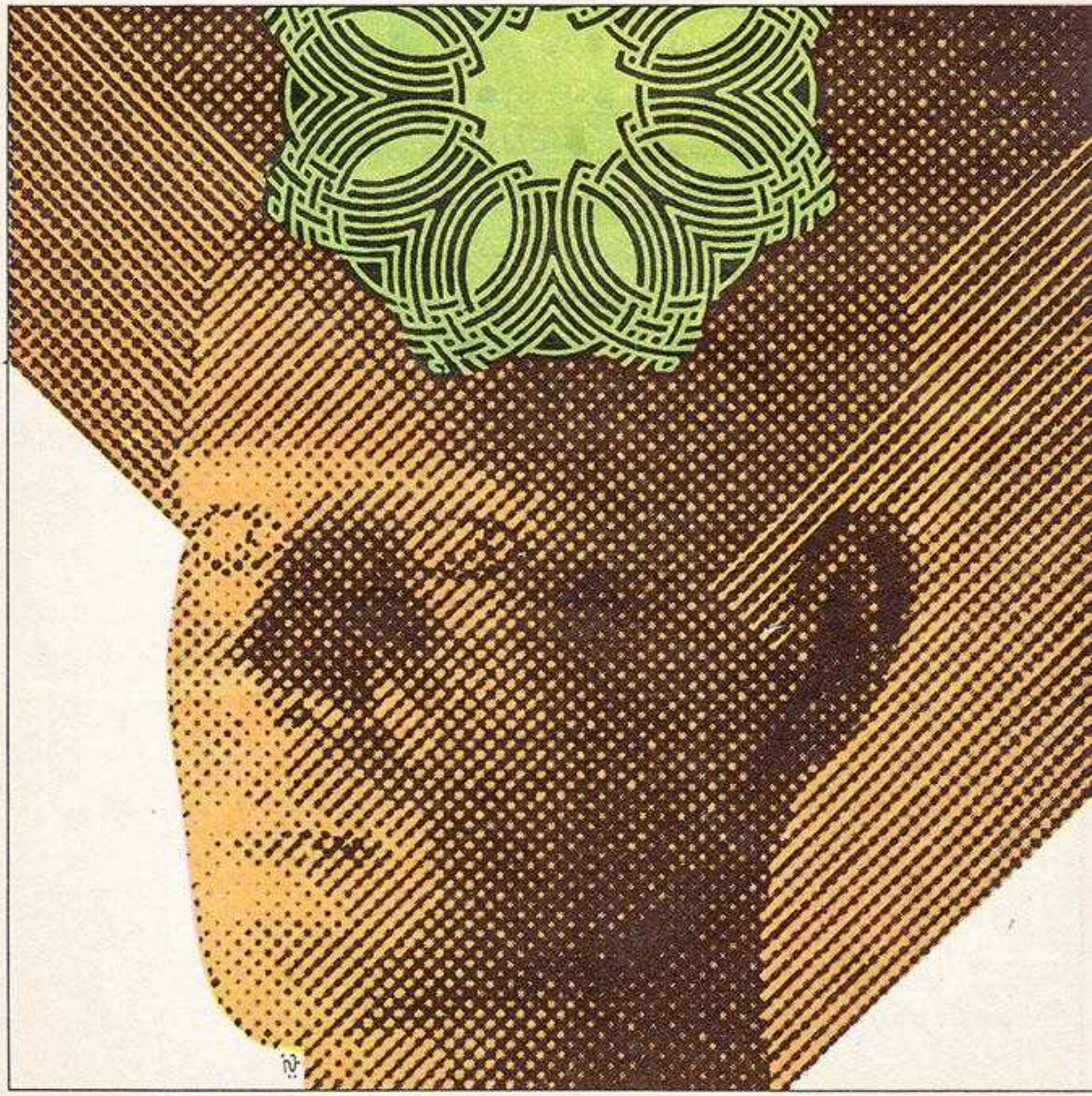
آدینه

۱۲۳
دی ۷۶
۸۴ صفحه
۳۰۰ تومان
ISSN 1017 - 4095

● گزارش: روشنفکر کیست؟ ● ۱۵۰ سال برای یک کلمه ● آدینه ۱۴ ساله شد ● پیامی از سیمین دانشور ● یادی از دو سید: طالقانی و جلال آل‌احمد ● ابراز شادی دیگر قدغن نیست! ● سه نقد از نمایشگاه دوسالانه‌ی نقاشی ● خدمت یا خیانت قوام‌السلطنه ● یادی از جمال‌زاده، علی حاتمی و غلامرضا تختی ● با آثاری از: علی‌محمد حق‌شناس ـ اکبر رادی ـ مهرانگیز کار ـ فرشته ساری ـ ثمیلا امیرابراهیمی ـ محمدنوید بازرگان ـ امیرحسن چهلتن ـ م. آزاد ـ پرویز بابایی و...



امینه

● داستان یک زن ● قصه یک زندگی ● قصه ای از تاریخ ● زنی نیمه فرانسوی که همسر شاه سلطان حسین صفوی بود ● زنی که مادربزرگ آغامحمدخان بود ● زنی که در شناخت و پرورش کاترین کبیر سهم داشت ● زنی که در گفتگو با پطر کبیر و نادرشاه و کریم خان درنماند ● اولین سفیر زن ایرانی شد ● گفتگوهای او با ولتر، مونتسکیو، دیده رو و ... ● امینه و مختومقلی شاعر ترکمن ● زنی که بر ۳۰۰ سال تاریخ معاصر ایران اثر گذاشت ● داستان زنی که خزر را دریای من می خواند ● قصه زندگی امینه، وصیت نامه او و بازماندگان او ● داستان امروز آن ها....

تازه ترین کتاب مسعود بهنود

انتشارات علم ۶۴۶۰۶۶۷

آدینه ۱۲۳

علمی ، فرهنگی ، دینی ، هنری ، اجتماعی

سرمقاله — حمله به دفاتر مطبوعاتی، تأیید و رد آن — کار خطرناک روزنامه‌نگاری — ۴

اخبار آدینه — آدینه چهارده ساله شد — بشتابید جایزه می‌دهند! — ۸

گزارش — روشنفکر کیست؟ ـ علی‌محمد حق‌شناس ـ اکبر رادی ـ محسن قائم‌بصیر ـ مهرانگیز کار ـ سعید محبی و پیام رفیقی — ۱۰

مقاله — ۱۵۰ سال برای یک کلمه ـ مسعود بهنود — ۱۸

گفتگو — همگی سوار بر یک قایقیم ـ ماریولوئسی ـ ترجمه‌ی محمد پوینده — ۲۱

زندان‌ها آثار و زندگی... ـ یاشار کمال ـ ترجمه‌ی ایمانی و تجسّسی — ۲۴

کتاب — باورهای تردیدآمیز یک نویسنده ـ نسترن موسوی — ۲۶

خدمت یا خیانت قوام‌السلطنه ـ پرویز بابایی — ۲۸

ساختارها به خیابان نمی‌ریزند ـ اکبر معصوم‌بیگی — ۳۰

ای‌کاش آفتاب از دل حادثه بتابد ـ عبدالعلی دست‌غیب — ۳۴

مروری بر شعرهای کامران جمالی ـ م. آزاد — ۳۶

گزارش ویژه: سه نقد از چهارمین نمایشگاه دوسالانه‌ی نقاشی — ۳۷

نمیلا امیرابراهیمی ـ محمدنوید بازرگان ـ علی‌اصغر قره‌باغی

ادب — هنر حقیقی و آزادی هنری[۲] ـ ژرژ کالوچ ـ ترجمه‌ی فریدون نوابی — ۴۴

هنر — آبگینه‌ای ظریف و محکم ـ جمشید ارجمند — ۴۹

در عمق صحنه ـ نقد فیلم لیلا ـ حسین سناپور — ۵۰

شعر — شعرهایی از م. آزاد ـ منصور اوجی ـ محمدعلی سپانلو و... — ۵۲

قصه — عروس باد ـ فرشته ساری — ۵۶

نواندیش و آغازگر ـ علی‌اشرف درویشیان — ۶۱

ما و سبک جمال‌زاده ـ محمد بهارلو — ۶۲

پژوهش — روایت‌گری اصیل در بستر تاریخ ـ غلام حیدری — ۶۴

آن پیر پاک ما، یادی از دو سید: طالقانی و... ـ غلامرضا امامی — ۶۶

از گروه آبی، همرنگ فیروزه ـ پرویز کلانتری — ۶۹

سخن از عشق و زندگی است ـ مهدی و حسن غفاری — ۷۳

جهان — نگاهی گذرا به رویدادهای مهم جهان ـ زامیاد رمضانی — ۷۴

درس گفتارها — بهشت و دوزخ از نگاه عرفان ـ مهدی برهانی — ۷۶

طنز — ابراز شادی دیگر قدغن نیست! ـ امیرحسن چهل‌تن — ۷۸

مواظب شکلات‌های خارجی باشید! ـ علی‌باباچاهی

نامه‌ها — نامه‌ی فرزانه‌ی طاهری و خوانندگان — ۸۰

صاحب امتیاز و مدیر مسئول:
غلامحسین ذاکری

صفحه‌آرا: شیوا مقبلی

طراح: هادی ابرام

سازمان اشتراک: سعید همتیان
و سرپرست داخلی

لیتوگرافی، چاپ، صحافی: مازیار
تلفن ۲-۸۸۴۸۰۲۰

پانزده روز یک‌بار
فعلاً ماهانه

سال سیزدهم
دی ۷۶

طرح روی جلد در ارتباط با گزارش روشنفکر کیست؟
کار: مرتضی ممیز

تهران : جمالزاده شمالی روبروی سه راه باقرخان ساختمان ۴۱۹
طبقه چهارم ـ تلفن: ۹۳۵۸۴۶ صندوق پستی ۱۴۱۸۵/۳۴۵

● آدینه در حک واصلاح مقالات رسیده آزاد است
● مقالات رسیده پس داده نمی‌شود.
● آراء و عقاید نویسندگان ، لزوماً رای آدینه نیست.

حمله به دفاتر مطبوعاتی: تایید و رد آن

چندسالی بود که حمله به دفاتر مطبوعاتی متوقف شده بود و امید آن می‌رفت که این عمل از فرهنگ سیاسی کشور پاک شده است، ولی از آغاز کار دولت جدید ـ دولتی که شعار خود را قانون قرار داده و این شعار عده‌ای را خوش نیامده و به آن طعنه می‌زنند ـ دوباره چند مورد از این‌گونه حرکات در تهران و اصفهان دیده شد. در تهران دفاتر «پیام دانشجو» و «ایران فردا» مورد حمله قرار گرفت و در اصفهان دفتر نشریه‌ی «نوید» متعلق به فضل‌ا... صلواتی.

غیر از دو روزنامه‌ی عصر که در قالب جملات کشدار و دادن صفات «غیرت‌مند و متعهد» به حمله‌آورندگان، آن‌ها را عملاً ترغیب کرده بودند، سخن رییس قوه‌ی قضایی در نمازجمعه درباره‌ی عمل تخریبی این گروه از همه تعجب‌برانگیزتر بود. چند روزنامه نوشتند که وقتی مدافع اصلی قانون، بی‌قانونان را تشویق می‌کند دیگر چه امید به دیگران. در همین حال گروه انصار حزب‌ا... که بیشتر این حملات را به عهده گرفته، نظر خود را از زبان سرتیپ ا... کرم بیان کرد که علاوه بر بی‌اعتنایی به قانون، «جمهوریت» را نیز امری تحمیلی خواند.

البته تفاوت حملات این‌دفعه با سال‌های گذشته در این است که دولت این‌بار در کنار مردم است و نه که عمل حمله‌برندگان را تأیید نمی‌کند، بلکه چنان‌که وزیر کشور در مجلس گفت آن‌ها را مخالف قانون و قابل تعقیب می‌داند. در مورد حمله به دفاتر نشریات، وزارت ارشاد در بیانیه‌ای رسمی، عمل گروه‌های قانون‌ستیز را محکوم کرد و بر حقوق قانونی افراد و نشریات تأکید کرده است.

قانون برای دوستان

هم‌زمان با سروصدایی که پس از سخنرانی آقای منتظری در روز مولود امیرالمؤمنین حضرت علی (ع) به راه افتاد، بعضی از نشریات ـ به‌ویژه نشریات حزبی و جناحی ـ طاقت از دست دادند و زبان به دادن صفت‌ها و القابی به این و آن گشودند که پیش از آن معمول نبود. در حالی که بیشتر مسئولان کشور تندروی را در این مورد مذموم دانستند و این نکته که «دفاع بد بدتر از حمله است» بر زبان چند تن از مسئولان کشور آمد. مدافعان واقعی مقدسات راهشان از آن‌ها که فرصتی می‌طلبیدند برای غوغا و جبرانِ شکست‌های گذشته جدا شد. در میان آن هیاهو، روزنامه‌ی رسالت که از خود بی‌تابی در دفاع از ولایت فقیه نشان می‌داد ـ به عنوان مثال ـ پیام تلفنی یکی از خوانندگان خود را چاپ کرد که گفته بود: «زمانی که ماهیت شیخ ساده‌لوح مشخص نشده بود و مردم بزرگوار ما او را آیت‌ا... لقب می‌دادند رادیو اسرائیل او را به اسم یکی از شخصیت‌های کارتون پینوکیو می‌خواند ...امروز که باطن این شیخ ولایت‌ستیز معلوم شده... مردم غیور او را لعن می‌کنند، رادیو اسرائیل این عالم متهتک و نفس‌پرست را آیت‌الله العظمی می‌خواند». ظاهراً فرستنده‌ی پیام و چاپ‌کننده‌ی آن توجه نداشته که خود این پیام هم به نوعی همان عملی است که رادیو اسرائیل ـ گیرم برعکس ـ انجام داده، انگار اعتراض به اصل عمل نیست، اعتراض به این است که چرا هم‌صدا با ما دیگران «فقیه عالی‌قدر» را... صدا نمی‌کنند.

قابل یادآوری است که همین الان دو پرونده‌ی شکایت از مطبوعات در دادگستری است به عنوان «توهین به روحانیت» که متهمان اصلاً چنین تعابیری را به کار نبرده‌اند. ظاهراً گروهی معتقدند که از مواد قانونی فقط برای دوستان و هم‌فکران آن‌ها می‌توان استفاده برد، و بس.

تذکر وزیر ارشاد به مطبوعات که از روش‌های تخریبی علیه یکدیگر و دیگران بهره نگیرند، نیاز به وجود یک نظام‌نامه‌ی حرفه‌ای را نشان داد که در آن همه کس و همه‌حال از تعرض قلمی مصون باشند.

کار خطرناک روزنامه‌نگاری

فدراسیون بین‌المللی روزنامه‌نگاران مستقر در بروکسل اعلام داشت که طی گزارش سالانه‌اش در سال ۱۹۹۷ میلادی ۴۷ روزنامه‌نگار در حین کار کشته شده‌اند، که از این تعداد ۲۱ تن روزنامه‌نگار از مکزیک، پرو، گواتمالا، کلمبیا و برزیل هستند. بیشترین قربانیان به کشورهای امریکای لاتین تعلق دارند.

«ایدان وایت» دبیرکل فدراسیون بین‌المللی روزنامه‌نگاری طی بیانیه‌ای اعلام کرد که: **«روزنامه‌نگاری کماکان یک حرفه‌ی خطرناک در جهان باقی مانده است».**

فدراسیون بین‌المللی روزنامه‌نگاران، از سندیکاهای روزنامه‌نگاران ۱۰۹ کشور جهان و حدود ۴۲۰،۰۰۰ هزار عضو تشکیل شده است. در گزارش سال قبل (۱۹۹۶) تعداد روزنامه‌نگارانی که حین انجام وظیفه کشته‌اند نزدیک ۵۰ تن اعلام شده بود.

سال‌هاست شرکت‌های بیمه، حق بیمه‌ی خبرنگاران را از بالاترین نرخ‌ها قرار داده‌اند. این در حالی است که خطرهای سیاسی پنهان در کار روزنامه‌نویسی هنوز در آمار نیامده است.

خبر خوش: خبرنامه

گزارش کتاب، خبرنامه‌ی اتحادیه‌ی ناشران و کتاب‌فروشان بعد از انتشار ۴ پیش‌شماره، زندگی رسمی خود را از ۲۰ آبان ۷۶ بعد از تحولاتی که در کار نشر با شروع کار دولت جدید، آغاز کرد.

در شماره‌ی اول خبرنامه، همه‌ی خبرها خوش است. از گفته‌ی رییس‌جمهور در افتتاح کتابخانه‌ی مرکزی پارک‌شهر که «کتاب و کتاب‌خوانی باید چندان رونق گیرد که صنعت نشر به صنعتی غیرزیان‌ده تبدیل شود» تا سخن وزیر ارشاد که ناشران از پرداخت مالیات معاف خواهند شد. در نخستین شماره گفت‌وگوهایی با مدیرکل‌های مراکز و روابط فرهنگی، و ارشاد

اسلامی استان تهران و چند ناشر به چاپ رسیده و میزگردی در مورد کتاب.

خبرنامه هنوز در آغاز راه است و می‌تواند مسایل و مشکلات این حرفه را ـ که فقط مسایل اقتصادی نیست ـ منعکس کند. در بازبینی، اثر بگذارد، ناشران جدید را از افتادن به دام ابتذال بازبدارد، دفتری برای ثبت ترجمه‌ی آثار خارجی بگشاید تا نیروی چند مترجم صرف ترجمه‌ی یک اثر نشود و چند کار دیگر.

خبرنامه در عین حال می‌تواند مأخذ معتبری شود برای اعلام چاپ کتاب‌های جدید و کتاب‌های در دست انتشار.

موفقیت کلیدر آلمانی

محمود دولت‌آبادی نویسنده‌ی نامدار ایرانی به مناسبت ترجمه‌ی رُمانِ کلیدر به زبانِ آلمانی در مهرماهِ امسال در نمایشگاه کتابِ فرانکفورت شرکت کرد. کتاب کلیدر توسط خانم زیگفرید لطفی به زبان آلمانی ترجمه شده است. ناشر سوییسی کتاب اونیونز فرلاگ (نشر اتحاد) جلد اول و دوم کلیدر را در یک مجلد با چاپ نفیس و به قیمت ۵۰ مارک به بازار کتاب عرضه کرده است. پیش از عرضه‌ی کتاب به بازار ناشر به عنوانِ معرفی، بخش اول این کتاب را در اختیار منتقدین گذاشت و این اقدام سبب شد که پیش از انتشار دوهزار نسخه از کتاب پیش‌فروش شود و با پایانِ نمایشگاه چاپ اولِ کتاب به فروش رسید و طبق آخرین اعلام ناشر به نویسنده، مجموع چاپ‌های اول و دوم به تعداد ۵ هزار نسخه تا پایان سال میلادی به فروش رسیده و ناشر اعلام کرده است که برای چاپ سوم آماده می‌شود. ازجمله توفیقاتِ کتاب، واکنش خوانندگانِ آلمانی بوده است که آن را به مثابه‌ی «شعر» تلقی کردند.

در حالی که از ترجمه‌ی آلمانی کتاب نجیب محفوظ ـ برنده‌ی جایزه‌ی نوبل ـ پس از گذشتِ چند سال تاکنون چهار هزار جلد به فروش رسیده، فروش پنج هزار نسخه از کلیدر در دو ماه از سوی منتقدان آلمانی نشان‌دهنده‌ی توفیق آن بوده است.

دولت‌آبادی در طولِ اقامتِ خود در آلمان در چهار شهر نیز مراسم کتاب‌خوانی و پرسش و پاسخ به جای آورد که وظیفه‌ی مترجمی به عهده‌ی بهمن نیرومند بود. در طولِ نمایشگاه ملاقات و دیداری بین یاشار کمال و دولت‌آبادی صورت پذیرفت. به یاشار کمال جایزه‌ی صلح از طرف ناشرانِ آلمانی نیز در این نمایشگاه اهداء شد.

دولت‌آبادی خود در گفت‌وگویی علت توفیق روایت آلمانی کلیدر را ترجمه‌ی لطیف خانم لطفی خواند.

یک موفقیتِ دیگر برای کیارستمی

عباس کیارستمی افتخاری دیگر بر افتخارات خود، سینمای ایران و مردم ایران افزود. این‌بار سازمان فرهنگی یونسکو در مراسمی که در پاریس برگزار شد جایزه‌ی فلینی را به او اهداکرد. در این مراسم فدریکو مایور مدیرکل یونسکو آثار کیارستمی را «گامی در راه شناخت و درک انسان‌های امروزی» خواند که «چشم ما را بر زیبایی‌هایی که در دل انسان‌ها وجود دارد، می‌گشاید». احمد جلالی سفیر ایران در یونسکو در همین مراسم در یک سخنرانی که بر ادبیات و هنر ایران تأکید داشت، از هنر ایران، سینمای ایران، و عباس کیارستمی گفت.

اشتباه یکی از روزنامه‌های صبح که به سهو از زبان جلالی، کیارستمی را با حافظ و سعدی مقایسه کرده بود، موضوعی به دست روزنامه‌های تندرو و مخالف داد تا با نوشته‌هایی به طنز تلخ، عصبانیت خود را از موفقیت‌های فیلم‌سازان ایرانی در صحنه‌ی بین‌المللی بیان دارند. این در حالی است که همه کیارستمی را به فروتنی می‌شناسند و می‌دانند که او خود، ذره‌ای خودپسندی نسبت به موفقیت‌های به دست آمده در این سال‌ها نشان نمی‌دهد، چنان‌که در سخنرانی در مراسم اهدای جایزه‌ی یونسکو ابراز داشت که «این جایزه نه به او، بلکه به نوعی سینما داده می‌شود که از سینمای متداول (بخوانید سینمای هالیود) جداست و ابزار تفکر است».

صدیف، یادگار شیوه‌ی کهن و متأثر از تعزیه

جمعه ۳۰ آبان، در تالار وحدت شاهد برگزاری سومین شب از برنامه‌ی اجرای ساز و آواز ایرانی به خوانندگی **صدیف** و گروه او، **داریوش پرنیاکان** (تار)، **جمشید عندلیبی** (نی) و **جمشید محبی** (تنبک) بودیم. این برنامه در دو قسمت اجرا شد: بخش اول آواز افشاری و بخش دوم آواز ابوعطا با اجرای تصنیف «بهار دلکش» **عارف** بود.

صدیف خواننده‌ای ردیف‌شناس و توانا، با صدایی وسیع و پرقدرت و متعلق به مکتب آذربایجان، با تأثیرپذیری آشکار از سبک خوانندگی تعزیه است: صدای بسیار بلند، توأم با حرکات و اشارات تأکیدگذارنده و همراهی‌کننده‌ی انگشتان در حین تحریر یا بیان شعر؛ گویی انبیاخوانی است که ضمن مکالمه‌ی آوازی با یکی از اشقیا او را مورد خطاب و عتاب و تنبیه قرار می‌دهد.

شیوه‌ی صدیف، شیوه‌ای اکنون یگانه است، او سبک قدما را نمایندگی می‌کند. شاگرد بزرگانی چون **سلیمان خان امیرقاسمی، عبدالله دوامی و اقبال‌السلطان** بوده. تحریرهایش با استفاده از ادوات قدیمی چون «دل ای دل» و «های دل» و مانند آن، بلافاصله شنونده‌ی نسل پیشین را به یاد اقبال‌السلطان و تاج می‌اندازد و برای جوانان سخت تازگی دارد. اما جزء این بیان حماسی و پرتأکید اوست که ویژگی منحصر وی را پدید آورده و خبر از خاستگاه و تجربه‌ی تعزیه‌خوانی او می‌دهد.

چیرگی صدیف بر ردیف و گوشه‌ها و بخصوص قدرت او در مرکب‌خوانی کم‌نظیر است. در بخش دوم برنامه هنگام ابوعطاخوانی یک بار به بیات ترک و بار دیگر به شور اشاره کرد. در آواز افشاری نیز بعد از آنکه با ابتکار و قدرتی کمیاب مثنوی افشاری را در گوشه‌ی غرائی اجرا کرد، به مثنوی سه‌گاه نیز اشاره‌ای نمود.

صدیف خواننده‌ای توانا و بر صحنه مسلط است. حرکات و رفتاری چیره و حاکی از اعتماد به نفس دارد که این نیز نشان از حضور مکرر او در نمایش‌های پرتماشاگر مذهبی می‌دهد. اما اشاره‌ها و حرکات دست و انگشتانش در همراهی با آواز و تحریرها اندکی اغراق‌آمیز است و حتی اگر در ایجاد تمرکز در خواننده، به او کمک کند، برعکس تمرکز شنونده را برهم می‌زند.

یک سال از مرگ حاتمی گذشت

یک سال از خاموشی علی حاتمی شاعر سینمای ایران گذشت. چند جلسه در تجلیل او برگزار شد، در حالی‌که بهروز افخمی کارگردانی آخرین اثر نیمه‌تمام او (جهان پهلوان) را ادامه می‌دهد و هنوز چند فیلم حاتمی (ازجمله حاج واشنگتن) اجازه‌ی نمایش نیافته است. کتابی که نشر مرکز هم‌زمان با سالگرد درگذشت حاتمی درباره‌ی او منتشر کرد با روی جلد استادانه‌ی آیدین آغداشلو کاری به‌موقع بود. بخشی از کار علی حاتمی که هنوز نگشوده مانده نثر اوست که نمونه‌ای از آن در شعرواره‌ی «حسن کچل» دیده می‌شود:

شهر شهر فرنگه، خوب تماشاگی، سیاحت داره
از همه رنگه
شهر شهر فرنگه، تو دنیا هزار شهر قشنگه...
و توی شهرها هنوز گل درمیاد
آسمون آبیه همه‌جا، ولی آسمون اون وقت‌ها
آبی‌تر بود
سلامی بود علیکی بود، حال جواب سلامی بود
گوشتی بود دنبه‌ای بود ای...

برکت داشت پول‌ها، پول به جون بسته بود
آدم از دست خودش خسته نبود
نونی بود پنیری بود پسته‌ای بود قصه‌ای بود...

سرهنگ ما درگذشت

ضایعه‌ای رخ داد در پاییز امسال (۱۳۷۶) و آن درگذشت مرد مبارزه و قلم سرهنگ غلامرضا نجاتی بود. مردی که برای معرفی نهضت ملی نفت ایران زحمات بسیار کشید و رنج بسیار متحمل شد، عاشق ایران و استقلال ایران بود. خوانندگان آدینه با نوشته‌های مرحوم نجاتی آشنا بودند، آخرین بار مقاله‌ی او در شماره‌ی ۱۰۵ آدینه با عنوان از آزاده‌گی و فضیلت به چاپ رسید، تلاش وی برای انتشار زندگی‌نامه‌ی مهندس بازرگان با انتشار اولین جلد آن (شصت سال خدمت و مقاومت) در زمانی ثمر داد که مهندس مهدی بازرگان درگذشته بود و جلد دوم آن به روزگاری چاپ خواهد شد که سرهنگ نجاتی در میان دوستان و بستگان نیست.

یاد سرهنگ با سرسپردگی بی‌تردیدش به وطن، به مصدق، به بازرگان و به نهضت ملی ایران، می‌ماند. آدینه درگذشت این همکار بااخلاق را به بستگان و همرهان او تسلیت می‌گوید.

مرگ ایرج گلسرخی

در دی‌ماه ایرج گلسرخی، صاحب آن صدای نرم و گوش‌نواز، قصه‌گوی سلی که به قصه‌های شاهنامه و اساطیری او دلخوش داشتند، در تهران درگذشت.

گلسرخی صاحب حدود ۶۰ کتاب است. مشهورترین آن‌ها «شاهنامه به نثر». او کارشناس موسیقی و متون ادبی بود، کُر او با نام نجوای پابرهنگان که با الهام از انقلاب ساخته شده در خارج از کشور مشهورتر است تا داخل کشور. سال‌های پایانی عمر را بر سر تألیف دایرةالمعارف موسیقی گذاشت که عمرش وفا نکرد تا آن را منتشر کند. آخرین اثر او که منتشر شد «شرح اوصاف‌الاشراف» است و کتابی با عنوان «دایرةالمعارف جادو» از او آماده‌ی چاپ است و این هردو توسط انتشارات علم آماده گردیده است. ایرج گلسرخی یک ماه پیش در گفت‌وگویی با «آدینه» نظریات خود را درباره‌ی موسیقی و هنر بیان داشت. این گفت‌وگو را در شماره‌های آینده خواهید خواند. او گرچه از درد جانفرسای سرطانی که در تمام وجودش رخنه کرده بود، رست ولی دوستداران خود و هنرمندان این دیار را با مرگ خود غمین کرد.

سی سال پس از تختی

امسال زمستان، سی‌امین سال درگذشت جان‌سوز جهان پهلوان تختی است. مردی که یوریای ولی زمان شد. فارغ از بهره‌برداری‌های معمول سیاسی، تختی ضدظلم بود. با رژیم سابق نساخت. خود با ظلم سر آشتی نداشت، روح مردم صمیمی کوچه و خیابان بود، در دل آن‌ها جا داشت و جا دارد.

بابک، تنها یادگار تختی در اولین سالی که فرزندی هم‌نام پدر (غلامرضا) در خانه دارد باید بر کتابی که در دست گرفته جدیت کند. اوست که می‌تواند گوشه‌های تاریک زندگی جهان پهلوان را فارغ از انگ‌های زمانه روشن کند. بسیاری کسان برای بابک لب می‌گشایند و از تختی می‌گویند که در همه‌ی این سی سال لب بسته بودند. منیرو روانی‌پور نویسنده‌ی خوب مردم، صمیمی در کنار بابک می‌تواند آن کتاب را سامان دهد. کاش این کتاب در سی‌امین سالگرد درگذشت تختی آماده شده بود.

جوانان، تئاتر را زنده می‌کنند

سالن شماره‌ی ۲ تئاتر شهر، سالن کوچکی است و مناسب برای کارهای دانشجویی و تجربی و حتا گروه‌های آماتور. در طول عمر تئاتر شهر شاید چهار یا پنج بار این سالن کاری را کرده که باید بکند. یکی از آن‌ها در ابتدای زمستان اتفاق افتاد. «آنتیگونه» اثر جاودان سوفکل به ترجمه‌ی بدیع نجف دریابندری به طراحی و کارگردانی جوانی که نخستین تجربه‌ی خود را

روی صحنه می‌آورد: حامد محمدطاهری و با نقش‌آفرینی و همت گروهی از جوانان دانشجو و عاشق تئاتر که در تک‌تک حرکاتشان این عشق دیده می‌شود.

به شهادت همه‌ی کار آشنایان، این نمایش که داود رشیدی کارگردان و بازیگر صاحب‌نام به عنوان مشاور گروه در شکل‌گیری آن نقش داشته کاری است زیبا و دل‌چسب و آغازی دلنشین است برای دوره‌ی دیگری از تئاتر ایران که چند سالی بود بوی الرحمن آن بلند بود و بزرگانش خبر از مرگ آن می‌دادند.

بازی زیبا و پرتحرک لیلی رشیدی، امید عباسی و رضا کشاورز در این روایت مدرن تازه از آنتیگونه به‌یادماندنی شد. طراحی زیبا، نوربد و سالن گرم و تدارک ضعیف را از یادها می‌برد.

اکبر رادی در «چهارسو»

ماه گذشته نمایشنامه‌ی «آمیز قلمدون» اثر اکبر رادی در سالن «چهارسو»ی تئاتر شهر به صحنه آمد. «آمیز قلمدون» به کارگردانی هادی مرزبان مدت یک ماه روی صحنه بود و با استقبال پرشور قشرهای هنردوست و بافرهنگ جامعه روبه‌رو شد، و شوقی در دل‌های مشتاق علاقمندان به اصالت‌های صحنه برانگیخت. علی‌اصغر گرمسیری، استاد و پیشکسوت تئاتر ایران در پایان اجرای یکی از شب‌های این نمایش روی صحنه رفت و خطاب به تماشاگران و هنرمندان مدعو به طور خلاصه در چند جمله چنین گفت: «این سال‌ها آرزو داشتم یک تئاتر به معنای درست کلمه در صحنه‌های کشور ببینم و بعد بمیرم. اگر تا چند روز دیگر از دنیا رفتم، بدانید که امشب به آرزوی خودم رسیدم.» این بیان حال پیر صحنه‌ی ایران و وصف باشکوه او از نمایشنامه‌ی اکبر رادی و اجرای تماشایی هنرمندان خوب این نمایش است. بازیگرانی که در نمایش «آمیز قلمدون» با قدرت تحسین‌انگیزی ایفای نقش کردند، عبارتند از: ایرج راد، فرزانه‌ی کابلی، زهره‌ی مجابی، سحر ذکریا، دریا قنبرزاده.

بخشی از پیام سیمین دانشور

با یادی از اولین دوره‌ی کانون نویسندگان ایران

...این‌که در اولین مجمع کانون نویسندگان ایران مرا به ریاست برگزیدند، به این علت بود که اکثریت اعضا، حرمت زن بودن را پاس می‌داشتند وگرنه نویسندگان برجسته‌تر از من فراوان بودند. و طبیعی بود که در ده شب شعرخوانی کانون هم، افتتاح‌کننده و سخنران اول من باشم. آن شب مرحوم اخوان هم شعر خواند که یادش به‌خیر و یاد ساعدی هم بهم‌چنین. و که در شبی دیگر در اوج قدرت رژیم گذشته، ضمن سخنرانی‌اش این دو بیت را خواند که از همان شب در ذهن من حک شد:

سیصد گل سرخ و یک گل نسرین
ما را ز سر بریده می‌ترسانی؟
گر ما ز سر بریده می‌ترسیدیم
در محفل عاشقان نمی‌رقصیدیم.

اما اگر بخواهیم پیامی داده باشیم، حرفم این است که آزادی و آزادگی ذاتی هنر است. هنگام آفرینش هنری، ما ذهن خود را آزاد می‌گذاریم تا ذخیره‌هایش را از رؤیاها و تداعی‌ها و تصویرسازی‌ها و خاطرات و خطرات و حتا تفکرات عرضه بدارد. این‌که تفکرات را آخر آوردم و کلمه‌ی حتا را به آن تحمیل کردم از آن روست که هنر به آدم‌های صرفاً متفکر خود را نشان نمی‌دهد. در مرحله‌ی بعدی ممکن است به داده‌های ذهنمان نظم بدهیم یا ندهیم. ضمن آن‌که می‌دانیم ادبیات آینه نیست، لنز است. و می‌دانیم که تمام دهش‌های ذهنی و حتا تخیل، زاده‌ی محیط خود ماست و گزارش‌هایی واقعی است که به مغز و قلب ما از اوضاع و احوال جامعه‌ای که زیستگاه ماست داده شده است. ممکن است ذهن ما این واقعیت‌ها را آن‌چنان به حقیقت گره بزند و از صورت خاص محلی به صورت عام جهانی دربیاورد که اثر ما شرح حال بشریت گردد.

متأسفانه امکان این انعکاس آزاد همیشه میسر نیست. گاه ناگزیریم دست به خود سانسوری بزنیم یا ممکن است مراکزی، خودسانسوری ما را تشدید یا حتا اثر آزاده‌وار ما را مثله کنند. در صورت اخیر هنرهای تزئینی تشویق می‌شوند و هنر اصیل که همان اثر آزاده‌وار است نادیده گرفته خواهد شد و بی‌هنری جای آن‌را خواهد گرفت و بنده را نخرد کس به جرم بی‌هنری. نخریدن یعنی یک بار بیشتر خوانده نشدن، یعنی فوراً فراموش گشتن. اما ادبیات اصیل است که ماناست، که نویسنده‌اش به هر چه دست زده است آن‌را عرفانی، شاعرانه، رنگین و شخصیت‌دار کرده است.

آدم باید جوان باشد تا امیدوار باشد اما من در کهنسالی هم به آینده امید بسته‌ام. می‌دانم که روزگار بهتری در پیش است. صدای پایش را می‌شنوم. می‌دانم که حکومت قانون‌مند که به آن دل بسته‌ام ادبیات و دیگر هنرها را از ذاتشان که آزادی است تهی نخواهد کرد و همگان در هر رشته و شغلی فرصت و امکان ابتکار خواهند داشت. در قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران تأکید شده است که بیان و قلم آزاد است به شرطی که مخل اسلام و خلاف عفت عمومی نباشد. عیبی در مسلمانی اهل قلم کشورم نمی‌بینم و در نجابت نویسندگان و شاعرانش هم شک نمی‌کنم، مُنتها هتاکی را هم ادبیات نمی‌شمارم.

در انتظار روزگاری باشیم که کودکان و زنان و مردان تمام جهان آزاد باشند، با سقفی مطمئن بالای سرشان ـ سیر و پوشیده و عزیز و شاد، بهره‌مند از موهبت‌های آموزش و پرورش و بهداشت و حیثیت و شرف انسانی ـ روزگاری که هنرمندان در پیله‌ی انزوای خود یا در غربت نپوسند. ■

تلفن از راه دور و نزدیک شاعران و نویسندگان ایران، ضمن بیان اشتیاق از تداوم انتشار ویژه‌نامه‌ی شعر و داستان، خبر از این نکته می‌داد که فرصت اعلام شده (تا آخر آذرماه) برای ارسال آثار آنان به دفتر مجله کافی نیست.

آدینه با سپاس از این تذکر و دیگر همدلی‌های دوستان، زمان اعلام‌شده را به مدت یک ماه (تا آخر دی‌ماه) به تأخیر می‌اندازد.

و اما «آدینه» نظر به اهمیت عبارت عنوان‌شده در فراخوانی شعر و داستان که «نگاه و نگارش و نقش هویت زنانه را در خلاقیت‌های هنری منحصر به فرد» دانسته است، از زنان صاحب‌نظر (شاعر، نویسنده، منتقد و...) دعوت می‌کند تا نقطه‌نظرها یا تحلیل‌های تئوریک خود را در این زمینه برای درج در ویژه‌نامه به دفتر مجله ارسال دارند. در پایان خواهشمندیم همراه ارسال شعرها و داستان‌ها و نقدها، سال تولد، محل تولد و نام آثار چاپ‌شده‌ی خود را ذکر نمایید. پیشاپیش سپاسگزاریم.

توضیح

* در شماره‌ی ۱۲۰ مقاله‌ی «حیدربابا سلام» نام نویسندگان و مترجمان به درستی ذکر نشده بود. صحیح چنین است:

نویسندگان: دکتر حمید نطقی و دکتر غلامرضا صبری

مترجمان: دکتر اسدا... کریمی و کریم مشروطه‌چی

* در شرح روی جلد شماره‌ی پیش که طراحی آن از خانم فاطمه‌ی حدیدی بود، نام نقاش (استیو دنینو) از قلم افتاد.

آدینه چهارده ساله شد

آدینه آذرماه امسال چهارده ساله شد. پانزدهم آذر شصت و چهار، تاریخی بود که بر پیشانی نخستین شماره‌ی آدینه در قطع روزنامه‌ای نشست و امروز پس از سیزده سال کارِ دشوار و پر مسئولیت، خوشحالیم که نتیجه‌ی تلاش و کوشش‌هایمان، انتشار ۱۲۳ شماره به‌اضافه‌ی ۲ شماره ویژه‌نامه بوده است.

قضاوت ـ خوب یا بد ـ درباره‌ی آدینه بر عهده‌ی ما نیست. این داوری بر عهده‌ی خوانندگان گرامی و همیشگی آدینه است که بهترین و شایسته‌ترین داورانند و حکم آنان ـ تلخ یا شیرین ـ هرچه باشد، برای دست‌درکاران آدینه حکم پذیرفتنی و گوارایی خواهد بود.

قصدم در این یادداشت، طرح مشکلات مجله نیست، در طول عمر آدینه روزهای شیرین و تلخ، فراز و نشیب‌ها، توأم با سختی و فشارهای کاری فراوان پشت سر گذاشته‌ایم که جملگی برایمان تجربه و آزمون‌های باارزشی بوده است.

عمر آدمی در این حرفه‌ی دشوار، در حال آموختن و تجربه کردن می‌گذرد، در همین عمر نه چندان کوتاه آموختیم که در تب و تاب‌ها، ناسزاها، به‌به و چه‌چه‌ها، قهر و آشتی‌ها باصداقت و استوار به کارمان ادامه دهیم.

آموختیم که برای هر مشکلی الزاماً یک راه‌حل وجود ندارد، و چه‌بسا از مشکلات پدیده آمده تجربه‌ای کسب کردیم و درنهایت بدعتی به یادگار مانده است.

ازجمله؛ وقتی نشریه‌ای مانند آدینه که از ۴ سال پیش تاکنون از حمایت‌های دولتی ـ سهمیه‌ی کاغذ، فیلم و زینک و... ـ محروم مانده و مهم‌تر آن‌که از داشتن حداقل آگهی نیز معاف است، فقط از طریق تک‌فروشی باید به حیات فرهنگی خود ادامه دهد، این اتفاق، رویداد ساده‌ای نبوده است. این حادثه، برای ما و دیگر همکاران حرفه‌ای یک تجربه‌ی سودمند و باارزشی است.

و امّا در این دورانِ سیزده سال، آن روی سکه را باید دید، که کمتر بدان اشاره شده است.

در این دوران، از جمع حکومت و دولت به ما نگفتند ـ دستور یا سفارش ـ چه بنویسیم و چه ننویسم، سرک در کارمان نکشیدند، هیچ‌گاه آدینه قبل از چاپ بررسی نشد و بی‌انصافی می‌خواهد اگر نگفته بگذریم.

هرچند مشکلات، نواقص، فشارهای بیرونی و روحی فراوان داشته و داریم که به تصور ما لازمه‌ی کار کردن در فضایی چنین است.

این شهادت نه از سر تملق و چاپلوسی است که نیازی بدان نداریم، نه از موضع ضعف و شرمندگی، بلکه واقعیتی است. بامزه این‌جاست که اگر بگوییم از سوی برخی از اهل قلم این روزگاران، و بعضی از همکاران و گاه دوستان بیشتر تحت فشار و انتقاد و لعن و نفرین بوده‌ایم، سخن به گزاف نگفته‌ایم.

اگر در مقالات، نوشته‌ها، حک و اصلاحی اعمال کردیم، بی‌گمان به اندازه‌ی وسعت دید و توانمان بوده است، و اگر از چاپ مطلب یا خبر یا یادداشتی سرباز زدیم، بی‌تردید با ابزار منطق و از سر مسئولیت‌پذیری این حرفه بوده است.

و امّا سخن آخر، این مسایل در این یادداشت کوتاه از آن‌رو مطرح شد که برخی از مخاطبان آدینه که از دور دستی بر آتش دارند و با مسایل و مشکلات حرفه‌ای و آشکار و ناپیدا الفتی ندارند، دانسته باشند که در انتشار یک نشریه در حد و اندازه‌ی آدینه چه معضلات ریز و درشت که در کنارشان چه مسئولیت‌هایی را باید دید.

جان کلام این است که حفظ و ادامه‌ی حیات هر نشریه‌ای بر تمام مصلحت‌اندیشی‌های خرد و کلان، دور و نزدیک ارجحیت دارد.

سپاس به درگاه خداوند متعالی که در این سیزده سال کار پرخطر و پرمسئولیت عنایتش همواره شامل حال ما و آدینه بوده و خواهد بود.

بشتابید، جایزه می‌دهند!

چندی پیش، خبر ناکامی فیلم «گبه» ساخته‌ی محسن مخملباف ـ در کسب کاندیداتوری جوانز (پیش‌اسکار) در روزنامه‌های کشور چاپ شد و به دنبال آن بازار اظهارنظر تعدادی از منتقدان سینمایی در این زمینه داغ شد به طوری که برخی از نظرات دوستان و منتقدان بیش از اندازه خوش‌بینانه تلقی شده است، ازجمله، این اظهارنظرها، منتقدی می‌گوید:

«من از قبل مطمئن بودم و هستم که فیلم گبه کوچک‌ترین شانس در اسکار ندارد، فکر می‌کنم اگر بچه‌های آسمان فرستاده می‌شد، امید موفقیت بیشتر بود. اصولاً اعضای آکادمی اسکار تمایل به فیلم‌های روشنفکرانه و هنری صرف ندارند.»

منتقد باسابقه‌ای چنین می‌گوید:

«گبه با ماهیت اسکار و آکادمی هم‌خوانی ندارد. برعکس بچه‌های آسمان شانس بیشتری داشت. کارشناسان سینمایی ما شناخت درستی از تمایلات، گرایشات و سلیقه‌های سینمایی آن سوی مرز ندارند و...»

منتقد دیگری می‌فرماید:

«عدم توفیق گبه در کسب جوائز سینمایی سال جاری در امریکا، اتفاق خوشایندی برای سینمای ایران نیست. سینمای هنری ایران به حق حرف نخست را در عرصه‌ی سینمای هنری روشنفکرانه‌ی جهان می‌زند.»!

راست می‌گوید این منتقد، واقعیت این است که اغلب جوائز جشنواره‌های آن طرفی‌ها به خاطر به تصویر کشیدن عقب‌ماندگی‌ها، سیاهی‌ها و بدبختی‌هایمان داده می‌شود، نه به خاطر هنر سینما. اگر این واقعیت انکارناپذیر را درک نکنیم، از ساده‌دلی و خوش‌باوری خود ماست، که مشکل اساسی ما نیز، همین مورد است. اگر دوستان دچار این توهم بشوند که حضرات اسکار و دیگر مقامات هنری آن‌ها، از هنر سینمای روشنفکرانه و متعهد ما استقبال می‌کنند سخت در اشتباهند. خوشبختانه در عمل هم نشان داده‌اند که آن‌ها ایرانی ویران،عقب‌مانده، سیاه، ناامید، آشفته و بدتر از همه تروریست را دوست دارند. البته نه این‌که «بچه‌های آسمان» فیلم بدی است، نه این‌که «تروریست‌نما» است، ولی می‌توان پنداشت که چه پیامی از آن مورد نظر داوران و اصلاً جامعه‌ی سرمایه‌داری است، آن وجهی که اصلاً منظور نظر تیم سازنده نیست. فقر سیاهی که در پس‌زمینه‌ی داستان «بچه‌های آسمان» می‌گذرد، به احتمال زیاد این فیلم را در چشم داوران می‌نشاند. درست است جهان سرمایه‌داری هم‌سر نمی‌خواهد و از همین‌رو «گبه» را نمی‌پسندد. نکته‌ی دیگری که می‌ماند این است که «گبه» و «بچه‌های آسمان» هردو از این معامله سود بردند. «گبه» سرفراز است که رفت، هم‌سری نمود و چون در تصویر ذهن اسکاریان نمی‌گنجید، جایزه‌ای نبرد. بچه‌های آسمان هم افتخارشان همین بس که فیلم خوبشان، آب در آسیاب بیگانگان نریخت.

بنابراین جا دارد، فیلمسازان خوب و بزرگ و افتخارآفرین ما همان سخنی را بگویند که یکی از آن‌ها چندی پیش گفت: «فیلم برای جایزه‌ی خارجی‌ها نمی‌سازیم ولی از دریافت آن جوایز خوشحال می‌شویم».

فراموش کردیم؟

قضیه‌ی «ثروت‌های بادآورده» ظاهراً از یاد خیلی‌ها رفته و به دست فراموشی سپرده شده است. نه از آن شلوغی و داغی روزهای اول که حول و حوش این ماجرا برپا شد و نه از این بی‌تفاوتی که این روزها با این موضوع برخورد می‌شود.

ظاهراً، قرار بود که این ماجرا، به‌ویژه این‌گونه پرونده‌ها را در فضایی آرام، به دور از جار و جنجال، با نگاهی کارشناسانه و با رویه‌ای کاملاً قضایی داوری و بررسی شود و دلیل آن هم این بود که خدای ناکرده در این میان عدالت را قربانی برخی سلیقه‌ها نکرده و

حقی را ناحق و یابرعکس جلوه نداده باشیم.

بدون تعارف گفته باشم، این قضیه امیدی در دل‌های مردم کاشت، نوری از اجرای عدالت را در زندگی بسیاری از افراد بدبین روشن کرد، به‌ویژه از نگاه جوانان این دیار کاری عظیم، انسانی و قابل احترام به شمار می‌رفت. معمولاً هرگاه که صحبت از این‌گونه برنامه‌ها در جامعه پیش کشیده می‌شود، گروهی عندالزوم و بر سبیل عادت مألوف می‌گویند:

«ای بابا چه دل خوشی دارید! کدام دادگاه! کدام قضاوت! همه‌ی این‌ها بازی است، همه دستشان در یک کاسه است، شما چرا خام شدید، گول این حرف‌ها را می‌خورید!» و از این دست حرف و حدیث زیاد به گوش می‌رسد.

متأسفانه هر اندازه پیگیری قضیه‌ی «ثروت‌های بادآورده» کم‌رنگ بشود، درعوض بازار این‌گونه سخنان داغ‌تر می‌شود.

و امّا آن روی واقعی سکه، قضیه‌ی «ثروت‌های بادآورده» واقعیتی که است در جامعه‌ی ما به روشنی قابل لمس است و چیزی نیست که بتوان انکارش کرد. و به بیان دیگر چیزی نیست که از یاد ملت برود.

این‌که گروهی یا جناحی در جامعه تمام هم و غمشان این باشد که این ماجرا را در یک اتهام و اختلاس شهرداری خلاصه کنند و جار و جنجال راه بیندازند و آب را گل کنند تا بقیه‌ی پرونده‌ها به دست فراموشی سپرده شود، درحقیقت این به گربه گم کردن است، مردم خوب می‌دانند که جنجال‌کنندگان بر سر ماجرای شهرداری چرا یقه می‌درند و چه چیز و چه کسانی را با این هیاهو، از در پشت عبور می‌دهند. به همین لحاظ با همه‌ی هیاهو و تبلیغاتی که دارند، در چشم مردم به عنوان کسانی که مانع از رسیدگی به ثروت‌های بادآورده می‌شوند، مشهور شده‌اند.

در جایی خواندم که حدود ۷۰۰ پرونده از نوع دانه‌درشت‌های این ماجرا ـ ثروت‌های بادآورده ـ بلاتکلیف مانده است. اینک، پرسشی که در ذهن آدمی می‌نشیند این است که به‌راستی سرانجام این پرونده‌ها به کجا ختم می‌شود؟! چه کسی، چه ارگانی پاسخ‌گوی این ماجراست؟!

این‌که در برهه‌ای از زمان، افکار عمومی را بسیج کنیم و مردم را امیدوار به اجرای عدالت و سپس با جار و جنجال صورت مسأله را به کلی به دست فراموشی بسپاریم، از آن نوع کارهایی است که ـ هرچند نه اولین و نه آخرین بار است ـ بیشتر به شوخی شبیه است تا واقعیت.

و امّا سخن اصلی، سوای تمام مسایل جانبی و حاشیه‌ای و جناحی که باید گفته شود، این واقعیت است که در کشور ماگروهی از قبل اعتبارات مالی هنگفت این ثروت‌ها، به نقدینگی حجیم و افسانه‌ای دست یافته‌اند و طبیعی است که با در اختیار داشتن این ثروت بی‌حساب و کتاب بخشی از اقتصاد خصوصی ـ نیمه‌خصوصی این دیار را در ید باکفایت!! خود گرفته‌اند که تحت هیچ عنوانی حاضر نیستند، جای کذایی خود را به گروهی به حق یا به ناحق بدهند. این گروه اندک یا بی‌شمار فرقی نمی‌کند، به قدری در عرصه‌ی اجتماعی شقاف شده‌اند که هر رهگذری وجود و حضور آنان را بدون کمترین تردیدی در جامعه و اطراف خود تأیید می‌کند.

متأسفانه ردِ این گروه در روابط اجتماعی ـ فردی به قدری پررنگ و اثرگذار شده است که در تمام عرصه‌های اجتماعی حتا در نحوه‌ی خرید کردن آن‌ها ازجمله از سوپر سرگذر می‌توان مشاهده کرد. در این زمینه باز خواهم نوشت.

این‌که نشد زندگی

پارسال پسر یکی از آشنایان، با دختر مورد علاقه‌اش بر سر سفره‌ی عقد نشست و زندگی مشترکی را آغاز کردند. تا این‌که شنیدم خداوند به آن‌دو دختری عطا فرموده است. خوشحال شدم و تلفنی به هردو تبریک و شادباش گفتم، یگذریم از این‌که صدای مرد جوان مثل پارسال نبود، صدای خنده‌اش هفت همسایه را خبر می‌کرد، اساساً پسر خنده‌رویی بود، ولی پای تلفن احساس کردم چندان سرحال نیست. البته، پای گرفتاری‌های زندگی‌اش نوشتم و پاپی‌اش نشدم که علت را جویا شوم، گذشت تا چند شب پیش که عیال تلفنی گفت:

ـ امشب کمی زودتر به منزل بیا، میهمان داریم.

وقتی به خانه رسیدم، فهمیدم، آقاداماد پارسال به اتفاق عیال و نورسیده «سحر» دخترشان، امشب میهمان ما هستند.

خوش و بش و حال و احوال کردم، قیافه‌ی داماد پارسالی، درهم و برهم بود، سگرمه‌ها توهم رفته، از لحن صدایش که مهربانی و دوستی می‌ریخت دیگر خبری نبود، روی به جوان کردم و گفتم:

ـ چه عجب، پس از این‌همه مدت آمدید تا شماها را ببینم، راستی قدم نو رسیده مبارک، کار بسیار خوبی کردید، خوشحال شدم. بگو ببینم کار و بارت چه‌طوره؟!

سری تکان داد و با سردی گفت:

ـ راستش را بخواهید، زیاد خوب نیستم، اعصابم اذیتم می‌کند، رفتم دکتر قرص و آمپول بهم داده، اصلاً حوصله ندارم، خودمم نمی‌دانم چی‌ام شده که چرا زود از کوره در می‌روم؟!

همسرش که داشت بچه را تر و خشک می‌کرد، بلافاصله ادامه‌ی سخن را گرفت و گفت:

ـ تصور می‌کنم، علتش را من بدانم، برای این‌که آقای ما از کله‌ی صبح تا بوق سگ سر کار، تمام نیرو و جوانی‌اش را برای چند تا سرمایه‌دار تلف می‌کند، وقتی که به منزل می‌آید، درست مثل یک مرده، مثل یک آدم کتک خورده، شل و وامانده روی مبل می‌افتد و معلوم است که برایش حال و حوصله‌ای باقی نماند!

جوان که مرتب سبیل‌هایش را می‌جوید، با عصبانیت پاسخ داد:

ـ بفرمائید خانم بنده، روان‌شناس هم شده‌اند! خیلی بامزه است، یک آش ساده نمی‌توانند درست کنند. یک برنج ساده را نمی‌تواند دم کند، حالا ادعا می‌کند که بنده را می‌شناسد و دارد عیب‌جویی می‌کند و...

زن جوان، حرف شوهر را قیچی کرد و گفت:

ـ بی‌خود جونم، بهانه نگیر، تو از اولش هم مرد عصبی بودی، عصبیت تو الان هم معلوم است، خدا به داد من و بچه برسد که به عمر قرار است با تو زندگی بکنیم.

دیدم اگر یک لحظه‌ی دیگر سکوت کنم، کار بالا می‌گیرد و صورت خوشی نخواهد داشت، به همین جهت، پریدم وسط جر و بحث آن‌دو. از پدرش پرسیدم که برای یک عمل جراحی در بیمارستان بستری بود.

مرد جوان با بی‌تفاوتی سیگاری گیراند و گفت:

ـ ظاهراً هنوز زمان عملش فرا نرسیده، دکترها گفته‌اند تا خونش را نتوانند کنترل کنند، زیر عمل نخواهند برد.

ادامه دادم:

ـ مگر امروز به دیدن پدر نرفتی؟

گفت:

ـ نه! و توضیح داد که کار زیاد مانع می‌شود.

همسرش پرید وسط صحبت که:

ـ اگر من هم بمیرم نمی‌آید، همه‌اش کار... کار... کار...

مرد جوان دوباره جوش آورد و صدایش بلند شد:

گفتم:

ـ ای بابا، شماها چرا دارید به هم سوزن می‌زنید، مگه مسابقه گذاشتید؟!

این چه نوع برخوردیه که با هم دارین، هرچه او می‌گوید، تو بهانه می‌گیری، هر حرفی که خانم می‌زنن، شما عصبی می‌شوید، این‌که نشد زندگی!

پس از صرف شام، مرد جوان گوشه‌ی دنجی مرا به دام انداخت و از تو دلش باخبر شدم، مشکلات عدیده‌ی اقتصادی، ناتوانی مالی، بدون سرپناه بودن، نداشتن شغل مورد علاقه و درآمد کم و ناامیدی از فردای شغلی خود ـ که بدترین و مهلک‌ترین درد است ـ تماماً ریشه‌های اصلی اختلافات و اعصاب خوردکن این زوج جوان به شمار می‌رود. این دردها را باید درمان کرد، به‌ویژه درد ناامیدی را باید از بین بُرد که ویران‌کننده‌ی همه‌ی کانون‌های گرم زندگی‌هاست. ■

روشنفکر کیست؟

این سئوال که «روشنفکر کیست» قدمتی به اندازه‌ی عمر این ترکیب دارد و در هر زبانی و در بین هر جمعیتی همین است. روزگاری فقط آنان که کارشان نه با دست بلکه با فکر بود بدین صفت خوانده می‌شدند ـ اما وجود مشاوران متفکر دیکتاتورها ـ مانند ماکیاولی و ده‌ها مستشار و وزیر مغول‌ها در سرزمین خودمان ـ تعریف دیگری طلبید، پس آن‌ها در نظر آمدند که «بر حکومت» بودند و نه «با حکومت»، ولی در مورد جوامعی با حکومت‌های مردمی و یا زمانی که روشنفکری خود، از سوی مردم برگزیده می‌شد ـ مانند واسلاو هاول ـ آن تعریف هم نشان داد که بی‌بنیاد است. ظاهراً چاره‌ای نمی‌ماند جز پذیرفتن این‌که «روشنفکر» در هر جامعه‌ای ـ و در هر دورانی ـ مشخص‌کننده‌ی گروهی خاص است، در ایران ما، این صفت سال‌ها نصیب کسانی شد که با ادبیات و شعر ـ و گاه هنر ـ سر و کار داشتند و نسبت به دستگاه حکومتی معترض بودند. زمانی نیز فقط کسانی که دارای تمایلات چپ بودند بدین صفت خوانده شدند. اما اینک و امروز چه. در زمانی که شرایط جهانی و شرایط اجتماعی ایران دیگرگون شده، دیگر به بسیاری از آن‌ها که دیروز روشنفکر خوانده می‌شدند نمی‌توان این صفت را داد، در مقابل طیف وسیعی از تکنوکرات‌های بیرون از حکومت، به دلیل نوع تفکر و زندگی خود «روشنفکر»تر از بسیاری از اهل ادب و هنر شده‌اند.

پس چنین می‌نماید که بار دیگر می‌توان پرسید «روشنفکر کیست» و جواب‌ها را خواند.

علی‌محمدِ حق‌شناس

محکوم به آزادی و استقلال رأی

راستش، در تخصص من نیست که بگویم روشنفکر کی است و چه انتظاری از او می‌توان داشت. پس هرچه در این‌باره بگویم، در بهترین وجه، اظهارِ نظری شخصی است که می‌تواند درست باشد یا غلط؛ ولی من تا خلافِ آن برایم ثابت نشده است، به هرحال بدان پایبندم.

روشنفکر، در نظرِ من، آدمی است دانش‌آموخته که به چند و چونِ جهان و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند عمیقاً آگاه است. ذهنی آموخته، پرورده و ورزیده دارد که با آن می‌تواند، در پرتوِ دانشی که درباره‌ی جهان و جامعه حاصل کرده است، اوضاع و امور را به روشنی ببیند و حدود و ثغورِ هرچیز را به خوبی بازشناسد و وجوهِ اصلی آن را تمیز دهد. چنین آدمی می‌تواند به درستی دریابد که مسائل کدام‌اند و گرهِ هریک کجا است و چگونه می‌توان آن گره را گشود و با چه وسیله‌ای.

پیدا است که چنین کسی به مرتبه‌ای عالی از تفرد رسیده است؛ پس ناگزیر از آزادی و استقلالِ رأی است. گفتم «ناگزیر از آزادی و استقلالِ رأی»، ولی می‌خواستم بگویم محکوم به آزادی و استقلالِ رأی است و این‌همه پیامدِ گریزناپذیرِ شأن و حیثیت و مقام و منزلتِ او است. آزادی چیزی نیست که جامعه یا حکومت به او اعطا کرده باشد؛ بلکه کیفیتی است که به روزگاران در او پدید آمده، رشد کرده، بالیده و به بار و بر نشسته است. با او است و از او نمی‌توان گرفت. می‌توان او را در کند و بند محدود کرد. اما در کند و بند هم آزاد است و استقلالِ رأیِ خود را با خود دارد. آزادی و استقلالِ رأی نامِ دیگرِ او است.

چنین آدمی با دیگران هست، اما چون دیگران نیست. بخشی از جامعه و فرهنگ و تمدنی هست که در آن زاده و پرورده شده است، اما بخشِ مرده و منفعل و بی‌حس و بی‌شعور آن نیست. در عینِ کمالِ تعلق به تمدن و فرهنگ و جامعه‌ی خود، مدام آن‌همه را بازمی‌بیند و باز می‌اندیشد و باز می‌سنجد. و این‌همه را به سودای هرچه بالنده‌تر کردن و هرچه زنده‌تر و زایاتر کردنِ جامعه و فرهنگِ خود می‌کند. معترض است، اما معترضی دانا، بصیر، دل‌سوز و خیرخواه؛ و در صددِ رفع کمبودها است و حلِ مسائل. و حاضر است در این راه از خود تا حدِ جان مایه بگذارد. چنین کسی نه تنها به جامعه و فرهنگ و تمدنِ خود، که به خود نیز معترض است. به خود نیز سخت می‌گیرد، به خود نیز دائم نق می‌زند.

اکنون اگر از این چشم‌انداز به قضایا نظر کنیم، می‌توانیم به روشنی ببینیم که چه کسانی روشنفکر نیستند، گیرم که خیلی‌ها هم آنان را با روشنفکر عوضی گرفته باشند.

از این چشم‌انداز، تحصیل‌کردگان ضرورتاً روشنفکر نیستند؛ گرچه روشنفکران ضرورتاً تحصیل‌کرده‌اند. تحصیل ـ و حتا تخصص ـ از ضرورت‌های ناگزیرِ زندگی در جامعه‌ی به علم و فن و صنعت آلوده‌ی جدید است. چیزی است که جامعه‌ی جدید به ما تحمیل کرده است؛ و نه چیزی که ما خود آن را برگزیده باشیم. ناگزیر تحصیل و تخصص نشانه‌ی آزادی و اختیارِ ما نیست؛ قید و زنجیرِ ما است. حال آن‌که روشنفکری عینِ اختیار و استقلالِ آدمی است؛ رهایی است؛ رهایی حتا از تحکمِ پنجه در خونِ جامعه.

از این چشم‌انداز، نویسندگان یا به‌طورکلی قلم‌به‌دستان نیز لزوماً روشنفکر نیستند؛ هرچند که روشنفکران می‌توانند قلم‌به‌دست و نویسنده هم باشند. نویسندگی و قلم‌به‌دستی نیز ـ درست مثلِ تخصص و تحصیل ـ لازمه‌ی زندگیِ جدید است. تراکمِ بیش از حدِ جمعیت در شهرهای بزرگ، انسانِ عصر جدید را هم از آغوشِ طبیعت بیرون رانده و هم، با ایجادِ فاصله میانِ خویشان و آشنایان، از محافلِ گرمِ خانوادگی و مجامعِ دوستانه محروم کرده است. این وضع، انسانِ عصر جدید را ناگزیر از آن ساخته است که عمده‌ی اوقاتِ فراغتِ خود را با پای رادیو و تلویزیون و فیلم و نمایش بگذراند و یا لای اوراقِ کتاب و مجله و روزنامه. و این‌همه ایجاب می‌کند که جماعتی نیز قلم‌به‌دست گیرند و برای رادیو و تلویزیون و کتاب و مجله و روزنامه چیز بنویسند. گفتن ندارد که این‌چنین نویسندگان ضرورتاً روشنفکر نیستند؛ مگر البته آن‌گاه که قلمشان در خدمتِ فکر روشنشان باشد و در خدمتِ پیام و خبری که با غور و تعمق در مسائل و رخدادها و به یاریِ خردِ خامِ خودشان حاصل آورده باشند و به اراده‌ی آزاد و رأیِ مستقلِ خود خواسته باشند آن را در اختیارِ دیگران بگذارند. تنها این چنین نویسندگان و قلم‌به‌دستان‌اند که در هر سطح و ساحتی که باشند در ردیفِ روشنفکران به‌شمارند.

اما انتظاری که از روشنفکر در چارچوب توصیف بالا می‌توان داشت، دستِ کم، این است که اگر در راهِ تحققِ آن‌چه خود به درستی و حقانیتِ آن پی برده است عملاً به مبارزه نمی‌پردازد، لااقل، با فکر روشنِ خود به اشاعه‌ی روشنیِ فکر در جامعه و در میانِ دیگران همت گمارد و شرمش آید از آن‌که حق را با نفعِ شخصِ خود سوداکند. ■

اکبر رادی

چگونه مسمّایی است؟

سارتر جمله‌ای به این مضمون گفته است که: «روشنفکران طفیلی طبقات یا نژادهای ستمگرند». **این بی‌گمان یک «لاله» است که ما چنان‌چه پس و پیش یا شأن نزول آن را ندانیم،** جمله به یک چُغلی تاریخی تبدیل می‌شود که هیچگونه برداشت روشنی از آن نخواهیم داشت. من خیال می‌کنم سارتر که خود یکی از مهذب‌ترین و شفاف‌ترین روشنفکران قرن بیستم است، (حتی در اشتباهاتش) و هیچگاه طفیلی طبقه یا نژاد ستمباره‌ای نبوده است، نظر به هاملت گونگانی داشته که مهد پرورش آن‌ها غرب جدید است. و غرب جدید را در جغرافیای سیاسی آن می‌گوییم که یک طرفش آن کابوی جوانِ با تفرعن لمیده، جای شلول یک بمب هسته‌ای در چنگ دارد و پاهای کشیده روی میز و زُست پدرخوانده‌اش، و طرف دیگرش ملت‌های کهنسالی که این تازگی از خواب قیلوله برخاسته، و در صلای اتحاد و همایی تأثیر روانی جذابی به دنیا پراکنده‌اند. به هر طریق، کسی که قلم به دست گرفته، من، شما، سارتر، چه، حتی اگر در هر عبارتی یک لگد به روشنفکر بیندازد، و حتی اگر به نیت غسل واجب (چنانکه می‌کنند) قلم را تا بیخ به خون این مرغان مسمّا حلال کند، باز به حکم همان قلم نمی‌تواند از دایره‌ی فرهنگی این جماعت بیرون بماند. اما اینکه خود او کجای این دایره ایستاده، بسته به این است که دست خود را چگونه بازی می‌کند. و این هم حدیث کهنه‌ای است برادرم، به قدمت آن صلیب. از عهد یوحنای مقدس و یهودای اسخریوطی روشنفکر همیشه صلیب خود را یک تنه به دوش داشته، چوب دو سرطلایی بوده است یا مرغ مسمّایی، که در عزا و عروسی سرش را به تیغ افترا بریده‌اند و لنگش را میان سفره هوا کرده‌اند. ولی از هرچه بگذریم و او هرکه باشد، قطعاً آن کیسه بوکس کذایی نیست که ما در هر فرصت یا مناسبتی جفتکی به او بزنیم و مُشتکی حواله‌اش کنیم. این غلط است. هم غلط، و هم دور از مروت است. و ما سالیان مدیدی است که با طایفه‌ی روشنفکر اینگونه به زشتی معامله کرده‌ایم. یک نگاه گزنده، یک لحن موهن و یک زبان پلشت، با بوی تاپسند

عافیت‌طلبی. و این خلاصه‌ی سلوک ما با جماعت روشنفکر بوده است. می‌دانید؟ هر میرزا قلمدانی که از گرد راه رسیده، یا خواسته است برای خود عدم سوء پیشینه صادر کند، یا تَنگش گرفته یا به قصد تقرّب به این از آن قهر کرده است، محضاً لله یک بامچه به روشنفکر زده است؛ به طوری که سوسه‌ایی و پاپوش‌دوزی برای روشنفکران ما دیگر جزء آداب جنت مکانی به شیوه‌ی کلک مرغابی شده است. و معلوم نیست هیچ که این جماعت اشقیا ـ که در هر نشست و نقد و مقاله‌ای کیسه بوکس ما شده‌اند ـ کیستند جز خودمان؟ من، شما، همو که لج کرده است و لگد می‌زند. و کیانند مگر عاشقان سوخته‌ای برخاسته از میان همین مردم؟ که جرم‌شان فقط این است که شامه‌ی تیزتری دارند و در مبهمات چون و چند می‌کنند و به یک زندگانی ارزان و یک هیکل کودساز و اندکی جیغه بس نکرده‌اند. و این همه در ترازوی عدلِ عادلان جنایتی نیست که به کیفر آن تاج خار بر سرشان بگذاریم و همچو بزهای گر یا جذامیان از گله‌ی آدمیان جدا و در پیله‌های تنگ‌شان منزوی کنیم.

هاملت گونگان شما، آقا، روشنفکرانی هستند که بنیادهای فلسفی، خاستگاه طبقاتی و انگیزه‌های تذبذب خود را به درستی می‌شناسند، و از جهان و احکام جابرانه‌اش خشنود نیستند و همّشان در این است که از حلقه‌ی امواج این احکام بیرون بیایند و از روبه‌رو با جهان مقابله کنند. اما یکی چند تابو، تارهای نامریی و هنجارهای اجتماعی پیچیده‌ای به دست و پای‌شان تنیده، این جدال را درونی، ذهنی و کور کرده است. پس جای عجب نیست اگر تکنیک نمایشنامه‌ی «هاملت» در اقامه‌ی محور تضادها فاقد آن کشش‌های دراماتیک، وحدت متراکم و آن بُرد پلکانی «اتللو» بوده باشد که قهرمان آن از دودمان دون کیشوت است. (من از جنبه‌های بی‌کران شخصیت هاملت و شکل ناب تبلور این نمایشنامه صحبت نمی‌کنم.) و دون کیشوت تیپ دیگری از روشنفکر است که بر خلاف هاملت گونگان ما ضرورت عینی خود را بر خاکدان زمین درک می‌کند، و حسن عقیده‌ای به خود دارد و می‌داند این خاک برای شکفتن و بارور شدن به او، به حماسه‌ی دست‌های او نیازمند است. ولی مشکل این تیپ در آن است که ابزارهای شناخت جهان را در اختیار ندارد و لامحاله در راه مقصود به کجراهه می‌رود. و اگر تیپ هاملت (که ثمره‌ی اندیشه‌های بلند است.) در ذهن خود حیات بی‌عدالت انسان را به زیر سؤال کشیده است، تیپ دون کیشوت (که فرزند عمل است.) با دل خود قلب زمین را تپنده می‌کند؛ هرچند رشادت‌های معصوم دل در قالب‌های کوچک عرف نگنجد و اسباب دست عقلا شود. این است که این دو تیپ با خصلت‌های نوعی، یعنی با اندیشه و عمل خود (به صورت منفرد) در صحنه‌های بزرگ کم می‌آورند و غالباً با حرمان و فاجعه قرین شده، هریک بی‌آن دیگری به حالتی از تمایلات بیمارگونه یا حسِ کهتری نقصان می‌یابند. خواه در شخصیت «ادیپ» که به کیفر گناه ناخواسته چشم خود را به وجدان عام فدیه می‌دهد، خواه در نقش «ویده‌آ» که زیر خارش گال‌های روح فرزندان خود فدای اراده‌ی نوروتیک خود می‌کند. به نظر من تنها یک وزن مخصوص، یک غلظت حساس با آمیزه‌های دقیق و کمیاب این دو تیپ ـ دون کیشوت و هاملت ـ است که صالحان دلباخته، نویسندگان باشکوه و رهبران بالابلند، یعنی روشنفکران طراز اول تاریخ را به جهان تحویل داده است.

محسن قانع بصیری

روشنفکر، در میدانی از روح تاکیهان

چراغی به دستم چراغی در برابرم
من به جنگ تاریکی می‌روم

۱ - دغدغه‌ی اصلی یک روشنفکر، شناخت است و شناخت از آن مقولاتی است که بیش از هر مقوله‌ی دیگری در زندگی آدمی نیاز به صداقت دارد. دروغ‌گویی و نبود صداقت تنها عواملی هستند که شناخت را از ماهیت و نیروی اصلی‌اش تهی می‌کنند یا بهتر بگوییم، «خود» آدمی را حجابی تاریک می‌کشانند. حجابی که رابطه‌ی او را با سرچشمه‌ی معنا، این زاینده‌ی هستی و اندیشه قطع می‌کند. انسان فاقد آرزو و تجربه هیچ‌گاه نمی‌تواند اندیشه‌ساز شود. روشنفکر واقعی و اندیشه‌ساز حاصل نکاح روح و کیهان است، حاصل ازدواج آرزوهای ازلی ـ ابدی و جهان معنوی درونش با جهان ناسوتی تقدیرها و جبرهاست،نکاح است که از این عقل فعال زاییده می‌شود. یعنی روشنفکر اندیشه‌ساز در جامعه ظاهر می‌شود. روشنفکران از آن‌رو توانایی خلق آثار جاودان را یافته‌اند که توانسته‌اند از انتهای خیال خود به هستی نگاه کنند.

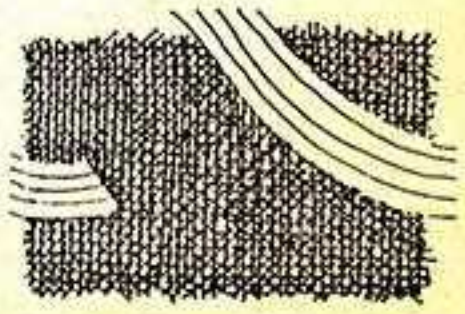
۲ - هنگامی که در صحرایی تاریک که هیچ نوری در آن نیست سرگردانی ـ در صحرای حیات و زندگی ـ دو چراغ می‌خواهی: با یکی زیر پایت را ببینی و با دیگری مقابلت را تا هدف را پیدا کنی. چراغ مقابل همان معرفت به آرزوهاست و یقین به آینده که تجلّی آن‌ها، بصورت شور و شوق و عشق به شناخت در تو بیدار می‌شود. در حالی که چراغ در دست همان عقول کوچکی هستند که مدام باید زاییده شوند تا بتوانی به سوی آن هدف بروی و در مغاک‌های مقابلت از پای در نیافتی. روشنفکر باید از هردو چراغ بهره‌مند شود. عشق از درون می‌تابد تا شور به آزمون و مبارزه با تقدیرها را در او بیدار کند. او را مسلح به قدرت تحلیل انتقادی یا همان عقل فعال می‌کند. خودآگاه یک روشنفکر همواره دو چهره دارد، چهره‌ای سرشار از یقین که درونی است و چهره‌ای سرشار از شک به عقول کوچک، برای راهیابی به عقول ناشناخته‌ای که مدام ظاهر می‌شوند. صداقت و دروغ، پاکی و ناپاکی، هریک مفاهیمی یا جلوه‌های مطلق‌اند، و انسان موجودی است که می‌تواند تمامی این مفاهیم را در خود جای دهد. یا بهتر بگوییم تمامی این ارزش‌ها و ضدارزش‌ها از طریق او به هستی می‌آیند. در این میان روشنفکری از آن هویت‌هائی است که می‌تواند میدان تاخت‌وتاز این نیروها قرار گیرد. به عبارت دیگر روشنفکران می‌توانند نشانگر ظرفیت این مفاهیم باشند. روشنفکر ظرفیت تاریخ و آینده‌ی یک جامعه است. روشنفکر است که در شکل اندیشه‌ساز خود می‌تواند تاریخ را از تکرار بازدارد و مفهوم اصلی توسعه را از طریق نیروی عقل فعال خود آشکار و عملی کند، روشنفکر اندیشه‌ساز توان آن را دارد که ارزش‌های نهفته در درون منابع اطراف خود را آشکار سازد.

۳ - اما وضع روشنفکران جهان سومی حیرت‌بارتر است. اگر روشنفکر اندیشه‌ساز غربی در جهان صنعتی توانست محیط اطراف خود را تسخیر کند و جریان توسعه را دایمی سازد، و به قول ادگار مورن همه چیزها را تا سرحد انرژی فیزیکی تنزل داد، حداقل خود او توانایی زایش ارزش از درون همین ماده را داشت. اما روشنفکر جهان سومی ناچار شد مصرف‌کننده‌ی همین متاع شود. او که نمی‌توانست به درستی میدان خلق روشنفکر اندیشه‌ساز جهان صنعتی را دریابد به سرعت تحت تأثیر محصولات او قرار گرفت و به این ترتیب پیش از آنکه خودآگاهش را از طریق تجمع آرزوهای هستی‌شناسانه‌اش فعال کند، شوق به مصرف را از این سوی عالم در خود ایجادکرد. نتیجه معلوم بود، به سرعت همین غرب برای او تبدیل به آرزو شد. آرزویی که به ناچار در این‌سوی عالم یعنی عالم تجربه به صورت تقدیر برای روشنفکر جهان سوم ظاهر شد، اما غربی که خود در کوران عقل فعال معطوف به ماده قرار داشت، غربی که روشنفکرش به سرعت باورنکردنی به میدان خطرناک مطلق شدن ماده در حوزه‌ی شناخت گام گذارد، اینک برای روشنفکر جهان سوّمی، تبدیل

به تقدیر جهان شد. هیچ‌نوع از نهیلیستی، مانند این نوع، چنین عریان ظاهر نشده است.

۴- جریان در این‌جا به پایان نرسید. خود تهی شدن روشنفکر جهان سومی از آرزوهایش و جانشین شدن غرب صنعتی به‌جای آن آرزوها، به سرعت ارتباط او را با اسطوره‌هایش قطع کرد. این انقطاع که به طرز اسف‌باری به اخلاق تمسخر انجامید، نگذاشت مثل غرب، نقد اسطوره به تولد فلسفه‌ی ویژه‌ی زندگی مستقل وطبعاً تولّد حس استقلال بیانجامد. برعکس، روشنفکر شرقی چنان از نقد اسطوره گریزان شد که نتوانست توان زایش خود را بیازماید. او حتا از نقد و بررسی آثار گذشتگان، خود را بر حذر داشت و به جایش ماشین ترجمه را به‌کار گرفت. در حالی که در همان زمانی که به سرعت به دام این گریز اسف‌بار می‌افتاد، غرب سرمایه‌گذاری زیادی روی شرق‌شناسی کرد و آثاری چون آثار حافظ، مولانا، سهروردی و غیره نیز به مدد این شرق‌شناسی وارد میدان فرهنگ و زندگی ما و آن‌ها شد. بی‌مناسبت نیست که تنها در فاصله‌ی نیم نسل، ما تمامی معماری خود را از دست دادیم و شهرهایمان آثار و هویت خود را به‌کنار گذاردند و همه کپی شهری چون کرج شدند.

بزرگ‌ترین اثر گریز از آرزوهای درونی و تبدیل کردن یک حوزه‌ی اندیشه‌ساز دیگر به آرزوی روشنفکر آن است که به سرعت توان نقد فعال و مستقل خود را از دست می‌دهد. و به دلیل نبود همین قدرت نقد است که روشنفکر اندیشه‌ساز جایش را به روشنفکر سیاسی می‌دهد یا بهتر بگوییم چون توان نقد اسطوره‌ها را ندارد به سرعت از تمامی منابعی که می‌توانند او را به سوی شناخت هستی‌شناسی انسان ایرانی هدایت کنند، می‌گریزد. این گریز به‌ناچار او را از مردم دور کرده و به دولت به عنوان نیرویی که می‌تواند خواست‌های او را اجابت کند و روند مدرنیته را از بالا به جامعه تحمیل کند، نزدیک می‌گرداند. مردم، روشنفکر اندیشه‌ساز را دوست دارند. و برعکس روشنفکری که نتوانسته است در جایگاه رفیع خود بنشیند و آرزوهایش به خواست‌های کوچک تبدیل شده‌اند، بیشتر در کنار اهرم‌های قدرت می‌پلکد. او تنها به این نکته می‌اندیشد که چگونه می‌توان به مردمی که نادانند، دانایی خود را که همان خواست‌های کوچکِ به تقدیر تبدیل شده است تزریق کرد.■



مهرانگیز کار

در اوج دردمندی دلخوش است

دوست داشت بر قلّه بنشیند و از بالا دامنه را بنگرد.

دوست داشت در شیپور بیداری بدمد و اهالی دامنه را بی‌خواب کند تا به عصیان برخیزند.

دوست داشت از پشت پنجره‌ی اطاقی گرم، برف و بوران زمستانی را گزارش دهد.

دوست داشت با تنی چند از دوستان یکدل برای قهرمانان جنگ‌های پارتیزانی هورا بکشد.

دوست داشت با ویت‌کنگ که روزی یک پیاله برنج می‌خورد و چندین و چند برخورد غیرمنظم نظامی را سامان می‌داد همدلی کند.

دوست داشت برای سیاه آفریقایی، سرخ‌پوست امریکایی، مسلمان آواره، گریه کند.

امّا دوست نداشت از قله فرود آید و بر دامنه بنشیند ـ آن‌گونه که اکنون نشسته است!

روشنفکران ایرانی، همین‌که در ایستگاه تاریخی ۲۲ بهمن ۱۳۵۷ به امید عافیتی پیاده شدند، بر دامنه که لغزان بود، فرو غلطیدند. دیری نپایید هریک گوشه‌ای پناه جستند. در پناهگاه که مخوف بود، از یاد بردند مظلومیت سیاه آفریقایی، سرخ‌پوست امریکایی و مسلمان آواره را. آن‌ها در نهانگاه بر دامنه‌ای پرشیب و پرخطر، در دو قدمی سقوط و مرگ، فرصتی یافتند تا به حال خویشتن خویش زار بگریند. خوب که گریستند با دامنه اخت شدند و از قله دل بریدند. فهمیدند رجعت به قله غیرممکن است. برای آخرین بار، از پائین به آن قله‌ی رفیع که روزگاری بر فراز آن جوانی کرده بودند نگریستند. تاریخ ورق خورده بود. آن‌را باور کردند. روی شیب تندِ دامنه به سختی جان کندند تا توانستند بی‌منت علامت‌های حزبی، ایسمی و سازمانی، جای پایی پیدا کنند.

اینک روشنفکر ایرانی بر دامنه جاری شده است. از سراشیبی نمی‌ترسد. ماندگار شده است و تن به مهاجرت نمی‌سپارد.

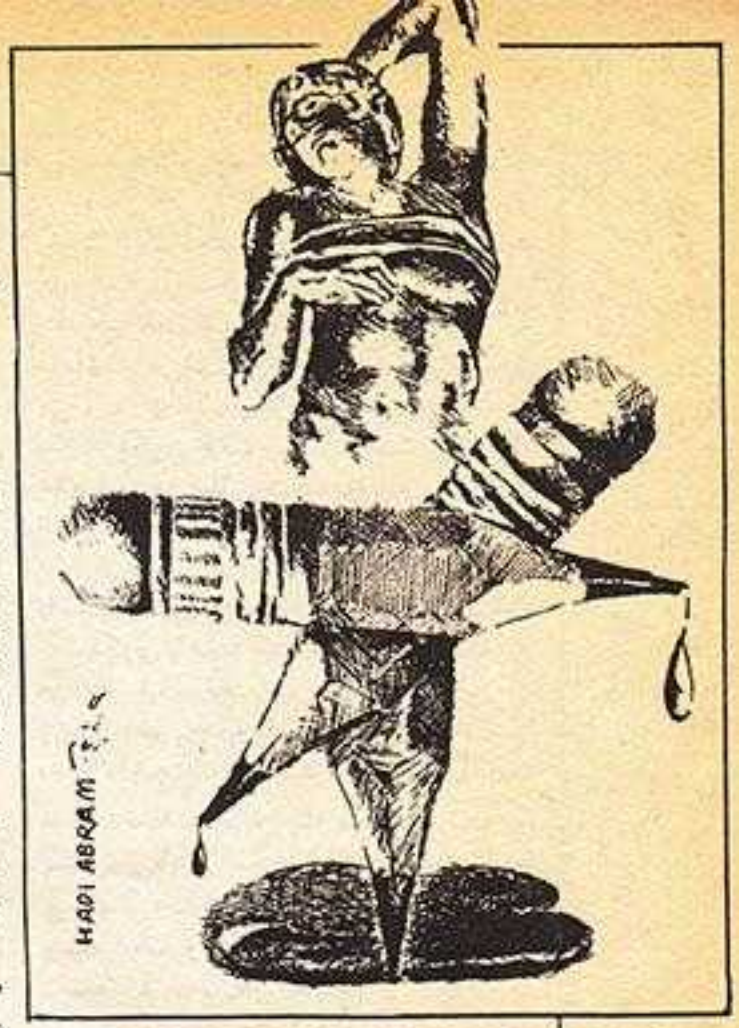
ماندگاران در گذار از بحران‌ها تبدیل به یک طیف شده‌اند، بافت فکری طیف، هم‌گون نیست. طیف مجموعه‌ای است از انواع دیدگاه‌ها که فقط در عدالت‌جویی و آزادیخواهی با یکدیگر اتفاق نظر دارند و هرجا نشانه‌ای از این دو آشکار می‌شود، بی‌تردید به آن سمت متمایل می‌شوند و به آن سو کوچ می‌کنند. این است که ساختار فکری طیف ساکن نیست. روی یک علامت حزبی مثل بختک نیفتاده است، روان است، سیّال است، امّا سرگردان هم نیست. هدف دارد. از استبداد بیزار است. استبداد روشنفکرانه را نیز برنمی‌تابد. اجزاء طیف، استبداد روشنفکری را مانند استبداد سیاسی توجیه‌ناپذیر می‌دانند. طیف، فاقد رهبری، ساماندهی، سازمان و اساسنامه و پرچم و بودجه و دم و دستگاه است. دانه‌ها را هیچ‌یک از ایسم‌ها در کنار هم نچیده است. دانه‌ها لحظه به لحظه به فراخور تحولات پیش‌بینی‌ناپذیر تاریخ انقلابی ایران، پیاپی پوست انداخته‌اند، جدا از هم چرخیده‌اند و چرخیده‌اند و در یک لحظه‌ی نامعین به هم رسیده‌اند و با هم راهی شده‌اند.

در دامنه چه خبر است که طیف روشنفکری امروز ایران حاضر نیست لحظه‌ای آن را ترک کند؟ دامنه خبرساز و پرغوغاست. روشنفکر را به دعوای ناخواسته‌ای دعوت می‌کنند. دعوا بر سر تعاریف در گرفته است. هنوز بعد از حدود یک قرن که از تجددخواهی در ایران می‌گذرد، عدالت، آزادی و مدنیت را شخصی و گروهی تعریف می‌کنند و جمعی که خود را زورمدارانه اصحاب تعریف معرفی کرده‌اند، دامنه را پرتنش ساخته‌اند.

هر سپیده‌دمان، روشنفکر ایرانی که کاملاً در دسترس است، با صدای چکاچک شمشیرهایی که تعریف او را از عدالت و آزادی نشانه گرفته‌اند بیدار می‌شود. از او می‌خواهند تا اگر مرد است برود به میدان و با دست خالی در برابر آنان که مجهز به سلاح سرد و گرم شده‌اند، از تعاریف مورد نظر خود دفاع کند. هرروز این دعوت تکرار می‌شود و روشنفکر که متاعی جز اندیشه ندارد و توانای حضور در نبردهای گلادیاتوری نیست، از جنگ تن به تن دوری می‌جوید. امّا تیر خود را از چله کمان قلم، از روزنه‌ای، دریچه‌ای که هربار با هزار ترفند گشوده می‌شود، پرتاب می‌کند.

این جنگ نابرابر، دامنه را برای روشنفکر امروزی ناامن ساخته است. امّا در این وادی ناامن و پرخطر، امیدها و جاذبه‌ها نیز فراوان است، چندان‌که طیف روشنفکری، افق آینده را روشن می‌بیند و شادمانه حس می‌کند در حساس‌ترین مرحله از تاریخ تحولات اندیشه در میهن خود حضور دارد. ایفای نقش فعال و دگرگون‌ساز در عرصه‌ی تعریف واژه‌ها مناسب‌ترین نقشی است که روشنفکر امروز ایران بدان گردن نهاده است. او در این میدان کارآمد شده و هویت می‌یابد.

تعریف واژه‌ها آنقدر واجد ارزش شده است که به‌کار روشنفکر ایرانی در عرصه‌ی این کارزار تقدس بخشیده است. با هم از عرصه‌ی کارزار با



احتیاط و قدم‌لرزان می‌گذریم و از چند محور که جنگ پیرامون آن تیز و خونین شده است عبور می‌کنیم.

در نخستین محور پرسش این است:

● **انسان را تعریف کنید**

اصحاب تعریف با تأکید می‌گویند «انسان موجود زنده‌ای است که پاسخ تمام پرسش‌های خود را گرفته است و دیگر حق ندارد سئوال طرح کند. او باید با داشته‌های خود در حدودی که تعیین شده و چون و چرا ندارد بسازد و به سرای ملکوت بشتابد».

در برابر این تعریف اگر روشنفکر موضع‌گیری نکند همه‌ی دست‌آوردهای انسان ایرانی در قرن بیستم میلادی مچاله و نابود می‌شود و ناگزیر با دست خالی سر بر آستانه‌ی قرن بیست و یکم فرو می‌ساید، روشنفکر امروز ایران به ضرورت با کلام قاطع، بی آنکه لجن‌پراکنی کند و خشونت بر خشونت بیفزاید هشدار می‌دهد که «انسان موجودی است پرسشگر و دگرگون‌شونده. در کشوری که در مراکز علمی و آموزشی آن فلسفه‌ی غرب، فلسفه‌ی علم، علوم اجتماعی، متدولوژی و انواع دیگر علوم نظری تدریس می‌شود و ارتباطات علمی با دنیای غرب برقرار است، در کشوری که طلاب علوم دینی حوزه‌ها برای آگاهی از فلسفه‌ها و علوم غربی به آن دیار اعزام می‌شوند، نمی‌شود فضای تفکر را بست و صورت مسئله را پاک کرد. بستن فضای تفکر با فشار و زور نیز نه تنها مسئله‌ای را حل نمی‌کند، بلکه آثار و تبعات زیانبار در پی دارد. انسان ایرانی باید بتواند در فضای فکری مناسبی آزادانه پرسش‌های خود را طرح کرده و در جریان جستجو برای پاسخ، رشد کند و خود را و شرایط زیست خود را دگرگون سازد.»

در این محور، اصحاب تعریف برآشفته‌اند و با پنجه بوکس به جان روشنفکر افتاده‌اند.

در محور دیگری از نزاع، پرسش این است:

● **نقد را تعریف کنید**

اصحاب تعریف را عقیده بر آن است که نقد فقط از خودی‌ها شنیدنی است. باید برای ورود به عرصه‌ی نقد جواز صادر کرد و مرز خودی و بیگانه را از هم جدا ساخت و به بیگانه فرصت نداد تا در این عرصه نفس بکشد. (توضیح: در دائرةالمعارف اصحاب تعریف، خودی کسی است که با آن‌ها کمترین وجه اختلاف فکری و دیدگاهی نداشته باشد).

آن‌ها می‌افزایند: نقد اگر بی‌طرفانه باشد و مواضع خاصی نداشته باشد خالی از اشکال است و می‌شود آن را تحمل کرد، دولت باید نقدهای بی‌طرفانه را بپذیرد.

در مقابله با این تعریف، بانگی از طیف روشنفکری به گوش می‌رسد که می‌گوید «نقد بی‌طرف به آن معنای ساده که در ذهن‌ها هست، میسر نیست. زیرا شخص ناقد از موضع ویژه‌ای به شکافتن و تحلیل کردن شروع می‌کند و این موضع همواره، نقد را از بی‌طرفی کامل بیرون می‌برد. علاوه بر این نقد متضمن یک داوری بی‌امان است و داوری نیز نمی‌تواند بی‌طرفانه باشد. نقد هنگامی شروع می‌شود که انسان ساده‌انگاری را کنار می‌گذارد و به ناخن زدن و نفوذ در اعماق و پیچیدگی‌های سخنان و اندیشه‌ها می‌پردازد. در بررسی نقادانه است که سطوح و اعماق و لوازم هر اندیشه آشکار می‌شود و انسان توانایی داوری درباره‌ی آن اندیشه را پیدا می‌کند. بدین جهت نقد همواره از یک موضع انجام می‌گیرد، از یک موضع الزامی غیرقابل اغماض که نقاد بدان وفادار و متعهد است. هیچ نقدی بدون موضع نمی‌تواند انجام گیرد. بنابراین اعلام این‌که دولت انتقادپذیر است اما فقط نقدهای بی‌طرفانه را می‌پذیرد درست نیست. چون نقد فی‌نفسه بی‌طرفانه نیست و متضمن داوری است. در تعریف وسیع نقد از این دیدگاه، مرز خودی و بیگانه همرزی تصنعی و خودسرانه و زورمدارانه است که تأکید بر آن، نقد را از محتوا خالی می‌کند. شهروندان عموماً در قلمرو دولت متبوع خود حق دارند امور را به دیده‌ی نقد بنگرند و داوری کنند».

در این محور نیز اصحاب تعریف برآشفته‌اند و گریبان روشنفکر را گرفته‌اند.

در محور بعدی پرسش این است:

● **ایمان را چگونه پاسداری کنیم؟**

اصحاب تعریف می‌گویند مصلحت آن است که ایمان را در گسیختگی کامل از سایر نگرش‌ها حفظ کنیم و در صورت لزوم ابزار زور را به صحنه وارد کنیم تا مبادا سایر نگرش‌ها ایمان را مورد هجوم قرار داده و به آن گزند برسانند. در مقابله با این تعریف بانگی از طیف روشنفکری برمی‌خیزد که: «زور همیشه آفت ایمان است. نقد به ایمان توش و توان می‌دهد. مؤمنان اگر نتوانند بی‌وقفه فضای ایمان خود را نقد و ارزیابی کنند، ایمان آن‌ها در مخاطره قرار می‌گیرد. پاسداری از ایمان با نفی فلسفه و علم و معارف بشری ممکن نیست. هم‌چنان‌که با اعمال خشونت، نفی دگراندیشان نیز میسر نخواهد شد. از طرفی اگر ایمان را با زور بیامیزند باب اجتهاد مسدود می‌شود که به مصلحت علم و دین و ایمان نیست.»

در این محور نیز اصحاب تعریف به جان روشنفکر افتاده‌اند.

در محور بعدی پرسش این است:

● **آزادی را تعریف کنید**

از نگاه اصحاب تعریف، آزادی خلاصه می‌شود در حضور توده‌وار مردم، هم‌سوی تأیید دیدگاه‌های معین و غالب. آزادی بیان نیز جز انتشار انبوه اخبار مربوط به این قبیل رویدادها در رسانه‌های عمومی، تعریفی ندارد. اصحاب تعریف هرآنچه را در چارچوب فوق قرار نگیرد، بنام بی‌بندوباری غربی که ادعا می‌شود روشنفکران منادی آن هستند، سرکوب می‌کنند.

در مقابله با این تعریف زورمدارانه، طیف روشنفکری ایران بانگ می‌زند که «آزادی، خواسته‌ی مقدس انسان در تمام زمان‌ها و مکان‌هاست. آزادی در متن جامعه‌ی مدنی، بهترین ابزار کنترل خود را در اختیار می‌گذارد. زیرا در عرصه‌ای که همگان آزادانه نقد حال می‌کنند، هیچ‌کس نمی‌تواند مطلق‌گرایی را ترویج دهد. بی‌بندوباری نیز که یکی از تبعات مطلق‌گرایی است به یاری اهرم‌های فعال در جامعه‌ی مدنی مهار می‌شود. نه با اعمال خشونت.»

در این محور نیز روشنفکر به اتهام خودباختگی مجازات می‌شود.

از این‌قرار بحث و نزاع پیرامون تعاریف، دامنه را ملتهب ساخته و زورمداری اصحاب تعریف، کمتر به طیف روشنفکری مجال می‌دهد تا آن‌چه را در دل دارد بر زبان جاری سازد. با این حال اندکی فراتر از صحنه‌ی کارزار، جلوه‌های امید که جان‌بخش و آینده‌ساز است به روشنفکر امروز ایران دل می‌دهد تا دیدگاه‌های خود را عرضه کند. زیرمجموعه‌ی آن نزاع وسیع و فراگیر فرهنگی، چنان است که روشنفکر ایرانی نطفه‌هایی از رنسانس را در آن می‌جوید. او در اوج دردمندی دلخوش است به این‌که:

● پرسش‌های قرون از ژرفنای اندیشه ایرانی بالا آمده و دارند خود را طرح می‌کنند.

● دولشکر علم و علم‌ستیزی، بی‌رودربایستی رو در رو قرار گرفته‌اند.

● جامعه‌ی معتاد به رکود، فرصت یافته تا به اصحاب تعریف بقبولاند که یک مجموعه‌ی چند ارزشی است و دگراندیشی جوهر و خمیره‌ی این جامعه است، نه زائده و وصله‌ای بر قبای آن که

بشود یک شبه آن را به بهانه‌ی غرب‌زدگی جدا ساخت و دور انداخت.

● جمعی از فقها و علما برای نخستین بار در رسانه‌های عمومی که فرهنگ عامه را می‌سازند، شناخت مقتضیات اجتماعی را عین دینداری اعلام می‌کنند و آگاهانه نقد اندیشه‌ی دینی را ضروری تشخیص می‌دهند. آن‌ها معارف بشری را که مجموعه‌ای است از دست‌آوردهای علمی انسان در عصر حاضر مبنای اجتهاد می‌شناسند و به آن دستور می‌دهند. نخبگانی از این جمع حتا بر مبانی تمدن غرب ارج می‌نهند و اجازه می‌دهند باب بحث گشوده شده و حاجب و نگهبان یعنی همان اصحاب تعریف هم، در این رویارویی شرکت جویند، بی آنکه بر دیگران بستیزند و تیغ بکشند.

● چالش پیرامون حقوق زن برای نخستین بار در روند تحولات اجتماعی ایران جدّی شده و گفت‌وگوی فراگیر دینی، سیاسی و مردمی به آن اختصاص یافته است. مردانی از طیف روشنفکری امروز ایران در این گفت‌وگو شرکت دارند و جمعی از دینداران، برای برون‌رفت حقوق زن از بن‌بست، تجدید نظر در تفاسیر متون دینی را توصیه می‌کنند.

● و...

در جریان عبور از محورهای جنگ و چشم‌اندازهای امید، روشنفکر امروز ایران را می‌بینیم که بخت یار است و جامعه با ظرفیت‌های دلخواه برای پذیرش او آمادگی دارد و به او توش و توان می‌دهد. روشنفکر امروز ایران از آن‌چه در دامنه می‌گذرد و تازگی دارد نیرو می‌گیرد و به قصد اصلاح، روشنگری و تعدیل و تعادل، پیاپی بر حضور خود می‌افزاید و در میدانی که محل برخورد تعاریف است باقی می‌ماند و شاخص می‌شود. او به درستی فهمیده است که جامعه‌ی طوطی صفت نمی‌تواند در مسیر رشد قرار گیرد. تا وقتی که واژه‌ها به فرموده‌ی اصحاب تعریف، طوطی‌وار تعریف و تحریر و تقریر می‌شود، آزادی و عدالت دست نیافتنی است.

این است که طیف روشنفکری امروز ایران، یعنی مجموعه‌ای ناهم‌گون از عناصر دینی و غیردینی، اراده کرده است تا در حرکت و روند طوطی‌وار جامعه که نابسود است، اخلال کند. ■

سعید محبی

روشنفکری ما ذیل سیاست است تا تفکر!

۱- می‌توانستم خطابه‌ای بنویسم در مناقب روشنفکری و روشنفکران یا مرثیه‌ای در مصائب و مظلومیت ایشان که چگونه عده‌ای تمام دشنام‌های عالم را نثار این یک لاقبایان بشریت می‌کنند و اسمش را هم می‌گذارند بازگشت به خویش و مبارزه با غرب. و یا عده‌ای تمام ستایش‌ها لایق خود می‌دانند اما می‌خواهم از این فرصت استفاده کنم برای چند کلمه حرف از عالم معقولات. گرچه می‌دانم با این شرط و شروطی که سردبیر نهاده که بیش از دو، سه صفحه نشود، مطلب ابتری از آب درمی‌آید اما اگر این نوشته در حد طرح صورت مسأله هم باشد، راضی‌ام. تا بعدها و بعدها...

۲- همین که در پایان قرن بیستم و ۲۰۰ سال پس از نهضت روشنگری در اروپا و ۱۵۰ سال یا بیشتر پس از تأسیس دارالفنون در ایران، هنوز این سئوال را مطرح می‌کنیم یعنی این مقوله هم‌چنان برای ما «مسأله» است (Problematique). و اصلاً نفس این سئوال، روشنفکرانه است چون متضمن نقد حال است. پرسشی است برآمده بر افق‌های نو و آرزوهای متعالی برای انسانی‌تر کردن زندگی. و چرا هنوز این سئوال قابل طرح است؟ چون آن‌چه به نام روشنفکری و روشنفکران در جامعه‌ی معاصر ما در این ۲۰۰ سال گذشته وجود داشته، بیشتر صورت ابتر و ممسوخی است از پدیده‌ای که بالاصالة متعلق به غرب است و باید ذیل تاریخ فلسفه و سیاست غرب فهمیده شود. در جوامع غیرغربی، روشنفکری به معنای معاصر آن، فاقد تاریخ بومی و ملی است و مثل هر پدیده‌ی تجددطلبانه‌ی دیگر و همراه سایر مقولات و مظاهر مدرنیسم از سوراخ دولت وارد جامعه‌ی ما شده و اولین نشانه‌های تجدد را باید در دربارها سراغ گرفت. بی‌جهت نیست که مقوله‌ی روشنفکری نزد ما بیشتر ذیل سیاست مطرح می‌شود تا تفکر. و بی‌جهت نیست که بیشترین مشغله‌ی روشنفکری معاصر ما سیاست بوده تا فلسفه و روشنفکران یا در کنار دولت‌ها و سیاستمداران بودند یا بر ضد آن‌ها. و این درست برعکس روندی است که روشنفکری در غرب پیموده. روشنفکری در غرب با نهضت روشنگری قرن ۱۸ شروع شد. یعنی با تردید کردن در اصالت و صحت وضع موجود و نظم حاکم و با نقد تفکر غالب در آن دوره که محصول آن اومانیسم بود. یعنی از فلسفه شروع کردند و بعد رسیدند به سیاست و از آن اندیشه‌های سیاسی نو مانند لیبرالیسم و سوسیالیسم بیرون آمد.

۳- روشنگری در غرب با تاریخ معاصر آن یکی است و عین مدرنیته است. تا اواخر قرون وسطا عده‌ای در غرب دنبال این بودند که سیاست و طبیعت را یکی کنند و می‌خواستند فلسفه حکومت کند و فیلسوفان حاکم باشند زیرا فکر می‌کردند فیلسوفان بهتر و مطمئن از دیگران عدالت طبیعی را می‌فهمند. اما وابستگی و تبعیت فلسفه از کلیسا یکسره انسان را نفی می‌کرد. این بود که بر بستر افق‌های جدید و آرزوهای متعالی متفکرین قرن ۱۸، بازگشت به انسان و دائرمداری او مطرح شد (اومانیسم). و شروع کردند به نقد تفکر غالب (عقل انتقادی) و نیز آزادکردن علم از زندان مدرسیون (عقل ابزاری). نهضت رنسانس بستر مناسب و مطمئنی برای این‌گونه تفکرات مدرنیته آماده کرده بود. رنسانس چه بود؟ بازگشت به سنت‌ها و مأثورات. مدرنیته قرن ۱۸ ادامه‌ی رنسانس است که به نقد نظم موجود می‌پرداخت. و نظم و نظام موجود چه بود؟ صورت سنگ‌شده‌ی سنت‌ها. درواقع مدرنیته عبارت بود از فاصله گرفتن از سوژه‌ها و وارسی و نقد مستمر سنت‌ها و درآوردن آن‌ها در زمان حال، این است که مدرنیته یک تاریخ ۳۰۰-۴۰۰ ساله دارد با پشتوانه‌ای ۲۰۰۰ ساله که به تفکر یونانی برمی‌گردد. روشنفکری در غرب همزاد همین تفکر مدرنیته است. مدرنیته چیزی نبود (و نیست) که با فرمان دربارها و دولت‌ها یا هوس و خواست این و آن رخ دهد، با سیاست نمی‌شود فلسفه حل کرد. مدرنیته برای غرب، هم اعتقاد بود و هم‌اصل و غایت. تفکر انتقادی در خلأ عمل نمی‌کند. بر بستر آرزوهای تازه و افق‌های نو پا می‌گیرد و همین آرزوهای متعالی است که به مدرنیته مدد می‌رساند و همین است که روشنفکری را به یک منزلت انسانی مبدل می‌کند. نیهیلیسم یعنی فقدان یا مرگ همین افق‌ها و آرزوها. جهان بی‌خدا و بی‌ملاک. این‌که گفته‌اند پست مدرنیسم از نیهیلیسم نیچه شروع می‌شود، یعنی همین. و این‌که می‌گویند دیگر مدرنیته یا علم و تکنیک و کامپیوتر به حیات معنا نمی‌دهد و نمی‌شود با آن‌ها زندگی کردند، بدین معنا نیست که عصر علم و تفکر انتقادی سر آمده، بلکه این‌ها دیگر مدد نمی‌رساند به بشر. باری، مدرنیته‌ی هر جامعه‌ای هنگامی شروع می‌شود و پا می‌گیرد که ابتدا افق‌ها و آرزوهای تازه‌ای برای انسانی کردن زندگی گشوده شود. بعد

به مدد همین انگیزه‌ها است که تفکر انتقادی شکل می‌گیرد و نظم طبیعی موجود را نقد می‌کند به قصد برپاکردن نظمی نو و نظامی تازه که ریشه در همان افق آرزوهای تازه دارند. همان اتفاقی که در غرب افتاد. این است پس‌زمینه‌ی روشنفکری در معنای معاصر آن، حالا برگردیم به جامعه‌ی خودمان.

۴- صورت عام روشنفکری معاصر ما نه تاریخ دارد و نه فلسفه. به استثنائات کاری نداریم. این‌طور هم نیست که ما اصلاً روشنفکری نداشته‌ایم. یک نگاه سریع به تاریخ پس از اسلام بیاندازیم: اولین حرکت روشنفکرانه و رشد تفکر انتقادی را در نهضت معتزله داریم در قرن ۲ و ۳ هجری که با نقد سنت‌های اموی و عباسی سعی می‌کرد که وحی را عقلانی کند. بعد غزالی را داریم با شکی که در بنیان نظم موجود در انداخت. و بعد نهضت باطنیان اسماعیلی را داریم. و سنائی و عطار و سهروردی و مولوی و حافظ هرکدام سعی کردند در پوشش عرفان با نظم موجود درافتند یا فردوسی که سنت را در تن کلام جاودانه کرد. و بعد از این‌ها تا قرن ۱۰ و ۱۱ و با گرفتن دولت صفویان تقریباً هیچ تفکر جدیدی که صورت غالب و عام پیدا کند، نداشتیم، جز غالیگری شیعی که وجهه همت آن فقط جنگیدن با عثمانی بود. و بالاخره می‌رسیم به دوران معاصر یعنی از قاجار به این‌سو که به جای مدرنیته، از مدرنیسم شروع کردیم. مثل کتابی که از وسط خوانده شود. هیچ نظام معرفی بومی که به کمک عقل انتقادی بتواند به وارسی و نقد سنت‌های سنگ‌شده در نظم موجود بپردازد، به‌وجود نیامد. این‌که می‌گوئیم روشنفکری معاصر ما نه تاریخ دارد و نه فلسفه و مثل خود مدرنیسم و تجددطلبی، وارداتی است و ذیل سیاست مطرح شده یعنی روشنفکری معاصر ما ادامه جریان‌های تاریخی و سنتی روشنفکری ما نیست. بومی و ملی نیست و ریشه ندارد. هرچه متفکر غربی در عصر مدرنیته گفته و انجام داده، ما هم گفتیم و می‌گوئیم و انجام می‌دهیم. او برای مبارزه با نظم غیرانسانی موجود با دین (کلیسا) درافتاد و به یونان پناه برد، ما هم روشنفکری را از مبارزه با دین شروع کردیم و به ایران باستان و زرتشتی‌گری افراطی پرداختیم. گوئی این هزار و سیصد - چهارصد سال در این میان اصلاً وجود نداشته. دوباره می‌گویم که به استثنائات کاری ندارم. این بی‌تاریخی روشنفکری مشکل اول.

۵- روشنفکری معاصر ما معطوف به سیاست است و روشنفکران اصیل ما اغلب مبارزین سیاسی هم بوده‌اند. به جز مشروطه که علاوه بر حوزه‌های سیاسی، حامل پاره‌ای افکار نو در حوزه اجتماعیات و فرهنگ هم بود، در دوران معاصر هیچ حرکت روشنفکری جامعی نداشتیم. در نهضت مشروطه می‌خواستیم نظم سنتی موجود (استبداد) را با نظم سیاسی جدیدی (کنستیتوتل) جایگزین کنیم اما تفکر پشت آن نبود. و اگر بود درگیری مشروطه و مشروعه بود. سوءتفاهمی که به ضرر هردو تمام شد. گرچه همان مقدار از مشروطه هم که پاگرفت به برکت تأییدی بود که در پرتو تفکر انتقادی علمائی مانند میرزای نائینی از نظام سنتی به دست آمده بود، اما دریغ که نهادهای مشروطه ناگزیر در اندام‌های سنتی سیاسی دربار شکل گرفت و اولین مجلس مشروطه از همان فئودالی‌ها تشکیل شد و نفس جنبش راگرفت. تاریخ چه بی‌رحم است.

۶- به نظرم روشنفکری بومی ما - به معنای تفکر انتقادی (مدرنیته) - در جامعه‌ی ما از وقتی شروع شد که عده‌ای به نقد دین (سنت) پرداختند، گرچه نظام سنتی چنان ساروج شده بود و سطح فرهنگ عمومی و سواد چنان پائین که فریادشان شنیده نشد (زودرس بود؟) اما چون سردمداران این حرکت نتوانستند تفکر نظام‌واره‌ای ارائه کنند، حرف‌هایشان در حد پاره‌ای انتقاد مسالمت‌آمیز یا نصیحت‌الملوک باقی ماند. مهم‌تر این‌که حتا همین عده، افکار خود را بیشتر متوجه‌ی حوزه‌ی سیاست کردند تا سایر حوزه‌های اجتماعی و فرهنگی؛ نمونه‌اش سیدجمال و میرزای نائینی که اولی گمان می‌کرد با اصلاح از بالا و دربارها، می‌شود نظام نوی برپا کرد و دومی با این‌که از اندیشه‌های منسجم‌تری برخوردار است و با هرگونه تصلّب قدرت (ولو قدرت دینی) مخالفت می‌کرد اما نتوانست تا آخر راه بیاید و در میانه ماند. حتا دکتر شریعتی که به عصر ما نزدیک است و در اصلاح‌گری دینی جسورتر و بی‌پرواتر بود، سعی می‌کرد از دین یک ایدئولوژی سیاسی به دست دهد. یعنی دین را ذیل سیاست می‌دید. و جلال برعکس، یعنی تفکر نظام‌واره غایب بود.

سایر جریان‌های روشنفکری دینی مثل چریک‌های دینی که تکلیفشان معلوم است: مستقیماً با سیاست درگیر بودند. می‌رسیم به روشنفکران غیردینی. نهضت مارکسیستی ایران، اساساً غیرملی بود. (و گاه ضدملی، مثل حزب توده) و با این‌که مهم‌ترین زادگاه روشنفکری معاصر هستند به دلیل همین غیربومی بودن نتوانست بر افق آرزوهای مردم جای گیرد. علاوه بر این، مارکسیسم بیشتر یک ابزار مبارزه سیاسی بوده تا یک نحله فکری، این است که جریان روشنفکری مارکسیستی در جامعه ما نیز به سیاست پرداخته. گوئی تقدیر تاریخی روشنفکری در کشور ما آن است که یا از سیاست شروع کند یا به سیاست ختم شود، تا تفکر. این است که مدرنیته‌ی ما هیچ‌وقت پا نگرفته است. مدرنیته - این زادگاه روشنفکری - با تفکر و فلسفه شروع می‌شود که ما نداشته‌ایم. حتا وقتی خواستیم با تفکر انتقادی به غرب نگاه کنیم، غربزدگی نوشتیم یعنی سیاست نوشتیم. و تازه «غربزدگی» از این حیث که سئوال‌های تازه‌ای برانگیخت ضد روشنفکری نبود. و بالاخره، حتا امروزه روز هم که روشنفکران دینی (اعم از آن‌ها که حاملان قدرت‌اند یا آن‌ها که نیستند) حرف‌های تازه‌ای می‌زنند و به نقد خود می‌پردازند و سعی می‌کنند دین را از حوزه شکیات و سهویات بدر آورند، باز هم از سیاست شروع کرده‌اند و نه تفکر یا فلسفه. و این سیاست‌زدگی روشنفکری در جامعه‌ی ما مشکل دوم.

۷- و اما حوزه‌های اصیل روشنفکری معاصر ما در ادبیات و شعر گسترده است و همین روشنفکران‌اند که به انتقاد از فورماسیون‌ها و صورت‌های نظم موجود می‌پردازند و افق آرزوی نظم بهتر و انسانی‌تر را پیش رو می‌گشایند. اما در بین ایشان نیز کسانی مقرب‌تر و روشنفکرترند که داستان سیاسی بنویسند یا شعر سیاسی بسرایند! گوئی بقیه‌ی مؤلفه‌های نظم موجود مثل دین خرافی و سنتی، فرهنگ، آداب و سنن همه و همه به سامان‌اند و پرسش‌ناپذیر. روشنفکران این حوزه‌ی روشنفکری البته دلسوزانند و مشفقانند و تعالی‌جویان و از این‌جهت از منزلت‌های والا برخوردارند، اما نتوانستند مدرنیته‌ی ما را شکل دهند زیرا تفکر نداشته‌اند، یا اگر داشته‌اند سخت بیگانه بوده و غیربومی. این است که با مردم فاصله دارند و حتا گاه دماغشان را هم می‌گیرند. و این نابهنگام بودن مشکل سوم روشنفکری.

مشکلات روشنفکری را باز هم می‌توان گفت و شمرد. به همین علت‌ها است که هروقت مقوله‌ی روشنفکری مطرح می‌شود، بیش از آن‌که به احوال و اطوار تاریخ تفکر روشنفکری خود بپردازیم - که نداریم - و موانع تاریخی آن را توضیح دهیم، به توصیف اوصاف روشنفکران و احوال شخصی آن‌ها می‌پردازیم، گمان می‌کنیم با روشنفکر می‌توان روشنفکری ورزید. و روشنفکری را یا ستایش یا دشنام می‌دادیم. و این یعنی هنوز در عصر ماقبل روشنفکری به سر می‌بریم و با احساسات خود فکر می‌کنیم. و چرا؟ چون مدرنیته‌ی ما هنوز شروع نشده است تا از آن روشنفکری بزاید و از روشنفکری، روشنفکران. و این تمام مشکل ما است. این است که گفتیم نفس طرح این سؤال روشنفکرانه است، زیرا با طرح همین سؤال و نقد خود روشنفکری است که اولین نشانه‌های روشنفکری رخ می‌نماید. مدرنیته‌ی ما شروع می‌شود؟ ■

موجودی به نام...

پیام رفیقی

این مقاله، با خطی عجیب ـ انگار یکی سعی کند که خط و هویت خود را پنهان دارد ـ در صندوق نامه‌های آدینه بود با عنوان «موجودی به نام...» و نام نویسنده هم در ذیل آن (مستعار یا واقعی). خواندن آن بر اهالی شهر فکرِ روشن از آن جهت جالب تواند بود که بدانند کسانی نیز چنین نگاهشان می‌کنند ـ حالا تحت تأثیر القائات دیگران و یا بنا به تشخیص خود. باری این هم نگاهی است.

روشنفکر موجودی است کوتاه‌قد و مات که اغلب در گوشه و کنار خانه‌های ترجیحاً بزرگ، در طبقات زیرین کتابخانه، و در کنار مجسمه‌های آهنی شوالیه‌ها کز می‌کند. و نیز گفته شده است روشنفکر را اغلب در اتاق‌هایی که از ضریب انزوای بالایی برخوردارند مشاهده کرده‌اند، اصولاً اگر هم او در کنار جمع یافت شده باشد اغلب حرفی برای گفتن نداشته و خود را به روشنفکرمُردگی می‌زند. خانه‌های کهن و اشرافی، کاخ‌های موزه‌شده‌ی متروک، جنگل‌های هزارساله و پیچ‌درپیچ، باغ‌ها و حیاط‌های باشکوه قدیمی معمولاً جولانگاه تعداد قابل توجهی از این موجودات است. فقط لازم است پرده‌ی زربفت گران‌قیمتی را کنار بزنی که دو چشم نگران او را ببینی یا چراغ قوه‌ای را به یک تالار پذیرایی اشرافی‌نشین ببری تا همراه چند خفاش، یکی دو روشنفکر هم به این‌سو و آن‌سو بدوند.

کسی نمی‌داند چرا روشنفکرها این‌جا پنهان شده‌اند، هیچ نظریه‌ای هم در این مورد وجود نداشته است. بدین‌گونه آن‌ها ظاهراً چیزی هم نمی‌توانند بخورند، بنابراین احتمالاً تنها از نظر روحی تغذیه و تکمیل می‌شوند. این‌که روشنفکر بچه می‌زاید یا تخم‌گذار است محل ابهام است چون از یک‌سو به‌مانند بچه‌زایان هرچند سال و آن‌هم تنها به سختی تولید مثل می‌نماید و از طرف دیگر رفتار زایندنش پنهان‌کارانه، غیرقابل دید و مانند تخم‌گذاران است.

راستش را بخواهید ما یکی دو تا از این روشنفکرهای ناخوانده را در خانه‌ی خود داریم. گاهی به شخصه سعی می‌کنم جایی گیرشان بیاندازم و لحظه‌ای هم که شده با آن‌ها صحبت کنم؛ چون به‌ندرت حرف می‌زنند و خوب فرار می‌کنند. آیا آن‌ها روزه‌ای خاص را رعایت می‌نمایند که بر حرف نزدن استوار است؟ از طرفی آن مقداری را هم که صحبت می‌کنند معمولی نیست و من از آن چیزی نمی‌فهمم و بالنسبه از تکرار آن‌ها شرم دارم؛ چیزهایی مانند «آیا همیشه این‌جا محیط بسته و بن‌بستی به بیرون بوده است؟» معمولاً وقتی سعی می‌کنی باهشان صمیمی شوی جمله‌ای تحویلت می‌دهند که حاکی از نوعی تفکر غریب و غیرعادی‌است و به شکلی برای ما شوک به حساب می‌آید.

کُلفت‌ها بعضی اوقات به همراه دربان‌ها و سگِ نگهبان با جارو و فحش به جان آنان می‌افتند: هرچند عادت روشنفکرها این است که با آن جثه‌ی کوچکشان وقتی که به تنگنا برسند و در محاصره باشند خود را از بالای طبقات به پایین پرتاب نموده و صحنه‌های رقت‌انگیزی ایجاد می‌کنند. البته نوکرها این کار را با تشویق و به نام مردم‌پسندانه‌ی مبارزه با شیاطین انجام می‌دهند، حتا این کار برایشان نوعی افتخار هم محسوب می‌شود، به حدی که سرکلفت خانه‌ها معمولاً از آن کسانی هستند که بیشترین تعداد روشنفکر را از خانه‌ها بیرون کرده‌اند. البته گفته می‌شود که این موجودات از آغاز این‌گونه نبوده‌اند بلکه گروهی از منحرفان و جادوگران بوده‌اند که به دلیل این‌که کتاب‌هایی به دستشان افتاد و آن‌ها را خواندند بی‌آزار شده، به قسمت‌های نشیب خانه‌های مجلل و گنجه‌های بزرگ اشراف و باغچه‌های محشر ثروتمندان پناه بردند. بنابراین یافتن پاره‌ی خاصی از کتاب‌ها در گوشه و کنار خانه و کاشانه می‌تواند نشانه‌ی خطر باشد.

آیا علت پناه بردن اینان به مکان‌های باشکوه و جبروت، از شرایط روحی ضعیف آن‌هاست که در این مکان‌ها آرامش اندک می‌یابند؟ از آن‌سو آگاهان اعتقاد دارند روشنفکر بودن به نحوی به مسایلی از قبیل نمره‌ی خوب انضباط و رابطه‌ی منفی شخص با پنددهندگان بزرگ فامیل هم مربوط است.

دوستان من هم می‌گویند چنین موجوداتی را گه‌گاه در خانه‌های عمو و پدربزرگشان و قصرهای اجدادی خود مشاهده کرده‌اند: دوستی دارم که قسم می‌خورد روشنفکری را دیده در هیبت شکسپیر که نوک شمشیر تیزش را بر دیوار گذارده و بلند می‌گوید: «پدر، بالاخره یک‌روز تو را می‌کُشم، این را یادت باشه». یا ادعا می‌کند کسی شبیه نیچه را دیده با همان حالات عصبی خاصش که لگام‌هایی ساخته بوده برای انداختن به دور گردن زن‌ها![1]

بالاخره با همه‌ی تمهیدات به‌کار گرفته شده نه تنها قضیه‌ی روشنفکرها و آمدنشان به خانه‌های مجلل حل نشده، بلکه اخیراً پشت بعضی درب‌های تازه و جدیدالنصب، زیر چوب‌لباسی‌های شیک و مجهز، در میان پتوهای پشم‌شیشه‌ای، درست روبه‌روی جایگاه تلویزیون‌ها و کلاً در جاهای مناسب و مدرن اتاق‌های تازه‌ساز خانه‌ها؛ موجوداتی دیگر به نام ضدروشنفکر با کتاب‌های خاص خود پیدا شده‌اند. آن‌ها گاهاً وقیحانه در اتاق سیسمونی خواهر کوچکم جلوی مرا می‌گیرند و می‌پرسند: «آیا روشنفکران همیشه می‌توانسته‌اند آزادانه نفس بکشند؟». ■

۱- کنایه به دیالوگ یکی از شخصیت‌های نمایشنامه‌ی شکسپیر و بعضی اظهارنظرهای نیچه درباره‌ی زن.

مسعود بهنود

۱۵۰ سال برای یک کلمه

در دنیایی که در همین امسال، کارلوس چریک افسانه‌ای با کلاه و کراوات در دادگاه پاریس بود و کاسترو که پس از سی سال استخوان‌های چه گوارا را دریافت کرد، به دیدار پاپ رفت و میزبان رهبر کاتولیک‌ها شد. دنیایی که در آن ماشینِ کوکیِ ساخته‌ی بشر روی سطح مریخ به راه افتاد و ماموران سازمان ملل به قصد یافتن بمب‌های شیمیایی به اندرونی صدام رسیده‌اند، ما که ایرانیان باشیم نیز از تحول به دور نمانده‌ایم. تحول جلوه‌های گوناگون دارد و ازجمله وقتی امروزی یا این‌جهانی است، به گونه‌ای است که در گذشته‌ها نبود.

این نوشته گزارشی از امروز است با نیم نگاهی به حکایت ما در ۱۵۰ سالی که «قانون» را شناخته‌ایم و بر این «یک کلمه» عمر نهاده‌ایم.

۱۵۰ سال پیش امیرکبیر ـ آن‌که تاریخ ایران به نامش سیاهپوش است ـ می‌خواست «کنی‌سیون بگذارد مجالش ندادند»(۱) یعنی که در سر داشت قانونی برپا کند که حکومت به دلخواه و استبدادی نباشد. به چه زبان باید گفت که ما هنوز در همان کاریم و به تازگی ۲۰ میلیون مردم ایران به کسی رأی دادند که گفت ـ و می‌گوید ـ که جامعه را قصد دارد قانون‌مدار کند. در این فاصله، دور نرویم، ژاپنِ آسیایی که در زمان امیرکبیر در شرایط مشابه ما بود قانون را گذاشت و به اجرایش هم درآورد. حتا یک آسیایی دیگر ـ هند ـ هم قانون استعماری را دور ریخت و قانون مردمی گذاشت و به اجرایش هم درآورد و ما هنوز در اول وصف تو مانده‌ایم. و مانند همیشه این ۱۵۰ سال گروه‌هایی داریم که ابر و باد و مه و خورشید را بهانه می‌آورند که قانون به اجرا درنیاید و ما به آن جامعه‌ای که منظور امیر و تمام دلسوختگان پس از او بود درنیاییم.

و این روایت، وقتی غم‌افزاتر می‌شود که بدانیم در این ۱۵۰ سال، جامعه‌ی اهل درد ایرانی ـ هفت نسل ـ به ساز بی‌قانونان بارها رقصیده است و باز کار به سامان نمی‌رسد.

اول آن‌که برای رسیدن به خواست امیر، شصت سالی صبر لازم بود که کردیم. در این فاصله چند ده‌نفری در مقالات و کتاب‌های خود سخن امیر را پی گرفتند تا مستشارالدوله راز سعادت و بهروزی را در آن «یک کلمه» دید که قانون باشد(۲) و سرانجام تا به تدبیر سید جمال‌الدین اسدآبادی ـ که در روزنامه‌ی قانون می‌نوشت ـ تندیس استبداد زمان به خاک افتاد. اگر امیرکبیر نخستین شهید راه قانون شد، ناصرالدین نیز هدف نخستین گلوله‌ای شد که به قصد قانون و برای برپا داشتن آن شلیک شد و چندی پس از ترور او مردمی انقلاب کردند و شصت سال بعد از امیر صاحب قانون شدند. و تازه در آن زمان بود که آشکار گردید کار فقط با نوشتن قانون و ادای آن «یک کلمه» راست نمی‌آید و هزار نکته باریک‌تر ز مو در آن «یک کلمه» هست.

از آن زمان (حدود نود سال پیش) عمر این جامعه بر بحث پیرامون اجرای قانون گذشته است. طرفه آن‌که در این فاصله بارها آن یک کلمه به شکلی دیگر درآمد. اندکی بعد از صدور فرمان مشروطیت متممی بر آن (قانون اساسی) نوشته شد، مدتی دیگر، متممی دیگر. چندسالی بعد بار دیگر مجلس مؤسسانی برپا گشت و تغییری در عنوان آن داد و بیست سال دیگر بار دیگر مجلس مؤسسانی دیگر. تا نوبت به انقلاب رسید و این بار خبرگان، قانونی نوشتند و ده سال بعد خبرگانی دیگر آن را بازنگریستند. و با این همه، نسل‌ها آمدند و رفتند، و هنوز مردمی وجود دارند که قانون می‌خواهند و عده‌ای که از آن به هر بهانه می‌گریزند.

راستی را چیست در پشت این ماجراکه آسان می‌نمود اول و چنین مشکل افتاده است؟

این پرسش خود، به اندازه‌ی کافی هوش از سر می‌رباید چه رسد که بدانیم در این فاصله بارها کسانی طرح و نقشه ریخته‌اند و تقلب و تدلیس به کار انداخته‌اند تا قانون دلبخواه خود بنویسند و چون با هزار کار، جامه‌ای به اندازه‌ی قامت خود و آرزوهای خود دوخته‌اند، باز از پوشیدن همان جامه سر باز زده‌اند. مثال مشخصش سردار سپه که با آن‌همه تمهیدها ـ تطمیع و تخییب و تهدید ـ در مجلس خودساخته‌ای که مرحوم مدرس به درست آن را غیرقانونی خواند، قانونی نویساند و آن را به تقلب خواست عموم جا زد، اما چون بر اساس این قانون جدید شاه شد، باز از اجرای آن سرباز زد. پسرش نیز جز این نبود و با تلاش فراوان و از در پشت سفارت فخیمه و جلب رضایت چرچیل و روزولت و استالین خود را به مجلس قانونگزاری رساند و به آن قانون که به زور تصویب شده بود سوگند خورد، ولی به محض آن که توانست، باز همین قانون را عاطل گذاشت ـ به‌ویژه آن‌جاکه قید می‌کرد که شاه مقامی تشریفاتی است و حق دخالت در امور اجرائی ندارد ـ به زبان دیگر در این ۹۰ سال که قانون نوشته شد و ایران در صف ممالک صاحب قانون درآمد، قدرتمندان قانون خود نوشته را هم گردن ننهادند؛ به زبان دیگر مخالفان آن «یک کلمه» این بار کلمه را بر زبان آوردند ولی از عمل به آن سرباز زدند. پس کار در جای دیگر

می‌لنگد. و گله از قامت ناساز و بی‌اندام باید کرد و نه از آن «یک کلمه». باید مشکل را در آن‌جا دید که گروهی ـ چنان‌که «دیو» از «بسم‌الله» ـ از قانون می‌گریزند، از هر قانونی، حتا قانونی که خود مقدس می‌دانند. در دیدگاه آن‌ها، هر قرار و قاعده‌ای که همگان در برابرش یکسان باشند، عیب و علتی دارد.

اما نومید نباید بود، در همه‌ی جوامع بشری چنین کسانی یافت می‌شوند. مگر نه این که امریکا تنها کشوری در جهان است که اصلاً با قانون متولد شده، یعنی تولدش با قانون قرین است و مانند دیگر جوامع چند هزار سال را بی‌قانون طی نکرده تا سپس بدان برسد. اما در همین جامعه هم «مافیا» هست و هم هزارها و هزارها مورد از قانون‌گریزی. در همه‌ی جوامع بشری هست و این مخصوص به ما نیست، و همیشه‌ی تاریخ بوده است. اما... گرفتاری وقتی است که «قانون‌گریزان» مانند مافیا پنهان و در خفا نباشند، بلکه جلوه بفروشند و آینه گردانی کنند.

چنین است که وقتی به تاریخ این نود و چند ساله بازگردیم، این گروه گریزان از قانون را می‌بینم که وسیله‌ی دست گروه دیگری شده‌اند که خواهان قدرت‌اند. یعنی که جمع «قانون‌گریز» هیچ‌گاه بی‌مقتدا و پشتیبان نمانده‌اند، تابه‌حال. و چنین است که وقتی سخن از «نهادینه کردن قانون‌مداری» می‌رود، نه به این معناست که ساخت جامعه‌ای رویایی در نظر است که در آن کسی ویرانگری نداند و نتواند و پا از خط قانون جلوتر نگذارد. چنین جامعه‌ای آرزویی و مدینه‌ی فاضله‌ای است دور از تصور. حتا وقتی انیشتین آدمی، معمای خود را بر فروید برد، آن پیر خرد و روان هم پاسخی نیافت.

نه، منظور از نهادینه کردن قانون‌مداری این نیست. بلکه منظور آن است که قانون‌گریزان سرفراز و درازعمر نباشند و کسی آنان را وسیله خود نگیرد، یعنی نتواند بگیرد. این خواستی است که نه بلندپروازانه است و نه دور از ذهن. می‌گوئیم وقتی ۲۰ میلیون آدم (اکثریت مطلق و تردیدناپذیر جامعه) در روشنایی و شفافیت، با رأی صریح و مستقیم و بی‌شبهه‌ی خود، این خواست را صلا در داده‌اند، بهترین زمان است برای گذشتن از پل و رسیدن به آن نقطه‌ی قهری و نهایی آن یک کلمه. و می‌گوییم هرکس این را نمی‌پسندد و برای دادن «تفسیری دیگر» یا «قرائتی دیگر» کوشش می‌کند در حقیقت همان راهی را می‌رود که زمانی صنیع حضرت و شجاع نظام رفتند، زمان دیگری تدین و تیمورتاش و نصرت‌الدوله، و بالاخره شعبان جعفری و ملکه اعتضادی و در همین اواخر هم دیدیم به دوران انقلاب سالارجاف و برپا دارندگان ماجراهای روزهای انقلاب را. و آیا بی‌راه رفته‌ایم اگر می‌گوییم که این طایفه به فرض هم اگر این بار رأی بیست میلیونی را ندیده گرفتند و به مقصود رسیدند، در نهایت فقط کوتاه مدتی مثنوی را به تأخیر انداخته‌اند. بالاخره جامعه‌ی ایرانی بدان نقطه که سزاوار آن است ـ و تا همین‌جا نود سال دیر کرده است ـ خواهد رسید و بهار خواهد شد و روسیاهی به زغال و زمستان خواهد ماند.

به قاعده و به قانون شدن، البته در جامعه‌ای که هنوز قانون‌مندی در آن نهادینه نشده و هنوز نسلی متولد نشده که از ابتدای عمر قانون را حاکم به خود دیده باشد، کاری است گاه دردآور و سخت. اما چاره چیست، باید این درد را کشید.

یکی از دلایل عقب افتادن ماجرایی که باری باید اتفاق افتد ـ و اتفاق می‌افتد ـ کم‌طاقتی آن‌هاست که مسئولیتی بر دوش خود دیده‌اند یا مردم بر دوششان نهاده‌اند. آن‌ها هستند که گاه از خوف عاطل ماندن آن مسئولیت، راهی به جز قانون را جستجو می‌کنند و یاری از میان ضدقانون‌ها برمی‌گزینند. فقط با درک و فهم ضرورت قانون، و با شور و پایداری و بیداری آن‌ها که فهم این سخن کرده‌اند می‌توان امیدوار بود که مسئولیت امن و امان جامعه، دلیل گریز از قانون نشود. در دوم خرداد امسال این شور و پایداری و بیداری خود را بیان کرد، باید آن دیگران پیش از این که فرصت از دست رود و این شور در پست و بلند زندگی از پا درآید، دردی را که یک بار باید‌مان کشید، بکشند و نامی بزرگ از خود به یادگار نهند.

و در این رهگذر است که عجولان و تندروان و مطلق‌زدگان، ـ حتا وقتی سخنی می‌گویند که بعد از گذر از این دوران باید گفت ـ چندان که خوف از دست شدن امن و امان را در دل‌ها می‌نشانند کمکی به روایت ما نمی‌کنند. دیگر پذیرفته‌ایم ـ و روز دوم خرداد نشان داده که اکثریت مردم نیز بر همین باورند ـ که رسیدن به قله از بیراهه و از شیب تند نفس‌گیر که بیم سقوط در آن درج است، راهی است آزموده و بی‌نتیجه. راه مارپیچی هست با شیب آرام که برای قافله‌ای چنین کم‌تحمل و صبوری نیاموخته، به مقصود نزدیک‌تر است گرچه به ظاهر دور می‌نماید و آن پناه گرفتن پشت دیوار قانون است.

دوران قهرمان بازی و تکسواری و «همه یا هیچ» به پایان رسیده چهره‌ی دردکشیده قهرمانان افسرده‌ی ویتنامی نشان می‌دهد، و مردم فقرزده و بیمار کوبایی و سرنوشت فلاکت‌بار میلیون‌ها افریقایی و آسیایی گواهند، که آن دوران به سر آمد و راه امروز، راهی دیگر است و ما، ما مردمی که یکصد و پنجاه سال بعد از امیرکبیر هنوز سر به همان دیوار می‌کوبیم خود نیز گواه دیگریم بر این افسردگی.

اما باری خوشدل باید بود. بیدار باید بود و نومید نباید شد که در همه‌ی این یکصد و پنجاه سال که شصت سال آن را به دنبال قانون دویدیم و نود سال دیگر را در آرزوی اجرای قانون، هرگز به این اندازه و به این سرزندگی و هشیاری و بیداری نبودیم، ضدقانونان و خوابزدگان روزبه‌روز بی‌پناه‌تر و نشاندارتر می‌شوند و

● امیرکبیر می‌خواست قانون بگذارد مجالش ندادند و ما ۱۵۰ سال است که خواست او را پی گرفته‌ایم و هنوز در اول وصف تو مانده‌ایم.

● ۶۰ سال پس از امیرکبیر آن «یک کلمه» نوشته شد ولی ۹۰ سالی هم لازم بود تا بدانیم که کار با نوشتن قانون راست نمی‌آید.

● در همین شش ماه، راه درازی آمده‌ایم، رئیس انتخابی بر سر پیمان ایستاده و از حق اقلیت برای سخن گفتن می‌گوید، وزیر ارشادش از مقابله با سانسور، رئیس کشورش پرده بر بی‌قانونی‌ها نمی‌پوشد، امیر انتظام آزاد شده و...

تمامی بوق‌ها و جرک‌ها در کار کر گرنمایی و آرایش چهره‌ی آن‌ها درمی‌مانند که اگر گاه دستی می‌افشانند و میدانی می‌یابند تا جلوه‌ای بفروشند همین که فرزند زمانه‌ی خود نیستند، همین‌که به زور و زحمت بایدشان به خورد زمانه داد، نشان می‌دهد که رو به پایانند. اگر تمام قدیسان و ملائک و مشایخ را به خود ببندند و جامه‌ای از دیبا و حریر بر تن کنند و صورتک‌های فرشتگان بر چهره بگذارند همین قدر که با صدای بلند از قانون‌گریزان تبرّا نمی‌جویند و در کار کج‌دار و مریزند، در دلی جا نمی‌گیرند.

وای بر ما، اگر آن‌ها که می‌دانند با اینان هم‌قدم شوند که گفته‌اند آن‌کس که می‌داند و دانسته با کجروان هم‌گام می‌شود، دنیا و عاقبت خود را به نازل‌ترین بها فروخته است.

تا نگویند که این‌ها همه قصه است و موعظه، و امروز کار از این‌ها درگذشته است و باید سخن نو آورد و به روز؛ می‌توان چند ماجرایی را که بعد از دوم خرداد رخ داده است مثال آورد و گفت که تندروی و زیاده‌خواهی، باز به شهادت تاریخ، در کاری بدین ظرافت و اهمیت، به همان اندازه مذموم است که کار آن دیگران که می‌خواهند آفتاب را انکار کنند. تا بدین‌جا مردم دولتی بر سر کار آورده‌اند که رئیسش به صراحت از حق اقلیت برای حرف زدن و مخالفت کردن می‌گوید، وزیر فرهنگ و ارشادش آغاز کرده است به ایستادن در مقابل جوسازی‌ها و

سانسورخواهی‌ها شهردار تهران به عنوان یکی از عاملان ماجرایی که به اینجا رسید زیر شدیدترین فشارها و تهمت‌ها و ناسزاهاست و ایستاده است، وزیر کشورش، نه که با قانون گریزان راه نمی‌رود، نه که پرده نمی‌پوشد که روشن و صریح سئوال «چرا اجازه‌ی ابراز مخالفت به گروهی دانشجو دادی» را با سئوال «چرا به یک اجتماع مجاز، بی‌اجازه‌ی قانون حمله بردید» پاسخ می‌گوید. خبرنگارانش، رئیس محکمه‌ای را به قبول تخلف از قانون و زندان انفرادی و آزار متهم می‌رسانند... دکتر یزدی چند روز در زندانی ـ نه جانگداز ـ بود و با همه‌ی سخن‌های خارج از موضوع که رییس قوه‌ی قضایی گفت، آزاد شد و دکتر پیمان مهلتی برای

● امریکا سه شرط دارد و ایران نیز سه شرط و جهان بی‌طرف می‌داند که شرایط ایران منطقی‌تر و به حق است. باید حقمان را بگیریم و دارایی‌هایمان را آزاد کنیم.

● سیاست خارجی، مذاکره با امریکا، آشتی با مصر و امارات و دیگران در اولویت نیست، اما مکمل تحول در سیاست داخلی و تغییر نگاه ما به جهان و جهان به ایران است.

جواب دادن به محکمه خواست و یافت، فرج سرکوهی هم به همین زودی باید آزاد شود، امیر انتظام هم از بند به درآمده و زبان در کام نمی‌گیرد. تا همین‌جا و در شش ماه، راهی دراز آمده‌ایم و آنان که نه در پی حشمت و جاه به این راه افتاده‌اند، آن را انکار نمی‌توانند، گیرم که هنوز در اصفهان ـ به گفته آقای طاهری ـ چند ده نفری نظم شهر به هم می‌ریزند، در آن شهر و در بابل به سینما حمله می‌برند و به گفته‌ی وزیر کشور، بعد از دوم خرداد بر بعضی فشارها افزوده شده است و... اما مگر در این خیال بودیم که ناگهانی کشور آسوده می‌شود و دیگران خوی پلنگی رها می‌کنند؟

سیاست خارجی، خود آینه‌ی دیگری است برای نشان دادن تغییر نگرش ما به جهان و جهان به ایران. اجلاس سران کشورهای عضو کنفرانس اسلامی خود کجاوه‌ای بود که دیپلماسی ایران بر آن سوار شد و در عمل آنچه را که وعده داده شده بود، به اجرا گذاشت. بعضی می‌نوشتند که ایران باید تمام صد درصدهای خود را به عنوان ارزش‌های تغییرناپذیر حفظ کند و در همان زمان، متضاد این حرف را هم پیش کشیدند یعنی اتحاد و تقویت برادری و یکدستی و دوری از اختلاف را هم طلب کردند و آیا نمی‌دانستند که نمی‌توان اتحاد را خواست و در عین حال به خواست اکثریت احترام نگذاشت، اتحاد را خواست و بر صد درصد مواضع خود ایستاد. دولت چه می‌بایست کرد جز آن که با جدیت، نظر خود را با دیگران در میان گذارد ولی برای حفظ آرمان مهم‌تر (وحدت مسلمانان) بر بیانیه‌ای که همه بر آن امضا گذاشتند مهر تأیید بنهد، حتا اگر بخشی از بندهایش با تمامی سیاست‌ها و نظریات رسمی موافق نباشد. چنان‌که در مورد گفت‌وگوهای صلح اعراب و اسرائیل پیش آمد. برای میزبانی که قرار است در سه سال آینده نگهبان اتحاد و یکپارچگی این جمع باشد، چه الگویی بهتر از آغاز گفت‌وگوهای دوستی با همسایگان و کشورهای دیگری هم‌چون مصر و سعودی. چنان‌که در مقوله‌ی روابط ایران با اروپا، در حالی که کشور هنوز تحت تحریم و محاصره‌ی اقتصادی و مخالفت امریکاست، آیا رهاکردن اروپا و امکان دادن به همدستی اروپا و امریکا شرط عقل است. آن‌هایی که از اروپا به جهت «گفت‌وگوهای انتقادی» و تأکید اروپاییان بر حقوق بشر روی گردانند و نظر به اتحاد با چین و روسیه دارند، کافی است در نظر آورند که این دو کشور تا چه اندازه در مقابل فشارهای امریکا شکننده‌اند، چنان‌که در سفر جیانگ زمین به واشنگتن پیش آمد و دیدیم چطور برای حفظ منافع مهم‌تر، ما را به کرشمه‌ی کلینتون می‌فروشند. و هم کافی است که گرفتاری‌ها و ناتوانی‌های مسکو را در ماجرایی مانند «گسترش ناتو» زیر نظر بگیرند تا دریابند که از میان این سه (اروپا، روسیه و چین) اتفاقاً ایستادگی اروپا بیشتر است، گرچه به اندازه‌ی چین شعار نمی‌دهد.

این‌که در این چندماهه، سفیران اروپایی برگشتند و روابط سیاسی و اقتصادی با اروپاییان بر روال قبلی شروع به پیشرفت کرد، کاری بود که با تمام موازین عقل و دیپلماسی می‌خواند.

چنان‌که در مورد امریکا، دیپلماسی جدید گام اول را برداشته و آن آغاز دیالوگی روشن، آشکار و از موضع قدرت است. اینک برای بسیاری از مردم جهان ـ ازجمله امریکاییان ـ روشن است که ایران سه شرط دارد و امریکا هم سه شرط اعلام‌شده و شروط ایران را منابع بی‌طرف هم عاقلانه‌تر می‌دانند که هست. باقی می‌ماند این‌که دو طرف به عنوان دو کشور مستقل و در صندلی‌های یک‌اندازه با هم گفت‌وگو کنند. این گفت‌وگو نه به معنای تسلیم و سازش است و حتا به معنای تجدید روابط که آن خود حکایت دیگری است. این گفت‌وگو باب روابط زیرجلکی را می‌بندد چه وقتی گریم کرده و در یک خانه مخفی، است مثل ماجرای صادق قطب‌زاده و هامیلتون جردن، چه وقتی خودمانی و غیررسمی است مثل ماجرای نیک براون و لاریجانی و چه آن‌هایی که افشا نشده یا شده و بی‌اهمیت تلقی شده و یا در پرتو سروصداهایی نوع دیگر پنهان مانده مثل ماجرای مک فارلین و اولیور نورث. در این مرحله، از اتفاق آن‌چه محفوظ می‌ماند ذات انتقاد ایران به عملکرد امپریالیستی حکومت امریکاست. جز آن‌که امریکا باید دارایی‌های ایران را بازگرداند و باید به شکست سیاست مهار دوجانبه اعتراف کند و این بزرگ‌ترین ضربه خواهد بود به «لابی» صهیونی‌ها و قانون داماتو.

این ازجمله حسن‌های یک دولت است که چنان آگاه به رموز بین‌الملل باشد که بداند دوره‌ی دوم یک ریاست جمهور (حتا کسی مانند بیل کلینتون که به صهیونی‌ها بسیار نزدیک است) موقع بهتری است برای قبولاندن خواست‌های به حق خود تا هرزمان دیگر. دولت‌های امریکا وقتی چشم به راه انتخاباتی باشند از آن‌جا که به منابع مالی و نفوذ تبلیغاتی صهیونی‌ها نیازمندند، در جهت مقابل خواست آن‌ها کاری نمی‌کنند.

اما تشنج‌زدایی از روابط دیپلماتیک ایران و امریکا، در رأس اولویت‌های دولتی مانند دولت فعلی نیست که این دولت بیش از همه می‌باید دلمشغول آن حرف مانده از ۱۵۰ سال پیش باشد که وعده‌اش را پیش از انتخاب رئیس‌جمهور داد، همان «یک کلمه». در عین حال پیش بردن یک سیاست خارجی موزون و مقتدر و قانون‌مدار مکمل آن «یک کلمه» است و هم راه را برای کاستن از نگرانی‌های بیرونی هموار می‌کند.

جناح مخالف اگر اندکی به حافظه و شناخت مردم ایران باور کند نخواهد توانست حتا در حرف، برابر پیشبرد سیاست خارجی تشنج‌زدا و دوست‌یاب دولت سنگ بیندازد و اگر چنین کند مرتکب اشتباه دیگری شده است. چنان‌که آن جناح حالا که در قالب «جناح اقلیت» جا دارد، اگر این مسند را اصولی و به قاعده پر کند نشان از آن است که تعبیر و تفسیری درست از ماجراهای یک دو سال اخیر به دست آورده است. هم‌گامی این جناح با «قانون‌گریزان» و «غوغاسالاران» ممکن است در کوتاه‌زمانی شیرین باشد ولی وای از آن روز که مردم هردو را به یک چوب برانند و به یک نام بخوانند و این ظلمی است به آن عده از افراد معتدل و اهل خدمت که در جناح راست قرار دارند. گرچه باورکردنی است که این‌ها بر چنین مرکوبی سوار نخواهند ماند و حساب خود را جدا خواهند کرد، چنان‌که تا همین الان نیز نیمی از راه را رفته‌اند و یک پا را از رکاب خارج کرده‌اند. ■

۱- امیرکبیر و ایران ـ فریدون آدمیت ـ خوارزمی ـ تهران.

۲- مشروطه‌ی ایرانی و... ماشاا... آجودانی ـ لندن.

● گفت‌وگو با ماریو لونسی

ترجمه‌ی محمد پوینده

همگی سوار بر یک قایقیم

ماریو لونسی مقاله‌نویس، نمایشنامه‌نویس و مترجم، اما پیش از هرچیز شاعر است و یکی از بزرگ‌ترین شاعران زنده‌ی ایتالیا به حساب می‌آید. شعرهای او امروزه به ده‌ها زبان ترجمه شده است. در این گفت‌وگو ماریو لونسی با مورو روزی از زندگی و آثار خود و نقش شعر در جهان امروز سخن می‌گوید.

● شما اولین شعرتان را در نُه سالگی سرودید. از آن دوران چه خاطره‌ای به یاد دارید؟

ـ من کودکی بودم مثل بقیه. با تمام وجودم در زندگی جمعی شرکت می‌کردم، هرچند گاهی به چیزهایی توجه داشتم که مورد علاقه‌ی تمام رفقایم نبودند. روزی که داشتم با بقیه در پارک بازی می‌کردم، این احساس به من دست داد که به خانه برگردم و همان اولین متن معروفی را بنویسم که به آن اشاره کردید. به این ترتیب بود که نوعی ضرورتِ تقریباً حیاتی را تجربه کردم، ضرورت انتقال زندگی جاری در چمنزار و پارکِ بازیگاهم، روی کاغذ، در نگارش. در آن دوران سخت شیفته‌ی کمدی الهی دانته بودم. البته این کتاب را نخوانده ولی با دیدن جزوه‌های مصور با آن آشنا شده بودم (داستان‌های مصور هنوز وجود نداشتند.) شخصیت دانته و نیز ماجرای سفر او ـ سفری اسرارآمیز به مکان‌های غیرمجازی که در آن‌ها به داوری می‌پرداخت و داوری می‌شد ـ کنجکاویم را برمی‌انگیختند؛ از خود می‌پرسیدم آیا به راستی سزاوار چنین سرنوشتی بوده است؟

● و پس از این تجربه‌ی آغازین؟

ـ شعری را به یاد می‌آورم که در حدود دوازده سالگی درباره‌ی آتش‌فشانی سروده بودم. حتماً حرف‌هایی را درباره‌ی فورانی در گوشه‌ای از ایتالیا یا جایی دیگر شنیده بودم و آن آتش، آن عنصر شگفت‌انگیزِ نهفته در دل زمین که برمی‌جهید، خیال‌پردازی کودکانه‌ام را شعله‌ور ساخته بود.

● این علاقه، بعدها چگونه تحول پیدا کرد؟

ـ شعرهایی که برای خواندن به ما می‌دادند، چنگی به دلم نمی‌زد. معلمانم که هدف آموزشی داشتند شعرهای اخلاق‌گرایانه‌ای از نوع اشعار **جوزیه جوستی** را برمی‌گزیدند ـ آن هم نه شعرهای سرشار از طنز او را، بلکه آفریده‌های «پارسایانه‌اش» را که هیچ جلوه‌ای نداشتند. من به شعرهای **آنونزیو** و **پاسکولی** ـ که در آن دوران، مدرن به حساب می‌آمدند ـ علاقه‌ی بیشتری داشتم. راستش نمی‌توانستم این اشعار را به درستی بفهمم، اما گسست آن‌ها از الگوهای تحمیلی مدرسه به دلم می‌نشست. تازه مدت‌ها بعد، در دبیرستان بود که احساس کردم به بیان عواطفم با واژگان، نیازی راستین دارم. بسیار زیاد می‌نوشتم، به‌ویژه نامه‌های فراوانی نوشته‌ام که تقریباً تمام آن‌ها را گم کرده‌ام. در آن هنگام رفته رفته مصمم می‌شدم که زندگیم را به نوشتن اختصاص دهم.

● شما بعدها از متخصصان دانشگاهی شعر فرانسوی شدید. چه هنگامی به این شعر و نیز به شعر اروپایی علاقه‌مند شدید؟

ـ خیلی بعد! در آغاز به فلسفه علاقه‌مند شدم و وقت بسیار زیادی را به مطالعه‌اش اختصاص دادم، تا جایی که تقریباً با شعر به رقابت پرداخت. در آن هنگام ۱۸ یا ۲۰ ساله بودم. با این همه وقتی به عنوان رشته‌ای ویژه به فلسفه پرداختم، احساس کردم که نمی‌توان به آن دل بست. من بیشتر شیفته‌ی اسطوره‌ی فلسفه بودم تا خود فلسفه. فرزانگی فیلسوفان پیش از سقراط، افلاطون و دیگر فیلسوفان باستان را دوست داشتم و خلاصه فلسفه‌ای را که پیوندی با حقیقت و عامل انسانی داشت به فلسفه‌ای ترجیح می‌دادم که خود را در حکم فرایند تصحیح خویش می‌داند. منظور من همان فلسفه‌ی سخت‌گیری است که به بیان طعنه‌آمیز لئوپاردی، نوعی رفوگری یا تعمیرکاری است. وانگهی فلسفه‌ی ایتالیایی در آن دوران گرایش بیشتری به سوی واپسین جلوه‌های ایده‌آلیسم داشت و این چیزی نبود که خوشایند من باشد.

● آیا در یک زمینه‌ی فرهنگی دیگر، فلسفه ممکن بود در علائق شما بر شعر چیره گردد؟

ـ نمی‌دانم. اما بی‌تردید بیشتر پذیرای فلسفه می‌شدم. من فکر می‌کنم که در این مورد سرنوشت من همانند سرنوشت لئوپاردی است. او که به عنوان شاعر شهرت داشته، خود را فیلسوف می‌دانسته، اما فلسفه‌ی زمانه‌ی خود را دوست نمی‌داشته است.

درواقع دیرزمانی بعد بود که فلسفه را دوباره کشف کردم، هنگامی که در پاسخ به دعوت یکی از مجلات، بحثی را با **جانی واتیمو** و **ماسیمو کاسیاری** آغاز کردم. این فیلسوفان به مکتب «اندیشه‌ی ضعیف» تعلق داشتند که با الهام از مارتین هایدگر و هانس گئورگ گادامر زبان را «کاشانه‌ی هستی» می‌داند و در فرایند شکل‌گیری و شناسایی حقیقت، نقشی اساسی برای آن قائل است. این مکتب، ریشه‌های عاطفی تجربه، و

● سنگرهای خیابانی را هرگز دوست نداشته‌ام، اما همیشه نسبت به درد و رنج انسان‌هایی که قربانی انواع بی‌عدالتی‌ها هستند، بسیار حساس بوده‌ام.

درنتیجه سرچشمه‌های عاطفی و شاعرانه‌ی آن را می‌پذیرد و معتقد است که شعر، آفرینشی بنیادین در زبان و با زبان است و از شیوه‌های ممتاز دستیابی به حقیقت به شمار می‌رود.

● این رابطه با فلسفه و به‌ویژه با اندیشه‌ی الهام‌گرفته از هایدگر، با شور دینی، با ایمان همخوانی دارد که از ویژگی‌های همیشگی شعر شماست.

ـ بله، درواقع فلسفه‌ی هایدگر اهمیت زیادی به امر قدسی می‌دهد. همواره از یزدان‌شناسی و نیز شعر، به ویژه شعر ریلکه و هولدرلین پرسش می‌کند.

● نسل شما با پذیرش آرمان روشنفکر «متعهد» مشخص شده است. برای عده‌ای این تعهد بسیار مستقیم بوده و حتا گاهی به صورت پیکارگری در درون حزب‌های سیاسی درآمده است. شما این فراز و نشیب‌ها را چگونه آزموده‌اید و نتیجه‌ی بازاندیشی‌تان در مورد آن‌ها چیست؟

ـ به جای پاسخ از یکی از شعرهایم به نام **نزدیک بیزنزیو** یاد می‌کنم که سی‌وچهار سال‌پیش سروده‌ام. در این شعر نوعی ملاقات با «متعهدان» را توصیف می‌کنم و ضمن تعیین نظرگاه خودم پاسخی شاعرانه به آنان می‌دهم. خطاب به آنان می‌گویم که هرچند ما در مسیری واحد به پیش می‌رویم، راه من پرپیچ و خم‌تر و طولانی‌تر از آنان است؛ من باید به ارزش‌هایی که از رویدادهای جاری درمی‌گذرند و به نوعی نازمانمند هستند نیز گوش فرا دهم؛ ساعت من با ساختکارهایی پیچیده‌تر تنظیم شده، به نحوی که زمان من با زمان آن‌ها فرق دارد. شما همین چند

لحظه پیش به ایمانی اشاره کردید که الهامبخش آفرینش من است. باید بیفزایم که پیوند و رویارویی میان زمان و امر نازمانمند از عناصر پایدار شعر من است.

ناگفته نماند که به تعهد سیاسی ارج می‌نهم، البته به تعهدی که صرفاً مجادله‌گرانه نیست و سرچشمه‌ای اخلاقی و انگیزشی ژرف دارد. سنگرهای خیابانی را هرگز دوست نداشته‌ام، اما ـ بی‌آن که به هیچ جریان سیاسی بپیوندم ـ همیشه نسبت به درد و رنج انسان‌هایی که قربانی انواع بی‌عدالتی‌ها هستند، بسیار حساس بوده‌ام و به مناسبات میان قدرت و آزادی نیز همواره توجه داشته‌ام.

● سرشت جهانگستر شعر، امروزه بدیهی به حساب می‌آید. اما وقتی به ترجمه نگاهی می‌افکنیم، می‌بینیم که تنوع زبان‌ها ممکن است مانعی ـ گاه رفع‌شدنی ـ در راه فهم و پخش یک متن باشد. شما چه نظری دارید؟

ـ سد زبانی مسائل را پیچیده می‌کند و بی‌تردید نوعی محدودیت است. دانیم که هر ترجمه‌ای بحث‌پذیر است، همیشه می‌توان در باب مشروعیت گزینش‌ها به پرسش پرداخت و ترجمه در هر حال تا حدی نارسا یا نادقیق است. اما خوشبختانه هرگز کسی نتوانسته است ترجمه را از پیشروی باز بدارد. وانگهی مگر در گوهر شعر نیست که فراسوی بستر آغازین خود برود، از سد زبان‌ها درگذرد و فراتر از سرچشمه‌ای که از آن‌جا جوشیده است، به پیش رود؟ شعر بی این امکان وجود خارجی ندارد. از سوی دیگر آدم‌ها همیشه نیاز داشته‌اند که به شعر روی خوش نشان دهند، آن را همانند هدیه‌ای گران‌بها بپذیرند و به گوش جان بشنوند. به رغم نقص‌هایی که زاده‌ی شیوه‌ی شکل‌گیری واقعی شعر است، در آن چیزی حیاتی و سپری‌ناپذیر وجود دارد: سخنی که در آن بیان شده، برای همیشه بیان گشته است و فسخ‌پذیر نیست. این نکته همواره صادق است، حتا اگر گاهی این سخن به صورتی «تحریف‌شده» به مخاطبش برسد.

در حقیقت، ترجمه به ارتباط انسانی به معنای گسترده مربوط می‌شود. انسان به اقتضای سرشت خود به شناسایی و شناخته شدن، به جستن و جسته شدن نیاز دارد. به بیان دیگر پرداختن به ترجمه، ذاتی ذهن آدمی است. در روایت انجیلی ماجرای نپطیکاست، سخن را همگان می‌شنوند و درمی‌یابند ـ بی‌آن که چگونگی این کار بر کسی معلوم شود. به نظر من این «نخستین ترجمه» است.

● شما زاده‌ی فلورانس هستید، در آن‌جا درس خوانده‌اید و همیشه در همان‌جا به سر برده‌اید و اگر هم گاهی به ناگزیر به جای دیگری رفته‌اید، همیشه به فلورانس برگشته‌اید. شاعری جهانی مانند شما احساس نکرده است که به دور شدن از خاستگاه خویش و ترک دیار نیاز دارد؟

ـ نه. خاستگاهم هرگز مانعی سر راه شعر من نبوده است، زیرا فلورانس، به استثنای دوران‌های افول، جاذبه‌ی جهانی داشته است. فرهنگ فلورانس جهانی است و در غیر این صورت اصلاً وجود ندارد. این فرهنگ که هرگز محلی یا منطقه‌پرست نبوده در ذات خود به روی هرچیز انسانی گشوده است ـ دست‌کم از سده‌ی سیزدهم.

● در سال‌های دهه‌ی ۳۰، فلورانس کانون آفرینش شاعرانه‌ی شگفت‌انگیزی بوده‌است. تمام مورخان ادبیات از «مکتب پیچیده‌گویی فلورانسی» در این دوره به عنوان جنبشی بسیار بارور سخن می‌گویند...

ـ شاعرانی که به این نام خوانده می‌شوند، همگی فلورانسی نبودند، اما درست است که در این دوران **یوجنونیو مونتاله، کارلو امیلیو گادا، جوزپه گاتو، تومازو لاندولفی، الیو ویتورینی** و دیگران هنوز همگی در فلورانس به سر می‌بردند. سنت ادبی شهر دانته یگانه علت حضور آنان نبود. نباید از نظر دور داشت که در دوران فاشیسم، این شهر، «واحه» و آبادی «جداگانه‌ای» در حیات ایتالیا به شمار می‌رفت و به شکرانه‌ی دور بودن از مراکز قدرت سیاسی یا اقتصادی، از آزادی فرهنگی نسبی برخوردار بود که بستر مناسبی برای رشد جنبش‌های نوآور است. این عامل مهمی بود که در کنار اعتبار سنت ادبی و هنری دیرینه، به رغم وضعیت سیاسی کشور، مایه‌ی تداوم نقش پیشرو فلورانس شد. به علاوه، جنبش ما بر پایه‌ی هیچ آموزه‌ی معین و هیچ زیبایی‌شناسی مشخصی بنا نشده بود. نوزایی شاعرانه‌ی سال‌های دهه‌ی ۳۰ صرفاً زاده‌ی این نیاز بود که به زبان شاعرانه، اعتباری تازه، ژرف‌تر، و انسانی‌تر، داده شود. «مکتب پیچیده‌گویی» الهام‌بخش دو، سه نسل از شاعران بود. حتا شاعرانی کارآزموده و معروف مانند منوتاله یا اونگارتی، در پرتو توجه یا پشتیبانی شاعران جوان با اقبالی مجدد روبه‌رو شدند.

● در چشم‌انداز شاعرانه‌ی بین‌المللی آن دوران، منابع الهام و رهنمون‌های شما چه کسانی بودند؟

ـ ما می‌خواستیم گفتار سمبولیست‌ها را ادامه دهیم و آن را با محیط و انگیزش‌های خودمان منطبق سازیم. از **مالارمه**، و نیز از **رمبو** الهام می‌گرفتیم. جنبش ما دگرگونی مهمی در زبان شاعرانه‌ی ایتالیایی ایجاد کرد که به همت مترجمان بزرگی مانند **جووانی روسو، رناتو پوگولی و کارلو بو** به روی سنت‌های دیگر، و به ویژه اروپایی گشوده گشت. در مورد من نیز تردیدی نیست که زیستن و کار کردن در چنین فضایی، نشانی ماندگار در نحوه‌ی بیانم گذاشته است.

● امروزه روشنفکران، و به‌ویژه روشنفکران کشورهای رو به توسعه، در گرایش خود به پرهیز از فرو رفتن در خودبسندگی، با خطر افتادن به دام نوعی جهان ـ میهنی مبتذل، نوعی فرهنگ بازرگانی و یک زبان میانجی سطحی روبه‌رو هستند که همگی از پیامدهای منحط فرایند جهانی شدن به حساب می‌آیند. شما چه نظری دارید؟

ـ من معتقدم که این مسأله‌ای بسیار واقعی است و با دل‌نگرانی‌های روشنفکرانی که به این مسأله پرداخته‌اند، ازجمله **نجیب محفوظ** مصری که برنده‌ی جایزه‌ی نوبل شد ـ سر همراهی دارم. گرایش جهان‌گرایانه‌ی کنونی که پرورده‌ی رویدادهای تاریخی است، خطر همگون‌سازی و درنتیجه از دست رفتن ریشه‌ها و هویت‌ها را نیز در بر دارد. عده‌ای از نویسندگان، به‌ویژه آنانی که به فرهنگ‌های مسلطی تعلق دارند که حاصل تمدن‌های استعمارند، چه‌بسا نسبت به این معضل حساسیت بیشتری داشته باشند. در مقابل، عده‌ای دیگر ـ من به برخی از بیان‌های ادبی در منطقه‌ی کارائیب می‌اندیشم ـ از رهگذر نوشتاری بسیاری پرتوان و بالقوه «جهانی» که البته ریشه‌های بومی‌اش محسوس است، به یافتن راه‌حل‌هایی بدیع و بسیار درخشان می‌رسند. اما در هرحال دوراهگی منطقه‌گرایی و جهان ـ میهنی در تمام کشورها ازجمله ایتالیا مسأله‌ای واقعی است.

● از زمان هگل تا به امروز روشنفکران به تناوب از مرگِ هنر سخن گفته‌اند. اگر درست باشد که شعر دست ردی به این پیش‌بینی‌ها زده است، در هرحال نمی‌توان نادیده گرفت که در حال حاضر در سایه و در حاشیه به سر می‌برد.

ـ حرف شما درست است. اسطوره‌ی شعر به پایان رسیده است. شعر در گذشته زنده‌تر و مهم‌تر از امروز بوده است. دربارهای دوره‌ی رنسانس، شهرهای قرون وسطا، دانته و پترارک را به یاد آورید. شاعران قدرت نداشتند، اما می‌توانستند آن را ترسیم کنند و به شکل بخشیدن به آن یاری رسانند. و از سوی دیگر قدرتِ مقابله‌گری شعر را در نظر بگیرید: در این‌جا به بودلر و به قاطع‌ترین لحظه‌ی رویارویی میان قدرت و شعر می‌اندیشم. در مقابله‌ورزی با قدرت بود که شعر قدرت و توانایی‌های خود را به نحوی نشان داد.

پس از پیوند و پس از تقابل، جدایی روی داد. و از دل جدایی، بی‌اعتنایی به درآمد که دشمن بزرگ شعر است. بدین ترتیب شعر ـ و گاهی حتا شعر عظیم ـ رفته رفته در حاشیه شکفتن گرفت. این حاشیه‌گری را شعر در هر حال پذیرفته است.

● برخی از شاعران این حاشیه‌گری را نه چونان عذاب، بلکه همانند نوعی امتیاز می‌آزمایند...

ـ بله، همانند نوعی تعلق، نشانه‌ای اساسی از هویت... اما اگر در حال حاضر اسطوره‌ی شاعر به کلی ناپدید گشته، در عوض گفتار شاعر چه‌بسا از هر زمان دیگری زنده‌تر باشد. در دوران آشفته و آشوب‌زده‌ای که ما به سر می‌بریم، تمام بازیگران اجتماعی به پرسش گرفته شده‌اند، ما همگی سوار بر یک قایق هستیم. شاعر دیگر تافته‌ی جدا بافته‌ای نیست، اما صدای او نیز مانند دیگران شنیده می‌شود. البته شما می‌توانید از او کناره

بگیرید، او را دور بزنید، اما اگر با وی روبه‌رو شدید، و اگر شاعری راستین باشد، نمی‌توانید خود را به نشنیدن بزنید. نقش نمادین وی چه‌بسا سپری شده است، اما او حضور دارد و وجودش بیش از هر زمان دیگری ضروری است. ما همگی فقدان چیزی اساسی را احساس می‌کنیم. و وقتی چیزی راکم داریم، جایی به دنبالش می‌گردیم که امکان یافتنش وجود دارد. و همانا شعر از جایگاه‌هایی است که جست‌وجوی فراگیر معنا در آن جلوه‌گر می‌شود.

● آیا شعری وجود دارد که آرزوی نوشتنش را داشته‌اید اما آن را هرگز ننوشته‌اید؟

ـ من معتقدم که هر شعری طردآمیز است. هر شعری، حتا بزرگ‌ترین و کامل‌ترین شعر نیز چیزی ناگفته دارد. این ویژگی، ذاتی نیروی نمادینِ زبان شاعرانه، و ذاتی قدرت آن است. این محدودیت را من چه بسا بیش از دیگران احساس می‌کنم؛ بیش از آنی که آرزو داشتم، اهمیت دارد. درست می‌گویید، گاهی می‌اندیشم که می‌توانستم آنچه راگفته‌ام، مستقیم‌تر بیان کنم. هنگامی که می‌اندیشیم قصد گفتن مفهومی را داریم و در پی پروردن آن برمی‌آییم، گاهی همین مفهوم به ناگهان همانند چیزی بیرونی در نظرمان پدیدار می‌شود. همچنین گاهی احساس می‌کنیم که این مفهوم از ما می‌گریزد، هرچند این موضوع خیلی هم درست نیست. درواقع این مفهوم به اعماق وجود ما تعلق دارد. بی آن که خود دریابیم آن را در درونمان با خود می‌بریم و می‌پروریم و در همان حال مفهوم بر تمام کردار و گفتار ما تأثیر می‌گذارد. با برونی ساختن این مفهوم، آن را دگرگون می‌سازیم و گاهی این افسوس باقی می‌ماند که چرا نتوانسته‌ایم صاف و پوست‌کنده بیانش کنیم.

از سوی دیگر روحیه‌ی زمان ما چه بسا شایسته‌ی میزان بیشتری از نمایش‌پردازی است... یکی از نمایش‌نامه‌های من روزالس نام دارد که درباره‌ی تروریسم است. البته تروریسم و شهوت‌پرستی... زیرا در دوران معینی این دو به نحو غریبی به هم پیوسته بودند. یکی از قهرمانان این نمایش‌نامه نوعی دون ژوان است که ناخواسته پایش به ماجرایی تروریستی کشیده می‌شود. همین‌که نوشتن این نمایش‌نامه را به پایان رساندم، دریافتم که درباره‌ی این موضوع، و به‌ویژه در باب این گرایش مبهم و پرشور به رهایی و رستگاری که همه‌ی ما را برمی‌انگیزد و گاهی در خشونت جلوه‌گر می‌شود، حرف‌های بیشتری می‌توان گفت.

من شاید می‌توانستم در باب این بعد بسیار گریزپا و بیان‌ناپذیر ـ عده‌ای آن را در دین سنتی می‌یابند و دیگران در نفی وجود آن ـ در باب این «چیزی» که شاید وجود دارد، ولی قادر به یافتنش نیستیم بیشتر سخن بگویم. من فکر می‌کنم که هرچند ما تأکید می‌ورزیم که هیچ‌چیز وجود ندارد، ولی چیزی وجود دارد، اما نمی‌توانیم نامی به آن بدهیم. ■

منتشر شده است:

● **ترانه‌هایی که مادرم به من آموخت** — مارلون براندو — ا. حاج‌حسینی — ۱۵۰۰ تومان

● **همسران خوب** — لوئیزا. آلکوت — شهین‌دخت رییس‌زاده — ۱۲۰۰ تومان

● **زنان کوچک** — لوئیزا. آلکوت — شهین‌دخت رییس‌زاده — ۱۲۰۰ تومان

● **مردان کوچک** — لوئیزا. آلکوت — شهین‌دخت رییس‌زاده — ۱۲۰۰ تومان

● **دست‌های آلوده** — ژان پل سارتر — جلال آل احمد — ۵۵۰ تومان

● **کرگدن** — اوژن یونسکو — جلال آل احمد — ۶۰۰ تومان

● **مسافر** — هرمان هسه — قاسم کبیری — ۶۰۰ تومان

● **آشفتگان شیفته** — سلمالاگرلو — پرویز داریوش — ۲۰۰۰ تومان

● **دزیره** — آن‌ماری سلینکو — ایرج پزشک‌زاد — ۲۲۰۰ تومان

● **معبد سکوت** — لوبسانگ رامپا — فریده مهدوی دامغانی — ۲۰۰۰ تومان

● **فرهنگ جامع عربی ـ فارسی** — مصطفی رحیمی‌نیا (جیبی ـ اندیکس‌دار) — ۱۶۰۰ تومان

● **جلال از چشم برادر** — شمس آل احمد — ۱۸۰۰ تومان

● **داستان رامپا** — لوبسانگ رامپا — رضا جعفری — ۱۰۰۰ تومان

● **آخرین تابستان گلینگزور** — هرمان هسه — قاسم کبیری — ۹۰۰ تومان

● **دیدار با زندگی** — کریشنا مورتی — قاسم کبیری — ۸۵۰ تومان

● **غار پیشینیان** — لوبسانگ رامپا — رضا جعفری — ۷۵۰ تومان

● **ردای زعفرانی** — لوبسانگ رامپا — ا. نیک‌نژاد — ۸۵۰ تومان

● **آن‌طوری که بود** — لوبسانگ رامپا — ا. نیک‌نژاد — ۶۵۰ تومان

● **چشم سوّم** — لوبسانگ رامپا — فرامرز جواهری‌نیا — ۱۰۰۰ تومان

● **با یونگ و هسه** — میگوئل سرانو — سیروس شمیسا — ۵۵۰ تومان

● **جهان، درون ذهن** — هاری پراسادشاستری — فرامرز جواهری‌نیا — ۵۵۰ تومان

● **۵۷ درس برای تقویت حافظه** — عبدالکریم قریب — ۶۵۰ تومان

خیابان دانشگاه، کوچه‌ی میترا، شماره‌ی ۵
تلفن: ۶۴۱۸۸۳۹ ـ ۶۴۶۹۹۶۵

● یاشار کمال و محمود دولت‌آبادی، قله‌های قصه‌نویسی ترکیه و ایران / سال ۱۳۷۶

● گفت‌وگو با یاشار کمال نویسنده‌ی ترک به مناسبت اهداء جایزه‌ی صلح ناشران آلمان

زندان‌ها، آثار و زندگی مرا پربار کرد

چند ماه پیش، گروهی از ناشران آلمان، جایزه‌ی صلح را به یاشار کمال نویسنده‌ی معاصر ترک به منظور قدردانی از آثار داستانی و نیز به خاطر فعالیت‌های سیاسی‌اش اهداء کردند.

مجله‌ی اشپیگل در این زمینه گفت‌وگویی کوتاه با یاشار کمال انجام داده است که بخشی از آن را می‌خوانید:

● شما کارتان را با خوانندگی شروع کردید، این‌طور نیست؟

ـ وقتی ۸ سال داشتم به من «کمال خواننده» می‌گفتند، ترانه‌های عامیانه می‌خواندم، اصل و نصب شاعران و قصه‌گویان بزرگی به منطقه ترکمن برمی‌گردد یعنی همان‌جایی که ما زندگی می‌کردیم. در شانزده سالگی برای جمع‌آوری آوازهای غم‌انگیز زنان روستایی به دیدارشان می‌رفتم و یک عالمه کاغذ در جیب‌های شلوار کردی گشادم می‌گذاشتم تا تمام آوازهایی را که می‌شنیدم، بنویسم.

● با این‌که ساکن استانبول هستید، علاقه‌ی شما به زندگی در روستا به شکل بارزی در کتاب‌هایتان نمایان است.

ـ من در منطقه‌ی «سوکوروا» واقع در جنوب شرقی آناتولی* متولد شدم. ۴۶ سال است که ساکن استانبول هستم این شهر باگوشت و پوست من عجین شده است. همه‌ی رمان‌هایم درباره‌ی «سوکوروا» در همین‌جا به رشته‌ی تحریر درآمده‌اند. من به خلاقیت انسان‌ها اعتقاد دارم. آنچه بیشترین تأثیر را بر خلاقیت می‌گذارد غنا بخشیدن به اندیشه از طریق مطالعه انسان و طبیعت است و این همان چیزی است که قوه‌ی تخیل ما را تقویت می‌کند.

● وقتی شما یک زبان را ممنوع می‌کنید، درواقع زبان خودتان را نیز ممنوع کرده‌اید.

● انسان وقتی که دربند است، همان انسانی نیست که آزاد است. شما در زندان ابعاد دیگر انسان را می‌بینید.

● زندان در من تأثیرات عمیقی گذاشته است. چندین بار شکنجه شده‌ام. این تجربه مرا آزرده‌خاطر ساخته بود که تا سال‌ها حرفش را نمی‌زدم.

● تبار کُردی شما چه تأثیری در زندگی‌تان داشته است؟

ـ در خانه، ما به زبان کُردی صحبت می‌کردیم. من دو زبان مادری دارم. تبارم کردی است ولی یک نویسنده‌ی ترک هستم.

● آیا سال‌هایی که در جنوب شرقی ترکیه سیری کرده‌اید نگاهتان را نسبت به مسأله‌ی سرکوب کردها تیزبین‌تر کرده است؟

ـ در آن زمان من بچه بودم و متوجه‌ی جدایی بین کردها و ترک‌ها نمی‌شدم. می‌دانستم که صحبت کردن به زبان کردی ممنوع است، اما کسی به این امر توجه نمی‌کرد. بعدها وقتی به شهر آمدم به من توصیه کردند که به‌خصوص به زبان کردی حرف نزنم. امّا به چه دلیلی؟ وقتی در اوایل دهه‌ی ۵۰ میلادی برای تهیه‌ی اولین گزارش‌هایم به جنوب شرقی ترکیه رفتم، با فقر وحشتناکی روبه‌رو شدم: مردم در خانه‌هایی

زندگی می‌کردند که درواقع پناهگاهی بسیار نامطلوب بودند. در همان هنگام بود که واقعاً از خودم پرسیدم آن‌ها چه بر سر کردها می‌آورند.

● **آیا تا به حال به این فکر افتاده‌اید که به زبان کردی بنویسید؟**

ـ خیر این کار از عهده‌ی من خارج است. درکل غیرممکن است. کردها این کمبود در ادبیات خود را با نقل سینه‌ی به سینه ترانه‌ها، افسانه‌ها و قصه‌ها جبران کرده‌اند. وقتی اندکی پس از تأسیس جمهوری در ترکیه زبانشان ممنوع شد، چه کار دیگری می‌توانستند انجام دهند؟

● **تصمیمی سیاسی با عواقبی سنگین...**

ـ فاجعه‌بارتر از همه این‌که عده‌ای خواستند به هر قیمتی که شده مجموعه‌ی متنوعی را که ترکیه در طول تاریخش به آن رسیده بود، به دولت واحدی تبدیل کنند. با این‌کار حتا به زبان و فرهنگ ترک نیز دست‌اندازی شد: ببینید. وقتی شما یک زبان را ممنوع می‌کنید، درواقع زبان خودتان را نیز ممنوع کرده‌اید.

● **شما به علت تعهد به چپ، به زندان افتادید. زندان چه تأثیری در نوشته‌های شما گذاشته است؟**

ـ زندان در خود من تأثیرات عمیقی گذاشته است. چندین بار شکنجه شده‌ام. این تجربه آن‌چنان مرا آزرده‌خاطر ساخته بود که تا سال‌ها حرفش را نمی‌زدم. از افشای این عمل ضدانسانی شرم داشتم. مدت‌ها بعد، در یکی از رمان‌هایم به توصیف شکنجه‌ها پرداختم. انسان در بند همان انسانی نیست که آزاد است. شما در زندان ابعاد دیگر انسان را می‌بینید. بله، زندان‌ها آثار و زندگی مرا غنی و پربار کرده‌اند. خوب، بگذریم!

● **آیا از آن پس وضعیت زندانی‌ها در ترکیه بهتر شده است؟**

ـ نه، بدتر هم شده است.

● **به نظر شما مسأله‌ی حل نشده‌ی کردها و اوج‌گیری بنیادگرایی حاکی از یک شکست سیاسی‌اند؟**

ـ وضعیت اسف‌باری که در حال حاضر ترکیه با آن روبه‌روست ناشی از بی‌کفایتی و بی‌تجربگی طبقه‌ی سیاسی حاکم است.

● **فکر می‌کنید جایزه‌ی صلح ناشران آلمان به منزله‌ی تشویقی است که شما در آینده نیز با نگاهی انتقادی به سیاست کشورتان بنگرید؟**

ـ این جایزه که در ترکیه امتیاز بزرگی به حساب می‌آید در زندگی من نیز اهمیت بسیاری دارد. ولی در ترکیه، دیگر چه کاری از من ساخته است؟ اگر گامی فراتر بگذارم بی‌درنگ روانه‌ی زندانم می‌کنند، و در گام بعدی مرا می‌کشند. ■

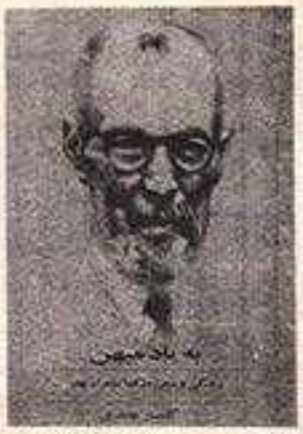
---

* منظور از آناتولی یا آسیای صغیر، بخش آسیایی ترکیه است.

نقل از شماره‌ی ۲۵۹ مجله Lire
ترجمه‌ی: محسن ایمانی ـ فریبا تجسّی

از مجموعه‌ی چهره‌های شعر معاصر ایران
نشر ثالث منتشر کرده است:

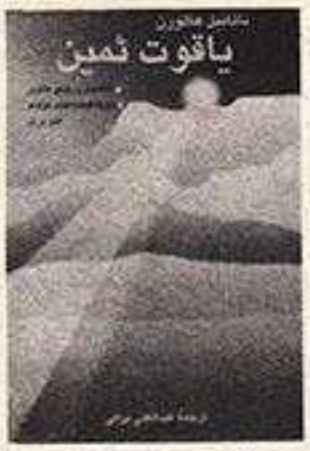
نگرشی بر زندگی و شعر ملک‌الشعراء بهار



ثالث

خیابان انقلاب ـ خیابان ۱۲ فروردین ـ
پلاک ۱۱ ـ طبقه‌ی دوم نشر ثالث
تلفن: ۶۴۶۰۱۴۶

انتشارات نسیم دانش
منتشر کرده است:



/ ناتانیل هاثورن
/ یاقوت ثمین
● خاکسپاری روجر مالوین
● خویشاوندم میجر مولینو
● اثین براند
ترجمه‌ی عبدالعلی براتی

- باورهای خیس یک مرده
- محمد محمدعلی
- نشر علم، ۱۳۷۶، ۲۹۶ صفحه
- بها ۱۲۰۰ تومان

نسترن موسوی

باورهای تردیدآمیز یک نویسنده

از معدود آثار ادبیات داستانی که در ماه‌های اخیر انتشار یافته، **باورهای خیس یک مرده** نوشته‌ی محمد محمدعلی است. پیش از آغاز داستان، از زبانِ زنِ راوی می‌خوانیم که پاک‌نویس کردن داستان همسرش بر عهده‌ی او افتاده است و او نیز به مصلحت، دخالت‌هایی در متن روا داشته است. کاربرد این صناعت، یعنی حضور شخص دیگری جز نویسنده در داستان به دلیل نو بودن این رویکرد جای حرف و تحلیل بسیار دارد. از این‌رو نوشته‌ی حاضر در پی آن است که در آغاز به پاره‌یی مباحث مربوط به چند صدایی[۱] در رمان‌نویسی امروز بپردازد و سپس خود رمان را بررسی کند.

● چند صدایی در رمان‌نویسی

یکی از نخستین کسانی که مسئله‌ی چندصدایی در رمان‌نویسی را طرح کرد میخائیل باختین بود. باختین ابتدا درسال ۱۹۲۹ با بررسی رمان‌های داستایوفسکی به این نتیجه رسید که این «رمان‌نویس روسی اجازه می‌دهد که شخصیت‌های گوناگون در متن، هریک از جایگاه‌های ایدئولوژیک متفاوت به روشنی سخن بگویند بی‌آن‌که آنان را مقهور کلام خود کند.»[۲] باختین بعدها متقاعد شد که این رویکرد ویژگی نهفته در شکل ادبیِ رمان به طور کلی است و از این رو به نویسندگان توصیه می‌کند تا از این خاصیت غیرمقتدرانه‌ی رمان‌نویسی به تمامی بهره ببرند و بگذارند شخصیت‌ها بنا بر خصوصیات فردی، محلی، و اجتماعی خود در داستان حضور یابند. او می‌گوید این حضور از نظر فنی می‌تواند در قالب نقل‌های مستقیم خود نویسنده باشد و یا با بازگویی نقل‌های مستقیم شخصیت‌ها صورت پذیرد و یا به مدد نقل‌های دوگانه‌یی که ارجاعاتی به خارج از جهان داستانی دارد معنا یافته و بتواند به «گفتار نویسنده شکل دهد ضمن آن‌که بیرون از محدوده‌ی آن باقی بماند.»[۳] باختین شیوه‌ی آخری را «دیالوگ» می‌نامد و بر آن است که شکل ادبی رمان به مدد این کیفیت می‌تواند همه‌ی انواع ایدئولوژی‌های سرکوب‌گر، تمامت خواه، و تک‌گفتار را از میدان به در کند.

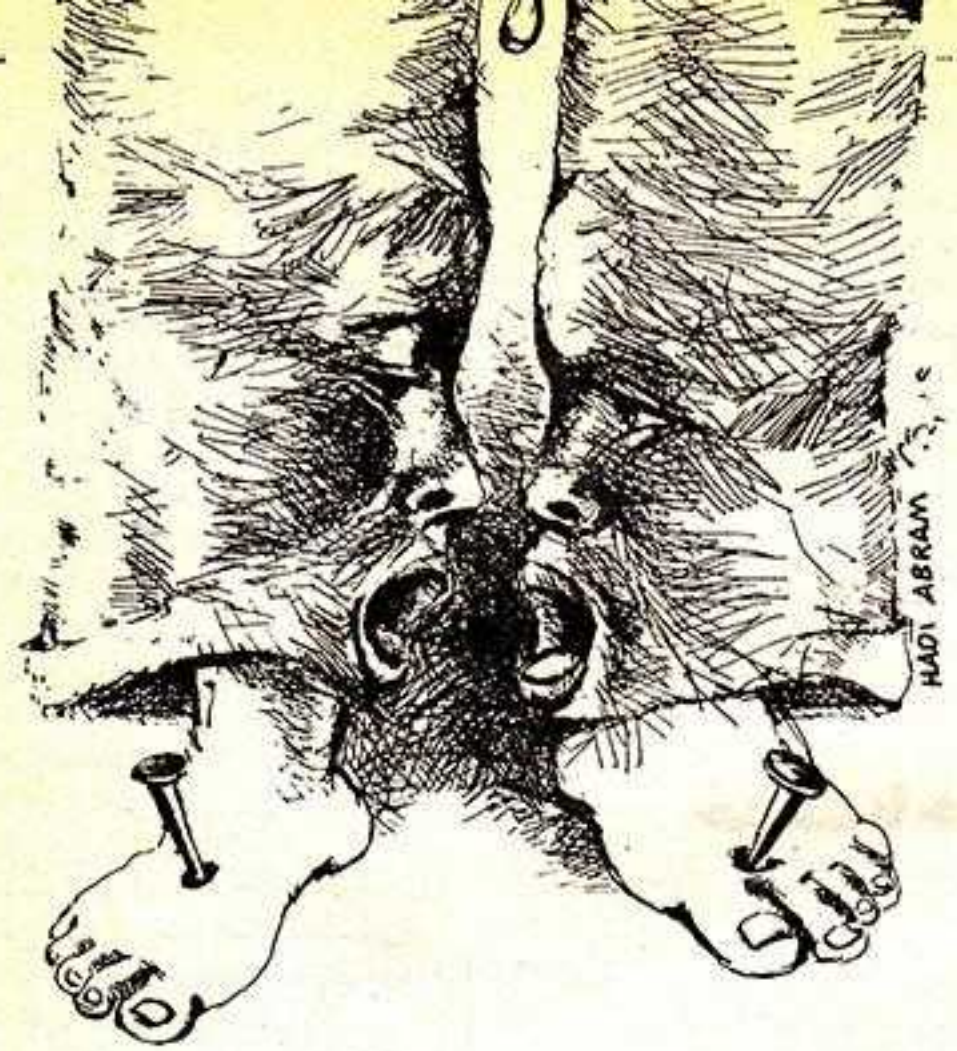
محمدعلی چنان‌که خود از زبانِ زنِ راوی می‌گوید با نیت قبلی در صدد شکستن ساخت تک‌گفتارانه بر آمده است:

غیر از تغییر اسم، تنها دخالت من در متن، این بوده که برخی جملات را در [قلاب] گذاشته‌ام و گاه به لحن و زبان نزدیک به محاوره‌ی همسرم، جمله‌یی ساخته، و یا به تکمیل عبارتش پرداخته‌ام. قصه را دو صدایی کرده‌ام. البته بسیار کم‌رنگ و نامحسوس. برخی فاصله‌های زمان را نیز با سه نقطه پوشانده‌ام...

خواه‌ناخواه به هنگام خواندن داستان با کنجکاوی این صدای دوم را دنبال می‌کنیم تا ببینیم غرض از آوردن آن چه بوده است. همان‌طور که داستان پیش می‌رود آگاهی ما نسبت به زنِ راوی نیز افزون‌تر می‌شود. او معلمی اخراجی است که به همراه شوهرش، راوی داستان ـ و فرزندشان با مادرشوهر و خواهرشوهر خود در یک خانه زندگی می‌کنند. ناصر صبوری، یا همان راوی، می‌کوشد برای شرکت تعاونی مسکن کارمندانِ اداره‌یی که در آن کار می‌کند قطعه زمینی فراهم آورد. زنش یکی از مشوقان اوست تا به این ترتیب بتوانند در خانه‌یی جداگانه به زندگی مشترکشان ادامه دهند. بقیه‌ی داستان شرح مشکلات و چاره‌جویی‌هایی است که در نهایت به «پایان خوشی» می‌انجامد. هرچند، داستان‌های دیگری نیز بازگو می‌شود؛ ازجمله بازسازی ماجرای عاشقانه‌یی در گذشته‌های دورتر تاریخی میان مقنی‌باشی و ملیله از یک سو، و شازده فرمان‌الدوله و ملیله از سوی دیگر و درهم‌آمیزی آن با رویدادهای جاری زمان داستانی. البته رمان تنها در یک سطح پیش نمی‌رود. محمدعلی با آمیختن عناصر و مضامین دیگری به خط روایی داستان، پیچیدگی‌هایی به رمان خود افزوده است که خواننده را تا آخر برای گشودن کلاف‌های درهم آمیخته و کشف سیر روایی داستان و نیز درک نیت نویسنده به دنبال خود می‌کشد.

بسیاری از رمان‌نویسان معاصر می‌کوشند با برهم زدن تداوم خط روایی داستان، بازسازی زمان و مکان، تکرار، حذف، و یا تأکیدهای خاص، اثری معنادار با چند لایه‌ی آشکار و پنهان بیافرینند. یکی از نتایج انتخاب چنین روش بیانی آن است که خواننده را به تردید و آشفتگی بیندازند، تا جایی که خواننده وادار به دخالت فعال در پیشبرد داستان شود و همان سردرگمی و اغتشاشی را تجربه کند که شخصیت‌های رمان درگیر آنند. خواننده‌ی **باورهای خیس یک مرده** نیز از همان ابتدا متوجه می‌شود که با فضاها و مضامین زیرین دیگری نیز سر و کار دارد؛ به‌ویژه این شکل حلول شخصیت در شخصیت[۴]، و داستان در داستان از همان آغاز به خواننده می‌فهماند که برای لذت‌جویی و درک آن‌چه برای خواندن برگزیده است باید خود نیز همتی کند. پیشینه‌ی درخشان این شیوه‌ی داستان‌نویسی در ایران به **بوف کور** صادق هدایت و بعدها **شازده احتجاب** هوشنگ گلشیری می‌رسد. در این فاصله داستان‌نویسان دیگری نیز کوشیده‌اند به همین سبک و سیاق بنویسند. اما آن‌چه اثری را ماندگارتر از دیگران می‌کند صرف تلاش و نیت نویسنده نیست. هر نویسنده‌یی قصه‌اش را می‌سازد. حتا بزرگ‌ترین داستان‌پردازانی که یک خط روایی زمان‌بندی شده را پی گرفته‌اند نیز داستان را قطعه قطعه جور کرده‌اند و کنار هم چیده‌اند. هرچند، پاره‌یی اوقات اثر طوری جلوه می‌کند که گویی داستان فورانِ سیل‌آسایِ یک رشته حوادثِ پشت سر هم است. برای نمونه، امیل زولا برای نگارش ژرمینال چندی با معدن‌چیان به سر برد و یا فلوبر پیش از نوشتن **مادام بواری** در مورد نحوه‌ی زندگی شخصیت‌ها و تیپ‌هایی که می‌خواست در رمان خود بیاورد به پژوهش‌های گسترده دست زد. همین‌جاست که به مصداق سخن باختین درباره‌ی مفهوم چندصدایی باید گفت که موفقیت یک رمان متضمن آفرینش شخصیت‌هایی است که نویسنده چندان آنان را شناخته باشد که بتواند به آنان استقلال لازم را ببخشد. تنها در چنین حالتی است که به نظر خواهد آمد شخصیت‌ها به دور از فرمان اقتدارجویانه‌ی نویسنده موجودیتی زنده و مستقل می‌یابند. شخصیت‌های بالزاک از این بابت شاخص‌اند. حتا از این هم بالاتر، جان فاولز در رمان **معشوقه‌ی سروان فرانسوی** از این محدوده نیز فراتر می‌رود و با پایان‌بندی باز داستان به خواننده نیز استقلال و اختیار می‌دهد تا خود داستان را هرطور که می‌خواهد به پایان ببرد.

با توجه به آن‌چه گفته شد، می‌توان در **باورهای خیس یک مرده** تلاش نویسنده را برای آفریدن داستانی متفاوت بر مبنای معانی و عناصری چندلایه ردیابی کرد. او نیز مانند



بسیاری از نویسندگانی که برای بازنمایی تضادهای جهان پیرامون خود و خشمی که بر تاریخ معاصر گرفته‌اند به بیان روایت‌های جادویی توسل می‌جویند، خواسته است از طریق آفرینش دنیایی اوهامی مشکلات تاریخی قومی عطشان را به گرفتاری‌های معیشتی کنونی پیوند دهد. اما آن‌چه جای حرف دارد، اشاره‌های تاریخی و یا فضایی نیست که نویسنده از گذشته‌ی ارباب و رعیتی و یا قجری پرداخته است. در این زمینه‌ها با ماجراها، شخصیت‌ها و یا ساختار جدید یا خارق‌العاده‌یی روبه‌رو نمی‌شویم. پادشاهی قصد تصاحب دختر یکی از رعایای خود را کرده است و دو مرد دیگر نیز خواهان دختراند. این بخش از داستان‌پردازی بی‌شک بر بخش روایی و ساده‌تر آن نیز اثر می‌گذارد و عملاً داستان اولیه‌یی را که چکیده‌ی آن در بالا نقل شد تغییر شکل می‌دهد.(۶) ماحصل آن‌که همه‌ی این ابزار به‌کار گرفته می‌شود تا در بخش‌های نهایی باگره‌گشایی(۷) از کار همه‌ی شخصیت‌ها، داستان به پایان برسد. درضمن ابهاماتی هم‌که از آغاز داستان برای خواننده پیش آمده است رفع می‌شود.

● **صدای زنانه و مردانه**

اما هنوز درباره‌ی «دو صدایی بودن» رمان که در آغاز به آن اشاره شد مجاب نشده‌ایم. منظور نویسنده از جملات میان [قلاب] چیست؟ نیت وی از تأکید بر این موضوع در نوشته‌یی که امضای مانا پورصمیمی (زنِ راویِ داستان) را دارد چیست؟ اصلاً منظور راوی / نویسنده از این همه ستایش از مانا چیست؟ پیش از شکافتن این پرسش‌ها یادی از جویس کارل اویتس(۸) می‌کنیم. او می‌پرسد که «آیا اگر صدای زنانه‌ی متمایزی وجود داشته باشد ـ و صدای مردانه‌ی متمایزی هم وجود داشته باشد ـ باید پذیرفت که صدای زنان بی‌شک به هنر پست‌تری می‌انجامد؟» البته اویتس این پرسش را درباره‌ی نویسندگانِ زن طرح می‌کند و نتیجه می‌گیرد که گرچه «صدای هر اثر هنری بزرگی سبک نگارش فردی پدیدآورنده‌ی آن است و فاقد جنس است اما اگر بناست میان آن‌که صدایم اصلاً شنیده نشود و یا جنسیتی به آن تحمیل شود، دومی را برمی‌گزینم». غرض از نقل این گفته آن است که بدانیم گذشته از مسئله‌ی «چندصدایی» در رمان‌نویسی، جنسیت «مردانه» یا «زنانه» داشتن صدای راوی / نویسنده و شخصیت‌ها نیز در تاریخ ادبیات مورد بحث بوده است. از زمانی که شارلوت برونته جین ایر را با نام مردانه‌ی کورر بل انتشار داد صد و پنجاه سال می‌گذرد. در همان زمان نیز برخی منتقدان به سبب تداخل صدای «زنانه» و متصوراً «مردانه»‌ی اثر گرج می‌شدند.(۹) محظورات شارلوت برونته و یا ویسندگان زن دیگر که با نام‌های مردانه آثار خود را منتشر می‌کردند روشن است. اما موضوع آن‌گاه چشم‌گیر می‌شود که نویسنده‌یی، آن هم مرد نویسنده‌یی در این شرایط از روی عمد بکوشد این دو صدا را به هم بیامیزد.

در شیوه‌ی معرفی این دو شخصیت، یعنی صبوری و مانا، تفاوت‌هایی وجود دارد. صبوری در معرفی خود دست بالا را دارد. به این معناکه بیشتر روی‌داده‌ها و اظهارنظرها از سوی او عنوان می‌شود و درضمن خواننده از روی اعمال و حرکات او نیز می‌تواند درباره‌ی وی قضاوت کند. اما درباره‌ی مانا بیشتر دریافت‌های ما از دیدگاه دیگران است. این دریافت‌ها را کنار هم می‌گذاریم:

● از مانا نمی‌ترسیدم، بلکه شرمنده‌ی رفتار آزادمنشانه‌اش بودم و هستم. با زنی امروزی چه می‌توانستم کرد جز احترام و روراستی؟

● مانا آمده است تا روح راست‌گو و سخت‌کوش اجدادش را پاسداری کند.

● یکی‌اش همین تو مانا. او از جایی آمده که تو مال آن‌جا نیستی. حالا چون پول فراوان نداری ممکن است که هم‌کلام او باشی. او بگوید دارو و درمان برای همه، درس خواندن برای همه... تو هم قبول کنی که حرف بدی نیست؛ ولی هیچ‌وقت هم‌دل او نیستی... پوست و گوشت و خون شماها از هم جداست.

● چه دریادل و باگذشت بود این مانا! کمی بور شدم که چرا به این راحتی از من صرف نظر کرد؛ اما وقتی خوب فکر کردم دیدم، او جز این کاری که کرد، کار دیگری نمی‌توانست بکند.

چند جایی هم از زبان مانا می‌شنویم که خودش را چنین توصیف می‌کند:

● من پاک و صادق، مثل آیینه‌ام... مهریه‌ام یک خروار گل سرخ بوده... زنی در کنار تو زندگی کرده مثل من. واقعی واقعی با همه‌ی نقائص پنهان و آشکارش. با همه‌ی خصوصیات انسانی؛ صریح و صادق. عاشق زندگی. طالب فرزند و شوهر و خانواده. خاک پای مردم خدمت‌گذار و دشمن آدم‌های هردمبیل و باری به هر جهت.

● مادربزرگ، شما خوب می‌دانید که من هم در بین اجدادم کسانی را دارم که بهشان ببالم؛ آدم باید انسان باشد. فرق نمی‌کند در چه دوره‌یی و با چه شغل و پیشینه‌یی...

از این‌ها گذشته در یکی از جملات داخل [قلاب] نیز درباره‌ی خود، در مقام راوی، می‌گوید: مانا برای جهیزیه‌ی خواهرم یک روتختی بزرگ، قلاب‌بافی می‌کرد. گوش نمی‌داد او چه می‌گوید، یا گوش می‌داد و پاسخ نمی‌داد. [شاید هم یادش آمده بود که سال‌ها پیش خودش هم جزو کسانی بود که زندگی را سخت می‌گرفته‌اند و کم‌تر می‌خندیدند. گو این‌که حالا هم بیشتر می‌خواست بگوید و بخندد اما در عمل...].

ممکن است یکی دو نکته‌ی دیگر در مورد او ناگفته مانده باشد، اما از خواندن همین‌ها به چهره‌یی آشنا از زنانی برمی‌خوریم که هرچند «زیاد اهل کتاب نیست»اند اما بر سر ارزش‌هایی نظیر آن‌چه در بالا آمد پا می‌فشارند. ظاهراً این ارزش‌ها چندان قدر و منزلت دارند که صبوری را از ورطه‌ی اوهام و خیال‌بافی درباره‌ی گذشته بیرون بکشند. پرداختِ تا حدی غیر کلیشه‌یی نویسنده از رابطه‌ی میان دو زنی که صبوری به هر دو دل بسته است نیز قابل توجه است. به این معناکه چنین می‌نماید که هردو در رابطه با مرد

خود فاعلیت دارند؛ خانم میرجلالی در بازسازی گذشته‌یی تاریخی با شازده فرمان‌الدوله و مانا در زمانِ اقعیِ داستان با صبوری. اما آن‌چه در تأثیرگذاری این شخصیت‌ها جای تردید باقی می‌گذارد لحن کمابیش مقتدرانه‌ی راوی / نویسنده است که به این زنان با صدای خودشان مجال عرض‌اندام نمی‌دهد. به سخن دیگر، خواننده این احساس دوگانه را می‌یابد که آیا واقعاً این ماناست که سخن می‌گوید یا راوی / نویسنده است که آرمان‌ها و خواست‌هایی را به او تحمیل می‌کند. این تردید از آن رو دست می‌دهد که خواننده به رغم ستایش‌های صبوری از همسر خود و حتا مانا نامیدن او ـ شاید به نشانه‌ی پایداری ارزش‌هایی که او به دفاع از آن‌ها گماشته شده است ـ فاعلیت و استقلال وعده داده شده در شخصیت مانا را در خلال داستان باز نمی‌یابد. اکنون که به آخر بررسی خود رسیده‌ایم برمی‌گردیم به آغاز این یادداشت:

نویسنده کسی است که چگونه کار کردن با زبان را می‌داند در عین حال که بیرون از محدوده‌ی آن باقی می‌ماند؛ و دارای ذوق و قریحه‌ی گفتار غیرمستقیم است. (۱)

در پایان، ذکر پاره‌یی لغزش‌های چاپی و احیاناً املایی لازم می‌آید. ازجمله «عاج» به جای «آژ» یا «آج»، «علیم» به جای «الیم»، «سفاحت» به جای «سفاهت»، و «با رفطن» به جای «با رفتن». ■

1- Polyphony/polylogue

2- Lodge, David. 1990. After Bakhtin. London: Routledge.

3- Ibid.

۴- مانند درهم آمیختن شخصیت صبوری در شازده فرمان‌الدوله و خانم میرجلالی در ملیله.

۵- در سال ۱۹۸۱ از روی این رمان فیلمی با ارزش نیز ساخته شد.

۶- دیوید لاج در کتاب یادشده می‌نویسد که «یکی از پربارترین مفاهیمی که در نظریه‌ی جدید روایی آمده است تمایزی است که فرمالیست‌های روسی میان این دو سطح از داستان گویی قائل می‌شوند و آن‌ها را با نامیدن (fabula) به معنای داستانی که در زمان و مکان واقعی رخ می‌دهد و (sjuzet) به معنای داستانی که در متن بازنمایانده می‌شود از هم جدا می‌کنند.»

۷- گره‌گشایی در این‌جا به معنای لحظه یا لحظه‌هایی از یک اثر ادبی به کار رفته است که طی آن مهم‌ترین پیچیدگی‌های روایت رفع می‌شود.

۸- Joyce Carl Oates داستان‌سرا و نویسنده‌ی آمریکایی که نمونه‌هایی از آثار و گفت‌وگویی با او در دو شماره‌ی جداگانه از مجله‌ی اندیشه و هنر در سال‌های ۱۳۵۱ و ۱۳۵۲ به چاپ رسیده است نقل قول‌های بالا از این کتاب است:

Eagleton, Mary, ed. 1994. Feminist LiteraryTheory. Oxford: Blackwell Publishers.

9- Ingham, Patricia. 1996. The Language of Gender and Class. London: Routledge.

10- Lodge. cit.

• میرزااحمدخان قوام‌السلطنه
• تحقیق و نگارش دکتر باقر عاملی
• انتشارات جاویدان
• قیمت ۳۰۰۰ تومان

پرویز بابایی

خدمت یا خیانتِ قوام‌السلطنه

آشنایی با زندگی دولتمردان یا بازیگران سیاسی پیش از انقلاب و به عبارت بهتر، مطالعه‌ی علل ظهور و سقوط سلطنت پهلوی، هنوز ازجمله موضوع‌های مورد علاقه‌ی کتاب‌خوانان است. از این‌رو انتشار تک‌نگاری‌هایی از چهره‌های «منفی»ی تاریخ معاصر ایران هم قابل فهم است. لابد گردآورندگان و پژوهندگان تصور می‌کنند که اکنون که به اصطلاح آب‌ها از آسیاب افتاده و امواج مهارناپذیر احساساتِ ماه‌های اوائل انقلاب فروکش کرده است می‌توان به ارزیابی دوباره‌ی کارنامه‌ی دولتمردان و رجال سرشناس ولو منفور گذشته نشست و در فضایی آرام‌تر و آزادتر، درست را از نادرست و حق را از باطل بازشناخت. این امر به خودی خود ناپسند نیست به شرط آنکه پژوهش‌ها بر اسناد و مدارک تاریخی و تجزیه و تحلیل علمی استوار باشد نه صرفاً بر علایق عاطفی، سیاسی و ایدئولوژیک پژوهنده‌ی آن. یکی از چهره‌های مهم و نقش‌آفرین تاریخ معاصر ایران قوام‌السلطنه است که در مورد سوابق او چه قبل و چه پس از انقلاب اظهارنظرهای متفاوتی عنوان شده است. از این‌رو کتاب میرزااحمدخان قوام‌السلطنه در دوران قاجاریه و پهلوی که پرداخت چهره‌ی وی متضمنِ شرح مفصّلِ دو دوره‌ی پرماجرای تاریخ معاصر ایران است، می‌توانست کم یا بیش برای خوانندگان به‌ویژه نسل جوان که کمتر با رجال عهد قاجار و پهلوی آشنایی دارند از لحاظ اطلاعات گردآوری شده قابل استفاده باشد؛ متأسفانه کتاب مورد بحث بعضاً به صورت سرهم‌بندیِ مطالب روزنامه‌های دوران صدارت قوام و گزارشی یک‌سویه در دفاع از او ازکار درآمده است. به‌ویژه در مورد روابط قوام با کلنل محمدتقی‌خان پسیان و مضمون قیام او، مؤلف منابع مختلف را در این مورد نادیده گرفته و به اصطلاح تنها به قاضی رفته است. کتاب در سه بخش و هشت فصل تنظیم شده: قوام‌السلطنه پیش از مشروطیت ـ قوام‌السلطنه پس از مشروطیت ـ قوام‌السلطنه فرمانروای کل خراسان و سیستان ـ دستگیری قوام به دستور سید ضیاءالدین پس از کودتای ۱۲۹۹ به دست کلنل محمدتقی خان پسیان ـ رئیس‌الوزرایی وی پس از آزادی از زندان، قیام کلنل در اعتراض به حکومت قوام ـ رئیس‌الوزرایی دوم قوام ـ و سرانجام قوام بعد از شهریور ۱۳۲۰ ـ کابینه‌های وی در سال ۱۳۲۱ و در سال ۱۳۲۴ و سرانجام نخست‌وزیری قوام پس از استعفای مصدق و سرنگونی او با قیام مردم در سی‌ام تیرماه ۱۳۳۱. کتاب حاوی برخی صورت جلسات مجلس و اسناد و مدارک وزارت امور خارجه، نکاتی پیرامون روابط قوام با سردار سپه و محمدرضاشاه، نامه‌های متبادله میان او و شاه، حقایقی پیرامون بلوای ۱۷ آذر، تشکیل حزب دموکرات، روابط با حزب توده، سفر به مسکو برای مذاکره در موضوع تخلیه‌ی آذربایجان از قوای شوروی و خاتمه‌ی حکومت فرقه دموکرات آذربایجان است.

احمد قوام از معدود رجال دوره‌ی قاجار وپهلوی بود که «سیاستمدار» به معنای مشهور این واژه بوده است. وی دارای خط و ربطی دلپسند، آشنا به ادب فارسی و در سیاست بازیگری مجرب و قدرتمند و در برابر پهلوی‌ها رویکردی مستقل داشته است؛ بله قربان‌گو نبوده و می‌خواسته است شاه سلطنت کند نه حکومت. نامه‌های اعتراض‌آمیزش به شاه در سال ۱۳۲۸ از پاریس در مخالفت با تشکیل مجلس مؤسسان برای اخذ اختیاراتِ انحلال مجلس مثالی از چنین رویکردی است. نقش او در قضیه‌ی نفت شمال و بازگرداندن آذربایجان ـ به قول هواداران او ـ به «مام وطن» انکارناپذیر است. بازی‌های سیاسی او با شوروی و سران حزب توده مشهورتر از آن است که نیاز به تکرار داشته باشد: ضمن آنکه با نمایندگان فرقه دمکرات مشغول مذاکره است و با

آن‌ها نردِ دوستی می‌بازد، به اشاره‌ای عشایر جنوب را تشویق به ایجاد «نهضتی» می‌کند که چیزهایی را تقاضا نمایند که فرقه‌ای‌ها می‌خواهند. ظاهراً با اعزام قشون به فارس چنین وانمود می‌کند که در صدد سرکوبی نهضت جنوب است در صورتی که باطناً تدارک حمله‌ای نظامی به آذربایجان را می‌بیند(۱) این‌همه، وجوه ممیزِ قوام‌السلطنه از رجال دیگر است که همگان در این مورد با مؤلف همداستان‌اند. اما صِرفِ داشتنِ صفات مذکور، به خودی خود برای نشان دادنِ جایگاه واقعی وی در جامعه و در تاریخ معاصر ایران کافی نیست. نظر مؤلف درباره‌ی «اعتقاد قوام به دموکراسی»، «کوشش زیاد او برای استقرار مشروطه»، «خدمات وی به مملکت» و «وطن‌پرستی و درویش‌مسلکی و مردم‌نوازی او» (ص ۳۲) به دیدگاهی برمی‌گردد که بر سرتاسر کتاب سایه انداخته است: توجیه گفتار و کردار سیاسی قوام‌السلطنه. درواقع باید دید مؤلف واژه‌های «دموکراسی»، «مشروطه»، «مملکت و وطن و مردم» را چگونه معنامی‌کند؟ کارنامه‌ی سیاسی قوام از همان آغاز جوانی از منشی‌گری عین‌الدوله ـ مستبد مشهور ـ و دربار مظفرالدین‌شاه قاجار گرفته تا سقوط سیاسی وی در سی‌ام تیرماه ۱۳۳۱، حاکی از آن است که وی یکی از مهره‌های اصلی نظام ارباب ـ رعیتی در دوران سلطنت قاجاریه و پهلوی بود که حفظ موقعیت خود و طبقه‌اش را در وابستگی به امپریالیسم می‌دانسته و در این راه با برادرش وثوق‌الدوله ـ عاقد قرارداد ننگین ۱۹۱۹ که متضمن تحت‌الحمایگی ایران توسط انگلیس بود ـ کاملاً همراز و همراه بوده است با این تفاوت که قوام باهوش‌تر از آن بود که مانند برادرش با گرفتن مبلغی، تعهدی را به گردن گیرد که به خودکشی سیاسی وی انجامید.(۲) در همبستگی قوام با هیأت حاکم و امپریالیسم همین بس که سه سال بعد از آن نامه‌ی کذایی به شاه در تیرماه ۱۳۳۱ پس از استعفای مصدق، «وطن» را در خطر دید و به تحریک ملکه‌ی مادر و اشرف با دیدارهای خفت‌آمیز از شاه ـ که لقب «جناب اشرف» را از او گرفته و او را متهم به دزدی کرده بود، بار دیگر قبول زمامداری نمود و آن فجایع روز ۳۰ تیر را به بار آورد. به قول مؤلف قوام «با وجود ضربه‌ی شدیدی که از شاه خورده بود (آخر شاه همه‌ی تقصیرها را به گردن او انداخته و وادار به استعفایش کرده بود) مع‌الوصف، هرجا که لازم بود شاه را حمایت می‌کرد، ازجمله روز ۹ اسفند ۱۳۳۱ به شاه پیغام داد که رفتن او به خارج مصلحت نیست و ما ترتیب ماندن شما را در تهران خواهیم داد.» (ص ۶۱۲). قوام این پیغام را زمانی به شاه می‌فرستاد که خود از ترس مردم خانه به دوش بود.

در مورد مسأله نفت جنوب و اختلاف میان ایران و انگلیس، به خلاف مصدق، طرفدار تجدیدنظر در قرارداد بود و جنبش ملی کردن نفت را یک «مبارزه‌ی خصمانه‌ی بی‌نتیجه» تلقی

● قوام با وجود ضربه‌ی شدیدی که از شاه خورده بود، هرجا که لازم بود شاه را حمایت می‌کرد. ازجمله ۹ اسفند ۱۳۳۱.

● از افتخاراتی که مؤلف به قوام نسبت می‌دهد یکی این است که قوام نخستین کسی است که پای امریکا را به بهانه‌ی حفظ موازنه‌ی سیاسی میان دول بزرگ به ایران باز کرد.

● نقش قوام در قضیه‌ی نفت شمال و بازگرداندن آذربایجان ـ به قول هوادارانش ـ به «مام وطن» انکارناپذیر است.

● قوام جنبش ملی کردن نفت را یک «مبارزه‌ی خصمانه‌ی بی‌نتیجه» تلقی می‌کرد و برای «حل مسأله‌ی نفت» به دنبال استعفای مصدق در ۱۳۳۱ قبول زمامداری کرد.

می‌کرد. وی هنگام اقامت در پاریس در سال ۱۳۲۹ در خاطراتش می‌نویسد: «...من معتقدم که حساب امپراطوری انگلستان برای پنجاه سالِ آتیه در این قسمت دنیا بدون یک ایران مترقی و قوی که انگلستان بتواند به آن تکیه کند و ایران هم به کمک و صمیمیت انگلیس متکی باشد درست درنمی‌آید.» و در پایان می‌افزاید: «باید با مشورت دوستان خارجی‌مان مخصوصاً انگلستان معلوم شود که ایران باید بی‌طرف بماند یا به دول انگلوساکسون بپیوندد.» (نقل از خاطرات وی به خطّ خودش در پایان کتاب.)

نمونه‌ی دیگری از رعایت مصالح انگلیس‌ها از جانب قوام را می‌توان از تلگرامی دریافت که وی در زمان فرمانروایی خراسان و سیستان در موضوع جلوگیری از عزیمت معاون کلنل محمدتقی‌خان پسیان به خراسان، به رئیس‌الوزرا مخابره می‌کند: «مقام منیع ریاست وزرا، جنرال قنسول انگلیس از تعیین ماژور مهدی‌خان به معیت کلنل محمدتقی‌خان برای ژاندارمری خراسان به واسطه‌ی مخالفتی که سابقاً در فارس نسبت به انگلیسی‌ها کرده است، ناراضی است، بهتر است حضرت اشرف دستور فرمایید مأموریت مشارالیه را به خراسان موقوف و دیگری را که سابقه‌ی مخالفت نداشته باشد اعزام دارند.» (ص ۹۶). اولاً جنرال قنسول انگلیس در خراسان از کجا و چگونه از اعزام فلان‌کس به معاونت فرمانده‌ی ژاندارمری خراسان اطلاع حاصل کرده است و ثانیاً چگونه «فرمانروای خراسان و سیستان» به یک مأمور انگلیسی اجازه‌ی چنین دخالت آشکاری را در عزل و نصب مأموران ایرانی می‌دهد و تازه امر او را هم به دیده‌ی منت می‌پذیرد؟

قوام عامل نفوذ امریکا در ایران

از افتخاراتی که مؤلف به قوام نسبت می‌دهد یکی هم این است که وی نخستین کسی است که پای امریکا را به بهانه‌ی حفظ موازنه‌ی سیاسی میان دول بزرگ به ایران باز کرد (ص ۲۸۹). استخدام مستشاران مالی امریکا به ریاست شوستر پیش از سلطنت پهلوی و میلیسپو پس از شهریور برای اصلاح مالیه‌ی ایران به ابتکار وی صورت گرفت. او بود که یکبار در سال ۱۳۰۱ و نیز پس از شهریور ۱۳۲۰ تلاش زیادی برای واگذاری امتیاز نفت شمال و بلوچستان به کمپانی‌های امریکایی به عمل آورد. او به خلاف مصدق که بنای سیاست خارجی را بر حفظ موازنه‌ی منفی ـ یعنی ندادن امتیاز به هیچ‌یک از دول خارجی گذاشته بود، هوادار موازنه‌ی مثبت بود، همان دیدگاهی که شاه و هیأت حاکم در سیاست خارجی دنبال می‌کردند. او بود که در دوران نخست‌وزیری‌اش از شهریور ۱۳۲۰ مستشاران امریکایی را بر ارتش ایران مسلط کرد.

سوءاستفاده‌های مالی

مؤلف همه‌ی این موارد و اساساً بسیاری از اتهاماتی راکه به قوام نسبت داده‌اند، توجیه می‌کند. مثلاً در پاسخ کسانی که وی را متهم به ارتشا و سوءاستفاده‌ی مالی و حرص به جمع آوری ثروت کرده‌اند، می‌نویسد: «او پرورده‌ی دوران استبداد بود. پیشکش دادن و پیشکش گرفتن جزو آداب و رسوم کهن ایران بود، از این‌رو قوام‌السلطنه هم از این قبض و اقباض (؟!) روی‌گردان نبود و طبق سنن آن روز به این عمل دست می‌زد، کمااینکه در استانداری خراسان در چند مورد این رویه را اعمال نمود» (ص ۳۳). در پاسخ مخالفان در مورد سرمایه و ثروتی که وی در سه سال حکومت خود در خراسان اندوخته بود از قول ابراهیم صفایی می‌نویسد: «واقعیت این است که قوام در خراسان به کار اجاره‌داری دست زد.» مؤلف خود

● کلنل پسیان در مقابل آزارهایی که از قوام‌السلطنه دیده بود می‌توانست هنگام دستگیری وی از او انتقام بکشد.

● قوام از یک سو کلنل را در مقام خود ابقا می‌کند و از سوی دیگر مأموران زیردست او و خوانین مزدور را علیه او می‌شوراند.

● سردار سپه می‌دانست که کلنل را به دست قوام که تشنه‌ی انتقام از کلنل است می‌توان از میان برداشت.

می‌افزاید: «البته قوام طبعاً از قدرت حکومت نیز برای بهبود وضع کشاورزی و تولید بیشتر [بخوانید به جیب زدن سود بیشتر] استفاده می‌کرد... حاصل اجاره‌داری او در خراسان موجب گردید که دو ده آباد و معمور در آن منطقه خریداری نماید. دهات سده و سلامی متعلق به او بود. پس از بازگشت از اروپا هر دو ده را فروخت و درنتیجه املاک لاهیجان را خریداری کرد.»

بازداشت به دست کلنل محمدتقی خان

و اما در رابطه‌ی قوام با قتل کلنل محمدتقی‌خان پسیان ناگزیریم قدری به گذشته برگردیم: می‌دانیم که با وقوع کودتای ۱۲۹۹، سید ضیاء نخست‌وزیر کابینه می‌شود و برای سرکیسه کردن اعیان و فئودال‌ها (و ضمناً فریب دولت انقلابی شوروی) امر به بازداشت عده‌یی از آنان داد. برخی از کسانی را هم که گمان می‌رفت به مخالفت برخیزند نظیر سیدحسن مدرس را بازداشت کرد. مصدق والی فارس و قوام‌السلطنه والی خراسان از پذیرفتن صدارت سیّد سر باز زدند. دستور بازداشت آنان نیز صادر شد. مصدق به ایل بختیاری پناه برد ولی قوام به دست کلنل محمدتقی‌خان پسیان بازداشت و سپس تحت‌الحفظ به تهران و زندان عشرت‌آباد تحویل گردید. بهتر است داستان کلنل را از زبان حاج میرزا یحیی دولت‌آبادی که از رجال صدر مشروطیت بوده و همه‌ی چهره‌های سیاسی آن روزگار را از نزدیک می‌شناخته و با آنان حشر و نشر داشته بشنویم و سپس به سراغ نوشته‌ی مؤلف برویم. دولت‌آبادی ضمن شرح مفصل دوستی خود باکلنل در دوران مهاجرت در جنگ بین‌الملل اول و آشنایی با نظریات مترقیانه و میهن‌دوستانه‌ی وی می‌نویسد: «**کلنل دارای صفات نیکو و اخلاق پسندیده بود و دوست و دشمن به پاکدامنی و وطن‌دوستی و بی‌علاقگی او به مال دنیا اعتراف داشتند... به راستی این جوان مجسمه‌ی غرور نظامی و عاطفت ادبی بود و این غریب است... کلنل از تهران به خراسان رفت و به انتظام امور ژاندارمری آن سامان پرداخت و دچار حسادت و کارشکنی والی خراسان شد. والی خراسان در این وقت میرزااحمدخان قوام‌السلطنه بود که در زمان وزارت برادرش میرزاحسن خان وثوق‌الدوله والی خراسان شده بود. قوام‌السلطنه جوان عیاش و خودخواهی است. معلومات او محدود است... خط و ربط فارسی‌اش بر دیگر معلوماتش برتری دارد**». دولت‌آبادی به خلاف نوشته‌ی مؤلف که رابطه‌ی قوام را باکلنل رابطه‌ی پدر - فرزندی می‌خواند، پس از شرح مخالفت باطنی و کارشکنی‌های قوام با وی، می‌افزاید: «**پس از کودتا قوام‌السلطنه از دولت تازه اطاعت نمی‌کند. دولت مزبور هم کلنل را والی نظامی خراسان ساخته به او امر می‌دهد قوام‌السلطنه را توقیف کرده او را تحت‌الحفظ به تهران بفرستد. این‌جا موقعی است که کلنل می‌تواند در مقابل آزارهایی که از قوام‌السلطنه دیده از او انتقام بکشد ولی نیکویی فطرت و شهامت او مانع می‌شود که از شخص زمین‌خورده‌یی انتقام کشیده باشد این است که قوام‌السلطنه را به اداره‌ی ژاندارمری به میهمانی می‌خواند... و چون موقع بازگشتن او می‌رسد تلگراف دولت را به او ارائه می‌دهد. او را با احترام توقیف نموده بعد از چند ساعت با احترام تحت‌الحفظ به تهرانش می‌فرستد...**» (حیات یحیی، جلد چهارم، ص ۲۷۱).

بدین‌گونه همه‌ی منابع تاریخی به پاکدامنی و صفای نیّت کلنل محمدتقی‌خان اذعان دارند و قیام او را (که درباره‌ی آن صحبت خواهیم کرد) منبعث از وطن‌پرستی و مردم‌دوستی او می‌دانند، تا جایی که ملک‌الشعرای بهار با افسوس می‌گوید کاش او در همان موقع با قوایی که زیر فرمانش بود به تهران حمله کرده بود و کشور را از شرّ سردار سپه نجات می‌داد (محمدتقی بهار، تاریخ احزاب سیاسی). اما ببینیم مؤلف که سخت شیفته‌ی قوام است در این مورد چه می‌گوید؟ مؤلف می‌نویسد: سیدضیاء توسط معتصم‌السلطنه‌ی فرخ برای کلنل پیغام می‌آورد که در صورت بازداشت قوام‌السلطنه تمام اختیارات خراسان به وی تفویض خواهد شد. «طبعاً این وعده یا نوید برای این جوان سی‌ساله‌ی جویای نام بسیار دلپذیر و شیرین بود. از این‌رو به تمام تعهدات اخلاقی خود پشت پا زد، آمادگی خود را برای اجرای برنامه‌ی دولت که توقیف و اعزام والی به تهران بود، اعلام کرد.» باید از مؤلف پرسید که آیاکلنل محمدتقی پسیان فرمانده‌ی ژاندارمری خراسان در مقابل حکومت مرکزی که حکم توقیف قوام‌السلطنه را صادر کرده بود تعهد اخلاقی داشت یا در مقابل قوام‌السلطنه‌ی والی معزول که در سه سال مأموریت خود در مشهد به قول خود مؤلف چند ده آباد و معمور را از آن خود کرده بود و تمام امکانات دولتی را برای افزایش درآمد خود بسیج کرده بود؟(۳)

ماجرای قتل کلنل

صد روز پس از کودتای ۱۲۹۹ به تحریک رضاخان به مأموریت سیدضیاء پایان داده می‌شود و به جای او قوام‌السلطنه به نخست‌وزیری منصوب می‌گردد و بلافاصله قصد انتقام از کلنل محمدتقی‌خان را به مورد اجرا می‌گذارد. نخستین کارش عزل کلنل محمدتقی‌خان از ایالت خراسان و نصب صمصام‌السلطنه به جای اوست. در این مورد ابتدا نوشته‌ی دولت‌آبادی را می‌آوریم و سپس به نوشته‌ی مؤلف محترم بازمی‌گردیم. دولت‌آبادی می‌نویسد: «سردار سپه که در کابینه‌ی سیدضیاء فرمانده‌ی کل قوا بود، قوه‌ی ژاندارمری و قزاق را منحل ساخته قوه‌ی متحدالشکلی ایجاد نمود... تنها نگرانی که برای سردار سپه هست مسأله‌ی ژاندارمری خراسان است با وجود صاحب منصب دانشمندی مانند کلنل محمدتقی‌خان در رأس آن. سردار سپه می‌داند که کلنل را به دست قوام‌السلطنه که هم تشنه‌ی انتقام از کلنل است و هم با خوانین خراسان ارتباط دارد، می‌توان از میان برداشت، بنابراین می‌توان تصور کرد که انتخاب قوام‌السلطنه از میان آن همه رجال محبوس برای ریاست دولت به همین مقصود بوده است. و می‌توان تصور کرد که برداشتن سیدضیاء از ریاست وزرایی هم به علت همراهی او با کلنل بوده است که با وجود او نمی‌توانسته صدمه‌ای به کلنل بزند... چون کارهای قشونی خود او هنوز نضج نگرفته است احتیاط می‌کند که در این وقت که در شمال با بلشویک‌ها درگیر است باکلنل ستیزگی نماید و رسماً به جنگ داخلی بپردازد. به‌علاوه تصور می‌کند اگر کلنل و میرزاکوچک‌خان از رشت و خراسان دست به هم داده و به تهران بیایند، دل همه‌ی ملیون هم با آنهاست و ممکن

است کار خودش برهم بخورد و ترجیح می‌دهد غائله‌ی خراسان را غیرمستقیم خاتمه بدهد... به هرحال به محض آنکه قوام‌السلطنه رئیس دولت می‌شود کلنل را به تهران احضار می‌نماید و او از آمدن امتناع می‌ورزد، چه می‌داند عاقبت وخیم دارد.» (حیات یحیی، جلد چهارم، ص ۲۷۲).

اما مؤلف می‌نویسد: «کلنل از روزی که قوام‌السلطنه به صدارت رسید، تصور بدی درباره‌ی او داشت. از این‌رو در صدد قیام علیه حکومت مرکزی برآمد... دولت مرکزی پس از دو ماه صبر و شکیبایی(!!) و نصیحت و موعظه(!!) سرانجام دریافت که کلنل سر سازش با حکومت مرکزی ندارد و در مخیله‌ی خود به فکر استقلال و خودمختاری خراسان است.» اما واقعیت آن است که قوام‌السلطنه با کلنل بازی می‌کرد و کلنل هم این را نیک دریافته بود. به نوشته‌ی دولت‌آبادی «بعد از گرفتاری قوام‌السلطنه کلنل زمامدار مطلق امور ایالت فراخ خراسان می‌شود و شب و روز می‌کوشد و در آرام کردن مملکت [خراسان] و آسایش خلق و رفع نواقص قشونی و اصلاحات دوایر کشوری دقیقه‌یی فروگذار نمی‌نماید و شرح عملیات آن رادمرد دلیر وطن‌دوست و اصلاحات بسیار که در مدت کم در آن ایالت نموده است زیب تاریخ خراسان است.» واقعیت آن است که دراین دوره رژیم به اصطلاح مشروطه‌ی ایران، مشروطیتی نیم‌بند، متزلزل و ناکارآمد بود که قدرت مقابله با حوادث بزرگ داخلی و خارجی را نداشت و در گرداب بحران اقتصادی و سیاسی دست و پا می‌زد. از این‌رو در سال‌های نود سده‌ی گذشته‌ی شمسی ایجاد دولتی مقتدر آرزوی تمامی قشرهای اهالی به‌ویژه ملیون مشروطه‌خواه شده بود. اما تصور هریک از اقشار و گروه‌ها در مورد این دولت مقتدر فرق می‌کرد. برخی از انقلابیان مشروطه‌خواه مانند کوچک‌خان جنگلی، شیخ‌محمد خیابانی و کلنل محمدتقی‌خان پسیان چاره را در قیام مسلحانه دیدند؛ از این‌رو تسلیم نشدن کلنل به خواست قوام‌السلطنه در آن زمان از نظر مشروطه‌خواهان صدیقی چون مدرس و مصدق، به خلاف امثال وثوق‌الدوله و قوام‌السلطنه، تمرد و یاغی‌گری به معنای کنونی آن محسوب نمی‌شد. بزرگ‌ترین دلیل آن هم این‌که تمامی مورخان و صاحب‌نظران تاریخ معاصر، شاعرانی چون عارف، عشقی، فرخی و ایرج، قیام کلنل را هم‌چون حماسه‌یی قهرمانی توصیف کرده‌اند، در حالی که به نوشته‌ی دولت‌آبادی، قوام‌السلطنه پس از قتل کلنل، دستور داد جنازه‌ی او را از مقبره نادرشاه به محل گمنامی انتقال دهند. او از کلنل به عنوان یاغی یاد کرد و قاتلان او را مورد تقدیر قرار داد. تاریخ در مورد قوام‌السلطنه و مصدق و کلنل محمدتقی‌خان پسیان داوری خود را کرده است و دیگر نمی‌توان آب رفته را به جوی باز آورد.(۴) ■

پانویس‌ها:

۱- برخی صاحب نظران، به‌ویژه هواداران قوام‌السلطنه، تخلیه‌ی آذربایجان از نیروهای شوروی و به دنبال آن، «حل مسأله‌ی آذربایجان» را نتیجه‌ی بازی‌های سیاسی قوام ـ انعقاد قرارداد شرکت نفت شوروی و ایران و شرکت دادن توده‌ای‌ها در کابینه می‌دانند و حال آنکه نقش تعیین‌کننده‌ی انگلیس و امریکا به‌ویژه اولتیماتوم ترومن رئیس‌جمهور امریکا به استالین انکارناپذیر است.

۲- نقل کرده‌اند که وثوق‌الدوله در پاسخ مستوفی‌الممالک که او را به سبب رشوه‌ستانی از بیگانگان نصیحت‌وار ملامت کرده بود پیغام فرستاد «ابوی مالی در زندگی گرد نیاورد. ولی پدر سرکار آقا (مستوفی) و پدران آقایان مشیرالدوله و مؤتمن‌الملک، هرکدام ثروت‌های کلانی از راه دزدی و اختلاس به هم زدند و برای شما به ارث گذاشتند. لذا شما امکان یافتید «بلندنظر» و «بی‌نیاز» شوید.» (به نقل از جستارهای تاریخ، احسان طبری)

۳- این اقدامات و بیانیه‌براکنی سیدضیاء و رضاخان و تظاهرات ضدخارجی و ضداشرافی آنان خیلی از روشنفکران آن زمان نظیر سلیمان میرزا اسکندری و کلنل محمدتقی پسیان و شاعران انقلابی نظیر عشقی و عارف و ایرج را فریفته ساخت و عارف شعر معروف «قربان کابینه‌ی سیاعت بازآ» را چندی پس از خروج سیدضیاء ساخت. عارف در دوره‌ی قیام کلنل نزد او مهمان بود و ایرج نیز در آن زمان مأمور اداره‌ی دارایی خراسان بوده است.

۴- وقتی قوام در سال ۱۳۰۱ برای اولین‌بار به نخست‌وزیری رسید فرخی یزدی شاعر انقلابی آن زمان در روزنامه «توفان» زیر عنوان «خانواده‌ی خیانت» وی را چنین معرفی کرد: «...اگر به ادوار سیاه و ننگین این خانواده مراجعه کرده و بخواهید از قاموس کلمات، برای این فامیل طماع و بی‌حقیقت اسمی استخراج سازید، بدون هیچ اندیشه و تأمل بایستی در صدر دیباچه‌ی اعمال ایشان و در سرلوحه‌ی تاریخ وزارت و حکومت آن‌ها و خانواده‌ی خیانت را به خط برجسته بنگارید...» (توفان، شماره ۲۸، سال دوم. به نقل از کتاب گذشته چراغ راه آینده است.)

• جامعه، فرهنگ، ادبیات: لوسین گلدمن
• گزیده و ترجمه‌ی محمدجعفر پوینده
• نشر چشمه، ۱۳۷۶
• قیمت ۱۳۰۰ تومان

اکبر معصوم‌بیگی

ساختارها به خیابان نمی‌ریزند

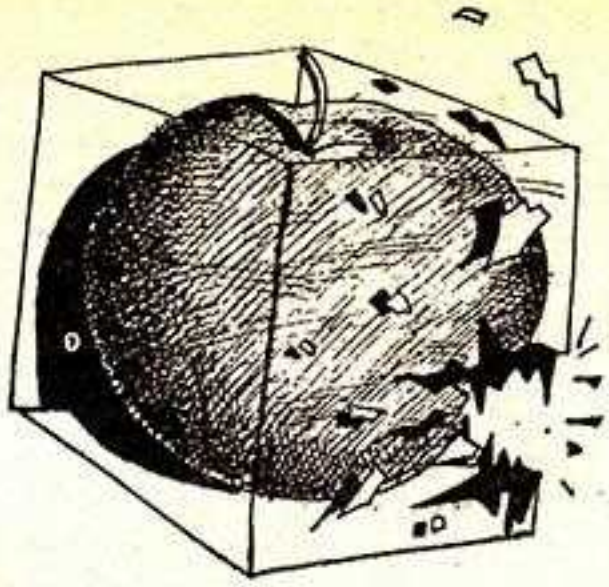
شاید برای کسانی که درآمدی بر فلسفه‌ی امانوئل کانت، خدای پنهان، درباره‌ی جامعه‌شناسی رمان (با برگردانِ همین مترجم و با عنوان دوم دفاع از جامعه‌شناسی رمان)، لوکاچ و هایدگر، علوم انسانی و فلسفه (ترجمه‌ی اسدپور پیرانفر) نقد ساخت‌گرای تکوینی (ترجمه‌ی استاد محمدتقی غیاثی) را نخوانده باشند کتاب جامعه، فرهنگ، ادبیات: لوسین گلدمن یکی از بهترین مدخل‌هایی است که می‌تواند خواننده را با جنبه‌های گوناگون اندیشه و آراء یکی از مهم‌ترین فیلسوفان و جامعه‌شناسان معاصر ادبیات و فرهنگ آشناکند.

لوسین گلدمن در ۲۰ ژوئن ۱۹۱۳ در بخارست رومانی به دنیا آمد و در ۱۳اکتبر ۱۹۷۰ در ۵۷ سالگی به مرگی زودرس در پاریس درگذشت؛ گلدمن هنگام تحصیل در وین با آثار نخستین لوکاچ جوان به‌ویژه «متافیزیک و تراژدی» از کتاب روح و صورت، نظریه‌ی رمان و تاریخ و آگاهی طبقاتی آشنایی یافت و همین امر در شیوه‌ی تفکر او تأثیری ژرف و ماندگار به جاگذاشت؛ چنان‌که اگر بخواهیم فقط یک مفهوم از بسیار مفاهیمی راکه در سراسر جامعه، فرهنگ و... مورد بررسی قرار گرفته است برگزینیم، مفهومی که همه‌ی مفاهیم دیگر را چون رشته‌ای به هم پیوند دهد بی‌شک مفهوم کلیت (Totality) است. گلدمن مفهوم کلیت را از لوکاچ گرفت و لوکاچ نیز به نوبه‌ی خود آن را از هگل برگرفت، بسط و پرورش داد و به صورتی درآورد که امروزه از این مفهوم برداشت می‌کنیم. مفهوم کلیت در نظر لوکاچ چنان مهم و کلیدی است که خود آن را وجه ممیز مارکسیسم از دیگر

علوم عصر می‌داند. به گفته‌ی لوکاچ: «تفاوت قطعی میان مارکسیسم و تفکر بورژوایی نه در تقدم انگیزه‌های مادی بر تبیین تاریخی بلکه در دیدگاه کلیت است. مقوله‌ی کلیت یعنی تفوق همه‌گیر کل بر اجزاء، جوهر و درون مایه‌ی شیوه‌ای است که مارکس از هگل برمی‌گیرد و آن را به طرزی درخشان به صورت شالوده‌ی علمی یکسر نوی درمی‌آورد. جدا ساختن سرمایه‌دارانه‌ی تولیدکننده از فرایند تام تولید، تقسیم فرایند کار به اجزاء به بهای قربانی کردن انسانیت فردیِ کارگر، اتمیزه کردن جامعه به افرادی که فقط به تولید می‌پردازند بی آن که برای آن معنا و مفهومی پیش چشم داشته باشند، همه و همه بی‌گمان تأثیری ژرف در تفکر و علم و فلسفه‌ی سرمایه‌داری به‌جا می‌گذارد. اما درعوض علم طبقه‌ی کارگر نه فقط از آن رو انقلابی است که اندیشه‌های انقلابیِ ستیهنده با جامعه بورژوایی را طرح می‌کند، بلکه به‌ویژه از آن رو انقلابی است که روشی انقلابی دارد. تقدم مقوله‌ی کلیت حامل اصل انقلاب در علم است.»

در نظر لوکاچ برداشت‌های متافیزیکی و فرمالیستی از این مفهوم، کلیت را انتزاعی، بی‌زمان و بی‌مکان و از این‌رو ساکن تصویر می‌کند؛ در این برداشت‌ها اجزاء در یک کل تغییرناپذیر جایگاهی ثابت و تغییرناپذیر دارند، اما در برداشت دیالکتیکی کلیت مفهومی پویا و زایا است که نمودار میانجی‌هایی جامع و تاریخ‌مند است و در آن واقعیت عینی هردم در معرض تغییر و دگرگونی است. برای مثال میان انسان و طبیعت کار نقش میانجی را دارد و همراه با تغییر انسان و طبیعت، کار نیز هم در شکل و هم در محتوا تغییر می‌پذیرد. در نظر لوکاچ برداشت مادی ـ دیالکتیکی از کلیت، نخست به معنی وحدتِ مشخص و عینی تضادهایی است که در یکدیگر کنش و تأثیر متقابل دارند؛ دوم نسبیتِ نظام‌مند تمامی کلیت هم از بالا به پایین و هم از پایین به بالاست (به عبارت دیگر تمامی کلیت خود از کلیت‌هایی ساخته می‌شود که تابع آن‌اند، هم‌چنان که کلیت مورد نظر نیز در عین حال خود از کلیت‌های مجموعه‌ی به هم‌بافته عالی‌تری سرچشمه می‌گیرد و...) و سوم به معنی نسبیتِ تاریخی تمامی کلیت است یعنی که خصلت کلی تمامی کلیت همواره در حال تغییر و تبدیل و تجزیه و تحول و نیز محدود به یک دوره‌ی تاریخی متعین و مشخص است.

از همین‌روست که گلدمن می‌گوید «به نظر من نیز برتری ماتریالیسم دیالکتیکی در عرصه‌ی تاریخ فلسفه همانند تمام دیگر عرصه‌های اندیشه در همین اصل است (جامعه، فرهنگ، ادبیات، گلدمن ص ۲۲۹، از این پس شماره‌های میان دو هلال به همین کتاب اشاره دارد). یا در جای دیگر می‌گوید: «نخستین نکته‌ای که مایلم در پاسخ بگویم این است که برای نظرگاه دیالکتیکی مقوله‌ی فلسفی و علمیِ محوری همانا مقوله‌ی کلیت است. این همان‌گونه



که پیش‌تر گفتم بدین معناست که نمی‌توان داوری‌های عینی را از داوری‌های ارزشی جدا کرد.» (ص ۲۸۵ و ۲۸۶)؛ و گلدمن از همین موضع مخالفت با جدا ساختن داوری‌های عینی از داوری‌های ارزشی است که بر ساینتیسم، علم‌زدگی و علم ناب‌خواهی به معنای انتقال غیرانتقادی، جزئی و غیردیالکتیکیِ پژوهش‌های علوم تجربی به حوزه‌ی علوم انسانی و اجتماعی حمله می‌برد.

در عین حال باید توجه داشت که «جامعه، فرهنگ، ادبیات» در اوضاع و احوالی انتشار می‌یابد که مفهوم کلیت بیش از هر زمان دیگر مورد حمله‌ی فیلسوفان پسامدرن و دشمنانِ امید است. مارتین جی در مؤخره‌ی خود بر کتاب مارکسیسم و کلیت می‌گوید که اگر بخواهیم در میان چهره‌های برجسته‌ی پسا ـ ساختگرایی و پسامدرنیسم از ژاک دریدا گرفته تا میشل فوکو، ژاک لاکان، رولان بارت، ژیل دلوز، ژان فرانسوا لیوتار، و هم‌پیمانان ادبی آنان امثال ژولیا کریستوا، ژرژباتای و موریس بلانشو یک وجه مشترک پیدا کنیم دشمنی پی‌گیر انیان است با مفهوم کلیت. هم‌چنان که در عرصه‌ی نقد ادبی و هنری نیز در گفتمان مدرنیسم، اثر هنری عبارت است از وحدت کثیرترین عناصر متضاد در یک کلِ یگانه و فراگیر با همه‌ی نوآوری‌ها، اصالت‌ها و روابط دیالکتیکی و جدایی‌ناپذیر میان اجزاء و کل، حال آن‌که پسامدرنیسم در ادعای ساختارشکنیِ خود در جست‌وجوی آن است که همه‌ی تخالف‌ها و تعارض‌هایی را که به نام وحدت، خلوص، نظم و سلسله مراتب، می‌کوشند تفاوت‌ها را از میان بردارند بازکند و از هم بگشاید. به هیچ تاریخ‌مندی پابند نیست و از این به عناصر گذشته همان‌قدر اهمیت می‌دهد که به عناصر حال و آینده. نه خواهان وحدت که در پی التقاط عناصر است؛ نوآوری را مسخره می‌داند و از این بر خلاف مدرنیسم اعتقادی به اصالت ندارد و...

دیگر اندیشمندی که بر اندیشه‌ی گلدمن تأثیر ژرف داشت ژان پیاژه (۱۹۸۰-۱۸۹۶) روان‌شناس و کودک‌شناس بزرگ سوئیسی است. شاید گلدمن به تأثیر از «شناخت‌شناسی تکوینی» پیاژه است که شیوه‌ی نگرش خود را ساخت‌گرایی تکوینی می‌نامد و به این ترتیب نحوه‌ی تفکر خود را از ساخت‌گرایی امثال فوکو، بارت و لوی استراس جدا می‌سازد. در نظر گلدمن: «فرضیه‌ی بنیادین ساخت‌گرایی تکوینی این است که هر رفتار انسانی کوششی است برای دادن پاسخی یا معنا به وضعیتی معین و از همین رهگذر ایجاد تعادلی میان فاعل عمل و موضوعی که عمل بر آن واقع شده است. (ص ۵۶) در جای دیگر گلدمن می‌پذیرد که دو واژه‌ی معنی‌دار و تکوینی مترادف»اند (ص ۵۷) و سرانجام آن که: «ساخت‌گرایی تکوینی اصولاً بر آن است که تا آخرین حدّ ممکن در جهت تاریخی و فردی پیش رود و این را جوهر و ذات روش اثباتی و بررسی تاریخ می‌داند.» (ص ۵۸).

در نظر گلدمن میان امور اجتماعی و ادبی پیوندی خاص برقرار است؛ در نظر او اصل این رابطه نه در مسأله‌ی محتوا بلکه در مسأله‌ی ساختارهای ذهنی است یعنی مقولات که به طور هم‌زمان آگاهی تجربی یک گروه اجتماعی خاص و جهان تخیلی آفریده‌ی نویسنده را سامان می‌دهند. بنابر تعریف این ساختارها نه به طور فردی بلکه به طور جمعی آفریده می‌شوند. به عبارت دیگر این شیوه همان ساخت‌گرایی تکوینی است که لزوماً نه فقط با تحلیل ساختارها بلکه با صورت‌بندی‌ها و فرایندهای تاریخی سر و کار دارد. به عبارت دیگر بسترهایی است که صورت‌بندی‌ها و فرایندها بر متن آن تغییر می‌پذیرند، همچنان که در همین متن ساخته و پرداخته می‌شوند. بنیاد این رویکرد این باور گلدمن است که همه‌ی کار و فعالیت انسان‌ها معطوف به آن است که به موقعیت‌های عینی ویژه پاسخ معنادار بدهد. پرسش این‌جاست که چه کسی این پاسخ را فراهم می‌آورد؟ به نظر گلدمن نه هیچ فرد یا گروه مجرد بلکه فقط و فقط افرادی در روابط اجتماعی جمعی و معین این پاسخ را فراهم می‌آورند. پاسخ معنادار همانا دیدگاهی ویژه درباره‌ی جهان است، همان که گلدمن برای تمایز از ایدئولوژی آن را جهان‌نگری یا نظرگاه سامان‌بخش می‌خواند و همین عنصر سامان‌بخش و جهان‌نگری است که در ادبیات و واقعیت اجتماعی مهم به شمار می‌آید. از این‌رو تطبیق محتوا با نویسنده و جهانِ او به مراتب کم‌تر از تطبیق با این سامان و ساختار اهمیت دارد: نگاه بالزاک سلطنت‌طلب به رغم میل خود به جهانی خلاف اعتقادات سیاسی‌اش اشاره دارد؛ پیکاسوی کمونیست کم‌ترین بهره‌ای از کمونیسم در تابلوهایش ندارد. «ممکن است... میان اندیشه‌ی آگاهانه و فعالیت اجتماعی نویسنده از یک سو و معنا و دامنه‌ی عینی آثارش از سوی دیگر گسستی وجود داشته باشد. هیچ چیزی ـ دست‌کم در ظاهر ـ کم‌تر از زندگی کانت یا راسین تراژیک نیست؛ هیچ‌چیزی بیش‌تر از نقاشی پیکاسو ـ که عضو حزب کمونیست است ـ با جهان‌نگری کارگری بیگانه نیست» (ص ۲۷ حاشیه).

از دیگر مفاهیمی که در **جامعه، فرهنگ، ادبیات: لوسین گلدمن** مورد بحث قرار گرفته است تمایز میان آگاهی بالفعل و آگاهی بالقوه یا ممکن است: آگاهی بالفعل با کثرت و گوناگونی غنی و پربار آن و آگاهی بالقوه با حداکثر درجه‌ی کارآمدی و انسجامش. هر گروه اجتماعی معمولاً محدود به آگاهی بالفعل خود است و این شامل بسیاری از انواع سوء تفاهم‌ها و توهم‌ها می‌گردد و آن شعور کاذبی است که اغلب در ادبیات معمول روزمره وجود دارد و آن نگرشی است به جهان که به برترین و هم‌بسته‌ترین و منسجم‌ترین پایه ارتقا می‌یابد و فقط هنگامی محدود می‌شود که پیش‌تر رفتن از آن مستلزم آن باشد که گروه اجتماعی مورد نظر از خود برگذرد، یا به گروه اجتماعی تازه‌ای بدل گردد یا جای خود را به آن بدهد. می‌بینیم که در این‌جا نیز گلدمن سخت زیر تأثیر لوکاچ است و از همین‌روست که به تأثیر از بحث آگاهی طبقاتی لوکاچ به تدوین چارچوب شناخت انتقادی خود می‌پردازد و نظریه‌ی خود را بر «این‌همانی جزیی عین و ذهن» استوار می‌سازد و همین است که امکان عرضه‌ی جهان‌نگری منسجم و هم‌بسته‌ای از فاعلی فرافردی را فراهم می‌آورد. چنان که گذشت در نظر گلدمن تنها فاعل فرافردی قادر است به طور عینی از لحاظ فلسفی و نیز هنری و ادبی به سطحی از «حداکثر آگاهی ممکن» در مقابل محدودیت‌ها و تصادف‌ها و احتمالات شعور فرد دست یابد. از این‌جاست که فاعل راستین آفرینش فرهنگی همان «فاعل جمعی» یا فرافردی است که به ساختارهای مهم آگاهی تاریخی سامان می‌بخشد و این همه در پاسخ به نیازها و تصمیم‌گیری‌های یک گروه یا طبقه‌ی اجتماعی در یک کلیت پویای اجتماعی انجام می‌پذیرد. به همین سبب است که به دوره‌بندی تاریخی قائل‌ایم، دوره الیزابتی یا ویکتوریایی و غیر آن داریم، ادبیات و هنر را بنا بر فرم‌ها و انواع و گونه‌های ادبی و هنری مثلاً حماسه، درام، رمان و تراژدی تقسیم و تبیین می‌کنیم و نشان می‌دهیم که چه گونه یک دوره یا عصر یا نوع و فرم ادبی مختص جهان‌نگری و ساختار ذهنی یک گروه اجتماعی است و چرا فلان دوره یا فرم یا نوع در این عصر به ظهور رسیده و نه در عصر یا دوره‌ی دیگر.

گفتیم که گلدمن اساس شناخت‌شناسی خود را بر «این‌همانی جزیی عین و ذهن» می‌گذارد و به دو قطبی‌های دکارت‌وار عین و ذهن اعتقادی ندارد. از همین‌روست که وحدت نظر لوکاچ و هایدگر را در آن می‌داند که هردو فیلسوف این اندیشه را احیاء کردند که انسان در مقابل جهانی نیست که می‌کوشد آن را فهم کند و بشناسد بلکه درون این جهان است، جهانی که او خود جزیی از آن است و هیچ گسست بنیادی میان معنایی که او می‌کوشد دریابد یا به جهان عرضه کند و معنایی که می‌کوشد دریابد یا به هستی خود عرضه کند وجود ندارد. (لوکاچ هایدگر).

گلدمن پس از چاپ دو رساله‌ی دکترا یکی درباره‌ی کانت و دیگری درباره‌ی راسین و پاسکال که متضمن پژوهش‌های تاریخی مفصل است متوجه مسائل روش‌شناختی شد و در اوج محبوبیت ساخت‌گرایی با همه‌ی همدلی که با ساخت‌گرایان داشت صدای انتقادی خود را بر ضد چیزی که آن را یک سویه‌گی و جزمیت ساخت‌گرایی می‌خواند بلند کرد و نوشت: «من در این نظرگاه گفتار خود را با اشاره به جمله‌ای معروف به پایان می‌برم که در مه ۱۹۶۸، دانشجویی آن را روی تخته سیاه یکی از کلاس‌های دانشگاه سورین نوشته است و گویی اساس نقد فلسفی و علمی را از ساخت‌گرایی غیرتکوینی بیان می‌کند: «ساختارها به خیابان‌ها نمی‌ریزند». یعنی که تاریخ را هرگز نه ساختارها بلکه همواره انسان‌ها می‌سازند، هرچند عمل انسان‌ها همواره سرشتی معنادار و ساختارمند دارد. (ص ۲۷۵ و ۲۷۶).

گلدمن در قرائت خود از نظریه‌ی رمان لوکاچ بر قدرت شیءوارگی و نیروی مسخ‌کننده‌ی روابط کالایی به مراتب بیش از لوکاچ تأکید ورزید و میان مضمون‌های اصلی کار لوکاچ و بینش مارکوزه درباره‌ی «انسان تک‌بعدی» پیوندی برقرار کرد و کلید فهم «رمان نو» را در شناخت فقدان میانجی یا فاعل از جهان شیءواره‌ی سرمایه‌داری معاصر یافت. در این زمان مفهوم «نفی و نفییت» که جایگاهی کلیدی در تفکر آدورنو دارد بیش از پیش خود را در کار گلدمن نشان می‌دهد. بی‌گمان در ستیزه با همین وضع و همه‌گیر شدن ملال زندگی روزمره است که گلدمن به شورش دانشجویان و کارگران پاریسی در مه ۱۹۶۸ خوشامد می‌گوید و با آن همراه می‌شود. با این همه یک نکته را نباید نادیده گرفت و آن این که گلدمن چندان عمر نکرد تا حاصل پژوهش‌ها و جست‌وجوهای گسترده و پربار خود را در یک کالبد نظری نوآیین و هم‌بسته جای دهد.

کتاب **جامعه، فرهنگ، ادبیات: لوسین گلدمن** از سه بخش فراهم آمده است. در بخش نخست تحلیل‌هایی از یون پاسکادی، پیرو ریما، ژاک لنار، میشل لووی و سامی نعیر و اظهار نظرهایی از ژان پیاژه و مارکوزه درباره‌ی کار و بار گلدمن آمده است. بخش دوم به ترجمه‌ی بخش‌هایی از آثار گلدمن اختصاص دارد. بخش سوم حاوی فهرست‌ها و نمایه‌هاست. این بخش یک عیب دارد که نمی‌توان از آن گذشت و امیدواریم در چاپ‌های بعدی رفع شود و آن فقدان نمایه‌ی موضوعی است. برای مثال اگر کسی بخواهد مفهوم کلیت یا آگاهی ممکن یا بالفعل یا هر مفهوم دیگر مطرح در کتاب را بیابد باید سراسر کتاب را بخواند و این یعنی نقض غرض هر کتاب پژوهشی که در وهله‌ی نخست به دانشجویان علوم انسانی و محققان نظر دارد. ترجمه‌ی کتاب با توجه به این نکته که کار گلدمن حتا در زبان اصلی بسیار پیچیده و غامض است جز در معدودی از موارد، بسیار پاکیزه، روان و پالوده است. ■

- ای کاش آفتاب از چهارسو بتابد
- مجموعه‌ی شعر: بهزاد زرین‌پور
- ناشر: شرکت خدمات فرهنگی
- ۶۲ صفحه / ۲۹۵ تومان

عبدالعلی دست‌غیب

ای کاش آفتاب از دلِ حادثه بتابد

اگر اشعار دفتر «ای کاش آفتاب از چهارسو بتابد» را از نظر صوری نگاه کنیم واژگان و جمله‌های زیادی در آن می‌بینیم که کنش‌ها و اشیاء و آدمیان را آشنازدایی کرده‌اند یا به تعبیر حافظ «خلاف آمد عادتند». تغییر ناگهانی زندگانی پیرامون شاعر ـ که چون آذرخشی بر دنیای کودکی او فرود آمده است ـ از راه تصاویر و تعابیری بیان می‌شود که در آغاز خواندن معنی تراژیک خود را نشان نمی‌دهد، بس که ساده است و با لحنی ساده و دور از هیجان و التهاب بیان می‌گردد. مثل این است که سراینده خود را به سایه می‌کشد تا خورشید را بهتر ببیند یا دور از آب جاری می‌ایستد تا طراوت و سیلان و رطوبتش را بهتر حس کند. اما درواقع این‌طور نیست. سراینده زیر سایبان و در گوشه نیست، درست در دل «حادثه» است و زمانی از این حادثه گذشته است، و اکنون او با روح و منش کودکی ـ کم و بیش شیطان ـ به سوی «حادثه» بازمی‌گردد و می‌خواهد همان فضایی را باز بسازد که در گذشته دیده بود، و نه فقط دیده بود بلکه کودکیش را در آن جا گذاشته بود و نیز کودکی دیگرانی که هم‌سال و هم‌بازی او بودند:

یکی دو روز مانده به زنگ‌های تفریح /
«برنامه‌ی کودک» تازه تمام شده | و ما مثل همیشه
توپ را می‌بریم که... | طنین کشدار سوتی غریب |
بازی را متوقف کرد | صدای گنجشک‌ها را برید |
جنین کال زنی به زمین افتاد | کارون یک لحظه زیر
پل ایستاد | و ما به بازی جدیدی دعوت شدیم | که
توپ‌هایش به جای گل آتش می‌شدند.(۵)

• در سطر سوم، جمله با علامت سه نقطه (...) قطع می‌شود، و این نشان می‌دهد که اتفاقی پیش آمده و بازی کودکان را متوقف کرده است؛ توقفی که نحوه‌ی آن در سطرهای بعدی بیان می‌شود: به زمین افتادن جنین کال زن و ایستادن لحظه‌ای کارون زیر پل. صاعقه‌ی ناگهانی جنگ، صدای گنجشک‌ها را می‌برد. توقف زندگانی و طبیعت با دو تصویر متضاد: افتادن جنین / ایست کارون، نشان داده می‌شود و آن‌گاه تصویر حادثه با تعبیر ایهام‌دار «دعوت به بازی جدید که توپ‌هایش به جای گل، آتش می‌شوند» تکمیل می‌گردد.

در این‌جا شاعر دیگر در پی تصویرپردازی مفاهیم ـ اعم از مفهوم‌های فلسفی، سیاسی و ایدئولوژیک ـ آن‌طور که در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ و در آغاز دهه ۵۰ رواج داشت ـ نیست. بلکه تعهد اجتماعی را به گونه‌ی دیگر می‌فهمد. سادگی تصویر و زبان را وسیله‌ای می‌کند برای بازاندیشی چیزهایی که از دست رفته است.

در بسیاری از اشعار دو دهه‌ی اخیر، سمت و سویی دیده می‌شود به سوی ابهام، تصویرسازی یا زبان بدوی که می‌خواهد از اشیاء و باشندگان زنده به قسمی کشف حجاب کند و نه فقط از زبان ادبی جا افتاده بلکه از هرگونه معنای فلسفی یا اجتماعی دور شود. عده‌ای دلیل می‌آوردند که شاعر شعرش را می‌نویسد و هر خواننده‌ای باید بتواند خود مفتاح حضور در مازهای آن را پیدا کند. شعر دیگر با زبان تفسیر نمی‌شود و معنای شعر همان کلیتی است که شعر خود عرضه می‌دارد. سویه‌ی افراطی این روند به انسان‌زدایی و تعهدزدایی از هنر خواهد انجامید و بیم آن می‌رود که شاعر در آوردن شیوه‌ی تازه در پیچ و خم مکانیسم آشنازدایی یا به صدا درآوردن سخن، در بی‌معنایی و عدم ارتباط با دیگران گرفتار شود.

امروز از شعر ناب ـ شعری که هدف آن در خودش باشد ـ زیاد سخن می‌گویند و می‌خواهند که شعر مکاشفه‌ای و سرایشی باشد که هر شیئی از راه فیاوردن نام آن توصیف شود.

شاعرانی هستند که به حق می‌گویند از مباحث رنگین متکلمان و ایدئولوژی‌پردازان خسته شده‌ایم و به گفته‌ی سراینده‌ی «ای‌کاش آفتاب...» دیگر نمی‌توانیم به رسم شما خیس شویم و به رسم شما بخندیم. راه‌های رفته و معانی گفته شده دیگر به درد نمی‌خورد. پس شاعر می‌گوید:

این راه را پیش‌تر قدم‌هایی کهنه کرده‌اند،
تا می‌توانید بی‌راهه برایم بیاورید.
(۴۶)

حرف این شاعران را خوب می‌توان فهمید. به‌ویژه در زمانی که مشکل «تعهد اجتماعی» بدجوری پیش نهاده می‌شود و این مشکل همراه با امر و نهی‌هایی است که درحقیقت مانع از سرایش شعر است ولی تعهد اجتماعی، تعهد انسانی و تعهد زبانی و هنری نه یاوه است و نه با هم مانعة‌الجمع. کسانی که این‌طور می‌اندیشند همان‌هایی هستند که شعر را خدمتگر مقاصد فرقه‌ای و حزبی می‌دانند. واکنش این اشعار، توجه به شعر ناب، شعر بی‌زمان، شعر زلال و شعر مالارمه‌ای است که جز به «صورت» خود به هیچ چیز دیگری نمی‌اندیشد.

راه دیگری نیز هست و آن این است که شعر غم‌ها و شادی‌های ما را بگوید، ما را به کشف گوشه‌های ناپیدای زندگانی انسان‌ها، اشیاء و حوادث ببرد، بدون هیچ‌گونه دستورالعملی و فرمانی که زلال بودن شعر و صمیمت شاعر را کدر کند. شعر زرین‌پور به رغم سادگی ضرب‌آهنگ و معنی کلام و حالت سرایشی آن، حاصل احساسی تند و بازاندیشی آن احساس است. در این‌جا اگر تشبیه‌ها، استعاره‌ها و ایهام‌هایی آمده ـ که آمده ـ باز سرایشی است و دور از صنعت‌گری. و صمیمت شعر و شاعر را به خوبی نشان می‌دهد؛ در شعر نخست کتاب، سراینده به تیمار نخل‌های سرخورده می‌رود، نخل‌هایی که به رغم صاعقه‌ی ویرانگر جنگ از سراینده ـ کودک ـ طناب می‌طلبد و پیداست که شانه‌هایشان در حسرت «تاب» سوخته است. بعد شاعر می‌گوید:

برمی‌گردم | که تاب بیاورم

ایهامی که در جمله آمده آشکار است. یا در سطرهای:

یادمان شهر را پر از بوی انهدام کرده است | هیچ‌کس از سلامت آفتاب | به سلامت بی‌اعتبار دیوارها پناه نمی‌برد.

جناس «سلامت» و «ملایمت» درخور توجه است. اما احساس ساده و ژرف و ضرب جاری شعر به خواننده اجازه نمی‌دهد که به صورت شعر و شگرد صناعی سراینده بیندیشد. اما شگرد صناعی شاعر در گسستگی از فرادهش‌های زبانی و شعر گذشته نیست و نمی‌تواند باشد. هیچ شعری به این معنا «ناب»، «منفرد» و «نو» نمی‌تواند باشد. سراینده در قطعه‌ی «یادمان رفته بود» می‌آورد:

باورمان شده بود
که بهار این‌همه راه را به حرف یک گل
نمی‌آید. (۳۵)

که این تعبیر قدیمی «با یک گل بهار نمی‌شود» را در خود نهفته دارد. یا در شعر

«رنگین‌کمان» جمله‌ی:

در هماغوشی باران و آفتاب
چقدر گرگ زاده می‌شود (۳۳)

تعبیری کهن را می‌بینیم که به زبان امروز بیان شده است. بنابراین کسانی که نوآوری را در گسستگی کامل از فرادهش‌های شعری و زبانی و حتا کنار گذاشتن ساختار نحوی زبان می‌دانند، در اشتباهند و شاعر خوب امروز نیز همان تعهد زبانی و انسانی را دارد که حافظ و سعدی داشتند.

در اشعار زرین‌پور نوعی کشش نوستالژیک (اشتیاق ژرف به گذشته، به دوران کودکی) دیده می‌شود و این کشش در بافت شعر نفوذ می‌کند. پیوند شاعر با اشیاء و باشندگان گونه‌گون است و بیشتر مربوط به زادگاهش خوزستان سوخته؛ و دلبستگی او به نواها، عطرها، نام‌ها و خاطره‌ها، در عمق و سطح شعر او در کار است که در تعبیرهای غم‌انگیز «دستمالی مانده از رقص‌ها و گریه‌های محلی» و «کارون خوش گل و لای» و «سلم‌های به ماتم نشسته» متبلور شده است. زرین‌پور از جنگی که خوزستان را به آتش سوخت یا از حمله‌ی هواپیماها و بمباران‌ها سخن نمی‌گوید، تصویر ساده‌ای به دست می‌دهد از نتایج آن، بدون احساساتی شدن و مویه کردن:

آن وقت‌ها که دستم به زنگ نمی‌رسید | در می‌زدم | حالا که دستم به زنگ می‌رسد | دیگر دری نمانده است.

این سطرها، ساده و بی‌پیرایه‌های لفظی است. اما اتفاقاً همین سادگی است که فضای ویران و سوخته و عمق فاجعه را نشان می‌دهد؛ به نظر می‌رسد که شاعر اساساً دچار وحشت نشده است و همه‌ی ماجرا در جمله‌های ساده و بدون تأکیدهای ناگهانی بر مصیبت فرارسیده بیان می‌شود. حرف‌های او درباره‌ی بازی کودکانه، قفس کاکابوسف (کبوتر باکریم)، رفت و آمد و رفتار آموزگاران، مشق شاگردان و تاب خوردن بچه‌ها است. احساسی از نظم دل‌انگیز پیشین: پیوند با رود، ستاره، نخل و ماهی‌ها و رود کارون دامن‌کشان تا مرز لحظه‌ی کنونی می‌آید، اما زود واپس می‌نشیند و فاجعه‌ی فرارسیده با همه‌ی ضرب و وزن سنگین خود، حضورش را اعلام می‌کند: پیراهنم را درمی‌آورم | کارون مرا به جا نمی‌آورد | رفتار تلخ آب | اجساد بادکرده را | از ذهن او به فراموشی دریا ریخته.

یا:

پشت پایمان کسی آب نریخت | وقتی شهر را با خودش تنها می‌گذاشتیم. (۸)

در مجموعه‌ی «ای‌کاش آفتاب...» آن‌قدر طراوت و ظرافت آمده است که کار خرده‌گیری بر شعر سراینده را بر من دشوار می‌سازد. اما از اشاره به برخی از نقص‌های شعر او گریزی نیست:

و ما با کمال وحشت و بغض‌های طبیعی... (۶)

مُراد گوینده «با وجود کمال وحشت» است. اما تعبیر «کمال وحشت» متضمن تضاد در مفهوم است و می‌شد نوشت «به رغم وحشت و...»

تمام روزهایش (۶) و تمام این سال‌ها (۹) که در این قبیل موارد باید «همه‌ی روزها» و «همه‌ی این سال‌ها» نوشت، چون قید لازم در این‌جا شماره و کمیّت را نشان می‌دهد.

طناب می‌طلبند از من (۶)

باید نوشت: از من طناب می‌طلبند که به سیاق جمله‌بندی فارسی درسی نزدیک‌تر است و ضرب‌آهنگ جمله را نیز بیشتر می‌کند.

برادرم، در خیال‌های پرداخت نخورده‌اش. (۱۱)

این جمله تعقید لفظی دارد. آیا مراد خیالی است که پرداخت نشده یعنی خوب شکل نگرفته؟

مثل نور | که تا نشکند نمی‌رسد به آب. (۱۵)

که مغایر قوانین فیزیک است. نور زمانی که به آب رسید می‌شکند نه پیش از آن.

نهنگی که دل نمی‌کند از اعماق | تا نداند کنار کدام ستاره، دریایی شده است. (۲) روابط جمله و رابطه‌ی نهنگ و ستاره روشن نیست.

رسم‌الخط واژه‌های ساده‌گی، بچه‌گی، تازه‌گی و... درست نیست. هـ غیر ملفوظ در ترکیب مصدری به «گ» و «ی» تبدیل می‌شود، و باید نوشت تازگی، سادگی. در جز این صورت چرا خود شاعر در جای دیگر بنویسد: زندگی (۲۹) و نه زنده‌گی!؟

تخته پاره‌ی یتیم (۲۵)

صفتی را به موجودی بی‌جان اختصاص داده که ویژه‌ی جانداران است. «یتیم» صفت انسان می‌شود، چنان‌که عاقل و دانا و هشیار و...؛ نمی‌شود گفت: سنگ نادان، یا درخت عاقل...؛ آوردن آن‌ها به صورت صفت و موصوف در زبان فارسی جایز نیست و همین‌طور است صفت و موصوف ناخدای بی‌جهت (۲۵) که درستش ناخدای بی‌هدف است.

برهنه‌تر که بخواهی‌ام. (۲۷)

برهنه‌ترم که بخواهی شیواتر و روان‌تر است.

تا تمام را یک‌جا بگیری. (۲۷)

که از فرط سادگی عامیانه شده است، بهتر است نوشته شود: مرا به تمامی و یا یکسره بگیری.

اسمم را به عشق دختری می‌بندم | که باران به خوابم می‌آید (۳۱)

دو جمله ربط منطقی یا مجازی ندارد.

به خاطر یک برگ به زحمت افتاد. (۳۵)

تعبیر «به خاطر» مجعول است. البته غلط مصطلح است، ولی به هرحال غلط است. «شاعر»ی چند دهه پیش گفته بود: به خاطر تو گذشتم ز خاطرات گذشته! باید نوشت به سبب، («خاطر» یعنی یاد) یا برای.

چقدر برایت سنگین تمام شده راه. (۳۶)

جمله سست است. باید نوشته شود: چقدر راه برایت...

قید «یک» نیز در جمله‌ها زیاد آمده «یک کبک» «یک لحظه»... که به‌ویژه در مورد دوم باید نوشت لحظه‌ای... به هرحال باید در حد امکان «ی» وحدت به کار برد. ■

- ازراپاوند
- نویسنده ویلیام ون اوکانر
- برگردان فرخ تمیمی
- انتشارات کهکشان (نسل قلم)

حافظ موسوی

نیمرخی دیگر

آشنایی خوانندگان فارسی زبان با ازراپاوند ـ تا پیش از دهه‌ی شصت ـ بیشتر از طریق نقل‌قول‌هایی بود که از نظریاتِ ادبی این شاعر نامدار وارد نقد ادبی ما می‌شد. هم‌چنان که در مورد بسیاری دیگر از چهره‌های شاخص و متفکران ادبی مشهور نیز وضع به همین‌گونه بوده است. اما در سال‌های اخیر به همت برخی مترجمان هوشمند ما گام‌های جدی برای معرفی چهره‌های ادبی / هنری برداشته شده است.

هنوز از آثار اصلی و مهم ازراپاوند متأسفانه چیز زیادی به فارسی برگردانده نشده است؛ و این در حالی است که بعضی از منتقدان «کانتوها» یا گاهان او را در کنار اشعار الیوت ازجمله بهترین و مهم‌ترین شعرهای قرن بیستم می‌دانند.

کتاب کم‌حجم امّا خواندنی «ازراپاوند» به قلم ویلیام ون‌اوکانر با ترجمه‌ی فرخ تمیمی که پنجاه و نهمین کتاب از مجموعه‌ی نسل قلم به شمار می‌آید، مدخل مناسبی است برای آشنایی بیشتر خوانندگان فارسی زبان با این شاعر و منتقد پرآوازه‌ی امریکایی.

کتاب با یکی از نطق‌های رادیویی پاوند در بعدازظهر هفتم دسامبر ۱۹۴۱ ـ یعنی درست در بحبوحه‌ی جنگ جهانی دوّم و اوج اقتدار فاشیسم در ایتالیا ـ از رادیوی دولتی رُم آغاز می‌شود، نطقی آشفته و نامفهوم علیه زادگاهش امریکا که در عین حال خشم و سوءظن دولت ایتالیا را بر ضد او برمی‌انگیزد. نویسنده با طرح این مدخل به بررسی زندگی سیاسی و اجتماعی پاوند که در ۱۹۴۵ انگِ دیوانگی را برای او به همراه می‌آورد می‌پردازد.

خلاقیت ادبی پاوند تماماً به پیش از این دوره تعلق دارد. دوره‌ی اقامت پاوند در انگلیس، که دن اوکانر آن را نقطه‌ی اوج دوره‌ی زندگی شاعری و نفوذش بر شاعران دیگر می‌داند پاوند علاوه بر سرپرستی چندین جُنگ، دست‌کم چهارده دفتر شعر چاپ کرد.

در سال ۱۹۰۸ با ویلیام باتلریتس که پاوند او را بزرگ‌ترین شاعر صد سال گذشته می‌دانست آشنا شد؛ اگرچه پاوندِ جوان از شاعر سالخورده تأثیر می‌گرفت و بنا به گفته‌ی دن اوکانر دست‌کم یکی از منتقدان، پژواک‌هایی از شعر ییتس را در «صورتکِ» ازراپاوند (۱۹۰۹) تشخیص داده است، تأثیر برخوردهای انتقادی و ذهن مدرن و پرشور پاوند بر ییتس نیز آن‌چنان کارساز بوده است که ون اوکانر می‌نویسد: «شاید کار پاوند بر نمایشنامه‌های نو ژاپنی به قدر هرچیز دیگری به ییتس در کشف جهتی نو کمک کرد». ص ۱۷ و از الیوت نقل می‌کند که پس از دیدن نمایش «چشم شاهین» گفته است: «...از آن پس آدم، ییتس را بیشتر هم‌چون معاصری والامقام می‌دید تا ارشدی که کسی می‌توانست چیزی از او بیاموزد». ص ۱۷

قدرت شگفت‌انگیز پاوند در ویرایش شعر شاعران دیگر در حدی بوده است که بی‌اغراق می‌توان گفت که هیچ نظیر دیگری در ادبیات جهان ندارد. نقش ارزنده‌ی پاوند در ویرایش سرزمین هرز الیوت شهره‌ی خاص و عام است. اما در این کتاب نمونه‌ی دیگری هم داده شده که بسیار آموزنده است و آن ویرایشی است که پاوند بر روی یکی از شعرهای ییتس انجام داده است.

ارتباط وسیع پاوند با محافل و جریانات ادبی اروپا و نقش او در جنبش‌های ادبی ایماژیسم و ورتیسیسم از دیگر مواردی است که در این کتاب به اجمال بررسی شده است. گرچه پاوند بنیان‌گذار هیچ‌یک از این دو جنبش نبود، اما در هردو آن‌ها نقشی بسیار جدی و اساسی داشته است. مقاله‌های پاوند درباره‌ی ایماژیسم هنوز هم از بهترین مقالاتی است که در این موضوع نوشته شده است. از دیگر ویژگی‌های پاوند که در این کتاب بر آن تأکید شده است همتِ والای او در کشف استعدادهای درخشان بوده است. اگر وجود الیوت به حساب کشفیات پاوند گذاشته نشود حداقل می‌توان گفت که پاوند در معرفی الیوت نقش تعیین‌کننده‌ای داشته است. جالب توجه این است که الیوت تا پیش از آشنایی با پاوند برای اشعارِ خود ناشری نمی‌یافته است. ویلیام ون اوکانر در این باره می‌نویسد: «الیوت نمی‌توانست سردبیری بیابد که مایل به چاپ هیچ‌یک از شعرهایش باشد. پاوند کار الیوت را ستود و پروفراک را به «پوئتری» داد و آن کار حداقل سبب ایجاد شور و احساسی ملایم شد و کمک کرد تا جنبش مدرنیست‌ها به حرکت درآید. پاوند می‌گوید جُنگ کاتولیک را به خاطر چاپ یک‌جای شانزده صفحه شعر الیوت منتشر کردم.» (ص ۱۷ و ۱۸)

زندگی ادبی پاوند بر خلاف زندگی سیاسی او که پر از خطا و اشتباه‌کاری بود چنان پرشور و تأثیرگذار بوده است که ویلیام کارلوس و ویلیامز پس از ملاقات با او در لندن (۱۹۱۰) می‌نویسد: «پاوند هم‌چون شاعر می‌زیست، چنان‌که انگشت‌شماری قوت قلب آن داشتند که آن نقش عالی را در زمان ما زنده نگه دارند». (ص ۱۳)

در این کتاب طبق روال بقیه‌ی کتاب‌های نسل قلم کوشش شده است که همه‌ی آثار پاوند به اجمال بررسی شود و در بخش پایانی کتاب، «گاهان» او به تفصیل بیشتری بررسی شده است. امّا با توجه به اهمیت آثار ازراپاوند به نظر می‌رسد که معرفی چهره‌ی ادبی او نیازمند به ترجمه و تألیف ده‌ها کتاب و مقالاتی از این دست است. ■

م. آزاد

انعکاس تشویش و یأسی ناخواسته

کامران جمالی از نسل شاعرانی است که در آستانه‌ی انقلاب سر بر کرده‌اند. شعر او متأثر از شعر متعهد و محتوی‌گرای دهه‌ی پنجاه است. او از شاعران «پیام گزار» دو دهه‌ی گذشته است که ساخت موزون شعر نیمایی را رها نکردند و زبانی خطابی و بیانی مستقیم را برگزیدند.

از کامران جمالی سه دفتر شعر منتشر شده است.

شعرهای دفتر «واحه‌ی سرخ در صحاری زرد» در حال و هوای پر تب و تاب سیاسی دهه‌ی پنجاه سروده شده و تأثرات شاعر جوان را از شعر «متعهد» زمانه نشان می‌دهد. جمالی از انواع شکلهای بیان اجتماعی، اثر پذیرفته است: بیان احساسی «سیاووش کسرایی» که تکرار مضمون امید و نومیدی است، و بیان تهییجی حمید مصدق که رنگ عاطفی دادن به شعارهای پر شور اجتماعی است. بیان خطابی شعر سیاسی شاملو که زبانی برهنه، زخم زن و خشن، و ساختاری مُسجّع دارد. تا قابلیت بیانی شعر تشدید شود.

شعر «واحه‌ی سرخ...» تأثر شاعر را از زبان و بیان شعر خطابی شاملو، نشان می‌دهد:

رمه را چوپان / آن سان نمی‌راند /که می‌راندند ما را / با وعید خنجر /گزمه‌های یهودا و قیصر

و تعبیراتی نزدیک به زبان شعر شاملو:

و آیت نجات -که هماره دیر نازل است - به هیأت بانویی شرمگین، مرگ نام بر ساحتِ عماری / خود فروشی می‌کرد

مجموعه «واحه‌ی سرخ...»تشویش‌ها و دل‌مشغولی‌های شاعری جوان را منعکس می‌کند که هر چند صدای رهایی در می‌دهد، اما فضای شعرش از یأسی ناخواسته سنگین است.

در دفتر «مرغ نیما» (۱۳۶۷) تغزلی آرام بر جای بیان سر راست مسایل حاد اجتماعی می‌نشیند، اما از پس تغزل و تغنّی هم، تفکر اجتماعی آشکار است.

جمالی در این دفتر هم گرایشی به شعر شاملو نشان می‌دهد. شعر «جلچلی» شاملو را با عنوان نامتعارف «سی‌سی‌پی» تضمین می‌کند که خالی از ظرافت و سخن‌ورزی شاملو است، اما حرفی برای گفتن دارد:

آنچه داشتم دادم / تا بوسه‌ای بستانم، اما به عشق / تا فریادی برآورم، اما به آزادی / ای نومیدان به نیم باد / این رنج را اگر می‌دانستید

شعر «غزلک» از بهترین شعرهای این دفتر است، تغزّلی اجتماعی با کرشمه‌های آشنای شاملو:

من عشق را به نام تو آغاز می‌کنم / روز خجسته‌ایست / که درهای شعر را / با نام تو به روی غزل باز می‌کنم / این شعر نیست، شعر من / اینک سرود ما! / آهنگ عشق توست / من آواز می‌کنم

از مجموعه‌ی تلاش‌ها و تجربه‌های جمالی، می‌توان نتیجه گرفت که شعر او در ساخت ساده و شفافش، جذاب‌تر و مجاب کننده‌تر است تا ساختار بلند و پیچیده شعر موزون نیمایی.

شعرهای بلند نیمایی جمالی، بیان اندیشه یا روایت اسطوره‌ای است، از مقوله‌ی شعر روایی.

شعر «مرغ نیما» نمونه نسبتاً موفق شعر بلند جمالی است ادای دینی به نیما، با زبان و بیان روایت گر نیما - امید:

آه ... آری این من تنها / شاعری بود و چه شوری داشت / مقدمش در قهوه‌خانه‌ها گرامی بود / بر زبانش همچو نقّالان / بعد هر چای غلیظ و تلخ / داستان از ظلم ظالم داشت.

بدیهی است که حس شعری در این ساخت بلند روایی، مقهور سخن‌ورزی شاعر می‌شود. به شرط آن‌که شاعر در سخن‌وری چنان توانا باشد که شعرش دچار تعقید و دراز گویی نشود.

کامران جمالی در قالب‌های رباعی، مثنوی و غزل نمونه‌های نسبتاً موفقی دارد که می‌تواند زمینه‌ی گسترش شعر نیمایی او نیز باشد، و این همان «جهت عمر» شاعر است که اخوان ثالث بر آن تأکید می‌ورزد. هر شاعری با گسترش وزن، در واقع زمینه‌ی ذهنی خود را گسترش می‌دهد.

کامران جمالی این توانایی را در سخن‌ورزی دارد که در گسترش شکل شعر، دست کم فصاحت بیان شعری‌اش را از دست ندهد. در غزل «با مولای روم» (ملای روم؟) حدود این توانایی را می‌توان باز شناخت:

ای عشق به پرده‌ای دگرزن / بی‌پرده‌ی حجب، پرده درزن / مهتاب شو و حجاب برکش / خورشید شو و دوباره سر زن

در بازخوانی شعرهای کامرآن جمالی، اگر شعرهای شکل گرفته‌ی او را ارزیابی و جمع‌بندی کنیم؛ نتیجه تا حدی می‌تواند راهنمای شاعر باشد.

شعر جمالی را می‌توان در حد شعرهای شاعران «پیام گزار» چون مصدق ارزیابی کرد - شاعری که اندیشه‌ای اجتماعی دارد، حساس است و در شورمندی افراط نمی‌کند.

حساسیت رُمانتیک جمالی به وزنهای تند و سبک‌بار مجال می‌دهد تا مضمونی را با فصاحتی شاعرانه بیان کند.

شعرهای «غزلک»، «رنگین کمان انس»، «دختر سحر» و «تو ستاره نیستی» از این دست شعر است.

این شعرها وزنی تند و مشخص دارند، و معمولاً در گسترش محدود وزنی شادمانه‌اند. وزن‌هایی که کمتر در قالب‌های نیمایی به کار رفته است.

مثلاً وزن «مفتعلن مفاعلن» در شعر «رنگین کمان انس»:

مهر و مه‌اند این دو گو / چامه‌اش آسمان نوشت / در گذر زمانه شد / بر ورق زمان نوشت

و باز همین وزن در شعر «دختر سحر»:

جیک جیک صبح جوجه‌ها / از سر شاخه‌های توت / خنده‌ی مرغ شب گشا؟ / شادی پنجه‌ی بلوط

این شعرها از لحاظ شدت و شادمانگی وزن، و سادگی و بداهت احساس، شعرهای حسی گلچین گیلانی را به یاد می‌آورد: «در انجمادِ پس از زمهریر» عنوان سومین دفتر شعر کامران جمالی است. زبان شعرهای این دفتر، پرداخته تر از شعرهای گذشته‌ی اوست. باز هم این شعرهای کوتاه تصویری است که جاذبه‌ای دارد:

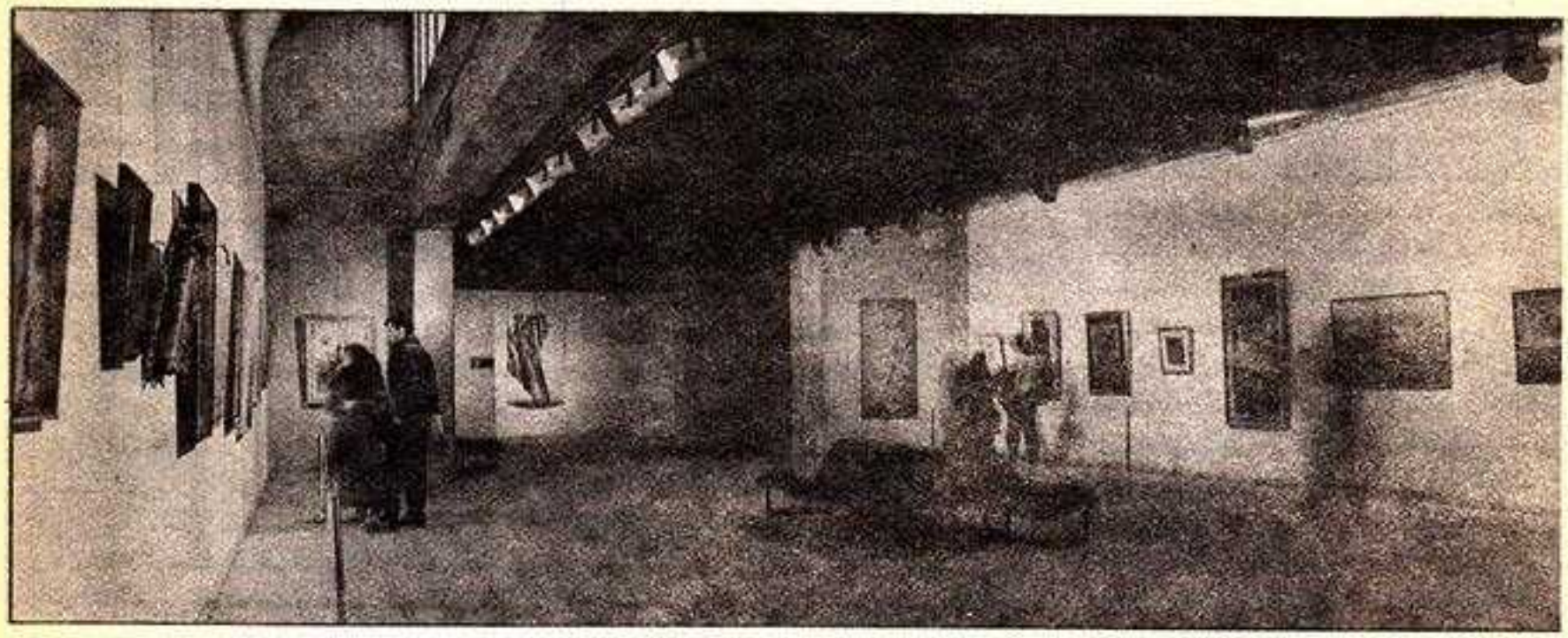
نقاش خوابهای من، آیینه‌ایست کاو / با رنگ نور می‌کشد آواز شعر را / کز - شعرِ کوررنگ چه می‌داند / پرواز شعر را؟

شعر کامران جمالی، شعری است آرمان گرا، که به مسایل عام جامعه‌ی ما می‌پردازد. از این دیدگاه، شعر جمالی شعر سیاسی نیست؛ اما متعهد است و پیام گزار. حسن کار او در آن است که از شعر مد روز پیروی نکرده و بی‌سر و صداکار شعریش را ادامه می‌دهد. از سه دفتر شعر او، می‌توان گزینه‌ی کوچکی فراهم کرد تا شعرهای کوتاه تصویریش جلوه‌ای کنند.

از شاعران دو دهه‌ی اخیر، تنها چند تنی سنت شعر نیمایی را به جا آورده‌اند و به جریان شعر تجریدی کشیده نشده‌اند: قیصر امین‌پور، رضا مقصدی و کامران جمالی از این گروه‌اند:

شعر دو دهه‌ی گذشته سخت رو به تجرید رفته است. در میان انبوه شعرهای چاپ شده، کمتر شعری می‌توان یافت که ادامه‌ی منطقی شعر نیمایی باشد - مقصودم شعر جوان‌ترهاست. این بحث را در آینده پی خواهیم گرفت. ■

متفاوت از گذشته، اما نه آن‌قدر که باید



چهارمین نمایشگاه دوسالانه‌ی نقاشی ایران حادثه‌ای دیگر شد، به دلیل آن‌که کسانی در آن حاضر بودند که در دو نمایشگاه پیشین در نوعی اعتراض به فضای موجود در سیستم تصمیم‌گیری و حاکم بر هنر کشور از شرکت در آن عذر خواسته بودند. این نمایشگاه حتا اگر چنان‌که در «بولتن خبری ۲» آمد «وفاق ملی در هنر» نبود، ولی گام نخست در دیگرگونی بود. دکتر مهاجرانی وزیر ارشاد که در جمع اهل فرهنگ و هنر، تحولات اجتماعی پدید آمده بعد از دوم خرداد را نمایندگی می‌کند، در مراسم افتتاح گفت که اگر به جای تنظیم‌کنندگان برنامه بود از جوان‌ترین نقاش حاضر (شانزده ساله) و پیرترین آن‌ها (هفتاد و هفت ساله) می‌خواستم که هرکدام ده دقیقه‌ای صحبت کنند «و من جزء شنوندگان، چه بسا از آن جوان شانزده ساله بسیار می‌آموختم». گرچه چهارمین نمایشگاه به دلیل فرصت تدارکاتی کم آن‌چه نشد که هنرمندان رأی‌دهنده در دوم خرداد می‌خواستند، ولی همین‌قدر که از فضای تحمیل و توطئه برکنار بود، حادثه‌ای تلقی می‌شود در عالم هنرهای تجسمی.

در گزارش ویژه‌ی این شماره، سه نگاه از سه زاویه‌ی متفاوت بر این نمایشگاه منعکس می‌شود، خانم شیلا امیرابراهیمی استاد و نقاشی باسابقه، محمدتوید بازرگان از نسل جوان هنرمند و علی‌اصغر قره‌باغی منتقد نقاشی و هنر آدینه. و همه با امید به باز شدن و شکوفا شدن فضای هنری کشور.

ثمیلا امیرابراهیمی

هنوز کارها باید کرد

امسال، فرارسیدن «دوران تازه‌ای» در سیاست فرهنگی و هنری کشور، مدیریت موزه‌ی هنرهای معاصر تهران را وادار کرد تا عاجلانه برای اصلاح و بهبود کیفیت چهارمین نمایشگاه دوسالانه اقدام کند. به همین منظور کمی پیش از شروع نمایشگاه، بعضی از هنرمندان نقاش به محل موزه دعوت شدند تا با شرکت در دو جلسه‌ی مشورتی درباره‌ی چگونگی برگزاری نمایشگاه و روشن کردن مسیر تحول لازم همیاری کنند. هنرمندان شرکت‌کننده در این دو جلسه که هربار بیش از ۴ یا ۵ نفر نبودند، در جلسه‌ی اول اعتراض‌ها، خواسته‌ها و پیشنهادهای خود را مطرح کردند و از آن‌جاکه انتخاب یک هیئت داوری جدید بر اساس آراء خود هنرمندان، یکی از مهم‌ترین پیشنهادها بود، در پایان همین جلسه رأی‌گیری صورت گرفت. در جلسه‌ی دوم که حدود یک ماه بعد و ده روز قبل از افتتاح نمایشگاه برگزار شد، مسئولین موزه اعلام کردند که با توجه به تعداد کم آراء جمع‌شده (فقط ۱۸ رأی) این رأی‌گیری صرفاً جنبه‌ی مشورتی داشته و از نظر کمی و کیفی چندان قابل اتکا نبوده است. در این جلسه هیئت جدید گزارش کار داوری و گزینش آثار را ارائه داشت و به این ترتیب درمجموع موفق شد تا بار سنگین آثار بازاری و بی‌مایه‌ای را که سال‌های گذشته در نقش سیاهی لشگر نمایشگاه‌های دوسالانه، موجب افت کیفی آن‌ها می‌شد از روی دوش این نمایشگاه بردارد و به آثار خلاق و جوان‌تری امکان خودنمایی بدهد.

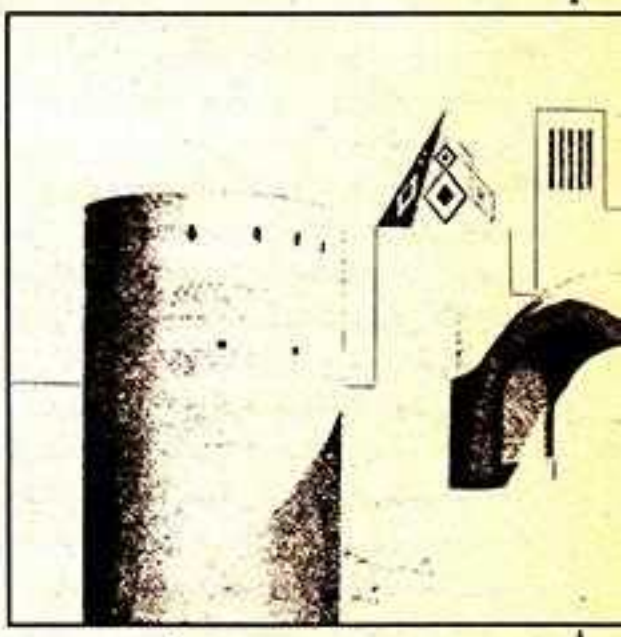
البته این چرخش در سیاست هنری موزه‌ی هنرهای معاصر پیش از آن‌که به هیئت داوری ارتباط داشته باشد مدیون تغییر شرایط سیاسی و اجتماعی کشور است، اما در ضمن این نیز اهمیت دارد که مدیریت موزه توانست به سرعت و در آخرین لحظات خود را با سیاست جدید همساز کرده و با بهره‌گیری از نظرات بخشی از هنرمندان به پیکر در حال احتضار «بی‌ینال نقاشی» روح و جان تازه‌ای بدمد. در این میان ترکیب اعضاء هیئت داوری نقش چندان تعیین‌کننده‌ای نداشته و به احتمال زیاد اگر هیئت داوری پیشین یا هر هیئت کمابیش کارشناس دیگری عامل اجرای چنین تصمیمی می‌شد، به همین نحو عمل می‌کرد. چراکه تشخیص و غربال کردن «نوع» خاصی از نقاشی که اصطلاحاً به «نقاشی بازاری راسته‌ی منوچهری» شهرت دارد، به‌هوش و بینش خارق‌العاده‌ای نیاز ندارد. در حالی‌که تشخیص رگه‌های بازاری و مشتری‌پسند و بدل‌سازی در آثار بعضی هنرمندان به اصطلاح «مطرح»، احتیاج به دقت و انصاف و شهامت در داوری دارد.

از آن گذشته، هدف از تغییر اعضاء هیئت داوری، نه‌فقط جابه‌جایی چند سلیقه خوب و احیاناً متفاوت با هم، بلکه برآیند منعطف و کارسازی از چند ذهنیت آگاه و منسجم است که در عین احاطه‌ی کامل بر سبک‌ها و شیوه‌های مختلف هنری، باکار اکثر هنرمندان فعال در جامعه‌ی هنری ما نیز آشنایی داشته و مسیر خلاقیت و تولید هنری آن‌ها را دنبال کرده باشد.

- شاید گفته شود که آشنایی قبلی داوران، با سابقه‌ی هر هنرمند نه لازم است و نه ممکن، و هر اثر هنری باید به‌تنهایی و بر اساس

ویژگی‌های خود آن اثر داوری شود اما در این صورت این سئوال پیش می‌آید که پس چطور این‌همه آثار ضعیف و کم‌مایه، تکراری و قدیمی از بعضی از هنرمندان «نامدار» وارد این نمایشگاه شد. آیا چنین نیست که اگر شهرت و اعتبار نام و سابقه‌ی این هنرمندان نبود بسیاری از این آثار می‌بایست مانند آثار هنرمندان گمنام از نمایشگاه حذف می‌شد؟ و آیا چنین نیست که در جامعه‌ی ما شهرت و اعتبار نام همیشه هم با خلاقیت واقعی و کیفیت هنری کار هنرمند رابطه‌ی مستقیم ندارد؟

ـ مطلب دیگر این‌که در جلسه‌ی دوم مشورتی، یکی از اعضاء هیئت داوران اعلام کرد که موزه آماده است تا آثار عده‌ای از «اساتید و هنرمندان سرشناس» را بی‌آن‌که در بخش مسابقه مورد داوری قرار گیرند، در سالنی جداگانه، تحت عنوان «هنرمندان مدعو» به نمایش بگذارد. اما این وعده هم به درستی اجرا نشد. اولاً معلوم نیست فهرست اسامی این هنرمندان را چه کسانی و بر چه اساسی تنظیم کردند و چرا بسیاری از هنرمندان برجسته از قلم افتاده‌اند. دیگر آن‌که چرا تا آخرین لحظه حتا با هنرمندانی که اسامی آن‌ها در این فهرست گنجانده شده بود تماسی گرفته نشد و از آن‌ها دعوت شخصی و رسمی به عمل نیامد. تا جایی که بعضی از این هنرمندان با پرس‌وجو و اطمینان یافتن از این‌که اسامی آن‌ها در فهرست مدعوین وجود دارد، خودشان از قول



موزه خودشان را دعوت کردند. دیگر این‌که چرا وقتی بعضی از این هنرمندان کار خود را به موزه تحویل دادند و نقاشی‌ها روی دیوار قرار گرفت، اسامی آن‌ها از فهرست مذبور حذف شده بود و درنتیجه آن‌ها دیگر نه هنرمند مدعو بلکه واقعاً مهمان ناخوانده به حساب آمدند، و در عوض اسامی هنرمندان دیگری در فهرست جدید مدعوین قرار گرفت.

ـ یکی دیگر از نکات منفی نمایشگاه دوسالانه‌ی چهارم نحوه‌ی چیدن آثار هنرمندان است که مانند گذشته بر اساس امتیاز دهی‌های غیرعادلانه و نابرابر و مبتنی بر ملاحظات سیاسی، اداری و شخصی صورت گرفته است.

یکی از مسئولین موزه در مورد این مسئله می‌گوید که موزه اختیاز دارد تا کارها را بنا بر سلیقه‌ی خود و بر اساس تناسب کارها با یکدیگر تنظیم کند. اما با کمی دقت می‌توان مطمئن شد که این فقط یک سلیقه و ابتکار موزه برای بهتر برگزار کردن نمایشگاه نبوده است. چراکه کثرت موارد چیدن نامتناسب کارها نشان می‌دهد که صحبت از چند مورد اشتباه در میان نیست و این‌همه عدم تناسب تنها می‌تواند ناشی از آن باشد که مسئولین موزه یا اصولاً معیاری برای رعایت تناسب بین کارها نداشته‌اند و یا کفایت لازم را برای اجرای این هدف. شکل کلی این نمایشگاه هم مثل «دوسالانه»های پیشین، بر اساس هرمی تنظیم شده است که با آثار معین و «از قبل برگزیده» در راهروها و سالن‌های ورودی، آغاز می‌شود و به «آثار دیگری» که در راهروها و سالن‌های وسطی و تحتانی، دم به‌دم آشفته‌تر و نامنظم‌تر می‌شوند، ختم می‌گردد. بازدیدکننده نمی‌فهمد بالاخره معیار تناسب کارها با هم «سبک» است یا «موضوع» یا «نوع» آن‌ها و یا صرفاً اسامی هنرمندان و شهرت و روابط آن‌ها و ملاحظات دیگر... تداخل و عدم تناسب کارها با یکدیگر که از همان راهروی اول شروع می‌شود تا آخرین سالن‌ها ادامه پیدا می‌کند. کارهای انتزاعی در کنار کارهای فیگوراتیو قرار می‌گیرد. طبیعت بی‌جان‌ها وارد منظره‌ها می‌شوند و منظره‌ها فضای فیگورها را تنگ می‌کنند، و انواع نقاشی‌های سنتی، مذهبی، تزئینی و گرافیکی لابه‌لای بقیه‌ی کارها قرار دارند. به نحوی که در آخرین سالن‌ها بازدیدکننده‌ی خسته، با ذهنی مغشوش و مخدوش به این نتیجه می‌رسد که هرچه باشد، لابد «بالایی‌ها» مهم‌تر و بهتر از «پایینی‌ها» هستند، و به قول بیننده‌ای «می‌توان اصلاً بعضی سالن‌ها را ندیده گرفت». در حالی‌که موزه‌ی ما نسبت به موزه‌های بزرگ جهان آن‌قدر محدود، و تنوع آثار ارائه شده در این نمایشگاه در مقایسه با آن‌ها به قدری ناچیز است که چنان‌چه مسئولین موزه‌ی هنرهای معاصر واقعاً کمی بیشتر حسن نظر و دقت و حساسیت به خرج می‌دادند، این نمایشگاه می‌توانست از بالا تا پایین به یک نسبت دیدنی باشد و بیننده را با شور و اشتیاق در سالن‌ها به حرکت وادارد.

ـ البته همه‌ی این نکات شاید اشتباهاتی کوچک و حوادثی جزیی و اجتناب‌ناپذیر به‌نظر برسد. اما هنرمندانی که در جلسات یادشده به سیاست هنری گذشته اعتراض داشتند و شعار «حمایت، و نه هدایت هنر» را شایسته‌ی موزه و سایر نهادهای هنری کشور اعلام کردند، باید بتوانند عواقب این سهل‌انگاری‌های کوچک را پیش‌بینی کنند. در شرایطی که در جامعه‌ی هنری ما هنوز نه تشکل صنفی هنرمندان وجود دارد، نه نشریه‌ی تخصصی معتبر، نه نقد و بررسی جامع و بی‌طرفانه، و نه پژوهش و تاریخ‌نگاری علمی هنر؛ مجموعه‌ی همین خاصه خرجی‌ها و توجهات ویژه یا همین بی‌اعتنایی‌ها و اشتباهات به ظاهر کم‌اهمیت مسئولین امور است که برای هنرمندی سابقه و نام می‌آفریند و دیگری را در بوته‌ی فراموشی و انزوا پرتاب می‌کند. همین ملاحظات و تبعیضات است که به شکل دیگری از تبعید، حذف و درنهایت سانسور دیگران تبدیل می‌شود و افکار عمومی را به جانب هدف‌های از پیش تعیین شده‌ای که مطلقاً ارتباطی با کیفیت، و ارزش اثر هنری ندارد، هدایت می‌کند.

ـ به این ترتیب درمجموع نمایشگاه دوسالانه‌ی چهارم، در مقایسه با نمایشگاه‌های پیشین، در محتوای آثار ارائه‌شده، حرکت قابل توجهی را نشان می‌دهد که بیش از همه مدیون تحرک اجتماعی اخیر است. اما شکل برگزاری این نمایشگاه هنوز از سنت سه دوره‌ی گذشته‌ی خود فاصله نگرفته است. این جمود در شکل درواقع نشانه‌ی ماندگاری و رسوب همان سیاست فرهنگی گذشته موزه دایر بر پرتوافکنی بر چهره‌های دلخواه و نتیجتاً باز هم «هدایت هنر» است. گیریم این بار مضمون آن کمی تغییر کرده است. در این شرایط هنوز به هیچ وجه نمی‌توان این نمایشگاه را به قول نشریه‌ی «نقش» (ارگان موزه‌ی هنرهای معاصر) مظهر یک «وفاق ملی» تلقی کرد، بلکه بیشتر به نمایش ائتلاف و وصلتی قابل پیش‌بینی بین چند گروه کوچک از هنرمندان شبیه است که البته نتایج مثبت و منفی خود را دارد. از حالا روشن است که نتایج نهایی این نمایشگاه و مسابقه‌ی هنری، چندان بااهمیت نخواهد بود. در هر صورت نباید فراموش کرد که در این نمایشگاه دوسالانه نیز جای بسیاری از هنرمندان برجسته‌ی کشور خالی بود و شاید هم احتیاط و عدم شرکت آن‌ها در این نمایشگاه عمل عاقلانه‌تری بوده است. چراکه تا استقرار یک وضعیت واقعاً سالم و متعادل هنوز راهی بس طولانی باقی مانده است.

بدون برطرف کردن نقاط ضعف مزمنی که در طول همه‌ی این سال‌ها در نهادهای فرهنگی و هنری ما ریشه دوانده است، صحبت از یک تحول واقعی، فرصت‌های برابر و آزادی هنر، شعار بی‌پشتوانه‌ای بیش نیست. باید امیدوار بود که جلسات بحث و گفت‌وگو، و همکاری فعال همه‌ی هنرمندان و مسئولین فرهنگی و هنری بتواند در آینده راه‌گشای جوی روشن و سالم و خلاق باشد که تک تک هنرمندان بتوانند در آن به راحتی نفس بکشند و کار و پیشرفت کنند در این میان نقش مؤثر مطبوعات راکه می‌توانند منعکس‌کننده‌ی نظریات و انتقادات روشنگرانه باشند نباید فراموش کرد. جامعه‌ی هنری به شدت حساس و بیمار ما که سال‌های سال بار مصائب و گزندهای مختلف را در تنهایی به دوش کشیده و با بدگمانی‌های روا و ناروای خود مسموم شده است، اینک برای متحول شدن و بالیدن به گفت‌وگوی صریح و آزاد و اعتماد متقابل نیاز دارد. ■

● نگاهی بر روند داوری نمایشگاه‌های دوسالانه‌ی نقاشی در موزه‌ی هنرهای معاصر

محمدنوید بازرگان

پاداش به نقش یا به خط؟

پاییز امسال هم‌چون گذشته راهروهای موزه‌ی هنرهای معاصر مملو از هنرجویان و هنرمندانی بود که به دعوت برگزارکنندگان چهارمین نمایشگاه دوسالانه‌ی نقاشی لبیک اجابت می‌گفتند. هنرمندان تازه از راه رسیده که برای نخستین بار با آثاری در دست، آمده بودند تا حاصل خلاقیت خود را در این همایش ذوق عرضه دارند و هنرمندان پرتجربه که علیرغم دلخوری و تأسف از نحوه‌ی برگزاری و داوری سال‌های گذشته به حرمت و شوق هنر و به امید تحولی تازه در سیاست‌های اجرایی یک بار دیگر پای به میدان این رقابت می‌نهادند.

پنهان نمی‌توان داشت که این رویه‌ی مکرر مسبوق در سنجش، داوری و قضاوت از چشمان تیزبین بسیاری، که دستی گرم بر آتش هنر دارند مخفی نمانده است و در اذهان، نکات مبهم بسیاری را هم‌چنان مطرح می‌دارد.

شاید ذکر این مقدمه بی‌مناسبت نباشد که در دو دهه‌ی گذشته همگام با شکل‌گیری جناح‌ها و خطوط سیاسی بارز در جامعه، در عرصه‌ی هنر نیز با تفوق گروهی از ارباب هنر روبه‌رو بوده‌ایم که با تکیه بر رکاب دولت و اقبال به مرور گردان کارها را در قبضه‌ی تصرف خود گرفتند. افرادی از این گروه خود از نقاشانی بودند که در خلق مضامین مذهبی یا انقلابی قلمی چیره یافته و به دلیل گرایشات خاص فکری رفته رفته کلیه‌ی نهادها و مراکز هنری و نمایشی را به همت و مساعدت وزارت ارشاد وقت به مدیریت خویش درآوردند.

به این ترتیب نقاشی به مرور متولیان خاص خود را یافت متولیانی که البته سفره‌ی فعالیت‌های هنری را (هرچند به نفع عده‌ای محدود) تا امروز گسترده داشته‌اند. درواقع باید گفت که کار برپایی، سنجش و داوری در نمایشگاه‌های دوسالانه نیز به یدِ باکفایتِ همین بزرگواران و به راهنمایی و سیاست‌گذاری ایشان انجام می‌پذیرد.

در این مقال سعی در برشمردن نکات ضعف این نحوه‌ی داوری و نتایج اعمال سیاست‌های اشتباه در برگزاری و هدایت این دوسالانه‌ها است.

به‌طورکلی در ۳ محور عمده می‌توان موارد ضعف آشکار داوری در نمایشگاه‌های دوسالانه‌ی نقاشی را برشمرد:

۱- داوران ۲- معیارها و ملاک داوری ۳- نتایج قضاوت و داوری.

۱- داوران:

در طول ۳ دوره‌ی گذشته هیئت داوران و هیئت گزینش آثار هرچند از حضور افراد مطلع و صاحب تجربه‌ای نیز سود جسته، اما درمجموع و علی‌الاغلب از میان گرایشات خاص فکری انتخاب شده و گه‌گاه نیز در مجموعه‌ی خود از افرادی با تجربیات مختصر و ناقص در نقاشی مدد گرفته است. نگاهی به تحصیلات یا سوابق برخی از ایشان، نشان می‌دهد که صاحب آن‌چنان پختگی و تجربه‌ای نیستند که داوری چنین همایش حساسی به آن نیازمند است.

معدودی از این افراد هرچند دارای سوابق کار در رشته‌ی نقاشی و شرکت در نمایشگاه‌های مختلف‌اند اما مشاهده‌ی آثار آنان بیانگر ناپختگی، نارسایی در تکنیک، مضمون و دانش نقاشی است. باید گفت برخی از داوران در این ۳ دوره عمدتاً به دلیل روابط دوستانه و یا صرفاً به انگیزه‌ی گرایشات فکری و سیاسی در هیئت منتخب گنجانده شده‌اند. این وضعیت به ویژه در هیئت داوری دومین نمایشگاه دوسالانه به شکل بارزی به چشم می‌خورد. بیانیه‌ی مکتوب این هیئت داوران که در شماره‌ی ششم ویژه‌نامه‌ی خبری موزه‌ی معاصر (نقش) درج شده است به خوبی بیانگر جهت‌گیری سیاسی این گروه بود که عمده‌ی آثار شرکت‌یافته در نمایشگاه را غربی، صورتگرا، ملهم از فرهنگ بیگانه قلمداد کرده بودند و در انتها نیز تنها عده‌ای از هم‌فکران و یاوران خود را مستحق جوایز و شایسته‌ی انعام یافتند و بر این نکته مهر تأیید نهادند که «اهل نظر معامله با آشنا کنند»!

بنا بر آن‌چه رفت به نظر می‌رسد که هیئت‌های داوری در این دوسالانه‌ها از فقدان افراد برجسته‌ی بی‌طرف و متخصص آفت بسیاری نیز به اعتبار و حیثیت نمایشگاه‌ها رسانده‌اند. مخفی نمی‌توان داشت که یک هیئت داوری آگاه ممکن است به تناسب ترکیب و تعدادِ خود، گاه از اندیشه و نظر یک فیلسوف، شاعر، منتقد و یا حتا یک فرد عادی برای سنجش تأثیر آثار بر مخاطب غیرحرفه‌ای اما حساس و تیزبین سود جویند لکن اکثریت و ساختار اصلی جمع داوران می‌بایستی از افرادی تشکیل گردد که پنجه‌هایی آشنا با قلم‌مو و رنگ دارند و متجلی به زیور و گوهر هنراند و تجربه‌ی مفید و طولانی را از دانش نقاشی و سبک‌های مختلف آن اندوخته‌اند. در این میان یکی از راه‌های اصلاح ترکیب داوران استفاده از داوران بین‌المللی در جمع اساتید بومی است. نقاشی به عنوان یک هنر عام انسانی که همه‌ی انسان‌ها را مخاطب قرار می‌دهد در دنیای تخصصی و پیچیده‌ی امروز نیازمند ناظران و داورانی خبره و خبیر در دانش نقاشی است. حضور یک یا دو نفر از داوران بین‌المللی و به‌نام این رشته (هم‌چنان‌که در نمایشگاه کاریکاتور سال جاری نیز از آنان استفاده شد) هم اعتبار بیشتری به این رقابت‌ها می‌بخشد و هم تجربیات و اندیشه‌های نوینی را به جمع اساتید فعلی افزوده خواهد کرد. داوری فرایند بسیار حساس، جدی و عادلانه‌ای است که نه روابط فامیلی، شاگردی و رفاقت را برمی‌تابد و نه در انحصار خط و خطوط سیاسی درمی‌افتد.

۲- معیارهای داوری:

در ۳ دوره‌ی گذشته سنجش و داوری بر اساس معیارهای مبهم و ناصوابی صورت گرفته است. مجموعه‌ی سخنان داوران این ۳ دوره که در نشریات، خبرنامه‌ها و کتب نمایشگاهی موزه‌ی معاصر به چاپ رسیده است و اصول و اهدافی که در گزینش و سنجش آثار ذکر کرده‌اند عمدتاً حول محور مذهب و انقلاب شکل می‌گیرد. هیئت داوران ادعا می‌کند که اصالت نخستین را بر کاربرد نقوش و فضاهایی می‌داند که القای دیانت و اسلامیت کرده و یا به نحوی در خدمت اهداف و اصول انقلاب باشد. تجربه نشان داده است که تلقی برگزارکنندگان محترم از دیانت و انقلاب و تحول اجتماعی نیز جنبه‌های صوری، ظاهری و شعاری مسئله است لکن واقعیت این‌جاست که این اصول موضوعه از همان ابتدا مغشوش، مبهم و غیرمنطقی است.

هنر، بالذات ابزاری نیست که بتوان با آن خوب شعار داد و یا آن را به صورت یک مانیفست حزبی یا ایدئولوژیک درآورد. بلکه برعکس تار و پود هنر همواره با نوعی ابهام، پیچیدگی و رمز و راز درهم تنیده شده است. یک اثر هنری به دلیل احتوای این رمز و ابهام است که مخاطب خویش را وامی‌دارد تا در مقابل او درنگ کرده و مدتی را در گشودن گره‌های ظریف و رازهای تودرتوی آن صرف وقت کند. آثاری که در همان برخورد نخستین همه‌ی هویت خود را عریان می‌نمایند، بهره‌ی کمتری از جوهره‌ی هنر دارند. گروهی از هنرشناسان بر این باورند که راز جاودانگی لبخند ژوکوند در ابهام و ایهامی است که چهره‌ی مرموز ژوکوند آن را در مخاطب القا می‌کند. آیا لئوناردو روح خود را در آن به ودیعه نهاده است؟ این قطعی نیست اما قدر مسلم چیزی در آن تصویر وجود دارد که هربار نگاه کردن به آن مفهوم و یا حسی تازه را به ارمغان دارد. این پیچیدگی و ابهام در تناقض آشکار با شعارهای ظاهری و سطحی است و متصور نیست که بتوان برای گروهی نقاش، اساسی جزم را بنیان نهاد که آنان را الگو و سرمشق گردد. آنان که حداقل مدتی را به صورت حرفه‌ای به نقاشی پرداخته‌اند به خوبی می‌دانند که یک نقاش اصیل و خلاق، بسیار اتفاق می‌افتد که نمی‌داند در شکل‌گیری چه سرانجامی می‌کوشد! او نمی‌داند چه چیزی را نقاشی می‌کند، تنها خود را به جذبه‌ی مکاشفات لحظه‌ای و غافلگیرانه‌ی خود می‌سپارد. قلم به‌دست ناخودآگاه است و اوست که پیش می‌برد گویی کسی دست نقاش را در پنجه‌های اقتدار خود دارد و ضرب‌آهنگ قلم و رنگ را رقم می‌زند. و اتفاقاً اکثریت نقاشی‌های ماندگار و موفق به‌ویژه در تاریخ هنر معاصر مولود چنین بداهگی و کاملاً خلاف آمد انتظار است. گاه می‌شود که حاصل کارآمیزه‌ای از معنویت، سادگی، بی‌پیرایگی و خلوص است. موضوع آن چندان مهم نیست فی‌المثل بسیاری از نقاشی‌های چینی محتوایی عرفانی دارند و مکمل آن هایکویی است که با قلم‌مویی استادانه در کنار نقاشی نگاشته‌اند. لکن موضوع آن ممکن است یک قله‌ی پربرف، یک کرت، یا گاوی در انبوه بامبوها باشد اما مهم این است که مجموعه‌ی این خلوت و جلوت موجد آرامش و موهم عمق و احتوایی است که به کار، تمایزی ویژه می‌بخشد. معنویت یک اثر هنری نظیر نقاشی همواره موضوع تصویر آن نیست بلکه مجموعه‌ی تأثیر و احساسی است که نوع گرایش، سبک، سادگی یا پیچیدگی ساختار آن در آدمی می‌نهد. به عنوان مثال همه می‌دانیم که شادروان سهراب سپهری ادیبی عارف بود که با ایجاد سبک نوینی مبتکرانه ساختار کلمات و روابط معنوی لغات را درهم ریخت. از هر کلمه‌ی او بوی عرفانی آشنا و زلال و کودکانه استشمام می‌شود. همو نقاش نیز بود و اگر نه چندان حرفه‌ای، اما اوقات بسیاری را صمیمانه به این‌کار اختصاص می‌داد. لکن در نقاشی هیچ‌گاه نه شعاری داد و نه به دام سطحی‌نگری افتاد. مجموعه‌ی طرح‌های او تراکمی از خطوط ساده و بی‌پیرایه‌ی تنه‌های درخت است که در گوشه‌ای از تصویر باکمپوزیسیونی خاص فراهم آمده‌اند. طرحی از برگ‌های لرزان در باد یا رنگ شناور یک شقایق همان‌گونه که در اشعارش آمده است موضوع اکثر نقاشی‌های اوست. او با این مجموعه راز و نیاز می‌کند و مخاطب ورزیده در هر تابلوی او ممکن است خلوص و آرامشی را بیابد که تنها یک روح عارف می‌تواند القاگر آن باشد. سخن این‌جاست که داوران دوسالانه باید به خوبی این نکته را بشناسند، که آیا ما گرد هم آمده‌ایم که به طرح یک شعار مذهبی یا انقلابی صرف امتیاز دهیم؟ در این صورت این چه نتیجه‌ای را در پی خواهد داشت؟ ایمان مذهبی مخاطبین؟ آیا ایمان مذهبی که حاصل تفکر مستمر، آزاد و کشف شهودی منتج از تلاش و اقبال است تا این حد پیش پا افتاده و ساده است که با طرح یک تصویر بتوان مخاطب را واجد آن ساخت؟ در بیانیه‌ی هیئت داوران یکی از این دوسالانه‌ها چنین آمده است:

هیئت داوران به منظور بررسی و قضاوت آثار نقاشی موارد ذیل را ملاک عمل خود قرار داد:

الف) توجه به مضامین ارزشمند
۱- اندیشه‌های معنوی انقلاب اسلامی
۲- مضامین عرفانی
۳- مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی

ب) توجه به شکل و قالب اثر که بازگوی برداشت‌های الهام‌گونه از میراث فرهنگی و هنری (ایرانی - اسلامی) با نگاهی نو و خلاق در رابطه با معنا باشد.

ج) رعایت عوامل هنری شامل: نحوه‌ی کاربرد علمی و هنری و طرح - رنگ - ترکیب، تناسب و هماهنگی.

به روشنی می‌توان دریافت که هیئت محترم داوران با هر بندی از این قرارداد، بندی بر پای گرایشات آزاد و خلاق هنری نهاده است.(۲) در این‌جا خلاقیت، نوآوری، آزاداندیشی و انبساط اندیشه به اولویت پنجم یعنی بند «ج» نهاده شده است و ایهام جالبی است که اتفاقاً همین بند «ج» در سنجش و قضاوت نهایی از ذهن پرمشغله‌ی داوران «ج» می‌گردد.

شاید وضع این قیود هنگامی صحیح بود که یک مؤسسه‌ی دینی، مثلاً یک بنیاد مطالعات اسلامی تصمیم می‌گرفت در جهت تکمیل فعالیت‌های فرهنگی خود و بخشیدن جاذبیت بیشتر بدان، اقدام به برپایی نمایشگاه نقاشی کند، در آن صورت منطقی می‌نمود که آن مؤسسه اولویت را به خلق مضامین دینی و عرفانی و شعائر مذهبی بدهد و یا اگر ارکان و نهادی سیاسی اقدام به برپایی نمایشگاه مناسب شئون خود را داشت بدیهی است که گرایشات سیاسی را در انتخاب آثار لحاظ کند. لکن وقتی یک مرکز دولتی که با هزینه‌ی بیت‌المال و در جهت اعتلای هنر و فعالیت‌های هنری و خلاقه، برای عموم مردم با اندیشه‌ها و سلیقه‌های متفاوت، اداره می‌گردد و قصد برگزاری نمایشگاهی دارد و برای آن یک فراخوان عمومی صورت می‌گیرد، منطقی نیست که عده‌ای معدود افکار خاص سیاسی، ایدئولوژیک و یا دل‌مشغولی‌های خود را میزان و معیار سنجش آثار سایرین قرار دهند. اجازه دهید در این‌جا نقل قولی از دبیر کنفرانس هنرهای تجسمی در تهران بیاوریم که از سیاست‌گذاران اصلی دوسالانه‌ها نیز هست، ایشان می‌گویند: «در تمام دوسالانه‌ها سیاست فرهنگی خاص تعقیب می‌شود و این نکته‌ی مهمی است که اساساً دوسالانه بدون سیاست فرهنگی، مجموعه‌ای خواهد شد از گالری‌ها.»(۳) این سخنی است صواب اما به این شرط که ببینیم این سیاست‌ها چیست؟ توسط چه کسانی اعمال می‌گردد؟ و کارنامه‌ی آن تاکنون چه بوده است. سیاست فرهنگی حاکم بر نمایشگاه‌های عام دوسالانه می‌تواند با تشویق عنصر فرهنگ، ملیت، عواطف انسانی و دینی و پرداخت به مظاهر زیبای زندگی، طبیعت و جهان هستی به صورتی یکسان و عادلانه مجال فراخی را برای نمایش ذوق و خلاقیت هنرمندان فراهم آورد. داوری و قضاوت و سیاست‌گذاری نه به گرایش فکری و سیاسی خاص تعلق داشته باشد و نه در چنبره‌ی رفاقت و روابط گرفتار آید.

این نحوه‌ی نگرش و قضاوت که تاکنون اعمال شده نتیجه‌ای جز تشویق عده‌ای از هنرآموزان و هنرجویان نوپای نقاشی به سمت طرح شعارگونه سطحی و ابتدایی مضامین فوق‌الذکر نداشته است، چیزی که مطلقاً از اهداف اولیه‌ی تشکیل دوسالانه‌ها یعنی «ارتقاء کمی و کیفی هنر نقاشی در ایران» به دور افتاده است. نکته‌ی دیگری که باید به مطالب فوق افزود این‌که متأسفانه هیئت‌های گزینش و داوری بر همین اصول موضوعه‌ی خود نیز پایبند و بر سر مهر نبوده‌اند نگاهی به نتایج داوری این دوسالانه‌ها مسئله را روشن‌تر خواهد ساخت:

۳- نتایج قضاوت و داوری:

اعلام نتایج برندگان جوایز و شایستگان دوسالانه‌ها همواره موجی از اعجاب و شگفتی را به دنبال خود داشته است. در بسیاری از این آثار برگزیده عنصر «نقاشی» یا حضور ندارد و یا حضوری فقیرانه یافته است. گاه اثر برگزیده به کلی یک اثر خوشنویسی و یا حداکثر نقاشی - خط است و گاه گرایش‌های کاملاً گرافیک و پوستری داشته و از جوهره‌ی نقاشی فاصله‌ی چشمگیر دارند. برخی از آثار برگزیده در طول ۳ دوره‌ی دوسالانه به شکل آشکاری دارای ضعف در اصول نقاشی نظیر آناتومی، ترکیب (کمپوزیسیون) قدرت طراحی و غیره‌اند. در این میان می‌توان آثاری را برشمرد که به جز ضعف‌های مذکور هیچ‌گونه وفاداری به اصول موضوعه داوران یعنی معنویت، عرفان و اندیشه‌ی سیاسی روز نیز نداشته‌اند. این نتیجه داوری بی‌اختیار سامعه آدمی را معطوف پیچ‌پیچ‌های پیدا و پنهان هنرمندان میهوتی می‌کند که در روز اعلام نتایج داوری در موزه‌ی هنرهای معاصر گرد هم حلقه زده‌اند و در میانشان چنین القا می‌گردد که برخی از برگزیدگان وام‌دار روابط شاگردی و رفاقتی با برخی اساتید گرانقدر هستند و اگر «رابطه» بود «جایزه» نیز بود و «هرکس که این ندارد حقا که آن ندارد»... که صد البته خیالی بی‌اساس است!

و تازه این همه‌ی ماجرا نیست، روند تبعیض در همه‌ی مراحل یعنی قبل و بعد از داوری به چشم می‌خورد. به عنوان مثال وقتی بازدیدکننده‌ای وارد موزه‌ی هنرهای معاصر تهران می‌شود، می‌بیند که سالن اصلی و اولیه، اختصاص به کارهای برخی دوستان آشنا و همیشگی دارد. حتا برخی زوایای مشخص همواره در ملکیت برخی دوستان است. همان‌ها که هم‌اکنون می‌توان حدس زد، برگزیدگان نهایی این همایش نیز هستند. در پایان نیز هنگامی که موزه اقدام به چاپ مجموعه‌ی آثار نقاشی معاصر (شرکت‌یافتگان در نمایشگاه) می‌کند، آثار برخی از نقاشان بدون هیچ دلیلی در یک صفحه‌ی کامل چاپ می‌گردد ولی آثار دیگران به صورت درهم فشرده و بسیار کوچک با ۵ یا ۶ تصویر در یک صفحه به چاپ می‌رسد. در مجموعه‌ی آثار سومین نمایشگاه دوسالانه‌ی نقاشی که اخیراً به چاپ رسید این مسئله به شکل بارزی به چشم می‌خورد. برخی از آثار به صورت تمام صفحه و برخی آن‌چنان درهم فشرده و کوچک است که به هیچ‌وجه ظرایف و زوایای نقاشی در آن محسوس نیست. این نکته شاید کمی باریک‌بینی به نظر برسد لکن در جای خود موجب ناراحتی و دلخوری‌های بسیاری است. نمی‌توان از نظر پنهان داشت که گزینش، صفحه‌بندی و گرافیک چنین کتابی، با این‌همه اثر کاری دشوار و تخصصی است لکن گاه معلوم نمی‌گردد که تحت چه ضابطه‌ای این آثار در کنار هم چیده شده‌اند و چرا یک اثر معمولی از هنرمندی که همه‌ساله با کمپوزسیونی تکراری مقطعی از کویر را با زمینی بلند نقاشی می‌کند استحقاق یک صفحه‌ی کامل را می‌یابد درحالی‌که کار بسیاری از نقاشان نوپرداز و خوش‌تکنیک به زحمت در ۱/۸ صفحه جای می‌گیرد. مسئله این‌جاست که دست‌اندرکاران محترم اجباری به پاسخگویی و ارائه‌ی برهان ندارند. از آنان بازخواستی صورت نمی‌گیرد، کسی آنان را نقد نمی‌کند و جولانگاه مدیریت هنری جامعه‌ی امروز مجال فراخی برای همه‌گونه یکه‌سواری آن‌هاست.

در این‌جا بد نیست به نکته‌ی دیگری نیز اشاره‌ای مختصر صورت گیرد و آن تبعات و پی‌آمدهای ناگزیر این انحصارگری‌ها و تبعیض و تمایزهایی است که در عرصه‌ی مدیریت هنری پیش آمده است. روزنامه‌ی همشهری اخیراً یعنی در تاریخ ۱۲ مهرماه ۷۶ گفت‌وگویی با دو تن از هنرمندان رشته‌ی هنرهای تجسمی داشته است که هردو نیز درواقع مدت مدیدی را هماهنگ با گرایشات سیاسی و فرهنگی روز قلم زده‌اند. محتوای این گفت‌وگو دارای نکات جالب و تازه‌ای است که کمی غیرمنتظره می‌نماید. نقل قول یکی از این بزرگواران که برحسب اتفاق مدت‌ها از سیاست‌گذاران هنری پس از انقلاب بوده است جالب توجه می‌باشد ایشان می‌گویند:

«...دومین مسئله خطاب به مسئولان و سازمان‌های فرهنگی و به خصوص هنری کشور است شکوفایی فرهنگی از طریق شکوفایی هنری و علمی به دست می‌آید. هنرمندان به عنوان سرچشمه‌های خلاق فرهنگ، خود در حال حاضر احتیاج به حمایت‌های مادی و معنوی دارند بدون توقع از این‌که خود را با سیاست‌های روزمره، دسته‌بندی جناح‌های سیاسی و یا انتظارات کوچک و شعارگونه جاری در مقاطع مختلف هماهنگ کنند.

این سرچشمه‌های خلاق در بستر سانسور و در برکه‌ی گرایش به شعارها و انتظارات تبلیغاتی مسموم می‌خشکند و خسران عظیم بر فرهنگ ما وارد می‌شود. بنابراین حمایت‌های مادی و معنوی باید بر اساس برنامه‌ریزی درست و ضوابط کارآمد تنظیم گردد. که متأسفانه تاکنون حمایت‌های اندک را بیشتر روابط رقم زده‌اند و شامل افراد خاص بوده است که عمدتاً به عنوان نخبگان فرهنگ و هنر محسوب نمی‌شوند.»

شاید اگر گوینده‌ی این جملات هنرمندی معمولی و از جرگه‌ی اکثریت خاموش و محروم از امکانات بود سخن او را به مثابه‌ی انتقادی درست و به‌جا و از سر سوز دل می‌پذیرفتیم و به او حق می‌دادیم لکن شگفت این‌جاست که گوینده‌ی فوق، عضو هیئت علمی دانشگاه تربیت مدرس، رئیس دانشکده‌ی هنرهای تجسمی مجتمع عالی سوره، مسئول گروه جوان واحد تجسمی حوزه‌ی هنری، دبیر برخی کنفرانس‌های هنرهای تجسمی و یکی از داوران مؤثر در دومین نمایشگاه دوسالانه‌ی نقاشی است. شخصی که در اکثر سیاست‌گذاری‌های هنری عنصر مؤثر و فعال بوده است و در بسیاری از سفرهای خارجی عضو هیئت هنر اعزامی است، هنوز نقاشی‌های انقلابی و اجتماعی او موضوع پوسترهای دیواری و کتب تبلیغاتی، هنری دولتی است و هنوز موزه‌ی هنرهای معاصر تهران در سومین نمایشگاه دوسالانه‌ی خود او را مستحق دریافت لوح افتخار و تندیس قلم‌موی طلایی خویش می‌داند.

آیا گوینده‌ای تا این حد مورد توجه و عنایت با این‌همه افتخارات شگفت نمی‌نماید که از سانسور، انحصار و خسران عظیم فرهنگی سخن گوید و هنرمندان، این سرچشمه‌های خلاق را در انحصار سیاست‌های روزمره و دسته‌بندی‌های سیاسی بداند که در جنب شعارها و انتظارات تبلیغاتی مسموم می‌خشکند...

مثل این‌که حق با آن شاعر فقید بود که گفت:

همه کس را ز گردون دل کباب است
ولی گردون من را کس ندارد(۴)

اما چون نیک بنگریم حقیقت دیگری نیز در بطن این سخنان مندرج است و آن این‌که ظاهراً مشارکت در تعصب، تنگ‌چشمی و انحصار، گلوله‌ی برفی است که وقتی بهمن شد، سازندگان خود را نیز امان نمی‌دهد.

والبغی یصرع اهله والظلم مرتعه وخیم(۵)

ستم، اهل خود را از پای درمی‌آورد و چراگاه بی‌داد ناپسندیده و ناگوار است.

در همه‌حال آن‌چه گفته شد سخنی بود به صدق دل، خطاب به مدیران و دست‌اندرکاران امور هنری و فرهنگی کشور. بی‌شک تغییر و تحولات مثبت اخیر در سطح مدیران و سیاست‌گذاران فرهنگی زمینه‌ی مناسبی برای اصلاح حرکت‌های ناصواب گذشته است و ایجاد بستر مناسب و مؤثری در جذب سرمایه‌های فکری و هنری این کشور توانگر، تا با اطمینان و اعتماد کامل توان فکری خود را در جهت اعتلای فرهنگ و هنر کشور به کار گیرند.

۱- تعبیر زیبای مرحوم دکتر شریعتی از امام سجاد علیه‌السلام.

۲- به‌علاوه مشخص نیست که چگونه می‌توان داورانی با این درجه از معرفت را در یک‌جا گرد آورد که هم اندیشه‌ای معنوی داشته باشند، هم عرفان ایران اسلامی را بشناسند هم بر مسائل اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و تاریخی وقوف کامل داشته باشند و در این میان، خود نقاش حرفه‌ای هم باشند!

۳- خبرنامه‌ی نقش، موزه‌ی هنرهای معاصر دومین نمایشگاه دوسالانه

۴- مرحوم میرزازاده عشقی ـ کلیات صفحه ۲۱۲

۵- نصرالله منشی / کلیله و دمنه / انتشارات دانشگاه تهران به تصحیح مجتبی مینوی، صفحه ۱۲۶

علی‌اصغر قره‌باغی

مرده‌گرایانِ جوان و خودشیفتگانِ پیر

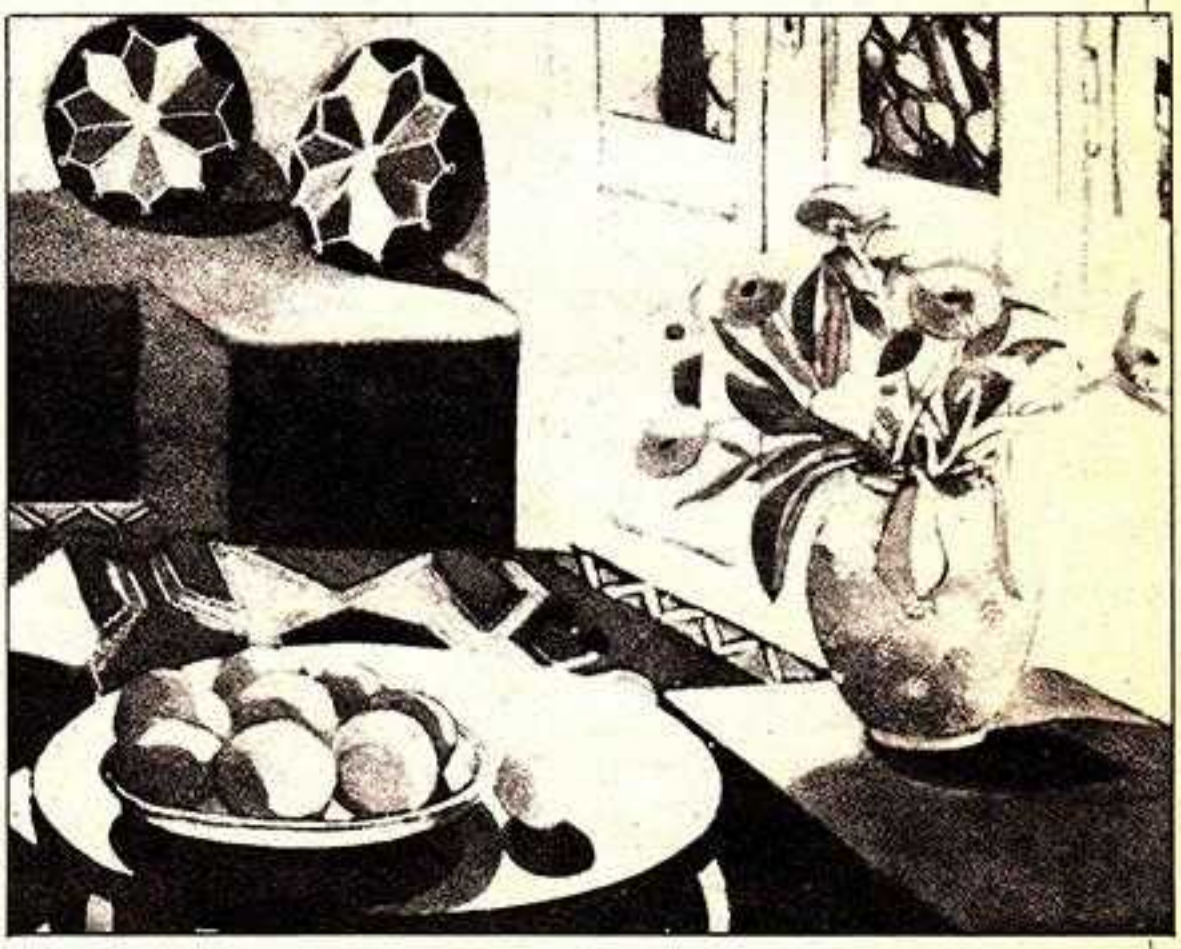
تا چندی پیش، در سراسر جهان، موزه چیزی هم‌سان مقبره بود، نوعی آرامگاهِ خانوادگی برای آثارِ هنری به شمار می‌رفت و هر اثر که جایگاهی در موزه می‌یافت ارزشمند جلوه می‌کرد. کیفیت موزه‌یی همواره مانند یک معیار عمل می‌کرد، اما اغلب همین معیار توان شبه انقلابی هنر را خنثی می‌کرد. آن‌چه را موزه تشویق می‌کرد، سست و بی‌رمق می‌شد و آن‌چه را زیر حمایت خود می‌گرفت، می‌مرد. به بیان دیگر، موزه مریم مقدس پی‌یتایی بود که مسیحِ هنر در آغوش آن جان می‌سپرد.

موزه‌ها با آگاهی از تصویری که از خود در ذهن مردم برجا نهاده بودند و برای آن‌که از شکل رسمی و عبوس و آرامگاهی خود جدا شوند رفته رفته با برپایی نمایشگاه‌ها و سمینارها و... نقشی زنده و فعال‌تر یافتند. از آن پس موزه نشانه‌ی زوال‌ناپذیری و ماندگاری نبود و قرار هم نبود که آن‌چه در آن به نمایش درمی‌آید ماندگار شود. امروزه به پیروی از این سنت نوپا هر اثر هنری می‌تواند چند روزی در موزه به نمایش درآید، با ورود به موزه تولدی دوباره پیدا کند و به پدیده‌یی فراتر از هستیِ مادیِ خود بدل شود. اما این سکه یک روی دیگر هم دارد و به همان نسبت که ممکن است اثر هنری مهم‌تر از آن‌چه هست جلوه کند، این خطر هم هست که در کنار آثار دیگر، کاملاً بی‌اهمیت و بی‌هویت به نظر آید. موزه ممکن است امروز دیگر در رابطه‌ی میانِ هنرمند و تماشاگر نقشِ جادویی پیشین را نداشته باشد اما بی‌تردید در پیوند با اثرِ هنری نقشی سازنده دارد چرا که اثرِ هنری را به یک سندِ فرهنگی و آموزشی برای مطالعه‌ی یک دوران مبدّل می‌کند.

موزه‌ی هنرهای معاصرِ تهران، امسال با برپایی نمایشگاهِ دوسالانه‌ی نقاشی این اسناد فرهنگی را رودرروی ما قرار می‌دهد و قرار است با دیدنِ آثارِ ارائه‌شده از چند و چون و روندِ هنری دو سال گذشته‌ی سرزمین‌مان آگاهی پیدا کنیم، کاری به این نداریم که امسال هم مانند سال‌های پیش معنای «دوسالانه» نادیده انگاشته شده است و برخی از کارها (به‌ویژه آثار پیرترها، یا بگوییم پیش‌کسوتان،) چنان بوی کهنگی می‌دهد و آن‌قدر در نمایشگاه‌های گذشته خودِ این کارها یا رونوشت‌های آن دیده شده است که هیچ عقلِ سالمی نمی‌تواند دوساله بودن آن‌ها را بپذیرد. اما به هرحال چیزی که اهمیت دارد سندیت این آثار است و آن‌چه در نگاهِ اول به چشم می‌آید همگونی بسیاری از این استاد است، البته نه در شکل و ظاهر، بلکه در مضمون و محتوا.

نمایشگاهِ جمعی امسال نشان‌دهنده‌ی این واقعیت است که خواه‌ناخواه در یک دورانِ پست مدرن به سر می‌بریم و این نه به سبب صورتِ ظاهر و ویژه گی کارها، که به سبب فرایندِ پیدایشِ آن‌هاست. بیشترِ آثار ارائه‌شده نشانه‌ی خشک‌اندیشی در اثرپذیری‌هاست که خود ثمره‌ی «درخودمانده‌گی» و خویش‌پیوندیِ خودشیفتگانه است. همین گفتمانِ خویش پیوندی چیزی است که پست مدرنیسم بر آن انگشت می‌گذارد و چنین وانمود می‌کند که گویا برای رستگاری هنر راهی جز آن باقی نمانده است که با اجسادِ سبک‌مندِ گذشته‌ی خود درآمیزد. در پست مدرنیسم، هنر با بهره‌جویی و از طریق نیاکان و گذشتگان، خود را بازمی‌آفریند. این گذشتگان، هم می‌توانند مصریان و یونانیان باستان باشند، هم دوران‌های منسوخ و فرو بسته‌ی کهن و هم مدرنیست‌ها. پست مدرنیسم برای روزآمد جلوه دادن و روشنفکرانه نمایاندنِ اثر از شاخصه‌های نزدیک‌تر زنده یا مرده نیز سود می‌جوید اما قاعده‌ی بازی آن است که خویش پیوندی و محرم‌آمیزی، درونی و نهادی جلوه کند. این درواقع یک تلاش دودلانه و شک‌آمیز برای تجدید نژادپیدایی است و هدفِ آن دست‌یابی به بدعت‌ها و بی‌همتایی‌های هستی‌شناسانه است. در نقاشی هم مانند هنرهای دیگر، محرم‌آمیزی و خویش‌پیوندی ظاهراً به منظور تضمین آینده است اما تجربه نشان داده که سرانجام این کار پس‌رفت و انحطاط هنری بوده است. این‌ها همه نمایشِ شگفت‌آورِ کژروشی‌هایی است که به یاری آن مرگِ هنری توانایی ذاتیِ خود را به رخ ما می‌کشد. تلاش همه‌سویه برای پاسداری از هم‌گونی‌ها و انکارِ افراط‌گرانه‌ی ناهم‌گونی، بی‌گمان تحلیل‌برنده و تباه‌کننده خواهد بود و سترون بودنِ کارهای به نمایش گذاشته شده نیز نتیجه‌ی مستقیم همین خویش‌پیوندی‌های تحلیل‌برنده است.

به عنوان نمونه در آثارِ بسیاری از این حرفه‌یی‌های آماتور و آماتورهای حرفه‌یی می‌بینیم که جنازه‌ی نقاشی انتزاعی به امیدِ رستاخیزی واهی و در آرزوی آن‌که رنگ و



ترکیب‌بندی جانی دوباره در آن بدمد به کارگاه نقاش کشانده شده است. ساده‌انگارانه پنداشته‌اند که مکانیسم‌های نشانه شناسانه‌ی امروز مانع از آن خواهد شد که این شکل از نقاشی به یک روبوتِ دکوراتیو در «شهر بازیِ» هنر مبدل شود. در برخی از آثار به آن ظاهری شکیل و سرزنده داده‌شده چنان‌که گویی نمودی از خیال‌پروری‌های خود انگیخته است. گاه‌گاه چنان ساخته و پرداخته شده که فریبندگی آن معصومانه جلوه کند و حتا از زندگی واقعی و هنری که از آن تقلید کرده است نیز شاداب‌تر به نظر آید، حال آنکه نقاش می‌داند که آن‌چه به دیوار آویخته کهنه و منسوخ است و شگردش آن دم مسیحایی را ندارد که پرده را نجات بخشد. لابد این نقاشان به تأثیر از فضای پست مدرن که هر ارجاعی را روا می‌شمارد چشم به گفته‌ی **اسکار وایلد** داشته‌اند که: «زندگی از هنر پیروی می‌کند». اما بی‌تعارف باید گفت هنری که امروز به تماشا گذاشته‌اید ربطی به زندگی و روزگار ما ندارد. تجربه کردن همین زندگی را بر این هنر ترجیح می‌دهیم، چراکه هنرِ شما از زندگی دیروزها و دیسال‌ها پیروی می‌کند، چراکه به هنرِ شما اطمینان نداریم و می‌دانیم که چیزی بدنما و دسیسه‌آمیز در زیرِ وهم‌زدگی و معصومیتِ شکننده‌ی آن نهفته است.

این واقعیت را هم نباید ناگفته گذاشت که هم‌گونی‌ها و پیروی‌ها و تقلیدها و خویش‌پیوندی‌ها بر اساس یک زمینه‌ی مشترک نیست و دلایل گوناگون دارد. یکی آن‌که نقاش جوان به سبب ناآشنایی با روند و پویه‌های هنر جهانی نگاه به دستِ استادِ خود و دیگرانی دارد که در نمایشگاه‌های پیشین پذیرفته شده‌اند. می‌خواهد اثری ارائه کند که هم با پسند استاد خودشیفته‌اش سازگار باشد و هم امکانِ راه‌یابی به نمایشگاه را تضمین کند. همیشه دودل است. در هنرکده و دانشگاه و کلاس درس، با شکستن حرمت و تقدسِ هنرِ سنتی، متظاهرانه و درنهایت خودشیفتگی به تقلید از کلاس‌های سی چهل سال پیش غرب در گوشش خوانده‌اند که آموزشِ هنر مدرن با آموزشِ هنر سنتی تفاوت دارد و در هنرِ امروز هیچ معیار و میزانی معتبر نیست. غافل از این‌که سال‌هاست که غرب چوبِ این روش را خورده، آن را رها کرده و امروز در دانشکده‌های خود نظم و تکنیکِ سنتیِ طراحی و نقاشی را می‌آموزد. این دانش را پایه و اساس آموزش هنری می‌شمارد و آن را دری می‌داند که از طریق آن می‌باید به قلمرو نقاشی پاگذاشت و به یاری آن زندگی امروز را تصویر کرد. شاعر بدون دانستن الفبای زبان چه شعری خواهد سرود؟ در هنرکده‌های ما، از آن‌جاکه قرار است هیچ معیاری معتبر نباشد، و از قضا آسان‌ترین راه هم هست، هنرآموز به حال خود رها می‌شود تا راه و روش و معیار خود را بیابد، و هنگامی که یافت، کارش را برای نمایش نمی‌پذیرند چراکه با معیارهای خودشیفتگانِ گروهِ گزینش (که اکنون معتبر شده است،) همخوان نیست. برای نقاش جوان راهی جز روی آوردن به هویتِ جمعی باقی نمی‌ماند و باز دقیقاً از همین رهگذر است که بسیاری از جوانان ما پیش از آن‌که مهارت و آموختگی داشته باشند، حالت‌های متظاهرانه را یاد می‌گیرند، می‌خواهند به هر شکل که شده حیرت تماشاگر را برانگیزند. راست است که **آپولینر** می‌گفت: «حیرت‌انگیزی بزرگ‌ترین منبع هنر مدرن است.» اما هفتاد هشتاد سالی است که از این گفته می‌گذرد و خود **آپولینر** هم هفت کفن پوسانده است.

دلیل دوم، بیم از آسیب‌پذیریِ هنرِ نقاشی در جهانِ معاصر است. زندگی امروز، نقاش جوان را در این گمان می‌اندازد که به هنری محتضر که واپسین روزهای زندگی را می‌گذراند پرداخته است. گویی پذیرفته است که نقاشی سرانجام و به طور طبیعی در جهان صنعتی (که مورد مصرف چندانی برای آن ندارد) خواهد مرد. از این رو می‌کوشد تا نقابی مصنوعی و آرایش‌شده بر چهره‌ی این هنرِ محتضر قرار دهد. استادش هم، سرخورده‌تر از او، دل او را گرم نمی‌دارد که انسان از نخستین طلیعه‌ی تمدن و بسی پیش از آن نقاشی کرده و تا جهان باقی است، نقاشی خواهد کرد. همین هنری که این‌جا مورد بی‌مهری است و به آن توجهی نمی‌شود در جاهای دیگر از همان ارزش و اعتبارِ پیشین برخوردار است. اگرنه چنین بود، هنوز یک لبخندِ **مونالیزا** جهانی را به اندیشه فرو نمی‌برد. در مادرید، پس از تلاشی چندساله و پی‌گیر، آرامگاهِ **دوشس آلبا** را نبش کردند تا با اندازه‌گیری دقیقِ استخوان‌ها و تعیین شکلِ تقریبیِ اندام او، مشخص کنند که آیا تصویری که **گویا** آن را **مایای برهنه** نامید درواقع پرتره‌ی این دوشس هست یا نه. اگرچه پاسخ اما و اگرهای بسیار داشت اما آن‌قدر بود که ارزش و اهمیتِ هنر را نشان دهد. امروز در یک اطلس هنری تمام نقاطی که **پیکاسو** در آن زندگی کرده و یا چند روزی تعطیلات خود را در آن گذرانده روی نقشه‌ی جهان مشخص شده و در کتابی دیگر از معاشرانِ او در هر سفر نام برده شده است. خیر عزیز من آسمانِ همه‌جا این رنگ نیست.

دلیل سوم آن است که جوانان به سبب ناآشنایی با هنرِ جهانی در پیرها به دیده‌ی هنرمندان آکادمیک می‌نگرند و از این‌رو پرده‌های خود را به تأثیر از ساختار و ترکیب‌بندی و رنگ‌آمیزی پرده‌های آنان نقاشی می‌کنند. در آثارِ پیران نمودهایی برای تقلید و اصولی برای توازی جستجو می‌کنند، می‌کوشند تا معادل‌های آن‌ها را به‌کشند و به فرمول‌بندی‌هایی روی می‌آورند که نیروی نوآفرینی را هم تحدید می‌کند و هم تهدید. اما در ذهن خود، و یا دست کم در ضمیر ناخودآگاهِ خود، می‌دانند که معنای این کار مرده‌گرایی است. می‌دانند که مضمون و هدف جدی ندارند (همان‌گونه که سرمشق‌هاشان نداشتند) و همواره بیم آن دارند که هنرشان درست هنگام تولد، بمیرد. با اهدافِ جدی هنر گذشتگان نیز آشنایی ندارند و نمی‌دانند که تنها از راه شناخت است که می‌توان غول‌های گذشته را در شیشه کرد و به فرمان‌برداری از خود واداشت. برای آنان سنت نقاشی حتا یک لولوی سر خرمن هم نیست بلکه صندوقچه‌ی پاندورا است که در آن ته‌مانده‌های نوعی هویت که روزگاری اصیل جلوه می‌کرد ذخیره شده است و هرگز نباید گشوده شود.

و باز دلیل دیگر آن‌که نقاشان جوان یا شیدایی پرفراز و فرود دارند و یا به نوعی احساساتی‌گری افراطی گرفتارند. می‌خواهند شتاب‌زده وامی راکه از دیگران گرفته‌اند با ارائه آثار نگارخانه‌یی و نمایشگاهی بپردازند. برای پذیرفته شدن در نمایشگاه به هم‌گونی روی می‌آورند و از این واقعیت غافل می‌مانند که بهره‌جویی از ایماژها و مضمون‌های دیگران ممکن است در آغاز زمینه‌ساز باشد و شکل جستجو و کندوکاو درباره‌ی اصالت‌های فردی و هنری را به خود بگیرد اما همین‌که درگیر آن شوند هرگونه رهیافت برای رسیدن به فردیتِ مستقل را دشوار می‌کند و این واقعیت، یکی از دلایل روی آوردن به هویت جمعی است.

به گواهی اسنادِ بصریِ ارائه‌شده، هر گروه از نقاشان نگاه به دست و زبانِ یکی از گذشتگان زنده یا مرده دارد و گویی نام رمز ورود به این قلمرو یا «تفنن» است یا «تظاهر» و یا «تصنع». یعنی همان واژه‌هایی که زمانی در پیوند با پاپ آرت مورد استفاده قرار می‌گرفت و از عدمِ حضورِ مضمون و احساس جدی حکایت داشت.

عدم توازن و تناسب میانِ واقعیتِ پرتوانِ زندگی بیرون و مضامین بی‌جان و کم‌توانی که برای نقاشی برمی‌گزینند، شرایطی فراهم می‌آورد که در آن واقعیت به غیر واقعی بدل می‌شود چراکه تجربه‌ی واقعیت، دور از دسترس مضامین آنان است. و آن‌جاکه به واقعیت می‌پردازند، با مثله کردن مضمون، واقعیت را مرده و بی‌جان تصویر می‌کنند و تازه انتظار دارند که تماشاگر مانند سگ پاولف در برابر ارزش‌های من‌درآوردی آنان واکنش نشان دهد. تماشاگر اما در برابرِ پرده‌هایی که تا این اندازه از تجربه‌های انسانی او دورانند سردرگم می‌ماند و نمی‌داند آن‌چه پیش رو دارد هنر است یا یاوه‌سرایی‌های پرت و نابهنجار و تکراری. این احساس به آن سبب است که مضمون یک سره مثله و نابوده شده است نه زخم‌دار، از آن‌گونه که در پاپ آرت شده بود. غیرفردی بودن کارهاکه امروز به «ضدهنر» تعبیر می‌شود ثمره‌ی خویش‌پیوندی و کارکردن نقاش بر اساس یک سلسله کُدهایی است که خویشان او فرمول‌بندی کرده‌اند. به بیانِ دیگر، نقاش جوان به جای نقاشی کردن، نقاشی را می‌نویسد و آن هم بسیار محافظه‌کارانه. این گرایش به سوی راه‌های کوفته و تکراری نه از مقوله‌ی بازگفت‌های کیرکه گاردی است و نه هم‌زمانی‌های یونگی، بلکه نوعی تکرار کورکورانه و کلیشه‌یی است. نوعی سرسپردگی و پیوند فاوست‌گونه است برای ورودِ به نمایشگاه و دریافتِ جایزه‌ی احتمالی. ■

ژرژ لوکاچ

ترجمه: فریدون نوایی

هنرِ حقیقی و آزادیِ هنری[۲]

هر اندازه نظام تولیدی سرمایه‌داری تکامل بیش‌تری یابد به همان اندازه نیز آزادی جدید بی‌حد و مرز خواهد شد. بدین سان محدودیت موضوعات و مسایل مورد بحثِ هنری پایان می‌یابد و آزادیِ کامل در زمینه‌ی نوآوری و ابتکار به اجبار و الزام واقعی تبدیل می‌شود. پیوند بلاواسطه‌ی میان هر یک از انواع آفرینش‌های هنری، یعنی تأثیر متقابل ابعاد، ساختار و نحوه‌ی انتقال با مخاطبین از بین می‌رود و نوع معین و مشخصی از پذیرش جایگزینِ رابطه‌ی متقابل می‌شود. در این حال همه چیز به نیروی ادراک فردی هنرمند وابسته است؛ به عبارت دیگر، در این جا نیز آزادیِ جدیدِ هنرمند کامل و مطلق است. (در نمایش تئاتر پیوندِ بین هنرمند و مخاطب تنها به صورتِ ظاهر محفوظ مانده است. از آن جاکه تئاتر به مؤسسه‌ی سرمایه‌داری تبدیل می‌شود و تماشاگر نیز صرفاً به دنبال تفریح و سرگرمی است، شکلِ دراماتیک و خصلتِ مشخص و خلاقه‌ی هنرِ تئاتر از میان می‌رود. فنِ صحنه‌آرایی و صحنه‌گردانی از نمایش مستقل شده و به نوعی ابزارِ خاصِ ادبی تبدیل می‌شود. ضمن این که نمایش‌نامه نیز - امری که متضمنِ خیر و صلاح آن نبود - در قرن نوزدهم هم به نوبه‌ی خود به استقلال دست یافت و نمایش‌نامه‌ی کتابی پدید آمد.)

آن چه گفته شد به معنایِ کاهش یا فقدانِ رابطه‌ی مستقیم، تأثیر متقابل و بی‌واسطه‌ی بین هنرمند و مخاطبش نیست. این بدان معنا است که مخاطبین بی‌نام و نشان فاقد شکل و بی‌سیما می‌شوند. در گذشته هنرمند به طور دقیق می‌دانست که با اثر خود چه کسانی را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ در حالی که اکنون هنرمند - به طرز غیبی و با توجه به عملکرد اجتماعیِ هنر - همانند هر تولیدکننده‌ی کالا رویاروی بازاری مجرد و ناشناخته قرار دارد و آزادی هنرمند - ظاهراً - همان اندازه بی حد و مرز است که آزادیِ هر تولیدکننده‌ی کالا، به طور کلی (بدون آزادی، بازاری نمی‌تواند وجود داشته باشد). واقعیت این است که قوانینِ بازار به همان میزان سیطره‌ی خود را بر هنرمند اعمال می‌کند که بر یک تولیدکننده‌ی کالا یا یک کارخانه‌دار.

لازم است تا این مسأله را به صورت مشخص‌تری مورد تأمل قرار دهیم تا حقایق عام و مجردِ مستتر در این مطلب باعثِ کج فهمی یا برداشت نادرست نشود. مناسباتِ سرمایه‌داری به صورت روزافزونی رابطه‌ی بینِ اثر هنری و مخاطب را به یک بازار کالایی تبدیل کرده است. در این جا ذکر دلیل و حجت و ارایه‌ی داده‌هایی که در این زمینه وجود دارد ضرورت ندارد. هر فردی رابطه‌ی بین سینما، نشریات و مؤسساتِ انتشاراتی را با سرمایه‌های کلان می‌شناسد. هر کسی می‌داند که نقش مؤسساتِ بازاریابی متعلق به قطب‌های بزرگِ تجاری و مالی در مورد انجام کنسرت‌ها، اجرای موسیقی، خرید و فروش آثار هنری و هنرهای تجسمی چه اندازه مهم و با اهمیت است. مناسبات بین هنرمند و مخاطبش نه تنها بی‌واسطه‌گیِ گذشته را ندارد بلکه بین آن‌ها میانجیِ جدید و ویژه‌ای نیز جا خوش کرده است که به تمامیِ حوزه‌های هنری رخنه کرده و تسری یافته است. این میانجی جدید چیزی نیست جز سرمایه. در قرن نوزدهم هنوز می‌شد برخی از جزایر ماقبل سرمایه‌داری را در دریای سرمایه‌داری دید: در قرن نوزدهم تئاتر تجربی وجود داشت؛ ناشرانی پیدا می‌شدند که با تمام وجود، با جسم و روح، از نشریاتی که نویسندگان تأسیس می‌کردند، حمایت می‌کردند و نظایر آن. سرمایه‌داری در آغاز کار، به طور عمده، هنری را مدّ نظر داشت که بتواند موضوعِ ارتباطِ جمعی، گسترده و واقعی باشد. بدین‌ترتیب هنرِ مورد نظر، اغلبِ اوقات هنر حقیقی بود ولی به موازاتِ گسترشِ سرمایه‌داری و بعد از آن که معلوم شد هنر خوب نیز نوعی تجارت و معامله است و پس از آن که این تجربه به دست آمد و تثبیت شد که هنرِ پیشرو و عمیقاً غیرمتعارف و حتی ضدِ موازینِ هنر رسمی نیز می‌تواند وسیله‌ی کسبِ سود و دکانی پُر آب و نان باشد، جزایر بر ما قبلِ سرمایه‌داری بیش و بیش‌تر از میان رفتند و ناپدید شدند. تمامی عرصه‌های هنر به زیرمجموعه‌ی سرمایه‌داری تبدیل شد و تحت ضوابط این نظام اجتماعی درآمد؛ هنرِ خوب به همان اندازه که هنر بد، دیگر فرق نمی‌کرد چه هنری: از هنر استادانه و ممتاز گرفته تا آثار مبتذل و مُهمل (کیچ)، از هنر کلاسیک گرفته تا هنرِ پیشرو (آوانگارد)، همه و همه زیرِ سلطه و حاکمیتِ نظام سرمایه‌داری قرار گرفتند.

این وضعیت، نگرش نسبت به هویت آزادیِ جدید هنری را مشخص می‌کند، هم مضمونِ واقعی آن را و هم اوهام ناگزیری را که با آن مربوط است. در این جا نمی‌خواهیم واقعیت‌های مشهود و مشهور را دوباره باز گوییم. هر کسی می‌داند که نظام تولیدِ انبوهِ سرمایه‌داری چه گونه اشکالِ جدید و مشخص آثارِ مبتذل و مهمل (کیچ) را به صورِ گوناگون به وجود آورده است، از پُر فروش‌ترین کتاب‌های «موقر و با نزاکت»، یا حتی «کیچ»های آوانگارد گرفته تا رُمان‌های یک پولی تولید شده به وسیله‌ی نوارِ نقاله. هر فردی می‌داند که چه گونه سرمایه‌های بزرگ در این مورد نیز، به صورتی ناگزیر و مقاومت ناپذیر، همان گونه مُد خلق می‌کنند که در قلمرو پوشاک یا صنایع تولیدکفش.

معهذا این باور که چنین وضعیتی آزادیِ هنری را به صورت خودکار و صددرصد نابود خواهد کرد نیز فقط می‌تواند نوعی ساده کردن عامیانه‌ی قضایا باشد. حتی صنایع عظیم سرمایه‌داری هم نمی‌توانند - به خصوص در زمینه‌ی طراحی هنرمندانه‌ی مُد - بدون ابتکاراتِ فردی و توجه به ذایقه و سلیقه‌ی مصرف کننده و بدونِ به کارگیری نظریات هنرمندانه گلیم خود را از آب بیرون بکشند.

این گفته، به ویژه در مواردی که هنر به کالا تبدیل می‌شود، به درجات افزون‌تری صادق است.

هنرمند برای سرمایه‌دار، به عنوان فردی شاخص، نوعی ارزش و «علامتِ تجاری» به شمار می‌آید. طبعاً هر چه این شخصیت به صورتِ محسوس‌تر و مشهودتری مبین سبک هنری شاخص‌تری باشد، به همان نسبت نیز برای سرمایه‌دار واجد ارزش بیش‌تری خواهد بود. البته یک چنین «آزادی» می‌تواند موجب اعتبار و اشتهار هنرمند خاصی شود، ولی تضمینی برای ایجاد هنر حقیقی نیست. بر عکس، این کیچ «والاگهر» و «شریف» در ادبیاتِ سرمایه‌داری با گزافه‌گویی و تأکیدهای اغراق‌آمیز می‌تواند فردِ شاخص و مهم هنری و به اصطلاح فرد آزاد و خلاقه را نیز تعیین کند. کارل کراس که طی چندین دهه، آزادیِ فردی و کیشِ شخصی را، که بر اساس معیارهای سرمایه‌داری به وجود آمده است، به صورتی بسیار دقیق و با طنزی گزنده پی‌گیری کرده و مورد نقدِ ادبی و هنری قرار داده است. او نمونه‌ی جالبی در این زمینه است.

حال تکلیفِ هنر حقیقی و آزادیِ هنریِ هنرمندان چه می‌شود؟ این مسأله را فراموش نکرده‌ایم. حتی می‌توان گفت که در طیِ مباحثِ بالا چارچوبِ این مساله را، هر چند به صورت طرحی اولیه و خام ولی در حد امکان دقیق، ترسیم هم کردیم. به عبارت دیگر سعی کردیم تا «حوزه‌ی فعالیت» واقعیِ هنر حقیقی را در جوامع سرمایه‌داری مشخص کنیم. آندره ژید یک بار به این نتیجه رسیده بود که در حال حاضر ادبیاتِ حقیقی در تعارضِ با زمان به وجود می‌آید. این نظر کاملاً درست است؛ هم از نظر شکل و هم از نظر مضمون، ولی این تعارض و تقابل از نفیِ صوری و مضمونیِ هنرِ تحت‌الحمایه‌ی سرمایه‌داری به مراتب فراتر می‌رود. به سخنِ دیگر، این مخالفت باید به نفی تمامی نظام منجر شود. تاکنون هیچ نظامِ اجتماعی وجود نداشته

است که هنرمندانش در برابر آن، این سان خود را بیگانه حس کنند که اکنون هنرمندان در مقابل نظام سرمایه‌داری خود را بیگانه حس می‌کنند. در واژه‌ی «بیگانه» تمامی شیفتگی و شوریده‌گی بیمارگون و محدودیت‌های آزادی جدید هنری نهفته است. این شوریده‌گی خودنمایانه و بیمارگون است، زیرا مبین دفاع مأیوسانه‌ی هنرمند از خود است. مسأله واقعاً فقط این نیست که دستگاه عظیم و گسترده‌ای که سرمایه‌داری برای تولید و توزیع کالا به وجود آورده است هنر حقیقی را تهدید می‌کند. بنابراین نه تنها باید برای مبارزه علیه این دستگاه و آثار مبتذل و بی‌مایه و رمان‌های یک پولی رایج و سایر آثار شبه هنری از جان مایه گذاشت و تا سر حد مرگ به نبرد برخاست، بلکه باید علیه تمامی مظاهر حیاتی و عملکردگسانی که این پدیده را به وجود آورده‌اند و خود نیز محصول آن هستند به مبارزه‌ای بی‌امان پرداخت. همان اندازه که هنرمندان درگذشته با بداهتی ساده لوحانه یا با شوقی آگاهانه خود را فرزندان خلف زمان و جامعه‌شان می‌دانستند، به همان اندازه نیز اکثر هنرمندان جدید - و در واقع بهترین‌شان - با خشم و تلخی و حتی با تنفر و اشمئزاز به جامعه‌ای نظاره می‌کنند که آنان را احاطه کرده است و از آنان می‌خواهد تا خود را با معیارها و ارزش‌های مورد نظرشان هماهنگ سازند. بنابراین آزادی هنری در جوامع سرمایه‌داری بر ذهنیتی مصلحت جویانه و در ضمن مبالغه‌آمیز استوار است. هر چند از آن هم چیزی جز نامی تهی از مضمون باقی نمانده است. از این رواست که هنرمند خود را دارای این حق طبیعی می‌داند که جامعه را صرفاً بر اساس الهامات درونی تصویر کند، لذا مفهوم آزادی در مورد هنرمند جدید دارای کارکردی انتزاعی و صوری و بعضاً منفی است. این آزادی منحصراً بدین معنا است که هیچ کسی اجازه ندارد درباره‌ی قلمرو شخصی هنرمند اظهار نظر کند!

این تجرید صوری و منفی حدود و ثغور آزادی جدید هنری را تعیین می‌کند. این محدودیت در دو وجه عمل می‌کند. نخستین وجه مسأله این است که هنرمند با قطعیت بیش‌تری وادار می‌شود تا خود را در ذهنیت خویش محبوس کند. هنرمند به صورت روزافزونی از موضوعات مهم و واقعی و هم چنین از اشکال تبیین آن‌ها جدا و گریزان می‌شود، زیرا این نوع دل مشغولی‌ها دیگر نه برایش جالب است و نه مقرون به صرفه. بدون شک در این میان، سرمایه‌داری با حال و هوای خود ضمیر هنرمند را در مورد شناخت سود و زیان تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. بدین طریق در آخر کار برای آزادی هنری، «حوزه‌ی فعالیت» دیگری جز زندگی درونی صرف و دنیای تجارت ذهنی ناب باقی نمی‌ماند. این «بازگشت به خویشتن خود» که غیراصولی، بدون تعمق و خودسرانه است چیزی نیست جز اعتراض مأیوسانه علیه جهانی که حاکمیت هنری هنرمند را فقط در این فضای خرد و حقیر ذهنی مجاز می‌شمرد. (هر چند این ذهنیت مجرد و ناب در تعداد کثیری از آثار هنری و آفرینش‌های ملهم از راز و نیازهای عارفانه، به مثابه‌ی پدیده‌ای واقعی و موجود در عالم هستی قلمداد می‌شود، ولی این امر تغییری در اصل قضیه ایجاد نمی‌کند.)

ظاهراً وضعیت متناقضی به وجود آمده است. آزادی هنری که در گذشته وابسته‌تر و دارای قلمرویی محدودتر و حتی کم‌تر هم آگاهانه بود در نقادی اجتماعی به مراتب نسبت به آن چه که در حال حاضر مشاهده می‌کنیم آزادانه‌تر عمل می‌کرد. کسب آزادی انتزاعی، منفی و صوری فقط به قیمت از دست دادن آزادی محسوس و مشخص امکان‌پذیر است. هنر معاصر برای آزادی ذهنی، متصرفاتی را که در قلمرو واقعیت عینی داشت از دست داده است.

این تعارض هنگامی آشکارتر می‌شود که ما نسبت میان حاکمیت ذهنی هنر را، به صورت مشخص‌تری با اوضاع و احوال اجتماعی معینی مقایسه کنیم که موجب پیدایش این حاکمیت شده است؛ و این دومین وجه محدودیت عینی آزادی ذهنی است. ظاهراً در چارچوب تفکرات هنرمند معاصر، گرایش به دنیای درون، نفی بنیادین سرمایه‌داری، متعالی‌ترین موضع ابتدایی در برابر این جهان پوچ و هنرستیز است. احساس عمیق و شورانگیزی که در پی این موضع انقلابی پدید آمده است و عزم راسخ و سازش‌ناپذیری که در مورد تداوم این عمل از سوی بسیاری از هنرمندان به نمایش گذاشته شده است، وجود داشته و دارد. حال سئوال این است که ارزش عینی این موضع انقلابی در چیست؟ یا مشخص‌تر این که: این موجود خوار و تحقیر شده ومحکوم و انکار شده، یعنی جهان سرمایه‌داری، چه واکنشی در قبال این موضع از خود نشان داده و می‌دهد؟

اگر از یک چشم‌انداز تاریخی به این قضیه نگاه کنیم، تعارض ملودرامی را می‌توان ملاحظه کرد. مناسبات میان نظام سرمایه‌داری و هنرمندان نه تنها بد نیست بلکه خوب هم هست. این واقعیت که امروزه، سرمایه‌گذاری و مبادله‌ی کالایی تقریباً بدون محدودیت، هنر را زیر سیطره‌ی خود دارد به هیچ وجه به این معنا نیست که تمامی آن آثار هنری که به طور مستقیم و بی‌واسطه در خدمت تأمین منافع نظام سرمایه‌داری نیستند، ممنوع یا وادار به سکوت شده یا زیر فشار قرار گرفته‌اند. به هر حال تحت بعضی از شرایط حتی رئالیسم انتقادی نیز می‌تواند معامله‌ی پر سودی باشد. به همین دلیل هم هیچ سرمایه‌داری برای کسب سود هنگفت چاپ آثار افرادی مانند زولا و اشتین‌بک را رد نمی‌کند. ضمن این که ناگفته پیداست که کسب و کار هنری و هم‌چنین سیاست هنری جوامع بورژوایی فوق‌العاده پیچیده و چند لایه است. ولی به هر صورت نظام سرمایه داری و دست‌اندرکاران هنری آن، گه گاه، قلمرو و فضای لازم جهت فعالیت شخصیت‌های هنری را در اندازه‌های قابل ملاحظه فراهم می‌آورند و آزادی هنری را از نظر ذهنی نیز تأمین می‌کنند. تنها در مورد آثار هنرنمای مبتذلی (کیچ) که به شدت رایج‌اند و مخاطبینشان انبوه کارگرانند مقررات سفت و سختی اعمال می‌شود. اما هنری که برای مصرف قشر ده هزار نفری نخبگان و برگزیدگان تخصیص می‌یابد، مشکلی ندارد. زیرا در این محدوده، ذهنیتی انتزاعی، برانگیخته و جهت‌دار وجود دارد و لذا هیچ رخدادی نمی‌تواند به منافع حیاتی سرمایه‌داری لطمه‌ای وارد سازد.

● هنرمند برای سرمایه‌دار، به عنوان فردی شاخص، نوعی ارزش و «علامت تجاری» به شمار می‌آید.

● هیچ سرمایه‌داری برای کسب سود هنگفت چاپ آثار افرادی مانند زولا و اشتین‌بک را رد نمی‌کند.

ولی چنین آزادی نه تنها به مصلحت نیست بلکه برای تکامل هنرمند متضمن خطرات بسیاری نیز هست. بازگشت «به خویشتن خود» در خود و فی‌نفسه به معنای دوری گزیدن از مسایل عینی جامعه است. این روند به وسیله‌ی توافقی که (به ندرت از آن صحبت می‌شود) بین هنرمند (با دلالی و میانجی‌گری محافل سرمایه‌داری) و مخاطبش به وجود می‌آید، تشدید نیز می‌شود. این سازش که از جانب هنرمندان با خوش باوری ساده‌لوحانه‌ای پذیرفته و اجابت می‌شود بر این مبنا است که هنرمند مجاز نیست درباره‌ی برخی موضوعات و بعضی از انواع هنری موضع‌گیری خاصی اتخاذ نماید. طبعاً پس از تفاهم و روشن شدن چارچوب، هنرمند می‌تواند در قلمرو هنری خاص خود با اختیار بی‌حد و مرزی به فعالیت بپردازد. واژه‌ی «سازش» شاید خوش آهنگ نباشد، با این همه این واژه دارای آن چنان درون‌مایه‌ی روشنی است که نیازی به توضیح بیش‌تر، من باب نمونه، از طریق ذکر مثال‌های گوناگونی که در این زمینه هست وجود ندارد. هر نویسنده‌ی مجربی دقیقاً می‌داند که کدام نوشته اش در کدام روزنامه یا مجله چاپ شدنی است. یک نویسنده‌ی آشنا به اوضاع می‌داند که کتابی که تألیف یا ترجمه کرده است به وسیله‌ی کدام ناشر اقبال چاپ دارد. و (با خودمان صادق باشیم!) در بسیاری از موارد کم و بیش روشن است که کیفیت مکانی که اثر به چاپ می‌رسد چه تأثیری بر گزینش موضوع و حتی

نحوه‌ی پرداختِ مطالب می‌گذارد. در این جا از آن موارد نه چندان کم صحبت نمی‌کنم که این نوع سازش‌ها و مصلحت‌جویی‌ها آن چنان باعث در غلتیدن هنر به ورطه‌ی انحطاط شده است که به تدریج تولید انبوه «کیچ» جای آن را گرفته است. در مجارستان شاخص‌ترین نمونه‌ی عینی چه گونگی استحاله‌ی هنر به شبه هنر (کیچ) و تأثیر سوء آزادیِ سرمایه‌داری بر هنر را می‌توان در مورد فرانتس مولنار[1] ملاحظه کرد.

ویژه گی آزادیِ مدرنِ هنری را می‌توان به مثابه آزادی نامحدود ذهنی در زمینه‌ی بیان فردی دریافته‌های هنری بی‌واسطه فرد تعریف کرد. بنابراین در اکثر موارد این بیان هنری - حتی اگر موضوع آن زندگی اجتماعی و دنیای عینی خارج نیز باشد - به شکل دریافت بی‌واسطه‌ی فردی به منصه‌ی ظهور می‌رسد. با این همه هر کسی می‌داند که این جلوه و نمود درهیچ جامعه‌ای (و کم‌تر از همه در جوامع سرمایه‌داری) نمی‌تواند با ماهیت واقعیت‌های اجتماعی و با نیروهای عمل کننده‌ی آن جامعه هم‌آهنگ و هم راستا باشد. اکثر هنرمندانِ مدرن از این رو نمی‌توانند با حیات اجتماعی آشنایی پیدا کنند چون آنان مایلند آزادی را به صورت انتزاعی و فردی تجربه کنند، آن هم در حالی که جهان سرمایه‌داری به صورت روزافزونی مرتجع‌تر و آزادی محدود به برداشت و بیان ذهنی فرد می‌شود. در مورد آن چه گفته شد می‌توان به هزاران نکته اشاره کرد. تاکنون فقط به شرح تأثیرات متقابل ساختار اقتصادی و هنر پرداختیم، در حالی که بیگانگی اجتماعی ناگزیر هنرمند با حیاتِ عمومیِ جامعه نیز در همین چارچوب باید مورد بحث قرار گیرد، چراکه از متعلقاتِ لاینفک این مبحث است. در همین محدوده باید هم چنین از روند سیاست‌های چند دهه‌ی اخیر ذکری به میان آورد که به «بازگشتِ به خویشتنِ خود» یعنی به بیگانگی از جامعه خصلت اعتراض گونه - و بعضاً احترام بر انگیز - بخشیده است. در این باره به اندازه‌ی کافی نوشته‌ام.

تکرار می‌کنم هر چند این اعتراضات فی‌نفسه در خور احترامند ولی با وجود این، میل و نیاز ذهنی به اعتراض کردن صرف، نه از نظر ایدئولوژیک و نه از نظر هنری، هیچ کدام، تضمینی برای اعتلای هنر محسوب نمی‌شود. داستایوفسکی از کسانی بود که این نکته را به فراست دریافته بود. او چنین فردیتی را فردیت «زیرخاکی» می‌نامید. به هر صورت، به هر شکل و علتی هم که این پدیده به وجود آمده باشد، این واقعیت مسلم است که هنرمند معاصر بهای گزافی برای آزادی جدیدش پرداخته است. او از آزادی حقیقی برای پرداختن به هنر واقعی چشم پوشی کرده است. او از دنیای حقیقی انسان‌ها، از ژرف‌ترین و فراگیرترین بیانی که اساساً برای آفرینش‌های هنری امکان‌پذیر است، چشم‌پوشیده است. آزادی حقیقی و عینی‌هنری چیزی نیست جز رابطه‌ی عمیق و وفایی ناگسستنی به جوهر عینی واقعیت‌ها، این آزادی در اکثر مواقع به مراتب بیش‌تر از آن است که هنرمند گمان می‌کند، بدان نظر دارد و یا نسبت به آن آگاه است. هنر با تقدیر جدیدی که پیدا کرده از شاه راه آزادیِ هنری انحراف یافته است. «بازگشت به خویشتن خود» که واکنش اعتراض گونه‌ی هنرمند است تنها به صورت ذهنی با گرایشات ضد هنری حاکم بر جامعه در تعارض است؛ زیرا درون‌گرایی هنرمند به طور عینی موجب تسریع و تعمیق و تأثیر بیش‌تر عمل‌کرد عواملی می‌شود که گرایشاتِ ضد هنری را اساساً در جامعه پدید آورده‌اند. چسترتون گفته است که «دریافتن از طریق الهامات باطنی، بی‌هوده‌ترین نوع دست یافتن به ادراک است.»

واقعاً هم چنین ادراکی بی‌هوده و بی‌معنا است، چراکه این ادراک باطنی، واقعیت‌های بیرون و درون را مخدوش می‌کند. به عبارت دیگر - و این نکته‌ی بسیار مهمی است - هر چه ادراکات درون به صورتِ عمیق‌تری مبتنی بر فرایند «بازگشت به خویشتنِ خود» باشد و هر اندازه این درون‌گرایی خصلت ایدئولوژیک بیش‌تری پیدا کند، به همان نسبت نیز واقعیت‌ها مخدوش‌تر به نظر می‌رسند. این جریان از همان آغاز پیدایش دگرگونی‌های جدید به وجود آمد. کمی بعد، هنگامی که گوته تأثیرات نامطلوبِ تحولات عمومی جامعه را بر هنر توصیف کرد، تیک (Tieck) شاعر شاخص نسل اول رومانتیک‌های آلمان در بزرگ‌داشت و رسای نگرش «بازگشت به خویشتنِ خود» شعر ستایش آمیزی سرود:

موجودات هستند، زیرا آنان را ما تصور کرده‌ایم
جهان در دوردست‌های غبارآلود و وهم‌انگیز
با درونی پر از حفره‌های تاریک
چگونه است که کون فیکون نمی‌شود؟
ما آن تقدیری هستیم که قائم ماندن آن را تمشیت می‌کند.
از آن شکل‌های تیره و تاری که خود آورده‌ایم چه باک
بگذار تقوا و رذالت در هم آمیزند!
آن‌ها تنها بخار و سایه‌های مه‌اند
پرتو من است که ظلمات شب را می‌شکند
فضیلت تنها بدان سبب هست چون آن را پنداشته‌ام

مشکل بتوان درباره‌ی ایدئولوژیِ «بازگشت به خویشتنِ خود» تحلیل درخشان‌تری ارایه کرد. فردگرایی هنری اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم از خیلی جهات تفاوت چندانی با چشم‌اندازی که رومانتیک‌ها به صورت روشنی تبیین کرده بودند، ارایه نمی‌دهد. با این همه تفاوت‌هایی وجود دارد، که چندان هم کم اهمیت نیست. در نهضت رومانتیک متقدم و آغازین، دست کم، این توهم وجود داشت که جهان‌بینی سوبژکتیویتی «بازگشت به خویشتنِ خود» می‌تواند به نیروی محرکه‌ای برای فتح جهان هنری تبدیل شود. ولی تحول هنری مکتب رمانتیک، به خودی خود، موجب از میان رفتن این توهم شد. حال از آن جاکه این رویکرد ایدئولوژیک بعدها، در روزگار ما، به پدیده‌ی مسلطی تبدیل شد، نشانه‌های روحی شکستِ گذشته را، هر چند ناآگاهانه، همانند داغی بر پیشانی با خود حمل می‌کند. گر چه در حال حاضر از عمق و قوت این باور ایدئولوژیک کاسته شده است ولی به موازات آن، گرایشی که برای مخدوش کردن واقعیت از آن بود، تشدید شده است. علت این است که فقط بدین طریق (و لو به صورتِ ناخودآگاه) اصل توهم برانگیز «بازگشت به خویشتنِ خود» که نافی هنر است می‌تواند پابر جا بماند.

این تعارض در حال حاضر به شدیدترین حد خود رسیده است. راستای آوانگاردیستی در دهه‌های گذشته یعنی سورئالیسم سعی کرد تا با حذف آگاهانه‌ی غیبت جهان بیرونی حاکمیت ذهنی هنرمند را در قلمرو هنر اعاده کند. اما عجیب این که این رهیافت موجب شدیدترین اعتراض هنری علیه عملکرد ضد انسانی نظام سرمایه‌داری شد؛ عملکردی که به انسان زدایی خود هنرمند منجر شده بود. «شاعر جایی به سراییدن شعر آغاز می‌کند که انسان بودن انسان به سر می‌رسد.» این گفته از من نیست؛ این کلام متعلق به اورتگا ای گاست[2] است. و او به عنوان هواخواهِ پرشور این مکتب از این حد نیز فراتر می‌رود. او نشان می‌دهد که نوع تجربه و بیان به ماهیت جهان عینی وابسته است. زیرا طبیعتاً در هنر ذهن‌گرای سور رئالیستی نیز جهان عینی بیرونی وجود دارد. ولی کدام دنیای برون؟ اورتگا ای گاست در این باره می‌گوید: نیازی به دگرگون کردن ماهیت اشیاء نیست؛ فقط کافی است تا آن‌ها را با نشانه‌های دیگری بیاراییم، «هنری خلق کنیم که در آن علایم فرعی حیات، در اندازه‌های عظیم وغول آسا، در پیش رو قرار گیرد.»

این تحول همیشه هم بدون چم و خم و بی‌بحران جریان نداشته است. طبعاً در این مورد هم نمی‌توان جریان‌های معارض را، حتی به صورت خلاصه، مورد بررسی قرار داد. این که چه گونه هنرمندان عصر سرمایه‌داری آثار هنری رئالیستی چنین با عظمتی خلق کرده‌اند، در سایر نوشته‌هایم به تفصیل از آن صحبت کرده‌ام.[3] در این جا مایلم به عنوان نمونه تنها به دیدگاه‌های فرهنگی و هنری کارلایل - راسکین و ویلیام موریس اشاره کنم. که به صور گوناگون تلاش می‌کردند تا رابطه‌ی مستقیمی راکه هنر درگذشته داشت دوباره برقرار کنند. در این جا متذکر می‌شوم که به عنوان مثال، تولستوی هنر زمان خود راکه البته در قیاس با هنر معاصر شکوفایی چندانی نداشت به عنوان «هنر محدود شهرستانی» توصیف می‌کرد. هر چند او با نظر مبنی بر جهان‌شمول بودن هنر در گذشته مخالف بود. معهذا به روشنی دریافته بود که تنها برقراری ارتباط و پیوستگی نزدیک‌تر و بلاواسطه‌تر با

اشکال گوناگون زندگی توده‌ی مردم است که می‌تواند مفری برای هنر حقیقی از این چنبره‌ی هزار توی زندگی جدید باشد (زیباشناسی تولستوی را در جای دیگر به تفصیل نقد کرده‌ام.)

حال سئوال این است که چه مسایل جدیدی موجب طرح دوباره‌ی آزادی هنری، به مثابه موضوعی محوری، شده است؟ نقد آزادی جدید هنری، امروزه، فقط ذکر مصیبت و آه و ناله‌ی هنرمندانه نیست. هدف این است که راه‌حل مشخص و واقعی برای این معضل بیابیم. اوضاع و احوال جدیدی به وجود آمده است. انقلاب سوسیالیستی در اتحاد شوروی پیروز شده است. پیروزی دموکراسی‌های مردمی در اکثر کشورهای اروپای شرقی در مقابل دیدگان ما در حال تحقق است. البته این دو پدیده اساساً و اصولاً از هم متفاوتند. انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ موجب از میان رفتن نظام تولید سرمایه‌داری روسیه شد و جامعه‌ی بی‌طبقه‌ای به تبع این انقلاب در حال شکل‌گیری است. در حالی که دموکراسی‌های مردمی در مراحل اولیه‌ی این فرایند به سر می‌برند...

در این جا نمی‌خواهیم از مسایل اقتصادی و سیاسی به معنای اخص کلمه صحبت کنیم. ولی خواه ناخواه با بررسی مشکلات مربوط به هنر و فرهنگ و اولویت قایل شدن برای آن در این تأملات می‌توانیم به کشف واقعیت نایل شویم. از یک سو فاشیسم محصول بحران دموکراسی‌های صوری غربی است. بدون وجود بحران اجتماعی در دموکراسی سرمایه‌داری، پیدایش فاشیسم غیر ممکن بود. از سوی دیگر بحران فرهنگی هماهنگ با بحران هنری در کلیه‌ی کشورهای امپریالیستی به منصه‌ی ظهور رسیده است. این بحران فرهنگی نه تنها آن جاکه از نظر صوری، تکامل یافته‌ترین نوع دموکراسی وجود دارد، بلکه در کشورهایی هم که قدرت در دست مرتجع‌ترین عناصر قرار دارد ملاحظه می‌شود.

بدین طریق می‌رسیم به موضوع «هدایت هنر» در سوسیالیسم... به عقیده‌ی ما، جوامع سوسیالیستی باید دارای متعالی‌ترین نوع دموکراسی باشند و وظیفه‌ی محوری سیاست‌گذاری فرهنگی در این جوامع باید عبارت باشد از اتخاذ تدابیری که بتواند مجموعه‌ی فرهنگ و هنر را در رابطه با مردم زحمتکش قرار دهد. و در وهله‌ی نخست کارگران و دهقانان راکه همیشه از فرهنگ منفک و جدا بوده‌اند با مقولات فرهنگی - هنری آشنا کند. به عبارت دقیق‌تر، مبنای تلاش باید این باشد که زحمتکش‌ترین اقشار جامعه به مرتبه‌ای ارتقاء یابند که بتوانند ادراک فرهنگی - هنری پیدا کنند و مالک این قلمرو گردند. از این برنامه فرهنگی، دوست و دشمن شعار نادرست «هدایت هنر» را استنباط کرده است.

این توضیحات نسبتاً مفصل فلسفی - تاریخی از این جهت ضرورت داشت تا ما به صورت واضحی دریابیم که «هدایت هنر»ی که

● طرف‌دارانِ نظام‌های اجتماعیِ نوین عمیقاً معتقدند که زندگی با کارگران و دهقانان سرشار از امکانات جدید است.

● مسایلِ مربوط به سبک‌های هنری از طریق «تصمیم‌گیری» حل و فصل نمی‌شود.

به سوسیالیست نسبت می‌دهند شعار نادرستی است. باید بدانیم افرادی که ما را در مقابل تصمیم‌گیری برای گزینش میان سینکلر و ادبیات کاملاً سوبژکتیویستی قرار می‌دهند، شبه مشکلی را - چه دوست و چه دشمن - به ما تحمیل می‌کنند. انکار نمی‌کنیم، هر یک از این مواضع دارای هواداران بی‌شماری است. از یک سو گرایشی بر این مبنا وجود دارد که هنرمندان باید هنر خلاقه خود را صرف مسایل روز از قبیل ساختمان سوسیالیسم و نظایر آن کنند و موضوعات هنری خود را فقط از میان این مضامین انتخاب کنند. در این طریق سعی بر آن است که توصیفات آنان حتی برای ساده‌ترین دهقانان و ناآموخته‌ترین کارگران نیز قابل فهم شود و رضایت آنان را فراهم کند. ولی گرایش دیگری هم، به خصوص در بین هنرمندان، وجود دارد که بر این مبنا است: «اگر مایلید، مردم را با هنر آشنا کنید، ولی هنر همان گونه می‌ماند که هست و هنرمندان همان گونه که هستند.» بنابراین طبق این نظر، مردم باید به سطحی ارتقا یابند که بتوانند هنر را همان گونه که هست درک کنند. اگر برداشت اخیر، در عمل تحقق نیابد، زیان آن فقط متوجه مردم می‌شود. این همان سازی است که متفکران طراز اول بورژوازی، به صورت دایمی در نیم قرن گذشته کوک کرده‌اند و همیشه مدعی بوده‌اند که فرهنگ اساساً دارای خصلت اشرافی است. پیامدهای این نظر بسیار گسترده است. برخی به این نتیجه‌ی سیاسی می‌رسند که به علت خصومت ورزیدن دموکراسی‌های سرمایه‌داری با مردم باید از دموکراسی چشم پوشید. عده‌ای نیز بر این عقیده‌اند که در دموکراسی‌های خلقی همه چیز باید همان گونه بماند که در گذشته بود. بر این اساس، هنرمندان نباید باز آموزی شوند و لذا باید همان اندازه منزوی از جامعه زندگی کنند که در دوران ارتجاع زندگی می‌کردند. این گروه صرفاً در پی کمال ذاتی هنرند. شاید با توجه به چنین دیدگاه‌هایی وضعیت در دموکراسی‌های خلقی بدتر هم شده است. چراکه قشر آموخته‌ای که در گذشته اتکای هنری جامعه بود از میان رفته یا اهمیت خود را از دست داده است. لازم به تذکر است که من در این جا این دو دیدگاه را با گزافه و برجستگی بیش‌تری از آن چه واقعاً هست توصیف کردم. حال اگر سیاست فرهنگی دموکراسی‌های خلقی را به صورت مشخص‌تری مد نظر قرار دهیم، ملاحظه خواهیم کرد که متقاعد کردن هنرمندان به دگرگون ساختن بنیان زندگی اجتماعی تحول هنری نه تنها به نفع آنان بلکه هم چنین به نفع هنر، به طور کلی، نیز هست. آن چه گفته شد، نه تنها امری بسیار ضروری، بلکه حیاتی است. چرا این دگرگونی به سود هنر است؟ امیدوارم که بررسی‌های من در این نوشته دلیل این امر را روشن کرده باشد. خلاصه این که: فرهنگ سرمایه‌داری به ویژه فرهنگ نظام سرمایه‌داری در مرحله‌ی امپریالیستی، هنرمندان را به بن بست کشانده است. اگر هنرمندان بخواهند، به تعبیر داستایوسکی از «زندگی زیر خاکی» صرف‌نظر کنند؛ اگر آنان واقعاً میل داشته باشند تا موقعیت گذشته هنر را به مثابه جزء لاینفک زندگی اجتماعی، دوباره اعاده کنند تا در این طریق هنرمند - به عنوان انسان خلاق - بتواند در سطحی گسترده در زندگی اجتماعی مشارکت کند؛ اگر از آنان خواسته شود تا از فرصتی که پیش آمده است برای ایجاد مجدد ارتباط مستقیم با مخاطبین خود، یعنی با مردم زحمتکش استفاده کنند، شاید چنین به نظر رسد که از آنان طلب گذشت شده است؛ و در واقع همیشه هم از نظر ذهنی، دست کشیدن از رفتاری که چه بسا ده‌ها سال به مثابه امری طبیعی تلقی شده است، شاید باید نوعی فداکاری به حساب آید، ولی واقعیت این است که این ایثار برای کسانی است که بیش از همه از شکوفا شدن انسانی و هنری جامعه سود می‌برند.

اگر نظر این باشد که «هدایت هنر» ممکن و قابل توجیه باشد، دست کم در شرایط کنونی، نباید از چارچوب این خط مشی عام فراتر رود. علت این است که طرفداران نظام‌های اجتماعی نوین عمیقاً معتقدند که زندگی با کارگران و دهقانان سرشار از امکانات جدید است. ما معتقدیم که می‌توان از نو رابطه و پیوند مستقیمی بین هنرمند و مخاطبانش برقرار ساخت و بدین سان می‌توان خصلت مخاطبان هنر سرمایه‌داری که دچار بی‌سیمایی و بی‌هویتی اجتماعی شده‌اند، از میان برداشت. عمیقاً معتقدیم که زندگی از نظر غنای عینی و با توجه به آینده‌ای که سرشار از امید است، زمین به مراتب حاصل‌خیزتری برای هنرمند نسبت به سیر و تأمل در خود بسته و «من» به ارمغان می‌آورد. با این همه هیچ کس وجود ندارد و نمی‌تواند هم وجود داشته باشد که بتواند امکاناتِ کنونی راکه فقط امکانات بالقوه و نه بالفعل‌اند به مثابه چارچوبی قابل استفاده و الزام آور به هنرمند تکلیف کند. دقیقاً در همین جاست که هر گونه توهم تجربی‌گرایی زودهنگام خطرناک است. ما در مقابل دگرگونی‌های عظیم

وسترگی قرار داریم. خطر تعجیل در تجربه‌گرایی منظم زود هنگام و نارس در این است که بدین طریق امکانات واقعاً نامحدود و ثمرات بی شماری راکه واقعیت آینده می‌تواند در بر داشتهٔ باشد و در حال حاضر کسی هم نمی‌تواند از آن آگاه باشد، محدود می‌کند. باری، خطر توهم گرایی و رویا پردازی در این است که چه بسا بدین طریق، امکاناتی که در صورت رهیافت عملی و انعطاف‌پذیر بتواند واقعاً مورد استفاده قرار گیرد و تحقق یابد، نتواند از پیش بر آورد، ملاحظه و به‌کار گرفته شود.

با این‌همه، ریشه‌ی قدرت اقناعی چنین استدلالی نه فقط در صحت دورنمایی نهفته است که ارایه می‌کند، بلکه هم چنین به درستی وجوه فرهنگی مستقر در سیاست‌گذاری عمومی جمهوری‌های مردمی نیز بستگی دارد. پس هنگامی که ما از لزوم و امکان تجدید رابطه بین هنرمند و مخاطبانش سخن می‌گوییم، علت آن است که این پیوند با میانجی‌گری سرمایه از میان رفته است و لذا باید از نو با بهره‌جویی از امکانات اجتماعی واقعی برقرار شود. روشن است که اگر سوسیالیسم به مثابه انقلابی‌ترین نهضت این مقطع تاریخ بتواند سرمایه‌داری را نابود کند ؛ باید به طور طبیعی میانجی‌گری و واسطه‌گی سرمایه را نیز از میان بر دارد. در حال حاضر، هدف عاجل سیاست اقتصادی در جمهوری‌های خلقی عبارت است از نابودی سلطه انحصاری سرمایه‌های کلان که قدرت را با مشارکت بزرگ مالکان زمین به صورت توأمان اعمال می‌کنند. اصطلاحات ارضی ایجاد و گسترش تعاونی‌ها، دولتی کردن معادن و سایر بخش‌های کلیدی اقتصاد، زیربنای اقتصادی لازم را در وضعیت کنونی فراهم می‌آورند.

حال سوال این است که چه گونه می‌توان این جریان را به قلمرو فرهنگ تعمیم داد تا از این طریق هنر وابسته به سرمایه‌داری از میان رود، یا دست‌کم، کاهش یابد؟

تحولاتی که در این زمینه به چشم می‌آید مبین این است که امکانات بسیار امیدوارکننده‌ای در این راستا وجود دارد. اگر نقش میانجی‌گری بین هنرمند و مخاطبانش به جای سرمایه از طریق ارگان‌های کارگری متقبل و ایفا شود، در این صورت نه تنها خصلت صرفاً کالایی آثار هنری و آن واسطه‌گی کاملاً سودجویانه (با تمامی پیآمدهای منفی‌اش) از میان می‌رود، بلکه می‌تواند رابطه‌ی با ثمر، بی‌واسطه و از نظر کیفی از بیخ و بن متفاوتی با گذشته، بین هنرمند و مخاطبانش برقرار شود. شکوفایی فرهنگ دهقانی و کارگری می‌تواند در ابعادی تاکنون ناشناخته و غیر قابل تصور، به کنش متقابل جدید و نوینی منجر شود و ثمرات فراوانی برای هنرمند و مخاطبانش به ارمغان آورد.

روشن است که شرایط اجتماعی لازم برای ایجاد رابطه‌ی جدید و بدون میانجی، تازه در حال پیدایش است. آری رابطه‌ی جدید می‌رود که پدید آید. بنابراین آن چه هست فقط مشتی امکانات است و بس، چه از نظر عینی و چه از نظر ذهنی؛ امکاناتی که تاکنون به هیچ وجه واقعیت نیافته‌اند و تا مرحله تحقق فاصله بعیدی دارند. فقط، با به کارگیری شیوه‌های معین و خاص است که می‌توان به تحقق روابط جدید کمک کرد. زیرا روشن است که بخش بزرگی از هنرمندان معاصر که محصول و دست پخت سرمایه‌داری ارتجاعی و امپریالیستی در پنجاه سال گذشته‌اند وهم چنین بخش بزرگی از دهقانان وکارگرانی که متحمل ظلم و فشار فراگیر و تحقیر نظام سرمایه‌داری شده‌اند، در حال حاضر، هنوز قادر به ایجاد کنش و ارتباط متقابل و پر ثمر نیستند. هر دو طرف باید برای این که بتوانند مناسبات بارآور و ثمربخشی را به وجود آورند بازآموزی کنند و آموخته‌های گذشته خود را مورد تجدید نظر قرار دهند. در این حالت - برای هر دو طرف - مساله به اصطلاح «هدایت» از نو مطرح می‌شود. این «هدایت» تنها می‌تواند به معنای دفع موانع اجتماعی، ایدئولوژیک و هنری، نزدیکی متقابل جهت آگاهی همه جانبه از مسایل و مشکلات طرفین، روشن کردن چشم اندازها از طریق ایجاد شرایط مادی، فرهنگی، هنری و ایدئولوژیک برای همکاری متقابل باشد. در ضمن روشن است که تحقق این «هدایت» مستلزم یاری دولت‌های دموکراتیک و ارگان‌های کارگری است. اگر کسی بخواهد این مشکلات را بر اساس تصویب نامه و صدور مقررات و ضوابط دیوان سالارانه حل کند (بدون توجه به این که چنین عملی از سوی دولت انجام پذیرد یا یک حزب) نه تنها موجب ضرر و زیانی جبران ناپذیر خواهد شد، بلکه امکانات آینده را نیز در نطفه خفه خواهد کرد.

در گذشته در یکی از سخن‌رانی‌ها، نقش «اشعار حزبی» را مورد نقد و بررسی قرار داده‌ام.

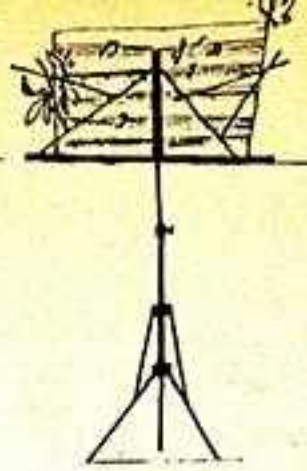
در این سخن‌رانی می‌خواستم در ارتباط با «حوزه‌ی فعالیت» افراد هنرمند بر این نکته تأکید ورزم که در صورت نبود آزادی، چیزی به نام «اشعار حزبی» هم نمی‌تواند وجود داشته باشد. عده‌ای بر این عقیده‌اند که در جمهوری‌های خلقی جدید، شعرا باید فقط به سرودن «اشعار حزبی» بپردازند. چنین توقعی را واقعاً به طور جدی نمی‌توان در جوامع دموکرات و آزاد مطرح کرد. آزادی هنری هیچ‌گاه به معنای ساده و خفیف کردن هنر و عرضه‌ی آن با یک مخرج مشترک نیست؛ حتی بر عکس، غنا و کثرت، چه در مورد آثار یک هنرمند و چه در مورد هنر به طور کلی، باید آرمان هنری جوامع دموکرات را تشکیل دهد. هنگامی که در سطور گذشته به تشریح روند منفی و بی‌معنای تحول هنری در چند دهه‌ی گذشته پرداختیم برای این بود که نشان دهیم به اعتقاد ما به رغم پیدایش سبک‌های به ظاهر بسیار متنوع شخصی، در مورد مسایل و موضوعات جدی فقط شاهد محدودیت و فقر هنری بوده‌ایم. ضمن این که برای خلق جریان‌های هنری نوین، پیشرفته و جاندار نمی‌توان از «نهادها» و «تصویب‌نامه‌ها» سود جست و به «هدایت» هنرمندان پرداخت. چنین عملی فقط از دست و ذهن خلاق هنرمند بر می‌آید و بس. طبعاً با این پیش فرض که هنرمندان نیز جدا و مستقل از اوضاع و احوال و تحولات اجتماعی بسر نمی‌برند. این مباحث مسایل صرفاً هنری نیستند و لذا دگرگونی‌های ایدئولوژیک در نحوه پیدایش و پرداخت آن‌ها بسیار مؤثرند. گرچه آزادی اجتماعی هنری با آزادی فلسفی همانند و یکی نیست ولی مستقل از آنها هم نیست. مسایل مربوط به سبک‌های هنری از طریق «تصمیم‌گیری» حل و فصل نمی‌شود. آن چه که در این زمینه تعیین کننده است عبارت است از تحولات دیالکتیکی درون هنرمند. هنرمند در جامعه زندگی می‌کند و - چه بخواهد و چه نخواهد - بر اساس جهان‌بینی معینی نظاره‌گر جهان است. او در سبک خود نیز همین جهان‌بینی را منعکس می‌کند. سعی من بر آن بود تا این جهان‌بینی راکه وابسته به جامعه و مسایل آن است برای هنرمند روشن و تفهیم کنم. تمامی حیات اجتماعی در حال تحول است. با این تحول، شکل و مضمون آزادی هنر دگرگون می‌شود. اگر هنرمندی تصور کند که این دگرگونی شامل او نخواهد شد و وی را مستثنا خواهد کرد، یعنی بدون گذاردن هیچ اثری بر این وجود حساس، فقط جهان پیرامون او را متحول خواهد کرد، قطعاً دچار توهم شده است. ولی تحولی ثمربخش و بارآور است که بر اساس اعتقادی عمیق، داوطلبانه و آزادانه انجام پذیرد.

هگل به درستی گفته است که «آزادی چیزی نیست جز شناخت ضرورت.» این، آن آزادی حقیقی و نوین است و نه «زندگی زیر خاکی» و یا جهان محدود «من» در خود محصور. آیا هنرمندان نباید برای جلوگیری از بروز بحران در جهان خود را هم مسئول بدانند؟ آیا آنان نمی‌توانند نقش مؤثری در راستای بهره‌جستن از این بحران‌ها جهت تحول خلاق خود و هنرشان داشته باشند؟ آیا این که آنان چه‌قدر آزادی در این ضرورت ناگزیر می‌یابند و چه گونه از آن برای خود و هنرشان در راستای آفرینش‌های هنری سود می‌برند، به آن‌ها بستگی ندارد؟ ■

۱- فرانتس مولنار Franz Molnar (۱۹۵۲-۱۸۷۸) که نویسنده مطالب سرگرم کننده بود در جوانی به ایالات متحد آمریکا مهاجرت کرده ولی بعدها موفق به کسب شهرت بین‌المللی شد. معروف‌ترین رمان وی «جوانان خیابان پال» نام دارد که در سال ۱۹۰۷ نوشته شده است. از وی دو نمایش‌نامه به نام‌های «لیلیوم» - Liliom - (۱۹۰۹) و «المپیاد» (۱۹۲۷) به جا مانده است.

۲- اورتگا ای گاست - Ortega y gasset -، «گریزان کردن انسان‌ها از هنر» مجموعه‌ی آثار جلد دوم، اشتوتگارت ۱۹۵۵ و صفحه ۲۴۷.

۳- رجوع کنید به گ. لوکاچ «جایگاه رئالیسم روسی در ادبیات جهان»، چاپ سوم، برلین ۱۹۵۲. و هم چنین «بالزاک و رئالیسم فراسوی» برلین ۱۹۵۲ و نیز «مسایل رئالیسم»، برلین ۱۹۵۵.



جمشید ارجمند

آبگینه‌ای ظریف و محکم

سالیانی پیش جمال سماواتی در آدینه بخشی برای نقد کاست (بخوانیم موسیقی ایرانی) گشود. کار مفیدی بود که در فضای تازه‌ی رویکرد به موسیقی سنتی بر اهمیت این هنر می‌افزود و می‌توانست راهگشای نسل جوان به شناخت موسیقی اصیل ما باشد ولی به هر علتی دوام پیدا نکرد. در یکی از شماره‌های همان دوران، این قلم هم که عشق و الفتی به موسیقی ایرانی دارد جرئتی کرد و وجیزه‌ای بر یکی از آن نقدها نوشت به این نیت که یادآوری کرده باشد به این‌که زبان آن نقدها تا حد امکان ساده‌تر و مفهوم‌تر باشد تا مخاطبان بهره‌ی بیشتری ببرند و اگر با فن موسیقی بیگانه‌اند (که غالباً چنین است) از آن ارزیابی‌ها محروم نمانند. تب و تاب آن سال‌ها، یاری، اندکی فرو نشسته و از آهنگ و شتاب کار موسیقی‌دانان و خوانندگان کاسته شده است. حال دیگر به ندرت با کارهای تازه از استادان روبه‌رو می‌شویم، و این دریغ کمی نیست. در این روزها از **صدیق تعریف** نواری به بازار آمده است که خبر تلاشی آگاهانه در ارائه‌ی موسیقی اصیل ایرانی می‌دهد.

صدیق تعریف خواننده‌ای موسیقی‌شناس، نواندیش و صاحب سبک و شیوه‌ای ویژه است که به هرحال در عرصه‌ی موسیقی ما نیرویی تازه‌نفس شناخته می‌شود اما اندکی کم‌کار است. جستجو درباره‌ی کم‌کاری او و علت‌های آن بحث دیگری است خارج از این چارچوب. ولی وقتی با محتوا و دستاورد نوار آبگینه‌ی تعریف آشنا می‌شویم به این نتیجه می‌رسیم که کاش او کم‌کار نمی‌بود.

آبگینه مجموعه‌ای است گونه‌گون از چند تصنیف و آواز و قطعات تکنوازی و همنوازی، همه در دستگاه همایون و گوشه‌های شوشتری و منصوری که از زیباترین و شورانگیزترین دستگاه‌های موسیقی ایرانی است. صدیق تعریف به عنوان تدوین‌کننده و تنظیم‌کننده‌ی قطعات مختلف این نوار، با گزینش یک تصنیف قدیمی و خاطره‌انگیز به نام «جلوه گل» ساخته‌ی زنده‌یاد **علی‌اکبر خان شهنازی**، یک تصنیف قدیمی دیگر ولی ناشناخته از خواننده‌ای دوردست به نام **رضاقلی‌خان تجریشی**، تصنیفی جدید ساخته‌ی خود او با کلامی از **سیمین بهبهانی** و سرانجام تصنیفی بر پایه‌ی ترانه‌ی کردی محلی و معروف «کتانه» با شعر سیمین بهبهانی و در میان آنها سه قطعه آواز، اولی در درآمد همایون و دومی و سومی در گوشه‌های دیگر و یک قطعه در بیداد تدوین و تنظیم **داود آزاد** نوازنده‌ی تار با اشعار **باباطاهر** و **سیاوش کسرایی** و هـ. الف. سایه این مجموعه را ترتیب داده است. گذشته از این‌ها، جابه‌جا چهار مضراب‌هایی گنجانده شده است.

در نخستین استماع، وجود این همه تنوع به نظر اسراف‌کاری می‌آید. بعد از پایان نوار، شنونده در حفظ و تأثیرپذیری از آن در میان تعدد کم‌نظیر قطعات سرگردان می‌ماند. اما درعوض، گویی به شنیدن کنسرتی مفصل نشسته که در آن اصلاً «کم‌فروشی» نشده است. این تصویر کلی و کمّی از مجموعه‌ی آبگینه است. اما رویکرد کیفی به نوار، برداشت‌های دیگری به شنونده می‌دهد: این‌که صدیق تعریف محور این کار تألیفی را بر ایجاد نوشتالژی گذاشته است: انتخاب تصنیف خاطره‌انگیز «جلوه گل» که روایت نخستین آن در سال‌های دور با صدای **بدیع‌زاده** بوده، تصنیف کردی کتانه که هردو آثاری کم‌اجرا شمرده می‌شوند و به خصوص در همه‌ی این سال‌ها چنان در غربت بودند که چیزی به فراموش شدنشان نمانده بود و تصنیف «نیاز» که برای اکثر موسیقی‌دوستان ناشناخته است، از یک سو، و همکاری با داود آزاد که طرز تار نواختنش بلافاصله شادروان استاد **بیکجه‌خانی** و مکتب تندنوازی تبریز را به یاد می‌آورد، همه به ایجاد آن نوستالژی که گفته شد یاری می‌دهد و به علاوه چنین می‌نمایاند که ترکیب‌بندی این مجموعه از وحدتی موضوعی بر محور ملودی‌های زیبا و لطیف برخوردار است. در تصنیف‌ها و اجرای دسته‌جمعی، از دف در مناسب‌ترین لحظه‌ها استفاده شده و لحنی مهیج و سنگین به قطعه بخشیده است. اما کاربرد دف دچار زیاده‌روی نمی‌شود، چنان‌که گه‌گاه در مواردی قطعاتی شنیده‌ایم که در آن‌ها دف بیش از حد به کار رفته است. باز، استفاده از تارباس که کمتر در کارهای گروه‌نوازی شنیده می‌شود، به ایجاد فضای خاطره‌انگیز و دریغ‌آمیز یاری می‌رساند. تارباس را هم داود آزاد نواخته است. عامل دیگری که در این نوار یادآور حال و هوای موسیقی ایرانی در صفحه‌های قدیمی است، سرعت یا بگوییم تندنوازی و تندخوانی است که هرچند در آن صفحه‌های ۷۸ دور ظاهراً به دلیل محدودیت زمانی گنجایش صفحه‌ها بوده، اما به هرحال سبک و روشی را ایجاد کرده بود. این شتاب را حتا کمابیش می‌توان در شیوه‌ی هماوازی حسن ناهید نی‌نواز چیره‌نفس هم احساس کرد.

بیان اشعار در آواز ایرانی اهمیت ویژه‌ای دارد. زنده‌یاد **نورعلی خان برومند** به این امر اهمیت بسیار می‌داد و بر وضوح و ادای کامل کلمات و توصیف‌های شاعرانه‌ی اشعار تأکید فراوان می‌کرد. همچنین انتخاب شعر و تناسب و تلفیق آن با دستگاه موسیقی و حتی نوع‌ساز همنواز را بسیار مهم می‌شمرد. تعریف در این نوار، این دو نکته را خوب رعایت کرده است. گذشته از این، نوع تحریر او و استفاده از ادوات تحریری (مثل دوست، دل، حبیب، جان،...) یادآور شیوه‌ی قدماست. بارها ترکیب دل ای دل، را به کار برده. همچنان‌که در تصنیف‌ها نیز گه‌گاه به مناسبت و برای ایجاد تنوع کلامی و ملودیک، عبارت‌هایی از بیت‌ها را، که البته مربوط به قافیه است، شبیه به قطعه‌ی تکرارشونده در گونه‌ی شعر مستزاد، به کار برده و تکرار کرده که پس از سال‌های دراز، تازگی دارد. خود او هم این روش را به تازگی پیش گرفته است. در مجموع تنظیم و دست‌کاری در تصنیف‌های قدیمی «نیاز» و «کتانه» از سوی صدیق تعریف را می‌توان در قیاس با شعر در ادبیات، به گونه‌ای استقبال و تضمین، همانند کرد، اما اجرای تصنیف قدیمی «جلوه گل» ساخته‌ی شادروان علی‌اکبر شهنازی، بازخوانی کامل و درواقع روایتی بی‌کم و کاست اما جدید است.

پس از شنیدن تصنیف «کتانه»، این حس یا خواست در شنونده پیدار می‌شود که بهتر بود اشعار آن عوض نمی‌شد، دست‌کم یک بند به کردی اصل خوانده می‌شد و یک بند هم ترجمه‌ی فارسی برای آن فراهم می‌گشت. این نظر البته نفی‌کننده زیبایی و لطافت اشعار سیمین بهبهانی برای این تصنیف نیست، بلکه تم محوری نوار که ایجاد فضای نوستالژیک گذشته است چنین اقتضایی را پیش می‌کشد.

در این نوار، برای همنوازی‌ها از نی **حسن ناهید**، تار و تارباس **داود آزاد**، کمانچه و قیچک **کیهان کلهر**، عود **حسین بهروزی‌نیا**، سنتور **مهران کلهر**، دف **صادق تعریف** و تنبک **کامبیز گنجه‌ای** استفاده شده است.

تعریف صدایی با زنگ مردانه‌ی لطیف و سبک و شیوه‌ای مشخص در آواز دارد. تحریرهایش نه تنها یک‌نواخت نیست، بلکه کمابیش از ضرب و وزنی هم برخوردار است و در بسط و گسترش گوشه‌ها تواناست: در اولین آواز، که چهار بیت غزل را ظرف چندین دقیقه می‌خواند، فقط از یک گوشه‌ی کوتاه «درآمد» ـ منتها با ایجاد تنوع و گونه‌گونی ـ استفاده کرده است. ■

حسین سناپور

در عمق صحنه

مهرجویی سال‌هاست که جزو انگشت‌شمار فیلم‌سازان ایران است که فیلم‌هایش ضمن این‌که به طور جدی مطرح و بحث‌انگیز بوده‌اند، نظر مثبت اغلب منتقدان را نیز جلب کرده است. طبیعی است اگر اکنون در نقد فیلم او احتیاجی نباشد که گفته شود قصه‌ی فیلمش از اضافات و کاستی‌های بسیاری فیلم‌های دیگر مبراست، و بازی‌ها و فیلم‌برداری و غیره خوب است، و یا این‌که «لیلا» همان‌قدر که «اجتماعی» است (به دلیل دامنگیر بودن مسئله‌ی اصلی در بسیاری از خانواده‌ها)، «شخصی» هم هست (به دلیل تکرار دستمایه‌ی «تقابل سنت و تجدد»، که در فیلم‌های دیگر مهرجویی ـ مثلاً سارا و پری ـ هم وجود داشت، و یا برخی دلمشغولی‌های شخصی مهرجویی، نظیر انفعال‌های فرد هنرمند و درونگرایی‌هایش، که برادر نوازنده‌ی لیلا نشانه‌ی آن است). اما این نوشته فقط سعی دارد نشان بدهد که برای گفتن مفاهیم نهفته در قصه‌ی «لیلا» و عمق دادن به آن‌ها زبان سینما (که طبیعتاً در نهایت ملاک هنری بودن یا نبودن هر فیلمی است) چه اندازه کارکرد داشته است.

نگارنده پیشتر در نقدی" بر فیلم «سارا»، ساخته‌ی دیگر مهرجویی، سعی کرده بود نشان بدهد که در این فیلم «مکان» (شامل همه‌ی اشیاء موجود در صحنه) ـ ضمن ایفای نقش پس‌زمینه‌ی وقوع ماجراها ـ تأثیری مستقل و تعیین‌کننده نیز دارد، تا آنجاکه در پایان، وضعیت مشخص و فردی سارا به عنوان وضعیت نمونه‌ای و عام یک جامعه قابل تعمیم می‌شود، و معنایی که از فیلم برمی‌آید دیگر نه منحصر به یک خانواده، که نوعی تفسیر و برداشت فیلمساز از وضعیت جامعه و تغییر و تحولات آن است. این‌جا همین‌قدر به اجمال می‌توان گفت که در فیلم «سارا» از طریق پیوند دادن زندگی سارا و دیگران با مکان زندگی‌شان (نه فقط محله و خانه، که همه‌ی اشیایی که زندگی او را در بر گرفته‌اند، از لباس گرفته تا مغازه‌های توی محله) مسئله‌ی خانوادگی سارا تبدیل به «تقابل سنت و تجدد» می‌شود. این تعمیم در فیلم فقط از طریق به کارگیری درخشان از «مکان» صورت می‌گیرد، وگرنه به تنهایی از قصه (به عنوان آن‌چه که در گفتگوها گفته می‌شود یا در رابطه‌ی بین آدم‌ها دیده می‌شود) چنین تعمیمی برنمی‌آید.

حال باید دید در فیلم «لیلا» اشاره‌های تصویری فیلم چه اندازه به قصه (که درواقع سطح رویی فیلم است) عمق می‌دهد و چه نکاتی را به آن اضافه می‌کند که احیاناً غفلت از این اشاره‌های تصویری باعث نزول درک بیننده از کلیت فیلم شود.

در یکی از اولین‌ها صحنه‌های فیلم که مسئله‌ی نازایی لیلا روشن می‌شود، لیلا پس از خارج شدن از ساختمان پزشکی، کنار در و تکیه داده به آن می‌ایستد و گریه می‌کند. شکاف‌های روی در خطوطی موازی و اریب در پس‌زمینه‌ی لیلا درست کرده‌اند که نوعی بیان تصویری از تزلزل یا حالت نامتعادل لیلا از نظر روحی در این لحظه است. در صحنه دیگری در زمانی که مادرشوهر لیلا تلفنی با او حرف می‌زند و او را زیر فشار می‌گذارد تا با شوهرش برای ازدواج مجدد صحبت کند، باز همین خط اریب پس‌زمینه، این بار به شکل نرده‌ی پلکان طبقه‌ی بالایی، دیده می‌شود. این بار نیز این بیان تصویری، ضعف و ناستواری لیلا را القا می‌کند. اما در هردوی این صحنه‌ها این وضعیت درونی بدون این بیان‌های تصویری نیز از طریق گفتگوها و کل ماجرا به تماشاگر منتقل می‌شود. به عبارت بهتر این نشانه‌ها مفهوم آشکاری را «مؤکد» می‌کنند، و نکته‌ی خاصی به آن اضافه نمی‌کنند.

در صحنه‌های متعددی که لیلا و شوهرش هنگام رفتن به خواستگاری یا برگشتن از آن، در ماشین نشسته‌اند و به طور عمده درباره‌ی خواستگاری‌ها حرف می‌زنند، خلوتی یا شلوغی خیابان از خودروهای دیگر، نوعی بیان تصویری برای القای باز بودن یا بسته بودن مسیر زندگی‌شان است. یعنی تا وقتی که هنوز به طور جدی پای کس دیگری در زندگی‌شان به میان نیامده، خیابان خلوت است و آن‌ها به راحتی پیش می‌روند، و با برعکس شدن موقعیت، این حالت عوض می‌شود و خودرو آن‌ها در راه‌بندان خیابان گرفتار می‌شود و به کندی پیش می‌رود. در همه‌ی این دفعات باز هم خود قصه تمام نکات را برای تماشاگر روشن کرده و این بیان‌های تصویری چز مؤکد کردن این نکات کارکرد دیگری ندارند.

همچنین است رنگ‌پردازی با نور تند قرمز در صحنه‌های اولیه‌ای که زن و شوهر فارغ از هر مسئله‌ای سر میز غذاخوری نشسته‌اند. و با هم خوش و شاد هستند. رنگ تند قرمز این صحنه نیز جز تأکید بر رابطه‌ی عاشقانه‌ی زن و شوهر در این لحظه، نکته‌ی دیگری به دانسته‌های تماشاگر اضافه نمی‌کند.

«دیزالوهای» پی‌درپی در صحنه‌ای که شوهر لیلا در خانه به جستجوی او، در چند اتاق

را باز می‌کند، گویا قرار است زمان را «کِش» بدهند و طولانی‌تر کنند تا احساس درونی او و این‌که زمان برایش کند می‌گذرد، القا شود. اما کوتاهی و ناجسب بودن دیزالوها آزاردهنده است و بر آگاهی و همذاتی تماشاگر با شوهر لیلا، که برای پیداکردن لیلا بی‌تاب است، نه فقط چیزی اضافه نمی‌کند که او را سردرگم و از همذات شدن، دور هم می‌کند (شاید اگر نمای باز کردن در به نمای دیگری ـ مثلاً نمایی نزدیک‌تر از شوهر ـ قطع می‌شد، و دیزالوها هم طولانی می‌شدند، تأکید بر احساس درونی شوهر درست از کار درمی‌آمد.) از دیزالو در صحنه‌ای دیگر و باکارکردی متضاد با صحنه‌ی پیش، استفاده‌ای تأثیرگذار شده است. در صحنه‌ی مطلع شدن از نازایی لیلا، خروج لیلا و شوهرش از راهرو ساختمان پزشکی با چند دیزالو کوتاه‌تر می‌شود. کوتاه شدن مسافت و زمانِ خارج شدن این دو از راهرو با تمهید دیزالو، در نگاهی سطحی، صرفاً کشدار نشدن نمای مذکور است. اما این تمهید تصویری در ضمن و به گونه‌ای غیرمستقیم بیانگر شتاب هر دو شخصیت برای زودتر خارج شدن از آن مکان هم هست. طبیعی است اگر اکنون این مکان برای لیلا و شوهرش ناخوشایند باشد و بخواهند هرچه زودتر از آن دور شوند، در نمای ورودی همین صحنه، پیش از ملاقات لیلا و شوهرش با دکتر ـ در نمایی ثابت ـ راهرو کاملاً خالی و خلوت نشان داده می‌شود. این تصویر ثابت از راهروی کاملاً خالی، نوعی پیش‌آگاهی تصویری دادن از نازایی لیلا است و آماده کردن فضا برای همین خبر، که کمی بعد به آن‌ها (و تماشاگر) داده خواهد شد.

صحنه‌ی گفتگوی لیلا با شوهرش ـ که بعد از یک مشاجره و قهر کوتاه‌مدت ـ تازه از بیرون برگشته ـ از صحنه‌هایی است که تصویر به بهترین وجه حس کلی صحنه و احساس درونی لیلا را منتقل می‌کند. در حالی که در گفتگوی او با شوهرش فقط حرف‌های معمولی رد و بدل می‌شود و لیلا از بازگو کردن افکار یا احساساتش خودداری می‌کند. تاریکی و تیرگی افتاده بر ذهنش به خوبی با قرار گرفتن سر و تنه‌اش در تاریکی القا می‌شود، و حرکت آرام تصویر از شوهرش به سوی او، توجه را کاملاً بر بودن او در این تاریکی متمرکز می‌کند.

علاوه بر تصویرهای گفته شده با کارکرد صرفاً تأکیدی می‌شود به لباس‌های شخصیت‌ها، و به عنوان نمونه به لباس دو مادر اشاره کرد. مادرشوهر همیشه لباس سیاه به تن دارد که آشکارا کنایه‌ای از شخصیت منفی او در این ماجراست (گرچه جز این که او به بهای خراب شدن زندگی لیلا، فرزندی برای پسرش می‌خواهد تا ادامه‌دهنده‌ی نسل خانوادگی‌شان باشد، نکته‌ی منفی دیگری در او دیده نمی‌شود). برعکس، لباس مادر لیلا همیشه و کاملاً سفید است؛ کنایه‌ای از شخصیت مهربان او (گرچه از او نیز جز همین مهربانی خصلت مثبت یا منفیِ دیگری نشان داده نمی‌شود) است. درواقع این لباس‌های سیاه یا سفید هیچ نکته‌ای راجع به دو شخصیت اضافه نمی‌کند که از طریق سطح ظاهری ماجراها معلوم نشده باشد. حتا برعکس، تکلیف تماشاگر را با شخصیت این دو یکسره می‌کند و او را از تلاش برای فهم بهتر آن‌ها باز می‌دارد. درباره‌ی اغلب شخصیت‌ها و لباس‌هایشان هم، فیلم معمولاً همین‌طور یک دست و صریح است، مگر درباره‌ی لیلا و لحظاتی که لباسش باید تجسمی از وضعیت درون او باشد.

نشانه‌های نه چندان پررنگی هست که خانواده‌های لیلا و شوهرش نمادی از سنت و تجدد فرض شوند. در خانواده‌ی لیلا، معماری خانه و شخصیت آدم‌ها و کارهایشان (مثلاً شله‌زرد پختن‌شان)، صراحت بیشتری مبنی بر سنتی بودن دارد. اما درباره‌ی خانواده‌ی شوهر لیلا چنین صراحتی وجود ندارد. چنان‌که به دلیل نقش تعیین‌کننده‌ی مادرِ کاملاً سنتی خانواده (چه به خاطر نوع پوششی که دارد و چه به خاطر اهمیتی که به ادامه‌ی نسل خود می‌دهد)، و همین‌طور پدر کمابیش سنتی (اگر بشود درباره او نیز به خاطر لباسش و انگشتری عقیقی که به عروسش هدیه می‌دهد، چنین گفت)، می‌شود این خانواده را نیز سنتی به حساب آورد. گرچه از طرف دیگر نوع معماری خانه بیشتر امروزی و متجدد به نظر می‌رسد. در مقابل این دو به خانه‌ی خود لیلا هم می‌شود اشاره کرد، که امروزی است اما نشانه‌هایی دال بر سنتی بودن در آن هست. به هر جهت این جنبه (تقابل سنت و تجدد) در فیلم لیلا چندان مشخص و متمایز نیست و ظاهراً در روابط آدم‌ها نیز تعیین‌کننده نیست. چراکه خانواده‌ی سنتی لیلا به همان اندازه که گرم و عاطفی است (و البته مثل بیشتر اشاره‌های تصویری دیگر، در القای این نکته، رنگ گرم و روشن زرد دیوارهای خانه کارکردی صرفاً تأکیدی دارد) با وجود یک دختر نازا و دو مرد مجرد، عقیم نیز هست. و خانواده‌ی شوهر لیلا نیز به قدر کافی در ارتباط با ازدواج مجدد پسرشان دوگانه رفتار می‌کنند که نشود آن را یک دست منفی یا مثبت دانست. به هر جهت به نظر می‌رسد، بر خلاف فیلم «سارا» این فیلم در تقابل سنت و تجدد موضع صریح و مشخصی ندارد و فقط بر جنبه‌هایی از این دو ـ به خصوص سنت ـ که گاهی مثبت و گاهی منفی است اشاره‌هایی می‌کند؛ البته اشاره‌هایی که به طور موازی هم در قصه وجود دارد و هم در نشانه‌های تصویری.

خلاصه این‌که از خلال این نشانه‌های تصویری نمی‌توان به چیزی ورای قصه و آدم‌هایش پی برد، و احیاناً وضعیت کلی‌تری از زندگی و روابط دو خانواده را فرض کرد. و این نشانه‌های تصویری گرچه کم نیستند، اما کمتر به کار عمیق‌تر کردن درک تماشاگر از فیلم می‌خورند. ■

* مقاله‌ی «مکان به عنوان ابزار بیان»، روزنامه‌ی همشهری ۱۵ تیر ۷۴

نارنج

انتشارات فرهنگی ـ هنری نارنج منتشر کرده است:

۱- **آلبوم خیس** (گزینه‌ی شعر جهان) ترجمه و بازسرایی: رشید کرباسی

۲- **راه‌های در راه** (مجموعه‌ی شعر) ابوالفضل پاشا

۳- **پاریس در رنو** (مجموعه‌ی شعر) علی عبدالرضایی

۴- **چهار دهان و یک نگاه** (مجموعه‌ی شعر) مهرداد فلاح

۵- **قطار کوچک** (داستانی برای کودکان و بزرگسالان) گراهام گرین، ترجمه‌ی رشید کرباسی

۶- **خروس‌های زورگو** (داستانی برای کودکان) ویلیام گری، ترجمه‌ی: زرّین رحیم‌بخش

به‌زودی منتشر می‌کند:

۱- **در سایه‌ی روشن گل سرخ** (گزینه‌ی داستان کوتاه جهان) گزینش: زرّین رحیم‌بخش

۲- **مجموعه‌ی اشعار فریدریش نیچه**، ترجمه‌ی علی عبداللهی

۳- **تصاویر وارونه‌ی سکوت و گور** نوشته (گزینه‌ی آخرین اشعار یانیس ریتسوس) ترجمه‌ی علی عبداللهی

۴- **اندیشیدن چیست؟** مارتین هَیدگر، ترجمه‌ی علی عبداللهی

نشانی: میدان انقلاب ـ ابتدای تقاطع شمالی ـ پاساژ فیروز ـ طبقه‌ی دوم ـ انتشارات نارنج

تلفن: ۶۴۸۴۳۸۰ ـ ۶۴۲۳۷۹۶

م. آزاد

این شعر، طنزی است به سال ۱۳۲۹، و با زبان همان روزها، روزگاری که «بوف کور» تابلوی نسل جوان شده بود. می‌شود گفت که یک جور شعر ـ واقعیت است. این شعر را پشت سفارت روس نوشتم. بنابراین می‌تواند طنز اجتماعی مضاعفی داشته باشد.

بس دور، بس غریب، بسا یادگارها:
در خانه‌های روشن ـ در کوچه‌های تنگ،
در خانه‌ها که پنجره‌دانان گشوده بود
در آفتاب رویش!
و آفتاب رویی، خاموش و بی‌خیال
کتابی می‌خواند و
نگاهی می‌کرد...

بس دور، زیر پنجره‌ی دیگر
ما ناشیانه، سیگاری بر لب
با سرفه‌ای بسیار
از «بوف کور» گویا می‌گفتیم
و چهره‌ی زوالگون را به خود گرفته بودیم!
(نه عینکی
نه کتابی
اما سیگار
و سرفه‌های بسیار...
و حرف‌هایی مبهم
از سایه‌ی درختی
و پنجره‌ی بلندی...
گویا کنار پنجره‌ی دور
در آفتاب روی
آن آفتاب رو هم می‌خواند بوف کور.

۱۳۲۹

دو شعر از: منصور اوجی

سهمِ دهانِ چشمانِ مرد

تا بیایی
تا دانه کنی
تا بخوریم

چیدم و گذاشتم
انار درخت را
اولین انار درخت را، غزل!

آمدم
نه انار بود
و نه تو

و سهم من، نه
سهم دهانِ چشمانِ من
آنچه از دستانت ریخته بود

از دهانت:

سه یاقوت
بر قالی
به غروب.

بهمن ۷۴

این بندانگشتی‌ها

چه پرندگانی هستند؟
که با رنگِ شنگرف بر گلوگاه و آوازی در گلو
می‌آیند
و بازی‌گوشانه برف‌های شبانه را
از سرِ شاخه‌ها می‌تکانند
و فارغ‌البال، بال بال می‌زنند و
نک می‌برند و
در می‌کشند
از آن شهدِ خنک
(خرمالوهای خرمایی)
و چه شیرین می‌خوانند، چه شیرین
بر تمامی چشم‌انداز.

گوش کن!

چه پرندگانی هستند
این بندِ انگشتی‌ها
که با تیغ آفتاب می‌آیند؟

بهمن ۷۴

م.ع. سپانلو

...و غروب است هنوز

روز کوتاه زمستان
عصر بی‌حوصله گی
برگ‌ها
موش‌خرماها
دودکش‌های بلند...
و تماشای خداحافظی عصرانه.

زن و مرد از یکدیگر می‌گذرند
یقه‌ی بارانی را مرد بالا زده
هر گام که برمی‌دارد
شفق سوخته می‌تابد در عینک او
زن، پیاده‌رو پشت سر را
لحظه‌ای می‌نگرد
می‌زند چرخی با حس سبکباری
دامنِ برفی او
چتر می‌سازد
یخچه‌ها، بر گردش
کهکشانی کوتاه...

موش‌خرماها
در سمعکِ ارواح غروب
لحظه‌ای می‌جیرند
با صدایی که نه از خش‌خش برگ
شاید از شب‌پره‌ی گمراهی است.

و غروب است هنوز
یخچه می‌بارد بر لاشه‌ی روز
سوگوارانی، بی‌رخت عزا
دامن برفی و پاهای بلور
نرم می‌چرخند:
زن و تندیس هوا.

همه در مرحله‌ی یخ زدن‌اند
لحظه‌ی نامزد مرده
بیوه‌ی تنها
دودکش‌های بلند...

رضا مقصدی

به ناحیه‌ی صفر

تمام روز
در آسیبِ راه
منتظرم
و از تلفظِ آب
عبورِ نرم ترا
دوباره می‌شنوم.
صداها
تاریک
پرنده‌ها
تاریک
و آرزوی درختی
ـ که سمتِ قلبِ من است ـ
تاریک است.

بلندبالایی
ـ از باران ـ
ز دور می‌آید
و چتر چشمانش
فرازِ خاطره‌ام
باز می‌شود.

سلام!
منتظرم!

کلام
خاموش است
و نور
می‌شنود
دلی به پیرهنی
می‌گوید:
خوشا به حال ...

کلافِ باد
به پاییز روزنامه
می‌پیچد

ترنمش
نمناک
و حرف‌هایش
لال.
ملال یک تصویر
ضمیرِ کوچه‌ی نمناک را
می‌آشوبد.

به چشمخانه‌ی من
دری به عاطفه‌ی سبز میوه‌ها
باز است
که شورِ شعله‌ورِ گیلاس
حریق گونه‌ی توست
و طعم سرخ انار
بهارِ بارورِ باغواره‌ی لب تو!

عبور می‌کنم از آتش ترانه‌ی تن
و از میان عطش
و از مکالمه‌ی سردِ چشم‌های غروب
و از تبسم یک دختر
به اعتمادِ کبوتر.

تو نیستی
نسیم نرگس هست
و عطرِ چشمت نیست
صدای پایت هست.
به ماه می‌گویم:
درین حوالی
گلبانگِ گلشنی شفاف
گم شده است
«دریغ»
می‌گوید:
کلامِ آخر هر راه
بن‌بست است.

حسین منزوی

نام من عشق است

نام من عشق است آیا می‌شناسیدم؟
زخمی‌ام، زخمی سراپا، می‌شناسیدم
با شما طی کرده‌ام راه درازی را
خسته هستم، خسته، آیا می‌شناسیدم؟
راه ششصد ساله‌ای از دفتر «حافظ»
تا غزل‌های شما، ها! می‌شناسیدم؟
این زمانم گرچه ابر تیره پوشیده است
من همان خورشیدم امّا، می‌شناسیدم!
پای رهوارش شکسته سنگلاخ دهر
اینک این افتاده از پا، می‌شناسیدم؟
مسخ کرده چهره‌ام را، گرچه این ایام
با همین دیدار، حتّا می‌شناسیدم!
من همان دریایتان، ای رهروان عشق!
رودهای رو به دریا! می‌شناسیدم
در کف «فرهاد» تیشه من نهادم، من!
من بریدم بیستون را، می‌شناسیدم
اصل من بودم بهانه بود و فرعی بود
عشق «قیس» و حُسن لیلا، می‌شناسیدم
این‌چنین بیگانه از من رو مگردانید
در مبندیدم به حاشا، می‌شناسیدم!

من همانم ـ مهربانِ سال‌های دور
رفته‌ام از یادتان؟ یا می‌شناسیدم؟

کامران جمالی

در زیر خط آه

خو کرده‌ام که ندارم دوست
آن را که از خلاب بتی آفرید
آنگاه بر منی که ندانم رکوع چیست
زد بانگ:
ـ شکرانه‌ی تداوم اعجاز را
ـ اینک سجود کن!

خو کرده‌ام که ندارم دوست
آن را که پیر ـ ساحره‌ای را عروس خواند
آنگاه بر منی که ستایش نکرده‌ام
جز دختران ناز جوان را
زد بانگ:
ـ در ستایش جانان سرود کن!

می‌دانم
آنان که دوست دارمشان اندکند
و آنان که دوست دارندم
اندک شمارتر.

امروز پای ما به گِلی گیر کرده است.
اما
(این نکته رامگر
از دفتر گزارش آینده کنده‌اند.)
اما:
روزی که حنجره
از زیر خط آه
تا ملتقای زمزمه پرواز کرد،
روزی که دانش زمین
معماری نوین جهان را
دستی فراز کرد
یک شاخه گل به سنگ مزارم نثار کن!

دو شعر از: جواد شجاعی‌فرد

دست‌های آلوده

در انگشت‌نگاری
هویّت هرکس تفکیک می‌شود
برای کار
یـا
بیگاری
وقتی جوهر خود را شستی
به کار می‌رسی
ازدواج می‌کنی
خانه می‌خری
اتوموبیل می‌رانی
و رَمَه‌ی زندگی
با پوزه‌ای یکدست
شناسنامه‌ی علف‌ها را
باطل می‌کند

سابقه‌ی چریدن نداری
صادر نمی‌شوی
در هویّت انگشت‌نگاری.

کادو

دغدغه‌ی رویاهایت
صدای پاشنه‌ای ست
در دوردست
از تخت بیهوده‌ی طاقباز
که عنکبوت سقفش
تار مرگت را می‌بافد
بلند می‌شوی
در هیأت خواجگان
ریش می‌جنبانی
تا هر سوگلی بدلی
نقش «دوشس» را
بازی کند
بر اسب از پا افتاده‌ی «ژاندارک»

ای هزار پاشنه‌ی خواهش
قلبت را در جیبت بگذار
روحت را در لباست
با شعبده‌ی خنده
و یک شیشه ادوکلن «هاوایی»
سلطان صاحبقرانی
«ناتورالیسم» یعنی تجربه گرایی
«آقامحمدخان» کجایی؟

به یاد دکتر مهرداد بهار

ع.ا.بهرامی

شروه

چنین شکسته بسته
من پیر می‌شوم،
و بهار همچنان
در ذهنِ درختانِ باغ می‌شکفد.

صبح عید به دیدارت می‌آیم
صبحانه‌ای بر مزارت می‌خورم
سیگاری می‌گیرانم
و سونات هفتم را بلند می‌کنم،
یادم باشد
حتماً قُرص‌هایم را خورده باشم؛

با نگاهی
ـ حتّا ـ
باغ به شکوفه می‌نشیند
با لبخندی
ـ حتّا ـ
دریا آرام می‌گیرد،
کاش لبخندی بودی بر دریا
نگاهی بر باغ
تا باغی در ژرفای آب
به شکوفه بنشیند؛

چنین شکسته بسته
من پیر می‌شوم،
و بهار همچنان در چشمانت سبز می‌شود،
چه کنم

مرا که دیگر دلِ تماشایِ این همه بهار نیست،
پس بگو
با این دل بی‌قرار چه کنم؟

فروردین ۷۶

دو شعر از: حجّت دشتی

وسواس

آیا
این من نیستم
ای اشتباه بزرگ
که دوباره و صدباره اشتباه می‌شوم؟
و همین‌جا بگو
که نام مرا بر یک نقاب تازه بنویسند
تا بیاد نیارم و بگذرم
دوباره بگذرم و این بار
مرا به جای خودم اشتباه بگیرند.

خط امان

با سبدی سرخ گل
با زخم‌های خون‌چکان آمدی
از باغ تازیانه و خنجر.
برهوتی بودم، همه خاکستر
گسترده در مه مرگ
با دستان مأیوسم، پوشاندمت
با چشمی که گریه‌هاش را گریسته بود،
شناختمت
دوست داشتیم و عشق ورزیدیم
و دست‌هامان خون‌آلود خار بود، هر بار.
من درد بازگردنده‌ام را خاموش می‌کنم،
خاموش
تا در بغض صدایت، سرخ گلی بشکفد
خطی به گرد تو باید کشید؟
خط امانی، از سحر عشق و دردش؟
خطی به گرد تو؟
چله‌نشین صومعه‌ی عشق؟

دو شعر از: محمدرضا بی‌گناه

چه بازی شگفتی

بی‌پرده پنجره عریان است
بی‌پرده ماه
فرصت دارد اتاق را بگردد
و روی چیزهایی مکث کند
که از آنِ ما نبوده‌اند

بی‌پرده ماه
چه بازی شگفتی دارد
با پرسه‌های شبانه
با گردش حرفی درون اتاق
و ورق خوردن پیاپیِ گل سوری

بی‌پرده پنجره قابی‌ست برای ماه
تا چیزهای تازه برویاند از اتاق
تا رنگ نقره بتاباند از تنت
تا سر بگردانم و
گم کنم آنی تو را
و پیراهن از نو بتکاند دکمه را

بی‌پرده ماه
چه بازی شگفتی دارد با ما.

خوابی ندیده‌ام

کودکان جهان با نام من به دنیا می‌آیند
با نام من دروغ می‌گویند
با نام من چاقو می‌کشند

من بند نافم را
به موزه‌ی بریتانیا فروخته‌ام
با کشتی قراضه‌ای
که پهلو گرفت کنار مادرم

من بزرگ شده‌ام
مشت به دیوار می‌کوبم
گاهی که مست می‌کنم
اخلاق ناصری می‌خوانم
چطور نمی‌شناسی‌ام؟
ببین!
نبضم هنوز می‌زند
خونم هنوز می‌دود
دیوارها
بهتر از تو به یاد می‌آورند

نه
خوابی ندیده‌ام
شاید طرف آمده و رفته است
بیهوده چرا وقت تلف کنیم.

عبدالله صمدیان

شب بخیر سایه‌ها

اصلاً
چرا بیدار می‌شویم
مگر سراسر روز
چه می‌کنیم؟

□

سراسر روز
راه می‌رویم
که به جایی نرسیم،
قرار می‌گذاریم
که بی‌قراری نکشیم
قرارداد رابطه می‌بندیم
که پا از حریم خود
درازتر نکنیم.

□

سراسر روز
روز را مصرف می‌کنیم
تا آخرین قطره‌ی نور
زمین را مصرف می‌کنیم
تا آخرین قطره‌ی خاک
و خود را مصرف می‌کنیم
تا آخرین قطره‌ی دیگران.

□

تنها در خواب
مصرف نمی‌کنیم
مگر از رؤیاهامان
که تمامی ندارند...

□

حالا که
نوری برای بخشیدن
نداریم
آن‌سوی کهکشان
کمی دورتر از مدار ستارگان
چمنی هست
بستری هست
بخوابیم
شب همگی خوش
شب همیشگی خوش

اسفند ۷۵

فرشته ساری

عروسِ بـــاد

دود اسپند مثل همیشه نبود. نرگس دوباره مشتی اسپند از کاسه‌ی کنگره‌دار کوچک برداشت و در منقل نقلی ریخت و سینی ورشو را چرخاند تا دود اسپند به طرف اتاق عروس‌ها برود. مادر از پله‌های زیرزمین بالا می‌آمد، گفت: «نرگس، کی بود؟» «عاقد آمد، آقاجان گفت یه لیوان شربت آب بزنم.»

«بیا، این لیوان را بگیر بذار جلو طلعت خانم، تازه اومده، من اول به راضیه و مرضیه خبر بدم آماده باشن، بعد خودم شربت عاقد را آب می‌زنم، حواست کجاس؟ مواظب باش لب‌پر نزنه.»

مادر از وسط دود رد شد و به طرف اتاق نوساز جنوبی رفت، عروس‌ها کنار سفره‌ی عقد تنها نشسته بودند. نرگس با احتیاط از سه پله‌ی پنجدری بالا رفت. طلعت خانم پایین پنجدری نشسته بود و داشت چادر سفید گلدارش را سر می‌کرد. چادر مشکی تاکرده‌اش قد یه متکا جلوش رو فرش بود. مادر می‌گفت «به قول طلعت خانم که زن دنیا دیده‌ایه تو هر مجلسی، چادر مشکی تا شده‌ی هر خانمی که قد یه پَرِ کاه بشه، از همه اعیان‌تره، چادر مشکی مرغوب، اصلاً وزنی نداره.»

زن‌ها در اتاق پنجدری به پشتی‌ها تکیه داده و دوتا، سه‌تایی سرگرم اختلاط بودند.

چادرهای سفید گلدارشان، آزاد روی شانه‌هاشان افتاده بود و بادبزن‌های حصیری را می‌چرخاندند. فرصت جدا شدن دست از بادبزن و انداختن چادر به روی سر به اندازه‌ی یاالله گفتن کشدار نامحرمی بود. آقاجان گفته بود برای عقدکنان فقط فامیل نزدیک را وعده بگیرید. یک پای نرگس در زاویه‌ی پنجدری بود و یک پایش در اتاق. طلعت خانم خیال خوردن شربت آلبالویش را نداشت تا لیوان خالی‌اش را ببرد.

صدایی در گوش‌اش پیچید، صدای نفرین مادر، صدای زنجموره، نمی‌دانست صدا واقعیت دارد یا طنینی مانده از صداهای گذشته است. دیگر معطل طلعت خانم نشد که داشت یک خیار سبز قلمی را پوست می‌کند. در پنجدری را بست و به طرف اتاق نوساز جنوبی دوید. تو اتاق فقط یک عروس بود و هنوز صندلی راضیه زیر پنجره‌ی باز اتاق بود. مادر بر خلاف همیشه صورتش را نمی‌خراشید و داشت کف یک دستش را با ناخن‌های دست دیگرش می‌کند و نفس نفس زنان نفرین می‌کرد. بین ناله نفرین‌ها، بریده بریده حالی نرگس کرد که برود یواشکی آقاجانش را خبر کند. فرخنده خانم، مادرشوهر مرضیه صدر مجلس نشسته بود و بادبزن تاشوی پیلیسه‌اش را که نقش طاووس داشت، باز و بسته می‌کرد و گاهی گردی صورت سفیدش را که کک مک‌های حنایی داشت، باد می‌زد. یکی از ابروهای هلالی نازکش را بالا برده و پشت چشم نازک کرده بود، برای کی؟ اقدس خانم، مادرشوهر راضیه گوشه‌ی صدر پنجدری نشسته بود و لب‌های چروکیده‌اش را مثل بادکش تو می‌کشید و با ملچ مولوچ می‌مکید. پیرزن ور چروکیده‌ای که شیرین نود سال را داشت. چادر مشکی‌اش را عوض نکرده بود و اگر صدای ملچ مولوچش نمی‌آمد، صورت سیاه چرده‌ی چروکیده‌اش با چروک چادر مشکی‌اش یکی می‌شد. معلوم بود گوش‌هایش سنگین شده و کسی زحمت داد کشیدن و حرف زدن با او را به خودش نمی‌دهد. هوا دم کرده و خفه بود و حتی نرمه بادی نمی‌وزید تا از لابه‌لای پنج در بگذرد و نفس کشیدن را آسان کند. نرگس بلاتکلیف در اتاق ایستاده بود. حالا می‌فهمید چرا دود اسپند مثل همیشه تسلی‌بخش نبود و به دلشوره‌اش می‌انداخت. وقتی زن آرایشگر، که همان بندانداز ماهانه‌ی مادرش بود که به خانه‌ی آنها می‌آمد، آرایش عروس‌ها را تمام کرد، اول آینه را به دست راضیه داد که بزرگ‌تر بود. نرگس پشت سر راضیه نشسته بود، قد کشید و همزمان با راضیه در آینه به عروس نگاه کرد. چیزی در آینه نقش بست که دل نرگس هُزی پایین ریخت. و این نقش نه در چشم‌ها که بر لب‌های به هم دوخته‌ی راضیه افتاد، نقش یک تصمیم قاطع و نرگس از هر تصمیم به هم نخوردنی می‌ترسید و این ترس را آقاجان در دلش ریخته بود، هروقت که از حرفش برنمی‌گشت. نرگس گوش به راه پله‌ی مردانه داشت کی آقاجان از پله‌ها پایین بیاید و بگوید عاقد حالش بهم خورد و عقدکنان عقب می‌افتد. نه، شاید پی عاقد دیگری بفرستند، اگر زلزله بیاید، بهتر است، کسی نمیرد، ولی همه خیلی بترسند و بگویند راضیه بدقدم است و نباید عقدش کنند، کسی حق ندارد بگوید قدم مرضیه بد است. چرا فرخنده خانم از جا بلند شد؟ شاید او هم می‌داند که می‌خواهد زلزله بیاید و می‌خواهد عروسش را از اتاق نوساز به حیاط بیاورد که زیر آوار نماند. نرگس لیوان خالی طلعت خانم را برداشت و پشت سر فرخنده خانم از پنجدری بیرون دوید.

آقاجان حوض را دور زد و به اتاق نوساز رفت، کی پایین آمده بود از مردانه که صدای پایش را نشنیده بود؟ کی خبرش کرده بود؟ لابد می‌خواهد بگوید عاقد حالش بهم خورد، خیلی پیر بود، اصلاً مُرد و عقدکنان عقب می‌افتد، چرا مادر جلو در را نمی‌گیرد که آقاجان نفهمد؟ فرخنده خانم هم پشت سر آقاجان رفت تو اتاق. از راه که رسیده بود، اول به اتاق عروس‌ها رفته بود و یک دل سیر مرضیه را در لباس و تور عروسی دید زده و یک ریز قربان صدقه‌اش رفته‌بود و با سرزنش به مادر گفته بود «چرا زودتر عاقد را خبر نمی‌کنید؟» و حالا هم می‌خواهد بگوید، اگر هم عاقد مرده باشد، باید همین امروز مرضیه را عقد کنند، عقد راضیه بیفتد عقب، آره، چه خوبه این فرخنده خانم، چرا دست آقاجان را بی‌پروای محرم و نامحرم گرفت؟ چرا آقاجان کمربندش را پیچیده دور دستش؟ نرگس لیوان خالی را گذاشت لبه‌ی حوض و خودش را از لای در اتاق نوساز پرت کرد تو. فرخنده خانم در اتاق نوساز را با یک لنگه پا بست و گفت: «چه معنی داره، حاج ایوب؟ به خدا اگه بذارم.»

مادر گفت: «ورپریده.»

ولی آقاجان حواسش نبود که مادر با نرگس بود. رنگ صورت آقاجان کبود شده بود و جلو سرش که مو نداشت، از کبودی گذشته و بنفش شده بود. آقاجان صندلی راضیه را از زیر پنجره برداشت و دوباره کنار سفره‌ی عقد گذاشت و بعد به خرابه و جاده‌ی خاکی پشت پنجره نگاه کرد، کمربندش را دور دستش پیچید و سر آن را در هوا چرخاند و به طرف مرضیه رفت که فقط می‌گفت: «نمی‌دونم، به من حرفی نزد، نمی‌دونم.»

فرخنده خانم خودش را حایل عروس و آقاجان کرد. ناگهان لب‌های آقاجان به هم دوخته شد و به تدریج کبودی سر و صورتش پرید و رنگ

صورتش برگشت. دل نرگس، هُزی ریخت پایین، فهمید که آقاجان یک تصمیم بهم نخوردنی گرفت. آقاجان شلاق را از دور دستش باز کرد و کمربند را به شلوارش بست، به مادر گفت: «برو به زنانه مواظب باش کسی بویی نبره، گیرش میارم.»

پیش از این که منتظر جواب مادر بماند، تقریباً او را از اتاق به حیاط هُل داد و در اتاق را از بیرون به روی آنها بست. صدای بهم خوردن در حیاط نیامد، حتماً آهسته در را بسته بود تا احیاناً کسی نبرسد کی رفت و کی آمد؟

فرخنده خانم زیر بغل مرضیه را غلغلک می‌داد تا بغضش نترکد. حتا یک قطره اشک، سیاهی دور چشم مرضیه را روانه‌ی صورت سفیدتر از برفش می‌کرد و آن وقت باید خر بیاورند و باقلا بار کنند. فرخنده خانم دست کرد تو یقه‌ی هفت پیراهن قرمزش و از چاک سینه‌اش بادبزن تاشو را درآورد و پرهای طاووس را باز کرد. کک مک‌های حنایی‌اش خیس عرق بود. شروع کرد به باد زدن مرضیه که اصلاً گرمایی نبود و تو جلّه‌ی تابستان هم یک قطره عرق بر صورتش نمی‌نشست. فرخنده خانم با دست دیگرش از تو چاک سینه‌اش یک دستمال جارتای گل‌بهی درآورد و از دو طرف محکم کشید به پیشانی‌اش. وقتی دستمال را برداشت ماهی‌های ابروهایش تو دستمال تور گل‌بهی‌اش افتاده بودند، و دم یکی از ماهی‌ها روی پیشانی بلندش جا مانده بود. مرضیه اول زُل زد به صورت بی‌ابروی فرخنده خانم و به دُم جامانده‌ی ماهی و بعد از خنده ریسه رفت. فرخنده خانم هول شد و به تقلا افتاد. لابد می‌ترسید از شدت خنده اشک عروسش دربیاید و سیاهی و سرخی آرایشش درهم بشود. نیشگونی از وسط ران مرضیه گرفت بلکه خنده‌اش بند بیاید. آقاجان بدون گفتن یاالله چنان در اتاق عقد را باز کرد که جفت در افتاد تو سفره‌ی عقد، کنار آینه شمعدان، چشم‌اش به فرخنده خانم افتاد که با پیشانی بلند و سفید، بی‌ابرو، با چادر افتاده از سر داشت از ران مرضیه نیشگون می‌گرفت و مرضیه سرش را به عقب خم کرده و ریسه می‌رفت. آقاجان رو به دیوار کرد و سه بار غلیظ‌تر از همیشه گفت: «استغفرالله» در این فاصله فرخنده خانم گل‌های آبی چادرش را روی موی کوتاه مجعد حنایی‌اش کشید و رویش را کیپ گرفت.

لب‌های به هم دوخته‌ی آقاجان باز شد: «راضیه حالش بهم خورده و اونو به بیمارستان بردیم، فهمیدین؟ بشنفم حرف دیگه‌ای زدین، اگه مرضیه را به خونه‌ی شوهر هم برده باشین، میام دستشو می‌گیرم میارم تو صندوقخونه زندونی‌اش می‌کنم، تو جونمرگ" شده هم گوش‌هاتو باز کن.»

فرخنده خانم لام تاکام حرفی نزد و با آقاجان هم‌کلام نشد.

طلعت خانم و فرخنده خانم دو سر تور را بالای سر مرضیه گرفته بودند و خواهر فرخنده خانم دو کله قند را بالای تور بر هم می‌سایید و عاقد که جان سالم به در برده بود داشت خطبه‌ی عقد را می‌خواند.

طلعت خانم، خاله‌ی مادر و تمام کس و کار مادر بود. دوست نداشت خاله صدایش کنند و آنها هم مثل مادر، طلعت خانم صدایش می‌کردند. مادرشوهر راضیه را به زبان خوش راضی کرده بود که سر عقد نباشد. خبر حال بهم خوردگی و بیمارستان بردن راضیه را هم طلعت خانم حالی مادرشوهر راضیه کرد که گوش‌هایش خوب نمی‌شنید. اقدس خانم وقتی ملتفت منظور طلعت خانم شد، اخم و تخم کرد و بعدش پیله کرد که می‌خواهد سر عقد مرضیه باشد. لابد این هم از دنیادیدگی طلعت خانم بود که نمی‌خواست پای مادرشوهر راضیه به اتاق نوساز برسد، چشم‌اش به پنجره‌ی اتاق و خرابه‌ی پشت آن بیفتد، راه و چاه خانه دستش بیاید و برود حرف درآورد. نرگس مطمئن بود که مادر از ترس آقاجان حرفی به طلعت خانم نزده، اما او خودش تا ته قضیه را از بال بال زدن چشم‌های مادر خوانده. نگاه مرضیه به حاشیه‌ی ترمه‌ی سفره‌ی عقد دوخته بود، بار دوم بود که عاقد خطبه‌ی عقد را می‌خواند، مرضیه نگاهش را پاورچین پاورچین از حاشیه‌ی ترمه برداشت و به کاسه‌ی گل سرخی آب رساند که چند گلبرگ گل محمدی در آن شناور بود. هنوز جفت کنده شده‌ی در اتاق کنار آینه شمعدان بود و لبه‌ی کاسه‌ی نبات پریده بود. نگاه مرضیه به دو دو افتاد، از کاسه‌ی آب به کاسه‌ی نبات، از نان سنگک به بادام‌های نقره‌ای، از کاسه‌ی نقل به قرآن، حالا باید نگاهش جرئت یک گنجشک تازه‌بال را پیدا می‌کرد و از کف سفره پر می‌زد و بر آینه‌ی بلند می‌نشست و مرد توی آینه را می‌دید. پیشانی بلند و سفیدش عین فرخنده خانم بود ولی ابروهایش مال خودش بود و اگر عرقش را خشک می‌کرد پاک نمی‌شدند. دماغ گرد و نمکی‌اش هم به فرخنده خانم رفته بود ولی چشم‌های سیاهش درشت و خمار بود و اگر نگاه مرضیه پر می‌زد حالا لیخند شیرینش بهترین جا برای نشستن بود. عاقد دو بار خطبه‌ی عقد را خوانده و منتظر «بله» بود. طلعت خانم گفت: «عروس زیرلفظی می‌خواد.»

فرخنده خانم دست مرضیه را باز کرد و یک سکه‌ی طلا کف دستش گذاشت. نگاه مرضیه پر لیخند آینه نشست و گفت: «بله» و عاقد خطبه‌ی سوم را هم خوانده بود. آقاجان فوری بعد از عقد از اتاق نوساز بیرون رفت.

عروس را لی‌لی کنان به پنجدری بُردند. خاله‌ی داماد دفی را که خودش آورده بود به دست گرفت و هنوز دودانگی نزده بود که آقاجان به در پنجدری کوبید و از همان پشت در داد زد: «مگه شرط نکرده بودم ساز و آواز نباشد؟ خانه‌ی من جای لهو و لعب نیست.»

فرخنده خانم جلدی، دف را از دست خواهرش گرفت و زیر چادر سیاهش در درگاه پنجدری گذاشت و به زن‌ها گفت کف بزنند و خودش شروع کرد به رقصیدن. ابروهایش را دوباره با مداد قهوه‌ای کشیده بود ولی هلال‌ها تابه‌تا درآمده بودند. مادر تو درگاه یکی از پنجدری‌ها ایستاده بود و به پیچ و تاب تن فرخنده خانم نگاه می‌کرد. نرگس یک لحظه مادرش را به جای فرخنده خانم در حال رقصیدن مجسم کرد و خنده‌اش گرفت. حتا تصور چرخش یک دست مادر هم بعید و خنده‌دار بود. یکهو احساس کرد همین خشکی در تن خودش هم هست، در راه رفتن بی‌عشوه و کرشمه‌اش و حتا در غلت زدنش بر تشک و فکر کرد این خشکی از جمع و جور کردن خودش در برابر زندگی نیست؟ از احساس تقصیری که دارد نیست؟ رنگ مادرش پریده بود و اگر همین‌طور در درگاه پنجدری می‌ایستاد، بعید نبود بیفتد تو حیاط، ولی چهار زانو نشست و گفت: «نرگس، برو یک تنگ شربت آلبالو آب بزن بیار بالا»

و صدایش از ته چاه درمی‌آمد.

نرگس از لابه‌لای رقص فرخنده خانم بیرون رفت. تو حیاط آقاجان داشت آبکش میوه‌های تازه شسته را به مردانه می‌بُرد. کمر راست کرد، سرش را بالا گرفت و گفت: «روتو کیب بگیر.» بعد آبکش را سر دست بلند کرد و گفت: «از فردا من می‌دونم و شماها، بذار جنازه‌ی راضیه رو خاک کنم، اونوقت حالی‌تون می‌کنم یه من ماست چقدر کره داره، فردا یا خبر مرگ شو میارم یا خودشو واسه سر بریدن.»

نرگس به دو از پله‌های زیرزمین پایین رفت و بر آجرهای خنک کف آن ولو شد. خُم مربای غلیظ آلبالو تو قفسه چوبی به رنگ خون بود. خون راضیه؟ آقاجان راستی راستی سر راضیه را می‌بُرد؟ دو سه سال پیش دیده بود که لب باغچه چاقو را تیز می‌کرد. بعد یک پایش را خم کرد و شاهرگ گوسفندِ دست و پا بسته را بُرید. خون فواره زد، روی گل‌های پاس شتک خون پاشید. گوسفند بالا و پایین پرید، وقتی جان داد، آقاجان سرش را لب باغچه گوش تا گوش بُرید. ظهر لب به بریانی اشتهابرانگیز که با دل و قلوه و جگر گوسفند قربانی درست کرده بودند نزد. سال‌های بعدی، روز عید قربان به حمام می‌رفت و آنقدر معطل می‌کرد تا مراسم قربانی تمام شود. می‌ترسید وسوسه شود و دوباره چشم بدوزد به جان دادن قربانی. تا وقتی که در خانه با گوشت قربانی غذا می‌پختند، از آن نمی‌خورد و در اوقات دیگر هم کشش به خوردن غذاهای خوش‌طعم گوشتی و گریز از خوردن آنها آزارش می‌داد. از یک چیز مطمئن بود، آقاجان از ته دل دعا می‌کرد جنازه‌ی راضیه را پیدا کند تا مجبور نشود خودش سر او را ببُرد. کجا رفته بود راضیه؟ قطره‌های سرخ خون آلبالو از انگشت‌هایش در قدح سفالی مسی چکید، هسته‌های آلبالو را درمی‌آورد و در آبکش کوچکی کنار دستش می‌انداخت، گاهی با آرنجش تار مویی ناپیدا را از صورتش کنار می‌زد. از پشت دیوار، صدای رادیو همسایه بلند شد، تا آخرین پیچ: «بارون بارونه، زمینا تر میشه، گلنسا جونم کارا بهتر میشه، گلنسا جونم تو شالیزاره، برنج می‌کاره، می‌ترسم بچاد، طاقت نداره، دو نای بارون بیارین آرومتر، بارای نارنج داره می‌شه پرپر، گلنسای منو می‌دن به شوهر، خدای مهربون تو این زمستون، یا منو بکش یا اونو نستون، یا منو بکش یا انو نستون، بارون بارونه، زمینا تر می‌شه، گلنسا جونم کارا بهتر می‌شه، گلنسا جونم غصه نداره، زمستون می‌ره پشتش بهاره، زمستون می‌ره پشتش بهاره.» همسایه از کجا می‌دانست راضیه این تصنیف را اینهمه دوست دارد؟ دست‌هایش را از آب آلبالو جلاند، بلند شد به دیوار تکیه داد. دست‌هایش را در هوا نگه داشته بود، انگشت‌هایش پیر شده بود، مثل وقت‌هایی که زیاد در حمام می‌ماندند. پلک‌هایش را بسته بود. آهنگ که تمام شد، صدای رادیو پس از انفجار یک کلمه، کم شد. راضیه دوباره کنار قدح گوشت‌های آلبالو که در خون خود غوطه می‌خوردند، نشست. از دو سال پیش که آقاجان نگذاشت برود امتحانات نهایی‌اش را بدهد و گفت «دیپلم بگیری پررو می‌شی» راضیه خیلی کم و بندرت حرف می‌زد. نرگس از دو سال پیش با دلهره درس خوانده بود و منتظر بود نوبت مرضیه برسد و ببیند آیا آقاجان هنوز سر حرفش هست یا نه و اگر نگذارد مرضیه هم دیپلم بگیرد، به فکر نقشه‌ای باشد تا سال آخر دبیرستان را تمام کند و بعد؟ خیلی دور و مبهم بود تصویر. آقاجان وقتی اجازه نداد راضیه که دختر اولش بود دیپلم بگیرد حتماً جلو او راکه دل خوشی از به دنیا آمدنش نداشت می‌گرفت. آقاجان بعد از به دنیا آمدن مرضیه، نذر کرده بود که بچه‌ی سومش پسر باشد. مادر شش ماهه بود که از پله‌های زیرزمین افتاد و جنینش سقط شد. در این آبستنی مادر ویار هوای دم‌کرده و پُر از بوی نا و تخمیر زیرزمین را داشت و روزی چند بار با شکم پُر به زیرزمین می‌رفت که یک روز سه پله مانده به آخر سرش گیج رفت و پرت شد. مادر بارها ماجرا را با آب و تاب برای طلعت خانم تعریف می‌کرد و او با صبر و علاقه طوری گوش می‌داد که انگار بار اولی است که می‌شنود. مادر گفت: «بچه‌ام زنده بود و مثل ماهی از آب گرفته، چند بار نفس کشید. خدا خیرت بدهد که آن روز آمدی وگرنه تو زیرزمین از خونریزی مُرده بودم.» طلعت خانم هفته‌ای یکبار وسط هفته به مادر سر می‌زد. آن روز اول هفته بود و طلعت خانم می‌گفت شبش خواب‌های پریشان دیده و صبح دلش شور افتاده، شال و کلاه کرده و پیش مادر آمده اما هرچه کوبه‌ی در را کوبیده، کسی جوابی نداده و یقین کرده که دلشوره‌اش بی‌جهت نبوده، یکی از پسربچه‌های کوچه را واداشته از دیوار بالا برود و بپرد تو حیاط و در را باز کند. صدای گریه‌ی راضیه و مرضیه از پنجدری می‌آمده، طلعت خانم اول کاری که می‌کند بستن پنج در پنجدری بوده تا راضیه و مرضیه که چهارساله و دوساله بوده‌اند، از اتاق بیرون نیایند و از پله‌ها بیفتند و یا در حوض آب خفه شوند، بعد به زیرزمین می‌رود و مادر را می‌بیند که تو خون خودش غلت می‌زده، طلعت خانم یک پا قابله‌ی ماهر است و به داد مادر می‌رسد. به پیشنهاد طلعت خانم که به قول مادر زن دنیادیده‌ای است، بچه‌ی سقط‌شده را نگه می‌دارند تا شب که آقاجان بیاید و ببیند که مادر می‌تواند پسر بزاید و یک وقت خیالی به سرش نزند. وقتی در اتاق را به روی راضیه و مرضیه باز می‌کند، می‌بیند فرش را خیس و نجس کرده و آنقدر گریه کرده بودند که صدایشان گرفته بود. پنجدری بزرگ بود و آن وقت‌ها سه تاگلیم و دو تا قالیچه در آن پهن بود و بچه‌ها قالیچه‌ها را نجس کرده بودند. طلعت خانم رختخواب مادر را روی گلیم وسط اتاق پهن می‌کند و تا سر شب وقت می‌کند که قالیچه‌ها را هم به حیاط ببرد و بشوید و لوله کند تا آب آن‌ها برود و آقاجان که آمد لب چینه آویزانشان کند تا زودتر خشک شوند. مادر می‌گفت: «تا آن شب، گریه‌اش را ندیده بودم، یکی از آجرهای کف حیاط را برداشت و خاکش کرد.» در خانه همه می‌دانستند که آقاجان پایش را روی آن آجر نمی‌گذارد و خوش ندارد کسی هم پا روی آن آجر بگذارد. آقاجان دوباره نذر و نیاز کرده بود و مادر چنان شکفته و زیبا شده بود که همه به او می‌گفتند بی‌برو برگرد این دفعه هم پسر می‌زایی. دو تا دختر زاییدی. حالا نوبت دو تا پسر است.

طلعت خانم می‌گفت: «به عمرم هیچ زن آبستنی را به خوشگلی تو ندیده‌ام وقتی نرگس را آبستن بودی، نه یه ریزه لک، نه یه ریزه ورم، عین ماه شب چارده شده بودی.»

آقاجان نذر کرده بود اسم پسرش را مهدی بگذارد و مادر گفته بود دلش می‌خواهد اسم پسرش یحیا باشد و پدر که آنقدر نرم شده بود که مادر توانسته بود بگوید دلش چه می‌خواهد ذوق‌زده گفته بود: «اسمش رو تو شناسنامه مهدی می‌ذاریم و یحیا صداش می‌کنیم.»

آبستنی مادر یک خاطره‌ی فراموش نشدنی بود که هروقت سر حال بود بارها تمام خرده‌ریز این خاطره را برای طلعت خانم نقل می‌کرد و خاله خوش داشت حرف را بکشاند به پسری که سقط شده بود و به راضیه و مرضیه که قالیچه‌ها را نجس کرده بودند و صدایشان از گریه چنان گرفته بود که تا چند روز به آنها آب نشاسته داده بود. آقاجان هرشب دست پُر به خانه می‌آمده و مادر آنقدر دل و قلوه و کباب می‌خورده که انگار هرروز عید قربان بوده، گرچه آقاجان سال‌ها بعد به سفر حج رفته بود و از وقتی حاجی شده بود گوسفند قربانی می‌کرد و مادر در آن سال‌ها نمی‌دانسته ایام عید قربان چه طعمی داشته اما همیشه این طوری می‌گفت. «سر آبستنی نرگس اصلاً نفهمیدم ویار یعنی چی. اگه بندانداز به خانه می‌آمد، شب پدرشان ملتفت می‌شد، اگه رنگم می‌پرید و یا یه پرده جاق و لاغر می‌شدم ملتفت می‌شد.»

«روز جمعه به دنیا آمدی و آقاجانت تنها حرفی که زد این بود: اسم‌اش رویش است؛ نرگس و گرفت خوابید.»

هیچ صدایی از پنجدری نمی‌آمد، مردانه هم که از اول ساکت بود. رادیو همسایه یکبند می‌خواند: «بارون بارونه زمینا تر می‌شه، گلنسا جونم کارا بهتر می‌شه، گلنسا جونم تو شالیزاره، برنج می‌کاره، می‌ترسم بچاد، طاقت نداره، طاقت نداره، دونای بارون بیارین آرومتر، بارای نارنج داره می‌شه پرپر، گلنسای منو می‌دن به شوهر، خدای مهربون تو این زمستون، یا منو بکش یا اونو نستون...»

راضیه کجا بود تا چشم‌هایش را ببندد، به دیوار تکیه بدهد و گوش کند؟ از خانه‌ی همسایه پشتی جز این تصنیف و گنجشک‌هایی که بر کاج‌های بلند خانه می‌نشستند، چیزی نمی‌دانست. خانه‌ی خودشان ته کوچه‌ی بن‌بست بود. پشت بن‌بست یک خرابه بود که به یک جاده‌ی خاکی بی‌انتها می‌پیوست. از پنجره‌ی اتاق نوساز که نگاه می‌کرد تا چشم کار می‌کرد، جاده انتهایی نداشت. به فکر جن هم نمی‌رسید که یک روز در گرمای مرداد، راضیه با لباس عروسی از پنجره‌ی اتاق نوساز فرار کند و در این جاده‌ی خاکی غیبش بزند. دیوار شرقی خانه، مجاور دیوار همسایه پشتی بود که در حیاطشان به کوچه‌ی دیگری باز می‌شد که تا به حال پا به آن کوچه نگذاشته بود. هرروز صبح خورشید از سمت خانه‌ی همسایه، از پشت کاج‌های بلند، طلوع می‌کرد.

کاج‌های بلند را چراغانی کرده بودند، صدای چیدن میز و صندلی از حیاطشان می‌آمد. اکرم سنگ‌های یه قل دو قلش را روی گلیم ریخته و به راضیه پیله کرده بود با او بازی کند. راضیه سنگ‌ها را جمع کرد و رفت تو

اتاق نوساز، پنجره را باز کرد و سنگ‌های صیقلی یک اندازه را پرت کرد تو خرابه. اکرم بی‌صدا گریه می‌کرد و مرضیه پشت سر هم می‌گفت: «خوش به حالشان، عروسی دارند، کاش می‌شد بریم پشت بام تماشا.»

مادر تو درگاه پنجدری نشسته بود و داشت بافتنی می‌بافت. راضیه باغچه را آب داده و گلیم‌ها را در حیاط پهن کرده بود. عصر تابستان کش می‌آمد و تمام نمی‌شد. اکرم حوصله‌اش سر رفته بود و هی بهانه می‌گرفت و راضیه حوصله بازی کردن با اکرم را نداشت. مرضیه پشت سر هم می‌گفت: «کاش می‌شد بریم پشت بام تماشا.» مادر گفت: «برید ولی قبل از آمدن آقاجان بیایید پایین.» مرضیه دست‌هایش را به هم زد و داد زد: «آخ جون.»

راضیه گفت: «عروسی ندارند. ختنه‌سوران است.»

اکرم گفت: «از کجا می‌دونی؟ من تا حالا عروسی ندیدم، من می‌خوام عروسی ببینم.»

و پاهایش را زمین کوبید و گریه کرد.

مرضیه گفت: «صدای لی‌لی که نمیاد، شایدم ختنه‌سوران باشد.»

اکرم با گریه گفت: «بگو عروسی دارند، من دلم می‌خواد عروسی ببینم.»

راضیه گفت: «ختنه‌سوران هم مثل عروسی است، فقط عروس ندارد.»

مرضیه به تنهایی نردبان را از زیرزمین بالا آورد و به دیوار اتاق نوساز تکیه داد، اول خودش رفت بالا، راضیه چادرش را گلوله کرد و برایش پرت کرد. بعد اکرم رفت و در پله‌ی آخر، مرضیه دست اکرم را گرفت و بالا کشیدش. راضیه دو پله به آخر مواظب اکرم بود. همگی در عرض پشت بام و رو به حیاط همسایه‌ی پشتی نشستند. حیاط را شسته بودند و بوی نم آجر می‌آمد، روی حوض را تخته انداخته و فرش کرده بودند، حتماً سیاه‌بازی داشتند. دورتادور حیاط صندلی‌های فلزی مغزپسته‌ای چیده بودند و جلو هر سه صندلی یک میز کوچک بود. در هر ظرف بلور همه‌جور میوه چیانده بودند؛ هلو، شلیل، خیار قلمی، گلابی، گیلاس، آلو قطره‌طلا، سیب قندک و قلّه‌ی میوه‌ها یک خوشه انگور قرمز بود. ریسمان لامپ‌های رنگی از یک کاج به کاج دیگر کشیده شده بود و همه چیز در نور چراغانی غوطه‌ور بود. راضیه مواظب اکرم بود که خم نشود و بیفتد تو حیاط همسایه. یک گله سگ ولگرد در خرابه‌ی پشت دیوار اتاق نوساز واق واق می‌کردند، کار هر شبشان بود. پنجره‌های بلند اتاق پنجدری باز بود. زن‌ها در پیراهن‌های دانتل و کت دامن‌های کرپ رنگ وارنگ پشت پنجره‌ها جمع شده و منتظر سیاه‌بازی بودند. مسن‌ترها روی صندلی‌های دورتادور اتاق نشسته بودند و شربت و شیرینی می‌خوردند. از پشت بام تا ته حیاط خلوتِ کنار پنجدری دیده می‌شد. آشپزها در حال دم‌کردن پلو در دیگ‌های چندمنی بودند. و گاهی از راهرو حیاط خلوت سرک می‌کشیدند تو حیاط. روی دیگ‌ها، مجمعه‌های مسی لبه‌دار گذاشته بودند. یکی از آشپزها، زغال‌های نیم‌سوز تو مجمعه را باد می‌زد تا گُر بگیرد و آشپز دیگر حواسش به حرارت زیر دیگ بود که ته نگیرد. عطر شیرین‌پلو در هوا پیچیده بود. برای پسربچه‌ی ده ساله‌ای که دامن سفید بلندی پوشیده و مثل شازده تو یک راحتی لم داده بود، مُدام اسفند دود می‌کردند. اکرم از دیدن سیاه‌بازی ریسه می‌رفت و دیگر بهانه‌ی دیدن عروسی را نمی‌گرفت. مرضیه هم به خوشمزگی‌های مبارک، ریزریز می‌خندید اما راضیه تو فکر بود و به آسمان پرستاره و تیغه‌ی نازک ماه بیشتر نگاه می‌کرد تا به نمایش روحوضی. تازه رقص باباکرم رقاصه‌ی زن که‌کت و شلوار مردانه پوشیده، چاک سینه‌اش را باز کرده و کلاه شاپو گذاشته بود و مردها شاباش به پایش می‌ریختند، شروع شده بود که مادر جیغ زد: «بسه دیگه، بیایید پایین.» آشپزها مشغول کشیدن شیرین‌پلو در دیس‌های گل سرخی بودند. کمک آشپز یک ملاقه ملاط مغز پسته، خلال نارنج و زرشک از قابلمه‌ی کوچک‌تر برمی‌داشت و روی کپه‌ی پلوهای رنگی می‌ریخت که یک شاخه گل سرخ افتاد در دامنش. راضیه فوری گفت: «بده به من، مال منه.» اول مرضیه پایین رفت. راضیه گل سرخش را با احتیاط در یک دستش گرفته و مواظب اکرم بود که داشت پایین می‌رفت. پشت اتاق نوساز، تاریکی، خرابه را خورده بود، سگی می‌نالید. نرگس دستش را بر بدنه‌ی بشکه‌ی بزرگ آب گذاشت. هنوز ولرم بود. تنها خانه‌ای که در کوچه‌ی بن‌بست، حمام تابستانی داشت، خانه‌ی آنها بود و حمام اختراع پدرش. آقاجان وقتی دو سال قبل اتاق نوساز پشت به خرابه را می‌ساخت، یک اتاقک کوچک هم کنار آن ساخته بود که لوله کشی آب آن به بشکه‌ی بزرگ روی بام وصل می‌شد و آب بشکه با حرارت خورشید جوش می‌آمد و تابستان تا غروب، بلکه هم تا سر شب می‌توانستند به حمام بروند. آقاجان یک بار در عمرش کوتاه آمده و قبول کرده بود یک اتاقک دیگر هم کنار حمام بسازد تا مادر برای پخت و پز این قدر پله‌های زیرزمین را بالا و پایین نرود. راضیه داشت نردبان را به زیرزمین می‌بُرد. نرگس روی گلیم کنار باغچه دراز کشید و چشم‌هایش را بست. عطر شیرین‌پلو همه‌جا پیچیده بود. تصمیم گرفت شام نخورد. شب‌های تابستان شامشان حاضری بود، نان و پنیر و طالبی یا نان و پنیر و خیار و گوجه‌فرنگی و اگر مادر سرحال بود کنجاله درست می‌کرد که خوشمزه بود. خرده‌های نان روزانه را در کیسه‌ای پارچه‌ای جمع می‌کرد، نخ دور کیسه را می‌کشید و آنرا از میخ صندوقخانه‌ی پنجدری می‌آویخت. هروقت می‌خواست کنجاله درست کند، خرده‌های نان خشک کیسه را در کاسه‌ی گودی می‌ریخت، روی آن پنیر رنده می‌کرد، بعد مغز گردوی کوبیده و سبزی خوردن خورد شده و کمی آب به این مواد می‌زد و آنها را ور می‌آورد. وقتی مخلوط نرم می‌شد به اندازه‌ی مشتش ملاط برمی‌داشت و یک دانه کنجاله به شکل تخم‌مرغ تو سینی می‌چید. کلید در قفل حیاط چرخید. آقاجان بود. جلدی از روی گلیم پا شد و سلام داد. مادر با دیس چینی که فقط مخصوص مهمان بود از اتاقک آشپزخانه بیرون آمد. دیس آلبالوپلو زعفرانی با گوشت‌های قلقلی سرخ‌شده را وسط گلیم گذاشت. آقاجان گفت: «چه خبره؟» مادر گفت: «از خانه‌ی همسایه بوی غذا میاد. برای بچه‌ها پختم، یه وقت دلشان نخواد.»

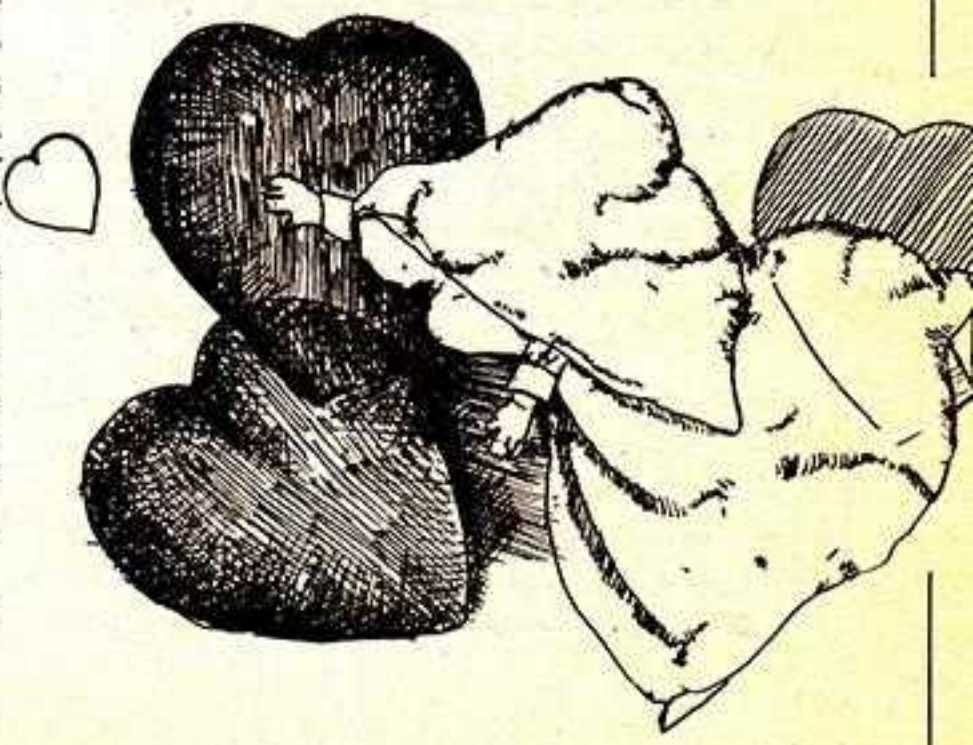
آقاجان گفت: «اگه این قدر که به فکر شکمشان هستی به فکر آخرتشان هم بودی، خوب بود.»

مادر گفت: «ماکه عرض تابستون همه‌اش آب و تلاب می‌خوریم.»

آقاجان گفت: «تا حالا گشنه هم مانده‌این؟»

بعد رو کرد به راضیه: «یاالله، پاشید اول نمازتان را بخوانید.»

راضیه گل سرخ را از تو دامنش برداشت و کسی از او نپرسید آن را از کجا آورده، باغچه پُر از گل‌های صورتی محمدی بود. وقتی باغچه را آب می‌دادند، عطر گلاب خانه را پُر می‌کرد. همه‌ی گل‌های محمدی صورتی



بود. می‌خواست بلند شود و روی بام برود، بام اتاق عروس‌ها و ببیند آیا باغچه‌ی همسایه‌ی پشتی گل سرخ دارد؟ راضیه از پنجره‌ی اتاق نوساز به کجا فرار کرده بود؟ آیا کسی در خرابه منتظرش بود؟ کی؟ راضیه که دوست و آشنایی نداشت. آقاجان اجازه نمی‌داد با غیرفامیل رفت و آمد کنند. با لباس عروسی کجا رفته‌بود؟ راضیه که می‌دانست اگر خانه‌ی هر فامیلی برود آقاجان او را پیدا می‌کند. همه‌اش تقصیر مرضیه بود. اگر هفته‌ی پیش سرش را از لای در حیاط بیرون نمی‌بُرد تا دور از چشم آقاجان سر برهنه نظری به کوچه بیندازد، حالا راضیه گم نشده بود.

گلدان‌های شمعدانی و یاس را آب داده بود، تک گلدان محبوبه‌ی شب را اکرم آب داد و باغچه را راضیه. لبه‌ی حوض نشسته بودند تا آجرهای کف حیاط خشک شود و گلیم‌ها را بیاورند و در حیاط پهن کنند. مادر تو پنجدری لحاف کرسی را ملافه می‌کرد و گاه‌گاهی سرش را بلند می‌کرد و تو حیاط را نگاه می‌کرد و دوباره به کوک زدن ملافه‌ی نو به لحاف کرسی مشغول می‌شد. یکهو شروع کرد با لحنی سوزناک همان مویه قدیمی را زمزمه کردن، ولی حالا چرا؟ هروقت ناخوش می‌شد و یا در سوز سرمای زمستان کنار تشت رختشویی به رخت‌ها چنگ می‌زد، این مویه را با همین لحن جگرخراش می‌خواند ولی حالا که یک عصر گرم و کشدار تابستان است و مادر هم ناخوش نیست. قلبش فشرده شد، دلش می‌خواست داد بزند: «بسه دیگه.» اما می‌دانست که این کار را نمی‌کند و مادر دوباره و سه‌باره و چندباره می‌خواند: «کبوتربچه بودم، مادرم مُرد، مرا دادند به دایه، دایه هم مُرد، مرا با شیر بُز آموخته کردند، از آن بخت بدم، بزغاله هم مُرد.»

نمی‌فهمید چه چیزی از این مویه نصیب مادر می‌شود که از خواندن آن دست بر نمی‌دارد، مرضیه از لب حوض بلند شد و رفت در حیاط را باز کرد و سرش را از لای در بیرون بُرد. از بخت بد راضیه، فرخنده خانم از خانه‌ی همسایه بیرون آمد، نگاهش به گیس‌های بافته‌ی سیاه شبقی و صورت گرد سفید مرضیه افتاد و به قول خودش دلش لرزید و پایش سست شد. جلو آمد و از مرضیه پرسید: «اسمت چیه، گل گلاب؟»

فردای آن روز، فرخنده خانم به خواستگاری مرضیه آمد. جمعه بود و آقاجان از صبح زود مفاتیح را به راضیه داده بود تا دعای جمعه را به صدای بلند بخواند. معلوم نبود مرضیه دعا را تکرار می‌کرد یا لب‌هایش را همین‌جوری باز و بسته می‌کرد. مادر رفت در را باز کرد و به فرخنده خانم تعارف کرد به اتاق پنجدری برود. آقاجان گفت: «شماها به اتاق نوساز برید و تا نگفتم بیرون نیایید.»

آقاجان روی گلیم تو حیاط نشسته بود و داشت تسبیح دانه عقیقش را به نخ نو می‌کشید. تسبیح را تو جیبش گذاشت و آمد بلند شود که فرخنده خانم از پنجدری بیرون آمد و روی گلیم پهن شد و گفت هوای حیاط با این گل‌های آب خورده بهتر است. آقاجان بلند داد زد و به راضیه گفت چای بیاورد. گوشه‌ی پرده‌ی اتاق نوساز راکنار زده بودند و حیاط را می‌پاییدند. فرخنده خانم گفت به خواستگاری مرضیه آمده و نه راضیه. نرگس، مرضیه راکنار زد و جای بهتری برای دید زدن نصیبش شد. مادر کُنج گلیم

کنار گلدان محبوبه‌ی شب نشسته بود و لپه پاک می‌کرد. لپه‌ها را یک طرف سینی کپه کرده بود. مثل همیشه با صبر و حوصله چند دانه لپه را به وسط سینی ورشو می‌آورد، ریگ‌هایش را گوشه‌ی دیگر سینی جمع می‌کرد و اگر ریگ گرد و لغزنده بود با سر انگشتان ناسورش آن را برمی‌داشت و در گلدان می‌انداخت و دوباره چند دانه لپه به وسط سینی می‌آورد و پاک می‌کرد. آقاجان گفت: «تا دختر بزرگم شوهر نکرده، بعدی را نمی‌دهم.»

فرخنده خانم گفت: «ما شیرینی می‌خوریم و صبر می‌کنیم تا راضیه خانم شوهر کند، بعدش مرضیه جون را می‌بریم.»

آقاجان گفت: «من دختر شیرینی‌خورده تو خونه نگه نمی‌دارم، حرف درمیاد.»

مادر سینی لپه را لبه‌ی حوض گذاشته بود و داشت با لیوان شربت آلبالو از زیرزمین بالا می‌آمد. فرخنده خانم گفت: «قسمت را می‌بینی خانوم؟ ده ساله که برای تنها جگرگوشه‌ام دنبال زن می‌گردم و تا دیروز چشمم به دختری که به دلم بشینه نیفتاده بود. الان هفت ساله که پا تو این کوچه نذاشته بودم، دیروز عصر به سرم زد که بعد هفت سال، بازدید پسرعموی شوهر خدابیامرزم را پس بدم، تا پا تو این کوچه گذاشتم و یه نظر مرضیه جون را دیدم، دلم لرزید و پاهام سست شد، حالا صداش کنید تا من بوسش کنم، بوی گلاب میده و دلم جا میاد.»

فرخنده خانم فکر می‌کرد بوی گلاب از پوست سرخ و سفید مرضیه است، نمی‌دانست همه‌ی آنها بوی گلاب می‌دهند. گلبرگ‌های گل محمدی همیشه در جیب و چاک پیراهنشان بود. آقاجان به فرخنده خانم گفت دو شب دیگر بیاید تا جواب آخر را بگیرد. وقتی فرخنده خانم داشت از روی گلیم سرپا می‌شد که مادر پرسید: «داماد چند سالشه؟»

فرخنده خانم گفت: «امسال، سی را پُر کرده.»

شب بعد آقاجان زودتر از همیشه از حجره برگشت. پیدا بود زورکی اخم کرده و خوشحال است. به آنها گفت به اتاق نوساز بروند، فقط یحیا روی گلیم جاردست و پا راه می‌رفت. گوشه‌ی پرده راکنار زدند و رودخانه پُرموج شد. هروقت در این اتاق بود، محو منظره‌ای می‌شد که روی پرده‌ی کتان تکرار می‌شد؛ تک‌خانه‌ای در جنگل، رودخانه‌ای جاری کناره‌ی خانه و سگی که در جاده‌ی جنگلی به استقبال کسی که دیده نمی‌شد می‌دوید. آقاجان به مادر گفت: «هردو را یه روز عقد می‌کنیم.» مادر پرسید: «راضیه را برای کی؟»

آقاجان گفت: «برای حاج تقی، شریکم.»

مادر گفت: «چه حرف‌ها، حاج تقی از شما بزرگتره و تا حالا سر دو تا زنشو خورده، با اون صورت آبله‌رو...»

آقاجان با تحکم داد زد: «چشمم روشن، کی تا حالا تو صورت مرد نامحرم نیگا می‌کنی؟ سن و سال هم برای مرد عیب نیست.»

دست راستش یخ بست، نرگس سرش را چرخاند و دید دست راستش را به سینه‌ی راضیه تکیه داده است. پرده راکشید و رودخانه سیاه شد.

مادر خُم مربای آلبالو را از بغل نرگس درآورد و گفت: «خبر مرگت مثلاً رفتی شربت آب بزنی، اومدی این‌جا ولو شدی که چی؟ پاشو، مهمان‌ها رفتند، دارند مرضیه را به خانه‌ی داماد می‌برند. می‌ترسم با پدرت تنها بمونم.»

نرگس گفت: «حیاط ماکه گل سرخ نداره.»

مادر از پله‌ی اول برگشت و یک لحظه دلواپسی در چشم‌های درشت و مرطوبش سرگردان شد. عین چشم‌های راضیه بود. دو تا تیله‌ی عسلی شفاف با رگه‌های سبز صدفی به جای مردمک‌ها. مادر دستش را روی پیشانی نرگس گذاشت و گفت: «تب داری، پاشو بریم بالا، حاج تقی با توپ و تشر رفت و گفت حالا چه وقت مریض شدن عروس بود، مادرش، اقدس خانم تا آخر موند بلکه یه چیزی دستگیرش بشه.» ■

---

*ـ جوان مرگ شده

● به مناسبت درگذشت سیدمحمدعلی جمال‌زاده

علی‌اشرف درویشیان

نواندیش و آغازگر

منشاء و خاستگاه ادبیات و هنر نو و تأثیر و درنتیجه تغییری که در نظام‌های حکومتی و مناسبات اجتماعی دوران خود داشته است می‌تواند موضوعی باشد که ما را به علت تحول در ادبیات داستانی اوائل قرن بیستم در ایران رهنمون باشد. در اواخر قرن نوزدهم، ادبیات مشروطه به طبقات و گروه‌های اجتماعی معترض و در حال بالندگی و رشد، تعلق داشت. این امری بدیهی است که طبقات گوناگون اجتماعی از لحاظ معیشت و مناسبات تولیدی، تفاوت‌هایی بنیادی دارند و نوگرایی و نو شدن بدون تغییر در مناسبات طبقات اجتماعی امکان‌پذیر نیست. هر طبقه‌ی اجتماعی در گذر زمان، ادبیات و هنر ویژه‌ی خود را دارد. گرچه مرزبندی و خط‌کشی بین این طبقات به آسانی میسر نیست؛ یعنی گاه نویسندگانی که منشاء طبقاتی گوناگون دارند با خلق آثاری، پای در مرزهایی که متعلق به خودشان نبوده است گذاشته‌اند. مثلاً روشنفکری از طبقه‌ی اشراف در حمایت از طبقه‌ی تحت ستم اثری خلق کرده است و برعکس.

می‌دانیم که تا ابزار تولید و مناسبات تولیدی تغییر نکند و درنتیجه تا طبقات اجتماعی دگرگون نشوند، ادبیات و هنر نمی‌توانند دچار دگرگونی و تجدید حیات بشود؛ زیرا ادبیات و هنر در طول تاریخ یکی از افزارهای ضروری زندگی انسان‌ها و یکی از سلاح‌های عمده‌ی مبارزه‌ی آن‌ها بوده و هست. آن‌ها که دم از ادبیات خالص و ناب و بی‌سمت و سو می‌زنند، آن‌ها که معتقد به ادبیات در خدمت زبان، هنر برای هنر و ادبیات پالوده از سیاست هستند، راهی برای فرار از مهلکه‌ی رودررویی‌های اجتماعی یافته‌اند و ریاکارند؛ زیرا فرار از مهلکه نیز نوعی سیاست است و البته حقیرترین سیاست‌ها.

انقلاب مشروطه کم و بیش، چهره‌ی طبقات اجتماعی را مشخص کرد. مرز بین اشرافیت و بورژوازی هرچند کمرنگ اما معلوم شد و اسباب پدید آمدن ادبیات خاص هرطبقه را فراهم آورد. پیدایش و گسترش عناصر مادّی تازه، بیرون آمدن گروه‌های مختلف جامعه از حالت خمود و سکون، به وجود آمدن قشرهای تازه با علایق و خواست‌های جدید، منجر به پدید آمدن ادبیاتی شد که ما به آن ادبیات نو (نسبت به اوضاع آن زمان) می‌گوییم. روشن است که این ادبیات نو، بدون سابقه‌ی تاریخی، بدون پشتوانه‌ای از مبارزه‌ی طولانی روشنفکران و بدون تأثیر پذیرفتن از تحولات ادبی کشورهای مترقّی دیگر نمی‌توانست پای به جهان هستی بگذارد.

ادبیات مشروطه، مضامینی انتقادی داشت و سنت‌شکن بود[1] و این سنت‌شکنی منجر به نوگرایی شد. چهره‌هایی چون میرزا فتحعلی‌خان آخوندزاده، عبدالرحیم طالبوف، میرزا آقاخان کرمانی، شیخ احمد روحی، حاجی زین‌العابدین مراغه‌ای و بسیاری روشنفکران دیگر، در روزگار خود در پیشبرد افکار نو و درنتیجه تأثیر در ادبیات پس از خود نقش اساسی داشته‌اند؛ اما آنچه باید یادآوری کرد این است که این روشنفکران بطور عمده پایگاه طبقاتی‌شان، بورژوازی بود و طبق خصوصیات طبقاتی خود، نسبت به مردم عادی کوچه و بازار بی‌توجه بودند. این بی‌توجهی سدّی در برابر نفوذ ادبیات شفاهی مردم و تأثیر آن در ادبیات نو بود و البته این سدّ نیز با تحولات اجتماعی و تأثیر و نفوذ افکار و اندیشه‌های مترقیانه‌ی روشنفکران ایرانی و متفکران سایر کشورهای مترقّی، شکسته شد و مردم عادی که با انقلاب مشروطه حضور خود را به طور جدّی و مؤثر نشان داده بودند، در زمینه‌ی ادبیات و هنر، به‌خصوص شعر و داستان، فرهنگ و زبان خاص خود را به گوش هنرمندان و نویسندگانی که ریشه در مردم داشتند، رساندند تا به آن وسیله باعث ترویج و گسترش ادبیاتی ساده و صمیمی شوند.

آمدن مردم به صحنه، اعتبار یافتن موجودیت آن‌ها و توجه به آداب و رسوم و زبانشان، باعث شد که با استقرار مشروطیت، نویسندگانی چون عبدالرحیم طالبوف با زبانی ساده و روان و از لحاظ مضمون سازگار با خواسته‌های روز و نیز علی‌اکبر دهخدا با مقاله‌های روان و درخور فهم مردم، «زمینه را برای ساده‌نویسی و بیان مطلب به زبانی که درخور فهم و اندیشه‌ی مردم باشد، هموار سازند.»[2]

علاوه بر این، رمان‌ها و داستان‌هایی که از ملل گوناگون به فارسی ترجمه می‌شد، مضامینی جذّاب و قابل توجّهی به قشر نوخاسته‌ی جامعه ارائه می‌دادند و سطح توقع آن‌ها را نسبت به ادبیات دگرگون می‌کردند. همه‌ی این عوامل باعث شد که امکان نوشتن با اندیشه و سبکی نو فراهم شود.

محمدعلی جمال‌زاده با نوشتن کتاب **«یکی بود و یکی نبود»** که اوّل بار گزیده‌ای از آن در شماره‌ی دوّم سال دوّم مجله‌ی کاوه در آلمان منتشر شد، نام خود را به عنوان آغازگر داستان‌نویسی ایران در تاریخ ما به ثبت رساند. این کتاب که شامل شش داستان کوتاه یا به قول خود جمال‌زاده، شش حکایت است، در سال ۱۳۰۰ خورشیدی انتشار یافت و پس از توزیع در تهران، عده‌ای به کتابفروشی ارائه دهنده‌ی کتاب حمله کردند و کتاب‌ها را در برابر مغازه به آتش کشیدند.

احترام ما به محمدعلی جمال‌زاده به پاس نوآوری او و نیز توجه عمیق او به آداب، رسوم و فرهنگ مردمی است که تا پیش از او مورد بی‌توجهی قرار گرفته بودند.

شش سال پس از انتشار «یکی بود یکی نبود»، ک. ای. چایکین، خاورشناس روسی نوشت: «تنها با یکی بود یکی نبود است که مکتب رئالیستی در ایران آغاز شد و همین سبک و مکتب است که درواقع شالوده‌ی جدید ادبیات داستان‌سرایی در ایران گردید و فقط از آن روز به بعد می‌توان از پیدایش نوول و قصه و رمان در ادبیات هزارساله‌ی ایران سخن راند... به طور خلاصه باید گفت که جمال‌زاده نویسنده‌ای است که با بهترین نوول‌نویس‌های اروپا در یک ردیف است.»[3]

جمال‌زاده در خلال عمر طولانی خود کتاب‌ها و مقالات بسیار نوشت که اغلب آن‌ها دیگر آن رنگ و بو و اصالت کارهای اولیه‌اش را ندارد. علاوه بر این درباره‌ی تعهد و همبستگی او نسبت به سرنوشت پرفراز و نشیب مردم ایران در ۹۰ سال دوری‌اش از وطن، سخن بسیار است که پرداختن به آن فرصت دیگری می‌خواهد. ■

۱- ادبیات مشروطه: باقر مؤمنی

۲- از صبا تا نیما: یحیی آرین‌پور، جلد دوم صفحه‌ی ۲۳۶

۳- از صبا تا نیما: جلد دوم صفحه‌ی ۲۸۱

محمد بهارلو

ما و سبکِ جمال‌زاده

محمدعلی جمال‌زاده که در اواخر آبان‌ماه سالِ جاری، در صدو پنج سالگی، دور از وطن، درگذشت نویسنده‌ای حرفه‌ای و تمام‌عیار بود، و به سنتِ ادبایِ گذشته‌ی ما در زمینه‌های گوناگونی می‌نوشت. انتشار روزنامه‌ی **کاوه**، **یکی بود یکی نبود**، **گنج شایگان**، **دارالمجانین**، **فرهنگ عامیانه**، **کشکول جمالی**، **خلقیاتِ ما ایرانیان**، **طریقه‌ی نویسندگی و داستان‌سرایی**، **قنبرعلی (ترجمه)**، **گفت‌وگوی خانوادگی درباره‌ی اصفهان**، **تصویر زن در فرهنگ ایرانی**، **خاطرات سیاسی و تاریخی** و اندکی آشنایی با حافظ نماینده‌ی قابلیت‌ها و تنوعِ فعالیتِ فرهنگیِ او است. جمال‌زاده نوشتنِ حرفه‌ای و اندیشه‌وری را با فروتنی درآمیخته بود، و نویسندگی را وسیله‌ای برای پیشرفتِ «دموکراسیِ ادبی» می‌شناخت؛ آن نوع دموکراسی که از لحاظ او فقط با اصالتِ فرهنگیِ ایرانی معنا می‌یافت.

جمال‌زاده در زمینه‌های مختلفی، ازجمله روزنامه‌نگاری، داستان‌نویسی، ترجمه و نقد و بررسیِ متونِ کلاسیکِ ادبی و تاریخی و عرفانی، فعال بود، اما ما بیشتر او را به عنوانِ داستان‌نویس می‌شناسیم، و البته به عنوانِ پیشوایِ داستانِ کوتاهِ ایرانی. انتشارِ **یکی بود و یکی نبود** و دیباچه‌ی معروفِ آن، که در توضیح و تشریح آرمانِ دموکراسیِ ادبی نوشته شده است، نام او را به عنوانِ بنیان‌گذار و سازنده‌ی ادبیاتِ داستانی بر سرِ زبان‌ها انداخت. جمال‌زاده در نوشتنِ یک داستان بیش از هرچیز به سبکِ انشا، یا به تعبیر خود او انشای حکایتی توجه نشان می‌داد، و این سبک را، که منبعِ الهامِ آن زبانِ زنده‌ی جاری در دهانِ مردم است، در ترجمه‌ی داستان‌های نویسندگانِ غربی نیز حفظ می‌کرد؛ قطعِ نظر از این‌که سبک و لحنِ نویسنده، در زبانِ مبدا، چه ویژگی‌هایی دارد. او حتا در نوشتنِ نمایشنامه‌ها و سفرنامه‌ها و گفت‌وگوها و نامه‌ها و نقدهایش بر آثارِ دیگران از همان سبکِ مألوف استفاده می‌کرد؛ سبکی که ثابت و یک‌پارچه بود.

امتیازِ سبکِ جمال‌زاده در این بود که از تصنع و تکلفِ زبانِ مُقَرمَط‌نویس‌ها و «فضلای ریش و سبیل‌دار» فاصله گرفت و به زبانِ زنده و جاریِ توده‌ی مردم روی آورد؛ حرکتی که با تمایلِ جنبشِ مدرنیسم، در سال‌های نخستینِ آن در اروپا، کاملاً هماهنگ بود. نکته‌ی مهم، و شاید تعارض‌آمیز، در این است که خودِ جمال‌زاده به فضلا و فصحای «ریش و سبیل‌دار» تعلقِ خاطر داشت، و از لحاظ فکری متصل به سنتِ ادبا و شاعرانِ کلاسیک بود. اما جهتِ سیر او در نثرنویسی دور شدن از سبک‌های «ادبیِ» شناخته‌شده و نزدیک شدن به زبانِ زنده‌ی عامه‌ی مردم است، و قابلیتِ او در استفاده از زیر و بم‌ها و سایه روشن‌های زبان‌های گوناگونِ اجتماعی (لهجه‌ها و لحن‌ها و ساختمان‌های مختلفِ کلام) خیره‌کننده است. جمال‌زاده استفاده از زبانِ زنده‌ی مردم را نه به عنوانِ یک تَردستی یا هنرنماییِ ادبی بلکه به عنوانِ یک حرکتِ دموکراتیک، نشان دادنِ نقشِ توده‌ی مردم، در ادبیات می‌دانست.

در نزدِ داستان‌نویسان و منتقدانِ ادبیاتِ داستانیِ معاصر سبکِ ثابت و یک‌پارچه داشتن، یا «صاحب سبک» بودن، امتیازِ نظرگیری محسوب نمی‌شود، و حتا از آن به عنوان حایلی نام می‌برند که مطلوبِ نویسنده و برداشتِ خواننده را از این مطلوب دشوار می‌سازد؛ زیرا سبک از پیش می‌آید نه از پی، و هر مایه و موضوعی سبکِ خاصِ خود را لازم می‌آورد.

سبکِ داستان‌های جمال‌زاده در امتداد هم قرار دارند؛ سبکی است مستقیم و گفتاری، که حتا امتیازی میانِ زبانِ روایتِ داستان‌ها، یا همان نثر طبیعیِ نویسنده، با زبانِ آدم‌های درونِ داستان‌هایش به چشم نمی‌خورد. این همان کیفیتی است که در سبک حکایت‌ها و مقامه‌های فارسی و قصه‌های بلندی مانند **سمک عیار** و **امیرارسلان نامدار** و **حسین کُرد شبستری** نیز وجود دارد.

جمال‌زاده گفته است که سبک و شیوه‌ی نگارشِ خود را در طولِ سال‌های درازِ نویسندگی تغییر نداده است، و همواره هدفِ او پرداختن و انتشارِ آثاری بوده است که در دسترسِ همه‌گان قرار بگیرد. تأکید او بر نزدیک کردنِ زبانِ نوشتار به زبانِ گفتار و استفاده از لغات و ترکیباتِ جاری در میانِ مردم، به عنوانِ مصالح و ابزارِ ادبی، امتیازِ بزرگ و نوآورانه‌ی سبکِ او است؛ اما این امتیاز، یا وجه مشخصه، وقتی بدونِ دقت و مراقبت و بی‌توجه به اقتضایِ موضوع به کار گرفته می‌شود به اثر او جلوه‌ی ساختگی و اغراق‌آمیز می‌بخشد. جمال‌زاده وقتی که در زبانِ گفتارِ داستان‌های خود به جای آدم‌ها ـ هرکس با هر موقعیت و هر زمان و مکانی ـ سخن می‌گوید کماکان همان زبانِ ویژه‌ی خود، زبانِ نوشتار، را به کار می‌گیرد، و طبعاً کلام از دهانِ آدم‌های او به صورتِ طبیعیِ خود جاری نمی‌شود. در فضای ویژه و ثابتِ نثرِ جمال‌زاده، رنگ و طعم و حال و هوای داستان فقط در خودِ «موضوع» باقی می‌ماند، و وارد زبان نمی‌شود. درواقع نویسنده، مانند یک شاعر، از درونِ خود با زبان در ارتباط است، و در پسِ پشتِ هر کلام او، کلامی که ظاهراً از دهانِ دیگران خارج می‌شود، گرایش و مسیری غیر از گرایش و مسیر خود نویسنده مشهود نیست.

نکته‌ای که شاید قدری تعارض‌آمیز به نظر برسد این است که جمال‌زاده در ادامه‌ی نویسندگیِ خود، پس از **یکی بود و یکی نبود**، خلافِ تمایلِ نخستین‌اش عمل کرد. در حقیقت او با سادگی و صداقت سبکی را در داستان‌نویسی بنیان گذاشت که بعدها به یک سلسله قرارداد انجامید؛ قراردادی که خود او، در آغازِ کارش، از آن فاصله گرفته بود. او خود را از قید نثر و سبکِ گذشتگان، از قید «انشاهای غامض و عوام‌نفهم» رهانید، اما به نوبه‌ی خود، البته متأثر از دیگران، و بیش از هرکس متأثر از دهخدا، سبکی را بنا گذاشت که برای او الزام‌آور شد. به کار گرفتنِ زبانِ عامیانه، ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحاتِ رایج، در هر داستانی که او می‌نوشت دیگر جنبه‌ی

اصیلِ خود را از دست داده، و در حکم یک قید و بند ادبی درآمد که نرمش و انعطاف در آن کمتر به چشم می‌خورد. او زبان را نه به عنوانِ یک «عنصر ساختاری» بلکه به عنوانِ «روکار» و برای پُر کردنِ فضای داستان به کار می‌گرفت، و اغلب آدم‌های داستان‌های خود را به گفت‌وگوهای طولانی و غیرلازم وامی‌داشت تا قابلیتِ استفاده از ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحاتِ رایج و مترادفِ آن‌ها را نشان دهند. درواقع زبانِ عامیانه، اختصاصاً زبانِ «اختلاط» به صورتِ هدفِ داستان‌های او درآمده بود.

جمال‌زاده به‌رغم نوآوری‌هایش در استفاده از زبانِ زنده و گفتار، که با تمایلِ جنبشِ مدرنیسم، در آغاز سده‌ی حاضر، همراه بود، اهلِ آزمایش‌گری و جست‌وجوی شگردهای تازه در ساختارهای ادبی نبود. او، کماکان، شیوه‌های کهن و مستعمل داستان‌نویسی را برای بیانِ واقعیت‌های تازه رسا می‌دانست، و اقتضایِ ذهن یا «منِ» خود را بر هر داستانی حاکم می‌ساخت. او همه‌ی نیروی خود را به‌کار می‌برد تا شگردهایش در یک داستان با معیارها و «سبک»های شناخته شده راست دربیاید، و آثارش هم‌چنان بر حمایتِ توده‌ی خوانندگان متکی باشد.

جمال‌زاده در برابر جریان‌های ادبیِ قرنِ بیستم حساس بود؛ چنان‌که این حساسیت را در برابر دو رمانِ معروفِ **جیمز جویس، اولیس** و **فینگانز ویک**، با نوشتنِ مقاله‌ی مفصل و بلندی با عنوانِ «یک نویسنده‌ی عجیب و دو کتابِ غریب» (مجله‌ی **سخن**، سال ۱۳۳۲) نشان داده است. اما خود او از تأثیرِ جریان‌های ادبیِ تازه برکنار بود، و «تتبع» را فقط در آثارِ گذشتگان مجاز می‌دانست. آزمایش‌گری نویسندگانِ مدرنیست ـ تتبع در انواع شیوه‌های ادبی، انواع نثرها، انواع سبک‌ها و انواع صناعت‌ها ـ موضوعی نبود که نظر او را بگیرد. حتا درباره‌ی آزمایش‌گری صادق هدایت، در رمانِ معروفِ **بوف کور**، نظر او مساعد نبود.

اصولاً جمال‌زاده نویسنده‌ی «تجربه‌ی درونیِ» افرادِ انسانی نبود، بلکه بیش از هرچیز به واقعیتِ بیرونی توجه داشت، و درباره‌ی ظواهر آدم‌ها و امور واقعی و تجربه‌های عینی ـ و نه ذهنی ـ می‌نوشت. در سراسر داستان‌های او ما با مایه‌ها و ماجراهای ساده، به تعبیر خود او با **حکایت**، سر و کار داریم، و این حکایت‌ها با «انشایِ حکایتی» نیز نوشته شده‌اند. بنابراین مدرنیسم جمال‌زاده ـ اگر اصولاً به‌کار بردنِ اصطلاحِ مدرنیسم را درباره‌ی آثارِ جمال‌زاده مجاز بدانیم ـ فقط در سبکِ انشای او، کاربُردِ زبانِ زنده و گفتار، معنا پیدا می‌کند، و به کاوشِ **واقعیت**، به عنوانِ مواد و مصالحِ اثرِ ادبی، و پدید آوردنِ یک «واقعیتِ تازه»، یا «واقعیتِ برتر»، منجر نمی‌شود.

چنان‌که اشاره شد واقعیتِ داستان‌های جمال‌زاده و، به مقدار فراوان، کیفیتِ ارایه‌ی آن همان واقعیت و کیفیتِ ارایه‌ی حکایت‌های گذشته‌ی ما است، و مانند واقعیتِ «تازه»ی داستان‌های هدایت نیست که شیوه‌ی داستان‌نویسیِ تازه را لازم بیاورد. اشتغالِ خاطر یا دغدغه‌ی جمال‌زاده پدید آوردنِ گونه‌ای از ادبیات بود که در دسترسِ همه‌گان قرار گیرد تا به **ترقیِ معنوی** و پیشرفتِ اجتماعی مدد برساند؛ همانِ مفهومی که خود او از آن به **دموکراسیِ ادبی** تعبیر می‌کرد. این اشتغالِ خاطر، یا دغدغه، از گرایشِ او به آزمایش‌گری، که جوهر مدرنیسم است، جلوگیری می‌کرد. آزمایش‌گری، جست‌وجویِ شیوه‌های نو برای بیانِ مایه‌ها و واقعیت‌های نو، قریحه‌ی قوی و فراوان می‌خواهد، و به سختی و به‌ندرت حاصل می‌شود. به علاوه هر اثرِ «آزمایشی»، به جهتِ گسستِ آن از شیوه‌های متداول و ساختارهای شناخته‌شده، به میانِ مردم راه پیدا نمی‌کند، و احیاناً با استقبالِ گروهی اندک و «برگزیده» مواجه می‌شود؛ البته اگر واقعاً قریحه‌ای در آن سرشته باشد.

اما پرهیز جمال‌زاده از آزمایش‌گری و طبع‌آزماییِ ادبی، خاصه در صناعت و ساختارِ داستان‌هایش، نباید نشانه‌ی انکارِ دستاوردهای هنرِ مدرن تلقی شود. جمال‌زاده قابلیت‌ها و محدودیت‌های قریحه‌ی خود را می‌شناخت، و نمی‌خواست خوانندگانش از تأثیرِ شورانگیز و سلامت‌بخشِ داستان، به عنوانِ «جعبه‌ی حبیبِ صورت» گفتارِ طبقات و دسته‌های مختلفِ یک ملت، محروم بمانند. این تلقی از داستان، هرچند محدود و ناکافی به نظر می‌رسد، آثارِ جمال‌زاده را به صورتِ نمایشگاه درخشانی از گونه‌های زبانی و واحدهای واژگانی و اصطلاحاتِ عامیانه درآورده است، و به گمانِ من هیچ نثرنویس و به طریقِ اولیٰ هیچ نویسنده‌ای نمی‌تواند، و نباید، نسبت به آن بی‌اعتنا باشد. سبکِ نگارش، «انشایِ حکایتی»، جمال‌زاده می‌تواند الهام‌بخشِ همه‌ی نویسندگانِ معاصر باشد، و حتا، به گمانِ من، الهام‌بخش‌تر از سبکِ نگارشِ نویسندگانِ معاصر و زنده‌ای است که خود را مدرنیست می‌دانند. ■

• به مناسبت یکمین سال خاموشی زنده‌یاد علی حاتمی

غلام حیدری

روایت‌گری اصیل در بستر تاریخ

من پیش از این، حدود یک سال پیش، در کتابی با عنوانِ **معرفی و نقد فیلم‌های علی حاتمی** به تفصیل درباره‌ی شادروان علی حاتمی، دیدگاه‌ها و فیلم‌هایش سخن گفتم، و در این‌جا نیازی به تکرار همه‌ی آن حرف‌ها و دلالت‌ها نمی‌بینم. مایلم به انگیزه‌ی سال‌مرگِ او به چند نکته درباره‌ی دیدگاه‌ها و فیلم‌هایش اشاره کنم.

علی حاتمی یکی از چهره‌های اصلیِ سینمای ایران است که مانند معاصران و هم‌نسلانِ غیرمتعارف و نام‌آورِ خودش بر این سینما، به نحوی بارز، تأثیر گذاشته است، به گونه‌ای که اغلب تأثیر او را بر روندِ سینمای ایران ممتاز ارزیابی می‌کنند؛ به این معنی که سینمایِ حاتمی نقش و رنگِ خاصِ او را بر خود دارد که از نقش و رنگِ آثارِ سینماگران دیگر متمایز است. به عبارتِ دیگر، حاتمی در میانِ فیلم‌سازانِ هم‌نسل و نسلِ پیش از خودش مانندی ندارد؛ زیرا او از همان آغازِ فعالیتِ فیلم‌سازیِ خود در صددِ خلقِ آثاری بود که در سینمایِ ایران تقریباً سابقه نداشت؛ هرچند مایه‌های آثار او در فرهنگ و تاریخ ما به وفور یافت می‌شود.

فیلم‌سازی از لحاظ حاتمی روندی بود بسیار دشوار و نیازمندِ تتبع و ممارست. موضوع فیلم‌هایش به گذشته‌های دور و نزدیک راجع بود؛ به گونه‌ای که او ناچار بود اغلبِ صحنه‌های فیلم‌هایش را، که بازسازیِ شخصیت‌ها و شواهدِ تاریخی هستند، با رعایتِ ملاحظاتِ بسیار در «پلانو» فیلم‌برداری کند. تقریباً تمامِ کوششِ حاتمی در فیلم‌هایش معطوف به این بود که به حدِّ کمال و ظرافت از «افه‌های تصویری» استفاده کند، و این کوشش با افراط، یا درحقیقت با فریفتگی و شیدایی، همراه بود. هر شیء، یا صحنه‌ای، در فیلم‌های حاتمی، که با دقت و صرفِ وقتِ بسیار انتخاب یا بازسازی می‌شد، نماینده‌ی فضای تاریخی و عاطفیِ خاصی است که بینشِ هنری و روان‌شناختیِ او را نشان می‌دهد. خودش گفته است «حداقلِ حُسنِ کارِ من این است که اوریژینال است»، و این «اوریژینالیته»، یا اصالت، به خود حاتمی متعلق است؛ یعنی نگاه و فکر و احساس او را، که نوعی برداشتِ عرفانی و شهودی از زندگی است، بیان می‌کند.

سبک و سیاقِ حاتمی، به مقدارِ فراوان، متأثر از سنتِ سخن‌وری و نقالی است. چنان‌که می‌دانیم هدفِ نقال برانگیختنِ احساس و هیجانِ مخاطب است که با آهنگ دادن به کلام و وقفه در بیان و نجواکردن و تغییر در لحنِ صدا و حرکاتِ دست و سر و کوفتنِ کفِ دست‌ها به هم و با پا بر زمین زدن و مُعلق نگه‌داشتنِ واقعه در لحظه‌ای حساس همراه است، و آن نقالی موفق است که بتواند مخاطبانش را چنان تحریک کند که هر دَم خود را به جایِ یکی از قهرمانانِ قصه احساس کنند؛ همان چیزی که قدما به آن «تشبه» می‌گویند و در اصطلاحِ جاری از آن به «همذات‌پنداری» تعبیر می‌کنند.

حاتمی تقریباً در همه‌ی فیلم‌هایش روایت‌گر است و با زبانِ نقل و لحنِ «شهرِ فرنگی»ها حکایتش را بازمی‌گوید. در زبانِ حاتمی گرایشِ شدیدی به کاربردِ الفاظی که متمایز از زبانِ روزمره و عادی است دیده می‌شود. اما کاربُردِ ساختِ نحویِ کهنه‌ی زبان ـ آن‌چه «باستان‌گرایی» یا «آرکائیسم» نامیده می‌شود ـ در فیلم‌های او، در بسیاری موارد، جانشینِ ساختِ نحویِ معمولی و روزمره می‌شود. به عبارتِ دیگر یکی از عوامل تشخص زبانِ فیلم‌های حاتمی استفاده از کلمات و ترکیباتِ فخیم و گاه مهجور و انتخابِ تلفظ قدیم‌تر کلمات است که با لحن و غنایِ مخصوصی، که باید آن را جزو سبکِ خاصِ او به حساب آورد، همراه است. البته حاتمی کلمات، یا ساختِ نحویِ جمله، را فقط از حیثِ قدمت و کهنگیِ آن‌ها به کار نمی‌بُرد، بلکه به توازن و ضربِ آهنگ و «ریتم» کلمات و ترکیبات نیز کاملاً توجه داشت. هم‌چنین او از زبانِ محاوره‌ی کوچه‌بازاری و آوایِ دوره‌گردها نیز بهره می‌گرفت، و بافتِ ادبی و زبانِ فصیح را با کنایه‌ها و ترکیباتِ عامیانه و امثالِ رایج درهم می‌آمیخت، و این درآمیختگی، که گاه با ظرافت تمام انجام می‌گرفت، امتیازِ اصلیِ زبانِ او است.

چنان‌که اشاره شد دل‌مشغولیِ حاتمی در فیلم‌هایش بیش از هرچیز به بافتِ گفت‌وگوی آدم‌ها و استفاده از اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های عامیانه معطوف بوده است. به عنوانِ نمونه اغلبِ گفت‌وگوها در فیلم **قلندر** ساخت و پرداختِ محکمی دارند؛ مثلِ گفت‌وگوی اشرف و اصغر در حوض‌خانه‌ی اشرفی، موقعی که اصغر عشرت را برای آشنایی وکار به آن‌جا آورده است؛ یا گفت‌وگویِ قلندر با پهلوان صادق پای سفره‌ی افطار؛ یا گفت‌وگویِ مادر با پهلوان صادق که از دوریِ جُستنِ پهلوان از همسرش گلایه می‌کند. گفت‌وگوی اشرف و اصغر پیرامونِ عشرت نظرگیرتر است:

اصغر: خُب.

اشرف: خُب که خُب. این دیگه چیه باز دنبالِ خودت ریسه کردی، مگه حرف تو گوشت نمی‌ره؟ صد دفعه نگفتم من دیگه حالِ در افتادن با نایب و ندارم. از من گذشته هرروز چادر به سر یه لنگ پا تو عدلیه استنطاق پس بدم. گفت: مرا به خیرْ تو امیدی نیست شرّ مرسان. برو داداش، خدا روزیتو جایِ دیگه حواله کنه. تو را به خیرْ و ما رو به سلامت. انگار نه انگار حوض‌خونه‌ی اشرفی هم هست... دست وردار اصغر، این سبزی‌ها رو جای دیگه پاک کن. به جونِ عزیزِ ناجورم اگه خم به ابروت بیاد، نه تو، همه‌تون. همه‌تون سر ته یه کرباسین؛ تا پول دارین رفیقتم، رفیقِ بندِ کیفتم. بدین بخورم، بیاین نمیرم. برو برادر، از این لقمه‌ها واسه‌ی ما یکی نگیر.

اصغر: اشرف خانوم، یه دیقه دندون رو جیگر بذار، تو که این قده آتیشی نبودی. خیلی بلغمی مزاج شدی، خانوم. آخه بذار منِ مادرمُرده، منِ گردنِ شکسته، منِ هیچی‌ندار، اول شیشکی ببندم، بعد تو بگو به ریشت.

اشرف: تا کله‌ی سحر هم که آسمون ریسمون ببافی، یه پاپاسی نمی‌ارزه؛ جز این‌که شب جمعه، سرِ چراغی، ما رو از کار و کاسبی

بندازه. نه یه پولِ سیاه تو جیبِ تو می‌ره، نه من سیاه می‌شم. برو عمو جون، برو یه جایِ دیگه پالون بنداز. خر زیاده. تو هم تو این راسته دندونِ ما رو شمردی.

در فیلم **سوته‌دلان** نیز نمونه‌هایی از این زبان‌آوری و صنعت‌گری، حتا در کلام مجید، قهرمانِ خُل وضع فیلم، نیز دیده می‌شود، به طوری که شنونده نیز از آهنگِ کلام و غرابت ترکیب‌ها و طنطنه‌ی الفاظ در تک‌گویی بیرونی او در شگفت می‌شود:

پنرز خنزری، توپ داغونم نمی‌کنه. چِش شیطون کر، توپِ توپم. این مال و منالِ مُفتی، همچی هلوهلو تو گلو گیر نیومد. حاصلِ یه عمر جوب گردیه. آقامون ظروف‌چی بود، خودمون شدیم جوب‌چی. آقامجیدِ ظروف‌چیِ جوب‌چی. میخ زنگ‌زده، زنجیلِ زنگ‌زده، تارزانِ زنگ‌زده، ساعتِ زنگ‌زده. حواستو ضرب کن، جمع کن. ساعتِ زنگ‌زده، دیگه زنگ نمی‌زنه. چون زنگاشو زده. داداش حبیب! ما داداشیم، از یه خمیریم؛ اما تنورمون علیحده‌اس. تنورِ شما عقدی بود، مال ما تیغه‌ی صیغه‌ای. کله‌ی شماها شد عین‌هو نونِ تافتون گرد و قُلنبه، کله‌ی ما شد عین‌هو نونِ سنگک، خوب شد که بربری نشدیم.

حاتمی اگرچه تمایل داشت از گفت‌وگو در حکم زینت و آرایش اثرش بهره گیرد، در اغلب فیلم‌هایش گفت‌وگوها درون‌مایه‌ی داستان را نیز روشن و شخصیت‌ها را معرفی می‌کنند. هرچند در لحظه‌هایی نیز کاربُردِ لغات، اصطلاحات، تعبیرات و حتی لحنِ ادایِ کلمات به‌گونه‌ای است که تمایزِ شخصیتِ آدم‌ها را نشان نمی‌دهد.

□

همواره این عقیده نسبت به فیلم‌سازانی که تاریخ را دست‌مایه‌ی کارِ خود قرار می‌دهند وجود داشته است که آن‌ها دریافتِ بسیار شخصیِ خود را از تاریخ به دست می‌دهند؛ زیرا هیچ فیلم‌سازی مورخ نیست و کم‌تر فیلم‌سازی پیدا شده است که ادعایِ تاریخ‌نگاری کرده باشد. بنابراین آن‌چه درباره‌ی این فیلم‌سازان اهمیت دارد بحث در جنبه‌ی هنریِ فیلم‌های آن‌ها است نه جنبه‌ی تاریخیِ آن‌ها؛ چنان‌که عدم تطبیقِ کوروشِ کتابِ افسانه‌مانندِ گزنفن با کوروشِ تاریخیِ پادشاهِ هخامنشی، یا مطابق نبودنِ سزارِ شکسپیر با سزارِ تاریخ، یا پرویزِ حکیم نظامیِ با پرویزِ واقعی ذره‌ای از شأنِ آثارِ این نویسندگانِ و هنرمندان نکاسته است.

بر اساسِ این عقیده، حاتمی که در اغلبِ فیلم‌هایش علاقه‌ی خود را به ماجراها و آدم‌های تاریخی معطوف می‌کند فیلم‌سازی است «ضدتاریخی»؛ البته با همان تعبیری که آثارِ روسو و دیدرو و تولستوی را ضدتاریخی می‌دانند.

حاتمی در فیلم‌هایش اهمیت و نقشِ فراوانی برای مورخ یا پژوهنده‌ی تاریخی قایل است؛ زیرا به رغمِ او آن‌ها هستند که می‌توانند در مورد دوره‌ای از تاریخ معاصرِ ایران صراحت در کار آورند، قاجاریه را (یادواره‌ای از سلسله‌ی قاجارها راکه مورد نظرِ حاتمی بود: از احمدشاه به بعد) دودمانی خودکامه و شقی معرفی کنند یا چهره‌ای پاک و قهرمان و معصوم از آن‌ها بپردازند. مگر ناصرالدین‌شاه به روایتِ او در **سلطان صاحبقران** و کمال‌الملک یک چهره دارد؟

اما آن‌چه به عنوانِ «مجادله‌ی مورخان» مشهور است در نزدِ حاتمی اعتبارِ چندانی نداشت. او روایتِ نمایشی خود را از تاریخِ معاصرِ ایران ارایه می‌کرد، و اگر لازم بود واقعیت‌هایی را فراموش یا وارونه می‌کرد یا به سکوت از کنارِ آن‌ها می‌گذشت تا ساختارِ اثرِ خود را هرچه نمایشی‌تر عرضه کند؛ انکارِ واقعیتِ واقعی به نفعِ واقعیتِ نمایشی.

گفتیم که ناصرالدین‌شاهِ حاتمی در مجموعه‌ی تلویزیونی **سلطانِ صاحبقران** یک چهره دارد، در فیلم کمال‌الملک، که حدود یک دهه‌ی بعد ساخته شده، چهره‌ای دیگر. در نگاهِ اول برای طایفه‌ی اهلِ تاریخ این‌طور به نظر می‌رسد که حاتمی در فاصله‌ی یک دهه نگاهِ خود را توسعِ بیش‌تری بخشیده و با واقعیت‌های بیش‌تری درباره‌ی تاریخ معاصر ایران در دوره‌ی قاجار آشنا شده است؛ شاید این تعبیر خالی از حقیقت نباشد، اما او می‌گوید: «تاریخ همیشه به صورتِ روایت بیان شده است. شرحِ داستان از زبانِ ناصرالدین‌شاه باعث می‌شود تا بتوان تداوم را از میان بُرد و گوشه‌هایی از تاریخ را ارایه داد.» یا: «راویِ داستان، ناصرالدین‌شاه است و هرکس که زندگیِ خودش را تعریف کرده خواه‌ناخواه گوشه‌های بد را به گونه‌ای توجیه کرده است.» سپس به طور مؤکد می‌گوید: **«متأسفانه حقیقتی را می‌خواهم بگویم و آن این است که افرادی که از نظر ادبی دانشِ زیادی دارند به کارِ نمایش یا بی‌علاقه‌اند یا این‌که با آن آشنایی ندارند. شاید اصلاً هنرِ نمایش را قلمروی دیگر می‌دانند».**

در نظر آوردنِ وضع دیگری از یک واقعیت یا شخصیتِ تاریخی باعث می‌شود تا ذهنیتِ بیننده نسبت به آن واقعیت یا شخصیتِ تاریخی تغییر پیدا کند، و طبیعی است که هرچه ذهنیتِ بیننده نسبت به یک واقعیت یا شخصیتِ تاریخی بیش‌تر وابسته باشد او از انعطاف یا «آزادیِ» کم‌تری برخوردار خواهد بود. شاید به همین دلیل است که حاتمی همواره از بینندگان و منتقدانِ خود می‌خواست که آثارِ او را با نرمش و ملایمتی که لازمه‌ی روبه‌رو شدن با یک اثر هنری است ارزیابی کنند. درواقع حاتمی از تغییر دادنِ یک واقعیت یا شخصیتِ تاریخی، یا مخدوش کردنِ آن‌ها، قصد داشت تا مدعای خود را، که همان برداشتِ شخصی او بود، به کرسی بنشاند. او واقعیتِ صرف را کنار می‌گذاشت و در قلمرو تخیل حرکت می‌کرد، در نوعی فضایِ تاریخی و عاطفی که شواهدِ عینیِ مستند در آن اندک است، اما از لحاظِ هنری وجودِ این شواهد، در اغلبِ موارد، ضرورتِ قطعی دارد. به عبارت دیگر، حاتمی در برابرِ منظره‌ی گسترده‌ی زندگانیِ عمومیِ یک دوره‌ی تاریخی، ارزش‌های والایِ تجربه‌ی شخصی را قرار می‌داد؛ یعنی اندیشه و شعر و عشق و دوستی و نفرت و شهوت را، که زندگیِ واقعی از آن‌ها ترکیب شده است. علی حاتمی درباره‌ی مجموعه‌ی تلویزیونی **هزاردستان** می‌گوید: **«پرسوناژهای هزاردستان تاریخی نیستند... این‌ها چهره‌هایی هستند با مجموعه‌ی خصایلِ شخصیت‌های واقعیِ تاریخ، بی‌آن‌که عین آن‌ها باشند. عجیب نیست اگر پرسوناژِ ما [مفتشِ شش‌انگشتی] از تمامِ رییسانِ نظمیه‌ی رضاشاه چیزی دارد. مگر آن‌ها با هم فرق داشتند؟ آیرم با مختاری را می‌توان درهم ریخت و موجودِ دیگری ساخت.»**

درواقع این برداشتِ حاتمی را شاید بتوان نوعی برداشتِ عرفانی یا شهودی از زندگی، یا واقعیت‌های تاریخی، تعبیر کرد. آن‌چه در هنر، ازجمله سینما، اهمیت دارد به یاد آوردن و هماهنگ کردنِ مقدارِ لازمی از دیدنی‌ها و شنیدنی‌ها و خواندنی‌هایی است که شخصِ هنرمند، یا سینماگر، در زندگیِ روزمره با آن‌ها سر و کار دارد. مهم گزینشِ هوشمندانه و هماهنگ در آوردنِ آن موارد یا مصالحی از جهانِ روزمره است که اثرِ هنری یا فیلم را پدید می‌آورد، یا باید پدید آورد. حاتمی بارها با عبارت‌بندی‌های گوناگون گفته است: **«تصور من این است که حقیقت زیباتر از واقعیت است.»** به همین دلیل ضروری است که طریقِ حاتمی در فیلم‌سازی، قبل از هرچیز، از حیثِ هنری و زیبایی‌شناسی بررسی شود نه از حیثِ سیاسی یا تاریخی؛ گیرم خود او گفته است: **«آن‌چه مورد علاقه‌ی من است تاریخ است. تاریخ مناسب‌ترین بسترها»** است؛ اما روشن است که منظور او از تاریخ نمایشِ واقعیت‌های مستندِ عبوسانه نیست؛ زیرا قرار نیست از فیلم‌های او به عنوانِ سندِ تاریخی استفاده شود، و تقریباً کم‌تر بیننده‌ای وجود دارد که خود را از دیدنِ این‌گونه فیلم‌ها بی‌نیاز بداند. اگر فیلم‌های حاتمی، یا روایات او، با منابعِ تاریخی همراه نیست درواقع از بسترِ کلیِ تاریخ جدا نیست، یا بهتر است بگوییم فیلم‌های او با طبیعت همراه است.

تصویرِ کمابیش گسترده‌ای که حاتمی از زندگیِ پُرجلال و جبروت و پُرزیب و زیورِ اعیانِ متقدر و متنفذانِ سیاسی و نظامی و زندگیِ آکنده از مکافات و پُرمخافتِ مردمِ کوچه و بازار در اواخرِ دوره‌ی قاجار و آغازِ حکومت پهلوی (با ضبطِ گویش‌های و لهجه‌های گوناگون) عرضه کرد برای بیننده بسیار گوارا است. حاتمی کوشید حوادثِ دردناک و شگفتی راکه در متنِ جامعه در آن دوره‌ی تاریخی گذشته است و نیز زشتی و پلشتیِ گوشه‌های پرت و تاریکِ جامعه‌ی گذشته‌ی ما را از صافیِ تخیلِ خود بگذراند، و صحنه‌هایی را جلو چشمِ مردم گرفته است که در ادبیاتِ تاریخ‌نگاریِ ما سابقه ندارد، یا کم‌تر سابقه دارد. ■

غلامرضا امامی

آن پیرِ پاک ما

غلامرضا امامی، اهل ادبیات و نویسنده‌ی کتاب کودکان، از یاران آل احمد و چهره‌ی آشنای کانون پرورش فکری کودکان، همزمان با انتشار هفتمین چاپ کتابش «آی ابراهیم» کتابی برای کودکان و نوجوانان از رم به تهران آمده بود و در یادداشتی، یادی از سر سوز دارد از جلال آل احمد و آیة‌الله طالقانی. نوشته‌ی او گرچه زبان عاطفی و گرمی دارد اما حاوی نکات تاریخی ارزنده‌ای از روابط این دو سید سالار نیز هست. از این‌رو برای انتشار آن لازم نیست تا سالمرگ این دو سید صبر کنیم. جلال و طالقانی همیشه در حافظه‌ی ما زنده‌اند و هرروز می‌شود از آن‌ها گفت و شنید.

عید فطر بود. با سعید محبی یار مهربانم به مسجد هدایت رفتیم. مهدی طالقانی ندیم قدیم هم بود. و خیلی‌ها بودند که حالا نیستند. مسجد از مؤمنان پر شده بود. یک صبح آفتابی. نماز عید به امامت آقا برگزار شد. طنین صدای زنگ‌دار آقا در صحن مسجد می‌پیچید و زنگ دل را می‌زدود. آن صدای مهربان رسا. الله‌اکبر! و آقا خطبه می‌خواند. ما گوش به زنگ بودیم که آقا چه می‌گوید. بارانِ صدای او بر دل‌های خشک ما می‌بارید و جوانه‌های امید را می‌رویاند.

این سال اول بود که نماز عید به امامت او برگزار می‌شد. سال ۴۶. ما به یاد نماز عید امام معصوممان بودیم. که با نمازش و با تهلیلش پایه‌های تخت ستم سلسله‌ی عباسی را لرزاند. حالا این سید سالار با خطبه‌اش با سلسله‌ی پهلوی چه می‌کند؟

سکوت بود، نه در مسجد تنها. ایران گربه‌وش به خواب رفته بود و این خواب گران روز را هم شب کرده بود. بقول حکیم عزیزمان محمدرضا حکیمی، ای کاش به همان خواب شب بسنده می‌کردیم... . مؤمنان به بحث ولایت سرگرم بودند و سال‌ها اسرائیل سوسیالیست برای بچه‌های فلسطین ما هواپیما هدیه می‌فرستاد... از آسمان برایشان عروسک به زمین می‌ریخت. هدیه‌ی آسمانی. و بچه‌ها می‌دویدند که عروسک‌های زیبای خانم گلدامایر را در آغوش کشند. به عروسک‌ها که دست می‌زدند منفجر می‌شدند. بمب عروسک‌شکل؟!

حالا آقا از فلسطین می‌گوید و از فدائیان فلسطین. گوش‌هایمان بازتر می‌شود، به سعید نگاه می‌کنم و با نگاهمان به هم می‌گوئیم چه شیرمردی است این مرد. حکومت به اسرائیل سفارت داده است در خیابان کاخ. بازار این کشور اسلامی پُر از کالای اسرائیلی است. و ایران و اسرائیل ایستاده‌اند مقابل اعراب، مقابل اسلام. حالا این سید نشسته به اسرائیل می‌تازد، تازه از زندان قصر رها شده است و به زندان ایران آمده است اما شیر شیر است، می‌غرّد در بند، با بند و بی‌بند... .

باز فردا «ولایتی»ها خرده خواهند گرفت که سید در سیاست دخالت می‌کند و «حجتیه»ای‌ها حجت خدا را تنها خواهند گذاشت. اما نه، مسجد هدایت چشمه شد، جوشنده شد و جهش‌ها برانگیخت. یکباره آقا فریاد کشید مؤمنین این‌جا نشسته‌اید در سایه، اما بچه‌های فلسطین در بیابان‌ها زیر چادرها، روی خارها سرگردانند. امسال فطریه‌ها را به فلسطینی‌ها می‌دهیم، هرکه هرچه می‌تواند. بارچه‌ی سفیدی آماده می‌شود، نخست خود آقا فطریه‌اش را در پارچه می‌ریزد. زنده‌یاد مهندس بازرگان هم‌چون همیشه در صف اول است او هم فطریه‌اش را می‌ریزد. و پارچه دست به دست در مسجد می‌گردد. و می‌گردد و سفره پر می‌شود و سفر سفره آغاز می‌شود از مسجد هدایت به خیمه‌های فلسطینی‌ها، همان‌روز پول‌ها به سفارتی عربی برده می‌شود. هدیه‌ی مردم ایران برای مردم فلسطین.

به سعید می‌گویم سد شکست. آن روزها فقط دو مقاله در دفاع از فلسطین سر و صدا به‌پا کرده بود. اولی از پیر قلم فرامرزی که در کیهان چاپش نمی‌کنند و در مجله‌ی یغمای حبیب یغمائی درمی‌آید و مردم آن مقاله را چاپ می‌کنند و تجدید چاپ می‌کنند و دست به دست می‌گردانند. و دوّمی از سید آل قلم، آل احمد که با زیرکی سیروس طاهباز در ضمیمه‌ی مجله‌ی یاران با نام نامه‌ای از پاریس درمی‌آید و تا ساواک بفهمد و مجله را جمع کند صدای مرغ حق ما جلال، شب سکوت را شکسته بود... .

شب خانه‌ی آقا بودیم، تلفن زنگ زد، آقا برافروخته شد شنیدیم که فریاد می‌کشد به شما چه ربطی دارد، از اقدام من جز مادربزرگتان گلدامایر کسی ناراحت نشد و گوشی را روی تلفن می‌کوبد.

آقا باز چه شده؟ چیزی نشده، از ساواک زنگ می‌زدند و به کار امروز ما اعتراض می‌کردند و می‌گفتند مقامات ناراحتند؛ مقامات!

□□□

آقا و مهندس بازرگان از زندان آزاد شدند. به جلال زنگ می‌زنم می‌گوید خبر را دارم. بیا با هم برویم دیدنشان. سر دوراهی قلهک قرار می‌گذاریم اول به دیدار مهندس می‌رویم به خانه‌اش در خیابان ظفر و بعد به پیچ شمیران به خانه‌ی آقا. جمعی جمعند، جلال زانو زده، سیگار اشنو را به لبش گذاشته و می‌گوید آقا ابوقراضه‌ای داریم، بیایید برویم چند روزی بگردیم، به طالقان، گیلرد، اورازان...

روزی که با مهدی به دیدن آقا در گیلرد رفتیم از بالای آن دشت‌های باز که پائین

می‌آمدیم یک رودخانه بود با درختان بلند که دو سوی رودخانه را، دشتی را از دشتی جدا می‌کردند. آقا با عصایش آن سوی رودخانه را نشان داد. آن‌جا اورازان بود زادگاه پدری جلال و این‌سو گیلرد.

روزی که بیائیم و حساب‌ها را برسیم، حتماً با ما یا آیندگان ما، اورازان را خواهند ساخت. گیلرد را خواهند ساخت، دوباره خواهند ساخت، از خانه‌ی این دو سید چه نورها که برخاست و خانه‌ی دل ما را و نسل ما را و بچه‌های ما را روشن ساخت.

من دیگر دلم نیامد و نیامده که پس از آقا به گیلرد بروم، گیلرد در دل ماست، گیلرد گل ماست. حتی هفته‌ی پیش که مهدی فرزند آقا رفیق نوجوانیم و جوانیم و همیشه‌ام گفت که بدستور سیدین سَنَدین خاتمی و مهاجرانی می‌خواهند گیلرد را بازسازند، بیا برویم، نرفتم به او نگفتم که دلم می‌خواهد در دل من و در دل ما گیلرد همانطور بماند به همان سادگی و صفای آقا...

وقتی که از گیلرد برای غزال از قفس پریده‌ی ما «غزاله» سخن گفتم او هم گفت بیا برویم، باز دلم نیامد که بروم و او رفت مشهد و جایی را آماده کرد و اسمش را گذاشت: گیلرد.

□□□

در خانه‌ی آقا بودیم، خسی در میقات تازه در آمده بود و گل کرده بود، مردی که با پای نسبت نسب از «حجاز» داشت شرحی مبسوط درباره‌ی تمهد و خدمت اسلامی جلال داد سخن داد. آقا به شوخی گفت این تهمت‌ها به ایشان نمی‌چسبد و جلال خندید و گفت آقا دستمان را رو نکنید...

بعد حرف به اسرائیل رسید و آقا خوشحال از مقاله‌ی معروف جلال که شنیده بود اما نخوانده بود و از تربلینکای ترجمه دکتر سمسار نیز حرف‌ها به میان آمد. بنا می‌شود که آن نوشته و آن کتاب را به آقا برسانم.

آقا می‌گوید، آقا جلال شما بیائید شما روشنفکران با ما همراه شوید اگر باز زندان هم باشد حاضرم، رختخوابم آماده است، جلال می‌غرد که: آقا دستگاه غلط می‌کند هیچ... نمی‌تواند بخورند. ...شما را هم نمی‌توانند بخورند! همه می‌خندند، آقا می‌خندد، جلال هم می‌خندد.

هفته بعد می‌روم سراغ آقا که آن نوشته‌ها را به او برسانم، می‌گوید جایت خالی بود دیروز جلال و فلانی آمده بودند به دیدن من. چقدر این سید صریح است. گفت آن آقا که از سوسیالیست‌های بنام بود و مورد احترام ما و مراد جلال، قافیه را گم کرده بود. مدتی در محاسن کیبوتص‌های اسرائیل و سوسیالیست‌های اسرائیل سخن گفت و این‌که اسرائیل تنها حکومت سوسیالیست خاورمیانه است و حکومت‌های عربی همگی فاشیست‌اند... همین اشتباهی که یک روشنفکر دیگر در مجله فردوسی کرده بود. آقا گفت هرچه به او گفتم از شما بعید است، این تحلیل‌ها و تحلیل‌ها از اسرائیلی‌ها. اسرائیل نوچه‌ی آمریکاست. و ناصر درست می‌گوید که راه آزادی فلسطین از میان دربارهای شاهان عرب می‌گذرد، ستم اسرائیل ربطی به ستم حکام عرب ندارد و هردو ستمگرند، این حرف‌ها به گوشش نرفت که نرفت. بحث بالا گرفت. یکباره جلال برافروخته شد و خطاب به او که مرادش هم بود گفت ما هم آن‌جا رفته‌ایم، رئیس! زیاد هم از این خبرها که شما می‌گوئید نیست. آن مبارز سیاسی گفته بود پس آنچه ما دیدیم چه بود و جلال گفته بود، حضرت آنها خر رنگ کن بود! آن آقا دلخور شده بود و به طعنه گفته بود بله ما را چه به این حرف‌ها ما آذربایجانی‌ها باید پرتقال بفروشیم! آقا از صداقت و صراحت جلال شگفت‌زده بود که او افلاطون را دوست داشت اما حقیقت را بیشتر.

آن شب رادیو خبر مرگ ناصر را داد - صبح به منزل آقا می‌روم - آقا می‌گوید برویم به سفارت مصر خیابان قوام‌السلطنه، تسلیتی بدهیم و دفتر یادبود را امضاء کنیم. می‌رویم سفارت «سمیع انور» سفیر مصر به پیشباز می‌آید، آقا از سفرش به مصر می‌گوید و به قدس و از فلسطین سخن می‌رود. سفیر سپاس می‌گذارد که یک سید سالار به تسلیت به سفارت آمده است. تنها یک روحانی مسلمان به سفارت آمده... در سالگرد مرگ جلال هم در مسجد فیروزآبادی تنها او آمده است... در عزای تختی در مسجد فخرالدوله هم تنها او آمده است گرچه «تن‌ها» بسیار آمده‌اند. هنوز چهره‌ی نجیب مهندس حسیبی، وصی تختی را به خاطر دارم که به پهنای صورت اشک می‌ریخت و مردم راه باز کردند و آقا آمد و به همه تسلیت داد و رفت دم در شبستان نشست و خود صاحب عزا شد. تختی که در زندان قصر را با صلابت گشود با سینه ستبرش به جلو رفت. به جلو به دیدن آقا در زندان قصر.

یادم هست که آقا در دفتر یادبود نوشت، رحمت خدا بر او (عبدالنّاصر) باد که برای مردمش و مردم فلسطین به جان کوشید. و من نوشتم ناخدا سکّان کشتی را به که می‌سپری؟ آنروز نمی‌دانستم. اما سیّد سالار ما خود سکّاندار شد و کشتی را راند...

□□□

آقا خسته شده، دید و بازدیدها، آمد و رفت‌ها خسته‌اش کرده. دوستی پیشنهاد می‌کند برویم به جایی کنار دریا. می‌رویم. چند تن هستیم حاج صادق هم هست، شب به درازا می‌کشد، آقا می‌رود که بخوابد. حاج صادق با آن چهره‌ی جذاب از جلیش به ساواک می‌گوید و قصه‌ها و غصه‌ها و خنده‌ها...

ما هم می‌رویم که بخوابیم. نیمه‌شب دریا خروشان است، می‌پیچد، می‌خروشد، می‌نالد، از خواب می‌پرم، انگار دریا می‌گرید. نه از بیرون نیست. گریه‌ی مردی با گریه‌ی دریا یکی شده است. صدای گریه از اتاق آقا بلند است، آقاست که گریه می‌کند. نماز شب می‌خواند... العفو... العفو... شیر شروه‌ی روز... پارسای پیر شب. آن پیر پاک ما...

صبح به جنگل می‌رویم آقا از درختان جنگلی می‌گوید، از اسمشان، خواصشان، میوه‌شان، این مرد آسمانی ما را به زمین می‌آورد یا این مرد زمینی ما را به آسمان می‌برد.

به رامسر می‌رسیم، در باغ هتل رامسر بوی درختان پرتقال فضا را پر کرده، سوار ماشین می‌شویم چند متری که جلو می‌رویم، ماشین در گل فرو می‌رود. پیاده می‌شویم. آقا عبا راکنار می‌گذارد برای کمک کردن.

- آقا شما چرا؟ ما هستیم، ما ماشین را هل می‌دهیم.

- یعنی چه؟ من با شما همسفر هستم - من هم سرنشین این ماشین بوده‌ام، چه فرقی با شماها دارم. آقا هم کمک می‌کند. و ماشین به راه می‌افتد.

آقا همیشه با ماست، با مردم است، ۳۰ تیر هم که بیاد شهدای آن روز بر مزارشان رفته بود، پلیس دانشجویان را دستگیر کرد حکم داشت که آقا را نگیرند اما آقا به زور داخل کامیون پلیس شد و گفت هرکجا این‌ها می‌روند من هم می‌آیم. من با آن‌ها فرقی ندارم. مقصد زندان قصر بود.

در راه چالوس آقا شعر غزالی را می‌خواند که رهاکرد و مسند و مدرس و مدرسه را و در بیابان‌های حجاز خواند - ترکت‌الهوی...

و می‌گوید دلم می‌خواهد باز به حجاز بروم به مکّه، مصدق وصیت کرده که به نیابت او بروم به حج، او راکه نگذاشتند برود اگر بگذارند می‌روم ولی آقا را هم نگذاشتند و خاطرات آن سال‌ها را می‌گوید سال‌های ستم سیاه و می‌گوید در خانه یکی از آقایان هر شب با قلم قرمز برای علماء نامه می‌نوشتند، که به زودی ماکمونیست‌ها حکومت را بدست می‌گیریم و خونتان را به زمین می‌ریزیم. این کارها راکردند و مصدق را به آن روز انداختند. وقتی که از مصدق حرف می‌زند، چشم‌هایش پر اشک می‌شود و مرواریدهای سپید دریای چهره‌ی او را پر می‌کند.

□□□

شرف شریف امت باز به زندان می‌رود، تجاهل عالمان و تغافل غافلان غوغا می‌کند اما رشته‌های نور از زندان قصر، سه‌راه زندان، پیچ شمیران می‌گذرد و ایران نورانی می‌شود پرتوش، روز و شب سیاهمان را روشن می‌سازد آقا در زندان تفسیر قرآن می‌کند «پرتوی از قرآن» می‌نویسد.

وقتی که می‌خواهیم بلغزیم، بترسیم، بلرزیم پرتوی از قرآن می‌خوانیم، آقا در زندان هم دستمان را می‌گیرد. آقا باغبان است، چه بذرها که ریخت و چه درخت‌ها که کاشت. به همه بال و پر داد. وقتی از زندان بیرون آمد، روز تاسوعا اعلامیه داد، تنهای تنها آن مرد تنها. و گفت از خانه‌ام راه می‌افتم همراه همسر و فرزندانم و به میدان آزادی می‌روم تا فریاد ستم این مردم را به گوش جهانیان برسانم. اما آن صبح تاسوعا آقا تنها نبود، هزاران تن،

میلون‌ها تن با آقا بودند.

بعد از آن شبی با برادرم علیرضا امامی که آن روزها در شرکت هواپیمایی هما بود، به خانه‌اش رفتیم، هواپیمائی هما، اعتصاب کرده بود، می‌خواستند آقا پیامی دهد، آقا متنی نوشت، متن را به همه نشان داد که نظر دهند و شور کرد که چه بنویسد، شور و شورا با جانش آمیخته بود.

شبی دیگر به حضورش رفتیم، ایام حکومت نظامی بود. آقا سیگار جلویش بود و می‌کشید. از نگاه من و نعمت فهمید که بدمان نمی‌آید ما هم سیگاری بکشیم، گفت بردارید، گفتیم آقا در حضور شما؟ گفت چطور من در حضور شما سیگار می‌کشم، چه فرقی با شما دارم؟ یاد آن سال‌های پیش افتادم، یاد آن حرف ۳۰ تیر، یاد آن حرف روز رامسر: چه فرقی با شما دارم!...

«پرواز انقلاب» آماده است، آقا به فرودگاه آمده که به پیشباز امام به پاریس برود، برادرم می‌گوید آقا مهمانداران هواپیما به احترام شما روسری به سر گذاشته‌اند. آقا می‌گوید اجبارشان نکنید، هرطور راحتند. هواپیما را شبانه دست‌کاری کرده‌اند. یکدفعه صدای تیر و مسلسل از بیرون بلند می‌شود... آقا آرام است. بلند می‌شود و راست می‌ایستد. می‌گوید خواهران و برادران آرام باشید، اما بیرون آرام نیست. برای آقا چای می‌آورند کسی جلو می‌آید به آقا سلام می‌کند، آقا احوالش را می‌پرسد و احوال بچه‌هایش و روزگارش را. چای را به او می‌دهد. همه از هم می‌پرسیم این آقا کیست؟ او را تاکنون ندیده‌ایم، مهدی هم ندیده است. از آقا می‌پرسیم این آقا کیست؟ می‌گوید زندانبانم. پاسبان زندان... .

□□□

حالا دانشگاه، تهران هستیم، آقا به آخرین پرواز پر گشوده، آخرین سفر. چه صبحی بود، آن صبح ۱۹ شهریور، ایران می‌گریست، درختان هم می‌گریستند، وقتی که تابوت آقا از مسجد دانشگاه روی دستها بلند شد موزیک عزا نواخته شد. نسیمی وزید، شاخه‌های درختان هم به احترام آقا سر خم کردند. نعش این شاهد و شهید عزیز روی دست ما، دل ما چون نگاه ناباوری به جا ماند. او را به بهشت رساندیم به بهشت زهرا و پیکر پاکش را به خاک پاک سپردیم. نه! او نمرده بود، او زنده بود، زنده ماند. بر شناسنامه‌ی او هم که شناسنامه ملت ما بود نشان مرگ نزدند. مهر زدند او زنده است...

ماه بعد که به بهشت‌زهرا رفتیم پیرمردی آمده بود با فرزندش و نوه‌اش بر تربت او، هرسه می‌گریستند، هرسه نسل. و پیرمرد گفت آقا چه زود بود که رفتی. بله، آقا چه زود بود. نه، اما آقا زنده بود، آقا هست، آقا همیشه هست.

ماندن، نبودن است
بودن، روانه بودن

شهریور ۷۵ ـ غلامرضا امامی

● دوم آذرماه ۱۳۰۵ به مناسبت هفتادویکمین سالمرگ استاد موسیقی ایرانی «درویش‌خان»

درویش‌خان
روح مسئول موسیقی

غلامحسین درویش، از برجسته‌ترین پیشگامان راه‌گسترش موسیقی سنتی ایران، کسی که عمر نه‌چندان دراز خود را با گشاده‌دستی و عشق و شوری عمیق صرف آموزش و آموزاندن موسیقی با روش امروزی کرد، درست هفتادویک سال پیش در آذرماه ۱۳۰۵ روی در نقاب خاک کشید، و ریشخند زمانه و تاریخ را، نخستین قربانی مدرنیسم و زندگی شهری شد و در تصادف درشکه ـ به عنوان نماد زندگی و روابط سنتی ـ و اتومبیل به عنوان نماد تمدن نو از پا درافتاد. غلامحسین درویش، ملقب به درویش‌خان به هنگام مرگ و در اوج شکفتگی و چیره‌دستی هنری، فقط ۵۴ سال داشت.

درویش‌خان در خانواده‌ای هنردوست به دنیا آمد. پدرش حاجی بشیر، به اصطلاح زمان، و در طبقه‌بندی اجتماعی آن عصر، «نوکر باب» یعنی حقوق‌بگیر دولت بود. در اداره‌ی پست کار می‌کرد. اما موسیقی را می‌شناخت و آنقدر بصیرت داشت که غلامحسین را در دهسالگی به دارالفنون و دسته موزیک آن مدرسه سپرد و درویش نوجوان در آن‌جا با اصول علمی موسیقی آشنا شد و سازهای نظامی و بادی را فرا گرفت. و سپس به آموختن تار و سه‌تار پرداخت. تار را از پدر آموخت و به تکمیل آن نزد استاد بزرگ موسیقی و پدر ردیف ایرانی، میرزا عبدالله مشغول شد و بهترین شاگرد او شمرده می‌شد، شاگردی توانا و مبتکر. سیم ششم تار راکه وسعت صدا و امکانات گسترده‌تری به این ساز می‌بخشد، درویش‌خان بر آن افزود. درویش‌خان دریافته بود که امکان تلفیق موسیقی ایرانی با امکانات علمی موسیقی غربی وجود دارد. وی قطعاتی از موسیقی غرب را با تار نواخت و شیوه و لحنی نو به آن قطعات بخشید.

درویش‌خان آموزش موسیقی را بزرگترین وظیفه‌ی خود می‌دانست و همه‌ی زندگی، حتا خانه‌ی خود را وقف این کار کرد و با نظم و انضباطی محکم به آموختن موسیقی پرداخت. درویش‌خان انسانی وارسته، نوعدوست، پاک و منزه و اخلاق‌گرا بود. همه‌ی هنر خود را وقف همنوعان نیازمند خویش می‌کرد. کنسرت‌های بسیاری به نفع آسیب‌دیدگان، تنگدستان، یتیمان و گرسنگان برپا کرد، که برخی از آن‌ها دایره‌ی شمولی خارج از مرزهای میهن داشت، مانند کنسرت به نفع قحطی‌زدگان روسیه.

درویش‌خان روح زمان و نیاز فرهنگی و معیارهای عصر خود را درک می‌کرد. بیشتر همّ خود را مصروف ساختن قطعات ضربی کرد تا شور و تحرکی به ایران و ایرانی بعد از مشروطیت ببخشد. پیش‌درآمدها و چهار مضراب‌هایی در این چارچوب پدید آورد، مانند پیش‌درآمد ماهور یا چهارمضراب معروف ماهور (که به روایت نورعلی خان برومند، هرچند به نام شادروان صبا مشهور است، اما اصل آن از درویش‌خان است.)

درویش‌خان با توجه به ضعف و واپسماندگی قالب تصنیف در موسیقی آن روز ایران، در این میدان نیز قدم گذاشت و با همکاری زنده‌یاد ملک‌الشعرا بهار تصنیف‌هایی ساخت. همچنین قطعاتی در چارچوب موسیقی غربی نوشت، مانند پولکای درویش و سرود درویش‌خان.

برخی از بزرگترین موسیقیدانان و آهنگسازان و نوازندگان نسل گذشته‌ی ما شاگردان بلافصل درویش‌خان بوده‌اند، افرادی که هریک، مفخر ملت و وطن‌اند، همچون کلنل علینقی وزیری، مرتضی‌خان نی‌داوود، موسی‌خان معروفی (پدر زنده‌یاد جواد معروفی)، یحیی زرین‌پنجه (نوازنده‌ی بزرگ تار)، سعید هرمزی (استاد سه‌تار) و ابوالحسن صبا که بی‌نیاز از توصیف است.

برخی از مشهورترین ساخته‌های درویش‌خان چنین است:

پیش‌درآمد ماهور، پیش‌درآمد راک ماهور، چهارمضراب ماهور (که وصفش رفت)، تصنیف «زمن نگارم» در ماهور، تصنیف «دائم مه‌من» در ماهور، رنگ قهر و آشتی در ماهور، رنگ دوم ماهور، مارش در ماهور، پولکا (قطعه ضربی تند) در ماهور، رنگ همایون، پیش‌درآمد و رنگ شوشتری، رنگ «پریچهر و پریزاد» در اصفهان، رنگ «غنی و فقیر» در اصفهان، پیش‌درآمد سه‌گاه، رنگ سه‌گاه، تصنیف‌های «صبحدم» و «عروس گل» در اصفهان، دو پیش‌درآمد در ابوعطا، تصنیف «بهار دلکش» در ابوعطا (که زنده‌یاد قمرالملوک آن را با شعر ملک‌الشعرا اجرا کرد)، تصنیف «باد خزان» با شعر ملک‌الشعرا در افشاری، سه پیش‌درآمد در افشاری، دو رنگ و دو قطعه ضربی در افشاری.

نگاهی به این طیف غنی نشان می‌دهد که توجه خاص درویش‌خان بیشتر به قطعات تند و شاد ریتمیک، آن هم در دستگاه ماهور بوده که ویژگی تحرک و انگیزش و شادی دارد و این مایه را مناسب زمانه و تحول در موسیقی عصر خویش می‌دانسته. همچنین وجود مایه‌های اجتماعی و ژرف در تصنیف‌های او، در تضاد با بی‌مایگی و ابتذال حاکم بر کار تصنیف‌سازی دوران پیش از او آشکار است. بدین قرار درویش‌خان را هنرمندی مسئول و متعهد و آگاه بر نقش برجسته‌ی موسیقی در زندگی و تحول اجتماعی می‌شناسیم. ■

پرویز کلانتری

از گروه آبی، همرنگ فیروزه

در مراسم عروسی مرتضی ممیز با ونوس، خودم شاهد بودم که عروس، آن زیبای بی‌دست و پا، با تور عروسی بر چهارپایه‌ای، کنار داماد قرار داشت. در عکس یادگاری این مراسم همه‌ی استادان دانشکده هنرهای زیبا، حضور دارند: استاد حیدریان، آقایان حمیدی و جوادی‌پور، خانم بهجت صدر و آقای دکتر مقدم و اگر اشتباه نکنم، مادام امین‌فر و آقای قهرمان‌پور هم.

این پروژه‌ی پایان تحصیل، مرتضی ممیز را با درجه... به عنوان شاگرد اول دانشکده، روانه‌ی پاریس کرد. از پاریس همراه فیروزه برگشت. فیروزه، زوج مناسبی که تا پایان عمرش با زندگی هنری ممیز همراه بود. هنوز هم مرتضی را می‌بینم که به سنگ‌چین گور همسرش می‌پردازد و بر مزارش نهال می‌کارد و آبیاری می‌کند. مرتضی ممیز از عروسی با ونوس تا مرگ فیروزه، همواره به آرمان: هنر، زیبائی و اخلاق وفادار مانده است. گرچه درشت سخن می‌گوید ولی آدمی است ظریف. و اگرچه به ظاهر پرخاشگر است ولی شخصیتی است اخلاقی.

این‌که، دانشکده با آن همه سختگیری‌های آکادمیک و محافظه‌کارانه، چه شد که پروژه‌ی سورئالیستی «عروسی ونوس» را پذیرفت؟ این را باید از هوشمندی ممیز دانست که جناب استاد حیدریان و دیگر حضرات استادان از دیدن چهره‌ی خود در آن اثر کامل و بی‌نقص از نظر شباهت، مشعوف شده بودند. طنزی که در نمایش مجسمه‌ی گچی بی‌دست و پای ونوس در تور عروسی نهفته بود ـ در کنار داماد جوان مرتضی ممیز ـ سبب مخالفت نمی‌شد اگرچه اثری بود سورئالیستی.

■■■

در جریان ازدواج و اقدام برای آزمایش خون، مرتضی آستین را بالا زد و پرستار نوار لاستیکی را محکم به بازویش بست تا رگ متورم شود و آماده برای سرنگ و سوزن. با اشاره سوزن به رگ، سرنگ از جوهر آبی پر شد. در پاسخ و نتیجه‌ی آزمایش آمده است: خون از **گروه آبی، همرنگ فیروزه!**. هنوز هم کسانی بر این باورند که: خون اشراف‌زادگان به رنگ آبی است. اما شما این حرف‌ها را باور نکنید. تا جائی که من مرتضی را می‌شناسم خوشبختانه آدم حسابی است. نه شاهزاده است و نه اشراف‌زاده و اگر گروه خونی او آبی و همرنگ فیروزه است حتماً علت دیگری دارد.

زندگی با فیروزه سراسر در هماهنگی و همرنگی سپری شد. و مرتضی ممیز در اوج زندگی هنری‌اش با همکاری مارکو گریگوریان و دیگر همکارانی که از گروه خونی او بودند «گروه آبی» را تشکیل دادند. گروه آبی نوآوری‌های پرسروصدا و بحث‌انگیز داشت. ازجمله، در نمایشگاهی که در محوطه سامان واقع در بولوار کریمخان تشکیل داده بودند، هانیبال الخاص به عنوان هنرمند مدعو انتخاب شده بود و الخاص در یک برنامه هاپنینگ آرت در حضور تماشاچیان و روزنامه‌نگاران با خاک و گل و بیل و آخ! برنامه‌ی پرسروصدائی را اجراء کرد. الخاص در حالیکه پاچه‌های شلوار را بالا زده بود و در برابر چشمان پرشگر تماشاچیان، به شیوه عمله‌های ساختمانی، گل لگد می‌کرد، روی تکه مقوائی نوشت: آخ! و آن را بر دسته بیل توی گل فرو کرد. که به زبان اشاره و کنایه، ترکیب بیل و آخ! را به گروه آبی حواله داده بود. البته کار به کتک‌کاری کشید و الخاص سیلی محکمی از مارکو گریگوریان نوش جان فرمود.

از گروه آبی، مرتضی ممیز و مارکو گریگوریان نوآوران ستیزه گر و جنجال‌برانگیز بودند در جریان جشن‌های دو هزار و پانصد ساله. مرتضی ممیز در نمایشگاهی بیست و پنج تا چاقو در بیست و پنج گلدان به نشانه‌ی دو هزار و پانصد سال ستم‌شاهی، به نمایش گذاشت. این کار در آن زمان واقعاً دل و جرأت می‌خواست.

مارکو گریگوریان در نمایشگاه جمعی دیگری به مناسبت تاجگذاری، کثافتکاری به الک را به نمایش گذاشته بود با عنوان «تو که...ی به الک» هنگامی که جناب وزیر آقای پهلبد، برای افتتاح آن نمایشگاه چشمان مبارکش به آن نجاست متعفن افتاد، چنان حالش خراب شد که بلافاصله نمایشگاه را ترک کرد و پیغام فرستاد: از این مرتیکه ارمنی بپرسید مقصودش از این کثافت‌کاری چی بود؟

راوی حکایت می‌کند وقتی پیغام جناب وزیر را به مارکو رساندم که ایشان پرسیده‌اند: مقصودت از این کثافتکاری چی بود؟

باکمال خونسردی با لهجه‌ی ارمنی گفته بود:

به ایشان بگوئید: یک عمر شما به ما نجاست فرمودید. حالا ما حق نداریم به الک نجاست کنیم؟

اعضاء گروه آبی تا جائی که حافظه‌ام یاری می‌کند عبارت بودند از: مارکو گریگوریان ـ مرتضی ممیز ـ غلامحسین نامی ـ مسعود عربشاهی ـ دریا بیگی ـ بهزاد حاتم.

در هر نمایشگاه هنرمند مدعوی حضور داشت تا کار تازه‌ای را به همراهی گروه آبی به ثمر رساند.

گروه آبی پس از یک دوره فعالیت‌های پرسروصدا از هم پاشید ولی مرتضی ممیز در تداوم نوآوری‌هایش به ارائه‌ی آثار مهمی با چاقوهایش رسید.

■■■

چاقوهای ممیز در نمایشگاه «واش آرت» واشنگتن کار دست ما داد. نمایشگاه واش آرت، با حضور هنرمندانی چون مارکو گریگوریان و ممیز و کامران کاتوزیان و پیل آرام و عربشاهی و نامی و دیگران انصافاً نمایشگاه آبرومندی بود. از چند روز قبل همراه مرتضی رفته بودیم از فروشگاه‌های واشنگتن، چاقوهای مناسب کارش را خریده بودیم. چاقوها با نخ‌های نایلونی از سقف آویزان شدند به ارتفاع آدمی به طول یک متر و نود سانت. آنچه در این اثر «اینستالیش آرت» مورد نظر ممیز بوده است، هشداری است به انسان معاصر: **جائی که ایستاده‌ای مورد تهدید است!** راستی که ایستادن زیر چاقوهای ممیز هراس‌انگیز بود. در سطح مربعی زیر چاقوها روی زمین بروشورهای معرفی اثر قرار داشتند. دست بر قضا اولین بازدیدکننده منتقد هنری بلندقامتی بود شاید بیش از دو متر قد. نگاه خیره‌اش از پشت عینک ذره‌بینی نشان می‌داد تا چه حد تحت تأثیر قرار گرفته است. چند کلمه‌ای درباره اثر با ممیز گفتگو کرد و خم شد تا یکی از بروشورها را از زمین بردارد، همین‌که با آن قامت بلندش ایستاد، سر تاس و بی‌مویش به چاقوها اصابت کرد و خون فواره زد. ما سراسیمه و با شتاب دنبال بازدیدکننده‌ی خون‌آلود می‌رفتیم تا خودش را به بیمارستان برساند.

آن مرد نازنین با سر و صورت خون‌آلود به ما اطمینان می‌داد که واقعاً و عمیقاً پیام اثر را دریافت کرده است. البته بر ما روشن نشد که عمق زخم تا چه حد بوده است!

ولی من تا روز آخر گاه به گاه مردی را می‌دیدم که با سر و کله باندپیچی در تعقیب ماست تاکه ما را به عنوان شیاد به دست پلیس بسپارد. حتا روز آخر، توی فرودگاه نیویورک او را دیدم توی باند فرودگاه که به دنبال هواپیمای ما می‌دوید.

آن مرد نازنین نه تنها ممیز را به قول آمریکائی‌ها «سو» نکرد که گویا مطلبی هم در تحلیل آن اثر نوشت.

■■■

در نیویورک توی خیابان چهل و دوم پرسه می‌زدیم. مرتضی ممیز بود و عربشاهی و پیل آرام و من. دنبال آدرس گالری «دنیس رنه» بودیم و بی‌خیال گاهی به تماشای ویترین فروشگاهی مشغول می‌شدیم. یک اتومبیل کرایسلر روباز قشنگ به رنگ آبی روشن که با دو تا دختر زیبا در آن بودند چند بار همان بلوک را دور زدند و از کنار ما رد شدند و بالاخره ترمز کردند و از ما پرسیدند: کی هستیم و دنبال چی می‌گردیم؟ ما هم گفتیم که: از یک گروه نقاشان ایرانی هستیم که برای شرکت در نمایشگاه نقاشی آمده‌ایم و از فرصت استفاده کرده‌ایم تا دیدنی‌های نیویورک را ببینیم. آن‌ها حاضر شدند که دیدنی‌های نیویورک را نشانمان دهند! خلاصه سوار ماشین شدیم. دخترها خودشان را معرفی کردند. هر دو لهستانی بودند. یکی در رشته‌ی حقوق سیاسی در حال گذرانیدن رساله‌ی دکترا و دیگری در حال تحصیل در رشته جامعه‌شناسی. آن‌ها گاهی به زبان لهستانی حرف می‌زدند و ما هم گاهی به فارسی درباره‌شان اظهار نظر می‌کردیم. پیل آرام گفت: عجب دخترهایی هستند؟ اما به قیافه‌شان نمیاد که بدکاره باشند.

عربشاهی پرسید: از ما چی می‌خوان؟

گفتم: شاید مأمور CIA هستند که به ما مشکوک شده‌اند.

عربشاهی گفت: من که کاری نکرده‌ام شاید مربوط به چاقوهای ممیز است.

گفتم: روز اولی که وارد امریکا شدیم خودت گفتی یکی از بچه‌های کنفدراسیون آمده بود دیدنت.

گفت: ولی چاقوهای ممیز و نوشته‌های سیاسی توی بروشورش. شاید هم مربوط به شکایت یارو است که چاقوهای ممیز سرش را شکافته.

همین‌که فهمیدند، قصد دیدن گالری نقاشی داریم، ما را یکسره بردند به «گرینیچ‌ویلیج» محله‌ی معروف نقاشان و هنرمندان نیویورک. واقعاً تماشائی بود. در میدان «واشنگتن اسکوئر» دورتادور استخر وسط میدان، هنرمندان را با لباس‌ها و قیافه‌های مختلف از ملیت‌های گوناگون می‌بینی: یکی گیتار پرتوریکویی می‌نوازد یکی مشغول نقاشی است و چند نفر از آمریکای جنوبی به زبان پرتقالی مشغول بحث‌اند و...

در تمام مدت آن‌ها از عربشاهی سئوالاتی می‌کردند که من و ممیز مترجم می‌شدیم. گاهی هم سئوالاتی درباره چاقو و هنر و سیاست داشتند که مایه‌ی سوءظن ما می‌شد.

عربشاهی و پیل آرام یک کلمه هم زبان نمی‌دانستند درنتیجه من به انگلیسی و مرتضی به فرانسه مترجم می‌شدیم. بعد از پرسه زدن در کوچه‌ها و تماشای گالری‌های نقاشی شب فرا رسید. بنا به پیشنهاد آن‌ها، رفتیم به رستورانی که پاتوق هنرمندان بود. یادم نیست چه کسی دستور غذاهای دریائی داد ولی عربشاهی که با نگرانی به ظرف غذایش نگاه می‌کرد پرسید این چیه؟

پیل آرام از سر شیطنت گفته بود: آبگوشت مار است.

و من گفتم: توی صورت غذا نوشته بود: Frog یعنی قورباغه!

عربشاهی نزدیک بود همانجا توی ظرف غذا بالا بیاورد که مرتضی با تشر به ما فهماند که آبروریزی نکنیم. در تمام مدت مرتضی متوجه حفظ آبرو بود.

این پاتوق هنرمندان نیویورکی جای جالبی بود. دو تا هنرپیشه رفتند روی میزها و مشغول نمایش پانتومیم شدند. نوازنده‌ای هم با ترمپت، فی‌البداهه آن‌ها را همراهی می‌کرد. یک نقاش پیرزن ایتالیائی با کلاه لبه‌دار بزرگش روی بوم بزرگی مشغول نقاشی از آن‌ها شد. مرتضی ممیز هم کاغذها را از کیف دستی بیرون کشید و همه کافه را با پیرزن نقاش و هنرپیشه‌ها و نوازنده با طرح تندی به تصویر کشید، که مورد تحسین همگان بخصوص پیرزن نقاش قرار گرفت. یکی از دخترها از جا پرید و نقاشی را برد، فوراً چند تا کپی تهیه کرد که مرتضی چهار تا از کپی‌ها را امضاء کرد و به آن چهار تا هنرمند داد و اصل طراحی را هم به دخترها هدیه کرد. دخترها هم‌چنان عربشاهی را زیر سئوالات برده بودند. عربشاهی با نگرانی پرسید: چرا به من بند کرده‌اند؟

پیل آرام گفت: چون‌که خیلی خوش‌تیپی!

من گفتم: این‌ها مأمور CIA هستند و از نظر سیاسی به شخص تو مشکوکند!

پس از شام بنا به پیشنهاد آن‌ها قرار شد برای صرف قهوه به منزلشان برویم ولی در تمام راه ذهن ما به دنبال جوابی بود برای این معما: که به چه دلیل مورد لطف آن‌ها قرار گرفته‌ایم؟

و این همه سئوالات از عربشاهی برای چیست؟

شب دیروقت بود که اتومبیل مسیر طولانی را طی می‌کرد. از تونل زیر رودخانه هودسن می‌گذشتیم. گفتم: خروارها آب رودخانه هودسن بالای سر ماست. این خیلی ترسناکه!

یکی از دخترها گفت: بیرون تونل با آن همه چاقوی تهدیدکننده قرن، ترسناکتره!

به ممیز گفتم: این کنایه به توست! معلوم نیست این وقت شب ما را به کجا می‌برند.

من گیج و خواب‌آلودم و مطمئنم این مربوط به چای تایلندی است که به ما داده‌اند.

از تونل که بیرون آمدیم اتومبیل وارد پارکینگ سربسته‌ای شد. انگار زیر یک نورافکن قرار می‌گیریم و در محاصره‌ی گروهی که به کماندوهای قوی‌هیکل می‌مانند. به اتاق برهنه‌ای با چند صندلی و میز کوچک هدایت می‌شویم. دخترها ورقه‌ای را امضاء می‌کنند و می‌روند پی کارشان و بازجوئی از ما شروع می‌شود.

۱- با کنفدراسیون دانشجوئی چه ارتباطی دارید؟

۲- در خیابان چهل و دوم دنبال چه آدرسی می‌گشتید؟

آنگاه عکس شخصی را نشان می‌دهند که پشت ویترین فروشگاهی در کنار ما ایستاده بود شخصی با کلاه پوستی و بارانی مشکی.

۳- آیا این شخص را می‌شناسید؟

۴- تعداد جاقوها به تعداد سال‌های شاهنشاهی ایران است یا ستاره‌های پرچم امریکا؟

۵- ...

❀❀❀

خانه‌شان در آپارتمانی تمیز و مرتب با صنایع دستی ایرانی تزئین شده بود و در کتابخانه‌ای مملو از کتاب، بعضی از کتاب‌های فارسی هم بود. جلوی قفسه‌ی کتاب‌ها عکس بزرگی از عربشاهی قرار داشت که سبب حیرت ما شد. آواز بنان این مجموعه را تکمیل کرد. دختری که حقوق سیاسی می‌خواند به زبان فارسی گفت: آقای کلانتری من مأمور CIA نیستم.

از این‌که تا آن لحظه حتی یک کلمه فارسی حرف نزده بود همه‌ی ما یکه خوردیم. و از این پنهان‌کاری که سبب شده بود این همه متلک بارش کنیم سخت شرمنده و سرافکنده شدیم.

آنگاه در حل معمای عکس توضیح داد: عربشاهی توی عکس جوانی است ایرانی به نام عزیز محمدی که در دانشگاه نیویورک همکلاسی او بوده است. آن‌ها پس از سال‌ها دوستی نامزد شده بودند و درست همان روزی که تدارک ازدواج را دیده بودند و در ساعتی که جمعی از دوستان و آشنایان دعوت شده بودند تا در حضور عاقد مراسم خطبه‌ی عقد اسلامی انجام شود، داماد بدون هیچ توضیحی غیبش زد و چندی بعد خبر ازدواجش را با زن دیگری از ایران برای او فرستاد. عزیز محمدی سیبی بود که با عربشاهی نصف کرده باشند، با همان قیافه و موهای فرفری بی آنکه نسبتی داشته باشند. عربشاهی از این شباهت عجیب فاتحانه به ما لبخند می‌زد، که یعنی موضوع اصلی من هستم و شما هیچ‌کاره‌اید.

در حالی که احساس گناه و شرم به ما منتقل شده بود، دخترک رفت و نوار آواز بنان را قطع کرد و خطاب به ما با صدای بلند فریاد کشید: چرا؟ یک نفر باید به من توضیح دهد چرا؟

قهوه را در تلخی سکوت سنگین صرف کردیم و آلبوم عکس‌ها دست به دست می‌چرخید. در همه‌ی عکس‌ها و در همه‌جا آن دو با هم بودند.

سرانجام مرتضی سخنگوی ما شد. ضمن محکوم کردن آن نامرد دخترک را دلداری می‌داد و دخترک می‌گریست.

هنگام خداحافظی دخترک طراحی ممیز را از آن کافه‌ی کذائی روی قاب عکس عزیز محمدی نصب کرد و در مقابل ترجمه‌ی شعری از فروغ را به زبان لهستانی امضاء کرد و به او داد. ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد.

❀❀❀

بعد از فیروزه، تنهائی برای مرتضی سخت است. امروز پس از یک هفته بیماری به کردان رفته است و ما برای دیدارش با خانواده‌ی طاهباز به کردان می‌رویم. در مسیر کوهستانی رنگ‌های پائیزی به درخت‌ها نشسته‌ست. وقت ظهر می‌رسیم. مرتضی از دیدن ما غافلگیر و خوشحال است. برادرش و همسر و دو فرزندشان آنجا هستند. هوا خنک و آفتاب دلچسب است. صندلی‌ها را به ایوان آفتاب روی پشت ساختمان می‌بریم و در آفتاب پائیزی پله می‌شویم. بقیه به سر و سامان دادن ناهار مشغولند. مرتضی پرسید: راه چطور بود؟

گفتم: خلوت بود ولی وقت برگشتن با جماعتی که از فوتبال برمی‌گردند مشکل خواهیم داشت. صحبت به مسابقه فوتبال می‌کشد و برادر ممیز که سال‌ها داور مسابقات فوتبال بوده است، توضیحات حرفه‌ای درباره‌ی وضع مسابقات و چگونگی تیم ایران می‌دهد. دامنه‌ی گفتگوها به سیاست می‌کشد و سیروس طاهباز درباره‌ی آقای خاتمی و بیست میلیون رأی مردم نکته‌ها می‌گوید و بعد صحبت به بی‌آبی امسال و موضوعات دیگر می‌کشد... ولی مرتضی توی لاک خودش در سکوت به سر می‌برد!

یکی از برادرزاده‌های مرتضی با مدادرنگی مشغول نقاشی از درخت گردوئی است که برگ‌هایش به استقبال پائیز رفته‌اند و زرد زرد شده‌اند. برادرزاده‌ی مرتضی شکل یک چشم را روی تنه درخت کشف کرده است و به من می‌گوید: وقتی به چشم درخت نگاه کردم می‌گفت: بیا عکس منو بکش!

برای ناهار دعوت می‌شویم. تازه شوفاژ گذاشته‌اند و گرمای داخل دعوت‌کننده است. سر میز ناهار کارد و چنگال‌ها را به زنم نشان می‌دهم و توضیح می‌دهم که چگونه مرتضی آن‌ها را از موزه مدرن آرت نیویورک خریده است. قبل از این‌که چشم‌های ما زیبائی آن‌ها را کشف کند.

بعد از ناهار، برادر مرتضی و خانواده‌اش خداحافظی می‌کنند زیرا ناچارند قبل از شلوغی راه به تهران برگردند. طاهباز می‌رود چرتی بزند و بقیه می‌روند برای قدم زدن. من و مرتضی برمی‌گردیم به ایوان آفتاب‌رو. از مرتضی می‌خواهم که باغچه را نشانم بدهد. توی سراشیبی، زمین را با سنگ‌چین به اصطلاح «تراس‌بندی» کرده‌اند. باغچه‌ای پدید آمده است پر از نهال درخت‌های گوناگون. مرتضی با اندوهی عمیق حکایت می‌کند: چگونه فیروزه در روزهای آخر، با وجود درد فراوان از بیماری، با سماجت آن نهال‌ها را با دست خود کاشته است. هرچه مرتضی می‌کوشیده او را از این کار منصرف کند بی‌فایده بود. بعد به سکوتی اندوهبار فرو می‌رود. صدای همهمه‌ی رودخانه از دوردست‌ها به گوش می‌رسد. آفتاب عصر با زاویه‌ی تند سبیل و موهایش‌ها را سفید سفید به نشانه پیری زودرس مشخص کرده است.

می‌گوید: حالا می‌فهمم چه کار کرده است. این درخت‌ها برای من یادگار زنده و ادامه‌ی حیات اوست. اما من بعد از یک هفته مریضی که هنوز هم دوره نقاهت تموم نشده، دیگر حوصله‌ی هیچ کاری را ندارم و از همه‌چیز بریده‌ام. از سر دلداری می‌گویم: فکر می‌کنی روح فیروزه از این بی‌حوصلگی و افسردگی تو راضی است؟

می‌گوید: نه

می‌گویم: او انتظار دارد تو در سلامت باشی.

ناگهان از جا برخاست. پرسیدم: چی شد؟

می‌گوید: کلید خانه را نمی‌دانم کجا گذاشته‌ام؟

نشانش می‌دهم: اینجاست. روی میز است.

حواسش به کلی پرت است. می‌پرسد: چی داشتی می‌گفتی؟

می‌گویم: او انتظار دارد تو سالم و مفید برای خودت و دیگران باشی.

در این وقت سرایدار و پسر ۹ ساله‌اش وارد می‌شوند، حرف ما قطع می‌شود. سرایدار صورت حساب تعمیر پمپ شوفاژ و دیگر خدمات را آورده است. مرتضی تعارف می‌کند، آن‌ها می‌نشینند و صورت حساب را به دست مرتضی می‌دهند. پشت صورت حساب با ماژیک سبز نوشته است: خدا نکند تو مریض باشی! مرتضی آشفته می‌گوید: این خط فیروزه است... عجب... عجب... این خط خود فیروزه است. نوشته است: خدا نکند تو مریض باشی. دلم می‌خواهد همیشه‌ی خدا سالم باشی و نقاشی کنی! اما یادت باشد، درخت‌های مرا هم آبیاری کنی، آن‌ها ادامه‌ی زندگی منند.

مرتضی آشفته حال می‌پرسد: این کاغذ از کجا آمده؟

سرایدار جواب می‌دهد: چون شما صورت حساب را خواسته بودید و عجله بود، آن را از کتابچه‌ی عباس پسرم کندم.

عباس می‌گوید: پارسال وقتی مریض شده بودم، فیروزه خانم برای احوالپرسی آمده بودند و این دفترچه را هم با یک بسته ماژیک رنگی به من دادند. همان روز، صفحه‌ی اول آن را نوشتند، تا به من سفارش کنند، درخت‌هائی راکه تازه کاشته‌اند، آب بدهم.

مرتضی همچنان که زیر لب تکرار می‌کند عجب... عجب... می‌رود توی باغچه، نهری راکه هرز می‌رود، هدایت می‌کند پای درخت گردو. سرایدار می‌خواهد دنبالش برود طاهباز به او اشاره می‌کند، تنهایش بگذارد.

از فاصله‌ای که نشسته‌ایم او را می‌بینیم با نهال گردو مکالمه دارد. «پرواز را به خاطر بسپار، پرنده رفتنی است» پای درخت نشسته است. آفتاب رفته است زیر ابرها. آسمان می‌غرد. و او چندک زده و سرش را توی دست‌ها پناه داده است. از تکان شانه‌هایش پیدا است بغضش ترکیده است. باران می‌بارد و آواز غمگین پرنده‌ای از دور دست‌ها، به گوش می‌رسد. ■

● داریوفو، برنده‌ی جایزه‌ی نوبل

ترجمه: مرتضی شاپورگان

ستیزه‌جو، جنجالی امّا مهربان

او کسی است که پاپ ـ پُل ششم در ۱۹۷۷ ـ وی را به علت «جریحه‌دار کردن احساسات مذهبی» سرزنش کرد، آمریکا ورود او را به دلیل به اصطلاح فعالیت‌های تروریستی مدت‌ها ممنوع ساخت و هنگامی که زمینه‌ای برای جدل با زنده‌گان نیافت دانته آلیگری کبیر را به عنوان «اولین فریب‌کار» ادبیات ایتالیا معرفی کرد.

داریوفو، هنرپیشه، کارگردان، دلقک سیاسی و لطیفه‌نویس هنوز هم با گذشتن ۷۱ سال از عمرش هم‌چنان ستیزه‌جو و جنجالی است. وقتی که شنید هیئتِ داورانِ جوایزِ استکهلم جایزه‌ی ادبی نوبل امسال را از آن او دانسته‌اند، گفت که: «واقعاً در عجبم».

پدر او کارمند اداره‌ی راه‌آهن و مادرش کشاورز یکی از دهات «لاگوماجیرو» بود. معروفیت و «بدنامی» او نه از نویسندگی، بلکه از کارهای نمایشیِ انقلابی او بود. بعد از اتمام تحصیلاتش در رشته‌ی نقاشی و معماری از سال ۱۹۵۲ وارد فعالیت هنرپیشگی شد و چند سال بعد با همسرش فرانکا راما اولین گروه نمایشی خود را به‌وجود آورد.

رشته‌ی نمایشی‌ای که او در آن درخشید کمدی فارس با هدف و مضمون تغییرات اجتماعی بود. فو حدود ۷۰ نمایشنامه، که تعدادی از آن‌ها با همکاری همسرش بود، نوشت، که معروف‌ترین آن‌ها مانند «حساب پرداخت نمی‌شه!»(۱)، «مرگ ناگهانی یک آنارشیست» و «محض بچه‌ها، آشپزخانه، کلیسا»، موجب شدند که استثمارگران نابکار، ستم‌کشان تلخ‌کام، مردسالاران متعصب و فمینیست‌های خشمناک دست به دست هم دهند و فو را به یکی از بزرگ‌ترین نمایش‌نویسان جهان تبدیل کنند.

پتراشو تویچ (Peter O.Chotyewite) مترجم آلمانیِ معروفِ آثار فو در پس‌گفتار یکی از نمایشنامه‌ها به نام «کلمات در من درهم می‌آمیزند» می‌گوید: «وقتی فو شروع به بازی می‌کرد، این احساس را داشتم که همه‌چیز را درک می‌کنم، امّا هیچ‌چیز نمی‌فهمیدم».

شو تویچ در عین حال تأکید می‌کند، که اگرچه نمایشنامه‌ها تحریک‌کننده بوده و بیشتر فی‌البداهه خلق، و به زبان مردم بیان می‌شدند، با این حال باید آن‌ها را جزء «قطعات ادبی موزه‌ای» به حساب آورد.

فو قیافه‌های خاصی به خود می‌گرفت. قدرت‌مداران، شیطان‌اش خواندند و او را مبارزی طبقاتی، کمونیستی فعال و ستیزه‌گری در خدمت جنبش زنان دانستند. او به دور از هرگونه دیالکتیک ایده‌لوژیک با برداشت از «تئاتر موقعیت‌ها» و به عنوان جوانی انقلابی و پاک همواره منادی این نظر بود، «که نیروی محرکه و کلید هر پدیده‌ای گرسنگی است».

مدت‌ها منتقدین این ایتالیایی را با برشت مقایسه و از او به عنوان نوآورِ «کمدی دولارته» و نمایش‌های پُررمز و راز ستایش می‌کردند. او خود را «خواننده‌ی سیار» مردم می‌خواند و هم‌رزمانش همانند تماشاگران او را بی‌نزاکت اما مهربان می‌دانند، چیزی که او به آن اهمیتی نمی‌داد، فو به عنوان نوآوری در تئاتر، که پیر پالوپازولینی یک بار او را «نوعی طاعون» که به تئاتر ایتالیا حمله کرده است نامید. اینک مدتی است که از تئاتر کناره‌گیری کرده است، بسیاری از کارهای اصلی او ـ مانند نمایش‌های بدون کلام (پانتومیم) و شادی‌بخش خیابانیِ سال‌های ۷۰ او ـ کهنه شده‌اند.

با این‌حال این نمایش‌نویس بزرگ ایتالیا ثابت کرده است که: لازم نیست که مناسبات را الزاماً به رقص بیاوریم تا آن را دگرگون سازیم. گاهی کافی است که آن را تنها به خنده وادار کنیم. ■

۱ـ این نمایشنامه را آقای جاهد جهانشاهی به فارسی ترجمه کرده است. انتشارات نمایش. چاپ اول ۱۳۶۹

● یاد دو تن از عشایرزادگان، از معلم عشایر محمد بهمن‌بیگی

سخن از عشق و زندگی است

خبر روی پرده رفتن فیلم «مدرسه‌ای که باد برد» ساخته‌ی مخملباف در نشریه‌ی آدینه و به بهانه‌ی آن یادی از خادم راستین فرهنگ ایران زمین، محمد بهمن بیگی، کسی که یک میلیون کودک عشایری را آموختن آموخت(۱)، ما را که افتخار فرزندی عشایر بویراحمد را داریم، بر آن داشت تا در گرامی‌داشت معلم دلسوز، شریف و مردم نوازمان، بهمن بیگی بپرسیم و از زبان همه‌ی دیگران قدردان آن همه پایمردی و از خودگذشتگی‌اش باشیم.

اما چرا تقدیر؟

«خدا، خانه‌ی بهمن‌بیگی را بگویم چکار کند که یک بچه‌ی چوپان برای ایل و عشایر باقی نگذاشت و همه را چادرنشین مدارس عشایری کرد». از این سخن صادقانه‌ی کدخدای ایلیاتی که با لهجه‌ی ترکی، میهمانان خود را در جلسه‌ی اصلاح خون خویشانش مورد خطاب قرارداد تا در برابر آن‌همه تمریف و تمجیدشان از محمدخان بهمن‌بیگی، سخنی گفته باشد زمانی به کوتاهی سه، چهار دهه بیش نمی‌گذرد. زمانی که ایل و ایلیاتی‌ها شاهد و ناظر تغییر و تحولات فراوان و از این‌رو به آن رویی بوده‌اند که شاید هیچ‌وقت در مخیله‌شان نمی‌گنجید و از قوه‌ی تصورشان نیز برنمی‌آمد. اگرچه این تغییرات همگی مثبت و کارساز نبوده‌اند و خیلی از آن‌ها، تحت شرایط خاص و ویژه‌ی جهان امروزی به این خیل عظیم جماعت انسانی تحمیل شده‌اند امّا باید بگوییم؛ «تعلیمات عشایری از بارزترین تحولات عمیق و ریشه‌داری بوده که توانسته سرآغازی جدید در ایجاد تحولات کارساز و مفید برای ایل و فرزندان آن‌ها در آینده‌ای نه‌چندان دور بگشاید».

و چنین سرآغازی مهیا نشد و فراهم نیامد مگر آن زمان که «بهمن‌بیگی» تحصیل‌کرده و زبان بُلد از شهر و رفاه و شهرت چشم پوشید، به سوی بُهونهای(۲) عشایر روانه شد، مدارس سیار و در حرکتِ عشایری را با نظمی ویژه و در حرکتی هدف‌دار و قانون‌مند پی‌ریزی کرد و ربع قرن تمام گامی از پی گامی دیگر، به فراخور اندیشه‌یی که در سر داشت، به جلو برداشت تا شد آن‌چه که باید می‌شد. آن‌چنان که یک نویسنده‌ی

امـــریکایی در «هـــرالد تـریبیون» نـوشت: **«بهمن‌بیگی کسی است که کوه‌ها را به حرکت درآورده است.»**(۳) و نـویسنده‌ی دیگـری در «لومـــوند» مـدارس عشـایری را «**ایـن است واقعیت ترقی و تمدن و پیشرفت...**» نوشت و در لابه‌لای نوشته‌اش طعنه‌ای زد به جشن هنری که بی‌مایه و خالی از محتوا، حوصله از صاحبان قلم و اندیشه‌ی آن زمان سَر می‌بُرد. دربارهٔ بهمن‌بیگی، عشایر، مدارس سیار او و چشم‌انداز امیدوارکننده‌ای که به آینده نوید می‌دادند، بسیاری مقاله‌ها نوشتند، عکس‌ها برداشتند و سخن‌ها راندند(۴) و اینک پس از گذر سالیانی چند، اگر از عشایرزاده‌ها که با علم و دانش سر و کاری دارند، در مورد آموختن و سوادآموزی‌اش بپرسی، می‌بینی که یا شاگرد مدارس سیار عشایری او بوده و یا دانش‌آموخته‌ی تجربه‌ی شاگردان او در مدارس ثابت و نوساز بعد از او.

«پدر تعلیمات عشایری» در خانه‌ی دل مردم:

«حاج عبدالرسول حسینی» از ریش‌سپیدان به‌نام بویراحمد است چنین می‌گوید: «پایمان پَتی(۵) بود و شکممان خالی و تنمان لخت و دستانمان یخ‌زده از سرما و از فقر، روز و شبی هـزار بـار مـی‌مردیم و زنـده مـی‌شدیم امـا دلخوشی‌مان آن بود که فرزندانمان در مدارس سیار بهمن‌بیگی درس می‌خوانند و معلم می‌شوند و در فردای نیامده‌ای که انتظارش را می‌کشیدیم، درد و زجر ما را متحمل نمی‌شوند، تجارب تلخ و ناگوار ما را نمی‌چشند، ناملایمات، سختی‌ها و نـداری‌هـا دست بـه حـلقوم‌شان نـمی‌شوند و می‌توانند از این بارقه‌های امیدی که در دل‌هاشان افـروخته شـده بود، دنیایی را بیفروزند و به زندگی‌هاشان سر و سامان بدهند». بهمن‌بیگی پایه‌گذار تحصیلات منظم و هدف‌دار عشایر بود و اگر او نبود، مرض‌ها و رنج‌ها و فقرها و بادهای سـرد و مـهلک نـدانستن‌ها عشـایر را علیرغم آن‌همه شجاعت و مقاومت و تعصب و غیرت از پا درمی‌آورد، قبل از آن‌که خود را به سلاح دانش و فنی مجهز سازند که از عهده‌ی حل کردن مشکلاتشان برآیند. پیرمرد دانا، درحالی‌که از تـصمیم مـا در سـپاس از زحـمات بـی‌دریغ بهمن‌بیگی، بسیار خوشحال و راضی است، به عنوان یکی دو جمله‌ی آخر چنین می‌گوید: «اگر او نبود، غائله هم خـاتمه نـمی‌یافت.»(۶) معلمان تربیت‌شده‌ی او بودند که خواهان تغییرات اساسی فـرهنگی ـ اجتماعی در جـامعه‌ی عشـایری آن زمان بودند». یکی از ریش‌سپیدان بویراحمد می‌گوید: «چَوْ بلند می‌شد(۷) که بهمن‌بیگی آمد ایـلیاتی‌ها را حـالی دست مـی‌داد نـاگفتنی امـا شنیدنی. معلمان همه و همه، شب را تا صبح بیدار می‌ماندند؛ پرکاران از شوق و کم‌کاران از خوف، دانش‌آموزان هم. هـرکسی حسـاب کـار خـود را می‌دانست که او اهل تبعیض نبود. نه کار نیکو را بی‌پاداش می‌گذاشت و نه از گناه بزرگ کـم‌کاری می‌گذشت، رئوف و در عـین حـال سخت‌گیر و دقیق بـود...» ساکت و گـوش‌گیر. «لطف‌الله بویراحمدی» که دیروز از شـاگردان او بـوده و امـروز، در پیکره‌ی فـرهنگی جـامعه جـا دارد، چـنین هـم‌صحبتمان مـی‌شود: «معلمی بـود بـه اصـالت‌های دیـرین عشـایری پـایبند و وفـادار، حامی سرسخت و باغیرت معلمانش در ایلات و عشایر بود، دست‌گیرشان در سختی‌ها، مشوقشان در نداری‌ها و هم‌صحبت‌شان در غم‌ها و شادی‌ها بود. «سید منصور بویراحمدی» که او هـم از شاگـردان دانش‌سرا رفـته‌ی بـهمن‌بیگی است و اکنون بازنشسته شده، با خوشرویی لب به سخن مـی‌گشاید و چـنین مـی‌گوید: «ایلیاتی‌یی بـود خودساخته با شـخصیتی مسـتحکم و بـااراده. بـه کاری که می‌کرد امیدوار بـود و بـه خـدمتی کـه مـــی‌نمود عشـــق مـــی‌ورزید. خـوش‌حضور و خوش‌کلام و باقریحه بـود و در نـوآوری دسـتی داشت. در بیان حقایق و مطالب رُک و بی‌پروا بود». «افضل غفاری» آرام و مطمئن می‌گوید: «بـهمن‌بیگی بـه بـافرهنگی شـهره بـود و بـه فـرهنگ‌دوستی زبـانزد و بـه فـرهنگ‌پروری افتخار می‌کرد، او اکنون در خـانه‌ی دل تـوده‌ی مردم ایلات و عشایر جایی والا یافته است، جایی کـه نـه بـا پـول خـریدنی است و نـه بـا وعـده فریفتنی». جوانی که شاگرد شاگردان او بـوده و اینک عضو هیئت علمی دانشگاه یاسوج است گفت: «آن موقع که دل‌ناخوشی‌ها دست در دست فقر، به کار از پا درآوردن ایلیاتی‌ها، سخت کمر بسته بود، بهمن‌بیگی، دلخوشی‌های فراوانی خلق کرد که هیچ‌وقت بدون وجود او، انتظار نمی‌رفت و شاید امید به نـجاتی از آن اوضـاع اسـف‌بار، هرگز در دلی پرورانده نمی‌شد».

و اینک ما، نسل جوانی که ادعـای سـاختن ایـــرانـــی آبـاد و آزاد و قـانون‌مند را در سـر می‌پرورانیم؛

ما فرزندان ایران، چه فرقی می‌کند کجا زاده شده‌ایم، بویراحمد یا هر جای دیگری، که در هر حال، همچون همه‌ی عشایرزاده‌ها و ایلیاتی‌ها، فرزندان بهون و بلوط و برنو و قَلَیم. در قله‌ی سپید دنا، دست بر آسمان می‌ساییم، در سایه‌ی بلوط مهربانی‌ها، چشم به راه قدم خسته‌ی هر میهمان تازه از راه رسیده‌ایم و در ساحل خنک رودخانه‌ی بشار(۸)، زمزمه‌گر عشق و زندگی و صداقتیم.

پـدران و مـادرانـمان از مـیلیون کـودک عشایری بوده‌اند که آموختن از او فراگرفته‌اند و حـــرمت و پـاسداشت قـلم و فـرهنگ از او آموخته‌اند و خودمان، شاگردشاگردان کلاس‌های درس عشایری‌اش هستیم، کلاس‌های درسی که «مدرسه‌اش را باد می‌برد» و سیل می‌ربود و رقص زمین درهم می‌کوبید، اما تاکار و اندیشه‌ی او بود، هماره برجا می‌بود. جاودانه و ماندگار. و اینک ماییم و اندیشه‌ی کوته‌مان و نام و یاد انسانی از آن‌گونه که باید می‌بود و از آن‌همه نـدانسـتن‌ها رهـایی‌مان می‌داد، کسی که به «جرأت‌های چشم‌بسته‌مان، بصیرت و آگـاهی می‌داد».(۹) ■

مهدی و حسن غفاری

۱- مخملباف ریشه در این خاک دارد ـ مجله‌ی آدینه ـ شهریور ۷۶ ـ ص ۵.

* بویراحمد: یکی از سه شهرستان استان کهکیلویه و بویراحمد است که در همسایگی دو استان فارس و اصفهان قرار دارد و شهر یاسوج، مرکز استان، در آن واقع شده است.

۲- بُهون: Bohun ، سیاه‌چادر.

۳- مصاحبه با استاد بهمن‌بیگی، حسن غفاری.

۴- همان مآخذ.

۵- پَتی: Pati ، پای بدون کفش و بدون پاافزار.

۶- منظور از غائله، جنگ معروف تنگ گُجستان است. میان بویراحمدی‌ها و دولت وقت. به قول استاد در کتاب بجارای من ایل من: «جنگ میان ملتی که زیر بار نمی‌رفت و دولتی که اشتباه کرده بود.» ص ۳۳۲.

۷- چَوْ بلند شدن: (Chow) پخش شـدن خَبَر در جایی.

۸- بشار: رودخانه‌ای در شهرستان بویراحمد.

۹- بهمن‌بیگی، محمد: «بجارای من ایل من»، تهران، انتشارات آگاه، چاپ اول، ۱۳۶۸، ص ۳۱۹.

● مهم‌ترین رویدادهای جهان در نگاهی گذرا

زامیاد رمضانی

محاکمه‌ی کارلوس بحران شرق آسیا

فرانسه ـ هنگامی که «ایلیچ رامیرزسانچز» در برابرِ پرسشِ قاضیِ «دادگاه جنایی پاریس» مبنی بر این‌که «اهل کجاست و شغل وی چیست؟»، پاسخ داد که: وطنی ندارد و سراسرِ جهان کشورِ وی می‌باشد. «من یک انقلابیِ حرفه‌ای با سنتِ کهنِ لنینیستی هستم...». پاسخِ وی تنها برایِ قضاتِ دادگاه شگفت‌انگیز نبود بلکه در منظر میلیون‌ها نفر از نسلِ جوانِ جهان، این چهره‌ی شگفت، غریبه و ناآشنا می‌نمود. وی گفت که برای کشور و مردم فرانسه که مهدِ انقلاب کبیرِ فرانسه و «کمونِ پاریس» می‌باشد، احترام زیادی قائل است. اما از قبل، تصمیمِ دادگاه را نخواهد پذیرفت.

«ایلیچ رامیرزسانچز» فرزندِ یکی از بنیان‌گذارانِ حزب کمونیست ونزوئلا است که پدرِ وی به عشقِ لنین و به سببِ ارادتی که به او داشت سه تن از فرزندانش را به نام‌های «ایلیچ»، «ولادیمیر» و «لنین» نام‌گذاری کرد.

بین سال‌های ۱۹۷۳ تا ۱۹۸۴، «ایلیچ رامیرزسانچز»، مغزِ متفکر و طراحِ ده‌ها فقره عملیات و حمله در سراسر جهان به تأسیسات و منافع کشورهای «امپریالیستی حامی اسرائیل» در دفاع از «آرمان فلسطین» بوده است. وی مظنون است که طی ده‌ها فقره عملیات و حمله که بین سال‌های ۱۹۷۳ تا ۱۹۸۴ صورت گرفت، باعث مرگِ دست‌کم ۲۰ نفر شد. کشتار و حمله به ورزشکارانِ اسرائیلی در المپیکِ مونیخ، گروگان‌گیری وزیرانِ نفت اوپک و... ده‌ها فقره عملیاتِ انقلابی دیگر که در آن سال‌ها خواب رهبران و حاکمانِ مستبدِ جهان را آشفته کرد، از اقدامات وی و چریک‌های تحتِ فرمانش می‌باشد. «ایلیچ رامیرزسانچز» موسوم به کارلوس و ملقب به «شغال» در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ به شهرت زیادی دست یافت. کارلوس در سال ۷۳ (۱۹۹۴) هنگامی که در بیمارستانی در سودان بستری شده بود دستگیر و به مأموران مخفی فرانسه تحویل داده شد. کارلوس دستگیری خود را «خیانت، تبانی و بند و بست حکومت سودان با دولت راست‌گرای فرانسه» می‌دانست.

وی خطاب به قضات دادگاه گفت: «تصمیم شما، یک تصمیم سیاسی خواهد بود. می‌خواهند مسئولیتِ تصمیمی را به عهده‌ی شما بگذارند که نه تنها فرانسه را درگیر می‌کند بلکه به نفع دیگران ازجمله آمریکائی‌ها و متحدانِ آن‌ها یعنی اسرائیلی‌ها خواهد بود. هیئت قضات دادگاه باید در رأی خود روند دادرسی را تقبیح کنند چرا که به اعتقاد من «سازمان ضدجاسوسی فرانسه» برای سرپوش گذاشتن بر روی یک قضیه‌ی دولتی، تحقیقات و بازپرسی را مخدوش کرده است.» کارلوس گفت: «من هیچ‌چیز را رد یا تأیید نمی‌کنم. باید تحقیق کرد و به مردم ثابت کرد، این محاکمه بدون بازپرسی صورت گرفته است و بالاخره روزی کسی حرف خواهد زد و حقایق را خواهد گفت. من یک مبارزِ انقلابی هستم و رأی و اختیارِ این دادگاه را به رسمیت نمی‌شناسم.» یکی از وکلای سه‌گانه‌ی کارلوس پس از شرحی از سوابق و مبارزات وی و دفاع مستمر او از آرمان فلسطین گفت: «کارلوس برای ۵۰۰ میلیون نفر مردم آمریکای جنوبی مبارزی است که در راهِ آرمانِ انقلابی خود فعالیت کرد و او را آن‌طور که بعضی از مطبوعات فرانسه معرفی کردند یک «مزدورِ خون‌ریز» به حساب نمی‌آورند. به گزارش خبرگزاری فرانسه یکی دیگر از وکلای فرانسه خواستار «تبرئه» کارلوس شد. سرانجام دادگاه جنایی پاریس در روز چهارشنبه ۲۴ دسامبر کارلوس را به اتهام مشارکت در قتل سه مأمور سازمان ضدجاسوسی فرانسه به حبس ابد محکوم کرد.

مرگ ژرژ مارشه دبیرکل سابق حزب کمونیست فرانسه و سفر افریقائی لیونل ژوسپن نخست‌وزیر سوسیالیست و اظهارات ژاک شیراک در مخالفت با موضع آمریکا در خصوص ضرورتِ سرنگونی صدام حسین در عراق، از دیگر رویدادهای مهم فرانسه در یک ماه اخیر است. شخصیت و اعتقادات ژرژ مارشه تنها تحسین روبرت اونه رهبر حزب کمونیست فرانسه را برنینگیخت، بلکه احترام و ستایش ژاک شیراکِ راست‌گرا را نیز نسبت به او به عنوان «شخصیتی ملی و ضدفاشیست» برانگیخت. لیونل ژوسپن در سفر افریقائی خود گفت که فرانسه دیگر نمی‌خواهد ژاندارم افریقا باقی بماند. زیرا به گمان وی این نه خواستِ مردم افریقا و نه خواستِ فرانسویان در آینده است. او با این اظهاراتِ روشن، نشان داد که سیاستِ خارجی دولتِ ائتلافیِ چپ‌گرایِ فرانسه با اسلافِ راست‌گرای وی متفاوت است.

کره جنوبی ـ بحران مالی و اقتصادی که از ۵ ماه قبل هم‌چون توفانی از بازارهای ارزی و سهام کشورهای آسیای جنوب شرقی آغاز گردید، نوید تغییرات سیاسی در کره‌ی جنوبی را می‌داد. کره‌ی جنوبی کشوری با تضادهای پنهان و آشکار، اعتصابات و تظاهرات طولانی کارگری و دانشجوئی؛ کسریِ تراز بازرگانی، رسوائی مالی نزدیکان رئیس‌جمهور «کیم یانگ‌سام» و محکومیت فرزند وی به حبس به اتهام اخذ رشوه از صاحبانِ صنایع، ورشکستگیِ کارخانه‌ی عظیم فولادسازی «هنبو»، معذرت‌خواهی رئیس‌جمهور از مردم به جهت دست داشتنِ پسرش در بانداِ ارتشاء و استعفای دسته‌جمعیِ کابینه، جملگی عواملی بودند که «کیم یانگ‌سام»، تحت فشار مردم با درخواستِ محاکمه‌ی دو رئیس‌جمهورِ سابق یعنی «چون دوهوان» و «روتانه وو» به دلیل اقدامات ضدمردمی آنان ازجمله سرکوب قیام «کوانگ‌جو» و اخذ رشوه از صاحبانِ صنایع بزرگ، موافقت کرد و آنان در دادگاه محکوم به حبس شدند. بحرانِ اقتصادی و کسری ترازِ بازرگانی و تهدیدِ مجددِ کارگران به اعتصاب‌های طولانی، «کیم یانگ‌سانگ» را وادار داشت که از ریاستِ حزب حاکم کناره‌گیری و رهبری آن را به «لی‌هوی چانگ» واگذار و به این ترتیب راه را برای برگزاریِ انتخاباتِ ریاستِ جمهوری هموار کند. «کیم‌دای جونگ» رهبر حزب مخالفِ «کنگره‌ی ملی برایِ خط‌مشیِ نوین» در پانزدهمین انتخاباتِ ریاست جمهوری با کسب ۴۰/۳ درصد آرا به پیروزی رسید. «کیم دای‌جونگ» ازجمله قربانیانی بود که توسط رژیم کودتا «چون دوهوان» ابتدا به مرگ و سپس با یک درجه تخفیف به زندان ابد محکوم شده بود. وی ۶ سال از عمر خود را در زندان سپری و مدت ۱۰ سال نیز در خانه‌اش تحت نظر بود. وی چند روز پس از پیروزی در انتخابات، برای برقراری «آشتی ملی»، رئیس جمهور فعلی را وادار به عفو و آزادی دو رئیس‌جمهورِ پیشین کره‌ی جنوبی کرد. به گزارش سی.ان.ان، «کیم دای‌جونگ» در محاصره‌ی مطبوعاتی خود خاطرنشان کرد، آگاهی از ابعاد بحرانِ اقتصادی کشور وی را شگفت‌زده کرده است. وی گفت: «گزارش وزارت دارایی مرا شگفت‌زده کرده. پول نداریم. نمی‌دانیم فردا ورشکسته می‌شویم یا پس‌فردا.» سخنان «کیم دای‌جونگ» با انتقادِ مقاماتِ بانکی کره‌ی جنوبی روبه‌رو شده و آنان گفته‌اند که سخنان وی به بحران مالی کشور دامن زده و ارزش سهام را به شدت کاهش داده که تا به حال چنین کاهشی سابقه نداشته است. به نظر می‌رسد «کیم دای‌جونگ» در کانون یک بحران اقتصادی قرار دارد. باید دید، بزرگ‌ترین وام تاریخ که بانک جهانی به کره‌ی جنوبی داد و در آخرین روزهای سال، به اوضاع بهبودی بخشید، کار را چاره می‌کند؟ حقیقت شاید آن است که بحران اقتصادی کره‌ی جنوبی و سایر کشورهای آسیای جنوب شرقی موسوم به «ببرهای آسیای جنوب شرقی» جزئی از «بحران عمومی نظام سرمایه‌داری و تضادهای ذاتی و درونی» آن است. آیا ببرهای منطقه‌ی آسیای جنوب شرقی از نفس افتاده‌اند؟ بحران ارزی و سهام از ۵ ماه قبل بازارهای مالزی، تایلند، اندونزی، کره‌ی جنوبی، سنگاپور، تایوان و فیلیپین را در بر گرفته است.

در حالی که «ماهاتیر محمد» نخست‌وزیر مالزی «دلالان ارز و سوداگران بین‌المللی» را

عاملِ بحرانِ اقتصادی مالزی و سایر کشورهای منطقه می‌داند، و دخالت و دست‌اندازی آن‌ها را در خرید ارز و سفته‌بازی، عامل اصلی تلقی می‌کند و از «جورج سوروس» سرمایه‌دار و سوداگر بزرگ آمریکایی که در چندین مؤسسه پولی آسیایی مشارکت دارد به عنوان کسی که در پشت پرده همه کارها را می‌کند، انتقاد می‌کند. اما به نظر می‌رسد دلایل واقعیِ بحران ارزی این کشورها دریافت وام‌های هنگفت از کشورهای خارجی، کسری ترازِ مالی و... نهایتاً اجرای دستورالعمل‌های صندوق بین‌المللی پول باشد.

خبرگزاری‌ها گزارش داده‌اند که بحران مالی در شرق آسیا اقتصاد استرالیا را نیز آسیب‌پذیر کرده است. هم‌چنین پیش‌بینی می‌شود که بحران مالی به زودی «روسیه» را نیز دربر گیرد. طرح روسیه مبنی بر شناور ساختن بخشی از واحد پول روسیه، نحوه‌ی نامناسب جمع‌آوری مالیات که دولت را برای تأمین مخارج ضروری وادار به انتشار اوراق ضمانت مالی کوتاه‌مدت کرده است و درنتیجه در حالی که دولت بیش از پیش درگام قرض فرو می‌رود، سرمایه‌دارانِ وابسته سرمایه‌های خود را در طی ۱۸ ماه اخیر به دو برابر رسانده‌اند، جملگی حکایت از فرا رسیدن بحران مالی در روسیه را دارد.

آیا نام‌گذاری مشمشانه‌ی به اصطلاح «ببرهای اقتصادی» بر روی تعدادی از کشورهای آسیای جنوب شرقی در یکی دو دهه‌ی اخیر حاتم‌بخشی و بخشش القاب فاخر توسط سرمایه‌داری جهانی (بخوانید صندوق بین‌المللی پول) نبود؟

در تایلند پس از وقوع بحرانِ مالی و ارزی، مقامات از مردم خواستند که در معابد برای نجاتِ اقتصاد، مراسم دعا و نیایش را به جای آورند. هیچ‌کس از وقوع فاجعه و بحران شادمان نمی‌شود. فقیران هم چیزی را ندارند که از دست بدهند. اما به نظر می‌رسد که قوانین عینی اقتصادی، مستقل از اراده‌ی انسان‌ها باشد. از قوانینِ عینیِ اقتصادی «ببرهای اقتصادی» نیز گریزی ندارند.

ترکیه ـ یونان ـ عدم پذیرش ترکیه در اتحادیه‌ی اروپا به علت سرکوب و کشتار کردها، عدم رعایت حقوق بشر و مسئله‌ی قبرس، دولت ائتلافی «مسعود یلماز» را به واکنش خشم‌آگین برانگیخت. در تداوم سیاست‌های سلطه‌طلبانه، ترکیه در ۵ دسامبر برابر با ۱۴ آذرماه ۲۰۰ هزار نفر سربازِ تازه‌نفس به کردستان عراق اعزام کرده است. بهانه و انگیزه‌ی ترکیه مثل همیشه تعقیب چریک‌ها و نابودی پایگاه‌های حزب کارگران کردستان ترکیه (پ.ک.ک) در شمال عراق می‌باشد. ترکیه با این اقدامات نشان داده است که سال‌هاست خود را ملزم به رعایت قوانین بین‌المللی ندانسته و عملاً خود را درگیر جنگ‌های داخلیِ احزاب کُرد نموده و به رنج و آوارگی مردم کُرد دامن زده است.

دولت ترکیه در پی تصمیم اتحادیه‌ی اروپا مبنی بر عدم پذیرش آن کشور در اتحادیه‌ی مزبور اعلام و تهدید نمود که ممکن است تقسیم قبرس به دو بخش ترک و یونانی‌نشین را همیشگی و ابدی نماید و گفت‌وگوی صلح قبرس را متوقف نماید. در پی این تهدیدات تشنج در روابطِ یونان و قبرس بالا گرفت. ترکیه یکی از دیپلمات‌های یونانی را به اتهام «اقدامات خلاف شئون دیپلماتیک» و «جاسوسی» از استانبول اخراج و متقابلاً یونان نیز مبادرت به اقدامات تلافی‌جویانه نمود. خبرگزاری‌ها از نقض حریم هوایی یونان توسط هواپیماهای ترکیه خبر دادند. دولتِ «یلماز» در قبال تصمیم منفی اتحادیه‌ی اروپا با سفر نخست‌وزیر به ایالات متحده‌ی آمریکا واکنش نشان داده و تصمیم به افزایش روابط سیاسی و اقتصادی با آمریکا گرفت. به حدی که پس از بازگشت از سفر ۵ روزه‌ی «مسعود یلماز» از آمریکا، گفته شد: «آمریکا ترکیه را به عنوانِ متحدِ استراتژیکِ خود ارزیابی می‌کند.» آمریکا خواستار همکاری نزدیک با ترکیه در زمینه‌های انرژی و انتقال نفت و گاز حوزه‌ی دریای خزر و آسیای میانه به بازارهای جهانی شد. هم‌چنین اعلام گردید مانور مشترکِ دریایی اسرائیل، ترکیه و آمریکا ۷ ژانویه ۱۹۹۸، ۱۷ دی ۱۳۷۶ برگزار خواهد شد. در هم‌این حال مجله‌ی مصری «اکتبر» خواستار موضع‌گیری قاطع کشورهای عرب در قبال سیاست‌های ترکیه شد. این مجله نوشت: «ترکیه با غارت آب کشورهای عربی و حمله‌ی نظامی به شمالِ عراق و هم‌چنین تحکیم پیمان نظامی خود با اسرائیل خواهان جلب رضایتِ آمریکاست. اقدامات ترکیه باعث شده تا کشورهای منطقه آن را به عنوان یک دشمن بشناسند».

انفعال و انزوایِ ترکیه در بینِ کشورهایِ منطقه و تصمیم منفیِ اتحادیه‌ی اروپا در قبال ترکیه، «عبدالله اوج آلان» رهبر حزبِ کارگرانِ کردستانِ ترکیه (پ.ک.ک) را بر آن داشت که در ۲۸ آذر ۷۶ اعلام نماید در صورت توافقِ دولتِ ترکیه با انجام مذاکره‌ی سیاسی، آماده‌ی اعلام آتش‌بس است. رهبر «پ.ک.ک» این مطلب را طی نامه‌های جداگانه‌ای به رهبران کشورهای اروپایی عنوان کرد. وی گفت: «در صورت قبول وجود کردها و اعطای حقوقِ دموکراتیک به آنان در چارچوب مرزهای رسمی ترکیه، راه برای عضویتِ ترکیه در اتحادیه‌ی اروپا نیز هموار خواهد شد». مبارزه‌ی «پ.ک.ک» و درگیری‌های مسلحانه با ارتش ترکیه در سال ۱۳۶۳ آغاز شد و تاکنون در جریان این درگیری‌ها بیش از بیست هزار تن از طرفین جان باخته‌اند.

افغانستان ـ اخضر ابراهیمی نماینده‌ی ویژه‌ی سازمان ملل در امور افغانستان با ابراز نومیدی از روند سیاسی و نظامی در افغانستان گفت: «پنجاه‌هزار چریک افغانستان را به گروگان گرفته‌اند. ۹۹ درصد مردم افغانستان در جنگ ذی‌نفع نیستند و علاقه‌ای نیز به آن ندارند و ۵۰ هزار چریک، مردم افغانستان را به گروگان گرفته‌اند و قصد دارند بحران را در این کشور دائمی کنند. وی در مورد مذاکره بین احزاب درگیر در افغانستان و همسایه‌گان این کشور در واشنگتن گفت: «اصلاً مطمئن نیستم این کار ادامه یابد». اظهارات نماینده‌ی ویژه شهادتی صادقانه و تلخ از اوضاع مصیبت‌بارِ ملت رنج‌دیده‌ی افغانستان است که به راستی «گروگانِ» گروه‌های ارتجاعی می‌باشند. با وجود صدور بیانیه‌ی سازمان ملل در روز سه‌شنبه ۲۵ آذر ۷۶ هیچ نشانه‌ای از بهبود امور افغانستان مشاهده نمی‌شود. سازمان ملل با صدور بیانیه‌ای ضمن درخواست از «کوفی‌انان» برای بررسی شورای امنیت و امکانِ تحریم تسلیحاتیِ افغانستان، تأکید کرد که منازعه‌ی افغانستان راه‌حل نظامی ندارد و مسئولیتِ اصلی پیداکردن راه‌حلِ مسالمت‌آمیز برای این منازعه به عهده‌ی خود گروه‌های افغانی است.

گزارش کمیساریای عالی حقوق بشر که قرار است متن کامل آن در فروردین سال ۱۳۷۷ منتشر شود، حاوی جزئیات تکان‌دهنده‌ای از کشتارهای دسته‌جمعی غیرنظامیان و زندانیان می‌باشد. علیرغم نرمش‌های جبهه‌ی متحد ملی ـ اسلامی برای نجات افغانستان برای انجام مذاکرات واقعی صلح، سردمدارانِ جنگ‌طلب و ارتجاعیِ طالبان تهاجمات وسیعی را علیه جبهه‌ی متحد آغاز کرده‌اند. جنگِ ارتجاعی حیاتِ اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی این کشور را به کلی از بین برده و روحیه‌ی مردم در سایه‌ی جنگ و خشونت دگرگون شده است. با توجه به تصمیم مجمع عمومیِ سازمانِ ملل متحد مبنی بر به‌رسمیت شناختن دولتِ «برهان‌الدین ربانی» به عنوانِ دولتِ قانونی افغانستان، به نظر می‌رسد قطع مداخله‌های خارجی و تحریم تسلیحاتی به حل مسئله‌ی افغانستان مساعدت نماید. یکی از اعضای جبهه‌ی متحد گفته است: «ضمن محکوم کردن مداخله‌های خارجی، ما از هرگونه تحریم تسلیحاتی گروه‌های افغانی حمایت می‌کنیم و از سازمان‌های بین‌المللی، کنفرانس اسلامی و ملل متحد می‌خواهیم در این راه تلاش کنند».

فلسطین ـ اظهارات «نتانیاهو» نخست‌وزیر راست‌گرا و افراطیِ اسرائیل مبنی بر این‌که «اسرائیل به مرزهای ژوئن ۱۹۶۷ بازنخواهد گشت و کرانه‌ی باختری بخشی از سرزمین اسرائیل است» موجب برانگیخته شدن خشم جامعه‌ی جهانی شد.

اتحادیه‌ی عرب بلافاصله در مقابل این سخنان واکنش نشان داد و آن را محکوم کرد و اعلام نمود این اظهارات در جهت نابودی روند صلح خاورمیانه است. به نظر می‌رسد دشمنی و توسعه‌طلبی و نقض تمامی قوانین و مقرراتِ بین‌المللی که وجوه مشخص سیاست دولت کنونی اسرائیل می‌باشد، در عین حال سبب اتحاد در صفوف فلسطینیان و وحدت نسبی در مقابل اسرائیل گردیده است. ■

● به مناسبت فرا رسیدن ماه مبارک رمضان

مهدی برهانی

بهشت و دوزخ از نگاه عرفان

بهشت یحث‌های بسیار بدیع و بکر و جهنم جنجال‌های پرجاذبه در جامعه‌ی پر جنب و جوش جهانی برانگیخته است. در پیشگاه پاک‌پندارانِ خردورز، مهم مفاهیم این دو میعادگاه الهی است؛ که نه تنها در اندیشه‌ی عامه‌ی عاری از علم و عرفان، بل در نظرگاه نامداران نادرِ حوزه‌ی حکمت هم، همیشه هماهنگی حکیمانه و همه‌پسند نداشته است. آنان که در دریاهای گسترده‌دامن دین و دنیا، به دُرّدانه‌های دلپذیر دانش دست یافته‌اند، داوری‌های دیگرگونی را، به دور از عوالم عوام‌فریبی عنوان کرده‌اند که باغ بهشت را، تنها تسلّی‌بخش تمنیات هوس‌آلود حیوانی، و دوزخ را داغگاه درد و جراحت‌های جسمانی ندانسته‌اند. بلکه تلاش تعابیر آنان، بر تعمیم تحصیل و تکمیلِ تعلیم و تهذیبِ پندارهای پاک، پایدار و استوار است.

عباسعلی کیوان قزوینی، از کاملان کاردیده علم کلام و از عرفای عالی‌مقام سده‌های سیزده و چهارده هجری است. (۱۲۷۷ هـ.ق قزوین ۱۳۵۷ سلیمان داراب رشت) که پس از رسیدن به درجه‌ی اجتهاد، وارد وادی عرفان گردید و سپس از عرفان خانقاهی بیزار شد، گوشه‌ی عزلت گزید و آثاری اثربخش چون: **رازگشا، کیوان‌نامه، تفسیر قرآن، فریاد بشر، عرفان‌نامه و شرح رباعیات خیام** پدید آورد. از میان آثار بی‌شمار او، رساله‌ای در تعبیرات دوزخ و بهشت است که دانشور گرانمایه، **مسعود رضا مدرسی چهاردهی** (نوه‌ی شادروان کیوان قزوینی) در اختیار آدینه قرار داد. چون نثر عالمانه‌ی رساله، برای همه‌ی گروه‌های دوستدار آدینه دشوار به نظر رسید، با اجازه‌ی نویسنده آن را، به زبان ساده و به صورت کوتاه شده در آوردیم، بدان امید که دوستداران این‌گونه مباحث را سودمند افتد.

رساله‌ی دانشمند متاله، کیوان قزوینی، از جهنم و بهشت، تعبیرات شش گانه‌ای به دست می‌دهد و می‌افزاید: انسان دو بال برای پرواز در فضای تکاملی «اختیار» دارد که بیم و امید است. در نخستین تعبیر می‌گوید: میل طبیعی انسان، گرایش به کمال است. هنگامی که تلاش‌ها و حرکاتِ یک‌نواخت در انسان، بدل به سکون و آرامش ذاتی گردد، رنج خواهش از وجود او دور می‌شود و دیگر احساس نیاز نمی‌کند. مقدمه‌ی همه‌ی این‌ها حساس بی‌نیازی و بریدن از حس نابودی راحت خود است. آنگاه غیر خود را یا مسخّر خود می‌بیند از فرو دنان، یا مهربان به خود از برتران. این مرحله، مهربانی ذاتی بی‌زوال و آرامش‌بخش خواهد بود. اگر انسانی از گرایش به کمال بازماند و نومید شود، این نومیدی دوزخ او خواهد بود. و این دوزخ، انسان را از جهت نداشتن مطلوب و داشتن نومیدی، در فشار قرار می‌دهد. تا آنکه رفته رفته، از خواهش‌های خود بکاهد و با نومیدی بسازد و به دوزخی بودن رضایت دهد. در این هنگام، بهشت عرضی به او روی می‌کند. چون با دوزخ بسازد و اهل دوزخ شود و به همین راحت شود و بهشت ثانوی، بالعرض، بدلِ بهشت حقیقی به او روی کند. و این را خلود در دوزخ گویند، که هر دینی در تهدیدات خودش، اظهار خلود کرده است. ماندن در این دوزخ لازمه‌ی عروج به مراحل دیگر است

دوزخ بعد از این، مقدمه‌ی بهشت است. ضد بهشت نیست بلکه موقوف‌علیه بهشت است و اگر آن دوزخ نباشد، بهشت نخواهد بود. مانند رحم مادر که نوزاد در آن، برای رسیدن به فضای گسترده در رنج است. این دوزخ همان دوزخی است که همه‌ی ما در آن اندریم. و تا از این دوزخ عبور نکنیم، به بهشت نخواهیم رسید.

در این مرحله‌ی دوزخ، غلبه‌ی جهل، پنهان کردن حقایق، رو کردن به خرافات و ناروایی‌ها و جایگزینی باطل به جای حق، شیوع زشتی‌ها، میل به نفس و شهوت، کاهش قوای عقلانی، استیلای اندوه و غم، عدم رضایت از زندگی، بلندپروازی فرومایگان، در انزوا ماندن خردمندان و ناب مانی بلندنظران، رو کردن به مال و جاه و لذت‌ها و خوشی‌ها و کامروائی‌ها و شکست دادن دشمنان و آرزوهای دور و دراز و کامروایی با دوستان، بر وجود انسان استیلا دارد، این دوزخ، دنیای نیازهای انسانی به غذا و تنفس است. تا انسان اسیر نیازهایی چون نفس کشیدن و غذا خوردن است در دام دوزخ در افتاده است. نجات از این دوزخ موکول به آن است، انسان با ریاضت به سرحد بی‌نیازی از غذا و حتا نفس کشیدن برسد. طبعاً افرادی هستند که بر نفس خود غلبه پیدا می‌کنند، و از همه‌ی نیازهای دنیا دست می‌کشند. آن‌ها، اگر زنده هم باشند، در همین دنیا، به بهشت اندر خواهند بود و این افراد، همان‌هایی هستند که پیامبرانی فرمودند: «اهل بهشت را در دنیا می‌بینم که راه می‌روند». این‌ها، با تحمل زجرهای دنیا، بدون سؤال و جواب به بهشت خواهند رفت.

تعبیر دوم از دوزخ، صفات رذیله است. این صفات در ذات همه کس نهاده شده است. کسی که بتواند این رذایل را از خود دور کند، از دوزخ رهیده است و تاکسی گرفتار رذایل اخلاقی باشد، پایبند دوزخ خواهد بود. آز و حرص، سبب می‌شود، آدمی از آنچه دارد، خرسند نباشد و از آنچه هم ندارند، رنج ببرد.

کسی که بدی دارد و با دیگران دشمن است، اگر این دشمنی‌ها را به دیگری منتقل کند، هم خود او در عذاب دوزخ خواهد بود، هم کسی که از راه دشمنی به او آزار رسانده است. اگر به خوبی بازگردد، راحتِ همه‌ی موجودات را خواهد خواست و بهشت را برای خود و دیگران فراهم می‌کند. چون بدی در نزد هر قومی، صورت ویژه‌ای دارد، دوزخ هم نزد اقوام گوناگون، متفاوت است. قوی چیزی را آزار، و چیز دیگر را خوشی می‌داند، اگر بخواهد آزار و خوشی را به خود نسبت دهد، به خطا رفته است. خوشی او دوزخ دیگری و رنج و عذابش دوزخ خود اوست. اگر همه‌ی پرده‌های بدی را بردارند، به یک نقطه که خوشی همه است خواهند رسید.

بدی، به همه‌ی موجودات باز می‌گردد.

آن‌کس که دیگری را آزار دهد، چون خود او نیز، یکی از حلقه‌های زنجیر اجتماع است، بدی به خود او هم خواهد رسید. بنابراین، دوزخ همین بدی‌هاست که شخص برای خود و دیگران درست می‌کند. بازگشت همه‌ی خوبی‌ها، راحت موجودات است و چون کسی راحت موجودات را بخواهد، راحت خودش را خواسته است.

دوزخ سوم، خودبینی و خودپسندی است. کسی که در پی رأی و دلخواه خود باشد، همه‌چیز را فدای خود و رأی خود می‌کند. کسی که غم دیگران را نخورد، و در پی رأی خود باشد، همواره غمگین است. زیرا کامروایی هر فرد، به قید تنهایی محال است. پس بهشت او محال و زندگیش سراسر دوزخ است. برای همین است که عرفا گفته‌اند، هرکس از قید رنگ‌ها وارهد، همیشه در بهشت خواهد بود، و هرگز آرزویی ندارد. وصول به بهشت، بی‌آرزویی و ترک همه‌ی علایق و خواسته‌هاست. اگر جز این باشد، هرکسی که اسیر رنگ و نیرنگ شود، همیشه با دیگران در جدال است.

چون به بیرنگی رسی، کانداشتی
موسی و فرعون دارند آشتی

مراد از موسی و فرعون، حدّ اعلای عداوت غلیظ پرمایه است. پس «مراتب وجود» همه دوزخ است و «حقیقت وجود» همه بهشت است. بهشت سرنوشت همه‌ی کاینات است و سرانجام همه به آن می‌رسند. پس بهشت مقدم بر دوزخ است. او دوزخ را آفریده، آخر هم این دوزخ نابود خواهد شد و همه به بهشت می‌رسند. حالا

هم همه در دوزخیم امّا به اختلاف، بعضی در قعراند، نمی‌خواهند برآیند، بعضی در طبقه‌ی بالا که از مالک دوزخ می‌پرسیم کی در باز می‌شود؟ و او گاهی نومیدی و گاهی نوید می‌دهد و می‌گوید تاکافرید ـ یعنی غافل از حقیقت وجودی ـ در دوزخید. ممکن است امروز هم کسی در دوزخ باشد امّا معذب نشود. و او آن کسی است که بهشت اولی و آخری را می‌بیند و در وسط، روی دوزخ ایستاده است. دوزخ زیر پای اوست نه محیط بر او. یعنی اعتقاد و دلبستگی به دوزخ ندارد. در میان اسیران هست امّا اسیر نیست و آزاد است. سلیمان وقت است که بادپندار مسخر اوست نه او مسخر بادپندار. باد به حکم اوست نه او محکوم باد. اما به ظاهر در عالم باد است و دوزخ. اگر تو اسیر پندار نباشی مالک دوزخی نه اسیر دوزخ و از این دوزخ نقداً لذت می‌بری نه عذاب. تماشای عذاب‌های گوناگون می‌کنی که همه‌ی مردم معذّبند. اما خود، خود را عذاب می‌دهند. چون می‌خواهند خود تنها خوش باشند و دیگران در عذاب. فریادرس راکه آن «خودی مشترک» است نمی‌شناسند با آنکه عین جان آن‌هاست و آن‌ها او را به اشتباه مختص خود کرده و آن را بت و شفیع خود قرار داده‌اند. و تا این بت را در بغل دارند از عذاب نمی‌رهند زیرا مایه‌ی عذاب راشفیع می‌پندارند. اگر آن بت را از بغل بیاندازند، فوراً معدوم می‌شوند و همه خواهند دید، موهومی بیش نبوده است و فوراً به خودی بزرگتر و بهتر و فرمانبردارتر می‌رسند و آن «خود مشترک» است که بی‌پایان و بی‌زوال است.

چهارمین دوزخ، نرسیدن به کمال انسانی است. مانند کوری. کوری در حیوان عیب است، چون مختص ذات حیوان بینایی است. اما کوری در نبات و جماد عیب نیست. این چهارمین دوزخ، ویژه‌ی انسان است. انسان تا به کمال نرسد در عذاب است. دردهایی که او می‌فهمد و دیگران نمی‌فهمند. زیرا استعداد انسانی ندارند. چنان‌که بعد از کمال هم خوشی‌های او را دیگران ندارند و نمی‌فهمند. «سر» بزرگ، هم سروری دارد، هم دردسر. پس غیرانسان، نه دوزخ دارد نه بهشت. ولو آن‌که، صورت انسان داشته باشد. مگر آن‌که به وجدان، استعداد کمالات انسانی را ببیند و درد فقدان را بچشد و این درد روزافزون باشد و به هیچ درجه از کمال آرام نگیرد تا هنگامی که کل عالم را تن خود و خود را جان عالم و غمخوار همه بیند، که هرچه هست همان باید باشد و جز آن نشاید. کتاب عالم خیلی خوش خط و خال است. تمام و بی‌غلط. نه غلط‌گیری می‌خواهد، نه ارجاع به مآخذ و اسناد. هیچ کسر و کمی ندارد، فقط باید خوانده شود. خواندن این کتاب راه بهشت است و فهمیدنش خود بهشت. و درجات فهم، درجات بهشت است. بالاترین درجه که (جفت عدن) نامند آن است که جز کتاب عالم کتاب دیگری نبیند و نخواهد از این کتاب به کتاب دیگر بپردازد. آنگاه خواهد دید هرچه تازه‌تر می‌خواهد، در همین کتاب است که نه تکرار دارد و نه کران، نه از او دلگیر و خسته می‌شود نه سیر.

پنجمین تعبیر از تعبیرات دوزخ دوگونه است: مطلق و مضاف. مطلق پست‌ترین مراتب وجود است. که اگر پست‌تر از آن چیزی باشد، آن عدم و نیستی است. این دوزخ مطلق است و برابر آن‌که دوری از تعلقات و تعیّنات است، بهشت مطلق. جز این درجات، بقیه مضاف‌اند. یعنی یک درجه‌ی جهنم است همین جهنم، نسبت به درجه‌ای پائین‌تر بهشت است و نسبت به درجه‌ای بالاتر دوزخ. و شش درجه از این‌گونه جهنم مضاف است که با جهنم مطلق، هفت خواهد بود. آنکس که ازین بهشت‌ها یا دوزخ‌ها برای رسیدن به درجات بالا می‌گذرد، از هفت بهشت گذشته به بهشت هشتم خواهد رسید. یعنی حتا گذشتن از دوزخ مطلق هم آن را بهشت می‌کند و کسی که تبدیل دوزخ مطلق را ممکن نداند، به همان هفت درجه بهشت مانند دوزخ خواهد رسید. به این ترتیب باید دانست که «وجود» بهشت است. بالا رفتن از درجات بهشت، رفتن به سوی وجود است تا آنکه به بهشتی برسد، بدون آثار دوزخ. پائین رفتن از وجود به سوی عدم هم جهنم و درجات آن است. هرچه از «وجود» دور شویم و به سوی عدم رویم به سوی دوزخ رفته‌ایم تا به عدم مطلق برسیم. در قوس نزول، بهشت مقدم بر دوزخ است و در سیر صعودی، دوزخ مقدم بر بهشت. هر درجه که بالاتر رفتی نسبت به درجه‌ی پائین، بهشت و نسبت به درجه‌ی بالا جهنم است. پس هر درجه و فعلیتی، از درجات متوسطه، دوبار دوزخ می‌شود و دوبار بهشت. با این ترتیب ۱۴ بار این بهشت‌ها و دوزخ‌ها تکرار می‌شوند که در قرآن کریم نیز به آن اشاره شده است: (کلّما نضجت جلودهم بدّلناهم جلوداً غیرها) و اشاره‌ی دیگر قرآن کریم: (ولقد آتیناک سبعاً من المثانی و القرآن العظیم) به بهشت مطلق است. خوبی بدون بدی، بهشت مطلق است، بدی بدون خوبی جهنم مطلق و بد و خوب با هم همان درجات است و عوالم متوسط.

ششم تعبیرات دوزخ، چگونگی سفر از مرحله‌ای به مرحله‌ی دیگر است. عرفا گویند هزاران سفر وجود دارد که چهار سفر آن مشهور است. حواس ظاهره‌ی بشر، با وهم و خیال، هفت طبقه‌ی جهنم‌اند. مادام که حواس ظاهره مطیع عقل باشند، سفر به بهشت خواهند کرد و اگر به حکم نفس کار کنند سفر به سوی جهنم خواهند کرد. چهار سفر معروف عبارتند از:

۱- از خلق به حق ۲- از حق به حق ۳- به حق در حق ۴- از حق به خلق. که از مسیر همان هفت طبقات می‌گذرد. دیدن همه‌ی مراحل دوزخ برای همه ناگزیر است. نیکان از آن مراحل می‌گذرند و بدان در آن می‌مانند سرانجام همه‌ی این‌ها به شناخت انسان برمی‌گردد. هرکس دوزخ را شناخت، بدان بازنمی‌گردد. و آنکس هم که بهشت را شناخت در آن باقی می‌ماند و حاضر به بیرون شدن نیست. و اساس بهشت و دوزخ همان خوبی و بدی است. ■

/ نجات خویشتن

/ آنارکسیا و بولیمیا

/ بیماری کم‌خوری و پرخوری

/ جولیا باکروید

/ مهین صدیقی

تهران،
تلفن و فاکس: ۸۷۲۳۹۳۶
انتشارات گیسل

امیرحسن چهلتن

ابراز شادی دیگر قدغن نیست!

آن‌چه در بعدازظهر روز شنبه هشتم آذرماه در خیابان‌های تهران و همه‌ی شهرهای دیگر روی داد و تا پاسی از شب ادامه داشت، کمی بیش از آن چیزی بود که معمولاً در چنین موقعیت‌هایی در جامعه‌ای که موازنه‌ای منطقی، قانونمند و لذا انسانی میان مردم و حکومت برقرار است، می‌توان شاهد آن بود.

جوان‌ها، دختر و پسر، در خیابان‌ها و میادین، در پیاده‌روها و درون اتومبیل‌ها می‌رقصیدند؛ آری می‌رقصیدند. روزنامه‌های دولتی البته نوشتند: شادی و سرور، پایکوبی و سرودخوانی، جشن و سرور و امثال آن. این‌ها همه راست است. ولی آیا رقص کلمه‌ی ممنوعه‌ایست؟ آیا پایکوبی از رقصیدن متفاوت است؟ و آن‌چه مردم می‌خواندند فقط سرود بود؟ آن‌ها ترانه‌های خوانندگان مورد علاقه‌شان را هم خواندند. آن‌ها با شکوه تمام، با دستمال سفیدی در دست رقصیدند. آن‌ها حتی شاخه‌های گل را بر فراز برف‌پاک‌کن‌ها به رقص درآوردند.

با حذف کلمات و تغییر تعابیر نمی‌توان در واقعیتی که همه شاهد آن بودند تغییر حتی اندکی به وجود آورد.

مردم می‌رقصیدند چون دل‌ها خنک شده بود. مردم می‌رقصیدند چون پیروزی بار دیگر به سراغ ایشان آمده بود و این دومین بار در سال جدید بود. افکار عمومی ـ چیزی که در پرتو تبلیغات رسمی گاه وارونه جلوه داده می‌شود ـ بر مدیریتی که سوء تدبیرش سرانجام به مسئله‌ای ملی بدل شد و می‌رفت تا ضایعه‌ای ملی به بار آورد، پیروز شده بود.

حضور انبوه مردم در خیابان‌ها نشانه‌ی بر کرسی نشستن خواستی مشروع بود. این خواست پیامی روشن داشت: سیاست‌زدایی از ورزش؛ احترام به تخصص؛ عدم خلط حوزه‌ها در یکدیگر. مردم خسته شده‌اند. از روش‌های مبتنی بر تیولداری در اداره‌ی امور جامعه به ستوه آمده‌اند. ورزش، هنر، فرهنگ و یا سایر عرصه‌های زیست عمومی را نمی‌توان به تیول در اختیار افراد و یا گروه‌ها قرار داد.

تیم ملی فوتبال ایران در پرتو یک رهبری جدید و در سایه‌ی شخصیت و اعتماد به نفسی که دوباره به ایشان بازمی‌گشت، جلوه‌ای از همکاری، هماهنگی و مشارکت عمومی را به نمایش گذاشت. این نمونه‌ای‌ست که می‌باید تعمیم یابد؛ گسترش و تسری پیدا کند. جامعه لایق پیروزی در همه‌ی عرصه‌هاست. مدیران، اربابانِ افراد تحت مدیریت خود نیستند ـ به‌خصوص اگر مورد سئوال قرار گرفتند. نباید سئوال‌کننده را کتک بزنند(۱) ـ اگر آن‌ها برای تک‌تک افراد شخصیتی قایل نباشند، گروه مربوطه فاقد شخصیت و اعتماد به نفس خواهد بود. مدیران قلدرمآب، مدیرانی که بسیار بیش از آن‌چه می‌بایست در پی جلب رضایت افراد تحت مدیریت خود باشند، به دنبال راضی نگهداشتن کسانی هستند که چنین مدیریتی را برایشان تدارک دیده‌اند، می‌بایست جای خود را به مدیران متخصص، راست‌اندیش، مسئول و دلسوز بدهند.

آن‌چه در روز هشتم آذر در خیابان‌ها گذشت، نمایشی از همبستگی بود و احساس امنیت یعنی همین! احساس تعلق افراد به جمعیتی پهناور و احساس امنیت یعنی همین! افراد دیگر تنها و مطرود نبودند و جامعه‌ی مدنی یعنی همین! به عیان دیده شد که آحاد مردم متعلق به جامعه‌ای بزرگ‌اند. ورطه بحران بی‌هویتی برای چند ساعتی ناپدید گردید. شوق و بهانه‌ای مشترک میل خفته‌ی سالیان را به رقص و پایکوبی و دست‌افشانی‌ی همگانی در ایشان بیدار کرد.

این حرکت اگرچه حرکتی توده‌وار بود، اما در غیاب جامعه‌ی مدنی یعنی در غیاب حزب، گروه و جمعیت، نیاز انسان را به مشارکت و همدلی و همگامی با کسانی که با او شادمانی، نیاز، آرمان و یا درد مشترکی دارند به خوبی به نمایش درآورد.

نیاز به شادی نیز، نیازی انسانی‌ست. نیازهای انسانی را نباید انکار کرد. چیزهایی که وجود دارند نباید نادیده گرفته شوند. چون این خطر بسیار جدی همواره وجود دارد که با نیرویی به مراتب شدیدتر دوباره بازگردند.

۱- روزنامه همشهری در تاریخ ۷۶/۹/۱۱ نوشت: مربی سابق تیم ملی فوتبال خبرنگار اخبار را کتک زد.

علی باباچاهی

مواظب شکلات‌های خارجی باشید!

ساده شده‌ی حکایت چنین است: وقتی به گوش خدمتکار منزل می‌رسد که ارباب یا ولی‌نعمتش چیزهایی به اسم «نثر» می‌نویسد و از این‌رو آدم مشهوری است، روزی از او می‌پرسد که نثر چگونه چیزی است که این همه اسم تو را بر سر زبان‌ها انداخته است؟ وقتی خدمتکار در پاسخ پرسش خود می‌شنود که: نثر درست همین چیزهایی است که تو الان داری می‌گویی و همین حرف‌هایی است که تو می‌زنی...! ناگهان فریاد برمی‌کشد که: پس من سال‌هاست «نثر» می‌گویم و خودم هم نمی‌دانم؟!

و اما سی چهل سال پیش شاعری بر پیشانی یکی از شعرهایش نوشت: «خبر آورده‌اند که در آبادی ما نفت پیدا شده» و زیر این عبارتِ کلیدی، شعر مبسوطی اندر ربوده شدن دوشیزگی کُهسار (محیط زیست) سروده بودند که الحق شعری بود خواندنی و ماندنی. حال اگر از چشم آن خدمتکار ساده‌لوح به این قضیه نگاه کنیم می‌بینیم که شاعر مورد اشاره‌ی ما، سال‌ها پیش، بسیار هم پسامدرن تشریف داشته و خود از این ماجرا بی‌خبر بوده است. چراکه او تصادفاً بر یکی از مؤلفه‌های نظری پُست مدرنیست‌ها تأکید ورزیده است: حفظ محیط زیست!

با این حساب ای بسا شاعرانی که شعرشان با همین خصوصیت، استحقاق یک «پسا»ی تسکین‌دهنده را داشته باشد، اما خود از وجود چنین موهبتی بی‌خبرند! کم چیزی نیست، یک شبه ره چندین ساله رفتن!

اما حیف و صد حیف که برخی از همین ره‌یافتگانِ به عرصه‌های پسا مدرن، یعنی همین‌هایی که شتر بخت و اقبال در خانه‌اشان زانو زده، لگد به بخت خود می‌زنند و از ترس متهم شدن به عقب‌ماندگی (شعری) و یحتمل افتادن از تخت اقتدار، آستین‌ها را بالا زده و در نقش کدخدایی ظاهر می‌شوند که به یابو یا اسب سفید آن‌ها توهین شده است. از این‌رو گره بر ابرو زده و باد در گلو می‌اندازند که این چه سمّ مهلکی است (مقوله‌ی فلسفی ـ هنری پست مدرنیسم) که فرنگانِ از خدا بی‌خبر «جوف

بسته‌های شکلات و دارو به این سمت روانه می‌کنند؟»

اینان صدالبته با دلسوزی کدخدامنشانه‌ای می‌فرمایند: «از خوشبختی این گروه (علاقه‌مندان به درک تئورهای جدید فلسفی/هنری) زمانه و سرزمین ما انباشته از دست‌آویزهایی است که بی‌وقفه از آن سوی مرز فرامی‌رسند (تهاجم فرهنگی؟)، دست‌آویزها و چیزهایی که آن‌جا (در بلاد فرنگ) از آن سوی مرز از انبان‌های سوراخ هایدگر، میشل فوکو، ریکور، دریدا و... فرو ریخته و جوف بسته‌های شکلات و دارو به این سمت روانه شده‌اند: پست مدرن، پسا پست مدرن و... با این حساب مأموران محترم مرزی کشور باید کاملاً مراقب باشند که گویا عده‌ای در آن سوی مرز، نخست، موادی بسیار مضرّ! (مقوله‌های فلسفی ـ هنری پست مدرنیست‌ها) را از انبان‌های (نه جمبه و بَسته) سوراخ (شده) بیرون می‌کشند و سپس آن را جوف بسته‌های شکلات و دارو به این سوی مرز روانه می‌کنند، و این دستاویزها و چیزهایی که از انبان‌ها... فرو ریخته و به این سمت روانه شده‌اند» حکم زهرهایی کشنده را دارند!

نکته‌ی دیگر این است که عده‌ای هم در این سوی مرز بی‌توجه به ادب و نزاکت و صحت و سلامت خود با «به نیش کشیدن و نشخوار کردن تنقاله‌های نقد روزمره‌ی اروپایی ـ مدرن و پسامدرن ـ شخصیت شعری خود را پاره پاره (شقه شقه، قطعه قطعه؟) می‌کنند». این دیگر مصیبت تازه‌ای است!

راستی چرا آدم‌های این سوی مرز، آداب غذا خوردن را هم فراموش کرده‌اند؟ (تنقاله را به نیش می‌کشند و نشخوار می‌کنند؟!) شاید هم نگاهی کدخدامآبانه، این‌گونه قضایا را توجیه کند! اعتراض آقایان اما این‌جاست که: «مدرن نشده به پست مردن چسبیدن همان کاری است که هرروز در صفحات روزنامه‌های (مجلات؟) سیاسی ـ ادبی هم انجام می‌گیرد». ببینیم کجای کار اشکال دارد؟

فکر می‌کنم قضیه از این‌جا آب می‌خورد که چند سالی است در ایران، از طریق ترجمه و تألیف، مطالبی پیرامون مقوله‌ی فلسفی ـ هنری پست مدرنیسم مطرح شده است و همچون هر مقوله‌ی فرهنگی دیگری ـ نه به اندازه‌ی کافی اما ـ اندر اطراف آن بحث‌ها و مناظره‌هایی صورت گرفته است (این‌که این مقوله از کجا آمده و از کی پیدا شده ـ مثلاً نخست اصطلاحی در شهرسازی بوده و بعداً در مورد ادبیات دهه‌ی ۱۹۶۰ آمریکا به کار رفته ـ و خیلی چیزهای دیگر) به این «قلم‌انداز» ربطی ندارد.

و این که برخی، پسامدرنیسم را پایان عصر ایدئولوژی یا ختم نظریه‌پردازی‌های انتقادی ـ انقلابی در عرصه‌ی سیاست، هنر، و... می‌دانند و فرضاً این مقوله، به جای تصدیق جنبش‌های رهایی‌بخش، بر مسئله‌ی حقوق بشر، دموکراسی، بازار آزاد، حفظ محیط زیست و... تأکید دارد یا اینکه پُست مدرنیسم بازتاب توفیق سرمایه‌داری است و نه واکنشی به شکست کمونیسم و جنبش‌های چپ، و آخر سر این‌که پسامدرنیسم، با تمام بازی‌های زبانی، و تأویل متن‌ها و معناگریزی‌هایش، در مقابل قدرت‌های سیاسی فاقد کارایی است، به گفتار ما ارتباط چندانی ندارد. اما آنچه به قلم‌اندازی ما مربوط می‌شود این است که مقوله‌ها و پدیده‌های فرهنگی ـ فلسفی، هم‌چون رویدادهای اجتماعی ـ سیاسی، فراخواست اراده‌ی ما شکل می‌گیرند و به تدریج در زندگی فرهنگی ما رخنه و دخالت می‌کنند؛ و ما نیز ناگزیر به بررسی این‌گونه «دخالت»ها و موضع‌گیری در برابر آن‌ها هستیم.

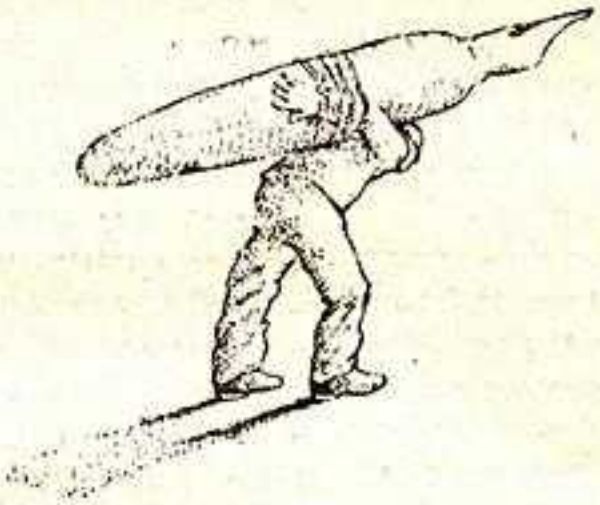
باید به یاد داشته باشیم که در عصر تنوع و تکثر رسانه‌های جمعی، اصرار بر ممانعت از ورود «زهری کشنده»، هم‌چون پسامدرنیسم، آن هم جوف بسته‌های شکلات، ساده‌لوحی روستایی واری را می‌طلبد! چراکه «عرق‌ریزی روح» فاکنر در عرصه‌ی هنر و دستورالعمل‌های ازرا پاوند در زمینه تکوین تصویر یا تشکل «شعر»، هنوز هم از اُمّهات نسخه‌نویسی‌های منتقدین محترم وطنی است! پس چگونه است که در برخورد با این یکی ـ پسامدرنیسم این‌همه ترس برمان داشته است؟ ای بسا که از «پسا»ی این مدرن ترسیده‌ایم. درضمن باید پرسید از کی و چگونه درک و نه قبول همه‌جانبه‌ی وضعیت یا موقعیت‌های تازه‌ی فلسفی ـ هنری، از معاصی کبیره شمرده می‌شود؟ لابد خواهند گفت در جامعه‌ای که هنوز بخش‌هایی از آن به حالت عشیره‌ای به سر می‌برند، سخن گفتن از پسامدرنیسم در شعر چه ضرورتی دارد؟ جواب شاید این باشد مگر نیما که خود همواره آرزوی بازگشت به طبیعت (جادری و گوسفندی و سگی) را در سر می‌پروراند، با کسب اجازه از عشایر پراکنده در این سرزمین، شعری مدرن، آن هم با درک وضعیت شعر مدرن جهان، سر داد که نه عشایر محترم، بلکه بخش عمده‌ای از کتابخوان‌های ما از درک جوانبی از آن هنوز هم عاجزند! مگر درک مکاتب مختلف ادبی ـ فلسفی سمبولیسم، سورئالیسم و... نیهیلیسم و... چه ضرر و زیانی به هنر و شعر معاصر سرزمین ما وارد ساخته که این یکی ـ پسامدرنیسم ـ که تازه از همه سو «در بوته نقد»های مختلف قرار گرفته، ما را هراسان کند؟

اگر در این خصوص، از درک بدیهیات عاجز نباشیم می‌دانیم که پست مدرنیته، سیر تصاعدی ـ سلبی مدرنیته نیست و در صدد آن هم نیست که همه‌ی دستاوردهای آن را انکار کند؛ بلکه صحبت بر سر بحرانی است که نتیجه‌ی این دستاوردهاست. پست مدرنیته به عبارتی: «درک مدرنیته است با همه‌ی بحران‌هایش.»

مقوله‌ی پست مدرنیسم از این منظر هم قابل اشاره است که متفکرین غربی (بعد از انتقادهایی که چند تن از فلاسفه ازجمله نیچه بر مدرنیته وارد ساخته‌اند) مدرنیسم جامعه‌ی غربی را مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند تا این نکته روشن شود که سوبژکتیویته‌ی آن چه مسیری را طی کرده و با تکنولوژی چه نوع ارتباط و پیوندی داشته است تندروترین منتقدین و صاحب نظران مارکسیست نیز به پست مدرنیته همچون یک وضعیت فلسفی ـ هنری نه یک موج زودگذر نگاه می‌کنند و انتقاد بر این وضعیت را پس از درک درست آن، موجه و منطقی می‌دانند و بر خلاف کسانی همچون تری ایگلتون که با عصبیت با این مقوله‌ی فلسفی ـ هنری مواجه می‌شوند، برخی دیگر از صاحب نظران، آثار مثبت آن را نادیده نمی‌گیرند: تساهل و مدارا، نسبی‌نگری در امور، و قبول این نکته که خردورزی صرف، نخبه گرایی و حاکمیت ایدئولوژی‌های از بالا را به دنبال داشته است.

و اما... اگر جهل بر امور، باعث آفرینش هنری است، که جای حرفی باقی نمی‌ماند! در غیر این صورت، درک انتقادی هر پدیده‌ی فرهنگی ـ اجتماعی یا فلسفی ـ هنری از جمله پسامدرنیته چه آسیب و زیانی می‌تواند بر شعر امروز ایران وارد سازد؟ ما که ندیده‌ایم «شاعران و ناقدانی که دل‌مشغولی‌شان این (باشد) که این پدیده‌های فلسفی... را با ترفندهایی! در شعر و هنر معاصر جا بیندازند» به هر صورت، توطئه‌ای نباید در کار باشد! پس از چه‌رو برخی حاکمان کدخدامنش، نظم مستقر ادبی خود را با طرح این مقوله‌ی فلسفی ـ هنری در خطر می‌بینند و فریاد واهنرا سر می‌دهند؟ اما انصافاً از حق هم نباید گذشت که به هرحال احتیاط شرط مرد است!

ـ مواظب بسته‌های شکلاتی که از آن سوی مرز وارد سرزمین ما می‌شود، باشید! ■



خوانندگان و آدینه

● در شروع این صفحه، لازم است یکی دو نکته را با خوانندگان روشن کنیم و ذهن آن‌ها را گلشن. اول آن‌که وقتی خوانندگان محترم نامه‌ای می‌نویسند و از اعضای ثابت «آدینه» که دو سه نفر هم بیشتر نیستند، تعریف و تمجید می‌فرمایند یا سراغی می‌گیرند ـ بدون این‌که موضوع خاصی که به درد بقیه‌ی خوانندگان بخورد در نامه‌ی خود بیاورند ـ این نامه علی‌القاعده نقل‌کردنی نیست. (آقایان ناصر مختاری، سعید کاشانی، محمود.ب و خانم‌ها سعیده. آ، فاطمه استرآبادی، و نرگس میرباقری بدانند و گله نفرمایند که چرا نامه‌هایشان چاپ یا منعکس نشده.) ما را و شما را چه فایده اگر بنویسیم که نوشته‌های آقای غلامحسین ذاکری (تیتر اول) را پسندیده‌اند و یا مقالات آقای مسعود بهنود را خوانده‌اند. و یا احوال سرکوهی را پرسیده‌اید. بله، هرماه نامه‌هایی با این مضمون می‌رسد و نقل یا اشاره به آن‌ها به کار کسانی می‌ماند که در هر روایت از خودشان تعریف می‌کنند و در هر فرصت برای خود دسته گلی می‌فرستند.

● مطلب دیگر این‌که «آدینه» نمی‌تواند مقالات و نامه‌هایی را که برای نشریات دیگر نوشته شده، و آن‌ها به هر دلیل چاپش نکرده‌اند، به حلّیه طبع بیاراید. همین‌طور نوشته‌هایی را که تعریض و انتقادی بر مطالب نشریه‌ای دیگر دارد. در عالم مطبوعات این معمول نیست و گرچه دوستان بسیار مسلمانی هستند که صفحات زیادی را اختصاص به این‌گونه مطالب می‌دهند و در ابتدایش گلایه‌ی نویسنده بابت چاپ نشدن نوشته‌شان را (مثلاً در آدینه) هم نقل می‌کنند و... اما ما این اصل را نمی‌شکنیم (برای منیر منیرالدین، بهرام صداقت، مهین رفعت، ژاله رفعت و... نوشته شد) حتا وقتی که نوشته‌شان از سر مهر باشد و خطاب به نشریات بی‌مهر!

● دیگر آن‌که وقتی شش هفت ماهی از چاپ یک مطلب گذشت و آن‌گاه ـ به تصور ما ـ خوانندگان فراموشش کردند، آن‌وقت محمد صادقی نامه بنویسد درباره‌ی مقاله‌ی «ما می‌مانیم»، به علت تأخیر قبول نمی‌شود. حتا وقتی که تأسف برانگیزد و نوشته‌ی بسیار خواندنی «فریدالدین» باشد. ـ که شاید در فرصتی دیگر، و مستقلاً آن را چاپ کنیم. البته این وعده را حتمی نگیرید ـ.

● بسیار پیش می‌آید که خوانندگان محترمی با خواندن سه چهار سطر اول مقاله‌ای یا انداختن نگاهی به عنوان آن، قلم در دست می‌گیرند و اعتراض یا سئوالی می‌کنند که جواب آن، در همان مقاله داده شده و از ما برنمی‌آید که یک بار دیگر مقاله‌ی اصلی را چاپ کنیم، ولی از ما برمی‌آید که تقاضا کنیم که پیش از اعتراض یا تعریض مقاله (گزارش، شعر، قصه و...) را به دقت مطالعه فرمائید، شاید پاسخ در همان‌جا آمده باشد، چنین است نوشته‌ی منیر منیرالدین در باب «جامعه‌ای که می‌خواهیم و نمی‌خواهند»، نوشته‌ی علی‌اصغر طاهربیگی درباره‌ی «مقاله‌ی پرویز بابایی» و نوشته‌ی مهناز آتابای درباره‌ی «مقاله‌ی پرویز ورجاوند» و...

● گاهی نوشته‌های عاطفی و بلند درباره‌ی مباحث سیاسی و قدیمی ما را به شوق خواندن وامی‌دارد ولی صفحات اندک مجله مانع از نقل آن‌ها می‌شود مثل نوشته‌ی «آفتاب لب بام است، اما شب پرستاره است» از جلیل، و نوشته‌ی «با مهربانی صدایت را شنیدم مهرانگیز» که ستاره‌ی صفوی درباره‌ی مقالات خانم مهرانگیز کار نوشته بود.

● گاهی می‌خواهیم گریبان خود را پاره کنیم که «بابا بس است. اصلاً غلط کردیم» مثل ماجرای You and your company که سه شماره است گریبان‌گیر شده، نه آقا (یا خانم) م. امامی و آقای مجید داورپناه (که معتقدند اصطلاح درست است) دست برمی‌دارند و نه نویسنده و مترجم محترم خانم مینو مشیری که در تازه‌ترین نامه‌ی خود باز اصرار دارند که این ترکیب غلط است و خواسته‌اند که چون در زبان انگلیسی چنین نیست ما نباید بدآموزی کنیم و نامه‌ی آن دیگران را چاپ کنیم و برای اثبات مدعای خود دعوت کرده‌اند که «از ملکه‌ی انگلیس ـ یا نماینده‌ی وی در تهران ـ از کلینتون یا رادیو امریکا بپرسید.» ولی ما کار را ساده می‌کنیم. خوانندگان قضاوت می‌کنند و ما پرونده را می‌بندیم. آ... هان!

□□□

● اگر این «آزادی» مظلوم چند نفر هواخواه عاقل مانند آقای پیمان عقیلی داشت کارش به این‌جا نمی‌رسید.

● آقای احمد ساروی با اشاره به «دیدگاه‌های قابل تأمل» مسعود بهنود و «دغدغه‌ی استقلال و آزادی» که دارد، پرسیده «آقای بهنود، چرا مدت‌های مدید است با آدم دست‌بسته کشتی می‌گیرید» و این اشاره‌ای است

به آقای نورالدین کیانوری و مقاله‌ی «آفتاب لب بام است». سئوال دیگر ایشان این است که «چرا اشتباه‌های کوچک و گاه فاحش (عمد و غیرعمد) بعضی سران را به کل خانواده تعمیم می‌دهید».

● آقای عباس حسینی نیز معتقدند: «شما به راحتی می‌توانید به فردی که قادر نیست به آسانی به شما جواب بدهد بد و بیراه بگویید اما جوانمردی را فراموش نکنید»، در پایان نامه‌ی ایشان، خطاب به نویسنده آمده: «چه بخواهید و چه نخواهید آفتاب از زیر ابر بیرون خواهد آمد و شما و همه‌ی مبلغان سرمایه را رسوا خواهد کرد».

● خانم ثریا. ف نوشته‌اند: «آقای بهنود حالا دیگر مطمئن شدم شما مقصودی دارید. شما می‌خواهید خائنین را تطهیر کنید. شما کسی را که خودش اعتراف کرده که جاسوس است ـ اگر هم نمی‌کرد ما از سال‌ها پیش می‌دانستیم ـ با این نوع دیالوگ‌ها دارید موجه جلوه می‌دهید، آقایی که عمرش لب بام است مگر جز خیانت و... و... کاری انجام داد». ایشان نویسنده را به دلیل نوشتن کتاب «این سه زن» هم مورد سرزنش قرار داده‌اند.

● آقا (یا خانم) ر. د (از اصفهان) و آقای خشتاونی از قزوین در نامه‌های بلند خود از نویسنده‌ی «آفتاب لب بام است» خواسته‌اند سعی نکند دل توده‌ای‌ها را به دست آورد و این‌همه آوانس به آن‌ها ندهد، چراکه «ملت ایران این... را خوب می‌شناسد. خیانت آن‌ها بر همه معلوم است، حالا آخر عمری شما قصد دارید آب توبه بر سر آن‌ها بریزید».

● سه دانشجو نیز (از کرمان) در نامه‌ای به آدینه از این‌که با این‌گونه مقالات (آفتاب لب بام است) به نسل جوان امکان داده‌ایم که بدون حبّ و بغض تاریخ معاصر را بدانند، سپاس‌گزاری کرده‌اند.

● دو تن از خوانندگان ما (میرسلیم احتشامی و امیر طباطبایی) خواسته‌اند که از طرح این مباحث بی‌فایده و تاریخی صرف‌نظر کنیم.

● آقای امیر غلامی (از آبادان) مقاله‌ای در تحلیل شرایط کنونی جریان چپ ایران نوشته‌اند با تأکید بر آن‌که «کودک نسل انقلابند» و به این ترتیب سن و سال خود را لو داده‌اند. در بخشی از مقدمه‌ی نوشته آمده: «بازماندگان این جریان اگر به فلج فکری دچار نشده باشند لابد... درواقع رضا دهند که دیگران آنان را مومیایی تاریخ کنند». این خواننده‌ی عزیز در شأن ارسال این نامه مرقوم فرموده‌اند: «تا از خیل روشنفکران سبیلوی خواننده‌ی آدینه مگر کسی به زبان گشودن برانگیخته شود». راستش اول قصد داشتیم مقاله‌ی آقای غلامی را چاپ کنیم ولی با خواندن این جمله ترسیدیم چراکه از هر چه سبیل و ریش و شبیه به آن است می‌ترسیم.

● آقای ش. ج که از ما خواسته‌اند مواظب باشیم نامه‌شان دست ناکسان نیفتد «چون خط بنده در محافل... شناخته شده است». درضمن اشاره‌ای دارد به این‌که: «آقای بهنود این روزها بیشتر از مردگان سیاسی می‌نویسد، آن‌هم از آرشیو. هرچه خواست با قلم شیوای خود به خورد مردم بی‌اطلاع می‌دهد». بریده‌ی معرفی کتاب هویت را هم فرستاده‌اند تا اگر نمی‌دانیم بدانیم که اسامی چه کسانی (ازجمله نویسنده‌ی آن مقاله) در کتاب درج شده. درضمن اشاره کرده‌اند که «آقای بهنود را از روزنامه‌ی آیندگان و مجله‌ی فرهنگ نوین و سایر مجلات فلان فرموده می‌شناسم».

□□□

● دانشجویان دانشگاه علوم پزشکی کردستان هر هفته یک نامه‌ی خوش‌خط برای ما می‌نویسند. در آستانه‌ی روز ۱۶ آذر خواسته‌اند که انجمن اسلامی تشکیل دهند ولی رییس دانشگاه مخالفت کرده. چرا؟

● نامه‌ی مفصل دیگری (این بار خط خوش نیست) پر از عصبانیت و شور و هیجان نوشته‌اند که رییس دانشگاه علوم پزشکی در زمان انتخاب با ما که می‌خواستیم به آقای خاتمی رأی بدهیم چه‌ها که نکرد، حالا شنیده‌ایم قرار است جای خود ابقا شود. وای بر ما!

□□□

● نامه‌ای رسیده (فرستنده: بابک بهارستانی) که در زیر آن صدها امضا هست، از تبریز که بر اساس آن ارگ یا مسجد علیشاه تبریز که از میراث فرهنگی است در معرض انهدام قرار گرفته، در سال ۶۱ عده‌ای کتابخانه‌ی آن را منهدم کردند (آن‌هم با دینامیت!) و حالا بولدوزرها افتاده‌اند و کنار ارگ خاک‌برداری ۱۰-۱۲ متری می‌کنند و لرزش دایم زمین ارگ را می‌لرزاند. نویسنده و امضاکنندگان معتقدند فریاد سازمان میراث فرهنگی استان به جایی نرسیده و جلوگیری از این‌کار وظیفه‌ای ملی است، که البته اگر چنان باشد، چنین است.

□□□

● صندوق پستی آدینه چندماهی است که یک مشتری دایمی یافته که آقای مسعود خوشایی باشد که با در اختیار داشتن یک کامپیوتر و یک برنامه‌ی زبان فارسی، هیچ معضل اجتماعی را ندیده نمی‌گیرند و از سخنان آقای فاضل لنکرانی درباره‌ی زنان تا خدمات شهری، از استعدادها و این‌که چرا سازمان پرورش استعدادها در خدمت مردم نیست، تا تقطیع نمازجمعه آیت‌اله یزدی... به نوشته‌ی خودشان سیزده مقاله نوشته و فرستاده‌اند. در یکی از این سیزده مقاله به نقد صفحه‌ی نامه‌های شماره‌ی گذشته پرداخته‌اند، با ذره‌بین آن‌چه را از ایشان در آن صفحه نقل شده بود با اختلاف «و» و «یا» و... با نامه‌ی اصلی خود مقابله کرده‌اند. که باید حضورش گفت که برادر! روش مرضیه آدینه ـ و چه با همه‌ی نشریات جهان ـ همین است، به هرحال نویسنده و ویراستار و دوباره‌نویس هم باید نانی بخورند و اگر قرار باشد هر نوشته‌ای را همین‌طوری به حلّیه طبع بیارایند که نمی‌شود. این حکایت نه فقط بهر آقای خوشایی که جهت اطلاع دیگر دوستان نکته گیر ذره‌بین‌دار و زودرنج قلمی شد.

□□□

● نامه‌ی دانشجویی از دانشگاه تبریز، امین پاک‌نیا، درباره‌ی فساد و به‌ویژه فسادهای اجتماعی و جنسی گرچه نقل‌کردنی نیست ولی این‌قدر هست که ما را به تفکر واداشت. اگر مسئولی یا گوش شنوایی از جمع مسئولان پیدا کنیم، این نامه را به آن‌ها خواهیم رساند.

● نامه‌ای به طنز تلخ از پویا عباسی رسیده است درباره‌ی برنامه‌های علمی و فرهنگی صداوسیما، «فیلم‌ها و سریال‌هایی متعلق به عصر حجر، زمانی که انسان غارنشین با فن بیان و حرکات موزون و علوم مختلفه آشنایی نداشت ـ البته بلانسبت فیلم‌های خارجی شرحه شرحه و ماقبل تاریخ که از این قاعده مستثنی شده‌اند».

● مدیر و نویسنده‌ی مقاله «جامعه‌ای که می‌خواهیم و نمی‌خواهند» و شرکت‌کنندگان در بحث «جامعه‌ی مدنی چیست» از لطف بی‌پایان نسیم علایی، م. د. محتشمی، نصرتا... کلانتری، محسن کلامی، عبدالرحمن شهیدی، فرشته ساروی، بهمن نادرزاد و... سپاس‌گزارند.

● ما از نقل و حتا اشاره به نامه‌هایی که برای صفحات شعر و داستان (بخوانید برای علی باباچاهی و محمد محمدعلی) می‌رسد معذوریم. دلیلش هم این‌که اگر به این نامه‌ها جواب بدهیم جایی برای بقیه نمی‌ماند. ماشاا... به این همه شاعر و قصه‌نویس، به خصوص از طبقه‌ی نسوان.

● گاهی پستچی و مدیر و پاسخ‌گوی نامه‌ها و خلاصه همه‌ی کسانی که با صندوق پستی آدینه سر و کار دارند از سرعت عمل دوستان و از دقت خوانندگان تعجب‌زده می‌شوند. سه روز بعد از انتشار مجله مقاله (مثلاً آقای خوشایی) می‌رسد. البته این تعجب در مورد مسئولان دولتی و مدیران محترم روابط عمومی وارد نیست. آن‌ها هیچ عجله‌ای ندارند و تازه گاهی زیادی کار مانع از آن می‌شود که مدیران محترم روابط عمومی روزنامه بخوانند، رادیو بشنوند و خلاصه در جریان امور قرار گیرند. این نکته‌ی اخیر وقتی تداعی شد که نامه‌ای رسید از سازمان آمار ایران به امضای مدیر محترم روابط عمومی با عنوان «جناب آقای فرج سرکوهی دبیر محترم تحریریه‌ی ماهنامه» درباره‌ی «نتایج تفصیلی سرشماری عمومی نفوس و مسکن سال ۱۳۷۵ استان تهران». آمار خیلی جالبی بود. اصلاً دنیای اطلاعات خیلی وسیع و حساس است و آمار هم اساس کار. ■

در همکاری با آدینه فضیلتی نمی‌بینم

در شماره‌ی گذشته‌ی آدینه، برای شکل دادن گزارشی با عنوان «جامعه‌ی مدنی را چگونه می‌دانید» از جمعی از اهل قلم و تفکر خواستیم به این سئوال ـ حداکثر در دو ستون ـ پاسخ گویند. از آن جمله سرکار خانم فرزانه طاهری، نویسنده و مترجم محترم بودند. پاسخ ایشان طولانی بود و در عین حال دو تصویر در آن وجود داشت که تلفنی از نویسنده محترم پرسیده شد که «آیا مدرکی که بتوان آن را در یک دادگاه ارائه داد در دست دارید» که نداشتند، یعنی نمی‌توانستند داشته باشند. حق با ایشان بود. اما ما هم حق داشتیم که خود را در دادگاهی با یک هیأت واقعاً منصفه و دارای انصاف تجسم کنیم و شرمسار آن باشیم که صحنه‌ای را گزارش کرده‌ایم که هیچ مدرکی برای اثبات رخ دادن آن نداریم. سرکار خانم طاهری با بزرگواری ـ و البته با تأسف ـ منطق ما را پذیرفتند و در عین حال پذیرفتند که چون مطلب ارسالی بلندتر از اندازه‌ی تقاضائی ماست، دبیران آن را کوتاه کنند. البته در این‌جا کوتاهی از دفتر آدینه بوده که متن نهایی را دوباره برای ایشان نفرستاده است. این کوتاهی را می‌پذیریم و با چاپ عین نامه ایشان، به وظیفه خود عمل می‌کنیم که مشمول عنایت «برو کلاه بیاور، سرآورده‌ایم» نشویم. انصاف این است که کسی ما را دنبال کلاه کسی نفرستاده و این از معضلات انتشار یک نشریه مانند آدینه، دراین روزگار است که خوانندگان با خواندن این مقدمه و نامه‌ی خانم طاهری به بخش کوچکی از آن پی می‌برند.

مدیر مسئول محترم مجله‌ی آدینه،

با سلام، خواهشمندم این نامه را در اولین شماره‌ی آن مجله چاپ بفرمایید.

در شماره‌ی مورخ آبان ۷۶ آن مجله مقاله‌ای از بنده به چاپ رسیده بود که چون مشمول مقالات «رسیده» نمی‌شود که در صفحه‌ی اول آن مجله همچون سنت حسنه‌ی همه‌ی مجلات دیگر مستحق حک و اصلاح بدون موافقت نویسنده شناخته شده‌اند و بنا بر درخواست مکرر شخص شما و پس از انکارهای مکرر شخص من و تعارفات شما که بنده فلان و بهمانم نوشته شده (که البته چون فکر نمی‌کردم کار به اینجا بکشد، مکالمه‌های تلفنی‌مان را ضبط نکردم ـ هرچند شاید عاقلانه‌تر بود این کار را می‌کردم، چون ظاهراً برای هرچیزی سند و مدرک مطالبه می‌کنید) می‌خواهم به حک و اصلاح مقاله‌ام اعتراض کنم. قیچی حک و اصلاح شما انسجام مقاله‌ی مرا از هم گسسته، آن را انشاوار کرده و برخی جملات را به کلی پرت و بی‌معنی کرده است.

شما در مکالمه‌ی تلفنی خود پس از دریافت مقاله گفتید که در چاپ دو تصویری که برای جزئی کردن حرف‌هایم آورده بودم (چون ارزش کارم را در نقل تجربه‌های ملموس خود می‌دانستم نه انشاهای کلی) در صورت شکایت و طرح در دادگاه سند و مدرکی دارم یا نه. اولی صحنه‌ای بود که خودم شاهدش بودم و دومی بلایی که بر سر یکی از دوستانم آمده بود. شهادت بنده لابد پشیزی در محاکم ما نمی‌ارزد. در مورد دومی هم اگر سند و مدرکی در کار بود که دیگر جامعه‌ی مدنی تحصیل حاصل بود. به هر حال، بنا به رسممان در این سال‌ها، چون ادامه‌ی حیات آن نشریه را مهم‌تر می‌دانستم تا افشای گوشه‌ای از بی‌قانونی‌های این جامعه، حذف تصویر دوم را پذیرفتم، ولی در مورد تصویر اول هنوز حرف باقی بود که پرسیدم مشکلتان فقط همین دو تصویر است، پاسخ دادید که مقاله زیادی طولانی است و هرکس دو ستون بیشتر جا ندارد. این‌جا بود که بوی بدی به مشامم رسید. آخرین جمله‌ی شما این بود که «مقاله را «ادیت» می‌کنم و برایتان می‌فرستم، اگر موافق بودید که چاپ می‌کنم، اگر هم نه...» هفته‌ها گذشت و خبری نشد. فکر کردم از خیر «ادیت» گذشته‌اید. (همین‌جا از ادیتورهای محترم که خودم هم جزوشان هستم عذر می‌خواهم که این لفظ را به کار می‌برم، نقل مستقیم است و ناچارم.) تا اینکه چشمم به جمال مجله روشن شد و آه از نهادم برآمد. شما نه تنها دو تصویر را حذف کرده‌اید، جملات متعددی را هم که مستقل از آن تصاویر بوده‌اند و گفتنشان برایم ـ حالا بجا یا نابجا ـ بسیار اهمیت داشته‌اند، به سطل زباله ریخته‌اید.

با حذف تصویر اول که صحنه‌ی کتک خوردن چند جوان بود، صحنه‌ای که هزاران نفر دست کم تا به امروز شاهدش بوده‌اند، بحث من درباره‌ی احساس شرمندگی از خود را به وقت نظاره‌ی چنین صحنه‌هایی، اینکه جرئت اعتراض ندارید و حرف‌های دیگرم را نیز حذف کرده‌اید: «کتک خوردن دون شأن انسانی است ـ چه کوچک باشد چه بزرگ ـ حتی انسانی که جنایات فجیعی کرده و اولیای دم مجبور می‌شوند یا اصلاً مایل‌اند پیش از اعدام شلاقی نثارش کنند، و به یاد حرف دوستی می‌افتید که می‌گفت هرچه فاصله‌ی مغز تا دست در جامعه‌ای بیشتر باشد، درجه‌ی مدنیت آن جامعه بالاتر است ـ و به رواج و اصلاً تشویق انتقام‌های شخصی می‌اندیشید و به خصوصی شدن جرم، به جوانی که قرار است بخش‌هایی از صورتش را بپوشانند و با او مقابله به مثل کنند، به پدری که می‌تواند فرزندش را که زیر شکنجه و آزار زجرکش شده است ملک خود بداند و به جمعیتی که در مراسم سنگسار و اعدام، انگار که به تماشای مسابقه‌ی فوتبال آمده باشند، از صبح زود یا اصلاً شب قبل می‌آیند و جا می‌گیرند.»

با حذف تصویر دوم، جمله‌ی «... چون زنید، همیشه این خطر تهدیدتان می‌کند که هرکه خواست... از این نامه‌ی اعمال برایتان درست کند» به کلی بی‌معنا شده است. تصویر حذف‌شده است، کدام نامه‌ی اعمال؟ و تمام جمع‌بندی مقاله‌ی مرا نیز حذف کرده‌اید: یعنی فقط جمله‌ی اول از بند آخر را اذن ورود به مجله داده‌اید. مقاله درست شده عین انشاهای دوران مدرسه، با این پایان‌بندی: این بود انشای من.

اما این طور تمام شده بود: «احساس اینکه سقفی که با خوش‌خیالی بر سر خود ساخته‌اید با تلنگری بر سرتان آوار می‌شود، روان فرزندانتان تباه می‌شود، نه احساس امنیت انسانی می‌کنید، نه امنیت سیاسی نه فردی نه اجتماعی نه شغلی. شهروند نیستید که حق شهروندی داشته باشید. انگار رعیت‌اید ـ بله، می‌خواستم از این احساس درماندگی، بی‌پناهی، سرخوردگی، هراس، شرمندگی و خشم سرکوب‌شده بگویم، از این‌ها که کوره‌ی مدام مشتعل اضطرابتان را شعله‌ور نگاه می‌دارد. از همین «دستتان به جایی بند نیست» ها ـ همین‌هاست دیگر، فعلاً برای من همین‌ها نباشد کافی است.» این‌ها انشائیات نیست این‌ها با پوست و گوشت لمس شده و برای همین حذفشان را برنمی‌تابم.

سرانجام آنکه ظاهراً در جامعه‌ی غیرمدنی ما، این حق شماست که مطلبی را کوتاه کنید یا نکنید، چاپ کنید یا نکنید، هرچند در همین شماره در مورد همین مبحث و در همین نظرخواهی مطالب طولانی‌تر از من هم هست. اما خوب شد، می‌توان این را هم به سیاهه‌ی چیزهایی که گفته بودم نمی‌خواهم شاهدش باشم اضافه کنم. حداقل احترام به نویسنده‌ای که ساعت‌ها وقتش را به اصرار شما صرف کرده، یا حداقل احترام به قول خودتان، این بود که مطالب «ادیت»شده را می‌فرستادید، چون همان‌طور که این حق را برای خود قائلید که مطلب را دست‌کاری کنید یا چاپ نکنید، این حق را برای من هم قائل بودید که حاضر باشم به این شکل چاپ کنم یا نکنم. جامعه‌ی مدنی از یک چیزهای کوچکی مثل این هم می‌تواند شروع شود.

و البته این را هم می‌دانم که وضعیت نشریاتی چون آدینه که هربار گویی باید برادریشان را اثبات کنند وضعیتی بغرنج شده، در حالی که می‌بینیم در زمینه‌ی مباحث حاد اجتماعی حتا روزنامه‌ها هم رسالت مطبوعاتی‌شان را بهتر انجام می‌دهند. اما من، به عنوان فرد، دیگر در همکاری با نشریه‌ای که اگر گفتند کلاه بیاور، بدود سر بیاورد فضیلتی نمی‌بینم. ■

با احترام
فرزانه طاهری، پانزدهم آذر ۷۶

انتشارات روشنگران و مطالعات زنان منتشر کرده است:

زلف اندیشه
شعر
ویدا فرهودی

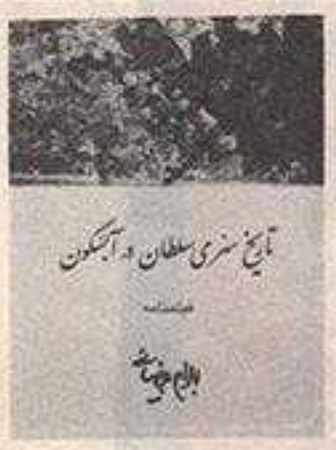
برگونه‌های سرخ شکفتن
شعر
ویدا فرهودی

درباره‌ی تغییر جهان
از کارل ماکس تا والتر بنیامین
نوشته‌ی میشل لووی
حسن مرتضوی

مثل آب برای شکلات
لورا اسکوئیول
مریم بیات

جامعه‌شناسی خانواده
دکتر شهلا اعزازی

مرگ یزدگرد
ترجمه به انگلیسی
منوچهر انور



تاریخ سری سلطان در آبسکون
بهرام بیضایی

سیاوش خوانی
بهرام بیضایی
(چاپ دوم)

زن و سینما
گزینش و برگردان:
منیژه نجم عراقی - مرسده صالح‌پور،
نسترن موسوی، مهرناز صمیمی

نقش آموزش زنان در توسعه‌ی اقتصادی
الیزابت ام‌کینگ
دکتر غلامرضا آزاد

در آستانه‌ی فصلی سرد
گزیده‌ای از آثار زنان
قصه‌نویس ایران با مقدمه‌ای از
تورج رهنما و سوزان گویری

تاریخ فکر
دکتر فریدون آدمیت
(چاپ دوم)

نشانی جدید: تهران - خیابان سیدجمال‌الدین اسدآبادی - میدان فرهنگ - خیابان ۳۳ - نبش آماج - شماره ۱۹ آبارتمان ۳
ص.پ ۵۸۱۷-۱۵۸۷۵ - تلفن و فاکس ۸۷۲۳۹۳۶