ADINEH 129

آدینه

امیر تو اکر واروگاس یوسا ع. دروییشیان غزاله علیزاده

در اندیشه‌ی زمانه‌ی خود بودن

دانشگاهی که نیست و می‌تواند باشد

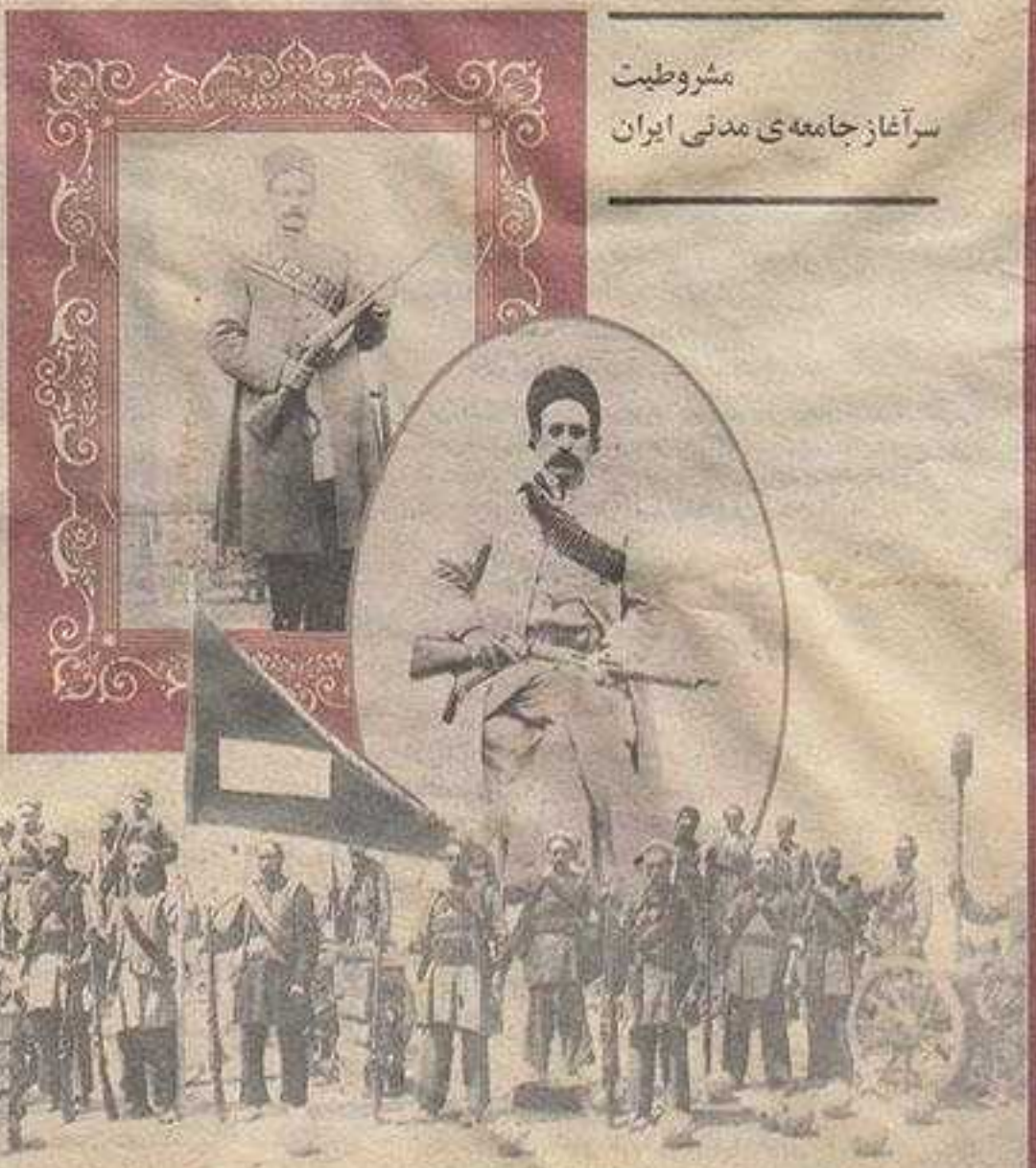
پسامدرنیسم و نظریه‌ی شناخت

مشروطیت، سرآغاز جامعه‌ی مدنی ایران

۱۶ آبان‌ماه ۱۳۷۷
۶۰ صفحه ۲۰۰ تومان
ISSN 1017 - 4095
۱۲۹

در آستانه‌ی چکاوک سرزنده

قمر، ملکه‌ی آواز ایران



مشروطیت
سرآغاز جامعه‌ی مدنی ایران

چهار کتاب از دکتر شفیعی کدکنی:

شاعر آینه‌ها

بررسی سبک هندی و شعر بیدل

«همزبانان ما در خارج از مرزهای کنونی ایران، و همهٔ کسانی که فرهنگ و سنت ادبی آنان با سنت شعر فارسی مرتبط است، بیدل را در کنار حافظ و در مواردی بیشتر از حافظ می‌پسندند...»

(چاپ چهارم ۱۳۷۶، ۳۴۰ صفحه، ۱۰۰۰ تومان)

تازیانه‌های سلوک

نقد و تحلیل چند قصیده از حکیم سنائی

«تازیانه‌های سلوک مدخل یا تفسیرگونه‌ای است بر قصایدی که سنائی را سنائی کرده است و از دیگر شاعران ممتاز. در تاریخ ادبیات فارسی وقتی می‌گوییم: شعر قبل از سنائی و شعر بعد از سنائی، خوانندهٔ اهل و آشنا تمایزی شگرف میان این دو مرحله احساس می‌کند. هیچ کدام از قله‌های شعر فارسی، حتی سعدی و حافظ و مولوی، چنین مقطعی را در تاریخ شعر فارسی ایجاد نکرده‌اند...»

(چاپ دوم ۱۳۷۶، ۵۳۴ صفحه، ۱۶۰۰ تومان)

شاعری در هجوم منتقدان

نقد ادبی در سبکِ هندی

پیرامون شعر حزین لاهیجی

«این کتاب، علاوه بر معرفی شاعر برجسته‌ای که آخرین شملهٔ پرفروغ یک جریان و سبکِ شعری در تاریخ فرهنگ ماست، شامل بعضی مطالب دربارهٔ تاریخ نقد ادبی در زبان فارسی نیز هست و این بخش شاید مهمترین بخش کتاب باشد.»

(چاپ اول، ۵۱۲ صفحه، ۱۵۰۰ تومان)

موسیقی شعر

«این کتاب، بی‌آنکه مدعیِ هیچ‌گونه کشف و کرامتی باشد، می‌کوشد که مبانی جمال‌شناسیِ شعر فارسی را در حوزهٔ ساخت و صورت‌ها و حوزهٔ موسیقیِ شعر مورد بررسی انتقادی قرار دهد.»

(چاپ پنجم، ۱۳۷۶، ۶۸۶ صفحه، ۲۰۰۰ تومان)

وزن‌شناسی و عروض

نوشتهٔ ایرج کابلی

هر فارسی‌گو و فارسی‌خوانی حق دارد بداند که سخن دری چگونه وزن می‌گیرد و اگر خواست باید بتواند سخن موزون بنویسد یا بگوید. کتاب حاضر برای تأمین این حق نوشته شده است.

(چاپ اول ۱۳۷۶، ۴۷۲ صفحه، ۱۴۰۰ تومان)

منم فرانکو

نوشتهٔ مانوئل واسکز مونتالبان
ترجمهٔ دکتر مرتضی کلانتریان

این کتاب نقل تاریخ فرانکیسم به دو روایت توأمان است: یکی شرح خشونت‌ها، رذالت‌ها و ضدانسانی‌ترین اقدامات پلیسی حکومت فرانکو است. فرانکو دچار این توهم است که تاریخ به او مأموریت داده تا اسپانیا را از پلیدی‌ها پاک کند. روایت دیگر از زبان قربانیان ستمدیدهٔ چهل سال ظلم و بیداد است. این روایتِ غیررسمی، روایت زندگی انسان رنجدیدهٔ این دورهٔ تاریخ اسپانیا است.

(چاپ اول ۱۳۷۶، ۵۶۰ صفحه، ۱۹۵۰ تومان)

روش‌های تحقیق در علوم رفتاری

تألیف دکتر زهرهٔ سرمد، دکتر عباس بازرگان، دکتر الهه حجازی

تألیف این کتاب مبتنی است بر: ۱) تجربه‌های تدریس روش تحقیق در دوره‌های کارشناسی، کارشناسی ارشد و دکترا؛ ۲) نیازهای دانشجویان و پژوهشگران برای استفاده از یافته‌های بین‌المللی و ۳) تجربه‌های حاصل از برگزاری و تدریس در ده‌ها کارگاه آموزشی روش تحقیق.

(چاپ اول ۱۳۷۶، ۴۰۸ صفحه قطع وزیری، ۱۵۰۰ تومان)

نشانه‌ها و معاینهٔ بالینی بیماری‌های قلب و عروق

تألیف دکتر علی‌اکبر توسلی

تشخیص بیماری‌ها بر پایهٔ معاینهٔ بالینی بسیار پرارزش و لذتبخش است. زیرا بهره گرفتن از توانایی‌ها، اندیشه و هنر پزشک در کار روزانه اصلی والاست. انگیزهٔ تألیف این کتاب بر پایهٔ همین اصل بوده است و مطالب آن بر آخرین منابع موثق و در دسترس متکی است.

(چاپ اول، ۴۸۰ (سی + ۴۵۰) صفحهٔ قطع وزیری، ۲۲۰۰ تومان)

تاریخ نیشابور

نوشتهٔ ابوعبدالله حاکم نیشابوری (۳۲۱-۴۰۵ هـ. ق)
ترجمهٔ محمدبن حسین خلیفهٔ نیشابوری
مقدمه، تصحیح و تعلیقات از
دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

«این نیشابور، در نگاه من، فشرده‌ای است از ایران بزرگ. شهری در میان ابرهای اسطوره و نیز در روشنای تاریخ، با صبحدمی که شهرهٔ آفاق است. از یک سوی لگدکوب شم اسبهای بیگانه، در ادوار مختلف، و از سوی دیگر همواره حاضر در بستر تاریخ، با ذهن و ضمیری گاه زندقه‌آمیز و فلسفی، در اندیشهٔ خیام، و گاه روشن از آفتاب اشراق و عرفان، درچهرهٔ عطار...»

تاریخ هنر مدرن

نقاشی، پیکره‌سازی و معماری در قرن بیستم

نوشتهٔ ه. ه. آرناسون
ترجمهٔ مصطفی اسلامیه

در ۷۰۴ صفحه قطع رحلی، مصور با لوحهای رنگی

«هنر مدرن بیشترین تأکیدش بر نوآوری و شکستن قراردادهای کهن و سنتهای جاافتادهٔ پیشین است. مدرنیسم قریب به یکصدسال پا به پای پیشرفت تکنولوژی و رشد جوامع صنعتی حرکت کرده و به زندگی و طبیعت و اشیاء پیرامون آدمها اهمیتی نو داده است. هنر مدرن این اصل را همیشه محترم شمرده که اندیشه، انتخاب، نوآوری و شیوهٔ بیان هنرمند می‌تواند به اندازهٔ کشف دریچهٔ تازه‌ای به زندگی و دوران انسان ارزش داشته باشد.»

از آستارا تا استارباد

نوشتهٔ دکتر منوچهر ستوده

جلد اول: **آثار و بناهای تاریخی گیلان بیه پس**
جلد دوم: **آثار و بناهای تاریخی گیلان بیه پیش**
جلد سوم: **آثار و بناهای تاریخی مازندران غربی**
جلدهای چهارم و پنجم: **آثار و بناهای تاریخی مازندران شرقی**

ادبیات و سنت‌های کلاسیک

تأثیر یونان و روم بر ادبیات غرب

نوشتهٔ گیلبرت هایت
ترجمهٔ مهین دانشور و محمد کلباسی

کتاب ادبیات و سنت‌های کلاسیک یکی از چهارده اثری است که از گیلبرت هایت، استاد نامدار زبان و ادبیات لاتین دانشگاه کلمبیا، نویسنده و شاعر و منتقد ادبی برجسته، به یادگار مانده است.

موضوع کتاب که از زمان انتشار همواره مرجع و مأخذ پژوهندگان بوده است، دستکم در زبان فارسی، تازه و بکر است. نویسنده از تأثیر فرهنگ یونانی و لاتین بر ادب مغرب‌زمین سخن می‌گوید و در کنار مباحث بسیاری که مطرح می‌کند، از جمله، نشان می‌دهد که بزرگان ادب این خطه از جهان، از چاسر و شکسپیر و دانته تا گوته و جویس و سارتر و بسیاری دیگر، آثار ادبی، فلسفی، تاریخی و هم‌چنین اساطیر و افسانه‌های فرهنگ کلاسیک را دستمایهٔ کار کردند و نه تنها خود از آن‌ها بهره گرفتند بلکه با نقل و ترجمهٔ آن آثار واسطهٔ انتقال واژگان و مفاهیم بسیار به زبان‌های بومی خود شدند و آن‌ها را از شکل زبان‌هایی محدود و فقیر درآوردند و عمق و گسترش بخشیدند، تا آن‌جا که دیگر این زبان‌های بومی فقط رسانندهٔ نیازهای روزمره نبودند بلکه ظرفیت بیان اندیشه‌های بلند را پیدا کردند.

سفرنامهٔ ابن‌بطوطه

ترجمهٔ دکتر محمدعلی موحد

(چاپ ششم، متن تجدیدنظر شده، ۱۳۷۶، در ۲ جلد)

«در این چاپ تازه از ترجمهٔ فارسی سفرنامه، کتاب به بخش‌هایی تقسیم شده و برای هر بخش یادداشت‌های فراهم آمده است. ... پژوهشگرانی که به دنبال آگاهی‌های بیشتری هستند بی‌گمان این یادداشت‌ها را سودمند خواهند یافت. ... سفرنامهٔ ابن‌بطوطه شاهدی است گویا بر نفوذ گستردهٔ فرهنگ و زبان ایرانی در سرتاسر اقطار اسلامی آن عصر.»

مؤسسهٔ انتشارات آگاه، خیابان انقلاب، شمارهٔ ۱۳۶۸، تهران ۱۳۱۴۶، تلفن ۶۴۶۰۹۲۲، ۶۴۶۹۲۲۲، دفتر نشر ۶۴۰۹۰۲۰، فکس ۸۷۲۲۲۳۷ ـ پخش کتاب گزیده تلفن ۶۴۰۰۹۸۷

آدینه
۱۲۹
۱۶ امرداد ۱۳۷۷
۶۰ صفحه ۲۰۰ تومان
ISSN 1017 - 4095

بسمه تعالی

سالگرد انقلاب مشروطیت گرامی باد

در اندیشه‌ی زمانه‌ی خود بودن	منصور کوشان	۴
اخبار فرهنگی ـ هنری	سایر محمدی	۷
مشروطیت سرآغاز جامعه‌ی مدنی ایران	محمدعلی آتش‌برگ	۱۲
وحشت از چیست؟	علی‌رضا جباری	۱۴
حمام دیگر فین در کجاست؟ و تعبیر یک رؤیای حرام	فرهنگ / چهل‌تن	۱۵
دانشگاهی که نیست و می‌تواند باشد	کاظم کردوانی	۱۶
عمل شگفت‌انگیز کتاب سال	محمد قاسم‌زاده	۱۸
قمر، ملکه‌ی آواز ایران	رضا وُهدانی	۱۹
بن‌مایه‌های فرهنگ در دالان‌های جهانی	علی‌اشرف درویشیان	۲۰
پسامدرنیسم و نظریه‌ی شناخت	وی وک بامی /خدادادی	۲۲
هدایت، تحسین‌کننده‌ی ذات زنانه	شیوا ارسطویی	۲۴
پیش از پایان	خاچیک خاچر	۲۶
نامه‌ی مصور کلامی	پیرایه یغمایی	۲۷
مکالمات	اکبر رادی	۲۸
خودکشی در کنار هم	یاسوناری /تاواراتانی	۳۰
سفر اعشار	غزاله علیزاده	۳۱
تجدد و روایت حرامزادگی	رضا براهنی	۳۲
نکته‌ها		۳۴
اندرزهایی به نویسندگان جوان	وارگاس یوسا/ویدا فرهودی	۳۵
آمریکا چگونه آمریکا نام گرفت؟	تودوروف / مدیا کاشیگر	۳۶
طرح‌های موزون	الیزابت درو / م. آزاد	۴۰
حضور نقاشی نو بعد از مدرنیزم	سعید توکلی‌پارسان	۴۱
در آستانه، چکاوک سرزنده	شهرام شاهرختاش	۴۲
یک سالاد خانوادگی	سیروس طاهباز	۴۴
پیام توپ، نه آتش که دوستی...	فرخ تمیمی	۴۷
اسطوره‌زدایی از جهان غول‌ها	رضا عامری	۴۸
چه‌طور می‌شود درباره‌ی فوتبال حرف نزد	امبرتو اکو / عاطفه طاهایی	۴۹
وابستگی چیست؟ کدام است؟	فرزین ناجی	۵۰
شوخی / جدی‌های حاجی واشنگتنی	پیام یزدانجو	۵۲
پیروزی	افشین شاهرودی	۵۳
اطلسی تازه‌ی بیمارستان	پرویز کلانتری	۵۴
نامه‌ی مصور کلامی	پیرایه یغمایی	۵۵

دفتر آدینه: تهران، جمالزاده‌ی شمالی، روبه‌روی سه‌راه باقرخان، ساختمان ۴۱۹، طبقه‌ی چهارم
تلفن: ۹۳۵۸۴۶ صندوق پستی ۱۴۱۸۵/۳۴۵

صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول:
غلامحسین ذاکری

سردبیر:
منصور کوشان

طراح روی جلد و صفحه‌ها:
هایده عامری ماهانی

طرح‌ها:
ساعد فارسی رحیم‌آبادی
رحیم کبیر صابر

حروفچین: سیما سرگُلی

نسخه‌خوان: محسن فرجی

سازمان اشتراک و
سرپرست داخلی: سعید همتیان

لیتوگرافی، چاپ، صحافی:
مازیار
تلفن: ۲ ـ ۸۸۴۸۰۲۰

● آدینه هر ۱۵ روز منتشر می‌شود.
● آدینه در ویرایش مطالب رسیده آزاد است.
● مطالب رسیده پس داده نمی‌شود.

ADINEH
FORTNIGHTLY
Cultural, Social, Political
No. 129 Aug 1998
General Editor:
Mansour Koushan
P.O.Box: 14185/345
Tel: 935846

منصور کوشان

در اندیشه‌ی زمانه‌ی خود بودن

با انتشار شماره‌ی ۱۲۸ آدینه، دوستان و بسیاری از خوانندگان بر من خرده گرفته‌اند که چرا مجله چنان‌که انتظار می‌رفت به ادبیات نپرداخته است. ناگزیر به اعتراف این اندیشه‌ام که به خاطر نگرانی از بی‌راهه رفتن ادبیات و یا دست‌کم گم‌شدن ادبیات در این بازار پر قیل و قال فرهنگی، تصمیم به شیوه‌ای گرفته‌ام که پیش روی شماست. اگر همه‌ی وجودم در گرو تعالی ادبیات نبود و اگر هراس این را نداشتم که در جامعه‌ی یک‌سویه آفرینش‌ها به‌طور کلی، اگر ناقص‌الخلقه و الکن نشوند، دست‌کم، ابتر خواهند شد. به یقین چنان‌که انتظار می‌رفت، به ادبیات، به شکل ارائه‌ی عینی آن، بدون توجه به شرایط زمانی/مکانی مهیای آن، می‌پرداختم. اما از آن‌جا که اِشراف به زمانه‌ی خود، حاکی از آن است که جامعه‌ی امروز بیش از آن‌که آماده‌ی پذیرش آثار آفرینشی باشد، مهیای فراهم‌شدن بستری برای دریافتن بهتر آن است، صلاح را در آن دیدم که به هرچه پربارتر شدن این بستر کمک کنم.

به‌نظر می‌رسد آن‌چنان دست‌اندرکاران چند نشریه‌ی فعال، می‌کوشند به جامعه، جهت‌های دلخواه و یک‌سویه‌ی بدهند، که وظیفه‌ی این نشریه، یا دست‌کم، این خدمت‌گزار کوچک به فرهنگ و نهایت جامعه، شناسایی و شناساندن چهره‌ی بی‌طرف جامعه است. چهره‌ای که می‌تواند نسبت به ارزش‌های برآمده از درون جامعه، به همان نسبت حساسیت داشته باشد و در آن هیچ الگو و ساختار از پیش‌تعیین‌شده‌ای به‌وجود نیامده است. پس برای این‌که آفرینش‌ها و مکاشفه‌ها، بتوانند بستر خود را بیابند، گزیری جز این نیست که به هدف‌های برآمده از درون جامعه بیندیشیم و نسبت به شگردها و کارکردهای امروز آن حساسیت داشته باشیم. به‌نظر می‌رسد هدف‌ها اگر بستر لازم خود را نیابند، اگر در شرایط زمانی/مکانیِ مهیا، شکل نگیرند، در چنبره‌ی فعالیت‌ها و در وسیله‌های حرکتی خودگم می‌شوند. چه بسیار هدف‌های ارزشمندی که در راستای پیش‌رفت خود، یا به دلیل جهش زودرس و یا به دلیل کندی بیش از حد، به راهی درافتاده‌اند که فاعلین آن، اسیر هزارتوهایی از شگردها و تکنیک‌ها شده‌اند و تا آمده‌اند دریابند وسیله، خود هدف شده است، زمانه از آنان گذر کرده است و دیگر فرصتی برای ابراز هویت هدف در پیش رو باقی نمانده است. چراکه یا دیگر هدف، کارایی و کارکرد خود را از دست داده و یا از آن چهره‌ای ناتمام و مسخ‌شده ارائه شده است. چهره‌ای که امکان تأمل و درنگ را به جستجوگر و کنجکاو هدف‌های نو نمی‌دهد و فرصت آن را از دست رفته می‌یابد.

هدف‌ها، به‌ویژه اهداف علوم انسانی در هر شاخه‌اش، نه تنها نیازمند شرایط «زایش» است که نیازمند رشد و تعالی است. اگر کاشف و آفرینشگر، این امکان را می‌یابند که روح و روان خود را در چرخه‌ی زمانه‌ی خود رها کنند و در بازگشت از این سفر درونی، با کوله‌باری از دریافت‌ها به تعمق و تفکر بنشینند تا تأثیر آن به تولد اثر بینجامد، این امکان برای مخاطب آنان چه‌گونه ممکن است فراهم شود؟

آفرینشگر یا کاشف به انگیزه‌ی آرامش روان ناآرام خود، دست به تراش و صیقلی‌کردن حساسیت خود، در برابر هر کنش اجتماعی می‌زند تا از پرتو آن بتواند به مفهوم و معنایی برسد که از زندگی درک می‌کند و دریافته است. اما آیا مخاطب او نیز، مخاطب اثر هم، بی آن‌که در بستر درک و آگاهی از دریافت‌ها رسیده باشد، می‌تواند این ارتباط را برقرار کند؟ انگار این مراحل آفرینشی، حتا به شکل نسبی آن سخت به‌نظر می‌رسد. کنش‌ها زمانی توانسته‌اند بی‌واسطه با مخاطب خود ارتباط برقرار کنند، که در شرایط زمانی/مکانی مهیای پذیرش آن، ارائه شده باشند.

از همین رو نیز، جوامع پیش‌رفته، جوامعی که به این شناخت رسیده‌اند، از آن‌جا که کنش‌هایی از این دست را والاترین، مؤثرترین و سالم‌ترین کنش برای دست‌یابی به جامعه‌ای سالم، راحت و رو به رشد می‌دانند، همه‌ی امکانات ارتباط جمعی خود را در راستای مهیا کردن این شرایط زمانی/مکانی می‌گذارند تا مخاطب هر کنش به سرعت با آن ارتباط برقرار کند و در پرتو آن، جامعه بستر لازم برای رسیدن به هدف پیش رو را پیدا کند. بدیهی است که در این راستا در زمینه‌ی علوم انسانی، آفرینش‌های هنری نه تنها از ارزش والایی برخوردارند که ویژه و استثنایی نیز هستند و جوامع نیازمندِ رشد، ناگزیر است که بیش از هر چیز خود را مهیای دریافت این آثار بکند. چراکه کنش‌های هنری، بیشترین امکان همه‌سویه را به جامعه می‌دهد. جامعه‌ی برتافته از آفرینش‌های هنری، نه تنها جامعه‌ی آزادتر ــ فارغ از دگماتیسم‌های ایدئولوژیک ــ است که کنش درونی آن و امکان تعالی آن به مراتب بیشتر است.

جامعه‌ی متبلور از آفرینش‌های هنری، درواقع جامعه‌ای است که در پرتو داده‌های خود، با قانون، عرف و اخلاق برآمده از درون خود شکل گرفته است و ساختارهای فرهنگی/سیاسی/اقتصادی آن از

حساسیت یک‌سان برخوردارند. به این معنا، که در چنین جامعه‌ای همه‌چیز در یک توازن و هماهنگی لازم به‌سر می‌برد. از آن‌جا که قوانین و اخلاق اجتماعی، وارداتی یا تحمیلی یا عاریتی نیست، از آن‌جا که بر جامعه ننشسته و از دل آن بیرون آمده است، دیگر مسئله‌ی انطباق، مسئله‌ی سوق‌دادن جامعه به سوی آن، مسئله‌ی به‌کارگرفتن همه‌چیز در خدمت به هدف از پیش تعیین‌شده و بیرون از ساختار جامعه و دور از وسیله‌ها پیش نمی‌آید. در جامعه‌ای که با ساختار درونی خود شکل گرفته است، دیگر بیان و سیطره‌ی فرهنگ نظام حاکم بر آن بی‌معنا و بی‌مفهوم است. در چنین جامعه‌ای ساختار روحی/روانی خود به سوی نظامی پیش می‌رود که همه‌چیز، وسیله‌ای است در خدمت هدف. هدفی انسانی، بدون هویت مسخ‌شده.

پس، آن هنگام که هدف هم جزیی و هم کلی از ساختار اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، اقتصادی جامعه‌ای است، دیگر دغدغه‌ی آفرینشگر یا به‌طور اخص هنرمند، چه‌گونگی ایجاد ارتباط با مخاطب نیست. همه‌ی همت او در راستای اهداف انسانی‌اش می‌شود آفرینشی که به خودی خود، در پیش رو و در صف آغاز جامعه قرار گرفته است. هنرمند و مخاطب او در چنین شرایطی ــ شرایطی که جامعه آماده‌ی پذیرش آفرینش اوست ــ دیگر در جنبره‌ها و هزارتوهای گم‌راه‌کننده اسیر نمی‌شود و هرکدام، چنان‌که شایسته است راه خود را در پیش می‌گیرند و در حوزه‌ی فعالیت خود و در مقوله‌ی ما، ادبیات، به‌گونه‌ای رفتار خواهند کرد که مثلاً در کشورهای کوچک و بزرگ آمریکای لاتین رفتار کردند و یا در ژاپن که همگام با ما پا به عرصه‌ی تجدد گذاشت.

اگر ما بتوانیم بستر پذیرش ادبیات و هنر را در جامعه‌مان به‌گونه‌ای که شایسته است فراهم کنیم، به یقین، امید و انتظار برای بلوغ بزرگ و آفرینش آثار عظیم و یکتا خواهیم داشت وگرنه، هم‌چنان در گرته‌برداری از آثار این و آن، که برآمده‌ی ساختار اجتماعی خودند، آثاری می‌آفرینیم که ظرفیت زمانی آن تا چند دهه بیش نخواهد پایید. بی‌گمان، خواننده بر این امر آگاه است که این نظر، با آفرینش‌های پیش‌آهنگ ــ که تنها نخبه‌گان جامعه در زمان آفرینش و انتشار آن را درمی‌یابند و کل جامعه در زمانی بعدتر ــ هیچ‌گونه مغایرتی ندارد، برعکس، فراهم‌شدن بستر لازم و آماده‌ی پذیرش آفرینش‌های نو و بدیع را، در راستای هرچه بیشتر آفریده‌شدن آثار استثنایی و پیش‌آهنگ می‌داند. در چنین شرایطی است که آفرینشگر، اثری فراسوی واقعیت‌های شناخته‌شده و ملموس می‌آفریند. لایه‌های درون واقعیت‌های جامعه‌اش را، هم‌راه خیال و افسانه می‌آفریند تا با زتاب زمانه‌اش بیش از هر چیز در اثرش نمود پیدا کند. بیش از آن‌که به‌گذشته بیندیشد، به آینده اهمیت می‌دهد و می‌کوشد اسیر توهم‌ها و دگرگونی‌های خیالی/تاریخی نشود.

در چنین شرایطی است که آفرینشگر امروز درمی‌یابد تکیه‌گاه و تخته‌ی پرشش دیگر تنها گذشته نیست. حال و آینده به مراتب اهمیت بیشتری دارد. درمی‌یابد، حتا آن زمان که نیازمند بازتاب گذشته است، ناگزیر است آن را به زمانه‌ی خویش بکشد و مخاطبش را در برابر شاهینی قرار دهد آشنا. در ترازوی پیش روی خواننده، کفه‌ی آینده سنگین‌تر و پربارتر از گذشته باشد. اگر چنین شود، بدیهی است که آفرینشگر امروز نه‌تنها مخاطبش را دچار خلسه‌ی اساطیری نمی‌کند که ابایی هم از ساختن اسطوره ندارد.

اسطوره‌های آفرینشگر او، نمادهای عینی زمانه و جامعه‌ی او است. این ویژگی سبب می‌شود مخاطب دچار خلسه نشود، به بیداری و لذتی هشداردهنده برسد. به آرامش و سکونی که زاییده‌ی تعهد هنرمند است. هنرمندی که ریشه در سرزمینش دارد. «آرامش پیش از طوفان» را می‌شناسد و در بازتاب آرامش و سکون اثرش، طوفانی، جهشی، دگرگونی ملموسی نطفه بسته است تا انسان این زمان به مدد توانایی، دانش و درک خود، فعال شود، از سیطره‌ی نام‌ها، نشان‌ها و ایدئولوژی‌ها رها یابد.

آفرینشگر امروز به جهت ارتباط وسیع با مخاطبش، دیگر در برابر ناشناخته‌ها زانو نمی‌زند، حیرت نمی‌کند، با یاری جستن از درک و شعور و شناخت و آگاهی که از فراز و نشیب‌های تاریخی زمانه‌اش (دست‌کم همین دهه‌ی شصت ـ هفتاد) به‌دست آورده، به بررسی و تحلیل آن می‌پردازد و علت وجودی آن را می‌نمایاند. از این رو، اضافه بر آن‌چه که بر زمانه‌اش می‌نشیند و در برابر آن متعهد است، ناگزیر است آثار آفرینشگران پیش از خود را نیز بازتابی این زمانی بدهد. چراکه هرچه پیش‌تر می‌رود، به این یقین می‌رسد که درک و آگاهی مخاطب اثرش بیشتر می‌شود و پیچیدگی جامعه‌ای که در آن می‌آفریند، عمیق‌تر است. آفرینشگر امروز ناگزیر به مبارزه‌ای است فراگیرتر از هنرمند پیش از خود. اگر هنرمند نسل‌های پیش، به دنبال یک ایدئولوژی یا جایگزینی آن بود و مخاطبش را به سمت و سویی ویژه ــ درست یا نادرست ــ سوق می‌داد، آفرینشگر امروز، به دنبال اعتلای شرایط انسانی، بدون هرگونه قید و شرط است. می‌کوشد آثاری بیافریند برآمده‌ی کنش‌ها و واکنش‌های اجتماع عصر خویش، از بازتاب‌های زمانه‌اش که در آن همه‌چیز، به سود انسان آزاد و آزاداندیش است.

آفرینشگر امروز با یک فعل یا عنصر خاصی روبه‌رو نیست. او محاط در داد و ستدهایی است که ذهن مخاطب اثرش را ــ آن‌گونه که می‌خواسته‌اند باشد ــ پرورش داده‌اند. بر ذهن او یک تم یا ساخت یا تکنیک یا محتوا یا ایدئولوژی را حاکم کرده‌اند و به قول «مارکوزه»، از او انسانی تک‌ساحتی ساخته‌اند، پس متعهد است که مخاطبش را به مکاشفه و خلاقیتی برساند بالقوه، تا بتواند تحولی را در اندیشه‌اش سبب شود. او به دنبال تمام تعهداتش، ناگزیر است به تعریفی نو از هنرش بپردازد. تعریفی ورای تعاریف کلیشه‌ای و شناخته‌شده. او می‌داند با وجود نفوذ عمیق صنعت و تکنولوژی در جامعه، هنوز تعاریفی از هنر

وجود دارد که سنت‌گراست و قراردادها و ضوابطی در آن حاکم است که دیگر انسان مضطرب این دوران را، آگاه بر کنش‌ها و واکنش‌های محیطی خود نمی‌کند، متحولش نمی‌گرداند. در آثار آفرینشگر امروز، چون اثر مبلغ ایدئولوژی نیست، مخاطب دیگر، تنها نقش خورنده و نشخوارکننده و نهایت لذت بردن صرف را بازی نمی‌کند، ناگزیر است همراه اثر، فعال و خلاق باشد، اثر را بسازد، کامل کند. از این رو، دیگر امکان فرار و باری به هر جهت به او دست نمی‌دهد، به سمت و سویی تمایل پیدا می‌کند که در او غلیان یافته و نیاز جامعه‌اش ایجاب می‌کند. به سویی می‌رود که شرایط محیطی‌اش سبب می‌شود، که رشد و تحول درگرو آن است، که اعتلای شرایط انسان را تضمین می‌کند.

آفرینشگر امروز می‌داند انسان امروز، در هر مقام، با آثار کلاسیک ــ اگر بتواند ارتباطی برقرار کند ــ ارتباطی «کلاسیک» برقرار می‌کند. ارتباطی که تنها او را به خلسه می‌برد و گاه نشئه می‌کند. اگر نیازی به آثار بزرگ گذشته هست ــ که به یقین خواهد بود ــ ناگزیر باید که با عناصری امروزی بازآفرینی شود که برای خواننده و تماشاگرش در حکم مَسکن نباشد (آن‌چنان که برتولت برشت می‌گوید). می‌دانیم که تراژدی و کمدی‌های کلاسیک به ما تسکین و آرامش می‌دهند. چراکه در تراژدی، مصیبت‌های خویش را، با قهرمان آن ــ کل بشریت بگیریم ــ پیوند می‌زنیم و سهم خود را ناچیز می‌بینیم و در کمدی چون در همه‌حال، وضعیت خود را از قهرمان آن ــ بگیریم کل انسان‌ها ــ برتر می‌بینیم، نسبت به وضعیت خود افتخار می‌کنیم. از این رو، آفرینشگر امروز، یا دست‌اندرکاران فرهنگ و به‌طورکلی وسایل ارتباط جمعی، خواننده را با تراژدی‌هایی از نوع آن‌چه هست و کم‌وبیش فراهم می‌شود، روبه‌رو نمی‌کنند. مخاطب را به سوی هنری سوق می‌دهند که در حدفاصل تراژدی و کمدی قرار دارد. (مثال آشنایش در در انتظار گودو اثر ساموئل بکت) به سوی آثاری سوق می‌دهند که کمک می‌کنند به «تسریع تحول در رفتار اجتماعی.» چراکه «جوابگوی تمایلات مردمی است که نشئه‌ی عدالت و امیدند. نه آن واقعیت‌گرایی که عدالت و امید را به نمایش می‌گذارد و همان کاری را با مخاطبش می‌کند که مثلاً تراژدی یا فلان ایدئولوژی، تسکینش می‌دهد. بدی و زشتی را نابود می‌کند، حق را بر ناحق پیروز می‌گرداند و نهایت شهیدنمایی می‌کند. بی‌آن‌که به راستی در مخاطب و یا در کل جامعه چنین اتفاقی افتاده باشد. آفرینشگر بازمانده از زمانه‌اش، مجذوب و مغلوب زمانه‌ی خویش است و از اجتماع خود، تصویری عینی توأم با ارزهایش می‌دهد. فراتر نمی‌رود و در نتیجه خواننده یا تماشاگرش را باز مستحیل در همان شرایطی می‌کند که خود در آن زندگی می‌کند. آن‌گاه مخاطب اثر، با این‌که خود کم‌وبیش از کم و کیف جامعه‌ی خویش آگاه است، به دلیل بودن در همان شرایط، فاقد کارآیی‌های لازم اجتماعی و مبارزه می‌شود و اثر هم نمی‌تواند آن جرقه و شور و کارآیی را در او به‌وجود بیاورد، پس اثر و مخاطب، می‌شوند آیینه‌ی یک‌دیگر، خنثی‌کننده‌ی هم. پس، آفرینشگر امروز، به این معنا هم واقعگرا نیست. آن واقع‌گرایی است که از مجموعه‌ی واقعیت‌ها، واقعیتی دیگر می‌آفریند و بر این جهان فانی، واقعیتی پویا می‌آفریند.

آفرینشگر امروز، به دنبال دست‌یافتن به صورتی (فرمی) شناخته شده نیست، از صورت‌های آن می‌گریزد. آن را باطل می‌خواند. هر سخن بر زبان رانده‌شده را مرده می‌پندارد و واقعیت آن سوی کلام را درمی‌یابد. چون صورت‌های شناخته‌شده، همانند دستگاه‌های خودکامه می‌شوند. آن‌ها را وسیله‌ی نوعی سرکوبی و ستم علیه پیشروی و آگاهی می‌داند. پس هرگز از جستجوی راه تازه و برکناری صورت‌های شناخته‌شده باز نمی‌ماند.

آفرینشگر امروز، منتقد خویش و زمانه‌اش است. نه به مدح حال می‌نشیند، نه به ذَم گذشته. این هر دو را تقدیس تحجر می‌داند، کرنش در برابر قدرت‌ها، سستی، رخوت و تنبلی را هم‌چنان که بر خود روا نمی‌دارد، بر مخاطبش هم نمی‌پذیرد. مخاطب او دیگر نمی‌تواند چون گذشته و چون آثار بیگانه با زمانه، با اثری روبه‌رو شود که بی‌دانش و پشتوانه‌ی فرهنگی خوشایند باشد. برای رابطه برقرار کردن با اثر، ناگزیر باید هم‌پای هنرمند در جامعه‌اش در جستجو و شناخت باشد. فراز و فرودهای زمانه‌ی خویش را بشناسد، به آواز دل بندد، نه به آواز خوان. چراکه هنر امروز درگرو شناخته‌شده‌ها نیست. نام و نشان و فلان فعالیت اجتماعی، ایدئولوژیک، دیگر سند اعتبار اثر نیست. اثر زمانی بالقوه و بالفعل معتبر است که اگر نتواند نفی اثر پیش از خود شود و در نتیجه نفی آفرینشگر خود دست‌کم به انحراف از اثر پیش دست یافته باشد. به همین دلیل است که آفرینشگر امروز نمی‌تواند درجا بزند. نشخوارکننده‌ی آثار گذشته‌اش باشد. به اعتبار اثر بیست سال گذشته، به دنبال اعتبار باشد و امر و نهی کند. ناگزیر است به دنبال حرکت‌های متعالی و آثاری نو باشد. دریافته باشد که ایستایی، توأم است با مرگ، تکرار توأم است با نفی خویش، توأم است با سرکوب حال توسط گذشته‌ی خود. انکار آینده. پس آفرینشگر امروز از مدح که ایستایی است و شرح از گذشته که تکرار است، دوری می‌جوید و می‌کوشد در اثرش عناصری را به کار بگیرد که پالوده‌ی زمانه‌ی خویشند، فعالند و متضاد با کنش‌های سرکوب، متضادند با قراردادهای کهنه و اخلاقیات پوسیده.

پس اگر به شکل مستقیم تنها به ادبیات نمی‌پردازیم، برای دستیابی به آن آزادی‌ای است که لازمه‌ی رشد فرهنگی آفرینشی است. فرهنگی که می‌آفریند، تولید می‌کند و به بازار می‌فرستد. تعالی انسان آینده را درگرو آزادی انسان امروز می‌داند. با مظاهر فرهنگ و هنری که تعالی انسان را درگرو آینده گذشته یا می‌داند می‌ستیزد، می‌ستیزد و از انتقادهای مغرضانه‌ی این و آن ابایی ندارد. می‌کوشد «هرجایی» نشود.▣

صحنه‌ی هم‌چون کوچه‌یی بی‌انتها

نمایش هم‌چون کوچه‌یی بی‌انتها به کارگردانی سیروس شاملو فرزند احمد شاملو شاعر بزرگ معاصر به روی صحنه رفت.

این نمایش بر اساس اشعاری از ژاک پره‌ور، لنگستون هیوز، فدریکو گارسیا لورکا، و احمد شاملو طراحی و نوشته شده است.

اشعار این نمایش همه از کتاب «هم‌چون کوچه‌یی بی‌انتها» برگزیده شده است و همراه با موسیقی زنده به اجرا درمی‌آید.

«هم‌چون کوچه‌یی بی‌انتها» در اواخر سال ۷۳ پس از مدّت‌ها تمرین، آماده‌ی نمایش شده بود که از سوی مسؤولان وقت تئاتر از اجراء و به صحنه رفتن آن جلوگیری به عمل آمد.

این نمایش هر روز از ساعت ۱۸ در تالار چهارسو به روی صحنه می‌رود.

روایت کهنه

ماهنامه‌ی صبح در تازه‌ترین شماره‌ی خود ادعا کرده آقای جعفریه ـ مدیر نشر ثالث ـ خواستار لغو ممنوعیت چاپ و انتشار آثار مدافعان سلمان رشدی ازجمله نادر نادرپور شده است.

خبرنگار آدینه طی تماسی با آقای جعفریه چگونگی موضوع را از ایشان پرسید و آقای جعفریه گفت: این مسأله دیگر خیلی کهنه شده است، این خبر به پانزدهم بهمن ۷۶ برمی‌گردد که برای تجدید چاپ کتاب «شعر نو از آغاز تا امروز» نوشته‌ی محمد حقوقی اقدام کرده بودیم، چون چند شعر از خویی و نادرپور هم در آن کتاب بود برای گرفتن مجوز به مشکل برخوردیم و قضیه هم حل شد. در آن تاریخ یک خبر جعلی کیهان هوایی منتشر کرد و ما هم جوابش را نوشتیم و در همان‌جا چاپ شد. حالا بعد از ۶ ماه این خبر را مجدداً یک نشریه از همان طیف منتشر کرد. نمی‌دانم حالا چه منظوری دارند از این خبرسازی‌ها! خدا می‌داند. و این دور از شأن اسلامی یک مجله‌ی مدعی اسلام است.

خوانش شعر

شب شعر ماهانه‌ی فرهنگ‌سرای بهمن با حضور بابک احمدی، نویسنده، مترجم معاصر و جمع زیادی از علاقه‌مندان به شعر در روز پنج‌شنبه ۲۸ تیرماه برگزار شد.

بخش اول این برنامه به سخن‌رانی بابک احمدی پیرامون «خوانش شعر» اختصاص داشت. وی در مبحثی به اختلاف تاریخی شناخت فلسفی و شناخت شاعرانه پرداخت و اشاره کرد که این دوگرایش در قرن اخیر بسیار به هم نزدیک شده است.

احمدی با تأکید بر این‌که برای فهم و ارتباط بهتر با شعر می‌باید از دریچه‌ای گسترده‌تر از منطق عقلانی به شعر نگریست، بحث معنا‌پذیری شعر را مورد بررسی قرار داد. وی در ادامه‌ی سخنانش با قرائت شعری از شاملو برداشت‌های یک‌جانبه و سیاسی و محدود از شعر را رد کرد و احمد شاملو را شاعر محبوب خود خواند و او را یکی از مدرن‌ترین شاعران ایرانی نامید.

در بخش دوم این شب شعر چند تن از شاعران جوان جدیدترین سروده‌های خود را برای حاضران قرائت کردند. قرار است در ادامه‌ی این سلسله برنامه‌ها در ۲۹ مردادماه، مجلس شعر و بزرگ‌داشتی به بیژن نجدی داستان‌نویس و شاعر فقید گیلانی اختصاص داده شود.

گوردیمر و اعتراض به تبعیض جنسی

نادین گوردیمر، نویسنده و برنده‌ی جایزه‌ی ادبی نوبل که «داستان پسرم» از او در ایران ترجمه و منتشر شده است، خواستار حذف نام خود از فهرست نامزدهای دریافت یک جایزه‌ی ادبی در انگلستان شد.

به گزارش رویتر، این نویسنده‌ی اهل آفریقای جنوبی علت اعتراض خود را، اختصاص صرف این جایزه به زنان اعلام کرد.

رمان «اسلحه‌ی خانگی» جدیدترین اثر این نویسنده، نامِ خانم گوردیمر ۷۴ ساله را در لیست نامزدهای دریافت این جایزه‌ی ادبی که مبلغ آن ۵۰،۰۰۰ دلار است قرار داده بود. داستان «اسلحه‌ی خانگی» به خشونت‌های شهری در افریقای جنوبی در سال‌های بعد از برچیده شدن تبعیض نژادی می‌پردازد.

آتشی: بسیار تاریکم

هفته‌ی گذشته باخبر شدیم، منوچهر آتشی شاعر خوب و صمیمی، در اندوه از دست دادن دو تن از نزدیکان خویش (برادر و شوهرخواهر) به سوگ نشسته است.

آتشی در شعری می‌گوید:

خانه‌ات سرد است؟ / خورشیدی در پاکت می‌گذارم و برایت پست می‌کنم / ستاره‌ی کوچکی در کلمه‌ای بگذار و به آسمانم روانه کن / ـ بسیار تاریکم. ـ

آخرین مجموعه شعر آتشی چندی پیش به نام «زیباترین شکل قدیم جهان» توسط نشر نشانه روانه‌ی بازار کتاب شده است.

آدینه ضمن تسلیت به این شاعر سوگوار و خانواده‌اش روزهای روشنی برایش آرزو می‌کند.

آستین سرخود

در هفته‌ی آخر تیرماه چند نفر که خود را منتسب به حراست وزارت فرهنگ و ارشاد سالامی معرفی می‌کردند با مراجعه به یک کتابفروشی در میدان ولی‌عصر، معترض فروش کتاب «بدون دخترم هرگز» شده بودند و قصد جمع‌آوری تمام نسخه‌های موجود در کتابفروشی مذکور را داشتند که با مقاومت مسؤولان فروشگاه روبه‌رو شدند.

کتاب بدون دخترم هرگز نوشته‌ی بتی محمودی و با مقدمه‌ی خانم مینو بدیعی چاپ و منتشر شده است.

خانم بدیعی در این مقدمه به رد تمام ادعاهایی که نویسنده در مورد فرهنگ و آداب و رسوم ایرانیان داشت پاسخ گفته است.

لازم به ذکر است یک فیلم سینمایی از این کتاب تهیه و پخش شد که فرزانه تأییدی در آن بازی می‌کرد و مورد اعتراض مردم و مسؤولان قرار گرفت.

کتاب «بدون دخترم هرگز» مدت ۵ سال در انتظار مجوز پخش مانده بود. در مقدمه‌ی کتاب آمده است جهت قضاوت و روشن شدن افکار عمومی و رد ادعاهای واهی نویسنده اقدام به انتشار آن کرده‌اند تا حمله به فرهنگ اصیل ایرانی با ضد حمله جواب داده شود.

یونیسف و زیباترین بیان در مورد حقوق کودکان

صندوق کودکان سازمان ملل متحد (یونیسف) در جمهوری اسلامی ایران و روزنامه‌ی همشهری مسابقه‌ای با عنوان «زیباترین بیان در مورد حقوق کودکان» را بین شاعران، نویسندگان، و علاقه‌مندان به این موضوع برگزار می‌کند.

شرایط شرکت در مسابقه و یونیسف چنین اعلام شده است:

شرایط شرکت در مسابقه

به انگیزه‌ی بالا بردن سطح آگاهی خانواده‌های ایرانی در زمینه‌ی حقوق کودکان و اهمیت حیاتی رعایت این حقوق، صندوق کودکان سازمان ملل متحد در جمهوری اسلامی ایران (یونیسف) و روزنامه‌ی همشهری در نظر دارند مسابقه‌ای با عنوان «زیباترین بیان در مورد حقوق کودکان» برگزار کنند.

اهداف: ۱- جلب توجه افکار عمومی به اهمیت رعایت حقوق کودکان و درک درست مواد پیمان جهانی حقوق کودک.

۲- تشویق خوانندگان به بیان این مواد حقوقی به شیوه‌ای گیرا و روشن، به صورت یک عبارت کوتاه یا یک شعر.

شیوه‌ی برگزاری: - طی ۱۶ هفته‌ی پیاپی، شانزده ماده پیمان جهانی حقوق کودک، همراه با متن توجیهی هر ماده در صفحه‌ی اجتماعی روزنامه‌ی همشهری درج خواهد شد.

- شرکت کنندگان باید پیامی کوتاه و گویا در مورد این ماده به صورت شعر یا نثر تهیه کنند.

- تمامی پیام‌ها و شعرهای شرکت‌کننده باید همراه با فرم تکمیل‌شده شرکت در مسابقه و ذکر عنوان مسابقه در پشت پاکت، به صندوق پستی شماره ۱۱۷۶-۱۹۳۹۵ ارسال شود.

- محدوده‌ی زمانی برای ارسال پیام‌ها و شعرهای مربوط به هر ماده تا سه هفته پس از تاریخ انتشار آن خواهد بود.

- هیأت داوران پیام‌ها و شعرهای ارسال‌شده را بررسی خواهد کرد. این هیأت متشکل خواهد بود از نمایندگان:

- صندوق کودکان سازمان ملل متحد (یونیسف)

- روزنامه‌ی همشهری

- از طرف یونیسف جوایزی برای برندگان مقدماتی و نهایی این مسابقه در نظر گرفته شده که پس از اعلام نتایج به آن‌ها اهدا خواهد شد.

۱- برای هریک از ۲۵ پاسخ اول، هدایایی به ارزش ۲۵۰۰۰ ریال در نظر گرفته شده است.

۲- برای هر ماده از «پیمان‌نامه‌ی حقوق کودک» به ۲ پیام و ۲ شعر منتخب جوایزی به ارزش کل ۳۵۰/۰۰۰ ریال اهدا خواهد شد.

۳- هریک از پیام‌ها و یا شعرهای برنده‌ی هفتگی، امکان شرکت در مسابقه‌ی نهایی را خواهد داشت.

۴- در انتخاب نهایی، سه جایزه به ارزش کل ۶۰۰/۰۰۰ ریال برای بهترین پیام‌ها و سه جایزه به ارزش کل ۹۰۰/۰۰۰ ریال برای بهترین شعرها در نظر گرفته شده است.

۵- کلیه‌ی جوایز اهدایی، از کالاهای UNICEF می‌باشد.

برای دریافت اطلاعات بیشتر در رابطه با پیمان‌نامه‌ی حقوق کودک

با نشانی زیر مکاتبه کنید:

تهران - صندوق پستی ۱۱۷۶-۱۹۳۹۵ - بخش حقوق کودک

شماره‌ی نمابر (فاکس) ۲۲۲۰۲۹۵

مروری بر یک پرونده

ماهنامه‌ی صبح در تازه‌ترین شماره‌ی خود مقاله‌ای با عنوان «مروری بر پرونده‌ی شیرین عبادی...» منتشر کرد. در این مقاله اتهاماتی متوجه خانم عبادی شده است.

در بخشی از این مقاله در ارتباط با «انجمن بین‌المللی فلم» آمده است: یکی دیگر از مراکز مرتبط با شیرین عبادی در خارج از کشور «انجمن بین‌المللی فلم» است. این انجمن در سوئد واقع شده و با دیگر گروه‌ها و افراد داخل کشور بالاخص اعضای سندیکای طباغوتی نویسندگان (از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به امضاءکنندگان نامه‌ی ضدانقلابی ۱۳۴ نویسنده علیه جمهوری اسلامی اشاره کرد) ارتباط دارد. عبادی از تاریخ یکم تا دهم آذرماه ۷۶ به دعوت این انجمن، سفری به سوئد انجام داد و تحت عنوان «نویسندگان زندانی در ایران» سخن‌رانی کرد.

در بخشی دیگر از مقاله‌ی مذکور در ارتباط با صندوق بین‌المللی کودکان سازمان ملل (یونیسف) آمده است: مهم‌ترین حامی بین‌المللی «شیرین عبادی» در این زمینه «صندوق بین‌المللی کودکان سازمان ملل (یونیسف) است. وی با کمک یونیسف به تاژگی کتابی در مقایسه‌ی حقوق در ایران (مدنی و اساسی) و کنوانسیون حقوق کودک سازمان ملل تألیف کرد.

در بخش دیگری از پرونده‌ی مطروحه می‌خوانیم:

شیرین عبادی برای مطرح نمودن روزافزون این انجمن در داخل کشور به رایگان برخی از پرونده‌های مربوط به کودکان در ایران را قبول کرده، از مهم‌ترین پرونده‌های وکالت وی در این زمینه می‌توان به پرونده‌های «آرین»، «نازی» و علاوه بر آن پرونده‌های افراد معاندی چون «حبیب‌الله پیمان»، «فرج سرکوهی» و... اشاره کرد.

خبرنگار آدینه در تماس با خانم عبادی نظرهای ایشان را جویا شد خانم عبادی گفت:

من متأسفم برای این آقا و مجله‌شان، فقط دلم می‌خواهد به ایشان بگویم:

آن‌چه تو می‌گویی هستم. آن‌چه می‌نمایی تو هم هستی، آن‌ها سعی می‌کنند برای مردم پرونده بسازند.

خانم عبادی در پاسخ به این سؤال که «آیا قصد شکایتی هم دارید؟» اظهار داشت:

نمی‌خواهم وارد این بازی‌ها بشوم. این‌ها می‌خواهند ما را مشغول کاری کنند تا از کار و زندگی اصلی باز بمانیم. و تصمیم به شکایت هم ندارم. تازه شکایت هم که بکنم از آقای غرضی که قوی‌تر نیستم، از این دادگستری معجزه‌ای رخ نمی‌دهد. من در انجمن جهانی قلم صحبت کردم و در مجله‌های داخل کشور هم متن کامل سخن‌رانی چاپ شد. بزرگ‌ترین گناه من این است. **خانم عبادی در پایان گفت:** من از این ناراحتم که نامردانه تهدید کردند، اول مقاله مرا به آخر مقاله چسباندند و مفهوم دیگری از آن استنباط کردند. همین.

یونسکو و سال ابن‌بطوطه

یونسکو که از مه ۱۹۹۷ تا مه ۱۹۹۸ را سال ابن‌بطوطه اعلام کرده بود برای بزرگداشت این جهانگرد و روشنفکر مراکشی اقدام به تهیه‌ی فیلم مستند تلویزیونی کرده است. داستان فیلم از سفرنامه‌ی ابن‌بطوطه که شهرت جهانی دارد و به زبان‌های مختلف دنیا ترجمه شده است اقتباس شده است و به‌گزارش «المجله» از مراکش، زندگی این متفکر در تلویزیون این کشور در رباط به نمایش گذاشته شد.

این فیلم با مشارکت و سرمایه‌گذاری پنج کشور ایتالیا، مراکش، اسپانیا، موریتانی و فرانسه در طنجه، زادگاه ابن‌بطوطه تهیه شده است.

آدینه امیدوار است تلویزیون ایران نیز دست‌کم در مورد بزرگان خود، سهمی به عهده بگیرد و بر مبنای آثار به جا مانده، چون سفرنامه‌ی ناصرخسرو قبادیانی و... آثار مستندی تهیه شود.

تولد لوح

محمد قائد مترجم و روزنامه‌نگار باسابقه‌ی کشور اولین شماره‌ی نشریه‌ی **لوح** را منتشر کرد.

در اولین شماره شرحی در تعریف لوح از فرهنگ وبستر، دایرت‌المعارف بریتانیکا، فرهنگ فلسفه اکسفورد، دایرت‌المعارف مصاحب، از منظر و دیدگاه‌های گوناگون آورده شده است.

در برگ یادداشت سردبیر، به قلم محمد قائد آمده است: «پس از اوج گرفتن یک نسل، شرایط دشوار شد و اکنون آینده، نه تنها در ایران که در کل جهان چنان مبهم به نظر می‌رسد، که نگران‌کننده است. در مغرب زمین هم قدرت خرید ـ و به تبع آن، سطح زندگی ـ نسبت به دهه‌ی ۱۹۶۰ پایین آمده است. تأثیر این فراز و نشیب سینوسی بر نسل آینده ممکن است، قدرشناسی بیشتر برای چیزهایی باشد که به دست خواهد آمد یا به دل‌سردی شدید از نظام مستقری بینجامد که قادر به تحقق خواست‌های اولیه‌ی نسل جوان نیست.

از دیگر مطالب خواندنی در این شماره به مقاله‌ی «چگونه می‌توان عکاس نشد!» به قلم نصرالله کسرائیان، و متدهای آموزش زبان به قلم کاظم کردوانی و.. می‌توان اشاره کرد.

ماهنامه‌ی لوح، خبری، تحلیلی و آموزشی است. آدینه تولد این نشریه را به همکاران لوح تبریک می‌گوید.

رییس جمهور و جایزه‌ی برترین کتاب‌های داستانی

دفتر مطالعات ادبیات داستانی وابسته به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، به برترین کتاب‌های داستان کوتاه، داستان بلند و رمان جایزه می‌دهد.

به گزارش روابط عمومی «دفتر مطالعات و ادبیات داستانی» که نخستین دوره‌ی انتخاب کتاب داستانی سال را برگزار می‌کند، از کلیه‌ی آثار داستانی که از اول انقلاب اسلامی تا پایان اسفند ۷۶ منتشر شده است، حدود بیست اثر برتر معرفی می‌شود.

ستاد برگزاری این مراسم از کلیه‌ی نویسندگان و علاقه‌مندان به شرکت در این امور دعوت کرده است که یک نسخه از هر اثر خود را به دفتر این ستاد واقع در خیابان ولی‌عصر ارسال کنند.

مراسم اهدای جوایز این دوره در بهمن ماه امسال با حضور رییس جمهور برگزار خواهد شد.

آمار کتاب‌خوانی و نشر

نشریه‌ی هفتگی سروش در خردادماه تازه‌ترین آمار و ارقام مطالعه در ایران را این‌گونه اعلام کرد:

سرانه‌ی مطالعه‌ی سالانه‌ی کتاب در ایران بسیار نازل است، یعنی هر ۲۰۰ نفر ایرانی در سال یک کتاب مطالعه می‌کنند و اگر حجم کمّی هر کتاب را به طور متوسط ۲۰۰ صفحه منظور کنیم، سهم مطالعه‌ی هریک از آحاد ملت، در طول سال تنها یک صفحه است. یعنی میزان خرید ما از بازار کتاب، سالی یک تومان بیشتر نیست. در آلمان سرانه‌ی خرید سالانه‌ی کتاب برای هر نفر، بیست هزار و دویست تومان است. از نظر نشر روند انتشار کتاب، از نخستین سال‌های دهه‌ی شصت تا نخستین سال‌های دهه‌ی هفتاد بیش از ۵٪ کاهش داشته است. عناوینی مانند هنر، در دهه‌ی شصت نسبت به دهه‌ی پنجاه تا سه برابر، زبان ۸ برابر، علوم محض تا سه برابر رشد داشته است.

برترین نویسنده‌ی قرن بیستم

رمان معروف «اولیس» شاهکار «جیمز جویس» نویسنده‌ی ایرلندی از سوی هیئت داوران امریکایی به عنوان بهترین رمان زبان انگلیسی در قرن بیستم برگزیده شد. این رمان که زندگی «بلوم» را در یک شبانه‌روز روایت می‌کند به دلیل ساختار پیچیده و تغییر مداوم زمان، و زبان تازه با اصطلاحات ساخته شده توسط خود نویسنده، کتابی دشوار شناخته می‌شود و در صدر صد رمان برتر جهان در قرن بیستم قرار گرفته است. این رمان نخستین بار در فرانسه منتشر شد و در زمان انتشار با مخالفت‌های وسیع روبه‌رو گشت.

لازم به ذکر است «جیمز جویس» نویسنده‌ی رمان «اولیس» به تازگی از سوی مجله‌ی «تایم» به عنوان برجسته‌ترین نویسنده‌ی قرن بیستم لقب گرفت.

کتاب «دوبلینی‌ها» از این نویسنده در ایران ترجمه و منتشر شده است اما رمان «اولیس» به ترجمه‌ی منوچهر بدیعی سال‌هاست در انتظار مجوز نشر مانده است.

بزرگداشت لورکا و محفل شاعران

به بهانه‌ی بزرگداشت صدمین سال تولد لورکا شاعر مبارز اسپانیا «جلسه‌ی شعر فرابویان» برنامه‌ی تیرماه خود را به لورکا اختصاص داد . در نشست شعر فرابویان که چهارشنبه‌ی آخر هر ماه در تهران برگزار می‌شود ابتدا چند گیتاریست جوان آهنگ نواختند و به همراه آن شعرهایی از لورکا به زبان اسپانیولی توسط سعید آدیبن و

فارسی توسط فرزین هومان‌فر و ناهید کبیری قرائت شد. در این نشست عصرانه که نزدیک به ۱۵۰ نفر حضور داشتند بعد از یک تنفس کوتاه، محمد حقوقی راجع به زندگی و شعر و مرگ لورکا سخن گفت و در ادامه با نگاهی به شعر امروز ایران سخنانش را به پایان برد.

در این برنامه که جمعی دیگر از شاعران نسل بعد از حقوقی حضور داشتند، شمس لنگرودی شعری برای بیژن نجدی قرائت کرد.

در سوگ شاعر

گالوست خانیان (خانتس) شاعر ایرانی در ۱۳ مرداد ماه جاری درگذشت.

خانتس شاعر بزرگ ارمنی زبان از چهارده سالگی به سرودن شعر پرداخت و نخستین اثرش در سالنامه‌ی ارامنه‌ی ایران به چاپ رسید.

خانتس بعدها اشعارش را در نشریه‌های ادبی ارمنی‌زبان تهران، لبنان، فرانسه، ارمنستان و امریکا منتشر ساخت.

خانتس از فرانسه و لبنان به خاطر شعرهایش موفق به دریافت دو جایزه‌ی ادبی گشت.

مجموعه شعرهای **پا تعالی دل** (۱۹۵۷) و **قدرت معجزه گر و پنجو** از او در تهران منتشر شد. و به علت تسلط به زبان فرانسه ترجمه‌های موفقی از شعرهای موج ناب و حجم به زبان فرانسه و از فرانسه به زبان ارمنی انجام داد.

خانتس چندین جُنگ ادبی را سردبیری کرد و گروه ادبی «برگ نو» را به راه انداخت که تحولی در شعر و ادبیات ارامنه ایجاد کرد.

گالوست خانیان در سال ۱۹۱۰ در ایران به دنیا آمد و تا پایان عمر، جهان شعرش را در بزرگ‌داشت عشق و انسان سرود. آدینه درگذشت این شاعر ایرانی را به همه‌ی اهل فرهنگ و ادب به‌ویژه ارامنه‌ی ایران و جهان تسلیت می‌گوید.

دایره‌ی گچی قفقازی

حمید سمندریان، کارگردان باسابقه‌ی تئاتر کشور پس از سال‌ها سکوت، در پی تغییر و تحولات مرکز هنرهای نمایشی، نمایشنامه‌ی دایره‌ی گچی قفقازی را روی صحنه برد. این نمایشنامه که چند سال قبل پس از چندین جلسه تعزین مدام، مانع اجرای آن شده بودند، تیرماه در تالار بزرگ تئاتر شهر، اجرا گشت. دایره‌ی گچی قفقازی که در

ایران شهرت فراوانی دارد اثر برتولت برشت شاعر و نویسنده‌ی آلمانی است که پس از به قدرت رسیدن هیتلر در آلمان با اعضاء خانواده‌اش به امریکا مهاجرت کرد و محصول همین دوره از فعالیت نویسنده‌ی آن است.

برتولت برشت، از نمایشنامه‌نویسان پیشگام در تئاتر مدرن جهان است.

آدینه آرزومند است روزی برسد که کارگردان‌های تئاتر ایران، گمان نکنند فقط چند نمایشنامه در جهان نوشته شده و هرچند سال یک‌بار باید باز همان‌ها را با همان دیدگاه اجرا کنند. دست‌کم هر سال، بیش از صدها نمایشنامه در جهان نوشته می‌شود که در ایران قابل اجرا است.

مسابقه‌ی تصویرگری کتاب کودک و نوجوان

ششمین دوره‌ی مسابقه‌ی بین‌المللی تصویرگران کتاب کودک و نوجوان فرانسه از ۲۵ تا ۳۰ نوامبر ۱۹۹۸ (۴ تا ۹ آذر ۷۷) با هدف معرفی آثار تصویرگران جوان، فراهم کردن شرایط برای ارتقای سطح دانش و تکنیک تصویرگری از طریق مقایسه‌ی آثار تصویرگران کتاب در سراسر جهان و امکان برقراری تماس و ارتباط هنرمندان این عرصه با مجامع بین‌المللی و متخصصان و تصویرگران حرفه‌ای کتاب‌های کودک و نوجوان در فرانسه برگزار می‌شود.

در دفترچه‌ی راهنمایی که ePLJ به همین مناسبت به تشریه‌ها و مراکز فرهنگی ارسال شده است، از تمام دانشجویان رشته‌ی تصویرگری و گرافیک ورودی سال ۹۸-۹۷، دانش آموختگان آموزشگاه‌های مربوطه که موفق به چاپ آثار خود نشده‌اند، تصویرگرانی که حداقل چهار کتاب در این زمینه در کارنامه‌ی خود دارند، تصویرگران شاغل در مطبوعات کودک و نوجوان با حداقل سه سال سابقه‌ی کار و تصویرگران خودآموخته‌ای که هنوز موفق به چاپ آثار خود نشده‌اند، برای شرکت در این مسابقه‌ی بین‌المللی تصویرگری (Figures Futur) دعوت شده است. مهلت ارسال نمونه‌ی آثار و فرم مخصوص شرکت در مسابقه تا ۱۴ اکتبر ۹۸ (۲۲ مهر ۷۷) است. علاقه‌مندان مدارک تحصیلی و آثار چاپ‌شده (کتاب و نشریه‌های کودک و نوجوان هرکدام ده جلد) و حداقل ۱۲ نمونه‌ی رنگی از آثار تصویرگری خود (در مورد کسانی که هنوز آثارشان چاپ نشده است) را همراه فرم مخصوص درخواست شرکت در مسابقه، باید به آدرس زیر ارسال کنند.

ePLJ - 93, 3RUE FRANCOIS DEBERGUE 93100 MONTREUIL - FRANCE

موضوع

موضوع آثار شرکت‌کننده در این مسابقه «خیال و رمز و راز در ادبیات امریکای لاتین» است، هر شرکت‌کننده‌ای باید یکی از داستان‌های زیر را، حداقل در دو برگ جداگانه، مبنای کار تصویرگری خود قرار دهد. ابعاد صفحه‌های ارسالی نباید از ۶۰×۴۰ تجاوز کند، سبک، روش و نوع ابزار انتخابی است و فقط اصل آثار (رنگی) پذیرفته خواهد شد و شرکت‌کنندگان باید از ارسال کپی آثار خودداری کنند.

داستان‌های انتخاب‌شده عبارت ست از:

۱- ویرانه‌های مدور اثر خورخه لوییس بورخس

۲- دومین بار اثر خولیو کورتازار

۳- خط‌های کف دست اثر خولیو کورتازار

۴- آب روشنایی است اثر مارکز

۵- شکوه مدیترانه اثر هوراشیو

آثار ارسالی، حتا در صورت پذیرفته شدن در بخش مسابقه در مجموعه‌هایی جداگانه، با ذکر نام آفرینشگران آن‌ها چاپ و منتشر خواهد شد. و همراه با اصل آثار به نشانی متقاضی ارسال خواهد گشت.

متقاضیان شرکت در این مسابقه، می‌توانند از طریق مکاتبه با ePLJ متن داستان‌های مذکور را درخواست و نسبت به ترجمه و تصویرگری آن‌ها اقدام نمایند.

لازم به توضیح است: ویرانه‌های مدور اثر بورخس با ترجمه‌ی احمد میرعلایی و دروازه‌های بهشت نوشته‌ی خولیو کورتازار با ترجمه‌ی بهمن شاکری، و آثار مارکز با ترجمه‌ی احمد گلشیری پیش از این در ایران منتشر شده است.

شعر امروز و شبکه‌ی جوان

شبکه‌ی جوان رادیو، از چندی پیش اقدام به تهیه‌ی برنامه‌ای با عنوان «یک پنجره خورشید» به منظور معرفی و نقد و بررسی شعر معاصر کرده است.

این برنامه هر سه‌شنبه شب در ساعت ۲۳/۳۰ الی ۲۴ پخش می‌شود. نویسنده‌ی این برنامه در گفت‌وگویی کوتاه با خبرنگار آدینه گفت:

تأثیر فرهنگ بومی به شعر معاصر، رواج زبان محاوره و گفتار در شعر دهه‌ی ۶۰ و ۷۰، دگرگونی در تصاویر شاعرانه، پایان‌بندی و ساختار شعر، ازجمله مباحثی است که در این برنامه به آن می‌پردازیم. ضمن آن‌که چشم‌اندازهای تازه‌ای که شعر متحول و پویای دو دهه‌ی گذشته به ارمغان آورد، محور برنامه‌ی ما را تشکیل می‌دهد.

قربانی ممنوعیت آزادی بیان

چه کسی مسؤول هدر رفتن ۳۰ سال عمر یک نویسنده است؟ پال جریکو از نویسندگان و فیلمنامه‌نویسان امریکایی معروف به ممنوع‌القلم، در سن ۸۲ سالگی در اثر سانحه‌ی رانندگی کشته شد.

پال جریکو پس از نوشتن فیلمنامه‌ی «نمک و زمین» که شرح اعتصاب کارگران معدن روی در ایالت نیومکزیکو امریکا بود به کمیسیون ویژه‌ی تحقیق درباره‌ی فعالیت‌های کمونیستی در کنگره‌ی امریکا ـ کمیته‌ی مک‌کارتی ـ تحت عنوان فعالیت‌های ضدامریکایی فراخوانده شد، ولی او در این کمیسیون حاضر نشد تا این‌که او را به آن کمیسیون جلب کردند. و در این وضعیت هم به پرسش‌هایی که از او شد، پاسخ نگفت. و به این خاطر بیش از سه دهه ممنوع‌القلم بود. و در این مدت با نام مستعار به نوشتن داستان و فیلم‌نامه ادامه می‌داد. تا این‌که در دهه‌ی گذشته رسماً دولت امریکا از او عذرخواهی کرد. اما او اعلام کرد تا زمانی که از همه‌ی نویسندگان هم‌بند و هم‌تای او عذرخواهی نشود یا نام اصلی خود چیزی نخواهد نوشت و به فعالیت نویسندگی با نام مستعار ادامه خواهد داد.

اتحادیه‌ی نویسندگان امریکا، اعلام کرد:

جریکو مردی بود که تا پایان عمر روی اصولی که به آن اعتقاد داشت ایستادگی کرد و از این استقامت خود لذت برد.

در بحث تلویزیونی که به صورت میزگرد با حضور نویسندگان سرشناس امریکایی برگزار شد، چنین گفته شد: چه کسی مسؤول هدر رفتن ۳۰ سال از عمر پال جریکو است و غرامت این عمل مغایر حق از چه کسی باید گرفته شود؟ حق هر انسانی است در حرفه‌ای که مهارت دارد، فعالیت کند و نمی‌توان این «حق» را با وضع قانون از کسی سلب کرد.

پال جریکو، هنگامی که از مراسم پنجاهمین سالروز قرارگرفتن نام بسیاری از نویسندگان امریکایی در «فهرست سیاه» که متهم به هواداری از کمونیسم شده بودند به خانه بازمی‌گشت دچار حادثه شد.

چهار کتاب تازه

اسدالله امرائی مترجم پرتلاش که پیش از این ترجمه‌ی مجموعه قصه‌های همینگوی را از او خوانده‌ایم به تازگی داستان شکار نوشته‌ی کنزا بورواوته نویسنده‌ی ژاپنی، به همراه خطابه‌ی نویسنده به هنگام دریافت جایزه‌ی ادبی نوبل سال ۹۴ را ترجمه و انتشارات معیار آن را منتشر کرده است.

در همین حال انتشارات مؤسسه‌ی ایران از سلسله کتاب‌های جیبی که بسیار خوش‌سلیقه در زمینه‌ی تئوری داستان، سینما، تئاتر و... منتشر می‌کند، مجموعه داستان‌های کوتاه طنز جهان به نام تلخ عین عسل و داستان‌های کوتاه امریکای لاتین به نام «ما یک نفریم» از اسدالله امرائی را منتشر کرده است.

از ویژگی‌های این دو مجموعه حُسن سلیقه‌ی مترجم در انتخاب داستان‌هاست که با استقبال خوانندگان مواجه شده است. به زودی مجموعه داستان‌های کوتاه اروپا از امرایی راهی بازار کتاب می‌شود.

بوطیقای نو و غزاله علیزاده

* بوطیقای نو، شماره‌ی ۲ منتشر شد.

پس از مدت‌ها که از انتشار اولین شماره‌ی بوطیقای نو گذشت، دومین شماره‌ی این گاهنامه زیرنظر منصور کوشان منتشر شده است.

در این شماره سخنرانی یدالله رویایی در پاریس تحت عنوان، «سهم عرفان، گول و گودال» به همراه شعر، مقاله، داستان و نقد از میشل بوتور، میلان کوندرا، سبانلو، براهنی و کوشان آمده است.

در همین شماره بخشی به غزاله علیزاده اختصاص یافته است. در این بخش به مناسبت دومین سالمرگ غزاله علیزاده نویسنده‌ی «خانه ادریسی‌ها»، نامه‌های منتشرنشده‌ی غزاله، چند خاطره به همراه چند عکس از او برای نخستین بار منتشر می‌شود که هم‌راه است با یادداشت‌هایی از مادر و دوستان نویسنده که این ویژه‌نامه را پربارتر کرده است.

بوطیقای نو، که توسط نشر آرست منتشر شده است، در زمینه‌ی مسائل نظری بدیع و پربار است.

فرهنگنامه‌ی زنان

فرهنگنامه‌ی زن در جهان و ایران، مجموعه‌ای دوهزار و پانصد صفحه‌ای از زنان شاعر، نویسنده، نقاش، موسیقیدان و جامعه‌ساز در جهان، خاورمیانه و به‌ویژه ایران است که به همت پوران فرخ‌زاد، نویسنده و شاعر، پس از چند سال کوشش و پیگیری مداوم، سرانجام آماده‌ی چاپ شده است.

امید می‌رود که این کتاب که درواقع نخستین مأخذ کامل درباره‌ی زنان فرهنگساز است که تاکنون در ایران تهیه شده است، پس از گرفتن مجوز از وزارت ارشاد، در پاییز ـ زمستان امسال انتشار یابد.

پلنگینه‌پوش

شوتا روستاولی ـ شاعری که در سده‌ی دوازدهم و بخش نخست سده‌ی سیزدهم میلادی در گرجستان خوش درخشید، اگرچه در بیشتر کشورهای جهان شناخته شده است اما برای ما تاکنون تقریباً ناشناخته مانده است.

او که در زمان ملکه‌ی نامدار فرمانفرمای فرهیخته و ادب‌دوست گرجستان می‌زیست، موفق به سرودن منظومه‌ای به نام «پلنگینه‌پوش» شد که برخی از پژوهشگران آن را برگرفته از منظومه‌ی گم‌شده‌ی عنصری «خنک‌بت و سرخ‌بت» می‌دانند. این منظومه‌ی حماسی و غنایی که سرشار از صنایع لفظی و معنوی، استعاره‌های نادر و مالامال از واژگان سره‌ی پارسی است، به پایمردی مترجم جوان و آگاه، فرشید دلشاد با پیش‌درآمد کامل و واژه‌نامه‌ی پارسی مراحل چاپ را در انتشارات ایران جام می‌گذراند و امید است که سرانجام پس از هشتصد سال به زبان پارسی نیز منتشر شود.

من و ویس

فریده رازی، نویسنده‌ی داستان کوتاه نیز به جمع زنان رمان‌نویس پیوست و اولین رمان او به نام «من وویس» از سوی انتشارات نیلا منتشر شد.

از فریده رازی که در تحقیق و ترجمه نیز دستی دارد، پیش از این رمان کوتاه «عذاب روز سایه»، مجموعه داستان کوتاه «عطر مه‌آلود شبانگاه»، دو نمایش‌نامه‌ی ترجمه به نام‌های «آمادئوس» نوشته‌ی پیتر شفر و «زندگی پست» از برایان کلارک و اثر تحقیقی «فرهنگ عربی در فارسی معاصر و کتاب‌شناسی مانی» نیز منتشر شده است.

باغ سرخ

بیژن بیجاری، نویسنده‌ی رمان «تماشای یک رؤیای تباه‌شده» نوشتن رمان تازه‌ی خود «باغ سرخ» را به پایان رسانید و چون موفق به گرفتن مجوز نیز شد به زودی شاهد چاپ آن خواهیم بود.

باز هم آثار جداشده

پس از انتشار چندین مجموعه درباره‌ی آثار شعری و داستانی زنان، چاپ «بیست داستان از زنان داستان‌نویس معاصر ایران» در پیش است که تا اول پاییز به کوشش منصوره‌ی شریف‌زاده از سوی انتشارات ماکان منتشر خواهد شد. در این کتاب داستان‌هایی را از سیمین دانشور، پوران فرخ‌زاد، منصوره‌ی شریف‌زاده، ناهید طباطبایی، فرخنده آقایی، ناهید کبیری، فرشته ساری، فریده رازی و... خواهیم خواند.

بانوی بی‌هنگام

محمد قاسم‌زاده داستان کوتاه نویس و نوول‌پرداز معاصر نیز به جمع رمان‌نویسان پیوست و نخستین رمان او به نام «بانوی بی‌هنگام» در دویست و نود و دو صفحه، که موفق به گرفتن مجوز شده است، آماده‌ی چاپ است.

نقاشی به کمک شعر

مجموعه نقاشی‌های ناهید داورپناه که با الهام از شعرهای فروغ فرخزاد تصویر شده است تا چند ماه آینده در یک آلبوم نفیس از سوی انتشارات گویا در ویترین کتاب‌فروشی‌ها جای خواهد گرفت. نقاش در این مجموعه با دید لطیفی به اشعار فروغ نگاه کرده و موفق به آفرینش آثاری زیبا در این زمینه شده است.

تولد نشریه‌ای دیگر

ماهنامه‌ی اجتماعی و فرهنگی اندیشه جامعه به سردبیری محمدرضا عاشوری منتشر شده‌است. در اولین شماره‌ی این نشریه مطالبی چون «جامعه‌شناسی انتخابات»، «مطالعه‌ی جامعه‌شناختی اعتصابات کارگری در سال‌های ۷۲ـ۶۸ در تهران»، «انقلاب‌های طبقه‌ی متوسط در جهان سوم»، «گونه‌شناسی دولت و جامعه از دیدگاه گورویچ با تأملی در جامعه‌ی فاشیست...» به چشم می‌آید.

آدینه موفقیت این همکاران را در پیشبرد اهداف‌شان آرزو می‌کند.

آدینه

هر ۱۵ روز
یک‌بار
منتشر می‌شود

محمدعلی آتش‌برگ

مشروطیت، سرآغاز جامعه‌ی مدنی ایران

عبدالحمید، کشته‌ی عبدالمجید!

رویدادهای تاریخی، معمولاً یک آن حادث نمی‌شود. هر رخدادی معلول یک سلسله رویدادهای «پیشین» بوده یا علت فاعلی رخداد یا رخدادهای «پسین» را تشکیل می‌دهد و پاره‌ای رویدادها هرچند ساده و پیش‌پاافتاده نقطه‌ی عزیمتی می‌شود تا در توالی حوادث زمانی و مکانی، آثار و نتایج و پیامدهای مخرب یا ثمربخشی را در بطن خود پرورش دهند و به نقطه‌های عزیمتی دیگر پیوند می‌دهد تا سرانجام آن رویداد بزرگ حادث شود، و در تاریخ جای خود را برای همیشه به عنوان یک رخداد سترگ حفظ کند.

در این‌جا ما با تعقل تاریخی سروکار داریم. کار تاریخ‌نگار دیگر ذکر جزییات و جمع‌آوری داده‌های خام نیست، حتا اگر این داده‌ها بعداً مورد استفاده قرار گیرد و چگونگی و نوع هر حادثه و علت یا علل آن را و پیامدها را تبیین کند و گذشته چراغی شود برای آینده تا در پرتو آن از «سیاست روز» به «تاریخ» آینده برسیم. چنین است برخی از رویدادهایی که در جنبش مشروطیت پدیدار و به انقلاب منجر شد، البته انقلاب (Revolution) به معنای اولیه و اخترشناسی آن نیست که به معنای بازگشت به نظم موجود تلقی می‌شد و در کاربردهای سیاسی کلاسیک هم همین معنا را افاده می‌کرد. (هانا آرنت، انقلاب، ترجمه‌ی عزت‌الله فولادوند، صفحات ۵۷ ـ ۵۹) بلکه به معنای دگرگونی در وضع و نهادهای موجود است.

غایت و هدف جنبش مشروطیت و مشروطه‌خواهی کسب و حفظ حقوق ملت، تحدید حدود سلطنت، تعیین تکالیف مقامات دولتی بعداً تأسیس عدالت‌خانه و آزادی‌خواهی بود.

داستان مشروطیت بی‌گمان به روایت‌های گونه گون بیان شده است. سلسله حوادثی که ناشی از ستمکاری‌ها و خودکامگی‌های کارگزاران دولتی، بی‌اعتنایی‌های شاهان قاجاری، که به رغم قدرت مطلقه‌ی پادشاهی و القاب ظل‌اللهی دارای دید بسیار محدودی بوده و مآلاً به اندرون خویش بذل توجه بیشتری داشتند تا جامعه‌ی انسانی تحت حکومت‌شان، که مردم «بی‌پناه» نام داشتند.

ایران به تعداد شاهزادگان قاجار به تیول‌نشین‌هایی بدل شده بود، که حاکمانش برای جبران باج و پیشکش‌های پرداختی هر رذل و دونی را بر جان و مال حق مسلط می‌کردند تا چاه ویل چاپیدن و دوشیدن آن‌ها نیم‌پر شود و از قِبَل آن «شاه‌باباها» بتوانند هزینه‌ی دربار پرخرج خود را تأمین نمایند و گوشه‌چشم عنایتی بر آن‌ها داشته باشند. در نگاهی دوباره و امروزین، رویدادهای «انقلاب» مشروطه را بی‌آن‌که قصد تعمیم یا استنتاج کلی در پی باشد، در قالب‌ها و مدل‌های نو می‌ریزیم تا دریابیم که چگونه در متن فقر شدید اقتصادی و محرومیت اجتماعی، اهانت به باورها و ارزش‌ها و نیز آمال گنگ و مبهم به دست‌نیامده چگونه سبب خشم شده است و پرخاشگری را به عنوان یک واکنش ذاتی بر اثر ناکامی فعال ساخته و خشم به خشونت بدل شده و این ناکامی‌ها وقتی که همراه با اهانت به ارزش‌های مقدس و یا متداول همراه شود، چگونه می‌تواند موج عظیمی را برانگیزاند که از دیدگاهی به انقلاب منتهی می‌شود. در این‌جا قصد بر آن نیست که داده‌های مشروطیت ایران را در چارچوب نظریه‌های روان‌شناختی و اقتصادی و انقلاب‌شناختی مدرن جای دهیم، بل هدف آن است. به اشاره با «سنجه‌ای» برگرفته از این نظریه‌ها، توجیهی برای عملکردهای روانی مردم در هنگام پیروی از الگوی اجتماعی خشونت باشد.

ستیزکاری خشونت‌آمیز داخلی یا خشونت داخلی، علیه نظم موجود یا بعضی از عاملان نظم موجود است و متعاقباً «انقلابی» که نوعاً دگرگونی بنیادین را در پی دارد از راه خشونت در نهادهای سیاسی و اجتماعی حاصل می‌شود.

کراراً خوانده‌ایم داستان مشروطیت ایران را اما چند رویداد نقش علت‌های فاعلی را ایفا کردند، هرچند که خود معلول بودند.

پس از بیان چند رویداد ساده به صراحت باید گفت این بازی نظری به معنای نفی یا نادیده گرفتن علت یا علت‌ها و یا کنار گذاشتن دیگر نظریات نیست، بلکه فقط تطبیق دیدگاه نظری امروزین، آن هم بر رویدادهای حادث‌شده‌ی قبلی بعد از گذشت حدود یک قرن است و بس.

در زمانی که روحانی و غیرروحانی، روشنفکر و تجددخواه، راه ترقی و سعادت ملت و دولت محروسه‌ی ایران را در استقرار دمکراسی و گشودن دروازه‌ها و اخذ فن‌آوری نوین زمانه و آبادانی اقتصادی و فرهنگی در عین حفظ ارزش‌های ملی و دینی می‌دانند، فقر اقتصادی بیداد می‌کند، بلا و مصیبت و بیماری از آسمان و زمین می‌بارد، یک رخداد، جرقه‌ی نخستین را می‌زند.

۱ ـ بازرگانان تهران از اخذ حقوق گمرکی بیش از حد متعارف به صدراعظم عین‌الدوله شکایت می‌کنند و در پاسخ می‌شنوند: «این لوطی‌بازی‌ها چیست همه را در دهان توپ خواهم گذاشت» و میسیونوز بلژیکی، رییس وقت گمرک ممالک محروسه با کلمه‌ی «پدرسوخته» تجار مسلمان را مورد خطاب و عتاب قرار می‌دهد.

۲ ـ رویداد دوم باز هم گرانی قند است که علل اقتصادی دارد و علاءالدوله حاکم وقت تهران می‌خواهد از حق توسل به زور و ارعاب و نسق‌کشی و زور و نفس‌بری، قضیه را با به چوب‌بستن چندین بازرگان ـ که در صنف خود محترم هم بودند ـ حل و فصل نماید و جالب‌تر آن‌که این عمل مورد تأیید عین‌الدوله هم قرار می‌گیرد، که با افتخار و تفرعن به شاکی مصلح عتاب می‌کند که «چوب زدن تجار به اجازه‌ی من بوده تو را نمی‌رسد که در کار حاکم من مداخل کنی!!!»

۳ ـ رویداد بعدی، تالی منطقی رویدادهای قبلی است. مردمانی که از فقر اقتصادی، هتک حرمت اجتماعی و محرومیت‌های سیاسی به تنگ آمده و آماده‌اند واکنش نشان می‌دهند. با دیدن عکسی از میسیونوز بلژیکی با عمامه و ردا در حال کشیدن قلیان به خشم و هیجان درمی‌آیند و در مسجد شاه و مسجد جامع و زاویه‌ی حضرت عبدالعظیم متحصن می‌شوند.

۴ ـ هدف از تحصن در این‌جا دیگر ارزان‌شدن قند و نان و رفع اهانت نیست. تحدید حدود سلطنت، تأسیس عدالت‌خانه و آزادی و حرمت و کرامت انسانی است که قبلاً خواسته‌های اصلی روشنفکران را تشکیل می‌داد و نیز پاسداری ارزش‌های دین و حفظ مقدسات (خواسته‌ی روحانیون) که

در یک لحظه تبدیل به خواست‌های عمومی جمعیت خشمگین شده است بی‌آن‌که از کُنه و معانی آن‌ها، آگاهی و اشراف داشته باشند.

۵ ـ داستان اجتماع و تحصن مردم بالا می‌گیرد. عین‌الدوله‌ی بالاتشین که هنوز خطر را به درستی حس نکرده می‌خواهد از نفوذ امام جمعه که به قول ناظم‌الاسلام کرمانی «گرم عروس تازه‌ی خود، دختر مظفرالدین‌شاه بود که از موقرالسلطنه طلاق او را اکراهاً گرفته بودند، استفاده کرده، تقاضای تفرقه کرد.» وی نیز که دیگر حتا به طبقه و صنف خود پشت کرده و جزیی از دربار شده بود، با نقشه‌ای از قبل طراحی‌شده، جمعی اوباش را با چوب و چماق و خنجر و قداره مسلح ساخته و جمعیت را متفرق می‌سازد. روحانیون و آزادی‌خواهان به حضرت عبدالعظیم رفته و عزل عین‌الدوله را خواستار می‌شوند.

۶ ـ در این میان عده‌ای طبق معمول بنا به اصطلاح امروزی بازداشت می‌شوند. طلبه‌ای به نام سیدحسن که می‌خواسته است، حاج شیخ محمد، یکی از وعاظ را در بازداشتگاه ملاقات کند، به شهادت می‌رسد.

۷ ـ نعش را مردم دست به دست در کوچه و بازار می‌گردانند. در غوغای سربازان عین‌الدوله و مردم سر نعش، دولتیان مردم را هدف قرار می‌دهند و به سوی آنان شلیک می‌کنند. عده‌ای حدود ۱۵ نفر از جمله سید عبدالحمید، طلبه‌ای دیگر به قتل می‌رسد و به قولی عبدالحمید (طلبه) کشته‌ی «عبدالمجید» (عین‌الدوله) می‌شود. و داستان عین‌الدوله ادامه پیدا می‌کند که در فرجام به صدور فرمان مشروطیت و رویدادهای بعدی می‌انجامد.

این رویدادها، پیوسته در تاریخ ایران به نوعی مشابه وجود داشته یا تکرار شده است. اما توالی آن در شرایطی که از پیش آماده شده یا می‌تواند با اندکی مسامحه در مصداق عینی نظریه‌های روان‌شناختی باشد. لورنز (Lorenz) در کتاب خود در باب خشونت (نیویورک، ۱۹۶۸) پرخاشگری را ناشی از غریزه و میل فزاینده برای بقا می‌داند، که طغیان مقاومت‌ناپذیری را که با نظمی آهنگین عود می‌کند، به نمایش می‌گذارد. پاره‌ای پرخاشگری را صرفاً غریزی و برخی اکتسابی می‌دانند و بسیاری پیرو این دیدگاه هستند که پرخاشگری، صرفاً واکنش ذاتی است که در اثر ناکامی فعال می‌شود که در این صورت هم به صورت صیانت ذات بوده، و هم از نظر رفتاری هدف‌دار می‌شود و به‌ویژه عاملی حساس یا تعیین‌کننده از حالت بالقوه به حالت بالفعل درآید و بعداً به صورت الگوی رفتاری درآید که مورد پذیرش جمع نیز قرار گیرد.

در رویداد شماره‌ی یک و دو، به مثابه سائقه‌ای و محرکی عمل می‌کند، که ناکامی و هتک حرمت، موجبات خشم افراد یا طبقه‌ی صنفی خاص بشود. واکنش نامناسب، به همراه اهانت به آن‌چه مقدسات تلقی می‌شود، خشم و ناکامی‌ها را به پرخاشگری محدود مبدل می‌سازد.

آن‌چه با این رویدادها در پی می‌آید آن است که مردمان در پی خشم ارزشی خود، چه مادی (داشتن شرایط، داشتن ارزان کالا) یا معنوی (حفظ ارزش‌ها و باورهای دینی و عقیدتی) با ناکامی بزرگ‌تر روبه‌رو می‌شود، به خشونت می‌افزاید. در این‌جا بی‌خردی و خودکامگی زمامداران که همه‌چیز را می‌خواهند از طریق زور یا ایجاد تفرقه حل و فصل نمایند، بر شدت نارضایتی و ناکامی و مالاً خشم و خروش ناراضیان و ناکامان می‌افزایند. بنا به گفت آبرل (Aberle) موجب محرومیت نسبی، (در میان گروه بیشتر) می‌شود که می‌توان آن را، اختلاف و تفاوت منفی بین انتظارات قانونی و واقعیت و فعلیت تعریف کرد (دیوید، آبرل، **ملاحظه‌ای بر نظریه‌ی محرومیت نسبی**، لاهه ۱۹۶۲) و وقتی که اوضاع و احوال ناکامی‌آور باشد، آن‌گاه واکنش احساسی و عاطفی به خشم، میل و گرایش پیدا می‌کند و شدت خشم به شرایط و سائقه‌های بعدی وابسته می‌شود. به عبارت دیگر هرچه قوت خشم بیشتر باشد کمیت و کیفیت پرخاشگری هم زیادتر و عظیم‌تر خواهد بود. کما این‌که بازداشت، بر میزان خشم‌ها می‌افزاید و به دنبال شلیک گلوله و کشتار پرخاشگری محدود را به صورتی پرخاشگری عام بدل کرده و آن را به صورت الگویی درمی‌آورد که مورد پذیرش جمعی قرار می‌گیرد تا در سطحی بالاتر، وضع یا نهادهای موجود را به چالش بطلبند.

مشروطیت
سرآغاز جامعه‌ی مدنی ایران

هم‌چنان‌که دیدیم ارزان‌شدن قند و به زبان امروزی کاهش تورم و بهبود وضع اقتصادی در وهله‌ی اول مد نظر بود. حال آن‌که در میان راه، دیگر این خواست اصلی نیست و مفاهیم دیگری چونان تعدیل، اختیارات حکام، که هر رذلی را بر جان و مال مردم مسلط می‌کردند، و نیز عدالت‌خانه و آزادی که اصولاً چشم‌داشت‌ها و خواست‌های نخبگان، روشنفکران و روحانیون آگاه و هوشمند بوده، به صورت چشم‌داشت توده‌ها و عوام نیز درمی‌آید. دیگر ابزار کنترل اجتماعی در دست هیأت حاکمه، که تلافی و کیفر باشد، نیز در این هنگام کارآیی خود را از دست می‌دهد و کند هستند.

حکومت و عین‌الدوله دیگر نتوانستند از ترس‌های ناشی از حبس، نفی بلد و کشتار، سود ببرند، به عبارت دیگر ابزارهای انحصاری دولت متشکل از قهر و زور برای سرکوب و جلوگیری از خشونت نه‌تنها برندگی خود را از دست داده بود، بلکه بر اثر یک پس‌خوراند (Feed back)، تحریک خشونت، بر شدت و حدت پرخاشگری می‌افزاید و تیراندازی تصادفی یا عمدی سربازان به سوی متحصنین و تظاهرکنندگان، آنان را به سوی نیل به هدف‌های بالای آزادی‌خواهی خود به مصداق «آب که از سر گذشت» و نهایتاً به قیام جمعی و آن‌چه «انقلاب» مشروطه نام گرفت، منتهی می‌شود. که البته انقلاب به قول هانا آرنت دیگر در معنای اخترشناسی آن (بازگشت به نظم قانونمند قبلی نیست بلکه دگرگونی در قسمتی از نهادهای نظم موجود بود. برخلاف آن‌چه در سال ۱۳۵۷ رخ داد و این‌بار به دگرگونی نهایی وضع موجود از هر نظر منتهی شد.■

علی‌رضا جباری

وحشت از چیست؟

وحشت از چیست؟ از بـاز آزمـودن آزمـــــودە‌های پیشایند؟ از آن روز که نـتوان خـیزش میلیونی مـردم در نسیم میمون آزادی را مهار کرد؟ از این‌که روزی پرده‌ها به کنار زده شـــــود و همه‌ی صاحبان ثـروت‌های بادآورده کـه بـا تروریسم اقتصادی خود ساخته جان مردم را بـه لب رسانیده‌اند از آن بـرون افـتند؟ از ایـن‌که نتوانیم خواسته‌های به‌حق مردم را پاسخ گوییم که از جان و مال خویش گذشتند و در جریان انقلاب و سپس در جبهه‌های جنگ نـابرابـر خـون‌های بسیار ریختند؟ این پرسش‌ها و پرسش‌های بی‌شمار دیگری از این‌دست ما را به ژرف‌اندیشی درباره‌ی فردای میهن فرا می‌خواند و پاسخ خاص خویش را می‌طلبد.

اگر چنین زمینه‌های وحشتی کـه بـرشمردم وجود دارد، به یقین به حکم ضرورتی تاریخی و شرایطی است که پس از رخداد تاریخی ۲ خرداد و حضور یک‌پارچه‌ی مردم امیدوار در انتخابات ریاست جمهوری پدید آمـد؛ امـا، اگـر چـنین زمینه‌هایی وجـود نـدارد ـ کـه دارد ـ چـنین وحشتی بی‌جاست و نباید به آن دامن زد؛ راه باز پس گـــــرفتن دســـــتاوردهای خـــیزش مسالمت‌جویانه‌ی ۲ خرداد را باید با دل و جان پیمود و بر رویش گلبوته‌های رهـایی، تـعالی و گسترش سیاسی، اجتماعی ـ اقتصادی و فرهنگی جامعه راه گشود.

به‌گمان من چنین وحشتی اگر به تعارض دامن زنـد نـه‌تنها سـازنده و یک‌سـره کـننده‌ی کـار نمی‌تواند باشد، بلکه جامعه را به چندپارچگـی، ناآرامی، ناتوانی و ضعف و سستی فزاینده خواهد کشاند و در برابر منافع و خواست‌های بیگانگان آسیب‌پذیرتر خواهد کرد.

بی‌تردیـ حضور وسیع و کـم‌نظیر مـردم در انتخابات را می‌بایست به فال نیک می‌گرفتیم و بر پایه‌ی این برآمد شگرف ساختمان نوپدیدی را بنا می‌نهادیم که پاسخ‌گوی نیازهای فردای میهنمان باشد. به جای ایستادن رو در روی یک‌دیگـر و کشیدن نیروهای سازنده‌ی کشور بـه مـواضـع دیروزی خویش می‌بایست راه گفت‌وگوی سازنده و باز کـردن راه بـرای ورود واقـعی مـردم بـه عرصه‌های گونه‌گون اجتماعی را می‌گشودیم و بر آرای مردم برای دست‌یابی به آزادی، به مثابه‌ی یکی از شعارهای اصلی و مبرم انـقلاب، گـردن می‌نهادیم.

تنها با پیمودن راه ارتقای کیفی آزادی‌های مردمی و توسعه‌ی مشارکت اجتماعی مـردم در تعیین سرنوشت خویش می‌توان از بروز فاجعه‌ی ناگوار و ریختن خون صدها هزار تن از مردم با گذشت و اکنون به شدت سیاسی شده ـ که پس از گذشت ۲۰ سال هنوز بـه آرزوهـای بـه‌حق و انسانی خود نرسیده‌اند، جلوگیری کرد. اخـتلاف نظرها را باید در محیط آرام و سازنده‌ی بحث و گفت‌وگو، به دور از تنش و ناهم‌سازی، حل کرد و از فرا روییدن آن‌ها به تـعارض‌های اجـتماعی لاینحل که جز با ایجاد جـوّ خشـونت و ارعـاب نمی‌توان بر آن سرپوش نهاد و بـدون خـیزش خونبار اجتماعی دیگری نمی‌توان جلشان کـرد جلوگیری به عمل آورد.

البته، این نکته را نیز باید در نظر داشت کـه دست‌یابی به چنین جو سازنده‌ای که بتوان در آن مبانی نیرومند حرکت به سوی آینده‌ی بهتر را بنا نهاد پیش‌شرط‌هایی دارد. تحقق چنین خواستی، در درجه‌ی نخست، فارغ از اراده‌ی فرد ـ در هر مقام و منزلت ـ است و به اراده‌ی عام مـردم و جـناح‌های درگـیر هیئت حاکم ـ که دو عـامل هـم‌بسته بـا یک‌دیگـــــر است ـ وابســـــتگی دارد. جـــناح‌های درون حاکـمیت از حـرکت وسیع و میلیونی مردم تأثـیر مـی‌پذیرند و خـــود در آن تأثیر می‌گذارند. یگـانگی و اتحاد مساعی اکثریت زحمتکش مردم در تحقق آزادی‌های اجتماعی و مشارکت پی‌گیر آن‌ها در جامه‌ی عمل پوشانیدن به این خواست مبرم روز عـامل تـعیین‌کننده‌ی سرنوشت مبارزه‌ای است که اکـنون در هـمه‌ی سطوح جامعه جریان دارد.

عامل دیگر در این زمینه، تمایل آگـاهانه و هدف‌مندانه‌ی همه‌ی مردم، ازجمله جـناح‌های مخالف درون حاکمیت به حل معضلات اجتماعی به‌گونه‌ای است که منافع اکثریت قاطع مردم را در بر داشته باشد و جامعه را بـه آزادی و عـدالت اجتماعی موعود، ولو به‌گونه‌ای تدریجی و گام به گام، نزدیک‌تر کند. در همه‌ی جناح‌های هیئت حاکم، بی‌تردید شماری از افراد حضور دارند که صادقانه و صمیمانه در پی دست‌یابی به راه‌حل درست معضلات جامعه‌انـد و راه خـویش را راه درست و کارساز حل آن‌ها می‌انگارند. بـدیهی است که حساب کسانی را که تنها در پـی تـحقق منافع شخصی و گروهی خویش‌اند باید از افراد با حسن نیت گروه‌های مختلف جدا کرد و به منزوی ساختن، افشا کردن و سرانـجام بـه طـرددستـه‌ی نخست همت گماشت.

دیگر توسعه‌ی مشارکت اجتماعی در تـعیین سرنوشت و نیز قانون‌مداری و عدالت‌خواهی در برخورد با جناح‌ها و گروه‌ها و نیز با افراد حاضر در جناح‌های گونه‌گـون است. بـرخـوردها زمـانی سیاسی از کار درمی‌آید که میان افراد و گروه‌های وابسته به هر جناح، با توجه به جناح، تـبعیض و بی‌عدالتی مشاهده شود و همه‌ی اتهام‌ها، نقطه ضـعف‌ها، کـاستی‌ها و کـج‌انـدیشی‌ها از سـوی صاحبان قدرت در یک جناح به افراد وابسته به جناح‌های دیگر منتسب شود. گسترش و تـرویج قانون‌مداری و عدالت به جای اعمال دیدگاه‌ها، خواست‌ها، منافع و سلیقه‌های شخصی و گروهی، و پاسخ دادن بـه خـواست‌هـا و دریـافت‌های دیگران در این زمینه، به تـدریج مـی‌توانـد در تقویت و پیشبرد عامل دوم مؤثر واقع شود و افراد صادق و ناصادق هر گروه را از یک‌دیگر مـتمایز کند؛ و از این طریق زمینه را برای نزدیک شدن آرای افراد صادق و میهن‌دوستی در هر جناح که خواستار تأمین فردای بهتر به یک‌دیگرند فراهم کند.

> بی‌تردید حضور وسیع و کم‌نظیر مردم در انتخابات را می‌بایست به فال نیک می‌گرفتیم و بر پایه‌ی این برآمد شگرف ساختمان نوپدیدی را بنا می‌نهادیم که پاسخ‌گوی نیازهای فردای میهنمان باشد.

دیگری، عزم پایدار همه‌ی مردم و نمایندگان سـیاسی آن‌هـا بـرای تـحقق اتـحاد مـلی و کـثرت‌گرایـی سـیاسی، بـدون تـوسل بـه

بیشینه‌خواهی، همراه با طرح و تحلیل خواست‌های حداقل مشترک است. سرانجامِ انحصارجویی و بیشینه‌خواهی، از سوی هر شخص، گروه یا جناحی که باشد چیزی جز بالا گرفتن تعارض اجتماعی و خشونت نیست. قایل شدن حق حیات برای همه‌ی گروه‌ها، احزاب و سازمان‌های صنفی، سیاسی و اجتماعی که خواستار بهروزی و پیشرفت کشورند، صرف‌نظر از اندیشه، مرام، مسلک و سلیقه‌ی اجتماعی‌شان، تنها راه منتهی به اعتلای اجتماعی از طریق تضارب آرا و برخورد اندیشه‌هاست. محروم ساختن افراد و سازمان‌های اجتماعی از ابراز عقیده و اندیشه و مشارکت در حیات سیاسی و اجتماعی حاصلی جز پنهان ماندن این اندیشه‌ها و عقاید ندارد که پنهان ماندن آن‌ها به معنای امحا و نابودی‌شان نیست. این اندیشه‌ها و عقاید هنگامی که با مانع روبه‌رو می‌شود به ظاهر فروکش می‌کند، اما نمی‌میرد و در خفا به موجودیت خویش ادامه می‌دهد و به انتظار فرصت ظهور می‌ماند. اختفای این اندیشه‌ها، در شرایط عدم پذیرش عام اجتماعی، معمولاً اثری کارساز و ویران‌گر دارد، اما چه‌بسا که ظهور طبیعی آن‌ها تأثیری کارگشا در حل معضلات جامعه داشته باشد.

آخر این‌که، شیوه‌های خشونت‌آمیز در دور زدن بحران‌های گونه‌گون اجتماعی، تا رسیدن به حدود معینی کارساز است و پس از گذشتن از این حدود به کار نمی‌آید، بلکه به ضد خود تبدیل می‌شود. پس از گذر از این آستانه مجموعه‌ی دگرگونی‌های کمّی سرانجام به دگرگونی کیفی راه می‌جوید و زمینه‌های برآمد اجتماعی و تحوّل عمقی را فراهم می‌آورد. شرح می‌دهم. عدم مشارکت عمومی در سرنوشت کشور به گسترش ضعف و بحران اجتماعی در همه‌ی عرصه‌ها راه می‌جوید. هیئت حاکم ناگزیر به گسترش جنگ‌افزارها و قوای نظامی و انتظامی می‌شود. این گسترش، سهمی کلان از بودجه را از بخش عمرانی به بخش جاری منتقل می‌کند. بخش عمرانی بودجه ضعیف‌تر و بخش جاری آن حجیم‌تر و متورم‌تر می‌شود. ضعیف‌تر شدن بودجه‌ی عمرانی به بحران و رکود بیشتر می‌انجامد، که علاوه بر توده‌های مردم، نیروهای انتظامی و نظامی متورم کشور را نیز فرا می‌گیرد. توده‌های مردم، همراه با قوای عظیم انتظامی و نظامی از دست‌یابی به خواسته‌های‌شان هر دم محروم‌تر می‌شوند. واقعیت سرسخت این قوا را به نیروهای مردمی می‌پیوندد و پس از تداوم کوتاه‌مدت خشونت، راهی نو در پیش پای مردم قرار می‌گیرد. و هر آن‌چه از آن می‌هراسیدیم و در آغاز از آن سخن گفتیم تحقق می‌پذیرد.

به گمان من هنوز برای رسیدن به تفاهم اجتماعی دیر نیست. می‌توان با گسترش مشارکت مردمی، قانون‌مداری، عدالت‌گستری و جلوگیری از انحصارجویی، خودمحوری و خشونت و پیشبرد منافع فردی و گروهی به چنین هدفی دست یافت و از بروز فاجعه‌ی ناگوار منتهی به فردای نامعلوم پرهیز کرد. پس تا راه باز است از ویرانی ناخواسته چه باک!

حمّامِ «دیگر» فین، در کجاست؟

این جمله از ویلیام فاکنر است که گفته: «من با کسی که حسّ سبک‌روحی (Sense of Humour=) ندارد حاضر نیستم صحبت کنم.»

چند ماه پیشتر، روزی‌که شهردار پایتخت از زندان کوتاه‌مدت درآمد، دوستان و دوست‌دارانش جلو منزل او پیشباز را تدارک دیدند. آقای کرباسچی رسید. مردم صلوات و هلهله سر دادند و شعاری که او را همسنگ امیرکبیر می‌شمرد. خُب، کسی که از زندان درآمده، دوست دارد سر و تنی بشوید، لباس عوض کند، چای و شربتی بنوشد و با خانواده درددلی کند و بعدتر، خلوتی با خود و تأمّلی بر شب‌های یلدایی زندان و تلخ گریستن‌ها و مرورِ بازی چرخ و عرض شعبده...

اما جمع هیجان‌زده هم‌چنان در کارِ پیوند چهره‌ی محبوبش با سیمای تاریخی امیرکبیر است و دم گرفتنِ: کرباسچی قهرمان / امیرکبیر ایران.

آقای شهردار لبخند می‌زند، دست تکان می‌دهد و با حرکت سر سپاسش را بیان می‌دارد، اما می‌بیند جمعیت هنوز در کارِ الفبای پیشباز است. این‌جاست که به‌رغم همه‌ی دلازردگی‌ها و آشفتگی‌های فکر، حسّ سبک‌روحی‌اش به یاری‌اش می‌آید و رو می‌کند به مُدیر شعاردهندگان و می‌گوید: «نه‌خیر، حاج آقا تا ما را به فین نفرستند دست‌بردار نیستند.»

این حرف او خیلی ساده، یادآورِ سرنوشت تلخ امیرکبیر و رگِ دست گشودن او در حمّام فین کاشان است.

مطبوعات این ظرافت بیان او را نگرفتند و به حس سبک‌روحی او بها ندادند. اما من کله‌پا شدم و پهلوی دیگری از سخن فاکنر روشنم شد که: هر نامداری دارای حسّ سبک‌روحی است.

اما پرسش دیگر من هم‌چنان باقی است: «حمامِ «دیگر» فین، در کجاست؟»

فرهنگ

امیرحسن چهل‌تن

تعبیر یک رؤیای حرام

شیفته‌ی صحنه‌ی بازی بودند؛ فریفته‌ی بادکنک‌ها، سوت سوتک‌های آویزان، نوارهای رنگی، روبان‌های مواج و ریزش مداوم پولک‌های براق. و شیفته‌ی صحنه‌ی بازی ماندند.

تماشاچیانِ فراموش‌شده گاه به اعتراض سخنی گفتند ـ آن‌ها می‌خواستند بازیگران را از وجود خود آگاه کنند ـ اما ناظمان به آن‌ها تشر زدند؛ آن‌ها را سرِ جای خودشان نشاندند.

پروژکتورها، دوربین‌های سیار فیلمبرداری و پخش صوت‌هایی با صدای کف زدنی بی‌امان روح بازیگران را تسخیر کرده بود. چنان مجذوب بازی بودند که صدای خود را نمی‌شنیدند و جز چهره‌ی خود در قاب چشمان یک‌دیگر چیزی نمی‌دیدند.

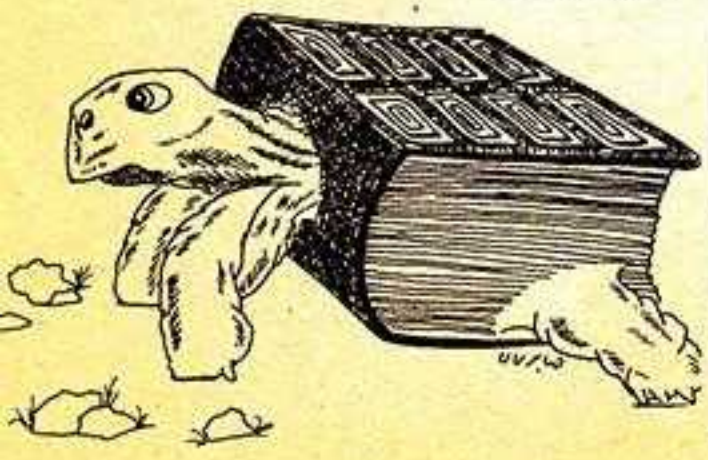
تماشاچیان مضطرب از پایان ناگزیرِ این بازی و شاید به انکارِ آن چشم‌ها را بستند. رؤیایی حرام و کودکانی که به دنیا آمدند؛ کودکانی بی‌رؤیا. کودکانی که عبور زره‌پوش‌ها رؤیای‌شان را ویران کرده بود و به ناچار... به ناچار دنبالِ تعبیرِ بیداری‌یِ خود بودند.

بازیگران، جامه‌دار و رمّال و دلقک، برزگر و چوپان و صیّاد، دختر فقیر و پسر سلطان، زنِ جادوگر و مرد پیشگو هم‌چنان روی صحنه بودند و آن‌ها یکی یکی از سالن نمایش بیرون آمدند.

در سالن نیمه‌باز بود. آیا این حاصل یک تصادف بود یا معجزه‌ی شیطان؟

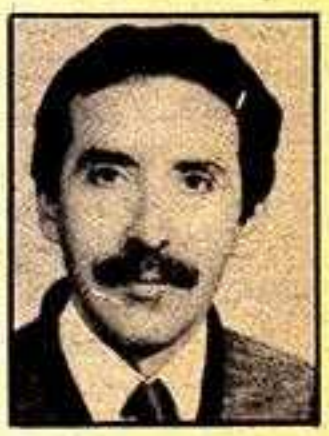
اینک آن سالن متروکِ بویناک زیر کاغذپاره‌های مچاله‌ی چیپس، کونه‌های سیگار، پوست آجیل‌های ارزان و بوی مسموم دهان‌های هرز مدفون است.

در روشنای بیرون، در هوای آزاد، کودکانِ دیروز صندلی‌ها را می‌چینند ـ پرده‌ها را پیش از این نو کرده‌اند ـ راه‌ها را آب می‌پاشند و دیوارها را با قالیچه‌های شیری می‌پوشانند. فقط لامپ‌های رنگی و طبق‌های میوه مانده است. تقسیم لباس‌های نمایش را البته گذاشته‌اند برای روزهای بعد اگر... اگر طوفان نشود، اگر رگبار نگیرد، اگر تگرگ نیاید!



کاظم کردوانی

دانشگاهی که نیست و می‌تواند باشد



برای من دانشگاهی، مشکل‌ترین سخن، در روزگار امروز ما، سخن گفتن از دانشگاه است. چون اصل بر این است که مکانی که انسان برای کار خود انتخاب می‌کند، در دیدگاه او از نوعی پذیرش و مشروعیت برخوردار است. آشکار است که همواره چنین نیست و کم نیستند کسانی که محل کار خود را از سر اضطرار و اجبار انتخاب می‌کنند، نه در این‌جا که در همه‌جای دنیا. اما برای منِ نگارنده در این موضوع خاص، وضعیت اجبار و اضطرار وجود نداشته است و بسیار هستند دانشگاهیانی که در همین وضعیت قرار دارند. اگر گذران زندگی را خصیصه‌ی انتخاب هر کاری بدانیم و در این‌جا با آن کاری نداشته باشیم، در مجموع علت‌ها، بر اساس هدفی علمی ـ فرهنگی، دانشگاه را برای کار انتخاب کرده‌ایم و نمی‌گوییم پشیمانیم، ولی دست کم حسرت می‌خوریم که دستاني را که گشودیم، پُر نیافته‌ایم.

فهمی را که از دانشگاه داشته‌ایم، معلق در هوا می‌بینیم و به جای دانشگاه با دبیرستانی بزرگ روبه‌رو هستیم و با تردید و گاه با حسرت به سرنوشت نسلی نگاه می‌کنیم که گویا من و امثال من قصد داشته‌ایم به فراخور دانش‌مان آنان را برای اداره‌ی فردای بهتر جامعه‌ی خود آماده کنیم.

اگر به دو نکته اشاره نکنم و به بر شمردن گوشه‌ای از مشکلات و تنگناهای امروز دانشگاه‌ها بپردازم، می‌ترسم باعث سوءتفاهماتی شود که اصلاً در مخیله‌ام هم وجود ندارد. نخست این‌که دانشجویان دانشگاه‌ها را مسبب وضعیت موجود نمی‌دانم و دیگر این‌که بخش اعظم استادان و اعضای هیئت‌های علمی دانشگاه‌ها که شرافت‌مندانه به وظیفه‌ی خود عمل می‌کنند، مقصر نمی‌دانم، بلکه معتقدم اساس وضعیت نامطلوب کنونی دانشگاه‌های کشور را باید در سیاست‌های نادرست و ضدعلمی جست‌وجو کرد که طی سالیان دراز بر نظام آموزش عالی کشور ما اعمال شده است.

حال، به اشاره، بپردازیم به برخی از عواملی که باعث وضعیت موجود شده است یا به علت این وضعیت بر دامنه‌ی بحران آموزش عالی ما دامن زده است:

۱- تقلیل علم به جزوه‌ی درسی.

وضعیت غالب تدریس در دانشگاه‌ها منحصر شده است به جزوه‌ی درسی استاد که گاه حدود ۳۰-۴۰ صفحه است. دانشجو این جزوه را حفظ می‌کند، تکرار می‌کنم حفظ می‌کند، و احتمالاً در زمان امتحان با استاد چک و چانه می‌زند و چند صفحه‌ی اول یا آخر آن را هم حذف می‌کند و از پس امتحان برمی‌آید و پرونده‌ی آن واحد درسی را برای همیشه می‌بندد. بد نیست که گروهی پژوهشگر صادق و آگاه، زیر نظر وزارت آموزش عالی یا هر دانشگاه معتبری، با اختیارات و امکانات کافی بررسی کنند که در مجموعه‌ی هزاران هزار واحدی که در هر نیمسال تحصیلی در مجموعه‌ی دانشگاه‌های کشور ارائه می‌شود، چند درصد کلاس‌ها برای هر واحد درسی، علاوه بر جزوه‌ی استاد، ۲ کتاب کامل (و نه بیشتر) مطالعه می‌کنند. تصور می‌کنم اگر به رقم ده درصد هم برسیم، باید جشن ملی اعلام کنیم.

۲- بلایی به نام اضافه تدریس استادان.

به علت وضعیت اقتصادی جامعه‌ی ما، که منحصر به امروز هم نیست، استادان و اعضای هیئت علمی دانشگاه‌ها مجبور هستند که برای گذران زندگی حداقل خود و خانواده‌ی خود، بسیار فراتر از معیارهای مؤظفی وزارت آموزش عالی، درس بدهند. نباید استاد را مقصر دانست. اما تعارف را کنار بگذاریم و بپذیریم استادی که به فرض هفته‌ای ۲۰ ساعت تدریس می‌کند (که درواقعیت و در موارد بی‌شماری بیش از این حد است)، پس از یکی ـ دو سال چه چیز جدیدی برای عرضه به دانشجویان خود دارد و اصولاً چه حوصله‌ای برای او باقی می‌ماند که در فکر مسائل روز رشته‌ی تخصصی خود و مشکلات درسی دانشجویان‌اش باشد. چنین استادی مجبور می‌شود که موضوع‌های تکراری را سال‌ها تکرار کند و دانشجویان هم به همین نوع اطلاعات عادت می‌کنند و خمودگی روحی استاد به دانشجویان نیز منتقل می‌شود. در چنین وضعیتی، دانش ما که به فرض چندین سال پیش از آن فارغ‌التحصیل شده‌ایم و مدرکی گرفته‌ایم، به تاریخ آن رشته و آن دانش می‌پیوندد و با دانش روز آن رشته دیگر پیوندی ندارد. و اگر استادی با این حجم اضافه کار، باز هم به تحقیق و به روز کردن دانش خود ادامه بدهد، که بنده می‌توانم نمونه‌های برجسته‌ای از این فرزانگان ارائه بدهم، با چنان فشار عظیم روحی و عصبی و جسمانی مواجه خواهد شد که عموماً نتایج بسیار ناخوشایندی برای جامعه‌ی علمی و فرهنگی ما به دنبال دارد.

۳- پژوهش، غایب بزرگ دانشگاه‌ها.

چیزی به نام تحقیق در دانشگاه‌های ما نه وجود داشته است و نه وجود دارد. به علت برخی فضاهای غیرعلمی حاکم که هر نوع حساسیت علمی و فرهنگی و خیراندیشی را به مسائلی بسیار نامربوط، مربوط می‌کنند، مجبور به تأکید هستم که نه قصد هیچ نوع جسارتی را به محققان دانشگاهی دارم و نه دلسوزی‌های علمی این بزرگواران را نفی می‌کنم. اما باز هم پیشنهاد می‌کنم که کمیسیونی با همین ترتیب تشکیل شود و اعضای آن بررسی کنند که در این ۲۰ سال چه هزینه‌ای (به جزء و درمجموع) برای تحقیقات در کلیه‌ی رشته‌های دانشگاهی ما صرف شده است و این تحقیقات را به‌طور کامل و جزء به جزء دسته‌بندی کنند و سپس کیفیت این تحقیقات و موارد استفاده از این تحقیقات را اعلام کنند. اگر نتیجه‌ی این پژوهش، ۳۰ درصد هم مثبت باشد، باید یک روز دیگر به جشن‌های ملی‌مان اضافه کنیم.

۴- دره‌ی هولناک میان نیازهای کشور و رشته‌های درسی و تعداد دانشجویان.

یکی از مختصات اساسی وضعیت نامطلوب دانشگاه‌های ما، فاصله‌ی عمیقی است که میان نیازهای کشور و رشته‌های مختلف دانشگاهی ما و تعداد دانشجویان آن‌ها وجود دارد. میلیاردها میلیارد هزینه‌ی مالی که ما صرف رشته‌های مختلف می‌کنیم (از نیروی انسانی و معنوی آن بگذریم که به حساب نمی‌آید) هیچ رابطه‌ی عقلایی و سنجیده‌ای با نیازهای مختلف مملکت ما در زمینه‌های اساسی و حیاتی ندارد. و این، برای هر مملکتی فاجعه است. ما با تمام مشکلات اقتصادی و اجتماعی که داریم، چنین سرمایه‌گذاری عظیمی را از دارایی مردم انجام می‌دهیم، ولی قادر نیستیم نیروی کارآمد و مدبّر و مدیری را تربیت کنیم که بتواند به نحو احسن جبران چنین هزینه‌ای را بکند و بار این مملکت را با کمترین ضایعات به دوش بکشد.

۵- تابوی سهمیه و گزینش.

یکی از مهم‌ترین مسائلی که جامعه‌ی ما در ارتباط با دانشگاه دارد، موضوع گزینش دانشجو و سهمیه‌هایی است که به نهادهای مختلف و قشرهایی از جامعه تخصیص داده شده است. این مسأله، از دو جهت به موضوعی بسیار مهم مبدل شده است. نخست، خود این سیاست و پی‌آمدهای آن است و دوم موانع جدی به وجود آمده در راه بحث در این مورد. شما با هر استادی در این زمینه صحبت کنید، تقریباً اکثریت آنان با مسأله‌ی سهمیه‌بندی و گزینش در دانشگاه‌ها موافق نیستند، اما بسیار کم هستند کسانی که حاضر باشند در این زمینه در انظار عموم سخن بگویند یا چیزی بنویسند. و این امر، به دلیل تابویی است که از این موضوع در جامعه به وجود آمده است. به این معنا که چنان فضایی شکل گرفته است که حتا صحبت کردن در این خصوص را توهین به محرمات فرض می‌کنند و چنین وضعیت ناگواری برای مملکت و سیاستی که خواستار شفاف شدن مسائل است، مشکل آفرین شده است.

موضوع تخصیص سهمیه برای دانشگاه‌ها چون سریعاً به مسائل سیاسی و ایدئولوژیک و حتا عاطفی ربط داده می‌شود، عموماً افراد را وادار به سکوت می‌کند و اگر کسی بر اساس اعتقادات علمی و مبتنی خود نظری مخالف ابراز کند، شبهه‌ی ضدانقلابی، ضددینی ایجاد می‌شود و با حاکم شدن جوی سنگین، در هر نوع گفت‌وگویی در این زمینه بسته می‌شود.

این قلم، به شهادت صدها دانشجویی که طی سالیان دراز داشته‌ام و می‌توانند این گفته را تصدیق کنند، هرگز قصد جسارت و توهین به کسانی که برای این مملکت و این مردم، بزرگ‌ترین و باارزش‌ترین دارایی خود، یعنی جان خویش را مایه گذاشته‌اند، نه داشته‌ام و نه دارم. و اگر در این زمینه سخنی می‌گویم چیزی جز خیر و صلاح این مرز و بوم و این مردم را مد نظر ندارم. به گمان این قلم، حکومت و دستگاه‌های مسؤول باید فداکاری‌ها و گذشت‌های جوانان خود و خانواده‌ها و بازماندگان محترم‌شان را تا آن‌جا که می‌توانند جبران کنند، اما این‌کار باید به صورت دیگر و به شکل دیگر صورت بگیرد و قرار دادن سهمیه‌ی دانشگاهی برای آنان، نه با موازین علمی خوانایی دارد و نه به صلاح مملکت و مردم است و به همین دلیل، در درازمدت و با دید گسترده‌تر و عاقبت‌اندیشانه حتا به صلاح آن عزیزانی نیست که از این سهمیه‌ها استفاده می‌کنند.

در زمینه‌ی گزینش (علاوه بر گزینش علمی) که در گذشته در سطح دوره‌ی لیسانس هم وجود داشت (که خوشبختانه برچیده شد)، اما امروز هم‌چنان در دوره‌های فوق لیسانس و دکترا وجود دارد، باید به صراحت گفت که کاری است صددرصد غیرعلمی و ضربه‌ای است سخت بر پیکر بنیه‌ی علمی کشور ما. این نوع گزینش علاوه بر آن که حق مسلم و طبیعی افراد این جامعه را پایمال می‌کند، بخشی از تواناترین نیروی انسانی کشور را به حاشیه می‌راند و ما را از انتخاب و تربیت همه‌ی نیروهای مستعد و لایق این مملکت محروم می‌کند. تصور نمی‌کنم هیچ انسان باانصافی وجود داشته باشد که چنین امری را به نفع جامعه‌ی ما بداند.

۶- ترمی بودن دانشگاه‌ها.

باید امروز به استدلال مسؤولان زمان حکومت شاه رجوع کنیم تا دریابیم به چه علتی این سیاست فاجعه‌بار ترمی کردن دانشگاه‌ها را توجیه کردند ولی آن‌چه مسلم است نتیجه‌ی این سیاست، در این حدود بیست سال هیچ نکته‌ی مثبتی برای ما نداشته است.

طبق قوانین و مقررات وزارت فرهنگ و آموزش عالی، زمان تدریس دانشگاه‌های ما به دو ترم (یا بهتر بگوییم دو نیم سال) ۱۷ هفته‌ای تقسیم می‌شود. ولی همه می‌دانیم که در مرکز آموزش عالی «رسم» بر این است که در شروع هر نیم‌سال، عموماً بین دو تا سه هفته کلاس‌ها شروع نمی‌شود. دانشجویان یا به دانشگاه نمی‌آیند و یا در حال حذف واحد و... هستند. در نزدیکی پایان هر ترم نیز، سه هفته‌ای مانده به زمان مقرر وزارت علوم، دانشجویان با گفتن «استاد خسته نباشید» عملاً درس را تعطیل می‌کنند. و درواقع، به‌رغم همه‌ی اعلامیه‌ها و بخشنامه‌های غلاظ و شداد دانشگاه‌ها، این دانشجویان هستند که تقویم دانشگاهی را مشخص می‌کنند و نه وزارت آموزش عالی و دانشگاه‌ها. در نیم‌سال دوم، با وضعیتی بدتر - با در نظر گرفتن تعطیلات نوروزی - همین موضوع تکرار می‌شود. دوباره وقت و هزینه‌ی گزاف اداری و وقت گران‌قیمت دانشجویان برای انتخاب واحد و حذف واحد و... صرف می‌شود. با یک حساب سرانگشتی ساده می‌توان به این نتیجه رسید که درمجموع یک سال، در جمع دو ترم، چیزی حدود ۲۴ الی ۲۵ هفته کلاس‌های دانشگاه‌ها دایر است. یعنی تقریباً نیمی از سال کلاس دانشگاه تعطیل است. حال این موضوع را کنار نبود تحقیق و کتاب نخواندن دانشجویان و... بگذارید تا واقعیت موجود،چهره‌ی ناخوشایند خود را بهتر نمایان کند. کدام وجدان بیداری می‌تواند از چنین وضعیت اسف‌باری در زمینه‌ی علم کشور، به راحتی بگذرد؟

۷- دانشجوی مردودی نداریم.

تصور می‌کنم که ما اگر نه تنها، دست کم جزء نادرترین کشورهای جهان هستیم که دانشجوی مردودی نداریم. و غریب این‌که به این موضوع بسیار غیرطبیعی و در عین حال ساده، هیچ توجهی نمی‌شود. البته امیدوارم که از سخن نگارنده چنین استنباط نشود که معتقدم هر طور شده باید دانشجویان را مردود کرد و سخت‌گیری‌های بی‌جا و ناروا پیشه کرد. بلکه مقصود بنده این است که نگرش کلی و کاملاً حاکم بر دانشگاه‌های ما مبنی بر این‌که هرکس وارد دانشگاه شد، حتماً باید لیسانس یا فوق لیسانس یا دکترا بگیرد، نگرشی کاملاً ضدعلمی و مضر به حال جامعه و سرمایه‌ی علمی کشور است. وجود کنکور ورودی هم نمی‌تواند، نه از لحاظ منطقی و نه از لحاظ علمی، چنین برداشت عمومی را توجیه کند. کنکور ورودی (بی‌آن‌که بخواهیم در این زمینه هم سخن بگوییم)، یعنی اجازه‌ی ورود به دانشگاه و نه تضمین خروج موفقیت‌آمیز از دوره‌ی دانشگاهی.

۸- عدم کارآیی لازم انتصابی بودن رؤسای دانشگاه‌ها، دانشکده‌ها، گروه‌ها.

در گذشته که ما فقط یک دانشگاه تهران داشتیم، قانونی وجود داشت که بر اساس آن اعضای هیئت علمی سه نفر را برای ریاست دانشگاه انتخاب می‌کردند و به شاه پیشنهاد می‌کردند و شاه یکی از این سه نفر را انتخاب می‌کرد. اگر حافظه‌ام خطا نکند، تا آن‌جا که می‌دانم به این قانون بسیار مترقی، در زمان شاه، فقط یک بار عمل شد و بعد از ریاست دکتر فرهاد، این قانون هم مانند بسیاری چیزهای دیگر لگدمال سُم‌های اسب سرکش استبداد شد. در اوایل انقلاب، تمهیداتی در این زمینه چیده شد، ولی بعد به بوته‌ی فراموشی سپرده شد.

حقیقت این است که اگر به این موضوع هم به عنوان یک جدل سیاسی و حتا ایدئولوژیکی نگاه کنیم، چیز زیادی عایدمان نخواهد شد. اما اگر به دور از هرنوع تعلق خطی و جناحی به بررسی این موضوع بپردازیم و فقط مصلحت عام و علمی - فرهنگی کشور را در نظر داشته باشیم، بی‌شک در خواهیم یافت که موضوع انتخاب یا انتصاب رؤسای دانشگاه‌ها و دانشکده‌ها و گروه‌ها مسأله‌ای است بسیار اساسی و به هیچ رو نمی‌بایست آن را به خوش آمدن یا خوش نیامدن از این فرد و آن فرد یا حتا موافق و مخالف دولت تعبیر کرد.

اگر انتخاب رؤسای دانشگاه‌ها و دانشکده‌ها و گروه‌ها به عهده‌ی هیئت‌های علمی هر واحد (دانشگاه، دانشکده، گروه) واگذار شود، یکی از اساسی‌ترین کارها در زمینه‌ی اداره‌ی درست و اصولی این محیط‌های علمی و فرهنگی انجام شده است. و چنین امری - به‌رغم تلاطم‌های احتمالی اولیه‌ی آن - یکی از گام‌های اصولی و مهمی است که می‌تواند دانشگاه را به جایگاه واقعی خود در جامعه برساند.

۹- عدم ارتباط میان وزارت آموزش عالی و وزارت آموزش و پرورش.

یکی از مشکلات بنیادین دانشگاه‌های ما، نبود ارتباط ارگانیک میان دبیرستان و دانشگاه است. سیاست‌گذاران و مسؤولان و استادان دانشگاه‌ها، در سطوح مختلف، از آن‌چه که تحویل می‌گیرند، یعنی دانشجویی که از دبیرستان پا به دانشگاه می‌گذارد، بی‌خبر هستند. نه بنیه‌ی علمی واقعی او را می‌دانند، نه به نحوه‌ی شکل‌گیری علمی و فرهنگی او واقعاً آگاه‌اند و نه اصولاً میان برنامه‌های وزارت آموزش و پرورش و وزارت آموزش عالی ارتباط لازم وجود دارد. شاید در حد یک مثال ساده وآشکار و نه بحثی عمیق و همه‌جانبه، بتوان محتوای دروس واحدهای عمومی دانشگاه را به عنوان نمونه‌ی چنین

بی‌خبری و عدم ارتباط ذکر کرد. کافی است نگاهی کوتاه به محتوای این درس‌های دانشگاهی بیاندازیم و با برنامه‌ی دبیرستانی همین درس‌ها مقایسه کنیم تا دریابیم که در بیشتر موارد، اگر محتوای کیفی برنامه‌ی دبیرستانی بالاتر نباشد، پایین‌تر نیست.

۱۰- ما و دانشگاه آزاد.

درباره‌ی دانشگاه آزاد اسلامی که به نظر بنده به یکی از مشکل‌ترین موضوع‌های دانشگاهی ما مبدل شده است، باید در فرصتی دیگر و به تفصیل پرداخت و در این‌جا در حد اشاره‌ای کوتاه باید گفت که نوع نگاهی که به تشکیل آزاد منجر شد و نوع شکل‌گیری و روندی که از روز نخست تا به این‌جا داشته است، مورد نظر ما است والا باز هم باید تصریح کنیم که در این زمینه نیز انتقاد ما نه دانشجویان عزیز این دانشگاه را هدف می‌گیرد و نه اعضاء محترم هیئت‌های علمی آن.

با مطلبی کوتاه روند تشکیل و شکل‌گیری دانشگاه آزاد را با یک دانشگاه دیگر مقایسه می‌کنم و بقیه‌ی مطالب را به فرصتی دیگر واگذار می‌کنم. در زمان تشکیل دانشگاه صنعتی شریف امروز، در سال ۱۳۴۵، زنده‌یاد دکتر محمدعلی مجتهدی بیش از یک سال با بهترین متخصصین ایرانی در کشورهای خارج در تماس بود به دیدن آن‌ها رفت، بهترین‌هایی که برایش مقدور بود، جمع‌آوری کرد، و نخست اعضاء هیئت علمی خود را سامان داد، هم‌زمان کار ساختمان دانشگاه را به پایان برد و سپس امتحان برقرار کرد و دانشجو گرفت. به دلیل این اساس درست، امروز هم، به‌رغم همه‌ی مشکلات و تنگناها، دانشگاه صنعتی یکی از معتبرترین دانشگاه‌های فنی ما است و در سطح جهان نیز معتبر است. اما هرم دانشگاه آزاد، متأسفانه از نوک هرم نشست و پس از آن نیز آن‌چنان بی‌محابا و بدون حساب و کتاب علمی دست به گسترش کمی خود زد که به تنهایی پس از گذشت حتا نه پانزده سال به اندازه‌ی مجموع دانشگاه‌های دولتی ما ـ با سابقه‌ای ۶۰ ساله ـ دانشجو دارد!

سخن آخر: آیا راه حلی وجود دارد؟

پاسخ نگارنده‌ی این سطور به غرض قاطع مثبت است. چون معتقدم که به‌رغم همه‌ی آن‌چه گفته شد نیروی جوان و بسیار مستعد ما و بنیه‌ی علمی کشور ما به ما امکان می‌دهد که از این بحران عظیم به سلامت جان به در بریم. اما، به یک شرط و آن خواست و اراده‌ی خروج از این بحران است. اگر با تمام وجوه کُنه بحران موجود دانشگاه‌های ما درک شود و زیان جبران‌ناپذیر چنین وضعیتی برای امروز و فردای جامعه به درستی سنجیده شود و از بالاترین مقام‌های مملکتی تا دست‌اندرکاران علمی ـ فرهنگی کشور خواست و اراده‌ی بیرون رفتن از این وضعیت ناگوار را داشته باشند، مسلماً می‌توانیم این مشکل بزرگ و تاریخی را با موفقیت پشت سر بگذاریم. ●

محمد قاسم‌زاده

عمل شگفت‌انگیز کتاب سال

سال‌هاست که از سوی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مراسمی به نام جایزه‌ی کتاب سال برگزار می‌شود و با پی‌گیری آن، کم‌کم به صورت نهادی، هرچند اعلام‌نشده، در سطح فرهنگ ما عمل می‌کند. اما این نهاد، باگذشت حدود یک دهه و نیم، هم‌چنان به عمل شگفت‌انگیزی ادامه می‌دهد که تاکنون نه‌تنها از سوی برگزارکنندگان آن توضیح داده نشده، بلکه با شایعه‌هایی که طی برخی سال‌های نزدیک به زمان برگزاری آن، شنیده می‌شود، در ایجاد بعضی ابهام‌ها کمک کرده است.

عمل شگفت‌انگیز این نهاد، حذف ادبیات آفرینشی از سیاهه‌ی عناوین مورد نظر آن است. این عمل از آن‌جا شگفت‌انگیز است که بارها از سوی مسؤولان وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و به‌درستی، عنوان می‌شود که ادبیات، چه در صورت منظوم و چه به شکل منثورش، یکی از ارکان تمدن ماست. هیچ‌کس نیست که این اهمیت را درک نکرده باشد و به درجات مختلف بر لزوم توجه به آن اصرار نکرده باشد. اما چه گونه است که همه در حرف یک صداییم و در عمل آن را به فراموشی می‌سپاریم. ریشه‌ی آن نوع حرف‌ها و این‌گونه عمل کردن‌ها در کجاست؟

ممکن است گفته شود که تأکید بر اهمیت ادبیات به عنوان رکنی از ارکان تمدن، اشاره‌ای است به ادبیات گذشته. که گاه این ادعا از زبان بعضی طرفداران آن‌گونه عمل شنیده می‌شود. اگر این حرف درست باشد، این معنا از آن برمی‌آید که ادبیات کنونی ما دیگر آفرینشی نیست و نمی‌توان از آن به عنوان خلف واقعی ادبیات گذشته تعبیر کرد. در چنین صورتی، باید گفت ادبیاتی که خلف نداشته باشد و دنباله‌ی آن قطع شده باشد؛ ادبیاتی که ادامه‌ی آن به صورت خلاق و آفرینش‌گر در طی روزگاران سیر نکرده باشد، ادبیاتی است مرده و در پی آن این نتیجه به ذهن می‌آید که چگونه می‌توان مدعی تمدنی زنده و پویا بود و حکم بر مرگ رکنی از ارکان آن داد.

البته ممکن است طرفداران رویه‌ی حذف ادبیات به این نتیجه‌ی پایانی معترض باشند. ولی در جواب آن‌ها گفته می‌شود که همیشه نتیجه‌ای که از یک عمل برمی‌آید، مطابق با ادعا و تمایلات عمل‌کننده نیست. نتیجه، برآیند عمل مکانیسم‌های متفاوت است که شاید عمل‌کننده چندان به کنش‌های آن‌ها آگاهی نداشته باشد. ولی آن مکانیسم‌ها در اوضاع و احوال گوناگون سیر طبیعی خود را دارند و نتیجه‌ی طبیعی خود را بروز می‌دهند.

اما ریشه‌ی واقعی این عمل چیست؟ به نظر می‌رسد که این عمل برآیند دیدگاهی است که نویسندگان و شاعران معاصر را به دو دسته‌ی خودی و غیرخودی یا متعهد و منحط تقسیم می‌کند. حتاگاهی این تقسیم‌بندی دوگانه به چندگانه نیز می‌رسد که از آن جمله‌اند:

خودی‌ها، نیمه‌خودی‌ها، نزدیک به خودی‌ها، وابستگان به بیگانه و منحط‌ها.

این تقسیم‌بندی گاهی بر حسب تغییر و تحول در مقامات تصمیم‌گیرنده در هرم بنیاد یا نهاد کتاب سال و یا دیگر نهادهای تصمیم‌گیرنده برای ادبیات، دچار نوسان می‌شود و عده‌ای از حلقه‌ی این دسته به دسته‌ی دیگر منتقل می‌شوند که این خود، نشانه‌ی سطحی بودن و غیرواقعی بودن معیارهای آن است. از طرفی نیز این تقسیم‌بندی، نشان‌دهنده‌ی آن است که معیارهای افرادی که به چنین تقسیم‌بندی‌هایی باور دارند، مسایلی غیرادبی و تا حدی منبعث از دسته‌بندی‌های سیاسی است. دسته‌بندی‌هایی که خود روند یکسان ندارند و بر حسب زمان، دچار شدت و ضعف می‌شود.

اما نتیجه‌ی دیگری نیز از این تقسیم‌بندی به دست می‌آید. این نتیجه، حاصل از این مکانیسم است که اگر غیرخودی‌ها یا منحط‌ها، شایسته‌ی توجه نیستند، پس چرا به خودی‌ها جایزه داده نمی‌شود. آیا این عمل نتیجه‌ای جز این دارد که عمل‌کنندگان به این شیوه، به ارزش‌های ادبی آثار نویسندگان خودی باور ندارند؟ این یک نتیجه. اما نتیجه‌ی دیگر، بی‌اعتمادی مردم به این‌گونه جوایز است. تا آن‌جا که اگر آماری از نظرات کتاب‌خوان‌های ما گرفته شود، درخواهند یافت که درصد کمی از کتاب‌خوان‌ها به این جوایز توجه دارند.

اما این سؤال همیشه مطرح بوده است که واقعاً خودی‌ها و غیرخودی‌ها چه کسانی هستند. در این زمینه حرف و گفت بسیاری است. به عنوان نمونه، مهدی اخوان‌ثالث در کدام دسته‌بندی قرار می‌گیرد و چه‌گونه در زمان زندگی این شاعر، پس از پیروزی انقلاب، حدود شش دوره مراسم کتاب سال برگزار شد و این شاعر چند مجموعه‌ی شعر به چاپ رساند و گردانندگان کتاب سال، به آسانی و بی‌تفاوت از کنار آن‌ها گذشتند. ممکن است ادعا شود که این آثار، چندان آثار برجسته‌ای نیستند. ولی باید یادآور شد که این‌گونه بنیادها، در برخورد با شاعرانی، با سابقه و گذشته‌ی مهدی اخوان‌ثالث، معمولاً مجموعه‌ی آثار آنان را در نظر می‌گیرند، نه یک یا دو اثر را.

در پایان باید گفت که گردانندگان این جایزه، هرنوع استدلالی داشته باشند و به هر جناحی وابسته باشند، تا زمانی که ادبیات آفرینشی (شعر، رمان، داستان و نمایشنامه) را در سیاهه‌ی خود قرار ندهند، و به دور از هرنوع پیش‌داوری به گزینش آثار در این زمینه نپردازند، جایزه‌ی آنان ارزش و اعتبار درخور را نخواهد داشت.

رضا وُهدانی

قمر، ملکه‌ی آواز ایران

قمرالملوک وزیری به سال ۱۲۸۴ شمسی در تهران در محله‌ی سنگلج متولد شد و در چهارم خردادماه یک‌هزار و سیصد و سی و هشت در سن ۵۴ سالگی چشم از جهان فرو بست و در گورستان ظهیرالدوله به خاک سپرده شد.

۵۴ سال، و به روایت دیگر ۶۴ سال از عمر قمرالملوک وزیری تاریخ پرباری از هنر موسیقی سنتی آوازی ایران را به دوش کشید.

قمر، ملکه‌ی آواز ایران که استاد بنان به وی لقب ام‌کلثوم داده و درواقع پل ارتباطی فی‌مابین قدمای قبل از خود و بعد از خود بود، موسیقی دلی دلی گذشته را با تحریرهای بی‌نظیرش سر و سامانی بخشید. سرگذشت و شخصیت استثنایی قمرالملوک وزیری را می‌توان به چندین بخش تقسیم کرد:

۱- دوران کودکی، ۲- دوران نوجوانی، ۳- شکوفایی هنری، ۴- دوران پختگی صدا، ۵- آغاز کهولت، ۶- بیماری، ۷- مرگ.

«دختر هجده ماهه‌ای بودم که مادرم چشم از جهان فرو بست. آغوش و لبخند مادر را ندیدم. به دامن مادربزرگم پناه بردم و سال‌های کودکی با همه‌ی رنج و شادی‌اش گذشت...

مادربزرگ روضه‌خوان بود اغلب روزها با او به مسجد می‌رفتم و به صدایش گوش می‌دادم. با صدای او بزرگ شدم. این صداها رفته رفته در گلوی من منعکس می‌شد. بعضی از روزها که تنها و بی‌آشنا در خانه می‌ماندم، پیش خود زمزمه می‌کردم.

قمر با آن صدای لطیف کودکانه‌ی خود و صحنه‌هایی که ایجاد می‌کرد، از قبیل راه رفتن میان جمعیت و پاشیدن کاه بر سر و روی حاضران در مجلس روضه‌خوانی همراه با مراثی تأثرآور، ول‌وله‌ای ایجاد می‌کرد.

پس از مدتی قمر از مادربزرگش، ملاخیرالنساء می‌خواهد که وی را نزد استاد موسیقی معرفی کند. او ابتدا مخالفت می‌کند ولی بعد پیرمردی را برای تعلیم قمر به خانه‌ی خود دعوت می‌کند. مدت زیادی نمی‌گذرد که اولین استاد قمر که هویت آن برای هیچ‌کس معلوم نیست چشم از جهان فرو می‌بندد.

حسینعلی ملاح می‌نویسد:

قمر پس از آن‌که مادربزرگ خود یعنی یگانه حامی و مشوق دوران کودکی خویشتن را از دست داد نیازمند یک حامی و پشتیبان مقتدری بود. بحرینی کسی است که در این راه خدمت بزرگی به قمر کرد...

قمر در منزل بحرینی اقامت می‌گزیند و با او به قزوین می‌رود. در مجالس انس حامی خود با موسیقی‌دان‌های سرشناس آن زمان مأنوس می‌شود. پس از چندی به تهران مراجعه می‌کند و به نظام‌الدین لاچینی معرفی می‌شود. این مرد از کسانی است که در بسط شهرت قمر نقش مهمی بر عهده دارد.

سرانجام قمر موفق می‌شود برای اولین بار چندین آهنگ به نام‌های: **تا جوانان ایران به جان و دل نکوشند / ای جنس بشر تاکی به ابناء وطن / در ملک ایران، این مهد شیران / هزاردستان به چمن / بهار است و هنگام گشت / در بهار امید** / بخواند و در کمپانی پلیفون ضبط کند.

مرتضی خان نی‌داود می‌گوید: در حدود سال ۱۳۰۰ در جلسه‌ای از دختری هفده، هجده ساله تقاضا کردند بخواند و او تصنیفی را که شعرش از پژمان بختیاری بود به نام **«بیا مرغ شب، امشب فغان نماییم»** را با آواز خواند. به او گفتم شما احتیاج به تعلیم موسیقی و آموزش ردیف دارید و آدرس کلاس خود را به او دادم. (قمر ردیف‌های موسیقی را یاد گرفت و صدایش دل‌نشین‌تر شد و به زودی به شهرت رسید)

پس از اجرای کنسرت در گراندهتل و شهرت قمر بود که شبی تیمورتاش در مهمانی مجللی نامه‌ای برای قمر نوشت و خواست که او به خانه‌اش بیاید.

قمر زیر نامه نوشت: **اگر تو تیمورتاش هستی من هم قمر هستم.**

این جهان، چون موزه‌ای‌ست ای هشیار / سعی کن، در موزه آثاری گذار/ آخر از این موزه بیرون می‌روی / این اثر از تو بماند یادگار/

به‌واقع قمرالملوک وزیری این خدمت را به موسیقی سنتی آوازی ایران کرد. آن‌چه از او به عنوان هنر به وسیله‌ی صفحه‌های گرامافون به یادگار مانده، آثار گرانبهایی است.

قمر در سال ۱۳۱۰ شمسی با عارف قزوینی از نزدیک آشنا شد و تصنیف‌هایی از او، عشقی، ملک‌الشعرای بهار، پژمان بختیاری، امیر جاهد، ایرج، رضا محجوبی، موسیٰ نی‌داود در صفحه خواند. صدای قمر از ابتدای تأسیس رادیو به گوش علاقه‌مندان رسید و در اوایل تأسیس آن (۱۳۱۹ شمسی) همراه با سنتور حبیب سماعی، تار مرتضیٰ نی‌داود و گاه ویلن ابوالحسن صبا آواز خواند. در حدود سال‌های ۱۳۲۵ تا ۱۳۳۲ با تار و ویلن برادران معارفی در رادیو همکاری داشت. او از اولین هنرمندانی است که برای کمک به هنرمندان دیگر کنسرت داد.

آخرین فعالیت‌های هنری قمر در رادیو آوازهای ارزنده‌ای بود که با برادران معارفی در رادیو ضبط کرد و بعد از آن دچار سکته شد.

قمر زنی بود آزادمنش، استقلال‌طلب و شاید هم سرکش و مغرور. هیچ مردی حتا متنفذترین مردان عصر او نتوانستند با پول و قدرت خود او را اجیر کنند.

آن‌چه مسلم است قمر به طبقه‌ی متوسط آن زمان تعلق داشته که هم امکان تماس با مردم معمولی و هم مشارکت در محافل اشراف برایش فراهم بوده است.

روزنامه‌ی کیهان در ۲۶ مرداد ۱۳۳۸ نوشت: ساعت ده و نیم بعدازظهر روز پنج‌شنبه بانو قمرالملوک وزیری که یکی از افتخارات موسیقی ملی ایران بود، زندگی را بدرود گفت.

مجله‌ی تهران مصور نوشت: جنازه‌ی قمر صبح روز جمعه برای انجام مراسم مذهبی به امامزاده قاسم فرستاده شد، پس از غسل وقتی جسد او را به یکی از مساجد شهر منتقل کردند تا به وسیله‌ی رادیو برای تشییع جنازه‌اش از مردم هنردوست دعوت به عمل آورند، متأسفانه هیچ‌کدام از متولیان مساجد، جسد او را در مسجد راه ندادند. دکتر ساسان سپنتا نوشته است: ...ناچار جنازه‌ی قمر مانند اشخاص مجهول‌الهویه به سردخانه‌ی پزشک‌قانونی منتقل گردید و روز بعد بدون تشییع جنازه به آرامگاه ظهیرالدوله منتقل گردید. ●

علی‌اشرف درویشیان

بن‌مایه‌های فرهنگ در دالان‌های جهانی

درگیری و چالش تازه‌ی جهانی در موقعیت کنونی، فرهنگ و هویت فرهنگی است. این چالش نه به خاطر به دست آوردنِ برتری و تفوّق بر دیگر ملّت‌ها (هرچند ممکن است چنین قصدی هم در پس آن نهفته باشد) بلکه درواقع برای ایجاد زمینه‌ای مناسب جهت ارائه و بیان فرهنگ‌های اصیل و بکر اما سرکوب شده و درسایه نگه داشته شده‌ی سایر ملت‌هاست. امروزه این احساس وجود دارد که یک نظام نوینِ جهانیِ مبتنی بر تمدن، در حال ظهور است. جوامعی که از وجوه مشترکِ فرهنگی برخوردارند، با یک‌دیگر هم‌کاری می‌کنند. تلاش‌هایی که برای انتقالِ جوامع وابسته به یک تمدن، به تمدن دیگر انجام می‌شود، ناموفق‌اند و گروه‌بندی‌هایِ کشورها، در اطراف کشورهای محوری با پیشتاز بودن تمدنشان انجام می‌گیرد.

هم‌کاری جوامع بر اساسِ وجوه مشترک فرهنگی، آینده‌ی نُویدبخشی را برای بشریت فراهم می آورد. فرهنگ از نظر جامعه‌شناسی «میراث اجتماعیِ» هر جامعه است که شامل کلیه‌ی دستاوردهای مادی (ابزارها و آثار هنری) و کلیه‌ی ساخته‌های ذهنی و روحیِ دسته‌جمعی است که باورها، عقاید و رسوم و افسانه‌ها را شامل می‌شود که مردم گاه سنجیده و آگاهانه و گاه از طریق ارتباط متقابل و پیامدهای پیش‌بینی نشده در طیِ فعالیت‌های روزمره و در شرایط زندگی ویژه‌ی خود پدید آورده‌اند که به انواع مختلف از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته است.

از ویژگی‌های میراث فرهنگی (یعنی نهادها، رسوم، قراردادها، ارزش‌ها، مهارت‌ها، هنرها و روش‌های معیشت) آن است که گروهی از مردم که خود را در این میراث شریک می‌دانند، نسبت به یک‌دیگر و سایر افراد جامعه احساس نزدیکی و یگانگی می‌کنند و با آن پیوند، و وفاداریِ عمیقی دارند. باز هم از ویژگی‌های فرهنگ عامیانه آن است که با بافتِ محکمش می‌تواند سینه به سینه و از طریق آیین‌ها و عادت‌هایِ رفتاری، از نسلی به نسل دیگر منتقل شود.

● فرهنگ عامیانه، گاهی آغشته به بی‌دانشی مردم و ناخالصی حضور صاحبان قدرت بوده است.

● هم‌اکنون ماهواره مرزی نمی‌شناسد و به مثابه‌ی ابزاری در کار کنترل ذوق و سلیقه و تخیل و بینش مردم در هر گوشه‌ای از جهان است.

با گسترش تکنولوژی و کاربرد آن در وسایل ارتباط‌جمعی، شناخت مردم جهان نسبت به فرهنگ‌های دیگر ملل، گسترده‌تر می‌شود. هرلحظه مردم جهان با گیرنده‌های خودکه با اینترنتِ جهانی ارتباط دارد، می‌توانند از آخرین پدیده‌ها و جدیدترین آثارِ فنی و هنریِ دیگر ملل، آگاه شوند و نسبت به بود و نبود مردمِ بخش‌هایِ مختلفِ گیتی، احساس مسؤولیت و هم‌دردی کنند.

انسان‌ها در سراسر تاریخِ پرفراز و نشیبِ خود همواره برای تبیین و توضیح هستیِ خود، راه‌های گوناگونی برگزیده‌اند که یکی از این راه‌ها، فولکلور یا فرهنگِ عامیانه است که به وسیله‌ی آن واکنش ذهنی خود را نسبت به دنیایِ پیرامونشان یعنی جهان طبیعی، اجتماعی و فردی‌شان نشان داده‌اند. این فرهنگ دارای طیف وسیعی است که دامنه‌ی آن از خرافه‌پرستی تا تصاویرِ ظریف و دقیقِ شاعرانه، گسترش داشته و نوعی توجیه و تبیین جهان را در بر گرفته است که به وسیله‌ی مردمانی که از امکاناتِ دانش‌پژوهی و هنراندوزیِ قشرِ خواص بی‌بهره بوده‌اند، پی‌ریزی شده است و به همین جهت از مسائل ماوراء طبیعی گرفته تا جزیی‌ترین امور روزمره‌شان در این فرهنگ وجود دارد و از فلسفه، تاریخ، اقتصاد، روان‌شناسی، زیبایی‌شناسی و سایر علوم انسانی به نوعی در فرهنگ عامیانه، بیان شده است. این بیان و توضیح در طول تاریخ با بهره‌گیری از اندیشه‌های پیشین، آغاز گشته، چیزهایی را از خود دور کرده یا به فراموشی سپرده و چیزهایی به خود افزوده است؛ اما همیشه در حال حرکت و انعکاسِ جهان در ذهنش، رابطه‌اش با آن، با جامعه، با صاحبان قدرت با خودش در این فرهنگ متبلور شده است و درنتیجه از نسلی به نسلی چرخیده و باورها، اعتقادات و دانسته‌ها و تجربه‌ها را منتقل کرده است. در این حرکت البته پای خود را در درون مردم‌گذاشته و بر جان‌های آن‌ها ردپا گذارده و چون این فرهنگ برآمده از مردم و تأثیرگذار بر آنان است، سخت‌جان و قدرتمند گشته. قدرتی که صاحبان قدرت، همیشه سعی کرده‌اند از راه نفوذ در آن، از آن در راه خواسته‌های خود و حفظ قدرت خود بهره گیرند. این‌کار همیشه از طریق دالان‌های ارتباطی‌ای که در ساختار جامعه وجود داشته انجام شده و می‌شود همان‌طور که امروزه حکومت‌ها از طریق وسایل ارتباطی که در اختیار دارند و ابعاد گسترده‌ای نیز به خود گرفته است، می‌کوشند تا این فرهنگ را در اختیار گیرند و خود به آن شکل و سمت و سو بدهند و تخیّل قویِ موجود در آن را زایل گردانند. تخیلی که بیان خواسته‌هایی است که گاه در دوره‌هایی می‌رود که خود را به واقعیت تحمیل کند.

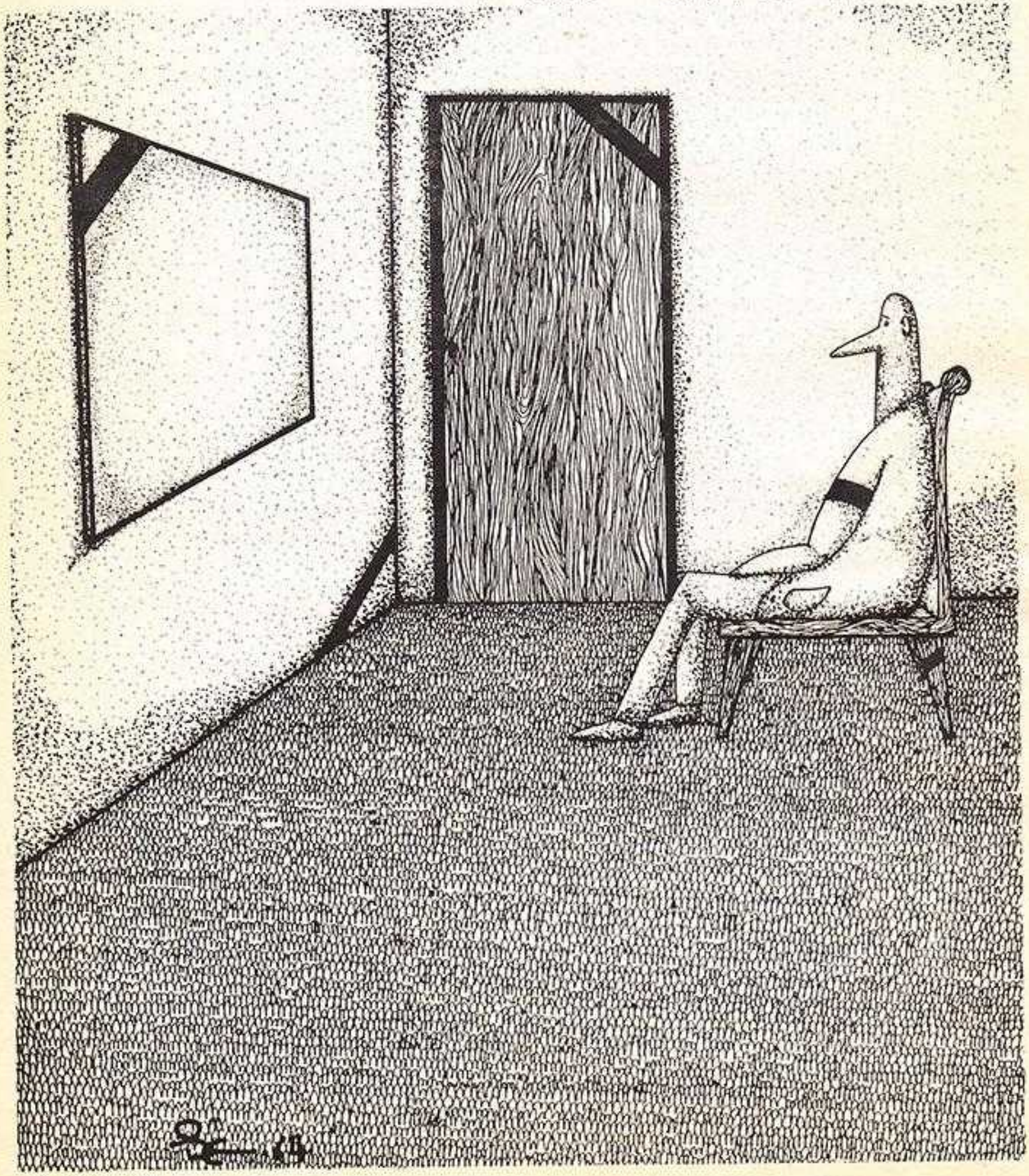
اگر فرهنگ را در بی‌واسطه‌ترین رابطه‌ی آن با مبنایش نوعی ذهنیت نسبت به منافع آفرینندگان آن بدانیم، فرهنگ عامیانه با توجه به سطح رشد جامعه بیانِ فرهنگیِ منافع و هستی مردم است. منافعی که از وضعیت مادی تا ظریف‌ترین حالت روانیِ فردی را در بر می‌گیرد.

فرهنگ عامیانه، گاهی آغشته به «بی‌دانشی» مردم و ناخالصی حضورِ صاحبان قدرت بوده است؛ اما این استفاده از فرهنگ عامیانه، خاص قدرتمندان نبوده بلکه کسانی هم که به منافع مردم به خاطر مردم اهمیت داده و می‌دهند از آن بهره جسته‌اند. ادبیات غیررسمی یکی از بهره‌مندان از این فرهنگ بوده است. بسیاری از شاهکارهای هنری جهان، بُن مایه‌های همین فرهنگ را، زبان آن را، تصاویرِ ذهنی و سایر عناصر سازنده‌ی آن را مورد استفاده قرار داده‌اند و البته مقبول هم افتاده‌اند. بسیاری از نویسندگان و هنرمندانی که در سطح جهان معروف و مطرح بوده و هستند، در آثارشان این فرهنگ را هرکدام به نوعی به نوعی به خدمت گرفته‌اند. حافظ، سعدی، مولوی، فردوسی، نیما یوشیج، هدایت، جمال‌زاده، بهرنگی،

دانته، سروانتس، شکسپیر، گوته، تولستوی، گورکی، پوشکین، برشت، اشتاین‌بک و بسیاری از نویسندگان آمریکای لاتین ازجمله گارسیا مارکز از این دسته‌اند که مواد خام آثار آن‌ها، فرهنگ عامیانه‌ی مردمشان بوده است. آن‌ها در این آثار به بهره‌گیری و پالایش این فرهنگ پرداخته و سرانجام جایگاه شایسته‌ی خود را در بین مردم پیدا کرده‌اند.

امروزه صاحبان قدرت با هنر و ادبیات رسمی با انواع و اقسام رسانه‌های جمعی مثل تلویزیون، رادیو، سینما، ماهواره و... می‌کوشند تفکر و زیبایی‌شناسی مردم را آن‌طور که می‌خواهند شکل دهند و موادِ خام کار خود را نیز از فرهنگ عامیانه، تهیه می‌کنند. هم‌اکنون ماهواره‌ها مرزی برای خود نمی‌شناسند و به مثابه‌ی ابزاری در کار کنترلِ ذوق و سلیقه و تخیل و بینش مردم در هر گوشه‌ای از جهانند. ادبیاتِ مردمی کاری سخت در پیش رو دارد. چرا که این‌گونه هنر و ادبیات در همه‌ی جهان مورد هجوم قرار گرفته و با امکانات اندک باید با غولی مهیب مقابله کند. اما مردم را برای همیشه نمی‌توان فریفت؛ زیرا هستی اجتماعی آن‌ها که مبنای آفرینش‌های ذهنی‌شان است وجود خود را تحکیم کرده و پیوسته آفرینش خود را انسجام می‌دهد.

دالان ارتباطی میان مردم از یک سو و نویسندگان، شعرا و هنرمندان از سوی دیگر، فرهنگ عامیانه است. مردمی که در سراسر جهان منافعی مشترک دارند و اساس فرهنگشان نیز یکی است. اگرچه در هر گوشه‌ای، شکل خاصی از خود بروز می‌دهد. بدیهی است که اگر برخی آثارِ نویسندگان، شعرا و هنرمندان، جهانی می‌شود، خالقان این آثار به دالانِ ارتباطیِ خود و مردم دست یافته‌اند و از این ارتباط به بهترین نحو استفاده کرده‌اند. ✪



وی‌وِک بامی / ترجمه‌ی رضی خدادادی

پسامدرنیسم و نظریه‌ی شناخت

تعریف پسامدرنیسم یعنی وضع ذهنی ما در زمان معاصر، هم‌چنان دشوار باقی مانده است، شاید از آن رو که این فرایند هنوز در حال «شکل‌گیری» است. این عنوان به منزله‌ی یک دوره‌ی تاریخی معرّف تغییری است قابل درک از عصر نوین و صنعتی (که حدود ۲۰۰ سال بخش اعظم جهان غرب را فراگرفته بود) به سوی یک دوران پسامدرن که فن‌آوری الکترونیکی و خدمات اطلاع‌رسانی بر آن سایه گسترده است.

در عین حال پسامدرنیسم را می‌توان «بحران» تجدد و مظهر محدودیت‌های بوم‌شناختی و زیبایی‌شناختی صنعت‌گرایی علمی تلقی کرد.

درواقع چنین به نظر می‌رسد که این اصطلاح برخاسته از متن معماری نوین است که با «خلأ» و تهی بودن اشکال سر و کار دارد. واژه‌هایی از این دست شاید برای اذهان غربی ترسناک بنماید حال آن‌که همین مفاهیم در آیین بودا شرط تعالی روحی و فکری محسوب می‌شود. اصطلاح بودایی «نیروانا» که برای روشنایی یافتن روح به کار می‌رود بیانگر «فنا» و «سوختن» نفس است، نفسی تهی‌شده از پیش‌فرض‌ها و پیش‌آموخته‌ها که درنتیجه به صورت منحصر به فردی آماده و مهیا برای ادراک چندوجهی بودن واقعیت و فقدان حقایق دایمی است. در آیین بودا، پسامدرنیسم و نظریه‌ی شناخت به لحاظ تأکید بر «چندصدایی» یعنی به رسمیت شناختن صداها و برداشت‌های گوناگون تشکیل دهنده‌ی جهان معاصر، با یک‌دیگر وجه مشترک دارند. این هر سه در بررسی نقادانه‌ی شناخت، بنیان‌های بسیاری از «حقایق بدیهی» را مورد سؤال قرار می‌دهد.

در این میان به‌خصوص اندیشه‌ی پسامدرن در برابر قانون‌های خردگرایی علمی (الگوی حاکم بر جهان دانش غرب از عصر روشنگری به بعد) و مفاهیم اساسی مربوط به قانون‌مندی‌های طبیعی و انسانی که با استفاده از عقل و خرد قابل بررسی است قد علم می‌کند. استدلال تعقلی که بر پایه‌ی علوم طبیعی قرار دارد، با استفاده از استعاره‌های ماشین‌وار عینیت را در شکل امور واقعی، علیت منطقی، کامل بودن و یک‌پارچه بودن مجموعه‌ی دانش قبول دارد و فرض خودمحورانه‌ی آن از «حقیقت» گویای آن است که حقیقت را باید تنها متخصصین آن تعیین کنند. از اعتقاد به «ثبت» ذاتی اشیاء و امکان وجود احکام «درست» و «نادرست» درباره‌ی آن است که دو اندیشه‌ی به هم مرتبط یعنی جوهر و دوگانگی پدید می‌آید. با کاربست این فرض‌ها در حیطه‌ی علوم انسانی، می‌توان برای هر جامعه و فرهنگی صفات «ماهوی» و «ذاتی» قائل شد، مثلاً نویسندگان استعماری بریتانیا جامعه‌ی سنتی هند را در مشخصه‌های قالبی کاست، ساخت‌های روستایی خودمختار و استبداد دولتی محصور می‌کردند و با ارائه‌ی این هویّت ایستا «نه‌مایه‌ی نهادها و نگرش‌های بریتانیا را توجیه می‌کردند.» افسران استعمار هلند افسانه‌ی دیگری ساختند و جزیره‌ی بالی را به صورت «جمهوری‌های روستایی» نمایش دادند تا مگر بر پیش‌فرض‌های اروپایی سازگار شود، همان دستگاه ویکتوریایی که برچسب زن‌ستیزی بی‌چون و چرا را به اسلام نسبت می‌داد، در سرزمین خود زن‌ها را از نظر زیست‌شناسی و فکری «حقیر» می‌شمرد! دستگاه‌های ارتباط‌جمعی و سیاسی بعد از جنگ سرد با ناسزاگویی به اسلام [به این بهانه] که قربانی زیان‌مندترین (تقسیم‌بندی دوگانه) یعنی خودی ـ دیگران یا ما ـ آن‌ها گردیده است، با پیش کشیدن دیدگاه‌های «علمی» تکامل، هنوز هم بر جوامع دیگر انگ «بدوی» و «توسعه‌نیافته» می‌زنند. برخی از رایج‌ترین نظریه‌های نوین سیاسی و اقتصادی نیز نتوانسته‌اند خود را از تصور «طبیعت» یا «جوهر» انسانی رهایی بخشند، بدین‌معنا که سرمایه‌داری و لیبرالیسم سیاسی «فردگرایی خود فزون‌خواه»[1] را همان‌گونه خشن ترسیم می‌کنند که «آگاهی طبقاتی» و همسانی جمعی مارکسیسم و دیگر نظریه‌های جامعه‌شناختی یا «ذهن» و «روح» هگلی را. در همه‌ی این موارد به جای آن‌که عمل انسانی را به منظور تغییر شرایط در معرض واکنش خلاق قرار دهند، آن را تابع «طبیعت ذاتی»اش می‌سازند. پسامدرنیسم، برعکس، تصریح می‌کند که طبیعت محتمل شناخت یک نوع این همانی شخصی است که به تعبیر ارنستو لاکلائو «چیزی نیست مگر تبیین ناپایدار اندک ایستش[2]های دائماً متغیر.» به عبارت مثبت‌تر، این امر نشان‌گر امکان تبیین‌های چندگانه است که ریشه در ناکامل بودن عمل و دانش بشری دارد.

در تصنیف اندیشه‌های پسامدرن، صاحب‌نظرانی هم‌نوا بوده‌اند که من به ذکر معدودی از آنان بسنده می‌کنم. امانوئل کانت در سال ۱۷۸۴ در مقابل پرسش «من که هستم؟»، دکارت و مفهوم «من» به عنوان یک موضوع یگانه اما همگانی و غیرتاریخی ندای «ما چه هستیم؟» در داد و بدین ترتیب تحلیل نقادانه‌ای از ما و حضور ما در یک لحظه‌ی دقیق تاریخی را پیش کشید. کالینگ وود، فیلسوف انگلیسی از این نیز فراتر رفت و مدعی شد که پرسش‌های فلسفی همه پرسش تاریخی‌اند. بدین‌ترتیب تاریخ و فلسفه مطالعه‌ی نقادانه یا به عبارتی «علم» پیش‌فرض‌هایی است که در هر دوره‌ی تاریخی مطرح می‌شود. از این منظر است که‌خردگرایی غربی و جست‌وجوی مستمر آن برای یافتن همه‌گانی‌ها چیزی جز مجموعه‌ی خاصی از مفروض‌های فرهنگی به نظر نمی‌رسد. کالینگ‌وود نظر خویش مبنی بر بی‌پایانی شناخت را بر پایه‌ی «هستی‌های متداخل» نیروهای «دیالکتیکی» که رو به موافقت و ترکیب و از طرف دیگر بر شالوده‌ی نیروهای مناقشه‌آمیزی بنا می‌کند که در راستای عدم موافقت حرکت کرده و سعی در غلبه و استیلا دارد. نظریه‌ی انقلاب‌های علمی توماس کوهن[3] بیانگر روندهای پویای کالینگ‌وود است که می‌گوید: یک دوره از «علم عادی» بر پایه‌ی

- این اصطلاح برخاسته از متن معماری نوین است که با «خلأ» و تهی بودن اشکال سر و کار دارد.
- بسیاری از فمینیست‌های نسل دوم با بسط تحلیل‌های فوکو چهره‌ی یکی دیگر از «رژیم‌های حقیقت» یعنی پدرسالاری را برملا ساخته‌اند.

مجموعه‌ای رایج از مفروضات و اعمال جایگزین‌شونده[4] استوار است که با ظهورِ «بی‌قاعدگی‌ها» رفته رفته «علم انقلابی» جایگزین آن‌ها می‌شود. گویی طبیعت را نیز رغبتی به جهان شمول‌ها نیست!

هیچ‌یک از فلاسفه‌ی پسامدرن به اندازه‌ی میشل فوکو در خصوص نیروهای سلطه یعنی پیوندهای درونی بین شناخت و قدرت تعمق نکرده است. فوکو با تحلیل‌های تاریخی، از راه‌کارهای خاص و متغیر جوامع غرب در حوزه‌هایی چون «بهداشت و درمان عمومی، روان‌پزشکی، زندان و مجازات و جنسیت»، رژیم‌های حقیقت را برملا می‌کند که بر شناخت سایه افکنده، با اِعمال حذف و انتخاب، گفتار[5] را دچار محدودیت می‌سازند. در این میان نقش آموزش و پرورش دولتی که در هیئت یک «نظم» و به عنوان یکی از ابزار کنترل دولتی در عصر حاضر نمودار شده بسیار قابل توجه است.

بسیاری از فمینیست‌های نسل دوم با بسط تحلیل‌های فوکو چهره‌ی یکی دیگر از «رژیم‌های حقیقت» یعنی پدرسالاری را برملا ساخته‌اند.

لوس ایریگاری، با اتکاء به نظرات فوکو و ژاک لاکان روان‌پزشک بر نقش زمینه‌ی زبان و نظام‌های نمادین به مثابه‌ی شالوده‌ی «کاهش‌ناپذیر» نظم «مذکر» انگشت می‌گذارد و ضرورت تحقیق در زمینه‌ی «تخیلات زنانه» را یادآور می‌شود. به عنوان مثال در حوزه‌ی مذهب خدای مؤنث موجودی است که منشأ کثرت، گونه گونی، حدوث، سیلان، تپش و «شکوه جسم» است و به عبارت دیگر در بر دارنده‌ی آن چیزهایی است که در محدوده‌ی تجربه‌ی مذهبی پدرسالارانه و تصویرهای مانا نمی‌گنجد. شایان ذکر است که در آیین‌های تعدادی از ادیان مانند هندوئیسم و برخی فرقه‌های جان‌گرا[6] تصویرهای چندگانه از خدای مؤنث مورد تجلیل قرار گرفته است. با این حال ژان بودریار[7] نفس «واقعیت» تصویرها و مجموعه علائم زبانی را در عصر مصرف‌زدگی رسانه‌های گروهی که خود عملاً تحت سلطه‌ی تقلید قرار دارد مورد سؤال قرا می‌دهد. در نظر او ما کنون در عصر «همانندی»[8] قرار داریم که در آن تفاوت بین «واقعی» و صورت ذهنی آن زدوده شده است. از نشانه‌های اجتماعی «همانندی» یکی این‌که اضداد فرو می‌پاشند و همه‌چیز فاقد قطعیت می‌شود مثلاً زشت و زیبا در دنیای مد، راست و چپ در عالم سیاست، درست و نادرست در رسانه‌ها، و خلاصه فایده و بی‌فایده در مورد اشیاء، طبیعت و فرهنگ، هیچ‌یک دارای مرز مشخصی با آن دیگری نیست.

در این‌جاست که با خطرات بالقوه‌ی پسامدرنیسم روبه‌رو می‌شویم، «فروپاشی» معیارهای زیباشناختی و سیاسی که بودریار پیش می‌کشد به راحتی می‌تواند ما را به نسبیت‌گرایی مطلق و حتا به نوعی «نیست‌انگاری پسامدرن» با شعار «این نیز بگذرد» بکشاند. در برابر این طرز تلقی است که باید ایستاد زیرا این نگرش آهنگ رو به سرعت تبادل و تأثیر متقابل بین فرهنگ‌های غربی و غیرغربی را بی‌معنا جلوه می‌دهد و گروهی از نابرابری‌های تاریخی را ابدی تلقی می‌کند. اما جای امیدواری است که می‌بینیم تحلیل حیرت‌انگیز ساختارهای جهانی، قدرت بر (نیروهای) حاشیه‌ای موجب واکنش‌های متنوع و تا حدود زیادی غیر قابل پیش‌بینی می‌شود. از نظر من این نگرش پسامدرن است که به بهترین وجه می‌تواند با زندگی و اعمال مردمان و فرهنگ‌های دیگر رویکردی شورانگیز داشته باشد و این چیزی نیست که از نسبیت‌گرایی بی‌حاصل ساخته شده باشد. «بین‌المللی‌سازی مثبت» یکی از اهداف دیلم بین‌المللی و درس نظریه‌ی شناخت است که ریشه در تفاهم منطقه‌ای و فرهنگ دارد. نه در تحمیل ساخت‌های متحدالشکل از بالا. طنز قضیه این‌جاست که نسبیت‌گرایی خود در معرض خطر در افتادن به ورطه‌ی قوم‌مداری خودمحور قرار دارد.

از آن‌چه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که نظریه‌ی شناخت درسی است که به نحو منحصر به فردی با مسایل فلسفی معاصر هماهنگ است. تأکید بر تفکر انتقادی همراه با دورنمای تاریخی دانش به طور کلی به ما کمک می‌کند تا ضمن بررسی اطلاعات قوم‌مداری، ناخالصی‌های دانش بشری را بازشناسیم. «نظریه‌ی شناخت» علوم طبیعی و ریاضیات را در کانون توجه قرار می‌دهد که از دیرباز «جهانشمول» و حامل حقایق ممتاز شناخته شده‌اند. صحه گذاشتن بر فقدان «همگانی‌ها» و «مطلق‌ها» همان‌گونه که پیش از این گفتیم، نباید بهانه‌ای برای قبول نسبیت‌گرایی بیهوده به دست دهد. برعکس، پسامدرنیسم ما را به جهان «چندصدایی» فرامی‌خواند و به ما اطمینان می‌دهد که به شهادت تاریخ استعمار و توسعه‌طلبی صداهایی وجود دارد که محو نمی‌شود. کمترین کار درس نظریه‌ی شناخت باید این باشد که آگاهی از بسترهای فرهنگی و تاریخی‌یی را که دانش‌آموزان بخش‌های مختلف جهان در آن قرار دارند، بیشتر منعکس سازد. نه این‌که «پرستش نیاکان» یونانی و دیگر اشکال غربی دانش را که به ظاهر بر دنیای کنونی ما حکم‌روایی دارند به نمایش بگذارد.

فراتر از همه این‌که، همان‌گونه که کالینگ‌وود تأکید کرده است فلسفه «علم پیش‌فرض‌ها» و کنکاش سخت و مادام‌العمر پیرامون خویشتن و جامعه است و آمادگی برای دوباره تعریف کردن و از نو، ساختن همه‌ی آن چیزهایی است که ذهن محدود و بسته را متحول می‌سازد. داستان ذِن موسوم به فنجان چای «حسب حال قضیه‌ی» نظریه‌ی شناخت است:

«می‌گویند یکی از اساتید دانشگاه روزی به دیدار نان ـ این از بزرگان دوره‌ی میجی شتافت تا از او درباره‌ی ذن چیزی بیاموزد.

نان ـ این چای آورد و در فنجان میهمان خود چای ریخت و هم‌چنان به ریختن چای ادامه داد.

استاد وقتی دید چای از فنجان سرریز می‌کند طاقت نیاورد و گفت: «فنجان پر شده. دیگر جا ندارد!»

نان ـ این گفت: «تو نیز مثل این فنجان لبریزی، لبریز از عقاید و تصورات خودت. تا فنجانت را خالی نکرده‌ای چه گونه می‌توانم ذن را به تو عرضه کنم؟» ●

---

1. Self - maximizing individualism.
2. Positionalities.
3. Thomas Kohn.
4. Regimes of truth.
5. Discourse.
6. Animist.
7. Jean Baudrillard.
8. Simulacra.

شیوا ارسطویی

هدایت، تحسین‌کننده‌ی ذات زنانه

واقعیت زن در آثار هدایت، به‌رغم آن‌که در بوف کور به نتیجه‌ی نهایی خود می‌رسد، از نخستین آثار هدایت آغاز می‌شود. ولی اگر بخواهیم از خود هدایت شروع کنیم، واقعیت زن برای او از زمانی شکل می‌گیرد که هدایت در رحم مادر خود در حال «هدایت» شدن است. زمانی که «زن اول»، «مادر»، به‌خاطر به دنیا آوردن او شیئی می‌شود تا اعضای جسمیِ او شکل انسانی خود را پیدا کنند. گرچه نگاه کردن به زن به این صورت اغراق‌آمیز، نگاه کردن به مرد هم می‌تواند باشد از مطالعه‌ی آثار و زندگی عجیب هدایت به این نتیجه رسیده‌ایم که هدایت نسبت به زن اندیشه‌ای رمانتیک دارد و احترامی بسیار رمانتیک برای او قایل است. زیرا هدایت از دردکشیدنِ زن، ابتدا اسطوره‌ی اجتناب از زن را می‌سازد، به تلاطم می‌افتد که برای به دنیا آمدن انسانی، زنی از اولین لحظه‌ی زن شدن، قبل از مرد، درد را حس می‌کند. این واقعیتی‌ست که ارجاع‌پذیر به آثار اولیه و در اوج خود در بوف کور است.

هدایت تا جایی که به ما اجازه‌ی دیدن می‌دهد، در آثارش با این اندیشه رشد می‌کند. دور از آثارش، در زندگی خصوصی، تا جایی که هدایت‌شناسان او را به ما معرفی کرده‌اند، می‌بینیم که هدایت از پشت پنجره، از دور، خواهرش را تماشا می‌کند: «دومین زن»؛ به او هم که نگاه می‌کند اولین دردهای دست کشیده شدنِ «اولین دختر» را در نظر می‌آورد که برای به وجود آوردنِ مردهای دیگری که قرار است اولین دردهای زن شدن را در خواهرشان مجسم کنند، «درد» را پیش از «مرد» تجربه می‌کند. و این تسلسل در ذهنِ هدایت ادامه پیدا می‌کند، هرچند به زعمِ ما غیرواقعی و غیرمنطقی به نظر آید. پس می‌بینیم که هدایت نه به صورت مردسالارانه، بلکه بسیار دلسوزانه به زن نگاه می‌کند که به محضِ احساس نیاز برای دست کشیدن به اندام او پس می‌افتد و احساس‌های رمانتیکِ عذاب‌های شیئی‌شدگی در زن را تبدیل به آرزوی قطعه قطعه شدن برای او می‌کند.

هدایت از دور زن را تماشا می‌کند، از خودش بدش می‌آید که به جسمِ مطهرِ او محتاج است، پس به ستایش زیبایی‌های دست‌نخورده‌ی او می‌نشیند و کابوس دست‌خوردگیِ او را با مُثله شدنش عوض می‌کند. هدایت از مردسالاری، به صورتی کاملاً ایده‌آلیست، آشنایی‌زدایی می‌کند.

خواننده‌ی باهوش و بی‌غرضِ آثار هدایت هرگز این احساسات هدایت را در مورد زن با ذهنیت زن‌کشی در یک مرد عوضی نمی‌گیرد. شاید در هیچ اثر ادبی در دنیا، به اندازه‌ی آثار هدایت، تا این اندازه ایده‌آل به زن نگاه نشده باشد. و شاید هیچ نویسنده‌ای تا این اندازه به ستایش معصومیت‌های زنانگی ننشسته باشد.

در «بوف کور»، «زن اثیری» با آن چشم‌های ترکمنی، آن ابروهای ظریف و به‌هم پیوسته و آن دهانِ بی‌گناهِ تازه از یک بوسه‌ی طولانی جدا شده، در زیباترین حالت خود در برابر اغراق‌آمیزترین نمادهای زشت‌شده‌ی مردانه، یعنی پیرمرد خنزرپنزری قرار می‌گیرد. هدایت میان دو افراط و تفریطی که آفریده، میان این تضاد که کاملاً به نفع زن روبه‌روی هم قرار داده شده، جوی کوچکی می‌کشد که زن را به پریدن به آن سوی خود، به سوی پیرمرد خنزرپنزری دعوت می‌کند. دریچه‌ی پستوی خانه‌ی هدایت، چشم درون او می‌شود برای تماشای نقاشیِ رقت‌انگیز. از همان‌جاست که هدایت تمام زیبایی‌های دنیا را به زن می‌بخشد و روی آن‌همه زیبایی از سرِ دلسوزی لباس سیاه ساده‌ای می‌کشد. تن نازکِ زن اثیری، عزاداری هدایت برای معصومیتِ در حال مرگِ آن می‌شود. پس هدایت شاخه گلی نازک در دست او می‌کشد، که به نازکیِ روح زن است. مرد را آن سوی جوی می‌نشاند.

کریه‌ترین صورت دنیا را برای او می‌کشد، خنزرپنزری‌اش می‌کند و یک خنده‌ی چندش‌آور روی صورتش می‌نشاند. خنده‌ای که از نگاه کردن به زنِ آن سوی جوی روی صورتش می‌آید و هدایت بزرگ‌ترین معترضِ این نگاهِ شیئی‌کننده می‌شود. در حالی‌که خودش آن دورترها زن را میان خودش و آن خنده‌ی خنزرپنزری قرار می‌دهد. هدایت به نیازِ مرد مقابل خودش رنگ چندش‌آور و پیر و بی‌خاصیت می‌زند. و خودش به عنوان ناظر و راویِ این تراژدی از دریچه‌ی پستو انگار هوار می‌کشد: «زنِ اثیریِ اسیر! نپر! به این دعوت تکراری و زیبایی کش جواب نده! بیا به خانه‌ی من تا به ستایش روح نازکت بنشینم».

روح زنانه تماشای راوی را درمی‌یابد و به دعوتِ دورِ او پاسخ مثبت می‌دهد. طبیعی است، حداقل به‌زعم هدایت که طبیعت‌ها را به میل خودش ساخته و پرداخته، که زن، راوی را به پیرمرد خنزرپنزری ترجیح دهد. زیرا هدایت در ذهن زن نیز به نوبه‌ی خود زیبایی‌های مردانه را به وجود می‌آورد و به سهم خود به وسوسه‌ی زن می‌پردازد. ولی زنِ اثیری نزدیکِ راوی که می‌آید، راوی هم خود را ناچار به لمس می‌یابد. اعماق هدایت می‌سوزد که بدون عبور از جنس زن نمی‌توان به ذات روح زیبای او دست یافت. هدایت که تا به حال همه‌چیز را به نفع زن مهیا کرده، مستأصل می‌ماند. زن را در مقابلِ وسوسه‌ی متعالیِ مردی دیگر تسلیم می‌بیند، در حالی‌که هدایت از هرنوع تسلیم بیزار است در مقابل ساختاری که خودش آن را به وجود آورده گیج می‌شود. و این‌جا ضعف ساختارِ هدایت را درمی‌یابیم که تقصیری هم متوجهش نیست. به هرحال یک مرد از پستوی مردانه به زن نگاه می‌کند، هم‌چنان که طبیعت او اقتضا می‌کند. درون زن را می‌خواند، ولی سرزنشش می‌کند که قدرِ تعالی‌های زنانه‌ی خود را نمی‌داند و آن را تقدیم وسوسه می‌کند. هدایت با این‌که می‌داند گناهکارِ روح زن، جسم اوست و نه خودِ روح او، باز هم نمی‌تواند دست از این سرزنش بردارد و فقط به یک دلیل: دلش برای لطافِ ذاتِ زنانه می‌سوزد و در پیچیدگی‌های اندیشه‌ی هدایت‌گونه، زنِ تسلیم به عنوانِ قاتلِ آن ذات محکوم به فنا می‌شود. هدایت برای از میان بردن فاصله‌ی شومِ میان روح خودش و روح زن، تصمیم به از میان بردن جسم‌ها می‌گیرد.

از دید خودش، زن را بدون

جسم می‌خواهد. با افسوس یک ناتورالیست جسم او را قطعه قطعه می‌کند، در چمدانی پنهانش می‌کند تا وسوسه آن را نبیند و آن هم وسوسه را نبیند. با احترام یک قدیس تجلیِ روحِ زن را در چشم‌های معصوم او برای خودش نگه می‌دارد و برای هرچه زنِ شیئی شده و دور از هرچه رجاله و خنزرپنزری که نگذاشته‌اند روحانیت و معنویتِ زن حفظ شود. خواننده‌ی بی‌غرض و درون‌گرا این را به حساب مردسالاری اندیشه‌ی هدایت نمی‌گذارد. مردسالار از نظر هدایت، مردی است که با زن عشقبازی جسمانی می‌کند، قطعه قطعه کردن زن، به زعم هدایت، اعتراض به این مردسالاری است، نه زن‌کُشی. راوی درست برعکس مردسالاریِ رایج در زمانه‌ی خودش عمل می‌کند و با آن زاویه‌ی تازه‌ای می‌سازد. راوی بر خلافِ رجاله‌هایی که روح زن را قطعه قطعه می‌کنند به سوی لکاته کردن او، تا به جسمش راه پیدا کنند، به‌طور اغراق‌آمیزی به زنِ تسلیم به عنوان جسمی نگاه می‌کند که رجاله‌ها می‌خواهند از درون تهی‌اش کنند. هدایت اغراق می‌کند اما مردسالاری نه. او فقط جسم‌کُشی را به روح‌کُشی ترجیح می‌دهد و در انتها می‌بینیم که زن را به انسان تعمیم می‌دهد. و هر آرزویی برای زن داشته به مرد و به انسانِ اثیری سوق می‌دهد. البته میانِ دو شکلِ انسانی که خلق می‌کند، اثیری و لکاته، چیزی قرار نمی‌دهد و مطلق‌نگر می‌شود. هدایت معتقد است که این رجاله‌ها هستند که به محض آن‌که جسمِ زنی را تسلیم خود نمی‌یابند با ساطورهای روح‌کُشی به قتلِ طهارت‌های روحِ زن می‌آیند و قصابِ ذاتِ معنوی او می‌شوند. راوی ناجسم ماندنی را در شیشه‌ی گران‌بهای چشم‌های زن اثیری مخفی می‌کند و باقی ابزارِ مورد لذت قرار گرفتن مادیِ رجاله‌ها را قطعه قطعه می‌کند تا انتقام جامعه‌ی معنویت‌کُش را از آن‌ها بگیرد. در این میان از التماس به زن دست‌بردار نیست که: «حیفی! نهرا آن‌طرفِ جوی خنزرپنزری در عطش کشتنِ زیبایی‌های تو نشسته است. تسلیم نشو! حالا که می‌شوی، من قدر تو را می‌دانم. نیلوفر معنویت را به دست تو می‌دهم تا آن‌را برای نازمینی‌های زمینی نگه دارم. تو حیفی!» ولی زن نه به آن طرفِ جوی، ولی بالاخره می‌پرد. و این است که دست آخر با جسم لکاته‌شده و عطش باری کامجویی از آن خود نیز به رجاله‌ها می‌پیوندد و هدایت را به انتقام ناگزیر می‌کند. هدایت آن‌قدر احساساتی می‌شود که از خودِ زن چیزی نمی‌پرسد. زیرا آن‌قدر غرقِ شکوهِ زن شده که صدایش را نمی‌شنود.

در اطلاعاتی که هدایت‌شناسان از زندگی عینی او به ما می‌دهند نیز می‌بینیم که هدایت هرچه تلاش می‌کند تا این درکِ ظلم تاریخی را به زن‌های در حال تسلیم منتقل کند، موفق نمی‌شود. ولی واضح است که زن وقتی خود به این مسئله نگاه می‌کند، خوب می‌فهمد که چرا هدایت موفق نمی‌شود. زنِ آگاه امروز چون در مکتب هدایت میان دو تقسیم‌بندی انسان به نوع لکاته و اثیری، زنِ دیگری نمی‌بیند، تحریک به شدن‌های میانِ این دو تقسیم‌بندی و اثبات آن می‌شود و از نظری شاید این آگاهی را هم از هدایت گرفته باشد. زن، ضعفِ مکتب هدایت را در مورد خودش به مردسالار بودن و زن‌کُش بودن او نسبت نمی‌دهد. ضعفی در اندیشه به فلسفه‌ی هستیِ زن وجود دارد، ولی زن‌کُشی نامش این نیست. زن امروز زن‌کشی‌های بسیار فجیع‌تر را در جامعه‌اش از غیرهدایت‌ها و ضدهدایت‌ها تجربه کرده که فلسفه‌ی هدایت را فقط تلنگری به آگاهی‌اش نسبت به خودش می‌داند.

به جای مُهر زدن و قضاوت‌های یک‌بُعدی کردن از مطلق‌نگری‌های متفکران بزرگ در زمان‌های خاص خودشان، می‌توان از اندیشه‌های مطلق فراتر رفت و چیزی را آفرید که آن‌ها نیافریده‌اند ولی جای آفریدنش را برای ما باقی گذاشته‌اند. ما به عنوان آدم‌های زمانه‌ی خود می‌توانیم فاصله‌ی بین لکاته و اثیری را پر کنیم، ولی حق قضاوت‌های اغراق‌آمیز و مُهرهای ظالمانه زدن را نداریم. این مُهرها فقط جای خالی شناخت صحیح و دقیق را پر می‌کنند.

در زندگی‌نامه‌های هدایت می‌بینیم که هدایت در زندگی واقعی نیز از روبه‌رو شدن با زن‌های فاحشه وحشت دارد و تحملِ دیدنِ اثیریِ لکاته شدن را در خود نمی‌بیند. در مقابل هیچ‌وقت نمی‌بینیم که زن را محکوم کند، به‌جای او رجاله‌ها را محکوم به لکاته کردن اثیری‌ها می‌کند و لکاته‌ها را به خاطر آگاه نبودن به شکوهِ سابق خود به طرزی غیرارادی و باشکوه از بین می‌برد. با همه‌ی این‌ها هدایت زن‌کُش نیست. بزرگ‌ترین تحسین‌کننده‌ی ذاتِ زنانه‌ی تاریخ ماست. ●

ملوین تالسون Melvin B. Tolson (1896-1966)

ترجمه‌ی علی‌اصغر راشدان

ما پیش می‌رویم!

در ورای مغاک‌های بی‌سوادی
در اعماق دخمه‌های پرپیچ و خم دروغ‌ها
بر پهنه‌ی وسیع سرزمین امراض
ما پیش می‌رویم!

*

تا انتهای خطوط فقر
در دل کویرهای بی‌کران خرافات
رویاروی سدهای بردگی
همراهِ با مردم دنیا
ما پیش می‌رویم!...

ملوین. بی. تالسون در موبرلی میسوری متولد شد. از دانشگاه‌های فیست و لینکلن و کلمبیا فارغ‌التحصیل گشت. در دانشکده‌های گوناگون جنوب تدریس کرد و چند دهه وابسته‌ی دانشگاه لانگستون اوکلاهاما بود. در همان‌جا یک نمایشنامه‌ی دانشگاهی را با نام «کاسه‌ی خاکی» کارگردانی کرد و به سمت پرفسور ادبیات خلاق برگزیده شد. او چند نمایشنامه نوشت. تالسون روشنفکری برج عاج‌نشین نبود و به‌طور فعالی در امور سیاسیِ اجتماعش شرکت داشت، و چهار مرتبه به سمت شهردار شهر لانگستون برگزیده شد. او در سال ۱۹۵۲ برنده‌ی جایزه‌ی شعر مدرن مؤسسه‌ی پیس هوکین گردید. ●

خاچیک خاچر

پیش از پایان

در رثای گالوست خاننتس

گالوست خاننتس، مردی بود که نزدیک به یک قرن شاعرانه زیست. درباره‌ی انسان‌ها صدها شعر سرود و در نیمه‌شب چهاردهم خرداد ۱۳۷۷ بدرود حیات گفت و در نیمروز ۱۹ خرداد در گورستان ارامنه، سکونی ابدی یافت.

«پیرمرد چشم ما بود»
جلال آل احمد

چند سال پیش پیرمرد یک شب زنگ زد و گفت:

ـ فردا صبح بیا با هم برویم شمیران پیش یکی از دوستانم مقداری روزنامه و مجله‌ی قدیمی هست که می‌خواهند دور بریزند بیا برویم نگاه کنیم...

هروقت چنین تقاضایی می‌کرد می‌فهمیدم جایی که می‌خواهیم برویم دور است و او به ماشین احتیاج دارد. آخر او سال‌هاست که دیگر ماشین نمی‌راند.

سر ساعت رفتم. مثل همیشه به‌موقع حاضر شده بود. سوارش کردم.

رفتیم شمیران. خیابان سرازیری که قدیم‌ها زیر دره‌ی آن چشمه‌ی مقصود بیگ بود. خیابانی که اگر اشتباه نکنم بنیان‌گزار شعر نو فارسی و هم‌چنین جلال آل احمد در آن زندگی کرده بودند. توی راه برایم تعریف کرد که زن سوم باغبانشان یازدهمین بچه را به باغبان پیر هدیه کرده است.

وقتی می‌گفت یازدهمین، مانند بچه‌ها می‌خندید.

من هم خندیدم. ماشین را پارک کردم. در زدیم. باز کردند، وارد شدیم. پیرزنی خوش‌برخورد که از زیر چین و چروک‌های صورت و گردنش و حتا غم بزرگی که بر چهره‌اش نشسته بود هنوز بوی لطافت و زیبایی به مشام می‌رسید. ما را به اتاق کوچکی راهنمایی کرد. در گوشه و کنار اتاق مجله‌ها و نشریه‌های گوناگون قدیمی پخش و پلا بود. ساکن این خانه پنجاه و پنج سال تمام کتاب و روزنامه و مجله خوانده بود. از اقصا نقاط جهان نشریه‌ها و مجله‌های ارمنی دریافت کرده بود. درواقع این پنجاه و پنج سال حالا در هر گوشه‌ی این اتاق خالی بی‌هیچ امیدی سرگردان و معطل مانده بود. پیرزن اشک می‌ریخت.

ـ قفسه‌ها را دیروز فروختیم ولی دلم نیامد این‌ها را به نام کاغذ باطله بفروشم. پیرزن اشکش را پاک کرد و ادامه داد ـ بیچاره شوهرم چقدر به این کاغذ باطله‌ها علاقه داشت. همه‌اش را خوانده بود و برای من تعریف کرده بود.

پیرزن در حالی‌که مجله‌ای از میان کوه مجله‌ها در دست گرفته بود از اتاق خارج شد، ما نیز از او تبعیت کردیم. او از میان راهروی کوچک گذشت و وارد اتاق دیگری شد. پیرمرد منظور او را فهمید و به دنبالش به راه افتاد. من هم رفتم. پیرزن وسط اتاق خالی ایستاد، چشم‌هایش را بست و گفت:

ـ درست این‌جا صندلی راحتی او بود. تا به منزل می‌آمد، می‌نشست توی این صندلی و شروع می‌کرد به مطالعه...

پیرزن مجله‌ای را که در دست داشت باز کرد و در حالی‌که صفحه‌ی بازشده را به چشمان پیرمرد نزدیک‌تر می‌کرد ادامه داد:

ـ ببینید او با چه دقت خاصی مطالعه می‌کرد.

صفحه‌ی مجله پر از خط کشی‌های کوتاه و بلند بود. گاهی هم زیر تمامی پاراگراف خط کشی شده بود. جلو برخی از خطوط علامت سؤال و یا تعجب گذاشته بود.

پیرزن هم‌چنان اشک می‌ریخت.

پیرمرد بی‌تفاوت و سرد گاهی به پیرزن و گاهی هم به صفحه‌ی بازشده نگاه می‌کرد. کسی مرا نمی‌دید. آن‌ها نه به من نگاه می‌کردند و نه با من حرف می‌زدند.

پیرزن در زمان جنگ دوم جهانی از استانبول به تهران کوچ کرده بود. او در مدرسه‌ی هنرپیشگی برلن درس خوانده بود. با شوهرش در سالن تئاتر آشنا شده بود. مرد آن شب تماشاچی بود و او بازیگر. پس از پایان نمایش به پشت سن آمد، دست او را فشرد و به او تبریک گفت. این آشنایی آغازی شد برای یک زندگی مشترک که پنجاه و پنج سال طول کشید.

پیرزن با چشم‌های بسته از اتاقی به اتاق دیگر می‌رفت و با صدای بلند تعریف می‌کرد.

ـ او وقتی از مطالعه خسته می‌شد مرا صدا می‌زد و با هم تخته نرد بازی می‌کردیم. او همیشه

سعی می‌کرد بیازد ولی طاس‌ها این‌را نمی‌خواستند و این من بودم که باز هم می‌باختم. با هم می‌خندیدیم.

پیرمرد با چشمان باز و با نگاهی سرد بدون کوچک‌ترین احساسی به پیرزن نگاه می‌کرد و سردی نگاه‌های او این فکر را در سر من ایجاد می‌کرد که شاید او اصلاً به گفته‌های پیرزن گوش نمی‌دهد و شاید هم گفته‌های او را نمی‌شنود.

من مانند یک شیء اضافی کنار پیرمرد ایستاده بودم و گاه به پیرزن که مرتب حرف می‌زد و اشک می‌ریخت و گاهی هم به پیرمرد که ساکت بود و هیچ حرف نمی‌زد نگاه می‌کردم.

پیرزن وارد آخرین اتاق راهرو شد. ما هم به دنبال او رفتیم. داخل اتاق پیرزن پشت به ما ایستاده بود. ناگهان شروع به خنده کرد. موجی آزارنده شبیه شوک برقی از انگشتان پاهایم شروع شد و به سرعت به موهای سرم رسید.

پیرزن به یاد روزهای هنرپیشگی‌اش افتاده بود و می‌خندید. پیرمرد باز هم سرد و بی‌احساس به او نگاه می‌کرد.

پیرزن برگشت و رو به ما ایستاد.

او گریه می‌کرد. من بی‌خودی فکر کرده بودم که او دارد می‌خندد.

ـ روز آخر او وارد خانه شد. من در آشپزخانه مشغول پخت و پز بودم. پخت و پزی که پنجاه و پنج سال تمام هر روز برای او انجام داده بودم. بر خلاف عادت همیشگی‌اش که می‌آمد توی آشپزخانه و ناخنکی به غذا می‌زد، بلافاصله آمد این‌جا. این‌جا اتاق خواب ما بود. بالای تخت‌خواب عکس دخترمان نازیک بود. او در سن یازده سالگی زیر ماشین رفت و مُرد. من دیگر نتوانستم بچه‌ی دیگری به دنیا بیاورم. آمد این‌جا، روی تخت‌خوابش دراز کشید. من احساس بدی داشتم. به دنبالش آمدم تا این‌جا. دیدم چشم‌هایش را بسته است ولی زیر لب چیزی نجوا می‌کند. گوشم را به دهانش نزدیک کردم «آستفیک من، من دارم پیش نازیک می‌روم. خداحافظ. من دلم برای او خیلی تنگ شده است.»

پیرزن برگشت. دست‌هایش را به طرف آسمان باز کرد و درست مانند هنرپیشه‌ها با صدای بلند گفت:

ـ و او بر بنشسته بر بال فرشتگان به طرف دخترمان نازیک پرواز کرد...

حالا پیرزن ساکت شده بود. پیرمرد هم‌چنان سرد و بی‌احساس به او نگاه می‌کرد. برای یک لحظه من فکر کردم که ما هرسه مُرده‌ایم و هیچ‌کدام از ما نمی‌تواند تکان بخورد یا دهن باز کند و حرفی بزند. پیرمرد همان‌طور که نگاه یخ‌زده‌ی خود را بر روی پیرزن انداخته بود گفت:

ـ هر چیزی که آغازی داشته باشد پایانی هم دارد...

هرسه به طرف اتاق مجله‌ها رفتیم.

ـ این خانه را فروخته‌ام. به‌زودی به جای آن آسمان‌خراشی بنا خواهند کرد که نه نشانی از من خواهد داشت و نه از شوهرم. پایان غم‌انگیزی است، نه؟

پیرمرد هم‌چنان یخ‌زده و بی‌احساس به مجله‌ها نگاه می‌کرد و برخی از آن‌ها را ورق می‌زد.

ـ این‌ها به درد من و تو نمی‌خورند. بیا برویم.

و ما دست پیرزن را فشردیم و آمدیم بیرون.

توی راه پیرمرد باز از زاییدن زن سوم باغبانش و یازدهمین بچه‌ی او صحبت می‌کرد و می‌خندید. ●

پیرایه یغمایی

نامه‌ی مصور کلامی

از ادوارد مونش (Edvard Munch) به عمه‌اش کارن بیلستاد (Karen Buolstad) برلین، ۱۹۰۳

امشب اشغال مداوم کریستینا بوهمیانس (Christiania Bohemians) بود. تا خرخره مشروب می‌خوردند و مزاحم کار من بودند.

من متوجه شدم که بعضی از آن‌ها فهمیدند که می‌خواهم از کریستینا و بیشتر اعضای آن به‌طور قطع کناره بگیرم و هرگونه ارتباط را با این حلقه به سرپرستی ایکس (X) ـ کسی که باعث تلخ‌کامی زندگی من است و با من این‌گونه شیطانی و غیرعادلانه رفتار می‌کند ـ ریشه‌کن کنم.

هم‌چنین برایم روشن است که باید برای رهایی از شر بیماری عصبی‌ام «نیوراستینا» که بانی‌اش این زن دیوسیرتِ سال‌های شکنجه است، قدم‌هایی اساسی بردارم، من اکنون خوب می‌توانم بفهمم که این چشم‌انداز خشونت‌بار، پی‌آمد بیماری مزمن و شکنجه‌آور من است.

من می‌خواهم بروم جایی را پیدا کنم، کاملاً ساکت ـ برای این‌که بتوانم در آرامش نقاشی کنم.

هنوز هم از آلمان نامه‌های تشویق‌آمیزی دریافت می‌کنم در ویمار (Wei Mar) هرکاری که از دستشان برمی‌آید، برای بازگرداندنم می‌کنند و دو سفارش کار هم به من داده‌اند، علاوه بر آن از شهر شمنیتز (Chemnitz) در ایالت ساکسونی از من خواسته شده که یک پرتره بکشم، اما من تا وقتی که وضع اعصابم روبه‌راه نشده، نخواهم رفت.

سلام مرا به اینگر (Inger) و لورا (Laura) برسان.*

دوستدار شما ادوارد مونش

• ادوارد مونش ۱۹۴۴-۱۸۶۳ نقاش و طراح نروژی این نامه را زیر فشار سخت روانی، هنگامی که طعمه‌ی مالیخولیایی شدید بود، برای عمه‌اش کارن بیلستاد نوشت. محرک شرایط روانیِ مونش زن پلیدی بود که سال‌ها پیش با او روابطی نزدیک برقرار کرده و او را به‌طور منظم و مداوم به پرداخت هزینه‌ی زندگی‌اش ناچار می‌کرد.

کریستینا بوهمیانس گروهی از هنرمندان و نویسندگان نروژی بودند که مونش سال‌های آغازین کارهای هنری‌اش را با آن‌ها گذرانده بود. نقاشی‌های عجیب و طلسم‌شده‌ی مونش همراه با مالیخولیای مرگ‌زده، جنجال ناگفتان نروژی را برانگیخت و درنتیجه مونش از نروژ خارج شد و ابتدا به پاریس و سپس به آلمان رفت به‌خصوص سال‌های بین ۱۸۹۲ تا ۱۹۰۸ را در آلمان بود و همان‌جا بود که ارزش کارهایش شناخته آمد و نام هنری‌اش بر سر زبان‌ها افتاد. در ۱۹۰۸ مشکلات روانی او به جایی رسید که به در هم شکستن وضعیت جسمی و عصبی‌اش انجامید. به‌طوری که او را در آسایشگاهی در دانمارک بستری کردند. بعد از بهبود چون جزو چهار مؤسس هنر نوین در کنار سزان، وان‌گوگ و گوگن شناخته شد، جای والایی را در نمایشگاه ساندرباند (Sonder bund) در شهر Cologne به خود اختصاص داد. اهمیت کارهای مونش در کشور خود زمانی حاصل آمد که در برابر پول به او سفارش یک سری نقاشی دیواری برای دانشگاه اسلو (Oslo) دادند. مونش تأثیر عظیمی روی نقاشان اکسپرسیونیست گذاشت و اکنون بهترین نقاش اسکاندیناوی زمان خود به شمار می‌آید. مونش هیچ‌گاه ازدواج نکرد و تنها نوشته‌های احساسی او، نامه‌هایی است که به خانواده‌اش، به‌خصوص به عمه و دو خواهرش نوشته است. چرا که آن‌ها را بسیار دوست می‌داشت.

اکبر رادی

مکالمات

خدایان معبد شعر و هنر

تولستوی! آن غول ریزه‌نقش روس، که زمین او را به تن نگرفته است... جماعتی از ناقدان ادب تولستوی را بزرگ‌ترین رمان‌نویس قرن نوزده دانسته‌اند. در آن قرن «جنگ و صلح» او بی‌شک بزرگ‌ترین است. (نه در وسعت عرصه به تنهایی؛ به این علت که در این عرصه هم کاملاً تنیده و لبریز از نیروهای فشرده‌ی زندگی است.) اما در حلقه‌ی غول‌هایی که آن دورها روی قُله نشسته‌اند، بالزاک، فلوبر، دیکنز، داستایوسکی، و در جمع‌بندی دوره‌ی آثار، شاید جماعتی هم بر این عقیده نباشند که تولستوی بزرگ‌ترین نویسنده‌ی قرن خود بوده است. من چند تایی از نمایشنامه‌های مطرح او را مرور کرده‌ام. «قدرت تاریکی»، «ثمرات روشنفکری»، «جسد زنده»... این‌ها نمایشنامه‌هایی هستند با گرایش به تهذیب و اخلاقیات فراوان که بر صحنه‌های خود بار کرده‌اند. اما در باب آن‌چه هنر می‌گوییم، نه از قوت ساختمان و استحکام درام‌های ایبسن بهره برده‌اند، و نه از تراکم و گسترش درونی و آن کریستال‌های حسی چخوف مایه‌ای دارند. (گیرم که او با تئاتر بی‌اخلاق ایبسن و صورت‌پرستی ملوس چخوف میانه‌ای هم نداشت.) با این‌همه شورش بزرگ تولستوی جای دیگر است. نه در شاخ و برگ آثار، در تنه‌ی ستبر، پرگره، شگفت‌انگیز این درخت کهنسال. آن‌جا که سنجه‌های عرف و روان‌شناسی متعارفات مددی به ما نمی‌دهند. او نجیب‌زاده‌ای است از یک دودمان قدیم روس، که خیلی زود از جرگه‌ی اهل قلم برید و در مسقط‌الرأس خود «یاسنایا پولیانا» گوشه گرفت و به جای همنشینی و گفتگویی با همرکان، گنجاروف، تورگنیف، داستایوسکی و لسکوف، با واسکا و نیکیتا و ماکسیم و گراسیم و نعلبند و ناقوسبان و ارابه‌چی و آموزگارده ن... و خدایان معبد شعر و هنر را (از درام‌نویسان آتنی بیایید تا میکل‌آنژ و بتهوون) از تخت حشمت‌شان به زیر کشید و سرهای آن «مفسدان مقلد زینت المجالس اعیان» را پیش پای مردم ساده انداخت، و با قبا و چارُق و شکلاه و هیأت بدوی یک موژیک هم‌چو موسایی با یدِ بیضایش در کمربند روی اهل بیت و مریدان و بر تمام زایران روس خیمه زد، و تا هجرت غم‌انگیز خود ـ اما ـ یک پدرخوانده‌ی قلدر، یک کنت اشراف‌زاده‌ی مسکویی باقی ماند. او اعلانیه‌ی خود را هومر عصر، هم پیشکسوت و هم ختم قلم‌زنان دهر می‌داند، و در این مقام چنان مصونیتی برای خود قائل است که بی‌هیچ رعایت و پرده‌ای اعلام می‌کند (به این مفهوم) که یک «کلبه‌ی عموتام» را به کل نمایشنامه‌های آراسته‌ی مهمل مصنوع شکسپیر نمی‌دهد، و در همان حال با گام‌های کوچک نُقلی دنبال عالیجناب کشیش دهکده می‌دود، و برای فِت، آن شاعر صورتگرای شعرهای آراسته مدح‌نامه‌های بالابلند می‌نویسد. او سال‌ها به سوسیالیسم خزنده‌ی روسی با اخم یک کنت و شک و احتیاط یک حکیم الهی نگاه کرد و با راهیان آن نحله راه نیامد؛ حال آن‌که خودش نمی‌دانست که در پشت آن نقاب احتشام پرشورترین نویسنده‌ی سوسیالیست زمان است که ایده‌آل‌های نسارس روسیان معاصر را در اندیشه‌های آرمانی خود پخته کرده است. او یکی از بدیع‌ترین چهره‌های رهبانیت مسیحی است که دنیای غرب لایک را به آیین مسیحیت تاسوتی خود موعظه کرده ـ عبادت به جز خدمت خلق نیست ـ و در راه این زهدِ بی‌کلیسا چنان پا را از مرز بیرون گذاشته که به فتوای همان کلیسای ارتدکس طرد و تکفیر شده است. او یکی از شیطانی‌ترین غریزه‌های کبر، و در عین حال سلیم‌ترین سیمای اولیای ربانی، یک پارسای فروتن قِدّیس را در زندگی‌نامه‌ی خود به ثبت رسانده است. او در تمام آثار، یادداشت‌ها و تعلیمات خود یک نُت، یک نوا بیشتر کوک نکرده است: خوشبختی! و من گمان نمی‌کنم به‌رغم دورنمای بسیار شیک و شاداب «یاسنایا»، دست‌کم بعد از تحولات روحی و تغییر کیش، حتا یک روز رنگ خوشبختی را دیده باشد. (آیا داستان «مرگ ایوان ایلیچ» کلید رمز «خوشبختی» او نیست؟) می‌گوید: «بدون حس تعادل هنرمند وجود ندارد.» ولی با هر رساله‌ای که نوشته و هر کرشمه، سمفونی خروشانی از رنج، یک روح خارایی تبدیل‌ناپذیر، یک بحران عمقی شخصیت خود را به اجرا درآورده است... و آیا این‌همه حاکی از حس تعادل است؟ یا رشد یک غده‌ی تاریک، یک گروتسک هولناک در لایه‌های این بوالعجایب کلبی است که دنیا را یکپاره می‌خواسته؛ اما دریده و پاره پاره می‌دیده، و با شامه‌ی نیرومند خود در انقلابات آینده بوی مصیبت شنیده است؟ هرچه هست، من به دوران ندیده‌ام هیچ‌کس از صاحب‌منصبان قلم این چرخه‌ی ملوّن کثرت را این‌گونه با توازن بدل به وحدت و اعتماد و قدرت ایمان کرده باشد، یا این‌همه اغتشاش، تضاد، تناقض، بحران و رنج به دنیای درون یکی از بنی‌آدم چنگ بیندازد و با تبدیل صورتی به این وقار و خوش‌آهنگی به طیف‌های عقلی یکپارچه بینجامد؛ مگر در تشعشع آن نبوغ ماورایی شوم، که هر به یک قرن در وجود یکی دو نگون‌بخت لانه می‌کند. نگون‌بخت، آن دو خال تردست صحنه‌های گوش! (و گوش، اشاره‌ام به «آنا کارنینا» و «تسخیرشدگان» است.) در ریاضی اصلی است که دو بی‌نهایت بر هم منطبق نمی‌شوند. عظمت نبوغ نکبت‌بار داستایوسکی پیش روی ماست. در کنار ضجه‌های رنج او من تولستوی را تمثال خاموش

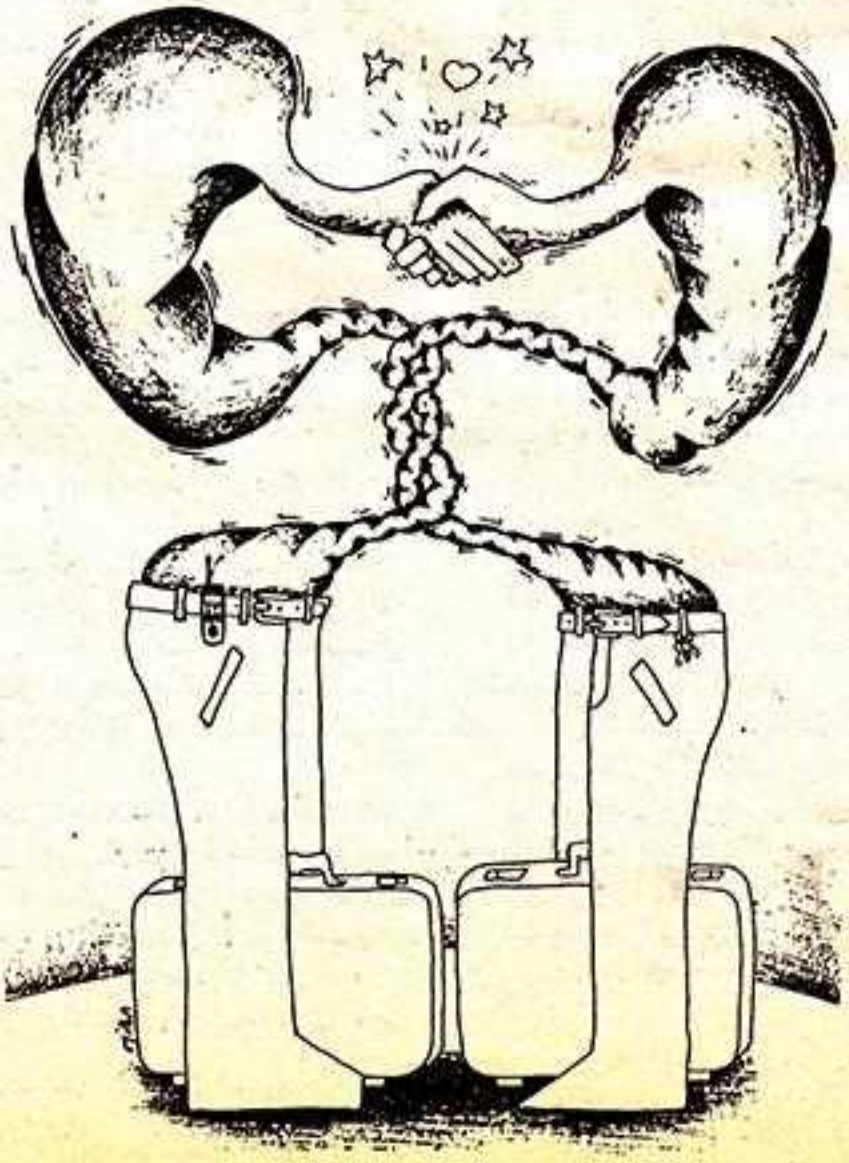
طبیعی‌ترین حالات وارونه بوده است. که تمام لطف، تمام هیبت آن غول، آن پیر رندِ روس در همین وارونه بودن است؛ نه در داستان‌های معقول و نمایشنامه‌های حکیمانه‌اش.

محاق یا غیبت عینی

حاشیه‌ی امن و انزوا برای من یک محاق یا غیبت عینی در چهارچوبه‌ی روابط و جست‌وخیزهای محفلی نبوده است. با تعظیم و احترام به حق حرمت‌محرمان‌قلم که محترمند، آن‌چه به این منِ بنده مربوط می‌شود، هیکلم را بردارم و این‌جا خطبه‌ای بخوانم و آن‌جا خودی بنمایم و دلبری، تا جمال بی‌مثال خودم را به رسم لوکس در میان معرکه جا بیندازم و این حرف‌ها و چه؟ (آه!) من میل پرسه‌گردی، فضاسازی هنری یا وسوسه‌ی «دوپینگ» به ضرب التهابات موضعی را که دست‌مایه‌ی هنرپیشگان فصل است، همان اوان جوانی توی سینه آرام کردم و امروز دیگر شهوتی به شهرت‌نمایی و این حالت‌ها در من نمانده است. می‌دانید؟ کسانی هستند که همه‌جا هستند و سرانجام هیچ‌کجا نیستند. و کسانی که هیچ‌کجا نیستند؛ اما سرانجام همه‌جا هستند. من شاخکم همیشه به این سمت بوده است: رنگ زلال آب‌های جوان، بوی خالص باران و لِرد و لای روح، رویش آهسته‌ی سبزه‌های وحشی آبی... یعنی‌که در نگاه من شکوه هنرمند حضوری است عاشقانه در عدم. جوری‌که به چشم غیرنیایی؛ اما نغمه‌ی طغیان و شور، بهر تو در هوش روزگار بماند. پس تا زمانی‌که دل تپش دارد و این دست زخمه‌ی عشق است روی قوزک دنیا، و تا دمی که از سفارش تاریخی عهد خود بی‌خبر نیستم و با حساسه‌های ذهن دقیق می‌دانم که در چه منظومه‌ای از مطالبات زمانه گردش می‌کنم، نه، ارتباط خونی این شاخه با آب و آفتاب و ریشه محفوظ است و موردی هم برای حاشیه‌ی امن و انزوا نیست.

جمله‌ای به قد و قامت شاطر

نگوییم زبان عامیانه؛ همان زبان شکسته وافی به مقصود است. (و مقصود من از زبان شکل نثر است.) چراکه عامیانگی زبان را فرهنگ طبقاتی گوینده تعیین می‌کند: جنس کلمه، موسیقی اصوات، طرز ارکان جمله و سطح ارتفاع مفاهیم؛ حتا اگر گفتار ما سالم و مکتوب نوشته شود. اما این‌که فعلی را در جمله بشکنیم، یا اسمی را کج و کوله کنیم، کاری است که همه در محاوره می‌کنیم. از شاطر میتی خیابان سلسبیل و تحویلدار بانک، تا عضو هیأت علمی دانشگاه. می‌خوام برم خونه. ما این‌را «زبان‌شکسته» می‌گوییم، در برابر «زبان رسمی» که مکتوب است. و پیشاهنگ شکسته‌نویسی در ادبیات معاصر ایران (نه عامیانه‌نویسی که بدعت‌گذارش دهخدای ماست، و اتفاقاً در نثر عامیانه‌ی خود مانند جمالزاده هرگز شکسته ننوشت.) بر خلاف تصور بیشترینه‌ی ناظران ادب،کمال‌الوزاره بوده است در نمایشنامه‌ی «استاد نوروز پینه‌دوز» (۱۲۹۷) که قدر بلندش، هم در نمایشنامه‌نویسی، هم در ابداع نثر شکسته‌ی فارسی تا هم الساعه نادیده مانده است. بعد از او هدایت است که تعدادی از داستان‌ها و عمدتاً «علویه خانم» خود را در مکالمه شکسته نوشت. بعد از او چوبک است با «خیمه‌شب بازی» و داستان «پیراهن زرشکی»، همزمان و کمی بعد آل احمد و گلستان هستند و بعدتر احمد محمود و جمال میرصادقی، که گفت‌وگوی داستان‌های خود را شکسته نوشتند. و بعد هم دیگران و بر همین سیاق بیایید تا عصر حاضر و عوض می‌شود، نقش ارتباطات، آشنایی به اسلوب‌های نو، و ترجمه‌ی آثار ادبی غرب را هم در رواج و تسرّی این شیوه اضافه کنید و... بسیار خوب! حالا که بعد از یک دور طولانی به آستانه‌ی برگشت‌گاه رسیده‌ایم، دوران تجدید، و گروهی از نویسندگان ما در «سنت» شکسته‌نویسی مکث می‌کنند، سؤال این است که آیا می‌توانیم دیالوگ‌های درخشان «استاد نوروز...» و «علویه خانم» و «پیراهن زرشکی» و «برف‌ها، سگ‌ها، کلاغ‌ها» را (با تمام تفاوت بافتی) به جرم اسائه به صورت فخیم زبان مکتوب از خزانه‌ی ادبیات معاصرمان خارج کنیم؟ آیا در ادبیات منثور ما رسمی‌نویسی یا شکسته‌نویسی، نوعی ارزش یا ضدارزش شمرده می‌شوند؟ و آیا میزان نثر مکالمه در داستان‌ها و نمایشنامه‌های ما «قابوسنامه» و «تذکرةالاولیا» و «بیهقی» هستند؟ ـ که تعلق به انجمن‌های پراکنده‌ای از فضلای اغنیای زمانه‌ی خود داشتند؟ یا این‌که ملاک ما زبان سیّالِ چالاکِ ماروارای است که با انبوه رنگارنگ مردم خیابان در حرکت پیچنده‌ی مداوم است؟ این محقق است، مضامین فاخر (تاریخ و حماسه و اسطوره و افسانه و هرچه از این دست و گوتیک است.) ما را وارد نوستالژی سبک و معماری ساختمان می‌کنند و لا محاله عناصر فاخری هم می‌طلبند و یکی زبان، که با تقدس شاعرانه‌اش از همین عناصر است. ولی هنگامی که اشخاص نمایشنامه یا داستان ما آدم‌هایی هستند برگرفته از درون زنده‌ی جامعه، مسأله دیگر به این سادگی نیست. ما به بخش‌های روایی داستان کاری نداریم. وقتی شاطر میتی آقای محمدعلی به‌فریبرز حاج خلیفه می‌گوید: «می‌خوام برم خونه.» این سکته‌ای در قواره‌ی جمله ایجاد نمی‌کند، و ما هرکه باشیم، تحویلدار بانک سلسبیل یا عضو هیأت علمی، مشکلی با عبارتْ نداریم؛ چون خودمان هم در موقع مشابه با همین ریخت دیالوگ می‌کنیم. در صورتی‌که نه‌تنها تراشی به هر سه کلمه داده‌ایم، بلکه تصرفی هم در ساختار نحوی جمله کرده‌ایم که شده است معجون سایه‌ای آمیخته به گوشت و خون شاطر میتی ما که عطر نان سنگک و خشخاش می‌دهد. حالا اگر شما بخواهید همین‌جمله را در قالب مکتوب بریزید، گونه‌ای به دست می‌آید که با طبیعت هیچ‌یک از نثرهای دوگانه‌ی ما جور نمی‌شود. در این حالت شاطر میتی آقای محمدعلی پیشبندش را پرت می‌کند روی پَستایی آرد، و می‌گوید: «می‌خواهم بروم خانه.» یا به ذوق اصحاب دستور: «می‌خواهم به خانه بروم.» که این‌جا علاوه بر این‌که چند هجایه واحدهای کلام افزوده‌ایم، نظم هندسی زبان و زیبایی اندام جمله را هم در خیابان سلسبیل نقض کرده‌ایم. و چرا جمله‌ای به قد و قامت شاطر میتی بنویسیم که به دهان او چفت نمی‌شود؟ از این گذشته، کار بست جمله‌ی رسمی در محاوره‌ی داستان و بالاخص نمایشنامه (که عمده‌ی بارش بر دوش دیالوگ است.) ما را از سایه روشن رنگین واژه‌ها، احاطه به گنج تعبیرات و اصطلاحات خیابان، و کشف و رقص و ریزه‌کاری و بازیگوشی و دلالت‌های کنایی الفاظ محروم می‌کند، و تصلبی به زبان می‌دهد که در بدنه‌ی داستان و نمایشنامه تشخص یا فردیتی ندارد و لاجرم زبانی است پُس، شترمآب، نعش، که قبل از آن‌که نماینده‌ی شاطر میتی محمدعلی یا استاد نوروز خودمان باشد، عضو پژمرده‌ای در پیکر داستان و نمایشنامه خواهد بود و بس کنم. ✪



Kawabata - Yasunari کاواباتا ـ یاسوناری

ترجمه: ناهوکو ـ تاوازاتانی (باورچی)

خودکشی در کنار هم

کاواباتا ـ یاسوناری، نویسنده‌ی معاصر ژاپن، به سال ۱۸۹۹ میلادی در استانِ اوساکا Ósaka در یک خانواده‌ی مالک به دنیا آمد. پدرش به طبابت اشتغال داشت، اما در دوران جوانی فوت کرد. کاواباتا در سن چهار سالگی مادر را نیز از دست داد و در خانه‌ی پدربزرگ و مادربزرگِ مادری پرورش یافت. در هشت سالگی مادربزرگش را هم از دست داد و سرانجام در سن شانزده سالگی پدربزرگ را که آخرین بازمانده‌ی قوم و خویش نزدیکش بود. سایه‌ی این ناکامی خانوادگی را می‌شود بر آثار او احساس کرد.

در سال ۱۹۲۴ از دانشگاه توکیو (رشته‌ی ادبیات ژاپن) فارغ‌التحصیل شد. او از دوران دانشجویی که کار نویسندگی را آغاز کرد، مورد ستایش نویسندگان بزرگ آن زمان قرار گرفت. در طی پنجاه سال نویسندگی آثار باارزش متعددی ارائه داد و شاگردانی داشت چون می‌شیما ـ یوکیو Mishima - Yukio (نویسنده ۱۹۷۰ ـ ۱۹۲۵). کاواباتا بی‌شک یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان معاصر ژاپن به شمار می‌آید. در سال ۱۹۶۸ برنده‌ی جایزه‌ی نوبل Nobel گردید. در سال ۱۹۷۲ با گاز خودکشی کرد و مرگ او جنجالی بسیار در میان جامعه به پا کرد.

حضور مکرر در صحنه‌ی مرگ افرادِ دور و نزدیک ـ خویشاوندان و دوستان ـ به افکار او تأثیر زیادی گذاشت. و این افکار در آثار او، چه بلند و چه کوتاه، منعکس شده است. می‌توان گفت دلیل عمده‌ی دریافت جایزه‌ی نوبل،بامهارت ترسیم کردن پدیده‌های زیبای فرهنگ سنتی ژاپن است و از دیدگاه سطحی ادبیات کاواباتا را می‌شود این‌چنین ارزیابی کرد. ولی واقعیت این است که نوشته‌های او از محتوای عمیقی برخوردار است که لازمه‌ی فهم آن نگاه دقیق خواننده را طلب می‌کند. اگر متن نطق او را که به مناسبت اخذ جایزه‌ی نوبل ایراد کرد، بخوانیم، به‌راحتی پی خواهیم برد که نگاه او از تفکرات مذهبی (آیین بودایی) سرچشمه می‌گیرد و توجه او به زندگی از تعمق زیادی برخوردار بوده است.

ویژگیِ ادبیاتِ کاواباتا، بر خلاف تصور و ارزیابی از طرف عده‌ی کثیری از خوانندگان، به‌خصوص خوانندگان خارجی، به صحنه‌هایی که با زیبایی‌های سنتی آراسته شده منحصر نمی‌شود. درست است که صحنه‌های رمان‌های معروف او، مانند «یوکی‌گونی Yukiguni (ولایت برف‌خیز)»، «کوتو Koto (شهر قدیمی)» و «سِن‌بازورو Senbazuru (هزار درنا)»، در شهرها و مناطق قدیمی و تاریخی قرار داد و نویسنده با مهارت تمام توانسته است زیبایی‌های سنتی را ترسیم کند. مجموعه‌ی داستانی به نام «ته ـ نو ـ هیرا ـ نو ـ شوسه‌تسو Te-no-hira-no-shÔsetsu» منتشر شده است که «داستان‌های کف دستی» معنی می‌دهد. این کتاب مجموعه‌ی ۱۲۲ داستان بسیار کوتاه به اندازه‌ی کف دست است. این داستان‌ها حاصل تلاش چهل و چند ساله‌ی نویسندگی کاواباتاست و به نظر می‌رسد ویژگی دیگر آثار کاواباتا ـ واقعیت‌های تلخ و شیرین زندگی ـ را می‌توان در آن‌ها جست‌وجو کرد.

زن از شوهرش نامه‌ای دریافت کرد. شوهرش از او متنفر شده و فرار کرده بود. بعد از دو سال از سرزمینی دور این نامه را فرستاد: «نگذار فرزندمان توپ بازی کند. صدای توپ به‌گوشم می‌رسد و به قلبم ضربه می‌زند.»

زن از دست دخترِ نه ساله‌اش توپ لاستیکی را گرفت.

دوباره از شوهر نامه آمد. روی این نامه مُهرِ پُست‌خانه‌ای دیگر خورده بود:

«نگذار دخترمان باکفش به مدرسه برود. صدای کفش به‌گوشم می‌رسد و به قلبم فشار می‌آورد.» زن، به جای کفش، دمپایی نرم نَمَدی به دخترش داد. دختر گریه کرد و دیگر به مدرسه نرفت. باز از شوهر نامه آمد. یک ماه از نامه‌ی دومی گذشته بود، اما خطِ نامه نشان می‌داد که شوهر به سرعت پیر شده است. «نگذار فرزندمان با ظرف چینی غذا بخورد. صدای ظرف به‌گوشم می‌رسد و قلبم را می‌شکافد.»

زن با دست خودش و از ظرف خودش به دخترش غذا داد. انگار که دخترش طفلِ سه ساله است. و به یاد آن دوران افتاد که واقعاً دخترش سه سال داشت و شوهرش با صمیمیت کنار او زندگی می‌کرد. دختر بدون اجازه‌ی مادرش از قفسه‌ی ظروف، کاسه‌ی چینی خودش را برداشت. زن بلافاصله از دستش کاسه را ربود و روی سنگی در حیاط پرت کرد. صدای ترکیدنِ قلب شوهر به‌گوشش رسید. ناگهان زن با قیافه‌ی منقلب کاسه‌ی چینی خود را هم پرت کرد. آیا این صدا، صدای ترکیدنِ قلب شوهر نبود؟ زن میزِ ناهارخوری را هل داد و به حیاط انداخت. دوباره صدای ترکیدنِ قلب شوهر آمد. تمام بدن خود را به دیوار کوبید و با مشت به دیوار زد. سپس خود را مانندِ نیزه به در کاغذی میان اتاق‌ها پرت کرد که تا آن طرفِ در سکندری خورد. باز آن صدا، صدای ترکیدنِ قلب شوهر شنیده شد.

«مادر، مادر، مادر...»

دختر باگریه او را دنبال می‌کرد. زن سیلی محکمی به صورت دختر زد.

آهای، این صدا راگوش کن!

مثلِ طنینِ این صدا، باز از شوهر نامه رسید. این نامه از محلی دور و ناآشنا پُست شده بود: «اصلاً هردوتاتان صدایی بلند نکنید. در را باز و بسته نکنید. نفس هم نکشید. حتا ساعتی که در خانه‌تان هست نباید صدا بدهد.»

«هردوتاتان، هردوتاتان، هردوتاتان.»

زن در حالی‌که این‌چنین زمزمه می‌کرد، اشک می‌ریخت. هیچ صدایی درنمی‌آوردند. هیچ‌وقت کوچک‌ترین صدایی ازشان بلند نشد. یعنی زن و دخترش مردند.

اما چیز باورنکردنی این است که شوهرِ او نیز همانند آنان در کنارشان جان سپرده بود. ✪

(سال ۱۹۲۶، ماه فوریه)

غزاله علیزاده

سفر اعشار

باران می‌بارد. خانم «صفر» می‌رود کنار پنجره، به ساعت خیره می‌شود؛ هنوز وقت دارد. تنها زندگی می‌کند. چای را بی‌شکر می‌نوشد. شب‌ها دیر می‌خوابد. در اتاق قدم می‌زند تا باران ریز بند بیاید. از خانه بیرون می‌رود. پا به خیابان می‌گذارد. از کنار خانه‌های خاکستری می‌گذرد. گاه هواکش‌ها بوی آشپزخانه را زیر بینی او می‌زنند. زن صورتش را رو به باد می‌گیرد. از خنکای آغاز شب لذت می‌برد. در انتهای خیابان به راست می‌پیچد. سر در خانه‌ها با کورسوی چراغ‌های آبی روشن است. پشت نرده‌ها سافه‌های علف با نسیم موج برمی‌دارد. زن قدم‌ها را سست می‌کند. برابر دری سفید می‌ایستد. گچ‌کاری تاقی‌ها شبیه نمازخانه است. روی سردر نوشته شده «بیمارستان زمان».

تو می‌رود. از حیاط عبور می‌کند. وارد بنا می‌شود. دستگیره‌ی اولین درِ سمت چپ را پایین می‌کشد. وارد اتاق می‌شود. روی صندلی می‌نشیند. سرسری به دور و بری‌ها نگاه می‌کند. در انتظار نوبت به شوهر سابقش می‌اندیشد و قرص‌های ضدآبستنی. درِ روبه‌رو باز می‌شود. مردی سفیدپوش پا بر آستانه می‌گذارد و می‌گوید: «نفر بعدی».

دختر بچه‌یی از جا می‌جهد، با شتاب تو می‌رود. عروسک او روی صندلی جا می‌ماند. نیمرخ دختر آشناست. خانم از زن هم‌جوار خود می‌پرسد: «این بچه کسی را ندارد؟»

زن جواب نمی‌دهد. انگشت را بالا می‌آورد. بر سینه‌اش مقوایی چسبانده‌اند، با عنوان «خانم "صفر" در سی سالگی». خانم به چهره‌ی او خیره می‌شود؛ اجزای صورت با دخترک یکی است.

نگاهش اتاق را دور می‌زند. روی سینه‌ی همه یک اسم نوشته شده: «خانم "صفر" در بیست سالگی»، «خانم "صفر" در چهل سالگی»، «خانم "صفر" در هفتاد سالگی»... می‌رود به دستشویی و خود را در آینه می‌بیند، به همه‌ی آن‌ها شبیه است. برمی‌گردد و سر جایش می‌نشیند. زنی سالخورده بافتنی می‌بافد؛ چهره‌ی پرچین و ابروها درهم کشیده. بانویی جوان سیگار می‌کشد، بی‌قرار است و پا روی پا می‌اندازد.

مرد سفیدپوش بر آستان در ظاهر می‌شود، صدا را بلند می‌کند: «نفر بعدی!»

دختری نوجوان برمی‌خیزد و چابک رو به در می‌رود؛ ته بافه‌ی موی

پریشت با هر قدم خم برمی‌دارد. پشت دریچه‌ی سبی پشه‌ها وزوز می‌کنند. بوی الکل از زیر در روبه‌رو بیرون می‌زند. خانم «صفر» خمیازه می‌کشد، می‌اندیشد: «چرا ساعات بیکاری‌ام باید در مریضخانه بگذرد؟»

مرد سفیدپوش باز بر آستانه‌ی در ظاهر می‌شود. جمله را که چون طنابی سیاه ته گلویش آویخته جار می‌زند: «نفر بعدی».

زن جوان برمی‌خیزد. باد در دامن پرچین او می‌افتد و ساق‌ها با توازن پیش می‌رود. میان باریک و خوش‌قواره است. در پشت سرش بسته می‌شود. دفترچه‌ی خاطرات او روی صندلی جا مانده و با نسیم ورق می‌خورد. زنی میانسال سر را با ناخن می‌خاراند و پیرزن با خشم او را نگاه می‌کند. چهره‌ی زن سالخورده برای خانم «صفر» تحمل‌ناپذیر است. مرد سفیدپوش پیاپی می‌آید و می‌رود، جمله را تکرار می‌کند. اتاق به تدریج خالی می‌شود. فقط پیرزن می‌ماند و بافتنی ناتمام، خیره می‌شود به سقف. پاهای ورم‌کرده را از کفش‌ها بیرون می‌آورد. لب‌هایش سفید است و خشک، چشم‌ها کم‌مژه. بین تارهای تُنُک مو، پرهیب جمجمه پیداست. مرد سفیدپوش بانگ می‌زند: «نفر بعدی!»

زن به زحمت برمی‌خیزد. زیر جوراب‌های دودی ضخیم قوزک‌های پا و دو زانوی خمیده‌ی او به هم می‌خورد. دست بر کمر می‌گیرد، چون کودکی تازه‌سال، لنگرزنان پیش می‌رود. بافتنی و گلوله‌ی کاموا پشت سر او روی زمین می‌افتد.

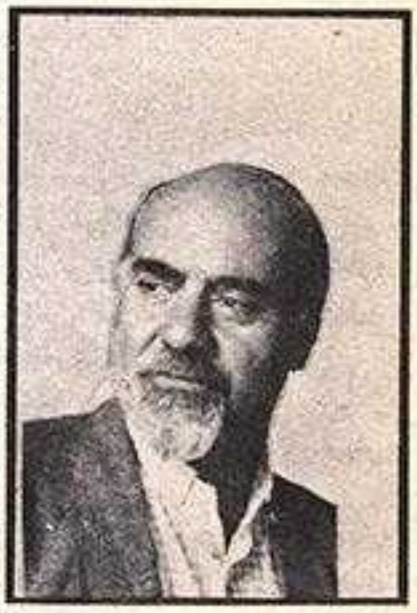
مهتابی‌ها روشن می‌شود. پس از مدتی در را چارطاق باز می‌کنند. مرد و هم‌کارش تخت روانی را به سمت راهرو می‌برند، زیر ملافه، جسدی لاغر با هر تکان به چپ و راست می‌رود. اندام و صورت و موها در پارچه پیچیده شده. تنها دست راست او از تخت روان آویخته، بین پنجه‌های خمیده ذرّه‌های زرّین کاموا برق می‌زند.

جسد را بیرون می‌برند. پیرمردی می‌آید و کف اتاق را با زمین‌شوی برق می‌اندازد. ته سیگار، کاموا، عروسک و دفترچه را برمی‌دارد، چراغ را خاموش می‌کند. خانم «صفر» از دری که وارد شده خارج می‌شود. در راه بازگشت سردرِ خانه‌ها روشن است. ●

رضا براهنی

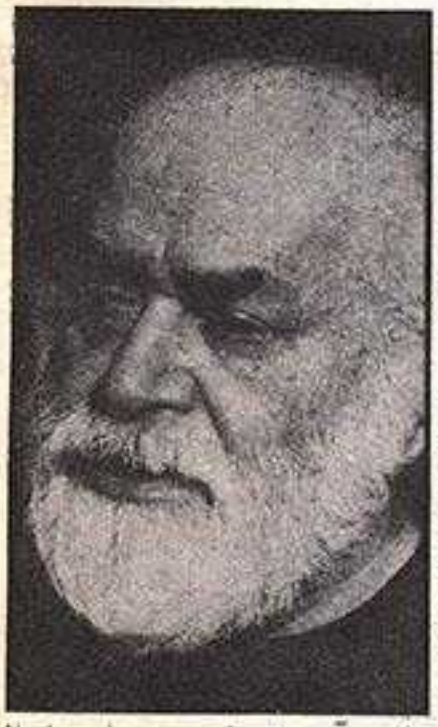
تجدد و روایت حرامزادگی

قسمت دوم



۲- بزرگ‌ترین خصیصه‌ی کار نویسندگان ما در این صد سال گذشته تعهد در جهت نشان دادن فقر بوده است. بسیاری از آن‌ها فقر را دیده‌اند اما محتوای اصلی فقر یعنی جهل را ندیده‌اند. در حالی‌که این دو زیر یک سقف زیسته‌اند. آن‌ها گاهی حتا جهل را ستوده‌اند، عنوانش هرچه می‌خواهد باشد. انگار فقر طبقاتی است، ولی جهل نیست؛ و قرار است فقرا با حفظ جهل به مبارزه علیه سرمایه و قلدری قیام کنند. مسأله‌ی دیگر این است که نویسنده کالبدشکافی درونی خود را نمی‌کند. متجاوز دیگری است. زورگوی دیگری است. شیاد و حقه‌باز دیگری است. زن‌باره و بردباره دیگری است. این خودمحوری، نویسنده‌ی ما را دقیقاً در همان چارچوب «متمرکز» قرار می‌دهد. به محض این‌که نویسنده‌ی دیگری بدیلی برای آن «متمرکز» پیدا می‌کند، می‌گویند اثرش ساختار ندارد، حتا اگر چندین ساخت را به عنوان بدیل یک‌دیگر در اثر ارائه داده باشد. با همین ساختارهای متمرکز، دوباره ممکن است برگردیم عملاً به پیش از مشروطیت و امید اصلاح آن «اقتصاد لیبیدوی مردانه» را از دست بدهیم. حقیقت این است که درست است که ما همیشه سانسور داشته‌ایم، ولی یک سانسور وحشتناک وجود داشته، که نویسنده از ترس آن زهره‌ترک شده، و آن خود او بوده، و یا جهلی بوده که حاکم بر خود او بوده. انگار نوشته قرار است مال آدم دیگری باشد. **نویسنده‌ای که خود را نویسد، چیزی ننوشته است.** ولی این خودنویسی هم صورت‌های خاصی دارد. دو شخصیت اصلی مدیر مدرسه و نفرین زمین بی‌شبهه **خود آل‌احمد** است ولی از درون او خبری نیست. گرچه تنگسیر رمان درجه یکی نیست، ولی در سراسر آثار آل‌احمد سراسر سیاسی، سراسر ضدغربی، و در سراسر آثار سراسر ضدطبقاتی **علوی و به‌آذین** و حتا **احمد محمود**، یک نفر به غیرت شخصیت اصلی تنگسیر نیست. کاری به قهرمان‌پروری ندارم. هیچ قصه‌ای از **ساعدی، بهرام صادقی**، رابطه‌ی حاکم و محکوم و ارباب و رعیت و خدایگان و بنده را مثل «انتری که لوطیش مرده بود» رسوا نمی‌کند. و هیچ عشقی در قصه‌ی کوتاه و نیمه‌بلند ـ به استثنای بوف کور ـ به زیبایی ارتباط کهزاد و زیور نیست. انگار چوبک داغی عمیق و منقلب کننده‌ی جنوب را در آن شب بارانی، در خیال کهزاد زنده کرده است. و زبان آفتی از دل‌انگیزی است و سراسر عاشقانه ـ آن دقیق‌سازی، جزء به جزء آفریدن، آن شیطنت درونی نویسنده ـ آن شیادی و شیرین‌کاری که نویسنده نداشته باشد بر فناست ـ همه در این قصه دیده می‌شود. با ولع نوشتن، نوشتن، با شور متولد کردن یک بچه اثر را نوشتن ـ طوری که انگار این زایمان درد ندارد، بلکه انگار کار اصلی صورت می‌گیرد تا زایمان حاصل شود؛ چو یک گیرنده که متولد می‌کند الفاظی های بی‌رمق را مگر می‌توان با این نوشته خالص، با این شهوت نگارش، با این آروزی تولد مجدد برابر دانست؛ دهن‌کجی‌ها نسبت به چوبک همیشه از این‌جا سرچشمه گرفته. چوبک نشاط آرزو کردن را در قصه افتتاح کرده است. و مرگ را نه به صورت خیالی، نه به صورت پلیسی، بلکه به صورت بخشی از عرصه‌ی برخورد سنت و تجدد میدان مرگ و میر و زاد و رود زبان تبدیل می‌کند، میدانی که در آن مای ما تجزیه می‌شود، و آن دیگری که از راه‌های دور آمده و ما را تجزیه کرده است، می‌خواهد به ما یک مای دیگر عرضه کند. در آن عرصه‌ی تجزیه سنت درونی و تجزیه تجدد خارجی در برخورد با ما، نویسنده‌ی قلمش را زبان گویای آرزو و مرگ کرده است. اهمیت سنگ صبور چوبک هم در این است. نمی‌خواهم از دشمنان خونین چوبک مثال بیاورم. علاقه‌ی من به ساعدی زبان‌زد خاص و عام است و مثال را از ساعدی می‌آورم. اول از قصه‌های چوبک تعریف می‌کند و می‌گوید: **«داستان‌های اولیه‌ی چوبک بی‌نظیر است، و بعد: اما آثار بعدی او برای من مطبوع نیست. مخصوصاً سنگ صبور که من از آن بدم می‌آید. کتابی است که فکر می‌کنم بو می‌دهد.»**[۱]

اشکال کار در کجاست؟ من روزی باید مسائل ساعدی را برای همگان به طور کامل بنویسم. ساعدی آن‌چه را که باید می‌نوشت ننوشت، و بخشی از آن چیزهایی را که نوشت نباید می‌نوشت. و خصوصاً ساعدی خودش را حذف کرد. با وجود این در ساعدی، در آن‌جا نویسنده را می‌بینیم که در آن مقداری آرزو، مقداری مرگ و مقداری فنون آرزو و مرگ هست. البته ساعدی فقر را نشان داده است، و گاهی هم جهل را. ولی مسأله این است: چون آن خود درونی در قصه به صورت خودی یا مستعار بروز نکرده، شور زبان به صفر می‌رسد، شعور زبان به تکنیک بیان آن چیز به‌خصوص که توصیف و روایت می‌شود تقلیل می‌یابد. فقدان عشق به آن موضوع نوشتن،



اثر ساعدی را به صورت اثر تحقیقی آن موضوع، منتها به شکل قضوی آن در می‌آورد، و این برای بزرگی کافی نیست. یکی از نشانه‌های نویسندگی است. استثناهایش هستند مثل عزاداران بیل، و سعادت‌نامه و گدا و دو برادر، ولی مردی سی و پنج سال از عمرش را عاشق زنی بوده باشد و دهها بلکه صدها نامه به او نوشته باشد، مردی گرفتاری غریب جنسی خود را داشته باشد، مردی تنهایی خانمان‌برانداز خود را داشته باشد، آن عشق غریب به مادر را داشته باشد، آن‌همه سوءظن و پارانویا و هزار درد بی‌درمان داشته باشد، ولی از آن‌ها دم نزند، در نانویسندگی نبوغ دارد. ولی در همان عرصه‌ی پراکنده هم باز ستت و تجدد میدان منازعه‌ی خود را آرایش می‌دهند. ساعدی از این

لحاظ قابل مطالعه است که تعدادی از کارهای بالاتر از متجدد را به صورت ناقص از خود ساطع می‌کند.

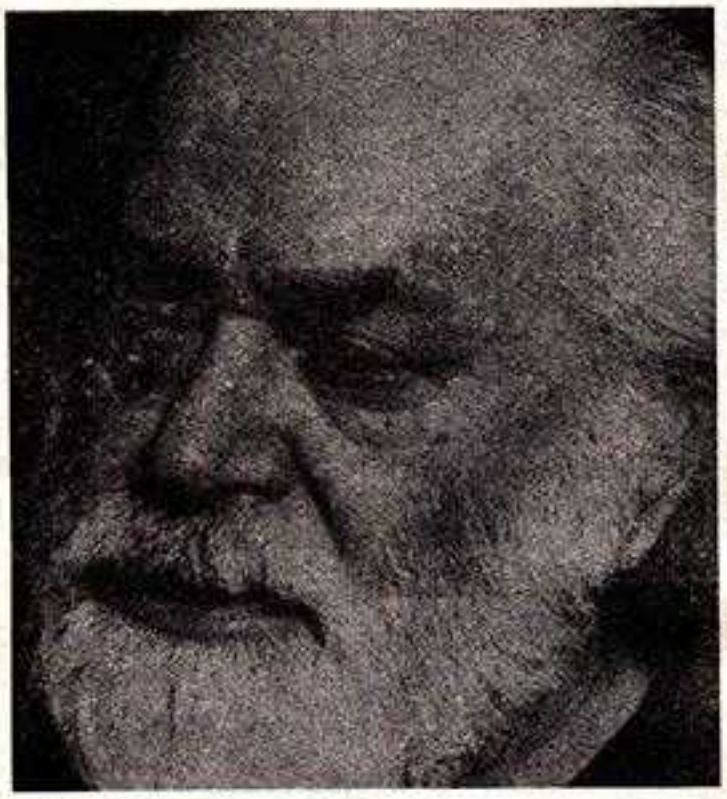
«اما سنگ صبور بو می‌دهد»، نشانه‌ی بغضی از یک‌سو، و جهل بر خویش از سوی دیگر است. چرا ساعدی نفهمیده است؟ به دلیل این‌که ساعدی از بخشی از خویش خجالت می‌کشد، آن‌را نمی‌نویسد. ضمن این‌که با آن گفت‌وگوی دائمی دارد، مخفی‌اش می‌کند. نوشته‌اش کمی از آن اعماق را بیرون می‌ریزد. همه‌ی درون حاضر نیست ظهور کند. دوشقگی ساعدی دقیقاً از همین‌جا ناشی می‌شود. انگار زندگی خصوصی، که زندگی دردمندانه‌ی عمیقی هم هست، باید تا ابد مخفی بماند. تقیه فقط یک مسأله‌ی اجبار در بلاد علم و کفر و از روی ناچاری نیست و یک مسأله‌ی مذهبی هم نیست. تقیه بخشی از تکنیک نگارش هم هست. به همین دلیل ساعدی با حذف بخش عظیم بوهای خود می‌نویسد. و آن، بوی فرد نویسنده است. تعطیل فرد به خاطر تعهد اجتماعی. حذف فرد حذف جمع هم هست. گاهی تعهد اجتماعی به معنای حذف فردهای جمع و یا جمعی است. نفرین زمین در هرجاکه به فرد نزدیک می‌شود و به قصه شدن آگاه می‌شود، نویسنده صحنه را ترک می‌کند. یک صحنه، مثل صحنه‌ی آیین سووشون زری در نفرین زمین نیست. این آرزوهای سرکوب‌شده‌ی ملی نیست که آل‌احمد می‌نویسد. **آل‌احمد سرکوب‌شدگی آرزوهای خود را تحمیل می‌کند تا اندیشه‌ی تعهد خود را در برابر مبارزه با غربزدگی حکایت کند.** اندیشه قابل حکایت به آن صورت نیست. قال و مقال فلسفی و اجتماعی و تاریخی است، و روایتی از نوعی دیگر را می‌طلبد. ساعدی از یک تمثیل به تمثیل دیگر می‌رود. **یعنی ساعدی، سانسور اجتماعی را می‌پذیرد، به آن شکل تمثیلی می‌دهد، و آن را بروز می‌دهد.** از یک‌سو واقعیت اجتماعی نابودشده، از سوی دیگر فرد ساعدی به اعماق رانده شده، و هرگز قدرت بالا آمدن از این چاه ویل را پیدا نکرده است. چرا؟ به دلیل این‌که بو می‌دهد. جنسیت بومی دهد. عشق گوهر بومی دهد. سیف‌القلم که زنان را با زهر می‌کشد بو می‌دهد. بلقیس که در گنداب خود غرق در تحقق روانشناسی فیستی است، بو می‌دهد. آرزوی احمد برای گوهر که صیغه می‌رود بو می‌دهد، زبان‌های مختلف، چند زبانگی رمان، ذات در حال منازعه‌ی فنون گوناگون اثر ـ زبان احمد آقا با زبان بلقیس و کاکل‌زری و سیف‌القلم و دیگران، و ترکیب زبان شعر و مزاح و نمایش، قصه بو می‌دهد. یعنی فسخ سنت و بروز تجدد و گلاویز شدن این‌همه با هم بو می‌دهد. همه‌ی این آدم‌ها قرار است از اول تا آخر به یک زبان باشند تا بو ندهند. عرصه‌ی جدال سنت با تجدد این آدم‌های بویناک را ناتورالیستی جلوه می‌دهد. و چقدر از این جوجه منتقدها راجع به یک ناتورالیسم افراطی استالینی اظهار لحیه کرده‌اند. ولی ناتورالیسم هیچ ربطی به این ندارد که کثافت‌های اعماق جهل ملی را که مشکل تراز بروز کردن فقر ملی است، برملا کنید. چوبک درست در این مقطع قلم خود را به خون و جنون متن‌های خود آغشته کرده است. چوبک قلمش را در جوهر خون ما فرو برده است.

پس از خواندن سنگ صبور در آن چند هفته‌ی بعد از چاپ کتاب در سال ۴۵، با صادق چوبک آشنا شدم. قبلاً در زیر سقف مشترک ربوبرای قوام‌السلطنه، غذا و قهوه و چای می‌خوردیم، اما سر میزهای جداگانه. او مشغول نوشتن آن دفترها بود، و من این ور سرگرم کار خودم. کسی که می‌خواست ما را معرفی کند سنگ صبور را در اختیار من گذاشت. در همان چند دقیقه‌ی اول آشنایی، من سی و یک ساله از چوبک پنجاه‌ساله، پرسیدم:

«کاکل زری کیه؟»

گفت: «من خودمم!» از فلوبر پرسیده بودند: «مادام بواری» کیه؟»

گفته بود: «این قضیه را به او نگفتم.» کاکل زری در نه سالگی بچه‌ی بدبختی است که مادرش فاحشه است، و خودش مورد تجاوز قرار گرفته. پس از خواندن کلمه‌های چوبک راجع به حوضی که کاکل‌زری در آن غرق می‌شود، من هر حوضی دیده‌ام، همان حوض بوده. یعنی منظره را چوبک شکسته. این منظره قبلاً سنتی بود. زلال بود. فاقد کوچک‌ترین رنگی از کدورت. چوبک منظره را دگرگون می‌کند. این یک رعشه است. آن قال و مقال جدید است. وقتی که سطح آب زلال حوض سنتی می‌شکند، حالا باید چه کنیم؟ با این بحران روحی چه کنیم؟ و یا وقتی که دریا توفانی می‌شود و بچه‌زن فاحشه‌ای را برمی‌دارند و می‌برند و می‌اندازند توی دریا تا آرام شود، منظره عوض می‌شود. این دیگر آن دریا نیست، دریای سنتی نیست. دریای بحران است. چنین نوشته‌ای قبلاً سابقه نداشته. این ملاح سعدی نیست. این «نحوی» سعدی نیست. دورنما عوض شده. عوض شدن دورنما، به سبب دورنمای عوض شدن است. **بعد از مشروطیت شما دورنماهای سنتی را دگرگون می‌کنید.** جهان دیگری مطرح می‌شود. بحران دیگری پیش روی ماست. قبلاً این بحران مطرح نبود. موتور این بحران چیست و یا کیست؟ وقتی که گذشته به ناچار عقب می‌نشیند، وقتی که به قول تقی رفعت «مریض و مضطربیم»، وقتی که دورنمای سقوط کاکل‌زری در حوض آن حیاط در شیراز و دورنمای انداخته شدن بچه‌ی حرامزاده توی دریا برای ساکت کردن دریا موضوع می‌شود، دیگر دریا و کویر و شیراز و حوض آب و آن مدرسه‌ی «بعدازظهر آخر پاییز» به صورت گذشته دیده نمی‌شوند، بیش عرصه‌ی تجزیه‌ی گذشته است در چیزی که خود به محض معرفی باید تجزیه شود. **تجدد ما در سایه‌ی مرگ آگاهی ما حاصل شده**، و این تجدد با تجدد غربی فرق می‌کند. هدایت کارهای مدرنش را قبل از کار رئالیستی‌اش نوشته. از آن سوراخ پستو، همه‌ی عناصر سنتی را در یک‌جا دید زده، ولی معلوم نیست از آن سوراخ، آن چشم‌های اثیری را چه‌طور دیده، این به هم زدن پرسپکتیو، به هم زدن سیستم سنتی، تجزیه‌ی آن، و ترکیب مجدد آن، ما را و ذهن ما را وارد مرگ آگاهی می‌کنند. مرگ یعنی تجزیه، یعنی منفک شدن، یعنی قطعه قطعه شدن، یعنی از سنت بیرون آمدن و غرق در جهانی شدن که پایانش و راهش ناپیداست. حرف چوبک: «من خودمم» چوبک را وارد ماجرای خاصی می‌کند که درنهایت دلیل سوختن آن یادداشت‌های روزانه هم خواهد بود. چوبک خیلی درد کشید.



قدسی خانم می‌گفت: «خیلی تنها بود. به همه بدبین بود.»

هرچیزی که مرگ را در ما درونی کند و در ما مرگ آگاهی شدید و عمیق ایجاد کند، برای انتهای زندگی، خوب است. فلسفه‌ی آفرینش صد سال گذشته‌ی ما بر این اصل اساسی استوار شده. مشروطیت ما را در مقابل مرگ قرار داد. سنت شد خنزرپنزر. ما دچار تردید شدیم. گذشته از ما تجزیه شد. چیزی که هویت خوانده می‌شد دچار قطع و شکست شد. هویت ما از هر طرف ترک برداشت. انگار ما از بلندی روی یک پنجره‌ی شیشه‌ای موازی با زمین با فاصله‌ای بسیار بلند از زمین افتاده‌ایم. شیشه‌ها ترک برداشته، ولی هنوز کامل نشکسته، اما با هر تکان، در تلاش ما برای نجات خود شیشه‌ها جر و جر و قرچ و قرچ می‌شکنند، و ما خیره به این فاصله‌ی عمیق پنجره‌ی شیشه‌ای با زمین، در وحشت تمام هم تکان می‌خوریم، هم می‌ترسیم تکان بخوریم و هم شیشه‌ها می‌شکنند. این تصویری است که من از آن مرگ آگاهی‌مان دارم. در این بحران ناموزونی، اشتهای نگارش ما به شدت تحریک شده. به همین دلیل چوبک می‌گوید کاکل‌زری خود اوست. حالا که با یک خرافه بچه‌ی این زن زیبا گوهر، که به‌زودی خود او به دست سیف‌القلم کشته خواهد شد هم در آن سن بیچارگی مورد تجاوز قرار خواهد گرفت، هم شاهد افتادن دیوها روی مادرش خواهد بود، و هم در این حوض غرق خواهد شد، چوبک می‌گوید کاکل‌زری «من خودمم» این نوع پذیرفتن، پذیرفتنی است هم آکنده از معصیت و مصیبت، و هم آکنده از مسؤولیت. این مسؤولیت، از مسؤولیت جلال بسیار مهم‌تر، پیچیده‌تر و عمیق‌تر است. جلال

به‌کسی که تجاوز کرده، تجاوز می‌کند. [متنها به صورت خونین و مالین کردن او]. نام جرم را تنبیه می‌گذارد، استعفا می‌دهد و می‌نشیند مانیفست علوم تربیتی می‌نوسد. چوبک می‌گوید: «من خودمم». این نوع قطعه قطعه شدن سنت به تدریج در همه‌جای حیات ما رسوخ می‌کند. تصور دیگری از جامعه‌شناسی، تاریخ و زندگی پیدا می‌کنیم. البته دگرگونی نه کامل بود، نه پایان‌یافته، و نه تکامل‌پذیر و پایان‌پذیر به نظر می‌رسد. این‌قبیل مسائل در جزییات وارد زندگی ما شد. انسان نه با شعارها زندگی می‌کند نه با جزییت‌های کلی. زندگی انسان از جزء به جزء زندگی شروع می‌شود و جزء به جزء ادامه می‌یابد و بعد به تجزیه و فسخ می‌رسد. به یقین نمی‌توان گفت که چنین چیزی یعنی ساختن یک فرد. سنت که درواقع کلیات بود، با جزییات و کلیات دیگری ترکیب شد و به صورت یکی از اجزای زندگی یا چند جزء از اجزای زندگی درآمد. البته این بخشی از مرگ آگاهی بود. هویت ما، مایه‌ی مرگ ما، مترادف مرگ ما، شناخته شد. کتاب‌های مشروطیت و سال‌های بلافاصل آن، حتا کتاب‌های سال‌های بعد نشان می‌دهند که ما با مرگ روبه‌رو هستیم. ولی این مرگ به معنای پایان ما نیست. به معنای مرگ درون زندگی ما و در اطراف ماست. بر بوف کور این مرگ حاکم است. «درددل ملا قربانعلی» با همان مرگ سروکار دارد. فارسی شکر است قطعه قطعه است. نثری مرگ آگاه است. سنت و هویت دستپاچه شده‌اند. همین مسأله را در «سه قطره خون» هم می‌بینیم. اثر قطعه قطعه است. از عدم استمرار تشکیل شده. اثر مرگ را در حال قطعه قطعه شدن نشان می‌دهد. مبارزه با سنت پایان نمی‌پذیرد. هنوز هم پایان نیافته است. در «سه قطره خون» فرم از بخشی به بخشی دیگر «گذرنده» است، هم تکراری است هم گذرا. وقتی که راوی حساس خود را «قواد» می‌خواند ما در حوزه‌ی مرگ آگاهی هستیم. راوی نمی‌گوید آن آدم دیگر «قواد» است، به دلیل این‌که با گفتن آن شرف مرگ آگاهی پیدا می‌کند. راوی جزء آدم‌هایی نیست که از بالا و پایین پسله و عقبه می‌خورند و مبدأشان را روی دیگری می‌گذارند. معیار ارزش مردم در حال دگرگونی است. تاریخ ایستایی خود را به پرسش عام می‌گذارد. اصلاً این تاریخ هست، یا نیست؟ عده‌ای گمان می‌کنند تاریخ که رفت آن‌ها هم رفته‌اند. در حالی که تاریخ چیزی نیست که به سوی گذشته برود. مجبور است به سوی آینده برود. ایران ضعیف شده، مدام ارواح شاهان خود را به میدان احضار می‌کند تا شاید در این جهان و هستی مرگ آگاه به نقطه‌ی اتکایی دست پیدا کند. ولی چنین چیزی عملی نیست. حالا مسأله‌ی قطعه قطعه شدن ایران پیش می‌آید. قطعه شدن از گذشته، از سنت، از هرچی. مرگ آگاهی دارد خود کشور را هم با خود می‌برد. چگونه می‌شود متجدد شد و قطعه قطعه نشد؟ چگونه می‌شود هم یگانه ماند و هم یگانه نبود؟ ایران با هزار تار و پود نامریی به سوی خارج از بستر توان‌های سنتی خود کشیده می‌شود. از مشروطیت به بعد این مسأله وجود دارد. اگر ایران از بین برود، اگر گذشته نابود شود، اگر کشور تجزیه شود، اگر، اگر، اگر... در حالی‌که نه کشور تجزیه می‌شود، نه از بین می‌رود، نه ملت نابود می‌شود، ولی همه‌ی این تصویرها هست. مشروطیت کل‌ها را به خطر انداخته و همه فکر می‌کنند اگر سنن و مواریث کهن از بین بروند، ایران و ملت و کشور از بین می‌روند. این ناموزونی کشور را از استعمار رسمی نجات می‌دهد. روزنامه و تجدد و آزادی‌خواه و روشنفکر، سد سدیدی در برابر استعمار رسمی درست می‌کنند، همه هم‌دیگر را ملامت هم می‌کنند، کشور از خلال دو جنگ جهانی می‌گذرد، حرکت انقلابی و ضدانقلابی، پی‌درپی و مدام. تجربه‌ی این صد سال بعد از آغازهای مشروطیت به اضافه‌ی تجزیه‌ی این صد ساله‌ی مدرنیته‌ی جهانی، ترکیب ناموزون سنن کهن یک بار با مشروطیت و یک بار با تجدد، یکی از جذاب‌ترین و خواندنی‌ترین تاریخ‌های جهان معاصر را می‌سازد. و ادبیات ویران اگر مرگ آگاه است به سبب این جامعه‌شناسی ادبیات است. و چوبک در مرکز این مرگ آگاهی قرار دارد. یک نفر پشت آن میز در دروس نشسته. یک نفر در آن ریویرای قوام‌السلطنه‌ی سابق نشسته و گزارش ایام این مرگ آگاهی را می‌نویسد: «آقای براهنی، آن کاکل‌زری حرامزاده و نه ساله در آن حوض، من خودمم.» ۹

۹- «صحبت با گلوی ساعدی» با محمود کلل باطنی در سال ۱۳۵۹، آدینه دی‌ماه ۷۱.

نکته‌ها

در این ستون، نکته‌های شما از زبان خود شما ارائه می‌شود. در هرچه پربار شدن آن بکوشیم.

جایزه‌ی کم‌گلی

کسی پرسید: آیا تیمی پیدا میشه گل بخوره و خوشحال بشه؟

گفتم: همین تیم فوتبال خودمون. وقتی دو گل از حریف می‌خوره، بازیکنان چنان خوشحال می‌شوند انگار که قله‌ی اورست را فتح کرده‌اند و می‌گویند که خوب شد صد تا گل نخوردیم. بعد به‌خاطر هر گل خورده یک آب‌نبات، نه ببخشید یک آپارتمان ناقابل جایزه می‌گیرند.

یادتون می‌آد بازگشت از سفر عربستان را؟

چپ یا راست

دوستی می‌گفت: رفته بودم مصاحبه برای کار در یکی از وزارتخانه‌ها.

پرسیدند: چپ هستی یا راست؟

ترسیدم هرکدام از آن‌ها را بگویم، طرف اون‌وری باشد. گفتم: اجازه بدید برم از بابام بپرسم.

ما هم می‌گوییم: برادر من، عزیز من. دموکراسی که دیگه تفتیش عقاید نداره.

دوست ایران؟

شلم‌شوربای سیاست جهانی را ببینید:

روسیه با عراق دوست است، عراق با فلسطین، فلسطین با بوسنی، بوسنی با آلمان، آلمان با آمریکا، آمریکا با اسراییل، اسراییل با اردن، اردن با مصر، مصر با عربستان، عربستان با پاکستان، پاکستان با طالبان، طالبان با آمریکا، آمریکا با فرانسه، فرانسه با عراق. پس کی با ایران دوست است؟

خانه

عده‌ای بی‌خانه، در جست‌وجوی خانه، ساختمان هفته‌نامه‌ی خانه را مورد حمله قرار دادند.

فرق هنرپیشه و هنرمند

خوش به حال هنرپیشه‌های سینما که یک روز در فیلمی هنری و جایزه‌ی خارجی بگیر بازی می‌کنند و فردا در یک فیلم آبکی و کوچه‌بازاری. به هیچ‌کی هم برنمی‌خورد.

اما خدا نکند که نویسنده یا شاعری چنین جرمی مرتکب شود. واقعاً خدا به دادش برسد.

بالا رفتن سن رأی‌دهندگان

می‌گویند که در انتخابات آینده‌ی خبرگان می‌خواهند سن رأی‌دهندگان را بالا ببرند.

یعنی این‌که جوان‌ها بروند به درس و مشق‌هایشان برسند.

استیضاح مردم

بعضی‌ها می‌گویند: اگه دولت توسط مردم انتخاب شده و مجلس هم توسط مردم، پس چرا مجلس، وزیر دولتی را که مردم انتخاب کرده‌اند، استیضاح می‌کند! نکند مجلس کارش به جایی برسد که مردم را استیضاح کند؟

ویدا فرهودی

اندرزهایی به نویسندگان جوان

«ماریو وارگاس یوسا» به سال ۱۹۳۶ در پرو متولد شد. او که در مادرید و پاریس به تحصیل پرداخته بود، با نخستین داستانش «زمانِ یک قهرمان» (۱۹۶۲) شهرت یافت، اما این کتاب خشم حکومت پرو را چنان برانگیخت که دستورِ به آتش کشیدن هزار نسخه از آن را در ملاء عام داد. از آثار دیگر او «خاله‌ژولیا و فیلمنامه‌نویس» «جنگ در پایان کار جهان» و «گفت‌وگو در کاتدرال» را می‌توان نام برد. گفت‌وگو در کاتدرال به ترجمه‌ی عبدالله کوثری به فارسی منتشر شده است. آخرین کتاب او «نامه‌هایی به یک داستان‌نویس جوان» در ۱۹۹۷ در بارسلون انتشار یافت.

ماریو وارگاس یوسا در آخرین کتابش به نامه‌نگاری خیالی با یک داستان‌نویس جوان پرداخته است. یوسا با یادآوری چهارده سالگی خود، می‌نویسد:

«در فضای اندوهناک لیما، در دوران دیکتاتوریِ ژنرال اُدریا به سر می‌بردم. خود را رودررو با آرزوی نویسندگی، مأیوس می‌یافتم؛ نمی‌دانستم علاقه‌ی فراوان به این حرفه را که چون فرمانی قاطع لازم‌الاجرا است و مرا ترغیب به نوشتن داستان‌هایی خیره‌کننده می‌کرد، چه‌گونه متبلور سازم. در اندیشه‌ی نوشته‌ای بودم همانند آثار نویسندگان مورد ستایشم: همان‌هایی که به مرور در معبد خصوصی‌ام گرد آمده بودند: «فالکنر، همینگوی، مالرو، دُس پاسوس، کامو و سارتر.»

«یوسا» برای کمک‌رسانی به این نویسنده‌ی خیالی، دستورالعملی ۱۲ ماده‌ای پیشنهاد می‌کند و در لابه‌لای آن تمام جنبه‌های آفرینش را مدّ نظر قرار می‌دهد. لحنِ او در تمام نامه‌ها صمیمانه است. او در انتها نتیجه گیری می‌کند و می‌نویسد:

«آفرینندگی چیزی نیست که کسی بتواند به دیگری القاکند؛ تنها می‌توان خواندن و نوشتن را آموزش داد. بقیه را انسان خود، پس از این در و آن در زدن و اُفت و خیز پیاپی می‌آموزد.»

این است خلاصه‌ی الفبای داستان‌نویسی در دیدگاه «یوسا» [در کتابِ نامه‌هایی به یک داستان‌نویس جوان].

برخی از نقطه‌نظرهای او در این کتاب چنین است:

خود را برای دردکشیدن آماده کنید.

«وارگاس یوسا» خطاب به نویسنده‌ی جوان به تهدید می‌گوید:

«علاقه به ادبیات چون تقدیری است که به ایثار و بردگی منجر می‌شود. باید آن را پذیرفت.»

نویسنده‌ی پروایی حرفه‌ی نویسندگی را به جوع کرم «تنیا» مانند می‌بیند که در روده‌ها جایگیر شده باشد.

خودکاوی کنید.

داستان‌نویسان برای یافتن موضوع از خویش تغذیه می‌کنند: «کافکا» این موجود افسانه‌ای را که در «دوسرسه‌های سن‌آنتوان فلوبر» و «حیوانات خیالی» «بورخس» ظاهر می‌شود به یاد بیاورید! نویسنده در تجربه‌های شخصی خود به جست‌وجو می‌پردازد تا رمان در جایگاه مناسب خویش استوار شود. این بدان معنی نیست که رمان‌ها همواره زندگی‌نامه‌ی پنهانی نویسنده‌ست اما آفرینش خالص شیمیایی هم در ادبیات وجود ندارد.

سبک را فراموش کنید.

نویسنده‌ی کتاب «گفت‌وگو در کاتدرال» پیشنهاد می‌کند که داستان‌نویس سبک را فراموش کرده، اثرش را بر اساس آن، مورد تصحیح قرار ندهد.

«درست یا نادرست بودنِ سبک هیچ اهمیتی ندارد. اصل مؤثر بودنِ نوشته و برقراریِ ارتباط مناسب میان اجزای درونی است.»

او از نویسندگانی نام می‌بَرَد که دارای سبکی نادرست اما نوشته‌هایی فوق‌العاده بوده‌اند:

«بالزاک، جویس، باروخا، سِلین، کورتازار و لزاما لیما.»

از هیچ‌کس تقلید نکنید.

برای خوب نوشتن باید بسیار خواند. اما باید مراقب بود.

«سبکِ نویسندگانِ مورد تحسین ـ همان‌هایی که ما را به ادبیات علاقه‌مند کرده‌اند ـ تقلید نشود. تنها از دقت، نظم و ترتیب و پشت‌کار ایشان پیروی کنیم و مانند آن‌ها باورهایی را که درست می‌یابیم، استوار سازیم.»

یک قهرمان مناسب بیافرینید.

قهرمان مهم‌ترین شخصیتِ رمان است. وارگاس یوسا یگانه پنداشتنِ قهرمان و نویسنده را نادرست دانسته، مورد حمله قرار می‌دهد.

«قهرمان همواره شخصیتی خیالی است.»

چندان منطقی نباشید.

نویسنده‌ی صادق کسی است که از دستورهای زندگی سرپیچی نکرده، درباره‌ی چیزهایی قلم بزند که با تجربه و روحیه‌ی شخصیِ او نزدیکی داشته باشد. کسی که با خیالِ تضمین موفقیت، بامنطق به گزینش موضوع دست می‌زند، به احتمال قریب به یقین نویسنده‌ی بدی است. ●

مجله‌ی لیر ۱۹۹۷

تزوتان تودوروف / ترجمه‌ی م. کاشیگر

آمریکا چگونه آمریکا نام گرفت؟

این بخش‌های **دنیای جدید**، مجموعه‌ی خوانندگان را مخاطب قرار می‌دهد؛ مجموعه‌یی را که باز همه مَردند و همه اروپایی. بخش‌های دیگری از همین نامه، غرورِ خوانندگان برتر را برمی‌انگیزد و به آنان، حس تعلق به جمعیتِ نخبگانِ فرهنگی را می‌دهد. در **چهار سفرِ دریایی**، آمریگو از مؤلفانِ جدید و قدیم و از پلینیوس و دانته و پترارکا کلمه‌ی قصار می‌آورد. در **دنیای جدید**، پس از شرح و توصیفِ وحشیانِ مهربان، خیلی بی‌پیرایه می‌گوید: «ظاهراً اخلاقِ اپیکوروس را بر مسلکِ رواقیان خوش‌تر دارند». حواسش هست دم‌به‌دم از فیلسوفان نقلِ قول بیاورد. از این لحاظ، یک بخش از **دنیای جدید** بسیار گویاست: آمریگو از جهلِ سکان‌دارِ کشتی شکوه می‌کند و از این می‌گوید که به‌جز خودش، یعنی آمریگو، هیچ‌کس در کشتی شیوه‌ی اندازه گیریِ مسافتِ طی‌شده را نمی‌داند: تنها اوست که می‌تواند کتابِ اختران را بخواند و کار با مختصات‌نما و اسطرلاب را بلد است، وگرنه دریانوردان «فقط آن آب‌هایی را می‌شناسند که پیش‌تر بر آن قایق رانده باشند». نه مارتین والدزمولرِ نقشه‌کش در سراسر عمرِ خود از سن‌دیه بیرون رفته است و نه ماتیاس رینگمانِ شاعر. پس چه‌گونه ممکن است این بخش از **دنیای جدید** خوش آیندشان نباشد که مهرِ تأییدِ غرورنوازی است بر برتریِ روشنفکرِ صاحب‌نظر بر دریانوردِ صاحب‌عمل؟ آیا طبیعی نیست بخواهند از آمریگو به‌خاطرِ این سخن سپاس‌گذاری کنند؟ پس به او قاره‌یی را هدیه می‌دهند... تصادفی نیست اگر تصویری که گراوورهای آن روزگار از آمریگو به ما انتقال می‌دهند، تصویرِ یک دانشمند نیز است (شکل ۳).

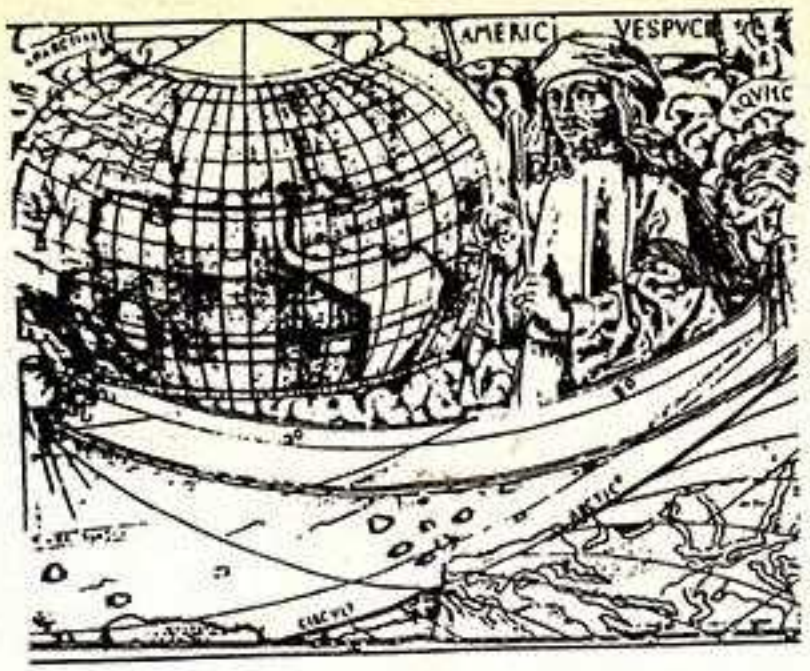
و سرانجام نیز این‌که آمریگو نه تنها خواننده را عزیز می‌دارد که جهانی را در نوشته‌های خود بازمی‌نمایاند که برای خواننده آشناست: هم‌چنان‌که دیدیم، نقلِ قول از شاعرانِ ایتالیایی و فیلسوفانِ باستان فراوان است و درمقابل، کم‌تر استنادی به منابع مسیحی می‌بینیم. اما کولومب فقط متن‌های مسیحی و نقل‌های شگفت‌انگیزِ مارکو پولوُ یا کاردینال پی‌یر دِیی را در ذهن دارد: کولومب، یک آدمِ قرونِ‌وسطایی است، حال‌آن‌که آمریگو دقیقاً به روزگارِ نوزایی تعلق دارد تا به‌آن‌جا که حتا می‌توان در نوشته‌های او، ردپای محوی از نسبیت‌گراییِ فرهنگی هم یافت: آمریگو فقط برداشت‌های خودش را از سرخ‌پوستان نمی‌نویسد، آن‌چیزی را هم شرح می‌دهد که به‌تصورش برداشتِ سرخ‌پوستان از اروپاییان است. و مگر خوانندگانِ تشنه‌ی اخبار به‌جز سازندگانِ عصرِ جدیدند؟ هم‌چنان‌که دیدیم، در نامه‌های آمریگو، جهان خیلی بی‌پیرایه است و به آدم‌ها، زمین و آسمان (اخترها) تقسیم می‌شود. اما، اگرچه سرفصل‌های «آدم‌ها» و «طبیعت» را در جهانِ کولومب نیز می‌بینیم، کولومب یک سرفصلِ دیگر هم در باره‌ی «هیولاها» باز می‌کند و در این سرفصل، حضور یا عدمِ حضور انواع هیولا را بر اساسِ فهرستی که از پیشاپیش در ذهن دارد، غلامت می‌زند: زنانِ آمازون، هست؛ آدم‌های دوسر، نیست؛ آدم‌های دُم‌دار، هست؛ آدم‌های سگ‌سر، نیست؛... در قیاس با جهانِ کولومب، جهانِ آمریگو صددرصد انسانی است: آمریگو چیزهای هیولایی را دوست دارد، اما فقط از سرِ کنج‌کاوی، و اگر از کلمه‌ی «هیولا» بهره می‌گیرد، مثلاً برای توصیفِ هیبتِ «هیولاوارِ» سرخ‌پوستان است که لب یا گونه‌ی خود را سوراخ می‌کنند و در این سوراخ، سنگ می‌گذارند. فقط حرف‌های غلوآمیزِ آمریگو حقیقت‌ستیزند و غلوهای او، نشانه‌ی سوءنیتِ یک آدمِ دروغ‌گو نیند و نه ساده‌لوحیِ یک آدمِ خوش‌باور: در جایی می‌گوید سرخ‌پوستان، صدوپنجاه سال عمر می‌کنند و در **چهار سفرِ دریایی**، از جمعیتی از سرخ‌پوستان یاد می‌کند که زنان‌شان هم‌قدِ مردان اروپایی‌اند و مردان‌شان از این هم بسیار بلندقدترند. برای ارزیابیِ تفاوتِ میانِ کولومب و آمریگو، کافی است به اشاره‌ی هر یک از آنان به «بهشتِ زمینی» نگاهی بیندازیم. کولومب به وجودِ این بهشت ایقان دارد و بر این تصور است که آن را دیده است (در آمریکای جنوبی). اما در سخنِ آمریگو، اصطلاحِ «بهشت زمینی» فقط برای بلاغتِ کلام و به‌عنوان یک اغراقِ ساده می‌آید ــ اغراقی که چه‌بسا، پس از آن‌همه توصیف‌های خلسه‌زای کولومب، بسیار زنده‌تر می‌نماید ــ و هم‌چون یک تاج بر سرِ توصیفِ کاملاً قراردادیِ او از طبیعتِ سرزمین‌های نویافته می‌نشیند: «و اگر بهشتی زمینی در جهان باشد، من به‌یقین می‌گویم نباید از این سرزمین چندان دور باشد».

چهار سفرِ دریایی بر توان‌مندی‌های ادبیِ آمریگو صحه می‌گذارد. طرحِ کلیِ آن نیز گویای علاقه‌ی نویسنده به جلبِ خواننده است: شرحِ سفرِ چهارم از سفرِ سوم و شرحِ سفرِ سوم از سفرِ دوم و شرحِ سفرِ دوم از سفرِ اول کوتاه‌تر است، اما نه به این دلیل که هر سفرِ بعدی کوتاه‌تر از سفرِ قبلی است ــ واقعیت خلافِ این است ــ بل چون مطلبِ جدیدِ کم‌تری برای تعریف کردن می‌ماند و آمریگو نمی‌خواهد خواننده را با تکرارِ مکررات خسته کند. **دنیای جدید** سرخ‌پوستان را هنگامِ شرحِ سفرِ سوم توصیف می‌کند و **چهار سفرِ دریایی** هنگامِ شرحِ سفرِ اول. آن‌چه سببِ این جابجایی می‌شود تقدمِ زمانیِ سفرِ اول بر سفرِ سوم نیست، تسهیلِ قرائتِ متن برای خوانندگان است. وانگهی، اگر **دنیای جدید** از هنرِ زینت‌پردازیِ روایتی خالی است، **چهار سفرِ دریایی** پس از شرحِ هر ماجرا، توصیف را آغاز می‌کند و تنفس‌گاهی پدید می‌آورد تا به آن‌جا که هر بخشِ حتا کوچکِ این نامه یا آگاهی‌های تازه‌ی شگفت‌انگیزی به خوانندگان می‌دهد یا سیرِ عادی داستان را ناگهان به هم می‌ریزد: توصیفِ وسوسه‌برانگیز ایگوانا (اژدهای بی‌بال)، آماک‌ها (تخت‌خواب طنابیِ معلق در هوا)، درشتیِ مرواریدها، بی‌نیازیِ سرخ‌پوستانِ جونده‌خو به نوشیدنِ آب،... جای خود را به تفسیر می‌دهد، آن‌هم تفسیرِ نکته‌یی که بر همان دیسه بنا شده‌است: اروپاییان که به قدرتِ خود مغرورند و به‌خصوص یقین دارند از پسِ چند تا زنِ سرخ‌پوست برمی‌آیند، شکستِ خفت‌باری می‌خورند. همین نکته را در شرحِ سفرِ دوم، در سرفصلِ غول‌ها بازمی‌یابیم: آمریگو و دوستانش می‌خواهند سه دخترِ جوانِ بلندقامتِ سرخ‌پوست را بدزدند که ناگهان در کومه بازمی‌شود و سروکله‌ی سی‌وشش مردِ سرخ‌پوستِ درشت‌هیکل و دهشت‌برانگیز پیدا می‌شود و اروپاییان فرار را بر قرار ترجیح می‌دهند. ایضاً در سفرِ سوم: چشم اروپاییان به چند زنِ سرخ‌پوست در ساحل می‌افتد و چون هیچ مردی را در کنارِ زنان نمی‌بینند، مردِ خوش‌هیکلِ خوش‌رویی را به خشکی می‌فرستند تا آنان را به راه آورد و به تمکین راضی کند. اما در همان هنگام که چند زنِ سرخ‌پوست طنازی و دل‌بری می‌کنند، زنِ سرخ‌پوستِ دیگری از پشت نزدیک می‌شود و باگرز بر سرِ مرد می‌کوبد. آن‌گاه او را به سیخ می‌کشند و جلوِ چشمانِ وحشت‌زده‌ی مسیحیان که از دور نظاره‌گر ماجرایند، کباب می‌کنند.

اکنون بهتر می‌فهمیم که چرا آمریگو به چنان محبوبیتِ فوق‌العاده

دست‌یافت و چرا نامه‌های او مکرراً تجدیدچاپ شد و چرا فرهیختگانِ سن‌دیه او را در مقابلِ کولومب برگزیدند. نکته‌ی دیگری نیز بر این محبوبیت گواهی می‌دهد: در آن روزگار، هیچ متنی از لحاظِ تصویرپردازی با نامه‌های آمریگو برابری نمی‌کند. البته نامه‌ی کولومب نیز با گراوور هم‌راه است، اما گراوورهایی صددرصد قراردادی با تصویرِ کاخ‌ها و آدم‌هایی مانند کاخ‌ها و آدم‌های اروپایی. حال آن‌که تصویرهای نامه‌های آمریگو برای نخستین بار می‌کوشد ویژگیِ آمریکا را نیز نشان دهند. چرا؟ چون روایت‌پردازیِ آمریگو به‌شکلی است که چنین تصویرپردازی‌یی را اجازه می‌دهد. چنین است، برای نمونه، تصویرِ مسیحیِ کباب‌شده (بر روی نقشه‌ی کونتسمان دوم، شکلِ ۲)، تصویرِ همان مسیحی درست پیش از آن‌که بی‌هوشش کنند، تصویرِ سرخ‌پوستان در حالی‌که بر روی یکدیگر ادرار می‌کنند (کشف ــ یا اختراع؟ ــ دیگرِ آمریگو). یکی از کهن‌ترین و جالب‌ترین گراوورها، گراووری است مربوط به سالِ ۱۵۰۵ که کلِ دنیای جدید را در یک تصویر و در یک شرح تصویر خلاصه می‌کند: سرخ‌پوستان لخت‌اند، فقط عورتِ خود را با پَر پوشانده‌اند، به آزادیِ جنسی و زنای با محرم‌ها خو دارند، یکدیگر را می‌خورند، از مالکیتِ خصوصی بی‌اطلاع‌اند، تا صدوپنجاه سال زندگی می‌کنند و قانون ندارند. این گراوور به‌خوبی نشان می‌دهد در آن روزگار، چه چیزهایی تخیلِ اروپاییان را تحریک می‌کند.

به این دلایل، خوانندگان از نامه‌های آمریگو استقبال می‌کنند و حسنِ علاقه‌ی فرهیختگان سن‌دیه به او جلب می‌شود. دقیقاً نمی‌دانیم نام‌گذاریِ سرزمین‌های نویافته به اسم «آمریکا» پیشنهاد چه کسی است. نقشه‌ها کارِ والدزمولر است، اما شاید متن را رینگمان نوشته باشد. در آن زمان، رینگمان ۲۵ سال دارد و از قضا شاعر است و «اومانیست»[1]. چه گونه ممکن است همزادِ خود را در آمریگو باز نیافته باشد؟ چرا نخواهد بر افتخارِ این همزاد نیفزاید؟ خاصه این‌که آمریگو نیز هیچ درخورِ صفت «فروتنی» نیست. وردِ کلامش، جمله‌هایی است مانندِ «هم‌چنان‌که در سفرِ اخیرم معلوم شد»، «من یک قاره کشف کرده‌ام». خاصه‌تر این‌که آمریگو در بازنمایی ارزشِ یک چیز از پی‌پر مارتیر یا کولومب خبره‌تر است: سرتاسرِ صفحه‌ی نخست نامه‌ی او از تازگی کشفش می‌گوید (البته ــ از حق نگذریم ــ تازگی، در قیاس با مؤلفانِ قبلی و نه کولومب) و از این‌که آن‌جا قاره‌یی است هم‌ترازِ اروپا و آسیا و آفریقا. وانگهی، عنوانِ خودِ نامه، یعنی دنیای جدید، به‌تنهایی تشانه‌ی نبوغ است. چه تضادی با کولومب و آن جمله‌یی که از آن یاد شد! اگر نگاه دقیق نباشد، جمله‌ی کولومب در حجم انبوهِ رساله‌ی جزم‌اندیشانه‌اش در باره‌ی بهشتِ زمینی گم است. کولومب به اثباتِ صحتِ فرضیه‌ی وجودِ «بهشتِ زمینی» بیش‌تر علاقه‌مند است تا به کشفِ «آمریکا». در واقع، اگر از «آمریکا» نیز یادی می‌کند، فقط از سرِ احتیاط است و



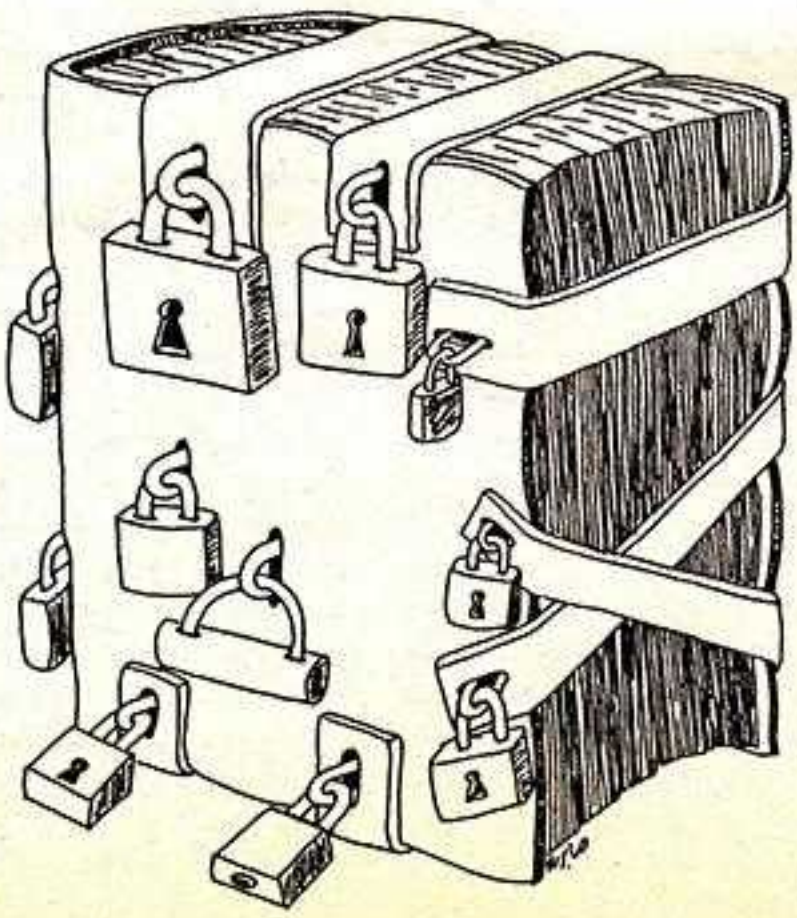
شکل ۳

این‌که شاید راهِ خطا رفته و آن‌جایی که به آن رسیده بهشتِ زمینی نیست و جای دیگری است. می‌نویسد: «اگر این رود در بهشتِ زمینی سرچشمه نداشته باشد...» و فوری می‌افزاید: «اما من عمیقاً ایقان دارم که این مکان، جایی به‌جز بهشتِ زمینی نیست.»[2]

اما اگر این را بپذیریم که انگیزه‌ی ــ شایدِ ناخودآگاهِ ــ والدزمولر و رینگمان برای دادنِ نام «آمریکا» به قاره‌ی جدید، کیفیتِ ادبیِ نوشته‌های آمریگو است، تازه با یک پرسشِ دیگر روبرو می‌شویم: شالوده‌ی تصمیم فرهیختگانِ سن‌دیه، برقراریِ عدالتِ زیبایی‌شناختی است: آیا این عدالتِ زیبایی‌شناختی، پشتوانه‌یی از عدالتِ تاریخی هم دارد؟ به بیانِ دیگر: آیا آمریگو واقعاً همان نقشی را بازی کرده است که در روایت‌پردازی‌های خود مدعی است؟ آیا نام‌گذاریِ یک قاره به اسم او، به افتخارِ داستان‌پردازی‌های اوست یا در بزرگ‌داشتِ واقعیت؟ استدلال‌هایی که به نفعِ آمریگو آوردیم می‌توانند همه به قوتِ خود باقی باشند، اما متنِ نامه‌ها جعلی باشد، مثل متنِ پسالمانازار[3] ــ البته اگر پسالمانازار در روزگارِ دیگری می‌زیست و استعدادِ ادبیِ آمریگو را می‌داشت.

این پرسش ما را به مسئله‌ی جدل‌برانگیزِ اصالتِ نامه‌ها می‌کشاند. جعلی‌بودن یا نبودنِ نامه‌ها می‌تواند به دو معنا باشد: ۱) نویسنده‌ی واقعیِ آن‌ها، آمریگو است یا یک نفر دیگر؟ ۲) محتوای آن‌ها درست است یا نادرست؟ این دو معنا ضمن آن‌که خودمختارند، به یکدیگر وابسته‌اند: ممکن است نامه‌ها را آمریگو نوشته باشد و در آن‌ها درست گفته باشد؛ ممکن است نامه‌ها را آمریگو نوشته باشد، اما در آن‌ها داستان‌پردازی کرده باشد؛ ممکن است نامه‌ها را آمریگو ننوشته باشد و محتوای‌شان نیز نادرست باشد؛ ممکن است نامه‌ها را آمریگو ننوشته باشد، اما محتوای‌شان درست باشد.

کارشناسانِ وسوچی عمدتاً به مسئله‌ی نخست علاقه‌مندند. تنها نامه‌هایی که در روزگارِ زندگیِ مؤلف نشر یافته‌اند عبارت‌اند از **دنیای جدید** و **چهار سفرِ دریایی**. اما، پس از مرگِ مؤلف، نامه‌های دیگری هم پیدا شده‌اند و در این میان، دو نامه از بقیه جالب‌ترند، هر دو خطاب به لورنتسو دمدیچی و هر دو راجع به سفرِ آمریکا: اولی، به تاریخ ۱۸ ژوئیه‌ی ۱۵۰۰، راجع به سفرِ دوم؛ دومی، به تاریخ ۱۵۰۲، راجع به سفرِ سوم (نامه‌ی اول در ۱۷۴۵ و نامه‌ی دوم در ۱۷۸۹ منتشر شده است).



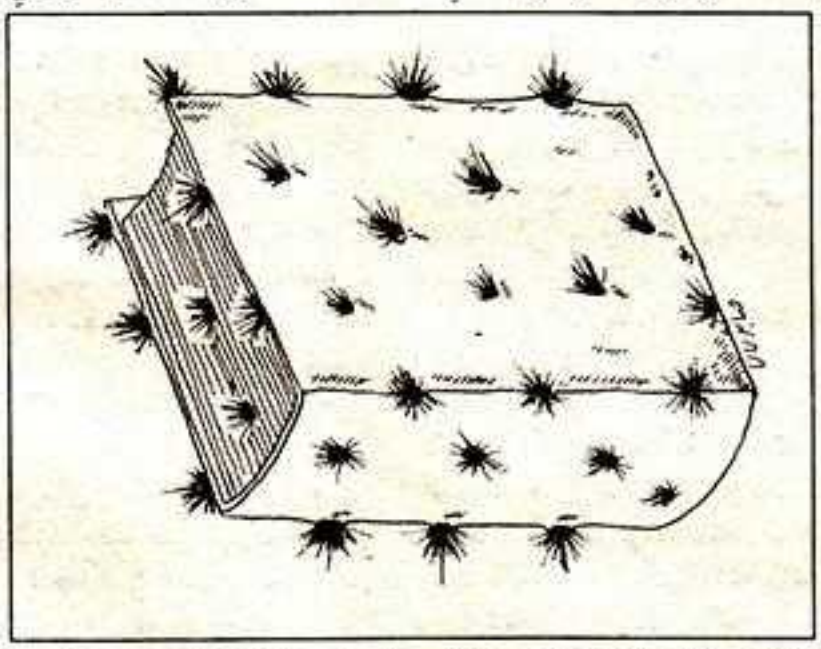
تا یک دوره‌ی بالنسبه اخیر، هر دوِ این نامه‌ها جعلی به‌شمار می‌روند و فرض بر این است که فقط آن نامه‌هایی اصلی‌اند که در همان روزگارِ زندگی آمریگو منتشر شده‌اند. چرا نامه‌های دست‌نوشت جعلی‌اند؟ هم چون سبک‌شان با سبکِ نامه‌های چاپی فرق دارد و هم چون سرشار از تناقض و حقیقت‌ستیزی‌اند.

اما در ۱۹۲۶ وضع به هم می‌ریزد: نتیجه‌یی که آلبرتو مانیاگی، کارشناسِ ایتالیایی، از ناسازگاریِ میانِ نامه‌های چاپی و نامه‌های دست‌نوشت می‌گیرد،

درست عکسِ نتیجه‌ی پیشین است: فقط نامه‌های دست‌نوشت اصلی‌اند و **دنیای جدید** و **چهار سفرِ دریایی** «جعلی»اند. خاصه این‌که همان‌قدر تناقض و حقیقت‌ستیزی دارند که در نامه‌های دست‌نوشت هست. به گفته‌ی مانیاگی، **دنیای جدید** و **چهار سفر دریایی** را محفل‌هایی از فرهیختگان شهرِ فیرنتزه بر اساسِ نامه‌های واقعیِ آمریگو، برای تولیدِ ادبیاتِ سرگرم‌کننده و آموزنده نوشته‌اند و نامه‌های واقعی یا از میان رفته‌اند یا در جایی حفظ شده‌اند ــ راستی هم که محتمل‌تر آن است که متنِ چاپ‌شده جعلی باشد تا متنِ دست‌نوشتی که به بایگانی می‌رود و فقط دویست‌وپنجاه سال بعد از نو پیدا می‌شود! اگر فرضیه‌ی مانیاگی را بپذیریم، نامه‌ها را در واقع عده‌یی نویسنده‌ی حرفه‌یی نوشته‌اند، آدم‌هایی که شاید حتا هرگز از شهرشان بیرون نرفته‌اند. نامه‌ها نه تنها **برای** خوانندگان‌اند که حتا **توسطِ** خوانندگان نوشته شده‌اند!

البته مانیاگی نیز مخالفانِ قلدری دارد، مانندِ رُوبِرتوُ لوپلیه، از هواداران تازه‌نفس و توان‌مندِ وسپوچی که همه‌ی نامه‌ی منسوب به آمریگو را اصلی می‌داند...

اما واقعیت این است که اگرچه در هریک از این دورنما، استدلال‌های مؤثری دیده می‌شود، اما این جدل عمدتاً بر سرِ مؤلفِ واقعیِ نامه‌هاست و به بحث ما ربطی ندارد: آن‌چه برای ما مهم است، درستی یا نادرستی مطالبِ خودِ نامه‌هاست. بنابراین به حرفِ خودمان برگردیم و پرسش‌مان را طرح کنیم: آیا می‌توان با خواندنِ نامه‌ها، چیزی از درستی یا نادرستیِ آن‌چه نوشته‌اند دریافت؟



پیش از این دیدیم که هم **دنیای جدید** دارای نکته‌های حقیقت‌ستیز است و هم **چهار سفر دریایی** (چه در باره‌ی طولِ عمر و چه در باره‌ی غول‌پیکریِ سرخ‌پوستان). اما این دلیلی بر نادرستیِ آن‌ها نمی‌شود. اگر یادمان باشد، در نامه‌های کولومب موارد حقیقت‌ستیز از این هم بیش‌تر است، حال آن‌که هیچ تردیدی در صحتِ آن‌ها نیست. آن‌چه مسافر می‌نویسد، طبعاً شرحِ آن‌چیزهایی است که در جهانِ ناشناخته می‌بیند، اما نوشته‌های مسافر نمی‌تواند پرتابی از پیش‌داوری‌ها و وهم‌خواسته [فانتاسم]های او نیز نباشد. در **دنیای جدید**، قطعاً تناقض‌های درونی نیز می‌بینیم، اما تقصیرِ این تناقض‌ها را می‌توان هم به گردنِ مترجم متن به زبانِ لاتینی انداخت و هم پای نسخه‌برداران نوشت (چون متنِ اصلیِ ایتالیایی گم شده است و هیچ دست‌نوشتی از آن در دست نیست).

اما قیاسِ نامه‌ها نتیجه‌گیری‌های تکان‌دهنده‌تری به دنبال دارد. **چهار سفرِ دریایی**، شرحِ هر چهار سفر است و **دنیای جدید**، فقط شرحِ سفرِ سوم. پس با این دو نامه، دو روایت از یک سفر داریم، دو روایت با تفاوت‌های بسیار گویا. اگر حرفِ **چهارِ سفر دریایی** درست باشد، در سفرِ سوم است که سرخ‌پوستان، در برابرِ چشمان وحشت‌زده‌ی بقیه‌ی مسیحیان، آن رفیقِ آمریگو را بی‌هوش می‌کنند و می‌خورند. اما جالب این‌جاست که در **دنیای جدید** که فقط شرحِ سفرِ سوم است و پیش‌تر از **چهار سفرِ دریایی** نوشته شده و از آدم‌خواری هم فراوان سخن می‌رود، به این ماجرای تکان‌دهنده حتا اشاره‌یی هم نمی‌شود. چرا؟ به‌سختی می‌توان فهمید. باز، اگر حرفِ **چهار سفرِ دریایی** درست باشد، در سفرِ سوم، اروپاییان تماسِ چندانی با سرخ‌پوستان ندارند (تماس‌ها فقط برای تهیه‌ی غذاست). اما در **دنیای جدید** ــ که فقط در شرحِ همین سفر است ــ آمریگو از روابط «برادرانه» با سرخ‌پوستان می‌گوید و حتا مدعی می‌شود بیست‌وهفت روز را در میانِ «آدم‌خواران» گذرانده است. به‌سختی می‌توان در شرحِ **چهار سفرِ دریایی** از همین سفر، جایی برای این بیست‌وهفت روز پیدا کرد. بر اساسِ گزارشِ **چهار سفرِ دریایی**، در سفرِ اول است که اروپاییان، برای «مردم‌شناسی»، مدتی طولانی در میانِ سرخ‌پوستان اقامت می‌کنند. و **چهار سفرِ دریایی**، در ادامه توصیفی از سرخ‌پوستان ارائه می‌دهد که از لحاظ تصویرسازی همان‌قدر غنی است که توصیفِ سرخ‌پوستان در **دنیای جدید**، اما در شرحِ سفرِ سوم با

خواندنِ نامه‌ها این حس به خواننده دست می‌دهد که پاره‌یی از جزئیات به‌سادگی «جابه‌جا» می‌شوند. برای نمونه، در **چهار سفرِ دریایی**، در گزارش سفرِ اول، آمریگو می‌نویسد: «آن‌ها [سرخ‌پوستان] از شنیدنِ این‌که ما دشمنان‌مان را نمی‌خوریم، تعجب کردند». اما در **دنیای جدید**، سرخ‌پوستان این حرف را در سفرِ سوم می‌زنند: «از این‌که ما دشمنان‌مان را نمی‌خوریم، تعجب کردند». اگر مبنا **دنیای جدید** باشد، آمریگو در سفرِ سوم می‌فهمد سرزمینِ نویافته یک قاره‌ی جدید است. اما اگر مبنا **چهار سفرِ دریایی** باشد، آمریگو این نکته را در همان سفرِ اول می‌فهمد. به گفته‌ی **چهار سفرِ دریایی**، فقط در سفرِ اول است که عده‌یی از سرخ‌پوستان به بردگی گرفته می‌شوند: دقیقاً ۲۵۰ نفر که فقط ۲۲۲ نفرشان زنده به اسپانیا می‌رسند. اما نامه‌ی دست‌نوشتِ سالِ ۱۵۰۰، در شرحِ سفرِ دوم، از گرفتنِ ۲۳۲ برده که ۲۰۰ نفرشان زنده به مقصد می‌رسند، سخن می‌گوید ــ رقم‌ها به‌شکل تکان‌دهنده‌یی به هم نزدیک‌اند.

دنیای جدید (۱۵۰۳) و نامه‌ی دست‌نوشتِ سال ۱۵۰۲ هر دو راجع به سفرِ سوم‌اند و مقایسه‌ی آن‌ها تکان‌دهنده است. نخست این‌که هر دو نامه خطاب به یک نفر است: لورنتسو دمدیچی. با توجه به این‌که محتوای دو نامه همانند است و به فاصله‌ی تاریخیِ کمی از هم نوشته شده‌اند، سخت می‌توان فهمید چه ضرورتی نگارشِ نامه‌ی دوم را موجب شده است (خاصه آن‌که در این فاصله، لورنتسو نیز درگذشته است ــ اما شاید آمریگو از درگذشتِ لورنتسو بی‌اطلاع است). اما نکته این‌جاست که از بسیاری جنبه‌ها، **دنیای جدید** آن‌قدرها به یک نامه‌ی جدید به همان شخص شبیه نیست و بیش‌تر به روایتِ جدیدی از **اثرِ** قبلی شباهت دارد، روایتِ جدیدی که به‌قصدِ اصلاحِ روایتِ اول و بهبودِ انشای آن نگارش یافته است. در ۱۵۰۲، آمریگو از آشنایی با سرخ‌پوستی می‌گوید که «بیش از دویست» انسان خورده است. در ۱۵۰۳، این تعداد «بیش از سیصد» شده است. در ۱۵۰۲، پیرمردِ سرخ‌پوست ۱۳۲ سال دارد. در ۱۵۰۳، صدوپنجاه سال، میانگینِ سنِ سرخ‌پوستان شده است. در ۱۵۰۲، گوشتِ انسانیِ آویخته بر خرپاها دودی است و در ۱۵۰۳، نمک‌سود...

تحلیلِ ادبیِ **دنیای جدید** نیز مؤیدِ درستیِ آن نیست. توصیف‌هایی که از طبیعت می‌شود فقط قراردادی‌اند: «در آن‌جا، جانورانِ وحشیِ بسیار وجود دارد، به‌ویژه شیر و خرس و مارهای بی‌شمار و بسیاری جانورانِ دهشتناک و زشتِ دیگر. (...) سرزمینی بارآور و دل‌پذیر است، با تپه‌ها و کوه‌های فراوان، دره‌های بی‌انتها و رودخانه‌های بزرگ. چشمه‌هایی با آبِ خنک آن را مشروب می‌کنند و غرقِ در جنگل‌های انبوه و گسترده است، جنگل‌هایی تقریباً نفوذناپذیر و پُر از انواعِ جانورانِ وحشی.» برای نگارشِ توصیف‌هایی از این دست، نیازی نیست آدم از دفترِ راحتِ کارِ خود در فیرنتزه خارج شود و رنجِ سفر به جان بخرد! (توصیف‌های کولومب از طبیعت اصلاً چنین نیست. بخشِ **کیهان‌شناخت** نیز بسیار فقیر است و انگار فقط برای خالی‌نبودنِ عریضه و خودنمایی: ببینید من چه‌قدر دانشمندم (تو نیز قطعاً همین‌طور، ای خواننده). در توصیفِ آدم‌ها، قلم **دنیای جدید** از قلم کولومب شیواتر است، اما بر آن‌چه کولومب ده‌سال زودتر شرح داده است هیچ تازه‌ی مهمی نمی‌افزاید. وانگهی، در گزارشِ سفر، نه هیچ اتفاقِ به‌یادماندنیِ خاصی می‌بینیم (به‌جز آن اشاره به سردرگمیِ دریانوردان که فقط مردانِ عمل‌اند و نه فکر) و نه حتا یک اسم خاص. هیچ‌چیز، در **دنیای جدید**، از نادرست‌بودنِ متن خبر نمی‌دهد و همه‌چیز، حتا شکلِ موزونِ مجموعه، از داستان‌پردازی حکایت دارد ــ داستانی که آن‌را یا آمریگو نوشته است یا کسانی دیگر.

نمی‌شود همین حرف‌ها را در باره‌ی **چهار سفرِ دریایی** هم گفت: فراوانیِ نکته‌های خاص می‌تواند نشانه‌ی روایتِ تجربه‌یی واقعی باشد، اما روایتی بازنوشته و بازپرداخته: تعدادِ واقعیِ سفرها چه‌قدر است؟ دو یا چهار؟ نکند

وسپوچی (یا محرران او) تعدادِ سفرها را دوبرابر کرده باشند تا به همان عددِ سفرهای کولومب، یعنی چهار، برسند؟ آمریگو کی می‌فهمد یک کشفِ تازه کرده است؟ آیا شرحِ ماجرا تابع تسلسلِ واقعیِ رویدادهاست یا آن‌که به خود این شکل را داده است تا بیش‌ترین تأثیر را بر خوانندگان بگذارد؟ تنها یک چیز قطعی است و آن این‌که نمی‌توان روایتِ **چهار سفرِ دریایی** را حقیقتِ ناب دانست و با آن برخوردی را داشت که درخورِ سندهای قابلِ اعتماد است. **چهار سفرِ دریایی** اثری است برساخته از حقیقت و دروغ.

از این حرف‌ها چه نتیجه می‌توان گرفت؟ این‌که آمریگو سزاوارِ افتخاری نیست‌که‌به‌او نسبت داده می‌شود؟ این‌که تشخیص درست از نادرست امکان ندارد و آن‌چه با آن روبروییم کلافِ سردرگمی است از راست و دروغ؟ آیا باید از این پیروزیِ داستان‌پردازی شادی کرد یا غمگین شد؟

داوریِ روزگار در باره‌ی این ماجرا هم‌واره به‌یک‌سان نمانده است. اگر بسیاری، در سده‌ی ۱۶، نظرِ تفضیلی فرهیختگانِ سن‌دیه را می‌پذیرند، در نیمه‌های همین سده، در کتابِ **تاریخِ هندها** (که تا ۱۸۷۵ نشر نمی‌یابد)، لاس‌کاساس به ستایش از کولومب برمی‌خیزد و بر وسپوچی می‌تازد. در آغازِ سده‌ی ۱۸، اِرِرای صاحب‌نفوذ راهِ او را پی‌می‌گیرد و در سده‌ی ۱۹، انسان‌هایی با دانشِ دایرةالمعارفی، همانندِ ناوارته، مارکام یا واشینگتن ایروینگ نیز به جبهه‌ی مخالفانِ وسپوچی می‌پیوندند و کار به جایی می‌رسد که اِمرسن، سخت‌تر از همه، می‌نویسد: «آیا این عجیب نیست (...) که آمریکای پهناور، نامِ یک دزد را داشته باشد؟ آمریگو وسپوچی، در شهرِ بویا خیارشور می‌فروخت (...) و عالی‌ترین مقامی که در دریانوردی یافت این بود که معاونِ دوم سرخدمه‌ی کشتی شد، آن‌هم در کشتی‌یی که هرگز به هیچ سفرِ دریایی نرفت. اما او توانست حتیِ کولومب را غصب کند و نامِ ننگینِ خود را بر نیمی از جهان بگذارد.»[۴] اما، از نیمه‌ی سده‌ی ۱۹، نظرها باز عوض می‌شود و بسیاری، از آلکساندر فُن هومبولت و وارناگن گرفته تا لوبلیه و اُوگورمان ــ و در این میان، هَریس و وینیو ــ بر نقشِ شایسته‌یی صحه می‌گذارند که نقشِ وسپوچی در کشف و شناساییِ آمریکاست.

چه‌بسا ارزیابیِ من از این ماجرا برای هر دو طرفِ دعوا ناخوش‌آیند باشد ــ ناخوش‌آیند البته اگر بتوان فرض کرد که هم‌چنان زنده‌اند و استدلال‌هایم را می‌شنوند. به نظرِ من، هیچ یقینی نیست که آمریگو واقعاً آن سفرها را کرده باشد. توصیف‌های او را نیز چندان قابلِ اعتماد نمی‌دانم. در حرف‌های او قطعاً راست هم هست. اما کدام حرفش راست است و کدام دروغ؟ این مطلبی است که هیچ‌گاه نخواهیم فهمید. برای من، آمریگو بیش‌تر داستان‌پرداز است تا حقیقت‌گو. وظیفه‌ی تاریخ‌دان، ترجیح گواهِ واقعی است بر گواهِ خیالی. با وجودِ این، فکر می‌کنم نوشته‌های آمریگو به شکلِ انکارناپذیری از نوشته‌های همه‌ی هم‌روزگارانِ او سر است. در آن‌ها، حضورِ حقیقتِ بایسته ناکافی است، اما این عدمِ کفایت را حضورِ یک حقیقتِ بزرگ‌تر جبران می‌کند: حقیقتِ پرده‌زدایی. اما پرده‌زدایی نه از واقعیتِ آمریکا که از واقعیتِ تخیلِ اروپایی. ارزشِ آمریگو بسیار والاست، اما این ارزش در جایی که دنبالش می‌گردند نیست. من، بر خلافِ امرسن، از افسانه‌باف‌بودنِ آمریگو متأسف نیستم. مکان‌های جهان را پیوسته به اسم یک مشتِ کشورگشای بی‌همه‌چیز یا ماجراجو یا برده‌فروش نام‌گذاری کرده‌اند. خوش‌حالم از این‌که می‌بینیم برای یک بار هم که شده ــ یک بار که ایجاد اعتیاد نمی‌کند ــ نیمی از زمین، نامِ یک نویسنده را به خود گرفته است. البته حقیقتِ شاعران با حقیقتِ تاریخ‌دانان یک‌سان نیست. اما این امر دلیلِ آن نمی‌شود که شاعران را دروغ‌گو بخوانیم و از شهر برانیم. درست برعکس.

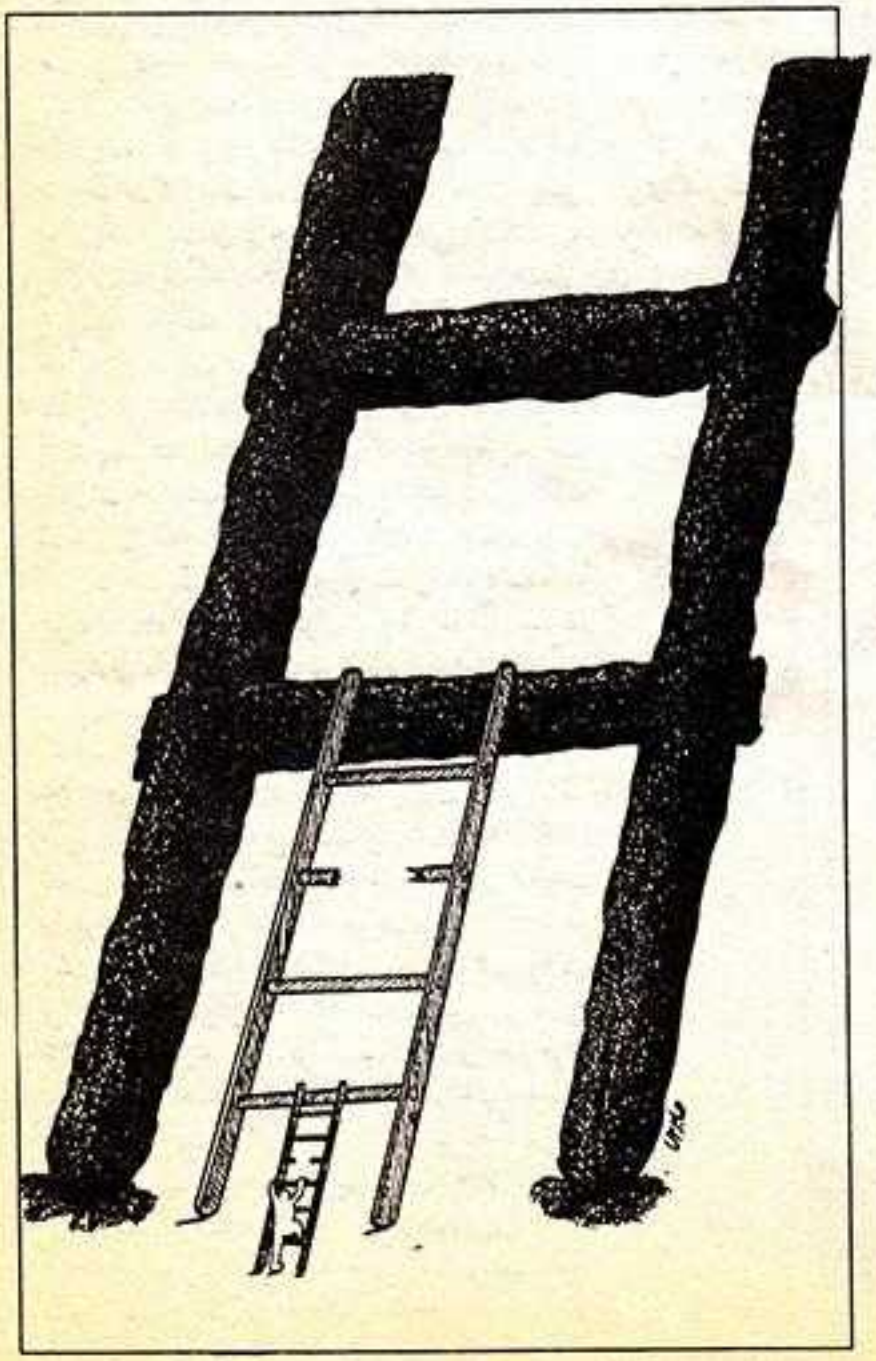
نمی‌دانیم آمریگو نویسنده‌ی نامه‌هاست یا نیست. حتا نمی‌دانیم متنِ نامه‌ها را، آن‌چنان‌که امروز می‌خوانیم، آمریگو نوشته است یا نه. اما یک چیز مسلم است و آن این‌که آمریگو، پرسوناژ-راوی این نامه‌هاست. افتخارِ او نیز در همین است. آمریگو مرا نه به یادِ کولومب یا کابوتو که به یادِ سندباد و اُدوسئوس [اولیس] می‌اندازد که همانندِ او، قهرمانِ ماجراهایی شگفت‌انگیزند (ماجراهایی حتا شاید بهتر از ماجراهای آمریگو). یک نکته‌ی دیگر نیز هست که نمی‌تواند تصادفی باشد و آن، ترجیحِ نام کوچک (آمریگو) بر نامِ خانوادگی (وسپوچی) برای نام‌گذاریِ قاره است؛ ترجیحِ سندباد بر کولومب است: برای پرسوناژ، نامِ کوچک کافی است. تقابلِ آمریگو با پی‌یر مارتیر در همین است: پی‌یرِ مارتیر فقط یک مؤلفِ ساده است. در پایانِ هر ماجرا، آمریگو همانندِ سندباد با خود عهد می‌کند دیگر رنجِ سفر به جان نخرد. اما هنوز عرق‌تنش خشک‌نشده، راهیِ اکتشاف‌های تازه‌تری می‌شود: «در این دو سفر رنجِ بسیار کشیده بودم و مصمم به استراحت بودم که تصمیم گرفتم باز به خطه‌ی مرواریدباران بروم...». وردِ کلامِ اودوسئوس، پیش از هر مکرِ نو، جمله‌یی است مانندِ «بگذار پاسخت را رُک بگویم...» و آمریگو، در آغازِ نامه‌ی خود (به سوُدِرینی) می‌نویسد: آن‌چه مرا به گرفتنِ قلم در دست وامی‌دارد، «ایمانی است که به حقیقتِ نوشته‌هایم دارم...». بنابراین، اگر قرار باشد من هم پیش‌نهادی داشته باشم، این پیش‌نهاد نه تغییرِ نامِ آمریکا که تغییرِ نامِ جنوبِ آسیا به سندبادیا و تغییرِ نامِ مدیترانه به اودوسئوسیا است... و اگر از چیزی متأسفم، از این است که آمریگو به ایفای نقشِ یک پرسوناژِ نیمه‌خیالی بسنده نکرد و خواست، افزون بر آن، یک مؤلفِ واقعی هم باشد: در بیرون از کتاب، افسانه‌پردازی به دروغ بدل می‌شود. ✪

۱- در روزگارِ نوزایی، «اومانیست» به آن عده از فرهیختگان گفته می‌شد که همه‌ی هم و غم خود را صرفِ شناختِ اندیشمندانِ باستان و معرفیِ آثار و آراءِ آنان می‌کردند. البته نه به انگیزه‌ی بازگشت به گذشته که به منظورِ یافتنِ سکویی در سنتِ باستان برای رهایی از سنتِ روزگار و جهش به سوی آینده. برای همین نیز «اومانیست»، در یکی از معناهای کهنِ خود، به متخصصِ زبان و ادبیاتِ یونان و روم گفته می‌شود [مترجم].

2- C. Colomb, Oeuvres, Gallimard, Paris, 1961, P. 237.

۳- در سالِ ۱۷۰۳، کتابی در لندن نشر می‌یابد به قلمِ جورج پسالمانازار به اسمِ **معرفیِ جزیره‌ی فرمز در آسیا**؛ در همین کتاب **درس‌های اخلاقیِ تاریخ**. تودوروف پیشتر راجع به این متنِ جعلی و اطلاعاتِ سراسرِ کذبِ آن راجع به جزیره‌ی فرمز صحبت می‌کند [مترجم].

R.W. Emerson, English Traits, 1856, P. 148.



الیزابت درو / محمود مشرف آزاد تهرانی (م.آزاد)

طرح‌های موزون

«لفظ باید پژواکِ حس باشد.»
آلکساندر پوپ

شعر با نثر سه وجه فارق دارد: دارای طرح موزون است، زبانی مستعار دارد و کلمات ـ هرچند ساده و آشنا ـ حاویِ معناهایی است بس فراتر از معانیِ کاربردیِ روزمره‌ی آن‌ها.

هرچند شعر، واحدی یگانه است، و این سه ویژگی درواقع تجزیه‌ناپذیرانـد، اما در تحلیل شعر، می‌توان از هرکدام از این ویژگی‌ها به‌طورِ جداگانه سخن گفت:

هنگامی‌که کتابی را می‌گشاییم و خط‌های کوتاهِ چاپی به چشم‌مان می‌خورد، ناخودآگاه و بی‌درنگ خودمان را آماده می‌کنیم تا به تجربه‌یی دیگر بپردازیم که با خواندن یک صفحه‌ی چاپیِ معمولی تفاوت دارد و این بازتابِ غریزیِ عملِ انطباقِ روانی است و درست مثلِ عملِ تجهیزِ عضلات برای انجام یک عملِ ساده است که درواقع حرکتی مضاعف و مرکب نیز هست. یعنی بی‌درنگ آماده‌ی برخورد با شیوه‌یی از کاربردِ زبان می‌شویم که معنا و کاربردِ ساده و عملی روزمره را از کلمات باز می‌گیرد. آن‌گاه، از آن‌جا که انتظار داریم این زبان از زبانِ نثر فشرده‌تر و متمرکزتر باشد؛ توقع داریم که قوای احساسیِ ما را تشدید کند. اما تنها چیزی که می‌دانیم موجبِ بازشناختنِ شعر از نثر است؛ تجربه‌یی است شنیداری: **شعر، زبانی است دارای طرحِ موزون.**

هرچند طرح‌های موزون بسیار متنوع‌اند، با این‌همه بلافاصله این سئوال به ذهنِ ما می‌رسد که پس شعرِ «آزاد»[1] چه‌گونه شعری است؟

در نخستین پانزده‌ه‌ی این قرن، این برداشت مد شده بود که رعایتِ هرگونه طرحِ منظمِ موزون، چه قافیه و چه ضرب‌آهنگ (ریتم)، در شعر ضرورتی ندارد. **ادیت سیتول** (E.SITWELL) شعر را خواهرِ هنرِ باغبانی می‌دانست: «هر شعر بنا بر قوانینِ ناشی از ذات و طبیعتِ خودِ آن شعر رشد می‌کند.» **لارایدینگ و رابرت گریوز** در **برآوردِ شعرِ نوگرا** (۱۹۲۰) بر همین بی‌نظمی تأکید می‌ورزند. از نظرِ آن‌ها: «شعر جوهری است بسیار حساس که اگر بگذاریم خودبه‌خود تبلور یابد، بهتر شکل می‌گیرد، تا این‌که آن‌را در قالب‌های پیش‌ساخته بریزیم.» **دی.اچ.لارنس** تا آن‌جا پیش رفت که گفت: طرحِ موزونِ شعری «به‌طورِ اخص به گوش و حسِ شنوایی بسته‌گی ندارد؛ بلکه بسته‌گی دارد به روحِ حساس.» مکتبِ «ایماژیسم» ازراپاند، خواهان آن است که بر وزن تأکید شود و تأکید بر یک ایمازِ بصریِ شفاف باشد که در همه‌ی مصراع‌ها گسترده است. حاصلِ این نظریه‌ها سیلی از شعرهایی چون «چرخ گاریِ سرخ» **ویلیام کارل ویلیامز** بود که شاید ثابت کند که کلمات نمی‌تواند جای نقاشی را بگیرد:

خیلی چیزها بسته‌گی دارد
به
یک چرخِ سرخِ
گاری
براق از باران
در کنارِ جوجه‌های
سفید

این‌که این نوع چیزها خوش‌آیند است یا نه، به ذوقِ شخصی بسته‌گی دارد، اما این‌ها را نباید شعر یا نظم (Verse) نامید، زیرا معنی کلمه‌ی Verse این است که وزن «برمی‌گردد» و خود را تکرار می‌کند. هم‌چنان‌که «نثر» یعنی بیانِ سرراستِ موضوع. **الیوت** هنگامی‌که از اصطلاحِ شعرِ آزاد Free Verse یاد می‌کند (که اصطلاحِ درستی هم نیست) نکته‌ی ظریفی را بیان می‌کند: «برای کسی‌که بخواهد یک کارِ درست و حسابی انجام دهد، هیچ شعری آزاد نیست.» الیوت می‌گوید در شعر هیچ‌گریزی از وزن نیست، و جز مهارت و سُلطه بر وزن راهِ دیگری وجود ندارد و آن‌گاه نظرِ خود را به این شکل خلاصه می‌کند:

«در پسِ پرده‌ی حنا «آزادترین» شعرها، بایستی روحِ وزنی ساده در کمین باشد، که چون به چرت فرو رویم، هش‌دارمان دهد و چون بیدار شویم، بگریزد و ناپدید شود. یا آزادی، تنها وقتی آزادیِ حقیقی است که بر زمینه‌ی محدودیتِ مصنوعی پدیدار شود.» فراست همین اندیشه را ساده‌تر بیان می‌کند:

«آزادی یعنی بتوانید راحت از پسِ محدودیت‌های شعری برآیید.» و با غرور اعلام می‌کند که: «من هروقت بدونِ تور، تنیس بازی کردم؛ شعر آزاد هم می‌نویسم.»

صرف نظر از مسئله‌ی آزادیِ کنار گذاشتنِ وزن یا «طرح موزون» درباره‌ی قافیه نیز بحثِ تند و تیزی درگرفته است. شعرِ کلاسیکِ انگلیسی تا قرونِ وسطی بدونِ قافیه بود، یعنی تا زمانی که تحتِ تأثیرِ شعر فرانسه و ایتالیا قافیه در شعر انگلیسی رواج یافت. شاعران عصر الیزابت در منظومه‌های نمایشی‌شان شعرِ موزونِ بدونِ قافیه به کار می‌بردند. عیب و هنر کاربردِ قافیه در شعرهای غنایی (لیریک) بحث‌هایی تند و تیز میانِ شاعران را دامن زد. **ساموئل دانیل** در رساله‌یی می‌نویسد: «شعر هرچند خوب، هرچند سرشار، اگر با اصواتِ هم‌وزن و هم‌گون موکد نشود، نه ارضاءکننده است و نه شادی‌بخش؛ زیرا به اندام‌هایی سستْ مفاصل می‌ماند که لق می‌زند و ثبات و بقایی ندارد، بل‌که همین‌طور هرز و وحشی می‌رود و می‌رود، درست مثلِ خیال‌بافیِ مهملی که انتها نداشته باشد.»

اما بودند شاعرانی که با قافیه‌پردازی میانه‌ی خوشی نداشتند ازجمله **بن جانسون** و **تامس کامپیون**، اما کارِ قافیه‌بازی در قرنِ نوزدهم به افراط کشید و نتیجه‌ی این افراط، حذفِ قافیه از «طرح موزون» بسیاری از شعرهای معاصرِ انگلیس بود.

عصیان بر ضدِ قافیه‌پردازی در شعر، گاه چنان لجوجانه بود که به سرهم کردنِ «شعر»هایی زمخت و بی‌روح انجامید. اما به‌رغمِ این عصیانِ خام و خشن، حذفِ قافیه از شعر، موجب شد که تجربه‌هایی بس موفق در شعر به دست آید **الیوت** در مقدمه‌یی که بر منتخباتِ شعرِ ازراپاند (به گزینشِ خودِ الیوت) نوشت، وجه فارقِ شعرِ گفتاری را از شعرِ سرایشی نشان داد. انقلابِ شعری در قرنِ بیستم بر شعرِ گفتاری تأکید می‌کند. به‌ترین نمونه‌های شعرِ گفتاری نشان‌دهنده‌ی آن است که بر اساسِ وزنِ گفتاریِ بی‌قافیه، می‌توان به همان غنای ترانه‌ی سنتی، شعر غنایی (لیریک) سرود.

امروزه قافیه در ترکیب با وزن‌های ساده‌ی

گفتاری، تر و تازه، شاداب شده و با کاربرد نیمه قافیه، قافیه‌ی درونی، قافیه کردنِ هجاهای بی‌تکیه و انواع دیگرِ صناعاتِ شعری باز در شعر پدیدار شده است.

در هر دوره، پژواک‌ها و اثراتِ صوت Sound Effet در کلمات ابداع می‌شود و تکامل می‌یابد. در تاریخ شعر، انواع و اقسام «طرح موزون» پدید آمده است. به‌استثنای «شعر آزاد» [= شعرِ سپید]. این شعرها از آن‌جا که ریشه در وزن دارند، با نثر متفاوت‌اند.

اصطلاحاتِ مربوط به صناعاتِ شعری در هر زبان متفاوت است. این اصطلاحات معمولاً بین ادبا و اهلِ فن رایج است و خواننده‌گانِ معمولی کم‌تر وقت‌شان را صرفِ آموختن این اصطلاحات می‌کنند، و حتا می‌شود گفت که بسیاری از شاعران هم سر و کاری با این اصطلاحات ندارند. **تی.اس.الیوت** در «موسیقیِ شعر» می‌گوید:

«من هرگز نتوانسته‌ام افاعیل و بحور را به خاطر بسپارم، برای قوانین پذیرفته شده‌ی تقطیع هم حرمتِ چندانی قایل نیستم... مقصودم این نیست که مطالعه‌ی تحلیلیِ نظامِ کلامِ موزون، و شکل‌های مجردی که دست‌کارِ شاعرانِ مختلفِ دارای این‌همه تنوع و تفاوتِ لحن می‌شوند، کاری است عبث. مقصودم صرفاً این است که مطالعه‌ی علمِ تشریح به آدم یاد نمی‌دهد که می‌شود مرغ را چه‌طور وادار به تخم کردن کرد! از آن‌جا که ساختارِ آوایی شعر را نه تعداد منظم واحدهای وزن [=افاعیل] بل‌که تکیه‌ها و ضرب‌های گونه‌گون پدید می‌آورد، در وزن قواعدِ کاملاً دقیقی وجود ندارد.»

بنابراین قوانینِ مطلقی نیز در موردِ تقطیع نمی‌تواند وجود داشته باشد. [در تقطیع شعرِ فارسی با معیارهای عروضی هم‌چنین است، مثلاً برای «پر کردن» وزنِ شعر، مصوتِ ا (O) را بینِ دو ساکن وارد می‌کنند-ازاحیفِ بحور هم‌که وضعِ قوانینِ فرعی است، یکی دیگر از نارسایی‌هایِ نظامِ تقطیعِ عروضی است. نظام تقطیع آوایی شعر بر مبنای «فونه‌تیک» علمی‌تر و بازتر است.]

گوشِ انسانی واکنش‌های یک‌سان از خود نشان نمی‌دهد، و خواننده‌گانِ مختلف، به سلیقه‌ی خود، شعرِ یک شاعر را به شیوه‌یی می‌خوانند؛ اما هر دگرگونی که هنگامِ خواندن، در جزییاتِ شعر ایجاد شود نتیجه‌ی برداشت حسی خواننده است؛ زیرا طرحِ منظمِ موزون، به‌طور کلی تابعی‌است‌از حس و مضمونِ شعر، یعنی تنوعِ حالاتِ وزن، و به‌طور کلی زاده‌ی اندیشه و احساس است. شاعر برای بیانِ حس و اندیشه‌ی خود می‌تواند ضرب‌هایی راکه از وزنی معین انتظار می‌رود ـ با حذف‌ها یا افزایش‌ها، با وارد آوردنِ ضرب‌های ناگهانی؛ ایجاد وقفه و حتا شوک ـ نقض کند. ✪

۱- همچنان‌که نویسنده در نقلِ قولی از الیوت یادآور می‌شود، مقصود از شعر «آزاد» شعری است که از قیدِ هر گونه وزن و قافیه‌یی «آزاد» است. شعرِ سپید در این مورد، معادلِ دقیق‌تری است. اما سخنِ نویسنده بر سرِ آزادی از قیدِ وزن است...

سعید توکلی پارسان

حضور نقاشی نو بعد از مدرنیزم

«مردم همیشه خواستار آنند که هنر قابل فهم باشد. اما هیچ‌گاه از خود نمی‌خواهند که ذهنشان را برای فهمیدن و تفاهم آماده کنند.»

ماله‌ویچ، درباره‌ی سیستم‌های نو در هنر، ۱۹۱۹

مدت‌هاست دوران مدرنیزم در هنر و نقاشی سپری شده است اگرچه شاید داوری درباره‌ی آن زود باشد. پایان مدرنیزم در نقاشی به نوعی پایان نقاشی تلقی شد. ویکتور برگن در سال ۱۹۶۵ نقاشی را کنار می‌گذارد، «...به این دلیل ساده که تکنیک کهنه و منسوخی است. انبار موزه‌های سراسر جهان آن‌چنان انباشته از مجسمه و نقاشی شده است که ادامه‌ی تولید آن، از نظر اکولوژیک عاقلانه نیست و موجب آلودگی محیطی می‌شود.» بیشتر آثار نقاشی امروز را می‌توان در چارچوب «زیباشناسی کسالت و تکرار» توضیح داد.

اما جریانی که با نام نقاشی نو The New Painting از سال‌های دهه‌ی ۱۹۷۰ آغاز شد، به‌رغم حملات کوبنده دوام آورد. شروع این حرکت به جاسپر جونز، رابرت روشنبرگ و حتا پاپ آرت و اندی وارهول در دهه‌ی ۱۹۶۰ نسبت داده می‌شود. نقاشی نو دیگر مانند هنر مدرن بر انسان‌گرایی (اومانیزم) خوش‌بینانه چپ یا راست تکیه نمی‌کند، و از چند پاره‌گی فرهنگی و روانی معاصر آگاه است. «تئودور آدورنو» با طرح دیالکتیک روشنگری به همین تعارضات اشاره می‌کند. در دوران دروغ‌های بزرگ، ادعای دستیابی به حقیقت بزرگ، تنها شک‌برانگیز است. جاسپر جونز می‌گوید: **«نقاش هر ایده‌ای که داشته باشد همیشه این امکان وجود دارد که ایده‌ی او به توسط چیز دیگری که وارد ترکیب نقاشی می‌شود، دگرگون شود.»**

او هم‌واره در جست‌وجوی راه‌های انکار مرزهای شناخته‌شده است، انکار معیارهایی که در تعریف هنر به‌کار گرفته می‌شود. جونز فیگوراتیو را با آبستره، عناصر تجسمی را با عناصر ادبی درمی‌آمیزد، گویی فرآیند خلاقه وسیله‌ای با توان بی‌پایان در بازآفرینی عناصر تجسمی پذیرفته شده. جست‌وجو در ماهیت این فرآیند از طریق کنکاش در تاریخ نقاشی و هنر و تجربه با زبان‌های فرمال مختلف از کلاسیسیزم تا هنر آبستره، نشان از نگرشی التقاطی نیست بلکه ناشی از ضرورت جامعیت نگرش تاریخی است. به این دلیل آثار نقاشی نو در چارچوب تاریخ نقاشی از کوبیزم تا آبستره نمی‌گنجد و در جست‌وجوی معنی، عناصر تصویری را از هرجا و با هر تکنیکی و به هر سبکی به‌کار می‌گیرد. از طرفی به بیان آرزوها و رویاهای نقاش می‌پردازد که گرچه متأثر از خصوصیات روحی و روانی شخص نقاش است، اما با زبانی عام قابل تبیین است، و از طرف دیگر با استفاده از عناصر تصویری عام با تجربیات اگرچه ساده ولی با ارزش‌های عام زندگی روزمره درگیر می‌شود. اندام‌ها و شکل‌های عادی زندگی با رویا و اسطوره می‌آمیزد. سبک‌های مختلف نه سرسری بلکه آگاهانه به‌کار بسته می‌شود. جنبه‌ی بازرسی از این آثار بهره‌گیری از ایماژهای گذشته در تغییر ایده‌های امروزی است.

عناصر فیگوراتیو در ترکیب‌های آبستره به هم می‌آمیزد. ماله‌ویچ نشان داد که چگونه می‌توان با ساده‌ترین خطوط و سطوح یک‌دست و رنگ‌های محدود و سایه و سفید به کیفیتی که خاص نقاشی است دست یافت. ارزش تجسمی سیاه را ماله‌ویچ این‌گونه توضیح می‌دهد: **«...سکوتی کاملاً مرده...، سکوت سیاه سکوت مرگ است. زمینه‌ای خشی که کم‌مایه‌ترین سایه‌های دیگر رنگ‌ها بر آن با درخشندگی جلوه می‌کنند.»**

تلفیق فرآیندهای نقاشی از منابعی متفاوت و گاه متضاد، این فرآیندها را در چشم‌اندازی نو، مطرح می‌کند. رویدادهای زندگی روزمره، عمق معانی خود را در بیان خاص نقاشی به نمایش می‌گذارد. نمایش نقاشی‌هایی از این‌دست فرصتی به دست می‌دهد تا نقاشی را در فضای زنده و امروزی آن تجربه کنیم. ■

شهرام شاهرخ‌تاش

در آستانه، چکاوک سرزنده

- در دو شعر «میلاد» و «در آستانه» دو جهان‌بینی متضاد با یک‌دیگر عرضه شده است.
- شاملو اگرچه به عنوان انسان معنادهنده‌ی همه‌ی چیزهاست و به هیأت ما زاده شده است، اما هنرش او را از سایر انسان‌ها متمایز می‌کند.

در آستانه
احمد شاملو
۸۸ صفحه / چاپ اول
انتشارات نگاه

در مجموعه‌ی «در آستانه» ۲۸ شعر از آخرین سروده‌های شاعر آمده و فقط یک شعر مربوط به سال ۱۳۳۸ است که خمیرمایه‌ای فولکلریک دارد و یادآور تجربه‌های دیگر شاملو هم‌چون «پریا» و یا «دختران ننه‌دریا» است. «در آستانه» که سرود همیشگی میلاد، زندگی، عشق و مرگ انسان، به عنوان معنادهنده‌ی همه‌ی جهان و هستی است، آمده:

من به هیأت ما زاده شدم
به هیأت پرشکوه انسان
تا در بهارِ گیاه به تماشای
رنگین‌کمانِ پروانه بنشینم
غرور کوه را دریابم و هیبت دریا
را بشنوم
تا شریطه خود را بشناسم و جهان را به قدر همت و فرصت خویش
معنا دهم

که کارستانی از این دست
از توان درخت و پرنده و آبشار
بیرون است.

این شعر از خصوصیتی بسیار درخور توجه برخوردار است و به شعر دوستان این فرصت و امکان را می‌دهد تا در آخرین مجموعه‌ی شعر شاملو شاهد تمام نقاط ضعف و نیز قوّت او در شعر و شاعری باشیم.

زبان شعری شاملو پس از سال‌ها ممارست، شکل آخرین خود را یافته است و از این نظر با دفتر شعری روبه‌رو هستیم که بیش از هرچیز دیگر هویت و تشخص زبانی شعر شاملو را متذکر می‌شود، زبانی فخیم و زوده شده از ناهنجاری‌های متداول که هنوز بسیاری از شاعران امروز ایران گرفتار آنند. زبان شعر شاملو، پالوده و دارای نرمش کافی برای بیان سروده‌های شاعر است.

«در آستانه» [تا امروز] آخرین دفتر شعر و نیز آخرین سروده‌های شاملو را در خود دارد.

«حکایت» نخستین شعر این مجموعه، شعر پیچیده‌ی زندگی است شعر جهانی که در آن سرخوش‌زاده می‌شویم، با «یاد سوزان عشقی ممنوع» در «آز» خسته، پراکنده می‌شویم و جز «چکاوکی مرده» به میراث نمی‌گذاریم، که قبل از ما، پدران ما نیز چنین کرده‌اند؛ و داستان زندگی جز این تکرار ناملایم «پایکوبی» و «خاموشی» نیست؛ شعر خوب «حکایت» را به‌طور کامل بازخوانی می‌کنیم، به‌ویژه برای کسانی که هنوز آن‌را نخوانده‌اند:

مطرب درآمد
با چکاوکِ سرزنده‌ئی بر دسته‌ی سازش.
مهمانانِ سرخوشی
به پایکوبی برخاستند.

از چشم ینگه‌ی مغموم
آن‌گاه
یادِ سوزانِ عشقی ممنوع را
قطره‌ئی
به زیر غلتید
□
عروس را
بازوی آز با خود برد.
سرخوشان خسته پراکندند.
مطرب بازگشت
با ساز و
آخرین زخمه‌ها در سرش
شاباش کلان در کلاه‌اش.
تالار آشوب تهی ماند
با سفره‌ی چیل و
کرسی‌یِ بازگون و
سکوب خاموش نوازندگان
و چکاوکی مرده
بر فرشِ سردِ آجرش.

در دو شعر «میلاد» و «در آستانه» که اولی زاده شدن و دومی در آستانه‌ی خروج همیشگی از این جهانِ ناگهانِ پرلغزش نازیبا و بی‌عدالت است، دو جهان‌بینی متضاد با یکدیگر عرضه شده است.

«میلاد» از یک جهان‌بینی عمیق عرفانی برخوردار است و مشکل است که فرض کنیم، مقصود شاملو از «عشق» یک «عشق عرفانی» نیست زیرا شعر به صراحت بسیار بر «عشق» به عنوان یک «معنویت» اشاره دارد. انسان از عشق زاده شده و به وجود آمده و وجود و موجودیتِ انسان از اوست و از جهانی دیگر پای به کره‌ی ارض گذاشته است، شعر «میلاد» از چنین جهان‌بینی خاصی سرشار است و آخرین سروده‌ی شاملو نیز هست و تاریخ ۷۶/۲/۵ را دارد و کتاب با این شعر تمام می‌شود و تنها همان یک شعری که دارای مایه‌ای از فرهنگ عامیانه است باقی می‌ماند که در این نوشته به این‌گونه تجربیات شاملو کاری نداریم که بحثی دیگر را می‌طلبد و خود شاعر در این‌باره به اندازه‌ی کافی سخن گفته است.

«میلاد» تولد ناگهانی انسان است از «صوت تجلی» ـ زکاف و نون پدید آورد کونین ـ (گلشن راز، شیخ محمود شبستری) هنگامی‌که عشق نقاب از رخسار برگرفته است، این شعر مرا به یاد بیتی از حافظ انداخت که سروده است:

در ازل پرتو عشقت ز تجلی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

شعر «میلاد» از یک چنین جهان‌بینی عرفانی نابی لبریز است:

ناگهان
عشق
آفتاب‌وار
نقاب برافکند
و بام و در
به صوتِ تجلی
در آکند،
شعشعه‌ی آذرخش‌وار
فروکاست
و انسان
برخاست.

به بیت دیگری از «حافظ» بزرگ توجه کنیم:

بی‌خود از شعشعه‌ی پرتو ذاتم کردند
باده از جام تجلی صفاتم دادند

«میلاد» آخرین شعر این مجموعه ما را تکان می‌دهد، آیا در آستانه‌ی خفتن جاوید، شاملو را «صوتی» یا «پرتوی» به گوش جان رسیده است؟!

اما شعر «در آستانه» که سرود به هنگام مرگ است و از تقدیری ازلی و ابدی آکنده است از بینش عارفانه تهی است. شاملو مثل حافظ به منزل جانان نمی‌رود، او چون اگزیستانسیالیست‌های معتقد به عدم، به عدم می‌پیوندد. داوری در کار نیست:

«دریغا
ای‌کاش ای‌کاش
قضاوتی قضاوتی
در کار در کار در کار
می‌بود!»

اگر داوری هست و داوری می‌کند بیش از هرچیز به خاطر داوری زمان است:

اما داوری آن سوی در نشسته است، بی‌ردای شوم قاضیان.
ذاتش درایت و انصاف
هیأت‌اش زمان.
و خاطره‌ات تا جاودانِ جاویدان در گذرگاه ادوار داوری خواهد شد.

شاملو به‌ویژه چون انسانی شاعر است، خاطره‌ی خویش و داوری روی آثارش را جاوید می‌بیند و برعکسِ شعرِ «میلاد» که فاقد یک جهان‌بینی عرفانی است خیلی زمینی و خاکی می‌اندیشد. مرگ حق است و اجبار که آدمی را از آن گریز نیست:

بدرود!
بدرود! (چنین گوید بامدادِ شاعر:)
رقصان می‌گذرد از آستانه‌یِ اجبار
شادمانه و شاکر.

شاملو اگرچه به عنوان انسان معنادهنده‌ی همه‌ی چیزهاست و به هیأت ما زاده شده است اما هنرش او را از سایر انسان‌ها متمایز می‌کند. زمان تا ابد درباره‌ی همه‌ی انسان‌ها داوری نمی‌کند، مگر خواص اولاد آدم. و شاعر معنادهنده‌ترین انسان‌ها به جهان و زندگی و عشق و مرگ است. لیکن در جهان‌بینی عرفانی همه‌ی انسان‌ها که «میلاد» را دیده‌اند برای ابد به داوری پیش بزرگ‌ترین داور خلقت آن یگانه معبود ازلی و ابدی خواهند بود.

اما همه‌ی سروده‌های شاملو درباره‌ی مرگ، شعر نیست و گاه نثر زیر هم نوشته شده برای انتقال پیامی است.حتا ایجاز که از ارکان اصلی و جزو جوهر شعر است در آن کمتر یافت می‌شود، از معماری شعری چندان برخوردار نیست.آن‌چنان که باید گفت اصلاً شعر نیست و تقطیع فقط آدم‌های ساده‌لوح را می‌تواند گول بزند و فریب دهد. شعر «قناری گفت» چنین است:

«ما نیز روزگاری / لحظه‌یی سالی قرنی هزاره‌ئی از این پیش تَرَک / هم در این‌جای ایستاده بودیم / بر این سیاره بر این خاک» الا آخر...

این شعر دارای آن‌چنان ساختمان نامنسجمی است که می‌شود چندین صفحه‌ی دیگر به آن اضافه کرد. از ایجاز و تصاویر زیبا و گویا کاملاً تهی است و آشنایان به شعر امروز ایران با سروده‌ای روبه‌رویند که اصلاً آنان را اغناء و ارضاء نمی‌کند و می‌گویند باز شاملو با زیر هم نوشتن جملاتی چند، به‌ویژه چون کلک کار را می‌داند به همه کلک زده است. نثری زیر هم نوشته شده را به عنوان شعر ارائه داده است در حالی‌که بهتر بود شعری پرقدرت و توان می‌ساخت. نه فقط «قناری گفت» بلکه «طرح‌های زمستانی» نیز همین‌گونه است.کافی است با دقت بازخوانی کنید که آوردن زیاد مثال، این نوشته را مطول خواهد کرد. کلمات در شعرهای این دفتر مؤانست تازه‌ای پیدا نمی‌کنند و خیلی تکراری هستند مثل: غرور کوه، یاد سوزان عشق، و... «توارد» نیز در کار او هست در صفحه‌ی ۳۰ که تاریخ سرودن ۷۲/۶/۱۲ را دارد می‌خوانیم:

تا به کسالت زرد تابستان پناه آریم
دل شکسته
بترکِ کوه گفتیم.

در دومین شعر مجموعه‌ی «خواب‌های فلزی» منتشر شده در سال ۱۳۴۶ «کسالت زرد» را نه برای تابستان بلکه برای پاییز، به همین قلم، می‌خوانیم:

در این سیاهیِ اوج
در این صبوریِ گویا:
هزار برگ
همه پوسیده
در کسالت زرد.

و قضاوت با خوانندگان که «کسالت زرد» برای تابستان زیباتر است یا برای خزان.

شاید جای مناسبی برای بیان این مطلب بسیار مهم است که تخیل از عناصر اصلی شعر است تا حدّی که شعر را کلامی خیال‌انگیز تعریف کرده‌اند. هرچه قدرت تخیل شاعر قوی‌تر و نیرومندتر باشد، شعر جاندارتر و گسترده‌تر می‌شود، تخیلی نظم‌یافته و منسجم، که خواننده را به سمت تعمقِ زیبایی‌های بیشتر سوق می‌دهد.

تقسیم کردن شعرهای «در آستانه» به گروه‌هایی، کار مشکلی نیست ولی بهتر است خوانندگان این مجموعه با تعمق و تفکر بیشتری به خواندن شعرها بپردازند و سره را از ناسره خود تشخیص دهند، زیرا شک ندارم که خوانندگان واقعی شعر امروز ایران، خود به خوبی درخواهند یافت، زیرا: «آن کسی اهل بشارت است که اشارت داند.» ●

سیروس طاهباز

یک سالاد خانوادگی

نگاهی به مجموعه‌ی شعرهای نو، غزل، قصیده و قطعه‌ی نیما یوشیج و پاسخی به شراگیم یوشیج

۱

می‌دانیم نیما یوشیج شاعری چالاک و جامع‌الاطراف، اما مظلوم بود. به دلیل سر خم نکردن در برابر صاحبان زر و زور، عاملان دستگاه حاکم زمانش با او سر عناد داشتند. کار ثابت و درخور شأنش نداشت و بنا بر نوشته‌ی خودش «حقوقش از حقوق یک سر پیشخدمت هم کمتر بود.» ادبای ریش و سبیل‌دار، که همه از کارگزاران حکومت‌های وقت بودند با او میانه‌ای نداشتند و بدتر از همه این‌که درون چهاردیواری خانه‌اش هم آسایشی نداشت. از مادر و همسر و خواهر و فرزندش ناراضی بود و این نارضایتی به‌خصوص در اواخر عمر او را بسیار آزار می‌داد.

نمونه‌ای از این نارضایی و دلتنگی او را در این سطور که برگرفته از «دفتر یادداشت‌های روزانه» اوست (برگزیده‌ی آثار نیما یوشیج، نثر، انتخاب، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز، تهران ۱۳۶۹ نشر بزرگمهر) می‌خوانید:

«...به منزل که آمدم هدف تیر ملامت‌هایی بودم که چرا چه نکردم... چرا چه نخوردم... چرا خوابیدم... چرا راه رفتم... چرا نفس کشیدم... چرا زنده ماندم... چرا و چرا که چرا نبودم...» (ص ۳۱۰)

«۱۱ آذرماه ۱۳۳۸. در کشمکش فکرهای احمقانه‌ی این زن و این بچه‌ام که در این سرما، تعطیل دی را به یوش برویم. این مدت در طهران هیچ کار نتوانستم بکنم. عمرم دارد تلف می‌شود. تمام ۲۴ ساعت صدای قحاشی ـ نقار، اختلاف، عدم صمیمیت، دروغ و ریا اطراف مرا از مادرم تا خواهرم گرفته است و همه‌ی بستگانم...» (ص ۳۱۱)

به این دلایل و شاید دلایل دیگر هم، نیما جز در جوانی و اوایل کار شاعری خود، دفتر یا دفترهایی را از شعر خود و با نظارت خود به چاپ نرساند. تنها کتابی که او خود با سلیقه و سرمایه‌ی خود چاپ کرد «قصه‌ی رنگ پریده، خون‌سرد» است در سال ۱۳۰۰.

سال‌ها طول کشید تا احمد شاملو که شناساننده‌ی بزرگ نیماست، «افسانه» او را چاپ کرد. سال ۱۳۲۹. بعد دکتر ابوالقاسم جنتی عطایی است که نخست جزوه‌ی کوچک «نیما یوشیج، چیست، کیست» را در سال ۱۳۳۳ چاپ کرد و بعد کتاب کوچک «نیما، زندگی و آثار او» را توسط بنگاه مطبوعاتی صفی‌علی‌شاه در سال ۱۳۳۴ و بعد مجموعه‌ی اشعار نیما یوشیج را در سال ۱۳۵۰.

بعد نوبت به من رسید که در سال ۱۳۴۰ به دنبال چاپ مجله‌ی آرش شماره‌ی ۲ ویژه‌ی نیما یوشیج، توسط جلال آل احمد با خانواده‌ی نیما یوشیج و زنده‌یاد عالیه خانم جهانگیر همسر گرامی او آشنا شدم. به پیشنهاد ایشان و جلال آل احمد و موافقت دکتر محمد معین، وصیّ نیما، کار تفکیک، گردآوری، نسخه‌برداری، تدوین و چاپ آثار بازمانده‌ی نیما یوشیج را آغاز کردم. ابتدا قریب شش ماه طول کشید که کلیه‌ی دست‌نوشته‌ها را برگ به برگ دیدم و جدا کردم و در پرونده‌های گوناگون جا دادم. سپس کار نسخه‌برداری و تدوین و چاپ را آغاز کردم به این ترتیب:

گزیده‌ای از اشعار نیما یوشیج. کتاب‌های جیبی ۱۳۴۱. ماخ‌اولا (انتشارات دنیا) شعر من (جوانه) ناقوس (مروارید) شهر شب و شهر صبح (مروارید) یادداشت‌ها و... (امیرکبیر) آهو و پرنده‌ها (کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان) قلم‌انداز (دنیا) نامه‌های نیما به همسرش عالیه (آگاه) دنیا خانه من است (زمان) توکایی در قفس (کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان) کندوهای شکسته (نیل) فریادهای دیگر و عنکبوت رنگ (جوانه) کشتی و توفان (امیرکبیر) ارزش احساسات و ۵ مقاله در شعر و نمایش (گوتنبرگ) آب در خوابگه مورچگان (امیرکبیر) حرف‌های همسایه (دنیا) نمونه‌هایی از شعر نیما یوشیج (امیرکبیر) مانلی و خانه‌ی سربویلی (امیرکبیر) حکایات و خانواده‌ی سرباز (امیرکبیر) ستاره‌ای در زمین (توس) و افسانه (کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان)

لازم به نوشتن است که دست‌نوشته‌ها را مطابق همان پرونده‌هایی که جدا کرده بودم تک‌تک به خانه‌مان بردم و کار نسخه‌برداری و تدوین آن‌ها را به تنهایی انجام دادم و هیچ‌کس در هیچ مورد، حتا یک صفحه کمکم نکرد. نه این‌که نمی‌خواستند، نمی‌توانستند. پس از پایان کار هر کتاب هم پرونده‌ها را باز گرداندم و یک پرونده‌ی دیگر را بردم. این نکته را هم باید بنویسم که حق‌التألیف کلیه‌ی این کتاب‌ها را آقای شراگیم یوشیج دریافت کردند و من دیناری از بابت این وظیفه و کار داوطلبانه دریافت نکردم.

در سال ۱۳۶۲ آقای شراگیم یوشیج به اتفاق همسرشان به خارج از کشور رفتند و تمام دست‌نوشته‌های نیما یوشیج را به من سپردند و پیشنهاد کردند که از این پس، ده درصد حق‌التألیف کتاب‌هایی که به همان ترتیب آماده می‌شود به ایشان و پنج درصد آن به من تعلق گیرد.

در غیاب ایشان من کتاب‌های بعدی را به همان ترتیب نسخه‌برداری، تدوین و چاپ کردم و حق‌التألیف آن‌ها را مطابق همان قرار به وکیل ایشان پرداختم و رسید دریافت کردم. کتاب‌هایی که در غیاب ایشان چاپ شد این‌هاست:

نامه‌های نیما یوشیج به... (نشر آبی) مجموعه آثار نیما یوشیج، دفتر اول شعر (نشر نیلوفر) برگزیده‌ی آثار نیما یوشیج، شعر، (بزرگمهر) برگزیده آثار نیما یوشیج، نثر، (بزرگمهر) درباره‌ی شعر و شاعری (نگاه)، مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج، فارسی و طبری (انتشارات نگاه) و نامه‌ها (علمی).

به این ترتیب از سال ۱۳۴۰ تا سال ۱۳۷۰ کار توان‌فرسا، اما آموزنده و لذت‌بخش تفکیک، نسخه‌برداری، تدوین و چاپ آثار نیما یوشیج را به پایان رساندم. در این اواخر که دیگر آن کتاب‌های کوچک چاپ نمی‌شود، مجموعه کامل

شعرهای نیما یوشیج، فارسی و طبری (نگاه) و مجموعه کامل نامه‌ها چاپ می‌شود، مدت قانونی سی سال حفظ حق مؤلف که عبارت از پرداخت حق‌التألیف نویسنده‌ی متوفی توسط ناشر به ورثه‌ی اوست، به پایان رسیده است و به اصطلاح این آثار جزو اموال ملی شناخته شده‌اند که هر ناشری می‌تواند آن‌ها را چاپ کند. مانند کتاب‌های حافظ و سعدی چاپ غنی و قزوینی و فروغی و آثار پروین اعتصامی و بهار و صادق هدایت و فروغ فرخزاد.

به این دلیل است که ناشران از پرداخت ده درصد حق‌التألیف آقای شراگیم یوشیج خودداری می‌کنند و طبیعی است که پنج درصد حق گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین مرا محفوظ نگه می‌دارند. این نکته باعث شده است که آقای شراگیم به تکاپو بیفتند و خود به فکر ارائه‌ی چاپ جدیدی از آثار پدرشان باشند تا حق‌التألیف آن را به دست آورند. البته این نیت خیر و مبارکی است و نه تنها من که هیچ‌کس نمی‌تواند با آن مخالف باشد. اما به این شرط که حق زحمات دیگران را با نگارش و اظهار مطالب نادرست ضایع نکنند و به بزرگان هنر و ادب این سرزمین، احمد شاملو و جلال آل احمد، توهین نکنند. دست بر قضا این بزرگان از زمان‌های دور، پیش از آن‌که اصلاً آقای شراگیم و همسرشان قدم به عالم خاکی بگذارند، از دوستان نیما و شناسانندگان بزرگ او و شعر او بودند. به‌خصوص احمد شاملو که نه‌تنها افسانه را چاپ کرد بلکه در هر نشریه‌ای که در سال‌های بسیار دور انتشار می‌داد همواره به شعر نیما و ستایش از او می‌پرداخت.

اما آقای شراگیم شمشیر بر کشیده‌اند و می‌نویسند که:

«بعد از مرگ نیما کم‌کم سر و کله‌ی ادب‌دوستان و به قول نیما آن‌هایی که به پیروی از او شعر صادر فرموده بودند به بهانه‌ی تسلّی و همراهی و همکاری پیدا شد. شاملو* با زنش و جوانی دیگر یک هفته در منزل ما ماندند که من و عالیه خانم تنها نباشیم و این خیلی از تنهایی ما می‌گذشت، می‌خواست که من آثار نیما را بیاورم و با هم پاک‌نویس کنیم. اما من زیر بار این حرف‌ها نمی‌رفتم.» (ص ۱۳ مقدمه)

در مورد جلال آل احمد می‌نویسد:

«او به صراحت گفت من خودم صادق هدایتی هستم و نمی‌آیم زیر پرچم نیما و باید کسی را پیدا کنیم.» (ص ۱۳ مقدمه)

طبیعی است که این یاوه‌ها احتیاجی به پاسخ ندارد. در مورد من نوشته‌اند من مقداری از نامه‌ها و آثار نیما را نزد خود نگه داشته‌ام و آن‌ها را به ایشان پس نمی‌دهم. این مطلب، کذب محض است. بنده کلیه‌ی دست‌نوشته‌های نیما یوشیج را که از سال ۱۳۶۲ به امانت نزد اینجانب بود کامل و صحیح و سالم به آقای شراگیم بازگرداندم و ایشان آن‌ها را به مبلغ هفتاد میلیون ریال به فرهنگستان ادب و زبان فارسی و سازمان میراث فرهنگی فروختند و مستقیماً آن‌ها را از خانه‌ی اینجانب به این محل‌ها بردند. خوب به خاطر دارم هنگام تحویل گرفتن این دست‌نوشته‌ها بوی پول چنان ایشان را مست کرده بود که حتا این فرصت را به بنده ندادند که بعضی از آن آثار را در پرونده‌های جداگانه بگذارم و آن‌ها را به‌طور انبوه در کیسه‌های بزرگ زباله ریختند و بردند. من فقط فرصت کردم نامه‌ها و دفترهای یادداشت‌های روزانه و دیوان رباعیات و روجا و یک نمایشنامه‌ی چاپ‌نشده را جدا کنم برای مطابقه‌ی بعدی، که بعداً آن‌ها را به خود ایشان دادم. یک دفتر و چند برگ بازمانده را هم بنده بعدها به مرکز ملی سازمان اسناد ایران سپردم و رسید گرفتم. وصیت هم کرده‌ام که اگر بعد از مرگ من اوراقی از نیما یوشیج در میان انبوه اوراق و کتاب‌های اتاق من یافت شود به همین مرکز سپرده شود.

چهره‌ی نیما کار اردشیر محصص ۱۳۵۰

۲

در هر حال کتاب «مجموعه شعرهای نو، غزل، قصیده، قطعه نیما یوشیج» توسط فرزند ایشان آقای شراگیم تهیه و توسط نشر اشاره به چاپ رسیده است. در یک بررسی سطحی این کتاب، این نکات به نظرم رسید که آن‌ها را به طور خلاصه ذکر می‌کنم:

یک. مطالب عمده‌ی کتاب، شعرهایی است که پیش از این توسط راقم این سطور تفکیک، گردآوری، نسخه‌برداری، تدوین و در کتاب «مجموعه‌ی کامل شعرهای نیما یوشیج، فارسی و طبری» توسط انتشارات نگاه نخستین بار در سال ۱۳۷۰ به چاپ رسیده و اکنون چاپ چهارم آن در دست است.

گذشته از این که این کتاب فاقد رباعی‌ها و شعرهای طبری نیماست شعرهایی در فهرست آن با علامت ستاره مشخص شده که برای نخستین بار است به چاپ می‌رسد. چند تایی از این شعرها، ازجمله نعره‌ی گاو و شعر، در همان کتاب «مجموعه‌ی کامل» آمده است. اما نکته این است که این شعرها از آثار قلم‌انداز نیما و مربوط به دوران جوانی اوست که فاقد ارزشند و به این دلیل که دارای اشتباهات وزنی و اشکالات دیگر است من آن‌ها را در چاپ «مجموعه‌ی کامل» نیاورده‌ام. نمونه‌ای از این شعرهای اضافی را عیناً در این‌جا می‌خوانید:

ندادم بوسه‌ا در عین جوانی
پژمردم بماندم در نهانی
شدم با هر هنر بی‌بهره مانده
مرا تا مادر از خانه بدر کرد
بمن افسون شیطان‌ها گذر کرد
بدین حالم مکندند و برفتند
شبانگه بس گذشت در بر گل
نیامد هیچ دستی بر سر گل
دریغ از روزگاران جوانی
چنین وامانده، ای چون من بره نیست
چرا یک‌باره پس عمرم شبه نیست
عمر که ناشته کرد این راه
چه در سر دارد این خونین جگرگل
چرا آمد سحرگه لحن بلبل (ص ۶۲۳)

دو. اشتباه اصلی و فاجعه در ترتیب چاپ شعرهاست.

این کتاب به دو بخش تقسیم شده است: ۱- شعر نو ۲- غزل، قصیده و قطعه.

در بخش اول کتاب، شعر نو، این شعر آمده است: قصه‌ی رنگ پریده، خون‌سرد (ص ۲۱). تاریخ سروده شدن این شعر حوت ۱۲۹۹ است. این شعر در قالب مثنوی است، نه شعر نو.

شعر دومی که در این بخش آمده «ای شب» است (ص ۴۰) که یک ترکیب‌بند است، نه شعر نو. پس از آن چند شعر نو آمده است تا ص ۲۵۲ که کتاب «حکایات» آمده است که شعرهای آن یکسره سنتی است.

شعر چشمه‌ی کوچک (ص ۲۵۹) مثنوی است، نه شعر نو، انگاسی (ص ۲۶۱) قطعه است، نه شعر نو. بز ملاحسن مسئله‌گو (ص ۲۶۱) مثنوی است، نه شعر نو. روباه و خروس (ص ۲۶۳) مثنوی است، نه شعر نو. خواجه احمدحسن میمندی (ص ۲۶۴) مثنوی است، نه شعر نو. عبدالله طاهر و کنیزک (ص ۲۶۵) قطعه است، نه شعر نو. خروس ساده (ص ۲۶۷) و اسب‌دوانی قطعه هستند، نه شعر نو. شعرهای کچبی (۲۶۹) و عمو رجب (ص ۲۶۹) و انگاسی (ص ۲۷۰) و کبک (ص ۲۷۲) مثنوی هستند، نه شعر نو.

در ص ۱۱۲ شعر صدای چنگ، قطعه است نه شعر نو. در ص ۱۳۵ شعر در جوار سخت‌سر،

مثنوی است، نه شعر نو.

بخش دوم کتاب که از ص ۵۰۵ آغاز می‌شود «بخش اشعار قدیم، غزل، قصیده و قطعه» عنوان گرفته است.

در این بخش شعر یادگار (ص ۵۰۵) و مجلس (ص ۵۱۰) و تسلیم شده (ص ۵۲۹) ترکیب‌بند است، نه غزل، قصیده و قطعه.

و شعرهای گل نازدار (ص ۵۰۷) و مقدمه‌ی گل (ص ۵۰۸) و جامه‌ی نو (ص ۵۲۳) مثنوی است، نه غزل، قصیده و قطعه.

در همین بخش «اشعار قدیم: غزل، قصیده و قطعه» شعرهای لاشخورها (ص ۵۷۲) و شکسته‌پر (ص ۵۷۷) و تمام بعضی نفرات و آقانوکا (ص ۵۸۹) و نه ارانی نمرده است (ص ۵۸۰) و ایجد و با قطار شب و روز و باد می‌گردد و در پیش کومه‌ام، شعرهای نو هستند، نه قصیده و غزل و قطعه.

به این ترتیب آشکار می‌شود که فراهم آورندگان محترم این کتاب معنای شعر نو، شعر نیمایی، شعر سنتی و فرق انواع آن را نمی‌دانند. این اشتباه بزرگ از آن‌جا ناشی می‌شود که در چاپ‌های اولیه‌ی شعرهای نیما که من آن‌ها را بر اساس تقسیم‌بندی خود نیما که در گوشه و کنار دست‌نوشته‌ها آورده بود با عنوان‌های مناع اولا، فریادهای دیگر، عنکبوت رنگ، حکایات و... تقسیم‌بندی و نسخه‌برداری و چاپ کرده بودم، این تقسیم‌بندی دقیق و کامل نبود چرا که بعضی شعرها فاقد این عنوان بود و من آن‌ها را بر اساس روحیه‌ی کلی شعر در آن کتاب‌ها آورده بودم. هنگام تهیه‌ی «مجموعه‌ی کامل شعرهای نیما یوشیج» من این شعرها را بار دیگر با نسخه‌های اصلی آن‌ها تطبیق کردم و تصمیم گرفتم تمام شعرها را بر حسب تاریخ سروده شدن آن‌ها بیاورم که هم کار بی‌سابقه‌ای است و هم امکان دسترسی سریع به زمان سروده شدن شعر و تحول روحی و فکری شاعر و تطبیق آن‌ها را با شرایط تاریخی جامعه فراهم می‌آورد. به این ترتیب آوردن شعرهای نیما توسط من در کتاب «مجموعه‌ی کامل» نه سر از تفنن که از سر تحقیق و آشنایی بوده است.

فراهم آورندگان دانشمند کتاب حاضر برای آن‌که تفاوتی بین چاپ خودشان و کتاب من داده باشند ضمن استفاده‌ی کامل از شعرهایی که توسط من نسخه‌برداری و تدوین شده است، ترتیب آن‌ها را به هم ریخته و به دو بخش گذایی اشعار نو و اشعار قدیم تقسیم‌بندی و چاپ کرده‌اند و چون شعرهایی چون «قصه‌ی رنگ‌پریده» و حکایات در چاپ من به صورت خطوط زیر هم و پله‌کانی چاپ شده، خیال کرده‌اند پس لابد جزو شعرهای نو نیما هستند!

به این ترتیب در برابر این‌همه هوش، دانش و شناخت شعر نیما ناگزیرم با کمال تأسف بنویسم شما در کتابی که از کارهای پدرتان ساخته‌اید نیمای چالاک، نیمای دلیر، نیمای بی‌نیاز، نیمای قهرمان، نیمای مرتضی کیوان، نیمای جلال آل احمد و... را تبدیل کرده‌اید به پیرمرد محتاج و مفلوکی که کارش این است:

سرو را با تو از ره تو فلیر
گفت‌وگوی بسی عجب دارم
هیچ دانی که از جفای جهان
چه دلی زار و ملتهب دارم
در هوای تن لطیف زنت
دردها من به تیره شب دارم
شب همه شب به خواب می‌بینم
که زنت را به یک وجب دارم
صبح چون سر برآرم از بستر
بستر خالی و تب دارم
نامرادی بدین نمط زشت است
از پی آن‌که من ادب دارم
بین من با زنت قضاوت کن
تاز تو خبر مکتسب دارم
زان که من کینه‌ی نهفته به دل
زان دو عناب پیش لب دارم (ص ۶۶۷)

به این ترتیب با میزانی که از شناخت نیما و میراث فکری او ارائه داده‌اید، بهتر است هم‌چنان به کار فروش خانه‌ی پوش و دست‌نوشته‌های نیما به سازمان‌های دولتی و جمع‌آوری حق‌التألیف کتاب‌های او که زحمت تهیه‌اش را دیگران کشیده‌اند، بپردازید و کار بررسی و ارائه‌ی آثار او را به کسانی که با طرز فکر آن بزرگوار یگانه، آشنا هستند، واگذارید. این راست است که شما فرزند جسمی نیما هستید و عکس‌هایی هم با او دارید، اما خود همین کتاب نشان می‌دهد که فرزند روحی او نیستید و هیچ آشنایی با میراث عظیم فکری او ندارید. فرزندان روحی او کسانی هستند که در نشیب و فراز زندگی با نیما و شعر او زندگی کرده‌اند و از راه این آشنایی، راه و رسم شرافت‌مندانه زندگی کردن و تحمل کردن و سرافراز بودن را آموخته‌اند و هم‌چنان می‌خوانند و می‌آموزند و خواهند خواند و خواهند آموخت. به گفته‌ی احمد شاملوی بزرگ:

...توان گردن به غرور برافراشتن در اوتفاع شکوه ناک
فرونی
توان جلیل به دوش بردن بار امانت
و توان غمناک تحمل تنهایی
تنهایی
تنهایی عریان
انسان
دشواری وظیفه است. ✪

تیرماه ۷۷

نیما یوشیج

هست شب

هست شب، یک شب دَم‌کرده و خاک
رنگ رخ باخته است.
باد نوباوه‌ی ابر، از بر کوه
سوی من تاخته است.

هست شب. هم‌چو ورم‌کرده تنی گرم در استاده هوا
هم ازین روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را.

با تنش گرم، بیابان دراز
ـ مرده را ماند در گورش تنگ ـ
به دل سوخته‌ی من ماند
به تنم خسته، که می‌سوزد از هیبت تب.
هست شب، آری شب.

فرّخ تمیمی

پیام توپ، نه آتش که دوستی؛ گُل بود

مسابقه‌های فوتبال جام جهانی ۱۹۹۸ فرانسه هم به پایان رسید و من شب آخر بازی‌ها در این حسرت ماندم که ای‌کاش بیشتر می‌پاید. رویدادی که توانست چشم و ذهن حدود سی و شش میلیارد بیننده ـ به آمار دست‌درکاران ـ را به سوی خود بکشاند، کاری بود عظیم و شگرف، با ابعادی فراتر از ورزش، رفته تا دورهای سیاست که به جای خود، اقتصاد هم، احساس تُند وطن‌پرستی (شوونیشی) هم و برای ما ایرانی‌ها، قایمه‌ی ملّی هم

از شروع مسابقه‌های انتخاباتی، هر روز یکی دو روزنامه‌ی ورزشی می‌گرفتم. و چند روز بعد می‌دیدم که مفسران ورزشی، اغلب نادرست پیش‌بینی کرده‌اند. روزی که بر تیم چین پیروز شدیم هیجان‌زده شعری گفتم به این مضمون که توپ در پیوند قارّه‌ها، جغرافیای کُره‌ی زمین را می‌پیماید و دروازه‌های فاصله‌ها را می‌رُمباند و با طنین رُمیدن، گل می‌بارد.

بار دیگر که بر استرالیا پیروز شدیم، با شادی مردم شاد شدم. **وی‌برای برزیلی**، چه سیمای مقبولی دارد. روزی‌که پاداش آن مرد را، به شیوه‌ای که درخور مردم قدرشناس نیست، بُقچه‌اش را زیر بغلش دادند، من هم همانند دیگران سخت دل‌آزرده شدم.

بازی چرخ را، یکی از سه هماورد ما در فرانسه، تیم امریکا رقم خورد. فرصت نیکی که به‌طرف و دیگران نشان دهیم که ما هم آیین بازی جوانمردانه را بلدیم، ما مُتخلّق به اخلاق مردمی بافرهنگِ درخشانیم. کینه‌ی شتری نداریم. حالا که فرصتی به دست آمده، آمده‌ایم تا با یازده جفت ساق پای طلایی به دیوار بی‌اعتمادی‌ها بکوبیم و روزنه‌ها بگشاییم. پشتوانه‌ی این اندیشه را، که مصلحت‌دید آن است که یاران همه کار را بگذارند و به دوستی بیاندیشند در حدود سی / چهل هزار ایرانی از سراسر دنیا به پاریس رفتند، با رویی گشاده و سعه‌ی صدر.

باری، بازی را بُردیم بی‌آن‌که پشت پا زده باشیم، چون حریف به زمین می‌افتاد دستش را می‌گرفتیم و بلندش می‌کردیم که: بگرد تا بگردیم.

و زیباتر آن‌که در پایان بازی پیراهن‌ها عوض شد. برای منِ ایرانی، یادآورِ خرقه دادن و گرفتن در کیشِ جوانمردان و در اخلاق فتیان. آن‌کار، اوج دوستی و همدلی بود. سفیرانِ حُسن نیّت ما، شایسته‌اند. با درآوردن پیراهن، پیله‌ی انزوا را شکافتند. شب یلدایی به یُمن پرواز شبْ درخشان، خُردکی نورانی شد.

آن نیمه‌شب به یادماندنی را در ایران، همه پای‌کوفتند، همه رقصیدند، که چراغ‌های روشن منزل‌ها و اتوموبیل‌ها، شب را به فجر پیوند زد.

و اما، رادیو و تلویزیون ما چه کرد؟ بازی‌ها را هم‌زمان نشان داد. خوب، و فعلاً بگذریم از نقصِ حذف‌ها، حذف صحنه‌های شورانگیز... و این‌ها چه اصراری داشتند که یادآورِ گاوِ نه من شیر شوند. قصه را که لابُد می‌دانید: گاوِ آشنای چهره‌ی ضرب‌المثل، خاموش و مؤدب می‌ایستاد تا نُه من شیرش را بدوشند و آن‌گاه لگدی به آوندِ شیر می‌زد و... همین!

در بحبوحه‌ی شادی برآمده از یک مسابقه‌ی جوانمردانه که همه‌چیز به خیر و خوشی خاتمه یافته بود درکشاکش این‌همه گرفتاری و ناشادمانی که حالا بُرد برای ما قایمه‌ی ملی شده بود و جشن برپا کرده بودیم، آن‌ها سرودِ مرگ سر دادند: مرگ بر خصم ستم‌کاره، مرگ بر عقرب جرّاره... فتح سرودی! که سیاووش کسرایی با الهام از گروگان‌گیری سفارت امریکا، ساخته بود. ماجرایی که چون خانم امان‌پور ـ خبرنگار شبکه‌ی CNN ـ هم‌چون آبِ بُرنده و بُرّنده‌ای بر میز رییس جمهور لغزاند، آقای خاتمی با سکوتی دیپلوماتیک، سری اندک خمیده، و چهره‌ای نجیب به طرف فهماندند که به روزگار وفا، سخن از نامرادی‌ها، عینِ جفاست و قضیه را جوری درز گرفتند. خط افتراق خواست مردم و خواست گروهی ازین جبهه گیری صدا و سیما روشن‌تر نمی‌شد.

در اجتماع دوم خرداد امسال در دانشگاه، جان کلام رییس جمهور این بود: «در جمع زندگان، از زندگانی بگوییم.»

پس کنیم شعار تمنّای مرگ و نابودی را
زنده کنیم شعر آرزوی زندگی و بودن را.

بعدالتحریر: و اما تأکید دیگری که به هر روی محلّی از اعراب ندارد. دیدیم که در تیم‌های غربی، بازی‌کنان بلندآوازه‌ی سیاه‌پوست افریقایی یا افریقایی‌تبار توپ می‌زدند، ولی در هیچ روزنامه یا گزارشی خواه به نفی و خواه به اثبات به مذهب که هیچ، بر ملّیت‌شان هم تأکید نمی‌شد و گزارش‌گران ما چه اصراری دارند که بر مسلمان بودن زین‌الدین زیدان، ستاره‌ی تیم فرانسه، هی تأکید ورزند. چنان‌که پیشتر می‌کوشیدند یک فوتبالیست اروپای شرقی را که HAGI نام دارد، حاجی بخوانند. که چی؟ به تعالی اسلام خدمت کنند؟

یادمان باشد که در پرسش‌نامه‌های بسیاری از کشورها، خواه برای نام‌نویسی در دانشگاه و خواه به خاطر مهاجرت یا... نپرسیده‌اند مذهبتان چیست؟ که چنان پرسشی پیگرد قانونی دارد. احترام مذهب هرکس به جای خود. گفته‌ی سعدی را که می‌دانیم: تنِ آدمی شریف است به جان آدمیّت. ✪

توضیح مترجم و پوزش ما

پس از سال‌ها دوری از مطبوعات، با هزار فکر و خیال کج و راست تصمیم گرفتم با دوره‌ی جدید آدینه هم‌کاری کنم با کمال تأسف، اولین ترجمه‌ای که از من چاپ شد پر از اشتباه است. نمی‌دانم «جان ستوارت میل» چرا در مجله‌ی فرهنگی کشور ما باید بشود «جان شنوارت میل» آن هم به تکرار...

شماره‌ی اول دوره‌ی جدید آدینه مطالبی بسیار خواندنی و متنوع دارد به این معنا که از هیچ صفحه‌ای نمی‌توان سرسری رد شد و گذشت. فکر می‌کنم این شماره اندکی شتاب‌زده درآمده است. از نقاشی‌های نه‌چندان زیبای روی جلد گرفته تا اشتباهات چاپ داخل آن.

با پوزش از خوانندگان، از گردانندگان آدینه انتظار دارم صحیح غلط‌ها را در شماره‌ی آتی منتشر کنند. صفحه ۲۶ شماره ۱۲۸

جان شنوارت میل ← جان ستوارت میل
سطر ۴ ستون ۱ مشکل‌های ← شکل‌های
سطر ۲۵ ستون ۱ آزادی عمل ← با آزادی عمل
سطر ۳۹ ستون ۱ مذهبی آن ← مذهبی آن روز
سطر ۲۵ ستون ۲ بنتام ← بنتام
سطر آخر ستون ۲ بس‌که ← بی‌که
صفحه‌ی ۲۷
سوئیتر استبداد عضده ← استبداد عقیده
سوئیتر بنا شد ← نباشد
سطر ۵ ستون ۱ کننده ← کنند.
سطر ۱۰ ستون ۱ مثل ← مثلاً
سطر ۲ ستون ۲ بنتام ← بنتام

رضا عامری

اسطوره‌زدایی از جهان غول‌ها

غول‌های فوتبال، ایتالیا، آرژانتین، آلمان و بالاخره برزیل حذف شدند و جام جهان از انحصار انحصارگران چند دهه‌ای آن بیرون آمد و فرانسه این تیم چندملیتی ـ به قول خانم بوفه وزیر ورزش فرانسه ـ آخرین جام جهانی قرن بیستم را در خانه‌ی خود گذاشت. و کرواسی با اولین شرکت خود در جام جهانی صاحب مقام سوم شد. قرار است غول‌ها حذف شوند تا جهانی هم‌قد و هم‌اندازه و برابر به وجود آید. مثل نقطه‌های سال ۲۰۰۰. این را فلسفه‌ی معاصر هم پیش‌بینی کرده بود که دیگر عصر یک‌شکلی‌ها و قطب‌ها به سر آمده است و عصر پهلوان‌ها و ارسلان‌ها. و تا این آخرین دور بازی‌های هزاره‌ی دوم سکوی پرشی باشد برای ورود به هزاره‌ی سوم تا همه‌چیز به سوی هم‌سانی و هم‌سطحی و سیالیت حرکت کند. سال قدرت تازه به میدان آمده‌ها. سالی که دنیا دارد می‌پذیرد که جهان یک بازی است. و همه می‌خواهند قاعده‌ی بازی برابر را رعایت کنند بدون توجه به اراده‌های معطوف به قدرت! به همین خاطر زاگالوی مغلوب همتای غالب خود (امه ژاکه) را در آغوش می‌کشد. و غول‌های فوتبال ایتالیا به فرانسوی‌ها پیروزی‌شان را تبریک می‌گویند. اراده‌ها می‌خواهند معطوف به عشق شوند، نه به قدرت. این است پیام آغازه‌ی هزاره‌ی سوم.

در متن بازی فوتبال چه می‌گذرد؟ فوتبال به ادبیات مشابهتی پیدا کرده. نوشتاری با صداهایی مختلف و آوازی که در آن جهان شرکت می‌کند. فوتبال متنی است که بی‌سویه دیگر معنا ندارد ـ این سویه‌ی دیگر امروز تماشاچی است ـ مثل بازی که اگر حریفی نباشد دیگر ماهیت بازی بودن خود را از دست می‌دهد. اصلاً به قول شاعر جوان‌مان (چقدر بازی بی‌توپ، بی‌زمین) وحشناک است. فوتبال در متن بازی می‌گذرد.

پس فوتبال هم از زاویه‌ای به عشق‌ورزی و ادبیات نزدیک شده است. بازیگران معشوق و تماشاچیان عاشق و فوتبال عشق. همین است که (پاتریس کلابوردت) کنار پرچم زمین پس از زدن گل چه معصوم و کودکانه می‌ایستد، این سیاه موقرفری کوچک! یا (براین لاردروپ) با دست زیر چانه بر روی زمین می‌خوابد، تا گلش را با عکسی یادگاری برای معشوق خود قاب کند. و یا آن یکی که حلقه‌ی نامزدی‌اش را رو به تماشاگران می‌گیرد تا گلی به سوی معشوق پرتاب کرده باشد. فوتبال امروز به نحوی احیاگر رمانتیسم گذشته شده است. رمانتیسمی که اگر در عصر غول‌ها و سیاست‌بازان حوزه‌ی خطرناکی بود، در این سطح حوزه‌ی خصوصی، می‌خواهد شادمانی و بهروزی جمعی را به دنبال داشته باشد. فوتبال دارد با هیجان و شادی، بازار عاطفه و عشق را دوباره در جهانی سرد و پرتشویش، گل می‌کند.

فوتبال یک بازی جهانی شده تا افکار منطقه‌ای زدوده شوند، و بتوانیم جهانی نگاه کنیم به این دهکده‌ی کوچک. و افتخار کنیم که میدان کشتار گلادیاتورها را به مرکزی برای عشق و تفاهم تبدیل کرده‌ایم. و در آن به تماشاچی‌های کره‌ای و نظم و انضباط آن‌ها ببالیم به عنوان یک هم‌کره‌ای، که جهان آن‌ها را به عنوان بهترین تماشاچی‌ها شناخت. این کره‌ی کوچک کی آبی می‌شود؟ کره‌ای چل‌تکه از پرچم‌های کشورهای مختلف، آیا به گفته‌ی نزار قبانی (می‌توان جهان را به کره‌ای کوچک و بی‌وزن و آبی تبدیل کرد؟) که همه در آن با یک خاصیت اتمیزه حول محور آن دیگری بچرخند و همه هم‌دیگر را باور کنند، و دوست بدارند؟ بچرخند. مثل برزیلی‌ها که دور فوتبالیست‌های خود. آیا مثل لورن بلان سفیدپوست که پس از گل برنده فرانسوی‌ها در مقابل کروات رخ به رخ با تورام سیاه‌پوست که چه عاشقانه، عشق‌ورزی کرد!

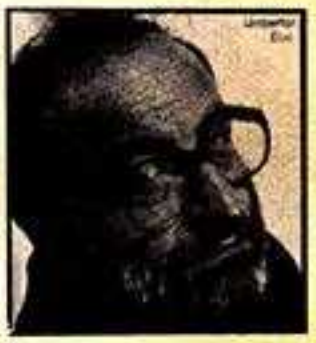
(ما هم خوشحالیم که شما قاعده‌ی بازی را رعایت کردید.) ما هم وارد بازی شده‌ایم. سن ورودمان را هم جشن میگیریم. در گوشه‌ای از استادیوم سنت‌دنیس در مرکز ادبیات جهان نشسته‌ایم (پاریس). حواسمان باشد تماشاچیان را هم از یاد نبریم و سانسور نکنیم. این‌ها آن سویه‌ی متنند. و هرکدام تظاهرات و تفسیرها و نگاه‌های خاص خود را از این بازی دارند. چینی، کره‌ای، عرب، آمریکایی، برزیلی، مکزیکی، اسپانیولی، هلندی، آفریقایی... ما هم به عنوان تماشاچی ـ بازیگر، گوشه‌ای از این ورزشگاه ملی فرانسه را اشغال کرده‌ایم، قاعده‌ی بازی را فراموش نکنیم. یک بازی سالم و با فرهنگ جز در آزادی و گفت‌وگوی جمعی ورزیده نمی‌شود. حضور در چنین میدان‌هایی تمرین با جهان بودن است. و با چنین تلقی‌ای، بر طرفین بازی رعایت قواعد بازی و دمکراسی جمعی فرض است.

گل بکارید و عشق بورزید! فوتبال به نشانه‌ای امروزی از عشق و عاطفه و هیجان و شادخواری تبدیل شده. نشانه‌های این نهاد جهانی شدن را جشن بگیریم. و جشن گرفت این سیل به راه افتاده خیابانی، در میدان‌های آزادی تا شانزه‌لیزه. نشانه‌ای که در یک لحظه موجی هماهنگ از تماشاییان جهان را برمی‌انگیزد تا موجی شوند هماهنگ به نشانه‌ی جهانی که (دست‌ها را در باغچه می‌کارند تا سبز شوند) تا گل شوند. دست‌ها را پاس بداریم و انسان را. و در این حرکت نمادین جهان زنان را سهیم کنیم. و عده‌ای از بازیگران را از وارد شدن به میدان مسابقه محروم نکنیم. حرکت نمادین و نمایه‌ی جام جهانی ۹۸ از دریای جمعیت استادیوم جهانی، رسیدن به چهره‌ی یک زن سیاهپوست آفریقایی، یک کودک اروپایی و خورشید خانم آسیایی است. و از اتمیزه شدن چهره‌ی آن‌ها باز به سوی دریای مواج انسان‌های دهکده‌ی جهانی، رفتن. در چنین جهانی دیگر تشخص‌های اقلیمی و تبختُرهای نژادی، محلی از اِعراب نخواهد داشت. هرکه بیشتر گل بکارد و به جهان عشق تقدیم کند سرافرازتر است. این جهان زیبای آینده را با اصطلاحات جهان وحش که یادگار تفکر گلادیاتوری است، زشت نکنیم! با اصطلاحاتی چون خروس جنگی‌های اروپا، مارهای بوآی برزیلی و ببرهای آفریقایی... . فوتبال می‌خواهد گل به سینه‌ها بزند. نه تیر به سینه‌ها شلیک کند!

عصر، عصر کهکشان‌هایی است که دور هم می‌گردند. عصر جریان‌ها و جمعیت‌های سیال که گرچه یک‌رنگ و یک‌ملیتی نیستند، اما هم‌دلند. در تیم هلند (داوید) سیاه و در تیم فرانسه زیدان عرب و در تیم انگلیس پل اینز شاید آمریکای لاتینی بازی می‌کنند... پس فوتبال نمادی از این هم‌دلی است در برابر تبعیض نژادی، برتری‌طلبی و... اصلاً فوتبال ملیتی معنای خود را از دست خواهد داد. و به جای شرکت‌های سوداگر چندملیتی، فوتبال چندملیتی به وجود خواهد آمد. شاید این آخرین بازی جام جهانی فوتبال با نام کشورها باشد! مگر در یک دهکده‌ی کوچک که پیام می‌تواند در کمتر از یک ثانیه از این گوشه به آن گوشه‌ی آن، گل شود، یک گل چه احتیاجی به این‌همه طول و عرض جغرافیایی دارد؟ یک گل در آن سوی جهان در میدان «سنت دنیس» هم می‌تواند یک تماشاچی را در این گوشه‌ی جهان به زیبایی خیره کننده‌اش جلب کند. نشانه‌های پیامی جدید را دریابیم. فوتبال را به عنوان یک نماد پاس بداریم. و از به میدان آمدن همه در یک میدان مسابقه نهراسیم. جامعه را به یک بازی برابر و آزاد عادت دهیم. به یادمانِ روزی که مرزهای اقلیمی از بین برود و این توپ نمادین چند تکه‌ی جام جهانی، رنگ آبی بگیرد و جهان به کره‌ای آبی تبدیل شود. آبی و بی‌وزن، تا همه بتوانند آن را گل کنند! گل! گل بکارید و عشق بورزید! ●

اومبرتو اکو / ترجمه‌ی عاطفه طاهائی

چطور می‌شود درباره‌ی فوتبال حرف نزد



من ضد فوتبال نیستم ولی به استادیوم هم نمی‌روم، آن‌هم به همان دلیلی که شب‌ها هیچ‌وقت نمی‌روم در زیر گنبدِ ایستگاه مرکزیِ راه‌آهنِ میدان بخوابم (یا این‌که امکان ندارد عصرها بعد از ساعت شش بروم در پارک مرکزی نیویورک گشتی بزنم) اما چون قابلیت‌های این بازی جالب را می‌شناسم و حتا تحسین‌اش هم می‌کنم، پیش می‌آید که در تلویزیون، یک مسابقه‌ی درست و حسابی را با علاقه تماشا کنم و لذت هم ببرم.

از فوتبال نفرت ندارم. اصلاً. از حوزه‌های فوتبال متنفرم. سعی کنید منظورم را بفهمید. احساس من نسبت به حوزه‌های فوتبال درست مشابه احساس یک پارتیزان لیگ لمبارد است نسبت به افراد مهاجر، وقتی که می‌گوید: «نژادپرست نیستم به این شرط که سرِ جایشان بمانند.» «جایشان» این کلمه از نظر من مترادف است با محل اجتماع هفتگی آن‌ها (کافه، محفل خانوادگی، باشگاه) و «استادیوم روزهای یکشنبه، که هر اتفاقی در آن بیفتد یک ذره هم برایم مهم نیست و اصلاً ایرادی ندارد که در آن‌جا اوباش‌ها روی سر و کول هم بیفتند، راستش با خواندن صفحه‌ی حوادث روزنامه سرگرم می‌شوم و دیگر این‌که این‌جور چیزها مثل نمایش سیرک است حالا هرچقدر خون از دماغ هرکس بریزد.

من از آدم دیوانه‌ی فوتبال خوشم نمی‌آید چون یک خصوصیت عجیب دارد: قادر نیست بفهمد چرا شما دیوانه‌ی فوتبال نیستید و اصرار دارد در مورد آن طوری با شما صحبت کند که انگار مثل خودش هستید. مثالی می‌زنم تا کاملاً بفهمید چه می‌خواهم بگویم: بنده خودم فلوت می‌نوازم (آن‌هم طوری که هرروز دریغ از دیروز! البته این را لوچیانو پریو در مورد من گفته است و باید بگویم خیلی باعث خوشحالی من شد وقتی دیدم یک استاد بزرگِ موسیقی این‌همه در کارهای من دقیق شده است.) فرض کنید در قطاری نشسته‌ام و می‌خواهم با مسافر روبه‌رویی سر صحبت را باز کنم، می‌پرسم:

ـ شما آخرین سی دی «فرانس بروگن» را شنیدید؟

ـ ببخشید؟

ـ «Pavane Lachryme» به نظر من ابتدای آن بیش از حد کند است.

ـ خیلی می‌بخشید اصلاً متوجه منظورتان نمی‌شوم.

ـ دارم از «وَن آیک» حرف می‌زنم! (و با تأکید در تلفظ تک‌تک حروف می‌گویم) فلوتِ ریکوردر.

ـ بله، بله، می‌دانید من...، آن‌را با آرشه می‌نوازند؟

ـ فهمیدم، شما اصلاً...

ـ من اصلاً...

ـ چقدر عجیب است. اما می‌دانستید که برای ساختن یک «کولسما» با دست باید سه سال انتظار کشید؟ روی همین حساب، یک «مُوک» از چوب آبنوس بهتر است. بهترین چیزی است که در بازار پیدا می‌شود. «رامپال» خودش این حرف را به من گفت. در هر صورت، شما، آیا به پنجمین واریاسیونِ Derdre Doen Daphne Dover رسیدید؟*

ـ نمی‌دانم، من تا «پارم» می‌روم.

ـ حالا فهمیدم، شما فقط آلتو کار می‌کنید، درحقیقت آدم بیشتر ارضا می‌شود. راستی، از «لوبه» سوناتی کشف کردم که...

ـ از جلوِ چی؟

ـ دلم می‌خواهد «فانتزی‌های پلمان» را در آن ببینید. نکند می‌خواهید بگویید انگشت‌گذاری آلمانی‌ها را به کار می‌برید؟

ـ می‌دانید، من، آلمانی‌ها... به نظرم ب. ام. و آن‌ها ماشین خیلی خوبی است و خیلی به آن علاقه دارم، اما...

ـ متوجه شدم، شما انگشت‌گذاری باروک را به کار می‌برید. کاملاً صحیح. مثلاً کارهای Saint-Martin in Fields را در نظر بگیرید...

نمی‌دانم توانسته‌ام منظورم را برسانم یا نه، اما گمان می‌کنم اگر هم‌سفر بیچاره‌ی من از دسته‌ی سوتِ خطرِ قطار آویزان شود، کارش را تصدیق خواهید کرد. جریانِ حوزه‌های فوتبال هم درست از همین قرار است. از همه بدتر راننده‌های تاکسی‌اند:

ـ «ویالی» را دیدید؟

ـ نه، بایستی موقعی که نبودم آمده باشد.

ـ امشب مسابقه را نگاه می‌کنید؟

ـ نه، باید روی کتاب Z «مابعدالطبیعه» کار کنم.

ـ چه خوب، نگاه کنید و خبرها را بعد به من بدهید. به عقیده‌ی من «ون باستن» می‌تواند مارادونای دهه‌ی نود باشد. شما چی فکر می‌کنید؟ البته از «هاگی» هم نباید غافل شد.

و شما هرچه سعی می‌کنید حرفش را قطع کنید نمی‌توانید انگار با یک دیوار طرف‌اید. البته نه به این دلیل که برایش مهم نیست که چنین چیزهایی اصلاً برای من مهم نیست. بلکه به هیچ‌وجه نمی‌تواند متوجه این قضیه شود که ممکن است آدمی پیدا بشود که برایش چنین چیزهایی اصلاً مهم نباشد. حتا اگر سه تا چشم داشته باشم و دو تا شاخک روی پوسته‌ی سبز پشت سرم، باز هم متوجه نمی‌شود. چنین فردی، هیچ درکی از گوناگونی، از اختلاف و از مقایسه‌ناپذیر بودن دنیاهای ممکن، ندارد.

من راننده‌ی تاکسی را مثال زدم. اما اگر به جای او فردی برخاسته از طبقات حاکم اجتماع بود، باز قضیه فرقی نمی‌کند. مرضی است که هم آدم‌های پول‌دار را مبتلا می‌کند و هم آدم‌های بی‌پول را. با این حال وقتی می‌بینم، چنین اشخاصی که این‌قدر به یکسان بودن آدم‌ها متقاعدند، آماده‌اند تا بروند پوزِ اولین طرفدار فوتبال منطقه‌ی همسایه را به خاک بمالند، تعجب می‌کنم. این شوونیسم، قرون وسطایی باعث می‌شود از ته دل و از فرطِ تحسین فریاد بکشم. مثلِ پارتیزان‌های لیگ که فریاد می‌کشیدند: «بگذارید آفریقایی‌ها این‌جا بیایند، آن‌وقت حسابشان را می‌رسیم.» ✪

---

* نویسنده از کلمه‌ی «رفتن» استفاده کرده است. «آیا شما واریاسیون... را رفتید؟» به معنای «زدن»، «اجرا کردن» طرف مقابل متوجه منظورش نمی‌شود و جواب می‌دهد که تا شهر «پارم» می‌رود.

فرزین ناجی

وابستگی چیست؟ کدام‌ست؟ نداشتن استقلال؟

معلوم نیست که وابستگی به بیگانگان یا متحد آن‌ها بودن دقیقاً چه معیاری دارد. مثلاً آیا دیدار علنی و صمیمانه‌ی سران مجاهدین با رونالد ریگان رییس جمهور آمریکا (کیهان، ۲۷ و ۳۱ خرداد ۱۳۶۵)، و یا گرفتن انواع سلاح و موشک‌های مختلف از آمریکا و متحدینش (اطلاعات ۲۰ مرداد ۱۳۷۱) و یا شرکت و دیدار نماینده‌ی سیاسی آمریکا و نخست‌وزیر پاکستان و وزیر اطلاعات عربستان در بدو ورود مجاهدین به کابل (اطلاعات ۱۰ اردیبهشت ۱۳۷۱) و یا وجود هزاران داوطلب از کشورهای دیگر به‌ویژه عرب در کنار آن‌ها (اطلاعات ۳۱ اردیبهشت ۱۳۷۱) و غیره، دلایل وابستگی است یا نه.

البته طرف دیگر نیز می‌تواند دیدارهای متعدد با سران مسکو و تجاوز و مداخله‌ی علنی ارتش شوروی و کمک‌های نقدی و نظامی آن‌ها به سران حکومت کابل را متقابلاً و به درستی یادآوری کند. لیکن به جای رد و بدل کردن این دلایل و مجادله‌ی ژورنالیستی بی‌پایان در این‌باره که چیز زیاد و جدیدی برای خواننده ندارد، بهتر آن است که به تحلیل اصل موضوع «وابستگی» پرداخت که می‌تواند روشنگر خیلی چیزها باشد. پرسش مهم، ظاهراً آسان که کمتر به محتوی پیچیده‌ی آن پرداخته شده: وابستگی چیست؟ از این کلمه هم‌چون دشنام استفاده شده است: احزاب وابسته، سرمایه‌داری وابسته و غیره. در این‌جا منظور آن دشنام‌ها و شعارها نیست بلکه پاسخی علمی به این مقوله و کشف مصادیق واقعی آن است.

وابسته‌ها کدامند؟ آیا هر نوع ارتباطی و گرایشی نوعی وابستگی است؟ آیا هرنوع وابستگی، امری منفی است؟ یعنی وابستگی به خودی خود در حیطه‌ی جامعه‌شناسی و تاریخ، یک ضدارزش است؟ به اعتبار دیگر آیا هر استقلالی به صرف استقلال بودن، یک ارزش و پارامتر مثبت است؟ پاسخ جدید باید، صریح و شجاعانه و بدون توجه به پیامدهای ناگزیر آن باشد. آیا آن‌طور که بارها شنیده‌ایم، تمام افراد و احزاب وابسته به قطب‌ها و نیروهای جهانی و فرامرزی، فاقد استقلال شخصی و هویت ملی و مشی سرسپرده و مزدبگیر بوده‌اند؟ آیا ما داریم در بدیهیات شک می‌کنیم؟ آیا وابستگی و استقلال، فی‌الذاته اهداف اصلی حرکت‌ها و نیروها را تشکیل می‌دهند یا باید بدهند؟ یا اهدافی با کیفیت بالاتر و ارجح‌تر هم وجود دارند که به اعتبار آن‌ها بشود خود وابستگی یا عدم آن‌را، محک زد؟ به عنوان یک مثال عینی آیا می‌توان حکم داد که نما فراماسونرها در ایران بلااستثنا (حتا سیدجمال‌الدین) وابسته به غرب و مزدور انگلیس بودند؟

به همین ترتیب می‌توان پرسش دقیق و مشخص‌تری را مطرح کرد: آیا تمام مارکس‌گرایان هوادار شوروی بودند؟ و آیا تمام هواداران شوروی سابق، وابسته وسرسپرده‌ی آن دولت باید قلمداد شوند؟

قسمت اول پرسش تا حدود زیادی روشن است و چندان نیاز به توضیح ندارد که خیلی از مارکس‌گرایان هیچ‌گاه هوادار شوروی نبودند و بعضاً نیز از مخالفین آن به شمار می‌رفتند. پاسخ قسمت دوم پرسش ظاهراً آسان‌تر اما عملاً مشکل‌تر است. زیرا به نظر می‌رسد که تمام هواداران شوروی سابق را بتوان به آسانی در یک مقوله‌ی کلی و مبهمی چون وابسته قرار داد، چنان‌که بارها این‌کار را کرده‌اند. لیکن درواقعیت، اینان طیف وسیع و رنگارنگی را شامل می‌شدند که از گرایش به بعضی جنبه‌ها و یا مقاطع و نیز جهت‌های خاص یا کلی شوروی شروع می‌شد و به هواداراني متعصب که از تمام دستورات و نظرات (در تمام جنبه‌ها و مقاطع خاص و عام) حمایت و عملاً پیروی می‌کردند. نمونه‌ها بسیارند: بعضی مثل ایراک دوبجر و ارنست مندل، جنبه‌های عمده‌ی سیاست شوروی را آن‌هم بیشتر تا قبل از اخراج تروتسکی، قبول داشتند. کسانی دیگر مثل شارل بتلهایم و هم‌فکرانش، بیشتر دوران استالین‌زدایی خروشچف به بعد را نفی و نقد می‌کردند. بعضی مثل پل سوئیزی و پل باران مواضعی متفاوت‌تر و مستقل‌تر داشتند. شخصیت‌های سیاسی احزاب چپ‌گرا و کمونیست نیز همین‌گونه متفاوت بودند: مائوتسه‌دون یک هوادار شوروی بود اما مستقل. تا آن‌جا که سیاست چپ و مارکسیسم ارتدوکس بر شوروی حاکم بود، آن‌را تأیید می‌کرد و در همان زمان نیز از رهنمودهای استالین مبنی بر دنباله‌روی از کومین تانگ در جنگ ضدژاپنی، قاطعانه امتناع کرد. وی در دوران خروشچف به بعد با سیاست‌های ترمیدوری و متمایل به راست شوروی، از در خصومت و انتقاد برآمد. فیدل کاسترو تا حدی بیشتر پیش رفت و سیاست‌های کلی شوروی تا قبل از گورباچف را پشتیبانی و ستایش می‌کرد، اما از آن زمان، بنا به اصول اعتقادی‌اش از آن فاصله و خرده گرفت. حتا چائوشسکو نیز یک هوادار سرسپرده‌ی کامل نبود. حفیظ‌الله امین یک هوادار بود که سیاست‌ها و دستورالعمل‌های مسکو را هرگاه که با نظارت تندش مخالف می‌دید، قاطعانه رد می‌کرد و سرانجام به دست آن‌ها کشته شد. بالعکس این‌گونه افراد، کسانی بودند مانند ببرک کارمل که سیاست‌های متضاد و متفاوت شوروی را از زمان استالین تا خروشچف و برژنف تا گورباچف مثل غلام سلطان محمود توجیه و تأیید می‌کردند. بنابراین در مجموعه‌ی مزبور، از افراد کاملاً مستقلی که سخنیت مشترک در ایدئولوژی، آن‌ها را در طیف هواداران جای می‌داد و تبعیت و وابستگی‌ای در آن‌ها دیده نمی‌شد وجود داشت تا کسانی‌که در حد دیپلمات و مأمور اطلاعاتی نزول کرده بودند. در جناح هواداران غرب یا جهان آزاد نیز وضع کم و بیش همین‌گونه بوده است: دیکتاتوری وابسته به آمریکا در ایران، هربار با آمدن دمکرات‌ها در آمریکا (کندی و کارتر)، بلافاصله و مطیعانه سیاست‌های مخالف میلش را هرچند با اکراه به مورد اجرا گذارد: رفورم اقتصادی سال ۴۱ و سیاسی سال ۵۷. هم‌چنین با فشار و اشاره‌ی انگلیس و آمریکایی‌ها، هردو دیکتاتور پهلوی بدون مقاومت مشهودی، جایگاه خود را ترک کردند. اما همه‌ی هواداران غرب نیز چنین مطیع و سرسپرده نبودند.

ژنرال نوریگا در پاناما نشان داد که می‌تواند از دستور اربابانش سرپیچی کند. حتا فیلسوفی چون برتراندراسل که هوادار جدی اصول و ارزش‌های غرب بود به موقع خود با محاکمه و افشای جنایات جنگ ویتنام، شخصیت مستقل و ممتاز خود را نشان داد. بنابراین اولاً صرف وابسته یا مستقل بودن شخصیت‌ها، صحت اندیشه و ارزش موضوع دیدگاه آن‌ها را، تعیین و مشخص نکرد و هر مکتب و فطبی، از هردو قسمت طیف وابسته و مستقل را در کنار خود به همراه داشته است. ثانیاً صرف داشتن یک انگاره و گرایش خاص دلیل کافی برای بستن «وابستگی» به معنی واقعی آن نمی‌تواند باشد. مسئله‌ی وابستگی شخصیت‌ها هم‌چون مقدمه‌ای‌ست که سرانجام می‌رسد به مسئله‌ی مهم‌تر وابستگی و استقلال کشورها و جوامع

در جهان و تاریخ:

آیا استقلال (سیاسی و اقتصادی) برای کشورها به ویژه جهان موسوم به سوم، یک هدف مطلوب و یک خواسته‌ی ضروری و اساسی است؟ اگر این‌طور است چرا؟ آیا یک کشور از جوامع پیرامونی، به صرف داشتن استقلال و عدم وابستگی، در موقعیتی بالاتر و زندگی بهتر قرار می‌گیرد؟ آیا این زندگی و موقعیت بهتر و برتر به معنای این است که از شرایط اجتماعی اقتصادی کامیاب‌تر و رشد تکنولوژیکی و فرهنگی بیشتری نسبت به قبل برخوردار خواهد بود؟ یا نه، این «زندگی بهتر در عدم وابستگی» حتا به معنی زندگی دشوارتر و شرایط بدتر و عقب‌تر، اما مستقل‌تر است؟ کسانی‌که با ادبیات مارکس‌گرا آشنایی دارند می‌دانند این‌ها پرسش‌های ساده‌ای نیستند. مارکس‌گرایان و حیلی‌های دیگر، وابستگی یا عدم آن‌را یک هدف فی‌النفسه تلقی نمی‌کردند بلکه آن‌را در جهت تکامل تاریخی یعنی رشد و بالندگی نیروهای تولید در حیطه‌ی اجتماعی اقتصادی، محک می‌زدند. به این ترتیب که اگر وابستگی و حتا سلطه‌ی استعماری منجر به تحول پیش‌رونده و دگرگونی مترقی در جوامع مورد سلطه بشود، آن‌گاه این سلطه مترقی و ضد آن ارتجاعی تلقی می‌شد (موضع مارکس نسبت به فتوحات ناپلئون و پاره‌ای از جنبه‌های استعمار).

اما دعوی مارکس‌گرایان بعدی (از لنین تا پل باران) از آن‌جا شروع می‌شد که آن‌ها با دلایل بسیار و گوناگون سعی کردند با نشان دادن این‌که سلطه‌ی استعماری سرمایه‌داری جهانی به جوامعی چون جهان سوم، به خاطر نابودی صنایع ملی و سقوط تکنیک و ورشکستگی پیشه‌وران بومی و حتا نزول سطح رفاه و کار این اجتماعات، باعث عقب‌ماندگی و حتا واپس رفتن این جوامع می‌شود، لذا مبارزات آزادی‌بخش ملی در جهت استقلال و رهایی از یوغ امپریالیسم، پیش‌شرط بهروزی و بالندگی این جوامع بوده، و امری ذاتاً مترقی و از نظر تاریخی موجه و درست است. به این ترتیب، اولاً به امری اُتوپیایی یعنی هم استقلال و هم پیشرفت توأم با هم و حتا ملزم با هم انگشت می‌نهاد و جوامع را بر سر دوراهی نامطلوب انتخاب یکی از این‌دو (و فراموشی دیگری) مخیّر یا مجبور رها نمی‌کرد. ثانیاً از روند سلطه و تبادل نابرابر اقتصادی بین این‌دو گونه جوامع، علت عدم تعبیر تئوری کلاسیک و عدم سقوط متروپل‌ها را نتیجه می‌گرفت و برای تحقق این امر چشم به گسستگی‌های این جهان وابسته می‌دوخت. ثالثاً به این ترتیب تلویحاً و مجدداً گفته می‌شد که نه استقلال یا وابستگی، بلکه پیشرفت و تکامل، محک و جهت اصلی برای ویژه‌گی‌های اجتماعی و ازجمله دو مقوله‌ی فوق است و نه بالعکس. پس استقلال و گسستگی از سرمایه‌ی جهانی، بدین اعتبار یک ارزش است که باعث اعتلاء و پیشرفت جامعه گسیخته از بافت حاکم بر جهان می‌شود.

حال باید دید بر سر این تئوری زیبا در عمل چه آمد. کشورهایی که یکی پس از دیگری بعد از مبارزات ملّی، سرانجام به استقلال دست یافتند از هندوستان و الجزایر تا کنگو و اندونزی و غیره، در عمل فقط یک تجزیه‌ی سیاسی هم‌چون ایالتی فدرال در کل جهان را به وجود آوردند. جوامع تازه استقلال یافته، هرگز از نظر اقتصادی و تقسیم کار ناعادلانه از سرمایه‌داری جهانی مستقل و جدا نشدند. حتا از نظر سیاسی و خط‌مشی استراتژیک (پس از رفع کشمکش‌های اولیه مربوط به استقلال) تفاوتی بنیادی و طولانی با سلطه‌گران خود را باعث نشدند. کشورهای مستقل خود را هم‌چنان عضو همان خانواده‌ی سابق (مشترک‌المنافع) و همسو و همگون با بافت جهانی سرمایه و به خصوص کشور مشخص سلطه‌گر سابق خویش یافتند و تلاشی جدی و چشم‌گیر برای به هم زدن این وضع نیز نتوانستند از خود نشان دهند. بنابراین به‌رغم بهره‌مند شدن این جوامع از «حکومت‌های بومی»، از آنجا که استقلال ذاتی و کافی را صاحب نگشتند و در جایگاه سابق درجا می‌زدند، چشم‌داشت هرگونه دستاورد عمده‌ای در حیطه‌ی رشد و تحول بنیادی از آن‌ها بیهوده بود.

اما نکته‌ی قابل تأمل آن‌که از مدت‌های قبل از این حوادث، چندین کشور ازجمله روسیه و چین دچار انقلابات بزرگ داخلی گشتند که هدف اصلی بیشتر این انقلاب‌ها نیز سرنگونی نظام حاکم بر کشورشان بود و نه استقلال ملی. اما شگفت آن‌که دیالکتیک تاریخ چنین رقم زد که این کشورها قبل از دست یازیدن به تحول و دستاورد عمده‌ی داخلی، یک‌باره و کاملاً از دنیای سرمایه‌داری جدا و واقعاً مستقل گشتند. همان‌طور که فرانسه بعد از انقلاب تا شکست ناپلئون، در برابر اروپای فئودالی ـ سلطنتی، خود را بیگانه و یاغی یافت. همه‌ی جوامعی که دچار انقلاب‌های درونی گشتند به‌ویژه شوروی و بعداً چین، به مراتب بیشتر و عمیق‌تر از کشورهایی که به مبارزه برای استقلال دست زده بودند، خود را در انزوا و محاصره دیدند. و از آن به بعد این جزایر بریده از سلطه‌ی سرمایه و فرهنگ بورژوازی، یکسره در معرض مداخله و محاصره‌ی جنگ سرد و گرم، اتحادیه‌ی نظامی خصمانه و تحریم و کارشکنی قرار گرفتند. لیکن فقط همین‌ها بودند که برای مدتی نسبتاً طولانی و به‌طور بنیادی، از بافت طبیعی و رایج جهان، جدا و مجزا (مستقل) شدند. اما همان‌طور که قبلاً اشاره شد، آن‌ها این استقلال و «تفاوت» را بدون دستاورد بزرگی برای پیشرفت، نمی‌ستودند. بنابراین در اولین گام سعی کردند از این وضعیت برای پیمودن «راهی دراز در یک شب» استفاده کنند، و خود را اگر نه جلوتر از جوامع پیشرفته‌ی صنعتی، دست‌کم به پای آن‌ها برسانند. اما این خود یکی از بزرگ‌ترین پارادوکس‌های غم‌انگیز انقلاب‌ها است.

انقلابی که برای پیشرفت به وجود می‌آید باعث تجزیه و جدایی از جهان می‌شود و این استقلال و انزوا به نوبه‌ی خود مانع پیشرفت و دگرگونی جامعه می‌شود. چراکه برای دست یافتن به این مهم، کشورهای انقلابی تنها می‌توانند از دو شکل اساسی کار یعنی کار مجسم یا همان سرمایه و تکنولوژی، یا کار مجرد یعنی نیروی کار توده‌ها و مردم زحمت‌کش به عنوان پشتوانه و منبع تحول، استفاده کنند. اما این هردو از دسترس آن‌ها به دلایلی بسی دور بود. سرمایه و تکنولوژی (چیزی که غرب مدت‌ها قبل در دوران انباشت اولیه و مرکانتلیسم به دست آورده بود) اکنون در اختیار و انحصار جهان سرمایه‌داری بود که با وسواس و حساست آن‌را از این جوامع محروم و دریغ می‌کرد. جدایی از امپراطوری جهانی باعث محرومیت از مخزن و منبع ثروت و تکنیک می‌شد و این نیز به نوبه‌ی خود موجب سرپیچی و خصومت نسبت به سیستم حاکم بر جهان می‌گشت و الی آخر. تنها چیز جانشین در این مورد عبارت بود از بهره‌کشی از نیروی کار (که غرب نیز در قرون قبل و مرحله‌ی انقلاب صنعتی از آن بسا بی‌رحمی و وسعت کامل بهره‌کشی‌های لازم را کرده بود).

اکنون انقلاب‌ها بر سر دوراهی قرار می‌گرفتند. از یک‌سو به خاطر بافت متمایز و متضادشان، راه آشتی و استفاده از سرمایه‌ی جهانی را به خود بسته می‌دیدند و از سوی دیگر به خاطر محتوا برابری‌طلبانه و رفاه و عدالتی که در مضمون و ذات انقلابشان قرار داشت نمی‌توانستند طبقات زحمتکش را به زیر تازیانه‌ی اقتصادی و کار طاقت‌فرسا و ریاضت و استثمار قرار دهند. بنابراین آن‌ها بالاخره چه می‌باید می‌کردند؟ آن‌ها تصمیم به استفاده از تنها ذخیره و پشتوانه‌ی واقعی خود، یعنی ارتش کار یا امواج انسانی گرفتند اما به شیوه‌ی خاص خود و نه سرمایه‌سالاری: کشاندن توده‌ها به عرصه‌های اقتصادی از طریق انگیزه‌های غیرمادی!. بسیج زحمتکشان. تهییج توده‌ها و تلقین اراده برای کار بزرگ. ایجاد محیطی احساسی و شعاری برای شرکت توده‌ها در همه‌ی امور. بالا بردن و ارج و تکریم پرشکوه و بی سابقه‌ی توده‌های تهی‌دست و گمنام و مردمان دون‌پایه و داغ لعنت خورده و...! «جهش بزرگ به جلو» و «استخانوفیسم» در چین و شوروی تجلیات این روند شگفت بودند. این هردو پرش بزرگ گرچه از نظر دنیا شکست‌خورده تلقی می‌شود اما دستاوردهای چشم‌گیر و تعیین‌کننده نیز به ارمغان آوردند. هرچند نه آن‌گونه که انتظار و تصور از آن را داشتند. اما کم‌کم دهه‌ها گذشت و آن جوّ حماسی و تب قهرمانی نیز فرو نشست.

با آمدن رهبران آرام‌تر و واقع‌بین‌تر، معلوم شد که انگیزه‌های غیرمادی و تهییج و بسیج مردم از طریق شور و شعار حتا اگر معجزه‌آسا هم باشد نمی‌تواند برای همیشه یا حتا مدتی طولانی تداوم یابد. بنابراین باید دنبال راهی درازمدت‌تر و طبیعی‌تر گردید و از استثنا به قاعده روی آورد. نتیجه آن‌که باید از آن استقلال (به معنی انزوا در جهان و تضاد با بافت حاکم بر آن) کم و بیش دست شست و از سر آشتی و تحمل‌پذیری با دشمنان دیروز برآمد. اما برای این‌کار نیز شوروی و چین دو روش متفاوت در پیش گرفتند که می‌توانند مورد مطالعه و تأمل قرار گیرند. چینی‌ها با حفظ اصول سوسیالیستی و مواضعی نسبتاً مستقل، با سرمایه‌ی جهانی و سیستم بازاری آن به توافق و سازش دست یافتند. به این ترتیب درهای سیاست را نیم‌باز و درهای اقتصاد را کاملاً گشودند. شوروی‌ها به دلایلی دیگر که در این اندک نمی‌گنجد، آن‌قدر در فرم ضروری دوران مابعد انقلاب، تأخیر داشتند که سرانجام درهای سیاست را مقدمتاً چنان گشودند که به تسلیم تمام‌عیار و فروپاشی کشور و اقتصاد و نظامشان منتهی شد. به‌هر روی این هردو پس از سال‌ها قهر، به جامعه‌ی جهانی که سراسر و بی‌استثنا وابستگی به یکدیگر است بازگشتند اما نه در آن موقعیتی که سال‌ها پیش آن را ترک کرده بودند. ●

شوخی /جدی‌های حاجی واشنگتنی

پیام یزدانجو

درس اول: حاجی واشنگتن را جدی بگیرید.

«حاجی واشنگتن» را که می‌بینیم مبهوت می‌شویم. بعد از مدت‌ها در سینمای ایران فیلمی دیدیم که از همان آغاز کارش را با تماشاگر یک‌سره کرده است. چه فرقی می‌کند که پانزده سال پیش ساخته شده باشد؛ یا همین دیروز؟

درس دوم: در صورت امکان، به سینما بروید.

از سینما که بیرون می‌آیید، سر در آن ساختمان غول‌آسا را که نگاه می‌کنید، فکر می‌کنید، نکند این‌جا مجتمع تجاری است و از سر شوخی با خریداران ـ یا شاید برای مبهوت کردن آن‌ها ـ نمایش فیلم می‌دهند. و البته نه، سینماست. حالا بیایید و هزار سفسطه‌بافی کنید که اگر سینما این است پس... . به قول معروف و یا نامعروف، همین است که هست. اصلاً چه لزومی دارد که این‌طور نباشد؟ چه‌طور باشد بهتر است؟ اصلاً چه کسی گفته این‌طور نباشد بهتر است؟

درس سوم: تاریخ سینما قضاوت خواهد کرد.

در این‌که مرحوم حاتمی شیفته‌ی تاریخ بود و دغدغه‌اش تاریخ بود شکی نیست؛ حتا این‌که می‌گویند فلانی از عهد قجر آمده، احتمالاً بعد از ظهور او در سینما، به فرهنگ عامه راه یافت. تا این‌جای کار هیچ اشکالی ندارد؛ خیلی هم خوب است. به هرحال، کارگردانی بود که ایران را می‌شناخت و دل‌اش برای گذشته‌ی آن می‌تپید. این‌هم اشکالی ندارد. اشکال کار این بود که گویا حاتمی هیچ‌گاه درست و حسابی نفهمید که فرق است میان تاریخ را به عرصه‌ی سینما کشیدن، و سینما را به عهد قجر بردن.این شد که سینمای ملی ایران هم برای خود اسطوره‌ای دست و پا کرد؛ و البته در ادامه هم اساطیر دیگر.

درس چهارم: تعجب نکنید.

ازجمله‌ی ارباب معرفت، جماعت منتقدان سینمایی ایران هستند که دانش و بینش آنان البته بر ما پوشیده نیست. بنابراین چندان تعجبی هم ندارد که این روزها لای هر مجله و روزنامه‌ی سینمایی را باز کنید، می‌بینید که داد سخن داده‌اند که: البته این سینمای ایرانی و هویت ملی، این فرهنگ اصیل و یادگار سنت‌ها، این هماهنگی سبک بامحتوا و این دیالوگ‌نویسی متبحرانه، و این اجرای تحسین‌برانگیز و... . بهانه هم که خواهی نخواهی پیدا می‌شود؛ حالا یکی استعمارستیزی و روشن‌بینی کارگردان را می‌بیند، یکی غم غربت یک ایرانی در فرنگ را؛ یکی کارشناس سینمای ایران است، و یکی عتیقه‌شناس مستشرق، و...

درس پنجم: تهران، واشنگتن نیست.

در این‌که نمایش «حاجی واشنگتن» به حال خیلی‌ها مفید افتاد، شکی نیست. فرصتی بود تا بعد از سال‌ها در خیلی چیزها بازبینی کنیم: در درک خود از سینما، و مهم‌تر از آن، در استنباط سیاست‌گذاران سینمایی در این‌باره. این‌طور که پیداست، هنوز سال‌ها مانده تا دریابیم که آیا سینما هنر است، یا صنعت است، یا یک رسانه است که خاص و عام خودش را دارد. وگرنه واقعاً چه معنایی دارد که بعد از این‌همه سال، این مجموعه تصاویر و اصوات را به نام فیلم به سالن‌های سینما گسیل کرده، و در بوق و کرنا کنیم که، این هم برگی دیگر از... مگر این‌که باور کنیم سیاست‌گذاران سینمایی ما بیش از آن‌که سینمایی باشند سیاسی‌اند. که البته بد هم نیست؛ هم نشان از باز شدن و اصلاح فضای فرهنگی ـ هنری کشور دارد، و هم مشت محکم دیگری است...!

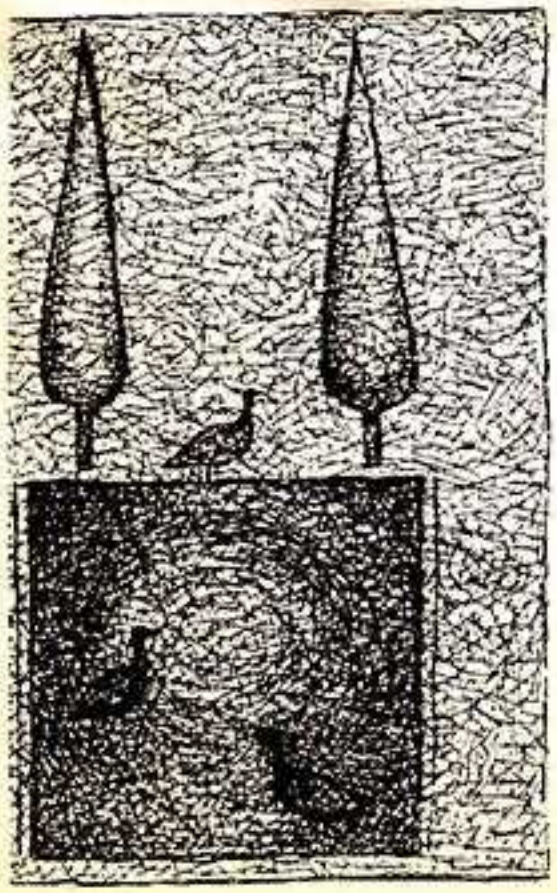
درس ششم: معمولاً قدر «مادر»ها را نمی‌دانیم.

برای حاتمی این بس‌که برای یک بار هم شده، نشان داد که می‌شود شیفته‌ی سنت‌ها بود و نوستالژیای دهه‌ی بیست و سی را داشت، و فضاهای اصیل ایرانی را هم به کار گرفت، و با این‌همه فیلم ساخت و سینمایی اندیشید. می‌شود این فیلم، بازی‌های جذاب، دیالوگ‌نویسی استادانه، فضاسازی و صحنه‌های خاطره‌انگیز، و هماهنگی سبکی و محتوایی، و البته مخاطب داشته باشد. و می‌شود بیش از پیش از هر ادعای تاریخی، فرهنگی، و سیاسی، مخاطب را متقاعد کرد که با سینما سر و کار دارد، که دارد فیلم می‌بیند. دریغ از «مادر» که این‌همه دست‌کم گرفته شد.

درس هفتم: پس این صدها مجله و هفته‌نامه و رنگین‌نامه‌ی سینمایی چه کاره‌اند؟

اگر قرار است نقد سینمایی بنویسیم ـ که نمی‌نویسیم ـ باید سینمایی هم دیده باشیم. این‌که چگونه می‌شود سینمای ایران را توجیه کرد مسأله‌ی ما نیست. خوش‌بختانه فعلاً این سینماست که موجودیت و مشروعیت خیلی‌ها را توجیه می‌کند: عده‌ای را به خاطر آن‌که در فستیوال‌های فرنگ جایزه گرفته‌اند، عده‌ای را به خاطر این‌که سی سال است بر سر حرف‌شان ایستاده‌اند، عده‌ای را به خاطر این‌که در ینگه‌ی دنیا فلسفه خوانده‌اند، عده‌ای را به خاطر این‌که حرف‌های سیاسی می‌زنند، عده‌ای را به خاطر این‌که رنگ و بوی سیاسی ندارند، عده‌ای را به خاطر این‌که استاد هستند، عده‌ای را به خاطر این‌که تازه‌واردند، عده‌ای را به خاطر این‌که سینمایی‌نویس هستند و البته داعیه دارند...

حالا این‌که سینمای ایران با این تولید عجیب و تبلیغ سرسام‌آور، چگونه اقتصاد خود را به‌سامان می‌کند، دیگر حیرت‌انگیز است. راستی اگر اغلب فیلم‌های ایرانی، حتا هزینه‌ی تمام شده‌ی خود را به واسطه‌ی بی‌اقبالی تماشاگران به دست نمی‌آورند، این سینما چگونه سر پا ایستاده است؟ ●



افشین شاهرودی

پیروزی

بحث درباره‌ی کیفیت زیبایی‌شناختی، اولین مسأله‌ای است که معمولاً در نقد یک عکس به آن پرداخته می‌شود. ترکیب عناصر تصویری، نور و رنگ، چاپ و... مسائلی ست که عموماً در نقدهای ساده نگرانه به آن‌ها بیشتر پرداخته می‌شود. چنین مواجهه‌ای با عکس اکثراً به صدور احکامی کلی منجر می‌گردد که از نوعی پیش‌داوری ناشی می‌شود. به همین علت راه را بر تحلیل معنایی عکس تا حدود زیادی می‌بندد. معمولاً معیار چنین نقد و بررسی‌هایی معیارهایی است که از سایر هنرهای بصری ازجمله نقاشی گرفته شده است. در حالی‌که برای نقد واقع‌گرایانه‌ی عکس معیارهایی لازم است که از ذات عکاسی برخاسته باشد. (که البته این بماند برای بعدها.)

اما از زاویه‌ی دیگری نیز می‌توان به عکس نگاه کرد. از زاویه‌ی تحلیل. نقد، ارزش‌ها را زیر سؤال می‌برد و به توفیق یا عدم توفیق عکاس در بیان مقصود می‌پردازد و تحلیل، الگوهایی به دست می‌دهد که معانی نهفته در اثر را کشف کنیم. نقد با درستی‌ها و نادرستی‌ها کار دارد و تحلیل با معانی نمادها. از این‌رو ما سعی داریم به عکس‌هایی که برای این صفحه‌ها انتخاب می‌کنیم از دیدی تحلیلی بپردازیم.

در عکس این شماره که از سعید دستوری است همه‌چیز تحت‌الشعاع تقابل تیرگی و روشنی است، ذهن بیننده در اولین برخورد با عکس با این موضوع درگیر می‌شود.

در پیشینه‌ی فرهنگ ایرانی ثنویت یک اصل کلی است و زندگی و حیات و تکامل بر آن استوار است. بر اساس این اصل دو اسطوره‌ی اهورا و اهریمن (خیر و شر) با یک‌دیگر در مبارزه‌ای دایمی تلاش می‌کنند و زندگی انسان در سایه‌ی این مبارزه شکل می‌گیرد و تکامل می‌یابد. تولد و مرگ، شب و روز، زشتی و زیبایی، خوبی و بدی، سپیدی و سیاهی و... نشانه‌هایی از این دو اسطوره و این مبارزه‌ی دایمی است. حیات و زندگی انسان و لحظه‌های پست و بلند آن به برتری‌های موقتی هرکدام از این‌دو اسطوره بر یک‌دیگر، دلالت دارند.

اگرچه در طول این مبارزه هم اهورا و هم اهریمن هرکدام متناوب به برتری‌های موقتی دست می‌یابند، اما درنهایت این اهورا است که پیروز خواهد شد. این نوید در فرهنگ ایرانی به انسان داده شده است.

از این دید عکس سعید دستوری صرف‌نظر از این‌که عکس خوبی است یا نه می‌تواند به بیانی نمادین از جنگ بین خیر و شر تعبیر شود. مسایل زیبایی‌شناختی ازجمله ترکیب عناصر تصویری و نیز استفاده از تکنیک‌های ویژه ابزاری‌ست که عکاس با استفاده از آن‌ها کوشش می‌کند به بیان کامل معنای مورد نظر خود دست یابد. آیا سعید دستوری توانسته است به بیان این معنا توفیق یابد؟ آیا توانسته است از ابزار خویش به نحو مطلوب استفاده کند؟ آیا برای موفقیت در این امر تسلط تکنیکی لازم را دارد؟ پاسخ به چنین سؤال‌هایی را باید در حیطه‌ی نقد جست‌وجو کرد و ما هنوز قصد نقد نکرده‌ایم.

چهره‌ی سوژه که کارگر جوانی است نشانگر تلاش فراوان او برای معاش و خستگی او از کار است. مگر کار و تلاش نشانه‌ای از مبارزه‌ی انسان برای کسب شرایط بهتر نیست؟ اسطوره‌ها شواهد مثالی انسان هستند. اگر عکاس توانسته است در این عکس چنین معنایی را با مخاطبین خود در میان بگذارد، باید گفت این عکس به دلیل تأکید بیشتر بر وسعت تاریکی بیانگر تضاد موجود در زندگی انسان معاصر یعنی شرایط بد و خوب، فقر و غنا، گرسنگی و سیری، جنگ و صلح، ویرانگری و سازندگی، تبعیض و برابری و... و درنهایت آرزوی استقرار زندگی بهتر یا به عبارت دیگر پیروزی اهورا است.

و دست آخر می‌ماند این سؤال‌ها که جهت نگاه سوژه به چه معناست؟ حالت دست و دست‌افزار او چه مقصودی را تأمین می‌کند؟ چرا عکس سیاه و سفید است؟ اعوجاج چهره‌ی سوژه برای چیست؟ و حساسیت‌های عاطفی عکاس را در کجای تصویر باید جست‌وجو کرد؟ سؤال‌های بسیار دیگری از این دست وجود دارد که پاسخ به آن‌ها به شمار مخاطبین عکس متنوع است. ✪

پرویز کلانتری

اطلسی تازه‌ی بیمارستان

در سرتاسر سواحل کارائیب از خلیج مکزیک تا انتهای آمریکای جنوبی از روز بیست و یکم مارچ، یک ماه تمام کارناوال شادی برپاست که مردم با رقص و آواز مذهبی به جنگ ظلمت و اندوه می‌روند. منشاء این آیین مقدس، زندگی ملکه‌ای از این سرزمینی بود که با ساز جادویی‌اش در هر طلوع به نبرد تاریکی می‌رفته است. یادآور اسطوره‌ی یونانی اورفه که سازی قلب مانند داشت.

با نوای ساز اورفه هر سپیده‌دم، هنر و شادمانی طلوع می‌کرده است تا روزی که رب‌النوع تاریکی قلب اورفه را اسیر طلسم تاریکی می‌کند.

این طلسم با هدیه‌ی قلب جوان عاشقی می‌شکند. در سواحل دریای کارائیب این افسانه به روایت‌های گوناگون نقل می‌شود. به روایتی در شمال، این قلب مال تاجر دریانوردی‌ست. در جنوب، قلب شکارچی و در مرکز، قلب یک عاشق شیدا، که اورفه را از طلسم می‌رهاند.

منیرسیحون پس از مدت‌ها انتظار در بیمارستانی در پاریس، سرانجام قلبی برایش پیدا شده است که طلسم تاریکی را می‌شکند و زندگی را به او بازمی‌گرداند. منیرسیحون اورفه‌ای نیست که طلوع آفتاب به فرمان ساز او باشد و طلسم ساز قلب گونه اورفه هم دروغی است که من بافته‌ام، اما واقعیت این است که: سال‌ها منیر از هم‌نشینی با هنرمندان معاصرش بهره جسته تا به معنی واقعی کلمه «منیر» شده است.

یک قرن تمام بخش مهمی از نقاشی معاصر ایران با ضرب‌آهنگ ساز قلب او از گالری سیحون طلوع کرده است. هنرمندانی چون زنده‌رودی، پیل آرام، بهمن محصص، سهراب سپهری و مسعود عربشاهی و دیگران...

منیر سیحون خاطرات فراوان باارزشی از مهم‌ترین نقاشان معاصر دارد. هرگاه خواسته‌ام مطلبی درباره‌ی یکی از آن‌ها بنویسم به او مراجعه کرده‌ام. درباره‌ی دکتر وینچرزوبیانکی‌نی طبیب، شاعر و نقاش ایتالیایی مقیم ایران، هم او بود که اطلاعات دست اول باارزشی را در اختیارم گذاشت. که چگونه مسلمان شد و چگونه با یک زن ایرانی ازدواج کرده و سال‌ها در ایران ماندگار شد، چگونه با جلال آل احمد دوست شد و چگونه با الهام از کوبرنشینان و روستاییان سواحل جنوب ایران، آثارش را خلق کرد.

بیانکی‌نی پس از پرسه زدن در بیابان‌های ایران و فراغت از معالجه‌ی بیماران آن نواحی، هرگاه که به تهران می‌آمده، مستقیم به گالری سیحون می‌رفته است دست و صورت و جوراب‌هایش را می‌شسته و گرد راه از تن می‌سترده تا با خیال راحت، هم‌چون کودکی ذوق‌زده و سرمست از تحسین بیننده، آخرین طرح‌هایش را به منیر نشان بدهد. اما بیانکی‌نی طبیب که همواره در کار مداوای بیماران در دغه بود، با مصرف داروی اشتباهی برای مداوای چشمان خود، عاقبت کور می‌شود و به این ترتیب بیانکی‌نی نقاش برای همیشه محروم از تماشای زیبایی‌های جهان، همراه زن و فرزندانش ایران را با حسرت تماشای چشم‌اندازهای آن ترک می‌کند!

منیر این قسمت از داستان را با اندوه عمیقی برایم حکایت کرده است.

□

شاید جالب‌ترین بخش تاریخ شفاهی او راجع به سهراب سپهری باشد. ازجمله این‌که چگونه در اثر یک سوءتفاهم ساواک سهراب را دستگیر کرد.

اتوموبیل لندرور سافاری سهراب هیچ به قیافه و روحیه‌ی ظریف شاعر نمی‌آمد. شبی از شب‌ها در جاده‌های خاکی منطقه‌ی جنگلی شیان، دروازه‌ی باغ بزرگی باز بوده است و او به قصد عقب و جلو کردن ماشین در آن کوره‌راه نادانسته وارد باغی می‌شود که سر از زندان ساواک درمی‌آورد. در طول شبانه‌روزی که اسیر مأموران امنیتی بوده است. سؤال و جواب‌های خنده‌آور و به شدت تلخی بین او و مأموران رد و بدل شده است. تا این‌که برای ارتباط با جهان بیرون به او اجازه داده می‌شود فقط یک‌بار از تلفن استفاده کند. به این ترتیب منیر در جریان قرار می‌گیرد و سراسیمه به دنبال آزادی او می‌شتابد.

هنرمندان بوده و سهراب آن شب از میهمانی او برمی‌گشته است که او را با آن ریش انبوه و ماشین کذایی به جای یک عنصر خطرناک از شبکه‌ای چریکی عوضی گرفته بودند، به گمان این‌که برای شناسایی و اقدامات خرابکارانه، به آن محوطه‌ی ممنوع وارد شده است. به این ترتیب برای کشف هویت او، سین و جیم آغاز می‌شود، و او هم اعتراف می‌کند که مسلمان است و اهل کاشان و حرفه‌اش نقاشی است. در توضیح حرفه‌اش اضافه می‌کند: گاه‌گاهی برای ما قفسی می‌سازد تا به آواز شقایقی که در آن زندانی است دل تنهایی‌مان تازه شود.

سین: گفتی قفس؟ آن‌هم برای شقایق؟

جیم: البته می‌دانم که حوض نقاشی من بی‌ماهی است!

سین: پدرت چه کاره است؟

جیم: پدرم خدابیامرز خط خوبی داشت. تار هم می‌ساخت و تار هم می‌زد.

سین: کجا بودی و این وقت شب از کجا می‌آمدی؟

جیم: از خانه‌ی دوست.

سین: نگفتی آن‌جا چه خبر بود؟

جیم: آن‌جا نان بود و استکان و تجرع. حنجره می‌سوخت در صراحت ودکا! رفتیم تا میز تامزه ماست تا طراوت سبزی.

سین: خب بعد چی شد؟

جیم: باز که گشتم زن دم درگاه بود با بدنی از همیشه‌های جراحت.

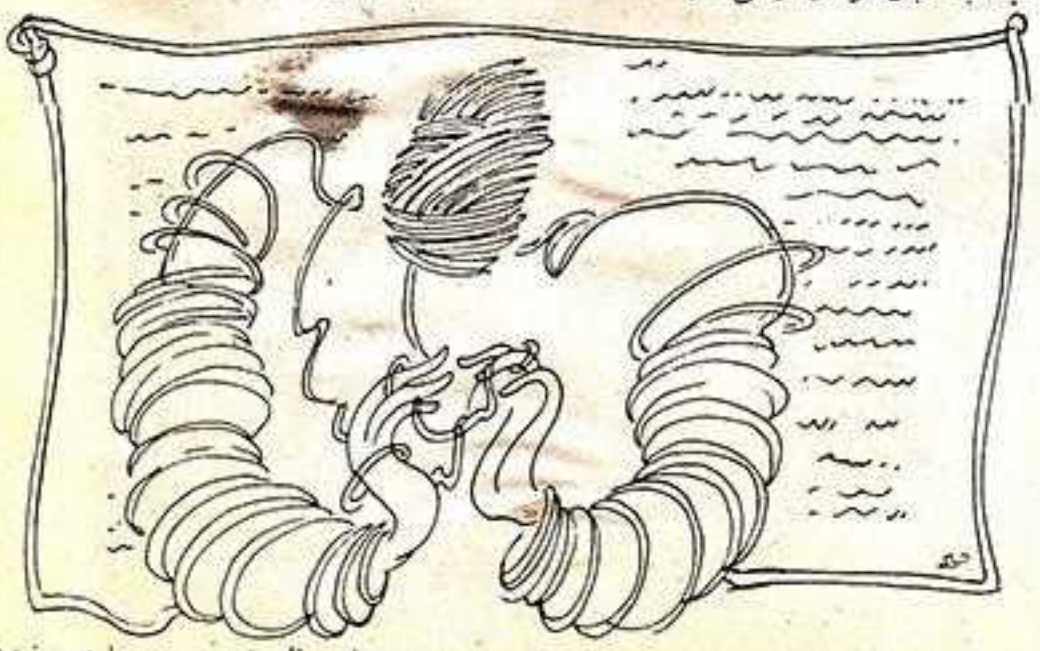
سین: اما هنوز نگفتی اصلاً چرا وارد این محوطه شدی؟

جیم: از بوی علف این‌جا به یاد گلستانه افتادم.

سین: بوی علف؟ فقط همین؟

جیم: و صدای پای آب!

سین: وقتی فهمیدی این‌جا علف‌زار برای چربدن جناب‌عالی نیست، چرا دور نزدی و برنگشتی بری پی کارت؟



خانه‌ی فرشید علی‌شاهی با معماری زیبایش در منطقه‌ی جنگلی شیان، همواره محفل

جیم: پرهیز داشتم که چرخ ماشین توی نهر آب برود و خدای ناکرده آب را گل بکنم!

سین: با آب چکار داشتی؟ توی نهر چی بود؟

جیم: حنجره‌ی جوی آب را قوطی کنسرو خالی زخمی می‌کرد.

آن‌ها به گمان این‌که آن عنصر خطرناک برای پنهان کردن هدف اصلی، نقش بازی می‌کند و آن‌ها را دست انداخته، به او گفته‌اند: خودت را زدی به کوچه‌ی علی‌چپ؟ و لابد اصلاً نمی‌دونی کوچه علی‌چپ کجاست؟

جیم ـ کوچه‌باغی است که از خواب خدا سبزتر است!

سین ـ دیگه از این کوچه چی می‌دونی؟

جیم ـ البته در کوچه علی‌چپ عشق به اندازه‌ی پرهای صداقت آبی است.

در پرونده آمده است: نام‌برده در طول بازجویی چندین بار از مأموران ما پرسیده است: کفش‌هایم کو؟ و بنابر اظهاراتش گویا در اثر بی‌خوابی به گمان این‌که کسی او را صدا می‌زده «سهراب؟» در آن وقت شب از خانه بیرون می‌آید ولی متوجه می‌شود کفش‌هایش نیست، و لذا در جست‌وجوی کفش‌هایش به منطقه‌ی نظامی و ممنوعه‌ی شیان وارد می‌شود.

دو روز بعد از آزادی، همه‌ی این ماجرا را زنده‌یاد سهراب سپهری با طنز شیرینش در گالری سیحون و در حضور منیر سیحون برای من و عباس حجت‌پناه حکایت می‌کرد و گفت همان مأمورانی که با خشونت و اهانت با او برخورد کرده بودند پس از روشن شدن سوءتفاهمات به خیال این‌که او با مقامات بالا سروکار دارد، چاپلوسانه به شکل مضحکی تغییر رفتار دادند و به اصطلاح سعی داشتند هرطور شده از دلش درآورند و بدیهی است آن‌چه را که من می‌نویسم همان گفته‌های طنزآمیز سهراب است که به مدد حافظه بازسازی شده است.

اگرچه سین و جیم‌ها برای طرفین خالی از تفریح نبوده است ولی سرانجام آن‌ها برای پایان دادن به کمدی سین جیم ناچار به تهدیدهایی شده‌اند که تازه شاعر اهل کاشان را ترس فرا می‌گیرد.

موقعیت سهراب مثل موقعیت آقای کاف در داستان محاکمه‌ی کافکا بوده است. بازداشت شده بود، به جرمی که نمی‌دانست چیست، از طرف مقامی که نمی‌دانست کیست!

و حالا دچار ترس شده بود که به مراتب شفاف‌تر از «آنگواس» همان ترسی که «سورن کی‌یرکه گار» فیلسوف دانمارکی گفته است.

من فقط یک‌بار آن ترس را در چهره‌ی سهراب دیده بودم. آن‌هم وقتی بود که توی دانشکده، خبر خودکشی ندیمی، یکی از دانشجویان رمانتیک دانشکده را شنیدیم. همان عاشق دل‌خسته‌ای که پس از مرگ معشوقه، نیمه‌های شب به گورستان رفته بود و دسته‌ی کارد را بر سنگ گور، و نوک تیز آن را بر قلبش گذاشته بود و چنان سنگ سرد گور را صمیمانه در آغوش فشرده بود که در دم کار را یک‌سره کرده بود!

سهراب ساعتی قبل را سرگرم تماشای ماه در خانه‌ی علی‌شاهی، چنان سرمست از باده‌ی الهامات شاعرانه بود که در بازگشت...، سر از آن محوطه‌ی هولناک و اسارت مأموران ساواک درآورده بود. اینک که به قول معروف مستی شعر از سر پریده و تازه دو ریالی‌اش افتاده بود، با واقعیت مخمصه‌ی اسارت در ساواک روبه‌رو می‌شد. یک بار هم از منیر اطلاعاتی خواسته بودم از: جری پولاک نقاش فرانسوی ماجراجویی که رفته بود به جزیره‌ی هرمز و مثل اهالی بومی آن جزیره زندگی می‌کرد و مثل آن‌ها لنگ می‌بست و بزهای جزیره را هم به رنگ آبی نقاشی می‌کرد. منیر نمونه‌هایی از آثارش را در اختیارم گذاشت نقاشی‌هایی با رنگ‌های تند از آن جزیره‌ی آفتاب‌خیز خلق کرده بود که اندک شباهتی به آثار گوگن داشت.

اطلاعاتی را که منیر درباره‌ی نقاشان معاصرش در اختیارم می‌گذاشت در بایگانی هیچ اداره‌ای از فرهنگ و هنر به دست نمی‌آمد. و خوشبختانه این مهم‌ترین منبع تاریخ شفاهی نقاشی معاصر ایران هنوز هم در کنار ماست. در سال‌های اخیر هرگاه به دیدنش رفته‌ام سخت درگیر بوده است. درگیر دعواهای حقوقی گوناگون از چک و سفته‌ی بی‌محل گرفته تا مشکلات مربوط به گالری! بدین‌سان قلب او در نبرد با مشکلات روزمره فرسوده و خسته شد.

امروز خوشبختانه قلبی برای او پیدا شده است. امروز او باز، دم در ایستاده است، با بدنی از همیشه، اما با قلب دیگری. کدام قلب؟ قلب شکارچی سلحشور؟ یا دریانوردی دنیا دیده؟ و یا قلب عاشقی که زندگی را به او و رونق هنر را به گالری سیحون بازگرداند؟ ✪

پیرایه یغمایی

نامه‌ی مصور کلامی

از کلود مونه (Claude Monet) به جرج چارپن‌تیر (Georges Charpentier) ناشر.

من به معنای واقعی این‌جا بی‌پولم. به‌طوری‌که ناچارم خاضعانه از مردم استدعا کنم از من نگهداری کنند. بدون داشتن یک پنی برای خریدن بوم و رنگ.

امروز صبح سری به تو زدم به امید این‌که بتوانیم معامله‌ی کوچکی با هم داشته باشیم. مهم نیست که چقدر کوچک. همان‌قدر که دست خالی به خانه برنگردم. نتوانستم ببینمت و خیلی حیف شد.

برایت یک تابلو می‌فرستم، فکر می‌کنم خوشت بیاید در مقابل آن تقاضای ۱۵۰ فرانک دارم، اگر به نظرت زیاد است ۱۰۰ فرانک، خیلی از تو ممنون خواهم شد اگر پول را برایم به وتویل در سانه‌اووی (Vethevil, Seine/Oise) بفرستی. اگر این تابلو دلخواه تو نیست، وقتی برگشتم آن را با یکی دیگر عوض می‌کنم.

پیشاپیش از تو ممنونم
مخلص صمیمی تو مونه

در حاشیه

من احساس می‌کنم می‌توانستم این خواهش را از تو داشته باشم، برای این‌که خودت از خیلی وقت پیش مرا امیدوار کرده بودی که چیزهایی از من بخری، می‌خواهم خواهش کنم اگر ممکن است لطف کنی و ۵ یا ۱۰ لوییز (Louis) به من قرض بدهی یا برایم بفرستی. چراکه من در حال حاضر با مشکلات وحشتناکی درگیرم. ده روز در پاریس بودم بدون درآوردن یک پنی و نمی‌توانم دست خالی به خانه‌ای برگردم که همسرم در آن به سختی بیمار است. با دادن این پول به حامل، در حق من لطف بسیار بزرگی می‌کنی. به محض این‌که برای همیشه به پاریس برگشتم، به تو سری می‌زنم و یا با دادن تابلو و یا با پس دادن پول آن را جبران می‌کنم.

امیدوارم مرا جواب نکنی.*

• سال ۱۸۷۶ به خصوص برای مونه سال بدی بود. باز هم شرایط مالی بسیار بدی داشت. همسرش نیز به سختی بیمار بود و سال بعد نیز بر اثر این بیماری درگذشت.

در ژانویه او با هم‌خانگی خانم هوشه ده (Madame Hoschedé) و شش فرزندش خانه‌ای در وته ویل اجاره کرده بود. در ۱۸۸۰ مونه به عنوان یک نقاش بزرگ شناخته شده و یکه‌تاز صحنه‌ها بود اما این توفیق فقط فشار سنگین‌تری به تغلای درونی‌اش وارد آورد. در ۱۸۸۳ برای زندگی به روستای گیورنی (Giverny) در نزدیکی مرز نرماندی رفت. در آن‌جا او در میان حلقه‌ی خانوادگی خود می‌زیست چراکه در سال ۱۸۹۲ با خانم هوشه ده ازدواج کرده بود و دوستانش نیز گه‌گاه با او دیداری داشتند.

در سوگ علی دشتی

دیگر تمام شد. وقتی در گودال می‌گذارندت، بر رویت خاک می‌ریزند و خاک را با گل می‌پوشانند دیگر باور می‌کنی که تمام شده است. درد و رنج و عذاب تمام شده است و از سویی شادی، امید، انرژیِ بی حد و عشق به زندگی، به پایان رسیده است. آن راه را که می‌رفتیم تا به خانه‌ی آخر «علی» برسیم، انگار از دالان بهشت می‌گذشتیم. سبز، سبز، زیر آفتاب داغ و آدم‌سوز امردادماه، احساس این سبزی و طراوت غریب می‌نمود. انگار از دالان بهشت می‌گذشتیم در داغیِ جهنم... انگار «علی»، ما را برای هواخوری و لذت بردن از یک روز داغ تابستانی، به جایی خوش آب و هوا و سرسبز خوانده بود و عجیب این خواندن درست از آب درآمده بود. ما در آخرین روزی که با «علی» بودیم حتا، روز خوشی را گذراندیم. آن بالا، در کنار امامزاده‌ای با معماری‌یی دلنشین، زیر آن درخت صدها سال گرفته با سایه‌ی عظیمش، وقتی دوست بی‌مانندمان را باقی می‌گذاشتیم، صدای زندگی از هر سو به گوش می‌رسید. صدای خنده و شادیِ کسانی که برای گذراندن روزی خوش در کنار رودخانه‌ی پر آب و خنکیِ سبز، به «ورده» آمده بودند، صدای بازیِ بچه‌ها، صدای نی که معلوم نشد از کجا می‌آمد، نوید ادامه‌ی زندگی بود و من در آن لحظه با تمام وجود احساس کردم که «علی» زنده‌ست و تا همیشه با ما و در میان بحث‌ها و شادی‌های ماست. و بعد از آن، قرار گرفتم. علی عجیب مکان درستی را برای ادامه‌ی خود برگزیده‌ست...

غریب است زندگی و غریب‌تر از آن، مرگ... چه‌قدر همیشه به ما نزدیک است و دور از ما. همه می‌دانیم که در روزهایی که می‌رسند، عزیزی را از دست می‌دهیم. حتا در انتظار می‌مانیم. مرگ گاه دیر هم می‌کند. در انتظار می‌مانیم، اما آن لحظه‌ای که «خبر بد» به گوشمان می‌رسد، از هم دریده می‌شویم. باور نمی‌کنیم، واقعیت تلخ می‌شود، سرمان به دوّار می‌افتد، تپش دلمان تند و کند می‌شود، مزه‌ی دهانمان گس می‌شود. بی‌قرار به دور خود می‌چرخیم. باور نمی‌کنیم. هرگز با مرگ نتوانسته‌ایم کنار بیاییم. خبر مرگ هرکسی، همیشه بی‌اختیار پریشان‌مان کرده است. خبر مرگ هر کسی، همیشه بی‌اختیار، پریشان‌مان کرده است. ریشه‌هایمان لرزیده است. با مرگ کنار نمی‌آییم. انگار مرگ آن فاجعه‌ی به فاصله‌ی بسیار از ماست که هرگز جرأت نزدیک‌شدن به ما و اطرافیان ما را ندارد. مرگ از آنِ بقیه است همیشه... هراس از مرگ و فرار از فکر آن، به گونه‌ای در تک‌تک ما آدم‌ها هست. در کودکی، وحشت مرگ بزرگ‌ترها، هر شب خواب از چشمان‌مان می‌دزدد و بزرگ‌تر که می‌شویم، ابعاد گسترده‌ی مرگ، توأمان با فلسفه‌های مختلفی که برای آن برمی‌گزینیم، برای بعضی‌هامان، فکر لحظه به لحظه‌ی همراه با زندگی می‌شود. مرگ چیست؟ چرا آن‌قدر به آن اندیشه می‌کنیم؟ این پدیده‌ی تا به این حد نزدیک به پوست خود را چه زمان درمی‌یابیم؟

اگر نتیجه‌ی رفتن‌هایمان مثل رفتن دوست ما با آن‌همه شور که سعی داشت همیشه، همه را به هم نزدیک کند، کدورت‌ها را بزداید، شادی را جانشین غم کند، این باشد که اندکی به خودمان بیاییم، تا دیر نشده بیاییم!...

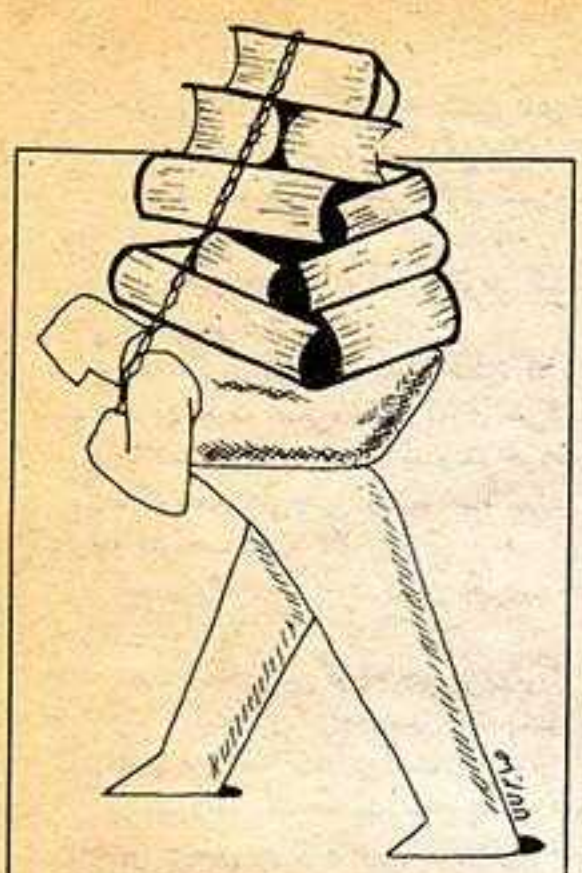
بهرخ منتظمی

علی دشتی، روشنفکر فعال و متعهدی که در زمینه‌ی ادبیات و هنر، به‌ویژه هنر نقاشی و سینما قلم می‌زد و یار مهربان هر اجتماع فرهنگی بود در سن ۴۴ سالگی بر اثر سرطان خون چشم از این جهان فرو بست.

آدینه به دوستان، خانواده و به‌ویژه برادرش مصطفی دشتی این مصیبت را تسلیت می‌گوید.

آدینه

هر ۱۵ روز یک‌بار منتشر می‌شود یکم و شانزدهم هر ماه آن را بخرید و به دوستانتان هم توصیه کنید.



کتاب، بدون معرفی، بدون تبلیغ، گنجه‌ی در بسته‌ای است که هیچ‌کس نمی‌داند درون آن چیست. پس به سوی آن نمی‌آید، آن را نمی‌خرد و نمی‌خواند.

کتاب را معرفی و تبلیغ کنید تا خواننده از آن شناخت بیابد، آن را بخواند و به دیگران نیز بگوید که بخوانند.

سهم ناشر تبلیغ کتاب است و سهم مجله معرفی آن.

اما آیا بدون تبلیغ، بدون بقای حیات مجله، می‌توان به معرفی کتاب ادامه داد؟

صدای شما:

از این پس، آدینه، بر آن است تا نظرها، پیشنهادها، انتقادهای شما را درباره‌ی شکل و محتوا و دست‌اندرکاران مجله، در همین «صدای شما» به چاپ برساند. پس، اگر نگران شماره‌های آتی آدینه‌ی خودتان هستید، اندیشه و برداشت‌های خود را با ما در میان بگذارید. به نام خود شما و یا چنان‌چه دوست نداشتید با امضای محفوظ به چاپ می‌رسانیم. منتظر صدای شما از تلفن ۹۳۵۸۴۶ هستیم.

سردبیر

آقای علی عزتی، کارمند:
در آدینه در قیاس با شماره‌های گذشته در زمینه‌های مختلف تفاوت‌های بارزی به چشم می‌خورد. به‌خصوص تنوع در مطالب و مقاله‌های فرهنگی و هنری.
در زمینه‌ی مطالب ورزشی و معرفی کتاب دارای نقاط ضعفی بود که مطمئناً سردبیر بر روی آن‌ها تأمل بیشتری خواهد داشت. البته ضرورت چاپ مقاله‌ی ورزشی جای بحث دارد. نکته‌ی دیگر طرح‌های روی جلد بود که دارای ضعف بسیاری بود به امید تجدید نظر.

آقای شهرام قربانی، دکتر داروساز:
من سال‌هاست که آدینه را می‌خوانم.
مجله بعد از افتی محسوس در شماره‌های گذشته، در دوره‌ی جدید با مطالبی پربارتر، خوشحال‌کننده است. ولی هنوز هم دارای نقاط ضعفی است که البته برطرف کردنی است و من به اختصار عرض می‌کنم.
۱- وجود غلط‌های زیاد در متن مقالات.
۲- چاپ بد مجله و ضعف نقاشی‌های روی جلد.
۳- ضعف اساسی در صفحه‌ی معرفی کتاب.

خانم فریده محسنی، یک خواننده‌ی حرفه‌ای:
مجله با این همه سابقه‌ی انتشار بعید است این‌قدر شتاب‌زده عمل کند که تقریباً هیچ مطلبی بدون غلط نباشد، خواهش می‌کنم هم مطالب را درشت‌تر چاپ کنید. هم در تصحیح و نسخه‌خوانی بیشتر دقت کنید.

آقای حبیب‌زاده، معلم:
من از خواننده‌های قدیمی آدینه هستم اصلاً انتظار نداشتم این‌قدر مجله را زیرورو کنید. آدینه چرا دیگر مثل سابق نیست؟ همه‌چیزش را به هم ریختید. من با این سن بالا چه‌جوری مطالب ریز را بخوانم؟ خواهش می‌کنم مطالب را درشت‌تر چاپ کنید.

آقای جعفریه، مدیر نشر ثالث:
آدینه حالا زنده شد، از بنیاد تغییرش دادید، مدتی بود دیگر آدینه را نمی‌خواندم ولی حالا حتماً می‌خوانم.

آقای حسینخانی، مدیر انتشارات آگاه:
آدینه در دوره‌ی جدید، خوب شده است. مطالب خوبی انتخاب کردید. امیدوارم سطح مطالب را پایین نیاورید و دچار روزمره‌گی نشوید.

آقای کریمی، مدیر نشر نیلوفر:
من مجله را روی دکه دیدم و به‌طور سطحی یک ورق زدم خوشم آمد. و خریدم. خیلی بهتر از گذشته شده است. اما آقای کوشان نمی‌بایست دو جا عکس خودش را چاپ می‌کرد.

حسین‌پور، کارمند:
آقا، این مجله پر از غلط بود. حروف ریز بود، کم‌رنگ بود. اصلاً قابل خواندن نبود. این چه‌جور مجله‌ای است که درآوردید؟ همه‌چیز این مجله را به هم ریختید.

خانم حسینی، دانشجو:
من مجله را خواندم. از مطالب مجله خوشم آمد ولی بعضی از صفحه‌ها آن‌قدر کم‌رنگ و ریز بود که با چشم مسلح هم قابل رؤیت نبود. به هرحال دست شما درد نکند.

خانم رزا جمالی، شاعر و منتقد:
شماره‌های قبل آدینه را، راستش نمی‌خواندم ولی حالا هیچ مطلبی نبود که نخوانده از روی آن رد بشوم، همه را خواندم.

ناصر زرافشان، نویسنده:
مجله‌ی آدینه شماره‌ی جدید را خریدم، ورق زدم و خیلی پسندیدم، من اعتقاد دارم که کوشان این توان را دارد که مجله‌ی وزین ادبی را خوب اداره کند.

آقای کامران‌کتابفروش:
آدینه‌ی جدید پر از مطلب خواندنی است و خوانندگان خوب استقبال کردند، قبلاً اگر ۵ نسخه می‌فروختیم الان ۱۵ نسخه می‌فروشیم.

یکی از فروشندگان نشر مروارید:
از آدینه در فروشگاه ما خوب استقبال کردند قبلاً ۳۰ نسخه می‌فروختیم حالا ۸۰ نسخه تقاضا کردیم و این نشان می‌دهد که خوانندگان از نشریه خوششان آمده است.

آقای شهسواری، منتقد:
حالا همه‌ی مطالب آدینه متنوع شده است و قابل خواندن است. در مورد حذف صفحه‌ی شعر کار خوبی کردید. رییس جمهور یک مملکت ۸ سال بیشتر بر سر کار نیست، مسؤول صفحه‌ی شعر آدینه ۱۵-۱۰ سال صفحه را اداره کرد، بس است. حالا سلیقه‌های تازه‌تر را اعمال کنید.

عباسی، یک خواننده‌ی حرفه‌ای آدینه:
من خواننده‌ی حرفه‌ای مجله‌ی شما هستم. چرا سطح مجله را پایین آوردید. اصلاً انتظار نداشتم مجله را این‌جوری منتشر کنید، وقتی مجله را دیدم یکه خوردم. چرا اصلاً در یک مجله‌ی ادبی شعر نگذاشتید؟

علی باباچاهی، شاعر و منتقد:
شما که در آدینه شعر نمی‌گذارید. و شعر تاپ و عالی می‌خواهید. حداقل از خودتان یک شعر تاپ و عالی به من نشان بدهید ببینم شعر تاپ و عالی چه‌جور شعری‌ست.

یک خواننده:
مطالب مجله با حروف خیلی ریز چاپ شده که اصلاً قابل خواندن نیست. از ادبیات بیشتر چاپ کنید، از سیاست کمتر، چون هفته‌نامه‌های سیاسی زیادی هست که خواننده می‌رود آن را می‌خرد و می‌خواند.

آقای کیانیان، مدیر نشر چشمه:
به شما تبریک می‌گویم. آدینه یک تحرک تازه‌ای پیدا کرد و این کار خوبی است، بخش خبر خیلی خوب و تازه بود.

آقای موسوی:
این چه عکس‌هایی بود روی جلد چاپ کردید، بیشتر شبیه کاریکاتور بود. از یک مجله‌ی ادبی بعید است این‌جور عکس روی جلد مجله بزنند، هرچند طراحی جلد خیلی خوب بود، اما آن عکس‌ها کار را خراب کرد.

آقای رجب‌زاده، شاعر:
مجله عالی شده، در گذشته مجله‌ی آدینه همراه با خواننده‌اش پیر شده بود، جوانان را حذف کرده بود. امیدوارم به همین شکل ادامه بدهید.

عبدالرضایی، شاعر:
کار بسیار خوبی را شروع کردید، بخش شعر دیگر قابل خواندن نبود.

آل رسول، مدیر انتشارات زمان:
من از مصاحبه با فرزانه بسیار خوشم آمد هیچ خبری از فرزانه نداشتم. مجله خیلی خوب شده است. ای‌کاش خبر در مورد بهرام صادقی را از من می‌پرسیدید. من بیشتر اطلاع داشتم. ●

مؤسسهٔ **انتشارات نگاه** منتشر کرد

مکتب‌های ادبی

جلد اول و دوم

تألیف رضا سیدحسینی

داستان و نقد داستان

جلداول،دوم و سوم

گزیده و ترجمهٔ

احمدگلشیری

بوته‌زار

نوشتهٔ

علی محمد افغانی

مرگ کسب‌وکار من است

نوشتهٔ روبر مرل

ترجمهٔ احمد شاملو

چهار شاعر آزادی

تألیف

محمدعلی سپانلو

برباد رفته

نوشتهٔ مارگارت میچل

ترجمهٔ حسن شهباز

دیوان شهریار

دورهٔ سه جلدی

محمدحسین شهریار

نامه‌های صادق هدایت

گرد آورنده

محمد بهارلو

مسائل تاریخ فلسفه

تألیف اوی‌زرمان

ترجمهٔ پرویز بابایی

روایت

نوشتهٔ بزرگ علوی

(زیر چاپ)

پابرهنه‌ها

نوشتهٔ زاهاریا استانکو

ترجمهٔ احمد شاملو

(زیر چاپ)

فرهنگ سینمای ایران

زندگینامهٔ کارگردانان،

تهیه کنندگان و...

جمال امید

آدرس: تهران، خیابان انقلاب، خیابان ۱۲ فروردین، شمارهٔ ۲۱، تلفن ۶۴۶۶۹۴۰

انتشارات روشنگران و مطالعات زنان منتشر کرده است:

نقش آموزش زنان
در توسعه اقتصادی
الیزابت ام‌کینگ
دکتر غلامرضا آزاد

مثل آب برای شکلات
لوراسکوئیول
مریم بیات

انچه درباره حقوق
ازدواج باید بدانیم
دفتر سوم - حضانت و ولایت

شناخت هویت زن ایرانی
شهلا لاهیجی و مهرانگیز کار

زن و سینما
گزینش و ویرایش:
منیره نجم عراقی - مرسده
لج‌پور، نسترن موسوی، مهرناز صمیمی

جامعه‌شناسی خانواده
دکتر شهلا اعزازی

یائسگی نماد بالندگی
دکتر محمدرضا صادقیان و
دکتر مهرانگیز حاتمی

کتاب تهران (جلد ۶ و ۵)

کتاب خنده و فراموشی
میلان کوندرا
فروغ پوریاوری

مهمانی خداحافظی
میلان کوندرا
فروغ پوریاوری

ژاک و اربابش
میلان کوندرا
فروغ پوریاوری

تاریخ فکر
دکتر فریدون آدمیت (چاپ دوم)

نشانی جدید: تهران - خیابان سیدجمال‌الدین اسدآبادی - میدان فرهنگ - خیابان ۳۳ - نبش آماج - شماره ۱۹ اپارتمان ۳

ص.پ ۵۸۱۷-۱۵۸۷۵ - تلفن و فاکس ۸۷۲۳۹۳۶