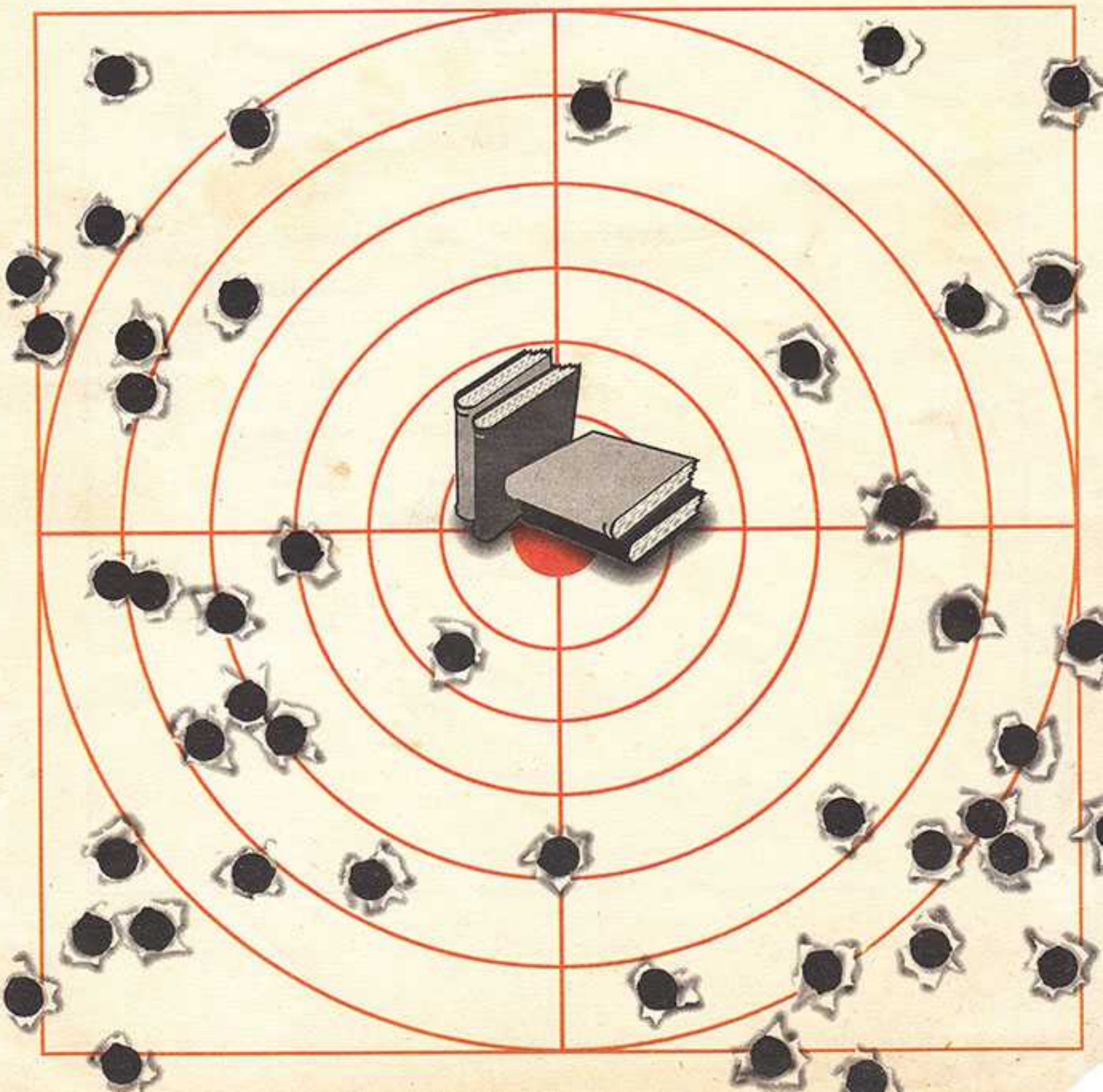
مردادماهِ ۷۵
۶۰ صفحه
۲۰۰ تومان
ISSN 1017-4095

۱۱۱

آدینه

• گزارش: پی آمدها و بازتاب‌هایِ برنامه‌یِ تلویزیونیِ هویت • نتانیاهو، کلینتون، یلتسین و ایران • گفت‌وگو با مرتضی ممیز • رساله‌یی در بدایعِ بورخس • ضیافتِ کیمیایی برایِ کیست؟ • جهانِ چندصدایی بیداران • روایتِ شکست‌خورده‌گان • المپیکِ سیاست‌مداران • فرامتنِ مضحکه‌یِ دلقکان • آزادیِ حضور، حضورِ آزاد • فصلِ سردِ صحنه‌ها و کلاس‌ها • 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 ۱۱۱

علمی ، فرهنگی ، دینی ، هنری ، اجتماعی

صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول:
غلامحسین ذاکری

دبیرتحریریه: فرج سرکوهی

صفحه آرا: شیوا مقبلی
طرح‌ها: مانانیستانی

سازمان اشتراک :سعید همتیان
و سرپرست داخلی

سازمان شهرستان: حسین ترکاشوند

حروف‌چین: آرش روزبه

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

پانزده روز یک‌بار
فعلاً ماهانه

سرمقاله	اعتراضِ روزنامه‌نویسان و...	۴
گفتوگو	راننده گیِ آقایِ دبیرِسوم و... غلامحسین ذاکری	۶
گزارش	پی‌آمدهاو بازتاب‌هایِ برنامه‌یِ تلویزیونیِ هویت	۸
بررسی	نتانیاهو،کلینتون،یلتسین و ایران - مسعود بهنود	۱۰
ادب	رساله‌یی دربدایعِ بورخس - رضا براهنی	۱۳
گفتوگو	گفت‌وگو با مرتضی ممیز	۱۶
گزارش	آزادیِ‌حضور، حضورِ آزاد - زامیاد رمضانی	۲۰
	نگاهِ‌فلج از پشتِ دریچه‌یِ قربت - محمدرضا فیاض	
	آزادی و خنده در سودایِ مکالمه - محمد قاسم‌زاده	
داستان	رازِ بهارخواب - منصور کوشان	۲۹
شعر	شعرهایی از محمدحقوقی، سیدعلی صالحی، م.پیوند و ...	۳۲
زندان	بی‌فاصله‌نویسی چی‌است - ایرج کابلی	۳۵
هنر	جهانِ چندصداییِ بیداران - فرج‌سرکوهی	۳۶
	روایتِ شکست‌خورده گان	
	فرامتنِ مضحکه‌یِ‌دلقکان - حمید رحمتی	
	چشمِ تیزِ سومِ دوربین - کاوه گلستان	
سینما	ضیافتِ کیمیایی برایِ کیست؟ - ناصر صفاریان	۴۴
	فصلِ سردِ صحنه‌ها و کلاس‌هایِ تیاتر - خسروحکیم رابط	
فرهنگ	دوزخِ زیست‌محیطیِ ... - وایتزکر - ترجمه‌یِ الاهه بقراط	۴۹
ورزش	توکه درخانه‌یِ ... - میلان کوندرا-ترجمه‌یِ‌فرزانه طاهری	۵۲
	المپیکِ ورزش‌کاران، المپیکِ سیاست‌مداران - عطا بهمنش	

تیرماه ۷۵

روی‌جلد درارتباط با
برنامه‌یِ هویت
کار: ابراهیم‌حقیقی

تهران : حمالزاده شمالی ،روبه‌روی سه راه باقرخان
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 شده‌درآدینه‌باذکر مأخذ آزاداست.

اعتراضِ روزنامه نویسانِ ایرانی به سکوتِ خبری

به دنبالِ قتلِ مایکل تیلور گزارش‌گر و گوینده‌ي رادیو KPFK-FM جمعی از روزنامه‌نویسانِ ایرانی خطاب به مجامع بین‌المللی متنی رادر اعتراض به سکوتِ رسانه‌هاي جمعيِ آمریکا درباره‌ي اینِ قتل امضا و منتشر کردند. در بخشی از ایـن متن آمده است«مایکل تیلور... که عمر حرفه‌يي خود را به دفاع از ستم‌دیده‌گانِ آمریکا سپری می‌کرد دیگر درمیانِ ما نیست. شلیکِ گلوله‌ها درخیابانِ ٦٧ بلوارِ کرنشا در لس‌آنجلس بر زنده‌گيِ تیلور نقطه‌ي پایان گذاشت. قاتلین دست‌هاي تیلور را از پشت بستند و به شیوه‌یی که کـارشناسانِ جنایيِ لس‌آنجلس از آن به عنوانِ قتل‌هاي سیاسی تعبیر کردند با شلیکِ گلوله به زنده‌گيِ این روزنامه‌نگار پایان دادند. تیلور از نسلِ خبرنگارانِ حقیقت‌جو و مدافعه‌گر بود. از نسلی که امروز آیینِ ادعاییِ آمریکا مشتمل بر جریانِ آزادِ اطلاعات را به مبارزه طلبیده‌اند... شرافتِ اخلاقيِ روزنامه‌نگاری سکوت در این صحنه‌ي سانسور را نـمی‌پذیرد. مـاروزنامه‌نگارانِ ایـرانـی قـتل مایکل تیلور، روزنامه‌نـگار، منتـقد و هم‌چنین سانسور سیستماتیکِ حاکم بررسانه‌هاي آمریکایی را بـه‌شدت محکوم کرده و از سرانِ محافلِ بین‌المللیِ رسانه‌یی... می‌خواهیم که درقبالِ ایـن‌جنایت و جنایاتِ مشابهی کـه در موردِ خبرنگارانِ مستقل و آزادی‌خواه صورت می‌گیرد از خود واکنش نشان دهند.»

هیئت مدیره‌يِ تعاونيِ مطبوعات انتخاب شد

در جلسه‌یی که با حضورِ جمعی از صاحبانِ امتیازو مدیرانِ‌مسئولِ نشریاتِ عضوِ تعاونيِ مطبوعات در محلِ این تعاونی در روزِ ٢٦ تیرماه تشکیل شد اعضايِ پنجمین دوره‌ي هیئتِ مدیره‌ي تعاونيِ مطبوعات براي دو سال انتخاب شدند. تعاونی مطبوعات در سالِ ١٣٦٧ تاسیس شد و بیش از ٥٢٠ نشریه در آن عضویت دارند.

در اجلاسیِ انتخاباتيِ روزِ ٢٦ تیرماه خانمِ مهندس رضایی، مدیرعاملِ تعاونيِ مطبوعات گزارشِ مالی و عمل‌کردهاي تعاونی را تشریح کرد و به پرسش‌هاي اعضايِ تعاونی پاسخ داد. دراین جلسه مهندس محسن سازگارا که از بنیان‌گذارانِ تعاونيِ مطبوعات و عضوِ هیئت‌مدیره و نخستین مدیرعاملِ این تعاونی بود از عضویت در تعاونی و هیئت استعفا داد و در سخنانِ خود ضـمنِ تشکر و خداحافظی از هم‌کاران به مدیرانِ مطبوعات توصیه کرد که در راهِ حفظِ تعاونيِ خود کوشا باشند. براسـاسِ اساس‌نامه‌يِ تعاونيِ مطبوعات فقط صاحبانِ امتیازِ نشریات می‌توانند در این تعاونی عضویت داشته باشند و امتیازِ نشریاتِ محسن سازگارا لغو شده است.

در پایانِ این جلسه نتیجه‌ي رای‌گیری اعلام شد و آقایان : دکتر گودرز افتخار جهرمی(تحقیقات حقوقی) رضا تهرانی(کیان) عبداله‌جاسبی(آفرینش) محمدمهدی عـبدخدایی(منشوربرادری) علی‌فرامرزیان(چاپ و انتشار) به عنوانِ اعضايِ پنجمین دوره‌ي هیئت‌مدیره‌ي شرکتِ تعاونيِ مطبوعات انتخاب شدند.

بهمن و پیام دانشجو محکوم شدند

شعبه‌ي ٢١٦ و ٣٧ دادگاهِ عمومیِ تهران، عطاالله مهاجرانی و حشمت‌الله طبرزدی مدیرانِ مسئولِ نشریاتِ بهمن و پیام دانشجو را به پرداختِ جریمه‌ي نقدی و محرومیت از مشاغلِ مطبوعاتی محکوم کرد. هیئتِ منصفه‌ي مطبوعاتی هر دو دادگاه با توجه به سوابقِ متهمان خواستارِ «اعمالِ تخفیف در مجازاتِ» آن‌ها شد. براسـاسِ آراي صادره عطاالله مهاجرانی مدیرِ مسئولِ بهمن به پرداختِ ٥٠ هزارتومان جریمه‌ي نقدی و یک سال محرومیت از مشاغلِ مطبوعاتی و حشمت‌الله طبرزدی مدیرِ مسئولِ پیام دانشجو به پرداختِ یک میلیون تومان جریمه‌ي نقدی و ٥ سـال محرومیت از مشاغلِ مطبوعاتی محکوم شدند. رايِ دادگاه در موردِ عطاالله مهاجرانی براساسِ شکایتِ مرتضی نبوی و رايِ دادگاه در موردِ حشمت‌اله طبرزدی براساسِ شکایتِ چند شاکی از جمله «**شرکت تعاونی تولیدکنندگان پسته رفسنجان**» صادر شد و بدین‌سان تاتشکیلِ دادگاهِ دوم دونشریه از عرصه‌ي مطبوعاتِ ایران حذف شدند.

در اواخرِ تیرماه حشمت‌اله‌طبرزدی مدیرِ مسئولِ نشریه‌ي پیام‌دانشجو با انتشارِ بیانیه‌یی خواستارِ آن شد که «ازاین نشریه بامعرفیِ صاحب‌امتیاز ومدیرمسئولِ جدید رفع توقیف شود.»

کنگره‌يِ بزرگ‌داشتِ نیما

براساسِ خبرهاي منتشر شده در مطبوعات، سازمانِ ملیِ یونسکو درایران باتصویبِ سازمانِ بین‌المللیِ یونسکو مراسمی را دربزرگ‌داشتِ نیما برگزار خواهد کرد.برگزاريِ کنگره‌یی درباره‌ي نیما از جمله برنامه‌هاي این مراسم اعلام شده است. تابرگزاريِ این کنگره زمانِ زیادی نمانده است اما ازبسیاری ازکسانی که درباره‌ي نیما آثارِگوناگونی به چاپ رسانده و در شناساندنِ شعرِ نیمایی نقش مهمی داشته‌اند براي شرکت در این کنگره و ارایـه‌ي مـقاله دعـوت نشـده است. ارسـالِ دعوت‌نامه براي گروهی و دعوت نکردنِ دیگران این پرسش را مطرح می‌کند که در بحثِ درباره‌ي نیما و کارِ او چه معیاری مهم‌تر از آثارِ چاپ شده وجود دارد و در امری ملی چون تجلیل از نیما آیا نمی‌توان تنها به معیارهاي فرهنگی اندیشید؟

چهلمین روز در خانه ادریسی‌ها

در چـهلمین روزِ درگـذشتِ «غـزاله‌عـلیزاده» نویسنده‌ي خانه ادریسی‌ها گروهی از دوست‌دارانِ هنر و ادبِ فارسی یادِ او را در مراسمی که به همین مناسبت برگزار شد گرامی داشتند. در این مراسم محمدعلی‌سپانلو تصویری موجز از زنده‌گيِ علیزاده را ارایه داد و سلمی، دخترِ علیزاده نوشته‌یی رادرباره‌ي مادرِ خود قرائت کرد. این نشست با شعرخوانيِ رضا براهنی و محمدخلیلی و ... و سخنانِ کوتاهِ فرج‌سرکوهی درباره‌ي آثارِ علیزاده ادامه یافت. در بخشی از این مراسم گروهِ کر به رهبريِ آقايِ موسـیان کرهایی از چند اثرِ مشهورِ کلاسیک و قطعه‌یی از حشمت سنجری را اجرا کرد و چند شعر از شاعرانِ معاصر قرائت شد.

مدافعِ آزادیِ مطبوعات درگذشت

درخرداد ماهِ امسال « مـکـویتانو» یـکی از سرسخت‌ترین مدافعانِ آزادیِ مطبوعات و یکی از روزنامه‌نویسانِ بزرگِ آمریکايِ لاتین، پس از ٤٨ سال کارِ حرفه‌یی در ٧٣ ساله گی درشهرِ «سائوپائولو»ي برزیل به بیماريِ سرطان درگذشت. نتوکارِ حرفه‌يِ خود را با خبرنگاری آغاز کرد و در هنگامِ مرگ ناشرِ روزنامه‌يِ ٨٥٠هـزار تـیراژيِ «اسـتادو» و مـدیرِ خـبرگزاريِ بین‌المللیِ A.B و مالکِ شبکه‌يِ رادیوییِ«الدواردو» بود. روزنامه‌يِ «اسـتادو» در دورانِ سلطه‌يِ دیکتاتوری در برزیل، با شیوه‌هاي گوناگون با سانسورِ حاکم مبارزه می‌کرد. سفید گذاشتنِ فضايِ مطالبِ سانسور شده و چاپِ شعرهايِ کلاسیک درآن فضاها، از شیوه‌هایی بود که نتو برای افشای سانسور به کار می‌برد، در دهه‌ی ١٩٧٠ نتو، به عنوانِ رئیسِ انجمنِ مطبوعاتِ قاره‌يِ آمریکا مبارزه‌یی پی‌گیر را علیهِ سانسورِ مطبوعات سازمان داد. از دست‌آوردهاي این مبارزه می‌توان از لغوِ حکمِ تعطیلِ روزنامه‌يِ «پدروچامورو»- شوهرِ مقتولِ رئیس جمهوريِ کنونيِ نیکاراگوئه و از سرانِ نهضتِ ساندنیستی - در روزگاری یاد کرد که دیکتاتوری «سوموزا» براین کشور حاکم بود.

قتلِ یک خبرنگار

خبرنگارِ پی‌گیر و وظیفه‌شناسِ ایرلندی ورونیکا گورین جانِ خود را در راهِ تهیه‌یِ گزارش درباره‌یِ باندهایِ تبه‌کار از دست‌داد. گزارش‌هایِ ورونیکا گورین خبرنگارِ ۳۳ ساله‌یِ ساندی ایندیپندنتِ ایرلند درباره‌یِ فعالیت‌هایِ باندهایِ قاچاق و دزدی و جعل و مراکزِ فساد در میانِ خواننده‌گان با استقبالِ گسترده روبه‌روبود و سالِ گذشته جایزه‌یِ بین‌المللیِ بهترین خبرنگار به او تعلق گرفت اما افشارگری‌هایِ گورین منافعِ باندهایِ تبه‌کار را به‌خطر انداخت و پس از چند اخطار در ژانویه‌یِ گذشته در خانه‌اش هدفِ چند گلوله قرار گرفت. گورین مجروح شد اما از حادثه جان به دربرد و به رغمِ اخطارهایِ مکررکارِ خود را ادامه داد و سرانجام در تیرماهِ امسال ورونیکا گورین هدفِ گلوله‌یِ چند موتورسوار قرار گرفت و کشته شد.

نظرخواهیِ همه‌گانی درباره‌یِ خطِ فارسی

سرانجام و پس‌از چندسال کارِ مداوم پیش‌نهادهایِ نهاییِ در موردِ بازنگری در شیوه‌یِ نگارش و خطِ فارسی در جزوه‌یی با عنوانِ **نظرخواهیِ نهایی درباره‌یِ شیوه‌یِ نگارش و خطِ فارسی** تدوین شد. کارِ تهیه و تدوینِ این متن را ایرج‌کابلی از اعضایِ شورایِ بازنگری برعهده داشته است.

شورایِ بازنگری در شیوه‌یِ نگارش و خطِ فارسی پس‌از چاپِ مقاله‌یِ **فراخوان به فارسی‌نویسان** به قلمِ ایرج کابلی در مجله‌یِ آدینه تشکیل شد. در این شورا آقایان کریم امامی، محمدرضا باطنی، علی‌محمد حق‌شناس، احمدشاملو، محمد صنعتی، مصطفی‌عاصی، ایرج‌کابلی، کاظم کردوانی و هوشنگ گلشیری عضویت داشتند. اخبار و مباحث و مصوباتِ این شورا در شماره‌هایِ گذشته‌یِ آدینه به چاپ رسیده است و برخی از پیش‌نهادهایِ شورا نیز در رسم‌الخطِ مجله‌یِ آدینه اعمال می‌شود.

جزوه‌یِ **نظرخواهیِ نهایی درباره‌یِ شیوه‌یِ نگارش و خطِ فارسی** که به تصویبِ شورا رسیده است هم‌راه با فرمِ نظرخواهیِ همه‌گانی در اختیارِ متخصصان، کارشناسان و علاقه‌مندان قرار می‌گیرد تا پس از بررسی و جمع‌بندیِ نظریات رسیده، مصوباتِ نهایی تدوین شود. علاقه‌مندان برایِ شرکت در این بحث و دریافتِ این جزوه و فرمِ نظرخواهی می‌توانند با صندوقِ پستیِ ۱۳۸/۱۴۶۶۵ مکاتبه کنند.

آدینه چهاردهم شد

درگزارشی که در ۳۰ خرداد ماه باعنوانِ اقتصادِ مطبوعاتِ ایران در روزنامه‌یِ همشهری به چاپ رسیده است، بخش‌هایی از نتایج یک تحقیق درباره‌یِ وضعیتِ مطبوعاتِ ایران منعکس شد. در بخشی ازاین تحقیق بااشاره به منابعِ مالیِ مجلات و تیراژِ آن‌ها جدولی به چاپ رسیده‌است که میزانِ علاقه‌یِ خواننده‌گان را به مجله‌هایِ کشور نشان می‌دهد. نمونه‌یِ آماری - ۱۱۶۷ نفر- از میانِ لایه‌هایِ گوناگونِ مردم انتخاب شده‌اند. براساسِ آمارهایِ این جدول ۱۴ مجله در صدرِ مجله‌هایِ موردِ علاقه‌یِ مردم قراردارند. در این آمارگیری زن‌روز،حوادث،خانواده، جوانان، اطلاعات‌هفتگی، دانستنیها، دنیایِ‌ورزش، کیهان‌ورزشی، سروش،گل‌آقا، صنعت حمل و نقل، فیلم، فیلم وسینما، آدینه به ترتیب مقام‌هایِ اول تا چهاردهم جدول رابه خود اختصاص داده‌اند. حضورِ آدینه در میانِ نشریاتِ تخصصی چون فیلم و نشریاتِ عامه‌پسندی که ، به قلم‌روهایِ دیگری جز ادب و هنر می‌پردازند نشانه‌یی است ازگسترشِ دامنه‌یِ خواننده‌گانِ آدینه و مهم‌تر ازآن ارتقاءِ سطحِ خواننده‌گانِ مجلات درکشورِ ما.

دکترسروش دراردن وکانادا

دکتر عبدالکریم‌سروش به دعوتِ استادانِ دانش‌گاهِ لندن و اعضایِ انجمنِ اسلامیِ دانش‌جویانِ خارج از کشور برایِ ایرادِ چند سخن‌رانی به انگلستان مسافرت کرد. دکتر سروش اولین سخن‌رانیِ خود را در امپریال کالج درباره‌یِ دین و روشن‌فکری و دومین سخن‌رانیِ خود را که به زبانِ انگلیسی بود درباره‌یِ نقشِ روشن‌فکر در حیاتِ اجتماعی ایراد کرد. در اولین سخن‌رانیِ دکتر سروش بیش از ۳۰ تن از استادانِ ایران‌شناسیِ کالج‌هایِ دانش‌گاه‌هایِ لندن حضور داشتند.

موسسه‌یِ **آل‌البیت‌اردن** هاشمی نیز از دکتر عبدالکریم سروش دعوت کرده‌است که برایِ سخن‌رانیِ به آن کشور مسافرت کند و برنامه‌یی نیز برایِ سخن‌رانیِ دکتر سروش در دانش‌گاهِ گل‌گیل و شهرِ تورنتویِ **کانادا** پیش‌نهاد شده‌است. دکتر سروش پس از حضور دراین جلسه‌ها به ایران بازخواهد گشت.

دکتر عبدالکریم سروش عضوِ انجمنِ حکمت و فلسفه وابسته به وزارتِ علوم و آموزشِ عالی است و در چند ماهِ گذشته جلسه‌هایِ درس‌هایِ او دردانش‌گاه با مشکلاتی از سویِ گروهی معترض روبه‌رو شد. نامه‌یِ دکتر سروش به ریاست جمهوریِ ایران دراین‌باره و درباره‌یِ حوادثی چون ماجرایِ دانش‌گاهِ امیرکبیر در مطبوعاتِ ایران به چاپ رسید.

دایی‌جان ناپلئون درگذشت

غلامحسین نقشینه، بازی‌گرِ تیاتر، سینما و تلویزیونِ ایران در خردادماهِ امسال چشم از جهان فروبست. غلامحسین نقشینه در سالِ ۱۲۸۷ درتهران متولد شد و دردورانِ نوجوانی به تیاتر روی‌آورد و در سالِ ۱۳۳۴ در تاسیسِ مرکزِ آموزشِ هنرِ تیاترِ ایران نقشی فعال داشت. غلامحسین نقشینه در سالِ ۱۳۳۵ بابازیِ در فیلم «لیلی و مجنون» فعالیت‌هایِ خودرا در عرصه‌یِ سینما گسترش داد و در چند سریالِ تلویزیونی از جمله « دایی جان ناپلئون» ساخته‌یِ ناصرتقوایی نیز حضوری ماندگار داشت. بازیِ او در نقشِ « دایی‌جان ناپلئون » برایِ او شهرتی درخور فراهم کرد. غلامحسین نقشینه در حدود ۲۰ فیلم بازی کرد و آخرین حضورِ سینماییِ او رادر فیلم «ای‌ایران» به کارگردانیِ ناصر تقوایی در سالِ ۱۳۶۸ دیدیم.

درگذشتِ نعمت‌قاضی

نعمت‌الله قاضی، از نویسنده‌گان و روزنامه نویسانِ قدیمیِ ایران در چهاردهم خردادماه درگذشت. نعمت‌الله قاضی در سالِ ۱۳۰۲ متولد شد و یکی از پرکارترین نویسنده‌گانِ ایران بود. از آثارِ نعمت‌الله قاضی می‌توان به بارگاه لرزان، نقشبندراستی، به‌سوی سیمرغ، مشعلی در توفان، خون‌درخورشید، تاریخ سیاسی اسلام، صدف‌های شکسته، عشق و مرگ پوشکین، کلاه‌گشاد، پای طاووس، این قاجار درپهنه‌یِ تاریخ ایران، رستاخیز زنگیان، تیمور ملک و ... اشاره کرد.

● در آموزشِ گرافیک کارِ عملی اهمیتِ بسیار دارد و خانمِ الدوزاحرامی هنرآموزِ ۱۶ ساله‌یِ سالِ اولِ آموزش‌کده‌یِ ۱۷ شهریورِ کرج برایِ کارِ درسیِ خود رویِ جلدِ آدینه را طراحی و اجرا کرده است.

غلامحسین ذاکری

رانندگیِ آقایِ دبیرِ سومِ سفارت!

تصادفاتِ راننده‌گی از اتفاقاتی است که هر روز در گوشه و کنارِ جهان شاهدش هستیم و چیزِ تازه و غیرِ عادی نیست. اما یک‌ماه پیش دبیرِ سومِ سفارتِ ترکیه در تهران آقایِ کارادومان در یک تصادفِ دل‌خراشِ راننده‌گی در یکی‌از خیابان‌هایِ پایتخت، مادر و دختری را می‌کشد و به‌گفته‌یِ شاهدانِ عینی، چون درحالِ طبیعی نبوده است، مصدومین را به حالِ خود رها می‌کند و از صحنه‌یِ حادثه می‌گریزد. آقایِ کارادومان دبیرِ سومِ سفارت روزِ بعداز تصادف محلِ ماموریتِ خود، تهران را به‌قصدِ ترکیه ترک می‌کند و ماجرایِ تصادفِ بلاتکلیف و پرونده‌یِ قتل مفتوح می‌ماند.

به نوشته‌یِ روزنامه‌ها، مادر و دختری که دراین حادثه جان باختند از طبقه‌یِ محرومِ جامعه‌یِ ما هستند و ظاهراً به ازدواجِ دخترِ ناکامِ چندشبی بیش باقی نمانده بود که بی‌مبالاتیِ دبیرِ سومِ سفارتِ ترکیه تمامِ آرزوهایِ دختری جوان را به دلِ خاک می‌سپارد. به نوشته‌یِ روزنامه‌ها، پس از این حادثه، سفارتِ ترکیه در ایران تنها به یک اظهارِ تاسفِ کتبی بسنده کرده است و ختمِ قضیه!

چندی بعد یکی از بازمانده‌گانِ حادثه ضمنِ گفت‌وگویی با یکی از روزنامه‌ها اعلام کرده که پس از گذشتِ چهل روز از حادثه متاسفانه هیچ‌گونه اقدامی در جهتِ احقاقِ حق و روشن شدنِ قضیه به عمل نیامده است. حتا بازپرسِ شعبه‌یِ ۲۳۱ ویژه‌یِ قضایی به بازمانده گفته است که براساسِ قانونِ مصوبِ ۱۳۴۳ از آن‌جا که متهم به قتل در ایران حضور ندارد و از سویِ دیگر از مصونیتِ سیاسی برخوردار است، لذا رسیده‌گی به این پرونده درایران امکان‌پذیر نیست و باید آن را در دادگاه‌هایِ ترکیه پی‌گیری کنید.

این اولین تصادفِ راننده‌گیِ اعضایِ سفارتِ ترکیه درایران نیست. دو سالِ پیش نیز موردِ مشابهی از سویِ یکی از اعضایِ سفارتِ ترکیه در تهران اتفاق افتاد که منجر به قتلِ یکی از هم‌وطنان‌مان شده است. وجالب این‌جا است که خانواده‌یِ آن مقتول تاکنون نتوانسته‌است برایِ گرفتنِ حقِ(دیه) خود اقدامی صورت دهد!

در سالِ هفتاد در سفری به ترکیه هنگامی که قصد داشتم خاکِ این کشور را ترک‌کنم، اتومبیلی از عقب به شدت به اتومبیلِ من اصابت کرد و پس از ساعت‌ها بلاتکلیفی سرانجام پلیس سررسید. راننده‌یِ اتومبیلِ عقبی با این که از شدتِ مستی سرِ پای خود بند نبود، نه گواهی‌نامه هم‌راه داشت و نه ورقه‌یِ بیمه. پلیس راه‌نمایی به‌محضِ این‌که چشم‌اش به نمره‌یِ ترانزیتِ اتومبیلِ من افتاد، او را رها کرد و با صدایی آمرانه و لحنی شدید، از من مدارکِ اتومبیل و اوراقِ بیمه و کارتِ عبور خواست. یکی‌یکی به دست‌اش دادم، و هر بهانه‌یی تراشید که مرا مقصر جلوه دهد نشد. سرانجام صراحتاً به من گفت، مقصرِ اصلی شمایید!

چون زبانِ ترکی می‌دانستم، کارمان از خیابان به دادگاه کشید، متاسفانه در دادگاه هم به نفعِ او یعنی راننده‌یِ مقصر رای دادند. اعتراض کردم، و در پاسخ شنیدم که: هرچه باشد او(راننده‌یِ عقبی و مقصرِ واقعی) در سرزمینِ خودش راننده‌گی می‌کرده و شما ایرانی و بیگانه اید، شما باید خسارتِ او را بپذیرید، خشک‌ام زد، اعتراض فایده‌یی نداشت فقط وقت تلف کردن بود، یکی از دوستان که سال‌ها در ترکیه اقامت داشت آهسته در گوش‌ام گفت: فلانی، جریمه را پرداخت کن برویم. تا کار بدتر نشده، از ترکیه برو.

این حادثه سال‌ها ذهن‌ام را آزار می‌داد، و حالا از خود می‌پرسم که اگر همین تصادفِ اخیر که منجر به کشته شدنِ مادرو دختری گردید در خاکِ ترکیه اتفاق می‌افتاد، چه می‌شد؟

فرار از صحنه‌یِ تصادف در شانِ یک انسانِ واقعی نیست. چه کسی دل‌اش می‌آید، مادر و دختری را زیر بگیرد و تن‌هایِ آش ولاش شده را در وسطِ خیابان به امانِ خدا رها کند و بگریزد. این کار از عهده‌یِ کدام انسانِ با وجدانی برمی‌آید!

شاید راننده‌یِ خاطی چون می‌داند در کشورش، مردم با راننده‌یی خارجی که مست باشد و دونفر را زیر بگیرد و بکشد چه معامله‌یی خواهند کرد، از صحنه گریخته است. راننده‌یِ خاطی نمی‌دانست که این‌جا ایران است و هنوز بازمانده‌گانِ تصادفِ اول که دوسالِ پیش اتفاق افتاد، نتوانسته‌اند حق و حقوقِ خود را از راننده‌یِ خاطی بگیرند که دومین حادثه اتفاق می‌افتد.

ثروت‌هایِ بادآورده‌یِ بعضی‌ها

چندی پیش، در یکی از خیابان هایِ شمالِ تهران، نوجوانی در اثرِ بی‌توجهی و غفلت در راننده‌گی بایک اتومبیلِ آخرین مدل به چندین وسیله‌یِ نقلیه‌یِ در حالِ عبور برخورد می‌کند و باعثِ راه‌بندان و گرهِ ترافیکی می‌شود، به گفته‌یِ شاهدانِ عینی سنِ نوجوانِ راننده حدودِ ۱۵ یا ۱۶ سال بوده است و پس از تصادف در کمالِ خون‌سردی از اتومبیل پیاده می‌شود و با تلفنِ سیارِ «موبایل» بیخ گوشش با پدر تماس می‌گیرد و لحظه‌یی بعد پدرِ مهربان از گردِ راه می‌رسد و تمامِ خسارت‌ها را برعهده می‌گیرد و ختمِ قضیه.

ظاهراً پدرِ این نوجوان در یک لحظه بابتِ خسارت، حدودِ ۵ میلیون تومان طی چک به صاحبانِ اتومبیل‌هایِ خسارت دیده می‌پردازد! تاکسی شکایت و گله‌یی از راننده‌یِ نوجوان نداشته باشد و داستان با خیر و سلامت تمام شود.

وقتی که این خبر را در روزنامه‌یِ همشهری خواندم، لحظه‌یی تمامِ ذهنیت‌ام به‌هم ریخت و دست از کار کشیدم. درآین فکر بودم که این‌گونه تخلفات و بی‌بندوباری در جامعه از کجا نشات می‌گیرد.

عصرِ همان روز باز در روزنامه‌ها خواندم، دونوجوانِ ۱۴ و ۱۶ ساله تصمیم می‌گیرند با اتومبیل‌هایِ آخرین مدلِ هوندا و بنزِ پدرشان در یکی از خیابان‌هایِ شهرکِ غرب مسابقه‌یِ اتومبیل‌رانی وکورس سرعت بگذارند که دریک لحظه فاجعه‌یی دیگر آفریده می‌شود.

دراین حادثه یک راننده‌یِ تاکسیِ ۵۵ ساله در حالی که کنارِ تاکسیِ خود ایستاده بود، قربانیِ مسابقه می‌شود و جانِ خود را که نان‌آورِ خانواده‌یی بود به رایگان از دست می‌دهد.

صاحبِ این قلم، خود یک پدر است، دردِ بدونِ پدر بودن، مسئولیتِ پدر بودن را به‌خوبی احساس می‌کند. کدام پدرِ بی‌فکر و مسئولیتی یافت می‌شود که اتومبیلِ آخرین مدلِ خود را زیرِ پایِ نوجوانی بگذارد، گرچه آن نوجوان به تازه گی گواهی‌نامه‌یِ راننده گی را نیز دریافت کرده باشد. مگر بابتِ آن اتومبیلِ گران‌قیمت پول نپرداخته‌اند؟! مگر در برابرِ خریدِ آن اتومبیلِ آخرین مدل (ارزشِ این‌گونه اتومبیل‌ها بیش از ده‌پانزده میلیون تومان است) رنجی، زحمتی نکشیده‌اند؟! آیا آسان به دست آمده و پول‌اش بادآورده است؟!

هرازگاهی در خیابان‌هایِ تهران، آدمی شاهدِ ویراژ دادن، زیگزاگ و حرکت کردنِ نوجوانانی است که با اتومبیل‌هایِ گران‌قیمتِ پدر، خیابان‌هایِ تهران را فتح

می‌کنند و اعتنایی به هیچ‌گونه علائم راه‌نمایی و رانندگی و حق تقدم عابر ندارند و اغلب نیز حادثه‌آفرین هستند.

در جامعه‌یی زندگی می‌کنیم که یک طرف نوجوان‌اش براثر پول وثروت هنگفتی که پدر دارد و اغلب بادآورده است آن چنان بی‌خیال و بی‌اعتنا به ارزش‌های جامعه و اخلاق انسانی شده است و نمونه‌ی بارز آن همین دوحادثه‌ی اخیر است که بهترین گواه این مدعا است. از سوی دیگر در همین جامعه جوانانی را سراغ داریم که به خاطر سیرکردن شکم مادر و خواهر و افراد تحت تکفل خود شبانه‌روز کار می‌کنند و در عین حال به تحصیلات‌شان ادامه می‌دهند. این دونمونه از جوانان در جامعه‌ی ما با فاصله‌یی نه چندان دور از هم زندگی می‌کنند. یکی باآن وضعی که از شدت تورم ثروت دارد بالا می‌آورد، یکی در شرایط تنگ‌دستی آرزوی‌اش داشتن یک دوچرخه‌ی دست پنجم است.

فاصله‌ی طبقاتی در جامعه‌ی ما زیاد است، تا کی باید ناظر این‌گونه حوادث باشیم. این همه تفاوت، این همه فاصله به‌راستی چه‌گونه و از کجا پیداشده‌است؟!

اگر مسئولان جامعه به شغل پدران این نوجوانان دقیق بنگرند، ریشه‌ی درد را پیدا می‌کنند. پول‌های مفت و بادآورده از خرید و فروش و واسطه گری و دلالی.

به‌راستی مسئولان و مدیران جامعه پاسخی برای آن نوجوانی که قادر نیست حتا در سال یک لباس نو خریداری کند، یا آن نوجوانی که قادر نیست شکم خود و افراد تحت تکفل خود را سیر کند، یا آن نوجوانی که رفتن به سینما، به استخر، به پیک‌نیک دوستانه برای‌اش به صورت یک آرزوی دست نیافتنی درآمده‌است. دارند؟!

این‌گونه جوانان وقتی که می‌بینند، هم سن‌وسال‌شان با کفش و لباس‌های مدل اروپایی سوار برآخرین اتومبیل‌های گران‌قیمت از پیخ گوش‌شان رژه می‌روند و به او فخر و مباهات می‌فروشند، هنگامی که می‌بینند قادر نیستند هزینه‌ی ثبت نام دانشگاه آزادشان را از پدر بگیرند- چون پدرشان کارمند ساده‌یی است - هنگامی که می‌بینند پول توجیبی هم سن و سال‌شان به‌اندازه‌ی شش ماه حقوق دریافتی پدرشان است، چه واکنشی خواهند داشت؟

اعتیاد بیماری است

دنیای اعتیاد دنیای سیاه و تباه شده‌یی است. همه چیز آدمی از دست رفته است، گرفتاری که خود می‌داند اسیر است، اما توان رهایی را در خود نمی‌یابد، دستی باید او را بیابد، دست مهربانی باید او را از اعماق دره‌ی اعتیاد بالا بکشد. این دست می‌تواند، دست برادر، رفیق، مادر، و حتا دست دولت باشد.

معتادان در جهان امروز مجرم شناخته نمی‌شوند، جهان معتاد را بیمار می‌داند و نه مجرم و اگر چنین است باید گفت که سرانجام روزنامه‌ی ایران، در تلاشی بی‌سابقه و در یک اقدام ملی، انسان‌دوستانه و مسئولانه طرحی را به‌صورت درمان معتادان کشور ارائه کرد که پس از گذشت یک‌سال به ثمر رسید. با این دیدگاه که معتادان بیمار اند و نیازمند کمک و نه مجرم، حدود یک‌سال پیش، صفحه‌ی اجتماعی و حوادث روزنامه‌ی ایران، گزارشی درباره‌ی درمان معتادان چاپ کرد که بااستقبال گرم خانواده‌ها مواجه شد و سرانجام مسئولان نیز اعلام کردندکه معتادان از این پس می‌توانند به مراکز ترک اعتیاد مراجعه کنند و پزشکان نیز آزادانه می‌توانند به معالجه‌ی آن‌ها بپردازند و چنین است که از این پس خانواده‌های معتادان می‌توانند بی‌ترس و هراس معتادان را به مراکز درمانی معرفی کنند و این بلای خانمان‌سوز را درمان کنند. مبارزه‌ی بی‌امان با سوداگران مرگ یعنی باندهای قاچاق نیز شدت گرفت و دراین حرکت نکته‌یی نیز برجای می‌ماند که مطبوعات می‌توانند اگر درست عمل کنند و اگر جدی گرفته شوند در حل مشکلات و معضلات جامعه مؤثر باشند.

تیری که به قلب می‌نشیند

در زندگی روزمره گاه، خبر یا حادثه‌یی رخ می‌دهد که از شنیدن آن اندوهی در دل و روح آدمی می‌نشیند و دردش چنان سنگین است که جان آدمی را می‌کاهد. خبر را در «الوسلام» یکشنبه ۲۴ تیر در روزنامه‌ی وزین سلام خواندم.

حدود یک سال پیش در یکی از شهرستان‌ها به دختر یازده‌ساله‌یی تجاوز می‌شود و پس از تجاور قربانی را به فجیع‌ترین وجه به قتل می‌رسانند. مادر داغدیده‌ی این دختر به‌خاطر دیه برای قصاص قاتلین دخترش تمام زندگی خود را می‌فروشد و با حمایت و کمک آقای یزدی رییس قوه‌ی قضائیه - بقیه‌ی دیه را تامین و به حساب قوه‌ی قضائیه واریز می‌کند. این مادر رنج کشیده بارها رنج و مشکلات سفر از ولایت خود به تهران را به جان و دل می‌خرد و پس از دونده‌گی‌های طاقت‌فرسا به مادر ستم‌دیده می‌گویند که در تعیین دیه اشتباهی رخ داده و یک میلیون تومان کم محاسبه شده است.

این مادر داغدیده در پیام خود به الوسلام گفته است دیگر چیزی برای فروش ندارد، مگر با فروش کلیه - عضو بدن - حاضر است اشتباه محاسبه در تعیین دیه را پرداخت کند تا قاتلین دختر بی‌گناه‌اش را قصاص کنند. در غیر این‌صورت از خداوند متعال آرزوی مرگ کرده است.

دردی عمیق و جانکاه دراین ماجرا وجود دارد که دل هر انسان سنگ‌دلی را به تپش می‌اندازد. به راستی قوانین برای چه وضع می‌شوند؟ مگر جز این است که قوانین برای حفظ ارزش‌های انسانی، سعادت و خوش‌بختی و بهتر زیستن انسان‌ها وضع می‌شوند؟!

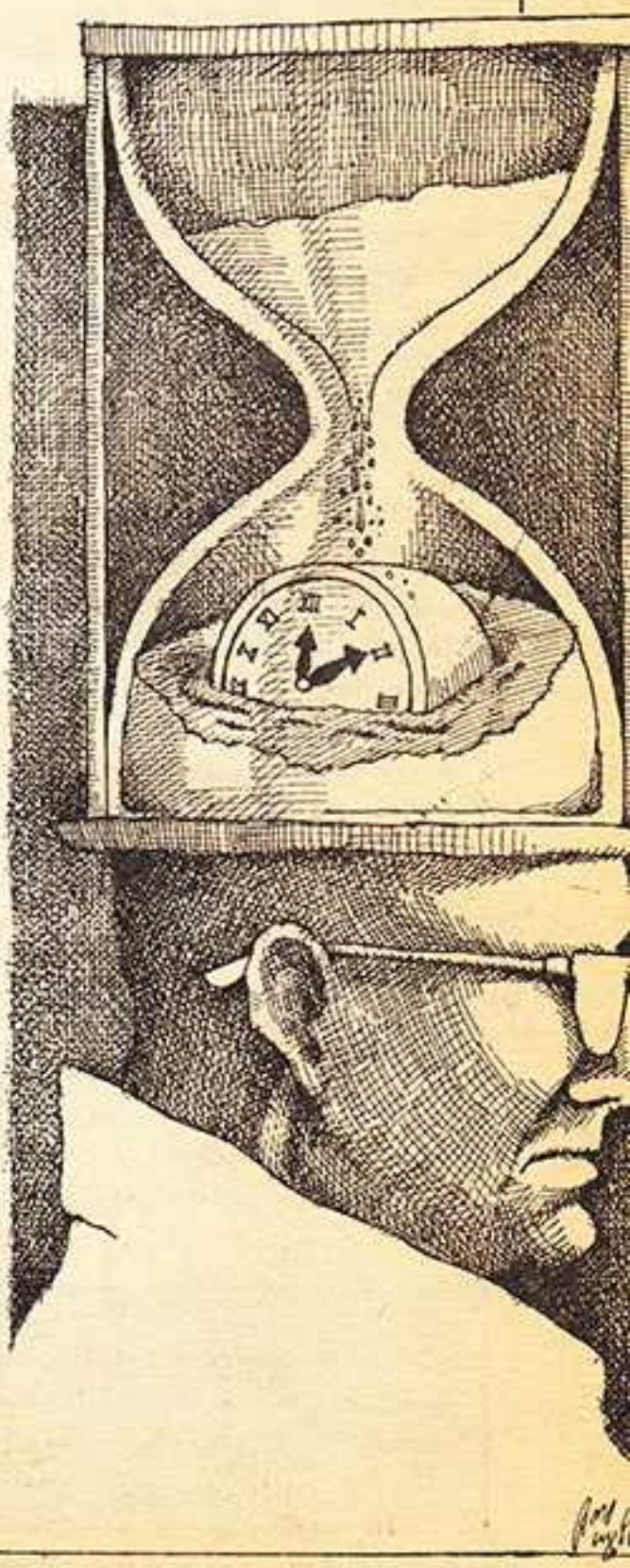
هدف از نگارش این یادداشت کوتاه نه تهییج احساسات کسی است و نه بزرگ‌نمایی حادثه‌یی معمولی. اصل سخن این است اگر قانونی باعث بشود که عدالت، انسانیت و بسیاری از مسایل اجتماعی - انسانی نادیده گرفته شود، آیا نباید راهی یافت تا حق کسی ضایع نشود که هدف اصلی قانون احقاق حق انسان‌هااست. آیا نباید در این موارد راهی را پیش‌اندیشی کرد تا مواردی از این‌گونه که به دختری یازده‌ساله تجاوز می‌شود و با شنیع‌ترین وجه او را به قتل می‌رسانند و خانواده‌ی مقتول توان پرداخت دیه قاتل را ندارد حق‌اش پای‌مال نشود و خانواده‌ی مقتول برای قصاص قاتل یا قاتلین از هستی‌اش ساقط شود تا انتقام خون فرزند بی‌گناه‌اش را بستانند؟

به‌دور از احساسات، خشم ونفرت، باید مادر باشی، باید پدر باشی، باید انسان باشی تا این درد جانکاه را با پوست و استخوانات لمس کنی.

احساس هم‌دردی بااین مادر داغ کشیده کم‌ترین پیوند انسانیت است. بی‌تردید پول فراهم می‌شود، سخن دل‌سوزانه این‌جا است که در این موارد باید چاره‌یی اساسی اندیشید.■

● حدود ۲ سال است که مجله‌ی آدینه از هرنوع یارانه‌ی دولتی و از جمله دریافت حواله‌ی کاغذ به قیمت دولتی محروم شده‌است و کاغذ متن و جلد مورد نیاز خود را از بازار آزاد تهیه می‌کند. این توضیح در پاسخ پرسش‌های گوناگون دراین‌باره و نیز در پاسخ مطالبی چاپ شد که به انگیزه‌های گوناگون گه‌گاه مطرح می‌شود.

دلِ شکسته چه‌ارزان می‌فروشیم



«به راستی چه کسی مسئولِ حرمتِ شهروندانِ این مملکت است؟» سئوالی است که از پنج ماهِ پیش و به دنبالِ پخشِ برنامه‌یی به نامِ **هویت** بر ذهن و زبانِ هزاران نفر از شهروندانِ این ملک نشسته است. ابتدا که این برنامه پخش شد، به نظر رسید کاربردی انتخاباتی دارد و برای آن تهیه شده که گروهِ حاکم، گروهِ رقیب را بکوبد. نه ازآن روکه مطرح شده گان در این برنامه همان **گروهِ‌رقیب** بودند و قصد و هوایِ سیاسی داشتند بل‌که گروهِ رقیب، شاید هم به عنوانِ یک تدبیرِ انتخاباتی، این شعار را برگزیده بود که باید سخنانِ مختلف را شنید تا ازمیانِ آن‌ها بهترین را انتخاب کرد. دسته‌یی که احساس می‌کرد به این ترتیب جامانده و گروهِ رقیب ممکن است با این شعارِ طیفِ وسیعی را جلب کند، هم‌زمان با یورشِ وسیعِ تبلیغاتی و خیابانی به آن گروه، صاحبانِ **سخنانِ مختلف** را هم کوبیدن گرفت و چنین می‌نمود که صدا و سیمایِ رسمی و فوقِ دولتیِ جمهوریِ اسلامی نیز به خدمت درآمد. بهانه، کشفِ زمینه‌هایِ تهاجمِ فرهنگی بود. اما انتخابات تمام شد و **هویت** ادامه یافت. گرچه هنوز بعضی براین باورند که این برنامه‌یِ تلویزیونی یک حیله‌یِ انتخاباتی‌بود، ولی در ادامه‌یِ برنامه، به تمامی نگرشِ یک گروه خود را نشان داد.

به گفته‌یِ یک استادِ علومِ ارتباطات «این ویژه‌گیِ رسانه‌هایِ همه‌گیر است که دست‌ها را رو می‌کند و مجال می‌دهد تا تفکراتی که گاه پشتِ جملاتِ زیبا پنهان می‌شود، خود را به تمامی نشان دهد. درست به‌همین دلیل می‌گویند اگر تلویزیون به دورانِ هیتلر و استالین متولد شده بود، دستِ این‌ها خیلی زود رو می‌شد.»

گروهی دیگر را در موردِ برنامه‌یِ هویت نظری دیگر است. یکی از خواننده گانِ آدینه می‌نویسد «مقصود منحرف کردنِ نظرِ مردم از ارقامِ میلیاردی و نجومیِ سوءاستفاده‌ها، اختلاس‌ها و رشوه‌خواری‌هایی است که معمولاً یک گروه با نفوذِ اقتصادی یا یاریِ جناحی از سیاسیون عاملِ آن است.» خواننده‌یِ دیگر نوشته است «پیش‌نهاد می‌کنم یک گروه یا سازمانِ بی‌طرف بخشِ سنجشِ افکارِ صدا و سیما را به عهده بگیرد و اگرنه برایِ عموم، برایِ مسئولانِ رده‌یِ بالا گزارشی تهیه کند که مردم در موردِ این‌گونه برنامه‌ها چه می‌گویند. شاید به این‌ترتیب روشن شود که آگاهیِ عمومی به اندازه‌یی است که این فریب‌ها کارگر نیست.»

درابتدا که برنامه‌یِ تلویزیونیِ هویت چند نفری از روزنامه‌نگاران و روشن‌فکرانِ مقیم داخلِ کشور را هدف گرفت و با افتراهایی مانند **کمک گرفتن از بیگانه گان** و مانندِ این، به نظرِ تهیه کننده گان و برنامه‌ریزان‌اش در صددِ افشایِ ابعادِ تهاجمِ فرهنگیِ دشمن برآمد **آدینه** نخستین نشریه‌یی بود که در همان ابتدا با عنوانِ **هویتی که هویتِ مانیست** نوشت: صدا و سیما که به تاکیدِ قانونِ اساسی زیرِ نظرِ بالاترین مرجعِ حاکمیت قرار گرفته و متعلق به تمامِ آحادِ ملت است و هزینه‌یِ آن از جیبِ تمامِ ملت تامین می‌شود، نباید به کارِ جدا سازیِ افراد، تفرقه‌اندازی و قضاوت و درنهایت توهین و افترا به گروهی از شهروندان برآید. **کیهان**، نخستین نشریه‌یی بود که از همان ابتدا به تحسینِ این برنامه برخاست و به تهیه کننده گانِ آن آفرین خواند.

درهفته‌هایِ بعد، به‌ویژه پس از برگزاریِ انتخابات، موضوعِ برنامه وسعت گرفت. نه فقط **آدینه**، **کیان**، **گردون** و **تکاپو**(تعطیل‌شده) و **دنیایِ سخن** بل‌که تمامِ نشریاتِ فرهنگیِ داخل و خارجِ کشور که یک جناحِ مشخصِ سیاسی آن‌ها را نمی‌پسندد، به میان آمد. ابتدا **چنگیزپهلوان**، **مسعودبهنود**، **داریوش‌آشوری**، **هوشنگ‌گلشیری**، **رضابراهنی و...** درکار بودند، اما در گذرِ ایام **عزت‌الله سحابی**، **داریوش شایگان**، **احمدشاملو**، **داریوش آشوری**، **ایرج‌افشار** و ... تا استادانِ بزرگ‌وار **عبدالحسین زرین‌کوب** و

ذبیح‌الله صفا نیز مطرح شدند، حاصل آن که برنامه به عاملی برای زمینه‌سازیِ یک انقلابِ فرهنگیِ نوع چینی شبیه‌شد.

به‌این‌ترتیب، هم‌زمان با ایجادِ رعب و وحشتی در دلِ فرهنگ‌سازان و خادمانِ فرهنگ و هنر کشور، نشریاتِ مختلف، با سلایق و مرام‌های گوناگون، حتا مخالفِ یک‌دیگر به اعتراض به این برنامه برخاستند. ماه‌نامه‌ی **پیام‌امروز** در تلگرامی به رئیس سازمانِ صدا و سیما خطایی را که در نام‌بردنِ از آن نشریه، در **هویت** صورت گرفته بود یادآور شد. مدیرِ ماه‌نامه‌ی **هستی** در مقاله‌یی که در روزنامه‌ی **اطلاعات** چاپ شد خود را از اتهامات مبرا دانست و به سوزاندنِ خشک و تر اعتراض کرد. **عزت‌الله سحابی** در ماه‌نامه‌ی **ایران‌فردا** به شدت به تفکری که در پشتِ این برنامه است اعتراض‌کرد و هنگامی که فیلمی از او در یکی از برنامه‌های **هویت** پخش شد در نامه‌یی سرگشاده خطاب به رئیس‌جمهور خواستارِ آن شد که طبقِ قانون، در همان برنامه و در همان ساعت به وی اجازه داده شود تا ازخود دفاع کند، **سحابی** در این نامه پس از اعتراض به برنامه‌ی **هویت** نوشت «در دوجلسه‌ی اخیر به طورِ خاص برنامه را روی شخصِ اینجانب متمرکز کرده... قسمت‌هایی گزینشی از بازجویی‌های اینجانب را در زندانِ غیر قانونی ۶ ماهه‌ی سال ۶۹ که تحتِ فشارِ شدید روانی و روحی به عنوانِ آرشیوِ داخلیِ زندان روی‌نوار ضبط شده است و همه‌گی فاقدِ هرگونه اعتبارِ شرعی و قانونی و اجتماعی است پخش نموده و به معرضِ تماشایِ بینندگانِ تلویزیونی گذارده‌اند».

سردبیرِ مجله‌ی **کیان** در سرمقاله‌ی خود این سئوال را پیش کشید که «کدام عقل سلیم رویارویی یک دستگاهِ عظیمِ سیاسی را به نام نظامِ جمهوری‌اسلامی با مدعیاتی به حجم فلک، با شهروندانی که در هیچ محکمه‌ای مقصر و مجرم شناخته نشده‌اند، تجویز می‌کند؟» در پایانِ این سرمقاله با اشاره به رژیمِ شاه که لایه‌یی از نخبه‌گانِ جامعه را به عنوانِ هم‌پیمانِ خود برگزیده و توده‌های مردم را از قلم انداخته بود آمده است «ظاهراً این معادله معکوس شده و نقطه‌ی آسیب‌پذیریِ نظامِ جمهوری‌اسلامی با قلم گرفتنِ نخبگانِ جامعه در حالِ عمده شدن است. اندکی هوش‌یاری و مسئولیت‌شناسی در قبالِ منافع بلندمدتِ نظام برای فهمِ پیامدِ دردناکِ این معادله کافی است.»

نشریه‌ی **عصرما** با عنوانِ **نظام را بی‌اعتبار نکنیم** این استدلال را پیش کشید که «اتهامات که از سویِ برنامه‌ی هویت به این و آن زده می‌شود، اگر جرم است چرا مجرمین توسطِ دستگاهِ قضایی به سزایِ اعمالِ خود نمی‌رسند و اگر جرم نیست و حداکثر یک سلیقه‌ی سیاسی است چرا رادیو-تلویزیونِ جمهوری‌اسلامی (به‌عنوانِ سخن‌گو و بلندگویِ حاکمیت) منزلتِ خود را در حدِ یک حزبِ سیاسی تقلیل می‌دهد و به مجادلاتِ سیاسی با این و آن سلیقه می‌پردازد؟»

روزنامه‌ی **سلام** با اشاره به شعرِ یک شاعرِ بزرگِ معاصر که در روزهایِ سال‌گشتِ ارتحالِ بنیان‌گذارِ جمهوری‌اسلامی از تلویزیون پخش شد این سئوال را مطرح کرد «چه‌طور از شعرِ کسی استفاده می‌شود که تصویرش مدام در هویت به عنوانِ یکی از عواملِ تهاجمِ فرهنگی می‌آید.» **سلام**، در مقاله‌ی دیگری با عنوانِ **معادله‌ی دو مجهولی** پرسید چه گونه است که از یک‌سو به نشریات و نویسنده‌گانی اجازه‌ی فعالیت داده می‌شود و از سویِ دیگر صداوسیما از فردی که کتاب‌های‌اش با مجوزِ وزارت‌ارشاد چاپ می‌شود با عنوانِ کسی که از حکومت‌هایِ خارجی کمکِ مالی دریافت می‌کند تا علیهِ نظام فعالیت کند، یاد می‌کند؟ در مقابلِ انتقادهایِ وسیع، فقط دو نشریه‌ی متعلق به یک جناحِ مشخصِ سیاسی گه‌گاه به دفاع از **هویت** پرداختند که این خود موییدِ نظرِ آن گروهی بود که ساختِ این برنامه‌ی تلویزیونی را کارِ سیاسیِ یک گروهِ سیاسی می‌دانستند.

درحاشیه‌ی این بحث، اوایلِ تیرماه که گروهِ موسوم به **انصارِ حزب‌الله** در «رنج‌نامه‌یی» در دفاع از موضعِ خود به کسانی تاخته بود که تسامح و تحملِ عقایدِ دیگران را درنظر دارند. **دراخبار** - تنها روزنامه‌یی که متنِ کاملِ این بیانیه را منعکس کرد - در پاسخ نوشته شد: «دینِ ما، اسلام، آن‌قدر قوی، مستدل و منطقی است که نباید از سخنانِ چند نفر که به‌قولِ شما مخالف‌خوانی می‌کنند یا اباحه‌گری را تبلیغ می‌کنند ترسید. اما این عده را چنان بزرگ می‌کنید و «هویت» می‌دهید. از دوست، دشمن می‌تراشید که دیگر کاری نمی‌توان کرد.» در پاسخِ **اخبار** به رنج‌نامه‌ی **انصارِحزب‌الله** این موضوع نیز مطرح شده بود که شما نرفته‌اید عواملِ اصلیِ فساد را پیدا کنید. در حجره‌ها بگردید یا آن روزنامه‌هایی که سوداگران را تبرئه می‌کنند اما شما چسبیده‌اید به چند تارِ موی بیرون‌آمده، یا صحنه‌یی از یک فیلم شاد و ... «بروید سوداگران را درحجره‌هایی پیدا کنید که در هم‌سایه‌گیِ آن‌ها خودسالان را به ۱۰ هزارتومان می‌فروشند.»

بااین همه پخشِ برنامه‌ی **هویت** از تلویزیون ادامه یافت در حالی که خانمِ **مهرانگیزکار**، وکیلِ دادگستری می‌گوید راه شکایتِ قانونی علیهِ مفتریان برکسانی که در این برنامه به آن‌ها تهمت زده شده بسته نیست. در تیرماه **محمد بسته‌نگار**، **سیدمهدی جعفری**، **رضا رئیس‌طوسی**، **حسین‌رفیعی**، **اعظم‌طالقانی**، **محمودعمرانی**، **نظام‌الدین‌قهاری**، **لطف‌الله‌میثمی**، **حمیدنوحی**، **محمود نکوروح**، **حسن‌یوسفی‌اشکوری** در بیانیه‌یی به پخشِ فیلمی از **عزت‌الله سحابی** از برنامه‌ی هویت اعتراض کردند و چنین روش‌هایی را با «ارزش‌های اسلامی، قانون‌اساسی، اصول‌اخلاقی، سنت‌ائمه، عرف‌جامعه و مصالح دینی و حتی خود نظام جمهوری‌اسلامی‌ایران» مغایر و مخالف اعلام کردند. در این نامه آمده است که «هدف هرچه‌بوده باشد شیوه‌ی ضدِاخلاقی اتخاذ شده را توصیه نمی‌کند و نتیجه‌ی آن‌چیزی جز تجزیه‌ی بیش از پیشِ وفاقِ ملی در جامعه نخواهد بود.»

رضا براهنی می‌گوید: «رکنِ اصلیِ هویتِ هرکشوری فرهنگِ آن است. حمله به آفریننده‌گانِ فرهنگی حمله به هویتِ کشور است که مجموعه‌یی است بدیع، متنوع و چند صدایی. من کارِ فرهنگیِ خود را می‌کنم و هرنوع بازیِ سیاسی با فرهنگ و آفریننده‌گانِ فرهنگی را به زیانِ کشور می‌دانم.» **هوشنگ‌گلشیری** اعتقاد داردکه «وقتی دشمنِ واقعیِ ما خارجی باشد و دشمنِ فرضی، داخلی که حالا شده است روشن‌فکر دیگر احتیاجی نیست به معضلاتِ داخلی پرداخت. به نظرِ من یک‌بار هم شده می‌توان برعکس عمل‌کرد. نشانیِ معضلاتِ هم، عشری از اعشار، این هااست: بی‌کاری، موثربودنِ داروهایِ داخلی، (مردم می‌گویند گچ است)، اجاره‌ی خانه(یک اتاق‌خوابه بیش از ۲ برابرِ حقوقِ یک معلم) گرانیِ سرسام‌آور، رشوه‌خواری (نشانی‌اش را همه‌ی مردم کوچه و بازار می‌دانند) فسادِ اداری (یکی از هزارتاش همان رقم میلیاردی است) اجرا نکردنِ اصلِ قانونِ ازکجا آورده‌ای؟ عمل به شعارِ اولِ آزادی، استقلال، جمهوری اسلامی، اجرایِ تمام و کمالِ قانونِ اساسی، (مثلاً تشکیلِ شوراها)، جلوگیری از دزدی‌ها! دزدی ماشین و موتور متعارف شده است می‌گویید نه برای گزارشِ امر به محل‌هایِ مربوطه سر بزنید.) و علم‌جرّا، و آن‌وقت دیگر به سریال‌هایی مثلِ هویت با این‌همه پرت و پلا احتیاج نیست.» و **مسعودبهنود** می‌گوید «دل‌شکسته‌گیِ استادِ فرزانه عبدالحسین‌زرین‌کوب که برایِ معالجه‌ی تنِ بیمارِ خود راهی است، بسیاری را فهماند که قطار وقتی بر این ریل افتاد تا به کجا می‌برد. از همان ابتدا پیدا بود. از یک‌سو به اصرار جلدِ ششمِ تاریخِ ادبیات را از استاد ذبیح‌الله‌صفا طلب می‌کنیم و ایشان را چنان که باید قدر می‌دانیم و بر صدر می‌نشانیم، ازآن‌سو در پربیننده‌ترین ساعاتِ تلویزیون، چنین بی‌محابا به او ناسزا می‌گوییم. به کلِ نام‌هایی که آمد و نشریاتی که مطرح شد بنگرید، همه از خادمانِ فرهنگِ این دیار اند و به‌همین دلیل برگزیده شده‌اند. از دیدِ هویت حتا آن مبتذلیات که فرهنگِ ما را می‌خورد و مصنوعاتِ آن (به‌قولِ صدرالدین‌الهی) مبارزانِ فرکمر نیز که تا گوشه گوشه‌ی روستاها رفته تهاجمِ فرهنگی نیستند. اما زرین‌کوب، شاملو، صفا، افشار، گلشیری، سحابی، پهلوان، شایگان، ندوشن، آشوری، براهنی و ... البته که مهاجمانِ فرهنگِ ما هستند. ما را بگو دلِ شکسته چه ارزان می‌فروشیم.»■

مسعود بهنود

نتانیاهو، کلینتون
یلتسین و ایران

سروصدایی که انتخاب نتانیاهو به عنوانِ نخست‌وزیرِ اسرائیل در جهان به راه‌انداخت، و وحشتی که در دلِ بسیاری از مردمِ منطقه انداخت، وقتی با فریادهایِ وی علیهِ ایران توام شد، مبدل به ماجرایی گردید که نظرِ دوست و دشمن را به سوی تهران برگرداند.

آیا به‌راستی خطری از سویِ این صهیونیِ تندرو و متحدانِ بنیادگرای‌اش ما را تهدید می‌کند. آن‌هم به سالی که انتخاباتِ ریاستِ‌جمهوریِ آمریکا را به دنبال دارد، و در این مورد نفوذ و اثرِ یهودیان در واشنگتن بیش‌تر می‌شود؟ مقاله‌یِ حاضر کوششی است برایِ پاسخ دادن به این سئوال.

• • •

بنجامین نتانیاهو، نخست‌وزیری که اسرائیلیان برگزیده‌اند تا آن‌ها را در ارضِ قدس پایدارتر کند، اواسطِ تیرماه خود را به واشنگتن رساند و فرصتی داد تا دست‌گاهِ اداریِ دمکرات‌ها که انتخابِ یهودیان خبری خوش برای‌شان نبود، در گفت‌وگو با او راهِ کارِ خود را پیدا کنند، اعراب هم تکلیفِ خودرا در قبالِ شرایطِ تازه بهتر بدانند، و درعینِ‌حال یهودیانِ آمریکا نیز یک‌بارِ دیگر قدرتِ خودرا به نمایش بگذارند.

در نمایشِ چهارروزه‌یی از هم‌بسته گی و اتحادِ بینِ سرمایه‌داریِ آمریکا و صهیونی‌ها، که اعراب را نیز واداشت تا سوته‌دلانه در قاهره گردهم آیند، چند نکته به نحوِ مشخصی خود را نشان داد که نشانه‌هایی از آینده‌یِ منطقه‌یِ خاورمیانه، و چه‌بسا بتوان گفت آینده‌یِ جهان با خود دارد.

از مسئله‌یِ بسیار حساسِ نفوذِ صهیونی‌ها درآمریکا می‌توان گذشت. حتا به نکته‌یِ مهمی که بعضی از عقلایِ جامعه‌یِ ایالاتِ متحده بدان توجه می‌دهند هم می‌توان به اشاره‌یی گذر کرد، اما باید بر لشکرآرایی تازه‌یِ صهیونی‌ها و سرمایه‌داریِ آمریکا در برابرِ ایران تامل داشت و هم برموضوعِ مهمِ نقش و سهمِ ایران در تحولاتِ آینده‌یِ جهانی و سرنوشتِ ما در زمانی که بیش‌از هرزمان چشم‌ها متوجهِ تهران است.

عقلایِ آمریکا شناس- درحالی‌که هم اذعان دارند که ایالاتِ متحده را به جهتِ وضعیتِ ویژه‌یِ جغرافیایی،انسانی،اقتصادی،علمی و سیاسی‌اش نمی‌توان به‌درستی تعریف کرد- این اواخر به نکته‌یی متوجه شده‌اند و آن ریشه گیریِ تمایلاتِ ضدِ صهیونی در داخلِ آمریکا است که واکنشِ منطقی و روشنِ تظاهراتِ صهیونی‌ها به قدرت و قدرت‌نماییِ آن‌ها است. آیا این ریشه به‌زودی سر از خاک به‌در می‌آورد و به همین زودی سیاست‌مدارانِ آمریکایی ناگزیر خواهند شد بینِ جمعِ رای دهنده گان و صهیونی‌ها یکی را انتخاب کنند و یا یهودیانِ آمریکا که در بینِ آن‌ها معلمت اندیش و آینده‌نگر کم نیست با استفاده از علم و اندیشه و امکاناتِ گسترده‌یِ تبلیغاتیِ خود، صحنه را چنان اداره خواهند کرد که چنین تضادی شکل نگیرد و مانندِ این سال‌ها، رای دهنده گان(به‌ویژه ترکیبِ هویت‌طلبِ سیاهان و اسپانیولی تبارها و رنگین پوستان) کسانی را انتخاب کنند که مانندِ بیل‌کلینتون برایِ ارضایِ جاه‌طلبی‌هایِ خود(و رها شدن از چنگِ فشارهایِ داخلی و افشاگری‌هایِ تهدیدکننده) چاره‌یی جز بر سرگذاشتنِ شب‌کلاهِ صهیونی ندارند. پاسخ به این سئوالات را چنین پیدا است که عقلایِ آمریکا شناس نیز نمی‌دانند ولی اذعان دارند که دراین زمینه اتفاق‌هایی می‌افتد.

نتانیاهو، زمانی با تفاضلِ اندک از **شیمون پرز** برد و ائتلافِ راست(و یهودیانِ بنیادگرا) را در تل‌آویو به حکومت رساند که کاخِ سفیدِ واشنگتن امیدوار بود در سالِ چهارمِ حضورِ دارودسته‌یِ بیل‌کلینتون، با تثبیتِ شیمون‌پرز و بوریس یلتسین در قدرت دو پیروزیِ جهانی به‌نامِ خود ثبت کند و از جهتِ سیاستِ خارجی با دستِ پر به جدالِ **رابرت دولِ** جمهوری‌خواه برود که با استعفا از ریاستِ مجلسِ سنا نشان دادکه آمده است تا برنده‌یِ انتخابات شود و رهبرِ آمریکا در سال‌هایِ پایانیِ قرنِ بیستم. اما خواب تعبیر نشد، پرز باخت گرچه پلتسین برد.

این باخت و برد، به نحوی برایِ **هاشمی‌رفسنجانی** رئیس‌جمهوریِ ایران نیز که آخرین سالِ ریاستِ هشت‌ساله‌یِ خود را آغازکرده حساس بود. نتانیاهو در مبارزاتِ انتخاباتیِ خود، یکی از دلایلی که برایِ مخالفت با حزبِ کارگر ارائه می‌داد این بود که ایرانِ اسلامی را چاره نمی‌کند. در نطقی که در جلسه‌یِ مشترکِ کنگره‌یِ آمریکا ایراد کرد نیز دوجا توانست از نماینده گانِ مجلسِ قانون‌گذاریِ آمریکا تحسین و تشویق تحویل بگیرد. یکی آن‌جا بود که علیهِ ایران سخن گفت و عنوانِ **حکومتِ تروریست** را به کار برد.

می‌توان گمان زد که در واشنگتن از بسیاری از تند و تیزی‌هایِ نتانیاهو ساییده‌شد. مذاکراتِ جدیِ پشتِ درهایِ بسته، به‌خوبی و خوشیِ جلساتِ علنی و نمایشی نمی‌گذرد، درآن‌جا سرانجام قیل است که حرفِ آخر را می‌زند و اسرائیل با همه‌یِ قدرتی که نسبت به اندازه‌یِ خود دارد، به‌هرحال جوجه‌تیغیِ کوچکی بیش نیست. در آن‌جا آمریکا توانست نتانیاهو را وادارد که برخلافِ وعده‌هایِ انتخاباتی به مذاکراتِ سازش بپیوندد و سفری به اعان و قاهره حاصلِ این فشار بود، جزآن که به تندروانی مانندِ **اریل‌شارون** هم میدانِ ترک‌تازی و شهرک‌سازی ندهد.

اما درمورد ایران، کلینتون می‌توانست امتیازی به نتانیاهو بدهد و داد. نتیجه همان که نخست‌وزیرِ دستِ راستیِ اسرائیل که افراطیانِ بنیادگرا را نیز به‌عنوانِ متحدانِ خود دارد، اعلام داشت «لزومِ انهدامِ صنایعِ ساختِ بمبِ هسته‌یِ ایران». ادایِ این جمله توسطِ دست‌گاهِ تبلیغاتیِ وسیعِ غرب، بلافاصله تاسیساتِ هسته‌یِ ایران، به‌ویژه نیروگاهِ بوشهر را درنظرها آورد و

تلویزیون‌های آمریکا و اروپا، فیلم و سابقه‌ی بمباران مراکز هسته‌یی عراق توسط نیروهای اسرائیلی را ضمیمه کردند و موجی از امیدواری و شادمانی در دل مخالفان جمهوری اسلامی به‌وجود آوردند.

این‌چنین زمینه و پس‌زمینه‌یی خود به خود چشم‌ها را متوجه روسیه می‌کند، یکی دیگر از حساسیت‌های سیاست خارجی تهران و واشنگتن است.

با این‌همه، دقت در جمله‌ی جنجال‌آفرین و نمایشی نتانیاهو، دوموضوع را فاش می‌کند. نخست آن‌که نخست‌وزیر اسرائیل از آمریکا خواسته‌است که به‌هرترتیب جلو دست‌رسی ایران به سلاح‌های هسته‌یی را بگیرد، نه آن‌که خود تهدید به عمل کند و دیگر آن‌که سخن از سلاح هسته‌یی است و نه منابع هسته‌یی، و این دونکته باعث می‌شود که ماجرا از شباهت به داستان بمباران مراکز هسته‌یی عراق دور می‌شود و اگر نمونه‌یی

● شرکت در یک باله با اروپاییان مستلزم پذیرفتن اصلی است که اروپاییان به آن پای‌بند اند ولی آمریکایی‌ها فقط ادعای آن را دارند. اروپاییان در سرشت خود طرف‌دار دموکراسی و آزادی اند.

روی کار آمدن نتانیاهو در اسرائیل است.

ترسیم موقعیت کنونی کشتی ایران در اقیانوس جهانی، بدون نگاهی به وضعیت هم‌سایه‌ی بزرگ شمالی کامل نمی‌شود. پیروزی دشوار **بوریس یلتسین** در انتخابات ماه گذشته‌ی روسیه، گرچه در نهایت برای کلینتون خبری خوش بود و کاخ سفید فرصت یافت تا نشان دهد که حمایت آمریکا از یک کاندیدا، آن هم در قلب سرزمین ابرقدرت دوران جنگ سرد، تاچه اندازه کارساز است، اما دشواری و نازکی این پیروزی در خود نکته‌یی نهان دارد که می‌تواند به نفع ایران باشد.

در انتخابات روسیه، زیوگانف کمونیست چندان به پیروزی نزدیک شد که شاید کسانی که هنوز تصویر لنین را درخانه دارند، دیگر هرگز تا این اندازه در روسیه به قدرت نزدیک نشوند، ولی سرانجام باخت. این بهترین سناریویی بود که می‌توانست برای سیاست خارجی

● کشتی ایران در اقیانوس جهانی، تعدادِ زیادی سد، پروژه‌ی بزرگِ صنعتی و معدنی و مخابراتی، نیروگاه و شهرسازی و خطوطِ ارتباطی بار زده و از طریقِ به عهده گرفتنِ مسئولیت‌هایی در آسیای میانه و ارتباطِ با چین و خاورِ دور صاحبِ ادعاهایِ تازه‌یی در سطحِ منطقه‌یی و جهانی شده است.

برای آن باشد ماجرای تاسیساتِ هسته‌یی کره‌ی شمالی است، دل‌شوره‌ی تل‌آویو در قالبِ نگرانی‌های دولتِ کره‌ی جنوبی تعریف می‌شود که از ترس دندان‌های اتمی کیم‌ایل سونگ خواب نداشت. و این هم‌سانی خود یک ساز و کارِ سیاسی در اختیارِ ایران و روسیه قرار می‌دهد.

اما روی کار آمدنِ دولتی تندرو در اسرائیل، در حالی که موجی تازه از مخالفت علیهِ ایران و تحریم‌ها و دشمنی‌ها ایجاد کرده است(و این خود مستلزم مصرفِ انرژی و به هدر رفتنِ بخشی از سرمایه‌های ایران است که با هر تحریمِ تازه اجباری می‌شود) از سوی دیگر برای سیاستِ خارجیِ منطقه‌یی ایران خبری خوش است، چنان‌که برای سوریه. و به‌همین‌دلیل خبری دل‌سرد کننده برای عرفات، مبارک و ملک حسین.

در اجلاس قاهره که برای ایجادِ هم‌آهنگی بین اعراب و اعمالِ فشار به آمریکا برپا شد و درآن‌جا سرانِ عرب سوگ‌وارانه گردآمدند، هرچند دست‌گاهِ تبلیغاتیِ عرب کوشید این حقیقت را پنهان دارد، ولی در نهایت این حافظ اسد بود که محکم‌تر از پیش فرصت یافت تا به همتایانِ خود یادآوری کند که در خوش بینی راهِ افراط پیموده‌اند و سرمایه‌ی خود را در قماری گذاشته‌اند که حریف از آنان قوی‌تر و چرب‌دست‌تر است. یک بار دیگر به اعراب ثابت شد که صلح بدونِ سوریه معنا ندارد، چنان‌که سال‌ها است همه می‌دانند جنگِ اعراب نیز بدونِ مصر میسر نیست.

فضایِ کنفرانسِ سرانِ عرب در قاهره، با اهمیتی که اسد درآن داشت، یک پیروزیِ منطقه‌یی برایِ ایران به‌حساب آمد که حتا از حافظ‌اسد هم به سازشِ اعراب و اسرائیل بدبین‌تر بود. از پشتِ درهایِ بسته‌ی اجلاسِ سرانِ عرب خبری به بیرون درز نکرد، ولی سفرِ **فاروق‌الشرع** وزیرِ خارجه‌ی سوریه به تهران- که در یک هفته دوبار تکرار شد- حتا اگر چنان که اعلام شد هدفِ از آن بهبودِ روابطِ به شدت تیره شده‌ی ایران و بحرین باشد، باز نشان می‌داد که فضایی برایِ حرکتِ دیپلماسیِ ایران درکشورهایِ عربی باز شده، چه رسد به آن‌که فاروق‌الشرع فاش کرد که مترصدِ بهبودِ روابطِ تهران و قاهره نیز هست. و چه‌بسا اگر معطوعاتِ دولتیِ ایران نکوشیده بودند تا با هیجانِ پیش‌رس از این گفته یک محملِ داخلی برایِ پیروزی ایجاد کنند، قاهره نیز- باز برایِ مصرفِ داخلی- مجبور به واکنش و بد لگامی نمی‌شد و قطارِ دیپلماسیِ دوست‌یابِ ایران به قاهره می‌رسید. گرچه فرصت برایِ آن از دست نرفته است. و این درحالی است که در چندماهِ اخیر روابطِ تهران با پایتخت‌های عربی گرمیِ احتیاط‌آمیزی یافته که حاصلِ ایران در تماس با روسیه اتفاق افتد. اگر زیوگانف به پیروزی می‌رسید ایران جزآن که در موردِ آسیایِ میانه و امتیازاتی که از جهتِ هم‌سایه گی با این بازار دارد در خطر می‌افتاد، خطرِ بزرگ‌تر در آن‌جا بود که هرنوع معامله و مغازله‌یی با کرملین، دو پوآنِ منفی برایِ ایران در جهانی محسوب می‌شد که از کمونیست‌ها می‌هراسد. جزآن‌که در مجموع، قدرت‌طلبانِ روس، برایِ هم‌سایه گانِ خود بدونِ زحمت نمی‌بودند و این چیزی است که ایرانِ سی‌صد سالِ گذشته، با پوست و خونِ خود آزموده‌است.

ولی اگر چنان که کلینتون و دست‌گاهِ اداریِ آمریکا می‌خواستند یلتسین پیروزیِ آسان و خرد کننده‌یی به دست می‌آورد، باز به سودِ ایران نبود.

درحالِ حاضر، وقتی نفسِ کمونیست‌ها پشتِ گردنِ یلتسین احساس می‌شود، این آمریکا و غرب اند که برایِ تضمینِ خواب‌های خوشِ خود باید به یلتسین امتیاز بدهند، و در بسیاری نقاط او را تحمل کنند، یکی هم روابط با تهران است. یکی هم هم‌کاری‌های مسالمت‌آمیز و صلح‌جویانه‌ی هسته‌یی دوکشور است که مسکو و تهران بارها اعلام کرده‌اند که نمی‌گذارند و نمی‌خواهند از محدوده‌ی تولیدِ انرژی خارج شود. آمریکا حتا زیرِ فشارِ اسرائیل و اشاره‌ی اعرابِ میانه‌رو،

نمی‌تواند به بهانه‌ي آن که با داشتنِ صنایعِ هسته‌یی فاصله‌ي ایران براي رسیدن به سلاح‌هاي مخرب یک قدم بیش‌تر نیست، در هم‌کاري ایران و روسیه سنگی بزرگ بیاندازند. مگر آن‌که صحنه به یک‌باره دیگرگون شود که درآن‌صورت دیگر حسابِ سود و زیان‌ها به‌هم می‌ریزد.

درحاشیه - و چه‌بسا در متن - اتفاقاتِ جهانی و مصلحت‌هاي سیاستِ خارجيِ ایران، حضورِ مقتدرترِ اروپا و کم‌رنگیِ محسوسِ ژاپن، ماجرایی است که از آن نمی‌توان گذشت.

ژاک شیراک تازه نفس که براي به حرکت درآوردنِ قاره‌ي اروپا، اشتیاقی کم‌تر از ژنرال‌دوگل و فرانسوا میتران ندارد، و فرصتی بهتر ازآن دو در اختیارش قرار گرفته است، در همان چندماهِ نخستِ ورود به کاخ الیزه نشان داد که فرانسه را در همان‌جایی می‌خواهد که قرن‌ها است در کتاب‌ها می‌نویسند. یعنی موتورِ لوکوموتیوِ اروپایی. اگر شارلمانی، ناپلئون و هیتلر هریک با فرمان‌دهيِ ارتشی نیرومند خواستارِ آن بودند که اروپا متحد شود، در جهانِ امروز اتحادِ اروپا، ازرادِ تجدیدِ هویتِ اروپایی به دست می‌آیدو این کار جز با مقاومت در برابرِ آمریکا امکان‌پذیر نیست. براي چنین مقاومتی خواستِ مشترکِ فرانسه و آلمان شرطِ لازم است، گرچه کافی نیست و **ژاک شیراک** این را خوب می‌داند که دوستی با **هلموت‌کهل** را پشتوانه‌ي روابطِ پاریس و بن قرار می‌دهد و در لندن، برخلافِ اسلافِ خود انگلیسی حرف می‌زند و از خوردنِ استیکِ گوشتِ گاو پرهیز نمی‌کند، هرچند خطرِ «جنونِ‌گاوی» پر سروصدا است، چرا که براي رسیدن به هویتِ اروپایی، باید سهمِ سیاست‌مدارانِ زیرکِ بریتانیایی را به آن‌ها پرداخت، و بعد به سراغِ شرقِ اروپا رفت که هزار مسئله دارند و صدهزار توقع. شیراک باید ثابت کند پاریس، فقط پایتختِ فرهنگی و هنريِ اروپا نیست و در غیابِ لندن به‌راحتی تبدیل به پایتختِ سیاسی می‌شود. در حالی که کسی تردید ندارد که پایتختِ اقتصادی این هویت برلین است.

ایرانِ‌ما

شتابِ تازه‌یی که حضورِ شیراک به شکل‌گیريِ هویتِ اروپایی داده است، درحالی که خطری‌هم از شرق وجود ندارد، خودبه‌خود، در تقابلِ با سلطه‌جوییِ آمریکا است و نظم نوینِ آمریکایی را به شدت تهدید می‌کند. و این برای ایران مفری است و گریزگاهی از زیرِ فشارهاي سرمایه‌داريِ آمریکا و یارانِ صهیونیِ آن‌ها.

اما در همین جا نکته‌یی واجدِ تامل است، شرکت در یک باله با اروپاییان مستلزمِ پذیرفتنِ اصولی است که اروپاییان به آن پای‌بند اند، ولی آمریکایی‌ها فقط ادعاي آن را دارند. اروپاییان در سرشتِ خود طرف‌دارِ دمکراسی و آزادی اند، و در بسیاری از مقاطعِ تاریخِ خود در قرنِ اخیر بر این سرشت وفادار مانده‌اند و در بسیاری از مواقع، به‌همین‌دلیل بازی را به آمریکايِ بی‌پرنسیپ باخته‌اند. آمریکایی‌ها در طولِ این قرن، به‌ویژه در دورانِ جنگِ سرد، نه‌تنها با حکومت‌هاي غیردمکراتیک هم‌کاری داشتند بل‌که در به‌وجودآوردن و بر سرِ قدرت نگه‌داشتنِ دیکتاتورها، به آنان یاری داده‌اند. درحالی که اروپا، اگر هم از جهتِ اقتصادی مجبور به هم‌کاری با حکومتی مانندِ **صدام‌حسین** یا شیخ‌هاي عرب شده، اصولِ خود را حفظ کرده‌است. هم‌اکنون ریفکیو وزیرِ دفاعِ انگلستان مشکلی بزرگ‌تر از یک ناراضيِ سعودی ندارد که فقط مقاله می‌نویسد و یک نفره مفاسدِ دیکتاتوريِ آلِ سعود را برمی‌شمارد. سعودی‌ها در مقابلِ خریدِ میلیاردها اسلحه از کارخانه‌هاي پررقیبِ انگلیسی، اخراجِ المسعودی را خواستار شده‌اند، ولی وقتی سرمایه‌دارانِ انگلیس موفق به صدورِ دستورِ اخراجِ او شده‌اند، مطبوعات و آزادی‌خواهان نگذاشته‌اند در این‌کار موفق شوند.

درحالی که آمریکا همین اواخر، بنا به درخواستِ مصر و دیگر دیکتاتوری‌هاي عربی، بر شیخ عبدالرحمن و یاران‌اش سخت گرفته‌اند، دولت‌هاي اروپا اگر بخواهند هم نمی‌توانند، تا آن‌جاپیش بروند و در اصل باید گفت اطلاع و حساسیتِ مردمِ جهان نسبت به دیکتاتوری‌هاي خاورمیانه، خاوردور و آمریکاي لاتین در دورانِ جنگِ سرد، از اثرِ فعالیتِ رسانه‌هاي آزادِ اروپا بود که توسطِ مردمی با فرهنگ و تشنه‌ي اطلاعات و طرف‌دارِ آزادی پشتی‌بانی می‌شوند. نمونه‌ي روشنِ آن بدنامي آمریکا از نظرِ افکارِ عمومي جهانی در دهه‌ي ۶۰ به جهتِ جنگِ ویت‌نام است که زمینه‌سازِ شکستِ خفت‌بار وخروجِ آن کشور از هندوچین شد و یا انقلابِ ایران در پایانِ‌دهه‌ي ۷۰ که درزمانِ استقرارِ رهبرِ انقلاب در پاریس رسانه‌هاي اروپایی چندان پوششِ خبری به انقلابِ ایران دادند و چندان بدکاری‌هاي ساواک و رژیمِ سلطنتی را افشا کردند که آمریکا - اگر هم دارايِ دولتی عمل‌گرا و قاطع بود- نمی‌توانست کاری در جهتِ حفظِ رژیم شاه انجام دهد.

شرکت با اروپا درحرکاتی که بآلمال علیهِ آمریکا است، باید با بالا بردنِ ضریبِ تحملِ انتقاد و احترام گذاشتن به افکارِ عمومی و حقوقِ فردي آحادِ کشور توام باشد، وگرنه مشارکتی نیست که بتوان بدان دل‌بست.

تصویرِ جهان بعد از دو انتخاباتِ مهم- روسیه و اسرائیل - که هردو علاوه بر اهمیتِ جهانی، برايِ ایران نیز پی‌آمدهاي خوش و ناخوش دارد؛ آن‌هم در سالی که ایران و دشمنِ قسم‌خورده‌اش آمریکا در آستانه‌ي تدارکِ انتخاباتِ ریاست‌جمهوری هستند، اهمیتِ سیاستِ داخلیِ کشور را دوچندان می‌کند. به‌ویژه که اینک کشتیِ ایران در اقیانوسِ جهانی، تعدادِ زیادی سد، پروژه‌ي بزرگِ صنعتی و معدنی و مخابراتی، نیروگاه و شهرسازی و خطوطِ ارتباطی نیز بار زده، و از طریقِ به‌عهده گرفتنِ مسئولیت‌هایی در آسیاي میانه و ارتباط با چین و خاورِ دور صاحبِ ادعاهاي تازه‌یی در سطحِ منطقه‌یی و جهانی شده‌است. این‌که در چهار ملاقاتِ بزرگِ چهارماهه‌ي اخیر که توسطِ سیستم‌هاي خبری پوششِ وسیعی گرفت، هربار نامِ ایران به نوعی مطرح بود- در دیدارِ یلتسین وکلینتون پیش از انتخاباتِ روسیه، در اجلاسِ رهبرانِ کشورهاي صنعتی در لیون، و ملاقات‌هاي شیراک و نتانیاهو با کلینتون- موقعیتِ زیرِ ذره‌بین به ایران بخشیده که اندک خطایی در سیاستِ داخلی، بزرگ‌نمایی می‌شود، به‌ویژه وقتی رسانه‌هاي خبريِ غربی نیز زمینه را در افکارِ عمومي غرب برايِ شنیدنِ اخبارِ ناگوار از ایران آماده کرده‌اند.

انتخاباتِ دوره‌ي پنجمِ مجلس تجربه‌ي نزدیکی است که نشان داد اعمالِ سیاست‌هاي مدیریتِ داخلی، ظرافتِ بیش‌تر و تحملِ فراتر می‌طلبد. یکه‌تازی و شمشیر کشی و هیجان‌هاي خیابانی برايِ گذر از موقعیت‌هاي چنین، نقضِ غرض است. گروه‌هاي ناراضيِ داخلِ حاکمیت، در انتخابات‌با به میدان آمدن، ضعفِ ناشی از کنار گذاشتنِ نابه حقِ گروه‌هاي دیگر را پوشاندند. گروهِ انحصار طلب، با به‌میدان آوردنِ توپ‌خانه‌ي سنگینِ اتهامات و استفاده از بازوانِ غوغا گرِ خود، یک‌باره رقیبانِ داخلی را که با پذیرشِ قانونِ اساسی و سایرِ مقررات و قوانینِ بازی به میدان آمده بودند، بی‌محابا در جایی قرار داد که به‌قاعده جايِ مخالفانِ مسلح و طرف‌دارانِ براندازی است. ضعفِ دیگر ماجراي انتخاباتِ مجلسِ پنجم، به میان‌آمدنِ نام‌ها و مسئولیت‌هایی بود که بنا به تعریفِ قانون و عرف باید بالاتر یا برکنارتر از صحنه‌ي انتخابات بمانند.

با این‌همه انتخابات گذشت، و نتیجه‌یی که به‌دست‌آمد، با وجودِ آن‌همه بسیج و تجهیزِ نیرو و استفاده از تمامِ قدرتِ آتشِ انحصارطلبان، چنان نبود که می‌خواستند. اما فضايِ سنگین و رعب‌آمیزی از آن حاصل آمده که ممکن است به ظاهر آرامش جلوه کند، ولی‌چون خالی از هیجان‌هاي طبیعی و لازمه‌ي جوامعِ زنده و بیدار است، و چون خلاقیت و نوآوری و رقابت‌ها و برخوردهاي سالم درآن ناپدید است، نمی‌تواند افتخارآمیز باشد.

آخرین سالِ فعالیتِ مدیرانی که با ریاستِ هاشمی‌رفسنجانی، بعد از پایانِ جنگ و تغییراتِ قانونِ اساسی و در غیبتِ بنیادگذارِ انقلاب، کشور را اداره کردند، از آن جهت که گروهی خود را آماده‌ي ترکِ صحنه می‌بینند و عده‌یی اسب زین می‌کنند تا به راه افتند، خود به خود سالِ مهمی است، چه رسد که به علتِ نو شدنِ دولتِ اسرائیل و در پیش بودنِ انتخاباتِ آمریکا- دوبخش از جهان که در خطِ قرمزِ سیاستِ خارجيِ جمهوری اسلامی قرار گرفته‌اند - این اهمیت به حساسیتی مضاعف می‌انجامد.

مدیرانِ جوامعِ پیراموتی در مقاطعی چنین حساس، دو راه در مقابلِ خود می‌بینند. یکی ایجادِ فضایی مشابهِ حکومتِ نظامی و ساکت کردنِ محیط و عبور کردن از مرحله‌ي حساس، دیگری نرمش و انعطافی در حدِ مروت با دوستان، تا در صورتی‌که مدارا با دشمنان میسر نشد، هلهله‌ي یاران بانگ و نايِ دشمنان را بی‌اثر کند. انتخابِ هریک از دو راه ثمراتی و عواقبی در پی دارد که می‌توان آن را از پیش محاسبه کرد. روش‌هاي هیجانيِ شوکِ درمانی - الگويِ انقلابِ فرهنگیِ چین - درمانی گذرا است که آثارِ آن خود دردآور است، انتخاب کننده گانِ این روش‌ها جهان را به اندازه‌ي دفترِ کارِ خود می‌گیرند و عمری بیش از چند صباح سوارکاری برايِ آن قائل نیستند. در حالی که در این دشت حصاری به سواری گیرند.

سیاستِ داخلی و خارجی، دو بالی هستند که کشتیِ سنگین وزنِ ما را، باهمه‌ي کندروی، درصورتِ موزونی و تعادل از این دریا عبور می‌دهند. ■

رضا براهنی

رساله‌یی در بدایعِ بورخس[1]

●

هرگز نمی‌دانیم شخصیت‌هایِ رمان‌هایی که ما می‌نویسیم در زمانی‌که آن‌ها در رمان‌هایِ ما حضور ندارند، کجا رفته‌اند. ما که اندیشنده‌یِ آن‌ها هستیم، وقتی‌که به آن‌ها نمی‌اندیشیم از رویِ کاغذ غایب می‌شوند. **احمدمیرعلایی** هم شخصیتِ رمانِ گسترده‌یی است که ما همه در آن شرکت کرده‌ایم. حالا او از میانِ ما رفته‌است، اما آیا او از آن زمانی که همه‌یِ ما را تشکیل می‌دهد نیز رفته است؟ به او که بیاندیشیم بر رویِ کاغذ ظاهر می‌شود. **میرعلایی** فقط ارجاعِ خارجی‌اش را از میانِ ما به وادیِ غیب برده است. ولی باور کنید اگر بفهمیم **بورخس** قصه‌هایِ خود را چه گونه نوشته است، همیشه می‌توانیم او را به حضورِ خود احضار کنیم. نویسنده گی‌یی از این‌دست از هر گونه مراسمِ احضارِ روحی پیچیده‌تر و جذاب‌تر است.

به نظر می‌رسد سراسرِ زنده گیِ بورخس صرفِ این شد که غایب‌ها را در نظر آورد. درکِ این نکته که از نظر تعدادی از قصه‌نویس‌هایِ ما **متأسفانه** دور مانده، در قلم مترجمی که ما همه باید قدردانِ او باشیم، برایِ ما به ارمغان آورده شده‌است. آقایِ میرعلایی، که در زمانِ حیاتِ پربارش ما از او حتا یک تجلیلِ کوچک نکردیم - چرا که ما هم به شیوه‌یِ خاصِ خودمان، عشق به مرده گان را از قصه‌یِ **درددل ملاقربانعلی** جمالزاده و **بوف کورِ** هدایت به ارث برده‌ایم و سوگند یاد کرده‌ایم که آدم‌هایِ محبوبِ خودرا، پس از مرگِ آن‌ها و تنها به صورتِ جنازه در آغوش بکشیم - آری، آقایِ میرعلایی کتابِ نویسنده‌یی را در برابرِ ما افتتاح کرد که خود کتاب‌هایِ مرده گانِ ما را مدام ورق می‌زد و سرگذشت‌ها و سرنوشت‌هایِ ما را با سرگذشت‌ها و سرنوشت‌هایِ دیگران ترکیب می‌کرد. عشقی که ما به قاره‌هایِ گم‌شده‌یِ جهانِ انسانی، به جغرافیایِ کژومژ و متلاطمِ آگاهی‌هایِ هزاره‌ها، به تواریخِ مخفی و به پرستش‌گاه‌هایِ تودرتو و مرگ - آشنا داشته‌ایم و عشقی که سایرِ مللِ شرق به این قبیل کاوش‌هایِ درون و معراج‌هایِ بیرون داشته‌اند، زبانِ روایی و قصوی‌اش را در کتاب‌هایِ کسی می‌یابد که انگار غایب‌هایِ جهانِ ما را به‌تر از حاضرهایِ جهانِ ما می‌شناخت. درست است که ادبیات از زنده گی سخن می‌گوید، اما به نظر می‌رسد وقتی که ادبیات قدم در قلمروِ مرگ می‌گذارد و زوال‌ها را ترسیم می‌کند، قلمروِ وسیع‌تری از تخیل و حافظه، زمان و مکان، و فضا و زبان را در بر می‌گیرد. حوزه‌هایِ حقایقِ مخفی و مکتوم و نامکتوب، اقالیمِ سپرده شده به نابودی و مرگ و فراموشی، توسطِ پدیده‌یِ نوشتن به عرصه‌یِ متنِ جدید احضار می‌شوند و عشق به مرگ در متنِ ادبی از همین اضطراب‌هایِ عمیقِ ناشی از پدیده‌یِ نوشتن سرچشمه می‌گیرد. حقیقت این است که در پاره‌یی موارد پرداختن به مرگ در حوزه‌یِ زنده گیِ ما انگار تحصیلِ حاصل بوده است. در ما عشق به مرگ و مرده گان خانه کرده است. مرگ ما را سرِ پانگاه می‌دارد و هنوز به‌ترین نویسنده گانِ ما از کاسه‌یِ سرِ مرده گان پیاله می‌گیرند. این حرف‌هایِ بسیار ناچیز را که صرفاً به فنونِ اصلیِ روایت و قصه‌یِ بورخسی و مسائلِ مشابه تخصیص خواهد داشت به روانِ نازنینِ مردی تقدیم می‌کنم که در سراسرِ عمرم، جز چند ساعتی، آن هم جسته جسته و قطعه قطعه در حضورِ او نبودم. آدمی که نزدیک‌ترین دوست و برادرِ نویسنده است، چرا که مترجم هم‌زاد و خواهر یا برادرِ نویسنده است، و چه بسا که نامِ روان‌شاد میرعلایی از بسیاری از نویسنده گانِ معاصر طولانی‌تر در اذهان و زبان‌ها باقی خواهد ماند، چرا که اگر نامِ او در ذهنِ معاصران در کنارِ بزرگی چون بورخس می‌ایستد، و به عنوانِ هم‌زادِ فارسی زبانِ او، چرا در آینده در کنارِ او نایستد؟

۱ - بورخس و معرفت‌هایِ جدید

نظریه‌پردازانی که حتا چند دهه پس از فرمالیست‌هایِ روس آمدند، بر چند نکته‌یِ اساسیِ تحقیقاتِ فرمالیست‌ها تاکید ورزیدند. **ژان‌فرانسوالیوتار** فیلسوفِ فرانسوی، در مقاله‌یِ «کار رویا نمی‌اندیشد» که به بررسیِ **تعبیرِ رؤیایِ**«فروید» تخصیص داده، تقسیم‌بندی‌هایِ **رومن یاکوبسون**، نظریه‌پردازِ بزرگِ زبان و ادبیات را به این صورت تلخیص می‌کند:

سطوح	رویابیتی بر محورِ جانشینی	رویابیتی بر محورِ نحوی
زبان	شباهت	قرابت
عملِ گفتار	انتخاب	ترکیب
کنایت	استعاره	مجاز(بیانِ تقریبی)
جنس (ژانر)	شعر	نثر
مکتب	رمانتی‌سیسم-سمبولیسم	رئالیسم ۱

درسطحِ زبان، ذهن در صورتی که بر محورِ جانشینی عمل کند، به سویِ شباهت گرایش پیدا می‌کند؛ در صورتی که بر محورِ نحوی عمل کند به سویِ قرابت حرکت می‌کند. به همان صورت در عملِ گفتار یا انتخاب پیش می‌آید یعنی یک کلمه به جایِ چند کلمه‌یِ مترادف می‌آید و یا یک کلمه با کلمه‌یِ دیگر ترکیب می‌شود. در زبان، ادبیات و انواعِ جادو، کنایت، یا استعاره را انتخاب می‌کند که در ذاتِ آن از دو کلمه یکی حذف شده است و یا براساسِ مجاز و یا بیانِ مبتنی بر تقریب‌گویی که در آن کلمات به دنبالِ هم ردیف می‌شوند. و به همین دلیل وقتی که به «جنس» (ژانر) اثر می‌رسیم در محورِ جانشینی شعر را می‌یابیم و در محورِ نحوی، نثر را. به دنبالِ همین تقسیم بندی از نظرِ مکتبی، در محورِ جانشینی، رمانتی‌سیسم و سمبولیسم و تبعاتِ آن‌ها می‌آید و در محورِ نحوی رئالیسم که اساساً منثور است[2]. با وجودِ این یک نکته در این تلخیص، بیش از هر چیزِ دیگر نیازمندِ توضیح و تأکید است. محورِ جانشینی مبتنی بر **هم‌زمانی** و محورِ نحوی مبتنی بر عامل **در زمانی** است.

ولی این حرف و سخن‌ها یک ریشه‌یِ دیگر هم دارد و آن هم‌سایه گی فکریِ این اندیشه با تعریفِ **فردینان دسوسور** زبان‌شناس بزرگِ سویسی از **لانگ** و **پارول** و یا **زبان** به عنوانِ عنصرِ **هم‌زمانی** و یا **گفتار** به عنوانِ عنصر **در زمانی** است. از مجموعِ این برخوردها در بررسیِ زبان، تاریخ، ادبیات، نشانه‌شناسی و تقریباً همه‌یِ معرفت‌هایِ پس از فرمالیسم روس و زبان‌شناسیِ **فردینان دسوسور**، دو ساختار، اولی مبتنی بر هم‌زمانی و دومی مبتنی بر درزمانی، اهمیت فوق‌العاده پیدا کردند و گرچه پس از پیدایشِ مکتبِ فراساختارشناسی و ساختارزدایی و پست‌مدرنیسم، تاکیداتِ مدام از این محور بر آن محور در نوسان بود، ولی به‌طورِ کلی این دو شق بینشِ در موردِ یک پدیده یعنی معرفت - از هر نوع وسیع - مدام در همه‌یِ مباحثِ هفتاد یا هشتاد سالِ گذشته، به‌ویژه نی سالِ گذشته مطرح بوده‌اند. از همانِ آغاز نیز، چون این طور به نظر می‌آمد که عنصرِ هم‌زمانی در زبان دارد اهمیتی بیش از اندازه پیدا می‌کند و عنصرِ در زمانی به پشتِ صحنه رانده می‌شود، دو نماینده‌یِ بزرگِ صورت‌شناسی، تینیانوف و یاکوبسون ضمن انگشت گذاشتن بر اهمیتِ فوق‌العاده‌یِ عنصرِ هم‌زمانی، از توجه به عنصرِ درزمانی غافل نماندند و در اعلامیه‌یِ مشترکِ خود در نیمه‌یِ اولِ قرنِ بیستم تأکید کردند که باید به هم **زمانیِ دینامیک** معتقد بود، یعنی آن هم زمانی که عنصرِ در زمانی را هم در خود ادغام کرده باشد. به دنبالِ این تصور در طولِ قریب به پنجاه سال این تفکر در همه‌یِ معرفت‌هایِ مبتنی بر نشانه‌شناسی قوت گرفت که

بخش‌هاي مختلفِ زبانِ زبان‌شناختي، ادبيات شناختي، و فلسفه‌شناختي را نمي‌توان به صورتِ پويايِ مطلق و يا ايستايِ مطلق تجزيه كرد، در هر پويايي عنصرِ هم‌زماني و ايستايي و در هر ايستايي، عنصرِ پويا و درزماني غوطه‌ور است، به دليل اين كه هر ساختار و سيستم و دست‌گاهي، هم در قالبِ درزماني‌اش و هم در قالبِ زماني‌اش دو ساختاره، دوسيستمي و دو دست‌گاهي است و يا به قولِ «باختين» جهان، در هر نسبت‌اش با وجود، دو گويه، دو گفتاره و چند گفتاره است. انسان در ادبيات نمي‌تواند تك‌گفتاره باقي بماند. در كنار و به دنبالِ اين نظريه‌ها و داده‌ها بود كه **ايتاماراون - زهر**، نظريه‌پردازِ تئوريِ چند سيستمي با بررسيِ دقيقِ ۲ دست‌گاهِ هم‌زماني و در زماني در مقولاتِ فرهنگي و ادبي و زبان‌شناختي به اين نتيجه رسيد كه:

«اولاً يک دست‌گاه (سيستم) از يک سو مشتمل است هم بر دست‌گاهِ هم‌زماني و هم بر دست‌گاه درزماني و از سوي ديگر هر يک از آن دست‌گاه‌ها، جداگانه و فراداً، به روشني، دست‌گاه هستند؛ و ثانياً چون لازم نيست انديشه‌ي ساختارِ يافته‌گي و دست‌گاه يافته‌گي با هم‌جنس بودن يک‌سان شناخته شود، يک دست‌گاه نشانه شناختي به‌ناچار ساختاري باز و مبتني بر ديگر-جنسي است؛ و از اين رو به ندرت تک دست‌گاهي است، بل كه الزاماً يک چند دست‌گاهي [POLYSYSTEM] را تشكيل مي‌دهد.۳

حال سعي كنيم اين مباحث را به زمينه‌هاي بورخسي مربوط كنيم. ترديد دارم كه بورخسِ ياداشتِ **ياكوبسون - تينيانوف** را كه در سالِ ۱۹۲۸ نخست به روسي چاپ شده و سال‌ها بعد به زبان‌هاي ديگر ترجمه شده، ديده باشد. قصه‌ي **الف** بورخس، كه يكي از اركانِ قصه نويسيِ جهانِ امروز به شمار مي‌آيد در سالِ ۱۹۴۵ نوشته شده و سال‌ها بعد به زبان‌هاي ديگر ترجمه شده است. انديشه‌ي **چنددست‌گاهي** نيز مربوط به دو دهه‌ي اخير است و مقاله‌ي **ايتامار اون - زهر** در سالِ ۱۹۷۹ چاپ شده است يعني سي و چهار سال پس از نگارشِ **الف** بورخس. به طورِ كلي پديده‌هاي مربوط به فرماليسمِ روس و ساختارگرايي پراگ از دهه‌ي شصتِ قرنِ بيستم به‌تدريج به جهانِ غرب معرفي شده است. اين معرفي در ابتدا جسته و گريخته بود، ولي بعدها فلسفه، زبان‌شناسي و ادبيات شناسيِ غرب از يک سو در برابرِ تفكرِ اورپاي شرقي و صورت شناسيِ سي سالِ اولِ قرن در روسيه و شوروي سرِ تسليم فرود آورده و از سوي ديگر در پايانِ همان دهه‌ي شصت و در سراسرِ دهه‌ي هفتادِ ميلادي و به طورِ كلي در بيست و پنج سالِ گذشته، ديگر فاصله‌ي شرق و غربِ اروپايي در مقولاتِ فوق از ميان برخاسته و در پديده‌هاي نوظهورِ مدرنيسمِ متأخر و پست مدرنيسم، همه‌ي اين معرفت‌ها به صورتِ استحاله يافته و ادغام شده در يک ديگر بروز كرده‌اند. زمان‌ها و اعصار، و كشورها و قاره‌هاي مختلفِ گيتي، زبان‌هاي ادبي و پيش‌نهادهاي زيباشناختيِ متنوع كنارِ هم قد برافراشته و به كرات بر يک‌ديگر تأثير گذاشته و از يک ديگر تأثير پذيرفته اند. آن چه از شوروي آمده، آن چه از پراگ پيش - كمونيستي به جهانِ معرفي شده، آن‌چه از تحقيقاتِ سرخ‌پوستي **كلود لوي اشتروس**، ساختارشناسيِ بزرگِ فرانسه، حاصل شده، آن‌چه از توهم زدايي **آدورنو و هوركهايم** و مكتبِ فرانكفورت وتبيين و انتقادِ عصرِ روشن‌گري به‌جهانِ فلسفه،ادبيات و زيبايي‌شناسي ارائه‌شده، آن‌چه از تفكرِ نيچه و هايدگر ، درخصوصِ نه‌تاريخ بل‌كه ضديت باتاريخ و هستي‌شناسيِ حضور به دست آمده، و آن‌چه از بورخس و پيروانِ درخشانِ او در آمريكايِ لاتين و بعد در آمريكايِ شمالي به جهانِ روايت و شعر عرضه شده - و همه گي دست در دستِ هم، درونِ هم، در تضاد و تعارض و تخالف ولي ادغام شده در لايه‌هاي يک‌ديگر، بخش‌هايي از صورت و سياهه‌ي اصليِ معرفت‌هايي را تشكيل مي‌دهند كه تفكرِ امروز اگر در اين طيف‌هاي گوناگون دقت و موشكافي نكند، ديگر نمي‌تواند عنوانِ تفكر را به خود اختصاص دهد. جنس زدايي (دژانره كردن) جنس‌ها (ژانرها) يا كوبيدنِ تک - سيستمي‌ها و واژگون كردنِ استبدادهاي تک گفتاره و نحوهاي ظالمانه صورت گرفته است. مراحلِ تطورِ تاريخي در مقاطع و در كشورهاي مختلف در هم ادغام شده‌اند. و همين در موردِ نهضت‌ها و معرفت‌هاي فرهنگي نيز صورت گرفته است. مدرنيسم، شاخصه‌ي اصليِ فرهنگِ اروپايي و آمريكايي، بخش‌هايِ مختلفِ جهان را چنان از خود اشباع كرد كه برخي از نويسنده گان و هنرمندان، بي آن‌كه عملاً به اروپا و آمريكا تعلق داشته باشند، تجربه‌ي مدرنيسم را از طريقِ آن‌هايي كه به‌طورِ دستِ اول آن را تجربه كرده بودند، آزمودند و به آن سو پريدند، طوري‌كه براي بعضي‌ها مدرنيسم خاطره و حافظه شد بي آن كه با تجربه‌ي عيني و محيطِ اجتماعي آزموده شده باشد (**بولگاكف** نمونه‌ي عالي آن در دهه‌ي اول و دوم بعد از انقلابِ بلشويک در شوروي؛ **بورخس** نمونه‌ي عالي ديگرِ آن در اواسطِ قرن و **مارکز**، نمونه‌ي درخشانِ ديگرِ آن در بعد از دهه‌ي هفتادِ قرنِ حاضرِ ميلادي در آمريكايِ لاتين؛ و نيز **خوان رولفو** و **فوئنتس**). سرانجام همه‌ي اين‌ها از دنيايي سردرآوردند در آن سوي مدرنيسم مبتني بر داده‌هاي عصرِ روشن‌گري و متافيزيکِ مبتني بر حاكميتِ گستاخانه و بي‌برو‌برگردِ فاعلِ انديشه بر مفعولِ انديشه، درآن سوي فراروايت‌هاي بزرگ - از دكارت تا پراگماتيسمِ آمريكايي و تا حاكميت‌هاي تک‌حزبيِ استالينی و ادبياتِ تک خطيِ تک راويه و در واقع حزبي؛ تفكر و ادبياتي به وجود آمد در برابرِ روايتِ بزرگِ سيطره‌ي تكنولوژي بر جهان - ادبياتي مخالفِ رسانه‌سالاريِ سرمايه كه همه چيز را يک شكل و يک صدا و يک زبانه و بي‌معارض و بي گفت وگو و تک گفتاره مي‌خواست؛ ادبياتِ روياتِ به ظاهرِ كوچک و كوتاه ولي عميقاً اعترافي و دروني و حسي؛ ادبياتِ زنان كه تكنولوژي و رسانه‌سالاري يا حذف‌اش مي‌كرد و يا آن را به صورتِ شيء شده و بزک و زينت المجالس مي‌خواست؛ ادبياتِ سرپيچي از سخافتِ سپردنِ جهان به يک انديشه، يک شيوه و يک نحوه‌ي نگارش؛ ادبياتِ مخفي‌گاه‌هاي زمان و زبان و جهان؛ ادبياتِ معارض نظام‌هاي تک گو از هرنوع؛ با ادبياتي به دنبالِ كثرتِ صداها، كثرت نحوها، كثرتِ تخيل‌ها، و به رسميت‌شناسيِ تخيلِ فردي، رؤيا، شعر و موسيقي به عنوانِ دست‌گاه‌هاي رهايي بشر از سيطره‌ي قدرت‌هايِ هم‌آهنگ كننده و استحاله‌دهنده و ادغام كننده. ادبياتي كه حقيقت را يک‌سان، به يک صورت نمي‌خواست. ادبياتي كه قاره‌ها و ادبيات‌ها و زبان‌هاي كهن را مي‌كاويد و مدام به دنبال پرده‌برداري از جهان‌هاي پشتِ پرده و پنهاني بود كه سيستم‌هاي استحاله گر مانعِ آگاهيِ انسان از آن‌ها شده بودند و بورخس نويسنده‌ي اين قلم‌رو مخفي مانده‌ي زمان، زبان، ادبيات و تخيلِ انساني است. به دنبال تصور كردنِ عالمي است تصورناپذير:

«اكنون به كنه ناگفتني داستانم مي‌رسم. و در اينجا ناكامي‌ام در مقام نويسنده آغاز مي‌شود. تمام السنه دسته‌يي از نشانه‌ها هستند كه استعمالِ آن‌ها توسط كساني كه آن زبان‌ها را صحبت مي‌كنند مسبوق به گذشته‌يي مشترک است. آن‌وقت چگونه مي‌توانم «الف» لايتناهي را كه ذهنِ دست و پازن من به زحمت مي‌تواند دربرگيرد به زبان كلمات برگردانم؟ ... كاري كه من مي‌خواهم بكنم ناممكن است، زيرا هم فهرستي از سلسله‌ي بي‌پاياني از چيزها محكوم به نابسنده گي است. در آن لحظه‌ي واحد بيكران ميليون‌ها نمايش ديدم، هم دلپذير و هم سهم‌ناک؛ هيچ يک از آن‌ها مرا بيش از اين حقيقت به شگفتي نيانداخت كه **همه‌ي آن‌ها در نقطه‌ي واحدي از فضا قرار داشتند، بدون تداخل يا تقابل. تمامي آن‌چه چشم من مي‌ديد متقارن بود، اما**

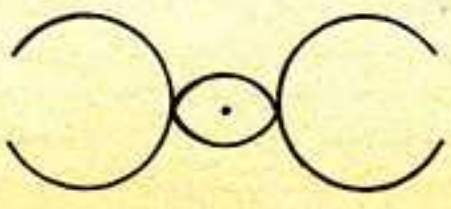
● تفكرِ و ادبياتي به‌وجود آمده است در برابرِ روايتِ بزرگِ سيطره‌ي تكنولوژي بر جهان، ادبياتي مخالفِ رسانه سالاريِ سرمايه كه همه چيز را يک شكل، يک صدا و يک زبانه و بي تعارض و بي‌گفت وگو و تک گفتاره مي‌خواست.

● اين مخالفت با روشن‌گري نيست اگر بگوييم كه روشن‌گري از روشن‌گري عاري شده است. اما اين عبور از عصرِ روشن‌گري و عبور از مدرنيته است وقتي كه با ديدِ انتقادي اين دو پديده را بررسي كنيم و پس از بررسي از آن عبور كنيم.

آن‌چه که خواهم توانست متوالی خواهد بود، زیرا که زبان متوالی است. با این همه، سعی می‌کنم تا آن‌جا که بتوانم، همه چیز را به یاد بیاورم.

در قسمت عقب پله، طرف دست راست، کره‌ء کوچک قوس وقزحی دیدم که درخشش آن تقریباً تحمل‌ناپذیر بود. ابتدا گمان کردم که در حال چرخیدن است؛ اندکی بعد متوجه شدم که این تصور را دنیای گیج کننده‌ای که درون آن بود ایجاد می‌کرد. قطر «الف» شاید به سه سانتیمتر نمی‌خورد، اما تمامی فضا در آن بود، واقعی و کوچک نشده. هرچیز (صفحه یک آیینه برای مثال) چیزهایی بیشمار بود، چرا که من آن را بوضوح از تمام زوایای جهان می‌دیدم، دریای آکنده را دیدم، فلق و شفق را دیدم؛ جمعیت کثیر آمریکا را دیدم، تارعنکبوتی نقره فام را در مرکز هرمی سیاه دیدم؛ هزارتوی ترک‌خورده‌ای را دیدم (که لندن بود)، چشمانی بیشمار را از نزدیک دیدم که در من به خویش خیره شده بودند چنان که در آیینه‌ای؛ همه آیینه‌های روی زمین را دیدم و هیچ یک تصویر مرا ننمود، در حیاطی عقبی در خیابانِ «سولر» همان کاشیهایی را دیدم که سی سال پیش در مدخلِ خانه‌ای در «فرای نیتوس» دیده بودم، خوشه‌های انگور را دیدم، برف را، توتون را، رگه‌های فلز را، بخار را، صحراهای محدب حاره‌ای را دیدم و هر دانه‌ای از شن‌های آن صحراها را، زنی را در ایندرنس دیدم که هیچ گاه فراموش نمی‌کنم، موهای ژولیده‌ء او را دیدم، قامت بلنداش را، سرطانی را که در سینه‌اش خانه کرده بود دیدم؛ ... (در کودکی تعجب می‌کردم که حروف یک کتاب بسته بر سر هم نمی‌ریزند و شبانه گم نمی‌شوند) ... بستر خالی خودم را دیدم؛ در گنجه‌ای در «الکمار» کره‌ای خاکی دیدم که میان دو آینه قرار داشت و تصاویر آن به بی نهایت می‌رسید، اسبهایی را با یال مواج دریکی از سواحلِ بحرخزر هنگام طلوع آفتاب دیدم؛ ساختمان استخوانی ظریف یک دست را دیدم؛ بازماندگان جنگی را دیدم که برایِ آشنایان کارت پستال می‌فرستادند؛ در ویترینی در «میرزاپور» یک دسته ورق بازی اسپانیایی دیدم؛ سایه مورب سرخس‌ها را بر کف گلخانه‌ای دیدم؛ ببرها را دیدم؛ سیخونک‌ها را، گاوهای وحشی را، موج‌ها را و لشکرها را، تمام مورچگان زمین را دیدم، اسطرلابی ایرانی را دیدم؛ در کشوی میز تحریری نامه‌هایِ باورنکردنی، وقیح و مفصلی را دیدم (و خط نامه‌ها لرزه به پشتم انداخت) که بئاتریس به «کارلوس آرگنتینو» نوشته بود؛ بنای یادبودی را در گورستان «چاکاریتا» دیدم که می‌پرستیدم؛ خاک پوسیده واستخوانی را دیدم که زمانی «بئاتریس ویترِبو»ی طناز بود؛ گردش خون تیره‌ء خودم را دیدم؛ مجامعت عشق را و مفارقت مرگ را؛ **«الف» را از هر نقطه و زاویه ای دیدم، و در «الف» زمین را دیدم و در زمین «الف» را؛** صورت خودم را دیدم و امعاء واحشاء خودم را؛ صورت تو را دیدم؛ و احساس گیجی کردم وگریستم؛ **زیرا چشمان من آن شئی مرموز و فرضی را دیده بودند که نامش به‌گوش همه‌ی مردمان آشناست؛ اما هیچ یک بر آن نظر نیفکنده‌اند - عالم تصورناپذیر را.»** ۴

چیزی که بورخس می‌بیند متقارن است و او بحرِ متقارنی از آن دیده‌ها تحویل می‌دهد. بی‌شباهت به آن حرفِ فروید- لیوتار نیست که «کارسرویسا نمی‌اندیشد». ولی موقع نوشتن باید متوالی بنویسد:« **زیرا که زبان متوالی است.**» پس یک سیستم برایِ این‌که حضور داشته باشد از دریایی از سیستم‌های ساخته شده و ثانیاً برایِ آن که در زبان وجود داشته باشد، باید آن سیستم‌ها و سیستم‌های‌اش به بسترِ دست‌گاه و سیستمِ دیگری سپرده شود که ضمنِ حفظِ حالتی از هم‌زمانی و تقارن، باید آن‌ها را در جهانِ متوالی خود بریزد و ارائه دهد. به این ترتیب دست‌گاه‌ها درونِ هم فرو می‌روند: **«در الف زمین را دیدم و در زمین «الف» را».** ولی مجموع این داده‌ها در واقع به آن صورت که دیده می‌شوند بیان می‌شوند، در عالمِ واقع وجود ندارد، همه گی در یک جا **«آن شیء مرموز و فرضی را»** به معرض تماشا می‌گذارند که کسی به آن‌ها نظر نیافکنده است. ارجاع خارجی ندارد و در جمع‌بندیِ خود **«عالمِ تصورناپذیر»**ی را به وجود می‌آورند که تنها در یک‌جا، در **الف**، در آن چیزی که ادبیات است به وجود می‌آیند. یک جنس از مرکزِ خود به سویِ لبه‌هایِ خود حرکت می‌کند و لبه‌هایِ بی‌شمار در گفت وگویِ پیچاپیچ و محرمانه و خلوتِ خود شرکت می‌کنند و بعد لبه‌هایِ باز مانده در صورتِ حرکت به سویِ مراکزی می‌روند که آن مراکز نهایتاً به سویِ لبه‌ها، حواشی و لب‌هایِ دیگر حرکت خواهند کرد تا آن نجوایِ محرمانه جاهایِ مخفی جهان ادامه یابد. پس، یک جنس زبانی مجبور است از مدارِ خود خارج شود و به سوی مدارِ دیگر حرکت کند، با لب‌هایِ باز و بی‌شمار، با غلاف‌هایِ فراوان. چیزی که ژاک دریدا در «قانونِ جنس (ژانر)» آن را به صورتِ زیر ترسیم کرده است وگرچه ترسیم او برای قصه‌یی از **موریس بلانشو** است، ولی در موردِ قصه‌یِ «الف» بورخس و بسیاری از قصه‌هایِ دیگرِ او نیز صادق، بل صادق‌تر است.



● با معیارِ چپ متبذل هم بورخس و هم هایدگر دستِ راستی به شمار می آیند و اگر روایتِ لیبرالیسمِ مبتذل و چپِ مبتذل را بپذیریم هر کس با عصرِ روشن‌گری مخالفت کرد باید چشم اش را درآوریم.

● چپ قراردادی همیشه حذفِ فرهنگی کرده است کاری که راستِ قراردادی هم مدام می‌کرد. هر دو عنصرِ قراردادی دست به دستِ هم دادند تا بزرگ‌ترین متفکرانِ جهان از اردویِ بشریت حذف شوند.

دریدا در **قانونِ جنس** ۵ این حالت راغلاف **شده‌گی** و یا **توی خود برگشته‌گی متقاطع و مضاعف لبه‌ها** ۶ خوانده است. چیزی از آن یکی در چیزی از این یکی به صورتی شرکت دارد که جدا کردنِ آن‌ها از یک‌دیگر و از لبه‌هایِ دیگری که مدام به صورت شکلِ فوق در جهتِ شرکت در حواشیِ دیگر و در غلاف شده‌گی‌هایِ دیگر حرکت می‌کنند، ناممکن خواهد بود. و این همان **عالمِ تصورناپذیرِ** جهانِ بورخس است. در واقع بورخس در سالِ **۱۹۴۵**، قصه‌یِ **قانونِ جنس**ی را نوشته که در سالِ **۱۹۷۹**، **ژاک دریدا** مقاله‌ی آن **قانونِ جنس** ۷ را نوشته است و یا سخن‌رانی آن را ایراد کرده است.

● ادامه دارد

1-Jean-Francois Lyotard, Thel yotard Reader, Edited BY AMDREW BENJAMIN.(BASIL BLACKWELL,OXFORD,ENGLAND,1989, P.32

۲- نگاه کنید به : رضا براهنی ، کیمیا و خاک (موخره‌ای بر فلسفه‌ء ادبیات) ، (نشر مرغ آمین ، تهران ، ۶۴) صص ۱۲۳-۱۴۴

3- Itamar Enen-Zohar,"Polysystem Theory",IN Poetics Today Volume I , Number 1-2 , Autumn 1979

۴- خورخه لوئیس بورخس ، باغ گذرگاههای هزار پیچ ، ترجمه‌ء احمد میر علایی (نشر رضا ، تهران ۱۳۶۹) صص ۱۶۹-۱۶۶

5- Jacques Derrida, Acts Of Literature,(Routledge,London,1992),P.238

6- The DEBLE CHIASMATIC INVAGINATION OF EDGES

7-The Law Of Genre

«ژانر» را به« جنس» ترجمه کردم نه« نوع»، دلیل‌اش حضورِ کلمه‌یِ ژن در ژانر است که ریشه اش از زن = جَن در فارسی گرفته شده است و « جنس» عربی نیز در معنا شاید به همان «ژن» = زنِ زبان‌هایِ هندو اروپایی نزدیک باشد. ولی دریدا در بررسیِ خود (از قانونِ«ژانر» رویِ خاصیتِ زنانه‌گیِ « جنس» ادبی هم تکیه دارد و زنانه گی در این‌جا به معنایِ فقط جنسِ زن ، بل که در معنایِ خصیصه تولید کنندگی و زایشیِ است .« ژانر» را به گونه‌یِ هم می‌توان ترجمه کرد . کلمه‌یِ «ژانره» هم به ذهن خودم رسیده و درجایی ندیده‌ام ، در معنایِ جنس‌زدایی و یا گونه‌زدایی با«ژنره» که آن هم از ژن - زن گرفته شده اشتباه نشود.

هدفِ هنر ارتقاءِ فرهنگیِ جامعه است

نام مرتضی ممیز با گرافیک مدرنِ ایران همراه است و بسیاری او را برجسته‌ترین چهره‌ی گرافیک ایران می‌دانند. مرتضی ممیز در ۶۰ ساله‌گی چهلمین سالِ فعالیتِ حرفه‌یی خود را پشتِ سر گذاشت و با ۲۸ سال سابقه‌ی کارآموزشیِ مستمر، به عنوانِ استادِ دانش‌گاه و تاثیر گذاریِ مدام برروندِ گرافیکِ ایران حضوری موثر برهنرِ ما داشته‌است. مرتضی ممیز در گفت و گویی که دراین شماره می‌خوانید به پرسش‌های فرج سرکوهی پاسخ داده است.

● فردی بودنِ روندِ خلاقیت را در گذشته از ویژه‌گی‌های خلقِ هنری می‌دانستند و در گرافیک روندِ اجرا و گاه حتا خلاقیت اغلب جمعی است و طراحِ گرافیک از هم‌کاری هنرمندانِ عکاس و صنعت‌گرانِ خوش‌نویس و...و اخیراً کامپیوترها سود می‌برد. کارِ جمعی را در عرصه‌ی خلاقیتِ هنری که روندی فردی است چه گونه می‌بینید و نیز به کارگیریِ امکانات و ظرفیت‌های کامپیوتر رادرگرافیک تاچه حد روا می‌دانید؟

نخست باید به این نکته اشاره کنم که تصورِ هنرمندِ خلاقِ تنها، ایده‌یی قدیمی و منسوخ است. شاید درگذشته نقاشان و معماران و نویسنده گان به‌تنهایی کار می‌کردند و اثرِ حاصلِ کارِ یک‌نفر بود. اما امروز همه‌ی هنرها جمعی شده است.خیلی از تخصص‌ها باید جمعی شود تایک پرده‌ی باارزش خلق شود. ازآن که بوم را می‌سازد تا متخصصانِ رنگ. امروزه در بیش‌ترِ هنرها تخصص‌هایِ مختلف باهم‌کاری هم می‌کوشند تا فکر و اندیشه‌یی را در اثری تحقق بخشند. سینما نمونه‌یی از این نوع هم‌کاری است، تیاتر هم. اما آن‌چه مهم است فکر و ایده است که به هر حال به یک‌نفر تعلق داردو تخصص‌هایِ مختلف می‌کوشند تا آن ایده و فکر را تحقق بخشند. در گرافیک هم چنین است. طراح یا آرت‌دیرکتور ایده و فکری را مطرح می‌کند و تخصص‌هایِ مختلف از عکاسی تاچاپ به کارمی‌آیند تا این ایده تحقق یابد. در دنیای ما کامپیوتر اجرا کننده و ابزارِ بسیار خوبی است و هنرمندِ گرافیک می‌تواند و باید از امکاناتِ آن برای نمایش و عرضه‌ی ایده‌هایِ خود بهره گیرد و اگر نتواند واسیر امکانات و شیوه‌های اجراییِ کامپیوتر بشود، کار درست ازآب در نمی‌آید. کامپیوتر درگرافیکِ ایران ایده‌یِ جدیدی است وکسانی که با آن کار می‌کنند به‌طورِ طبیعی اول شیفته‌یِ توانایی‌ها و امکاناتِ آن می‌شوند و بیش از حدِ لزوم از آن بهره می‌گیرند، اما این مرحله گذرا است و امروز در غرب نمی‌بینید که طراح‌هایِ مهم از شیوه‌هایِ اجراییِ کامپیوتر عیناً بهره گیرند. به‌هرحال به نظرِ من اثرِ همیشه حاصلِ کارِ یک‌نفر است و فقط اجرا جمعی است چراکه هنرمند با شناختِ امکاناتِ رسانه‌یِ خود می‌اندیشد. در گذشته نقشِ عواملِ اجرایی و تخصص‌هایِ مختلف بسیار کم بود اما اکنون عدالتِ بیش‌تری برقرار شده‌است و تخصص‌هایِ گوناگون حق وجاو میدانِ بیش‌تری یافته‌اند.در گرافیک طراح، ایده و فکری را ارایه می‌دهد و بعد گروهی از تخصص‌هادرهم‌کاریِ دوستانه و صمیمانه و خلاق آن ایده راتحقق می‌بخشند. در ساختنِ یک پوستربه عنوانِ مثال، عکاس و خوش‌نویس و حتا کامپیوتر هم‌کاری می‌کنند. در نقاشی نیز چنین است. حتماً در گذشته آن که بوم را می‌ساخت و آن که رنگ و لعاب و قلم‌مو را، درکار موثر بودند. نام‌شان البته برده نمی‌شد، اما امروز چنین نیست. طراحِ گرافیک ایده‌یی را مطرح می‌کند. هم‌کاران گرد می‌آیند تاآن ایده راآن طور که طراح می‌گوید اجراکنند ونام‌ها در شناس‌نامه‌یِ کار ذکر می‌شود.

● یکی از قدیمی‌ترین و در عین‌حال حادترین مباحثِ فرهنگیِ دو قرنِ اخیر ما مسئله‌یِ بحرانِ حاصل از تقابلِ مدرنیسم و سنت است ، در برابرِ این بحران در حرکت‌هایِ فرهنگیِ ما ۳ پاسخ دیده می‌شود:۱- تقلید و کپی‌برداریِ کامل از مدرنیسم ۲- سنت‌گراییِ افراطی و ۳- گرایشی که می‌کوشد تلفیقی خلاق و معاصر و متناسب بازمان و زمانه و جهان و ایران از سنت و مدرنیسم به دست دهد.به نظرِ شما که در گروهِ سوم جای‌دارید گرافیکِ ایران به‌ویژه در یک دهه و اندیِ اخیر که سنت‌گراییِ افراطی در هنرها نیز تبلیغ می‌شود تاچه حد توانسته است در بحرانِ سنت و مدرنیسم راه و جایِ خود را بیابد؟

با جدا کردنِ سنت از مدرن موافق نیستم. مسئله‌یِ اصلی نیازی است که شرایطِ جامعه و تحولِ زنده گی در برابرِ هنرمند مطرح می‌کند. هنرمند و جامعه همواره نوستالژیِ خاصی به سنت دارد. نوستالژیِ جامعه به سنت نشانه‌یِ آن است که آن سنت هنوز زنده است و می‌توان ازآن بهره گرفت. اما جامعه در تحولِ خود به ایده‌های نو و مدرن نیاز دارد و در جهانِ ما که ارتباطات بسیار سریع و گسترده است، پدیده‌هایِ نو به سرعت در جهان مطرح می‌شوند. ما نوگرایی‌های جهان را جذب می‌کنیم و متقابلاً می‌توانیم عناصری از سنتِ خود را به جهان صادر کنیم؛ البته به شرطِ آن که توانایی صدورِ آن را داشته باشیم و آن عناصر قابلِ عرضه بوده و خریداری داشته باشند. اصل،نیاز و گسترشِ ارتباطات و تحولِ فرهنگ است. مدرنیسم حرکتی ضدِ سبک و ضدِ روش است و بر تحول و دگرگونیِ مدام بنا شده است. ذاتِ مدرنیسم دگرگون کردن و نوکردن و مخالفت با سنت است که ریشه در نیازهایِ جدیدِ آدمی دارد و به همین دلیل مقبول است. سنت هم در فرهنگِ ما ریشه دارد و هنوز خیلی از ما احساسات و عواطفِ خود راازطریقِ سنت بیان می‌کنیم چراکه این عناصر را می‌شناسیم و باآن‌ها انس و الفت داریم و از طریقِ آن‌ها بهتر می‌توانیم خودرابیان کنیم. در پذیرشِ «نو» نوعی کندی در جامعه‌یِ ما دیده می‌شود و همه نمی‌توانند عناصرِ نو را به کار گیرند. اماهر عنصر و حرکتِ نو و تازه در بسترِ زمان به سنت تبدیل می‌شود در نقاشیِ ما ٤ شیوه وجودداشته است. یکی نقاشیِ ایرانی یا به قولی مینیاتور، یکی نقاشیِ مدرن که از دیگران گرفته‌ایم، یک نقاشیِ پریمیتیو یا عامیانه(مثلِ نقاشیِ قهوه‌خانه) که در آن هم عناصرِ نو هست و یکی نقاشیِ طبیعت گرایانه که آن راهم از جاهایِ دیگر گرفته‌ایم. در تمامیِ این ٤ شیوه عناصری هست که روزگارِ خود نو بوده و امروز سنت است و در مقابل در نقاشیِ قهوه‌خانه و نقاشیِ طبیعت‌گرایانه عناصری از مدرنیسم دیده می‌شود.

من با بحث و جدل‌هایی که در باره‌یِ سنت و مدرنیسم باب شده است، مخالف ام. در این بحث‌ها نگاه سطحی است و واقعیت‌ها نادیده گرفته می‌شود، هرچه که امروز سنت است به روزگارِ خود نوبوده است و هرچه که امروز نواست در آینده به سنت بدل می‌شود. در مینیاتورهایِ ما شیوه‌هایی به کار رفته است که نسبت به نقاشیِ قدیم «نو» است. ما باید سنت‌ها رابشناسیم و

عناصری از آن را دوباره به کار بگیریم و این شیوه‌یی است که اکنون درغرب نیز رایج‌است. نمی‌توان سنت را به یک‌باره رها کرد. حتا در کارِ آوانگاردترین هنرمندان نیز عناصری از سنت دیده می‌شود. نمی‌توانیم لحنی را که عمری باآن زیسته‌ایم به یک‌باره کنار بگذاریم، از آن سو نیز در مملکتِ ما با مدرنیسم از سرِ بی‌اطلاعی برخورد می‌کنند، یا تقلید سطحی کرده‌اند وکپی برداری‌هایِ آنان بدونِ عمق و شناخت بوده است و یا آن را کاملاً نفی کرده‌اند و من با این برخوردها موافق نیستم.

● آن چه درباره‌یِ نفیِ کهنه از طریقِ نو و سنت شدنِ نودر بسترِ زمان گفتید وجهی از مسئله را روشن می‌کند اما بحثِ سنت و مدرنیسم در جامعه‌یِ ما با بحثِ نو و کهنه متفاوت است. در این بحث از ۲ جهان‌بینی و ۲ فرهنگ سخن درمیان است و هر فرهنگ زبانِ تجسمی یا زبان‌هایِ خاصِ خود را دارد که گاه وجهِ اشتراک‌هایی با یک‌دیگر می‌یابند. زبانِ تجسمیِ سنتیِ ما با فرهنگِ سنتیِ ما که فرهنگی کمابیش همگن بود، خوانایی داشت و با مولفه‌هایی چون فردیت، خردگرایی و اصالتِ‌جزء همگن نبود ونیست و نیز آن‌چه از فرهنگِ سنتی در زبانِ تجسمیِ سنتیِ ما تحقق یافته‌بود، چون کلی‌نگری و نابوده پنداشتنِ فرد و جزء و با زبان‌های تجسمیِ مدرنیسم‌چندان خوانایی ندارد. تعارضِ سنت و مدرنیسم در پرسش من از این منظر است و نه از منظرِ تضادِ کهنه و نو که گرایشی همواره در تاریخِ فرهنگِ بشری است. از این منظرِ گرافیکِ ایران را چه‌گونه ارزیابی می‌کنید؟

این بحث را در دو قسمت می‌توان دنبال کرد . در گذشته شیوه‌یِ بیانِ هنرهایِ تجسمی با فرهنگ هم‌بسته گی داشت چرا که در آن روزگار بین فیلسوف ، نویسنده ، هنرمند، و متفکر و مردم هم‌بسته گی وارتباطِ متقابل وجودداشت . فیلسوف و هنرمند عاج‌نشین نشده بود و با زنده گی و با مردمِ عادی پیوند داشت و حرف‌دل‌اش را راحت با مردم در میان می‌گذاشت و بر مردم و بر حرکت‌هایِ فرهنگی و اجتماعیِ جامعه موثر بود . از اواخرِ دوره‌یِ قاجاریه ، بینِ متفکران و هنرمندان و روشن‌فکران و مردم جدایی افتاد و این انقطاع بروزِ فرهنگی و ارتباطِ جامعه و متفکران را ازبین برد . هر جامعه از این‌انقطاع زیان‌برد و هم کوشنده گانِ عرصه‌هایِ فکری وحسی وعاطفی. متفکران و هنرمندان در لاکِ خود فرو رفتند. نتیجه آن شدکه تحولاتِ بزرگِ فرهنگیِ جهان که باید از طریقِ کوشنده گانِ عرصه‌یِ فرهنگ و هنر به مردم منتقل شود که در جامعه‌یِ ما بازتاب نیافت . این انقطاع مادرِ بسیاری از مشکلاتِ فرهنگی است . هنرمندان ما تاحدی با تحولاتِ جهان هم‌آهنگ شدند اما نتوانستند حرف و سخنِ خود را در جامعه رواج دهند. در تاریخِ ما هستند هنرمندانی که تحولِ دنیا را درک کردند و حرف و سخن و شیوه‌یِ نوداشتند اما زمانه زمانه‌یِ ارتباط با مردم نبود و دیالوگ بین هنرمند و جامعه قطع شده بود. اگر جامعه بختِ آن را داشت که هم‌راه با زمان و زمانه و تحولاتِ جهانی و هنرمندانِ خود متحول شود چنین نمی‌شد. در دهه‌هایِ اخیر عده‌یی به عنوان واکنش در برابر جدایی زبانِ هنرمندان وسنت‌هایِ جامعه گمان کرده‌اند که بازگشت به سنت چاره و درمانِ این درد است اما این پاسخِ درست به مسئله‌یِ زمان نیست و نتیجه‌یِ کار آشفته بازاری است که شاهدِ آن هستیم .

بازگشتِ مصنوعی به سنت‌هارا نمی‌پسندم و اعتقاد دارم که می‌توان از عناصرِ سنت بهره گرفت اما به شرطِ آن که آن عناصر توانایی ایفایِ کارکردهایِ تازه را داشته باشند. درکارِ انسانی که به عنوانِ واکنش، سنت را تکرار می‌کند نیز نوعی نوستالژی وجوددارد که در هنر قابلِ قبول است . کارِ کسی که امروز مینیاتور را مکرر می‌کند حالی از محتوا است اما مملو از نوستالژی و بیان‌گرِ یکی از نیازهای واقعیِ جامعه‌یِ ما است هر چند که در تکرارِ مینیاتور نیازها، پاسخِ واقعیِ خودرا نمی‌یابند.من در کارِ خود عناصری را از سنت به وام می‌گیرم اما در همان حد که شاعری که با حافظ انس والفت دارد از حافظ بهره می‌گیرد. می‌کوشم که به حافظ در چارچوبِ تفکرِ امروزی و از موضعِ حال بنگرم و البته حافظ هنرمندی چنان تواناست که به برخی از نیازهایِ امروزِ ما هم جواب می‌دهد. وبه همین سان بهره گیری از سنت را نه به عنوانِ یک واکنش و تقلیدِ مصنوعی که به عنوانِ گندوکاوی امروزی در گذشته می‌نگرم.

● در دهه‌هایِ ۶۰و۷۰ در شعر و داستان و نقاشیِ ما تحولاتِ مهمی رخ داد و از آن جمله آگاهی بر موقعیت‌هایی که حاصلِ تضادِ سنت و مدرنیسم است. نتیجه‌یِ این خود آگاهی، حرکت به‌سویِ حلِ تضاد است ارزیابیِ شما از گرافیکِ ایران و به ویژه درکارِ نسل‌هایِ بعد از شما از این زاویه چیست و شما چه چشم اندازی از آینده‌یِ گرافیکِ ایران در ذهن دارید؟

حاصلِ کارِ نسل‌هایی که در دهه‌هایِ ۶۰و۷۰ در عرصه‌یِ گرافیک کوشیده‌اند به این زودی‌ها به ثمر نمی‌نشیند. اما یکی از نتایجِ انقلابِ ایران تقویت گرایشی در فرهنگِ ما بود که بر عمق و غنایِ اندیشه افزود. نسلِ من ونسل‌هایِ بعدی برایِ درکِ تحولاتِ اجتماعی و درکِ انقلاب باید به بازبینیِ متفکرانه‌یِ خود و فرهنگِ جامعه می‌نشستند و این تفکر حاصلِ خود را در عرصه‌هایِ هنری نیز نشان خواهد داد. چند عامل مانع از آن شده است که حاصلِ این حرکت زودتر عرضه شود. یکی از موانع بسته شدنِ راه‌هایِ ارتباطیِ جامعه‌یِ ما با دنیا است. در فرهنگ هرگاه راهِ ارتباط وتبادل بسته شود، هنرمندان نمی‌توانند کارِ خود را بسنجند چرا که معیاری برای سنجش در اختیار ندارند و نمی‌توانند از دست‌آوردهایِ تحولاتِ جهانی بهره گیرند. هنرمندانِ گرافیستِ ما در همین چارچوب محدود شده‌اند و به ناچار فقط ازآن چه هست بهره می‌گیرند و از آثارِ کسانی مثلِ‌بنده تغذیه می‌شوند. این عوامل سبب شده است که محصولِ این دو دهه چشم گیرو حتا قابلِ توجه نباشد اما اگر راه‌هایِ ارتباطی بیش‌تری با دنیا باز می‌شد در بسیاری از هنرمندانِ جوان گرایش‌هایِ بارآورتری را می‌دیدیم. در شرایطِ کنونی همه خود را با مقیاسِ قدیمی‌ترها و پیش‌کسوت‌ها می‌سنجند و نه با گرافیکِ دنیا و به همین دلیل در دهه‌یِ ۶۰و۷۰ بیش‌تر شاهدِ تاثیر و تکرارِ پیش‌کسوت‌ها هستیم. منابعِ تغذیه‌یِ جوانان محدود

● برنامه‌ریزی‌هایِ آموزشیِ ما در گرافیک بسیار ناقص است و به ظرفیت‌ها و توانایی‌هاتوجه نشده‌است.

● برایِ من‌اکنون دیزاین مهم است و تصویرگری فقط یکی از پاسخ‌هااست من علاقه دارم که پاسخ‌هایِ دیگری رابیابم و در عرصه‌یِ زبان‌هایِ گم‌شده‌یِ تصویری یا زبان‌هایِ تخصصی‌تر کارکنم.

است و به‌همین دلیل در نسلِ جوان چهره‌هایِ جذاب و تازه‌یی در گرافیک نمی‌بینید. در سینما چهره‌هایِ تازه و خلاقی رشد کرده‌اند، در بعضی هنرها مثلِ شعر و داستان هم من بویِ تحول و بویِ ظهورِ چهره‌هایِ تازه را می‌شنوم.

● در گرافیک سفارش دهنده‌یِ مستقیم مطرح‌است و معمولاًکارِ گرافیکی به دنبالِ سفارشِ مشخصی خلق می‌شود. هنرمندِ گرافیک با پسندِ سفارش دهنده‌یِ مستقیم در اجرا و در نگاه و محتوا، با خواستِ جامعه که از او رعایتِ معیارهایِ فرهنگی و هنری و مسئولیت‌هایِ اجتماعی را می‌طلبد و با خواستِ هنر که طالبِ کشف و خلقِ چشم‌اندازهایِ تازه در اجرا و تفکیک وفرم‌است روبه رو است. به نظرِ شما آن گاه که بینِ این‌سه خواست تضاد می‌افتد چه‌گونه می‌توان تلفیقی موفق به دست داد؟

نخست آن که به نظرِ من سفارش و کارکردن بر مبنایِ سفارش بدو مذموم نیست . سفارش حتا گاه یکی از عواملِ پیش رفتِ فکر و اندیشه است . در گرافیک سفارش دهنده به طراح مراجعه می‌کند چرا که در او توانایی و تخصصی را شناخته و پذیرفته است و به عنوانِ مثال از طراحِ گرافیک می‌خواهد تا کاری کند که کالا و

محصولی بیش‌تر فروش کند یا پیامی موثرتر در جامعه نفوذ کند. از عاملِ سفارش و از تعاطی فکر بینِ سفارش دهنده و طراحِ گرافیک در کار سودِ بسیار می‌توان برد. به نظرِ من اگر در این رابطه مشکل و تضادی رخ می‌دهد گناه بر گردنِ طراح است و نه سفارش دهنده. سفارش دهنده خواستارِ کارِ تازه و نواست و چون به کارِ گرافیک آشنا نیست از طراح می‌خواهد که خواستِ او را برآورده کند. اگر طراحِ گرافیک کارش را درست بشناسد می‌تواند به سفارش دهنده آموزش دهد. واو را راه‌نمایی کند، آن که به قهقرا می‌رود وبه ابتذال و عامیانه گری سقوط می‌کند، کارش را بلد نیست. بخشِ مهمی از وقتِ من همیشه صرفِ آموزش و راه‌نمایی به سفارش دهنده‌می‌شود. سفارش دهنده‌ها همیشه روشن‌فکران نیستند. من در آغاز سعی می‌کنم که ذهنِ سفارش دهنده را بسازم و البته گاه این کار بسیار دشوار است. اما گاه در این روند دیالوگ بارآوری درمی‌گیرد که هنرمند را به شوق می‌آورد. گاهی هم آدم فریب می‌خورد و مثلاً برایِ سفارش‌دهنده‌یی که گمان می‌کند با هنر آشناست کاری را انجام می‌دهد و بعد می‌بیند که در داوریِ خود به خطا بوده است.

طراحِ گرافیک همواره باید به یادداشته باشد که در کدام جامعه و در چه فرهنگی کار می‌کند و با حوصله‌یِ بسیار ذهنِ سفارش‌دهنده را آماده کند. دیده‌ام هنرمندانی راکه درکارِ خود بسیار پیش‌رو و آوانگارد هستند اما نگاوِ آنان به گرافیک عقب مانده و عامیانه است. گاه بدترین مشتری‌هایِ من همین روشن‌فکران بوده‌اند.

● یکی از کارکردهایِ گرافیک را انتقالِ جذاب و موثر و سریعِ پیام می‌دانند. به نظرِ شما دوری یا نزدیکیِ پیامِ یک سفارش به ذهنیت و جهان‌بینی و اعتقادِ یک طراح تا چه حد بر کارِ او موثر است و آیا می‌توان برایِ هر سفارشی کار کرد و استقلالِ فکری و هنری نیز داشت؟

پرسشِ دقیق و مهمی است. امکانی که طرح کردید یعنی ناخوانایی و تضاد بینِ اندیشه و پیامِ سفارش و تفکر و اندیشه‌یِ هنرمند یکی از جدال‌هایِ همیشه گیِ طراحِ گرافیک به عنوانِ هنرمند و به عنوانِ مجری است. به نظرِ من راهِ حلِ این تضاد این است که به جایِ روبه‌رو شدن باآن به صورتِ یک مسئله بایستی از بالا به آن نگاه کرد. برخوردِ از روبه‌رو هنرمند را آزار می‌دهد و مانع کار می‌شود، برخوردِ از بالا به جوانب و ماحصلِ کار، کار را آسان می‌کند. بگذارید ۲ نمونه بگوییم. در زمانِ گذشته کاری به من سفارش داده شد که اگر من از روبه‌رو به آن نگاه می‌کردم کار خراب می‌شد. سفارش به دلایلِ گوناگون باذهنیتِ من هم‌آهنگ نبود. فکر کردم که اگر کارِ درستی انجام بدهم و بادیدِ بازتر و وسیع‌تری به کار نگاه کنم نتیجه‌یِ بهتری حاصل می‌شود. کار انجام شد و نتیجه چنان بود که هم ارزش‌هایِ هنری و فرهنگی حفظ شد و هم سفارش از موردِ مشخصِ سفارش ارتقا یافت. اگر هدفِ هنرمند اعتلایِ فرهنگی باشد و دید باز و متوسع، کار پیش می‌رود. در همان کار من با ۲۵ گل که از نقش‌هایِ تختِ جمشید الهام گرفته شده بود و به شکلِ درست طراحی و اجرا شده‌بود، روح یک کارِ کلاسیک و رسمی راباارزش‌هایِ هنری تلفیق کردم و نشان دادم که تمدن و فرهنگِ ایرانی تمدنی قدیمی، باارزش و غنی است. در همان کار من یک تکنیکِ نوشناخته‌یِ جهانی را با سنت‌ها و شیوه‌یِ ایرانی تلفیق کردم.

نمونه‌یِ دوم کتابی بود درباره‌یِ جنگ. یک سال و اندی پس از تجاوزِ عراق به خاکِ ایران قرار بود کنفرانس کشورهایِ جهانِ سوم در دهلی برگزار شود و یکی از مباحثِ کنفرانس بررسیِ جنگِ تحمیلی بود. قرار بود کتابی درباره‌یِ تجاوزاتِ عراق تهیه و به کنفرانس ارایه شود. من لیات و میزانپاژِ کتاب را پذیرفتم و پیش‌نهاد کردم که کتاب در خارج از کشور چاپ شود تا بتوانیم از امکانات و تکنولوژی بهتر استفاده کنیم. رفتیم آلمان. من کتاب را صفحه‌آرایی کردم و کار خیلی چشم‌گیر درآمد. کتاب که حاویِ عکس‌هایی از تجاوزِ عراق به ایران بود به کنفرانس ارایه شد. عراقی‌ها هم اسنادی راارایه کردند که بسیار بد و غیرِحرفه‌یی تهیه شده بود. کیفیتِ خوبِ کتابی که ایران ارایه کرد نشان داد که عراق به کشوری حمله کرده است که دارای فرهنگ و هنرِ والایی است و این امر بر شرکت‌کننده گان تاثیرِ مطلوبی داشت.

در تبلیغات نیز چنین است. کار را باید خوب انجام داد و از بالا باید به مسایل نگاه کرد.

● این امکان همواره وجود ندارد وگاه تضادِ بینِ استقلالِ فکری و هنریِ طراحِ گرافیک و پیامِ سفارش چنان است که به نظر نمی‌رسد نگاه از بالا نیز مسئله را حل کند. به عنوانِ مثال اگر سفارش دهنده حزبِ فاشیستی باشد که پوستری در تشویقِ کشتار یک اقلیتِ نژادی سفارش دهد یا رویِ جلدِ کتابِ نبردِمنِ هیتلر درکار باشد یا تبلیغ و بسته‌بندیِ کالایی که هنرمند باور دارد که مصرفِ آن به زیانِ جامعه است، با تضادِ سفارش و هنرمند چه‌گونه باید برخورد کرد و هنرمندِ گرافیک باید این‌گونه سفارش‌ها را نیز بپذیرد؟

طراح باید بازتابِ کار را از بالا نگاه کند و نه از روبه‌رو. اگر با رویِ جلدِ کتابِ نبردِمنِ هیتلر هم بشود فرهنگِ بصریِ عقب مانده‌یِ جامعه را ارتقا داد مانعی ندارد و باید کار را بپذیرد وبه‌خوبی انجام دهد. آنان که بر هنرمندان از این زوایا خرده می‌گیرند هنرمند را در قالبِ انسانِ تنها تصور می‌کنند. کارِ هنرمند تلاش برایِ ساختنِ جامعه و ارتقایِ فرهنگِ جامعه است. یک پوستر یا یک رویِ جلدِ خوب یا یک بسته‌بندیِ خوب ارزش‌هایِ زیبایی شناسیِ جامعه‌یِ عقب‌مانده راارتقا می‌دهد. کارِ فرهنگی مثلِ ساختنِ یک بنا است که همه‌یِ اتاق‌هایِ آن راباید خوب و درست بساخت و نباید نگرانِ آن بود که چه کسانی دراین ساختمان زنده گی وکار خواهند کرد. مهم ساختنِ ساختمانی است که بماند. یک معلم در کلاس درس به عقاید و نظریات و شغل و گذشته و خصوصیاتِ شخصی و سیاسیِ شاگردانِ خود توجه نمی‌کند وبرخی از شاگردان رابه این دلایل از درس محروم نمی‌کند. کارِ معلم درس دادن به تمامیِ شاگردان است. معلم دانشِ خود را به شاگردانِ خود منتقل می‌کند. هدف ساختنِ یک نسل است و در یک نسل همه نوع آدمی وجود دارد. کارِ طراحِ گرافیک نیزکاری است مثلِ کارِ معلم و هیچ‌کس را به دلیلِ عقاید و نظریات‌اش نمی‌توان از کلاس محروم کرد.

● از این بحث بگذریم و به مسئله‌یِ دیگری بپردازیم که یکی از ابعادِ مهمِ چهره‌یِ شماست. باتجربه‌یِ بسیاری که درآموزشِ هنر دارید، وضعیتِ آموزشِ گرافیک در دانش‌کده‌هایِ ما چه گونه‌است و برنامه‌ها و امکاناتِ آموزشی تاچه حد به نیازهایِ جامعه پاسخ می‌دهد؟

برنامه‌ریزیِ آموزشیِ ما بسیار ناقص است و در آن به ظرفیت‌ها و توانایی‌ها توجه نمی‌شود. بدونِ امکاناتِ علمی، مراکزِ آموزشیِ گرافیک را در سطحِ عالی گسترش داده‌ایم. تورمِ این مراکز نتایجِ ویران‌گری را به‌بارآورده‌است. برایِ هر مرکزِ آموزشی علاوه براتاق و میز و صندلی و دانش‌جو، امکاناتِ آموزشی و معلمِ صالح نیاز است. در ایران افزایشِ جمعیت تقاضایِ بالایی رابرایِ تحصیلاتِ عالی به‌وجودآورده است و ما در پاسخ به این تقاضا فقط برتعدادِ مراکزِ آموزشی می‌افزاییم. نتیجه آن که به جایِ معلم‌هایِ صالح و باتجربه کسانی کارِ تدریس رابرعهده می‌گیرند که تجربه‌یِ کافی درکارندارند و این به‌ویژه درگرافیک محسوس است.

به نظرِ من در ایران تعدادِ معلمانِ صالح برای آموزشِ گرافیک در سطحِ آموزشِ عالی از تعدادِ انگشتانِ یک دست هم تجاوز نمی‌کند اما بیش‌تر دانش‌گاه‌ها برایِ رشته‌یِ گرافیک دانش‌جو می‌پذیرند. داشتنِ لیسانس یا دیپلمِ گرافیک برایِ معلمی کافی نیست و نتیجه فاجعه‌یی است که اکنون شاهدِ آن هستیم.

● ضرورتِ تاسیسِ یک نهادِ صنفی برایِ دفاع از منافعِ صنفیِ گرافیست‌ها چند سالی است که مطرح شده است و خود شما نیز در چند سالِ پیش مباحثی رادر این زمینه مطرح کردید. چرااین تلاش‌ها به ثمر نرسید و چرا گرافیست‌ها هنوز نتوانسته‌اند نهادِ صنفیِ خود را شکل دهند؟

مهم‌ترین مشکلِ صنفِ ما جوان بودنِ بیش از حدِ اعضایِ صنف است. جوانان چنان‌که باید منافعِ صنفیِ خود را نمی‌شناسند و از هم‌بسته گیِ صنفی و حرفه‌یی شناختِ درستی ندارند. تلاش شد تااین هم‌کارانِ جوان از حدی از آموزش‌هایِ حرفه‌یی و صنفی برخوردار شوند. البته برخی از پیش‌کسوت‌ها و مسن‌ترها هم بعضی از جوانبِ کارِ صنفی را نمی‌شناسند. موانعی هم در کار به‌وجودآمد که بخشی ازآن حاصلِ واکنش‌هایی است که معمولاً در برابرِ این‌گونه تشکل‌ها در جامعه‌یِ ما وجوددارد. اما خوش‌بختانه باسعه‌یِ صدر عمل شد وکارِ تشکیلِ نهادِ صنفیِ گرافیست‌ها در جریان است و امیدوار ام که به ثمر برسد. خوش‌حال ام که هم‌کارانِ ما از سختی‌ها و سنگ‌لاخ‌ها نمی‌ترسند و با واقع‌بینی و سعه‌یِ‌صدر و پخته گی با مسایل و موانع و مشکلات برخورد می‌کنند.

● جایی نوشته بودید که تصویر آزادترین شکلِ هنری است. در هنر به‌ویژه در گرافیک که کاربردِ گسترده‌یی دارد سانسورِ رسمی و خو سانسوری و نیز سانسورِ ناشر و سفارش دهنده تا چه حد بر کارِ شما و بر روندِ خلاقانه‌یِ آثارِ شماموثر است؟

سانسور واژه‌ي مناسبي نيست. مدارا كردن درست‌تراست. مدارا خصلتي است كه در تمامي زنده گي انسان وجوددارد. انسان در جامعه با همسايه گان و اعضاي خانواده و هم‌كارانِ خود مدارا مي‌كند و انتظارِ مدارا دارد. آن مسايل كه گفتيد در همه‌ي فرهنگ‌ها كم‌و بيش وجوددارد و البته مشكل دوسويه است. سويه‌هاي‌عمومي آن بازنده گي ما ممزوج است و سويه‌ي ديگرِ آن به اقتضاي روز كند و تيز مي‌شود و آدم بايد با هوش‌ياري با هر دوسويه برخورد كند.

به نظرِ من مهم‌ترين راهِ حلِ زنده گي مسالمت‌آميز درست فكر كردن است. بسياري از كساني كه آن سويه‌ي تند و تيز را رواج مي‌دادند اكنون مدارا راپيش گرفته‌اند كه راهِ حلِ درست است. اين‌ها كه گفتيد مشكلاتِ واقعي كاراست اما به نظرِ من در برابرِ «گره» مسئله‌ي اصلي شيوه‌ي بازكردنِ گره است. بعضي‌ها گره را با قيچي باز مي‌كنند و طناب رامي‌برند. من فكر مي‌كنم كه گره را بايد با حوصله و فكر و به‌تدريج باز كرد.

● اگر شما مرتضي مميز نبوديد اما در حدِ او هنر و كارش را در عرصه‌ي گرافيک و آموزش مي‌شناختيد درباره‌ي آثارِ مميز از نظرِ ساخت و پرداخت و تكنيک و فكر و انديشه و درباره‌ي تاثيرِكارِ او بر فرهنگ و هنر ايران در اين دهه و نيز درباره‌ي حدودِ ۲۸ سالِ كارِ مميز به عنوانِ معلمِ دانش‌گاه چه برداشتي داشتيد؟

پاسخ دادن به اين پرسش بسيار دشوار است. من همواره كوشيده‌ام تاآن‌جاكه ممكن است، برمبناي تصور و چارچوبِ ذهني خودم درست عمل كنم. سعي كرده‌ام كه هر دشواري و مسئله‌يي را بااندیشه حل كنم و نادرستي و غش در كارم راه نيابد و نمي‌دانم تا چه حد به اين هدفِ خود نزديک شده‌ام و تا چه حد سالم و بي‌غش بوده‌ام. شايد تمامي تلاش‌هاي من براي سلامت و بي‌غش بودن در مقايسه با سلامت و بي‌غشي آرماني چندان مهم نبوده و در جامعه‌يي كه پر از آلوده گي است جلوه‌يي نداشته باشد، من اما كوشيده‌ام تا در حد توان و امكان از چارچوبِ سلامت خارج نشوم و چه بسا كه گاه موفق نبوده‌ام. زنده گي هميشه به‌آدمي بخت آن را نمي‌دهد كه منزه و پاک بماند. بي‌تجربه گي‌ها و جواني‌ها آدمي را مي‌غلتاند. فشارهايي گاه كمرِ آدمي را زيرِ بارِ سنگينِ خود خم مي‌كند، اما من تلاش كرده‌ام. معلم راه‌نماي من در اين تلاش تاريخِ ايران بوده‌است و كوشش‌هاي نسل‌هاي قبل از من در عرصه‌ي فرهنگ. من از همه آموخته‌ام و سعي كرده‌ام براساسِ ديدن و تجربه و ارزيابيِ كارِ خودم و ديگران راه‌ام را گاه سريع و گاه كند ادامه دهم. من هرگز آدم تندرويي نبوده‌ام. گاهي در زمينه‌هايي پيش‌رو بوده‌ام اما در مجموع لاک‌پشت‌وار و پيوسته و آهسته راه رفته‌ام و بدونِ توقف وتعطيل و استراحت كار كرده‌ام.

ازنظرِ تكنيک به جايي رسيده‌ام كه حس مي‌كنم مي‌توانم با تصوير حرف بزنم و هرچيزي را از انتزاعي و ذهني‌ترين تاتصويري‌ترين فكرها و موضوع‌ها به‌راحتي با تصوير بيان كنم. اما باور دارم كه هنوز بسياري ازتوانايي‌هاي من كافي نيست. بعد از ۴۰ سال كار حس مي‌كنم كه مي‌توانم بيش‌تر و بهتر كار كنم. اين‌روزها كاملاً روان و راحت كار مي‌كنم و حس مي‌كنم كه يک ذهنيتِ حرفه‌يي شفاف در من شكل گرفته است.

● بازگشتِ مصنوعي به سنت‌ها را نمي‌پذيرم و اعتقاد دارم كه مي‌توان از سنت بهره گرفت به شرطِ آن‌كه عناصرِ سنتي توانايي ايفايِ كاركردهايِ تازه راداشتهَ باشند.

در كارِ آموزش در حدِ كارِ حرفه‌يي توانا نبوده‌ام. در آموزش نيز مدام در كارِ تجربه و صيقل دادنِ خودم بوده‌ام و سعي كرده‌ام درس‌ها را هربار جذاب‌تر و موثرتر و متفاوت از بارِ گذشته بيان كنم. كلاس‌هاي درسي براي خودِ من‌هم يک تجربه است. شيوه‌ي درس دادن، شيوه‌ي جاي‌گزيني و تبديلِ دانش‌جو به كپي استاد نيست. من ديالوگِ آزاد را ترجيح مي‌دهم. البته گاه بينِ من و شاگردها فاصله به‌وجود مي‌آيد و آن‌ها نمي‌توانند تجربه‌هاي من را دنبال كنند. شاگردها گاه مقدماتِ كار را نمي‌دانند و نمي‌توانند بدونِ عبور از پله‌هاي ميانی به پله‌هاي بالاترِ نردبان برسند. اما بااين‌حال گمان مي‌كنم كه در مدرسه‌ي ماهم شاگردهاي خوب وكارآمدي بار آمده‌باشند و اگر در كارِ آن‌ها به عنوانِ هنرمندانِ جوان و نه در مقايسه با كارِ من ۶۰ ساله بنگريد نويدهايي را مي‌بينيد.

در آموزش من تشويق را با واقع‌بيني تلخ هم‌راه مي‌كنم تا شاگردها و جوان‌ترها كه زود به خود غره مي‌شوند كاستي‌هاي كارِ خود را بدانند و تلاش كنند. اين واقع‌بيني تلخ در لحظه براي بعضي‌ها خوش‌آيندنيست. اما تاثيرِ دراز مدتِ آن مثبت است.

● يكي از رشته‌هاي بارآورِ گرافيک ايلوستراسيون است و شما در اين زمينه كارهاي باارزش و ماندگاري خلق كرده‌ايد اما مدت‌هااست كه دراين عرصه كم‌كار ايد. چرا؟

عاملِ سطحي و معمولي اين‌كه سفارشي در اين زمينه به من نداده‌اند عاملِ دوم اين‌كه ايلوستراسيون اوليور برداشتِ كسي است كه با نقاشي و تصوير و طراحي آشنا مي‌شود. من هم مثلِ ديگران از همين دروازه واردِ گرافيک شدم. اما براي من مسئله‌ي اصلي زبانِ گرافيک و جست‌وجو در امكاناتِ و تازه گي‌هاي اين زبان است. آشنايي من بااين زبان به نسبت اولِ كار يعني وقتي كه كار ايلوستراسيون مي‌كردم بيش‌تر است. براي من اكنون «ديزاين» يعني ساختمانِ تصويري مهم است و بيانِ تصويري فقط ايلوستراسيون نيست. تصويرگري فقط يكي از پاسخ‌هااست. من علاقه دارم كه پاسخ‌هاي ديگر راكشف كنم. گاهي با عكاسي، گاهي با يک تصويرِ رياضي، گاهي با يک تصويرِ فني وگاه باتقش انتزاعي، كه اين‌ها همه وجوه گوناگونِ بيانِ تصويري و زمينه‌هايي است كه درايران هنوز شناخته نيستند و كسانِ كمي بااين زبان‌ها حرف مي‌زنند. در سنتِ ما تصويرگري يكي از وجوهِ زبانِ تصويري بوده است و كساني بوده‌اند كه باشيوه‌هاي ديگري مثلاً تذهيب كه كاري فني و آبستره بود و يا طراحي‌هاي دقيقِ كاشي حرفِ خود را زده‌اند. من اين روزها بيش‌تر در عرصه‌ي زبان‌هاي گم‌شده و يا زبان‌هاي تخصصي‌ترِ گرافيک كار مي‌كنم. راه‌هايي كه هنوز تازه‌است.

● ديده‌ام هنرمندانی راكه در كارِ خود بسيار پيش‌رو و آوانگارد هستند اما نگاهِ آن‌ها به گرافيک عقب مانده و عاميانه است. گاه‌بدترين مشتري‌هايِ من روشن‌فكران بوده‌اند.

● گرافيكِ مطبوعات را در دودهه‌ي اخيرنسبت به گرافيكِ مطبوعات در دورانِ گذشته چه‌گونه مي‌بينيد؟

وضعيتِ گرافيكِ مطبوعات دردودهه‌ي اخير بهتر شده‌است. در مطبوعاتِ سال‌هاي‌اخير صفحه‌آرايي به‌عنوانِ يک هنر و صفحه‌آرا به عنوانِ هنرمند جاافتاده و تثبيت شده‌است. اين كوششي بود كه از كتابِ هفته در اوايلِ دهه‌ي ۴۰ آغاز شد. درآن زمان حتا عنوانِ صفحه‌آرا مطرح‌نبود. كيفيتِ صفحه‌آرايي مطبوعاتِ ما البته جايِ چون و چرا دارداما مهم آن است كه مطبوعاتِ ما به‌تدريج به صفحه‌آرايي توجه مي‌كنند و طراحِ صفحه يكي از اركانِ كارِ مطبوعاتي شناخته شده است. درزمينه‌ي تصويرگري هم خوش‌بختانه از مدرنيسم و زبانِ بين‌المللي در تصويرگريِ مطبوعات به گسترده گي استفاده مي‌شود، هرچند كه اغلب ارزش‌هايِ كيفيِ آن را نمي‌شناسند. تاپيش از دهه‌ي ۴۰ تصويرگري در مطبوعات به نقوش سنتي و طرح‌هاي نقاشي‌گونه محدود بود اما امروزه استقلالِ آن را از نقاشي مي‌توان به‌خوبي ديد. گرافيک به‌معناي هنري مستقل در مطبوعاتِ مملكتِ ما تثبيت شده‌است.

در مطبوعات هم‌كاريِ سردبير و دبيرِ هنري ضروري است. سردبير در زمينه‌ي مطالب و دبيرِ هنري در زمينه‌ي تصوير و آرايش و صفحه‌آرايي مجله كار مي‌كنند. به‌نظرِ من اين دو بايد هم‌سان و موازي باهم كار كنند و سردبير در زمينه‌ي مطالب و نوشته‌ها بايد به مديرِ هنري كمک كند و ديده‌ام كه برخي مديرانِ هنري نيز مي‌توانند در زمينه‌ي تعدادِ واژه‌هاي تيتر يا اندازه‌ي مطلب به سردبير كمک كنند. البته در برخي از نشريه‌ها هنوز جاي گاه‌ها مشخص نيست و مديرانِ هنري نقشِ واقعيِ خود را نشناخته‌اند. ■

- آرناشیسم
- جورج وودکاک
- ترجمه‌ی هرمز عبدالهی
- انتشارات معین

زامیاد رمضانی

آزادیِ حضور
حضورِ آزاد

«هر کس اقتدار را انکار کند و با آن به ستیز برخیزد، آنارشیست است.» تعریفِ ساده و روشن سباستین فور آنارشیستِ مشهور از آنارشیسم با برداشتی که عامه و حتا بسیاری از روشن‌فکران درباره‌ی آنارشیسم در ذهن دارند تفاوتِ بنیادی دارد. کم‌تر نظریه یا جنبشی در ذهنِ عامه با این چنین برداشت‌هایِ نادرست هم‌راه بوده و در تنوعِ نگرش و عملِ خود تا این حد دست‌آویزِ اشتباه و سردرگمی شده است.

تعریفِ **سباستین فور** از آنارشیسم دستِ کم حوزه‌یی را که آنارشیسم در آن حضور دارد تعیین می‌کند. همه‌ی آرناشیست‌ها اقتدار را انکار می‌کنند و بسیاری از آنان با اقتدار می‌ستیزند. اما به هیچ وجه نمی‌توان همه‌ی کسانی را که منکرِ اقتدار اند و با آن می‌جنگند آنارشیست نامید.

از نظرِ تاریخی آنارشیسم عقیده‌یی است که انتقاد از جامعه‌ی موجود را مطرح می‌کند. نه با شورشِ بی‌تأمل می‌توان آنارشیست شد و نه صرفاً با نفیِ فلسفیِ قدرت معنوی یا دنیوی. عارفان و رواقیان به‌دنبالِ آنارشی نیستند و قلم‌روِ دیگری را می‌طلبند. آنارشیسم حاصلِ دل‌مشغولیِ انسانِ مسئول در رابطه با جامعه است. هدف غایی آن همواره دگرگونیِ بنیادینِ اجتماعی است حتا در میانِ کسانی که آنارشیسم را به مثابه‌ی نظریه‌یی سیاسی - اجتماعی می‌پذیرند در برداشت از آن آشفته‌گی و سردرگمیِ بسیاری دیده می‌شود. آنارشیسم را بسیاری با نیهیلیسم و تروریسم به اشتباه معادل قلم‌داد می‌کنند. در بیش‌ترِ لغت‌نامه‌ها و «فرهنگ‌هایِ سیاسی» و «کتاب‌هایِ جامعه‌شناسیِ» منتشر شده در ایران که از چند دهه پیش تاکنون به اغتشاشِ ذهنیِ تحصیل کرده‌گان و روشن‌فکران دامن زده‌اند، دستِ کم ۲ تعریفِ متفاوت از آنارشیسم دیده می‌شود. در یک تعریف آنارشیست انسانِ رادیکالیِ معرفی می‌شود که معتقد است در جامعه‌یِ مطلوب هیچ دولتی نباید وجود داشته باشد. تعریف دیگر آنارشیسم را «هرج و مرج طلبی» و آنارشیست را «هرج و مرج طلب» معرفی می‌کند، یعنی انسانی که کارش صرفاً به‌هم زدنِ نظم است و هیچ ایده‌یی هم برایِ جای‌گزینی ندارد. حتا برخی از نویسنده‌گان مانندِ دکترامیرحسین آریانپور در کتاب‌هایِ خود در برابر واژه‌یِ آنارشیسم، هرج‌ومرج‌طلبی و آشوب‌گرایی را گذاشته‌اندو بدین‌سان تعریفِ نادرستِ خودرا در ترجمه نیز واردکرده‌اند. درافکارِعامه مفهومِ اخیر گسترش بیش‌تری یافته است. آنارشیست در این تعریفِ قالبی و نادرست آدم‌کشِ خون‌سردی است که با دشنه یا گلوله و بمب به ارکانِ نمادینِ جامعه‌یِ مستقر حمله می‌برد. در ذهن و عرفِ عامه آنارشی به‌معنایِ هرج و مرجِ زیان بار، بی‌نظمی، اغتشاش و بی‌قانونی و بی‌منطقی است. اما این برداشت از تعریف درستِ آنارشیسم و از نظرِ کسانی چون تولستوی، گادوین، ثورو و کروپوتکین بسیار دور است که نظریه‌هایِ اجتماعیِ آن‌ها همه گی با صفتِ آنارشیستی توصیف شده است. تفاوتِ آشکاربینِ این دو برداشت تا حدی حاصلِ **اشتباهِ معنایی** و بخشی و تا حدی ناشی از **کج‌فهمی‌هایِ تاریخی** است.

در ریشه‌شناسیِ واژه‌هایِ آنارشی، آنارشیسم و آنارشیست و در تاریخ‌چه‌یِ کاربردِ این واژه‌ها توجیه‌هاتی برایِ هر دو معنایِ متعارض می‌یابیم. **آنارخوس** ریشه‌یِ یونانیِ این واژه، صرفاً به معنایِ **بدونِ حاکم** است. پیدا است که آنارشی را می‌توان در سیاقِ کلی هم در معنایِ فقدانِ حکومت و هم در معنایِ مثبت آن به کار برد، زیرا حفظِ نظم به ضرورت مستلزمِ وجودِ حکومت نیست.

واژه‌هایِ آنارشی و آنارشیست در مفهومِ سیاسی در دورانِ انقلابِ فرانسه به کار برده شد. در آن زمان این واژه‌ها با بارِ منفی و گاه به‌صورتِ دشنام علیه‌یِ مخالفان به کار برده می‌شد که معمولاً از گروه‌هایِ چپ‌گرا بودند، این واژه را در هنگامِ انقلابِ کبیرِ فرانسه به صورتِ انتقادی ملایم و یا تند و خشن و فحش و ناسزاهایِ تعصب آلود - که جناح‌هایِ اعتدالیِ جمهوری‌خواهان علیه انقلابیونِ تندرو - گروهِ «آنراژه» ها «خشم گینان» به کار می‌بردند در نهایت واژه‌یی برایِ تخطئه بود اما سرانجا یکی از کسانی که عنوانِ آنارشیست به قصدِ تحطئه درباره‌اش به کار رفته بود، با افتخار و سربلندی این عنوان را اختیار کرد. **پیرژوزف پرودون** در سالِ ۱۸۴۰ کتابی منتشر کرد به‌نامِ **مالکیت چیست؟** او در این اثر در این پرسش نوشت: «**مالکیت دزدی است**» و مشتاقانه خود را آنارشیست نامید. پرودون در این اصطلاح سرکشی و مخالف‌خوانی را در نظر داشت و بهره گیری از ویژه گی‌هایِ متناقضِ این واژه. او ابهام و خصلتِ دو پهلویِ واژه‌یِ یونانیِ «آنار خوس» - بدونِ حاکم - را بازشناخته بود و به همین دلیل «دوباره» این واژه را به کار برد. نقد و نفیِ اقتدار، رویه‌یی که پرودون طرف‌دارِ آن بود به ضرورت به‌معنایِ هواداری از بی‌نظمی نیست. قوانینِ واقعی که کارکردِ جامعه موقوف بر آن‌ها است مستلزمِ حضورِ اقتدار نیستند، قوانینِ واقعی از بالا تحمیل نمی‌شوند بل‌که از سرشت جامعه مایه می‌گیرند. «پرودون» پیرایِ آزادانه‌یِ چنین قوانینی را اهدافِ غاییِ تلاش و کوششِ اجتماعی می‌داند: «همچانکه حق زور و حق تزویر در برابر پیشروی مدام و یکنواخت عدالت عقب نشینی می‌کنند، و باید سرانجام در برابری مستحیل شوند، حاکمیت اراده هم در برابر حاکمیت عقل تسلیم می‌شود و باید در فرجام کار در سوسیالیسم علمی حل و ناپدید شود... همان‌طور که بشر عدالت را در برابری می‌جوید، جامعه نیز نظم و سامان را در آنارشی جستجو می‌کند، نداشتن سرور و سلطان. چنین است حکومتی که ما هر روز به آن نزدیکتر می‌شدیم.»

تناقضِ ظاهریِ **نظم در بی‌نظمی** (آنارشی)، کلیدِ پی‌بردن به‌بارِ معناییِ آنارشیسم است. پرودون با در نظر گرفتنِ **قانونِ طبیعی** به‌عنوانِ عاملِ تعادل در جامعه، اقتدار را به‌عنوانِ دشمنِ نظم و نه دوست آن نفی می‌کند و بدین‌سان اتهاماتی را که بر آنارشیست‌ها نسبت می‌دادند به اقتدارگرایان بر می‌گرداند و در این راه عنوانی را برمی‌گزیند که امیدوار است آن را از هرگونه بدنامی بپیراید.

اندیشه‌یی که پرودونِ در سالِ ۱۸۴۰ مطرح کرد مایه‌یِ پیوندِ او با آنارشیست‌هایِ بعدی - باکونین و کروپوتکین - و نیز با برخی از اندیش‌مندانِ قبل و بعد از او مانندِ گادوین و ماکس اشتیرنر و تولستوی شد که نظام‌هایِ ضدِ حکومتی را رواج دادند بی‌آن‌که عنوانِ آنارشی را بپذیرند.

در آنارشیسم به‌رغم انواعِ بسیارش می‌توان وجه مشترکی یافت یک نظامِ اندیشه‌یِ اجتماعی که هدف‌اش ایجادِ دگرگونی‌هایِ اساسی در ساختمانِ جامعه و به‌ویژه جای‌گزینِ کردن نظامِ مبتنی بر حکومتِ اقتدارگرا با یکی از اشکالِ تعاونِ غیرِ حکومتی میانِ افرادِ آزاد است، و همین نکته عنصرِ مشترکی است که همه‌ی اشکالِ آنارشیسم را به هم می‌پیوندد.

مخالفانِ آنارشیسم تمایل دارند که آنارشیسم را با نیهیلیسم یکی بدانند و آن را فلسفه‌یی منفی تلقی کنند، فلسفه‌یی صرفاً مخرب و ویران‌گر. ایده‌یِ براندازیِ اقتدار و انتقادهایِ قاطع و کوبنده‌یِ آنارشیست‌ها از نهادهایِ مستقر حاکمِ جامعه‌یِ موجود و تأکیدِ آنان بر جنبه‌هایِ

ویرانگر آموزه‌هایِ خویش، تا حدودی سببِ این سوء تفاهمات بوده است. **میخائیل باکونین** در کتابِ **ارتجاع در آلمان** نوشته‌اش را با این پیام به پایان برد: «بیایید ایمان بیاوریم به روح جاودانه‌ای که ویران می‌کند و نابود می‌سازد، زیرا که این کار سرچشمه‌ی خلاق ابدی و دست نیافتنی حیات است. شور ویرانگری شوری خلاق هم هست!» این سنت تا نسلِ حاضر دوام یافته است، نزدیک به صدسال پس از انتشارِ کتاب باکونین، ره‌بر آنارشیستِ اسپانیا، بوئناونتورا دوروتی، ایستاده در میانِ ویرانه‌هایِ ناشی از جنگ داخلیِ - جنگی که با کمک و پشتیبانیِ امپریالیسم از فاشیسمِ ژنرال فرانکو منجر به شکستِ کمونیست‌ها و آنارشیست‌ها شده بود، با تلخی و تفاخر چنین گفت: «ما از ویرانی‌ها کمترین هراسی به دل راه نمی‌دهیم. زمین هم‌چون مرده ریگی از آن ما خواهد بود. کمترین تردیدی در این نیست. پوژوازی پیش از آنکه صحنه‌ی تاریخ را ترک گوید ممکن است دنیای خود را ویران سازد و از هم بپاشد. ما در قلب خویش دنیای تازه‌ای می‌پرورانیم. این دنیا اکنون در کار بالیدن است.»

پس آنارشیست ممکن است ویرانگری را بپذیرد، اما تنها به منزله‌یِ پاره‌یی از همان فرایندِ جاودانه که با خود مرگ و حیات دوباره‌یی را برایِ جهان به ارمغان می‌آورد، و تنها بدان سبب که به نیرویِ انسان‌هایِ آزاده درپیِ افکنیِ دوباره و به‌ترِ سامانِ انسانی بر خرابه‌هایِ گذشته ایمان دارد. **شلی** شاعر رمانتیک، رویایِ بازگردنده‌یِ آنارشیست‌ها را از نوگشته گی چنین بیان می‌کند. **«دیر سالی زمین از نو آغاز می‌شود/ سال‌هایِ طلایی باز می‌گردند/ زمین هم‌چو ماری رختِ ژنده‌یِ زمستانی‌اش را نو می‌کند/ بهشت لب‌خند می‌زند و ایمان‌ها و امپراتوری‌ها هم‌چون ویرانه‌ها/ در رویایی محو شونده سوسو می‌زنند.»** از خلالِ ویرانیِ امپراتوری‌ها است که آنارشیست‌ها تلالوِ

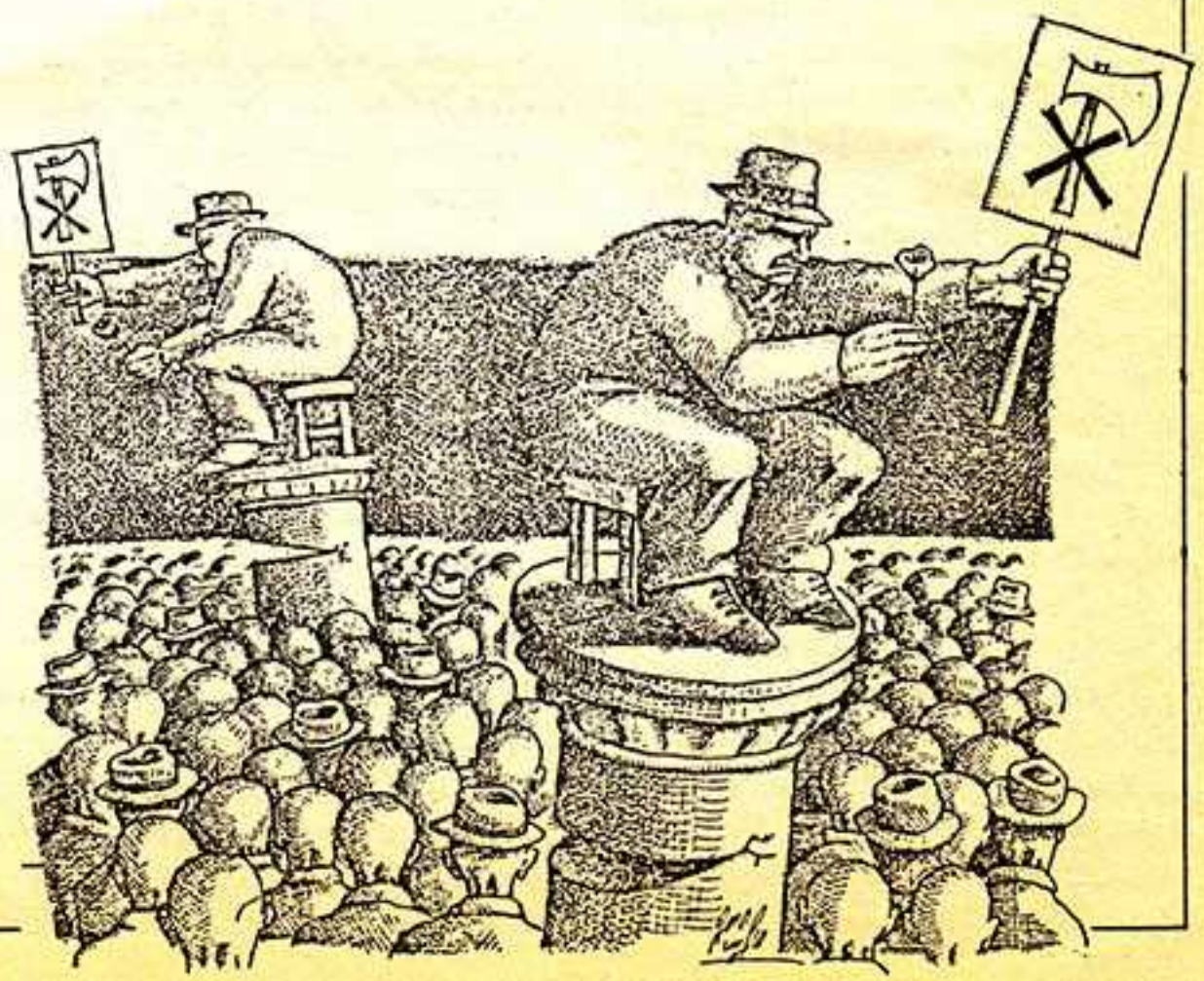
● برخی نویسنده گان مانندِ دکتر امیرحسینِ آریانپور در کتاب‌های خود در برابرِ واژه‌یِ آنارشیسم، هرج و مرج طلبی و آشوب‌گرایی گذاشته‌اند و بدین‌سان تعریفِ نادرستِ خود را در ترجمه نیز وارد کرده‌اند.

تابناکِ برج‌هایِ دنیایِ آزادشان را می‌بینند که در حالِ سر بر افراشتن است. کسی را که توانایی پیش رونهادنِ چشم‌اندازیِ چنین را در خود دارد، نمی‌توان نیهیلیست خواند. نیهیلیست در مفهومِ عام به هیچ اصلِ اخلاقی و قانونِ طبیعی باور ندارد، آنارشیست به انگیزه‌یی اخلاقی باور دارد که چنان نیرومند است که پس از فروریختنِ اقتدار دوام آورد و جامعه را هم‌چنان بارشته‌ها و ضمانت‌هایِ آزاد و طبیعیِ برادری، منسجم نگه می‌دارد.

پیوند و هم‌خوانیِ آنارشیسم با تروریسم سیاسی هنوز هم در ذهنِ عامه جای دارد. آنارشیست‌ها ممکن است درباره‌یِ هدف‌هایِ عمومی با هم در توافق باشند اما درباره‌یِ روش‌هایی که لازمه‌یِ رسیدن به آن هدف‌ها است ناهم‌آهنگیِ بسیاری را از خود نشان داده‌اند، و این به‌ویژه در بابِ کاربردِ **خشونت** بارز است. پیروانِ **تولستوی** تحتِ هیچ شرایطی خشونت را نمی‌پذیرفتند. «گادوین» از راهِ بحث و گفت‌وگو و پرودون و پیروان‌اش از راهِ اشاعه‌یِ سازمان‌هایِ تعاونیِ صلح آمیز، درپیِ ایجادِ دگرگونیِ ریشه‌یی بودند، **کروپوتکین** خشونت را می‌پذیرفت اما تنها از سرِ بی‌میلی و آن هم به این دلیل که احساس می‌کرد خشونت به هنگامِ انقلاب گریز ناپذیر است و انقلاب هم در سیر پیش‌رفتِ بشری مرحله‌یی است ناگزیر. حتا «باکونین» نیز که در سنگرهایِ بسیاری جنگیده بود و بی‌رحمی و خون‌ریزیِ قیام‌هایِ دهقانی را ستایش می‌کرد درباره‌یِ کارکردِ خشونت گه گاه دچار تردید می‌شد و در چنین زمان‌هایی بود که با صدایی سرشار از اندوه آرمان‌خواهانه می‌گفت: «انقلاب‌هایِ خونین، در سایه‌یِ حماقتِ بشر، اغلب ضرورت دارند، با این حال همیشه منشاءِ شر و زیان اند، شری هیولاوار و مصیبتی عظیم، نه بدان سبب که قربانیانی می‌گیرند، بل‌که نیز به سببِ خلوص وکمالِ مقصود و منظوری که این همه به‌نامِ آن‌ها اتفاق می‌افتد.»

آن‌جا که آنارشیست‌ها خشونت را می‌پذیرفتند بیش‌تر به پیوسته گی‌شان به سنت‌هایی تکیه داشتند که در انقلاب‌هایِ فرانسه و آمریکا و انگلیس ریشه داشت. در اواخرِ قرنِ نوزدهم و اوایلِ قرنِ بیستم در اسپانیا، ایتالیا و روسیه یعنی کشورهایی که خشونت از دیرباز در زنده گیِ سیاسی‌شان خصیصه‌یِ قومی به‌شمار می‌رفت، شرایطِ خاصی پدید آمده بود و آنارشیست‌ها نیز مانندِ دیگرِ گروه‌ها، اصلِ **یاغی گری** را به منزله‌یِ جریانی عادی پذیرفتند اما در میانِ نام‌آورانِ تاریخِ آنارشیسم قهرمانانِ خشونت ورزی بسیارکم‌تر از صاحبانِ کلام دیده می‌شوند و خارج از اسپانیا و روسیه که شرایطی خاص داشت، شمارِ آنان اندک بود. اینان اغلب در دهه‌یِ ۱۸۹۰ دست به عمل زدند و از آن‌جا که چندین شخصیتِ سلطنتی و روسایِ جمهورِ فرانسه و ایالاتِ متحده‌یِ آمریکا در میانِ کسانی بودند که به دست قاضیانِ خود گماشته‌یِ قدرت مداران بزه کار اعدام شدند، تشخیص قربانیان شهرتی را به بارآورد که تناسبی با شمارِ ترورها نداشت. اما آنارشیست‌ها به‌طور کلی هرگز مشیِ تروریسم را اختیار نکردند. ساده گی اغواکننده‌یِ تعریفِ آنارشیسم و سرشتِ بغرنج و پیچیده‌یِ نظریه‌یِ اساسیِ آنارشیسم، شرحِ آن را دشوار می‌کند سرشتِ دیدگاهِ آزاد اندیشانه - یعنی کنار گذاشتنِ جزم اندیشی و اجتناب از نظریه‌هایِ سیستماتیک و بسته و بی‌انعطاف و بالاتر از همه تاکید برآزادیِ بی‌حد و حصرِ گزینش و برتری دادن به داوریِ فرد - بی‌درنگ امکانِ طرحِ دیدگاه‌هایِ گوناگونی را پدید می‌آورد که در یک سیستمِ جزم اندیشِ بسته تصور ناپذیر است. آنارشیسم هم متنوع است و هم تغییرپذیر و در چشم اندازِ تاریخی نه منظرِ رودی را که به‌سویِ دریایِ سرنوشت‌اش روان است که تا حدی منظره‌یِ آب چشمه‌یِ جوشانی را دارد که مدام می‌جوشد و گاه جریانِ نیرومندی را شکل می‌دهد، گاه از دیده‌ها پنهان می‌شود و ناگهان بارِ دیگر، آن‌جا که امکانی یابد با قدرت و تازه گی ظاهر می‌شود. به‌عنوانِ یک عقیده مدام دگرگون می‌شود، به‌عنوانِ یک جنبش در نوسانی همیشه گی می‌بالد، از هم می‌پاشد اما هرگز محو نمی‌شود. آنارشیسم از دهه‌یِ ۱۸۴۰ تاکنون مدام حضور داشته است.

همه‌یِ آنارشیست‌ها «سازمان» را رد نمی‌کنند، اما هیچ کدام‌شان درپیِ آن نیستند که به سازمان تداومِ تصنعی ببخشند. آن چه مهم است پاینده گیِ سیالِ نگرشِ اختیارگرانه است. اندیشه‌هایِ بنیادینِ آنارشیسم، با تاکید بر آزادی و خودجوشی، از به‌وجود آمدن سازمانی بی‌انعطاف، جلوگیری می‌کند. به‌جایِ اندیشه‌یِ سازمان و حزب پیکارجو، آنارشیست‌ها به جنبش‌ها و انگیزش‌هایِ فردی و عمومی اعتقاد دارند و به گروه‌ها، جبهه‌ها، کنفدراسیون‌ها و سازمان‌هایِ خود جوش



مردمی. تجربه‌ی احزابی که به ساختارهای بورکراتیک تبدیل شده و در جهت حفظ سلطه‌ی خود بر روندهای جامعه اثر گذاشتند. پشتوانه‌یی قوی بر اعتقاد آنارشیست‌ها به دست داد.

به رغم تنوع آراء آنارشیست‌ها می‌توان چند نحله‌ی کمابیش مشخص اندیشه‌ی آنارشیستی را تعیین کرد: آنارشیسم‌های فردگرا مانند **ماکس اشتیرنر**، **ویلیام گادوین** و **پرودون**. **ماکس اشیونر** «عرض وجود» یا اثبات نفس شورش گرانه را موعظه می‌کرد. **ویلیام گادوین** در رویای خود از آرمان شهر آزاده گانی که وسایل و اموال‌شان را برحسب اشاره و فرمان عدالت تقسیم می‌کنند، چشم‌اندازی نیک اندیشانه مطرح می‌کرد.

پرودون تاریخ را در شکل اجتماعی آن می‌نگرد و به‌رغم دفاع آتشین از آزادی فردی بر تعاون و مشارکت تاکید می‌کند او در پی آن است که جامعه را دوباره بسازد، او دنیای آینده را هم‌چون فدراسیون بزرگی از کمون‌ها و تعاونی‌های کارگری تصویر می‌کند که از نظر اقتصادی از افراد و گروه‌های کوچکی تشکیل شده که وسایل تولیدشان را در تصرف دارند (مالک آن‌ها نیستند) و قراردادهای مبادله و اعتبار متقابل که ثمره‌ی کار هر فرد را تضمین می‌کند آن‌ها را به‌یک‌دیگر پیوند می‌دهد.

ورای یاری متقابل به سه نوع اندیشه‌ی آنارشیستی می‌توان اشاره کرد: ۱ - جمع‌گرایی (کولکتیویسم) ۲ - کمونیسم آنارشیست ۳ - آنارکوسندیکالیسم هر سه اندیشه برخی از عناصر نظریه‌ی پرودون را در خود دارند: عنصر فدرالیسم و تأکید بر انجمن‌های کارگری. **باکونین** براندیشه و عمل جمع‌گرایانه و **کروپوتکین** بر کمونیسم آنارشیسم تأکید دارند. آنارکوسندیکالیست‌ها بر اتحادیه‌ی کارگری انقلابی به‌عنوان ارگان مبارزه و بنیادی که جامعه‌ی آزاد آینده بایستی بر پایه‌ی آن پی‌ریزی شود، پافشاری می‌کردند. آیین تولستوی و آنارشیسم صلح جویانه‌یی که پیش از جنگ جهانی دوم و بیش‌تر در هلند و بریتانیا و ایالات متحده‌ی آمریکا پیدا شد، نیزنحله‌هایی از این تفکر است. اگر چه تولستوی خود عنوان آنارشیسم را نپذیرفت اما ضدیت تمام وکمال او با دولت و اشکال دیگر اقتدار، نظریات او را در دایره‌ی اندیشه‌ی آنارشیستی قرار می‌دهد. آنارشیست‌های صلح جوی معاصر توجه خویش را بیش‌تر به ایجاد جوامع اختیارگرا و آزاد در جوامع کنونی متمرکز کرده‌اند و زنده گی اختیارگرایانه‌ی خود را به‌منزله‌ی برگردان صلح جویانه‌ی تبلیغ به عمل تلقی می‌کنند. تولستوی پرهیز از خشونت را توصیه می‌کرد و بزرگ‌ترین مرید او، گاندی، کوشید تا این آیین را در عمل تحقق بخشد آنارشیست‌های صلح‌جو اصل مقاومت و حتا عمل انقلابی را پذیرفته‌اند به شرط آن‌که به خشونت نیانجامد، چرا که خشونت را شکلی از اعمال قدرت و بنابراین از نظر ماهیت، غیر آنارشیستی می‌بینند.

تفاوت میان مکتب‌های گوناگون آنارشیستی را در دو قلم‌رو می‌توان شناخت: شیوه‌های انقلابی (به‌ویژه به کار گرفتن خشونت) و سازمان‌دهی اقتصادی. در یک‌سو فردگرایان به هرگونه تعاونی ورای حداقل زنده گی ریاضت جویانه بدگمان هستند و از سوی دیگر کمونیست‌های آنارشیست شبکه‌ی گسترده‌یی از نهاده‌های هم‌بسته‌ی یاری متقابل را در نظر دارند که برای حفاظت از مصالح فردی ضروری است.

به‌رغم این تفاوت‌ها، مکتب‌های گوناگون آنارشیستی نگرشی طبیعت‌گرایانه به جامعه دارند. به گفته‌ی پرودون، اجتماعی‌گری انسان در حس فطری عدالت، هم‌چون عشق، زیبایی و سودمندی و حقیقت، در درون آدمی ریشه‌دارد.

آنارشیست‌ها در چشم انداز آرمانی جامعه‌ی آینده به **آرمان شهر و ناکجا آباد** باور دارند. دنیایی که پیش رو می‌نهند، چشم‌اندازی از آن‌گونه است که اگر همه‌ی رویاهای آنارشیست‌ها در پی‌افکنی هم‌آهنگی بر ویرانه‌های اقتدار تحقق یابد امکان پدیدار شدن دارد.

عنصر اخلاقی آنارشیسم بر ساده گردانی ریاضت‌جویانه و تأکید بر قناعت و مخالفت با جامعه‌ی مصرفی استوار است. قناعت که به انسان مجال می‌دهد تا آزاد باشد. وقتی که نیازهای ساده‌ی انسان برآورده شود مردم این فراغت را خواهند داشت که به پرورش اندیشه و قریحه‌شان پردازند. در عمل آنارشیست‌ها در هنگام پیروزی‌های خود در جنگ داخلی اسپانیا، هنگامی که در ده کده‌های آندلس، مراجع اقتدار را بیرون راندند و برای تحقق «بهشت» آنارشیستی دست به کار شدند. به‌ساده‌تر کردن زنده گی روی آورند. در می‌خانه‌ها را بستند و در طرح‌های‌شان برای مبادله با کمون‌های هم‌سایه به این نتیجه رسیدند که نیازی به تجملات ندارند... همه‌ی آنان مریدان متعصب آنارشیسم نبودند و اغلب روستاییان ساده‌یی بودند که در یک لحظه‌ی تاریخی از ابعاد اخلاقی- ایمانی که مدت‌ها امیدوارشان کرده بود الهام می‌گرفتند. گریز به رویای زنده گی ساده آشکار می‌کند که آنارشیست پیش‌رفت را نه برمعیار افزایش مداوم ثروت مادی و پیچیده گی زنده گی که بیش‌تر به اعتبار معنویت بخشیدن به جامعه از طریق نابود کردن اقتدار و نابرابری و بهره کشی اقتصادی و بهادادن به آزادی و آگاهی و شعور آدمی می‌سنجند. کتاب **جورج وودکاک** نویسنده‌ی کانادایی باعنوان «آنارشیسم» کتابی مرجع شناخته می‌شود که تاریخ آنارشیسم را به رشته‌ی تحریر در آورده است. «وودکاک» شاعر و نویسنده‌یی است که حدود چهل کتاب از سفرنامه و تاریخ تا شعر و نقد ادبی و زنده گی‌نامه‌ی بزرگان و نخبه گان آنارشیسم از او به چاپ رسیده است. صلح دوستی جورج وودکاک او را به‌سوی آنارشیسم سوق داده است، چرا که نفی خشونت جز با نفی جبر و زور و اقتدار ممکن نیست. کتاب آنارشیسم وودکاک یکی از برجسته‌ترین بررسی‌های نظری و تاریخی درباره‌ی اندیشه‌ها و جنبش‌های طرف‌دار «اختیار» است. نویسنده در مقدمه‌ی این بررسی نظری و تاریخی، به تبیین اندیشه و فلسفه‌ی آنارشیسم در اشکال مختلف آن می‌پردازد و پس از تشریح شجره‌نامه و تکوین اندیشه‌ی آنارشیستی و تأثیر انقلاب‌های فرانسه، انگلیس و آمریکا درباروری این اندیشه، به بررسی و تحلیل زنده گی اندیشمندان اختیارگر و آنارشیست هم‌چون ویلیام گادوین، اشتیرنر، تولستوی، پرودون، باکونین وکروپوتکین می‌پردازد. اگرچه ستاره گان این جنبش در خصلت و شخصیت با یک‌دیگر تفاوت‌هایی دارند و جنبه‌های متفاوتی از آنارشیسم را معرفی می‌کنند اما تفاوت‌ها اساسی نیست: از میان بردن و ویران کردن دنیای ناعادلانه‌ی آکنده از نابرابری و حکومت و چشم‌انداز دنیایی نو، صلح‌آمیز و برادرانه که قفقوس‌وار از میان خاکسترهای دنیای کهن برمی‌خیزد وجوه مشترک آن‌ها است.

گرایش به‌طبیعت، برادری جهانی، خلق گرایی، اختیارگرایی، نفی دولت و مالکیت، انقلاب اخلاقی، از نگرش‌های کلی اندیشه‌ی آنارشیستی و مضمون بیش‌تر آثار تولستوی است.

روش‌های گاندی در بیداری مردم هند و رهبری این ملت در یک انقلاب ملی کمابیش مسالمت آمیز علیه حاکمیت بیگانه، نشان می‌دهد که او از چندتن از اندیش‌مندان بزرگ اختیارگرا تأثیر پذیرفته است. شیوه‌ی خشونت ستیزی گاندی بیش‌تر از اندیشه‌های **ثورو** و **تولستوی** ملهم است. مطالعه‌ی آثار **کروپوتکین** به گاندی جرئت داد تا بر اعتقادش به کشوری متشکل از کمون‌های روستایی پای فشارد. در بخش دوم کتاب، وودکاک جنبش بین‌المللی آنارشیسم و فراز و فرود آن‌ها را توصیف می‌کند. او در بحث درباره‌ی مشارکت آنارشیست‌ها در **بین‌الملل اول** نشان می‌دهد که آنارشیست‌ها در پی آن بودند که آمال انترناسیونالیستی خود را هم‌راه با دیگر سوسیالیست‌ها تحقق بخشند.

نیرومندترین جنبش آنارشیستی در اسپانیا و به‌ویژه در جریان جنگ‌های داخلی پا گرفت و به‌مدت ۵۰ سال، یعنی تامدت‌ها پس از آن‌که آنارشیسم در هیچ جای دیگر جهان جنبشی مهم نبود به اسپانیا آرمانی بخشید که مردمان فقیر را به خود جلب کرد و شمار طرف‌داران‌اش در میان کارگران و دهقانان به صدها هزار تن رسید. آنارشیسم چنان صلابت اخلاقی‌یی را رشد داد که آن را از جنبه‌ی صرفاً اجتماعی و سیاسی بسی فراتر برد و به مکتبی از نظر معنوی رهایی‌بخش برکشید.

پیروزی اولیه‌ی آنارشیست‌ها در جنگ داخلی اسپانیا به کمک متحدان کمونیست آن‌ها در جبهه‌ی خلق، جمعی کردن زمین و اشتراکی کردن کشاورزی، دست‌آوردی است که بایستی از امتیازات آخرین و بزرگ‌ترین جنبش‌های عظیم آنارشیستی به‌شمار رود.

آن‌ها در جنگ شکست خوردند، اما نشان دادند که ایمان‌شان به نیروهای سازمان دهنده‌ی کارگران و دهقانان، به فضیلت‌های اجتماعی طبیعی مردم عادی نابه‌جا نبوده است. جمعی کردن مزارع و کارخانه‌ها به منزله‌ی تجربه‌یی عملی، کشف شیوه‌یی برای زنده گی آزاد و صلح‌آمیز و رها از استثمار بود. برابری اختیارگرایانه، اعتقاد به زنده گی ریاضت جویانه، قناعت و شوری هزاره گرایانه، مشخصه‌ی جنبش آنارشیستی در اسپانیای دوران جنگ داخلی بود.

روسیه با نوشته‌ها و زنده گی **باکونین**، **کروپوتکین** و **تولستوی** بیش از هرکشور دیگری به اندیشه‌ی آنارشیسم و حتا به ایجاد جنبش بین‌المللی آنارشیست‌ها یاری کرده است. شرکت آنارشیست‌ها در جنبش‌های اواخر قرن ۱۹ و انقلاب‌های ۱۹۰۵و۱۹۱۷ و مشارکت آنان در جنگ علیه ارتش‌های ضد انقلابی کولچاک، دنیکین و ورانگل با قهرمانی‌های **ماخنو** و دیگران نشان از جان فشانی‌های آنارشیست‌ها در انقلاب روسیه دارد.

وودکاک سنت‌هایِ آنارشیستی را در آمریکایِ لاتین، اروپایِ شمالی، بریتانیا و ایالاتِ متحده‌یِ آمریکا نیز تشریح می‌کند و نشان می‌دهد که آنارشیسم در حیاتِ سیاسی و روشن‌فکریِ بسیاری از کشورهایِ دیگر نیز جای‌گاهی مهم دارد. نقشِ فعالِ آنارشیست‌ها در سازمان‌دهیِ کارگران در سراسرِ آمریکایِ جنوبی و مرکزی آشکار و روشن است. وودکاک می‌گوید اگرچه آنارشیسم درمقامِ یک جنبش کام‌یاب نیست، اما اندیشه‌یِ آنارشیستی این امکان را دارد که در هر شرایطِ تاریخی به شکلی نوین متولد شود و زنده گی دوباره‌یی بیابد. در گذشته و به‌ویژه تا پیش از فروپاشیِ شوروی آنارشیست‌ها را به‌دلیلِ «غیر عملی» بودنِ طرح‌هایِ پیش‌نهادیِ آنان سرزنش می‌کردند. در آن زمان معیارهایِ سنجشِ چشم‌اندازه‌هایِ آرمانی بر محورِ افزایشِ تولید، سازمان‌دهیِ تمرکز گراییِ اجتماعی و اقتصادی شکل می‌گرفت. منتقدان آنارشیسم بر آن بودند که جنبشِ آنارشیستی راهِ حلی فوری در دست ندارد و در ارائه‌یِ جانشین وسیعی برایِ دولت یا اقتصادِ سرمایه‌داری و یا سوسیالیسمِ واقعاً موجود ناتوان است. در آن روزگار نظریه‌یِ دولتِ متمرکز را با مدرنیسم معادل می‌دانستند اما آن‌چه در چند دهه‌یِ اخیر رخ داد، اوج‌گیری جنبش‌هایِ مردمی، رواجِ نظریه‌یِ حاکمیت از پایین، تحولات مهم در ساختارِ مبارزاتِ انقلابی، پدیدار شدنِ مفاسدِ ناگزیرِ دولت‌ها و اقتدارِ ایدئولوژی نشان داد که رهاییِ آدمی جز بارهایی او از هر اقتداری ممکن نیست و آرمان نه هدفی در دوردست که جنبشی در تکوین است و راه‌حل‌هایِ کلیِ اقتدارگرایانه نمی‌توانند آدمی را به آرمان‌های بزرگ راه‌بر شود. اعتبارِ دوباره‌یِ اندیشه‌هایِ آنارشیستی در جنبش‌هایِ سیاسی و فلسفی را باید در این دلایل جست وجو کرد. آنارشیست‌ها با تحقق اختیارگرایی، بدیلی را برایِ شیوه‌یِ حکومت‌هایِ خودکامه طرح ریزی کردند و برایِ بشرِ امروز به میراث گذاشتند.

آنارشیسم بشریت را به چشم‌انداز و بینشی آرمانی و اخلاقی و آزادی و اختیارگرایی و رهایی از هر نوع اقتداری فرا می‌خواند. نفی حکومت به سیاقِ آنارشیستی و پافشاری بر تمرکز زدایی و مسئولیتِ انسان‌هایِ جامعه در جنبشِ معاصر بازتابی گسترده یافته است که خواستارِ آن است که دموکراسی نماینده گی جایِ خود را به دموکراسیِ مشارکتِ مردمی داده و حضور مردمان در عرصه‌یِ جامعه حضوری مستقیم باشد،بازتابی نیرومند یافته است. تکرارِ مضمونِ نظارتِ کارگران بر صنعت و کارخانه تقویتِ نهادهایِ مردمی، در بسیاری از بیانیه‌هایِ رادیکالیسمِ معاصر نفوذ و تأثیرِ ماندگارِ اندیشه‌هایِ آنارشیستی را نشان می‌دهد. هربرت رید شاعرِ آنارشیست در آخرین کتابِ خود به‌نام «کیش اخلاص» می‌نویسد:

«دانش و فهمِ من از تاریخِ فرهنگ مرا به این اعتقاد رسانده است که جامعه‌یِ آرمانی نقطه‌یی است در افقی که هر لحظه از دیده ناپدید می‌شود. مامدام به‌سویِ آن در حرکت ایم اما هرگز نمی‌توانیم به آن برسیم. با این همه باید با شور و شوق در کشاکشِ رویاروی در تحققِ آن درگیر شویم.»

ترجمه‌یِ کتاب ترجمه‌یی روان و شیوا است ■

● نگاه به غرب
بحثی در تاثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران
● محمدرضا درویشی

محمدرضا فیاض

نگاهِ فلج از پشتِ دریچه‌یِ قربت

کتابِ «نگاه به غرب»، با زیر عنوانِ بحثی در تأثیر موسیقی غرب بر موسیقیِ ایران دستِ کم از دو جنبه در خورِ توجه است:

نخست وفاداریِ نویسنده به روشی عینی و مستند در قسمتِ اعظمِ درآمد و چهارگفتارِ کتاب؛ به ویژه آن که در ایران معمولاً بررسی‌هایی از این گونه، به دلیلِ کم‌بودِ اسناد و اطلاعاتِ کافی به ورطه‌یِ ذهن‌گرایی سقوط می‌کند و به مجموعه‌یی از احکامِ از پیش آماده و بی چند و چون بدل می‌شود. چهار گفتارِ محمدرضا درویشی از این امتیازِ ارزش‌مند برخوردار است که انبوهی از اطلاعات، روی‌دادها، اشخاص و آثار را در تسلسلِ تاریخی‌شان ردیف کرده و چشم‌اندازِ یک دوره‌یِ صدساله‌یِ موسیقی را پیشِ رویِ خواننده می‌گسترد.

جنبه‌یِ دومِ اهمیتِ اثر، دیدگاهِ مولف در مقدمه‌یِ کتاب است. این دیدگاه براساسِ برداشت‌هایِ فلسفی و زیبایی‌شناسی و جامعه شناسی شکل گرفته است که گرچه طرحِ آن در جامعه‌یِ ما سابقه‌یی حدوداً چهل ساله دارد، اما کاربردِ آن در عرصه‌یِ موسیقی، به ابتدایِ دهه‌یِ شصت و به کوشش‌هایِ مجید کیانی مربوط می‌شود. کیانی هم زمان با تلاش برایِ تدوینِ تئوریِ موسیقیِ سنتی به مفهومِ خاصِ آن، به نقادیِ گسترده‌یِ موسیقیِ نوینِ ایران پرداخت و در بحث از تحولی که نوآوری‌هایِ علیقیِ وزیری و سپس شاگردان و ادامه دهنده گانِ راهِ او در موسیقیِ ایران پدید آوردند در ارزش‌هایِ تاریخی، زیبایی‌شناسی و هنریِ موسیقیِ جدید به دیده‌یِ تردید نگریست. کیانی با تأکید بر این که نوآوری‌هایِ مکتبِ نوین نه در چارچوبِ موسیقیِ سنتی که عمدتاً بر اثرِ تأثیرپذیریِ صوری از غرب پدید آمده است، مکتبِ نوینِ موسیقیِ ایرانی را بی‌ریشه می‌داند و بدونِ در نظرداشتنِ تحولاتِ اجتماعیِ دورانِ موردِ بحث و برداشت‌هایِ نوینی که جامعه و هنرمند، در ارتباط با زمان و زمانه عرضه کرده‌اند، چاره را در آن می‌بیند که در سرچشمه‌هایِ سنت بمانیم و با شناختِ عمیق و همه‌جانبه‌یِ آن، حرکتی در درونِ سنت شکل دهیم. در طولِ پانزده سالِ گذشته، این دیدگاه تأثیراتِ گونا گونی بر موسیقیِ ایران داشته است و همین جنبه‌یِ «نگاه به غرب» است که در نوشته‌یِ حاضر بررسی شده است.

در این میان آن‌چه حل ناشده می‌ماند، شکافِ بزرگی است که مقدمه‌یِ کتاب را از چهارگفتارِ آن جدا می‌کند، شکافی که حتا در نحوه‌یِ نگارش و زبانِ هر بخش نیز نمایان است[1]. مشکل این‌جا است که این مقدمه را نه می‌توان مدخلی برایِ ورود به گفتارها در نظر گرفت و نه می‌توان آن را جمع‌بندی و عصاره‌یِ بحث به شمار آورد. داستانی جدا است که با نگاهی دیگر، از پاره‌یی زوایا، شاید حتا در تقابل با گفتارهایِ چهارگانه باشد.

در درآمدِ کوتاهِ کتاب، پس از اشاره به اصلِ تأثیرپذیریِ متقابلِ فرهنگ‌ها و ذکرِ نمونه‌هایی از داد و ستدهایِ فرهنگی در تاریخِ موسیقیِ ایران، **محمدرضا درویشی** هدفِ پژوهش خود را شناختِ ابعادِ گونا گونِ تأثیرِ فرهنگِ غرب بر موسیقیِ ایران عنوان می‌کند چرا که «بدون شناخت این تأثیرات نمی‌توانیم گامی در جهت نفی تأثیرات غلط و تقویت تأثیرات مثبت و سازنده برداریم»[2]. نویسنده پرسشِ جالبی طرح می‌کند: «فرهنگ موسیقی ایران تا چه اندازه می‌توانست و می‌تواند از تأثیرات موسیقی غرب برخوردار گردد؟»[3] این پرسش از دو زاویه‌یِ متفاوت درخورِ توجه است: نخست این‌که پاسخ به آن نیازمندِ موشکافی در شاخص‌هایِ هر یک از این فرهنگ‌ها است و چنین کنکاشی ابعادِ وجودیِ هر یک را روشن‌تر می‌کند. دیگر آن که خودِ پرسش مبتنی است بر نوعی نگرشِ ایستا و بسته نسبت به فرهنگ، سازنده گان و مصرف کننده گانِ آن. پیش شرطِ هر پاسخی به این پرسش و زمینه‌یِ طرحِ آن، این اعتقاد است که دایره‌یِ عمل و آزادیِ انسان‌هایِ درگیر در این عرصه به دلیلی جدایی از محدودیت‌هایِ موقعیتِ انسانی، در شعاعِ معینی بسته است.

گفتارِ نخستِ کتاب، تاریخ‌چه‌یِ مختصری است درباره‌یِ ورودِ کارشناسانِ غربیِ موسیقیِ نظام به ایران، شعبه‌یِ موزیکِ نظام دارالفنون، تأسیسِ هنرستان و

ادامه‌ي فعاليتِ آن تا امروز و ... با روندی کمابیش مشابه، گفتارِ دوم به تاریخ «ارکستر در ایران» می‌پردازد. در این گفتار، دیدگاه‌هاي درویشی درباره‌ي کارکردِ ارکستر سمفونیک و ارکسترِ سازهاي ملی و سنتی قابل تأمل است:

«تشکیل ارکستر سمفونیک و سازمان‌های مشابه در دوران گذشته و حال، نه یک ضرورت پایگی اجتماعی و خواست و نیاز فرهنگی و هنری و مردمی، بلکه یک وسیله تشریفاتی و در موارد فراوان تبلیغاتی بوده و هست» مؤلف بر آن است که در صورتِ تغییرِ شرایطِ آموزش و مدیریت و ... می‌توان از ارکستر سمفونیک «در خدمت بخشی از اهداف موسیقی خود» استفاده کرد تا «انعکاس نوعی از فرهنگ ملی ایران باشد»[۳]

در زمینه‌ي ارکسترِ سازهاي سنتی و ملی، نویسنده پس از اشاره به نقایص فنیِ این گروه‌ها و ابتدایی بودنِ قطعات موردِ استفاده، تکنیک ناقصِ نوازنده‌گان ... و معتقد است که راه پیش‌رفتِ این گروه‌ها در «جستجو در زمینه ایجاد امکانات بیشتر در سازهای ملی، آشنائی با مبانی علمی و نظری موسیقی جهانی، بهره‌گیری از تجربیات گروه‌های مشابه در کشورهای دیگر و بالا بردنِ توان فنی در نوازندگی و آهنگسازی»[۵] است

گفتارِ سوم پس از دو حاشیه‌ي دور از متن درباره‌ي تاریخِ اپرا در غرب و تاریخ‌چه‌ي تعزیه در ایران، با دیدِ تاریخیِ مشابو گفتارهاي قبل به موسیقیِ صحنه‌یی در ایران می‌پردازد و سرانجام گفتارِ چهارم به تفصیل درباره‌ي **مکتب‌استاد علینقی وزیری** است. البته شاید دقیق‌تر آن باشد که بگوییم این گفتار درباره‌ي خودِ وزیری است چراکه پس از ذکرِ تاریخِ زنده گی، مستقیماً دیدگاه‌هاي وزیری را پیرامونِ فواصل، ریتم، هارمونی، ارکستر، شیوه‌ي اجرا و شیوه‌ي آموزش تجزیه و تحلیل می‌کند. (توجه داشته باشیم که امروز مکتبِ وزیری بیش از آن که بر آموزه‌هاي مستقیمِ او مبتنی باشد بر گرایشی دلالت دارد که با پذیرشِ هویتِ ملی درصددِ دگر سازیِ موسیقیِ سنتی است)[۴]. در واپسین صفحاتِ کتاب، برگشت به ایده‌هاي مقدمه محسوس است و سرانجام «نگاه به غرب» با دو نقلِ قول از **مجید کیانی** و **داریوش شایگان** پایان می‌یابد.

در واقع اگر چه کتاب از جنبه‌ي اطلاعات و اسناد غنی است و اهتمامِ مؤلف برايِ گردآوريِ آن‌ها ستودنی، اما به ندرت با برداشتِ نظريِ ویژه‌یی رو به رو می‌شویم که پاسخ گويِ پرسش‌هاي درآمدِ کتاب باشد. «نگاه به غرب» **جنبه‌هاي مثبت و منفیِ تأثیرِ موسیقیِ غرب بر موسیقیِ ایران** را روشن نمی‌کند. هر آن‌چه به عنوانِ کاستی‌هاي حیاتِ موسیقیِ ایران در دورانِ جدید ذکر شده - ناکاراییِ هنرستان‌ها، نقایصِ ارکسترهاي سنتی، کم اثربودنِ ارکستر سمفونیک، تعطیل شدنِ باله و اپرا بعد از انقلاب، اشتباهاتِ وزیری در موردِ فواصل و ...- هیچ یک بر ظرفیتِ کم یا بیشِ موسیقیِ ایران در وام‌گیری از غرب دلالت نمی‌کند. هر یک از این‌ها پیش از آن که معلولِ تأثیرپذیری از غرب باشد زائیده‌ي عواملِ گونا گونی چون نوپایی، بی تجربه گی، شتاب‌زده گی، سوء مدیریت، شرایطِ ویژه‌ي بعد از انقلاب و ... است. «نگاه به غرب» مشخص می‌بیند، اما مشخص تحلیل نمی‌کند، در نتیجه بیش از آن که اثری تحلیلی باشد متنی تاریخی است.

نخستین بندِ مقدمه کوبنده است و ادعایی مهیب در خود دارد. هدفِ نویسنده «توضیح شرایط و عواملی است که ما را ... میخ کوب و فلج کرده است»

ببینیم این فلج چه گونه اثبات می‌شود و هم راه نویسنده دلایلِ فلج را چست و جو کنیم.

«عدم شناخت مضاعف (غرب و شرق) ما را گام به گام از سرچشمه‌های روشن و تابناک فرهنگ شرقی - ایرانی دور کرده و عناصر ظاهری فرهنگ غربی را به مثابه یک جهان‌بینی کاذب برای ما به ارمغان آورده است. بر بستر چنین روندی، قدرت آفرینشگری ما رو به اضمحلال و زوال گذاشته و در نهایت ثمره‌ای جز انحطاط ارزش‌ها و بیگانگی نسبت به خود و جهان نخواهد داشت»[۸]. در هیچ جايِ مقدمه دلیلی برايِ اثباتِ فلج بودنِ موسیقیِ ما و تمدنِ ما، اقامه نشده، گویی امری بدیهی است. مختصاتی نیز برايِ بیماری ذکر شده است:

کنده شدن از هم‌گونی و آرامش رویاییِ دنیايِ قدیم، پرتاب شدن به دنیایی مملو از تضاد و سرگشته گی، بازتابِ روان‌شناختیِ این تحول : نوعی ملال و سکون و...

آیا به راستی پیش از این برايِ ما طی هزاران سال ... جهان رویا بود و رویا جهان[۹] خصوصیاتی که نویسنده در نوشتارِ نیمه شاعرانه و نیمه عارفانه‌ي خود پیرامونِ فرهنگِ ایران ذکر می‌کند تا چه اندازه صحت دارد؟ بحث مجال بیش‌تری می‌طلبد، تنها اشاره می‌کنیم که قدرت طلبی، تزویر، مردسالاری ، سرکوب و هتکِ آزادی و ... از **فرهنگ‌هاي دیگر** واردِ تاریخِ ما نشده‌اند. گیرم یک‌دست‌تر از امروز، اما جهانِ پیش از این ما هم چندان رویایی نبوده است.[۱۰]

اما ضعفِ اصلیِ دیدگاهِ مقدمه در این فرضیه است که چون انسانِ ایرانیِ امروز میان دو دنیای متضاد معلق است، «لاجرم» پوچ است و این پوچی مانع شکفتگی وجود او می‌شود. پذیرفتی است که این انسان در تمامِ ابعادِ وجودی‌اش، از اسطوره‌ها گرفته تا سیاست و اقتصاد و مناسباتِ انسانی و ... درگیرِ کش‌مکشی سخت میانِ جهان‌هاي متضاد است. حقیقت دارد: این انسانی «شکفته» نیست، به ندرت دست به آفرینشِ چیزی می‌زندکه حاويِ ارزشیِ فراتر از روزمره گی باشد، بحران برايِ همه محسوس است، اما مشکل این‌جا است که چه گونه و با کدام استدلالِ منطقی یا تاریخی می‌توان از آن مقدمه به این نتیجه رسید. برايِ هر کس که درباره‌ي غرب اطلاعاتِ اندکی داشته باشد، این حقیقتی است که بلندترین قله‌هاي تاریخ اندیشه و هنرِ دورانِ جدید، از سروانتس تا داستایفسکی درست در دورانِ پرتناقض و معلقِ میانِ جهان‌هاي متضاد پدید آمده است. در تمدنِ ایرانیِ ما نیز چنین شکفتن‌هایی را می‌توان سراغ گرفت: دکتر مهرداد بهار یکی از دلایلِ شکل گیريِ آئینِ زرتشت را تصادمِ فرهنگ‌هاي هند و ایرانیِ آریایی‌ها و فرهنگ‌هاي بومیِ غربِ ایران می‌داند. وی رونقِ فرهنگیِ بعد از اسلام را نیز حاصلِ تلاقیِ فرهنگ‌ها می‌داند.[۱۱]

ما در حالِ شکفته گی نیستیم، **محمدرضا درویشی** علت را در بیگانه گیِ ما از خود و از جهان می‌داند، اما به گمانِ ما، گرچه چنین دیدگاه‌هایی خود معلولِ شرایطِ بحرانیِ حاضر اند، اما با مخدوش کردنِ واقعیت، با مبهم کردنِ افقِ دید، با پوچ نامیدنِ انسانِ معاصر و با هیچ‌انگاريِ تلاشِ او، به بحران دامن می‌زنیم و امکانِ شکفته گی را محدودتر و اپیدمیِ فلج را گسترده‌تر می‌کنیم.

قبل از هر چیز به‌تر است که میانِ دوگانه گی به عنوانِ یک صفتِ رفتاری و دوگانه گی به عنوانِ یک موضوعِ (ابژه) که می‌تواند به صورتِ خودآگاه (درفلسفه) و نیمه آگاه و ناخودآگاه (درهنر) موردِ کنکاش قرارگیرد، تمایز قایل شویم. این تفاوتی است مانندِ تفاوتِ کارکردِ «شر» در دنیايِ بیرونی و کارکردِ آن در اثرِ هنری. اگر اولی، تخریبِ رابطه‌ي انسانی با دیگری و با خود است دومی تلنگری است که می‌تواند امکانِ تأمل، تخلیه و پالایش را فراهم کند. در یک بحثِ روان‌شناختی شاید بتوان پذیرفت که دوگانه گی به «فلج و میخ‌کوب» منتهی می‌شود، اما رسوخِ دوگانه گی به روحِ اثرِ هنری (و نه فقط پوسته‌ي آن) مترادفِ جست و جو، پویایی و از این‌رو اعتلا است.

حتا اگر پذیرفتنی بود که انسانِ ایرانیِ امروز «موجودی حقیر، سطحی نگر، بی اراده، راه گم کرده ... سرگردان، تهی از هر مفهوم و عاری از هر تعیینی» است[۱۲]، باز قادر به صدورِ حکمی پیرامونِ فراورده‌هاي معنويِ این انسان نمی‌توانستیم باشیم. زیرا هر یک از این صفات، به فرضِ وجود، در اثرِ هنريِ او معنایی متفاوت

می‌یافت.

انتزاعی اگر بنگریم، در برابرِ این دوگانه گی که به اصطلاح تقدیرِ تاریخیِ ما است، برایِ موسیقی‌دان در نهایت جز آری و نه هیچ امکانی مصور نیست:

نه یعنی نفیِ یکی از قطب‌ها: یا دور ریختنِ تمامِ خاطره‌ها و سنت‌ها،یا نفیِ غرب و آن‌چه در این صدسالِ از آن گرفته‌ایم و لابد به اشتباه گمان می‌کردیم از آن ما هم هست،

و **آری** یعنی پذیرشِ این حقیقت که این وضعیت - خوب یا بد - واقعی‌ترین امکانِ ما است و همانندِ همه‌یِ وضعیت‌هایِ انسانی حاویِ امکانات و محدودیت‌هایِ خاصِ خود است. رفتارِ ما در همین وضعیت است که معنایِ ما را تبیین می‌کند و کاوشِ هوش‌مندانه در قلم‌روِ آن، ای بسا به دست‌آوردهایِ پیش‌بینی نشده و شاید ارزنده‌یی منتهی شود.

مشکلِ «نه» را نباید تنها در این دید که امکانِ مبادله‌یِ موسیقی‌دان با پیرامونِ خود را بسیار محدود یا ناممکن می‌کند. مشکلِ بزرگ‌تر این‌جا است که خودِ موسیقی‌دانِ معاصر، به عنوانِ انسانی که در این وضعیتِ دوگانه به دنیا آمده، تربیت شده و زنده گی می‌کند، مانندِ هر فردِ دیگر، با شدت و ضعف‌هایِ متفاوت، حاملِ فرهنگ‌هایِ دوگانه است و برایِ ادایِ این «نه»، باید نخست پاره‌یی از وجودِ خود را نفی کند. او باید مدام در کارِ طبقه‌بندی، ارزش‌یابی، نظارت، پس راندن و حتا سرکوبِ ادراکات، احساسات و روش‌هایِ خود باشد. از موسیقی‌دانی که بر سرِ نزاعی انتزاعی، آزادیِ خود را از درون از دست داده و حتا با خود «صادقانه» روبه رو نمی‌شود، چه انتظاری می‌توان داشت؟

غرض نفیِ نقشِ اندیشه‌یِ راه‌نما، نظارتِ درونی و بازبینیِ پروسواس در رونقِ فعالیتِ موسیقی‌دان نیست و این که همه‌یِ امور به جریانی خود به خودی بی‌بهره از بینش سپرده شود. اما کدام اندیشه ؟ نظارت بر چه و بازبینی برایِ چه؟

دیدگاهِ «نه» پیش از آن که به موسیقی برسد، درگیرِ اندیشه‌یِ حلال و حرامِ فرهنگی است. «نه» بر موسیقی به عنوانِ موسیقی نظارت نمی‌کند، بل‌که به رفتارِ خود نسبتِ به حلال و حرام نظارت دارد. برایِ «نه» هدف از بازبینی رسیدنِ به ساختمانی محکم‌تر و ارتباطی عمیق‌تر نیست، «نه» مدام بازبینی می‌کند تا مبادا چیزی در این نظامِ ذهنی جابه‌جا شده باشد و مبادا **وصلتی نامیمون** در گرفته باشد.

حاصلِ تلاشِ درویشی دو سویه است: از سویی به بازنماییِ این سرگشته گیِ اجتناب‌ناپذیر و به ریشه‌یابیِ آن می‌پردازد و به این‌ترتیب با انتقالِ موضوع از ناخودآگاه به خودآگاه، امکانِ مشارکتِ خردِ انسانی و جست و جویِ هوش‌یارانه را فراهم می‌کند. اما از سویِ دیگر این انسانِ محکوم به زنده گی میانِ جهان‌هایِ متضاد را تخطئه می‌کند، با دست‌کاری در واقعیتِ دیروز به روشِ تقلیل گرایی، مرثیه‌یِ ایامِ رفته سر می‌دهد، تلاشِ انسانِ معاصر را هیچ می‌شمارد و او را فلج اعلام می‌کند.

اگر از فلجِ همان بی‌حرکتی منظور باشد با قاطعیت می‌توان گفت که موسیقیِ ما در صدسالِ موردِ بحث ، سرپا بوده و هست و اکنون به رغمِ موانعِ بی‌شمارِ درونی و بیرونی، راهِ خود را به سویِ مقصدی که بر هیچ‌کس چندان روشن نیست و نمی‌تواند باشد، باز می‌کند؛ به عبارتِ دیگر **حرکت می‌کند**. چهارگفتارِ «نگاه به غرب»، با دقت و وسواس، گونه‌هایِ این حرکت را بررسی می‌کند. به ظنِ ما این دوره نه از نظرِ کمی و نه از نظرِ کیفی با گذشته قابلِ مقایسه نیست اما محمدرضا درویشی معتقد است: **«موسیقی ما ... آنچه را که جایگزین کرده است، همه هیچ است و اعتبار ندارد. زیرا توأم با شناخت و انتخاب نبوده است»** [13].

نمی‌توان از این داوریِ تند درباره‌یِ حاصلِ کارِ صدساله موسیقی‌دانانِ ایرانی به ساده گی گذشت. به گفتارِ ایشان در درآمدِ «نگاه به غرب» رجوع می‌کنیم که روشن بینانه می‌گوید: **«بر بستر شرایط تاریخی و اجتماعی ایران، موسیقیِ غرب به هر حال بر موسیقی ایرانی اثر می‌گذاشت»** [14].

ما اکنون کارنامه‌یی صدساله پیش‌رو داریم که می‌توان با درایت در نیک و بد آن مداقه کرد ولی برایِ آن‌ها که آن روز **معروضِ روحِ زمانه** بودند، مجالِ انتخاب نبود. به علاوه بحث هایی از این دست، پیش و بیش از آن که در محدوده‌یِ کار و تخصصِ موسیقی‌دان باشد، عرصه‌یِ فعالیتِ موسیقی شناس است و می‌دانیم که موسیقی‌شناسیِ ما را مشکل بتوان حتا نوپا نامید.

با این منظور بخشِ اعظمِ خرده گیری‌هایِ درویشی به این کارنامه نیز از انصاف به دور است:

«غرب مساله زمان بندی ثابت و موسیقی زمان بندی شده را پشت سرگذاشت ما ردیف ستی‌مان را در قالب میزان بندی ثابت به ثبت می‌رسانیم. غرب به مقوله تاهیره و تعدیل به دیده شک می‌نگرد و چیزی را که تا چند دهه قبل معجزه باخ می‌پنداشت، امروز به محاکمه می‌کشد و ما در جهت تعدیل فواصل در موسیقی ستی و نواحی خود حرکت می‌کنیم. غرب که با طی دوران تکاملی بغرنجی، ارکستر سمفونیک را به استاندارد معین و ویژه‌ای رساند، امروز خود در جهت شکستن آن استاندارد پیشتاز شده است و ما هنوز در پی آنیم که ارکستر سمفونیک بیمار خود را تازه به مرحله استانداردی که ناشدنی است برسانیم و به آن همچون مظهر فرهنگی، افتخار کنیم» [15].

ایشان چنان از غرب و تصمیماتِ غرب سخن می‌گویند که گویی مجمعِ خبره گان تصمیماتی پیرامونِ ادامه‌یِ فعالیت‌هایِ موسیقی اتخاذ کرده، در حالی که این ویژه گی‌ها تنها یکی از اشکالِ حیاتِ موسیقیِ غرب است، گیرم پیش‌روترین. آیا به راستی روا است که گفته شود چون **درویش‌خان** یا **وزیری** از آخرین تحولاتِ موسیقیِ غرب بی‌خبر بودند و بدونِ درکِ **روحِ جنون آسایِ مالر و اشتراوس** ، پولکا و پیش‌درآمد و اپرت ساخته‌اند، پس **«موسیقی ما آنچه را که جایگزین کرده، همه هیچ است، چون همراه شناخت و انتخاب نبوده ؟»**

ایشان به‌درستی می‌گویند: **«موسیقی غربی... در سلسله مراتبی پیچیده و زنجیروار تحقق و تکامل یافته»** [16] اما چرا این زنجیره را در موسیقیِ صدسالِ اخیر ما ندیده می‌انگارند. درکِ ابتدایی از ریتم، فاصله، تونالیته، هارمونی و ... در آن دوران اجتناب ناپذیر بود.

وزیری با قوت و ضعف‌های‌اش به عنوانِ یک فردِ ایرانی که سنت را در خود داشت و با جهان در مبادله‌یِ فرهنگی بود و خواه ناخواه از آن وام می‌گرفت، نقطه‌یِ آغازِ زنجیره‌یی است که هفتاد سال بعد به دیگرانی - از جمله آقایِ درویشی - می‌رسد که در آن درکِ ابتدایی بازنگری می‌کنند. این زنجیره در مدتی نه‌چندان دراز (عمر کاریِ حدوداً سه نسل) فاصله‌یِ ذهنی خود را با غرب کاهش داد. (از اختلافِ عملی نمی‌گوییم که مستلزمِ فراهم شدنِ شرایطِ مناسبِ اجتماعی است).

امروز، بعد از هفتاد سال، آقایِ درویشی نیز مجبور به اخذِ وام است:

«این نوشته کوششی است که از مسیر انتقاد و تحلیل می‌گذرد و انتقاد و تحلیل از روش‌های مسلط شناخت در فرهنگ ستی ما نبوده اما به خاطر انقطاع تقدیری میان میراث‌ها و ارزش‌های کهن ما و انسان امروز، تنها با استفاده از آگاهی، دانش، عقل و تحلیل و انتقاد است که می‌توان آن سرچشمه‌های اصیل را بازیافت و این روش عقلی ما را جبراً با نحوه نگرش انسان غربی همسو می‌کند.» [17]

اگر به راستی غرب **«با فرهنگ ستی ما سنخیتی ندارد و تفاوت میان دو نحوه نگرش به جهان، انسان و طبیعت است»**، چه امتیاز ویژه‌یی در عرصه‌یِ پژوهش و تفکرِ غرب هست که می‌توان در عینِ **تلفیقِ دو پدیده‌یِ نامتجانس**، در **غباری از توهمات غرق** نشد؟ [19]

واقع بینانه آن که داد و ستد و وام گیری، منطقِ دنیایِ ما است. **«موسیقی غرب نیز در دو مرحله اصلی توانسته است از تأثیرات ملل شرقی و غیر اروپایی برخوردار گردد.»** [20] اختلاف در محتوایِ وام، در نحوه‌یِ به کارگیریِ وام، در عمل و در روحیه‌یِ ما برایِ اخذِ وام است. آیا وقتی **استراوینسکی** برایِ تصنیفِ **پرستشِ بهار** از شرق وام می‌گرفت یا وقتی **میسان** برای تألیفِ **تکنیکِ موسیقیِ من** بی‌پروا بسیاری از بنیادهایِ موسیقیِ هند را در تئوریِ خود دخالت می‌داد، پیشاپیش **«ظرفیت فرهنگ موسیقی اروپا برای تأثیرپذیری از موسیقی شرق»** را مدِ نظر داشتند؟ ظرفیتِ موسیقی یک فرهنگ، نه ثابت است و نه محدود، چرا که فرهنگ تنها مجموعه‌یی از صداها، ریتم‌ها، سازها و ... نیست؛ عنصرِ انسانی - سازنده، اجرا کننده، منقد و شنونده - بخشی از فرهنگ است. هیچ موسیقی و هیچ فرهنگی بالذاته و در غیابِ این عنصرِ انسانی حاویِ چنان عنصری نیست که بر فرهنگِ دیگری بسته باشد، اما هر یک از این چهار عنصر می‌تواند به دلایلِ مختلف، با انگیزه‌هایِ متفاوت و با شدت و ضعف‌هایِ گوناگون، بر فرهنگ‌هایِ دیگر، بسته بماند.

یکی از مهم ترین عواملِ بحرانیِ سال‌هایِ اخیر در موسیقیِ ما، مخدوش بودنِ رابطه‌یِ سازنده، اجرا کننده، منقد و شنونده است: در شرایطی به سر می‌بریم که آثاری امکانِ اجرا نمی‌یابند و محتوایِ برخی از آثار به دلیلِ نازل بودنِ اجرا، مسخ می‌شود، آثاری نیز به دلیلِ ضعفِ نقد و منقد شنونده‌یِ خود را پیدا نمی‌کنند. در شرایطی به سر می‌بریم که نقد بیش از آن که به موسیقی بپردازد، یا در بندِ روابطِ شخصی است و یا در چنبره‌یِ فرضیاتی کلی، در شرایطی به سر می‌بریم که میانِ شنونده و سازنده

رابطه‌یی وجود ندارد و سازنده از دیدنِ بازتابِ اثرِ خود در آئینه‌یِ شنونده محروم است. خود بزرگ بینی و فروتنی کاذب دو رویِ سکه‌یِ همین رابطه‌یِ مخدوش است. شنونده نیز برایِ انعکاسِ برداشت‌ها و مطالباتِ خود به سازنده راهی ندارد. ذهن گرایی، رفتن به جست و جویِ راه‌هایِ «خطیر»، کندو کاوِ فرضیه‌هایِ بنیادگرایانه و ... بازتابِ این روابطِ مخدوش است. روابطِ مخدوشی که خود معلولِ ابهامِ موقعیتِ موسیقی در جامعه‌یِ بعد از انقلاب و شکل‌هایِ محدود و نارسایِ حضورِ آن در جامعه است.

مقدمه‌یِ کتابِ «نگاه به غرب» و به‌ویژه **سنت و بیگانگی فرهنگی در موسیقی ایران** را باید نقطه‌یِ اوجِ بحث هایی دانست که کسانی چون **مجید کیانی** از دهه‌یِ شصت در جامعه‌یِ موسیقیِ ما آغاز کرده‌اند. در مقایسه با آثارِ کیانی، تألیفاتِ درویشی از این امتیازِ مهم برخوردار است که بسیار صریح‌تر، مستدل‌تر و همه‌جانبه‌تر نوشته شده اند و همین سبب می‌شود تا نقد پذیرتر و در نتیجه راه گشاتر باشند. در **زنجیره‌یِ تکاملِ موسیقیِ ایران**، این دیدگاه اهمیتِ بسیار دارد و تأثیرِ آن را در مجموع باید در دو رده‌یِ کاملاً جدا در نظر گرفت:

از یک سو تلاش برایِ زدودنِ حشو و زوایدی که در صد سالِ اخیر چهره‌یِ موسیقیِ سنتیِ ما را **تحریف** کرده، تلاش برایِ تنقیح و تصحیح این متن تا هر چه **اصیل‌تر** در اختیارِ همه گان باشد، تلاش برایِ استخراجِ مؤلفه‌هایِ اصلیِ این هنر و برایِ استخراجِ معیارهایِ زیبایی‌شناسی که از درونِ این سنت برآمده و اشاعه‌یِ آن، تلاش برایِ رسوخ به روحِ معنویِ آن و برایِ تثبیت این حقیقت که این سنت، شناس‌نامه‌یِ ما، خاطره‌یِ ما و بخشی از هویتِ ما است و هرچه آن را پیراسته‌تر و عمیق‌تر دریافته باشیم، بر امکاناتِ خود برایِ بقا و حرکت افزوده‌ایم.

اما این دیدگاه از سویِ دیگر با نشاندنِ موسیقیِ سنتی در جای‌گاهی بیرون از زمان و مکان، با کشیدنِ هاله‌یی قدسی و ازلی و ابدی به گردِ آن، با مطلق انگاریِ ارزش‌هایِ این موسیقی و جدا کردنِ آن از انسان‌هایی که درگیرِ موضوع اند، آن را به امری فرا بشری بدل می‌کند که دیگر قانون‌مندی‌هایِ متداولِ تاریخِ هنر را برنمی‌تابد. برایِ نیل به این منظور، کشیدنِ دیوارِ چین میانِ شرق و غرب اجتناب ناپذیر می‌شود و از آن‌جا که در روزگارِ ما به هرحال چنین دیواری در عالمِ واقع نمی‌توان ساخت، ناگزیر به ساختنِ دیوار گردِ آدم‌ها روی می‌آورد. از همین رو است که مقدمه‌یِ «نگاه به غرب»، «سنت و بیگانه گیِ فرهنگی در موسیقیِ ایران» و به ویژه «**بررسیِ سه شیوه هنر تکنوازی در موسیقی ایران**»[۲۱]، تألیفِ مجید کیانی، به سرعت از یک بحثِ موسیقی، به یک رساله‌یِ اخلاقی و عرفانی تبدیل می‌شود.

دشواریِ شرایطِ کنونیِ حیاتِ موسیقی در ایران پذیرشِ چنین دیواری را سهل می‌کند. خوش‌بینانه که بگوییم، این نوع تحولِ روحانی شاید «سرگشته گی»هایی را که به شدت موجبِ آشفته گیِ آقایِ درویشی شده‌اند، در عده‌یی به یگانه گی و آرامش بدل کند. اما باید هوش‌یار بود، خطرِ تازه‌یی در راه است:

شقه شقه شدنِ میانِ آن‌چه به‌واقع هستیم و می‌توانیم باشیم و آن‌چه مطابقِ یک فرضیه باید باشیم. البته این دوگانه گی، دیگر **تقدیرِ تاریخیِ** ما نیست، گرهی است فردی که زمینه‌یِ «میخ‌کوب و فلج، پشتِ آن دری‌چه‌یِ گشوده به قربت و حضور و انتظار» در آن نمایان است.

۱ - به جز اختلافِ زبان، بد نیست به اختلافِ زمان نیز توجه کنیم: در حالی که مقدمه تاریخِ مهرِ ۷۱ را دارد، گفتارهایِ چهارگانه در سال‌هایِ ۶۵ و ۶۶ شکل گرفته و با تغییراتی نسبت به متنِ حاضر (به ویژه در نحوه‌یِ جمع‌بندی) قبلاً در فصل‌نامه‌یِ آهنگ، انتشارات مرکز سرود و آهنگ‌های انقلابی وزارت ارشاد اسلامی، شماره‌هایِ ۱ (پائیز ۶۷)، ۲ و ۳ (بهارِ ۶۸)، ۴ (تابستانِ ۶۸) و نیز کتابِ ماهور، شماره‌یِ ۱، انتشارات ماهور ۱۳۷۰ به چاپ رسیده است.

۲ - نگاه به غرب صفحه‌یِ ۲۵

۳ - همان جا صفحه‌یِ ۲۵

۴ - همان جا صفحه‌یِ ۸۹

۵ - همان جا صفحه‌یِ ۹۲

۶ - در این زمینه رجوع کنید به مقاله‌یِ محمدرضا درویشی در فصل‌نامه‌یِ آهنگ، شماره‌یِ ۱، پائیزِ ۶۷، صفحاتِ ۸۵ و ۸۶

۷ - نگاه به غرب صفحه‌یِ ۷

۸ - نگاه به غرب صفحه‌یِ ۱۱

۹ - نگاه به غرب صفحه‌یِ ۱۱

۱۰ - در این زمینه رجوع به فصلِ آخرِ «بیست ترانه محلی فارس» (محمدرضا درویشی - انتشارات چنگ ۱۳۶۳ - انتشارات ماهور ۱۳۷۴) از دو نظر مفید است. ایشان در مقابله‌یی مستقیم تأثیراتِ تاریخِ مالامال از مبارزات و سرگذشتِ رنج بارِ مردم را بر اشعارِ ترانه‌هایِ محلیِ فارس بررسی کرده اند:

«همواره شلاقِ ستمگران برگرده آنها شیار می‌زد و زمین‌های عطش زده و تشنه جنوب را با خونشان آبیاری می‌کرد... در این میانه ترانه‌ها و سرودهای مردمی کلبه‌های ماتم زده را شکوفه باران می‌کردند؛ این ترانه‌ها از دل و جان مردمی برمی‌خیزد که در سرمای زمستان و گرمای تابستان کار می‌کنند و زحمت می‌کشند ... ولی پیغامگران دسترنجشان از راه می‌رسند و غارتشان می‌کنند ... و کومه‌ها را ویران می‌کنند. و خرمن‌ها را به یغما می‌برند و روستایی را داغدار و غمزده می‌سازند و آنگاه روستائیان داغدیده، بی‌تابی و بی‌قراری و غم و اندوه خود را فریاد می‌زنند» (صفحاتِ ۱۱۲ و ۱۱۳) فایده‌یِ اصلیِ این مراجعه بررسیِ سیرِ تحولاتِ فکریِ محمدرضا درویشی در طولِ یک دهه ۱۳۶۳ - ۱۳۷۳ است.

۱۳ - رجوع کنید به مجله‌یِ کلک شماره ۵۴، شهریور ۱۳۷۳، گفت وگو با دکتر مهرداد بهار، از صفحه‌یِ ۲۰۲ به بعد.

۱۴ - نگاه به غرب صفحاتِ ۱۱ و ۱۵

۱۵ - سنت و بیگانگی فرهنگی، صفحه‌یِ ۲۴

۱۶ - نگاه به غرب صفحه‌یِ ۱۳

۱۷ - همان جا صفحه‌یِ ۱۱

۱۸ - همان جا صفحه‌یِ ۱۳

۱۹ - توسل به «پالایش درون»، تخیل خلاق و تکیه بر ادراک باطنی، برای توجیه این «وصلت نامیمون» نارسا است. این‌ها تنها میراثِ فرهنگیِ سنتیِ مانیست. در همه جایِ دنیا، از جمله در غرب با سابقه‌یِ دو هزار ساله‌یِ عرفانِ مسیحی و با هزاران متفکرِ باطنی، وجوبِ تهذیبِ نفس، امرِ مشترک است.

۲۰ - نگاه به غرب صفحه‌یِ ۲۲

۲۱ - بررسی سه شیوه هنر تکنوازی در موسیقی ایران، مجید کیانی، انتشارات ایران صدا، پائیزِ ۷۰

محمد قاسم‌زاده

آزادی و خنده

در سودایِ مکالمه

میخائیل باختین را به تعبیری باید یکی از پدیده‌هایِ نقدِ ادبی در قرنِ کنونی دانست هر چند که سال‌ها کوشیدند تا صدایِ او را حتا در میهن‌اش خفه کنند. در کشورِ ما نیز- که در نقدِ ادبی همواره گوشه‌یِ چشمی به اروپایِ غربی و در جناحی دیگر به شوروی داشته است- میخائیل باختین چندان شناخته نیست. در حالی‌که دیدگاه‌هایی که باختین در آثارش به نقدِ آن‌ها می‌پرداخت کمابیش در ایران نیز مطرح است.

باختین میراث‌بر سنتِ روشن‌فکریِ روس است. سنتی که روشن‌فکران را واداشت به ژرفایِ اندیشه‌ها دست یابند و در بندِ سطح و ظاهر نباشند. حلقه‌یی که باختین در جوانی به آن می‌پیوندد و یا اعضایِ آن هم‌فکری می‌کند، از جمله محافلی است که در روزگارِ باختین نظیرِ آن در روسیه زیاد بود. محافلی که بعدها گرفتارِ تصفیه‌هایِ استالینی شدند و باختین نیز به زندان و تبعید روانه شد. اما هر چند مانندِ بسیاری از هم‌فکران‌اش ناپدید نشد.

کتابِ **سودای مکالمه، خنده، آزادی**، در زبانِ فارسی نخستین اثری است که به این متفکر می‌پردازد و در مقایسه با اندیشه‌هایِ گسترده و عمیقِ باختین، که چندان کافی نیست، نخستین گام است و با توجه به محدودیتی که ناشران برایِ حجمِ کتاب‌ها معین می‌کنند، به ناچار نباید از این کتاب انتظار داشت که شناختِ کاملی از باختین به جامعه‌یی که تقریباً از او هیچ نمی‌داند، ارائه کند.

کتاب از یک مقدمه و دو بخش تشکیل شده است. مترجم و گردآورنده در مقدمه هدف‌هایِ خود را از گردآوریِ این کتاب مطرح می‌کند. بخشِ نخست، هفت مقاله را در بردارد: ۳ مقاله به قلمِ تودوروف با عنوان‌هایِ: "باختین: بزرگ‌ترین نظریه پردازِ ادبی در قرنِ بیستم" "زندگی‌نامه باختین"، "گزینش‌هایِ اساسیِ باختین"،

مقاله‌یی به قلم رومان یاکوبسون با عنوانِ "باختین: پیشگامِ زبان شناسیِ اجتماعی"، مقاله‌یی به قلمِ ژولیا کریستوا- معرفی‌کننده‌ی باختین به اروپاییان- به نامِ "باختین: بنیانگذارِ پسافرمالیسم"، مقاله‌یی به قلمِ لوسین گلدمن با عنوانِ: "نقشِ باختین در گسترشِ عرصه جامعه‌شناسیِ ادبیات"، و سرانجام مقاله‌ی ژن ایوتادیه باعنوانِ: "باختین و جامعه‌شناسیِ ادبیات". در بخشِ دوم پنج مقاله‌یِ باختین ترجمه شده‌است.

«ژولیا کریستوا» منتقدِ بلغاریِ مقیمِ فرانسه، باختین را به فرانسویان و یا به تعبیری به جهانیان شناساند و پس از آن «تزوتان تودورف» هم‌وطنِ کریستوا به تفسیر و شناسایی و بررسیِ بیش‌ترِ آرا و زنده گیِ او پرداخت، تودوروف باختین را بزرگ‌ترین نظریه پردازِ ادبیِ شوروی در قرنِ بیستم می‌داند.

بزرگیِ باختین در چیست؟ روزگاری که باختین فعالیتِ فکری و ادبی‌اش را آغاز کرد، دورانِ رواجِ اندیشه‌هایِ متفکرانِ فرمالیست بود، با حاکمیتِ بلشویک‌ها، دورانِ افولِ فرمالیست به سر رسید. متفکرانِ ضدِ فرمالیست، در قالبِ نظریه پردازانِ دست‌گاهِ حاکمه با نفیِ عناصرِ فرمالیستی، اصالتِ محتوا را عاملِ اصلیِ فعالیتِ ادبی و فکری می‌دانستند. باختین از همان آغاز با این دو گروه مخالفت کرد. ویژه گیِ عمده‌یِ آثارِ باختین در رویارویی با این دو گروه، حقیقت پژوهیِ او است. باختین معتقد بود که فرمالیست‌ها با ابزوله کردنِ اثر و اکتفا به آن، و با بت واره‌سازیِ اثرِ هنری به‌صورتِ شیء، دامنه‌یِ پژوهشِ خود را محدود می‌کنند و گروهِ دوم نیز دامنه‌یِ پژوهشِ خود را به‌صورتِ دیگری محدود می‌کنند و دیدگاهِ این دسته تنها به نفسانیاتِ آفریننده یا دریافت کننده می‌پردازد، به نظرِ باختین گروهِ نخست با تأکید بر زیباشناسیِ مصالحِ اندیشه و محتوا را فراموش می‌کنند و گروهِ دوم فقط زیباشناسیِ نفسانیاتِ هنرِ آفرین یا هنر پذیر را اساسِ کار قرار می‌دهند و مصالح و فنون را فراموش می‌کنند. باختین سنتزِ این دو نظریه را مطرح می‌کند اصالتِ محتوا و مصالح.

عنوانی که آقایِ مترجم برایِ کتاب انتخاب کرده است، نشان دهنده‌یِ مفاهیمِ اساسیِ اندیشه‌یِ باختین است. مکالمه، که باختین این همه بر آن تأکید می‌کرد (و از بختِ بد درباره‌یِ آثارِ او در زمانِ حیاتِ خودِ او هرگز مکالمه نشد)، عملی است که می‌توان از راهِ آن حقیقت را کشف کرد. ما با مکالمه، آیینه‌یی روبه‌رویِ خود می‌گذاریم تصویرِ درست‌تر و بیرونیِ خود را در آن می‌بینیم. باختین دورتر می‌رود و به گفت و گویِ سقراط با دیگر متفکرانِ یونانی و کشفِ حقیقت از خلالِ مکالمه می‌پردازد. باختین در میانِ انواعِ ادبی، رمان را چند صدا می‌داند و معتقد است که در این نوعِ ادبی است که صداهایِ گوناگون با هم مکالمه می‌کنند. او در میانِ رمان نویسان به داستایوسکی اشاره دارد و اثرِ مشهورش به نامِ **پرسش‌هایِ نظریه‌یِ ادبیِ داستایوسکی** را به بررسیِ آثارِ این نویسنده اختصاص می‌دهد و معتقد است که رمانِ تک آوایی، رمانی که صدایِ یک قهرمان در آن بالاتر از صدایِ دیگران است، یا صدایِ نویسنده در آن بالاتر از صدایِ قهرمانان است، رمانی شکست خورده است و پیروزیِ هنری رمانی به دست می‌آید که آواهایِ گوناگون از رمان به گوش برسد. باختین بر این باور است که داستایوسکی نخستین نویسنده‌یی است که به عرصه‌یِ چند صدایی دست یافت. نویسنده‌یی که در آثارش در قالبِ قهرمانان فرو نمی‌رود، بل‌که این قهرمانان هستند که حرکت می‌کنند و عقاید و دیدگاه‌هایِ خود را ارائه می‌دهند. تا آن‌جاکه می‌توان گفت در آثارِ داستایوسکی راوی که هرکدام آوایِ مخصوص به خود را دارند داستان را روایت می‌کنند.

اشاره‌یِ باختین به رمانِ چند آوایی نوعِ موضع‌گیری در برابرِ اندیشه‌یِ حاکم بر روسیه‌یِ آن زمان بود. محتوا گرایانِ حاکم بر شوروی، با مطرح کردن یک آوا و خفه کردنِ آواهای دیگر مبلغ و مشوقِ رمانِ تک‌آوایی بودند. باختین با رد این دیدگاهِ یک‌سونگر، اشتیاق و اعتقادِ خود را به آزادی نشان می‌داد. آزادی که نیل به آن تنها از راهِ به‌دست آوردنِ حقیقت میسر است.

موضوعِ مهمِ دیگر در اندیشه‌هایِ باختین، خنده است او با بررسیِ آثارِ رابله خنده را بررسی می‌کند. کتابِ **آثارِ فرانسوا رابله و فرهنگِ مردمی در سده‌هایِ میانه و رنسانس**، در کنارِ کتابی که درباره‌یِ داستایوسکی نوشته است، دو اثری است که اهمیتِ باختین را در تاریخِ نقدِ ادبی نشان می‌دهد.

چرا باختین رابله را انتخاب کرد؟ گزینشِ رابله، نخست به این دلیل است که روزگارِ باختین و رابله، به تعبیری در تاریخ همانندی‌هایِ بسیار دارد. اندیشه‌یی یک‌سونگر، فراگیر و جزمی که تحملِ شنیدنِ هیچ صدایِ مخالفی را ندارد بر جامعه حاکم است به اندیشه‌هایِ اسکولاستیکی در قرونِ وسطا، اندیشه‌یی که رابله در برابرِ آن می‌ایستد ایدئولوژیِ خشک و جزمیِ حاکم در اتحادِ شوروی، موضوعی که باختین با بررسیِ رابله در مقابلِ آن می‌ایستد و این دلیلِ اساسیِ گزینشِ رابله است. رابله با خنده، به نفیِ فرهنگِ عبوسِ حاکم می‌پردازد. منطقِ خنده با خلقِ نشاطِ درونی، عبوسیت اندیشه‌هایِ آیینی، اخلاقِ اجتماعی و ایدئولوژیِ حاکم را به مبارزه می‌طلبد. منطقِ خنده، هم‌چونِ منطقِ مکالمه، منطقِ زنده گی است. خنده از حیطه‌یِ فرهنگِ رسمی دور می‌شود. در کشورمان عیدِ زاکانی هنرمندی است که خنده را موضوعِ کارِ خود قرار می‌دهد و به رغمِ مدح و ستایشِ حاکمانِ از دست‌گاه‌هایِ رسمی طرد می‌شود و روزگار را با سختی و فقر می‌گذراند.

مترجم در گزینشِ مقالاتِ باختین در این کتاب، خنده را فراموش کرده است و با این‌که عنوانِ کتابِ مکالمه، خنده و آزادی است اما مکالمه و خنده چندان موردِ توجه نبوده است.

اما آن‌چه که بیش‌تر از هر چیز اهمیتِ نگرش و دیدگاهِ باختین را در عرصه‌یِ نقدِ ادبی نشان می‌دهد، گذر از فرمالیسم است. باختین معتقد است که زیبایی شناسیِ فرمالیست‌ها، زیبایی‌شناسیِ مصالح است. او با فرمالیسم‌ها هم هم‌دلی داشت و هم رویارویی. از سویی به اهمیتِ کار آن‌ها اذعان داشت و از سویِ دیگر سخت بر آن‌ها می‌تاخت. او می‌نویسد: **«فرمالیسم نقشی شمر بخش ایفا کرده و توانسته است اساسی‌ترین مسائلِ علم ادبی را در دستورِ روز قرار دهد، آن هم با چنان قدرتی که اکنون دیگر نادیده گرفتن یا کنار گذاشتنِ آن‌ها به هیچ وجه ممکن نیست. البته این مسائل حل نشده‌اند اما حتا اشتباهات و صراحت و انسجامِ آن‌ها نیز به جلبِ توجه نسبت به مسائلِ طرح شده یاری رسانده‌است.»** (سودای مکالمه، خنده، آزادی ص: ۵۳) باختین درباره‌یِ نگرش‌هایِ منفیِ فرمالیست‌ها می‌گوید **«در نظرِ آنان مصالح (در ادبیات: زبان) است که صورت‌هایِ هنری را به تمامی تعیین می‌کند»** و **«چنین رهیافتی بدان جا می‌انجامد که جز صورت‌هایِ تهی و مرده باقی‌نمانده و صورت از محتوا جدا شود.»** (همان ص ۵۴)

باختین که جبهه‌یِ مقابلِ فرمالیست‌ها یعنی محتوا گرایان را به صورتِ دیگری رد می‌کند به جامعه‌شناسیِ ادبیات می‌رسد. او با تأکید بر پیوندِ اثرِ ادبی با عواملِ اجتماعی، این رویارویی را به‌نحوِ مؤثری در کانونِ اندیشه‌هایِ خود قرار می‌دهد. پیوندِ ادبیات و بنیانِ اجتماعی، معرفِ دیدگاهِ پُست فرمالیستیِ باختین و نگرشِ دیالکتیکیِ او در برابرِ مارکسیست‌ها و فرمالیست‌ها است.

کتابِ **سودای مکالمه، خنده، آزادی** پس از مقاله‌یِ کوتاهِ بابکِ احمدی در کتابِ **ساختار تأویل متن** (ص ۹۳ تا ۱۲۶)، اولین گامِ جدی در شناختِ این متفکر و اندیشه‌مند بزرگ است. هر چند در این کتاب نواقصِ جدی دیده می‌شود و اندیشه‌هایِ باختین را به صورتِ درخوری مطرح نمی‌کند، با این حال کوششِ آقایِ پوینده، در پرداختن و معرفیِ این موضوعِ درخورِ ستایش است. ■

● سقراط حکیم و اندیشه انسان - آشنایی اجمالی با منطق ریاضی / محمد جواد لاریجانی / مرکز تحقیقات فیزیک نظری و ریاضیات / چاپ اول / ۵۱ صفحه / ۲۵۰ تومان

کتاب حاوی دو رساله از محمد جواد لاریجانی است که اهل فلسفه و منطق با آثار قبلی او در این زمینه‌ها آشنا هستند. در رساله‌ی اول مباحثی چون انسان و پدیده‌ی تفکر، ویژه‌گی‌های فکری، آثار سقراط، فکر و زبان، فکر و استدلال، فکر و عالم خارج مطرح می‌شود و رساله‌ی دوم که آن را در زمینه‌ی منطق ریاضی می‌توان یکی از موجزترین و گویاترین مقالات به زبان فارسی دانست، مفاهیم کلیدی این مبحث نو و دشوار را تشریح و بررسی می‌کند. این رساله یک بار در سال ۶۳ در مجله‌ی دانشگاه انقلاب چاپ شده و اکنون با تصحیحات و اضافات منتشر شده است.

● مجبود مثاره / کنایون آذرلی / انتشارات ثرانه / ۸۶ صفحه / ۲۰۰ تومان

دوست داشتنت می‌تواند / کل باشد / که سالی یک‌بار / ترانه می‌خواند / کنار تو / بهار یعنی مهربانی / هستی / همین حادثه تلدک / که مرا بر آن می‌دارد / تا بگویم دوستت دارم

● معشوق باستانی سنگ / جلال قیامی میرحسینی / انتشارات درخشش / ۸۹ صفحه / ۲۲۰ تومان

فصل بهار را / با رنگ سبز و سرخ / تسخیر / بانوی سوگوار بخشه / روشن ترین نشانه‌ی این فصل است

● اندیشه‌های بنفش / حسین مراجی / ناشر: مؤلف / چاپ اول / ۷ صفحه

سپید نمی‌لکه‌ای نمی اندوهی / بینی بر پیشانی مرمرین / خم شد / فروریخت و خطوط اندوهی سیاه بر پیشانی سپید گذشت

● آوازهای یک مرد مرده / حسین مرادی‌زاده / نشر رود / چاپ اول / ۶۰ صفحه / ۱۵۰ تومان

داستانی است در یازده قسمت مستقل که سرانجام به هم پیوند می‌خورند.

● روان‌شناسی هنرمند / علی اظهری / ناشر: مؤلف / ۷۷ صفحه / ۲۰۰ تومان

«منشا تفکر»، «شخصیت از نظر فروید»، «چگونگی رشد و تشکیل شخصیت هنرمند»، «تعریف و منشا هنر»، «کاتارسیس و هنر» و... از عناوین مهم این کتاب است.

● سه گفتار از فیدل کاسترو / گردآوری و ترجمه : محمدعلی عمونی / ناشر: مترجم / چاپ اول / ۹۵ صفحه / ۳۵۰ تومان

در این کتاب ۳ سخن رانی فیدل کاسترو با عنوان‌های «مسایلی که برای کل اندیشه انقلابی بین‌المللی حائز اهمیت هستند»، «بازنوسازی یا مرگ» و «کوبا هرگز شیوه های سرمایه داری را نخواهد پذیرفت» به چاپ رسیده است. این سخن رانی‌ها از معروف‌ترین و مهم‌ترین سخن رانی‌های کاسترو است.

● آوای دل / نامه هایی از غربت / به کوشش پیروز دوانی / ۷۶ صفحه / ۲۵۰ تومان

در این کتاب ۱۶ نامه به چاپ رسیده است. بیش‌تر نامه‌ها خطاب به هم‌سر و پدر و مادر نویسنده‌گان نامه‌ها است. نویسنده‌گان این نامه‌ها در شرایطی خاص از علایق و عواطف خود سخن گفته‌اند و اعتقادات و آرمان‌های آنان از خلال نوشته‌ها پیدا است.

● خوشا به حال همه که من نیستند / مهرداد جبیی / انتشارات رود / ۴۶ صفحه / ۱۵۰ تومان

باز هم برای خود کوهی درست کردم / تا خود را مشغول بالا رفتن از آن کنم / باز هم خانه مثل قلعه / و اتاق‌ها مانند زندان به‌نظر می‌رسند

● پردهٔ جهنم / ریونوسکه آکتاگاوا / جلال بایرام / انتشارات نیلوفر / چاپ اول / ۲۱۷ صفحه / ۴۸۰ تومان

آکتاگاوا در ادبیات معاصر ژاپن از همان جای‌گاهی برخوردار است که گوگول در روسیه و مارک‌توین در امریکا. در این کتاب ۳ داستان با نامه‌های «پرده جهنم»، «تار عنکبوت» و «دماغ» از آکتاگاوا به چاپ رسیده‌است.

● دستور زبان فارسی امروز / غلامرضا ارژنگ / نشر قطره / ۱۷۶ صفحه /

در این کتاب ساختار زبان فارسی در چهار لایه بررسی شده است.

واژگان، گروه کلمات، جمله، جمله‌های مرکب و جمله‌های هم‌پایه. خواننده‌گان کتاب باید در مطالعه‌ی آن به این چهار نکته توجه داشته باشند.

● گزینهٔ اشعار انوری ابیوردی / انتخاب و شرح منیره احمد سلطانی / نشر قطره / چاپ اول / ۱۳۲ صفحه

نویسنده پس از مقدمه‌یی کوتاه گزینه‌یی از اشعار انوری را پس از ارایه معنی واژه‌های دشوار آن، سطر به سطر توضیح داده است.

● نشانه‌ها و معاینهٔ بالینی بیماری‌های قلب و عروق / علی اکبر تومانی / انتشارات آگاه / ۴۸۴ صفحه / ۲۳۰۰ تومان

خسته گی، تپش، تنگی نفس، سیانوز، هموپتیزی، چست دیس کامفورت، انگیدن متناوب، سنکوب و... از عناوین مهم فصل‌های این کتاب است.

● در تو ای ایران من ریشه دارم / مهران امیر احمدی / ناشر: مولف / ۱۰۰ صفحه / ۲۰۰ تومان

فضا پیچیده درمه / ظلمتی سنگین / شبی غمگین / شتابانند این مردم / در این محنت‌سرای سرد و خوف‌انگیز

● اقتصادسیاسی ایران / دکتر سیف‌الله سیف الهی / ۲۳۸ صفحه / ۷۰۰ تومان /

در این کتاب نویسنده در چارچوب مشخص تئوریک به تحلیل و تبیین ساختاری و تاریخی در توسعه‌ی اقتصادی - اجتماعی ایران پرداخته و با مثال‌های تاریخی روند و ماهیت آن را در طی صد ساله اخیر خاطرنشان ساخته است.

● ازدحام رنگ و شور و عاطفه / شکوه سپه زاد / پخش: مروارید / ۱۳۹ صفحه / ۴۳۰ تومان

مجموعه‌یی است از رباعی، غزل قطعه، مثنوی و اشعاری در مایه های نیمایی: در دوردست نگاهم / نگاه تو بود / آینه، آینه، آینه / نسیم سرد فراقت را بدم / در باغ / رایحه رایحه رایحه

● لحظه ها و تأمل / مسعود بیزارگیتی / انتشارات آواست / ۹۵ صفحه / ۲۵۰ تومان

بهار را / در گستره عظیم قدم‌هایت / سربریده‌ام / جنگل / شرمناک از نگاه سبزت / پژمرده می‌شود / و آوازت / هجوم پرنده های شاد است / در [illegible] نکوفه خورشید / در دست های توست / و اندوه سرد / در جان من

● قصه‌های میرکفن پوش / بهرام بیضایی / انتشارات روشنگران / ۹۶ صفحه / ۲۸۰ تومان

سرنیلم [illegible] های مشهور و زیبای بیضایی با زبانی درخشانیک و سرزنده و فضایی که مهم‌ترین مسایل معاصر ما را باز می‌نماید.

● حکایت دختران قوچان / افسانه نجم آبادی / انتشارات روشنگران / ۲۶۵ صفحه / ۷۰۰ تومان

کتاب دارای این عنوان‌ها است: حکایت قوچان را مگر نشنیده‌اید؟ گر از کوی وطن مهجور ماندیم، تساوی شاه و گدا دیگر که خواهد برد تا مجلس پیامبر و...

● عصر بیگانهی / ادیت وارتون / پرتو افشار / نشر و پخش کتاب / ۳۱۹ صفحه / ۶۲۰ تومان

کتاب جست‌وجویی است در پهنه‌ی امواج عشق و نفرت در رودخانه‌ی همیشه جاری جامعه‌یی پرتلاطم.

● ارمیا / رضا امیرخانی / نشر سمیاد / چاپ اول / ۲۲۴ صفحه /

رمانی است در بیست بخش و با نگاهی به کتاب ارمیای نبی.

● نمایشنامه‌های آنتوان چخوف / سعید حمیدیان - کامران فانی - هوشنگ پیرنظر - سیمین دانشور / نشر قطره / چاپ اول / ۵۹۶ صفحه

«ایوانف»، «مرغ دریایی»، «دایی وانیا»، «سه خواهر»، «باغ آلبالو» از جمله نمایش‌نامه‌هایی است که در این کتاب چاپ شده است.

● اتیوپی / گردآوری و تنظیم: رضا ابهری - محمد رضا الموتی / دفتر مطالعات سیاسی و بین‌المللی وزارت امور خارجه / ۹۵ صفحه / ۲۲۰ تومان

«جغرافیایی طبیعی و اوضاع اقلیمی»، «جغرافیایی انسانی»، «جغرافیایی سیاسی»، «ادیان و مذاهب»، «اوضاع اجتماعی، فرهنگی و آموزشی»، «رسانه‌های گروهی» در این کتاب بررسی شده است.

منصور کوشان

رازِ بهار خواب

عزیزاله خان بلند می‌شود. تلوتلو می‌خورد. دست‌اش را دورِ کمرِ سمندبانو حلقه می‌کند.

«حالا می‌توانیم برویم شکار.»

سمندبانو خودش را از حلقه‌یِ تنگِ دستِ عزیزاله‌خان بیرون می‌کشد:

«بمانید بگویم اسب را زین کنند.»

عزیزاله‌خان تلوتلوخوران پشتِ یکی از صندلی‌ها را می‌گیرد و هم‌راهِ آن می‌افتد کفِ اتاق. محمداعتماد خم می‌شود تا عزیزاله‌خان را بلندکند.

«راحت‌اش بگذارید. تا یک ساعت نخوابد، نمی‌فهمد کیست، کجااست، چه می‌کند.»

محمد اعتماد متعجب سمندبانو را نگاه می‌کند. سمند بانو بیرون می‌رود. جعفر یقین دارد تعجبِ محمد اعتماد به خاطرِ سمندبانو است. به خاطر این است که ساعتی پیش سمندبانو... افتاد روی دست و پای‌اش که عزیزاله‌خان را نکشد و حالا چنان سخت و بی‌احساس شده‌است که اجازه نمی‌دهد عزیزاله‌خان را از کفِ اتاق بلند کنند.

صدایِ خرناسه‌یِ عزیزاله‌خان که نشان می‌داد به خوابِ عمیقی فرورفته است، محمداعتماد را به خود می‌آورد و می‌شنود که سمندبانو صدای‌اش می‌زند.

سمندبانو درباغ ایستاده است. دارد به کمکِ جعفر ریسمان به پایِ قرقاول‌ها می‌بندد. محمداعتماد،گیج آن‌چه که از صبح برسرش آمده‌است، به ستونِ پایه‌یِ سنگی ایوان تکیه می‌دهد:

«می‌خواهی چه کارکنی، سمندبانو؟»

«کاررا همین‌جا تمام می‌کنیم. جعفر را گفتم که قرقاول‌هارا آماده کند تا شازده زودتر به شکارش برسد. ساعت از سه هم گذشته است.»

«اما شازده که دوست دارد در باغ قیطریه شکار کند؟»

«همین طوراست.»

سمندبانوریسمانِ قرقاول‌ها را از جعفر می‌گیرد:

«برو زینِ اسبِ شازده را بیاور.»

جعفر نگاهی به قرقاول‌ها می‌کند. پاهای‌شان به چهار ریسمان بسته است و دارند لای شاخ و برگ‌هایِ درختی بال‌بال می‌زنند. جعفر به طرفِ اصطبل می‌رود. صدایِ سمندبانو را می‌شنود:

«کمک می‌کنید قرقاول‌ها را به انتهایِ باغ ببریم؟»

«بهتر است این بازی را تمام کنی،سمندبانو.»

«تاباغِ قیطریه وجود دارد، این بازی هم ادامه دارد. شازده باغِ قیطریه را به نیتِ شکارِ قرقاول نگه داشته است. چه‌طور تمام‌اش کنم؟»

جعفر که با زینِ اسب برمی‌گردد، محمد اعتماد و سمندبانو، قرقاول‌ها را به گوشه‌یِ کم‌درختی می‌برند. سمندبانو ریسمان هر قرقاول را به شاخه‌یی می‌بندد.

جعفر زینِ اسب را می‌گذارد لبِ ایوان. چرمی است و رکاب‌ها از دوسوی‌اش آویزان است.

محمداعتماداطراف را نگاه می‌کند:

«پس اسب کجااست، سمندبانو؟»

«اسب ؟»

«مگرشازده سوارِ اسب نمی‌شود؟»

«چرا.»

«من که اسبی نمی‌بینم. مگر نگفتی به باغِقیطریه نمی‌رویم؟»

«دیر وقت است. نمی‌شودبه آن‌جا رفت.»

«پس اسب کجااست ؟ این جااست یا در باغِ قیطریه؟»

«شازده از اسب می‌ترسد،اعتماد!»

سمندبانو از محمداعتماد دور می‌شود. کنارِ جعفر می‌ایستد. جعفر خم می‌شود تا سمندبانو بتواند زینِ اسب را پشت‌اش بگذارد. محمداعتماد به‌آن‌ها نزدیک می‌شود:

«می‌خواهی چه بکنی؟»

«می‌بینی که. دارم زینِ اسب را می‌بندم. اگر کمک‌ام این تسمه را محکم کنی، شازده راحت‌تر می‌نشیند.»

محمداعتماد تسمه‌هایِ زینِ اسب را از رویِ شکمِ جعفر رد می‌کند وآن‌ها را آن‌قدر می‌کشد که صورتِ جعفر از فشار سرخ می‌شود.

«حالا بیا کمک کن شازده را سوار کنیم.»

«شازده سنگین است. چه‌طور می‌خواهی سوارِ جعفرش کنی؟»

«شماهم که همه‌اش سئوال می‌کنید. از شما خواستم که این جا بیایید و چند قرقاول را تیر بیاندازید، نه که مدام سئوال کنید.»

«گورِ پدرِ شازده. من نمی‌توانم. شازده را ...»
«ما که حرف‌های‌مان را زدیم. اگر می‌خواهید زیرِ قول‌تان بزنید، بهانه نیاورید.»
«اگر می‌شود شازده را به باغِ قیطریه نبرد، حتماً می‌شود بدونِ سوارکردن، تفنگی به دست‌اش داد تا به سویِ قرقاول‌ها نشانه برود.»
«شازده برای این قرقاول شکار می‌کند که دوست دارد سوارِ اسب شود.»
«اسب یا جعفر؟»
«اسب.»
«کواسب؟»

«بیش از این وقت را تلف نکنید. منورالملوک منتظرِ شما است.»
سمندبانو به اتاقِ ناهارخوران می‌رود. محمداعتماد چاره‌یی نمی‌بیند جزآن که مطیعِ حرف‌هایِ خواهرش باشد. از پله‌ها بالا می‌رود.
جعفر،لگام اسب را بینِ دندان‌های‌اش گرفته است و می‌کوشد به گونه‌یی خم بایستد که عزیزاله‌خان از رویِ زین نیافتد. سمندبانو و محمداعتماد، عزیزاله‌خان را می‌نشانند رویِ زین. جعفر پاهای‌اش را جابه‌جا می‌کند. می‌کوشد زانوهای‌اش رااستوار نگه دارد. سمندبانو تفنگِ عزیزاله‌خان را فشنگ‌گذاری می‌کند و آن را به دست‌اش می‌دهد.

«چه‌زود رسیدیم.»
«تمامِ راه به تاخت آمدید. اسب نفس بریده است.»
«امروز حال‌مان برایِ شکار مساعد است، سمندبانوخانم.»
«خوش‌حال ام که شازده برایِ شکارِ قرقاول سرِ حال اند.»
«شرط؟»

«هرچه شازده بخواهد.»
«مثلِ دفعاتِ قبل باشد. زدیم ده اشرفی طلا می‌دهیم. نزدیم ده ضربه‌یِ شلاق می‌زنیم.»

عزیزاله‌خان پاشنه‌یِ چکمه‌های‌اش را می‌زند به پهلویِ جعفر.
«شازده.»
عزیزاله‌خان، لگام را که دردست دارد، می‌کشد.
«بگذارید درِ گوش‌های‌تان.»

سمندبانو دو تکه‌یِ پتبه به عزیزاله‌خان می‌دهد. عزیزاله‌خان لگام را شل می‌کند. جعفر، انگار که اسبی یورتمه می‌رود، خیابانِ شنی را می‌گذرد. سمندبانو دوشادوش محمداعتماد، پشتِ سرِ عزیزاله‌خان جلو می‌رود:
«مستیِ شازده کارمان را ساده کرد. اگر صبح بود، مجبور می‌شدیم به باغِ قیطریه برویم.»

«تاباغِ قیطریه که راه زیادی است.»
«بله، تفنگ‌تان را فشنگ بگذارید و خوب نشانه بروید. شرط را که خودتان شنیدید. اگر خواهرتان را دوست دارید، آن‌چه گفته‌ام بکنید. دل‌ام نمی‌خواهد اتفاقِ دیگری بیافتد.»

محمداعتماد دوتا از فشنگ‌ها را در تفنگ می‌گذارد و به دنبالِ سمندبانو به انتهایِ باغ می‌رود. عزیزاله‌خان به خیال این‌که در باغِ قیطریه است، جعفر را به این‌سو و آن‌سو می‌بردتا قرقاولی ببیند. سمندبانو تا می‌بیند عزیزاله‌خان به طرف‌اش می‌آید، قرقاول‌ها را به‌هوا پرتاب می‌کند. عزیزاله‌خان نشانه می‌رود و شلیک می‌کند. پرهایِ قرقاول‌ها در هوا پخش می‌شود و معلق‌زنان می‌افتد جلوِ پایِ جعفر. سمندبانو ریسمانِ پایِ قرقاول‌ها را می‌کشد تاعزیزاله‌خان متوجهِ بسته‌بودنِ پای‌اش نشود. پایِ قرقاول کنده‌می‌شود و خطِ خونی بر جای می‌گذارد. عزیزاله‌خان می‌خواهد پیاده شود، سمندبانو قرقاولی دیگر را به هوا پرتاب می‌کند تاتوجه عزیزاله‌خان به‌آن جلب شود:

«تیر بیاندازید،شازده، من‌این‌یکی را سر می‌برم.»
سمندبانو کاردِ شکاری را از کمرش بیرون می‌آورد و حرکتِ بریدنِ سرِ پرنده را نشان می‌دهد. قرقاولی بالایِ سرِ عزیزاله خان می‌چرخد. عزیزاله‌خان نشانه می‌رود. محمداعتماد باز، هم‌زمان باعزیزاله‌خان شلیک می‌کند و قرقاول در هوا تکه‌تکه می‌شود. عزیزاله‌خان فریاد می‌زند:
«شکارِ عصر بهتر از صبح است، سمندبانوخانم.»
سمندبانو قرقاولِ دیگری را به‌هوا پرتاب می‌کند. قرقاول معلق‌زنان می‌افتد رویِ شاخه‌هایِ درختِ صنوبری که بالایِ سرِ عزیزاله‌خان است. عزیزاله‌خان شلیک می‌کند. صورت‌اش در دود و باروت گم می‌شود. سمندبانو صدایِ شلیک راکه می‌شنود، ریسمانِ پایِ قرقاول را می‌کشد. عزیزاله‌خان می‌بیند که قرقاول به گوشه‌یِ باغ کشیده می‌شود. لگام را شل می‌کند و پاهای‌اش را به پهلوهایِ جعفر می‌زند. سمندبانو قرقاول راکه بی‌جان می‌بیند، به طرفِ اعتماد می‌رود:
«مرده،اعتماد،کاری بکن.»
محمداعتماد زانومی‌زند و سینه‌یِ قرقاول راکه رویِ زمین افتاده است، نشانه می‌رود. جعفر بالایِ سرِ قرقاول می‌ایستد. عزیزاله‌خان می‌خواهد پیاده شود، محمداعتماد شلیک می‌کند. پرهایِ قرقاول در هوا پخش می‌شود و خون‌اش شتک می‌زند توصورتِ جعفر. عزیزاله‌خان حیران اطراف را نگاه می‌کند. محمداعتماد پشتِ تنه‌یِ درختی پنهان می‌شود. سمندبانو ریسمانِ پایِ قرقاول را می‌کشد و به طرفِ عزیزاله‌خان می‌دود. عزیزاله‌خان پرهایِ فرودآمده‌یِ قرقاول را از رویِ سر و صورت‌اش کنار می‌زند. سمندبانو کاردِ شکاری را می‌دهد به عزیزاله‌خان. عزیزاله‌خان از پشتِ جعفر پایین می‌آید و با یک ضربه سرِ قرقاول را هم‌راهِ گردن و تکه‌یی از سینه‌اش جدا می‌کند:

«اعتماد کجااست، سمندبانو خانم ؟»
عزیزاله‌خان پنبه‌ها را از گوش‌های‌اش بیرون می‌آورد.
«برایِ امروز کافی است، شازده»
سمندبانوجگرِ گرمِ قرقاول را از توی سینه‌اش می‌کند و می‌گذارد دردهانِ عزیزاله‌خان. عزیزاله‌خان قهقهه‌یِ مستانه‌یی سر می‌دهد. جعفر آرزو می‌کند اتفاقی بیافتد شاید از این بلایِ شکارِ عزیزاله‌خان نجات پیدا کند. احساس می‌کند اگر سمندبانو عزیزاله‌خان را دوست نداشت، می‌توانست آن‌چنان لابه‌لایِ درخت‌ها بدود که سر و سینه‌یِ عزیزاله‌خان بخورد به شاخه‌یی و عمرش را سرآورد. شاید هم می‌توانست تا محمداعتماد قرقاولِ رویِ زمین را نشانه رفته بود، عزیزاله‌خان از پشت‌اش بیاندازد رویِ آن تاتیر به او شلیک شود.

جعفر کنارِ درختی ایستاده و در خیال‌هایِ خودش فرورفته است که صدایِ قهقهه‌یِ مستانه‌یِ عزیزاله‌خان را می‌شنود. نگران از پنجره اتاقِ سمندبانو را نگاه می‌کند. دیده بود سمندبانو قدم می‌زند یا جلویِ آینه می‌نشیند. گاهی هم می‌خوابد رویِ تخت‌خواب و با فرشته‌هایِ گچیِ گوشه‌هایِ اتاق حرف می‌زند.

در تمامِ این مدت که شش ساعت می‌شد، صدایِ ریختنِ تاس‌ها و جابه‌جاییِ مهره‌ها مثلِ ضربه‌هایِ منظمِ ساعتِ تالار، یک‌ریز به گوش می‌رسید. جعفردیده‌بود که حتا سمندبانو پنجره‌یِ اتاق‌اش را بازکرده بود، خواسته بود فریاد بزند، جیغ‌بکشد، اما پشیمان شده بود. می‌دانست اگر سمندبانو جیغ می‌کشید، سگ‌هایِ باغ پارس می‌کردند و منورالملوک خوش‌حال می‌خندید.

سمندبانو جلویِ آینه می‌نشیند. گیسوی‌اش را شانه می‌زند. گونه‌های‌اش را سرخاب می‌مالد. لباس‌اش رادرمی‌آورد. پیراهنِ بنفش را می‌پوشدکه دامنِ پرچین دارد و گل‌هایِ نقره‌یی. شیبوِ میخکِ نقره‌یی. همان پیراهن که باریکیِ کمرِ سمندبانو را نشان می‌دهد.
سمندبانو همین که چندبار جلویِ آینه می‌چرخد و خود را تماشا می‌کند، از اتاق بیرون می‌رود. جعفر به سرعت خود را می‌رساند به عمارتِ دو اشکوبه. منورالملوک دارد پاهایِ شازده‌خانم والا را بند می‌اندازد. سمندبانو وارد می‌شود. شازده خانم والا سرش را می‌چرخاند و از رویِ شانه‌اش سمندبانو را نگاه می‌کند.

«ساعتِ خواب.»
«صدایِ تاس‌ها تا اتاقِ من هم می‌آمد، این بازی کی تمام می‌شود؟»
منورالملوک نخ را رویِ ساقِ پایِ شازده‌خانم والا می‌چرخاند:
«من که بالا بودم، شوهرت سه دانگ از باغِ قیطریه‌را به شوهرم باخته بود.»
سمندبانو شادی‌اش را از باختِ عزیزاله‌خان پنهان می‌کند:
«باختِ شازده برداعتماد نیست. شازده نخواسته تاس بگیرد. یک بار برایِ شازده‌خانم‌والا تاس انداخت و همان سه و پنج را آورد که هفت بازی تاس منتظرش بودند.»
«شازده تابازی را یک‌سره نکند، دست‌بردار نیست. یا بایست سه دانگِ دیگر را هم ببازد یا سه دانگِ باخته را پس بگیرد.»
«کاش شازده ببازد.»
شازده‌خانم‌والا و منورالملوک در چشم‌هایِ یک‌دیگر براق می‌شوند. سمندبانو

دستِ منورالملوک را دردست می‌گیرد و جلوی شازده‌خانم والا زانو می‌زند:

«اعتماد این‌طرف‌ها باغ داشته‌باشد،بیش‌تر می‌توانیم منورالملوک‌خانم را ببینیم. خیلی کم این‌جا می‌آیند. بچه‌ها همه‌اش عمه‌جان عمه‌جان می‌کنند.»

شازده‌خانم‌والا دستی روی سرِ سمندبانو می‌کشد:

« کاش اصلاً شکارِ قرقاول از سرِ شازده می‌افتاد تا مصیبت‌ها کم شود. باغِ قیطریه نباشد، باغِ دیگری. جعفر نباشد، اسبِ دیگری. کاش می‌توانستم بگویم هرچه قرقاول تو خاکِ ایران است یک‌شبه بکشند.»

منورالملوک سرش را زیر می‌اندازد. شازده‌خانم والا نوکِ انگشت‌های‌اش را می‌گذارد زیرِ چانه‌یِ منورالملوک و سرش را بلند می‌کند:

« دل‌ام از کبودی‌هایِ بدنِ سمندبانو گرفته است، منورالملوک. نمی‌دانی این شازده‌ها چه با زن‌هایِ‌شان می‌کنند. اگر بگویم که چه‌ها کشیده‌ام از دستِ میرزاامین‌السلطان، خون‌گریه می‌کنید.»

قاه‌قاهِ خنده‌یِ مستانه‌یِ عزیزاله‌خان هرسه زن را متوجهِ طبقه‌یِ بالا می‌کند. سمندبانو نگران روی زانوهای‌اش می‌چرخد. زو به پلکان می‌نشیند. شازده‌خانم والا دامن‌اش را می‌اندازد روی پاهای‌اش:

«بازی تمام شد، سمندبانو.»

« بله، دیگر صدایِ تاس ریختن هم نمی‌آید.»

« کی‌برده است؟»

« شازده. مگر صدایِ خنده‌های‌اش را نمی‌شنوید؟ برادرم هروقت ببرد، می‌خندد.»

«بیش‌تراز شش ساعت این بازی طول کشید.»

سمندبانو صورت‌اش را کفِ دست‌های‌اش پنهان می‌کند:

«نه.»

« گریه نکن، سمندبانو، درست می‌شود.»

« نمی‌توانم، شازده‌خانم. دیگر نمی‌توانم. گیس می‌برم و از این‌جا می‌روم.»

«من که نمی‌فهمم. معلوم نیست شوهر عزیزتر است یا برادر؟ شما یک چیزی بگویید، مامان.»

« راحتی که نباشد، همه آینه‌یِ دق اند.»

« چرا به من نمی‌گویید چه شده مامان؟ مگر من غریبه ام؟»

شازده‌خانم‌والا به جعفر اشاره می‌کند:

«برو بالا ببین چرا ساکت شده‌اند؟ نه‌صدایِ تاس می‌آید، نه صدایِ خنده و نه صدایِ جیک‌جیکی. برو ببین آخر چه می‌کنند.»

سمندبانو سنجاق‌هایِ پروانه‌یی‌شکل گیسوی‌اش را می‌کند و به اطراف پرتاب می‌کند.

« نکن، عزیزم.»

« وا، چرا این‌طور می‌کند؟ بدن‌ام دارد کهیر می‌زند.»

جعفر آرام و خون‌سرد از پلکان پایین می‌آید. سمندبانو بلند می‌شود و با گیسویِ پریشان، گریه کنان بیرون می‌رود. جعفر یقین دارد که اگر سمندبانو بیرون نمی‌رفت و به چشم‌های‌اش نگاه می‌کرد، درخشش و خنده‌یِ آن را می‌شناخت.

« چه دیدی، جعفر؟»

«شازده دارند باغِ قیطریه را به آقا واگذار می‌کنند.»

منورالملوک نخِ گلوله شده‌یِ بندانداختن را می‌گذارد در دامنِ شازده‌خانم والا و می‌رود طرفِ اتاقِ مهمان‌ها. جعفر به سرعت بیرون می‌رود و فریاد می‌زند:

«سمندبانو خانم ... سمندبانو خانم ...»

انگار که همین چندساعت پیش بود که جعفر سمندبانو را صدا می‌زد. روزِ عیدِ قربانِ آن سال، صدای‌اش در جیغ‌هایِ پیاپیِ منورالملوک گم شده بود و امروز، در ازدحامِ پرشورِ خاله‌خانم و عمه‌خانم.

سمندبانو و منورالملوک که واردِ اتاقِ پنج‌دری می‌شوند، خانم‌جان رفته‌است. شنیده اشرف‌خانم آمده، حال‌اش خوب نبوده، رفته پهلویِ صغرا.

شازده‌خانم والا که منورالملوک را می‌بیند، کِل می‌کشد. زن‌ها هم کِل می‌کشند. سمندبانو دست‌اش را می‌گذارد پشتِ شانه‌هایِ منورالملوک و هل‌اش می‌دهد جلو:

« عروس‌تان را رونما بدهید، منورالملوک.»

منورالملوک می‌نشیند جلویِ نرگس خاتون و درِ کیف‌اش را باز می‌کند. خاله خانم و عمه‌خانم چادرهایِ سفیدِ گلی‌گلی‌شان را می‌کشند جلوِ صورت‌های‌شان و باهم پچ‌پچ می‌کنند. منورالملوک از داخلِ کیف‌اش زنجیرِ بلندی بیرون می‌آورد که دوازده سکه‌یِ اشرفی به آن حلقه شده‌است. صاحب سلطان خانم و خانمِ السلطنه و ماه‌بیگم دورِ خاله‌خانم و عمه‌خانم جمع می‌شوند. سمندبانو تورِ رویِ صورتِ نرگس‌خاتون را بالا می‌زند. نرگس‌خاتون لب‌خند می‌زند:

«مبارک‌است.»

منورالملوک‌خانم در چشم‌هایِ گرد و سیاهِ نرگس‌خاتون نگاه می‌کند. جعفر با ظرفِ پر از نقل و سکه بالایِ سرِ نرگس‌خاتون می‌ایستد. نرگس‌خاتون سرش را زیر می‌اندازد. عمه‌خانم به جعفر اشاره می‌کند.

منورالملوک دست‌های‌اش را می‌برد پشتِ گردنِ نرگس‌خاتون. جعفر ظرفِ نقل و سکه را می‌دهد به عمه‌خانم.

خاله‌خانم به اتاقِ سه‌دری اشاره می‌کند:

«آن طرف را شربت دادی، جعفر؟»

«بله‌خانم.»

منورالملوک دست‌های‌اش را دورِ گردنِ نرگس خاتون حلقه می‌کند. عمه‌خانم دستِ جعفر را می‌گیرد و تکان می‌دهد:

« یک قلیانِ تازه چاق کن و ببر برایِ خان‌دایی.»

نرگس‌خاتون نفسِ سنگینی می‌کشد. مچِ دست‌هایِ منورالملوک را می‌گیرد و در چشم‌های‌اش نگاه می‌کند. چشم‌هایِ منورالملوک درشت است و دورِ مردمک‌هایِ سیاه‌اش را زردی پوشانده‌است. خاله‌خانم و عمه‌خانم نگران به منورالملوک نگاه می‌کنند. منورالملوک لب‌های‌اش می‌لرزد. با رنگِ پریده خیره شده‌است به چشم‌هایِ نرگس خاتون. سمندبانو یک مشت نقل و سکه برمی‌دارد و پخش می‌کند رویِ سرِ نرگس‌خاتون. منورالملوک چشم‌های‌اش را می‌بندد. قلابِ زنجیر را می‌اندازد و دست‌های‌اش را از پشتِ گردنِ نرگس‌خاتون بیرون می‌آورد. خاله‌خانم دهان‌اش را گرد می‌کند و با انگشت‌ها رویِ لب‌های‌اش می‌زند. صدایِ کِل‌اش همه را به وجد می‌آورد.

«مبارک‌است.»

«مبارک‌است،انشاالله.»

گوشه‌یِ چشم‌هایِ منورالملوک اشک جمع می‌شود. آن‌ها را با گوشه‌یِ دست‌مال‌اش پاک می‌کند. پیشانیِ نرگس‌خاتون را می‌بوسد. صاحب سلطان‌خانم و خانم‌السلطنه کِل می‌کشند. نرگس‌خاتون دهان‌اش راباز می‌کند و چشم‌های‌اش را می‌بندد. سمندبانو می‌نشیند جلویِ نرگس‌خاتون و دستِ گرد و گوشت‌آلودِ او رادر دست‌های‌اش می‌گیرد و در صورت‌اش نگاه می‌کند. باریکه‌یِ خون رادر گوشه‌یِ لب‌هایِ نرگس‌خاتون می‌بیند. به‌خاله‌خانم و عمه‌خانم پشت‌می‌کند و با گوشه‌یِ دست‌مال‌اش خون را پاک می‌کند:

« قابل ندارد، نرگس‌خاتون.»

سمندبانو دست‌بندِ پهنی را دورِ مچِ دستِ نرگس‌خاتون می‌بندد. عمه‌خانم بیرون‌می‌رود و به سرعت بازمی‌گردد:

« محمدخان اعتمادگفته‌اند پس چرا معطل اید؟»

سمندبانو گوشه‌یِ لبِ نرگس‌خاتون را می‌بوسد و زبان‌اش راروی باریکه‌یِ خون می‌کشد تا پاک شود. نرگس‌خاتون چشم‌های‌اش راباز می‌کند و به سمندبانو لب‌خند می‌زند. صاحب‌سلطان‌خانم،خانم‌السلطنه و عمه‌خانم بالایِ سرِ نرگس‌خاتون می‌ایستند. پارچه‌یِ توری را رویِ سرش می‌گیرند. خاله‌خانم دوتکه‌یِ قند را به هم می‌سابد. منورالملوک به‌بالایِ اتاق می‌رود وکنارِ شازده‌خانم والا می‌نشیند. سمندبانو هم به طرفِ او می‌رود. جعفرهم به دنبال‌اش می‌دود. سمندبانو که می‌نشیند، منورالملوک درگوش‌اش می‌گوید:

« چشم‌اش، چشم‌ها دیده.»

« حرص نخورید، کهیر می‌زنید.»

چند زن برمی‌گردند و به سمندبانو و منورالملوک نگاه می‌کنند. منورالملوک بادبزن را می‌گذارد رویِ زانوی‌اش. جعفر یادش می‌افتد عمه‌خانم گفته است یک قلیانِ تازه چاق کند ببرد برایِ خان‌دایی. به سرعت بیرون می‌رود.

جعفرخان قلیان را که جلوِ خان‌دایی می‌گذارد، برایِ سومین‌بار خطبه‌یِ عقد را می‌خوانند. محمداعتماد زیرچشمی به ناصراعتماد نگاه می‌کند. ناصراعتماد دارد باانگشت، مویِ پشتِ دست‌اش را می‌خواباند. در سکوتِ ناگهانیِ میانِ دو اتاقِ سه‌دری و پنج‌دری، صدایِ نرگس‌خاتون شنیده می‌شود:

«بله.» ■

۳شعر از محمدحقوقی

از شعرهایِ جنوبی

برایِ منوچهر آتشی

۱ - اطراق

مجنون ناجوان خلیج
بر امواج لاجورد
از تنگه‌ی «خوزان»
در جزایر جواهر
که در جنگل «حرا»
چادر زده‌اند

شبان و روزان
آه ... از چه بگویم
از جوانی
که در «کجا» یا «ناکجا» ایستاد؟!
یا از سایبان کلاهم
برسرِ عصام،
در زیر آسمان میهنم
آسمانه‌ی کوتاه
دنجای جدید با زنم

با میزی چیده
از شراب و عشق
و نان و نمک
این‌جا که پیرامنم
شهرها و بندرهای جهان
همه
یله داده‌اند
شهرها و بندرهای قشم
که بزرگ‌ترین خاکماهیِ آب‌های ماست

آذرمهِ ۱۳۷۴ - قشم

برایِ علی باباچاهی

۲ - کاروان

از «گلمادان» تا «نخل گل»
در نسیم تر هوا،
پیرهنم آبی بود و
زنم آبی.
و از کرانه‌ی «رمچاه»
در برهوت برهنه
تا «رمکان»،
پیرهنم خیس شد و
زنم خیس

بحران تابستان
که رمه‌های تشنه در کویر
رو به چاه‌های طلا می‌بردند

و ما، از روی زمان‌های مرده می‌گذشتیم
با عینک‌های دودی مان
که برتنِ آفتابِ داغ،
پیرهن ابر خنک می‌پوشید؛

با بادهای سوزان
که نگاهمان را می‌شکست
به زمین
می انداخت
و خاک آتشناک
که به هوامان می‌پراند

هفت میدانْ راه
-که در آن تنها، از چارخواهر، خواهرآب نبود-
تا «هفت رنگو»
تا «طبل»
که چار قافله فاصله داشت
-گاهی که کفی آب به چاهی طلا می‌ارزید -

شیب تند « طبل»
تا سکوت ساحل
و گمشدگان «گمیران»
که دیگر پشت «سَلَخ» رسیده بودند.

با نشانیِ پریجادوی عشیره
و رنگین کمان گردنش
که مرگ و ملخ را
از پیراهنش رانده بود

آذرماهِ ۱۳۷۴ - جزیره قشم

برایِ ضیاء موحد

۳ - جهان در قشم

از باخانو، گاچو
تا رگو، رنگو، کردوا
از جی‌جیان، چیریا
تا دوفوری، هولور
مبین
سیدُم

از باخانو، گاچو
تا کابلی، بنگالی، طولا
از چاهو، تَلَمبو
تا تیوتانگ، زیرانگ ...
شهرها و بندرهای رنگارنگ
که در درازترین جزیره‌ی خلیج
گرد آمده اند

«گاچو»ی مکزیک
«دوفوری» فرانسه
«رگو»ی پرتقال
«رنگو»ی اسپانیا
«بنگالی» هند
«تَلَمبو»ی سیلان
«تیوتانگ» و «زیرانگ» چین.

واژه‌های جهانی جواهرنشان
انگشتری هزارنگین «قشم»
در دست پریجادوی شعر
که چشم‌های آبی دارد

آذرماهِ ۱۳۷۴ - جزیره قشم

سیدعلی صالحی

حروف و نقاط

گاهی اوقات
هیچ میلی به دیدنِ یک عده آدمی ندارم
اما باز با دستِ باز و دلِ بسته می‌آیند،
می‌آیند نشانیِ دورِ مسافرانِ دریا را
بی‌خود از خوابِ یک پیاله‌ی آب می‌گیرند،
و بعد جوری عجیب آهسته می پرسند
آیا تو مایلی باز با ماهِ خسته
از خانه‌ی بی‌چراغِ سخن بگویی؟

می‌گویم بروید، راحتم بگذارید
راهِ دریا دور است
مسافرانِ غمگینِ ما خوابند
و من هم اصلاً اشتباه کردم
که از خوابِ گل و خاطراتِ گهواره سخن گفتم،
به خدا ماه مقصر است
که بی‌خبر از این همه ابرِ عجیب
آمد و از احتمالِ باران چیزی نگفت،
فقط یک عده آدمی آمدند
پنهانی بر پرده‌های ستاره نوشتند
گاه نم‌نم هر بارانی
سرآغازِ اتفاقی از دریاست!
من که باورم نشد
اما شما که با چشم‌های خیسِ مادران ما
به دریا رسیده‌اید،
دیگر از چه می‌پرسید
دیدگانِ من چرا بارانی‌ست!؟

من که کاری نکرده‌ام
فقط یک چراغ برداشته‌ام
رفته‌ام کنارِ کوچه‌ای از این جا دور ...
دارم به ماهِ خسته نگاه می‌کنم.
دیگر هیچ میلی به خواب ندارم
هیچ میلی به دیدنِ یک عده آدمی ندارم
دارم به آسمانِ خوش باورِ بی‌خبر می‌گویم
حالِ کبوتر خوب است
در کوچه گاه چراغ و چاقو با هم به خانه
برمی‌گردند،
قرار است ما هم برگردیم
بر می‌گردیم
می‌آییم آن سوتر از پیاله‌های شکسته
رؤیاهای مسافرانِ غمگینِ خویش را جست‌وجو
می‌کنیم.
دمی آوازِ آشنایانِ دریا را می‌شنویم
و بعد تا دمدمای صبح
(این وهله با دلِ باز و دستِ بسته)
خسته از چراغ و ستاره سخن می‌گوییم

دیدی ما اشتباه نکرده‌ایم!

حالا چه‌قدر خیره شدن در تولدِ روشنایی خوب است
چه‌قدر شادمانیِ آدمی از آوازِ آدمی خوب است
خوب است گاهی اوقات
ما نیز به خوابِ گل و خاطراتِ گهواره برگردیم،
گاهی اوقات
چه میلِ غریبی به دیدنِ یک عده آدمی در من است
می‌خواهم بیایند
نشانیِ آشنای دریا را از دیدگانِ من بگیرند،
و بعد یکی از میانِ مردگانِ ما بگوید:
تولدِ ماه را اگر ندیده‌اید،
تولدِ نابهنگامِ چراغ و ستاره نزدیک است،
حالا به خانه‌هایتان برگردید!

م. پیوند

در خامُشا و خیال

نفرت از سرسرایِ خامشِ تاریک
می‌گذرد.
چیزی میانِ جذبه و ترس
در تو می‌ماند.
خیالِ این که در آن سویِ پنجره، شاید،
حضورِ لحظه‌ی سال مانند است.

نمی توان دانست:
چه فاصله‌یی ست
میانِ دو دیوار
فقط خیال این‌که به دیوار
نشسته پنجره شاید.

به سرسرایِ خامشِ تاریک
نه معنای واژه نه رنگ.
خیالِ این که در آن سویِ پنجره، شاید،

خیال می‌کنم:
حضورِ تو را
که چون من و با من
- در من -
خیال می‌کنی
حضورِ پنجره‌یی را.
درونِ یک‌سره تاریک
چه فرق می‌کند:
چگونه است چهره‌ات
و پیکرت ؛
صدای قلبِ تو اما
بهانه‌یی ست
که بدانم خیال می‌توانم کرد
خیالِ این که همین سویِ پنجره، شاید.

۲شعر از هما سیار

صبور بود

و ماه
که این همه را می‌دید
و همهمه را می‌دید
صبور بود

تنها
از حواشی خاموشی
وز کنار فراموشی
می گذشت
به ساحل دیگر پا می‌گذاشت
و روز می‌افتاد از بام
برخاکِ خام

بافتی غریب داشت

امروز
غروب در نوسان‌هاش
بافتی غریب داشت
ماه زرد
برکنار افق لغزید
و روز
با رنگ آبنوس
سیاه ماند.

باد سرد
باد سخن چین این بار
از خط آب و خطه‌ی باران
می‌آمد
و رد پا هر جا
گم می‌شد.
شب
ادامه‌ی تردید
تاتهاجم طوفان بود.

ناچار
برکرانه‌ی شط کوچیدیم
تاکاج پیر، تا افرا
اما
چیزی به فردا نمانده بود
که رود مضاعف شد
و ماه گرفت:
شب ناگاه
از آستانه گذشت
تا حرفی
نگفته بماند باز
تا بغضی
نهفته بماند باز
بر بام آبنوس

۲شعر از عفت‌کیمیایی

تابیابمش

چیزهایی در من
بدل به خاطره می‌شود
که از هستی‌ام دردناک‌تر است
و شیرین‌تر از هستی
می‌گریزد از من
تابیابمش
چون آفتاب نیمروز می‌پرد
و من به شوق رها کردن پرنده
می‌گذارم از من بگذرد،
تا خودم بدل به خاطره‌ای می‌شوم
که از هستی‌اش دردناک‌تر است و
می‌گریزم به شیرینی هستی‌اش.

خوب، دیگر

وقتی که دست و بالت را بسته باشد
و واژه‌ها را از ذهنت بدزدد
رنگ‌ها را از روی بوم بردارد
و در این ابعاد کوچک
آن‌قدر بزرگ و خوشبخت باشی
که بدون واژه و کلام شعرت را ...
و بدون رنگ نقاشی‌ات را ...
و مدام خوشبختی را از در و دیوار لیس بزنی
خوب عاشق هستی دیگر
و این عشق است که در بند و آزادت می‌کند.

مریم مشرف

در رؤیا

زورقی راندم
در مهی خونین و خیس
و درختانی ریشه کن
که رگ‌هایشان را به دنبال می‌کشیدند،
به دنبال کشیدم
با روی واژگون را
از رؤیاها گذر دادم
وگیاهی لزج
چون چشمی سیاه
به پایم خیره ماند.

۴شعر از وحیده محمدی‌فر

یاد نیلوفر

اگر دست من بود
خواب تو را می‌کشیدم
و از رنگ‌های شاد بالا می‌رفتم
آن‌وقت ترسم از بهار می‌ریخت
یاد نیلوفر می‌افتادم
آواز کوچکی می‌خواندم
اما تو می‌دانی دست من نیست.

یک پروانه

صحبت که به دلتنگی کشید
سکوت جای خود را انداخت
وقت خواب پروانه‌ها
وقت طرح سئوال نیست
حتا اگر خیلی دلت تنگ شده باشد
یا شاید کمی مرده باشی
شمعدان‌ها را پر از گل کرده باشی
و کسی آرام به تو خندیده باشد
حتا یک سئوال کوچک
بنیاد سادگی‌ات را بدهم می‌ریزد
حتا پریدن یک پروانه

هزار کبوترِ دیگر

فنجان وارونه‌ی قهوه
و تعبیر یک تنهایی:
آهوی کوچکی
دامن رنگی خیال توست
و چهار وقت دیگر
لبخند گمشده را می‌بینی
اما به خاطر بسپار
که هروقت عمر هزار کبوتر است.

چرا دوست نداری ؟

تا غروب پا به خانه می‌گذارد
تو اخم‌هایت را با سبزه‌ها گره می‌زنی
هرچند آن موقع سبز اعتباری ندارد
و تو با ذره‌ها گره می‌خوری
مثل من که با خاک شکل می‌گیرم
و یک بار دیگر با خاک شکل می‌گیرم
نیمی از حافظه‌ام را به شب می‌سپارم
و نیمه‌ی دیگر اصلاً مال من نیست
روی دلتنگی‌هایم می‌نویسم
و یک بار دیگر می‌نویسم:
چرا ستاره‌ها را دوست نداری؟

ایرج کابلی

بی‌فاصله‌نویسی چی است؟

اعمالِ برخی از پیش‌نهادهایِ شورایِ بازنگریِ شیوه‌یِ نگارشِ خطِ فارسی در رسم‌الخطِ مجله‌یِ آدینه پرسش‌هایی رابرانگیخته‌است و علاقه‌مندان دلایلِ برخی از پیش‌نهادها را می‌پرسند. گرچه در یکی‌دوسالِ گذشته مطالبی درباره‌یِ برخی از این پیش‌نهادها درشماره‌هایِ گذشته‌یِ مجله‌یِ آدینه به‌چاپ رسیده است اما برایِ پاسخ‌گویی به خواستِ خواننده‌گان ازاین‌پس در هر شماره به یک یا چند پیش‌نهاد می‌پردازیم.

در زبان‌هایِ هندواروپایی، که فارسی یکی از آن‌ها است، واژه یا بسیط است یا ترکیبی. واژه‌هایِ ترکیبی را با چند روش می‌توان ساخت:

۱- از کنارِ هم قرار دادنِ دو یا چند ریشه و واژه‌یِ بسیط مانند.
خوش، خوش‌سخن، خوش‌سخن‌نما

۲- از کنارِ هم قرار گرفتنِ واژه‌یِ بسیط یا ترکیبی و یکی از «وند»ها مانند.
ضعیف‌وار، هنرپیشه‌وار؛ چاه‌سار، کوه‌سار؛ هم‌چند، هم‌پیشه

تکیه‌یِ واژه

هر واژه با تکیه بر روی یکی از هجاهاش گفته می‌شود. در این‌جا **خوش** یک تکیه دارد و **خوش‌سخن** هم بر روی هم یک تکیه که روی هجایِ پایانیِ **سخن** یعنی /خ‌ـَـن/ است و ترکیبِ سه‌واحدیِ **خوش‌سخن‌نما** هم یک تکیه دارد که روی هجایِ پایانیِ **نما** یعنی /م‌ـا/ قرار می‌گیرد.

برایِ آن که تکیه‌یِ واژه‌هایِ ترکیبی درست گفته شود حتماً لازم است خواننده‌یِ متن بتواند در یک نگاه واژه‌هایِ بسیط را از واژه‌هایِ ترکیبی تمیز دهد.

در گذشته چنین پنداشته می‌شد که «پیوسته‌نویسی» می‌تواند پاسخ‌گوی این نیاز باشد، اما پس از مدتی که از رواجِ پیوسته‌نویسی گذشت معلوم شد که «سر هم‌نوشتن» واژه‌ها با پیدایشِ مشکلاتِ عملیِ بسیار هم‌راه است. از جمله‌یِ این مشکلات می‌توان به موارد زیر پرداخت.

دشواری در خواندن

همه می‌دانند که بسیاری از واژه‌هایِ ترکیبیِ رایج اگر «سر هم» نوشته شوند بد شکل از کار در می‌آیند و خواندشان مشکل می‌شود. این نمونه‌ها را با هم مقایسه کنید:

خوشخیال	سخنچین	یککلام
خوش‌خیال	سخن‌چین	یک‌کلام
هممنزل	نخستزاده	بیتناسب
هم‌منزل	نخست‌زاده	بی‌تناسب

حتا معتقدانِ بی‌چون‌وچرایِ سرهم‌نویسی هم توصیه می‌کنند که *فقط این گونه ترکیب‌ها* بی‌فاصله نوشته شود و برای راه‌نمایی پی‌رَوان، روش‌نامه‌هاشان را با فهرست‌هایِ مفصلی از استثناهایی که *بنا به تشخیصِ ایشان* باید بی‌فاصله نوشته شود پر می‌کنند. در این گونه فهرست‌ها هیچ معیارِ مشخص و آموختنی‌یی جز سلیقه‌یِ شخصیِ تدوین کننده‌گانِ آن‌ها دیده نمی‌شود.

پس حتا در صورتِ پذیرشِ شیوه‌یِ پیوسته‌نویسی هم مواردی پیش می‌آید که توسل به بی‌فاصله‌نویسی را ناگزیر می‌کند.

سدِ راهِ واژه‌زایی

در زبان‌هایِ هندواروپایی شمارِ واژه‌هایِ بسیطی که کنارِ هم قرار می‌گیرند تا واژه‌یِ ترکیبی بسازند محدود نیست و گاه ممکن است از ده واژه هم تجاوز کند. اگر قرار باشد واژه‌هایِ ترکیبی پیوسته نوشته شود بیش‌ترِ آن‌ها به صورتی در می‌آیند که هیچ کس تمایلی به استفاده از آن‌ها نشان نخواهد داد. بدیهی است که اکراه در به‌کارگیریِ واژه‌هایِ ترکیبی جلوِ واژه‌زایی را می‌گیرد و سدی می‌شود در برابرِ تکامل و گسترشِ واژگان و به‌طورِ کلی زبان.

شکل‌گیریِ واژه‌هایِ طولانی

اینِ روندِ شکل‌گیریِ یک واژه‌یِ ترکیبیِ دراز است که نخست پیوسته‌نویسی می‌شود:

جوانِ کتابخوان
ناشرِ کتابخوانفریب
متخصصِ کتابخوانفریبشناسی

کم ترکسی است که بتواند نمونه‌هایِ دوم و سوم را در یک نگاه بخواند یا به‌آسانی بنویسد، اما اگر همین ترکیب‌ها را بی‌فاصله بنویسیم وضع به کلی فرق می‌کند:

جوانِ کتاب‌خوان
ناشرِ کتاب‌خوان‌فریب
متخصصِ کتاب‌خوان‌فریب‌شناسی

در توجیهِ شکل‌گیریِ این گونه واژه‌ها از جمله می‌توان چنین گفت:

جامعه‌یِ کتاب‌خوان پدیده‌یِ کتاب‌سازی و کتاب‌خوان‌فریبی را که برخی از ناشران پیشه می‌کنند می‌شناسد. حالا اگر یکی از کارشناسانِ نشر در این زمینه مطالعه کند و در یکی از مطبوعات به عنوانِ خبره به افشایِ کتاب‌خوان‌فریبانِ بپردازد جز کتاب‌خوان‌فریب‌شناس چه عنوانی را می‌توان به او داد؟ و آیا کسی جرئت می‌کند این عنوانِ ناگزیر را کتابخوانفریبشناس بنویسد، و اگر چنین جسارتی را داشت خواننده‌گان با نوشته‌اش چه گونه برخورد می‌کنند؟

اگر از بی‌فاصله‌نویسی استفاده نکنیم چاره‌یی نداریم جز آن که معادلِ توصیفیِ این عنوان را به کار ببریم که چنین است: «متخصصِ شناساییِ کسانی که کتابخوانان را می‌فریبند».

بی‌فاصله، نه جدا

باید مراقب بود که بی‌فاصله‌نویسی با جدانویسی اشتباه نشود. در بی‌فاصله‌نویسی میانِ اجزای واژه‌یِ ترکیبی هیچ فاصله‌یی وجود ندارد و همین بی‌فاصله‌گی است که پیوندِ میانِ اجزا را نشان می‌دهد، در حالی که در جدانویسی بعد از هر واژه یک فاصله می‌آید، و همین فاصله است که مرزِ میانِ واژه‌ها تلقی می‌شود.

در پایان نگاهی به تجربه‌یِ واژه‌سازیِ یک نویسنده‌یِ مشهورِ معاصر می‌اندازیم:

کسانی که در کتابِ «صور خیال در شعرِ فارسی» از دکتر شفیعی کدکنی شرحِ مربوط به ترکیبِ رسایِ **حسّامیزی** را نخوانده‌اند در نخستین برخوردِ معنایِ آن را به‌اشکال درمی‌یابند، اما اگر همین ترکیب بی‌فاصله نوشته شود فهمیدن‌اش بسیار آسان می‌شود. ببینید کدام‌یک از این دو شکلِ نگارشی مفهومِ «درهم‌آمیزیِ حواس» را به‌روشنی نشان می‌دهد، و احتمالِ بدخوانده‌شدنِ کدام بیش‌تر است، **حسّامیزی** یا **حس‌آمیزی؟** ■

فرج سرکوهی

جهانِ چندصداییِ بیداران

۱ در نمایش‌گاهی که به انگیزه‌ي بزرگ‌داشتِ چهل‌سال کارِ حرفه‌یِ **مرتضی ممیز** ۶۰ ساله در گالریِ **آفرینش لاله** برپا شد، تعدادی از طرح‌هاي ممیز به نمایش درآمد. این طرح‌ها بابهره گیری از نرم‌افزاری که درایران نو وتازه است بازسازی و تکثیر شده است. گویااین نرم‌افزار توانایيِ تکثیرِ پرده‌هاي رنگی را نیز دارد و در چاپِ کامپیوتريِ آثارِ ممیز دیدیم که کارها در قیاس با چاپ‌هاي رایج بهتر ازکار درآمده‌اند. تکثیرِ کامپیوتريِ چندین نسخه از کارهاي هنرمندی با ارزشِ مساوی و با امضاي خالقِ اثر، این امکان را فراهم می‌کند که با هزینه‌ي کم‌تری بتوان کاری را خرید و به خانه یا مدرسه یا محلِ کار برد. لابد نوعی بهره گیريِ مثبت از کامپیوتر براي عمومی‌تر کردنِ تصاحبِ آثارِ هنری که درهنرهاي تجسمی تاکنون در انحصارِ طبقاتِ بالايِ جامعه بود. این از نظرِ حاشیه‌يِ فنی. پیش از متن می‌پردازم به چند حاشیه‌يِ دیگر. فرامتن‌هایی که پشتِ متن را روایت می‌کند.

۲ در نمایش‌گاهِ **مروری بر چهل سال کار در آغازِ ۶۰ سال زندگی**، تعدادی از آثارِ ممیز در عرصه‌يِ ایلوستراسیون - به انتخابِ خالق‌شان - آمده بود و نه گزیده‌یی ازآثارِ مرتضی ممیز در ژانرهاي گوناگونی چون پوستر، آرم و لوگو، بسته‌بندی، لیات و ... که اگر بر روالِ طرح‌ها، گزینشی از ۴۰ سال کارِ مدام در میان بود، در این ژانرها ممیز حرف‌هاي بیش‌تری براي گفتن داشت. در ایلوستراسیون نیز جاي برخی کارهاي خوب و مطرحِ ممیز خالی بود. تک‌چهره‌هاي غلامحسین ساعدی، فروغ فرخ‌زاد، فرخی یزدی، مهرداد بهار و ... به عنوانِ مثال که دستِ بررسيِ آشکار و پنهان را می‌توان در این حذف‌ها دید. در محدود شدنِ نمایش‌گاه به ایلوستراسیون و رويِ جلدِ کتاب لابد اقتضاهاي فنی در کار بوده‌است و محدودیتِ مکان. اما می‌توان دلایلِ دیگری را درپشتِ روایتِ بیان شده نیز دید. دلایلی که در تفاوت‌هاي ایلوستراسیون با دیگر ژانرهاي گرافیک ریشه دارند:

ایلوستراسیون، خلقِ معادلِ تصویريِ متن است و آدم‌هایی که در تک‌چهره‌نگاری‌ها آمده‌اند نیز به اقتضاي متن و زنده گيِ فرهنگی‌شان در ذهنِ طراح - ممیز - نقش بسته‌اند و نقش، برداشتِ مفهومیِ طراح را از انسانی یا کتابی، به تصویر، روایت می‌کند. دامنه‌يِ تاثیر و نفوذِ ایلوستراسیون، به دلیلِ وابسته گی یا پیوسته گی با متنِ مکتوب وگستره‌يِ محدودِ مخاطبان از دامنه‌يِ تاثیرِ ژانرهایی چون پوستر و آرم و لوگو و ... محدودتراست. اما ایلوستراسیون به دلیلِ فرهنگِ سفارش دهنده و موضوعِ کاربه قلم‌روِ خلقِ فرهنگی نزدیک‌تراست تا آرمی براي شرکتی تجاری یا پوستری براي تبلیغِ کالایی صنعتی یا پیامی سیاسی و یا طرحی براي بسته‌بندیِ کالایی صادراتی. نه این‌که در ژانرهاي اخیر پايِ خلقِ ارزش‌هاي هنری و زیباشناختی در کارنباشد که خلقِ چنین ارزش‌هایی حتا در بسته‌بندیِ کالایی سرطان‌زا نیز ممکن است بل‌که بیش‌تر به دلیلِ نزدیکیِ موضوع و معنا در ایلوستراسیون به عرصه‌يِ فرهنگ و دوريِ بیش‌ترِ آن از بازار و سفارشِ مستقیم و تبلیغ.

ایلوستراسیون به نقاشی نیز نزدیک‌تراست و درایران از دیگر ژانرهاي گرافیکِ کم‌درآمدتر وگاه دشوارتر که دراین عرصه اغلب باید در نقشی و طرحی، معادلی براي متنی خلق‌کرد که خود کاری خلاقانه است. مخاطبان دراین عرصه در قیاس با لایه‌هاي دیگرِ جامعه با فرهنگ آشناتر اند و فرهیخته‌تر. آوازه‌يِ مرتضی ممیز در گرافیک، باطرح‌هاي او در **کتاب هفته**‌يِ شاملو در اوایلِ دهه‌يِ ۴۰ مطرح شد. درنمایش‌گاهِ اخیر نیز چند کار از آن دوران آمده‌است. زمانه داوری سخت‌گیر است و ممیز نیز. سال‌هااست که ممیز در عرصه‌هایی چون آرم و پوستر و لوگو و لیات و مدیریتِ هنريِ نشریات و ... فعالیتِ پرثمری دارد و از همین روی در جست‌وجويِ دلایلِ محدود شدنِ نمایش‌گاهِ اخیر به ایلوستراسیون و رويِ جلدِ کتاب، از محدودیتِ مکان که بگذریم، شاید بتوان انگشتِ داوريِ سخت‌گیرِ زمانه را هم دید که هنرمند را فراتر از بازار، روشن‌فکری می‌پسندد که بارِ سنگینِ مسئولیتِ ارتقاءِ فرهنگيِ جامعه را بردوش می‌برد و ممیز در انتخابِ خود براي این نمایش‌گاه که **مروری بر چهل سال کار** را مدعی است به این تعریف نیز نظر داشته است. ارتقاءِ ارزش‌ها و پسندهاي زیبایی‌شناسی و هنريِ یک جامعه در هرکاری و کالبدی، ارتقاءِ فرهنگيِ جامعه است و این مهم چه بسا که دربسته‌بندیِ کالایی یا طراحيِ آرم و پوستری نیز تحقق یابد. ممیز در کارِ مدیریتِ هنری نشریاتِ گوناگون نیز گرافیکِ مطبوعاتِ ایران را ارتقاء داده‌است و دراین عرصه نیز اگرنه مستقیم، در ارتقاءِ فرهنگيِ جامعه موثر بوده‌است. استادی و هنرمندی و خلاقیت در آثارِ او در همه‌يِ ژانرهاي گرافیک هست اما در ایلوستراسیونِ مجله‌هاي هنری و ادبی و در رويِ جلدِ کتاب، موضوعِ کار نیز فرهنگی‌است و هنرمند هنگامی که مرورِ به **«چهل سال کار»** خود را به اجبار باید در فضایی تنگ عرضه کند، در انتخاب، ناخودآگاه یا آگاه به آبشخورِ اصلی - بسترِ فرهنگی - نظر می‌بندد. این شاید همان دلیلی باشد که در روایتِ بیان شده درباره‌يِ چراييِ محدود شدنِ نمایش‌گاه به ایلوستراسیون و جلدِ کتاب ناخوانده مانده‌است.

۳ ۴۰ سال کارِ مدام البته، افت و خیزها دارد و اوج‌وفرودها که نه گیتی هموارى می‌پذیرد و نه روزگارِ در بحران به یک‌سان می‌گذرد و نه‌زمانه همواره برمدار است و نه آدمی مدام برقرار و راه اگر ناپیموده باشد در گام‌هاي آزمون و خطاي رهرو است که ساخته می‌شود و به ناگزیر، آن‌کس که در ناشناخته گام می‌زند، چه بسا که گاه پای در بی‌راهه می‌گذارد وگاه روز می‌گذراند به جاي روزگار. اما اگر از پیِ هر خطایی، صوابی باشد و عشق پشتوانه‌يِ کار، تیر اگر به کناره‌يِ هدف هم خورده‌باشد مقصود حاصل است که اگر غرض، خطی و نقشی باشد انسانی وگامی در هزار راهِ تاقله‌يِ دست نیافتنی، عشق می‌ماند و آگاهی و خلاقیت که خطی و نقشی می‌گذارد از ما بر پرده‌يِ نانوشته‌يِ روزگار. زمان که بگذرد، داوريِ سختِ زمانه درکار است و آن که غربال به دست دارد در پی‌کاروان می‌آید نظر به نقشی می‌کندکه کسان بر صحیفه‌يِ روزگار و برروندِ فرهنگِ جامعه می‌نویسند و برجهان که نقش به اعتبارِ تاثیرِ خود می‌ماند و پاسخ‌ها که داده و راه‌ها که گشوده است در عرصاتِ پرسش‌ها و تنگناهاي دشوارِ راه‌جویی‌ها. ماندن در عرصه‌يِ هنر همان دم زدن با حرکتِ پرتلاطمِ فرهنگ است که سرانجام از همه‌يِ نقش‌ها نقشی فراهم می‌آوردمجموع.

در ۴۰ سال کارِ مدامِ ممیز نیز اقتضاهاي روز و روزمره نیزگاه درکارآمده‌اند وکاستی‌ها و افت‌ها و فرودها نیزگاه جلوه‌ها درکارکرده‌اند. گذرگاه‌هاي دشوارِ گزینش‌هاي ناگزیرِ اقتصادی و سیاسی نیز درکاربوده‌است اما این همه در سیلانِ خلاقیت‌ها و خیزها و اوج‌ها که درکاربوده‌است محو وکم‌رنگ به حاشیه‌هاي دور پرتاب می‌شوند چنان که حتا یکی هم در نمایش‌گاهِ اخیر و در فهرستِ درازِ آثارِ زیبا و باارزش و ماندگارِ ممیز نمی‌آیند که رود اگر رود باشد و رونده و خلاق و زنده، بربسترِ

اصالت‌ها و تبادل‌ها و ارتقاء فرهنگی است که می‌رود و خس‌وخاشاک، اگر گاه به سطح خود بنمایند پرغوغا، درحساب آخر به حاشیه‌ها رانده می‌شوند و درکارِ ممیز نیز اگر نظر به مجموع باشد و هستی‌شناسیِ هنرمندی که جان و استادی و رنج و ممارستِ مدام درکارکرده است، همین طرح‌ها که در نمایش‌گاه آمده‌اند - به نماینده گیِ همه‌یِ آن‌ها که نیامده‌اند- اعتبارِ ماندگارِ ذهن ودستِ اورا بسنده‌است.

۴ در گرافیک سفارشِ مستقیم بر خلقِ اثر مقدم است. در هنرتقدمِ سفارشِ مستقیم یا غیرِ مستقیم از قدیمی‌ترین اعصار در کار بوده است اما پس از انقلابِ صنعتی و تولیدِ انبوه بسیاری از هنرها از سفارشِ مستقیم و شخصی رها شدند. توده‌یِ مصرف کننده و بازارِ ناشناخته و غیرِ شخصی پدیدآمد و انحصارِ سفارشِ تولیدِ آثارِهنری از اشراف سلب شد. رهایی از سفارشِ مستقیم و شخصی از سویی و تحولاتِ مهمی که در ساختارهایِ مدنی و فرهنگی رخ‌داد و به‌ویژه پیدایشِ روشن‌فکران چون‌لایه‌یی مستقل، در نگرش به مفهوم و معنایِ هنر و کاربردها و کارکردهایِ آن دگرگونی‌هایی را پدید آورد. از ویژه گی‌هایِ بازارِ غیرِ شخصیِ جامعه‌یِ مدنی تنوعِ آن بود و نیز این امکان که هنرمند رها از دغدغه‌یِ پسندِ سفارش‌دهنده‌یِ مستقیم از تنوعِ پسندِ بازار و آزادیِ نسبی بهره گیرد وبربسترِ نگاه و منظر و جان و ذهنِ خود بیافریند. از این ره گذر مباحثِ تازه‌یی در تئوریِ هنر پدیدار شد واز آن جمله هنر را نفیِ واقعیتِ ناانسانی و برآوردن و خلقِ واقعیتی انسانی در برابرِ آن تعریف کردند و مباحثی چون مسئولیت و تعهد و اعتراض مطرح شد و سرانجام ازآن همه سخن‌ها که رفت دستِ کم در عرصه‌یِ نظر آزادیِ خلقِ هنری پذیرفته شد.

اما درگرافیک، نه‌تنها تقدمِ سفارش بر تولید از همان آغاز جزیی از ساختارِ کار بود که اغلب اجرایِ نهایی و تکثیرِ کار نیز به تائیدِ سفارش‌دهنده مشروط است. سفارش‌دهنده گان از هنرمند می‌خواهند که پیامی از پیش تعریف شده را به گونه‌یی موثر به مخاطبان منتقل کند.

کاربردهایِ گسترده‌یِ گرافیک مشتریانِ متنوعی را به‌آن جذب کرد. صاحبانِ سرمایه و قدرت، محافلِ زر و زور برایِ کالاها و پیام‌هایِ خود به گرافیک نیازمند اندو هرکس در بازارِ ذهنِ مردمان، سهمِ بیش‌تری طلب می‌کند اما آن پیام‌هایِ از پیش تعریف شده گاه با ذهنیت و جهان‌نگری و نگاهِ هنرمند نمی‌خواند و حتا باآن در تضاد می‌افتد. رمانتیک‌ها خلقِ هنری را فرایندی می‌دانستند که از ژرفایِ ذهن و جان و فردیت و بینشِ هنرمند می‌جوشد و این تعبیر با آن‌چه در گرافیکِ مدرن رخ می‌دهد یک‌سره درتضاد است. تعبیرِ رمانتیک‌ها البته تنها تعبیرِ روندِ خلقِ هنری نیست و تنها به یکی از ابعاد این فرایندِ پیچیده اشاره می‌کند. اما هم‌ذاتیِ اثر و خالق و دستِ کم در تعارض نبودنِ پیامِ اثر با ساختارِ عاطفی و ذهنیتِ خالق را می‌توان یکی از ابعادِ فرآیندِ خلقِ هنری دانست. موقعیتی که در گرافیک گاه یک‌سره مفقوداست.

اگر درهنرهایِ گوناگون در عصرِ ما مخاطبان و هنرمند در ارتباطی دوسویه بر یک‌دیگر تاثیر می‌گذارند

● زمانِ ذهنیِ دایره‌یی عصرِ ماقبلِ صنعتی به زمانِ عینی و تقویمیِ ما بدل شد و ناموزونی در جهانی که عینیتِ آن به ذهنیتِ بورخس و مارکز مانندهاست و راه به هزار تویِ بی‌زمانیِ بوف‌کورِ هدایت می‌برد تداوم یافت.

● مرحله‌یِ گذار از جامعه‌یِ ما قبلِ صنعتی به جامعه‌یِ صنعتی به موقعیتِ ماندگاری تبدیل شد که ویژه گی‌هایِ اصلیِ آن را می‌توان در بحرانِ ناموزونیتِ مضاعف‌وزیستِ هم‌زمانِ عناصرِ ناهم‌زمان، دید.

در گرافیک نخست ، سفارش‌دهنده‌یِ مستقیم و هنرمند ذهنیت و پسندِ یک‌دیگر را شکل می‌دهند. سهمِ پیش‌تر گاه‌دراین‌سو و گاه درآن سو است. تعارضِ پیامِ یک سفارش با نگاه و جهان نگریِ هنرمند، تعارضی چندان ساده نیست و پاسخ نیز به آسانی به‌دست نمی‌آید چراکه در گرافیک سفارش همواره به شفافیتِ سفارش‌هایِ‌سیاسی و اجتماعی نیست تا کارِ انتخاب بر هنرمند ساده و آسان باشدکه در تبلیغِ هر کالایی می‌توان چون‌وچرا کرد.

در گرافیک داوری‌ها البته بیش‌تر به اجرا و خلق و کشفِ تکنیک‌ها و ارزش‌هایِ زیبایی‌شناختی و هنری معطوف است و به تاثیرِ اثر در ارتقاءِ فرهنگِ بصریِ جامعه و ازاین ره گذر، هرکاری را می‌توان جدا از معنا و یا پیام و یاکارکردِ آن سنجید. اما آن‌گاه که پایِ هنرمندی چون مرتضی‌ممیز درکاراست که ریشه در روشن‌فکری دارد و خلقِ هنری و نه‌خیلِ بازاریانِ تولیدکننده‌یِ هنر- کالا که صنعت‌گری پیشه کرده‌اند به جایِ هنرمندی، داوری دشوار و پیچیده است.

درآثاری که برایِ نمایش‌گاهِ اخیرِ مرتضی ممیز برگزیده شده‌اند تضاد و تعارضی که از آن گفتیم راه نیافته‌است که در عرصه‌یِ ایلوستراسیون و جلدِ کتاب جنبی کار فرهنگی است و در این قلم‌رو تعارض‌ها- حتا اگر رخ دهند- کم‌رنگ ومحو می‌شوند اما تقدمِ سفارش بر تولید در گرافیک چنان است که هرسفارشی وجدانِ انسانی و هنریِ گرافیست را به مصاف می‌طلبد تا نقشی که می‌زند بر صحیفه‌یِ روزگار داوریِ سخت گیرِزمانه را تاب آورد و هنرمند مبادا آن جوهره‌یِ هنر را فراموش کند که هنر شورش علیهِ هستی است بدان‌سان که هست و انسانی کردنِ جهان است بدان‌گونه که تنها در هنردست می‌دهد.

۵ گرافیک چون سینما در جامعه‌یِ ما پدیده‌یی نو وارداتی بود. در هنرهایِ تجسمیِ ما ریشه‌هایی را می‌توان برایِ آن یافت. بیش‌از همه در مصور کردنِ کتاب‌ها و در زبان‌هایِ از یادرفته‌یی چون تذهیب و حاشیه‌نگاری و... اما گرافیکِ مدرن را چون ژانری مستقل و باکاربردهایی گسترده در بسترِ مدرنیته از غرب و جامعه‌یِ صنعتی آموختیم که گرافیک به اقتضایِ کاربردها و روندِ خلقِ جمعی و ابزارهایِ بیانی و قابلیتِ تکثیر، هنرِ جامعه‌یِ مدرنِ صنعتی‌است که رقابت برایِ سهمِ بیش‌تر در بازار، حدی از آزادیِ انتخابِ فردی، مخاطبانِ گسترده - مصرف کننده‌یِ انبوه - و تولیدِ انبوه وتکنولوژیِ تکثیر از عناصر و مولفه‌هایِ مهم آن است. ودراین‌مقال بازار فقط اقتصادی نیست که انتقالِ پیامی سیاسی و اجتماعی به قصدِ برانگیختنِ حمایتِ مخاطبان از راهِ نفوذ در ذهنیتِ آنان نیز جلوه‌یی است از همان مبارزه برایِ کسبِ سهمِ بیش‌تر در بازار. گرافیک و سینما بسترِ جامعه‌یِ مدرنِ صنعتی تکوین یافتند و چون دیگر نمودهایِ مدرنیته برجامعه‌یِ ما فرود آمدند.

۶ مدرنیسم، حاصلِ حرکتِ خودجوش و درون‌زا و خودمتعینِ جامعه‌یِ مانبود که جامعه‌یِ سنتیِ ما از میانه‌یِ عصرِ صفوی در تنگنایِ بن‌بستِ ریشه‌یی عقیم خود گرفتارآمده بود. مدرنیسم از اواخرِ دورانِ صفوی و به ویژه از عصرِ قاجار به‌بعد، به ضرورتِ زمان و جهانی شدنِ سرمایه و صنعت و نیازهایِ درونی جامعه‌یِ ما برما فرودآمد. نگران و مشتاق، از پستویِ عصرِ مدرن به متنِ آن نگریستیم و بعدتر به حاشیه‌ها و پیرامونِ عصرِ مدرن رانده شدیم و هنوز نیز در حواشی و پیرامون و نه در متنِ آن نفس می‌کشیم. با پاشیده گیِ ناگزیرِ جهان و جامعه‌یِ سنتی رشدِ ناموزون و مضاعف را تجربه کردیم و هنوز در موقعیتی هستیم که ناموزونیتِ آن را من پیش‌از این **زیستِ هم‌زمانِ عناصرِ ناهم‌زمان** خوانده‌ام.سنت و مدرنیته درهم آمیخته‌شد. پس دیگر نه‌آن ایم که بودیم و نه آن شدیم که چشم‌اندازِ آن را نوید می‌دادند. مرحله‌یِ

۶

گذار از سنت به صنعت و از جامعه‌یی ماقبلِ صنعتی به جامعه‌ي صنعتی براي ما - و به‌ویژه‌درعرصه‌ي فرهنگ و ساختارهاي اجتماعی و سیاسی به موقعیتِ ماندگاری بدیل شد که ویژه گی‌هاي اصلیِ آن را می‌توان در بحرانِ ناموزونیتِ مضاعف و هم‌زمانیِ لایه‌هاي ناهم‌زمان و انبوهِ پرسش‌هاي بی‌پاسخ و پاسخ‌هاي بی‌پرسش و مسایلِ حل ناشده‌ي مزمنِ اجتماعی و فرهنگی و سیاسی دید. زمانِ ذهنیِ دایره‌یی عصرِ ماقبلِ صنعتی به زمانِ عینی و حتا تقویمیِ ما بدل شد. ناموزونی مضاعف درجهانی که عینیتِ آن به ذهنیتِ **بورخس و مارکز** مانند است و راه به هزار توي بی‌زمانیِ بوف‌کورِ **هدایت** می‌برد تداوم یافت و اکنون در پیرامونِ مدرنیته و از اعماقِ جامعه‌ي ناموزون و اسیر در قضاي سنت و مدرنیته رویاي بیدارِ جامعه‌ي فرامنصتی را فرامی‌خوانیم. اما جهان سرِ خود داشت و اکنون نیز راهِ خود می‌رود.

مدرنیته، چون سرمایه و تولیدِ انبوهِ صنعتی جهان را هم‌شکل می‌خواست پس هم‌راه با مدرنیسم، کالبدهاي تازه‌یی نیز در هنر و ادبِ ما پدید آمد. در برخی از ژانرها چون شعر و داستان ونقاشی و موسیقی، ریشه‌ها و سنت‌هایی داشتیم و در برخی دیگر چون گرافیک و سینما سنتی نداشتیم. سنت در فرهنگ می‌تواند پشتوانه‌ي رشد و شکوفایی باشد اما در جوامعی چون جامعه‌ي ما اغلب نقشی بازدارنده داشته‌است. بارِ سنتِ همه‌ي نسل‌هاي مرده بردوش یک نسل، باری سنگین و گاه طاقت‌شکن است. پس در ژانرهایی که سنتِ دیرپا نداشتیم - چون گرافیک و سینما - به زبانِ جهانی نزدیک‌تر شدیم هرچندکه ذهنیتِ سنت‌زده‌ي خود را دراین ژانرهانیز وارد کردیم. درگرافیک عناصری از سنتِ زبانِ تجسمی نقاشی و مصور کردنِ کتاب‌ها را به کار گرفتیم اما دستِ کم در تکنیک‌ها و در اجرا و در ابزار، راه بر ظرفیت‌ها و امکاناتِ جهانی بستیم.

بی‌پیشینه گی اما رویه‌ي دیگری نیز داشت که در گرافیک خود را در دشواريِ شناساندنِ و قبولاندنِ آن به عنوانِ ژانری مستقل نشان‌داد. صبر و کوشش بسیار لازم بود تا جامعه‌ي ما - به ویژه سفارش‌دهنده گان - گرافیک را چون ژانری مستقل و تخصصی بپذیرند. باتلاش کسانی چون پرویز موید عهد، حسین‌بنایی، محمدبهرامی، هوشنگ‌کاظمی و ... این تصور تاحدی و در محافلی محدود مطرح شد و باکوشش کسانی چون مرتضی ممیز، قبادشیوا، فرشیدمثقالی، صادق‌بریرانی و ... از اوایلِ دهه‌ي ۴۰ به بعد استقلالِ گرافیک به رسمیت شناخته شد. نقش مرتضی ممیز به عنوانِ هنرمند و مدرس در این روند چندان است که در هر بحثی از تاریخ‌چه‌ي گرافیک و در هر مبحثی درباره‌ي آثارِ او نمی‌توان بی‌اشاره به‌آن گذشت. مرحله‌ي نخستینِ کارِ ممیز در اوایلِ دهه‌ي ۴۰ با

● مدرنیته به ضرورتِ جهانی شدنِ سرمایه و صنعت برما فرودآمد و مانگران و مشتاق از پستويِ عصرِ مدرن به متنِ آن نگریستیم و بعدتر به حاشیه‌ها و پیرامونِ عصرِ مدرن رانده شدیم و هنوز در حواشی و پیرامون و نه در متنِ آن نفس می‌کشیم.

● در طرح‌هايِ ممیز، دامِ ترکیب‌بندی چشم و ذهنِ بیننده را صید می‌کند و خط‌ها و نقش‌هایی به ظاهر ساده تاویل‌هاي دیگری را تحقق می‌بخشند. آثر از متنِ مکتوب می‌گذرد و به استقلال می‌رسد و ارجاع‌هايِ خارجی را نفی می‌کند.

دورانِ تلاش براي پذیراندنِ گرافیک به عنوانِ ژانری مستقل هم‌زمان بود و برخی کارهاي او در این تلاش چه‌بسا که راه گشا بودند. از سرِ گزینشِ آگاهانه یا دستِ برقضاء، درنمایش‌گاه‌واحیرِ ممیز که ۴۰ سال کارِ او را در ایلوستراسیون به ایجاز و فشرده گی مرور می‌کند، چندکار از همان دوره آمده است که از سکوهاي پرش این حرکت بودند.

۷ اما زیستن در موقعیتِ **«زیستِ هم‌زمانِ عناصرِ ناهم‌زمان»** و بحرانِ ناموزونیتِ مضاعف در گرافیکِ ایران نیز جلوه‌هاي خود را از فرامتن‌هاي اجتماعی و فرهنگی به متن گذرداد. در تقابلِ سنت و مدرنیته، از همان آغاز ۳ واکنش و گرایش متفاوت در فرهنگِ ما پدیدآمد: گروهی شیفته، تقلید و کپی‌برداری از شکل‌ها را پیشه کردند. صورت‌ها را سبک و مکتب وجوهر پنداشتند و گمان بردند که با کپی‌برداری و کلیشه‌پردازی از این یا آن مکتب یا هنرمند راه به متن برده‌اند. قطب‌هاي تقلید، متناسب با شرایطِ تاریخی و جهان‌نگری‌ها و منظرها از اروپاي غربی و بلوکِ شوروي سابق تاآمریکا درتغییر بود اما عقربه‌هاي قطب‌نما، جز دنباله‌روی و وارداتِ صورت‌ها، جز گرفتنِ پوسته و ظاهر نمی‌شناخت و ناگزیر مقلدان را جز به وادي سترونیِ فرهنگی نمی‌برد که عرصه‌ي فرهنگ، عرصه‌ي خلاقان و نوآوران است و نه‌وادي شارحان و مقلدان. در برابراین گروه، کسانی سنت‌گرایِ افراطی و حاد را پی‌گرفتندو حفظِ هویت را دست‌آویزِ تکرارِ کلیشه‌وارِ سنت‌هایی کردند که زمان و زمانه‌ي آن‌ها چندان گذشته بود که حضورِ مجددشان نفیِ حضور بود. اینان نیز به صورت‌ها دل خوش‌داشتند و به ظاهر. این ۲ پاسخ ریشه درهمان موقعیتِ **«زیستِ هم‌زمانِ عناصرِ ناهم‌زمان»** داشت و از نمودارهاي آسیب‌شناسیِ آن بود. تحقق هر دو گرایش نشان داد که این پاسخ‌ها نه راه گشایند و نه خلاق. اما از همان آغاز واکنش سومی نیز جوانه زد که به‌تدریج پررنگ‌تر شد. این گرایش برآن بود و هست که از سنت و مدرنیته تلفیقی خلاق و معاصر و متناسب با زمان و زمانه به‌دست دهد. این گرایش درعرصه‌ي خلاقیتِ هنری، با معاصر کردنِ عناصری از سنت که ظرفیتِ پذیرش کاربردهاي نو را داشتند و با جذبِ انتقادی دست‌آوردهاي مدرنیته و خلقِ تلفیقی که با نفی مرزهاي جغرافیایی به اثباتِ خلاقانه‌ي مرزهاي سیالِ فرهنگی می‌رسید به مسایلِ جامعه‌ي ما و به مسایلِ انسانی و جهانی پاسخ داد و در عرصه‌ي بینش و نگاه و در قلم‌روِ کشف و خلقِ چشم‌اندازهاي تازه در ساختار و فرم وتکنیک راهی نو زد که ثمره‌ي غنیِ آن را می‌توان در شعر و داستان و نقاشی و گرافیکِ ایران نشان‌داد. در همین‌عرصه‌ي گرافیک کسی‌برداری و کلیشه‌سازی از شگردهاي اروپایی و آمریکایی در بیش‌ترِ کارهاي بازاری، تکرارِ مینیاتور و کلیشه‌هاي خوش‌نویسی و طرح‌هاي اسلیمی درکارهاي به اصطلاح سنتی و بهره گیريِ خلاقانه از عناصرِ سنتی و دست‌آوردهاي مدرنیته در تلفیقی خلاق را می‌توان نمونه‌هایی از این سه گرایش برشمرد.

مرتضی ممیز در بیش‌ترِ آثارِ خود و حتا امروز که زبان‌هاي تازه‌تر را تجربه می‌کند در بسترِ گرایش سوم کوشیده‌است. در کارِ او از همان اوایلِ دهه‌ي ۴۰ و از همان طرح‌هاي «کتاب‌هفته» به تناسبِ موضوع و ترکیب‌بندی، عناصری از سنتِ زبانِ تجسمی یا ساخت و سازهاي مدرن تلفیق شد بی‌آن که کار در بی‌راهه‌ي التقاط سقوط کند. نقش‌مایه‌هاي بین‌النهرینی و ایرانی، حذفِ پرسپکتیو به شیوه‌ي مینیاتور در بیش‌ترِ کارها، برش‌هایی به شیوه‌ي کوبیسم، تجزیه وترکیبِ‌کالبدِ انسان و حیوان و اشیاء از منظرهاي متفاوت و ... درکارِ او چنان تلفیق شده‌است که‌انگار ترکیب بندی‌هاي او از ازل چنین بوده اند. بهترین کارهاي او در اجرا و نگاه از مرزهاي سنت و مدرنیته می‌گذرند و حاصل، ساختاری است که بحرانِ ناموزونیتِ مضاعف را به ارزشِ هنری ارتقاء می‌دهد. طرح‌هاي ممیز از بحرانِ ناموزونی مضاعف نمی‌گریزندبل‌که،بانفی آن،جوهره‌ي‌بحران رادرهنر جذب می‌کنند.

۸ در ایلوستراسیون و تک‌چهره‌نگاری و جلدِ کتاب، کارِ ممیز با چند مولفه‌ي اصلی مشخص می‌شود قدرتِ اجرا و ایجاز و رسایی و ترکیب‌بندي استادانه و صراحت و ساده گی و گریز از ابهامِ تصنعی از سویی و پیچیده گی و ایهام از دیگرسو در طرح‌هاي ممیز چنان‌است که قلم او را به سرعت می‌توان از دیگران بازشناخت. ترکیب‌بندی و ساختارِ سهل و ممتنعِ طرح‌هاي ممیز چشم و ذهنِ بیننده را با عرضه‌ي یکی از لایه‌هایی معنایي خود به سرعت جذب می‌کند. مخاطب می‌پندارد که اثر را تسخیر کرده است اما اثر مخاطب را از لایه‌هاي سطحي خود عبور می‌دهد، به عمق می‌برد و او را تسخیر می‌کند. باعبور از هرلایه، لایه‌هاي دیگری باز می‌شود و در دایره‌یی که طولِ شعاع‌هاي آن را ترکیب‌بندي کار مشخص می‌کند چشم و ذهن، مدام از مرکز به محیط و از محیط به مرکز سیر می‌کند و هر بار دایره‌ي جدیدی از دوایرِ متحدالمرکز اثر چشم و ذهن را به چشم‌اندازهاي تازه می‌خواند. در طرح‌هاي ممیز، در نگاهِ نخست اولین سطحِ تاویل معنایی به یاري ساختار و تکنیکِ اجرایی شکل می‌بندد و کار متنی تصویری در خدمتِ متنِ مکتوب جلوه می‌کند دامِ ترکیب‌بندی چشم وذهنِ بیننده را صید می‌کند و خط‌ها و نقش‌هایی به ظاهر ساده، تاویل‌هاي دیگری را تحقق می‌بخشند و اثر از متنِ مکتوب می‌گذرد و به استقلال می‌رسد و در ساختار و ترکیب‌بندي خودارجاع‌هاي خارجی را نفی می‌کند و در خلقِ این‌همه،قدرتِ اجرا، نگاهِ خلاق، ترکیب‌بندی و ساختارِ استادانه درکار است. هرچند تکنیک و قدرتِ اجرا در پشتِ ساده گي هنرمندانه پنهان می‌ماند و به رخ کشیده نمی‌شود و به‌همین دلیل ساخت و سازهاي او از صنعت‌گری دور می‌مانند.

دراغلبِ طرح‌هاي ممیز پرسپکتیو به شیوه‌ي مینیاتورِ ایرانی - والبته باکارکردی متفاوت - حذف شده است. حذفِ پرسپکتیو در مینیاتورِ ایرانی نشانه‌ي تصویري عنصری از جهان‌بینیِ سنتی بود که اصالت را به کل وکلی می‌داد و جهانِ جزء و عینی را سایه و وهم می‌پنداشت. اما ممیز این شیوه را چون عنصری تکنیکی به کارمی‌گیرد و با تاکید بر فردیتِ عناصرِ موضوعی و اجرایی و حتا با تاکید بر تشخصِ خط‌ها از حذفِ پرسپکتیو وکارِ مسطح بهره می‌گیرد تا بر سطح‌هاي مختلفِ کار و لایه‌هاي گوناگونِ آن تاکید کند. پرسپکتیو در اجراي سطحِ کار حذف می‌شود تادراجراي عمقِ کار فاصله‌ها و ابعادِ صوری و لایه‌هاو ابعادِ عمقی را بازنماید.

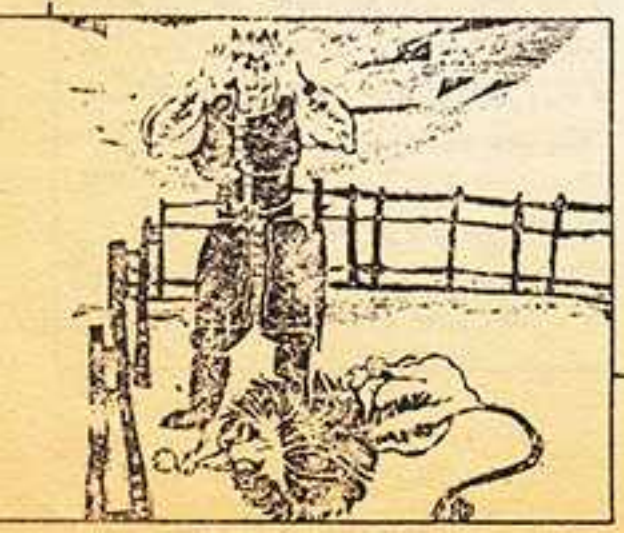
در پیش‌ترِ طرح‌هاي ممیز کالبدهاي انسان‌ها و حیوانات و اشیاء به شیوه‌هاي کوبیسم از منظرها و نظرگاه‌هاي متفاوت نگریسته و تقطیع می‌شوند. برش‌هایی که حاصلِ زاویه‌هاي گوناگونِ نگاه اند در ترکیبی تازه مجموع می‌شوند و تنوعِ منظرها در تلفیق با حذفِ پرسپکتیو و بهره گیری از شیوه‌هایی چون جبهه‌نمایي مصری یا توازي متوالی و بی‌پیرایه‌ي نقوشِ بین‌النهرینی و توالي ریاضی‌گونه‌ي مثلث‌ها و دایره‌هاي موثر در ترکیب‌بندی و ... برخی‌از بهترین طرح‌هاي ممیز را به تابلویی بی‌بدیل بدل می‌کنند که با دورنگِ سیاه و سفید جهانی رنگارنگ از موسیقیِ چندصدایی رادرذهن جاری می‌کند و در همین کارهااست که صراحت باابهام تلفیق شده و ترکیب‌بندی‌ها به ساختاری چرخان بدل می‌شوندکه از ثباتِ تصویری گریزان اند و این‌همه به‌رغمِ تنوعِ شیوه‌هاي اجرایی در طرح‌هاي ممیز و وابسته گيِ تصویر به متنِ مکتوب، جهانِ شخصیِ هنرمندی را می‌سازد که متن را در تکنیک و جهانِ خود را در سبک اجرا می‌کند.

۹ در نمایش‌گاهِ اخیرِ ممیز بی‌اشاره‌ي جداگانه به چندکار و بندونِ اشاره به تک‌چهره‌نگاری‌هاي او نمی‌توان گذشت. طرح‌هاي او براي حماسه‌ي کهنِ **گیل‌گمش** در اوایلِ دهه‌ي ۴۰ با بهره گیري از نقوشِ بین‌النهرینی و تقسیمِ کادرِکار به سیاه‌وسفید ازهمان آغاز نگاهِ ممیز را به تعارضِ سنت و مدرنیته و گرایشِ سوم که ازآن گفتم نشان داد. در طرحی براي داستانِ یوسف و زلیخا شیوه‌هایی چون بزرگ‌نمایی گروتسک‌گونه‌ي آدم‌هاي اصلی - در تقابل باابعادِ واقعي‌ـکوچک‌ترـ آدم‌هاي فرعي متعلق به طبقاتِ فرودست‌تر و جبهه‌نمایي یوسف و مشائی که به سبکِ نقاشیِ مصری از سرتادست‌هاي گشوده‌ي او را می‌سازد، ترکیب‌بندي زیبایی را خلق کرده‌است. اسب‌ها در چند طرحِ ممیز چنان تصویر شده‌اند که ازکادر بیرون می‌آیند و در یکی از طرح‌ها،ممیز باانتقالِ حالت‌هاي سوارکاران به چشمِ اسب‌هامسکوتِ انسان‌ها را باگویایي اسب‌ها جبران می‌کند. دریکی از طرح‌ها آناتومیِ طبیعی دگردیسه می‌شود و اندام نوازنده‌ها حالت و صداي سازها را نشان می‌دهند. در یکی از بهترین طرح‌هاي ممیز، حالتِ عمودي درخت‌ها در سیطره‌ي افقيِ پرنده‌ي سیاه خرد می‌شود و چرخشِ بال‌ها وگردن و منقارِ پرنده و موقعیتِ او درکادر چنان است که سیاهيِ بال‌هاي او انگار بر تمامي جهانِ ما گسترده است. در طرحی که کشته شدنِ شیر به‌دستِ بهرام رانشان می‌دهد، شخصیتِ مینیاتوري بهرام با برش‌هایی به شیوه‌ي کوبیسم ترکیب می‌شود و شیرِ مرده بانفيِ پرسپکتیو، بعدی واقعی به‌خود می‌گیرد. در طرحی مسطح که به چاه انداختنِ یوسف به دستِ برادران را روایت می‌کند خط‌هایی ساده اما استادانه به ایجاز، حالتِ شخصیت‌ها رابیان می‌کند و در طرحی که براي حکایتِ توطئه علیهِ لقمانِ حکیم طراحی شده است‌تقابلِ سیاه‌وسفید جلالِ‌لقمان و تضادِ آدم‌ها را به‌خوبی نشان می‌دهد. در مجموعه‌یی که درنمایش‌گاهِ اخیرِ ممیز عرضه شد، شاید بتوان **آنای رنگ پریده** را به‌عنوانِ یکی از بهترین کارهاي ممیز ارزیابی کرد. زنِ خرد شده‌ي در میان، به ساقه‌ي گلی می‌ماند که بدنِ له شده اش چون کاسه‌ي گل بر گرداو چرخیده‌است. چرخشی که با تداعيِ هاله‌ي نور پاکی و معصومیت و له‌شده گيِ زن را نیز تصویر می‌کند. این فهرست را می‌توان هم‌چنان ادامه داد....

۱۰ تک‌چهره‌نگاری درگرافیک به‌ویژه اگر پايِ صراحت و ساده گی درمیان باشد و هدف نه‌فقط ارایه‌ي رونوشتی مطابقِ بااصل که بیانِ تصویريِ مشخصاتِ درونی و فرهنگيِ کسی باشد کاری دشواراست که مرتضی ممیز در بیش‌ترِ طرح‌هاي خود از عهده‌ي آن برآمده‌است. چندطرحِ ماندنيِ او - ساعدی،فروغ، فرخی، مهرداد بهار ... - در نمایش‌گاهِ اخیرِ او رخصتِ حضور نیافتند اما نمایش‌گاه فرصتی مغتنم بود تا برخی تک‌چهره‌نگاری‌هاي خوبِ ممیز را در یک محل به نظاره بنشینیم. مقایسه‌ي دو طرح از نیما- سالِ ۴۰ و سالِ ۶۶ - برتريِ طرحِ اول را تائید می‌کند. در این طرح خطوطِ مستقیمی که چهره، يِ نیما را می‌سازند شاعر و متفکری نوآور را نشان می‌دهند. مقایسه‌ي همین‌طرح باطرحِ هاشوری **ملک‌الشعرای‌بهار** که چهره‌ي کلاسیک‌گراي او را به‌خوبی تصویر می‌کند توانایي ممیز را در انتقالِ راحت و سریعِ موقعیتِ فرهنگيِ انسان‌ها نشان می‌دهد. از نگاهِ ممیز **ارشمیدس** ریاضی‌دانی شوریده‌است و خطوطِ منحنی و چرخانی که چهره‌ي **مولوی** راساخته‌اند در سماعی ابدی ژرفايِ چهره‌ي شاعرِعارف را نشان می‌دهند. چهره‌ي حماسی و سنگینِ **فدریکوگارسیالورکا** باحجم‌هاي هندسی، استحکامِ شعر و زبان و آرمانِ او را تصویر می‌کند. در چهره‌ي **جمالزاده** نه فقط پیری که کهنه گی وانجماد و فرسوده گی چنان نقش بسته است که انگارانجماد و اندراس از همان جوانیِ تقویمی نیز با هستيِ فرهنگيِ صاحبِ چهره قرین و هم‌ذات بوده‌اند. چهره‌ي **صادق‌هدایت** با ناتمامیِ معما گونه‌ي خود خلاقیتی همواره نو وتازه را روایت می‌کند که مدام درراه است و هنوز و هرگز به پایانِ راه نمی‌رسد. برخی‌چهره‌ها چون چهره‌ي **حنانه** و **آل‌احمد** هم‌چون برخی طرح‌ها حرفِ چندانی براي گفتن ندارند جز آن که معادلی ساده براي عکس یا متنی باشند. اما بیش‌تر تک‌چهره‌نگاری‌هاي او چنان آگاهانه و هنرمندانه خلق شده‌اند که کتابی جامع رادرباره‌ي صاحبِ چهره در نگاهِ پرسش کننده‌ي مخاطب باز می‌کنند.

۱۱ خواندن و بازخواندن. خواندنِ ناخوانده‌ها. نوشتنِ سکوت‌ها. تصویر کردنِ صداها و لحن‌هاي ازیادرفته،گفتنِ ناگفته‌ها. ایهامی که با ساده گيِ خود غرابت و غناي دنیایی را نشان می‌دهد که زبانِ تصویر را به زبانی ایرانی و جهانی، به زبانی انسانی ارتقاء می‌دهد.

۴۰ سال کارا گر هیچ حاصلی نداشته باشد جز همین جست‌وجويِ مدام در خلق وکشف که درکار بوده است، براي ماندگاريِ نقشی که آدمی می‌زند بر صحیفه‌ي نانوشته‌ي روزگار بسنده است که جهانِ هنر، نه جهانِ خواب‌گردان که جهانِ چندصدایي بیداران است.



حمید رحمتی

روایتِ شکست‌خورده‌گان

در تابلوها و تندیس‌هایِ اخیرِ **سعید شهلاپور** (گالریِ آریا - خرداد ماهِ ۷۵) عنصری غریب و هراس انگیز حضور دارد. روایتی خاموش و هول‌ناک از فاجعه‌یی که از راهِ رفتارهایِ حسی و تاویلِ عناصرِ نمادین آشکار می‌شود. مرثیه‌یی که در اعماقِ ذهنِ هنرمند و روانِ جمعیِ یک دوران نقش بسته است. شهلاپور در بازآفرینیِ شکست، میانِ تجربه‌هایِ فردی و جتماعی، یادمان‌هایِ گذشته و حال و زوایایِ رازآمیزی از خاطره و واقعیت پل می‌زند. هر تصویر یا تندیسی که در برابرِ چشمانِ ما می‌گذارد به قطعه‌هایی از یک تصویرِ کلی می‌ماند و هنگامی‌که این قطعات با دقت و تامل کنارِ هم چیده شوند موزائیکِ معنایِ خاصی را خلق می‌کنند که از رؤیاها و کابوس و دهشت‌هایِ یک دوران خبر می‌دهند: سردیس‌هایی لهیده، صورت‌هایی مسخ شده، اندام‌هایی از شکل‌افتاده و پیکره‌هایی متلاشی شده که باد آن‌ها را به این سو و آن سو افکنده است، فرجامی تلخ، شکستی مهیب، کابوسی هول‌ناکِ دنیایی ویرانه که سیما و ماهیتِ حقیقی‌اش را تنها از راهِ رویتِ بقایا و بازمانده‌های‌اش حدس می‌زنیم.

بیانِ شعریِ این تصاویر را در شعرِ شکست و مرثیه‌هایِ ماندگارِ شاعرانِ دهه‌یِ سی و چهل نیز می‌توان یافت. دنیایِ سرشار از ناامیدی و بی اعتنایی، فضایِ سرد و تیره و خاموشی که تنها عنصرِ زنده‌اش نگاه‌هایِ خشک و حیرت‌زده‌یِ تندیس‌هایِ سنگی است و به ویژه، در شعرهایِ اخوان ثالث. **«صدایی برنیامد از سری، زیرا همه ناگاه سنگ و سرد گردیدند»** (شهر سنگستان - از این اوستا) اخوان شکستِ دورانِ خود را تصویر می‌کند در شعرش و شهلاپور شکستِ دورانِ خود را و خاطرات‌اش را از «شهر اسیر» و «ساکنانِ سنگی‌اش» با نقاشی و پیکره‌های‌اش. دنیایی که در آن همه چیز در اسیر زوال است. نبرد به آخر رسیده است و آخرین گرد و خاک‌ها فرو می‌نشیند.

هنرمند چون آخرین بازمانده‌یِ این نبردِ نافرجام پریشانِ روز به‌گستره‌یِ فجیعِ مرگ و دهشت می‌نگرد و در سیاه‌دشت‌هایِ سوت و کور، نعشِ در هم شکسته‌یِ امیدها و آرمان‌ها و آرزوهایِ تاراج شده را می‌جوید. این سو و آن سویِ این فضایِ خلوت و خاموش پارچه‌هایی می‌گسترد تا بقایایِ بازمانده‌یِ یادها و خاطره‌ها را در میانه‌یِ آن‌ها بنشاند، تکه‌هایی از اندام و استخوان و اشیاء از شکل افتاده را با حوصله و دقت کنارِ هم می‌گذارد و گویی برایِ نگریستن و گریستن و یا نشان دادنِ آن به شاهدان و کسان و خویشان و ره گذران بر پارچه‌هایی روشن و تمیز می‌چیند: **«اینک درد، اینک زخم»** (اخوان).

شهلاپور در نمایش‌گاهِ اخیرش به نقطه‌یِ عطفِ تعیین کننده‌یی رسیده است. او تاکنون خود را به سبک و سیاقِ مشخصی محدود نکرده بود. برخوردِ آزادانه‌یِ او با امکاناتِ بیانی و قابلیت‌هایِ معنایی و نمادینِ ماده‌یِ کارش موجب می‌شد که از سویی زوایا و ساحت‌هایِ ناشناخته‌یی را از ذهن و ضمیرِ خود بکاود و از سویِ دیگر بدعت و طبع آزماییِ گونه گونی را محک بزند، این عامل تاحدِ زیادی رویارویِ قطعی با تناقض را و ناهمگونی‌هایِ ساختاری را به تعویق می‌انداخت‌اما در نمایش‌گاهِ اخیر، به رغمِ افت و خیزها و چالش‌هایِ معمول در کارش، جست و جوهایِ هم‌سوتر و همگن‌تری را پیش می‌برد. این بار اگر چه هنوز هم آن حرکت‌هایِ توفانی و رفتارهایِ شتاب زده در اجرایِ کارها به چشم می‌خورد اما در مجموع رفتارهایِ هنرمند محتاطانه‌تر و سنجیده‌تر است و حرکت‌هایِ تند و تیز خطوط که تاپیش از این با قلم‌زنی‌هایِ چابک و حرکت‌هایِ بی‌محابایِ اره و مغار و قلم ایجاد می‌شد و سطح‌هایِ چاک‌خورده و لکه‌ها و خطوط به هم تنیده‌یی را ایجاد می‌کرد جایِ خود را به رفتارهایِ بسیار آرام‌تر و حساس‌تری داده است. در تندیس‌هایِ فلزی، سطح‌هایِ خام و خشن با پرداخت‌هایِ ملایم و سطح‌هایِ صیقلی و صاف و آینه‌وار تعدیل شده است و در نقاشی‌ها سطح‌هایِ درهم و پرتنش جایِ خود را به فضاهایِ تفکیک شده و یک‌نواخت و یک‌دست و مرزبندی‌هایِ صریح و مشخص داده است. اینک عبورِ شلاق‌گونه‌یِ مغار بر تندیس و لغزشِ شهاب گونه‌یِ قلم بر سطح بوم جایِ خود را به هم‌آییِ محزونِ شکل و رنگ و آرایشِ سرد و منجمدِ سطح و حجم داده و با حضورِ صلیب‌هایِ سنگین، پایانِ حرکت‌هایِ توفنده‌یِ پیشین آشکار شده است.

در نمایش‌گاهِ اخیرِ شهلاپور با کاربردِ وسیعِ نشانه و نماد روبه‌رو هستیم که امکانِ تحلیلِ انگیزه‌ها و کنش‌هایِ برآمده از ناخودآگاهیِ فردی و جمعی را فراهم می‌کند. همه چیز شکسته و ناقص و ناتمام و سویه‌یِ ناپیدا و تاویل‌پذیرِ شیئی بدیلی بر ساحتِ پنهانِ معنا و تصویر است. پنهان‌گری‌هایِ متن با منشیِ آشکارکننده‌یِ آن با هم می‌آمیزد و حضورِ عناصرِ از شکل افتاده را به رازی بدل می‌کند که ما را به دقت و تأمل و بازاندیشی وامی‌دارد.

با این حال هنوز نمی‌توان از وجودِ زبانی بدیع و پیراسته سخن گفت. هنوز کارها ساختارِ کاملاً منسجمی ندارد و هنرمند هنوز با تناقض‌هایِ مربوط به زبان و ساخت درگیر است، رنگ با فرم منطبق نیست و اغلب عنصری بیرونی و انضمامی جلوه می‌کند؛ کارکرد و منشِ فضا تعریف شده نیست و اغلب با موقعیت‌ها و مناسباتِ درونیِ اجزا در تعارض است؛ تقسیمِ فضاها و چندگانه گیِ قاب‌ها توجیه و کارآییِ مشخصی ندارد؛ اجرا شتاب‌زده و رابطه‌هایِ عناصر فاقدِ استحکام است. ترکیب بندی‌ها به دلیلِ نااستواریِ عناصر و خطوطِ اصلی، متزلزل می‌نماید و تقسیمِ سطح‌ها و اتصالِ فرم‌ها در رؤیتِ آثار مسئله‌ساز است.

درگیریِ شهلاپور با این عوامل حاصلِ حضورِ مولفه‌هایِ جدیدی در کارِ او است که رویارویی با مسائلِ حل ناشده‌یِ زبان و ساخت را گریز ناپذیر می‌کند. هنرمند نمی‌تواند به وحدتِ اثر و خواستِ درونیِ خویش بیاندیشد و در همان حال ابزارِ تحققِ این یگانه گی را که ماهیتی عینی و مادی دارد نادیده بگیرد. مجرایِ تبلورِ ذهنیت و عواطف، کنش‌ها و مناسباتِ درونیِ اثر است که از کنش‌هایِ غریزی و حسیِ هنرمند فراتر می‌رود.

اکنون به برخی از راه جویی‌ها و پویش‌هایِ گسترده‌یِ شهلاپور در این زمینه اشاره می‌کنم: به عنوانِ مثال، شهلاپور در زمینه‌یِ رنگ بندی از چند نظامِ مختلف بهره می‌گیرد. گاهی به تقابل رنگ و بی‌رنگی متوسل می‌شود و طیفی از رنگ‌هایِ درخشان را بر زمینه‌هایی از شدت‌هایِ تعدیل شده و رنگ‌هایِ خنثا و خاکستری می‌آراید. گاهی نیز رنگ‌بندی و هم‌آهنگیِ کلیِ رنگ‌ها با سیطره‌یِ رنگ‌هایِ محدود و مشخص و نزدیک به هم شکل می‌گیرد که این دستِ تقاش را در کاربردِ رنگ‌سایه‌ها باز می‌گذارد و به همین دلیل موجبِ تقویتِ کنشِ متقابلِ سطح و حجم می‌شود. تردیدی نیست که تنوعِ رنگ‌ها و گستریش طیفِ رنگ‌بندی نیز در همین راستا قابلِ تصور و تفسیر است.

کنشِ متقابلِ حجم و سطح و فضا از سویه‌هایِ حاد درگیریِ ساختاری در کارِ شهلاپور است. در نقاشی‌ها و مجسمه‌هایِ شهلاپور درکِ متناقضی از فضا حضور دارد. شهلاپور به عنوانِ نقاشِ فضایِ تصویر را با مقیاس ۳ بعدی می‌سنجد و به عنوانِ مجسمه‌ساز پیکره‌ها را دو بعدی می‌بیند. در نقاشی‌هایِ او حجم‌هایِ تندیس‌گونه می‌بینیم و در تندیس‌های‌اش آرایش‌ها و الگوهایی از ترکیبِ چند حجم که تنها و از یک زاویه قابلِ رویت هستند. آیا شهلاپور به عمد تمایزِ این دو رسانه را نادیده می‌گیرد؟ اگر این رفتار را از زمره‌یِ برخوردهایِ آزاد و بی‌قیدِ هنرمندِ امروز بدانیم وجودِ چنین حجم‌هایِ تندیس گونه - در تابلوها - به همان اندازه با سطح‌هایِ دو بعدی و گرافیکی در تعارض است که الگوهایِ دو بعدیِ حجم و ماهیتِ سه بعدیِ فضا در پیکره سازی. حجم در نقاشی به‌ویژه زمانی که با منشیِ انتزاعیِ خطوط و رنگ‌ها هم راه

است تا گزیر از رابطه‌ي پویاي میانِ سطح‌ها و ترازِ تصویر پدید می‌آید ولی در پیکره‌سازی ماهیتی عینی و مادی دارد. با این حال بدیهی است که این مرزبندی‌ها سیال و تبدیل پذیر است. چه بسا نقاشانی که به دلیلِ اهمیتِ عناصرِ پلاستیک در کارشان، عنصرِ حجم را چنان برجسته می‌نمایند که به فضایی بلورین و تندیس گونه می‌رسند (نمونه‌اش فاینینگر) اما آنان مناسباتِ سطح و حجم را به کلِ کار بسط می‌دهند. و نیز مجسمه سازانی را می‌شناسیم که تندیس‌ها و نقش برجسته‌هاشان ماهیتی دو بعدی دارد و حتا گاهی کارشان چنان نقاشانه است که مشکل می‌توان آن را در زمره‌ي پیکره و مجسمه‌سازی دسته‌بندی کرد (مصداقِ بارزش منزو) اما در این جاکنشِ مجازیِ سطح و حجم عاملِ خلقِ فضا است و از این گذشته پیکره سازی عمداً با نوعی رفتارهایِ گرافیکی می‌آمیزد. بی شک چیدنِ چند حجم در یک تندیس مثلاً با چیدن طبیعتِ بی‌جان فرق دارد زیرا که فضایِ طبیعتِ بی‌جان در خودِ متن تعریف می‌شود اما یک تندیس فضایِ موجود را واردِ جهانِ متن می‌کند و ساحتِ نوینی به آن می‌بخشد. معضلِ کارِ شهلاپور چه در مجسمه‌ها و چه در تابلوهای‌اش دوری از این ساحتِ نوین است یعنی به رغمِ تلاشِ چشم‌گیرِ هنرمند این جنبه از ساختارِ کارش با ادراکِ معاصر فاصله دارد. فضا در تابلوها گاهی تعریفِ ساده و متعارفی دارد و مثلاً در چشم اندازها خطِ افق و تصوری از زمین و آسمان و جسمِ فضایِ بی‌کرانی را القاء می‌کند اما این تعریف در فضاسازی‌هایِ پیچیده و چندگانه کارآیی ندارد. مناسبات و موقعیت‌هایِ پویا و مجرد ساحتِ متعارفِ فضاسازی را نفی می‌کند و ضرورت کاربرد امکاناتِ جدیدی را پیش می‌کشد . شهلاپور به دلیلِ همین ضرورت‌ها و لایه‌هایِ تودرتوی فضاهایِ ذهنی‌اش امکاناتِ گسترده‌تری را در زمینه‌ي فضاسازی جست و جو می‌کند. استفاده از قاب بندی‌هایِ مکرر تقسیماتِ مربع در مربع و تعددِ لته‌ها و تکثیرِ قاب‌ها نمونه‌یی از این پویش‌ها است. اما با این تمهیدات تنها نوعِ قاب و محدوده‌هایِ فضا تغییر می‌کند ولی اساسِ عملِ کردِ آن دگرگون نمی‌شود، فضاهایِ متعدد در امتدادِ هم هستند و عمل‌کردِ متمایزی ندارند یعنی به رغمِ تفکیکِ قاب‌ها ماهیتِ فضا سازی هم‌چنان ثابت می‌ماند.

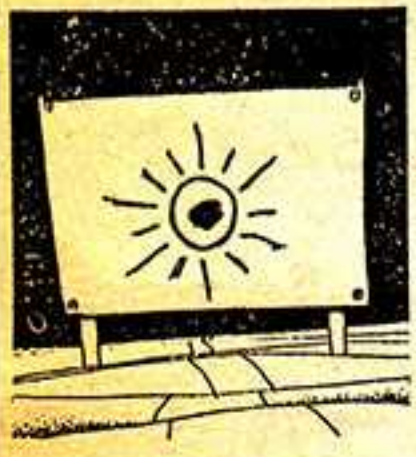
شهلاپور گاهی فضایِ کارش را با خطوط و لکه رنگ‌هایِ به هم تنیده و رفتارهایِ حسی شکل می‌دهد و گاهی نیز از طریقِ اغراق در رنگ‌سایه و تشدید تیره گی‌ها به تلفیقِ موزونی از حجم نمایی و الگویِ دو بعدیِ سطح‌هایِ تیره و روشن دست می‌یابد. از نمونه‌هایِ موفق رفتارِ نخست تلفیقِ شکل و زمینه و تداخلِ حجم‌ها در پرده‌یی با رنگ‌نمایه‌ي آبی از دو سردیس به هم تابیده است. این عمل گاه به نوعی برخوردِ احساساتی نزدیک می‌شود. تناقض در تعریفِ فضا با حرکت‌هایِ اتفاقیِ قلم و ترفندهایِ جونمایی نادیده می‌ماند. نمونه‌ي دومین برخورد دو پرده با نورهایِ شدید است که رنگ‌مایه‌یی زرد- نارنجی و سایه‌هایی تیره و شدید دارد. در پرده‌هایِ اخیر غرابتِ اشیاء کارکردِ نمادین و تعلقِ آن‌ها به ساحتِ ناخودآگاه و تاویل پذیریِ آن‌ها در ارتباط با موزه‌ي درونی و کنش‌هایِ ذهنی بی هیچ ترفندی آشکار است.

بیانِ نمادینِ تابلوها و تندیس‌ها زمانی که با فضاسازی و مناسباتِ ساختاری هم‌نوا و هم‌راه نیست شکلِ ایستا و استادی به خود می‌گیرد یعنی وقتی فضایِ کارها پویا و چندساحتی نیست، بیانِ نمادینِ آن‌ها نیز به همان نسبت افت می‌کند. در آثاری که بیانِ نمادینِ آن‌ها بر استحاله و تحریفِ خود شیئی مبتنی است این دگردیسی در کلِ مناسباتِ اثر گسترش نمی‌یابد، ذهنِ تماشاگر به کارکردهایِ معنایِ خود شیئی محدود می‌شود و از تصور و تفسیرِ آن در کنش‌ها و موقعیت‌هایِ دورنیِ اثر باز می‌ماند. یعنی تماشاگر ممکن است در این اندیشه کند که این گوی و این خار و این مکعب برای چیست؟ یا این تندیس یا توده‌ي لهیده‌یی که به صورت می‌ماند چرا برش معوجی دارد؟ این تیغ‌ها، این چوب‌هایِ خشک و یا این تکه‌هایِ استخوان به چه معنا است؟ اما وقتی نمادگرایی با ساختِ منسجم و فضایِ مناسب توأم باشد، امکاناتِ وسیع‌تری برایِ تاویلِ اثر و راه جستن به ناخودآگاهی و زوایایِ پنهانِ متن خواهیم داشت.

بنیانِ کارِ شهلاپور تاکنون نه ابداعِ زبان و ساختی مشخص که عبورِ مخاطره‌آمیز از ساختارها و صورت‌بندی‌هایِ گوناگون بوده است. اکنون در راستایِ همگون کردنِ هنر با تجربه‌ي درونی‌اش (که همواره شاخص‌ترین انگیزه عملِ خلاقه‌ي او بوده است) به جست و جویی فراگیر در زمینه‌ي مسائلِ بنیادینِ کارش روی آورده است. این همان چیزی است که در به تصویر کشیدنِ سیمایِ شکست بسیار ضروری است زیرا چنین مرثیه‌یی در نبودِ ضرب‌آهنگی محکم و طنینی نافذ و بیدار کننده به عنصرِ رخوت و خمودی بدل خواهد شد. این صلابت و استحکامِ زبانِ اخوان است که مرثیه‌هایِ او را به سروده‌هایی جاودانی بدل ساخته است. وجود این زبان است که یک وضعیتِ مقطعی را به حقیقتی تاریخی بدل می‌کند.

باری، سروده‌هایِ اخوان و مرثیه‌هایِ شهلاپور همانندی‌هایِ بسیاری دارند، گویی شهلاپور همانندِ اخوان در رثایِ نعشِ عزیزی یا اندیشه و آرمان‌هایِ دفن شده در «سنگستان» «نوحه» سروده است، گویی **«یکی آواره مردست این پریشانگرد»** و میانِ سنگ‌ها و امانده می‌گردد. اینک این شهزاده‌ي **«شهر اسیر»** به بقایا و بازمانده‌هایِ بدن‌هایِ پاره پاره و از شکل افتاده می‌نگرد و از هر گوشه تکه‌یی را بر می‌دارد و با یادِ نامِ صاحبان‌شان خاطره‌ي یاری و نگاری را زنده می‌کند. این انگشت، این استخوان، این سر، این پیکر ... همه آشنا است. در این سو دستی و مویی که روزی را در ناز و نوازش هم سر کرده بودند؛ در آن سو، سر اسبی که روزی مرکبِ سالار و دل‌آوری بود و آن سوتر، نگاهِ ناباوری که در قعرِ گشاده‌ي چشمانی کودکانه برایِ همیشه ثابت مانده است. با این استخوان‌هایِ درهم شکسته، با این اندام‌هایِ مثله شده با این صورت‌هایِ لهیده و با این یادمانِ آرمانِ عزیز و گم شده، با این انبان حسرت‌هایِ رویِ دست مانده چه باید کرد؟

... امروز/ ما شکسته، ما خسته،/ ای شما به جای ما پیروز/ این شکست و پیروزی به کامتان خوش باد/ هر چه فاتحانه می‌خندید؛/ هرچه می‌زنید، می‌بندید؛/ خوش به کامتان اما،/ نعش این عزیز ما را هم به خاک بسپارید. (مهدی اخوان ثالث نوحه / از این اوستا) ■



فرامتنِ مضحکه‌يِ دلقکان

نمایش‌گاهِ اخیرِ منوچهرصفرزاده (تیرماهِ۱۳۵۷) از ماندنی‌ترین رخ‌دادهایِ نقاشیِ معاصر است. در آثاری که دراین نمایش‌گاه عرضه‌شد شاهدِ شکوفایی و درخشش کارِ صفرزاده بودیم. صفرزاده به مرحله‌یی از توان‌مندیِ فنی و قدرتِ بیان دست یافته است که می‌تواند حتا در رونگاریِ مستقیمِ کارِ دیگران نیز نگرش و شخصیتِ ویژه‌ي خود را بازتاب دهد. قلمِ صفرزاده حتا در طرح و ترسیمِ خطوطِ ساده نیز قابلِ تشخیص است و این پدیده‌ي نادری است و مشابهِ آن را تنها در کارِ بزرگان و ماندگارانِ تاریخِ هنر می‌توان دید.

تابلوهایِ اخیرِ صفرزاده عصاره‌ي تجربه‌هایِ چندین ساله‌ي او را در قدرت، مجسم می‌کنند. این تابلوها برایِ او همان جای‌گاهی را دارند که داوریِ آخر برایِ میکل‌آنژ،لاس‌منیناس برایِ ولاسکز، خانه‌ي سیاه

برای گویا، استودیوی نقاش برای کوربه، گرونیکا برای پیکاسو، عزیمت برای بکمان و ... در این پرده‌ها علاوه بر پویش شخصی نقاش چالش اندیشه گی و زیبایی‌شناختی دوران نیز بازتاب یافته‌است. در نقاشی صفرزاده جوهره‌ی اصلی واقعیت‌ها و سیمای زنده گی دورانِ ما در قالبِ بیانی شخصی و دنیای ویژه‌ی هنرمند متبلور شده است و صفرزاده دنیای بدیع و پیراسته‌یی را خلق می‌کند که خاص خودِ اواست. این دنیا از عمقِ روانِ فردی و نهان‌گاهی ذهنِ نقاش برمی‌آید و در اساس خود درون‌گرایانه است. بااین‌حال نگرش و روی‌کردِ شخصی در کارِ هنرمند به معنای جدا بودنِ دنیای او از فرامتنِ اجتماعی نیست. گرایش اجتماعی در کارِ او با دل‌مشغولی‌های درونی‌اش به‌هم می‌آمیزد. روایتِ هستی و اجتماع و شهادت دادن به واقعیت‌های دوران درون‌مایه‌ی نقاشی‌های صفرزاده‌است. اما هر آن‌چه را که از فرامتنِ اثر به وام می‌گیرد به شکلِ غریزی و استادانه درونی می‌کند.

از زاویه‌یی می‌توان هنرِ صفرزاده را در نسبت و فاصله‌ی او با سنت‌ها بسنجیم. در کارِ صفرزاده حضورِ عناصری از سنت‌های دور و نزدیکِ نقاشی نه‌تنها مسئله‌ساز نیست که اساس کارِ او گفت‌وگوی باسنت‌ها و ژانرهای گوناگونِ نقاشی است اما روی‌کردِ صفرزاده به سنت و تاریخ با روایت‌های قالبی رایج از گذشته و سنت متمایز است. صفرزاده ذهن و زبانِ شخصی‌اش رااز‌طریقِ گفت‌وگوی درونی با سنت غنا می‌بخشد. به همین دلیل می‌تواند از نشانه‌های صوری سنت بگذرد و به ساختارِ درونی و هستی‌شناختیِ نقاشیِ گذشته نقب بزند.

خاست‌گاهِ نقاشی‌های صفرزاده هنرِ عامیانه (نقاشیِ قهوه‌خانه‌یی) است که آن را می‌توان از زمره‌ی «قصه - تصویر» و نقاشیِ «روایی - نمایشی» به‌حساب آورد اما صفرزاده افسانه و تاریخ باستان و واقعه‌ی مشخصی را روایت نمی‌کند. در کارِ او روایت پشتِ در می‌ماند و نادیده گرفته می‌شود تا تصویرِ مستقل و تاویل‌پذیری خلق شود. بااین حال کثرتِ پیکره‌ها و نوعِ استحاله و کژدیسه گی متاثر از سنتِ تصویرگریِ عامیانه است.

دراین‌جا موجوداتی غریب و شبح گونه که حاصلِ تخیلی شگفت‌انگیز اند با چهره‌های کریه و اهریمنی و عناصری از دنیای اسطوره و افسانه و پیکره‌های آشنا وانسانی در هم می‌آمیزند و دنیای عام‌تر و گسترده‌تری را خلق می‌کنند. نمونه‌ی نوعی زن و تصاویرِ آرمانی از انسان و جهان یا موجوداتی از دنیای دوزخیِ ماقبلِ رنسانس (عناصری ازنقاشی‌های گوتیک، پرده‌های بوش و برو وگل و...) کنارِ هم نشسته‌اند. این هم‌نشینی‌های غریب بارفتارهای هوش‌مندانه‌یی در فضاسازی به هم می‌آمیزد و موقعیتِ هستی‌شناختیِ ویژه‌یی را خلق می‌کند.

فضا در نقاشی‌های آیینی و عامیانه باتوالیِ (خطی) برش‌های مکانی شکل می‌گیرد. مجلس‌های گوناگون کنارِ هم چیده می‌شوند و در کانونِ هریک از آن‌ها رخ‌داد، شخصیت و یا عنصرِ تعیین‌کننده‌یی از روایتِ موردِ نظر قرار می‌گیرد. تماشاگر در هر لحظه تنها بخشی از پرده را می‌بیند، پیکره‌ها به‌اقتضایِ روایت پیرامونِ تصویرِ قدیسان و پهلوانان گرد می‌آیند و پرده‌خوان یا تماشاگرِ مانندِ سکانس‌های مجزایِ یک فیلم آن‌ها رادرامتدادِ هم می‌بیند. صفرزاده موقعیتِ پیکره‌ها راتغییر می‌دهدو موقعیت‌های منفصل فضایی رادریافتی به هم تنیده ترکیب می‌کند و بر استقلال و خود بسنده گیِ کار تاکید می‌ورزد.درآثارِ صفرزاده توالیِ استادیِ روی‌دادها نفی می‌شودو دنیایِ آیینی و اساطیری از درون به هم می‌ریزد تا کاری معاصر و نوخلق شود. به‌این‌ترتیب هم‌زمانی و کنشِ ارکستروار و سمفونی‌گونه‌ی صحنه‌ها به‌جایِ ایستایی و ساختِ خطی و تک‌صدایی می‌نشیند.

در نقاشی‌های پرده‌خوانی (و بیش و کم در نقاشی‌های روایی ماقبلِ رنسانس) ذهنیتِ پذیرایِ تماشاگر و تخیلِ اساطیریِ او عاملِ تعیین‌کننده در ره‌یافتِ او به کلیتِ متن است. این ذهنیت همواره در فراسویِ اثر و ورایِ منطقِ معمولِ عقلانی است. دراین نقاشی‌ها مانندِ آن‌چه در نمایش‌های سنتی و آیینیِ ایران معمول است، تماشاگر تنها به نقش‌آفرینیِ پیکره‌هایی که به مجلسِ موردِ نظرِ مربوط می‌شوند توجه دارد و مجلس‌های دیگر (مانندِ هنرپیشه گانِ ساکت و ساکن) به رغمِ حضورشان در کلیتِ پرده به‌چشم نمی‌آیند. در واقع تماشایِ یک اثرِ آیینی به طیِ مراحلِ سلوک و عبور از مراتب و مدارجِ مکاشفه‌ی معنوی می‌ماند که تماشاگر یا سالک خود را به نیروهایِ ناشناخته‌ی درونی می‌سپارد. اما نقاشی‌های صفرزاده تماشاگر را به رویارویی منطقی و تخیلی فرا می‌خواند.

دراین‌جا لازمه‌ی دریافت نقب زدن به یگانه گیِ درونیِ تصویر و درکِ مناسباتِ انتزاعی و حسی پدید آورنده‌ی کار است. در آثارِ صفرزاده رتیمِ دوارِ پرده‌ها حاصلِ تغییر و تبدیلِ مدامِ عناصر به یک‌دیگر است. صفرزاده به‌رغمِ آن‌که از نقاشیِ عامیانه الهام می‌گیرد به سخنِ عام، هنجارهایِ حاکم و یا گرایش‌های عامیانه و میان‌مایه‌ی دوران بی‌اعتنا است. او را با زیبا‌پسندی و تفنن‌طلبیِ ناظرانِ سطحی و خریداران و تماشاگران کاری نیست. تابوهاو باید و نبایدها را به سخره می‌گیرد و در بیان‌اش بی‌قیدی و صراحتی رشک‌انگیز باخلاقیتی در اوج ترکیب می‌شود. آثارِ صفرزاده از هرگونه تکلف و ابهام و تصنع به‌دور است.

از این نظر نقاشیِ او در مقابلِ تمامِ گرایش‌های صوری و فریبنده‌یی است که بیان‌ناپذیریِ مضامین وگریز از تک معنایی را چون دست آویزی برای تکلف و تصنع در بیان و تهی‌سازیِ زبان از معنا قرار داده‌اند. صفرزاده نشان می‌دهد که صراحتِ در بیان، ابهام و تاویل‌پذیری و چندگانه گیِ معنا را نفی نمی‌کند. در کارِ صفرزاده غرابت وابهام و ساختارهای چندلایه‌یی در ژرفایِ صراحت خلق می‌شود و در پیوسته‌ی ابهام تصنعی و صنعت‌گرانه. صفرزاده ناظرِ تیزبین و تلخ زبان و صریحِ مضحکه‌ی زنده گی است. او اهلِ پیچاندنِ مضمون و یا پرایه بستن و تلطیف کردن و رنگ و لعاب دادن به زشتی‌ها نیست. او تقدیری راتصویر می‌کند که گرفتارِ شرارت و پلشتی و تاریک‌اندیشی است؛ زنده گی را که به نمایش روحوضی تقلیل یافته است تا همه‌ی آدم‌ها برای هم نقش بازی کنند؛ انبوهِ دلقک‌هایِ هم‌شکل در این‌سو وآن‌سویِ پرده‌ها هستیِ بی‌محتوایِ خودرا تکرار می‌کنند. خیابان‌ها و خانه‌ها و این‌سو و آن‌سویِ پنجره‌ها به صحنه‌ی ظاهرسازی‌های سخیف و نفرت‌انگیز بدل شده‌است. همه‌جا موجوداتِ خودشیفته و کریه و خودآرایی رامی‌بینیم که مانندِ عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی به‌سویِ هم‌می‌آیند و کژی‌ها و بدخواهی‌های خودرادر پشتِ لب‌خندها و دسته گل‌های‌شان پنهان می‌کنند. در این میان ترکیب‌بندیِ تصاویر با توالیِ ملال‌آورِ انسان و دیوار هرگونه ارتباطِ سالم و بی‌واسطه‌یی رانفی می‌کند.این مضحکه بافریب و دروغ و یابا اضطراب و ملال تداوم می‌یابد اما تماشاگر در همان نگاهِ نخست در می‌یابد که در مضحکه‌یی ازاین دست همه‌چیز تصنعی و نمایشی و ساخته گی است: ماسک‌ها، چهره‌های رنگارنگ، لباس‌های عجیب و... سیرکِ غریبی که درآن دلقکان و هرزه گان را به هزار رنگ می‌آرایند. برخی قلم مو به‌دست بر پیکرِ هم نقش می‌زنند و برخی دیگر به شکل وشمایلِ هم خیره می‌شوند یا آزمندانه جزئیاتِ تنِ قربانیان را می‌نگرند. گروهی باچشمانِ گشاده و حیرت‌زده بر نقش‌آفرینیِ دیگران خیره می‌شوند، گروهی حسرت‌زده به زیبایی‌های ساخته گی و خیالی می‌نگرند وگاهی نیز کسی پشت به این‌همه فریاد می‌زند چنان‌که گویی وامانده‌یی درخواب اما صدایی برنمی‌آید و ناچار بغض در گلو می‌پیچد و دراین‌جهانِ ددمنش و دشمن‌خو، زنان قربانیان اند. آیا صفرزاده زنده گی را ساده‌تر از آن‌چه هست نمی‌بیند و دنیا را به‌پیش‌فرض‌ها و تلخ‌اندیشی‌های خود تقلیل نمی‌دهد؟

تلخ‌اندیشیِ صفرزاده عرصه‌ی بسیار گسترده‌تری رادربر می‌گیرد. او در کارِ خود تاریخِ هنر و اندیشه و سرشت و سرگذشتِ مسخ‌شده‌ی آدمی را کالبدشکافی می‌کند. اینک نقاش در سپیده‌دمانِ نقد و نفیِ تاریخ و تاریخِ هنر ایستاده‌است.

رولان بارت می‌گوید: «دخالت و تاثیرِ اجتماعیِ متن (که ضرورتاً به هنگامِ ظهورِ آن تحقق نمی‌یابد بادرجه‌ی مردمی بودنِ مخاطبان‌اش یا بادرجه‌ی وفاداری و صداقتِ تصویرِ آن از واقعیتِ اجتماعی سنجیده نمی‌شود بل‌که معیارِ سنجش همان شهامت و صراحتی است که به متن اجازه می‌دهد از قوانینِ موجود تخطی و تجاوز کند قوانینی که هرجامعه، ایدئولوژی و فلسفه برایِ خود وضع می‌کند. نادربارده‌ی فهم‌پذیریِ تاریخیِ یک اثر به توافق برسد.» صفرزاده این توافقِ کاذب را به سخره می‌گیرد و بر تصاویرِ جعلیِ هویت و هستیِ آدمی می‌شورد. این توافق مبنایِ مسخ هنر و تاریخ است. تقلیلِ شاه کارهایِ تاریخِ هنربه کاریکاتورهایی فریبنده از حقیقت و زیبایی، حاصلِ این میثاق‌ها و قواعد و قوانینِ بازدارنده است. شهامتِ صفرزاده در یورش به این تابوها ستودنی است، در غیابِ این شهامت است که هنر به تاراج می‌رود و گوهرِ زیبایی در ورطه‌ی ابتذال می‌غلتد.

ترکیبِ خلاقی که صفرزاده از استادی و مهارت و بینش و خلاقیت در کار می‌کند، بهره گیریِ هوش‌یارانه‌ی او از عناصرِ سنتی و زبانِ تجسمیِ معاصرِ جهان، خلقِ ریتم، ضرب‌آهنگی فرارونده، پرهیز از صنعت‌گری‌های رایج، نفیِ روایت برایِ دست‌یابی به فرامتن‌های تودرتو و پیچیده و ... از نمایش‌گاهِ صفرزاده حادثه‌یی مهم در نقاشیِ معاصرِ ایران ساخت، و دراین‌حادثه‌ی مهم شهامتِ صفرزاده در خلقِ هنر از آستانه‌ی نقاشیِ معاصر برگذشت. ■

● ح.ر

کاوه گلستان

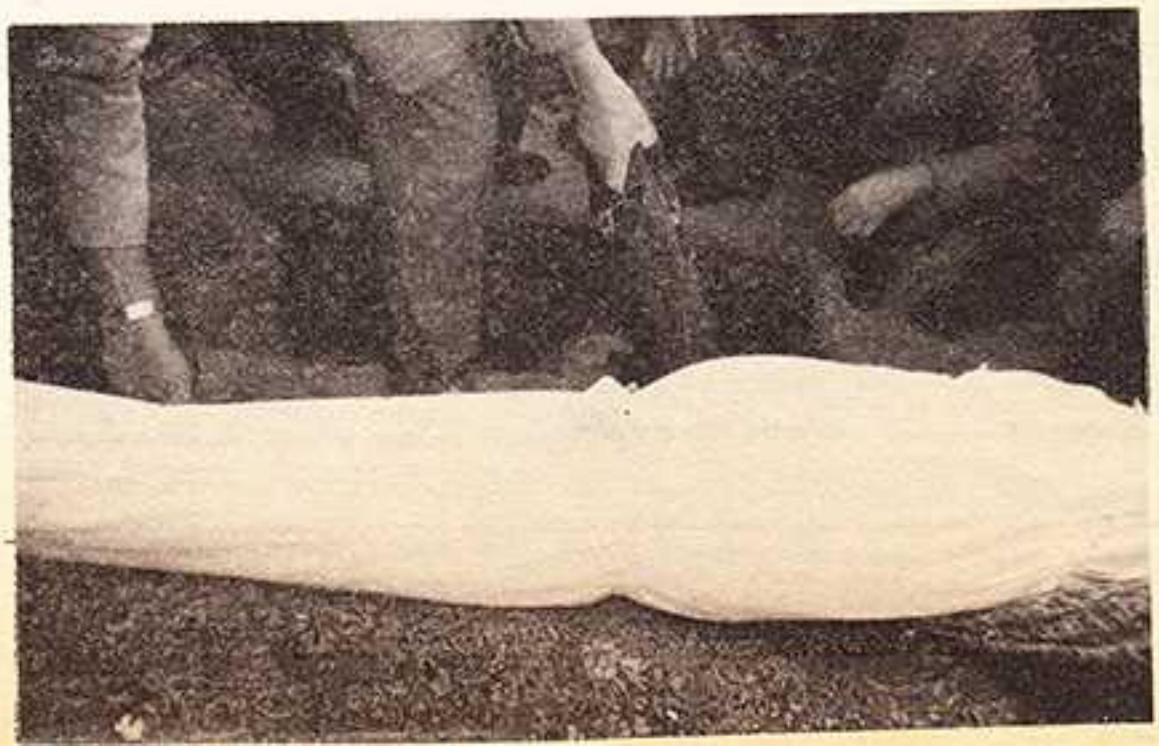
چشمِ تیزِ سومِ دوربین

در خـــرداد مـــاهِ امســال فـرهنگ‌سرایِ سـرو نمایش‌گاهی را از کـارهایِ عکاسیِ شهریار توکلی و فرشید آذرنگ برپا کرد.

عکس‌ها، سیاه و سفید، و از خاک و سنگ، درخت و برگ، آب و نور، تصاویری هستند نتیجه‌یِ بادقتِ نگاه کردن به طبیعت برایِ کشفِ مفهومی ورایِ آن‌چه که هست: نرمیِ حالتِ قرار گرفتنِ برگی بر سنگ، عشق است. گوشه‌یی از سنگِ قبری که می‌رود با خاکِ اطراف‌اش یکی شود، گذشتِ زمان است و نوری که بر امواجِ آب می‌تابد، عینِ درخشنده گیِ ساده‌یِ شادیِ زنده بودن. عکس‌هایِ سیاه و سفید، بدونِ به کار گیریِ شگفتی‌هایِ حسیِ رنگ، گویی ارزشِ عوامل را یک‌سان ساخته و با حذفِ شخصیتِ فردیِ آنان، همه را در یک ظرفِ کلی - هستیِ مطلق - ارائه می‌کند. در این وضعیت است که مفاهیم نهفته در رابطه‌یِ شکل‌ها و سطوح، خود را نمایان می‌کنند. تصاویر به اشارات - و یا حتا عباراتی - تبدیل می‌شوند روشن‌کننده‌یِ چشم و «چشمِ عقل»، همانندِ هایکو ویا ادبیاتِ ذن. این دو عکاس با واقعیتِ دنیایِ مقابلِ خود سر و کار دارند، با دوربینِ ساده‌یِ سی و پنج میلی‌متری و فیلم و کاغذِ سفید وسیاه، با استفاده از نورِ موجود و بدونِ هیچ‌گونه «بازیِ» عکاسی، چه زمانِ گرفتنِ عکس و چه زمانِ چاپ و پرداختِ آن‌ها. این دو عکاس، با دید و رویش عکاسانِ هستند و «خبری» به موضوعِ خود نزدیک شده و با منزوی کردن و ترکیب‌بندیِ تکه‌هایی از واقعیتِ عظیمِ مقابلِ خود - طبیعت و زنده گی - و با حذفِ مضامین و مفاهیم و مطالبِ اضافی - به نگرش و اوج‌هایی از استیاطِ تجریدی و حسی دست یافته‌اند. آن‌چه که این مجموعه را اعتبارِ بیش‌تر می‌بخشد و آن را - حرف‌ها و نشانه‌هایِ به نمایش گذاشته شده را - قابلِ «باور» می‌کند، اطلاع از شخصیت و کارنامه‌یِ کاریِ این دو عکاس است. ما این‌جا با دو درویشِ فرو رفته در افکارِ عرفانی و یا دو راهبِ زن در حالِ سرودنِ هایکو روبه‌رو نیستیم: توکلی و آذرنگ از عکاسانِ فعالی هستند که در این یکی دو ساله، با استفاده از امکانات و گستریش محل‌هایِ نمایشِ عمومی در تهران، مرتب و هر چند ماه یک‌بار، کارهایِ خود را به نمایش می‌گذارند. مدتِ کوتاهی قبل از این نمایش‌گاه، آذرنگ عکس‌هایِ تکان‌دهنده‌یی را که از وضعِ زنده گیِ کودکانِ بزه کار در یکی از مراکزِ نگاه‌داریِ بزه کارانِ جوان تهیه کرده بود و آنان را دست‌بند به دست در سلول‌هایِ انفرادی نشان می‌داد، در نمایش‌گاهی به نمایش گذاشت. این نگاهِ مستقیمِ تاثیر گرفته از عکاسیِ مستند - اجتماعی، هنگامی که در ترجمه و تفسیرِ سنگ و خار و آسمان به کار گرفته شود می‌تواند جادو کند! دوربین، و چشمی که بازیِ زیبایِ نور را بر برگِ درختان دید و با انتخابِ لحظه و ترکیبی از جزئیات، در ستایشِ صفا و آرامشِ زنده گی شعر گفت، همان دوربین و چشمی است که تیزی و درد دست‌بندِ فلزیِ قانون را بر دستانِ کوچکِ بزه کارِ خردسال دیده و افشا کرده است. داستان‌هایِ عشق و زنده گی‌ات را زمانی باور دارم که بدانم که می‌دانی تنهایی و مرگ چیست!

نگـــاه‌هایِ تـــوکلی و آذرنگ، و مکـاشفات و روشن‌نمایی‌هایِ آنان در طبیعت از نوعِ نگاه‌هایِ شبه - عاشقانه و سانتی‌مانتال به ماه و افق‌هایِ باز و غیره ....، و مضامین و «حرف‌ها»یِ آنان نیز از نوعِ لغت بازی‌هایِ بی‌هوده و گم‌راه کننده‌یی که، متاسفانه، این روزها از زبانِ هر (روحِ حساسی) جاری است، نیست. برخوردِ ساده و سیاه و سفیدِ آنان با یافته‌هایِ خود در جریانِ زنده گی و ارائه‌یِ مستقیمِ واقعیتِ عینی به تماشا گر در نهایتِ صداقت، در این دنیایِ پر از تزویر و فریب، قلبی خسته را گرمایِ زنده گی و امید می‌دهد.

● عکس: شهریار توکل



● عکس: فرشید آذرنگ

اما با اهمیتیِ بیش‌تر، مجموعه‌یِ عکس‌هایِ **شهریار توکلی** از مرگِ پدربزرگ خود است: پدربزرگِ شهریار فوت می‌کند و او وقایعی را که در خانه و برایِ افرادِ خانواده رخ می‌دهد با دوربینِ خود ثبت می‌کند، از اولین پیامِ تلفنی، گردهم‌آییِ افرادِ خانواده، مراسمِ سوگ‌واری، بهشتِ زهرا، سالنِ غذاخوری پس از مراسم، و ... تا آخر.

اما عکس‌ها همه محو هستند، میزان گرفته نشده‌اند، بیننده تنها با اشاره‌یی به آن‌چه که می‌گذرد روبه‌رو است، مشخص نیست که چه می‌گذرد، چه شده، همه چیز تار است و نامعلوم. همانندِ مرگ. همانندِ نگاهِ به مرگ با چشمانی گریان. عکاس، واقعیتِ جاریِ پیرامونِ خود را ثبت کرده است، سیاه و سفید، اما با حرکتی ارادی و ساده با چرخاندنِ تکه‌یی پلاستیک، حلقه‌یِ میزان کردنِ دوربینِ عکاسی، ثبتِ خود را به واقعیت نزدیک کرده و دنیایی از حس و مفاهیم را برایِ تماشاچیِ این صحنه‌هایِ ساده از زنده گیِ انسان‌ها می‌گشاید. محو بودنِ تصاویر، نامعلوم و مبهمایی بودنِ آن‌ها، مخدوش شدنِ چشمِ عقل در رویارویی با مرگ، ترجمه‌یِ دقیق و گسترده‌یِ حس‌ها و فکرهایی است که در برخورد با مرگ در ذهنِ هر انسانی مطرح می‌شود.

در این‌جا همان «چشمِ سومی» که عکاس را به صراحت در دید و توازن در نگاه به زنده گی و طبیعت راه‌نمایی کرد تا موفق شد که خمِ برگ بر سنگ را «عشق» بنمایاند، عکاس را به ارائه‌یِ برداشتی دیگر از واقعیت کشاند تا حقیقت را نمایان کند! یک چرخشِ حلقه‌یِ پلاستیکیِ میزان کردنِ عدسیِ دوربین چه می‌تواند بکند!

در میانِ این گروه از عکس‌هایِ محو، دو عکسِ بسیار «تیز» و میزان تیز گنجانده شده‌اند: دو برخوردِ مستقیم، از خواب بیدار شدن، لایه و یا لحظه‌یی از واقعیت که دیگر نمی‌توان آن را در پرده‌یی از ابهام پوشاند و یا « محو» کرد. دو عکس: اول تصویری از لحظه‌یِ به خاک‌سپاریِ پدربزرگ، جسد، کفن، حفره‌یِ گور، نورِ تندِ آفتاب - همانند حسِ زخمِ تیغ در بدن، و در آخرِ مجموعه، تصویری از توده‌یی برگِ خشک که بر رویِ سنگ‌هایِ گورستان می‌سوزند - دودی که برخاسته تا نیست شود.

حس، حسِ درد است، دردِ زخم از دست دادن، جدا شدن و جدا ماندن. تنها بودن در این گورستان، زیرِ نورِ آفتاب. ■

● نگاهی به ضیافت، ساخته‌ی مسعود کیمیایی

ناصر صفاریان

● که بر سرِ سفره فرود آید؟

ضیافتِ کیمیایی برایِ کیست؟

هنوز یادمان است که روزگاری **مسعود کیمیایی** مطرح‌ترین کارگردانِ سینمایِ ایران بود و قیصر اولین پایه‌هایِ سینمایِ جدیِ کشورمان را بنیان نهاد و به دلیلِ همین یادهااست که دراین سال‌ها وقتی به تماشایِ آثارِ جدیدِ او می‌نشینیم به جز یکی دو استثنا بابهت و ناباوری از خود می‌پرسیم که آیا آن‌چه دیده‌ایم ساخته‌یِ کیمیایی است؟

هنوز هم توانایی‌هایِ کیمیایی را در صحنه‌هایی از برخی از آثارش می‌بینیم، اما مدت هااست که دیگر درخشش و استادیِ او به کلِ اثر راه نمی‌یابد و به چند صحنه‌یِ خاصِ محدود می‌شود. آیا کارِ خالقِ **قیصر**و**داش آکل** و**غزل** و**گوزن‌ها** به جایی رسیده‌است که ما باید فقط شاهدِ جرقه‌هایی از درخششِ سابقِ او باشیم؟همین؟

با نگاهی به آثارِ کیمیایی درمی‌یابیم که او در فیلم‌هایِ پس از انقلاب‌اش از مخاطبانِ سابقِ خود فاصله گرفته است و شاید به همین دلیل باشد که آمارِ فروشِ فیلم‌هایِ سال‌هایِ بعدازِ انقلابِ کیمیایی نشان‌دهنده‌یِ استقبال از فیلم‌هایِ اونیست؛در سال‌هایِ پس از انقلاب حتا فیلمِ بسیار خوبِ **دندان‌مار** کیمیایی نیز فروشِ چندانی نداشت. اما در مجموع فروشِ اندکِ اغلبِ آثارِکیمیایی در این سال‌ها و سماجتِ او در این‌که هنوز هم فیلم‌هایِ او می‌توانند مردم را جذب کنند پرسش‌انگیز است. چراکه کیمیایی هنوز نتوانسته‌است رگِ خوابِ تماشاچیِ امروزی رابه‌دست‌آورد و حتا نتوانست فروشِ **رد پای گرگ** را از ده میلیون تومان فراتر ببرد.فروشِ نسبتاً خوبِ **تجارت** را نیز نمی‌توان به‌پایِ کیمیایی نوشت. اگر جذابیتِ این فیلم به داستانِ آن مربوط می‌شده،فیلم‌هایِ دیگرِ او نیز که خط و ربطِ داستانیِ منسجم‌تر و باورپذیرتری داشتند باید فروشِ بهتری می‌داشتند. مهم‌ترین دلیلِ فروشِ **تجارت** - که برازنده‌ترین نام را هم دارد- نگاهِ توریستی به کشورِ آلمان و به تصویرکشیدنِ در و دیوارِ یک شهرِ اروپایی و آدم‌هایِ بی‌کاری است که - گویا - جز زدن و رقصیدن کارِ دیگری ندارند.

اکنون کیمیایی پس از دو فیلمِ بسیار ضعیفِ **رد پای گرگ** و **تجارت**، ما را به **ضیافت** دعوت کرده‌است و ما از خود می‌پرسیم که چه کسانی حقِ ورود به این ضیافت رادارند و چه کسانی می‌توانند بر سرِاین سفره‌یِ سور بنشینند؟ چرا که علاوه بر جوان‌گرایی و انتخابِ جوان‌ها به عنوانِ شخصیت‌هایِ اصلیِ داستان - که در فیلم‌هایِ دیگرِ کیمیایی کم‌تر دیده می‌شد - **ضیافت** در تقابل با طرزِ فکرِ حاکم بر تمامِ آثارِ قبلیِ او است. ایستاده، قهرمانِ کیمیایی نه‌تنها دنباله‌رویِ قهرمان‌هایِ سابقِ او نیست که در مقابلِ آن‌ها قدعلم می‌کندو آن‌ها را به مبارزه می‌طلبد. یعنی حتا شخصیت‌هایِ دست پرورده‌یِ خودکیمیایی هم نمی‌توانند بااین **ضیافت** و حال‌وهوایِ آن هم‌خوانی پیدا کنند وحقِ ورود به‌آن‌را ندارند. شرایطِ حاکم براین ضیافتِ پرشعار، بیش‌از همه برایِ دوست‌دارانِ کیمیایی که همواره صحبتِ مردانه‌گی و رفاقت از اوشنیده‌اند و برایِ کسانی که دل با شورشِ‌گران دارند سخت غیرِ قابلِ باور است.

کیمیایی که پیش‌از این، در آثارش به چاقو قداست بخشیده بود و هربار به‌رقمِ متهم شدن به رواجِ لمپنیسم و فرهنگِ انتقامِ شخصی، قهرمان‌اش رابه بی‌اعتنایی به‌قانون وامی‌داشت، این بار هرچه رشته بود پنبه می‌کند و به مبارزه با آن‌چه برای‌اش مبارزه کرده بود برمی‌خیزد. در اوایلِ فیلمِ **ضیافت**، جایی‌که هفت شخصیتِ اصلی در مقابلِ دبیرستانِ بدر دورهم جمع شده‌اند، یکی ازآن‌ها در پاسخِ دوست‌اش که فقط در حدِ حرف به چاقو اشاره می‌کند، می‌گوید:«ول کن این چاقو رو. دیگه زمانِ این چیزا گذشته.» کیمیایی تاپیش ازاین فیلم حاضر نشده بود گذشتِ زمان را باور کند و به همین دلیل بود که رضایِ **رد پای گرگ** در سالِ ۱۳۷۲ در میدانِ فردوسی، اسب‌سواری می‌کرد و نویسنده‌یِ بی‌نام ونشانِ **تجارت** - که هرگز اسم‌اش را نفهمیدیم - به سبکِ قهرمانانِ سابقِ کیمیایی، در آلمانِ امروز چاقو می‌کشید و آلمانی‌ها را لت و پار می‌کردو شعارهایِ دهن‌پرکن می‌داد.

اما مسئله این نیست. مسئله در دگرگونیِ بنیادیِ قهرمانانِ کیمیایی است. قهرمانانِ کیمیایی تاپیش از **ضیافت** بیش‌تر کسانی بودند که در درگیری‌هایِ زمانه بی‌اعتنا به قانون که علیهِ آنان بود، چون قهرمانانِ حماسه به پا می‌خواستند و در برابرِ نظمِ مستقر سربه شورش برمی‌داشتند، اما این‌بار در **ضیافتِ** کیمیایی قهرمان خود مامورِ قانون است و قانون را ترویج می‌کند. کیمیایی پیش از این همواره تمرد و طغیانِ شخصیت‌هایِ فیلم‌هایِ‌اش را تائید می‌کردو مامورانِ قانون را عناصری مزاحم در راهِ اصلاحِ بنیادیِ جامعه می‌دانست و نه تنها انتقامِ شخصی را تنها راهِ احقاقِ حق معرفی می‌کرد که قانون را هم مانعِ زائد و بی‌هوده‌یی می‌انگاشت که گرهی از مشکلات باز نمی‌کند. قانونِ زمانِ **قیصر**، برادرانِ آب منگل را به جرمِ قتلِ فاعلی و فرمان مواخذه نکرد. قانونِ زمانِ **بلوچ**، هتکِ حرمتِ زنِ بلوچ را بی‌جواب گذاشت و قانونِ زمانِ **گوزن‌ها**، سید و قدرت را به گلوله بست. علاوه براین، حتا در جایی‌که قهرمانِ کیمیایی، خود به توطئ در سایه‌یِ

قانون بود، بی‌اعتنا به آن پیش می‌رفت و انتقامِ شخصی را تنها راهِ چاره می‌دانست. همان کاری که بازرس امانیِ **فیلمِ خطِ قرمز** کرد و همان شیوه‌یی که بازپرسِ فیلمِ **تیغ و ابریشم** درست می‌دانست و همان که گروهبانِ بازگشته از هشت سال نبرد در فیلمِ **گروهبان** کرد.

سیرِ تدریجیِ قهرمانِ کیمیایی، از انسانی که به حاکمیتِ قانون اعتنایی ندارد تا کسی که وجودش به حاکمیتِ قانون وابسته است، با خوش‌بینانه‌ترین دیدِ ممکن هم شگفت‌انگیز است، زیرا تغییرِ جهان‌بینیِ فیلم‌سازی که تاکنون ادعا می‌کرد تحتِ هیچ شرایطی، حاضر نیست از عقاید و آرمان‌های‌اش دست بکشد و «سیگارش را با آتشِ هرکسی روشن کند» ساده نیست.

کیمیایی با **ضیافت** علاقه‌مندانِ خود را هم از یک صافی عبور می‌دهد و به دوست‌دارانِ جدیدی می‌اندیشد. وحال که چنین است آیا می‌توان آخرین نمایِ **تجارت** و بسته شدنِ فیلم با تابلویِ ورود ممنوع را به این تعبیر کنیم که هرکسی حقِ حضور در **ضیافتِ** کیمیایی راندارد؟

این‌که **ضیافت** برایِ چه کسانی برپا شده‌است شاید چندان مهم نباشد. اما هر فیلمی برایِ هر مخاطبی که تهیه‌شود باید از اصول و قواعدی پیروی کند. اما **ضیافت** به اصولی که خود تعیین می‌کند هم وفادار نمی‌ماند و حوادثِ فیلم را با منطقِ خودِ فیلم نیز نمی‌توان توجیه کرد.

فیلم به‌شدت دوپاره و دارایِ دو لحنِ متفاوت است. بخشِ ابتدایی که در کافه‌یِ ماطاووس و در فضایی بسته و تیاتر مانند می‌گذرد، نه تنها از نیمه‌یِ دوم بهتراست، که از زیباترین کارهایِ کیمیایی است. فضایِ شاعرانه و نوستالژیکِ این قسمت آن را به یکی از دوست‌داشتنی‌ترین صحنه‌هایِ فیلم‌هایِ کیمیایی تبدیل کرده است. اما این زیبایی فقط به کافه‌یِ ماطاووس محدود می‌شود و در نیمه‌یِ دومِ فیلم از ساختارِ مناسبی که در ابتدا می‌بینیم خبری نیست.

با شروعِ بخشِ دوم باداستانی روبه‌رو می‌شویم که نیازی به مقدمه‌چینی‌هایِ قسمتِ اول ندارد. فیلم می‌تواند از همان نیمه و پس از حوادثِ کافه‌یِ ماطاووس آغاز شود و هیچ اتفاقی هم رخ ندهد. کیمیایی هفت نفر را در یک‌جا جمع می‌کند تا دونفر از آن‌ها باهم روبه‌رو شوند و داستانِ اصلی آغاز شود. یعنی داستان فقط به دونفر مربوط است و حضورِ پنج نفرِ دیگر لازم نیست. این دونفر می‌توانند در هر جایِ دیگری و حتا پشتِ درِ کافه‌یی که محلِ قرار است یک‌دیگر را ببینند. خشونت‌هایِ این فیلم برخلافِ صحنه‌هایِ خشنِ دیگرِ آثارِ کیمیایی، رنگ و بویِ شاعرانه‌یی به‌خودگرفته و خشونت‌ها به شکلِ تلطیف‌شده‌یی تصویر شده‌اند. اما نیمه‌یِ دوم نمی‌تواند خود رابه‌فضایِ نیمه‌یِ اول نزدیک کند، به‌ویژه‌آن‌که قصه‌یِ بخشِ دوم، نسبت به نیمه‌یِ اول، بی‌منطق‌تر است. این بار رفاقتِ موردِ نظرِ کیمیایی، به دلیلِ توجیه پذیر نبودن‌اش شکل نمی‌گیرد و آن‌چه می‌بینیم حتا با معیارِ کیمیایی در فیلم‌هایِ قبلی‌اش هم قابلِ قبول نیست. هفت دوستِ دبیرستانی در آخرین روزِ مدرسه عهد می‌کنند که هم‌دیگر را چندسالِ بعد (در نسخه‌یِ جشن‌واره‌یی زمانِ قرار هفت سال بعداست. به دلیلِ ناهمگنیِ تصاویر باسال‌هایِ موردِ نظر،«هفت سالِ بعد» به «چندسالِ بعد» تبدیل شده‌است) ببینند. مهم‌ترین مشکلِ فیلم هم همین نکته است. اگر این چند نفر واقعاً«رفیق» هستند و به «رفاقت» عقیده‌دارند، چرا دراین مدت سراغِ یک‌دیگر را نگرفته‌اند و این همه صبر کرده‌اند؟ رفاقتی که قرار است احساساتِ مارا برانگیزد، از پایه و اساس محکم نیست. حتا این بار شخصیتِ منفیِ کیمیایی هم مدرکِ قابلِ قبولی برایِ اثباتِ حرف‌های‌اش ندارد و نمی‌تواند تماشاگر را با خود هم‌راه کند.او وکیلِ شرکتی است که «بد» معرفی می‌شود.ما «بدیِ»آن شرکتِ مهیاران را در عمل نمی‌بینیم و نمی‌دانیم آن‌ها چه کرده‌اند. وکیلِ شرکت نیز تاکنون در تمامیِ «بدی‌ها» هم‌راه و یار و مشاورِ آن‌ها بوده‌است. ملغیانِ او هم غیرِموجه و غیرقابلِ قبول است او همیشه با این شرکت هم‌کاری کرده و در جرائمِ آن‌ها شریک بوده، اما همین‌که پایِ قاچاقِ دخترانِ روسی به‌میان کشیده می‌شود، غیرتِ او به‌جوش می‌آید. در واقع، او با«نوع» جرم مخالف است نه بااصلِ آن. پس دلیلی برایِ هم‌دلی و هم‌راهیِ بیننده بااو وجودندارد.برایِ‌این وکیلِ گذشته‌یی نیز در حرف تراشیده می‌شود، وکیلِ روشن‌فکری وانمود می‌شود که درجوانی دم از عدالتِ اجتماعی می‌زده و در عمل یارو شریکِ جرمِ غارت‌گران و چپاول‌گران است. و به راستی این گذشته جز برایِ دشنام دادن به روشن‌فکران و... چه لزومی داردو درفیلم وداستان چه نقشی را بازی می‌کند؟ کیمیایی عادت دارد که ضعف‌هایِ فیلم‌هایِ‌اش را با سمبل واستعاره بپوشاندو براین اساس و لابد تبعیت از رسمِ رایجِ بی‌منطقیِ حضورِ موبایل و بنزِ آخرین مدل و شکلِ دست‌گیریِ عواملِ شرکتِ مهیاران به شیوه‌یِ کپی شده از فیلمِ **پدرخوانده‌یِ** فرانسیس فورد کاپولا ساختارهایی تمثیلی اند که ما نمی‌فهمیم.

اما بااین همه نیمه‌یِ اولِ فیلم، از بهترین و دوست‌داشتنی‌ترین نمونه‌هایِ آثارِ کیمیایی است. دراین‌جا برخلافِ دوسه‌فیلمِ آخرِ کیمیایی، بازی‌گران نیز بازی‌هایِ خوب و یک‌دستی ارایه می‌دهند. فیلم‌برداری حرفه‌یی است. موسیقی - در بیش‌ترِ صحنه‌ها - دل‌نشین وبا تصاویر هم‌آهنگ است. این‌بار کیمیایی، خوب شروع می‌کند و تا نیمه‌یِ راه خوب ادامه می‌دهد و بعد به مسیرِ دیگری کشیده می‌شود و چیزی راکه خود ساخته، خراب می‌کند. راستی چرا؟ ■

● بالهام از عبارتِ «... که بر سفره فرود آییدا» از شعرِ«ضیافت» اثرِ احمد شاملو

فرم اشتراک آدینه

داخل کشور

نام:.....نام‌خانوادگی:.....ازشماره:.....تاشماره:.....

نشانی‌دقیق:.....

.....

مبلغ.....ریال‌بابت‌اشتراک‌یکسال‌آدینه‌نزدبانک‌ملت‌جمال‌زاده‌شمالی‌شعبه‌سه‌راه‌باقرخان‌جاری شماره ۱۳۴۰/۷ مجله آدینه واریز واصل فیش به نشانی صندوق پستی ۱۴۱۸۵/۳۴۵ مجله آدینه ارسال شود.

اشتراک داخل کشور ۲۰۰۰ تومان ● اشتراک خارج از داخل کشور: اروپا ۹۰۰۰ تومان ● اشتراک خارج از داخل کشور: آمریکا ۱۰۰۰۰ تومان

خسرو حکیم‌رابط

فصلِ سردِ صحنه‌ها و کلاس‌هایِ تیاتر

سی سال پیش، در یک روزِ سردِ زمستانی روزی مثلِ همین روزها با تن پوش و پاپوشی نامناسب برایِ آن سرما، جوانی که زیاد هم جوان نبود، سلسیل تا چهارراه آب سردار راه، با همه‌یِ سرما، پیاده و گرم، آوازه خوان و دل‌خوش، آمده بود. این جوان - که زیاد هم جوان نبود- سال‌ها بود که می‌دوید با انبانی بر پشت از بیست سی نوع تجربه در بیست سی حرفه‌یِ مختلف. در این دویدن‌ها، بارها از پشتِ دیوارِ کتاب‌خانه‌هایِ عمومی و دانش‌کده‌ها گذشته بود با آرزویِ یک لحظه آرام و بی‌دلهره نشستن بر صندلیِ یک کتاب‌خانه یا دانش‌کده. اما کجا بود چنین فرصت یا فراغتی ؟ و او به ناچاره این آرزو را در کوله‌بارِ خود، به آواره گی تا همه جا کشانده بود.

اما امروز - یعنی آن روزِ سردِ زمستانی - روزی دیگر بود. او که از هزار پرچین کار و آواره گی پریده بود، در آخرین پرواز، هم‌راه با اولین گروه از دانش‌جویانِ پیروپاتال - و بیش‌ترشان اهلِ قیله‌یِ هنر- و در اولین کنکورِ دانش‌کده‌یِ هنرهایِ دراماتیک، در این دانش‌کده فرو افتاده بود. و امروز اولین روزِ درس و اولین «جلسه»، کتاب‌خانه. آن آرزویِ دیرین و شیرین از پسِ آن همه سال و کار.

لحظاتی تنفس درسکوت و عشق و بعد ... و بعد ناگهان بغض و عصیان و فرار:

در یک گوشه از کتاب‌خانه، جوانی که این آواره‌یِ دیروز، این روزها، خیلی هم دوست‌اش دارد، بساط شعبده بازی راه انداخته بود داشت از زیر یک کلاه، از زیرِ کلاهِ یک آشنا، تخم مرغ بیرون می‌آورد. در این سو و آن سویِ دیگرِ کتاب‌خانه نیز جرق و جروق آدامس ، تخمه، زمزمه و ترانه‌یِ زیرِ لب، هر و هر و کر و کر. «کجایِ روزگار ایستاده‌ای؟ دیوانه ! » این را در دل به خود گفته بود آن جوانِ ساده دلِ سی سالِ پیش - یعنی اولین روزی که قرار شده بود در آن سویِ کلاس درسی بنشیند - و فحش داده بود - چه فحش‌هایی ! - و فرار کرده بود. و حالا، این جا، در پشتِ این تریبون، فکر می‌کند که «نه !» اتفاقاً جایِ بدی هم نبوده است - که دلیل‌اش را خواهد گفت - .

بیست و نه سال بعد از زمستانِ آن کتاب‌خانه، در دی‌ماهِ ۷۳ - چه طنزی ! باز هم در زمستان - دوستی در مجله‌یی از محصلِ آن روز و معلمِ امروز درباره‌یِ بحرانِ تئاتر پرسیده بود و او از جمله چنین گفته بود: « جلسه‌یِ اول و معلم . معلمی که من باشم . در این سو که من ایستاده‌ام، جزیره‌یی بی درخت، دور افتاده و دورمانده . نه فرصت و امکانِ دیدار با دریاها و توفان‌ها، فرهنگ‌ها، بدعت‌ها و تازه‌گی‌ها و نه حتا پنجره‌یی برایِ نگاهی از دور بر آن سویِ افق، و در آن سو، دانش‌جویان - جزایری دیگر - تنهایانی ، ره گم کرده گانی ....

زمان می‌گذرد، دست‌ها سرد می‌شود، پاشنه‌یِ کفش‌ها می‌خوابد، لخ لخ در راه‌روهایِ دانش‌کده . سالِ چهارم. جلسه‌یِ آخر. منِ معلم، هم‌چنان آن‌جا ایستاده‌ام و پایان. مستخدم می‌آید . پرهایِ ریخته‌یِ چهارساله را جمع می‌کند . می‌رود. قاریِ عریانی در زیرِ باران می‌لرزد. من نیز به خانه می‌روم . لرزان از سرما.

یک قاری می‌خواند . گرما به اتاق می‌ریزد. آری همه‌یِ پرنده گان، پرنیی ریزند. سخت جانانی نیز داریم و استثناهایی البته.

گویا سرنوشت چنین است که من از مادر بر خشتِ زمستان افتاده باشم. در اساطیرِ سامی از توفانِ آب سخن می رود و در اساطیرِ خودمان از توفانِ برف. توفانِ برفِ ایرانی را یا صبرِ ایوبِ سامی بیامیزیم، زمهریری جاودان خواهیم داشت.

قصه‌یِ تیاترِ ما را، دوستانِ محققِ دیگرمان، گفته‌اند و نوشته‌اند، به‌تر از من و گرم‌تر از من. سهمِ من گویا عبور از اقلیمِ سردِ این قصه بوده است. اقلیمِ آموزش.

منِ سرمایِ آن کتاب خانه‌یِ سی سالِ پیش را هنوز در زیرِ این پوست دارم و سرمایِ کلاس‌هایِ امروزی را نیز بر تیره‌یِ پشت. یخِ کتاب‌خانه‌ها، کتاب‌ها و کلاس‌ها کی آب خواهدشد؟ رازِ این سرما در چیست؟ چه گونه است که تا دیروز و کم و بیش تا امروز نیز حتا بی‌سوادانِ ما، گلِ گرمِ شعر بر لب دارند؟ رازِ حضورِ این گل و گرما در کجا است؟

پاسخ البته ساده است اما راه‌یابی بسیار مشکل پاسخ به ساده گیِ این است: فرهنگ. جریانِ فرهنگی.

ما، به هر دلیل، از قدیم‌ترین روزگاران شعر را و فرهنگِ شعر را و شور و شعورِ شعر را داشته‌ایم، اما نمایش را و فرهنگِ نمایش را، نه.

روسیه را به چخوف می‌شناسند و داستایوسکی یا تولستوی و ما را با حافظ و خیام و آن بزرگانِ دیگر. ما را با شعرمان.

نمایش دیر آمده است. غریب آمده است و غریب هم مانده‌است. البته هر دیرآمده‌یی غریب نمی‌ماند. فوتبال مثلاً. در کوچه پس کوچه‌هایِ شهر، طفلانِ تازه پا را دیده‌اید پا به توپ که خوابِ نیم روزیِ پیرانِ خسته را چه گونه می‌آشوبند؟ یا آن صدهزار دهانِ پرفریاد و هلهله گر که چه گونه باد را به دروازه فرا می‌خوانند؟ و بعد ... یک روز، یک بار که توپ وارد دروازه شد از یکی از این صدهزار دهان پرسیدم: خوب ... بعد ... بعد که توپ وارد شد؟

گفت: خوب ... بعد ... بعد دیگر همین.

: دیگر همین؟!

: پس چی ؟!

چه حکمتی است که آن میدان آن گونه گرم است و این صحنه این چنین سرد؟ چه نسبتی است میانِ گوشِ من - گوشِ ما - با آن رودخانه‌یِ فریاد و این پچ‌پچه‌یِ آرامِ رویِ صحنه ؟ نمی‌دانم.

اما این را می‌دانم و می‌دانید که از آن هزار طفلِ خردسالِ پا به توپ در آن هزار کوچه و پس کوچه‌هایِ شهر و از انبوهِ آن همه چشم و آن همه فریادِ تماشا در آن میدان‌ها، سرانجام روزی، مردانی برخواهند خاست پا به توپ و سربلند - به همان معنا که آن دهان‌ها می‌طلبند - اما کجا است آن هزار صحنه و میدان که مردانِ خود را بپروراند و برخیزاند؟ مردانِ نمایش را به همان معنا که نمایش می‌خواهد - ؟

این جانمایش با زنده گی نیامیخته است و آموزش با قبیله‌یِ اصلیِ هنر. از تعزیه و روحوضی و نقالی و بازی‌هایِ نمایشی می‌گذریم که شاید می‌توانست سرچشمه‌یِ نمایشِ امروزینِ ما باشد، به ویژه تعزیه (با همه‌یِ حرمتِ محتوایی‌اش) که به دلائلِ اجتماعی و تاریخی، اینک پیکره‌یِ نحیفی است که با هزار چوبِ زیرِ بغل هم، به ظاهر نمی‌خواهد یا نمی‌تواند کمر راست کند.

به هر حال، از این تهی، از این میدانِ خالی، نمایش می‌خواهیم. البته همین جا بگویم که میدان، خالیِ خالی هم نیست. پر است. پر است از خالی. گرچه با شور و عشقِ بسیار و جایِ سخنِ بسیار.

اما سخنِ اصلی در این جا از آموزش بود - از همان فصلِ سرد - برایِ آموزش، البته برنامه لازم است و دانش‌جو و گزینش و معلم و کلاس و ... خیلی چیزهایِ دیگر. در این مجموعه دو عنصر، عمده و اولی است.

۱ - برنامه و برنامه ریز

۲ - گزینش و گزینش کننده (بگذریم از این آرزویِ شیرینِ دور که بیاید روزی با چنان وفوری از نعمتِ فرهنگ و آموزش که هر که بیاید، خوش آمده باشد بی‌هیچ نیازی به گزینش و در و دیوار و پشتِ در ماندن)

بیماری از آن جا آغاز می‌شود که این دو عنصرِ عمده و اولیه، متأسفانه، هیچ‌کدام (مجموعه را می‌گویم البته) اهلِ قبیله‌یِ هنر نیستند. خودِ من البته، خوش‌بختانه یا بدبختانه با هیچ چهره یا نامی از این دو مجموعه آشنا نیستم. نمی‌شناسم‌شان. اما دست پخت شان را خورده‌ام. سال‌ها است که می‌خورم. برنامه‌ی درسی‌شان و نحوه - یا دقیق‌تر بگویم - محصولِ گزینش‌شان را دیده‌ام. سال‌ها است که می‌بینم. و آن سرما که از آن سخن رفت از همین روزنه وارد می‌شود.

در صحبت از اولین و آخرین روز از بیست و نه سال حضور در این سو و آن سویِ کلام، یک نکته، ناگفته‌ماند و آن این‌که در آن زمان، گزینشِ دانش‌جو برعهده‌یِ خودِ دانش‌کده بود و اگر چه تصویرِ تلخِ آن کتاب‌خانه‌یِ سرد به من می‌گوید که کار از یک جا عیب داشته است - و من از این عیب سخن خواهم گفت - با این همه اجازه بفرمایید بدونِ ذکرِ نام کسی، بگویم که اگر کاری در میدانِ نمایش صورت گرفته است، دانش‌جویانِ آن دوره و دوره‌هایِ بعد و گزینش‌کننده گان آن دوره و دوره‌هایِ بعدِ آن دانش کده، سهمی و حتا سهمی عمده در آن داشته‌اند.

عمده‌یِ دانش جویانِ آن دوره و چند دوره‌یِ بعدِ آن دانش‌کده و گزینش کننده گان نیز همه اهلِ قبیله‌یِ هنر بوده‌اند. این گروه از دانش‌جویان به این دلیل به دانش‌کده راه یافتند که برنامه‌ریزانِ آن‌ها و گزینش‌کننده گانِ آن‌ها، خود، اغلب، دل و جان در صحنه داشتند. البته کسانی نیز بی‌راهه یابه بی‌راه آمده بودند و آن شعبده و هر و هر و کر و کر - آن سرما - نیز از آن لطفه‌یِ بیمار بود، از آن عیب. مثلاً: «رودخانه‌یِ راین در کجا جاری است؟» «پایتختِ حبشه کدام خراب شده است؟» قسمتی از سئوال‌هایِ کنکور، سئوال‌هایِ اطلاعاتِ عمومی، بی‌ارتباط با هنر و بی‌ارتباط با خلاقیتِ هنرمندانه بود و همین راه می‌داد به بی‌راهه آمده گان، به دارنده گانِ «اطلاعاتِ عمومی». یعنی چیزی که حالا دیگر اصلِ اساسیِ کنکور شده است.

«اینک در انتخابِ دانش‌جو، سئوال این است که «چه می‌دانی ؟» و نه این‌که « چه می‌توانی ؟» در آزمونِ ورودی به جایِ سنجیدنِ خمیر مایه‌یِ کلامی داوطلب، میدانِ تخیل، قدرتِ خلاقیت، توانایی تصویرسازی و حادثه پردازی و مهم‌تر از همه، گنجینه‌یِ تجربه‌هایِ شخصیِ او، انبانِ محفوظات‌اش را می‌کاویم و غافل ایم از این که این جا میدانِ هنر است نه فیزیک یا ریاضی و می‌دانیم که کارِ هنر کارِ عمر است. و ریاضت و تجربه‌یِ زنده گی. ترکیبِ ظریفِ دانستن و توانستن . دانستن را با محفوظات کتابی اشتباه نکنیم. سخن از دانایی است و دانایی هنرمندانه. [۳] »

خودِ من، دانش‌جویانِ فراوانی را دیده‌ام که به رشته‌ی ادبیاتِ نمایشی راه یافته‌اند بی‌آن‌که قبل از دانش‌کده حتا قبل از سالِ چهارمِ دانش‌کده، یک سطر مطلب نوشته باشند، شعری گفته باشند، قصه‌یی نوشته باشند، طرحی ریخته باشند یا نمایشی. صندلی‌هایی اشغال شده است که می‌بایست شاعران، قصه نویسان و نمایش‌نامه‌نویسانِ آینده برآن نشسته باشند. البته گاهی این‌جا و آن‌جا، متأسفانه شاه کارهایی وارونه نیز دیده‌ام و بغض کرده و در دل گریسته ام. دیده‌ام دانش‌جویانی را که دست به قلم برده‌اند، شعر می‌گفته‌اند مطلب می‌نوشته‌اند، اما بعضی‌ها، «هنرمندانه» ترک‌شان داده‌اند.

البته می‌دانم و می‌دانید که هنر در دانش‌کده نطفه نمی‌بندد - ریشه در خانه، مدرسه و کوچه پس‌کوچه‌هایِ کودکی دارد. انتخاب درست است که به این ریشه‌ها می‌رسد. نهالکِ نورس رو به رشد را به باغِ آموزش می‌آورد.

هم‌چنان که در طبیعت چرخه‌یِ آب و اکسیژن داریم، در مسائلِ انسانی نیز چرخه‌یِ اشتباه داریم. وقتی‌که برنامه‌ریزانِ هنر، نه اهلِ این قبیله، بل که در به‌ترین صورت از خوش‌نشینانِ آبادیِ هنر باشند، راه برگزینش و گزینش‌کننده گانِ خاص می‌گشایند و اینان نیز راهِ بر دانش‌جویانِ خاص. دانش‌کده و معلم، به فرض صلاحیت و حسنِ نیت تازه چه می‌توانند کرد؟ آن سویِ معادله نیز درست است. هنگامی‌که بر صندلی‌هایِ کلاس، جوانانِ دست به قلم، هنرمند، بیدار و آگاه نشسته باشند دیگر از آن دست شاه کارهایِ وارونه که از آن سخن رفت، چه گونه می‌تواند اتفاق بیافتد؟ این سو و آن‌سویِ کلام به تعادل خواهد رسید و هر کس در آن جا که توانائی‌اش را دارد و صلاحیت اش را خواهد ایستاد.

اینک برایِ این‌که با آن چرخه، از نزدیک و به طورِ مشخص آشناتر شویم اجازه بدهید در کنارِ یک خبرِ خوش - که همه شنیده‌اید - من نیز یک پرانتزِ ناخوش باز کنم.

خبرِ خوش: تشکیلِ دوره‌یِ فوقِ لیسانس در زمینه‌یِ نمایش در چند دانش‌کده. خیر است و مبارک. نگاهی گذرا به برنامه‌یِ آموزشیِ این دوره، همان پرانتزِ ناخوشی است که می‌خواهم از آن سخن بگویم.

براساسِ طرحِ تفصیلیِ دروسِ فوقِ لیسانس، علاوه بر درس‌هایی که اغلب برایِ این مقطع بی‌راه است و بی‌فایده و جز وقت کشی و صرفِ انرژیِ بی‌هوده تأثیری دیگر ندارد و در این فرصتِ کوتاه جایِ بحثِ آن نیست

● در آزمونِ ورودیِ تیاتر به جایِ سنجیدنِ خمیر مایه‌یِ کلامیِ داوطلب، میدانِ تخیل، قدرتِ خلاقیت، توانایی تصویرسازی و حادثه پردازی و مهم‌تر از همه گنجینه‌یِ تجربه‌هایِ شخصیِ او و انبانِ محفوظات‌اش را می‌کاویم و این بیماری است.

۳ درس اصلی داریم:

۱ - آشنایی با نمایش‌نامه‌نویسیِ پیش‌رفته

۲ - آشنایی با فیلم‌نامه نویسیِ پیش‌رفته

۳ - آشنایی با نویسنده گی و نمایش‌نامه نویسی برای رادیو و تلویزیون

درس اول: نمایش‌نامه نویسی:

«در این کارگاه [۴]، دانشجویان، آموخته‌های خود را، بصورت پروژه عملی فردی، ارائه خواهند داد. دانش‌جویان، بمنظور تجربه در زمینه شیوه‌های مختلف نمایشنامه نویسی، پروژه هائی را انجام خواهند داد [۵].

این پروژه‌ها که با اهداف تجربی اجرا می‌شود باید با لحاظ کردن متون کهن و تاریخ ایران و در جهت نوآوری طرح و بیان مفاهیم همراه باشد. اصول حاکم بر ادبیات نمایشی پایه و اساس این پروژه خواهد بود. [۶]»

● دانش‌جویانِ فوقِ لیسانس نمایش‌نامه‌نویسیِ پیش‌رفته فرصتِ دیدار با کدام متن و اجرایِ تازه‌یِ تیاتری را داشته‌اند. از شرایطِ فیلم‌نامه‌نویسی دیدنِ فیلم‌هایِ خوب و بد است و شناختِ امکاناتِ سینما و اینان از کدام یک از این امکانات برخوردار اند؟

● براساسِ طرحِ تفصیلی دروسِ فوقِ‌لیسانسِ پایان نامه‌یِ دانش‌جویان باید برمبنایِ یکی از آثارِ مکتوب ادبیاتِ ایران مانندِ شاهنامه، مثنوی و منطق‌الطیر باشد و چرا دانش‌جو حق ندارد فیلمی درباره‌یِ امروزِ خود و امروزِ هم‌وطنانِ خود بسازد؟

در این درس از دانش‌جو می‌خواهیم در زمینه‌یِ شیوه‌هایِ مختلفِ نمایش‌نامه نویسی تجربه کند و پروژه‌ها و اهداف تجربی اجرا می‌شوند. این تجربه، **باید با لحاظ کردنِ متونِ کهن و تاریخِ ایران** انجام بگیرد. با همه‌یِ حرمتی که برایِ تاریخِ ایران و متونِ کهن قائل ایم نمی‌دانم چه اجباری است که تجربه را حتماً به آن میدان ببریم؟ من که آدمِ این روزگارم و می‌خواهم نمایشِ پیش‌رفته‌یِ این روزگار را بنویسم، چه اشکالی دارد که در همین میدان تجربه کنم؟ چه اشکالی دارد که آدمِ امروز، حرفِ همین امروز را بزند؟ اگر زد، **نمایش‌نامه و نمایش‌نامه‌نویسِ پیش‌رفته** نخواهد شد؟ البته عیبی هم ندارد که اگر کسی دل‌اش خواست به تاریخِ ایران و متونِ کهن هم بپردازد. به خودش مربوط است. به من چه؟ حداکثر بزرگ‌واری و آزادمنشی من این است که میدانِ تجربه را برای‌اش باز بگذارم. تجربه الزاماتی دارد. معنایی دارد. تجربه‌یِ من یعنی کاری که دیگران به این صورت نکرده‌اند و من می‌خواهم بکنم. به من می‌گویید تجربه کن اما اصولِ حاکم بر ادبیاتِ نمایشی پایه و اساسِ تجربه‌یِ تو باشد. این اصول که مالِ من نیست شما هم می‌دانید که بزرگانِ هنر، همه بدعت گذار بوده‌اند، سنت‌شکن بوده‌اند، چهارچوبِ اصولِ حاکم را شکسته‌اند و چهارچوبِ تازه آورده‌اند و تجربه کننده گانِ بعدی آمده‌اند و چهارچوبِ تازه‌یِ آنان را - که کهنه شده بودند شکسته‌اند. یک معنایِ تجربه این است. حالا به من می‌گویید تجربه کن اما در تاریخ و متونِ کهن و با حفظِ اصولِ کهن. این‌که شتر سواری دولا دولا است.

نکته‌یِ دیگر این‌که همه‌یِ این درسِ **نمایش‌نامه‌نویسیِ پیش‌رفته** در کلاس در بسته می‌گذرد. قبل از این نوشتن و پیش‌رفته نوشتن و هم‌راه با این آموزش فرصتِ دیدارِ کدام متنِ تازه، کدام اجرایِ تازه‌یِ تیاتری را برایِ دانش‌جو، در برنامه، پیش‌بینی کرده‌ایم؟

دستِ کم در این مرحله، باید که درهایِ تیاترِ جهان را بر دانش‌جو بگشاییم. این دو سال دوره‌یِ فوقِ لیسانس، باید دوره‌یِ آمیخته گیِ زنده و صمیمانه‌یِ دانش‌جو باشد با صحنه‌یِ تیاترِ ایران و تیاترِ جهان و شرکت در تجربه‌یِ عظیمِ جهانی - و البته اگر بشود گفت - در تجربه‌یِ موجودِ ملی. یعنی در این کلاس و به خاطرِ این کلاس اگر که بتوانیم باید دروازه را بر گروه‌هایِ مختلفِ تیاتریِ دنیا بگشاییم. یا حداقل به تدارکِ آرشیوِ غنی از نمایش‌ها و تجربه‌هایِ امروزینِ جهان همت کنیم. در کنارِ این واحدِ درسی و هم ارز با آن باید که واحدی داشته باشیم برایِ دیدن، آشنا شدن، نقد و بررسیِ تیاترهایِ تازه‌یِ دنیا.

ادبیاتِ نمایشی در ارتباط نزدیک و تنگاتنگ است با اجراهایِ نمایشی، تکنیک‌هایِ تازه در کار، بازی، نور، کارگردانی و همه‌یِ آن‌چه که بر صحنه می‌گذرد. بدونِ آشنایی با این دنیاها، چه گونه می‌توان با ادبیاتِ نمایشیِ تازه آشنا شد و ورقه‌یِ فوقِ لیسانسِ نمایش‌نامه‌نویسیِ پیش‌رفته را گرفت و به دیوار آویخت؟

آشنایی با فیلم‌نامه‌نویسیِ پیش‌رفته:

در این‌جا هم از دانش‌جو می‌خواهند که **آموخته‌هایِ خود را با لحاظ کردنِ ... همان‌ها که می‌دانید ... متونِ کهن و تاریخ و به قصد تجربه ....** و به هر حال تکرارِ همان مطالبِ مربوط به نمایش‌نامه نویسیِ پیش‌رفته.

باید پرسید فیلم را کجا می‌شود آموخت؟ در کلاس درسِ نظری؟ ۲ ساعت در هفته؟ فقط با حرف؟

از شرایطِ فیلم‌نامه‌نویسی دیدنِ فیلم‌هایِ خوب و بد است و تازه این هم کافی نیست ... باید امکاناتِ سینما را شناخت. باید پشتِ صحنه‌یِ فیلم رفت. با تکنیک آمیخت. با عمل و امکاناتِ فیلم‌سازی آشنا شد و آن‌وقت اگر خیلی بزرگ‌وار - یعنی فروتن - باشیم و قیدِ تجربه و تازه گی و گنده گویی را بزنیم، لااقل یک کارِ معمولی برایِ یک فیلمِ معمولی بنویسیم. اگر نخواهیم که فقط حرف بزنیم و پز بدهیم که فوقِ لیسانس داریم یا این همه تخصص. این دوره‌یِ فیلم‌نامه‌نویسی دستِ کم کارِ یک دوره‌یِ آموزشیِ چهارساله است.

۲ واحد دیگر هم داریم: **نگارش برایِ رادیو و تلویزیون.**

این دیگر از همه زیباتر است - با ۲ واحد می‌خواهیم هم برایِ رادیو نویسنده بسازیم و هم برایِ تلویزیون. البته واضح و مسلم است که در این درس هم صحبتی از آشنایی با امکاناتِ این رسانه‌ها نیست. دورادور می‌نویسیم. برایِ هر دو هم می‌نویسیم. اگر توجه کنیم که مثلاً نویسنده گی برایِ رادیو فقط نمایش‌نامه نویسی نیست و نویسنده‌یِ رادیو، و تلویزیون نیز - باید بیاموزد که چه گونه خبر بنویسد، یا گزارش، مستند (با انواعِ بسیار متنوع‌اش)، سرگرمی، طرحِ مصاحبه، طرحِ میزگرد، مسابقه، برنامه‌هایِ خردسالان و دهقانان ... و صدها عنوان دیگر و از جمله نمایش رادیویی یا تلویزیونی.

می‌خواهیم همه‌یِ این‌ها را - بدونِ حتا یک بار دیدن و تنفس حال و هوایِ آن سوی صحنه‌یِ رادیو یا تلویزیون - جمعاً در هفده جلسه درس بدهیم. کجا است آن معلمِ معجزه گر و کجا است آن دانش‌جویِ فوقِ لیسانس پیش‌رفته‌یِ آینده‌یِ معجزه گر؟

و از همه جالب‌تر پایان نامه است.

پایان نامه

دانش‌جویان باید یک نمایش‌نامه یا فیلم‌نامه بر مبنایِ یکی از آثارِ مکتوبِ ادبیاتِ ایران (شاهنامه، مثنوی، منطق الطیر) ارائه دهند.

باز هم من نمی‌فهمم. چرا براساسِ یکی از آثارِ مکتوبِ ادبیاتِ ایران؟ چرا راه را بر ذهن و زبانِ دانش‌جو می‌بندیم؟ چرا دانش‌جو حق نداشته باشد فیلمی بسازد درباره‌یِ امروزِ خود و امروزِ هم وطنانِ خود؟ با همه حرمتی که برایِ شاهنامه و مثنوی و منطق الطیر قائل ام و بهره بردن از آن‌ها را بسیار شریف و لازم می‌دانم ولی همه‌یِ زنده گی که نیش قبر نیست. پس این آفتابِ امروز چه، این باران و برف امروز چه؟ این همسایه‌یِ من، این دوست، این مادر، این برادر به چه کسی حرفِ خود را بگوید و درد و شادیِ خود را؟ چه کسی زبانِ او شود و زبانِ زمانه‌یِ او؟

چرا دانش‌جو نباید درباره‌یِ کمیته‌یِ برنامه‌ریزیِ آموزشِ عالی یا سازمانِ سنجش - با همه‌یِ حرمتی که برایِ آقایان قائل ام و با حفظِ همین حرمت - چیزی بنویسد؟ چرا فقط شاهنامه؟

پهلوانان همه جا هستند. ■

۱ - قرار بود این نوشته، در زمستانِ سالِ ۷۴ در هم‌آیش تئاتر، «سخن‌رانی» شود که نشد و هنوز هم نمی‌دانم که «چرا؟».

۲ - مجله‌یِ آدینه، دی ماهِ ۷۳. هزار سیزیف سنگ بر دوش در هزار گذر.

۳ - همان مرجع.

۴ - کارگاه! امیدوار ام دوستانِ اهلِ تحقیق و زبان برایِ این واژه‌یِ «کارگاه» هم فکری بکنند. آخر، آهنگرخانه که نیست.

۵ - به این شیوه‌یِ نگارش هم توجه فرمایید.

۶ - نقل از طرحِ تفصیلی دروس.

ارنست اولریش فن وایتزکر

ترجمه‌ی الاهه بقراط

دوزخِ زیست محیطیِ تنگ‌دستان

آیا هنوز هم «جهانِ سوم»ی وجود دارد؟ در جایی که «جهانِ دوم» از بین رفته است آیا می‌توان از جهانِ سوم سخن گفت؟ کشورهایی چون تایلند، چین، چک و مکزیک که در گذشته به جهانِ سوم تعلق داشتند اکنون برایِ سرمایه گذاران کانون‌هایِ جذاب‌تری اند و اصطلاح «کمک به کشورهایِ در حالِ رشد» برایِ هیچ‌کس دیگر تداعی کننده‌یِ این کشورها نیست.

تخریبِ محیطِ زیست، نابودیِ گیاهان و گسترشِ کویرها پدیده‌هایی است که در دنیایِ امروز عمدتا در کشورهایِ در حالِ رشد رخ می‌دهد. مکزیکوسیتی، شهرِ چینیِ ووهان Wuhan و قاهره از نظرِ آلوده گی هوایِ بسیار بدی دارند. آبِ رودخانه‌هایِ ریودولاپلاتا Rio de la dPlata یانگ تسه کیانگ Jangtsekiang و نیل بسیار آلوده تر از راین Rhein است. پالایشِ زباله، جلوگیری از سروصدا و حتا از بین بردنِ اجسادِ حیوانات در بسیاری از شهرهایِ جهانِ سوم به شیوه‌یی بسیار عقب مانده انجام می‌شود.

چرا بخشِ بزرگی از ویرانیِ محیطِ زیست در کشورهایِ در حالِ رشد رخ می‌دهد؟

۱- بخشِ عظیمی از انواعِ گیاهان و حیوانات به‌طورِ طبیعی در نواحیِ نزدیکِ خطِ استوا زنده گی می‌کنند، بدین‌سان تخریبِ محیط‌زیست در کشورهایی مانندِ تایلند، کامرون و یا کلمبیا از نظرِ کمی نسبت به کشورهایِ اروپایی ابعادِ آماری و رقم‌هایِ بزرگ‌تری را نشان می‌دهد.

۲- فقرِ همه گانی یا تبِ جدیدِ رشد موجب می‌شود که کشورهایِ در حالِ رشد از نظرِ مالی نتوانند یا نخواهند تدابیرِ هزینه‌یِ حفاظت از محیط‌زیست را به کار بندند و علاوه بر این تنگ‌دستان به‌ناچار منابعِ اِکولوژیک را برایِ گذرانِ زنده گیِ روزمره مصرف می‌کنند.

۳- کشورهایِ در حالِ رشد بیش‌تر در مناطقی از کره‌یِ زمین قرار دارند که زمینِ محافظت نشده را آب و باد آسان‌تر هموار می‌کند.

۴- نرخِ افزایشِ جمعیت و رشدِ شهرها در کشورهایِ در حالِ رشد بیش‌تر است.

۵- بینِ کشورهایِ در حالِ رشد و کشورهایِ صنعتی در موردِ کالاهایِ مهمِ اکولوژیک داد و ستدِ فوق‌العاده نامتوازنی برقرار است. مقدارِ موادِ آلی که امروزه از کشورهایِ در حالِ رشد به کشورهایِ صنعتی صادر می‌شود، بیش از دورانِ ملامت بارِ استعمار است. به این مواد باید زغال سنگ، نفت و دیگر موادِ خام را افزود که «بهره برداری» از آن‌ها ذخایر را کاهش داده و اغلب خساراتِ اکولوژیکِ محلیِ بالایی را به بار می‌آورد.

فشارِ جمعیت

در نظریاتِ غربی‌ها درباره‌یِ بحرانِ جهانیِ محیط‌زیست تقریباً همیشه پدیده‌یِ رشدِ جمعیت جایِ نخست را دارد. آن‌ها با وحشت، هم‌دردی و یا بی‌زاری به افزایشِ به ظاهر اجتناب ناپذیرِ جمعیت در کشورهایِ در حالِ رشد به‌عنوانِ سرچشمه‌یِ اصلیِ تمامِ بدبختی‌ها می‌نگرند.

همه چیز آسان‌تر می‌بود اگر شمارِ جمعیت ثابت می‌ماند. اما نرخِ رشدِ جمعیت با فقری که ما غربی‌ها در غلبه برآن سهمِ اندکی داریم ارتباط دارد و انفجارِ جمعیت نیز قبلاً رخ داده است.

تراکمِ جمعیت در اروپایِ غربی بسیار بالاتر از بیش‌ترِ کشورهایِ در حالِ رشد است. در حالِ حاضر تعدادِ کودکانِ هر خانواده در بسیاری از کشورهایِ در حالِ رشد سریع‌تر از آن‌چه که زمانی در اروپا اتفاق افتاد کاهش می‌یابد و دولت‌هایِ تقریباً همه یِ کشورهایِ در حالِ رشد به ویژه در آسیا بر آن اند که از افزایشِ جمعیت جلوگیری کنند. اما به جایِ طرحِ تئوری های گوناگون و خودنمایانه درباره‌یِ «انفجارِ جمعیت» به‌تر است که به‌دنبالِ کشفِ دلایلِ افزایشِ دائمیِ جمعیت باشیم.

محیطِ زیست و خود تأمینی

پس از کنفرانسِ محیطِ زیستِ سازمانِ مللِ متحد در ۱۹۷۲ در استکهلم این هوش‌یاری در کشورهایِ در حالِ رشد افزایش یافت که ویرانیِ محیطِ زیست می‌تواند ویرانیِ رفاه نیز باشد و فقط پروژه‌هایِ منطبق بر حفظِ محیطِ زیست می‌تواند فایده‌یِ پای‌دار داشته باشد. در این کشورها نیز روشن‌گری در این زمینه را اجتماعاتِ مردمیِ مخالف آغاز کردند. در کشورهایِ شمالی در سال‌هایِ دهه‌یِ شصت بیش‌ترِ سردمدارانِ جنبشِ محیط زیست فرزندانِ خانواده‌هایِ مرفه بودند، اما در کشورهایِ در حالِ رشد تنگ‌دست‌ترین افراد در دفاع از خواست‌هایِ حیاتیِ خویش علیهِ پروژه‌هایِ ناخواسته یِ رشد اعتراض می‌کنند.

نمونه‌یِ چنین مقاومتی علیهِ تخریبِ محیطِ زیست از سویِ تنگ‌دستان جنبشِ چیپکو Chipko-Bewegung در هند است. چیپکو که به معنایِ «حلقه زدن به دورِ درخت» است، جنبشِ مقاومتِ روستاییان علیهِ قطعِ سودجویانه‌یِ درختانِ جنگل‌ها بود که در ماجرایِ استانِ شمالیِ اوتار پرداش Utar Pradesh ریشه داشت. در سالِ ۱۹۳۷ یک کارخانه‌یِ چوب‌بری در جنگل‌هایِ روستایِ گوپش وار Copeskwar شروع به کار کرد، ساکنانِ روستا به ویژه زنان تصمیم گرفتند با حلقه زدن به دورِ درختان از قطعِ درخت‌ها جلوگیری کنند. کارخانه دم و دست‌گاهِ خود را جمع کرد. خبرِ این اقدامِ موفقیت آمیز به سرعت پخش شد و بعدها در نواحیِ مجاور نیز مردم از روشِ چیپکو کمک گرفتند. انگیزه‌یِ این مقاومت را باید در تجربه‌یِ تلخِ سیلِ سالِ ۱۹۷۰ جُست. دهقانانِ این منطقه دیدند که بقایِ زنده گیِ آنان عمیقاً به جنگل‌هایِ بکرِ منطقه شان وابسته است. از تخریبِ جنگل‌ها برایِ تامینِ نیازهایِ بازارهایِ شهری تنها پی‌امدهایِ منفیِ تسطیحِ منطقه برایِ روستاییان می‌ماند: فرسایشِ زمین، دست‌رسیِ مشکل‌تر به هیزم، طغیانِ آب. این واقعیتِ شگفت آور را باید جدی گرفت که در این مورد نه ثروت‌مندان که تنگ‌دستان بودند که علیهِ نوعِ معینی از ویرانیِ طبیعت اعتراض کردند چرا که بنیادِ موروثی و اجدادیِ زنده گی شان یعنی استقلالِ آن‌ها را سلب می‌کرد.

از میان برداشتنِ خود تامینی و اقتصادِ خودکفا، مدت‌ها هدفِ اعلام شده‌یِ «سیاستِ توسعه» بود. از بین رفتنِ خود تامینیِ فامیلی در بسیاری از مناطق پی‌آمدِ ناگزیرِ افزایشِ جمعیت نیز بود. جمعیتی که خواهانِ تقسیمِ کار و بالارفتنِ توانِ تولید بود، چرا که زمین در اشکالِ اقتصادیِ پیشین قادر به تامین و تغذیه‌یِ آن‌ها نبود. راهِ توسعه‌یِ اروپاییِ «انقلابِ صنعتی در قرنِ ۱۹» نیز می‌تواند به مثابه‌یِ اقدامی برایِ از میان برداشتنِ خود تامینی تحلیل شود. از همین زاویه است که علمِ اقتصادِ خودتامینی را با فقر و عقب مانده گی یکی می‌انگارد. اخیراً اقتصاددانان، به‌ویژه اقتصاددانانی از کشورهایِ در حالِ رشد و به ویژه زنان، درباره‌یِ اعتبارِ آموزش‌هایِ مسلط و رایجِ اقتصاد شک کرده‌اند و گفته اند که بسیاری از انسان‌ها از «رشد و توسعه»یِ سرزمینِ خود نه تنها نصیبی نمی‌برند بل که مصایبی را تحمل می‌کنند که گاه زنده گیِ آن‌ها را برباد می‌دهد.

مرکزِ ثقلِ سیاستِ توسعه و رشد از ابتدا توسعه‌یِ شالوده‌ها بود، (بنادر، جاده‌ها، راه آهن، آموزشِ فنی، بهداشت و اعتبارات) و تقویتِ ظرفیتِ تولید و پیوندِ کشاورزی با بازار و بهره برداری از موادِ خام. تولیدِ بیش‌تر و سودِ بالاتر و محیطِ زیست بی رویه تخریب شد.

تقسیمِ کارِ جهانی

محورِ خودتامینی به مفهومِ تشکیلِ یک بازارِ جهانیِ به‌تر و کاراتر نیز بوده است. این امر طبقِ نگرشِ اقتصادیِ رایج به نفعِ همه است. بازارِ جهانی یعنی تقسیمِ کارِ جهانی و برتری کشورهایِ شمالِ تضمین کننده یِ فعالیت‌هایِ ارزش‌مند و جذابِ اقتصادی به سودِ بازار جهانی بود، در حالی که بسیاری از کشورهایِ درحالِ رشد در نقشِ پیش پا افتاده یِ صادر کننده یِ موادِ خام بیش از

پیش در جا می‌زدند. ارزیابیِ ادواردو گالیانو Eduardo Galeano مورخِ اروگوئه‌یی چنین بود: «تقسیمِ کارِ جهانی یعنی این‌که کسانی در بُرد متخصص می‌شوند و کسانی در باخت.»

یک نمونه از دورانِ پیشینِ استعمار را (یعنی خیلی پیش از آن‌که کمک به کشورهایِ در حالِ رشد وجود داشته باشد) موکرجی Mukerjee مورخِ هندی به دست می‌دهد و آن تبدیلِ هند به صادرکننده‌یِ نخ و پارچه برایِ انگلستان است که در آن زمان در آغازِ رشدِ صنعتیِ خود بود. هند در ۱۷۸۶ یعنی بیش از ۲۰۰ سالِ پیش دیگر قادر نبود نساجیِ دستی اما از نظرِ تکنیک برجسته‌یِ خود را در برابرِ رقابتِ قیمت‌هایِ پایینِ پارچه‌هایِ بریتانیایی حفظ کند. زمانی بازارِ صادرات به نفعِ مویلینِ هندی بود چرا که دست‌گاه‌هایِ انگلیسی هنوز قادر به تولیدِ این نوع پارچه نبودند. اما هند به زودی در این عرصه نیز طعمِ شکست را چشید. موکرجی یادآوده می‌نویسد که اگر هند تا حدودِ سال‌هایِ ۱۸۰۰ هم‌چنان «کارگاهِ صنعتیِ دنیا» باقی می‌ماند، امروز به یکی از ثروت‌مندترین مناطقِ جهان تبدیل شده بود. در آن دوران «هند روندِ صنعت زدایی De-Industrialisierung را آغاز کرد.» ۱۵۰ سال بعد موادِ خام فروخته یا مصرف شده بود و هند تا به حدِ یکی از فقیرترین کشورهایِ دنیا تنزل یافت. در اقتصادِ بریتانیا اما همین تحولات به مثابه‌یِ پیش‌رفت ارزیابی می‌شود.

در عصرِ جدید فروشِ موادِ خام به ویژه به دلیلِ سهولتِ صادرات بیش از پیش شتاب یافت. تاثیرِ بهبودِ شالوده‌یِ حمل و نقل که خوش‌بینانه «کمک به کشورهایِ در حالِ رشد» نامیده می‌شود، بر محیطِ زیست وحشت‌ناک بود و برایِ سیاستِ رشدقابلِ تامل وتعمق.

کشورهایِ در حالِ رشد به رغمِ نقشِ بازنده‌یِ خود مدت‌ها با تقسیمِ کارِ جهانی تا نیمه‌یِ راه کنار آمدند. آن‌ها تا سال‌هایِ ۷۰ تصور می‌کردند که گویا موقعیتِ بدشان از پی آمدهایِ ناخوش‌آیندِ استعمار بوده است و با استعمارزدایی همه چیز به خوبی و خوشی تمام خواهد شد. آنان به سازمانِ مللِ متحد که دیگر در آن اکثریت داشتند، امیدِ بسیار بستند (غافل از آن‌که سازمانِ مللِ متحد اتفاقاً به‌دلیلِ این‌که تحتِ سلطه‌یِ کشورهایِ در حالِ رشد قرار می‌گرفت از قدرت می‌افتاد). در سالِ ۱۹۷۳ اوپک OPEC ناگهان قیمتِ نفت را به ۳ برابر رساند. سیاست‌مداران و روشن‌فکرانِ جهانِ سوم گمان کردند که نقشِ صادرکننده گیِ موادِ خام چندان هم بد نیست و حالا دیگر شمال به خاطرِ نیاز به موادِ خام بیش از پیش به جنوب وابسته خواهد شد، اما سخت در اشتباه بودند! کشورهایِ صادرکننده یِ موادِ خام در دو دهه‌یِ پس از بحرانِ نفت نه تنها از نظرِ اقتصادی ترمیم نشدند، بل‌که بسیاری از آنان به موقعیتِ مطلقاً ناامید کننده‌یی گرفتار آمده اند.

برخی از کشورهایِ درحالِ رشد تقریباً هیچ‌چیز مگر طبیعت شان را برایِ فروش در بازارِ جهانی ندارند. بخشی از آنان حتا هوا، آب و زمین‌شان را به شمال می‌فروشند: صنایعِ آلوده‌یِ ژاپنی، اروپایی و آمریکایی به جهانِ سوم کوچ می‌کنند. ما اروپایی‌ها به این دلیل که زمین‌هایِ خودمان را برای کاشت و داشت و برداشتِ موادِ خوراکی خیلی حیف و یا خیلی گران می‌دانیم موادِ خوراکی را از مناطقِ استوایی وارد می‌کنیم و زباله‌هایِ خطرناک را مستقیماً به جهانِ سوم حمل می‌کنیم.

تقسیمِ کارِ نوینِ جهانی و تخریبِ محیطِ زیست پی‌آمدهایِ غیرمستقیمِ دیگری هم به دنبال دارد:

تسطیحِ جنگل‌ها و تبدیلِ زمین به مزارعِ کشاورزی برایِ تولیدِ میوه‌هایِ صادراتی و علوفه‌یِ چهارپایان سبب می‌شود که زمین آب باران را جذب نکرده و هر بارانِ شدیدی به شکلِ طغیانِ آب در زمین‌هایِ پست جاری شود و به دلیلِ ذخیره نشدنِ آب در زمین در دورانِ خشکی و بی‌آبی چشمه‌ها می‌خشکند. اگر در سال‌هایِ دهه‌یِ ۶۰ سالانه حدودِ ۵/۲ میلیون انسان از فاجعه‌یِ سیل آسیب می‌دیدند، این رقم در دهه‌یِ ۷۰ به ۱۸/۵ میلیون رسید. در مناطقِ دچارِ خشک‌سالی نیز رابطه‌یی مشابه برقرار است. ضریبِ ۳/۵ را در طولِ یک دهه نه با عاملِ هوا، نه با افزایشِ جمعیت و نه با اعداد و ارقامِ اصطلاح شده می‌توان توضیح داد.

گزارشِ براندلند و برنامه‌یِ ۲۱

دولتِ نروژ با آگاهی از ویرانیِ فزاینده‌یِ طبیعت به ویژه در کشورهایِ در حالِ رشد با حمایتِ دیگر دولت‌هایِ اسکاندیناوی در سالِ ۱۹۸۳ برگزاریِ یک کمیسیونِ محیطِ زیست را برایِ تشریحِ موقعیتِ محیطِ زیستِ جهانی و بررسیِ امکاناتِ برنامه‌یِ محیطِ زیستِ سازمانِ ملل United Nations Environment -UNPD Programme/ پیش‌نهاد کرد. کمیسیون زیرِ فشارِ کشورهایِ در حالِ رشد با اکثریتِ سه چهارم نماینده گانِ این کشورها با نام جدیدِ «کمیسیونِ جهانیِ محیطِ زیست و توسعه» (WCED) باهزینه‌یِ نروژ و دیگر کشورهایِ OECD تشکیل شد. خانمِ دکتر گروهارلم براندلند Gro Harlem Brundtland رهبرِ اپوزیسیونِ نروژ از ۱۹۸۵ تا ۱۹۸۹ (و از پایانِ ۱۹۹۰ نخست وزیرِ نروژ) به عنوانِ رئیسِ این کمیسیون انتخاب شد.

کمیسیون پس از سه سال کارِ فشرده گزارشِ خود را تحتِ عنوانِ «آینده‌یِ مشترکِ ما» (Our Common Future) ارائه داد که یکی از مهم‌ترین اسنادِ دهه‌یِ ۸۰ محسوب می‌شود. در این گزارش البته برایِ خوشنود کردنِ کشورهایِ در حالِ رشد به‌طورِ مداوم از رشد و توسعه سخن می‌رود.

یکی از مهم‌ترین اطلاعاتی که در گزارشِ براندلند نیامده اما در عرصه‌یِ جهانی فاش شده است، این واقعیت است که در اواخرِ دهه‌یِ ۸۰ سالانه حدودِ ۴۰ میلیارد دلار از کشورهایِ در حالِ رشد به شمال سرازیر شده است. بخشِ مهم این رقم شاملِ بازپرداختِ وام‌ها (اغلب فقط بهره‌یِ وام) بوده است. بخشِ مهمی از این مبلغ از طریقِ فروشِ موادِ خامِ زنده وکانی یعنی از طریقِ فروشِ طبیعت «به دست آمده» است.

دویدن به سویِ پرت‌گاه

این تصور که می‌توان مشکلاتِ زیست محیطیِ جهانِ سوم را صرفاً با کمک‌هایِ زیست محیطیِ توسعه و رشد حل کرد توهمی بیش نیست. مدلِ رشدِ اروپایی - آمریکایی - ژاپنی برایِ انسان‌هایِ کشورهایِ در حالِ رشد فریبنده است اما امکانِ تقلید از این مدلِ رشد توسطِ ۵ و به زودی ۶ و روزی ۸ تا ۱۰ میلیارد انسان توهمی صرف و ویران‌گر است. اگر مصرفِ سرانه‌یِ انرژی، آب، موادِ کانی و زمین عمیقاً کاهش نیابد، زمین در ۵ تا ۱۰ سالِ آینده به گونه‌یی بازگشت ناپذیر تخریب خواهد شد. شمال بیش از دیگران آرزومندِ این دوزخِ زیست محیطی نیست. برایِ جنوب این دوزخ نیز به همان نسبت وحشت‌ناک است. اما برایِ بخشی از جنوب و بیش از هر جا برای آفریقا گویی دنیا هرگز بدتر از این که امروز هست نمی‌تواند باشد.

بقیه‌یِ کشورهایِ در حالِ رشد برآن اند که با تکیه برنیرویِ خود سریعاً راهِ توسعه را بپیمایند. اما این امر به این معنا است که آن‌ها نیز همان مدلِ ویران‌گرِ رشد را به کار بندند. آن‌ها خود را بر حق می‌دانند که طبقِ همان برنامه‌یی عمل کنند که ما در برابرِ آنان قرار داریم. آن‌ها می‌خواهند توسعه‌یِ اقتصادیِ خود را به حدِ اعلا برسانند. بیش از نیمی از بشریتِ امروز در کشورهایی با نرخِ رشدِ ۶ درصد زنده گی می‌کنند. سیاستِ اقتصادیِ ما با رشک به این پدیده می‌نگرد و تمامِ کوششِ خود را به کار می‌گیرد تا ما نیز دوباره به نرخِ رشدِ قابلِ توجهی دست یابیم. دو سال پس از کنفرانسِ ریو هنوز هیچ کس متوجه نیست که این مسابقه یِ دو به پرت‌گاه ختم می‌شود.

آن‌چه اینک مهم است، این که اکنون باید مسابقه‌یِ دیگری را در راستایِ توسعه‌یِ پای‌دارِ زیست محیطی مبتنی بر گزارشِ براندلند و برنامه‌یِ ۲۱ شروع کنیم. اما چه گونه می‌توان این برنامه را عملی کرد؟

ما چه می‌توانیم بکنیم؟

شمال باید مدلِ رفاهِ خویش را به‌سرعت اما نه آن‌طور که به گسست‌هایِ شدید و بحران منجر شود، به‌طور ریشه‌یی تغییر دهد.

مدلِ نوینِ رفاه باید چنان باشد که بتوان آن را به‌عنوانِ ایده‌یِ راه‌نما در دموکراسی‌هایِ شمال به کار بست. این مدل باید در کشورهایِ جنوب از نظرِ فنی و اقتصادی آسان‌تر از مدلِ کنونیِ ما- که مبتنی بر اسراف است- تحقق پذیرباشد و از نظرِ اکولوژیک به‌طورِ آشکار مصرفِ منابعِ طبیعیِ تجدید ناپذیر و آلوده کردنِ محیطِ زیست را محدود کند. آن‌گاه و فقط آن‌گاه حق داریم در مذاکراتِ شمال و جنوب مشابه آن‌را از جنوب بخواهیم.

اما نباید تنها به مدلِ نوینِ رفاه دل خوش کنیم. می‌توانیم مستقیماً نیز به جهانِ سوم و هم چنین به کشورهایِ سریعاً در حالِ رشد کمک کنیم تا با بحرانِ فزاینده‌یِ محیطِ زیست مقابله کنند. اما دراین میان نکته‌یِ مهمی‌را نباید از یاد برد. کشورهایِ اروپایی نباید هر چه را که برایِ استخراجِ موادِ خامِ سرمایه گذاری می‌شود (از جست و جویِ معادن گرفته تا تکمیلِ جاده‌هایِ ترانسپورت) و هر چه را که جنگل‌هایِ بکر را به زمین‌هایِ کشاورزی تبدیل می‌کند و سرمایه گذاری‌هایِ دولت‌هایِ شمال و موساتِ به اصطلاح رشد و توسعه را به حسابِ عنوانِ پرطمطراقِ «کمکِ به کشورهایِ در حالِ رشد» بگذارند. این عمل هم‌دستی در غارت‌گری است. ممنوع کردنِ آن هم البته توهمی‌بیش نیست اما کسی که در شمال مالیات می‌پردازد، نباید در تحققِ عقایدِ پلید شرکت کند چرا که هدفِ او از پرداختِ مالیات سرمایه گذاری در امورِ نیک

است.بدیهی است که مواردِ متناقض و ویژه وجود خواهد داشت.

به طورِ مشخص و عملی می‌توان - همان طور که در ریو تصمیم گرفته شد- تکنولوژیِ محیطِ زیست را گسترش داد:

● نیروگاه‌هایِ مدرنِ ترکیبِ گاز و کربن نسبت به نیروگاه‌هایِ ساده‌یِ کربن پیش رفتِ مهمی است. این نیروگاه‌ها برایِ محیطِ زیستِ پیرامون و برایِ جبرانِ کم‌بودِ انرژی و متوقف کردنِ تاثیراتِ گرمایی پیش‌رفتِ مهمی به حساب می‌آیند.

● تکنیک‌هایِ استفاده از زباله و یا حتا سوزاندنِ آن می‌تواند بارِ مراکزِ متراکمِ جمع‌آوریِ زباله درجهانِ سوم را کم کند.

● دست‌گاه‌هایِ مدرنِ تصفیه‌یِ پالایش آب می‌تواند به‌ترین کمکِ فوری برای رودخانه‌هایِ یانگ تسه کیانگ، نیل و یا ریو دولا پلاتا باشد.

تکنیک‌هایِ مختلف در کشورهایِ در حالِ رشد قابلِ ترمیم اند. باید پژوهش درباره‌یِ توسعه‌یِ کشاورزی و یافتنِ شیوه‌هایِ به کارگیریِ صنعتِ مدرن در کشورهایِ در حالِ رشد تکمیل شود و تکنیک‌هایِ مدرنی در این عرصه مناسب اند که به جایِ از میدان به در کردنِ تکنیک‌هایِ سنتی آن‌ها را مدرنیزه کرده و کامل کنند:

● هم‌یاری برایِ تکمیلِ اداراتِ ناقص (محیطِ زیست، جنگل‌داری و کشاورزی، شهرسازی و غیره) با هم‌کاریِ افرادِ کارشناس و صالح.

● کمک برای تطبیقِ ساختاری که تمایلاتِ اقتصادِ داخلی را به حفاظت از منابع جلب کند.

● کمکِ هدف‌مند برای تقویتِ بخش‌هایِ غیرِ رسمی مانندِ تقویتِ کارگاه‌هایِ کوچکِ استفاده از زباله که تقریباً در تمامِ شهرها وجود دارند.

● هر فصل از برنامه‌یِ ۲۱ ده‌ها انگیزه‌یِ عملی به دست می‌دهد و چه گونه گیِ کمک‌هایِ مشخص چند جانبه، دو جانبه و خصوصی را تعیین می‌کند.

با این همه نباید تصور کرد که همیشه باید کمک در کار باشد. با حفاظت از محیطِ زیست هم می‌توان سود برد.

توسعه‌یِ و رشدِ زیست محیطیِ غیرِ اقتصادی که فاصله‌یِ بینِ شمال و جنوب را نکاهد برای جهانِ سوم جذاب نیست. پافشاری بر ایده‌آل‌هایِ اکولوژیک و راهِ حل‌هایِ ملال انگیزِ اقتصادی در عملِ بحرانِ محیطِ زیست در جهانِ سوم را عمیق‌تر می‌کند.

اقتصادهایِ به سرعت رشد یابنده‌یِ آسیا و آمریکایِ لاتین مهم ترین بازارهایِ صادرات برایِ تکنیک‌هایِ زیست محیطی هستند که ما در سال‌هایِ ۷۰ و ۸۰ به وجود آورده‌ایم. هوش‌یار باشیم و بکوشیم تا آن‌ها همواره به‌ترین تکنولوژی‌رادریافت‌کنند! ■

ترجمه و تلخیص از: فصلِ هشتمِ کتابِ حفظِ کره‌یِ خاکی

(۱ OECD مخففِ Organiyation for Economic Cooperation and Development سازمانِ هم‌کاری‌هایِ اقتصادی و رشد که کشورهایِ صنعتی و «شمال» را در برمی‌گیرد.

قانقاریایِ فراگیر

غرض از ایجادِ زحمت، تشکر از زحمات و مطالبِ بسیار جدی و آگاه کننده‌یِ مجله‌یِ شماست.

دوستان عزیز(ازاین خطاب آن‌قدر لذت می‌برم که بی‌اجازه‌یِ شما آن را می‌نویسم)

درمجله‌یِ وزینِ شما - شماره‌هایِ خردادِ ۱۳۷۵ - چند مقاله‌یِ بسیارِ جالب و خواندنی، خواندم - مقالاتِ آقایان بهنود و چگینی - با تشکر از دیدِ روشن‌بین و تیز و ارایه‌یِ این مقالاتِ جالب مسئله‌یی در موردِ مقاله‌یِ آقایِ چگینی -که به مناسبتِ روزِ کارگر به چاپ رسیده بود - برای‌ام پیش آمد که دوست داشتم با شما در میان بگذارم:

آیا واقعاً معتقد اید که روزِ کارگر مفهومِ خود را خواهد یافت؟

سال‌ها کوشیدم تا بتوانم یک گروهِ متشکلِ کارگری در محلِ کارم شکل دهم و درنهایت به این نتیجه رسیدم و یا در حقیقت به این سئوال رسیدم که آیا آن اتحادیه‌هایی که در کشورهایِ دیگر تشکیل می‌شوند از سرِ ما زیاد اند که ما قادر نیستیم درایران چنین وضعی را ایجاد کنیم؟

تاریخِ ما مملو از حکایتِ شکستِ کسانی است که برایِ بهبودِ وضعِ طبقه‌یِ کارگر کوشیده‌اند. امیدوار ام فکر نکنید که واخورده‌یی هستم که قصدِ تطهیرِ خود را دارم. اما واقعاً این برایِ من معضلی بزرگ شده است که چرا ما نمی‌توانیم گردِ هم‌آییم و اتحادیه تشکیل دهیم؟ این مشکل را تنها نزدِ کارگران نیافتم که در جمعِ دانش‌جویان، اساتید و حتا روشن‌فکرانی که چشمِ امیدمان به آن‌ها است نیز می‌بینیم.

فکر می‌کردم این زخمِ چرک کرده فقط در نزدِ گروهِ کارگران و کادرِ پیراپزشکی این‌چنین عفونت کرده است اما به وضوح می‌بینم که این نه زخم که قانقاریایی وسیع و فراگیر است و جایی را مصون از دست‌برد خود نگذاشته است. آیا می‌توان در این روزگار دم از خوش‌بینی زد؟

فاطمه م.قلعه‌تکی

سرقتِ هنریِ ترانه‌هایِ قدیمی

اخیراً نواری به نامِ نیلوفرانه و با صدایِ آقایِ افتخاری انتشار یافته است. معرفیِ آقایِ ذوالفنون به عنوانِ سازنده در بادیِ امر برای شنونده این گمان را به‌وجودمی‌آورد که چنین گلچینِ زیبایی از ترانه‌ها را استاد ذوالفنون برایِ آقایِ افتخاری ساخته است.

اما شنونده درمی‌یابد که در برخی از ترانه‌هالحن، بیان و تحریرها، دقیقاً زنانه است. درترانه‌هایِ دیگر نیز سبک‌هایِ مختلف و تحریرهایِ کاملاً متفاوتی از نحوه‌یِ خواننده‌گی عرضه می‌شود.

به یاد و خاطره‌ها و یادمان‌هایِ گذشته که برگردید، چیزهایِ شگفت‌آورتری را کشف می‌کنید. نیازی نیست آرشیوی از موسیقیِ ایرانی در اختیار داشته باشید چرا که هنوز سنِ بیش‌ترِ این ترانه‌ها به بیش از بیست و پنج سال نمی‌رسد.

دراین نوار به جایِ ساخته‌هایِ آقایِ ذوالفنون ترانه‌هایی از هنرمندانِ قبل از انقلاب : خانم پریوش(درابتدایِ قسمتِ دوم نوار)، عقیلی، گلچین، و حتا هایده را می‌شنوید که آقایِ افتخاری سعیِ وافی و کافی کرده تا به هرحال تقلیدی نه چندان موفق ازآن را بی‌کم‌ترین یاد و نامی از خواننده‌گان وسازنده‌گانِ اصلی واولیه‌یِ این ترانه‌ها عرضه کند. آیا سرقتِ هنری جز این است؟ دریغا و دردا که براین کار دادگاهی و دادرسی نیست.

جهانشاه‌جاویدی

آمارهایِ سینمایی درست نبود

وظیفه‌یِ خود می‌دانم که در موردِ مطلبی که درباره‌یِ سینمایِ ایران و در شماره‌یِ خرداد ۷۵ به قلمِ آقایِ بهزادعشقی به چاپ رسیده است نکاتی را متذکر شوم. آقایِ عشقی درباره‌یِ سینمایِ جنگ و فیلم‌هایِ **پرواز از اردوگاه** و **سجاده‌آتش** و **خط آتش** و**حمله به اچ ۳** نوشته‌اندکه «این فیلم‌ها برخلافِ پنداشتِ سازنده‌گانِ آن‌ها بااستقبالِ تماشاگران مواجه نشد.» فیلم‌هایِ **سجاده‌آتش** و **حمله به اچ ۳** با فروشی حدودِ ۶۰ تا ۷۰ میلیون تومان در سطحِ کشور روبه‌رو شده‌اند که نسبت به هزینه‌یِ ساختِ آن‌ها شکستی صددرصد است. اما فیلمِ **خط‌آتش** که این سازمان پخش کننده‌یِ آن بود در مدتِ یک‌سال بالغ بر ۱۱۰ میلیون تومان فروش کرد که از این حیث یکی از پرفروش‌ترین فیلم‌هایِ سالِ ۷۴ به‌شمار می‌آید و از نظرِ بازگشتِ سرمایه و سوددهی فیلمِ موفقی است. **پرواز از اردوگاه** بالغ بر ۲۰۰ میلیون تومان فروش داشت که از این نظر پرفروش‌ترین فیلمِ سالِ ۷۴ است و بر این مبنا نمی‌توان حکمِ آقایِ بهزادعشقی را در موردِ فروشِ فیلم‌هایِ یادشده پذیرفت. ■

پیمان سنماری
سازمان سینمایی پیمان

میلان کوندرا

ترجمه‌ي فرزانه طاهری

توکه در خانه‌يِ خودت نیستی، رفیقِ عزیز

۱ استراوینسکی در اواخرِ عمر برآن شد تا کلیاتِ آثارش را با اجرایِ خودش، چه به عنوان نوازنده‌ي پیانو و چه رهبرِ ارکستر، ضبط کند تا روایتِ صوتیِ معتبری از کلِ موسیقیِ خود به جای بگذارد. این تمایلِ او به این که اجرا را نیز خود بر عهده بگیرد، غالباً مایه‌ي کلافه‌گیِ بعضی‌ها شده است. ارنست آنسرمه در کتاب‌اش که سالِ ۱۹۶۱ منتشر شد بی رحمانه او را مسخره کرده است: «وقتی استراوینسکی ارکستری رارهبری می‌کند، دچارِ چنان وحشتی می‌شود که از ترسِ آن که مبادا بیافتد، موسیقی‌اش را هل می‌دهد تا با تکیه به نرده‌ي سکوي رهبرِ ارکستر سرپا بایستد، نمی‌تواند چشم از پارتیتوری که همه‌اش را از حفظ است بردارد، و فاصله‌ي ضرب‌ها را می‌شمارد!» او موسیقیِ خود را تحت‌اللفظی و برده‌وار تفسیر می‌کند. «وقتی در حال اجرا است، همه‌ي لطف‌اش را از دست می‌دهد.» این همه طعنه و بد زبانی چرا؟

نامه‌هایِ استراوینسکی را باز می‌کنم: مکاتبات‌اش با آنسرمه در سالِ ۱۹۱۳ آغاز می‌شود، ۱۴۶ نامه از استراوینسکی: آنسرمه‌ي عزیزم، دوستِ عزیز، رفیقِ عزیز، عزیزترین، ارنستِ عزیزم؛ هیچ نشانه‌یی حتا از تنش پیدا نیست؛ بعد، مثلِ غرشِ رعد:

پاریس، ۱۴ اکتبرِ ۱۹۳۷:

خیلی فوری، رفیقِ عزیز،

مطلقاً هیچ دلیلی ندارد که برایِ اجرایِ Jeu de Cartes قسمت‌هایی از آن حذف شود ...

کمپوزیسیون‌هایی از این نوع، سوئیت‌هایی برایِ رقص هستند که فرم آن‌ها به‌غایت سنفونیک است و بی‌نیاز از توضیحات برایِ شنونده‌گان، زیرا در آن‌ها از عناصرِ توصیفی که کنشِ نمایشی را نشان بدهند خبری نیست، در غیرِ این صورت، گسترشِ سنفونیک قطعاتی که یکی پس از دیگری نواخته می‌شوند مختل خواهد شد.

اگر این فکر عجیب به مغزت خطور کرده که از من بخواهی قسمت‌هایی را حذف کنم، لابد علت‌اش این بود که خودت شخصاً احساس می‌کنی توالیِ مورمان‌ها در Jeu de Cartes کمی ملال آور است. در این مورد از من هیچ کاری بر نمی‌آید. اما چیزی که بیش از همه حیرت زده‌ام می‌کند این است که می‌خواهی مرا متقاعد کنی که قسمت‌هایی را حذف کنم - منی که همین تازه‌گی اجرایِ آن را در ونیز رهبری و واکنشِ پرشورِ حاضران را هم برای‌ات تعریف کردم. یا حرف‌های‌ام را فراموش کرده‌ای یا این‌که به مشاهدات یا درکِ انتقادیِ من چندان اهمیتی نمی‌دهی. از این‌ها گذشته، واقعاً فکر نمی‌کنم که تماشاگرانِ اجرایِ تو کم هوش‌تر از تماشاگرانِ ونیزی باشند.

و تازه، این تو هستی که پیش‌نهاد می‌کنی بخشی ازکمپوزیسیون‌ام را حذف کنم، و به احتمالِ قریب به یقین مثله‌اش کنم، تا مردم بتوانند آن را به‌تر بفهمند- تویی که از اجرایِ اثری مثلِ سنفونی‌هایی برایِ سازهایِ بادی که از نظرِ احتمال توفیق و درکِ شنونده اثری بس خطرناک بود نمی‌ترسیدی!

پس نمی‌توانم اجازه بدهم که بخش‌هایی از Jeu de Cartes را حذف کنی؛ فکر می‌کنم اصلاً اجرای‌اش نکنی به‌تر است تا این که بخواهی با اما و اگرهایی این کار را بکنی. حرفِ دیگری ندارم.

تمام.

پاسخِ آنسرمه، مورخِ ۱۵ اکتبر.

فقط می‌خواستم مرا بابتِ حذفِ مختصری در مارش، از میزانِ دوم پس از ۴۵ تا میزانِ دوم پس از ۵۸، ببخشی.

استراوینسکی در ۱۹ اکتبر واکنش نشان می‌دهد:

... متأسفم، اما نمی‌توانم اجازه‌ي کوچک‌ترین حذفی در Jeu de Cartes بدهم.

حذفِ بی‌معنی که تو پیش نهاد کرده‌ای، مارشِ نازنینِ مرا، که فرم و معنایِ ساختاريِ خود را درکلیتِ کمپوزیسیون دارد (معنایِ ساختاری‌یی که تو مدعی حفظِ آن هستی)، فلج می‌کند. تو مارش مرا مثله کرده‌ای، فقط چون بخشِ میانی و گسترشِ آن راکم‌تر از جاهایِ دیگرش دوست داری. به نظرِ من، این دلیل کافی نیست و می‌خواهم همین‌جا بگویم: «تو که در خانه‌ي خودت نیستی، رفیقِ عزیز»؛ من هرگز به تو نگفتم: «بیا این پارتیتورِ مرا بگیر و هرکار دوست داشتی با آن بکن.»

تکرار می‌کنم: Jeu de Cartes را همان‌طور که هست اجرا می‌کنی یا اصلاً اجرای‌اش نمی‌کنی. گویا متوجه نشده‌ای که نامه‌يِ مورخِ ۱۴ اکتبرِ من در این مورد کاملاً صراحت داشت.

پس از این، فقط چند نامه بینِ آن‌ها رد و بدل شد، مختصر و با لحنی سرد. در سالِ ۱۹۶۱، آنسرمه در سوئیس کتابی حجیم درباره‌يِ شناختِ موسیقی منتشر کرد که در فصلی مطول از آن بر بی‌احساس بودنِ موسیقیِ استراوینسکی (و بی کفایتیِ او در رهبریِ ارکستر) تاخته بود. تازه در سالِ ۱۹۶۶ (بیست و نه سال پس از این کدورت بینِ آن‌ها) استراوینسکی در جوابِ نامه‌يِ آشتی‌جویانه‌يِ آنسرمه، این پاسخِ مختصر را داد:

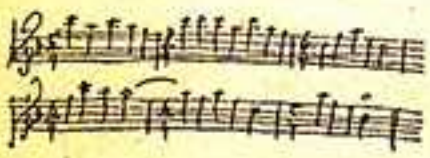
آنسرمه‌يِ عزیزم،

نامه‌ات به دل‌ام نشست. هردومان آن‌قدر پیر شده‌ایم که نمی‌شود به پایانِ زنده‌گی‌مان فکر نکنیم؛ و من نمی‌خواهم این روزهایِ باقی‌مانده را با بارِ دردناکِ یک خصومت به پایان برم.

عبارتی ازلی برایِ موقعیتی ازلی: دوستانی که با هم خوب تا نکرده‌اند، اغلب در نزدیکیِ پایانِ عمر، به همین صورت، سرد، بی‌آن که باز با هم دوست بشوند، به قهرشان خاتمه می‌دهند.

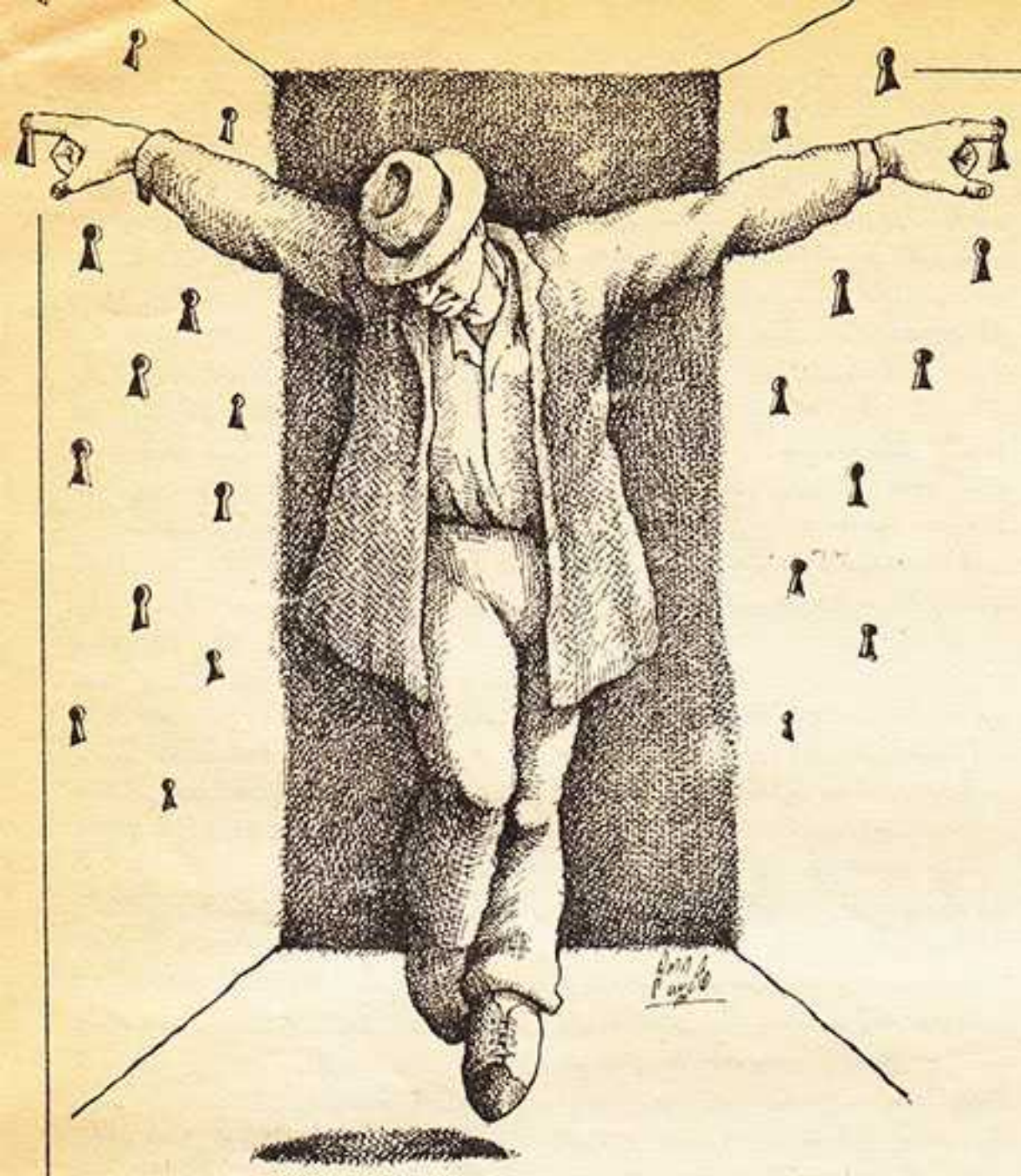
روشن است که در جدلی که این دوستی را خراب کرد، پایِ چه چیزی در میان بود: حقوقِ مؤلفِ استراوینسکی، حقوقِ اخلاقیِ او؛ خشمِ مؤلفی که حاضر نیست هیچ کس به اثرش دست درازی کند؛ و در طرفِ دیگر، آزرده‌گیِ نوازنده و رهبرِ ارکستری که نمی‌تواند رفتارِ غرورآمیزِ مؤلف را تحمل کند و می‌کوشد تا قدرتِ او را محدود سازد.

۲ به ضبطِ Le Sacre du printemps با اجرایِ لئونارد برنستاین که گوش می‌دهم، احساس می‌کنم که پاساژِ تغزلیِ مشهورِ آن برایِ کلارینت E بعل در Rondes printanieres کمی عجیب است؛ به پارتیتور مراجعه می‌کنم:



در اجرایِ برنستاین، این تکه تبدیل شده است به:

جذابیتِ بدیعِ پاساژِ بالا در تنش بینِ تغزلِ ملودیک و ریتم است که هم مکانیکی است و هم به نحوِ غریبی غیرمعمول؛ اگر این ریتم دقیقاً اجرا نشود، با دقتی چون ساعت، اگر نت‌های‌اش به دل‌بخواه دراز وکوتاه شوند، اگر نتِ آخرِ هر جمله کش داده شود (یعنی کاری که برنستاین می‌کند)، تنش از میان می‌رود و این پاساژ پیش



پا افتاده و معمولی می‌شود.

به طعنه و کنایه‌های آنسرمه می‌اندیشم. من اجرای استراوینسکی را صدبار بیش‌تر ترجیح می‌دهم، هرچند که واقعاً «موسیقی اش را هل دهد تا با تکیه به نرده‌ی سکوی رهبر ارکستر سرپا بایستد و فاصله‌ی ضرب‌ها را بشمارد.»

۳ **یاروسلاروفوگل**، که خود رهبر ارکستر است، درباره‌ی تغییراتی که **کووارژوویتس** در Jenufa داد سخن می‌گوید. او بر این تغییرات صحه می‌گذارد و از آن‌ها دفاع می‌کند. گرفتن چنین موضعی از جانب او مایه‌ی حیرت است، زیرا حتا اگر تغییرات کووارژوویتس مفید یا خوب یا معقول هم باشند، از لحاظ اصولی می‌توان آن‌ها را پذیرفت و فکر داوری کردن بین روایت خالق و روایت مصحح (سانسورچی، اقتباس کننده) او فکری نامعقول است. بی‌شک این یا آن جمله‌ی به **جست‌وجوی زمان از دست رفته** را می‌شد به‌تر نوشت. اما کجا می‌شود آدم دیوانه‌یی را پیدا کرد که بخواهد پروست اصلاح شده را بخواند؟

تازه، تغییرات کووارژوویتس خوب یا معقول هم نیستند. فوگل، در تأیید درستی این تغییرات، صحنه‌ی آخر اپرا را مثال می‌آورد که در آن، یتوفا، پس از یافتن فرزندش که کشته شده، و دست‌گیری نامادری‌اش، کا تیا تنها می‌ماند. برادر ناتنی‌اش، یا لاکا که به‌عشق خواهرِبه‌استیوا حسادت می‌کرد، پیش از این بر صورت یتوفا زخم زده بود؛ حالا یتوفا او را می‌بخشد: از سرِ عشق این زخم را به او زده. درست مثلِ خودش که از سرِ عشق مرتکب گناه شده بود:

تو فقط از سرِ عشق گناه کردی،
چون من که یک بار

اشاره به عشق‌اش به استیوا، **چون من که یک‌بار** به سرعت گفته می‌شود، مثلِ فریادی کوتاه با نت‌هایی بالا که اوج می‌گیرند و می‌شکنند؛ گویی یتوفا دارد چیزی را به یاد می‌آورد که می‌خواهد فوراً فراموش کند. کووارژوویتس با تغییرِ ملودیِ این پاساژ به شکلِ زیر، آن را وسعت می‌بخشد (به قول فوگل، آن را «می‌شکواند»):

تو فقط از سرِ عشق گناه کردی،
چون من که یک بار

فوگل می‌پرسد آیا آوازِ یتوفا زیرِ قلمِ کووارژوویتس زیباتر نمی‌شود؟ و باز هم‌چنان یاناچکی نمی‌ماند؟ بله، اگر آدم می‌خواست یاناچک را جعل کند، به‌تر از این نمی‌شد. با این همه، ملودیِ اضافه شده احمقانه است. در یاناچکِ اصل، یتوفا به سرعت، با وحشتی فروخورده، «گناهِ» خود را به یاد می‌آورد، اما در روایتِ کووارژوویتس از به یاد آوردنِ این خاطره احساساتی می‌شود. مکث می‌کند، از آن متاثر می‌شود (در آوازش کلماتِ «عشق»، «من» و «یک بار» کش می‌آیند). پس همان‌جا، رودرروی لاکا، از میلِ سوزان‌اش به استیوا، رقیب لاکا، می‌خواند - از عشق‌اش به استیوا که موجبِ تیره روزی‌اش شده است! فوگل، طرف‌دارِ پرشورِ یاناچک، چه‌طور توانست از این دخل و تصرف‌هایی که از نظرِ روان شناسی مهمل اند دفاع کند؟ چه‌طور توانست از آن‌ها حمایت کند وقتی که می‌دانست ریشه‌ی عصیانِ زیبایی شناسانه‌ی یاناچک دقیقاً در این بود که حاضر نبود غیرِ واقع‌گرایی روان‌شناختیِ حاکم بر اپراهایِ آن روزگار را بپذیرد؟ چه‌طور می‌شود کسی را دوست داشت و در عین‌حال این‌طور به کلیِ او را غلط فهمید؟

۴ با همه‌ی این‌ها - و حق این‌جا با فوگل است - کووارژوویتس با اندکی متعارف‌ترکردنِ این اپرا، به توفیقِ آن کمک کرد. «استادِ بزرگ، بگذارید کمی تحریف‌تان کنیم تا ملت عاشق‌تان شوند.» اما زمانی می‌رسد که استاد حاضر نیست به چنین بهایی دوست‌اش بدارند و ترجیح می‌دهد از او بی‌زار شوند، اما درست بفهمند‌ش.

یک مؤلف برایِ آن که خود را چنان که هست بفهماند، چه ابزاری در اختیار دارد؟ **هرمان براک** در دهه‌ی ۱۹۳۰ و در اتریشی که ارتباط‌اش با آلمانِ فاشیست شده قطع شده بود، ابزارِ زیادی در اختیار نداشت، در تنهاییِ مهاجرت هم همین‌طور: چند سخن‌رانی در توضیحِ زیبایی‌شناسیِ رمان‌اش؛ بعد نامه‌هایی به دوستان‌اش، خواننده گان‌اش، ناشران‌اش، مترجمان‌اش؛ هیچ کاری را هم سرسری نمی‌گرفت، مثلاً با دقتِ تمام بر سرِ روکشِ کتاب‌های‌اش نیز وقت صرف می‌کرد. در نامه‌یی به ناشرش، به بخشی از پیش‌نهادِ او برایِ تبلیغِ پشتِ جلدِ رمان‌اش، **خواب‌گردها**، که او را با هوگو فن هوفمانستال و ایتالوسوه‌وو مقایسه کنند اعتراض می‌کند. در عوض پیش‌نهاد می‌کند که با جویس و ژید مقایسه‌اش کنند.

چه‌طور است این پیش‌نهاد را بررسی کنیم: واقعاً فرقِ متنِ براک - اسوه‌وو - هوفمانستال با متنِ براک - جویس - ژید چیست؟ متنِ اولی **ادبی** به مفهومِ وسیع و پراکنده‌ی کلمه است؛ دومی به طورِ اخص **رمانِ نویسانه** است (ژیدِ رمانِ **سکه سازان** همان ژیدی است که براک مدعیِ ربط داشتن به او است). متنِ اول **متنی کوچک** است - یعنی محلی است، متعلق به اروپایِ مرکزی است. دومی **متنِ بزرگ‌تر** است - یعنی بین المللی است، جهانی است. براک، با گذاشتنِ خود در کنارِ جویس و ژید می‌خواهد که رمان‌اش را در متنِ **رمانِ اروپایی** تلقی کنند؛ او می‌داند که **خواب‌گردها**، مثلِ **یولیسز** یا **سکه سازان**، اثری است که انقلابی در فرمِ رمان ایجاد می‌کند، زیبایی‌شناسیِ جدیدی برایِ رمان به وجود می‌آورد، و آن را تنها می‌توان بر زمینه‌ی تاریخِ **رمان به معنایِ واقعیِ کلمه** درک کرد.

این تقاضایِ براک در موردِ هر اثرِ مهمی اعتبار دارد. بارها و بارها گفته‌ام و باز هم می‌گویم: ارزش و معنایِ یک اثر را می‌توان در متنِ بزرگ‌ترِ بین‌المللی دریافت. این حقیقت به‌ویژه برایِ هر هنرمندی که نسبتاً منزوی است مبرم می‌شود. یک سوررئالیستِ فرانسوی، یک نویسنده‌ی «رمانِ نو»، یک نویسنده‌ی ناتورالیستِ قرنِ

نوزدهمی - این‌ها همه گی بر دوشِ یک نسل، بر دوشِ جنبشی که در سرتاسرِ جهان شناخته شده است نشسته و رفته‌اند؛ به عبارتی، برنامه‌یِ زیبایی شناسیِ آن‌ها مقدم بر آثارِ آن‌ها بود. اما **گامبرووِیچ** چه؟ - او کجا قرار می‌گیرد؟ زیبایی شناسیِ او را آدم‌ها چه‌طور قرار است بفهمند؟

در سالِ ۱۹۳۹، در سی‌وپنج ساله گی کشورش را ترک کرد. اعتبارنامه‌یِ هنری‌اش فقط یک کتاب بود که با خود برد، رمان‌اش **Ferdydurke**، اثری نبوغ‌آمیز که در لهستان جز تنی چند آن را نمی‌شناسند و در خارج از لهستان هم به کلی ناشناخته مانده است. خیلی دور از اروپا، در آرژانتین فرود آمد. چنان تنها بود که تصورش را نمی‌شود کرد. نویسنده گانِ بزرگِ آرژانتینی هرگز به سروقت‌اش نرفتند. مدتی بعد، مهاجرانِ ضدِ کمونیستِ لهستانیِ اندکی نسبت به هنرش کنج‌کاوی نشان دادند. چهارده سالِ آزگار هیچ اتفاقی برای‌اش نیافتاد؛ و بعد، درسالِ ۱۹۵۳، نوشتن و انتشارِ **خاطراتِ** خود را آغاز کرد. این خاطرات چندان چیزی درباره‌یِ زنده گی‌اش به ما نمی‌گوید. در اصل اعلامِ موضعِ او، تفسیرِ زیبایی‌شناختی و فلسفیِ پیوسته‌یِ خود، و کتابِ راه‌نمایِ «استراتژیِ» او است - یا باز به‌تر بگویم، وصیت‌نامه‌یِ اوست؛ نمی‌خواهم بگویم که در آن زمان به مرگِ خود می‌اندیشید: در واقع آخرین خواسته‌یِ صریح‌اش این بود که درکِ خود را از خودش و کارش مطرح و روشن کند.

او با سه امتناعِ کلیدی موضع‌اش را مشخص کرده است: امتناع از تن دادن به درگیری در سیاستِ مهاجرانِ لهستانی (نه به خاطرِ گرایش‌هایِ موافقِ با کمونیست‌ها بل‌که به این دلیل که اصلِ تعهدِ سیاسیِ هنرِ حال‌اش را به هم می‌زد)؛ عدمِ پذیرشِ سنتِ لهستانی (می‌گفت آدم فقط وقتی می‌تواند چیزی ارزش‌مند برایِ لهستان خلق کند که با «لهستانیت» بستیزد، شانه از بارِ میراثِ سنگینِ رمانتیکِ آن خالی کند)؛ و سرانجام، عدمِ پذیرشِ مدرنیسمِ غربیِ دهه‌هایِ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ - مدرنیسمی که به نظرِ او سترون بود و **خائن به واقعیت**، بی‌تأثیر در هنرِ رمان، آکادمیک، افاده‌یی، مجذوبِ نظریه پردازی‌های‌اش درباره‌یِ خود (گامبرووِیچ کم‌تر از آن‌ها مدرن نبود، اما مدرنیسمِ او با آن‌ها تفاوتِ ماهوی داشت). آن **ماده‌یِ** سومِ **وصیت‌نامه** از همه مهم‌تر و تعیین‌کننده‌تر است - و ضمناً بیش از دو ماده‌یِ دیگر با خشک مغزیِ تمام کژ فهمیده شده است.

Ferdydurke در سالِ ۱۹۳۷، یک سال پیش از **تهوع** منتشر شد، اما چون **گامبرووِیچ** گم‌نام بود و **سارتر** مشهور، می‌شود گفت که **تهوع** مقامِ به‌حقِ گامبرووِیچ را در تاریخِ رمان غصب کرد. **تهوع** فلسفه‌یِ اگزیستانسیالیستی است در لباسِ رمان (گویی استادی تصمیم گرفته بود سرِ دانش‌جویانِ خواب‌آلوده‌اش را با تدریسِ درس‌اش در قالبِ رمان گرم کند)، اما گامبرووِیچ رمانی به معنایِ واقعیِ کلمه نوشته که با سنتِ رمانِ کمیکِ قدیمی (در مثلاً رابله، سروانتس، فیلدینگ) گره خورده است و بنابراین مباحثِ اگزیستانسیالیستی، که علاقه‌یِ وافرش به آن‌ها هیچ کم از سارتر نبود، به صورتی غیرِ جدی و مضحک در کتاب‌اش منتقل می‌شوند.

Ferdydurke (هم‌راه با **خواب‌گردها** و **انسانِ فاقدِ شرایط**) از آن آثارِ اساسی است که به نظرِ من آغازگرِ **دوره‌یِ سوم (یا وقتِ اضافی)** تاریخِ رمان‌اند، چون تجربه‌یِ فراموش شده‌یِ زمانِ ماقبلِ بالزاک را احیا می‌کنند و عرصه‌هایی را از آن خود می‌کنند که پیش‌تر برایِ فلسفه کنار گذاشته شده بود. این که **تهوع**، و نه **Ferdydurke**، نمونه‌یِ مثالی این جهت‌گیریِ جدید شد، پی‌آمدهایِ ناگواری داشته است: شبِ وصالِ فلسفه و رمان در هلالِ متقابلِ سپری شد. آثارِ گامبرووِیچ که حدودِ بیست یا سی سال پس از خلق‌شان کشف شدند، و آثارِ براک و موزیل (و البته کافکا) دیگر آن قدرتِ لازم را برایِ فریفتنِ یک نسل و خلقِ یک جنبش نداشتند؛ این آثار، با تفسیرِ مکتبِ زیبایی‌شناسیِ متفاوتی که از بسیاری جهات در تقابلِ با آن‌ها بود، موردِ احترام قرار گرفتند - حتا تحسین شدند - اما کژ فهمیده شدند، طوری که کسی متوجهِ بزرگ‌ترین تغییر در تاریخِ رمانِ قرنِ بیستم نشد.

۵ همان‌طور که قبلاً گفتم، وضعِ یاناچک هم همین‌طور بود. **ماکس برود** خود را وقفِ یاناچک کرد، همان گونه که وقفِ کافکا کرده بود: با عشقی ایثارگرانه. او سزاوارِ ستایش است: او خود را وقفِ دو تن از بزرگ‌ترین هنرمندانِ تاریخِ سرزمینِ اجدادیِ من کرد. کافکا و یاناچک: قدرِ هیچ یک از این دو چنان که باید شناخته نشده بود؛ درکِ زیبایی‌شناسیِ هردو دشوار بود؛ هر دو قربانیِ حقارتِ محیطِ اجتماعیِ خود بودند. پراگ برایِ کافکا مانعی بزرگ بود. او در پراگ از جهانِ ادب و نشرِ آلمانی جدا افتاده بود، و این برای‌اش مهلک بود. ناشران‌اش به این نویسنده که شخصاً چندان نمی‌شناختندش چندان عنایتی نمی‌کردند. یواخیم اوتزلد، پسرِ یکی از ناشرانِ مهمِ آلمانی، در کتابی که به همین مشکل پرداخته نشان می‌دهد (و به نظرِ من هم حرف‌اش معقول است) که محتمل‌ترین دلیلِ ناتمام ماندنِ رمان‌هایِ کافکا این است که هیچ کس آن‌ها را از او مطالبه نمی‌کرد. چون اگر نویسنده‌یی هیچ چشم‌اندازِ مشخصی برایِ چاپِ دست نوشته‌اش نداشته باشد، هیچ‌چیز مجبورش نمی‌کند تا آخرین دست‌کاری‌ها را رویِ کارش انجام دهد، هیچ چیز نیست تا مانع‌اش شود که فعلاً از سرِ میزش بلند شود و به سراغِ کارِ دیگری برود.

از نظرِ آلمانی‌ها، پراگ شهرستانِ کوچکی بیش نبود، مثلِ برنو برایِ چک‌ها، پس هم کافکا و هم یاناچک شهرستانی بودند. کافکا در این کشور که مردم‌اش با او بیگانه بودند کم و بیش ناشناخته بود، اما یاناچک در همان کشور از طرفِ مردمِ خودش تحقیر می‌شد.

هرکس که می‌خواهد بی‌کفایتیِ زیبایی‌شناختیِ بنیان‌گذارِ کافکاشناسی را درک کند، باید تک نگاریِ **برود** درباره‌یِ یاناچک را بخواند. این اثرِ پرشور قطعاً به استادی که قدرش را نمی‌شناختند کمکِ بسیار بزرگی کرد. اما چه‌قدر ضعیف است و چه ساده‌دلانه! با آن کلمات پرطمطراق‌اش - **گیتی، عشق، هم‌دردی، تحقیرشده و توهین شده، موسیقیِ ملکوتی، روح به غایت حساس، روحِ پر از لطافت، روحِ یک سودایی** - و بدون کوچک‌ترین تحلیلِ ساختاری، کوچک‌ترین تلاشی برایِ رسیدن به زیبایی‌شناسیِ خاصِ موسیقیِ یاناچک. برود که از نفرتِ جامعه‌یِ موسیقیِ پراگ از این آهنگ‌سازِ شهرستانی خبر داشت، می‌خواست ثابت کند که یاناچک به سنتِ ملی تعلق دارد و ذره‌یی از اسمتانا، بتِ ایدئولوژی‌هایِ چک، کم ندارد. او چنان در این جدلِ شهرستانی و تنگ افق و متمرکز بر چکسلواکی غرق شده بود که باقیِ جهانِ موسیقی از چنگِ کتاب‌اش گریخت و از همه‌یِ آهنگ‌سازانِ همه‌یِ دوره‌ها فقط از اسمتانا نام می‌برد.

وای، ماکس، ماکس! دویدن به زمینِ حریف اصلاً فایده‌یی ندارد! تنها چیزی که آن جا در انتظارِ تو است جماعتی است دشمن‌خو و داورانی که سبیل‌شان چرب شده است؛ برود نتوانست از موقعیت‌اش یعنی چک نبودن‌اش استفاده کند و یاناچک را در متنِ بزرگ‌تر، متنِ جهان‌وطنیِ موسیقیِ اروپایی قرار دهد: تنها متنی که بر بسترِ آن می‌شد از دفاع کرد و درک‌اش کرد؛ او دوباره یاناچک را در افقِ ملی‌اش حبس کرد، پلِ ارتباطیِ میانِ او و موسیقیِ مدرن را خراب کرد، و پله‌یِ انزوای‌اش را نفوذناپذیر کرد. اولین تفسیرهایِ این چنینی همیشه به یک اثر می‌چسبند و آن اثر هرگز نمی‌تواند از شرشان خلاص شود. درست همان‌طور که متونی که درباره‌یِ کافکا نوشته می‌شود، برایِ ابد رنگ و بویِ اندیشه‌هایِ برود را خواهد داشت، یاناچک هم برایِ همیشه داغِ شهرستانیتی را که هم‌وطنان‌اش بر او زدند و برود بر آن صحه گذاشت بر پیشانی خواهد داشت.

برودِ معما. او عاشقِ یاناچک بود؛ هیچ انگیزه‌یِ والایی رهبری‌اش نمی‌کرد، فقط روحِ عدالتِ او را به جلو می‌راند؛ او یاناچک را به خاطرِ جوهرش، به خاطرِ هنرش دوست داشت، اما آن هنر را نمی‌فهمید.

هرگز نمی‌توانم به عمقِ رازِ برود برسم. و کافکا؟ - او چه فکر می‌کرد؟ در یادداشت‌هایِ روزانه‌یِ سالِ ۱۹۱۱ خودِ این ماجرا را تعریف کرده است: یک روز با هم‌دیگر به دیدنِ نقاشی کوییست به نام ویلی نوواک رفته بودند که تازه یک سری پرتره‌یِ لیتوگرافیِ برود را به پایان رسانده بود؛ همان‌طور که می‌دانیم، بنابر الگویِ پیکاسو، طرح اول واقع گرایانه است، حال آن‌که باقی، چنان که کافکا می‌گوید، از سوژه‌یِ خود دورتر و دورتر می‌شوند و در پایان به نهایت تجریدی می‌شوند. برود معذب شده بود؛ از هیچ کدام از طرح‌ها خوش‌اش نیامده بود، جز اولی که واقع‌گرایانه بود و از آن، برخلافِ بقیه، بسیار خوش‌اش آمده بود، چون، چنان‌که کافکا با طنزی مهربان بر این نکته انگشت می‌گذارد، «علاوه بر این‌که شبیهِ خودِ او بود، دورِ دهان و چشم‌ها هم خطوطی اشراف مآبانه و آرام داشت ...»

برود کوییسم را همان‌قدر کم می‌فهمید که کافکا و یاناچک را. اوکه به کمال تلاش کرده بود تا این دو را از انزوایِ اجتماعی‌شان برهاند، **تنهاییِ زیباییِ‌شناختیِ** آن‌ها را اثبات کرد. معنایِ راستینِ سرسپرده گیِ او به آن‌ها این بود که حتا شخصی که آنان را این همه دوست می‌داشت، و در نتیجه بیش از هرکس می‌توانست درک‌شان کند، با هنرشان بیگانه بود.

۶ همیشه تعجب کرده‌ام که چرا مردم از تصمیمِ (ادعایی) کافکا برایِ نابودکردنِ کلِ آثارش حیرت می‌کنند. گویی مهمل بودنِ چنین تصمیمی از پیش مسلم فرض شده‌است. گویی یک نویسنده نمی‌تواند دلایلی

کافی برایِ به همراه بردنِ آثارش در سفرِ آخرِ خود داشته باشد.

در واقع این اتفاق محتمل است که نویسنده در آخرین ارزیابی دریابد که کتاب‌های‌اش را دوست ندارد و نمی‌خواهد این یادمان‌هایِ غم‌انگیزِ شکست‌اش را پشتِ سرِ خود بر جای بگذارد. می‌دانم، می‌دانم، اعتراض می‌کنید که او اشتباه کرده، تسلیمِ افسرده گیِ ناسالمی شده، اما این تشویق‌های‌تان بی معنا است. او، و نه شما، با آن اثر در خانه‌یِ خودش است، رفیقِ عزیز!

دلیلِ موجهِ دیگر: نویسنده هنوز اثرش را دوست دارد، اما دنیا را نه. حتا تحمل ندارد فکرش را هم بکند که اثرش را به دستِ آینده‌یی بسپارد که به نظرش نفرت انگیز است.

و باز یک احتمالِ دیگر: نویسنده هنوز اثرش را دوست دارد و حتا درباره‌یِ آینده‌یِ جهان هم فکر نمی‌کند، اما با آن خاطراتی که از مردم داشت، باطلِ اباطیل بودنِ هنر را درک می‌کند، این که سرنوشتِ مقدرش این است که درک‌اش نکنند، عدمِ درکی (قدرشناسی نه، قصدم نخوتِ شخصی نیست) که در طولِ زنده گی‌اش آزارش داده و نمی‌خواهد پس از مرگ هم از آن رنج ببرد. (دستِ برقضا شاید فقط کوتاهیِ عمر است که نمی‌گذارد هنرمندان بیهوده گیِ زحمات‌شان را به تمامی دریابند و به‌موقع ترتیباتی برایِ نابود کردنِ آثارشان و خودشان بدهند.)

آیا این‌ها دلایلِ معتبری نیستند؟ البته که هستند. اما دلایلِ کافکا این‌ها نبود: او به ارزشِ آن‌چه می‌نوشت واقف بود، بی‌زاری از جهان را هم به هیچ شکلی ابراز نکرده بود، و - چون بسیار جوان بود و تقریباً گم‌نام - هیچ خاطره‌یِ بدی هم از مردم نداشت، تقریباً اصلاً هیچ نوع خاطره‌یی از آن‌ها نداشت.

۷ وصیت‌نامه‌یِ کافکا: نه وصیت‌نامه به معنایِ دقیقِ حقوقیِ کلمه؛ در واقع دو نامه‌یِ خصوصی؛ نامه‌یِ نامه هم نه، چون اصلاً آن‌ها را نفرستاد. برود، که وصیِ قانونیِ کافکا بود، پس از مرگِ دوست‌اش در سالِ ۱۹۲۴، آن‌ها را در کشویی در میانِ انبوهِ کاغذهایِ دیگر پیدا کرد: یکی با جوهر نوشته و تا شده و خطاب به برود است، آن‌یکی مفصل‌تر است و با مداد نوشته شده. برود در «پی‌نوشت بر چاپِ اول» **محاکمه** توضیح می‌دهد که: «در سالِ ۱۹۲۱ ... وصیت‌نامه‌یی تنظیم کرده و در آن از او خواسته بودم که فلان و بهمان چیز را نابود کند [dieses and jenes vernichten] فلان و بهمان را بررسی کند و از این قبیل. کافکا همان وقت پشتِ یادداشتی را که با جوهر نوشته شده بود و بعداً در کشوِ میز تحریرش پیدا شد نشان‌ام داد و گفت: آخرین وصیتِ من خیلی ساده است: تقاضا کرده‌ام که تو همه چیز را بسوزانی. هنوز جوابی را که به او دادم کلمه به کلمه به خاطر دارم: ... همین حالا دارم به تو می‌گویم که من به این وصیت عمل نخواهم کرد.» برود این خاطره را نقل می‌کند تا سرپیچی‌اش را از آخرینِ تقاضایِ دوست‌اش توجیه کند. سپس در ادامه می‌گوید که کافکا «می‌دانست من به هر کلمه‌یی که نوشته با چه تعصبی احترام می‌گذارم»، بنابراین به خوبی می‌دانسته که به وصیت‌اش عمل نخواهد شد و «اگر قاطعانه و بی قید و شرط در مورد سفارش‌های‌اش مصر بود، می‌بایست وصیِ دیگری انتخاب کند.»

اما آیا واقعاً می‌شود با این اطمینان گفت؟ برود در وصیت نامه‌یِ خودش از کافکا خواسته بود «فلان و بهمان چیز را نابود کن»؛ پس چرا قبول نکنیم که کاملاً طبیعی بود که کافکا هم همین تقاضا را از برود داشته باشد؟ و اگر کافکا واقعاً می‌دانست که به خواسته‌اش عمل نخواهد شد، چرا بعد از گفت و گوی‌شان در سالِ ۱۹۲۱، نامه‌یِ دوم را با مداد نوشته که در آن سفارش‌های‌اش را به تفصیل و با ذکرِ جزئیات مشخص کرده‌است؟ اما به‌تر است بگذریم: هرگز نخواهیم فهمید که درباره‌یِ موضوعی که به هر حال چندان اهمیتِ فوری و فوتی برای‌شان نداشت بینِ این دو دوستِ جوان چه گذشته است، چون هیچ‌یک از آن‌ها و به‌ویژه کافکا، در آن زمان نمی‌توانسته خود را در خطرِ جدیِ جاودانه گی بداند.

اغلب گفته‌اند: اگر کافکا واقعاً می‌خواست آن‌چه را نوشته نابود کند، خودش این کار را می‌کرد. اما چه‌طور؟ نامه‌های‌اش در دستِ دریافت کننده گان‌شان بود. (خودش هم هیچ کدام از نامه‌هایی را که دریافت می‌کرد نگه نمی‌داشت.) این قبول که می‌توانست یادداشت‌هایِ روزانه‌اش را بسوزاند. اما این‌ها یادداشت‌هایِ کاریِ او بودند (بیش‌ترِ حالتِ دفترِ یادداشت داشتند تا دفترِ خاطرات). مادامی که می‌نوشت، به دردش می‌خوردند، و تا آخرین روزهایِ عمرش مشغولِ نوشتن بود. درباره‌یِ آثارِ ناتمام‌اش هم همین را می‌توان گفت. فقط در صورتِ مرگ به نحوی جبران ناپذیر ناتمام می‌ماندند: تا زنده بود همیشه می‌توانست باز به سروقتِ آن‌ها برود. برایِ یک نویسنده حتا داستانی که به نظرش یک شکستِ کامل باشد، به‌دردنخور نیست، چون می‌تواند ماده‌یِ خامِ داستانی دیگر بشود. تا نویسنده به حالِ نزع نیافتاده، هیچ دلیلی ندارد که چیزی را که نوشته از بین ببرد. اما وقتی کافکا با مرگ دست و پنجه نرم می‌کرد، دیگر در خانه‌اش نبود، در آسایش‌گاه بود و نمی‌توانست چیزی را از بین ببرد، فقط می‌توانست رویِ کمکِ یک دوست حساب کند. و چون دوستِ زیادی نداشت، و در نهایت فقط یک دوست داشت، رویِ او حساب می‌کرد.

مردم ضمناً می‌گویند خواستِ کسی که بخواهد آثارِ خودش را از بین ببرد خواستی بیمارگونه است. در این صورت، زیرِ پا گذاشتن خواسته‌یِ مخربِ کافکا به وفاداری به کافکایِ دیگر، کافکایِ خالق، بدل می‌شود. این در واقع طرحِ سردستیِ بزرگ‌ترین دروغ در افسانه‌یی است که وصیت‌نامه‌یِ او را احاطه کرده است: این دروغ که کافکا نمی‌خواست آثارش را ازبین ببرد. او در نامه‌یِ دومی که گفتم، با صراحت و دقتِ تمام مقصودش را بیان کرده است: «از همه‌یِ نوشته‌های‌ام فقط کتاب‌ها ارزش‌مند اند [gelten] : **داوری، آتش‌انداز، مسخ، گروه محکومان، پزشک دهکده**، و یک داستان: **هنرمند گرسنه گی** (چند نسخه‌یی که از **تأملات** باقی مانده می‌تواند بماند، نمی‌خواهم کسی را برایِ خمیر کردن‌شان به دردسر بیاندازم، اما هیچ چیزی از آن کتاب نباید تجدیدِ چاپ شود.)» بنابراین، کافکا نه‌تنها منکرِ آثارش نشده بل‌که به‌واقع آن‌ها را ارزیابی کرده و کوشیده تا آن‌چه را باید باقی بماند (آن‌چه را قابلِ تجدیدِ چاپ است) از آن‌چه به‌حدی که خود در نظر داشته نرسیده است جدا کند؛ در این جملات اندوه هست، سخت‌گیری هست، اما جنون نیست، کوریِ ناشی از نومیدی در داوری‌اش نمی‌بینیم: او همه‌یِ کتاب‌هایِ چاپ شده‌اش را باارزش می‌داند جز اولی، **تأملات**، که احتمالاً به‌نظرش ناپخته است (نظری که دشوار می‌توان آن را نپذیرفت). ردِ آثارش هم فی‌نفسه همه‌یِ آثارِ چاپ نشده‌اش را در بر نمی‌گیرد، زیرا در میانِ آثارِ ارزش‌مندش داستانِ **هنرمند گرسنه گی** را هم گنجانده که در زمانِ نوشتنِ نامه هنوز به شکلِ دست‌نوشته بود. بعداً بود که سه داستانِ دیگر هم به آن اضافه کرد («نخستین اندوه»، «زنی کوچک» و «یوزفین خواننده») تا به‌صورتِ کتاب درآید، در آسایش‌گاه، در بسترِ مرگ، داشت نمونه‌هایِ چاپیِ همین کتاب را غلط گیری می‌کرد - شاهدی کم و بیش اندوه‌بار بر این‌که کافکا هیچ ربطی به افسانه‌یِ نویسنده‌یی که می‌خواهد آثارش را نابود کند نداشت.

پس خواستِ او برایِ از بین بردن فقط شاملِ دو دسته‌یِ کاملاً مشخص و مجزا از نوشته‌های‌اش می‌شود:

- در وهله‌یِ اول، به اکیدترین وجه: نوشته‌هایِ شخصی: نامه‌ها، یادداشت‌هایِ روزانه؛

- در وهله‌یِ بعد: داستان‌ها و رمان‌هایی که، به نظرِ خودش، نتوانسته آن‌ها را خوب از کار در بیاورد.

۸ دارم از پنجره به آن طرفِ خیابان نگاه می‌کنم. هوا که تاریک می‌شود، چراغ روشن می‌شود. مردی وارد اتاق می‌شود. سرش پایین است، در اتاق می‌رود و می‌آید؛ هر به چندی دست در موها فرو می‌برد. بعد ناگهان متوجه می‌شود که چراغ روشن است و می‌توانند او را از بیرون ببینند. به سرعت پرده‌ها را می‌کشد. اما او که در آن‌جا مشغولِ جعلِ اسکناس نبود؛ چیزی نبود که بخواهد پنهان کند الاخودش، نحوه‌یِ قدم زدن‌اش در اتاق، سر و لباسِ آشفته‌اش، دست در موها بردن‌اش. خوش‌بختی‌اش منوط به آزادی‌اش برایِ دیده نشدن بود.

شرم یکی از مفاهیمِ کلیدیِ عصرِ مدرن است، دوره‌یِ فردگرایی که به نحوی نامحسوس این روزها دارد از ما دور می‌شود؛ شرم: غریزه‌یی بشره‌یی برایِ دفاع از زنده گیِ شخصی؛ خواستنِ پرده‌یی بر پنجره؛ اصرار بر این‌که ب نامه‌یی را که برایِ الف نوشته شده نخواند. یکی از موقعیت‌هایِ ابتدایی درگذار به بزرگ‌سالی، یکی از تعارض‌هایِ اصلی با والدین، مطالبه‌یِ یک کشو برایِ نامه‌ها و دفترهایِ یادداشت است، مطالبه‌یِ یک کشو با یک کلید؛ ما با **طغیانِ شرم** پای به بزرگ‌سالی می‌گذاریم.

آرمان‌شهرِ انقلابیِ قدیمی، چه فاشیستی و چه کمونیستی: زنده گیِ بدونِ اسرار، جایی که زنده گیِ عمومی و خصوصی یکی اند. رؤیایِ سوررئالیستی که **آندره برتون** بدان عشق می‌ورزید: خانه‌یِ شیشه‌یی، خانه‌یی بدونِ پرده که آدم در آن در برابرِ چشمانِ همه‌یِ عالم زنده گی می‌کند. وه چه زیبا است شفافیت! تنها موردِ موفقِ تحققِ این رؤیا: جامعه‌یی تحتِ نظارتِ کاملِ پلیس.

من در **سبکی تحمل ناپذیرِ وجود** [ترجمه‌یِ فارسی: بارهستی] درباره‌اش نوشته‌ام: یان پروکازکا، یکی

از شخصیت‌هایِ مهمِ بهارِ پراگ، پس از تهاجمِ روس‌ها در سالِ ۱۹۶۸، زیرِ مراقبتِ شدید قرار گرفت. در آن زمان او مکرراً به دیدارِ یکی دیگر از شخصیت‌هایِ مهم اپوزیسیون، پروفسورِ واتسلاف کرنی می‌رفت و دوست داشت بنشیند و با او گلویی تازه کند و گپی بزند. تمامِ مکالماتِ آن‌ها پنهانی ضبط می‌شد، و به گمانام این دو دوست می‌دانستند و عینِ خیال‌شان نبود. اما یک روز در سالِ ۱۹۷۰ یا ۱۹۷۱، پلیس به قصدِ بی‌اعتبار کردنِ پروکازکا پخشِ این مکالمات را به صورتِ سریالی رادیویی آغاز کرد. این اقدامِ پلیس وقیحانه و بی‌سابقه بود. و حیرت‌آور این که تقریباً هم موفق از کار در آمد؛ پروکازکا بلافاصله بی‌اعتبار شد: چون آدم در خلوت همه جور حرفی می‌زند، پشتِ سرِ دوستان‌اش صفحه می‌گذارد، زبانِ ناهنجار به کار می‌برد، احمقانه رفتار می‌کند، لطیفه‌هایِ زشت تعریف می‌کند، حرف‌های‌اش را تکرار می‌کند، با گفتنِ حرف‌هایِ شنیعِ مصاحب‌اش را شوکه می‌کند و می‌خنداند، افکارِ کفرآمیزی را برزبان می‌راند که هرگز حاضر نیست در ملاء عام به آن‌ها اذعان کند، و از این قبیل.

البته همه‌یِ ما مثلِ پروکازکا رفتار می‌کنیم، در خلوت از دوستان‌مان بد می‌گوییم، و زبانی ناهنجار به کار می‌بریم؛ تفاوت داشتنِ رفتارِ ما در خلوت با رفتارمان در جلوت فاحش‌ترین تجربه‌یِ هر کسی است، این یعنی همان عرصه‌یِ زنده گیِ فرد. عجیب آن که این واقعیتِ بدیهی به صورتِ ناخودآگاه، اذعان نشده، باقی می‌ماند و رویاهایِ تغزلیِ خانه‌یِ شیشه‌یی شفافِ مدامِ آن را محو می‌کند، و به ندرت می‌فهمند که این ارزشی است که باید بیش از همه‌یِ ارزش‌هایِ دیگر از آن دفاع کرد، بنابراین، به تدریج بود که مردم فهمیدند که جهانِ خلوت و جلوت دو جهانِ اساساً متفاوت اند و احترام به این تفاوت شرطِ لازمِ آزاد زیستنِ یک انسان است؛ که نباید به پرده‌یی که این دو جهان را از هم جدا می‌کند دست‌اندازی کرد، و پرده‌دران مجرم اند. و چون پرده‌دران در خدمتِ نظامی منفور بودند، همه متفق‌القول به کارگزارانِ آن به چشمِ مجرمانی بسیار حقیر نگریستند.

وقتی من از آن چکسلواکیِ میکروفن باران قدم به فرانسه گذاشتم، رویِ جلدِ مجله‌یی عکسی بزرگی از ژاک برل دیدم که صورت‌اش را از عکاسانی پنهان کرده بود، عکاسان که او را در مقابلِ بیمارستانی که برایِ درمانِ سرطانِ پیش‌رفته‌اش به آن‌جا می‌رفت گیر انداخته بودند، و ناگهان احساس کردم با همان شرمی روبه‌رو شده‌ام که مرا از کشورم گریزان کرده بود، پخشِ مکالماتِ پروکازکا و گرفتنِ عکسِ خواننده‌یی محتضر که چهره‌اش را پنهان کرده، به نظرم به یک جهانِ واحد تعلق داشت؛ با خود گفتم که وقتی افشایِ زنده گیِ خصوصیِ آدمی دیگر به رسم و قاعده بدل شود، در واقع داریم واردِ زمانه‌یی می‌شویم که داوِ کلانِ این قمارِ بزرگ بقا یا ناپدیدیِ «فرد» است. ■

ترجمه از:

"You,re not in your own house. here, my dear fellow"

The New York Review of Books, Sept. 21, 1995.

●

عطا بهمنش

المپیکِ ورزش‌کاران، المپیکِ سیاست‌مداران

از روزِ بیست و نهمِ تیرماهِ سالِ جاری بیست و ششمین دوره‌یِ بازی‌هایِ المپیکِ تابستانی در آتلانتا مرکزِ ایالتِ جورجیا درایالاتِ متحده برگزار خواهد شد و تا روزِ سیزدهمِ مردادماه ادامه خواهد داشت.

از عمرِ بازی‌هایِ جدید صد سال می‌گذرد و این خود می‌تواند چند نسل را در برگیرد؛ دوره‌یِ جدیداز سالِ ۱۸۹۶ آغاز شد و شهرِ آتن در یونان به دلیلِ این که مهدِ این بازی‌ها بود، میزبان شد. نخستین دوره بدونِ سروصدا شکل گرفت؛ صد سالِ پیش ۲۵۴ ورزش‌کار از چهارده کشورِ جهان در ۴۳ ماده از ورزش‌ها مبارزه کردند.

شگفتی دراین بود که شهرِ میزبان توانایی ساختنِ یک ورزش‌گاه را نداشت و یک بازرگانِ یونانی به نام«جرج آویرف» با پرداختِ یک میلیون دراخما ورزش‌گاهِ نعلی شکلی را که با سنگِ مرمر ساخته شده بود به کمیته‌یِ برگزار کننده‌یِ بازی‌ها تقدیم کرد که هنوز پابرجاست.

سوابقِ دورِ باستان از زبانِ تاریخ نشان می‌دهد که در سالِ ۷۷۶ پیش از تولدِ مسیح جشن‌هایِ المپیک دردشتِ المپیا برگزار می‌شد و نامِ نخستین قهرمان را هم «کروئبوس» که آشپزی از اهالیِ آلیس بوده ثبت کرده‌اند. نوشته‌اند که او طولِ یک استادیوم را سریع‌تر از رقبایِ خود دوید. این مراسم رفته‌رفته تکامل یافت و به مسابقه‌یِ سریع دویدن، کشتی‌گیری، نوعی مشت‌زنی، ارابه‌رانی و اسب‌سواری اضافه شد. جایزه‌یِ این رقابت‌ها تاجی از برگِ درختانِ زیتون بود. این بازی‌ها هر چهار سال یک‌بار برگزار می‌شد و ۱۲۰۰ سال بدونِ وقفه جریان داشت. فرهنگِ این بازی‌ها موردِ توجوِ کشورهایِ هم‌جوار قرارگرفت و با تمدنِ یونان پیش‌رفت کرد. پس از تسلطِ رومی‌ها، بازی‌هایِ المپیک ادامه یافت، ولی به‌تدریج اصالت جایِ خود را به تباهی داد و مرگِ تدریجی فرارسید، به قولِ ویل دورانت: «تمدن نمی‌میرد، بل‌که کوچ می‌کند؛ عادات و رسوم‌اش تغییر می‌یابد، ولی به زنده‌گی ادامه می‌دهد... حیات پوستِ کهنه را به دور می‌افکند و با جوانه‌هایِ تازه‌یی مرگ را غافل‌گیر می‌نماید» به هر صورت رقابتِ یونانی‌ها و رومی‌ها به نزاع و زد و بند انجامید؛ تا آن‌جا که «تئودوسیوس» امپراتورِ روم در سالِ ۳۹۴ پس از میلادِ مسیح بازی‌ها راتعطیل و عبادت‌گاه‌ها را ویران کرد و ازآن به بعد بازی‌ها از یادرفت. ۱۵۰۰ سال طول کشید تا یک فرانسویِ آزاده و روشن‌بین در اندیشه‌یِ احیایِ آن برآید. «بارون پی‌یردوکوبرتن» سال‌ها طول کشید تا دوستانِ موافقی را یافت و پس از کنفرانسی دانش‌گاهِ «سوربن» پاریس در ۲۳ ماهِ ژوئن ۱۸۹۴ همه‌یِ شرکت کننده‌گان به میزبانیِ شهرِ آتن رای دادند و کمیته‌یِ بین‌المللیِ المپیک تشکیل شد. این کمیته تاکنون هفت رئیس داشته است. نخستینِ آن «دیمتریوس‌وکیلاس» از یونان و آخرینِ آن «سامارانش» از اسپانیا است.

بازی‌هایِ المپیکِ تابستانی در این ۱۰۰ سال با دو جنگِ جهانیِ اول و دوم برخورد داشته‌است و در سال‌های ۱۹۱۶ و ۱۹۴۰ و ۱۹۴۴ برگزار نشد. آخرین دوره که بیست و پنجمین المپیادِ تابستانی باشد در بارسلنا با شرکتِ ۸۸۴۵ ورزش‌کار از ۱۶۹ کشورِ جهان و رقابت در ۲۵۷ ماده‌یِ ورزشی انجام شد.

کارِ رقابت از ۱۹۵۲ آغاز شد

تا بازی‌هایِ ۱۹۴۸ لندن پس از جنگِ جهانیِ دوم، بینِ کشورها تضاد و رقابتی حاد وجودنداشت، ولی با آمدنِ روس‌ها جناحِ چپ و راستِ جهان به مقابله پرداختند و همین مسئله سبب شد که اوضاع و احوال و کیفیتِ رقابت و هم‌چشمی، مانندِ درگیری‌هایِ سیاسی بر مسیرِ بازی‌ها تاثیر بگذارد وگم‌راهی و تضاد را پیش آورد. ستیزی‌عمیق جایِ پیکارهایِ شرافت‌مندانه را گرفت و پنهانی دسته‌بندی‌هایی تشکیل شد. کشورهایِ شرقِ اروپا وکوبا علیهِ دنیایِ غرب متحد بودند و شمارشِ مدال و امتیاز به دست آمده، نشانه‌یی بود از بهروزی وکام‌یابی در زمینه‌یِ مسایلِ اجتماعی و رفاهیتِ مردم!

از همین نقطه‌یِ برخوردِ شرق و غرب، موضوعِ استفاده از داروهایِ غیرِ مجاز پیش‌آمد و پس‌از مرگِ دوچرخه‌سوارِ دانمارکی در بازی‌هایِ ۱۹۶۰ رم روشن شد که دشواری‌هایی در پسِ پرده وجود دارد که کمیته‌یِ بین‌المللیِ المپیک از آن پس با قهرمانان (ورزش‌پیشه) روبه‌رو خواهد بود و با مسایلی دیگر مواجه شد که باید درگیری‌هایِ سیاسی و «دوپینگ» راهم بدان اضافه کرد و نمونه‌هایِ بارزِ آن اخراجِ دونده‌یِ معروفِ کانادایی «بن‌جانسن» بود و تحریمِ پی‌درپیِ بازی‌هایِ ۱۹۸۰ مسکو و ۱۹۸۴ لس‌آنجلس.

تحریم کارِ خود را کرد و حدِ نصاب‌ها در بازی‌هایِ دوره‌یِ بیست و دوم و بیست‌وسوم پایین‌تر از حدِ متعارف بود؛ بنابراین عناوینِ قهرمانی به ورزش‌کارانِ کشورهایِ جهانِ سوم تعلق گرفت. در بازی‌هایِ ۱۹۷۶ مونترال کشورهایِ قاره‌یِ آفریقا به عنوانِ مبارزه با «آپارتاید» در رقابت‌ها شرکت نکردند و به خانه‌هایِ خود بازگشتند، این حرکت دردآور بود اما در عینِ‌حال اتحاد و هم‌بسته گیِ مردمِ قاره‌یِ بزرگی را نشان می‌داد.

شیوه‌یِ کار و حوادثِ بزرگ

از بازی‌هایِ ۱۹۸۰ مسکو «لردکیلانین» از ریاستِ کمیته کناره گیری کرد و بخت به «خوان‌آنتونیوسامارانش» روکرد. برخلافِ روسایِ پیشین

IOC «ساماranش» اسپانیایی مردی سیاسی بود، او قبلاً سفیر اسپانیا در مسکو و بعد در مغولستان بود و از این رو با مسافرت‌های پی‌درپی، به نظراتِ شرق و غرب در موردِ بازی‌ها پی برد و شیوه‌ی خاصی پیش‌گرفت. شانزده سال حکومتِ «ساماranش» را برکمیته‌ی بین‌المللیِ المپیک، به دوصورت داوری می‌کنند. به درستی و به مقتضایِ روزگام زدن و یا بی‌راهه رفتن، آیا او را فرشته‌ی نجات بدانیم و یا در جامه‌ی شیطان بپنداریم؟

دوسال پیش‌از این کتابی انتشار یافت که از نظرِ نویسنده گانِ آن، کمیته‌ی بین‌المللیِ المپیک زیرِ سئوال رفته بود و چنین ابرازِ عقیده شده بود که برخلافِ نصِ صریحِ منشورِ بازی‌ها و مقرراتِ تدوین شده، کارهایی بی‌سابقه صورت گرفته است. نامِ کتاب «سلاطینِ حلقه‌هایِ به‌هم پیوسته» بود و «ویو- سیمون» و «آندره جنینگز» آن را به رشته‌ی تحریر درآورده بودند.

درباره‌ی درآمدِ کمیته‌ی بین‌المللی و به‌ویژه در کانال‌هایِ تلویزیونیِ آمریکایی به تفضیل بحث شده بود، و«ساماranش» ضمنِ اعتراض به این کتاب، رسیده گی به آن را به دادگاهی در سویس احاله کرد.

«ساماranش» دردفاع از شیوه‌ی کارِ خود گفت: «داوریِ مردمِ اسپانیا را در موردِ خودم قبول دارم نه بیگانه گان را» و همه‌ی اقداماتِ خود را به سودِ نهضتِ المپیک ارزیابی کرد.

از سویِ دیگر گفته شد که در زمانِ ریاستِ «لردکیلانین»، یک کمپانیِ بزرگ و معروفِ سازنده‌ی کفش و لباس‌هایِ ورزشی، تلاش کرده‌است تا به‌عنوانِ حمایت از روندِ کارِ کمیته‌ی بین‌المللیِ المپیک، نقشی را ایفا کند که موفق نشد. پس از رویِ کار آمدنِ «ساماranش» آن قرارداد منعقد شد و علامتِ پنج حلقه در واقع به فروش رفت.

«ساماranش» در این مورد تا آن‌جا پیش‌رفت که بزرگ‌ترین جایزه‌ی کمیته‌ی بین‌المللی را به رئیسِ کمپانیِ سازنده‌ی کفش و البسه اختصاص داد! و این کارِ او بارها موردِ نکوهش قرارگرفت که: راه کاملاً تغییر کرده‌است و اغلبِ کمپانی‌ها به وسیله‌ی قهرمانانی که در صحنه هستند کالاهایِ خود را عرضه می‌کنند.

آن‌چه دیروز سخت باآن مبارزه می‌شد تا ورزش‌کارانِ حرفه‌یی در بازی‌ها راه نیابند و مردانِ بزرگی نظیرِ «جیم‌تورپ» آمریکایی، «پاوو- نورمی» فنلاندی، «کارل‌شرانز» اتریشی و ... قدا شدند، امروز در کمالِ سهولت دست‌یافتنی‌است و ورزش‌کارانِ حرفه‌یی در رشته‌هایِ بسکتبال، تنیس، دوومیدانی، شنا و ... در بازی‌ها راه یافته‌اند و ازآن اصالت اثری باقی نمانده‌است و فوتبال هم دردستورِ کار است.

همه‌جا تبلیغاتِ کمپانی‌هایِ مختلف را می‌بینیم، بردیوارهایِ ورزش‌گاه‌ها و ضمنِ پخشِ جریانِ مسابقه‌ها، برصفحه‌ی تلویزیون این تبلیغات کاملاً مشهود است. کشورِ میزبانِ بازی‌هایِ تابستانی ۱۹۹۶ آتلانتا اعلام کرده است که به قهرمانانِ پیروزِ رشته‌هایِ ورزشی که به مدالِ طلا دست یابند تا ۵۰۰۰۰ دلار جایزه‌ی نقدی خواهد داد!!

از ۱۸۹۶ بازی‌هایِ آتن تاکنون شش رئیسِ کمیته‌ی بین‌المللی بادشواری‌هایی روبه‌رو شدند.

بازی‌هایِ المپیک گاه موردِ بهره‌برداری‌هایِ سیاسی نیز قرارگرفته‌اند. نمایشِ قدرتِ فاشیسم هیتلری در بازی‌هایِ المپیک ۱۹۳۶ برلین نمونه‌یی بارز از این نوع بهره‌برداری‌ها بود که حتا در پوستر بازی‌ها نیز راه یافت.

«کنت بایه‌لاتور» با نازی‌هایِ آلمان و هیتلر درافتاد.

«پی‌یر دوکوبرتن» با شرکتِ زنان در بازی‌ها مخالف بود.

«زیگفرید- ادستروم» پس از جنگِ دومِ جهانی برایِ نگاه‌داریِ کمیته‌ی بین‌المللی دشواری داشت.

« اوری براندج» دشمنِ ورزش‌کارانِ حرفه‌یی بود.

«لردکیلانین» بادرگیری‌هایِ شرق و غرب روبه‌رو شد.

و حالا **ساماranش** پس از گذشتِ ۱۶ سال از مسکو ۱۹۸۰ تا آتلانتا ۱۹۹۶ پوسته‌یِ واقعیِ IOC را شکافت و مسائلِ مالی اساسی کار شد و در حقیقت بسیاری از کارشناسانِ بازی‌هایِ المپیک عقیده دارند که هدف به کلی دگرگون شده‌است و جریانِ بازی‌ها به شکلِ بی‌سابقه‌یی بزرگ شده است.

برایِ نمونه بد نیست بدانیم که در بازی‌هایِ زمستانی اینسبروک ۱۰۰ میلیون دلار هزینه شد، و ژاپنی‌ها برایِ برگزاریِ بازی‌هایِ ۱۹۷۲ ساپورو ۷۰۰ میلیون دلار خرج کردند!

از بینِ میزبانان در خلالِ این ۱۰۰ سال و برگزاریِ ۲۶ دوره بازی‌ها تنها آمریکا در دوره‌هایِ ۱۹۳۲ لس‌آنجلس، و ۱۹۸۴ لس‌آنجلس (این‌شهر دوبار میزبان شد) سودِ سرشاری برده‌است و مسلم است که در آتلانتا هم‌چنین خواهد شد، و وقتی کمیته‌یِ بین‌المللی از درآمدِ بازی‌ها سرمست است، کمیته‌یِ اجراییِ شهرِ میزبان با گشاده‌دستی، برنامه‌هایِ پردرآمد را پیاده خواهدکرد.

حالا در بازی‌هایِ المپیک پس از فروپاشیِ شورویِ سابق به جایِ دوجبهه‌یِ شرق و غرب جهان، دوگروه به چشم می‌خورند؛ پول‌دارهایِ جهان که حرفه‌یی هستند و ورزش‌کارانِ سیرتر از سیرِ خود را به این مراسم اعزام می‌کند و بی‌حساب ریخت وپاش می‌کنند و از سویِ دیگر، گروهِ کشورهایِ فقیرِ جهان که قدرتِ تهیه‌یِ لباس و بلیطِ هواپیما راهم ندارند! در صحنه‌یِ پیکارها هم تعادلِ قدرت ومهارت برقرار نیست و مدال‌هایِ طلا و نقره در کیسه‌یِ گشادِ سردم‌داران (جهانِ آزاد) ریخته می‌شود!...

برخی فکر می‌کنند که اگر حکومتِ روم سابق برپای بود و «تئودوسیوس» امپراتورِ حاکم بر همه‌یِ شئون، این بازی‌ها را تعطیل می‌کرد. حالا یک «تئودوسیوس» کافی نیست، بدونِ شک آن ولع پس از جنگِ جهانیِ دوم و پیروزی‌هایِ بی‌غل‌وغش بازی‌هایِ ۱۹۵۲ هلسینکی در فنلاند، تکرار نخواهد شد. خیلی‌ها معتقد اند که مسائلِ تجاری از رونقِ واقعیِ بازی‌ها خواهد کاست و این جشن‌واره‌یِ بزرگِ ورزشی آسیبی سخت می‌بیند.

حالا وقتِ آن رسیده است که این مراسمِ دنیایی حفظ شود و از فروریختنِ اصالت‌هایِ آن جلوگیری کنند. امکان دارد که پس از «ساماranش»، گام‌هایِ دیگری برایِ حفظ و حراستِ بازی‌ها برداشته شود...

درحالِ حاضر جامِ جهانیِ فوتبال، جامِ ملت‌هایِ اروپا، مسابقه‌هایِ پی‌درپی از سویِ فدراسیون‌هایِ بین‌المللی دررشته‌هایِ گوناگونِ ورزشی، هرکدام المپیادی هستند که جایِ خالیِ بازی‌ها را پرمی‌کنند.

سلیقه‌یِ مردمِ جهان را نمی‌توان به بی‌هوده گری کشانید. مردم بیدار شده‌اند... ■

کانونهای فرهنگی

گالری سیحون

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

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

سپاس یزدان
موسسه فرهنگی هنری
انتشاراتی بین‌المللی تکاپوی
خرد آمادگی خود را برای
چاپ و پخش ماندگارها و
نوشتارهای نویسندگان
هنرمندان و مترجمین اعلام
می‌دارد.
شماره تماس: ۶۰۰۰۴۸۹
۶۰۳۹۳۷۷
۶۰۰۴۶۱۴

Abrand Gallery
نگارخانه افرند

نگارخانه افرند

خیابان مطهری خیابان اورمان
پلاک ۳۰ - ساختمان ۴۰۴ -
آپارتمان شماره ۲
تلفن: ۸۳۴۹۴۴

SADR
BEGARKHANEH

نگارخانه صدر

خیابان دکتر علی شریعتی
مقابل حسینیه ارشاد شماره
۱۲۱۰ طبقه دوم

مدیر و مسئول :
مهندس عبدالله صدری
تلفن: ۲۲۲۷۹۷۶

هنرسرای کندلوس
انتهای خیابان
سیدجمال‌الدین اسدآبادی
(یوسف‌آباد) خیابان ۶۴
ساختمان آ.اس.پ (A.S.P)
تلفن ۸۰۳۵۷۱۸
ساعت بازدید ۴ تا ۸ عصر

کانون فرهنگی ثمر
آموزش هنر سفالگری و لعاب
سازی.
میدان دکترفاطمی - خیابان
بیستون - شماره ۵۲ - انوشفر
تلفن ۸۸۵۳۶۴۷

کتاب نمونه

خیابان خالد اسلامبولی
(وزراء) کوچه ششم کوی
دل‌افروز - شماره ۸
کدپستی ۱۵۱۱۷ - 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

به دیدار دوست،
دست خالی نروید

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

انتشارات روشنگران منتشر کرده است:

آثاری از بهرام بیضایی

● طومار شیخ شرزین

چاپ پنجم

● دیباچه نوین شاهنامه

چاپ چهارم

خیابان دکتر فاطمی - روبروی هتل لاله - پلاک ۲۲۵ - طبقه همکف تلفن ۶۵۷۴۲۴