایی گفت و این هم ترجمه کرد و گفت که می‌گن چون کله‌ش ترکیده‌یه راست رفته بهشت خودشون، و رفت تو فکر.

اما من بودم که فهمیدم چرا سیب از درخت افتاد نه اون، گیرم که هیچ‌وقت جرئت نکردم اینو جلوش بروز بدم نه واسه این‌که نخوام تو ذوقش بزنم چون به‌خیال خودش داشت انتقام می‌گرفت از نژادی که ادعای بزرگی نسبت به ما داشتن و خود و سرزمین خودشونو، آفتاب بچه و آفتاب عالم‌تاب می‌دونستن، بل‌که فقط واسه این که تا وقتی او بود انگار من می‌بایستی غایب باشم و انگار همیشه حاضر یراق بودم که سواری پیدا بشه، حالا بگیر الکی چیزی رو بگه و راه بیفته تا من هم شال وکلاه کرده دنبالش برم، گیرم نه اون بتونه بیش از یک قدم بره و نه یا من بتونم بر خرِ مراد سوار بشم اینه که شبِ اون روز که ازش دل‌خور بودم وقتی دیدم تو فکره و اصلا لب به غذا نمی‌زنه، واسه این‌که یخ‌ها رو آب کنم حرفی زدم که باعث و بانی بدبختی‌های بعدی‌مون شد، همین‌طور پروندم که ترقه‌یی پرید و این یاروها که ادعا دارن با تکنولوژی شون دنیا رو فتح کرده‌ن، عینِ آدم‌های عصرِ حجر به اندازه‌یِ سه ماه حقوق‌مون، پول به ما دادن و بعدش با خنده گفتم که حالا کسی می‌تونه جمع کنه انعام‌هاشون رو و بالاقیدی از اتاق زدم بیرون که یهو پرید یقه‌مو گرفت و مرتب جیغ و فریاد می‌زد که چی‌گفتی ترقه، ترقه؟

اولش ماتم برد که چی می‌گه، مثل اون آدم‌هایی که دیدن یه یارویی لخت و عور پریده جلو زن و بچه‌یِ مردم تو خیابون و می‌گه یافتم، یافتم. منم لب گزیدم که درست شد انگار، چیزی که ازش می‌ترسیدم آخرش رسید و این بابا آخرش جون به سر شد. بعدش که دیدم با دست روی میز ضرب گرفته ترقه، ترقه می‌خونه، دیگه پاک ازش ناامید شدم اما اون بعد از چند دقیقه آروم شد و انگار بخواد تو صحنه‌ی نبرد زرجز خونی کنه با خشم و نفرت داد زد و بعد شروع کرد به نقشه کشیدن و منم طبقِ معمول هی تو ذهنم جمع و ضرب می‌کردم و نمی‌دونم به چند میلیارد یا میلیون رسیده بودم که خوابم برد.

صبح با بانگِ اول منو بیدار کرد که برم ترقه بخرم و منم مثل بچه کوچیکه‌یِ منزل که ناچاره کارا رو انجام بده غرولندی کردم اما بی‌کار رفتم و از همون روز بود که کارمون اون‌قدر سکه شد که نفهمیدیم شب و روزمون چه‌طور می‌گذره و انگار همه‌ش یک روز بود، روزی طولانی.

می‌گفت: «اینارو باهاس با سلاح خودشون یعنی انضباط کاری شکست داد». و عمده‌یِ کار رو خودش به گردن گرفت و جزئی کار رو سپرد دست من که اون یارو پیرمرده رو سرگرم کنم تا بوبره. کار راحتی بود چون‌که پیرمرده به‌ندرت اون‌جا میومد. رفیقم ترو فرز تو دهنیِ همه‌یِ مرده‌ها که دم کلفت بودن و گمون می‌کردیم که کساشون اِنعام میدن، ترقه می‌چپوند اولش می‌خواست تو دهنِ همه‌ی مرده‌ها ترقه بچپونه، اما بهش گفتم که بابا شک می‌کنن آخه نمی‌شه تو جایی که کفر از سرتاپاش می‌ریزه، همه بهشتی بشن. تازه آدم که از فقیر بیچاره‌ها انتقام نمی‌گیره، انتقام رو باهاس از سردم‌دارا بگیری اگه نه فرقت با چنگیز و هیتلر چیه؟

بروز نداد اما انگاری حرف‌های منو قبول کرد و چه‌قدر سرحال اومده بود و منم کارمو دقیق انجام می‌دادم اما همیشه‌یِ خدا ترس تو وجودم بود اما اون بود که بندو آب داد. کارش عیب و علتی نداشت اما به قول یارو، تقدیر چنین بوده اون‌قدر ناقلا بود که صبوری کرد تا یه روز مونده به پایانِ قراردادِ کاری مون، مارو رو سیاه کرد، گیرم که پیرمرد واسه جلوگیری از آب‌رو ریزی سرشو پوشاند، اما رو سیاهی ازین بالاتر که از ترس عین آدم‌های منگول خرفت بشه و برگرده خونه‌ش و من بیش‌تر تعجبم اینه که چرا این بابا این جوری شده، کسی که هیچ ترس نداشت و به همه چیز پوزخند می‌زد و بیش‌تر من بودم که هر شب از ترس تب و لرز می‌کردم.

اون روز من بازم به یه بهونه‌یی پیرمرده رو که اتفاقی اومده بود اون‌جا، گشوندم بیرون تا بو نبره، وقتی که برگشتیم داخل، دیدیم میت بلند شده وسط تابوت نشسته با دهن پر از ترقه و همین‌طور مات نگاه‌مون می‌کنه.

پیرمرده اول خشکش زد اما وقتی که جلوتر رفت و ترقه‌ها رو دید فی‌الفور اونارو در آورد. میت از خوش‌حالی غش کرده نمی‌دونم اونم بعدش چیزی بروز داد یا نه، اما پیرمرده بدون این‌که اصلاً به من نگاه کنه، زل زده بود تو چشماش و اینم انگار نه انگار، واسه خودش سوت می‌زد و من قالب تهی کرده بودم که الانه که زنگ بزنه پلیس بیاد و جرم کلاه‌برداری ما را ببره زندون و چه‌قدر دل‌شوره داشتم که بهو نفهمیدم چه به سرم اومد تا وقتی چشمامو باز کردم و خودمو تو بیمارستان دیدم.

پیرمرده بالای سرم ایستاده بود، ساکت بود، هیچ چیزی بروز نداد. منو از بیمارستان یک‌سر برد به محل کارمون. وقتی که اون‌جا رسیدیم این بابا رو هم دیدم که اون‌جاست، همین‌طور ساکت نشسته بود روی صندلی و دو تا پلیس هم اطرافش بودن، بی‌هیچ پرس و جویی، آوردن‌مون تو فرودگاه، حالام که این‌جاییم، اینم مونده رو دستم خل و چل، هیچی نمی‌گه، خودتون که ملاحظه می‌کنین دیگه، فقط گه گاهی بهم تشر می‌زنه: ساکت، ساکت. خنده داره نه؟ واقعاً که خنده‌داره، این به‌من می‌گه ساکت دیوونه، ساکت. ■

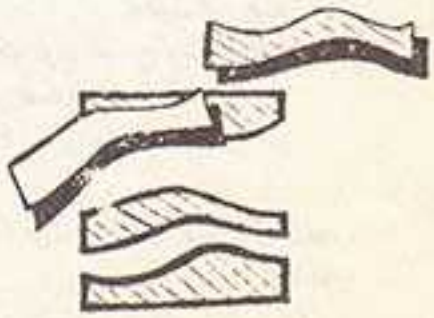
دو شعر از: م. آزاد

در شب‌های دلهره‌ی موشک باران که بهت و ترس از انفجارهای نزدیک شونده دخترک را تلخ و تاریک می‌کرد، این کیوان بود که با تلاش زنده‌گی می‌آفرید و با نمایش‌های بداهه آمیزش، مرگ را به مسخره می‌گرفت.

چرا دخترم، مهرگان شاد نیست؟

چرا دخترم، مهرگان، شاد نیست
چرا کاوه‌ام خشمگین است
و کیوان - که از مهربانی، بهشتی است
چرا تلخ و تومیدوار است؟

بیا کودک من، بیا تلخک شاد
که در لحظه‌ی عسرت و ناامیدی
نقابی به رخسار
می‌آفریند چنان شادی بی‌گمانی
که خارای سخت
به گل‌های سرخ
امان می‌دهد.



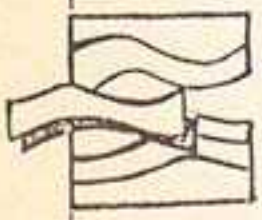
می‌خواهم از کلام بگویم

می‌خواهم از کلام بگویم:
از شور
از آواز
از اوج
از پرواز
اما تهی ست
جام، تهی
آسمان، تهی
و حتی کلام
آری، کلام نیز تهی مانده است!

می‌خواهم از زمین بسرایم
از عطر نان
و خو ابزار گندم سیراب
و یار مهربان را مهمان کنم.

می‌خواهم ستایش کنم آزادی را
و نیایش کنم، خدای‌را، شادی را
می‌خواهم از ایمان
سرودی بلندساز کنم
(اما تهی‌ست کیسه‌ی دهقان.)
می‌خواهم از همیشگی مهر و ماه بسرایم سرودی
چنان
که «زهره به رقص آورد مسیحا را»
اما دریغ و درد
چنگم گسیخته
جامم شکسته
و باده ریخته...

مثل چکاوکی زخمی
برتاک می‌نشینم
و با تمام حنجره‌ام، در تمام باغ
بیداد می‌کنم:
فریاد می‌کنم:
می‌خواهم از زمین بسرایم
از عطر نان
و یار مهربان را مهمان کنم.



مفتون امینی

گویه / ۷۵

آری
ما از کودکی، آشنای ابر بودیم
آشنای برف نیز
ولی هرگز، ابرهای برفی را پیش از آنی که ببارند، نشناختیم
و بسی گذشت، تا دانستیم
که در این فضا زندگی نه یک سفر ادامه‌دار [که
بیش‌تر به یک بازیِ پرتکرار می‌ماند
بازیی که در آن همیشه دو حریف پیشاروی تست
و تو آخر هر دست
یا به هر دو می‌بازی
یا تنها از یکی می‌بری

آه، شما جا خوش کردگان عزیز
این همه راهیان خسته یا سرگشته را ملامت نکنید
تا شاید بگویند،
که «می‌خواستیم، امّا نه توانستیم»
راست این‌که؛
ما همه می‌رفتیم
[تا پشت سر خود را از جایی روشن و بلند نگاه کنیم
نه این‌که آن سوی بلندی‌ها یا غبارها را به بینیم.

و بسا که هر پویشی به افق طلب شده‌ای می‌انجامید
که ما کمی پیش از آن گذشته بودیم
بی هیچ خبری
یا هیچ خبری...

دو شعر از: علی باباچاهی

سفیدی‌ها را بخوان

۱

بی‌تو نمی‌گیرتُم قرار
حالا بگو که فلانی سخت تهرانی شده
در شعرهای اخیرش به جای هر چه
از چراغ قرمز و /چتری که خیس
و اشیا دیگری که به هر حال
و این اواخر اهل حساب و کتاب است
در نوشته‌هایش هم/ چراغ سبزی روشن می‌شود
اما/ رو به نمی‌دانم کجا

بی‌تو/
فلانی که سخت...
و نمی‌گیرتُم قرار
و دیگر این‌که مادرزاد عاشق تو بوده‌ام
اما تو در تمام متن‌های قدیم‌وجدید / صورت
مه‌آلودی داری
تاویل متن هم که یقیناً به نمره‌ی عینک ما مربوط
است
تازه نه رنگ چشم‌های تو معلوم می‌شود
و نه این‌که به فرض
چندسانت از آینه‌ی ما بلندتری.

با این همه / از همان دقیقه‌ی اول که تو را هرگز
ندیدم
در بین سطرهاوستون‌های نانوشته
مست که می‌کردم / مشت که می‌کوفتم بر در
ردیوار
و بی‌تو نمی‌گیرتُم قرار...
و هرچه بیش‌تر منتظرت ماندم
متن/ از معناشدن پرهیز داشت
و/ از بس‌که زیر هر کلمه / هر سطر...
مولفِ مرده به خواب من آمد
اما نه این‌که رنگ چشم‌های تورا
یا چیزی در این حدود که از آینه‌ی ما...
از قرار معلوم / مادرزاد عاشق تو بوده‌ام.

پس وقت این‌که راه خودم را بگیرم و
باچتر خیس
از چراغ قرمز و اشیا دیگری که به هرحال
باید به فکر تو بوده باشم
و در سراسر متنی که می‌درخشیدی
رفیق کلماتی بوده باشم /که تو را گم کرده‌اند
و کجایی / چه می‌کنی؟

بهمن ماهِ ۷۴

سفیدی‌ها را بخوان

۲

وقتی درخت‌های کنار خیابان با من حرف می‌زنند
من به «شما» تبدیل می‌شوم
و فکر می‌کنم که زبان/ صرفاً برای بیان واقعیت
نیست
ارجاع من به آن‌چه شما فکر می‌کنید نیست
و هرکسی به آسانی می‌تواند/ جای مرا عوض کند
در سراسر این متن
حتا اگر مرا صدا نزنی
و در اواخر یک سطر نیمه تمام / با اشاره‌ای از دور

فعلاً که اتفاق عجیبی نیفتاده است
جز آن‌که چشم‌های تورا
و پاکتی که هیچ‌وقت به مقصد نرسید
از پستچی که بپرسی / از درخت‌های کنار خیابان
که بپرسی
از زنگ در ما که بپرسی
من به «شما» تبدیل می‌شوم
شما که چند جمله دورتر از من
به یک توپِ کم سن و سال که عیناً شبیه خودت
بودی
شبیه بیست و چند سال پیش خودت بودی

حالا به‌جای این‌که آینه‌ای را /مرا
و شاخه‌های درخت‌های کنار خیابان را که بشکنی
زمان شکسته می‌شود
و فعل‌ها مزاحم کارکسی نیستند
و هر کسی به آسانی می‌تواند جای مرا عوض کند
در سراسر این متن

تو می‌توانی از ته یک سطر
به اول هر جمله‌ای که دلت خواست
و بعد/ موهایت را با سرعتِ در آینه تاکسی
مرتب کنی
خواننده‌های حرفه‌ای اما می‌دانند
ارجاع من به آینه‌ی روبه روی توست
به‌طول این همه سرعت
که به‌جای یک توپِ کم سن و سال فکر می‌کنی
و عینِ بعد از این همه سال
که من به «شما» تبدیل می‌شوم.

من که نیامده‌ام/ طول و عرض جمله‌های گفته و
ناگفته را
من/ در سفیدی این متن‌های نانوشته/ زیر
درخت‌های نروییده
جز آن‌که چشم‌های تو را
و پاکتی که به مقصد نرسید
خواننده‌های معمولی هم می‌دانند
حالا شما هم به آسانی می‌توانید
جای مرا عوض کنید

اسفندماهِ ۷۴

نصرت رحمانی

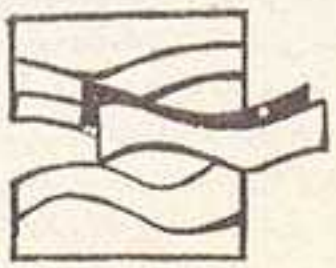
یا صفر یا هزار

اندوه را کبود بیندیش
وقتی بنفش تیغ روان است روی نبض
و انجماد نشسته است در آبی ورید
در زخم خاک جـد می‌رود فرو
و کرم‌ها زسفره غضروف گونه‌ها
اطعام می‌شوند
تا چرخه‌ی حیات بگردد

بانوی اندوهان
بگشای پلک‌های خزانی
برشعر من بپاش سبز نگه را
تا ارتفاع واژه‌ی آبی
برچهچه آوازهای زرد بتابد
برخلوت رواق کاشیانه‌ی باد است

وقتی که سنگ یشم می‌ترکد
مرمر دندان زبیم می‌شکند
و فتنه است این گونه در خرام
با نو
باید که با گمان
از زخم رنگین کمان گذشت
و در کنام یوزپلنگان
کمین نشست به ترفند رشته زدام جهان گسـت
باید که در خزان چشم تو تابید
باید ضریب در به دری شد
و در میان صحنه‌ی شطرنج خاطرات
پیرشد و پس ماند

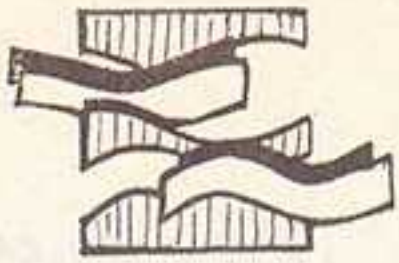
وقتی که آفتاب
از غرب می‌وزد بر قرمز غروب
بر تیغ و بر ورید میندیش
اینک که واژه‌ها گره خوردند
تالار آینه‌ها
کور گشته‌اند
در زیر پلک‌ها براده‌ی الماس
هاشور می‌زند
تا شعرها به سوی بیکرانگی
پر باز کرده‌اند
برداس‌ها بنگر
بنگر به داس ها همه پرواز کرده‌اند
چون شیون طنین تبرها
از جنگل بلور گذر کرد
باید سـ ـ رکاب
از سرزمین هرز سفر کرد
کیست
این شقایق وحشی کیست
که بر اسبی کهر
این گونه با شتاب می‌گذرد
از عمیق خویش
این تک سوار کیست - مرگ



بانو
با من بتاب
جنونم
اندوهم
آن لخته خونم
باید حرم حرمت غم بود
این برگ‌های سوخته بر جاده‌های آب
آن سینه سوخته گان خزانی‌اند
در پیش هر نشان ریاضی نوشته‌اند
یا صفر یا هزار.

یدالله رؤیائی

منِ پرخاش



و ترس، باز
در چهارراه منتظر من بود
وقتی که فتح، زشت‌ترین فتح
عقل و جنون را
سرخ و سیاه
مثل گیاه
از دست‌هایم می‌رویاند
و ترس می‌درخشید
در چهارراهِ ترس

فریاد،
طولِ طناب بود
که از گلو پایین می‌رفت
و خاره از طناب بالا می‌آمد:
پرخاش،
وقتی تمامِ من
پرتاب از دهانم می‌شد

از خوف و از خجالت امّا
در راستای دیوار
در انتظار
می‌مردم

و انتظار، فتح بود زشت‌ترین فتح
کز راستای دیوار
تا چهارراه
عقل و جنون را
سرخ و سیاه
مثل گیاه
از دست‌هایم می‌رویاند
از دست‌هایم می‌روییدم
دیوار
آوار اگر می‌شد

وقتی تمام من - پرخاش -
پرتاب از دهانم شد
سگ‌ها به هم نشانم دادند
و در محاصره، لبخندهایِ از گچ
تا چهارراهِ ترس بدرقه‌ام کردند
آن‌قدر
که از جرقه‌ای قدیمی
انگشت‌هایم از سرما لرزیدند
بار دگر
ننگ اطاعت از ضخیم‌ترین حرف‌های لات
سنگِ صدا، دهانِ فرتوت
صندوقِ تفته
تابوت!

حمید رحمتی

این همانیِ هنرمندانه‌یِ نقش و نقاش

نقاشی‌های فریده لاشایی - بهار ۷۵ گالری گلستان -

بر ره‌یافتِ شاعرانه‌یی از مفهوم هنر و طبیعت مبتنی است که تصوراتِ ما را از معنای این دو واژه دگرگون کرده و تلقی عام‌تر و گسترده‌تری را ممکن می‌کند. لاشایی نمودهای ایستا و اسنادی طبیعت را وا می‌نهد و آن را در پویش و کنشِ مداوم‌اش معنا می‌کند: زایایی و کنش و شکوفایی و جوشش و درخشنده گی و رشد و بالنده گی از مفاهیمی است که فوزیس (Physis) یا آن‌چه امروز طبیعت‌اش می‌نامیم زمانی به یاد می‌آورد و در خود داشت و این همه در پرده‌های رفتارگرایانه‌ی **فریده لاشایی** بازتابی تازه یافته است و تصورِ محدود ما را از طبیعت گسترش می دهد. در این تابلوها اشیاء و چشم اندازها پوسته‌ی آشنای خود را وامی‌گذارند و به جهانی از ضرورت و امکان و اتفاق شکل می‌دهند. اگر کار لاشایی را از جنبه‌های ذهنی‌اش بپراییم و او را منظره ساز بیانگاریم آن‌گاه باید بگوییم لاشایی نقاشی است که منظر ثابتی ندارد و تصویر سیالی را از چشم‌اندازی دگرگون شونده ترسیم می‌کند. تصویرهای او وضوح ندارند جزئیات‌شان مشخص نیست و هیچ چیز آشنایی را تداعی نمی‌کنند: نه کوهی، نه‌درختی، نه چشمه‌یی و نه هیچ نشانه‌یی از طبیعت به مفهومِ متعارفِ آن. آن‌چه می‌توان از تصویرهای او استباط کرد کنش و تکوین و دگردیسی مداوم است که مقصودِ نقاش نیز دقیقاً رسیدنِ به چنین برداشتی است. دنیا را در پویش و تحول دیدن و هنر و طبیعت را در تغییر و تکوین مداوم دریافت کردن.

افلاطون پوئسیس (شعر، تولید، ساخت) و تخته (هنر) را به‌طورِ کلی فرایندی که چیزی را از نیستی به هستی بر می‌کشد تعریف می‌کرد و لاشایی هنر را با صیرورت هستی و زایش و پویش مدام آن پیوند می‌دهد. در کارِ لاشایی آفریدن به معنای بودنی متحول، شیدنی مدام و زایشی پایی است، عنصر مشترکی میان عینیت و خالق و اثر (طبیعت، زن و هنر). اگر با استباط نشانه شناختی هنر را نشانه‌یی بدانیم که از موضع اثبات و نفی با روایت‌ها و انگاره‌های پیش از خود رویاروی می‌شود، آثار لاشایی در راستای نفی نگاهِ عادت زده‌ی ما به طبیعت و در آویختن با بداهت‌های کاذب مفاهیم، خلق شده‌اند. پذیرش نظم موجود یا بدیهی انگاشتنِ داده‌هایِ قالبی و رایج پیوند دارد، اما هنرمند خلاقِ در چنین جهانی و در جهانی بی‌تناقض چیزی جز اشیاء و انگاره‌های مسخ شده نمی‌بیند. **شدن** حاصلِ تناقض است و معنایی جز برگذشتن و فاصله گرفتن از وضع موجود ندارد پس آفرینش هنری ساختنی مبتنی بر رخ‌داد است و لاشایی بر همین اساس کارش را با حرکت‌های اتفاقی لکه‌ها و در هم دویدن پیش‌بینی نشده‌یِ رنگ‌ها می‌آغازد. اما این نوع روی‌کردِ به هنر در نگاهی عمیق‌تر بر زنجیره‌یی از حرکت‌های مکمل و متوالی مبتنی است که از کنش‌های مداوم ساختن و انهدام شکل می‌گیرد و اثر هنری از منشی درونی طبیعت - و نه از صورت ظاهری آن - تأثیر می‌پذیرد.

شعر گونه گی نقاشی‌های لاشایی پیش‌تر از آن رو است که نقاش در کالبدِ رنگ و خط همان امکانات گوناگونی را می‌شناسد که شاعر در واژه‌ها و زبان سراغ دارد و همان‌گونه که کلام می‌تواند بسترِ ناآشنایی و تاویل و تامل باشد و ره‌یافت‌های معنایی تازه‌یی را برانگیزد رنگ‌ها و خط‌ها و سایه‌ها نیز برای نقاش چنین کاربردی دارند یعنی مثلاً رنگ‌ها یا فشرده گی رنگ سایه‌ها جزیی از منشی درون تصویر است و همان حس آشنایی را بر می‌انگیزد که ما از خیسی یا خاک خورده گی اشیاء در طبیعت داریم اما به‌دلیل دور بودن از نسبت‌های اسنادی بسیار تأویل پذیرتر و خیال انگیزتر است. در کارِ لاشایی روی‌دادهای خلاقانه، بازتابِ امکانات دیداری نهفته در خودِ رنگ ماده و یا اجراء و عوامل سازنده‌ی متن است. نقاش در کاربرد این مواد ویژه گی‌های بالقوه‌ی آن‌ها را از طریق برخوردهای حسی با خط و رنگ گسترش می‌دهد.

هر هنرمندی برای ساختنِ جهانِ اثرِ خود بر امکانات دیداری عناصر تجسمی تکیه می‌کند اما از این میان عامل مشخصی سهم بیش‌تری در سازمان‌دهی اثر دارد. نقشِ عواملِ بصری در کار همه‌ی هنرمندان هم‌سان نیست یکی بر رنگ تأکید می‌کند و یکی بر فضا و دیگری برفرم و... عنصر بارز در کارِ لاشایی رنگ‌سایه یا همان چیزی است که اصطلاحاً آن را درجات روشنی و تاریکی یک تصویر می‌خوانیم. سایرِ عناصر تابعی از نظامِ رنگ‌سایه‌ها هستند. شکل‌ها، لکه‌ها و حرکت‌های آزادانه‌ی قلم منشوری از ارزش‌های گوناگونِ بصری خلق می‌کنند که در عین حال بستری است برای تغییر و تبدیلِ فرم‌ها و استحاله‌ی مداوم آن‌ها در داخلِ متن. فضا چون اتمسفری در بیرون و درون فرم‌ها جاری می‌شود و حضور و حرکت عناصرِ سیالِ طبیعت را تداعی می‌کند و در ایجادِ حس و حال و سامان دادن به‌عناصر و اجزاء نقشی تعیین کننده دارد. گردش فضاها به حرکتِ باد در میانِ برگ‌های باران خورده می‌ماند، در هم تنیده گی شاخه‌ها و تنه‌ها، گذر جویبار و حتا حساسیتِ رقیق نازک علف‌ها و سبزه‌ها. همه‌ی این حرکت‌ها به صورتِ حسی بانظامی از شکل‌ها و لکه‌ها به موازاتِ سطحِ بوم گسترش می‌یابد و زمینه‌ی شناوری برای آرایش عمودی عناصر خلق می‌کنند.

ارتباطِ آزاد لکه‌ها و نقش‌مایه‌ها، قلم‌زنی‌های پرشتاب و آهنگین، هم‌آمیزی عمدی خطوط خوش‌نویسی‌وار، ته رنگ‌ها و نیم‌رنگ‌های بسیار رقیق، استفاده از رنگ‌مایه‌های قهوه‌یی، خاکستری و گاهی سبز، نشت سنجیده و در عین حال حسی زیررنگ‌ها در آثار لاشایی ویژه گی‌های فنی و اجرایی نقاشی شرق دور را تداعی می‌کنند، و آرایش عمودی و ترازبندی‌های متوالی تمهیداتی است که ریشه در نقاشی قدیم ایرانی دارد. این‌ها در کنار قلم‌زنی‌های سریع و رفتارگرایانه عمده‌ترین سرچشمه‌های تأثیرپذیری کارِ فریده لاشایی را نشان می‌دهند. در کنار این مشخصه‌های فنی می‌توان از عوامل زیباشناختی ویژه‌یی سخن گفت که به موازات کُند و کاوهای فنی نقاش بر منش ذهنی و رفتاری او اثر داشته است. به‌عنوان مثال حرکتِ آهنگینِ خطوط و روابطِ سنجیده‌ی عناصر حاصل پای‌بندی به این اصل باستانی هنر شرق است که ضرب‌آهنگ و موزونیت اثر، بازتاب نظم حیات و زنده گی روح است اما همین اعتقاد به گونه‌ی دیگری در رفتارگرایی جدید نیز مصداق دارد: با نگاهی حیرت‌زده بر جهان چشم گشودن و با ضرب‌آهنگ پرشتاب جهان به نیروهای درونی خویش سامان دادن. این همان ویژه گی‌های رفتاری است که روی‌کردِ لاشایی به نقاشی شرقی را از برخوردهای مشابه قبلی - و به‌ویژه نقاشی‌های سهراب سپهری - متمایز می‌کند. در کارِ لاشایی این فرجام ناگزیر که از جدال با جهان نابه‌سامان گریزی نیست و همه‌یِ ما به کانون این هستی پرآشوب پرتاب شده و ناخواسته جزئی از آن ایم تجلی می‌یابد. رفتار، رنگ، سایه‌بندی و انواعِ تقابل‌ها در راستای واکنش‌های حسی و بیان‌گرانه به کار می‌آیند و

لاشایی نظم پنهان جهان را با اغتشاش و تلاطم حاصل از تکوین مداوم‌اش تصویر می‌کند. در آثار لاشایی آن دنیای مثالی بی‌تنش و تناقض جای خود را به پویش‌ها و دگردیسی‌های مداوم داده است و حتا گاه تناقض‌های مضمون به عرصه‌ی ساختار نیز راه می‌یابد و اساسی‌ترین دست‌آوردهای زیبایی شناختی او را متزلزل می‌کند. آشکارترین این تناقض‌ها زمانی پیش می‌آید که تقاش تباین رنگ‌ها و رنگ‌سایه‌ها را به‌صورتِ متعادل به کار نمی‌گیرد به‌عنوانِ مثال در پرده‌یی، دو رنگ کاملاً متباین زرد و لاجورد بی‌هیچ رنگ‌سایه‌یی مرتبط کننده کنار هم می‌نشینند و به‌دلیلِ وسعتِ و یک دستی مهار نشده‌شان، شیرازه‌ی رنگ‌بندی را به هم می‌ریزند. به‌طور کلی در تابلوهایی که از تناقض‌های ساختاری آن‌ها سخن می‌گوییم بی‌توجهی به نقش رنگ در الگویی که از ارتباط رنگ‌سایه‌ها حاصل می‌شود مسئله‌ساز است. گاه به دلیل خوش‌آیندی‌هایِ رنگ‌بندی تخت، تنوع رنگ‌سایه‌ها در رویتِ رنگ نادیده می‌ماند و گاه شدت و ارتفاعِ رنگ هم‌آهنگی لازم را ندارند و چنان تند و شدید اند که خود را از الگوی کلی رنگ‌بندی جدا می‌کنند. این تناقض‌ها درکارِ نقاشی که به‌دنبال این همانی با هستی است چندان دور از انتظار نیست، زیرا تصویرِ پیش ساخته‌یی از خود، دنیایِ اطراف و سبک و سیاقِ هنریِ کارش ندارد تصوراتِ قبلی را وامی‌نهد وکارش را مدام از نو می‌سازد. طبیعتِ بی‌شکل بازتابی از شکل‌پذیریِ واقعیت و تحولِ مداومِ سبک و سیاقِ اثر است یعنی خودِ هنر نیز از قانون‌مندی‌هایِ تحول و صیرورت به دور نیست و مانندِ خودِ زنده گی زنجیره‌یی از برآمدن‌ها و فرونشستن‌ها است، یعنی هنرمند برایِ آن که برآغازهایِ تازه‌یی راه جوید ناگزیر از ویران‌گری در کنارِ خلاقیتِ و نوجویی است.

طبیعت از درونِ هنرمند می‌شکفد و باروریِ بی‌نهایت و بی‌محابای‌اش را به رخ می‌کشد تا مانیز در مقابلِ اثر به بی‌کرانه گیِ معنا بیاندیشیم و طنینِ این باروری و خلاقیت را در درونِ خود جست و جو کنیم. این طبیعتی است که در هم‌آیش اندیشه‌هایِ فردی به کمال می‌رسد و کثرتِ سیرت و صورت از خصوصیت‌هایِ بنیادینِ آن است، طبیعتی که در کارِ هنری محقق می شود بعدِ زیبایی شناختی دارد و مدام در معرضِ ساختن و ویران‌گری است. طبیعت در هنر گفت و گویی که انسان با اشیاء پیرامون او است و این گفت و گوی مدام در حالِ تغییر است. طبیعت همان مفهومی است که انسان برایِ تکمیلِ قراردادهایِ خود به کار می‌بندد و براساسِ آن وضعیت و موقعیتِ خود را می‌سنجد حتا طبیعت به مفهومِ متعارفِ آن نیز که به ظاهر قراردادی نیست در اصل حاصلِ میثاق است. براساسِ این میثاق‌ها است که وضعیت‌هایِ مستقر و موقعیت‌هایِ «طبیعی» توجیه می‌شوند اما اثرِ هنری با این میثاق‌ها می‌ستیزد و از طبیعت و واقعیتِ جدیدی سخن می‌گوید. اثرِ هنری مفهومِ واقعیت را با موقعیتِ انسانی وکنش‌هایِ ذهنیِ ما می‌سنجد و از وجودِ جهانی پنهان در گستره‌یِ عاطفه و آگاهیِ ما خبر می‌دهد. به ما امکان می‌دهد تا طنینِ واقعیت و طبیعت و امکاناتِ پویایِ خلاقیت را در جهانِ درونی خود جست‌وجو کنیم و براساسِ آرمان‌ها و اندیشه‌هایِ خود جهان دگرگونه‌یی را شکل بدهیم یعنی تماشاگر در باروری و زایایی طبیعت بازتاب توانایی‌ها و آفرینش‌هایِ بالقوه‌یِ خویش را می‌جوید و اثرِ هنری فراخوانِ آزمودن و محقق کردنِ توانایِ انسان برایِ دگرگون سازیِ جهان و دعوتی است برایِ نه گفتن و نپذیرفتنِ روایت‌هایِ قراردادی و تحمیلی.

معنایِ طبیعت در فراگردِ «شدن» باژگونه می‌شود یعنی طبیعی‌ترین چیزها همان‌هایی هستند که پیش‌تر نبوده‌اند و غیر طبیعی آن چیزی است که در ماندنِ خود اصرار کند و بودن‌اش را ازلی و ابدی بیانگارد. ماندن مردن و فاسد شدن است. گوهرِ طبیعت غیر طبیعی شدنِ هر چیزِ طبیعی، نسبی شدنِ هر چیزِ مطلق و گذشتن و گذراندنِ هر آن‌چه به ظاهر ماندگار و عبور ناپذیر است. پیوندِ بی واسطه میانِ خالق و اثر و طبیعت و تماشاگر رکنِ اصلیِ این جهانِ کثرت‌گرایانه است. درکارِ لاشایی این‌جا هنر (ساختن)، شعر (کنش خلاقانه) ره یافت (صورت‌بندیِ احساس و دانایی) و بودن و شدن (حرکت و زاینده گی) جمله گی بی‌کرانه گیِ معنا و انبوهی و تکثیرپذیریِ واقعیت را باز می‌تابند. در این‌جا طبیعت آزادیِ انسان است و هنرپویشی است برایِ محقق کردنِ این معنا.

طبیعت راه گشودن به افق‌هایِ تازه و چشم‌اندازهایِ فراخی است که در آن پویش‌هایِ ذهنی و زیبایی شناختی به هم می‌آمیزد و اثرِ هنری میانِ دریافت‌هایِ جمعی و فردی پل می‌زند.

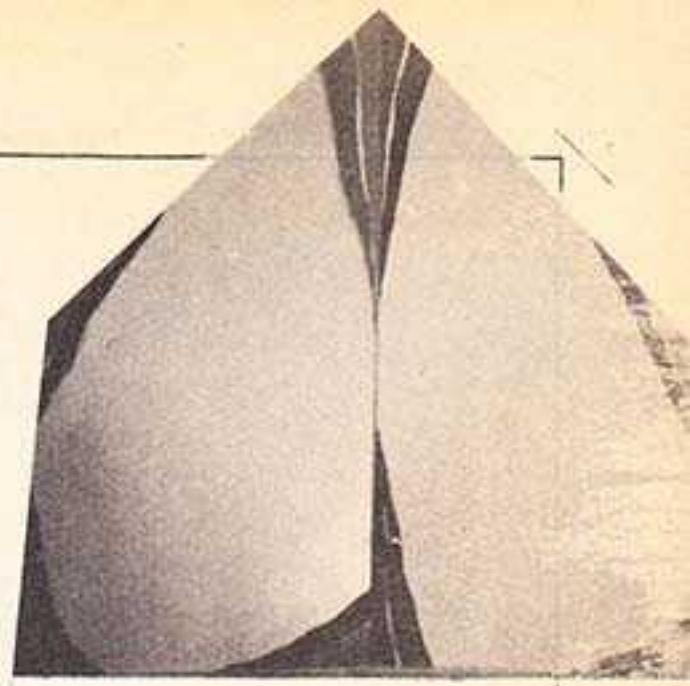
لاشایی در برگذشتن از مفاهیمِ قراردادی به پرسش‌هایِ اساسی هستی و هنری می‌رسد و با این روش عرصه‌یِ وسیع‌تری را برایِ درک و دریافتِ هنری پیش می‌کشد. این اساسِ زیبایی شناسی بالنده‌یی است که در عینِ حال عرصه‌یِ فراخی را بر پویش‌هایِ خلاقانه‌یِ خودِ نقاش نیز فراهم می‌کند اما در نبودِ این نگاه تناقض‌هایِ غیرِ منطقی و ناهم‌گونی‌هایِ ساختاریِ آشکاری به چشم می‌آید. در تعدادی از تابلوها که نقاشی سهم برابرِ رفتار و اتفاق و آفرینش و ره‌یافت را نادیده می‌گیرد ناسازه‌یی از روابطِ ناهمگن شکل می‌گیرد. در این آثار نقاش به سهمی که تماشاگر در ساختنِ معنا دارد اعتنا نمی‌کند و برایِ تاثیرگذاریِ حسی به تمهیداتِ آشنا و قراردادهایِ شناخته شده متوسل می‌شود: وسعتِ سطحِ رنگ‌هایِ شدید را بیش‌تر می‌کند و طنینِ اغراق شده‌یِ ضربه‌قلم‌ها را گسترش می‌دهد، و حرکتِ خطوط را چنان تشدید می‌کند که تمامیِ سطحِ تصویر را دربر می‌گیرد و جمله گی این عوامل درکنارِ انرژیِ مهار نشده‌یِ بافت‌ها و سطح‌ها موجی از فشرده گی نیروهایِ بصری را به سویِ تماشاگرِ منفعل می‌راند، انفعالِ اثر نیز دستِ کمی از تصورِ خنثایِ تماشاگرِ فرضی ندارد زیرا انرژی‌های اغراق شده‌یِ عناصر تاثیرِ یک‌دیگر را خنثا می‌کنند و از اثرِ هنری چیزی جز نشانه‌هایی تهی به جا نمی‌ماند. در واقع لاشایی تنها آن‌جا به توفیق می‌رسد که ساختِ نهاییِ چشم‌اندازِ کارش را به تماشاگر وامی‌گذارد و از این طریق ره‌یافت‌هایِ شخصی‌اش را با تاویل‌هایِ عام و خاصِ تماشاگر پیوند می‌دهد. یعنی تماشاگر باگشوده گیِ ذهنی و آزادیِ پندارش کرانه‌هایِ قراردادیِ معنا را در می‌نوردد و به چشم‌اندازِ دگرگون شونده‌یِ هستی می‌نگرد. چشم‌اندازی که مرز و نقشه‌یِ معینی ندارد و به اندازه‌یِ تصوری که هر یک از ما پویش و آزادی و توانِ انسانی داریم فراخ و ژرف و خیال‌انگیز است. ■

خواستِ حقیقت و بازیِ ممنوع

نقاشی‌های جدید بهنام جلالی در گالری برگ چرخشی ناگهانی است. فاصله‌یِ این آثار با آثار قبلی او چنان زیاد است که تماشاگر در همان نگاه‌نخست غافل‌گیر می‌شود و یافتنِ هرگونه شباهتِ ظاهری میان کارهایی که در چند نمایش‌گاه اخیر او دیده‌ایم عملاً غیرممکن می‌نماید. گویی نقاش هربار تغییرِ مسیر می‌دهد و سبک و سیاق جدیدی را می‌آزماید.

جلالی در چند نمایش‌گاه گذشته‌یِ خود نشان داده است که در صدد هم‌آمیزی سنت‌ها است و می‌خواهد امکاناتِ فنی نقاشی نو را در راستای جست‌وجوی هویتی بومی و محلی به کار بگیرد و در امتدادِ همان مسیری گام برمی‌دارد که اغلبِ سنت‌گرایان نوپرداز ما آزموده‌اند: هم‌آمیزی گذشته و حال. جلالی در جست‌وجوی امکاناتِ این هم‌آمیزی ابتدا به کلاژ روی آورد و تصاویری از نقش‌مایه‌های تزئینی و نقاشی سنتی را با حرکت‌های اتفاقی قلم به هم آمیخت. سپس کوشید ساخت یک‌دست‌تری را بیازماید و تا حدِ امکان عناصرِ پیکرنمای کارش را تقلیل دهد. اکنون پرده‌های انتزاعی به غایت ساده‌یی می‌سازد که عناصر آن موجز و مجرد و ساختار آن بیش و کم سنجیده است. شهامتِ نقاش در جست‌وجوی قالب و حسنِ سلیقه‌ی او در اجرا جالب است. فرم و رنگ هنوز به هم‌نوایی و انطباق نهایی نرسیده‌اند، رابطه‌ی اجزا در متنِ پرده‌ها چندان با شکل‌بندی بوم و خطوطِ حاشیه نمی‌خوانند اما این‌ها در ابتدای هر تجربه قابل پیش‌بینی است. معضلِ بنیادین او همان تعارض‌هایی است که به‌صورتِ عام در تلفیقِ هنر کهنه و نو و یا نگاه معاصر به سنت وجود دارد.

روی‌کرد به سنت در آفرینشِ هنری معاصر به‌ویژه در جامعه‌ی ما به دلیلِ روایت‌های تحریف شده‌ی دو چندان است. در روایت‌های رسمی تبلیغاتی دربارهِ هنرِ پست مدرن روی‌کرد به تاریخ و سنت به شکل اغراق



شده‌یی مطرح می‌شود و از کثرت گرایی و مطلق ستیزی آنِ سخن به‌میان نمی‌آید؛ نوگویی دنیا عاقبت از حرکتِ شتابنده‌ی خویش باز ایستاده و به غم غربت دوران‌های گذشته دچار شده‌است. کهن پرستی به‌صورت آیینی نو عرضه می‌شود و هر قلم به دست گمان می‌کند که اگر آو گذشته برآرد اصالتِ کارش تضمین می‌شود. غافل از آن‌که هیچ‌کس با دست‌آویز نخ نمای عتیقه دوستی، معاصر نخواهد شد که‌این‌ها مشغله‌ی اهل تجمل است یا باور کسانی‌که به جزمیات سنتی پای‌بند اند. نواندیشی درباره‌ی سنت بازگشت به الگوهای گذشته نیست که امروزی کردنِ گذشته است.

گفت‌وگو با فرهنگِ گذشته به این معنا است که آن را از منظر روزگارِ خویش ببینیم و تعارض‌های‌اش را با هستیِ معاصر سنجیم وقتی با زبان امروزی درباره‌ی گذشته سخن می‌گوییم و یا آن را روایت می‌کنیم ناگزیر تکسار پذیری‌اش را منکر می‌شویم و آن‌چه را که تمامیتی قطعی و حتمی فرض می‌شده اعتباری و قرارداری تلقی می‌کنیم. هر روایتی از سنت به تعلق در آوردن و نسبی انگاشتنِ کلیت‌هایی است که پیش‌تر از آن ساخته شده است. هیچ روایتی نمی‌تواند راوی مطلق و متکلم وحده‌ی گفت‌وگویی باشد که در آن هر سخنی پرسشی تازه و و روایتی آغازگاه تاویلی مجدد است، سنت رسوبی مرده نیست که همه چیزش یک‌بار و برای همیشه عیان شده باشد. آن‌چه به‌عنوان پوسته‌ی سنت به ما رسیده است قابل احیاء و امتداد نیست. هنر معاصر هرگز به روایت رسمی سنت و تاریخ تمکین نمی‌کند بل‌که بر آن است که زوایای ناگفته و کتمان شده‌یی از تاریخ را بکاود.

در جامعه‌ی ما به دلیلِ سماجت سخنی که کلیتِ سنت را تقدیس می‌کند عدول از ارزش‌های تثبیت شده دشوار است. این‌جا عرصه‌یی است که در آن به گفته‌ی میشل فوکو «خواستِ حقیقت» با «بازی ممنوعیت» همراه است و روایت‌های قراردادی به‌جای تاویل‌های نوجویانه می‌نشیند. هرکسی در مقابل سنت ناگزیر از تن دادن به کلیت مطلق نمایی است که اساس‌اش تقدیس گذشته است و این با کارکرد ذاتی زبان تصویری جدید که با مجیز و ستایش نمی‌خواند، سازگار نیست. تلفیقِ عناصرِ کهنه و نو، معنا و کارکرد هر دوی آن‌ها را تغییر می‌دهد. زبانِ نقاشی نو زبانِ انفرادی و تقلیل است و این در تقابل با قداست سنت است وقتی خصوصیتی از یک کارِ سنتی را به وام می‌گیریم به نقش ویران‌گرانه‌ی متن میدان می‌دهیم که شکل و معنای عنصر عاریتیِ را دگرگون می‌نماید و هویت آن را از بین می‌برد. از سویی سنت را اجزاء و الگوهای بی‌جانی می‌انگاریم که به‌راحتی می‌توان به کالبد شکافی آن پرداخت و از سوی دیگر با جمع‌بندی این اجزاء و الگوها به ساختن پیکره‌ی زنده‌یی می‌اندیشیم و این آشکارترین ناسازه‌ی موجود در روی‌کرد به سنت است.

کافی است نقاشی‌های جلالی را عمیق‌تر نگاه کنیم تا دریابیم جذبِ عناصر صوری سنت با چه دگرگونی‌های پیش‌بینی نشده‌یی هم‌راه است. جلالی روایت‌های دانش‌گاهیِ نقاشیِ نو و سنتی را به هم می‌آمیزد: به کارگیری شکل‌های بنیادین (مربع، دایره و مثلث) در کنارِ قاب‌های نامنظم، پیکره‌های چرخان، شکل‌های منحنی و رنگ‌های تزئینی، نتیجه قابل پیش‌بینی است؛ چهار ضلعی قاب در گوشه‌هایی می‌شکند، مثلث‌ها را گردش مارپیچی به حاشیه می‌راند و از حرکت دوّار آن‌ها دایره‌یی ناقص و نامریی شکل می‌گیرد. مجموعه‌یی از شکل‌های ناکامل هندسی که بر آن عنصر ثالثی افزوده می‌شود - فضاهای خالی - که بخش‌های عظیمی از سطوح کانونیِ تابلوها را اشغال می‌کند یعنی آن چیزی که در ساختار تابلوها به‌چشم می‌آید خود دلیل بارز ساده انگاری نقاش است. سنت جمع‌بندی مکانیکی الگوها و قواعد دست‌مالی شده نیست.

روایت جعلی از هنرِ امروز به وام گرفتن الگوهای قراردادی را احیای سنت می‌انگارد. حال آن‌که روی‌کردِ به سنت در آفرینش معاصر، روایت غیبت و سکوت و قدم گذاشتن در قلمروِ ممنوع است وگرنه کسی با وصل کردن صوری خود به کالبد تهی و بی‌روحِ سنت، به هویت و اصالت نمی‌رسد.

نقاشی‌های جلالی نشان می‌دهد که زبانِ نو در ذاتِ خویش تحمیل اراده گرایانه‌ی سخن روز را برنمی‌تابد و این به دلیل روی‌کردِ جانب‌دارانه‌یی است که با ساختِ زبان هم‌راه است. زبان نو در مقابل معناهای انضمامی به متن ایستاده گی می‌کند. حرف‌های مولف را دگرگون نموده از آن سخنی ناخواسته می‌سازد. در این‌جا چارچوبِ قاب می‌شکند و خودبسنده گی متن نفی می‌شود اما وحدتی شکل نمی‌گیرد. حرکت دورانی پویشی معطوف به درون نیست که نیرویی ویران‌گر و گریزان از مرکز است. فضای خالی عنصری مجرد و متافیزیکی نیست که برعکس چنان تقلیل یافته و متعین است که گویی از صافی شئی‌شده گی روزگاران گذشته است. این عوامل که به‌ظاهر از نقاشی سنتی اخذ شده‌اند به هیچ روی کارکرد و ماهیت سنتی ندارند به ضدِ خود تبدیل شده‌اند و تنها در راستای انقراض و انهدام قابل تاویل اند. انهدام فرجام ناگزیر ناسازه‌یی است که براستفاده‌ی ابزارگونه از زبان نو و غفلت از مطلق ستیزی‌های ذاتی آن مبتنی است.

جلالی به دلیلِ بی توجهی به حساسیت‌هایِ تاویلِ سنت به ساختاری سنت و ناهمگن می‌رسد که نه با سنتی زنده ارتباط دارد و نه امکاناتِ معنا و ساختارِ زبانِ نو را ارتقاء می‌دهد.

نقاش از جمع‌بندیِ ساده انگارانه‌یِ الگوها و روایت‌هایِ موجود نتیجه‌یی نمی‌گیرد. ■

● نگاهی به نمایش‌گاهِ عکس هومن صدر

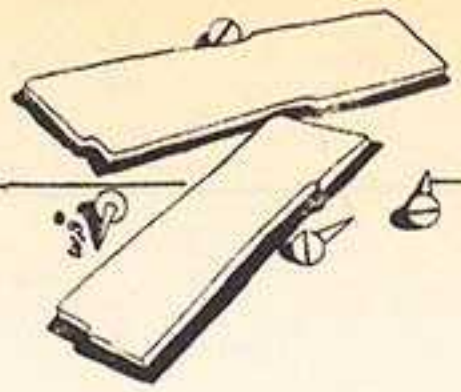
منصور کوشان

چشمانی مسلح به زاویه‌یی استثنائی

اگر به تماشایِ نمایش‌گاهی رفته باشی از عکس‌هایِ **هومن صدر**، می‌توانی از درِ سبزی وارد شوی که او به نشانه‌یِ دریچه‌یی به سرزمینِ ایران پیش‌روی‌ات گذاشته است. عکس‌هایِ هومن صدر، خوانِ گسترده و شکیلی است از نعمت‌هایِ سرزمینِ پهناوری که حوادثِ تاریخی‌اش را از طریقِ ثبتِ رنجِ مردمان‌اش بر مکان‌ها، در زمان‌هایِ گوناگون به تو می‌نمایاند. هر عکس نمادِ عینیِ واقعیتی است که از دری‌چه‌یِ نگاه عکاس و زاویه‌یِ انتخاب شده‌یِ دوربین، آرام در تن و روحِ تماشاگرش می‌خلد و هم‌راهِ شکوهی که در چشم‌ها می‌نشاند، رنجی توأمان را بردل می‌آورد.

رنجی برآمده از آن چه بر مردمان‌اش رفته است. از آن چه عکاس در پسِ شکوه و جلوه‌یِ بیرونیِ موضوعِ مرده و به‌ظاهر ایستا، دریافته است و لحظه‌یِ ثبتِ آن را، آنِ آنِ آن را با فشارِ انگشتِ و هدایتِ دری‌چه‌یِ نور از آنِ خود کرده است.

هرعکس، به گونه‌یِ غریبی پویا و رساناست. حرفی دارد. نکته‌یی که با درنگ و تعمقِ تماشاگرش به‌دست



می‌آید. به‌ناگاه در برابرِ هر جلوه‌یی، چون مکاشفه‌یی، به‌دست می‌آید. انگاری بوده‌ای. هم‌راه و هم‌رازِ عکاس بوده‌ای و دریافته‌ای آن آنی را که از پس ساعت‌ها و روزها به کشف درآمده است.

عکس‌ها استوار و مقاوم در برابرت ایستاده‌اند. می‌خوانندات. می‌خواهند که به پیش بروی. پیش‌تر بروی. و تو، به ناگاه، بی‌آن‌که خواسته باشی، خود را مغلوبِ تصویری می‌بینی که انگاری به حرکت درآمده است. انگاری مرده‌گی سالیان و ایستایی ماده‌یی‌اش را از دست داده است. مغلوب ای. هم‌چون عکاس که نتوانسته است شکستِ خود را در برابرِ عظمتِ هر نمادی بپوشاند، تو نیز نمی‌توانی شوکتِ موضوع به چارچوب درآمده را کتمان کنی. به ناگاه اذعان می‌کنی. حتا اگر به زمزمه‌یی باشد، افشا می‌کنی.

رنگ‌ها در عکس‌هایِ هومن صدر آشنا و ناآشنای‌اند. آبیِ آسمانِ این عکس یا آن عکس، فیروزه‌یِ جادویی این بنا یا آن بنا، اخراییِ غلتانِ این کویرِ روان یا آن کویرِ شناور، آشنا و ناآشنای‌اند. می‌شناسی‌شان. بارها و بارها دریافتی‌شان. اما نه به این گونه. گونه‌یی میانِ بود و نبود. رنگِ هست و نیست. به‌راستی در نمی‌یابی که این رنگ هست که می‌بینی و از آن لذت می‌بری و یا این که لذتِ از تماشا، این رنگ را در ذهن و روانِ تو می‌خلد. رنگ‌ها تشخص و منشِ ویژه‌یی دارند. هر رنگ در چارچوبِ هر عکس تشخصِ ویژه‌یی یافته است. استا شده است.

پرتوِ زرد این بنا را جز در این عکس، مشکل بتوان در لحظه‌یِ دیگری دریافت. سایه‌یِ غریبِ انسانی ایستاده در ناکجاآباد آسمانی را بر این کاه‌گلِ سالیان در کجایِ این جهان جز در دلِ این عکس می‌توان دریافت؟ آیا این مکاشفه نیست؟ این کشفِ عکاس، این سحرِ عکاس نیست که به ثبت درآمده است؟

گاه که محاطِ جلوه‌یی می‌شوی، انگاری که محاطِ این جهان و تمامِ اشیایِ درونِ آن شده‌ای. چرا که دیگر این تو نیستی که در برابرِ این شی، در برابرِ این موضوع، در برابرِ این عکس، در برابرِ این جهان ایستاده‌ای. این تو نیستی که به تماشایِ آن آمده‌ای. آن است. آن عکس، آن بنایِ شکوه‌مند. آن درختِ استوار، آن دشتِ روان، آن کویرِ سیال است که به تماشایِ تو ایستاده است. می‌بینی حرکت را در عکس و عکس را در حرکت و همین است که تحسینِ تو را بر می‌انگیزد و در برابرِ هر چارچوب مغلوبات می‌کند.

هومن صدر را نمی‌شناختم. از آن‌جا که چندان هم به تماشایِ عکس‌هایی از این دست به‌ویژه از نوعِ ثبتِ بنا یا اقلیم یا مردمانی از این سرزمین، چندان رغبتی نداشتم. این شانس را داشته‌ام که دیده‌ام. این بنا یا آن دشت یا آن دختر در حالِ کار را در کوه‌پایه‌یی، روستایی. اما اکنون اذعان دارم که نگاهِ صدر و به یقین نگاهِ عکاسانِ هم‌چون او، متفاوت از نگاهِ من و تو و اوست. او با چشمانی مسلح به زاویه‌یی استثنایی، در نقطه‌یِ دیدی می‌ایستد که خاصِ اوست و همین اثرش را متفاوت می‌کند. ■

تراژدیِ بی‌گناهان و فاجعه‌یِ تباهی قدرت

در اردیبهشت ماهِ امسال اجرایِ نمایش‌هایِ «مرغِ دریایی» به کارگردانیِ **اکبرزنجانپور** و «مویه‌جم» به کارگردانیِ **قطب‌الدینِ صادقی** در تالارهایِ وحدت و چهارسو فرصتی مغتنم برایِ دوست‌دارانِ تئاتر فراهم آورد.

در نمایشِ «مرغِ دریایی» اثرِ **آنتوان چخوف** امین زندگانی، احمد محمدیان، زیبا خادم حقیقت، رامین کبریتی، فرهاد شریفی، کاظم هژیرآزاد، میناِ لاکانی، حبیب دهقان‌نسب، نگین صادقی پور، اسماعیل بختیاری، نرگس هاشم پور (بازی‌گران) بابک بیات (آهنگ‌ساز)، میهنِ مهین (طراحِ گریم)، بهیه خوشنویسان (طراحِ لباس) علی اصغر مصورزاده (طراحِ صحنه) و ... با اکبر زنجانپور هم‌کاری داشتند.

به گفته‌یِ اکبر زنجانپور «مرغِ دریایی» «از تیاتر بدان‌سان که باید باشد می‌گوید یعنی از تیاترِ شرقی، تیاتری که به مشکلات و مسایل مردم و به انسان نظر دارد... و بر مسئولیتی تاکید می‌کند که هنرمندان دارند یا باید داشته باشند» (اکبر زنجانپور - آدینه‌یِ شماره‌یِ ۱۰۹-۱۰۸) و علاوه بر این «مرغِ دریایی» چخوف، تراژدی انسان‌هایی را نیز تصویر می‌کند که موقعیتی بیمار و ناانسانی، فاجعه‌یی دهشت‌ناک را چون تیغِ مرگ بارِ تقدیری ناخواسته برآنان فرود می‌آورد. آدمیانی که به ضرورتِ موقعیتی بیمار چون مرغِ دریایی صید می‌شوند. در نمایشِ مرغِ دریایی دو نسل در برابرِ هم می‌ایستند. مادری بازی‌گر و نویسنده‌یی مشهور که در مضحکه‌یِ تکرار و بی‌مایه‌گیِ خود پوسیده‌اند و جز به خودِ محدودِ خود نمی‌اندیشند (نسلِ قدیم) و ۲ نوجوان، پسری که سوداِی نوشتن و نوآوری در سر دارد و دختری که سوداِی هنرپیشه شدن را (نسلِ جدید) نویسنده‌یِ نورسیده نوآوری و طغیان و شورش و تحققِ خویش را تنها در فرم و شکل می‌بیند و از آگاهی و خردِ خلاق بی‌بهره است و با جان‌مایه‌یِ هنر و ارتباط با مردمان بیگانه است و از همین روی طغیانِ او در مضحکه‌یِ بی‌مایه‌گانِ مکرر راه به جایی نمی‌برد جز گلوله‌یی که سرانجام از سرِ صداقت مغز را متلاشی می‌کند و دختری که سودازده پای در مضحکه‌یی می‌گذارد که سرانجامی جز فاجعه‌یِ تراژیکِ شکار شدن را برایِ او رقم نمی‌زند.

چخوف در تصویرِ آدم‌ها و موقعیت‌ها امپرسیونیسم را با مایه‌هایی از رئالیسم می‌آمیزد و مضحکه‌یِ موقعیت‌ها و آدم‌ها را در ضربِ آهنگی پرشتاب به تراژدی راه می‌برد. غیبتِ نویسنده، پرهیز از کلی‌گویی و موقعیت‌هایِ کلی، فشرده‌گیِ رفتارها و برخوردها و دیالوگ‌هایی که با عین‌گرایی تجربی در کالبدها و ساختاری بیرونی و جزیی کلیت را نمادین و مادی می‌کنند نگاهی ژرف‌نگر و موشکاف که هنرمندانه در پسِ توصیفِ تجربیِ عین‌گرا پنهان می‌ماند و این همه اجرایِ نمایش‌هایِ چخوف را به چالشی بدل می‌کند و زنجانپور در این اجرا از عهده‌یِ این کارِ دشوار برآمده است.

در کارِ زنجانپور جان‌مایه‌یِ نمایش در بازی‌ها و صحنه‌ها و ترکیب‌بندهایِ سنجیده به روانی تجسم می‌یابد. فرم و ساختار و فضایِ موسیقیِ بابک بیات در این اجراء چون عنصری درونی به کار آمده است و نشان از آن دارد که آهنگ‌ساز سبک و روال و ساختارِ نمایش را به خوبی دریافته است و اثری هم‌آهنگ با شیوه‌یِ اجرا و ساختارِ نمایش خلق کرده است.

قطب‌الدین صادقی در «مویه جم» با بهره‌گیری از اسطوره‌یِ جمشید نمایشی از تباهی و فسادِ قدرت را به صحنه می‌آورد. جم در پایان راوِ خود بر نعشِ هم‌سرِ خود مویه می‌کند و در این مویه‌گذاری که با بازیِ خوب و سنجیده‌یِ میکائیل شهرستانی اجرا می‌شود روایتِ جم در متنی دراماتیک و پرکشش بازی می‌شود. روایتی از طلوعِ ره‌بری که با مردمان و در راه آنان به قدرت می‌رسد و بیماریِ قدرت جانِ پاک او را به تباهی می‌کشد تباهی آغاز می‌شود و دروغ و بدی درکار می‌آید. جان جم و قدرت غروب می‌کنند و شامی سیاه بر جم فرود می‌آید.

قطب‌الدین صادقی به عنوانِ نویسنده در نگارشِ تک‌گویی جم با خلقِ زبانی دراماتیک و هم‌آهنگ با محتوا و موقعیتِ و زمان متنی روان و پرکشش و سیال آفریده است که بارِ محتوایی و نمایشی را به خوبی از عهده بر می‌آید و ساختاری موجز و محکم را ارائه می‌دهد و به عنوانِ کارگردان با استوار کردن اجرا بر بهره‌گیری از امکانات و ظرفیت‌هایِ بازی‌گر فضایی در خورِ متن و نمایش می‌آفریند.

اگر مرغِ دریایی تراژدیِ بی‌گناهان و مویه جم تراژدیِ تباهیِ قدرت است اما اجرایِ این ۲ نمایش برایِ علاقه‌مندان به تاتر که به دلیلِ غیبتِ تاتر واقعی دل از سالن‌ها کنده‌اند مجالی بود که با هنرِ محبوبِ خود دیداری داشته باشند. ■

● ف. س.

دیود مکنلی

ترجمه‌ي سهرابِ معینی

در خانه‌يِ زبان یا در شدنِ تاریخی

این روزها شاهدِ ایده‌آلیسمِ جدیدی هستیم که بر بخشِ وسیعی از روشن‌فکرانِ رادیکال اثر گذاشته است. در این دیدگاه زبان نه تنها به قلمروی کاملاً مستقل که به تیرویی چنان انحرافی و همه جاگیر و مسلط بدل شده‌است که گویی عملِ انسانی را نیز به خاموشی و ویرانی تهدید می‌کند. همه چیز «گفتمان» است و «گفتمان» یعنی همه چیز. از آن جا که انسان موجودی ناطق است و جهانی را که در آن می‌زید از طریقِ زبان می‌شناسد و توصیف می‌کند به راحتی نتیجه می‌گیرند که چیزی جز زبان وجودِ خارجی ندارد. در این دیدگاه زبان یا «گفتمان» یا «متن»، آن چه را که ما می‌شناسیم و می‌توانیم تصویر کنیم و انجام دهیم تعین می‌بخشد. در این برداشت‌ها نوعی تئوریِ سیاسی نیز نهفته‌است. براساسِ این دیدگاه، ستم نه در واقعیت که در شیوه‌یی وجود دارد که ما و دیگران آن را در زبان تعریف می‌کنیم، یعنی دریافتِ مشترکِ واژه‌ها و در ارتباطِ واژه‌ها با یک‌دیگر. تمامیِ هستی، هویت و «ذهنیاتِ» ما از طریقِ «گفتمان» به وجود می‌آید. همان گونه که یکی از تئوریسین‌هایِ سوپرادیبِ داستانِ «کارِ زیبا» نوشته‌ي «دیوید لاج» می‌گوید: **«شما فقط آن چیزی که از آن سخن می‌گویید نیستید شما آن چیزی هستید که شما را بیان می‌کند»**. بدین گونه زبان «خانه‌يِ زندان» نهاییِ ما است. از این محدودیت گزیری نیست و امکانِ رهایی از آن که هستیم وجود ندارد.

این ایده‌آلیسمِ جدید دقیقاً با فروپاشیِ افق‌هایِ سیاسی هم‌آهنگ است. ایده‌آلیسمِ جدید را می‌توان رادیکالیسمِ کاذبِ دورانِ عقب‌نشینیِ چپ تحلیل‌کرد، نوعی رادیکالیسمِ شفاهی، رادیکالیسمی کلامی و بدونِ عمل یا از آن فروتر، رادیکالیسمی که کلام را همان عمل می‌داند. این ایده‌آلیسم در پاسخ به ساختار ستم و استثمارِ واقعی به نوعی شعبده‌بازیِ طنزآمیز، لفاظی و حرّافی روی می‌آورد، و بدین‌سان شگفت نیست که یکی از بزرگ‌ترین فلاسفه‌يِ این ایده‌آلیسمِ جدید یعنی جناب «ژاک دریدا» بگوید که شخصِ وی **«تردید دارد که چنین اصطلاحاتی را به مثابه‌يِ رهایی بخش به کاربرد»**. وقتی خود را در زندانِ زبان محبوس می‌یابیم، شاید بتوانیم با کلمات بازی کنیم امّا هرگز نمی‌توانیم خود را از ساختارهایِ تغییر ناپذیرِ ستمی که در خویِ زبان ریشه دارد رها کنیم. چنین دیدگاه‌هایی به ویژه در زمانِ بی‌ثباتیِ اقتصادیِ جهانِ سرمایه‌داری و عمیق‌تر شدنِ شکافِ بین غنی و فقیر و توأمان بی‌وقفه‌يِ شتابِ حاکم علیِ برنامه‌هایِ سوسیالیستی، تنها شانه خالی کردن از بارِ مسئولیتِ سیاسی است.

ایده‌آلیسمِ جدید و سیاستی که از آن ناشی می‌شود تحفه‌هایِ بی‌ضرر و زیان نیستند که به راحتی از آن‌ها بگذریم. ایده‌آلیسمِ جدید و نتایجِ سیاسیِ آن موانعِ مهمی در راهِ بازسازیِ جنبش‌هایِ توده‌يِ اعتراض و مقاومت به وجود آورده‌اند. هدفِ این مقاله نقد دیگری بر ایده‌آلیسمِ زبان شناختیِ مکاتبِ پست استراکچرالیسم، پست مدرنیسم و حتا پست مارکسیسم (که این روزها بابِ روز شده‌اند) نیست، من قصد دارم با انتقالِ بحث به صحنه‌يِ دیگری نشان دهم که فلسفه‌يِ علمی چیزی بسیار فراتر از حمله به ماهیتِ ایده‌آلیستیِ این جریان‌هایِ روشن فکرانه است می‌خواهم نشان دهم که فلسفه‌يِ علمی منابعی بسیار غنی‌تر و سرشارتر از دیدگاه‌هایِ ایده‌آلیستی در موردِ زبان و موقعیتِ آن در چارچوبِ عملِ بشری در اختیار دارد. قصد دارم نشان دهم که این توجهِ فلسفه‌يِ علمی می‌تواند زبان را مانندِ بسیاری موارد دیگر هم‌چون یک رویِ ارتباطاتِ اجتماعی که بر مبنایِ روابطِ کار و فراتر از آن یعنی مبارزه‌يِ طبقاتی شکل گرفته‌است درک کند.

کار و زبان

مارکس و انگلس چنان که باید به تئوریِ زبان نپرداختند. امّا همان اندک برداشت‌هایی که درباره‌يِ زبان مطرح کرده‌اند در این زمان که اغتشاش و سردرگمیِ شدیدی درباره‌يِ برخی از اصولِ اساسیِ ماتریالیسمِ تاریخی پدید آمده‌است بسیار روشن‌گر است.

درکِ مادی از تاریخ که در آثارِ اولیه‌يِ مارکس و انگلس مانندِ «ایدئولوژیِ آلمانی» مطرح شد به هیچ‌وجه نقشِ آگاهی را در زنده‌گیِ انسان انکار نمی‌کند. این مفهوم پیش‌تر در جست و جویِ توضیحی است برای حدِّ استقلال و جداییِ آگاهی و اندیشه و قلمروِ ایده‌ها از کار و تولید، اجتماعی و عملی انسانی.

یکی از وجوهِ مشخص و روشنِ زنده‌گیِ انسانی، کارِ اجتماعی است. یعنی شیوه‌یی که انسان‌ها از طریقِ آن فعالیت‌هایِ تولیدیِ خود را در ارتباط با هم سازمان می‌دهند. کارِ انسانی مستلزمِ آگاهی است و نیازمندِ ارتباط بینِ افرادِ انسانی، یعنی ظرفیتی برایِ مبادله‌يِ ایده‌ها به خاطرِ هم‌آهنگ کردنِ کارِ اجتماعی. زبان واسطه‌يِ چنین ارتباطی است و ماده‌يِ اصلیِ آگاهیِ انسان و شکلِ اختصاصیِ آگاهیِ اواست. از این دیدگاه می‌توان به این نتیجه رسید که «زبان در حدِّ آگاهی قدمت دارد. زبان آگاهیِ واقعی است که در میانِ تمامیِ انسان‌ها مشترک است». این توضیحات ممکن است درست و یا شکسته و سردستی جلوه کند امّا هر بینشی که بخواهد زبان را، بدونِ جدا کردنِ آن از کلیتِ فعالیتِ عملیِ انسان، جدّی تلقی کند باید چنین ملاحظاتی را در نظر داشته باشد. مارکس و انگلس چارچوبی برایِ درکِ زبان مطرح کردند. دیگران این نظریات را اعتلا بخشیدند و گسترش دادند در حدی که اکنون می‌توان برداشتی ماتریالیستی از تئوریِ زبان مطرح کرد.

نمادها و گفتارها

پیش‌آهنگِ این تلاش‌ها کتابِ **«مارکسیسم و فلسفه‌يِ زبان»** (۱۹۲۹) اثرِ «و. ان. ولوشینوف» است. کتابِ ولوشینوف در دورانِ جدل‌هایِ حاد درباره‌يِ ادبیات و هنر و زبان و فرهنگ در روزهایِ پس از انقلابِ ۱۹۱۷ نوشته و به تدریج کامل شد. این جدل‌ها پس از تحکیمِ دیکتاتوریِ استالین به طورِ کامل قطع شد. امّا در سال‌هایِ اخیر آثارِ **ولوشینوف و میخائیل باختین**- روشن‌فکری که در ترویج آثارِ ولوشینوف نقش مهمی داشت- دوباره مطرح شده‌است. از نظرِ ولوشینوف درباره‌ي زبان سه موضوعِ اهمیتِ اساسی دارد: ۱- تمامی نمادها (از کلمات تا علایم راه‌نمایی و رانندگی)- هستی‌هایِ مادی‌اند که به شکلِ فیزیکی درآمده‌اند. ۲- نمادها، ماهیتاً اجتماعی اند و بیرون از کنشِ متقابلِ ارتباطی معنایی ندارند. ۳- از آن جا که نمادها اجتماعی اند، هر برداشتِ علمی از زبان باید برگفتار مبتنی باشد. زبان بیرون از گفتار زنده نیست. پس حیاتِ زبان و پویایی درونی آن در گفتار است یعنی در ارتباطِ متقابلِ شفاهی بینِ مردم.

امّا کنش متقابلِ اجتماعی روندی پراکنده و نابه‌سامان نیست. گفتار قلم‌روی «دارای هستی مستقل» نیست بل‌که یک جنبه از شبکه‌ی چند وجهی روابطِ اجتماعی است. نمادها در روابطی جاری اند که بینِ افرادِ انسانی حاکم است. به ویژه روابطِ سلسله مراتبی (hierarchy) میانِ افراد تأثیرِ شگرفی بر زبان و گفتار دارد. ولوشینوف می‌نویسد: «اشکالِ نمادها بیش از هر چیز با سازمانِ اجتماعی کسانی که در آن درگیر اند مشروط می‌شود». بدین گونه گفتار را سلسله مراتبِ اجتماعی و حاکم- و هم‌چنین مقاومت در مقابلِ آن‌ها- مشروط می‌کند. گروه‌های مختلفِ اجتماعی می‌کوشند به لهجه‌یی سخن گویند که با تجربه‌ی روابطِ متقابلِ اجتماعی و آرمان‌های اجتماعی‌شان هم‌آهنگ باشد. این مورد عام است و تنها به مردمی که روابطِ طبقاتی متمایزی دارند محدود نمی‌شود. در نتیجه به گفته‌ی ولوشینوف «نماد به صحنه‌ی جنگ و مبارزه‌ی طبقاتی بدل می‌شود».

این برداشت به رغم برخی تشابهات با نظریاتِ «پست استراکچرالیست‌ها» متفاوت است. در این مورد نظریاتِ **میشل فوکو** به دلیلِ توجه به زبان به مثابه‌ی قلم‌روِ قدرت و حاکمیت و سرکوب که در کارِ برخی نهادهای خاصِ اجتماعی نظیر تیمارستان‌ها و زندان‌ها تجسّم یافته است مثالِ خوبی است. فوکو نیز دست‌کم در برخی از موارد امکانِ مقاومت در مقابلِ قدرت‌های حاکم را نفی نمی‌کند. تأکیدِ او برقدرت به وضوح تلاشی بود برایِ برکردنِ خلاءِ سیاسیِ تئوری‌هایی که روابطِ اجتماعی را به اشکالِ صرفاً زبانی تقلیل می‌دهند. فوکو هرگز عملاً دستِ محفل زبان‌گرایان را رو نکرد. از نظرِ او روابطِ قدرت، روابطِ زبان‌گرایانه و «پراکنده» است و این برداشت بدین معنا است که به رغمِ فراگیر بودنِ قدرت، برایِ آن در جامعه منبعِ قابلِ تعریف و مشخصی وجود ندارد. از آن‌جا که زبان قدرت را به وجود آورده‌است پس ناتوانیِ ما در برداشتِ مواقعی که زبان به وجود می‌آورد به معنایِ آن است که قدرت در نهایت در هم شکستنی نیست.

اگر جامعه «دارای ساختی پراکنده و بی‌سازمان» است، پس هیچ گونه مبنایِ اجتماعی بیرون از زبان برایِ مقاومتِ واقعی وجود ندارد. فوکو گاه بینِ تأکید بر فرضیاتِ اساسیِ تئوریکِ خود و سازش دادنِ آن‌ها با نظریاتی که به مقاومت در مقابلِ قدرت فضایِ بیش‌تری می‌دهند در نوسان است، امّا هم چنان که خود معترف است تئوری او هیچ توجیه پایه‌یی برایِ سیاستِ اپوزیسیون باقی نمی‌گذارد.

به ولوشینوف بازگردیم. اگر نماد صحنه‌ی نبردِ طبقاتی است، پس کلمات می‌توانند (یا نمادها به طورِ کلی) برایِ اعضایِ طبقاتِ اجتماعی مختلف معانی متفاوتی داشته باشند. ولوشینوف در برابرِ هر گونه نسبی‌گرایی ساده‌اندیشانه مقاومت می‌کند. در عین حال به کسانی که به کلمات و معانی حالتی مادّی می‌دهند و هم‌چنین به کسانی که این مفاهیم را از صحنه‌ی زنده‌ی کنش و ستیزِ متقابلِ اجتماعی جدا می‌کنند حمله می‌کند. او اصرار دارد که کلمات دارایِ معانی منطقاً با ثبات و مجرد از آن چه که در فرهنگِ لغات آمده‌است، هستند. امّا گفتار هم شاملِ معانی است و هم در برگیرنده‌ی مضمون. مضامین با لهجه‌ها سروکار دارند و اعضایِ گروه‌هایِ معینِ اجتماعی می‌کوشند تا برایِ انتقالِ تجربه‌های‌شان به کلمات متوسل شوند. در شرایطِ متفاوت، افراد در ژانرِ متمایزِ گفتاری شرکت می‌کنند که دارایِ تلفظ‌ها، هنجارها، فرهنگِ لغات و گویش‌هایِ آن باشد. بدین گونه یک منشی در یک شرکتِ بزرگ هنگامِ سخن گفتن با رئیس خود ژانرِ گفتاری کاملاً متفاوتی را به کار می‌برد تا زمانی که با گروهی از هم‌کاران‌اش سرِ میزِ ناهار نشسته‌است یا در یک نشستِ اتحادیه‌یی شرکت می‌کند. گفتارِ ژانرِ اولی می‌تواند با نوعی تمکین و یا حتا اطاعت مشخص شود. ژانرِ دوم می‌تواند با گفتاری برابرطلبانه و حتا شوخی و دست انداختنِ رؤسا و سرپرستان هم‌راه باشد و بالاخره ژانرِ سوم می‌تواند شاملِ گفتمان متخاصمی باشد که با هم‌بسته گی (خواهران و برادران) و مقاومت در مقابلِ کارفرما توأم است.

این برداشت از زبان و گفتار، مردم را همان گونه که در انواعِ گوناگونِ روابط و فعالیت‌ها درگیر اند، می‌نگرند. یعنی روابط و فعالیت‌هایی که در آن‌ها ژانرهایِ متمایزی به وجود می‌آید و...

هیچ گفتمانی که تمامیِ شرایط را در بربگیرد وجود ندارد، هر چند که برخی از قدرت‌مندان تلاش می‌کنند چنین گفتمانی را به زیر دستانِ خود تحمیل کنند. از آن‌جا که این گفتمان‌ها در کنشِ متقابل‌اند، استمارشونده گان ژانرهایِ خاصِ خود را به وجود می‌آورند که بر هستی اجتماعی و تلقیِ مخالف‌شان با حاکمیت تأکید دارد و گفتمان‌هایِ رسمیِ سعی در انکارِ آن‌ها دارند، در نظرِ ولوشینوف نمادها چند گویشی‌اند و براساسِ شیوه‌هایی که با تجربیاتِ گروه‌هایِ گوناگونِ اجتماعی تطبیق دارد، با تلفظ‌هایِ مختلفی به کار برده می‌شوند. امّا گفتمان‌هایِ رسمی یعنی سیستم‌هایِ خطابه‌هایِ ادبیاتِ طبقاتِ حاکم می‌کوشند تا چند گویشی نمادها را انکار کنند. خواستِ طبقاتِ حاکم تصویر کردنِ جهان‌بینی واحدی از گفتمان است. آن‌ها می‌کوشند تا بر مجموعه‌یی از مفاهیم و مضمون‌ها به مثابه‌ی تنها راهِ ممکنِ توصیفِ اشیاء پافشاری کنند. ولوشینوف می‌نویسد: «طبقه‌ی حاکم تلاش دارد تا خصلتی فوقِ طبقاتی را به نمادِ ایدئولوژیکی نسبت دهد» می‌کوشد تا به نمادها ماهیتی مادّی داده و آن‌ها را به مفاهیم ایستا و غیر قابلِ تغییری بدل کند که مفهومی مفرد، واحد و درونی دارند.

امّا طبقه‌ی حاکم با تمامیِ تلاش وجدیت‌اش نمی‌تواند لهجه‌هایِ خارج از گفتمانِ رسمی را خاموش کند. ولوشینوف هیچ دلیلِ روشنی برایِ اثباتِ این نظرِ خود ارائه نمی‌دهد اما به نظرِ من پاسخِ مسئله کاملاً روشن است. به عنوانِ مثال روابطِ بین طبقاتِ حاکم و تولیدکننده گانِ استمار شده را در نظر بگیرید. تمامی سیستم‌هایِ کارِ انسانی به درجاتِ گوناگون اجتماعی اند. تاریخِ بشر هیچ گونه سیستمِ تولیدِ غیر اجتماعی و فردی را نمی‌شناسد. تولیدکننده گانِ مستقیم چه دهقان باشند و چه برده گان و چه کارگرانِ روزمزد، در روندِ کار و هم‌چنین در کنشِ متقابلِ خارج از کار با هم هم‌کاری و مشارکت دارند. آن‌ها به شیوه‌هایِ گوناگونی با هم ارتباط‌هایی برقرار می‌کنند که از دیدِ استمارکننده گان‌شان پنهان می‌ماند. به عبارتِ دیگر گفتمان‌هایِ دیگری به وجود آمده و تکامل می‌یابند چرا که گفتمان‌هایِ رسمی نمی‌توانند تجربیاتِ زنده گیِ ستم‌بران را بیان کنند.

ستم‌بران را با هم روابطی است که حاکمان را در آن راهی نیست. در این «فضایِ خالی» است که ستم‌بران می‌توانند گفتمان‌ها یا ژانرهایی را که احساسات، عواطف، تصورات، اعتقادات و آرمان‌های‌شان را بیان می‌کند و در گفتمانِ رسمی مشروعیت ندارد، خلق کرده و

تحول بخشند.

نمادها، بیش از آن که همگن و یا یک پارچه باشند مملو از لهجه‌های متناقض اند. در بیش‌تر موارد این تناقضات آشکار و واضح نیستند. ولوشینوف می‌نویسد: «در شرایط عادی زنده گی، تضادی که ذاتی هر نماد ایدئولوژیکی است کاملاً آشکار نمی‌شود». اما در دوران بحران‌های اجتماعی و یا انقلاب‌ها یعنی در مقاطعی که در مشروعیت طبقات حاکم تردید می‌شود، تناقضات درونی خود را آشکار می‌کنند و هم چنان که شورش‌گران گفتمان‌های مسلط را به مبارزه می‌طلبند فضای بیش‌تری برای گفتمان‌های جدا از گفتمان‌های حاکم به وجود می‌آید و این خود از دلایلی است که شورش‌های توده‌یی به گفته‌ی لنین خصلت «جشن‌واره‌ی ستم‌بران» را به خود می‌گیرند: در زمان‌هایی که ساختارهای کنترل و سانسور درهم شکسته می‌شوند، عمل و گفتمان‌های مقاومت و مخالفت زمینه‌ی وسیعی را به دست می‌آورد. تصویرهای جهانِ واژگونه‌یی که در جشن‌های انقلاب رخ می‌نماید، آفرینش‌های لحظه‌یی نیستند، بل‌که در ژانرهایی که گروه‌های تحت ستم و استثمار در سرتاسر تاریخ، برای بیان تجربیات و وحدت و مقاومت‌شان به وجود آورده‌اند، رشد و توسعه می‌یابند. بدین گونه تئوری زبان ولوشینوف بیش از هر چیز یک تئوری تاریخی است و در برابر ایده‌آلیسم جدید مقاومت می‌کند. مشخصه‌ی مهم تئوری ایده‌آلیستی زبان این است که این تئوری حتا وقتی می‌خواهد گفتمان‌ها را «به نحوی تاریخی» بیان می‌کند عمیقاً ضد تاریخی است. از نظر آن‌ها تاریخ صرفاً مجموعه‌یی است از «اختلافات» پراکنده و توالی آشفته‌یی از «صورت‌های نحوی» Paradigms و نه روندی پویا که از کنش‌های متقابل اجتماعی مردمان زنده در روابط عینی اجتماعی به وجود می‌آید.

ولوشینوف ها را به صحنه‌ی زنده‌ی ارتباطات یعنی به تأثیر متقابل شفاهی میان مردم- که عمیقاً با تنش‌ها و تضادهای زنده گی اجتماعی آمیخته‌است- می‌برد و بدین‌سان او دوباره تاریخ، کنش‌های متقابل اجتماعی و ستیز طبقاتی را به مطالعه و بررسی زبان پیوند می‌دهد. اما تحلیل‌اش در سطحی کاملاً کلّی باقی می‌ماند که باید آن را با عینی کردن جان‌دارتر و با روح‌تر کرد و این کار از دو راه اساسی ممکن است. اول با توجه به ماهیت عمل اجتماعی که از طریق آن ستم‌بران و استثمارشده‌گان ژانرهای گفتاری‌شان را تحول می‌بخشند و دوم بر اساس به کارگیری تحلیل ولوشینوف از عمل سیاسی. در مبحث اول قصد دارم نشان دهم که مجموعه‌یی غنی از نوشته‌های تاریخی چه گونه می‌تواند در درک دیالتیکی مقاومت در عمل و در گفتمان به ما کمک کند و در پرداختن به موضوع دوم می‌خواهم به برخی مباحث کلیدی درباره‌ی زبان، آگاهی و تشکیلات سیاسی که آنتونیوگرامشی در «یادداشت‌های زندان» خود گسترش داده است بازگردم.

استعمار و فرهنگ‌های مقاومت

مفهوم ولوشینوف از نماد چند تلفظی Multi-Accentualsign را می‌توان برداشت کرده‌اند و پنداشته‌اند که در دیدگاه ولوشینوف مفاهیم چنان بی ثبات اند که به تصادف و بی‌نهایت تکثیر می‌شوند. چنین برداشتی از نظر ولوشینوف به جدا کردن ایده‌آلیستی زبان و گفتار از مجموعه‌ی روابط مردم در تولید و باز تولید شرایط زنده گی‌شان منجر می‌شود. من قبلاً به نقطه‌ی ضعف این نظر اشاره کرده‌ام: این دیدگاه درک نمی‌کند که گفتمان‌های آلترناتیو یا غیر رسمی در جریان تجربه‌های اجتماعی واقعی و به ویژه تجربه‌هایی که با تولید رابطه دارند، رشد و گسترش می‌یابند، در دفاع از موضع ولوشینوف در این‌باره می‌توانیم منابع بسیار مهمی را در تاریخ اجتماعی بیابیم. زیرا همان گونه که برخی از مطالعات مهم تاریخی نشان داده‌است، گفتمان‌های مخالف از درون مقاومت به ویژه مقاومت کارگران و تهیه‌دست‌گان آن‌ها در برابر تعاریف ارزیش اضافی به وجود آمده و گسترش می‌یابند.

از جالب توجه‌ترین نکته‌هایی درباره‌ی انگاره‌های مقاومتی که در قصه‌ها و افسانه‌های مردمی، ترانه‌ها، شعایر، ضرب‌المثل‌ها و ... دیده می‌شود، شیوه‌یی است که از طریق آن تجربه‌ی استثمار بازگو می‌شود. زیرا در قلب استثمار مفهومی از دزدی وجود دارد و حقی که کسی آن را ربوده‌است. باژگونه کردن روابط غارت مضمون همیشه گی فرهنگ توده‌یی است.

به ویژه در مورد قصه‌هایی که برده گان کشت‌زارهای جنوب امریکا خلق کردند صدق می‌کند. یکی از مورخین در این مورد می‌نویسد: «یکی از لذت‌بخش‌ترین اعمال در این قصه‌ها خوردن غذایی است که قهرمانان قصه از دشمنان قدرت‌مندشان می‌دزدند». در این قصه‌ها حیوانات به جای اربابان و برده گان می‌نشستند. این قصه‌ها بارها و بارها گفته می‌شدند و فرهنگ نافرمانی و سرپیچی را که در آن دزدی از ارباب نه تنها مذموم نبود که ستایش می‌شد، مشروعیت می‌بخشیدند. این قصه‌ها کاملاً تخیلی نبودند که حکایت بخشی از عمل واقعی یعنی دله دزدی‌هایی را باز می‌گفتند که برده گان از آن حمایت می‌کردند.

پدیده‌های مشابه این قصه‌ها را می‌توان در بین دهقانان کوچ داده‌شده، کشت‌کاران فقیر و کشاورزان خرده مالک اوایل قرن هیجدهم انگلستان نیز دید. همان گونه که «ای. پی. تامپسون» در شاه کارهای بی‌نظیرش مانند **«ویگ‌ها و شکارچیان»** و یا در **«سنت‌های مشترک»** نشان داده‌است مردمی که در عملیات غیر قانونی و دزدی‌های گوناگون دست داشتند «با دزدی گوزن، خرگوش، ماهی و چیزهایی از این قبیل از زمین‌های اشتراکی که اربابان محصور کرده‌بودند علیه تعاریف جدید مالکیت و محدودیت حقوق مرسوم‌شان به مبارزه بر می‌خاستند». این نوع حرکت‌ها را فرهنگ توده‌یی تغذیه می‌کند که اعمال اغنیا را نامشروع می‌داند و تجاوز آشکار به قانون را تأیید می‌کند. فرهنگ توده‌یی زبان، شعایر و اعمال خاص خود را دارد و نشانه‌های مستقل خود را در دیوارنویسی‌ها، توشتن‌نامه‌های تهدیدآمیز و ... آشکار می‌کند.

گر چه ساختارهای چنین حرکت‌هایی با یک‌دیگر متفاوت است امّا همین روند را در کارگران کارخانه‌های عدن‌نیز می‌بینیم. من به دو مثال اکتفا می‌کنم:

اولی مجارستان دهه‌ی ۱۹۷۰ و دومی «فیلیپت» میشیگان در چند سال بعد از واقعه‌ی اول. «میکلوس هارازتی» Miklos Haraszti در کتابی به‌نام «کارگری در یک ایالت کارگری» ما را به جهان «ما» و «آن‌ها» می‌برد. جهانی که در آن زمان اختصاص یافته به کار برای خود، شکل نهایی مقاومت است. نویسنده این مقاومت را از زبان کارگران چنین بیان می‌کند:

«آن‌ها، آن‌ها را، مال آن‌ها، کسی که درکارخانه‌یی کارکرده‌باشد، یا حتا کسی تنها چند ساعت با کارگران گپ زده باشد هیچ تردیدی در معانی این کلمات ندارد... آن‌ها یعنی: مدیریت، یعنی کسانی که دستور می‌دهند و تصمیم می‌گیرند. آن‌ها و عوامل‌شان که پست و سمت بالایی دارند حتا زمانی که از کنار ما رد می‌شوند غیر قابل دست‌رس اند».

کارگرانی که «هارازتی» توصیف می‌کند در حالت صلح و آرامش اند. امکان آن را دارند که بیش از مزدشان از محصولات بردارند و به خانه ببرند. برای این حرکت خود اصطلاحی هم دارند: «کش رفتن» و این اصطلاح جدید سلسله مراتبی از روابط و اعمال اجتماعی را شکل می‌دهد. همین «کش رفتن»ها است که شعف فراوانی در کار یک‌نواخت روزانه‌ی کارگران به وجود می‌آورد. «همین کش رفتن محقر و پیش پا افتاده که مخفیانه و با شهامت زیادی انجام می‌شود و هیچ‌گونه انگیزه‌ی از پیش اندیشه شده‌یی ندارد، تنها شکل ممکن کار آزاد و خلاق است». «با کش رفتن است که برماشین غلبه می‌کنیم و رهایی‌مان از ماشین تحقق می‌یابد».

امّا این عمل در عین فردی بودن‌اش نیازمند فرهنگ تعاون و هم‌کاری است. به عنوان مثال برش‌ها و یا تراش‌کاری‌ها باید با ماشین انجام شود تا کارگری بتواند جنسی را ببرد و این، هم‌کاری کارگران دیگر را می‌طلبد. «کش رفتن‌ها به تعاون نیاز دارند و آن هم تعاونی داوطلبانه». در حقیقت «عمیق‌ترین دوستی‌ها از طریق هم‌کاری در کش رفتن‌ها به وجود می‌آید».

هم‌کاری، دوستی، هم‌بسته گی، فعالیت خلاق آزادانه، این همه از طریق کش رفتن‌ها به وجود می‌آید. این حرکت نوعی مخالفت محدود و بسته نیست بل‌که پیش‌تر نوعی مقاومت است. کش رفتن‌ها تجسم مادی ارزش‌ها و تلقی‌های مخالف‌اند و نشان دهنده‌ی بینش هم‌کاری اجتماعی و کنترل کارگران بر تولید. آن چنان که «هارازتی» اشاره می‌کند: «کش رفتن‌ها مدتی برای جنبش اعتراض است». نمونه‌های بعدی را از اثر خواندنی «بن همپر» Ben Hamper به نام «شرنج» می‌آوریم که گزارش روزانه‌یی از تجربیات کارگران خط مونتاژ کارخانه‌ی کامیون و اتوبوس‌سازی جنرال موتورز در «فلینت» به دست می‌دهد. در این گزارش همپر مبارزه را در «وقت تسلف کردن» نشان می‌دهد. «زمان»ی که از جنرال موتورز دزدیده می‌شود زمان زنده گی تسلف می‌شود. یکی از حرکت‌های شورش‌گرانه‌یی که همپر شرح می‌دهد حرکتی است که کارگران به آن نام «مضاعف کردن» داده‌اند. بدین معنا که دو کارگر با هم توافق می‌کنند که هر یک فقط نیمی از کار موظف‌شان را در هر شیفت انجام دهند. نصف دیگر وقت به خوابیدن، مطالعه کردن، نوشتن، یا حتا جیم شدن از کارخانه اختصاص می‌یابد. همپر نشان می‌دهد که کارگران توانایی‌شان را در بازپس گرفتن زمانی که شرکت از آن‌ها می‌گیرد با نوعی افتخار و شکوه نگاه می‌کنند.

همپر فرهنگ غنی مقاومت را نشان می‌دهد و قصد

ایده‌آلیزه کردنِ این اعمال را ندارد. او می‌خواهد که تعایزِ طبقاتی و عقب افتادگی را نشان دهد، و بدین گونه است که هم‌کاری و تعاون مفاهیم جدیدی می‌یابند: بر ساعت غلبه کرده، شکست دادنِ یک سرپرستِ خودکامه، باز پس گرفتنِ بخشی کوچکی از انسانیتِ مشترک، حتا به قیمتِ با زور چپاندنِ نوعی شوخی و طنز در زنده گیِ یک‌نواخت و کسل کننده‌یِ خفه مونتاژ.

این نمونه‌ها نشان دهنده‌یِ نوعی منطقِ مقاومت اند و نشان می‌دهند که تولید کننده گان چه گونه می‌کوشند تجربه‌ی استثمار را واژگونه کرده و از کسانی که محصولِ کار و آزادی‌شان و حتا فعالیتِ روزانه‌شان را غصب می‌کنند، چیزی هر چند ناچیز کش بروند. به همین دلیل زبانی می آفرینند که بازگو کننده‌یِ اعمالِ شورش‌گرانه آن‌ها است.

پس گفتمان‌های مقاومت تنها از سرِ تصادف و یا خود به خود به وجود نمی‌آیند. برخی از قدرت‌مندترین و پای‌دارترین گفتمان‌ها در واقع پاسخی است عمیقاً خلاق به ساختارهایِ کار و استثمار. اگر بخواهیم به زبانِ «ساختار شکنان» حرف بزنیم در واقع در این‌جا نوعی «بازی» وجود دارد: نوعی وارونه گیِ طنز، شوخی و شادخواری. امّا مبارزه نیز هست، مبارزه‌یی جدی درباره‌یِ مرگ و زنده گی و جانِ مفت به در بردن و به آزادی رسیدن.

دیدگاهِ گرامشی در زبان

ستم‌بران یک‌سره به سلفه‌یِ گفتمان‌هایِ رسمی تسلیم نمی‌شوند و اعمال و گفتمان‌هایِ فنی مقاومتِ خود را در مقابلِ حاکمان می آفرینند. اکنون باید رابطه‌یِ این اعمال و گفتمان‌ها را با شرایطِ دائمیِ سلطه و استثمار روشن کنیم و در همین جا است که باید از گرامشی یاد کنیم و نظریاتِ او را در باره‌یِ زبان و هژمونی بررسی کنیم.

گرامشی در جست و جویِ چشم‌اندازی بود که از آن‌جا واقعیتِ هژمونیِ ایده‌هایِ طبقه‌یِ حاکم، حدی را که مانعِ جامعیتِ این هژمونی است، و رابطه‌یِ همیشه مشوشِ این هژمونی را با ایده‌ها و نگرش‌هایِ «ضدِ هژمونیک» و ضدِ ارزش و ایده‌هایِ مسلط، نشان دهد.

گرامشی در مخالفت با تخبه گراییِ روشن‌فکرانه می‌نویسد: «تمامیِ انسان‌ها فیلسوف اند». چراکه هر فرد به دلیلِ استفاده از زبانی که درسرگیرنده‌یِ «کلیتی از تصورات و مفاهیم قاطع است» مفهومی از جامعه و جهانی راکه در آن می‌زید در سر دارد. این جهان بینی در بسیاری موارد بر اساسِ اصولِ اساسی ساخته و پرداخته نشده‌است. ما به واسطه‌یِ گفتار، در جهانی از مفاهیم غرق ایم که مستلزمِ ایده‌هایی نسبتاً کلی از اشیاء است.

امّا چنین جهان بینی‌هایی به ندرت ساختاری منسجم دارند و در واقع از ملغمه‌یی پر تناقض از ایده‌ها تشکیل شده‌اند. بیش‌تر کارگران ایده‌ها و برداشت‌هایی را جذب کرده‌اند که از ایدئولوژیِ حاکم سرچشمه گرفته‌است. در فعالیت‌هایِ روزمره‌یِ آن‌ها اعمالی نیز وجود دارد که دست کم از برخی جنبه‌ها با جهان‌بینیِ حاکم در تضاد است. وقتی یکی از اعضاءِ طبقاتِ تولید کننده را زیرِ ذره‌بین قرار دهیم درمی‌یابیم که: «آگاهی تئوریکِ او از نظرِ تاریخی در مقابلِ فعالیت‌های‌اش قرار دارد. حتا به نوعی می‌شود گفت که او دارایِ دو آگاهیِ تئوریک است (یا یک آگاهیِ متناقض). یکی که به طورِضمنی از فعالیت‌هایِ او ناشی می‌شود و او را با تمامیِ هم‌کاران‌اش در تغییرِ عملیِ جهان متحد می‌کند و دیگری که صراحتی مصنوعی دارد و آن را از گذشته و فرهنگِ حاکم جذب کرده‌است». امّا خصلتِ متناقضِ آگاهیِ طبقه‌یِ کارگران پدیده‌یی پویا است. پیش از هر چیز باید گفت طبقه‌یِ کارگر آگاهیِ همگن و متجانسی ندارد. حتا در یک گروه از کارگران، برخی به پذیرشِ تقریباً کاملِ ایده‌هایِ رؤسا، سرپرستان و سرکارگرانِ خود تمایل دارند و برخی به نظریاتی کاملاً مخالف. امّا آگاهیِ کارگران ثابت و ایستا نیست. روی‌دادهایِ بزرگ نظیرِ اعتصابات و تظاهراتِ توده‌یی، انگیزه‌هایِ اتحادیه‌یی و تبلیغاتِ سازمان یافته‌یِ ایده‌هایِ اپوزیسیون، می‌توانند تغییراتِ عظیمی را در آگاهیِ کارگران به وجود آورد و همان‌طور که شکست‌ها عقب‌نشینی‌ها وضعیف شدنِ گفتمانِ اپوزیسیون نیز تأثیرات محافظه کارانه‌یی بر آگاهیِ آن‌ها دارد.

امّا گرامشی به صراحت معتقد است که در هر شرایطی ماهیتِ متناقضِ آگاهیِ طبقه‌یِ کارگر به قوتِ خود باقی می‌ماند. این خصلتِ درونیِ جامعه‌یِ سرمایه‌داری است که طبقه‌یِ حاکم می‌کوشد تا به سازگاریِ ایدئولوژیک دست یابد. تجربیاتِ زنده گیِ کارگران و مقاومتِ آن‌ها در مقابلِ استثمار و سلطه، حرکت‌هایی را به وجود می آورد که با ایده‌هایِ حاکم در تضاد است و جهان‌بینیِ حاکم را به مبارزه می‌طلبد. از نظرِ گرامشی یکی از وظایفِ اساسیِ حزبِ سوسیالیستِ انقلابی آن است که این جهان‌بینی راکه به طورِ ضمنی در مقاومت وجود دارد، تنظیم و سیستماتیزه کند.

این دیدگاه به گرامشی کمک کرد تا به مسئله‌یِ سیاستِ انقلابی در شرایطِ متناقضی که در تجربه و فعالیت و زبانِ ستم‌بران جاری است نزدیک شود. گرامشی می‌گوید که سیاستِ انقلابی با شعورِ طبقه‌یِ کارگر آغاز می‌شود. این شعور تمامیِ تناقضات را به طورِ ضمنی و به صورتِ اپوزیسیون در خود دارد و آن‌جاکه سوسیالیسم به معنایِ خودِ رهاییِ طبقه‌یِ کارگر است، ایده‌هایِ انقلابی با گفتمانی که به جنبشِ طبقه‌یِ کارگر تزریق شده بیگانه نیستند.

ارتباط بین ایده‌هایِ انقلابی و طبقه‌یِ کارگر باید ارگانیک باشد و این وظیفه‌یِ انقلابیون است که نشان دهند که سوسیالیسم به معنایِ رشدِ منطقی و منسجمِ مقاومتِ طبقه‌یِ کارگر است. حزبِ انقلابی باید بخشِ زنده‌یِ جنبشِ طبقه‌یِ کارگر باشد، در تجربیات‌شان سهیم شود و به زبانِ آنان سخن گوید. نیرویی باشد که با تعمیمِ تجربیاتِ اپوزیسیون توانایی گنجاندنِ آن‌ها را در برنامه‌یِ سیستماتیکی داشته‌باشد. نیرویی که با افشایِ تضادِ بین منافع و آرمان‌هایِ نهفته در مقاومت، با استثمار و ستم و ایده‌هایِ سنتی که به کارگران به ارث رسیده (سکس‌گرایی، نژادپرستی و...) به مبارزه برخیزد.

به رغمِ برخی تفسیر و ترجمه‌هایِ ایده‌آلیستی که در سال‌هایِ اخیر در موردِ نظریاتِ گرامشی پدید آمده او مصراً تأکید می‌کند که ساختارِ جنبشِ ضدِ هژمونی در سطوحِ فرهنگیِ صاف و هموار پدید نمی‌آید. او تأکید می‌کند که «جنبش‌هایِ ضدِ هژمونی در مبارزه‌یِ سیاسی

● زبان تنها ساختار نحوی روابط و مفاهیم نیست. درگیری‌ما در زبان درگیرشدن ما را در عرصه‌ی اجتماعی و تاریخی به دنبال‌دارد.

● ایده‌آلیسمِ جدید زبان را به مثابه‌یِ سیستمی از مقولاتِ انتزاعیِ نحوی در نظر می‌گیرد و نه چون مقوله‌یی پر تنش و تناقض و لب‌ریز از ایدئولوژی و بدین‌سان درکِ ما را از روابطِ بین زبان، زنده گی، تاریخ و جامعه تقلیل می‌دهد.

آفریده می‌شوند. یعنی در جنبش‌هایی که در آن‌ها مقاومتِ اقتصادی و نیروِ ایدئولوژیکی با هم پیش می‌روند. به عبارتِ دیگر برایِ ستم‌بران آگاهی بر وضعیتِ اقتصادیِ خود از طریقِ مبارزه‌یِ سیاسی با هژمونی تحقیق می‌یابد». و باز تأکید می‌کند که «احزابِ سیاسی به مثابه‌یِ آزمایش‌گاهِ تاریخیِ جهان‌بینیِ ضدِ هژمونیک عمل می‌کنند. آن‌ها بوته‌یِ آزمایشی اند که وحدتِ تئوری و عمل را به مثابه‌یِ یک رویدادِ تاریخی به ظهور می‌رسانند».

بحثِ گرامشی درباره‌یِ زبان، هژمونی و مبارزه، در انتقالِ مفهومِ ولوشینوف از ژانرهایِ گفتاری به قلمروِ سیاستِ عملی، به ما کمک می‌کند. آن چه که گرامشی با عنوانِ آگاهیِ متناقض مطرح می‌کند، در واقع به نوعی همان مفهومِ ولوشینوف است که می‌گوید: «اعضایِ طبقاتِ استثمار شده در پیدایشِ ژانرهایِ گفتاریِ حاکم (براساسِ موضعِ زیردست بودن‌شان) و ژانرهایِ مساوات طلبانه سهیم‌اند. به نظرِ گرامشی وظیفه‌یِ اساسیِ سیاستِ انقلابی- سوسیالیستی تلاش برایِ وحدتِ حرکت‌هایِ مخالفِ یک‌دیگر است. همین امر، مسئله‌یِ مبارزه‌یِ واقعی را در حولِ موضوعاتِ عینی و تلاش برایِ ساخته و پرداخته و سیستماتیزه کردنِ جهان‌بینیِ ژانرهایِ توده‌یی راکه هم‌بسته گی، تعاون و مساوات‌طلبی را به دنبال دارند در برمی‌گیرد.

زبان و رهایی

فلسفه‌یِ علمی بر وحدتِ تجربه‌یِ زنده گی تأکید دارد. زبان نیز نظیرِ آگاهی، قلمروِ جدا گانه و منتزع شده‌یی از هستیِ انسانی نیست بل‌که پهنه‌یِ بیانیِ این هستی است. زبان نیز با ستیزها، تنش‌ها و تضادهایِ زنده گیِ واقعی آمیخته است. باختین می‌نویسد:

«ایده‌آلیسم با تلقیِ زبان به «مثابه‌یِ سیستمی از مقولاتِ انتزاعیِ نحوی» و به هم‌چون مقوله‌یی «مالامال

از ایدئولوژی، پر تناقض و سرشار از تنش» درکِ ما را از روابطِ بینِ زبان، زنده گی و تاریخ و جامعه تغلیل می‌دهد». ایده‌آلیسم جدید ممکن است ادعا کند که با مقولاتی مانندِ ایدئولوژی در تضاد است اما این ایده‌آلیسم از ایده‌آلیسم کهن حتا یک قدم فراتر نرفته است چراکه نه فقط به زبان چون امری کاملاً انتزاعی می‌نگرد که حتا جامعه را نیز به سیستمی از مقولات زبان‌شناختی تقلیل می دهد.

باختین می‌نویسد: کلمه «به محیطِ مکالمه‌ي پر تنش و برافروخته‌ي کلماتِ بیگانه، داوری‌هاي ارزشی و تلفظ‌ها وارد می‌شود، در روابطِ متقابلِ پیچیده‌یی آمد و شد می‌کند، با برخی از آن‌ها ادغام و از برخی دیگر جدا می‌شود».

«کلمات و عباراتِ بی‌طرف و خنثا نیستند، آن‌ها همیشه در بافتی پر تنش و مبارزه و ستیز وجود دارند». زبان را می‌توان به مثابه‌ي «یک سیستمِ نحويِ انتزاعیِ مجزا، و یک موضوعِ مطالعه‌ي بسته» در نظر گرفت. امّا این به معنايِ «جدا کردنِ آن از روندِ بی‌وقفه‌ي «شدنِ تاریخی» است که مشخصه‌ي تمامي زبان‌هاي زنده‌ي دنیا است».

زبان امری اجتماعی و تاریخی است. معانی برايِ من Meanings تنها در ارتباط با دیگران هستی می‌گیرند و این دیگران در روابطِ عینی و اجتماعی وجود دارند.

روابطِ اجتماعی پویا هستند و در برگیرنده‌ي مبارزاتِ ضدِ سلطه، مقاومت و تغییرِ موازنه‌ي نیروها و قدرت‌ها. پس معانی نیز تاریخی اند و در جریانِ روندی از «شدنِ تاریخی» که در آن روابط ایستا نبوده و گذشته و حال در جهت‌گیری‌مان نسبت به آینده به‌هم بافته اند.

زبان برای ما تنها ساختارِ نحويِ روابط و مفاهیم نیست. که بر عکس درگیريِ ما در زبان درگیرشدنِ ما را در زمینه‌ي اجتماعی و تاریخی به دنبال دارد. کلماتی که ما انتخاب می‌کنیم و عباراتی که به کار می‌گیریم متضمنِ موضع‌گیريِ ما نسبت به این موضوع است. همیشه شیوه‌هاي بیانی و گفتاری دیگری برای بیانِ تجربه‌ها، موضع‌گیری و آرمان‌های‌مان وجود دارد و هنگامی که باختین می‌نویسد: «آگاهی به طورِ اجتناب ناپذیری خود را با ضرورتِ انتخابِ یک زبان روبه‌رو می‌بیند» همین معنا را در نظر دارد.

زبان براي ساختِ معانی که به سمتِ آینده نشانه رفته‌اند و براي بیانِ امکاناتی که تجربه‌هاي ما را از زمانِ حال فراتر می‌برند منابعی را عرضه می‌کند بسیاری از منابعی که زبان با آن‌ها خود را به ما عرضه‌می‌کند، از معانی گذشته‌یی که در زبان، فرهنگ و تجربه‌ي ما زنده گی می‌کند سرچشمه می‌گیرند. چرا که انسان‌ها نیز مانندِ زبان، در «شدنِ تاریخی» می‌زیند. «به این دلیل است که زبان به ما توانایی بازگشت به گذشته را می‌دهد، در حالی که به سمتِ آینده نشانه رفته‌ایم. تجربه‌هاي گذشته- سودها و زیان‌ها، پیروزی‌ها و شکست‌ها، شادی‌های و غم‌ها- می‌توانند به زبانِ کنونی‌مان سخن بگویند. آن‌ها می‌توانند منابعِ الهام، درس‌ها و منابعِ امیدی براي حال و آینده‌مان باشند. درست در همان زمانی که رو به سوي آینده داریم، می‌توانیم به گذشته بازگردیم و زبان است که به یاری‌مان می‌شتابد. زبرا زبان خمیره‌ي حافظه‌ي شخصی و تاریخی است. زبان نه فقط به ما امکان می‌دهد تا احساسی ماندگار را از خودمان در طولِ سالیانِ عمر داشته باشیم بل‌که کمک می‌کند تا از حافظه‌ي تاریخی براي موضع‌گیری نسبت به آینده بهره بگیریم.

بدین گونه از دیدگاهِ ماتریالیسم تاریخی «محصورشدن» در زبان به معنايِ مادیت یافتنِ زبان در تاریخ و «شدنِ تاریخی» است. هستیِ ما به عنوانِ موجوداتی تاریخی به معنايِ آن است که می‌توانیم گذشته را به یاد آوریم و آینده‌یی را براي خود تصویر کنیم که از حال متفاوت است. زبرا زبان صرفاً مخزنی برای ایده‌هاي حاکم نیست، بل‌که پهنه‌یی است که در آن مبارزات علیهِ سلطه را می‌توان به‌خاطر آورد و به خاطر سپرد و مقاومتِ آینده را تصویر کرد و سازمان داد.

نگریستن به زبان بدین شیوه به معنايِ آن است که برخلافِ ایده‌آلیست‌هاي جدید می‌توانیم رهایی را هم‌چون ایده‌یی با معنا و پر مفهوم تئوریزه کنیم. به معنايِ آن است که هر چه شرایط نامناسب باشد، همیشه امکانِ رهایی هست. زبرا فعالیتِ عملی و زبانِ ما با خود مضمون‌ها و لهجه‌هایی را حمل می‌کند که بیان‌کننده‌ي روابطِ گوناگون و متفاوت بینِ مردم وکاری است که انجام می‌دهند. مادام که هیرارشی، سلطه و استثمار وجود دارد، حرکت‌هاي اعتراضی و ضدِ حاکمیت که رد پايِ خود را در زبان بر جاي می‌گذارند نیز وجود خواهد داشت. زبان نه خانه‌ي زندان که صحنه‌یی براي مبارزه است. شکی نیست که مبارزه خواهد بود و در نهایت در صحنه‌ي ساختارهاي کاملاً مادي زنده گي واقعی رخ خواهد داد (در کارگاه‌ها، زندان‌ها، ارتش‌ها و ...) و در هرجا که این مبارزات روی دهند، زبان نیز در همان جا است و آن‌ها که براي رهایی از ستم و استثمار می‌جنگند، در زبان، کلمات و مفاهیم، مضامینی را براي بیان، وضوح و هم‌آهنگیِ مبارزه‌شان برای جهانِ به‌تر خواهندیافت.

● ترجمه و تلخیص از «مانتلی ریویو»

«انتشارات توس تقدیم می‌کند»

• اساطیر و فرهنگ ایرانی در نوشته های پهلوی. تالیف: دکتر رحیم عفیفی. ۶۹۴ صفحه، ۲۰۰۰۰ ریال

• راههای نفوذ فارسی در فرهنگ و زبان عربِ جاهلی. تالیف: دکتر آذرتاش آذرنوش. ۲۸۰ صفحه، قطع وزیری بها ۵۰۰ ریال

• دیوان رودکی. شرح و توضیح: منوچهر دانش پژو. جلد شومیز ۲۵۰۰۰ کالینگور ۲۵۰۰۰ ریال

• فرهنگ ایرانی پیش از اسلام و آثار آن در تمدن اسلامی و ادبیات عربی. تألیف استاد دکتر محمد محمدی ملایری. قطع وزیری با جلد کالینگور ۱۲۰۰ تومان، قطع جیبی ۴۰۰ تومان. کتابی که هر ایرانی باید آن را بخواند

• باباطاهرنامه. گلچینی از بهترین مقالات ایرانشناسان دربارهٔ باباطاهر و دقیقترین رباعیات وی تألیف و ترجمهٔ پرویز اذکایی

• مجموعه آثار چخوف. جلد ۴ و ۵ در این دو مجلد کلیه نمایشنامه های چخوف با مقدمه ای بر سیر نمایشنامه های این نابغهٔ عالم تئاتر. ترجمه از متن اصلی سروژ استپانیان. جلد شومیز ۲۵۰۰۰ کالینگور ۳۰۰۰۰ تومان.

• نماد و نمایش. جلال ستاری. بها ۵۰۰۰ ریال

• تاریخ ادبیات زبان عربی. حنا الفاخوری. کتاب برگزیدهٔ سال ۱۳۶۳ چاپ سوم، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی. بها ۲۰۰۰۰ ریال با جلد شومیز

• بررسی انتقادی رباعیات خیام. آرتور کریستن سن ترجمهٔ دکتر فریدون بدره‌ای

علاقمندان برای تهیه کتابهای فوق بهای آن را به حساب جاری ۱۰۰۲۵۸ بانک ملی شعبه دانشگاه واریز و اصل فیش بانکی را به آدرس ذیل ارسال دارند تا کتاب ارسال شود.

تهران، خیابان انقلاب اول خیابان دانشگاه. کدپستی ۱۳۱۴۷. تلفن ۶۴۶۱۰۰۷ فکس ۶۴۹۸۷۴۰

بهزاد عشقی

بحرانی‌که از همه سو چراغِ سینمایِ ما را خاموش می‌کند

در سال‌هایِ اخیر، مکرر از بحرانِ سینمایِ ایران سخن به میان می‌آید، بحرانی که می‌تواند به حیاتِ این پدیده‌یِ صنعتی - هنری خاتمه دهد. به استنادِ آمارهایِ موجود، فروشِ فیلم‌هایِ ایرانی نه تنها سودی عاید تهیه کننده نمی‌کند، که حتا نمی‌تواند سرمایه‌یِ اصلی را برگرداند. سینمایِ ایران نمی‌تواند دخل و خرج کند، پس بحران کاملاً جدی است و سینمایِ ایران دستِ کم در سویه‌یِ اقتصادی‌اش بیمار است. اما با این‌همه سینمایِ ایران هم‌چنان سرپا ایستاده و آمارِ تولیدِ مدام رویه افزایش است. ظاهراً ما با پدیده‌یی متناقض مواجه هستیم.

آیا آماری که درباره‌یِ هزینه‌یِ تولیدِ فیلم ارائه می‌شود اغراق‌آمیز است؟ مقایسه‌یِ ریزِ دست‌مزدهایِ فیلم‌سازی با کلِ هزینه‌یِ یک فیلمِ سینمایی، صحتِ تقریبیِ آمارها را به‌اثبات می‌رساند. آیا آمارِ فروش واقعی نیست؟ سالن‌هایِ خالیِ سینماها مؤیدِ درستیِ آمارها است. آیا تهیه کننده‌گانِ ایرانی، ملهم از عشقی جنون‌آمیز، تمامِ هستیِ اقتصادیِ خود را در طبقِ اخلاص گذاشته‌اند؟ این برداشت اگر چه در مواردی خالی از حقیقت نیست، اما گزافه‌آمیز است. پس چه گونه است که به زعمِ این بحرانِ فزاینده، چرخه‌یِ تولید هم‌چنان می‌چرخد؟ پاسخ تقریباً روشن است. سینمایِ ایران، گرچه به‌ظاهر از یارانه‌یِ دولتی محروم شده، اما به‌شکل‌هایِ آشکار و نهان، هم‌چنان به یمنِ حمایتِ دولتی استمرار می‌یابد. به‌عنوانِ مثال، هزینه‌یِ هنگفتِ فیلم‌هایِ جنگی را، که مورد تایید سیاست‌گزاران سینمایی است ، معمولاً نهادهایِ دولتی تأمین می‌کنند سیما فیلم که وابسته به تلویزیون است، در سال‌هایِ اخیر هزینه‌یِ تولیدِ فیلم - مجموعه‌هایِ زیادی را متقبل شده است. بخشِ خصوصی نیز در اغلبِ موارد، یا با مشارکتِ سازمان‌هایِ دولتی، و یا از طریقِ وامِ بانکی، به تولیدِ فیلم مبادرت می‌ورزد. پس از تولید، فروشِ فیلم به تلویزیون و مؤسسه‌یِ رسانه‌هایِ تصویری، تا حدی زیانِ اقتصادیِ فیلم‌هایِ ایرانی را جبران می‌کند. به این ترتیب سینمایِ ایران قائم به ذاتِ خود نیست و به محضِ قطعِ حمایتِ دولتی، بحران به صورتِ حادی جلوه گر می‌شود، و حیاتِ سینمایِ ایران را به مخاطره می‌اندازد.

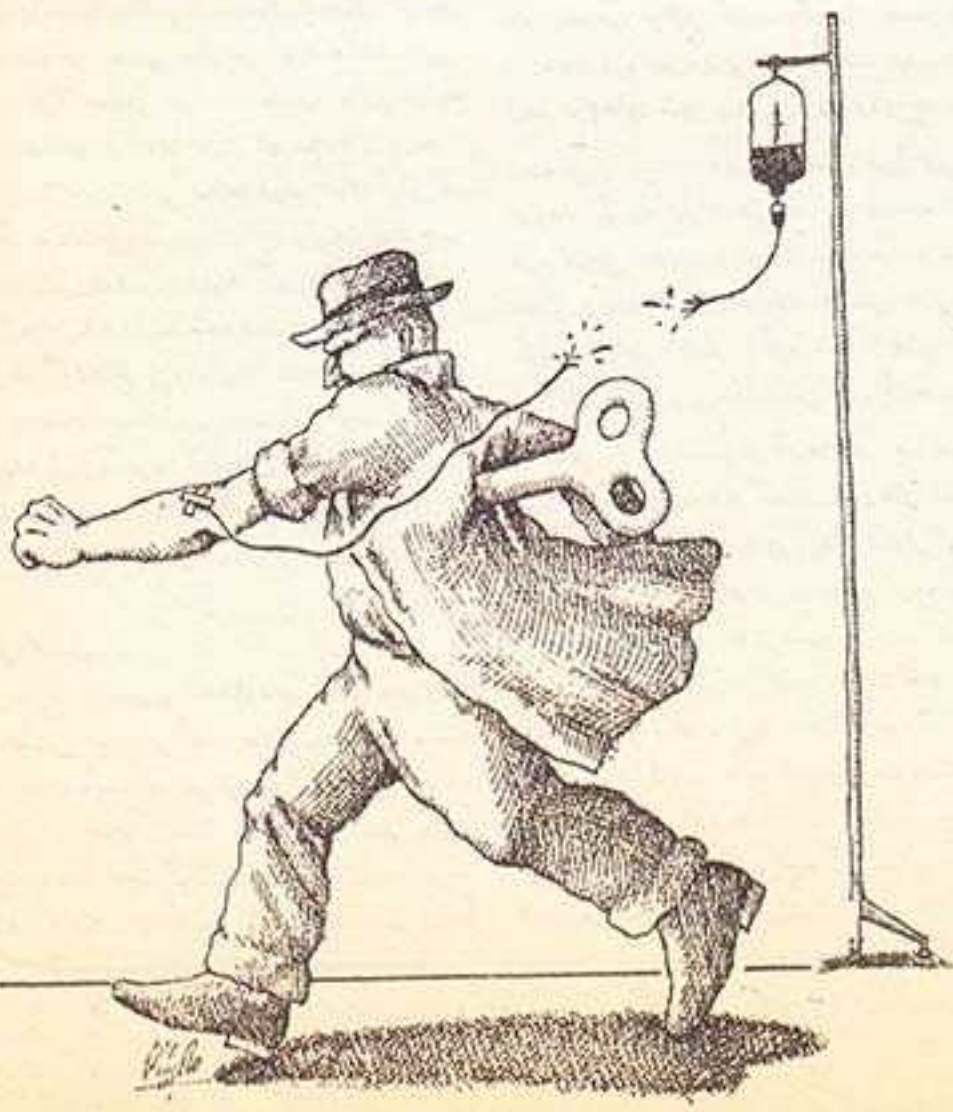
با این همه فیلم‌سازانِ ایرانی دست از تلاش برنمی‌دارند و به اشکالِ مختلف می‌کوشند که بر بحرانِ فائق آیند. به‌ویژه از دهه‌یِ هفتاد، جاذبه‌هایِ تجاری، مورد توجهِ جدیِ تهیه کننده‌گان قرار می‌گیرد. مسئولانِ سینمایی در این زمینه تا حدودی به تهیه کننده‌گان چراغِ سبز نشان می‌دهند. پرداختن به سینمایِ سرگرمی آفرین اشکالی ندارد، چرا که سینمایِ هیچ کشوری نمی‌تواند صرفاً در انحصارِ آثارِ تالیفی باشد. اما سازنده‌گانِ فیلم‌هایِ ایرانی، به‌دلیلِ محدودیت‌ها، و یا به‌خاطرِ نابلدی، حتا در جذبِ سلیقه‌هایِ عمومیِ تبحری از خود نشان نمی‌دهند و فیلم‌هایی می‌آفرینند که برایِ تماشاگرِ عام نیز فاقدِ جذابیت است. مباشرانِ سینمایِ تجاری، در سالِ ۷۴ الگوهایِ اندکی را برایِ جذبِ تماشاگر آزمودند و در اغلبِ موارد با شکست مواجه شدند.

فیلم‌هایِ حادثه‌یی

در نوروزِ سالِ ۱۳۷۲، فیلمِ **افعی** اثرِ **محمدرضا اعلامی**، که ملهم از فیلم‌هایِ رمبو و آرنولد بود، به‌فروش مطلوبی دست می‌یابد. از آن پس اغلبِ سازنده‌گانِ فیلم‌هایِ تجاری، به آثارِ حادثه‌یی و خشونت آمیز روی می‌آورند. در سالِ ۷۴ نیز، خشونت گرایی افراطی، محورِ اصلیِ فیلم‌هایِ تجاری قرار می‌گیرد. این فیلم‌ها به دو گروه فرعی‌تر تقسیم می‌شوند:

گروه نخست روی‌دادهایِ جنگِ ایران و عراق را زمینه‌یِ خلقِ خشونت و هیجان قرار می‌دهند. فیلم‌هایی چون **فرار از اردوگاه**، **سجاده آتش**، **خط آتش**، **حمله به اچ ۳** و... در این ردیف اند. سازنده‌گانِ این فیلم‌ها، توجه چندانی به واقعیتِ جنگ نشان نمی‌دهند بل‌که صرفاً از خشونتِ فیزیکیِ جنگ، برایِ جلبِ تماشاگران بهره می‌گیرند. خشونت گراییِ افراطیِ این فیلم‌ها، گاهی نتیجه‌یِ معکوس می‌دهد و به‌جایِ این‌که حقانیتی برایِ رزمنده‌گانِ ایرانی در ذهن‌ها به‌وجود آورد، تصویری منفی از آن‌ها ارایه می‌دهد در فیلمِ **خط آتش**، عده‌یی از رزمنده‌گانِ مامور می‌شوند که یک سایتِ ماه‌واره‌یی عراق را منهدم کنند. در صحنه‌هایِ انتهاییِ این فیلم، قلع و قمعِ غیرنظامی‌هایِ عراقی توسطِ ایرانیان، سبب می‌شود که عمل‌کرد قوایِ خودی نوعی دافعه در تماشاگر به‌وجود بیاورد. در این فیلم‌ها خشونت هدف است و در خدمتِ هیچ آرمانی نیست. آدم‌ها هویتِ خودی ندارند و فقط به اراده‌یِ سازنده‌گانِ فیلم، خون و خشونت می‌آفرینند. این فیلم‌ها، برخلافِ آثاری که در زمانِ جنگ تولید می‌شدند و تصویری عارفانه از جبهه‌هایِ جنگ ترسیم می‌کردند، هدفی جز ترویجِ خشونت و ارضایِ خویِ ویرانگرِ تماشاگر ندارند. اما این فیلم‌ها، برخلافِ پنداشتِ سازنده‌گانِ آن‌ها با استقبالِ تماشاگران مواجه نشد. تماشاگری که خشونتِ جنگ را در واقعیت تجربه کرده، تمایلی به دیدارِ مجددِ آن در پرده‌یِ سینما از خود نشان نمی‌دهد. مثلاً برایِ فیلمی چون **سجاده آتش**، نزدیک به دویست میلیون تومان هزینه می‌شود. این فیلم از نظرِ جلوه‌هایِ ویژه و تکنولوژیِ جنگی، از فیلم‌هایِ مشابهِ غربی چیزی کم‌ندارد، اما با این‌همه فیلم در اکرانِ عمومی حتا نمی‌تواند سرمایه‌یِ اصلی‌اش را برگرداند. دیگر فیلم‌هایِ جنگیِ سالِ ۷۴ نیز اغلب با شکستِ تجاری مواجه می‌شوند.

گروه دوم فیلم‌هایی هستند که ملهم از فیلم‌هایِ حادثه‌یی آمریکایی تولید می‌شوند و مضامینی را



دست‌مایه قرار می‌دهند که با واقعیت‌های اجتماعی این سرزمین بیگانه است. فیلم‌هایی چون آخرین بندر، دیوانه‌وار، روز شیطان، انتهای قدرت، حامی و... از این گروه‌اند. در این زمینه از فیلم **دل و دشنه** ساخته‌ی **مسعود جعفری جوزانی** مثال می‌زنیم: جوزانی در این فیلم به‌ظاهر روی‌دادهای زنده‌گی ایلی را زمینه‌ی خلق داستان قرار می‌دهد. اما روابط و مناسباتی که در فیلم پدید می‌آید، با زنده‌گی ایلی بیگانه است. فیلم‌ساز از فضای ایلی تنها به‌عنوان زمینه‌یی برای خلقِ فیلمی شبه‌وسترن بهره گرفته است. کارگردان معادله‌یی به‌وجود می‌آورد که در یک‌سوی آن قهرمانی وجود دارد که مظهر خیر است و در سوی دیگر ضدقهرمانی که شر و پلیدی را نماینده‌گی می‌کند. اسب و دشت و تفنگ نیز، پس زمینه‌ی مناسبی برای فیلمی وسترن به‌وجود می‌آورد. نماینده‌ی خیر در این فیلم زنی به‌نام «سحر بانو» است. فیلم‌ساز با انتخابِ یک زن، به‌عنوانِ قهرمانی محوری، به‌ظاهر دست به عملی غیرمتعارف و جسارت‌آمیز زده است. اما شخصیتی که از این زن ترسیم می‌شود، جز در مختصات ظاهری، نشانی از زن ندارد و معادلِ مؤنثِ سوپرمن‌هایی چون رمبو است، موجودی نیمه انسان، نیمه ماشین که با خشونت کامل مخالفان خود را به هلاکت می‌رساند. این موجود در لباس زن ایلیاتیِ ایرانی حرکت می‌کند. فیلم مانند وسترن‌های ایتالیایی مملو از صحنه‌های خشونت آمیز است. اما در نمایشِ مستقیمِ خشونت، چنان افراطی است که وسترن‌های ایتالیایی، در مقابل آن فیلمی ملایم جلوه می‌کنند. میخ در گلو کردن، متلاشی کردن سر با گلوله، تصویرِ آدمی که با سر بریده راه می‌رود، نمونه‌های کوچکی از این کارناوالِ خشونت است. فیلم‌ساز آن‌چنان مجذوبِ خشونت است که برای پروراندن شخصیت‌ها، و باوراندن آن‌ها به تماشاگر وقت ندارد. اما به رغم به کارگیری از فرمول‌های تضمین شده‌یِ فیلم با شکستِ تجاری مواجه شود، چراکه نمی‌تواند فضا و آدم‌های‌اش را به تماشاگر بقبولاند. فیلم‌های حادثه‌یی برخلافِ پنداشتِ میاشرانِ سینمای تجاری، از نظر اقتصادی نتیجه‌ی مطلوبی به‌بار نمی‌آورند و اغلب این فیلم‌ها در اکرانِ عمومی تهران با شکستِ تجاری مواجه می‌شوند. تعدادی از آن‌ها اما در شهرستان‌های درجه‌یِ دوم و سوم، با استقبالِ نسبی مواجه شوند. تماشاگرانی که فیلم‌های حادثه‌یی غربی را با ویدئو می‌بینند و با تکنولوژی پیش‌رفته‌ی این فیلم‌ها آشنا هستند، کپی‌های ایرانی آن‌ها راکه با تکنیکِ ضعیف‌تری ساخته می‌شوند نمی‌پذیرند. گذشته از این، در ایران معمولاً فیلم‌هایی به فروش مطلوب دست می‌یابند، که مورد استقبالِ خانواده‌ها قرار بگیرند. فیلم‌های خشونت آمیز، با تمایلات و ذوقیات زنان سازگاری ندارند و این فیلم‌ها نیمی از تماشاگرانِ بالقوه‌ی خود را از دست می‌دهند.

فیلم‌هایِ کمدی

در تاریخ سینمای ایران، فیلم‌های کمدی همواره به فروش مطلوبی دست می‌یافتند. حتا فیلم‌هایی که به طور اخص، کمدی محسوب نمی‌شدند، از بازی‌گرانِ خنده‌آفرین به‌عنوانِ وردست قهرمانِ اصلی بهره می‌گرفتند. عامه‌ی تماشاگران، از سینما انتظاری جز تفریح و سرگرمی ندارند و از آن جا که سینمای کمدی موقتاً آن‌ها را از دلهره‌های جهان واقعی آزاد می‌کند، این نوع فیلم‌ها به ذائقه‌شان خوش می‌نشیند. اما برخلافِ تماشاگران، منتقدان و روشن‌فکران با فیلم‌های کمدی ایرانی هم‌دلی چندانی نشان نمی‌دهند. چرا که فیلم‌های خنده‌آور ایرانی، هرگز نتوانستند به معنای حقیقیِ سینمای کمدی نزدیک شوند. کمدی به انتقاد از روابط و مناسبات زشت و نابه‌هنجار گرایش دارد و کمدی مهای درون‌مایه‌ی انتقادی فقط شوخی‌های نازلی است که راهی به کمال هنری نمی‌برد. کمدی حقیقی در شرایطی می‌تواند خلق شود که جامعه اندیشه‌های انتقادی را تاب آورد و چنین شرایطی در ایران وجود ندارد. در نتیجه سینمای کمدی حقیقی، جز در موارد استثنایی، در ایران نمی‌تواند رشد کند. به همین دلیل در سینمای کمدی شوخی‌های کلامی، روی‌دادهای پیش‌پا افتاده، معایب جسمانی و ریش‌خند کردن گویش‌ها، محورِ خنده آفرینی قرار می‌گیرد. سینمای کمدی متکی بر حرکت و عمل است و اجرای این نوع کمدی نیز سرمایه و امکانات مناسبی می‌طلبد. اما تهیه کننده‌گان ایرانی به‌دلیل محدودیت بازار فیلم‌های ایرانی، جسارت این نوع سرمایه‌گذاری را ندارند. در سال گذشته طرح‌هایی چون **کارآگاه یحیایِ داریوش مهرجویی**، و **فیلم در فیلم** از **بهرام بیضایی**، به‌دلیل نداشتنِ تهیه کننده، متوقف شدند. کمدین‌های ایرانی، جز در چند موردِ معدود، استعداد و فیزیک مناسبی برای اجرای نقش‌های کمدی ندارند. اینان بازی‌گرانی کاملاً جدی هستند که به‌دلیل گرمی بازار فیلم‌های کمدی، به این عرصه روی آورده‌اند.

نتیجه آن‌که حرکاتِ جلف و سکسی از خود بروز می‌دهند که به‌جای آن‌که مایه‌یِ خنده شود آدمی را می‌آزارد. در سال ۷۴، کمدی‌های ایرانی به چنان مرحله‌یی از ابتذال تقلیل یافتند که حتا نتوانستند اعتنای تماشاگرانِ تابعِ ایرانی را جلب کنند. **مهریه بی‌بی، بوی خوش زندگی** و... از جمله فیلم‌های کمدی سال گذشته بودند، که از نظر اقتصادی موفقیتی کسب نکردند. **اصغر هاشمی**، سازنده‌ی فیلم مهریه‌ی بی‌بی، درگذشته با فیلم‌هایی چون **زیر بام‌های شهر** و **در آرزوی ازدواج**، مشکلات اجتماعی را دست‌مایه‌ی آثارِ خود قرار می‌داد. این فیلم‌ها، اگر چه اجرای هنرمندانه‌یی نداشتند، اما به‌دلیل طرحِ مسائل انتقادی با استقبال مردم مواجه شدند. اما به‌دلیل محدودیت‌های موجود، هاشمی مدام به هرس کردنِ مضامین آثارش ناگزیر شد، تا جایی که از فیلم بی‌مایه‌ی مهریه بی‌بی، که نشانی از دیدگاه‌های اجتماعی آثار قبلی او ندارد، سر در آورد. علی‌رضا خسمه، که بازی‌گریکه تاز فیلم‌های کمدی سال‌های اخیر است، خود را چنان در کمدی‌های بی‌مایه تکرار کرد که اگر نام‌های متفاوت فیلم‌های‌اش را حذف کنیم، انگار هر بار شاهد تماشای فیلم واحدی هستیم، به همین دلیل، خسمه به چنان مرحله‌یی از اشباع رسیده است که فیلم‌های بوی خوش زندگی و مهریه بی‌بی، حتا با وجود نام او نتوانست اعتنای تماشاگران را جلب کند. شکست فیلم‌های کمدی سال ۷۴، نشانه‌ی اوج بحرانِ سینمای ایران است، چراکه فیلم‌های کمدی، به‌رغم بی‌مایه‌گی اجرایی و محتوایی همواره از بازارِ فیلم، پاسخ مثبت دریافت می‌کردند.

ملو درام‌هایِ خانواده‌گی و اجتماعی

فیلم‌های ملودرام، اگر از نظرِ داستان سرایی، شخصیت پردازی، احساسات گرایی، فضاسازی و ریتم و بازی‌گری، اجرای قانع‌کننده و تأثیرگذاری به‌دست دهند معمولاً مورد توجه‌ی تماشاگرانِ ایرانی قرار می‌گیرند. به همین دلیل در تاریخِ سینمای ایران، اغلبِ فیلم‌های پرفروش فیلم‌های ملودرام بوده‌اند. ملودرام به ظاهر به واقعیت نظر دارد. اما واقعیت در این فیلم‌ها با احساسات گرایی می‌آمیزد، و آسیب‌های اجتماعی با راه حل‌های رمانتیک و اخلاقی درمان می‌شوند. تماشاگر فقا و روی‌دادهای این فیلم‌ها را آشنا می‌یابد، و در نتیجه با شخصیت‌های فیلم هم‌ذات پنداری می‌کند.

فیلم‌های ملودرام در سال‌های بعد از انقلاب، معمولاً به نمایشِ کشمکش‌های زناشویی پرداختند اما در سال‌های اخیر، به‌دلیلِ سوژه‌های تکراری و اجرای سردستی، مقبولیت خود را از دست داده‌اند. **ایرج قادری** در سال ۷۴ با ساختن فیلم **می‌خواهم زنده بمانم**، بار دیگر این ژانر را احیا کرد. این فیلم در برآورد نهایی متکی به کلیشه‌ها است شخصیت‌های تک‌ساحتی که به‌صورتِ مبالغه شده‌یی در قراسوی نیک و بد قرار می‌گیرند، بازی‌گری معمولاً اغراق آمیز، گفت‌وگو نویسی انشا گونه و شعاری، موسیقی مبالغه شده، تعلیق‌های غیرمنطقی از ویژه‌گی‌های این فیلم است. اما قادری از این کلیشه‌ها در راستای تأثیرگذاری بهره می‌گیرد و از داستانی استفاده می‌کند که نسبت به سوژه‌های ملال آور فیلم‌های خانواده‌گی، نسبتاً بدیع و پرکشش است و به‌همین دلیل فیلم با استقبالِ وسیع تماشاگران مواجه می‌شود، و رکورد فروش فیلم‌های ایرانی را در سال ۷۴ می‌شکند. فروش فیلم می‌خواهم زنده بمانم بار دیگر ثابت کرد که ملودرام هنوز نمایشی جذاب است که به سهولت می‌تواند با عامه‌ی تماشاگران ارتباط برقرار کند. در تاریخ سینمای جهان، پاره‌یی از فیلم‌سازان کوشیده‌اند تا با استفاده‌ی هوش‌مندانه از ظرفیت‌های این ژانر، آثارِ ماندگاری خلق کنند. در سینمای ایران نیز کوشش‌هایی از این دست دیده می‌شود. در سال ۷۴، فیلم‌های کیمیا (احمد رضا درویش) و روسری آبی (رخشان بنی‌اعتماد)، را می‌توان نمونه‌هایی از این کوشش‌ها به‌حساب آورد. **احمدرضا درویش** در فیلم **کیمیا**، تبعاتِ اجتماعی و عاطفی جنگ را زمینه‌ی خلقِ اثری پرکشش قرار می‌دهد. بخش‌های نخستِ فیلم کیمیا هجوم نیروهای عراقی به خرم‌شهر- در مقیاس سینمای ایران بی‌بدیل است. فیلم‌ساز در این صحنه‌ها به کمک هدایت دقیقِ جمعیت، ضرب آهنگ مناسب، فیلم‌برداری مستند گونه‌ی مؤثر و جلوه‌های ویژه‌ی تکان دهنده، اضطراب جنگ را به به‌ترین وجهی به تماشاگر انتقال می‌دهد. در متن این صحنه‌های تکان دهنده، تماشاگر با شخصیت‌های اصلی فیلم آشنا می‌شود. رضا، هم‌سرش را در هنگام زایمان از دست می‌دهد. شوهرِ خانم دکتر شکوه، در بحبوحه‌ی دشمن کشته می‌شود. رضا به‌دستِ نیروهای عراقی اسیر می‌شود و نوزادش بی‌سرپرست می‌ماند. خانم دکتر نوزاد را از مهلکه‌ی جنگ می‌رهاند. پس از این صحنه‌ها، فیلم‌ساز از اجرای مستحکم و واقع‌گرایانه‌ی بخش‌های نخست فاصله می‌گیرد و به ترفندهای مرسوم ملودرام‌های متعارف

متوسل می‌شود. رضا پس از ۹ سال اسارت به میهن باز می‌گردد و فرزندش را مطالبه می‌کند. اما خانم دکتر از باز پس دادن فرزند امتناع می‌ورزد. این تقابل، اگر چه به ظاهر به‌دنبال عارضه‌ی جنگ پدیدآمده اما از جهت باطنی پیوندِ چندانی با جنگ ندارد. پس از یک سوم فیلم، جنگ از نظرِ فیزیکی و روانی تمام می‌شود. در این بخش از فیلم، هم‌چون آثارِ متعارفِ ملودرام، آدم‌ها به‌صورت صورتک‌هایی بی‌حال در راستای داستان به حرکت در می‌آیند. شکوه ۹ سال از کیمیا مراقبت می‌کند. اما این ارتباط، جز در صحنه‌های نخستینِ فیلم، تجلی تصویری مؤثری نمی‌یابد و ما نمی‌فهمیم که عاطفه‌ی مادری چه گونه در او شکل گرفته است. شکوه مطابقِ ملزوماتِ داستان، از همان ابتدا شخصیت ثابت و تعریف شده‌یی دارد. کارگردان در اجرای سینمایی فیلم، می‌کوشد تا از شگردهای مستعملِ آثارِ ملودرام دوری جوید. در ملودرام‌های متعارف، داستان بیش‌تر به وسیله‌ی دیالوگ‌های انشاگونه نقل می‌شود. اما در کیمیا فیلم‌ساز از نشانه‌های تصویری برای انتقالِ معانی بهره می‌گیرد، مثلاً فیلم در پاره‌های نهایی به نقطه‌ی عطفی احتیاج دارد که به کش‌مکش‌های شکوه و رضا پایان بخشد. رضا خواب می‌بیند که از کویری می‌گذرد. رضا به سرچاهی می‌آید و به‌داخلِ آن سرک می‌کشد. در داخل چاه تصویر دوست‌اش را می‌بیند که در صحنه‌های نخستینِ فیلم به شهادت رسیده بود. این دوست در صحنه‌های جنگ شهری ماهی قرمزی را از مرگ نجات داده بود و آن را به داخلِ چاهی انداخته بود و این همان چاه است که در خواب رضا ظاهر شده است. در این‌جا ماهی و آن دوست (ناجی و منجی) به وحدت رسیده‌اند و هر دو در هستی آب مستحیل شده‌اند. این دوست در واقعیت جان‌اش را به‌خاطرِ حلِ مشکل رضا از دست داده بود. رضا در خواب خود، که تصویرِ عمیق‌تری از منش انسان به‌دست می‌دهد، در آینه‌ی چاه رخ یار را می‌بیند و از این دوست می‌آموزد که چه گونه می‌باید ایثار کرد. این نشانه‌های تصویری، هر چند که چندان نو نیست اما به فیلم وقاری سینمایی می‌بخشد.

فیلم **روسری آبی** نیز از جمله تجربیات مثال زدنی در زمینه‌ی خلق ملودرام‌های هنرمندانه است. روسری آبی اثری عمیق و اجتماعی است که با استفاده از ظرفیت‌های ملودرام اعتنای عمومی را جلب کرد. فیلم‌های **روزهای خوب زندگی** و **بهشت پنهان** از دیگر آثارِ ملودرام سال ۷۴ بود. اما این فیلم‌ها به دلیل نداشتنِ جذابیت‌های اجرایی، موفقیت تجاری چندانی کسب نکردند.

ملودرام از نظر فروش هنوز حرف اول را در سینمای ایران می‌زند، و درصورتِ برخورداری از جذابیت‌های اجرایی، می‌تواند اقتصاد سینمای ایران را بهبود بخشد.

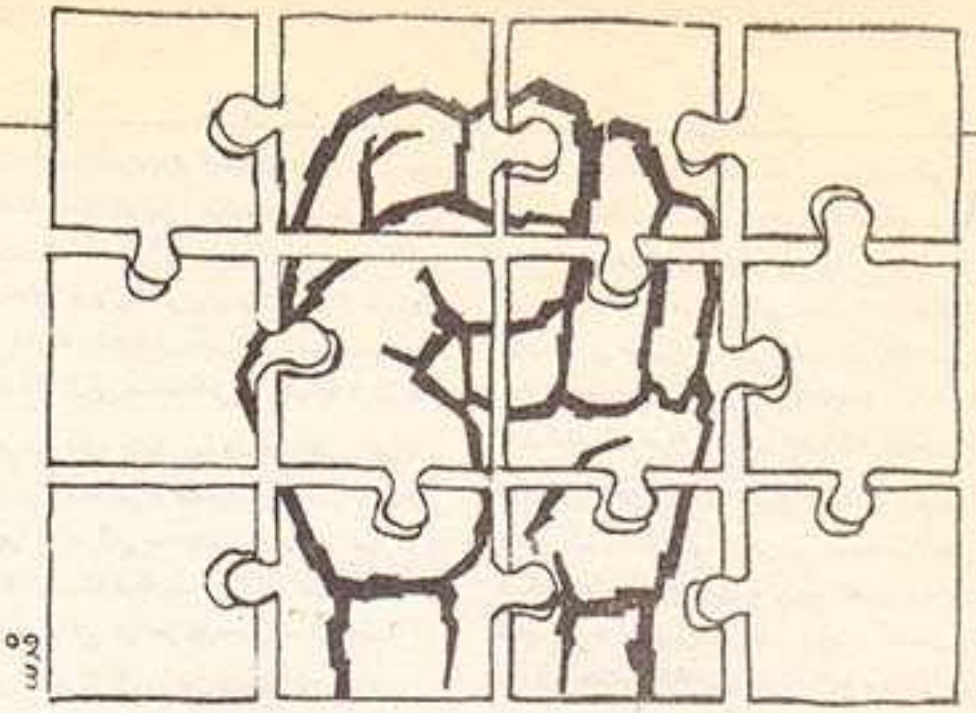
فیلم‌هایِ هنری

وضعیتِ فروش تعدادی از فیلم‌های هنری، در اکران عمومی تهران، سخت شگفت‌انگیز بود. **سلام سینما**، فقط در چهار سینمای تهران، فروشی به‌مراتب بیش‌تر از فیلم‌های صرفاً تجاری داشت. در حالی که سلام سینما، یکی از غیرمتعارف‌ترین فیلم‌های ایرانی بود. در سال‌های اخیر تماشاگرانِ خاصی شکل گرفته‌اند که می‌توانند بازگشت سرمایه‌ی فیلم‌های هنری را تا حدی تضمین کنند. جدا از این، فیلم‌های هنری از طریقِ بازارهای برون مرزی، و یا جایزه‌های نقدی جشن‌واره‌های جهانی، می‌توانند بیش‌تر از فیلم‌های تجاری بازده اقتصادی داشته باشند. بسیاری از تهیه کننده گان از این مسئله غافل‌اند و تنها به فرمول‌های تجاری مرسوم تکیه دارند. اما فیلم‌های هنری ایران نیز هم‌چون آثارِ مصرفی و تجاری، وضعیتِ به‌سامانی ندارند. چرا که در کنارِ معدودی از فیلم‌های اصیل، آثار سترونی خلق می‌شوند که نه حرف در خوری برای گفتن دارند و نه از بداعتی در اجرا بهره‌مند اند. این فیلم‌ها آثارِ ملال‌آور و دشوار گویی هستند که فقط تظاهر به نخبه گرایی می‌کنند. هم‌چون خطی که در کوچه‌های قدیمی می‌کشیدند و از ره گذران می‌خواستند که آن خط را بگیرند و بروند. اگر ره گذری خط را می‌گرفت و می‌رفت سرانجام به یک دشنام می‌رسید. این فیلم‌ها نه هم‌دلی تماشاگران عام را جلب می‌کنند و نه محبوب منتقدان و جشن‌واره‌ها می‌شوند. در سال ۷۴، فیلم‌هایی چون **درد مشترک**، **هبوط** و ... از این گروه بودند و در مقابل فیلم‌هایی چون **بادکنک سفید** و **سلام سینما** آثاری اصیل و موفق بودند.

بادکنک سفید، اثر **جعفر پناهی** در فراسوی داستان ساده و چه بسا پیش پا افتاده، اثری چند لایه است. فیلم شرحِ اراده‌ی خسته گی ناپذیر دختری است که موانعِ بزرگ‌ترها را پشت‌سر می‌گذارد و برای خریدنِ ماهی قرمز از خانه خارج می‌شود. اما در لایه‌های بعدی، سفر مستقلِ دخترک مبین تجربیات گران قدر او از دنیای خشنِ بیرون است. ما از چشم دختر، با شهر ناهم‌گونی آشنا می‌شویم که اقوام مختلف ارمنی، ترک، گیلک، نیشابوری و افغانی در آن در کنارِ هم زنده گی غریبانه‌یی دارند. بزرگ ترها، در چنبره‌ی گرفتاری‌های زنده گی، رویاهای کودکان را درک نمی‌کنند. دخترک نمی‌تواند به کمکِ بزرگ ترها مشکلات‌اش را حل کند. شهرخشنی که حتا شوخی بزرگ ترها، به طنزِ سیاه هراس آوری بدل می‌شود، در چنین فضایی دخترک می‌کوشد که براین غربت هراس آور فائق شود و سرانجام به کمک پسرکِ افغانی پول‌اش را پیدا می‌کند. اما این موفقیت غربت رابطه‌های انسانی را حل نمی‌کند. پسرکِ افغانی در هنگامه‌ی تحویل سال، با بادکنکِ سفیدی که هم‌چون پرچم صلح و دوستی در اهتزاز است، تنها می‌ماند. فیلم از نظر اجرایی اثر منسجمی است و داستان‌اش را بدونِ لکنت نقل می‌کند. زاویه‌ی دقیق دوربین به‌خوبی چشم دید دختر را مشخص و تماشاگر را با دنیای درونی دختر هم‌راه می‌کند. انتخابِ مناسب مکان‌ها و تیپ‌ها، به به‌ترین وجهی فضای مغشوش و غریب شهر را ترسیم می‌کند. زمان‌بندی مناسب نماها، دیالوگ‌های شیرین و مؤثر و بازی یک‌دست بازی‌گران، به‌ویژه بازی خوبِ دخترک، از بادکنک سفید اثری زیبا و ماندگار می‌سازد.

سلام سینما نوعی واقعیت گرایی جدید است که اگر چه در سینمای جهان نمونه‌های شاخص دارد اما در محدوده‌ی سینمای ایران تجربه‌ی نو به شمار می‌رود. در این قبیل آثار، فیلم‌ساز به صورتی غیرمتمرکز، به‌ظاهر از واقعیتِ ناب شروع می‌کند اما از مجرای واقعیتی مستند گونه، به‌صورتی ظریف و ریز بافت به ماورای واقعیت رسوخ می‌کند و جهان شخصی خود را می‌سازد. سلام سینما به ظاهر فیلمی گزارشی است. اما در ورای این مستندنمایی فیلمی بازسازی شده است که ناهنجاری‌های روانی آدمی را به نمایش می‌گذارد. داوطلبان را باید بازی‌گرانی غیرحرفه‌یی تلقی کنیم که درنقش افرادی سلطه‌پذیر ظاهر شده‌اند. مخملباف را نیز باید بازی‌گری فرض کنیم که در نقش کارگردانی سلطه جو ایفای نقش می‌کند. اما مخملباف تنها به ترسیم ناهنجاری‌های روانی شخصیت ها بسنده نمی‌کند، او این ناهنجاری را در بستری اجتماعی قرار می‌دهد تا نتایج عام‌تری استنتاج کند. سلطه‌پذیران وقتی که جمع می‌شوند به جماعتِ سودا زده‌یی بدل می‌شوند که چون موم به هر شکلی در می‌آیند. این گونه است که به دنبال اطلاعیه‌ی مخملباف هم‌چون سیلابی به راه می‌افتند. می‌دانند که مخملباف معروف است و در قدرت اما چنان که در جریانِ آزمون می‌بینیم، نسبت به سرشتِ فکری و هنری مخملباف شناختی ندارند. آن‌ها برای نزدیکی به مخملباف، که او را سمبلِ قدرت می‌شناسند، به اشکالِ مختلف به بازی گرفته می‌شوند. این جماعت را نمی‌توان دوست‌دار واقعی آزمون‌گر دانست. چرا که آگاهانه مخملباف را انتخاب نکرده‌اند، بل‌که منفعلانه به‌دنبال یک نام آمده‌اند، یعنی اگر به‌جای مخملباف شخص پرقدرت‌تری بیابند، به آسانی راه کج می‌کنند. به این ترتیب مخملباف موفق می‌شود که تصویر هراس‌ناکی از روان‌شناسی سلطه پذیری ارائه دهد.

پری اثر **داریوش مهرجویی**، از دیگر فیلم‌های هنری سالِ ۷۴ بود. نگارنده بیش از بیست سال است که مهرجویی را یکی از فیلم‌سازان محبوب خود می‌داند، اما با این همه فیلم پری را دوست ندارم. این که فیلم موضوعی عرفانی را دست‌مایه قرار داده و عرفان گرایی تبعیت از مدهای رسمی است، ملاکِ داوری من نبوده است. چرا که فیلم از یک زاویه، حتا اثری در ستایش عرفان نیست. مشکل این‌جا است که فیلم براساس موضوعی از قبل اندیشیده شده شکل گرفته و فیلم‌ساز نتوانسته است موضوع‌اش را از مجرای شخصیت‌ها و وقایع زنده خلق کند. جهان فیلم را تماشاگر باور نمی‌کند. فیلم براساس ایده‌ها شکل گرفته است. آدم‌های فیلم پری، صورتکانی هستند که هر کدام مضمونی از کتابِ تصوف را قرائت می‌کنند. اما حتا اگر جهانِ فیلم را براساس ایده‌ها تبیین کنیم، باز هم فیلم منقاعد کننده نیست، چرا که مکالماتِ عارفانه‌ی مهرجویی، در مقیاس آثار بزرگی که از فرهنگ عرفانی برجای مانده، سخت کودکانه جلوه می‌کند. مهرجویی در اجرای سینمایی فیلم پری توفیق چندانی به‌دست نمی‌آورد. نمادهایی که فیلم‌ساز به کار می‌گیرد بسیار سطحی و متظاهرانه است و با معناهای فیلم تجانسی درونی نمی‌یابد. نمایش آشفته گی ذهنی پری از طریقِ خانه‌یی که بی‌نظم است، یا تصویر کردن تنش درونی آدم‌ها از طریقِ باد و برگ‌ریزان پاییزی و یا معرفی آدمی که به دنیا چسبیده از طریق اینسرت دهانی که غذا می‌بلعد بسیار آماتوری است و زیبنده‌ی فیلم‌سازی با سابقه‌ی مهرجویی نیست. ■



● به مناسبتِ اولِ ماهِ مه - ۱۱ اردیبهشت - روزِ جهانیِ کارگران

علی چگینی

شبحی که دوباره زنده می‌شود

اولِ ماهِ مه ۱۱ اردیبهشت ماه روزِ جهانیِ کارگر را کارگرانِ جهان در حالی جشن گرفتند که چشم اندازهایِ تازه‌یی فراراهِ مبارزه علیهِ استثمارِ انسان از انسان در عرصه‌یِ نظر و عملِ آینده‌ی روشنی را نوید می‌دهد. دست‌آوردهایِ سالیانِ مبارزه و پیروزی‌ها و شکست‌ها در آستانه‌یِ دنیایی نو که مفاهیم تازه‌یی را مطرح کرده‌است محتوا و شکلِ مبارزه‌یِ طبقه‌ی کارگر را با حفظِ اساسی‌ترین مبانیِ آن دگرگون کرده‌است. با تبریکِ روزِ جهانیِ کارگر مقاله‌یی در بابِ چشم‌اندازِ تاریخیِ گذشته و حالِ کارگران را در این شماره می خوانید.

اولِ ماهِ مه روزِ کارگر بیش از هر چیز بیان کننده‌یِ خواست‌هایِ طبقه‌یی است که عدالتِ اجتماعی و جامعه‌یی رها از استثمارِ انسان از انسان را به اشکالِ گوناگون دنبال می کند. تاریخ بشر را از دیدگاهی می‌توان حاصلِ پیکارهایِ طبقاتی و جنبشِ انقلابی تلقی کرد. پیکارِ ضدِ سرمایه‌داریِ طبقه‌یِ کارگر علیهِ جامعه‌ی سرمایه‌داری که در آن استثمار، از خود بیگانه گی، شی‌ءشده گیِ روابط اجتماعی و بت‌واره گیِ کالایی از ویژه گی‌هایِ سرشتیِ آن است. جنبشِ کارگران که از این گرایشِ تاریخی جدا نیست در چندین سده‌یِ معاصر فراز و نشیب‌هایِ بسیاری را پشتِ سرگذاشته است. بس تجربه‌ها اندوخته و راه‌هایِ بسیاری را آزموده است و هنوز در راه است.

مبارزه‌یِ طبقه‌یِ کارگران با شورش‌هایِ پراکنده‌یِ کارگرانِ کارخانه‌هایِ مختلف علیهِ شرایطِ تحمل ناپذیرِ کار آغاز شد. در مراحلِ آغازینِ این مبارزه، کارگران بیش‌تر به سانِ توده‌یی پراکنده عمل می کردند که هر بار کارد سرمایه به استخوان‌شان می‌رسید دست به شورش می زدند و نه هم‌چون طبقه‌یی مستقل با آلترناتیو مستقلِ تاریخی؛ با بسطِ مناسباتِ سرمایه‌داری و نقدِ عملیِ پندارها و تصوراتِ نادرستِ رایج در جنبشِ کارگری، مبارزه‌یِ سیاسیِ کارگران به مرحله‌یِ تازه‌یی وارد شد؛ قیام‌هایِ دهه‌یِ سی و انقلاباتِ دهه‌یِ چهل قرنِ نوزدهِ اروپا اوج‌هایِ شاخصِ این مرحله‌یِ تازه بود. شکل‌گیری و بسطِ اندیشه‌هایِ مارکس و انگلس به مثابه‌یِ بیانِ نظریِ جنبشِ ضدِ سرمایه‌داریِ طبقه‌یِ کارگر، نقطه‌یِ عطفی بنیادی در خود آگاهی و سازمان‌دهیِ این طبقه بود. آنان با نقدِ تصورات و پندارهایِ بورژوایی و خرده بورژوایی خویشتن‌شناسی و خود آگاهی را به طبقه‌یِ کارگر آموختند.

قیامِ ژوئن ۱۸۴۸ اولین جنگِ داخلیِ پرولتاریا علیهِ بورژوایی بود. در ۲۳ ژوئن ۱۸۴۸، چهل هزار کارگر به خیابان‌ها ریختند و سنگر بستند. اصلی‌ترین شعارِ کارگران در این قیامِ تشکیلِ «جمهوریِ اجتماعی» بود. کارگران چهار روز در برابرِ یورشِ نیروهایِ سرکوب‌گرِ سرمایه مقاومت کردند اما سرانجامِ قیامِ آنان به خون کشیده شد. کارگران در اولین تجربه‌یِ قیامِ مستقلِ انقلابیِ خود دریافتند که: «تک آوایی‌شان، آوایِ مرگ‌شان از کار در خواهد آمد.»

طبقه‌یِ کارگرِ اروپا در دهه‌یِ شصتِ قرنِ نوزده به ضرورتِ هم‌بسته گیِ جهانیِ خود آگاه شد و با تأسیس انترناسیونالِ اول ۱۸۶۴، بر آن شد تا به شعارِ «کارگرانِ سراسرِ جهان متحد شوید» جامه‌یِ عمل بپوشاند. در اساس‌نامه‌یِ عمومیِ انترناسیونال که مارکس آن را نوشته بود، تصریح شده بود که هدف و وظیفه‌یِ انترناسیونال متحد کردنِ زحمت‌کشان و کارگران و مبارزه برایِ الغایِ ستمِ طبقاتی و رهاییِ طبقه‌یِ کارگر است. هم چنین اعلام شده بود که «رهاییِ طبقه‌یِ کارگر باید به دستِ خودِ کارگران صورت گیرد.»

صبح ۱۸ مارس ۱۸۷۱ پاریس با صدایِ رعدآسایِ «زنده‌باد کمون» از خواب بیدار شد. قیامِ کارگران و زحمت‌کشان به پیروزی رسید. کمونِ پاریس با همه‌یِ مستعجل بودنِ دولت‌اش - ۷۲ روز - نخستین نمونه و تجربه‌یِ حکومتِ کارگری در جهان بود. کمون با انحلالِ ارتش، تلاش برایِ از بین بردنِ بوروکراسی، جدایی کلیسا از دولت، تحصیلاتِ رایگان، لغوِ جرایمِ مالی و ... حیاتِ دمکراتیکِ خود را آغاز کرده بود. اما یورشِ بورژوازی فرصتِ تعمیقِ انقلاب و تصحیحِ خطاها را از طبقه‌یِ کارگر سلب کرد. روزِ ۲۸ مه، پاریس پس از یک هفته مقاومتِ دلیرانه‌یِ کارگران به خون کشیده شد. کمونارها یا در سنگر کشته شدند و یا اعدام شدند. دیوارِ کمون در گورستانِ پرلاشزِ پاریس هنوز جایِ گلوله‌هایی را بر دل دارد که بر سینه‌یِ کمونارها در روزِ اعدامِ دسته جمعی نشست؛ آخرین سنگرِ مقاومت بر تپه‌های مونمارترِ پاریس در هم شکسته شد. بورژوازی به یادبودِ پیروزیِ خود کلیسایِ مونمارتر را بنا نهاد. مارکس در ۳۰ مِی ۱۸۷۱ نوشت: «پاریس کارگری و کمون‌اش برایِ همیشه به عنوانِ پیش‌گامِ جامعه‌یِ نوین در خاطره‌ها خواهد ماند و یادِ جان‌باخته گان‌اش با عشق و احترام در قلبِ بزرگِ طبقه‌یِ کارگر جاودانه خواهد ماند.»

در دهه‌یِ ۱۸۸۰ اعتصاب‌هایِ متعددی در آمریکا، انگلستان، فرانسه، آلمان، ژاپن و روسیه رخ داد. در میان خواست‌هایِ کارگران «کاهشِ ساعتِ کار به هشت ساعت کار در روز بدونِ کاهشِ دست‌مزد» از جمله خواست‌هایِ مشترک و ثابت بود. فدراسیونِ سندیکاهایِ صنعتی و تجارتی - که بعدها به فدراسیونِ آمریکاییِ کار تبدیل شد - در سالِ ۱۸۸۴ کنگره‌یی تشکیل داد و در این کنگره تصمیمی تاریخی اتخاذ کرد. براساسِ این تصمیم به منظورِ دست‌یابی به خواستِ «هشت ساعت کار در روز» باید در اولِ ماهِ مهِ ۱۸۸۶ اعتراضی عمومی تدارک دیده می‌شد. کارگران حدودِ ۱۸ ماه برایِ تدارک و سازمان‌دهیِ اعتصاب و اعتراض فرصت داشتند. سازمانِ شوالیه‌هایِ کار، سازمان‌هایِ سوسیالیستی و آنارشیستی نیز با شورِ فراوان به این جنبش پیوستند.

با فرا رسیدنِ اولِ ماهِ مهِ ۱۸۸۶، در سراسرِ ایالاتِ متحده ۵۰۰۰ اعتصاب با شرکتِ ۳۵۰/۰۰۰ کارگر آغاز شد. بورژوازی از ترسِ ادامه و گسترشِ جنبش، کارگران را سرکوب کرد. روزِ اولِ ماهِ مه پلیس به سویِ تظاهرکننده گان در میلواکی آتش گشود و ۹ نفر کشته شدند. در روزِ سومِ ماهِ مه پلیس غیر رسمی در شیکاگو ۶ نفر را به قتل رساند. گروه‌هایِ آنارشیستی در اعلامیه‌یی کارگران و زحمت‌کشان را برایِ فردایِ آن روز به تظاهرات فراخواندند. در پایانِ تظاهراتی که به دعوتِ آنارشیست‌ها صورت گرفته بود پلیس به کارگران شلیک کرد و در این هنگام بمبی منفجر شد که بر اثرِ آن هشت پلیس کشته شد. این واقعه بهانه‌یی برایِ حمله و سرکوبِ گسترده شد. در سراسرِ ایالاتِ متحده، دولت به دست‌گیریِ فعالینِ محافلِ آنارشیستی، سوسیالیستی و سندیکایی پرداخت. شبِ بعد از واقعه، مامورانِ انتظامی

به دفترِ یک روزنامه‌ی آنارشیستی هجوم بردند و هشت نفر را دست‌گیر کردند. محاکمه‌ی این رزمنده‌گانِ آزادی‌خواه از ۱۶ مایِ مه آغاز شد و تا ۲۰ اوت ادامه یافت. هیئتِ منصفه هر ۸ نفر را به اعدام محکوم کرد. شوالیه‌هایِ کار در کنگره‌ی خود به این حکم اعتراض کردند. حتا در کشورهایِ دیگر موج اعتراض علیهِ این حکم برخاست و فشارِ افکارِ عمومی چنان بود که حکمِ اعدام سه نفر از آن‌ها لغو شد و دیگران در ۱۱ نوامبر ۱۸۸۷ در زندانِ شیکاگو اعدام شدند. شش هزار نفر از اهالیِ شیکاگو به رغمِ حضورِ سرکوب‌گرِ پلیس در مراسمِ تشییع جنازه‌ی آن‌ها شرکت کردند.

در آن سال‌ها در محافل و تشکل‌هایِ کارگری به تدریج این ایده پا گرفته بود که کارگران باید خاطراتِ مشترکِ خود را با بورژوازی که به دوره‌یِ مبارزه‌یِ مشترک علیه فئودالیسم برمی‌گشت کنار بگذارند و جشن‌هایِ خاصِ خود را بر پا دارند. این ایده نقشِ موثری در تصمیمِ کنگره‌یِ پاریس درباره‌یِ تعیینِ یک روزِ جهانیِ ویژه‌یِ کارگران داشت. مهم‌ترین تصمیمِ کنگره‌یِ مؤسسِ بین‌المللِ دوم در سال ۱۸۸۹ اعلامِ اولِ مایِ مه به عنوانِ روزِ هم‌بسته‌گیِ بین‌المللیِ کارگران بود. به رغمِ مخالفتِ گسترده‌یِ بورژوازی، کارگرانِ سراسرِ جهان این روز را به عنوانِ روزِ خود پذیرفتند و از آن پس، کارگرانِ هر سال، اولِ مایِ مه سال‌روزِ قیامِ کارگران در اولِ مایِ ۱۸۸۶ را به عنوانِ روزِ هم‌بسته‌گیِ جهانیِ کارگران جشن می‌گیرند.

از آن سال تاکنون جنبشِ کارگری افت و خیزهایِ بسیار از سرگذرانده است و اکنون در آستانه‌ی سالِ دو هزار در آستانه‌یِ نبردی تعیین کننده قرار گرفته است.

کارگران در دهه‌هایِ پایانیِ قرنِ بیستم شکستِ سوسیال دمکراسی، کمونیسمِ روسی و سوسیالیسمِ خلقی را در برابرِ تعرضِ جناحِ راستِ سرمایه‌یِ جهانی تجربه کردند. شکستِ روایت‌هایی که بیش از هشتاد سال چون بختکی بر ذهن و زبانِ کارگران سنگینی کرده بود و نیرویِ عظیمِ اجتماعیِ آنان را در خدمتِ لیبرال رفرمیسمِ غرب و ناسیونال رفرمیسمِ شرق (سرمایه‌داریِ دولتی) به کار گرفته بود نه حاصلِ تعرضِ جنبشِ کارگری که حاصلِ تعرضِ جناحِ راستِ سرمایه‌یِ جهانی بود.

کارگران در دو دهه‌یِ پایانیِ قرنِ بیستم هم‌چنین ناظرِ توسعه‌یِ بی‌سابقه‌یِ سرمایه‌داری بودند. به یمنِ انقلابِ علمی - فنیِ چند دهه‌یِ گذشته **امکانِ مادیِ** رهاییِ اقتصادیِ کار از سلطه‌یِ سرمایه فراهم شده است. بهره‌دهیِ نیرویِ کار ابعادی غول‌آسا به خود گرفته و تولید به حدِ وفور و بی‌نیازیِ همه‌یِ افرادِ بشر از ضروریاتی چون غذا، مسکن، بهداشت امکان پذیر شده است، جنبشِ عظیمی که در قدرت‌هایِ آفریننده‌یِ نیرویِ کارِ انسانی پدید آمده تنها **امکانِ بالقوه**‌یِ ایجادِ جهانِ انسان‌هایِ برابر و آزاد را پیشِ روی ما گذاشته است و آن‌چه می‌تواند این امکان را فعلیت بخشد، ائتلاف و اتحادِ جنبشِ ضد سنم و سلطه‌یِ سرمایه‌داریِ طبقه‌یِ کارگر به مفهومِ گسترده و جدیدِ در بعدی جهانی و در پیوند تنگاتنگ با جنبشِ زنان، جنبشِ محیط‌زیست و جنبش‌هایِ مردمیِ خود مختار و مبارزاتِ دمکراتیک است.

در وضعیت کنونی ثمره‌یِ جهشِ بزرگِ بهره‌دهیِ نیرویِ کارِ انسانی قبل از هر چیز نصیبِ سرمایه می‌شود، اما جهانِ سرمایه‌داری خود با بحرانی ساختاری روبه‌رو است که اینک به اوجِ خود رسیده است. در این گره‌گاه سرمایه‌داریِ انحصاریِ مالی راه‌حلِ بحرانِ خود را در کاستن از هزینه‌هایِ عمومی می‌داند، که این خود به معنایِ الغایِ امتیازات و دست‌آوردهایی است که در مبارزاتِ چند قرن گذشته به دست آمده است. برمبنایِ این سیاست دولت‌هایِ سرمایه‌داری به سطحِ معیشتِ مردم حمله کرده و مست از توهمی که پایانِ تاریخ و پایانِ آرمان‌گرایی می‌خوانند می‌کوشند تا با کاستن از بیمه‌هایِ اجتماعی و هزینه‌هایِ عمومی بحران را به سودِ خود و به زیانِ مردمان حل کنند. هجومِ تازه‌یِ سرمایه به ویژه در کشورهایِ پیش‌رفته‌یِ صنعتی شرایطِ خیزشِ دوباره‌یِ جنبش‌هایِ مردمی و کارگری را تشدید کرده است. سرمایه‌داریِ عریانی که اکنون دعویِ پیروزی می‌کند، بر شدتِ پیکارِ کار و سرمایه افزوده است. جهانِ سرمایه پس از یک دوره‌یِ تهاجمی در بحرانی عمیق فرو می‌رود، بحرانی که زمینه‌سازِ حضورِ فعالِ جنبشِ ضدسرمایه‌داری در سراسرِ جهان است. خیزشِ بزرگِ کارگران و زحمت‌کشانِ فرانسه در سالِ گذشته علیه سیاستِ دولتِ دستِ راستیِ این کشور سرآغازِ حرکتی نو در جنبشِ مردمی و کارگری بود. کارگران و زحمت‌کشان به خیابان‌هایِ پاریس آمدند و علاوه بر مخالفت با سیاست‌هایِ تعدیلِ اقتصادیِ دولت برنامه‌هایی را در جهتِ انحلالِ دولت و استقرارِ دموکراسیِ مستقیمِ مردمی عنوان کردند. در فروردینِ ماهِ امسال جنبشِ اعتراضیِ رادیکال‌هایِ آلمان جانی تازه گرفت. حرکتِ اعتراضیِ رادیکال‌ها - آنارشیست‌ها، اتونوم‌ها و حزبِ SPD آلمان در تظاهراتی گسترده در برلین علیهِ سیاستِ تعدیلِ اقتصادی و حذفِ هزینه‌هایِ عمومی در بهداشت و آموزش و پرورش و ... نشانه‌یِ دیگری از خیزش‌هایِ جدید و تجدیدِ حیاتِ جنبش‌هایِ رادیکال بود.

اولِ مایِ امسالِ کارگران در بیش‌ترِ کشورهایِ جهان آشکارا یا نهان روزِ جهانیِ هم‌بسته‌گیِ خود را جشن گرفتند و در بسیاری از کشورها تظاهراتِ کارگران با زد و خوردِ خیابانی همراه شد اما آن چه در تظاهراتِ امسال نو و تازه بود نشانه‌هایِ تجدیدِ حیاتِ جنبش‌هایِ رادیکال و تاثیرِ آن بر جنبشِ کارگری بود. شبح هنوز زنده است. ■

میرعلایی

دست‌نوشته‌یِ مرا

نخوانده بود

سردبیرِ گرامیِ مجله‌یِ آدینه

با توجه به مقاله‌یی که در شماره‌یِ ۱۰۹-۱۰۸ نوروز آن مجله با عنوان **«عربده با مولودی خوانان یک پاورقیِ دیگر»** به چاپ رسیده، لازم می‌دانم نکته‌یی را برایِ روشن شدنِ ذهنِ خوانندگانِ محترمِ آن مقاله توضیح دهم. امیدوار ام طبقِ قانونِ مطبوعات در شماره‌یِ آتی، در همان صفحه، با همان حروف نسبت به چاپِ آن اقدام گردد. بسیار سپاس‌گزار خواهم‌شد.

«به این وسیله اعلام می‌کنم که دست نوشته‌یِ داستانِ **«بامداد خمار»** نه تنها هیچ‌گاه در اختیارِ آقایِ میرعلایی (که با ایشان کوچک‌ترین آشنایی نداشتم) نبوده بل‌که آن را در معرضِ قضاوت هیچ فردِ دیگری نیز قرار نداده‌ام. تنها کسانی که این نوشته را قبل از چاپ مطالعه کرده‌اند چهارنفر از بسته‌گانِ درجه اول این‌جانب می‌باشند. بنابراین هرگونه ادعایی در این مورد کاملاً بی‌پایه و اساس بوده و آن را قویا تکذیب می‌نمایم.»

فتانه حاج‌سیدجوادی

مشترکین عزیز

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

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

قدرتِ نویسنده

در ماهِ گذشته یک گروهِ مخالف در یک گفت و گوی تلفنی پس از ربودنِ برادرِ رئیس‌جمهورِ سابقِ کلمبیا «سزارگاویریا» از «گابریل گارسیامارکز» خواست که ریاست جمهوریِ این کشور را برعهده گیرد. این واقعه چند ساعت پس از آن رخ داد که مارکز آخرین اسنادِ کتابِ تازه‌اش «اخبار یک آدم ربایی» را برایِ ناشرش فرستاده بود. تلفن کننده کسی بود که به گروگان‌گرفتن هم‌سرش الهام بخشِ مارکز در نوشتنِ کتابِ جدیدش شده بود. مارکز این تقاضا را رد و به آنان توصیه کرد که واقع‌بین باشند این رخ‌داد و انتشارِ کتابِ تازه‌یِ مارکز بحث‌هایِ تازه‌یی را درباره‌یِ او برانگیخت، از جمله مجله‌یِ «نیوزویک» صفحه‌هایی به چاپِ مصاحبه‌یی با مارکز و مطالبی درباره‌یِ او اختصاص داد. آن چه می‌خوانید فشرده‌یی است از نوشته‌یِ نیوزویک ششم مه ۱۹۹۶.

در خواستِ آدم ربایان از مارکز نشان داد که او در سنِ ۶۹ ساله گی هنوز در اوجِ شهرت و محبوبیت است و برایِ مردمِ کلمبیا یک ثروتِ ملی به حساب می‌آید. نزدیک به سه دهه است که مارکز صدایِ آمریکایِ لاتین را در آثارِ ارزش‌مندش به گوشِ جهانیان رسانده است. مارکز در عرصه‌یِ ادبیات شهرتی عالم‌گیر دارد، اما برایِ خود وظیفه‌یِ مهم‌تری نیز قائل است، اتحادِ سیاسی، اجتماعی و فرهنگیِ آمریکایِ لاتین، قاره‌یی که درگیری‌هایِ داخلی آن را از رشد بازداشته است. اتحادِ آمریکایِ لاتین در قرنِ نوزدهم هدفِ **سیمون بولیوار** بود، ره‌بری که مارکز آخرین روزهای زنده گیِ او را کتابِ **ژنرال در هزارتوی خویش** تصویر کرده است. **مارکز** می‌گوید: اتحادِ آمریکایِ لاتین آرمانی است که حاضرم برایِ آن جانم را فدا کنم.این رؤیایِ قدیمی در زمانه‌یی که کلاهِ بره‌یِ پارتیزان‌ها جایِ اش را به سامسونایتِ تاجران داده‌است دور از ذهن به نظر می‌رسد. در جامعه‌یی که در حالِ گذار از دیکتاتوری است، اهدافِ واقع بینانه‌تری را باید مطرح کرد و این در سیاست به‌معنایِ ساختنِ جامعه‌یِ مدنی است و در فرهنگ به معنایِ نگاهِ ژرف‌کاو و مستمر به حقیقت. مارکز در خزانِ پدرسالاریِ خویش، در هر دو جبهه‌یِ سیاست و فرهنگ فعال است. آرمانِ بولیوار گونه، برخوردهایِ مارکز را ستیزه‌جوتر و پیچیده‌تر می‌کند. او آمریکایِ لاتینی را آرزو می‌کند که تابِ پای‌داری در برابرِ امپریالیسم را داشته باشد؛ یعنی یک ایالاتِ متحده‌یِ دیگر. مارکز می‌گوید: «مشکلِ بزرگِ ما یافتنِ هویت است که تنها در کوبا آن را یافته‌ایم».

گارسیامارکز- به رغمِ انکارش - در جوانی کمونیستی جدی و کوشا بود و در سالِ ۱۹۵۹ چنان از پیروزیِ **فیدل کاسترو** در کوبا به هیجان آمد که بلافاصله هم‌کاریِ خود را با آژانسِ خبریِ انقلابیِ «پرس لاتینا» آغاز کرد. امروز، عقایدِ مارکز در مقایسه با سالِ پیروزیِ انقلاب کوبا تغییر کرده است، اما قضاوتِ او درباره‌یِ کاسترو - که نزدیک‌ترین دوستِ اواست و سال‌ها است که با او روابطِ صمیمانه‌یی دارد - به رغمِ دگرگونی‌هایِ زمانه، محدوش نشده است. چرا که مارکز متعقد است که اگر کوبا نبود، ایالاتِ متحده‌یِ آمریکا تا کنون آمریکایِ لاتین را کاملا تسخیر کرده بود. منتقدینِ مارکز معتقد اند که در سیاست‌هایِ او هنوز رنگی از رئالیسمِ جادویی به چشم می‌خورد و وقتی پایِ کوبا در میان باشد حتا خودِ مارکز هم این اعتقاد را می پذیرد. او می‌گوید: من همیشه از زاویه‌یِ مثبت به کوبا نگاه می‌کنم».

پلنیو آپولیو مندوزا - سفیرِ کلمبیا در ایتالیا - می‌گوید: «گارسیامارکز روحی پرجنبش دارد و همین ویژه‌گی به او توانِ بحث و تبادل نظر می‌دهد. این ویژه‌گی هم‌چنین سبب می‌شود که مارکز انسانی بسیار مفید باشد.» مندوزا که دوستِ دیرینه‌یِ مارکز است، امروز از دشمنانِ کاسترو است.

مارکز از کاسترو دفاع می‌کند و می‌کوشد تا پارتیزان را به اتخاذِ روش‌هایِ دمکراتیک‌تر سوق دهد. او برایِ آزادیِ نویسنده گانِ مخالفِ حکومت تلاش می‌کند.

مارکز شش ماه از سال را در مکزیک زنده گی می‌کند و حامیِ رئیس‌جمهورِ سابقِ مکزیک، **کارلوس سالیناس دگوتاری** است که لیبرالی اصلاح طلب بود. مارکز در پاسخ به این پرسش که آیا برایِ مارکوس - ره‌بر نقاب‌دارِ دهقانانِ شورشیِ زاپاتیست - پیامی دارید؟» گفت: «دوره‌یِ انقلاب‌هایِ سبکِ قدیمی سپری شده است و شورشی‌ها به‌تر است کشتی‌هایِ خودشان را بسازند و چشم‌اندازهایِ خودشان را جست‌وجو کنند». حمله‌هایِ تندِ مارکز به ایالاتِ متحده‌یِ آمریکا خشمِ دولتِ آمریکا را برانگیخته بود. مارکز سال‌ها از دریافتِ اجازه‌یِ ورود به آمریکا محروم بود. خبرنگاری از او پرسید: «فکر می‌کنید که منافع آمریکا مانع رشد و تکاملِ فرهنگِ اصیلِ آمریکایِ لاتین است؟» و او جواب داد: «آری، به هر حال دنیایِ امروز همین است.»

مارکز در سالِ ۱۹۹۴ با **بیل کلینتون** نهار خورد و پس از آن، با هیجان از وسعتِ معلومات و گنج‌کاویِ رئیس‌جمهورِ آمریکا سخن گفت و خشنود بود که دخترِ رئیس جمهورِ آمریکا او را نویسنده‌یِ محبوبِ خود معرفی کرده است. در کلمبیا هم مارکز دیوارهایِ کهن را فرو ریخته است. در اوایلِ آوریلِ امسال، با دو تن از فرمانروهانِ همان هنگی که پانزده سالِ پیش او را تبعید کرده بودند، ملاقات کرد. **مارکز** همواره ارتش را تحقیر می‌کند و چنین ملاقاتی برایِ دوستان‌اش مایه‌یِ شگفتی بود. اما خودِ **مارکز** در مجله‌یِ **کامبیو - ۱۶** چنین نوشت: «توانایی ویژه‌یِ من در برخورد با گروه‌هایِ مختلف و جناح‌هایِ گوناگون، قدرتی کاملا" انسانی و بسیار فراتر از قدرتِ ادبیِ من است.»

آن چه **گارسیامارکز** را جذب می‌کند، قدرت است نه سیاست. در رمان‌هایِ او چیزان و مقاومتِ سرسختانه‌یِ زیرزمینی همواره وجود دارند. او حتا در کتابِ **اخبار یک آدم‌ربایی** به وضوح مفتونِ قدرتِ پابلواسکوبار- رئیس درگذشته‌یِ کارتلِ مواد مخدر - شده است.

مارکز در این اثر می‌نویسد: «در تاریخِ کلمبیا تا کنون، هیچ‌کس چنین توانایی و استعدادی برایِ فساد - و نیز شکل دادن به افکارِ عمومی - نداشته است.»

مارکز نیز مسحورِ قدرتِ خویش است و می‌داند که بخشِ مهمی از قدرت‌اش نتیجه‌یِ شهرتِ او است و نه شخصیت‌گیرای‌اش. او معتقد است که «اگر کتاب‌هایِ پرفروش نوشته باشی، هیچ کس به نظریات‌ات توجه نمی‌کند». **گارسیامارکز** با اشتیاق فراوان قدرت خویش را ذخیره می‌کند و در اندیشه است که از آن در راهِ تحققِ آمالِ **بولیوار** گونه‌اش بهره گیرد. به نظرِ مارکز ممکن‌ترین راه برایِ هم‌سته گیِ آمریکایِ لاتین را باید در عرصه‌یِ کم خطرتر و مطمئن‌ترِ فرهنگ جست و نه در عرصه‌یِ سیاستِ سنتی و در این عرصه، داستان‌نویسی نیز به کار می‌آید. «اگر نویسنده گان بتوانند واقعیت‌هایِ سرزمین‌شان را روایت کنند نه تنها قصه‌هایِ فوق‌العاده‌یی می‌یابند بل‌که می‌توانند مسایلی را هم که باید حل شوند، روشن کنند.» به نظرِ دوستان‌اش، مارکز خود را به مبارزه می‌خواند و برایِ واقعی‌تر، مطرح‌تر و نیرومندتر شدن با خود رقابت می‌کند.

گارسیامارکز به دلیلِ رمان‌های‌اش همواره در خاطرها خواهد ماند، اما روزنامه‌نگاری نیز به اندازه‌یِ داستان‌نویسی برایِ او مطرح و مهم است. در زمانِ هم‌کاری‌اش با نشریه‌یِ **الاستکپادور** هیچ چیز به اندازه‌یِ بررسیِ جزییاتِ یک داستان او را خشنود نمی کرد. همین شیوه را در کتابِ تازه‌اش - **اخبار یک آدم ربایی**- به کار برده است. مارکز این کتاب را به عنوان طرحی یک‌ساله آغاز کرد و در عمل در مدت سه سال کتاب را به پایان برد. او در این کتاب ماجرای ۹ آدم ربایی را که قربانیان ۸ تای آن‌ها ژورنالیست بودند، افشا می‌کند. این آدم‌ربایی‌ها در سال‌هایِ ۹۱-۱۹۹۰ - که سلطانِ موادِمخدر، **پابلواسکوبار** سعی می‌کرد دولت را نرم کرده، خواست‌هایِ خود را تحقق بخشد - رخ‌داده

است.

آیا کتاب تازه‌ي مارکز پرفروش خواهد بود؟ مارکز از هر فرصتی براي تبلیغ استفاده می‌کند، چراکه معتقد است این کتاب، از همه‌ي رمان‌هاي دیگرش «رمان‌تر» است. ناشر کلمبیایی امیدوار است که مردم کلمبیا اشتیاق بسیاری براي خواندنِ توصیفِ داغ‌ترین اتفاقِ اخیرِ کشورشان به قلمِ تواناترین نویسنده‌ي کلمبیا داشته باشند. اما چشم‌اندازِ ترجمه‌ي انگلیسیِ کتاب چندان روشن نیست. به هر حال، هم‌کارانِ مارکز او را به خاطرِ پیش‌تازیِ دوباره‌اش در عرصه‌ي فرهنگ تحسین می‌کنند. چند روز پس‌از انتشارِ کتاب، تازه‌ترین فیلم **مارکز** به نام **ادیپ شهردار** در جشن‌واره‌ي فیلم «کن» به نمایش درآمد. سناریوی این فیلم را **مارکز** نوشته و تریانا (کارگردانِ کلمبیایی) آن را کارگردانی کرده است. این فیلم، روایتِ تاریکی است از تراژدیِ **سوفوکل** در یک شهرِ مدرنِ کلمبیا. پایانِ فیلم خشن و بی پروا است و داستان بدونِ قهرمان پایان می‌یابد. کوشش‌هاي قبلیِ مارکز در عرصه‌ي فیلم، ناموفق بود اما براي این فیلم موفقیت‌هایی پیش‌بینی می‌شود. تریاناي ۵۴ ساله، امیدوار است که این فیلم، بتواند در تاریخِ سینماي آمریکاي لاتین جرقه‌یی باشد و آن را یک اثرِ ملی - و نه هالیوودی یا اروپایی - ارزیابی می‌کند.

فیلم‌سازی از بخش‌هاي مهمِ فعالیتِ مارکز است. او چند بار در سال براي تدریس در سمینارهاي سناریونویسی در **موسسه‌ي فیلم نو آمریکاي لاتین** به هاوانا می‌رود. هدفِ این مؤسسه که ۱۲ سالِ پیش با پی‌گیری مارکز تأسیس شد، افزایش توانایی و مهارتِ فیلم‌سازانِ آمریکاي لاتین است. بسیاری از دست‌اندرکارانِ تولیدِ فیلمِ **ادیپ شهردار** فارغ‌التحصیلانِ این مرکز هستند.

مارکز براي کمک به منابعِ مالیِ مؤسسه‌ي فیلمِ نو حق‌الزحمه دریافتیِ خود را از مصاحبه‌هاي تلویزیونی با ژاپن، اروپا و ایالاتِ متحده‌ي آمریکا، به‌حسابِ این مدرسه واریز می‌کند. از اقداماتِ مهمِ دیگرِ مارکز تأسیسِ **مدرسه‌ي بدونِ دیوار** است. این مدرسه را در سالِ گذشته براي خبرنگارانِ جوانِ آمریکاي لاتین به راه انداخت. در این مؤسسه سمینارهایی براي خبرنگارانِ زیرِ سی‌سال برگزار می‌شود. و تاکنون چهار سمینار با سخن‌رانیِ مارکز برگزار شده است و یک سمینار با سخن‌رانیِ **تری‌اندرسن** - خبرنگارِ سابقِ آسوشیتدپرس- که مدتی در لبنان به گروگان گرفته شده بود. موضوع سخن‌رانی اندرسن خبرنگاری در موضوع‌های خطرناک بود. این نوع سمینارها در واقع حاویِ پیام‌هاي عمیقی هستند: اصلاح طلبی در آمریکاي لاتین شاید با رؤیاهاي رادیکال‌گرایانه آغاز شود، اما پس از آن باید راهِ دشوارِ سازنده گی را طی کرد». **کارلوس فوئنتس** - نویسنده‌ي بزرگ - که رهبريِ تشکیلاتِ دمکراتیک سبزریشه گان را در مکزیک برعهده دارد، می‌گوید:«گاهی تنها راه شروع تغییر، فریاد زدن در جنگل است، یعنی همان اقدامِ مارکوس . اما این روند، دیگر نه بر محورِ ایدئولوژی‌هاي بزرگ،که بر محورِ مسائلِ واقعی‌تر استوار است.»

آلما گویلرمپرتیو، نویسنده‌ي مکزیکی‌الاصلِ تشریه‌ي نیویورکر که در مدرسه‌ي خبرنگاريِ مارکز تدریس کرده است، می‌گوید:« اکنون که زمانه‌ي دیکتاتوری‌ها سپری شده، مردم دریافته‌اند که براي به وجودآوردنِ یک جامعه‌ي ملی در آمریکاي لاتین هنوز ابزار کافی وجود ندارد و یکی از مهم‌ترینِ کم‌بودها ژورنالیسم است». **گابریل گارسیامارکز** درباره‌ي ارتباطِ خود با خبرنگارانِ جوانی که در این مدرسه خبرنگاری می‌آموزند، می‌گوید: رابطه‌ام با نسلِ جوان برای‌ام اهمیتِ بسیار دارد. وقتی حس می‌کنم می‌توانم با آن‌ها رابطه برقرار و حفظ کنم، آرامش می‌یابم».

فشرده‌یی از یک مصاحبه

مارکز در مصاحبه با خبرنگارانِ نیوزویک گفته است:

● داستان به من الهام می‌شود، چه داستانِ فیلم و چه داستانِ کتاب . سینما برای‌ام جذابیتِ زیادی دارد، همیشه به فیلم علاقه‌مند بوده‌ام و در اوایل دورانِ جوانی، نقدِ فیلم می‌نوشتم.

● از زمانِ تألیفِ کتابِ عشق در سال وبایی به بعد، از کامپیوتر استفاده می‌کنم. پیش از آن، حدوداً هر ۷ سال یک‌بار یک کتاب می‌نوشتم، ولی از آن زمان هر چهارسال یک‌بار یک کتاب می‌نویسم.

● حجمِ کارِ کتابِ اخبار یک آدم‌ربایی وحشت‌ناک بود. فکر نمی‌کردم کار در این حد سنگین باشد. نکته‌ي برجسته‌ي این کتاب به نظرِ من، تصویرِ رنجِ همه‌ي دست‌اندرکاران، گروگان‌ها و رباینده‌گان است. موضوعِ کتاب برای‌ام جالب بود، موضوعی مناسب که سال‌ها دنبال‌اش بودم، داغ، واقعی، موضوعِ روز، در عین‌حال ساده و در خورِ نوشته‌هاي ژورنالیستی.

● ایالاتِ متحده بزرگ‌ترین مصرف‌کننده‌ي موادِ مخدرِ دنیااست. تولیدِ موادِ مخدر، عاملِ افزایشِ مصرف نیست بل‌که مسئله در واقع برعکس است. به نظرِ من جنگی که آمریکا به‌راه انداخته، جنگِ بازارها است. با توجه به انبوهِ عظیمِ مشتریان، مافیاي آمریکا از کلمبیا بسیار قوی‌تر است. ولی به نظر می‌رسد که آمریکایی‌ها حریص‌تر از آن اند که بازار را برايِ کلمبیا باقی بگذارند، چه در عرصه‌ي کشت و زرع، چه در زمینه‌ي فروش و تولیدِ موادِ مخدر. در واقع در این جنگ تسخیرِ تمامیِ بازار، هدفِ اصلیِ آمریکا است.

● فیدل، کوبا را به سمتی کاملاً صحیح سوق می‌دهد و ایالاتِ متحده بالاخره در خواهد یافت که تحریم اقتصادیِ کوبا بی‌نتیجه است.

● به اعتقادِ من، آن‌چه [تاکنون در کشورهاي آمریکاي لاتین] رخ داده روندِ عظیمی است از توسعه‌ي دمکراسی در آمریکاي لاتین. آن‌چه اهمیت دارد نوعِ دمکراسی است که اگر ملاک، میزانِ مشارکتِ مردم در امورِ مملکت باشد متأسفانه خوب نیست. به هر حال وضع از گذشته به‌تر است. اما از خود می‌پرسم که آیا این نوع دمکراسی به شدت آسیب‌پذیر نیست؟ و آیا ایالاتِ متحده به تحمیلِ خطری بسیار بزرگ ادامه می‌دهد؟ ■

● ترجمه‌ي مهرناز صمیمی

رویارویی تمدن‌ها در جهانی که رام نیست

آمریکاییان، با آن که سی سالی است کلاهِ شاپو را از لباسِ متداولِ سیاست‌مداران و دیوانیان حذف کرده‌اند و به تبع آن‌ها جهانیان نیز دیگر شاپو بر سر نمی‌نهند، ولی علاقه‌یِ عجیبی به کلاه دارند. دانش‌گاهی را که در آن تحصیل کرده‌اند، ایالتی را که در آن به دنیا آمده‌اند، تیم ورزشیِ موردِ علاقه‌یِ خود، باشگاهی که در آن عضویت دارند، بانکی که در آن حساب باز کرده‌اند، کارتِ اعتباری که مصرف می‌کنند، کامپیوتری که دارند، و ... همه را با به سر گذاشتنِ کلاه‌هایِ مخصوص نشان می‌دهند. در کمدِ لباسِ هر مرد - و حتا زنِ - آمریکایی ده‌ها کلاه وجود دارد که بر هر کدام مارک و نشانه‌یی است مشخص کننده. نامزدانِ شغل‌هایِ انتخابیِ مانندِ رئیس‌جمهوری، فرمان‌داری، شهرداری، سناتوری، وکالتِ مجلس و ... در فعالیت برایِ گرفتنِ رای، گاه در روز بیش از پنجاه نوع کلاه بر سر می‌گذارند تا آرایِ بیش‌تری جذب کنند. **بیل کلینتون** که در این روزها، به هر مناسبت، شب کلاهِ مخصوصِ یهودیان را بر سر می‌نهد و در مراسمِ مختلف ظاهر می‌شود و غیرِ امریکاییان را از این کارِ خود به حیرت می‌اندازد، در حقیقت شب کلاه را به عنوان کلاه‌هایِ آرم‌دارِ مخصوص به کار می‌برد تا از دل‌بسته گیِ خود به اهلِ صهیون یاد کند که در سالِ انتخابات، برایِ ماندن در کاخِ سفید به جلبِ پول و محبتِ یهودیانِ بانفوذ و لابیِ قدرت‌مندِ آن‌ها، نیازمند است.

اما این عمل که در نهایت یک ترفندِ انتخاباتی است نباید تنها دلیلِ سیاستِ جدیدِ خاورمیانه‌یِ آمریکا و اصرارِ آن کشور برایِ به تحقق رساندنِ سازشِ اعراب و اسرائیل تلقی شود. سیاستِ امروزیِ واشنگتن در موردِ اعراب و اسرائیل از جایی بالاتر و دورتر از کمیته‌یِ انتخاباتیِ دمکرات‌ها و بیل کلینتون، برنامه و ره‌نمود می‌گیرد، گروهِ کارِ انتخاباتیِ کلینتون، حداکثر آن که از بختِ خود شاکر اند که سیاست‌گزاریِ تازه که کلینتون را در مغازله‌یِ مدام با رابین و جانشین‌اش شیمون پرز قرار داده، در این زمان ابلاغ شده که کارِ مبارزاتِ انتخاباتیِ آن‌ها را تسهیل می‌کند.

فرمانِ پیش‌برد طرحِ سازشِ اعراب و اسرائیل، از جانبِ آن کمپسیون‌ها و هیئت‌هایِ برنامه‌ریزیِ سیاستِ خارجی صادر شده است که ورایِ احزاب و مستاجرانِ موقتِ کاخِ سفید، منافعِ درازمدتِ سرمایه‌داریِ جهانی (به رهبریِ امریکا) را مواظبت و تدوین می‌کنند. برخلافِ تصورِ از بیرون که به حضورِ این دمکرات، آن جمهوری‌خواه و یا (به احتمالِ کم‌تر) آن نیرویِ سومِ مستقل در رایس ماشینِ اداریِ امریکا بها می‌دهد و سیاست‌گزاری‌ها را به نامِ آن‌ها معرفی می‌کند، تاثیر و قدرتِ مانورِ هر یک از تیم هایی که برایِ چهار سال آمریکا را در چشمِ جهانیان نماینده گی می‌کنند، کم‌تر از آن است که تصور می‌رود. سیاست‌گزاری‌هایِ بنیادی و جامع نگر در جامعه‌یِ (از این جهت یگانه) آمریکا را اندیشمندان، متفکران، استادانِ دانش‌گاه، نظریه‌پردازان مطرح می‌کنند. این سیاست‌گزاری‌ها به یک سیستم به دقت طراحی شده موج در موج و حلقه در حلقه مستقل می‌شود، و پس از آن که با دیگر حلقه‌ها و موج‌ها که از دیگر شوراها و کمیته‌ها بیرون آمده ضرب وتقسیم می‌شود، در نهایت صیقل خورده و در ردیفِ اولویت‌ها جا می‌گیرد و از طریقِ کمیسیون‌هایِ تخصصیِ کنگره به دیوان‌سالاریِ آمریکا ابلاغ می‌شود. قوه‌یِ مجریه گرچه گه گاه در این حلقه‌ها و شوراها که توسطِ بزرگانِ سرمایه‌داری سازمان‌دهی شده‌اند، جا می‌گیرند ولی الزاماً در آن نقش و تاثیری ندارند و گرچه گه گاه، مقاله یا کتاب و رساله‌یی از آن میان در چشمِ عموم می‌نشیند و انتشار می‌یابد ولی الزاماً بنیادها و راه‌بردهایِ این حلقات برایِ اطلاعِ همه گان منتشر نمی‌شود.

از آن جمله استثناها مقاله (و بعداً کتابِ) **فوکویاما** نظریه‌پردازِ صاحب‌آوازه است که به نظریه‌یِ **پایانِ تاریخ** شهرت گرفت. براساسِ این نظریه لیبرال دمکراسی، غایتِ مطلوبِ حکومت در جهان تلقی شده و به‌ترین شیوه‌یِ اداره‌یِ جوامعِ بشری، و چون آخرین دشمن و منازعِ این غایتِ مطلوب، یعنی کمونیسم، به زانو درآمد، پس تاریخ پایان گرفت و مبارزات و تضادها تمام شد و باقی مانده برقراریِ این نوع حکومت در سراسرِ زمین.

خوش‌دلی و آرامش‌جوییِ خوش‌بنیانه‌یی که از انتشارِ نظریه‌یِ **پایانِ تاریخ**[1] بر دلِ افکارِ عمومیِ امریکا (و شاید بعضی از جهانیان) نشست دیر نپایید و در نقدِ این نظریه، مقاله‌یِ **رویارویی تمدن‌هایِ ساموئل هانتیگتون** به میان آمد.

رویارویی تمدن‌هایِ هانتیگتون با همه‌یِ انتقادهایی که به آن شده و با همه‌یِ آن که چند حادثه‌یِ جهانیِ مهم رخ داده که در تطابق با الگویِ او نیست، ولی از این مزیت برخوردار است که هیچ یک از منتقدان آن را به تمامی رد نکرده‌اند و نتوانسته‌اند در مقابل‌اش نظریه‌یِ قابلِ‌قبول‌تری ارائه دهند. هانتیگتون، به‌طورِ خلاصه معتقد است، با فروپاشیِ بلوکِ چپ و پایانِ دورانِ جنگِ سرد (جنگِ ایدئولوژی‌ها) اینک جهان که نمی‌تواند بدونِ تضاد و رویارویی بماند آوردگاهِ تمدن‌ها خواهد شد. تمدنِ اسلامی، تمدنِ غرب، تمدنِ اسلاو، تمدنِ کنفوسیوس، تمدنِ ژاپنی، تمدنِ امریکایِ لاتین و (احتمالاً) تمدنِ آفریقایی.

از دیدگاهِ وی تاریخ، زبان، فرهنگ، سنت و از همه مهم‌تر مذهب تشکیل‌دهنده‌یِ فرهنگ است.

گرچه در این سه سال، مقاماتِ رسمیِ کاخِ سفید و وزارتِ امورِ خارجه سخنی از پذیرشِ نظریه‌یِ هانتیگتون بر زبان نیاورده‌اند، ولی می‌توان به وضوح دید که این نظریه بر پشتِ ذهنِ سیاست‌گزارانِ اصلیِ آمریکا حضور یافته است.

هانتیگتون برایِ اثباتِ نظریه‌یِ خود در موردِ اوجِ شکل‌گیریِ هویتِ تمدنی، همه جا مثال از رشدِ اصولی‌گرایی و تجدیدِ حیاتِ اسلام می‌آورد. و به این ترتیب تجدیدِ حیاتِ اسلام را (که وی نزدیکیِ تمدنِ اسلامی و تمدنِ کنفوسیوسی را قرینِ قطعی و خطرناکِ آن قرار می‌دهد) نخستین چالشِ تمدنِ غربی می‌بیند و به سیاست‌گزارانِ امریکایی هشدار می‌دهد که برایِ حفظِ برتریِ خود باید به وسایلِ مختلف جلوِ قدرت گرفتنِ بیش‌ترِ این تمدن را بگیرند.

هانتیگتون با نحوه‌یِ رویارویی غربی‌ها با تجدیدِ حیاتِ اسلام در الجزایر مخالف است و وضعیتِ فعلیِ آن کشور را باعثِ تشکلِ بیش‌ترِ مسلمانان و اتحادِ محکم‌ترِ آن‌ها می‌بیند و جایِ این سئوال را باقی می‌گذارد که غرب، با استفاده از کدام یک از سلاح‌هایِ خود باید با خطرِ تجدیدِ حیاتِ اسلام مقابله کند(البته او در موردِ الجزایر، نسخه‌یی ارائه می‌دهد). اما نکته‌یِ مهم‌تری که در لابه‌لایِ خطوطِ مقاله‌یِ **رویارویی تمدن** نوشته می‌ماند، مسئله‌یِ بهره گرفتن از **اسرائیل** برایِ تضعیفِ مسلمانان، انداختنِ شکاف بینِ آن‌ها و تقسیمِ آن‌ها به دوست و دشمن است، و سیاستِ تازه‌یِ خاورمیانه‌یِ دولتِ کلینتون را باید در همین راستا معنا کرد، نه در

تمایلِ مستاجرانِ فعلیِ کاخِ سفید برایِ پیروزی در انتخاباتِ آینده (که این هم خود دلیلِ کوچکی هست، ولی نه چنان است که این مغازله با پیروزیِ کلینتون در انتخابات پایان گیرد.)

هانتیگتون تجدیدِ حیاتِ اسلام را خطری برایِ تمدنِ غربی می‌بیند، اما توجیهِ کلیِ او به هویت‌یابیِ تمامِ جهانِ غیرغربی است و نه فقط مسلمانان، و در کلیتِ این هویت‌یابیِ فرهنگی خطری می‌بیند. و چنین است که می‌توان گفت رویِ کارآمدنِ راست‌هایِ بهاراتیا جاناتا در هند تائیدی است بر نظرِ هانتیگتون. در حالی‌که نهرو و جانشین‌اش کوشیدند با ایجادِ جامعه‌یی سکولاریست از تهییجِ احساساتِ مذهبیِ هندوها (علیهِ مسلمانان) خودداری کنند، و به طفیلِ این سیاست هند به قدرتی تبدیل شد که گیسینجر در جدیدترین کتابِ خود این کشور را یکی از ۵ قدرتِ آینده‌یِ جهان می‌بیند، اما اینک سیاست‌مداری با بهره گیری از تعصبِ هندویی به دولت رسید و نرسیده از لزومِ مجهز شدنِ هند به بمبِ اتمی گفت. در اولین واکنش به این اتفاق پاکستان ناگزیر می‌شود، برخلافِ میلِ رهبرانِ‌اش، بر هویتِ اسلامیِ خود بیش‌تر تاکید کند و از کشورهایِ مسلمان برایِ تجهیزِ خود و ساختِ بمبِ اسلامی بهره بگیرد.

اگر حزبِ لیکود در اسرائیل بر سرِ کار آید، در سویِ دیگر مجموعه‌یِ تمدنِ اسلامی نیز همین طرح در پیش است. اصول‌گرایانِ تندروِ یهودی در صورتی که بتوانند فاصله‌یِ اندکِ خود را پرکنند و شیمون پرز را شکست دهند، اعرابِ هم‌سایه چاره‌یی جز احساسِ خطر و رو کردن به هویتِ (غربی - اسلامیِ) خود نخواهد داشت و در آن صورت رهبرانِ میانه‌رو و اهلِ سازش در داخلِ کشورهایِ خود، اگر برایِ دادنِ امتیازِ بیش‌تر زیرِ فشارِ بیش‌تر آمریکا قرار گیرند، ناگزیر خواهند شد شب‌ها در اتاق‌هایِ ضدگلوله بخوابند.

و آمریکایی‌ها (به عنوانِ پرچم‌دارِ غرب) اگر قرار باشد با شکل‌گیریِ هویت‌ها و حکومت‌هایِ مذهبی، در آینده‌یِ جهان مقابله کنند، چه خواهند کرد با حکومتِ به شدت مذهبی و قومیت‌گرایِ اسرائیل. مگر آن که هم‌چنان که هانتیگتون در نظریه‌یِ رویارویی تمدن‌ها عمل کرده، اصلِ چیزی به اسمِ «تمدنِ یهود» را در حساب نیاورند و آن را زایده‌یی بر تمدنِ غرب بشمارند و وسیله‌یی برایِ اعمالِ فشار بر کشورهایِ اسلامی و برجِ دیده‌بانیِ خود در قلبِ جوامعِ مسلمان. و این همان کاری است که دست‌گاهِ دیپلماسیِ آمریکا، در این روزگار بر عهده گرفته است.

در سوی دیگر، مرزِ «تمدنِ اسلامی» (یکی از خطوطِ گسلِ) ترکیه است که هفتاد و چند سال بعد از ظهورِ آتاتورک و تاسیسِ دولتِ لائیک رو به اروپا، باز در آخرین انتخاباتِ حزبِ رفاهِ اسلامی بیش‌ترین آرا را به دست آورد و به عنوانِ یکی از مدعیانِ حکومت ظاهر شد. اگر قرار باشد غرب، برایِ جلوگیری از تکرارِ اشتباهِ الجزایر، بنا به نظرِ هانتیگتون امکان دهد که این حزب به قدرت برسد و ارتش را به عنوانِ عاملِ تهدیدکننده (و در صورتِ لزوم مداخله گر) تقویت کند، باید گفت بازهم باید در انتظارِ تشکلِ بیش‌ترِ مسلمانان در این کشور و در جمهوری‌هایِ ترک‌زبانِ شورویِ سابق بود که هنوز هویتِ خود در نیافته‌اند و نمی‌دانند از میانِ هدایایی که تمدن‌هایِ اسلاو، اسلامی، غربی، به آن‌ها پیش‌نهاد می کنند، کدام را قبول کنند. قبول هر یک از این هدایا برایِ آن‌ها به مثابهِ خریدنِ دشمنیِ دیگران است، و حتا بازی‌گری هانتیِ علی‌اوف نیز (با توجه به قدرتِ بندبازی و امکانی که با داشتنِ چاه‌هایِ نفت در اختیار دارد) هنوز در جایِ مطمئنی ننشسته، چه رسد به ازبک‌ها که سعی می کنند با شرکت نکردن در هیچ بازیِ سیاسی، امکانِ شکستِ خود را کاهش دهند.

در این بخش از جهان (آسیایِ میانه) که در خطوطِ گسلِ تمدنِ اسلامی و تمدنِ اسلاو قرار دارد، غرب که نتوانست از «ارمنستان» یک برجِ دیده‌بانی (مانندِ اسرائیل) بسازد، اینک به بحرِ خزر چشم دوخته است و با اعزامِ شرکت‌هایِ نفتیِ خود به آذربایجان و قزاقستان، سرپل‌هایِ لزوم را برایِ دخالت در اوضاعِ این دریاچه و جمهوری‌هایِ پیرامونی، خود را برایِ دست‌کاری در خطِ گسلِ تمدنِ اسلامی و تمدنِ اسلاو آماده نگاه داشته است.

نقشِ بدیلِ این ترفند همان کاری است که در ماهِ گذشته ایران، نیمِ آن را صورت داد (اتصالِ خطِ آهنِ ایران به خطوطِ آهنِ ترکمنستان و از آن‌جا به شبکه‌یِ بزرگِ راه آهنِ اتحادِ جماهیرِ شورویِ سابق) و اگر نیمِ دیگرِ این راه (خطِ آهنِ مشهد - کرمان در داخلِ خاکِ ایران) ساخته شود و پلِ قشم نیز آن را کامل کند، در آن صورت بندرعباس و قشم تنفس‌گاهِ آسیایِ میانه و قفقاز خواهد بود و عملاً بحرِ خزر را از تبدیل شدن به خلیجِ فارسی دیگر نجات خواهد داد.

برایِ شناختِ سازوکارِ آینده‌یِ ایران، به ترتیبی که مصالحِ عالیِ ملت و کشور تامین شود در دنیایِ پس از جنگِ سرد (که آرام آرام سازوکارِ خود را باز می یابد)، ما نیز باید جای‌گاهِ خود را (با برآوردِ دقیقِ امکانات و مقدوراتِ خود) تعیین کنیم. اگر جهان، اسبی رام بود و زیرِ مهمیز یکه سوارِ آمریکایی وضعیتِ ایران دشوار می‌بود، دشوارتر از این که هست. اما چنین نیست. تمدنِ غربی با تمامِ مشترکاتِ خود، از اقبالِ بلندِ غیرِ غربی‌ها، یک پارچه نیست. و رقابت‌هایِ اروپا با امریکا، بزرگ‌ترین مسئله‌یِ درونیِ آن است، و مسئله‌یِ (شاید) بزرگ‌تر بی‌هویتی و بی شکلیِ جامعه‌یِ امریکایی است که میزبانِ فرهنگ‌هایِ گونه‌گون است، به ترتیبی که هانتیگتون را نیز به وحشت می اندازد (در سالِ ۲۰۵۰ جمعیتِ آمریکا مرکب خواهد بود از ۳۳ درصد اسپانیایی الاصل، ۱۶ درصد سیاه‌پوست و ۱۰ درصد آسیایی الاصل) که امکانِ تحرکِ بسیار را از غولِ بیمار می‌گیرد.

از سویِ دیگر تمدنِ ژاپنی نیز بعد از نیم قرن تحملِ حقارتِ ناشی از شکست در جنگ، هویتِ خود را می‌جوید و سهمِ خود را می‌طلبد و در ده‌ها نقطه با دیگران در چالش قرار می گیرد.

تمدنِ کنفوسیوسی هم که تمام قد ایستاده و از هیچ فرصتی برایِ مصاف‌طلبی با آمریکا خودداری نمی‌کند. تمدنِ اسلاو نیز با آن که از آخرین نبرد، خون‌ریزان و شکسته بال بیرون آمده، اما هنوز نیمه جانی دارد که غربی‌ها را مجبور به رعایت می‌کند.

در این پهنه‌یِ گسترده، ایران به کاری که رهبرانِ انقلابی‌اش، بعد از فتحِ دژِ رژیمِ سلطنتی در سر داشته موفق شده و صلایِ تجدیدِ حیاتِ اسلام را سرداده و این واقعیت را واردِ فرهنگِ سیاسیِ پایانِ قرنِ بیستم کرده و چنان که (تصورِ آن قبلاً محال بود) در جهانِ هویت‌طلبِ بعد از جنگِ سرد، انگِ خود را بر ستونی بلند زده است. اینک برایِ حفظِ دست‌آوردها، زمانِ آن است که به تقویتِ استحکاماتِ داخلیِ خود، تن دادنِ به توسعه‌یی درون‌زا، برقراریِ عدالتِ اقتصادی و اجتماعی، و به میدان کشیدنِ هر چه بیش‌ترِ توان‌هایِ انسانیِ خود و تحملِ آزادی‌هایِ مدنی بپردازد. در این مقطع احساساتی شدن، تندروی و ناشکیبایی خطری بزرگ است. تندروان و خود محوران و پرستنده گانِ خودکامه گی، همان می‌کنند که «ستونِ پنجم» دشمن. و دشمنِ ایران، در این زمان به کوچکی عراق و دیگر هم‌سایه گان نیست، بل‌که غولی است که نیمی از دنیا را بلعیده و همین چندی پیش درصدد بود که نظمِ نوین (مطابقِ سلیقه‌یِ خود) برایِ جهان ایجاد کند، و هنوز نیز از این خواب بیرون نیامده و به تمامی به شرایطِ جدید تن درنداده است. ■

● م. ب

● تندروان و پرستنده گانِ خودکامه گی، همان می‌کنند که ستونِ پنجم دشمن و دشمنِ ایران در این زمان به کوچکی عراق و دیگر همسایگان نیست.

● ایران به کاری که رهبرانِ انقلابی‌اش در سر داشتند موفق شده و صلایِ تجدیدِ حیاتِ اسلام را سرداده و این واقعیت را واردِ فرهنگ سیاسیِ جهان کرده است.

۱) در شرحِ «نظریه برخورد تمدن‌ها» از کتابِ ارزنده‌یی به همین نام (ترجمه و ویراستاریِ مجتبی امیری) نشرِ دفترِ مطالعاتِ سیاسی بین‌المللی استفاده‌ها کرده‌ام.

کاوه کاظمی

۱۰ روز در جنگِ لبنان

در بهارِ امسال ارتش رژیم صهیونیستی جنوبِ لبنان را از دریا و زمین و هوا بمباران کرد. کشتارِ مردمِ بی‌گناه اعتراضِ جهانیان را برانگیخت و بارِ دیگر نشان داد که رژیمِ صهیونیستی صلح را جز از راهِ کشتارِ مردمان، ویرانی و مرگ و تباهی نمی‌خواهد.

در روزهایِ حمله‌یِ اسرائیل به جنوبِ لبنان کاوه کاظمی خبرنگار عکاسِ ایرانی به مناطقِ جنگی سفر کرد. گزارش کاوه کاظمی هم‌راه با عکس‌هایِ او در این شماره چاپ شده است.

اسرائیل بارِ دیگر جنوبِ لبنان را بمباران می‌کند و من می‌خواهم که در آن‌جا باشم. کابوس گرفتنِ ویزا و پیدا کردنِ سریع‌ترین و ارزان‌ترین راه رسیدن به مقصد بار دیگر شروع می‌شود. کارِ خبرنگاری دشوار است.

سفارتِ لبنان برای تعطیلاتِ عیدِ پاک ۴ یا ۵ روز تا ۲۸ فروردین تعطیل است.

۲۸ فروردین. به سفارت مراجعه می‌کنم. روی در ورودی اعلامیه‌یی نصب شده است: به‌دلیلِ شرایطِ بحرانی سفارت از صدورِ ویزا تا اطلاع ثانوی معذور است. فکر می‌کنم که این اعلامیه شاملِ حال من نشود گزارش‌گران باید در شرایط بحرانی حضور داشته باشند. اما چنین نیست. فقط مدارک‌ام را تحویل می‌گیرند ولی روز چهارشنبه ۲۹ فروردین راهی به‌نظرم می‌رسد. متنی می‌نویسم خطاب به سفارت. مختصری از سوابق کاری‌ام را هم می‌نویسم و این که تاکنون در بسیاری از نقاطِ بحرانی دنیا به‌عنوانِ خبرنگار حضورِ داشته‌ام و برای مسئول امور کنسولی توضیح می‌دهم که روزِ قبل روی یکی از درهای سفارت پوستری را دیدم که به مناسبتِ سالگردِ تهاجم و اشغال جنوب لبنان از سوی اسرائیل چاپ شده بود. پیام این پوستر این بود که «اگر شما سکوت کنید شریک جرم خواهید بود!» و می‌گویم «آقای عزیز من به‌عنوان یک خبرنگار عکاس و یک انسان نمی‌خواهم سکوت کنم و شریکِ جرم به‌حساب بیایم.» نیم ساعت بعد به من خبر می‌دهند که «ویزای شما حاضر است.» از چند روز قبل جایی برای روز جمعه ۳۱ فروردین در هواپیما رزرو کرده‌ام تا از طریق دمشق خود را به بیروت برسانم. روز پنج‌شنبه ۳۰ فروردین اسرائیلی‌ها کمپ فانا، یکی از مقرهای نیروهای صلح سازمانِ ملل متحد را هدفِ موشک‌های خود قرار می‌دهند. بیش از صد نفر از مردم بی گناه که پناه‌گاهی نداشتند و در این کمپ زنده‌گی می‌کردند قربانی آتش اسرائیل می‌شوند. اسرائیل این فاجعه را یک اشتباه می‌خواند و اعلام می‌کند که هدف او نیروهای حزب‌الله بوده است که در جوارِ کمپ با کاتیوشا به اسرائیلی‌ها تیراندازی می‌کنند. بیش‌ترین قربانیان جنگ معمولاً غیرنظامی‌ها هستند که «به اشتباه» قربانی می‌شوند. بعدها تحقیقات سازمانِ ملل متحد نشان می‌دهد که اشتباهی در کار نبوده است.

۳۰ فروردین. به دمشق می‌رسم، و بلافاصله در ساعتِ یازده شب با یک اتومبیل کرایه‌یی خودم را به بیروت می‌رسانم.

جمعه ۳۱ فروردین. ساعت یک و سی دقیقه بامداد در بیروت هستم. در هتلی اتاقی می‌گیرم و صبح برای عکس‌برداری در شهر پرسه می‌زنم. ۱۰ سال از آخرین دیدارِ من از بیروت گذشته است. در آن سال‌ها لبنان درگیرِ جنگ داخلی بین مسیحیان فالانژ و مسلمانان بود. در آن سال‌ها مسلمانان به چند گروه از جمله **شیعه نظامیان آمل** به رهبری **نبیه بری** و **دروزی‌ها** به رهبری **ولید جمبلاط** و فلسطینی‌هایِ پناهنده و **مُرابطون** (مُرابطون) و نیروهایِ تازه شکل گرفته‌یِ **حزب‌الله** تقسیم می‌شدند که گاه با یک‌دیگر نیز می‌جنگیدند. کنترل هر محله‌یی از شهر در دستِ گروهی بود. همه‌یِ آن‌ها خواهانِ خروج اسرائیلی‌ها از جنوبِ لبنان بودند. از اواخرِ جنگِ داخلی به بعد گروهی از شیعه نظامیان آمل به جنبش حزب‌الله جذب شدند و از مدت‌ها پیش تنها کسانی که در جنوب لبنان علیه‌ی اشغال‌گران اسرائیلی می‌جنگند، گروه حزب‌الله هستند عملیاتِ مسلحانه‌یِ آن‌ها در مناطقِ اشغالی برای آنان محبوبیت و وجهه‌یِ تازه‌یی به بارآورده است. تهاجم اخیر اسرائیل و بمباران‌های جنوب لبنان این محبوبیت را به اوج خود رساند و نوعی وحدتِ ملی در لبنان به‌وجود آورد. حزب‌الله حتا از حمایتِ برخی از مسیحیان نیز برخوردار شد.

بیروت ساعاتی از شبانه روز را در تاریکی به‌سر می‌برد. نیروگاه برق در منطقه‌یِ مسیحی‌نشین اشرفیه به‌دنبالِ بمباران اسرائیل نابوده شده است. این حمله نشان داد که نه تنها جنوبِ لبنان که بیروت نیز از آتشِ حملات آن‌ها مصون نمانده است. روز یک‌شنبه ۲ اردیبهشت عازمِ جنوب می‌شوم. نرسیده به صیدا در منطقه‌یی به‌نام اوالی Ouali چند ناوچه‌یِ اسرائیلی از دریا این جاده را زیر آتشِ مستقیم توپ‌های خود گرفته‌اند.

قصدشان قطع خطِ ارتباطی جنوب با بیروت است و با شلیکِ مداوم و گاه بی‌هدف به هرج و مرج دامن می‌زنند.

تا شهر «صور» بیش از صد اتومبیل را می‌بینم که در طول جاده واژگون شده‌اند. خانواده‌ها پس از شروع حمله‌یِ اسرائیل سراسیمه خانه‌های خود را با شتاب ترک می‌کنند و میزانِ تصادف در جاده‌ها بالا می‌رود. یک کاروان از خودروهای نیروهای حافظِ صلحِ سازمانِ ملل در حال عبور از منطقه هستند. ما هم زیر پوشش آن‌ها به شهرِ صور می‌رسیم و تا «فانا» می‌رویم. ده کده‌یِ متروکه. در کمپ نیروهای بهت زده‌یِ کشورِ فیجی Fiji (بخشی از نیروهای سازمانِ ملل) نگه‌بانی می‌دهند. زن و شوهری مسن در گوشه‌یی از حیاط با مختصر وسایل‌شان در کنار ساکی نشسته‌اند. منتظر اند تا به جایِ دیگر نقل مکان داده شوند. در این کمپ حدود پانزده نفر غیرنظامی از ساکنان ده کده‌های اطراف پناهنده هستند. دسته گلی در محلِ اصابتِ موشک بر خرابه‌هایی که پرازِ اشیاء سوخته است یاد رفته گان را گرامی می‌دارد. بعد از ظهر همان روز آقای دو شارت de charette وزیرِ خارجه‌یِ فرانسه از محل بازدید می‌کند. عصر به بیروت برمی‌گردیم.

دوشنبه ۱۳ اردیبهشت منطقه نبطیه. با ماشین از ده کده متروکه می‌گذریم. به ده کده‌یی می‌رسیم که آثارِ جنگ در همه جای آن به‌چشم می‌خورد.

خانه‌های تخریب شده، گورستانی از ماشین‌های سوخته، کابل‌های برق قطع شده، اثری از مردم نیست. هم‌کار لبنانی‌ام می‌گوید که این‌جا یکی از مواضعِ حزب‌الله است. به چند نفر مسلح بر می‌خوریم. هم‌کار لبنانیِ من عکاس است و با آن‌ها آشنا است. تقاضای عکس‌برداری می‌کند. باید چند دقیقه برای جواب صبر

کنیم. جواب منفی است باید آن‌جا را ترک کنیم. هدف حمله‌های اخیر اسرائیل نیروهای مقاومت حزب‌الله است. در ابتدا اسرائیل مواضع شلیک کاتیوشا را ردیابی می‌کرد و بعد از ده دقیقه آن محل بمباران می‌شد. نیروهای مقاومت با بهره‌گیری از فیوزهای زمان دار و کاتیوشاهای تک‌تیر ردیابی اسرائیلی‌ها را خنثی می‌کردند. اسرائیل تمامی لبنان را زیر نظر دارد. تصویری که تمامی جزئیات در آن مشخص است. «امروز جاده‌ها را بمباران می‌کنیم و فردا نیروگاه برق و مخازن آب آشامیدنی و روز بعد ده کده‌های مرزی و حتا یک مدرسه» برای اسرائیل هرچه و هرچیز در لبنان هدف است. خانه‌ها و مدارس و ... . در یکی از روزهای حمله‌ی اخیر کمپ گروه‌های فلسطینی مخالف صلح عرفات بمباران می‌شود. در سراسر لبنان پوستری دیده می‌شود. پوستر عکس دختر بی‌گناهی است که در آمبولانسی هدف موشک هلی‌کوپترهای اسرائیلی قرار گرفته است و با این شعار به زبان عربی و انگلیسی «آیا این صلح اسرائیلی‌ها است؟! Is This The Israeli Peace?!

سه‌شنبه ۴ اردیبهشت. در شهر می‌مانم. راننده از سفر به اولی سرباز می‌زند و من این بار به مناطق مسیحی‌نشین بیروت سر می‌زنم. اشرفیه و جنوبیه به محله‌هایی غنی و بدون آثار خرابی‌های جنگ داخلی. در بخشی از بیروت پروژه‌ی عمرانی رفیق حریری نخست وزیر لبنان به نام Solidaire با سرمایه‌گذاری چندین میلیارد دلاری سعودی‌ها و کویتی‌ها و چند کشور دیگر عربی در حال اجرا است. وقتی این طرح به اتمام برسد از آن شهر زیبا و سنتی کنار مدیترانه اثری نخواهد ماند.

چهارشنبه ۵ اردیبهشت. از جاده‌ی مرگ عبور می‌کنیم. اتومبیل ما زیر آتش مستقیم توپ ناوچه‌های جنگی اسرائیلی‌ها هستند. گلوله‌یی در سی‌متری اتومبیل ما منفجر می‌شود راننده، من و دو هم‌کارم را با هوشیاری از مرگ می‌رهاند. جاده‌ی صیدا به صور برای دومین روز متوالی بسته است، در نزدیکی ده کده‌ی «جوایا» Jouaiya هستیم. حفره‌یی به عمق ۴ متر و قطر ۱۰ تا ۱۵ متر عبور از جاده را غیرممکن کرده است.

هواپیماهای اسرائیلی برفراز سر ما در پرواز اند. صدای بمباران و آتش توپ‌خانه از دور به گوش می‌رسد. یک هواپیمای هدایت شونده بدون سرنشین اسرائیلی در حال فیلم برداری از منطقه است. بعد از پرواز این هواپیما بمباران‌ها شروع می‌شوند.

مردی از دور دست از آن سوی حفره به‌سوی ما می‌آید. در دست‌های‌اش ۲ کیسه حاوی نان و مواد غذایی دیده می‌شود. مجاور ده کده‌ی جوایا است و آذوقه را به ده کده‌ی خود می‌برد.

یکی دو کیلومتر دورتر در بتال Debaal یک کمپ سازمان ملل قرار دارد. حدود ۳۸ نفر بیش‌تر زن و بچه به این کمپ پناهنده شده‌اند. در چهار روز گذشته فقط بیسکویت خورده‌اند و غذایی برای خوردن نیست. مخازن و لوله‌های آب هم روز گذشته منهدم شده‌اند.

نیروهای ارتش از چاهی در آن نزدیکی آب مورد نیاز مردم را تهیه می‌کنند. به ده کده‌ی معرکه Maarake می‌رویم. در این‌جا مردم منازل خود را ترک نکرده‌اند. این ده کده یکی از مراکز مقاومت است. بعد از ظهر به بیروت باز می‌گردم.

پنج‌شنبه ۶ اردیبهشت. در بیروت پرسه می‌زنم. آقای دوشاریت وزیر خارجه‌ی فرانسه نیز در بیروت به سر می‌برد و از پای‌گاه برقی که منهدم شده است بازدید می‌کند.

مذاکرات دیپلماتیک چند نقطه‌ی جهان در جریان است. توافق برای آتش بس نزدیک به نظر می‌رسد.

۵/۳۰ بعد از ظهر به‌صور می‌روم تا شب را در آن‌جا سپری کنم. ۷ اردیبهشت کمپ سازمان ملل. عده‌ی دیگری از خبرنگاران هم آمده‌اند. اسم‌ام را برای سوار شدن در خودروهای سازمان ملل به مسئول مربوطه می‌دهم. حوالی ساعت ۱۱ خبر می‌دهند که تشییع جنازه‌ی یک ارتشی که در بمباران‌ها کشته شده است برگزار خواهد شد. به ده کده‌ی برج شمالی می‌رویم. جنازه در تابوت روی شانه‌ی افسران تا گورستان حمل می‌شود. نماز میّت می‌خوانند و پس از تشریفات نظامی جنازه را به‌خاک می‌سپارند.

زنان در گوشه و کنار گورستان سوگواری می‌کنند.

به کمپ سازمان ملل در صور باز می‌گردم و ساعت ۲ بعداز ظهر هم‌راه با نیروهای سازمان ملل به ده کده‌ی زبکین Zebqine می‌روم که عده‌یی کهن‌سالان ده کده به دام افتاده‌اند.

افسری می‌گوید که عبور از این جاده‌ها مشکل است. در ده کده چند نفر پیرمرد و پیرزن شیر بزها را می‌دوشند، ده کده ۲۰ نفر جمعیت دارد.

به صور بر می‌گردیم، خبر می‌رسد که آتش بس بعد از ساعت ۵ بعد از ظهر بر قرار خواهد شد.

در بازار صور یک زن مسلمان لبنانی مشغول خرید است. به من می‌گوید که از ده کده‌ی منصوری به کمپ نیروهای سازمان ملل آمده و با کمک آن‌ها به صور پناه آورده است. اسرائیلی‌ها ده کده‌شان را بمباران کرده‌اند و دو خانواده قربانی شده‌اند.

ساعت ۶ در راه بازگشت به بیروت صدای رفیق حریری را از رادیو می‌شنوم که آتش بس را اعلام می‌کند.

شنبه ۸ اردیبهشت. آتش بس اجرا می‌شود. در خیابان‌ها اثری از شادی مردم نیست. مردم خوش‌بین نیستند.

یک‌شنبه ۹ اردیبهشت. ماه روز عید است و روز تشییع جنازه‌ی شهدای حزب‌الله. از جلوی مسجد حضرت رسول (ص) در قسمت جنوبی بیروت هم‌راه با

جنازه‌ی یک ارتشی که در بمباران‌ها کشته شده است برگزار خواهد شد. به ده کده‌ی برج شمالی می‌رویم. جنازه در تابوت روی شانه‌ی افسران تا گورستان حمل می‌شود. نماز میّت می‌خوانند و پس از تشریفات نظامی جنازه را به‌خاک می‌سپارند.

زنان در گوشه و کنار گورستان سوگواری می‌کنند.

به کمپ سازمان ملل در صور باز می‌گردم و ساعت ۲ بعداز ظهر هم‌راه با نیروهای سازمان ملل به ده کده‌ی زبکین Zebqine می‌روم که عده‌یی کهن‌سالان ده کده به دام افتاده‌اند.

افسری می‌گوید که عبور از این جاده‌ها مشکل است. در ده کده چند نفر پیرمرد و پیرزن شیر بزها را می‌دوشند، ده کده ۲۰ نفر جمعیت دارد.

آنان تا ده کده‌ی مجدالزون در جنوب می‌رویم.

در تمام طول راه مردم به ادای احترام کنار جاده ایستاده‌اند. زنان شیون می‌کنند و مردان ساکت کاروان آمبولانس را نظاره می‌کنند.

ده کده نزدیک مرز است. طرف‌داران حزب‌الله خشم‌گین، چهار تابوت را روی دست حمل می‌کنند، برای ادامه‌ی مبارزه با اسرائیل شعار می‌دهند.

نماز میّت را علمای شیعه می‌خوانند و در مقابل چشمان گریان مردم اجساد بعد از ظهر به‌خاک سپرده می‌شوند.

دوشنبه ۱۰ اردیبهشت. به دمشق می‌روم و شبانگاه به تهران باز می‌گردم. مردم جنوب لبنان به ده کده‌ها و خانه‌های ویرانه‌ی خود باز می‌گردند و عزیزان خود را دفن می‌کنند. کمی دورتر در شمال اسرائیل رقص و پای‌کوبی برقرار است. ■

● به‌مناسبتِ دهمین سالِ درگذشتِ سیمون دوبووار

ترجمه‌یِ مرتضی شاپورگان

زنی‌که طبیعتِ زنانه‌یِ جنسِ دوم را انکار کرد

سیمون دوبووار نویسنده‌یِ توانا، دوست و یارِ صمیمیِ سارتر و یکی از پیش‌تازانِ بزرگِ جنبشِ زنان ۱۰ سال پیش در ۱۴ آوریلِ ۱۹۸۶ درگذشت. دوبووار در جنبش‌هایِ چپ ستاره‌یی درخشان بود. نویسنده‌یی بود که ادبیاتِ آزادی را از هستیِ واقعی خود پدید آورد. در آثارش نه تنها افکار و احساسات، بل‌که روابط، مشاهدات و تجربیاتِ خود را بیان کرد و آن‌ها را به‌عنوانِ طرحِ نو در برابرِ جامعه‌یِ بورژوایی و پدر سالارانه مطرح کرد.

برایِ این‌که زن جرئت یابد تا خود را به شخصیتِ اجتماعی برکشد، تنها هوش و اعتماد به نفس کافی نیست که در این راه بی‌باکی و علاقه به مقاومت و نیز نیرویِ تحملِ انتقادات و پرخاش‌ها نیز ضروری است.

سیمون دوبووار در سالِ ۱۹۰۸ در پاریس به‌دنیا آمد. پدرش وکیلِ دعاوی و مادرش کتاب‌دار بود. دوبووار از دورانِ کودکی‌اش به‌عنوانِ «دوره‌یِ خوشی» یاد می‌کند.

برایِ خانواده‌یِ او که خانواده‌یی کاتولیک بود آموزش بیش از ثروت اهمیت داشت. پدر و مادرش بسیار زود به اشتیاق و علاقه‌یِ او به ادبیات پی‌بردند. دوبووار و شیفته‌یِ زنده‌گی و تشنه‌یِ دانستن بود: «من از همه کس، همه‌چیز انتظار داشتم، و نمی‌توانستم حتا کوچک‌ترین مطلب را از دست بدهم.»

اعتقادِ به اصالتِ وجودِ انسان و شکوفایی آن از راهِ عقلِ انتقادی، و شور و نشاطی که تا پایان زنده‌گی حفظ کرد، «کلیتِ» وجودِ دوبووار را شکل می‌داد، بدین معنا: تفکر و احساس نه صفاتِ هر یک از دو جنس که «عناصرِ ثابتِ هستی» هر انسانی است. یا: برخوردِ اندیشه و تجربه نه امری تراژیک که نوعی مبارزه طلبی است.

«در تمامِ زنده‌گی‌ام هرگز به کسی مانندِ خودم، که چنین آماده و مستعدِ خوش‌بختی باشد، برخورد نکرده‌ام و کسی را هم که برایِ دست‌یابی به آن به‌همان اندازه سرسخت باشد ندیده‌ام. این خوش‌بختی تنها گونه‌یی از جوشش‌هایِ قلبیِ من نیست، بل‌که همان‌طور که باور دارم برایِ من حقیقتِ جهان و هستی‌ام را آشکار می‌کند.»

اراده برایِ خوش‌بختی نیرویِ محرکه‌یِ زنده‌گیِ او بود. مایل نبود این خوش‌بختی را آسان به‌دست آورد، می‌خواست هستی‌اش را خود تعریف کند. شورش بر سنت‌هایِ خشک و سخت و عصیان بر اخلاقِ دوگانه‌یِ بورژوازی، همانندِ بازگشت از باورهایِ کاتولیکی، جزیی از طرحی بود که او از خود درافکند. او «تفکرِ واقعی» را در برابرِ متافیزیک قرارداد.

در سالِ ۱۹۲۹، بعد از اتمامِ تحصیلات‌اش در رشته‌یِ فلسفه، دوستی را انتخاب کرد که همه می‌گفتند تفکر اکسیرِ حیاتِ او است: **ژان‌پل سارتر.**

سیمون دوبووار از «نشانه‌یی دو قلو بر پیشانی‌مان» سخن می‌گفت، سارتر بعدها گفته‌بود که «خیلی چیزها به او مدیون‌ام» زیرا دوبووار منتقدی بود که سارتر نظریات‌اش را همیشه می‌پذیرفت، «چون می‌بینم که اعتراضاتِ او اصولاً درست هستند».

سیمون‌دوبووار در ۵۵ ساله‌گی نوشت: «موفقیتِ بی‌چون و چرایی را که در زنده‌گی‌ام داشتم باید ثبت کنم، رابطه با سارتر» ژان ژنه زمانی گفته بود، در این رابطه سارتر، زن و سیمون دوبووار مرد بود. اما حقیقت این است که هر دو به‌ترین چیزهایِ «زنانه‌گی» و «مردانه‌گی» را در رابطه‌یِ خود آفریدند و در زنده‌گی و آثارشان منعکس کردند. هر دو در نفیِ تمامیِ هنجارها با هم زنده‌گی کردند. سیمون دوبووار زنده‌گیِ نیمه رسمی را در مجامعِ عمومی دوست داشت و از هتل و رستوران بیش‌تر از جذابیتِ زنده‌گیِ خصوصی، لذت می‌برد. با تمام نگرانی که برای از دست‌دادنِ خوش‌بختی داشت دوستی با وفا و بزرگ‌وار بود. در **خاطرات**، و بیش از هر چیز در رمان‌اش به نام **ماندارن‌های پاریس** که در سالِ ۱۹۵۴ جایزه‌یِ گونکور را دریافت کرد آشکار و نه با گزافه گویی، اشتیاق‌اش را به ارضایِ نیازهایِ جسمی توصیف کرد. می‌خواست روشن‌فکری دوست داشتنی باشد: خلاق و زیبا، پرشور و مشتاقِ دانستن، صریح و مغرور.

او نه فقط مهم‌ترین دوستِ صمیمی و مورد اعتمادِ سارتر بود که نویسنده‌یی آمریکایی، **نلسون‌آلگرن** را نیز که رابطه‌اش با او جنجالی جهانی به‌وجود آورد، مجذوبِ خود کرد.

مؤثرتر از هنجارهای زنده‌گیِ خصوصی، تأثیرِ او برجنبشِ رهاییِ زنان در اوایلِ دهه‌یِ ۷۰ بود. او با تحلیلِ جامعی که در مراحلِ تاریخیِ ستم‌دیده‌گیِ زنان در کتابِ معروف‌اش **جنس دوم**، که برایِ اولین بار در سالِ ۱۹۴۹ چاپ شد انجام داد، نقشِ بسیار ارزنده‌یی در غنایِ نظریِ جنبشِ جهانیِ زنان ایفا کرد.

در این کتاب که از نظرِ ادبی نیز اثری کم‌نظیر است، تنها به پدیدار شناسیِ همه‌جانبه‌یِ جنسیت از دورانِ باستان تا جامعه‌یِ صنعتیِ امروز نمی‌پردازد، بل‌که مباحثی را که جبرگراییِ مادیِ مارکسیست‌ها و جبرگراییِ روان تحلیلیِ طرف‌دارانِ فروید مطرح نکرده و جایِ آن را خالی گذاشته بودند نیز بررسی می‌کند. دوبووار دراین کتاب افسانه‌هایِ ساخته و پرداخته‌یِ مردان را در مورد

هستیِ زن تحلیل کرد و رمز و رازِ این افسانه‌هایِ در هم تنیده‌یِ عصرِ پدرشاهی را درباره‌یِ عشق، جنسیت، سعادتِ مادری و پیری آشکار کرد.

انتقادِ دوبووار، انتقادی ایده‌لوژیک و در مسیری خاص بود. در دورانِ پس از جنگ، هنگامی که از زنانه‌گی تحلیل و به افتخارِ زنانه‌گی گل نثار می‌کردند، شهامت می‌خواست که پایه و اساسِ تمایزِ زن و مرد را نه در کروموزم‌ها، که بیش‌تر در فرهنگ جست‌وجو کرد:

«انسان زن به دنیا نمی‌آید، بل‌که زن ساخته می‌شود.»

انکارِ نظریات «طبیعتِ زنانه» از جانب سیمونِ دوبووار کاری انقلابی بود. واتیکان نامِ او را در فهرستِ سیاه نوشت و میلیون‌ها خواننده او را بر قله‌یِ عظمت نشاندند. **جنس دوم** تا به امروز در برابرِ تمامِ گرایش‌هایِ زیست‌شناسیِ نوعِ انسان پای‌داری کرده است، گرایش‌هایی که می‌تواند حاصلِ افکارِ سیاست‌مداران مسیحی، دانش‌مندانِ محافظه‌کار و احساسِ کهنه و مزمنِ پسا فمینیسم باشد.

داستان‌هایی که سرگذشتِ شخصیِ اوست، خاطرات و رمان‌هایِ تک‌نگاری و بیش‌تر نفس‌گیر، اما بی‌تکلفِ او، از هر نوع تظاهر و ریاکاری عاری است، حتا زمانی که «فعال» بود یک کار انجام نداد: ادبیاتی اعتقادی - سیاسی ننوشت.

پیش از جنگِ جهانیِ دوم، دختری از خانواده‌یی مرفه و شورشی بی غیرسیاسی بود، در سال‌هایِ ۵۰ و ۶۰ با استعمار و نژادپرستی هم میهنانِ خود مبارزه کرد و در سالِ ۶۸ با دانش‌جویان به خیابان رفت تا به جنگِ ویتنام اعتراض کند.

از آن جاکه مسافرت را راهی برایِ دیدن و شناختِ فعال می‌دانست، به کشورهایِ سوسیالیستیِ آن روزگار سفر کرد و هر چند که از اجراشدنِ قول‌هایی که آن‌ها در موردِ آزادی داده بودند مایوس شد اما هرگز به بلندگویِ تبلیغاتِ ضدکمونیستی تبدیل نشد.

اوایلِ سال‌هایِ ۷۰، آن‌گونه که او خود آن را دورانِ آرامش و سکون توصیف می‌کند، خود را در اختیارِ جنبشِ زنان قرارداد و بدونِ این که به حزبی بپیوندد فعالیت می‌کرد. ابزارِ او دخالتِ روشن‌فکرانه بود. فلسفه‌یِ او جزمی نبود، بل‌که آن را نقدی نظری که با زنده‌گی پیوند دارد تلقی می‌کرد- فلسفه‌یی براساسِ امرِ وجودی که بعد از پایانِ جنگ سارتر آن‌را وضع کرده بود: تنها انتخابِ امکان است که به انسان معنا می‌دهد و این قابلیتِ تصمیم‌گیری، آزادی و در عینِ حال تعهداست.

با این حال او هیچ‌گاه استقلالِ انسان را با عملِ گرایی کور و منفرد اشتباه نگرفت: **«احترام به آزادیِ دیگران پدیده‌یی مجرد نیست، بل‌که پیش شرطی اساسی برایِ موفقیتِ تلاش‌هایِ من است».**

سیمون دوبووار را اخلاق‌گرایی فساد ناپذیر، ستیزه‌گری شجاع، نمادی از فمینیسم، و ندایی علیه ستم‌دیده‌گی و استثمار می‌نامند و او همه‌یِ این‌ها بوده است. تنها سزاوارِ یک چیز نبود: که انتقاد کننده‌گان‌اش بعد از مرگ او را در آغوش کشند. چون همواره به آموزه‌هایِ انتقادیِ آثارش افتخار می‌کرد. ■

● برگرفته از هفته نامه‌یِ اشپیگل

زهرا بازرگان (حجازی)

جایِ پایِ ماندگارِ پدر

خواهرم با اشاره به دامنه‌یِ سرسبزِ بلندی‌هایی که مانندِ حصار دریاچه‌ی سیلتپان را احاطه کرده‌اند می‌گوید: بارنده‌گی‌هایِ فراوانِ امسال تپه‌هایِ خشکِ همیشه‌گی را سبز و شاداب کرده است.

رنگِ دریاچه در اثرِ انعکاسِ رنگِ آبیِ آسمان و سبزیِ تپه‌هایِ زمردین به زنگاری می‌ماند. آب آرام و بی‌تلاطم است و تنها صدایی که به گوش می‌رسد آوایِ چوپانی است که گاه گوسفندانی را که از بسترِ علف‌هایِ تازه منحرف می‌شوند صدا می‌زند و صدایِ بع‌بعِ دوست داشتنیِ بره‌هایِ کوچک که به‌دنبالِ مادرِ خود جست‌وخیز می‌کنند. بویِ طبیعت، عطرِ هزارانِ گیاهِ صحرایی و نسیمِ بهاری که به‌آرامی برگ‌هایِ لطیفِ شقایق‌هایِ قرمز را می‌لرزاند در همه‌جا احساس می‌شود.

پدر چه‌قدر آرامشِ این محل را دوست داشت و تا چه حد از بالا آمدنِ آبِ سد و فکرِ این‌که تابستان مردم از خشکی و کم آبی در امان خواهند ماند خوشحال می‌شد. پدر سینه‌اش را از هوایِ پاک و سالمِ دشت پر می‌کرد و نگاهِ تیزبین و نوازش‌دهنده‌یِ او زیبایی‌هایِ اطراف را می‌بلعید.

بهار بارِ دیگر چترِ زیبایِ خود را بر دشتِ نارون گسترده است اما پدر این بار این‌جا نیست. در دو طرفِ جاده‌یی که به‌منزلِ پدر می‌رود قطعاتِ کوچک و بزرگِ زمینِ سبز به ساختمان‌هایِ آجری و سیمانی و سنگی مبدل می‌شوند و شقایق‌هایِ سرخ رنگ و لاله‌هایِ وحشیِ صحرایی زیرِ چرخِ سنگینِ ماشین‌آلات و ابزارِ ساختمانی له می‌شوند. تا همین چند وقتِ پیش وقتی پدر این‌جا بود طبیعتِ این منطقه به این سرعت تسلیمِ ساختمان‌سازی نشده بود. پدر با غرور اطراف را می‌نگریست و می‌گفت که بیست و دو راه برایِ پیاده روی‌هایِ روزانه‌یِ خود کشف کرده است، راه‌هایِ باریک و خاکی که گاه از دو طرف با چتری از برگ‌هایِ سبز و نسترن‌هایِ قرمز و صورتی و صدایِ روح‌پرورِ بلبل‌هایِ شیدا احاطه شده بود.

کوچه‌یِ خاکیِ محلِ اقامتِ پدر تغییر نکرده است. چاله‌یِ بزرگِ وسطِ کوچه هم‌چنان با دو تخته سنگِ بزرگ در اطرافِ چاله دست نخورده باقی مانده است. درخت‌هایِ نارون با برگ‌هایِ سبزِ روشن و کاکلی که باغ‌بان بر سرِ هر یک آراسته است، در طرفِ چپِ کوچه صف بسته‌اند. دو ساختمانِ نیمه تمامِ کوچه اکنون تمام شده و دیوارهایِ سفید با آن شیروانی‌هایِ صورتی رنگ، چمن‌هایِ شاداب و چراغی که شب‌ها کوچه‌یِ نیمه تاریک را روشن می‌کند به کوچه‌یِ خلوت حالتِ مسکونیِ بیش‌تری بخشیده است.

در انتهایِ کوچه درِ سبز رنگِ منزلِ پدر دیده می‌شود و دو گل‌دانِ سیمانیِ کنارِ در غرقِ گل‌هایِ سرخ است. هر بار که به این‌جا می‌رسم سیلِ غم ناگهان به‌دل‌ام هجوم می‌آورد و هر بار بیش از اولین دیدار از خانه، پس از فوتِ پدر.

چه کسی می‌گوید زمان فراموشی می‌آورد؟ چه‌طور می‌توان درِ خانه را باز کرد و با دیدنِ آلاچیقِ سبز رنگِ پدر او را به یاد نیاورد؟ انگار همین دیروز بود که با غرور پیچک‌هایِ ظریفی را که تازه به پایِ داربست کاشت بود نشان می‌داد و می‌گفت:

«سالِ دیگر این‌جا انشاءالله بزرگ می‌شوند و کم‌کم دور تا دورِ آلاچیق را می‌گیرند.»

پیچک‌هایِ پایین امین‌الدوله‌رآبشارِ طلاخودرابه‌بالایِ داربست بالا کشیده‌اند و پیچکِ کلماتیس گل داده است. گل‌هایی درشت و کبود رنگ که بیننده را به اعجاب وامی‌دارد. سالِ گذشته این گیاه خیلی کوچک بود و پدر هرگز گل‌هایِ زیبایِ آن‌را ندید.

صندلی‌هایِ سبز رنگی که پدر برایِ میهمانانِ خود آن‌جا گذاشته، ساکت و خاک‌آلود، انتظارِ مهمانان را می‌کشند. پدر چه‌قدر دل‌اش می‌خواست از مهمانانِ خود در این‌جا پذیرایی کند تا رفت و آمدِ دوستان و اطرافیان مادر را در داخلِ ساختمان خسته نکند.

کنارِ آلاچیق، رویِ زمین جایِ پایِ پدر هم‌چنان به‌چشم می‌خورد. سرای‌دارِ خانه می‌گوید: «زمینِ کنارِ آلاچیق را تازه بایتن پوشانده بودم که آقایِ مهندس روی آن راه رفتند. من گفتم: «ایوای آقا... جایِ پایِ شما رویِ زمین می‌ماند» آقا خندیدند و گفتند: «چه مانعی دارد. این‌هم نقشی از من است که رویِ این زمین به یادگار خواهد ماند.»

ای‌کاش می‌دانستی که نقش تو تنها یک جایِ پایِ ساده در یک روستایِ دور افتاده نیست، نقشِ برجسته‌یِ تو در تاریخِ معاصرِ این سرزمینِ غرورآفرین به یادگار مانده است.

در دو طرفِ جاده‌یِ شنی باغ‌چه که به‌طرفِ ساختمان می‌رود بوته‌هایِ رز به گل نشسته‌اند. وقتی پدر بود با شیفته‌گی به بوته‌هایی که هنوز کوچک بودند می‌نگریست و بعد زیباترین گل‌ها را می‌چید تا به مادر هدیه کند.

امسال گل‌هایِ باغ‌چه نسبت به سالِ پیش انبوه‌تر شده‌اند. گل‌هایِ تاج‌الملوک به رنگ‌هایِ صورتی، نارنجی، بنفش و زرد با غرور سربلند کرده‌اند و میخک‌هایِ صورتیِ رنگ و مارگریت‌هایِ سفید فضایِ دل‌نشینی به‌وجود آورده‌اند. از همه زیباتر درخت‌هایِ گیلاس است که پربارتر از هر سال با خوشه‌هایِ براقِ صورتیِ رنگ طراوتِ زنده‌گی را به‌یاد می‌آورد. پدر هر سال در انتهایِ بهار با چه غروری ثمره‌یِ باغ‌چه‌یِ کوچک‌اش را به اقوام و دوستان هدیه می‌کرد. امسال نهالِ کوچکِ هلو هم بار داده است و شاخه‌هایِ کوچک

و نازکِ آن در اثرِ سنگینیِ چند هلوی به‌هم فشرده خم شده است.

کنارِ پله‌ها درخت‌های پربارِ گلابی، سیب و شاتوت به چشم می‌خورد و بعد تک درختِ تنومندِ نارون، محبوب‌ترین درختِ پدر. چه گونه می‌توان نظاره‌گرِ شادابی و سرسبزیِ این درخت باشیم که ده‌ها گنجشک شب و روز در دلِ آن غوغا می‌کنند و آن‌گاه حسرتِ پدر را به دل راه ندهیم؟

کنارِ نارون قامتِ رشیدِ بیدمشک که پدر با آن دقت شاخه‌های‌اش را می‌آراست تا برایِ ایوانِ کوچکِ ساختمانِ سایه‌بانِ تابستانی به‌وجود آورد، در کنارِ چترِ وسیعِ نارون، سایه‌یِ مهربانِ خود را گسترده است. ایوان همان‌گونه که پدر می‌خواست تقریباً تمامِ روز سایه است. در این‌جا هر صبح‌گاه وقتی صدایِ شرشرِ آبی که برایِ آب‌یاری باز می‌شود، بلند می‌شود، آن‌گاه که شاخه‌هایِ نازکِ بید در اطرافِ ایوان با وزشِ نسیم تکان می‌خورد و عطرِ گل‌دان‌هایِ اطلسیِ صورتی رنگ دور تا دورِ ایوانِ فضا را پر می‌کند، نشستن روی صندلی‌هایِ راحتی زیرِ درخت و تماشایِ باغ از لابه‌لایِ شاخه‌ها، روزنه‌یی از بهشت را به‌یاد می‌آورد. افسوس که پدر نیست تا دست پرورده‌یِ خود را تماشا کند و لذت ببرد.

در ایوانِ خوش منظره به ساختمانِ سفیدِ خانه می‌نگرم که شاملِ یک سالن و دو اتاق است. در این مکان نیز سلیقه‌یِ مادر و نظمِ فوق‌العاده پدر به‌هم آمیخته است. تنها چیزی که از آن زمان، به محتویاتِ داخلِ خانه اضافه شده، رویِ میزِ کوچکِ مقابلِ درِ ورودی و بر دیوارهایِ خانه، تصاویری از پدر است با آن لبخندِ همیشه‌گی و آن چهره‌یِ شاداب، چه کسی می‌گوید او نیست؟ پدر همین‌جاست. به‌هر جا نگاه می‌کنم و به هر چه دست می‌زنم او را می‌بینم. خاطره‌یِ پدر در فضا موج می‌زند.

بالا رفتن از چند پله‌یی که راه را به اتاقِ او می‌گشاید برای‌ام آسانِ نیست. آن‌جا در اتاقِ پدر هنوز عطرِ آشنایِ او به مشام می‌رسد. کنارِ دیوار تخت‌خوابِ پدر با روتختیِ خوش‌رنگِ زنگاری مرتب و دست نخورده است و از لابه‌لایِ پرده‌هایِ سفید رنگ و لطیفی که با ورزشِ نسیم تکان می‌خورد شاخه‌هایِ پُربرگ و از لابه‌لایِ شاخه‌ها دشتِ وسیعِ سرسبزی با لانه‌هایِ خودرو گسترده است که انسان را به‌یادِ پرده‌هایِ زنده‌یِ امپرسیونیست‌ها می‌اندازد. زیرِ پنجره میزِ تحریرِ بزرگ و چوبیِ او قرار دارد و سطحِ میز به جز قسمتِ کوچکی که پدر برایِ نوشتنِ خود ذخیره کرده بود با دسته‌هایی از جزوات و نوشته‌هایِ او پوشیده شده است: بسته‌هایی که کارهایِ فوریِ او را تشکیل می‌داد، کارهایِ کم‌تر فوری و کارهایی که تکمیلِ آن نیازمندِ زمانِ طولانی‌تری بود، در قسمتِ خالیِ میز یک یادداشتِ کوچک با خطِ زیبا و خوانایِ پدر به چشم می‌خورد: «من رفتم شهر، انشاءالله ساعتِ ۷ برمی‌گردم». کشوهایِ میز مملو از کاغذ و پاکت و وسایلِ تحریرِ اواست، اما همه چیز منظم است و هر چیز جایِ حساب شده‌یِ خود را دارد. این‌جا ذره‌یی از غبار تلف نشده است. عناوینِ لیست شده رویِ پرونده‌ها با پاکت‌ها دقیقاً نمایان‌گرِ محتویاتِ آن‌هااست.

هرگز نخواهم توانست به کتاب‌خانه‌یِ پدر بدونِ رنج و اندوه نگاه کنم. از خود می‌پرسم که این کتاب‌خانه‌ازکی در تملکِ او بوده است؟ از وقتی خود را شناختم این کتاب‌خانه‌یِ براق و تیره رنگ و چوبی جزیی از وجودِ پدر بود. وقتی کوچک بودم برای ارضایِ کنج‌کاویِ کودکانه و تماشایِ محتویاتِ دو کشویِ کوچکِ بالایِ قفسه، صندلیِ پدر را زیرِ پای‌ام می‌گذاشتم و بالا می‌رفتم. کشویِ اولی را با احتیاط می‌کشیدم و با دیدنِ شیشه‌هایِ کوچکِ عطرِ یاس، سنگ‌هایِ صیقلیِ جمع‌آوری شده از کنارِ رودخانه که گاه به جایِ مهر به کار می‌رفت، تسبیح‌هایِ رنگین، جعبه‌یِ کوچکِ کارتِ ویزیت، دسته کلیدهایِ کوچک و بزرگِ خانه، سرم را داخلِ کشو می‌کردم و عطرِ تعلیم نشدنیِ داخلِ این محفظه‌یِ کوچک را استشمام می‌کردم. **«پدر این سنجاق را برای‌ام توی کشو قایم کنید».**

از خودمی‌پرسیدم آیا روزی آن‌قدربزرگ خواهم‌شدکه قدم به کشوها برسد و بتوانم بدونِ بالا رفتن از صندلی کشوها را باز و بسته کنم. امروز کشو را که قدری بالاتر از کمرم قرار دارد باز می‌کنم و به شیشه‌هایِ کوچکِ عطر، سنگ‌هایِ صاف و صیقلی، تسبیح‌هایِ پدر و جعبه‌یِ کارتِ ویزیتِ او نگاه می‌کنم. کارتِ ساده‌یِ بدونِ عنوان، بدونِ القاب، بدونِ ذره‌یی تفاخر، **«مهدی بازرگان»**، همین.

رویِ قفسه یک قابِ کوچکِ چوبی هدیه‌یِ یک دانش‌جو به مراد و معلمِ خود با یک خط شعر به چشم می‌خورد که یادگارِ روزهایِ بیماریِ پدر است:

روزها گر رفت گو رو، باک نیست
تو بمان ای آن‌که چون تو پاک نیست

در کنارِ قابِ عکسی از شوشِ رنگ‌ترین رنگِ باغِ پسه‌دربهار که برادرم «محمد نوید» گرفته است یک آلبومِ کوچکِ قدیمی که یادآورِ چهره‌یِ دوست داشتنیِ اواست و در کنارِ آلبوم یک تقویمِ ساعتیِ کوچک و چند جعبه قرصِ نیمه پر...

پشتِ شیشه‌هایِ قفسه، کتاب‌ها با نظم و ترتیب همیشه‌گی چیده شده است. در اولین ردیفِ قرآنِ کریم، پرتوی از قرآن، تفسیرالمیزان، فرهنگِ اسلام شناسان، دیدِ کلی از خداوند، و انسان و....

ردیفِ دوم از کتاب‌هایی به زبان‌هایِ فارسی، فرانسه و انگلیسی پر شده است که نویسنده‌گانِ مختلف ایرانی و خارجی درباره‌یِ اسلام نوشته‌اند. انسان دوستی در اسلام، هش‌دار به زنده‌گان، ساختارِ اجتماعیِ اسلام، درکِ اسلام و... و در قسمتِ زیرِ آن‌جا که دیگر شیشه شفاف نیست و توجهِ کسی به آن جلب نمی‌شود تألیفاتِ متعددِ پدر رویِ هم انباشته شده است: سازگاریِ ایرانی، مدافعات، پدیده‌هایِ جوی، گمراهان، بازیابیِ ارزش‌ها، انقلابِ ایران در دو حرکت، بازگشت به قرآن و... حتا طرزِ چیدنِ کتاب‌ها نیز نمودارِ شخصیتِ متواضع و بی‌تکلفِ او است.

در قسمتِ راستِ قفسه محلِ قرارِدادنِ پرونده‌ها است. پرونده‌هایِ آب، برق، محاسباتِ فنی، پرونده‌هایِ اداری... و پرونده‌یی که وصیت‌نامه و مطالبِ حقوقی‌اش را در آن قرارداده بود. پس از رحلتِ پدر وقتی برادرم «عبدالعلی» به‌دنبالِ وصیت‌نامه، قفسه را باز کرد متوجه شد پدر عمداً این پرونده‌یِ آخر را چندسانتی‌متر بالاتر از دیگر پوشه‌ها قرار داده است تا بازمانده گان‌اش در جست‌وجویِ وصیت‌نامه راحت باشند.

در آخرینِ قسمت، کتاب‌چه‌یِ قطوری است که قسمتی از آن در برگیرنده‌یِ خاطراتِ پدر از هنگامِ بازگشتِ او از اروپا، خاطراتِ جنگ و اوضاعِ نابه‌سامانِ ایران در شهریورِ ۲۰، مسئولیت‌هایِ اداری و اجتماعیِ او و در بخش دیگر زنده‌گی‌نامه‌یِ هر یک از فرزندانِ اواست که با دقتِ خاصی به رشته‌یِ تحریر درآورده و رشدِ جسمی و ذهنی و خصوصیاتِ اخلاقیِ هر یک را از هنگامِ تولد تا سنینِ بلوغ ثبت کرده است. روبه‌رویِ قفسه‌یِ چوبی، قفسه‌یِ فلزیِ کتاب‌هایِ متفرقه قرار دارد. رویِ قفسه تابلویِ سبز رنگِ و خواناییِ «واعتصموا به حبل اللّه جمیعاً و لاتفرقوا» و قابِ خاتمِ هدیه‌یِ فارغ‌التحصیلان دانش‌کده‌یِ فنی به استادِ دیرین خود:

«استادِ ارجمند جناب آقای مهندس مهدی بازرگان»

این لوح تقدیر به پاس محبتها و صداقتی که در طول خدمت دانشگاهی خود مبذول فرموده‌اید از طرف فارغ‌التحصیلان دانشکده فنی دانشگاه تهران به محضر جنابعالی تقدیم می‌گردد».

زیرِ قفسه کاناپه‌یِ بزرگِ سبز رنگ به زحمت جای گرفته است و در کنارِ آن میزِ کوچکِ تلفن با تعدادی کتاب رویِ میز، زیرِ میز، کنارِ میز...

اتاقِ کوچک و صمیمی غرق در کتاب است و صمیمتِ اتاق را قالیِ کوچکِ قرمز رنگی از کاشان تکمیل کرده است.

جرئت نمی‌کنم قفسه‌یِ لباس‌هایِ او را باز کنم زیرا هر قطعه لباس او، هنوز بویِ عطرِ آشنایِ او را در بر دارد و مشاهده‌یِ هر تکه از پوشاکِ او کافی است که دوباره هزاران خاطره‌یِ شیرین و اندوه‌بار را در من زنده کند. این‌جا در این اتاقِ کوچک که او با چشم‌پوشی از ساعاتِ استراحت و آرامشِ خود پرمعناترین و گاه کوبنده‌ترین نوشته‌ها را تحریر می‌کرد، انسان می‌تواند ساعت‌هایِ متوالی بنشیند، نامه‌ها را بگشاید، کتاب‌ها را بازکند، پرونده‌ها را بخواند و در لابه‌لایِ اسناد و نوشته‌ها به احساساتِ پرشورِ مردم، درد دل‌ها، غم‌ها، حق‌شناسی‌ها و نیز حق ناشناسی‌ها، تندروی‌ها، تهمت‌ها و انحصار طلبی‌ها پی‌برد. این‌جا تنها یک اتاق ساده نیست، تجسمِ تاریخِ زنده و پرتلاطمِ یک کشور است.

در اتاق را می‌بندم و بیرون می‌آیم زیرا که نمی‌توانم بیش از این نظاره‌گرِ خاموش و غم‌گینِ تنهاییِ این مکان باشم. این خانه‌یِ کوچکِ سفیدرنگِ یک خانه‌یِ ساده و معمولی نیست. هر زاویه و هر گوشه‌یِ آن یادآورِ مردی است که با افتخار زیست و با هر لحظه بودنِ خود، با هر کلام، هر لبخند و هر نگاهِ خود به اطرافیان‌اش درس چه گونه زیستن را آموخت.

از پله‌هایِ کوتاهِ پایین می‌روم. سالن را با عکس‌هایِ پدر پشت سر می‌گذارم و ساختمان را ترک می‌کنم. از جاده‌یِ شنی که با گل‌هایِ سرخ و شاخه‌هایِ پربارِ گیلاس احاطه شده به‌طرفِ درِ باغ می‌روم. دیگر صدایِ پایِ پدر همراه من نیست. نه صدایِ پایِ پدر رویِ شن‌ها و نه لحنِ گرم و نوازش دهنده‌یِ او که می‌گفت: **«خوب کردی آمدی»**

در این لحظه اگر وجودِ مادر و کلامِ تسلیِ او هم راه‌ام نباشد یادآوریِ همین یک جمله‌یِ پدر کافی است که مرا در کنارِ در از قرنطینه اندوه از پا در آورد. ■

مرتضی کاخی

شاعر لحظه‌هایِ رنگین رفت

جعفر روح‌بخش عینی، نقاشِ نام‌دارِ معاصر هم رفت جوان نبود امّا تا مردن خیلی فاصله داشت. گرفتارِ دردِ بی درمانِ جسمانی نبود که احتمالِ مرگ‌اش داده شود؛ ناراحتیِ چشم داشت که عمل کرد و راحت شد. مثلِ بسیاری از مردم، گه گاه از سوءهاضمه و ناراحتیِ معده می نالید ولی به مرزهایِ خطر نرسیده بود و مواظب درد بود و درمان می کرد. کسالتِ قلبی نداشت؛ حتا ۱۵ روز قبل از مرگ به دکتر رفته بود و نوارِ قلب و آزمایش خون و این حرف‌ها.... ولی دکتر چیزِ مهمی ندیده بود و توصیه کرده بود سیگار نکشد و او سیگار را ترک کرده بود. شب قبلِ از مرگ به من تلفن کرد و قرار گذاشت فردایِ آن شب بیاید پیش من امّا فردایِ آن شب چند ساعتی از مرگ‌اش گذشته بود. گویا نیمه‌هایِ شبِ پنج شنبه ۶ اردیبهشت قلب‌اش می گیرد و او را به بیمارستان می برند ولی چند ساعتی نمی گذرد که سکته‌یِ دوم و تمام.

چند روز قبل از عید نوروز بلیطِ سفر به سویس گرفته بود و عزم بود که از فرودگاه او را برگرداندند که جانیست. برگشت و گفت حالا ایامِ عید را تهران پیشِ زن و بچه می‌مانم و بعد از عید می روم. همین روزها قرار بود برود سویس. یکی از آشنایانِ نزدیک‌اش که او را از پشت شیشه‌یِ اتاقِ مراقبت‌هایِ ویژه در بیمارستان دیده بود حرفِ غریبی می زد. می گفت: مرا به اتاقِ سی - سی - یو راه ندادند و گفتند فقط می توانی از پشتِ شیشه او را ببینی. چند دقیقه‌یی به او نگاه کردم و دیدم چشم‌اش به این طرف و آن طرف اتاق می چرخد. ناگهان تکانِ شدیدی خورد. در همین حال دست‌هایِ‌اش را از هم باز کرد و فریاد کشید که «آخه من پرواز دارم». چند لحظه بعد آرام شد و خاموش شد و تمام کرد. (گویا عزرائیل، عذرِ او را برایِ تمدیدِ اجازه‌یِ اقامت در این دنیا کافی تشخیص نداد!).

من از سالِ ۱۳۴۲ با او دوست و آشنا و هم‌دم بودم.

متولدِ خراسان بود به سالِ ۱۳۱۹. پدرش از مهاجرانِ ولایتِ خوارزم بود که بعد از انقلابِ بلشویکی به ایران آمده بود. گویا از خانواده‌یِ **صدرالدین عینی** بود و کلمه‌یِ عینی بعد از نامِ خانوادگی‌اش مربوط به همین است. از کودکی نقاشی می کرد. در نوجوانی، شاگردِ استاد **حسین بهزاد** بود و از شاگردانِ خوب او. مینیاتور می کشید و در این رشته، دستی روان و ذوقی تعلیم یافته داشت. بعد به دانش‌کده‌یِ هنرهایِ تزئینی رفت و فوق‌لیسانس نقاشی گرفت. به تدریج شیفته‌یِ هنرِ مدرن و نقاشیِ اروپایی شد امّا ریشه‌های‌اش در مینیاتور و سنتِ هنریِ نقاشیِ ایران، عمیق بود. در تمامِ عمرش کاری جز نقاشی و تدریسِ نقاشی نکرد. می گفت: فقط وقتی نقاشی می کنم خیال می کنم آدم هستم و کاری از دست‌ام ساخته است. خارج از دنیایِ نقاشیِ یک آدمِ معمولی و کم حرف و متواضع و خجالتی بود و بسیار بی‌دست و پا. در نقاشی بود که نفس می کشید. تا آخر عمرِ تنها آرزویِ‌اش این بود که یک جایِ کوچک داشته باشد که آن‌جا بتواند نقاشی کند و فقط آن قدر درآمد داشته باشد که زنده گیِ ساده‌یِ او را تأمین کند تا بتواند با خیالِ راحت به نقاشی کردن بپردازد، افسوس که به همین آرزویِ کوچک هم به‌طورِ کامل نرسید. ساکت بود ولی مضطرب. اهلِ بحث و جدل و دفاع از شیوه‌یِ خودش در نقاشی نبود؛ واقعاً نبود. می‌گفت من نزدیک‌ترین دوست‌اش هستم و هر چه دارد به من می گوید و من هرگز ندیدم که کارِ یک نقاشِ دیگر را تخطئه کند یا نسبت به کسی حسادت داشته باشد. اهلِ این نبود که با خرد کردنِ دیگران خود را بزرگ نشان دهد (برخلافِ بسیاری از اهلِ هنر). همان بود که بود و همان را نشان می داد. ادعایی نداشت. چند سال پیش، یکی از آشنایان که پسرش را به کانادا فرستاده بود و آن پسر در آن‌جا به نقاشی پرداخته بود و برگشته بود به ایران، از من خواست که نقاشی‌هایِ این پسر را ببینم و نظر بدهم و از روح‌بخش خواهش کردم با من بیاید و آمد. وقتی نقاشی‌ها را دیدم به نظرم بسیار ابتدایی و کم‌جان و بی‌مایه رسید، امّا این پسرِ جوان بسیار پرمدعا بود و مبالغی در اطرافِ هنرِ نقاشی برایِ ما دادِ سخن داد و مادرش که در آن جا حاضر بود از این سخن‌رانی بسیار کیف کرد. بعد که بیرون آمدیم از جعفر پرسیدم نظرت چیست؟ گفت: تو نظرت را بگو. گفتم بسیار نازل بل‌که مزخرف بود و اگر به ساده گی و بی اطلاعیِ این بچه اطمینان نداشتم، به خاطرِ این توهینِ ناروا، علیهِ او به دادگاه عارض می شدم! روح بخش با متانت گفت به نظرِ من کارهای‌اش باتمک بود. باید کار کند و آثارِ نقاشانِ بزرگ را با دقتِ بیش‌تر ببیند و دل به نقاشی بسپارد تا نقاش شود. این حدّاکثر انتقادی بود که او از کارِ دیگری نزدِ من کرده بود. می گویند فرزانه گیِ عمیق و اصیل، انسان را به انسان بودن نزدیک‌تر می کند. اگر چنین باشد، روح بخش یک آدمِ فرزانه‌یِ اصیل و عمیق بود.

در نقاشی، نگاهی از سرِ حسرت به گذشته‌یِ هنری و فرهنگیِ مرز و بومِ خود ایران داشت، امّا توجهی کامل به زمانِ حاضر و زبانِ مدرن. تصویرِ گذشته را به زبانِ علمی و هنریِ امروز تصویر می کرد، همین ریشه‌هایِ آهنین در سنت‌هایِ ذوقیِ محیطِ طبیعیِ زنده گانی خودش او را از غرق شدن در ورطه‌هایِ هول‌ناک و بی‌بندوباری‌هایِ نوعی از مدرنیسم که بعضاً تا مرزِ شیادی پیش می رود نجات داد، گرچه در نقاشیِ مدرن تا اعماقِ انتزاع و تجرید پیش رفت.

او ستایش‌گرِ و اسیرِ زیبایی بود و با این که مصائبِ زمانه و غمِ نانِ غالباً میانِ او و دنیایِ زیبایی، مغاکِ عمیقی ایجاد می‌کرد، امّا دست بردار نبود و در تمامِ آثارش زیبایی را تصویر می کرد؛ چه به صورتِ ساده و معصوم، چه عظیم و فاخر و چه گه گاه تلخ و حسرت دیده، امّا همیشه و در هر حال به صیدِ زیبایی می رفت.

بارها شاهد بوده‌ام که در نمایش‌گاه‌هایِ نقاشیِ او، که تعدادش بیش از ۵۰ نمایش گاه در ایران و خارج بود، کسی از او پرسیده است که شما در این کارتان مثلاً چه چیزی را می‌خواسته‌اید القاء کنید و او جواب می‌داد: همین که می‌بینید. اگر نقاشی‌ام نتواند بگوید، خودم چیزی ندارم که به آن اضافه کنم. زبانِ من همین است که می‌بینید و بیش از این نمی‌توانم چیزی بگویم، اگر چیزی را نتوانسته‌ام القاء کنم گناهِ من است و معذرت می‌خواهم.

منتقدانِ فرنگی و ایرانی غالباً از کارهایِ او با شگفتی و تحسین یاد کرده اند که ذکرِ خلاصه‌یِ آن‌ها در این مختصر نمی گنجد، تنها آخرین نقدی که بر نمایش‌گاهِ اخیرِ او در **موتروی** سویس توسطِ **میری شنورف** نوشته شده، می گوید: «تصاویرِ شگفت انگیز و فوق العاده از آمیخته گیِ طلا و فیروزه (خورشید و آسمانِ شرق) که از روح سرچشمه می گیرد، وقتی از شرق سخن به میان می آید. این است که کارِ یک هنرمندِ ایرانی به نامِ جعفر روح بخش که یکی از معدود منادیانِ معاصرِ هنرِ مدرنِ ریشه دارِ خاورزمین در جهانِ امروز است.» وقتی هنرمندی می میرد، با خود می گویم: «آه که چه مایه از استعداد و ذوق و ظرافت و ظرفیتِ هنری بی‌دریغ به خاک سپرده شد. افسوس. حیف شد.» ■

نیما پنگر
گانون هنری
کلاس‌ها:
طراحی، نقاشی،
سفالگری
کریم خان زند خرمند
جنوبی شماره ۱۰۱،
طبقه چهارم
تلفن : ۸۳۹۳۷۵

به دیدار دوست،
دست خالی نروید

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

کانونهای فرهنگی

گالری سیحون

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

کتاب نشر

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

●●●

انتشار کتاب شما

نشر رود آمادگی خود را
جهت سرمایه‌گذاری برای
چاپ کتاب شما اعلام
می‌دارد.

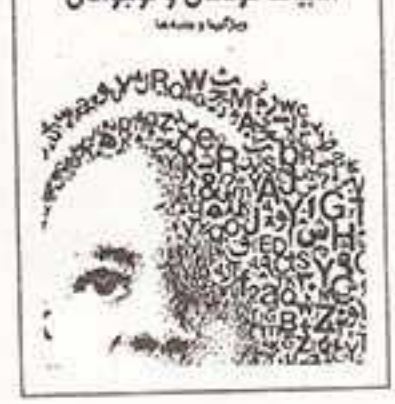
تلفن: ۸۰۳۵۲۰۷

«انتشارات توس تقدیم می‌کند»

- **تاریخ کیش زرتشت** جلد دوم هخامنشیان. تالیف: مری بویس (استاد ممتاز مطالعات ایرانی در دانشگاه‌لندن) ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده
- **طرح‌های ون‌گوگ.** اوران اوینر. ترجمهٔ پرویز رضایی
- **متن کامل شاهنامهٔ فردوسی.** ویرایش مهدی قریب ومحمدعلی بهبودی
- **متن کامل سفرنامهٔ شاردن.** ترجمهٔ اقبال یغمایی
- **تاریخ فرهنگ ایران در دوران انتقال از عصر ساسانی به عصر اسلامی.** جلد دوم دل ایرانشهر نوشته استاد دکتر محمد محمدی ملایری
- **پزشکی در اسلام.** مانفرد اولمان. ترجمهٔ دکتر فریدون بدره‌ای
- **تاریخ ترکهای آسیای میانه.** و.بارتولد. ترجمهٔ دکتر غفار حسینی
- **تاریخ آذربایجان.** تالیف دکتر تورج اتابکی. ترجمه کریم اشراق

علاقمندان برای تهیه کتابهای فوق بهای آن را به حساب جاری ۱۰۰۲۵۸ بانک ملی شعبه دانشگاه واریز و اصل فیش بانکی را به آدرس ذیل ارسال دارند تا کتاب ارسال شود.

تهران. خیابان انقلاب. اول خیابان دانشگاه. کدپستی ۱۳۱۴۷. تلفن ۶۴۶۱۰۰۷ فکس ۶۴۹۸۷۴۰



انتشارات روشنگران

آدرس: تهران ـ خیابان دکترفاطمی ـ روبروی هتل لاله ـ
شماره ۲۲۷ ـ طبقه همکف انتشارات روشنگران
صندوق پستی ۵۸۱۷-۱۵۸۷۵ تلفن: ۶۵۷۴۲۴